دربارهٔ بوریس پاسترناک، آنا آخماتووا، آندره‌یی وازنه‌سنسکی[2] و بولات آکودژاوا[3]

آندره‌یی سینیاوسکی[1]. ترجمهٔ ابراهیم یونسی

راه آفرینندگی پاسترناک راهی ناهموار و پیچیده است. پاسترناک به نوعی، به سوی حالتهای محیط پیش از اکتبر و اندیشه هایی میل کرده است که به طور کلی اومانیسم[4] خوانده می شوند. این جریان موجبِ کشمکش و برخوردی شده است که ویژهٔ خود او است: برخوردِ بین جاودانه و گذرا، بین شعر و تاریخ:

هنرمند، مخواب، مخواب،
خود را به چنگ رؤیا مسپار.
تو گروگانِ ابدیّتی
تو زندانیِ زمانی.

اما در شعرِ پاسترناک «ابدیّت» و «زمان» جدا جدا در کنار هم ظاهر نمی شوند. پاسترناک در یک رشته اشعار کوتاه و بلندی که در مواقعِ مختلف زندگی سُروده انقلاب و واقعیت جدید شوروی را ادراک کرده و (به شیوه‌ای که خاص او است) این انقلاب و واقعیت را با توجه به تحولاتِ اخلاقیِ زمان ما و مردم ما نشان داده است. در منظومه‌ای که بَه انقلابِ اکتبر پیشکش کرده است (۱۹۲۵) می نویسد: «ما نخستین عشقِ (این) زمین هستیم...» سالها بعد، در ۱۹۴۱ طنین همین اندیشهٔ تجدیدِ حیاتِ اخلاقی همچنان در شعرش

طرحی از الیزابت مک کین.

به گوش می رسد:
طیِ تمامِ سختیهای گذشته،
و سالها و سالها فقر
من، خاموش، خطوط تقلیدناپذیر
چهرهٔ روسیه را باز می شناختم.

تمهای نزدیک به مردم - هم مردمِ امروز و هم مردمِ فردا - در بسیاری از شعرهای طبیعتِ این شاعر، که شاید بهترین ثمرِ نیم قرن کوشش وی در عرصهٔ شعر و شاعری باشند نفوذ می کنند. اینها گسترده تر از چشم اندازِ معمول هستند. بهارها، زمستانها، بارانها و سپیده دمها ما را به خیر و خوبی راه می نمایند و از خودِ زندگی با ما سخن می دارند، که چیزی است فراگیر، خیری است اعلی، و بزرگترین مُعجزها. حیرت از مُعجزهٔ هستی، تمِ عُمده و مایهٔ نمای تغزُل پاسترناک است؛ وی همیشه از این کشف که «بهار باز آمده است» به هیجان می آید. ۱۸۴

طبیعت در هیأتی غیرعادی ارائه می شود. چهره ای مُنفرد و مُجزا، جهانی یک کاسه شده که به یاری جا به جاییهای استعاریِ از این شیء به آن شیء، آفریده شده است. پاسترناک کار را با این فرض آغاز می کند که دو شیْ چون در کنارِ هم جای گیرند سخت بر یکدیگر تأثیر می کنند، پرتوهایی بر یکدیگر می افشانند، در یکدیگر نفوذ می کنند، و به همین جهت آنها را نه با واسطهٔ مُشابهت بلکه با واسطهٔ مجاورت با یکدیگر پیوند می دهد، و استعاره را در مقام وسیلهٔ پیوند به کار می برد.

در اشعاری که به چشم انداز می پردازند پاسترناک به نُدرت از خویشتن یا به صیغهٔ اول شخص از خود سخن می دارد. وی مُجّدانه از به کار بُردنِ «منِ» خود پرهیز می کند. ترجیح می دهد بگذارد «برف» و «باران» او را معرفی کنند و جایش را بگیرند. طبیعت نقش شاعر را بر عهده می گیرد و نه تنها خود را مکشوف می سازد بلکه وی را نیز مُعرفی می کند: «این نه من هستم که باید از بهار سخن بدارم، این بهار است که باید از من سخن بدارد.» «این نه من هستم که باید از باغ سخن ساز کنم، بلکه این باغ است که باید از من سخن ساز کند.»

در کنارِ پرچین
در میانِ شاخه های نم آلوده و نرمه بادی
بحث (گفت و گو) بود. یخ کردم. صحبت و بحثِ من بود!

تصویرهایی که پاسترناک می پردازد دقیقاً به این علت تغزّلی[5] هستند که طبیعتِ شاعر را

مکشوف می سازند، در حالی که او، که دیگر موقعیت مرکزی و میانی را ندارد، در آن (طبیعت) مُستحیل می شود. طبیعت خود در مقامِ شخصیتی تغزّلی[۶] تصدیق شده است، در حالی که شاعر در همه جا حاضر است و در هیچ جا حضور ندارد. وی ناظرِ بیطرف و بیغرض طبیعت نیست، بلکه خویشاوند طبیعت است، همزاد او است، در آن زندگی می کند و نخست دریا می شود و سپس به جنگل بدل می گردد. یکی شدن پاسترناک با چشم انداز، بی شاهد و ناظر، به شعرش ویژگی و صمیمیت و اصالتی خاص می بخشد.

سالهای سال معاصران را نظر این بود که شعرِ آنا آخماتووا در محدودهٔ نخستین دفترهای شعرش، یعنی دانه های تسبیح، شبانگاه و فوج سفید ثابت مانده است. به نظر می رسید که وی، که غرقه در گذشته و جهانی از تجاربِ خصوصی و فرهنگ شعرِ شخصیِ خویش است، هرگز از این تمهای مورد علاقه و تصویرهای آشنا و ته صداها و زیر و بمهایی که کشف کرده است نخواهد برید. نقادان می نوشتند آنا آخماتووا محکوم به این است که «ترانه»ای را که از سالهای ۱۹۲۰ سروده است «تکرار کند» و متأسفانه این نظر حتی هنوز هم رایج است.

اما اگر شخص به آنا آخماتووای حاضر مراجعه کند و کار سه دههٔ گذشته اش را به دقت بخواند بی گمان در بسیاری جاها نغمه های تازه و رسایش را می شنود و پیچهای گستاخانه و نامنتظری را در کیفیتِ شعرش می بیند که از مُدتها پیش شکل گرفته اند و در ذهن جایگیر شده اند:

روزگار سختِ من
مرا به رودی بدل کرد.
در بستری، بیرون از زندگیِ دیگرم،
جاری است
و من کرانه هایم را نمی شناسم.

آخماتووا نظر کسانی را که دوست می دارند شعرش را به چشم پدیده‌ای حاشیه ای و بیگانه با زندگیِ کشورِ زادبومی اش، و بی اعتنا به سرنوشت مردمش بنگرند ردّ می کند. برای اثبات این مُدّعا می توان از ابیاتی شاهد آورد که دربارهٔ دوران تعذیب یژوفی[۷] سُروده است، که از برای شخص وی مصیبتی بود:

نه، در زیر آسمان دیگری نبودم،
با بالهای بیگانه حمایت نمی شدم،
آن گاه با مردمم بودم،

آنجا که، دریغ و درد، مردمم بودند.

وسعتِ این استعداد تغزُلی حتی در آثار اولیه‌اش هویدا است، و اینها آثاری هستند آغشته به آگاهی از وظیفهٔ مدنی و مسئولیت شخصی و اجتماعی در قبالِ کشورِ زادبومی. از این حیث، قطعه‌ای که در سال ۱۹۱۷ سرود و در واقع سرزنشِ همهٔ کسانی است که می‌خواستند روسیه را که آن وقت دستخوش دردهای ناشی از انقلاب بود ترک کنند، جالب است. در این شرایط (و به رغم این که وی خود همین صحنهٔ معاصر را به طور کلی به صورتی تار ترسیم می‌کرد)، انتخاب آخماتووا به جانبگیری از سرزمین زادبومی، انتخابی مُهم بود. به همین جهت است که (به گفتهٔ **کورنئی چوکوفسکی**) آلکساندر بلوک که این قطعه را می‌پسندید و آن را از بر کرد اهمیتی زیاد از برای او قائل بود. گفت: «حق با آنا آخماتووا است. این حرف بی‌معنی است. گریختن از انقلاب روسیه مایهٔ سرافکندگی است.»

۱۸۶

... صدایی را شنیدم. به لحنی نرم می‌گفت:

«بیا اینجا.

سرزمینِ معصیت بارت که خداوند فرویش گذاشته است فروگذار،

روسیه را برای همیشه فروگذار،

من خون را از دستانِ تو خواهم شُست،

من این ننگِ مُظلم را از قلبِ تو خواهم زدود.

با نامی نو دردِ شکستها و بی‌حُرمتیها را

خواهم پوشاند.»

اما من، بی‌اعتنا، با آرامش،

با دستانم این صدا را پوشاندم

تا روح دردمندم

با این سخن ناخوشایند آلوده نگردد.

از نجوایی که به زحمت به گوش می‌رسد تا خطابهٔ پرشور، از چشمانی که به آزرم به زیر افگنده شده‌اند تا رعد و برق. چنین است بُعد احساس و بُردِ صدای او. منابع آنچه را که بعدها رشد کرد و به تغزُل آخماتووا امکان داد بستری تازه بیابد تا تأثرات میهنی و آرامشِ تأملات ماوراءالطبیعه و بحث و مشاجرهٔ تند و بسیار صدای زندگان و مردگان را در مابین دو کنارهٔ خود محصور کند، باید در این شعر جست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وازنه سنسکی کلیدی را یافته است که به درهای بسیار می‌خورد. گاه از خواندن اشعارِ «جسورانه»اش احساسی به خواننده دست می‌دهد: احساسِ بی‌اعتمادی نسبت به شاعری که شعرش با شتاب و نرمی و روانیِ یکدست، و تنها به اتکای شور و شوق بر تمامِ موانع چیره می‌شود. ناگهان، تسلیم و تمکین به اراده و خواستی بیگانه، که نویسنده آن را به حرکت در می‌آورد اما در اختیار نمی‌گیرد و بدان جهت نمی‌دهد، جایگزین شور و نیروی شعرش می‌شود، شاعر به قماربازی بدل می‌گردد، که شور و حرارتش ما را به پیروی از او برنمی‌انگیزد اما در عوض کنجکاویمان تحریک می‌شود (آک، زیادی رفته!) و بر سرنوشت این مردی که زندانیِ مزاج و طبیعتِ جوشانِ خویش گشته است و به هر بهانه می‌تواند الهام بگیرد و به خشم بیاید و دستخوش هیجانی شدید و غیرقابل اعتماد گردد، تأمل می‌کنیم.

وازنه سنسکی در سُرودهٔ خود به نام «منظومهٔ کمانی[۸]»، که بیان اعتقادنامهٔ او است و عنوانِ مجموعهٔ شعری بود که توسط دستگاه «نشرِ نویسندگانِ اتحادشوروی»[۹] منتشر شد، می‌گوید: «سرنوشت، چون فشفشه‌ای کمان‌وار پرواز می‌کند.» در این منظومه سرنوشتِ «کمانیِ» شاعر، که تمام قوانین و احکام را زیرپا می‌نهد، سرنوشت همهٔ چیزهای بزرگ و طرفه نیز هست، که **گوگن**[۱۰] نقاش نمونه و مثال آنهاست:

و در لوور ۱۴، بالا کشید
نه از درِ اصلی -
کمان (سرنوشتش)
خشمگینانه سقف را شکافت (و
به درون رفت)!
این شعر گیج کننده است.
نخست این که، این مسیرِ کمانی
به چه منظور انتخاب شده است؟
به این منظور که پس از این که
«این مسیرِ کمانی را پیمود» به
درون کاخ سلطنتی لوور راه
یابد؟ آیا این می‌تواند همان
چیزی باشد که پُل گوگن در سفر

سالهای سال معاصران را نظر این بود که شعر آنا آخماتووا در محدودهٔ نخستین دفترهای شعرش، یعنی دانه‌های تسبیح، شبانگاه و رمهٔ سفید ثابت مانده است. به نظر می‌رسید که وی، که غرقه در گذشته و جهانی از تجاربِ خصوصی و فرهنگِ شعرِ شخصِ خویش است، هرگز از این تمهای مورد علاقه و تصویرهای آشنا و ته صداها و زیر و بمهایی که کشف کرده است نخواهد برید.

آخماتووا و پاسترناک، ۱۹۴۶.

به جزایر دوردست اقیانوسیه در پی اش بود؟ آیا این «مسیر» رُمانتیک چیز بس پیش پا افتاده‌ای نیست که ناگهان به واسطهٔ گستاخی و لذّت‌ناشی از خطر کردن، از دیدگاهی نه چندان مساعد، به چیزی نه بی‌شباهت به غرابت نامأجور ـ نامأجور از سوی لوور ـ بدل می گردد؟

به نظر من وازنه سنسکی نیازمند درک و دریافتی جدی‌تر و ژرف‌تر از «حقیقت مُقدس»ی است که بتواند به او الهام ببخشد و به پروازهای خیالش جهت بدهد. مزاج جنگجوی او، که ریتمهای تند و پرشورش بر آن بازی می کند به تنهایی نمی تواند او را به جایی دور ببرد، بیشتر به این جهت که این ریتمها، که از منظومه به منظومه‌ای دیگر می گذرند، اغلب در لحن و مایه‌ای خسته کننده و ماشینی پایان می پذیرند. ۱۸۸

آدم بی‌میل نیست از قصد و کوشش شاعر در وصول به ارائهٔ ژرف‌تری از مسائل اخلاقی و فلسفی حمایت کند. این کوشش را در سُروده‌هایی مانند «گویا[۱۱]» و «آخرین قطار برقی[۱۲]» می‌توان حس کرد، از آنجا که وازنه سنسکی یکی از جالبترین شاعران نسل جوان ما است.

هنر اعتراف شاعرانه (که نباید آن را به معنای ظاهر آن گرفت) مستلزم، اعمال قیدی است درونی، و خرد، و پاکی فکر، و ارائهٔ حقیقت ساده و بی‌پیرایه و طبیعی. در این کارپاره‌ای اوقات سکوت بهتر از گفتن همه چیز است، در حالی که گوشه‌ای زیرکانه می‌تواند از هر گونه زیاده‌روی در ابراز احساس جلو بگیرد.

امثال جالب این تغزُّل را که از حیث زیر و بم معانی و سایه‌ها و ته مایه‌ها غنی است در دفتر شعر **بولات آکودژاوا** به نام جزیره‌ها[۱۳] می‌بینیم. تصادفی نیست که در این دفتر بسیاری از منظومه‌ها به «الفاظ» اختصاص یافته‌اند. به سخن دقیق‌تر، وقف این معنا شده‌اند، که نشان دهند این الفاظ چگونه گفته می‌شوند و تا چه مایه از معانی را می‌توانند در خود پنهان کنند. نخستین منظومه از این مجموعه ما را به قلمرو احساسات بسیار شخصی و مناسبات بین گذرندگان اتفاقی و مردم می کشد، و این احساسات در الفاظی بسیار ساده و پیش پا افتاده بیان شده‌اند:

«خداحافظ، خانم میزبان.»
و دور می‌شوی، به صورت یک آواره،
و راهت را پایانی نیست.
و با تو، در آن سوی دروازه، در آن سوی حومه،
در دور دور، صدای زنی کشیده می شود:
«فعلاً خدا به همراه!»

صدایی به گرمیِ شیری که از آن بُخار برمی خیزد.
همه چیز می گذرد،
اما این صدا می ماند...

این قطعه ما را به تغزُل آکودژاوا راهنمایی می کند. این تغزُل آغشته است به نیکخواهی و رأفت نسبت به مردم، اما محتوای آن چیزهای کوچک و عناصر پیش پا افتاده و نیم اعترافاتی بیش نیست. شاعر اغلب می خواهد این باور را در ما برانگیزد که شعرش تنها به چیزهای عادی و بی اهمیت می پردازد. برای این که سخنش غلنبه و پر طنطنه ننماید ترجیح می دهد کمی ابلهانه به نظر آید و اغلب ظاهراً به سود چیزهای اتفاقی و مسائل دست دوم، می خواهد کمی ابلهانه بنماید، «(سابق بر این چه نان برشته‌ای می خوردیم! زیر دندان چه کُروچ کُروچی می کرد! کُتهایمان را پشت و رو می انداختیم، بعد نان را می خوردیم. چه نان دو آتشه‌ای!)» یا مِن غیرعمد از چیزهای مهمی سخن می دارد، به تصادف «(و گلوله؟ آری، گلوله بود. شمارِ زیادی به زمین درمی آمدند. اما چه می توان گفت؟ جنگ است دیگر.)»، یا خاموش است و به ما فرصت می دهد همه چیز را خود دریابیم. اگر سُرودهای آکودژاوا از حیث قالب و شکل چیزهایی ساده‌اند، از حیث توجه به حالتهای روانی و زیر و بم معانی و پرتوهایی که می افشانند پیچیده‌اند. تغزُل شاعر بسیار ظریف و شکننده است، و همیشه هم مشهود و قابل تشخیص نیست، با اینهمه منظومه را در اختیار دارد و در سخنانی بسیار پیش پا افتاده و الفاظی صمیم و در عین حال ساده جلوه می کند. ◆◆ ◆

نقل از «سیری در نقد ادبیات روس» اندرو فیلد، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۹.

1. Andrei Sinyavsky
2. Andrei Voznesensky
3. Bulat Okudzhava

۴. Humanism: (دلبستگی به) انسانیت، خیرخواهی، ادب نفس، مسائل انسانی. جنبش فرهنگی و فکری که از مطالعهٔ ادب و فرهنگ کلاسیک در طی سده‌های میانه نشأت کرد و یکی از عوامل پدید آورندهٔ رنسانس بود..م.

5. Lyrical
6. Lyric

۷. Ezhov، دیوانه‌ای که وزیر امنیت اتحاد شوروی در زمان حکومت استالین بود..م.

8. Parabolic Ballad
9. The Soviet Writer Publishing House

۱۰. Gauguin، اوژن هانری پل، نقاش فرانسوی ۱۸۴۸-۱۹۰۳، وی پس از ۱۸۹۱ در تاهیتی زیست..م.

11. louvre
12. goya
13. The Last Electric Train
14. Islands

THE GUEST FROM THE FUTURE

ANNA AKHMATOVA AND ISAIAH BERLIN

GYÖRGY DALOS