شعر نو در ماوراءالنّهر

حسنعلی محمّدی (دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهر ری)

مقدّمه

تحوّل شعر فارسی در دوران تجدّد با مخالفت شاعران و شعردوستانی روبه‌رو شد که به شیوهٔ رایجِ شعر سنّتی عادت‌کرده بودند. برای آنان آسان نبود که هرگونه تحوّلی را بپذیرند. درنظر آنان، وزن عروضی و قافیه و ردیف در آهنگین‌کردن و دلنشین ساختن شعر فارسی آن‌چنان نقشی ایفا می‌کردند که حذف آنها سخن را از لطف و حلاوت شاعرانه عاری می‌ساخت. به رغم این ذایقهٔ هنری، شعر فارسی، به‌اقتضای زمانه به‌لحاظ ساختاری و مضمونی دگرگون شد و ما امروز، در پهنهٔ گسترده‌ای از قلمرو آن، شاهد به‌کرسی نشستن و رواج شعر نو در ایران و تاجیکستان و افغانستان هستیم.

پیشینه

پس از جنگ دوم جهانی، مهم‌ترین رویداد سازمان‌یافته در حیات هنری و فرهنگی کشور برگزاری **نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران** در تیرماه سال ۱۳۲۵ به‌ابتکار انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی در تهران بود. این اوّلین بار بود که ادبا و نویسندگان کشور گرد آمدند و دربارهٔ اوضاع و احوال ادب فارسی و آینده و چشم‌انداز آن به‌گفت‌وگو و تبادل نظر پرداختند.

علی‌اصغر حکمت درگزارش مفصّل خود دربارهٔ شعر فارسی و موجبات تحوّلِ آن گفته بود: قرن بیستم با قرون پیشین تفاوت زیادی دارد که علّت آن را باید در رویدادهای سیاسی جست‌وجو کرد. نمایان‌ترین مشخّصات این دوره انقلاب مشروطه بود که آن را می‌توان بزرگ‌ترین مظهر تمدّن اروپا دانست. این انقلاب درکنار سایر امور تأثیر فراوانی بر عالم شعر فارسی داشت و از بارزترین اثرات آن تبدیل حکومت مطلقه به حکومت ملّی بود که باعث شد فکر «ملّیّت» در شعر فارسی جانشین فکر فردی شود. در همین راستا، شاعر به مردم رو آورد و نهضت نوین در شعر فارسی به سبک بسیار بدیع و تازه به ظهور رسید که قیود کلام قدیم را متزلزل ساخت. (← حکمت، ص ۲۵-۵۲)

باری انقلاب مشروطه، چه از جهت ساختار و چه از نظر موضوع و محتوا، در شعر فارسی قویّاً مؤثّر گشت. در دوران مشروطیّت، اشعار اجتماعی و وطنی و سیاسیِ فراوانی سروده شد که درگشایش راه تغییر و تحوّل در شعر فارسی سهم بسزایی داشتند. سرایندگانی در وزن و قافیه تصرّف کردند و، با استفاده از قالب‌هایی همچون مستزاد و بحر طویل، زمینهٔ مساعدی برای تغییر آنها پدید آوردند که با تطوّر زبانی و مضمونی و بیان شاعرانه قرین و دنبال شد. عارف با تصنیف‌سازی، دهخدا با جان بخشیدن به قالب مسمّط، میرزادهٔ عشقی با پرورش شعر نمایشی و ابداعات تازه در قالب و زبان شعری، لاهوتی با نوآوری‌هایی در قالب و قافیه و تجدّد در موضوع شعر، در پیدایش شعر جدید فارسی سهیم گشتند و، در نهایت، نوبت به نیما یوشیج رسید که بستر تازه‌ای در شعر معاصر فارسی گشود و، به‌گفتهٔ خودش، آب در خوابگه مورچگان ریخت.

خود گوشه گرفته‌ام تماشا را کآب در خوابگهِ مورچگان ریخته‌ام

خراسان و ماوراءالنّهر مهد تمدّن ایرانی بوده است. سمرقند، بخارا، مرو، بلخ، طوس، غزنه، قبادیان، نیشابور، خجند، خوارزم، بیهق، فاراب، ترمذ و بلاد دیگر این منطقه خاستگاه بزرگان ادب فارسی و فرهنگ ایرانی ـ اسلامی بوده‌اند.

خانلری، با اشاره به اینکه «شعر فارسی قدیم مانند موجی ازگذشتهٔ شمال شرقی ایران برخاست و همهٔ این سرزمین را فراگرفت»، این سؤال را مطرح ساخت که «اکنون باید دید شعر نو باز از همان‌جا به ایران خواهد آمد یا این بار ازگوشهٔ دیگر این سرزمین به آنجا ارمغان خواهد رفت» (ناتل خانلری، ص ۱۰۱)

نکتهٔ مهّم دربارهٔ ادبیّات نوین ماوراءالنّهر این است که زبان فارسی، در آن، طیّ سلطهٔ حکومت شوروی، دچار تحوّل جدّی شده است.

خدایار در این باره می‌نویسد:

> زبان فارسی فقط در جمهوری تاجیکستان با نام زبان تاجیکی (از سال ۱۹۲۴) به حیات خود ادامه داد و، در سایر جمهوری‌های شوروی سابق، تقریباً به طور کامل از نظام دولتی خارج شد جز در جمهوری ازبکستان که، به دلیل قرار گرفتن شهرهای بخارا و سمرقند و ترمذ و فرغانه در آن، که به شکل سنّتی طیّ هزاران سال از مراکز ادب فارسی بودند، در بین مردم تاجیک‌زبان به صورت محدود در نظام تعلیم و تربیتِ برخی از مناطق و نیز تفهیم و تفاهم بین خانواده‌ها به حیات خود ادامه داد. (خدایار، مقدّمه، ص ۱۲)

آغاز شعر نو در ماوراءالنّهر

دوره‌ای که با شعر «مارش حرّیّتِ» صدرالدّین عینی در سال ۱۹۱۸ آغاز می‌شود تا سال ۱۹۳۹، سال تشکیل جمهوری مستقلّ سوسیالیستی تاجیکستان[1] ادامه می‌یابد. خدایار فضای پیدایش شعر نو در تاجیکستان را چنین وصف می‌کند:

> در این دوران، تلاشی در راه بازیابی زبان ادبی نو، که از سال ۱۹۳۴ به بعد به زبان تاجیکی معروف شد، حرکت به سمت کشف ظرفیّت نو در قالب‌های شعری ــ که با ورود ابوالقاسم لاهوتی به حیات تاجیکستان در سال ۱۹۳۵ منجر به پیدایش شعر نو نیمایی در شعر تاجیک می‌گردید ــ و نیز خلق انواع ادبی نو در ادبیّات تاجیکی نظیر داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، و ادبیّات کودکان از مهم‌ترین حوادث و تحوّلات در شکل نوین آن بود. صدرالدّین عینی، در نثر، لاهوتی و منظم و حمدی و پیرو سلیمانی، در نظم، از چهره‌های شاخص این دوره بودند. (همان، ص ۳۶)

پروفسور محمّد جان شکوری دربارهٔ زمان شکل‌گیری شعر نو در ماوراءالنّهر می‌نویسد:

> صدر ضیا بر این باور است که در زمان او، یعنی از اوّل‌های قرن چهاردهم هجری که برابر با سال‌های آخرین قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم میلادی خواهد بود، در ادبیّات فارسی ماوراءالنّهر، شعر نو به وجود آمده است. معلوم نیست که او ادبیّات فارسی تمام ماوراءالنّهر را به نظر دارد یا نه، ولی در اینکه منظور او حوزهٔ ادبی بخاراست شک نمی‌توان کرد. (شکوری ۱، ص ۱۷۷)

---

۱) تاجیکستان، پیش از آن در سال ۱۹۳۴، به صورت جمهوری خودمختار، در قلمرو جمهوری ازبکستان قرار داشت.

وی می‌افزاید:

بسیاری از ما ادبیّات‌شناسان (و شاعران نیز) به این پندار بودیم که شعر نو در ادبیّات فارسی تاجیکی ورا رودان از دههٔ ۱۹۶۰ میلادی پیدا شد و از ایران و افغانستان به تاجیکستان آمد، اینجا نیز باز ویژگی‌هایی پیدا کرد. امّا از تذکار اشعار معلوم می‌شود که مفهوم «شعر نو» در ادبیّات تاجیکی از سال‌های ۱۹۰۵ـ ۱۹۰۷ م وجود داشته است. (همان، ص ۱۷۸)

و، در ادامه، با نقل نمونه‌هایی از شعر نو شاعران تاجیک مندرج در تذکار اشعار (← صدر ضیا)، به این پرسش پاسخ می‌دهد که «آیا آنچه را صدر ضیا شعر نو نامیده همان است که امروز ما به کار می‌بریم؟»:

حالا نتیجه‌گیری ما باید این باشد که صدر ضیا در تذکار اشعار نشانه‌های شعر نو را نگفته باشد هم مهم آن است که از پیدایش آن مژده رسانیده است. نمونه[ها]ی زیادی از آن چنان انتخاب‌کرده است که از آنها خصوصیّت‌های شعر نو را دیدن ممکن است. از این نمونه‌ها و از بعضی از اشاره‌های صدر ضیا آشکار است که 'اُسلوب تازه' و 'طرز جدید' و 'سبک نو' پدیده‌هایی گوناگون دارد. ما، در بالا، از بین این پدیده‌ها استفادهٔ 'محاورات عرفیّه' و مضمون نو (عکس مضمون پیشین، «ز مضمون پیشین نبینی در او») و احساسات اجتماعی تازه چون میهن‌پروری و یاد فرهنگی (حافظهٔ مدنی) و افتخار ملّی (در شعر عینی، «مدح سمرقند و بخارا») و 'اشعار ملّی' و مبارزه در راه 'احکام دین' و 'احیای سنّت' (یعنی احیای مذهبی و معنوی ملّت)، قالب‌شکنی در ساختار شعر، و قافیه‌بندی نو را دیدیم.

شعر نو از نخست یک مفهوم پرگنجایشِ گوناگونْ‌پهلو بوده است و بسیار دیگرگونه‌هایی را که جنبش معارف‌پروری به مضمون و شکل شعر وارد آورد در برگرفته است. شعر نو یکی از مهم‌ترین بازآوردهای معارف‌پروری در ادبیّات بود. (شکوری ۱، ص ۱۸۹)

مسیری که شعر فارسی در آسیای میانه پس از سبک هندی طی می‌کند با مسیر شعر فارسی در ایران که به دورهٔ بازگشت می‌انجامد و شاعران مکتب اصفهان آن را رواج می‌دهند کاملاً متفاوت است. در واقع، عوامل متعدّدی از جمله ظهور و جلوهٔ شاعران سبک هندی به‌ویژه بیدل و صائب در آسیای میانه باعث شد که شعر جدید به سبک هندی پیوند بخورد و شاعرانی ظهورکنند که حلقهٔ اتّصال شعر سبک هندی به شعر معاصر به شمار می‌آیند از جمله طغرل احراری در ماوراءالنّهر و ظُفرخان جوهری استروشنی (۱۸۶۰– ۱۹۴۵)، آخرین پیرو عبدالقادر بیدل و از شعرای پرآوازهٔ قرن بیستم که، هرچند از دایرهٔ تقلید بیدل پای را فراتر ننهاده، بدایعی در این نوع شعر واردکرده است.

استاد بازار صابر سرایندگان شعر نو فارسی در تاجیکستان را به سه نسل تقسیم می‌کند:

نسل اوّل کسانی هستند که در ساختِ کهنه شعر می‌گفته‌اند و بر اساس ساختارِ قدیمی و کلاسیک کاری کرده‌اند امّا مضمون‌هایی نو می‌ساخته‌اند و بیشتر اشعار این‌گروه تبلیغی و مدحی بوده و، در واقع، این‌گونه اشعار با ابوالقاسم لاهوتی شروع شده و او پایه‌گذار این‌کار بوده است. پس از او، میرزا تورسون‌زاده، عبدالسّلام دهاتی، باقی رحیم‌زاده و می‌آید تا میرسعید میرشکر و بسیاری شاعران دیگر.

نسل دوم شاعرانی مانند مؤمن قناعت، خانم ژالهٔ اصفهانی، لایق شیرعلی، و همچنین خانم گل‌رخسار هستند که این شاعرانِ نسل میانه همگی شعر کهنه و نو یا آمیخته داشته و دارند.

و امّا از **نسل نو (سوم)** در شعر امروز تاجیک می‌توان نظام قاسم، رحمت نذری، خانم فرزانه، سیاوش، و برخی دیگر را نام برد. («گفت‌وگوی کیهان فرهنگی با استاد بازار صابر»، به نقل از قبادیانی ۲، مقدّمه)

شاعر ایرانی، علیرضا قزوه، تقسیم‌بندی دیگری دارد و شاعرانی چون باقی رحیم‌زاده، عبدالسّلام دهاتی، میرزا تورسون‌زاده، میرسعید میرشکر، و حبیب یوسفی را از شاعران شاخص نسل دوم شعر تاجیک می‌شمارد و می‌گوید که این شاعران هم‌زمان با انقلاب اکتبر روسیّه به دنیا آمدند و یا طفولیّت خود را در این دوران می‌گذرانده‌اند. وی می‌افزاید که یگانه کار مثبت این جماعت همان روشن نگاه داشتن چراغ ادبیّات و شعر پارسی بود و این‌گروه پُلِ پیوندِ ادبیّات تاجیک و شوروی شدند. تفاوت عمدهٔ شاعران این نسل با نسل پیش از خود این است که، در اشعار اینان، اِشکال‌های وزن و قافیه مشهود است؛ مثلاً در آثار حبیب یوسفی و حتّی تورسون‌زاده، که سال‌ها به عنوان یگانه نمایندهٔ شعر تاجیکستان در محافل ادبی جهان حضور داشت، اِشکال‌های وزنی و گاه معنایی دیده می‌شود. (قزوه، ص ۲۸)

قزوه شاعران متولّد اوایل دههٔ بیست تا اواسط دههٔ سی قرن بیستم را **نسل سوم** معرّفی می‌کند و دربارهٔ آنان می‌نویسد:

در میان **نسل سوم** (شاعران متولّد اوایل دههٔ بیست تا اواسط دههٔ سی)، این نام‌ها بیشتر جلوه می‌کنند: امین‌جان شکوهی، غفّار میرزا، عبدالجبّار قهّاری، آشور صفر، قطبی کرام، مؤمن قناعت، عبید رجب، سلیم‌شاه حلیم‌شاه، و مستان شیرعلی. در این نسل، در کنار قصیده‌های شکوهمند و خراسانیِ سلیم‌شاه حلیم‌شاه که در نوع خود ممتاز است، شاعران

نوگرایی چون مؤمن قناعت (۱۹۳۲–) و مستان شیرعلی (۱۹۳۵–۱۹۸۷) وجود دارند که این نسل را به عنوان یکی از نسل‌های پرتکاپو در شعر تاجیک معرّفی کرده‌اند. (همان، مقدّمه، ص ۲۹)

عوامل پیدایش شعر نو در ماوراءالنّهر

پروفسور خدای‌نظر عصازاده می‌نویسد:

اصطلاح شعر نو در ادبیّات فارسی‌زبان قرن بیستم یعنی شعر [ی] که مضمون و محتوای نو را در خود گنجاند [در] سال‌های بیستم [= دههٔ سوم قرن بیستم] میلادی عرض وجود کرده است؛ امّا آن مرحله‌های گوناگون را، وابسته به محیط اجتماعی حوزه‌های فرهنگ ایران و افغانستان و تاجیکستان، سپری نموده و، اگر در محیط فرهنگ ایران و افغانستان در ده سال اوّل قرن ۲۰ موجودیّت داشته باشد، در ادبیّات فارسیِ تاجیکی دیرتر یعنی سال‌های شصتم عرض وجود نموده است که یقیناً در این بخش تأثیر شعر نو ایران و افغانستان برای شعر نو در ادبیّات تاجیک بسیار یاریگر و مساعد بوده است. از سوی دیگر، می‌توان گفت که نمونه‌های آن را در ادبیّات سال‌های بیستم [= دههٔ سوم قرن بیستم] فارسیِ تاجیکی می‌توان دید که این‌گونه اشعار بیشتر درون‌مایه‌شان رخدادهای انقلابی اکتبر بوده است. (عصازاده، «مسائل شعر نو»، ص ۱۳۲)

پروفسور محمّدجان شکوری نیز همین نظر را دارد و می‌نویسد:

اصطلاح «شعر نو»، در تاجیکستان، پس از چندین سال دیگر تخمیناً از سال‌های شصت، شهرت یافت، از ایران و افغانستان آمد و با خود خصوصیّت‌های بی‌نظیر در شعر آورد. امّا پیدایش اصطلاح «شعر نو» در ادبیّات فارسی تاجیکی به سال‌های پیش از انقلابات ۱۹۱۷–۱۹۲۰ می‌رسد. شعر نو در ورا رود با ادبیّات معارف‌پروری[۲] عرض وجود کرده و یکی از خصوصیّت‌های آن را نشان می‌داد. (شکوری ۲، ص ۲۲)

این دگرگونی‌هایی که در آغاز سدهٔ بیست، در ظرف پانزده سی سال یعنی پیش از انقلاب

---

۲) معارف‌پروران، نسبت به محافظه‌کارانِ کهنه‌پرست، نسبت به قدیمیان، جدید نامیده شده‌اند و مبارزهٔ فرهنگی دو دههٔ اوّل قرن بیستم مبارزهٔ جدید و قدیم عنوان شده است. جوانان تازه‌فکر و باهمّتِ آن زمان خواستند جامعه را نو کنند، درست‌تر آنکه [آن را] به اصل معنوی خود رسانند، به زمان‌های آرمانی چون عهد سامانیان برگردانند، ملّت را از گرداب خرافات و عقب‌ماندگی بیرون آورده به شاهراه ترقّی زمانی برآورند تا که ملّت از فرهنگ تازهٔ عصر ما، از دستاوردهای علم و معارف نوِ جهان بهره بردارد. جدیدان می‌خواستند که ملّت را نجات بدهند و می‌گفتند: «اوّلین نجات‌دهندهٔ ما علم است». (شکوری۲، ص ۳۲)

۱۹۱۷ـ۱۹۲۰، در ادبیّات تاجیکی روی دادند دگرگونی‌های کلّی بودند نه جزئی. در حقیقت، دورهٔ تازهٔ تاریخ ادبیّات آن‌گاه شروع شده بود.

رابطه‌های ادبیّات از سال‌های بیست سمت‌های نو گرفته، ادبیّات فارسی تاجیکی قرن بیست به سوی غرب، درست‌تر آنکه به طرف ادبیّات روسی رو آورد، از آن تأثیر پذیرفت، به آن تقلید کرد. بیشتر نوی‌ها، از جمله ژانْرها و شکل‌های ژانْرِ تازه به ادبیّات فارسی تاجیکی از ادبیّات روسی و یا از راه ادبیّات روسی آمدند، به آن صورت‌ها آمدند که در ادبیّات روسی داشتند. ادبیّات روسی هر لحظه به ادبیّات فارسی تاجیکی نقشی می‌گذاشت. این نقش‌ها گاه خاصیّت مثبت داشتند گاه خاصیّت منفی، گاه به ادبیّات تاجیکی رویه‌های نوِ جالب می‌آوردند گاه آن را از ویژگی‌های ملّی محروم می‌ساختند. بی‌شک رواج رُمان و پووسْت (داستان) یا حکایهٔ رئالیستی، شکل‌های نوِ داستان منظوم یا قافیه‌بندی‌های تازه (قافیهٔ یک در میان ــ ب ا ب ا، دو در میان ــ ا ب ا ب)، پیدایش نوع‌های مختلف نمایشنامه، درام، فاجعه، مضحکه، بسیار نوپردازی‌های دیگر که در ادبیّات تاجیکی پیوسته صورت می‌گرفتند، همه را رویداد مهمّی به شمار می‌توان آورد. ما در این راه از ادبیّات روسی نمونه می‌گرفتیم و اکثراً نویسندگان روس ما را در راه‌های نو به بازجست می‌بردند. این راه‌ها ناهموار بودند. کج و کلیب زیاد داشتند و گاه ما به سوی کوچه‌های بن‌بست رهنمایی می‌دیدیم. (همان، ص ۲۸)

افرادی چون مؤمن قناعت، لایق، بازار صابر، و گل‌رخسار توانستند شعر تاجیکی را با فضای ادبیّات کلاسیک فارسی پیوند دهند و رابطهٔ آن را با شعر ایران و افغانستان استوار سازند. این مسئله باعث شده نوجویی‌ها و نواندیشی‌های شاعران نوپرداز ایرانی در آنها سرایت کند و آنان نیز به فکر نوآوری و نوگویی بیفتند و به نوعی دو عامل تأثیرپذیری از ادبیّات نو ایران و روس عوامل اصلی پیدایش شعر نو در ماوراءالنّهر بودند.

تحلیل و بررسی شعر نو ماوراءالنّهر

شعر نو ماوراءالنّهر در زمینه‌ای متفاوت با شعر نو ایران شکل گرفته است. شاعران نوپرداز ماوراءالنّهر، چنانکه اشاره رفت، هم به تجربهٔ شاعران نوگرای ایران نظر داشته‌اند و هم از شعر نو روسی اثر پذیرفته‌اند. شعردوست (ص ۲۳۲) می‌نویسد:

پیدائیِ شعر نو در تاجیکستان، بر خلاف ایران، با ستیز و جنجال چندانی همراه نبوده است چون شعر روسی (به عنوان یک ژانْرِ شعر) از نظر حکومت شوروی پذیرفته بود و هرگونه مخالفت با شعر نو ــ بدون توجّه به زبان ــ مخالفت با نظر حکومت و حزب

به حساب می‌آمد. بدین‌سان، شعر نو به سرعت گسترش یافت و بـه پـرکاربردترین نـوع شـعر تاجیکستان تبدیل شد.

ولی اینکه گفته شده «پیدائیِ شعر نو در تاجیکستان با ستیز و جنجال همراه نـبود» **شـاید چـندان پذیرفتنی نباشد چون، در ماوراءالنّهر، ستیز و جدال‌هایی بر سر شعر نو، از نوع جـدال حمیدی شیرازی با نیما و شاملو، وجود داشته هرچند به حدّت و شدّت آن نبوده است. عصازاده، در این باره، نمونه‌ای آورده است. وی می‌نویسد:**

در سـال‌هایی کـه جـامعهٔ سـوسیالیستی در تـاجیکستان رسـمیّت پـیدا نـمود و نـظریّه‌های فوتوریست‌های روسیّه رواج یافت، که آنان برابر با نو شدنِ جامعه ادبیّات و صنعت [= هنر] را نیز نو می‌خواستند، شاعرانی پیدا شدند که به شاعران دیگر که در وزن عروضی شعر می‌نوشتند صفت ارتجاعی می‌دادند و دعوا داشتند که وزن عروضی در شرایط نو نالازم و ضررناک است.

همان ایّام، بحرالدّین عزیزی نوشته بود: «روشن است که، با رعایت عروض، شعر گفتن وابسته به تحصیل مدرسه [= مکتب]های کهنه یا که به خوبی آشنا بودن با قاعده‌های نـظم عرب است. به این‌گونه معلومات گویا راهِ شعرگوی بسته می‌نماید ... به ادبیّات و شـعرگوئیِ همسایه‌مان ازبکان نگاه می‌کنیم، آنها هم عروض عربی را به واسـطهٔ مـا قـبول کـرده‌انـد کـه تا انقلاب بزرگ اکتبر در شعرهای آنها همین رعایت عروض موجود بود؛ لیکن یکباره تـیشه به بیخ و بنیاد عروض زده دفعتاً اصول هجا شماری را قبول کرده‌اند» (آواز تاجیک، ۲۵ آگوست سال ۱۹۲۸). معلوم شد که عروض را خاصّ عرب شماریده وزن هجا را اختیار نمودند یعنی از ثروت هزار سالهٔ فرهنگ دست کشیدن را دارد. این نوع «نـوپردازان» اشـعار مـی‌گفتند کـه از ماهیّت اصـلی شـعر چـیزی در خـود نـداشـتند بـلکه سـخن‌بازی‌های خشک و خـالی را به خاطر آورده انکشاف [= تکامل] صنعتی و هنری شعر آن سال‌ها را خـلل‌دار مـی‌نمودند. (عصازاده، ص ۱۳۲)

... در مورد فعّالیّت 'نوپردازان' استادم، تورسون‌زاده، اظهار عقیده کرده از جمله گفته است: «در یاد دارم سال‌هایی هم بودند که شـاعران جـوان از روی سـاده‌لوحی هـمه خـود را پـیرو ولادیمیر مایوکوفسکی اعلان کردند. در شعرهای آنها نه وزن باقی ماند و نه قافیهٔ آهنگ‌دار. آنها درست نمی‌فهمیدند که، با شکستن وزن و زینه‌ها، بی‌موقع تقسیم کردن مصراع‌ها، 'شعر نو' یا، درست‌تَرَش را گوییم، مایوکوفسکیِ دیگری به عمل نمی‌آید».

چنین پیکار در شعر سال‌های بیست و سی استاد عـینی را بـه تشـویش آورده است کـه، در جواب به ب. عزیزی، برای شعر نوسرایان نوشته است: «بعضی جوانان که در شعر تاجیکی شکل و وزن‌های نو را طلب می‌کنند، تا حال، چی بودن و چی نوع بـه دست آوردنِ مـطلب

خود را معیّن نکرده‌اند. اگر مقصد آنها وزن‌های نو شعرِ ازبکی باشد، آن به خصوصیّت زبان تاجیکی هیچ موافق نیست».

همهٔ تأکیدها و عقیده‌های ناموفّق از آنجا سرچشمه برداشته‌اند که مضمون نو را در قالب شعری گنجانیدن به واسطه‌های نو تصویر ضرورت پیدا کند و امّا چنین شد که در ایجاد شعر نو از عنعنهٔ [= سنّتِ] گذشته استفاده کردن نمی‌خواستند و حال آنکه هر پدیدهٔ نو را اوّلاً داخل چیز کهن باید کرد تا که از آن غذا بردارد و بعد با رموز مطمئن شکلِ افادهٔ خود را پیدا خواهد کرد. از سوی دیگر، مضمون نو را می‌توان در قالب‌های کهنهٔ شعری و هم در شکل‌های نو جایگزین ساخت. (همان، ص ۱۳۶)

جامعهٔ نوینِ آن روز تاجیکستان اقتضا می‌کرد که شعرْ کلامی بدیع و آهنگین داشته باشد و مصراع‌های آن، موافق آهنگ گفتار، بلند و کوتاه شود تا اثرگذاریِ بیشتری پیدا کند و بهتر و سریع‌تر در دل مردم راه یابد و آنها را به سوی هنری شایسته رهنمون گردد.

بیشترِ منتقدان ادبی تاجیکستان بر آن‌اند که، در ادبیّات نوِ فارسیِ تاجیکی، نخستین شعر نوپردازانه به استاد صدرالدّین عینی تعلّق داشته که با عنوان «مارشِ حرّیّت» معروف شده است. در اینجا، چهار مصراع از این شعر را که آهنگی مطنطن و شعارمانند دارد می‌آوریم:

ای ستم‌دیدگان، ای اسیران
وقتِ آزادی ما رسید
مژدگانی دهید، ای رفیقان
در جهان صبحِ شادی دمید. (همان، ص ۱۳۴)

و نیز صدرالدّین عینی گفته است:

سبحان‌الله
امروز به مام [= مام وطن] حادثه‌ای صعب رسید
گشتیم خراب
از خواهشِ چرخِ فلک دولابی؟
پرسند ز حال، آهِ بی‌پایان کِش
برگوی: بد حال
جنگیدن غزدوانی و کولابی
این است جواب.

خانم خالده عینی، که اشعار استاد را تهیّه نموده، در توضیح قطعهٔ مذکور نوشته است: «این قطعهٔ تاریخی یکی از نمونه‌های کوشش مؤلّف در راه یافتن وزن نو[۳] می‌باشد». (← قبادیانی ۱، ص۴۵)

به‌گفتهٔ عبدالقادر مِنیازوف، وزن اساسیِ این رباعیِ مستزاد واقعاً هم بی‌سابقه می‌نماید. شکوری هم در این باره افزوده است که، در قافیه‌بندی نیز، قاعده به طور کل رعایت نشده است.

گفته شده که شعر از سال ۱۹۱۷ تا سال ۱۹۷۰ تقلید کامل از شعر روس است و از آن به بعد، به دلیل برقراری روابط فرهنگی میان افغانستان و ایران و تاجیکستان، شعر ماوراءالنّهر به این سو کشیده شد و از شعر و ادبیّات روس رهایی یافت.

دهه‌های سوم و چهارم قرن بیستم مرحلهٔ آغازین تشکّل سبک نوین در شعر معاصر می‌باشد که، در آن، پیرو سلیمانی به اندازهٔ چشمگیری سهیم بوده است. وی، که با سروده‌های شاعر بزرگ روس ولادیمیر مایاکوفسکی آشنایی داشت، تجربهٔ نوپردازانهٔ او را در شعر تاجیکی امتحان کرد چنان‌که در یک شعر از چند وزن عروضی بهره جست، عروض را با وزن هجایی آمیزش داد، در قافیه‌بندی به جستارهایی اقدام کرد، و از کاربرد واژه‌های کهنه‌شده دست کشید.

امّا عدّه‌ای بازار صابر را نخستین شاعر نوپرداز در تاجیکستان دانسته‌اند. خود او گفته است:

بله، قبل از من کسی شعر نو نگفته بود و من اوّلین بار درکشورم شعر نو گفتم و سرودن آن را ترغیب کردم ... بله من از نیما متأثّر بودم. امّا در تاجیکستان مورد استقبال قرار نگرفت و شاعران بزرگ ما هم مرا مسخره می‌کردند. در آن زمان‌ها، مرا شاعر «مجرّد سرا» [abstrait] هم نامیدند. بعد هم که در آن شعرها من مسائل سیاسی را وارد کردم، گفتند: این شعرها ارتجاعی است ... ولی بعدها شاعران زیادی استقبال کردند. («گفت وگوی کیهان فرهنگی با استاد بازار صابر»، به نقل از قبادیانی ۲، مقدّمه)

ولی گروهی این عقیده را ندارند که بازار صابر اوّلین شاعر نوپرداز تاجیکستان باشد. همچنان که اشاره رفت، صدرالدّین عینی و بعضی از همراهان و شاگردان او، پیش از بازار

۳) وزن نوی درکار نیست، فقط تساوی پاره‌ها رعایت نشده و در جاهایی سکته دیده می‌شود است. ـ ویراستار

صابر، سرودن شعر نو را آغازکرده بودند ولی، اگر منظور از شعر نو به معنا و مفهوم و فرمِ امروزِ آن باشد، پذیرش این موضوع ممکن است. ضمناً، در مجلّهٔ سخن، ترجمهٔ منظومی از «اهریمن» اثر لرمونتوف درج شده که حبیب یوسفی آن را به صورت شعر آزاد به سال ۱۹۴۰ در استالین‌آباد (دوشنبه) تاجیکستان منتشرکرده است. لختی از آن را در زیر می‌خوانید.

... اهریمنِ دلداده، به قصد عشق‌بازی با او، در آن مقام مقدّس راه می‌یابد. فرشته‌ای بر او بانگ می‌زند:

«تو را، ای روحِ ناآرامِ بدکار
که دعوت کرد اینجا در شبِ تار؟
نباشند از محبّانت در اینجا
نکرده تاکنون منزل شر اینجا
برِ عشق و عزیز من تو مگذار
قدم‌های جنایتکار خود را
که دعوت کردت اینجا؟»
روحِ بدکار
جوابش داد و مکّارانه خندید
نگاهش پر ز خشم و قهر گردید
وز هر ناتوان بینی دلش را
ز نو آتش زد و گردید پیدا
«وی است از آنِ من!
ــ گفت او به دهشت ــ
به من بگذار، از آنِ من است او!
تو ماندی دیر، ای حامی!
چو بر من
به وی هم هیچ حاکم نیستی تو
نمی‌دانی؟ به قلب پر تفکّر
نمودم پخشِ کی‌ها مهرِ خود را:
مقدّس از برای تو در اینجا
دگر نبْوَد، از اینجا زود شو دور
من اینجا حکمرانم، دوست دارم!»... (← ناتل خانلری، ص ۹۸ـ۹۹)

شعر نو، در ماوراءالنّهر به ویژه تاجیکستان، بیشتر از زاویهٔ شکستن وزن بررسی می‌شود و سایر ویژگی‌های شعر نوِ سرایندگان ایرانی را ندارد یا، اگر دارد، چندان محسوس نیست. زبان، نگاه، و فضا در شعر ماوراءالنّهر گاه از آنچه در غزل و چهارپاره دیده می‌شود کهنه‌تر به نظر می‌رسد.

باید اعتراف کرد که نسلِ نوِ شاعران ماوراءالنّهر با شعر نیمایی و سپید انس و الفت بیشتری دارند. اینان، برخلاف نسل‌های قبلی، امکان آشنائیِ بهتر با شعر نوِ ایران را داشته‌اند. اهمّیّت ندادن به ساختمان شعر باعث شده است که بعضی از شاعران نوپرداز ماوراءالنّهر در شعر نو هم گاه به قالب‌های سنّتی بازگردند یعنی، هر جا که فرصت و امکان باشد، بیت یا ابیاتی به شکل مثنوی، چهارپاره و نظایر آنها ظاهر می‌شود. این شاید به دلیل اعتیاد ذهنی شاعران به آن قالب‌ها باشد. مثلاً گل‌رخسار، شاعرهٔ تاجیکی، هرچند در شعر نو چهرهٔ شناخته‌ای است، گاه‌گاه، با تقطیع و نگارش پلّکانیِ اشعار سنّتیِ خود، آنها را به شکل شعر نو درمی‌آورد. در حالی که این کارِ او همواره پشتوانهٔ محکمی ندارد و آن را تنها می‌توان ستیز با قالب کهن تلقّی کرد نه خدمت به شعر نو. به هر روی، شعر نوِ ماوراءالنّهر، چه نیمایی و چه سپید، هنوز به استحکام و انسجام شایسته نرسیده است. گل‌نظر، یکی از شاعران مطرح، در مقدّمهٔ گزیدهٔ اشعار خود، دربارهٔ شعر نو تاجیکستان می‌نویسد: «نقص اساسی آنها در آن است که کلمه‌های مورد استفاده از معنای لغوی خود بیرون نیامده‌اند و به گفت‌وگوی عادی شباهت دارند». (گل‌نظر، ص ۱۶۹)

دربارهٔ مشکلات شعر نو تاجیکستان، نکات گوناگونی مطرح است، از جمله اینکه شاعران تاجیکی، به دلیل تقلید از ادبیّات و شعر روس، در هفتاد سال گذشته، آن‌چنان که باید تعلیم شعری ندیده‌اند؛ دیگر اینکه نه تنها شعر نو بلکه شعر تاجیکی به طور عموم، بنا به گفتهٔ بازار صابر،

> به سه سبب ضعف دارد: اوّل اینکه واژه‌های محلّی در آن زیاد است؛ دوم اینکه در آن وزن عروضی خوب رعایت نمی‌شود؛ سوم اینکه در قافیه مشکل دارد. با توجّه به این امور، از نظر صنعت شعر و قدرت و استحکامِ شعرِ پارسی، اوّل ایران است دوم افغانستان و سوم تاجیکستان. البتّه نمی‌شود گفت که شعر نو در تاجیکستان توفیقی نداشت. به‌گمان من رشد بسیاری هم یافته بود ولی شاعری که همیشه شعر نو گفته باشد، یعنی در سبک تازه، این طور وجود ندارد؛ ولی به صورت شعرِ آمیخته همه سروده‌اند. (← قبادیانی ۲، مقدّمه)

باید گفت که شاعرانی مانند سیاوش کسرایی، فروغ فرّخزاد، فریدون توللّی، اسماعیل خویی، هوشنگ ابتهاج در ماوراءالنّهر شناخته‌شده‌اند و اشعار شاعرانی چون مؤمن قناعت، بازار صابر، لایق شیرعلی، گل‌رخسار، عسکر حکیم، آشور صفر، همچنین شاعران ازبکستان، به صورت گزیده، انتشار یافته است؛ ولی این اشعار بدون استثنا دارای اشکالات عمده در وزن و قافیه هستند که از دید شاعران ایرانی دور نمانده و باعث شده که استقبال چندانی از شعر آنان نشود.

عصازاده دربارهٔ نقش نیما در بنیان‌گذاری شعر نو فارسی نظر درخور توجّهی دارد. وی می‌گوید:

> طوری که گفتیم اصطلاح «شعر نو» در محیط ادبی و فرهنگی دنیای فارسی‌زبان به نام نیما یوشیج ایرانی مربوط دانسته می‌شود و حتّی موصوف را بنیان‌گذار شعر نو می‌شمارند. البتّه درگفتارها و نوشته‌های ادبیّات‌شناسان (ب. حسین‌اف؛ س. دوران‌اف) ایرادْ سرِ آن است که نیما یوشیج را اساس‌گذار شعر نو نامیدن درست نیست زیرا تا شعرِ مشهور او، «افسانه»، صدرالدّین عینی و دیگران به این اسلوب شعر گفته‌اند. به همین معنی، شاعره ژاله و رعدی آذرخشی، در مقاله‌هایشان، تا نیما یوشیج، شعر نوپوشِ لاهوتی، دهخدا، ملک‌الشّعرای بهار، ایرج میرزا، عارف قزوینی، و فرّخی یزدی را یادآور شده‌اند.
>
> خدمت نیما یوشیج در آن است که این جهتِ شعرآفرینی شاعران مذکور را انکشاف داد [=پروراند، تکامل داد] و سال ۱۹۲۱ منظومهٔ معروف «افسانه»، که اوّل بار در روزنامهٔ قرن بیستم چاپ شد، یعنی نیما یوشیج، در اساسِ تجربه‌های شاعران پیشین و معاصرینش، شعر نوِ فارسی را به قالب معیّن درآورد و نوپردازی‌های خویش را از طریق اثرهای نظری‌اش، «ارزش احساسات» و «دونامه»، عملاً اثبات کرده گویا نظریّهٔ شعر نو را کشف نمود... مثلاً نیما یوشیج می‌گوید که «شعر بی‌وزن مانند آدم بی‌استخوان است». (عصازاده، ص ۱۳۸)

براساسِ نظریهٔ عصازاده شاید بتوان گفت که شعر نو را خودِ زمانِ نوین، که دارای ماهیّت محتوائیِ دیگر بوده، به وجود آورده است. شاعر حسّاس تاجیک، لایق شیرعلی، سبب بنیاد شعر نوِ ورا رودی را خیلی دقیق معیّن کرده است:

شعر نو برخاست همچون آدمِ نو
همچو طفلِ انقلاب
با سؤال و با جواب و با خطاب

زخم‌های پشتِ عینی مصرع‌های او شدند
آه‌های خشم‌آلودش ندای او شدند. (همان، ص ۱۳۶)

در اوایل این مقاله نوشتیم که شعر نو، در محیط فرهنگ ایران و افغانستان، در ده سال اوّل قرن بیستم، وجود داشته و در ادبیّات فارسیِ ماوراءالنّهر دیرتر یعنی در دههٔ هفتم قرن بیستم پدید آمده است و آن بی‌گمان تحت تأثیر شعر نو ایران و افغانستان قرارگرفته و، همان طور که عصازاده اظهار نظر کرده، این نیما یوشیج بود که نظریّهٔ شعر نو فارسی را عملاً به‌کرسی نشاند.

لایق شیرعلی، شاعر بزرگ تاجیکی، دربارهٔ شعر جدید و تفاوت آن با شعر سنّتی فارسی می‌گوید:

من از این قافیه پردازها بسیار دلگیرم
دلم شعر و سرود بی‌تفاوت را نه‌پذیرد
سرودی خواهم و شعری
که مدّ و جزر دریای دلِ ما را فرا گیرد. (همان، ص ۱۳۷)

آری مضمون نو نمی‌تواند چنان‌که شاید و باید در شکل کهن افاده شود. سخن نو، اسلوب وزن و آهنگ تازه لازم دارد.

در واقع، از دههٔ هفتم قرن بیستم بود که طبیعت و ذوقِ مردمْ شعر نو را پرورش داده است. شعر نو تافته و بافتهٔ چند تن شاعر هوس‌باز نبوده بلکه زادهٔ شعر کهن و دوام منطقی آن نتیجهٔ مقتضیات عصر نوین است.

به تعبیر لایق، امروز شعری باید سرود:

که مثل مادران شب‌ها نخوابد
چنان داستان که چون معدن شناسد
ز خاکِ خاکساری‌های ما کانِ طلا یابد. (همان‌جا)

در این مقام، جا دارد به بعضی از عقاید و نظرها دربارهٔ شعر معاصر ماوراءالنّهر اشاره شود. گل‌رخسار می‌گوید:

شعر تاجیک با شعر ایران پیوند خورده است. شاعران امروز تاجیک از شاعران نسل ما خیلی خوشبخت‌ترند چون آنها به شعر شاعران دیروز و امروز ایران دسترسی دارند. امّا امروزه در

تاجیکستان از همهٔ شعرا استادتر، روزآمدتر، و جوان‌تر استاد «رودکی» است. یعنی شعرْ پیری ندارد.

فروغ فرّخزاد بر گروه دختران و نوآمدگان ما فراوان تأثیر گذاشته امّا سهراب سپهری بیشتر بر شعر شاعرانِ با استعداد ما تأثیرگذار بوده است.

شعر نو، به نظر، من شعر انقلابی و شعر سنگرهاست، با همان خطابش و از قافیه و از مرزگذشتن‌ها. امّا شعر نو در ماتم نمی‌تواند دستگیر و تسلّی‌دهنده باشد و شاعر باز به شعر سنّتی و عروض برمی‌گردد. شعر نو صدای زندگی نو است. وقتی که سخن از شعر نو می‌رود من روزگار نو و نَفَس نو را پیش نظر دارم. («گفت وگو با خانم گل‌رخسار»، همشهری، شمارهٔ ۲۳۳۹، ۲۴ بهمن ۱۳۷۹)

یاحقّی (ص ۳۴۵) هم این‌گونه دربارهٔ شعر معاصر ماوراءالنّهر سخن می‌گوید:

شعر معاصر ماوراءالنّهر از پیشینهٔ ادب کهن فارسی ارث می‌برد. به ویژه شاعران برجستهٔ زبان فارسی ــ فردوسی، رودکی، حافظ، کمال خجندی، و بیدل ــ تأثیر آشکاری در شعر امروزی تاجیکستان داشته‌اند. علاوه بر این، از مسیر زبان روسی و حتّیٰ شعر معاصر ایران هم، تأثیراتی بر شاعران معاصر آنها بر جای مانده است. شاعران ورارود از این دو مسیر با قالب شعر نیمایی آشنایند و، با آنکه بیشترین آثار خود را در قالب کهن و با دیدی نو به شیوهٔ پیشینیان آفریده‌اند، از طریق آشنایی و علاقه با شعر نیما، سپهری، فروغ فرّخزاد و شاملو، در قالب نیمایی هم آثاری از خود به یادگار گذاشته‌اند. کافی است به یاد بیاوریم که ابوالقاسم لاهوتی، شاعر مهاجر ایرانی که این‌همه مورد توجّه و احترام تاجیکان است، هم در ایران و هم در تاجیکستان، در مسیر قالب‌های شکستهٔ شعر پیشگام بوده است.

موسوی گرمارودی، که خود از شاعران شناخته‌شدهٔ ایران است و چند سال از نزدیک با تاجیکستان و شاعران و ادیبان آن دیار زیسته، درباب شعر معاصر این سرزمین بسیار سخن رانده است که، به اجمال، پاره‌هایی از آن را در اینجا نقل می‌کنیم. گرمارودی در مصاحبه با کیهان فرهنگی (سال نوزدهم، ش ۱۹۳، آبان ۱۳۸۱، ص ۱۹) می‌گوید:

تاجیک‌ها، بعد از یک انقطاع طولانی، بیشترین ارتباط فرهنگی که قبل از انقلاب با ما داشتند، از غیر شاعران، با سعید نفیسی و، از شاعران، با نادر نادرپور و سیاوش کسرایی بود. بعدها نادر نادرپور و سیاوش کسرایی و چند شاعر ایرانی دیگر از جمله فروغ فرّخزاد و اشعارش را در آنجا معرّفی کردند. تاجیک‌ها، از همان سال اوّل انقلابشان، جسته و گریخته با برخی از شاعران ما از جمله نادر نادرپور، شاملو آشنا بودند. بعد از فروپاشی شوروی که دروازه‌ها

بازشد و رفت و آمدها زیاد شد، شما می‌دانید که عسکر حکیم و مؤمن قناعت با ما ارتباط داشتند و خصوصاً عجمی چند سال اینجا بود و مدّت‌ها در میان بچّه‌های حوزهٔ هنری به سر برد و در جلسات نقد و بررسی هم شرکت می‌کرد و زبانش قوّت گرفت.

به همان دلیلِ انقطاع فرهنگی، شعر تاجیکستان مثل شعر افغانستان نشد و، به همین جهت، شعر افغانستان، از نظر جوهر شعری، امروز بعد از شعر ایران قرار دارد؛ به خاطر اینکه افغانستان هم خطّش با ما یکی بوده و هم پیوندش با ما بریده نشده، ممانعتی هم برای تماس با یکدیگر نداشته‌ایم.

شعر امروز تاجیکستان دارای قریحه است؛ مثلاً خانم فرزانه، یکی از شعرای با قریحهٔ بالاست؛ ولی این انقطاعِ فرهنگی یک مقداری باید از بین برود، رفت و آمد بیشتر شود تا شعر آنها پالایش پیدا کند. و یک بحثی را هم که ما نباید فراموش کنیم این است که برخی از مشکلات شعر تاجیکستان برمی‌گردد به خطّ آنها؛ چون خطّشان سیریلیک است و خطّ نیاکانی یا خطّ فارسی نیست. آنها خودشان هم ناراحت‌اند و به این عیب اِشراف دارند.

نتیجه

آغاز پیدایش شعر نو فارسی در ماوراءالنّهر و ایران یکسان و هم‌زمان نیست. تحوّلات سیاسی در شوروی تغییرات و دگرگونی‌هایی در شکل و محتوای شعر فارسی در ماوراءالنّهر پدید آورد که باعث شد این نوع از شعر با شعر نو در ایران متفاوت باشد. تأثیرپذیری شاعران نوپرداز ماوراءالنّهر از شاعران ایرانی انکارکردنی نیست؛ امّا فکر و اندیشهٔ نوآوری در ذهن شاعران ماوراءالنّهر تنها به تأثیر شاعران ایران پدید نیامده است. می‌توان گفت ظهور شعر نو در ماوراءالنّهر چند عامل داشته که مهم‌ترین آنها دو عامل انقلاب اکتبر روسیّه و نوآوری در شعر فارسی در ایران بوده است. هرچند عدّه‌ای خود را اوّلین شاعر نوپرداز ماوراءالنّهر دانسته‌اند، بیشتر ارباب علم و ادب صدرالدّین عینی را سرحلقهٔ نوپردازان ماوراءالنّهر می‌شناسانند. شعر نو ماوراءالنّهر به هیچ وجه با شعر نو در ایران قدرت برابری ندارد. هیچ شاعری در آن خطّه نتوانسته است حتّی از شاعران ردهٔ دوم و سوم ایرانی پیشی گیرد. تنها در موضوع و محتواست که گاهی شاعران ماوراءالنّهر به شاعران نوپرداز ایرانی نزدیک می‌شوند. در ساختار و قالب شعری و فضا و زبان، فاصلهٔ این دو نظرگیر است. به عبارت روشن‌تر، کاری که نیما و پیروانش در آغاز

حرکت و باروریِ شعر نو در ایران کردند، نظیر آن در ماوراءالنّهر چندان موفّق نبود. شاعران آن دیار، هرچند خواستند در آن راه پیش روند، چندان کامروا نبودند.

بر این اساس، به جرئت می‌توان گفت که شعر نو ماوراءالنّهر پس از ایران و افغانستان قرار می‌گیرد و شاید دلیل اصلی این عقب‌ماندگی آن باشد که شاعران نوپرداز ماوراءالنّهر با زبان و فضای شعر نو و قواعد و قوانین وزن و قافیه‌پردازیِ شعر نیمایی آشنائیِ درست و کافی ندارند. درکنار آن، خطّ و ناپروردگی زبان نیز می‌تواند در این باب مؤثّر باشد.

باری، سبک و اسلوب شعر نو ایران در ماوراءالنّهر ناشناخته مانده و امید است، با تلاش و کوشش نسل جدیدِ شاعران در ماوراءالنّهر و نیل آنان به شناخت عمیق ویژگی‌های شعر نو فارسی در ایران، شاهد موفّقیّت آنها در آفرینش آثاری ارزشمند در شعر نو باشیم.

منابع

حکمت، علی‌اصغر، «شعر فارسی در عصر معاصر»، نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران ۱۳۲۵ (برگزیدهٔ سخنرانی‌ها)، به اهتمام نورالدّین نوری، ویراست جدید، اسطوره، تهران ۱۳۸۵، ص ۲۵-۵۲.
خدایار، ابراهیم، از سمرقند چو قند، نشر اشاره، تهران ۱۳۸۴.
شعردوست، علی‌اصغر، چشم‌انداز شعر امروز تاجیکستان، انتشارت بین‌المللی الهدیٰ، تهران ۱۳۷۶.
شکوری بخارایی(۱)، محمّدجان، «تذکار اشعار و مسئلهٔ پیدایش شعر نو»، نامهٔ پارسی، سال هشتم، ش ۱ (بهار ۱۳۸۲)، ص ۱۶۵-۱۹۸.
ـــــ (۲)، جستارها، دربارهٔ زبان و ادب تاجیکستان، اساطیر، تهران ۱۳۸۲.
صدر ضیا، شریف جان مخدوم، تذکار اشعار، به کوشش محمّدجان شکوری، سروش، تهران ۱۳۸۰.
عصازاده، خدای‌نظر، ادبیّات تاجیک در سدهٔ بیست (به خطّ سرلیک)، نشر معارف، دوشنبه ۱۹۹۹.
قبادیانی (۱)، رحیم، ستاره‌های پامیر، انتشارات بین‌المللی الهدیٰ، تهران ۱۳۸۳.
ـــــ (۲)، شعر غرق خون، حوزهٔ هنری، تهران ۱۳۷۸.
قزوه، علیرضا، خورشیدهای گمشده، حوزهٔ هنری، تهران ۱۳۷۶.
گل‌نظر، زبان عاشقی (گلچین اشعار)، سروش، تهران ۱۳۷۸.
ناتل خانلری، پرویز، «شعر فارسی در تاجیکستان»، مجلّهٔ سخن، سال اوّل، ش ۲ (تیر ۱۳۲۲)، ص ۹۷-۱۰۱.
یاحقّی، محمّدجعفر، چون سبوی تشنه، نشر جامی، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۵.

❑