حافظ و مسأله‌ی خاستگاه شعر

(بحثی در فلسفه‌ی هنر شعر)

دکتر اصغر دادبه

۱ـ پیش‌درآمد:

تأمل در نظام‌های فلسفی، روشن‌گر این معناست که مسایل موسوم به مسایل فلسفی، پاسخ‌هایی است متفاوت و گوناگون به پرسش‌هایی یکسان، از این دست: هست ... چیست؟ از کجا آمده است یا منشأ و خاستگاه آن کدام است؟ برای چیست و به چه کار می‌آید ؟و ... این پرسش‌ها، پرسش‌هایی است که در فلسفه در باب خدا و جهان و انسان، و در فلسفه‌های مضاف، در باب مضاف‌الیه فلسفه طرح می‌شود. به عنوان مثال در فلسفه‌ی تاریخ، پرسش‌های مورد بحث در باب تاریخ، در فلسفه‌ی دین، نسبت به دین، در فلسفه‌ی هنر، نسبت به هنر و در باب هنر و سرانجام در فلسفه‌ی شعر یا در فلسفه‌ی هنر شعر، نسبت به شعر طرح می‌شود و بر حسب مورد و متناسب با منظر و موضع پاسخ‌دهنده پاسخ می‌یابد.

نظریه‌پردازان و طرف‌داران مکاتب مختلف حکمت‌های ایرانی ـ اسلامی نیز به هر یک از این پرسش‌ها پاسخ‌هایی متناسب با دیدگاه‌های خود، داده‌اند و بدین‌سان مکاتب موسوم به مکتب مشایی، مکتب اشراقی، مکتب صدرایی (= حکمت متعالیه) و نیز مکاتب شهودی، یعنی مکتب تصوف و مکتب عرفان شکل گرفته است.

پرسش‌های فلسفی، به گواهی مکاتب مختلف ایرانی ـ اسلامی، برخی جنبه‌ی نظری دارند و برخی جنبه‌ی عملی و لاجرم پاسخ‌هایی هم که بدان‌ها داده می‌شود، به تبع پرسش‌ها، برخی جنبه‌ی نظری دارد و برخی جنبه‌ی عملی، فی‌المثل این پرسش که: «جهان، از کجا آمده است یا مبدأ و منشأ جهان چیست یا کیست؟ »یک پرسش نظری است و پاسخ‌هایی هم به این پرسش داده‌اند، مثل این پاسخ که: جهان، از مبدأ نخستین صادر شد یا تجلی خداست پاسخ‌هایی است نظری. اما این پرسش که: «راه سعادت کدام راه است؟ و انسان باید چگونه رفتار کند تا سعادتمند شود»، پرسشی است که جنبه‌ی عملی دارد و پاسخ‌هایی هم که بدان توان داد، دارای جنبه‌ی عملی است، مثل این پاسخ که، راه سعادت، دانایی است و انسان باید دانا شود تا سعادتمند گردد و یا مثل این پاسخ که: راه سعادت، اعتدال (= حد وسط) است و انسان باید طریق اعتدال پیشه کند. راه میانه (= حد وسط) برگزیند تا به سعادت برسد. پاسخ نخستین، دیدگاه سقراط و افلاطون است و پاسخ دومین، نظریه‌ی ارسطو و حکمای ما، به گواهی آثاری چون اخلاق ناصری، ضمن توجه به دیدگاه‌های سقراط و افلاطون و یا تأکید بر نظریه‌ی ارسطو از یک سو و باورهای دینی از سوی دیگر، به تنظیم نظرات خود در این زمینه پرداخته‌اند و به نظام‌های نظری و دیدگاه‌های عملی خود سامان بخشیده‌اند. اما جای یک سلسله پرسش و یک سلسله پاسخ و در نهایت جای یک بخش یا یک حوزه: که همانا حوزه‌ی هنر است، در میان دیدگاه‌های آنان (دست کم به صورت منظم) خالی است: توضیح آن که طبقه‌بندی فلسفه و دانش به نظری و عملی، اساساً ارسطویی است؛ اما ارسطو، خود نه از دو حوزه، بل از سه حوزه سخن می‌گوید، از حوزه‌ی نظری؛ حوزه‌ی عملی و حوزه‌ی شعری. در حوزه‌ی نظری از فلسفه های طبیعی، ریاضی و اولی (= نخستین = متافیزیک) سخن می‌رود؛ در حوزه‌ی عملی از اخلاق، تدبیر منزل و سیاست مدن؛ و سرانجام در حوزه‌ی شعری یا فلسفه شعری، به گواهی اثر ارجمندش «بوطیقا (=فن شعر = هنر شعر)» از «هنرها» و نه فقط از هنر شعر بحث می‌شود.

متفکران مسلمان، به عللی که باید جداگانه مورد بحث قرار گیرد، بخش سوم، یعنی حوزه‌ی شعری را نادیده گرفتند و فلسفه را به نظری و عملی محدود کردند و بحث از شعر، در معنای شعر و نه در معنای هنر (= هنرهای گوناگون) را هم در بخش صناعات خمس، در منطق مورد بحث قرار دارند و چنین بود که در فلسفه‌ی ایرانی ـ اسلامی بحث هنر و به تعبیر دقیق‌تر مسأله‌ی زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر، آن‌گونه که در یونان مطرح و

مورد بحث بود هیچ‌گاه، به صورت مستقل مطرح نشد و مسایل مربوط به آن مورد بحث و کاوش قرار نگرفت و در نتیجه فلسفه‌ی هنر به وجود نیامد و پرسش از زیبایی، این‌جا و آنجا، به ویژه در حکمت عملی، از منظری اخلاقی و غالباً مترادف با نیکی(=خیر) مورد توجه قرار گرفت. با این همه و به رغم بی‌عنایتی فیلسوفان ما به مسأله‌ی زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر، این حکایت نزد شاعران اندیشمند ایران زمین، و در عالم هنر شعر به گونه‌ای دیگر است و برخی از شاعران بزرگ ما مثل فردوسی، سنایی، نظامی، خاقانی، مولوی، سعدی و حافظ، دست‌کم به برخی از مسایل زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر توجه داشته‌اند و حتی بر پاره‌ای از مسایل فلسفه‌ی هنر تأکید ورزیده‌اند و آشکارا از آن سخن گفته‌اند. سبب این امر آن است که خصلت اندیشه‌های شاعرانه، توجه به مسایلی است که در اصطلاح اهل فلسفه به حوزه‌ی زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر وابسته است. آخر، مگر می‌توان شاعر بود و به زیبایی توجه نکرد و با خداوندگار عشق و زیبایی و حکمت، سعدی، هم‌نوا و هم‌صدا نبود که:

که گفت بر رخ زیبا نظر خطا باشد؟! خطا بود که نبینند روی زیبا را[۳]!

مگر می‌توان «مفتی ملت اصحاب نظر»[٤] بود و این سان فتوی داد و این گونه در زیبایی تأمل کرد و بدین پرسش نرسید که: زیبایی چیست و چرا یک چیز (مثلاً روی زیبای زیبارویان) زیباست؟ آری، به دنبال تأمل در زیبایی و در پی طرح پرسش از چیستی و چرایی زیبایی است که پاسخی دلپذیر و هنرمندانه و نظریه‌ای دقیق و فلسفی طرح می‌شود، پاسخ این سان:

به جای سرو بلند ایستاده بر لب جوی چرا نظر نکنی ماه سرو بالا را،
شمایلی که در اوصاف «حسن ترکیبش» مجال نطق نماند زبان گویا را [٥]

یا نظریه‌ای این گونه:

گر دیگران به منظر زیبا نظر کنند ما را نظر به قدرت پروردگار اوست[٦]

و یا:

همه را دیده به رویت نگران است، ولیکن خودپرستان ز حقیقت نشناسند هوا را [۷]

پاسخ نخستین، پاسخ ارسطویی ـ تجربی است، چرا که بر طبق نظریه‌ی ارسطو، زیبایی عبارت است از «تناسب یا هماهنگی اجزای یک کل» به بیان دیگر چیز بدان سبب زیباست که اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن، متناسب و هماهنگ است. به نظر ما «حسن ترکیب» بیان دیگری است از «تناسب یا هماهنگی اجزاء».

پاسخ دوم هم پاسخی است افلاطونی ـ متافیزیکی. از آن رو که بر طبق نظریه‌ی افلاطون زیبایی، جلوه‌ای است از زیبایی مطلق و یک چیز بدان سبب زیباست که از زیبایی منطق بهره‌مند شده است. زیبایی به عنوان «صنع خداوندگار» تعبیر دیگری است از این معنا که «زیبایی، جلوه‌ی حق » است و سعدی با استفاده از «صنع» به جای «جلوه (= تجلی)»، معنایی عرفانی را با تعبیری فلسفی ـ دینی بیان کرده است؛ چراکه صنع، هم اصطلاحی فلسفی است، هم اصطلاحی دینی.

حافظ با استفاده از همین اصطلاح و با اشاره به نظریه‌ی وحدت وجود به بیان همین معنا پرداخته است. (۹۰/۷)

در روی خود تفرج صنع خدای کن کاینه‌ی خدای نما می‌فرستمت[۹]

باری، اگر بگوییم شاعران بزرگ و اندیشمند ما بزرگ‌ترین فیلسوفان هنرند و برترین نظریه‌پردازان در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی، سخنی به گزاف نگفته‌ایم و در این میان، حافظ، مثل همیشه، حکایتی دیگر دارد. در این مقاله، هدف آن است تا پس از نگاهی کوتاه به نظریه‌ها در زمینه‌ی خاستگاه یا منشأ هنر، نظریه‌ی حافظ را، از طریق تفسیر بیت «در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند ...». البته با توجه به تمامت غزل، در این زمینه مورد بررسی قرار دهیم و از ابیات دیگر حافظ، که به گونه‌ای بدین معنا مربوط و مرتبط است، در جهت تبیین و تأیید موضوع بهره گیریم.

۲ـ خاستگاه هنر، نگاهی به نظریه‌ها:

پرسش از منشأ هنر یا خاستگاه هنر: یکی از بنیادی‌ترین پرسش‌هایی است که در فلسفه‌ی هنر طرح می‌شود . پرسش این است که: هنر، اعم از هنر شعر و دیگر هنرها، از

کجا سرچشمه می‌گیرند و از کجا پدید می‌آیند. به عبارت دیگر، اگر هنر را چونان معلول بنگریم، علت این معلول چیست؟ آیا این علت، در وجود هنرمند است، یا بیرون از وجود هنرمند؟ به تعبیر فلسفی آیا علت فاعلی و خالق واقعی هنر، خود هنرمند است، یا هنرمند، تنها وسیله و واسطه‌ای است که هنر آفرین هنر را با واسطه‌ی او آشکار می‌سازد، یعنی که علت فاعلی یا خالق هنر، عاملی است جدای از هنرمند و مستقل از هنرمند که سخن بر زبان او می‌نهد و کلام در دهان او می‌کند:

کیست در گوش که او می‌شنود آوازم یا کدام است سخن می‌کند اندر دهنم[۱۰]

بر بنیاد سخنانی که گفته آمد می‌توان، نظریه‌ها را، به طور کلی به دو دیدگاه باز گرداند و بر یکی نام «از درون یا از خود» نهاد و بر دیگری نام «از بیرون یا از غیر»[۱۱]

۲-۱. از خود (= از درون):

بر طبق این دیدگاه، هنرمند، خود، خالق هنر خویش است و علت فاعلی هنر خود به شمار می‌آید و هنر از عالم بالا بدو الهام نمی‌شود. برخی از طرفداران این دیدگاه، هنر را امری فطری و ذاتی می‌دانند و برخی آن را امری تجربی و اکتسابی می‌شمارند:

الف) هنر، امری فطری: بر طبق این دیدگاه ـ که می‌توان از آن به دیدگاه روان‌شناختی نیز تعبیر کرد ـ هنر، امری فطری و ذاتی و غریزی است و هنرمند، هنرمندزاده می‌شود. طرفداران این دیدگاه از «غریزه‌ای هنرآفرین» سخن می‌گویند که خاستگاه و سرچشمه‌ی هنر است.

غریزه‌های هنرآفرین به اختصار عبارتند از:

۱) غریزه‌ی تقلید و محاکات: به نظریه‌ی ارسطو انسان، ذاتاً مقلد است و محاکی (=حکایت‌گر) و چون از اشیای طبیعی تقلید کند و با بیانی هنرمندانه (با تکیه کردن بر تشبیه) حکایت کند، هنر پدید می‌آید.

۲) غریزه‌ی بازی: به نظر اسپنسر (۱۸۲۰-۱۹۰۳م) و شیللر(۱۸٦٤-۱۹۳۷م) متفکران انگلیسی، هنر، گونه‌ای بازی و معلول آن بخش از نیروی انسان است که در امور ضروری زندگی صرف نشده است صرف این نیرو «بدن را آرام و سبک‌بار» یا « متلذذ» می‌سازد و هنر خلق می‌شود و ظاهراً به همین سبب است که بهره‌مندان از هنر هم سبک‌بار و متلذذ می‌گردند.

۳) غریزه‌ی تناسلی (جنسی): به نظر فروید و داروین و طرفداران آنان، هنر: از غریزه‌ی جنسی یا تناسلی به بار می‌آید. بدین معنا که انسان، چونان دیگر حیوانات به قصد جلب جفت دست به آراستن خود و محیط خود می‌زند و همین امر موجب پدید آمدن هنر می‌شود، چنان که فی‌المثل در برابر جفت(= معشوق) با آراستن الفاظ سبب خلق شعر می‌شود یا با آراستن سنگ، موجب آفرینش تندیس می‌گردد ...

٤) غریزه‌ی جمال‌دوستی: به نظر کانت و شوپنهاور، هنر، معلول غریزه‌ی حب جمال یا زیبایی‌دوستی است و ذاتاً از زیبایی لذت می‌برد و همین امر او را هنرآفرین می‌کند و چون هنر، خلق زیبایی است، هم غریزه‌ی زیبایی دوستی هنرمند ارضا می‌شود، هم ـ چنان که کانت تصریح کرده است ـ احساس زیبایی را به دیگران منتقل می‌کند. کانت هنرمندان را نابغه(= ژنی) می‌شمرد و شوپنهاور تأکید می‌کرد که «هنر، احتیاج به نبوغ دارد».

ب) هنر، امری اکتسابی: در برابر نظریه‌های روان‌شناختی که بر طبق آنها هنر، امری ذاتی و فطری است، برخی از متفکران، هنر را امری تجربی و اکتسابی می‌دانند:

۱) هنر، معلول نیازهای مادی: به نظر متفکران ماده‌گرا (=ماتریالیست) هر آن چه در زندگی پدید آید، اعم از علم و هنر و فلسفه، معلول نیازهای مادی انسان در زندگی اوست.

این متفکران با رویکردی جامعه‌شناختی به موضوع، بر روند شکل‌گیری هنر انسان ابتدایی ـ که برآورنده‌ی نیازهای مادی او بود ـ انگشت می‌نهند و بر اساس اعتقاد انسان ابتدایی به «همزاد» و تسخیر هر موجود از طریق تسخیر همزاد او، به تبیین ظهور نقاشی و مجسمه‌سازی و نیز با همین روش به تبیین ظهور دیگر هنرها می‌پردازند.

۲) هنر، زاده‌ی الهام تجربی: به نظر *رابین‌اسکلتن* (R.SKEITON) شاعر و نویسنده‌ی معاصر انگلیسی مهاجر در کانادا، شعر و هنر، امری است اکتسابی و تجربی که همانند هر فن و هر حرفه‌ی دیگر (مثل خیاطی و آشپزی و معماری ...) آموختنی است. *اسکلتن* تأکید می‌کند که علی‌رغم نظر آنان که قریحه‌ی شاعر(هنرمند) را هدیه‌ی الهی می‌دانند، من برآنم که جنبه‌ی الوهیت قریحه‌ی شاعر از استعدادهای مردم دیگر نه بیشتر است، نه کمتر ...[۱۱]

حکایت الهام تجربی چیست؟ الهام آن سان که ما می‌شناسیم، امری مابعدالطبیعی و فرا تجربی است و به تعبیر نظامی «سایه‌ای از پرده‌ی پیغمبری» است. یعنی امری است از مقوله‌ی وحی و آن‌چنان است که حقیقت، بی‌واسطه‌ی فرشته و به طریق فیض در دل صافی متجلی شود، اما *اسکلتن* با استفاده از نظریه‌ی «ناخودآگاه» یا «ضمیر ناخودآگاه»ـ که *یونگ* از آن سخن می‌گفت ـ به گونه‌ای الهام تجربی ـ که خاستگاه آن ضمیر ناخودآگاه است ـ باورکرده است و هنر را معلول این‌گونه الهام و سرچشمه‌ی آن را ضمیر ناخودآگاه هنرمند می‌داند و تصریح می‌کند که این ضمیر:

«به گونه‌ای تربیت شده است که قادر است کلمات را در یک نظام طراحی کند...»[۱۲]

و بر این معنا تأکید می‌ورزد که:

«تخیل شاعرانه، چیزی بیش از استفاده‌ی منظم و دقیق از مواردی که ما در روزهای هفته درذهن خود انباشته می‌کنیم، نیست»[۱۳]

بر همین اساس و بر طبق همین دیدگاه است که *اسکلتن* از شیوه‌هایی سخن می‌گوید که با به کارگیری آنها می‌توان شاعر شد و شعر سرود.[۱۴]

۲-۲. از غیر(= از بیرون):

در برابر دیدگاه‌های پیشین که جمله، خاستگاه هنر را خود هنرمند می‌دانند و بر آنند که خاستگاه هنر، مستقل از وجود هنرمند است و هنر از سرچشمه ای بیرون از وجود هنرمند مایه می‌گیرد و از طریق الهام به هنرمند می‌رسد. این الهام، همان الهام فرا تجربی و مابعدالطبیعی است و آن در لغت به معنی در دل افگندن است و در اصطلاح «القاء معنی (=حقیقت) است. در دل، به طریق فیض و آن، واردی است غیبی که بدون اندیشه و اکتساب، از عالم بالا بر دل فرود می‌آید».

بنابراین بر طبق نظریه‌ی «از غیر»، یا نظریه‌ی الهام، خاستگاه هنر، عالم بالا، یا به تعبیر افلاطون «فرشته‌ی هنر» است که هنر را، در حالت بی‌خودی، به روح پاک هنرمند الهام می‌کند.

بدین ترتیب اولا چگونگی الهام، عبارت است از کشف، یا دریافت بی‌واسطه و یا افاضه‌ی حقیقت بر دل. ثانیا، این کشف، یا این افاضه نه در حالت عادی و طبیعی، بل در حالت بی‌خودی و به تعبیر شاعرانه در حالت دیوانگی (=جنون =شکر = سرمستی)تحقق می‌یابد و تا این حالت در هنرمند به بار نیاید، الهام صورت نمی‌گیرد. افلاطون که طرفدار این نظریه است، در این باب در رساله‌ی *فدروس* می‌گوید:

«نوعی دیوانگی هست که هدیه‌ی خدایان است و سرچشمه‌ی همه‌ی نیکی‌هایی که خدایان برای آدمیان می‌فرستند. چه، الهام یافتن از غیب هم نوعی دیوانگی[=بی خودی] است[۱۵]... نوع دیگری هم از دیوانگی هست که مسبب آن فرشتگان هنرند. این فرشتگان به ارواح پاک الهام می‌بخشند و در اثر این الهام است که شخص [=هنرمند =شاعر] نغمه های زیبا سر می‌کند.»[۱۶]

شاعران بزرگ ما، جمله، پیرو این نظریه ـ نظریه‌ی الهام ـ هستند و در میان مسایل فلسفه‌ی هنر، بدین مسأله (= خاستگاه هنر) توجهی خاص نشان داده‌اند و هر یک موضوع را با تعبیرهای دل‌پذیر شاعرانه بیان کرده‌اند. حکیم *سنایی غزنوی* در قصیده‌ی معروف خود به

مطلع «بس که شنیدی صفت روم و چین ...» از پایگاه معنوی خویش در شعر سخن می‌گوید و در جریان قیاس خود با شاعران مداح. نظم آنان را افسون دیو(=شیطان) فرومایه می‌خواند و نکته (=شعر) خود را فرزند روح‌الامین[۱۷] یعنی نتیجه الهام فرشته‌ی هنر که در تعبیر او همان روح‌الامین یا جبرییل است.

خاقانی نیز در قصیده زندانیه‌ی خود به مطلع «صبحدم چون کله بندد آه دود آسای من ...» از «خاطر روح القدس پیوند عیسی زای[۱۸]» خویش سخن می‌گوید یعنی از روح پاک یا دل صافی خود که چونان روح پاک مریم(ع) از دم روح قدسی روح‌القدس بهره گرفته و عیسی شعر او تولد یافته است. این هر دو شاعر بزرگ در بحث از خاستگاه شعر، ضمن تأکید بر نظریه‌ی مابعدالطبیعی، بر چگونگی الهام و روند این پدیده تأکید ورزیده‌اند و مولانا جلال‌الدین (مولوی)، جای جای از حالتی که لازمه‌ی الهام است، یعنی از حالت مستی و بی‌خودی، یا به تعبیر افلاطون، از حالت دیوانگی سخن رانده و تأکید کرده است که «تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم[۱۹]» و بر این معنا پای فشرده است که شعر، نه از خود شاعر است، بلکه از غیر بدو الهام و القا می‌شود: «تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم». وی نه فقط این حالت مستی و بی‌خودی را شرط لازم الهام شاعرانه و لاجرم شرط لازم ظهور شعر می‌داند که شرط دل‌پذیری شعر نیز می‌شمارد: «تا مست نیستم نمکی نیست در سخن». نه فقط *سنایی*، *خاقانی* و *مولوی* که حتی شاعری چون *عنصری* نیز مستی را شرط حضور معانی در دل می‌داند و تأکید می‌کند که در حالت هوشیاری معانی از دل غایب می‌گردد.

شاید هیچ شاعری چون *نظامی* از نظریه‌ی الهام و لاجرم از مسأله‌ی خاستگاه هنر سخن نگفته باشد. او شاعران را «بلبلان عرش[۲۰]» می‌خواند تا بگوید که سرچشمه‌ی هنر، عالم بالاست و آن گاه به توجیه و تبیین الهام می‌پردازد و بیانی شاعرانه ـ حکیمانه از چگونگی الهام و حالتی که شرط تحقق الهام است، یعنی حالت بی‌خودی و سکر به دست می‌دهد. نظامی تصریح می‌کند که چون شاعر از آتش فکرت پریشان شود (= حالت بی‌خودی) در شمار خویشان و نزدیکان ملک قرار می‌گیرد. یعنی با عالم بالا مرتبط می‌شود و به تعبیر افلاطون با «فرشتگان هنر» ارتباط برقرار می‌کند: چرا که «با ملک از جمله‌ی

خویشان شدن، بیان دیگری است از پیوند برقرار کردن با فرشتگان هنر و در نتیجه به الهام دست یافتن و نغمه‌های زیبا سر کردن. نظامی در پی تبیین خاستگاه هنر شعر، بر اساس نظریه‌ی الهام بر بنیاد دیدگاه دینی و باورهای شرعی و مذهبی خود شاعری را، از بابت الهام، به پیامبری مانند می‌کند و جلوه‌ای از پیامبری و به تعبیرخود «سایه‌ای از پرده‌ی پیغمبری» می‌خواند تا هم بر الهام به عنوان خاستگاه شعر تأکید ورزد، هم جنبه‌ی شرعی و دینی به شعر بدهد و بر این اساس از صفی خدایی سخن می‌گوید که پیامبران پیشاپیش آن در حرکت‌اند و شاعران(= هنرمندان) در پی آنان. هر دو گروه، پیامبران و هنرمندان، محرم یک دوست(= خداوند) هستند از زبان او سخن می‌گویند از سوی او بدان‌ها الهام می‌شود. بنابراین هر دو گروه به مثابه‌ی مغزند(= حقیقت‌اند) و ظواهر، به مثابه‌ی پوست. یعنی که تفاوت ظواهر پوست گونه به هیچ روی به معنی اختلاف و تفاوت مغز، که همانا پیامبری و شاعری است، نخواهد بود و چنین است که *نظامی* اولاً از دیدگاه فلسفه‌ی هنر، خاستگاه هنر شعر را بر بنیاد نظریه‌ی مابعدالطبیعی الهام، درست و راست چونان افلاطون تبیین می‌کند؛ ثانیاً به مسأله جنبه‌ی دینی می‌بخشد و بر این معنا تأکید می‌ورزد که «پس شعرا آمد و پیش انبیا».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳. حافظ و مسأله‌ی خاستگاه هنر:

حافظ، که باید با نگاهی او را شاعر شاعران خواند و با نگاهی اندیشه‌مند اندیشه‌مندان در این باب چه می‌گوید؟ و بدین پرسش که «منشأ یا خاستگاه هنر چیست»، چه پاسخی می‌دهد؟ حافظ از همان سرچشمه سیراب شده است که فردوسی، سنایی، نظامی، خاقانی و سعدی، پیشتر سیراب شده بودند و در فضای همان فرهنگی فرهیخته شده است که این بزرگان، پیشتر فرهیختگی یافته بودند. بنابراین پاسخ او به پرسش «خاستگاه هنر چیست؟» همان پاسخی است که دیگر بزرگان و دیگر شاعران ایران زمین داده بودند، منتهی زبان و بیان حافظ در این مقام نیز زبان و بیانی دیگر است، اما لب لباب نظریه‌ی او همان نظریه‌ی شاعران بزرگ ایران زمین است: نظریه‌ی الهام که بر طبق آن، هنر، منشایی آسمانی دارد و

«قبول خاطر و لطف سخن خداداد است[۲۱]» و یا به تعبیر سعدی با این همه «جز فیض آسمانی نیست»[۲۲]. با آن که اهل بصیرت می‌توانند جای جای در سخن حافظ، حکایت «الهام، خاستگاه هنر» را باز یابند و باز خوانند، این نظریه درغزل «بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم ...»(غزل ۳۸۰) حکایتی دیگر دارد. حافظ در این غزل، مسأله‌ی خلق هنر یا آفرینش هنری را بدین شرح بیان می‌کند:

گزاره‌ی (۱): خاستگاه هنر (=شعر) الهام است.(ابیات اول تا سوم، به ویژه بیت دوم).

گزاره‌ی (۲): الهام و در نتیجه خلق هنر، در حالت بی‌خودی حاصل می‌شود (مصراع دوم بیت ۱ و مصراع اول بیت ٤).

گزاره‌ی (۳): زمان دست یافتن هنرمند به الهام و توفیق وی در خلق هنر، عشق است (بیت ٦).

گزاره‌ی (٤): علت، یا علت‌العلل دست یافتن به الهام و توفیق در خلق هنر، عشق است (بیت ۷)

این نکته نیز درخور توجه است که فضای مفهومی و معنایی غزل، به ویژه تعبیرها و مفاهیم ابیات اول و دوم و سوم غزل و تشبیه شاعر به طوطی یا وجه شبه تقلید نظریه‌ی «جبر به مثابه‌ی ابزار» را، دست‌کم، به ذهن متبادر می‌کند و یادآور این معنا می‌گردد که اگر جبر، ابزار جدل هنری، ابزار دعوت به اغتنام فرصت، ابزار اعتراض و شکوه و شکایت، و ابزار ساختن طنز است. ابزار تبیین نظریه‌ی خاستگاه هنر نیز هست و بدین سان در جنب گزاره‌های چهارگانه‌ی پیشین پنجمین گزاره چهره می‌نماید.

گزاره‌ی (۵): جبر: ابزار تبیین خاستگاه هنر است[۲۳] (مصراع دوم بیت اول و دوم) غزل ۳۸۰ را از نظر می‌گذرانیم تا ادامه‌ی بحث، با استناد به ابیات آن آسان‌تر و روشن‌تر صورت گیرد.

۱) بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم — که من دلشده این ره نه به خود می‌پویم

۲) در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند — آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

۳) من اگر خارم و گر گل چمن‌آرایی هست — که از آن دست که او می‌کشدم می‌رویم
٤) دوستان، عیب من بیدل حیران مکنید — گوهری دارم و صاحت نظری می‌جویم
٥) گرچه با دلق ملمع می‌گلگون عیب است — مکنم عیب کز او رنگ ریا می‌شویم
٦) خنده و گریه عشاق ز جایی دگر است — می‌سرایم به شب و وقت سحر می‌مویم
۷) حافظم گفت که خاک در میخانه مبوی — گو مکن عیب که من مشک ختن می‌بویم

آن چه گفته آمد حاصل نگاهی اجمالی بود به غزل ۳۸۰. تفصیل موضوع با تأکید بر بیت دوم (در پس اینه طوطی...) مستلزم تحلیل عناصر درجه اولی است که در بیت دوم و در سایر ابیات می‌توان ملاحظه کرد. این عناصر، نخست در بیت دوم عبارت است از: طوطی، آینه، پس آینه، استاد و استاد ازل که اشاره است، به مسأله‌ی «تربیت کردن طوطی برای سخن‌گویی» و سپس در دیگر ابیات، عبارت است از عناصر مربوط به خلق هنر از طریق الهام: عنصر حالت (= بی‌خودی)، زمان خلق هنر(= شب) ؛ علت یا علت‌العلل خلق هنر (= عشق) و سرانجام عنصر هنرشناس که گوهر هنر را بشناسد (= صاحب نظر) از آن جا که تأکید ما بر بیت دوم غزل است (در پس آینه ...)، نخست، عناصر مربوط به این بیت و سپس عناصر نهفته در دیگر ابیات را مورد بررسی قرار می‌دهیم:

۳-۱. عناصر بیت دوم:

عناصر حاضر در بیت دوم، جمله در خدمت مسأله‌ی «تربیت طوطی به قصد سخن‌گو ساختن طوطی» است. این ترتیب در دو مرحله صورت می‌گیرد:

الف) مرحله‌ی اول، طوطی و آینه و استاد: در این مرحله، آموزش طوطی با استفاده از آینه صورت می‌گیرد. بدین ترتیب که طوطی را در برابر آینه (= روبه‌روی آینه= در پس آینه = در پیش آینه) قرار می‌دادند تا تصویر و حرکات خویش را در آینه ببیند. استاد (= معلم =تلقین کننده) در پس آینه (= پشت آینه) قرار می‌گرفت و الفاظی را بر زبان می‌آورد. طوطی که نمی‌توانست، منشأ اصلی صدا را تشخیص دهد، گمان می‌برد که طوطی در آینه(=تصویر) با او سخن می‌گوید. حس تقلید از یک سو و هم‌زبانی و هم‌جنسی از سوی دیگر او را به

تقلید برمی‌انگیخت و بـه تکـرار الفـاظی وامی‌داشـت کـه می‌شـنید و بدیـن سـان آرام آرام می‌آموخت کـه الفـاظی و عبـاراتی را بـر زبـان آورد و سـخن‌گـو شـود. بیـت «در پـس آینـه ....» بدین ماجرا اشـاره دارد و در سـطح ظـاهری بیـان‌گـر حکـایت تربیـت طوطـی و سـخن‌گـو سـاختن اوسـت و در سـطح بـاطن، چنـان کـه خواهیـم دیـد، حکـایت‌گـر ایـن نظریـه اسـت کـه «الـهام، خاستگاه هنر است». بدین ترتیـب کـه واژه‌ی «پـس» و تعبیـر «در پـس آینـه» موهـم دو معناسـت:

۱ـ پـس= پیـش و رو بـه رو: در ایـن معنـا بیـت حکـایت‌گـر سـخن‌گـو سـاختن طوطـی بـا استفاده از آینـه اسـت. در ایـن وضـع، اسـتاد یـا تعلیـم دهنـده، صـاحب اراده و اختیـار اسـت و طوطی (= آموزنـده)، مقلـد اسـت و بی‌اختیـار و بـی‌اراده.

۲ـ پس = پشت: ایـن معنـا از یـک سـو در خدمـت نظریـه‌ی جبر اسـت و از سـوی دیگـر در خدمت نظریه‌ی الهام، خاستگاه هنر. از ایـن دیـدگـاه تکیـه و تـأکید بـر تعبیـر «در پـس آینـه» اسـت. ایـن تکیـه و ایـن تـأکید، عـامل بیـان و القـای حـیرت مـی‌گـردد، اسـتاد ازل (= خداونـد، منشـأ آسـمانی الهام است و آینه، ضمن ایـهام بـه معنـی اصلـی، نمـاد جـهان ... و بدیـن سـان بـا تکیـه بـر تعبیر حیرت‌زای «در پـس آینـه»، ضمـن توجـه بـه مـاجرای تربیـت طوطـی، جـبر، چونـان ابـزار یـا پـل ارتبـاطی ذهـن را بـه نظریـه‌ی «الـهام، خاسـتگاه هـنر (= شـعر) می‌رسـاند مـی‌گویـد شـگفتا! بـا آنکـه مـن انسـانم و انسـان در مقـام معلـم صـاحب اختیـار و اراده در پـس (= پشـت) آینـه قـرار می‌گیرد و به طوطی تعلیم سـخن گفتـن می‌کنـد، مـرا در پـس آینـه ـ آینـه جـهان ـ طوطـی صفـت داشـته‌اند، اراده را از مـن گرفتـه‌اند و مـرا زبـان گویـای اسـتاد ازل سـاخته‌اند: «آن چـه اسـتاد ازل گفت بگو می‌گویم»، یعنی که سـخن مـن، شـعر مـن، سـخن اسـتاد ازل اسـت و اوسـت کـه بـه مـن الهام و القا می‌کنـد. سـخن مـن، سـخن او و شـعر مـن، الـهام اوسـت. از ایـن منظـر تعبیـر «در پـس آینـه» ذهـن را میـان دو معنـای «پـس (= پیـش و پشـت) مـتردد می‌سـازد و بـر لطـف سـخن می‌افزاید. می‌توان موضوع را بـه صـورت زیـر خلاصـه و طبقـه‌بندی کـرد:

استاد = متبـوع = صـاحب اراده
۱) تصویر ظـاهری: انسـان (= اسـتاد = معلـم)
۲) تصویر بـاطنی: خـدا (= اسـتاد ازل)

شاگرد = تـابع = بـی‌اراده
۱) تصویر ظـاهری : طوطـی (رو بـه روی آینـه)
۲) تصویر باطنی: انسـان = شـاعر (رو بـه روی آینـه جـهان)

با عنایت به مقدماتی که مذکـور افتـاد حـافظ مـی‌گویـد: سـخن مـن، سـخن اسـتاد ازل اسـت، یعنی اوست که به من الـهام می‌کنـد و مـن هـر چـه او گفـت بگـو، مـی‌گویـم و هـر چـه او بـه مـن الهام و القا کرد، بـر زبـان می‌رانـم ... . سـخن حـافظ، سـخن طـرف‌داران نظریـه‌ی الـهام اسـت کـه منشأ هنر را الهام می‌دانند و برآنند که هـنرمند بـه اراده‌ی خـود سـخن نمـی‌گویـد، بلکـه هـر چـه بـر زبانش می‌نهند و تلقینش می‌کنند، بـاز مـی‌گویـد و تکـرار می‌کنـد، درسـت مثـل طوطـی ...

ب) مرحلـه‌ی دوم، شـکر و طوطـی: در ایـن مرحلـه ـ کـه ادامـه‌ی آمـوزش طوطـی و تکمیـل ایـن آمـوزش اسـت ـ طوطـی را بـا خوراندن شـکر (= شـیرینی)، بـه اصطـلاح امـروز، شـرطی می‌کردنـد. بدیـن ترتیـب کـه بـه طوطـی سـخن‌گـو، شـیرینی (شـکر و قنـد) می‌دادنـد و در ازاء آن از طوطی می‌خواسـتند کـه واژه یـا جملـه‌ای خـاص را تقلیـد کنـد و بـر زبـان آورد و مقـارن این امر، شخص یـا شـیء معیـن را پیـش چشـم طوطـی می‌آوردنـد ... بدیـن سـان طوطـی هـم در سخن گفتن مـهارت می‌یـافت، هـم شـرطی می‌شـد و فی‌المثـل چـون آن شـخص یـا آن شـی را کـه به هنگام شکر خوردن دیده بود، دوبـاره می‌دیـد بـه یـاد شـکر می‌افتـاد و بـه هـوای شـکر جملـه یـا واژه‌ای را که بـدو تلقیـن شـده بـود، بـی‌اراده، تکـرار می‌کـرد. در شـعر فارسـی، بـه طـور عـام و در شعر حافظ به طور خـاص، هـر جـا کـه از واژه‌ی «طوطـی» اسـتفاده شـده واژه‌ی «شـکر» نـیز مـورد استفاده قرار گرفته است. بدیـهی اسـت کـه در ایـن گونـه ابیـات، طوطـی، همـواره، در جریـان یـک کاربرد هنری (نمادین ـ اسـتعاری) از یـک سـو، حـاکی از معنـای اصلـی اسـت و بیـان‌گـر مرحلـه‌ی

دوم آموزش سخن‌گویی با اشاره به معنای مرحله‌ی اول این آموزش (طوطی و آینه) و از سوی دیگر حاکی از معنای نمادینی است که شاعر به سخن خود بخشیده است، چنان که فی‌المثل در بیت (٤/٢):

شکر فروش که عمرش دراز باد، چرا تفقدی نکند طوطی شکر خارا

حافظ ضمن اشاره‌ی صریح به مرحله‌ی دوم و فراهم آوردن زمینه‌ی تداعی مرحله‌ی اول آموزش طوطی، از طریق مرحله‌ی دوم، «شکر فروش»، «طوطی» و «شکرخا» را در معنای هنری (= نمادین) به کار برده است: شکر فروش : نماد معشوق و نماد ممدوح است؛ طوطی، نماد عاشق و شاعر، شکر در تعبیر «شکرخا» نماد سخن دل‌پذیر و شعر تر، یعنی: معشوق یا ممدوح ـ که الهی عمرش دراز باشد ـ چرا به شاعر یا به عاشق شیرین‌سخن عنایتی نمی‌کند و فی‌المثل چرا بدو صله و جایزه نمی‌دهد (صله از سوی ممدوح)، یا: چرا او را مورد لطف قرار نمی‌دهد و به دیداری و وصالی (دیدار وصال معشوق) نمی‌نوازد.

۳-۲. عناصر دیگر ابیات:

در ابیات اول، و سوم تا هفتم غزل عناصر مربوط به خلق هنر از طریق الهام، به شرح زیر در خور توجه است:

الف) عنصر حالت بی‌خودی: الهام، نه در حالت با خودی و هوشیاری که در حالت بی‌خودی و سکر تحقق می‌یابد، همان حالت که افلاطون از آن به «نوعی دیوانگی» تعبیر می‌کند و شاعران ما هر یک با تعبیر خاص خود، بدان توجه کرده و بر آن تأکید ورزیده‌اند، چنان که مولوی می‌گوید:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم[۲۵]

حافظ در مصراع دوم بیت اول غزل ۳۸۰ «که من دلشده این ره نه به خود می‌پویم» با استفاده از تعبیر «دل‌شده» که بیان‌گر عشق و دلدادگی و لاجرم بیان‌گر سرمستی و بی‌خودی است و نیز با تعبیر «نه به خود» که موهم «بی‌خودی» (+بی‌ارادگی) نیز هست از عنصر مورد نظر ـ عنصر حالت بی‌خودی ـ سخن گفته و در مصراع اول بیت چهارم: «دوستان عیب من بی‌دل حیران مکنید» با به کارگیری تعبیر «بی‌دل حیران» بر حالت «بی‌خودی» تأکید ورزیده است، که «بی‌دلی» همان «دلدادگی» و «عشق» متلازم با «بی‌خودی» است و «حیرت» نیز در «بی‌خودی» یا در پرتو «بی‌خودی» تحقق می‌یابد.

ب) عنصر زمان (= شب): شب و سحر هم نزد شاعران و هنرمندان، جایگاهی خاص دارد، هم نزد عارفان و از آن جا که هنر شاعران ما، غالبا حال و هوای عرفانی دارد و هنر ما از عرفان ما و عرفان ما از هنر ما جدا نیست. توجه شاعران عارف ما به شب و سحر چونان توجه عارفان شاعر ما به شب و سحر توجهی ویژه به شمار می‌آید و شب یا سحر، به عنوان مناسب‌ترین زمان الهام عارفانه و هنرمندانه مورد توجه قرار دارد. شاید بتوان گفت در سراسر جهان اهل شعر و هنر چونان اهل عرفان و معرفت با دل شب الفتی خاص دارند و در دل شب به آنان الهام می‌شود و در شب اثر هنری خود را پدید می‌آورند. حافظ، جای جای، در اشعار خود بر این معنا که «وقت سحر از غصه نجاتش داده‌اند» (۱۸۳/۱) و این که «عذر نیم‌شبی و گریه‌ی سحری» (۴۵۲/۳) مشکل‌گشاست و این که «سحرش دولت بیدار به بالین آمده است (۱۷۶/۱) و ... سخن‌ها دارد و در غزل مورد بحث (غزل ۳۸۰/۶) هم بر مویه‌های شبانه ـ که لازمه‌ی شعر و عرفان است ـ و بر خلق هنر به هنگام شب تصریح می‌کند و تأکید می‌ورزد (۳۸۰/۶):

خنده و گریه‌ی عشاق ز جایی دگر است می‌سرایم به شب و وقت سحر می‌مویم

سرودن در شب و موییدن وقت سحر ...

ج) علت یا علت‌العلل: در نظر عارف و شاعر عارف مشرب علت ایجاد هستی عشق است که: «طفیل هستی عشق‌اند آدمی و پری» (۴۵۲/۱)، عامل و ابزار کسب معرفت نیز

عشق است و معرفت را «در مکتب حقایق پیش ادیب عشق» (۴۸۷/۲) باید آموخت علت و به تعبیر دقیق‌تر علت‌العلل الهام و خلق هنر، هم از دیدگاه اهل هنر چیزی جز عشق نمی‌تواند بود. هنرمندی که تجربه عاشقانه نداشته باشد و در عشق به کمال نرسد، هنرمند نیست. بی‌عشق، شعر و هنر بی‌معناست. عشق است که تعلیم سخن می‌کند و حدیث شاعر را نکته‌ی هر محفل می‌سازد (۲۱۷/۷):

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد حدیثم نکته‌ی هر محفلی بود

از آن جا که عشق، میکده‌ای است که سرمستی و الهام ارزانی می‌دارد و زیارت خاک آن ثواب روزه و حج قبول به بار می‌آورد (۱۳۱/۲):

ثواب روزه حج قبول آن کس بود که خاک میکده‌ی عشق را زیارت کرد

و از آن جا که لازمه‌ی عشق، مستی است و لازمه‌ی مستی، عشق و میکده (میخانه) نماد جایگاه مستان و عاشقان است و نماد سرچشمه‌ی عشق و مستی، حافظ در غزل ۳۸۰/۷ از تعبیر استعاری ـ کنایی «بوییدن خاک در میخانه» در معنای «پیوستن به عشق و مستی و بهره‌گرفتن از سرمستی و عشق» استفاده کرده است و آن را چونان «مشک ختن» خوش‌بو خوانده است تا بگوید که علت‌العلل و زمینه‌ساز خلق هنر و آن چه لازمه‌ی خلق هنر است چیزی جز عشق نیست:

حافظم گفت که خاک در میخانه مبوی گو مکن عیب که من مشک ختن می‌بویم

د) عنصر هنرشناسی: هر اثر هنری، بی‌گمان مخاطبانی دارد، مخاطبانی که تحت تأثیر قرار می‌گیرند و بهره‌مند می‌شوند. مولد و تولید و مصرف کننده لازم و ملزوم‌اند. اگر کالایی مصرف نشود، تولید هم نمی‌شود و مولد (= تولید کننده) از کار باز می‌ماند. جامعه‌ی هنرمندپرور، هنرشناس هم می‌پرورد. هنرشناس، مصرف کننده‌ی هنر است و هنرمند، تولید کننده‌ی هنر. جامعه‌ای که هنرشناس نپرورد، هنرمندکش است. حافظ، جای جای، از هنرناشناسی مردم روزگار خود، با همه‌ی هنرشناسی‌شان، سخن گفته است، مثل (۳۷۴/۸):

سخن‌دانی و خوش‌خوانی نمی‌ورزند در شیراز　　بیا حافظ که تا خود را به ملکی دیگر اندازیم

در غزل ۳۸۰/٤ هم از «گوهر داشتن» یعنی داشتن گوهر شعر و هنر و «جستن صاحب نظر» یعنی جستجوی هنرشناس سخن می‌گوید:

دوستان، عیب من بی‌دل حیران مکنید　　گوهری دارم و صاحب نظری می‌جویم

یادداشت‌ها:

۱ـ بوطیقا یا فن شعر به زبان فارسی ترجمه شده است. از این کتاب دو ترجمه در دست است: یکی به قلم استاد فقید دکتر عبدالحسین زرین‌کوب؛ دوم، به قلم استاد دانشمند دکتر فتح الله مجتبایی.

۲ـ این معنا را در کتب منطق، در بحث صناعات خمس می‌توان ملاحظه کرد؛ به ویژه در *اساس‌الاقتباس*، نوشته‌ی خواجه نصیر طوسی.

۳ـ سعدی، کلیات. بر اساس نسخه شادروان محمدعلی فروغی، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، تهران، انتشارات ناهید، ۱۳۷۵ ص ۳٦۰ .

٤ـ همان، ص ٦٥٨.

٥ـ همان، ص ب ۳٦۰.

٦ـ همان، ص ۳۹٤.

۷ـ همان، ص ۳٦۱.

۸ـ در باب «چیستی زیبایی در آینه‌ی غزل‌های سعدی» پیش‌تر در یکی از یادروزهای سعدی بحث کرده‌ام.

۹ـ مراد بیت ۷، از غزل شماره‌ی ۹۰ ، بر اساس نسخه‌ی مصحح علامه قزوینی ـ دکتر غنی است. در سراسر مقاله استنادها به همین نسخه است.

۱۰ـ مولوی، در غزلیات شمس، گزیده‌ی استاد دکتر شفیعی کدکنی، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳٦۷ ش، ص ۵۷۸.

۱۱ـ در باب «نظریه‌ها در زمینه‌ی خاستگاه هنر». رک: مقدمه‌ی نگارنده بر حکایت شعر، رابین اسکلتن، ترجمه‌ی مهرانگیز اوحدی، تهران، انتشارات میترا، ۱۳۷۵ ش، صص ۵۱-٦۷.

۱۲ـ حکایت شعر، ص ۱۱۸.

۱۳ـ همان، ص ۱۲۰.

۱٤ـ همان، فصل ۵.

۱۵ـ افلاطون، *چهار رساله*، ترجمه دکتر صناعی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۷ ش، ص ۱۳۳.

۱٦ـ همان، ص ۱۳۵.

۱۷ـ سنایی، دیوان. تصحیح مدرس رضوی، تهران، انتشارات سنایی.

۱۸ـ خاقانی، دیوان تصحیح دکتر سید ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار، ۱۳۵۷ ش، صص ۳۲۰-۳۲۱.

۱۹ـ مولوی، غزلیات شمس (گزیده)، ص ۵۷۸.

۲۰ـ نظامی، *مخزن‌الاسرار*، تصحیح وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۳ ش، ص ٤۱.

۲۱ـ حافظ، دیوان، غزل ۳۷.

۲۲ـ سعدی، کلیات، ص ٦۵٤.

۲۳ـ من پیشتر در نخستین یادروز حافظ در باب «جبرگرایی حافظ: باور یا ابزار؟» بحث کرده‌ام و نتیجه گرفته‌ام که حافظ از نظریه‌ی جبر به عنوان ابزار جدل هنری، دعوت به خوشباشی، اعتراض و شکوه و شکایت و ساختن طنز بهره می‌گیرد. اکنون می‌افزایم که: می‌توان گفت از آن به عنوان ابزاری در جهت اثبات نظریه‌ی «خاستگاه هنر، الهام» نیز بهره گرفته است.

۲٤ـ در دیوان حافظ طوطی در معانی نمادین زیر به کار رفته است:

الف) امر ارزشمند / ارزش در برابر ضد ارزش ۱٦۰/٤.

ب) کلک = طوطی کلک ٤۱۰/۵.

ج) طبع = طوطی طبع ٦۲/۲.

د) شاعر = عاشق = مادح ٤/۲؛ ۱۳٤/۲؛ ۲۲۵/۳؛ ۲٤۵/۱، ۲٤۷/۵، ۲٦۷/۸.

۲۵- رک: یادداشت شماره ۱۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی