Journal of Research in Comparative Literature
https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)
Razi University, Vol. 11, Issue 1 (41), Spring 2021, pp. 37-60

Gender Socialization and the Conflict between Male and Female Linguistic Substructures in Persian and Arabic Poetry
(Based on Abdollah Ghazami's Critical Attitude)

Ali Parvaneh[1]
Graduated of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
Ali Salimi[2]
Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
Torag Zinivand[3]
Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
Shahriar Hemati[4]
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 12/12/2016 **Accepted:** 24/11/2019

Abstract
Literature has got a social and cultural meaning as all human intellectual and spiritual activities do. The literature of every nation has, therefore, always undergone a change in parallel with the vicissitudes of the society and it accordingly has become the real symbol of the society.
There are many parallels and similarities between Arabic and Persian poetry, The need to implement a cash position Ghzamy between literature is required. The study, which was conducted with analytical method Is trying to tell other common points between the two letters from the angle.
This comparative study shows that Arabic and Persian poetries have from the outset been the arena of conflict between male and female linguistic substructures. In the classical period, however, the patriarchal and male language was predominant and the female language the missing longing of the poetry. And if, with such cultural restrictions and the prevailing poetic language of the time, a few females tried to attempt tackling poetry, they, consequently, had no way but writing poem in male language. Owing to having relation with the West and consequently knowing its movements and obtaining more liberty, women of the contemporary era found an opportunity to gain an understanding of their own situation and consequently played a more indispensible role in the social and cultural activities. With the emergence of women in the arena of poetry, the poetic language of Persian and Arabic literature lost its classical loftiness and patriarchy and it in accordance with acquiring female linguistic features took a more conspicuous tinge of softness, elegance and flexibility. Nazok Mlaekeh and Forough Farokhzad were the founders of female linguistic substructures of poetry and therefore attempted consciously to express female emotions in poetry.

Keywords: Cultural criticism, Persian and Arabic poetry, linguistic substructures, Abdollah Ghazami.

---

1. Corresponding Author's Email: parvaneh.ali2@gmail.com
2. Email: salimi1390@yahoo.com
3. Email: t_zinivand56@yahoo.com
4. Email: sh.hemati@yahoo.com

شاپـــای چـاپـی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ٤١)، بهار ١٤٠٠، صص. ٣٧-٦٠

جامعه‌پذیری جنسیّت و جدال زیرساخت‌های زبانی مردانه و زنانه در شعر فارسی و عربی (بر اساس دیدگاه نقدی عبدالله غذامی)

علی پروانه[۱]
دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
علی سلیمی[۲]
استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
تورج زینی‌وند[۳]
استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
شهریار همتی[۴]
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۲ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۰۹/۰۳

چکیده

ادبیات از دیرباز مانند دیگر فعالیت‌های فکری و معنوی انسان هدف و منظوری اجتماعی و فرهنگی داشته است. لذا به موازات تحوّلات جامعه، دست‌خوش دگرگونی گشته و آینهٔ تمام‌نمای جامعهٔ خویش بوده است. با مروری بر ادبیات ملل، می‌توان نحوهٔ تأثیرپذیری آن را از مقوله‌های جنسیت، زبان و فرهنگ مشاهده کرد.
وجود تشابه و نقاط مشترک فراوان بین شعر فارسی و عربی، ضرورت تطبیق دیدگاه نقدیِ غذامی را بین دو ادبیات ایجاب کرده است. این پژوهش، که با روش توصیفی و تحلیلی صورت گرفته است، در تلاش است تا نقاط مشترک بین دو ادب را از زاویهٔ دیگر بازگو کند.
نتیجه اینکه، شعر عربی و فارسی از همان ابتدا عرصهٔ جدال زیرساخت‌های زبانی مذکر و مؤنث بوده است. در دورهٔ کلاسیک، زبان مذکر و نرینه‌محور حاکم است و اگر معدود زنانی پای در عرصهٔ شعر و شاعری گذاشتند، به ناچار و به اجبار فرهنگ و گفتمان شعری رایج آن زمان، زبانی مردانه داشتند. در دوران معاصر و با ارتباط شرق با غرب، آشنایی با جنبش‌های آن و در نتیجه آزادی عمل بیشتر، بستر مناسب برای آگاهی زنان از وضع خویش فراهم آمد و در فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی نقش پررنگ‌تری داشتند. با ورود زنان به عرصهٔ شعر، زبان شعری در هر دو ادب، آن فخامت و مردانگی دوران کلاسیک خود را از دست داد و با پذیرش ویژگی‌های زبانی زنانه، دچار نرمی، لطافت و انعطاف‌پذیری بیشتری شد. نازک الملائکه و فروغ فرخزاد، از پایه‌گذاران زیرساخت‌های زبانی زنانه در شعر بودند و با آگاهی کامل به ابراز احساسات زنانه در شعر می‌پرداختند.

واژگان کلیدی: نقد فرهنگی، شعر فارسی و عربی، زیرساخت‌های زبانی مذکر و مؤنث، عبدالله غذامی.

---

۱. رایانامهٔ مدیر مسئول: parvaneh.ali2@gmail.com
۲. رایانامه: salimi1390@yahoo.com
۳. رایانامه: t_zinivand56@yahoo.com
۴. رایانامه: sh.hemati@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

زن در ادبیات سنتی فارسی و عربی، چه از نظر حضور واقعی و به‌عنوان عضوی از جامعه در شعر مردان و چه از نظر مشارکت در فعالیت‌های منظوم و منثور در هر دو زبان، نقش بسیار کم‌رنگی دارد. علت اصلی این امر نیز نوع نگرش جامعهٔ سنتی ایرانی و عربی به زن به منزلهٔ موجودی پایین‌تر از مرد است. جنسیت[1] بر خلاف جنس[2]، یک مقولهٔ اجتماعی و فرهنگی است؛ به این معنا که جنس فقط معنایی زیست‌شناختی دارد، اما جنسیت مجموعه‌ای از صفات و رفتارهایی است که به زن و مرد نسبت داده می‌شود و ساخته و پرداختهٔ جامعه است. تفاوت‌های جنسی ممکن است، طبیعی باشند، اما تفاوت‌های جنسیتی ریشه در فرهنگ دارند نه طبیعت و از این‌رو تغییرپذیرند. (سفیری و امنیان، ۱۳۸۰: ۱۸). «جنسیت در سطح خُرد به هویت و شخصیت فردی، در سطح نمادین، به ایده‌های فرهنگی و تصورات قالبی مردانگی و زنانگی و در سطح کلان و ساختاری، به تقسیم کار جنس در نهادها و سازمان‌ها و روابط قدرت بازمی‌گردد». (مارشال، ۱۹۹۸: ۲۵۰). شکل‌گیری شخصیت در بعد جنسیتی به‌معنای «کسب ویژگی‌های مرتبط با جنس و اصول فکری و فرهنگی متناسب با آن است و نیز بر مجموعه‌ای از باورها و گرایش‌هایی اطلاق می‌شود که فرهنگِ متناسب با هر جنس (مذکر و مؤنث) اجازهٔ یادگیری و انجام آن را به فرد می‌دهد.» (عبدالعزیز موسی، بی‌تا: ۱۴).

جامعه‌پذیری جنسیت، فرآیندی ذهنی و روانی است و بسته به الگوهای فرهنگی و اجتماعی، در هر جامعه‌ای محدوده و تعریفی متفاوت دارد. این فرآیند، با باورها و ارزش‌های حاکم بر جامعه ارتباط عمیقی دارد که در طی آن، زنان و مردان از هم متمایز شده و رفتارهای خاصی به هر کدام از آن‌ها نسبت داده می‌شود. رفتار و عملکرد زنان در زندگی فردی و خانوادگی آنان، بیش از هر چیز، از جامعه و آموزه‌های فرهنگی متأثر و یا به عبارت دیگر، از نحوهٔ جامعه‌پذیری آنان منشأ می‌گیرد. «جامعه‌پذیری، مکانیزم اخذ هنجارها، ارزش‌ها و اعتقادات اجتماعی توسط اعضای جامعه است». (مندراس، ۱۳۶۹: ۳۰۶). نقش‌های جنسیتی، همانند سایر نقش‌ها، از طریق فرآیند جامعه‌پذیری آموخته می‌شوند. نگاهی به تاریخ تمدن و فرهنگ جوامع بشری نشان می‌دهد که نابرابری، همواره واقعیتی توجیه‌ناپذیر بوده است. در میان نابرابری‌ها، نابرابری میان زن و مرد ازجمله مواردی است؛ که در طول تاریخ بشر به‌طور مستمر مطرح بوده است. تفاوت‌های اجتماعی، از قبیل شیوهٔ زندگی، فرصت‌ها و امتیازهایی که جامعه برای افراد قائل می‌شود، موجب پیدایش نابرابری‌اند.

1.Gender
2. sex

از طرفی دیگر، زبان فرآیندی زنده و پویا است که در خلال جریانات اجتماعی تحول می‌یابد. زبان به اندازهٔ خودِ زندگی، زنده و در جریان است و درست به علّت همین زندگی و پویایی‌اش است که نمی‌تواند در جریان سلطه، یکی به‌طور غالب و دیگری مغلوب باشد. سلطه در زبان نمی‌تواند، یک‌سویه به حیات خود ادامه دهد، بلکه همیشه در جریان آن مقاومت‌هایی رخ می‌دهد. به عبارت دیگر، زبان نیز مانند هر امر اجتماعی دیگری در عرصه‌ای از داد و ستد و کنش متقابل رخ می‌دهد و جریان سلطه باید بکوشد و می‌کوشد که خود را در نبردی هر روزه بازتولید کند و جریان تحت سلطه نیز می‌کوشد که در این نبرد هر روزه، از زیر بار این سلطه خود را رهایی بخشد.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

این‌که تا کنون پژوهشی مستقل که به بررسی شعر عربی و فارسی از نگاه نقد فرهنگی بپردازد، صورت نگرفته است؛ همین مسأله، ضرورت انجام این پژوهش را دو چندان کرده است. هدف اساسی این پژوهش نیز معرّفی و تحلیل دیدگاه‌های غذامی در حوزهٔ نقد فرهنگی است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- از نگاه غذامی جدال زیرساخت‌های زبانی در شعر عربی و فارسی چه روندی داشته است؟
- زبان شعری در هر دو ادب، چگونه تحت تأثیر زیرساخت‌های مسلط و غالب فرهنگی و اجتماعی است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

در مورد جنسیّت و زبان مردانه و زنانه هم در ادبیات فارسی و هم در ادبیات عربی پژوهش‌ها و پایان‌نامه‌های فراوانی به صورت مجزا انجام پذیرفته است: فیاض و همکاران (۱۳۸۵)، ادبیات را با تمام الزامات ادبی خود به‌عنوان روایتی از زبان در نظر می‌گیرند و دو نسل از نویسندگان ادب فارسی را باتوجه به متغیر جنسیّت تحلیل می‌کنند. این مطالعه نشان می‌دهد که در متون مورد بررسی، مردان بیشتر از زنان به جریان‌های ادبی‌سازی متن نزدیک نشده‌اند، ولی این کار را به شیوهٔ متفاوتی از زنان انجام داده‌اند؛ مردان بیشتر از زنان به دشوارنویسی روی آورده‌اند، درحالی‌که متون زنان در عین حفظ کردن معیارهای ادبیّت، روان‌تر است.

مزبان‌پور (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ خود تأثیر جنسیّت را بر زبان شعر پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد و فاطمه راکعی از نظر واژگان و معنا بررسی کرده است و به این نتیجه رسیده است که جنسیّت افراد علاوه بر زبان معیار، بر زبان ادبی نیز تأثیر دارد.

در ادب عربی در این زمینه پژوهش‌هایی صورت گرفته است: روشنفکر و همکاران (۱۳۹۱)، به بررسی

گونهٔ کاربردی زبان زنانه در مرثیهٔ معاصر عربی پرداخته‌اند. این پژوهش با بررسی موردی شعر سعاد صباح در سه سطح واژگانی، نحوی و بلاغی به این نتیجه رسیده است که رابطهٔ تنگاتنگی بین عاطفهٔ رثاء و جنسیت شاعر وجود دارد و عاطفهٔ حزن بر شعر سعاد صباح، تأثیر مستقیم گذاشته است.

در پژوهشی دیگر که توسط معروف و همکاران (۱۳۹۵) صورت پذیرفته است، نشان داده شده است که چگونه زنان بر اثر جامعه‌پذیری ناقص جنسیتی، زمینهٔ تحقیر خود و در نتیجه تخریب نظام خانواده را فراهم می‌آورند. آنان با تجربهٔ شکست و سرخوردگی در انتظارات، به شدت منفعل گشته و دست به اعمال انحرافی و پرخطر می‌زنند که این آسیب‌ها در دو سطح فردی و اجتماعی قابل ردیابی است.

پژوهش‌هایی هم به شکل تطبیقی در این زمینه صورت گرفته است: رسولی‌پور و همکاران (۱۳۹۵) به بررسی ارزش‌شناسی جایگاه زن (همسر) در شعر معاصر فارسی و عربی پرداخته‌اند. این پژوهش در پی آن است تا با نگاه به نقش زن در جایگاه همسر و حضور وی در شعر معاصر فارسی و عربی، به ارزش‌شناسی جایگاه همسر (زن) در خانواده و جامعه از منظر ادبیات بپردازد. نتیجه این که شاعران معاصر فارسی و عربی، با نگاهی ارزشی به همسران خود، به ذکر نام آن‌ها در اشعارشان پرداخته و فضای خانه را با حضورشان لبریز از همدلی و عشق نموده و در فراق آن‌ها نیز مرثیه‌سرایی کرده‌اند.

از دیگر پژوهش‌های تطبیقی در این زمینه، بررسی جایگاه اجتماعی زن در میان متون ادبی ایران باستان و اعراب جاهلی است که توسط شیرخانی و همکاران (۱۳۹۵)، صورت گرفته است. براساس یافته‌های این پژوهش، زن در دوره‌های مختلف ایران‌باستان، بر مبنای متون کهن مکتوب و غیرمکتوب ایشان، اعمّ از داستان‌ها، حکایات، اساطیر و نوشته‌های دینی و تعلیمی تا سنگ‌نوشته‌های منقوش قدیمی، در تمامی طبقات گوناگون چه اشراف‌زاده و چه غیر اشراف‌زاده، چه آزاده و چه غیر آزاده، دارای حقوق و مزایای مناسب و متناسب با جایگاه اجتماعی خویش بوده است؛ امّا در مقابل، اگر امتیازات زنان انگشت‌شمار اشرافی اعراب را به خاطر شرایط اجتماعی بر یک سو نهیم، باید اذعان داشت که در میان این اقوام، رفتار و جایگاه مناسبی در شأن شخصیت زن، دیده نمی‌شود.

اما تاکنون پژوهشی که به صورت مستقل و تطبیقی و با تکیه بر مبانی نقدی جدید، از جمله نقد فرهنگی، به بررسی موضوع جامعه‌پذیری جنسیت و زیرساخت‌های زبانی مردانه و زنانه در دو دورهٔ ادبیّات کلاسیک و معاصر در شعر فارسی و عربی بپردازد، صورت نگرفته است.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

عبدالله غذامی[1](۱۹۴۶م) صاحب‌نظر و منتقد ادبیِ معاصر عرب، یکی از نظریه‌پردازان برجستهٔ نقد فرهنگی

در جهان معاصر عرب به‌شمار می‌رود که مسئلهٔ جنسیّت و زبان را در عرصهٔ شعر و ادب واکاوی کرده است. این پژوهش در تلاش است تا با بررسی تطبیقی زیرساخت‌های زبانی مردانه و زنانه در شعر فارسی و عربی بر اساس دیدگاه‌های نقدی عبدالله غذامی و به روش توصیفی و تحلیلی، تشابه و تفاوت‌های موجود در هر دو ادب را بازگو نماید.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

غذامی در کتاب «*تأنیث القصیدة والقارئ المختلف*»، (۲۰۰۵م)، به دو زیرساخت فرهنگی متعارض در زبان شعری عرب اشاره دارد؛ او می‌گوید، شایسته نیست اینکه تصور کنیم که اصل طبیعی در زبان و لغت، مذکر و نرینه بودن است و همچنین پذیرفته شده نیست که از همان آغاز، مرد به تنهایی سازندهٔ زبان و صاحب آن است. بلکه حالت معقولانه این است که جنس بشری، هم مذکر و هم مؤنث در تولید و کارکرد زبان، با هم مشارکت داشتند و هر دو در این حق طبیعی و استعداد فطری برابرند. ولی این مسأله، با به وجود آمدن نوشتار تغییر کرد و نوشتار کاملاً در خدمت تولید زبان و غنای گفتمان مردانه درآمد. (غذامی، ۲۰۰۵: ۲۶)

غذامی در روش نقد فرهنگی از مقوله‌ایی به نام «جملهٔ فرهنگی» نام می‌برد. این روش نقدی، لایه-های دیگری از دلالت‌های کلام را بازگو می‌نماید. مجاز در نظر او فقط دارای ویژگی‌های بلاغی و زیبایی‌شناختی نیست؛ بلکه دارای کارکردی فرهنگی نیز است و از دایرهٔ عبارت و جمله فراتر می‌رود، لذا او به گفتمان فرهنگی با ویژگی‌های کلی و جمعی آن می‌پردازد و بر این باور است که روش‌های نقدی سنّتی از کشف چنین مجازی عاجزند. به نظر غذامی، ایهام در نقد فرهنگی، مجالی گسترده‌تر و کارکرد وسیع‌تری نسبت به ایهام بلاغی دارد. به این معنا که در اینجا، گفتمان دو لایه یا دو زیرساخت دارد، که یکی از لایه‌های آن آشکار و ارادی و لایهٔ دیگر آن، پنهان و غیر ارادی اتفاق می‌افتد. این لایهٔ پنهان فرهنگی، کار یک نویسنده و یا فرد خاصی نیست؛ بلکه در پی یک عملیات تراکم و انباشتگی در متن رخ می‌دهد و به شکل یک رفتار یا ویژگی درمی‌آید و از جانب خوانندگان و نویسندگان به یک گفتمان رایج تبدیل می‌شود. (غذامی، ۲۰۰۵: ۶۹-۷۰)

مبحث نقدی غذامی در این جا بر سه مقولهٔ اساسی استوار است:

الف: فرهنگ جسدی سازمان‌یافته از زیرساخت‌های متعارض و درگیرانه است.

ب: حس برتری‌طلبی (فحولیت)[۲] در جنس مذکر، زیرساختی غالب در فرهنگ عربی است و در شعر واضح و نمایان است.

ج: در لابه‌لای این زیرساخت غالب و فحولی، حس پنهانی وجود دارد که به آهستگی و در خفا رشد می‌کند و با زیرساخت اصلی در تعارض است و آن ویژگی زنانه بودن[۳] زبان شعری است.

۲-۱. جامعه‌پذیری جنسیّت در دیدگاه نقدی غذامی

امروزه واژهٔ جنسیّت، به پرکاربردترین اصطلاح در حوزهٔ مطالعاتی آثار زنانه تبدیل شده است. این واژه با مفهوم وسیع خود، این باور را می‌رساند که زنان، نه به واسطهٔ تفاوت‌های بیولوژیکی‌شان با مردان؛ بلکه به کمک فرهنگ و زیرساخت‌های اجتماعی است که محدود و محبوس شده‌اند و نقش اساسی خود را به فراموشی سپرده‌اند. جنسیت، دسته‌بندی فرهنگی به «مردانه» و «زنانه» را توضیح می‌دهد و به آن جنبه از تفاوت‌ها و ویژگی‌های زن و مرد مربوط می‌شود که منشأ روان‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی دارند. (ر.ک: گیدنز، ۱۳۷۴: ۱۷۵، فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۹۶)

رفتار و عملکرد زنان و مردان در زندگی فردی و خانوادگی آنان، بیش‌از هر چیز، از جامعه و آموزه‌های فرهنگی متأثر و یا به عبارتی بهتر، از نحوهٔ جامعه‌پذیری آنان منشأ می‌یابد. هر چند غذامی، به‌طور مستقیم به این مسأله اشاره نکرده است؛ اما یکی از ابزارهای مهم او در پرداختن به موضوع تأنیث و تذکیر در شعر عربی بوده است. او معتقد است زبان ادبی دارای جنسیّت است و ما با چیزی به نام زبان مذکر و زبان مؤنث مواجه‌ایم. سیطرهٔ زیرساخت مردانه در فرهنگ شعری عرب، باعث شده است که صدای زنان در طول پانزده قرنِ شعر عربی به گوش نرسد و شاعر برجسته‌ای که نماینده زنان، احساسات و خواسته‌های آنان باشد، ظهور نکند. لازم به ذکر است که وی حضور زنان را در عرصهٔ شعر و شاعری منکر نمی‌شود، بلکه زنانه‌نویسی و زبان زنانه را حلقهٔ گمشده در شعر عرب تا قبل از ۱۹۴۸م می‌داند. غذامی معتقد است؛ که زنان در طول این مدت، به ناچار و از روی اجبار فرهنگی، خود را در قالبی مردانه درآوردند و با زبان آن‌ها شعر می‌سرودند و در حاشیه دیوان شعری عرب متواری می‌گشتند.

در گفتمان نقدی غذامی می‌توان زیرساخت‌های متعارض را چنین دسته‌بندی کرد:

زیرساخت فحولی و مذکر ← زیرساخت تأنیث

زیرساخت غالب ← زیرساخت پنهان

زیرساخت مرکزی و محوری ← زیرساخت حاشیه‌ای

۲-۲. غذامی و مسأله تأنیث در شعر عربی

غذامی بر این باور است که تاکنون در ادب عربی، به‌معنای عمیق، فتح شعری که به دست یک زن صورت گرفته است، پی‌نبرده‌ایم. در سال ۱۹۴۷ در مصر و بغداد دو کولیرا به وجود آمد که یکی درد کشنده و دیگری انقلاب و زندگی دوباره بود. منظور از کولیرا دوم، نازک الملائکه؛ زنی که تمام رموز فحولیّت و بارزترین نشانه‌های ذکوریّت، یعنی؛ عمود شعر را درهم شکست. این سؤالی است که هرگز به ذهن ما خطور نکرده است. (ر.ک: غذامی، ۲۰۰۵: ۱۲).

غذامی در ابتدا این پرسش‌ها را مطرح می‌کند:

الف: چگونه این کار از جنس مونث برمی‌آید درحالی‌که در فرهنگ رایج صرفاً موجودی وابسته، ضعیف و عاجز است؟

ب: بعد از این گستاخی جسورانه، چه تحولاتی رخ داد؟

او معتقد است، شعر در فرهنگ عرب، شیطانی مذکر – به گفته ابوالنجم عجلی– و شتری فربه و کامل –به گفتهٔ فرزدق– است، بنابراین طعام مردان و فحول است. فحول، در بین خود درجات و طبقات متفاوتی دارند، کسی در رأس این طبقه‌بندی قرار می‌گیرد که کامل‌تر و مقدّم‌تر است و هر کس که متأخّر است، ناقص‌تر و در درجه پایین‌تر قرار می‌گیرد. این طبقه‌بندی تا به امروز ادامه داشته است؛ به‌گونه‌ای که برای متأخّرین هیچ فضل و برتری باقی نمانده است. جنس مؤنّث نیز هیچ جایگاهی در این طبقات ندارد و اگر زنی وارد عرصه شعر و شاعری شود، پس باید فحل‌گونه شعر بسراید و یکی از فحول به فحولیّت او شهادت دهد تا در حاشیه صفحات دیوان عرب و در سایهٔ دیگر غول‌های شعری متواری شود. بهترین نمونه برای اثبات این مسأله، خنساء است؛ تنها زنی که در طول تجربهٔ پانزده قرنی شعر عرب، وارد دنیای شعر شده است و تنها رخداد فرهنگی و زنانه‌ای است که پیش از نازک الملائکه (۱۹۴۷) رخ داده است.

ظهور نازک الملائکه، حرکتی در نوع خود بی‌نظیر در فرهنگ و ادب عربی بود، که بیشتر یک حادثه فرهنگی به‌شمار می‌رود تا یک نوع تحول شعری و در همان ابتدا، با مخالفت طیف‌های گوناگون مواجه شد. به‌گفتهٔ غذامی، آنچه نازک الملائکه به آن دست زد، فقط تغییر فنّی در پهنهٔ شعر نبود؛ اگر این چنین بود، کار او ارزش واقعی خود را از دست می‌داد و شبیه به هر تغییر هنری‌ایی بود که در تاریخ ادب، در دایرهٔ فنّی شعر اتفاق می‌افتاد. طرح نازک ملائکه، طرحی است از نوع مؤنث و در جهت زنانگی قصیده. این کار، جز با شکستن عمود شعر که عمود مذکر و عمود فحولی هم بود، امکان‌پذیر نبود. بنابراین؛ با آگاهی کامل پای در این عرصه نهاد؛ او برای این کار، نصفی از تعداد

بحرهای شعری را برگزید، بحرهایی که نازک برگزید، شامل رجز، کامل، رمل، متقارب، متدارک، هزج، سریع و وافر بود این اوزان، از ویژگی‌های تأنیث برخوردار و با روحیات زنانه بیشتر سازگار هستند و همچون جسد زن، خاصیت کوتاه و بلند شدن و امتداد یافتن را دارند. (همان: ۱۱-۱۷).

۲-۲-۱. زیرساخت/ اصل

هرگاه درباره حرکت شعر آزاد (تفعیله) صحبت می‌کنیم و آن‌را حادثه‌ای فرهنگی قلمداد می‌کنیم؛ بدین معنا است که این نوع شعر باعث به‌وجود آمدن زیرساختی جدید گشته است. شعر عربی و در کنار آن فرهنگ عربی، پیوسته بر زیرساخت مردانه که زیرساختی مستبد و مغرور است، استوار بود. در این نوع فرهنگ غالب، زنان حضوری کاملاً کمرنگ و حاشیه‌ای داشتند؛ کلمه مؤنث در گفتمان ذکوری و فحولی، مترادف با ضعف و نقص بود و هرگاه زبان شعری به سمت نرمی و لطافت سوق پیدا می‌کرد، محکوم به سستی و نقص می‌شد و صلابت مردانهٔ خود را از دست می‌داد. نمونه‌های فرهنگی فراوانی در اثبات این مدعا وجود دارد. از جمله:

این گفتهٔ عبدالملک مروان (أحسنت لولا أنکَ خنثتَ فی قوافیک). (ابن قتیبه، ۱۹۰۴: ۳۴۵)، در مورد شعر ابن‌قیس رقیات است، که چنین می‌سراید:

۱- إنَّ الحوادثَ بالمدینةِ قد أوجعننی وقر عن مروتیه

۲-وجبَبنی جبَّ السنام ولم یترکن ریشاً فی مناکبهِ

(ترجمه: ۱- مصیبت‌های سنگین مدینه مرا به درد آورد. ۲- و همچون کوهان شتر مرا قطعه قطعه کرد و هیچ نای و توانی در من باقی نگذاشت).

تخنّث، به‌معنای آراسته شدن به صفات زنانه و با نرمی سخن گفتن است. آنچه عبدالملک می‌گوید، ناشی از ذائقهٔ شخصی او نیست؛ بلکه بیان‌گر یک نوع فرهنگ غالب است که جنس مؤنث در آن در حاشیه است. (ر.ک: غذامی، ۲۰۰۵: ۳۹). مزرد بن‌ضرار نیز قافیه‌های خود را مذکر وصف می‌کند:

۱-زَعیمٌ لِمَن قَاذفتهُ بِأوابدِ یُغنی بها الساري و تحدّی الرواحِلُ

۲-مذکرة تلقی کثیراً رواتها ضواح لها فی کل أرضٍ أزامل

(ر.ک: تبریزی، ۱۹۹۷: ۳۵۲/۱)

(ترجمه: ۱- این قافیه‌های من، برای کسی که در ناشناخته‌ها سفر می‌کند، فرمانبردار است. کسی که بامدادان سفر می‌کند و شامگاهان برمی‌گردد، آن‌را با آواز می‌خواند. ۲- قافیه‌های من از جنس مذکر هستند که راویان آن را در سرزمین‌های مختلف روایت می‌کنند).

این گفته مزرد، در جواب ابوالنجم العجلی است که شیطان خود را مذکر و شیطان دیگران را مؤنث قلمداد کرده بود:

إنّي وكـــلُّ شـــاعرٍ مِـــن البَشَـــرِ شَـــيطانُهُ أنثَـــى وشَـــيطانِي ذَكَـــر

(عجلی، ۱۹۸۱: ۱۰۳)

چنین ذهنیت فرهنگی، گفتمان مبنی‌بر لطافت و نرمی را برمی‌تابد و و آن‌را قرین مؤنث می‌پندارد و تحقیر می‌کند. نمونه چنین ذهنیتی را می‌توان در مخالفت با محمد مندور و دعوت وی به شعر نجوا (ر.ک: مندور، بی‌تا: ۶۹) مشاهده کرد، آن‌گاه که او را به زنانگی (تخنّث) وصف کردند، همان‌کاری که در مقابله با شعر تفعیله به سبب نرمی و نجوا بودن و زنانه بودن آن کردند (ر.ک: أمین، ۱۹۷۱: ۸۷-۱۰۸). چنین امری باعث شد که زنان قدیم در عرصه شعر و شاعری جایگاه ویژه‌ایی نداشته باشند و شعر، فقط فحولی و مردانه باشد؛ تا جایی که اگر جنس مؤنث به سرودن شعر می‌پرداخت، چاره‌ای جز این که به زبان مردانه شعر بسراید نداشت، همان کاری که خنساء انجام داد و همان طور که لیلی الأخیلیه می‌گوید:

۱-نحـن الأخايـلُ لا يـزالُ غلامُنـا حتـى يـدبّ علـى العصـا مـذكورا
۲-تبكـي السـيوفُ إذا فقـدنَ أكُفَنَـا جزعـاً وتعـلمنا الـرفاقَ بحـورا
۳-ولـنحنُ أوثـق في صـدورِ نسـائِكم مـنكم إذا بكـر الصـراخُ بكـورا

(ابوتمام، ۱۹۵۵: ۳۹۳/۲)

(ترجمه: ۱- ما اسب‌سوارانی هستیم که برده و غلام ما تا زمانی که پیر شود، نام و آوازهٔ او بر سر زبان‌ها است. ۲- هر گاه دست‌هایمان از قبضهٔ شمشیرها جدا شوند، شمشیرها به خاطر این جدایی به گریه می‌افتند و به همراهان خود بخشش و کرم یاد می‌دهیم. ۳- سحرگان قبل از این که بیدار شوید، زنان شما را به اسارت برده-ایم.)

چنین شعری با شعر فحول، هیچ تفاوتی ندارد و کاملاً مردانه است؛ تا جایی خود سراینده آن هم به این موضوع پی نبرده است، چرا که زبان و فرهنگ غالب، چنین زیرساختی را اقتضا می‌کرد. (ر.ک: غذامی، ۲۰۰۵: ۴۰)

۲-۲-۲. فرهنگ عامل دیکته‌کنندهٔ زیرساخت‌ها

به گفتهٔ غذامی، فرهنگ دارای ابزارهایی است که با آن از زیرساخت‌های رایج خود دفاع می‌کند. ذکوریت یکی از زیرساخت‌های غالب در فرهنگ قدیم عرب بوده است. تلاش‌های فروانی در جهت جلوگیری از رشد زیرساخت مؤنّث در اجتماع و به‌خصوص شعر عرب صورت گرفته است. که بیشتر

آن‌ها گرچه خودآگاهانه و برنامه‌ریزی شده نبوده، اما به‌طور غریزی از زیرساخت رایج حمایت کرده است با این اعتبار که فحولت، علو و بزرگی و أنوثت، ضعف و پستی است. (ر.ک: همان: ۷۴)

نکته این که اگر تأنیث به‌عنوان یک موضوع شعری مطرح شود و یا به‌عنوان یک گفتمان فرهنگی در نظر گرفته شود، دو مسئله کاملاً مجزا از همدیگرند؛ فرهنگ رایج این اجازه را به شعرا می‌داد که در شعر خود از زنان و ناقه و... سخن به میان بیاورند، بلکه حتی قصائد خود را به صفات زنانه توصیف کنند؛ همچون توصیف قوافی به عذراء. اما اینکه تأنیث به‌عنوان یک زیرساخت در شعر مطرح شود، با آن به مخالفت پرداختند. اکنون دو پرسش مطرح است:

الف: چه عاملی باعث شده است که زیرساخت زبانی زنانه در شعر پنهان بماند؟

ب: چه چیزی زنان را از اینکه شعری بسرایند که صدای تأنیث در آن به گوش برسد، منع می‌کرد؟ (ر.ک: همان: ۷۶).

غذامی در پاسخ، نمونه‌های متعددی می‌آورد. وی ابتدا دو خرده‌فرهنگ رایج در جامعهٔ عرب را بررسی می‌کند:

۲-۲-۳. فرهنگ زن اصیل/ فرهنگ کنیز

در فرهنگ عربی، بین زنان اصیل و کنیزان، تمییز فراوانی وجود داشت. با وصف این که هر دو گروه یک احکام شرعی داشتند. بهترین نمونه در این باره، تقسیم‌بندی است که در دربار هارون‌الرشید صورت گرفته است. در این جا با سه دسته از زنان مواجه می‌شویم؛ که هر کدام نمونه و نماینده یک خرده فرهنگ محسوب می‌شوند:

الف. زبیده، زن هارون‌الرشید به‌عنوان نماینده زنان با اصالت.

ب. تودد، نماینده کنیزان.

ج. علیهٔ، خواهر هارون‌الرشید، ازآن‌جایی که دختر کنیزی بود، جمع بین این دو دسته به‌شمار می‌آمد.

«زبیده» نماینده زنان اصیل و پاکدامن به حساب می‌آمد که خود را از همه چیز مصون می‌دارند و هر چند در عفاف و پاک‌دامنی و در پرده بودن مبالغه کنند، به همان اندازه قدر و منزلت ایشان بیشتر می‌شود. اما «تودد» کنیزی است که هر چند خود را به مردم از لحاظ مهارت جسدی و صوتی بیشتر عرضه کند، از ارزش بیشتری برخوردار است. در این جا دو عکس‌العمل کاملاً متفاوت وجود دارد؛ مبالغه در اظهار و عرضه کردن خود به عموم و مبالغه در اخفاء و مصون داشتن خود از عموم که هر دو

مقوله، برای هر دو دسته ارزش تلقی می‌شد. این دو زیرساخت کاملاً متفاوت و مجزا، مسأله‌ای عادی تلقی می‌شد، اما مشکل زمانی پیش می‌آمد که یک زن اصیل بخواهد خود را در بین مردم نمایان کند و با شعر و یا صوت خود هنرنمایی کند؛ چرا که وی کنیزی نیست که مثل کنیزان با او برخورد شود و فرهنگ غالب این امکان را برای او فراهم نمی‌آورد. (همان: ٧٧)

به‌عنوان مثال، علیهٔ خواهر هارون‌الرشید که شعر می‌گفت و دم از عشق می‌زد و آواز می‌خواند، دست به هنجارشکنی زده بود. هارون‌الرشید که طرفدار شعر و طرب بود، دیگر از آن استقبال نمی‌کرد؛ چرا که او قادر نبود تداخل زیرساخت‌ها را بپذیرد و فرهنگ درونی شدهٔ او، اجازه نمی‌داد که هنجارشکنی خواهرش را بپذیرد و شاهد رفتاری باشد که در فرهنگش از اعمال کنیزان است. (ر.ک: الاصفهانی، بی‌تا: ٩٠/٩).

نکتهٔ دیگر که غذامی آن‌را از عوامل بازدارندهٔ رشد و شکوفایی زیرساخت تأنیث می‌داند، وجود روایت و راویان است. روایت به‌عنوان یک موجود فرهنگی، پل ارتباط مردم با شاعر بوده است که اشعار را در طول فاصلهٔ زمانی و مکانی منتقل و پاسدار فرهنگ عمومی بوده است. بنابراین، شعر زنان نیز تحت تصرف راویان بوده است و آن‌طور که خواسته‌اند در آن دخل و تصرف کرده‌اند. نشانه‌های فراوانی وجود دارد که به وجود زنان شاعر اشاره می‌کند و راویان خود را از آن به تغافل زدند. زهیر بن‌ابی سلمی دارای دو خواهر بود که هر دو شاعر بودند. (همان: ١٥٠/٩). همان‌طور خنساء دختری شاعر داشت. (ر.ک: فروخ، ١٩٦٩: ٣١٧). این بدین معنا است که روایت یک عمل فرهنگی است که تحت سیطرهٔ فرهنگ غالب است و زیرساخت‌های خود را بر راویان دیکته کرده است. از طرف دیگر عمل روایت چون برای مخاطبان و جذب آن‌ها صورت گرفت؛ پس به ناچار باید بر حسب ذائقه عموم باشد؛ این یعنی ممانعت از هر شعر غیر فحولی و مذکر. (ر.ک: غذامی، ٢٠٠٥: ٨١).

٢-٢-٤. قصیده مؤنث رهایی شعر یا ذات شاعر

نظر عمومی بر آن است که شعر آزاد برای رهایی و نجات شعر عربی و حیات‌بخشی به آن آمده است؛ اما غذامی معتقد است که شعر آزاد برای حیات‌بخشی به شعر عمودی و سنتی نیامد؛ چرا که هم‌زمان با ظهور شعر آزاد، شعر عربی درخششی دوباره پیدا کرده بود؛ وجود مدارس دیوان و اپولو و جماعت رمانتیک‌ها و قبل از آن‌ها شعراء إحیا و بازگشت در مصر و شام و شعراء عراق، باعث شکوفایی دوبارهٔ شعر عربی در همهٔ زمینه‌ها و موضوعات شعری و حتی نقدی شده بود؛ شعر آزاد، بیشتر برای احیای شاعران معاصر بود تا احیای شعر شکوفا شدهٔ آن زمان. هم نازک الملائکه و هم بدر شاکر سیاب، که

هر دو به‌عنوان سردمدار شعر معاصر به‌حساب می‌آمدند، اگر راه شعر سنّتی و عمودی را در پیش می-گرفتند، شعرایی عادی، همچون دیگر شاعران شعر عمودی که استعداد متمایزی از خود بروز نمی-دادند، محسوب می‌شدند. (همان: ۳۱)

۲-۲-۵. شکستن زیرساخت/ نشانه‌های تأنیث

پر واضح است اشعاری که در قالب مکتب رومانتیسم سروده شد، مقداری از آن هیبت و فخامت مردانه و فحولی زیرساخت شعری رایج کاست و باعث شد تا زبان شعری تا حدودی به‌نرمی بگراید. از همان ابتدا نشانه‌های پنهانی در نزد نازک الملائکه وجود داشت که از میل درونی او نسبت به تغییر در شعر خبر می‌داد، گویی وی در تعارض بین انقلاب جدید و ترس از آن وجود داشت. نازک ملائکه در کتاب «*قضایا الشعر المعاصر*» (۱۹۶۲م) از این تعارض پرده برداشته است و در مقدمه دیوان «**شظایا ورماد**» (**۱۹۷۱م**) شجاعت و اراده بیشتری نسبت به این مسأله از خود نشان می‌دهد. در اینجا شاعر به جرأت، تمام از رهایی بند قافیه و شکستن قواعد آن صحبت می‌کند و می‌گوید که قواعد و زبان دو چیز از هم متفاوتند. شعر عربی بر روی هر دو پای خود نایستاده است و بر روی یک پا راه می‌رود و آن ذکوریّت و فحولیّت است و از پای مؤنّث استفاده نکرده است. (الملائکه، ۱۹۷۱: ۵و۷و۸) ملائکه پیوسته به الفاظ مرده و قافیه واحد و یکنواختی کسل‌کنندهٔ شعر عمودی اشاره دارد و این حالت شعر را به الههٔ غرور توصیف می‌کند و آن را بت و وَهم قلمداد می‌کند که باید علیه آن قیام کرد. (ر.ک: همان: ۱۷) نازک در این‌جا به کشف معانی نهفته در دل الفاظ و احساسات سرکوب شدهٔ شعری که همان ذات مؤنث است، دعوت می‌کند. ذاتی که در فرهنگ و گفتمان شعر عمودی، زیرساخت مذکر بر آن هیمنه دارد. استفاده نازک الملائکه از اصطلاحاتی چون «ذات و باطن» و لزوم ظهور و بیان آن، «وأد» (زنده به گور کردن)، (همان: ۱۸-۲۲)، خود نشانه‌هایی از طرح زیرساخت جدیدی است که در گذشته سرکوب شده و راهی برای عرض اندام نداشته است. (غذامی، ۲۰۰۵: ۴۲)

غذامی معتقد است، نازک الملائکه، دختر جوانی که بر حسب فرهنگ مثالی و فحولی، هم ناقص و هم ضعیف به‌شمار می‌آمد، به همه اعلام کرد که ضعف و در حاشیه ماندن، نه‌تنها ارزشی ساقط و خنثی است؛ بلکه می‌تواند ارزشی نوآور و مخترع باشد. لذا علیه زیرساخت غالب شورید. ملائکه دلایل انقلاب خود را علیه زیرساخت عمودی شعر، چنین می‌شمارد:

- میل و گرایش به‌سوی واقعیت.
- رسیدن به استقلال.

- تنفر از نمونه‌های مثالی و دور از واقعیت گذشته.

- ترجیح معنا و مضمون بر شکل و هیکل قصیده (الملائکه، ۱۹۶۵: ۴۴، به نقل از غذامی، ۲۰۰۵: ۴۲).

۲-۲-٦. ویژگی‌های شعر تفعیله

غذامی، دو ویژگی را برای بیان شعر تفعیله بیان می‌کند که در شعر عمودی نمی‌توان آن را مشاهده و نقطهٔ مقابل آن وجود دارد:

۲-۲-٦-۱. حکایت و داستانی بودن شعر

غذامی براین عقده است که، هم نازک ملائکه و هم سیاب، از حکایت به‌عنوان یک کارکرد شعری در شعر آزاد استفاده کردند و آن‌را با موسیقی آزاد و آهنگین پیوند دادند. قصیدهٔ *«کولیرا»* از نازک ملائکه، اگر چه در ابتدا متنی ساده و معمولی به‌نظر می‌رسید، اما درعین‌حال، در زمان خود (۱۹۴۷)، فتح شعری بزرگی محسوب می‌شد؛ وی علاوه‌بر استفاده از موسیقی گیرا و جذاب، از حکایت و همچنین دلالت‌های دوگانه و متضاد، به‌خوبی بهره برده است. سیّاب بیشترین دست‌آورد را در این زمینه داشته است؛ وی استفاده از اسطوره را به‌عنوان مبحثی جدید در شعر، رواج داد و آن‌را به شکلی جدید در خدمت شعر درآورد و از همان آغاز این نکته را دریافت که اوزان شعری عمودی، خشک و بی-احساسند که شاعر را در یک چارچوب تنگ قرار می‌دهند و روحیه بلندپروازی را از او می‌گیرند و او را در قفس تنگ عمود شعری، به بند می‌کشند که در نتیجه، درگیری‌های درونی شاعر راهی برای فوران کردن پیدا نمی‌کنند (غذامی، ۲۰۰۵: ۴۸). سیّاب در این باره می‌گوید:

۱–جنـــازتي في الغرفـــة الجديـــدة تهتـــف بـــي أن أكتـــب القصـــيدة
۲–فأكتـــب مـــا في دمـــي وأشـــطب حتـــى تلـــين الفكـــرة العنيـــدة

(السیاب، ۱۹۷۱: ۳۰۳)

(ترجمه: ۱- جسم بی‌جان من در این کالبد جدید، بر سرم فریاد می‌آورد که این قصیده را بسرایم، پس آن چه در رگ و خونم است می‌نویسم. ۲- و خط می‌زنم تا زمانی که این فکر سرکش نرم و رام شود)

این فکر سرکش، همان زیرساخت جدید شعری است که راه خود را از طریق حکایت و اسطوره، پیدا کرده است و برای سیّاب این همان اتاق جدید است:

وغرفتـــــــــي الجديـــــــــدة واســـعة، أوســـع لي مـــن قـــبري

(همان)

(ترجمه: کالبد جدید من از قبرم فراخ‌تر است)

۲-۲-٦-۲. حزن

در فرهنگ شعر عمودی، فحل بودن ارزش به‌شمار می‌رفت که از خصوصیات آن قدرت، فردگرایی و ذات برتر بود. بدون شک چنین زیرساختی که این ویژگی‌های ساختگی را پرورش می‌داد، غیر واقعی و کاملاً آرمان‌گرا بود. تا جایی که گرانباوم[1] در توصیف شعراء رثاء در چارچوب شاعران شعرِ فحولی -که خصوصیات متضاد با رثا داشت- دچار حیرت می‌شود. و آن را فنی مخصوص زنان می‌داند. (گرانباوم، ۱۹۵۹: ۱۳۷) گویی که وی تحت تأثیر زیرساخت عمودی، هر آنچه وجدانی و انسانی و غیرمادی است، غیرفحولی و در نتیجه غیرانسانی قلمداد می‌کند. او رثاء را فنّی زنانه به‌شمار می‌آورد و از مثال خنساء برای اثبات دلیل خود استفاده می‌کند. منظور گرانباوم از این گفته که رثاء فنی زنانه است، این نیست که آن‌را زنان گفته‌اند؛ بلکه صفت زنانه بودن از آن لحاظ است که این فن مخصوص احساسات سرکوب شده و صدای پنهان و حزن‌آلود ضمیر است. (غذامی، ۲۰۰۵: ۵۳) آنجا که سخن از حزن است، معنایی اساسی از معانی زندگی مدّ نظر است؛ معنایی که فحول خود را برتر از آن می‌بینند که به آن بپردازند. شاعر فحل، مردی قوی و نیرومند است که هیچ‌وقت دم از ضعف و سستی و خواسته‌های وجدانی نمی‌زند، هرچه هست قوت و مردانگی است. حزن به‌معنای معاصر آن، در فرهنگ فحولی معنایی ندارد. در این نوع شعر، همیشه تطابق بین شکل قصیده وجود دارد؛ شکلی کامل که دارای ترکیبی منظم و به‌هم‌پیوسته است، این ویژگی شکلی در مضمون قصیده نیز انعکاس می‌یابد.

با به وجود آمدن نظام تفعیله، آن چارچوب منظم و محکم شعر عمودی در هم شکست و متناسب با تغییر در شکل، مضمون نیز دچار دگرگونی شد و حزن، یکی از ارزش‌های رایج در شعر آزاد و یکی از نشانه‌های زنانگی (تأنیث) به‌شمار می‌رفت که با شکستن وزن هم‌گام بود. ملائکه در قصیده «ثلاث مراثٍ لأمي» که از سه بخش «أغنية للحزن»، «مقدم الحزن» و «الزهرة السوداء» تشکیل شده است، ابتدای قصیده را با این کلمات شروع می‌کند:

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور / للغلام المرهف السابح في بحر أريج / ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج / إنه جاء إلينا عابراً خصب السرور / إنه أهدأ من ماء الغدير / فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج. (الملائکه، ۱۹۶۷: ۸۰).

1. gruenbaum

(ترجمه: در را بر روی او بگشایید، برای پاک‌دلی که می‌آید، برای غلام بااحساس و ظریف که در دریایی معطر شنا می‌کند. غلامی که دارای پیشانی سفید است و سفیدی را از برف به یغما برده است. او شادمانه به سوی ما می‌آید و از آب برکه آرام‌تر است، پس مواظب باشید که با همهمه و غوغا او را زخمی نکنید).

این غلام، چیزی جز حزن نیست که در تجربه جدید شعری موضوع قصیده قرار گرفته است؛ حکایت مرگ خاموش زنی دوره‌گرد در اشعار نازک که در فضایی حزن‌آمیز روایت می‌شود، بیان‌گر مرگ هر یک از زنان عراقی است که در پوچی و بی‌هدفی زندگی می‌کنند؛ زن دوره‌گردی که با مرگش نه رنگی از رخسار کسی پریده و نه آهی بر لبان کسی نشسته است، زنی که تابوتش در تنهایی و غربت، بدون اینکه نگاهی از پس پرده‌ای بدرقهٔ راهش باشد، به سرای نیستی منتقل می‌شود:

«ذهبَت ولم یشحَب لها خدٌّ ولم ترجف شفاهُ / لم تَسمع الأبوابُ قصةَ موتِها تُروَی و تُروَی / لم ترتفع أستارُ نافذة تسیلُ أسیً وشجوا / لتتابعَ التابوت بالتحدیقِ حتی لا تراه / فأوَی إلی النسیانِ فی بعضِ الحُفر». **(الملائکه، ۲۰۰۸: ۲/۱۹۵)**

(ترجمه: رفت، و نه رنگی از رخساره پرید و نه لبانی به لرزش درآمد. درها قصهٔ مرگش را در حالی که مکرر روایت می‌شود، نشنیدند. پرده‌های هیچ پنجره‌ای کنار نرفت تا آه و افسوسی مسیر تابوت را تا آنجاکه می‌بینند، دنبال کند. در یکی از گودال‌ها، به نسیان پناه برد.)

۲-۳. زیرساخت‌های زبانی در آینهٔ شعر فارسی

همان‌طور که گفته شد، تاریخ و فرهنگ مردانه، ادبیاتی مردانه می‌آفریند و در نتیجه آنچه در آن تولید می‌شود، به طور ناخودآگاه مردانه و در خدمت اهداف مردان و جنس مذکّر است. شعر فارسی نیز در طول تاریخِ ادبیات، همواره نگاهی نرینه‌محور داشته است. زبان و زیرساخت غالب و مسلط در گفتمان شعری، مردسالار و زن‌ستیز بوده است. «وقتی درست دقت می‌کنیم، می‌بینیم که در ادبیات فارسی، تصویری واقعی از زنان به دست داده نشده است. آنچه دربارهٔ آن صحبت می‌کنیم در حقیقت، نمایشی از موجودی به‌نام زن است که هیچ جایی حضور نداشته است و چون حضور نداشته است و قلم در دست مردان بوده است، سیمای او را به هرگونه که پسند ایشان بوده، ترسیم کرده‌اند؛ نه‌تنها روایت‌ها و داستان‌های ادبی، بلکه روایت‌های تاریخی و فرهنگی ما هم، مردانه است و ما میراث‌دار جامعه‌ای هستیم که در آن عقل مذکّر حکومت کرده است و به همین دلیل تاریخ و فرهنگی مذکر ساخته است. در طول قرون و اعصار، سنت تفکر مردانه که یک‌سویه به فرهنگ، تاریخ و مذهب نگریسته است، حتی در قرائت آیات و احادیث هم زاویهٔ دید مردانه به‌کار گرفته و در موارد بسیاری، وزنه را به سود خود سنگین کرده است. نقش زنان در این روایت‌ها و احادیث دینی، کم‌رنگ و در بعضی موارد

تاریک است. بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی‌هایی که زاییدهٔ ذائقهٔ مردان بوده، موجبات لازم را برای تحقیر زنان در این دسته از آثار فراهم کرده است». (حسینی، ۱۳۸۸: ۴۲)

در ادبیات کلاسیک، زنان شاعری مثل **طاهره قرةالعین**، رابعه بلخی، جهان‌ملک خاتون، مهستی گنجوی و... ظهور کرده اند که شعر را خیلی خوب می سرودند؛ امّا اگر خواننده به نام آن‌ها توجهی نداشته باشد، احساس می‌کند که این اشعار سرودهٔ مردان است و هیچ احساس زنانه‌ایی در آن به چشم نمی‌خورد. به‌عنوان نمونه، این رباعی از مهستی گنجوی که می‌گوید:

آتش بوزید و جامهٔ شوم بسوخت　　آتش بوزید و جامهٔ شوم بسوخت
برپای بُدم که شمع را بنشانم　　آتش ز سر شمع همه موم بسوخت

(گنجوی، ۱۹۸۵: ۲)

این رباعی، مؤیّد این‌نکته است که نگاه مردسالارانه از ادبیات ما، ادبیاتی مذکر و نرینه‌محور (فحولی) ساخته است. به‌گونه‌ای که شعر پارسی در دورهٔ ادبیات کلاسیک، در سایهٔ بزرگانی چون حافظ، سعدی، خیام، فردوسی، مولانا، ناصر خسرو، نظامی و... نفس می‌کشد. زبان زن و گفتمان زنانه در این دوره، تقلیدی و محدود و با خودسانسوری شدیدی عجین شده و آمیخته با نگاه و بیانی مردانه است.

ریشهٔ‌تمام این نابسامانی را باید در فرهنگ و محیط اجتماعی آن زمان‌ها جستجو کرد. تصویری که فرهنگ از زنان آن دوره ارائه کرده است، ظالمانه و در خدمتِ زیرساخت‌های زبانی مردانه است؛ زیرساخت‌های زبانی زنانه در آن در حاشیه قرار دارند. با نگاهی به آثار بزرگان شعر و ادب پارسی در دورهٔ کلاسیک، به‌سادگی می‌توان به این نکته پی برد.

سودابه، زن کیکاووس، چهرهٔ پلید شاهنامه است. بیشتر ابیاتی که در مذمت زنان در شاهنامه آمده است، در بیان رفتار و ویژگی‌های منفی او است. سودابه با فتنه‌گری و دسیسه، در مقابل شاه تظاهر می‌کند که سیاوش به ناپاکی قصد او را کرده است و شاه هم برای اینکه گناهکار از بی‌گناه شناخته شود، دستور می‌دهد که سیاوش از میان آتش بگذرد. فردوسی در این باره می‌گوید:

کسی که او بود مهتر انجمن　　کفن بهتر او را ز فرمان زن
سیاوش به گفتار زن شد به باد　　خجسته زنی که او ز مادر نزاد

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج۳: ۱۷۱)

در جای دیگر در داستان بیژن و منیژه می‌گوید:

بگویـــم سراســـر تـــو را داســـتان چـــو باشـی بـه سـوگند همداسـتان
کـه گـر لـب بـدوزی ز بهـر گزنـد زنـان را زبـان کـم بمانـد بـه بنـد

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج۵: ۶۸)

در ادبیات عامه نیز تصویر زن کژ و کوژ است. زنان غالباً با صفات حیله‌گری، مکاری و اغفال‌کنندگی توصیف می‌شوند. مولوی که از قصه‌ها، حکایت‌ها، باور و اعتقادات عامیانه استفاده کرده است، این تصویر از زنان در آثار او فراوان به چشم می‌خورد:

چنـد بـا آدم بلـیس افسـانه کـرد چون هوا گفتش بخور آن‌گاه خورد
اولـین خـون در جهـان ظلـم و داد از کـــف قـابـیل بهـــر زن فتـــاد
مکـر زن بـر کـــار او چیـره شـدی آب صـاف وعـظ او تیـره شـدی

(مولوی، ۱۳۶۲، دفتر ۶، بیت ۴۴۶۹ به بعد)

سعدی نیز مشورت با زنان را تباه می‌داند و آنان را در مقابل مردان قرار می‌دهد. تمامی اخلاق ستوده چون شجاعت، دلاوری، سخاوت و خردمندی را به مردان نسبت می‌دهد و زنان را از آن بی‌نصیب می‌داند: ای مردان بکوشید، یا جامهٔ زنان بپوشید (گلستان، حکایت۳).

و یا:

در مـرد چـو بـد نگـه کنـی زن بینـی حق باطل و نیک‌خواه دشـمن بینـی

(سعدی، ۱۳۷۲: شماره ۵۵)

خاقانی نیز زنان را ناقص‌العقل می‌پندارد و آنان را در ردیف خادمان به‌شمار می‌آورد. به‌طورکلی لفظ زن در اندیشهٔ خاقانی بار منفی دارد و هر جا که این لفظ را به کار می‌برد، قصد نکوهش و سرزنش و تحقیر دارد:

خاقانی اگر پند حکیمـان خوانـدی پس نام زنان را به زبان چون راندی
ای خواجه به بند زن چرا درمانـدی چـو تخـم غـلام‌بـارگی افشـاندی

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۷۳۸)

انوری در قطعه‌ای که در آن کسی را نصیحت می‌کند، در مذمت زن خواستن چنین می‌گوید:

کـم عیـالی سـعادتی‌سـت کـه مـرد نـرود جـز بـه رأی خـویش بـدان
مـــرد را نیـــز بنـــد تختـــه و غُـــل جـز عیـال گـران مـدان بـه جهـان

(انوری، ۱۳۷۲، ج ۲: ۷۰۲)

با روی کار آمدن قاجار و آشنایی مردم ایران با حقوق فردی و اجتماعی خود، به‌تدریج شرایط تغییر کرد. البته در این زمینه نیز زنان در رسیدن به حقوق خود پشت سر مردان حرکت می‌کردند و جریان آزادی‌خواهی آنان به‌مراتب کندتر از حرکت مردان بود. علت نیز آن بود که جامعهٔ ایران در عصر قاجار- با وجود حرکت مداوم به سمت آزادی‌های اجتماعی – هنوز آمادگی لازم را برای قبول ورود زنان به‌صحنهٔ جامعه نداشت. اما دورانی که در آن اندک‌اندک نویسنده‌های زن نیز به نوشتن روی آوردند، از دههٔ چهل آغاز می‌شود. گرچه تا پیش از دههٔ چهل نیز نویسنده‌های زنی وجود داشتند که می‌نوشتند – مانند طاهره یا قرةالعین در دوره قاجار که زنی ادیب و صاحب قلم بود و به خاطر تعقیب‌ها و آزارهایی که دید، امروزه از نوشته‌هایش چیزی در دست نیست- اما تعداد این نویسنده‌ها اندک و انگشت‌شمار است و از آن گذشته، نوشتن ایشان نیز به صورت یک امر اجتماعی پذیرفته شده، شناخته نمی‌شد. (ر.ک: فیاض، ۱۳۸۵: ۲۶) در دههٔ ۸۰-۱۳۷۰، در زمینهٔ نویسندگی در حدود ۳۷۰ نویسندهٔ زن شروع به انتشار نخستین اثر خود می‌کنند (۱۳ برابر نویسندگان زن دههٔ پیشین). عدهٔ نویسندگان مرد در این دورهٔ زمانی ۵۹۰ نفر است. به‌گونه‌ایی که فاصله خیلی کم شده است و شاخص مقایسه تعداد نویسندگان مرد که پنج برابر نویسندگان زن بود، به ۱/۵ برابر تقلیل یافته است. زنان چه در عرصهٔ رمان متعالی و چه در عرصهٔ رمان عامه‌پسند حضوری محسوس دارند. در واقع این قبیل آثار، عصیانی بود علیه سکوت، تأیید تازه‌ای بود بر فردیت زن، حضوری بود در قبال غیبتی طولانی؛ غصب فضا و نقشی بود که تاکنون از آنِ مردان بوده است. از همین رو، این آثار بدیع از زنان را باید از نظر فرهنگی، اگر نه همواره از نظر ادبی، واجد اهمیت و ارزش ویژه‌ای دانست. (ر.ک: همان: ۲۷)

شعر فارسی معاصر، تحولی در نگرش به زن به وجود آورد و او را به‌شکل متفاوت‌تری نسبت به قبل به تصویر کشید. زن در شعر معاصر از توجه ویژه‌ای برخوردار است؛ آن‌ها، برای زن احترام خاصی قائل‌اند. شاعران، زن را در جایگاه‌ها و نقش‌هایی غیر از عرصهٔ جنسی تعریف می‌کنند و نگاهی توأم با کرامت به وی در شعر ارائه می‌دهند. زن در این اشعار، دیگر موجودی بی‌ارزش نیست، بلکه همراه و همگامی برای مرد است.

فروغ فرخزاد، یکی از شاعران دورهٔ معاصر است که از نظر زبان شعری دارای سبک و شیوهٔ مخصوص خویش برخوردار است. اشعار نخستین او، عمدتاً شامل اشعاری است که بیان‌گر احساسات سطحی شاعر است. عمدهٔ این اشعار، عاشقانه‌هایی هستند که بی‌پروا و بی‌پرده به بیان احساسات شاعر

می‌پردازند و چنین امری تا آن روزگار در ادبیات ایران بی‌سابقه بود. شعر شاعران زن، پیش از فروغ فرخزاد را به‌سختی می‌توان از شعر شاعران مرد تشخیص داد؛ اشعار آنان در واقع تلفیقی از صور خیال و سنت‌های رایج ادبی دوران آن‌هاست و گرچه شعر زنان شاعر در طول تاریخ ادبیات ایران از احساسات رقیق زنانه بی‌بهره نیست، اما این احساسات به قدری در لفّافه تعبیرات و صور خیال رایج شعری در هم پیچیده شده‌اند که اگر سرایندهٔ آن معلوم نباشد، نسبت آن‌ها به یک مرد هم غیر طبیعی جلوه نمی‌کند. در واقع، اوضاع و احوال اجتماعی ایران قدیم، شرایط محیطی و سیطرهٔ زیرساخت زبانی مردانه، این اجازه را نمی‌داد که تمایلات خود را با آن صراحت و بی پروایی که در شعر فروغ فرخزاد متجلی است، بیان کنند. (خلیفه بناروانی: ۱۳۸۱: ۹)

دید نو و نگاه زنانهٔ فروغ در شعر معاصر فارسی، هویّتی است که او به زن داده است. زن، یعنی انسان، آفریده‌ای که جسم، روح، زبان، احساس، اندیشه و در نتیجه استقلال فردی دارد. این تصویر، نقطهٔ مقابل تصویر پیشین زن در فرهنگ این سرزمین است، تصویری که به رویا بیشتر مانده بود تا به واقعیت و در حجابی از خیال و عشق و تحقیر، قرن‌ها رازگونه زیسته بود. حضور زن در بیشتر آثار ادبی، انگیزه عشق، هوس، شهوت، نابکاری، مکر و بی‌وفایی است و حیات حقیقی او، نهان در دوردست انصاف و واقعیت، به بیداد آمیخته است. اما در شعر معاصر، چهرهٔ واقعی زن، نخستین بار در شعر فروغ تصویر شد و بی‌آنکه خود بخواهد، ادبیات زنانه را پی ریخت و با تک‌گویی درونی و ذهنیت و زبان زنانه، جهان فردی خود را در شعر معنا بخشید. (کراچی، ۱۳۸۳: ۱۲)

فروغ اولین شاعری است که تحلیل دوگانهٔ زن – مرد را در شعر خود مطرح می‌کند. او در شعر خود، همان قطب زنانه‌ای است که از تمناهای خود می‌گوید. این مسأله، توجه فروغ را به زنانگی خویش از بعد جنسی و عاطفی و تأثیر جنسیت را در سطح معنایی اشعار او به اثبات می‌رساند. نوع نوشته‌های فروغ، بسامد برخی واژه‌ها و کاربرد آن در دید اول، هر مخاطبی را بر آن می‌دارد که این احتمال را بدهد که شاعر این قطعات زن است. زنی که در چهار دیوار اسارت خانگی در برابر سنت‌ها و اخلاقیات معمول خانوادگی می‌ایستد و وضعیت نابسامان زنان عصر خویش را به تصویر می‌کشد:

«ز شهر نور و عشق و درد و ظلمت/ سحرگاهی زنی دامن‌کشان رفت/ پریشان مرغِ ره گم‌کرده‌ایی بود/ که زار و خسته سوی آشیان رفت». (فرخزاد، ۱۳۸۰: ۲۶)

فروغ با جسارتی که خاص اوست، تنها احساسات و تمایلات غریزی خود را آشکار می‌سازد که می‌توان گفت، هم از نظر تصویر و هم از لحاظ فکر و محتوا، خاص اوست و در آثار پیشینیان به چشم نمی‌خورد. مثلاً در شعر «شب هوس» از دفتر شعر اسیر می‌خوانیم:

«سرشار/ از تمامی خود سرشار/ می‌خواهمش که بفشردم بر خویش/ بر خویش بفشرد من شیدا را/ بر هستیم بیچد، پیچد سخت/ آن بازوان گرم و توانا را/ در لابه‌لای گردن و موهایم/ گردش کند نسیم نفس‌هایش/ چون شعله‌های سرکش بازیگر/ در گیردم / به همهمه در گیرد/ خاکسترم بماند در بستر/ در بوسه‌های پر شررش جویم/ لذت آتشین هوس‌ها را/ ...» (همان: ۵۴).

آنچه در این ابیات، جلب توجه می‌کند، احساسات سرکوب‌شدهٔ زنانه است که در طی قرن‌ها خفتگی در پستوی گفتمان غالب مردانه، طغیان می‌کند. زیرساخت‌های زبانی زنانه در این گونه ابیات فاعل‌اند، نه منفعل. در اینجا، از ابیات حکیمانه و محکم غول‌های شعری ادبیات کلاسیک هیچ اثری نیست و احساس حرف اوّل و آخر را می‌زند.

هرچه بیشتر به عصر حاضر نزدیک شویم، سیر تحوّل در زیرساخت‌های زبانی پرشتاب‌تر و محسوس‌تر است. با پیشرفتی که در همهٔ عرصه‌های فعالیت بشری به وجود آمده است، دیگر نه‌تنها فرهنگ مانع و بازدارندهٔ رشد و شکوفایی زیرساخت‌های زبانی زنانه نبوده؛ بلکه از آن‌ها استقبال به عمل آورده است. تحت تأثیر همین مسأله است که حتی شاعران مرد نیز از احساسات زنانه دم می‌زنند، به تشریح شخصیت آن‌ها می‌پردازند و زبان خود را به زبان زنان، بیش از گذشته نزدیک‌تر می‌بینند. به عنوان نمونه، شاعران مرد در شعر خود، به ستایش همسر به‌عنوان معشوق خویش می‌پردازند و حتی از ذکر نام آن‌ها تردیدی ندارند. برخلاف گذشته که شاعران به هنگام توصیف معشوق خود، به‌گونه‌ای عمل می‌کردند که مخاطب هرگز تصور نمی‌کرد که شاعر در حال توصیف همسر خویش است؛ بلکه یک معشوق خیالی را در نظر می‌گرفتند و با شاعر در توصیفات وی شریک می‌شدند. اما در سایهٔ گشایش فرهنگی، معشوق رنگ واقعی به خود می‌گیرد، نگاه شاعر به زن، دیگر رمانتیک صرف و انفعالی نیست؛ بلکه وی را با همهٔ حقیقت وجودی‌اش می‌ستاید و برای مخاطب توصیف می‌کند تا ارزش وی را به تصویر بکشد. شاعرانی مثل شاملو، نیما، قیصر امین‌پور و حسین منزوی در این زمینه پیشتازند و با دیدی ارزشی به همسران خود نگاه کرده‌اند و جایگاه والایی را که زنانشان در زندگیشان دارند، به تصویر کشیده‌اند.

به‌عنوان نمونه، ستایش همسر در مقام معشوق، در شعر شاملو نمود ویژه‌ای دارد، تا آنجاکه شاعر مجموعهٔ شعری به نام «آیدا در آیینه» را می‌سراید و در آن، تنها به ستایش از آیدا و توصیف ابعاد گوناگون وجودیِ وی می‌پردازد:

«میان خورشیدهای همیشه/ زیبایی تو لنگری‌ست/ خورشیدی که از سپیده‌دمِ همهٔ ستارگان/ بی‌نیازم می‌کند/ نگاهت/ شکست عریانی روحِ مرا/ از مهر جامه‌ای کرد/ بدانسان که کنونم/ شبِ بی‌روزنِ هرگز/ چنان نماید که کنایتی طنزآلود بوده است/ و چشمانت با من گفتند/ که فردا/ روز دیگریست... /آیدا فسخ عزیمتِ جاودانه بود» (شاملو، ۱۳۸۷: ۴۵۴-۴۵۳).

در شعر قیصر امین‌پور هم همسر در جایگاه معشوق، تجلّی ویژه‌ای دارد و زیبایی او را به طرز هنرمندانه‌ای به تصویر می‌کشد:

ای از بهشت باز دری پیش چشم تو — افسانه‌ای است حور و پری پیش چشم تو
صورت‌گران چین همه انگار خوانده‌اند — زیباشناسی نظری پیش چشم تو
چیزی نداشتم که کنم پیشکش، به‌جز — دیوان شعر مختصری پیش چشم تو

(امین‌پور، ۱۳۸۷: ۴۷)

۳. نتیجه‌گیری

غذامی بر این باور است که منشأ ایجاد عامل جنسیّت در زبان گفتاری و نوشتاری افراد، قراردادی، زیست‌شناختی- روان‌شناختی و اجتماعی- فرهنگی است، از سوی دیگر؛ زبان شعری در هر دو ادب، تحت تأثیر زیرساخت‌های غالب فرهنگی و اجتماعی است و جامعه‌پذیری جنسیت در ادبیات کلاسیک، زمینهٔ تحقیر و در حاشیه ماندن ویژگی‌های زنانه در شعر فارسی و عربی را فراهم آورده است.

افزون بر این، سرنوشت زن در شعر معاصر فارسی و عربی هم‌زمان با نهضت‌های بیداری‌خواهی و تجدّد، تا حدودی متحوّل شد. در این عصر، به موازات تفکر سنّتی رایج دربارهٔ زنان، نگرشی نوین تحت تأثیر ارتباط با جوامع غربی و نفوذ فرهنگ و تمدن اروپایی پدید آمد و در قالب انتقادهای اجتماعی از وضعیت زنان در شعر تجلی یافت همچنین زیرساخت‌های متعارض زبانی در هر دو ادب سیر تکاملی شبیه به هم را گذراندند؛ بدین معنا که از ابتدا تا دوران معاصر، زیرساخت زبانی غالب در شعر مردانه و نرینه‌محور بوده است و با آمدن دوران معاصر، این زیرساخت غالب و مردانه جای خود را به زبانی ملایم و انعطاف‌پذیر می‌دهد که همان ویژگی‌های تأنیث و زنانگی در شعر است.

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) استاد نظریه و نقد و در زمینه‌های نقد فرهنگی، زن و زبان، صاحب‌نظر است.

(۲) حس برتری جمع فحل؛ جنس نر و قوی در تمام حیوانات، ناقدان قدیم به شاعرانی که نسبت به رقیبان خود شاعرتر بودند و بر آن‌ها غلبه می‌کردند، فحل می‌گفتند. به عنوان مثال ابن‌سلام جحمی کتاب خود را «***طبقات فحول الشعرء***» نام نهاده است. ر.ک. «**معجم الوسیط**»: ماده‌ی «**فحل**».

(۳) تأنیث در اینجا محصور در جنس مؤنث و یا شعر مؤنث و یا اعمال زنانه نیست؛ بلکه تأنیث در اینجا، به گفتمانی لغوی مربوط می‌شود که دارای زیرساخت فرهنگی و ویژگی‌های زنانه است و از جانب مردان نیز اتفاق می‌افتد، همان‌طور که تذکیر زیرساخت فرهنگی دیگر است که هم از جانب زنان و هم از جانب مردان رخ می‌دهد. چه بسیار زنانی که گفتمان مردانه را تقویت کردند و چه بسیار مردانی که گفتمان ابداعی زنانه را به‌کار بردند.

منابع و مآخذ

ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم (۱۹۰۴). *الشعر الشعراء*، بیروت: دارالأرقم.

الإصفهانی، ابوالفرج (بی‌تا). *الأغاني*، الریاض: مکتبة الریاض الحدیثة.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۷). *مجموعه کامل اشعار*، چاپ سوم، تهران: مروارید.

الأمین، عزالدین (۱۹۷۱). *نظریة الفن المتجدد*، مصر: دارالمعارف.

انوری، محمد، (۱۳۷۲). *دیوان انوری*، به اهتمام مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

بناروانی، خلیفه (۱۳۸۱)؛ *مقدمه کتاب دیوان فروغ فرخزاد*، تهران: طلایه.

التبریزی، الخطیب (۱۹۹۷). *شرح المفضلیات*، تحقیق علی محمد البجاوی، قاهره: دارالنهضة.

حسینی، مریم (۱۳۸۸). *ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی*، چاپ اول، تهران: چشمه.

خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۶۸). *دیوان اشعار*، تصحیح سید ضیاءالدین سجادی، چاپ سوم، تهران: زوار.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۸). *گلستان*، تصحیح و شرح غلامحسین یوسفی، تهران: خوازمی.

---------- (۱۳۷۲). کلیات، تصحیح: محمد علی فروغی، چاپ اول: نگاه.

سفیری، خدیجه و سارا، امینیان (۱۳۸۰ش)؛ *جامعه‌شناسی جنسیت*، چاپ اول، تهران: جامعه‌شناسان.

السیّاب، بدر شاکر (۱۹۷۱). *الدیوان*، بیروت: دارالعودة.

شاملو، احمد (۱۳۸۷). *مجموعه آثار*، دفتر یک شعرها، چاپ هشتم، تهران: نگاه.

عبدالعزیز موسی، رشاد علی (د.ت)؛ *سیکولوجیة الفروق بین الجنسین*، القاهره: موسسة المختار.

العجلي، ابونجم (۱۹۸۱). *الدیوان*، تحقیق علاءالدین آغا، الریاض: النادي الأدبي.

غذامی، عبدالله (۲۰۰۵). *تأنیث القصیدة والقارئ المختلف*، بیروت: المرکز الثقافي العربي.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۰). *دیوان*، تهران: جاجرمی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۳). *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان بر اساس چاپ مسکو، تهران: قطره.

فروخ، عمر (۱۹۶۹). *تاریخ الأدب العربی*، بیروت: دارللملایین.

فیاض، ابراهیم و زهره، رهبری (۱۳۸۵)؛ *صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران*، پژوهش زنان، دوره ۴، شماره ۴، ۲۳ – ۵۰.

کراچی، روح انگیز و قائم مقامی، عالم‌تاج (۱۳۸۳). *ژاله و هفت بررسی*، تهران: داستان سرا.

گرانباوم (۱۹۵۹). *دراسات في الأدب العربي*، ترجمه احسان عباس وآخرین، بیروت: دارمکتبة الحیاة.

گنجوی، مهستی (۱۹۸۵). رباعیات، باکو: بانی (یازیچی)

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۴ش). *جامعه‌شناسی*، ترجمه: منوچهر صبوری، تهران: نی.

الملائکة، نازک (۱۹۶۷). *قرارة الموجة*، القاهرة: دارالکتاب العربي.

-------- (۲۰۰۸). *الأعمال الشعرية الکاملة*، جلد ۱و ۲، بیروت: دارالعودة.

-------- (۱۹۶۵). *قضایا الشعر المعاصر*، بغداد: مکتبة النهضة.

-------- (۱۹۷۱). *شظایا و رماد*، بیروت: دارالعودة.

مندراس، هانی (۱۳۶۹). *مبانی جامعه‌شناسی*، ترجمه: باقر پرهام، چاپ پنجم، تهران: مروارید.

مندور، محمد (بی‌تا). *في المیزان الجدید*، القاهره: مکتبة نهضة.

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۶۲). *مثنوی معنوی*، تصحیح: نیکلسون، چاپ دوم، تهران: کلک فرزانه.

Reference

Marshal Gordon (1998). *A dictionary of sociology*. Oxford university press

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ۲۶۷۶-۶۵۱۵
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ۲۶۷۶-۶۵۲۳

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالة محكّمة

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة الحادية عشرة، العدد ۱ (۴۱)، ربيع ۱۴۴۲، صص. ۳۷-۶۰

التنشئة الإجتماعية و صراع الأنساق اللغوية المذكرة و المؤنثة فى الشعر الفارسى و العربي (على اساس موقف عبدالله غذامي النقدية)

على پروانه[۱]
خرّيج في مرحلة الدكتوراه، فرع اللّغة العربية وآدابها، كلّيّة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة رازى، كرمانشاه، ايران
على سليمي[۲]
أستاذ في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة رازى، كرمانشاه، ايران
تورج زينى وند[۳]
أستاذ في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة رازى، كرمانشاه، ايران
شهريار همتي[٤]
أستاذ مشارك في قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة رازى، كرمانشاه، ايران

الوصول: ۱۴۳۸/۰۳/۱۱ **القبول:** ۱۴۴۱/۰۳/۲۶

الملخّص

الأدب كفنٍ يؤدى دوره بطرق مختلفة في حياة الإنسان و له هدف و منظور اجتماعى و ثقافي ككل أعمال الفكرية و المعنوية آخر للإنسان. على هذا، لايزال اصيب بالتحول مع التحولات التى تحدث في المجتمع. بإستعانة دراسة آداب الأمم يمكن أن يشاهد تأثرها من مقولة الجنسية واللغة والثقافة.

تلزم مواقف المشتركة الكثيرة بين الأدبينِ الفارسي والعربي، ضرورة دراسة وتطبيق موقف غذامي النقدية. يهدف هذا المقال الذى تمّ دراسته بالأسلوب التحليلية والتوصيفية، أن يتذكر مرايا للالتقاء والارتقاء بين الأدبين من الموقف الأخرى. تبيّن هذه الدراسة أنَّ الشعر العربي والفارسي كانا ابتداءً ساحة صراعِ الأنساق اللغوية المذكرة والمؤنثة و تتحكّم الأنساق اللغوية المذكرة في كلا الأدبين مدى خمسة عشر قرون تقريباً وفي هذه المرحلة الفحولية، تكون لغة التأنيث حلقة مفقودة فى الشعر. و عندما ظهر عدد ضئيل من الشاعرات قلن شعراً مذكراً تحت هيمنة خطاب ذكورى كان سائداً فى الشعر. مع بداية قرن العشرين و صلة الشرق بالغرب و تعرّف بمكاتبه الأدبية وحرية العمل، توفّر خلفية مناسبة لوعى المرأة بمكانها وبالتالي مشاركتها أكثر فأكثر من قبل في نشاطات الاجتماعية والثقافية. بسبب مشاركة المرأة في شعر المعاصر و بالتالي غلبة الأنساق المؤنثة، تقلّل من فخامة لغة الشعرية وتتجه نحو الأنوثة و الليونة و تكون أكثر انفعالا من قبل. تعدّ نازك الملائكة و فروغ فرخزاد من موسسى أنساق الثقافية المؤنثة في الشعر و عبّرتا واعياً عن أحاسيسهم الأنثوية.

المفردات الرّئيسية: النقد الثقافي، عبدالله غذامي، الشعر العربي والفارسي، أنساق اللغوية المذكرة والمؤنثة.

---

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: parvaneh.ali2@gmail.com
۲. العنوان الإلكتروني: salimi1390@yahoo.com
۳. العنوان الإلكتروني: t_zinivand56@yahoo.com
٤. العنوان الإلكتروني: sh.hemati@yahoo.com