

جریان‌شناسی فرم تجلی (پاریدولیا) و ادبیات نوقلندرانه در شعر معاصر ایران

هنگامه اهورا^۱، زینب نوروزعلی^۲

چکیده

واژه پاریدولیا از دو واژه یونانی «پارا» به معنی کنار یا همراه و «ایدولون» به معنی تصویر تشکیل شده و در کل به معنی و مفهوم جانبی یک شکل اشاره دارد. پاریدولیا یا شبیه‌پنداری یک پدیده روان‌شناختی است که در آن، فرد علایم یا صداهایی را که ادراک می‌کند به صورت معنادار می‌شناسد. دیدن چهره در ابر، ماه یا اشیاء، (رستمیان: ۱۳۹۳) شنیدن پیام‌های ناشناخته وقتی نوار یا صدای ضبط شده پخش می‌شود از این دست ادراکات هستند. این پدیده روان‌شناختی در ادبیات و هنر نیز تجلی یافته است. این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای تدارک شده در پی معرفی جریان‌شناسی این مفهوم روان‌شناختی در ادبیات معاصر به ویژه ادبیات نوقلندرانه است. نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که در ادبیات قلندرانه دو جایگاه جایگاه من‌شناور و جایگاه توی شناور وجود دارد که بافت یک اثر را می‌سازد. شاعر در این گونه ادبی در همه کس متکثر و متجلی است و مخاطبش نیز شخصیتی شناور و متکثر در همه کس می‌شود. این‌گونه نوشتار که بنیان شعر نوقلندری را نمود می‌بخشد، اثر را به یک فونکسیون خلاقه با محوریت یک عاطفه شدید مبدل می‌سازد که تأثیرگذاری و تأثیرپذیری توأمان همه چیز را از یک چیز در ساختار سیال موقعیت عاطفی سوژه به نمایش می‌گذارد. همین حضور تصادفی یک آشنا در نامرتب‌ترین پدیدارها مصداق روشن نام تجلی بر این گونه ادبی است.

واژه‌های کلیدی: فرم تجلی، شعر پاریدولیا، ادبیات نوقلندرانه، مکتب فرائیسیم.

۱. پژوهشگر موسسه مطالعات علوم انسانی و اسلامی حکمت کلمه

Ahoura98@gmail.com

۲. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدیر مسئول موسسه حکمت کلمه. (نویسنده مسئول)

z.norouzali.lit@iauctb.ac.ir

۱. مقدمه

ظاهراً پاریدولیا در مفهوم روان‌شناختی برای اولین بار در قرن نوزدهم توسط یک پزشک آلمانی استفاده شد. البته در قرن شانزدهم داوینچی در رساله نقاشی خود اشاره مشابهی بر این مفهوم داشته است.

کارل سیگن عقیده داشت انسان‌ها در یک سازوکار برای بقای بیشتر، به نوعی طراحی شده‌اند که بتوانند از لحظه تولد، چهره انسانهای دیگر را به راحتی تشخیص دهند. با کمک این مکانیسم، آنها با جزئیات بسیار کم می‌توانند، چهره‌ای را از دور تشخیص بدهند، این مکانیسم آن قدر کارا از آب درآمد که علاوه بر کاربرد اولیه خود حتی می‌تواند از طرح‌های نامفهوم هم چهره دربیآورد. او معتقد بود که شناسایی دوست از دشمن برای انسان‌های ماقبل تاریخ یا حتی انسان‌های مدرن مهم و حیاتی بوده است، طوری که ناتوانی در تمیز دوست از دشمن در کسری از ثانیه، منجر به نیست شدن یک انسان می‌شد، به همین خاطر چرخه تکامل در طی هزاران سال این حس را در مغز ما تقویت کرده است. داوینچی نیز در یادداشت‌های خود شبیه‌پنداری را به عنوان ابزار هنرمندان معرفی کرده است. به عقیده او اگر شما به دیواری که در آن لکه‌های مختلف وجود داشته باشد نگاه کنید می‌توانید کوه‌ها درختان و هر چیزی که قوه تخیل‌تان اجازه بدهد را بسازید.

در سال ۲۰۰۹ دانشمندان تصمیم گرفتند با MEG که شیوه‌ای برای نقشه‌برداری از مغز با ثبت میدان‌های مغناطیسی تولید شده توسط آن است، مغز انسانها را هنگامی که در حال چهره‌سازی از طرح‌های نامفهوم است مورد بررسی قرار دهند. مشخص شد که در این حالت، مشابه هنگامی که ما به صورت عادی قیافه یک انسان را می‌بینیم، قسمتی از قشر مغز ما موسوم به قسمت قدامی دوکی شکل یا ventral fusiform cortex تحریک می‌شود، اما زمانی که ما اشیای تداعی‌کننده چهره را نمی‌بینیم این قسمت فعالیت را از خود نشان نمی‌دهد. فاصله زمانی بین دیدن یک شبه‌چهره تا فعال شدن این قسمت تنها ۱۳۰ هزارم ثانیه است که درست به اندازه فاصله زمانی مورد نیاز برای ادراک یک چهره واقعی است. این مطلب نشان نمی‌دهد که مکانیسم چهره‌سازی مغز ما یک مکانیسم اولیه است و نباید تصور کنیم که یک پدیده شناختی دیر هنگام، وابسته به پردازش کورتکس خودآگاه ما در این امر دخیل است. به عبارتی پیش از آنکه ذهن خودآگاه ما وارد میدان شود، ما به صورت فطری حتی با دیدن این تصویر ساده، یک چهره را در این طرح می‌بینیم و نه چیز دیگر.

۱-۱. بیان مسأله و سوالات پژوهش

با توضیحاتی که در مقدمه گذشت این پژوهش به دنبال یافتن پاریدولیا و معرفی فرم شعر تجلی در ادبیات معاصر ایران است. هنر و ادبیات تجلی همان گونه که از نامش برمی آید در پی جلوه گر شدن کسی یا چیزی در کس یا چیز دیگر پدید می آید و این در حالتی اتفاق می افتد که هیچ وجه شبه‌ای بین آن دو وجود نداشته باشد و شاعر در هوشیاری دست به تجلی‌سرای می‌زند. در این نوشتار برآنیم نگاهی به فلسفه و ادبیات قلندریه و به تبع آن نوکلندریه داشته باشیم، اما نباید از نفوذ همه‌جانبه روح مشرقی آنها در تار و پود ایرانیان غافل شد. به گونه‌ای که تأثیر مستقیمش را در زوایای زندگی‌مان فراوان می‌بینیم و در این راستا چه بسا اشعاری که صبغه قلندریه یا نوکلندریه نداشته باشند، اما تحت تأثیر مستقیم این دو استایل ادبی نگاشته شده باشند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

تجلی‌اندیشی به هنر و با نگاهی ریزبینانه‌تر ادبیات (شعر، داستان) محدود نمی‌شود، بلکه گستره آن درحدی همه‌گیر است که در بین توده مردم رواج داشته و امری عادی و روزمره تلقی می‌گردد اما چنانچه به زیور هنر آراسته و به عنوان مثال در قالب شعر مکتوب شود و وجهه زیبایی‌شناسی و والایی‌شناسی پیدا کند با نام تجلی‌نویسی (شعر تجلی یا شعر پاریدولیا) وارد حیطه ادبیات می‌شود. اهمیت این پژوهش در آن است که این نگاهی مردمی و عام را در هنر و ادبیات مشخص و جریان‌شناسی تولد و تبلور آن در نازک اندیشی‌های شاعرانه را معرفی می‌نماید.

۱-۳. پیشینه پژوهش

پاریدولیا پیش و بیش از آنکه در حوزه ادبیات و هنر ورود کند یک مفهوم روان‌شناختی است. درخصوص این مفهوم و از منظر روان‌شناختی پژوهش‌های روان‌شناسی صورت گرفته است. امین‌خانی و همکاران (۱۳۹۵) در «نمود حالات احساسی چهره انسان در نماهای معماری و شهری» به بررسی شبه‌تصویرهای انسانی در معماری‌ها پرداخته‌اند. صفدری (۱۴۰۰) در «علم پاسخ می‌دهد چرا تمایل داریم اشیاء مختلف را به شکل چهره ببینیم» اشاره می‌کند که مغز هنگام پردازش سریع سیگنال‌های بصری کار شگفت‌انگیزی انجام می‌دهد. در واقع به نظر می‌رسد مغز در پردازش سریع چهره و حالات، خطر مقداری مثبت کاذب را می‌پذیرد.

همچنین سوگیری‌های خاصی که می‌تواند مغز ما را هنگام رویارویی با چهره‌های انسانی تحت تأثیر قرار بدهد، می‌تواند، در مورد چهره‌های خیالی نیز رخ بدهد که از این ایده حمایت می‌کند؛ برای فعال شدن مکانیسم‌های حسی رده‌بالتر پردازش بصری نیازی نیست، چهره واقعی باشد.

در حوزه ادبیات و فرهنگ نیز یونسیان (۱۴۰۱) در «پاریدولیا در عرصه‌های فرهنگی و سیاسی به عنوان چشم اسفندیار یا پاشنه آشیل جامعه ایرانی» آورده است که ایرانیان تمایل دارند تا از دل اتفاقات و رخداد‌های روزمره نتیجه‌گیری‌ها و اکتشاف معانی چند تکه و گسسته بیرون بیاورند. وی همین نکته را دست‌مایه شروع مطالعه و بررسی پاریدولیا در عرصه‌های فرهنگی و سیاسی قرار داده است. نوروزعلی (۱۴۰۲) در بخشی از «آنتولوژی شعر زیست-زمین سوژگی و فرااومانیسم»، به فرم شعر تجلی و پاریدولیا به عنوان یکی از مطرح‌ترین فرم‌های شعر پرداخته و اشاره کرده است که فرم تجلی که ریشه‌ای عمیق در ادبیات قلندرانه دارد انعکاس پدیداری در پدیدار دیگر (پاریدولیا) را بدون وجه شبه مطمح نظر قرار داده است. نیلوفر مسیح (۱۴۰۰) جنس سوم؛ همتی و رشیدی (۱۴۰۰) جنبش ادبی ۱۴۰۰؛ نوروزعلی (۱۴۰۰) آنتولوژی زبانه‌نویسان؛ محمدی (۱۴۰۲) مبانی ادبی فرائیسم و... نیز از جمله کتب منتشر شده‌ای هستند که به ادبیات قلندرانه و نوکلندرانه اشاره داشته‌اند.

۲. مبانی نظری

۱-۲. ادبیات قلندریه

در قرن ششم هجری فرقه‌ای موسوم به قلندریه از دل ملامتیه که برای پرهیز از ریا تظاهر به بی‌مبالاتی، بی‌قیدوبندی و اعمال خلاف عرف می‌کردند، پدید آمد. «چهره قلندر، چهره انسانی است که معیارهای حاکم بر جامعه را نمی‌خواهد، بپذیرد و از عرف و عادت‌های رسمی و جاری، خود را برکنار نگاه می‌دارد و همت در آن بسته است که تابوهای جامعه را بشکند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ۲۹۶-۲۹۷)

به تبع مرام قلندران و اندیشه قلندری، ادبیات قلندریه نگاهی انتقادی دارد به پلشتی‌هایی که در جامعه تقدس و مذهب از هیچ ظلم و فساد رویگردان نیستند. برای این منظور ناگزیر از کلیدواژگان اربابان زر و زور و تزویر بهره می‌جوید، تا با زبان آنان بساط مکرشان را برچیند و در این وارونه‌نمایی کلماتی را که در ادبیات زاهدانه و عرفی بار مثبت دارند فرامنفی قلمداد کرده و واژگان منفی را فرامثبت. «شعر قلندری شعری است که گوینده آن می‌کوشد

ارزش‌های رسمی عرفی و اخلاقی و دینی محترم در جامعه را به نوعی زیر سؤال ببرد و برعکس ارزش‌های دیگری را جانشین آنها کند، ارزش‌هایی که در عرف جامعه و ارباب شریعت نه تنها ارزش به حساب نمی‌آید بلکه ضد ارزش به شمار می‌رود.» (همان: ۲۹۷) در این میان از کلمات مقدسی چون مسجد، منبر، حج، کعبه، سجاده، وضو و... حتی اشخاصی که جایگاهی والا دارند مانند زاهد، شیخ، مفتی و محتسب، تقدس‌زدایی گردیده و به آنان حیثیتی فرودست داده می‌شود و واژگانی از قبیل خرابات، نظرباز، میکده، شراب و متعلقاتش مانند جام، پیاله، صبوحنی، خط جور و... بار معنایی فراموش می‌یابند، آن‌گونه که حافظ می‌گوید: «در میخانه بیستند خدایا میسند/ که در خانه تزویر و ریا بگشایند» (حافظ، ۱۳۷۸: ۱۹۸) و «می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب/ چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند» (همان، ۱۹۶) یا «وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوار سیر/ ذکر تسبیح ملک در حلقه زنار داشت.» (همان، ۷۹)

این تقابل تا بدان‌جا پیش می‌رود که حتی دراویش که مرامشان ملامتیه و قلندریه است در برابر صوفیان عارف‌نما که یا مبدل به نهاد قدرت شده بودند و یا با صاحبان زر و زور همدست، برخیزند و حتی به نمادهای عرفانی از قبیل خرقة، ریش، گیسو و... بتازند. از نظرگاه ادبیات قلندریه درویش و صوفی دو قطب متضادند؛ آن‌چنان که حافظ می‌گوید: «روضه خلد برین خلوت درویشان است/ مایه محتشمی خدمت درویشان است» (همان، ۴۹) یا «در این بازار اگر سودی‌ست با درویش خرسند است/ خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی» (همان، ۴۳۷) و «گر مرید راه عشقی فکر بدنامی نکن/ شیخ صنعان خرقة رهن خانه خمار داشت» (همان، ۷۹) هم‌چنین «صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد/ بنیاد مکر با فلک حقه‌باز کرد» (همان، ۱۲۹) یا «بسیار سفر باید تا پخته شود خامی/ صوفی نشود صافی تا درنکشد جامی» (سعدی، ۱۳۸۵: ۸۹۹)

بنابراین شعر و ادبیات قلندریه تابوشکن‌ترین متون تاریخ ادبیات جهان را در بر گرفته است که هم علیه زهد زاهدان و مفتیان ایستاده و هم علیه صوفیان و خود را از هرگونه رنگ تعلقی رهانیده. در ادبیات نو قلندرانه نیز همین هنجارشکنی‌ها به چشم می‌خورد که گاه در کالبد آشنایی‌زدایی از امری متعالی‌ست «در لباس یک قلندر جبرئیل/ بست بر اعجاز چشمانت دخیل/ صد انال‌الحق زد پس از آن وحی شد/ کفر عاشق بهترین الحادهاست» (آذریک، سایت فرائیس، ۱۳۹۸) و گاه از عرفان «خط بعدی را که چشمانت سرشت/ خط سوم شد پس از نی‌نامه زشت/ آن‌چنان پیدا که مولانا نوشت/ در خط بی‌نور شمس ایرادهاست.» (اهورا، وبلاگ زخم‌انار، ۱۴۰۲)

«اشعار قلندرانه نکات عمیق فلسفی و عرفانی را با بیانی آمیخته به طنز و با انتقاد از ظاهرگرایی‌ها و ریاکاری‌های عصر مطرح می‌کند که موجب می‌شود آن را شعر رندانه بنامیم.» (مصطفوی‌زاده و همکاران، ۱۴۰۱: ۳۹-۷۳) و شاید این هنجارشکنی موجب همه‌کس‌پسند بودن و راز ماندگاری‌اش تا چندین سده باشد.

«در ادبیات قلندرانه ما قائل به دو نوع جایگاه هستیم که بافت یک اثر را می‌سازد: جایگاه من شناور و جایگاه توی شناور.» (سلیمان‌پور، ۱۴۰۱: ۴۸) شاعر در این گونه ادبی در همه کس متکثر و متجلی می‌شود یعنی در یک قطعه شعر به عنوان مثال هم عاشق است و هم معشوق، هم با دلبرش سر جنگ دارد و هم سرسپرده اوست، هم شوق لقاء دارد و هم در آتش فراق می‌سوزد، در عین حال که ناز و عتاب او را به جان می‌خرد به بی‌نیازی‌اش حتی در برابر معشوقه به خود می‌بالد و آن‌چنان در این چندگانگی فرا می‌رود که حتی گاه نمی‌توان جنسیت وی را تشخیص داد. در مقابل، مخاطبش خواه معشوقه باشد خواه پادشاه ممدوحش و... نیز شخصیتی شناور و متکثر در همه کس می‌شود. شوربختانه صاحب‌نظران و منتقدان معاصر ایران این عدم تشخیص جنسیت و وجود معشوق شناور را در ادبیات قلندرانه ضعف ادبیات کلاسیک قلمداد کرده‌اند از جمله سیروس شمیسا در *شاهدبازی در ادبیات پارسی ابیاتی* را در مورد عشق‌بازی با معشوق‌های مذکر گردآوری کرده و انگشت اتهامش را به سوی ادیبان، حکیمان و عرفایی که گنجینه‌های هنر و معرفت ایران‌زمین‌اند گرفته، غافل از اینکه معشوق شناور خودبه‌خود عاشق شناور دارد و با او در حرکت بوده و ثابت و ایستا نیست.» (محمدی، ۱۴۰۲: ۲۶۴) و این امر به منزله فرازوی از جنسیت و استحاله شاعر در وجود اسطوره‌ای معشوقه است.

در غزل ماکسی‌مال نوقلندرانه *فصل خصوصی آرش آذریک* رگه‌هایی از یکی بودگی شاعر با معشوقه‌اش و استحاله در او به چشم می‌خورد. «بی‌تو دیوی که دوباره در من است/ نوعروس شهری از دامادهاست» که گویی جنسیت شاعر زن است و یا در بیتی دیگر از همین غزل «غیر من کی رفته، جسته، یافته/ دلبری که در صف جلادهاست» چنانچه خواننده بدون دانستن نام شاعر آن را بخواند می‌پندارد این کلمات تراوشات قلم بانویی‌ست که دل به عشق مردی سنگین‌دل و خشن سپرده. در نوقلندرانه‌ای دیگر از آذریک که فراجنسیتی است احیای زن اساطیری شعر دری اتفاق افتاده جز در این بیت «این نور که می‌ریزد از مهتاب اکنون/ شیری‌ست که خورده‌ست از پستان سارا» (نوروزعلی، ۱۴۰۰ ب: ۵۹۸) که آن هم به معشوق و جبهه‌ای مادرانه و فرازانه بخشیده است.

گویی شاعر قلندرانه‌نویس با تمام وجودش و به جای هرآنکه و هر آنچه در عالم است مثلاً معشوقه‌اش را می‌نویسد و به او مهر می‌ورزد، معشوقه‌ای که تمام زیبایی‌ها و خوبی‌ها در او جمع شده و مصداق این شعر فروغی بسطامی‌ست: «با صد هزار جلوه برون آمدی که من/ با صد هزار دیده تماشا کنم تو را» (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۶: ۹) حتی شاعر در این ژانر ادبی پا را از تمام این فراتر نهاده و «چه بسا ممکن است تنها یک غزل در بیت یا ابیاتی عاشقانه باشد در بیتی یا ابیاتی دیگر مداحانه، در دیگر جا عارفانه، تعلیمی، معترضانه و انقلابی، سیاسی، رندانه و...» (مسیح، ۱۴۰۰: ۱۳۴) بی‌آنکه متن دچار آشفتگی، پراکنده‌گویی و تزامم باشد.

نگرش قلندرانه به من نوعی این امکان را می‌دهد که «با چشم دیگری نیز جهان را به نظاره بنشینیم که آن دیگری می‌تواند جنس مخالف من باشد، گیاه، سنگ یا پرنده باشد.» (نوروزعلی، ۱۴۰۰ الف: ۳۰۳) حتی از این دموکراسی‌اندیشی ادبی گذر کنم و «مرز زمان و مکان را بشکنم، به گذشته یا آینده بروم و تا بی‌کران سفر کنم.» (همان)

ادبیات قلندریه که در قرن ششم هجری توسط سنایی پایه‌گذاری شد و با حافظ به اوج رسید در آثار شاعران بزرگی همانند عطار، فخرالدین عراقی، عبید زاکانی، مولانا و... نمود یافت در دوران مدرن با غلبه اندیشه اومانیستی که از همه چیز و همه کس تقدس‌زدایی می‌کرد و معشوق را زمینی و دم‌دستی می‌دید اندک اندک از رونق افتاد «زیرا با حاکمیت نظریه دکارت یعنی مدرنیسم در ادبیات نوین، نیما معشوق ادبیات کلاسیک یعنی معشوق پیشین را ذهنی دانسته و بر آن شد که به او جنبه عینی بدهد.» (همان، ب: ۵۸۸) اما در اواخر دهه هشتاد آذربیک بر پایه فلسفه ادبیات قلندرانه آن را احیا و با عنوان ادبیات نوقلندرانه (نوقلندریه) آثار فراوانی را هم در قالب متون آزاد و هم اشعار کلاسیک ارائه داد و در دل آن ژانرهای نوین ابداع کرد.

۲-۲. ادبیات نوقلندرانه (نوقلندریه) بازگشت‌آوانگارد به خردمیتربایی فلسفه اشراق

مکتب فرائیسم به بنیان‌گذاری آرش آذربیک معتقد به ارائه روایت‌های نوین در دل روایت‌های دیگر در زمینه علوم نظری از فلسفه گرفته تا ادبیات، هنرهای گوناگون و... بوده (همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۳۸) و آنها را در شش ژانر: متون و نظریه‌های تقلیدگرا، متون و نظریه‌های احیاگرا، متون و نظریه‌های ابداع‌گرا، متون و نظریه‌های بدعت‌گرا، متون و نظریه‌های رویکردگرا، متون و نظریه‌های تجربه‌گرا مقوله‌بندی می‌کند.

در بحث احیاگری آذربیک بر این باور است که مکاتب و گونه‌های ادبی بنا بر ضرورت اجتماع پدید می‌آیند. «سبک‌ها، قالب‌ها و ژانرهای فرمیک و محتوایی یعنی طرزهای نگارشی می‌توانند در زمینه‌ها و زمانه‌های دیگر دوباره با وفاداری شاعر و داستان‌نویس به ضرورت‌ها و اقتضائات عصر خود در قامتی دیگر احیا شوند و شخص احیاگر به عنوان مبدع جریان‌ی نوین در ادبیات زمانه خود در تاریخ ادبیات ثبت شود.» (محمدی، ۱۴۰۲: ۲۷۲) اما باید دید از نگرگاه وی ضرورت احیای ادبیات نوقلندریه با تمام تفاوتی که در سیستم نگارشی و ریشه‌گاه اندیشگانی‌اش با ادبیات قلندرانه دارد در چیست. «جان‌مایه ادبیات قلندریه، عرفان اسلامی بوده اما سنگ‌پایه ادبیات نوقلندرانه، بازگشتی آوانگارد به اصالت فرارونده فلسفه شهاب‌الدین سهروردی است. این بازگشت آوانگارد به فلسفه اشراق که عنوان «نواشراقی‌گری» و «اشراق جوان» نیز بر خود دارد بر این باور است که نخستین سیستم کاربردی در دیالوگ همه‌جانبه در گفتگوی فرهنگی-تمدنی ما را شیخ شهاب‌الدین سهروردی پیشنهاد داده است.» (آذربیک، سایت رسمی مکتب اصالت کلمه: ۱۳۹۸) آذربیک این ضرورت را در سفارش اجتماع در جهان امروز برای آشنایی‌زدایی تابوشکنانه از المانهای تفولوژیک برای مبارزه با سوءاستفاده و تزویر سوءاستفاده‌گران از آن و اصالت دادن به ساحت‌های اونتولوژیک جهان معنویت از یک سو و نیاز جامعه امروز ایران به دیسکورس اشراقی در فلسفه اشراق سهروردی می‌داند. «فلسفه اشراق برای نخستین بار به جای یک سیستم تقابلی، واضع گونه‌ای فراسیستم نگارشی شد برای پیوند هم‌افزای تمدن‌های ایران باستان، ایران اسلامی و یونان باستان (به مثابه مغرب‌زمین) که نقطه مرکزی این نگره را نیز سهروردی بر اساس حکمت اصالت نور پایه‌ریزی کرد.» (اهورا، وبلاگ زخم انار، ۱۴۰۲) به بیان دیگر نواشراقی‌گری که عنوان پیشنهادی آذربیک بر این بازگشت آوانگارد است با اصالت دادن هم‌زمان و توأمان به سه کلان‌روایت: تمدن ایران باستان با محوریت زردشت، شاگردان او و فرزندان آن اعصار/ تمدن ایران باستان با محوریت معنویت و عقلانیت فلسفه و عرفان اسلامی فراتر از هر گونه سلسله و سیستم/ تمدن غرب با محوریت افلاطون در جهان‌بینی، ارسطو در منطق‌اندیشی و... و گره زدن این سه مورد به هم، آنها را در یک دیالکتیک هم‌افزا و ادراکی نهادینه کرده است.

آذربیک ریشه چهارپارگی فرهنگ ایران را در چهار مورد تمدن‌سوز می‌داند: پان‌ایرانیست‌هایی که با نفی تمدن بزرگ این ۱۴۰۰ سال که بر بنیان اسلامیت بوده نوعی اصالت غالباً نوستالژیک و ناکاربردی به ایران باستان می‌دهند./ پان‌اسلامیست‌هایی که با نفی تمدن بشکوه ایران کهن

و تمام دستامدهای فرهنگ میترایی-مزدیسنایی از آن طرف بام افتاده‌اند./ جمعی که تحت تأثیر برخی نگره‌های کارمایی-چاکرای-یوگایی (انرژی‌گرایان معنوی و تناسخی) تحت تسلط فرهنگ خاور دور قرار گرفته‌اند./ خیل کثیری که در کالبد روشنفکری تحت تأثیر مستقیم یا غالباً غیرمستقیم و سطحی (رسانه‌محور) فلسفه‌های گونه‌گون آتئیستی، سوسیالیستی، پوزیتیویستی و... شیفته و خودباخته فرهنگ مغرب‌زمین شده‌اند.» جهان اندیشگانی نوقلندریه ایران را در چهارراه تمدنی جهان یعنی هستی‌شناسی ایران باستان، هستی‌شناسی ایران اسلامی، خاور دور و جهان مغرب‌زمین دریافته و پان‌ایرانیسم باستان‌گرا، پان‌اسلامیسم، شرق‌زدگی و غرب‌زدگی را سم مهلک تمدن و مایه فرهنگ‌سوزیِ امروزیه می‌داند و راهکارش برای گریز از این دامچاله‌ها گفتمان اشراقی است: «ما براساس گفتمان اشراقی می‌توانیم به دیالوگ هم‌افزای این چهار ساحت فرهنگی-تمدنی در جان و جمع و جامعه و جهان امروز در این سرزمین اورمزدی نزدیک شویم و از هر گونه تضاد و دگرانکاری فرا برویم.» (سایت فرایسیم) این چهارپارگی به نوعی یادآور دانش‌واژه چهل‌تکه داریوش شایگان است اگر چه وی راهکاری را که بتوان بر اساس آن زیستِ امروزیه داشت ارائه نداد اما آذریک با بازگشت آوانگارد به اصالت‌های فرارونده، آلترناتیو فرهنگی ایران را در نگرگاه اشراقی می‌بیند و این به معنای صرف خوانش حکمت‌الاشراق نیست، بلکه وی بنیان‌روایت حکمت‌الاشراق سهروردی را سنگ‌پایه و دست‌مایه سیستم نواشراقی خود کرده و در آن هر کس بنا بر آنچه آذریک آن را خوانش کشف‌محور دانسته و در مقالات متعدد به آن اشارت داشته هر مکتب را به دو ساحت کشف لوگوسیک و ساحت جعل سیستمیک تقسیم می‌کند.

ساحت جعل سیستمیک بنا بر ضرورت‌ها و نیازهای زمینه و زمانه تأسیس آن مکتب شکل می‌گیرد و به طبع در زمینه و زمانه دیگر با ضرورت‌ها و نیازهای متفاوت ناکارآمد خواهد شد اما کشف لوگوسیک حکایتی دیگر دارد و ریشه‌اش در خودآگاه و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفتگانه بشری است که در اصل ساحتی از وجود به مثابه امکانات وجودی انسان به ما هو انسان را کشف کرده و فراتر از زمینه و زمانه است. جاودانه است. چه بسا که در اذهان عموم این شائبه پیش بیاید که اندیشه نوقلندرانه تابع بی‌چون و چرای جهان سنت باشد اما به زعم پایه‌گذار آن «اشراق‌اندیشی جوان که بنیان ادبیات نوقلندرانه برای حرکت از دین به مثابه تئولوژی به سوی دین به مثابه انتولوژی است، نقد بنیادینی بر جهان سنت دارد مبنی بر این

که نحله‌های فلسفی در آن محوریتشان بر ارتباط بین فردیتِ ناسوژه‌مند و امر متعالی‌ست؛ بنابراین گم‌شده بزرگ عصر سنت چیزی نیست جز جامعه.» (همان)

در گزاره‌های فوق آذریبک نقد شدیدی دارد بر جهان سنت که بی‌تردید منظور او جامعه، جامعه مدنی و مدرن است که هرگز در نظام‌های ارباب-رعیتی و فرمان‌محرانه مورد توجه قرار نمی‌گیرد. او مشخصاً اشراق‌اندیشی را با معنویت اسلامی مطمح نظر دارد. درباره دو اصطلاح تئولوژی و انتولوژی در دین، بیژن عبدالکریمی کتابی با عنوان «پایان تئولوژی» دارد که به این مهم بسیار پرداخته و بی‌تردید برای کسانی که بخواهند دو دانش‌واژه تئولوژی و انتولوژی را در دین دریابند این کتاب بهترین منبع پژوهش خواهد بود، اما بحث آذریبک در اینجا اصلاً خود دین نیست بلکه وی گم‌شده را در جامعه می‌بیند یعنی در ساحت تئولوژیک، گم‌شده خود جامعه است که در ادامه مشخص می‌کند که مدرنیسم آن گم‌شده اصل مهم را می‌یابد و عصری جدید می‌سازد. «کشف بزرگ جهان مدرن، جامعه بود و تحقق دستامدی عظیم که باعث شد انسان از نظام فرمان‌محوری و ارباب و رعیتی جدا شود و به‌سوی نظام قانون‌محور و حقوق شهروندی حرکت کند. انسان دیگر رعیت نبود بلکه شهروند شد اما این دستاورد با حذف تدریجی امر متعالی در شئون اندیشگانی همراه بود و همه سیستم‌های فلسفی در سیکل دوسویه‌ی فرد و جامعه شکل گرفتند.» (اهورا، وبلاگ زخم انار، ۱۴۰۲) آذریبک همان‌گونه که بر جهان سنت نقد وارد کرده که دو سویه فردیت ناسوژه‌مند و امر متعالی را محور قرار داده و جامعه در آن گم شده بر مدرنیسم نیز این نقد را دارد که با حذف تدریجی امر متعالی که از دکارت و تأملات در فلسفه اولی به گونه‌ای نامحسوس آغاز شد و در آن جوهره صانع هیچ دخل و تصرفی در سوژه و ایزه نداشت و یک ساحت تشریفاتی را در فلسفه او ایفا می‌کرد. هم‌چنین کانت خدا را از لحاظ جوهری خلع و وجودش را فقط در امر اخلاقی لازم دانست. نقد عقل عملی کانت ناظر بر همین مسئله بود و سال‌های بعد نیچه به کانت حمله‌ور شد که او یک کشیش مخفی است که خدا را از در بیرون رانده و از پنجره وارد کرده. نیچه اعلام مرگ خدا کرد و به این ترتیب ساحت امر متعالی از جهان فلسفه غرب رخت بریست که آذریبک این نقصان را در مدرنیسم به آشکارگی بیان می‌کند.

«اما عصر پست‌مدرن کشف بزرگی داشت یعنی خرده‌روایت؛ بنابراین با نقد نفی‌گرای سوژه فردی، گفتمان‌ها و کلان‌روایت‌های جامعه‌بنیان، اصالت افراطی را به خرده‌روایت‌ها به مثابه جمع‌های ناگسترده‌مند و سازمان‌های مردم‌نهاد داد.» (همان) آرش آذریبک در فلسفه نواشراقی

می‌گوید که جامعه پست‌مدرن نیز کشفی بزرگ داشته یعنی با اصالت دادن به خرده‌روایت‌ها که بی‌تردید اشاره به وضعیت پست‌مدرن ژان فرانسوا لیوتار که به عنوان مانیفست آغاز پست‌مدرن است بیان می‌کند که این خرده‌روایت‌ها در کالبد جمع‌هایی شبیه سازمان‌های مردم‌نهاد و جمع‌های ناگسترمند، گفتمان محسوب نمی‌شوند-آن‌چنان که فوکو گفت- که احتیاج به معنازدایی داشته باشند اما پست‌مدرن بنا بر نسبی‌گرایی خود هم دست به سوژه‌زدایی زد و هم امر متعالی و جامعه را در نسبیت و عدم قطعیت‌گرایی تعریف کرد. نواشراقی‌گری روایتی دیگر را بازگشت پیشروانه به حکمت‌الاشراق سهروردی پیش روی جامعه ما می‌گذارد.

در دیالکتیک ادراکی هم‌افزای نوقلندریه بر بنیان هستی‌شناسی نور به مصداق سرچشمه تجلی و مراتب نور به مثابه مراتب تجلی، یک اشراقی امروز تمدن غرب را از پیشاسقراط تا پساپست‌مدرن سرچشمه‌ای برای دیالوگ ادراکی خود می‌داند. جهان شرق را از تمدن دائویی-کنفوسیوسی چین تا تمدن هندو-بودایی هندوستان سرچشمه‌ای دیگر برای دیالوگ ادراکی خود می‌بیند. یک نواشراقی، تمدن ایران را به پیشاسلام و پسااسلام منقسم نمی‌کند و ایران اسلامی را همان ایران مهرآیین-مزدیسنايي می‌بیند در کلان‌روایتی دیگرسان و با دیالکتیک ادراکی بین هستی‌شناسی مهرآیین-مزدیسنايي ایران کهن با تمدن ایران اسلامی-آن‌گونه که شهاب‌الدین سهروردی چنین کرد-یک تمدن چهار ساحتی را فلسفه هستی‌شناسی خود قرار می‌دهد و راه را بر هرگونه نگرگاه افراطی-انحطاطی-انحصاری و ایدئولوژیک و تئولوژیک در این گونه هستی‌شناسی و جهان‌شناسی می‌بندد.

«و اما نواشراق‌اندیشی به پیوند دیالوگ‌مند نوری بر اساس قاعده امکان اشرف به پنج ساحت ذیل می‌اندیشد و نگرگاهی هم‌افزا با اصالت دادن توأمان همه ساحات فرد/جمع/جامعه/زمین/امر متعالی را مطمح نظر دارد.» (سایت فرائیسیم) آذربیک این امر را در دو متد رویکرد پیوندی و کاهشی محقق می‌داند و در شرح رویکرد پیوندی می‌گوید: «رویکرد پیوندی بر اساس حرمت به همه تکثرها، نه بر اساس وحدت بلکه بر بنیان اتحاد هم‌افزا شکل می‌گیرد زیرا در وحدت، فردیت و جمع در جامعه یا یک طیف خاص مستحیل می‌شوند اما در اتحاد، با حفظ کامل استقلال فردی-جمعی-جامعه‌ای دیالوگی هم‌افزا با همه ملل و نحل با جانمایه مهر دوسویه و فرابرنده برقرار می‌سازد تا آن‌جا که درک می‌کند همه تکثرها فرم‌هایی گونه‌گون هستند از تجلی هم‌دیگر در افق متفاوت قرن‌ها و قاره‌ها.» (همان) آذربیک در رویکرد پیوندی به

تفاوت عمیق وحدت و اتحاد می‌پردازد. ما اگر وحدت را به شکل یک دایره فرض کنیم تمام شعاع‌ها به نقطه مرکزی هدایت می‌شوند. گویی تمام آن شعاع‌ها برای همان نقطه گرد هم جمع شده‌اند؛ بنابراین نقطه مرکزی بر تمام دایره حاکمیت کامل و تمامیت خواهانه می‌تواند داشته باشد. از این رو برای آن که یکی از پنجگانه‌های هستی بشر که در فوق به آنها اشارت شده حاکمیت نیابند و نقطه مرکزی نشوند و چهار مورد دیگر را به حاشیه یا به تابعیت خود مبدل نسازند؛ آذریک مبحث اتحاد را در این مورد پیشنهاد می‌دهد. اتحاد یعنی هر یک از موارد در عین حال که تمام استقلال فردی و جمعی خود را حفظ می‌کنند بر اساس وجوه مشترک و سهم‌های سوم هر دوگانه (زن-مرد، شعر-داستان، سوژه-ابژه و...) نوعی اتصال فرایی و هم‌افزایی هم‌پایانی شکل می‌دهند یعنی در هم‌آغازی هر یک از این ساحت‌ها استقلال خود را حفظ می‌کنند اما در مقوله اتحاد هم‌پایانی دارند و این هم‌پایانی باعث نمی‌شود فردیت و استقلال هیچ کدام از آنها در نقطه مرکزی مستحیل شود زیرا اصلا در اتحاد ما نقطه مرکزی نداریم. نقطه مرکزی اتصال هر پنج ساحت در ادراک مشترک، سهم‌های مشترک و جهان مشترک آنهاست بنا بر ضرورت‌ها، منافع و جایگاهی که دارند. در اتحاد هیچ یک از این ساحت‌ها نقطه مرکزی نمی‌شوند و اصلا نقطه مرکزی وجود ندارد. تفاوت وحدت و اتحاد در بودن و نبودن یک نقطه مرکزی، بودن در وحدت و نبودن در اتحاد است و وجوه مشترک هم یکپارچگی این دو با هم است. یکپارچگی در عین استقلال هر کدام از ساحت‌ها یعنی اتحاد. برای روشن شدن این مبحث به عنوان مثال اتحادیه اروپا را در نظر بگیرید که هر یک از کشورهای مشترک در آن استقلال خودشان را دارند و فقط در بعضی امور مشترک در اتحادند مثلا کشور فرانسه مستقل بوده و دارای ارتش، سیاست خارجه، قانون، اقتصاد و فرهنگ مستقل است و در اتحادیه اروپا مستحیل نشده اما در اتحاد جماهیر شوروی سابق مثلا تاجیکستان، ارمنستان، ترکمنستان و... حق داشتن حکومت، قانون و فرهنگ مستقل را نداشتند و تابع نقطه مرکزی بودند.

«رهیافت کاهشی یک استراتژی نگرشی-کارکردی است برای زدایش هر آنچه مانع پرتوافشانی یا سیقل یافتگی برای تحقق تجلی در جان و جمع و جامعه و جهان می‌شود یعنی اصل قرار ندادن و فاصله‌گیری از تمام تفکرات تونلی، تعصبات، تقیدات و توهمات که به هر شکل و بهانه مانع پیوند تکثرها برای هم‌افزایی فراساختارگرایانه می‌شوند. بر همین سنگ‌پایه‌ها هرچیز و هرکس بنا بر قاعده امکان اشرف در فلسفه سهروردی، ظرفیت موجودی بیشتری

برای نمود امکانات وجودی در این ساحات پنجگانه داشته باشد دارای مظهربودگی فراوان تری از لحاظ دریافت و جذب فیض نوری یا همان تجلی خواهد بود.» آذربیک مکاتب را از لحاظ بینش، نگرش، روش و کارکرد به دو دستهٔ بنیادین تقسیم می‌کند یعنی مکاتب افزایشی و مکاتب کاهش‌ی بدین معنا که هر مکتب که پدید می‌آید بنا بر ضرورت جامعه و نیاز توده مردمان در آن زمان خاص دیدگاه و نظریه‌ای را به جهان مکاتب یا به مکتب پیشین می‌افزاید. وی نگرش مکتب ابن‌عربی را در شمار نگرش افزایشی قرار می‌دهد. «مکتب NA از همه لحاظ مکتبی کاهش‌ی است که با سبکبار کردن و گسستن زنجیرهای تفقید، توهم، تعصب و تفکر قالبی از ذهن و روان رهجویانش توانسته از بی‌شمار معتاد در حال عذاب، انسان‌هایی آزاد و آزاده بسازد که وارستگی را در عدم وابستگی می‌دانند.» (آذربیک و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۰) در نظرگاه آذربیک چون اشراق بر اساس نور است. نور بیشتر از آنکه چیزی را اضافه کند آشکار می‌کند؛ بنابراین کاهش پنهان بودگی است چون تجلی در برابر استتار قرار گرفته. بسیاری از چیزها زنجیر بر اندیشه و فرهنگ و... است و اشراق این زنجیرها را که باعث شده روزه‌های نور در شعور ما بسته یا نیم‌بسته شود برمی‌دارد. در اوج سادگی در ساحتی مینی‌مالیستی برای زدودن -این زدودن به جای این که حذف‌گرا باشد هضم‌گراست- یعنی ساحت‌های مختلف را حذف نمی‌کند بلکه هضم می‌کند که در همدیگر متجلی شوند چون همه اشیا را به نوعی تجلی‌های متکثر هم می‌داند مثلاً دریا در حکمت نوری تجلی جنگل است و جنگل تجلی دریا زیرا اینها بی‌هم نیستند و نمی‌توانند موجودیت داشته باشند. این دو مورد تجلی زیستی هم‌اند. می‌شود در جنگل ردپای تجلی دریا را دید و در دریا جنگل را و عطر هر کدام را در دیگری استشمام کرد و در هر دو ما می‌توانیم تجلی کوهستان را ببینیم چون اینها همه در هم هضمند. این است که ما زمینی داریم که هنوز هم زادنگاه این همه هستی‌مند است که هر کدام تجلی بقیه است. می‌توان در زندگی پیچیده مدرن با شیوه‌هایی شبیه مینی‌مالیستی زندگی کردن، پیراستن آرایه‌ها و... با هدف رفتن به سوی جهان مهر، پیچیدگی‌ها، تجملات و زرق و برق‌ها را کاهش داد. در مینی‌مالیسم، خشکی و بی‌روحو هستی اما در اشراقی‌گری مهر و روح توأمان موج می‌زند یعنی همه چیز انعکاس روح همدیگر می‌شوند. از آنجایی که خشکی و بی‌روحو مینی‌مالیسم مهر و عواطف را حذف می‌کند ما آن را نمی‌پذیریم حتی اطناب عاشقانه را دوست می‌داریم. اطناب عاشقانه پیچیدگی نیست، زیبایی‌ست یعنی ما می‌خواهیم اگر اطنابی هست آن را در مغالزه داشته باشیم نه در معامله و مجادله و مباحثه و

منظره چرا که رسیدن به دیالکتیک ادراکی و دیالوگی که یکدیگر را بفهمیم در مهرباوری است.

نواشراقی‌گری بنیان فلسفه نوقلندرنه است و نیمه خردآیین آن و بدین‌سان نوقلندرنه دیگر فقط در جهان عرفان محصور نخواهد ماند و به دیالکتیک خردورزانه و مهرآیین با همه اندیشه‌های بشری خواهد پرداخت. این ضرورت، امروزین و راهکاری احیاگرایانه برای ساختن حال و آینده اصالت‌مند و فرارونده است.

۳-۲. ریشه‌های روانشناسی فرم شعر تجلی (پاریدولیا)

از لحاظ روانشناختی به حالتی که در آن فرد به طور تصادفی بین دو پدیده شباهتی ببیند که حتی گاه وجه شبه‌ای نداشته باشند در این صورت پاریدولیا یا معنی‌پنداری رخ داده. هنر و ادبیات تجلی همان‌گونه که از نامش برمی‌آید در پی جلوه‌گر شدن کسی یا چیزی در کس یا چیز دیگر پدید می‌آید و این در حالتی اتفاق می‌افتد که هیچ وجه شبه‌ی بین آن دو وجود نداشته باشد و شاعر در هوشیاری دست به تجلی‌سرای می‌زند.

۳. جریان‌شناسی فرم تجلی در شعر معاصر ایران

۳-۱. هنر و ادبیات تجلی (پاریدولیا)

تجلی در فرهنگ معین به معنای «نمودار شدن، پدید آمدن، هویدا گشتن، هویدایی، پیدایی، تابش، روشنی، تابداری، نمود، جلوه، تأثیر انوار حق به حکم اقبال بر دل مقبلان که شایستگی ملاقات حق را به دل پیدا کنند.» (معین، ۱۳۸۱: ۴۲۶) آمده است.

برای معرفی این گونه ادبی که از شاخه‌های ادبیات نوقلندرنه و از ابداعات آذریک است بایسته و شایسته آن که نخست به کلیدواژه «تجلی» بپردازیم که در اندیشه، فرهنگ و ادبیات کهن سرزمین‌مان نقش به‌سزایی داشته و دارد آن‌گونه که به عنوان مثال حافظ عشق را زاییده تجلی می‌داند: «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد/ عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد» (حافظ، ۱۳۷۸: ۱۵۰) «یار بی‌پرده از در و دیوار/ در تجلی‌ست یا اولی‌البصار.» (هاتف اصفهانی، ۱۳۶۲: ۲۲) «بس که در جان فگار و چشم بیدارم تویی/ هر که پیدا می‌شود از دور پندارم تویی.» (جامی، ۱۳۵۶: ۷۵۴)

«غلبه عواطف شدید چه عشقانی و چه خشمانی باعث می‌شود ما با نوعی ارتباط میان یک پدیدار با یک یا چند یا چندین چیز به گونه‌ای کاملاً اتفاقی شباهتی بین آنها در ذهنمان متبادر شود. در ادبیات نوقلندرنه بر بنیان سوژه-ابژه‌ی شناور، برای این نمود یک نبود در هر

آنچه بود در تصادفی‌ترین اشکال، نام «فرم تجلی» پیشنهاد شده است. این مهم در شاکله یک آنیماتیسم ادبی رخ می‌دهد که یک روح مسلط در روانِ سوژه را بر بنیان شدت عاطفه (مهر، خشم، نفرت، وابستگی و...) در انواع پدیده‌های جانمند و بی‌جان در تجلی مدام می‌یابد. «(سایت فرائیسیم) پس در ادبیات نوفلندرانه و به تبع آن در تجلی‌اندیشی و تجلی‌نویسی هم مانند ادبیات قلندریه ما شاهد سوژه-ابژه شناور هستیم که این دموکراسی‌اندیشی فضایی آزاد به گستره فرم تجلی را می‌طلبد تا دو پدیدار ناهمگون و چه بسا متضاد را یکی‌پنداری کند و جمع نقیضین را میسر سازد.

«این یک پیشینی تعمیم می‌یابد در همه چیز و همه کس یعنی ابژه شناوری می‌شود برای تجلی او که سوژه شناور را متوقف می‌کند، در مشاهده، مشاهده همه چیز و همه کس.» (اهورا، وبلاگ) شعر تجلی برخلاف شعر قلندریه می‌تواند اومانیستی و انسان‌بنیان باشد و سوژه-ابژه ممکن است دارای وجهه اجتماعی، وطنی، عشق کاملاً زمینی و... باشد. می‌تواند در قالب آزاد بیاید یا حتی مضمونش نوفلندرانه نباشد. به این شعر آذریک توجه کنید: «می‌خواهم گوشی‌ام را شارژ کنم/ لبخند تو در پریش/ خشک می‌کند من را/ می‌روم املت دیشب را گرم کنم/ چهره مبهمت بر آن تبسم‌کنان/ ای کاش ندیده بودمت/ تا همانند رهگذران/ فقط عکس تو را در قاب حجله سیاهت/ ببینم و بگویم: چه حیف! چه قدر زیبا و معصوم بوده!/ چرا ماه هم قاب عکس توست؟!/ چرا در تمام تن زاگرس/ عکست به یادگار تراشیده شده؟!/ و این همه زن/ در خیابان و اینترنت/ ماسک تو را بر چهره زده‌اند/ ای کاش نمی‌دیدمت!/ تا می‌توانستم اکنون ببینم/ در گوشه‌گوشه شهر/ حتی یک نفر/ حتی یک چیز/ غیر تو را.» (سایت فرائیسیم) شاعر در این اثر که در قالب آزاد و استایل فرم تجلی سروده شده از معشوقه‌ای زمینی می‌گوید بی‌آنکه شعرش مضمون قلندرانه داشته باشد، پس فرم تجلی در انحصار قالب و مضمون خاصی نیست و می‌تواند در تمام سبک‌ها و نحله‌های ادبی بیاید. شاعر تجلی‌سرا در پریش برق لبخند یارش را می‌بیند و در املت چهره‌اش را، در جای‌جای کوهستان پیکره او را و از تمام اینها فراتر رفته تا حدی که با نگاهی که یادآور وحدت در کثرت است تمام زنان نه تنها به شکل او بلکه خود او می‌شوند. «می‌کشم ناز تو را در هر تنی/ عاشقی سرفصل استمدادهاست» و شاعر با استمداد از تمام آنان که برایش فقط در حکم تن‌اند تنها و تنها ناز یارش را می‌کشد. «این گونه نوشتار که بنیان شعر نوفلندری را نمود می‌بخشد اثر را به یک فونکسیونِ خلاقه با محوریت یک عاطفه شدید مبدل می‌سازد که تأثیرگذاری و تأثیرپذیری توأمان همه چیز را از یک چیز در ساختار

سیال موقعیت عاطفی سوژه به نمایش می‌گذارد.» (اهورا، وبلاگ زخم انار، ۱۴۰۲) «همین حضور تصادفی یک آشنا در نامرتب‌ترین پدیدارها مصداق روشن نام تجلی بر این گونه ادبی‌ست. یک طرح پیشینی خود را متجسم می‌کند، متجسد می‌کند و در یک کلام متجلی می‌کند در انواع و اقسام طرح‌ها بی‌آن که وجه شبه قابل پذیرشی بین طرح پیشینی و انواع طرح‌های تصادفی پسینی بتوان یافت که نوعی حالت روانی به شمار می‌آید که به گونه‌ای معتدل به عنوان نوعی خطای ذهنی عاشقانه ناشی از خلق تصاویر پنهان در مخیله انسان و تعمیم آن به چیزهای نامرتب تلقی می‌شود که به آن شبیه‌پنداری می‌گویند.» (همان)

نباید شعر پاریدولیا را با آثار سورئالیستی یکی‌پنداری کرد زیرا این دو با هم تفاوت‌هایی زیرساختی دارند. مکتب سورئالیسم نگرگاهی مطلق‌انگار دارد اما «فرم شعر تجلی نوعی تداعی آزاد بر بنیان عمیق‌گرایی‌ست که همین عمیق‌گرا بودگی آن را از سورئالیسم متمایز می‌کند.» آذرپیک که پایه‌گذار مکتب عمیق‌گرایی‌ست بر این باور است که این نگره نه پدیده‌های ذهنی-عینی را مطلق می‌پندارد و نه نسبی بلکه هر پدیدار را در دو ساحت هم‌افزای ثابت و متغیر مشاهده و اندیشه می‌کند. «ساحت ثابت در صورت نگرگاه افراطی-انحطاطی-انحصاری مبدل می‌شود به پدیده‌ای مطلق‌انگار که حذف همه‌جانبه ساحت متغیر را هدف خود می‌سازد و ساحت متغیر در صورت مبدل شدن به نگرگاه افراطی-انحطاطی-انحصاری حذف همه‌جانبه ساحت ثابت را برای رسیدن به یک اندیشه نسبی‌انگار مطمح نظر دارد.» (آذرپیک، سایت فرانیسم، ۱۳۹۸)

«در فرم شعر تجلی (پاریدولیا) نوعی تداعی آزاد معانی شکل می‌گیرد که با تمام آزادی‌اش حول مرکز یک معنای پیشینی در همه کلمات و گزاره‌های به ظاهر نامرتب سایه‌ای تجسد یافته از آن ساحت ثابت را یافت می‌کند.» (همان)

«نشان و نشانی معشوق در فرم شعر پاریدولیا نه در قید مکانیت است نه در بند زمانیت. نه در قید انگارگان اندیشگانی‌ست و نه حتی کالبد بشری.» (همان) همان‌گونه که آذرپیک در غزل ماکسی‌مال فصل خصوصی می‌گوید: «بی‌شکایت می‌شود پیش تو نی/ می‌رهد تقویم از هر قید کی/ لذت خورشید در بوران دی/ بارشی جانانه در مردادهاست» و «شک ندارم سال میلادی تو/ پیش و بعد از این همه میلادهاست» آذرپیک نه تنها در لازمانی و لامکانی به ازل سفر می‌کند «از سلیمان نقل شد در هر غزل/ با بیهوه قهوه خوردی در ازل» بلکه به آینده نیز رفته و از دون هفتادم معشوقه اساطیری‌اش خبر می‌آورد: «هرکجا که ابرها فهمیده‌اند/ تو زمین را

می‌وزی، باریده‌اند/ دون هفتاد تو را هم دیده‌اند/ از خدایان اوپانیشادهاست» (همان) در شعر تجلی خودناده‌انگاری عاشق تا بدان‌جا فرا می‌رود که وی نه تنها تمام هستی را تجلیگاه یار می‌بیند بلکه وجودش آن‌چنان در وجود وی حل می‌شود که به مقام فنا رسیده و خودش را تماما او می‌بیند. «قامتم سلولی از رگ‌های تو/ روی هر رگ در تنم امضای تو/ خنده‌ام از شایعات نارواست/ این که ترسم نشتر فصادهاست» که وقتی فصاد نیشتر بر رگش می‌زند ترسش نه از درد و ریختن خون خود بلکه از این است که وجود نازک دلبرش آزرده شود که اشارت دارد به حکایت مجنون و فصاد. «گفت مجنون من نمی‌ترسم ز نیش/ صبر من از کوه سنگین هست بیش/ ترسم ای فصادگر فصدم کنی/ نیش را ناگاه بر لیلی زنی» (مولوی، ۱۳۸۷: ۸۰۵) و «من خود ای فصاد مجنون نیستم/ هر چه هستم من نی‌ام لیلی‌ستم/ از تن من رگ چه بگشایی ز تیغ/ تیغ تو بر لیلی آید بی‌دریغ.» (نراقی، ۱۳۶۲: ۱۸۷)

۳-۲. پاریدولیا در داستان

به بخش‌هایی از فراقصه پاندای یک توجه کنید: «ابرپانا و گل‌پانا دوباره روی سبزه‌ها می‌غلتیدند و آنگاه که دیگر نای برخاستن نداشتند غرق تماشای ابرها می‌شدند. دوباره هر آنچه را که بر زمین بود در آسمان می‌جستند.» هم‌چنین «از به هم پیوستن ابرها غریو شادی‌شان به آسمان برخیزد. گل‌پانا بگوید: «چه قدر ابرها زیبایند!» و ابرپانا بخندد: «زیباترینشان آن‌اند که شبیه گل‌هایند» و گل‌پانا و ابرپانا در ابرها گل‌ها را ببینند و در رؤیاهایشان آن‌ها را بچینند.» (آذریک، فراقصه پاندای یک، روزنامه غرب، شماره ۶۳۰، ۲۷ مرداد ۹۸) در منابع قرار گیرد در این داستان ابرپانا و گل‌پانا که دو پاندا هستند ناظرند و در ابرها جلوه گل‌ها را می‌بینند یعنی ابرها مظهر گل شده‌اند.

۳-۳. انواع فرم‌های شعر تجلی

گستره شعر پاریدولیا آن‌چنان فراخ است که انواع استایل‌های ادبی (شعر دال، شعر باژک، شعر سبز، شعر پدیدار، شعر مینی‌شوک، واژانه و...) را در بر می‌گیرد و ما شاهد فرم دال‌نگاری در شعر تجلی، فرم باژک‌نگاری در شعر تجلی، فرم واژانه‌نگاری در شعر تجلی، فرم پدیدارنگاری در شعر تجلی و... خواهیم بود.

توجه کنید به فرم باژک‌نگاری در شعر تجلی به قلم آسو اوستا: «سلیمان! می‌دانم/ تو نیز بافته‌ای فرشی را/ که در نقوش آن/ بیست سال بعد/ پرواز شده‌ست یک‌باره/ کبوتر سه‌ساله‌ات/

که همه غروب‌ها پر می‌کشد/ و هیچ گاه طلوع نمی‌کند.» در این اثر نقش پرنده در فرش به خاطر شباهت شدیداً تصادفی‌اش با پرنده راوی شعر و گران‌سنگ شدن و ارزشمندی‌اش مبدل می‌شود به فرش پرنده سلیمان. با توجه به این که فرش بیست سال پیش بافته شده ما پی می‌بریم که فرش باف هیچگاه قصد بافت تصویر پرنده را نداشته زیرا آن پرنده هفده سال بعد از بافته شدن فرش زاده می‌شود اما در ساحت تجلی آن فرش نقشی‌ست از پرنده سه‌ساله‌ای که رفته و دیگر برنگشته.

در شعر نوقلندرانه فصل خصوصی نیز آذریک تصاویری باژکانه آورده: «آسمان فرش سلیمان، کمان/ مرز آغوش خودش را شد نشان/ گله شیران به غارت رفت از آن/ آهوان چشمی که از صیاده‌هاست.» و «هر چه تخته از معلم پاک شد/ هر خطر وحشی شد آدمناک شد» و «کوه، موم دست کودک‌ها شده/ شکل شیرین عروسک‌ها شده/ قصرشیرین _ در خبرها آمده_ /کوچه‌کوچه در پی فرهادهاست.»

۴-۳. تفاوت تشبیه با شبیه‌پنداری در فرم تجلی

ادبیات فارسی سرشار از انواع آرایه‌هایی‌ست که بر پایه تشبیه بنا نهاده شده‌اند و آن را نباید با فرم تجلی یکی‌پنداری کرد. «تفاوت بنیادین فرم تجلی با آرایه‌هایی همانند استعاره، تشبیه و... آن است که غالباً هیچ گونه قیاس و وجه شبه‌ی بین چهره، عطر، صدا و... معشوق با پدیده یا پدیده‌هایی که در آنها متجلی می‌شود یافت نخواهد شد.» (سایت فرائیس) مثلاً در این بیت حافظ «ایام عمر چو گل به رفتن شتاب کرد/ ساقی به دور باده گلگون شتاب کن» عمر انسان به گل تشبیه شده زیرا وجه شبه هر دو در کوتاهی عمرشان است و این امری نیست که صرفاً در نگاه حافظ رخ داده باشد. همگان هم ناپایداری و پرپر شدن زودرس گل را می‌بینند و هم گذر عمر انسان را و همین دلیلی منطقی برای تشابه بین آنهاست. در بیت «یکی درخت گل اندر میان خانه ماست/ که سروهای چمن پیش قامتش پستند» نیز گل استعاره از معشوق و شباهتشان به هم آشکار است زیرا در زیبایی و لطافت به هم مرتبطند اما در فرم تجلی شباهتی که بین دو پدیده رخ داده فقط در ذهن و نگاه ناظر بوده و معمولاً از دید عموم پنهان است. «فرق شبیه‌پنداری بین فرم تجلی با تشبیه در آن است که شباهت بین پدیدارها در تشبیه غالباً ابژیکال است یعنی قابلیت مشاهده همگانی و درک آن را دارد، اما شباهت بین پدیدارها در فرم تجلی بیشتر- و نه همیشه- سوپژیکال بوده اما حتماً در همه موارد اتفاقی و نامرتب است» (همان) پس تشبیه امری بیرونی است و در آن شباهت عینی بین دو پدیدار

وجود دارد اما در فرم تجلی فرایند شبیه‌سازی دو پدیده بیشتر ساخته ذهن ناظر است و چه بسا از نگاه دیگران هیچ شباهتی مابین آنها وجود نداشته بلکه حتی گاه بین آن دو چیز تضاد نیز باشد و این تشابه فقط و فقط در ذهن شاعر ایجاد شده و مصداقی در جهان عین نداشته باشد. گاه ممکن است این امر ناشی از یک وسواس شدید باشد. به عنوان مثال شخصی را در نظر بگیرید که فویبای سوسک دارد و بسیار چیزهای حتی دورریختنی را شبیه سوسک ببیند و یک آن بهراسد. این امر نه تنها توسط دیگران تصدیق نمی‌شود بلکه او را ریشخند نیز خواهند کرد زیرا «این شباهت در ذهن او رخ داده نه در عینیت طبیعی رخدادها که برای همه قابل مشاهده و تصدیق باشد. به نوعی دیگر می‌توانیم گفت تشبیه به سان یک باور موجه در فلسفه است و تجلی مانند یک مغالطه و توجیه ذهنی.» (اهورا، وبلاگ زخم انار، ۱۴۰۲) فرم تجلی هم می‌تواند در اصوات واژگان رخ دهد هم در اشکال نوشتاری (فرم‌های دیداری) هم در معنای گزاره‌ها و واژگان می‌تواند پدیدار شود هم در بازی‌های زبانی اثر. بنابراین فرم تجلی را می‌توان به علت توانش در خلق توأمان فضاهای بیانی و زبانی در اثر، گونه‌ای متفاوت از شعر جامع (فراگفتار) دانست. قانون تغییر معنایی گرشام در شعر پاریدولیا، قید مرور زمان را در شعر کنار گذاشته و استحاله‌ها و گسترش‌های معنایی شگفتی را می‌تواند در بافتار کلمات بیافریند.

فرهنگ واژگان منفی و مثبت در نحله شعرهای ملامتی و قلندرانه به گونه‌ای آشنایی‌زدایی وارونه‌انگار شده که فرهنگ واژگان مثبت در شعر زاهدانه همانند محتسب، سجاده، خانقاه، مسجد، مدرسه، قاضی و... طی جهشی وارونه در قانون تغییر معنایی گرشام به شکلی شدیداً تابوشکنانه منفی‌ترین کلمات شده و توسط شاعران بزرگی همانند سنایی، عطار، فخرالدین عراقی، خواجهی کرمانی، عبید زاکانی و در اوج همه حافظ شیراز در فرهنگ ایران‌زمین درونی گردید و واژگانی به شدت منفی طی نوعی آشنایی‌زدایی گرشام‌وار تا حد تقدس، مثبت اعلام شدند، واژگانی چون رند، شراب، نظرباز، خرابات، لابلالی و... بنا بر احیای همین رویکرد معناشناختی، شعر تجلی بر دو بنیان فلسفی در فراگرایی تئوریز شده است:

یک. سوژه-بژه‌ی شناور که شاعر در آن نه در تقید سوژه‌گرایی شاعران مدرن خواهد بود و نه در بند و دغدغه چند و چون سوژه‌زدایی آنتی‌مدرنیست‌ها و پسامدرنیست‌ها خواهد ماند. دو. عمیق‌گرایی که حتی از لحاظ محتوایی نیز شاعر را هم از قید موضوع‌گرایی‌ها رها خواهد کرد و هم از قید شعر معناگریز، معناپرهیز و معناستیز.

۵-۳. شاخه‌های فرم تجلی

۱-۵-۳. ایماژ همه پدیدارها در یک پدیدار مشخص:

در این نوع از فرم تجلی، تمام پدیدارها مظهر فاعل تجلی می‌شوند یعنی یک پدیدار در پدیدارهای دیگر جلوه‌گر می‌شود. «ستاره دسته‌دسته میان چشمانش/ دو خوشه پیوسته میان چشمانش/ دو خوشه پیوسته؟ نه روی موج شب/ دو تا فرشته نشسته میان چشمانش/ دو تا فرشته؟ نه آن جا دو تا پرنده سرخ/ قفس دوباره شکسته میان چشمانش/ دو تا پرنده؟ نه آنجا دو شیر خسماگین/ که راه بر همه بسته میان چشمانش...» (آذریک، ۱۳۹۷: ۱۱۰) در این اثر شاعر تجلی‌سرا در چشمان معشوقه‌اش که فاعل تجلی است ستاره، خوشه، فرشته، پرنده و شیر می‌بیند. «طاهر عریان به کوه و دشت و دریا رفت و دید/ در خود برق تماشا نیز حتی چشم تو/ تو کجا راز مگو هستی که عریان دیده‌اند/ در دل هر ذره‌ای یک عرش و آن جا چشم تو.» (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۱۴۷) آذریک در این غزل نوقلندرانه حتی از فعل دیدن نیز آشنایی‌زدایی کرده و فاعل تجلی یعنی معشوق اساطیری‌اش را نه در چشم باباطاهر که کوه و دشت و دریا را به مشاهده نشسته بلکه در برق نگاه وی می‌بیند و هم‌زمان در عرشی که در دل هر ذره نهفته و تصویری باژکانه خلق کرده.

۲-۵-۳. ایماژ یک پدیدار مشخص در همه پدیدارها

«به دریا بنگرم دریا تو بینم/ به صحرا بنگرم صحرا تو بینم/ به هر جا بنگرم کوه و در و دشت/ نشان از قامت رعنا تو بینم.» (باباطاهر، ۱۳۸۵: ۳۴) در این اثر قامت رعنا یار که فاعل تجلی است در پدیدارهای دریا و صحرا و کوه و دشت که مظهر اویند جلوه‌گر شده هم‌چنین غزل ماکسی‌مال نوقلندرانه «فصل خصوصی» که در مثال‌های فوق به کرات از برخی ابیاتش بهره بردیم نیز تحت همین عنوان قرار می‌گیرد.

۳-۵-۳. ایماژ یک پدیدار در یک پدیدار مشخص

در این شاخه از فرم تجلی به قلم آذریک، شاعر وحدت‌بین جلوه فاعل تجلی را تنها و تنها در یک پدیده می‌بیند یعنی در این گونه ادبی ما فقط با یک مظهر روبه‌رو هستیم. «ریخته پشت سرت/ آبی از زلال بی‌باران/ و تو/ لبخند شدی/ زمین لبت‌ترک‌خورده را/ کاش می‌شد/ آغوش شوم این آسفالت خیس را/ و خفه کنم آفتاب را/ تا بخار نشود/ این لبخند آبناک/ تا دوباره‌ای که برگردی» (سایت فرائیسم) در این اثر شاعر تجلی‌سرا لحظه وداع پشت سر معشوقش آب می‌ریزد، آبی که روی آسفالت ریخته می‌شود و ناگاه تصویر لبخند معشوق در آن

جلوه‌گر می‌شود. در این‌جا شاعر نسبت به آفتاب که همواره نماد زیبایی و استعاره از معشوق بوده نه تنها بی‌توجهی می‌کند بلکه با آن سر دشمنی دارد و از هراس این که مبدا آب را بخار و تصویر یارش را محو سازد آرزوی مرگش را می‌کند.

۴-۵-۳. ایماژ یک پدیدار در چند پدیدار مشخص

به عنوان مثال در این شعر پاریدولیا: «بی‌هوا پرتاب کردی/ به سوی من/ و همه هر آن‌چه شعرِ نانوخته/ اناری از هجرت و قندهار را/ تا ندیدمت دانه‌های سرخ دلشان/ پیداترین شد/ سیب‌ها، ترنج‌ها، پرتقال‌ها/ و حتی توپ پاره‌ای/ که شیشه پنجره‌ام را/ خاک کرد برای همیشه/ می‌دانم من نیز نباشم/ بی‌قراری ابرها/ توده‌هایی‌ست از انار/ و پرتاب شدن/ که دانه‌دانه با نظم و ترتیبی شگفتانه/ می‌رقصند بر زمین/ این بغضِ به‌هم‌پیچیده خونین/ که بی‌تو خندان‌تر از شراب/ در چرخشی ناگهان/ از هم شکافت/ کاش بودی و می‌دید! هر دوشیزه که می‌گشاید/ سرخی دهانش را/ به دوستت دارم/ پرتاب می‌کند یک‌باره/ اناری از هجرت و قندهار را/ به سوی من/ و هر آن‌چه شعرِ نانوخته» آذریک در سیب، ترنج، قطره باران و حتی توپ جلوه‌انار را دیده و در انار هم جلوه معشوقه را به بیان دیگر انار جلوه کرده در پدیدارهایی که وجه شبه‌شان با انار گرد بودنشان است و معشوقه نیز جلوه کرده در انار یعنی جلوه متکثر شده در تمام چیزهایی که شبیه انارند. شاعر که ناظر است در ابرها هم انار را می‌بیند که این کاری بس دشوار است و انار مظهر دلبر شده و بدین‌گونه فاعل تجلی در چند پدیدار جلوه‌گر شده. تا کنون هر آن‌چه در مورد پدیدارها گفتیم کلماتی را که در متن و دستور زبان، نقش اسمی دارند در بر می‌گرفت اما در این اثر حتی فعل «پرتاب شدگی» نیز جلوه معشوق را پیدا کرده یعنی یک فعل به مظهریت رسیده بنابراین نتیجه می‌گیریم که وقتی در شعر پاریدولیا سخن از پدیدارها می‌شود مقصود چیزهای مادی و پدیدارهای عینی یا ذهنی نیست و شامل افعال، ارکان جمله، علائم نگارشی و... که ساحتی زبانی دارند می‌شود، هم‌چنین اصوات را نیز در بر می‌گیرد. در این شعر حتی بارش باران و قطرات آن هر چند که نظم خاصی ندارند ربط پیدا می‌کنند به درونه انار و دانه‌های آن که با نظم و ترتیب خاصی کنار هم نشسته‌اند و یادآور شعر مصطفی رحماندوست است که نوستالژی کودکان دهه‌های ۵۰، ۶۰ و ۷۰ بود. در این‌جا نظم و ترتیب داشتن هم که صفت است با پرتاب شدن انار و مدور بودن آن برمی‌گردد به انار که معشوقه در آن جلوه کرده.

۶-۳. تجلی در انواع فاصله

- تجلی کسی که ناظر او را از دست داده: این در حالت نبودِ فاعل تجلی اتفاق می‌افتد و دلیلش می‌تواند مرگ، طلاق، قهر و... فاعل انسانی و یا گم شدن و نابودی فاعل غیرانسانی باشد مثلاً مردی که همسرش متارکه کرده با دیدن فتری که روی زمین افتاده ممکن است به یاد سیم تلفن و به تبع آن، پاسخ ندادن همسرش بیفتد.

- تجلی کسی که از ناظر دور است: بسیاری از نمونه‌هایی که ذکر شد شاهد مثال این حیطة است.

- تجلی کسی که به ناظر نزدیک است: به این شعر مینی‌شوگ از هنگامه اهورا که از شاخه‌های مینی‌مالیسم مشرقی‌ست توجه کنید: «دلبرانه بر دیوار می‌دود/ می‌پرد/ «وای! کودکم!.../ نه/ در آغوشم است/ ای گربه لعنتی!»» (اهورا، وبلاگ زخم انار، ۱۰ آبان ۱۴۰۱) در این فرم تجلی مادری که کودکش را در آغوش گرفته و به نظر می‌رسد، پشت پنجره نشسته جلوه‌ناز بودن نازدانه خود را در ملوس بودگی گربه‌ای بر دیوار می‌بیند. شوکه شدن ناگهانی او را از پریدن گربه در منولوگی که در اثر آمده می‌توان دریافت.

۷-۳. دو رویکرد در تجلی‌سرایی

- شعر بر اساس فرم تجلی و تفکر نوقلندری: در این رویکرد می‌توان به چند شعر نوقلندرانه از آرش آذرپیک با مطلع‌های «اللهم صل علی چشمان سارا/ سوگند والشمس الضحیها جان سارا» (نوروزعلی، ۱۴۰۰ ب: ۵۹۷) «مستِ مستم عشق من یا تیغ و رگ یا چشم تو/ از خوارج می‌شوم لا حکم الاّ چشم تو» (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۱۴۷) و «در اشهد الله ما پنهان شده صد یا علی/ صبح الست عاشقی تا ظهر عاشورا علی» (همتی، ۱۴۰۲: ۸۲) اشارت داشت که مثال آخر رویکرد شعر تجلی در ژانر آیینی نیز به شمار می‌آید و از شعر دوم هم می‌توان خوانشی با المآنهای شعر آیینی داشت و هم غیر آیینی.

- شعر بر اساس فرم تجلی بدون تفکر نوقلندرانه: شعر «ستاره دسته‌دسته میان چشمانش/ دو خوشه پیوسته میان چشمانش» (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۱۰) و دو شعر آزاد آرش آذرپیک با مطلع‌های: «بی‌هوا پرتاب کردی/ به سوی من/ و همه‌هر آن چه شعرِ نانوشته» (سایت فرائیسم) و «می‌خواهم گوش‌ام را شارژ کنم/ لبخند تو در پریش/ خشک می‌کند من را» (همان) در این حیطة قرار می‌گیرند.

۸-۳. تجلی سرایی از لحاظ قالب و فرم

- تجلی سرایی در شعر کلاسیک

- تجلی سرایی در شعر آزاد

۹-۳. تجلی طولی و تجلی عرضی

در تجلی طولی، فاعل تجلی آن امر متعالی و مقدس است چه آن امر مقدس خداوند باشد، چه فرشتگان و یا ارواح برگزیده. در هر صورت این امر تجلی طولی است یعنی فاعل تجلی در یک پدیده یا چند یا تمام پدیدارها تجلی می‌کند و در اصل به آن ساحتی از پدیدارها که ما را به یاد آن فاعل تجلی می‌اندازد یا بهتر بگوییم فاعل تجلی در آن انعکاس یافته جلوه می‌گویند، بدین معنا که فاعل تجلی در یک پدیدار جلوه می‌کند و آن پدیدار، مظهر (آشکارکننده جلوه فاعل تجلی) می‌شود. مظهریت یعنی آشکار کنندگی به بیان دیگر یک یا چند یا بی‌شمار پدیدار، مظهر جلوه آن فاعل تجلی می‌شود. به آن ساحتی که از فاعل تجلی در یک امر فرودین در دید ما پدید می‌آید جلوه می‌گویند مثلاً در یک دریا ما جلوه خداوند را می‌بینیم. این جلوه ساحت خداوندی در آن دریاست نه خود آن دریا پس به آن ساحت مقدس که در دریا در دید ما نمود می‌یابد جلوه می‌گوییم. مظهر، خود دریاست و ما آن ساحتی را که در آن دریا وصلمان می‌کند به فاعل تجلی یعنی آن امر مقدس، جلوه می‌نامیم نه خود دریا چون ممکن است کسی که باورمند نباشد خود دریا را ببیند اما یک باورمند جلوه امر مقدس را در دریا می‌بیند. هر دو دریا را دیده‌اند اما شخص باورمند جلوه دریا را نیز در دریا دیده اما آن که ناباورمند است؛ فقط دریا را، بی‌آن که جلوه را دیده باشد پس دریا در نگاه شخص باورمند مظهر امر مقدس است و در شخص ناباورمند صرفاً دریاست. تجلی اگر به امر مقدس و فرامادی وصل شود طولی و چنانچه به امر مادی و زمینی وصل شود عرضی است در این مقوله‌بندی مثلاً خورشید هم مادی است. نیاکان ما حالت میانه را دارند و بیشتر در حالت فرامادی قرار می‌گیرند مثلاً مادرزرگی که در قید حیات نیست از نظر کسانی که به روح و عالم بالا معتقدند و برای روح ساحت قدسی قائلند تجلی طولی دارد اما برای آنان که به ساحت باورمندند تجلی عرضی. چه بسا کسی آتئیست باشد، اما به طور نوستالژیک به یاد مادرزرگش بیفتد که در این صورت برای او تجلی رخ داده اما در ساحت عرضی.

برای پیروان آیین شینتو که روح نیاکان و درگذشتگان‌شان را پرستش می‌کنند جلوه در حالتی طولی اتفاق می‌افتد و کامی آن درگذشته را مثلاً در شیء به خصوصی جلوه‌گر می‌بینند.

در امر عرضی جلوه یک پدیدار در عالم تکثر است و به عنوان مثال در وضعیتی که معشوقی عاشق را ترک کرده یا فاصله گرفتن از یک دشمن چه زمانی باشد چه مکانی رخ می‌دهد و عجیب این که واقعیت تجلی در ذهن ناظر بیشتر اتفاق می‌افتد تا امر تجلی‌کننده. برای روشن شدن این مبحث فرشی را تصور کنید که در گوشه‌ای از آن طرح یک پرنده نقش بسته. حال شخصی را در نظر بگیرید که پرنده‌ای را که به آن انس گرفته بوده از دست داده. او با دیدن فرش به یاد پرنده‌ای که دیگر نیست می‌افتد و بر جایش می‌خکوب می‌شود. ممکن است بنا بر امر روانشناسی که رخ داده و آن را پاریدولیا می‌گویند ساحتی از مشابهتِ کاملاً تصادفی و کاملاً غیرذاتی در نقش دیده‌شده و پرنده موجود باشد که ناظران دیگر نیز این مشابهت را تأیید کنند و در آن جا نوعی پاریدولیای جمعی رخ بدهد.

این نوع اول تجلی است که باز فاعل تجلی هم نقش قالی است که جلوه پرنده را دارد و مظهر آن شده و هم ذهن بینندگانی که بین پرنده و آن طرح کاملاً تصادفی (تصادفی از لحاظ شباهت) مشابهت و یکی‌پنداری را انگاره می‌کنند یعنی:

یک. طرح کاملاً اتفاقیِ یادآور پرنده در نقش قالی مظهر جلوه‌گری پرنده شده است. / آن نیم دیگر شاکله تجلی در این مورد برمی‌گردد به ذهن ناظرانی که بین نقش قالی و پرنده مشابهت یافته‌اند. / در هر دو نکته بالا فاعل تجلی اصلاً پرنده نیست. / این نوع تجلی نه مرکزیت درونی آن غالب است نه مرکزیت بیرونی‌اش بلکه فرایندی درون-برونی و برون-درونی‌ست.

دو. تجلی‌نگری آن‌گاه که در ساحت فردیت رخ بدهد به گونه‌ای که آن را مشاهده‌کننده‌های دیگر نه دریابند و نه تأیید کنند شاکله‌ای از تجلی‌سرایبی را نمود خواهد بخشید که فاعلیت تجلی‌نگری آن کلا در جهان ذهن فرد بروز می‌یابد و جنبه‌ای کاملاً شخصی خواهد داشت. یک‌باره، یک آن بی‌هر گونه فرض و اراده پیشینی، پرنده را به عنوان مثال در پاره‌آجر، نان سوخاری یا حتی در روغن ماشین ریخته‌شده بر زمین می‌بیند که دیگران قادر به دیدنش نباشند بنابراین ما قائل به مربع فاعل تجلی / جلوه / مظهر تجلی / ناظر / هستیم.

«شراشُر / لهجه فواره میدان / هیجان ناودان شمال‌زده / و آبیاری گیلان جوانی / که تو را می‌رویاند در من / می‌اندازدم / وسط جشن‌های شلوغ دونفره ما / که گیلانم را / شراشُر / لبریکته می‌کردی / از آرزوی سلامتی‌ات / که خرچنگی در تنت برخاست / و همه گیلان‌ها را / دفن کرد

در من.» (مسیح، ۱۴۰۰: ۲۱۸) در این اثر مربع تجلی از این قرار است: **فاعل تجلی**: معشوق شاعر در هنگامه میگساری. **جلوه**: صدای شرابش ریزش شراب در گیللاس و بارش باران در ناودان و خودِ واژه گیللاس (به معنای ظرف شرابخواری). **مظهر تجلی**: شرابش فواره میدان، عبور باران از ناودان و درخت گیللاس. **ناظر**: شاعر یا کاراکتر اصلی شعر.

در اندیشه منطقی دو دانش‌واژه فاعلیت و قابلیت وجود دارد. تصور کنید از یک آشپز فوق حرفه‌ای بخواهند برای اثبات هنر خود چلوخورش تهیه کند و انواع حبوبات را در اختیارش بگذارند. آشپز بی‌گمان به آنان خواهد خندید و آزمون آشپزی را پیشاپیش مردود اعلام خواهد کرد زیرا اگر چه وی در فاعلیت آشپزی مهارتی تام دارد اما با مواد خام محدودی که در اختیارش گذاشته‌اند، نه او و نه دیگری با هر مقدار چیره‌دستی و فن و ترفند باز هم نخواهند توانست چلوخورش تهیه کنند زیرا در آن مواد قابلیت پخت چلوخورش اصلاً وجود ندارد.

با ذکر این مثال باید گفت در فرم تجلی این‌گونه نیست که در فاعلیت تجلی نیاز به قابلیت پدیدار باشد همان‌طور که املت، پرز برق و روغن ماشینی که روی زمین ریخته می‌توانند مظهری برای فاعل تجلی باشند اما در تشبیه قابلیت لازم است. دیدن چهره یار در املت، پرز برق و روغن ماشین تشبیه نیست چون قابلیت چهره معشوق در آن وجود ندارد بلکه تجلی است.

تشبیه به عنوان مادر و ریشه اکثر آرایه‌های ادبی بر اساس همانندپنداری دو یا چند چیز به هم سامان می‌یابد و همین نقطه و نکته، فصل جدایی فرم تجلی از آن است زیرا در تشبیه بر اساس وجه شبه اصلی‌ترین دلیل پیوند ذهنی دو چیز نامرتبب تشابه در امری است که آن را شاعر از پدیدارهای مورد نظر انتزاع می‌کند، به عنوان مثال زیبایی معشوق را شاعر می‌تواند در ماهتاب، گل سرخ و بت متصور شود اما اگر شاعری چهره معشوقش را در یک آجر شکسته و پرده قدیمی ببیند در این حالت ما با تجلی معشوق در آنها و دیدن چیزی شبیه به دلبر در آجر و پرده مواجه هستیم که بیشتر از آن که در آن پدیدارها باشد در تصور و نگاه ویژه عاشق شکل گرفته است.

این‌جاست که پاریدولیا که ریشه روان‌شناختی فرم تجلی‌ست، فقط ساحتی از تجلی‌نگاری به شمار می‌آید نه همه پتانسیل‌های آن زیرا پاریدولیا صبغه‌ای ضعیف از مشابهت را در ذات خود دارد ولی تجلی هم می‌تواند مشابهت از نوع پاریدولیا را در نگره خود داشته باشد که می‌تواند

ساحت‌هایی ابژکتیویته شدیداً تصادفی را نیز در بر بگیرد و در دیدمان دیگران نیز تصور آن پذیرفته شود و هم کلیت آن سبژکتیویته باشد و شدیداً فردی.

۴. نتیجه‌گیری:

اندیشه قلندریه صدرصد گفتمان عرفانی دارد، اما اندیشه نوقلندریه صدرصد فلسفی بوده و بازگشتی آوانگارد دارد به مکتب اشراقی سهروردی. در اصل نوقلندریه نوعی فلسفه را زیربنای خود قرار داده که به اشراق‌اندیشی جوان یا نواشراقی‌گری معروف است و در این زمینه با قلندریه تفاوت‌های بنیادین و زیربنایی دارد زیرا آذرپیک ضرورت جهان امروز را نه بازگشت به سنت یا عرفان صرف که در آن عقلانیت محور نیست بلکه بازگشت آوانگارد به خرد میتراپی در فلسفه اشراق دانسته و فرم تجلی را نیز فلسفه اشراق تعریف و مقوله‌بندی کرده است.

منابع

- آذربیک، آرش (۱۳۹۷)، *دوشیزه به عشق بازمی‌گردد*، دیباچه: کرمانشاه.
- آذربیک، آرش (۱۳۹۸)، *سایت رسمی مکتب اصالت کلمه*، گزارشی از رونمایی کتاب ماه‌نوشته‌های یک فرازمینی ۲۰ خرداد.
- آذربیک، آرش (۱۳۹۸)، *فراقصه پاندای یک*، روزنامه غرب، شماره ۶۳۰، ۲۷ مرداد.
- آزادبخت، فروزان (۱۳۹۶)، *دیگری (بررسی تحلیلی جریان‌های شعر معاصر ایران از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰)*، پایا: تهران.
- باباطاهر (۱۳۸۵)، *دوبیتی‌های باباطاهر*، چاپ دوم، نسیم حیات: قم.
- جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۵۶)، *دیوان کامل جامی*، تصحیح هاشم رضی، پیروز: تهران.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین (۱۳۷۸)، *دیوان حافظ*، چاپ دهم، مشهد: به‌نشر (آستان قدس رضوی).
- رستمیان، سمیه (۱۳۹۳)، *پاریدولیا: خمینی در ماه*، شیطان در موی ملکه، BBC News، ۲۰۲۱/۰۷/۲۳.
- سلیمان‌پور، مهوش (۱۴۰۱)، *بوطیقای کلاسیک عریان*، لندن: گفتمان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، *قلندریه در تاریخ*، دگردیسی‌های یک ایدئولوژی، چاپ سوم، تهران: سخن.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۷۶)، *دیوان فروغی بسطامی*، تصحیح انتقادی براساس ۱۰ نسخه خطی، تهران: روزنه.
- محمدی، زرتشت (۱۴۰۲)، *میانی ادبی فرائیسم*، تهران: امید سخن.

- مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، جنس سوم، کرمانشاه: دیباچه.
- مصطفوی‌زاده، سحر و روزبهانی، سعید و امیراحمدی، ابوالقاسم (۱۴۰۱)، «مقایسه آموزه‌های رندانه، قلندرانه و مغانه در غزل‌های سلمان ساوجی و حافظ شیرازی»، پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی، سال ششم، شماره هفدهم، بهار، ۳۹-۷۳.
- معین، محمد (۱۳۸۱)، فرهنگ فارسی، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: ادنا.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۷)، مثنوی معنوی، تهران: عقیل.
- نراقی، ملااحمد (۱۳۶۲)، مثنوی طاق‌دیس، تصحیح حسن نراقی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰ الف)، آنتولوژی زبان‌نویسان ایران، شاپرک سرخ: تهران.
- نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰ ب)، فرامرد (معشوق باستانی زن‌های مشرقی)، شاپرک سرخ: تهران.
- هاتف اصفهانی (۱۳۶۲)، کلیات دیوان هاتف اصفهانی، تصحیح محمد عباسی، تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی.
- همتی، آریو و رشیدی، علی (۱۴۰۰)، جنبش ادبی ۱۴۰۰، مهر و دل: تهران.
- همتی، آریو، (۱۴۰۲)، و آن‌گاه ژئیک باژک نوشت، امید سخن: تهران.
- اهورا، هنگامه (۱۴۰۲) وبلاگ زخم انار، www.zakhmeanar.blogfa.com.
- Jaekel, Philip (۲۰۱۷). "Why we hear voices in random noise". Nautilus. Archived from the original on ۲۴ November ۲۰۲۰. Retrieved April ۱, ۲۰۱۷.
- Rosen, Rebecca J. (۲۰۱۲). «Pareidolia: A Bizarre Bug of the Human Mind Emerges in Computers». The Atlantic