



Imitation and Repetition as Dominant Procedures in Pre-modern Poetry in Iran

Mona Alimadadi^{*1}, Morad Esmaeeli², Fatemeh Akbarirad³

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature.

2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Gonbad.

3. MA Student of Persian Language and Literature, Gonbad.

Received: 15/12/2020

Accepted: 01/07/2021

* Corresponding Author's E-mail:
Mona_alimadadi@yahoo.com

Abstract

In the current study on premodern Iranian poetries, from the first century of the history of Persian literature to the period of literary return, it is seen that the imaginary forms used in the poetry of the poets of the third to fifth centuries AH are innovative and the product of their own poetic experience. But with the passage of time from the end of the fifth century onwards, poets, instead of incorporating images of their own personal experience and elements of nature and life into poetry, have always remained within the same images. The question that this research seeks to answer is: why from the end of the fifth century onwards (until the return period), the forms of imagination used in the poetry of Iranian poets are often imitative and repetitive, and devoid of any kind of innovation?

Keywords: Imagination, Imitation and repetition, The premodern paradigm, Thomas Kuhn.



Extended abstract

By examining the poetry of pre-modern Iranian poets, from the first century of the history of Persian literature to the period of literary return, it can be seen that the images used in the poetry of poets of the third to fifth centuries AH are innovative and the product of their personal poetic experience. But over time, from the end of the fifth century onwards, poets, instead of incorporating images of the product of their personal experience and new elements of nature and life into poetry, have always remained within the same range of images of the poets of the past.

The question that this research seeks to answer is: why from the end of the fifth century onwards (until the period of literary return), the forms of imagination used in the poetry of Iranian poets are often repetitive and any innovation is out of the realm of the ancients? Thomas Kuhn's theory of paradigm can be used to answer this question. According to this theory, scientific transformations alternate between normative and revolutionary periods. The movement of science in normative periods takes place through a "paradigm". Scientific paradigms are accepted patterns in the scientific community for significant periods of time about a major aspect of nature. What makes these patterns valid is the metaphysics or philosophy that governs that paradigm. Therefore, what is "scientific, normative and valid" in one paradigm is "unscientific, abnormal and invalid" in the intellectual, philosophical and cultural context of the other paradigm. Sometimes scientists accidentally encounter phenomena that do not conform to the norms and assumptions governing the paradigm. In the first encounter, these cases are considered as exceptional cases or the product of experimental error, and so on. But when the number of these inconsistencies increases, such justifications no longer work, and the paradigm is in crisis. Over time, this crisis deepens until a new paradigm emerges. As the new paradigm grows, so does the previous critical paradigm. Kuhn calls such a development a "scientific



revolution." In his view, the "paradigms" before and after the scientific revolutions are "incomparable."

Kuhn's theory of paradigm is true not only of the history of science, but of all phenomena, including art and literature. In general, it can be said that in each period of time, according to the metaphysics of that period, there is a ruling paradigm that has its own presuppositions, norms and rules. These presuppositions and norms are based upon a fixed pattern that the paradigm as a whole imposes. In these paradigms, only those phenomena (including scientific, artistic, literary, etc.) can emerge that are consistent with the norms and assumptions governing the paradigm, while any innovation will be disregarded.

Accordingly, the imitation of imaginary forms in pre-modern Persian poetry is a phenomenon that should be studied in the presuppositions and norms that dominate the pre-modern paradigm. By examining the premodern paradigm as an all-encompassing whole, one can arrive at assumptions and norms that act as a model for all phenomena of this paradigm. One of these presuppositions is the idea of the originality of the past. In this view, everything in the past has an intrinsic value, so they are only valid and normal when they are imitations of that valuable and sacred past. In the eyes of the pre-modern man, the past is a model of the sacred and golden age, which is always viewed with a respectful eye, and man always remembers it as a dream day. This sacred past is a lost paradise to which all efforts are directed at.

The manifestation of this presupposition can be seen in all intellectual areas of this paradigm. The originality of the past in the field of history has shown itself in the form of a distant view of time, and in the field of philosophy as a belief in the return of people to the origin of existence (first intellect). Looking at the poetry of Iranian poets from the fifth century AH onwards (until the return period), it is also possible to understand this kind of attitude in the world of literature. These poets have either explicitly mentioned their past poets as the



Quarterly Literary criticism

E-ISSN: 2538-2179

Vol. 14, No. 54

Summer 2020-2021



supreme example of poetry, or, without openly praising their past, have accepted them as their role models and tried to write poetry like them. So it is natural that these poets, by following the example of the first Persian poets, instead of depicting their personal poetic experiences, repeat the same imaginary forms and images that had been previously tested by previous poets, and as a result, the imagination in their poetry is imitative and lacks innovation, and even if a poet was innovative, he has not left the realm of vision and attitude of the ancients.

تقلید و تکرار: انگاره مسلط بر صور خیال در شعر پیشامدرن ایران (بررسی چرایی تقلید و تکرار در صور خیال شعر پیشامدرن فارسی با استفاده از نظریه پارادایم توماس کوهن)

منا علی مددی *

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبد کاووس، گنبد کاووس، ایران

مراد اسماعیلی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبد کاووس، گنبد کاووس، ایران

فاطمه اکبری راد

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبد کاووس، گنبد کاووس، ایران

چکیده

با نگاهی به شعر شاعران پیشامدرن ایرانی، از نخستین سده تاریخ ادبیات فارسی تا دوره بازگشت ادبی، می‌توان دریافت که صور خیال به‌کاررفته در شعر شاعران قرن سوم تا پنجم هجری، ابداعی، اصیل و محصول تجربه شعری خود آن‌هاست؛ اما با گذشت زمان از اواخر قرن پنجم به بعد، شاعران به جای آنکه ایماژهای محصول تجربه شخصی خود و عناصر تازه-ای از طبیعت و زندگی را در شعر وارد کنند، همواره در همان محدوده صور خیال شاعران گذشته مانده‌اند و همان تصویرها را با دستکاری‌های جزئی وارد شعر خود کرده‌اند. در این پژوهش به این پرسش پاسخ داده شده که چرا از اواخر قرن پنجم به بعد (تا دوره بازگشت)،

* نویسنده مسئول: Mona_alimadadi@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲۵

صور خیال به‌کاررفته در شعر شاعران ایرانی غالباً تقلیدی و تکراری است و هرگونه ابداعی نیز از قلمرو دید قدما خارج نمی‌شود. نگارندگان این مقاله با استفاده از نظریه پارادایم توماس کوهن دریافته‌اند که یکی از پیش‌فرض‌های پارادایم پیشامدرن، اصالت گذشته است که می‌توان آن را در غالب پدیده‌های شکل‌گرفته در آن، از تاریخ تا فلسفه و عرفان و ادبیات، مشاهده کرد. در حوزه صور خیال نیز، تسلط همین پیش‌فرض سبب شده است تا شاعران همواره اشعار گذشتگان خود را با تمامی عناصر معنایی یا صوری آن‌ها، معتبر بشمارند و آن‌ها را به‌عنوان الگویی کامل و تمام‌عیار از شعر مد نظر قرار دهند و بکوشند مانند آنان شعر بگویند. در نتیجه تصویرهای مطرح در این دوره طولانی (از اواخر قرن پنجم تا دوره بازگشت) غالباً تقلیدی است و اگر شاعری دست به نوآوری زده، از قلمرو دید و نگرش قدما بیرون نرفته است.

واژه‌های کلیدی: صور خیال، تقلید و تکرار، اصالت گذشته، پارادایم پیشامدرن، توماس کوهن.

۱. مقدمه

براساس تعریف مسلّم از شعر در بیشتر متن‌های فلسفی و منطقی، اصلی‌ترین عنصر شعر «خیال» است. این درحالی است که عناصر دیگر، مانند وزن و قافیه و آرایش‌های کلامی، در حکم ابزارهایی به‌شمار می‌آیند که هرچند به مخیل شدن کلام کمک می‌کنند، عامل اصلی آن نیستند. درواقع عنصر خیال جوهره شعر است و بدون آن، کلام دیگر شعر محسوب نمی‌شود. آن چیزی که خیال را در شعر مجسم می‌کند، مجموعه شگردهای بیانی است که در علم بلاغت «صور خیال» نامیده می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۷-۳۸).

صور خیال که به آن‌ها ایماژ نیز می‌گویند، غالباً محصول نوعی تجربه شعری یا زمینه عاطفی است و در شعر حکم واسطه‌ای را دارد که تجربه عاطفی شاعر را منتقل می‌کند. از رهگذر این صورهای خیالی است که می‌توان به شور و عاطفه شاعر هنگام سرودن شعر پی برد. تجربه شعری هرچه فردی‌تر و اصیل‌تر باشد، به همان نسبت، صور خیال به‌کاررفته در شعر نیز شخصی‌تر و بدیع‌تر خواهد بود. آن تجربه شعری که شاعر برای نخستین بار آن را تجربه می‌کند و براساس آن خیالی در ذهن او نقش می‌بندد و به پیدایش صورتی خیالی در شعر او می‌انجامد، شخصی و اصیل است و نوعی بیداری و کشف شاعرانه به‌شمار می‌آید. اما آن کسی که بار دیگر همان صورت خیالی شاعر را در شعر خود تکرار می‌کند، بدون آنکه خود تجربه‌ای از عاطفه نهفته در پس آن داشته باشد، مقلدی بیش نیست؛ بنابراین صورت خیالی تکرار شده در شعر او نیز اصالتی ندارد. به تعبیر برخی پژوهشگران، آن که برای نخستین بار روی خوب را به گل تشبیه کرد، شاعر است و دیگران مقلد او (همان، ۲۰). هرچه ایماژهای به‌کاررفته در شعر تازه‌تر و بدیع‌تر باشد، بیشتر نمایاننده عاطفه شخصی شاعر است و در نتیجه شعر شخصی‌تر و هنری‌تر خواهد بود.

با نگاهی به شعر شاعران پیشامدرن ایرانی از نخستین سده‌های تاریخ ادبیات فارسی تا دوره بازگشت می‌توان دریافت که ایماژهای به‌کاررفته در شعر شاعران قرن سوم تا پنجم هجری اصیل‌تر و تازه‌تر است؛ یعنی خود شاعر بدون اینکه از دیگری تقلید کند، آن‌ها را ابداع کرده است؛ زیرا نخستین شاعران پارسی‌گوی پیش از آن نمونه و الگویی از شاعران گذشته نداشته‌اند که از تصاویر شعر آن‌ها، بدون داشتن تجربه شخصی، تقلید کنند.^۱ اما با گذشت زمان از اواخر قرن پنجم به بعد، شاعران به‌جای آنکه ایماژهای محصول تجربه شخصی خود و عناصر تازه‌ای از طبیعت و زندگی را در شعر

وارد کنند، همواره در همان محدودهٔ صور خیال شاعران گذشته مانده‌اند و همان تصویرها را با دستکاری‌های جزئی وارد شعر خود کرده‌اند. به عبارت بهتر، می‌توان گفت صور خیال به‌کاررفته در شعر شاعران سده‌های سوم تا پنجم جنبهٔ ابداعی دارد؛ اما از اواخر قرن پنجم به بعد، ایماژهای شعر شاعران ایرانی بیشتر تقلیدی است. این شاعران همواره در سرودن شعر و کاربرد صور خیال برای انتقال معنا، شاعران پیش از خود را الگو قرار داده‌اند و با این کار گویی از منظر آنان و در محدودهٔ نگرش آنان، به جهان نگریسته‌اند و به‌جای به‌تصویر کشیدن خیال و عاطفهٔ خود، از تجربهٔ شعری شاعران گذشته سخن گفته‌اند.^۲ در این دوره، اگر شاعری در ارائهٔ خیال‌های شاعرانه بازنگری کرده، از حوزهٔ تصویرهای شعری شاعران گذشته خارج نشده است. گویا «در طول تاریخ شعر فارسی، این عقیده به‌طور ضمنی وجود داشته که هرگونه ابداعی که در زمینهٔ صور خیال به‌وجود آید، نباید از قلمرو دید و نگرش قدما بیرون باشد» (همان، ۲۱۵).

این پژوهش درصدد پاسخ به این پرسش است:

– چرا از اواخر قرن پنجم به بعد (تا دورهٔ بازگشت ادبی) صور خیال به‌کاررفته در شعر شاعران ایرانی غالباً تکراری است و هرگونه ابداعی نیز از قلمرو دید قدما خارج نمی‌شود؟

برای پاسخ دادن به این پرسش از نظریهٔ پارادایم توماس کوهن استفاده کرده‌ایم.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

کتاب‌ها و مقالات زیادی دربارهٔ صور خیال در شعر فارسی نوشته شده که کتاب صور خیال در شعر فارسی، نوشتهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، مهم‌ترین آن‌هاست؛ اما تا کنون

کتاب یا مقاله‌ای که در آن به بررسی چرایی تقلیدی بودن صور خیال شعر فارسی از سده پنجم به بعد پرداخته شده باشد، نوشته نشده است. نظریه پارادایم کوهن نیز نظریه‌ای است که شیوه تحقیق بسیاری از پژوهش‌ها بوده؛ از جمله مقاله «بررسی تمایز و قیاس‌ناپذیری سبک هندی با سبک‌های قبل از آن، از چشم‌انداز نظریه تامس کوهن» نوشته مراد اسماعیلی و حسین حسن‌پور آلاشتی که در شماره ۲۱ مجله شعرپژوهی دانشگاه شیراز به چاپ رسیده؛ اما در هیچ پژوهشی تا کنون از این نظریه برای بررسی چرایی تقلیدی بودن صور خیال در شعر فارسی استفاده نشده است. بنابراین می‌توان گفت که موضوع این مقاله کاملاً ابداعی است.

۲-۱. مبانی نظری

براساس نظریه پارادایم، «تحول علم متناوباً از دوره‌های هنجارین (نرمال یا عادی) و دوره‌های انقلابی می‌گذرد. حرکت علم در دوره‌های هنجارین آن که طولانی‌ترند، از طریق 'پارادایم' انجام می‌گیرد» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۱۳).

از دیدگاه کوهن، پارادایم‌های علمی «الگوهای کلی و عموماً پذیرفته‌شده در جامعه علمی برای دوره‌ای قابل ملاحظه از زمان درباره وجه عمده‌ای از طبیعت‌اند» (همان، ۱۳). آنچه به این الگوها اعتبار می‌بخشد، متافیزیک یا فلسفه حاکم بر آن پارادایم است. بنابراین آنچه در یک پارادایم «علمی، هنجاری و معتبر» است، در بستر فکری، فلسفی و فرهنگی پارادایم دیگر «غیرعلمی، ناهنجار و نامعتبر» است (مقدم‌حیدری، ۱۳۸۷: ۲۳). این پارادایم است که معیارهای کار و پژوهش مجاز را در درون علمی که ناظر و هادی آن است، تعیین می‌کند (چالمرز، ۱۳۸۷: ۱۰۹) و به دانشمندان هر دوره‌ای می‌گوید که چه چیزی مسئله است و باید برای یافتن پاسخ‌هایی برای آن به جست‌وجو

پرداخت و این پاسخ‌ها باید در قالب کدام مفاهیم و اصطلاحات صورت‌بندی شود و با کدام اصول و نظریه‌ها تلائم داشته باشد (مقدم‌حیدری، ۱۳۸۷: ۴۴). هرازچندگاهی دانشمندان به‌طور تصادفی با پدیده‌هایی مواجه می‌شوند که با هنجارها و پیش‌فرض‌های حاکم بر پارادایم تناسب ندارد. در نگاه نخست، این موارد استثنائی یا محصول خطای آزمایشگر و... تلقی می‌شوند؛ اما وقتی تعداد این موارد ناهمساز افزایش بیابد، دیگر چنین توجیهاتی کارساز نیست و پارادایم با بحران مواجه می‌شود. با گذشت زمان، به‌مرور این بحران عمیق‌تر می‌شود، تا اینکه درنهایت پارادایم جدیدی ظهور می‌کند (کوهن، ۱۳۸۳: ۱۵۶-۱۵۸). با افزایش طرفداران پارادایم جدید، نهایتاً پارادایم بحران‌زای قبلی طرد می‌شود. کوهن (همان، ۱۸۳) چنین تحولی را «انقلاب علمی» می‌نامد. به‌عقیده او، «پارادایم»‌های پیش و پس از انقلاب‌های علمی «قیاس‌ناپذیرند» (رک. صادقی، ۱۳۹۷: ۲۷۳).

نظریه پارادایم کوهن نه‌تنها درباره تاریخ علم صادق است، بلکه تمامی پدیده‌ها از جمله هنر و ادبیات را نیز می‌توان در قالب آن قرار داد. به‌طور کلی می‌توان گفت در هر دوره زمانی، براساس متافیزیک آن دوره، پارادایمی حاکم است که پیش‌فرض‌ها، هنجارها و قواعد خاص خود را دارد. این پیش‌فرض‌ها و هنجارها همگی از الگوی ثابتی تبعیت می‌کنند که پارادایم، به‌عنوان یک کل، بر آن‌ها تحمیل می‌کند. در این پارادایم‌ها، تنها پدیده‌هایی (اعم از علمی، هنری، ادبی و...) امکان ظهور می‌یابند که با هنجارها و پیش‌فرض‌های حاکم بر پارادایم همخوانی داشته باشند؛ درعین حال، هرگونه نوآوری، تغییر یا اصلاحی در پدیده‌ها باید در همان محدوده‌ای باشد که پارادایم و هنجارهای حاکم بر آن مشخص کرده‌اند.

بر این اساس، تقلیدی بودن صور خیال در شعر پیشامدرن فارسی پدیده‌ای است که می‌بایست چرایی آن را در پیش‌فرض‌ها و هنجارهای مسلط بر پارادایم پیشامدرن جست‌وجو کرد.

با بررسی پارادایم پیشامدرن به‌عنوان یک کل فراگیر، می‌توان در آن به پیش‌فرض‌ها و هنجارهایی دست یافت که بسان الگویی بر تمام پدیده‌های این پارادایم مؤثر واقع می‌شوند. یکی از این پیش‌فرض‌ها اندیشه اصالت گذشته است. در این نوع نگاه، هرچیزی در گذشته دارای ارزش ذاتی و قداست است؛ بنابراین فقط پدیده‌هایی معتبر و بهنجار هستند که تقلیدی از آن گذشته ارزشمند و مقدس باشند. در حوزه صور خیال نیز، همین قاعده باعث شده که شاعران همواره اشعار گذشتگان خود را با تمام عناصر معنایی یا صوری آن‌ها معتبر بشمارند و آن‌ها را الگویی کامل و تمام‌عیار از شعر تلقی کنند و بکوشند مانند آنان شعر بگویند. در نتیجه در حوزه صور خیال نیز، در این دوره طولانی (از اواخر قرن پنجم تا دوره بازگشت) غالباً یا ابداعی صورت نگرفته، یا اگر هم شاعری دست به نوآوری و ابتکاری زده، از قلمرو دید و نگرش قدما بیرون نرفته است.^۳

در این پژوهش، نگارندگان با استفاده از روش پارادایم توماس کوهن نشان داده‌اند که چگونه اصالت دادن به گذشته در پارادایم پیشامدرن سبب شده است تا شاعران فارسی‌زبان نیز در سرودن شعر خود، همواره نگاهی ستایش‌آمیز به گذشتگان خود داشته باشند و بکوشند صور خیال شعر خود را هرچه بیشتر به شعر شاعران گذشته‌شان نزدیک نمایند.

اصالت گذشته: پیش فرض پارادایم پیشامدرن

همان طور که گفته شد، بر هر پارادایمی، پیش فرض‌ها، هنجارها و قواعدی مسلط هستند؛ در هر پارادایم، تنها پدیده‌هایی اجازه ظهور می‌یابند که با آن پیش فرض‌ها و هنجارها سازگار باشند. یکی از پیش فرض‌های پارادایم پیشامدرن، اصالت گذشته و اندیشه بازگشت به مبدأ است.

در نگاه انسان پیشامدرن، آنچه اصالت دارد و مقدس شمره می‌شود، گذشته است. گذشته یک الگوی مثالی مقدس و دوران زرینی است که همواره با چشمی پُر از احترام و احتشام به آن نگریسته می‌شود و درعین حال، همواره تحسر آدمی را برمی‌انگیزد (مردیها، ۱۳۹۳: ۴۳-۴۴) و آدمی همواره از آن همچون روزهای رؤیایی یاد می‌کند. این گذشته مقدس بهشت گم‌شده‌ای است که رجعت به آن تمام تلاش انسان پیشامدرن را به خود معطوف می‌کند و او را ملزم می‌کند که چه بکند و به چه چیز اعتقاد داشته باشد (پلام، ۱۳۸۶: ۳۶ و ۶۶).

اعتقاد به تقدس گذشته سبب می‌شود از نظر انسان پیشامدرن، همه چیز عالم، از شهر تا معبد و کوه و رود و کشتزار، نمونه‌هایی مینوی و اساطیری داشته باشند؛ نمونه‌هایی که در آغاز خلقت (یعنی در گذشته) در عالمی فراتر از جهان مادی به دست خدایان ساخته شده‌اند و انسان در این عالم موظف به تکرار آفرینش آن‌هاست. بنابراین در نگاه او، هرگونه خلاقیتی تکراری است از مثال اعلای آفرینش و هر آیینی دارای یک نمونه بغانه و یک نمودگار آغازین است و فقط اعمالی ستودنی و معتبر هستند که قبلاً توسط دیگری، «موجودی برتر از انسان»، آزموده شده باشند و او اینک می‌باید همان کردارها را تکرار کند تا خود را به آن گذشته آرمانی پیوند دهد. براینکه این نوع نگاه آن است که هریک از اعمال بشری فقط به‌میزانی معتبر شمرده می‌شوند و

از ارزش و سودمندی برخوردار می‌گردند که به تقلید و تکرار کرداری آغازین بپردازند. نمونه این اعتقاد را در انجام مناسک آیینی، ساختن پرستشگاه‌ها و شهرها و به‌طور کلی در همه عرصه‌های زندگی انسان پیشامدرن می‌توان مشاهده کرد (الیاده، ۱۳۹۰: ۱۹-۳۵).

اصالت گذشته در فلسفه تاریخ

یکی از اصلی‌ترین جلوه‌های گذشته‌گرایی در پارادایم پیشامدرن، عرصه تاریخ است که می‌توان آن را به‌صورت نگاه دوری به زمان و تاریخ مشاهده کرد. انسان باستانی با مشاهده گردش خورشید و ماه و ستارگان به دور زمین، توالی شب و روز، افزونی و کاستی ماه و پیدایش فصول، مفهوم زمان را دریافته بود. در نظر او، همان‌طور که هر روز و هر شب، هر فصل و هر سال، ماه و خورشید، طبیعت و زمین (که نشانه‌های زمان هستند) حرکت خود را از یک نقطه آغاز می‌کنند و پس از گذراندن مراحل، دوباره به آن نقطه بازمی‌گردند، خود زمان نیز دایره‌وار تصور می‌شد. بدین سان زمان خود دایره‌ای بود که هرچیز را آغاز می‌کرد و پس از دوری به همان‌جا که بود، باز می‌-رساند (مسکوب، ۱۳۵۴: ۲۵).

در این نوع نگاه، زمان و تاریخ حرکتی رو به جلو و توأم با پیشرفت ندارد، بلکه حرکتی واژگونه است به‌سوی گذشته‌ای مقدس که نهایت آن با سرآغاز آن یکی است؛ آینده چیزی نیست جز بازگشت به گذشته‌ای آرمانی و این دور دائم در حال تکرار است. از این رو گذشته مدام در زمان حال جاری است. برای انسان پیشامدرن، مفهوم رشد و تحول، اعتقاد به ترقی و حرکت به‌سوی آینده‌ای مطلوب‌تر معنادار نیست

(خیل، ۱۳۷۲: ۱۳)، علت این امر بیش از هرچیز در تجربه زیستی انسان پیشامدرن ریشه دارد.

به گفته برخی پژوهشگران، در پارادایم پیشامدرن، ترقی جوامع بشری از غارنشینی به چادرنشینی و شهرنشینی و تحولات زندگی کشاورزی به قدری کند صورت می‌گرفت که برای مردم آن قابل مشاهده نبود. بنابراین تاریخی که او می‌شناخت، نه تنها رو به جلو نبود، بلکه در آن اگر جنبش و حرکتی هم صورت می‌گرفت، در جهت تنزل از عصر طلایی گذشته بود (پولارد، ۱۳۵۴: ۱۶). این دیدگاه دوره آغازین زندگی بشر را عصر زرینی می‌داند که معیار ارزیابی زمان حال است و آینده نیز چیزی جز بازگشت به آن نیست (کار، ۱۳۸۷: ۱۵۴).

چنین دیدگاهی را در بین تمام تمدن‌های باستانی، از جمله هند، یونان، مصر و بین‌النهرین، می‌توان مشاهده کرد (مفتخری، ۱۳۹۰: ۲۲). برخی پژوهشگران برآن‌اند که پارمنیدس، یکی از فیلسوفان یونان باستان، حقیقت حرکت زمان را نفی می‌کرد و هیچ تغییری را اصیل نمی‌دانست. او همه چیز را تابع یک حقیقت ازلی و ابدی به شمار می‌آورد. روایان نیز اگرچه به سیر امور بی‌توجه نبودند، تاریخ و گذر زمان را دوره‌ای می‌دانستند؛ یعنی برای آن مقاطع معین تکراری در نظر می‌گرفتند که انجام آن به معنای بازگشت به نقطه آغاز آن بود (رک. مجتهدی، ۱۳۸۱: ۴۹-۵۰).

در ایران باستان نیز، مانند دیگر تمدن‌های باستانی، می‌توان نگاه دوری به تاریخ را مشاهده کرد. در جهان‌شناسی زرتشتی، جهان تاریخی مینوی دارد؛ با آغاز و انجامی دانسته، با سه دوران مینوی، آمیختگی و یگانه‌سازی. براساس این عقیده،

گیتی با گردش دایره‌وار از فرمانروایی اهورامزدا آغاز می‌شود و پس از نشیب و فرازی مقدر به پیروزی اهورامزدا می‌انجامد. پس از حرکتی نه یا

دوازده هزار ساله در خویشتن، به خود واصل می‌شود و به جایگاه نخست می‌رسد. از همان آغاز، هدف بازگشت به آغاز است (مسکوب، ۱۳۵۴: ۲۳).

تداوم این نوع نگاه را در آرای اندیشمندان مسلمان درباره زمان نیز می‌توان مشاهده کرد. فارابی در رساله «الدعای القلییه» آنجا که از پیدایش افلاک، اجرام آسمانی و حرکت آن‌ها سخن می‌گوید، زمان را امری می‌داند که تابع حرکت و عارض بر آن است. از نظر او، حرکت (به معنای مجموع حرکت‌های عالم) ابتدا و انتهای زمانی ندارد و اتصال دائمی آن‌ها جز در حرکت دورانی ممکن نیست. بنابراین زمان نیز، به عنوان امری تابع و عارض بر حرکت، دورانی است (فارابی، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

اصالت گذشته در ساحت فلسفه دوران اسلامی

پیش فرض پارادایم پیشامدرن، یعنی انگاره اصالت گذشته، بر فلسفه اسلامی نیز مسلط است. از نظر فارابی، فیلسوف مشائی، همه اجسام عالم مشتاق بازگشت به مبدأ وجودی خود، یعنی خداوند یا صادر اول (عقل اول) هستند.

در هر جسمی قوه و استعدادی که مبدأ حرکت بالذات است، وجود دارد؛ هر جسم طبیعی بسیط هنگامی که در مکان طبیعی خویش باشد، جز به نحو قسری (یعنی مخاف طبع و با فشار) حرکت نخواهد کرد و هرگاه از مکان طبیعی خویش جدا شود، به حسب طبع خود، دوباره به سوی همان مبدأ حرکت می‌کند (همان، ۱۲۵-۱۲۶).

این «میل بازگشت به مبدأ» در تحرک افلاک نیز وجود دارد. از نظر فارابی، تحرک فلک نه به جهت غرض شهوانی است نه غضبی، بلکه به جهت شوق به همانند گشتن (تشبه) به مبادی عقلی مجرد خویش است...؛ هر یک از اجرام فلکی، عقلی مجرد و مخصوص دارد که مورد اشتیاق آن جرم فلکی است [...] و

هرچند هریک از افلاک معشوقی خاص و متفاوت با مورد اشتیاق دیگر افلاک دارد، همه در داشتن معشوقی یگانه شریک‌اند که همان نخستین معشوق است (یعنی حق تعالی یا عقل اول) (همان، ۱۲۶).

فارابی در جایی دیگر، از پیوستن نفس انسانی به عقل فعال، یعنی بازگشت آن به مبدأ، نیز سخن می‌گوید و این پیوستن را سعادت نفس معرفی می‌کند. او در رساله «اثبات المفارقات» می‌نویسد:

برهان بر اینکه نفس را پس از جدایی از جسم سعادت از جنس سعادت مجردات است و کامل‌ترین آن‌ها سعادت است که اختصاص به نفوس شریف دارد [...] این نفوس بسیط‌اند و اینکه ضرورتاً وقتی کمالاتی را که قوه پذیرش آن‌ها را داشته‌اند، به دست آورند، محال است این کمالات از آن‌ها زایل شود. [...] و آنچه درخصوص این امکان باید گفت، این است که اگر عقل هیولانی همراه با عقل بالفعل باقی باشد، باید نفس نسبت به یک چیز (و در یک زمان) هم عالم باشد هم جاهل (که محال است) و کمالی که مورد بحث ماست، همانا وصول عقل به درجه عقل بالفعل است، یعنی حصول استعداد تام برای وصول و پیوستن به عقل مجرد باقی و ثابت (در عالم عقول)؛ بنابراین نفس پس از مفارقت از بدن، به عقل بالفعل (یا عقل فعال) می‌پیوندد (همان، ۱۴۰-۱۴۱).

اندیشه بازگشت به مبدأ در رساله‌های نماینده دیگر فلسفه مشاء، ابن‌سینا، نیز بازتاب یافته است. ابن‌سینا در «رساله عرشیه» به تبیین «اول بودن و آخر بودن خداوند» می‌پردازد و می‌نویسد:

و هرگاه گفته شود حق تعالی اول است، این اولیت به اعتبار ذات اوست که ترکیبی در آن نیست و منزله است از علل و اضافه به موجودات. پس اوست که مصدر صدور اشیا است و اوست که بوده و چیزی با او نبوده؛ و هیچ آخری هم

نیست مگر آنکه او پیش از او بوده. پس اوست اول و اوست آخر [...] پس معلوم شد هر کمال و جمال و وجودی که برای غیر است، اولاً برای حق است و مستفاد از اوست. و هرگاه گفته شود اوست آخر، یعنی رجوع سلسله موجودات در ترقی و تنزل به سوی اوست (ابن سینا، ۱۳۸۸: ۲۸۹).

ابن سینا این عقیده را در جای دیگر از «رساله عرشیه»، هنگام سخن از صدور صادر اول از حق تعالی نیز بیان می‌کند و می‌نویسد:

تمام سلسله وجود، از سبب و مسبب، صادر از اوست. پس وقتی که ما گفتیم این فعل صادر از حق است، به واسطه سببی، چون سبب هم از اوست، پس نقضی به فاعل مطلق بودن حق وارد نخواهد شد؛ بلکه تمام، صادر از اوست و به واسطه اوست و بازگشت همه به سوی اوست و جایز نیست مقدم داشتن آنچه که مؤخر است و یا تأخیر آنچه که مقدم است. اوست که هم مقدم است و هم مؤخر. «هو الاول و الاخر»... ولکن موجود اول، اشرف است و چون تنزل کند و روی به پستی نهد، از اشرف به اخس منتهی می‌گردد؛ چون همان طوری که گفتیم، صادر اول عقل است، پس از آن نفس است، بعد از آن اجرام سماوی است، پس مواد عناصر اربعه است و صور آنها؛ گرچه مواد عناصر، مشترک است ولکن صور آنها مختلف است. این بود سلسله نزول که منتهی می‌گردد به هیولا که اخس موجودات است، باز از ادنی ترقی می‌کند و از اخس به سوی اشرف حرکت می‌نماید تا برسد به مرتبه‌ای که موازی و مواجه می‌شود با درجه عقل اول. اکنون معلوم شد که اوست مبدأ و به سوی اوست معاد. آیه وافی هدایت، شاهد مدعاست: *إِنَّا لِلّٰهِ وَاِنَّا اِلَيْهِ رَاجِعُونَ* (همان، ۲۹۳).

اندیشه بازگشت به مبدأ در حکمت اشراق آشکارتر و پُررنگ‌تر از فلسفه مشاء نمایان شده است. به عقیده سهروردی، «النَّفوسُ مِنْ سِنَخِ الْمَلَكُوتِ وَ لَوْ لَا شَوَاعِلُهَا

لَا تَنْقَشَتْ بِنُقُوشِ الْمَلَكُوتِيَّةِ» (۱۳۸۰: ۸۵)؛ یعنی نفوس انسانی ملکوتی هستند و اگر شواغل جسمانی نبود، به نقوش ملکوتی منقش می‌شدند؛ اما هنگام تکوین جسم انسانی آن نفس غیرمادی و ملکوتی که «اسپهد ناسوت» نام دارد، به دو نیمه تقسیم می‌شود که یکی در آسمان باقی می‌ماند و دیگری به زندان یا قلعه بدن فرودمی‌آید. به همین جهت است که نفس بشری پیوسته در این جهان افسرده و غمگین و در جست‌وجوی نیمه دیگر، یعنی اصل آسمانی خویش، است و آن‌گاه به سعادت می‌رسد که به مبدأ وجود خود بازگردد، به منزلگاه آسمانی خویش متصل شود و با نیمه ملکوتی خود پیوند یابد (نصر، ۱۳۸۶: ۸۶-۸۷).

به عقیده سهروردی،

نوری که به واسطه شوارق عظیمه قوت یافته، عاشق اصل خود بود، به سرچشمه حیات جذب گردد [...] از کالبد انسانی رهایی یافته، به جهان نور محض رود و در آنجا مقام گزیده، در زمره انوار قدسیه درآید و به سبب تقدس نورالانوار و قواهر قدسیه، قدسی شود (۱۳۹۷: ۳۶۷).

احساس حکیم اشراقی در این جهان احساس غربت و دورافتادگی از عالم نور و مشرق یا عالم روحانی است. عالم ماده و ظلمت یا غرب تبعیدگاه جان یا نفس ناطقه است. نفس انسانی با افتادن در غرب عالم ماده، هم از وطن اصلی خود که عالم انوار و فرشتگان است، جدا شده و هم از معشوق آسمانی خویش. اندوه دوری از یار و دیار و احساس دل‌تنگی و غربت، حکیم را باید به سیروس‌سلوکی معنوی و جهادی عرفانی برای رهایی از زندان غرب بکشاند. تشخیص موقعیت اسارت و تبعید خویش در غرب یا عالم مادی در نتیجه شناختن اصل و حقیقت نوری و روحانی خویش، سپس مجاهده و سیروس‌سلوک عرفانی برای رهایی از این تبعیدگاه غرب و سرانجام برگشتن به اصل

خویش از طریق تحقق مرگ ارادی و دیدار با فرشته یا اصل و همزاد آسمانی خویش در عالم مثال، مراحل است که حکیم باید برای تحقق آن‌ها بکوشد؛ این مراحل در کتاب حکمت / شراق و نیز رساله‌های رمزی سهروردی به زبان رمز بیان شده است (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۴۲).

انگاره اصالت گذشته در اندیشه عرفانی

انگاره بازگشت به گذشته در اندیشه عرفانی نمود آشکاتری یافته است. در اکثر نحله‌های عرفان ایرانی، روح موجودی است ملکوتی و نورانی که از جهانی برتر هبوط کرده و در زندان تاریک جسم و دنیای مادی گرفتار شده است و تنها آرزوی او بازگشت به اصل آسمانی و حقیقت ازلی خویش است. این بن‌مایه قرن‌ها پیش از ظهور اسلام در شاخه‌های مختلف آیین گنوسی که مانویت یکی از آن‌هاست، سابقه دارد.

آیین مانی برای جهان هستی، دو بنیاد مستقل روح و ماده یا نور و ظلمت قائل می‌شود. براساس تعالیم گنوسی مانی، در آغاز در همه عالم روشنی بود، سپس در پایین تاریکی پدید آمد. تاریکی به قلمرو روشنی هجوم برد. جهان مادی در پی برخورد اصل ماده، یعنی شر و تاریکی، با اصل روح، یعنی خیر و روشنی، پدید آمد. بدین ترتیب، روشنایی و تاریکی به هم درآمیختند و کشاکشی دائمی میان آن دو پدید آمد. در این کشاکش، روح به اسارت ماده درآمد و از اصل آسمانی خویش جدا ماند. اما این روح روشن جدا مانده از اصل همواره در آرزوی بازگشت به موطن اصلی خویش بوده است و می‌کوشد به مبدأ نورانی خویش بازگردد. این آرزوی پیوند دوباره با سرچشمه

آسمانی را در آثار به‌جامانده از مانویان می‌توان دید. در یکی از مزامیر مانوی آمده است:

«از آسمان‌ها گذر کنم

و این کالبد را بر زمین نهم

آنانم فرا همی‌خوانند

بر صور همی‌دمند

سوی جاودانان

کالبد خویش بر زمین رها کنم

که از خاک گرد آمده بودم» (آلبری، ۱۳۷۵: ۱۹۱).

بن‌مایه غربت روح در عالم ماده و میل دائمی او به بازگشت به گذشته آسمانی، در عرفان اسلامی نمودی آشکارتر یافت؛ زیرا آیات قرآن و جهان‌بینی اسلامی خود زمینه را برای تداوم و پررنگ‌تر شدن آن فراهم کرده بود. براساس آیات قرآن، خداوند انسان را از خاک آفرید و از روح خود در او دمید (سوره ص، آیات ۷۱ و ۷۲). پس روح آدمی از جنس روح خداوند است و اصل وجود او آسمانی است. این روح آسمانی چندی در جوار قرب رب‌العالمین، برخوردار از ناز و نعمت بهشتی، می‌زیست، تا اینکه به فریبکاری ابلیس از بهشت رانده شد و به زمین، یعنی عالم ماده، هبوط کرد (سوره بقره، آیات ۲۹ تا ۳۶). از سوی دیگر آیات قرآن بازگشت دوباره انسان به اصل و مبدأ الهی را نوید می‌داد (سوره بقره، آیه ۱۵۶).

وجود چنین آموزه‌هایی در جهان‌بینی اسلامی، خود زمینه را برای اثربخشی عرفان اسلامی از تعالیم گنوسی مانوی فراهم می‌آورد. به‌گفته برخی پژوهشگران، «زمانی که متفکرانی از قبیل ابن‌سینا، ابن‌طفیل، سهروردی و ابن‌عربی ظهور کردند، عقاید گنوسی تقریباً در تفکر اسلامی جذب شده بود و آن متفکران مواد فکری خود را از آن اخذ

کردند» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۵۸). پس طبیعی است که بن‌مایه غربت روح در عالم ماده و انگاره بازگشت دوباره به اصل آسمانی، در آثار عارفان مسلمان نمایان شده باشد. یکی از متونی که این انگاره آشکارا در آن نمود یافته، *مرصادالعباد* نجم‌الدین رازی است. در *مرصادالعباد* آمده است که خداوند هنگام خلقت انسان، روح را بر ۳۶۰ هزار عالم روحانی و جسمانی، و مُلکی و ملکوتی گذر داده و در هر عالم برای او نُزلی قرار داده و گنجی از بهر او دفین کرده، تا آن روز که در عالم اجسام به خلافت می‌نشیند، این نزل‌ها و گنج‌ها با او همراه باشد و نیز «در وقت مراجعت به درگاه خداوند» از آن‌ها بهره‌مند شود. همچنین خداوند بر این گنج‌ها طلسماتی قرار داده و بندگشاهای آن طلسمات را بر آدم عرضه کرده است تا «به وقت مراجعت» راه بر او آسان شود و از مصالح و مفاسد راه باخبر گردد (رازی، ۱۳۸۶: ۸۳-۸۴).

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در نگاه عارفان مسلمان، از همان ابتدای خلقت انسان، خداوند تمهیداتی برای بازگشت دوباره او به درگاه خود فراهم می‌آورد. گویا انسان آفریده می‌شود تا در سیری نزولی به عالم ماده هبوط کند و دوباره در سیری صعودی، به عالم ملکوت بازگردد؛ زیرا اصل وجود و من حقیقی او در عالم ملکوت است. به همین سبب، انسان هشیار همواره در غم غربت قدیم به‌سر می‌برد و در آرزوی اصل الهی خود می‌سوزد و می‌گدازد؛ این سوزوگداز در غم دوری از وطن اصلی و اندیشه بازگشت به آن را در جای‌جای متون عرفانی می‌توان مشاهده کرد؛ چنان‌که مولوی در آغاز مثنوی، از زبان نی، سوزوگداز و آرزوی بازگشت به موطن حقیقی و اصل خود را این‌چنین بیان کرده است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند	وز جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا بُریده‌اند	در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق
 هر کسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش
 (مولوی، ۱۳۸۶: ۱)

شارحان مثنوی غالباً نی را روح قدسی و نفس ناطقه دانسته‌اند که از عالم خویش به دور افتاده و در زندان تن محبوس گشته و اکنون در شوق رجوع بدان عالم و از رنج غربت و حبس در این قفس، ناله و شکایت آغازیده است (رک. فروزانفر، ۱۳۷۱: ۱/۸). مولوی در جای دیگر نیز، این آرزوی بازگشت به مبدأ را چنین بیان می‌کند:

ما ز بالا ایم و بالا می‌رویم ما ز دریا ایم و دریا می‌رویم
 ما از آنجا و از اینجا نیستیم ما ز بی‌جاییم و بی‌جا می‌رویم
 ... اختر ما نیست در دور قمر لاجرم سوی ثریا می‌رویم
 ... ای که هستی ما ره را میند ما به کوه قاف و عنقا می‌رویم

(مولوی، ۱۳۷۸: ۴ / ۲۹-۳۰)

وجود چنین ابیاتی در دیوان شاعران عارف‌مسلک ایرانی، از حضور آشکار انگاره اصالت گذشته و میل بازگشت به آن در عرفان اسلامی خبر می‌دهد.

۲. بحث و بررسی

اصالت گذشته در ساحت ادبیات فارسی

همان طور که مشاهده شد، اندیشه اصالت گذشته و تلاش برای بازسازی آن گذشته آرمانی در آینده، انگاره‌ای است که بر تمام پدیده‌ها و زمینه‌های فرهنگ پیشامدرن ایرانی، از تاریخ تا فلسفه و عرفان، مسلط است. تأثیر این نوع نگاه و گرایش به گذشته را در ادبیات، به‌منزله پدیده‌ای که متأثر از انگاره مسلط بر پارادایم شکل می‌گیرد، نیز می‌توان مشاهده کرد. با نگاهی به شعر شاعران ایرانی از قرن پنجم هجری به بعد (تا

دوره بازگشت)، می‌توان این نگرش شاعران به گذشته را دریافت. این شاعران یا به‌صراحت از شاعران گذشته خود به‌عنوان نمونه‌ی اعلای شاعری یاد کرده‌اند، مانند عنصری (۱۳۶۳: ۳۲۷) که غزل رودکی‌وار را نیکو می‌داند، یا بدون اینکه آشکارا از گذشتگان خود ستایش کنند، آن‌ها را الگوی خود پذیرفته و کوشیده‌اند مانند ایشان شعر بگویند و از این طریق خود را به آن‌گو یا نمونه‌ی مثالی نزدیک کنند. نمونه‌ی بارز این تقلید از گذشتگان را در شعر امیر معزی می‌توان مشاهده کرد، آنجا که می‌گوید:

برآمد ساجگون ابری ز روی نیلگون دریا بخار مرکز خاکی، نقاب قبه‌ی خضرا

(معزی‌نیشابوری، ۱۳۱۸: ۲۹)

این قصیده‌ی مشهور فرخی سیستانی را در نظر داشته است:

برآمد پیلگون ابری ز روی نیلگون دریا چو رای عاشقان گردان، چو طبع بیدلان شیدا

(فرخی سیستانی، ۱۳۸۸: ۱)

این میل به شعر سرودن شبیه گذشتگان فقط به شاعران مقلد سبک خراسانی محدود نمی‌شود، بلکه شاعران چیره‌دست بسیاری در طول تاریخ ادبیات پیشامدرن فارسی از شاعران گذشته خود تقلید کرده‌اند؛ چنان‌که در *دیوان غزلیات شمس* نیز می‌توان غزل‌هایی را دید که مولوی با پیش چشم داشتن اشعار رودکی سروده است؛ از جمله غزل:

گفت کسی خواجه سنایی بمرد مرگ چنین خواجه نه کاری ست خُرد

(مولانا، ۱۳۷۸: ۲ / ۲۵۸)

که آن را در اقتفای این مرثیه‌ی رودکی در مرگ ابوالحسن مرادی سروده است:

مُرد مرادی نه همانا که مُرد مرگ چنین خواجه نه کاری ست خُرد

(رودکی، ۱۳۷۶: ۷۶)

حافظ نیز با همه هنرمندی و ابتکار در کاربست عناصر شعری، غزل‌های بسیاری در اقتفای غزل‌های خواجوی کرمانی یا عماد فقیه سروده است.^۴

سرودن منظومه‌های حماسی با نظر داشتن به شاهنامه فردوسی، منظومه‌های غنایی به سبک منظومه‌های عاشقانه نظامی و نگاشتن کتاب‌های تعلیمی به سبک گلستان سعدی نیز از این دست تقلیدهاست.

علاوه بر تقلیدهای این‌چنینی، در آثاری در تعلیم آداب شاعری یا نویسندگی نیز می‌توان این گذشته‌گرایی را دید. مثلاً نظامی عروضی در چهارمقاله مخاطب خود را که خواهان آموختن راه و رسم شاعری است، به آموختن اشعار متقدمان و متأخران تشویق می‌کند و می‌گوید:

شاعر بدین درجه نرسد، الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد که درآمد و بیرون‌شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است تا طرق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود (نظامی عروضی، ۱۳۷۶: ۴۹).

وی پس از این مقدمات، داستان‌هایی را در وصف ذوق و قریحه و شیوه شاعری شاعرانی چون رودکی و فرخی سیستانی حکایت می‌کند که از نظر نظامی عروضی، نمونه اعلای شاعری محسوب می‌شوند و او با معرفی و توصیف هنر شاعری آن‌ها، درواقع الگویی مثالی از شاعری خوش‌قریحه و سخندان ارائه می‌دهد و غیرمستقیم از مخاطب خود می‌خواهد که مانند آنان شعر بگوید.

این تقلید و تکرار که انگاره مسلط بر سراسر شعر پیشامدرن فارسی است، در دوره بازگشت ادبی به اوج خود می‌رسد و رسمیت می‌یابد. شاعران دوره بازگشت ادبی که

خواهان تغییر در شعر فارسی و رهایی از سبک هندی بودند، به دلیل محصور بودن در پارادایم پیشامدرن، بازگشت به شعر سبک خراسانی و عراقی را (به عنوان الگو و نمونه اعلای شعر) سرلوحه تلاش های خویش قرار دادند و با این کار خود، شعر فارسی را از تحول به دوران انداختند (رک. خاتمی و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۳).

برخی از این شاعران آشکارا خود را پیرو شاعران گذشته معرفی می کنند؛ چنان که قائمی در قصیده ای که به تقلید از قصیده خاقانی سروده است، خود را خاقانی ثانی و قائم مقام عنصری معرفی می کند و می گوید:

ای شاه، قائمی منم خاقانی ثانی منم نی آب خاقانی منم زین نظم غراً ریخته
اینک منم در شاعری قائم مقام عنصری از نقش الفاظ دری، بیرنگ معنا ریخته
(قائمی، ۱۳۶۳: ۶۱۷)

این دل بستگی به شاعران گذشته و تمایل به تقلید از آنان در اشعار تمام شاعران دوره بازگشت ادبی مشهود است؛ چنان که مشتاق اصفهانی غزلی با مطلع:

چون ساغر می به دست گیرد دل از کف هر که هست گیرد
(مشتاق اصفهانی، بی تا: ۶۱)

را به تقلید از این غزل مشهور حافظ سروده است:

یارم چو قدح به دست گیرد بازار بتان شکست گیرد
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۸: ۱۰۰)

اصالت گذشته در صور خیال

یکی از ابعاد ادبیات که متأثر از انگاره تقلید و تکرار در پارادایم پیشامدرن قرار دارد، حوزه صور خیال است. با نگاهی به شعر پیشامدرن فارسی می توان دریافت که صور خیال به کار گرفته شده در شعر دوره اول سبک خراسانی با شاعرانی مانند رودکی بیشتر

جنبه ابداعی دارد؛ ولی از حدود قرن پنجم به بعد، صور خیال مطرح در شعر شاعران بیشتر تقلیدی از صور خیال شعر شاعران دوره اول سبک خراسانی است و هرگونه نوآوری در این زمینه از محدوده دید قدما خارج نمی‌شود. برخی پژوهشگران عنصری‌بلخی را نخستین کسی دانسته‌اند که به جای خلق تصاویر تازه، به تلفیق صور خیال رایج در شعر عصر خویش پرداخته است و پس از او، شاعران دیگری مانند، معزی‌نیشابوری، لامعی‌گرگانی، مسعود سعد سلمان و قطران تبریزی، راه او را در به‌کارگیری تصاویر شعری درپیش گرفته‌اند (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۲۶). نمونه‌های تقلید و تکرار صور خیال در شعر این دسته از شاعران فراوان است. برای مثال می‌توان به تصویر «پنجه چنار» در شعر مسعود سعد سلمان اشاره کرد، آنجا که می‌گوید:

ابدال را به دعوت نیک تو دست‌ها برداشته چو پنجه سرو و چنار باد
(مسعود سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۸۷)

این تصویر که به شکل‌های گوناگون در شعر مسعود سعد به کار رفته، تقلیدی است از تصویری که پیش‌تر فرخی سیستانی در قصاید خود نمایش داده بود:

نسترن لؤلؤ لالا دارد اندر گوشوار پنجه‌های دست مردم سر فروکرد از چنار
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۸: ۱۷۵)

یا آنجا که معزی‌نیشابوری به توصیف شمشیر آغشته به خون ممدوح می‌پردازد و آن را به نیلوفری تشبیه می‌کند که به لاله و ارغوان آلوده شده است:

از رنگ خون دشمن و از رنگ خنجرش گویی همی شقایق و نیلوفر آورد
(معزی‌نیشابوری، ۱۳۱۸: ۱۸۱)

باز رد پای تصاویر شعری فرخی سیستانی را می‌توان مشاهده کرد:

گفتم چو برگ نیلوفر بود پیش از این گفتا کنون ز خون عدو شد چو ارغوان
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۸: ۲۷۳)

علاوه بر این شاعران سبک خراسانی، در شعر شاعران طراز اول ایرانی در قرن‌های هفتم و هشتم نیز می‌توان چنین صورت‌های خیالی تکراری را مشاهده کرد. سعدی و حافظ که از هنرمندترین شاعران زبان فارسی به‌شمار می‌روند، در شعر خود همچنان از همان تصاویری استفاده می‌کند که در شعر نخستین شاعران پارسی‌گوی به‌کار رفته است. برای مثال می‌توان به تشبیه قامت معشوق به سرو در شعر این شاعران اشاره کرد که سابقه آن را در شعر فرخی سیستانی می‌توان سراغ گرفت؛ چنان‌که سعدی می‌گوید:

هر آدمی که چنین شخص دلستان بیند ضرورت است که گوید به سرو مانند است
(سعدی شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۴۷)

و سابقه آن را باز هم در شعر فرخی سیستانی می‌توان سراغ گرفت:

آن رخ چون گل بشکفته و بالای چو سرو خواجه دیده‌ست همانا که رهش بر در اوست
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۸: ۲۸)

یا در این شعر که حافظ شب عاشقان را به لیلۃ‌القدر تشبیه می‌کند:

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است یارب، این تأثیر دولت از کدامین کوکب است
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۸: ۲۷۳)

درواقع از همان تصویرهایی بهره می‌برد که در شعر رودکی دیده می‌شود:

شب عاشقت لیلۃ‌القدر است چون تو بیرون کنی رخ از جلیبت
(رودکی، ۱۳۷۶: ۶۹)

اوج این تقلید و تکرار در شعر دوره بازگشت ادبی نمایان می‌شود. برای مثال محمودخان ملک‌الشعرا در قصیده‌ای که در مدح ناصرالدین‌شاه سروده، با یک تشبیه تفضیلی دست‌بخشنده او را به سحاب مانند کرده و گفته است:

به جود هر که بگوید سحاب را کف شاه سزد که پیش کف شه به اعتذار شود
(صبای کاشانی، ۱۳۲۹: ۲۱)

این تشبیه را در قصایدی که قرن‌ها پیش فرخی سیستانی سروده بود، می‌توان سراغ گرفت، آنجا که در مدح امیر محمد بن محمود بن سبکتکین می‌گوید:

تو دلی داری چو دریا و کفی داری چو ابر / زان همی پاشی جواهر زین همی باری ذهب
یا آنجا که فروغی بسطامی، منطبق با سنت ادب پارسی، رخ معشوق را به شمعی تشبیه می‌کند که عاشق چون پروانه‌ای دور آن می‌گردد و بال و پرش می‌سوزد:

من از نگه شمع رخت دیده ندوزم / تا پاک نسوزد پر پروانه‌ام امشب
(فروغی بسطامی، ۱۳۳۷: ۲۴)

درواقع همان تصویری را در شعرش آورده که در شعر نخستین شاعران پارسی‌گوی، مانند رودکی، به کار رفته بود:

چو عارض برفروزی می‌بسوزد / چو من پروانه بر گردت هزارا
(رودکی، ۱۳۷۶: ۶۶).

۳. نتیجه

با بررسی پارادایم پیشامدرن، این نتیجه حاصل شد که یکی از پیش‌فرض‌های مسلط بر آن اصالت گذشته است که نمود آن را در تمام عرصه‌های فکری این پارادایم می‌توان مشاهده کرد. اصالت گذشته در حوزه تاریخ به شکل نگاه دوری به زمان، در ساحت فلسفه به صورت عقیده به بازگشت نفوس به مبدأ وجود (عقل اول) و در اندیشه عرفانی به شکل بازگشت انسان به وطن حقیقی‌اش یعنی عالم ملکوت خود را نشان داده است.

تأثیر این نوع نگاه و گرایش به گذشته در ادبیات، به عنوان پدیده‌ای که متأثر از انگاره مسلط بر پارادایم شکل می‌گیرد، نیز قابل مشاهده است. با نگاهی به شعر

شاعران ایرانی از قرن پنجم هجری به بعد (تا دوره بازگشت)، می‌توان این نوع نگرش شاعران به گذشته را دریافت؛ این شاعران یا به‌صراحت از شاعران گذشته خود به‌عنوان نمونه‌اعلای شاعری یاد کرده‌اند، یا بدون اینکه آشکارا از گذشتگان خود ستایش کنند، آن‌ها را الگوی خود پذیرفته و کوشیده‌اند مانند آن‌ها شعر بگویند و از این طریق خود را به آن‌ها یا نمونه‌مثالی نزدیک کنند. پس طبیعی است که این شاعران با الگو قرار دادن نخستین شاعران پارسی‌گوی، به‌جای به‌تصویر کشیدن تجربه‌های شاعرانه شخصی خود، همان صورت‌های خیالی و تصویرهایی را که قبلاً توسط شاعران گذشته آزموده شده بودند، تکرار کنند و در نتیجه صور خیال مطرح در شعر آنان تقلیدی و فاقد نوآوری باشد و اگر هم شاعری دست به نوآوری و ابتکاری زده، از قلمرو دید و نگرش قدما بیرون نرفته باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. هرچند برای نخستین شاعران پارسی‌گوی ایرانی نمی‌توان را کسی را به‌عنوان الگوی شاعری در نظر گرفت و به همین سبب تصویرهای شعری ایشان ابداعی به‌شمار می‌آید، این شاعران به‌سبب اشتراک در محیط فرهنگی و اجتماعی با شاعران عرب تحت تأثیر سنت‌های شعری عربی قرار داشته و بسیاری از صور خیال به‌کاررفته در شعر ایشان را در اشعار خود به‌کار برده‌اند؛ ازجمله این اثرپذیری‌ها می‌توان به استعاره «ابنه الکرم» برای شراب اشاره کرد که در سنت شعری عربی وجود داشته است و شاعران ایرانی استعاره‌هایی مانند «مادر می» و «دختر رز» را تحت تأثیر آن به‌کار برده‌اند (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۲۸-۳۳۰).
۲. در میان این دوره تاریخی که در این مقاله از آن باعنوان «پارادایم پیشامدرن» یاد شده است، باید شعر سبک هندی را از دیگر اشعار فارسی متمایز کرد. «در ادبیات سبک هندی گسست از سنت‌های قدیم شعر فارسی به‌وضوح احساس می‌شود. تأکید بر نوجویی و توجه به مضامین نو و معنای بیگانه و تازگی در شعر — که از اصول بنیادین اندیشه این دوره است —

شاعر را برآن می‌دارد تا به‌جای مطالعه در آثار سنتی، خلاقیت را در درون خود بجوید و هویت خود را در خویشتن خود پیدا کند و متکی به گذشتگان نباشد» (فتوحی‌رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۵۷). البته این گسست از سنت‌های قدیم به‌معنای انقلاب در پارادایم نیست و سبک هندی را نمی‌توان محصول پارادایم متفاوتی دانست؛ بلکه در این دوره به‌سبب آنکه پیش-فرض‌های اصلی پارادایم پیشامدرن همچنان به قوت خود باقی مانده‌اند، ابداعات هنری و نوجویی شاعران نیز بیشتر جنبه‌ی صوری دارد و نوآوری‌های شاعران همچنان با اصول زیبایی-شناسی سنتی شعر فارسی قابل تبیین است. درواقع گسستن شاعران سبک هندی از سنت‌های شعر فارسی به‌منزله‌ی نوعی عدول از قواعد پارادایم محسوب می‌شود (قواعدی که همچنان معنادار و اثرگذارند). درست به این دلیل است که سبک هندی دوام چندانی ندارد و خیلی زود شاعران ایرانی به فکر رهایی از آن می‌افتند و برای نیل به این منظور، تنها راهی که پیش پای خود می‌بینند، بازگشت به سنت‌های شعری گذشتگان است.

۳. بحث از نظریه‌ی پارادایم کوهن درازدامن است و سخن گفتن از تمامی پیچیدگی‌ها و زوایای آن در حوصله‌ی این مقاله نمی‌گنجد؛ بنابراین در این مقاله به‌اختصار به آن اشاره شد. برای یافتن اطلاعات بیشتر درباره‌ی آن می‌توان از این منابع بهره برد: *ساختار انقلاب‌های علمی* نوشته‌ی توماس کوهن، *چیستی علم* نوشته‌ی آلن اف. چالمرز، *قیاس‌ناپذیری پارادایم‌های علمی* نوشته‌ی غلامحسین مقدم‌حیدری و *فلسفه‌ی علم* تامس کوهن نوشته‌ی رضا صادقی.

۴. ازجمله غزل‌هایی که حافظ با درنظر داشتن غزل عماد فقیه سروده است، می‌توان به غزل معروف:

رواق منظر چشم من آشیانه‌ی توست کرم نما و فرود آ که خانه‌ی توست

(حافظ شیرازی، ۱۳۶۸: ۲۵)

اشاره کرد که آن را متأثر از غزل عماد فقیه سروده است:

تو حاکمی و مرا سر بر آستانه‌ی توست مکن خرابی ملک دلم که خانه‌ی توست

(عمادالدین فقیه‌کرمانی، ۱۳۴۸: ۴۲)

منابع

قرآن کریم.

- آلبری، سی. آر. سی. (۱۳۷۵). *زبور مانوی*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: فکر روز.
- ابن سینا (۱۳۸۸). «رساله عرشیه» چاپ شده در *مجموعه رسائل / ترجمه هفده رساله از ابن سینا*. ترجمه ضیاءالدین درّی. تصحیح محمود طاهری. قم: نشر آیت اشراق.
- الباده، میرچا (۱۳۹۰). *اسطوره بازگشت جاودانه*. ترجمه بهمن سرکاراتی. تهران: طهوری.
- پلام، هرولد (۱۳۸۶). *مرگ گذشته*. ترجمه عباس امانت. تهران: اختران.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷). *رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۹۲). *عقل سرخ*. تهران: سخن.
- پولارد، سیدنی (۱۳۵۴). *اندیشه ترقی تاریخ و جامعه*. ترجمه حسین اسدپور پیرانفر. تهران: امیرکبیر.
- خاتمی، احمد و دیگران (۱۳۸۹). «نگاهی به چرایی بازگشت ادبی از منظر نظریه گفتمان فوکو». *فصلنامه تاریخ ادبیات*. دانشگاه شهید بهشتی. ش ۶۰/۳.
- خیل، پیت (۱۳۷۲). *استفاده و سوء استفاده از تاریخ*. ترجمه حسن کامشاد. تهران: علمی و فرهنگی.
- چالمرز، آلن اف. (۱۳۸۷). *چیستی علم / درآمدی بر مکاتب علم شناسی فلسفی*. ترجمه سعید زیباکلام. تهران: سمت.
- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳۶۸). *دیوان اشعار*. تصحیح علامه محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوار.
- رازی، نجم الدین (۱۳۸۶). *مرصاد العباد من المبدأ إلى المعاد*. با تصحیح و مقدمه محمد امین ریاحی. تهران: علمی و فرهنگی.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.
- رودکی سمرقندی (۱۳۷۶). *دیوان اشعار*. تصحیح سعید نفیسی و براکینسکی. تهران: نگاه.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵). کلیات. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: هرمس.
 سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۸۰). «الواح عمادی». چاپ‌شده در مجموعه مصنفات شیخ اشراق.
 ج ۴. تصحیح و تحشیه و مقدمه نجفقلی حبیبی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
 _____ (۱۳۹۷). حکمت الاشراق. ترجمه و حواشی سید جعفر سجادی. تهران:
 دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگه.
 صادقی، رضا (۱۳۹۷). فلسفه علم تامس کوهن/ درآمدهی انتقادی. تهران: سمت.
 صبای کاشانی، محمودخان (۱۳۲۹). دیوان اشعار. ضمیمه سال بیست‌وسوم مجله ارمغان.
 عمادالدین فقیه‌کرمانی (۱۳۴۸). دیوان قصاید و غزلیات. به کوشش رکن‌الدین همایون‌فرخ.
 تهران: ابن‌سینا.

عنصری بلخی (۱۳۶۳). دیوان اشعار. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کتابخانه سنایی.
 فارابی، ابونصر (۱۳۹۰). رساله «الدعای القلیه» چاپ‌شده در رسائل فلسفی فارابی / مجموعه
 دوازده رساله از آثار معلم ثانی. ترجمه سعید رحیمیان. تهران: علمی و فرهنگی.
 _____ (۱۳۹۰). رساله «اثبات المفارقات» چاپ‌شده در رسائل فلسفی فارابی / مجموعه
 دوازده رساله از آثار معلم ثانی. ترجمه سعید رحیمیان. تهران: علمی و فرهنگی.
 فتوحی‌رودم‌عجنی، محمود (۱۳۸۵). نقد ادبی در سبک هندی. تهران: سخن.
 فرخی سیستانی (۱۳۸۸). دیوان اشعار. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
 فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۱). شرح مثنوی شریف. ج ۱. تهران: زوار.
 فروغی‌بسطامی (۱۳۳۷). دیوان اشعار. با مقدمه سعید نفیسی و تعلیقات و حواشی م. درویش.
 تهران: جاویدان.

قائنی شیرازی (۱۳۶۳). دیوان اشعار. با مقدمه و تصحیح ناصر هیری. تهران: نشر گلشایی.
 کار، لی ایچ (۱۳۸۷). تاریخ چیست؟. ترجمه حسن کامشاد. تهران: خوارزمی.
 کوهن، توماس اس. (۱۳۸۳). ساختار انقلاب‌های علمی. ترجمه عباس طاهری. تهران: قصه.

- مجتهدی، کریم (۱۳۸۱). *فلسفه تاریخ*. تهران: سروش.
- مردیها، مرتضی (۱۳۹۳). *فلسفه‌های روانگردان*. تهران: نشر نی.
- مسعود سعد سلمان (۱۳۶۲). *دیوان اشعار*. تصحیح رشید یاسمی. با مقدمه ناصر هیری. تهران: نشر گلشایی.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۴). *سوک سیاوش (در مرگ و رستاخیز)*. تهران: خوارزمی.
- مشتاق اصفهانی، میرسید علی (بی‌تا). *دیوان اشعار*. به‌کوشش حسین مکی. بی‌جا: کتابفروشی مروج.
- معزی‌نیشابوری (۱۳۱۸). *دیوان اشعار*. به‌کوشش عباس اقبال آشتیانی. تهران: کتابفروشی اسلامیة.
- مفتخری، حسین (۱۳۹۰). *مبانی علم تاریخ*. تهران: سمت.
- مقدم‌حیدری، غلامحسین (۱۳۸۷). *قیاس‌نابذیری پارادایم‌های علمی*. تهران: نشر نی.
- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸). *کلیات شمس یا دیوان کبیر*. ج ۲ و ۴. با تعلیقات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۶). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: پیمان.
- نصر، سید حسین (۱۳۸۶). *سه حکیم مسلمان*. ترجمه احمد آرام. تهران: علمی و فرهنگی.
- نظامی عروضی، احمدبن عمر بن علی (۱۳۷۶). *چهار مقاله*. به‌اهتمام محمد قزوینی و تصحیح مجدد محمد معین. تهران: جامی.

The Holy Quran.

- Allberry, C. R. C. (1996). *Zabor-e Manavi*. Tr. Abol Qasem Esmail Poor. Tehran: Fekr E Ruz Publication. [in Persian]
- Chalmerz, A. F. (2008). *Chisty- ye Elm, Daramadi bar Makateb- e ElmShenasi Falsafy*. Tr. Sa'eed Ziba Kalam. Tehran: Samt Publication. [in Persian]
- Ebn- e Sina (2009). "Resale Arshiye". printed in *Majmu'e Rasa'el*. Tarjom E 17 Resale Az Ebn E Sina. Tr. Ziya' Ol' Din Dorry. Corrected by Mahmud Tahery. Qom: Ayat E Eshragh Publication. [in Persian]

- Eliade, M. (2011). *Osture- ye Bazgasht- e Javdane*. Tr. Bahman Sarkaraty. Tehran: Tahury Publication. [in Persian]
- Emad ol Din Faghih Kermani (1969). *Divan- e Ghasayad*. Corrected by Rokn Ol Din Homayoon Farrokh. Tehran: Ebn- e Sina Publication. [in Persian]
- Farabi, Abu Nasr (2011). Resale “Al Da'avi Ol Qalbiye”. Printed in Rasa'ele Falsafi Farabi. Tr. Sa'eed Rahimyan. Tehran: Elmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- _____ (2011). Resale “Esbat Ol Mofareghat”. Printed in Rasa'ele Falsafi Farabi. Tr. Sa'eed Rahimyan. Tehran: Elmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- Farrokhi Sistani (2009). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Mohammad Dabir Syaghi. Tehran: Zavvar publication. [in Persian]
- Foroghi Bastami (1958). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Sa'eed Nafisi va m Darvish. Tehran: Javidan Publication. [in Persian]
- Foruzan Far, B. (1992). *Sharh- e Masnavi- e Sharif*. Jeld- e 1. Tehran: Zavvar Publication. [in Persian]
- Fotuhi Rudme'jani, M. (2006). *Naghd- e Adabi dar Sabk- e Hendi*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Geyl, P. (1993). *Estefade va Su'e Estafade az Tarikh*. Tr. Hasan Kamshad. Tehran: Elmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- Hafez- e Shirazi, Sh. (1989). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Mohammad Qazvini va Qasem Qani. Tehran: Zavar Publication. [in Persian]
- Kar, L. H. (2008). *Tarikh Chist*. Tr. Hasan Kamshad. Tehran: Kharazmi Publication. [in Persian]
- Khatami, A., et al. (2010). “Negahi be Chera'e Bazgasht- e Adaby az Manzar- e Nazariye Gofteman- e Foko”. *Faslname Tarikh Adabiyat Daneshgah- e Shahid Beheshty*. No 60/3. [in Persian]
- Kuhn, T. (2004). *Sakhtar- e Enghelabhay- e Elmi*. Tr. Abbas Tahery. Tehran: Ghese Publication. [in Persian]
- Mardiha, M. (2010). *Falsafehaye Ravangardan*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Masud Sa'd Salman (1983). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Rashd Yasami. Tehran: Golshayee Publication. [in Persian]
- Meskub, Sh. (1975). *Sug- e Siavash/ dar Marg va Rastakhiz*. Tehran: Kharazmi Publication. [in Persian]

- Mo'ezzi Neyshaburi (1939). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Abbas Eqbal Ashtyani. Tehran: Eslamye Publication. [in Persian]
- Moftakhari, H. (2011). *Mabani Elm- e Tarikh*. Tehran: Samt Publication. [in Persian]
- Moghadam Heidari, Gh. H. (2008). *Ghiasnapaziri Enghelabhay- e Elmi*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Mojtahedi, K. (2002). *Falsafe- ye Tarikh*. Tehran: Soroush Publication. [in Persian]
- Molana, J. (1999). *Koliat- e Shams ya Divan- e Kabir*. Jeld- e 2 va 4. Corrected by Badi Ol Zaman Foruzan Far. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]
- _____ (2007). *Masnavi Ma'navi*. Corrected by Nikelson. Tehran: Peyman Publication. [in Persian]
- Moshtagh Esfahani, M. S. A. (n. d.). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Hossein Makki. Tehran: Moravvej Publication. [in Persian]
- Nasr, S. H. (2007). *Se Hakim- e Mosalman*. Tr. Ahmad Aram. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Nezami Aruzi, A. (1997). *Chahar Maghale*. Corrected By Mohammad ghazvini. Tehran: Jami. [in Persian]
- Onsory Balkhy (1984). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Mohammad Dabir Syaghi. Tehran: Sanayee Publication. [in Persian]
- Plumb, H. (2007). *Marg- e Gozashte*. Tr. Abbas Amanat. Tehran: Akhtaran Publication. [in Persian]
- Pollard, S. (1975). *Andish- e Taraqqy Tarikh Va Jame'e*. Tr. Hossein Asad Pur Piranfar. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]
- Purnamdarian, T. (1998). *Ramz o Dastanhaye Ramzi dar Adab Farsi*. Tehran: Elmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- _____ (2013). *Aql- e Sorkh*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Qa'ani Shirazi (1984). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Naser Hiry. Tehran: GolShayee Publication. [in Persian]
- Rashidian, A. (2014). *Farhang- e Pasamodern*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]

- Razi, N. (2007). *Mersad- ol Ebad Menal Mabda- e Elal Ma'ad*. Corrected by Mohammad Amin Riahi. Tehran: Elmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- Rudaki Samarghandi (1997). *Divan- e Ash'ar*. Corrected by Sa'eed Nafisi va Brakinsky. Tehran: Negah Publication. [in Persian]
- Sabaye Kashani, M. (1950). *Divan- e Ash'ar*. Zamime Sal- e 23 Majalle *Armaghan*. [in Persian]
- Sadeghi, R. (2007). *Falsafe Elme Tams Kohen/ Daramadi Enteghadi*. Tehran: Samt Publication. [in Persian]
- Sa'di Shirazi, M. (2006). *Kolliyat*. Corrected by Mohammad Ali Forughi. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Shafi'I Kadkani, M. R. (2007). *Sovar- e Khyal dar She'r- e Farsi*. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Sohrevardi, Sh. (2001). *Alvah- e Emadi*. Printed in Majmu'e Mosanafat- e Sheykh Eshragh. Jeld- e 4. Corrected by Najafgholy Habiby. Pajuheshgah- e Olum E Ensani Publication. [in Persian]
- Sohrevardi, Sh. (2018). *Hekmat- e Eshragh*. Tr. Seyyad Ja'far Sajjadi. Tehran: Daneshgah- e Tehran publication. [in Persian]