شعر، در نسبت با زبان، تفکر و خیال

• سعید یوسف‌نیا

قصد من در این مقال، تاملّی است که در چگونگی نسبت شعر، با زبان،تفکر و خیال؛ و بدیهی است که این مکتوب مختصر، تنها مقدمه ای کوتاه برای ورود به بحثی گسترده و دامنه دار است.

□

زبان قراردادی، مفهوم، و متعارفی که امروز یگانه حاکم درک و شعور انسان است، زبانی است برای توضیح و تبیین عقلانی و صوری جلوه های متنوع حیات. زبان متعارف و معمول، زبان تفهیم و تفاهم است که از رابطهٔ سودجویانه و سطحی انسان، با جهانی خاموش حکایت می کند؛ جهانی که به کلّی از «راز»تهی شده و خاصیت جادویی خود را برای انسان از دست داده است. اگرچه زبان شعر، علی رغم زبان منثور، به دنبال هدفی معیّن و معلوم نیست، امّا چنین نیست که اصلاً هدفی خارج از خود را دنبال نکند و در جست وجوی غایتی آن سوی خویش نباشد.

شعر، با جهش به آن سوی لفظ و صورت، و جاری شدن در معنایی فراسوی مفاهیم تحمیل شده بر وجود، حجاب عینیّت را می درد، و از شیء فراتر می رود. شعر، گذشتن از زبان و رسیدن به غایت وجودی است که زبان در ذات خود به آن اشاره دارد.

امّا سارتر، می نویسد: «شاعران از جمله کسانی هستند که تن به استعمال زبان نمی دهند، یعنی نمی خواهند آن را چون وسیله به کار برند. حقیقت آن است که شاعر، یکباره از زبان به عنوان ابزار دوری جسته و برای بار اول و آخر، راه و رسم شاعرانه اختیار کرده است، یعنی راه و رسمی که کلمات را چون شیء تلقی می کند، و نه چون نشانه»[۱]

به نظر سارتر هدفی که انسان با توسّل به زبان متعارف قصد تصرف و یا تبیین آن را دارد، در زبان شعر محو می‌شود و عمل شعر گفتن بدون هدفی خارج از خود، در خود به پایان می رسد.

برای مثال، اگر من قصد داشته باشم لیوان آب را از روی میز بردارم، در اینجا عمل من مهم نیست، هدف من مهم است؛ چراکه عمل من تازمانی اهمیت دارد که مرا به هدف من یعنی لیوان آب، برساند؛ و پس از تصرّف لیوان، عمل حرکت دادن

دست، اهمیت خود را به هدفی خارج از خود می بخشد، و درنتیجه، نابود و زایل می شود.

نظر سارتر راجع به شعر، تا حدودی منطبق بر همان نظریه ای است که *پل والری* در مقاله‌ٔ «شعر و اندیشه‌ٔ انتزاعی» مطرح کرده است.

به زعم والری، شعر همچون رقص، و نثر همانند راه رفتن است. کسی که راه می رود اندام خود را برای رسیدن به جایی و یا تملک چیزی که جز شیء نیست به حرکت درمی آورد، و اعمال او تابع چیزی می شود که بیرون از اوست؛ چیزی که همان شیء است و انسان با حرکت اندام خود، یعنی راه رفتن، قصد تملک و یا اتصال به آن را دارد.

در نثر نیز کلمات ابزاری هستند که در جهت رسیدن به مفهوم یا ما به از این که بیرون از زبان است، در کنار هم قرار می گیرند. به نظر سارتر و والری، کلمه در زبان منثور قربانی مفهوم می شود، چراکه پس از «استعمال»، ارزش خود را از دست می دهد و المثنای آن یعنی «مفهوم» جای آن را می گیرد. کلمه در زبان منثور، پس از استفاده نابود می شود و آنچه برجا می ماند، بازمانده‌ٔ عمل است. به اعتقاد این دو، کلمه در زبان شعر نه وسیله ای برای رسیدن به شیء، بل خود شیء است. درنتیجه شعر نه معطوف به چیزی خارج از خود که متوجه خود است، درست مثل رقص. آیا کسی که می رقصد، هدفی را بیرون از اعمال دیگرگونه و نامتعارف اندام خود دنبال می کند؟ پاسخ والری منفی است. کسی که می رقصد نه در جست وجوی غایتی خارج از خود، بل، رها شدن در اعمالی خودانگیخته است که خود، غایت خود شده اند. والری می گوید:

«رقص، ترکیبی از اعمال ماهیچه ای است، امّا فقط آن دسته از اعمال که پایانشان در خودشان است»[۲] به این ترتیب، شعر نیز مانند رقص، ترکیبی از کلمات شیء شده است که این ترکیب تازه و غیرعادی به سوی غایتی خارج از زبان، معطوف نیست. پس چنین زبان بی هدفی تنها می تواند جذاب، سرگرم کننده و بیش از همه سردرگم کننده باشد.

سارتر می گوید: «جهان و اشیاء در شعر، اهمیت خود را از دست می دهند و فقط بهانه‌ٔ عمل قرار می گیرند، و عمل، خود غایت و هدف خود می شود. جام روی میز است، برای اینکه دختر جوان با حرکت ظریف دستش در آن آب بریزد و نه آنکه حرکت دست او وسیله‌ٔ ریختن آب در جام باشد»[۳]

اگر ما از منظر سارتر و والری به شعر نگاه کنیم، آن را نه وسیله ای برای بازی که خود بازی خواهیم یافت. در بازی نیز هدف جز رها شدن در لذت حاصل از اعمالی که هدفی خارج از خود ندارند، نیست؛ و کسی که کلمات را فقط به دلیل غرابت و مرموز بودنشان دوست دارد، همان کسی است که می خواهد از التزام بگریزد و شان شعر را تا حد بازی با کلمات، پایین بیاورد؛ و چنین بی توجهی ای بیانگر علاقه‌ٔ مفرط سارتر و والری به جنبه استتیک شعر است.

والری می گوید: «انسان کلمه را برای رسیدن به معانی می خواهد و زبان نیز به طور کامل توسط معانی نابود می شود»[۴] اما منظور او از معنا، نه باطن و ذات کلمه، بل ما به ازایی عینی و ملموس است که با تکیه به ادراک عقلانی، قابل تشخیص می شود. اما معنا، نه المثنای کلمه که امکان تحقق کلمه است و چیزی است که کلمه را در وسعت بی انتهای خود زنده می کند و به آن فرصت موجود شدن می دهد. معنا در شعر، همان وجود مستتری است که با دریدن پوسته‌ٔ لفظ در هیئتی غیرقابل فهم و تامل برانگیز، متبلور می شود.

والری، برای توضیح راز زبان شعر، در همان زبان متوقف می شود، درحالی که زبان چه در شعر و چه در نثر، محملی است برای حرکت، با این تفاوت که شیوه‌ٔ حرکت و تکاپوی درونی این دو زبان، منطق ویژه‌ٔ خود را دارد و صرفاً با توسل به هدف نمی توان این دو زبان را با یکدیگر مقایسه کرد.

نتیجه ای که والری از مقایسه‌ٔ نثر و شعر، و قیاس این دوگونه‌ٔ زبان با رقص و راه رفتن می گیرد این است که: «شعر، همیشه همان می ماند که بوده است و جز خودش هیچ چیز جایگزین آن نمی شود»[۵] و این نتیجه درست برخلاف اعتقاد به

تغییر، تعالی و فرارفتن از وجود حاضر است؛ چراکه اگر شعر را فی نفسه و در خود بسته بدانیم، ارتباط داشتن با آن، جز از جنبهٔ زیبایی شناسی امکان پذیر نیست. زیرا با پذیرفتن این نظریه که شعر همان است که هست و به هیچ معنایی خارج از خود اشاره ندارد، ناگزیر باید بپذیریم که شعر، جز بازی با کلمات نیست. رولان بارت نیز شعر را «ضدزبان» می پندارد، امّا هدف آن را نه رسیدن به معنای واژه ها، بلکه نفوذ در معنای اشیاء می داند. گویی که شعر، جز با شیء با چیزی آن سوی حیات مادی اشیاء کاری ندارد. بارت می نویسد:

«شعر، زبان را به آشفتگی می کشاند، چون تا آنجاکه بتواند به تجرید مفاهیم و خودکامگی نشانه ها و سمبلها می افزاید و می خواهد رابطهٔ دال و مدلول را به مرزهای ممکن برساند. در شعر، از ساختار محو مفاهیم بیش از اندازه بهره برداری می شود.

هراندازه شعر برای وصول به خصلت اشیاء، بیشتر بکوشد به همان اندازه ضدزبان می شود.»[۵]

پس شعر به اعتقاد بارت، نه استعلای زبان، که ضدزبان است. و ضدزبان بودن یعنی پذیرش شکست زبان متعارف، در ایجاد رابطه با جهان؛ و این نتیجه ای است که سارتر به آن می رسد و می گوید: «شکست، زاییدهٔ شعر نیست، زاینده آن است»[۶] و چون هیچ توجیهی برای ملتزم دانستن شعر و تعهد درونی و ذاتی آن ندارد، شاعر را ملتزم به شکست می کند؛ و گواه ادعای او، شاعر سرگردانی است به نام آرتور رمبو، که میلر در کتاب «عصر آدمکشها» دربارهٔ او نوشت: «رمبو خود کشته ای زنده به گور بود» سارتر با اعتقاد به اینکه شکست، انتخاب آزادانهٔ شاعر است می نویسد:

«شاعر، به شکست کلّی اقدامات بشری اطمینان دارد و شیوه ای اختیار می کند تا خود، در زندگی شکست بخورد؛ برای اینکه با شکست فردی خود، بر شکست عمومی بشر گواهی دهد.»[۷] به نظر سارتر، شاعر شکست را انتخاب می کند تا پیروز شود، چراکه «حکم شعر، حکم بازی ای است که در آن هرکس باخت، برنده می شود.»[۸] البته به زعم سارتر «شکست ما را به سعادتی ورای این جهان رهبری نمی کند، بلکه شکست، خودبخود زیرورو می شود و تغییر ماهیت می دهد. فی المثل از خرابه های نثر، زبانی شاعرانه بیرون می جهد.»[۹]

اگر به فرض بپذیریم که تمام اقدامات بشری، در کل منجر به شکست می شود، پس اتخاذ شیوه ای برای شکست خوردن از سوی شاعر چه معنایی می تواند داشته باشد؟ شاعری که می داند همهٔ اقدامات انسان، نتیجه ای جز شکست ندارد، بنابراین، می داند که او نیز به هرحال شکست می خورد، چون او نیز بشر است. پس انتخاب در این جا جز لفظی میان تهی نیست. ضمناً اگر بپذیریم که پیروزی در شکست مستتر است، یا شکست، خود بخود تغییر ماهیت می دهد، ناگزیر باید قبول کنیم که همهٔ افراد بشر در نهایت پیروز می شوند، چون همه چه بخواهند و چه نخواهند شکست خواهند خورد. امّا سؤال اینجاست که ویژگی اصلی شاعر، که او را از دیگر مردمان متمایز می کند چیست؟ آیا این است که او چون زودتر از همه شکست می خورد، پس زودتر از همه پیروز می شود!؟

به نظر من، سارتر از عهدهٔ تاویل آنچه می گوید برنمی آید و همچون بارت و والری، در تاریکی الفاظ گم می شود. نباید این نکته مهم را از یاد برد که «ظلمت» و «ژرفا»، مترادف هم نیستند. بل، شبیه یکدیگرند، امّا به نظر می رسد که منتقدان نکته بین غرب، ظلمت فریبندهٔ الفاظ را به ژرفای کلام، ترجیح می دهند. با توجه به آنچه سارتر می گوید، نباید از دیدن این همه شاعر شکست خورده و سرگردان و بدتر از همه مفتخر به شکست، تعجب کنیم؛ شاعرانی که به «نیزه های چوبی خود تکیه داده اند» و جز دریدن و پاره پاره کردن زبان معمول و کوشش در جهت کشف زبان و سبکی منحصر به فرد و جنون آمیز، کار دیگری ندارند.

به اعتقاد منتقدانی مثل والری، سارتر و بارت، شعر همان زبان در خود بسته ای است که درنتیجهٔ شکست زبان متعارف، متولّد شده است. به بیان دیگر، شعر حاصل «شالوده شکنی» و درهم شکستن ساختار منطقی زبان است؛

ساختاری که به محض شکسته شدن، خودبخود تبدیل به شعر می شود.

به هر تقدیر، شاعری که می خواهد شکست بخورد و شکست خود را پیروزی تصور کند، همان ابله خودفریبی است که در تکاپویی عبث تلاش می کند تا «محیط» را فقط در ساحت زبان تغییر دهد و پس از انهدام زبانِ متعارف، در ویرانه های آن، حریصانه به جست وجوی گنجی پنهان برود؛ گنجی که او نام «شعر» بر آن می نهد. رولان بارت می نویسد:

«ادبیات، طرح شوقها و تدابیری است که انسانی را در وصول به کمال خویشتن فقط در قلمرو گفتار رهنمون می شود»[۱۱]

و چون شعر، مستقل از ادبیات و ضدزبان است، حتی چنین هدفی را نیز دنبال نمی کند و در شیئیّت خود محصور می ماند و خود، غایت خود می شود و این یعنی شعر، زاینده ٔ شکست انسان در ساحت زبان و جهان است.

اما چرا سارتر، انسان را محکوم به شکست و شاعر را ملتزم به شکست می داند؟ او معتقد است که انسان وجود لنفسه ای است که در میان اشیاء هبوط کرده است؛ و این احساس که او نیز مثل اشیاء پیرامون خویش، فی نفسه است و برای دیگران وجود دارد، آزادی و اختیار او را از او گرفته است و او نیز دائماً در حرکت میان لنفسه و فی نفسه، یعنی انسان و شیء است و هیچ گاه نمی تواند در آنِ واحد هم لنفسه باشد و هم فی نفسه. اما چگونه انسان احساس می کند که شیء است و انسان نیست؟هنگامی که درمی یابد دیگران به او نگاه می کنند.

وقتی کسی به من نگاه می کند، «دنیای مرا می قاپد» و به من ثابت می کند که من لنفسه نیستم، فی نفسه یعنی شیء هستم؛ همان چیزی که با نگاه کردن دیگران مصرف می شود و شکست می خورد. شکست من ناشی از این است که من نمی توانم «لنفسه فی نفسه» یعنی خدا باشم، پس آنچه مرا از خدا شدن و سرسپردن کامل به اومانیسم باز می دارد، وجود دیگران است.

سارتر در نمایشنامه ٔ «دوزخ»، در یک جمله، علّت شکست انسان را بازمی گوید: «دوزخ، دیگری است». چراکه دیگری است که وجود مرا به بند می کشد و مرا بنده ٔ خود می کند، در این صورت برخورد دو نگاه چه نتیجه ای خواهد داشت؟ جنگ و نزاعی بی امان چرا که هر یک از این دو «منِ» خودخواه، قصد تملک دنیای دیگری، شیء کردن، و سلب اختیار او را دارند. شاید سارتر متوجه این جمله ٔ معروف هگل بوده است که:

«هر وجدانی، خواهان مرگ دیگری است»

به زعم سارتر، هر فردی برای کسب و بازپس گرفتن اختیار خود دو راه دارد که این دو راه نیز، منجر به شکست می شوند. انسان، یا باید دیگری را شیء کند و یا شیء شدن خود را از سوی دیگری بپذیرد. آن کسی که قصد شیء کردن دیگری را دارد، همان کسی است که از رنج و آزار دیگران لذت می برد و به یک معنا سادیست است و «پیکار برای احراز آزادی» توسط او، به صورت کینه و شهوت بروز می کند. امّا برای کسی که تن به شیء شدگی می دهد این پیکار عبث و سیزیف وار به صورت عشق و زبان و لذت بردن از رنج و تحمل بلا و سختی و دربه دری حاصل از شیء شدگی و به یک تعبیر در هیئت مازوخیسم نمود می یابد.

به نظر سارتر «من، با زبان، خود را در اختیار دیگری می گذارم و فقط اوست که اگر بخواهد می تواند معنایی به بیان من و علائم و آثاری که از من بروز می کند، بدهد. امّا منظور از این بیان و علائم و آثار، جلب توجه و دلالت اختیار او به سوی من است. با گامی جلوتر، در دامگه التذاذ از رنج کشیدن می افتیم. دلمان می خواهد فقط یک چیز باشیم: بازیچه ای در دست دیگری. و چون به بودن خود برای دیگری در ننگ و عار پی می بریم، ننگ و عار خود را به عنوان دلیلی مطمئن بر واقعی بودن خود. خواستاریم و دوست داریم»[۱۲]

به نظر سارتر، کلمه برای شاعر همچون شیء است و شیء به اعتقاد او «وجودی است که صاحب شعور و وجدان

نیست». پس «گزافه، محال، ناضروری، و به زبان ادبی، زیادی است» سارتر می گوید:
«در نظر شاعر، زبان یکی از ترکیب بندیهای دنیای خارج است»[۱۳] و چون دنیای خارج همان دنیای اشیاء است، پس به خودی خود هیچ معنایی ندارد؛ و شعر نیز که ترکیب دیگری از همین دنیای خارج است، جز شیء نیست و بالاخره اینکه نه غایتی دارد و نه معنایی.

اما چنین نیست که سارتر می گوید: کلمه در ساحت شعر، چیزی ورای اشیاء یعنی همان معنای ناب و غیرقابل فهمی است که از پوسته' لفظ سر برآورده و از دانه' کلمه، جوانه زده است. کلمه در نظر شاعر، نه شیء، بل اشاره به معنای عریان شده ای است که حصار لفظ را برنمی تابد. آیا کلمات در این شعر، شیء هستند یا فراتر از شیء؟

داد جارویی به دستم آن نگار
گفت کز دریا برانگیزان غبار

□

زبان در مفهوم کلی آن، از یک سو همچون افسونگری است که به طور موقت انسان را از هراس ناشی از مواجهه با حوادث و پدیده های ناشناخته جهان، آزاد می کند و از سوی دیگر محملی است برای رفتن و غرق شدن در لحظه' کشف و اتحاد با وجود، چراکه به قول هیدگر: «زبان خانه' وجود است».

اگر انسان، توانایی نامگذاری را نداشت، و اگر نمی توانست برای توجیه حوادث مادی و معنوی جهانِ بی انتها توضیحی کلامی داشته باشد، یقیناً دانش و فرهنگ و تمدن و تاریخ، مجال نمود نمی یافتند.

آندره بلای می نویسد: «زبان، یکی از قدرتمندترین ابزار آفرینش است. هنگامی که ما نامی به روی اشیاء می گذاریم، به طریقی آنها را «هست» و به طریق دیگر «نیست» می کنیم. همه' دانشها نتیجه' نامگذاری اند و دانش بدون کلمه، شدنی نیست. کلمه هم رمز است و هم ترکیبی از دو ذات که به تنهایی غیرقابل درک می نمایند. نسبت دادن ظلمت به پدیده های طبیعی و مادی، درحقیقت نوعی افسونگری است تا ما را در برابر هجوم ناشناخته حفظ کند. نامگذاری، چیزی شبیه به جادوگری است. به بیان دیگر، ما در روند تولد و رشد یک کلمه در مراحل سیری سحرانگیز قرار داریم.

انسان با جادوی کلمات، طبیعت را به ظاهر مقهور می کند و بر آن مسلط می شود. به عنوان مثال، نامیدن و تشخص کلامی دادن به صدای تندری که ما را می ترساند، نوعی دفاع محسوب می شود. اما در شعر، برای ایجاد فضا و درک کند پدیدارها، نیازمند قدرتی درونی برای کشف و بازیافت هستیم. اساساً شعر، صرفنظر از تقلید صدای تندر و نامیدن آن، راوی حادثه ای است که بر اثر درکی تازه، غیرعادی و آنی، چشم انداز او را تغییر داده است. دانه' کلمه که در اعماق ناهوشیاری فرورفته است، با تغییر شیوه نگاه شاعر، متورم می شود و از پوسته اش بیرون می آید و جوانه می زند»[۱۴] به اعتقاد آندره بلای، قصد زبان شعر، ایجاد رابطه ای زنده و مستقیم با هستی است و اگر ما کلمه را بدون هدفی خارج از آن تلقی کنیم، چاره ای جز پذیرش نقطه نظر زیبایی شناسی صرف نداریم. به اعتقاد بلای، زبان غیرشاعرانه همان دانشی است که جهل خود را ثابت می کند، چرا که نمایش کلمات و استفاده از آنها بدون درک و کشف معنای پنهانشان تنها وسیله یا بازیچه' مهمی است که انسان را از هجوم و فشار ترسناک این جهان ناشناخته و معمایی، حفظ می کند. او می نویسد:
«شاعر قادر است با یک صدا، یک پدیده' طبیعی را عمیقتر از تحلیل و توصیف منطقی آن پدیده درک کند. ذات پدیده ها را با توصیفات عقلانی نمی توان دریافت، اگرچه عقل قادر به تشخیص صوری پدیده هاست، امّا نمی تواند احاطه ای بر آن داشته باشد. اینجاست که کلمه در نگاه شاعر، از تجزیه و تحلیلهای عقلانی فراتر می رود و به آفرینشی کمال یافته می پیوندد؛ و شعر، هیئتی از کلمات زنده است که تاریکی زبان و جهان را با نور پیروزی، فروزان می کند. زبان زنده شعر، شرطی برای درک وجود نوع انسان است و این شرط، پذیرش مرگ و زندگی است که در شعر و موسیقی کلام متبلور

می‌شود. شعر، عکس‌العمل مؤثر شاعر در مقابل طبیعت سحرآمیزی است که او را احاطه کرده است».[۱۵]

والری، سارتر و رولان بارت هیچ کدام از تفکر شاعرانه حرفی نمی‌زنند، چراکه شعر را جز «چیزی زیبا» نمی‌دانند. بد نیست بدانیم که زبان اولیه' بشر، زبان شعر بوده است. شاید به این دلیل که جهان در آغاز، جذابیت مسحورکننده خود را مثل امروز از کف نداده بود.

□

زبان شعر، راز شگفت زبان و جهان را به آن بازمی‌گرداند، چراکه زبان علمی و منطقی وظیفه‌ای جز راززدایی ندارد. زبان در ساختار متعارف خود، تنها وسیله' موثری است که می‌تواند ارتباط انسان را با وجود مصوّر یعنی موجودی به ظاهر شناخته شده، برقرار کند. امّا زبان شعر، زبانی است که ارتباط با وجود را نه در ساحت تعقل و واقع‌گرایی که در ساحت تفکر و خیال، میسّر می‌کند. زبان شعر، اگرچه در نظر اول حاصل ترکیب کلمات در ساختاری دیگرگونه است، اما این ترکیب نه برای برانداختن و نفی مطلق زبان معمول، که به طور غیرمستقیم بیانگر ناتوانی زبان، در برقراری ارتباط با وجود، در آن سوی الفاظ و در ساحت معناست.

زبان شعر، از یک سو بیانگر شیوه' تفکر و تماشای شاعر است و از دیگرسو، خطابی است از سوی حقیقتی نامعلوم و نامکشوف که خود را در کلمه، آشکارا پنهان کرده است.

زبان شعر، زبان ارتباط حقیقی میان انسان و واقعیتی فراسوی واقعیت موهوم است؛ واقعیتی که در زبانی متعالی، متجلی شده است. شعر، تبلور معنا در تضاد میان دو مفهوم عقلانی است و به همین دلیل ساختار شعر، برخلاف نثر که منطق علّیت بر آن حاکم است، بر اساس منطق پارادوکس بنا شده است.

□

شعر، بیانگر شیوه' خاصی از تفکر است. تفکری که انتزاعی نیست و بیش از آنکه به جست‌وجوی پاسخ باشد، متعهد به پرسش است. تفکر، پیش رفتن در پرسش و نفوذ کردن در اعماق آن است. به گفته هیدگر «پرسش، پارسایی تفکر است.» و «تفکر، شأن و مرتبه‌ای مستقل دارد در آن واحد، هم شاعرانه است و هم حکیمانه».[۱۶]

به فرموده' حضرت رسول اکرم (ص): «چه بسا شعر که حکمت است»، به این معنا که جوهر تفکر در این دو مقوله به ظاهر مستقل، یعنی شعر و حکمت مشترک است و همچنین در اندیشه تفکر و خیال است که شعر و حکمت بر هم منطبق می‌شوند و معنایی یگانه می‌یابند.

شعر، با پرسش آغاز می‌شود و در پرسش، وجود خود را به سمت غایت غایات ادامه می‌دهد. به اعتقاد هیدگر «تفکر، پرسش است؛ پرسش از خویشتن خویش، و از تمامی اعتقادات ارثی و اکتسابی که مدتهای مدید، ملازم ما بوده‌اند. پرسش کردن به معنی روش به هم بافتن و سرهم کردن مفاهیم نیست، بلکه همچون طریق و مسیری است که هر کس می‌باید خود آن را بگشاید، بی‌آنکه مقصد معلومی را از پیش در نظر گرفته باشد».[۱۷]

تفکر شاعرانه به یک معنا در نسبت با تفکری است که کی‌یرکه گور آن را «تفکر درون ذاتی» می‌نامد، و معتقد است که «فکر درون ذاتی، جدالی است. البته نه به معنی هگلی آن، یعنی سیر منطقی فکر با گذشتن از وسایط، بل به این معنی که فکر با تضادهایی که انسان واقعی با آنها در نزاع است، روبرو می‌شود و دورانهای میان شقوق مختلف را همچنان مدنظر قرار می‌دهد به نحوی که به روشنی می‌توان ضرورت انتخاب را دید. هست بودن، تضاد عظیمی است که متفکر درون ذاتی نباید از آن طرف نظر کند، بلکه برعکس باید در آن بماند. متفکر درون ذاتی، در آنچه مربوط به هست بودن است، مرد جدال و جدالی است». به همین دلیل است که کی‌یرکه گور تضاد هگلی را باور ندارد و معتقد است که «دیالکتیک هگل، اجازه می‌دهد که همه' قضایای متضاد با حقیقت را درحقیقت جمع کنیم، خود تناقض نیز از بین رفته است و جزئی از کل حقیقت

شده است. هگل، سرانجام به جهانی دربسته و گرد که در آن دیگر هیچ مشکلی یا خطری در کار نیست می‌رسد، جهانی که در آن دیگر امکان آفرینش و وظیفه ای در کار نیست و فقط دانستن در کار است».[۱۸]

یکی از راههای واضحتر نمودن این معما که تفکر شاعرانه چیست؟ این است که ما آنچه تفکر نیست، از تفکر شاعرانه تمیز دهیم و تفکر مورد پرسش را در وجه سلبی و تنزیهی آن مطرح کنیم.

آنچه کی یرکه گور و هیدگر، تفکر شاعرانه و حکیمانه و درون ذاتی می نامند «از سنخ تصوّرات و تصدیقات نیست، حصول صورت اشیاء و امور در ذهن نیست، استدلال و برهان نیست که در آن صغری و کبری را طوری ترتیب دهیم که به یک نتیجهٔ ضروری منتهی شود؛ و بالاخره اینکه تفکر، یک امر مفهومی با ترتیب یک هیئت تالیفی از مفاهیم به صورتی که مورد علاقهٔ دیدارانگاران آلمان بوده است نیست، مانند هگل که معتقد بود «مفهوم»، تفکر تمام عیار است».[۱۹]

مولانا جلال الدین محمد بلخی در «فیه مافیه» می گوید: «پرسیدند معنی این بیت را:

ای برادر تو همه اندیشه ای

مابقی، خود استخوان و ریشه ای

فرمود که: تو به این معنی نظر کن که همان اندیشه، اشارت به آن اندیشهٔ مخصوص است وآن را به «اندیشه» عبارت کردیم جهت توسّع. امّا فی الحقیقه آن اندیشه نیست و اگر هست این جنس اندیشه نیست که مردم فهم کرده اند».[۲۰]

هیدگر نیز تفکر را مقوله ای مستقل از آنچه انسان امروز، و حتی فیلسوفان می پندارند، تلقی می کند؛ بنابراین بی جهت نیست که گلن گری درباره او می نویسد: «به سختی می توان گفت که هیدگر، یک فیلسوف به معنی متداول لفظ است»[۲۱] و فلسفه به معنی متداول آن جز فلسفه یونانی نیست، فلسفه ای که صرفاً بر پایه های سست عقل بنا شده است. هیدگر، اشارتگر تفکری است که مولدرلین و نیچه را به ساحت دیگری از ادراک وجود سوق می دهد؛ تفکری که مرز خیال و واقعیت را از میان برمی دارد و هر پرسش مطرح شده برای او همچون فانوسی در ظلمات است: فانوسی که او را به پرسشی دیگر و فانوسی روشنتر رهنمون می کند، و این همان شور وجودی است که با تفکر عجین است؛ شوری پارسایانه و مؤمنانه. به قول کی یرکه گور:

«تمام پرسشهای مربوط به هست بودن با شور و شوق است، زیرا هست بودن، اگر درست به آن پی ببریم، شورانگیز است. تفکر دربارهٔ پرسشها با کنار نهادن شوروشوق اصلاً فکر نکردن دربارهٔ آن است و از یاد بردن حاقّ مطلب، یعنی اینکه «خود»، موجودی است برخوردار از هست بودن».[۲۲]

تفکر شاعر، جز با اشتیاق به حضور و انکشاف پیش نمی رود؛ اشتیاقی که با رنج و دردی فزاینده و خردکننده عجین است، چراکه موضوع تفکر امری انتزاعی نیست و با هستی شاعر نسبتی بی واسطه دارد. برای مثال، دانشمندی که سرسپردهٔ راسیونالیسم است، موضوع مشخّص و مجرّدی را برمی گزیند و تفکر خود را بر موجودی انتزاعی متمرکز می کند تا جایی که دهها کتاب دربارهٔ مگس و مورچه و زنبور و بوزینه و گل و گیاه و بسیاری دیگر تالیف می کند. موجود مورد تفکر دانشمند «تک ساختی» برای او نه امتداد و پرتوی از وجود به معنای مطلق آن، که موجودی مستقل و مجرد است. اما موضوع تفکر شاعرانه، وجود مبهم و مرموز و ناشناخته ای است که با حضور شاعر آغاز می شود و در همه چیز جریان می یابد، تا جایی که شاعر از «من» خود تهی می شود و با آگاهی از «هیچ» بودن خود، همه چیز می شود و لحظهٔ «توحید» را درمی یابد.

آنچه در شعر به هیئت راز و رمزی عریان و حیرت انگیز جلوه می کند، وجودی است که در تکاپوی تفکر مبدل به پرسشی می شود که هزاران هزار پاسخ دارد، اما هر پاسخی خود مقدمهٔ پرسشی دیگر و عمیقتر است.

شاعر با پرسش وجود، ضرورتاً با آنچه در تقابل آن است روبرو می شود، یعنی با عدم و مرگ. اضطراب، وحشت و

انتظار نافرجام شاعر، نتیجهٔ سرگردان ماندن او میان دو مفهوم غیرقابل انکار یعنی وجود و عدم و یا زندگی و مرگ است. شاعر وجود را با نگاه کردن و تماشای موجودی زوال پذیر و پژمرنده، در خطر حلولِ تدریجی عدم می بیند. گل در نگاه او تجلی وجودی است که میل به عدم دارد؛ پس آنچه او «وجود» می پندارد امکانِ وجود است نه وجود واجب، یعنی وجود غیرقابل تصوری که آن سوی هستی و نیستی است. به این ترتیب شاعر در برزخ میان دو واقعیت انکارناپذیر قرار می گیرد و جز تن دادن به تفکری فرارونده و رنج آلود، راه دیگری برای او نمی ماند. شاعر وجود را به هیچ دلیل و برهانی درمی یابد، اما درک وجود او را به سمت «عدم» یا «نیستی» سوق می دهد و آنچه به عنوان پرسشی بی پاسخ مطرح می شود این است که آیا من در این لحظه، هستم یا نیستم؟ زیرا که وجود و عدم، درهم پیچیده و لایتجزی اند و شاعر این معما را چنین مطرح می کند:

بناز ای توّهم، ببال ای تخیّل
که هستی گمان دارم و نیستم من!

آیا هستی من، پنداری موهوم است و وجود من، جز عدم نیست؟ یا نه، عدم پنداری است که وجود من، به موجودیت آن، یعنی «وجودِ عدم» دامن زده است؟ زیرا به قول هیدگر: «نیستی هم هست». شاعر در تنگنای بی انتهای پرسشهایی از این دست، خود را در ارتباطی لاینفک با محیط می بیند. و این محیط، هرکجا می تواند باشد، چون وجود همه جا هست، حتی در عدم. و این تفکر است که با پیوستن و رهسپار شدن به سمت حق، شاعر را به سوی غایتی نامعلوم که در هر جزئی جریان دارد هدایت می کند.

تفکر شاعرانه، تفکر جوششی است و جز در روند تحقق خویش آموخته و شناخته نمی شود. تفکر شاعرانه، تفویضی است نه تحصیلی؛ و طبیعی است که این تفویض، نه از سوی محیط، بل به واسطهٔ محیط و از سوی وجود آن سوی هستی و نیستی است که حتی در وَهم نمی گنجد.

□

شاعر، در مواجهه با محیط به ظاهر درونی و بیرونی با این پرسش مواجه می شود که آیا واقعیت، خیال است؟ یا اینکه خیال، واقعی است؟ و یا هیچ کدام؟ به بیان دیگر اگر جهان واقعی اعتبار دارد و غیرقابل انکار است، چرا جهان خیال، معتبر نباشد؟ چون به هر حال، وجود آن را نمی توان انکار کرد و هیچ کس نیست که جهان خیال را تجربه نکرده باشد؛ همان جهان به ظاهر موهومی که شدیدترین و واضحترین شکل آن، در خواب نمود می یابد.

شعر صرفاً حاصل تفکر نیست، بل حاصل حساسیت ذاتی شاعر در مقابل همهٔ آن چیزهایی است که به شیوه های گوناگون، چه در خواب و چه در بیداری می بیند و حس می کند. و همین دریافتهای تناقض نما است که تفکر او را به جنبش وامی دارد و آن را در جست و جوی دردناک غایتی نامعلوم و ناشناخته، دچار تنش می کند؛ تا جایی که تفکر، برای رهایی از «بحران عدم شناخت» یکسان بودن ارزش وجودی خیال و واقعیت را می پذیرد، و در خیالی واقعی یا واقعیتی خیالی، متبلور می شود و شعر نمود چنین تفکری است.

آنچه برای شاعر اهمیت دارد، درک یا کشف خیالی بودن یا واقعی بودن خود و محیط نیست، بل گذشتن از وجود و عدم و ادامه یافتن در آن سوی هستی و نیستی است. اینجاست که شاعر با آگاهی از حضور بلامنازع مرگ، چاره ای ندارد جز آنکه واقعیت دنیای مادی یعنی واقعیت «من» و «جهان من» را نه انکار، بل نادیده بگیرد، تا قادر باشد در ساحت من متعالی، جهان متعالی را به تماشا برود. آنچه برای شاعر در ابتدای حرکت درون ذاتی تفکر امری ناممکن و محال می نماید، همین نادیده انگاشتن واقعیت مملوس و انکشاف واقعیت خیالی و متعالی است.

دیده از دیدن نمی ماند، دریغ

دیده، پوشیدن نمی داند، دریغ

وقتی که شاعر می گوید:

من خواب آن ستاره‌ٔ قرمز را

وقتی که خواب نبودم، دیده ام [۲۳]

به این نکته اشاره دارد که خواب و بیداری ارزش و اعتباری یکسان دارند و آنچه مهم است، فرارفتن از این تضادهای ناگزیر است. مگر نه اینکه:

جنگ اضداد است عمر این جهان

صلح اضداد است عمر جاودان [۲۴]

جنگ اضداد، گویی نبرد بی امان هستی و نیستی در ساحت تفکر و خیال شاعری است که سعی دارد تا از دوگانگی فراتر برود و از تکاپویِ عبثِ خویش، به سبب حل شدن در وحدتی پایدار، چشم بپوشد، چرا که وظیفه‌ٔ شاعر آماده شدن برای جهش به آن سوی هستی و نیستی است. شاعر، در روند رشد خویش درمی یابد که باید از هر آنچه در مخیّله او می گنجد فراتر برود و این فراروی یعنی زیستن در صلحی جاودانه.

شیخ عطار می گوید:

با هستی و نیستیم، بیگانگی است

کز هر دو برون شدن، زمردانگی است

گرمن ز عجایبی که در جان دارم

دیوانه نمی شوم، ز دیوانگی است

شاعر با نگاه کردن به موجوداتی که می پوسند و می میرند و فنا می شوند، درمی یابد که وجودی است محصور در عدم؛ وجودی که در هرلحظه می میرد و باز زنده می شود. آنچه شاعر را وامی دارد تا این روند دردناک را ادامه دهد اشتیاق او به فرارفتن از این دور ناگزیر، یعنی مرگ و زندگی بیابی است.

شاعر همه‌ٔ آنچه متعلق به منِ مجهول و متعالی اوست، به سوی مقصدی نامعلوم و ناشناخته هدایت می کند. مقصدی که انتهایی ندارد:

«من این جزیره‌ٔ سرگردان را

از انفجار کوه

و انقلاب اقیانوس گذر دادم

و تکه تکه شدن

راز آن وجود متحدی بود

که از حقیرترین ذرّه هایش

آفتاب به دنیا آمد» [۲۵]

رسالت شاعر جز این نیست که صیانت ذات خود را از کف ندهد و مغلوب شرک و بی ایمانی نشود؛ و انسان عادی نیز، اگرچه از رسالت شگفت خویش غافل است، اما چون ذاتاً شاعر است وظیفه ای جز صیانت نفس ندارد.

شاعر کدام جزیره‌ٔ سرگردان را از انفجار کوه و انقلاب اقیانوس گذر داده است؟ آیا این جزیره سرگردان و تنها، همانا وجود مجسم او نیست؟ و آیا براستی جزیره و اقیانوس و کوه، همان شیء هستند نه چیزی بالاتر از آن؟

شاعر حیات را با آگاهی عمیق از مرگ، متواضعانه دنبال می کند. تا «راز آن وجود متحد» را دریابد، همان وجود متحدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که در کشش بی انتها همهٔ نیروهای تکه تکه را به خویش فرامی خواند:

«نهایت تمامی نیروها
پیوستن است
پیوستن به اصل روشن خورشید
و ریختن در شعور نور»[۲۲]

اصل روشن خورشید چیست؟ نمی دانیم، هیچ کس جز همان کسی که متهورانه و مؤمنانه در قلب خورشید نفوذ کرده و همچون او شده است، نمی داند. اصل روشن خورشید آن قدر روشن است که حتی پوست چشم را از تصور ذرّات خویش می سوزاند. پس چگونه می شود این اصل روشن را دریافت؟ دلیل ناشناخته بودن اصل روشن خورشید، در همان روشنی او نهفته است. آفتاب آن قدر روشن است که نمی توان به آن نگاه کرد و اصل روشن آن را دریافت.

شعر اگر براستی شعر باشد، تفکر و خیال، توأمان و در زبانی ساده و صمیمی جریان خواهند داشت، و در این سادگی است که شعر، پیچیده و رمزآلود و مبهم خواهد نمود، درست مثل اصل روشن خورشید.

□

عموم مردم شاعر را انسانی خیال پرداز یا «خیالاتی» می دانند. یعنی کسی که غالباً در رویا زندگی می کند و از واقعیت گسسته است؛ اما نباید فراموش کرد که شاعر در هرحال، با محیط و در محیط است که حیات را درمی یابد و به حضور مرگ عمیقاً آگاه می شود.

محیط برای شاعر چه معنایی دارد و او چگونه با محیط رابطه ایجاد می کند؟ محیط برای شاعر، هم اوست و هم آنچه او می بیند؛ و آنچه او می بیند، هم بیرون از اوست و هم در اوست. پس محیط، اشاره به وجودی است که در ارتباط مستقیم با اوست، یعنی همان انسانی که معمایی شگفت و پرتوی ناچیز از حقیقت نامکشوف است. آیا آنچه ما در رویا و هنگام خواب می بینیم، خارج از ماست یا در ماست؟ برای مثال، وقتی که من در رویا خیابانی می بینم که انتهایی ندارد، آیا خیابان و درختانی که در دو سوی آن به سمت افق کشیده شده است من هستم؟ یعنی این خیابان، جان گرفته و موجودیت یافته در همان وجودی است که اکنون خوابیده است؟ یا نه، محیطی خارج از اوست؟ به بیان دیگر کدام یک واقعی هستند؟ منِ بیداری یا منِ رویا؟

در مورد واقعیت دنیای بیداری هم، همین پرسش را می توان مطرح کرد. در هرحال، ما با پرسشی بی پاسخ و معمایی شگفت مواجهیم. چرا؟ چون زمان وقوع رویا، در «حال» و در «اکنون» است، به این معنا که معیارهای تشخیص و تمیز رویا از واقعیت، در همان لحظهٔ رویا دیدن بی اثر می شود.

همه چیز در همان لحظه، واقعی و حتی قابل لمس است. پس چگونه است که انسان آنچه را در خیال می بیند، غیرواقعی و آنچه را در بیداری می بیند واقعی می پندارد؟

شاعر تائوئیست چینی می گوید:

دیشب در رویا
خود را به هیئت پروانه ای یافتم
و اکنون نمی دانم
که من انسانی هستم که دوش
خود را پروانه دیده است
یا پروانه ای هستم

که هم اکنون
و در رویای دیگری
خود را انسان می بیند؟

به این ترتیب شاعر به ارتباط سی اندیشد و در جست وجوی تاویل و تحویل آن چیزی است که در روند ارتباط، می بیند و حس می کند. بنابراین آنچه برای شاعر مهم است، کجا بودن نیست، چگونه بودن است. پس، شاعر در «حال» و در «آن» می زید، چرا که وجود را در هر دو ساحت ناهمگون خویش، محفوف به عدم می بیند، و تنها چیزی که برای او «باقی» می ماند، لحظه است و بس، اما نه لحظه ای در خود بسته، که باز و نامحدود:

«ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم
و بقا را
در یک لحظهٔ نامحدود»[۲۷]

شاعر کسی است که بعد از جست وجوهای طولانی برای کشف حقیقت، به خود می رسد اما محیطی که این «خود» در آن است برای او هیچ اهمیتی ندارد. آنچه مهم است نفس جست وجو و پرسش حقیقت است نه جایی که حقیقت در آنجا متجلی می شود، چرا که حقیقت همه جا هست حتی در باغچه. از شیخ *ابوسعید ابوالخیر* سؤال شد که «حقیقت را کجا بیابم؟» و شیخ پاسخ داد: «کجاش جُستی که نیافتی؟»

پس چندان عجیب نیست که شاعر شیء را شیء نمی بیند، آیت آن چیزی می بیند که در وصف و درک نمی گنجد، همچنان که:

برگ درختان سبز، در نظر هوشیار
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار

ارتباط شاعر با محیط، ارتباطی صمیمانه است، چرا که او از هیچ کس و هیچ چیز خود را برتر نمی داند و دریافته است که وجود، یکی بیش نیست، و این اوست که باید از خود فرا برود و از آن زلف پریشان، کسب جمعیت کند. شاعر با آگاهی از ناپایداری عمر زمینی خویش، در همه چیزهایی که او را احاطه کرده است تحلیل می رود. نه به این معنا که همچون اشیاء موهوم پیرامون خویش می شود، بل به این معنا که وجود خود را به روی هستی در تمام صور خود می گشاید و از میان هرآنچه از درون و بیرون او را احاطه کرده است، با توسل به تفکر شورانگیز خویش عبور می کند. او در این نبرد ناگزیر، راهی جز این ندارد که این جزیرهٔ سرگردان را از انفجار کوه و انقلاب اقیانوس گذر دهد.

نبرد شاعر علی رغم آنچه دیگران تصور می کنند، ریشه در صمیمیتی اجتناب ناپذیر دارد، نه در تنفر و انزجار. صمیمیّت شاعر در اوج خویش معطوف به رابطه ای عمیقتر و وسیعتر با هستی است. به قول فروغ:

«شعر، وسیله ای است برای ارتباط با هستی با وجود به معنی وسیعش».

شاعر تمامیت مکشوف خود را به روی همه چیز، بی دریغ و بی ندامت و پشیمانی می گشاید، چرا که در فکر سود و زیان نیست، بل در جست وجوی رابطه ای عمیق و وسیع است. صمیمیت شاعر در سادگی زبان شعر او نمود می یابد در سادگی و بی پیرایگی زبانی متعالی و مرموز. همین صمیمیت حیرت انگیز است که شاعر را بیش از پیش، به خاک نزدیکتر می کند و غربت شکوهمند و آشنای مرگ را در او زنده می کند، تا جایی که «خاک مکنده» در این شعر:

«کدام قلّه کدام اوج
مگر تمامی این راههای پیچاپیچ
در آن دهاز سرد مکنده

به نقطهٔ تلاقی و پایان نمی رسند؟»[۲۸]

تبدیل به خاک پذیرنده می شود:

«من راز فصلها را می دانم
و حرف لحظه ها را می فهم
نجات دهنده در گور خفته است
و خاک، خاک پذیرنده
اشارتی است به آرامش»[۲۹]

و اینجاست که شاعر، خاک را میزبان مهربان خویش می داند؛ چه تا در خاک نرود، رمز توحید را در نخواهد یافت. مگر نه اینکه آرامش نه در تفریق و تفرقه که در وحدت حاصل می شود؟

شاعر، در ارتباط صمیمانه خود با تجسم ناپدیدار وجود، مرگ را درمی یابد و فروتنانه سرنوشت محتوم خویش را می پذیرد. او باید بمیرد، اما مرگ برای او بیانگر پایان کمگشتگی اش در «برهوت آگاهی» است. شاعر نمی تواند در خود متوقف شود؛ توقف نه به معنای باز ایستادن از حرکتی متغیر و دگرگون کننده ـ که اجتناب ناپذیر است ـ بل، غفلت از این حرکت و دل سپردن به تفریق و تفرقه است:

«این کیست، این که روی جادهٔ ابدیّت
به سمت لحظهٔ توحید می رود
و ساعت همیشگی اش را
با منطق ریاضی تفریقها و تفرقه ها کوک می کند!؟»[۳۰]

و مرگ برای شاعر یعنی به هم پیوستن و یادآوری آنچه پیش از تولد بوده است. با این حال بد نیست بدانیم که سارتر، مرگ را هم رهایی نمی داند و می گوید: «مرگ دیگری، درست مانند مرگ خودم، درد بی درمان است».[۳۱] حضرت رسول اکرم (ص) می فرماید: «مردم در خوابند، آن هنگام که مرگ درآید، بیدار می شوند».

و به گفته مولانا بیدل دهلوی:

جز مرگ نیست چارهٔ آفات زندگی
چون زخم شیشه ای که گداز التیام اوست.

شاعر، هرکجا که باشد رنج می کشد و همین رنج، راهبر او به سوی بی سویی است. مولانا در «فیه مافیه» می گوید: «آخر در دنیا شب و روز فراغت و آسایش می طلبی و حصول آن در دنیا ممکن نیست، مع هذا یک لحظه بی طلب نیستی. راحتی نیز که در دنیا می یابی، همچون برقی است که می گذرد و آرام ندارد. آن گاه کدام برق؟ برقی پرتگرگ، پرباران، پربرف، پرمحنت. چون کار دنیا بی رنج میسّر نمی شود و کار آخرت همچنین. باری، این رنج را سوی آخرت صرف کن تا ضایع نباشد».

شاعر، در تکاپوی رها شدن از خط و شکل و عدد است. و طبیعی است که هیچ کاری صعبتر از برگذشتن از خویش نیست:

«خطوط را رها خواهم کرد
و همچنین شمارش اعداد را رها خواهم کرد
و از میان شکلهای هندسی محدود
به پهنه های حسی وسعت پناه خواهم برد»[۳۲]

شاعر، از حیات می گسلد تا بار دیگر و با نگاهی دیگر به سوی آن بازگردد و به آفتاب سلامی دوباره بگوید.

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد
به جویبار که در من جاری بود
به ابرها که فکرهای طویلم بودند
به رشد دردناک سپیدارهای باغ که با من
از فصلهای خشک گذر می کردند
به دسته های کلاغان
که عطر مزرعه های شبانه را
برای من به هدیه می آوردند
به مادرم که در آیینه زندگی می کرد
و شکل پیری من بود
و به زمین، که شهوت تکرارش
درون ملتهبش را
از تخمه های سبز می انباشت
سلامی دوباره خواهم داد
می آیم، می آیم، می آیم
با گیسویم: ادامه' بوهای زیرخاک
با چشم هایم: تجربه های غلیظ تاریکی
با بوته ها که چیده ام از بیشه های آن سوی دیوار
می آیم، می آیم، می آیم
و آستانه پر از عشق می شود
و من در آستانه به آنها که دوست می دارند
و دختری که هنوز آنجا
در آستانه' پرعشق ایستاده، سلامی دوباره خواهم داد

و این گونه است، ارتباط دوباره' شاعر، با همه' اشیائی که به نظر سارتر در خود بسته، گزافه، بیهوده، و زیادی اند.

نیچه می گوید:

«چگونه می توانم انسان بودن را تاب بیاورم، اگر انسان، همزمان، شاعر و خواننده' معماها و تطهیرکننده' سرنوشت نباشد» ■

---

۱. «ادبیات چیست؟» ژان پل سارتر. ابولحسن نجفی؛ مصطفی رحیمی. انتشارات زمان. چاپ هفتم. ۱۳۷۰، ص۱۶.
۲. «مقاله' شعر و اندیشه' انتزاعی» پل والری. پریسا بختیاری پور. ماهنامه' شعر، سال دوم، شماره دهم.
۳. «ادبیات چیست؟» ژان پل سارتر ص۳۰.
۴. «شعر و اندیشه' انتزاعی» پل والری.

۵. همان.
۶. «نقد تفسیری». رولان بارت. محمدتقی غیاثی. انتشارات بزرگمهر.
۷. «ادبیات چیست؟». ص۳۶.
۸. همان ص۳۶.
۹. همان ص۳۶.
۱۰. همان ص۲۵.
۱۱. «نقد تفسیری». ص۲۵.
۱۲. «پدیدارشناسی». روژه و رنو. ژان وال. یحیی مهدوی. انتشارات خوارزمی. چاپ اول. ۱۳۷۲
۱۳. «ادبیات چیست؟».
۱۴. «جادوی کلمات». آندره بلای. پریسا بختیاری پور. ماهنامه سوره
۱۵. همان.
۱۶. «تمهیدی بر تفکر پس فردا». گلن گری. محمدرضا جوزی. مشرق. دوره اول. شماره پنجم.
۱۷. همان.
۱۸. «اندیشه هستی». ژان وال. باقر پرهام. انتشارات طهوری.
۱۹. «تمهیدی بر تفکر ...».
۲۰. «برگزیده فیه مافیه». دکتر حسین الهی قمشه ای چاپ سوم ۱۳۷۱.
۲۱. «تمهیدی بر تفکر ...».
۲۲. «پدیدارشناسی».
۲۳. از مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد». فروغ فرخزاد.
۲۴. «مثنوی معنوی».
۲۵. «ایمان بیاوریم به ...».
۲۶. همان.
۲۷. از مجموعه شعر «تولدی دیگر». فروغ فرخزاد.
۲۸. همان.
۲۹. «ایمان بیاوریم به ...».
۳۰. همان.
۳۱. «پدیدارشناسی».
۳۲. «ایمان بیاوریم به ...».
۳۳. «تولدی دیگر».
۳۴. «آنک انسان». فردریک نیچه. رویا منجم. انتشارات فکر روز

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی