مجله‌ی علمی- پژوهشی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال دوازدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان۱۳۹۹، پیاپی ۴۶، صص ۱-۲۶
DOI: 10.22099/JBA.2019.33533.3383

آسیب‌شناسی نارسیسیسمِ زبانی در شعر شاملو

اسد آبشیرینی*
دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

چگونگی شیوه‌ی استفاده‌ی هر شاعر از زبان، به‌قطع در فرم و ساختار شعر او سرنوشت‌ساز خواهد بود. شاملو با به‌کارگیری امکانات زبان آرکاییک توانسته است، قلمروِ زبانِ شخصی خود را در حوزه‌ی شعر مدرن ایران تثبیت کند. از نگاه منتقد به دور نمی‌تواند بود که شاملو در مسیر بلوغ هنریِ شعر خود، به‌تمامی نیز از منافع بوطیقای زبان گذشتگان بهره‌ور نبوده است و در موارد موفّقِ کار (که کم هم نیستند)، با اراده‌ورزی هنری، اشعاری ماندگار به کارنامه‌ی ادبیات معاصر فارسی ارزانی داشته است. در این پژوهش در پی بررسی جوانبی از شعر شاملو هستیم که با تأثر از جاذبه‌های زبان باستان‌گرایانه، به نوعی «نارسیسم زبانی» دچار شده است (این مطلب در مقدمّه و به‌طور مبسوط در تحلیل بحث خواهد آمد). روش این پژوهش تحلیلی – انتقادی است و بعد از توضیح مبانی نظری، به دسته‌بندیِ عملیِ آسیب‌های خودشیفتگی زبانی، در شعر شاملو توجه شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که زبان‌ورزی بیش از حد شاملو، در برخی از موارد آسیب‌هایی جدی به شکل و محتوای هنر او وارد کرده است.

واژه‌های کلیدی: آسیب‌شناسی زبانی، ادبیّات معاصر، زبان آرکاییک، شاملو، نارسیسیسم.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی asadabshirini@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۲/۲۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۹/۲۷

۱. مقدّمه

خوانندگان جدّی شعر معاصر فارسی، احمد شاملو را به‌حق، یکی از پنج قلّه‌ی دست‌نیافتنی و صاحب وجاهت زبانیِ این نحله‌ی هنری شناخته و ارج می‌نهند. در نقد اشعار شاملو، هم‌پای رهیافت‌های نوپدیدی که او در ساخت و صورت شعر سپید ارزانی داشت و زبان هر منتقدی را به ستایش صادقانه از او و هنرش گشود، در عرصه‌ی زبان‌ورزی، نکاتی که از نگاه ما شعر او را آسیب‌مند کرده است نیز، شایسته‌ی در میان گذاشتن با خوانندگان علاقه‌مندی است که آبروی هنری هر شاعری، بی‌درنگ وام‌دار آن‌هاست. در سراسر این جستار همّت نگارنده بر آن بوده است که شعر شاملو را از منظر «نارسیسیسم[1] زبانی» آسیب‌شناسی کند و این، به هیچ روی و راه، از جهت‌گیری متعصّبانه علیه شعر و هنر شاعر آب نمی‌خورد که جایگاه شاملو بر همگان روشن است.

در بررسی پیشِ رو که بر برجسته‌کردنِ نواقصی متمرکز است که در شعر شاملو از رهگذر نارسیسیم در نظام زبانی، جوانب گوناگون فرم کار را آسیب‌پذیر کرده است، منتقد از یک‌سو با مصطلحات روانکاوی سروکار دارد و از سویی دیگر با متنی ادبی و این دو، در یک‌جا با هم گِرد می‌آیند و آن نقد روانکاوانه[2] است. چنان‌که در ادامه‌ی همین مقّدمه خواهد آمد، تأکید شاملو بر ایجاد ساختاری در شعر خویش که اساس آن را توجّهات غیرموجّهّ زبانی می‌سازد، این برنهاد (گرفتارشدن شاعر در چنبره‌ی خودشیفتگی زبانی) ما را تقویت می‌کند که تا آن را حاصل پیچیدگی‌های ضمیر ناخودآگاه او بدانیم که در ساحت خودآگاهِ زبان به تجلّی می‌رسد. «در پس تمام اعمال و گفتار ما واقعیّتی نهفته است، تا آنجا که گفته شده: سخن گفتنِ ما پنهان‌کردن چیزی است. فروید حتّی اشتباهات لُپّی و تُپُق‌زدن‌ها را برخاسته از حقیقتی نهان‌شده در اندرون ناخودآگاه می‌داند. لغزش‌های زبانی از نظر فروید، تحت‌تأثیر محرّک‌های ناخودآگاهِ فرد هستند و لاکان که سخت متأثر از نظریه‌های ساختارگرایانه بود، برای ناخودآگاه، ساختاری همانند زبان قائل بود» (صهبا، ۱۳۹۲: ۴۶).

آنچه در این تحقیق می‌آید، تبیینِ جوانب همین «لغزش‌ها»یی است که در زیر لوای زبان باستان‌گرایانه‌ی شاملو، آسیب‌های شعر او را از چشمِ مخاطب، پنهان می‌کند. شاملو در نقد فرهنگ گذشته که مظهر آن نیز زبان آرکائیک او است، با لغزشی روش‌شناسانه، به جای گزینش و فاصله‌گیری منتقدانه، دچار نوعی تسلیم و رضا در امر زبان‌ورزی می‌گردد؛ درحالی‌که منتقدان اعتقاد دارند که با نقد و واکاوی گذشته، باید فقط بخش‌هایی حفظ و نگهداری شود که برای امروز مهم و مفید باشد. «آرنت امیدوار است از گذشته گنجینه‌ی فراموش‌شده‌ی آن را بازیابد؛ یعنی بخش‌هایی از گذشته که همچنان می‌توانند برای ما مهم باشند. به نظر او، پس از فروپاشی سنّت، دیگر احیاء و نجات کلّ گذشته ممکن نیست؛ بلکه وظیفه‌ی ما این است که آن دسته از عناصر گذشته را که همچنان می‌توانند وضعیّتمان را روشن کنند، از فراموشی نجات دهیم. برقراری پیوند مجدد با گذشته عتیقه‌شناسی نیست؛ برعکس بدونِ خودسازیِ دوباره‌ی انتقادیِ گذشته، افق زمانی ما از هم می‌گسلد، تجربه‌ی ما متزلزل می‌شود و هویّت ما شکننده‌تر می‌گردد. پس به نظر آرنت لازم است از گذشته، آن لحظاتی را احیاء کنیم که شایسته‌ی حفظ هستند و آن بخش‌هایی از گنجینه‌های گذشته را نجات دهیم که برایمان مهمّند. تنها از این طریق می‌توانیم گذشته را از نو کشف کنیم، به آن ربط و معنایی برای زمان حال ببخشیم و آن را به منبع الهامی برای آینده بدل کنیم» (پاسرین،۱۳۹۵:۲۴).

این نوعِ برخورد شاملو با فرهنگ گذشته، خود برخاسته از ادراکی ساده و سنّت‌گرایانه از زبان آرکاییک است که نتیجتاً متن او را حاوی «لذّتی مصرفی» کرده و از جرگه‌ی متون «سرخوشی‌بخش[۳]» دور می‌سازد. در ادامه‌ی همین تقلیل وضعیّت زبانی است که شاملو شعر خود را از موهبت تأویل‌پذیری متن محروم می‌کند و به شعری می‌رسد که وابستگی‌اش به شاعرِ خود به مراتب بیشتر از استقلال «جهان متنِ» آن است. وابستگی متن به مؤلّفِ خود، رفته‌رفته آن را از خصلت مدرن‌بودن تهی کرده، با متون قدیمی همسایه می‌سازد، آنجا که ردّ پای شاعر از آزادی خواننده درشت‌تر به چشم می‌آید. «در شعر جدید، معنا امری است مابعدی. در صورتی که در شعر قدیم (به جز در بعضی

استثناهای ادب صوفیه) معنا امری بود ماقبلی. توضیح این نکته شاید دشوار باشد ولی یادآوری آن امری است ضروری: شاعر قدیم همیشه از مطالبی که شما از پیش می‌دانستید، ترکیبی به وجود می‌آورد که آن ترکیب به شما لذّت می‌داد، هر قدر هم که تشبیه و استعاره‌اش نو بود. در صورتی که در شعر جدید گوینده بعد از آن‌که شعر را سرود، تازه معنا به وجود می‌آید، معنایی که از قبل به هیچ روی سابقه نداشته است» (شفیعی‌کدکنی، ۲۶۳:۱۳۷۳).

با تکیه بر دیدگاه شفیعی‌کدکنی، در آسیب‌شناسی زبان شعر شاملو باید گفت: ظهور معانی «ماقبلی»، راه را بر متن مستقل و شایسته‌ی تأویل تنگ می‌کند؛ درنتیجه کلام در دست شاعر به «هبوطی ابزارگونه» دچار شده است. گناه نخستین که آدمیان به سبب آن از بهشت رانده شده‌اند، پیش از هر چیز، در حکم هبوط زبان از مرتبه‌ی یک زبانِ مبتنی‌بر نام‌های بی‌دلالت و کاملاً شفّاف، به مرتبه‌ی کلام دلالت‌گر در مقام ابزار نوعی ارتباط و هم‌رسانی بیرونی است: کلمه باید چیزی (غیر از خودش) را هم‌رسانی کند. هبوط حقیقی روح زبان در همین واقعیّت نهفته است. انسان با پا بیرون نهادن از زبان نابِ نام‌ها، زبان را به ابزار (یعنی معرفتی ناجور با وی) و درنتیجه، دست‌کم از یک جهت، به نشانه‌ی صرف بدل می‌کند» (بنیامین، ۲۷:۱۳۹۵). باید گفت که زبان در دست شاملو به مثابه‌ی امری ابزارگون، نهایت راه را برای ورود مفاهیم ارجاعی و بازنماینده هموار می‌سازد. بدین معنی که شعر شاملو در پی تأکید او بر این شیوه‌ی استفاده از زبان، به متنی «ظاهری» و نه البتّه «زایشی» تبدّل صورت می‌یابد.[۴]

توضیح صورت‌بندی «گفتمان[۵]» در شعر شاملو را می‌توان حاصل رسیدن متن او به این ساحت از صراحت زبانیِ پیش‌گفته مربوط دانست. خواننده در پی القای درک شاعر از واقعیت زبانی است که تن به «تحمیل گفتمانی» او نیز می‌سپارد. در جهان شعری شاملو، خواننده در مواجهه با خطوط ایدئولوژی‌ای که برخاسته از این شیوه‌ی گفتمان‌سازی اوست، درگیر نوعی «زبانِ سلطه‌گرا» می‌گردد که در تحکیم هرچه بیشترِ «قدرت» می‌کوشد. «زبان سلطه‌گرا زبان قدرت است و زبانی است که خود را به‌عنوان

امری طبیعی، به‌عنوان همسازه، تحمیل می‌کند. ازسوی دیگر زبان سلطه‌گریز دربرگیرنده‌ی گفتمان‌هایی است که بیرون از قدرتند. نوشتارِ بایسته و شایسته از دید بارت، زبانی است که به خاطر خود به‌کارمی‌رود و می‌توان افزود زبانی است که از وضعیّت خود، به‌عنوان زبان آگاه است. برعکس زبان مؤلّف، زبانی است که به‌عنوان رسانه و واسطه‌یی برای انتقال افکار به‌کارمی‌رود. این زبان، زبانی یقینی است و می‌خواهد به منزله‌ی رسانه و واسطه‌ی شفّافی برای انتقال معنای واحد و ثابت انگاشته شود. پس زبان مؤلّف، زبان قدرت است، زبانی است که از جانب ایدئولوژی عمل می‌کند: به‌نظرمی‌رسد که زبان مؤلّف با زبان سلطه‌گرا و نوشتار بایسته با زبان سلطه‌گریز مطابقت دارد» (آلن،۱۳۹۴:۱۵۱).

در سایه‌ی بی‌امان این فضای سلطه‌گرایانه‌ی زبانی است که راه برای «تعمّد»گرایی شاملو در شعر کوبیده می‌شود، نقصان‌گاهی که زبان نقد منتقدان را بر او آوار کرده است (براهنی به نقل شهرجردی،۱۳۸۱:۱۴۱). حتی پیش‌تر از براهنی، اخوان‌ثالث پس از انتشار «هوای تازه» به فراست، این نقیصه را در نقدی بر شعر «نگاه کنِ» این مجموعه دریافته بود. «ولی بیشتر از همه‌ی این‌ها، هی متّصل حرف می‌زند و غالباً هم از خودش سخن می‌گوید تا آنجا که گاه به جای یک قطع‌نامه‌ی بشری یک من‌نامه عرضه می‌دارد، آن‌هم من نامه‌ای‌که دایره‌ی تأثیرش بسیار محدود است و بسا که از خود شاعر به خارج تعدّی و تجاوزی نداشته باشد» (لنگرودی،۱۳۷۸:۳۹۳).

شیفتگی شاملو نسبت به هیمنه‌ی کلام خود، بیشترین آسیب را به ابعاد هنری شعر او وارد کرده است. بدین معنی که نداشتن نگاه انتقادی به زبان، شعر او را در کنار «من‌سرایی»های بی‌وقفه، به دست‌اندازهای مفاهیم سیاسی نیز دچار کرده است. موضع‌گاه عامیانه‌ی شاملو در برابر واقعیّات سیاسی روز، از همین رهگذر توشه برمی‌گیرد.

نگارنده از بیان این نکته ابایی ندارد که: حجم چشمگیری از دفترهای شعر شاملو در پی فقر فرمی و محتوایی (اگر عجالتاً دعوای نخ‌نمای این دو را بشود لحظه‌ای وانهاد)، رهن زبان‌ورزی‌های معتاد، یا اعجاب شاعر در بیان اتّفاق‌های جهان بیرون گشته است (رک. براهنی به نقل پورعظیمی، ۱۳۹۶:۳۹).

در توضیح مفاهیم شعر شاملو، خواننده با کوچک‌ترین «مقاومت»ی از جانب متن روبه‌رو نمی‌گردد و این خود دلیل روشنی است بر این مدّعا که شعر او، علی‌رغم انعکاس زبانی چشمگیر، از «فردیّتی مستحکم» فارغ است. «به گفته‌ی بلانشو سوی دیگر متن، منحصربه‌فرد بودن اثر را القاء می‌کند. این جنبه از متن تنها با خود سخن می‌گوید و در برابر تلاش ما برای مفهوم‌سازیِ آن مقاومت نشان می‌دهد؛ یعنی متن، زبان جدیدی ابداع می‌کند که از مرزهای توانایی نقّادی ادبی ما فراتر می‌رود. مقاومت متن در برابر تفسیر، از فردیّت زبانی آن نشأت می‌گیرد و به نظر بلانشو همین فردیّت است که تعریف کلی ادبیّات را غیرممکن می‌سازد. تقلیل‌ناپذیری یک متن و فردیّت مستحکم آن، تنها از طریق خواندن و ناکامی در تفسیر آشکار می‌گردد و نه در مخالفت و رویارویی با آن. مقاومت متن در برابر تصرّف خواننده، دلالت بر بی‌معنایی آن ندارد؛ بلکه کاملاً برعکس: این مقاومت دلالت متن است و همین مقاومت است که متن را ادبی کرده است» (هاسه و لارج، ۲۶:۱۳۹۵).

به بیانی واضح‌تر، زمانی که شاملو در کار تصویر جهان بیرون و مضافاً برخورد شخصی خود با آن و القایش به مخاطب است، در چنبره‌ی نوعی استبداد زبانی و همچنین استبداد ذهنی گرفتار آمده است که راه را بر پرواز آزادانه‌ی اندیشه‌ی مخاطب مسدود می‌کند؛ چیزی که مآل تمام آثار ادبی ماندگار تلقّی می‌گردد. رسیدن به این امکان زبانی که شاعر در ترسیم جهان ذهنی خود، از قطعیّت از پیش موجود واژگان مصرفی عبور کرده، به تناقضی تن دردهد که درعین‌حالِ «هیچ نگفتن، همه‌چیز» را بگوید، مستلزم اختیار «سوژه»ای فرهیخته است که از حوصله‌ی شاملوی نارسیست، بالمرّه خارج است.

پذیرفتن بی‌کم و کاست جهان جذّاب واژه‌ها و توفیق‌نیافتن شاملو در ایجاد حدّ تفارقی میان دال‌ها و مدلول آن‌ها، شکستی است که در پی «اغوا»ی شاعر از جانب زبان بر پیکره‌ی هنر او وارد می‌آید[۶]. توجه منتقد به شعر شاملو با نگاهی ویتگنشتاینی، در این نکته که «جهانِ» او در کجای مغناطیس این زبانِ فخیم واقع می‌شود نیز، او را در تشخیص جهان‌بینی شاعر دچار ابهام می‌کند (رک. آدیس،۱۸۷:۱۳۹۳).

چگونگی جهان شاملو پیش از آن‌که وام‌دارِ «انطباعات حسّیِ» او باشد، با حائلی استوار از زبان آرکائیک، خواننده را از تماس مستقیم با تجربه‌ی شخصی شاعر از هستی محروم می‌دارد. نگارنده با نظر پورنامداریان هم‌داستان نمی‌تواند بود که شاملو را حائز «پنجره‌ای» نوپدید به روی جهان و شاعری «بینش»مند تلقّی می‌کند (رک. شهرجردی،۱۳۸۱:۱۷۶). برخورد تازه با انسان و جهان و ملزومات این دو، مستلزم نگاهی تازه به فرم و تفکّرِ مقوّم آن است که این‌ها نیز تجلّی خود را در شیوه‌های زبان‌ورزی شاعر می‌یابند. شاملو در پسِ رویکرد فرمالیستی خود به زبان (البتّه نه به معنای مترقّی آن) که جلوتر به تفصیل بیشتری خواهد آمد، نه تنها مناط پورنامداریان را برآورده نمی‌سازد که به تعبیر شفیعی‌کدکنی، به «تکرار در فکر و رتوریک» نزدیک‌تر می‌گردد» (رک. شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰:۵۳۰).

تجربه‌ی زبانی شاملو در پی توفیق‌نیافتنش در ادراک رابطه‌ی این‌همانی دال و مدلول، شعر او را به ساحتی از سحرشدگی در برابر مفاهیمی کشانده که از چشم محقق، دال‌هایی‌اند فاغ از دلالت‌مندیِ آن چیزی که شاعر دعوی آن را به کبّاده می‌کشد. فروغ فرّخزاد از همکاران او در همان سال‌های دهه‌ی ۴۰، این «شیفتگیِ» بلاوجه شاملو را در برابر «مفاهیم زیبا» به درستی گوشزد کرده بود. «به نظر من شاملو آدمی است که در بیشتر موارد شیفته‌ی مفاهیم زیبا می‌شود. انسانیّت، عشق، دوستی، زن. او نگاه می‌کند و آن‌قدر مسحور می‌شود که فراموش می‌کند باید یک قدم جلوتر بگذارد و خودش را پرت کند به قعر این مفاهیم تا آرام شود. می‌خواهم بگویم تردیدی که او در باطن خودش نسبت به واقعیّت این مفاهیم دارد باعث می‌شود که او به‌طور ناآگاهانه‌ای در ستایش این مفاهیم افراط کند. می‌خواهم بگویم او از زیبایی دردش نمی‌گیرد، وقتی دردش می‌گیرد، درد مجردی است که دیگر ارتباطی به زیبایی ندارد. می‌خواهم بگویم تمام این مفاهیم برای او پناه‌گاه‌هایی هستند در بیرون از وجود خودش» (جلالی،۱۳۷۷:۲۱۸).

تردیدِ شاملو از آن جهت است که معنا را (مدلول)، با اصرار در نوعی زبان‌بارگی اشتباه گرفته است و لاجرم این «مفاهیم زیبا» در شعر او بدل به ویترینی از اشیایی گران‌بها

گشته‌اند که آن‌ها را بدون آن‌که بتوان لمس کرد، باید از پشت شیشه‌ی طنطنه‌ی زبان آرکاییک به نظّاره نشست.

در شعر شاملو خواننده با وجهی از «فرمالیسمِ» بی‌امان مواجه می‌گردد که می‌کوشد از طریق مخفی‌شدن شاعر در پشت «قشری ضخیم از رنگ و لعاب زبانی»، مخاطب را اغفال کند. این مطلب نتیجه‌ی منطقی عدم خلّاقیّت هنری اوست (رک. براهنی، ۸۹۶:۱۳۸۰).

به میزانی که شاملو به اتکای به‌کارگیری شیوه‌های گوناگون «نثر آهنگین» خود، بر «فرمالیسم سطحی» شعرش می‌افزاید، به همان میزان نیز آن را از خصلت «بی‌چگونگی» که سنگ بنای هر هنر نابی است، تهی می‌سازد؛ چراکه «هنرسازه»های شعر او در ادامه‌ی همین فرمالیسم منفی، «قابل‌تبیین» و درست‌تر آن‌که «پیش‌بینی‌پذیر» می‌گردد. «در مرکز هر پدیده‌ی هنری و هر بیان عاطفی، یک امر بلاکیف و یک ابلاغ بی‌چگونه نهفته است که اگر ما بتوانیم آن را از بلاکیف‌بودن به درآوریم، می‌توانیم آن ابلاغ را از عرصه‌ی هنربودن و از تأثیر عاطفی‌اش خلع کنیم و بگوییم برای ما مصداق هنر نیست و بر ما تأثیر عاطفی ندارد. در مرکز تمام شاهکارهای هنری، این ویژگی ادراک بی‌چگونه و نقطه‌ی نامعلوم نهفته است. نقطه‌ی نامعلومی که اگر روزی به معلوم بَدَل شود، دیگر آن شاهکار، شاهکار تلقّی نخواهد شد و این، دست‌کم برای کسی است که این آگاهی را یافته است و دیگر در برابر آن اثر، آن ادراک بی‌چگونه را در خود نمی‌یابد» (شفیعی‌کدکنی، ۶۹:۱۳۹۲).

ما در بخش «تحلیل بحث»، مبسوط‌تر بدین نکته خواهیم پرداخت که عناصر آشنایی‌–زدایانه‌ی شعر شاملو، به دلیل همین بی‌مبالاتی شاعر در مصرف بی‌رویه‌ی آن‌ها، چگونه به کُدهایی آشنا و غیرهنری تنزّل پیدا می‌کنند. در بخش بعدیِ این جستار، به شکلی عملی و با آوردن نمونه‌هایی گویا، به دسته‌بندی آسیب‌شناسیِ نارسیسیمِ زبانی شاملو در جوانب گوناگون شعرش مبادرت می‌ورزیم.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

شاملوپژوهی همچون تأثیر هنری‌ای که او بر شاعران بعد از خود از منظر ساخت و صورت به شکلی فراگیری نهاده است، در میان محقّقان ادبیّات معاصر نیز همواره پررونق بوده است. از آن میان نمونه‌وار دو اثر مستقلِّ: *سفر در مه* از تقی پورنامداریان و *امیرزاده‌ی کاشی‌ها* از پروین سلاجقه شایسته‌ی یادکرد هستند. باید گفت که اصولاً قاطبه‌ی کتب و مقالاتی که در این زمینه نوشته شده‌اند، از دقّت نظر در باب امکانات زبان ویژه‌ی شاعر برکنار نبوده‌اند. غالب پژوهشگران، با نگاهی تحسین‌کننده و کارکردگرایانه آن هم در وجه مثبتِ آن، زبان شعری شاملو را به نقد کشیده‌اند، یا جز آن، موضوعات متنوع دیگری را از قبیل اسطوره‌شناسی، مفاهیم اجتماعی، آشنایی‌زدایی فرمی و معنایی و... بررسیده‌اند که هر کدام در جای خود مفیدند. آنچه در این تحقیق تازه می‌نماید، رویکردی است آسیب‌شناسانه به جوانب نارسیسیسم زبانی در شعر شاملو که با جستجویی که در این مقوله داشتیم، تحقیقی که وافی به مقصودِ ما باشد، به دست نیامد.

۳. تحلیل بحث

با توجّه به مبانی نظری‌ای که در مقّدمه آورده شد، ما در این بخش سعی می‌کنیم، با ارائه‌ی شواهدی از دفترهای بعد از «ققنوس در باران»، به شکلی عملی جوانب مختلف عوارض نارسیسیسم در شعر شاملو را به بحث بگذاریم. این‌که شواهد از اشعار پیش از دفتر مذکور نمی‌آید، ناظر به سخن پورنامداریان است مبنی‌بر این‌که شاملو بعد از«ققنوس در باران» به بلوغ زبانی خود دست یافته است (رک. پورنامداریان،۱۳۷۴:۳۱۵).

آنچه در پی می‌آید، دسته‌بندی مواردی از آسیب‌شناسی خودشیفتگی زبانی شعر شاملو است که نقل بالا را با چالش مواجه می‌سازد. البتّه همین‌جا باید بیاوریم که خطّ و مرز دقیق و ریاضی‌وار در بررسی جوانب عارضه‌مند شعر شاملو خصوصاً و ادبیّات، عموماً نه جایز است و نه ممکن. در تحلیل یک شعر، خواننده می‌تواند با چند مورد متنوّع از مباحث دسته‌بندی‌شده مواجه گردد که چندان هم قابل‌تفکیک از هم نباشند. غرض از

بررسی مقوله‌ای اینجا، مؤکّداً رسیدن به چارچوبی عینی‌تر برای تقریب مفاهیم گفته‌شده در بخش مقدمّه است.

۱.۳. آسیب‌شناسی فرمالیسم در شعر شاملو

بیشترین ضربه‌ای که شیفتگی زبانی شاملو به شعر او وارد آورده، آسیب جدی به ساحت فرم شعر اوست. تا بدان‌جا که می‌توان ادّعا کرد، سایر نقایصی که در این تحقیق از شواهد شعری او برمی‌شمریم، از همین رهگذر سرچشمه می‌گیرد. چنان‌که می‌دانیم، یکی از ستون‌های اصلی فرم شعری شاملو استفاده از زبان آرکاییک است. استفاده‌ی بی‌رویه او ازین هنرسازه، شعر او را به جای رساندن به فرمی اصیل و نوپدید، برعکس از فرم انداخته است و این خود نهایت رسیدن یک شاعر به فرمالیست‌بودن در شعر است. در بررسی نمونه‌های زیر، به این مسئله تفتّن می‌یابیم که بی‌فرمی شعر شاملو که بنیاد آن بر عدم آشنایی‌زدایی زبانی استوار است، حاصل همان نارسیسیم پیش‌گفته است.

۳. ۱. ۱. موسیقی‌مداری زبان شاملو

از عناصر سرنوشت‌سازِ فرم در شعر شاملو بی‌گمان فریفتگی او در برابر موسیقی زبان فارسی است که در کنار استفاده‌های هنری او از این هنرسازه، آشکارسازِ نوعی میل نهانی شاعر به «هنر موسیقی» نیز می‌باشد. خواننده با مداقّه در این جنبه از شعر او، از نوعی وسواس شخصی شاملو پرده برمی‌گیرد که شاعر را وادار به ارضای حسّ موسیقی‌پرستی در لوای شعر خود کرده است. «آهنگ جمله‌ها ارتباط تناتنگی با سبک و روش و منش و هویّت و شخصیّت نویسنده دارد. یا از منظر دیگر، ازآنجاکه هر نویسنده‌ای به دلیل داشتن روحیّات و رفتارها و افکار و آموزه‌های مخصوص به خود، از سبک مستقلّی در نوشتن برخوردار است. ریتم زبان نیز یکی از جلوه‌های نویسندگی است. به دلیل همین تفاوت‌ها، از آهنگی خاصّ هم‌سو با سبک نویسنده پیروی می‌کند. بنابراین یکی از شاخصه‌های تعیین‌کننده در ریتم زبان یا آهنگ جملات، آن است که این عنصر همواره

برآیندی از شخصیّت نویسنده و برملاکننده‌ای بارز در هویّت‌شناسی اوست» (شیری، ۲۴۶:۱۳۹۶).

درباره‌ی مطلب گفته‌شده، سخنان شخص شاملو روشن‌کننده‌تر است، به‌خصوص از این منظر که در نقد شعر او می‌توان بر این نکته انگشت گذاشت که چه مایه شیفتگی در برابر موسیقی عموماً و موسیقی زبان خصوصاً، هنر او را آسیب‌مند کرده است: «موسیقی تمام وجودم را تسخیر می‌کرد و چون نمی‌دانستم موسیقی چیست در من حالتی به وجود می‌آورد، شبیه نخستین احساس‌های بلوغ: ملغمه‌ی لذت و درد، مرگ و میلاد و خدا می‌داند چه چیز و این شوقِ دیوانه‌وارِ موسیقی تا چند سال پیش همچنان در من بود. موسیقی شوق و حسرت من شده بود بی‌آن‌که دست‌کم بدانم که می‌تواند شوق و حسرت آدم باشد. پس شوق و حسرتم نیز نبود، یأس مطلق من بود. یأس دختری که می‌بایست پسر به دنیا آمده باشد و دختر از کار درآمده و بی‌گمان امروز هم در من شعر عقده‌ی سرکوفته‌ی موسیقی است. باری از حسرت و ناتوانی و یأس بر دلم بود. یأس از وصل موسیقی و من بعد از آن دیگر هرگز رو نیامدم» (پاشایی،۵۹۸:۱۳۷۸).

در شعر «جخ امروز از مادر نزاده‌ام...» از مجموعه‌ی «مدایح بی‌صله» که در زیر می‌آید نشان خواهیم داد که چگونه شاملو تحت تأثیر این «عقده‌ی سرکوفته»، تفکر شعری را به نفع نشئگی حاصل از موسیقیِ زبانیِ خود وانهاده است:

«جخ امروز/ از مادر نزاده‌ام/ نه/ عمر جهان بر من گذشته است./ نزدیک‌ترین خاطره‌ام خاطره‌ی قرن‌هاست./ بارها به خون‌مان کشیدند/ به یاد آر،/ و تنها دست‌آورد کشتار/ نان‌پاره‌ی بی‌قاتق سفره‌ی بی‌برکت ما بود./ اعراب فریب‌ام دادند/ برج موریانه را به دستان پرپینه‌ی خویش بر ایشان درگشودم./ مرا و همه‌گان را بر نطع سیاه نشاندند و/ گردن زدند./ نمازگزاردم و قتل‌عام شدم/ که رافضی‌ام دانستند./ نماز گزاردم و قتل عام شدم/ که قرمطی‌ام دانستند./ آن‌گاه قرار نهادند که ما و برادران‌مان یک‌دیگر را بکشیم و/ این/ کوتاه‌ترین طریق وصول به بهشت بود!/ به یاد آر که تنها دست‌آورد کشتار/ جل‌پاره‌ی بی‌قدر عورت ما بود./ خوش‌بینی برادرت ترکان را آواز داد/ تو را و مرا گردن زدند./

سفاهت من چنگیزیان را آواز داد/ تو را و همه‌گان را گردن زدند./ یوغ ورزاو بر گردن‌مان نهادند./ گاوآهن بر ما بستند بر گرده‌مان نشستند/ و گورستانی چندان بی‌مرز شیار کردند/ که بازمانده‌گان را/ هنوز از چشم/ خونابه روان است./ کوچ غریب را به یاد آر/ از غربتی به غربت دیگر،/ تا جست‌وجوی ایمان/ تنها فضیلت‌مان باشد./ به یاد آر:/ تاریخ ما بی‌قراری بود/ نه باوری/ نه وطنی/ نه،/ جخ/ امروز/ از مادر/ نزاده‌ام» (شاملو، ۱۳۸۰:۸۸۴).

شاملو در شعر بالا با «براعت استهلال»گونه‌ای، تاریخ حقارت ایران را در سه دوره برمی‌شمرد: حمله‌ی اعراب، حمله‌ی ترک‌ها، حمله‌ی چنگیز و در آخر نیز نتیجه می‌گیرد که «تاریخش تاریخ بی‌وطنی بوده است». شاعر در همان ابتدا با همنشینی حروف: ج، خ، تکرار ز، ذ (جخ امروز/ از مادر نزاده‌ام/ ...) توجه مخاطب را به موضوع طرح‌شده جلب می‌کند. در کنار واج‌آرایی، تکرار قالب‌های نحوی نیز بر موسیقی شعر افزوده است: «نماز گزاردم و قتل عام شدم/ که رافضی‌ام دانستند./ نماز گزاردم و قتل عام شدم/ که قرمطی‌ام دانستند». استفاده‌ی شاملو از قافیه‌ی سنّتی نیز او را در این راستا خوب یاری کرده است: «یوغ ورزاو بر گردن‌مان نهادند./ گاوآهن بر ما بستند/ بر گرده‌مان نشستند».

درنهایت باید گفت که با «شعر» می‌توان به «موسیقی» رسید؛ امّا با موسیقی به شعر نه. کوششی که هنر شاملو را در بسیاری از اشعار معروفش حتّی، با توسّل به «مفاهیم و تصاویر» به ورطه‌ی آسیب کشانده است. «درحالی‌که شعر غنایی به تمامی وابسته به روح موسیقی است، موسیقی خود از هر گونه مفهوم و تصویر بی‌نیاز است. موسیقی قلمرویی را نمادپردازی می‌کند، یکسره پیش از پدیدارها و بر فراز آن‌ها، یعنی آن تناقض و رنج آغازینِ موجود در قلب یگانگیِ نخست‌گاهی؛ ازاین‌رو، زبان که به قلمرو پدیدارها تعلّق دارد، هرگز نمی‌تواند چیزی از ژرفنای نمادپردازی موسیقی به بیرون درز دهد. زبان در کوشش خود برای تقلید موسیقی، تنها رویه‌ی بیرونی آن را لمس می‌کند و بنابراین، حتّی در فصیح‌ترین شعر غنایی نیز نمی‌تواند ما را به ژرفنای موسیقی نزدیک‌تر سازد» (محبوبی ارانی،۱۳۹۳:۱۰۱).

۳. ۱. ۲. جادوی مجاورت

در شعر «با چشم‌ها...» از دفتر «مرثیه‌های خاک»، در زمینه‌ی استفاده از زبان آرکاییک، شاملو دچار نوعی تسلیم در برابر زبان‌زدگی معمول خود شده است که روند اندیشه‌گی شعر، بیش از آن‌که مدیون اندیشه‌ی زبانیِ او باشد، وام‌دارِ زبانی است که شفیعی‌کدکنی آن را «جادوی مجاورت» می‌خواند (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱:۴۱۱).

«با چشم‌ها/ ز حیرت این صبحِ نابه‌جای/ خشکیده بر دریچه‌ی خورشید چارتاق/ بر تارک سپیده‌ی این روز پا به زای،/ دستان بسته‌ام را/ آزاد کردم از/ زنجیرهای خواب./ فریاد برکشیدم:/ «ـاینک چراغ معجزه مَردُم! تشخیص نیم‌شب را از فجر در چشم کوردلی‌تان/ سویی به جای اگر/ مانده‌ست آن‌قدر، تا از/ کیسه‌تان نرفته تماشا کنید خوب/ در آسمان شب پرواز آفتاب را!/ با گوش‌های ناشنوایی‌تان/ این طُرفه بشنوید:/ در نیم‌پرده‌ی شب/ آواز آفتاب را!»/ «ـدیدیم/ (گفتند خلق، نیمی)/ پرواز روشن‌اش را. آری!»/ نیمی به شادی از دلفریاد برکشیدند:/ «ـبا گوش جان شنیدیم/ آواز روشن‌اش را!»/ باریمن با دهان حیرت گفتم: «ـای یاوه یاوه یاوه،خلائق!/ مستید و منگ؟/ یا به تظاهر تزویر می‌کنید؟/ از شب هنوز مانده دو دانگی./ ور تائبید و پاک و مسلمان/ نماز را/ از چاوشان نیامده بانگی!»/ هر گاوگند چاله‌دهانی/ آتش‌فشان روشن خشمی شد:/ «ـاین گول بین که روشنی آفتاب را از ما دلیل می‌طلبد.»/ توفان خنده‌ها.../ «ـخورشید را گذاشته،/ می‌خواهد/ با اتّکا به ساعت شمّاطه‌دار خویش/ بی‌چاره خلق را متقاعد کند که شب/ از نیمه نیز برنگذشته‌ست.»/ توفان خنده‌ها.../ من درد در رگان‌ام/ حسرت در استخوانم/ چیزی نظیر آتش در جان‌ام پیچید./ سرتاسر وجود مراگوییچیزی به هم فشرد/ تا قطریی به تفتگی خورشید/ جوشید از دو چشم‌ام./ از تلخی تمامی دریاها/ در اشک ناتوانی خود ساغری زدم./ آنان به آفتاب شیفته بودند/ زیرا که آفتاب/ تنهاترین حقیقت‌شان بود./ با نور و گرمی‌اش مفهوم بی‌ریای رفاقت بود/ با تاب‌ناکی‌اش/ مفهوم بی‌فریب صداقت بود. (ای کاش می‌توانستند/ از آفتاب یاد بگیرند/ که بی‌دریغ باشند/ در دردها و شادی‌هاشان/ حتا/ با نان خشک‌شان.ـ/ و کاردهای‌شان را جز از برای قسمت‌کردن بیرون نیاورند.) افسوس!

آفتاب مفهوم بی‌دریغ عدالت بود و آنان به عدل شیفته بودند واکنونبا آفتاب‌گونه‌یی/ آنان را این‌گونه دلفریفته بودند!/ ای کاش می‌توانستم/ خون رگان خود را/ من قطره قطره بگریم/ تا باورم کنند. ای کاش می‌توانستم/ ـیک لحظه می‌توانستم ای کاش ـ/ بر شانه‌های خود بنشانم/ این خلق بی‌شما را،/ گِردِ حباب خاک بگردانم/ تا با دو چشم خویش ببینند که خورشیدشان کجاست. و باورم کنند./ ای کاش می‌توانستم!» (شاملو، ۱۳۸۰: ۶۵۸).

در حاشیه‌ی نظریه‌ی شفیعی‌کدکنی می‌توان این نکته را افزود که «جادوی مجاورت»، علاوه‌بر هم‌آوایی حروف، در ترکیبات کلیشه‌ای سنّتی نیز قابل‌ردگیری است. چنان‌که در نمونه‌ی بالا، مسیر اندیشگی شعر که از خلال تصاویر آن متجلّی می‌گردد، از قِبَلِ مجاورت آرکاییسمی «آفتاب حقیقت» به سامان می‌رسد. گو این‌که نفس همین ترکیب نیز خالی از نغمه‌ی حروف نیست و مضافاً هجابندی آن هم خصلت موسیقی‌زایی‌اش را تقویت می‌کند. در سایه‌ی همین «آفتاب حقیقتِ» قدیمی است که سایر مفردات و تراکیب موجود هم، به شکلی سلبی و ایجابی به ساختار شعر فراخوانده می‌شوند؛ «چشم‌ها، صبح نابه جای، دریچه‌ی خورشید چارتاق، سپیده‌ی روز پا به زای، خواب و دستان بسته و زنجیر، چراغ، نیم‌شب، کوردلی، سوی چشم و...» از ملازمات همان ترکیب سنتی است. فراتر از این در فقرات زیر شاملو تحت تأثیر جادوی هم‌حروفی واژگان، به گسترش بندهای شعر خویش می‌پردازد، غافل از این‌که یکی از عواملی که شعر او را در محور عمودی به پیش می‌برد نه فرم ذهنی و خلاقّه، که خوشه‌های خوش‌آهنگ حروف و مجاورت هجامند کلمات است. حرف «شین»: با گوش جان شنیدیم، آواز روشن‌اش را»، تکرار واژه‌ی «یاوه» وحرف «میم و تا»: ای یاوه، یاوه، یاوه، خلائق، مستید و منگ؟، یا به تظار، تزویر می‌کنید»، تکرار حرف «گاف» در ترکیب «گاوگند» و باز هم «شین»: آتش‌فشان روشن خشمی شد، تکرار حرف اضافه‌ی «در» و به‌ویژه کوبش قافیه‌ی «رگان، استخوان، جان» و تکرار «میمِ» ردیف: من درد در رگان‌ام، آتش در استخوان‌ام، چیزی نظیر آتش در جان‌ام».

در بند زیر شاملو به جای گفتن شعر، ساده‌دلانه به توضیح مفهومی و استدلال در باب ترکیب «آفتاب حقیقت» پرداخته، مسحور جادوی مجاورت و سایه روشن‌های تصویری

آن گشته است: «آنان به آفتاب شیفته بودند/ زیرا که آفتاب/ تنهاترین حقیقت‌شان بود./ با نور و گرمی‌اش مفهوم بی‌ریای رفاقت بود/ با تاب‌ناکی‌اش/ مفهوم بی‌فریب صداقت بود» (همان).

۳. ۱. ۳. خودکاری زبان شاملو

از آسیب‌های دیگری که شعر شاملو را درخور بررسی انتقادی کرده است، مکانیسم خودکارشده‌ی زبان اوست که از اعتقاد خدشه‌ناپذیری در عرصه‌ی قدرت زبان باستان- گرایانه‌اش مایه می‌گیرد. بدین معنی که عناصر زبانی شعر، در جریان خوانش آن، برای مخاطب آشنا با فرهنگ کلاسیک، پیش‌بینی‌پذیر می‌گردد و این از همان فاصله‌نگرفتن شاملو از بوطیقای شعر کلاسیک برخاسته است که در عرصه‌ی زبان مملوّ از این نوع مراعات‌النّظیرهای کلیشه‌ای است. برای مثال حافظ در بیت: هلالی شد تنم زین غم که با طغرای ابرویش/ که باشد مه که بنماید ز طاق آسمان ابرو (حافظ، ۱۳۶۸: ۳۱۹)، همه‌ی مفردات: هلال، طغرا، ابرو، مه، طاق، آسمان که شالوده‌ی شعر را تشکیل داده‌اند، از یک حوزه‌ی مشخّص و قابل‌پیش‌بینی «توخّی» گشته‌اند. برای نمونه، در شعر «اشارتی» از مجموعه‌ی «ابراهیم در آتش» نیز با چنین مناسباتی روبه‌روییم:

«پیش از تو/ صورت‌گران/ بسیار/ از آمیزه‌ی برگ‌ها/ آهوان برآوردند،/ یا در خطوط کوه‌پایه‌یی/ رمه‌یی/ که شبان‌اش در کج و کوج ابر و ستیغ کوه/ نهان است،/ یا به سیری و سادگی/ در جنگل پُرنگار مه‌آلود/ گوزنی را گرسنه/ که ماغ می‌کشد./ تو خطوط شباهت را تصویر کن:/ آه وآهن و آهک زنده/ دود و دروغ و درد را. ـ/ که خاموشی تقوای ما نیست./ سکوت آب/ می‌تواند خشکی باشد و فریاد عطش،/ سکوت گندم/ می‌تواند گرسنگی باشد و غریو پیروزمند قحط،/ همچنان که سکوت آفتاب ظلمات است ـ/ اما سکوت آدمی فقدان جهان و خداست:/ غریو را تصویر کن!/ عصر مرا/ در منحنی تازیانه به نیش‌خط رنج،/ همسایه‌ی مرا/ بیگانه با امید و خدا،/ و حرمت ما را/ که به دینار و درم برکشیده‌اند و فروخته./ تمامی الفاظ جهان را در اختیار داشتیم و/ آن نگفتیم که به کار

آید/ چرا که تنها یک سخن/ یک سخن در میانه نبود، ــ آزادی!/ ما نگفتیم/ تو تصویرش کن!» (شاملو، ۱۳۸۰: ۷۴۷).

در بند اول شعر بالا می‌بینیم که تصویر نقّاش با واژگانی که هرکدام دیگری را احضار می‌کنند، ارائه می‌گردد. احضاری از نوع آنچه در شعر حافظ و آباء ادب سنّتی می‌توان سراغ گرفت: کوه‌پایه، رمه، شبان، کج و کوج ستیغ کوه، جنگل، مه‌آلود، گوزن، ماغ کشیدن. در ادامه‌ی همین بند، سرسپردگی شاعر به نظام موسیقایی کلمات است که معانی آن را رقم زده است: آه و آهن و آهک، دود و دروغ و درد. چنان‌که در بحث پیشین یادآور شدیم، «جادوی مجاورت» در اینجا نیز خاموش ننشسته است و دست به کار است.

در بند بعد همچنان ملائماتی که برای «آب»: خشکی و عطش؛ برای «گندم»: گرسنگی، قحط؛ برای «آفتاب»: ظلمات، می‌آورد، به تمامی از مقوله‌ی خودکار بودگی زبان شاملو به‌شمارمی‌رود که شعر او را از داشتن فرم ذهنی اندام‌وار تهی کرده و از این رو تا پایان، مجبور به توجیه و تعلیل و منطق‌سازی مقاله‌وار از موضوع‌های پیشین شده است. در چنین فضایی است که شعر شاملو از خصلت «رخداد»گی، که نشان بارز هر هنر نابی است به دور می‌افتد.

۳. ۲. تأویل‌ناپذیری زبان شاملو

از دیگر موارد آسیب‌های نارسیسیم زبانی شاملو، محرومیت تعداد معتنابهی از اشعار او، از سویه‌ی چندمعنایی و خصلت هرمنوتیکی است. البتّه این بدین معنی نیست که به هیچ‌وجهی شعرهای دفترهای او قابلیّت تفسیرپذیری چندگانه را نداشته باشد؛ بلکه تمایل شاعر به مکانیسم زبانی خودمحورانه‌اش، شعر او را از «مقاومت» در برابر خوانش‌های گونه‌گون منتقدانه، از تک و تا انداخته است. در شعر «گفتی که باد مرده‌ست...» از دفتر «دشنه در دیس»، عوامل زبانی و رتوریکی مألوف شاعر را در تبیین آسیب‌شناسی بالا، پی‌خواهیم گرفت:

«گفتی که:/ «ـ باد، مرده‌ست!/ از جای برنکنده یکی سقف رازپوش/ بر آسیاب خون،/ نشکسته در به قلعه‌ی بی‌داد،/ بر خاک نفکنیده یکی کاخ/ باژگون مرده‌ست باد!»/ گفتی:/ «ـ بر تیزه‌های کوه/ با پیکرش، فرو شده در خون،/ افسرده است باد!»/ تو بارها و بارها/ با زنده‌گی‌ت/ شرم‌ساری از مرده‌گان کشیده‌ای (این را، منهم‌چون تبی/ ـ دُرُست/ هم‌چون تبی که خون به رگ‌ام خشک می‌کندـ/ احساس کرده‌ام.) وقتی که بی‌امید و پریشان/ گفتی:/ «ـ مرده است باد!/ بر تیزه‌های کوه/ با پیکر کشیده به خون‌اش/ افسرده است باد!»ـ/ آنان که سهم هواشان را از باد/ با دوستاق‌بان معاوضه کردند/ در دخمه‌های تسمه و زرداب،/ گفتند در جواب تو، با کبر دردشان:/ «ـ زنده است باد!/ تازنده است باد!/ توفان آخرین را/ در کارگاه فکرت رعداندیش/ ترسیم می‌کند،/ کبر کثیف کوه غلط را/ بر خاک افکنیدن/ تعلیم می‌کند.»/ (آنانایمان‌شان ملاطیاز خون و پاره‌سنگ و عقاب است.)/ گفتند:/ «ـ باد زنده‌ست،/ بیدار کار خویش/ هشیار کار خویش!»/ گفتی:/ «ـ نه! مرده/ باد!/ زخمی عظیم مهلک/ از کوه خورده باد!»/ تو بارها و بارها/ با زنده‌گی‌ت/ شرم‌ساری/ از مردگان کشیده‌یی،/ این را من/ هم‌چون تبی که خون به رگ‌ام خشک می‌کند/ احساس کرده‌ام» (همان: ۷۷۷).

شالوده‌ی شعر بالا بر تقابل دوگانه‌ی شعار آشنای «زنده باد، مرده باد»، که پیوستگی استواری با فرهنگ سیاسی روز جامعه دارد، بنیاد نهاده شده است. از همین رو، سایر تصاویر ارائه‌شده در این شعر، در دو سوی این شعار سیاسی تقسیم گردیده، جایی برای حرکت آزاد اندیشه که راه را بر تأویل‌های متفاوت زبانی بازمی‌کند، باقی نگذاشته است. بدین معنی که در بند اول همه‌ی گفتگو تکرار تصویری شعار «مرده باد»، است با ایهامی به واژه‌ی «باد» هم در معنای اصلی، هم فعل دعایی: «از جای برنکندنِ سقف رازپوش، آسیاب خون، نشکستن درِ قلعه‌ی بیداد، باژگون بر خاک نیفکندن کاخ، در خون فروشدن باد افسرده بر تیزه‌های کوه» که در حمایت آن عبارت کلیشه‌ای، به تناوب آمده‌اند.

در ادامه‌ی همین بند، «تو با زندگی‌ت شرم‌ساری از مردگان کشیده‌ای»، نیز توضیح همان تقابلی است که پیش‌تر گفتیم. شاملو در اثر نوعی فاصله‌نگرفتن برشتی از شیوه‌ی

زبان‌ورزی معتاد خود، به ورطه‌ای از شعارنویسی شعری در دفترهای خود رسیده است که خواننده بیش از آن‌که به فضای‌های تأویلی جدیدی راه بجوید، به معنای «ماقبلیِ» شخص مؤلّف و بعداً به «واقعیّت» ملموس بیرونی التفات می‌یابد و این نیست مگر استفاده‌ی ارجاعی از زبانی که از خصلت «استحکام فردیتی» فاصله گرفته، به ابزاری در دست شاعر تقلیل یافته است. «فاصله‌گیری در تئاتر همین است: بین هنرپیشه و نقشی که بر عهده دارد فاصله‌ای هست و این فاصله از درآمیختن و یکی‌شدنِ آن‌ها جلوگیری می‌کند. همچنین بین حوادث و اشخاص صحنه از سویی و تماشاگران از سوی دیگر فاصله‌ای وجود دارد و این فاصله نمی‌گذارد که تماشاگر با حوادث و اشخاص نمایش درآمیزد و مسحور گردد و قدرت ارزیابی و داوری را از دست بدهد. هنرپیشه‌ی تئاتر حماسی می‌تواند به شیوه‌ی شاهدی عمل کند که حادثه‌ای را در کوچه دیده و برای جماعتی نقل می‌کند. برشت می‌گوید: شاهد فقط در بند این است که روش کسان حادثه‌دیده را به نحوی بیان کند که شنوندگانش بتوانند درباره‌ی واقعه قضاوت کنند» (برشت، ۸۴:۱۳۹۳)

با اندکی تسامح، می‌توان این قیاسِ بین «هنرپیشه‌ی تئاتر» و شاعر را در امر «اجراء» پذیرفت. با این تفاوت که ما در تئاتر با اجرای «نمایش» روبه‌رو هستیم، امّا در شعر با «اجرای زبان». در تقابل با بند اوّل، بند دوّم که به بیان گفتگو مخالفان «مرده باد» اختصاص یافته نیز شاعر، با به‌کارگیری واژگان و نحوی که حامل معنای «زنده باد» با حفظ ایهام قبل است، شعر را به متنی «ظاهری» و نه البتّه «زایشی» فروکاسته است. در توضیح باید گفت که آوردن کلماتی چون: «دوستاق‌بان، دخمه‌های تسمه و زرداب و کبرِ کثیف کوهِ غلط» در تقویت بار معنایی مخالفان «باد» و «کبرِ درد، بادِ تازنده، توفانِ آخرین و فکرتِ رعداندیش» در پشتیبانی از «باد»اندیشان، مخاطب را اغلب در جهت یک موضع‌گیری سیاسی سوق می‌دهد تا آن‌که با نادیده‌گرفتن اتّفاق‌های جهان بیرون، به جهان درون «متن» متوجّه گردد و از این منظر، سر از توبرتویی معانی «مابعدی» درآورد. در تأویل هر گونه متنی نقطه‌ی حرکت مؤوّل چیزی جز زبان متن نمی‌تواند بود و شاملو با فراخواندن

رتوریک و نظام زبانی «وجهه‌زدا»شده‌ی مکرّر خود از نوع: «آنان، ایمان‌شان، ملاطی، از خون و پاره‌سنگ و عقاب است»، که راه جز به تک‌معنایی آن‌هم از نوع دست‌فرسودِ سیاسیِ آن نمی‌برد، در را بر شعر خود از هرگونه تأویل خلّاقانه‌ای فروخواهد بست.

۳. ۳. ایدئولوژی‌مندی زبان شاملو

در ادامه‌ی تصلّبِ زبانی شاملو در زمینه‌ی خودشیفتگی، با حوزه‌ی وسیعی از عارضه‌مندی شعر او مواجه‌ایم که از جانب ایدئولوژی‌مندی، هنر او را تهدید کرده است. شاملو با تکیه بر زبان آرکاییک خود، رفته‌رفته عنان شعر خود را از «سوژه»ی فرهیخته خلع کرده، خواننده را به جای آن‌که با «انطباعات شخصی» خود آشنا کند، به سوی مجموعه‌ای از ایده‌ها رهنمون می‌سازد که برساخته‌ی آن نظامی است که خودِ شاعر را نیز مسلوب‌الاختیار کرده است. همین‌جا باید یادآور شویم، این گزاره که شاملو در اشعار خود فارغ از شخصیت شعری درخوری است، به واقعِ هنر او نزدیک نمی‌نماید. تأکید نگارنده بر این نکته است که در اثرِ همان نارسیسیسم زبانی، تشخّص زبانی شاملو را نیز، همان زبانِ مختار او رقم می‌زند تا موضع‌گیری هنرمندانه‌ی شاعر در برابر آن. «از این نکته نباید غافل ماند که نشستن و شعرنوشتن تنها به این منظور که اقتدار شاعر از لحاظ ترکیب‌سازی نشان داده شود، قطعاً بیهوده خواهد بود. چنانچه شاملو نیز آنجا که به عمد و قصد به ساختن ترکیب دست یافته، از خطّ شعر راستین به دور افتاده است» (حقوقی، ۱۳۸۰:۲۱).

در بررسی شعر «عاشقانه» از مجموعه‌ی «ترانه‌های کوچک غربت»، با نوعی از زبان «قدرت» سروکار داریم، که از سوی مؤلّف در تدارک صدور مؤلّفه‌هایی از ایدئولوژی است که «متعمّدانه»، خواهان تسلیم قاطع مخاطبِ خود در برابر آن‌هاست.

«بیتوته‌ی کوتاهی‌ست جهان/ در فاصله‌ی گناه و دوزخ/ خورشید/ همچون دشنامی برمی‌آید/ و روز/ شرم‌ساری جبران‌ناپذیری‌ست./ آه/ پیش از آنکه در اشک غرقه شوم/ چیزی بگوی/ درخت،/ جهل معصیت‌بار نیاکان است/ و نسیم/ وسوسه‌یی‌ست نابه‌کار./

مهتاب پاییزی/ کفری‌ست که جهان را می‌آلاید./ چیزی بگوی/ پیش از آن‌که در اشک غرقه شوم/ چیزی بگوی/ هر دریچه‌ی نغز/ بر چشم‌انداز عقوبتی می‌گشاید./ عشق/ رطوبت چندش انگیز پلشتی‌ست/ و آسمان/ سرپناهی/ تا به خاک بنشینی و بر سرنوشت خویش/ گریه ساز کنی./ آه/ پیش از آن‌که در اشک غرقه شوم چیزی بگوی،/ هر چه باشد/ چشمه‌ها/ از تابوت می‌جوشند/ و سوگواران ژولیده آب‌روی جهان‌اند» (شاملو، ۱۳۸۰: ۸۳۹).

ساختار شعر بالا را تقابل دوگانه‌ای به‌وجودآورده که شاملو در ادامه‌ی همان ایده‌مندی زبانی خود، با رویکردی ساخت‌شکنانه و جانب‌داری از «قطب در حاشیه»، از آن غافل شده است و همین طرف‌داری از این سو، شعر او را به بلندگویی در جهت تبلیغ مبانی ایدئولوژیک خود مبدل کرده است. در این تقابل دوگانه، همه‌ی نمادهای روشنی از قبیل: «جهان، خورشید، روز، درخت، نسیم، مهتاب، دریچه، عشق، آسمان، چشمه، آینه» در برابر نمادهای تاریکی و زشتی همچون: «گناه و دوزخ، دشنام، شرمساری روز، جهل، وسوسه، کفر، عقوبت، چندش‌انگیزی عشق، خاک، تابوت، فاجران» شکست‌خورده، آماج حملات هدایت‌شده‌ی شاعر در کار برقراری نگاه قهرآمیز او می‌شوند. ساخت‌شکنی‌ای از این دست، فارغ از عمق هنری لازم می‌نماید؛ زیرا «قطب‌های در حاشیه»، در پی به‌کارگیری «سوژه»ای فرهیخته برای تهی‌کردن معناهای از پیش‌بوده‌ی سنتی و احضار مفاهیمی که حکایت از نگاهی جدید به انسان و هستی (که آن هم نتیجه‌ی «انطباع حسّیِ» شخص شاعر بوده باشد)، شکل نگرفته‌اند.

تسلط شاملو بر زبان و استفاده‌ی هنرمندانه از آن برای بیان مفاهیم و اندیشه‌ها بر کسی پوشیده نیست؛ امّا وی در برخی از اشعار خود تحت تأثیر موسیقی و افتنان در برابر واژگان و از آن مهم‌تر، نحو زبان کلاسیک، در اندیشه‌ی به کرسی نشاندن و اِعمال «قدرتِ» ایده‌هایی است که جهانِ ذهنی او را ارضا می‌کنند. این‌که در شعر شاملو خواننده با طیف گسترده‌ای از اسطوره‌های گذشته، یا اسطوره‌هایی که برساخته‌ی خود شاعرند مواجه

می‌گردد نیز، از همین آبشخور سیراب می‌گردد. تا آنجاکه علاقه‌ی شاعر به اسطوره‌گردانی بی‌ارتباط با رویکرد ایدئولوژی‌مدار او در حیطه‌ی زبانی خودشیفته نمی‌تواند باشد.

با دقیق‌شدن در جفت‌های متقابل شعر بالا، می‌بینیم که برای نمونه: «خورشید، روز» در برابر: «درخت، نسیم» همچنان از شیوه‌ی جادوی مجاورت معمول شاعر بهره برده شده است. چیدنِ این‌گونه پارادوکس‌ها تنها «ابزار»ی است برای ابراز ماهیّتِ شعاریِ اندیشه‌ی شاملو که اصرار در این «صنعت» هم، شعر او را از وجاهت خردورزی در مواردی محروم کرده است؛ «بنابراین، اگرچه قوّه‌ی ادراک بر استفاده از مقوله‌هایی اصرار می‌ورزد که دنیا را به جنبه‌هایی منحصربه‌فرد و دوسویه‌ای تقسیم کنند، امّا خرد درک می‌کند که این جنبه‌ها قابل‌تفکیک از یکدیگر نیستند، بلکه باید آن‌ها را در کنار یکدیگر و در ارتباط با هم مشاهده کرد. اساساً به این دلیل است که هگل یک متفکّر جدلی (دیالکتیکی) نامیده می‌شود: هدف او نشان‌دادن این مطلب است که در برخورد با برخی مقوله‌های ویژه که فقط در تضاد ساده‌ای با یکدیگر قراردارند، همان‌طورکه پدیدارشناسی بیان می‌کند، ما به تناقض‌گویی در جهان‌بینی می‌رسیم و تا وقتی که راهی برای بازنگری نیابیم، نمی‌توانیم امیدوار باشیم که به تصویر منسجمی از واقعیّت برسیم و یا ادّعا کنیم که به دانش مطلق دست یافته‌ایم. درواقع دقیقاً چون برخی روش‌های ادراکی، ما را به سمت تناقض‌گویی پیش می‌برد، هگل سعی دارد نشان دهد که این روش‌ها نارسا هستند. او اصرار دارد این مفاهیم از قوّه‌ی ادراک به‌وجود می‌آیند و نه از خردورزی» (وایت، ۴۳:۱۳۸۷).

۳. ۴. زبان ترجمه‌ی شاملو

می‌دانیم که بخشی از شهرت شاملو به دلیل ترجمه‌ی شعرهایی است از هیوز، پاز، لورکا، پره‌ور، الوآر و... که با صدای گرم او در قالب کاست‌هایی به علاقه‌مندانش عرضه داشته شده است. به‌عنوان نکته‌ی پایانی بی‌مناسبت نمی‌بینیم که مجملاً بگوییم: در این ترجمه‌ها نیز شاملو همچنان در بند «فتنه»ی زبان آرکاییک و موسیقی‌معیار خویش، به جای ترجمه‌ی

شعر شاعر مبدأ، مخاطب را مسحور زبان‌ورزی‌های شاعر مقصد می‌کند؛ تا آنجاکه گویی ما شعری از شاملوی زبان فارسی می‌خوانیم نه فی‌المثل لورکای اسپانیایی‌زبان. این نکته حتی درباره‌ی ترجمه‌ی رمان «دُنِ آرام» او نیز صادق است. ترجمه‌ای که به گفته‌ی خرمّشاهی: «در ترجمه‌ی دُنِ آرام ما می‌بینیم که شاملو از زبان کوچه استفاده کرده. علاوه‌بر این زبان خودش را هم به ترجمه تحمیل کرده است. من ترجمه‌ی انگلیسی دُنِ آرام را بیش از سی و پنج سال پیش خوانده‌ام. این اثر اصلاً سبک ندارد. یعنی بسیار ساده نوشته شده. برای شولوخوف معنا اهمیت دارد. او در صدد بیان وضعیّت نابسامان دهقانی و ستم‌کشی دهقانان بوده. درواقع لفظ برای شولوخوف در وهله‌ی دوّم اهمیت است. دُنِ آرام یک متن ساده است که می‌توان آن را با نثری که در آثار جمال‌زاده دیده می‌شود ترجمه کرد. ترجمه‌ای هم که به‌آذین از این کتاب ارائه کرده ترجمه‌ی خوبی است و دیگر نیازی نبوده که شاملو دست به ترجمه‌ی تازه‌ای از این کتاب بزند» (مظفری‌ساوجی، ۱۹۳:۱۳۸۶).

در بخشی از این ترجمه که در زیر می‌آید ملاحظه‌ی خرمّشاهی را برجسته می‌کنیم: «افسار غرورش را ول کرد تا هر جور که عشقش است تاخت و تاز کند، و صاف تو صورت هم‌ریش‌اش زل زد که اثر حرف‌هایش را آن تو بخواند. کارشونوف که چشم‌ها را انداخته بود پایین و سایه‌هایی که پشت پلک‌های سفیدش جمع می‌شد حالت ریشخند آمیزی به نگاهش می‌داد زیر لب لندید که: «آره آره آره.» ـ و راه افتاد سمت پرچین...» (شولوخوف، ۴۴۷:۱۳۹۱).

استفاده از افعال و اصطلاحاتی از قبیل: «وِل کردن، هر جور عشقش است، صاف تو صورت کسی نگاه کردن، زل‌زدن، تو (در معنای در)، لُندیدن» در کنار نحو آن، زبان ترجمه را به زبانی گفتاری و عامیانه متمایل کرده است، زبانی که شاملو با تدوین‌کردنِ فرهنگِ زحمت‌برِ «کوچه» نشان داده است که از دغدغه‌های همیشگی ذهنی او است. ناگزیر در این ترجمه نیز می‌بینیم که شاملو از آسیب دلبستگی ناخودآگاه به زبان مألوفش همچنان در امان نبوده است.

در پایان مقاله ذکر این نکته خالی از لطف نیست که یکی از مفاهیمی که در شعر شاملو به تناوب از آن یاد می‌شود و دست‌مایه‌ی بسیاری از کارهای مشهور او نیز گردیده است، مفهوم «آزادی» است. این معنا چنان در شعرهای او پایه‌ای بوده است که او را حتّی «شاعر آزادی» هم لقب داده‌اند. در ارتباط با مباحث پیش‌گفته، توضیح مفهوم آزادی در شقوق گوناگون آن بی ملحوظ‌داشتن رویکرد زبانی شاملو، امری ممتنع به‌نظرمی‌رسد. تصویری که شاعر از ادراک خود نسبت به زبان در مطاوی شعرهایش به دست می‌دهد، نظرگاه تبلیغی او را در باب آزادی نه تنها تأمین نمی‌کند، که نقض غرض آشکار هم به‌شمارمی‌آید. «زبان پیشاپیش قبل از آن‌که کسی حقیقت یا دروغ بگوید متضمّن ایمان بوده است. گونه‌ای ایمان، گونه‌ای ساختار عجیب وعده‌دادن وجود دارد که هر آنچه را می‌گوییم به تسخیر خود درمی‌آورد. مطابق با روال دریدا، مسئله بر سر تلاش در به حساب‌آوردن این واقعیّت است که زبان ابزاری زیر فرمان هستنده‌ای سخن‌گو (سوژه) نیست. این ما نیستیم که وعده را به‌وجودمی‌آوریم، بل شاید این وعده باشد که ما را به‌وجودمی‌آورد. برای دریدا، این مفهومِ وعده با فهمی تازه از آزادی که بر هر سیاست یا مذهب سنتّی‌ای مقدّم است و از آن فراتر می‌رود، پیوند خورده است» (رویل،۱۳۹۵:۶۶).

ناگزیریم از بیان این نکته که شاملو، پرچم‌دار شعار آزادی در شعر معاصر فارسی، بر درگاه وسوسه‌های نوپدید فرمی در شعر نو که با «عطا و لقا»ی نیما کلیدِ آن خورده شد، خود از قربانیان محکوم به زندان‌سرای زبانِ خویش گردید. او هرچند نیچه‌وار در پی آزادی از قتل «خدا» سخن می‌گفت، درنهایت خود «خدایی دیگرگونه آفرید (رک. ضیمران، ۱۳۹۵:۴۸).

آیا شایسته نیست که در این مقال این سؤال را از شاملوی شاعر پرسید که «آزادیِ» مورد نظرش، در سایه‌ی این‌گونه بن‌بست‌های زبانی که رهایی از آن مستلزم نه گفتن به ساخت و صورت مألوف شعر اوست، راه نه به آزادی، که به سنگلاخ «اسارت» نمی‌برد؟[۷] ساده‌سازیِ مفاهیم بنیادین اندیشه‌ی مدرن غربی در قالب فهمی دم‌دستی، از صدر مشروطه تا به امروز، درد مشترک قاطبه‌ی روشنفکران ایرانی بوده است.

۴. نتیجه‌گیری

در کنار وجاهت غیرقابل‌انکار ساختار زبانی شعر شاملو، مخاطب هنر او در فرایند خوانش دفترهایش، در سه حوزه‌ی فرم، تأویل و ایدئولوژی با میزانی از خودشیفتگی زبانی شاعر مواجه است که به شعر او آسیب زده است. شاملویِ نارسیست در حوزه‌ی فرم، شاعری است که با اهمیت خاص دادن به موسیقیِ زبانِ آرکاییک، به ساحتی از فرمالیسم منفی دست یافته است که جانب محتوا را به سود آن وانهاده است. از مجرای همین مقوله است که عوارضی چون جادوی مجاورت و خودکاربودگی زبان، دامن شعرش را درگیر خود ساخته است. این‌که خواننده در تفسیر شعر او، گاه‌به‌گاه درِ بسته‌ی تک‌معنایی را روبه‌روی خود می‌بیند، حاصل همان تعبّدی است که شاعر در پیشگاه زبانِ مختار داشته است و نهایتاً به تأویل‌ناپذیری شعرش مختوم گشته است. هم ازاین‌روست که شاملو، راه را بر شیوه‌ای از استفاده‌ی زبان گشوده است که محلّ نفوذ ایدئولوژی‌های تاریخ‌مصرف‌دارِ سیاسی و اجتماعی روز بوده است. دامنه‌ی تأثیرگذاری نارسیسیم زبانی شاملو نه‌تنها محور شاعرانگی او را متأثّر ساخته که به ترجمه‌های شعر و نثری که از او باقی مانده نیز آسیب زده است. سعی ما در این پژوهش، پررنگ‌کردن این جوانب آسیب برای خواننده‌ی علاقه‌مندی است که هنر شاملو را همواره ارج می‌نهد.

یادداشت‌ها

۱. برای توضیح این اصطلاح فرویدی رک. فروید،۱۳۴۲:۶۳.

۲. برای نقد روانکاوانه رک. برتنس،۱۳۹۴:۱۸۵.

۳. برای دیدگاه بارت در باب لذت متن رک. پین، مایکل، ۱۳۹۲:۱۹.

۴. برای وجوه تمایز میان متن زایشی و متن ظاهری رک. مک‌آفی،۱۳۹۲:۴۷.

۵. برای گفتمان رک. میلز،۱۳۹۲:۹۳.

۶. برای دیدگاه نیچه در این زمینه رک. نیچه،۱۳۹۵:۳۲.

۷. برای اطلاعات بیشتر رک. مالپاس،۱۳۹۳:۱۴۱.

منابع

آدیس، مارک.(۱۳۹۳). *ویتگنشتاین*. ترجمه‌ی همایون کاکاسلطانی، تهران: پارسه.

آلن، گراهام.(۱۳۹۴). *رولان بارت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بارت، رولان.(۱۳۹۴). *مرگ مؤلّف*. ترجمه‌ی گروه مترجمان، تهران: پژوهشکده‌ی فرهنگ اسلامی.

براهنی، رضا.(۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: زریاب.

برتنس، هانس.(۱۳۹۴). *مبانی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی محمّدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

برشت، برتولت.(۱۳۹۳). *زندگی گالیله*. ترجمه‌ی عبدالرّحیم احمدی، تهران: نیلوفر.

بنیامین، والتر.(۱۳۹۵). *درباره‌ی زبان و تاریخ*. ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: هرمس.

پاسرین، ماوریتسیو.(۱۳۹۵). *هانا آرنت*. ترجمه‌ی مریم خدادای، تهران: ققنوس.

پاشایی، ع.(۱۳۷۸). *نام همه‌ی شعرهای تو*. ج۲، تهران: ثالث.

پورعظیمی، سعید.(۱۳۹۶). *من بامدادم سرانجام*. تهران: هرمس.

پورنامداریان، تقی.(۱۳۷۴). *سفر در مه*. تهران: زمستان.

پین، مایکل.(۱۳۹۲). *بارت، فوکو، آلتوسر*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

جلالی، بهروز.(۱۳۷۷). *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*. تهران: مروارید.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح قزوینی و غنی، تهران: اساطیر.

حقوقی، محمّد.(۱۳۸۰). *شعر زمان ما ۱*. تهران: آگاه.

رویل، نیکلاس.(۱۳۹۵). *ژاک دریدا*. ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: مرکز.

سلاجقه، پروین.(۱۳۸۴). *امیرزاده‌ی کاشی‌ها*. تهران: مروارید.

شاملو، احمد.(۱۳۸۰). *مجموعه‌ی آثار، دفتر یکم: شعرها*، تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۷۳). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

_____.(۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

_____.(۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

_____.(۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن.
شولوخوف، میخائیل.(۱۳۹۱). *دن آرام*. برگردان احمد شاملو، تهران: مازیار.
شهرجردی، پرهام.(۱۳۸۱). *ادیسه‌ی بامداد*. تهران: کاروان.
شیری، قهرمان.(۱۳۹۶). *روایت روزگار*. تهران: بوتیمار.
صهبا، فروغ.(۱۳۹۲). *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*. تهران: آگه.
ضیمران، محمّد.(۱۳۹۵). *نیچه پس از هایدگر، دریدا و دولوز*، تهران: هرمس.
فروید، زیگموند.(۱۳۴۲). *روانکاوی برای همه*. ترجمه‌ی هاشم رضی، تهران: پیروز.
لنگرودی، شمس.(۱۳۷۸). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج۲، تهران: مرکز.
مالپاس، سایمون.(۱۳۹۳). *ژان فرانسوا لیوتار*. ترجمه‌ی بهرنگ پورحسینی، تهران: مرکز.
محبوبی‌ارانی، حمیدرضا.(۱۳۹۳). *زایش و مرگ تراژدی*. تهران: نی.
مظفّری‌ساوجی، مهدی.(۱۳۸۶). *از بامداد*. تهران: مروارید.
مک‌آفی، نوئل.(۱۳۹۲). *ژولیا کریستوا*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: مرکز.
میلز، سارا.(۱۳۹۲). *میشل فوکو*. ترجمه‌ی مرتضی نوری، تهران: مرکز.
نیچه، فردریش.(۱۳۹۵). *فلسفه، معرفت، حقیقت*. ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: هرمس.
وایت، گراهام.(۱۳۸۷). *درآمدی بر فلسفه‌ی مدرن اروپایی*. ترجمه‌ی ناهید احمدیان، تهران: پرسش.
هاسه، اولیریش؛ لارج، ویلیام.(۱۳۹۵). *موریس بلانشو*. ترجمه‌ی رضا نوحی، تهران: مرکز.