آنا آخماتووا

ژوزف برودسکی
ترجمهٔ محبوبهٔ مهاجر*

چون پدر خبردار شد که دختر جوان قصد دارد گزیده‌ای از اشعارش را در یکی از مجله‌های سن‌پطرزبورگ 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 می‌خواست و نه به دلیل برکاتی که احتمالاً همین هویت دو پاره نصیبش می‌کرد. او فقط می‌خواست «حفظ ظاهر» کند چون خانواده‌های اشراف شعر و شاعری را مشغله‌ای کم و بیش پست و در خور اشخاصی می‌دانستند که اصل و نسب معمولی داشتند و بهتر از این ممّر نمی‌توانستند نام و آوازه‌ای برای خود کسب کنند.

با این حال درخواست پدر قدری گنده‌گویی بود چون خانوادهٔ آنها نسبشان اصلاً به پادشاهان نمی‌رسید. از طرفی هم این خانواده در تسارسکوی یه سلو[1] که دهکدهٔ تزار و مقر

---

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

1. Tsarskoe Selo

کاخ تابستانی خاندان سلطنتی بود زندگی می‌کردند و پدر بیچاره احتمالاً دچار خود بزرگ‌بینی مکانی شده بود. ولی اهمیت همین محل در نظر دختر جوان هفده ساله فرق می‌کرد: تسارسکوی یه مقر همان مدرسهٔ سلطنتی بود که صد سال پیش پوشکین جوان در باغهایش «در شکفته بود.»

و اما حکایت تخلصش، آنّا، «آخماتووا» را انتخاب نکرد چون نام خانوادگی جدّ مادری‌اش بود و تبارش به آخرین خان اردوی زریـــــن[1]، به آخمات خان که از اعقاب چنگیزخان بود می‌رسید. با لحنی 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 حسّ کنجکاوی روسها را تحریک کنی به رگ غیرتشان بزنی.

اما همان پنج حرف الف ان اخ م ات و وانیرویی 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 آوی 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» امضا کرد. انتخاب این تخلّص که حاوی هویتی برآمده از اختلاط دو عنصر صوت و زمان بود به چیزی برآمده از غیب بدل شد.

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

1. Golden Hord

و ناگزیر می‌شویم بخش دوم معادلهٔ معروف بوفون[1] 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[2] 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 است 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 گرمی 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.

هیچ چیز مثل شعر کلاسیک ضعف شاعر را برملا نمی‌کند و به همین دلیل است که همه از آن طفره می‌روند. شاعر به سختی می‌تواند 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

1. Buffone
2. Amadeo Modigliani

* آنا آخماتووا در جوانی

تقلیدی بودن در خصوص اوزان محکم شعر از همه سنگین‌تر است و شاعر هر چقدر مصراعی مشبع از جزئیات واقعی بسازد باز نمی‌تواند نفسی به راحت بکشد. اگر شعر آخماتووا این قدر سبکبار است به این دلیل است که از همان بدو کار می‌دانست چگونه از آفت شعر به سود شعرش استفاده کند.

هنر آخماتووا در این است که به محتوای شعرش مثل یک کولاژ تنوع می‌دهد. در یک بند شعر او غالباً به انواع و اقسام چیزهایی برمی‌خوریم که ظاهراً ربطی به هم ندارند. اگر شدت احساس، شکوفه‌های انگور فرنگی، و لنگه به لنگه پوشیدن دستکشها را به یک نفس اداکنی، چنان اعتدالی به ضرب کلام، که در شعر همان وزن است، می‌دهی که اصل و تبارش را از یاد می‌بری. به بیان دیگر، طنین کلمات تحت‌الشعاع اختلاف یا افتراق اشیا قرار می‌گیرد و در واقع مخرج مشترکی می‌شود برای همهٔ آنها. این دیگر نه یک صورت یا فرم بلکه یک قاعده یا نُرم برای طرز سخن می‌شود.

همین اتفاق، دیر یا زود، همیشه برای طنین کلمات و نیز برای گوناگونی خود اشیا می‌افتد. در شعر روس این اتفاق به دست آخماتووا روی داد یا دقیق‌تر بگوئیم به دست همان نفس یگانه‌ای که حامل نام او بود. هیچ تصوری جز این نمی‌توان 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 می‌شنیده، از بلندایی در حد قامت خود به چشم می‌دیده است. او وصلت دهندهٔ راستین چیزهایی است که پیشتر به هم چفت و متصل شده‌اند، هم در عالم زبان و هم در زندگی واقعی‌اش ـ اگر نگوئیم در آسمانها، چنان که می‌گویند.

اصالت شعر آخماتووا در همین است چون مدعی بدعتهایی نیست که در شعر می‌گذارد. قافیه‌هایش مصرّ و وزن شعرش لجوج نیست. گاه یک یا دو هجای مصراع آخر یا ماقبل آخر یک بند را حذف می‌کند تا حالت اختناق یا عذوبت ناخواسته‌ای را که بر اثر فشار عاطفی عارض می‌شود نشان دهد. اما در استعمال قواعد شعر کلاسیک نیز دست خود را باز می‌گذارد تا نشان دهد که آثار وجد و مشاهده‌اش ربطی به چنین و چنان صنعت بدیعی ندارد و اوزانی که به کار می‌برد 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 بازمی‌کند 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 خود بزرگ‌بینی 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 پطرزبورگ 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، با توجه به زمان نشر این مجموعه، فوق‌العاده 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» و «فوج سفید») اکثراً همان احساسات است که بیت الغزل این اشعار یا همان عاشقانه گویی 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 مجرّب 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 حبیادت 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 درائیهای 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 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» سرآغاز 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 فرارسیدن 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 ذَم 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 که معنای اصلی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

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 ترانه‌های 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 می‌کردند. 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 در صورتی که این نیز هرگز در مورد شعرش صدق نمی‌کند چون لازمهٔ آن استفاده از حشو است. او جزئی از کل بود و تخلصش فقط به گمنامی طبقاتی‌اش کمک می‌کرد. وانگهی همیشه از علّو مقامی که کلمهٔ «شاعر» یدک می‌کشید نفرت داشت. معمولاً می‌گفت «از کلمات گنده‌ای مثل شاعر یا بیلیارد، سر درنمی‌آورم.» این گفته‌اش نه از سر تواضع بلکه حاصل متانت نظری بود که همواره با خود حفظ می‌کرد. 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 نمی‌داد 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 عوامانه‌ای 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 محدودهٔ معنایی این ضمیر در زبان روسی شد آن هم نه فقط در اشعار او بلکه در بقیهٔ کسانی که به این زبان سخن می‌گفتند. همین «ما» بر اثر حوادثی که بعدها روی داد، به قوت خود باقی ماند و قدرت و نفوذ به کار برنده‌اش 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 روانی‌اش نمی‌بینیم. در واقع اشعاری نظیر «دعا» را با حذف تاریخ سرودن آن عملاً می‌توانیم 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 می‌شویم به این که حوادث تاریخ در هشتاد سال آخر، کار شاعر را قدری ساده می‌کرده است. این تأثیر در حدی بود که شاعر مصرعی را که می‌توانست آبستن معنایی بشارت‌گونه باشد رها کرده و به وصف سادهٔ یک واقعیت یا احساس اکتفا می‌کرد.

حالت غیرشخصی مصاریع شعری آخماتووا به طور کلی و در آن ایام خاص به همین دلیل است. او نه تنها می‌دانست عواطف و احساساتی که مضمون شعر او است چیزی است کم و بیش مشترک بلکه می‌دانست که زمان به خاطر طبع مکررش، آنها را از آنِ همه خواهد ساخت. او دانست که دامنهٔ انتخاب زمان نیز مثل موضوعهایش محدود است. مهم‌تر این که همان اشعار «اجتماعی»اش نیز چیزی به جز پاره‌هایی برآمده از کل جریان اشعار تغزلی‌اش 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 می‌کردند. 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 نمی‌نشست؛ همچنین اشعاری که موضوعشان نفس احساسات بود لحنی حماسی به خود می‌گرفتند. این لحن حماسی وسعت گرفتن آن جریان کلی را نشان می‌داد.

آخماتووا در سنین بعدی خود همیشه به منتقدان و محققانی که سعی می‌کردند اهمیت او را به اشعار عاشقانه‌اش محدود کنند که وصف حال نوجوانان قرن بود اظهار نفرت می‌کرد. او کاملاً حق داشت چون حاصل چهل سال بعد از نوجوانی‌اش، هم از نظر کمیت و هم از حیث کیفیت بر محصول ده سال نخست شاعری‌اش غلبه داشت. با این حال نظر آن محققان و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* آنا آخماتووا و نیکلای پوتین، (۱۹۲۶)

منتقدان هم بی‌جا 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 می‌کردند. اما شاید دلیل دیگری هم بود که آن محققان و منتقدان کمتر متوجه آن بودند و کمتر آن را درک می‌کردند و موجب می‌شد که ندانسته به آخماتووای اولیه بپردازند.

در سراسر زندگی شخص، **زمـــان** به انواع و اقسام زبان با انسان حرف می‌زند، به زبان بی‌گناهی، 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 می‌نشیند و همه چیز ولو بی‌جان در سخن عشق جان می‌گیرد. وانگهی سخن عشق صدایی روحانی و کم و بیش قدسی به همه چیز می‌دهد که هم پژواک نحوهٔ ادراک ما از موضوع عشق و مهرورزی‌مان 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 رمان‌گونه داشتند و خوانندهٔ آنها با فرورفتن در آن همهٔ آلام و مشقات قهرمان ماجرا بسا که سودائی می‌شد (همان طور که بعضی هم شدند و با خواندن همین اشعار این تصور در اذهان هیجان زدهٔ مردم پیدا شد که سرایندهٔ آنها «روابط عاشقانه» با الکساندر بلوک[1] ـ از شعرای آن دوره ـ 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 اصلی این اشعار که نیمی صورت شاعر است و نیمه‌ای صورتک، نمایش واقعیت را با مهلکهٔ نمایش تشدید می‌کرد و با این تمهید هم عمق محدودهٔ خود را می‌کاوید و هم عمق محدودهٔ رنج را. در شادکامیهایش نیز چنین تعمق می‌کرد. مختصر این که آخماتووا از رئالیسم مثل یک وسیلهٔ نقلیه برای رسیدن به مقصدی متافیزیکی استفاده می‌کرد. اما گذشته از کمیت مطلق اشعاری که موضوعشان احساس دردمندی است، همهٔ اینها وسیله‌ای می‌شدند برای جان دادن به سنت شعر.

کمیت این اشعار نه در هیئت حدیث نفس می‌گنجد نه در کسوت افکار فرویدی زیرا وجود مخاطب را نادیده می‌گیرد و مخاطب را دستاویزی می‌داند 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

1. Alexander Blok

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 می‌کند. وانگهی احساسات بسیار عمیق و قوی هزاران هزار جلوه دارند و به همین دلیل است که به صورت این همه شعائر ظاهر می‌شوند.

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 می‌شود به یک زبان، به دستگاه رمزی که اشارات **زمان لایتناهی** یا دست‌کم لحن و آهنگ این پیامها را ضبط کند. او صدای زمان را به این صورت بهتر می‌شنید زیرا جالب‌ترین 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 می‌کردند هنر شاعری او را منحصر به نخستین اشعارش کنند ابراز تنفر می‌کرد 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 می‌شود یعنی در همان خداوندگار روزگار ما به وضوح تمام می‌بینیم. 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 شرّ 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 می‌گیرد. آخماتووا در عین حال سعی می‌کرد مفاهیمی را که خود برای وجود قائل بود از زیر بار معناهایی که **قافیه‌اندیشی** در برابرش می‌گذاشت 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 می‌دهد که بینشهای حاصل از همین واقعیت بدیع بودنشان، یا اگر نگوئیم حاصل از جاذبهٔ آنها، را غصب می‌کند. هیچ شاعری هرگز نمی‌تواند این شکاف را پُر کند ولی شاعر دل‌آگاه می‌تواند 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 می‌کند 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 می‌کند. اما هرچه قدر در این مقصود پیشتر می‌رود صدایش هرچه بیشتر به لحن غیرشخصی خودِ **زمان** نزدیک می‌شود تا آن جا که این اوزان آمیزه‌ای واحد می‌شوند و مثلاً در مرثیه‌های شمال به حیرت از خود می‌پرسی که چه کسی پشت این ضمیر «من» پنهان شده؟

اتفاقی که در مورد ضمایر افتاد در مورد سایر اجزای کلام هم می‌افتد و پهنهٔ نمایش **زمان** را به دست عروض قبض و بسط می‌دهد. آخماتووا شاعری بود بسیار عینی‌پرداز ولی تصویر ذهن هر قدر تجسّمی‌تر باشد آن تصویر به علت وزن شعری خود ارتجالی‌تر می‌شود. هیچ شعری هرگز برای شرح ماجرا سروده نشده همان طور که زندگیِ هیچ‌کس برای آگهی ترحیم سپری نشده است. آن چیزی که موسیقی شعر می‌دانیم اساساً طوری بازساخته می‌شود 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 می‌گیرد و به آن خصلتی سه بُعدی می‌دهد. قدرت اشعار آخماتووا حاصل توانمندی او از حیث القای حرکت خرامان حماسی و غیرشخصی موسیقی است که خصوصاً در سنین بیست سالگی‌اش جفت کامل محتوای شعرش می‌شود. 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 بی‌پایان 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 می‌شود و فقط محتوایی تک بُعدی روی کاغذ باقی می‌گذارد. از طرف دیگر، خوانندهٔ غیرروس 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 می‌تواند موانع یا سدهای زبانی را هر قدر که بخواهد بالا ببرد. آخماتووا که اسیر هر دو مانع است و فقط سدّ زبانی او است که نشان از فروپاشی دارد.

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 کم‌حجم 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 شده بود 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 می‌بردند) متقاعد کنند به این که آخماتووا زنده و سلامت و سرسپرده است. این دفترها کلاً شامل پنجاه قطعه می‌شد 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[1] 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 نمی‌توانست از آخماتووا داشته باشد، این امتیاز را به او داد که شاعری شهره به حدیث نفس باشد.

به جرأت می‌توان گفت که منطق حکومت چنین حکم می‌کرد و ادامهٔ آن موج تخریب و اعدامهای دههٔ بعد و نیمی از کلّ حلقهٔ دوستانش بود (از جمله ولادیمیر ناربوت[2] و اوسیپ ماندلشتام[3] که هر دو شاعر بودند و از دوستان نزدیکش.) این موج با دستگیری پسرش لِف گومیلوف[4] و همسر سومش نیکلای پونین[5] 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 تیره‌ترین سالهای کل تاریخ روسیه باشد و مسلماً تاریک‌ترین سالهای عمر آخماتووا نیز بود. رهاورد این ایام یا دقیق‌تر 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 عاشقانه‌اش. مرگ که آخماتووا آن را بیشتر به عنوان راه‌حلی برای این یا آن تنش عاطفی خود

1. Nikolai Gumiliov
2. Vladimir Narbut
3. Osip Mandelstam
4. Lev Gumiliov
5. Nikolai Punin

در اشعارش فرامی‌خواند، تبدیل به واقعیتی بسیار معمولی برای هر عاطفهٔ مهم شد. مرگ که صنعتی بدیع بود بدل به شبحی شد که کلام را به کام درمی‌کشید.

اگر آخماتووا توانست به سرودن ادامه دهد به این دلیل است که سخن هزل مرگ را در خود فرو می‌کشد و یک دلیل دیگر این که از زنده ماندن خود احساس گناه می‌کرد. در قطعاتی که شعر تاج گل برای اموات را می‌سازند قصد او این است که رفتگانش بحر عروض را فرو بلعند یا دست کم به آن پا گذارند. آخماتووا نمی‌خواست مرگ خویش را «جاودانه» کند چون اکثر این رفتگان خود مفاخر ادبی روس بودند و خود مایهٔ جاودانگی خویش. او فقط می‌کوشید از پس بی‌معنایی وجود که ناگهان بر اثر نابودی سرچشمه‌های معنایی وجود در برابرش دهانه گشوده بود برآید؛ او می‌خواست با عادت دادن امر لایتناهی به سایه‌های 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 سوگمویه‌هایش به گوش می‌رسد. این صدا یا به صورت استعمال قافیه‌بندیهای زائد و من‌درآوردی یا به شکل استفاده از مصراعی بی‌ربط و معترضه است که رشتهٔ روایت را قطع می‌کند. اما اشعاری که فقط در سوگ کسی سروده، فارغ از این زیاده‌رویهای عاطفی است و گوئی شاعر نمی‌خواسته 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 می‌کند یا در عالم فرشتگان، از خود دریغ می‌کند.

مرگ به صورت یک مضمون، عیار معتبری است برای پی بردن به اخلاقیات یک شاعر. شعرا غالباً از «مرثیه سرایی» برای ترحم به حال خود یا برای سیر به ملکوت که حاکی از برتری ضمیر مغفوله به فانی یا اکثریت (زنده) به اقلیت (مرده) است استفاده می‌کنند. اما آخماتووا هرگز چنین نکرد. آخماتووا به جای ایراد وصفی کلی دربارهٔ رفتگانش، دست به توصیف ریز و دقیق آنها می‌زند چون شعر او راجع به اقلیتی است که از هر حیث بهتر می‌تواند خود را با آنها یکی بداند. شعر او فقط توصیف یکایک کسانی است که می‌شناسد و می‌داند که نمی‌خواستند وسیله‌ای بشوند برای رسیدن به مقصدی خاص، اگرچه مقصدی باشد چنین و چنان.

بخوبی پیداست که چاپ اشعاری از این قبیل و حتی نوشتن یا تایپ کردن آنها ممکن نبود. آخماتووا فقط می‌توانست اینها را به حافظه خود یا به شش و هفت تن دیگر بسپارد چون به حافظه‌اش اطمینان نداشت، گهگاه مخفیانه به سراغ این و آن می‌رفت و می‌خواست 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 می‌برد و آخماتووا هجده سال تمام برای آزادی‌اش 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 هرگونه امید و بسا عقل خود را از دست می‌داد.

با این همه، اگر رکوییم آخماتووا به دست مقامات می‌افتاد، فاتحهٔ مادر و پسر خوانده بود. رکوییم مجموعه‌ای شعر بود در وصف مشقات زنی که پسرش در بازداشت به سر می‌برد و مادر پشت دیوار زندان با بسته‌ای به بغل انتظارش را می‌کشد و در ادارات دولتی سرگردان می‌دود تا بداند عاقبت فرزندش چه می‌شود. 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 سوگنامه‌ای است در احوال سوگواران، در احوال مادرانی که در عزای پسر نشسته‌اند، زنان بیوه شده، و گاه مثل خود شاعر در احوال هر دو. این شعر نوعی تراژدی است که همسرایان پیش از قهرمان می‌میرند.

احساس مهر و شفقت چنان در زیر و بمهای گوناگون این رکوییم موج می‌زند که فقط می‌توان گفت تحت تأثیر مذهب ارتدوکس سرایندهٔ شعر است؛ اوج حس همدردی و بخششی که این اثر را به عمق جان می‌نشاند، 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 نمی‌تواند به فهم احوال این بیوه‌گی 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 گارینکایی نمی‌توانست این بار گران را تحمل کند. آنا آخماتووا توانست و گویی می‌دانست که این تخلص چه برکاتی خواهد داشت.

در تاریخ ادواری هست که در آنها فقط شعر می‌تواند با فشردن واقعیت در جامهٔ چیزی قابل فهم، چیزی که جز در این صورت در ذهن نمی‌ماند، به سراغ واقعیت برود. به این معنا

باید بگوئیم که تخلص آخماتووا را کلّ ملت روس برگزید و علت محبوبیت او نیز همین است و مهم‌تر این که او با این تخلص توانست خطاب به ملتش بگوید و آن چه را ملت نمی‌دانست 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. همین، کم و بیش حداکثر چیزی است که شخص می‌تواند از عالم نور دریافت کند.

این دو چشم‌انداز 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 کلمه‌اند. اشعار آخماتووا باقی می‌مانند چون قدمت زمان بیش از قدرت حاکمه است، آری می‌مانند 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

منتشر شد:

به دنبال حسن صبّاح
(داستان زندگی خداوند الموت)
نوشتهٔ: یوسف علیخانی

انتشارات ققنوس ـ خیابان انقلاب ـ خیابان شهدای ژاندارمری ـ شمارهٔ ۲۱۵
تلفن ۶۶۴۰۸۶۴۰

* آنا آخماتووا در دوران ممنوعیت چاپ آثارش در مسکو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی