پدیدارشناسی هرمنوتیکیِ شعر؛
بازخوانش شعر «دیوار» اثر احمد شاملو

حسام دهقانی*

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۷/۲۵، تاریخ تصویب: ۱۳۸۸/۱۰/۰۲)

چکیده

در این جستار، ضمن معرفی روش تأویل پدیدارشناسیِ هرمنوتیکیِ آثار هنری، برتری‌های آن به روش‌های موجود و غالبی چون ساختگرایی و پدیدارشناسی نشان داده می‌شود. در این راستا، شعر «دیوار» احمد شاملو مورد بررسی قرار گرفته و تحلیل شده است. این تحلیل در ساحت‌های پدیدارشناختی، اسطوره‌ای، زمانمندی، ریخمندی، و نهایتاً بینادهنی انجام می‌پذیرد و در هربار معناداری اجزاء در پرتو معنای کل و معنای کلی در پرتو اجزاء ،وجهی از معنای شعر را در اینهمانی شعر می‌نمایاند. نشان داده خواهدشد که دال و مدلول چه بازی‌های متنوعی می‌توانند داشته باشند و نماد در این رویکرد ورای یک رابطه یک به یک بین دال و مدلول است.

کلیدواژه‌ها: *پدیدارشناسی هرمنوتیکی، شعر، شاملو.*

*. E-mail: Hessamdehghani@gmail.com

مقدمه

اغلب برای درک معنای شعر از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا که همواره با نام سوسور عجین بوده، استفاده شده است. لیکن در عصر حاضر رویکردهای دیگری نیز نسبت به معنا و تفسیر متن وجود دارد که ادعا می‌کنند توانسته‌اند با شکستن چارچوب‌های ساختگرایی و نقد و بررسی آن‌ها لایه‌های معنایی ژرف‌تری را به جهان متن ببخشند و آن تجربهٔ شاعرانه را در عصرها و زمان‌های مختلف در جوامع گوناگون با فرهنگ‌های مختلف بازتولید کنند. یکی از پیشروترین این رویکردها پدیدارشناسیِ هرمنوتیکی برپایهٔ آراء هایدگر است. این رویکرد برمبنای روش نظام‌مند هرمنوتیکیِ هایدگری و نیز برپایهٔ پدیدارشناسی هوسرلی و البته با تعالی‌جستن از آن به جستار در معنای اثر همت می‌گمارد.

در میان شعرای معاصر، شاملو شاعری است که گاه به ژرف‌ترین ساحت‌های معنا دست یافته و در بسیاری از موارد خودِ شعر او پدیدارشناسانه است. از این‌جهت، برای بازنمایی توانایی‌های تحلیلی این روش نقد، به‌نظر مناسب‌ترین شاعر است. شعر «دیوار» از مجموعهٔ «هوای تازه» در سال ۱۳۲۸ سروده شده و ملهم از یک شعرِ «گیلویک» به همین نام است.

این پژوهش برآن است تا نشان دهد که چگونه با به‌کاربستن روش مذکور می‌توان به‌معنای این شعر در سطوح مختلف دست یافت و دیگر اینکه این شعر چگونه خود پدیدارشناسی دیوار به‌شمار می‌آید.

پیشینهٔ نظری

در فلسفهٔ سیصد یا چهارصد سال اخیر، آگاهی و تجربهٔ انسان به‌طرق مختلفی تفسیر شده‌اند. در فرادهش دکارتی، هابزی و لاکی ـ که تاکنون بر فرهنگ ما غلبه داشته‌اند و نشانه‌شناسی سوسوری هم، به‌زعم این پژوهشگر، در همین پارادایم قرار می‌گیرد ـ فرض بر این است که آگاه‌بودن همانا آگاه‌بودن از خود و تصورات خود است. آگاهی در این فرادهش‌ها به‌گونه‌ای تفسیر می‌شود که گویی یک حباب یا یک جعبهٔ دربسته است. تأثرات (impressions) و مفهوم‌ها در این حلقهٔ تصورات و تجربه‌ها قرار دارند و آگاهیِ ما به‌سوی این تصورات و نه مستقیماً به‌سوی اشیاء بیرونی جهت می‌گیرد. اکنون ناچاریم برای دست‌یابی به جهانِ خارج و بیرون‌آمدن از این جعبه دست به استنتاج بزنیم. ممکن است چنین استدلال کنیم که تصورات ما باید توسط چیزی که بیرون از ماست به‌وجود آیند، شاید ما فرضیه‌ها یا الگوهایی از چیزهایی بسازیم که باید شبیه باشند، اما هیچ‌گاه به‌صورت مستقیم با خود چیزها روبه‌رو نمی‌شویم. در

این روش دست‌یابی به اشیاء بیرونی تنها با استنتاج از تأثرات ذهنی و نه توسط اهداشدن آن‌ها به ما ممکن می‌گردد. رابرت ساکالوفسکی (Sokolowsk, Robert) این مطلب را «معضل خودمحوری» (egocentric predicament) نام داده است. وی معتقد است چنین برداشت‌های فلسفی و علمی از آگاهی در فرهنگ ما کاملاً رایج است.

روی‌آورندگی (intentionality)

این اصطلاح ارتباط بسیار نزدیکی با پدیدارشناسی دارد. آموزهٔ مهم پدیدارشناسی این است که هر کنشی از آگاهی یا هر تجربه‌ای، اساساً «آگاهی از» یا «تجربه از» چیزی است. آگاهی ما همواره به‌سوی یک عین (object) جهت گرفته است. اگر من می‌بینم، در واقع یک عین دیداری مانند درخت یا یک دریاچه را می‌بینم؛ اگر تخیل می‌کنم، تخیل من یک عین خیالی را عرضه می‌کند؛ مانند زمانی که ماشینی را می‌بینم که در حال پایین‌آمدن از جاده است. اگر مشغول یادآوری هستم، عینی را به‌یاد می‌آورم که مربوط به گذشته است. اگر به قضاوت می‌پردازم وضعیتی از امور یا یک واقعیت را درنظر می‌گیرم. بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که هر کنشی از آگاهی یا هر تجربه‌ای، با یک عین هم‌پیوند (correlation) است. پس بنابر نظر ساکالوفسکی: «در پدیدارشناسی، «روی‌آوردن» عبارت است از پیوند آگاهانه‌ای که با یک عین برقرار می‌سازیم» (Sokolowski, 1992: 48).

بنابراین در پدیدارشناسی، جهان ابژه‌ای بیرون و آنجا نیست که در مورد آن خردمندانه بیاندیشیم و یا آن را در ذهن تصویر کنیم. جهان چیزی نیست که ما بتوانیم از آن خارج شده و در مقابل آن بایستیم. ما سوژه‌هایی در درون واقعیت یا به‌تعبیر هوسرل، ما مفعول با واسطهٔ آشکارسازی هستیم؛ واقعیتی که هرگز به‌طور کامل برابر ایستای ما نمی‌شود و هم سوژه و هم ابژه را فراگرفته است. معانی آن نیز بی‌کران است و همان‌قدر که مقوِّم ماست، ما نیز مقوِّم آن هستیم. جهان، قابل کاهش به تصورات ذهنی، چنانکه ساختارگرایی در دام آن افتاده، نیست؛ بلکه جهان هستنده‌ای فاقد شعور و درعین‌حال، در نوع خودش سرکش است که فرافکنی‌های ما را برنمی‌تابد و ما صرفاً به‌عنوان بخشی از آن زندگی می‌کنیم.

بنابراین، چنانکه در ادامه به‌طور مفصّل توضیح داده خواهد شد، پدیدارشناسی روش نگاهی به پدیده‌های جهان است. به‌طوری‌که ما دائماً نسبت خود را در روی‌آورندگی‌های مختلف به پدیده‌ها و جهان می‌جوییم و تفاوت این روی‌آورندگی‌ها را با یکدیگر بررسی و تجزیه و تحلیل خواهیم کرد. در حوزهٔ تأویل و نقد ادبی، پدیدارشناسی هوسرل خود به مکتبی ادبی تبدیل شده است. لیکن این روش چنانکه شرح آن خواهد آمد، با معضلی جدی روبه‌روست. پس ضمن

معرفی و به‌کارگرفتن ابزارهای سودمندش از آن گذر خواهیم کرد تا به پدیدارشناسی هایدگری برسیم.

در حوزهٔ نقد ادبی، پدیدارشناسی تأثیری قابل ملاحظه بر فرمالیست‌های روس داشته است. درست همانگونه که هوسرل در راستای پرداختن به کار شناخت اشیاء واقعی، آن‌ها را در «کروشه قرار می‌داد» (bracketing)، در تأویل شعر فرمالیست‌های روس نیز اشیاء واقعی را در کروشه قرار می‌دهند و در عوض بر شیوه‌ای متمرکز می‌شوند که اشیاء واقعی ادراک (perceive) می‌شوند. اما مکتب ژنو (Geneva school) بیش از هر نحلهٔ نقد ادبی دیگری وامدار پدیدارشناسی است. این مکتب در طی دهه‌های چهل و پنجاه میلادی به اوج شکوفایی و باروری خود رسید و چهره‌های برجستهٔ آن عبارت بودند از: ژرژ پوله (George Poulet) بلژیکی، منتقدان سوئیسی ژان اشتاربینسکی (Jean Starobinski) و ژان روسه (Jean Rousset) و در نهایت، ژان پیر ریچارد (Jean-Pierre Richard) فرانسوی. همچنین، آثار و اندیشه‌های امیل اشتایگر (Emil Staiger) استاد آلمانی دانشگاه زوریخ و نیز آثار اولیهٔ منتقد امریکایی جی. هیلیس میلر (J. Hillis Miller) نیز به مکتب ژنو و افراد شاخص آن مربوط است.

نقد پدیدارشناختی تلاشی است در جهت به‌کارگیری روش پدیدارشناختی هوسرلی در مورد آثار ادبی. یعنی توسط «در کروشه قراردادن ابژهٔ واقعی». در این روشِ نقد، بافت تاریخیِ اثر ادبی، نویسندهٔ آن، شرایط ایجاد یا خلق اثر نیز شرایط خواننده‌بودن در مورد آن نادیده گرفته می‌شود و در عوض از متن اثر ادبی خوانشی درونی (immanent) صورت می‌گیرد. در واقع خود متن به پیکرمندی محض خودآگاهی نویسنده یا شاعر فروکاسته می‌شود. بدین‌صورت که هریک از وجوه سبک‌شناسانه و معنایی اثر به‌عنوان بخش اندام‌واره‌ای از یک کل پیچیده درنظر گرفته و درک می‌شود که ماهیت وحدت‌بخش آن ذهن نویسنده یا شاعر است. برای شناخت این ذهنیت نباید به هیچ اطلاعاتی از زندگی شخصی نویسنده ارجاع داد. در واقع نقدِ زندگی‌نامه‌ای ممنوع است؛ لیکن باید صرفاً با ارجاع به آن وجوهی از خودآگاهی او که خود را در اثر نشان می‌دهد به شناخت این ذهنیت دست بزنیم. به‌علاوه ما عمق ذهن نویسنده را می‌کاویم و در موضوعات مکرر و صور خیال و تصویرسازی‌های تکرارشونده، به‌دنبال طریقی می‌گردیم که نویسنده در جهانش زندگی می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، رابطهٔ پدیدارشناختی‌ای را که بین خودش و جهان برقرار می‌کند. جهانِ یک اثر ادبی، یک واقعیت عینی نیست؛ بلکه چیزی است که در آلمانی به آن Lebenswelt گویند. یعنی واقعیت چنانکه به‌طور واقع‌بوده‌ای سازمان‌دهی‌شده و توسط یک سوژهٔ منفرد تجربه شده است. پس نقد پدیدارشناختی به رابطهٔ بین خودِ فرارونده (یا استعلایی) و دیگران نیز ادراک نویسنده از ابژه‌های مادی تمرکز دارد.

کلید این نوع نقد، «واقع‌گرایی محض» (pure objectivism) و در کروشه‌نهادن همهٔ پیشفرض‌هاست.

> «از دیدگاه پدیدارشناس، هر کوششی به قصد انتساب علل و عواملی پیشینی به تصویر شعری، در شرایطی که تصویر نزد ما حی و حاضر است، نشان از همان مکتب قدیمی ذهن‌گرایی و روان‌شناسی‌گرایی دارد. در مقابل، ما تصویر شعری را در شأن وجودی آن درنظر می‌گیریم؛ زیرا از این دیدگاه، آگاهی شعری به‌طور کامل جذب تصویری می‌شود که در عرصهٔ زبان در سطحی بالاتر از زبان رایج ظاهر می‌گردد. زبانی که آگاهی شعری برای ارتباط با تصویر شعری به‌کار می‌گیرد، به اندازه‌ای بدیع است که دیگر بررسی نسبت میان گذشته و حال سودی دربرندارد» (Bachelard,1969: 140).

> «... [در نظر پدیدارشناس] تصویر حی و حاضر است و واژه سخن می‌گوید؛ یعنی واژه‌ای که شاعر به‌کار می‌برد با وی سخن می‌گوید. لازم نیست رنج‌های شاعر را تجربه کنیم تا لطف کلام شعری را دریابیم، لطفی که حتی بر خود تراژدی مستولی می‌شود. پالایش در شعر از مرز روان‌شناسی روح ناخرسند در زندگی امروز فراتر می‌رود، زیرا تراژدی‌ای که شعر به بیان آن می‌پردازد هر قدر هم که بزرگ باشد، واقعیت آن است که شعر لطف خاص خود را دارد» (Ibid: 141).

باشلار از قول پی‌یر ژان ژوو (Pierre-Jean Jouve) شاعر فرانسوی می‌گوید: «... شعر پیوسته از خاستگاه خود فراتر می‌رود و از آنجا که به‌هنگام شعف یا اندوه، رنج عمیق‌تری را تجربه می‌کند، آزادی بیشتری را برای خود حفظ می‌کند» و به‌نقل از همان شاعر می‌گوید: «هر اندازه در زمان پیش رفتم، حرکتم نظم بیشتری پیدا کرد و برکنار از انگیزه‌های جانبی به‌سوی صورت ناب زبان جهت یافت» (Ibid: 121). همچنین ادامه می‌دهد: «در نتیجه، به تعریفی نو از شاعر دست می‌یابیم: کسی که آنچه را می‌داند می‌شناسد، از دانسته‌هایش فراتر می‌رود و آن‌ها را نام‌گذاری می‌کند» (Ibid: 142).

لذا این نوع نقد، نوعی نقد ایدئالیست، ماهیت گرا، ضدتاریخی، صورت‌گرا و ارگانیک است. به‌عبارت دیگر ـ چنانکه در ادامه و در توضیح پدیدارشناسی اشاره خواهیم کرد ـ گرچه هوسرل تلاش کرد که از ذهن‌گرایی دکارتی خلاصی یابد، اصرار خود وی برای علمی‌کردن و دقیق‌کردن پدیدارشناسی، وی را نیز در همان دام گرفتار کرد.

از نظرِ نقد پدیدارشناسی، زبانِ یک اثر ادبی چیزی بیش از «اظهار یا بیان» (expression) معناهای درونی نیست. این نگاهِ دستِ دوم به زبان نیز از آراء خود هوسرل نشأت می‌گیرد.

چراکه وی برای زبان بماهو زبان جایگاه ناچیزی قائل بود. هوسرل از سپهر درونی و خصوصی محض تجربه سخن می‌گوید، درحالی‌که این سپهر خصوصی ـ چنانکه بعدها در تعریف سبک و سیاق زندگی خواهیم گفت ـ چیزی بیش از رؤیا نیست. چراکه کلیهٔ تجربه‌های ما متضمن وجود زبان است و زبان به‌طور جدایی‌ناپذیری ماهیتاً اجتماعی است. بدین‌ترتیب، گرچه پدیدارشناسی هوسرلی ادعا می‌کند که قصد دارد مبنای محکمی برای دانش انسان بیان کند و این دانش را از چنگال فرادهش سنتی آزاد سازد، لیکن این کار را با هزینهٔ سنگینی انجام می‌دهد: این کار برایش به قیمت قربانی‌کردن تاریخ خود انسان تمام می‌شود. چراکه معانی انسان به‌طور عمیقی تاریخی هستند. بنابراین، اینکه هوسرل خود فرارونده یا استعلایی را گرامی داشته و عزت می‌بخشد، نشان‌دهندهٔ این است که فلسفهٔ او صرفاً مرحلهٔ نهایی فلسفهٔ خردگرای عصر روشنگری است که در آن «انسان» همچنان آمرانه و با تحکم تصویر ذهنی خود را بر جهان نقش می‌زند.

زمان‌مندی

در فلسفهٔ سنتی ماهیت انسان مانند ماهیت دیگر چیزها تعریف می‌شود و در طول زمان ثابت است؛ لیکن در پدیدارشناسی هایدگر ماهیت انسان همان وجود یا اگزیستانس اوست که از زمان دیگری برخوردار است و در طول زمان ثابت نمی‌ماند. از آنجایی که نگارندهٔ این مقاله در تأویل شعر از این ساختار زمانمند نیز بهره جسته است به ناگزیر به تعریف و تحلیل آن نیز می‌پردازیم.

در پدیدارشناسی سه نوع زمان معرفی می‌شود:

۱. زمان جهانی (world time)، یعنی زمان ساعت و گاهنامه. آن را زمان آن‌سورونده یا عینی (transcendent or objective time) نیز می‌نامند. این سطح از زمان به فرایندها و رویدادهای جهان مربوط می‌شود؛ مثل هنگامی که می‌گوییم: شام دو ساعت دیگر تمام می‌شود. این زمان، با مکان نیز در ارتباط است و می‌توان آن را از حیث مکان نیز محاسبه کرد.

۲. زمان درونی (internal time) که آن را زمان ذهنی نیز می‌خوانند. این‌گونه زمان به دیرش و پشت همیِ (sequence) کنش‌ها و تجربه‌های ذهنی، یعنی به رویدادهای زندگی آگاهانه مربوط می‌شود. کنش‌ها و تجربه‌های روی‌آورنده یکی پس از دیگری می‌آیند و ما می‌توانیم تجارب خاص پیشین را از طریق حافظه به‌یاد آوریم. این روی‌آوردن به خاطرات از طریق حافظه، همان روی‌آوردن به گذشته و زمان گذشتهٔ ذهنی است. باید دقت کرد که در پدیدارشناسی هوسرلی نیز گذشته و خاطرات تصاویر ذهنی نیستند؛ بلکه ما با هربار روی‌آوردن به آن‌ها بار دیگر آن‌ها را ادراک می‌کنیم؛ لیکن این‌بار از حیث اکنون و بودگی کنونی‌مان.

۳. آگاهی از زمان درونی (consciousness of internal time)، این سطح توجیه و توضیح سطح دوم آگاهی است. این سطح از گونه‌ای «جریان» (flow) بهره‌مند است؛ گونه‌ای که با زمان فرارونده و درونی تفاوت دارد.

در توضیح باید گفت که زمان عینی به‌عنوان یک پدیدار بر زمان درون‌باشنده مبتنی است. به‌عبارت دیگر، سطح (۱) بر سطح (۲) مبتنی است. اساساً اینکه ما ساعت و زمان گاهنامه‌ای را می‌فهمیم، بدین‌خاطر است که ما درک اگزیستانسیالی از اکنون‌های زندهٔ در جریان داریم. ما از پی‌هم‌آمدن را درک می‌کنیم و از این‌رو، با نگاه روشمند و دکارتی می‌توانیم آن را اندازه‌گیری نیز بکنیم. یعنی اصولاً اگر من پیش‌نگری نمی‌کردم یا به‌یادآوردنی در کار نبود، دیگر نمی‌توانستم فرایندهایی را که در الگویی زمانمند در جهان رخ می‌دهند سامان دهم. البته ما مانند تمام عین‌های دیگر دستخوش تأثراتی علّی هستیم که در جهان عمل می‌کنند؛ اما شیئی همچون شیءهای دیگر جهان نیستیم. ما مفعول با واسطهٔ آشکارسازی هستیم و به‌تنهایی می‌توانیم برابر جهان بایستیم و آن را نمایان کنیم. جریان زمانمند تجربهٔ آگاهانه، شرطی برای نمایان‌ساختن جهان و چیزهای موجود در آن است.

زمان آن‌سوروندهٔ	زمان درونی	آگاهی از زمان درونی
شامل درخت‌ها، خانه‌ها، مسابقات، شام، آبان و غیره	شامل ادراکات، تجربهٔ حسی، یادآوری، تخیل، و غیره	

ساختار زمان درونی و آگاهی از آن، جزء پیچیده‌ترین بحث‌های فلسفی است. در اینجا به همین اندازه بسنده کنیم که هایدگر طریقی را که در آن ما به‌صورت ناگهانی از حال به آینده و گذشته عبور می‌کنیم، خصوصیت «برون‌جستگیِ» تجربه نامیده است و این سه‌گونه گشودگی را برون‌جستگی‌های زمان می‌نامد. کلمهٔ «ecstasy» از حرف اضافهٔ یونانی «ek» به‌معنای «بیرون» و اسم «stasis» و فعل «hestemi» به‌معنای «ایستادن» اخذ شده است. این اصطلاح بیانگر آن است که ما در بنیادی‌ترین تجربهٔ زمانمندی خود، تنها در لحظهٔ کنونی گرفتار نشده‌ایم و به‌سوی آینده و گذشته بیرون جسته‌ایم.

هوسرل در آموزهٔ خود در مورد آگاهی از زمان درونی به این سرچشمه دست می‌یابد؛ درحالی‌که هایدگر با اظهارات مرموزش دربارهٔ روشنگاه (lichtung) و رویدادِ از آنِ خودکننده (ereignis)، آن را بررسی می‌کند. این اصطلاحات به «شیئیدن»[1] (Thinging out)، یک مکان، یعنی جایی که چیزها می‌توانند اهدا شوند و ما نیز می‌توانیم مفعول با واسطهٔ آشکارگی آنان باشیم، اشاره می‌کنند. یادآوری این نکته لازم است که در فلسفهٔ کلاسیک با بررسی صدور

کثرت از واحد (فلوطین)، برهمکنش بین واحد و دوگانه نامتعین (Indeterminate Dyad) (افلاطون) و حتی توسط محرک نامتحرک (ارسطو) به این موضوع پرداخته شده است. پس چنانکه گفتیم زمان درونی نسبت وجودی با انسان دارد و از حیث هستی او تعریف و مفصل‌بندی می‌شود. هایدگر (۱۹۶۲) در هستی و زمان در این مورد چنین می‌نویسد:

> «... در هر برون‌جستگی، زمانمندی به‌مثابه یک کل خود را زمانمند می‌سازد و این بدان‌معناست که تمامیت کل ساختاری اگزیستانس، واقع‌بودگی و سقوط (یعنی وحدت ساختار تیمار)، در وحدت برون‌جستگی‌ای که زمانمندی، اکنون خود را با آن زمانمند کرده است، ریشه دارد.
>
> زمانمندکردن به‌معنای برون‌جستگی‌هایی که در یک توالی می‌آیند نیست. آینده بعد از «بودگی» نیست: و «بودگی» زودتر از حال نیست. زمانمندی خود را به‌مثابه آینده‌ای که در فرایندِ بودگی «حاضر می‌سازد» زمانمند می‌کند ...».

ساخت‌های زمانمندی	غیراصیل	حالت اصیل	در درجهٔ اول ریشه دارد در
	انتظار	پیش‌بینی یا طرح افکنی	آینده
	فراموشی	تکرار	بودگی - گذشته
	حاضرساختن	لحظهٔ دیدار- آشکارگی	حال

پدیدارشناسی و هنر از دیدگاه هایدگر

هایدگر از تعمق بر داده‌شدگیِ (givenness) اگزیستانس (existence) یا وجودِ انسانیِ غیرقابل تقلیل یا چنانکه خود می‌نامد، دازاین (dasein) می‌آغازد و از این‌رو کار وی برخلاف استادش، هوسرل که ماهیت‌اندیشانه (essentialist) است، اگزیتانسیال (existentialist) یا وجودی نام گرفته است. حرکت از هوسرل به هایدگر، حرکت از ساحت تفکر محض، به فلسفه‌ای است که در مورد زندگی انسان تفکر و تعمق می‌کند. هایدگر سؤال هستی را مطرح می‌کند و به نوع هستی انسان در تقابل با موجودات دیگر می‌پردازد. چنین زیستنی به‌زعم هایدگر بدواً و غالباً (proximally and for the most part) به‌صورت در- جهان- بودن مفصل‌بندی شده است؛ یعنی انسان به‌طور وجودی و هستی‌شناختی صرفاً بدین‌دلیل هست که دائماً با دیگران و جهانِ مادی گره خورده است و البته این روابط مقوم اگزیستانس انسان یا به‌تعبیر هایدگر دازاین است. آنچه که در کار هایدگر بسیار ارزشمند است پافشاری وی بر این

است که دانش نظری همواره از بافت تمایلات اجتماعی کاربردی پدید می‌آید. به‌گفته درایفوس، هایدگر سه نوع فهم از هستی را معرفی می‌کند:

۱. فهم «پیشِ دستی» (present-at hand understanding)؛

۲. فهم «تو دستی» (ready-to-hand understanding)؛

۳. فهم دازاین (dasein understanding).

وی معتقد است ما جهان را اندیشمندانه و با تعمق نمی‌شناسیم. به‌عبارت دیگر معرفت ما در مرحلهٔ اول نوعی پیش- فهم (pre-understanding) است که ما آن را به‌طور نظری به‌دست نیاورده‌ایم، بلکه ما جهان را به‌صورت نظام یا مجموعه‌ای از چیزهای به‌هم مربوط درک می‌کنیم که به قولِ خود وی مانند چکش برای نجار، برای ما دمِ دستی هستند. در این حالت که ما فهم ابزاری از اشیاء داریم فهم ما عبارت است از کاربرد آن‌ها. یعنی طریقهٔ به‌کاربردن آن‌ها را در جهان می‌دانیم. در این حالت دانستن به‌طور عمیقی با انجام‌دادن مرتبط است. اکنون کافی است که برای چکش اتفاقی بیافتد، مثلاً دستهٔ آن جدا شود؛ در آن هنگام است که ما برای اولین بار با چکش مواجه می‌شویم و آن را به‌مثابه یک شیء باز می‌شناسیم. این دانش که شیء را از دوردست‌ها به ما برمی‌گرداند، دانش نظری یا پیشِ دستی است. پس تا بدینجا دانستیم که هستی یک چکش با هستی موجودات طبیعی که مورد کاربرد ابزاری بشر نیستند چقدر متفاوت است. اکنون به نوع دیگری از فهم هستی می‌رسیم که با همهٔ فهم‌های دیگر متفاوت است: فهم دازاین و هستی انسانی که ما خود آن هستیم. چراکه انسان تنها موجودی است که هستی‌اش برایش یک مسئله است و «همِّ هستی خویش را دارد» (Its life is an issue for it). اکنون هایدگر معتقد است ما در زندگی هر روزهٔ خود با اشیاء فاصلهٔ زیادی داریم و در عین آشنایی، نسبتی با آنان برقرار نمی‌کنیم و آنان را در کلیت ارجاعی‌شان درک نمی‌کنیم. از این‌رو، او معتقد است کار هنر نوعی آشنایی‌زدایی (defamiliarization) است: در مورد تابلوی «ون‌گوک» که کفش‌های رعیتی کشاورز را به‌تصویر می‌کشد، او در واقع تلاش می‌کند از واقعیت هر روزهٔ آن‌ها استعلا جوید و کفش‌بودگی کفش یا هستیِ کفش را آشکار کند. بعدها هایدگر به این نتیجه می‌رسد که اساساً جایگاه چنین تجلیاتی، یعنی جایگاه آشکارگی حقیقت پدیدارشناختی اشیاء تنها در هنر است و بس. بنابراین، از نظر هایدگر متأخّر، هنر را نیز مانند زبان نمی‌توان صرفاً اظهارات یا تجلیات یک سوژهٔ منفرد به‌حساب آورد، بلکه سوژه، تنها واسط یا ابزار یا مکانی است که حقیقت در آن خود را بیان می‌کند و از زبان انسان سخن می‌گوید.

هنر از دیدگاه هایدگر

هایدگر علاقه‌ای به آثار هنری به‌مثابه اظهارات و یا بیان‌های (expressions) شهود خالق آن ندارد، همچنین وی علاقه‌ای ندارد که آثار هنری را منبع تجربیات زیبایی‌شناختی مخاطبان آن‌ها قلمداد کند. بلکه وی بر این باور است که: «ذهن‌گرایی/ سوژه‌محوری مدرن، آفرینش را به‌سرعت و به‌طور مسلم با کژفهمی به‌عنوان نمایش بلوغ سوژهٔ قائم به خود می‌پندارد» (Heidegger, 1971: 76). وی همچنین اصرار می‌ورزد که تجربهٔ زیبایی‌شناسانه دست‌کم سه کار انجام می‌دهد: بدین‌صورت که «سبک»[۲] (style) یک فرهنگ را از درون جهان آن فرهنگ: ۱. به‌نمایش می‌گذارد (manifests). ۲. مفصل‌بندی می‌کند (articulates). ۳. بازپیکربندی می‌کند (reconfigures).

هایدگر در توصیف اینکه این سبک چگونه در آثارهنری بازتولید می‌شود به بیناذهنیت اشاره می‌کند و اینکه هنر چگونه قادر است جهان دیگری را بر ما آشکار کند. وی این کار را با توصیف نقاشی «پاپوش زن روستایی» اثر ون‌گوگ انجام می‌دهد. وی ادعا می‌کند که:

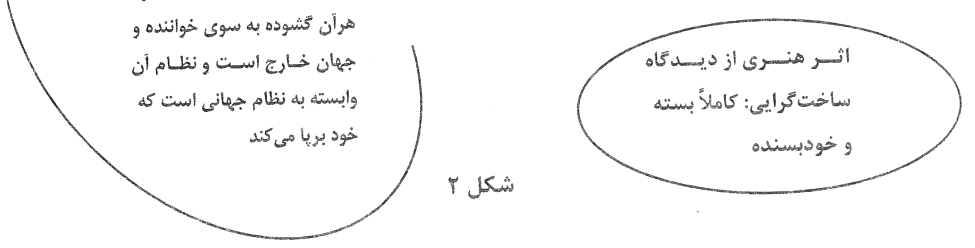
> ... این کفش‌ها نماد نیستند و به چیزی به غیر یا فراتر از خودشان اشاره نمی‌کنند. برعکس نقاشی ون‌گوگ برای بیننده، کفش‌ها را در حقیقتشان آشکار می‌کنند. یعنی کفش‌ها، جهانِ زن روستایی را آشکار می‌کنند ـ جهانی که چنان فراگیر است که برای خود زن روستایی حتی زمانی که در مشغولیت یا پرداختن به کفش خود است ـ یعنی «آن‌ها را می‌پوشد بدون اینکه به آن‌ها تعمق یا توجه کند» (Heidegger, 1971: 34)، نامرئی است. اکنون از آنجایی که این نقاشی ون‌گوگ توانست جهان زن روستایی را برای تماشاگر یا بینندهٔ نقاشی به‌نمایش گذارد، بنابراین هنر را می‌توان به تماشاگذاردن جهان برای کسانی که بیرون از آن و مخاطب آن هستند درنظر گرفت» (Dreyfus, 2007: 407-411). مسئله این است که در- جهان- بودن و سبک و سیاق زندگی ما به‌صورت نظام یا چارچوبی اعتقادی در ذهن ما نیست، بلکه در روش رفتار ما و جهت‌گیری های ماست و همچنین در هرآنچه که ما به‌نحوی ادراک می‌کنیم. بنابراین، در هرگونه برخورد با هر اثر هنری و حتی در خود فرایند سرودن شعر یا خلق هرگونه اثر هنری همچون پس‌زمینه‌ای کلیت آن را فراگرفته است. اما تأویل اثر هنری نیز مانند خود اثر هنری کاری خلاقانه است و تأویلگر روشی نو را برای دست‌یابی به این‌همانی معنی از میان چندگانگی اهداها برمی‌گزیند. هایدگر خود برنامهٔ فلسفی خود را به‌مثابه «هرمنوتیک هستی» توصیف می‌کند؛ واژهٔ هرمنوتیک به‌معنی علم یا هنر تأویل

است. از این‌رو، گاه در مقابل فلسفهٔ «پدیدارشناسی استعلایی» هوسرل، فلسفهٔ هایدگر را «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» می‌خوانند. این بدان علت است تأویل هایدگری بیشتر برمبنای تأویل تاریخی استوار است تا خودآگاهیِ فرارونده یا استعلایی» (Eagleton, 1996: 57).

شکل ۱

به‌عبارت دیگر، هایدگر در عوض فروکاستن تأویل هنر و بالأخص شعر به کاویدن تجربهٔ خودآگاهی بلافصل خالق اثر، تأویل اثر هنری را به‌صورت دایره‌هایی با قطرهای مختلف از بزرگ به کوچک (مطابق شکل ۱) درنظر می‌گیرد که تأویلگر بدون اتکاء به هیچ اصل اثبات شده یا مقدماتی وارد این دورها شده و معنای اثر را از سبک زیربنایی اثر به‌صورت گشتالتی از همهٔ عوامل به‌دست می‌دهد. هریک از این دورها بخشی از معنای اثر در رابطه با گشتالت کلی و این‌همانی اثر در اختیار ما می‌گذارد؛ بدون اینکه معنای قطعی، اصلی یا اولیه‌ای را برای اثر مفروض بدانیم. در این روند گاه ممکن است حتی معنایی نو به اثر افزوده گردد و این همان چیزی است که در آراء هایدگر تحت‌عنوان «اقامه‌کردن دوبارهٔ اثر با هربار خواندن آن» به آن اشاره شده و البته این مسئله‌ای طبیعی است: مثلاً اینکه ما مکعبی را از زوایای مختلف می‌بینیم و هربار و در هر زمان ظرف معنایی آن را پرتر و پرتر می‌کنیم بدون اینکه بر این‌همانی مکعب خدشه‌ای وارد شود. «سبک» چنانکه گفتیم معنای ادبی ندارد بلکه کلیتِ در-جهان- بودن تاریخی و فرهنگی یک جامعه را بیان می‌کند. نکتهٔ قابل توجه در مورد تأویل آثار هنری و ،الأخص ادبی، عوامل پنهان اما تاثیرگذار و تعیین‌کننده در معنای اثر هستند. هایدگر ضمن پذیرفتن تجربهٔ شاعر به‌عنوان بخشی از معنا بر دو نکته تأکید می‌ورزد که در پدیدارشناسی هوسرلی و متعاقباً نظریهٔ ادبی مکتب ژنو غائب است.

۱. ناتمام‌بودن اثر هنری: یعنی اثر هنری در هر عصر با سبک و سیاق آن عصر تأویل می‌شود و توسط خوانندهٔ آن تمام می‌شود.



شکل ۲

تنها تصور کنید بیت بالا را با لحن‌های مختلف بخوانیم یا در آواز یا تصنیف خواننده‌ای بشنویم. هایدگر معتقد است حتی نحوهٔ خواندن این بیت بخشی از معنای آن محسوب می‌شود.

این بخش‌های معنایی نسبت به هم، لحظه (moment) هستند و نه قطعه (part). کل‌ها می‌توانند به دوگونهٔ متفاوت از اجزاء تجزیه و تحلیل شوند: «قطعات» و «لحظات». قطعات، اجزائی هستند که حتی هنگامی که از کل خود دور هستند، وجود دارند و اهدا می‌شوند؛ آن‌ها می‌توانند از کل خود جدا شوند. قطعات را می‌توان اجزاء مستقل نامید. برای مثال می‌توان از برگ‌ها و میوه‌های درخت بلوط نام برد. آن‌ها به‌راحتی می‌توانند از درخت جدا شوند و خودشان را به‌طور مستقل اهدا کنند. اما لحظات اجزائی هستند که نمی‌توانند جدا از کلی که به آن‌ها تعلق دارند وجود داشته باشند یا اهدا شوند. برای مثال رنگ قرمز یا هر رنگ دیگری نمی‌تواند جدا از یک سطح یا امتداد مکانی وجود داشته باشد، یا زیر و بم موسیقی نمی‌تواند بدون در هم آمیختگی با صدا وجود داشته باشد. بنابراین «لحظات»، اجزائی هستند که خود نمی‌توانند کل شوند (Sokolowski, 1992: 70-71). آهنگ شعر نیز همین حالت را دارد، یعنی تنها با همین شعر و در همین حالت همین معنی را دارد. همین‌طور است بافت فرهنگی و تاریخی شعر نسبت به کلیت آن.

هایدگر در تبیین منشأ اثر هنری، منشأ را اینگونه تعریف می‌کند:

> «آن چیزی که یک امر چیستی و چگونگی خود را از طریق آن به‌دست می‌آورد. این چیستی و چگونگی در حقیقت همان ماهیت یک امر است. فلذا پرسش از منشا اثر هنری پرسش از ماهیت آن است. اما سؤال اینجاست که آیا این هنرمند است که مایهٔ اصالت اثر هنری است یا این اثر هنری است که هنرمند را به‌وجود می‌آورد».

به‌بیان عامیانه‌تر، برای اینکه بفهمیم شعر من واقعاً شعر است یا نه آیا باید به من به‌عنوان شاعر رجوع کرد؟ یا مثلاً شعر حافظ از آن‌رو شعر است که از آن حافظ است؟ اگر کس دیگری همان شعرها و یا حداقل برخی از آن‌ها را که به دلنشینی بقیه نیست تصنیف کرده بود کسی به آن شعرها وقعی می‌نهاد و یا برعکس اگر شعر متوسطی را به حافظ نسبت بدهیم آن شعر اثر هنری محسوب می‌شود؟ پس چنان‌که می‌بینیم در اینجا یک دور وجود دارد: از طرفی هنرمند منشأ اثر هنری و به‌وجود آورندهٔ آن است و البته بدون ارجاع به وی شاید نتوان به لایه‌هایی از معنای شعر دست یافت و از سوی دیگر آنچه که بدواً باعث می‌شود ما هنرمندی را هنرمند خطاب کنیم این واقعیت است که اثر وی به‌واقع هنری بوده است.

هایدگر خودِ هنر را منشأ اثر هنری و هنرمند می‌داند و بنابراین آنچه باید کشف و شرح شود معنای هنر است. لیکن برخلاف رویکردهای دینی و سنتی و حتی ذهن‌گرا که اعتقاد دارند اساساً هنر به‌صورت انتزاعی وجود دارد، هایدگر معتقد است هنر به‌صورت انتزاعی و جدا از هنرمند و اثر وجود ندارد؛ فلذا این پاسخ هایدگر نیز دور ما را به هم نمی‌زند. رویکرد برخی این است که با مطالعهٔ تطبیقی آثار هنرمندان مثل حافظ و سعدی و مولوی شاید بتوان به ماهیت هنر موجود در آنان دست یافت. اما درحالی‌که ما هنوز نمی‌دانیم هنر چیست، چگونه از این کار اطمینان حاصل کنیم؟ برای ریشه‌یابی این نسبی‌گرایی فراگیر باید خاطر نشان کرد که همین مسئله و در سطحی بالاتر همین تأویل‌گرایی فردی که مبدع آن نیچه است، باعث شک و تردید در ذهن‌گرایی دکارتی، هابزی و لاکی شده است. شک و تردیدی که به همراه دلهرهٔ ناشی از آن لوگوس کلیهٔ آثار ادبی دوران مدرن است. نیچه اولین فردی بود که بر ماهیت تأویلی و تفسیر فردی از تجربه صحه گذاشت و نیز هر تأویلی از هرگونه تجربه و متن و اثر هنری را تحت تاثیر ارادهٔ معطوف به قدرت قلمداد کرد. همین نسبی‌گرایی افراطی است که هایدگر را بر آن می‌دارد تا مسئلهٔ اصالت را مطرح کند.

آنچه در رویکرد هایدگر به اثر هنری و مفهوم نشانه توجه انسان را به خود جلب می‌کند، این است که هایدگر نیز اثر هنری را نشانه و تمثیل چیز دیگری قلمداد می‌کند، اما دال را تهی از مفهوم نمی‌داند؛ بلکه معنای نشانه را حاصل نوعی آشکارگی مادهٔ اثر یا به‌اصطلاح خود وی «چیز»، در چارچوب اثر و در تعامل با خواننده و برای خواننده تعریف می‌کند. وی می‌گوید:

> «اثر هنری جدا از چیزگونگی خود، چیز دیگری نیز هست. این چیز دیگر سرشت هنری بودن آن را ایجاد می‌کند. اگرچه اثر هنری، چیزی پرداخته شده است؛ اما علاوه بر چیز صرف، چیز دیگری را نیز بیان می کند؛ یعنی allegori یا تمثیل از ریشهٔ allo agoreuei یونانی. به‌عبارت دیگر اثر هنری ما را با چیز دیگری هم آشنا می‌کند، چیز دیگری را آشکار می‌کند. اثر هنری تمثیل است» (Heidegger, 1971: 41).

بنابراین با پرداخته‌شدن «چیز» در هر اثر هنری چیز دیگری نیز فراهم می‌آید. «با هم آوردن» در زبان یونانی Sumballein است (که واژهٔ سمبل هم از همین ریشه است.) اثر هنری یک نماد است. تمثیل و نماد چارچوب‌هایی مفهومی هستند که دیرزمانی است در راستای آن‌ها اثر هنری شکل گرفته است. لیکن این عنصر که دیگری را آشکار می‌سازد؛ این عنصری که به دیگری می پیوندد، عنصر «چیزبودن» در اثر هنری است. به‌نظر می‌رسد که چیزبودگی مانند

زیربنایی است که برپایهٔ آن این دیگری، یعنی آن عنصر اصیل بناشده است. پس برای شناخت اثرهنری و منشأ آن باید این «چیز» را به‌خوبی شناخت.

در مورد آشکارگی حقیقت در هنر، هایدگر نگاهی تمثیلی و اسطوره‌گونه پیشه می‌کند. وی با به‌کارگیری مفهوم زیست‌جهان بیان می‌کند که در زیست- جهان است که تجربهٔ شاعرانه اتفاق می‌افتد. برای روشن‌شدن این موضوع به هایدگر (136-138 :1971) و به تفسیر وی از معبد یونانی اشاره می‌کنیم:

> «... حقیقت [در اثر هنری] چیست؟ و چگونه روی می‌دهد؟ ... لازم است رخ‌دادن حقیقت را در اثر هنری از نو به‌نمایش بگذاریم ... معبد یونانی تنها بر روی صخره‌های کوهپایه ایستاده است و سایه خدا را در میان گرفته است و آن را از دل فضای پوشیده خود و از میان ستون‌های تالار روباز به حریم مقدس اطراف انعکاس می‌دهد. بدین‌گونه خداوند به‌واسطهٔ معبد، در معبد حضور می‌یابد ... بنای معبد وحدت‌مدارها و نسبت‌هایی راپدید می‌آورد که ولادت و مرگ، مصیبت و نعمت، عزت و ذلت، پایداری و انحطاط و شکل و جهت سرنوشت آدمیان در آن رقم می‌خورد ...».

در ادامه هایدگر به پدیدارشناسی اثر می‌پردازد:

> «... بنای استوار معبد بر تخت سنگین صخره قرار گرفته است و استقرار آن، سیاهی شالوده بی‌شکل و بی‌نیاز صخره را از اعماق سنگ بیرون می‌کشد. بنای استوار معبد در برابر تازیانه‌های توفان سینه سپر کرده است و بدین‌گونه قدرت قاهرانهٔ او را آشکار می‌سازد. درخشش و روشنایی سنگ‌ها از فضل خورشید است؛ ولی بر گسترهٔ همین سنگ‌ها و صخره‌هاست که روشنی روز و ظلمت شب در پهنهٔ آسمان رخ می‌نمایند. قامت بلند و استوار معبد جامه نامرئی هوا را جلوه‌گر می‌سازد. بنیان خلل‌ناپذیر معبد یادآور افت‌وخیز موج‌های دریاست. به یُمن سکون این، جوش و خروشِ آن آشکار می‌گردد ... نفسِ این ظهور و پدیدار شدن را یونانیان از دیرباز «phusis» می‌نامیده‌اند. این واژه درعین‌حال، چیزی را روشن می‌کند که انسان در متن آن و برپایهٔ آن سکونت خود را پی می‌ریزد و آن را «زمین» می‌نامیم. در اینجا مراد از زمین تودهٔ جرم رسوبی نیست و همچنین منظور، آن سیارهٔ موضوع ستاره‌شناسی هم نیست. زمین جایی است که پدیدارشدنِ هرآنچه که پدیدارشدنی است را بدون خدشه برمی‌تابد و پناه می‌دهد.

زمین همانند یک عامل پناه‌دهنده حضور دارد. معبد در همان حالت ایستاده‌اش عالمی را به نمایش می‌گذارد و آن عالم را بر روی زمین می‌نشاند ...» (Ibid: 41).

مراد هایدگر همان زیست- جهانِ اثر که مناسبات خود را دارد. اما همچنان‌که خواندیم این مناسبات است همواره با تاریخ و انسان‌بودگیِ انسان که به‌صورت زمین بدان اشاره شده است برهم کنش دائمی دارد. پس چنانکه دیدیم و در ادامه، هایدگر به بسط آن می‌پردازد، در واقع اثر هنری عالمی را برپا می‌کند که حاصل ستیز دائمی جهان با زمین است و اساساً اثر هنری‌بودن، یعنی استقرار یک عالم. اثر با برپایی عالم، زمین را جلوه می‌دهد. در زمین انسانِ تاریخی پایه‌های سکونت خود را در جهان استوار می‌سازد. اما آیا هایدگر موافق این آشکاربودگی محض است؟ جواب منفی است وی در مقالات بعدی خود اثر هنری را حاصل تعامل زمین و آسمان، میرایان و قدسیان برمی‌شمارد (Heidegger, 1971: 38) و می‌گوید: چیزبودگی چیز از جمع‌کردن و گردآوردن این چهار عنصر است.

میرایان یا فانیان که همان انسان‌ها هستند در اثر هنری همواره در تلاش برای باقی‌گذاردن اثری از خود هستند چراکه تنها آن‌ها هستند که فانی‌اند. آن‌ها حیوان ناطق نیستند، بلکه مرگ برای آن‌ها یک امکانِ قطعی است.

- قدسیان، پیام‌آوران بشارت‌دهنده رب‌النوع هستند. خداوند آنگونه که هست از دل سیادتِ پنهانِ آنان رخ می‌نماید.

- زمین حامی سازندگی است، با ثمراتی که دارد تغذیه می‌کند و از آب، سنگ، نبات و حیوان محافظت می‌کند.

- آسمان مسیری است برای خورشید و ماه، درخشش ستارگان و فصول سال. لیکن باید توجه داشت که این چهار عنصر نسبت به هم لحظه هستند و نه قطعه. این بازی آشکارکردن و پنهان‌نمودن این چهار عامل است که اثر هنری را قوام می‌بخشد.

«...این نمایشِ آینه‌ایِ تعلق یک‌دست و سادهٔ زمین و آسمان و قدسیان و میرایان یا فانیان را جهان می‌نامیم. جهان با جهان‌شدن ظهور و حضور می‌یابد و این یعنی اینکه جهان شدنِ جهان با هیچ چیز دیگری قابل توضیح نیست و نمی‌توان آن را از طریق چیز دیگری درک کرد ...» (Heidegger, 1971: 47).

اثر هنری البته آشکاری محض این عناصر نیست، بلکه نشان‌دادن بازی حضور و غیاب و نهان‌کردن و آشکارنمودن است. بنابراین، هایدگر تنها هنر را جایگاه جلوه‌گری حقیقت می‌داند و چنین جایگاه والایی برای آن قائل است به‌شرط اینکه عالم در آن به ظهور برسد. هایدگر قصد

ندارد همچون علوم دقیق به حقیقت پیشِ دستی اشیاء دست یابد، بلکه چنانکه پیش از این هم شرح دادیم بر آن است تا با جمع آوری لحظات سازندهٔ اثر، از آن تمامیتی معنی‌دار ارائه دهد. اما درعین‌حال نکتهٔ بسیار مهم دیگری را نیز در مورد خود تجربهٔ شاعری می‌گوید؛ تجربهٔ شاعری از نظر او تجربه‌ای پدیدارشناسانه است. در ادامه نشان خواهم داد که چگونه شاملو در تجربهٔ شاعرانه خود در واقع به پدیدارشناسی دیوار می‌پردازد. وی البته به پدیدارشناسی هوسرلی بسنده نمی‌کند و سعی می‌کند با فرارفتن از هرروزگی‌ها و ایستادن در آستانهٔ هستی و استعلا جستن از جهان یک‌سر خاموشی، به روح زمانه و عصر خود و سبک (style) آن در آشکارگی گذشته و حال و طرح افکنی برای آینده دست یابد.

تحلیل شعر

اکنون با روشی پدیدارشناختی- هرمنوتیکی به بازگشایی و بازخوانی اثر شاملو (۱۳۸۰: ۱۵۷-۱۶۲) می‌پردازیم. یادآوری این نکته لازم است که طبق آنچه گفتیم این خوانش نه انتهای خوانش این شعر است و نه حتی نگارنده ادعا دارد که تنها خوانش موجود است. صرفاً آنچه در ذیل می‌آید حاصل تجربهٔ شاعرانهٔ مشترک این خواننده با شاملوست. این نگارنده قصد دارد نشان دهد که چگونه شاملو در این اثر به پدیدارشناسی هایدگری «دیوار» دست یافته است. ابتدا در دور اول به خوانش پدیدارشناختی و در کروشه قرادادن چیزها می‌پردازیم:

تأویل پدیدارشناختی:

این شعر چند سکانس دارد. که شاعر با گذاشتن علامتی آن‌ها را از همدیگر جدا کرده است.

دیوار

سکانس اول

بند ۱:

دیوارها ـ مشخص و محکم ـ که
با سکوت
با بی‌حیایی همه خط‌هاش
با هرچه‌اش ز کنگره بر سر
با قبح گنگ زاویه‌هایش سیاه و
تند
در گوش‌های چشم
گویای بی‌گناهی خویش است ...

دیوارهای از خزه پوشیده، کاندر
آن
چون انعکاس چیزی ز آیینه‌های
دق،
تصویر واقعیت تحقیر می‌شود ...

بند ۳:

دیوارها ـ مهابت مظنون ـ که در
سکوت
با تیغ تیز خط نهاییش
تا مرزهای تفکیک در جنگ با

بند ۴:

همواره بادِ طاغی، با ناله‌های زار
شلاق‌ها به هیبتِ دیوار می‌زند
و برگ‌های خشک و مگس‌های
خُرد را
و آرامش و نوازش را
هم راه می‌کشد
هم راه می‌برد ...

بند ۲: فضاست ...

دیوار:

کیفیت‌ها	کنش‌ها
با قبح گنگ زاویه‌هایش سیاه و تند ـ با بی‌حیایی همه خط‌هاش ـ مشخص و محکم	در گوش‌های چشم گویای بی‌گناهی خویش است
از خزه پوشیده	تصویر واقعیت تحقیر می‌شود
مهابت مظنون ـ تیغ تیز خط نهاییش	در جنگ با فضاست
کیفیت‌ها	کنش‌ها
...	تحمل (که در شلاق زدن باد آشکار می‌شود)

باد:

کیفیت‌ها	کنش‌ها
با ناله‌های زار ـ طاغی	می‌برد - می‌کشد

اتفاقی که در کل این شعر جریان دارد، ابتدا توصیف پدیدارشناختی چیزها و سپس فرارفتن از آن‌ها با نسبت‌دادن کیفیت‌های انسانی و اشارهٔ تلویحی و سپس آشکارکردن معنا و حقیقتی دیگر است. در این مرحله، شاعر مجموعه‌ای تصویر از دیوار ارائه می‌کند و مجموعه‌ای از کیفیت‌ها را با آن متناظر می‌کند و با نسبت‌دادن این کیفیت‌های انسانی به دیوار به این تصاویر جان می‌دهد. در زبان شعر حالات و کیفیت‌ها به‌صورت صفات بازتولید شده‌اند:

«خطوط مشخص» دیوار را تصویر می‌کند و در ادامه، صفت «بی‌حیایی» را به این خطوط نسبت می‌دهد. دیوار در بند نخست سخن آغاز می‌کند و البته سخنی که در سکوت گفته شود گوشِ شنوایش چشم‌ها هستند. مخاطب سخن او چشم‌ها هستند: «در گوش‌های چشم/ گویای بی‌گناهی خویش است».

دیوار می‌خواهد که به حکایت او گوش فراداده شود و او بتواند هستی خویش را آشکار کند. اما این دیوار، در این بند، از گذشته نمی‌گوید، بلکه وضعیت کنونی خویش را به تصویر می‌کشد. اگرچه لب به اعتراض نمی‌گشاید، اگرچه چهره‌ای زشت و کریه دارد، اگرچه خطهای شکستهٔ آن نشان‌دهنده عدم پرداخت هنرمندانه و بی‌مبالاتی در ساختن آن بوده است، با این حال شاعر او را گناهکار نمی‌داند. باید این موضوع را قدری باز کنیم: ساختمانی که جای سکونت و محل آرامش و تسکین باشد، تنوعی از خطوط خمیده، شکسته و ابعاد و اشکال دیگری دارد که همه نشان از اهمیت و توجهی است که سازنده آن برای افراد داخل آن ساختمان قائل بوده است. این دیوارهایی که در بند اول آمده‌اند این حالت را ندارند و بنابراین، زشت و کریه‌المنظر

هستند. از طرفی شاعر از «دیوار» سخن می‌گوید که شیئی ساختهٔ دست بشر است و گویی در سرنوشت خود و بودگی فعلی‌اش سقوط کرده است. چیز دیگری که در اولین نگاه، توجه خواننده را به خود جلب می‌کند مجموعه‌ای از کنش‌هاست که به دیوار نسبت داده می‌شود.

دیوارهای از خزه پوشیده:

کنشی که به آن نسبت داده شده، تحقیر واقعیت است. این دو مطلب در مورد این آشکارگی از دیوار دیده می‌شود:

۱. این دیوار مدت‌هاست که آفتاب ندیده و حرکتی یا جنبشی در آن‌ها صورت نگرفته و حتی پاکیزه هم نشده است.

۲. این امر باعث می‌شود که دیوار مزبور سطحی صاف و صیقلی برای بازتاباندن نور و تصویر واقعیت نداشته باشد و بنابراین، تصویر واقعیت در آن کج و کوژ بنماید.

ساختار البته چونان بسیاری دیگر از اشعار شاملو بدون تنوع نمی‌ماند. گاه این ساختار به‌همراه عوض‌شدن زاویهٔ دید می‌آید. چنانکه در بندهای سوم و چهارم این باد است که دیوار را آشکار می‌کند. بند سوم و چهارم دو تصویر متضاد را نشان می‌دهند: تصویر اول مربوط به دیوارهایی است که با برش‌های دقیق و تیز گویی برای جنگ با فضای اطراف خود تیغ کشیده‌اند و به‌سزای این نافرمانی، نصیبشان شلاق‌های باد است و تصویر دوم مربوط است به موجوداتی چون مگس‌های کوچک و برگ‌های خشک که تن به فرمان باد داده و با زبونی کشان‌کشان به‌دنبال باد به‌همراه می‌روند. این تنها دیوار است که به‌رغم تحمل شلاق‌های باد به پایداری بر زمین ایستاده است. پس با اینکه فاعلِ این سکانس، «باد» بود؛ لیکن این باد یک تقابل را آشکار کرده است: تقابل ایستادگی دیوار در برابر بی‌ریشگی برگ‌ها و مگس‌های خرد. دیوار، با این حال می‌ایستد نه از آن‌رو که خود برگزیده است بلکه از آن‌رو که سرنوشت برایش این‌گونه رقم زده که دیوار باشد. او اینگونه زاده شده است که تحمل کند و بار بکشد و از این‌روست که گویای بی‌گناهی خویش است. گرچه در ادامه، گویی این دیوار دست‌خوش دگردیسی می‌شود. این دیوار، آبستن تغییری بزرگ است.

سکانس دوم:	همچنین	بند ۶:
بند ۵:	با مورهای باران	اما خورشید
عزمِ جدال دارد دیوار	با باخت‌های شوم.	همواره قدرت است، توانایی است!

در این سکانس تعداد کیفیت‌های انسانی و اسم‌های معنا به‌مراتب افزون‌تر می‌شود و زمینه برای دگردیسی آماده است. حتی گاه خواننده از ظهور صفاتی که بعضاً بدون قرینهٔ ظاهری در

شعر حاضر شده‌اند تعجب می‌کند. اکنون لازم است عناصر و چیزهای شعر را مورد بررسی پدیداری قرار دهیم:

۱. مور، در شکاف‌های دیوار، کف و سقف خانه زندگی می‌کند و با تلاش خستگی‌ناپذیر شبانه و روزانه ذره‌ذره شکاف ایجاد می‌کند و بر عمق آن می‌افزاید. تشبیه باران به مور، پرواضح است که آن صفتی از باران را هویدا می‌کند که باعث شکاف و نابودی سقف منجر می‌گردد. باران هم در همان مقولهٔ باد قرار می‌گیرد که از عوامل طبیعی است و دیوار با آن سر جدال دارد. از جزئیات اتفاقی که بین باران و دیوارها یا مجازاً سقف‌ها افتاده است در شعر سخنی نمی‌رود؛ بلکه می‌خوانیم که مورهای باران در آن شکاف ایجاد کرده‌اند و منجر به باخت دیوار، که همان چکهٔ آب باران از بام باشد، شده است. پس کنش دیوار در اینجا جدال است؛ جدال دیوار با باران که منتهی به باخت شومی می‌شود.

۲. عنصر دیگری که در بند ۶ وارد این سکانس شده است، خورشید است. جالب اینجاست که ما از خورشید در این سکانس آشکارگی‌ای نمی بینیم و صرفاً با صفات انسانیِ «قدرت و توانایی» توصیف شده است.

آنچه تا بدینجا شاهد بوده‌ایم، بازی آشکارگی‌های مختلف دیوار است و اینکه دیوار چگونه زمین و جهان را آشکار می‌کند و متقابلاً جهان چه کنش‌هایی را نسبت به دیوار انجام می‌دهد. بدین‌گونه شاعر، دیوار، بادوباران، مور، شلاق، مگس و برگ را در زیست- جهان شعرِ «دیوار» آشکار کرده است؛ اما این آشکارگی یک آشکارگی محض نیست و همواره شعر مملو از نقاط دست‌نیافتنی است.

سکانس سوم

بند ۷:

بر بام‌های تشنه که برداشته شکاف،
با هر درنگِ خویش
آن پیکِ نور پیکر، داده است اشارتی؛
کرده است فاش از این‌سان
با هر اشاره‌اش
رمزی، عبارتی:
« ـ دیوارهای کهنه شکافد تا
بر هر پی شکسته، برآید عمارتی!»
او با شتاب می‌گذرد از شکاف بام
می‌گوید این سخن به لب آرام:
«انتقام!»
و آن‌گه ز درد یافته تسکین
با راه خویش می‌گذرد آن شتاب‌جوی.

کار آن نبرد به همانجا ختم نمی‌شود. خورشید آرام نمی‌گیرد و از بام تشنه که دهان بازکرده است و در اثر باران، شکاف خورده است؛ اشعه‌ای از خورشید نوید عمارتی نو می‌دهد. دیوار خانه را تسکین می‌بخشد که در پی هر شکستی و بر هر پیِ شکسته از باران، عمارتی نو برخواهد

آمد. اما معنای انتقام که باز هم کیفیتی انسانی است در مورد اشعهٔ خورشید کدام است؟ انتقام از که؟ از چه؟ شاید از باران که سقف را شکافته است و انتقام آن باخت شوم. پدیدارشناسیِ اشعهٔ خورشید به ما می‌گوید که درنگِ نور خورشید در پس شکاف سقف در بندِ اول باعث گرم‌شدن آن و خشک‌شدن دیوار می‌شود؛ بدین‌ترتیب و با از بین‌رفتنِ آب باران از او انتقام گرفته می‌شود. بنابراین، عبور باران، شوم و عبور اشعهٔ خورشید، نویدبخش است. همچنین ویژگی و کیفیت «شتاب‌جو» بودن به نور نسبت داده شده که در این مرحله گرچه چیز زیادی برای ما فاش نمی‌کند و نمی‌دانیم چرا باید نور خورشید همواره شتاب‌جوی و رباینده باشد؛ اما این ترکیب، ترکیبی نامیمون و خارج از کلیت ارجاعی نور نیست.

سکانس چهارم

بند ۸:

اما میان مزرعه، این دیوار
حرفی است در سکوت!
او می‌تواند آیا
معتاد شد به دیده هر انسان،
یا آسمان شب را
بین سطوحِ خود ندهد نقصان؟

بند ۹:

دیوارهای گنگ
دیوارهای راز!
ما را به باطن همه دیوار راه
نیست.
[بی‌هیچ شک و ریب
دیوارها و ما را وجه شباهتی
است].

بند ۱۰:

لیکن کدام دغدغه، آیا
با یک نگه به داخل دیوارهای راز
تسکین نمی‌پذیرد؟

دیوار در این سکانس اساساً دیوار دیگری است. چینه‌های اطراف مزرعه و یا شاید دیوار راست قامت ساختمانی درون یک مزرعه باشد. ساختمان‌های شهر همواره با هم در حال گفتگو هستند. اصولاً شهر جایگاه ازدحام دیوارها و سخن گفتن آن‌هاست و آن‌ها در حال سخن گفتن با یکدیگر کوچه‌ها را می‌سازند، خیابان‌های عریض و طویل ایجاد می‌کنند، گاهی رودرروی هم می‌ایستند، گاه یکی از آن‌ها باهیبت غول‌آسای خود چینه‌های اطراف را تحقیر می‌کند و گاه با هم به ستیز برخاسته و کارشان بن‌بست می‌انجامد. پس شکل‌گیری شهر حاکی از گفتگوهای دیوارهای شهری است. اما میان مزرعه، دیوار با چه کسی گفتگو کند؟ این دیوار در صورتی که سخن بگوید، سخنش به‌هیچ‌روی عادی و معمولی نخواهد بود و به‌علاوه کسی نیز به او پاسخی نمی‌دهد؛ پس حرف او حرفی است در سکوت. این دیوار در میان روزمرگی‌های ما دیده نمی‌شود؛ پس خود این دیوار در آستانه ایستاده و جهان را به تماشا نشسته است و خود، آشکارکنندهٔ جهان و حقیقت است. این دیوار به‌دور از هیاهوهای شهری، در میان این مزرعه، گویی چیز باارزشی را در خود نهان کرده است. این دیوار برخلاف دیوارهای شهری که همه تکرار یکدیگرند و توجه کسی را به خود جلب نمی‌کنند و چیزی متفاوت هم در خود ندارند و در یک کلام سخنی به‌جز هرروزگی ندارند؛ گویی در این مزرعه و در سکوت، چیزی متفاوت در

خود دارد. این چیز، چنانکه شاعر بیان کرده، انسانی است که از سر عادت همواره مجبوراست به آن نگاه کند و راز او راز وسعتِ آسمانِ شبِ مزرعه است؛ که دیوار، در پس خود مخفی می‌کند و اجازه نمی‌دهد که شب به روی این مردان، بدون کم‌وکاست رخ بنماید.

در همین بند یکی دیگر از نقاط کلیدی این شعر فاش می‌شود. شاعر مسئلهٔ فراروندگی را به نهایت می‌رساند و مستقیماً به شباهت دیوار و انسان اشاره می‌کند. اما این شباهت در چیست؟ این وجه شباهت را تنها پدیدارشناس می‌تواند دریابد که به دیوار در کلیت ارجاعی‌اش نظر می‌کند و نه صرفاً رابطهٔ دال و مدلول. در تفسیر زمانمند معماری سه‌واژه و عنصر کلیدی وجود دارد: کف، دیوار و سقف. این در نظام فکری هایدگری و تفسیر هنر در فلسفهٔ او نشان‌دهنده و آشکارکنندهٔ زمین، آسمان و میرایان و قدسیان است. دیوار از این جهت وجه شباهت عمیقی با انسان دارد. زمین جایی است که خاستگاه انسان است، ما از زمین برمی‌آییم و پا بر آن می‌نهیم و این حقیقت را با زبان هر روز بارها بازتولید می‌کنیم. مثلاً اگر در طبقهٔ سی‌ام یک آپارتمان هم زندگی کنیم و چیزی از دستمان در خانه رها شود، با اشاره به زمین خواهیم گفت: «افتاد زمین» یا «افتاد روی زمین». وقتی کسی چیز سنگینی را به‌سختی به‌دوش می‌کشد به او می‌گوییم: «بگذارش روی زمین» و منظور از زمین ممکن است میز یا کلاً اشاره به پایین باشد. پس در فلسفهٔ هایدگر زمین مسئله‌ای وجودی برای انسان است که در هنر آشکار می‌شود. آسمان نیز به‌نوبهٔ خود چنین کیفیت‌های وجودی‌ای برای انسان دارد؛ به‌علاوه جایگاه خدایان، اتفاقات غیرقابل کنترل و حتی گاه مصیبت‌بار است. از آن‌روست که در بررسی ریشه‌شناسی کلمهٔ انگلیسی disaster که به‌معنای بلا و مصیبت است باز به ستارگان و یا برج‌ها و نحوهٔ ترکیب ستارگان با یکدیگر می‌رسیم. این کلمه، یعنی «آنچه از ستارگان می‌آید» و مانند «قمر در عقرب» فارسی حاکی از مصیبتی است غیرقابل کنترل که از آسمان و نحوهٔ شکل‌گیری برج‌ها آمده است.

اکنون بار دیگر به پدیدارشناسی دیوار بپردازیم. ما با بناکردن دیوار در واقع چه کاری انجام می‌دهیم؟ پاسخ این است که با بناکردن چهاردیواری بخشی از آسمان و بخشی از زمین را از آن خود می‌کنیم. دیوارها در معماری محدودیتی در افق ایجاد می‌کنند و شیوهٔ کنش انسان بر روی زمین را محدود و تعریف می‌کنند. در واقع با بناکردن چهار دیواری و خانه به بخشی از برهوت بی‌نام‌ونشان آسمان و زمین، استقلال و هویت می‌بخشیم و با این‌کار آرام می‌گیریم. انسان با بناکردن اولین ستون و اولین دیوار برای خود، آن بخش از زمین را مرکز قرار می‌دهد و این مرکزیت‌دادن به انسان حالت سکنی‌گزیدن (dwelling) می‌دهد و یا نمونه دیگر آن ساخت کعبه است که گویی به بیابان اطراف خود مرکزیت داده است. بیابانی را فرض کنید که بی‌انتها و بی‌کران و آسمان آن نیز بی‌کران بر فراز آن گسترده است؛ اکنون انسان تنها با چادرزدن یا

دیواری بناکردن می‌تواند بخشی از آن را به نام خود کرده و در آن آرام گیرد. این است که در عربی به خانه، مسکن یا محل آرامش و سکون گویند. مسکن تو در شهر هویت تو را تشکیل می‌دهد؛ کسی که نشانی‌ای ندارد بی‌هویت باقی می‌ماند. پس پای بر زمین و سر بر آسمان، بی‌شک انسان همان آشکارگی دیگر دیوار است. کلام و زبان محل آشکارگی حقیقت و خانهٔ وجود انسان است، پس دیواری که حرف می‌زند لزوماً پیام انسانی و شباهتی دیرینه با آن دارد.

همچنان در سکانس مزرعه هستیم و در پس دیوارهای راز. اما این راز چیست؟ شاعر می‌گوید: دغدغه و ناراحتی ما با یک نگاه به این راز داخل دیوار تسکین می‌یابد. این فعل، ما را با خود به سکانس قبل بازمی گرداند: «... و آن‌گه ز درد یافته تسکین ...» و لذا این راز آرامش‌بخش باید با انتقام نسبتی داشته باشد، چراکه هر دو باعث تسکین و آرامش می‌شوند. همچنین باید با نور و خورشید نسبتی داشته باشد که اسباب انتقام از باران را فراهم آورده بود. بنابراین در پس این دیوارها مردانی هستند که از جنس نورند و چشمشان به بلندای این دیوار معتاد شده است و با این وجود تنها، نگاه به آن‌ها تسکین بخش دغدغه‌های ماست.

سکانس پنجم
بند ۱۱:
دیوارها
بدمنظرند!
بند ۱۲:
در بیست، در هزار
این راه‌ها که پای در آن
می‌کشیم ما،
دیوارها می‌آیند
هم راه
پا به پا
بند ۱۳:
دیوارهای عایق، خوددار، اخم‌ناک!
دیوارهای سرحد با ما و سرنوشت!
اندوده با سیاهیِ بسیار سرگذشت
دیوارهای زشت!
بند ۱۴:
دیوارهای بایر، چندان‌که هیچ
موش
در آن به حرفِ آن سو نداده
گوش،
وز خامشیِ آن همه در چارمیخ
و بند
پوسیده کتفِ شان همه در
زنجیر
خشکیده بوسه‌ها همه‌شان بر
لب،
وز استقامتِ همه آن مردان
که به لرزیدن پسِ «این دیوار»
محق هستند،
حرفی نمی‌گوید!

دیوارهایی که بدمنظرند. این کدامین دیوار است که بدمنظر است؟ دقت داشته باشیم که شاعر، خود، انسان را کم‌وبیش به‌جای دیوار نشانده است. در بند ۱۲ کنش‌های «پای کشیدن در راه» به‌علاوهٔ «آمدن دیوارها همراه و پا به پا» به‌ناچار، ما را به بند آخر از سکانس اول و نبرد باد و دیوار بازمی‌گرداند. آنجا نیز حضور کنش‌های «همراه بردن و همراه کشیدن» رخ می‌نماید. پس هر دیواری که در نبرد با باد شکست بخورد، دیگر دیوار نیست؛ چینهٔ مخروبه و بدمنظری

است که شأن مگس‌های خرد و برگ‌های خشک را دارد. اکنون که دیوار با انسان یکی شده است چه خوب می‌توان این دیوارها را پدیدرشناسانه مفصل‌بندی کرد:

دیوار عایق: یعنی صدایی از پس آن شنیده نمی‌شود. حتی اگر فریادی در پس آن در بند باشد، این دیوار از خود بروز نمی‌دهد؛ پس متعاقباً این دیوار خوددار است و از این‌همه درد و رنج که در پس این دیوار است او هیچ لب برنمی‌آورد.

دیوار اخم‌ناک: این دیوار تاریخی دارد و دیوار تازه‌ای نیست، بلکه دیواری است که در گذر ایام سایه و سیاهی بر آن خانه کرده است. این بند، باز ما را با بند دوم از سکانس اول هم‌داستان می‌کند. آنجا که سطح دیوار با خزه پوشیده شده و از واقعیت، تصویری سیاه و زشت برمی تاباند.

دیوار بایر: باید چه محصولی بر دیوار بنشیند و سبز شود که آنرا بایر ندانیم؟ این دیوار، حتی دیوار انبار غلهٔ میان مزرعه هم نمی‌تواند باشد. ثمره و میوهٔ این دیوار زبان است، گفتگوست. هستی این دیوار که همانا با انسان نسبتی دارد، در زبان متجلی می‌شود. این دیوار آشکارگی جهان انسانی است؛ پس محصول پشت این دیوار، زبان است که دیوارهای عایق خوددار حتی گوشِ موش‌ها را نیز محرم این راز نهانی ندانسته‌اند. پس این راز، راز این مردان است، که البته خود دو دسته‌اند: آنان که لبانشان خاموش است و چراغ زندگی‌شان نیز به خاموشی می‌رود و آن دسته که به‌جرم استقامت، مستحق شلاق‌های بادند. شلاق‌هایی که اندام آن‌ها را می‌لرزانند. باز هم شاهد هستیم که شاعر در این سکانس تنها به سکانس اول ارجاع داد تا بدین ترتیب کلید حل معما را فراهم آورد. باد است که می‌لرزاند و آن کس که استقامت بورزد، شلاق کمترین سزای اوست. لذا این‌بار شاملو با پدیدارشناسی دیوار، عالم دیگری را آشکار کرد از رقص شلاق باد و استقامت یا در مقابل، پوسیدگی زمین.

سکانس ششم

بند ۱۵:

کو در میان ِ این همه دیوار
خشک و سرد
دیوار یک امید
تا سایه‌های شادی فردا
بگسترد؟

بند ۱۶:

با این‌همه
برای یکی مجروح
دیوارِ یک امید
آیا کفایت است؟

بند ۱۷:

و با وجودِ این
در هر نبرد تکیه به دیوار
می‌کنیم
همواره با یقین
کز پشت ضربه نیست، امیدی
ست بل
پرشورتر درین راه پیکار می‌کنیم
هرچند مرگ نیز
فرمان گرفته باشد
با فرصتِ مزید آزادیِ مزید!

«امید» باز هم کیفیتی انسانی است که به این دیوار آخر نسبت داده می‌شود. اما همانند بسیاری اشعار ضعیف، این امر به نشان دادن یا بیان کردن ختم نشده است؛ بلکه شاملو مرزهای پدیده را در می‌نوردد و ما را وارد بازی دیوار امید می‌کند. دیواری که مجروحی دست بر آن می‌زند تا برخیزد، تا به آن تکیه کند. نکته این است که در اینجا نیز مانند گذشته، تکیه زدن ما به دیوار، او را آشکار می‌کند. اگر به دیوار تکیه کنی این اطمینان را خواهی داشت که از پشت خنجر نمی‌خوری. با تکیه بر چنین دیواری، یعنی دیوار امید به پیکار دست می‌زنیم. هرچه پیکار سخت‌تر، دست‌های مرگ برای گرفتن جان مردان آزادتر خواهد بود.

سکانس هفتم
بند ۱۸:
یک **شیر**
مطمئناً
خوف است دام را!
هرگز نمی‌نشیند او منکسر به جای:

مطرودِ راه و در
مطرودِ وقتِ کَر
چشمش میان ظلمت جویای روشنی است
می‌پرورد به عمق دل، آرام
انتقام!

در این سکانس شاهد عجیب‌ترین اتفاق هستیم. شیری که دام از او می‌هراسد. چراکه در بند کردن او ممکن است به قیمت خرابی و ویرانی قفس یا دام تمام شود. چراکه او موجودی است که آرام و قرار ندارد، پشت هیچ در بسته‌ای نمی‌ماند. او منتظر بازشدن درها یا راه‌ها نمی‌ماند. گوش به‌راه زمان هم نمی‌ماند. او جانوری است حمله برنده، فرصت طلب و رباینده. شیر جانوری است که در میان تاریکی چشمانش می‌درخشد و در میان ظلمت، گویی روشنایی را می‌جوید. اما باز هم اسم «انتقام» یا فعل «انتقام‌گرفتن» که گویای کیفیتی بشری است مرزهای چیزِ صرف را درمی‌نوردد و به شیر جان تازه‌ای در سطحی دیگر می‌دهد. «انتقام» همچنین ما را به نور بازمی‌گرداند و خورشید، که چون شیر مظهر قدرت و توانایی است. پس شیر بازی دوگانهٔ مشکوکی دارد: از یک سو انتقام گیرنده است و آرام نشسته در دل خود انتقام می‌پرورد. او همچون مگس‌های خرد با باد جابه‌جا نمی‌شود و نیز تنها با انتقام تسکین می‌پذیرد. این شیر کجاست؟ در سکانس چهارم دیدیم که در پس این دیوارهای راز چون نیک بنگریم موجودی خفته است که منتظر فرصت است که نور را برباید و از پس آن دیوارها بیرون جهد. بیرون جهیدن این شیر به قیمت شکاف خوردن دیوار، به قیمت خشک شدن و از میان رفتن آب باران و همان انتقامی است که شاعر نوید آن را داده بود.

روی‌آورد زمانمند به شعر (Temporal intention towards poem)

در ابتدای بحث این مقاله، به انواع زمانمندی اشاره شد. اکنون قصد داریم با تکیه بر زمان درونی و آگاهی از زمان درونی و جلوه‌گری آن در ساخت زبان، بار دیگر شعر را خوانش کنیم. پرواضح است این دور دوم برای بارورشدن بیشتر معنا در شعر انجام می‌پذیرد.

آن عناصری که در شعر گویای زمانمندی هستند اغلب در روی‌آوردها و کنش‌هایی تجلی می‌یابند که نسبت چیزها را با جهانشان به‌نمایش درمی‌آورد.

عناصری که به‌زعم این نگارنده، علاوه بر زمان فعل‌ها می‌توانند دارای ساختار زمانمند در نظرگرفته شوند، عبارتند از:

۱. سکانس اول: «دیوارهای از خزه پوشیده» نشان‌دهندهٔ اکنونی است که از زمان طولانی‌ای «در جدایی از آفتاب‌بودن» خبر می‌دهد».

۲. سکانس سوم: شکاف در بام همچنین تغییر و دگرگونی ارزش‌ها و اعتقاداتی است که ما فکر می‌کنیم به‌اصطلاح مو لای درز آن نمی‌رود. اما شکاف در این اعتقادات اگر با طرح‌افکنی به سوی آینده باشد حاکی از بناکردن بنایی نو است لیکن اگر رو به گذشته باشد حاکی از خرابی و ویرانی است.

پیروزی خورشید و نفوذ نور از شکاف دیوار، نوید بخش نوعی آشکارگی است و این آشکارگی در قالب زبان نوید عمارتی نو را می‌دهد. این پیروزی در نهایتِ زورمندی است و نیز امیدبخش است («بیک نور پیکر» عبارتی کاملاً مثبت است، چراکه این پیام، پیام نور است و نه تاریکی. در ضمن بازی آواهای «پ» و «ک» که هردو همخوان‌های بی‌واک هستند، نوایی پویا و نویدبخش به این قطعه می‌دهد). همچنین این نفوذ نور، نوید آینده می‌دهد و دارای ساختار زمانمندی آینده است که حاکی از فرافکنی و طرح‌افکنی (projection) برای آینده است؛ لذا حرکتی کاملاً اصیل دارد. چنانکه می‌بینیم «عمارتی که از پس هر پی شکسته برمی‌آید» به‌وضوح تصویر و پیامی نوید بخش برای آینده است. در مقابل «عجز و لابه‌کردن» فعلی با ساختار زمانمندی- هستی‌شناختیِ گذشته است. شاعر از «انتقام» سخن می‌گوید که حاکی از طرح‌افکنی برای آینده است. این موضوع را اینگونه توضیح می‌دهیم: شما در مقابل ستمی که بر شما روا داشته شده است چه می‌کنید؟ اگر فراموشی و لاقیدی پیشه کنید، نه گذشته را درنظر گرفته‌اید و نه آینده را. پس در اکنون سیر خواهید کرد. روزمرگی خواهید کرد و حقیقتی را آشکار نمی‌کنید. لیکن اگر از صبح تا شام در غم و ناراحتی این ظلم سرکنید و عجز و لابه کنید، عملی رو به گذشته انجام داده‌اید که البته این هم منفعلانه و غیراصیل است، گرچه از قابلیت‌های اگزیستانسیال دازاین سرچشمه می‌گیرد. اکنون فرض کنید اندیشه انتقام و تلافی را در سر بپرورانید یا تصمیم به رفع این ظلم و ستم بگیرید؛ این‌ها همه رو به سوی

آینده، فعال و اصیل است. به کاربردن فعل «انتقام» عنصر خورشید را بـه یـاد مـا مـی‌آورد کـه اصیل و رو به آینده است.

۳. سکانس چهارم: ردپای زمانمندی را بار دیگر در بند آخر ایـن سـکانس مـی‌بینـیم: گرچـه «دغدغه» اضطراب و نگرانی‌ای رو به آینده است اما از آنجا که با طرح‌افکنی همراه نیست نـاآرام است. در واقع «دغدغه»، زمانی پدید می‌آید که انسان متوجه هرروزگی خود مـی‌شـود و نـاآرام می‌گردد. با رجوع به تفسیر بالا از این سکانس، می‌توان عمق دلهرهٔ مدرنیسم را در این سکانس مشاهده کرد. انسان مدرن خشنود از قدرت و توانایی خویش سعی می‌کند زمام امـور هـستی را به‌دست گیرد، لیکن در برابر رازی قرار می‌گیرد که کل هستیِ او را بـه چـالش مـی‌گیـرد. ایـن چالش در آثار بسیاری از نویسندگان و شعرای این عصر به‌صورت دلهره و «دغدغه»ای بی‌پایـان ترسیم شده است. انسان که در مقابل این راز، خاموش و سردرگم مانده است، دیگر در فرادهش یا سنت و گذشته نیز منزل و مأوایی ندارد و نمی‌تواند سکنی گزیند. چنانکه در بخش بعد نشان خواهم داد این عرصه‌ای از بیناذهنیت است که شاعر بر ما می‌گشاید و هر کس به سهم خود در آن شریک می‌شود. پس آن موجودی که انسان را تسکین می‌بخـشد بایـد دارای طرحـی بـرای آینده و معنایی برای زندگی او باشد. پس تا بدینجا مجموعه چیزهایی که ساختار زمانمند آینده دارند یا به‌نحوی با آن در ارتباطند عبارتند از: انتقام (که طرحی شوم برای آینده و کاملاً اصـیل است)، دغدغه، نور، خورشید و بالأخره، رازی که در درون دیوارها به دغدغهٔ ما خاتمه می‌دهد.

۴. سکانس پنجم: مجموعه‌ای از کلمات منفی و دارای ساختار زمانمنـد گذشـتهٔ ایـن بخـش، انسان هایی را که بی‌ریشگی، عدم استقامت و یا سکوت پیشه کرده‌اند نکوهش می‌کند؛ کلماتی چون سرگذشت و سرنوشت که هردو ساختار گذشته دارند و گویی محتوم بـودن اتفـاقی را کـه برای دیوارها روی می‌دهد بیان می‌کنند. البته درست است که دیوار بی‌حیاست، بی‌شرم است و در مقابل این‌همه ظلم و جور ساکت مانده است؛ لیکن همین سکوت، گویای بی‌گناهی دیوار نیز هست چراکه دست سرنوشت محدودهٔ او را رقم زده است و این حاکی از ساختار گذشته اوست. گویی دیوارهایی که تا کنون به بارکشی، نیز پنهان‌کردن رازی در خود خشنود بودند؛ اکنون در مقابل حاکمیت سرنوشت قرار گرفته‌اند و دیگر مُجاز نیست که سکوت و تحمل پیشه کند. ایـن خود فضا را برای دگرگونی و پیکار در سکانس بعد آماده می‌کند.

۵. سکانس ششم و هفتم: این سکانس ها یک‌سر طرح‌افکنی برای آینده و اصیل و شاد اسـت. دیوار هیبتی دارد که در مقابل نور خورشید که همه، توانایی و گرماست سایه‌ای مطبـوع ایجـاد می‌کند. پدیدارشناسی این واقعه به ما مـی‌گویـد: خورشـید کـه بارقـه‌هـای نـورش امیـدآفرین بود(سکانس ۲و ۳)، از پس دیوار بر آن می‌تابد تا پیش روی آن سـایهٔ بلنـدی از امیـد بگسترد. سایه‌ای که در جلوی دیوار تشکیل می‌شود، همـان نقـشی اسـت کـه انـسان از خـود بـه جـای

می‌گذارد. آن تأثیری است که میرایان در مقابله با مرگ بر زمین به‌جای می‌گذارند با این تفاوت، که این یکی ساختار آینده دارد. در بندهای بعد این سکانس نوعی پیکار را می‌بینیم که با تکیه بر یک دیوار انجام می‌شود؛ این دیوار، دیوار یک امید است. ما برای کنش رو به آینده و فعال «پیکار کردن» به دیوار تکیه می‌کنیم که خود تکیه زدن برای پیکار یعنی با تکیه بر آنچه تقدیر برای ما رقم زده است (مثلاً اینکه ما چاره‌ای نداریم جز اینکه ایرانی باشیم یا به زبان فارسی سخن بگوییم و یا تاریخ خود را برگزینیم) رو به آینده حرکت کنیم. پس شاعر با هوشمندی هنگامی که از آینده سخن گفت و از تکیه کردن به دیوار، با پیشینه‌ای که تا بدینجا برای آن برساخته بود، آنگاه از جنگ سخن می‌گوید؛ یعنی اکنون باید با تکیه بر تاریخ و با به‌دوش گرفتن، وارد پیکاری شویم که احتمالاً امیدبخش خواهد بود.

پس دیوارها خود ما هستیم و سرنوشت هم سرنوشت انسان است. برخی می‌نشینند و به زندان‌ها و سقف‌هایی که سرنوشت به‌طور قاطع برای آنان رقم زده است تن می‌دهند که البته آن‌ها در انتخاب چنین سرنوشتی هیچ نقشی نداشته‌اند و معمار این زندان کسی دیگر بوده است؛ لذا آنان بی گناهند و برخی دیگر چون شیر به کنج این زندان‌ها در انتظار کوچکترین کورسوی امیدی هستند که از آن بگریزند و طرحی و نقشی نو دراندازند. اما این شیرها نیز از گذشتهٔ خود جدا نیستند؛ بلکه به تعبیر هایدگر (۱۹۶۲) این حرکت را از «بودگی» خود می‌آغازند بودگی انسان به تعبیر هایدگر کلیتی است شامل همهٔ آنچه که تاریخ برای انسان رقم زده است؛ به‌علاوهٔ پرتاپ‌شدگی‌اش درون زمان، مکان و دورهٔ تاریخی خاص، همچنین تمام نسبتی که وی با دیگران و جهان برقرار می‌کند. هایدگر شروع یک حرکت اصیل را پذیرفتن و به‌دوش‌گرفتن این بودگی می‌پندارد.

روی‌آورد اساطیری به شعر

آنجا که شاملو از شباهت دیوار و انسان سخن گفت، تعبیری نمادین و اساطیری از رابطهٔ زمین، آسمان، قدسیان و میرایان ارائه کردیم. اما گاه بدون فرارفتن از نمادهای موجود در ساختار شعر به بسیاری از معانی دست نمی‌یابیم و لایه‌هایی از شعر هرگز برای ما گشوده نخواهد شد. یکی از این لایه‌ها روی‌آورد اساطیری به شعر است. دیوارها هیبت مظنونی دارند، دیوار ها بدمنظرند، دیوارها زشتند. دیوار، با کلمات دیو و دیوان هم‌ریشگی کهنی دارد. دیوار اولین چیزی است که در اساطیر، بشر از دیوها می‌آموزد. چنانکه گفتیم انسانِ هبوط کرده باید برای خود هویتی بجوید و این را از دیوها یاد می‌گیرد. انسان همواره در این تقابل و پیکار دائمی می‌زید. در بهشت همه چیز را نور فراگرفته است. لیکن انسان در آنجا انسان نیست و هویتی مستقل ندارد؛ آنگاه از شیطان می‌آموزد که چگونه در آن نور محض برای خود سایه‌ای

دست‌وپا کند و به‌همین جرم، یعنی به جرم انسان‌بودن محکوم به هبوط می‌شود. پس دیو همواره گویی انسان را به انسانیت خود بازگردانده است و به او هویت داده است کاری که دیوار و چهاردیواری انجام می‌دهد. دیگر لازم به‌نظر نمی‌رسد که با چنین شرحی احتیاج باشد مجدداً تکرار کنیم که این داستان چه ارتباطی با کلیت شعر دارد. مسئله این است که بنابر تأویل هرمنوتیکی این اجزاء، فقط در پرتو چنان کلیتی این معانی را برمی‌تابند. در این تعامل کلیت شعر نیز از معنایی که این بخش بدان بخشید بهره‌مند می‌شود، همچنان‌که در مورد هر شعری که از دیوار سخن گفته باشد نمی‌توان چنین داستان اساطیری‌ای را مربوط دانست.

داستان دیگر داستان انسانی است که قصد تغییر جهان را دارد؛ نماد این انسان شیر است. «ننشستن» یا آرام‌نگرفتن، انتقام به دل پروردن و جویای روشنی‌بودن؛ دو تای اولی از کنش‌های نور خورشید هم بوده است و در نگاه اول آن را برای ما تداعی می‌کند. لیکن این قرینه‌یابی ما را به جایی دیگر نیز می‌رساند. با توجه به آنچه شاعر در مورد شباهت دیوار و انسان می‌گوید، این نشانه یعنی شیر به‌لحاظ ساختاری، ترکیبی از خورشید و انسان است. انسانی که آرام نمی‌نشیند و با امید به آینده دیوارها را می‌شکافد تا عمارتی نو بنا کند. و گرچه به عمق دل و گرچه آرام اما انتقام به دل می‌پرورد. نسبت شیر با خورشید در سطحی دیگر و با نگاه به اساطیر بهتر روشن می‌شود. شیر و خورشید نسبت دیرینه‌ای با هم دارند و نماد ایران باستان هستند. شیر همان انسانی است که هالهٔ نور او را فراگرفته یا فرّ ایزدی در وی حلول کرده است.

انسانی که به جای «شیر» می‌نشیند، در مقابل راهی که به رویش بسته و دری که وی را از پس آن محدود سرنوشتی تاریخی کرده‌اند، ضعیف و زبون و منکسر نمی‌نشیند. او زمان را درمی‌یابد و در اکنون می‌زید.

روی‌آورد تاریخی و زندگی‌نامه‌ای

در این مورد سخن بسیار گفته شده است. اینکه اغلب شعرهای شاملو به دورهٔ سیاسی خاصی بازمی‌گردد و نشان از خفقان، آزادی‌خواهی و غیره بوده است. با کاویدن این ساحت که هوسرل به‌شدت با آن مخالف است بسیاری از گره‌های ناگشوده شعر باز می‌شود؛ نه به این معنی که شعر به معنایی تاریخی فروکاسته شود، بلکه دوری نو و لایهٔ معنایی دیگری از کلیت ارجاعی اشیاء و موجودات درون شعر بر ما گشوده می‌شود. این مسئله که مثلاً دیوارها در میان مزرعه می‌تواند به زندان قصر اشاره کند که در آن زمان در میان مزرعه‌ای قرار داشته است، ضمن اینکه ما را از یافته‌های خود مطمئن می‌سازد؛ این حقیقت نو را نیز آشکار می‌کند که در ذهنیت شاعر کسانی که در پس دیوارهای زندان استقامت به خرج دادند، همان شیرمردانی

هستند که نور در آن‌ها حلول کرده و آماده پیکار هستند. آنان کسانی هستند که «نه»ای مقدس به عقاید رایج و حاکم گفته‌اند و به جزای این نافرمانی به تحمل شلاق‌ها و زندان‌ها محق هستند.

شاعر در سکانس ۵، ضمن معرفی جریان حاکم به‌صورت دیوارهای اخم‌ناکی که سرنوشت زندانیان را رقم زده است، علناً ناخشنودی خود را از کسانی که در مقابل این‌همه ظلم به مردان در زنجیر ساکت مانده‌اند اعلام می‌کند.

با این‌حال شاعر در سکانس ۶، معتقد است که از تاریخ و آنچه پدران ما و خود ما بنا کرده‌ایم گریزی نیست و با انتظارکشیدن و منتظر زمان موعودماندن هم کاری از پیش نمی‌رود. بلکه باید بر همان پیشینه تکیه زنیم، در سینه انتقام بپروریم و آمادهٔ پیکار شویم و به آینده امیدوار باشیم.

روی‌آورد بیناذهنی (دست‌یابی به روح زمان)

پیش از این گفتیم که شاعر به آشکارگی «سبک» زندگی نائل می‌شود و سبک را ساحت فرهنگی و تاریخی تعریف کردیم. اما در کنار این سبک برخی اشعار، سطح بسیار عمیق و پیچیده‌ای از معنا را درمی‌نوردند که از مرزهای فرهنگ‌ها گذشته و به بیان رنج‌های بشری نائل می‌شوند. این است که نیچه، که آموزه‌هایش در نسبت عکس با پیامبران است، در کتاب «چنین گفت زرتشت» از زبان زرتشت، که پیامبر اخلاق است، علناً از مرگ خدا سخن می‌گوید. یعنی کلامی می‌گوید که مرزهای شرق و غرب وجود را به‌هم می‌پیوندد. به‌نظر این نگارنده در این شعر شاملو، به این ساحت بیناذهنی راه برده است. از این حیث، دیگر، سکانس‌های مختلف شعر تصویرهای ایستا یا بخش‌های ثابت و نامربوط به یکدیگر نیستند بلکه گویی کل شعر توصیف یک و تنها یک واقعه بر روی یک موجود است و نه دیوارهای مجزا و متفاوت. او از دگردیسی‌ای سخن می‌گوید که برای انسان مدرن رخ داد و در مقابل خدایان کلاسیک قد علم کرد. این مفهوم با آنچه نیچه دگردیسی جان خوانده است در گفتگو است: نیچه با تمثیلی شبیه به تمثیل شاملو، از سه دگردیسی جان سخن می‌گوید:

> «... سه دگردیسی جان را بهر شما نام می‌برم: چگونه جان شتر می‌شود و شتر، شیر و سرانجام، شیر کودک.
>
> جان را بسی چیزهای گران هست؛ جانِ *نیرومند بردباری* را که در او شکوهیدن خانه کرده است. نیرویش آرزومند بارهای گران است و گران‌ترین بار.

جان بردبار می‌پرسد گران کدامست؟ و این‌گونه چون شتر زانو می‌زند و می‌خواهد خوب بارش کنند. جان بردبار می‌پرسد: گران‌ترین چیز کدامست ای پهلوانان تا بر پشت گیرم و از نیروی خویش شادمان شوم؟ ...

... جان بردبار، این گران‌ترین چیزها را همه بر پشت می‌گیرد و چون شتری بارکرده رو به صحرا می‌نهد، و به صحرای خویش می‌شتابد.

اما در دنج‌ترین صحرا دگردیسی دوم روی می‌دهد: اینجاست که جان شیر می‌شودو می‌خواهد آزادی فراچنگ آورد و سرور صحرای خود باشد.

اینجاست که آخرین سرور خویش را می‌جوید و با او و آخرین خدای خویش سر ستیز دارد. او می‌خواهد برای پیروزی بر اژدهای بزرگ با او پنجه در افکند.

چیست آن اژدهای بزرگ که جان دیگر نخواهد او را سرور و خدای خویش خواند؟

اژدهای بزرگ را «تو- باید» نام است. اما جان شیر می‌گوید: «من می‌خواهم!»

«تو- باید» راه را بر او می‌بندد؛ و او زرتاب جانوری است پولک‌پوش، که بر هر پولکش «تو-باید» زرین می‌درخشد.

ارزش‌های هزارساله بر این پولک‌ها می‌درخشند ...

... آفریدن ارزش‌های نو کاری است که نیروی شیر نیز نتواند: اما آزادی آفریدن بهر خویش برای آفرینش تازه: این کاری است که نیروی شیر تواند.

... حق ستاندن برای ارزش‌های نو، در چشم جان بردبار شکوهنده هولناک‌ترین ستانش است. به‌راستی، در چشم او این کار ربایش است و کار جانور رباینده. باید در مقدس‌ترین چیز خودرایی را ببیند تا آنکه آزادی را از چنگ عشق خویش برباید: به شیر برای این ربایش نیاز هست» (نیچه، ۱۳۷۲: ۳۶-۳۹).

به برهمکنش و گفتگوی کلمات نیچه که در متن زیر آن خط کشیده شده، با کلمات شاملو دقت کنید:

نیرومندِ بردباری ـ خانه کرده ـ صحرا ـ شیر ـ آزادی ـ خدای ـ ستیز ـ «تو- باید» ـ راه را بر او می‌بندد ـ ارزش‌های هزارساله ـ آزادی آفریدن ـ حق ستاندن برای ارزش های نو ـ هولناک‌ترین ـ ربایش (نیچه)

مشخص و محکم ـ بی‌گناهی ـ مهابت مظنون ـ در جنگ با فضاست ـ مزرعه ـ سرنوشت ـ سرگذشت ـ نبرد ـ شیر ـ مطرود راه و در ـ انتقام (شاملو)

دگردیسی شاملو چنان‌که زبانش نیز حاکی از آن است، دگردیسی دیوار به انسان و سپس شیر است. شاملو نمی‌داند پس از آن و باسرنگونی هرآنچه خدایان و سرنوشت و حکام برای ما رقم زده‌اند چه خواهد شد. او هنوز در مرحلهٔ شیر بودن است و بنابراین از دگردیسی سوم، که

همانا «کودک» شدن «شیر» است، سخنی نمی‌گوید. نبرد دیوار شاملو نیز مانند نیچه نبرد همهٔ زمینی‌ها با آسمانی‌هایی است که او به‌صورت اژدها تصویر کرده است. شباهت شیر در اثر شاملو با شیر در کار نیچه بسیار قابل توجه است. و بالأخره «شتر» که حیوانی بارکش است همچون دیوار عمل می‌کند. یعنی با به دوش گرفتن همهٔ تاریخ و سرگذشتش آرام و شکوهمند به جنگ و ستیز با طبیعت که همان صحراست گام برمی‌دارد و آنگاه که مسئولیت خود را و تاریخ خود را پذیرفت با تکیه بر آن تبدیل به شیر می‌شود. جالب است که دیوار و انسان و خورشید در کار شاملو هم، نه به‌صورت منطقی، که گویی به‌صورت معجزه‌گونه در انتهای شعر به ناگاه تبدیل به «شیر» شده‌اند.

اینگونه است که شاعر در این ساحت به روح زمانه و بیناذهنیتی جهانی نیز دست یافته است. به‌زعم این نگارنده، چنین شعرهایی اصیل‌ترین نوع شعر به‌شمار می‌روند. چراکه جهان دازاین را آشکار می‌کنند.

نتیجه

چنانکه دیدیم نقد پدیدارشناختی- هرمنوتیکی به‌خوبی مرز تأویل‌های دیگر را درمی‌نوردد و از همه پیشی می‌گیرد و عمیق‌ترین لایه‌های معنایی شعر را بدون پیشفرض قرار دادن صنایع ادبی و حتی اصول فلسفی و نقد ادبی رایج می‌شکافد. این اثر همچنان برای تأویل لایه‌های دیگر به سوی خواننده باز است. مثلاً خواننده می‌تواند ساحت روایت را، که بسیار در این کار بارز است، نیز بکاود؛ یا در لحن و آهنگ کلمات و جملات به مداقه بپردازد و با دوری دیگر معنایی جدید از آن استنباط کند. کاری که انجام شد صرفاً بررسی چند روی‌آورد به شعر دیوار شاملو بود لیکن در نظر گرفتن روی‌آوردها نه به‌مثابه یک قطعه از یک کل، بلکه به‌مثابه لحظاتی که با هم یک گشتالت را بنا می‌کنند. «لحظاتی» که بر خلاف ادعای ساختارگرایی به‌طور مستقل وجود ندارند بلکه در پرتو کلیهٔ دورها و این‌همانی اثر اساساً رخ می‌نمایند.

پی‌نوشت‌ها

۱. هایدگر از کلمهٔ «شیء» فعل «شیئیدن» را می‌سازد تا نشان دهد که شیئیت شیء در گردهم‌آمدن چهارگانه‌ها، یعنی خدایان، آسمان، زمین و میرایان، آشکار می‌شود تا بدین‌ترتیب، جهان به ما نزدیک‌تر شود.

۲. همان شیوهٔ در- جهان- بودن در فرهنگی خاص با پیشینهٔ تاریخی خاص و با دربرداشتن کلیهٔ این ویژگی‌ها به‌صورت یک گشتالت تفکیک‌ناپذیر.

کتاب‌نامه

باشلار، گاستون. (۱۳۷۷). «پدیدارشناسی شعر». ترجمهٔ علی مرتضویان. ***فصلنامهٔ ارغنون***. شمارهٔ ۱۴،، زمستان ۷۷. ۱۲۹-۱۴۶.

پاشایی، ع. (۱۳۸۶). ***از زخم قلب ... گزینهٔ شعرها و خوانش شعر احمد شاملو***. چاپ پنجم. تهران: نشر چشمه.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). ***سفر در مه (تأملی در شعر شاملو)***. تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.

ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۴). ***درآمدی بر پدیدارشناسی***. ترجمهٔ محمدرضا قربانی. تهران: انتشارات گام نو.

شاملو، احمد. (۱۳۸۰). ***مجموعه آثار؛ دفتر یکم: شعرها***. چاپ دوم. تهران: انتشارات زمانه و انتشارات نگاه.

نیچه، ف. ویلهلم. (۱۳۷۲). ***چنین گفت زرتشت***. ترجمهٔ داریوش آشوری. چاپ هشتم. تهران: موسسهٔ انتشارات آگاه.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۱). ***شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی***. ترجمهٔ عباس منوچهری. تهران: انتشارات مولی.

Bachelard, Gaston. (1969). ***The poetics of Space***. trans. M. Jolas, Canada: The Orion Press.

Dreyfus, Hubert L. (2007). "Heidegger's Ontology of Art". in ***A Companion to Heidegger: Blackwell Companions to philosophy***. 407-419. Oxford: Blackwell publishing.

Eagleton, Terry. (1996). ***Literary Theory: An Introduction***. 2nd ed. Oxford: St Catherine's College. Blackwell Publishing.

Edmund, Husserl. (1964). ***The Idea of Phenomenology***. The Hague.

Heidegger, Martin. (1962). ***Being and Time***. trans. J. Macquarrie and E. Robinson. Oxford: Basil Blackwell.

———————. (1971). ***Poetry, Language, Thought***. trans. A. Hofstadter. New York: Happer & Row.

Poulet,Georges. (1964). ***The Interior Distance***. Ann Arbor.

Stephan, Mulhall. (2005). ***Heidegger and Being and Time***. 2nd ed. London: Routledge.

Sokolowski, Robert. (1992). ***Introduction to Phenomenology***. New York: Cambridge.

نمایهٔ موضوعی «زبان و ادب پارسی»

شماره‌های ۳۹ تا ۴۲

ادبیات حماسی:

رخش و آرگسسپ / دکتر میرجلال‌الدین کزّازی / ش ۴۱

اسب؛ پرتکرارترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه / فرزاد قائمی، دکتر محمدجعفر یاحقی / ش ۴۲

تأثیر شاهنامهٔ فردوسی در آثار حماسی غرب / دکتر احمد تمیم‌داری / ش۴۲

ادبیات عرفانی:

چیستان نخستین تجلی‌گاه تصویرهای پارادوکسی در شعر فارسی / دکتر غفّار برجساز / ش ۳۹

«قصیده یائیّه» و مشرب حکمی میرفندرسکی / دکتر حسین کلباسی اشتری / ش ۳۹

جهان‌بینی سنایی / دکتر محمدحسن حائری / ش ۴۰

ادبیات معاصر:

بررسی و تحلیل آرایهٔ تشخیص در سروده‌های قیصر امین‌پور / دکتر علی محمدی، جمیله زارعی / ش ۴۱

تأثیر محیط ادبی و فرهنگی استانبول بر ماوراءالنّهر / دکتر ابراهیم خدایار / ش ۴۱

فرایند فراهنجاری واژگانی در اشعار شفیعی کدکنی / دکتر فاط، ه مدرسی / ش ۴۲

بررسی طنز منثور در برخی مطبوعات رسمی طنز کشور / دکتر شهلا شریفی، سریرا کرامتی یزدی / ش ۴۲

نظریه / نقد ادبی:

کاظم تینا: لارنس استرن ایرانی / دکتر منصوره تدینی / ش ۴۰

بررسی و تبیین ماهیت علمی و معرفتی ادبیات / دکتر حسین نوین / ش۴۰

هنر شاعری یا شاعر هنری / سید مهدی طباطبایی / ش ۴۰

عملکرد نشانهٔ زبان در آفرینش متن ادبی / دکتر کورش صفوی / ش ۴۱

سبک‌شناسی ادبی (سرشت سخن ادبی، برجستگی و شخصی‌سازی زبان) / دکتر محمود فتوحی / ش ۴۱

سبک هندی؛ مظهر مقامت منفی / دکتر قهرمان شیری / ش ۴۱

نقد شعر «زمستان» *از منظر نظریهٔ روانکاوی لاکان* / دکتر حسین پاینده / ش ۴۲

زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟ / دکتر قدرت‌اله طاهری / ش ۴۲

پدیدارشناسی هرمنوتیکی شعر / حسام دهقانی / ش ۴۲

دستور زبان فارسی:

تکرار مقوله‌های زبانی (در غزلیات شمس) / دکتر عباسعلی وفایی / ش ۳۹

آشنایی با دستور گویش ایرونی / حسین مصطفوی گرو / ش ۳۹

بازاندیشی در اصطلاح و تقسیم «اضافه‌های مجازی» / نوید فیروزی، مجید دادفر / ش ۳۹

ادبیات غنایی:

موسیقی و خوانش اشعار رودکی / دکتر داود اسپرهم / ش ۳۹

نمودهای گوناگون سوز هجران در ادب غنایی / زهرا علافها / ش ۴۰

چارده روایت / دکتر مهدی دشتی / ش ۴۱

غیره:

نسخه پژوهی: *کاربرد گونه‌شناسی در تعیین اصالت نسخ خطی* / دکتر سعیده کمائی‌فرد / ش ۴۰

پژوهش در بخش‌های عربی متون فارسی: *تصحیح چند بیت عربی از قصاید ملمّع دیوان رشیدالدّین وطواط* / دکتر احمدرضا یلمه‌ها / ش ۴۰

زبان‌شناسی: *توانایی کودکان مبتلا به سندرم داون در درک ساختارهای نحوی ساده و مرکب* / دکتر شهلا رقیب‌دوست، عاطفه ملکشاهی / ش ۳۹