مقدمهٔ ژوزف برودسکی بر گزیدهٔ اشعار آنا آخماتووا

ترجمهٔ محبوبهٔ مهاجر

چون پدر خبردار شد که دختر جوان قصد دارد گزیده‌ای از اشعارش را در یکی از مجله های سن پترزبورگ چاپ کند، صدایش کرد و گفت مخالفتی با شعر گفتن او ندارد اما جداً از او خواست که از آلوده کردن «نام معتبر خانواده» خودداری کند و اسم مستعار به کار برد. دختر جوان اطاعت کرد و چنین شد که «آنا آخماتووا» پا به صحنهٔ ادبیات روس گذاشت.

تسلیم آنا به این خواست پدر نه به علت تردید و دودلی‌اش به کاری بود که خود برگزیده بود و طبع و ذوقی ذاتی می خواست و نه به دلیل برکاتی که احتمالاً همین هویت دو پاره نصیبش می کرد. او فقط می خواست «حفظ ظاهر» کند چون خانواده های اشراف شعر و شاعری را مشغله‌ای کم و بیش پست و در خور اشخاصی می دانستند که اصل و نسب معمولی داشتند و بهتر از این ممر نمی توانستند نام و آوازه‌ای برای خود کسب کنند.

با این حال درخواست پدر قدری گنده گویی بود چون خانوادهٔ آنها نسبشان اصلاً به پادشاهان نمی رسید. از طرفی هم این خانواده در تسارسکوی یه‌سلو که دهکدهٔ تزار و مقر کاخ تابستانی خاندان سلطنتی بود زندگی می کردند و پدر بیچاره احتمالاً دچار خود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ژوزف برودسکی، نیویورک، ۱۹۸۰.

بزرگ‌بینی مکانی شده بود. ولی اهمیت همین محل در نظر دختر جوان هفده ساله فرق می‌کرد: تسارسکویه مقر همان مدرسهٔ سلطنتی بود که صد سال پیش پوشکین جوان در باغهایش «در شکفته بود.»

و اما حکایت تخلصش: آنا، «آخماتووا» را انتخاب نکرد چون نام خانوادگی جدّ مادری‌اش بود و تبارش به آخرین خان اردوی زرین[۱]، به آخمات خان که از اعقاب چنگیزخان بود می‌رسید. بالحنی کم و بیش غرورآمیز می‌گفت که «از تبار چنگیزم» چون آخماتووا طنینی مشخصاً شرقی یا دقیق‌تر بگوئیم تاتاری در گوش روسها دارد. ولی منظور آنّا این نبود که بگوید آدمی مهجور یا مرموز است چون در روسیه کافی بود اسمی داشته باشی با رنگ و بویی تاتاری و به جای این که حس کنجکاوی روسها را تحریک کنی به رگ غیرتشان بزنی.

اما همان پنج حرف الف **ان اا خ م ات و وا** نیرویی چنان جادویی داشت که حامل این نام را در صدر الفبای شعر روس نشاند. این اسم به یک معنا اولین شعر موفق آخماتووا بود که به علت صلابت و فخامت آوایی‌اش یعنی همان آه‌ی که بیشتر از عمق تاریخ مایه می‌گرفت تا از دل احساسات، به گوش جان می‌نشست. از همین مقدمه نکات فراوانی راجع به حسّ شهود و شامهٔ تیز و حساس این دختر هفده ساله دستگیرمان می‌شود که بیدرنگ پس از انتشار نخستین اشعارش، مراسلات و اسناد حقوقی‌اش را به نام «آنّا آخماتووا» امضاء کرد. انتخاب این تخلّص که حاوی هویتی برآمده از اختلاط دو عنصر صوت و زمان بود به چیزی برآمده از غیب بدل شد.

اما همان پنج حرف الف ان اا خ م ات و وا نیرویی چنان جادویی داشت که حامل این نام را در صدر الفبای شعر روس نشاند. این اسم به یک معنا اولین شعر موفق آخماتووا بود که به علت صلابت و فخامت آوایی‌اش یعنی همان آه‌ی که بیشتر از عمق تاریخ مایه می‌گرفت تا از دل احساسات، به گوش جان می‌نشست.

مصاحبه سولمن وولکف و برودسکی.

آنّا آخماتووا از آن دسته شاعرانی است که نه تبارنامه‌ای در شعر دارد و نه «سیر تطور»ی مشخص و معلوم. او از آن قسم شعرایی است که ناگهان «حادث می‌شوند» همان شعرایی که با کلام حیّ و حاضر و شعور باطنی خاص خود در عالم خاکی ظاهر

می‌شوند. او با توش و توانی تمام ظهور کرد و هرگز به کسی شبیه نشد. شاید مهم‌تر این باشد که بگوئیم هیچ یک از هزاران مقلّدش هم هرگز نتوانستند شعری بگویند که اقتباس کامل آخماتووا باشد و سرانجام این یک به آن دیگری شبیه شد تا به خود او. از همین جا متوجه می‌شویم به این که زبان آخماتووا حاصل چیزی بود که فهم آن دشوارتر از زبان محاسبات صناعی زیرکانه است و ناگزیر می‌شویم بخش دوم معادلهٔ معروف بوفون[2] را به حدّ مفهوم «خویشتن» یا نفس برسانیم. این هویتی که نام بردیم، علاوه بر خصایص آسمانی‌اش، با توجه به زیبایی واقعی آخماتووا از نظر جسمانی خاص او می‌شد. زیبایی‌اش به راستی خیره کننده بود. بلند بالا، گیسوانی سیاه، صورت مهتابی، با چشمهای سبز مایل به خاکستری کم‌رنگ، شبیه به چشمهای پلنگ سفید، با اندامی بسیار نرم و نازک که نیم قرن موضوع طراحی و نقاشی و قالب‌گیری و حکاکی و عکاسی صدها هنرمند بود که نخستین آنها آمادئو مودیلیانی است. اما حجم اشعاری که به آخماتووا تقدیم شده بیشتر از حجم منتخب آثار خود او است.

رشتهٔ این اوصاف به این جا می‌رسد که بگوئیم جمال ظاهرش مسحور کننده بود و جمال باطنش درست به قوارهٔ همان قامت؛ گواه آن، اشعار آخماتووا ست که مزج کامل صورت ظاهر و باطن او است.

ویژگی‌های عمدهٔ این آمیزهٔ واحد، علو طبع و وسعت نظر است. آخماتووا شاعر اوزان محکم و صریح، قافیه‌های دقیق و صحیح، و ابیات کوتاه است. نحو کلامش از حیث سادگی و بی‌پیرایگی شبیه به زبان انگلیسی است. از همان بدو کار شاعری تا پایان کار، همیشه صراحت و وحدت تمام داشت. او چین آستین زمان خویش است. در هر حال تلخی اشعارش به علت دستور زبانش نبود.

در روزگار گرمیِ بازار صنعت‌پردازی در شعر، آخماتووا به وضوح تمام **آوانگارد** نبود. اگر شباهتی هم داشت فقط در حدّ شباهت ظاهری ساز و برگ شعری‌اش به همان چیزی بود که موج بدایع شعری روس را نظیر سایر نقاط دیگر در آغاز قرن بیستم برانگیخت. کثرت این نوآوریها در اشعار چهار پارهٔ سمبولیستها در حدّ کثرت استعمال مخدرها بود. وانگهی خود آخماتووا به عمد می‌خواست که این شباهت ظاهری را حفظ کند: قصد او ساده کردن کار نبود بلکه می‌خواست غرابت یا وجوه اختلافش را بهتر نشان دهد. او فقط می‌خواست نقش خود را سرراست بازی کند بی آن که قواعد بازی را بپیچاند یا قواعدی از نو بسازد؛ مختصر این که می‌خواست نظم صوری اشعارش حفظ شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هیچ چیز مثل شعر کلاسیک ضعف شاعر را برملا نمی کند و به همین دلیل است که همه از آن طفره می روند. شاعر به سختی می تواند دو مصراع را کنار هم بگذارد که یکی با دیگری نخواند و به نظر خواننده مضحک یا تقلید محیرالعقول یک شاعر دیگر نرسد. این بار را تقلیدی بودن در خصوص اوزان محکم شعر از همه سنگین تر است و شاعر هر چقدر که مصراعی مشبع از جزئیات واقعی بسازد باز نمی تواند نفسی به راحت بکشد. اگر شعر آخماتووا این قدر سبکبار است به این دلیل است که از همان بدو کار می دانست چگونه از آفت شعر به سود شعرش استفاده کند.

هنر آخماتووا در این است که به محتوای شعرش مثل یک کولاژ تنوع می دهد. در یک بند شعر او غالباً به انواع و اقسام چیزهایی برمی خوریم که ظاهراً ربطی به هم ندارند. اگر شدت احساس، شکوفه های انگور فرنگی، و لنگه به لنگه پوشیدن دستکشها را به یک نفس اداکنی، چنان اعتدالی به ضرب کلام، که در شعر همان وزن است، می دهی که اصل و تبارش را از یاد می بری. به بیان دیگر، طنین کلمات تحت الشعاع اختلاف یا افتراق اشیا قرار می گیرد و در واقع مخرج مشترکی می شود برای همهٔ آنها. این دیگر نه یک صورت یا فُرم بلکه یک قاعده یا نُرم برای طرز سخن می شود.

همین اتفاق، دیر یا زود، همیشه برای طنین کلمات و نیز برای گوناگونی خود اشیا می افتد. در شعر روس این اتفاق به دست آخماتووا روی داد یا دقیق تر بگوئیم به دست همان نفس یگانه ای که حامل نام او بود. هیچ تصوری جز این نمی توان داشت که آخماتووا عین همان اشاراتی را که به گوش جان خود راجع به قرابت آن همه چیزهای پراکنده و متفرق و به مدد سجع و قافیه می شنیده، از بلندایی در حد قامت خود به چشم می دیده است. او وصلت دهندهٔ راستین چیزهایی است که پیشتر به هم جفت و متصل شده اند، هم در عالم زبان و هم در زندگی واقعی اش، اگر نگوئیم در آسمانها، چنان که می گویند.

اصالت شعر آخماتووا در همین است چون مدعی بدعتهایی نیست که در شعر می گذارد. قافیه هایش مصرّ و وزن شعرش لجوج نیست. گاه یک یا دو هجای مصراع آخر یا ماقبل آخر یک بند را حذف می کند تا حالت اختناق یا عذوبت ناخواسته ای را که بر اثر فشار عاطفی عارض می شود نشان دهد. اما در استعمال قواعد شعر کلاسیک نیز دست خود را باز می گذارد تا نشان دهد که آثار وجد و مشاهده اش ربطی به چنین و چنان صنعت بدیعی ندارد و اوزانی که به کار می برد ابداً برتر از اوزان شعری پیش از او نیست.

البته این گفته هم از هر حیث صدق نمی‌کند. هیچ کس مثل یک شاعر گذشته را یکسره در خود جذب نمی‌کند ولو به دلیل ترس از این که مبدع چیزی باشد که پیش از او خلق شده (ضمناً به همین دلیل است که شاعر را اغلب «پیشتاز زمان» می‌نامند که مشغلهٔ آن تکرار مکررات است.)پس مهم نیست که شاعر چه قصدی برای گفتن دارد چون همین که لب به سخن باز می‌کند همیشه می‌داند که موضوع سخنش چیزی است موروثی. ادبیات عظیم گذشته نه فقط از حیث کیفیت بلکه به دلیل حق تقدمش از نظر موضوع نیز اجازه خودبزرگ‌بینی به شاعر نمی‌دهد. شاعر خوب در بیان اندوه خویشتن‌دار است چون در نظر کردن به غم، حکم یهودی سرگردان را دارد. آخماتووا از این حیث بیشتر فرزند خلف مکتب پترزبورگ در شعر روس بود که بانیانش خود وارثان مکتب کلاسیک اروپا و مبادی روسی و یونانی آن بودند. وانگهی آن بنیانگذاران نیز خود اصیل زاده بودند.

اگر آخماتووا کم می‌گفت یک دلیلش این بود که میراث پدرانش را با خود به هنر قرن بیستم حمل می‌کرد. اگر بار این میراث را به دوش می‌کشید مسلماً برای تکریم پیشینیانش بود چون درست همین میراث بود که او را شاعرهٔ همان قرن ساخت. او سروده‌های خود را که برآمده از حالات وجد و احوال غیبی‌اش بود چیزی نمی‌دانست مگر پی‌نوشتی بر پیام پدرانش، بر آن چه پیشینیانش دربارهٔ زندگی خود ثبت کرده بودند. چون زندگی آنها تراژیک بود پیامشان هم چنین بود. این پی‌نوشت تلخ و تیره می‌نماید چون آن پیام نیز به عمق جان خلیده است. اگر فریاد و فغان آخماتووا هرگز به آسمان نمی‌رود یا زبان سرخ به ملامت باز نمی‌کند به این دلیل است که پیشینیانش چنین نمی‌کردند.

این همان سررشته و شاه‌کلیدی است که آخماتووا در دست داشت. نخستین مجموعهٔ اشعارش توفیقی بی‌نظیر داشت، هم از نظر منتقدان و هم از نظر عموم مردم. به طور کلی عکس‌العمل دیگران نسبت به اثر یک شاعر را باید بعد از همهٔ ملاحظات در نظر گرفت چون در مرتبهٔ آخر اهمیت قرار دارد. اما توفیق آخماتووا از این حیث،

برودسکی در دانشگاه کلمبیا، نیویورک، ۱۹۷۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با توجه به زمان نشر این مجموعه، فوق العاده بود خصوصاً دو دفتر دوم و سوم اشعارش که یکی در سال ۱۹۱۴(سال شروع جنگ جهانی اول) و دیگری در ۱۹۱۷(سال شروع انقلاب اکتبر روسیه) منتشر شدند. از طرفی هم شاید درست همین غرّش رعدآسای حوادث عالم بود که لرزه‌نگار وجودی این شاعر جوان را حساس‌تر و ضروری‌تر ساخت. از این حیث، باز هم آغاز کار شاعری‌اش حامل بار امانتی بود که می‌بایست نیم سده به دوش کشیده شود. چیزی که کلام آخماتووا را به گوش روسها بیشتر به پیامی رسولانه بدل می‌کرد درآمیختگی طوفان حوادث عالم با تحولات مدام و کاملاً بی‌معنای سمبولیستها بود. این دو صدای مزاحم سرانجام فرو نشستند و در دل وراجیهای بی سروته و هولناک عصر جدید غرق شدند که مقدّر بود آخماتووا نغمهٔ مخالف آن در باقی عمر باشد.

مضمون نخستین مجموعه‌های شعری‌اش شامگاه ، باغ گل[3] و فوج سفید اکثراً همان احساسات است که بیت الغزل این اشعار یا همان عاشقانه‌گویی و تغزل است. اشعار این مجموعه‌ها خصوصیت و فوریتی خاطره‌نویسانه دارند چون اکثر آنها وصف یک رویداد واقعی یا حالت روحی و اشعاری کوتاه حاوی حداکثر ۱۶ تا ۲۰ مصراع‌اند. این اشعار به معنای دقیق کلمه می‌توانند برق یک خاطره باشند و در واقع نسل اندر نسل روسها بودند و همچنان هستند.

با این وصف نه موجز بودن این اشعار و نه مضمونشان بود که آنها را به عمق ضمیر شخص می‌نشاند چون خوانندهٔ مجرَب او که این ساز و برگها را خوب می‌شناخت. اخبار در قالب احساساتی بیان می‌شد که مظهر برخورد خالق اثر با مضمون خود او بود. زن دردمندی که موضوع این اشعار است و بر اثر حسادت یا گناه جور روزگار می‌کشد، بیشتر زبان به ملامت نفس می‌گشاید تا به خشم، زبانش در بخشایش شیواتر است تا در متهم کردن، دعا می‌کند نه داد و فغان. او همهٔ ظرایف عاطفی و دقایق روحی شعر قرن نوزدهم روس و همهٔ والایی و بزرگی بازآموخته از همین قرن را به تماشا می‌گذارد. علاوه بر همهٔ اینها، طنز و تجرّدی در اشعار او هست که خاص خود او و حاصل متافیزیک او است نه دستاویزی برای تسلیم و رضایش.

نیازی نیست که بگوئیم این خصوصیات چیزی دور دست یا نابهنگام از نظر خوانندگانش نبودند. شعر بیش از هر هنری یک وسیله برای تربیت احساسات است و اشعاری که ذهن و خاطر خوانندگان آخماتووا را چنان تسخیر می‌کرد وسیله‌ای بود برای تسکین خاطرشان در برابر یورش ابتذال و هرزه دریهای روزگار جدید. با ورود به متافیزیک احوال دردمندانهٔ یک شخص احتمالاً بهتر می‌توان از گزند روزگار مصون ماند و به همین دلیل است که تودهٔ مردم

برودسکی، نیویورک، ۱۹۷۸.

چنان بی‌اختیار در اشعار آخماتووا پناه می‌جستند، نه به دلیل زیبایی آمیخته به طنز و کنایه‌اش. این یک واکنش غریزی بود، همان غریزهٔ صیانت ذات زیرا صدای ترکتازی تاریخ بیشتر و بیشتر به گوش می‌رسید.

آخماتووا که این صدا را به وضوح تمام می‌شنید. سبک غنایی‌اش که خاص خود او بود در فوج سفید آمیخته به اثری است که از قضا جواز نشر او شد: همان مهر وحشت تشکیلاتی. همان وسیله‌ای که برای مهار کردن عواطف یک طبع حساس و احساساتی ساخته شده بود وسیله‌ای کارساز برای مهار کردن ترسهای مهلک از کار درآمد. دومی بیش از پیش با اولی درآمیخت و حاصل آن تکرار مدام احوال عاطفی بود و فوج سفید سر آغاز این جریان است. با همین مجموعه، شعر روس به «قرن بیستم واقعی و غیرتقویمی» اصابت می‌کند اما بر اثر این تصادم متلاشی نمی‌شود.

کمترین چیزی که می‌توان در مورد آخماتووا گفت این است که او برای این برخورد نابهنگام آمادگی بیشتری داشت تا بسیاری از معاصرانش. وانگهی تا فرا رسیدن انقلاب اکتبر بیست ساله شده بود یعنی نه آن قدر جوان بود که دل به انقلاب ببندد و نه آن قدر پیر که توجیهش کند. گذشته از همهٔ اینها او یک زن بود و لذا صورت خوشی نداشت که در مدح و ذم این واقعه بگوید. او این ضرورت را هم در خود ندید که تغییر نظام اجتماعی را انگیزه‌ای برای کم کردن وزن شعر و تالیهای ملازم با آن بداند زیرا هنر حتی به دلیل ترس از تکرار گفته‌ها هم که شده تقلید زندگی نیست. آخماتووا به همان سبک و آهنگ بیان خود وفادار ماند تا انکسار نور را از منشور دل و جان خود نشان دهد نه انعکاس مطلق آن را. تنها مورد استثنا از این حیث اطناب در کلام بود که نقش آن در شعر پیشتر عبارت بود از انصراف خاطر شخص از موضوعی بسیار عاطفی که حالا هر چه کمتر وسیله‌ای می‌شد برای تسکین خاطر شاعر معنای اصلی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آخماتووا نه به انقلاب پشت کرد و نه چهره‌ای معترض به خود گرفت. او با استفاده از زبان روز انقلاب را با همهٔ وجود احساس کرد. آخماتووا انقلاب را درست همان طور که بود پذیرفت: خیزشی مخوف که حاصلش وخامت آلام مردم بود. کلید فهم او نه تشدید مصائب خود بلکه بیش و پیش از همه همان شم شاعری‌اش بود. شاعر یک دموکرات بالطبع است نه فقط به یمن جایگاه خطیرش بلکه به این دلیل که از زبان مردم و به زبان مردمش می‌گوید. آخماتووا که شعرش همیشه میل به زبان بومی و محلّی، به زبان ترانه های عامیانه، داشت از هر حیث بهتر می‌توانست با مردم خود یکی بشود تا کسانی که در آن روزگار خواستهای ادبی یا سایر مقاصدشان را حقنه می کردند. آخماتووا یک چیز بیش نمی‌شناخت و آن درد و اندوه بود. علاوه بر این اگر بگوئیم آخماتووا با ملتش یگانه بود در واقع خواسته‌ایم شعرش را به شکلی توجیه کنیم درصورتی که این نیز هرگز در مورد شعرش صدق نمی کند چون لازمهٔ آن استفاده از حشو است. او جزئی از کل بود و تخلصش فقط به گمنامی طبقاتی‌اش کمک می کرد. وانگهی همیشه از علوّ مقامی که کلمهٔ «شاعر» یدک می کشید نفرت داشت. معمولاً می گفت «از کلمات گنده‌ای مثل شاعر یا بیلیارد، سر درنمی آورم.» این گفته اش نه از سر تواضع بلکه حاصل متانت نظری بود که همواره با خود حفظ می کرد. حضور مداوم عشق به صورت مضمون اصلی اشعارش، خود حاکی از نزدیکی او به مردم عادی بود. فرق او با تودهٔ مردم در این بود که اخلاقیاتش بازیچهٔ تحولات زمان نمی‌شد.

به استثنای همین، مثل بقیهٔ مردم بود. البته خود آن روزگار هم اجازه نمی داد سوای مردم باشی. اگر شعر آخماتووا درست همان حرف مردم نبود به این علت است که صدای یک ملت هرگز صدای واحدی نیست. اما صدای آخماتووا نیز نمونهٔ اعلای صدای مردم نبود شاید به صرف این که اثری از حس درد غربت و حسرت عوامانه ای که خاص طبقه روشنفکر روس بود در آن دیده نمی‌شد. استعمال ضمیر «ما» که آخماتووا نخستین بار برای وصف روزگارش باب کرد تا وسیله‌ای باشد برای دفاع شخصی در برابر خصلت غیرشخصی درد و رنج تاریخ، موجب وسعت گرفتن

برودسکی، نیویورک، ۱۹۷۸،

محدودهٔ معنایی این ضمیر در زبان روسی شد آن هم نه فقط در اشعار او بلکه در بقیهٔ کسانی که به این زبان سخن می گفتند. همین «ما» بر اثر حوادثی که بعدها روی داد، به قوت خود باقی ماند و قدرت و نفوذ به کار برنده اش بیشتر و بیشتر شد.

در هر صورت میان اشعار «اجتماعی» آخماتووا در زمان جنگ جهانی اول و دوران انقلاب و اشعاری که سی سال بعد طی جنگ جهانی دوم سرود تفاوتی از نظر احوال روانی اش نمی بینیم. در واقع اشعاری نظیر «دعا» را با حذف تاریخ سرودن آن عملاً می توانیم به هر یک از لحظات تاریخ روسیه در آن قرن نسبت دهیم و عنوان آن شعر بخصوص را توجیه کنیم. با این حال گذشته از شامهٔ تند و تیز این شاعر، از همین نکته متوجه می شویم به این که حوادث تاریخ در هشتاد سال آخر، کار شاعر را قدری ساده می کرده است. این تأثیر در حدی بود که شاعر مصرعی را که می توانست آبستن معنایی بشارت گونه باشد رها کرده و به وصف سادهٔ یک واقعیت یا احساس اکتفا می کرد.

حالت غیر شخصی مصاریع شعری آخماتووا به طور کلی و در آن ایام خاص به همین دلیل است. او نه تنها می دانست عواطف و احساساتی که مضمون شعر او است چیزی است کم و بیش مشترک بلکه می دانست که زمان به خاطر طبع مکررش، آنها را از آنِ همه خواهد ساخت. او دانست که دامنهٔ انتخاب زمان نیز مثل موضوعهایش محدود است. مهم تر این که همان اشعار «اجتماعی»اش نیز چیزی به جز پاره هایی برآمده از کل جریان اشعار تغزلی اش نبودند و به همین دلیل تشخیص «ما»ی آنها از «من»ی که کثرت استعمال بیشتر و باری عاطفی داشت عملاً میسر نبود. این دو ضمیر بر اثر همین تداخل، صورتی واقعی نما پیدا می کردند. چون آن جریان کلی تغزل شهره به «عشق» بود لذا اشعاری که مضمونشان سرزمین مادری و آن روزگار بود آکنده از صمیمیتی بود که به دل نمی نشست؛ همچنین اشعاری که موضوعشان نفس احساسات بود لحنی حماسی به خود می گرفتند. این لحن حماسی وسعت گرفتن آن جریان کلی را نشان می داد.

آخماتووا در سنین بعدی خود همیشه به منتقدان و محققانی که سعی می کردند اهمیت او را به اشعار عاشقانه اش محدود کنند - که وصف حال نوجوانان قرن بود - اظهار نفرت می کرد. او کاملاً حق داشت چون حاصل چهل سال بعد از نوجوانی اش، هم از نظر کمیت و هم از حیث کیفیت بر محصول ده سال نخست شاعری اش غلبه داشت. با این حال نظر آن محققان و منتقدان هم بی جا نیست چون پس از سال ۱۹۲۲ تا زمان پایان حیاتش در ۱۹۶۵ آخماتووا

هرگز نتوانست کتابی به قلم خود منتشر کند و آن حضرات هم ناگزیر به آن چه از او داشتند اکتفا می کردند. اما شاید دلیل دیگری هم بود که آن محققان و منتقدان کمتر متوجه آن بودند و کمتر آن را درک می کردند و موجب می شد که ندانسته به آخماتووای اولیه بپردازند.

در سراسر زندگی شخص، زمان به انواع و اقسام زبان با انسان حرف می زند، به زبان بی گناهی، مهر، ایمان، تجربه، تاریخ، خستگی، بدبینی، گناه، فساد و غیره. شکی نیست که زبان عشق زبان میانجی این زبانها است. کلام عشق بر هر زبانی می نشیند و همه چیز ولو بی جان در سخن عشق جان می گیرد. وانگهی سخن عشق صدایی روحانی و کم و بیش قدسی به همه چیز می دهد که هم پژواک نحوهٔ ادراک ما از موضوع عشق و مهرورزی مان است و هم اشارات کلام وحی به این که ذات باری چیست. ذات عشق همان میل جاودانه لایتناهی به تناهی است. عکس این میل موجد ایمان یا شعر است.

ویژگی اصلی عاشقانه گوئیهای آخماتووا در درجهٔ نخست همان شعر ناب بود. این اشعار گذشته از سایر خصوصیات، خصلتی رمان گونه داشتند و خوانندهٔ آنها با فرورفتن در آن همه آلام و مشقات قهرمان ماجرا بسا که سودائی می شد (همان طور که بعضی هم شدند و با خواندن همین اشعار این تصَور در اذهان هیجان زدهٔ مردم پیدا شد که سرایندهٔ آنها «روابط عاشقانه» با الکساندر بلوک از شعرای آن دوره، و نیز با شخص اعلیحضرت دارد، در صورتی که آخماتووا دو سر و گردن بالاتر از بلوک بود و نیم قدی هم بلندتر از شخص پادشاه.) شخصیت

چیزی که کلام آخماتووا را به گوش روسها بیشتر به پیامی رسولانه بدل می کرد درآمیختگی طوفان حوادث عالم با تحولات مدام و کاملاً بی معنای سمبولیستها بود. این دو صدای مزاحم سرانجام فرو نشستند و در دل وراجیهای بی سروته و هولناک عصر جدید غرق شدند که مقدّر بود آخماتووا نغمهٔ مخالف آن در باقی عمر باشد.

آنا آخماتووا و نیکولای پونین (همسر سوم آنا).

اصلی این اشعار که نیمی صورت شاعر است و نیمه‌ای صورتک، نمایش واقعیت را با مهلکهٔ نمایش تشدید می کرد و با این تمهید هم عمق محدودهٔ خود را می کاوید و هم عمق محدودهٔ رنج را. در شادکامیهایش نیز چنین تعمق می کرد. مختصر این که آخماتووا از رئالیسم مثل یک وسیلهٔ نقلیه برای رسیدن به مقصدی متافیزیکی استفاده می کرد. اما گذشته از کمیت مطلق اشعاری که موضوعشان احساس دردمندی است، همهٔ اینها وسیله‌ای می شدند برای جان دادن به سنت شعر.

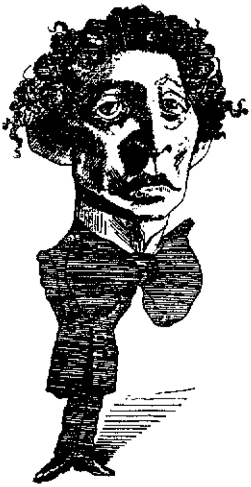
کمیت این اشعار نه درهیئت حدیث نفس می گنجد نه در کسوت افکار فرویدی زیرا وجود مخاطب را نادیده می گیرد و مخاطب را دستاویزی می داند برای سخن عشق. وجه مشترک هنر و میل جنسی این است که هر دو وسایلی هستند برای والایش نیروی آفرینش، نیرویی که سلسله مراتبی برای این دو قائل نیست. حضور کم و بیش مدام احوال شخصی آخماتووا در نخستین اشعار عاشقانه‌اش بیشتر حاکی از کثرت استعمال دعا و نیایش است تا تکرار مضمون عشق و شور جنسی. همچنین شخصیت‌های خیالی یا واقعی این اشعار، انواع و اقسام دارند اما از لحاظ سبک فوق‌العاده شبیه‌اند چون عشق مضمونی است که میل به محدود کردن قالبهای صوری دارد. عین این نکته در مورد ایمان نیز صدق می کند. وانگهی احساسات بسیار عمیق و قوی هزاران هزار جلوه دارند و به همین دلیل است که به صورت این همه شعائر ظاهر می شوند.

مکرر بودن مضمون عشق در منظومه‌های آخماتووا به علت همان میل حسرت‌آمیز تناهی به لایتناهی است نه آمیزشهای واقعی. در واقع عشق برای آخماتووا بدل می شود به یک زبان، به دستگاه رمزی که اشارات زمان لایتناهی یا دست کم لحن و آهنگ این پیامها را ضبط کند. او صدای زمان را به این صورت بهتر می شنید زیرا جالب ترین چیز در نظر آخماتووا نه زندگی خود بلکه نفسِ زمان بود و تأثیراتی که آهنگ یکنواخت زمان بر روح انسان و خصوصاً بر کلام خود او داشت. اگر بعدها نسبت به کسانی که سعی می کردند هنر شاعری او را منحصر به نخستین اشعارش کنند ابراز تنفر می کرد به این علت نبود که میل نداشت دختری عاشق پیشه بماند: علت این بود که کلامش و رمزگان این کلام بعداً فوق‌العاده تغییر کرد تا لحن یکنواخت این لایتناهی بهتر به گوشها برسد.

این تغییر را بیشتر در دفتر پنجم اشعارش که در واقع آخرین مجموعهٔ اشعار او به زبان اهل فن می شود یعنی در همان «خداوندگار روزگار ما» به وضوح تمام می بینیم. در بعضی از اشعار این

مجموعه، این تکنواخت چنان با صدای شاعر درمی‌آمیزد که ناگزیر می‌شود جزئیات کلام یا تصویر را به دقت تمام نشان دهد تا کلام و تصویر، و به همان نسبت، ذهن خود را از شرِ وزن که عاری از آهنگ بازیگوشانهٔ روح انسان است رها سازد. آمیزش اولی با دومی یا بهتر بگوئیم سرسپردگی آن یک به این یک بعداً صورت می گیرد. آخماتووا در عین حال سعی می کرد مفاهیمی را که خود برای وجود قائل بود از زیر بار معناهایی که قافیه اندیشی در برابرش می گذاشت آزاد کند، زیرا علم عروض بیش از آن چه ذهن انسان بخواهد بداند عالِم به زمان است.

قربت کامل به این علم یا به بیان دقیق‌تر به این حافظهٔ بازساخته شدهٔ زمان چنان حدّت و سرعتی به ذهن می دهد که بینشهای حاصل از همین واقعیت بدیع بودنشان، یا اگر نگوئیم حاصل از جاذبهٔ آنها، را غصب می کند. هیچ شاعری هرگز نمی تواند این شکاف را پُر کند ولی شاعر دل آگاه می تواند آهنگ بیان را کندتر یا سیاق کلام را پیچیده کند تا این فاصله را با زندگی واقعی کمتر سازد. شاعر این کار را گاه فقط به قصد رعایت زیبایی کلام می کند تا صدایش کمتر شبیه به لحن تئاتر یا اپرا باشد. اما در اکثر اوقات مقصود شاعر از این استتار باز هم حفظ سلامت شعر است، و آخماتووا که شاعر اوزان صحیح و محکم است از این صنعت درست برای همین منظور استفاده می کند. اما هرقدر در این مقصود پیشتر می رود صدایش هرچه بیشتر به لحن غیرشخصی خودِ زمان نزدیک می شود تا آن جا که این اوزان آمیزه‌ای واحد می شوند و مثلاً در «مرثیه های شمال» به حیرت از خود می پرسی که چه کسی پشت این ضمیر «من» پنهان شده؟



کاریکاتور الکساندر بلوک، اثر دیوی لوین.

اتفاقی که در مورد ضمایر افتاد در مورد سایر اجزای کلام هم می افتد و پهنهٔ نمایش زمان را به دست عروض قبض و بسط می دهد. آخماتووا شاعری بود بسیار عینی پرداز ولی تصویر ذهن هر قدر تجسّمی تر باشد آن تصویر به علت وزن شعری خود ارتجالی تر می شود. هیچ شعری هرگز برای شرح ماجرا سروده نشده همان طور که زندگیِ هیچ کس برای آگهی ترحیم سپری نشده است. آن چیزی که موسیقی شعر می دانیم اساساً طوری بازساخته می شود که محتوای همین شعر را در قالب زبان به شکلی دائمی در ذهن بنشاند.

به تعبیر دیگر بگوئیم، آهنگ کلام مسند زمان در شعر است، همان پرده‌ای است که پشت محتوای شعر قرار می گیرد و به آن خصلتی سه بُعدی می دهد. قدرت اشعار آخماتووا حاصل توانمندی او از حیث القای حرکت خرامان حماسی و غیرشخصی موسیقی است که خصوصاً در سنین بیست سالگی اش جفت کامل محتوای شعرش می شود. تأثیری که این تنظیم آهنگ بر مضمون اشعارش دارد مثال کسی است که سالهای سال رو به دیوار چشم باز کرده باشد و ناگهان افقی بی پایان به رویش باز کنی.

این نکته را خوانندهٔ غیرروسی اشعار آخماتووا باید به دقت در خاطر داشته باشد چون افقی که نام بردیم در ترجمهٔ این اشعار محو می شود و فقط محتوایی تک بُعدی روی کاغذ باقی می گذارد. از طرف دیگر، خوانندهٔ غیرروسِ اشعار آخماتووا ممکن است با توجه به این واقعیت که مخاطبان روسی این اشعار نیز زیر بار زور برداشت غلطی از آنها داشته‌اند تسکین خاطر پیدا کند. وجه مشترک ترجمه و سانسور یا ممیزی این است که کار هر دو بر پایهٔ اصل «ممکنات» است و باید بگوئیم که حکومت می تواند موانع یا سدهای زبانی را هر قدر که بخواهد بالا ببرد. آخماتووا که اسیر هر دو مانع است و فقط سدِ زبانی او است که نشان از فروپاشی دارد.

هیچ چیز مثل شعر کلاسیک ضعف شاعر را برملا نمی کند و به همین دلیل است که همه از آن طفره می روند. شاعر به سختی می تواند دو مصراع را کنار هم بگذارد که یکی با دیگری نخواند و به نظر خواننده مضحک یا تقلید محیرالعقول یک شاعر دیگر نرسد. این بارِ تقلیدی بودن در خصوص اوزان محکم شعر از همه سنگین تر است و شاعر هر چقدر مصراعی مشبع از جزئیات واقعی بسازد باز نمی تواند نفسی به راحت بکشد.

۱۹۲۱، سال خداوندگار ما آخرین مجموعه شعری آخماتووا است. در چهل سال بعد هیچ کتابی از خود او منتشر نشد. در دورهٔ پس از جنگ، دو دفتر از آثارش منتشر شدند که به زبان اهل فن آثاری لاغر و کم حجم بودند شامل چند فقره از همان نخستین اشعارش و اشعاری دربارهٔ جنگ میهنی و پاره‌های هجایی در ستایش صلح. اشعار اخیر او به منظور آزاد کردن پسرش از اردوگاههای کار اجباری سروده شد که هجده سال از عمرش را در آنها سپری کرده بود. انتشار این دفترها را به هیچ وجه نمی‌توانیم کار خود او بدانیم چون انتخاب اشعار با دبیران چاپخانه دولتی بود و به این قصد که مردم (خصوصاً کسانی را که در خارج بسر

می برند)را متقاعد کنند به این که آخماتووا زنده و سلامت و سرسپرده است. این دفترها کلاً شامل پنجاه قطعه می شد که وجه مشترکی با آثار آخماتووا طی آن چهل سال نداشت.

انتشار این دفترها از نظر شاعری به قدّ و قامت آخماتووا به این معنی بود که زنده به گور شده باشد و دو تخته سنگ روی گورش گذاشته باشند. عوامل متعددی آخماتووا را زنده به خاک سپردند که اکثرشان محصول تاریخ بودند زیرا عنصر اصلی تاریخ ابتذال است و کارگزار بلافصلش دولت. و تا سال خداوندگار ما که منظور سال ۱۹۲۱ است، دولت جدید فرصت داشت که از در مخالفت با آخماتووا درآید چون همسر نخست او، **نیکلای گومیلیوف** شاعر به دست نیروهای امنیتی و از قرار معلوم به دستور مستقیم رئیس دولت، ولادیمیر لنین، اعدام شد. دولت جدید که به دنبالهٔ همین نگرش مستبدانه و چشم در برابر چشم، انتظاری به جز مقابله به مثل نمی توانست از آخماتووا داشته باشد، این امتیاز را به او داد که شاعری شهره به حدیث نفس باشد.

به جرأت می توان گفت که منطق حکومت چنین حکم می کرد و ادامهٔ آن موج تخریب و اعدامهای دههٔ بعد و نیمی از کلّ حلقهٔ دوستانش بود (از جمله **ولادیمیر ناربوت**[۴] و اوسیپ ماندلشتام که هر دو شاعر بودند و از دوستان نزدیکش.) این موج با دستگیری پسرش لِف گومیلیوف و همسر سومش **نیکلای پونین** که مورخ هنر بود و چندی بعد در زندان درگذشت فرو کشید. و بعد جنگ جهانی دوم در رسید.

شاید بتوان گفت که پانزده سال پیش از این جنگ تیره ترین سالهای کل تاریخ روسیه باشد و مسلماً تاریک ترین سالهای عمر آخماتووا نیز بود. رهاورد این ایام یا دقیق تر بگوئیم جانهایی که این دوره گرفت همان چیزی بود که آخماتووا را سرانجام ملقب به الههٔ سوگوار شعر کرد. حاصل این ایام برای او چیزی نبود مگر کثرت اشعار رثائیه به جای کثرت اشعار عاشقانه اش. مرگ که آخماتووا آن را بیشتر به عنوان راه حلی برای این یا آن تنش عاطفی خود در اشعارش فرامی خواند، تبدیل به واقعیتی بسیار معمولی برای هر عاطفهٔ مهم شد. مرگ که صنعتی بدیع بود بدل به شبحی شد که کلام را به کام درمی کشید.

اگر آخماتووا توانست به سرودن ادامه دهد به این دلیل است که سخن هزل مرگ را در خود فرو می کشد و یک دلیل دیگر این که از زنده ماندن خود احساس گناه می کرد. در قطعاتی که شعر «تاج گل برای اموات» را می سازند قصد او این است که رفتگانش بحر عروض را فرو بلعند یا دست کم به آن پا گذارند. آخماتووا نمی خواست مرگ خویش را «جاودانه» کند چون اکثر

این رفتگان خود مفاخر ادبی روس بودند و خود مایهٔ جاودانگی خویش. او فقط می کوشید از پسِ بی‌معنایی وجود که ناگهان بر اثر نابودی سرچشمه های معنایی وجود در برابرش دهانه گشوده بود برآید؛ او می خواست با عادت دادن امر لایتناهی به سایه های آشنا، این ذات نکوهیدنی را اهلی کند. وانگهی خطاب او به مردگان یگانه راه بازداشتن سخن از فرو رفتن به مویه و فغان بود.

با این وصف در سایر اشعار این دورهٔ آخماتووا و دورهٔ پس از آن صدای سوگمویه هایش به گوش می رسد. این صدا یا به صورت استعمال قافیه‌بندیهای زائد و من درآوردی یا به شکل استفاده از مصراعی بی ربط و معترضه است که رشتهٔ روایت را قطع می کند. اما اشعاری که فقط در سوگ کسی سروده، فارغ از این زیاده رویهای عاطفی است و گوئی شاعر نمی خواسته است خواننده را با تب و تابهای عاطفی خود بیازارد. البته امتناع آخماتووا از تشبث به این آخرین وسیله برای تحمیل خود به دیگران حاکی از شیوهٔ تغزلی او است. اما همین استمرارش در خطاب کردن سخن به مردگان در حدّی که گویی زنده‌اند، همین وفق ندادن کلامش با «موقعیت» به این معنا هم هست که فرصت استفاده از مردگان را به عنوان مخاطبان آرمانی و تمام عیاری که هر شاعری به دنبالشان است و یا در جمع مردگان پیدا می کند یا در عالم فرشتگان، از خود دریغ می کند.

مرگ به صورت یک مضمون، عیار معتبری است برای پی بردن به اخلاقیات یک شاعر. شعرا غالباً از «رثائیه» برای ترحم به حال خود یا برای سیر به ملکوت که حاکی از برتری ضمیر مغفولهٔ باقی به فانی یا اکثریت (زنده) به اقلیت (مرده) است استفاده می کنند. اما آخماتووا هرگز چنین نکرد. آخماتووا به جای ایراد وصفی کلی دربارهٔ رفتگانش، دست به توصیف ریز و دقیق آنها می زند چون شعر او راجع به اقلیتی است که از هر حیث بهتر می تواند

برودسکی و وولکف، نیویورک، ۱۹۷۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خود را با آنها یکی بداند. شعر او فقط توصیف یکایک کسانی است که می شناسد و می داند که نمی خواستند وسیله‌ای بشوند برای رسیدن به مقصدی خاص، اگر چه مقصدی باشد چنین و چنان. بخوبی پیداست که چاپ اشعاری از این قبیل و حتی نوشتن یا تایپ کردن آنها ممکن نبود. آخماتووا فقط می توانست اینها را به حافظهٔ خود یا به شش و هفت تن دیگر بسپارد و چون به حافظه اش اطمینان نداشت، گهگاه مخفیانه به سراغ این و آن می رفت و می خواست فلان گزینهٔ شعرش را به صدای آهسته برایش بخوانند تا از یاد نبرد. رعایت احتیاط در این حدّ کاملاً لازم بود چون بودند کسانی که به دلایلی ناچیزتر از یک تکه کاغذ که چند سطری روی آن نوشته شده بود سر به نیست شدند. تازه وحشت آخماتووا آن قدر برای جان خودش نبود که برای زنده ماندن پسرش، چه او در اردوگاه کار اجباری به سر می برد و آخماتووا هجده سال تمام برای آزادی اش به این در و آن در زده بود. یک تکه کاغذ کوچک و چند خطی شعر روی آن احتمالاً بهای سنگینی داشت و تاوان آن بیشتر متوجه پسرش بود تا خود او که در این صورت هر گونه امید و بسا عقل خود را از دست می داد.

با این همه، اگر «رکوییم» آخماتووا به دست مقامات می افتاد، فاتحهٔ مادر و پسر خوانده بود. «رکوییم» مجموعه ای شعر بود در وصف مشقات زنی که پسرش در بازداشت به سر می برد و مادر پشت دیوار زندان با بسته ای به بغل انتظارش را می کشد و در ادارات دولتی سرگردان می دود تا بداند عاقبت فرزندش چه می شود. البته اشعار آخماتووا در این ایام همان حدیث نفس خود اوست اما قدرت «رکوییم» در این است که شرح احوال او چیزی بود بسیار رایج. این «مرثیه» در واقع سوگنامه ای است در احوال سوگواران، در احوال مادرانی که در عزای پسر نشسته اند، زنان بیوه شده، و گاه مثل خود شاعر در احوال هر دو. این شعر نوعی تراژدی است که همسرایان پیش از قهرمان می میرند.

احساس مهر و شفقت چنان در زیر و بمهای گوناگون این «رکوییم» موج می زند که فقط می توان گفت تحت تأثیر مذهب ارتدوکس سرایندهٔ شعر است؛ اوج حس همدردی و بخششی که این اثر را به عمق جان می نشاند، همان لحن غنایی فخیمش، تنها برآمده از دل و جانی یگانه است، برآمده از همان نفس یگانه و درکی که خویشتن او از زمان دارد. هیچ کیش و آئینی نمی تواند به فهم احوال این بیوه گی مضاعف به دست رژیم، این سرنوشت فرزند، این چهل سال محکومیت به سکوت و محرومیت اجتماعی کمک کند چه رسد به این که ببخشد، چه رسد به این که جان سالم بدر ببرد. هیچ آنا گارینکویی نمی توانست این بار گران را تحمل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کند. آنا آخماتووا توانست و گویی می دانست که این تخلص چه برکاتی در بر خواهد داشت. در تاریخ ادواری هست که در آنها فقط شعر می تواند با فشردن واقعیت در جامهٔ چیزی قابل فهم، چیزی که جز در این صورت در ذهن نمی ماند، به سراغ واقعیت برود. به این معنا باید بگوئیم که تخلص آخماتووا را کلِّ ملت روس برگزید و علت محبوبیت او نیز همین است و مهم تر این که با این تخلص توانست خطاب به ملتش بگوید و آن چه را ملت نمی دانست به او بگوید. آخماتووا ذاتاً شاعر علائق بشری بود: نازپرورده، فرسوده، رنج کشیده. او این تغییر احوال را نخست از منشور دل و جان خود نشان داد و سپس از منشور تاریخ، آن چنان که بود. این، کم و بیش همان حداکثری است که شخص می تواند از عالم نور دریافت کند.

این دو چشم انداز گسترده را هنر شاعری پیش چشم او نهاد، هنری که خزانهٔ زمان در دل زبان است. و در عین حال قدرت بخشایش آخماتووا نیز در همین است زیرا عفو و بخشش نه فضیلتی است که کیش و آئین از تو بخواهد بلکه خصلت زمان است هم به معنای زمان معنوی و هم به معنای زمان مینوی. علت جاودانگی اشعار او نیز اعم از چاپ شده و غیر آن همین است: علم به عروض، چون این اشعار آکنده از زمان به هر دو معنای کلمه اند. اشعار آخماتووا باقی می‌مانند چون قدمت زمان بیش از قدرت حاکمه است، آری می مانند چون عمر عروض همواره بیش از تاریخ است. در حقیقت عروض نیازی به تاریخ ندارد و یگانه نیازش به یک شاعر است و بس. آخماتووا همین یک شاعر بود. ◆◆ ◆

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این مقاله، ترجمهٔ درآمدی است که ژوزف برودسکی Joseph Brodsky بر منتخبی از اشعار آخماتووا نوشته است. این گزیده را لین کافین Lyn Coffin به انگلیسی برگردانده. -م.

1. Golden Hord

2. Buffone, George-Louis leclerc

۳. "Rosary" که در بعضی ترجمه ها "دانه های تسبیح" برگردانده شده است.

4. Vladimir Narbut

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی