نوشته‌ای در باب عروسک، زبان و مرگ کودکان؛
با بررسی کتاب «لیزی دهن‌زیپی»

با زبان بی‌زبانی نوشتن

سیدمرتضا مرتضایی

نام کتاب: لیزی دهن زیپی
نویسنده: جکولین ویلسون
مترجم: فریده خرمی
تصویرگر:نیک شروت
ناشر:آفرینگان
نوبت چاپ: نخست. ۱۳۸۸
شمارگان: ۱۶۵۰ نسخه
تعداد صفحات:۷۲ صفحه
قیمت: ۱۱۰۰ تومان

با احترام به عروسک، پیشکش به گورهای
کودکان در تمام گورستان‌های دنیا؛
به ریحانه‌ی مطلوبی، که تا ابد دو ساله است.

من به گوش تو سخن‌های نهان خواهم گفت
سر بجنبان که... بلی، جز که به سر هیچ مگو

بخش ۱

لیزی، راوی داستان «لیزی دهن‌زیپی» است. جمله‌ی اول داستان این است: «تو هیچ‌وقت کابوس دیدی؟» که البته در ادامه نشان ویژه یا مشخصی از آن دیده نمی‌شود. بی‌خوابی لیزی در کنار مادرش او را به یاد خانواده‌ی جدید و هم‌چنین گذشته‌اش می‌اندازد:

«تو رختخواب نشستم و به مادر نگاه کردم که موهاش روی بالش پخش شده بود. کاش موهای من هم مثل او بلند و قشنگ بود. بعضی وقت‌ها مادر اجازه می‌دهد موهایش را بُرس بکشم و شانه کنم. یک بار هم موهایش را بافتم. آن‌قدر جوان به نظر می‌آمد که انگار خواهرم است نه مادرم. من خواهر واقعی ندارم. برادر واقعی هم ندارم. اما امروز دو تا برادر جدید گیرم آمد. آره... یک‌جور برادر. روری و جیک. از آن‌ها زیاد خوشم نیامد. یک ناپدری هم گیرم آمد. اسمش سم بود. امامن هیچی صدایش نکردم. اصلاً از او خوشم نیامد» (ص ۷).

عموماً دخترهای هم‌سن و سال لیزی (۱۲-۱۱ ساله) و همین‌طور پسرهایی با این سن و سال در ارتباط با افراد پیرامون‌شان کنجکاو، منتقد و سرکش یا گوشه‌گیرند. در هر موقعیت روان‌پژوهانه‌ای از وضعیت لیزی اما، توارد «امر معمولی[۱]» یا همان «روزمره‌گی» به بیان **باختین** است که کودکانی در موقعیت‌های این‌چنینی را- در هر سن و سالی که باشند- به ارتباطات محیطی‌شان معطوف می‌کند. چنین شرایطی مشخصاً با سکوت، خوداندیشی[۲] و تأثیرات افسرده‌گر[۳] در شخص شکل می‌نماید. تصویری که در صفحه‌ی آخر فصل اول نشان داده شده، غمگین‌ترین شخصیت داستان، یعنی لیزی است؛ لیزی ناراحت از این‌که خانواده‌ی جدید به ظاهر مهربان و شاد هستند، منتظر روزی است که همه‌ی اعضای جدید خانواده‌شان چهره‌ی دیگرشان را نشان دهند. علاقه‌ی لیزی در این مرحله از شکل‌گیری شخصیتش، بازگشت به سوی بلاواسطگی عریان تجربه است؛ تجربه‌ای که از درون ویژگی زندگی خاص احساس می‌شود، یعنی گدازه‌ی رخدادها به همان‌گونه که رخ داده‌اند. او در جست‌وجوی کیفیت ناب رخداد در زندگی است قبل از آن‌که مواد گداخته‌ی چنان تجربه‌ای به سردی گراید و در قالب تئوری‌ها یا شرح‌هایی از آن‌چه رخ داده است سخت و منجمد شود[۴].

آن‌چه در این چند سطر آخر درباره‌ی شخصیت داستان «لیزی دهن‌زیپی» ذکر شد، در واقع توسط **مایکل هالکویست** درباره‌ی **باختین** گفته شده است.

«آن‌چه هالکویست در این‌جا «گدازه‌ی رخدادها» نام می‌نهد، برای باختین امری حیاتی است، زیرا در این‌جاست که خصوصیت منحصربه‌فرد اعمال و کنش‌های روزمره‌ی ما و حقیقتاً نفسانیت ما برساخته می‌شود. این‌جا همان واقعیت شاخص[۵] است؛ جایی که «ما خلق می‌کنیم و می‌شناسیم و تأمل می‌کنیم و زندگی خود را سپری می‌کنیم و می‌میریم- جهانی که در آن کنش‌های ما[۶] عینیت می‌یابند و جهانی که در آن این کنش‌ها عملاً جریان می‌یابند و یک‌بار و فقط یک‌بار عملاً به انجام می‌رسند.»[۷]

ارتباط جالبی است؛ مناسبت روان‌شناختی افکار لیزی- در این بخش از داستان- و طرح شناخت‌شناسانه‌ی تفکرات باختین در شرح هالیکویست موجب شد توصیف «لیزی دهن‌زیپی» شرح تحلیلی داستان باشد؛ ارتباطی که نیز می‌تواند واجد مفهومی کلیدی از این دو باشد.

باختین می‌خواهد بداند که تفاوت میان آن‌چه **اکنون** هست و آن‌چه **بعد از اکنون** باید باشد- تفاوتی که مستمراً سبب جدایی این دو می‌شود- می‌بایست با رابطه‌ای که من با تمامی فردیت جایگاه منحصربه‌فردم در هستی- میان آن‌ها برقرار می‌کنم می‌توانند به هم متصل شوند.

بی‌تردید این واحد کلیدی در هر دو صورت از شرح‌های لیزی و باختین **زبان** یا **گفت‌وگو** است:

«من فقط به زمین نگاه می‌کردم و یک کلمه هم حرف نمی‌زدم. تصمیم گرفته بودم با هیچ‌کس یک کلمه هم حرف نزنم.» (ص ۱۳).

لیزی تصمیم می‌گیرد منطق گفت‌وگو را مختل کند یا به بیانی ویژه، زیست‌پسینی‌اش در روابط زبانی (روابط اجتماعی و سیاسی، فرهنگی و خلاقه)ی خویش را به نفع زیست‌پیشینی‌اش در زبان (آگاهی، اخلاق، تاریخ و حیث‌های دیگر هست- بودگی) به شکل مقاومتی غیر منفعل و البته فعال و سازمان‌یافته بروز دهد.

«وقتی صبحانه خوردم، حرف نزدم. وقتی دست و صورتم را شُستم و لباس پوشیدم، حرف نزدم. وقتی کتاب‌ها و مدادشمعی‌ها و عکس‌برگردان‌ها و کیف مدرسه و وسایل حمام و بُرس و همه‌ی لباس‌های زیر و تی‌شرت‌ها و شلوارک‌ها و شلوارها و بلوزهای بافتنی و پالتو پشمی و نیم‌چکمه‌ام را جمع می‌کردم، حرف نزدم. حتی وقتی مادر لباس‌خواب گرم و نرم قدیمی و پیراهن مهمانی پارسالم و روپوش مدرسه‌ام را تو سطل آشغال انداخت، حرف نزدم.» (ص ۱۵)

این سازمان هر چند تغییر را به منظور بهتر شدن شرایط و تلاش برای این منظور مورد توجه قرار می‌دهد، اما تغییر همواره حیات چنین سازمانی را به عنوان یک سازمان

بسته تهدید می‌کند. در واقع، تغییر است که مولد آن بوده و ظهور و تجلی آن را عملی می‌کند.

«با سم و روری و جیک که تو ماشین بودیم، خودم را لطمه‌خورده و کوچک و متفاوت احساس می‌کردم. آن‌ها آمده بودند تا برای بردن اثاثیه کمک‌مان کنند.» (ص ۱۶)

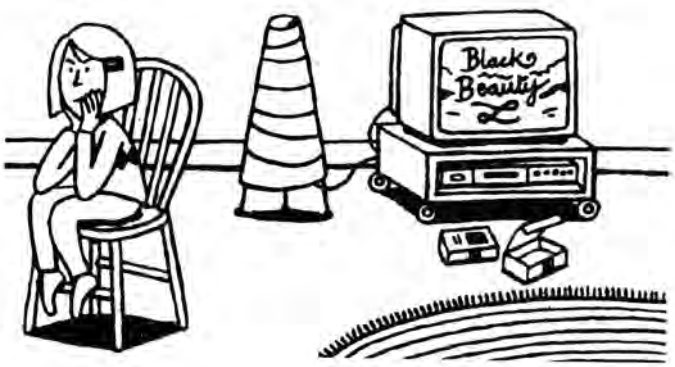
ترکیب «لیزی دهن‌زیپی» که مشخصاً منش اصلی کتاب را تشکیل می‌دهد، در صفحه‌ی ۱۹ کتاب شکل می‌گیرد:

«مادر گفت: «وای، چه‌قدر قشنگ شده، نظرت چیه لیزی؟»

هیچی نگفتم.

روری گفت: «لیزی، چرا تو هیچ‌وقت هیچی نمی‌گی؟ انگار زیپ دهنتو بستی.»

جیک پوزخند زد و گفت: "لیزیِ دهن‌زیپی! اصلاً نمی‌تونی حرف بزنی.»



ارتباطات غیرکلامی به یک تعبیر، یا Body language منش کلی کتاب «لیزی دهن‌زیپی» است؛ مطالعه‌ی این کتاب نشان از توسعه‌ی این مفهوم دارد، اما آن‌چنان که در بررسی ما برجسته و معلوم می‌نماید، تنها برداشت این مشخصه‌ی زبانی و توجه به برخی از وجوه روان‌شناختی و زبان‌شناختی آن به حد اختصار و همراه با بیان خلاصه‌ای از داستان بوده است. اما اشاره‌های این بخش در بیان قسمت‌های آغازین داستان و تحلیل کوتاه آن، همراه با شمایی از دیگر قسمت‌های داستان، دریچه‌ای هستند به روی بخش برجسته‌ی دیگری از بررسی داستان «لیزی دهن‌زیپی» در این نوشته.

بخش ۲

مقاومت لیزی در حرف نزدن هم‌چنان ادامه دارد. او حتی از حرکات سر، حرکات بدن برای پاسخ دادن به سؤال‌ها و حرف‌های مادرش و خانواده‌ی جدیدش (سم، روری و جیک) استفاده نمی‌کند، مگر این‌که مجبور شود. مقاومت لیزی ادامه دارد تا این‌که آن‌ها به دیدن مادربزرگ سم می‌روند؛ پیرزنی که به احتمال زیاد اصل و نسبی شرقی (بهتر بگوییم؛ ژاپنی) دارد. مادربزرگ سم به قول راوی داستان (لیزی) شبیه عروسک‌های قدیمی است؛ یک خانم ریزه‌میزه‌ی شَق و رَق با موهای سیاه و چشم‌های کشیده. «مادربزرگ عروسک جمع [می‌کرد]» (ص ۳۴).

> «عروسک! عروسک‌های قدیمی چینی با لباس‌ها و پیش‌بندهای کرم‌رنگ و چکمه‌های کوچولوی دکمه‌دار، عروسک‌های نرم‌مخملی با لُپ‌های قرمز و موهای فرفری، عروسک‌های بچه با لباس‌خواب‌های بلند سفید، عروسک‌هایی با چترهای ریز و کفش‌های پاشنه‌بلند، عروسک ژاپنی با کیمونو و بادبزن گل‌دار، عروسک‌هایی با اونیفورم مدرسه و لباس شنا و لباس مهمانی، عروسک‌های بزرگ هم قد من که تو صندلی‌های واقعی چوبی نشسته بودند، عروسک‌های متوسط ردیف به ردیف روی قفسه‌ها، عروسک‌های اندازه‌ی انگشت شَست من که تو باغچه‌ی سبزشان کنار خانه‌ی عروسکی ایستاده بودند» (صص ۳۳ و ۳۴).

هم‌چنان که روشن است، موضوع مورد بررسی در این بخش، «عروسک» است؛ هر چند این موضوع می‌تواند تا حدی باعث طولانی شدن مطالب گردد، همین‌طور اگرچه اهمیت موضوع و آرایی که در این‌باره از آثار راینرماریا ریلکه، شاعر آلمانی ارائه خواهد شد، بیش از توان و اهمیت کتاب مورد بررسی ماست، اما نظرگاه‌های بسیار ظریف و شاخصی را از هر دو کتاب بیان خواهد کرد؛

موضوع «عروسک» در این بخش:

- سرکلیشه‌های زبان، گفت‌وگو، ارتباط و Body language را در فصل نخست این نقد- نوشته مورد توجه قرار می‌دهد،
- اشاره‌های مختصر و کاملی به خودآگاهی، ناخودآگاهی و موقعیت‌های روان‌کاوانه در کودکان خواهد داشت.
- با رویکردی جامعه‌شناسانه، تحلیل‌هایی کوتاه، اما سودمند پیرامون (تئاتر عروسکی) و مسئله‌ی نقش و بازیگر ارائه خواهد کرد،
- و... (برای نویسنده‌ی این متن که حین مطالعه‌ی کتاب «لیزی دهن‌زیپی» باعث درک یک موضوع پُرمحتوا شد؛

وقتی که کوچک‌ترین عضو خانواده‌شان [ریحانه‌ی دو ساله[را از دست دادند)؛ سمفونی مرگِ کودکان.

«اگرچه چراغ‌ها فرو می‌روند، و به من می‌گویند:
دیگر هیچ
اگرچه خلائی پیش می‌آید از صحنه بدین‌سوی
در توده‌ی هوایی خاکستری،
گرچه از نیاکان خاموشم دیگر کسی، آن‌جا، کنارم نیست،
نه هیچ زنی، نه طفلی حتی، با چشم لوچ قهوه‌ای؛
با این همه، می‌مانم،
همواره تماشایی هست.»[۸]

در چند سوگسروده از ده سوگ‌سروده‌ای که راینر ماریاریلکه برای ارفئوس نوشته است، عروسک شخصیت اصلی و قهرمان است؛ همانند کودک. در سوگ‌سروده‌ی چهارم، «عروسک درست همانند جستار کلایست (در باب تئاتر عروسکی) عاری از خودآگاهی و هوشیاری است، اما واجد کمال است. نظاره به او سرانجام امری آفریننده می‌شود و از دلِ آن نظاره چیزی برمی‌آید؛ [فرشته‌ای] در مقام [بازیگر] سر می‌رسد»[۹].

لیزی هم که در کتاب «لیزی دهن‌زیپی» تا پیش از آشنا شدن با مادربزرگ و هم‌بازی شدن با عروسک‌های او، حتی یک کلمه هم حرف نزده بود (در واقع نزیسته بود)، نمایش خود را با عروسک‌ها از سر می‌گیرد و شکل دیگری از هستی خویش را سامان می‌دهد. او در خانه‌ی مادربزرگ، مثل کودکی که نخستین کلمات زندگی‌اش را بیان می‌کند، حرف زدن را به‌طور پراکنده می‌آغازد.

«در این هم‌بازی شدن [فرشته] و [عروسک] (لعبتک)، هم‌بازی شدن خودآگاهی و هوشیاری بی‌نهایت و ناخودآگاهیِ ناب، تضاد (پادمعنا) و [دوگانگی] هستیِ حاضرمان از میان برداشته می‌شود. اما این خود خیالی بیش نیست. آنان که در آستانه‌ی مرگ‌اند و کودکان، می‌توانند این شکاف میان خودآگاهی و ناخودآگاهی را از میان بردارند. تنها کودکی که بی‌محدودیت زمانی می‌تواند [از آن‌چه تداوم دارد] خرسند شود و کودکی که می‌باید بمیرد، [مرگ را، تمامی مرگ را، برابر زندگی، به نرمی] و بی‌سرزنش برای آدمی پُرمحتوا می‌کند، زیرا برای آدمیان این تضاد و دوپاره‌گی میان مرگ و زندگی [وصف‌ناپذیر] است»[۱۰].

«مرگ و زندگی [نیز] از نظر ریلکه یکی هستند و گاه با یکدیگر اشتباه گرفته می‌شوند؛ دو درجه در سیر به سوی [فرشته]. ریلکه با زنده کردن خاطره‌ای از دوران کودکی [در سوگسروده‌ی چهارم- دل‌نگران برابر پرده‌ی دلش] قرار می‌گیرد. پرده که بالا می‌رود، بر صحنه چه چیزی جلوه می‌کند؟ پاسخ روشن است: رقصنده ـ بورژوایی که همه‌ی صورتک‌ها را به چهره می‌زند. ریلکه عروسک را بر او ترجیح می‌دهد؛ [فرشته‌ای] که قرار است بیاید، آمده است و آدمک‌ها را سرِ پا می‌کند.»[۱۱]

«گیرم به همان سادگی کارش را به سامان رساند،
تنها می‌تواند خود را مبدل کرده، شهروندی شود
و از آشپزخانه به خانه برود
من این صورتک‌های نیمه‌کاره را
به عروسک برتری نخواهم داد
او]عروسک] کامل است
می‌خواهم به صورتکش خو بگیرم،
به بند و به سیمای ظاهری‌اش،
این‌جا، من رو در روی آنم.»[۱۲]

کودک- قهرمان سوگسروده‌ی چهارم ریلکه- و لیزی- راوی و قهرمان داستان «لیزی دهن‌زیپی» که ساکت نشسته‌اند و محو تماشای عروسک هستند، در فاصله‌ی میان پرده‌ی میان جهان و اسباب‌بازی، بی‌هیچ تلاشی، ناخودآگاه به قلمرو استمرار ناب پا می‌گذارند. «رویدادی وصف‌ناشدنی در این میان هست و آن این که چگونه باید از سنجه‌ی کودکی سخن گفت که همه چیز را تنها با امرِ بودن می‌سنجد.»[۱۳]

بخش ۳

آدورنو

همان‌طور که در دو بخش نخست بیان شد، تمایز میان عروسک و انسان برای کودک قدری دشوار است. کودک بالاخص در سال‌های آغازین زندگی‌اش (دوران نوزادی) در تشخیص افراد (غیر از مادرش) و اشیای پیرامون خود، نه به واسطه‌ی زبان، بلکه با شناخت و تمیز اندام- واره‌های آنان، همین‌طور ارتعاشات و انعکاس‌های اندام‌ها و نیز به صورت لمس کردن، با آن‌ها وارد مکالمه و ارتباطات غیر کلامی[۱۴] می‌شود. اغلب کودک تمایل دارد در ارسال پیام (پیام‌های ارتباطی) و یا گرفتن آن‌ها، شخصیت اصلی باشد؛ هم او غالباً در انتخاب یکی از دو شکل شنیدن و دیدن، در دریافت یا ارسال پیام‌های ارتباطی کلامی و غیرکلامی، شکل دیدن را انتخاب می‌کند. در موضوع مطالعه که شیوه‌ی دیگری در برقراری ارتباط است، کودکان هر چند قادر به خواندنِ کلمات یک کتاب نباشند، کتاب یا متن مصور یا غیر مصور را ظاهراً مطالعه می‌کنند (به شکل زمزمه کردن عمل دیدن).

بر همین اساس، شاید بهتر باشد در رویکرد به کتاب کودک، آن‌جا که سخن از زبان و ارتباط است، از مفاهیمی روشن‌تر بهره بگیریم؛ هم‌چون مفهوم «تماس» که یاکوبسن آن را طرح کرده است.

«پیام باید دریافت شود و کنش دریافت به شکل‌های مختلف ممکن است. یاکوبسن این نکته را با مفهوم «تماس» روشن کرده است. این ششمین و واپسین عنصر در نظریه‌ی ارتباط اوست. قطعه شعری می‌تواند هم‌چون دست‌خط شاعر به دست ما برسد، یا آن را با صدای شاعر، یا کسی دیگر بشنویم. این شعر می‌تواند در مجله‌ای یا کتابی چاپ شده باشد، یا همراه موسیقی شنیده شود. هر یک از این اشکال متفاوت تماس، حالت ویژه‌ای می‌آفریند که چه بسا دلالت معنایی شعر را دگرگون کند.»

این همه رازگشایی و کالبدشکافی مسئله‌ی ارتباط، زبان و همین مفهوم اخیر، یعنی «تماس»، همراه با مطالعه و نیز بازنگری در مطالب آن و حتی با تدقیق پیرامون موضوع «سکوت» و «زیپ»، شاخصه‌های این مفاهیم را در طیف‌های ارتباطی کودک و مشخصاً سوژه‌ی این کتاب را به همراه زبان روایی آن متجلی خواهد کرد. هر چند، اگر بنا باشد به‌طور کاملاً بی‌واسطه‌ای شاخصه‌های کتاب را- از هر نظر- برشمریم، در واقع، معانیِ دیگری از مفاهیم طرح شده را با زبانی دیگر ارائه کرده‌ایم:

مراسم یا آیین چای، هنر ساخت و نگهداری عروسک، هنر تزیین و آرایه‌پردازی و نیز توجه به سالمندان و بیماران، تفکر پیرامون اعضای بدن که چگونه فرسوده می‌شوند یا چه‌طور زندگی‌شان را از سر می‌گیرند، مفاهیمی است که فصل‌های پایانی کتاب در خود نهفته دارد. لیزی که شیفته‌ی عروسک‌های مادربزرگ می‌شود، انس ویژه‌ای با خانه‌ی او می‌یابد و وقتی که مادربزرگ مریض می‌شود، ناخودآگاه مقاومتش را برای سکوت و عدم برقراری ارتباط از دست می‌دهد. باز شدن زیپ دهانِ لیزی همراه با بازیابی توان مادربزرگ پس از بیماری، هم‌زمان ارتباطی موازی را بیان می‌کند.

مگریت

اما، وقتی در کوچک‌ترین بخش‌های این کتاب- فارغ از مفاهیم کلی و ارزش‌های انسانی- کم‌ترین زمینه‌ای در اندیشه و نهاد کودکان‌مان دیده نمی‌شود،

این کتاب تصویری پس از ارائه‌ی تمام مطالبش، هم‌چنان ساکت و بی‌زبان می‌ماند! در واقع، تأثیرات ابتدایی و کاملاً ساده‌ی کتاب بسیار کم‌تر از توان فنی و واژگانی آن است. ضمن این‌که اساس دیگر ارزش‌های مفهومی آن در فرهنگ و هنر شرق (مادربزرگ) نهفته است. هر چند «لیزی دهن‌زیپی» یک کتاب کاملاً ترسمی نیست، اما بی‌شباهت به این نوع کتاب‌ها نیز نمی‌باشد.

داستان‌های ترسیمی و عکاسیک به معنای دقیق و کامل واژه، «هنرهای عامه‌پسند» هستند. شاید بهترین مثال‌ها و نمونه‌ها در پیش‌برد بحث تئودور آدورنو درباره‌ی «صنعت فرهنگی» و «هنر عوام» هستند. این داستان‌ها شکل‌دهنده (و به یک معنا ویران‌گر) خیال و رؤیاپردازی نسل‌های پی‌درپی بوده‌اند؛ بارها آسان‌تر و ارزان‌تر از سینما به خانه‌ها راه می‌یافتند و در گستره‌ای فراتر از مرزهای ملی حضور داشتند. از این‌رو ساده‌ترین و از زمره‌ی بهترین مثال‌ها در شناخت کارکرد دستگاه تولید ایدئولوژی در مناسبات تولید سرمایه‌داری هستند.

پس، از یک نظر کتابی چنین، غیر خلاقه و تنها محصولی مصرفی تلقی می‌شود؛ تنها به این دلیل که با تصویر همراه‌اند و تصویرها ترسیم عینی روایت داستانی‌اند. در حالی که می‌توان از یک نقاشی خلاق یاد کرد که به رغم اختصار فراوانش، دربرگیرنده‌ی زمینه‌های بسیار متنوعی از موقعیت‌های رؤیاپردازانه است؛ «کلید رؤیاها».

«کلید رویاها»ی رنه مگریت به شش بخش برابر تقسیم شده است؛ در هر یک از این بخش‌ها تصویری از یک شیء می‌بینیم و زیر هر یک از آنان «نام آن شیء» را می‌خوانیم؛ شیوه‌ای که در کتاب‌های درسی نخستین سال دبستان رسم بوده و هست. اما این‌بار نام و شیء با هم آشنا نیستند: تخم‌مرغی را می‌بینیم که زیرش نوشته شده: درخت اقاقیا، کفشی زنانه با پاشنه‌های بلند به نام ماه، کلاهی به نام برف، شمعی به نام سقف، لیوانی به نام توفان، و چکشی که زیرش نوشته شده صحرا. یک دانش‌آموز خردسال خواهد گفت «این اسم‌ها را اشتباه نوشته‌اند»، اما نخواهد گفت «این عکس‌ها را غلط کشیده‌اند».

]بنابراین] تصویر، نشانه‌ای دقیق‌تر است؛ مدلولش بارها به موضوع نزدیک‌تر است؛ ضابطه‌ی شناخت است؛ شاید به این دلیل که قدیمی‌تر از واژگان و زبان است. مگریت گفته است: «اگر در خواب تخم‌مرغی دیدی، بدان که نامش درخت اقاقیاست... یعنی از فاصله‌ی میان نام و تصویر نمی‌شود گذشت». پس فاصله‌ی میان «کلید رؤیاها» و تصویرها را نمی‌توان پشت سر گذاشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت:

1- prosaic

2- reflexivity

3- depressive

۴ – تخیل معمولی باختین، مایکل گاردلیز. یوسف اباذری، فصل‌نامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، شماره‌ی ۲۰، صفحه‌ی ۳۷ و ۳۶.

5 - paramount reality

6 - acts of our activity

۷ – همان، صفحه‌ی ۳۸.

۸ – سوگسروده‌های دوئینو، سونت‌هایی برای ارفئوس و اشعار دیگر، راینر ماریا ریلکه، علی عبداللهی، نشر مرکز، ۱۳۸۰، صفحه‌ی ۴۴.

۹ – همان، صفحه‌ی ۴۸.

۱۰ – همان.

۱۱ – همان.

۱۲ – همان، صفحه‌ی ۴۳.

۱۳ – همان.

14 - non-verbal communication