Archive of SID

JSPPP, (14)62: 197-211, September 2021

Journal of Stylistics of Persian Poetry and Prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: http://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Feeling in the musical components of Shams lyric poems with a look at phenomenological aesthetics

F. Harsini, H. Zomorodi*
Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 02 August 2020
Reviewed: 05 September 2020
Revised: 16 September 2020
Accepted: 04 November 2020

KEYWORDS
Ghazals of Shams Rumi,
Phenomenological aesthetics,
Roman Ingarden, Literary Criticis

*Corresponding Author
✉ hzomorrodi@ut.ac.ir
☎ (+98 21) 66491437

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: Ghazal is one of the most widely read types of Persian poetry that expresses the experiences and mood of its narrator. Approaching the poet's feelings through this statement is one of the purposes of reading such a poem. How to get acquainted with the poet's emotional world through his sonnet is the subject of this research.

METHODOLOGY: The present study is a theoretical study and information collection is a library. Introducing Roman Ingarden's aesthetic method, the author examines the sonnets of Maulana Jalaluddin's Shams Divan and examines three sonnets for example.

FINDINGS: Although the poet of Shams lyric poems is the same as the poet of Masnavi in the real world, his feelings, worldview and speech in these two works are completely different from the two types. In Masnavi, Rumi is a patient teacher who expresses his teachings in the most explicit language; But in the lyric poems, his speech is of a different kind.

CONCLUSION: The aesthetic study of Shams's sonnets shows the harmony between the poem and the poet's feelings. Rumi is no longer a preacher in the sonnets of the sun who strives hard to guide others to make his words attractive and comprehensible to whatever art he knows. In fact, Rumi speaks only to express his worldview and description of his strange and different feelings and experiences, and he is not at all bound by the fact that his poetry is approved or even understood by others. The poet has achieved these lyric poems in such a way that he has no choice but to say them. Rumi has realized a world which, although it cannot be explained with words, has no means to express it except these words; After the word, a window is opened to his world, so that another can, even if it is a blink of an eye, look at his world.

DOI: 10.22034/bahareadab.2021.14.6234

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
18	0	3

www.SID.ir

Archive of SID

سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)؛ تیر ۱۴۰۰، دوره ۱۴، شماره پیاپی ۶۲، صص ۲۱۱-۱۹۷
DOI: 10.22034/bahareadab.2022.14.6234

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی
(بهار ادب)

مقاله پژوهشی

احساس در مؤلفه‌های موسیقایی غزلیات شمس با نگاهی به زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی

فریما هرسینی، حمیرا زمردی*
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده:

پیشینه و اهداف: غزل یکی از پرخواننده‌ترین گونه‌های شعر فارسی است که بیانگر تجربیات و حال‌وهوای گویندهٔ آن است. رهیافت به احساس شاعر از رهگذر این بیانیه یکی از اهداف خوانش چنین شعری است. چگونگی آشنایی با دنیای احساسی شاعر ازطریق غزل او موضوع این پژوهش است.

روش مطالعه: پژوهش پیش رو مطالعه‌ای نظری و گردآوری اطلاعات در آن، از نوع کتابخانه‌ای است. نویسنده با معرفی روش زیبایی‌شناسانهٔ رومن اینگاردن به بررسی غزلهای دیوان شمس مولانا جلال‌الدین پرداخته و بررسی سه غزل را برای نمونه موردنظر قرار است.

یافته‌ها: شاعر غزلیات شمس اگرچه در دنیای حقیقی با شاعر مثنوی یکی است، احساس، جهان‌بینی و سخن او در این دو اثر از دو گونهٔ کاملاً متمایز است. در مثنوی، مولانا معلمی صبور است که به بیان تعالیم خود با زبانی هرچه صریحتر میپردازد، اما در غزلیات جنس سخن او از نوع دیگری است.

نتیجه‌گیری: بررسی زیبایی‌شناسانهٔ غزلیات شمس نشان‌دهندهٔ هماهنگی میان شعر و احساس شاعر آن است. مولانا در غزلیات شمس دیگر آن واعظی نیست که برای هدایت دیگران سخت تلاش میکند تا سخن خود را -به هر فن و هنر که میداند- جذاب و همه‌فهم کند. درواقع مولانا تنها برای بیان جهان‌بینی و شرح احساس و تجربهٔ غریب و متفاوت خود لب به سخن میگشاید و اصلاً در بند این نیست که شعرش مورد تأیید یا حتی فهم دیگری قرار گیرد. شاعر این غزلیات به چنان حالی دست یافته که چاره‌ای جز گفتن ندارد. مولانا عالمی را دریافته که اگرچه با کلمات قابل شرح نیست، جز همین کلمات نیز ابزاری برای بیان آن در اختیار ندارد؛ پس از کلام پنجره‌ای به دنیای خود گشوده است، تا دیگری نیز بتواند –حتی اگر در حد یک چشم برهم زدن هم باشد- نظری به دنیای او بیفکند.

تاریخ دریافت: ۱۲ مرداد ۱۳۹۹
تاریخ داوری: ۱۵ شهریور ۱۳۹۹
تاریخ اصلاح: ۲۶ شهریور ۱۳۹۹
تاریخ پذیرش: ۱۴ آبان ۱۳۹۹

کلمات کلیدی:
غزلیات شمس مولانا،
زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی،
رومن اینگاردن، نقد ادبی

* نویسنده مسئول:
hzomorrodi@ut.ac.ir
(+۹۸ ۲۱) ۶۶۴۹۱۴۳۷

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

نقد شعر شاعری که خود بارها، خود را از شاعری مبرا دانسته و سلیقهٔ خلاقانه‌اش از هرچه نگاه جزمی بیزاری جسته، با معیارهای سنتی بدیع و معانی و بیان و یا فرمالیسم و ساختارگرایی، تنزل جایگاه والای اوست. نه میتوان زیبایی شعر مولانا را بی توجه به اندیشهٔ بلند آن توصیف کرد، نه اندیشهٔ بلند شعر او را بی توجه به ظاهر فریبنده و متفاوت آن مورد بررسی قرار داد. ازاینرو در بررسی شعر او باید روشی برگزید که نه جانب معنا را فروگذارد و نه از ظاهر غفلت کند. روش زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی رومن اینگاردن بستر مناسبی را برای چنین دریافتی فراهم میکند.

نقد شعر فارسی با تمام کوششهایی که دربارهٔ آن شده است، هنوز مراحل نخستین رشد خود را میپیماید. اگرچه کتابهای معانی و بیان و بدیع و عروض موضعشان چیزی جز نقد شعر نیست و هرچند تذکره‌ها و کتابهای تاریخ و بعضی آثار دیگر جسته‌وگریخته به تحلیل شعر شاعران پرداخته‌اند، با اینهمه در این زمینه اولاً کارهای انجام‌نشده بیش از کارهای انجام‌شده است، ثانیاً کارهای انجام‌شده نیز همیشه درست و دقیق و علمی نیست و در بسیاری از موارد با نقص و نارساییی توأم است. علاوه‌براین نقد شعر فارسی با نفوذ روزافزون بزرگان این حوزه دچار جهتگیری و شاید بتوان گفت انحرافی شده که منتقدان را از پرداختن به دیگر شیوه‌های نقد بازداشته است. نقد ساختارگرایانه چنان وجوه مختلف شعر فارسی را فراگرفته که ما فراموش کرده‌ایم در سنت شعری ما اتفاقاً این معناست که بر لفظ ارجحیت داشته است. ازاینرو معرفی روش نقدی دیگرگونه برای بررسی شعر بزرگان شعر فارسی که بتواند وجوه برتر و والای سخن آنان را مجسم کند ضروری مینماید.

سابقهٔ پژوهش

دربارهٔ زیبایی‌شناسی غزلیات شمس با نگاهی که زیبایی‌شناسی را بعنوان یک علم مدون در نظر بگیرد کار زیادی انجام نشده است. نگارنده تنها پایان‌نامه‌ای از نجمه دانائیان یافته با عنوان «وجوه زیبایی‌شناسی در غزلیات شمس» که در این پایان‌نامه بدون هیچ رویکرد مشخص با همان روش محققان قبلی، تنها سیر زیبایی‌شناسی از اول تا کنون بررسی شده و با توجه به هر رویکرد چند مثال در غزل مولانا یافته است. نتیجهٔ تحقیقی چنین پردامنه در یک پایان‌نامهٔ مختصر، متأسفانه بطور واضح نمیتواند اثری دقیق و کارآمد باشد. دربارهٔ زیبایی‌شناسی اثر ادبی با رویکرد رومن اینگاردن بهترین اثر چاپ‌شده تاکنون مقالهٔ «هستی‌شناسی موسیقی و اثر ادبی رومن اینگاردن» از محمدرضا ابوالقاسمی است که اشارات ایشان در مقالهٔ مذکور برای نگارنده راهنما و راهگشا بوده است. از این دو که بگذریم در زبان فارسی هرچند بررسیهای پراکنده از غزلیات شمس بسیار زیاد است، هیچکدام بطور صریح و دقیق با موضوع این مقاله همپوشانی ندارد؛ هرچند آثاری محققانه چون «نگاهی اجمالی به شعر و اندیشهٔ مولوی» تقی پورنامداریان، «تصویرگری در غزلیات شمس» حسین فاطمی، «سیری در دیوان شمس» علی دشتی و مقالاتی نظیر «بررسی کارگاهی غزلیات شمس» علی عبدی، «نگاهی به نوآوریهای مولانا در وزن شعر» محمد فشارکی و آثاری از این دست در وجه یا وجوهی از مقالهٔ حاضر یاری‌رسان بوده‌اند.

بحث و بررسی

مختصری دربارهٔ زیبایی‌شناسی

لفظ «aesthetics» برگرفته از واژهٔ یونانی «aesthetsis» یا «Aesthetikos» به معنای «ادراک یا دریافت حسی» است. اگرچه بکار بردن اصطلاح زیبایی‌شناسی، برای تمایز میان بخش خاصی از تأملات فلسفی انسان،

www.SID.ir

Archive of SID

ابتدا توسط بومگارتن[۱]، فیلسوف خردگرای آلمانی، ابداع شد، در اصل، استتیک بعنوان دانش مطالعهٔ ذهنی دربارهٔ امر محسوس، نخستین بار توسط کانت در سال ۱۷۹۰ در کتاب «نقد قوهٔ حکم»[۲] مطرح شد (تاریخ نقد جدید، ولک: ص ۲۸۹). در این کتاب کانت با تعیین حدود مطالعهٔ امر زیبا، بین امر مطبوع، زیبا و خیر تفاوت قائل شد[۳]. به این ترتیب، کانت نخستین گامها را در راستای استقلال زیبایی از کاربردها، اهداف و اغراض فرعی برداشت (تا پیش از او زیبایی همواره در کنار دیگر مفاهیم سنجیده میشد و مورد توجه قرار میگرفت)؛ چنانکه بابک احمدی میگوید: «با کانت به معنای واقعی کلمه زیبایی‌شناسی انتقادی آغاز و بحث از زیبایی رها از کارکردها و سودهایش مطرح شد» (ساختار و تأویل متن، احمدی: ص ۷۷).

از میان نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی پس از کانت باید از هگل[۴] نام برد که با تفاوتهایی، نظریات کانت، شیلر[۵] و دیگران را جمع‌بندی و آن را در نظام زیبایی‌شناسی مخصوص به خود وارد کرد. ازاینرو، کتاب «درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی» او را –که در آن مشخصاً به مسائل مربوط به مفهوم پرداخته است- «نقطهٔ آغازین زیبایی‌شناسی» نام نهاده‌اند (زیباشناسی چیست، ژیمنز: ص ۹۵). پس از او شاگردانش کار او را دنبال کردند. از آن میان رنه ولک، فردریش تئودور فیشر[۶] را پایان‌دهندهٔ جنبش زیبایی‌شناسی‌ای که با کانت آغاز شده و توسط هگل و دیگران پیش برده شده بود، دانسته است (تاریخ نقد جدید، ولک، ج۱: ص ۲۸۹). در قرن بعد، پدیدارشناسانی چون هایدگر[۷]، اینگاردن، مرلوپونتی[۸]، و دوفرن[۹] به مسئلهٔ زیبایی‌شناسی پرداختند. از این میان –چنانکه ادوارد کیسی[۱۰]در مقدمهٔ ترجمهٔ پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ دوفرن نوشته است- «اینگاردن بیش از هر فرد دیگری و برای نخستین بار امکان زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی عمیق و نظام‌مند را پیش‌نهاده» (Dufrenne, 1973) و این امکان باارزش و بالقوه را بصورت مدون و بالفعل مطرح کرده است.

زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی

پدیدارشناسی علم مطالعهٔ پدیدارها -به معنای ظواهر یا بهتر بگوییم، طرقی که اشیاء در تجربهٔ ما ظاهر میشوند- است. به عبارت دیگر، پدیدارشناسی علم مطالعهٔ طرقی است که ما اشیاء را در دنیای اطرافمان تجربه میکنیم. منتقد هنری پدیدارشناس با قرار دادن اثر هنری -بعنوان یک ابژهٔ زیبا- در مرکز توجه خود تلاش میکند تا با وجوه مختلف آن آشنا شود و از راز یا رازهای زیبایی آن سر درآورد. پس او بدنبال کیفیتهایی میگردد که زیبایی را در اثر ایجاد کرده است.

---

۱ A.G. Baumagarten, 1714-1762

۲ Critique of Judgment

۳تا پیش از او، عقیدهٔ و ضع شده تو سط افلاطون مبنی بر زیبایی امر زیبای این جهانی به اعتبار بهره‌مندی از مثال زیبای آن جهانی -که برابر با خیر مطلق و مثل اعلای حقیقت است- رواج داشت.

۴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel

۵ Friedrich Schiller

۶ Friedrich Theodor Vischer

۷ Martin Heidegger

۸ Maurice Merleau-Ponty

۹ Mikel Dufrenne

۱۰ Edward S. Casey

www.SID.ir

Archive of SID

از طرف دیگر زیبایی‌شناسی «Aesthetic» از واژهٔ یونانی «Aesthetikos» به معنای «دریافت حسی» برگرفته شده است. بنابر این تعریف، سررشتهٔ زیبایی‌شناسی در حس دریافت‌کننده قرار گرفته است و این ادعا با آنچه ما در زندگی روزمره تجربه میکنیم، همخوانی دارد. همهٔ ما میدانیم چه چیزی زیباست، به آن جذب میشویم، برای آن هزینه میکنیم، از آن در بهترین شرایط نگهداری میکنیم و ...؛ بدون اینکه حتی یکبار واقعاً به این فکر کرده باشیم که زیبایی چیست و یا چرا این شیء را زیبا میبینیم. پس همهٔ ما حداقل یک بار زیبایی را حس و تجربه کرده‌ایم یا به عبارت دیگر، عمیقاً در آن فرورفته‌ایم. آیا نمیتوان از این دریافت حسی به معنای زیبایی یا کیفیتهای زیبایی‌شناسانه دست یافت؟ در واقع چنانکه اینگاردن میگوید، دریافت حسی همان نقطهٔ آغاز تجربهٔ زیبایی‌شناسانه است.

تجربهٔ زیبایی‌شناسانهٔ غزل

اغلب غزل بعنوان بازنمای سرایندهٔ آن درنظر گرفته میشود؛ بنابراین برای شناخت غزل ابتدا باید شاعر آن را بشناسیم. ما در اینجا، آنچه را از تجربهٔ زیبایی‌شناسانه اثر میشناسیم و با تجربیاتش در اثر روبرو میشویم، اگوی غزل (Ingarden,1973b) مینامیم تا با شاعر تاریخی آن خلط نشود (باید توجه کنیم که یک سراینده میتواند در غزل خود تجربیات دیگری را بیان کند. مثلاً آنکه داغ فرزند ندیده بواسطهٔ نزدیکی به تجربهٔ فردی دیگر از مرگ فرزند، غزلی سوزناک در این باره بسراید). علاوه‌براین باید بدانیم که اگوی غزل چگونه سوژه‌ای است؛ آیا مانند شخصیت یک نمایش دارای فعالیت و منشأ عمل است؟ البته چنین چیزی دربارهٔ اگوی غزل صحیح نیست؛ او چنان در احساس خود –احساس ناشی از آگاهی از چیزی- فرورفته است که مانند یک شاهد منفعل توان انجام هیچ عمل آگاهانه‌ای را ندارد و فقط سؤالات، احساسات و توضیحات مبهم خود را بیان میکند. اگوی غزل، محیط و دنیای خود را به سادگی و با کمترین جزئیات توصیف میکند. او برای این کار (توصیف دنیای خود چنانکه حس و دریافت کرده) از ترتیب خاصی از عبارات، جملات، تزئینات و ... استفاده میکند که در کنار هم جلوه‌ای از دنیای او، حالت ذهنیش نسبت‌به آن و تجربهٔ او از آن را به ما نشان بدهد. درواقع غزل جلوهٔ ذهنی شاعر از واقعیت را بیان میکند، نه خود آن را. خود اگوی غزل نیز در جریان آشنایی با این جلوه‌ها و ابژه‌های بازنموده –بطور کلی دنیای تصویرشده- شناخته میشود. به این ترتیب، لایهٔ آوایی در غزل –علاوه بر اهمیتی که در برانگیختن احساس اولیه دارد- در هماهنگی با دیگر لایه‌ها، برای بیان احساس و حالت ذهنی اگوی غزل بسیار حیاتی است و باید در هماهنگی کامل با فضای احساسی اگو از تجربهٔ محیطش باشد. اگر چنین باشد، نمیتوان بدون اینکه به تأثیر هنری و زیبایی‌شناسانهٔ اثر آسیبی وارد شود، هیچ‌کدام از ترتیبها، توالیها و کاربردهای جملات و واژه‌ها یا حتی حروف را در این لایه تغییر داد یا حذف و جابجا کرد. به همین دلیل هر اثر هنری نابی غیر قابل ترجمه، تلخیص و تکرار است و این بیش از همه مرهون هماهنگی احساسی لایهٔ آوایی با دیگر لایه‌های آن اثر[۱] است.

اگر در پشت تجربهٔ شاعر یا نویسنده یک جهان‌بینی وجود داشته باشد یا شاعر و نویسنده در خلال این تجربه به یک جهان‌بینی دست پیدا کرده باشد، این لایه‌ها هم‌راستا و هم‌ارز قرار میگیرند و هیچگونه اختلاف و تقابلی با هم نخواهند داشت؛ در غیر این صورت، هرکدام ساز خودشان را میزنند. اگر این لایه‌ها هم‌راستا قرار بگیرند، فضایی منسجم و متحد بوجود می‌آورند که محل زیست عناصر ادبی قرار میگیرد و اگر چنین فضای منسجم و متحدی وجود نداشته باشد، عناصر اثر ادبی (مانند شخصیتها، صحنه‌ها، وقایع و ...) بطور پراکنده و بی‌ربط در اثر پخش

[۱]- این لایه‌ها عبارتند از: لایهٔ معنایی، لایهٔ ابژه‌های بازنموده و لایهٔ وجوه شماتیک (Ingarden, 1973b).

www.SID.ir

Archive of SID

میشوند و توان تأثیرگذاری خود را ازدست میدهند ؛ زیرا اثر هر یک میتواند درمقابل اثر دیگری بایستد و آن را ازبین ببرد.

اثر ادبی به قطرهٔ آبی میماند که اگرچه از دنیای اطرافش کاملاً جدا نیست، پیوستگی درونی اجزای آن چنان زیاد است که آن را از اطرافش مجزا و متمایز میکند. اگر چنین پیوستگی و اتحادی در اثر وجود نداشته باشد، اثر ادبی –درست مانند یک قطره- در محیط پخش و تأثیرش محو میشود. بر عکس، اگر اجزای اثر بهم‌پیوستگی، انسجام و اتحاد داشته باشند، فضا و جهانی بوجود می‌آورند که اگرچه از دنیای واقعی کاملاً جدا نیست، از آن قابل تشخیص و تمییز است. درواقع، اثر ادبی بازنمایی دنیای واقعی از دریچهٔ چشم هنرمند است و راز تأثیرگذاری آن هم در همین ویژگی نهفته است. هرچه یک اثر در بوجود آوردن این جهان شبه‌واقعی موفق‌تر باشد، باورپذیری و تأثیرگذاری آن نیز بیشتر میشود. به غزل زیر توجه کنید:

آب زنید راه را هین که نگار میرسد — مژده دهید باغ را بوی بهار میرسد
راه دهید یار را آن مه ده چار را — کز رخ نوربخش او نور نثار میرسد
چاک شده است آسمان غلغله‌ایست در جهان — عنبر و مشک میدمد، سنجق یار میرسد
رونق باغ میرسد، چشم و چراغ میرسد — غم به کناره میرود، مه به کنار میرسد
تیر روانه میرود، سوی نشانه میرود — ما چه نشسته‌ایم پس، شه ز شکار میرسد
باغ سلام میکند، سرو قیام میکند — سبزه پیاده میرود، غنچه سوار میرسد
خلوتیان آسمان تا چه شراب میخورند — روح خراب و مست شد، عقل خمار میرسد
چون برسی به کوی ما خامشی است خوی ما — زان که ز گفتگوی ما گرد و غبار میرسد

(غزلیات شمس: ص ۲۶۴)[1]

[1] غزلیات بر اساس نسخه کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: طلایی، ۱۳۹۰ نگارش شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

غزل ۱۰

در این غزل، مولانا همهٔ جهان اطرافش را در هیجان و شور انتظاری میبیند که در درون خود تجربه میکند که در تشخیصهای پیاپی غزل، خود را نشان داده است (از جملهٔ این تشخیصها عبارتند از: سلام کردن باغ، قیام کردن سرو، پیاده رفتن سبزه، سوار رسیدن غنچه، خمار رسیدن عقل). این جاندارانگاری نتیجهٔ تجربهٔ درونی اوست و برای زیبایی‌افزایی به کلام و تزیین توصیفات شعر بکار گرفته نشده است؛ به عبارت دیگر تشخیص در شعر او پدیده‌ای عرضی نیست، بلکه از ذات شعر و بینش سرایندهٔ آن نشئت میگیرد. زنده بودن جهان، حقیقتی است که او دریافته و این حقیقت را نه‌تنها با استعاره‌های گوناگون به بیان آورده، که در تمام شعرش سریان داده است. وزن خیزابی، تکرار کلمات و واجها به همراه قافیهٔ میانی به انتقال این شور و شوق کمک بسیاری میکند. در بیتهای اول تا ششم همچنین، وفور واجهای لبی و دندانی مانند «ب»، «ز»، «ن»، «م»، «ر» و «د»، تندی و هیجانی بوجود می‌آورد که در دو بیت آخر با افزایش واجهای میان و انتهای دهانی مانند «خ»، «ل»، «ش»، «ی»، «ح» و «ع» به کندی و آرامش منتهی میشود؛ اینگونه، آوا و نوای ابیات نیز به افت‌وخیز طرح غزل و انتقال تصویر یاری میرساند. طرح غزل تصویر کاملی است از انتظار عاشق برای معشوق؛ انتظاری همراه با امید و شوق نه کسالت و ناامیدی.

www.SID.ir

Archive of SID

این امید در دو بیت آخر به بار مینشیند و به مصاحبتی همراه با خاموشی و آرامش می‌انجامد. پورنامداریان در این باره میگوید:

«شک نیست که هر مضمون و عاطفه‌ای، زبانی خاص خود طلب میکند و نیز بر حسب حال و شخصیت مخاطب لحن و کیفیت سخن چه از حیث مفردات و ترکیبات و چه از حیث بافت نحوی باید تغییر کند. تسلط گوینده بر زبان، خواه زبان گفتار و خواه زبان نوشتار، و شناخت استعدادها و ظرفیتهای گوناگون زبان، گوینده را به تحقق هماهنگی و همسازی زبان با حال مخاطب و قال یاری میکند. هماهنگی و تلائمی که خواننده میان زبان و مایه و مضمون عاطفی شعر چه آگاهانه و چه ناآگاهانه احساس میکند، سبب احساس زیبایی در خواننده و تشدید تأثیرپذیری وی میگردد» (نگاهی اجمالی به شعر و اندیشهٔ مولوی، پورنامداریان: صص ۴۰۱-۴۰۲).

بنابراین شعر اگرچه با یک الهام شاعرانه آغاز میشود، به آن بسنده نمیکند. شاعر روح و شعور خود، و حس‌وحال برانگیخته‌شده توسط الهام شاعرانه‌اش را، به اشیای اطراف اضافه میکند تا آنها را از حالت فیزیکی صرف خارج و به موجودی شعورمند و دارای حس بدل کند. برای این کار شاعر که تحت تأثیر افسون ذات اشیاء قرار گرفته، بعضی از اشیای طبیعت را در لحظه‌ای میپذیرد و بعضی دیگر را موقتاً از ذهن خود خارج میکند. به عبارت دیگر چنانکه اینگاردن میگوید، وی تحت تأثیر احساس اولیه به اشیاء التفات میکند و موقتاً دیگر چیزها را در پرانتز قرار میدهد یا تعلیق میکند. در نتیجهٔ این توجه و التفات و با فاصله گرفتن شیء مورد التفات، شاعر به «راز وجودی» و حقیقت اشیاء پی میبرد؛ چنانکه علاوه بر حالت عینی اشیاء، حالت ذهنی خود را نیز بر آنها حمل میکند. این چنین، اشیای جهان اطراف شاعر بار عاطفی و حسی میگیرند و از خالی بودن و بیحسی نجات مییابند و «جهان ماده در آئینهٔ روح بشر انعکاس مییابد» (طلا در مس، براهنی: ص ۱۰).

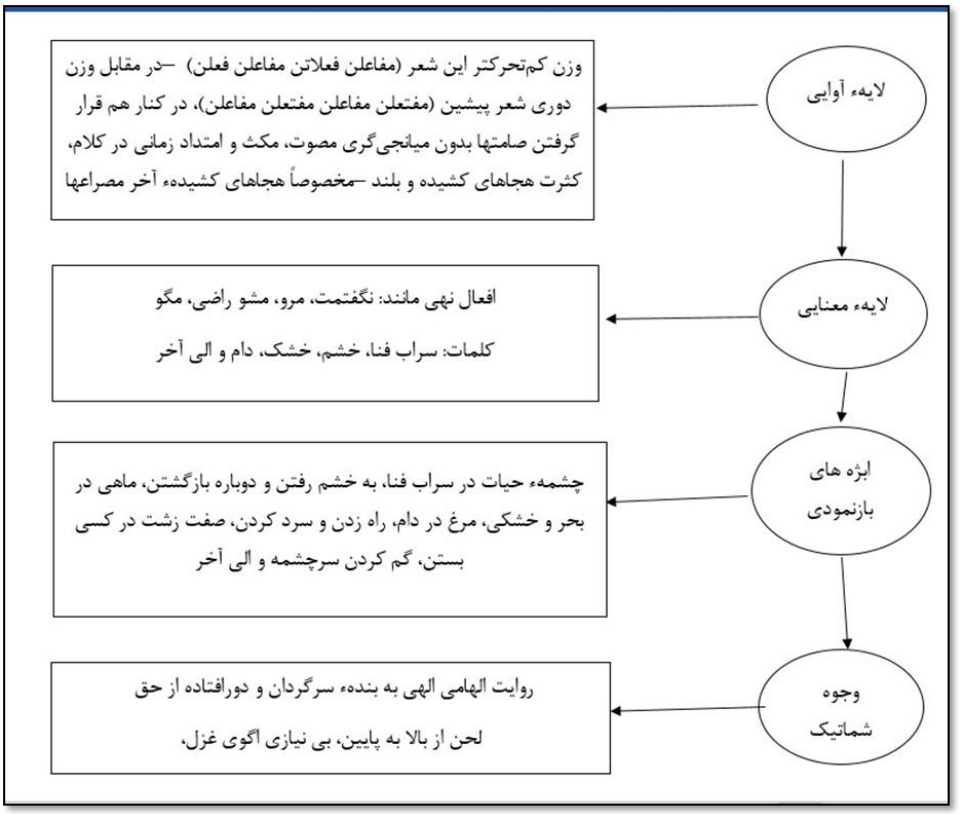
درنتیجه، احوال و احساسات شاعر، یا آنچه براهنی بطور دقیقتر «شکل ذهنی» او نامیده است، در پیکربندی شعر و استحکام و وحدت آن تأثیر فراوانی دارد. این شکل ذهنی عبارت است از «محیطی که شعر در آن حرکت میکند و پیش میرود و اشیاء و احساسها را با خود پیش میبرد» (همان: ص ۳۲). منظور از این شکل ذهنی البته، تصاویر، اشیاء یا مضامین بیان‌شده در شعر نیست، بلکه فضایی است که شاعر برای حیات این تصاویر، اشیاء یا مضامین میسازد. چنانکه کالریج میگوید: شعر حقیقی نه یک سلسله مصراعها و یا ابیات جذاب است که هریک از آنها بذاته کامل بوده و هیچ گونه پیوند لازمی با بقیهٔ اثر نداشته باشد و نه آن نوع اثر سست‌بافتی است که در آن مقصد کلی را از نتیجه بدست بیاوریم، بی آنکه به وسیلهٔ اجزاء ترکیب به حقیقت متمایز اثر که آنها آشکار میکنند دست یابیم (Daiches, 1956).

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم — در این سراب فنا چشمهٔ حیات منم
و گر به خشم روی صد هزار سال ز من — به عاقبت به من آیی که منتهات منم
نگفتمت که به نقش جهان مشو راضی — که نقش‌بند سراپردهٔ رضات منم
نگفتمت که منم بحر و تو یکی ماهی — مرو به خشک که دریای باصفات منم
نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو — بیا که قدرت پرواز و پرّ و پات منم
نگفتمت که تو را ره زنند و سرد کنند — که آتش و تبش و گرمی هوات منم
نگفتمت که صفتهای زشت در تو نهند — که گم کنی که سرچشمهٔ صفات منم
نگفتمت که مگو کار بنده از چه جهت — نظام گیرد، خلاق بی جهات منم
اگر چراغ‌دلی دان که راه خانه کجاست — و گر خداصفتی دان که کدخدات منم

(غزلیات شمس: ص ۶۵۵)

www.SID.ir

Archive of SID



در نخستین خوانش، مخاطبِ دقیق متوجه تفاوت موسیقایی شعر حاضر با شعر پیشین میشود. علاوه بر وزن کم‌تحرکتر این شعر (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) –در مقابل وزن دوری شعر پیشین (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) – عوامل دیگری نیز در ایجاد طمأنینه و نوعی قرار در این شعر تأثیرگذارند. عواملی چون در کنار هم قرار گرفتن صامتها بدون میانجی‌گری مصوت (بطور مثال قرار گرفتن صامتهای «م» و «گ»، «د» و «خ»، «ق» و «ب»، و «ت» و «م» در مصراع «نظام گیرد، خلاق بی جهات منم» یا صامتهای «ش» و «ب» در کلمهٔ «نقش‌بند») که خود سبب ایجاد مکث و امتداد زمانی در کلام میشود. چنین طمأنینه و وقاری همراستا با جهت غزل است. اگوی این غزل «من» والا، بی‌نیاز و همه‌چیزدانی است؛ وجودی برتر که از سر دلسوزی و شفقت به «تو» نظر افکنده و به سرنوشت او علاقه نشان داده است وگرنه نیازی به او ندارد. نگاه «من» غزل مقتدارنه و لحن او در گفتگو با «تو» متحکمانه است. در این شرایط جهت غزل از بالا به پایین و برخلاف منطق عادتی غزل عاشقانه- عارفانه قرار دارد. در غزل عاشقانه- عارفانه معمولاً جهت شعر از پایین به بالا (از نیازمند به بی‌نیاز، از عاشق به معشوق) و لحن کلام التماس‌آمیز و خواهنده است؛ اما در این غزل، شاعر دیدی نو از تجربه‌ای متفاوت را به تصویر میکشد. در ظاهر کلام یک «من» که مرتبه‌ای بالاتر از «تو» دارد او را بخاطر اشتباهاتش مؤاخذه میکند؛ اما هرچه در شعر پیشتر میرویم و در فضای آن غوطه‌ورتر میشویم، با وضوح بیشتری درمی‌یابیم که این صفتهای نسبت‌داده‌شده به «من» به هیچ وجه برای انسان، معمول یا حتی مجاز نیست و از حیطهٔ مفاخره‌های معمول نیز بسیار پا فراتر نهاده است. در این گونه غزلها، نه «من» من عادتی و به عبارت دیگر سرایندهٔ غزل است و نه «تو» مخاطب همیشگی آن؛ بلکه

www.SID.ir

Archive of SID

درواقع این دو با هم جابجا شده‌اند. «در این غزلها آن که در زبان بیانگر تجارب طبیعی و عادتی، "من" است، در حقیقت "تو" و آن که در زبان "تو" است، "من" است. تناقض و ابهام حاصل از این جابجایی من و تو، موجد ابهام عمیقی است که بکلی خلاف عادتهای ماست و ساختار غزل را حتی در سنت شعر عرفانی به هم میزند» (نگاهی اجمالی به شعر و اندیشهٔ مولوی، پورنامداریان: ص ۱۸۷).

این خرق عادت در تجربه را -علاوه بر موسیقی کلام و صفتهای منتسب به اگوی غزل و مخاطب- تکرار و به بیان دقیقتر التزام فعل تخطئه‌آمیز «نگفتمت» تقویت میکند. درواقع، تکرار و التزام نیز مانند سایر آرایه‌های غزلیات مولانا در شعر او، نه برای تزیین کلام، بلکه بعنوان ابزار مضمون‌پردازی بکار گرفته شده‌اند و «واژه یا واژگان مکرر در هر بیت هستهٔ اصلی تعبیرپردازی و تصویرسازی» (بررسی کارگاهی غزلیات شمس عبدی: ص ۱۰) را در شعر او شکل میدهند.

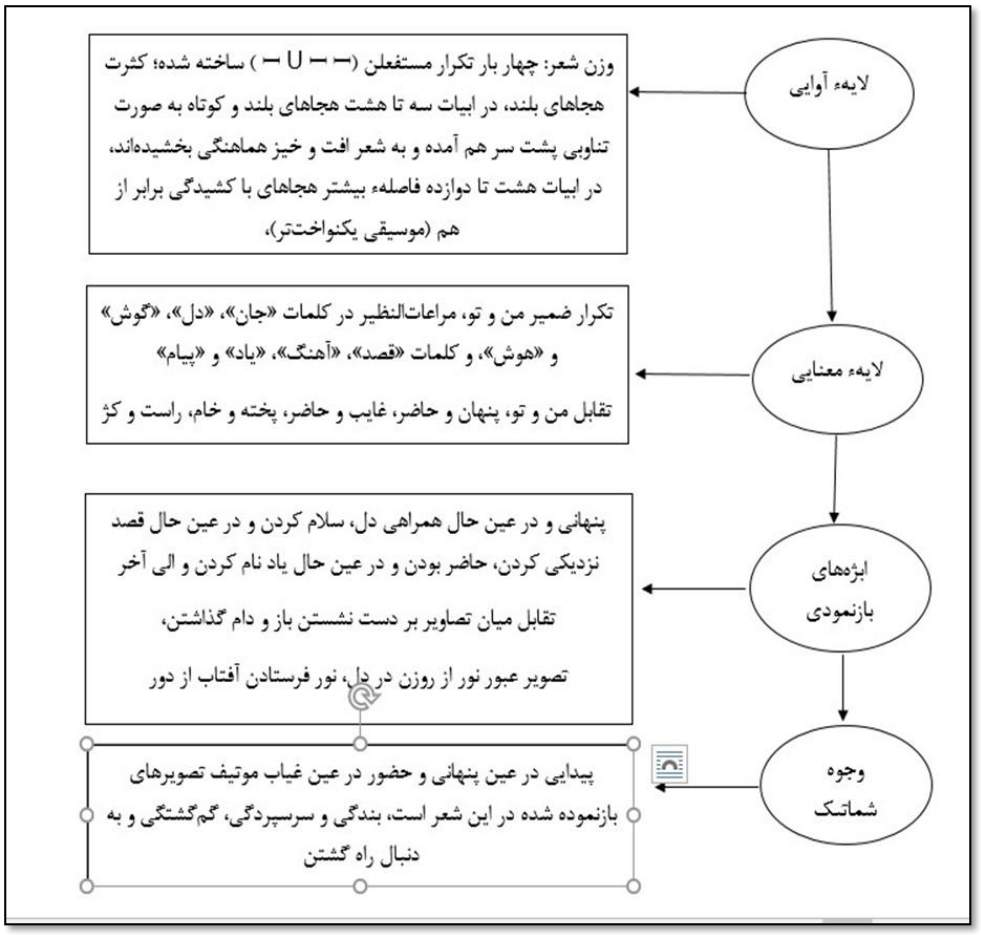
فعل «نگفتمت» در این شعر، راهنمای خواننده برای اتصال تصاویر ابیات شعر به یکدیگر است. این فعل در همهٔ ابیات بجز در بیت دوم (که ادامهٔ منطقی گفتگو و تصویر بیت اول است) و بیت آخر (که شاعر نتیجهٔ همهٔ گفتگوهای پیشین را در آن بیان کرده است و لحن کلام در آن بیشتر جنبهٔ اثباتی دارد تا نهی و تخطئه) تکرار شده است. در این گفتگوها، تصاویر مختلف، همه، در یک محیط حول محور گم‌گشتگی و گم‌کردگی در کنار هم میزیند و نهایتاً به تصویر بیت آخر –یعنی شیوهٔ ره‌یافتگی- راه مییابند. کل شعر یک تصویر بهم‌پیوسته، واحد و متناسب را به نمایش میگذارد که شاید بتوان آن را روایت الهامی الهی به بندهٔ سرگردان و دورافتاده از حق –اما پشیمان و راهجو- دانست. خدایی که به شیوه‌های مختلف بنده را نصیحت کرده و او را راه نموده است. اکنون آن راهنماییها را فراخاطر او می‌آورد و او را بخاطر نافرمانیهایش سرزنش میکند؛ اما در نهایت بخاطر لطف و شفقت پروردگاری خود، گفتارش را با نصیحتی دوباره به پایان میرساند. به این ترتیب اجزاء کلام و هریک از تصاویر جدا از هم، چنان در ارائهٔ مقصود نهایی با هم کار میکنند که هیچ خلل، شکاف یا ناسازگاری در میان دیده نمیشود و کلیت و پیوستگی اثر را هیچ چیز خدشه‌دار نمیکند. اکونو با پیش رو داشتن آنچه تا به حال طرح شد، به شعر زیر توجه کنید:

ای با من و پنهان چو دل از دل سلامت میکنم — تو کعبه‌ای هر جا روم قصد مقامت میکنم
هر جا که هستی حاضری از دور در ما ناظری — شب خانه روشن میشود چون یاد نامت میکنم
گه همچو باز آشنا بر دست تو پر میزنم — گه چون کبوتر پرزنان آهنگ بامت میکنم
گر غایبی هر دم چرا آسیب بر دل میزنم — ور حاضری پس من چرا در سینه دامت میکنم
دوری به تن لیک از دلم اندر دل تو روزنی است — زان روزن دزدیده من چون مه پیامت میکنم
ای آفتاب از دور تو بر ما فرستی نور تو — ای جان هر مهجور تو جان را غلامت میکنم
من آینه دل را ز تو ای جا صقالی می‌دهم — من گوش خود را دفتر لطف کلامت میکنم
در گوش تو در هوش تو و اندر دل پرجوش تو — اینها چه باشد تو منی وین وصف عامت میکنم
ای دل نه اندر ماجرا میگفت آن دلبر تو را — هرچند از تو کم شود از خود تمامت میکنم
ای چاره در من چاره‌گر حیران شو و نظاره‌گر — بنگر کز این جمله صور این دم کدامت میکنم
گه راست مانند الف گه کژ چو حرف مختلف — یک لحظه پخته میشوی یک لحظه خامت میکنم
گر سالها ره میروی چون مهره‌ای در دست من — چیزی که رامش میکنی زان چیز رامت میکنم
ای شه حسام‌الدین حسن میگوی با جانان که من — جان را غلاف معرفت بهر حسامت میکنم

(غزلیات شمس: ص ۵۴۲)

www.SID.ir

Archive of SID



وزن شعر بالا از چهار بار تکرار مستفعلن ساخته شده است؛ بنابراین کثرت هجاهای بلند در آن طبیعی است. اما چیزی که سبب تفاوت حالت و احساس این شعر با شعر پیشین (غزل دوم) میگردد، برتری کمّی هجاهای بلند این بر آن نیست، بلکه تفاوت در قرارگیری هجاهای بلند و کوتاه در ابیات این دو غزل است. در غزل دوم، هجاهای بلند با فاصلهٔ بیشتری از هم قرار گرفته‌اند و میان آنها را هجاهای کوتاهِ در کنار هم نشسته پر کرده‌اند.

ویژگی اول (فاصلهٔ بیشتر هجاهای با کشیدگی برابر از هم) سبب وقار و فخامت کلام در غزل شمارهٔ دو شده و ویژگی دوم (تناوب هجاهای با کشیدگی متفاوت) حالت مناجات‌گونه‌ای به غزل سوم عطا کرده است (مقایسه کنید با دعاهای معهود در سنت اسلامی خودمان). صهبا در این باره میگوید: «آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با بقیهٔ واحدها، خود القاکنندهٔ معنی و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند» (مبانی زیبایی‌شناسی شعر، صهبا: ص ۹۴).

تناوبی بودن جایگاه هجاهای کوتاه و بلند در غزل سوم تا بیت هشتم ادامه دارد و از بیت هشتم تا دوازدهم به الگوی قرارگیری هجاها در غزل شمارهٔ دو نزدیک میشود.

www.SID.ir

Archive of SID

با کمی دقت میتوانیم دلیل این امر را دریابیم. شعر حاضر تا بیت هشتم نمونه‌ای از کلام از پایین به بالا، چون زمزمهٔ دعای عبدی با معبودی است و موسیقی کلام نیز (که البته همانطورکه پیشتر گفتیم تنها شامل وزن عروضی نمیشود) با این معنا و جهت هماهنگ است؛ اما از بیت هشتم تا دوازدهم راوی، سخنان یک «تو»ی برتر را نقل میکند و لحن در اینجا نیازمند هماهنگی با برتری چنین «تو»یی است. درنتیجه از موسیقی فروتنانه و مناسب مناجات (تناوب هجاهای کوتاه و بلند) فاصله گرفته و به موسیقی موقر و سنگینتری (در کنار هم‌آیی هجاهای بلند) میگراید. به همین دلیل، حتی اگر بدون توجه به معنی و مفهوم ابیات شروع به خواندن شعر کنیم، در آستانهٔ بیت هشتم شاهد تغییر لحنی غیرارادی در خوانش خود خواهیم بود که توسط عناصر موسیقایی کلام برانگیخته و با معنا و تصویرهای بازنموده شده تکمیل و تثبیت شده است. مثلاً پرسش تأکیدی در بیت نهم -تقریباً معادل همان «نگفتمت»های توبیخ‌آمیز غزل دوم- تداعی تحکم و قدرت میکند. در بیت سیزدهم ازآنجاکه شاعر دوباره بر سر سخنان «من» فرودست (منی چنان فرودست و پایین که برای به گوش معشوق رساندن پیغامش واسطه میطلبد) بازمیگردد، لحن و موسیقی کلام دوباره مناجات‌گونه میشود. کلینت بروکس در این باره میگوید: عناصر شعر به یکدیگر مربوطند، اما نه بصورت گلهایی که در یک دسته‌گل کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، بلکه ارتباط آنها مانند ارتباط گل با دیگر قسمتهای آن است. زیبایی شعر همانند گل دادن گیاه است که مستلزم ساقه، برگ و ریشه‌های نهان آن است. اجزای شعر نیز با یکدیگر بصورت نظام‌مند و ارگانیک و با محتوا و مضمون شعر بشکل غیرمستقیم مربوط است (به نقل از نظریه‌های نقد ادبی معاصر، علوی مقدم: ص ۲۵).

درواقع غزل سوم، جز توصیف یک «تو»ی برتر نیست که از بیت نخست تا هشتم و همچنین در بیت سیزدهم، توسط یک «من» فرودست و از بیت نهم تا دوازدهم توسط خود «تو» و نقل سخنانش انجامش میشود. به همین دلیل ضمیر منفصل تو در ابیات این شعر از بسامد بالایی برخوردار است و جلب توجه میکند. مخصوصاً در ابیات ششم، هفتم و هشتم (بعنوان مرکز غزل) تکرار ضمیر تو در کنار کلمات «جان»، «دل»، «گوش» و «هوش» خبر از بندگی و سرسپردگی تام‌وتمام «من» دربرابر «تو» دارد. همین «تو» در کل غزل جاری است و از آن دور نمیماند، هرچند در ابیات بعد به «من» استحاله پیدا کند (در بیت هشتم، مولانا خود به یکی بودن این «من» و «تو» اشاره کرده است).

نتیجه‌گیری

در این مقاله بر آن بودیم تا رابطهٔ میان احساس و جهانبینی مولانا را با دیگر مؤلفه‌های غزل او مخصوصاً مؤلفه‌های موسیقایی آنها نشان دهیم. شاعر این غزلیات اگرچه در دنیای حقیقی با شاعر مثنوی یکی است، احساس، جهان‌بینی و سخن او در این دو اثر از دو گونهٔ کاملاً متمایز است. در مثنوی، مولانا معلمی صبور است که به بیان تعالیم خود با زبانی هرچه صریحتر میپردازد؛ اما در غزلیات جنس سخن او از نوع دیگری است. در غزلیات او اصلاً در بند شاعری نیست. سرشار از یک آگاهی غیرمنتظره و غریب است که برای بیان آن ابزاری جز زبان در اختیار ندارد. درواقع شعر او در غزلیات دستخوش احساسات و جهان‌بینی اوست؛ بی‌آنکه این احساسات شعر او را از شعر بودن به سخنهای پراکندهٔ حسی تنزل داده باشد. احساسات در غزلیات شمس، پخته و تکامل‌یافته است و شاعر را به بینشی نو از جهان اطرافش رهنمون کرده است. همین بینش نقطهٔ ثقل تجربیات بیان‌شده در غزلیات اوست. آنچه مولانا در اشعار خود ساخته، مجموعه‌ای از تصاویر زیبای بی‌ارتباط یا کم‌ارتباط به هم نیست؛ بلکه دنیایی به‌هم‌پیوسته از تصاویر است که با بیان شورانگیز خود مخاطب را به آن دعوت میکند. مولانا از کلام پنجره‌ای گشوده به دنیای خود، تا دیگری نیز بتواند –حتی اگر در حد یک چشم برهم زدن هم باشد- نظری به دنیای او

www.SID.ir

Archive of SID

بیفکند. محققان دیگر میتوانند با این روش زیبایی‌شناسانه، حتی به مقایسهٔ شاعران با یکدیگر بپردازند و توان آنها را در به تصویر کشیدن دنیای ذهنیشان به بوتهٔ آزمایش بگذارند.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از پایان‌نامه دوره دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران استخراج شده است. سرکار خانم حمیرا زمردی راهنمایی این پایان نامه را بر عهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم فریما هرسینی به عنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر دو پژوهشگر بوده است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران و هیئت داوران پایان نامه که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCE

Abdi, Ali. (2009). A Study of Shams, Growth of Persian Language and Literature Education, No. 90, pp.8-11.

Ahmadi, Babak. (2001). Text Structure and Interpretation, Tehran: Markaz Publishing, p.77.

Alavi Moghadam, Mahyar. (1998). Theories of Contemporary Literary Criticism, Tehran: Samt, p.25.

Baraheni, Reza. (1965). Gold in Copper, Tehran: Chehre, p.10.

Chjona, Wojciech. (2017). Roman Inagrden's Philosophy of Literature, Leiden: Brill.

Dufrenne, Mikel. (1973). The phenomenology of aesthetic experience. Northwestern University Press.

Ingarden, Roman. (1964). Artistic and Aesthetic Values, *British Journal of Aesthetics*.

Ingarden, Roman. (1973). The Cognition of Literary Work of Art, Tr. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson (Evanston: Northwestern University Press).

Ingarden, Roman. (1973). The literary work of art: An investigation on the borderlines of ontology, logic, and theory of literature. Northwestern University Press.

www.SID.ir

Archive of SID

Jimenez, Mark. (2013). What is Aesthetics, Translated by Mohammad Reza Abolghasemi, Second Edition, Tehran: Mahi, p.95.

Kocay, Victor. (2002). Roman Ingarden's Unique Conception of Aesthetic Objects. Phenomenology World-Wide. Springer, Dordrecht, pp. 202-210.

Locke, J. (1975). An Essay Concerning Human Understanding. Oxford: Clarendon Press.

Mitscherling, Jeff. (1997). Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics, University of Ottawa Press.

Pournamdarian, Taghi. (2007). A brief look at the poetry and thought of Rumi, *Farhang*, Nos. 63 and 64, pp.165-194.

Riska, Augustin. (1976). Language and Logic in the Work of Roman Ingarden. *Ingardeniana*. Springer, Dordrecht, pp. 187-217.

Sahba, Forough. (2005). Fundamentals of Poetry Aesthetics, *Journal of Social Sciences and Humanities, Shiraz University*, (3) 23, pp.90-109.

Smith, Barry. (1976). Historicity, Value and Mathematics, Analecta Husserliana, V. 4.

Volk, René. (1998). History of New Criticism, Translated by Arbab Shirani, Tehran: Niloufar.

فهرست منابع

بررسی کارگاهی غزلیات شمس، عبدی، علی، (۱۳۸۸) رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۹۰، صص ۸-۱۱.

تاریخ نقد جدید، ولک، رنه، (۱۳۷۷) ترجمهٔ ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

زیباشناسی چیست، ژیمنز، مارک (۱۳۹۲) ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران: ماهی.

ساختار و تأویل متن، احمدی، بابک (۱۳۸۰) تهران: نشر مرکز.

طلا در مس، براهنی، رضا (۱۳۴۴) تهران: چهره.

مبانی زیبایی‌شناسی شعر، صهبا، فروغ (۱۳۸۴) مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، (۳) ۲۳، صص ۹۰-۱۰۹.

نظریه‌های نقد ادبی معاصر، علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷) تهران: سمت.

نگاهی اجمالی به شعر و اندیشهٔ مولوی، پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶) فرهنگ، شمارهٔ ۶۳ و ۶۴، صص ۱۶۵-۱۹۴.

Chjona, Wojciech. (2017). Roman Inagrden's Philosophy of Literature, Leiden: Brill.

Dufrenne, Mikel. (1973). The phenomenology of aesthetic experience. Northwestern University Press.

Ingarden, Roman. (1964). Artistic and Aesthetic Values, British Journal of Aesthetics,

Ingarden, Roman. (1973). The Cognition of Literary Work of Art, Tr. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson (Evanston: Northwestern University Press).

Ingarden, Roman. (1973). The literary work of art: An investigation on the borderlines of ontology, logic, and theory of literature. Northwestern University Press.

www.SID.ir

Archive of SID

Kocay, Victor. (2002). Roman Ingarden’s Unique Conception of Aesthetic Objects." Phenomenology World-Wide. Springer, Dordrecht, pp. 202-210.

Locke, J. (1975). An Essay Concerning Human Understanding. Oxford: Clarendon Press

Mitscherling, Jeff. (1997). Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics, University of Ottawa Press,

Riska, Augustin. (1976). Language and Logic in the Work of Roman Ingarden." Ingardeniana. Springer, Dordrecht, pp. 187-217.

Smith, Barry. (1976). Historicity, Value and Mathematics, Analecta Husserliana, V. 4.

معرفی نویسندگان

فریما هرسینی: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(Email: *f.harsini@ut.ac.ir*)

حمیرا زمردی: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(Email: *hzomorrodi@ut.ac.ir* نویسنده مسئول:)

COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Farima Harsini: PhD student in Persian language and literature, University of Tehran, Tehran, Iran

(Email: *f.harsini@ut.ac.ir*)

Homeira Zomorrodi: Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Email: *hzomorrodi@ut.ac.ir* نویسنده مسئول:)

www.SID.ir