رونو اِگو

جانبداریِ موقعیّت‌هایِ توماس ترانسترومِر

جستار

ترجمه‌یِ

محمود مسعودی

نشرِ سی‌ودو حرف

نشرِ سی‌ودو حرف

رونو اِگو

جانبداریِ موقعیّت‌هایِ توماس ترانسترومِر

ترجمه‌یِ محمود مسعودی

چاپِ یکم در: توماس ترانسترومِر، مجموعه‌ی اشعار، ترجمه‌یِ مرتضی ثقفیان،
نشرِ سی‌ودو حرف، ۲۰۰۶

نشرِ الکترونیکی، ۲۰۰۹
http://mahmoodmassoodi.wordpress.com

siodohraf@yahoo.com

همه‌یِ حقوقِ ترجمه برایِ محمود مسعودی محفوظ است.

رُنو اِگو[1]

جانبداریِ موقعیّت‌هایِ توماس ترانسترومِر[2]

«...سرم دوار گرفته بود و گریه می‌کردم چون چشم‌هایم این چیزِ سرّی و فرضی را دیده بودند که انسان‌ها نامش را غصب می‌کنند امّا هیچ انسانی نگاه‌ش نکرده است: گیتیِ به گمان نیامدنی.»

خورخه لوئیس بورخس، الف.

۱

صدایِ توماس ترانسترومِر صدایِ مردی از زمانِ ما است، مردی که شعرهایش باخبرمان می‌کند که او به نیویورک سفر کرده است، به مُلاکای در مجمع‌الجزایرِ هاوایی، به لیسبون، به ونیز؛ مردی که به‌ویژه خیلی معمولی پدرِ دو فرزند است، که سوارِ اتومبیل‌ش می‌شود تا به سرِ کار برود، که گاهی در هتل‌ها می‌خوابد، و بیشتر در خانه‌یِ خود در

سوئد. نمونه‌هایی از موقعیّت‌هایی معمولی که بر همان‌ها شعر می‌آغازد: «ریش می‌زدم صبحی \ پایِ پنجره‌ای باز در طبقه‌یِ اوّل» (پنجره‌یِ باز)؛ «شب را در مُتِلی می‌گذراندم بر کنارِ E۳» (گالری)؛ «باران تُند می‌کوبید بر بامِ اتومبیل‌ها» (سِیل بر زمین‌ها)؛ « قطار در دوردست‌هایِ جنوب ایستاد» (اُکلاهاما)؛ و غیره. هیچ چیزی که خواننده‌یِ این پایانِ قرن نتوانسته باشد خود آن را به تجربه‌یِ زندگی دریابد. این‌که توماس ترانسترومِر به همین دلیل یک شاعر باشد، یعنی به دلیلِ همین انتخابِ بررسیِ «کهنه‌مدرنیّتِ پیش‌پاافتاده‌یِ اشیاء، جهانِ عادی‌فوق‌العادّه‌یِ همه‌یِ لحظه‌هایی که زندگی‌شان می‌کنیم»[3] تنها آن دسته از نویسندگانِ معاصر را عصبانی می‌کند که مراقب اند تا اثرشان برکنار بمانَد از روزمرّه‌یِ یکنواخت و ناپایدار، گُنگ و فرّار، این تمامیّتِ امکان ـ جهان.

این‌چنین، در برخوردِ نخست، شعرهایِ او نوعی «جانبداریِ اشیاء»[4] به نظر می‌آیند. نه آن‌که انباشته باشند، آن گونه که نزدِ فرانسیس پونژ، از مِیگوها و پرتقال‌ها، صدف‌های خوراکی و چمن‌زارها، بلکه بیشتر، از اشیاءِ در هم متعلّق به اعصارِ مختلفِ تاریخ. جهانی پیچیده بر صفحه می‌گسترَد: این‌چنین طبیعتِ سوئد، زِبر امّا بی‌آن‌که نامهمان‌نواز باشد ـ جنگل‌هایِ انبوه، ریشه‌های پُر شکنج، درّه‌هایِ پُرآب همچون پارگی‌هایِ در زمین، همه جا سنگ، برف به ویژه. گاهی ترانسترومِر به شور می‌آید، یعنی حضورِ این طبیعت را به شدّت احساس می‌کند، امّا شعرِ او در آن طبیعت نیست که ابتدا گسترش می‌یابد. چون او، هرچند که این طبیعت

همچون کتابِ گشوده‌ای به نظرش می‌آید که هم‌میهنِ او لینه[۵] رمز از نوشتارِ آن می‌گشود، اعلام می‌کند که متن دیگر نامفهوم است، و طبیعت باز تبدیل می‌شود به این اعجابی که گمان می‌رفت می‌توان به آن رخنه کرد و آن را به خدمتِ خود در آورد. از این خوانشِ دیگر نامیسّر، استعاره‌ها اند که آثارِ او را فرا می‌گیرند. البتّه به‌واقع زبان‌هایی هست ولی دستورِ آنها دیگر برایِ همیشه گُم شده است. زبان‌هایی که بازگشته اند به این شبِ هیروگلیف‌ها که کورسویی از آن بیرون می‌زند.[۶]

بازگشت به گذشته؟ نه، جهشی در ناشناخته‌یِ جدیدی که قرن به ترانسترومِر داده است تا آن را به‌تجربه‌یِ زندگی دریابد، جهانی که دیگر باغِ انواعِ مهیّا نیست، بلکه زُدوده‌پوستِ[۷] خط‌خورده‌ای است که ما مگر تکّه‌هایی ناچیز از آن را رمز نمی‌گشاییم. فضایِ طبیعی، که حرکت‌هایِ آن با دورهایِ نشان‌کردنی مطابق بود، دیگر از این پس راه‌بندان است و گذرگاهِ همه‌یِ نشانه‌هایِ مدرنیتّه‌یِ صنعتی است، شهرهایِ بی‌کران و جمعیّتِ انبوه، آسمان‌خراش‌ها و آسانسورهایی که بر می‌روند، اتومبیل‌هایِ بر شاهراه‌ها، مکالمه‌هایِ جاری بر سیم‌هایِ تلفن. پهنه‌هایِ کاملِ واقعیّت پدیدار می‌شوند که شعر تا به اینک با اکراهِ بی‌پایان به آنها نزدیک می‌شد و ـ در غمِ دوریِ نظمی ساده ـ رد می‌کرد که این پیچیدگیِ جدید را ـ که دانش و فن‌آوری به آن عرضه می‌کردند ـ بر عهده بگیرد. امّا ترانسترومِر بر عهده می‌گیرد؛ و برایِ خود در آن گذرگاه می‌گشاید. تیرهایِ راهنمایِ زاویه‌یِ دید را جابه‌جا می‌کند. با او، واقعیّتْ خود را به رویِ ردّهایِ پیاپیِ

فرهنگ می‌گشاید، به رویِ بر هم انباشتگیِ اعصارِ تاریخ، به رویِ تابش‌هایِ حافظه‌ای هنوز چالاک و به رویِ علائمِ آن‌چه در شدن است، به رویِ اندیشه‌هایِ به گمان نیامده، به رویِ تپش‌هایِ شهرگان‌ها[۸]، به رویِ مردگان نیز که درهایِ مغزمان را آرام می‌خراشند تا خود را به یادمان بیاورند: نوشتن به همان گونه‌ای که نقشه‌یِ گستره‌هایِ بکر مانده از نگاه را رسم می‌کنند، به همان گونه‌ای که فضایِ امکان را تعالی می‌بخشند، به همان گونه‌ای که رخنه می‌کنند در دانه‌یِ ظریف‌ترِ وجود.

ترانسترومِر با برشمردنِ ابتذالِ جهانِ معاصر نیست که خود را وقفِ آن می‌کند. وانگهی، به مناسبت، اشاره می‌کند به اویی که بس نمی‌کند «چیزهایی بخرد تا بریزد در مغاک کلان[۹]» یا «آنهایی که، در دلِ خود، خوار می‌شمرند خود را چون که آدمکش نیستند[۱۰]» ولی آگاه است به لزومِ قرار دادنِ خود در همان جهانِ آنها، تا که واردِ جنبشِ آن شود و به تماسِ با آن تجربه‌ای متفاوت و پُرخطرتر را پی بگیرد: تجربه‌ای که ویژگیِ بی‌ثباتِ مادّه را بر ما آشکار می‌کند، این وضعیّتی که فیزیکِ مدرن در باره‌اش به ما آموخته است که ماهیّتِ مادّه است. اگر هم ترانسترومِر شاعری بسیار تازه است، درست به این خاطر است که بنیانی‌ترین الهاماتِ دانشِ مدرن را به گوش می‌رسانَد، مانندِ این بی بُنیانی‌ای که بر اعلامِ هستی هست سنگینی می‌کند، هستی‌ای که می‌توان احتمالاً به‌طورِ عینی مهار کرد ـ حتّی وقتی که به نظر می‌آید ادراکِ ما از جهان عکسِ آن را اثبات می‌کند.

۲

در سالِ ۱۹۲۶، وِرنِر هایزنبِرگ[۱۱] به تعریفِ قضیّه‌یِ مهمّی از فیزیکِ کوانتیمی پرداخت تحتِ عنوانِ «اصلِ بی‌ثباتی» : خلاصه این که توضیح می‌داد که نمی‌توان وضعیّت و مسیرِ یک ذرّه را همزمان شناخت؛ در واقع، برای سنجشِ وضعیّتِ یک ذرّه می‌باید به آن نور داد، و با انجامِ این کار، انرژیِ حتّی ناچیزِ آزادشده از فوتون‌هایِ نورانی مسیرِ آن ذرّه را تغییر می‌دهد. بُردِ این قضیّه عظیم بوده است، چرا که اثبات می‌کرد که مشاهده واقعیّت را می آفریند. البتّه، نمی‌توان گفت که نگاه کردنِ سِیرِ یک توپِ تنیس اختلالی در مسیرِ آن ایجاد می‌کند؛ ولی بی‌معنا نخواهد بود احتمالاً اگر که گزاره را برعکس کنیم و خود را به ذرّه‌ای تشبیه کنیم یا به توده‌ای ذرّه که پیشرویِ آن مداوماً دگرش می‌پذیرد از بازنمایی‌هایِ لحظه‌ای، از نگاهِ دیگری و از مجموعه‌یِ تجربیّاتی که هر لحظه از هستیِ ما پودِ آن است، بدونِ آن‌که هرگز برطرف شود بی‌ثباتی‌ای که بر معنایِ وجودِ ما سنگینی می‌کند.

ترانسترومِر از این «ابهامِ کوانتیمی» ـ که چه بسا بهتر باشد در کاربُردش بر واقعیّتِ دُرشتواره[۱۲] «بی‌ثباتیِ ذهنی» نامیده شود ــ، شمّی قوی دارد آنگاه که خود در سالِ ۱۹۸۹، در پنجاه و هشت سالگی، خود را چنین توصیف می‌کند: «حجمی از زمان \ به درازایِ چند دقیقه \ به

پهنایِ پنجاه و هشت سال[۱۳]». در جایی دیگر خود را تشبیه می‌کند «به عقربه‌یِ قطب‌نمایی که دونده به قلبِ تپان در جنگل حمل می‌کند[۱۴]». افزوده بر این، فکرِ این تک‌چهره‌ی[۱۵] از خود را مطرح می‌کند که در حرکتِ زدودگیِ او رسم شده است آنگاه که خود را همچون «مردِ نامرئی، شاید در استخدامِ یک حافظه‌ی اعظم، درست برایِ زیستن در این دَم...[۱۶]» تعریف می‌کند. ولی او پیامدهایِ این بی‌ثباتی را نیز مطرح می‌کند: اگر واقعیّت فقط در آینه‌یِ ذهنیّتی پدیدار می‌گردد که خود مسخ می‌شود، بنابراین جهانِ عینی خاتمه می‌پذیرد. فقط موقعیّت‌هایِ گذرا امکان‌پذیر باقی می‌مانند، موقعیّت‌هایی که در آنها ملاقاتِ آنیِ وجود با جهان همواره شرایطِ گفتگویِ آنها را دو باره تعیین می‌کند. ترانسترومِر آن را با قاطعیّت تأیید می‌کند: «دو حقیقت به هم نزدیک می‌شوند. یکی از درون می‌آید \ یکی از بیرون \ و آنجا فرصتی داریم تا بشود که بر خود نظاره کنیم[۱۷]». هیچ چیزی وجود ندارد بیرون از موضع‌هایِ پیاپی‌ای که هر چیزی در شعاعِ همه‌یِ ادراک‌ها اشغال می‌کند. دیگر حتّی «جانبداریِ اشیاء» ممکن نیست، بلکه تنها «جانبداریِ موقعیّت‌ها»یی که در آنها درخششِ اشیاء لحظه‌ای بر ما جلوه می‌کند. جهان به واقع این پیچیدگیِ بی‌ثبات است که ترانسترومِر این‌چنین تصویرش می‌کند: «چهار میلیارد انسان بر زمین. \ همه می‌خوابند و همه خواب می‌بینند. در هر رؤیا چهره‌ها و تن‌ها ازدحام می‌کنند ـ \ آدمیانِ خواب‌ها پُرشمارتر اند از خودِ ما»، و دورتر، «کُمِدیِ سرگیجه‌آوری که ثبت می‌شود \ بینِ دیوارهایِ

محصوره‌یِ پلک‌ها. \ نسخه‌ای یگانه. هم اینک موجود! \ و این همه زدوده خواهد شد فردا.[18]»

به نظرم می‌آید که مفهومِ اثرِ جنبشی[19] واقعیّت، که شعرهایِ ترانسترومِر آن را بسط می‌دهند، باید در این راستا دریافت شود. اگر موقعیّت‌هایِ جابه‌جایی (با اتومبیل، با قطار، با هواپیما یا پیاده) غالباً پیش‌درآمدِ نوشتار اند، به این خاطر است که به چنگ آوردنِ جوهرِ ناپایدارِ واقعیّت را شتاب می‌دهند و شعرها را سراسر نه از تصویرِ وضعیتِ واقعیّت، بلکه از تصویرِ اوضاع و احوالی که یک رویدادِ خاص را همراهی می‌کنند، از بروز و زوالِ آن رویداد، سرشار می‌کنند. این جنبش، در پیکرِ شعر، از طریقِ ساختارِ مکرّرِ سکانس‌هایِ سینمایی خود، که یکی از پسِ دیگری و بر مبنایِ نماهایِ گوناگون دیده شده اند، مضاعف می‌شود: چنین ساختاری خودْ تصویرِ درجهان‌باشیِ ما و نمودِ متغیّری است که این جهان از ورایِ آن به ما می‌رسد آنگاه که رها می‌کنیم چشم‌اندازِ ثابتِ مجسّم‌شده از نقطه‌نظری یگانه را به‌منظورِ «نقطه‌هایِ متحرّکِ چشم» که نگاهِ واقعی را تشکیل می‌دهند. ترانسترومِر به خوبی ادراک می‌کند این مسخ را که شعر شکلِ آن است. درباره‌اش می‌گوید: «آن‌چه نوشته شده است دیگرگون می‌شود هر دَم، تصویرها \ در رُتوش خود اند به تنهایی، واژه‌ها سوسو می‌زنند. \ خیزابی می‌غلتد در همه‌یِ متن، و در پیِ آن خیزابی دیگر، و باز یکی دیگر...[20]» جهان به واقع این گِردباد است که «چشمِ» آن نگاهِ خودِ ما است، این خاستگاهِ جنبش که آرامش نیز است و بی آن

جنبش وا می‌رود، می‌پراکنَد به بی‌پایان. این چنین است احتمالاً که توجیه می‌شود موردِ بسیار رایجِ تصویرِ لنگر، که شاعر خود را با آن اینهمانی می‌دهد.

۳

در پایانِ سده‌یِ پیش، فیزیکدانِ اطریشی اِرنْست ماخ[21] فرمولی شگفت و طفره‌آمیز داشت که گیتی را همچون «وجودی یک‌جانبه که مکمّلِ آن در آینه وجود ندارد یا دستِ کم بر ما شناخته نیست» توصیف می‌کرد. این ویژگیِ تکمیل، این عدمِ ضرورتِ بازتابیِ خود مشخصّه‌یِ گیتی است ولی مشخصّه‌یِ هر یک از اشیاء و موجوداتی هم است که گیتی مجموعه‌یِ آنها است. کِلِمان رُسه می‌نویسد که همه چیز همزمان «منزوی و ناشناختنی[22]» اند. اشیاء بیانگرِ چیزی جز خود نیستند. «ابله» اند چون هرگز مگر خود نیستند، ولی در شوند اند ضرورتاً در هر تصویر که می‌کوشد بازتابِ آنها را فرا چنگ آورَد. این شهودِ فوق‌العادّه‌یِ اِرنْست ماخ ما را به اندیشه کردن بر نقشِ مبهمِ تصویرِ شاعرانه فرا می‌خوانَد، به ویژه نزدِ شاعری که همگان او را استادِ استعاره می‌دانند. امّا به راستی چرا باید به بازتابْ دو چندان کرد چیزی را که واجدِ آن نیست؟ ایمَژ (تصویر) چه می‌تواند بگوید آنگاه که می‌دانیم معنایِ نخستینِ ایماگو در لاتین «بازتاب، تک‌چهره‌یِ یک مرده[23]» است؟ شاعر آیا با به کار گرفتنِ واژه‌ها ـ که دالِ بر اشیائی اند که جز خود چیزی نمی‌گویند ـ ناگزیر است

جهان را از دست بدهد، یا فقط ناپدیدیِ آن اشیاء را، این بازتابِ مُرده‌یِ آنها را پدیدار کند که او آنجا به یاریِ تصویرها در کوششِ بهتر شناختنِ آنها است؟

ترانسترومِر پاسخی نزدیک به شهودِ ماخ را طرح می‌زند آنگاه که می‌نویسد «همه‌یِ تصویرهایِ انتزاعیِ گیتی همان اندازه ناممکن اند که طرحِ یک توفان[۲۴]». او بازتابِ تُهی را، که هیچ تصویرِ انتزاعی‌ای نمی‌تواند آنجا پدیدار گردد، به تصویرِ این‌بار عینیِ هر چند هم ناقصِ یک توفان پُر می‌کند. این‌چنین «دعوا»یی که شعر در گیرِ آن است به گفته می‌آید: این دعوا توهّمِ مقابله‌کردنیِ جهانی عینی است که گویی کافی است نامیده شود تا پدیدار گردد. این تله‌ی کنارزدنیِ اینهمانیِ میانِ واژه‌ها و اشیاء است. امّا جدالی هم است که علیهِ زبان پی گرفته می‌شود، زبانی که از مفاهیم ساخته شده است، از جوهرها، تا حادثی بودنِ جهان و یگانگیِ پیش‌بینی‌ناپذیرِ هر لحظه‌یِ زندگی‌شده واردِ سخن شود. آنگاه امکانِ گشوده‌ای است در کم‌وکاستیِ زبان و فرا چنگ آوریِ جهان به یاریِ این پیچِ ذهنی‌ای که تصویر کامل‌ترین مجازِ سخن‌ورانه‌یِ آن است[۲۵].

ترانسترومِر، سخت فروتن، یعنی سخت خندان؛ با ذکرِ همه‌یِ این «چیزهایی که نمی‌توان نوشت و نه مسکوت گذاشت[۲۶]» یواشکی اعلام می‌کرد که این دعوا را احساس می‌کند، و این‌چنین آن خللِ باریک را، آن خطِ فرق را، که شعرِ او بر آن راه می‌سپرَد، نشان می‌داد. تصویرِ شاعرانه پدیدار می‌گردد، در لبه بر لبه، آنجا که تصویرْ شیء را در بازتابِ آن فراهم

می‌آورَد، و ضرورتِ غالب آمدن بر این نامیسّریِ دوگانه‌یِ گفتن و خاموش ماندن را بیان می‌کند.

این که تصویر استعاره باشد، قیاس یا تشبیه، شیء را دوگان می‌کند و بیرونش می‌کشد از این بی‌تفاوتی‌ای که زبان در آن نگه‌ش می‌دارد و ترانسترومِر آن را «قراردادی[۲۷]» می‌نامد؛ بیرونش می‌کشد از بلاهتش با دادنِ یک بازتاب به آن، یعنی این تفاوتی که نگاهِ ما لزوماً به آن عطا می‌کند. چه بسا این زبانِ «قراردادی» بسنده است برایِ نشان دادنِ اشیائی که ما برایِ مصارفِ خود به خدمت می‌گیریم: سکوتِ آنها، یعنی طرزِ فاقد بودنِ آنها از واژه‌ها، آشناییِ ما را با آنها نسبتاً مشخّص‌می‌کند. امّا وقتی که ناگهان با همه‌یِ غلظت و تفاوتِ واقعی‌اش به حضورِ آنها تحقّق می‌بخشیم، آنگاه دگربودگیِ بنیادیِ آنها بر ما پدیدار می‌گردد. نه اسم‌هایِ عام نه استفاده‌هایِ روزمرّه‌یِ ما به تَه نمی‌کشانَد این مازاد را (همان‌گونه که عملِ نوشیدن نه شکل و نه مادّه و نه شفّافیّتِ لیوانی را که از آن استفاده می‌کنیم، به تَه نمی‌کشانَد). این مازادْ فراخوانی است که تصویر به آن پاسخ می‌دهد، همان گونه که قابلیّتِ اشیاء در بیان شدن به گونه‌ای دیگر تصویرِ این دگربودگیِ در آنها است که ما را به بی‌نهایت و پایان‌ناپذیر متعهّد می‌کند تا آنها را بشناسیم. این حرکتِ دوگانه می‌تواند تحقّق نامیده شود. تحقّق بخشیدن آگاهی یافتن و واقعیّت دادن است؛ پاسخ گفتن به این ضرورت است که دو حقیقت به هم نزدیک شوند، «یکی از

درون، دیگری از بیرون»، یکی گفتنی، دیگری دیدنی، و گفت‌وشنود کنند از فراسویِ جدایی خود.

تصویرِ شاعرانه با بازیِ همانندی و تطابق و سازگاری وحدتِ واقعیّت را برقرار نمی‌کند. برعکس، در پیچِ خود ناپیوستگیِ کاهش‌ناپذیرِ بینِ واژه‌ها و اشیاء را نشان می‌دهد، و جهشی را بیان می‌کند که باید برای استقبال از جهان به بیرون از اقامتگاهِ خود برداریم. این است معنایِ رویارویی‌ای که شعر می‌آفریند. بینِ شیءِ دیدنی و بازتابِ گفتنیِ آن مَغاکی هست گشوده‌مانده همانندِ شکلِ خودِ پرسش‌هایی که واژه‌ها بر آنها می‌آغازند آنگاه که خود را متفاوت از چیزی می‌یابند که می‌نامند. تصویرِ شاعرانه این شکلِ داده شده به گسیختگی است، فراخوانِ جهشی است برانگیخته از فاصله‌یِ معناداری که واژه‌ها در آنجا جای دارند آنگاه که در خود پرسشی را می‌شنوند که آنها را بنا می‌نهد. این فاصله را می‌توان رویداد نامید، چرا که پیچِ پیش‌بینی‌نشدنی‌ای است که شاعر به آن می‌دهد تا که درخششِ هرگز دیده نشده‌یِ آن شیء در نامِ آن پدیدار گردد. حظّی واقعی هست نزدِ ترانسترومِر، ژَرفای برای به مقصد رساندنِ شعر تا به آن لحظه‌ای که سرریزیِ با شیبِ تندِ اشیاء ناگهان آن را می‌گُسلد و می‌گسترانَد در تصویری که یک تزئینِ ساده نیست، بلکه این شکافِ باز است در زبان که راه بر معنا می‌گشاید[۲۸].

از طبیعتِ کیهانیِ تصویرهایِ ترانسترومِر غالباً یاد کرده اند، امّا بدونِ اشاره کردن بر انسجامِ بس بسیارِ آنها. مضمون، و مَجازی که ترانسترومِر در بازتاب به آن می‌پیونداند، همواره تا به منتها درجه در تقابلِ هم اند. رابطه‌یِ آنها بر اصلِ حدِ اکثر فاصله‌یِ معنایی کار می‌کند، چرا که به واقعیّت‌هایِ عینیِ به‌بنیاد متفاوت تعلّق دارند[۲۹] ـ همان‌گونه که جهانِ حیوانات، به‌ویژه جهانِ حشرات، و جهانِ اشیاءِ کارگاهی با هم تفاوت دارند[۳۰]: «تریلی و واگنِ پشت‌ش می‌خزند در مه \ و سایه‌یِ کلانی است از کرمینه‌یِ سنجاقک[۳۱]»، ترانسترومِر است که چنین می‌نویسد. «اتومبیلی سنگین می‌گذرد از خیابان \ و می‌لرزانَد ظروفِ چینی را[۳۲]»؛ «ماشینِ بخار، قبراق همچون قلبِ انسان[۳۳]»؛ «سیرسیرک‌ها دیوانه‌وار می‌دوزند با چرخ‌هایِ خیّاطی[۳۴]»؛ «اعتماد کردن به محورهایی که ما را می‌بَرند با خود بر شاهراه در میانِ دسته‌ای از زنبورهایِ فولادینِ سیصد بار بزرگ‌شده[۳۵]»؛ یا باز (در کشمکش با بادِ ناموافقِ توفان)، «چه دشوار است برایِ پروانه یدک‌کشیدنِ یک کرجی[۳۶]»، و غیره. دریافتِ بی‌درنگِ این بیشترین فاصله خواننده را مجبور به گذار از فضایِ معنایِ عظیمی می‌کند، و او را وا می‌دارد که به‌تجربه دریابد این «امکاناتِ دست‌نایافتنی» را که برایِ ژُرژ باتای شعر است. خواننده آنگاه پلّه‌هایِ متحرّکِ معنایی را، که می‌توانند ریز را به بی‌نهایت درشت بپیوندند، در می‌نوردد مثلِ آن وقتی که ترانسترومِر به این بیگانه‌ای اشاره می‌کند که پیش می‌آمد «بر سرش کلاهی که خَم می‌شد | به تقلید از نیم‌کُره‌یِ ما[۳۷]». پس، شعر همچون تَخَلخُل، همچون تأثیرگذاری‌هایِ تازه، آن گونه که باد می‌گردد

بینِ مناطقِ با فشارهایِ بالا و پایین. کتابی که تصویرِ جهان نیست، مضحک است، بلکه چیزی که در جهان می‌بالد و در آن شرکت می‌جوید، بده‌بستان‌گر، شبکه‌ای از تصاویر برای آمدوشدِ اشیاء، بازیِ ارتباطهایِ بینِ آنها، و سرعت بخشیدن به فهمیدنِ آنها: یعنی در حرکتی یگانه، همّ و غمِ بزرگ کردنِ آن‌چه گشایش است و به این ترتیب آرزویِ کمال بخشیدنِ آن چیزی که کمالِ آن پایان نداشتن است.

شعر همچون ناآگاهی نیز، آزادیِ ناآگاه، چشم پوشیدن از دستگاهِ توضیحی، این موتورهایِ کوچکِ دو زمانه که دیگران تدارک می‌بینند. چه، اگر انعکاسِ تصویرهایِ ترانسترومِر این همه طولانی است، از آن است که، در تنشِ ویژه‌یِ خود، استعاره‌یِ دقیقِ مأموریّتی است که شاعر به خود اختصاص می‌دهد. این تنشِ نسبی، که واقعیّت‌هایِ متضاد در آن واقع اند، در واقع بیان‌گرِ تضادِ کارِ شاعری است: در اختیار داشتنِ ابزاری این همه مضحک، که واژه‌هایِ تا استخوان مستعمل است، برایِ تازگی‌دادن به روابطِ بی‌پایانی که ما را به جهان پیوند می‌دهد؛ مساحتِ میانگینی از تن با توان‌هایِ بدنیِ محدود که قادر است به تصوّرِ گیتیِ بی حد؛ بی‌بهره بودن از هر امکانِ دیگری به‌جز این دوگانه‌گری، این لُکنت، گویی برایِ شنیدن و پاسخ گفتنِ علامتی که اشیاء به ما می‌دهند آنگاه که دیگر بس می‌کنند ساکت باشند. یک دیده‌بانِ شب، نگهبانی مجهّز به فقط مشعلی در تاریکی، این چنین است که رُخ می‌نماید ترانسترومِر در سراسرِ شبکه‌یِ تصویرها در حالی که آنها را با تقابل دادن‌شان به هم می‌پیوندد، تاریکیِ

عظیم و کورسویِ لرزانی که آشکارش می‌کند. همان گونه که در این بند: «اتوبوس می‌خزد در شامگاهِ زمستان \ می‌درخشد همچون ناوی در جنگلِ کاج (...) \ اگر بایستد و خاموش کند چراغ‌ها را \ جهان به یکباره نابود می‌شود.[۳۸]» ناچیز است به ظاهر نقشِ این دیده‌بانِ شب. گوش‌فراداده، تماماً نگاه‌هایِ متکثّر، متوجّهِ عطرها، مادّه‌ها، سطح‌ها، حجم‌ها، او بسیج می‌کند اتّصال‌هایِ لامسه‌ای و بویاییِ و شنوایی و بینواییِ خود را برای بازسازیِ تراکمِ رویدادهایی که غالباً اگرچه ساده اند، برخی از هزارویک فلاتِ درونیِ آنها در تطابقِ گردشِ گیتی است. به شیوه‌یِ این مردی که، گوش فراداده به شوبرت، « می‌گیرد علامت‌های همه‌یِ یک زندگی را در چند آکوردِ معمولیِ پنج سازِ سیمی[۳۹]».

۴

آثارِ ترانسترومِر متافیزیکی است دقیقاً از آن رو که پیش از هر چیزی فیزیک است؛ همزمان خوانشی ظریف از مادّه و فیزیولوژیِ تجربه‌یِ حسّی. پیش می‌آید آنگاه که سایه‌یِ «این ناشناسِ بزرگ» عبور کند که ترانسترومِر می‌گوید از آن نشأت می‌گیرد[۴۰]، و همزمان این من، که هویّتِ آن در میانِ مسخ‌ها به‌ابهامْ چین‌خورده باقی‌می‌مانَد[۴۱]. پس، گاهی «دری عوضی می‌گشاییم تا نیم‌نگاهی بیندازیم به» آن‌چه ترانسترومِر آن را «شناسایی نشده[۴۲]» می‌نامد، همان گونه که ژان کریستُستومِ قدّیس[۴۳] آن را «آکاتالِپتون»[۴۴] ـ به‌چنگ‌نامدنی، لمس‌ناکردنی، به‌ادراک‌نامدنی ـ

می‌نامید و ریلکه و سپس بُن‌فوآ «باز»، باتای «ناممکن»، و دو بوشه[۴۵] «بیرون».

توانِ بی‌پایانِ آفرینشِ کلامی‌ای که تصویرِ شاعرانه بیانش می‌کند، استعاره‌یِ رابطه‌یِ بی‌پایانِ ما با جهان است[۴۶]. ما از طریقِ این توان به آگاهیِ آن چیزی دست می‌یابیم که از ما پیشی می‌گیرد. پارگی و هتکِ حرزِ معنایی‌ای که شعرهایِ ترانسترومِر در دلِ پودِ منطقیِ زبان می‌گشایند، به اندیشه فرصت می‌دهند تا رها شود، یعنی از خود فراتر رَود در همان لحظه‌ای که طرحِ آن چیزی را می‌ریزد که برای‌ش بیرونیّتِ ریشه‌ای است، به هرگز بیرون از دست‌یابی، که ترانسترومِر به همین دلیل آن را فقیرانه شناسایی نشده می‌نامد ـ بیرون، بدونِ بازتابِ ممکن، چرا که تنها در کنار گرفته‌یِ یک کرانه‌یِ تنها.

لحظه‌یِ شاعرانه به واقع این سنکوپِ گشوده در کلام است، آنگاه که کلام توانِ خود را برایِ آینه‌ها بودن به کار می‌گیرد، همزمان بازتابِ تمام، و در همان زمان قابی خالی، که بدونِ آن هیچ چیزی بازنمی‌تابد. پس ترانسترومِر به شاعرانِ قدیمِ چینی همچون لی پو، تو فو یا وانگ وُیی[۴۷] می‌مانَد، به آنهایی که با شعر بر طریقی اِشراقی راه می‌سپردند. آن گونه که او حضورِ اشیاءِ فراهم در زیرِ نگاهِ خود را مو شکافانه فرا چنگ می‌آورد، فرا چنگ آوریِ همزمانِ خالی‌ای است که اشیاء در آن واقع اند و به شیوه‌یِ این نقّاشی‌هایِ ژاپنیِ به سبکِ هابوکو[۴۸] رسم شده است که به

سرعت با مرکّبِ چین کشیده می‌شوند و ردِّ آنها، دگرگردانیِ نامحسوسِ شفّافیّت، پدیداریِ حضورِ خالی است. بیهوده خواهد بود پیوند دادنِ ترانسترومِر به این واقعیّت‌هایِ شاعرانه و تصویریِ ظاهراً این همه دور از خودِ او، اگر که خودِ او، به حرکتِ خویش، به سویِ آن واقعیّت‌ها راه نمی‌سپُرْد و کارِ خود را «پیش‌درآمدهایی بر سکوت» نمی‌خوانْد. پس هیچ شگفت نیست که شعرهایِ اخیرِ او هایکو باشند، و شگفت نیست که ترانسترومِر، به لحاظِ کم‌بودگیِ آنها و به لحاظِ کُندی‌ای که غالباً در تدارکِ آنها نقشِ اساسی دارد، دست به تجربه‌ای بزند مشابهِ تجربه‌یِ «ساتُری[۴۹]»، این بیداریِ ذِن، این وحی، این جهش. نزدِ او، همان گونه که نزدِ شاعران و نقّاشانِ ژاپنی و چینی، اندیشه‌یِ بصری پیشی دارد بر اندیشه‌یِ مفهومی، عملِ نوشتن یا عملِ نقّاشی کردن فقط برایِ دادنِ شکلی به این تماسِ برق‌آسا و بی شکلِ وجود با جهان واردِ کار می‌شود. او پیش‌ترها، در مراحلِ مختلف، احساس می‌کرد که واژه‌ها در اشکالِ مادّه نیز نشان‌دهنده‌یِ ظاهری اند که خالی به خود می‌گیرد[۵۰]. این است معنایِ این‌همه حسّاسِ زدودگی‌هایِ بیشمارِ گشوده در شعرهایِ او: فاصله‌ای که اشیاء با یکدیگر دارند، تونل‌هایِ برایِ گذار، سکوت‌هایِ برای رسیدن به آنها بینِ رویدادهایِ متعلّق به چندین فصلِ نوشتار یا زندگی، خالی‌هایی که بر کرانه‌یِ آنها راه می‌سپریم. و نیز حضورِ این خالیِ جای‌داده در قلبِ هر چیز و فراگرفته‌یِ هر چیز، شدّتِ سکوتی که کلام خود را به رویِ آن می‌بندد، تاق از پسِ تاق تا بی‌نهایت[۵۱]. ترانسترومِر تصویری به‌غایت شگفت و زیبا می‌دهد آنجا که می‌نویسد: «آرامشی نیست مگر در درون،

در آبِ آبدان که کسی نمی‌بیند، امّا جنگ بیداد می‌کند بر جداره‌هایِ آن.[۵۲]»

شاید برفِ عظیمِ سوئد او را به استقبالِ این تجربه برده است. در مارس ۱۹۸۰ پاهایِ گوزن حضورِ این برف را در حالی بر او آشکار می‌نمود که مادّه‌یِ نیم‌شفّافِ آن گذارِ حیوان را در خالی حفظ می‌کرد. او به پیوند دادنِ آنها، برف و حیوان، می‌نوشت: «واژه ندارد رام‌ناشدنی. \ صفحه‌هایِ سفیدِ آن بر همه سو گسترده اند![۵۳]» ژاپنی‌ها این فاصله‌یِ خالیْ‌گذاشته‌یِ در فضایِ بینِ دو شیء یا حتّی دو صدا را *Ma* می‌نامند. ترانسترومِر، موسیقی‌دانِ به‌کمال، می‌شناسد قدرِ این فضاهایِ بین لحن‌ها و سنکوپ‌هایِ بینِ نُت‌ها را که سکوت، هیچ، از آنجا پدیدار می‌شود.

هنرِ شاعریِ ظریفی است این هنرِ درزها. آفرینشِ پیوندگاه‌ها، لولاها، بخیه‌ها، صحنه‌هایِ فراخوانی. خواستِ رابطه‌هایِ عاشقانه‌یِ در رفت و برگشت در زبان، با دلمشغولیِ داشتنِ موضع‌هایِ متفاوت، با فاصله گرفتن و سپس پیوند دادنِ ناچیز و نامتناهی، انطباق دادنِ همهمه‌یِ گذرایِ جهان به همهمه‌یِ کُنهیِ گیتی، و این همه در قلبِ معاصرترین بافتارِ[۵۴] جهان. شعری که، به همین دلیل، پایان نمی‌پذیرد، که با این حال بی‌پایان هم نیست، بلکه معلّق است به آن‌چه خواهد آمد، و جایگاهی در آن می‌یابد تا باز بیاغازد به وسیله‌یِ آنانی که آن را می‌خوانند.

Éditions Siodo harf

Renaud Ego
Le parti pris des situations de Tomas Tranströmer

Traduit en persan par
Mahmood Massoodi

۲۰۰۹

http://mahmoodmassoodi.wordpress.com

siodohraf@yahoo.com

© Mahmood Massoodi

Renaud Ego

Le parti pris des situations de Tomas Tranströmer

essai

Traduit en persan par
Mahmood Massoodi

Éditions siodo harf

۱ ـ {Renaud Ego (۱۹۶۳ـ) شاعر، منتقدِ ادبی و هنریِ فرانسوی، در پاریس معلّمِ ادبیّاتِ فرانسه است. فاجعه‌یِ عدن (۱۹۹۵) عنوانِ مجموعه‌یِ شعرِ او است. او مدّتی در ژاپن و هند و افغانستان و آفریقایِ جنوبی اقامت کرده است. مزارِ جیمی هندریکس (۱۹۹۶، زندگی‌نامه و کارنامه‌یِ گیتارنواز بزرگِ بلوز و راک) و هنرِ صخره‌هایِ جنوبِ آفریقا (۲۰۰۰، تحقیقی بر نقّاشی‌هایِ سه یا چهار هزار ساله‌یِ مردمِ سان، تصویر شده بر رویِ صخره‌ها) از کتاب‌هایِ او است.}؛ {در این پانویس‌ها هر چه در میانِ {} آمده است از مترجمِ این متن است، و باقی از نویسنده‌یِ آن. همه‌یِ نمونه‌هایی که نویسنده از ترجمه‌یِ فرانسویِ آثارِ ترانسترومِر آورده، از فرانسه به فارسی برگردانده شده است و مرتضی ثقفیان آنها را با متنِ اصلیِ سوئدی برابری داده است. م.م.}

۲ ـ {این متن ترجمه‌یِ پی‌گفتارِ مجموعه‌یِ آثارِ تومایس ترانسترومِر به زبانِ فرانسه است:
Renaud Ego, *Le parti pris des situations de Tomas Tranströmer*, *in* Tomas Tranströmer, *Œuvres Complètes*, traduit du suédois en français par Jacques Outin, Editions Le Castor Astral, Bordeaux, ۱۹۹۶. }

۳ ـ اَلن ژوفروآ، بیانیه‌یِ شعرِ زندگی شده، گالیمار، ۱۹۹۵.

۴ ـ {*Le Parti pris des choses* جانبداریِ اشیاء نامِ مجموعه‌یِ شعری است به نثر از شاعرِ بزرگِ فرانسوی فرانسیس پونژ (۱۸۹۹ـ۱۹۸۸)، نوشته‌یِ سال‌هایِ ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۸ که در سالِ ۱۹۴۲ چاپ شد، و یکی از مهم‌ترین آثارِ شعریِ قرنِ بیستمِ فرانسه است. اَلن رُب گریه فرانسیس پونژ را به خاطرِ توجّهِ ویژه‌یِ او به اشیاء پیشتازِ رمانِ نو می‌داند.}

۵ ـ {کارل وُن لینه (۱۷۰۷ـ۱۷۷۸) دانشمندِ طبیعت‌شناسِ سوئدی.}

۶ ـ این‌چنین ترانسترومِر یاد می‌کند از « نوشتارِ گُلِ‌سنگ‌ها به زبانی ناشناس بر سفال‌ها» («بالتیک‌ها»)، «چند دوجین لهجه‌یِ سبز» («پنجره‌یِ باز»)، «برمی‌خورم به ردِّ پاهایِ گوزن در برف. \ نه واژه بلکه زبان» («مارس ـ ۷۹»)، صخره‌هایِ

بی‌جنبشِ علف‌هایِ هرز، پاگُدهایِ {pagode معبد، در هند و خاورِ دور} علف‌هایِ هرز، متنی که پدیدار می‌شود...» («خانه‌یِ آبی»)، و غیره.

۷ ـ {palimpseste ،که «زدوده‌پوست» را برایِ آن ساخته ام، پوستِ نوشته‌شده‌ای است که نوشته از آن پاک کرده باشند تا دوباره بر آن بنویسند.}

۸ ـ {conurbations مجموعه‌یِ گسترده‌یِ شهریِ تشکیل‌شده بر گردِ یک شهرِ مرکزی.}

۹ ـ «گالری».

۱۰ ـ « شوبرتیانا».

۱۱ ـ {Werner Heisenberg فیزیکدانِ آلمانی (۱۹۰۱ـ۱۹۷۶) بنیان‌گذارِ فیزیکِ کوانتیمی و برنده‌یِ نوبلِ فیزیک در سالِ ۱۹۳۲.}

۱۲ ـ {macroscopique در برابرِ ریزواره microscopique}

۱۳ ـ «روزنامه‌یِ شب».

۱۴ ـ «بازگشت».

۱۵ ـ {portrait پُتره}.

۱۶ ـ «شبِ ماهِ دسامبر»، (من ام {نویسنده؛ و نیز در همه‌یِ جاهایِ دیگر} که تأکید می‌کنم.)

۱۷ ـ «پیش‌درآمدها».

۱۸ ـ «همایشِ رؤیا»، (من ام که تأکید می‌کنم.)

۱۹ ـ {*cinétique*}

۲۰ ـ «وقفه‌ای کوتاه هنگامِ کنسرتِ اُرگ».

۲۱ ـ Ernst Mach {(۱۸۳۸ـ۱۹۱۶) و فیلسوف هم.}

۲۲ ـ Clément Rosset ، واقعیت، رساله‌یِ بلاهت، مینویی، ۱۹۷۷. {کِلمان رُسه (۱۹۳۹ـ) نویسنده و فیلسوفِ فرانسوی }.

۲۳ ـ الهامی مشابه است که اسطوره‌یِ جفت بازمی‌نماید، چرا که رویارویِ دو موجودِ یکسان باید لزوماً با نابودیِ یکی از آنها به نتیجه برسد.

۲۴ ـ « وقفه‌ای کوتاه هنگامِ کنسرتِ اُرگ».

۲۵ ـ در آب‌های باریک، ژولین گَرَک {Julien Gracq (۱۹۱۰ـ) نویسنده‌یِ بزرگِ فرانسوی.} این دعوا را به این گونه تعریف می‌کرد: «برای من، رازهایِ برملا شده‌یِ زبان به هیچ عنوان از آنِ شعر نبود (...) در هر کوششی برایِ روشن کردنِ پدیده‌هایِ شعری، دعوایِ انسان با جهانی که او را در بر دارد ـ تا هر وقتی که این جهان همچون چیزی عینی محسوب شود ـ، دعوایی که شعر به بنیاد در آن ریشه دارد، نمی‌تواند در هیچ لحظه‌ای سومیِ کنارزده به نظر بیاید.»، (من ام که تأکید می‌کنم.)

۲۶ ـ «زاریدن». {عنوانِ لاتین: lamento}

۲۷ ـ در سالِ ۱۹۷۷، ترانسترومِر می‌نوشت که «زبان و شیوه‌هایِ نگاهِ قراردادی‌تر [از شعر] به ما امکان می‌دهند که جهان را به کار بگیریم، که به هدف‌هایِ عینی و کاملاً مشخّصی دست بیابیم. ولی در مهم‌ترین لحظه‌هایِ هستیِ ما، به بیهودگیِ آنها پی می‌بریم»؛ چاپ‌شده در جُنگِ محارستانیِ *Uj Ira* و ترجمه‌یِ ژاک اوتَن در شماره‌یِ ۱۵ جُنگِ جنگل، نشرِ کاستور آسترال، ژوئنِ ۱۹۹۵.

۲۸ ـ نخستین معنایِ واژه‌یِ métaphore {استعاره} به راستی «ترابری» است. وانگهی، می‌توان در یونان کامیون‌هایِ اسباب‌کشی را دید که با حروفِ بزرگ بر آنها نوشته شده است «MÉTAPHORE».

۲۹ ـ شِل اِسپمارک {Kjell Espmark (۱۹۳۰ـ) شاعر و رمان‌نویسِ سوئدی)} یادآوری می‌کند که نخستین تجربه‌یِ بزرگِ ادبیِ ترانسترومِر قرائتِ متن‌هایِ برتون و شعرهایِ سوررئالیست‌ها بود. خوب، از همان مانیفستِ سوررئالیسم، برتون همچون فکری از آنِ خود می‌پنداشت این سفارشِ پی‌یِر رِوِردی {Pierre Reverdy

(۱۸۸۹-۱۹۶۰) شاعرِ فرانسوی)} را که «هر چقدر رابطه‌هایِ دو واقعیّتِ نزدیکی‌داده دور و دقیق باشند، تصویر قوی‌تر است.»

۳۰ ـ مقایسه‌یِ جهانِ حیوانی و جهانِ فن‌آوری همزمان شهودِ دقیقی است از رابطه‌یِ بسامدِ تقلیدی که دومی را به اوّلی می‌پیوندد.

۳۱ ـ «ترافیک».

۳۲ ـ «مرثیه».

۳۳ ـ «بالتیکی‌ها».

۳۴ ـ همانجا.

۳۵ ـ «شوبرتیانا».

۳۶ ـ «تُندبادِ ایسلند».

۳۷ ـ «مردی از بنین».

۳۸ ـ «وردهایِ زمستان».

۳۹ ـ «شوبرتیانا».

۴۰ ـ «ناقوس‌ها».

۴۱ ـ در «تک‌چهره‌یِ با تفسیرها»، ترانسترومِر اشاره می‌کند به این مصادره‌یِ نامحتملِ ناگهانیِ من:

«چه ام من؟ مدّت‌ها پیش
چند لحظه‌ای کاملاً نزدیک می شدم به
چه ام **من**، چه ام **من**، چه ام **من**.
امّا در همان لحظه که چشمم به **من** می افتاد
گُمّ می شدم **من** و سوراخی باز می شد
و سقوط می کردم در آن، مثلِ آلیس».

۴۲ ـ «مارمولکِ کور»، {به فرانسه orvet اُروه، به انگلیسی slow worm}.

۴۳ ـ {Saint Jean Chrysostome (۴۰۷ـ حدودِ ۳۴۴ میلادی)، از نظریّه‌پردازانِ کلیسای یونانی.}

۴۴ ـ {«akatalepton» واژه‌ای یونانی در توصیفِ خدا.}

۴۵ ـ {André du Bouchet (۱۹۲۴-۲۰۰۱، از شاعرانِ بزرگِ فرانسه.). دیگر نام‌هایِ آمده در این عبارت ـ ریلکه و ایو بُن‌فوآ و ژرژ باتای ـ به گمانِ من شناخته شده اند و محتاجِ معرّفی نیستند.}

۴۶ ـ «این‌چنین می‌آموزیم که واژه‌ها می‌توانند پیش از هر چیز عملِ ما باشند. باز می‌یابیم که توانِ بودنِ آنها، آینده‌یِ بی‌پایانِ تداعی‌هایِ به اصطلاح کلامیِ آنها که به بی‌دلیل موسوم اند، جز استعاره‌یِ رابطه‌یِ بی‌پایانِ ما با اندک‌ترین چیزهایِ واقعی نیست، طبیعتِ ذهنیِ هر چیزِ عمیقی»، ایو بُن‌فوآ، «عمل و جایگاهِ شعر»، در ناهمتمل و جُستارهایِ دیگر، مرکور دو فرانس، ۱۹۸۰.

۴۷ ـ {Li Po (۷۰۱-۷۶۲)، Tu Fu (۷۷۰-۷۱۲)، Wang Wei (۷۰۱-۷۶۱). همه‌یِ سال‌ها به میلادی است. }

۴۸ ـ {haboku واژه‌یِ ژاپنی، که می‌توان آن را مرکّبِ‌پاشی ترجمه کرد، شاخه‌ای از سبکِ نقّاشیِ مرکّبیِ ژاپنی و منظره‌سازی است، و نقّاشِ بزرگ سِسشو توبو Sesshu Toyo (۱۴۲۰-۱۵۰۶ میلادی) پایه‌گذارِ آن است.}

۴۹ ـ {«satori» ساتُری، که می‌توان آن را به روشن‌بینیِ ذِن ترجمه کرد، در آیینِ ذِن هدف روحانی و تجربه‌یِ شهودی است.}

۵۰ ـ این‌چنین در «روز واژگون می‌شود»، چاپِ سال‌هایِ ۵۰: «سرو ایستاده است، همچون مکان‌نمایِ ساعت، \ دندانه دندانه. مورچه شعله می‌کشد در سایه‌یِ کوه. \ جیغِ پرندگان! و سرانجام. ارابه‌یِ ابرها، آرام \ به پیش رفتن آغازید.»

۵۱ ـ «تاق‌هایِ رومی».

۵۲ ـ «بالتیکی‌ها».

۵۳ ـ «ماهِ مارس ـ ۷۹»

۵۴ ـ {texture}

Éditions Siodo harf

Renaud Ego
Le parti pris des situations de Tomas Tranströmer

Traduit en persan par
Mahmood Massoodi

۲۰۰۹

http://mahmoodmassoodi.wordpress.com

siodohraf@yahoo.com

© Mahmood Massoodi

Renaud Ego

Le parti pris des situations de Tomas Tranströmer

essai

Traduit en persan par
Mahmood Massoodi

Éditions siodo harf