پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷، صص ۹۸-۷۵

تحلیل عینیّت‌گرایی در مکتب خراسانی با تمرکز بر شعر فرّخی سیستانی

ابوطالب واثقی [۱]
حسین حسن‌پورآلاشتی [۲]
مسعود روحانی [۳]
احمد غنی‌پورملکشاه [۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۷/۷ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱/۲۷**

10.22080/RJLS.2024.25769.1412

چکیده

بحث عینیّت و ذهنیّت در ادبیّات و به شکل خاص در شعر، مقوله‌ای است که از چندین سده پیش تا امروز مورد توجّه بسیاری از پژوهشگران ادبیّات قرار گرفته است؛ در این باره بحث‌های فراوانی در مورد عینیّت‌گرایی صرف یا ذهنیّت‌گرایی محض، و همینطور تلفیقی از هر دو با چیرگی یکی بر دیگری صورت گرفته است. شعر دوره‌ی خراسانی به دلیل پرداختن به طبیعت و تصاویر مادی و حسی، بیشتر به عنوان شعر عین گرا، مورد نظر است و در بین شاعران این دوره، فرّخی سیستانی، با تصویرپردازی‌های متعدّد از طبیعت و همینطور طرح‌های بدیع و نو که حاصل تجربه‌های شخصی و قریحه‌ی اوست، چهره‌ی برجسته‌ای به شمار می‌رود. از این رو بررسی تغزّل‌های او که سرشار از تصویرهای عینی تازه و توصیف های لطیف است، می‌تواند نمونه‌ای قابل اعتنا برای درک بهتر عینیّت‌گرایی در شعر این دوره باشد، علاوه بر این، تجسّم عینی تصاویر متنوّعی که فرّخی، هنرمندانه پیش چشم خواننده قرار می‌دهد، به شناخت دیدگاه و نوع نگرش او به پدیده‌های پیرامونی و طرز تلّقی او از واقعیّت‌های جهان، بی‌تردید کمک فراوانی خواهد کرد. علاوه بر بررسی مقوله‌ی عینیّت در شعر فرّخی به عنوان نمونه‌ای از شعر مکتب خراسانی، به تأثیر یا عدم تأثیر ذهن در پرداخت عین نیز پرداخته خواهد شد.

کلیدواژه: عینیّت‌گرایی، فرّخی سیستانی، مکتب خراسانی، تغزّل.

۱- مقدّمه

در شعر سبک خراسانی، با بررسی قصیده‌ها و به طور مشهودتر بخش تغزّل قصاید، با تصاویر و جلوه‌های عینی فراوانی از طبیعت، شخصیّت، مکان، زمان و شیء برخورد می‌کنیم. شاعران بزرگی همچون رودکی، منوچهری، عنصری، فرّخی سیستانی و دیگر قصیده سرایان این دوره، آثاری را خلق

[۱]- دانشجوی دکترای زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: shahyar.vaseghi@gmail.com
[۲]- دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران ایران. رایانامه: h.hasanpour@umz.ac.ir
[۳]- استاد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران ایران. رایانامه: ruhani46@yahoo.com
[۴]- استاد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران ایران. رایانامه: ghanipour48@gmail.com

کرده‌اند که پر است از تصاویر رنگارنگی که مانند: تابلوهای نقاشی، هنرمندانه پیش چشم خواننده خودنمایی می‌کنند. البته این نکته قابل ذکر است که هر چه از قرن‌های ابتدایی جلوتر می‌رویم و به پایان سبک خراسانی نزدیک می‌شویم، زمینه‌های انتزاعی اشعار بیشتر می‌شود، اما به هر روی، جنبه‌ی تصویری و حسی نگرش حاکم بر این دوره، بسیار برجسته و پر رنگ بوده است.«از نظر گسترش دامنه‌ی تصاویر شعری سرشارترین دوره‌های(از سال ۴۰۰ تا ۴۵۰) شعر فارسی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۷۵)؛ این نوع تصویرسازی دقیق و جزء به جزء، قرن‌ها بعد در اروپا منجر به پیدایش مکتب‌های فکری و هنری با دیدگاه‌های تازه و متدهای جدید شد، و با نام‌هایی از قبیل ناتورالیسم، رئالیسم و... مورد بحث قرار گرفت و طرفداران و منتقدان فراوانی را به خود جذب کرد. امروزه نیز دیدگاه‌های مکتب‌هایی از این دست قابل اعتنا هستند و همچنان پیروان راسخی دارند. اگرچه مبنا قرار دادن آن دسته بندی‌ها برای ادبیّات ما و به خصوص شعر کشورمان، هم به دلیل تفاوت در پیدایش آن، هم تقدّم و تأخر شکل‌گیری و هم تمرکز مکاتب مورد نظر بر رمان و نمایشنامه، بر خلاف چیرگی شعر در ادبیّات ما، آنچنان قابل تفسیر نیست، اما بی شک آراء اندیشمندان صاحب‌نظر غربی در این عرصه در کنار استفاده از دیدگاه بزرگان ادبیّات ایران، می‌تواند راهگشای تحلیل شعر و پژوهش ما در این زمینه قرار بگیرد.

۲-بیان مسأله

آنچه به عنوان یک باور کلی در اذهان شکل گرفته این است که شعر سبک خراسانی شعری عینیّت‌گراست، اما این که شعر این دوره تا چه اندازه عینی است و آیا از عینیّت تام بهره برده یا آنکه ذهنیّت گرایی نیز در آن اثر داشته، نکته‌ای است که باید به آن پرداخته شود. نکته‌ی مورد بحث دیگر، در مورد دلیل انتخاب فرّخی سیستانی برای بررسی عینیّت‌گرایی در شعر دوره‌ی خراسانی است؛ جدای اینکه به هر روی انتخاب یک شاعر از این دوره باید صورت می‌گرفت؛ در انتخاب او، شاخصه‌های دیگری از جمله نوآوری در ساخت ترکیبات تازه، تقلید کم یا هنرمندانه از شاعران پیشین و وسعتِ پرداختن به طبیعت مورد نظر قرار گرفته است. در بین شاعران سبک خراسانی به خصوص شاعران قرن پنجم هجری قمری، فرّخی و منوچهری بیش از دیگران، در آثارشان به تصویرسازی‌های زیبا و متنوّع از طبیعت پرداخته‌اند. اگرچه منوچهری مشهور است به شاعر طبیعت و در این زمینه بیش از هر شاعر دیگری در آن دوره به این تصویرسازی‌ها پرداخته اما «فرّخی، هم از نظر تنوّع حوزه‌ی خیال‌های شاعرانه و هم از نظر لطافت تصویرها شاعری است ممتاز.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶ :۴۸۶)؛ از سوی دیگر «تغزّلات منوچهری، از نظر تنوّع و کمیّت نسبی در حدی پایین‌تر از سروده‌های عنصری و فرّخی است.» (امامی، ۱۳۸۸ :۷۸)؛ در واقع این تنوّع تصاویر در شعر فرّخی به همراه نگاه نو و تازه‌اش به پدیده‌های پیرامونی، وجه تمایز و دلیل اصلی انتخاب اوست. اما شعر فرّخی به عنوان شعری از دوره‌ی خراسانی که نمونه ای مشخص از

شعر عینی گراست مورد بررسی قرار خواهد گرفت تا شاهدی باشد بر این که آیا، عینیّت می‌تواند - همانگونه که طرفدارانش عقیده دارند- به صورت پدیده‌ای مستقل از ذهنیّت پیش چشم قرار بگیرد یا آنکه عینی‌ترین تصویرِ نمایان در نگاه مخاطب، خواسته یا ناخواسته، متأثر از ذهن راوی است. بنابراین نگارنده در نظر دارد با بحث در مقوله‌ی عینیّت و همچنین پرداختن به نمونه‌هایی از شعر فرّخی سیستانی، به قدر وسع، عین و ذهن را در زوایا و خبایای آثار او مورد بحث قرار دهد. از آنجا که «ساحت‌های بیرونی شخص(گفتار و کردار) راهی برای شناخت ساحت‌های درونی (عقاید و باورها، احساسات و عواطف و هیجانات، اراده و خواست) اوست.» (به نقل از مصطفی ملکیان،۱۳۹۴، درس گفتار) بنابراین، هر چه اشعار فرّخی بیشتر «ما فی الضمیر» او را هویدا کند، می توان نتیجه گرفت که تأثیر ذهن بر شعر عینیّت‌گرای او بیشتر بوده است.

-پرسش‌های پژوهش

- بر اساس تعریف عینیّت‌گرایی، آیا می‌توان شعر سبک خراسانی را عینیّت‌گرا دانست؟
- عینیّت در شعر سبک خراسانی عینیّت تام و تمام است یا غلبه‌ی عینیّت‌گرایی بر ذهنیّت‌گرایی؟

- پیشینه‌ی پژوهش

در بحث عینیّت‌گرایی مدرن، شاید بتوان گفت که آین رند(Ayn Rand) رمان نویس و فیلسوف روسی-آمریکایی قرن بیستم از اولین کسانی بود که در کتابهای *سرچشمه و اطلس شوریده* از فلسفه‌ای تحت عنوان عینیّت‌گرایی سخن به میان آورد و خود را مدافع خرد خواند. مفهوم و معنای عینیّت را می‌شود از دو منظر تاریخ و فلسفه مورد بحث قرار داد؛ «خانم لورن دیتسون، متخصص در باب مسأله‌ی عینیّت، بیان می‌دارد که عینیّت مدرن، مؤلفه‌ها و اجزایی را که به لحاظ تاریخی و مفهومی از هم متمایز بوده‌اند، به جای تلفیق، در هم خلط کرده است. از این رو برای از بین رفتن ابهامات موجود در بکارگیری مفهوم عینیّت در مباحث فلسفی امروزی، لازم است حیثیّت تاریخی این مفهوم مورد توجّه قرار گیرد.» (دیتسون ،۱۰۲،۱۳۸۳ به نقل از ملایوسفی)؛ در فلسفه‌ی اسلامی، ملاصدرا دیدگاه متفاوتی نسبت به مسائل عینی دارد، «به علاوه این که ملاصدرا، بدی و خوبی و باید و نباید را صفات افعال(علاوه بر ملکات) نیز می داند؛ توجّه ملاصدرا به محدودیّت‌های عقل در تشخیص بایدها و نبایدها و تأکید او بر استمداد از شریعت باطنی است.» (خوشخو، محبّتی، علی زمانی، ۶۵،۱۳۹۲)

۳_ چارچوب مفهومی

در بحث عینیّت‌گرایی، لازم است پیش از هر چیز، تعریفی از معنای عینیّت‌گرایی ارائه کرد، البته قبل از وارد شدن به این مبحث باید گفت که در تعریف خودِ کلمه‌ی معنا، مفهوم مصطلح و عام آن مورد نظر است نه تعاریف دیگر آن. باورمندان به عینیّت‌گرایی بر این عقیده‌اند که واقعیّت پیرامون ما هر چه که

باشد، صرف‌نظر از تصوّر و درک ناظر، به خودی خود دارای وجودی مستقل است. «پایه‌ی هرگونه شناختِ واقعیّت، خواه واقعیّت طبیعت و خواه واقعیّت جامعه، شناسایی عینیّت جهان بیرون یا به سخن دیگر، هستی، واقعیّت مستقل از آگاهی انسان است. هرگونه تجسّم در ذهن جهانِ بیرونی، هیچ نیست مگر بازتابی از جهان در آگاهی‌ای که مستقل از آگاهی هستی دارد.» (لوکاچ،۱۴۰۰:۳۳۷)؛ به تعبیری ساده‌تر، آن چیزی که از طریق ادراک حسی و کاملاً مستقل از خودآگاهی، مستقیماً دریافت شود، عینی است. در واقع نکته‌ی اصلی و کانونی پیروان این نگرش، باور به وجود علّی پدیده‌ها به طور کاملاً مستقل از ذهن ناظر است. آنچه در مورد عینی‌گرایی و زایش مکتب‌هایی با این نگرش می‌توان گفت این است که، از رئالیسم تا ناتورالیسم و دیگر دیدگاه‌ها، نگرش باید دور از تخیّل و بر پایه‌ی مشاهدات واقعی داشته و تا حد زیادی معتقد به پیروی جدی از علم باشد. مثلاً در رئالیسم، دوری از خیال توصیه می‌شود؛ «رمان باید همان روش علم را برای خود برگزینند.» (فلوبر نقل از رضا سید حسینی، ج۲، ۱۴۰۰: ۲۸۶) و یا در ناتورالیسم، نویسندگانی مانند امیل زولا، بر این نظر بودند که «تنها می‌توان چگونگی یک رویداد را شناخت و وصف کرد، نه چرایی آن را.» (لوکاچ،۱۴۰۰ :۶۳)؛ و یا، دریدا درباره‌ی ناتورالیسم می‌گوید: «حرفه‌شان مشاهده‌ی دقیق طبیعت و یگانه آیین شان آیین طبیعت است.» (دریدا نقل از رضا سید حسینی،ج۲، ۱۴۰۰: ۴۰۹)؛ اما به هر روی حتی اگر بپذیریم که پدیدها در علوم کمی و طبیعی، صرفاً بیرونی و استوار بر واقعیّت‌های محسوس هستند، در علوم کیفی اینگونه نیستند؛ «نوع عینیّت موجود در علوم اجتماعی با علوم طبیعی تفاوتی اساسی دارد.» (گلدمن، ۱۳۷۶ :۳۴)؛ حال، با این اوصاف اگر بخواهیم این نگاه را، نه در علم که در هنر و با تمرکز بر شعر بررسی کنیم؛ قبل از هر چیز، ناچار باید توضیحی هر چند اندک در مورد خود شعر ارائه دهیم؛ اگر چه تعاریف فراوانی از زمان ارسطو تا امروز بیان شده است، شاید بتوان گفت که صاحبنظران این عرصه، هنوز به یک تعریف جامع و کامل نرسیده‌اند که توانایی آن را داشته باشد تا همه‌ی انواع شعر را شامل شود؛ گرچه تمام این تعاریف گوناگون لااقل برسرخصوصیّت‌هایی مثل مخیّل بودن اشتراک نظر دارند. «خیال عنصر اصلی شعر، در همه‌ی تعریف‌های قدیم و جدید است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶ :۳)؛ این ویژگی چه با غلبه‌ی ذهنیّت گرایی بر نگاه و قلم شاعر و چه با تجسّم عینیّت‌گرایی در شعر، خودنمایی کند، به هر صورت اصل ناگزیر و غیر قابل انکار شعر است؛ حتی اگر به گفته‌ی نیما شعر کاملاً پدیده محور و عینی باشد؛ «همان را که شما می‌بینید، خواننده‌ی شما هم باید ببیند.» (نیمایوشیج به نقل از پارسا، ۱۳۹۰: ۳۳) در واقع آن چیزی که در توصیف یک اتّفاق یا موقعیّت، شاعر را بر آن می‌دارد که حس یا دغدغه‌اش را بپروراند و شعری بسراید، چه حاصل غلیان درونی باشد چه شعف بیرونی، بی‌شک ممزوج خیال خواهد بود، «زیرا حتی در ساده‌ترین کلیّت بخشیِ ابتدایی‌ترین تصوّر کلی(مانند تصور یک میز) اندکی تخیّل بیتوته می‌کند.» (لوکاچ،۱۴۰۰

:۳۴۱)؛ در نتیجه، حتی اگر نیماوار، سعی شود تا همانی که می‌بینیم را در نظر خواننده مجسّم کنیم، باز هم اندکی تخیّل در آن دخیل شده است. پس به هر روی باید پذیرفت که «عینیّت تام، همواره و در هر لحظه، از لحاظ ساختاری، دسترس ناپذیر است.» (گلدمن، ۱۳۷۷: ۲۰۰)؛ به نظر نگارنده، حتی اگر نخواهیم دیدگاه لوکاچ و گلدمن را بپذیریم و نگاه نیما را بسط دهیم و بگوییم که نویسنده یا شاعر مثل تصویرگر یا فیلمبردار، قلم را دوربینی کرده است در برابر رویدادهای بیرونی؛ باز هم نمی‌توان از قدرت انتخاب فیلمبردار برای انتخاب موضوع، زاویه دید، نوع فیلمبرداری و... چشم پوشی کرد؛ «هنگامی که من از مشاهده‌ی منظره‌ای به وجد می‌آیم، خوب می‌دانم که من آفریننده‌ی آن نیستم. اما این را هم می‌دانم که اگر من نبودم، روابط و نسبت‌هایی که زیر نگاه من میان درخت‌ها و شاخه‌ها و زمین و علف‌ها برقرار شده است نیز، وجود نمی‌یافت.» (سارتر، ۱۴۰۰: ۱۲۲)؛ واضح است که انتخاب در هر شکل آن، پدیده‌ای ذهنی است، حتی اگر آن را بر اساس استدلال تجربی نیز بدانیم، باز هم عینیّت صرف نخواهد بود. بنابراین، چه بخواهیم و چه نخواهیم در مورد یک پدیده‌ی واحد قابل تفسیر، علاوه بر ذوق و قریحه و استعداد، جنس نگاه بیننده‌ی بی‌واسطه یا باواسطه، خودآگاه یا ناخودآگاه، تأثیرگذار خواهد بود. دو نمونه‌ای که در ادامه آورده شده است، می‌توانند شاهدی بر این مدعا باشند؛ اما پیش از آن، برای درک بهتر مطلب، بهتر است عنوان شود که: «برای بررسی دو شعر لازم نیست که شعرهای مورد سنجش دقیقاً یک لحظه را روایت کنند و حتماً در قافیه و وزن یکسان باشند.» (نقل به مضمون از شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۵۵)

مبارک باد آمد ماه روزه رهت خوش باد ای همراه روزه
شدم بر بام تا مه را ببینم که بودم من به جان دلخواه روزه
(مولوی، ۱۳۶۳: ۷۹۳)

یک روز مانده باز ز ماه بزرگوار آیین مهرگان نتوان کرد خواستار
آواز چنگ و بربط و بوی شراب با ماه روزه کی بود این هر دو سازگار
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۵۳)

معتقدان توصیف عینیِ یک واقعیّت بیرونی، اگر چه در تلاشند که توصیفی کاملاً منطبق بر واقعیّت را بدون هیچگونه درآمیختگی و آمیزشی با حس و تعلّق، ارائه و اشاعه دهند و پدیده‌های بیرونی را مستقل از روایتگر آن بدانند، اما واضح است که این توصیف صرف، حتی اگر در کمال چیره دستی هم اتّفاق بیفتد، باز هم برای شاعرانه بودن و برآوردن انتظار خواننده، آنطور که باید و شاید، کامل نیست. «هنگامی که تکنیکِ مسلّط، توصیف باشد، مطلب یک سره از لونی دیگر است و نویسندگان به رقابتی بیهوده با هنرهای تجسّمی بر می‌خیزند.» (لوکاچ، ۱۴۰۰ :۵۶)؛ این نظر به ظاهر کوتاه، همه‌ی آنچه لازم است در

موردِ نظر عینیّت‌گراها درباره‌ی تصویرسازیِ بی‌واسطه‌ی واقعیّت مستقل از ذهن انسان را بپذیریم، به نوعی زیر سؤال می برد. پس ظاهراً آنچه مورد نظر بزرگانی همچون نیماست، تقلید مطلق واقعیّت بیرونی نیست بلکه بازتاب هنری واقعیّت است. «هنر بازآفرینی واقعیّت است نه رونوشت آن» (بلینسکی به نقل از پلانتی- بونژور،۱۳۷۷: ۳۱۵)؛ در واقع به نظر می‌رسد، روایت‌های عینی از واقعیّت‌های بیرونی، تقلید تصویری از شخص، طبیعت، شیء و چیزهایی از این دست نیست، بلکه دست مایه‌ای است برای شاعر که محتوایی انتزاعی را در قالب اثری هنری بیافریند. «بدین‌سان اشیاء، تنها به واسطه‌ی پیوستگی مستقیم با مفهومی انتزاعی معنا می‌یابد، مفهومی که مؤلف برای نگرش خود به جهان لازم می‌شمارد.» (لوکاچ،۱۴۰۰: ۴۴)؛ بنابراین اگر چه مولوی و فرّخی، هر دو در مورد ماه رمضان، روایتی عینی می‌کنند، اما به وضوح قابل مشاهده است که شرح ماه صیام از دید آنها، نماد و نشانه‌ای است برای بیان معنای مورد نظرشان و این تفاوت در نگرش، معنای شاعرانه‌ی متفاوتی از یک رویداد را پیش چشم می‌آورد و زاویه‌ی دیدی بسیار متفاوت می‌سازد. این دو از یک مصداق واحد، برای آفرینشی دغدغه‌مند، دو تفسیر مختلف می‌کنند که هیچ کدام تقلید مستقیم از یک واقعیّت بیرونی نیست. «هر چیز که از آن نام برده شود دیگر عیناً همان چیز نیست.» (سارتر ۱۴۰۰: ۸۳)

۱-۳- عینیّت‌گرایی (objectivism) در شعر سبک خراسانی

سبک ادبی خراسانی از لحاظ زمانی به دوره حکومت سامانیان و غزنویان_سلجوقیان اختصاص می یابد. در شعر سبک خراسانی، با بررسی قصیده‌ها و به طور مشهودتر بخش تغزّل قصاید، با تصاویر و جلوه‌های عینی فراوانی از طبیعت، شخصیّت، مکان، زمان و شیء برخورد می‌کنیم. شاعران بزرگی همچون رودکی، منوچهری، عنصری، فرخی سیستانی و دیگر قصیده سرایان این دوره، آثاری را خلق کرده‌اند که پر است از تصاویر رنگارنگی که مانند تابلوهای نقاشی، هنرمندانه، پیش چشم خواننده خودنمایی می‌کنند. «اولین نکته‌ای که به نظر می‌آید آن است که در این دوران، شعر به ناچار بار نقاشی را به دوش گرفت و بیشتر تعبیرات شاعرانه درواقع نقاشی و طراحی است. تمایل به نگرشی با دید شخصی در شاعران قوّت گرفت و نیازی احساس کردند که از دیدگاهی هنری به اشیاء نگاه کنند و با بیان روشن آن را باز نمایند.» (متز، ۱۳۶۴:۲۹۱) البته این نکته قابل ذکر است که هر چه به پایان سبک خراسانی نزدیک می‌شویم، زمینه‌های انتزاعی اشعار بیشتر می‌شود، امّا به هر روی، جنبه‌ی تصویری و حسّی نگرش حاکم بر این دوره، بسیار برجسته و پررنگ بوده است.

۳-۱-۱- عینیّت‌گرایی در توصیف از طبیعت

«شعر فارسی را در فاصله‌ی سه قرن نخستین، یعنی تا پایان قرن پنجم هجری، باید شعر طبیعت خواند.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶: ۳۱۷)؛ از این رو می‌توان انتظار داشت که طبیعت در شعر فرّخی بسیار پر بسامد

باشد و همینطور هم هست، «فرّخی خود را در درون طبیعت و همراه با عناصر طبیعت احساس می‌کند.» (امامی،۱۳۸۸: ۵۸)؛ البته برخلاف اندیشمندانی مثل امیل زولا که به تخیّل اعتقاد نداشتند و معتقد بودند «طبیعت (چه عینی و چه انسانی) را باید با مشاهده و تجربه وصف و بیان کرد.» (شمیسا،۱۳۹۶: ۹۹)؛ فرّخی نه تنها به صورت خیال انگیزی به توصیف طبیعت پرداخته که حتی گاهی برخلاف روش معمول دیگر شاعران، از پدیده‌ها و عناصر طبیعت در نقش مشبّه، استفاده می‌کند و سیمای معشوق را در مقام مشبهٌ به. «ارغوان لعل گویی دو لب معشوق ماست/ لاله‌ی خودروی گویی روی ترک ماستی.» (فرّخی سیستانی، ۱۳۵۵: ۴۰۶)؛ باید دانست که اگر چه در اکثر اشعار فرّخی، تصویری از مناظر طبیعی اعم از جاندار و بی-جان، پیش چشم خواننده خودنمایی می‌کند، اما این واقعیّت‌های طبیعی، آنچنان که امیل زولا و پیروانش به مشاهده‌ی مطلق و محض بر یک پدیده نظر داشتند، تنها یک تصویر صرف نیست. «واقعیّت به خودی خود زیباست، اما بر مبنای هستی، بر مبنای عناصر و بر مبنای محتوای خویش زیباست، نه بر مبنای صورت خود. بنابراین واقعیّت، طلای ناب است، اما هنوز از کلوخه‌ی خود تصفیه نشده؛ علم و هنر، طلای واقعیّت را تصفیه می‌کنند و به صورت زیبایی عرضه می‌دارند.» (هگل به نقل از گی پلانتی- بونژور،۱۳۷۷: ۳۱۴)؛ این تعریف را می‌توان به آثار بسیاری از جمله اشعار فرّخی نیز، تسرّی داد. توصیف طبیعت در آثار فرّخی اگرچه بسیار عینی است، اما در موارد فراوانی با تخیّل او درآمیخته و از صافی آرایه‌ها گذشته و با تشبیه‌ها و استعاره‌های محسوس و عینی صیقل داده شده است. «واقعیّت طبیعی، فقط بهانه‌ای می‌شود برای خیال پردازی.» (سارتر،۱۴۰۰: ۱۲۳)

باغ پر گل شد و صحرا همه پر سوسن آبها تیره و می تلخ و خوش و روشن
کوه پر لاله و لاله همه پر ژاله دشت پر سنبل و سنبل همه پر سوسن
ز ابر نوروزی و باران شبان روزی نه عجب باشد اگر سبزه دمد ز آهن
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۳۲۵)

باغی پر از گل؛ صحرایی پر از سوسن؛ کوهی پر از لاله؛ لاله‌هایی مملو از ژاله و دشت‌هایی پر از سنبل؛ تکرار واژه‌ها؛ شعر لبریز است از کلمه‌ی «پر» ؛ در بیت دوم تا جایی که ممکن بوده لاله پشت لاله و سنبل در پی سنبل و سوسن آمده است. فرّخی، گوش و چشم خواننده را آکنده از گل و لاله و سنبل و سوسن می‌کند، این تصویر سازی اگرچه عینی به نظر می‌رسد و حتی می‌توان از آن نقاشی کشید، اما به وضوح مشخص است که روایت عینی صرف از یک مشاهده نیست؛ تصویری که فرّخی ارائه می‌دهد، پر از تصرّف هنرمندانه‌ی تصویربردار در تصویر خامِ اولیه بوده است. «کار هنر تقلید کورکورانه از طبیعت نیست.» (و. ت. ستیس،۱۳۷۲: ۶۲۳)

امسال تازه روی تر آمد همی بهار هنگام آمدن نه بدینگونه بود پار

از کوه تا به کوه بنفشه است و شنبلید از پشته تا به پشته سمن زار ولاله زار
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۶۶)

این شعر هم نمونه‌ی دیگری است از توصیف عینی یک منظره در اوج شکوفایی و سبزی بهار؛ امّا تصویری که فرّخی به تماشای آن نشسته است، با آنچه خواننده در هیاهوی بنفشه و شنبلید و لاله می‌بیند، به احتمال بسیار زیاد قدری متفاوت است، به راحتی می‌توان دریافت که رد قلم موی نقاشی فرّخی بر تک تک واژگانِ تصویر سازِ شعر، همچون امضایی، خودنمایی می‌کند. لوکاچ نقل قولی از مارکس می‌کند که: «اگر قرار بود انطباقی بی‌واسطه میانِ نمود و واقعیّت چیزها در میان باشد، علم زاید بود.» (مارکس به نقل از لوکاچ ،۱۴۰۰: ۳۳۹)؛ آنچه مارکس از آن سخن می‌گوید به شکل واضحی همان است که فرّخی در آثارش مورد توجّه قرار داده و آن را رعایت کرده؛ او نگاه هنرمندانه‌اش را واسطه‌ی بود و نمود کرده است.

این هوای خوش و این دشت دلارام نگر وین بهاری که بیارست زمین را یکسر
ای بهار در گرگان نه بهاری که بهشت کس بهاری نشنیده ست ز تو خرم تر
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۳۵)

فرّخی، تصویری از بهار را در مکانی خاص پیش چشم می‌آورد، ناگفته پیداست که حتی بر خود او نیز آشکار بوده که، این زیباترین بهار در جهان نیست، اما آنچه در آن زمان خاص، بهار را در نگاه او، زیباترین جلوه داده است، شور و شعف اوست. باید پذیرفت که تشبیه بهار در گرگان به بهشت به عنوان زیباترین مکان موجود در اذهان، متأثر از واسطه‌های دیگری بوده که بر جان فرّخی اثرگذار بوده‌اند.

ای ابر بهمنی نه به چشم من اندری تن زن زمانکی و بیای و کم گری
این روز و شب گریستن زاروار چیست نه چون منی غریب و غم عشق بر سری
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۳۸۰)

لطافت طبع فرّخی با تشخیصِ به کار رفته در این شعر، به روشنی خودنمایی می‌کند. او اگرچه تصویری از باران بی‌امان زمستانی را به شکل عینی روایت می‌کند، اما با جان بخشیدن به ابر بهمن ماه و مقایسه‌ی بارش زاروار ابر با حال زار خود در فرقت یار، صورت دیگرگونه‌ای به گرفتگی آسمان و بارش بی‌وقفه‌ی ابر می‌بخشد. ترکیب کنایی تن زدن، در کنار خواهش ملتمسانه‌ی فرّخی برای یکدم توقّف گریه‌ی ابر، که با اضافه کردن کاف تصغیر، به زمان بیان شده است و همچین پسوند شباهت، وار، در ترکیب زاروار، شعر را بسیار ممتاز کرده است. او روایتی کاملاً عینی از بارش مدام را با حسی که گرفتگی و تیرگی آسمان به او منتقل کرده، تلفیق می‌کند. در نتیجه اگر چه روایت عینی است، اما رنگ غم بر آن پاشیده شده است. در ادامه‌ی این تغزّل بسیار زیبا، فرّخی زخم خورده از هجران، دل خود را نیز خطاب قرار

می‌دهد که« هر روز خویشتن به بلایی در افکنی/ آنگه مرا ملامت و پرخاش می کنی»(همان، ۱۳۸۵: ۳۸۱)؛ استفاده از تشخیص که در شعر او به کرّات مورد استفاده قرار گرفته، بسیار هنرمندانه و زیباست. «از شیواترین صورت‌های تصرّف خیال شاعرانه در دیوان او (فرّخی)، نوعی اسناد مجازی است که در خطاب به طبیعت و اشیاء دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۹۶)

۳-۱-۲- عینی‌گرایی در توصیف شخصیّت

فرّخی با روایت جزئیات دقیق و تحلیل افکار و آثار عارض از حالات مختلف روحی بر شخصیّت های شعر خود، برای ساختن تصویری واضح، بهره گرفته است. «بدون پرده‌برداری از ویژگی‌های مهم و بدون کنش متقابل شخصیّت‌ها با رویدادها و اشیاء و امور جهان، نیروی طبیعت و نهادهای اجتماعی، حتی خارق العاده‌ترین ماجراها بی‌معنا و تهی می‌شود.» (لوکاچ،۱۴۰۰:۳۴)؛ با اینکه فرّخی سال‌ها پیش از بیان این نظرات می‌زیسته، اما این نگرش را در آثار او نیز می‌توان مشاهده کرد. او، در توصیف شخصیّت‌ها در شعر خود، بسیار واقع‌گرایانه و عینی عمل کرده است؛ اگر شرح فراق داده، عاشق دور مانده از معشوق را، با حالات واقعی عارض بر او به تصویر کشیده و اگر شرح عیش داده، سرخوشی و مستی مفرط آن را به تصویر کشیده است.

شب عید آمد و می خواهم بر بام جهم گویم از نو شدن ماه چه دارید خبر
تا خبر یابم جامی دو سه اندر فکنم رخ کنم سرخ و فرود آیم با ناز و بطر
چون فرود آیم بنشینم و برگیرم چنگ همچنان دست قدح گیرم تا روز دگر
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۵۵)

فرّخی، شرحی از حال خود را که حکایت از شادی و سرمستی مفرط است، با روایتی کاملاً عینی بیان می‌کند. او به رسم گذشتگان برای آگاهی از آمدن عید و پایان ماه رمضان، نه به آرامی که جست‌زنان به بالای بام می‌رود و سپس چند جام باده می‌نوشد و از آثار مستی و سرخی گونه‌هایش و بطر و شادی و نواختن چنگ می‌گوید و ادامه‌ی میگساری تا روز بعد. تصویری که فرّخی از حال خود ارائه می‌دهد، به شکل واضحی در نظر خواننده قابل تجسّم است. نکته‌ی قابل اعتنا در این شعر، ابراز شادی عریان از پایان یافتن ماه رمضان است که با شرایط حاکم بر جامعه‌ی آن روزگار، تا حدی بی باکانه به نظر می‌رسد. شایان ذکر است که نمونه‌هایی از این دست، مانند «دلم ز روزه بپوسید و هم ز توبه گرفت.» (فرّخی سیستانی ۱۳۸۵: ۱۶۰) در آثار او فراوان به چشم می‌خورد. شاید دلیل مصون ماندن او از تیغ خونریز سلاطین غزنوی، درآمیختن این نوع ابراز نظرها، به مدح‌های اغراق‌آمیز ممدوحان بوده است. شعری که ذکر آن آمد، در مدح احمد بن حسن میمندی وزیر عالی‌قدر دربار غزنویان است.

شب تاری همه کس خواب یابد من از تیمار او تا روز بیدار

مـرا گـویی چـرا گریـی ز انـدوه مـــرا گـــویی چـــرا نـــالی ز تیمـــار
هر آن کامسال آمد پیش من گفت نـــه آنـــی خـــود کـــه مـــن دیـــدم تـــرا پـــار
ز گوژی پشت من چون پشت پیران ز سســـتی پـــای مـــن چـــون پـــای بیمـــار
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۶۱)

شب تاری همه کـس خـواب یابـد مـــن از تیمـــار او تـــا روز بیـــدار
مـرا گـویی چـرا گریـی ز انـدوه مـــرا گـــویی چـــرا نـــالی ز تیمـــار
هر آن کامسال آمد پیش من گفت نـــه آنـــی خـــود کـــه مـــن دیـــدم تـــرا پـــار
ز گوژی پشت من چون پشت پیران ز سســـتی پـــای مـــن چـــون پـــای بیمـــار
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۶۱)

در این شعر نیز، بی حالی و سستی و خمودگی عاشق در هجر یار، به تصویر کشیده شده است؛ بیماری عشق، فرد را دچار بی‌خوابی و لاغری و سستی می کند. چنانکه می‌بینیم تصویری از تظاهرات فراق، بر اساس آنچه قدما از عوارض بیماری عشق گفته‌اند، در شعر فرّخی به وضوح دیده می‌شود. تشبیه‌های استفاده شده از قبیل گوژی پشت مانند پیران و سستی مثل بیماران که در شعر آمده نیز محسوس هستند.

آشـتی کـردم بـا دوسـت پـس از جنـگ دراز هـم بـدان شـرط کـه بـا مـن نکنـد دیگـر نـاز
زآنچه کرده ست پشیمان شد و عذر همه خواست عـــذر پـــذرفتم و دل در کـــف او دادم بـــاز
دوش ناگـــاه رســـیدم بـــه در حجـــره‌ی او چـــون مـــرا دیـــد بخندیـــد و مـــرا بـــرد نمـــاز
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۲۰۳)

روایتی کاملاً قابل درک از قهر و آشتی، که برخلاف آنچه در ادبیّات ما مخصوصاً در سبک عراقی رایج است، معشوق نه تنها که در جایگاهی مقدس و دور از دسترس قرار ندارد که عذرخواه و پشیمان نیز هست. فرّخی حالات روحی و رفتاری یار را در یک دیدار تصادفی به تصویر می‌کشد و مخاطب بی‌هیچ آشنایی و قرابت قبلی با موقعیّت پیش آمده، به راحتی می‌تواند خنده و پشیمانی یار را تصویر کرده و خود را در آن موقعیّت قرار دهد. شعر جکایتی را روایت می‌کند که کاملاً قابل لمس است و جنبه‌های عینی آن به شکل واضحی مشهود می‌نماید. دسترس‌پذیر بودن معشوق که بیانگر برابری است و حتی گاه با چیرگی عاشق، در اشعار دوره‌ی خراسانی دیده می‌شود؛ در شعر فرّخی هم برجسته است. برتری عاشق گاه به جایی می‌رسد که معشوق «به جای ناز آوردن، نیاز می‌آورد و تسلیم محض عاشق است و همواره پذیرای قهر و جنگ دراز اوست.» (امامی، ۱۳۸۸: ۸۱)

ای غالیه کشیده تـو را دسـت روزگـار باز ایـن چـه غالیـه اسـت کـه تـو بـرده ای بـه کـار
آرایشی به کار چـه داری همـی کـزو آرایـــش خـــدای تبـــه گـــردد ای نگـــار

شغلی دهم بدست تو تا دل نهی بر آن رو بـاده‌ی بـه رنـگ لـب خویشـتن بیـار
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۹۵)

اگرچه فرّخی در این شعر اغراق به کـار بـرده و از زیبـایی بـی‌همتـای معشـوق و آرایـش خـدادادی یـار می‌گوید و سرخی لب همچون شراب او، اما باز هم توصیفی عینی از زیبارویی اسـت کـه گـویی زیبـایی بی‌حد و یگانه‌ای دارد؛ البته، «زیبایی، امری تجریدی و انتزاعی نمی‌تواند باشد. پس عـین زیبـا خـود را بـر حواس عرضه می کند ولی بر ذهن یا روح هم جلوه می فروشد زیرا وجود حسی محض بـه خـودی خـود زیبا نیست.»(و. ت. سـتیس،۱۳۷۲: ۶۱۹)؛ ایـن نـوع توصـیف‌هـای اغـراق‌آمیـز از معشـوق در ادبیّـات مـا، نمونه‌های دیگری هم دارد، به طور مثال چند قرن بعد معشوقی چنین، حافظ را هم مانند فرّخی بر سر ذوق آورده که: «به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را» در وصف زیبایی یار می‌سراید. این نوع نگاه چه به زبان فرّخی جاری شود و چه بر زبان حافظ، همانطور که گفته شد، بیانگر زیبایی بی‌نقـص یـار از دید شاعر است و اگر چه کاملاً تظاهر بیرونی و عینی دارد، اما در بستر ذهن آفریـده شـده اسـت. البتـه فرّخی در توصیف معشوق همیشه چنین دست و دلباز نیست: «گویند که معشوق تو زشتست و سـیاه / گـر زشت و سیاهست مرا نیست گناه» (فرّخی،۱۳۸۵: ۴۷۷)؛ او در این رباعی اگر چه مدعی عشـق اسـت و در بیت بعد می‌گوید که عاشق از عیب معشوق آگاه نیست؛ اما با توصیف عینی و آشکارِ ظاهر معشوق، عیب او را به رخ می‌کشد.

مطربی جو به سر خم و تو در پیش بـه پـای سـاقیی بـا زنخـی سـاده و جـامی بـه لبـان
ساقیی طرفه که گـر دسـت بـه زلفـش ببـری دسـت و انگشـت تـو پرحلقـه شـود هـم بـه زمـان
خامش استاده و چشمش به تو و گوش به تـو وز هـوای تـو پـر از خنـده‌ی دزدیـده دهـان
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۲۹۱)

فرّخی بسیار زیبا، به شرح پیچ و تاب زلف ساقی می‌پردازد و از او معشوق زیبـایی مـی‌سـازد کـه چشـم و گوش و حواس به یار داده و خامش ایستاده؛ آنچه او به نمایش می‌کشد، تصویری بسیار عاشقانه است که با لبخند دلربای پنهانی معشوق،کامل می‌شود. اگر به طرز بیان این خنده، اندکی دقت شود، شاهکار فرّخی در انتخاب واژگان و واج آرایی حرف «د» ، بیشتر به چشم می‌آید. اگر چه با قطعیّت نمی‌توان گفـت، امـا شاید طرز تلفّظ و ادای عبارت خنده‌ی دزدیده دهان نیز، مورد نظر فرّخی بوده است. واج آرایی در اشعار فرّخی نمونه‌های دیگری هم دارد.

۳-۱-۳- توصیف عینی مکان و زمان

توصیف مکان در شعر فرّخی، بیشتر از آنکه هدف اصلی شاعر باشد، وسیله‌ای است برای وصف حالی که بر او گذشته است. در واقع فرّخی برای شرح بهتر وضع و حال خود، فضایی را ترسیم مـی‌کنـد تـا هـم

منظور خود را راحت‌تر انتقال دهد و هم خواننده را به سمت تجسّم عینی و تصویرسازی بهتر رهنمون کند. او در مورد توصیف زمان نیز از همین اصول پیروی کرده است.

شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار چه فتاده‌ست که امسال دگرگون شده کار
خانه‌ها بینم پر نوحه و پر بانگ و خروش نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فکار
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۹۰)

این شعر که در رثای سلطان محمود غزنوی سروده شده است، شرح عینیِ حال و روز مهتر و کهترِ غزنه، شهر سلطان بزرگ غزنویان است، پس از مرگ او. شعر، تصویرسازی خاصی از گوشه گوشه‌ی شهر عرضه نمی‌کند، اما از احوال مردمان غزنه، فریاد و فغانی دردناک در شعر جاری است. «هیجان درون، مجال عرضه کردن تصویرهای شعری را نداده.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۹۱)؛ با این همه، فرّخی با استفاده از اماکن شهر، عزا را به تصویر کشیده است. شعر، اگرچه اندکی اغراق‌آمیز به نظر می‌آید اما، با شناختی که از سلطه‌ی غزنویان و میزان سخت گیری و بی‌رحمی آنها در متون تاریخی آمده است، این که خانه‌ها، پر نوحه باشد و چنان که در ادامه‌ی شعر می‌آید، رسته‌ها خالی، دکانها بسته، مطربان انگشت گزان، لشکریان سراسیمه و نزار و مهتران همچون زنان، بر سر و روی زنان و گریان باشند، چندان هم دور از ذهن به نظر نمی‌رسد. به هر حال، فرّخی چهره‌ی عزادار شهر را، چه از روی ترس مردمان باشد، چه از سر مهر ایشان، به زیبایی تصویر کرده است. وقتی بحث عینیّت به میان می‌آید فارغ از آن که، چه اتفاقات و حوادثی دست به دست هم داده‌اند تا شاعر در چنین موقعیتی چنین شعری بسراید، حس درونی ناظر نیز نسبت به اتفاق تأثیرگذار خواهد بود. باید در نظر داشت که جایگاه اجتماعی راوی و انتفاع او از شرایط موجود چه بوده است؛ در بحث منافع فرّخی از مدیحه سرایی، همین بس که او با سپاس از فضل خداوند و خداوندی سلطان می‌گوید: «با ضیعت بسیارم و با خانه‌ی آباد/ با نعمت بسیارم و با آلت بسیار» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۸۱)؛ با این اوصاف قطعاً نمی‌توان شاعرِ بی‌بهره از مواهب سلطان، یا دردمندان ستمدیده‌ی زخم خورده از تیغ تیز او را، با شاعرانی چون فرّخی قیاس کرد و انتظار داشت که چنین سوگوار و داغدار باشند. «نکته مورد نظر مسأله‌ی رابطه‌ی حیاتی پایدار بین انسان به عنوان یک موجود در فردیّت خویش و انسان به عنوان یک موجود اجتماعی و عضو یک جامعه است.» (لوکاچ، ۱۳۷۳:۱۱)؛ با این توضیح اضافه بر گفته‌ی لوکاچ که علاوه بر عضویت در یک جامعه، بی‌تردید پیش فرض‌هایی همچون ترس، انتفاع، انتظار و...، از نیروی قاهره‌ی حاکم، بر آنچه به رشته‌ی تحریر در می‌آید، اثرگذار خواهد بود. مخصوصاً در چنین موقعیّت خاص تاریخی که شاعر مدیحه گوی درباری، برای ادامه‌ی حیات در بارگاه سلطان جدید، راهی جز این، پیش روی خود نمی‌بیند.

بهار تازه همی خورده پیش ازین شب و روز ز دست باغ به جام گل شکفته شراب

خـزان سـپه بـه در بـاغ بـرد و تعبیـه کـرد بـدان نیـت کـه کنـد خانـه‌ی بهـار خـراب
بهـار چشـم چـو بگشـاد خویشـتن را دیـد بدسـت دشـمن و خانـه شـده خـراب و یبـاب
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۱)

تصویر دل انگیز پیش چشم خواننده، بیش از هر چیز، متأثّر از تشخیص باغ و بهار و خزان است. فرّخی در اشعارش با جان بخشی‌های فراوان و بدیع، تصویرهای دلنوازی را خلق می‌کند؛ در ادامه‌ی همین قصیده، نرگس از خواب سیر می‌شود، ارغوان نقاب فرو می‌کشد، لاله در باغ شمع می‌افروزد و باد شمع‌ها را می کشد. فرّخی با استفاده از استعاره‌های رنگارنگ، چنان صحنه آرایی می‌کند که گویی طراحی صحنه نمایش یک تئاتر شورانگیز را برای روایتی حماسی بر عهده دارد، نه مدح ابو یعقوب یوسف سبکتگین را.

مهرگان امسال شغل روزه دارد پیش در خواجـه از آتـش پرسـتی توبـه داد او را مگـر
(فرخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱۹۳)

مناسبت‌های ملی و مذهبی در اشعار فرّخی پربسامد است. این اختلاط هویتی میان دین و ملیت، در آثار او پر از تصاویر و تقابل‌های جذّاب است؛ به طور مثال، در جای دیگری می‌گوید: بار بر بست مه روزه و برکند خیم / مهرگان طبل زد و عید برون برد علم(فرّخی سیستانی،1385:245)؛ گویا تقارن جشن مهرگان و ماه رمضان در روزگار فرّخی، شاعر خوشگذران ما را به سختی انداخته بوده و او را به اشکال مختلف به سخن درآورده است. در بیت مورد نظر نیز، مهرگان توبه کرده و روزه‌دار است. به وضوح مشخص است که باز هم، تشخیص به زیبایی، مورد استفاده شاعر قرار گرفته و به گله‌مندی او لطافتی بخشیده است. فرّخی تنها در یک بیت، با تشخّص بخشیدن به مهرگان هم مقام خواجه را به اوج رسانده، هم به مسلمانی خود شهادت داده و هم در نهایت زیرکی و ظرافت از اوضاع و احوالی که در آن گرفتار شده، گله کرده است. در ابیاتی که در ادامه آمده نیز، طرحی را نقش می زند که مبین مطامع اوست.

مجلس خوب خسروانی وار از سـخن چـین تهـی و از غمـاز
دوستانی مساعد و یکدل کـه تـوان گفـت پـیش ایشـان راز
ماهرویی نشانده اندر پیش خـوش زبـان وموافـق و دمسـاز
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۲۰۱)

فرّخی مجلسی را توصیف می‌کند که از دید او آرمانی است. در ابتدا مجلس با صفت خوب و خسروانی توصیف می‌شود. احتمالاً زندگی درباری، این ذهنیّت را در او به وجود آورده که با آوردن واژه خسروانی، همه می‌توانند تصویر آشکاری از اشربه و اطعمه و دیگر نعمت‌های این دست مجالس را مجسّم کنند؛ در نتیجه همین توصیف کوتاه را کافی دانسته، شاید هم شرح حاضرانِ در مجلس مورد نظر او بوده و تمرکز بر توصیف یاران بوده است نه چیز دیگر. به هر روی فرّخی در وصف مجلس آرمانی

خود، محفلی را تصویر کرده است که هر خواننده‌ای، رویای آن را در سر می‌پروراند. مجلسی از غمّاز و سخن چین تهی، و از یاران یکدل و همراز سرشار. محفل انسی که بی‌گمان در آن باید، «وانّ یکاد بخوانید و در فراز کنید»

۳-۱-۴- توصیف عینیّت‌گرایی شیء

توصیف اشیاء در تغزّل‌های فرّخی بسامد کمی دارد، اما او در بدنه‌ی اصلی قصاید خود که سراسر مدح است، اشیاء فراوانی را توصیف کرده است. نمونه‌ای چند از این توصیف‌ها: «نه بر تیغ او سایه افکنده شاهین/ نه بر گرد او راه پیموده رهبر» (فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۸۴) و همچنین «هیبت تیغ تو تیر تو دارد شب و روز/ ملک بر خصم تبه بیشه بر شیر حصار» (فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۷۹)؛ نمونه‌ی اول از مدیحه ای در وصف فتوحات یمین الدوله است و دومی مدح شکار کردن سلطان محمود، که تیغ او چیره بر سرزمین دشمنان است و تیر او بلای جان شیران. «مبارزیست لباسش ز سیمگون جوشن/ مبارزیست سلاحش مخالب و چنگال» (فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۲۱۶)؛ این بیت که از قصیده‌ای درمدح عضدالدوله برادر سلطان محمود، آورده شده است در باب وصف باز شکاری برادر سلطان است. بازی که فرّخی آن را به مبارزی با جوشن سیمگون تشبیه کرده، و در وصف چنگال و پنجه‌ی دشمن شکنش، شعر سروده است. در ابیاتی از این دست که در دیوان فرّخی نمونه‌های بیشماری از آن را می‌توان یافت، اشیاء وسیله اند برای توصیف بهتر ممدوحی؛ اما بهتر است به کارکرد شیء در شعر فرّخی از زاویه‌ی دیگری هم نگریست. در مواردی فرّخی شیء را برای ساخت نقشی زیبا و در جایگاه مشبهٌ به، مورد نظر قرار داده و حتی شیء را رکن اصلی تصویرسازی خود کرده است. نمونه‌ای که در ادامه آورده شده از قصیده‌ی معروف او با مطلع، «برآمد پیلگون ابری ز روی نیلگون دریا» است:

تو گفتی گرد زنگار ست بر آیینه‌ی چینی تو گویی موی سنجابست بر پیروزه گون دیبا
بسان چندن سوهان زده بر لوح پیروزه بکردار عبیر بیخته بر صفحه‌ی مینا
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۱)

در هر دو بیت، از تشبیه استفاده شده است. همانطور که مشاهده می شود زنگار بر آیینه‌ی چینی، و موی سنجاب بر دیبای پیروزه، در نقش مشبهٌ به هستند. فرّخی در بیت اول باران را در ابتدا به گرد زنگار بر آیینه چینی، تشبیه کرده است و بعد به موی سنجاب بر دیبای پیروزه؛ نمایش دو تصویر جذاب و بدیع پیش چشم خواننده. در بیت بعدی هم تصویری خیال انگیز را در پی تاری و روشنی هوا و پیدا و ناپیدا شدن خورشید، نقش می‌زند و آن را مانند می‌کند به چندن سوهان زده بر لوح پیروزه و عبیر بیخته بر صفحه‌ی مینا؛ استفاده‌ای کاملاً نو و هنرمندانه از درآمیختن اشیاء با یکدیگر در جایگاه مشبهٌ به، برای ساختن تشبیهی قابل درک در زمانه‌ی فرّخی. این نوع تصویرسازی‌ها که به کمک تشبیه‌های حسی و

مادی، صورت پذیرفته در شعر فرّخی نمونه‌های دیگری هم دارد. «چو حلقه‌های زره پرگره دو زلف سیاه» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۳۴۲)؛ و یا «گویی که رشته‌های عقیق است و لاژورد/ از لاله و بنفشه همه روی مرغزار»(همان،۱۳۸۵: ۱۶۷)؛ در تمام این نمونه‌ها فرّخی، تصویری عینی از یک، دو یا چند شیء را به صورتی کاملاً عینی طرح کرده است. هم در تشبیه زلف به حلقه‌های زره و هم تشبیه لاله و بنفشه‌ی مرغزار به گردنبندی از عقیق و لاجورد، مشبه‌به‌ها، واقعی و قابل تصور برای خواننده هستند؛ و اگرچه طبع ظریف فرّخی در این ساخت‌های هنرمندانه، خودنمایی می‌کند، اما نوآوری و لطافت تنها در انتخاب پدیده‌ها و پیوند برقرار شده بین دو رکن اصلی تشبیه است نه خود پدیده. در واقع هنر فرّخی در یافتن وجوه شباهت بین این دو، و استفاده از آن است نه خلق پدیده‌ای نو و بدیع.

۳-۱-۵- عینیّت‌گرایی در حیوانات

توصیف حیوانات در تغزّل‌های فرّخی، بسامد چندانی ندارد، اما در ذکر دلاوری ممدوحان، برای وصف میزان جنگاوری و دلیری ایشان، از حیوانات زیادی استفاده شده است؛ به طور مثال در مدح توانایی شکار کردن سلطان محمود،آمده است که «گاه تیغ تو بر آرد ز بر شیر دمار» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۷۹) و یا در مدح سلطان مسعود که می‌گوید «کنون خسرو شیرکش خوانمت من» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۱۴۹)؛ در موارد دیگری هم به عنوان مشبهٌ به، مثل «مبارزان عدو پیش او چنان آیند/ چو مورچه که بود بر گرفته دانه گران» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۲۵۴) و یا در نمونه ای دیگر «پیلی چو در پوشی زره، شیری چو برتابی کمان/ ابری چو بر گیری قدح، ببری چو در یازی بزین» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۲۶۰) مورد استفاده قرار گرفته است. در بیشتر ابیاتی که فرّخی در آن، از حیوانی نام برده است، مراد توصیف خود حیوان نبوده است، بلکه ابزاری بوده، برای رسیدن به مدحی مبالغه‌آمیز در وصف ممدوح. شعری که در ادامه چند بیت از آن آورده شده است، از جمله معدود اشعاری است که فرّخی به توصیف خود حیوان هم پرداخته است.

این اسب نه اسبست که سرمایه‌ی فخرست من فخر بکف کردم و ایمن شدم از عار
اسبی که چنو شاه دهد اسب نباشد تاجی بود آراسته از لؤلؤ شهوار
ای آنکه بیاقوت همی تاج نگاری بر تاج شهان صورت این مرکب بنگار
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۸۱)

این قصیده در وصف اسبی است که سلطان محمود به فرّخی هدیه داده است. ممدوح بزرگ، مداح را مورد لطف قرار داده و او نیز در مقام شکرگزاری برآمده و اوصافی اغراق‌آمیز در باب هدیه سلطان بر زبان جاری کرده است.

چگونه هول حیوانی چو بالاور ژیان پیلی کجا پیلی ژیان زو تا جهان باشد جهان باشد

بکردار درختی سوخته شاخی به بینی بر سیاه و سخت چونانچون دل نامهربان باشد
بتن بر پوست چون بینی ورا برگستون باشد که دید آن جانور کو را بتن برگستوان باشد
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۳۲)

فرّخی کرگدن را مانند کسی که موجودی عجیب را برای اولین بار می بیند، با هیجانی خاص، به دقت وصف می کند. او مانند بسیاری از اشعارش در این شعر نیز از اغراق استفاده می کند اما بزرگنمایی های او هم کاملاً عینی است. ظرافت او در تشبیه شاخ به درختی سوخته، اگرچه خیال انگیز و خلاقانه است اما کاملاً حسی است. در تشبیه پوست به برگستوان، و کرگدن به پیل هم، تصویری به وضوح ملموس ارائه می دهد.

۳-۲- تشبیه‌ها و استعاره‌ها

فرّخی از تشبیه و استعاره، در اشعارش استفاده فراوانی کرده است. «حوزه‌ی عمومی صور خیال او را تشبیه و نوعی استعاره تشکیل می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۸۹)؛ چیزی که در مورد فرّخی و شاعران هم عصر او به چشم می‌خورد، این است که در اکثر موارد، این صنایع ادبی، حسی است. در واقع توصیف‌هایی که فرّخی در آن برای مانندگی دو چیز به یکدیگر، مورد استفاده قرار داده است، غالباً عناصر طبیعی و مادی هستند. «بر روی هم قیاس انسان با طبیعت و طبیعت با انسان و حلول شاعر در اشیاء و عناصر طبیعت، از ویژگی های شعر فرّخی است.» (همان، ۱۳۸۶: ۴۹۷)

۳-۲-۱- تشبیه‌های عینی

در اشعار فرّخی تشبیه، بسیار فراوان مورد استفاده قرار گرفته است. البته با اندکی تأمل در اشعار او، به راحتی مواردی را می‌توان ذکر کرد که تشبیه‌های تکراری در اشعار مختلف مورد استفاده قرار گرفته‌اند. به طور مثال در توصیف معشوق، بارها از سیمتن، بیجاده لب، مه خلخ، آفتاب و ماه، و در وصف ممدوح از شیر و کوه و ... استفاده شده است و گاهی هم از یک تشبیه با فرم و واژگانی تقریباً یکسان، با وزنی یکسان و حتی یک مصراع تکراری استفاده شده. «مگر درخت شکفته گناه آدم کرد/ که همچو آدم عریان همی شود ز ثیاب» (فرّخی، ۱۳۸۵: ۱۱) و «مگر درخت شکفته گنام آدم کرد/ که از لباس چو آدم همی شود عریان» (فرّخی،۱۳۸۵: ۲۹۸)؛ این نوع تکرارها در دیوان اکثر شاعران وجود دارد، البته در بعضی بیشتر و در برخی کمتر؛ در نتیجه با مشاهده‌ی این دست تکرارها در شعر شاعران بزرگی همچون مولوی، نگارنده بر این نظر است که وجود آن، دلیلی بر عدم وسعت دایره‌ی واژگان، یا نقصان در زاویه ی دید و یا عدم تسلّط شاعر به فن شاعری نیست. در مورد فرّخی و شاعران مدیحه‌گوی، می‌توان گفت که، سرودن قصاید طولانی در مدح ممدوح که غالباً در فرصت زمانی اندک صورت می‌گرفته، احتمال خطا و تکرار را افزایش می‌داده و از طرفی چون در اغلب موارد به مناسبتی سروده و تقدیم ممدوح می

شده، امکان اصلاح و ویرایش مجدّد آن وجود نداشته است. در توصیف‌های عینیّت‌گرایی که پیشتر، ذکر آن آمده است، موارد قابل توجّه‌ای از تشبیه‌های عینی، آورده شده بنابراین در اینجا برای پرهیز از تکرار تنها دو نمونه آورده خواهد شد.

گاه چون اشکال اقلیدس سر اندر سر کشد گاه چون خورشید رخشنده ضیاء دین شود

(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۴۹)

این شعر ظاهراً تنها شعری است که فرّخی در آن از اشکال هندسی در تشبیه استفاده کرده است. در مصراع دوم نیز مشبهٌ به آشنای خورشید مورد استفاده قرار گرفته است. هر دو تشبیه حسی و مادی است.

بینی آن زلف سیاه از بر آن روی چو ماه که بهر دیدنی از مهرش وجد آرم و حال

هم ز جیم سر زلف تو خروش عشاق هم ز دال سر زلف تو فغان ابدال

(فرّخی، ۱۳۸۵: ۲۱۳)

در مصراع اول، تشبیه روی به ماه، که امروزه تشبیهی بسیار معروف است، آمده؛ و در بیت دوم پیچ و تاب زلف یار به جیم و دال تشبیه شده که خروش از جان عاشقان برآورده و فغان از ابدال.

۳-۲-۲- استعاره‌ها

در شعر فرّخی، تشخیص، بسیار فراوان است؛ از ابر بهمنی که فرّخی با او به گفتگو می‌نشیند و دلیل گریستن زار او را می‌پرسد تا خطاب و عتاب باد بهاری با این مضمون که: «زلف بت من داشته‌ای دوش در آغوش/ نی نی تو هنوز این دل و این زهره نداری» (فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۳۷۵) و یا تغزّلی که در غم رفتن یار با مطلع دردمندانه‌ی «برفت یار من و من نژند و شیفته وار / بباغ رفتم با درد و داغ رفتن یار» (فرّخی،۱۳۸۵: ۱۵۸) سروده است و در آن روایت می‌کند که بنفشه و نرگس به همدردی با او بر می‌آیند و سروها، برآنند تا جای خالی یار را برای او پر کنند: «که سبز بود نگارین تو و ما سبزیم/ بلند بود و ازو ما بلندتر صد بار»؛ در دیوان فرّخی موارد فراوانی از این دست به چشم می‌آید. در بحث استعاره مصرّحه هم نمونه‌های فراوانی قابل ذکر است که در ادامه به طور مختصر به چند مورد، اشاره خواهد شد.

نیلگون پرده بر کشید هوا باغ بنوشت مفرش دیبا

(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۳)

رنگ، بیشترین سهم را در توصیف‌های فرّخی به خود اختصاص داده است. بیش از فرم و شکل و موقعیّت، و بسیار بیشتر از تمام مواردی که به خود عناصر موجود در طبیعت می‌پردازد؛ به رنگ آنها توجّه نشان می دهد؛ ترکیب‌های فراوانی مثل بیجاده لب و می بیجاده، یا پیروزه‌گون دیبا و گنبد خضرا، نمونه هایی از بیشمار موارد برجسته در اشعار فرّخی است که چشم خواننده را نوازش می‌کند. گویی او نخست

رنگ را می‌بیند و بعد فرم و خصیصه را. ترکیب وصفی مقلوب نیلگون پرده استعاره‌ای است از همین دست شعبده بازی‌های رنگی او.

سروی شنیده‌ای که بود ماه یار او مه دیده‌ای که مشک بپوشد کنار او
من دیدم و شنیدم این هر دو آن بتیست کاین دل هزار بار تبه شد به کار او
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۵: ۳۴۰)

استعاره‌هایی کاملا ملموس و حسی که برای همه قابل درک است. سرو به جای قامت یار، ماه در مقام روی معشوق، و موی سیاه معطر یار، به مشک مانند شده است. اگرچه امروز استعاره‌های ماه و سرو، تکراری و به دور از لطافت طبع به نظر می‌آید اما در زمانه‌ی فرّخی، چنین نبوده است. در اشعار فرّخی به ندرت استعاره‌ای می‌توان یافت که مادی نباشد. استعاره‌های او هم مانند تشبیه‌های پرکاربردش ملموس و عینی است و در آن از مفاهیم انتزاعی و ماورایی خبری نیست.

شیرخواران رزان را ببریدند گلو تا رزان تافته گردند و بگشتند از حال
خونهاشان به تعصب بکشیدند به جهد ساختند از پی هر قطره حصاری ز سفال
هر حصاری که از آن خونها پر گشت همی مهر کردند و سپردند به دست مه و سال
چون کسی کینه ز خونریز رزان باز نخواست خونشان گشت بنزدیک خردمند حلال
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۲۱۹)

در مصراع اول، هم استعاره‌ی مصرّحه داریم هم استعاره‌ی مکنیه. فرّخی دانه‌های انگور را کودکان شیرخواری می‌بیند که گلویشان را بریده‌اند. در دو بیت بعدی هم خون، استعاره از آب دانه انگور است که در سفال، که خود مجاز از کوزه است، زندانی می‌شود و در بیت آخر نیز، خون استعاره از شراب است که به نظر فرّخی نزد خردمند حرام نیست. فرّخی، مراحل آبگیری انگور را توصیف می‌کند، اما با دیدی هنرمندانه؛ او از اتفّاقی ساده، با استعاره و مجاز و تشخیص، نمایشی خونین تصویر می‌کند. روایتی که کاملاً حسی و عینی است اما آمیخته با ذهنیّتی شاعرانه.

۳-۳- مفاهیم انتزاعی در قالب توصیف‌های عینی

به آنچه امری ذهنی و غیر مادی است، مفهوم انتزاعی می‌گویند. «در اغلب قریب به اتفاق موارد، منظور از مفاهیم انتزاعی، خود آن مفاهیم است، اما مفاهیم، اعمال و رفتار انسان‌ها را انجام می‌هند. بنابراین آنچه مکتوم است و احتیاج به تفسیر و فهمیدن دارد، درک اعمال و رفتار انسان نمایانه است که از مفاهیم انتزاعی سر می زند.» (پورنامداریان،۱۳۸۶:۲۲۳)؛ در بحث استفاده از مفاهیم انتزاعی در آثار فرّخی، علاوه بر تشخیص مفاهیم انتزاعی مثل« بخت اگر کاهلیی کرد و زمانی بغنود» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۳۰۴) و «آنکه تدبیر او سواری کرد/ بر جهان تجاره‌ی توسن» (همان،۱۳۸۵: ۳۰۷) و یا «سخاوت پرستنده‌ی دست

اوست» (همان،۱۳۸۵: ۳۰۹) و همینطور «ز چنگ روزه به زنهار عید خواهم رفت/ بر او بنالم و گویم مرا ز روزه بخر» (همان،۱۳۸۵: ۱۶۰)؛ در اشعار دیگری هم، از مفاهیم انتزاعی به عنوان استعاره‌ی مصرّحه نیز استفاده شده است، مانند «باغ چون مجلس کسری شده پر حور و پری» (همان، ۱۳۸۵: ۱۷۱)؛ در این مصراع حور و پری که وجه شبه تشبیه باغ به مجلس کسری است، استعاره از سبزه و گلهای رنگارنگ باغ نیز هست. فرّخی در طعنه‌ای بر آتش سده می‌گوید «لطیفی برآمیخته با کثافت/ یقینی برابر شده با گمانی» (همان،۱۳۸۵: ۳۶۳)؛ فرّخی در آثارش گاهی مفاهیم انتزاعی را در جایگاه مشبه، با مشبهٌ به حسی و مادی قرار داده و از آن مفاهیم، توصیفی عینی ارائه کرده است. گویی فرّخی آنچنان در عناصر و پدیده‌های جهان بیرونی غرق است که هر مفهوم مجردی را هم، می‌خواهد در ساختی قابل لمس و حسی، پیش چشم آورد.

ای وعده‌ی تو چون سر زلفین تو نه راست آن وعده های خوش که همی کرده ای کجاست
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۲۳)

در بیت بالا، وعده‌ی یار بدعهد را به زلف پر پیچ و خمش، مانند می‌کند؛ تشبیهی دلپذیر با وجه شبهی زیبا در شمایل مجاز. لطافت طبع فرّخی در به وجود آوردن پیوندی چنین زیبا، حتی اگر متأثر از پیشینیان او نیز باشد، ستودنی است.

این حله نیست بافته از جنس حله‌ها این را تو از قیاس دگر حله‌ها مدان
این را زبان نهاد و خرد رشت و عقل بافت نقاش بود دست و ضمیر اندر آن بیان
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۳۲۹)

حلّه در ابتدای مصراع اول، استعاره از شعر است. فرّخی شعر را به شکل لباسی می بیند که زبان و خرد و عقل دست در دست هم رشته و بافته اند. فرّخی مفهومی انتزاعی را توصیفی عینی می‌کند و در قدم بعدی با تشخیص زبان و خرد و عقل، تفاوت این لباس با دیگر لباس‌ها را بر دوش ایشان می‌گذارد. فرّخی از مفاهیم انتزاعی در هیئت انسان کمک می‌گیرد تا به درک بهتر مخاطب برای فهم مانندگی شعر به لباس یاری رساند.

نیکنامی را چنانی چون زمین را گلستان پادشاهی را چنانی چون گلستان را بهار
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۷۴)

فرّخی ممدوحش را برای نیکنامی، به گلستانی برای زمین تشبیه می‌کند. نام نیک به زمین مانند شده است و ممدوح به گلستان. در مصراع دوم اما فرّخی پا را از این هم فراتر می‌گذارد و برای جلب رضایت بیشتر ممدوح، سلطان را تا مقام بهارِ جلوه دهنده به گلستان بالا می‌برد و وجودش را برای پادشاهی مانند می کند به وجود بهار برای گلستان. عینی کردن مفوم انتزاعی، خواننده را برای لمس بزرگی ممدوح یاری

می‌کند. نیکنامی به تصویر کشیده می‌شود و کاملاً عیان در هیئت گلستانی چشم نواز و زیبا، پیش چشم خواننده به خودنمایی می‌پردازد. نمونه‌ای دیگر از این دست تشبیه‌ها: «دلم به عشق تو در سختی و عنا خو کرد/ چنانکه آینه‌ی زنگ خورده اندر زنگ» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۲۰۸)؛ مفاهیم انتزاعی عشق و سختی و رنج به زنگار آینه تشبیه شده است.

گر نسیم جود تو بر روی دریا بر وزد آفتاب از روی دریا زر بر انگیزد بخار
ور سموم خشم تو بر ابر و بر باران فتد از تف آن ابر آتش گردد و باران شرار
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۱۷۸)

تشبیه جود به نسیم، و خشم به سموم؛ مفاهیم انتزاعی خشم و جود که مفاهیم متضادی از آن متبادر می شود در قالب دو پدیده‌ی عینی نسیم روح نواز و سموم آزاردهنده، که در تضاد با یکدیگرند به تصویر درآمده است. فرّخی از اضافه تشبیهی در مانند کردن مفهومی انتزاعی به پدیده‌ای عینی و مادی، در موارد دیگری نیز بهره برده است: «آتش خشمش دو دندان برکند از پیل مست/ آفت سهمش دو ساعد بشکند از شیر نر» (فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۱۸۹) و یا «بار غم و اندیشه همه زین دل برخاست» (همان،۱۳۸۵: ۸۸)

چه چیزست مهر تو در هر دلی که شیرین‌تر از زر بود وز وطن
(فرّخی سیستانی،۱۳۸۵: ۳۱۰)

عشق به وطن در تمام جوامع بشری با هرآیین و فرهنگی، بسیار عزیز شمرده می‌شود؛ چنانکه فداکاری و جانفشانی در راه میهن در همه‌ی اعصار و نزد همگان تقدیس شده است. در معنای دیگر، وطن به مفهوم زادگاه، در تقابل معنایی با غریبی و غربت است که در ادبیّات ما همواره تحمّل‌ناپذیر و دردآور، جلوه داده شده است. بنابراین وطن، در نظر همگان، همواره عزیز و ارجمند و بی‌بدیل بوده است؛ از سوی دیگر، واژه‌ی «زر» هم در معنای مجازی مال و دارایی و مکنت، همواره آرزوی مردمان بوده است. فرّخی با استفاده از این دو چیز گرانبها، مهر یار را در نظر خواننده، ملموس و قابل درک می‌کند. واژه‌ی شیرین در معنای مجازی عزیز، برای رجحان مهر یار نسبت به برخورداری از وطن و زر نیز، به شیرینی و لطافت بیشتر شعر افزوده است.

۴- نتیجه‌گیری

بحث عینیّت‌گرایی در هر وجه آن متضمّن درآمیختگی با ذهنیّت است. عین را نمی‌توان منفک از ذهن، ارائه کرد. حتی اگر بر وجود پدیده‌ی مستقل از آگاهی انسان، اعتقادی راسخ وجود داشته باشد، باز هم انکار تأثیر عناصری چون انتفاع، انتخاب، تعلّق، تنفر، ترس و مواردی از این دست، غیرمحتمل به نظر می‌رسد. از این‌رو، تام و تمام بودن رویکرد عینی به پدیده‌ها و عناصر موجود در طبیعت عملاً ناشدنی است؛ بنابراین شاعر یا نویسنده در بهترین حالت می‌تواند نزدیک ترین تصویر را به واقعیّت موجود، ارائه

دهد. نمونه‌هایی که از شعر فرّخی به عنوان شاهدی بر این مدعا آورده شده است، به خوبی نمایانگر این اتفّاق است که روایت واقعیّت هر چقدر هم عینی باشد، نه تنها خالی از دخالت ذهن نیست، بلکه به طور مستقیم یا غیرمستقیم مبین ساحات درونی گوینده آن است.

منابع

- امامی، نصرالله، (۱۳۸۸)، «**پرنیان هفت رنگ**»، چاپ نهم، دیبا: تهران.
- پارسا، شمسی، (۱۳۹۰)، «عینیّت و ذهنیّت در شعر نیما»، **مجله زبان و ادبیّات فارسی** ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، سال دوم،شماره سوم.
- پورنامداریان، تقی،(۱۳۸۶)، «**رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**»، چاپ ششم، انتشارات علمی و فرهنگی: تهران.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۹۲)، «**گمشده‌ی لب دریا**»، چاپ چهارم، سخن: تهران.
- حسینی، سید رضا، (۱۴۰۰)، «**مکتب‌های ادبی**» ، دو جلد، چاپ بیست و سوم، نگاه: تهران.
- سارتر، ژان پل، (۱۴۰۰)، «**ادبیّات چیست**»، ترجمه ابوالحسن_ نجفی مصطفی رحمانی، چاپ دهم، انتشارات نیلوفر: تهران.
- ستیس، والتر ترنس، (۱۳۷۲)، «**فلسفه‌ی هگل**» ، دو جلد، ترجمه حمید عنایت، چاپ پنجم، انقلاب اسلامی: تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶)، «**صور خیال**» ، چاپ یازدهم، آگاه: تهران.
- شمیسا، سیروس،(۱۳۹۰)، «**مکتب‌های ادبی**» ، چاپ دهم، قطره: تهران.
- فرّخی سیستانی، (۱۳۵۵)، «**دیوان حکیم فرّخی سیستانی**»، چاپخانه وزارت اطلاعات و جهانگردی: تهران.
- فرّخی سیستانی، (۱۳۸۵)، «**دیوان حکیم فرّخی سیستانی**» ، محمد دبیر سیاقی، چاپ هفتم، انتشارات زوار: تهران.
- گلدمن، لوسین، (۱۳۷۶)، «**جامعه فرهنگ ادبیّات**»، ترجمه جعفر پوینده، چشمه: تهران.
- گی پلانتی-پلانتر، (۱۳۷۷)، «**درآمدی بر جامعه شناسی ادبیّات**»، ترجمه جعفر پوینده، انتشارات نقش جهان: تهران.
- لوکاچ، گئورگ،(۱۳۷۳)، «**پژوهشی در رئالیسم اروپایی**»، ترجمه اکبر افسری، اندیشه‌های عصر نو: تهران.
- لوکاچ، جرج(گئورگ)،(۱۴۰۰)، «**نویسنده‌ی نقد و فرهنگ**»، ترجمه اکبر معصوم بیگی، چاپ دوم، نگاه: تهران.

- متز، آدام، (۱۳۶۴)، «**تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری**»، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر: تهران.
- ملکیان، مصطفی، (۱۳۹۴)، « **انسان شناسی فلسفی**»، سخنرانی، تهران.
- مولوی، جلال الدین محمد،(۱۳۶۳)، «**کلیات شمس تبریزی**»، چاپ دوم، انتشارات پگاه: تهران.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷، صص ۹۸-۷۵

Analysis of Objectivism in the Khorasani School with a Focus on the Poetry of Farrukhi Sistani

Aboutaleb Vaseghi[1]
Hosayn Hasanpour Alashti[2]
Masoud Rouhani[3]
Ahmad Ghanipour Malekshah[4]

DOI: 10.22080/rjls.2024.25769.1412

Abstract

The discussion of objectivity and subjectivity in literature, and particularly in poetry, is a subject that has attracted the attention of many literary researchers for several centuries. Numerous debates have taken place regarding pure objectivism or absolute subjectivism, as well as a blend of both, with one dominating the other. Due to its focus on nature and material and sensory imagery, Khorasani-era poetry is often regarded as objective poetry, and among the poets of this era, Farrukhi Sistani stands out for his numerous depictions of nature and innovative and fresh designs that result from his personal experiences and creativity. Therefore, an analysis of his ghazals, which are filled with fresh objective imagery and delicate descriptions, can serve as a significant example for a better understanding of objectivism in the poetry of this period. Additionally, the vivid embodiment of the various images that Farrukhi skillfully presents to the reader's imagination will undoubtedly help recognize his perspective and worldview concerning surrounding phenomena as well as his perception of the realities of the world. Alongside the examination of objectivism in Farrukhi's poetry as a representative of the Khorasani School, the influence or lack thereof of subjectivity in shaping objectivity will also be addressed.

Keywords: Objectivism, Farrukhi Sistani, Khorasani School, Ghazal

Extended Abstract

Introduction

In the poetry of the Khorasani style, we encounter abundant objective depictions of nature, personality, place, time, and objects. Great poets such as Rudaki, Manuchehri, Unsuri, Farrukhi Sistani, and other qasida poets of this period created works filled with colorful images that, like paintings, artistically come to life before the reader’s eyes. It is worth mentioning that as we move forward from the early centuries and approach the end of the Khorasani style, the abstract aspects of the poems become more prominent.

[1] PhD Candidate of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Iran. Corresponding author: shahyar.vaseghi@gmail.com.
[2] Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Iran.
[3] Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Iran.
[4] Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Iran.

However, the dominant pictorial and sensory outlook of this period remains highly visible and pronounced. Centuries later, this kind of precise and detailed imagery led to the emergence of intellectual and artistic schools in Europe, with new perspectives and methods, discussed under names such as Naturalism, Realism, etc., and attracted many supporters and critics. Today, the views of these schools still hold significance and continue to have devoted followers.

Although categorizing Persian literature, especially poetry, based on these Western schools is difficult due to differences in origins, historical precedence, and the focus of these schools on novels and plays, whereas poetry dominates Persian literature, the opinions of notable Western scholars, alongside the perspectives of great Iranian literary figures, can undoubtedly aid in the analysis and research of poetry in this field.

Research Questions and Methodology

This descriptive-analytic research aims to use library and online sources to answer the following questions through close reading of the texts:

1. On the basis of the definition of objectivism, can we assume that Khorasani style of poetry is objective?
2. Is objectivism in this type of poetry absolute or is it objectivism overcoming subjectivism?

Findings and Conclusion

The discussion of objectivism, in any form, inherently involves an interweaving with subjectivity. It is impossible to present an objective reality completely independent of the mind. Even if there is a firm belief in the existence of phenomena independent of human consciousness, it is still unlikely that the influence of elements such as interest, choice, attachment, aversion, fear, and the like can be denied. Therefore, a completely objective approach to phenomena and elements in nature is practically unattainable. The poet or writer, at best, can offer the closest possible depiction of the existing reality. The examples provided from Farrukhi's poetry as evidence of this argument clearly demonstrate that, no matter how objective the narration of reality may seem, it is not devoid of mental interference. On the contrary, it directly or indirectly reveals the inner dimensions of the speaker.