Volume 4. Issue 1. Spring & Summer 2026. Pages 127 to 151.

Research Paper

The Engagement of Contemporary Poetic Language with Fear and Anxiety

Mohammad Taheri[1*], Farzad Baloo[2], Ghodsiyeh Rezvanian[3], Siavash Haghjoo[4]

[1] Ph. D in Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
[2]Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
[3]Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
[4]Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

10.22080/lpr.2026.29813.1132

Received:
August 11, 2025
Accepted:
March 02, 2026
Available online:
May 18, 2026

Keywords:
Fear, Anxiety, Language, Logos of Silence, Zhāwān, and Daeu-Da-Sein.

Abstract

Fear and anxiety are not merely psychological emotions, but are possibilities for human survival. Literature, like other human constructs and products, is also an outcome of these same possibilities. This research intends to study the encounter of the language of contemporary poetry with this very hypothesis using an analytical-descriptive method. The currents of contemporary Persian poetry grapples with fear and anxiety through two distinct linguistic approaches: the ideological language, which characterizes the Nima'i, Blank (Sepid), and Concrete movements, and the Logos of Silence, which defines the New Wave, Other, Espacement, and Pure Wave movements. When confronting the material and spiritual foundations of fear and anxiety, the former relies on the will to power and presence, producing social discourses, while the latter embraces a dialectic of peace, offering its most poetic dimension to human dwelling. By studying these two linguistic approaches, this research discerns that human history is the product of three manifestations of fear and anxiety: the fear of emptiness, the fear of the unknown, and the anguish of unfulfilled love. This triad is considered the basis of the will to power and the guarantee of presence, viewing fascism as the outcome of these wills.

*Corresponding Author: Mohammad Taheri
Address: Ph. D in Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
Email: taherimohammad1204@gmail.com

Extended Abstract

1. Introduction

This research studies the manner in which the language of contemporary Persian poetry encounters fear and anxiety, employing a descriptive-analytical method. Language has always engaged with the world through two distinct approaches. The first is ideological language, which encompasses everything from monotheistic religions and philosophical epistemology to author-centric literary texts, including the Nimaic (Nimā'i) and Blank (Sepid) poetry movements. The second is an illuminative and intuitive approach, which invariably resides in the realm of ontology; examples of this can be seen in mystical ecstatic utterances (Shataḥiāt) and avant-garde Persian poetry. This linguistic approach is what our research terms "Logos of Silence."

2. Purpose, Literature Review, and Method

The central question is: "Why do the metaphysics of presence and the will to power emerge?" The present study interprets these wills as survival-oriented reactions to three manifestations of fear and anxiety: the Void, the Unknown, and the Lack of Love. Consequently, and necessarily, the data of this research are not confined to contemporary Persian poetry. To substantiate this claim, alongside the analysis of extensive examples from contemporary poetry, evidence from Iranian mythology, monotheistic religions, Iranian mysticism, the Mazdaean religion, philosophy, and at least one sociological case study has been analyzed.

3. Discussion

This research presents a theoretical model in which contemporary Persian poetry, like other human actions, is considered a product of three manifestations of fear and anxiety: the Unknown, the Void, and the Lack of Love. Several philosophical-psychological concepts are also introduced, each proposing its own thesis:

1 .Ideological Language, which is the dominant historical language governing human actions. We have highlighted its tendency to foster fascism—a tendency influenced by survival anxiety, which, in the face of fear and anxiety, adopts an aggressive approach based on discourse production. Data related to this linguistic approach have been selected and analyzed from the Nimaic and Blank poetry movements.

2 .Logos of Silence introduces thought, speech, and action as the ideological pillars of historical language. To escape the inherent fascism of ideological language, it proposes confronting those three manifestations of fear and anxiety and these three ideological pillars by founding itself upon non-thought (Na ¬pendār), non-speech (Na goftār), and non-action (Na kerdār)—that is, upon illumination (Ishrāq). This perception is indebted to the inherent illumination of Iranian mysticism. Relevant data were selected and analyzed from the She'r-e Digar, She'r-e Hajm (Espacementalisme), and Mowj-e Nāb (Pure Wave) movements.

3 .The Silent Thing (Amr-e Sāket) affirms the escape of things from expression. The preoccupation with expressing things has yielded nothing but fascism. Therefore, one of the article's proposals is to avoid expressing silent matters, relying on the Logos of Silence.

Volume 4. Issue 1. Spring & Summer 2026. Pages 127 to 151.

On the other hand, the ultimate goal of signifying actions is the discovery of Beauty, and the origin of Beauty is the human body. Thus, another proposal is to refrain from expressing the Silent Thing from the outset and to base our approach on the Logos of Silence and the Dialectic of Pacifism (Diālektik-e Mosālemat). In the second chapter, based on examples from She'r-e Digar, the relationship between the Silent Thing and the Logos of Silence is studied.

4 .The Love-Anxiety Dialectic, perceives a confrontational dialectic governing human actions. The validity of the Love-Anxiety dialectic is, in the first step, a research-based validity, as Freud's father/son relationship, part of Nietzsche and Foucault's will to power, and part of Derrida's metaphysics of presence are products of this very dialectic. However, in the second step, new theoretical achievements related to this dialectic are introduced in this research, studied through the concepts of Zahhāwan, the Dialectic of Pacifism, and Daeu-Da-Sein. The Love-Anxiety dialectic is the dominant theme in the language of the Nimaic, Blank, and Tajassomi (Plastic) poetry movements. We analyzed examples from Forough Farrokhzad's poetry and demonstrated that this dialectic governs her work.

5 .Zahhāwan studies femininity and women's relationship with the Void, considers the Void a feminine signifier, and sees the sky as the greatest symbol of the Void. We examined examples from Forough Farrokhzad's poetry to study the language of Zahhāwan and showed that feminine knowledge is an unconscious knowledge.

6 .The Dialectic of Pacifism, as a philosophical approach, deconstructs the antagonism of the Love-Anxiety dialectic and proposes granting asylum to the Self, the Other, and phenomena against its inherent fascism. We attempted to prove that this dialectic is the dominant theme in the language of She'r-e Digar, She'r-e Hajm, and Mowj-e Nāb.

7. Daeu-Da-Sein considers itself the grateful successor of Mansur al-Hallaj'sAnā al-Ḥaqq, Nietzsche's Übermensch, and Heidegger's Da-sein. However, influenced by Mazdaeanism, Iranian spiritualism (Ruh-parasti), and Iranian-Islamic mysticism, it adds to the achievements of its predecessors the deconstruction of the God/Satan and soul/body dualities and their constructs, namely love and fascism. We analyzed examples from the poetry of Bijan Elahi, Sirus Radmanesh, Yadollah Royaee, and Mahmoud Shojaei to define this concept.

4. Conclusion

The language of the Nimaic, Blank, and Tajassomi movements is ideological. These movements engage with the world through an ideological approach. The language of these movements is influenced by a metaphysics of presence epistemology, which always bases itself on the production of socio-political discourses and the will to power to guarantee presence. Such influence invariably renders their language ideological. The She'r-e Digar, She'r-e Hajm, and Mowj-e Nāb movements cast doubt on humanity's historical trust in this epistemology, as they do not consider the attainment of knowledge and the discovery of truth to be accessible. Their linguistic perceptions are illuminative and

intuitive. We consider such an approach to the concept of language to reside within the realm of the Logos of Silence. The Logos of Silence regards the guarantee of presence and the production of any social discourse, including the poet's commitment to human society, as an ideological lie.

The avant-garde movements of Persian poetry defended the aspect of the Logos of Silence against ideological language. For these movements, language is neither a tool for communication nor even a tool for cognition, but rather the house of Being. Therefore, they consistently relegate any form of Cartesian, pre- and post-Cartesian reason to the abode of the dead, and they uphold literariness more than the preoccupation with thought, speech, and action. Consequently, and necessarily, the language in these movements tends toward a holistic ontology. This ontology is, first and foremost, a reminder of the ontology of Iranian mysticism, because their perception of the world is intuitive and illuminative. For this very reason, they always return to Iranian mysticism. The common components of these two Iranian kinships are the Dialectic of Pacifism, spiritualism (Ruh-parasti), and a holistic approach to the world. The Logos of Silence is the foundation for establishing these components for both Iranian kinships and invariably leads the work of both toward ecstatic utterance (Shath).

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approved the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work

Conflict of Interest
The authors declared no conflict of interest.

دوره ۴ شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۵. صفحات ۱۲۷ تا ۱۵۱.

علمی

مواجهۀ زبان شعر معاصر با ترس و اضطراب

محمد طاهری[۱*]، فرزاد بالو[۲]، قدسیه رضوانیان[۳]، سیاوش حق‌جو[۴]

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
[۳] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
[۴] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

10.22080/lpr.2026.29813.1132

تاریخ دریافت:
۲۰ مرداد ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش:
۱۱ اسفند ۱۴۰۴
تاریخ انتشار:
۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۵

کلیدواژه ها:
ترس، اضطراب، زبان، لوگوس سکوت، زهّاون و دئو-دا-زاین.

چکیده

ترس و اضطراب نه صرفاً هیجاناتی روان‌شناختی، که از امکانه‌های بقای انسان هستند. ادبیات نیز همچون دیگر ساخته‌ها و برساخته‌های بشری، محصول همین امکانه‌ها است. این پژوهش بنا دارد؛ مواجهۀ زبان شعر معاصر با همین فرضیه را به روش تحلیلی-توصیفی مطالعه کند. جریان‌های شعر معاصر پارسی در واکنش به ترس و اضطراب با دو رویکرد زبانی متفاوت برخورد می‌کنند: زبانِ ایدئولوژیک، که زبانِ جریان‌های نیمایی، سپید و تجسمی است، و لوگوس سکوت که زبانِ جریان‌های موج نو، دیگر، حجم و موج ناب است. در مواجهه با مبانی مادی و معنوی ترس و اضطراب، اولی بنا را بر اراده‌های معطوف به قدرت و حضور و تولید گفتمان‌های اجتماعی می‌گذارد. دومی بنا را بر دیالکتیک مسالمت می‌گذارد، و شاعرانه‌ترین ساحت خود را ارزانیِ سکنای انسان می‌کند. با مطالعۀ این دو رویکرد زبانی، درمی‌یابیم که تاریخ بشری محصول سه نمود از ترس و اضطراب است: ترس و اضطرابِ امر خالی، امر ناشناخته و دریغ عشق. این سه‌گانه، مبنای ارادۀ معطوف به قدرت و تضمین حضور است و فاشیسم محصول این اراده‌ها.

* **نویسنده مسئول:** محمد طاهری
آدرس: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
ایمیل: taherimohammad1204@gmail.com

*** مقالۀ استخراج شده از رسالۀ دکتری محمد طاهری**

۱ مقدمه

پژوهش پیش‌رو بنا دارد؛ کیفیتِ مواجهۀ زبانیِ شعر معاصر با ترس و اضطراب را براساس نمونه‌های موردی مطالعه کند. دو رویکرد زبانی در شعر معاصر شناسایی شده است، که در تمام جریان‌های شعری قابل پی‌گیری هستند. اما اینجا با توجه به گستردگی موضوع، تنها نمونه‌هایی به‌عنوان نمایندۀ دو رویکرد بررسی می‌شود.

در بخش‌های اصلی مقاله استدلال خواهد شد که شعر معاصر واکنشی به سه نمودِ ترس و اضطرابِ امر خالی، امر ناشناخته و دریغ عشق است. این سه‌گانه نه‌تنها در شعر معاصر، که در تمام کنش‌های بشری مشاهده می‌شود. برای نمونه؛ ایرانیان کنونی وقتی جریان برق وصل می‌شود، صلوات می‌فرستند. آن‌ها برق‌پرست نیستند. ناخودآگاه روانی تحریکشان می‌کند که نیروی روشنایی (اهورامزدا) را همچون ایزدی که از ناشناختگی و تاریکیِ (اهریمن) خلاء می‌رهاندِشان، تقدیس کنند. آن‌ها از خالیِ بین دیوارها می‌ترسند. همچنان‌که اجدادشان از خالیِ بین زمین و آسمان می‌ترسیدند: ایرانیان باستان از سکوت و ناشناختگی شبِ خلاء می‌ترسیدند. آنجا که آتش را تقدیس کردند و همچون تنها نیروی روشناییِ در دسترس‌شان درمقابل نیروی ناشناختۀ خلاء گذاشتند. مبنای متافیزیک حضور بر همین ساختارهای دوگانه استوار است که سبب شد اهورامزدا همچون نماد نور به آسمان برود، تا آشکارگی را بر جهان بتاباند و با اهریمن، یعنی؛ جهان تاریکی مبارزه کند. (سامی، ۱۳۴۷: ۱۵).

ژاک دریدا[1] در چنین موقعیتی می‌پرسد: «چرا ایرانیان دوگانۀ اهورا/ اهریمن را همچون یک مرکز تلقی کردند؟» و پاسخ می‌دهد که این تقابل دوگانه، براساس یک متافیزیک کلام‌محور، «که معنای هستی را به‌منزلۀ حضور تعیین می-کند، تولید شده است» (دریدا، ۱۴۰۳: ۷۴). فردریش نیچه[2] و میشل فوکو[3] «خواستِ قدرت» را همچون پاسخ دربرابر این پرسش می‌گذارند: «زندگی خود ارادۀ معطوف به قدرت است» (نیچه، ۱۳۸۷: ۸۵). پرسش اصلی این پژوهش این است: «چرا متافیزیک حضور و ارادۀ معطوف به قدرت شکل می‌گیرند؟». فرضِ اولیه این است که این اراده‌ها، واکنشی به همان سه نمودِ ترس و اضطراب هستند. در ادامه این فرضیه براساس نمونه‌های موردی از شعر معاصر بررسی خواهد شد.

۱،۱ پیشینۀ پژوهش:

پس‌از انتشارکتاب ترس و لرز و مقالۀ «مفهوم اضطراب»کرکگارد[4]، اگزیستانسیالسم[5] غربی همواره ترس و اضطراب را به‌مثابۀ امکان‌های وجودی انسان مطالعه کرده است. این پژوهش ترس و اضطراب را همچون مبنای شکل‌گیری تاریخ مطالعه می‌کند. همچنین اضطراب به‌مثابۀ یک پدیدار روان‌رنجور، موضوع مطالعات روان‌شناختیِ فروید و روان‌شناسان پس‌از او بوده است.

این متن از آیین مزدیسنا، قرآن، عرفان ایرانی، کرکگارد، نیچه، مارتین هیدگر[6]، تئودورآدرنو[7]، ماکس هورکهایمر[8]، زیگموند فروید[9]، ژاک لاکان[10]، فوکو، دریدا، و والتر بنیامین[11] تأثیر گرفته است. مثلاً؛ آدرنو و هورکهایمر سه شکل از سلطه را مبنای خرد مدرن می‌دانند: ۱. سلطۀ انسان بر طبیعت ۲. سلطۀ انسان بر طبیعتِ درون انسان ۳. سلطۀ برخی از انسان‌ها بر برخی دیگر. آن‌ها می‌گویند؛ چیزی که امکان این سلطه را فراهم می‌کند، ترس از امر

[1] Jacques Derrida
[2] Friedrich Wilhelm Nietzsche
[3] Paul Michel Foucault
[4] Soren Kierkegaard
[5] Existentialism
[6] Martin Heidder
[7] Theodor Adorno
[8] Max Horkheimer
[9] Sigmund Freud
[10] Jacques Lacan
[11] Walter Benjamin

ناشناخته است: «آدمی تصور می‌کند زمانی از ترس رها خواهد شد که دیگر چیز ناشناخته‌ای باقی نمانده باشد» (آدرنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۳۶). آن‌ها معتقدند؛ انسان می‌خواهد همه‌چیز را به حیطهٔ عقل وارد کند: «زیرا نفسِ ایدهٔ «بیرون» منشأ اصلی ترس است» (همان:۳۶). بخش‌هایی از این مقاله، تفسیری از چنین دریافت‌هایی است. اما این متن در تعریف مفاهیمِ دیالتیک عشق- اضطراب، دئو-دا-زاین، زهّاون، لوگوس سکوت، و نسبتِ زبان شعر معاصر با این مفاهیم، نوآوری دارد.

۲ بحث

۲،۱ از چیستای زبان، ترس، و اضطراب

چیستا در اوستا ایزدبانوی دانش و معرفت است. (یشت‌ها،۱۳۹۴: ۵۶۳) برای این پژوهش چیستا، اضافه بر دانش و تجلیات زبانی، چیست‌مندیِ زبان، ترس و اضطراب را در نسبت‌شان با امور و چیزها مطالعه می‌کند.

۲،۱،۱ چیستای اول: خالی و ناشناخته

همچنان‌که در تمام کنش‌های بشری، زبان در جریان شعر نیمایی، همواره بیشترین نشانگان را به ترس و اضطراب دلالت می‌دهد: نیما یوشیج در یک خوانش متافیریک حضوری از جهان، همچون اجداد باستانی‌اش، دوگانهٔ تاریکی/ نور را دربرابر این مفاهیم می‌گذارد. طرفِ اول این پایگان از اولین سطر«افسانه»، با نشانهٔ «شب تیره»، وارد شعر نوی پارسی شد. سپس در شعرهای «ققنوس» و «غراب» طرفِ دوم آن، با نشانه‌های«زردی خورشید» و «آفتاب» وارد زبان شعر نیمایی شد، و درمقابل طرفِ اول قرار گرفت اما طرفِ اول همواره بر طرف دوم غالب بود.

عمدهٔ پژوهشگران شعر معاصر، شبِ نیمایی را به اختناق محدود می‌کنند. درحالی‌که شب در زبان نیما، دالِ هر شکلی از امر ناشناخته، ترسناک و اضطراب‌آور، ازجمله؛ اختناق است. و پیش‌از «افسانه»، با شعر «ای شب» وارد شعر او شد: «هان ای شب شوم وحشت‌انگیز!/ تا چند زنی به جانم آتش/ یا چشم مرا زجای برکن/ یا پرده ز روی خود فروکش/...تو چیستی ای شب غم‌انگیز/ در جست‌وجوی چه کاری آخر؟ / بس وقت گذشت و تو همان‌طور/ استاده به‌شکل خوف-آور/تاریخچهٔ گذشتگانی/ یا رازگشای مردگانی؟...» (نیمایوشیج، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۴). همچنان‌که در این سطرها، چیستی شب همواره برای نیما یوشیج، همچون امری ناشناخته و در«پرده» بود. این ناشناختگی، «وحشت‌انگیز» و «خوف‌آور»ش می‌کند، و نیما را ناگزیر می‌سازد که امر ناشناخته را به حیطهٔ شناخت هدایت کند، با چیزها گفتگو کند، و سرانجام آن‌ها را به بیان درآورد.

ابژه‌ها زمانی می‌توانند به بیان درآیند که زبانی از جنس زبان بشری داشته باشند و با انسان گفتگو کنند. اما آن‌ها یک وجود زبانی، و یک وجود معنوی دارند. و: «زبان، وجود زبانی خاص هرچیز را هم‌رسانی می‌کند، لیکن وجود معنوی چیزها را فقط تا آنجا هم‌رسانی می‌کند که این وجود مستقیماً جزئی از وجود زبانی آن‌ها باشد، تاآنجاکه این وجود هم‌رسانی-پذیر باشد» (بنیامین،۱۳۹۸:۴۷). اگر وجود معنوی چیزها به بیان درمی‌آمد، دال بلافاصله به حقیقت دلالت می‌داد، مدلول بی‌واسطه در هیئت حقیقت تجسم می‌یافت و حضور را تضمین می‌کرد. دغدغهٔ حضور، نیما و زبان شعر نیمایی را برآن می‌دارد که دوگانهٔ تاریکی/ نور را به بیان درآورند. درحالی‌که وجود معنوی چیزها بالمره به بیان درنمی‌آید. بااین-حال، وجود زبانی چیزها همواره تصویر مبهمی از آن‌ها را به بیان درمی‌آورد.

در واکنش به این تصویر مبهم، تاریخ بشری تلاش می‌کند، کلمات و کنش‌ها را در خلاء بین انسان‌ها و امور بگذارد و آن را پرکند، یا به‌مثابهٔ یک امر ناشناخته آن را به شناخت درآورد. مواجههٔ زبانی نیما یوشیج با شب و دیگر نشانگان طبیعت، چنین است. تقلایی که محصول ترسِ او، از نیروی قدرت

طبیعت است. زیرا: «مضاعف شدن طبیعت به‌مثابهٔ نمود و ذات، اثر و نیرو، که شرط نخستِ ظهور اسطوره و علم، هر دو است از ترس آدمی نشئت می‌گیرد، ترسی که تجلی آن تلاش برای توضیح و تبین [نیروهای طبیعی] است» (آدرنو و هورکهایمر،۱۳۹۹:۳۵). شبِ نیما، بخشی از ذات طبیعت است و به‌مثابهٔ یک ناشناخته، دالِ اضطراب است. به همین دلیل نیما همواره این ناشناخته را به‌حیطهٔ بیان هدایت می‌کند. زیرا ناشناخته، انسان را مضطرب می‌کند. ترس و اضطرابِ حاصل از ناشناخته، اراده‌های معطوف به حضور و قدرت را فعال می‌کند: شب نیمایی به‌مثابهٔ بخشی از ذات طبیعت، و همچون یک طرف از دوگانهٔ تاریکی/نور، دالِ این اراده‌ها، و ایضاً پاسخی به ترس و اضطراب است.

مانند ناشناخته، رها شدن در خلاء میان هستی و نهستی نیز، انسان را ناگزیر به استیلا بر چیزها می‌کند. رهاشدگی، انسان را ناگزیر می‌کند که امر خالی را با کلمه پرکند، و امر ناشناخته را به بیان درآورد. اما امر خالی هیچ‌گاه به‌تمامی پر نمی‌شود و امر ناشناخته هیچ‌گاه با تمامیت خود، به بیان درنمی‌آید. زیرا زبان تنها خودش را پر می‌کند و تنها خودش را به بیان درمی‌آورد. شاعرانِ شعر دیگر با همین دریافت از زبان، ناشناخته و خالی را تبدیل به بسترِ سکونت می‌کنند: «کنج‌های خالی/ تنها آن‌جا/ که نابیوسان/ فرود/ می‌آید./ حراست کنج‌های خالی/ چراکه تنها/ ترسی ناگاه/ آرام‌بخش تواند بود./ به‌گونهٔ دیگر:/ بت‌ها را کاواک/ می‌ساختند/ اما درست آن‌دم که/ درونه می‌بُرَد/ شرفاک و جیرجیر موش‌ها» (الهی، ۱۳۹۳: ۹۹). همچنان‌که بیژن الهی، این‌جا در برخورد با «ترس ناگاه»، خالی و ناشناخته را پاسبانی می‌کند. بدون آنکه کلمه را به خلاء میان انسان و امور هدایت کند. اما او نیز، در مواجهه با همین «ترس ناگاه»، گاهی جاندارِ کوچکی را به‌سوی کنج‌های خالی هدایت می‌کند. با این‌همه، خودآگاه زبانی او هیچ‌گاه خالی و ناشناخته را به بیان درنمی‌آورد. پاسخِ زبان بیژن الهی به خالی و ناشناخته، همواره یک پرسش هستی‌شناسانه است: «و بیا، میان بیابان پی انگشتر مفقود بگرد» (الهی، ۱۴۰۲: ۱۷۴). این پرسش‌ها در زبان الهی افق بیانی خود را از دست می‌دهند. چراکه حتی لحن استفهام هم ندارند. اما همواره ما را از خواندن سطرهای بعدی بازمی‌دارند، یک شگفتانه و یک پرسش بنیادین را دربرابر ما می‌گذارند. بنابراین آن‌ها، دربرابر آن «ترس ناگاه»، دغدغه‌های بیان و استیلا را کنار می‌گذارند، و خالی را نه پر، که «حراست» می‌کنند. این، ساحتی از زبان است که ما در سطرهای بعدی، آن را «لوگوس سکوت» می‌نامیم و دربرابر زبان ایدئولوژیکِ شعر نیمایی و شعر سپید قرار می‌دهیم.

۲،۱،۲ چیستای دوم: زبان، امر ساکت و لوگوس سکوت

شعر پارسیِ معاصر، بر مبنای دو رویکردِ زبانی متفاوت با ترس و اضطراب برخورد می‌کند: زبان ایدئولوژیک، که زبانِ جریان‌های؛ نیمایی، سپید، و تجسمی است، و لوگوس سکوت، که زبانِ جریان‌های؛ موج نو، دیگر، حجم، و موج ناب است.

زبانِ ایدئولوژیک همواره نشانه‌هایی از یک ایدئولوژی بقامحورانه را دربرابر اضطراب بقا می‌گذارد: ناخودآگاه روانی، انسان را ترغیب می‌کند که در برخورد با طبیعت، درازای دریافت امنیت و ارضای اضطراب، بنا را بر«پندار،گفتار و کردار»، یعنی؛ مبانیِ تولیدِ اراده‌های معطوف به حضور و قدرت، و تکثیر گفتمان‌های خشونت‌محور بگذارد. بر زبانی که همواره ایدئولوژیک می‌شود: « هستی/ بر سطح می‌گذشت/ غریبانه/ موج‌وار/ دادش در جیب و/ بی‌دادش در کف/ که ناموس و قانون است این./.../ چشمانِ پدرم/ اشک را نشناختند/ چراکه جهان را هرگز/ با تصور آفتاب/ تصویر نکرده است/ می-گفت«عاری» و/ خود نمی‌دانست./ فرزندان گفتند«نع!»/ دیری به انتظار نشتند/ از آسمان سرودی برنیامد/ قلاده‌هاشان/ بی‌گفتار/ ترانه‌یی آغازکرد/ و تاریخ/ توالیِ فاجعه شد» (شاملو، ۱۳۸۴:

۹۵-۹۶). همچنان‌که راوی این شعر حقیقت را در دسترس می‌بیند، و نتیجه می‌گیرد که کنش‌های پدر «تاریخ» را همچون «توالیِ فاجعه» تکرار می‌کند، خودِ شاملو نیز همواره حقیقت را بر پایهٔ همین اراده جست‌وجو می‌کرد. به عبارتی، حقیقت در این رویکرد زبانی، محصول ارادهٔ معطوف به قدرت است. این رویکرد زبانی، در شعر نیمایی، سپید، نوقدمایی، تجسمی و پایداری قابل‌بررسی است: «هوا دلگیر،/ درها بسته،/ سرها در گریبان/ دست‌ها پنهان،/ نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین،/ درختان اسکلت‌های بلورآجین،/ زمین دلمرده، سقفِ آسمان کوتاه،/ غبارآلوده، مهر و ماه، زمستان است» (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۵: ۱۰۹). معرفت‌شناسی اخوان به همین سادگی حقیقت را در دسترس می‌بیند.

جریان‌های شعر دیگر، حجم و موج ناب اما رویکرد متفاوتی به زبان دارند. رویکردی که از معرفت‌شناسی به هستی-شناسی هجرت می‌کند و همواره به‌سوی عرفان ایرانی بازمی‌گردد. زیرا قبل از این جریان‌ها، عرفان ایرانی با چنین رویکردی به زبان، حقیقت را نه بیرون از انسان،- همچون امر خالی و ناشناخته- بلکه در درون انسان شناسایی می‌کرد. بنابراین هستی‌شناسی این جریان‌ها، همچون هستی‌شناسی عرفان ایرانی، همواره رو به‌سوی یک کل سلوک می‌کند. مبنای این هستی‌شناسی، یک رویکرد زبانیِ مشترک است: شمس تبریزی دو نمود از ساحت ماهوی زبان را پیش می-کشد، بی‌آنکه تشریح کند: سخن با حرف‌وصوت، سخن بی‌حرف‌وصوت. او اولی را نسبت به دومی «بازیچه» می‌داند. (تبریزی،۱۳۹۱:۲/۱۰۴/۷۰۲). اولی را همه می‌دانند؛ زبان بشری است. دومی را این پژوهش به‌جای تبریزی به زبان امور و چیزها نسبت می‌دهد، و لوگوس سکوت می‌نامد.

تبریزی سخن بی‌حرف‌وصوت را تفسیر نکرد. اما پیش‌بینی می‌کرد که روزی اندیشمندانی چنین کنند: «اگر کسی بیاید در روزگاری و این بگوید که سِرِّ کلام دیگرست و کلام که حرف و صوت نیست دگر، فرق بپرسی، چون تمام کند، در پای او افتی، و بگوید که این سرِّ کلام چیست- و آن نیز برای غیر است- و برهان‌ها بنماید چنان‌که بر تو روشن کند، و آثار هیبت و قدرت و عظمت خدا در او ببینی، برادر خُرد ما باشد» (همان: ۲/۹۴/۶۹۲). بالاخره والتر بنیامین، «برادر خرد» تبریزی آمد و زبان را به گسترده‌ترین ساحت ممکن گسترش داد. او هر تجلی ذهنی را نوعی زبان می‌دانست. بنیامین زبان را به سه ساحت زبان خدا، زبان چیزها و زبان بشری گسترش داد. چیزها ازنظر او یک وجود زبانی دارند و یک وجود معنوی. وجود زبانی چیزها قابلیت هم‌رسانی با زبان بشری را دارد. اما وجود معنوی آن‌ها، تاآنجاکه با وجود زبانی مرتبط است، با زبان بشری هم‌رسانی می‌شود. آن بخش از وجود معنوی چیزها که ارتباط خود را با وجود زبانی از دست می‌دهد، قابلیت هم‌رسانی ندارد. بنیامین چنین دریافتی از زبان را زبان ناب می‌نامد (بنیامین،۱۴۰۳:۶۸-۴۵). عارفان ایرانی چنین رویکردی به زبان دارند که از حوصلهٔ تنگِ این مقاله خارج است، مگر به یک اشاره: تبریزی ساحت معنوی و بی‌حرف‌و-صوت چیزها را با «نظاره» می‌خواند. و نظارهٔ سخن بی‌حرف‌وصوت، او را تا کشفِ چیزی شبیه زبان نابِ بنیامین مشایعت می‌کند: «سخن آن است که نظر در اندرون ایشان کنی. گفت نظر کردن سخن باشد؟ هیچ‌کس گفته باشد که نظر سخن باشد؟ گفتم آری مرید اوست و مراد این است. مراد محض است» (تبریزی،۱۳۹۱:۱/۳۸۲). چنان‌که از این عبارات برمی-آید، زبان محض برای تبریزی بی‌صوت‌وحرف است.

زبان ناب نیز برای بنیامین «بی‌بیان»، یعنی؛ بی‌حرف‌وصوت است: «در این زبان ناب- که دیگر به هیچ‌چیز دلالت یا آن را بیان نمی‌کند بلکه در مقام کلمهٔ بی‌بیان و خلاق، گویای همان چیزی است که قصدِ همهٔ زبان‌ها معطوف بدان است- نهایتاً تمام اطلاعات، تمام معناها و تمام نیات به آن لایه‌ای می‌رسند که مقدر است در آنجا محو شوند» (بنیامین،۱۴۰۳:۲۹). باید آن دهان را می‌بوسیدیم که گفت: «از نحو آن کس خبر دارد که او محو باشد. واللّٰه که تا محو نشود، هیچ از نحو خبر ندارد»

(تبریزی،۱۳۹۱:۲/۲۲/۶۲۰). زیرا نحو، و کسی که از نحو خبر دارد، در زبان محض «محو» می‌شوند.

این «نحو محو»که شمس و مولانا داعیه‌دار آن بودند، دغدغهٔ بیژن الهی نیز بود و نامِ یکی از مجموعه‌های او شد. مجموعه‌ای که با پرسش‌های بی‌پاسخ، و نحوِ محوِ جاندران غیرانسانی روایت می‌شود: «پدرم کجاست؟ کو مادر من؟/ خوابم نمی‌برد بس‌که تَرَم./ چرا نمی‌سوزم ازین روشنی/ که بافته‌ام؟/ اما یک شب/ مادران مرا میان علف‌ها می‌یابند/ که شفا یافته‌ام» (الهی، ۱۳۹۳: ۴۷). پیداست که الهی برخلاف اخوان و شاملو هیچ شناختی از چیزها به دست نمی‌دهد، و تنها به‌مثابهٔ بخشی از هستی، نحوِ محوِ آن‌ها را به یاد ما می‌آورد.

زبانی که به ما رسیده است، اسیر ایدئولوژی است. این اسارت را فلسفهٔ حاکم بر این نشانه‌ها، یعنی؛ آن پشتوانهٔ فرهنگی، و بستر تاریخی‌ای که یک نشانه، عمر دراز خود را در بستر آن طی کرده است، به آن‌ها تحمیل می‌کند. برای گریز از اسارتِ زبان ایدئولوژیک که هستی ما را می‌بلعد، انسان محکوم به بازشناخت آن زبان آخرین است: «زبانی که من با آن در درون خود سخن می‌گویم زبان زمانهٔ من نیست؛ این زبان، طبعاً اسیر نشان‌های ایدئولوژیک است؛ ازاین‌رو، با همین زبان است که من باید بستیزم. من می‌نویسم چون واژه‌هایی را که می‌یابم نمی‌خواهم: من سوای آن‌ها می‌نویسم. و درعین‌حال، این زبان واپسین (یکی مانده به آخر) همان زبان لذت من است: ساعاتی متمادی که صرف خواندن زولا، پروست، ورن، کنت مونت کریستو، خاطرات یک جهان‌گرد، و گاه حتی جولین گرین می‌کنم. این لذت من است، اما سرخوشی من نیست: سرخوشی تنها با چیزی کاملاً نو پدید می‌آید، زیرا تنها نو است که آگاهی را برمی‌آشوبد (تضعیف می‌کند)... نو یک مد نیست، یک ارزش است، اساس همهٔ نقادی‌ها: ارزیابی ما از جهان، دست‌کم به‌طور نامستقیم، همچنان‌که در کار نیچه دیده می‌شود، دیگر بسته به تقابل شریف و حقیر نبوده، به تقابل میان کهنه و نو بستگی دارد» (بارت،۱۳۸۶:۶۳-۶۲). و شعر مدرن ما، در آن بخش از زبان پارسی که شاعرانی مانند بیژن الهی، چالنگی، رؤیایی، شجاعی، رادمنش و... آن‌را زیسته‌اند، همواره آنجا سکونت می‌کند که «آگاهی را برمی‌آشوبد»، با زبان ایدئولوژیک می-ستیزد و اراده‌های معطوف به قدرت و حضور را برخیِ امر زیبا می‌کند. بنابراین از زبان واپسین عبور می‌کند: آنجاکه جریان‌های شعر دیگر، حجم و موج ناب سکونت می‌کند، لوگوس سکوت است. زبانی که بر مبنای حیثیتِ «نپندار، نگفتار و نکردار»انه‌اش، تأکید را از روی کشف حقیقت برمی‌دارد و روی امر زیبا می‌گذارد: روی سرخوشی: «در یک صبح بی-خروس/ به روی پنجهٔ پا/ بلند می‌شدم و فصل می‌گذشت/ با زحمت شبی از شانهٔ کوهستانیت/ برای دیدن نومیدیم/ سرک می‌کشیدیم و دو عشر مهتاب/ در رگ‌های من بالا می‌رفت» (الهی، ۱۴۰۲: ۱۳۷). همچنان‌که بیژن الهی در این شعر زبان چیزها را به سکوت ماهوی‌شان وامی‌گذارد، دغدغهٔ لوگوس سکوت، نه کشف ماهیت امور خالی و ناشناخته، که زیبایی امر ساکت است.

شاعرِ مدرن ایرانی می‌داند که، دا-زاین اصیل در«هستیِ همواره رو به مرگ» خود سکونت می‌کند و «دازاین تنها آن‌گاه می‌تواند اصیلانه خودِ خویش باشد که خود از جانب خود این هستی توانش را ممکن سازد» (هیدگر،۱۴۰۰:۵۷۷). هستیِ درون مرگ، آنجا آشکاره می‌شود که دازاین، اصیلانه مرگ را «چون لکه‌یی هوش‌ربا» بازمی‌شناسد: «کجا خواهد آرامید/ او،که صاعقه را پس می‌زند/ و مردگانِ نامور را/ دوباره در دهانِ مرگ وامی‌نهد/ تنها آنکه غرقهٔ آب‌ها گشته است/ می‌داند بهار/ در کدام ریشه پنهان است/ در کدام خانه، مرگ/ زیرافکندِ سایه‌هاش را/ به نوا/ پنجه درمی‌کشد/ آرام/.../ امّا آنکه نیرومند می‌نگرد/ تا بتوفاند آب‌ها را به گشتِ خویش/ پیکان مرگ را/ از ساق کدام گردو/ عبور خواهد داد؟!» (رادمنش، ۱۴۰۲: ۵۳-۵۲). و پاسخ به همین هستیِ رو به مرگ است، سکونت در بطن همین زبانِ آخرین است که متن رادمنش را همواره تا ارتفاع یک متن سرخوشی‌بخش، بالا می‌برد. زبانی

که چندان ارتفاع گرفته است که بی‌هیچ دغدغهٔ استیلا و بازتعریف ایدئولوژی، شعر را هم‌نشین امر ساکت می‌کند. هم‌نشینِ علتِ اولایِ فلسفه: «امروز هم فلسفه برای این نیست که تفکر انسان را به جایی برساند، درست، و برعکس، برای همین است که به جایی نرساند، مثل شعر که علّت اولای فلسفه است، شعر عالی علّت خود را دارد، و هر شعری که علّت خود را دارد در جای چیره‌ای می‌نشیند که یک ذهن اعلا بهش می‌دهد، یعنی آن‌هایی که موهبت و تکنیک «عبور از فاصله‌های ذهنی» را شناخته‌اند؛ یک عبور برتر و بالارونده که با معیارِ معمول و انس روشنفکران نمی‌سازد» (رؤیایی،۱۴۰۱:۱۸۴). چنین زبانی بی‌آنکه چیزی بگوید، خود را همچون لوگوس سکوت معرفی می‌کند و زیبایی خود را به رخ می‌کشد. و آن‌گاه که امر زیبا هستی خود را در سکوت افشا می‌کند، ما خوانندگان لاجرم زخم خود را چون بیمارانی خودآزار می‌خراشیم؛ دست‌کم به آن پرسشِ کشنده: «آنکه نیرومند می‌نگرد تا بتوفاند آب‌ها را به گشتِ خویش، پیکان مرگ را از ساق کدام گردو عبور خواهد داد؟!». اعتراض رادمنش به همین نگاه «نیرومند» است که ارادهٔ معطوف به قدرت را احیا می‌کند اما پاسخی برای هستیِ رو به مرگ ندارد.

سکوت ازطرفی یک وجه هرمنوتیکی نیز دارد و در هستی‌شناسی هیدگری از آن به‌مثابهٔ یک امکانهٔ وجودی، همچون زبان یاد می‌شود که سبب آشکارگی می‌شود. فرزاد بالو و رضا رضاپور این وجه از سکوت را در پرتوی نظریات هیدگر و براساس مفهوم «خموشی» و ارتباط سکوت با مفاهیم عرفانی، به‌ویژه «فنای فی اللّه» در غزلیات شمس مطالعه کرده‌اند. ازنظر آن‌ها؛ «مولانا با طرح سکوت اصیل زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا جان و جهان هستی به سخن درآید و کاستی و نارسا بودن زبان تدارک یابد و پرده از اسرار عالم برگرفته شود» (بالو و رضاپور،۱۴۰۱:۳۷). چنین سخنی را هیدگر «ندای هستی» می‌نامید و سکوت همچون یک زبان، به این ندا پاسخ می‌دهد. این پاسخ، وجه هرمنوتیکی دارد. اما نه هر سکوت و نه سکوتِ هر دا-زاین؛ سکوتِ اصیلِ دا-زاینِ اصیل.

امر ساکت و امر خالی در نسبت‌شان با معرفت به امر ناشناخته تغییر موقعیت می‌دهند. زیرا چیستمندی آن‌ها به بیان درنمی‌آید و کفایتِ افشای حقیقت را از دست می‌دهد. همچنین خالی و ناشناخته در نسبت‌شان با زبان به امر ساکت تبدیل می‌شوند. اما هر سه پدیدار، در ساحت وجودی خودشان و در نسبت‌شان با هستی، سه امر مجزا هستند: فاصلهٔ بین زمین و آسمان را اگر به‌مثابهٔ یک امر خالی در نظر بگیریم، هستمندیِ این بُعد، به بیان درمی‌آید. اما چیستمندی آن، دغدغهٔ حصول معرفت را بی‌کفایت می‌گذارد و موقعیت این فاصله را از امر خالی به امر ناشناخته تغییر می‌دهد. از طرفی ما دو کلمه به‌مثابهٔ نام، به‌سمت دو ابژهٔ دو سوی این فاصله، و یک کلمه هم به‌سوی خود این فاصله سوق می‌دهیم، تا آن‌ها را فرابخوانیم و درون زبان قراردهیم: زمین، آسمان و خلاء. حالا هم دو سوی این فاصله، و هم خود فاصله، درون زبان هستند و هر سه پدیدار، سه وجود زبانی دارند. این«چیزهای نامیده‌شده، با نامیده شدن به چیز بودنشان فراخوانده‌می‌شوند» (هیدگر، ۱۳۸۹: ۸۸). اما این وجود، وجودی زبانی است، و تنها همین بخش از وجود چیزها، به زبان بشری پاسخ می‌دهد. بخش بزرگ‌ترِ وجود معنوی چیزها، به زبان بشری پاسخ نمی‌دهد. در چنین موقعیتی امر خالی و امر ناشناخته به امر ساکت تغییر موقعیت می‌دهند، و زبان آن‌ها لوگوس سکوت است.

لوگوس سکوت با سخن بی‌حرف‌وصوتِ تبریزی، فقدان قابلیت هم‌رسانیِ بنیامین، و هرمنوتیکِ سکوت هیدگر همدلی می‌کند. اما پیشنهادهایی دارد که آن را از یک نام‌گذاری صرف فراتر می‌برد: اضطراب هستی، انسان را ترغیب می‌کند که در برخورد با امر ساکت، بنا را بر«پندار،گفتار و کردار»، یعنی؛ مبانیِ تولیدِ گفتمان‌های خشونت‌محور بگذارد. برکنش‌هایی که همواره به فاشیسم منجر شده‌اند. لوگوس سکوت پیشنهاد می‌کند که رابطه را معکوس کنیم. امر ساکت را با زبان بشری هم‌رسانی نکنیم، زبان بشری را با امر ساکت

هم‌رسانی کنیم: بنا را بر«نپندار، نگفتار و نکردار» بگذاریم. همچنان‌که عرفان ایرانی و شعر آوانگارد پارسی چنین می‌کنند. و شاعران آوانگارد ایرانی به این رویکرد زبانی واقف بودند: «زبان دیگری بود آری/ که بگوید/ بی‌که گفته باشد و انگاری/ که نام می‌دهد تنها/ به دامنهٔ تپه‌ها» (الهی، ۷۰:۱۳۹۳).

وجود معنوی چیزها، نه می‌پندارد، نه می‌گوید و نه می‌کند. برای پرهیز از رواداری خشونت، باید زبان مبداء امور و چیزها را با زبان منزل آن‌ها مطابقت بدهیم. یعنی بنا را بر نپندار، نکردار و نگفتار بگذاریم: نپندار نه در موقعیت گریز از تأمل، بلکه تأمل را به درون زبان آوردن و جهان‌های ساکت را به سکوت‌شان واگذاشتن. نگفتار نه به معنای پرهیز از مکالمه یا گریز از زبان، بلکه به معنای وفادار ماندن به دال، و دلالت ندادنِ پندارهای شخصی به ابژه‌ها است. نگفتار به‌منزلهٔ کنار گذاشتن تلاش‌های انسانی برای دلالت دادن دال‌ها به حقیقت، و مهم‌تر از آن به‌منزلهٔ کنار گذاشتن تلاش-های ما برای گفتگو با امورِ خالی، ناشناخته و ساکت است. نکردار حاصل نپندار و نگفتار است: هر گفتاری، کرداری در پی دارد. کردار، به معنای اقدام اقتدارگرایانه برای سلطه بر خلاء، ناشناخته و ساکت است. نکردار در نسبتش با این تقلای خشونت‌محور، در موقعیت پرهیز از اعمال قدرت می‌ایستد: ازنظر رولان بارت[1] و امبرتو اکو[2]، «زبان فاشیست است. و فاشیسم جلوگیری از سخن گفتن نیست بلکه مجبور کردن به سخن گفتن است» (اکو،۸۶:۱۳۸۶). فاشیسم در موقعیت کنش‌گری خود، و به‌مثابهٔ یک امر فرهنگی-سیاسی، واداشتن به پندار و کردار هم هست: اجبارِ اندیشیدن به یک ایدئولوژی، کنار گذاشتن دیگر ساحات اندیشگانی، و سرانجام به کردار آوردن همان ایدئولوژی. پیشنهاد لوگوس سکوت، تن ندادن به پندار، گفتار و کردار برای پیش‌گیری از فاشیسم است. لوگوس سکوت در این موقعیت، زبانی علیه زبان است. زبانی است که بنای دریافت‌های خود را نه بر عقل دکارتی[3]، که بر روش عرفان ایرانی می‌گذارد: بر اشراق.

۲،۱،۳ چیستای سوم: دیالکتیک عشق-اضطراب

دیالکتیک عشق- اضطراب محصول رابطهٔ پدر/پسریِ فروید است. و وجهِ فلسفیِ آن بر ارادهٔ معطوف به قدرت و پایگان متافیزیک حضوریِ عشق/ عصیان استوار است. فروید این رابطه را در ساختارهای فرهنگی-اجتماعی قبایل اولیه، به‌ویژه؛ قبایلِ بدوی استرالیایی مطالعه و در روان انسان پی‌گیری کرد. او تاریخ را محصول چنین رابطه‌ای می‌داند. (فروید،۱۳۵۱،۱۹۷-۱۷۴). رابطهٔ پدر/پسری بر نیاز انسان به عشق، و اضطراب فقدان آن استوار است. فروید اما، کلمهٔ عشق را به کار نمی‌برد و بر وجه اروتیک سه‌گانهٔ پدر/ مادر/ فرزند تأکید می‌گذاشت.

برای این پژوهش عشق، ضمنِ اشاره‌اش به «ژوئیسانس»[4] نوعی دیالکتیک مسالمت را به آن می‌افزاید که بر این سه محور استوار است: ۱- تقاضای پناهندگی از دیگری؛ که وجه روان‌شناسیک آن دریافت امنیت را برای من[5]، در پاسخ به اشمئزاز اضطراب مطالبه می‌کند و وجه اجتماعی آن مسالمت را برای من، به‌منظور گریز از استیلا و فاشیسم از دیگری مطالبه می‌کند. ۲- اعطای پناهندگی به دیگری؛ که ساحات روان‌شناسیک و اجتماعی آن، همان پاداش‌های مورد اول را ازطرف من، ارزانیِ دیگری می‌کند. ۳- اعطای پناهندگی به امور و چیزها به‌منظورِ پرهیز از به سلطه درآوردن آن‌ها، که ساحات فلسفی آن، امکان «سکنی گزیدن»[6] را فراهم می‌کند. زیرا پرهیز از سلطه، زبان را به شاعرانه‌ترین ساحت آن ارتقا می‌دهد و

[1] Roland Barthes
[2] Emberto Eco
[3] Rene Descartes
[4] Jouissance
[5] Ego
[6] Dwelling

«شاعرانه استعداد و توانایی بنیادین برای سکنای انسان است» (هیدگر،۱۳۸۹:۷۳).

شعر معاصر پارسی نیز مانند دیگر کنش‌های بشری، محصول دیالتیک عشق- اضطراب است. اضطراب دریغ عشق در تمام جریان‌ها، -بیشتر از خالی و ناشناخته- شاعر پارسی را ناچار به اتخاذ موضع می‌کند. اما در جریان‌های نیمایی و سپید، عشق و اضطراب از تم‌های مشرف زبان هستند: «در شب کوچک من، افسوس/ باد با برگ درختان میعادی دارد/ در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانیست/.../ ماه سرخست و مشوش/ و بر این بام که هر لحظه در او بیم فروریختن است/.../ ای سراپایت سبز/ دست‌هایت را چون خاطره‌ای سوزان،/ در دستان عاشق من بگذار/ و لبانت را چون حسی گرم از هستی/ به نوازش لب‌های عاشق من بسپار/ باد ما را خواهد برد/ باد ما را خواهد برد» (فرخزاد،۱۳۸۱: ۱۵۹-۱۵۷). همین دلهرهٔ ویرانی یا اضطراب نهست است که انسان را نیازمند حس گرم هستی و نوازش لب‌های عاشق می‌کند.

اضطراب، انسان را ناگزیر می‌کند که برای گریز از خلاء، و از نهست به هست آمدن، بنا را بر پندار، گفتار و کردار بگذارد. ساحاتی از زبان که همواره ایدئولوژیک می‌شوند و به خلق گفتمان‌های خشونت‌محور می‌انجامند. برساخته‌های اضطراب پیش‌تر مطالعه شد. اینک عشق: عشق بنا را بر نپندار، نگفتار و نکردار می‌گذارد: بر اشراق و سکوت. برساخته‌های عشق، در ارتباط با ژوئیسانس و دیالتیک مسالمت تعریف شدند. ابتدا اولی بررسی می‌شود:

۲٫۱٫۳٫۱ زهار و زهّاون:

فروید سهم دختر را در ژوئیسانس و رابطهٔ پدر/فرزندی کم‌رنگ می‌بیند، و اصطلاح کارآمدی در برابر زَهار[1] برای کودکِ دختر تعریف نمی‌کند.

نامِ پارسی‌ای که در ارتباط با ژوئیسانس و در برابر زهار به فروید پیشنهاد می‌کنیم، «زه-هاون» است. اصطلاحی که هر دو بخش آن به عضو جنسی زنان دلالت می‌داد، اما زبان پارسی آن‌ها را در این معنی، از جهان اخراج کرده است.

کلمه‌ی «زَهار» را فرهنگ‌های پارسی به معنی «آلت تناسل و شرم‌گاه» پذیرفته‌اند. (معین،۱۳۸۶:۷۹۶؛ دهخدا،۱۳۷۷:۱۳۰۲۵). آن‌گونه‌که از وجه فاعلی این کلمه برمی‌آید، باید برای دلالت به دستگاه جنسی مردان به کار -می‌رفت. اما در پارسی، بین ضمیر مرد و زن تفاوت نمی‌گذارند. همین فرهنگ‌ها، کلمهٔ «زه» را با کسرِ «ز» از مصدر زهیدن در معنای «زایش»، «تراوش آب از درز و شکاف صخره» و «مکان جوشیدن آب» به کار می‌برند (معین: همان‌جا؛ دهخدا: همان‌جا). معین این کلمه را برای دلالت به عضو جنسی نیاورده. اما دهخدا آن‌را با فتح «ز»، به نقل از برهان و آنندراج «مجازاً در معنی آلت تناسل»، و به نقل از ناظم‌الاطبا، در معنای «آلت تناسل و نره» ذکر کرده (همان:۱۳۰۲۵). برخلاف نظر ناظم‌الاطبا، هر سه مدلول به عضو جنسی زنان دلالت می‌دهند. گو اینکه، زبان پارسی ضمیر سوم شخص دو جنس را جدا نمی‌کند.

کلمات «زه» و «زهی» این موضوع را تأیید می‌کنند: آن‌ها بدون پسوندهای مفعول‌سازِ «دان» و فاعل‌ساز«ار»، به عضو جنسی زن دلالت می‌دهند: از وجه آفرینگانی کلمهٔ زه است که واژگانِ زه و زهی، در زبان پارسی همچون صوتِ آفرین تلقی شده‌اند. زیرا تن آدمی منشاء زیبایی است و نمادهای آن، زهار و زه-هاون هستند. به همین دلیل امر زیبا همواره به زبان زهار و زه-هاون بازمی‌گردد. گیریم که آن زیبا، امر مقدس باشد: «زهی شربت که در خون می‌زند نان/ به امید سَقاکُم رَبُّکُم جان» (عطار،۱۳۸۸:۱۱۲). شاعران و نویسندگان کلاسیک پارسی، -احتمالاً با استثناهای محدود- هر کدام ده‌ها نوبت زه و زهی را برای تحسین امر زیبا و بازگرداندن آن به زه-هاون به کار برده‌اند. آن‌ها همه مرد بودند، زه را همچون عضو

[1] Phallus

جنسی زن، و امر زیبا را همچون امر زهی تلقی‌کرده‌اند.

هاون را نیز بر پایهٔ مشابهتش با عضو جنسی زنان، نسبت هر دو با خلاء، و عبارت تعریضیِ «آب در هاون کوفتن» به پارهٔ اول این اصطلاح می‌افزاییم: دهخدا به نقل از برهان و ناظم‌الاطباء می‌نویسد: هاون«کنایه از فرج زن، یعنی موضع جماع ایشان هم هست. فرج زن» (دهخدا،۱۳۷۷:۲۳۳۷۰). و معین نیز به معنای«فرج زن» آن را پذیرفته. (معین،۱۳۸۶:۲۰۸۴). هاون از ابتدا همچون ابزاری برای تولید یک استعارهٔ جنسی خلق شده است. زیرا هاون خیلی زود با امر حیات‌بخش و حفظ تناسل در اسطوره‌ها و آیین‌های دینی هند و ایران ارتباط برقرار کرد: با توتم گیاهی هوم.

هوم گیاهی بود همواره سبز، که بر فراز صخره‌ها می‌رست و رو به آسمان داشت. یک هستندهٔ دو وجودی است: یکی فروهری در جهان مینو، دیگری گیتوی اما مقدس که به پرستشگاه‌ها راه یافت. ساقهٔ این دومی را «هاونان»، در هاون می-کوبیدند و نوشابه‌ای حیات‌بخش می‌ساختند که از رسالت‌های آن، دوردارندگی مرگ و حفظ تناسل در جهان بود. یسنای نهم تا یازدهمِ اوستا ذکر «هوم یشت» هستند: «بدو گفت زرتشت: نماز(درود) به هوم- که تو را نخستین‌بار، ای هوم، در میان مردمان خاکی جهان آماده ساخت، کدام پاداش بدو داده شد، چه نیک‌بختی به او رسید؟» نخستین بار ویونگهان هوم را آماده ساخت، که جمشید نیک‌بختیِ آن بود. نوبت دوم آبتین افشرهٔ هوم را آماده ساخت که فریدون نیک‌بختیِ آن بود، و نوبت سوم؛ اترط هوم را آماده ساخت که نیک‌بختیِ آن دو پسر بود. (یسنا، ۹: ۱۴۱-۱۳۹). هوم همچون امری حیات‌بخش، اضطراب بقای ایرانیان را ارضا می‌کرد. بنابراین آن‌ها هستیِ روحانی هوم را به آسمان انتقال دادند. آسمان برای آن‌ها نماد زنانگی و حیات بود.

فروغ فرخزاد مانند اجداد باستانی‌اش همواره آسمان را تبدیل به نماد حیات می‌کند. او تن خود را همچون یک دال، همچون زبانِ زه-هاون، در شعر منتشر می‌کند و همواره این دال را به آسمان یا نشانه‌هایی در آسمان بازمی‌گرداند: «دیدم که بر سراسر من موج می‌زند/.../ چون ابری از تشنج باران‌ها/ چون آسمانی از فصل‌های گرم/ تا بی‌نهایت/ تا آن‌سوی حیات/ گسترده بود او/.../ و آن تشنج، آن تشنج مرگ‌آلود/ تا انتهای گمشدهٔ من/ دیدم که می‌رهم/ دیدم که می‌رهم/ دیدم که پوست تنم از انبساط عشق ترک می‌خورد/ دیدم که حجم آتشینم/ آهسته آب شد/ و ریخت، ریخت، ریخت/ در ماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار/ در یکدیگر گریسته بودیم/ در یکدگر تمام لحظهٔ بی‌اعتبار وحدت را/ دیوانه‌وار زیسته بودیم» (فرخزاد،۱۳۸۱:۱۷۳-۱۷۱). عنوان شعر «وصل» است، و احتمالاً توصیف یک هم‌آغوشی است. اما مهم‌تر، اینکه هم در ابتدا و هم در انتهای شعر، زبان زه-هاون به آسمان و نشانه‌هایی در آسمان بازمی‌گردد.

مبنای بازگشت مدامِ زبانِ فرخزاد به تنانه‌نویسی، همان «دلهرهٔ ویرانی» یا اضطراب نهست است. بنابراین برخلاف نظر فروید، مبنای کنش‌های بشری روابط جنسی انسان نیست. مبنای کنش‌های بشری اضطراب بقا است: اضطرابِ از نهست به هست آمدن. اگر انسان تمام کنش‌هایش را با امر جنسی هم‌رسانی می‌کند، بدان‌جهت است که تنها در آن دمِ مضارعِ پس‌از کنش جنسی می‌تواند اضطراب را همچون مایع منی از تن خود خارج کند. دمی که به طرفه‌العینی به ماضی بازمی‌گردد، و با بازگشت آن، اضطراب ناگهان به موضع خویش بازمی‌گردد. به همین دلیل این پژوهش با لاکان هم‌نظر است که: «چیزی به نام رابطهٔ جنسی وجود ندارد» (فینک،۱۳۹۷:۲۱۴). ناخودآگاه زبان پارسی در عبارت اعتراضیِ «آب در هاون کوفتن» این سراب را گوشزد می‌کند. جایی که شاعر و نویسندهٔ ایرانی در تجربهٔ جنسی خود، آن دمِ مضارعِ زودمیرنده را برای پاسخ دادن به اضطراب هستی نابسنده، و طبیعی بود که «بیهوده» می‌دید. به همین دلیل آب در هاون کوفتن در موقعیت یک استعارهٔ جنسی، پس‌از یک دمِ مضارعِ زودگذر تبدیل به امر بیهوده می‌شود.

رخوتِ آن دمِ مضارع از این جهت که با مرگ هم‌رسانی می‌شود نیز اضطراب را ارضا می‌کند. اما تنها برای دمی، و بازگشت مدامِ انسان به امر جنسی تنها برای آن دم است. زیرا اضطرابِ تن همچون مایع منی خارج و اضطراب روح در هم‌رسانیِ رخوت و مرگ ارضا شده است. روح و جسم، در آن دم، از اشمئزاز اضطراب رسته‌اند: دم خیامی به همین دلیل همواره به امر جسمی و امر جنسی بازمی‌گردد.

برای این پژوهش مسئله، ماهیت خلئی هاون و افشرهٔ حیات‌بخشی است که در هاون تولید می‌شود. هاون نماد پدیداری در خلاء است. به‌همین‌دلیل، هوم پس‌از ارتباط با این پدیدارِ خلئی، به آسمان هدایت شد: همچون موضع تناسلی زنان که بخشی از وجود معنوی آن‌ها را در خلاء نگه می‌دارد، به امر ساکت بدل می‌کند، و به آسمان می‌فرستد: فروغ فرخزاد همواره چشم به آسمان، یا نشانه‌هایی در آسمان - مثلاً آفتاب، ماه، ابر، پرنده و...- دارد: «شب چو ماه آسمان پر از راز/ گرد خود می‌پیچد حریر راز/ او چو مرغی خسته از پرواز/ می‌نشیند بر درخت خشک پندارم» (فرخزاد،۱۳۸۱،۱۰۰). یا پنجره‌ای را به‌سوی آسمان می‌گشاید: «یک پنجره برای دیدن/ یک پنجره برای شنیدن/.../ و باز می‌شود به‌سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی رنگ» (همان:۲۶۴).

مطالعات فروید در آیندهٔ یک پندار و توتم و تابو نشان می‌دهند که اقوام اولیه آسمان را جایگاه زنان می‌دانستند. (فروید،۱۳۵۱:۲۰۴). هنوز در ایران، بقایایی از دوران مادر-خدایی دیده می‌شود که احتمالاً گفتمان عاشقانهٔ زمین-آسمان در فعالیت‌های کشت‌کارانهٔ ایرانیان باستان، مبنای این نشانه‌ها است. ایرانیان باستان چیزی شبیه رابطهٔ «مرد-زن» یا رابطهٔ «همسری» را پیشنهاد می‌کردند، که بعدها به‌دلیل سلطهٔ زبان زهار بر زبان زه-هاون، به رابطهٔ پدر/پسری تغییر یافته است. آن‌ها زمین را مرد، و آسمان را زن تلقی می‌کردند: بین شهرستان‌های گنبدکاووس و کلاله در بخش مراوه‌تپه، یک اسطورهٔ حماسی-سکسی با نام جعلیِ «خالد نبی» هست، که احتمالاً مربوط به دورهٔ کشت‌کاری است. یک حماسهٔ جنسی، که در آن سپاهِ زهارهای سنگی رو به آسمان ایستاده است. آن‌ها با حشمتِ تمام آماده‌اند که آسمان را بارور کنند.

بروس فینک[1] رانهٔ «زن وجود ندارد» لاکان را چنین تفسیر می‌کند: «هیچ دالی برای زن یا ذات زن به معنای دقیق کلمه وجود ندارد» (فینک،۱۳۹۷:۲۳۳). برآنیم که خلاء، دال زن است: ماهیت خلئی زه- هاون، زن را به آسمان پرتاب می‌کند. زیرا آسمان بزرگ‌ترین نماد خلاء است. فروید هر برآمدگی را به زهار دلالت می‌دهد و هر فرورفگتی را به آلت جنسی زنانه. بر مبنای استدلال فروید، هاون نماد خلاء و سکوت است. حتی شکل ظاهری آن، بر ادعای مشترک ما و فروید صحه می‌گذارد. جایی‌که هاون در سکوت و خلاء باقی می‌ماند و زهار، تمایل به برآمدن، خودنمایی، سوژه‌گرایی[2] و اقتدار دارد.

این خلاصهٔ چیزی است که در این پژوهش ساختارِ زه-هاون نامیده می‌شود و با این توضحیات، دو کلمه را مشروط به تشدیدِ ها، به یک کلمه تبدیل می‌کنیم: زهّاون. زیرا پدیدار مد نظر ما یک پدیدار است. اما با چند امر، ازجمله؛ امر حیات‌بخش، امر خالی، امر ساکت و امر زیبا مکالمه می‌کند و مبنای این امور بر سکوت است: دختر به این دلیل در تاریخ گم شده است، که وجود معنوی زهّاون در خلاء است و با زبان زهار هم‌رسانی نمی‌شود.

۲٫۱٫۳٫۲ زبان زهّاون و دانشِ ناخودآگاهیِ زنان:

فیلسوفان و دینداران همواره زنان را نفرین کرده‌اند و اگر غریزه‌ی بقا و میل جنسی خودشان نبود، زنان را منقرض می‌کردند. احتمالاً آن‌ها ذهن زنانه را سطحی‌تر از ذهن مردانه دیده‌اند. اما دانش زنانه، دانشِ ناخودآگاهی است. مانندِ بخش‌های زیباترِ

[1] Bruce Fink

[2] Subjectivism

«تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فیلمِ «خانه سیاه است» -به‌جز مقدمهٔ نابجای ابراهیم گلستان- تماماً محصول اشراق‌های ناخودآگاه فروغ فرخزاد است: تولدی دیگر با نشانهٔ «آن» شروع می‌شود، و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، با «و این». در بیگانگی و جداسازی اولیهٔ سوژهٔ لاکانی، «این یا آنِ بیگانگی» شکل می-گیرد که لاکان با مثال مشهور جیب‌بر و زیر عنوان «یا پولت یا زندگی‌ات» (همان:۱۱۷) آن را تشریح می‌کند. در اولین شعرِ ایمان بیاوریم...، این، در مقابل آنِ اولین شعر تولدی دیگر قرار می‌گیرد. تقابل این/ آن در زبان فروغ، تلاش برای جداسازی سوژه از دیگری است. جایی که سوژه به ناگاه متوجه بیگانگی خود با دیگری، نیز متوجه فقدان خود می‌شود: یک مکان خالی شکل گرفته است، که زبان فروغ همواره درصدد پرکردن این مکان است. مکانی که اگر پر شود، امکان وجود سوژه را فراهم می‌کند. اولین هیئت سوژه‌ی لاکانی، مشاهده‌ی همین مکان خالی و فقدان خود است.

در اولین شعرِ ایمان بیاوریم...، اضطراب هستی از اولین نشانگان آغاز می‌شود: «و این منم/ زنی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد/ در ابتدای درک هستی آلودهٔ زمین/ و یأس ساده و غمناک آسمان» (فرخزاد،۱۳۸۱،۲۴۷). زودتر از نشانگانِ این، من، تنها، فصل سرد، درک هستی آلوده و...، با سفیدنویسی‌های ابتدای شعر، و نشانه‌ی «و» که فصل تاریکی از یک مکان خالی را هنوز بازنمایی می‌کنند: طبعاً هرگاه گزاره‌ای با «و این» آغاز می‌شود، قبل از «و این»، آنی وجود داشته، که حالا بیگانه شده است، و سوژه، (این-من= زن تنهای در آستانهٔ فصلی سرد) محصول کنش‌های اوست: انسان از این نظر، یک محصول سیاسی است.

احتمالاً سفیدنویسی‌های قبل از واو، چندان اضطراب‌آور بودند که به گفت نیامده‌اند و این چیزی است که از نشانهٔ کوچک، اما پربرکتِ واو متوجه می‌شویم. زیرا واو، سوژه و دیگری را جدا می‌کند. مهم‌تر از این‌ها، همین دانش ناخودآگاهانهٔ فرخزاد است، که مکان خالیِ بین این/آن را به «درک هستی آلودهٔ زمین» و «یأس ساده و غمناک آسمان»، یعنی؛ به تقابل زبان‌های زهار/ زهّاون و زمین/ آسمان بازمی‌گرداند.

بازگشتِ مدامِ فرخزاد به دوران کودکی، تلاش بی‌فرجامی است برای پرکردن همین مکان خالی. نیز مرثیه‌ای است در سوگِ ژوئیسانسِ دریغ شده: «آن روزها رفتند/ آن روزهای خوب/ آن روزهای سالم سرشار/ آن آسمان‌های پر از پولک» (همان:۱۴۳). زبان فروغ در جستجوی معنایی برای هستی و گریز توأمان از خلأ و نهستی، همواره میان کودکی و حال در آمدوشد است. در بازگشت‌های فرخزاد، چیزی که ازقضا «یافت می‌نشود»، هستی است و چیزی‌که یافت می‌شود، «دلهرهٔ ویرانی» و مبلغی «بیگانگی و جداسازی» من از دیگری است: فروغِ تولدی دیگر، هنوز با دیگری بیگانه نشده است، به‌رغمِ «عصیان»های مکررش علیه دیگری، همواره به دامن دیگری بازمی‌گردد و ژوئیسانسِ دریغ‌شده را او از طلب می‌کند. اما فروغِ ایمان بیاوریم...، با دیگری بیگانه شده است و تنها یک نوبت، کودکی را همچون خاطره‌ای دور به یاد می‌آورد. اما هر دو فروغ، در هر دو کتاب، زبان زهّاون را به بزرگ‌ترین نماد خلاء بازمی‌گردانند: اولی؛ امیدوارانه به آسمان پر از پولک، زیرا هنوز به دریافتِ ژوئیسانسِ دریغ‌شده و طبعاً ارضای اضطراب، امیدوار است. دومی؛ ناامیدانه به فصلی سرد از تقابلِ هستیِ آلودهٔ زمین و آسمانِ سادهٔ غمناک.

همهٔ این دانش، یک دانش ناخودآگاهانه است، که بسترِ آن زبان زهّاون است. ازهمین‌رو نشانگانی که بر خلاء دلالت دارند، ازجمله؛ آسمان، پنجره، کوچه، حفره، غار، جزیره‌ی نامسکون، خانه، گودی، فضا، گاهوار کودکان، عمق، گور، گرداب، فنجان، ژرفنا، حباب، مقبره، پوچ، پوک، ظرف، جوی، گودال، نی‌لبک، خالی طویل، تهی، تابوت، زهدان و... در شعر او بسامد بالایی دارند. دالِ این دانش ناخودآگاهانه، ماهیت خلئی زهّاون است.

زبان زهار، مردان را از سطح به‌سوی عمق، و زبان زهّاون، زنان را از عمق به‌سوی سطح پرتاب می‌کند.

به این اعتبار، ناخودآگاه زنانه از ابتدا می‌دانست که عمق خالی است؛ که حقیقت در عمق نیست؛ که نهایت کنش‌های دلالی، نه در حقیقت، بلکه در امر زیبا پایان می‌گیرد و امر زیبا در سطح است: در تن آدمی و در زبان آدمی. به همین دلیل زنان همواره درگیر زیبایی‌اند. آن‌ها به سطح زبان و پدیدارها بازمی‌گردند، زبان را به عمق هدایت نمی‌کنند و مبنا را بر شناخت امر خالی نمی‌گذارند.

درحالی‌که ناخودآگاه زنانه از ابتدا عمق را خالی یافته بود، و از کشف منشاء امور ناامید بود، مردان جخ با درک پست-مدرنیسم[1] از عمق ناامید شدند. توجه به سطح پدیدارها از مبانی مهم فلسفهٔ پست‌مدرنیسم بود: «به یک معنا پست-مدرنیسم عملاً سطحی است، نه به این معنی که از تحلیل دقیق اجتناب می‌کند، بلکه از این جهت که به سطح چیزها و پدیده‌ها می‌نگرد و خود را محتاج ارجاع به چیزی عمیق‌تر و بنیادی‌تر نمی‌داند. ادعای نیچه در این‌باره‌که یونانیان قدیم «بر پایهٔ ژرف بودن» سطحی بودند، می‌تواند شعاری پست‌مدرن باشد» (کهون،۱۳۹۲:۱۵). زنان به پشتوانهٔ حمل یک خلاء پر اضطراب در تن خودشان، همواره از رژفا می‌گریختند و به سطح امور بازمی‌گشتند. اما مردان به‌دلیل حمل یک نشانهٔ مضطربِ برون‌بوده، همچون دستهٔ هاون، به‌سوی عمق می‌گریختند و جخ در گیرودارِ بازشناختِ موقعیت پست-مدرنیسم، متوجه «برون‌بودگی»[2] شدند. فوکو «با به‌کارگیری روش برون‌بودگی درصدد است به خود پدیده بازگردد و از افتادن در ورطهٔ بنیاد جوهری یا حقیقت مکتوم امور بپرهیزد» (ضمیران،۱۳۸۱:۵۸). ادبیات پارسیِ دههٔ هفتاد، خودش را پست‌مدرن می‌نامید. زیباترین متن‌های آن دوره را زنان نوشتند: آن‌ها برون‌بودگی را بهتر از مردان درک می‌کردند.

زهار و زهّاون همواره امر ساکت را به امر زیبا و امر زیبا را به تن آدمی بازمی‌گردانند. زیرا تن آدمی منشاء زیبایی است: غایت امور، تغییر موقعیت آن‌ها به امر ساکت است و امر ساکت، همواره به امر زیبا، یعنی به تن آدمی بازمی‌گردد. به همین دلیل فروغ فرخزاد در شعر«معشوق من» تن مرد را همچون امر زیبا ستایش می‌کند: در شعر معشوق من، معشوقی تصویر می‌شود که در عمر دراز شعر پارسی بی‌نظیر است. معشوقی بربر، سرشار از خشونت جسمانی، عریان و نزدیک به طبیعت واقعی و باستانی انسان، که «یادآور اصالت زیبایی» است. معشوق من، شعری است در ستایش ژوئیسانس. نیز در ستایش تن مرد به‌مثابهٔ امر زیبا:

معشوق من/ با آن تن برهنهٔ بی‌شرم/ بر ساق‌های نیرومندش/ چون مرگ ایستاده/.../ معشوق من/ گویی ز نسل‌های فراموش‌گشته است/گویی‌که تاتاری/در انتهای چشمانش/ پیوسته در کمین سواری‌ست/گویی‌که بربری/ در برق پرطراوت دندانهاش/ مجذوب خون گرم شکاری‌ست/ معشوق من/ همچون طبیعت/ مفهوم ناگزیر صریحی دارد/ او با شکست من/ قانون صادقانهٔ قدرت را/ تأیید می‌کند/ او وحشیانه آزاد است/ مانند یک غریزهٔ سالم/ در عمق یک جزیرهٔ نامسکون/.../ او مردی‌ست از قرون گذشته/ یادآور اصالت زیبایی/ او در فضای خود/ چون بوی کودکی/ پیوسته خاطرات معصومی را/ بیدار می‌کند/.../ معشوق من/ انسان ساده‌ای‌ست/ انسان ساده‌ای که من او را/ در سرزمین شوم عجایب/ چون آخرین نشانهٔ یک مذهب شگفت/ در لابلای بوته‌ی پستان‌هایم/ پنهان نموده‌ام. (فرخزاد،۱۳۸۱:۱۸۸-۱۸۵) این معشوق درواقع پدر است. به همین دلیل، «همچون طبیعت، قانون صادقانهٔ قدرت را تأیید می‌کند» و «چون بوی کودکی پیوسته خاطرات معصومی را بیدار می‌کند.» اینجا، ناخودآگاه زبانی فروغ، حسرت ژوئیسانس دریغ‌شده را افشا می‌کند. امر زیبا در این شعر، کارکرد زهاریک دارد.

همچنان‌که فروغ در این شعر بنا را بر تضمین حضور گذاشته است، اضطراب دریغ عشق یکی از بسترهای تضمین حضور و خواستِ قدرت است: اضطرابِ دریغِ ژوئیسانس خوف پدر را چندان

[1] Postmodernism

[2] Outsideness

سهمگین می‌کند که تن مادر را برای فرزندِ پسر حذف می‌کند. و نیاز مادر به ژوئیسانس، تن پدر را از فرزندِ دختر دریغ می‌کند. بنابراین هر سه را در خلاء میان عشق و عصیان معلق می‌کند. اضطرابِ درون این خلاء، یکی از مبانی تمایلات فاشیستی است. این شمه‌ای از مدخلِ اول عشق، یعنی اضطراب دریغِ ژوئیسانس بود. اکنون دیالکتیک مسالمت:

۲،۱،۴ چیستای چهارم: دئو-دا-زاین

لوگوس سکوت، دیالتیک مسالمت، روح‌پرستی و هستی‌شناسیِ کل‌گرایانه، مؤلفه‌های مشترکِ عرفان ایرانی و شعر آوانگارد پارسی، به‌ویژه؛ جریان‌های شعر دیگر، حجم و موج ناب هستند. زبانِ هر دو دستگاه، بر بستر همین مؤلفه‌ها، همواره به شطح می‌انجامد.

شطح، شاعرانه‌ترین سطح زبان، و زبانِ سکنای انسان است: «شرم در نور است و این، پایان هر سخنی‌ست،/ همسرم!/ مرد تو را به نور سپرده‌ام که تنی سخت شسته داشت،/ و بیا، میان بیابان، پی انگشتر مفقود بگرد/ که حال، باد در آن سوت می‌زند» (الهی،۱۴۰۲:۱۷۴). این شطحِ بیژن الهی قبل از هرچیز، تقلایی است برای سکونت در بطن زبان و در بطن عالم. زیرا در-عالم- بودن نیازمند پرهیز از استیلا، و مواجههٔ مسالمت‌آمیز با عالم است. به همین دلیل شطحیات الهی همواره سلوکی به‌سوی یک کل هستند. یک کل، که تناقض‌های ذاتی آن همواره کل بودن آن را تهدید می‌کنند. بنابراین شطح همواره حامل تناقض است. مثل تناقضِ بین نور و شرم در همین شعر.

شطحیات شاعران آوانگارد ایرانی، مانند شطحیات عارفان ایرانی، بنا را بر سکوت و اعطای پناهدگی به جهان می‌گذارند و همین پناهندگی، زمینهٔ یک هستی‌شناسی مشابه را فراهم می‌کند: «بوته‌ای، تکه‌ای خاک، کوهی یا بسترِ رودی یا لکّهٔ خاموشِ ابری در آسمان؛ همه در انسان و با انسان است. همچون انسان دلِ تپنده دارند و عشق و رنجی. طبیعت با ما معنی می‌شود. اشیاء نیز، و کلاً حرکات این جهان از ساده تا پیچیده‌ترین، از تکان قلوه‌سنگی دمِ پا تا توفان‌های جامعه. آمیزشِ حیات با کُلِ هستی» (رادمنش،۱۳۹۲:۲۴۱). این بخشی از بیانیهٔ موج‌ناب است.

عارفان ایرانی نیز، ساختار دوگانهٔ روح/جسم را همچون سرنمون نظری متافیزیک حضور مطالعه می‌کردند. و برخی از آن‌ها، به‌ویژه؛ حسین بن منصور حلاج، عین‌القضات همدانی، شهاب‌الدین سهروردی و شمس تبریزی انسان را در میان ساختارهای دوگانه می‌نشانند، تا آن‌ها را واسازی[1] کنند. و این موضوع، رویکرد فلسفی آن‌ها به جهان را از یک معرفت-شناسیِ متافیزیک حضوری، به یک هستی‌شناسیِ کل‌گرایانه ارتقاء می‌دهد. این هستی‌شناسی، هستنده‌ها را در نسبت-شان با عالم مطالعه می‌کند: «من چو کل گفتم، هیچ جزوی نمی‌دانم که از آن بیرون باشد. آری اگر جزو بگویند، کل داخل نباشد. هرگز نتوان گفتن که هست باغ، چنان‌که درخت داخل نباشد. آری برعکس نتوان گفتن. اگر درخت داخل نباشد آن خود باغ نبود، حقه باشد» (تبریزی،۱۳۹۱،۱/۲۲۵). عارف ایرانی جزویات یا هستنده‌ها را در نسبت‌شان با در عالم بودن بررسی می‌کند. همچنان‌که هستمندی درخت را در نسبتش با در-باغ-بودن مطالعه می‌کند.

همین بینش کل‌گرایانه، جریان‌های شعر دیگر، حجم و موج ناب را همواره به عرفان ایرانی بازمی‌گرداند: «دمیدنِ دوبارهٔ شیء است/ نامیدن/ از تکه‌های روح/ وقتی پچ‌پچه‌ها رسوب می‌کنند و به‌ناگهان/ چیزی در ارغوانِ کام/ الماس می‌نشاند بر هستی نام./ نامیدن/ از خدا گرفتن است/ دوباره نامیدن/ به خدا رسیدن است/ هم، آنگاه که دیوانه می‌شود کلام/ این خداست/ که از شیء نظاره می‌کند/ و، شاعر/کلام دیوانه‌یی که در صحرا/ شبح می‌شود» (رادمنش، ۱۴۰۲: ۱۲۰). نام این شعرِ رادمنش، «منصوری[حلاج-۱]» است. اضافه‌بر

[1] Deconstruction

مکالمهٔ همدلانهٔ رادمنش با حلاج، پیداست که در پایان؛ شیء، روح، خدا، شاعر و کلام، همه در یک کل ساکن شده‌اند. این کل‌گرایی همانند عرفان ایرانی، سرآخر، این وجودِ واحد را درون انسان می‌جوید. به همین دلیل، شاعر به آن «کلام دیوانه» تبدیل می‌شود و بر وجود لوگوس‌محور انسان صحه می‌گذارد.

حلاج که ظاهراً مراد سیروس رادمنش است، نیز خدا و شیطان را درون انسان جست‌وجو می‌کرد. او دوگانهٔ خدا/شیطان را به سه‌گانهٔ خدا-شیطان-انسان ارتقا می‌دهد، سپس این سه‌گانه را به یک بازمی‌گرداند: انسان. برای او، به اعتبارِ «وَ نَفَختُ فیه مِن رُّوحِی» (ص، آیه‌ی۷۲)، خداوند روح انسان است، و به اعتبارِ «خلق اللّه آدم علی صورته»، انسان جسم خداوند. او دوگانهٔ خدا/ شیطان را بر همین مبنا، به روح و جسم انسان بازمی‌گرداند. مکالمهٔ رادمنش با حلاج مبتنی‌بر همین هستی‌شناسی است و به همین دلیل، ابتدا «روح» وارد شعر او شده و در ادامه، همین روح تبدیل به «خدا» می-شود: «نامیدن/ از تکه‌های روح/... نامیدن/ از خدا گرفتن است». لوگوس سکوت اینجا، و برای هر دو نفر، زبانی علیه زبان است. زبانی که دربرابر زبان رسمی و ایدئولوژیک می‌ایستد.

حلاج شیطان را به‌مثابهٔ یک دال، به نفس(جسم) انسانی دلالت می‌دهد: «چون اشیاء به اضدادشان شناخته می‌شوند و پیراهن نازک از موی بز سیاه بافته می‌شود، پس مَلَک نیکی‌ها را عرضه می‌کند و به نیکی‌کننده می‌گوید: اگر آن را انجام دهی، پاداش می‌گیری. ابلیس زشتی‌ها را عرضه می‌کند و می‌گوید اگر آن را انجام دهی، پاداش می‌گیری. پس کسی که زشتی را نشناخت، نیکی را نشناسد» (حلاج،۱۳۷۹:۶۲). این یک خوانش شالوده‌شکنانه از ساختارهای دوگانه است. مَلَک بخش«نیک» نفس انسانی است و ابلیس بخش«زشت» آن. شناخت اولی با حذف دومی امکان‌پذیر نیست. ابلیس به همین دلیل در عرفان ایرانی، نمادِ فاشیسم ذاتی انسان، یعنی سویهٔ نامشروعِ ارادهٔ معطوف به قدرت است: فاشیسم به این اعتبار، از امکانه‌های لاجرم دا-زاین است.

«طاسین‌المشیهٔ» حلاج نیز، درباب موقعیت ابلیس در نسبتش با دا-زاین است. او همچون میشل فوکو، دانش را محصول ارادهٔ معطوف به قدرت می‌داند. با این تفاوت که حلاج یک چیستای ازلی را به «حکمت» اولیه می‌افزاید. زیرا حلاج برخلاف فوکو به حیات مرگ اعتقاد دارد: «دایرهٔ اول مشیت است، دوم حکمت، سوم قدرت، چهارم معلومات ازلیت اوست» (همان:۶۵). خوشایند ابلیس ورود به دایرهٔ اول است. اما حاصل آن، ابتلا در هرکدام از دوایر چهارگانه است. زیرا در پایان، و دایرهٔ چهارم؛ جسم، نفس و مشیت باقی نمانده‌اند: «فلا و لا و لا، در لا اول باقی بمانم، در لا اول او را لعنت کنند. در لا دوم او را به سوم اندازند. چهارم چون باشد از او؟» (همان:۶۵) طردشدگی ابلیس از این دوایر، به حلاج می-آموزد که چگونه بنا را بر لوگوس سکوت و دیالکتیک مسالمت بگذارد. چگونه به دیگریِ جذامی، پناهندگی عطاکند و به وقت صلات ظهر با او افطار کند. همین دریافت‌های حلاج است که شاعران آوانگارد ایرانی را متأثر می‌کند: «بشر امروز باید از حلاج متشکر باشد که دربرابر«هو»، لا گذاشته است...«هویّت در لائیّت ماست»؛ باید این سخن حلاج را بتوانیم درک کنیم، و ادامهٔ او شمس تبریزی را، «کشف غیر»را. ما باید خودمان را حذف کنیم، در خودِ دیگری. خود را در غیر خود حذف کنیم و یاد بگیریم که به‌دنبال کشف «هو» باشیم به‌دنبال کشف او باشیم. و او «دیگری» است. حلاج برای همین ایدئولوژی انسانی‌اش بالای دار رفت» (رویایی،۱۴۰۱:۳۵).

طرف دیگر پایگان موردنظر، خداوند است: خداوند ازنظر عارفان ایرانی بی‌نیاز نیست. نیاز خداوند، عشق و معرفت است: برای خود، برای دیگری، و برای پدیدارها. خداوند بر مبنای همین دو مؤلفه، نیازمند شناخت است: «کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اَعرف فخلقتُ الخلق لکَی اعرف.» این حدیث ازنظر عرفا، دلیل آفرینش است. بر مبنای

این حدیث، عشق و معرفت از امکانه‌های وجودی خداوند هستند، و هستایِ خداوند بر این دو امکانه استوار است: «رمز و معمای خلقت همان عشق می‌باشد و ذات الهی نیز عشق است» (حلاج،۱۳۷۹:۱۳۵). این، همان موقعیتی است که چشم تیزبین نیچه را متوجه ایران و اسلام می‌کند. احتمالاً «اناالحق» موجود در ذاتِ روح‌پرستی ایرانی-اسلامی، یکی از بسترهای تولدِ «ابرانسان» و «خدا مرده استِ» نیچه بود. (ر.ک. نیچه،۱۳۸۱:۱۰۱). اما حلاج همواره بر جانب عشق و مسالمت پافشاری کرد: «معرفت پرواز عام عشق در این جهان است» (حلاج،۱۳۷۹:۶۱). در این جهان؛ زیرا ازنظر حلاج، در آن جهان حقیقت به طرفه‌العینی آشکاره می‌شود.

عشق و معرفت، نیازهای روح انسانی هستند. به این اعتبار، خداوند برای حلاج، روحِ انسان است: «اناالحق». همین اناالحق را بعدها در شعر معاصر پارسی، شاعران ایرانی تکرارکردند: «انسان، خداست./ حرف من این است./گر کفر یا حقیقت محض است این سخن،/ انسان خداست./ آری/ این است حرف من! » (شاملو، ۱۳۷۹: ۴۲-۴۱). اناالحق شاملو البته به تأثیر از نیهیلیسم غربی تکرار شد و بنا را بر خواست قدرت می‌گذارد. اما اناالحق شاعران آوانگارد ایرانی، متأثر از اناالحق حلاج است: «هر انسان، وقتی که می‌میرد، یک خدا تا قیامت سرگردان می‌شود» (رویایی،۱۴۰۱:۲۷). آن خدایی که سرگردان می‌شود، روح انسانی یا همان خدای حلاج است. در«هفتاد سنگ قبر» رویایی، مرگ، سکویِ حضورِ مطلقِ روح است. به همین دلیل در «سنگ رضوان»، مرگ همچون نامی برای خدا ظاهر می‌شود: «مرگ همان خدا باید باشد، فرق در اسم‌هاشان می‌کند» (رویایی،۱۳۸۷:۷۵).

این مقاله با الهام از هستی‌شناسی مشابه عرفان ایرانی و شعر آوانگارد پارسی، کلمهٔ «دئو» را به‌منظور احضار جهان‌های خدا و ابلیس، به‌ویژه؛ روح، جسم و برساخته‌های آن‌ها، یعنی؛ عشق و فاشیسم، به دا-زاین می‌افزاید: کلمات دِئو و دِوی، اصلاً سانسکریت و در معنی خدا، و رب النوع آریایی‌ها بودند: «در این زبان، دِوا و دیو به معنی مشعشع و خدا و پادشاه و امیر بود و دِوی به معنی مادر و ملکه و شاهزاده خانم، و رب‌النوعی از جنس اناث باشد و همان دیو را مردم لاتین از لغت سانسکریت گرفته و دیوؤس [زئوسِ یونانیان] یا دوس کردند. و فرانسه‌ها دِیو گفتند که هم‌اکنون دِیوُ به معنی خدا و اللّٰه معمول آن‌ها باشد. و حاصل آن که دیو یکی از ارباب‌انواعی بود که تمام قوم آرین آن‌را می‌پرستیدند و هم‌اکنون هندوها معتقد به رب‌النوعی هستند که آن را در آسمان می‌دانند و خدای اکبر می‌خوانند و نام آن معبود خیالی دیوانا است و رب‌النوعی دیگر از جنس اناث دارند، مسماه به دِوی و آن را زیاده از حد محترم می‌شمارند و دیو به همین تلفظ ما، در نزد برهمن‌های هند اسم رب‌النوع عقل و رب‌النوع رحمت است. بالجمله شعبهٔ ایرانی به رقابت شعبهٔ هندوستانی و برای مخالفت با آن‌ها، اول‌کاری که کردند این بود که به توهین و ذم دیو و یوا پرداختند. یعنی به پتیاره و اهریمن، دیو گفتند» (اعتمادالسلطنه،۱۳۷۷: ۵۷-۵۶). این متن هر دو ساحت این کلمه را منظور می‌کند: ساحت خدایی آن را به اعتبار خدای اروپاییان و هندوان، ساحت شیطانی آن را به اعتبار اهریمنِ ایرانیان و خَلَفِ آن، شیطان سامیان.

دئو-دا-زاین از طرفی، خود را متأثر از ابرانسانِ[1] نیچه و دا-زاینِ هیدگر نیز می‌بیند. اما عشق و فاشیسم را همچون دو امکانهٔ وجودی، به دریافت‌های اسلافِ خود می‌افزاید، زیرا عشق و فاشیسم ازنظر ما، امکانه‌های وجودی دا-زاین هستند.

در کل‌گرایی عرفان ایرانی، و شعر آوانگارد پارسی، هر پدیدار نماد تمام پدیدارهاست. زیرا هر پدیدار، بر مبنای جزوی از کل بودنش، همبستهٔ هستندگان دیگر است. به همین دلیل بیژن الهی می‌گوید؛ «...تمام زبان/ در نام یک گیاه آسوده -است» (الهی، ۱۴۰۲:۷۷). دئو-دا-زاین، به این اعتبار، نماد تمام

[1] Ubermensch

پدیدارها است: خدا-شیطان-انسان-هستی. زیرا ما یک کل هستیم. اما پر از تناقض‌هایی که همواره کل بودنِ ما را تهدید و تحدید می‌کنند.

دریافت‌های اشراقیِ عارف ایرانی از این کلِ پرتناقض، او را در موقعیتِ عارف-شاعر-فیلسوف می‌نشاند. همچنان‌که شاعرِ آوانگاردِ ایرانی را: «کلمات از کُل می‌آیند/ یک وحیِ مادرزاد/ و من که زادهٔ وحی‌ام/ در حسِ او/ تراش می‌زنم قلم:/ بنویسم یا بکِشم؟» (رادمنش،۱۳۸۹: ۸). این کل‌گرایی حتی در نقاشی ایرانی نیز دیده می‌شود. به‌ویژه در نقاشی‌های مشهورترین شاعرِ خانقاهی شعرِ دیگر: «شجاعی ما را به پگاه بسیط و معصوم آفرینش بازمی‌گرداند. معرفتی که تنها در اشراقات و الهامات ملکوتی نمود می‌یابد... اصولاً نقاشانی که در نقاشی ایرانی به عالم معرفت نزدیک شده‌اند، -و در اینجا و مخصوصاً محمود شجاعی- در کار آن‌ها مبحث جدیدی در هنر نقاشی دیده می‌شود. او به‌جای کشیدن سلف پرتره، استاد سلف اکسپرسیون (خودبیانی) است؛ یعنی به‌جای کشیدن گوش و چشم خود به‌عنوان سلف‌پرتره، یک نوع خودبیانی (Self-expression)،که شاید به تعبیری بتوان گفت، وحدت‌وجودی است، دیده می‌شود. به همین علت در این نوع کارها کنتراست دمایی وجود دارد. و حتا نوعی روح خدایی نیز نقاشی را به عالم بالا می‌کشاند» (اسدی کیارس،۲۶:۱۳۸۷). شجاعی در شعر نیز همواره چنین جهانی را ترسیم می‌کند. اما بدون دغدغهٔ پندار، گفتار و کردار: با بسامد بالای رنگ و نور در زبانش، که همواره چیزی شبیه گنبد امامزادگان و جهان‌های اسلیمی را احضار می‌کند.

۳ نتیجه

با مطالعهٔ شعر معاصر درمی‌یابیم که زبان این جریان‌ها روایتی از رویارویی متافیزیک حضور و خواستِ قدرت، با ترس و اضطرابِ امر خالی، امر ناشناخته، و دریغِ عشق است. این سه‌گانهٔ تراژیک همچون سه ستونِ متافیزیکی، شالودهٔ تمدن‌ها را ساخته، و درعین‌حال، بطنِ فاشیسم را بارور کرده‌اند.

زبان همواره در واکنش به این سه‌گانه، بیشترین نشانگان خود را به‌سوی دغدغهٔ بقا سوق می‌دهد. ازاین‌رو، همواره ایدئولوژیک می‌شود. شعر نیمایی و سپید چنین می‌کنند. این سه‌گانه، تم مشرف در زبان این جریان‌ها هستند. اما آن‌گاه که زبان دربرابر خالی و ناشناخته عاطل می‌ماند، چیستای آن به لوگوس سکوت تغییرِ موقعیت می‌دهد. جایی که دال‌ها از بند مدلول‌های بقامحور رها می‌شوند، و در افقِ اشراق، عالم را در بطن خود ساکن می‌کنند. این رویکرد زبانیِ مشترکِ شعر آوانگارد پارسی و عرفان ایرانی است. اینجا سکوت، در هیئت یک زبان خودنمایی می‌کند. این رویکرد زبانی، به یک هستی‌شناسی کل‌گرایانه منتج می‌شود که نسبت آن با انسان، زیر عنوان دئو-دا-زاین تعریف شد.

نیز یک دیالکتیک تخاصمی بر ساختار شعر معاصر قابل مشاهده می‌شود، که شدورفت‌های عشق و اضطراب را همواره بر زبان این جریان‌ها حاکم می‌کند. دیالکتیک کوچک‌تری به نام دیالکتیک مسالمت، و اصطلاح زهّاون در ارتباط با همین دیالکتیک تعریف شدند، که اولی یک رویکردِ فلسفی-اجتماعی است و دومی زنانگی و نسبت زنان با خلاء را مطالعه می-کند.

منابع

آدرنو، تئودور و ماکس هورکهایمر(۱۳۹۹). دیالکتیک روشنگری. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: هرمس.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن (۱۳۷۳). التدوین فی احوال جبال شروین. تصحیح و پژوهش مصطفی احمد زاده. تهران: انتشارات فکر روز.

اسدی کیارس، داریوش (۱۳۸۷). تندیس محمود شجاعی، مجلهٔ تندیس، شماره‌ی۱۴۵.

اخوان‌ثالث، مهدی(۱۳۸۱). زمستان، تهران: مروارید.

اکو، امبرتو(۱۳۸۶). زبان، قدرت، نیرو. ترجمهٔ بابک سید حسینی. ارغنون شماره‌ی۴

الهی، بیژن(۱۴۰۲). جوانی‌ها، تهران: بیدگل.

الهی، بیژن(۱۳۹۳). دیدن، تهران: بیدگل.

اوستا (۱۳۹۴). ج سوم، یسنا، گردآوری و تألیف ابراهیم پورداوود. ویراست‌نو. فرید مرادی. تهران: نگاه.

اوستا (۱۳۹۴). ج دوم، یشت‌ها، گردآوری و تألیف ابراهیم پورداوود. ویراست‌نو. فرید مرادی. تهران: نگاه.

باقری‌نژاد، داریوش (۱۴۰۳). شدت فضا. تهران: بی‌جا.

بالو، فرزاد و رضاپور، رضا (۱۴۰۲).هرمنوتیک سکوت در غزلیات شمس، دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ۹۵

بنیامین، والتر(۱۴۰۳). دربارهٔ زبان و تاریخ. ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: هرمس.

حلاج، حسین‌بن منصور(۱۳۷۹). مجموعه آثار حلاج. ترجمه و شرح قاسم میرآخوری. تهران: یادآوران.

دریدا، ژاک (۱۴۰۳). دربارهٔ گراماتولوژی، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: شَوَند.

دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷). لغت‌نامه. جلد نهم. تهران: دانشگاه تهران.

دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷). لغت‌نامه. جلد پانزدهم. تهران: دانشگاه تهران.

رادمنش، سیروس(۱۳۹۲). به نامی که دیگر نیست، تهران: آوانوشت.

رادمنش، سیروس(۱۳۸۹). هایی در هلاکم، آه! یا حلاج، بی‌جا: سپنج.

رادمنش، سیروس(۱۴۰۲). جانب کلمات، تهران: رشدیه.

رویایی، یدالله (۱۴۰۱). چهرهٔ پنهان حرف، تهران: نگاه.

رویایی، یدالله (۱۳۸۷). هفتاد سنگ قبر، شیراز: داستان‌سرا.

سامی، علی (۱۳۴۷). حکمت و فلسفه در ایران باستان، هنر و مردم، شماره‌ی ۶۹.

شاملو، احمد (۱۳۷۹). لحظه‌ها و همیشه‌ها، تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۸۴). مرثیه‌های خاک و شکفتن در مه، تهران: نگاه.

شمس تبریزی (۱۳۹۱). مقالات شمس تبریزی. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. تهران: انتشارات خوارزمی

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۷). الهی‌نامه. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

ضمیران، محمد (۱۳۸۱). میشل فوکو: دانش و قدرت. تهران: هرمس.

فروید، زیگموند (۱۳۵۱). توتم و تابو. ترجمهٔ محمدعلی خنجی. تهران: کتابخانهٔ طهوری.

کهون، لارنس (۱۳۹۲). از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۱). دیوان اشعار، تهران: دنیای تمدن سبز، مرز فکر.

فینک، بروس (۱۳۹۷). سوژهٔ لاکانی. ترجمه محمدعلی جعفری. تهران: نشر ققنوس.

قرآن مجید (۱۳۷۵). ترجمهٔ عبدالحمید آیتی. بی‌جا: انتشارات مدرسه. چاپخانه‌ی دانش پژوه.

معین، محمد (۱۳۸۶) فرهنگ معین. ج۱. تهران: اَدِنا. ۷۹۶

معین، محمد (۱۳۸۶) فرهنگ معین. ج۲. تهران: اَدِنا. ۲۰۸۴

نیچه، فردریش (۱۳۷۷). ارادهٔ معطوف به قدرت آزمایش در دیگرگونی همهٔ ارزش‌ها. ترجمهٔ محمد باقر هوشیار. تهران: فرزان روز.

نیچه، فردریش (۱۳۷۵). چنین گفت زرتشت. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگه.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۹). هستی و زمان. ترجمهٔ سیاوش جمادی. تهران: ققنوس.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۹). شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی. ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران: مولی.

یوشیج،نیما (۱۳۸۳). مجموعهٔ کامل اشعار، تهران: نگاه.

References

Adorno, T. W, & Horkheimer, M. (2020). Dialectic of enlightenment, M. Farhadpour & O. Mehregan, Trans, Tehran, Hermes. (Original work published 1974).

Akhavān-Sāles, M. (2002). Zemestān (Winter), Tehran, Morvarid.

Asadi Kiyārs, D. (2008). Tandis-e Mahmoud Shojāi (The statue of Mahmoud Shojaei), Tandis Magazine, 145, 14–15.

Attar of Nishapur, F. al-D. (2008). Ilāhī-nāmeh (The book of divinity), M. R. Shafī ī-Kadkanī, Ed. Tehran, Sokhan Publications.

Avesta. (2015a). Jeld-e avval: Yasnā (Volume one: Yasna), E. Purdāvood, Comp, & F. Morādī, Ed, Tehran, Negah.

Avesta. (2015b). Jeld-e dovom: Yasht-hā (Volume two: Yashts), E. Purdāvood, Comp., & F. Morādī, Ed, Tehran, Negah.

-Bagherī-Nejād, D. (2024). Shiddat-e fazā (Intensity of space). Tehran, Self-Published.

Balu, F. & Rezāpour, R. (2023). Hermenotik-e sokut dar gharalīyāt-e Shams (The hermeneutics of silence in the Ghazal s of Shams), Dofasl-nāme-ye Zabān va Adabiyyāt-e Fārsī, 95, 31–50.

Benjamin, W. (2024). Dar-bāre-ye zabān va tārīkh (On language and history), M. Farhadpour & O. Mehregan, Trans, Tehran, Hermes.

Dehkhodā, A. A. (1998a). Lughat-nāmeh (Dehkhoda dictionary) (Vol. 9), Tehran, University of Tehran Press.

Dehkhodā. A, A. (1998b). Lughat-nāmeh (Dehkhoda dictionary) (Vol. 15), Tehran, University of Tehran Press.

Derrida, J. (2024). Dar-bāre-ye gerāmatolozhī (Of grammatology), M. Pārsā, Trans, Tehran, Shavand.

Eco, U. (2007). Zabān, qodrat, nīrū (Language, power, force), B. S. Hosseini, Trans. Arghanūn, 4, 23–41.

Etemād al-Salṭaneh, M. H. (1994). Al-Tadvīn fī aḥvāl jebāl Sharavīn, (The compilation on the conditions of the Sharvin mountains), M. A. Aḥmadzādeh, Ed, Tehran, Fekr-e Rūz Publications.

Elahi, B. (2014). Dīdan (Seeing), Tehran, Bīdgol.

Elahi, B. (2023). Javānī-hā, (Youths). Tehran, Bīdgol.

Farrokhzad, F. (2002). Dīvān-e ashār-e Forugh Farrokhzad (The collected poems of Forough Farrokhzad), Tehran, Donyā-ye Tamaddon-e Sabz.

Fink, B. (2018). Sūje-ye Lākānī (The Lacanian subject), M. A. Jafarī, Trans. Tehran, Qoqnūs. (Original work published 1995).

Freud, S. (1972). Tūtem va tābū (Totem and taboo), M. A. Khanjī, Trans. Tehran, Ketāb-khāneh-ye Ṭahūrī. (Original work published 1913).

Hallāj, Ḥ. ibn Manṣūr. (2000). Majmūʿeh-ye āsār-e Ḥallāj (The collected works of Ḥallāj), Q. Mīr-Ākhūrī, Trans. & Comm, Tehran, Yād-Āvarān.

Heidegger, M. (2010). Hastī va zamān (Being and time), S. Jamādī, Trans, Tehran, Qoqnūs. (Original work published 1927).

Heidegger, M. (2010). Sher, zabān, va andīshe-ye rahāyī (Poetry, language, and the thought of liberation), A. Manouchehrī, Trans. Tehran, Mowlā. (Original work published 1971).

Kuhn, L. C. (2013). Az modernīsm tā postmodernīsm (From modernism to postmodernism), A. al-K. Rashīdīyān, Trans, Tehran, Ney. (Original work published 2001).

Moin, M. (2007a). Farhang-e Moīn (Moin dictionary), (Vol. 1). Tehran, Adena.

Moin, M. (2007b). Farhang-e Moīn (Moin dictionary), (Vol. 2). Tehran, Adena.

Nietzsche, F. (1996). Chonīn goft Zartosht (Thus spoke Zarathustra), D. Āshūrī, Trans, Tehran, Āgah. (Original work published 1883–1885).

Nietzsche, F. (1998). Erādeh-ye maṭūf be qodrat: Āzmūneshī dar dīgar-gūnī-ye hameh-ye arzesh-hā (The will to power: An attempted transvaluation of all values), M. B. Hoshīār, Trans, Tehran, Farzan-e Rūz. (Original work published 1901).

Qurʾān. (1996). Tarjome-ye Qorʾān-e Majīd (Translation of the Holy Quran), A. al-Ḥ. Āyatī, Trans, Madrese Publications.

Radmanesh, S. (2010). Hā-ī dar halākam, āh! yā Ḥallāj (Oh, Ḥallāj, these things are killing me), Sepanj.

Radmanesh, S. (2013). Be nām-ī ke dīgar nīst (In a name that is no more), Tehran, Āvānevesht.

Radmanesh, S. (2023). Jāneb-e kalemāt (The majesty of words), Tehran, Roshdīyeh.

Royaee, Y. (2008). Haftād sang-e qabr (Seventy tombstones),Shiraz, Dāstān-Sarā.

Royaee, Y. (2022). Chehre-ye penhān-e ḥarf (The hidden face of the word), Tehran, Negah.

Sāmī, ʿA. (1968). Ḥekmat va falsafeh dar Īrān-e bāstān (Wisdom and philosophy in ancient Iran), Honar va Mardom, 69, 2–15.

Shamlū, A. (2000). Laḥze-hā va hamīshe-hā (Moments and forevers), Tehran, Negah.

Shamlū, A. (2005). Marseye-hā-ye khāk va shekoftan dar meh (Elegies of soil and blossoming in the mist), Tehran, Negah.

Shams Tabrīzī. (2012). Maqālāt-e Shams-e Tabrīzī (The discourses of Shams Tabrīzī), M. A. Movaḥḥed, Ed, Tehran, Kharazmī Publications.

Yushij, N. (2004). Majmūeh-ye kāmel-e ashār-e Nīmā Yushij (The complete collection of poems by Nima Yushij), Tehran, Negah.

Zamīrān, M. (2002). Mīchel Fūkū: Dānesh va qodrat (Michel Foucault: Knowledge and power), Tehran, Hermes.