Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 60
Winter 2023
Research Article

Lived experience: Its nature, Types and Role in the Process of Literary Creativity

Ghodrat Ghasemipour [1*], Manoochehr Joukar[2], zeinab taherian[3]

Received: 19/06/2022
Accepted: 26/02/2023

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

Abstract

Lived experience is a broad, controversial, and sometimes ambiguous term that has been used by researchers in various fields of study. While there are occasional references to this concept in literary studies, it has not yet been seriously considered by researchers. The study of lived experience and its role in the process of literary creativity is very important in explaining poetic concepts; for it is a way to better understand poetry and, moreover, can provide a criterion for examining the success or failure of a poem or literary period; moreover, the shared experience of the reader and the poet can help to better understand poetry, paving the way for reader-centered criticism from the perspective of lived experience. In this study, an attempt was made to explain the concept of experience through the Lived analytical-critical method and its modes. Then, to better understand the role of lived experience in the process of literary creativity, a systematic model for it should be defined and drawn. In this context, lived experience is divided into types such as personal lived experience, specific lived experience, and general lived experience,

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz.
https://orcid.org/0000-0001-6989-141x
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz.
https://orcid.org/0000-0002-6606-3501
3. PhD student of Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz.
https://orcid.org/0009-0008-0479-0413

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 60
Winter 2023
Research Article

each of which has subcategories. The findings of this study not only explain the concept of lived experience and its role in the process of literary creativity, but also show that lived experience is one of the basic elements of literary works, especially poetry, which can contribute to the understanding of the existence of poetry, its formation, the sources of inspiration of poets, etc.

Keywords: Lived experience, personal experiences, special experiences, general experiences

Extended Abstract

Introduction

Lived experience is one of the important and fundamental concepts used in most fields of human sciences. However, in the researches related to literature, this topic has not been treated as expected. Consideration of literary works reveals that we enjoy works of art in part because of shared life experiences. This is because poets and artists portray experiences that audiences can easily identify with when reading. People share many common experiences because of the similarities they have with each other in lifestyles, social, historical, and cultural situations. But sometimes these experiences are so interwoven with life that we can recognize them but they do not catch our attention. Now, when a poet or writer uses the same common lived experience in his poem or writing, he not only draws our attention to that aspect of life and the experiences we have had, but he approaches us intelligently like a psychologist, and that makes the poet and his poetry successful; because when we read that poem, we feel that the poet has penetrated deep into our soul and is speaking from our heart and language; that is why we identify with him. Thus, since, in Hillman's words, "there are correlations between the life and poetry of any poet" (Hillman, 2016: 2), this article attempts to lay out a plan and

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 60
Winter 2023
Research Article

model for the study of poetry by examining the theoretical underpinnings of the concept of lived experience.

Research background

Lived experience is a broad concept that can be applied in most areas of the humanities. For this reason, this concept is widely used in the fields of psychology, sociology, and philosophy, and researchers in these fields have written many articles with this title. In literary studies, however, the discussion of lived experience has not been explored as it should be. A search of various reference databases reveals that there are very few sources on lived experience in literary works. One of the most important books dealing with lived experience is Wilhelm Dilthey's Poetry and Experience. Among the books of Iranian researchers as far as the authors have researched, there were sometimes references to the role of experience in the creation of literary works, but only Ghodrat Allah Taheri has attempted to study the experiences in the life of Maulavi and their reflection in Masnavi in the book revayat-e ser-e delbaran [in Persian] (Study of the Life of Maulavi and Historical Experiences in Masnavi). In general, no serious work has been written to explain the theoretical basis of lived experience. Considering the importance of this concept in the process of literary creation and the achievements it can bring to the practical criticism of literary works, a comprehensive research in this field seems necessary.

3. Discussion

In order to understand the role of lived experience in the process of literary creativity in more detail, it is necessary to examine it in a systematic pattern. In this context, we have divided lived experience into types such as personal lived experience, specific lived experience,

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 60
Winter 2023
Research Article

and general lived experience, each of which has subcategories, and we will examine these types further.

3.1 Personal lived experience

These experiences refer to poets who have experienced a certain problem in their lives, which is reflected in their poetry; such as the experience of divorce in the poetry of Forough Farrokhzad or the experience of prison in the poetry of Shamlou, Mahdi Akhwan sales, Hoshang Ebtahaj, etc. Generally, this kind of lived experience is autobiographical. Although this experience can also be part of special experiences; but for better delineation of the subject and because the poet or writer experienced it personally (according to the available documents), we have placed it in the category of personal experiences.

3.2 Special lived experience

This type of experience refers to the life of a specific type that may be experienced in a geographical, cultural, or circumstantial setting. In general, specific life experiences can also be divided into different categories, such as climatic lived experience, gender lived experience, physical lived experience (physical limitations), lived experiences related to social problems, cultural lived experience and so on.

3.3 General lived experience

This type of experience is not tied to any particular person or group. Everyone experiences it, regardless of gender, social, political, climatic conditions, etc. This type of experience, which can also be called lived human experience, applies beyond geographical boundaries and limitations, and it can be said that it is common to all people on earth and understandable to each of them; because he deals with them in the course of the evolution of his soul and body, and of course they are part of his experiences. physical experiences such as

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 60
Winter 2023
Research Article

birth, childhood, youth, old age, death, etc., and spiritual experiences such as the human emotions; sadness, happiness, love, anxiety, etc., are such experiences. When a poet or writer (and an artist in general) speaks about such issues that are common to almost all people, in an artistic way, he touches the souls of different people and creates a work regardless of color, race, language and nationality.

4. Result

Although the concept of "lived experience" is of great interest in philosophy, psychology, and other areas of the human sciences, it has not been studied in depth in literary studies. In this study, an attempt has been made, based on the opinions of philosophers, psychologists, and literary critics, to compile and design a plan and model for examining the basics of lived experience and studying it in poetry, so that the poetry of different literary periods can be analyzed and studied on this basis. Based on this plan, lived experiences can be divided into three general categories: 1. Personal lived experiences with subgroups such as divorce experiences, prison experiences, love experiences, etc. (which the poet personally experienced according to the available documents and which are analyzed in biographical form) 2. Specific lived experiences with subgroups such as climatic lived experiences, gender lived experiences, physical lived experiences, lived experiences related to social problems, and so on. 3. General lived experiences with subcategories such as love, grief, death, birth, and so on. Of course, other types can be added to these subcategories. But what has been discussed in the context of this article can give a perspective of the situation and the study of lived experience and be very helpful for a better understanding of the poem and its analysis. This is because, apart from the fact that the lived experience plays a very important role in the realization of the poet's artistic creativity, in the understanding, reception and interpretation of the text, it also

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 60
Winter 2023
Research Article

causes the audience to accompany and identify with the literary work. The lived experience, in fact, has a double function: it helps the author to create a literary work and the audience to understand the interpretation and explanation of the literary text. Reading together and sharing experiences is what brings the poet/author and the audience closer together and determines the success of a poem.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.20080360.1401.15.60.1.3

تجربهٔ زیسته؛ ماهیت، گونه‌ها و نقش آن در فرایند خلاقیّتِ ادبی

قدرت قاسمی‌پور*[۱]، منوچهر جوکار[۲]، زینب طاهریان[۳]

(دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۵)

چکیده

تجربهٔ زیسته اصطلاحی گسترده، مناقشه‌برانگیز و گاه مبهم است که در علوم مختلف مورد توجه پژوهشگران بوده است. در حوزهٔ مطالعات ادبی با آن‌که گاه جسته و گریخته اشاراتی به این مفهوم دیده می‌شود، اما تا کنون به‌طور جدی مورد توجه قرار نگرفته است. بررسی تجربهٔ زیسته و نقش آن در فرایند خلاقیت ادبی، در تبیین مفاهیم شاعرانه بسیار اهمیت دارد، زیرا هم برای درک بهتر شعر راهگشاست و هم می‌تواند معیاری برای بررسی موفقیت و یا عدم موفقیت یک شعر یا دورهٔ ادبی در اختیار ما قرار دهد. علاوه بر این مشترک بودن تجربهٔ زیستهٔ خواننده و شاعر، می‌تواند به درک بیشتر و هم‌ذات‌پنداری خواننده با شعر کمک کند که همین امر راه را برای نقد خواننده‌محور از منظر تجربهٔ زیسته، نیز هموار می‌کند. در این پژوهش با

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*gh.ghasemipour@yahoo.com
https://orcid.org/0000-0001-6989-141x
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
https://orcid.org/0000-0002-6606-3501
۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
https://orcid.org/0009-0008-0479-0413

روش تحلیلی ـ انتقادی سعی شده است مفهوم تجربهٔ زیسته و گونه‌های آن تبیین شود؛ سپس برای فهم دقیق‌تر نقش تجربهٔ زیسته در فرایند خلاقیت ادبی، الگویی نظام‌مند برای آن تعریف و ترسیم شود. در همین راستا تجربهٔ زیسته به انواعی ازقبیل تجربهٔ زیستهٔ شخصی، تجربهٔ زیستهٔ خاص و تجربهٔ زیستهٔ عام تقسیم شده است که هرکدام زیرمجموعه‌هایی دارد. یافته‌های این پژوهش علاوه بر تبیین مفهوم تجربهٔ زیسته و نقش آن در فرایند خلاقیت ادبی، نشان می‌دهد که تجربهٔ زیسته یکی از عناصر بنیادینِ آثارِ ادبی و به‌ویژه شعر است که توجه به آن می‌تواند برای درک هستی شعر، چگونگی شکل‌گیری آن، منابع الهام شاعران و... مؤثر باشد.

واژه‌های کلیدی: تجربهٔ زیسته، تجربه‌های شخصی، تجربه‌های خاص، تجربه‌های عام.

۱.مقدمه

تجربهٔ زیسته[1] یکی از اصطلاحات مهم و بنیادینی است که در اکثر حوزه‌های علوم انسانی به‌کار رفته است، اما در حوزهٔ پژوهش‌های مرتبط با ادبیات به این مبحث چنان که باید و شاید پرداخته نشده است. این اصطلاح، اصطلاحی مناقشه‌برانگیز و گاه مبهم است تا حدی که متفکران اصلی این حوزه نیز گاه در تبیین صریح و دقیق آن با مشکل روبه‌رو بوده‌اند. یکی از محققان برجستهٔ این حوزه، ویلهم دیلتای (۱۸۳۳ـ۱۹۱۱) فیلسوف برجستهٔ آلمانی است که «به رغم کوشش‌های بعدی‌اش برای معرفی تعاریف دقیق‌تری برای بعضی از مفاهیم بنیادی [فلسفه]اش هرگز نتوانست بر ابهام خاصی و حتی ابهامی که در کاربرد مفهوم تجربهٔ زیسته وجود دارد غلبه کند» (دیلتای، مقدمهٔ مترجم بر جلد پنجم، ۱۳۹۴: ۵۲).

اساساً اصطلاح تجربهٔ زیسته یکی از اصطلاحات کلیدی ویلهلم دیلتای است. این واژه «اشتقاق نسبتاً متأخری از فعل erleben (نزدیک به معنی erfaharen = تجربه)

است و در اواسط قرن نوزدهم استفاده شده است» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۵۱). خود تجربه نیز به مفهوم

> ارتباط مستقیم با جهان است. تجربه در واقع فرایند خلاّق ابژه‌ها و موضوعات ارزشی در هر دو سطح شناختی و احساسی است. اما این فرایند خلاق اساساً ارتباط بلافصل با جهان بیرونی و ابژه‌های آن، با موقعیت‌ها و در کل با جهان تعریف می‌شود. تجربه یعنی خود را مستقیماً در معرض جهان قرار دادن و چیزها را بی‌واسطه ادراک کردن. از این روی است که می‌توان تجربه را به‌مثابهٔ تولید و کسب ارزش‌ها به لطف بلافصل بودن ارتباط با جهان درنظر گرفت (معین، ۱۳۹۳: ۵۷).

دیلتای در کتاب *شعر و تجربه* «مکرر در مکرر تأکید می‌کند که هر اثر هنری بزرگی باید ریشه در تجربهٔ زیسته داشته باشد و باید در واقع حاوی هر دو جنبش‌های درونی و برونی فرایند تنفس باشد» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۵۳) تا جایی که وی بنیاد فن شعر[۲] خود را بر روی همین اصطلاح مهم و کلیدی «تجربهٔ زیسته» استوار می‌کند.

تأمل در آثار ادبی نشان می‌دهد که یکی از وجوه لذّت ما از آثار هنری همین تجربه‌های زیستی مشترک است، زیرا شاعران و هنرمندان تجاربی را به تصویر می‌کشند که مخاطبان با خواندن آن‌ها به راحتی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند؛ «فلاسفه و ادیبان بزرگ، دنیا را براساس تجارب اندوختهٔ فردی خود بازسازی ذهنی و هنری می‌کنند؛ جهانی که شاعران و هنرمندان برمی‌سازند، هرچند اختصاص به خود آن‌ها دارد؛ یعنی از تجربهٔ فردی‌شان نشئت گرفته است، برای ما سخت آشناست و هر یک از ما خود را در آن به تماشا می‌نشیند» (طاهری، ۱۳۹۲: ۲۰).

یکی از رازهای موفقیت آثار هنری نیز همین نکته است، هر قدر که شاعری بتواند در به تصویر کشیدن این تجارب زیسته موفق‌تر عمل کند، بهتر می‌تواند مخاطب را با

خود همگام و همراه سازد. درواقع «اثر هنری فقط تا آنجا که در تشکیل تجربهٔ زیسته موفق می‌شود، به نحوی که حاوی تجربه‌های بسیاری در قوی‌ترین صورت آن باشد، می‌تواند توجه شخص متأمل را که در جهان دست به تجربه می‌زند جلب و او را ارضا کند» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۱۹۰).

انسان‌ها به واسطهٔ اشتراکاتی که در نحوهٔ زندگی، اوضاعِ اجتماعی، تاریخی و فرهنگی با یکدیگر دارند، تجربیات مشترک زیادی دارند، اما گاهی این تجربه‌ها مثل جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگی، آن‌قدر با زندگی عجین شده‌اند که اگرچه می‌توانیم آن‌ها را تشخیص دهیم؛ لیکن چندان توجه ما را به خود جلب نمی‌کنند. حال وقتی شاعر یا نویسنده‌ای همان تجربهٔ زیستهٔ مشترک را در شعر یا نوشتهٔ خود به کار می‌برد، علاوه بر این‌که توجه ما را به آن جنبه از زندگی و تجربیاتی که داشته‌ایم جلب می‌کند، مثل یک روان‌شناس، هوشمندانه خودش را به ما نزدیک می‌کند و همین امر باعث موفقیت شاعر و شعرش می‌شود؛ چراکه ما با خواندن آن شعر احساس می‌کنیم شاعر به عمق جان ما نفوذ کرده وحرف دل ما را می‌زند و از زبان ما سخن می‌گوید؛ به همین علت با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم. به عبارتی

> آنچه در آثار هنری و فلسفی می‌بینیم نسخه‌های عینی دردها و تقلاهای خودمان هستند که با زبان یا تصویر مناسبی مجسم و تعریف می‌شوند. هنرمندان و فلاسفه نه فقط به ما نشان می‌دهند چه احساسی داشته‌ایم، بلکه تجربیات ما را تأثیرگذارتر و هوشمندانه‌تر از خودمان بیان می‌کنند؛ ایشان جنبه‌هایی از زندگی ما را به تصویر می‌کشند که خودمان قادر به تشخیص آن‌ها هستیم، ولی هرگز نمی‌توانسته‌ایم با چنان شفافیتی آن‌ها را درک کنیم. هنرمندان و فلاسفه وضعیت ما را به خودمان توضیح می‌دهند و به این ترتیب به ما کمک می‌کنند تا در این وضعیت احساس تنهایی و پریشانی کم‌تری داشته باشیم (دوباتن، ۱۳۹۰: ۲۳۸).

برخی از نظریه‌پردازان و فلاسفه‌ای که در باب تجربهٔ زیسته قلم زده‌اند، حیات روانی شاعر را از زمینهٔ تاریخی زندگی او و واقعیت‌های زندگی وی جدا نمی‌کنند و معتقدند «فعالیت‌ها و عملکردهای تخیلی در خلأ رشد نمی‌کند. این اقدامات باید در روح قدرتمند سالمی که انباشته از واقعیت است ریشه بگیرند» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۱۰۵). در واقع همان‌طور که گفتیم همهٔ انسان‌ها به واسطهٔ اشتراکاتشان تجربیات مشترکی دارند که در ذهن و افکار آن‌ها نفوذ کرده‌است و شاعران نیز از این مسئله استثنا نیستند. بنابراین «چنان‌که می‌دانیم، هر شعر یک تجربه است و باید تمام عناصر آن به گونه‌ای هماهنگ در خدمت تصویر آن تجربه درآیند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۹۸).

به اعتقاد دیلتای همچنین نبوغ شعری «از آن امور واقع تاریخی‌ای تغذیه می‌کند که در تجربهٔ زیستهٔ شاعر ثبت و ضبط شده‌اند. تجربه‌های شاعر از واقعیت را شبکه‌ای روانی که دارای رشد تدریجی است تدوین و تنظیم می‌کند» (دیلتای، مقدمهٔ مترجم، ۱۳۹۴: ۳۲).

بنابراین از آنجا که به قول هیلمن «بین زندگی و شعر هر شاعر هم‌بستگی‌هایی هست» (هیلمن، ۱۳۹۵: ۲)، این مقاله در تلاش است با بررسی مبانی نظری مفهوم تجربهٔ زیسته، طرح و الگویی برای بررسی شعر طراحی کند. دستاورد این پژوهش می‌تواند هم در تبیین مبانی نظری این مفهوم مهم باشد و هم در نحوهٔ کاربست عملی یک مفهوم پیچیده و فلسفی در نقد شعر مؤثر باشد. بدیهی است که آوردن نمونه‌های شعری زیاد در کنار مباحث نظری، در این مقال نمی‌گنجد و تأکید نگارندگان در این پژوهش بیشتر بر بیان مبانی نظری است.

۲. اهداف پژوهش

در این مقاله تلاش می‌کنیم به اهدافی از این دست برسیم: ارائهٔ تعریفی منسجم از تجربهٔ زیسته و طراحی الگویی برای نقد شعر، دسته‌بندی تجارب زیستهٔ شاعران (مانند تقسیم آن به تجربه‌های شخصی، تجربه‌های خاص، تجربه‌های عام و زیرمجموعه‌های آن‌ها) و تحلیل و بررسی انواع تجارب زیسته، همراه با آوردن نمونه‌های شعری.

۳. پیشینهٔ پژوهش

تجربهٔ زیسته، مفهومی گسترده است که کاربست آن در اکثر حوزه‌های علوم انسانی امکان‌پذیر است. به همین خاطر این مفهوم در رشته‌های روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه کاربردی گسترده دارد و پژوهشگران این حوزه‌ها تا کنون مقالات بسیاری با این عنوان نوشته‌اند، اما در حوزهٔ مطالعات ادبی چنان‌که باید و شاید بحث تجربهٔ زیسته بررسی نشده است. جست‌وجو در پایگاه‌های مختلف استنادی نشان می‌دهد که منابع بسیار محدودی دربارهٔ تجربهٔ زیسته وجود دارد. یکی از کتب مهمی که درباره‌ی تجربهٔ زیسته در آن بحث شده، کتاب *شعر و تجربه* اثر ویلهلم دیلتای است. وی در این اثر از زوایای مختلف به تجربهٔ زیسته نگریسته و دربارهٔ پیوند آن با آفرینش شعر سخن به میان آورده است. این کتاب یکی از منابع بنیادی ما در این پژوهش است. از میان کتب پژوهشگران داخلی تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کرده‌اند، با آن‌که گاه جسته و گریخته اشاراتی به نقش تجربه در آفرینش آثار ادبی شده است، اما تنها قدرت‌اله طاهری است که در کتاب *روایت سرّ دلبران (بازجست زندگی و تجارب تاریخی مولانا در مثنوی)*، سعی کرده است که تجربه‌های زندگی مولوی و انعکاس آن‌ها را در *مثنوی* بررسی کند. در حوزهٔ پایان‌نامه‌ها نیز تاکنون اثر درخوری دربارهٔ

تجربهٔ زیسته نوشته نشده است. تنها یک پایان‌نامه در این حوزه با عنوان «بازنمایی تجربه‌های زیسته در تصویرسازی شعر شاملو»، نوشتهٔ عاطفه حسنی وجود دارد که آن هم با روش سنتی به نقش زندگی شاملو در آفریدن تصاویر شعری وی پرداخته و بحثی از مبانی نظری کار به میان نیاورده است. در حوزهٔ مقالات نیز تاکنون مقاله‌ای با این موضوع نوشته نشده است. در سال‌های اخیر این اصطلاح در عناوین برخی از مقالات دیده می‌شود، اما هنگام مطالعهٔ متن مقالات مشاهده می‌شود که نویسندگان صرفاً از این اصطلاح در معنای معمولی آن، یعنی تجارب روزمرهٔ زندگی شاعران یا نویسندگان دربارهٔ یک پدیده، استفاده کرده‌اند نه مفهوم اصلی آن به عنوان یک اصطلاح مهم برای نقد ادبی. برای نمونه مقالهٔ «تأثیر فضای مجازی بر شعر امروز؛ پدیدارشناسی تجربه زیستهٔ شاعران» (۱۳۹۹)، نوشتهٔ شفاعی بجستان و همکاران صرفاً به تجربه‌های شاعران معاصر در فضای مجازی و نقش این فناوری‌ها در شعر معاصر پرداخته است. مقالهٔ دیگری که با این عنوان نوشته شده، مقالهٔ «شیوهٔ بازنمایی تجربه در داستان‌های معاصر فارسی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های زبان‌شناختی روایت» (۱۳۹۹)، نوشتهٔ فاطمه نعمتی و زهره ملاکی است که به شیوه‌های بازنمایی تجربه در روایت‌های داستانی پرداخته است و ارتباط چندانی با موضوع بحث ما ندارد. همان‌طور که ملاحظه می‌شود تاکنون اثری جدی دربارهٔ تبیین مبانی نظری تجربهٔ زیسته نوشته نشده است. بنابراین با توجه به اهمیت این مفهوم در فرایند آفرینش ادبی و دستاوردهایی که می‌تواند برای نقد عملی آثار ادبی به ارمغان بیاورد، به نظر می‌رسد که پژوهشی گسترده در این زمینه ضروری است.

۴. تحلیل بحث

با آن‌که مفهوم تجربهٔ زیسته مفهومی بسیار مهم است و به تعبیر دیلتای «زیربنای هر شعر حقیقی نوعی تجربهٔ زیستی یا زیسته است» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۱۰۳)، امّا این مفهوم و نقش آن در فرایند خلاقیت و آفرینش آثار ادبی آن‌چنان که باید و شاید بررسی نشده است؛ مثلاً این‌که تجربهٔ زیسته چه تأثیراتی بر فرم و محتوای آثار می‌گذارد؟ چه ژانرهایی امکان بیشتری برای انعکاس تجربه‌های زیسته دارند؟ طبیعی است که برخی از ژانرهای ادبی به‌سبب ماهیت خود ظرفیت بیشتری برای انعکاس تجارب زیستهٔ شاعران دارند، برای نمونه ژانر غنایی نسبت به ژانر حماسی امکان بیشتری برای انعکاس تجارب زیستهٔ فرد دارد، زیرا ژانر غنایی عمدتاً انعکاس احساسات و عواطف شاعران است؛ در حالی که ژانر حماسی روایت شاعر از سرگذشت یک قوم در طول تاریخ است. به تعبیری در ژانر حماسی، با امر معاصر روبه‌رو نیستیم و علاوه بر آن یکی از شروط اصلی به وجود آمدن حماسه گذشت زمان از وقایع آن عصر و دوره است. «جهان حماسهٔ جهانی، کاملاً پایان یافته است؛ جهانی که رخ‌دادهای معتبر و محترم آن مربوط به گذشته‌های دور است و موازین و ملاک‌های ژانر حماسه خود گویای این فرجام یافتگی است» (Bakhtin, 1981: 17). همین امر باعث می‌شود در این گونهٔ ادبی مجال کم‌تری برای انعکاس تجربیات زیستهٔ شاعر وجود داشته باشد. از منظری دیگر چون شعر غنایی به تعبیر یاکوبسن به «نقش عاطفی زبان» و شعر حماسی به «نقش ارجاعی زبان» (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۱: ۳۰ - ۳۸) مرتبط است، محمل و فضای بیشتری برای انعکاس تجارب زیسته دارد. البته این به معنای عدم کاربرد تجربهٔ زیسته در شعر حماسی نیست، بلکه این مطلب در مقام مقایسهٔ قابلیت ژانرهای گوناگون، برای بازتاب تجربیات زیسته است.

علاوه بر این، بسیاری از شاعران دوره‌های مختلف شعر و ادب فارسی بیش از آن‌که از روزنهٔ تجربیات خود به جهان بنگرند و جهان شعری‌شان را براساس نگاه خود به زندگی بسازند، از شاعران برجستهٔ پیش از خود و یا سنت‌های ادبی موروثی خویش تقلید می‌کنند. این شاعران گاهی کوچک‌ترین استفاده‌ای از تجربیات خود و عصر خود در شعرشان ندارند، ولی در دورهٔ معاصر بسیاری از شاعران از تجارب شخصی خود در شعر استفاده می‌کنند که این امر نیز خود متأثر از اوضاعِ اجتماعی و سیاسی عصر حاضر و تجربهٔ وقایعی مانند انقلاب مشروطیت و به تبع آن دور شدن از تک‌صدایی[۳] و پیش رفتن جامعه به سمت چندصدایی[۴] است؛ چراکه در جامعه‌ای که فرصتی برای شنیده شدن صداهای مختلف وجود ندارد، طبیعتاً صدای جدید زیادی به گوش نمی‌رسد و در عرصه‌های مختلف نیز نوآوری و خلاقیت چندانی به چشم نمی‌خورد، اما در عصر حاضر، مخصوصاً پس از انقلاب مشروطه و آگاه شدن افراد از حقوق اجتماعی و انسانی خود، دیگر با هنرمندی که برای دریافت صله طبق سنت‌های ادبی به مدح ممدوح بپردازد، روبه‌رو نیستیم؛ بلکه شاعر و هنرمند اثر خود را عرصه‌ای می‌یابد برای بیان اعتراضات و نظرات و حتی افکار و احساسات شخصی خود. مثلاً شاعری مثل فروغ خود نیز بارها و بارها تأکید کرده است شعر و زندگی‌اش از هم جدا نیست (ر.ک: سیاهپوش، ۱۳۷۶: ۱۳۹ـ ۲۰۷؛ هیلمن، ۱۳۹۵؛ شمیسا، ۱۳۷۶). شاعرانی مثل فروغ بیشتر مفاهیمی را که در شعر خود می‌آورند، از دریچهٔ نگاه خود درک کرده‌اند نه با نگاهی تقلیدی و از دریچهٔ نگاه شاعران پیش از خود. همان‌طور که شاملو نیز در «شعری که زندگی است» به خوبی این موضوع را بیان کرده است: «موضوع شعر شاعر پیشین از زندگی نبود ... موضوع شعر امروز موضوع دیگری است» (شاملو،

۱۳۸۷: ۱۴۰ - ۱۴۸).

بسیاری از شاعران در طول قرن‌ها از سنت‌های ادبی پیش از خود در وصف معشوق استفاده کرده‌اند و می‌توان چنین گفت که معشوق همهٔ آن‌ها تقریباً یک شکل و یک خو دارد؛ زیبارویی بلندقامت با کمری باریک و موهایی بلند و مجعد و مشک‌آگین، با خویی تند و دلی سنگی!

> آن‌ها تمام کوشش خود را صرف تنظیم و دسته‌بندی صور خیال پیشینیان خود می‌کنند و درنتیجه در دیوان آن‌ها، به ندرت به یک تصویر مادرـ یعنی تصویری که برای اولین بار شاعر میان عناصر آن ارتباط ذهنی برقرار کرده باشدـ برخورد می‌کنید و از این نظر که هیچ‌کدام از این تصاویر حاصل تجربهٔ شخصی شاعر نیست، به هیچ روی در نقد شعر ایشان نمی‌توان به‌طور قطعی ریشه‌های روانی این تصویرها را جست‌وجو کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۹۳).

اما وقتی شاملو در وصف معشوق می‌گوید:

آمد شبی برهنه‌ام از در / چو روحِ آب / در سینه‌اش / دو ماهی و در دست‌اش آینه / گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه به هم / من بانگ برکشیدم از آستان یأس: / «–آه ای یقینِ یافته، بازت نمی‌نهم!» (شاملو، ۱۳۸۷: ۳۳۷).

گیسوی «خیس او خزه بو، چون خزه به هم» معشوقی واقعی را از دریچهٔ نگاه و تجربهٔ شخصی خویش در شعرش به تصویر می‌کشد، این معشوق به واقعیت و تجربهٔ مخاطب هم نزدیک‌تر است، چراکه مویی که خیس می‌شود طبیعتاً درهم و آشفته می‌شود و بویی خاص به خود می‌گیرد و اکثر انسان‌ها حداقل یک بار هم که شده خیس‌شدن زیرباران را تجربه کرده‌اند و می‌دانیم این تصویر چقدر به واقعیت نزدیک است و به تبع آن قابل درک و ملموس و مختص تجربیات شاعر و به عبارت دیگر

برخلاف بسیاری شاعران سنتی، حاصل تقلید و پیروی از سنت‌های ادبی نیست. البته منظور از سنت در این معنا، تقلیدهای کورکورانه از دستاوردهای نسل قبل است (الیوت، ۱۳۸۳: ۱۱۲) نه سنت در معنای مثبت آن. درواقع

> عواطف وقتی به طور طبیعی حرکت و سیر می‌کنند که زندگی به طور طبیعی حرکت و سریان لازم را پیدا کند و چون زندگی این گویندگان به لحاظ مسائل فردی و اجتماعی، چیزی نبود جز همان اموری که نسل‌های قبل از آن‌ها به آن پرداخته بودند، در حوزهٔ عاطفی شعر نیز ـ که روی دیگر سکهٔ زندگی است ـ کم‌تر تغییری به چشم می‌خورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

عوامل زیادی بر تجربیات شاعر و به تبع آن بر شعرش تأثیر می‌گذارد که بررسی آن‌ها می‌تواند در درک شخصیت شاعر و حتی در فهم شعر کمک کنند. عواملی مثلِ محیط زندگی، فرهنگ جامعه، مسائل سیاسی و تاریخی و تجربیات شخصی و... هر فرد در مسیر زندگی. مجموعهٔ این عوامل، اندیشه و نگرش شاعر را شکل می‌دهند و از آن‌جایی که هر شاعری فارغ از هنرمند بودنش، یک انسان معمولی و از دل جامعه است، در روند شکل‌گیری تجربه و اندیشه‌هایش تجربیات مشترک زیادی با دیگر انسان‌ها خواهد داشت و بازتاب آن تجربیات در شعرش باعث هم‌ذات‌پنداری مخاطب با شعر او و به تبع آن پذیرفتن و موفقیت شعرش در جامعه می‌شود، چراکه

> واژه‌ها اگر به‌طور طبیعی از تجربه‌ها سرچشمه گرفته باشند و حاصل عادت‌های کلامی، میل به اثرگذاری، ابداعات تصنعی، تقلید، ابتکارات نامربوط، یا هر نقصان دیگری که مردم را از نوشتن شعر باز می‌دارد، نباشند، در ذهن خواننده انگیزش مشابهی از علایق را ایجاد می‌کنند و وی را موقتاً در شرایطی مشابه قرار داده و به‌سوی پاسخی مشابه هدایتش می‌کنند (ریچاردز، ۱۳۹۴: ۶۶).

شوپنهاور می‌گوید:

> شاعر... امری کاملاً خاص و فردی را از زندگی برمی‌گیرد و به درستی با نظر به فردیت آن امر توصیفش می‌کند؛ ولی با این کار کل هستی بشری را آشکار می‌کند... گرچه به نظر می‌رسد دل‌مشغول امر خاص است، درواقع دل‌مشغول چیزی است که همه جا و همه وقت وجود دارد. در نتیجه، این جملات، به‌ویژه جملات شعرهای دراماتیک، حتی بدون این‌که کلمات قصار عام باشند، اغلب در زندگی واقعی کاربرد پیدا می‌کنند (شوپنهاور، به‌نقل از دوباتن، ۱۳۹۰: ۲۳۹).

همین امر اهمیت شناخت تجربهٔ زیسته و بررسی دقیق جنبه‌های آن را در فهم میزان موفقیت یک شعر و شاعر متذکر می‌شود. چراکه «اولین قدم برای درک آینده و جایگاه شعر در روابط انسانی این است که ببینیم ساختار کلی این تجربه چگونه است» (ریچاردز، ۱۳۹۴: ۵۹).

برای فهم دقیق‌تر نقش تجربهٔ زیسته در فرایند خلاقیت ادبی لازم است که آن را در الگویی نظام‌مند بررسی کنیم. در همین راستا تجربهٔ زیسته را به انواعی از قبیل تجربهٔ زیستهٔ شخصی، تجربهٔ زیستهٔ خاص و تجربهٔ زیستهٔ عام تقسیم کرده‌ایم که هرکدام زیرمجموعه‌هایی دارد و در ادامه به صورت مفصل به بررسی انواع آن می‌پردازیم.

۴ـ۱. تجربهٔ زیستهٔ شخصی[۵]

این تجارب مربوط به شاعرانی است که مسئله‌ای خاص را در زندگی خود تجربه کرده‌اند و در شعر آن‌ها بازتاب یافته؛ مثل تجربهٔ طلاق در شعر فروغ فرخزاد و یا تجربهٔ زندان در شعر شاملو، مهدی اخوان ثالث، هوشنگ ابتهاج و... در کل این نوع از تجربهٔ زیسته به صورت زندگی‌نامه‌ای پیش می‌رود. هرچند که این تجربه می‌تواند جزو تجارب خاص نیز قرار بگیرد، اما برای تفکیک بهتر موضوع و به این علت که شخص

شاعر یا نویسنده آن را شخصاً (با توجه به مستندات موجود) تجربه کرده‌است، آن را در دستهٔ تجربیات شخصی قرار داده‌ایم.

این نوع از تجربه و بازتاب آن در شعر، حاصل سال‌های زندگی فرد و اتفاقاتی است که طی این سال‌ها تجربه کرده است. اگرچه استفاده از این قبیل تجربه‌ها در شعر، در ادبیات کلاسیک نیز اتفاق می‌افتاده و حتی به شکل‌گیری سبک و یا خرده‌سبک‌هایی ادبی مانند سبک وقوع و خرده‌گونهٔ ادبی حبسیه نیز منجر شده است، اما این امر در دورهٔ معاصر رواج بیشتری دارد، چرا که در این دوران، شعر هر شاعری به نحوی مختص خود و متناسب با زندگی خود سروده شده؛ «در گذشته، تصاویر شعری گویندگان، اغلب حاصل مطالعه‌ای بود که در شعر شعرای قبل از خود داشتند و بسیاری تشبیهات و مجازها در شعر گویندگان ملاحظه می‌شد که خود آن‌ها درست نمی‌دانستند از کجا آمده» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۱۲ـ۱۱۳). می‌توان گفت شعر این شاعران فردیّت چندانی نداشته است، اما در دورهٔ معاصر صدای واقعی شاعر که برگرفته از اوضاعِ تاریخی و اجتماعی و زندگی شخصی و حتی مختص افکار و برداشت‌های خاص خود اوست، در شعر بیشتر شنیده می‌شود و همین امر لزوم بررسی تجربهٔ زیستهٔ شخصی شاعر را برای درک بهتر شعرش یادآور می‌شود؛ چراکه به عنوان مثال

> وقتی من در گفت‌وگویی از کلمه‌هایی مانند حکومت، پول، بهداشت یا جامعه استفاده می‌کنم چنین می‌انگارم که این همه کم و بیش همان معنایی را برای من دارند که برای شنوندگانم. اما قید کم و بیش در اینجا دارای اهمیت است، چراکه هرکلمه برای افراد حتی با زمینه‌های مساوی فرهنگی معنای اندک متفاوتی دارد و سبب این تفاوت‌ها برداشت‌های شخصی است و طبیعتاً هرقدر تجربه‌های

اجتماعی، دینی، سیاسی و روانی افراد متفاوت‌تر باشد این برداشت‌ها نیز گونه‌گون‌تر خواهد بود (یونگ، ۱۳۷۷: ۴۷).

طبیعتاً همان‌طور که شرایط اجتماعی، فرهنگی و... در برداشت مخاطب از متن تأثیرگذار است، قطعاً در افکار شاعر و نگاه او به زندگی و مفاهیم گوناگون نیز مؤثرند.

مثلاً فروغ فرخزاد لحظات شخصی و خاصی را که در طول زندگی خویش تجربه کرده در شعرش به تصویر کشیده است، و در واقع می‌توان گفت: «تمام شعر فروغ تجارب شخصی است؛ یعنی ممکن است در یک شعر فروغ، ده لحظهٔ خصوصی تصویر شده باشد که حتی یکی از این لحظه‌ها در مجموعهٔ شعر شاعران عهد قاجار وجود ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۳) و یا شاملو در پیشانی مجموعهٔ اشعارش نوشته است: «آثار من، خود اتوبیوگرافی کاملی‌ست. من به این حقیقت معتقدم که شعر برداشت‌هایی از زندگی نیست؛ بلکه یکسره خود زندگی است» (شاملو، ۱۳۸۷: مقدمه). درواقع می‌توان گفت تجاربی که شخصیت یک فرد را تشکیل می‌دهند و درنهایت به آفرینش یک اثر هنری می‌انجامند، به صورت مستقیم و غیرمستقیم متأثر از مجموعه‌ای از عوامل از قبیل اوضاع سیاسی، فرهنگ جامعه، جنسیت شاعر، زندگی شخصی و... است که برای درک بهتر آن‌ها باید با تجربهٔ زیستهٔ شاعر آشنا شد و به بررسی آن پرداخت. تجارب زیسته شخصی را می‌توان به دسته‌های مختلفی تقسیم کرد: تجربهٔ طلاق، زندان، معلولیت و هر اتفاق شخصی دیگری که در زندگی شاعر افتاده باشد و با توجه به مستندات بتوان آن را اثبات کرد، در این مجموعه قرار می‌گیرند. در اینجا صرفاً برای نمونه اشعاری چند از این گونه را تحلیل می‌کنیم؛ چراکه در این مقال آوردن نمونه و تحلیل همهٔ این تجارب مقدور نیست، از همین رو صرفاً به آوردن نمونه‌ای چند بسنده می‌شود.

فروغ فرخزاد در شعری با عنوان «این شعر را برای تو می‌گویم» که برای پسرش کامیار سروده است (کامیار حاصل ازدواج شاعر با پرویز شاپور بود و بعد از جدایی آن‌ها سرپرستی او به پدرش واگذار شد) با خطاب قرار دادن او درواقع گویی نوعی نامهٔ وداع و یا وصیت‌نامه برای او می‌نویسد و در آن تماماً از تجربهٔ زیستهٔ شخصی خود و جدایی از فرزندش سخن می‌گوید. شعر با این سطر آغاز می‌شود: «این شعر را برای تو می‌گویم»، سپس شاعر به وصف زمان و مکان شعر می‌پردازد. او آخرین ترانهٔ لالایی را در پای گاهوارهٔ خواب کودکش می‌خواند و معتقد است تنها سایهٔ آن‌ها از هم دور می‌شود و نهایتاً یک روز به یکدیگر می‌رسند. شاعر پیشانی فشرده ز درد خود را به دری تاریک تکیه داده است و به امید آن روز صبر می‌کند، او سعی می‌کند از سرگذشت و دردهای خویش برای پسرش بنویسد:

آن داغ ننگ خورده که می‌خندید
بر طعنه‌های بیهده، من بودم
گفتم: که بانگ هستی خود باشم
اما دریغ و درد که «زن» بودم

فروغ در بخشی از گفت‌وگویی که در مقاله‌ای در مجلهٔ *فردوسی* منتشر شده نیز به این فشارها اشاره می‌کند:

> من می‌خواستم یک «زن» یعنی «یک بشر» باشم. من می‌خواستم بگویم من هم حق نفس کشیدن و حق فریاد زدن دارم و دیگران می‌خواستند فریادهای مرا بر لبان، و نفسم را در سینه‌ام خفه و خاموش کنند، آن‌ها اسلحه‌های برنده‌ای انتخاب کرده بودند و من نمی‌توانستم بیشتر بخندم، نه این‌که خنده‌هایم تمام شده بود، نه بلکه نیروهایم تمام شده بود (هیلمن، ۱۳۹۷: ۷۷).

او می‌داند درجایی که بر سر هر راهی دیو دروغ و ننگ و ریاکاری نشسته است تلاش برای مبارزه با افراد ظاهرسازی که او را بخاطر سبک زندگی آزادانه‌اش مورد انواع تهمت‌ها قرار دادند و شایستهٔ مادری نمی‌دانستند، کار آسانی نیست؛ چراکه «سبک زندگی مستقل او در این محیط باعث شده بود [حتی] برخی روشنفکران او را بدکاره بدانند» (همان: ۱۶۵):

با این گروه زاهد ظاهرساز
دانم که این جدال نه آسانست
شهر من و تو، طفلک شیرینم
دیریست کاشیانهٔ شیطانست

اما می‌داند و یقین دارد روزی چشمان بی‌گناه کودکش، عصیان ریشه‌دار زمان‌ها را در دل شعرهایش می‌بیند و او را باور می‌کند:

روزی رسد که چشم تو با حسرت
لغزد بر این ترانهٔ دردآلود
جویی مرا درون سخن‌هایم
گویی به خود که مادر من او بود ...
(فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۳۶ ـ ۲۳۸).

طلاق و شکست در زندگی مشترک و روابط عاطفی از دیگر تجربیاتی است که ممکن است در زندگی هر انسانی اتفاق افتاده باشد. اما وقتی شاعری تجربهٔ زیستهٔ شخصی خود از طلاق و جدایی‌اش را در شعرش منعکس می‌کند و مستندات کافی دربارهٔ آن در اختیار مخاطبان است، می‌توانیم آن را در دستهٔ تجربیات شخصی و زندگی‌نامه‌ای او قرار دهیم و این امر می‌تواند در تحلیل و درک هرچه بهتر شعر برای مخاطبان و منتقدان راه‌گشا باشد. برای مثال حسین منزوی، یکی از غزل‌سرایان برجستهٔ

معاصر است که از همسر خویش ـ ماهرخ منطقی ـ جدا شد. او در غزلی این تجربهٔ زیستهٔ شخصی خود را به تصویر می‌کشد. دانستن تجربهٔ شخصی او و نام همسرش که در بیت چهارم به آن اشاره می‌کند و یا زمان آشنایی آن‌ها که در بیت هفتم از زبان خود شاعر فصل پاییز مطرح شده، در درک بهتر شعر کمک‌کننده است:

دلت چه شد که از آن شور و اشتیاق افتاد؟
چه شد که بین تو و من چنین نفاق افتاد؟
زمان به دست تو پایان من نوشت آری
مسیر واقعه این بار، از این سیاق افتاد
دو رودخانهٔ عشق من و تو شط شده بود
ولی دریغ که راهش به باتلاق افتاد
خلاف منطق معمول عشق بود انگار
میان ما دو موازی که انطباق افتاد
جهان برای همیشه، سیاه بر تن کرد
شبی که ماه تمام تو در محاق افتاد
شکر به مزمزه چون شوکران شود زین پس
مرا که طعم دهان تو از مذاق افتاد
خزان به لطف تو چشم و چراغ تقویم است
که دیدن تو در این فصل، اتفاق افتاد
چه زندگانی سختی است زیستن بی عشق
ببین پس از تو که تکلیف من چه شاق افتاد
پس از تو جفت سرشتی و سرنوشتی من!
غریبوارهٔ تو، تا همیشه تاق افتاد

تو فصل مشترک عشق و شعر من بودی
که با جدایی تو بین‌شان طلاق افتاد
هوای تازه تو بودی، نفس تو و بی تو
دوباره بر سرم آوار اختناق افتاد
به باور دل نا باورم نمی گنجد
هنوز هم که مرا با تو این فراق افتاد
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۰۹ـ۲۱۰)

از دیگر مصادیق تجارب شخصی، تجارب شاعران، پیرامون زندان در دورهٔ معاصر است که خود موضوع بحثی مفصل است. شاعرانی مانند هوشنگ ابتهاج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث و... هر کدام زندان‌سروده‌هایی دارند که در آن‌ها توانسته‌اند پرتوی از عواطف شخصی خود بر آن بیفکنند و تجارب شخصی خود را در قبال زندان و مسائل پیرامونی آن در قالب شعر بیان کنند. برای مثال احمد شاملو شاعر برجستهٔ معاصر، شاعری آزادی‌خواه است و یکی از مفاهیم اصلی شعر او آزادی است. او در یکی از مصاحبه‌هایش درمورد شعر نظر جالب توجهی دارد:

> هیچ وقت تصور نمی‌توانم بکنم که شعر اثر مستقیم زندگی نباشد یا چیزی باشد جدا از ضربه‌های زندگی. من فکر می‌کنم این اصلاً صدای آن ضربه‌هاست در این هیچ شکی نیست. منتها من نمی‌توانم چنین کوششی بکنم که این ضربه‌ها به یک نحوی به صورت شعری دربیاید و نوشته بشود. خود بخود این کار می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۰۹).

او که به‌دلیل مسائل سیاسی دوره‌ای از زندگی خویش را در زندان سپری کرده است از تأثیر این تجربه در زندگی و به تبع آن شعرش، برکنار نبوده است. درواقع می‌توان گفت: «خبر دستگیری و حبس یک مبارز، یک نویسنده، یک شاعر، دیدن دیوار

زندان، یا حضور اجباری یا اختیاری در زندان، و حتی خواندن یک شعر یا کتابی در ارتباط با موضوع و یا دیدن پرنده‌ای در قفس، کافی است که ذهن شاعری را که به سبب تربیت خاص ذهنی، نسبت به مفهوم آزادی و ملازمات و مناسبات آن حساسیت دارد، به خود مشغول کند ...» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷۵) و باعث آفرینش ادبی و خلاقیت شاعر شود:

در اینجا چار زندان است، به هر زندان دو چندان نقب
در هر نقب چندین حجره، در هر حجره چندین مرد، در زنجیر...
از این زنجیریان، یک تن، زنش را در تب تاریک بهتانی
به ضرب دشنه‌ای کشته است.
از این مردان، یکی، در ظهر تابستان سوزان،
نان فرزندان خود را، بر سر برزن، به خون نان فروش سخت دندان‌گرد ... آغشته است.
از اینان، چند کس، در خلوت یک روز باران ریز، بر راه ربا خواری، نشسته‌اند
کسانی، در سکوت کوچه، از دیوار کوتاهی به روی بام جستند
کسانی، نیم‌شب، در گورهای تازه، دندان طلای مردگان را می‌شکسته‌اند.
من اما هیچ کس را، در شبی تاریک و توفانی نکشتم
من اما راه بر مرد رباخواری نبستم
من اما نیمه‌های شب ز بامی بر سر بامی نجستم.
در اینجا چار زندان است، به هر زندان دو چندان نقب و
در هر نقب چندین حجره، در هر حجره چندین مرد در زنجیر...
در این زنجیریان هستند مردانی، که مردار زنان را دوست می دارند.
در این زنجیریان هستند مردانی، که در رویایشان هر شب، زنی
در وحشت مرگ از جگر بر می کشد فریاد.

من اما در زنان چیزی نمی یابم
گر آن همزاد را روزی نیابم ناگهان، خاموش
من اما در دل کُهسار رویاهای خود، جز انعکاسِ سردِ آهنگِ صبورِ این علف‌های بیابانی
که می‌رویند و می‌پوسند و می‌خشکند و می‌ریزند، با چیزی ندارم گوش.
مرا گر خود نبود این بند، شاید بامدادی همچو یادی دور و لغزان،
می‌گذشتم از تراز خاک سردِ پست....
جرم این است
جرم این است...
(شاملو، ۱۳۸۷: ۳۳۳ ـ ۳۳۴)

۴ـ۲. تجربهٔ زیسته خاص[۶]

این نوع از تجربه مربوط به زندگی یک تیپ خاص است که می‌تواند در یک قلمرو مکانی، فرهنگی و یا به‌سبب داشتن شرایطی خاص تجربه شده باشد. بر این اساس می‌توان گفت نقدی که پیش از این به‌عنوان نقد اقلیمی و یا نقد بوم‌گرایانه[۷] شناخته می‌شد، چیزی جز یکی از شاخه‌های تجربهٔ زیسته و نقد بر اساس این رویکرد نیست، چرا که اقلیم و شرایط محیط زندگی فرد به صورت مستقیم مربوط به حوزهٔ تجربیات فرد است و از این طریق در شعرش بازتاب یافته است و همان‌طور که می‌دانیم تا کسی در اقلیمی زندگی و آن را تجربه نکرده باشد، نمی‌تواند به خوبی آن را در شعرش به تصویر بکشد؛ برای مثال کسانی که در روستا زندگی کرده‌اند، دارای تجاربی هستند که خاص زندگی در آن منطقه است و فقط گروهی که زندگی روستایی را تجربه کرده باشند، می‌توانند جزئیات آن را به خوبی درک کنند. در مجموع تجارب زیستهٔ خاص را نیز می‌توان به دسته‌های مختلفی تقسیم کرد، ازقبیل تجربهٔ زیستهٔ اقلیمی، تجربهٔ زیستهٔ

جنسیتی، تجربهٔ زیستهٔ جسمانی (محدودیت‌های جسمی)، تجارب زیستهٔ مربوط به معضلات اجتماعی و... .

۴ـ۲ـ۱. تجربهٔ زیسته اقلیمی

این تجربه به‌واسطهٔ زندگی در یک اقلیم خاص به‌دست می‌آید، و به همین ترتیب بین انسان‌های ساکن در یک اقلیم تجربیات مشترکی وجود دارد؛ مثلاً مردمانی که در جنوب زندگی می‌کنند به خوبی با گرما، آفتاب سوزان، درختان و پوشش گیاهی مربوط به آن منطقه، ردپای جنگ و ... آشنایی دارند و گویی این عناصر جزئی از زندگی آن‌ها شده است. حال اگر یک شاعر در شعرش تصویرهایی رسا بر طبق این اقلیم خاص و زندگی در این اقلیم بیاورد، برای مخاطبی که در این خطه زندگی کرده است تجربهٔ زیسته محسوب می‌شود و گویی با خواندن آن شعر و صحبت از نخل و آفتاب سوزان و... خودش را در دل شعر و همراه با آن احساس می‌کند و می‌تواند آن حال و هوا را به بهترین شکل دریابد. بر همین اساس اگر فردی در منطقه‌ای سردسیر زندگی خود را گذرانده و هیچ‌کدام از این عناصر را لمس نکرده باشد، حتی اگر به‌واسطهٔ رسانه‌ها آن‌ها را دیده باشد، نمی‌تواند آن احساسی را که فرد هم‌اقلیم با شعر از خواندن آن شعر درمی‌یابد، داشته باشد و بالعکس. یا مثلاً فردی که زندگی روستایی را تجربه کرده است، اگرچه ادامهٔ زندگی خویش را در شهر گذرانده باشد و با زندگی مدرن و شهری خو گرفته باشد و زندگی روستایی را فراموش کرده باشد، اما زندگی روستایی و خاطرات حاصل از آن همواره در ذهن وی مفهومی متفاوت از فردی دارد که اصلاً روستا را ندیده و از ابتدا در شهر بزرگ شده است؛ چراکه «انگاره‌های فراموش شده از میان نمی‌روند و گرچه ما نمی‌توانیم هرگاه دلمان خواست آن‌ها را

حاضر کنیم اما به صورت نهفته درست در آستانهٔ یاد حضور دارند و می‌توانند هرلحظه و اغلب پس از سال‌ها فراموشی ظاهراً کامل نمایان شوند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۴۰).

در همین راستا یونگ در کتاب *انسان و سمبول‌هایش* از استادی صحبت می‌کند که با یکی از شاگردانش در روستایی گردش می‌کرده و درحال گفت‌وگویی جدی بوده است، اما هنگامی که از نزدیکی مزرعه‌ای می‌گذرد بوی غازها به مشامش می‌رسند و ذهن او را از بحث منحرف می‌کنند؛ چراکه یادمان‌های دوران کودکی او با گذر از کنار آن مزرعه و بوی غازها زنده شده است. از شاگردش می‌خواهد که به همان مزرعه برگردند و با استشمام بو متوجه شده بود که همان بو خاطرات گذشته‌اش را زنده کرده است، چراکه او در جوانی در مزرعه‌ای زندگی کرده بود که در آنجا غاز پرورش می‌دادند (همان: ۴۱).

بنابراین، بررسی تجربهٔ زیستهٔ شاعر و مخاطب (و همخوانی این دو تجربه) در میزان موفقیت یک شعر بسیار مهم است. محمدعلی بهمنی یکی از شاعران برجستهٔ معاصر است که سال‌های زیادی از عمر خود را در شهر بندرعباس سپری کرده و به همین دلیل بسیاری از مشخصه‌های اقلیم جنوب در شعر او منعکس شده است. دریا و عناصر و اصطلاحات مربوط و وابسته به آن مانند ماهی، ماهی‌گیری، جزر و مد و... از مهم‌ترین پدیده‌هایی است که در زندگی ساکنان مناطق جنوبی و مجاور دریای خلیج فارس، تأثیرگذار بوده است. در همین راستا محمدعلی بهمنی در شعری چنین می‌سراید:

دریا شده است خواهر و من هم برادرش
شاعـــرتر از همیشه نشستـــــم برابرش

خواهر سلام! با غزلـــی نیمه آمدم

تا با شما قشنگ شود نیم دیگرش

می خواهم اعتراف کنم، هرغزل که ما
با هـــم سروده‌ایم جهان کرده از برش

خواهر زمان، زمان برادرکشی است باز
شاید بـــه گوش‌هـــا نرسد بیت آخـرش
با خود ببر مرا کـــه نپوسد در این سکـــون
شعری که دوست داشتی از خود رهاترش

دریا سکوت کرده و من حرف می‌زنم
حس می‌کنم که راه نبردم به باورش

دریا منـــم، همو کـــه به تعداد موج‌هات
با هر غروب خورده بر این صخره‌ها سرش

هم او که دل زده است به اعماق و کوسه‌ها
خـــون می‌خورند از رگ در خـــون شناورش

خواهر! برادر تو کم از ماهیان که نیست
خرچنگ‌ها مخـــواه بریسند پیکـــرش

دریا سکوت کرده و من بغض کرده‌ام
بغض برادرانه‌ای از قهـــر خواهرش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(بهمنی، ۱۳۸۶: ۲۱ ـ ۲۳)

فهم دقیق این شعر و اشعاری از این گونه، زمانی میسر می‌شود که با عناصر اقلیمی آن دیار و مفاهیم مرتبط با آن آشنا باشیم. در شعر فوق شاعر اصطلاحی را به‌کار می‌برد که در جنوب به حالت خاصی از دریا اشاره دارد و درواقع با این تجربهٔ زیستهٔ اقلیمی به آفرینش ادبی می‌پردازد. درواقع اگر ندانیم که مردمان جنوب به حالتی از دریا خواهر می‌گویند، احساس و عاطفهٔ موجود در شعر را به درستی درک نمی‌کنیم.

۴ـ۲ـ۲. تجربهٔ زیسته جنسیتی (شعر زنانه و مردانه)

جنسیت نیز یکی از عوامل تأثیرگذار بر تجربه‌های هر فردی است، چراکه تجربه‌هایی که هر جنس در مسیر تکامل و رشد به‌واسطهٔ جنسیتش لمس می‌کند، بسیار با یکدیگر متفاوت است؛

> زنان نویسنده بدنی زنانه دارند که بر تخیل و حواس‌شان تأثیر می‌گذارد. آن‌ها در نقش دختر خانواده تربیت می‌شوند، از این رو درک خاصی از نقش‌پذیری فرهنگی در دوران کودکی دارند. به آن‌ها نقش‌هایی خانوادگی و عاشقانه داده می‌شود، امکان تحصیل و کار یا برای‌شان فراهم یا از آن‌ها سلب می‌شود، قوانین مالکیت و نقش‌های سیاسی بر آن‌ها اعمال می‌شود و این‌ها همه موجب تفاوتشان با مردان می‌شود (الن موریس، نقل از هیلمن، ۱۳۹۷: ۳۷).

اگرچه این تجربهٔ مشترک در یک جنس نیز خود تحت تأثیر عوامل دیگری مثل فرهنگ و محیط و جامعه و... قرار دارد، اما به صورت کلی می‌توان گفت تجربیات هرجنس برای جنس مشترک قابل درک‌تر است. برای مثال می‌توان گفت تقریباً هر دختری در هرکجای جهان و در هر فرهنگی حتی برای یک‌بار هم که شده نقش مادر عروسک‌هایش را بازی کرده است؛ حتی اگر قشر بی‌بضاعت را که توان خرید

عروسک برای فرزندانشان ندارند، در نظر بگیریم. شاید نوع عروسک متفاوت باشد و حتی یک چوب ساده و چند تکه پارچه باشد، اما مادری کردن برای عروسک‌ها یک تجربهٔ مشترک بین جنس مؤنث است که شاید کم‌تر جنس مذکری درکی از آن داشته باشد. البته این به این معنا نیست که یک مرد هرگز نمی‌تواند تجربیات زنانه را در شعرش به کار ببرد یا بالعکس، بلکه نکتهٔ مورد نظر ما در این بحث این‌است که اگر مردی از تجربیات زنانه در شعرش استفاده کند و آن شعر مورد قبول مخاطب واقع شود و به عبارتی احساسات به صورت طبیعی و قابل درک بیان شده باشند، این هنر شاعر در نزدیک کردن خود به یک قشر خاص و درک و بیان تجربیات آن طیف است و دیگر توجه به این نکته که تجربهٔ زیستهٔ یک شخص یا یک گروه اساس شعر قرار می‌گیرد تا جایی که شیوهٔ نوشتار خاص آن جنسیت نیز به‌وجود می‌آید، مثلاً شیوهٔ «زنانه‌نویسی» در ادبیات که پژوهش‌گران زیادی به بررسی و تحقیق درمورد آن پرداخته‌اند، خود بیان‌گر اهمیت تجربهٔ زیستهٔ انسان در فرایند خلاقیت ادبی است. این شیوه به بیان مسائل و روحیات و تجربیات مربوط به زنان، با ادبیاتی مختص به آن‌ها، می‌پردازد.

> مسائل خاص زنان، عبارت است از وضعیت‌ها و تجربه‌هایی که از لحاظ روحی و فیزیولوژیک، تنها در زنان است و مردان فاقد آن مسائل‌اند و به لحاظ فقدان تجربهٔ زیستی در نگارش آن به پای زنان نمی‌رسند؛ مثلاً نگارش تجربهٔ عواطف مادری، آغاز حاملگی، احساس مادر شدن و سقط جنین در شمار شخصی‌ترین رازهای زنان است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۰۲).

بیان این تجربه‌ها در ادبیات دورهٔ معاصر بیشتر به چشم می‌خورد، چراکه در دهه‌های اخیر فضای فرهنگی و اجتماعی به سمتی پیش رفته که زنان از حقوق خود

بیشتر آگاه شده‌اند و دردهای پنهانی را که نسل به نسل با توجه به فرهنگ و شرایط اجتماعی و جنسیتشان به آن‌ها تحمیل شده و با تمام وجود تجربه کرده‌اند، در آثار خود بیان می‌کنند؛ به عبارتی صدای من شخصی خویش را در شعرشان بلند می‌کنند تا به گوش مخاطبان خویش برسد. فروغ فرخزاد در بخشی از شعر «وهم سبز» چنین می‌سراید:

مرا پناه دهید ای زنان سادهٔ کامل
که از ورای پوست، سر انگشت‌های نازکتان
مسیر جنبش کیف‌آور جنینی را
دنبال می‌کند
و در شکاف گریبانتان همیشه هوا
به بوی شیر تازه می‌آمیزد ...
(فرخزاد، ۱۳۹۸: ۳۶۹)

«زنان سادهٔ کامل» درواقع عبارتی است برای بیان اعتراض شاعر نسبت به الگوهای جامعه و این‌که نقش زن و اهمیت آن را در باروری او و مادر شدن آن می‌دانند. درواقع فروغ «زن کامل» از دید جامعه را معرفی می‌کند. به هرروی علاوه بر مفاهیم جنسیتی، نکتهٔ قابل توجه در این شعر استفاده از تجربهٔ زیستهٔ خاص زنان است. زنان باردار در مسیر رشد جنین در زهدان خویش، به خوبی با این تجربه و هیجانات ناشی از آن آشنایی دارند و در ماه‌های آخر بارداری و وقتی که جنین شروع به تکان خوردن می‌کند، همواره «از ورای پوست، سر انگشت‌های نازکشان، مسیر جنبش کیف‌آور جنینی را دنبال می‌کند» و انتظار به دنیا آمدن فرزندشان را می‌کشند. در طول این دوران زنان باردار تغییرات زیادی را در بدن خود تجربه می‌کنند. غده‌های شیری پستان و سیستم مجاری شیر زنان باردار در طول سه‌ماههٔ دوم بارداری کامل می‌شود و مادر

آمادهٔ شیردهی به نوزاد می‌شود. اگرچه که تولید شیر اصلی دو تا چهار روز پس از زایمان صورت می‌گیرد، اما ممکن است در طول هفته‌های آخر بارداری و حتی زودتر از آن نیز این شیر از پستان زنان باردار نشت کند و گربیانشان اغلب بوی شیر تازه بدهد و «در شکاف گربیانشان همیشه هوا، به بوی شیر تازه می‌آمیزد ...». این تصویرسازی و دقت در تجربهٔ زیستهٔ خاص زنان (که خود فروغ نیز آن‌ها را تجربه کرده است) و استفادهٔ هنری از آن‌هاست که شاعر را به خلاقیت ادبی رسانده است.

۴ـ۲ـ۳. تجربهٔ زیستهٔ جسمانی (محدودیت‌های جسمی)

این نوع از تجربه بین افرادی با نقص جسمانی و معلولیت مشترک است. برای مثال وقتی شاعری از زبان یک شخص نابینا و یا فلج شعر می‌گوید، اگر به خوبی آن را درک کرده باشد، لزوماً نباید خودش از این طیف باشد و آن را تجربه کرده باشد، بلکه باید به نکاتی توجه کند و به صورتی آن را پرورش دهد که دیده‌ها و شنیده‌های ما از معلولان را پیش چشم ما مجسم کند و به تصویر بکشد و خودش را به آن طیف نزدیک کند به نحوی که این اشتراک بین آن‌ها لمس شود جوری که گویی از یک گروه هستند. به عبارتی

> تنها به صرف آن‌که شکسپیر نمایشنامه‌ای نوشت در وصف مکبث که پادشاهی را کشت و تاج و تخت او را به دزدی صاحب شد، نباید پنداشت که شکسپیر نیز خود روزگاری دزد بوده، یا کسی را کشته است، گاهی، و در حقیقت اغلب اوقات، وقایع یک شعر همه خیالی و فرآوردهٔ تخیل شاعرند. ولی تخیل همواره سراپا آزاد نیست؛ چرا که در قید تجربیات شاعر اسیر است (بروکس و پن‌وارن، ۱۳۴۸: ۱۲).

و این تجربیات باید با ظرافت و دقت به تصویر کشیده شوند.

همین امر باعث می‌شود اگر شاعر با دقت این تجارب را به تصویر بکشد، جزئیاتی که در طول زندگی و برخورد با معلولان و یا افراد دارای ضعف جسمانی دیده‌ایم، دوباره به ما یادآوری شود و نتوانیم باور کنیم که شاعر خودش دچار معلولیت و یا ضعف جسمانی نبوده است. البته بیان این تجربیات از زبان شاعر محدود به اول شخص نمی‌شود؛ یعنی لزوماً نباید شاعر خودش را درجایگاه یک فرد معلول قرار دهد و یا از زبان یک معلول صحبت کند تا ما بگوییم از تجربهٔ زیسته استفاده کرده است. درواقع دقت به نکات مربوط به تجربهٔ زیستهٔ معلولان و بیان شاعرانه و دقیق آن‌ها و تصویرسازی هنری، تا جایی که حس کنیم این صحنه را قبلاً دیده و تجربه کرده‌ایم، نیز خود از مصداق‌های استفاده از تجربهٔ زیسته در فرایند خلاقیت ادبی است و لزوماً نباید درمورد خود شاعر باشد. برای مثال سیمین بهبهانی در غزلی چنین می‌سراید:

شلوار تا خورده دارد مردی که یک پا ندارد
خشم است و آتش نگاهش یعنی: تماشا ندارد
رخساره می‌تابم از او اما به چشمم نشسته
بس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد
بادا که چون من مبادا چل سال رنجش پس از این
خود گر چه رنج است بودن «بادا مبادا» ندارد
با پای چالاک پیما دیدی چه دشوار رفتم
تا چون رود او که پایی چالاک پیما ندارد؟
تق تق کنان چوبدستش روی زمین می‌نهد مُهر
با آن‌که ثبت حضورش حاجت به امضا ندارد
لبخند مهرم به چشمش خاری شد و دشنه‌ای شد

این خوی‌گر با درشتی نرمی تمنا ندارد
بر چهرهٔ سرد و خشکش پیدا خطوط ملال است
یعنی که با کاهش تن جانی شکیبا ندارد
گویم که با مهربانی خواهم شکیبایی از او
پندش دهم مادرانه گیرم که پروا ندارد
رو می‌کنم سوی او باز تا گفت و گویی کنم ساز
رفته‌ست و خالی است جایش مردی که یک پا ندارد...
(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۸۶۸ ـ ۸۶۹)

مطلع این شعر بر مبنای تجربه‌ای زیسته سروده شده است که شاید اکثر ما آن را دیده‌ایم، اما چندان توجهی به آن نداشته‌ایم. و در واقع سیمین با انتخاب دقیق و هوشمندانهٔ این تجربهٔ زیسته، یعنی تا کردن یک طرف شلوار فردی که یک پا ندارد، برای به تصویر کشیدن معلولیت یک فرد، گویا دوباره به ما یادآوری می‌کند که پیش از این چه چیزی دیده‌ایم و این امر خود باعث می‌شود که احساس نزدیکی با شاعر و شعرش داشته باشیم. به تعبیر فراست «لذت نخستین در شگفت‌زدگی از به یادآوردن چیزی است که نمی‌دانستم آن را می‌دانستم. ... بازشناسی شادمانه‌ای از آنچه دیری از یاد رفته روی می‌دهد و بقیه در پی‌اش می‌آید» (فراست، ۱۳۹۴: ۵۴). در واقع کل این شعر که روایت برخورد با فردی معلول و حالات خاص او و تلاش راوی برای ناراحت نکردن و انجام رفتار درست در قبال اوست، همه و همه براساس تجربهٔ زیسته شکل گرفته و بسیار قابل لمس است؛ چراکه علاوه بر شاعر ما نیز قبلاً این صحنه‌ها را دیده‌ایم و بازسازی آن در ذهنمان برای ما دوراز دسترس و غیرقابل تصور نیست. می‌توان گفت سیمین با استفاده از این تجربهٔ زیسته دست به خلاقیت ادبی زده است و

سعی دارد به ما نکته‌ای را گوش‌زد کند: «یعنی تماشا ندارد.»

۴ـ۲ـ۴. تجارب مربوط به معضلات اجتماعی

این نوع از تجربه بیشتر مربوط به وقایع و حوادث تلخ و از جنس یأس و ناامیدی است مثلِ طلاق، اعتیاد، فقر، خودکشی و... وجه اشتراک افراد این گروه جنسیت یا اقلیم یا فرهنگ نیست، بلکه تجربهٔ این معضلات اجتماعی نقطهٔ اشتراک آن‌هاست. برای مثال شکست زندگی مشترک و طلاق زوجین تجربه‌ای برای آنان رقم می‌زند که خاص کسانی است که درگیر مسئلهٔ طلاق و تبعات آن هستند (قاعدتاً این تجربیات از عوامل دیگر نیز متأثرند). گفتنی است اگرچه همهٔ افراد حاضر در یک جامعه نتوانند تمام ابعاد این معضلات را به خوبی درک کنند، امّا به نحوی با آن‌ها آشنایی دارند. حال وقتی شاعری (بدون توجه به زندگی‌نامهٔ او، و تنها با محوریت متن! چراکه در بخش تجربیات شخصی به شاعرانی که با توجه به مستندات موجود در زندگی خویش، با این مسئله روبه‌رو بوده‌اند، پرداخته‌ایم و در این بخش مقصود ما بررسی جنبهٔ متن محور این نوع از تجربهٔ زیسته است و لزوماً شاعر نباید آن را تجربه کرده باشد). مثل یک روان‌شناس خودش را به تجربیات این گروه نزدیک می‌کند و به بیان این معضلات با جزئیاتی که افراد درگیر با این معضلات با آن‌ها روبه‌رو بوده‌اند، می‌پردازد، از تجربیات زیستهٔ این گروه برای آفرینش شعر و خلاقیتش استفاده کرده است. در همین راستا نادر نادرپور در شعر «مرثیه‌ای برای بیابان و برای شهر» به معضلات اجتماعی از جمله اعتیاد پرداخته و چنین می‌سراید:

دیگر ، صدای خندهٔ گل‌ها
الهام‌بخش پنجره‌ها نیست
آواز، کار حنجره‌ها نیست

سیگار در میان دو انگشت
از دیرباز،
جای قلم را گرفته است
و دود اعتیاد
دل‌ها و خانه‌ها را تاریک کرده است
شوهر
پنهان ز چشم زن
در آرزوی بردن بازی
تک‌خال قلب خود را می‌بازد
و زن
نقاش خانگی
پیوسته نقش خود را در قاب آینه
تکرار می‌کند
گل‌های کاغذی
و میوه‌های ساختگی را
در ظرف‌ها و گلدان‌ها جای می‌دهد
او، عاشق طبیعت بی‌جان است
(نادرپور، ۱۳۹۹: ۴۷۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴ـ۲ـ۵. تیپ‌های اجتماعی (کسبه، پزشکان، کفّاشان و...)

این تجربه حاصل تیپ اجتماعی و شغلی افراد است. برای مثال کلمات و اصطلاحاتی که یک پزشک در گفتار روزمره و حتی در مسائل غیرمرتبط با کارش به کار می‌برد با

شغلش بی‌ارتباط نیست. همان چیزی که ما تحت عنوان ادبیات پزشکی از آن یاد می‌کنیم و به عبارتی تحت تأثیر شغل و تجربهٔ زیسته اوست. مینا لوی در مقالهٔ «شعر مدرن» هنگامی که درمورد شاعری به نام ویلیام کارلوس ویلیامز که پزشک هم بوده است، صحبت می‌کند چنین می‌نویسد:

> او شاعری است که واژه‌ها و بیان‌اش از زندگی‌اش جان گرفته. او یک پزشک است. واقعیت‌های عریان را دوست دارد. او یک شاعر نیز هست، باید همه چیز را برای جور درآمدن با خودش از نو خلق کند. او چگونه می‌تواند این دو بعد از خویشتن را با یکدیگر آشتی دهد؟ ویلیامز از یک واقعیت عریان شعر می‌سازد ... (لوی، ۱۳۹۴: ۴۹).

این امر بیان‌گر اهمیت بررسی نقش تجربهٔ زیستهٔ افراد در شکل‌گیری یک اثر هنری است، و نشان‌دهندهٔ این است که افکار و ادبیات افراد نمی‌تواند از تجربهٔ زیسته‌ای که به‌واسطهٔ شغلشان داشته‌اند، برکنار باشد. برای درک بهتر می‌توانیم به‌عنوان مثال به سهراب سپهری، شاعر و نقاش توانای معاصر اشاره کنیم که در شعرهایش از تأثیر شغلش و عناصر و اصطلاحات مربوط به آن (رنگ، طرح و...) برکنار نبوده است:

دیرگاهی هست که چون من همه را
رنگ خاموشی بر طرح لب است
(سپهری، ۱۳۸۰: ۱۱)

و یا:

نیست رنگی که بگوید با من
اندکی صبر، سحر نزدیک است
هر دم این بانگ برآرم از دل:
وای، این شب چقدر تاریک است!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(همان: ۳۱)

و یا:

یاد من باشد فردا لب سلخ، طرحی از بزها بردارم،
طرحی از جاروها، سایه‌هاشان در آب.
(همان: ۳۵۴)

و یا:

پس چه باید بکنم
من که در لخت‌ترین موسم بی چهچه سال
تشنهٔ زمزمه‌ام؟
بهتر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنهایی خود نقشهٔ مرغی بکشم.
(سپهری، ۱۳۸۰: ۳۷۸)

۴ـ۲ـ۶. تجربهٔ زیستهٔ فرهنگی (در یک فرهنگ خاص)

یکی از عوامل تأثیرگذار بر تجربیات هر فرد، فرهنگی است که بر جامعه و محیط زندگی آن فرد حاکم است. در واقع می‌توان گفت «مفروضات، ارزش‌ها و نگرش‌های فرهنگی، پوششی مفهومی نیستند که ما براساس انتخاب خودمان بخواهیم روی تجربیات‌مان قرار دهیم یا نخواهیم چنین کاری کنیم. صحیح‌تر آن است که بگوییم تمام تجربه‌ها فرهنگی‌اند و ما دنیایمان را آن‌گونه تجربه می‌کنیم که فرهنگ‌مان در قالب خود تجربه‌ها به نمایش گذاشته» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۱۱۱).

برای مثال محدودیت‌هایی که در آزادی زنان در کشورهای مذهبی به‌واسطهٔ فرهنگ دینی‌شان اعمال می‌شود، بخشی از تجربهٔ زیستهٔ آن‌هاست. و یا در فرهنگ ما روز جمعه به‌عنوان روز تعطیلی و استراحت محسوب می‌شود که رفته رفته شاید به‌دلیل بی‌حوصلگی ناشی از بی‌کاری و یا از فکر شنبه و شروع کار و پایان استراحت، اکثر افراد غروب آن را کسل‌کننده می‌دانند. علاوه بر این در باور مذهبی مسلمانان روز جمعه روز ظهور امام دوازدهم شیعیان حضرت مهدی(عج) است که در باور آن‌ها با غروب آن روز انتظارها برای ظهور به ناامیدی ختم می‌شود و همین می‌تواند از علل کسل‌کنندگی این روز برای برخی افراد در فرهنگ دینی ما باشد و... به هرروی این تجربه و مفهوم دل‌گیر بودن غروب جمعه در فرهنگ ما ریشه دوانده و از تجربیات مشترک ما ایرانی‌هاست. حال وقتی شاعری از این مفهوم و تجربه در شعر خویش استفاده می‌کند و دست به آفرینش ادبی می‌زند، اکثر ما به نوعی با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم و حس می‌کنیم از زبان ما سخن می‌گوید. البته استفاده از این قبیل تجربه‌ها در شعر شاعران ارزش یکسانی ندارد، به عبارت دیگر «ممکن است شاعری پشتوانهٔ فرهنگی را برای اولین بار از قلمروهای مختلف داخل شعر کند، ولی دیگری از پشتوانهٔ فرهنگی شاعران دیگر و از روی دیوان‌های آن‌ها چنین کاری را انجام دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۵۳). طبیعتاً شاعری که با استفادهٔ مستقیم از این تجربه‌ها دست به خلاقیت ادبی می‌زند و صرفاً یک سنت ادبی یا موتیف خاص را دنبال نمی‌کند، باعث نوآوری در شعر و رشد و ترقی ادبیات یک ملت می‌شود.

فروغ فرخزاد در شعر جمعه با استفاده از این تجربهٔ زیستهٔ مشترک دست به چنین خلاقیتی زده است:

جمعهٔ ساکت

جمعهٔ متروک

جمعهٔ چون کوچه‌های کهنه، غم‌انگیز

جمعهٔ اندیشه‌های تنبل بیمار

جمعهٔ خمیازه‌های موذی کشدار

جمعهٔ بی‌انتظار

جمعهٔ تسلیم

خانهٔ خالی

خانهٔ دلگیر

خانهٔ دربسته بر هجوم جوانی

خانهٔ تاریکی و تصور خورشید

خانهٔ تنهایی و تفأل و تردید

خانهٔ پرده، کتاب، گنجه، تصاویر

آه، چه آرام و پرغرور گذر داشت

زندگی من چو جویبار غریبی

در دل این جمعه‌های ساکت متروک

در دل این خانه‌های خالی دلگیر

آه، چه آرام و پر غرور گذر داشت ...

(فروغ فرخزاد، ۱۳۹۸: ۳۲۳ ـ ۳۲۴)

در همین زمینه مثالی دیگر از قیصر امین‌پور:

چرا باز هم غم؟

چرا باز دلشوره‌های دمادم؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پسینگاه جمعه؛
همان لحظه‌های هبوط!
همان وقت میلاد آدم!
(امین‌پور، ۱۳۸۸: ۱۶۷)

۴ـ ۳. تجربهٔ زیستهٔ عام[۸]

این نوع از تجربه مختص شخص یا گروهی خاص نیست و هر انسانی، فارغ از جنسیت، شرایط اجتماعی، سیاسی، اقلیمی و... آن را تجربه می‌کند. این نوع تجربه که می‌توان آن را تجربهٔ زیستهٔ بشری نیز نامید، فراتر از مرز و محدودیت‌های جغرافیایی صدق می‌کند و می‌توان گفت بین تمام انسان‌های کرهٔ خاکی مشترک و برای همهٔ آن‌ها قابل درک است، چراکه در سیر تکامل روح و جسم خویش با آن‌ها سروکار دارد و طبیعتاً جزئی از تجارب او محسوب می‌شوند. تجارب جسمی مثل تولد، کودکی، جوانی، پیری، مرگ و... و تجارب روحی مثل عواطف انسانی؛ غم، شادی، عشق، اضطراب و... از این دست تجارب هستند و می‌توان گفت «هیچ انگاره یا مفهوم اساسی نیست که دارای پیشینهٔ تاریخی نباشد» (یونگ، ۱۳۷۹: ۳۱۲).

علاوه بر این‌ها مسائلی که در ناخودآگاه جمعی بشر وجود دارد و مثل میراثی نسل به نسل به ارث رسیده است همه از تجارب عام بشر محسوب می‌شوند. همان بحثی که یونگ از آن با عنوان ناخودآگاه جمعی یاد می‌کند. درواقع «نیروهای پرتوان ناخودآگاه نه‌تنها در تجربه‌های بالینی بل در علم اسطوره‌شناسی، دین، هنر و تمامی فعالیت‌های فرهنگی که انسان به لطف آن‌ها مکنون ضمیر خود را بیان می‌کند بروز می‌کنند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۴۸۰). به اعتقاد یونگ انسان‌ها فارغ از نژاد و ملیتی که دارند، دارای کهن‌الگوها[۹]ی مشترک موروثی هستند. «روشن است که اگر تمامی انسان‌ها

دارای الگوهای رفتاری عاطفی و فکری موروثی مشترکی (که یونگ آن‌ها را کهن‌الگو نامید) باشند، طبیعی است که فرآوردهٔ این الگوها (تخیلات نمادین، اندیشه‌ها یا اعمال) تقریبا در تمامی زمینه‌های فعالیّت بشری پدیدار می‌گردند» (همان: ۴۸۰ـ۴۸۱). شاعر یا نویسنده (و به‌طور کلی هنرمند) وقتی که از مسائلی از این قبیل که تقریباً بین همهٔ انسان‌ها مشترک است به شیوه‌ای هنری سخن می‌گوید، روح انسان‌های مختلف را لمس می‌کند و اثری فارغ از رنگ و نژاد و زبان و ملیت می‌آفریند. درواقع «هربارکه ناخودآگاه جمعی خود را در واقعیتی تجسّم می‌بخشد و با روح زمان پیوند می‌خورد و به ایجاد عملی خلّاق دست می‌زند که مربوط به تمام دوران است؛ چنین اثری در این هنگام، در ژرف‌ترین مفهوم آن، پیامی خطاب به تمام معاصرین است» (یونگ، ۱۳۷۹: ۲۴۰ـ۲۴۱). به عبارت دیگر می‌توان گفت «هنرمند مفسّر رازهای روح زمان خویش است، بدون این‌که خواهان آن باشد، مانند هر پیامبر راستین، پاره‌یی وقت‌ها به‌طور ناخودآگاه و به شیوهٔ آدم خواب و بیدار. او تصور می‌کند که از ژرفای وجود خود سخن می‌گوید؛ اما روح زمان است که از طریق دهانش سخن می‌گوید و آن‌چه که وی می‌گوید وجود دارد، زیرا تأثیرگذار است» (همان).

برای نمونه مرگ یک مفهوم عام و بشری است و اگر شعر زیر را به زبان دیگری نیز ترجمه کنیم، همان‌قدر که در زبان ما قابل درک و هم‌ذات‌پنداری است، برای دیگران نیز می‌تواند چنین باشد؛ چراکه مرگ همواره از رازهای زندگی بشر بوده است و مختص به یک جنسیت، اقلیم یا فرهنگ خاص نیست:

و مهره‌های نازک پشتم
از حس مرگ تیر کشیدند ...
(فرخزاد، ۱۳۹۸: ۳۷۰)

و این «دهان سرد مکنده» نقطهٔ «تلاقی و پایان» تمامی انسان‌هاست:

کدام قله کدام اوج؟
مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ
در آن دهان سرد مکنده
به نقطهٔ تلاقی و پایان نمی‌رسند؟
(همان: ۳۶۷).

البته باید یادآور شد که تجربهٔ زیستهٔ عام صرفاً به مباحث مربوط به کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی مربوط نمی‌شود و زیرمجموعه‌های دیگری نیز دارد که بیان همهٔ آن‌ها به صورت مجزّا در این مقال نمی‌گنجد. برای مثال یکی از این زیرمجموعه‌ها، تجارب عام حاصل از صنعت و گسترش آن در سرتاسر دنیاست که باعث می‌شود انسان‌ها فارغ از فرهنگ و مرز و ملیت تجارب مشترکی داشته باشند، برای مثال در این رابطه می‌توانیم به صنعت تاکسیدرمی حیوانات[۱۰] اشاره کنیم که تاریخچه‌ای طولانی دارد و همواره از صنعت‌های پرطرفدار در سرتاسر دنیا بوده است که تقریباً اکثر انسان‌های این عصر به نحوی با آن سروکار داشته‌اند؛ چه به صورت تاکسیدرمی، اِتاله کردن[۱۱] حشرات و.... و یا حتی در ساده‌ترین شکل آن یعنی خشک کردن پروانه و سنجاقک لای کتاب، که اکثراً جنبهٔ تفنّنی و سرگرمی و حتی تجاری دارد. برای بررسی نقش این نوع از تجربهٔ زیستهٔ عام در فرایند آفرینش ادبی، می‌توان به مثالی از فروغ فرخزاد اشاره کرد. فروغ در دفتر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل* سرد در یکی از شعرهایش چنین سروده است:

و مغز من هنوز
لبریز از صدای وحشت پروانه‌ای است که او را
در دفتری به سنجاقی

مصلوب کرده بودند.

(فرخزاد، ۱۳۹۸: ۴۳۴)

بُن‌مایهٔ اصلی این شعر برگرفته از تجربهٔ زیستهٔ مشترک و عام براساس گسترش صنعت تاکسیدرمی است. شاعر از این تجربهٔ عام به خلاقیت هنری رسیده است و زبان، معنا و تصویر شعرش همگی به نوعی برگرفته از این تجربه‌اند. فروغ با بیان هنری این مفهوم و برگزیدن تصویری دهشتناک یعنی مصلوب کردن که یکی از فجیع‌ترین شیوه‌های قتل انسان‌ها در تاریخ بشری از دیرباز تا کنون بوده است (تصویر به صلیب کشیده شدن عیسی مسیح همواره از موضوعات مهم شعر و نقاشی و... بوده است که در این شعر نیز به نحوی تداعی می‌شود) صدای وحشت پروانه‌های مصلوب‌شده‌ای را که اکثر انسان‌ها با آن سروکار داشته‌اند؛ و شاید به دیدهٔ سرگرمی و تفنن به آن نگریسته باشند، به گوش ما می‌رساند و گویی تازه به یادمان می‌آورد که چه چیز ترسناک و دردناکی را دیده‌ایم! ذهن شاعر و به تبع آن ذهن خوانندهٔ شعر، لبریز می‌شود از صدای وحشت پروانه‌های مصلوب! فروغ با انتخاب واژه‌هایی خشن با حداکثر بار معنایی در نوع خود، به ترسناک‌تر شدن هرچه بیشتر تصویر شعر کمک می‌کند، با انتخاب کلماتی مثل مغز به جای ذهن، و لبریز بودن به جای پُر بودن؛ چراکه با این انتخاب آگاهانه نشان می‌دهد آنقدر این صدای وحشت عظیم بوده است که در مغز شاعر نمی‌گنجد و لبریز می‌شود، آن هم پس از مدتی! (کلمهٔ «هنوز» به خوبی بیانگر این امر است که شاعر در زمانی دورتر از اکنون این تصویر را مشاهده کرده است.) و به راستی چه چیزی وحشتناک‌تر از مصلوب کردن پروانه‌ای که نماد آزادی و زیبایی است در دفتری که نماد علم و کمال بشری است! به هرروی در نگاه نخست «تجربهٔ زیسته»، اولین چیزی است که ارتباط میان مخاطب و این شعر را برقرار

می‌سازد و راه را برای تفسیرهای بعدی باز می‌کند. شاعر به خوبی توانسته از تجربه‌ای عام و مشترک به خلاقیت هنری برسد.

همچنین است در این شعر:

پروانه‌های خشک‌شده، آن روز
از لای برگ‌های کتاب شعر
پرواز می‌کنند
و خواب در دهان مسلسل‌ها
خمیازه می‌کشد ...

(امین‌پور، ۱۳۸۸: ۲۳۸)

که شاعر با استفاده از این تجربه، مفهومی سیاسی ـ اجتماعی را بیان کرده است.

در پایان گفتنی است که تجارب زیستهٔ شاعران، در تمامی عناصر شعر تأثیرگذار است و نمودهای آن را می‌توان در عرصهٔ زبان، موسیقی، تصویر، عاطفه و اندیشه نشان داد. از آن‌جا که هدف ما در این مقاله تبیین ماهیت تجربهٔ زیسته و رده‌بندی گونه‌های آن است به صورت مجزا به این تأثیرگذاری‌ها نپرداخته‌ایم، اما در لابه‌لای مباحث با ذکر مثال‌هایی از متون شعری معاصر به این مباحث نیز اشاره کرده‌ایم. بدیهی است طرح و بحث از این تأثیرگذاری‌ها و شگردهای استفاده از تجربهٔ زیسته، نیازمند مقالات و نوشته‌های دیگری است که نگارندگان امیدوارند در نوشته‌هایی مجزا به تبیین آن‌ها بپردازند.

۵. نتیجه

طبق آنچه در این پژوهش بحث و بررسی شد، تجربهٔ زیسته یکی از مسائل بنیادین در فهم و تحلیل آثار ادبی است که بر مبنای آن می‌توان به بوطیقای شعر نزدیک شد. این

مفهوم با آن‌که در حوزه‌های فلسفه و روان‌شناسی و دیگر حوزه‌های علوم انسانی تا حدود زیادی مورد توجه بوده، اما در حوزهٔ مطالعات ادبی تاکنون پژوهش درخوری دربارهٔ آن صورت نگرفته است. در این پژوهش تلاش شد که بر مبنای آرای فلاسفه، روان‌شناسان و منتقدان ادبی طرح و الگویی برای بررسی مبانی تجربهٔ زیسته و بررسی آن در شعر تدوین و طراحی شود تا بر مبنای آن بتوان شعر ادوار مختلف ادبی را تحلیل و بررسی کرد. بر مبنای این طرح تجارب زیسته را می‌توان به سه دستهٔ کلی: ۱. تجارب زیستهٔ شخصی با زیرمجموعه‌هایی مانند تجربهٔ طلاق، تجربهٔ زندان، تجربهٔ عشق و... (که شاعر با توجه به مستندات موجود آن‌ها را شخصاً تجربه کرده است و به صورت زندگی‌نامه‌ای بررسی می‌شود)؛ ۲. تجربهٔ زیسته خاص با زیرمجموعه‌هایی مانند تجربهٔ زیسته اقلیمی، تجربهٔ زیستهٔ جنسیتی، تجربهٔ زیستهٔ جسمانی، تجارب زیستهٔ مربوط به معضلات اجتماعی و...؛ ۳. تجارب زیستهٔ عام با زیرمجموعه‌هایی مانند عشق، غم، مرگ، تولد و.... تقسیم کرد. بدیهی است می‌توان به این زیرمجموعه‌ها گونه‌های دیگری افزود، اما آنچه در حد وسع این مقاله به آن پرداخته شد می‌تواند چشم‌اندازی از وضعیت، وجوه و چگونگی مطالعه در تجربهٔ زیسته را نشان دهد و برای درک بهتر شعر و تحلیل و تبیین آن بسیار راهگشا باشد، چراکه علاوه بر این‌که تجربهٔ زیستهٔ نقش بسیار مهمی در رسیدن شاعر به خلاقیت هنری دارد، در فهم و دریافت و تفسیر متن نیز باعث همراهی و هم‌ذات‌پنداری مخاطب با اثر ادبی می‌شود. در واقع تجربهٔ زیسته کارکردی دوسویه دارد هم یاریگر مؤلف است در خلق اثر ادبی و هم یاریگر مخاطب است در فهم تفسیر و تبیین متن ادبی. هم‌خوانی و اشتراک

تجارب است که شاعر / نویسنده و مخاطب را به هم نزدیک می‌کند و موفقیت یک شعر را رقم می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

1. lived experience
2. poetic
3. monophony
4. polyphony
5. personal lived experience
6. special lived experience
7. ecocriticism
8. general lived experience
9. archetype
10. taxidermy
11. étaler

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶). *آخر شاهنامه*. تهران: زمستان.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۸). *مجموعه کامل اشعار*. تهران: مروارید.

امین‌پور، قیصر (۱۳۹۲). *سنت و نوآوری در شعر معاصر*. تهران: مروارید.

ای.اس. برادلی (۱۳۴۸). «شعر به خاطر شعر». در کتاب *تولد شعر*. ترجمهٔ منوچهر کاشف. تهران: سپهر.

براهنی، رضا (۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: زریاب.

برسلر، چارلز (۱۳۸۹). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر.

بروکس، کلینت و پن‌وارن، رابرت (۱۳۴۸). «تولد شعر». چاپ‌شده در کتاب *تولد شعر*. ترجمهٔ منوچهر کاشف. تهران: سپهر.

بهبهانی، سیمین (۱۳۹۳). *مجموعه اشعار سیمین بهبهانی*. تهران: نگاه.

بهمنی، محمدعلی (۱۳۸۶). *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*. تهران: دارینوش.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*. تهران: نگاه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۸). *خانه‌ام ابری است*. تهران: مروارید.

حسنی، عاطفه (۱۳۹۶). *بازنمایی تجربه‌های زیسته در شعر شاملو*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه شهید چمران اهواز.

دوباتن، آلن (۱۳۹۰). *تسلی‌بخشی‌های فلسفه*. ترجمهٔ عرفان ثابتی. تهران: ققنوس.

دیلتای، ویلهلم (۱۳۹۴). *شعر و تجربه*. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی. تهران: ققنوس.

رهبر، حسن و حسن‌پور، علیرضا (۱۳۹۶). «تجربهٔ زیسته و علم حضوری، دو رویکرد در نظام معرفتی دیلتای و ملاصدرا». *حکمت صدرایی*. ش ۱. ۸۵ ـ ۹۴.

ریچاردز، آی. ای (۱۳۹۴). «علم و شعر». ترجمهٔ صادق حیدربکیان. *مجموعه مقالات نظریه‌های شعر در قرن بیستم*. تألیف و ترجمهٔ علیرضا جعفری و مسعود فرهمندفر. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی. صص ۶۹-۵۷.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۴). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: سخن.

زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸). *چشم‌انداز شعر نو*. تهران: توس.

سپهری، سهراب (۱۳۸۰). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

سیاهپوش، حمید (۱۳۷۶). *زنی تنها یادنامهٔ فروغ فرخزاد*. تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۸۷). *مجموعه آثار، دفتر یکم*. تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۸۷). *مجموعهٔ اشعار*. تهران: نگاه.

شفاعی بجستان، آرش، رسولی، محمدرضا و سلاجقه، پروین (۱۳۹۹). «تأثیر فضای مجازی بر شعر امروز؛ پدیدارشناسی تجربهٔ زیستهٔ شاعران». *جستارهای نوین ادبی*، ش ۲۰۸. ۳۹ ـ ۶۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *با چراغ و آیینه*؛ در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۵). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *راهنمای ادبیات معاصر*. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *نگاهی به فروغ فرخزاد*. تهران: مروارید.

صفوی، کورش (۱۳۹۱). *آشنایی با مطالعات زبانی در متن ادبی*. تهران: علمی.

طاهری، قدرت‌اله (۱۳۹۲). *روایت سرّ دلبران (بازجست زندگی و تجارب تاریخی مولانا در مثنوی)*. تهران: علمی.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی*. تهران: سخن.

فراست، رابرت (۱۳۹۴). «صناعتی که شعر می‌سازد». ترجمهٔ صالح طباطبایی. *مجموعه مقالات نظریه‌های شعر در قرن بیستم*. تألیف و ترجمهٔ علیرضا جعفری و مسعود فرهمندفر. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی. صص ۵۱-۵۶.

فرخزاد، فروغ (۱۳۹۸). *دیوان اشعار*. به کوشش بهروز جلالی پندری. تهران: مروارید.

لوی، مینا (۱۳۹۴). «شعر مدرن». ترجمهٔ طهورا آیتی، *مجموعه مقالات نظریه‌های شعر در قرن بیستم*. تالیف و ترجمهٔ علیرضا جعفری و مسعود فرهمندفر. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی. صص ۴۳-۴۹.

لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۶). *استعاره‌هایی که باور داریم*. ترجمهٔ راحله گندمکار. تهران: علمی.

معین، مرتضی بابک (۱۳۹۳). *معنا به مثابهٔ تجربهٔ زیسته*. تهران: سخن.

منزوی، حسین (۱۳۸۸). *مجموعهٔ اشعار*. تهران: آفرینش ـ نگاه.

نادرپور، نادر (۱۳۹۹). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

نعمتی، فاطمه و زهره ملاکی (۱۳۹۹). «شیوهٔ بازنمایی تجربه در داستان‌های معاصر فارسی با

بهره‌گیری از مؤلفه‌های زبان‌شناختی روایت». *ادبیات پارسی معاصر*. ش۱. ۳۷۷ـ ۳۹۹ .

هیلمن، مایکل (۱۳۹۵). *زنی، تنها، فروغ و شعرش*. ترجمهٔ تینا حمیدی. تهران: هنوز.

الیوت، تی.اس (۱۳۸۳). «سنت و ذوق فردی». ترجمهٔ سعید سعیدپور. *گوهران*. ش ۶. ۱۱۱ – ۱۱۳.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۹). *روح و زندگی*. ترجمهٔ لطیفه صدقیانی. تهران: نیل.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: دیبا.

References

A.S. Bradley (1969). "sher be kh□ter-e sher". in *ketāb-e Tavalod-e Sher*. Translated by Manouchehr K□shif, first edition, Tehran: Sepehr Publication. [in persian]

Akhaw□n S□les, M. (2018). *Akhar-e Shāhnāmeh*. Twenty-fourth edition. Tehran: Zemest□n Publication. [in persian]

Aminpour, Q. (2010). *Majmu'e kāmel-e Ashār*. Third edition. Tehran: Morv□rid Publication. [in persian]

Aminpour, Q. (2014). *Son'at va Noāvari Dar Sher-e Mo'āser*. fourth edition. Tehran: Morv□rid Publication. [in persian]

Bahmani, M. A. (2017). *Gāhi Delam Barāy-e khodam tang mishavad*. Tehran: D□rinoosh Publication. [in persian]

Bakhtin, M. M. (1981). "Epic and Novel, Toward a Methodology for the Study of the Novel". *The Dialogic Imagination*. Four Essays, Edited by Michael Holquist Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. university of Texas Press. p17.

Behbah□ni, S. (1969). *Majmu'e Ashār-e Simin Behbahāni*. 6th edition. Tehran: Neg□h Publication. [in persian]

Brahni, R. (2009). *Talā dar Mes*. first edition, Tehran. Zary□b Publication. [in persian]

Bresler, C. (2000). *Darāmadi bar Nazaryeh'hā va Ravesh'hāie Naghd-e Adabi*. Translated by Mustaf□ Abedinifard. Tehran: Nilufar Publication. [in persian]

Brooks, C., & Penwaren, R. (1969). "tavalod-e sher. in *the book Tavalod-e sher*. translated by Manouchehr Kashif. first edition. Tehran: Sepehr Publication. [in persian]

Dilthey, W. (2015). *Sher va Tajrobe* . Translated by Manouchehr Sanei Darehbidi. First Edition. Tehran: ghoghnous Publication. [in persian]

Dobatan, A. (2019). *Tasali Bakhsh'hāye Falsafe*. Translated by erf□n s□beti. 7th edition, Tehran: ghoghnous Publication. [in persian]

Elliott, T.S. (2005). "sonnat va zogh-e fardi". translated by Saeed Saeedpour. Gohar□n Magazine. Number 6. 113 - 111. [in persian]

Farrokhzad, F. (2019). *Diwān-e Ashār*. By the efforts of Behrouz Jalali Pendri. 11th edition Tehran: Morvarid Publication. [in persian]

Fotuhi, M. (2012). *Sabk Shenāsi*. First edition. Tehran: Sokhan Publication. [in persian]

Frost, R. (2015). "sen□'ati ke sher mis□zad". translated by S□ leh Tab□t□bai. *Majmu'e maghālāt-e nazaryeh'ha-e sher dar gharn-e bistom*, compiled and translated by Alireza Jafari and Masoud Farhamandfar, first edition, Tehran: Shahid Beheshti University Press, pp. 56-51 [in persian]

Hasani, A. (2017). *Bāznamāi-e Tajrobeh'hai-e Zisteh dar Sher-e Shāmlu*. Master's thesis. Shaheed chamr□n university. [in persian]

Hillman, M. (2016). *Zani, Tanhā, Forough va sherash*. translated by Tina Hamidi, Tehran: Hanouz Publication. [in persian]

Jung, C.G. (1998). *Ensān va Sambolhāyash*. translated by Mahmoud Soltanieh. Tehran: Dib□ Publication. [in persian]

Jung, C.G. (2000). *Ruh va Zendegi* .Translated by Dr. Latifah sedighy□ni. First Edition. Tehran: Nil. [in persian]

Levy, M. (2015). "sher-e modern". translated by Tahura Aiati. *Majmu'e maghālāt-e nazaryeh'ha-e sher dar gharn-e bistom*. compiled and translated by Alireza Jafari and Masoud Farhamandfar, first edition, Tehran: Shahid Beheshti University Press, pp. 43-49 [in persian]

Likoff, G., & Johnson, M. (2017). *Estāreh'haie ke Bāvar Dārim*. Translated by R□hela Gandomk□r. First Edition. Tehran: elmi Publication. [in persian]

Moin, M. B. (2014). *Ma'na be Mosāb-e Tajrob-e Zisteh*. first edition. Tehran: Sokhan Publication. [in persian]

Monzavi, H. (2009). *Majmu'e Ashār*. Tehran: Afarinesh-Naghah Publication. [in persian]

Naderpour, N. (2020). *Majmu'e Ashār*. fourth edition. Tehran: Negah Publication. [in persian]

Nemati, F., & Malaki, Z. (2020). "shivehie b□znam□ie-e tajrobeh dar d□st□nh□ye mo□ser-e f□rsi b□ bahre giri az moalefeh'hay-e zab□n shen□khti rev□yat". *Faslnameh-e adabyāt-e pārsi-e moāser*. 10th year. No.1. pp. 399-377. [in persian]

Pourn□mdari□n, T. (2002). *Safar dar Meh*. First Edition. Tehran: Negah Publication. [in persian]

Pourn□mdari□n, T. (2019). *Khāne'am Abrist.* seventh edition. Tehran: Morv□rid Publication. [in persian]

Rahbar, H., & Hassanpour, A. (2016). "tajrobe zisteh va elm-e hozori, do roykard dar nezam-e marefati-e Dilthey va mol□sadr□". *Do faslnāmeh Hekmat Sadraei*.. No. 1. pp. 85-94. [in persian]

Richards, I. (2015). "elm va sher". translated by Sadegh Heydarbaki□n. *majmu'e maghalat-e nazareh'haye sher dar gharn-e bistom*. compiled and translated by Alireza Jafari and Masoud Farhamandfar. First edition, Tehran: Shahid Beheshti University Press. pp. 57-69. [in persian]

Safavi, K. (2012). *Āshnāie bā Motāleāt-e Zabāni dar Matn-e Adabi*. Tehran: elmi Publication. [in persian]

Sepehri, S. (2011). *Hasht ketāb*. Tehran: Tahuri Publication. [in persian]

Shafai Bajestan, A., Rasouli, M., & Selajgeh, P. (2020). "tasir-e fazai-e maj□zi bar sher-e emroz; padid□r shen□si tajrobe'e zisteh sh□er□n". *faslnameh-e jostārhay-e novin-e adabi*. No. 208. pp. 39-62. [in persian]

Shafi'i Kadkani, M. (2007). *Sovar-e khyāl Dar Sher-e Fārsi*. 11th edition, Tehran: Ag□h Publication. [in persian]

Shafi'i Kadkani, M. (2013). *Bā Cherāgh va Ayeneh; dar jostojoi-e rish-ehay-e tahavol-e sher moāser-e iran*. 4th edition, Tehran: Sokhan Publication. [in persian]

Shafi'i Kadkani, M. (2016). *Advār-e Sher-e Fārsi az Mashrotyat tā Soghot-e Saltanat*. 9th edition. Tehran: Sokhan Publication. [in persian]

Shamisa, S. (1997). *Negāhi be Forugh Farrokhzād*. Third edition. Tehran: Morv□rid Publication. [in persian]

Shamisa, S. (2005). *Rāhnamāy-e Adabyāt-e Moāser*. Tehran: Mitra Publication. [in persian]

Sh□mlou, A. (2008). *Majmu'e Asār, daftar-e yekom*. Eighth edition. Tehran: Negah Publication. [in persian]

Sh□mlou, A. (2008). *Majmu'e Ashār*. Eighth edition. Tehran: Nagha Publication. [in persian]

Siahpoosh, H. (1997). *Zani Tanha Yadnāmeh-e Forough Farrokhzad*. First Edition. Tehran: Negah Publication. [in persian]

Taheri, G. (2013). *Revāyat-e sir-e Dilbarān (bazjost-e zendegi va tajārob-e tarikhi-e molānā dar masnavi)*. First edition. Tehran: elmi Publication. [in persian]

Zarghani, S. M. (2015). *Cheshm Andāz-e Sher-e Moāser-e Iran*. second edition. Tehran: Sokhan Publication. [in persian]

Zarin Koob, H. (1979). *Cheshmandaz-e Sher-e Nu*. First Edition. Tehran: Tus Publication. [in persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی