آخماتووا*

سام درایور
ترجمهٔ محمد مختاری

آخماتووا یکی از چشمگیرترین چهره‌های نسل شاعران بزرگ روس است که پیش از جنگ جهانی اول به کمال رسیدند. دوران او که اکنون عصر بزرگی در شعر روس تلقّی می‌شود برای شاعرانش دوران هولناکی بود. در میان شاعرانِ قدرِ اوّل تنها آخماتووا بود که از دورهٔ «محاکمات بزرگ» جان سالم به در برد و سرانجام توانست، در سرزمین خود، آخر عمری آرام، احترام‌آمیز، و فارغ از رنج و مشقّت داشته باشد. در دههٔ ۱۹۲۰ آلکساندر بلوک در ناامیدی، و در حالیکه از بیماری و حملهٔ جنون در رنج بود، درگذشت. کمی بعد نیکالای گومیلیوف، نخستین شوهر آخماتووا، به عنوان ضدّ انقلاب به دستور دولت اعدام شد. «شاعر روستایی»، سرگیی یسینین، به دست خود به زندگی‌اش پایان داد، همچنانکه رهبر فوتوریستها، ولادیمیر مایاکوفسکی، نیز در ۱۹۳۰ خود را کشت. اوسیپ ماندلشتام، که یکی از بزرگترین شاعران روسیّه و از نزدیکترین دوستان آخماتووا بود، دستگیر شد و در ۱۹۳۸ در اردوگاه زندانیان جان سپرد. مارینا تسوتایوا دیگر شاعر بزرگِ این دوران در ۱۹۴۱ خود را حلق‌آویز کرد. باریس پاسترناک در سالهای آخر عمرش چندان ناسزا شنید که در آستانهٔ اخراج از اتحاد شوروی قرار گرفت و در حالی که نگران خطری بود که به خاطر او زندگی دوستان و نزدیکانش را

* برگرفته از کتاب نسل قلم آنا آخماتووا، سام درایور، ترجمهٔ محمد مختاری. انتشارات کهکشان ۱۳۷۵.

تهدید می‌کرد در ۱۹۶۰ درگذشت.

آخماتووا متقاعد شده بود که دست هوسباز تقدیر به او امکان داده است که از تهدید و تعقیب جان سالم به در برد و زنده بماند. اما همچنانکه آخرین سالهای نسبتاً آرام زندگی‌اش به پایان نزدیک می‌شد و شعرهای تازه‌اش بار دیگر در دسترس عموم قرار می‌گرفت به تدریج روشن می‌شد که او نه تنها آخرین شاعر بازمانده از آن دوران غریب است، بلکه یکی از گزیده‌ترین نمایندگانش نیز هست. غزلهای عاشقانهٔ بی‌تکلّف و صمیمانهٔ او که اساس شهرت و اعتبار اوّلیه‌اش بود جای خود را به مضامینی وسیع و خطیر بخشیده بود. او تجربیّات شگفت‌انگیزی را به شکل روایی طولانی بر سبک به کمال رسیدهٔ دورهٔ نخست خود، که به «سبک آخماتووا» معروف بود، افزوده بود. از جملهٔ این آثار رکوییم[1] است که در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ سروده شده است و فریادی حماسی است به خاطر مردم روسیّه که در چنگال وحشت استالینی گرفتارند و شعر بدون قهرمان[2] (۱۹۴۰ ـ ۱۹۶۲) که شاهکار اوست. این شعر نوعی تمثیل است با تفسیری دربارهٔ عصر و هنر ـ نوعی فرایاد آوردن، تأمّلی فلسفی، و نوعی بازخواست.

آخماتووا با این آثار و قطعات کوتاه‌تری که پس از مرگش انتشار یافت مقامی بالاتر از مقام نویسندگانی به دست آورد که پس از مرگ استالین به آنان اعادهٔ حیثیّت شد؛ او در واقع وقایع‌نگار و سخنگوی دوران خود شناخته شد، یعنی نماد سازش‌ناپذیریِ هنر در مواجهه با سرکوب و نظم تحمیلی بر ادبیّات.

انتشار اشعار آخماتووا در فاصلهٔ ۱۹۲۲ تا ۱۹۵۶، یعنی بیش از سی سال، در اتحاد شوروی ممنوع بود. تا نیمهٔ دههٔ ۱۹۵۰ بسیاری از مردم داخل و خارج کشور حتی نمی‌دانستند که او هنوز زنده است. تصور می‌رفت که او در یکی از بلایایی که از زمان انقلابِ پی در پی رخ داده بود از میان رفته است. نامش، اما هنگامی که دوباره به تدریج بر سر زبانها افتاد، عموماً با شأن و اعتباری والا و صداقتِ اخلاقی همراه شد و آثارش حجت نهایی دوران طولانی ستم و عذاب رسمی گردید.

آنا آندرییونا گارینکو[3] در بیست و سوم ژوئن ۱۸۸۹ در حوالی اودسا به دنیا آمد. آخماتووا نام خانوادگی مادربزرگش بود که مانند بسیاری از نامهای روسی از اصل و نسب تاتار است. همین امر تسوتایوا را واداشت تا در ۱۹۱۶ بنویسد: «این نام یک آه

1. *Rekviem*
2. *Poema bez geroia (Poem Without a Hero)*
3. Anna Andreevna Gorenko

بیکران است / و به عمقی هبوط می‌کند که بی نام است.» شاید تسوتایوا بیشتر لحن ظریف و غمگین شعرهای عاشقانهٔ آخماتووا را در نظر داشت، اما طنین تاتاری تخلص آخماتووا پیوندهای بسیارِ دیگری را در بافت شعرش تداعی می‌کند: چیزی از تاریخ اولیهٔ روسیه، چیزی از روسیهٔ کهن و مسکوی قرون وسطا و راه و رسمِ زندگیِ پدرسالارانهٔ قدیم.

خانوادهٔ آخماتووا کمی پس از تولد او به تسارسکویوسلو[1]، نزدیک پطرزبورگ، نقل مکان کرد که پیوندهای بسیار و خاصّی با تاریخ و فرهنگ روسیه داشت. کاخ تابستانی، یا ورسایِ کاترین کبیر، با پارک وسیعش و بناهای یادبود پیروزیهای ملی در اینجا قرار داشت، به اضافهٔ خاطرات آلکساندر پوشکین که سالهای تحصیل خود را در دبیرستان دولتی همین جا گذرانده بود. پوشکین و شعر، همراه با تاریخ فرهنگ روسیه، دو موتیف اصلی شعر آخماتووا شد که مضمون عاشقانهٔ مسلط بر آثار نخستین او را همراهی می‌کرد.

آخماتووا سالهای کودکی‌اش را در تسارسکویوسلو «در سکون و سکوتی الگویی، در کودکستان سرد قرن تازه» گذراند. بیشتر همانجا به تحصیل پرداخت، اگرچه تحصیلات ادبی پیشرفته را بعداً در پطرزبورگ دنبال کرد. هنوز دختر مدرسه‌ای بود که به شاعر نوخاسته گومیلیوف برخورد، و پیوند نزدیکی با او برقرار کرد. هر دو جوان تحت تأثیر ایناکینتی آننسکی شاعر استاد قرار گرفتند که مربی فاضل گومیلیوف بود. کمی بعد این زوج جوان جزئی از شور و هیجان روشنفکری در محافل قلندرانه ـ هنری پطرزبورگِ پیش از جنگ شدند. در همین ایام دو بار به پاریس سفر کردند، نخستین سفر در ۱۹۱۰ سفر ماه عسلشان بود. در ۱۹۱۱ نیز باز به پاریس رفتند. این زمان دورهٔ جوش و خروش بزرگ خلاق در هر دو پایتخت، و یکی از دوره‌های بارورسازی متقابل سریع روشنفکری بود. پاریس تازه از راه مقالات ملکیور دو ووگوئه[2] ادبیات روسی را کشف کرده بود و بالهٔ روسی سرگئی دیاگیلف در همان ایام چون انفجاری اروپای غربی را به لرزه درآورده بود.

هنگامی که این دو شاعر سودایی بلندپرواز به پطرزبورگ بازگشتند، کانون گروهی از نویسندگان کم و بیش همفکر و هم‌سلیقه شدند که از مصاحبت یکدیگر لذت می‌بردند و به طور جدی نیز به شعر می‌اندیشیدند و از شعر سخن می‌گفتند. اینان به رغم اختلافاتشان بر این نظر متفق بودند که دورهٔ «مکتب» شعری مسلط، یعنی سمبولیسم، به

1. Tsarskoe Selo

۲. Melchior de Vogüé، (۱۸۴۸ ـ ۱۹۱۰). نویسنده و منتقد فرانسوی.

سر آمده است، و می‌گفتند که اشتیاق و آرزوی متافیزیکی این مکتب به «دنیاهای دیگر» آن را از دنیای واقعی بسیار دور کرده است، و سمبولیستها امکانات وسیع و غنی دنیای واقعی را برای شعر از دست داده‌اند. این گروه نخست خود را «صنف شاعر» معرفی کرد، نامی که بیشتر بر فن و صنعت شعر تأکید داشت تا بر الهام یا کشف و شهود عرفانی. نامی که بعداً برای جنبش پذیرفته شد، و هنوز هم به کار می‌رود، آکمئیسم بود. گومیلیوف و نظریه‌پردازان گروه مدعی بودند که این اصطلاح نه چندان توصیفی، علاوه بر صنعتگری، بر «رجعت به سیارهٔ زمین»، و ادراک مجدد اشیا دلالت دارد، مانند «ادراک آدم در سحرگاه خلقت».

در فرانسه و در میان نویسندگان انگلیس نیز در همان زمان عقاید مشابهی جریان داشت. ژول رومن و گروهش در پاریس، و ازرا پاوند در انگلیس نیز بیشتر از همین‌گونه مسائل سخن می‌گفتند؛ و این امر با زمانی که تی. اس. الیوت عقایدش را دربارهٔ نیروهای برانگیزندهٔ شیء در شعر تدوین و تنظیم کرد فاصله زیادی نداشت. در روسیه فوتوریستها و گروههای دیگر همراه با آکمئیستها در حال بازاندیشی به مناسبات میان واژه و شیء و استعاره بودند. آنان با رویکردهای تازه، متفاوت، و غالباً بسیار ثمربخش به مسئله پاسخ می‌گفتند ـ دست‌کم تا زمانی که نظم تحمیلی فزاینده بر ادبیات در اواخر دههٔ بیست به تأمل و آزمایش در شعر پایان بخشید.

هر دو جنبش پُست سمبولیست در مجادلات گرم و پرهیجانشان به رد یا دست‌کم پنهان کردن پیوندهاشان با اسلاف سمبولیست خویش متمایل بودند. اما در عین حال این جنبشهای جدید آنچه را نو بود و با روح زمان همنواخت بود فرامی‌گرفتند. بدین سان آکمئیسم از آغاز توانست یکی از بزرگترین شاعران مدرن روس، یعنی اوسیپ ماندلشتام را به خود جذب کند، با اینهمه، این شعر آخماتووا بود که پیش از همه به عنوان نمونهٔ اصول آکمئیستی مشخص و شناخته شد. نخستین کتاب او شامگاه[1] (۱۹۱۲)، پیش از اینکه حتی بیانیه‌های آکمئیستی نوشته شود سروده شده بود (یکی از این بیانیه‌ها تألیف گومیلیوف بود). به نظر می‌رسد کتاب آخماتووا در تجسم این رویکرد تازه به شعر غنایی، دقیق‌ترین زخمه‌ای بود که به تار اصلی نواخته می‌شد. این کتاب و اثر بعدی و قرینه‌اش، باغ گل[2] (۱۹۱۴)، که در میان منتقدان و عموم مردم توفیق بسیاری به دست آورد، دو مجلّد کوچک و بی‌تکلف بودند که توفیق اولیهٔ آکمئیسم تا اندازهٔ زیادی مدیون آنها بود.

1. *Vecher* (Evening)
2. *Chetki* (Rosary)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* آنا آخماتووا در زمان چاپ دومین کتابش

اکنون به سبب توجه بی‌اندازه به مایاکوفسکی و فوتوریستها، به یاد آوردن اینکه عقاید شعری آغاز دههٔ بیست روسیه، تقریباً به تساوی میان هواداران آخماتووا و مایاکوفسکی تقسیم شده بود، دشوار است. با اینهمه، هر دو جناح، در این عقیده که، به گفتهٔ رومن، «شعر در بیست سالهٔ آغاز قرن غالباً پیوند خود را با امر واقعی و حتی با احساس آن از دست داده است» سهیم بودند. از این گذشته، دلبستگی نسل پیشین به فلسفه‌های رازآمیز، فضل و دانش تقریباً پرخاشگرانهٔ آنان، و کشش شان به سمت علوم غریبه به شعری انجامید که دریافتش حتی برای آشنایان نیز غالباً دشوار و گاهی راه بردن به معنایش ناممکن بود.

آکمئیستها نیز، همانند آنتسکی، وجود «دنیاهای دیگر» را انکار نمی‌کردند، بلکه آن دنیاها را برای شعر معاصر صرفاً نامناسب می‌دانستند. بدین ترتیب، هنگامی که تغزلات عاشقانهٔ آخماتووا، که به طرز فریبنده‌ای ساده بود، منتشر شد، نه تنها مورد استقبال پرشور خوانندگان قرار گرفت، بلکه پژوهشگران و منتقدان نیز از آن استقبال کردند ـ پژوهشگران و منتقدانی که چشم انتظار تجسمی از «جریانهای نو» بودند که وجودش را در شعر روس احساس می‌کردند. شعر «ترانهٔ آخرین دیدار»[1] که در مجموعهٔ شامگاه درآمد، احتمالاً یکی از معروف‌ترین شعرهای آخماتووا و نمونهٔ بارزی است از کارهای نخستین او در متن «جریانهای نو»:

پس سینه‌ام درمانده‌وار سرد شد
اگرچه گامهایم سبک بود.
دستکش دست چپم را
به دست راست کشیدم.

پله‌ها بسیار می‌نمود،
گرچه می‌دانستم تنها سه پله هست.
میان درختان افرا، نجوایی پاییزی
تمنا می‌کرد: «با من بمیر!»

من فریب خوردهٔ سرنوشتِ

1. "Pesnia poslednei vstrechi" (Song of the Last Meeting)

یأس آور، دمدمی و ستمکارم هستم.»
پاسخ گفتم: «محبوب من!
من نیز. پس با تو خواهم مرد...»

این ترانهٔ آخرین دیدار است
نظری برافکندم به خانهٔ تاریک.
تنها در اتاق خواب شمعها می‌سوخت،
با شعلهٔ زرد بی‌اعتنا.*

ترجمه‌هایی از این نوع که صرفاً به ارائهٔ معنا و مفهوم اولیهٔ واژه‌ها می‌پردازند نمی‌توانند کمترین نشانه از مهارت و نوآوری آخماتووا را در فنون نظم‌پردازی عرضه کنند. بخش اعظم هیجانی که از شعرهای کوتاهی نظیر این شعر در خواننده پدید می‌آید دقیقاً از تنش میان عادی بودن زمینه‌ها و طرز بیان از یک سو و ظرافت و پیچیدگی آهنگها و الگوهای آوایی از سوی دیگر حاصل می‌شود. در دوره‌ای که به قول گومیلیوف شاعران آگاهانه در صدد «شکستن قید و بندهای وزن و قافیه» برآمدند آخماتووا یکی از معدود کسانی بود که چنین کاری را با موفقیّت به انجام رساند. او حتی روشی را برقرار کرد که معمولاً به عنوان «روش آخماتووا» پذیرفته شده است و به تعبیری «ترکیب دوهجاییها و سه هجاییها» نام دارد (اصل شعر بالا در این وزن سروده شده است).

در دوره‌ای که قواعد و قوانینِ مستقرِ نظمِ شعر مورد تردید قرار می‌گرفت، آخماتووا ترجیح می‌داد که در حاشیهٔ آنچه قانون و قاعدهٔ مجاز می‌شمرد کار کند، یعنی استفادهٔ کامل از جوازهای موجود. هنگامی که معیارهای پذیرفته شده را تغییر می‌داد بیشتر با اصلاح فرمی که به راحتی قابل تشخیص بود عمل می‌کرد تا با ردّ آن معیارها به تمامی، چنانکه روش بسیاری از معاصرانش بود.

*. گزارهٔ این شعر از ترجمه‌ای است که سام درایور نویسندهٔ این کتاب از مجموعهٔ اشعار آخماتووا به زبان روسی، چاپ لنینگراد ۱۹۷۶، به ویراستاری و. م. ژیرمونسکی نقل کرده است. روایت سام درایور از شعر آخماتووا در بسیاری از موارد با روایت مترجمان دیگر تفاوتهای گاه اساسی دارد، از جمله با ترجمهٔ همین شعر در مجموعهٔ دو زبانی (انگلیسی ـ روسی) اشعار آخماتووا چاپ مسکو ۱۹۸۸، به ترجمهٔ ایرینا ژلتسنووا. یادآور می‌شوم که چنین اختلافی به ویژه در شعر بلند رکوییم نیز میان ترجمه‌هایی که از سام درایور، جورج روی، ریچارد مک کین، و گراهام وبناکر در اختیار دارم دیده می‌شود. منتها از آنجا که در این کتاب مجال پرداختن به همهٔ این اختلافها و گونه‌ها نیست، فعلاً به همین تذکر بسنده می‌کنم. م.

آخماتووا به فراتر بردن حدّ و مرزهای قافیه نیز یاری کرد. آنچه را پیش از آن قافیهٔ «آزمایشی» یا حتی «قافیه بازی» تلقی می‌شد تثبیت کرد. الگوی آوایی او غیرعادی و استثنایی بود و حتی پژوهشگران آن را مادهٔ خام مناسبی برای تحقیقات وزین زبانشناختی در نظریهٔ نظم‌پردازی تشخیص دادند. مثلاً اصل شعرِ یاد شده ارتباط جالب توجهی را میان کاهندگی مستمر آواهای واکه‌ایِ مؤکد و منظور معناشناختی مصراعهایی که این واکه‌ها در آنها به کار رفته‌اند نشان می‌دهد. بالاترین نواخت در مصراعِ «اگرچه گامهایم سبک بود» پدید می‌آید، در حالیکه پایین‌ترین نواخت مربوط به مصراعهایی از آخرین قسمت شعر، یعنی «نظری برافکندم به خانهٔ تاریک» و «با شعلهٔ زرد بی‌اعتنا»، است. از جنبهٔ معناشناختی آخماتووا به روش مشابهی، اگرچه غالباً بسیار پیچیده‌تر، کیفیت عاطفی واژه‌هایش را افزایش می‌دهد.

با این همه، این خود واژه است ـ واژه در مقام واژه، نوع کاملاً غیرمنتظره‌ای از بیان شعری ـ که توجه نخستین منتقدان آخماتووا را به خود جلب کرد. در شعر او انتزاعات بی‌روح و لفاظیِ مطنطنِ نسل پیشینِ سمبولیستها از میان رفته بود و به جای آنها زبان معمول به کار گرفته شده بود ـ واژه‌هایی القاگر وزن و جرم و بافت، یعنی واژه‌هایی نشانگر دنیای آکمئیستها.

حوالی آغاز قرن، زبانشناسانی چون آلکساندر پاتبنیا[1] در روسیه به بازاندیشی دربارهٔ ارتباط میان واژه‌ها و شعر پرداخته بودند. دریافتهای آنان را شاعرانی چون ماندلشتام منعکس می‌کردند؛ بعد هم منتقدان فورمالیست بر آنها تأکید کردند. در واقع این دوران راه کاملاً نویی را در نگرش به شعر بازیافته بود. این اظهار نظر مشهور پاتبنیا که «شعر و نثر پدیده‌هایی زبانشناختی‌اند» نوعی بهره‌گیری از استدلالِ مبتنی بر دُور نبود، بلکه بیشتر ردّ این عقیدهٔ قدیمی بود که «شعر تصویر است.» همچنانکه این اظهار نظر جدیدتر را نیز که شعر «اندیشیدن در تصاویر» است، یا به طور کلی تصویرگری ویژگیِ شعر است، ردّ می‌کرد. دید دوران بر این مبتنی بود که خودِ واژه فی نفسه ارزشمند است و نه صرفاً به این دلیل که وسیله‌ای است برای استعاره. شاعران آگاهانه می‌کوشیدند از این موضع برای بازگرداندن ارزش به واژه و «شیئیّت» به شیء بهره بگیرند. «صورت شیء دادن به مجردات» در شعر آخماتووا و «واقعیت بخشیدن به استعاره» در شعر مایاکوفسکی (یا تا آنجا که به این امر مربوط است نظریهٔ «زبان ماورای معنیِ» ولیمیر خلیبنیکوف) رویکردهای صرفاً متفاوتی به همین هدف بودند.

1. Aleksandr Potebnia

منتقدان معاصر اینگونه اشعار را معرّف ادراک تازه‌ای از جهان دانستند. جزئیات پیش‌پا افتاده و ملموس ـ دستکش، پلکان، پنجرهٔ اتاق خواب ـ استعاره‌هایی را برای چیزهای دیگری جز خود اشیاء ارائه نمی‌کنند، اشیائی که با کنار هم قرارگرفتن در یک متن معین قدرت تداعی خاطرهٔ خاص خود را دارند.

منتقدان از گرایش کلی آکمئیستها به ملموس نشان دادنِ مجردات نیز سخن گفتند: مثلاً در اینجا سینه به جای «جان»، «روح»، یا حتی «دل» است که تقریباً انتزاعی است. به همین گونه اندیشهٔ حرکت (و احساس مربوط به آن) در مادّیت ماجرا بیان می‌شود. سرمای فزاینده در سینه، مادیت‌یافتن طردشدن را بیان می‌دارد. بی‌اعتنایی تصنّعی به این ضربهٔ روحی با سَبُکی گامها منتقل می‌شود. اندوه، غرور جریحه‌دار و آشفتگی با تصویر عوضی پوشیدن دستکش یک دست به دست دیگر نشان داده می‌شود. همین ادراک حسیِ درهم و برهم، با اشتباه گرفتن شمار پله‌ها، تقویت می‌شود (از این گذشته القای احتمالی اشک و اشاره‌ای محتمل به سکندری خوردن نیز وجود دارد).

اعمال و حرکات نیز با تمهید دیگری که از تمهیدات خاصّ آخماتوواست ـ یعنی گنجاندن آنها در صحنه‌های نمایشی کوتاه ـ حالت ملموس‌تری پیدا می‌کنند. استفاده از واژگان روزمرّه با استفاده از نحو و آهنگ کلام محاوره‌ای تکمیل می‌شود و غالباً به صورت نوعی دیالوگِ کمرنگ شده عرضه می‌شود. اگرچه بیشتر شعرهای تغزّلی چهاربندی یا کمتر است و هر بند نیز چهار مصراعی است، شاعر معمولاً ترتیبی اتخاذ می‌کند که هر شعر نشانگر فضای محیط و حتی غالباً نشانگر وقت یا سال باشد تا همه به تأثیر عمومی واقعیتی معیّن، اگر نه دقیقاً واقعیت محض، یاری کنند.

فضا و محیط انتخاب شده، همچنانکه در شعر بالا دیده می‌شود، غالباً شکل یک خانه (نمای ساختمان یا درون خانه) یا اطراف آن (باغ، نارنجستان، میدان کریکت، و...) را به خود می‌گیرد. معمولاً این فضا و محیط فقط با چند جزء از معماری یا اثاثیه نشان داده می‌شود (در این شعر پله‌ها و جای دیگر نردهٔ پلّه، ستونچهٔ طارمی، درِ حیاط، نئو، قرنیز، پشت‌دری قلابدوزی و نظایر اینها). این تمهید در شعر آخماتووا آنقدر تکرار می‌شود که از همان آغاز به نوعی نظام نمادین ساده اما مؤثر که اجزای خانه را به کار می‌گیرد تحول می‌یابد. در این نظام، خانهٔ خالی نمایندهٔ غبن و خُسران عظیم است؛ خانهٔ دور از دسترس، طرد شدن است؛ خانهٔ متروک، تنهایی است؛ و درها می‌توانند تأکیدی بر شیء محبوب یا مطلوب باشند که غالب اوقات نیز قفل یا بسته‌اند. پنجره‌ها همچون چشمان یک خانه عمل می‌کنند و همانند مثال اخیر، باری عاطفی را انتقال می‌دهند. در

این شعر پله‌ها، از درگاه تا خانه، نه تنها عزیمت، بلکه آشفتگیِ پس از جدایی (احتمالاً جدایی نهایی) را نیز ارائه می‌کنند. خانه تاریک است ـ یعنی دیگر پذیرای تو نیست (در شعرهایی با حال و هوایی امیدوارانه‌تر، خانهٔ روشن نمایندهٔ درود و خوشامد است). تنها پنجرهٔ اتاق خواب روشنایی دارد که آن هم «بی‌اعتنا» و بی‌احساس است.

شعر آخماتووا متکی به تمهیدات سنتی یا اشکال مبتنی بر مقایسه (تشبیه، استعاره، و غیره) یا مجاورت (رابطه کلّ به جزء و مانند آن) نیست. بلکه متکی بر همنشینی اشیاء در متن است و این همنشینی قدرت تغزلی شعر را به طریقی منتقل می‌کند. توجه شود که در شعر بالا صنایع بدیعیِ سنتی بندرت دیده می‌شود. ممکن است استدلال شود که روشنایی شمع، در آخر شعر، نمونه‌ای از سوء تعبیر احساساتی و مورد خاصّی از شخصیت بخشیدن به اشیاء است، یا شاید دربارهٔ خش خش برگها نیز همین گونه ادعا شود. اما «شخصیت بخشیدن» در مورد روشنایی شمع آنچنان محدود و اندک است که آدم را در کاربرد این اصطلاح به تردید می‌افکند؛ سوء تعبیر احساساتی در مورد برگهای پاییزی نیز کلیشه‌ای‌ترین مورد در مجموعهٔ آثار شاعر است و مشکل بتوان گفت آمیزه‌ای استعاری ارائه می‌دهد. تأثیر شعر بر چنین صنایع کهنه‌ای متکی نیست، بلکه بر چیزی مبتنی است شبیه به آنچه «توازی روانشناختی» خوانده شده است. این بیان یا توصیفِ برخی از پدیده‌های خارجی است که در کنار پرسونای شعر نشانده می‌شود، با این نتیجه که خواننده، نه بر اساس مقایسه و نه بر اساس ربطی منطقی و قابل توجیه، ارتباط و پیوندی احساسی را درمی‌یابد. در بند دوم شعر بالا نمونهٔ گویایی از این تمهید به کار رفته است: برای پیوند میان سه پله و کلماتی که از صدای خش خش پاییزی به گوش می‌رسد توجیهی واقعاً منطقی وجود ندارد؛ با این همه به گونه‌ای قابل درک است که مُردن خود آرزویی است.

در قیاس آوریید شعر «هم گریستم و هم توبه کردم»[1] (۱۹۱۱) را که با نمونهٔ مشخص‌تری از همان تمهید آغاز می‌شود. فشار ندامت در فضای سنگین پیش از توفان احساس می‌شود:

هم گریستم و هم توبه کردم،
آه‌ای کاش آسمانها می‌غرّیدند!
دل افسرده‌ام خشک بود

1. "Ia i plakala i kaialas"

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* آنا آخماتووا در فانتین هاوس پایان دهه ۱۹۲۰

در خانهٔ غیرقابل زندگی‌ات.
رنجی که من می‌شناسم قابل تحمّل نیست،
شرم در مسیر بازگشت...
چه نفرت‌انگیز است داخل شدن به خانهٔ آن که دوست نمی‌داری،
آن که آرام است و فروتن.
با زینت و آرایشم به سویش تعظیم خواهم کرد؛
گردنبندم جلنگ جلنگ خواهد کرد
و او تنها خواهد پرسید: «زیبای من!
کجا برایم دعا می‌کردی؟»

در کنار نمونه‌های خاصّ «توازی روانشناختی»، تمهیدات دیگری که در بالا مطرح شد نیز تکرار می‌شود. مثلاً در باب تصویرهای خانه، واژهٔ روسی nezhiloi که در اینجا «غیرقابل زندگی» ترجمه شده است، هم به معنای «نامسکون» است و هم به معنای «غیرقابل سکونت»: خانه‌ای عاری از عشق.

هر چند نیمهٔ نخست شعر بیان مستقیم اما نامشخص احساس است، جانشینی جسم به جای روح باز هم آشکار می‌شود و ملموس بودن ماجرا در خدمت انتقال احساسی مجرد قرار می‌گیرد. در نیمهٔ دوم شعر باز صحنهٔ کوتاهِ دراماتیکی را در داخل خانهٔ مورد اشاره مشاهده می‌کنیم که با شرح جزئیات واقعی و ساده‌ای همراه است که کارکردی بسیار حساس و حیاتی در شعر دارد. شرح جزئیات در شعر آخماتووا در بسیاری موارد به شرح جامه و زینت زنانه ـ در این مورد جلنگ جلنگ مهره‌ها ـ اختصاص می‌یابد.

قدرت عاطفی و احساسی شعر چندان هم از آن بیان عاطفی نیرومند در آغاز کار مایه نمی‌گیرد، بلکه ناشی از آن تظاهر پوچ و توخالیِ تصویر شده در پایان شعر است. این آخرین مصراع‌های شعر است که لحظهٔ مهم تغزلی را به شکل پشیمانی پس از فریبکاری برقرار می‌کند. در اینجا اشارهٔ روشنی هست به اینکه فریبکاری حساب شده بوده است و زینت و آرایش بدین منظور بوده که رفتن به کلیسا را القا کند: اگرچه دلیل واقعی‌اش قرار ملاقات بوده است. همچنان که پرسونا در شعر بازگشت به خانه، ریاکاری اجباری در سلام و احوالپرسی، و پرسش معصومانهٔ «مرد آرام» را، که قبحِ تمامِ فریبکاری را به یاد می‌آورد، تصویر می‌کند، رنج فریبی که ادامه دارد بسی تند و تیزتر می‌شود.

«منِ» تغزلی در این سنخ شعرها بعدها حتی بیشتر فاصله می‌گیرد، و غالباً نیز از طریق

کاربرد بیشتر اصطلاحات غیرشخصی و ابزار دستور زبانی مشابه که در زبان روسی موجود است؛ اما در زبان انگلیسی یافت نمی‌شود. شاعر به طور کلی تمایل زیادی دارد به اینکه پرسونای تغزلی خود را از پرسونای شعر جدا نگه دارد؛ تقریباً انگار خود را در یک آینه مشاهده می‌کند یا خود را به عنوان دوم شخص مورد خطاب قرار می‌دهد. دقیقاً همین امر است که در شعر مورد نظر، و به طور واضح‌تر در شعری که در زیر می‌آید، اتفاق می‌افتد. این فاصله گذاری مشخصه‌ای است که مانع از آن می‌شود که مضمون مشخصاً مسلّط عشق تراژیک، طرد شدن و وانهادگی، کسل کننده یا بیش از حدّ احساساتی شود:

پای شمایل، قالی نخ نما،
تاریک است اتاق سرد
و پیچک انبوه و سبز سیر،
درهم پیچیده، پنجرهٔ بزرگ را پوشیده است.

عطر خوشی می‌تراود از گلهای سرخ؛
شمع در برابر شمایل جزجز می‌کند و پت پت می‌سوزد.
گنجه‌های ملافه که دستان عاشق صنعتگر دهکده
به رنگ روشن رنگ کرده است.

و در پنجره، پشت‌دری قلابدوزی سپید می‌درخشد...
نیمرخت ظریف و مصمّم است.
انگشتان بوسه خورده‌ات را به طنازی
زیر دستمالت پنهان می‌کنی.

و تپیدن برای قلبت هولناک است؛
چه تأسف و اشتیاقی اکنون در آن است...
و در گلابتونهای مچاله‌ات پنهان است
بوی گهگاه حس شدهٔ دود توتون.

در اینجا ردیفی از تصویرهای آشنا هست (خانه، محیط ـ داخل خانه که با پنجرهٔ سراسر پوشیده تکمیل می‌شود ـ به اضافهٔ جزئیات ملموس دکور، لباس، و طرز آرایش). پس از آن چرخشی ناگهانی از پرسونای تغزلی به خطاب مستقیم در پی می‌آید، انگار پرسونای شعر خود را در آینه می‌نگرد. این فاصله گذاری غیرعادی بعدها چنان بسط می‌یابد که به جنبهٔ مهمی از شعر رشد یافتهٔ آخماتووا تبدیل می‌شود.

این گونه فاصله گذاری، همراه با لحنِ عمومیِ احساسِ مهار شده، رجحانِ اصطلاحات دستور زبانی غیرشخصی، و صرفه‌جویی دقیق در واژه‌ها، می‌تواند احساس به اوج رسیده را بدون احساساتی‌گری منتقل کند. آخماتووا همین طرز برخورد را در کنار هم نشاندن غالباً چشمگیر مقدّس و کفرآمیز نیز، چنانکه در اینجا می‌بینیم، در نظر می‌گیرد، بی آنکه به حساسیت‌های مذهبی خدشه‌ای وارد شود یا ذوق و سلیقهٔ والا لطمه‌ای ببیند. (اخلاف آخماتووا بویژه شیفتهٔ این شیوهٔ کنار هم نشاندن بودند و بدون درک روش او در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ حاصل کارشان بسیار نامطلوب بود، مانند مورد هجوآمیزی که در رمان پنین[1] ولادیمیر ناباکوف مطرح شده است.)

کنار هم نشاندن مقدس و کفرآمیز به لایهٔ عمیق‌تری از فلسفهٔ اخلاقی و اخلاق، وجدان، گناه و کیفر، تقصیر و کفاره مربوط می‌شود. این مضامین در شعرهای اولیه تلویحی است، اما در دورهٔ بعد جنبهٔ آشکار و عیانی پیدا می‌کند. بنابراین فعلاً می‌توان پرورش اینگونه مضامین را تنها در شکل تصویرهای مذهبی بسیار تکامل یافته ملاحظه کرد، تصویرهایی که غنا و رنگ فوق‌العاده‌ای به تغزل شعر می‌بخشد که به گونه‌ای الگویی موجز و مقتصدانه است. خود واژگان با واژه‌های کتاب مقدس و واژه‌های نیایشی آراسته می‌شود، مانند: جلیقهٔ عشای ربانی، شمایل، صلیب، ملائک مقرّب، بخوردانها، حجرهٔ راهب، همسر لوط، دختر هرودیاس[2]، و سلسلهٔ کاملی از قدیسین ـ گئورگیوس[3]، ائودوکسیا[4]، پاراسکوا[5]، یحیای تعمید دهنده، و غیره. پرسونای شعر غالباً بی خانه، تهیدست، آواره، و از سر تسلیم رضا داده به تقدیر خویش تصویر شده است ـ تصویری که بیشتر در سنت اورتودوکس کهن روسی قابل درک است تا در سنت

---

1. *Pnin*

۲. منظور سالومه (ح. ۱۴ ـ ح. ۶۲) دختر هرودیاس و هرودس فیلیپ است که در توطئهٔ قتل یحیای تعمید دهنده با مادرش، هردویاس، همراهی می‌کند.

۳. St. George ، (ف. ۳۰۳). شهید مسیحی، معروف به گئورگیوس اژدهاکش.

۴. Eudoxia ، (ف. ۴۰۴). ملکهٔ امپراتوری روم شرقی.

5. Paraskeva

پروتستان غربی یاکاتولیک رومی. در این سنت تسلیم و رضا به امتحانِ ایمان، نشانه‌ای از قدرت ایمان مسیحی است و پذیرش رنج وسیله‌ای است برای درک رنج مسیح. ترک دنیا، خانه، و وسایل آسایش می‌توانست به صومعه‌نشینی بینجامد، یا به سفر زیارتی، و یا به آوارگی ظاهراً بی‌هدف در زمین منتهی شود. از آنجا که مسلماً طرد اسباب و لوازم دنیا در پی تراژدیهایِ شخصیِ بزرگی پیش می‌آید، این آوارگان مقرّب خدا پنداشته می‌شدند و پیشگویی‌شان دقیقاً مورد توجه و تبعیت بود.

وجود ارجاعات مذهبی، باورهای اورتودوکس، و تمثالپردازی‌های کلیسایی در شعری که مضمون عشق زمینی بر آن مسلط است همنشینی قطعاً مؤثری پدید می‌آورد. این جنبه از شعر آخماتووا در دست نویسنده‌ای با حساسیت کمتر می‌توانست به نمونه‌های ناخوشایندی بینجامد ـ که انجامید. بدتر از همه این بود که این جنبه از شعر او، خواه از سر غفلت و خواه به عمد، بعدها بد تعبیر شد و مبنایی برای حمله به شعر آخماتووا در زمینه‌های اخلاقی شد ـ و بر این مبنا برای جوانان شوروی «زیانبار» قلمداد شد.

البته حالات و صورتهای اقتباس شده از مذهب اورتودوکس روسی، بخشی از مجموعهٔ مضامینی است که شاید بتوان آنها را میراث فرهنگی روس نامید. مسائل مضمونی وسیع‌تر و عام‌تر، گذشته از مذهب اورتودوکس، شکلهای بسیار دیگری نیز می‌پذیرند: مثلاً، شهرهای بزرگ و باستانی روسیه، مکانهای تاریخی‌اش، راه و رسم پدرسالارانهٔ کهن آن، زندگی روستایی، طبقات اجتماعی قدیمی، هنر عامیانه، و سنتها. مضامین مذهبی مستقل نیستند، بلکه جزء ارگانیک یک دستگاه مرتبط فرهنگی‌اند.

بدین ترتیب کاملاً قابل پذیرش و طبیعی است که پرسونایی که در یک شعر موجود اندیشمند و پیچیدهٔ پطرزبورگی و خو کرده به دخمه‌های قلندرانه است در شعر «ترانهٔ عامیانه»[1] (۱۹۱۱) به زنی تبدیل شده که زانو زده و علف هرز را در باغچهٔ سبزی وجین می‌کند و به دختری روستایی گوش می‌سپارد که در کنار پرچین برای عشق از دست رفته‌اش می‌گرید:

در طلوع آفتاب،
از عشق می‌خوانم؛
زانو زده در باغ،

1. "Pesenka" (Folk Song)

خُرفه می‌چینم.

می‌کَنم و پرت می‌کنم ـ
شاید مرا ببخشند.
دختری پابرهنه را می‌بینم
گریان در کنار چپر.

سخت است برایم زنگ شیون
برخاسته از صدای اندوه؛
سخت‌تر و سنگین‌تر از همه بوی گرمِ
خرفهٔ مرده است.

سنگی به جای نان
اجر من است.
تنها آسمان فراز سر من است
و صدای تو با من.

در سنت فرهنگ عامهٔ روسی، ترانهٔ عاشقانه ژانر زنانه است و موضوعش به طور نمونه عشق ناکامیاب است: عشق از دست رفته، وانهادگی، فریب خوردگی. بنابراین تعجب‌آور نیست که آخماتووا این ژانر را به کار برده است. با این همه او نمی‌کوشد به روش فرهنگ عامه بنویسد، بلکه صرفاً ترجیح می‌دهد مرجع قیاس را، مانند شعر بالا، ارائه دهد. گاهی هم گونه‌های استیلیزهٔ این شکل را مانند شعر زیر، به کار می‌گیرد:

از جشن قدیس آگرافینا[1]
او دستمال تمشک مرا گرفته است.
او خاموش است و چون داوود پادشاه سرخوشی می‌کند.
در سلول یخ زده‌اش دیوارها سفید است
و هیچکس با او حرف نمی‌زند.

1. St. Agrafena

باید بروم و بایستم بر درگاه،
باید بگویم: «دستمالم را به من پس بده.»

تفسیر این شعر وابسته است به جزئیات فرهنگ کهن روس، سنت فرهنگ عامهٔ روستایی، اورتودوکس روسی، و راه و رسم زندگی پدرسالارانه. تاریخ گذاری بر اساس تقویم کلیسا به تعیین مرجع قیاس یاری می‌کند. قدیس آگرافیناگونهٔ روسی شدهٔ قدیس آگریپینا[1]ست که جشنش پیش از روز یحیای تعمید دهنده (ایوان کوپالو[2]) یا چلّهٔ تابستان است. دستمال در اینجا جایگزین نوار قرمز، نماد دوشیزگی، است؛ تمشک نیز دوشیزگی را نمادینه می‌کند؛ و دستمال آغشته به رنگ تمشک تصویری مرکب از این دو نماد است. بدین ترتیب پرسونای ساده‌دل شعر در روز عید چلهٔ تابستان اغوا شده است. سپس عاشق که اکنون مغرور و سرد و دور است ـ مانند یک راهب وارسته ـ او را رها کرده است. توجه به تصویر سازی معمارانه در اینجا با اهمیت است که اتاق یا خانه با دری بسته تبدیل به سلولی می‌شود با درگاهی که کسی حق عبور از آن را ندارد.

در عین حال که نباید دربارهٔ جنبهٔ فرهنگی خاص روسی شعر آخماتووا مبالغه کرد، باید گفت این جنبهٔ بسیار مهمی است. آخماتووا خود از این جنبه به طور استعاری در یکی از اشعار مربوط به ۱۹۱۶ سخن می‌گوید. ارجاع به شهر اسقف‌نشین شمالی و باستانی نووگورود[3] اشاره به نژاد روس پیش از مسکوی شدن و مذهب اورتودوکس سختگیر و پرتوقع را در بر دارد: «در من قطره‌ای از خون نووگورود روان است / چون تکه‌ای یخ در شراب کف‌آلود.»

منتقدان از «روسی بودن» شاعر و اندیشه‌های خودشان دربارهٔ «روح روسی» سخت به هیجان آمده‌اند. البته حقیقت این است که پرسونای «روسی کهن» در آخرین شعری که به آن اشاره شد تنها نمونه در میان شماری از پرسونای مختلف است که تازه با کل شعر هم سازگار نیست. دوشیزهٔ روستایی وانهاده در «ترانهٔ عامیانه» یکی از پرسوناهای کاملاً متفاوت است و همین امر در مورد دختر دهاتی ساده‌دل که در شعر «باد ستمگر گرم می‌وزد»[4] در یک نتوی روشن‌باف در یک روز تابستان خواب می‌بیند صادق است. هیچ یک از این دو پرسونا به زن طرد شده از سوی عاشقش در «ترانهٔ آخرین دیدار» یا به

1. St. Agrippina
2. Ivan Kupalo
3. Novgorod
4. "Zharko veet veter dushnyi" (The Oppressive Wind Blows Hot)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* آخماتووا، با پسرش لف گومیلیوف و مادر گومیلیوف (۱۹۲۷)

همسر زیبا و بیوفا در شعر «هم گریستم و هم توبه کردم» شباهتی ندارد. علاوه بر این، در شعرهای دیگر به پرسوناهایی همچون شاعرِ روشنفکرِ دلهره‌آورِ شب‌نشینی‌های ادبی بانوی فاخر اشرافی با کلاه پردار سوار درشکه در جنگل بولونی، و نیز به زنی گدا، فردی سرگردان، و یک زائر هم برمی‌خوریم. اما با آنکه این پرسوناها بسیار متفاوت هستند، موضوع شعرها ثابت می‌ماند: عشق تراژیک یک زن. شعرهای بسیار کمی، شاید کمتر از ده درصد از کل شعرها، با این مضمون مسلط بی ارتباطند. این شعرها بیشتر با طبیعتِ خودِ شعر سروکار دارند و پس از ۱۹۱۴ نیز، که حوادث یکی پس از دیگری برهم می‌انباشت، خود روسیه تبدیل به موضوع شعر گردید. محدودیت مضمون، چنانکه منتقدانِ کمتر اندیشمند احساس کرده‌اند، نوعی شیفتگی بیمارگونه و ناشی از ساده‌دلی نیست، بلکه مطلبی است مربوط به انتخاب آگاهانهٔ سبک. آخماتووا هرگز از این امر مستقیماً سخن نگفت. هر چقدر که دوست داشت دربارهٔ شعر و نظریهٔ شعری سخن بگوید، از نوشتن دربارهٔ رویهٔ هنرش پرهیز می‌کرد. با این همه مقاله‌ای که در دورهٔ اول شاعری‌اش نوشت حاوی مطلب روشنگرانه‌ای درباره مسئلهٔ مورد نظر است. این مقاله یک نقد و بررسی کوتاه است که در ۱۹۱۳ در مرگ شاعر جوان نادیژدا لووا[1]، و به مناسبت انتشار نخستین کتاب او پس از مرگش نوشته شد. آخماتووا می‌گوید: «چه عجیب است که زنان ـ که در زندگی واقعی نسبت به تمام افسونگریهای عشق چندان قوی و چندان حساسند ـ به هنگام نوشتن دربارهٔ عشق، تنها چیزی که می‌دانند عبارت است از عشقی عذاب‌آور، توأم با زیرکی بیمارگونه، و ناامیدکننده.» او در شعری در بیان دوبارهٔ همین اندیشه دربارهٔ وضع خودش صریحاً می‌گوید:

هرگز میندیش که در هذیان
و به ستوه آمده از اشتیاق است که
شوربختی‌ام را بلند فریاد می‌زنم:
چون این است حرفهٔ من.

مطلب قابل ملاحظه این است که موضوع اصلیِ محدود بیش از آنکه حاکی از تکرار مکرّرات خسته کننده باشد بر ابتکار هنری آخماتووا دلالت دارد. تنوع در پرداختن به موتیف واحد، فی‌نفسه، شاهکاری تکنیکی است.

1. Nadezhda L'vova

شش جلد کتاب شعر چاپ شدهٔ او در فاصلهٔ ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ نه تنها مواد مضمونی مشترکی دارند، بلکه انسجام سبکی قابل توجهی را نیز نشان می‌دهند. قطع نظر از خودداری فزاینده از بیان احساسی و عاطفی و حالت تسلیم و رضای بیشتر در قبال حوادثی که آخماتووا را در این دههٔ پرتلاطم گرفتار کرد، سخن گفتن از هر گونه تغییر مشخص در شعر او در این دوره دشوار است. همچنانکه منتقد شوروی، دابین[1]، بدرستی اظهار داشته است، «آخماتووای مبتدی وجود ندارد.» او با نخستین کتابش همچون شاعری رشد یافته ظهور کرد. در کتابِ نخستینِ او نیز به زحمت می‌توان شعرهایی یافت که در زمرهٔ آثار «جوانانه» یا «نوآموزانه» قرار گیرد. به همین گونه، به دشواری اثری از دورهٔ پختگی شاعر می‌توان یافت که مایه‌هایی از آن در شش کتاب نخستین او به طریقی نمایان نشده باشد. این شش کتاب نخستین را فقط به این دلیل نمایندهٔ به اصطلاح «دورهٔ نخست» شاعری او می‌نامیم که در پی آن وقفهٔ بیش از سی‌ساله‌ای افتاد که انتشار شعر آخماتووا به دلایل سیاسی ممنوع بود. شش کتاب دورهٔ نخست شاعری او عبارتند از: شامگاه، باغ گل، دستهٔ سفید[2] (۱۹۱۷)، بارهنگ[3] (۱۹۲۱)، در لبهٔ دریا[4] (۱۹۲۱)، و سال خداوندگار ما ۱۹۲۱[5] (۱۹۲۱).

در ده سالهٔ میان انتشار شامگاه و سال خداوندگار ما دنیای آخماتووا به هم ریخت. او که با انتشار باغ گل به عرصهٔ شهرت پرتاب شده بود و در دوران سکرآور پیش از جنگ در محافل ادبی و روشنفکری مورد احترام بسیار بود بسی زود به اوج موفقیت رسیده بود. ازدواجش با گومیلیوف از هر بابت توفانی و پرهیجان بود. پسرشان، لیف، که تنها فرزند آخماتووا بود، در ۱۹۱۲ به دنیا آمد. با آغاز جنگ ایام خوشی و آرامش به پایان رسید: آن زندگی شبانهٔ پایتخت با شعرخوانیها و شادخواریهایش، آن احترام و اعتبار زندگی در حومهٔ شهر، در تسارسکویه سلو، و آن روش زندگی پدرسالارانهٔ کهن در دل ملکی واقع در نواحی روستایی ایالت تویر[6]. با آغاز جنگ گومیلیوف وارد سواره‌نظام ارتش شد (او دو بار به سبب دلیری و تهوّرش در میدان نبرد نشان افتخار گرفت). در پی آشفتگیهای زمان، دوستان و شاعران محفلِ آخماتووا پراکنده شدند. وقتی که جنگ با

1. E. Dobin
2. *Belaia staia* (The White Flock)
3. *Podorozhnik* (The Plantain)
4. *U samogo moria* (At the Very Edge of the Sea)
5. *Anno Domini MXMXXI*
6. Tver'

وقایع انقلاب درآمیخت سختیها باز هم بیشتر شد. گومیلیوف که به لندن اعزام شده بود بلافاصله پس از وقوع انقلاب به روسیه بازگشت. اما ازدواجشان از تأثیر جدایی در امان نمانده بود، و آخماتووا و گومیلیوف از هم جدا شدند. آخماتووا تنها و در تنگدستی زندگی می‌کرد. اتاقش را با لوازم مخصوص باغی مبله کرده بود که از باغ کسی برداشته و آورده بود. به هر کار ملال‌آوری که می‌توانست به دست آورد می‌پرداخت. مدتی کارمند دفتری انستیتوی کشاورزی بود. یک بار او را در کانال آبوودنیی[1] دیده بودند که از بستهٔ کمک غذایی که بین نویسندگان توزیع می‌شد، و بی توزیع آن احتمالاً گرسنه می‌ماندند، شاه ماهی می‌فروخت.

گومیلیوف در ۱۹۲۱ به عنوان ضدانقلاب محکوم و اعدام شد. آخماتووا پیش از آن از زندگی عمومی کناره گرفته بود، اما به خاطر طبقه‌اش و پیوند گذشته‌اش با مردی که دشمن مردم بود دچار دردسر و تحت مراقبت بود. پس از ۱۹۲۲ هیچ سردبیری جرئت نداشت آثار او را برای چاپ و نشر بپذیرد. اما او همانند بسیاری دیگر از نویسندگان آن دوره به نوشتن ادامه می‌داد، منتها «برای کشوی میزش.»

وضعیت آخماتووا روز به روز دشوارتر می‌شد، اما تا ۱۹۳۴، یعنی آغاز وحشت استالینی، به هر حال وضعش قابل تحمل بود. پسرش، لیف، که تازه به سن قانونی رسیده بود به اتهاماتی ساختگی دستگیر شد؛ در آن سال دبیر حزب لنینگراد، سرگیی کیروف[2]، به قتل رسیده بود. واکنشهایی که این واقعه در پی داشت یک سلسله دستگیریهای سیاسی و بازجوییها و اعدامها بود که در تصفیهٔ بزرگ (۱۹۳۸ ـ ۱۹۳۵) به اوج خود رسید. محاکمات نمایشی و تصفیهٔ «دشمنان مردم» آغاز شد. جمعیت اردوگاههای زندانیان به اندازه‌ای باور نکردنی رسید ـ یعنی از شش میلیون تن در ۱۹۳۷ به ده میلیون در ۱۹۴۲ ـ ۱۹۴۰ افزایش یافت.

وحشت کور تنها به دلیل جنگ جهانی دوم و نیاز به متمرکز کردن تمامی کوششهای ملی در نبرد با ارتشهای متجاوز به پایان رسید. لیف که پس از نخستین دستگیری خود در ۱۹۳۵ آزاد شده بود دوباره در ۱۹۳۸ زندانی شد و به اردوگاه فرستاده شد. اما به هنگام جنگ آزاد شد تا در ارتش خدمت کند. حیثیت آخماتووا نیز «اعاده» شد و شعرهایی که با مضمون روسیه و جنگ می‌سرود توفیق زیادی به دست آورد. جان به در بردگان از محاصرهٔ وحشتناکِ لنینگراد شعرهای او را که در پناهگاهها مکررا خوانده می‌شد به

1. Obvodnyi

۲. Sergei Kirow. (۱۹۳۴ ـ ۱۸۸۸). دبیر حزب کمونیست لنینگراد و از دستیاران درجه اول استالین.

خاطر دارند و سربازان قدیمی به یاد می‌آورند که شعر «شجاعت»[1] او را همگان در میدانهای نبرد از بر می‌خواندند.

پس از پایان جنگ دورهٔ کاملی از آثار او در دست انتشار بود و سرانجام اعادهٔ حیثیتش قطعی به نظر می‌رسید. (در ۱۹۴۰ مجموعهٔ از شش کتاب[2] منتشر شده بود، اما انتشار آن نابهنگام بود؛ در نتیجه کمی پس از انتشار از کتابفروشیها و قفسهٔ کتابخانه‌ها جمع‌آوری و نابود شد. بیشتر شعرهای ۱۹۴۰ در مجموعه‌های بعدی در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ به چاپ رسید.)

جنگ در ۱۹۴۶ پایان یافت. کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست بر آن شد که زمان «توسعهٔ تازه ایدئولوژیک برای شکوفایی آیندهٔ شوروی فرا رسیده است» ـ مقصود این بود که آزادی نسبی فعالیتهای ادبی سالهای جنگ باید شدیداً محدود شود. مستمسک حمله، گزارش آندریی ژدانوف دربارهٔ دو مجلهٔ لنینگراد بود که داستانهایی از میخائیل زوشچنکو و شعرهایی از آخماتووا به چاپ رسانده بودند. دستگاه حزب با تمام قدرتش در برابر طنز رقیق زوشچنکو و شعر کاملاً غیرسیاسی آخماتووا بسیج شد. هرگونه اتهام واهی بر این دو تن وارد می‌شد، اما از جمله مضحک‌ترین اتهامها این بود که «آنان جنگ را به منزلهٔ رنج و مصیبت می‌نگریستند» (یعنی نه آنگونه که استالین به آن می‌نگریست و آن را «مکتبی برای آزمایش توانایی مردم شوروی» می‌شناخت). شعر زیر، که دربارهٔ محاصره و بمباران لنینگراد است، به خاطر "bezideinaya antinarodnost"اش بیش از همه مورد حمله قرار گرفت. این جملهٔ یادگاری و ترجمه ناپذیرِ زبان خاص حزبی است و معنای تحت اللفظی‌اش این است: «ضدمردمی و فاقد اندیشه»:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گودالها در باغ حفر می‌شود
و چراغها فرو می‌میرند.
یتیمان پطرزبورگ،
کودکان من!

نفس کشیدن دشوار است در زیرزمین؛
رنج فرو می‌رود در شقیقه‌ها؛
زیر بمباران شنیده می‌شود

1. "Muzhestvo" ("Courage")
2. *Iz shesti knig* (*From Six Books*)

آخماتووا از اتحادیهٔ نویسندگان اخراج شد، و بدین ترتیب نه تنها از امکان چاپ و نشر آثارش، بلکه از درآمد مالی و مزایای ضرور اجتماعی نیز محروم شد. دوباره به عزلت و زندگی پرمشقت گرایید، و در سرتاسر سالهای آخر دههٔ چهل مورد آزار و اذیت «ارگانهای» مختلف حزبی، آن طور که ادارات رسمی نامیده می‌شدند، قرار گرفت. در ۱۹۴۹ پسرش که به عنوان پژوهشگری رسمی و شرق‌شناسی بی‌سروصدا زندگی می‌کرد، دوباره دستگیر شد، و به پانزده سال تبعید و کار اجباری محکوم شد (در واقع هیچ اتهامی برای او ذکر نشد، حتی اسناد رسمی دستگیری او را جزئی از حمله به آخماتووا وانمود می‌کند). شگفت‌انگیز نیست که در این زمان مجموعهٔ غیرعادی و کوچکی از اشعار او به نام «در ستایش صلح»[1] منتشر شد که صرف نظر از پاره‌ای دستاوردها و مهارتهای فنی، و مقدار پراکنده‌ای از معمولی‌ترین تصویرهای شعری آخماتووا، هر نویسندهٔ اجیر شدهٔ حزبی نیز می‌توانست آن را نوشته باشد («جایی که تانک می‌غرید / اکنون تراکتوری آرام می‌رود...»). آدم فقط می‌تواند بگوید کاش انتشار این مجموعهٔ کوچک ملال‌آور تا حدی در بهبود وضعیت پسرش تأثیر گذاشته بود.

آخماتووا همانند بسیاری از همکارانش که مورد بی‌مهری قرار داشتند، با پذیرش ترجمهٔ ادبی به عنوان نوعی کار پیمانی تا اندازه‌ای وسیله و پناهگاهی برای حمایت مالی خود پیدا کرد. پس از مرگ استالین و «آب شدن یخها»، بار دیگر توانست شعرهای اولیه‌اش را به چاپ بسپارد («پتروگراد ۱۹۱۶»[2] و «آسیا»[3])، و آنچه بیش از همه شادمانش کرد این بود که پسرش را از زندان آزاد کردند. شایع شده بود که کاملاً در شرف اعادهٔ حیثیت است. اما شورش مجارستان رخ داد، و به سبب سختگیریها، از شایعات چیزی حاصل نشد. اما این بار از لبهٔ تیز حملات برکنار ماند. شاید به این دلیل که هیچکس نمی‌خواست دوران وحشتناک ژدانف تکرار شود. آخماتووا «آخرین گل سرخ»[4] (۱۹۶۲) را دربارهٔ چنین دوره‌هایی از زندگی‌اش سرود. شاهزاده خانم ماروزووا[5] در این شعر یک زن اشرافی است که تزار او را به سبب داشتن عقایدی ضد عقاید پذیرفتهٔ رسمی و دفاع از آنها به سیبری تبعید می‌کند:

1. "In Praise of Peace"
2. "Petrograd 1916"
3. "Asia"
4. "Posledniaia roza" ("The Last Rose")
5. Morozova

ناگزیر بوده‌ام همراه با ماروزووا تعظیم کنم،
با دختر خواندهٔ هرود برقصم،
با دود برخاسته از هیزمِ سوزاندن دیدو[1] به هوا روم؛
پس باز می‌توانم همراه با ژاندارک زنده زنده سوزانده شوم.
آه خدایا، می‌بینی چه خسته‌ام
از رستاخیز، از مردن، از زیستن.
همه چیز را ببر، تنها بگذار
یک بار دیگر طراوت این گل سرخِ تابان را احساس کنم

با این همه روند اعادهٔ حیثیت از ۱۹۵۸ دوباره به طور جدی آغاز شد و کمی بعد برای نخستین بار از ۱۹۲۲ تا آن زمان، چاپ شایان تحسینی از شعر آخماتووا به نام آخرین گل سرخ منتشر شد. آخماتووا هرگز نتوانست به اعادهٔ حیثیت خود اطمینان یابد، اما این بار تا پایان عمرش دوام یافت.

اکنون که مدتهاست جایگاه آخماتووا در میان شاعران قدر اول روسیه تثبیت شده است، به یاد آوردن این امر دشوار است که از نیمهٔ دههٔ پنجاه تا پایان آن، او تقریباً در غرب از یاد رفته بود، و در اتحاد شوروی چهره‌ای گمنام انگاشته می‌شد، و نه کسی که خیلی «مطرح» باشد. خوانندگان سالمندتر به طور نمونه این بیت را به خاطر داشتند: «دستکش دست چپ کشیده بر دست راست»، و غالباً ابیات بیشتری را هم به یاد می‌آوردند. اما اکثراً از اینکه آخماتووا هنوز در شمار زندگان است تعجب می‌کردند. بعداً وقتی که اشعار منفردش در اتحاد شوروی و بیرون از آن به چاپ رسید آشکار شد که آخماتووا نه تنها خلاقیت بلندمرتبه و استحکام سبکش را طی چند دهه سکوت اجباری حفظ کرده، بلکه به پیشرفت چشمگیری نیز در جهان‌بینی خود دست یافته است. تصویرها و مضامین اشعارش که زمانی با دقت به جهانی مأنوس با تجربهٔ شخصی خودش محدود بود، اکنون تا آن حد گسترش یافته بود که تمام جهان را دربر گیرد، و از

---

۱. Dido، اشاره‌ای است به داستان اساطیری دیدو که عاشق آینیاس شد و چون آینیاس او را ترک کرد، دستور داد آتش بزرگی بر پای دارند تا همهٔ یادگارهای آینیاس در آن سوخته شود، اما چون آتش برپا شد، دیدو خود را با شمشیر آینیاس کُشت و پا به درون شعله‌های آتش گذاشت و سوخت و مرد.

* آنا آخماتووا درسال ۱۹۲۵

سنت فرهنگی اروپایی نیز همچون سنت فرهنگی روسی عمیقاً ریشه گیرد.

این امر به طور جزئی از مجموعهٔ نسبتاً کم حجم اشعار دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ برمی‌آید. آخماتووا در آن دورهٔ بحرانی ناگزیر بود اشعار و کاغذهایش را بسوزاند، بسیاری از اشعارش نیز در اوضاع منقلب آن سالها از بین رفت. با این حال، در حدود سالهای ۱۹۴۰ ـ ۱۹۳۹ ناگهان خلاقیتش فوران شگفت‌انگیزی آغاز کرد. در این دوره، همراه با شمار کثیری از اشعار کوتاه معمول، بخش اعظم دو شعر بلند روایی را نیز سرود. رکوییم را به اتمام رساند، و «حکایت پطرزبورگ»[1] را تصنیف کرد که بعداً در حکم خط روایی شعر بلند و پیچیدهٔ شعر بدون قهرمان به کار رفت. اگر شعر اخیر نقطهٔ عزیمت تازه‌ای برای آخماتووا محسوب شود، رکوییم نتیجه توسعهٔ طبیعی آثار اولیهٔ او و یک نقطهٔ اوج بود.

از یادداشتهای انتقادی آخماتووا دربارهٔ شعر مکافاتِ[2] (۱۹۳۹) بلوک برمی‌آید که به نظر او شعر روایی تنها زمانی موفق است که فرمهای پیشتر به کار رفته (برای مثال شکلهای به کار رفته در آثار پوشکین) را تکرار نکند. او برای رکوییم شکل بدیعی طرح کرد که ترکیبی از شکل حماسی و تغزّلی بود. این شعر به یک معنا مرثیه‌ای حماسی برای روسیهٔ گرفتار وحشت است، اما از شعرهای کوتاه تغزّلی و قطعات فرعی (پیشگفتارها، تقدیم نامه، و مؤخره‌ها) تشکیل شده است. ماهیت ابزار بیان در اشعار تغزلی او اساساً همان است که تا ۱۹۲۲ در شش کتاب به منتها درجه به کار رفته بود. تکنیکها و نظم‌پردازی شعری او، دستگاه نمادین غیرمتعارفش، لحن و طرز بیانش، همه، در این اثر بیدرنگ قابل تشخیص است. قطعهٔ مرکزی این اثر که نامش «حکم»[3] است مثالی عالی برای این مدعاست. در عین اینکه سادگی و تناسب بیان این قطعه آرامشی حماسی را در برابر تراژدی ارائه می‌دهد، شدت و شور لحظهٔ شعری، از طریق کوشش غم‌انگیز اراده برای غلبه بر اندوهی که سر به جنون می‌زند، چندین برابر می‌شود:

و کلمهٔ سنگی فرود آمد
بر سینهٔ هنوز تپنده‌ام.
باکی نیست، به هر حال آماده بودم،
از پس این آزمایش نیز برمی‌آیم.

1. "Petersburg Tale"
2. *Vozmezdie (Retribution)*
3. "Prigovor" ("The Sentence")

امروز کارهای زیادی دارم:
باید تمام خاطره‌ام را بکشم،
باید روحم را سنگ کنم،
باید دوباره زیستن را بیاموزم -

وگرنه... خش خش داغ تابستان
پشت پنجره‌ام به یک روز تعطیل می‌ماند.
این روز آفتابی و این خانهٔ خالی را
دیری است دلم گواهی داده است.

لحن محاوره‌ای آرام و واژه‌های سادهٔ روزمره در تقابل با وقار والای محتوا قرار می‌گیرد. تبدیل مجرّدات به عینیّات، معنای خاصی که از تصویر پنجره به درون خانه داده شده است و سرانجام تصویر خانهٔ متروک، همه ـ به دلیل اینکه در بافت شعر می‌نشینند ـ تأثیری به مراتب بیش از آنچه به تنهایی دارند می‌بخشند.

رکوییم، بنا بر مقدمهٔ کوتاه منثورش، از تجربهٔ آخماتووا در صفهای بلند زنانی مایه گرفته است که پشت دیوار زندانهای لنینگراد انتظار می‌کشیدند تا از عزیزان زندانی‌شان خبری به دست آورند. این زمانی بود که «تنها مردگان می‌توانستند لبخند بزنند، خشنود از آرامش خویش، و لنینگراد همچون حشره‌ای به دور زندانهایش بال بال می‌زد.»

پیکرهٔ اصلی اثر با شعری تغزّلی آغاز می‌شود دربارهٔ محبوبی که در «دورهٔ وحشت» پاکسازی می‌شود ـ کسی که شاید نمایندهٔ لیف است، نمایندهٔ ماندلشتام است، نمایندهٔ شوهر سوم آخماتووا، نیکالای پونین[1]، است، یا نمایندهٔ تمام آنهایی است که در آن سالهای هولناک شب هنگام دستگیر و به جای نامعلومی برده می‌شدند. بار دیگر توجه شود که چگونه تصاویر و تمهیدات خاص آخماتووا در دورهٔ نخست، معنای شعر را منتقل می‌کند. به وام گرفتن لغتهای فراوان از فرهنگ قدیم روس و بنیادهای اورتودوکس به چشم می‌خورد. (واژهٔ gornitsa برای حجره یا اتاق تقریباً کهنه و مهجور است؛ bozahnista، که در اینجا به صورت تحت اللفظی به محراب ترجمه شده است، می‌تواند زاویهٔ مربوط به شمایل یا جایگاه شمایل باشد؛ و خود شمایل نیز در یک تصویر مجسّم

۱. Nikolai Punin، (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳). مورّخ هنری و منتقد روسی.

می‌شود). علاوه بر این، تصوری آشنا از وضع درون خانه و درگاهی نمادین ارائه می‌شود و باز روسیهٔ تاریخ، روسیهٔ مسکوی قرون وسطا، ـ این بار با ارجاع به دیوارهای کرملین ـ در شعر «سپیده‌دم تو را بردند»[1] زنده می‌شود:

سپیده‌دم تو را بردند؛
دنبالت روان بودم، انگار به دنبال تابوتت.
کودکان هق هق می‌گریستند در حجرهٔ تاریک
شمع در محراب اشک می‌افشاند.
سردی شمایل بر لبانت،
عرق مرگ بر پیشانیت... از یاد نمی‌رود!
و من چون همسران استرلتسی[2]
پای برجهای کرملین ضجّه می‌زنم.

استرلتسی پیاده نظامی بود در زمان پطرکبیر که در توطئه‌ای در کاخ سلطنتی بر او شورید. بسیاری از آنان را در میدان کرملین گردن زدند. بقیه را پای دیوارش و در حضور همسران و خویشاوندانشان به دار آویختند. بنابراین در این متن به صورت مستبدی بیرحم (و از نظر فرهنگ عمومی و اورتودوکس زمانش، دجّال) تصویر می‌شود. ارتباط میان «همسران بدبخت و مفلوک استرلتسی» ـ در شعر علامت تصغیر به کار رفته است ـ و زنان رکوییم که صف در صف پای دیوارهای زندان ایستاده‌اند به قدر کافی آشکار است.

تردید نفس‌گیر که مُهر خود را بر بسیاری از شعرهای تغزلی آغازین او نشانده است در این شعر نیز هست. بازسازی سریعی صورت می‌گیرد تا به نقطهٔ گسست و شکست برسیم. موم گداختهٔ شمع نذری افشان می‌شود. عنان اختیار از دست می‌رود، و پرسونای تغزلی شعر «همچون همسران استرلتسی ضجّه می‌زند.»

اما آنچه در شعر آخماتووا باید انتظار داشت بیشتر مهارکردن احساس است تا رها کردن آن، یا دست‌کم بازگشت به نوعی تسلیم پس از لحظهٔ گسست و شکست است. در رکوییم این امر دقیقاً دنبال می‌شود؛ در قطعهٔ تغزلی بعدی، تقابل کامل می‌شود. آرامشی

1. "Uvodili tebia na rassvete" ("They led You Away at Down")
2. Streltsy

هست، اما این آرامشی است که کاملاً معقول نیست، زیرا پرسونای شعر از خویشتن رنجدیده‌اش جدا می‌شود. وزنی زنگدار همراه با محتوا طنین می‌اندازد و دیوانگی بال بال می‌زند:

دُنِ آرام به آرامی روان است،
به خانه می‌آید ماه زرد،

به درون می‌آید و کلاهش را شنگولانه کج نهاده،
ماه زرد سایه‌ای می‌بیند.

این زن بیمار است،
این زن تنهاست،

شوهر در گور و پسر در زندان،
برایم کمی دعا کن.

در قطعهٔ کوتاهِ تغزلی بعد، «نه، این من نیستم»[1] (۱۹۴۰)، جدایی کامل می‌شود، و پیش از آنکه آهنگهای سکته‌دار وزن خود را کاملاً به تحلیل برند شعر به نقطهٔ پایان می‌رسد: «... بگذار پوشش سیاه بپوشاند آنچه را اتفاق افتاد / و بگذار چراغها را ببرند... شب.»

ادامهٔ شعر آمیزه‌ای از تأثرات است: خاطره‌ای از روزهای شاد پیش از انقلاب در تسارسکویوسلو در تقابل با صفوف زنان مأیوسِ بیرون زندانها در سرمای سخت زمستان، وحشت محض دوران، انسانهای زمان، و غصهٔ شاعر برای پسرش و مردمش.

و تنها گلهای غبار گرفته،
و صدای زنجیر مجمر، و ردّ گامهایی که به هیچ کجا ره نمی‌برند.

بدین سان شعر به قطعهٔ مرکزی که «حکم» است می‌رسد. اثرِ فوق‌العادهٔ این قطعه و

1. "Net,eto ne ia" (No, That Is Not I")

قطعات پیشین تا حدّ زیادی وابسته است به بازشناخت سبک اولیهٔ آخماتووا و طنزی که همچون برآمدی از اختلاف میان خویشتن جوان و شخصیت اکنونش جان گرفته است ـ یعنی میان «گناهکار کوچک شنگول تسارسکویوسلو»، چنانکه در این شعر خوانده می‌شود، و زنی ژنده‌پوش با رنگ و رویی خاکسترگون، ایستاده در صفوف زندان، زنی دیگر در میان ملتی از زنان رنج کشیده.

رکوییم از «حکم» به بعد باز با تغییرات فضا و طرز بیان حرکت می‌کند تا اینکه در دو چهارپارهٔ پایانی به آخر می‌رسد. در اینجا آخماتووا فغان تغزلی و خاص قطعات پیشین را به تصویر کلی مادر که برای پسر رنج می‌کشد تعمیم می‌دهد.

مریم مجدلیه به سینهٔ خود کوفت و به هق هق افتاد،
حوّاری محبوب سنگ شد،
اما به آنجا که مادر خاموش ایستاده بود،
هیچکس جرأت نکرد بنگرد.

دو مؤخره‌ای که در پی می‌آید مضامینی را ادامه می‌دهد که بار دیگر از وضع تغزلی به حماسی گسترش می‌یابند. در اینجا شاعر نه تنها شاهد و وقایع نگار، بلکه سرانجام داور ایّام می‌شود.

دو مؤخره با ارجاع به رودخانه‌های بزرگ روسیه، که نخستین مصراعهای تقدیم نامه را باز می‌تابند، پایان می‌یابد: «در برابر این اندوه کوهها سر خم می‌کنند، / رودخانهٔ بزرگ از جریان باز می‌ماند...» در پیکرهٔ اصلی شعر، نوبت به نوبت، تکرارهایی دیده می‌شود ـ دُن به‌آرامی روان، ینی سئی[1] پیچان ـ که در پایان شعر در رودخانهٔ پطرزبورگ / لنینگراد حل می‌شوند: «... و کشتیها آرام بر نوا[2] می‌گذرند.»

رکوییم یک اوج و به یک معنا تاج سنگی مجموعهٔ آثار آخماتووا تا زمان تصنیف خود بود. پس از ۱۹۲۲ که آخرین کتاب از سلسلهٔ نخستین شعرها به چاپ رسید از شعرهای بسیاری که در این فاصلهٔ زمانی سروده بود تنها اندکی بر جای مانده بود که آنها هم از سرِ اتفاق از نابودی در امان مانده بودند، مثل شعرهایی که خودِ شاعر یا دوستان نزدیکش به خاطر سپرده بودند. برخی از این شعرها را خودِ شاعر در بدترین ایام وحشت سوزانده

1. Yenisei
2. Neva

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* گومیلوف همسر آنا آخماتووا در زندان (۱۹۵۳)

بود. قطعاتی نیز به تصادف در جایی از یاد رفته جاسازی شده بود که بعدها پیدا شد. شعرهای به جا مانده نخست در مجموعه‌ای به نام بید[1] گرد آمد و سپس در مجموعه‌ای با عنوان نی[2] گنجانده شد که هماهنگی سبکی و مضمونی‌شان با کتابهای نخستین آشکار است.

در اشعار مجموعهٔ نی از فوران خلاقیتی که به تصنیف رکوییم در دههٔ ۱۹۳۰ انجامید، یا از جهش خلاق و حیرت‌انگیز اوایل دههٔ ۱۹۴۰ که به سرایش بخشهای اصلی شعر بدون قهرمان منتهی شد، هیچ نشانی دیده نمی‌شود. شعر اخیر که شاهکار آخماتووا‌ست ذهن او را تا زمان تکمیل در ۱۹۶۲، یعنی تا سه سال به آخر عمرش، تسخیر کرد. پیشگفتار شعر چنین آغاز می‌شود:

از سال ۱۹۴۰،
چنانکه از فراز برجی، به هر چه می‌نگرم.
انگار دوباره بدرود می‌گفتم
با آنچه مدتها پیش بدرود گفته بودم؛
انگار خود از خود عبور کرده بودم؛
و ناگهان زیر تاقهای تاریک می‌گردم.

وقتی که شعر بدون قهرمان نخستین بار در دسترس خوانندگان قرار گرفت معماگونه و دریافتش دشوار بود و با شعرهایی که خوانندگان از آخماتووا انتظار داشتند متفاوت بود. حتی امروز که یک چهارم قرن از آن زمان گذشته است هنوز با خواندن کامل یا قطعی آن بسی فاصله داریم، هر چند از لحاظ سبک و تکنیک بندرت قطعه‌ای در این شعر وجود دارد که قبلاً در آثار او خود را بازننموده باشد. بسط مضمون و گسترش گنجینهٔ فرهنگی که منشأ تصویرهاست چندان زیاد است که نسبت دادن این اثر را به مؤلفِ دو اثر پیشین، یعنی دستهٔ سفید (۱۹۱۷) و بارهنگ (۱۹۲۱)، دشوار می‌کند. آخماتووا خود آشکارا این شعر را یک «شعر خصوصی» خوانده است که «فقط برای کسانی قابل فهم است که با اوضاع و احوال پطرزبورگ در آن دوران آشنا بودند.» کسانی که دنیای پطرزبورگیِ هنر و ادبیات روسیِ پیش از جنگ جهانی اول را می‌شناختند. شعر با وضوح بیش از حد آکمئیستی بسیار فاصله دارد و وجه اشتراکش بیشتر با آثار سمبولیستی است (آخماتووا

1. "Iva" ("The Willow")
2. "Trostnik" ("The Reed")

یک بار آن را دقیقاً «جدلی با بلوک» خواند).

این شعر بر «حکایت پطرزبورگ» بنا شده است که مربوط به ۱۹۱۳، یعنی سال پیش از فاجعه، است. حکایت خود حکایت عشقی مضحک و جوانانه است: جوانی که شاعر و افسر جزء سواره‌نظام است نومیدانه عاشق رقاص تئاترِ سووورینسکی[1] می‌شود و از سر یأس گلوله‌ای در شقیقهٔ خود خالی می‌کند. خودِ واقعه جای داستان را گرفته است، واقعه‌ای همچون وقایع دیگر که فاقد هرگونه اهمیتی و حتی فاقد معنای نمادین است. با این همه در این تراژدیِ صرفاً شخصی چیزی هست که می‌تواند تعمیم‌پذیر باشد: نومیدی، درماندگی، و حتی مسخرگی کل ماجرا که باید از اختصاصات طبقه و دوران آخماتووا در نظر گرفته شود. اینها در یک دلقک‌بازی جهنمی، یک مضحکهٔ سایه‌ها ـ پطرزبورگ سمبولیستی و نه آکمئیستی ـ زنده و احضار شده است.

اگر حکایت پطرزبورگ تمثیلی برای زمان خود است، برای آخماتووا فرصتی است برای آسودن از دست ارواح کهن، یعنی پالایشی روانی است. اما بخش دوم آن نظیرهٔ آشکاری است برای گفتگو میان شاعر و کتابفروش[2] (۱۹۲۵) پوشکین. هر دو اثر با آزادی بیان و سانسور، ادبیات و ابتذال فرهنگی، خلاقیت و سرکوب سروکار دارند.

مؤخرهٔ اثر در طرز تفکر، محتوا، و لحن از هر دو بخش پیشین فاصله می‌گیرد. این بخش در تاریک‌ترین ایام جنگ جهانی دوم سروده شده است، یعنی در تابستان ۱۹۴۲. آخماتووا قسمتی از محاصره و بمباران وحشتناکِ لنینگراد را تحمل کرده بود، اما بعد از قرار معلوم کارگزاران بوروکراسی هوس می‌کنند او را هم جزء عده‌ای به پشت جبهه انتقال دهند. سرانجام به تاشکند فرستاده می‌شود و همان جا مؤخرهٔ شعر را به اتمام می‌رساند.

مؤخره در وضع هولناک موجود طرح ریزی شده است. اندیشیدن دربارهٔ تاشکند، طبرق[3]، و نیویورک با توجه مدام به شهر محبوب آخماتووا بر ساحل نوا همراه است؛ یعنی مضمون پطرزبورگ در هر سه بخش شعر جاری است و آشکارترین حلقهٔ اتصال ظاهری میان آنهاست.

شعر بدون قهرمان در یک سطح به تاریخ روسیه در عصر جدید می‌پردازد و از موضعی مسلط، یعنی آستانهٔ دومین ضایعهٔ بزرگ ملّی (تهاجم آلمان به روسیه در جنگ

1. Suvorinsky

2. "Razgovor knigoprodavtsa s poetom" ("Conversation Between a Bookseller and a Poet")

3. Tobruk

جهانی دوم)، به ۱۹۱۳، یعنی «آخرین سال» پیش از جنگ جهانی اول و انقلاب و درگیری داخلی، باز می‌نگرد. فاصلهٔ سالهای مورد اشاره سالهای آشفتگی، سختی، رنج، و، اگرچه در شعر از آن نامی برده نمی‌شود، «دوران وحشت» است که بر کل اثر غالب است.

سطح دیگر شعر، که شخصی‌تر است، به خاطرات تغزلی اختصاص دارد و نوعی یادآوری فردی دوران پیشین و نوعی توجیه زندگی خود او در زمان حال است. اما شعر در سطحی عمیق‌تر دربارهٔ شعر و شاعران است. این مضمون سرانجام دیگر مضامین جداگانه و گاه ناهمخوان را به هم می‌پیوندد: شهر، ملت، زمان، بلایا، پرسونای شعر، و خاطرات خود شاعر. زمینهٔ پرورش مضمونهای مربوط به شعر و شاعران می‌تواند آشکارا بر سطح ظاهر نمایان شود، اما اغلب در دل رازپردازی ادبی یا «نقابهای» لفظی («صندوق اثر من یک کف سه گانه دارد») پوشیده یا پنهان می‌شود. آخماتووا با تلمیحات و اشاره‌های غیرمستقیم، با رمزگذاریها و حتی رمزنگاریهای لغوی، به شاعران بزرگ ـ و نه چندان بزرگ ـ که در این دورانِ پرمخاطره زیسته بودند و کسانی که همگی فرجامی مصیبت‌بار یافتند اشاره می‌کند. اما او تنها یک وقایع‌نگار و حافظ خاطرات نیست، بلکه مؤلّف است، تنها کسی که در میان تمام آن سایه‌ها هنوز زنده است؛ در عین حال متهم کننده نیز هست، داور نیز هست، و در این معنا، انتقام‌گیرنده است.

شعر بدون قهرمان، مانند رکوییم، با انبوهی پیچیده از قطعات مقدماتی آغاز می‌شود: چند پاراگراف به نثر با عنوانِ «به جای پیشگفتار»[1] همراه با قطعهٔ برگزیده‌ای از یکی از نامه‌های خصوصی آخماتووا. بعد سه تقدیم نامه به نظم هست و در پی آن «مقدمه»ای شش مصراعی.

به نظر می‌رسد که «به جای پیشگفتار» صرفاً گزارش و بیان زمانها و اوضاع و احوال تصنیف اثر باشد، اما در واقع راهنماهایی فراهم می‌کند برای رمزگشایی از رازپردازیهای سنجیدهٔ متن. اگر شعر، در پیشگفتار، به نخستین شنوندگانِ آن، یعنی دوستان و هموطنانی که در محاصرهٔ وحشتناک لنینگراد جان خود را از دست دادند، تقدیم شده است، در یادداشتهای دیگری یادآوری می‌شود که آن شنوندگانِ نخستین جای شنوندگان اصلی را نمی‌گیرند که «به گذران زندگی خود در شعر ادامه می‌دهند.» براستی چیز عجیب دربارهٔ شعر این است که نسخه بدلها ـ عبارتهای قطعاً مرتبط که البته هرگز قصد گنجاندنشان در شعر نبوده است ـ به یک معنا بخشی از شعرند. ظاهراً واضح است

1. "In Place of a Preface"

که آخماتووا احساس کرده است که این امر باید همین طور باشد و مسلم است که تفسیر شعر بدون آنها تقریباً ناممکن می‌نماید.

نخستین «تقدیم نامه» برای یک شاعر است («طبق پیش‌نویس توست که می‌نویسم»). شاعر آن چیزی است که در اینجا «شاعر» (The Poet) نامیده می‌شود ـ یعنی هیئتِ عامِ شاعر واقعی ـ که قهرمان این شعر بدون قهرمان است. در روند شعر، شاعران خاص و قابل تشخیص، در این هیئتِ عام مستحیل می‌شوند و از آن به‌درمی‌آیند. در اینجا، و در بخشهای مهم بعدی، مقصود از شاعر ماندلشتام است؛ تاریخ مشخص و ارجاعات درونی (مثلاً اشاره به «تازیانه می‌زند مثل آنتینوس»[1] تعیین هویت را منطقاً قطعی و مسلم می‌کند. «تقدیم‌نامهٔ دوم» جای تردید ندارد: این تقدیم‌نامه به اولگا آفاناسیونا گلیبووا ـ سودیکینا[2]ست که هنرپیشه و رقاص تئاتر سوورینسکی و قهرمان زن «حکایت پطرزبورگ» است که پیش از این توصیف شد. «سومین و آخرین تقدیم‌نامه» به شخصی است که بسی دور از «حکایت پطرزبورگ» ۱۹۱۳ است. این شخص سر آیزایا برلین است که در ۱۹۴۶ مأمور خدمت در سفارت بریتانیا در روسیه بود و در فرصتی خطر کرد تا با آخماتووا در آپارتمانش در فونتانکا[3] دیدار کند. ظاهراً آخماتووا به تأمین اعتبار و شهرت خود در «دنیای دیگر» (یعنی در غرب) نیازمند بود. پس به رغم خطر شدید دیدار خصوصی با غربیها در سالهای پس از جنگ که سرکوب استالینی رو به افزایش نهاده بود با این دیدار موافقت کرد.

این مصاحبهٔ ادبی بی‌غرضانه کابوس عواقبی را که تا سالها بعد از آن دامنگیر شاعر بود جلو انداخت. سر آیزایا گفتگوی خود را با آخماتووا تازه آغاز کرده بود که شنید نامش را در حیاط خانه بلند بلند صدا می‌زنند. باور کردنی نبود، اما صدا صدای رندلف چرچیل، پسر وینستون چرچیل، بود که در جستجوی مترجم بود و سر آیزایا را در آنجا دیده بود چرچیل که به کلی از وخامت عمل و بی‌احتیاطی بیفکرانه‌اش بی‌خبر بود، چندان پافشاری کرد تا برلین او را از آنجا برد. آخماتووا شجاعانه موافقت کرد که منتقد انگلیسی را دوباره بپذیرد. پس عواقب خطرناک آن در ایام پارانویای شدید استالین بناگزیر دامنگیرش شد. رابطه با چرچیل، هر چند جزئی، خیلی فراتر از تحمل بود. روزنامه‌های لنینگراد که شعرهای آخماتووا (و طنزهای زوشچنکو) را چاپ کرده بودند توبیخ شدند. خود شاعر بیرحمانه مورد حمله قرار گرفت. از اتحادیهٔ نویسندگان اخراج

---

۱. Antinous، شخصیت داستانی اودیسهٔ هومر، یکی از خواستگاران مغرور و مصمم پنه لوپه.

2. Ol'ga Afanas'evna Glebova-Sudeikina 3. Fontanka

شد و باز از حق چاپ آثارش محروم شد.

نخستین بخش شعر، یعنی «حکایت پطرزبورگ»، «هزار و نهصد و سیزده»[1] نیز نام دارد. این سالی است که آخماتووا در جایی دیگر آن را «آخرین سال» می‌خواند: یعنی آخرین سال دنیایِ قدیم، پیش از ۱۹۱۴، پیش از ۱۹۱۷، و پیش از آغازِ پایان. حکایت با نقل قولهایی از دون جووانی[2] (۱۷۸۷) وولفگانگ آمادئوس موتسارت، پوشکین، و شعر پیش از جنگ جهانی اولِ خودِ آخماتووا شروع می‌شود: چیزهایی که تداعی می‌شوند عبارتند از موسیقی، صحنهٔ تئاتر، عشق تراژیک، مکافات و ندامت، جشن سال نو، بیگناهی و جادوگری، و پوشکین و شعر. اینها مضامینی است که جزء به جزء به روشهایی ابتکاری در دنبالهٔ کار در متن نیز مطرح می‌شوند. پیش از مصرعهایِ آغازین، چیزهایی هست که به نظر باید دستورالعملهایی برای صحنه باشد ـ صحنه‌ای که قصری قدیمی در فونتانکاست که اکنون به مکانهایی برای زندگی اشخاص تقسیم شده است و آخماتووا نیز در این سالها در آنجا اتاقی برای سکونت دارد. مؤلف در انتظار میهمان «سال نو» است، اما ارواحی از گذشته با لباس بالماسکه ناخوانده فرامی‌رسند.

مصراعهای آغازین مشخصاً از آخماتوواست ـ یکی از آنها نقل قول مستقیمی است از شعرهایی که در سالهای نخست سروده است ـ اما خیلی زود روشن می‌شود که با نوع شعری بسیار متفاوت یا شاید با نوع کاملاً متفاوتی از گنجینه‌ای فرهنگی سروکار داریم که تصویرها از آن برگرفته می‌شوند. گروههای محدود تصاویر پیشین به ناگهان گسترش می‌یابند تا تمام فرهنگ غربی را دربر گیرند. پرسونای شعر، که خود را «مؤلف» می‌نامد، با شبح ـ سایه‌های نقابدار که به خانه‌اش درمی‌آیند سخن می‌گوید:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و، انگار چیزی به یادم آمده است،
نیم چرخی می‌زنم
و به آرامی می‌گویم:
«باید اشتباه کرده باشید: وِنیزِ روسا
خانهٔ بعدی است... اما امروز
نقابها و شنلها و چوبدستیها و نشانه‌های افتخارتان را باید وانهید
همینجا در راهرو.
اکنون، دلم می‌خواهد برایتان جشنی برپا کنم

1. "Nineteen Thirteen"
2. Don Giovanni

خوشگذرانان سال نو!»
این یک همچون فاوست، آن یک چون دون ژوان،
داپرتوتو[1]، یحیای تعمید دهنده؛
آن که از همه دورتر ایستاده است: یک گلانِ[2] شمالی،
یا دوریان[3] قاتل،
همه، مصراعهایی را که از بر کرده‌اند
در گوش دیاناشان نجوا می‌کنند.

چه اختلاف قابل ملاحظه‌ای در لحن، واژگان، و مراجع اشارات به چشم می‌خورد. (این درست است که آخماتووا، در ایام نخست، شعر «انحطاط» ـ مثلاً سبک ادواردی قرن هجدهم ـ را آزموده بود، اما چنین شعرهایی را هرگز وارد مجموعه‌های چاپ شده‌اش نکرده بود.)

در این بخش از روایت چیزی شبیه به «توضیح صحنهٔ» مقدماتی پیش می‌آید و «نمایش» ادامه می‌یابد:

دیوارها پس نشستند برای [نقابها]؛
نور به ناگهان درخشش یافت و سوتها به صدا درآمد
و سقف چون گنبدی قوس برداشت.

به من چه که مردم چه خواهند گفت...
بند جوراب هملت برای من چه اهمیتی دارد،
گردباد رقص سالومه به من چه،
ردّ پای نقاب آهنین برای من چه اهمیتی دارد،
من از آنها آهنین ترم...
و حالا نوبت کیست که به وحشت افتد،
کنار برود، عقب عقب برود، تسلیم شود.
و برای گناهان باستانی طلب مغفرت کند؟

---

۱. Dappertutto ، شخصیت داستانی یکی از آثار هوفمان.

2. Glan

3. Dorian

این کاملاً واضح است:
اگر نه به سوی من، پس به سوی کی [باید بیایند]؟
برایشان شامی تهیه نکرده‌ام؛
راهی که پیش گرفته‌ام به خاطر آنان نیست.
او دمش را زیر قبایش پنهان کرده است...
چه لنگ است و چه شیک!...
ای کاش جرأت نکرده باشید شاهزادهٔ تاریکی را
به اینجا بیاورید.
این نقاب، جمجمه است یا چهره ـ
این قیافهٔ زخمی کینه‌توز
که تنها گویا[1] می‌توانست آن را بکشد.

حیوان و شیطان هر کس ـ
در کنارش حتی خبیث‌ترین گناهکار
مظهر آمرزش است...

هنگامی که شعر بدون قهرمان، نخست به صورت قطعات کوچک، و سپس به شکل قطعات روایی پیوند پذیر، منتشر شد خوانندگان آخماتووا از تغییر مسیر هنری و رشد و تکامل چشمگیر او، و شعری که با آنچه از او انتظار داشتند بسیار متفاوت بود، به حیرت افتادند. با این همه طولی نکشید که استحکام فوق‌العادهٔ سبک شعر او، به رغم تصاویر غیرمنتظره و ابهام ارجاعاتش، مورد توجه قرار گرفت. تحقیقات ادبی از آن هنگام بر تشریح تصاویر با مفهوم متن و ردیابی و روشنگری ارجاعات آن متمرکز بوده است. اکنون برای اینکه شعر نسبت به آنچه هنگام انتشار عمومی آن میسر بود با اطمینان بیشتری خوانده شود، این تحقیقات به قدر کافی تکمیل شده است. مثلاً قطعهٔ ارائه شده، که تقریباً پنجاه مصراع نخست شعر است، وقتی منتشر شد، رویهمرفته معماگونه به نظر می‌رسید. اما این مصراعها اکنون کاملاً قابل فهم است، و اندیشه‌هایی که دربر دارد کانون محتوایی شناخته می‌شود که در شعر گسترش می‌یابد. ارجاعات شعر به ادبیات روسی و جهانی، و هنرها به طور کلی، صرفاً تجدید خاطره با تاریخ فرهنگی غرب

---

۱. Francisco Jose de Goya Lucientes، (۱۷۴۶ ـ ۱۸۲۸) نقاش اسپانیایی.

نیست، بلکه مناسبات ویژه‌ای با شخصیتهای نمایش «حکایت پطرزبورگ» دارد. تصویرها به ساخت و پرداخت داستانی یاری می‌کند که در سال ۱۹۱۳ بین یک افسر جزء شکست خورده و یک هنرمند زیبا گذشته است. مثلاً عنوان فرعی «حکایت پطرزبورگ» عنوان فرعی سوار مفرغی[1] (۱۸۳۳) پوشکین نیز هست، که آن هم قصهٔ دیگری است از عشقی ناکام و مرگی غم‌انگیز در شهر کابوسی ـ خیالی بر ساحل نوا. سرلوحهٔ شعر از دون جوانی موتسارت است که خود با پوشکین و قصهٔ دون ژوان او، یعنی «میهمان سنگی»[2]، پیوندهایی دارد. افزون بر این، از نظر آخماتووا، پیوند بسیار نزدیک با پوشکین (در سرتاسر شعر شمار زیادی از این گونه پیوندها وجود دارد) پیوند با شعر به طور کلی نیز هست.

صحنهٔ بالماسکه نوعی تمثیل برای جامعهٔ پطرزبورگ است، یعنی برای دنیای قلندرانهٔ هنری «کلّ پطرزبورگ» در سالهای پیش از فاجعه. داستانِ افسر سوارهٔ‌نظام نمایندهٔ دیوانگی، هذیان، و انحطاطِ محسوس آن جامعه در آن زمان است. لالبازانِ نقابدار نقش بازی می‌کنند، اما خود شخصیتهای همان دوران نیز هستند. دون ژوان نقابی است برای بلوک که یکی از شاعران بزرگ دوران است؛ داپرتوتو نه تنها نمایندهٔ پزشکِ هوفمان است، بلکه نمایندهٔ فسیوولود میرهولد کارگردان مشهور تئاتر نیز هست، و الی آخر. این اثر فقط یک شعر با شخصیتهای حقیقی نیست: این شعر با برانگیختن افراد حقیقی دوران، و به وسیلهٔ آنها برانگیختن افرادی از دنیای هنر، نه تنها دربارهٔ جامعهٔ آن زمان، بلکه دربارهٔ هنرمند آن جامعه نیز می‌تواند چیزی بگوید.

مؤلف خود را با لالبازان نقابدار مقایسه می‌کند و خود را «آهنین‌تر از آنان»، و حتی آهنین‌تر از «مردی با نقاب آهنین»، می‌یابد. او نه تنها تا این جشن سال نو ۱۹۴۰ جان سالم به در برده است، نه تنها قادر به احضار آن دلقکبازی جهنمی است، بلکه می‌تواند شخصیتها را احضار کند و نیز درباره‌شان به قضاوت پردازد. «اکنون نوبت کیست که به وحشت افتد... و برای گناه دیرین طلب مغفرت کند؟» این گناهکاران نبودند که او خواسته بود در این شب میهمانشان کند. یکی از آنان که «لنگ اما شیک» ـ چهره‌ای شیطانی ـ است همان میخائیل کوزمین شاعر است. گناه هنوز آشکار نیست، اما گناهکاری با قویترین عبارات ممکن مجسم می‌شود.

سپس قطعهٔ تغزلی مختصری در پی می‌آید که مؤلف توجه می‌کند به اینکه او تنها کس از همهٔ اینان است که هنوز زنده است و چون بامداد بیدار شود، هیچکس درباره‌اش

1. *Mednyi Vsadnik (The Bronze Horseman)* 2. "The Stone Guest"

قضاوت نخواهد کرد. اما او نگران است که نکند امشب خود را به همان گونه‌ای دیدار کند که در گذشته، ۱۹۱۳، بوده است ـ دیداری که او آن را نمی‌خواهد «این سوی درهٔ یهوشافات»[۱]، یعنی «این سوی آخرین داوری». آنگاه در اندیشهٔ طبیعت زمان غرق می‌شود («همچنانکه آینده در گذشته آماده می‌شود / گذشته نیز در آینده به تحلیل می‌رود») و با عبارتی کوتاه می‌افزاید، یک «میهمان از آینده» نه یک روح، بلکه آدمی زنده. این آدم زنده هیچکس دیگر نیست جز سر آیزایا برلین که «سرمای لته[۲] را به وزش درنمی‌آورد / و در دستانش گرماست».

روایت به میهمانی نیمه شب بازمی‌گردد و مؤلف از سر اتفاق نقابی را می‌بیند که نامش در فهرست شارلاتانها، حقه‌بازان، و شیادان نیامده است. قیافهٔ مبدّل این شخصیت مرکزی یک فرسنگشمار است و دوست آخماتووا، ماندلشتام، را نمایندگی می‌کند. با هر گونه تعیین هویتی برای این نقاب (این امر پذیرفته است که هویتهای خاص در شعر می‌توانند تغییر یابند، از یکی به دیگری درآیند، و در واقعیتِ دائماً جا به جا شونده جایگزین هم شوند)، باز هم او نمایندهٔ شاعرِ واقعی است. او «معاصر پستهٔ کوهی در بلوطستان مامری[۳] است، «همسخن ابدی ماه» است. این اوست که «قوانین آهنین» را می‌نویسد، «حمورابیها، قانون گذاران اسپارتی، و سولون[۴]ها باید از او درس بگیرند.» او منتظر «شهرت و نقرس» نمی‌ماند تا با افتخارات رسمی بر کرسیها مستقرش کنند؛ «پیروزی خود را از میان خلنگ رویان در بیابان می‌گذراند.»

و او به عنوان «شاعر حقیقی» معصوم و بی‌تقصیر است: به طور کلی «گناه به شاعران نمی‌چسبد.» «شاعر» باید به هر قیمتی در خدمت هنر خود باشد، باید «پای تابوت برقصد یا هلاک شود.» (حقیقت امر این است که شعر ماندلشتام به دستگیری و تبعیدش به اردوگاه سیبری، که در زمستان ۱۹۳۸ همان جا درگذشت، منجر شد.)

در این فصل، شاعر حقیقی بیگناه آشکارا با شاعر گناهکار و نادرست در تضاد است. اما مؤلف در اینجا روایت خود را قطع می‌کند: «بگذار شعر خودشان را بسرایند.» شب ادامه دارد، «ما فقط بانگ خروسی را خواب می‌بینیم / آن سوی پنجره مه از نوا برمی‌خیزد / و رقصِ شیطان پطرزبورگ در شب بی‌انتها کش می‌آید.»

---

۱. Jehoshaphat، تمثیلی است برای روز محشر.

۲. Lethe، در اساطیر یونان، رودخانه‌ای در هادس، که رودخانهٔ فراموشی است.

۳. The Plain of Mamre، رجوع کنید به سفر پیدایش، باب چهاردهم.

۴. Solon، (ح. ۶۳۸ ـ ۵۵۹ ق. م.). قانون گذار آتنی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بار دیگر تصویر لالبازانِ نقابدار از برابر مؤلف می‌گذرد، سپس باز شاعران، آنگاه دوباره شاعر ـ و مؤلف سرانجام فصل را به پایان می‌برد: تنها به خاطر یک دقیقه آرامش / آرامش ابدی را از دست می‌دادم.»

پیش از فصل بعد یک «میانپرده» هست: تصویرها و مناظری از شامگاهان پطرزبورگ در ۱۹۱۳، پاره‌هایی از مکالمات عشاق، پچپچه‌های دیدارها، و زندگی شبانه در کافه‌های هنری. قیافه‌هایی نه بی‌شباهت به نقابداران ظاهر می‌شوند ـ و فراز همه، آراسته‌تر و بلندتر از همه، سَرِ مادام دولامبال[1] است.

آنگاه در اعماق تالار، «یا صحنه، یا جهنم، یا قلهٔ جادوگرانِ گوته،» قهرمان زن قصه معرفی می‌شود و همچون «کولومبین[2] دههٔ ۱۹۱۰» در فصل ۲ نمایان می‌شود. در پی او افسر سواره‌نظام و شیدای عشق، با لباس نظامی و کلاهخود، وارد می‌شود. با قطره خونی روان بر گونه‌اش. صحنه برای پردهٔ دوم آماده است و ملودرام با پسزمینهٔ اتاق مخصوص ستارهٔ اول پطرزبورگ آغاز می‌شود: کابوس دنیای بیرون بر مه برخاسته از نوا می‌وزد. شاعران حضور می‌یابند و با دیگران قاطی می‌شوند. دلقک که جامهٔ افسر سواره نظام را پوشیده است به فرجام خود نزدیک می‌شود، همچنانکه در طالع هنرپیشه مدتها پیش دیده شده است.

فصل سوم با خاطرات بازماندهٔ شاعران و پطرزبورگ در ۱۹۱۳ آغاز می‌شود («آن آخرین سال بود...» نقل قولی است از همکار آکمئیست آخماتووا، میخائیل لازینسکی، و در پی آن نقل‌قولی از ماندلشتام می‌آید).

نفرین شدهٔ تزاریتسا آودوتیا[3]،
داستایفسکی‌وار و افسارگسیخته،
شهر به درون مه فرو شد.

.....

و در امتداد پشتهٔ افسانه‌ای رود

---

۱. Madame de Lamballe ، (۱۷۴۹ ـ ۱۷۹۲). ندیمهٔ مخصوص ماری آنتوانت که چون حاضر نشد وفاداری‌اش را به شاه و ملکه انکار کند، سرش را بریدند و در برابر زندان ماری آنتوانت آویختند تا دائماً آن را ببیند.

۲. Columbine ، شخصیتی در کمدیا دل / آرتهٔ ایتالیایی که بعداً به هارلکوئینید (دلقک بازی) انگلیسی هم راه یافت. او همسر پیرمردی به نام پانتالون، و در ضمن عاشق هارلکین است که سرانجام هم با او می‌گریزد.

3. Tsaritsa Avdot'ia

نه قرن بیستم تقویمی،
که قرن بیستم واقعی نزدیک شد.

«چهارمین و آخرین فصل» مضامین پیشین را از روایت برمی‌گزیند و آنها را درهم می‌تند. این مؤلف نیست که سخن می‌گوید، بلکه خودِ «سکوت» است که به جسد دراز به دراز افتادهٔ افسر سواره‌نظام بر آستان اتاق هنرپیشه اشاره می‌کند ـ«سکوت» که خود را «وجدان» می‌نامد، و سرانجام حکایت تمام شده را لب پنجره جا می‌گذارد و ناگهان پاورچین پاورچین دور می‌شود. حکایت تمام شده است ـ اما شعر کامل نیست. «پسگفتاری» در پی می‌آید:

همه چیز مرتب است: شعر آنجا آرمیده است
و نوشته به حروف و خاموش.
اما اگر مضمونی بناگهان قید و بند را درهم بریزد
و با مشتش به پنجره بکوبد چی ـ
و از دوردست پاسخی به این دعوت
هست، صدایی ترسناک ـ
خشمی، خروشی، ناله‌ای،
و تصور دستان چلیپا شده؟...

بخش دوم شعر «رشکا»[1] نام دارد که به معنای «فرد» است، از نوع «فرد و زوج» یا روی دیگر سکه. این بخش، به شکلی کاملاً متفاوت با بخش نخست، در چند بند معدود و کوتاه نوشته شده است. به رغم رازپردازیهایش، به عنوان نوعی توضیح یا کلیدی برای فهم رمز و راز بخش نخست به کار می‌آید.

سردبیری که به نظر شبیه ناشر در کتابِ «گفتگو میان شاعر و کتابفروش» پوشکین است با لحن یک آدم بی‌فرهنگ و بوروکرات شکوه می‌کند که نه می‌تواند شعر را بفهمد و نه این مسئله را که «چرا به اینهمه اندیشه دربارهٔ شاعر و این انبوه ارواح یا جز آن نیازمندیم». مؤلف به شیوهٔ غیرمستقیم خاصش پاسخ می‌دهد: «صندوق من کف سه‌گانه‌ای دارد»؛ «طرز نوشتن من نوشتن آینه‌ای است و طرز دیگری برای من وجود

1. "Reshka"

ندارد.» اما، با وجود این، منظور مؤلف از تأکیدهایش بر شاعر و شخص مخالف او، در تکراری که اینجا صورت می‌گیرد، بسیار روشن‌تر می‌شود. اشخاص تاریخی پشت نقاب فرسنگشمار یا دیو، هر هویتی هم که داشته باشند، باز نمایندهٔ شاعر حقیقی هستند که شعرش تضمین جاودانگی است.

سومین قهرمان، که «فقط بیست سال زیست.» البته شاعر نوخاسته و خودکشی کردهٔ روایت، فسیوولود کنیازف[1]، است.

شاعرِ کلی کنارِ شاعرِ دروغین که به قیافهٔ یک کالیوسترو[2] است قرار می‌گیرد:

کالیوستروی پیر نمایان می‌شود؛
خود برازنده‌ترین شیطان است
که با من بر سر مردگان نمی‌گرید؛
نمی‌داند وجدان به چه معناست
و به چه درد می‌خورد.

دلقکبازی جهنمی ناگهان به نقطهٔ پایان می‌رسد: «تنها آینه رؤیای آینه می‌بیند، / سکوت پاسدار سکوت است.»

در اینجا بندهایی باید حذف شده باشد. می‌توان آنها را راجع به تاریک‌ترین سالهای ترس و سرکوب انگاشت. آنگاه شعر با اشارات غیرمستقیم به «دوران وحشت»، واحتجاج ضعیف و قطعاً نامؤثری برای برائت خود مؤلف، و بعد از آن با تأملاتش دربارهٔ کشوهای پنهان و طرز «نوشتن آینه‌ای» ادامه می‌یابد. تصوری از زمان آینده‌ای نیز هست که شخصی ناشناس به سایهٔ مردهٔ «مؤلف» احترام می‌گذارد، «زمانی که این توفان [کنونی] فرو نشسته باشد.»

در اینجا شعر بدون قهرمان واقعیت خود را در شخصیتی می‌یابد که به نظر می‌رسد تا اندازه‌ای بانوی نقابداری از دوران پوشکین، تا اندازه‌ای الاههٔ شعر و تا اندازه‌ای شاید خویشتن دیگری از مؤلف، باشد. در پایان بار دیگر از شاعر و با شاعر سخن می‌گوید و به او وعدهٔ اجر و جزا می‌دهد.

مؤخّره‌ای کوتاه نیز هست که در تابستان ۱۹۴۲ نوشته شده است، یعنی در

---

1. Vsevolod Kniazev

۲. Cagliostro، (۱۷۴۳ ـ ۱۷۹۵). شیّاد ایتالیایی که اکسیر جوانی می‌فروخت.

ناامیدکننده‌ترین ایّام جنگ که لنینگراد ویران شده است و آخماتووا خود به تاشکند انتقال یافته است. کابوس گذشته همراه با کابوس حال ظاهر می‌شود: «روسیه دستهایش را در هم پیچیده / و در برابرم به شرق می‌رود.» همانند پایان خود شعر، مؤخره هم پایان‌پذیر نیست: شعر در آخرین مصراع به آرامش نمی‌رسد.

تفسیر بعمد ساده شده‌ای که ما در اینجا از این شعر ارائه کرده‌ایم پرسشهای بسیار ـ و اساسی ـ را بی پاسخ می‌گذارد. کاملاً روشن است که بالماسکه نوعی تمثیل جشن در هنگامهٔ طاعون است؛ در عین حال در چهرهٔ بازیگران نمایش، دنیای ادبی و هنری پطرزبورگ را زنده می‌کند. نمایش کوچک شاعر ـ افسر و هنرپیشهٔ عروسک‌وار ظاهراً مثل مناسبی برای آن دنیا، آن دوران، و آن طبقهٔ خاص است. براستی پطرزبورگ خود نماد آشکاری برای روسیهٔ پیش از انقلاب است و ارجاع به آشفتگیهای وحشتناکی که انقلاب در پی داشت دقیقاً قابل فهم است. با این همه حتی با دانستن همهٔ اینها فاصلهٔ زیادی با درک شعر احساس می‌کنیم و همراه با «سردبیر ـ بوروکرات» بخش دوم می‌توانیم شکوه کنیم که «باید سه مضمون را یکباره دریافت؟... نمی‌توان گفت کی عاشق کی است... یا قهرمان کیست.» میان «حکایت پطرزبورگ» افسر شیدای عشق و نمایشی به سبک نیمه شب هوفمانی چه ارتباطی هست؟ اگر شاعر ـ افسر قهرمان «سوم» است، «قهرمان اصلی» را چگونه باید بازشناخت، یا شاعر حقیقی را در اینجا چه باید نامید؟ از شاعر دروغین چه باید فهمید که «در برابرش خبیث‌ترین گناهکار مظهر آمرزش است»؟ و این همنشینی‌های مکرر چه پیامی با خود دارد؟

تا آنجاکه این شعر وسیله‌ای برای طرح دیدگاهی اخلاقی ـ فلسفی است تقابل شاعر واقعی و شاعر دروغین در آن اهمیت بسیار زیادی می‌یابد. توجه به این مسئله با اهمیت است که آکمئیستها از همان روزهای نخست مدعی ارائهٔ یک موضع اخلاقیِ مخصوصاً نیرومند بودند. شاید تعجب‌آور نباشد که این ادعا در محافلِ انتقادی زیاد جدی گرفته نشد ـ آداب زمان و رفتار و اخلاق شخصی آکمئیستهای جوان چندان هم القاکنندهٔ سختگیریهای اخلاقی نبود. با وجود این، آکمئیستها آگاهانه احساس می‌کردند که شورش آنان علیه شاعران سمبولیست تا اندازه‌ای شورش علیه ابهامات موضع اخلاقی نسل پیشین نیز هست.

به عبارتی ساده، سمبولیستها به پذیرش فرضها و تصورات رایج در سالهای آخر قرن نوزدهم دربارهٔ انحطاط و زوال رسیده بودند، که سرزنش به خاطر فقدان اخلاق و مسئولیت فردی را تا اندازه‌ای بی‌ربط می‌شمرد. روشن است که از نظر آخماتووا و

ماندلشتام یکی از چیزهایی که آکمئیستها را به طور چشمگیری از سمبولیستها متمایز می‌کرد ملاحظات اخلاقی بود. آنان، حتی پیش از انقلاب، این عقیدهٔ منحط قدیمی را که «تبهگنی» با نوعی از اجتناب‌ناپذیری همراه است، که تخطی و گناه فردی نمی‌تواند مبنای داوری باشد، رد می‌کردند. هیچکس نباید مقصر دانسته می‌شد، هیچکس خطاکار نبود، «همه چیز برای کسی که جرأت کند جایز است.» و هیچکس در قبال اعمال خویش یا همنوعان خویش مسئول نیست. در اینجاست که بحث به واژگونی کامل اخلاق یهودی ـ مسیحی می‌انجامد و بنا به اصطلاحی که در این شعر آمده به «سیاهترین گناه» تبدیل می‌شود. نجات دادن، یاری کردن به همنوعانِ گرفتار بلا، یا دست‌کم دل سوزاندن بر آنان، اساساً دستور کتاب مقدس است. اما آنهایی که در دورهٔ سرکوب استالینی زیستند ـ دوره‌ای که حتی ناچیزترین پیشنهاد کمک یا جزئی‌ترین اظهار دلسوزی در حکم به خطر انداختن سرنوشت خویش بود ـ معنای فراتری به آن افزودند. آخماتووا که در آن مدت طولانی غالباً پریشان و افسرده بود، و در عین حال دیگران از او دوری می‌جستند، نه تنها با امتناع از مصالحه بر سر صداقت هنری خود، بلکه تا حدی که می‌توانست با یاری به کسانی که وضع خوبی نداشتند با تبعید و بدتر از آن مواجه شد. پس به هیچ وجه تعجب‌آور نیست اگر در شعر بدون قهرمان موضعی اخلاقی اختیار می‌کند و نه تنها بر مبنای مسئولیت شاعر در برابر هنرش، بلکه بر مبنای مسئولیت انسان در برابر انسان به قضاوت می‌نشیند.

این مسائل چگونه در دل «حکایت پطرزبورگ» که دربارهٔ یک هنرپیشهٔ بیفکر و یک افسر سواره‌نظام احمق است، جای گرفته است؟ وقتی که آخماتووا اثر خود را «شعری خصوصی» خواند که فقط آنهایی می‌توانند درکش کنند که با «اوضاع و احوال پطرزبورگ آن دوران آشنا باشند» چه مقصودی داشت؟ شاید او درست و بویژه به پرسش بالا اشاره می‌کرده است، یعنی به ارتباط میان داستان یک افسر جوان مبتلای عشق و «سیاهترین گناه» ناتوانی در دوست داشتن برادر یا خودداری از آن، مسئول همسایه بودن و احساس همدردی انسانی نسبت به همنوع. پاسخ مسئله را فقط می‌توان در ارجاع به دو نمونه از اطلاعات زندگینامه‌ای بازیافت که به خودی خود جزئی و کم اهمیت است، اما در اینجا مسلماً اساسی است.

هویت نقابی که نمایندهٔ «خبیث‌ترین گناهکار» است با قاطعیت توسط تیمنچیک[1] و همکاران پژوهشگرش در شوروی، و همچنین برای شاعر خوش قریحه و معاصر

1. R.D. Timenchik

آخماتووا، میخائیل کوزمین، مشخص و معین شده است. به نظر می‌آید افسر سواره‌نظام، کنیازوف، مورد علاقهٔ کوزمین بوده است. با وجود این وقتی کنیازوف مرد، گفته می‌شد کوزمین نتوانسته است برایش دل بسوزاند. از این گذشته کوزمین طوری نشان می‌داد که برای هیچ کس اهمیتی قائل نیست و مسئولیتی در برابر هیچکس احساس نمی‌کند (سخنگوی کوزمین در رمانش به نام خانهٔ ورقها[1] همین را می‌گوید). در هر حال آخماتووا، بنا بر منابع زندگینامه‌ای، کوزمین را چنان آدمی می‌دید

که با من بر سر مردگان نگریست،
نمی‌داند معنای وجدان چیست
و به چه درد می‌خورد

تصویر شاعری که نمی‌تواند یا نمی‌خواهد بر دوست مردهٔ خود سوگواری کند به همهٔ آنهایی تعمیم می‌یابد که با امتناع از دراز کردن دست همدردی به سوی برادران رنج کشیده‌شان نه به انسانیت احترام می‌گذارند و نه به شعر.

شاید کسی بگوید که، با چنین نظری به مسائل، داوری اخلاقی قطعاً داوری زیبایی‌شناختی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، اما تا آنجا که بتوان از خاطرات مربوط به آخماتووا استنباط کرد ظاهراً همین مورد مورد نظر او بوده است. شاید کسی تصور کند که این یک عیب هنری است، اما به هیچ وجه از نیرو و تأثیرگذاری اثر نمی‌کاهد.

بدین ترتیب مفهوم نیرومند ارزشهای اخلاقی، گناه و جزا، وجدان و حقانیت، که کم یا زیاد در سنت قدیم آکمئیستی ریشه داشت، به مضمونی مسلط در شعر بدون قهرمان تبدیل می‌شود. این مضمون، هم بیگناهی شاعر حقیقی و هم حق او را برای بودن تأیید و تصدیق می‌کند. ستمگران لاقید و ستمگران متعصب را به یک اندازه محکوم می‌کند. این شعر یک داوری است، اما مؤلف در عین یادآوری و یادداشت خود، مکافات را نیز تعیین می‌کند.

آخماتووا در سراسر دههٔ آخر عمرش به کار بر روی شعر بدون قهرمان ادامه داد. با این همه به هیچ وجه این آخرین اثر بزرگ او نبود. به رغم بیماری و کهولت، یکسره تا پایان عمر می‌نوشت. در آغاز دههٔ شصت با یکی دیگر از فورانهای شگفت‌انگیز نوآوری

1. *Kartonnyi domik (House of Cards)*

خلاق او روبرو می‌شویم.

آخماتووا در ۱۹۶۴ هفتاد و پنج ساله بود. سرانجام کاملاً به او اعادهٔ حیثیت و بخش عمدهٔ آثارش در اتحاد شوروی پذیرفته شده بود. دههٔ آخر عمرش آرامتر از هر زمانی بود که از پیش از جنگ جهانی اول گذرانده بود. در دسامبر ۱۹۶۴ اجازه یافت که برای دریافت جایزهٔ شعر تائورمینا[1] به کاتانیا در ایتالیا سفر کند. از ایتالیا به انگلستان رفت تا در آکسفورد درجهٔ دکترای افتخاری بگیرد.

آخماتووا، که در خارج محترم بود و در داخل ستایش می‌شد، به شهرت و افتخارش متکی نبود. نه تنها به بارآوری ادامه می‌داد، بلکه فرصتی یافته بود تا شاعران جوان و با استعداد را یاری و تشویق کند ـ و حتی به هنگام ضرورت شجاعانه به دفاع از آنان بپردازد. اگرچه به طور بیمارگونه‌ای نگران بود که آزار و اذیتش هر زمان از سر گرفته شود، وقتی که ضرورت ایجاب می‌کرد در به خطر افکندن امنیت خویش تردید نمی‌کرد. در ۱۹۶۴ آشکارا به یاری ایوسیف برودسکی آمد. برودسکی در آن هنگام ناشناخته بود. شاعری بود که آثارش به چاپ نرسیده بود. اما آخماتووا استعدادش را بسیار می‌ستود. پس دربارهٔ شاعران جوانی چون برودسکی نوشت:

دیگر برای خود یا نسل خود نمی‌گریم،
اما کاش ناگزیر نبودم که ببینم بر این زمین
داغِ زرّینِ شکست
فرود می‌آید بر پیشانیهایی که هنوز چین نخورده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

این چهار پاره که در نشریهٔ ادبی مهمی در شوروی چاپ شد، در جامعه‌ای معتاد به زبان ازوپی[2]، درخواست مستقیم و شگفت‌انگیزی بود برای آزادی هنری شاعران جوان و آخماتووا را به وضوح به مخاطره می‌افکند. از این گذشته هنگامی که ایوسیف برودسکی در یک «محاکمهٔ نمایشی»، که یادآور دوران استالین بود، محکوم شد، آخماتووا بی‌درنگ برایش تقاضای آزادی نوشت و منتشر کرد. در آن زمان در اتحاد شوروی این حرکت آخماتووا انسانیت و شجاعت عالی به حساب می‌آمد.

برای روسهای همنسل آخماتووا این نوع شجاعت بالاترین فضیلت بود. دست یاری

---

1. Taormina

۲. Aesopic، مربوط به ازوپ داستانسرای روم باستان که حکایتهایش همه تمثیلی بود.

دراز کردن به سوی همکاری گرفتار یا نیازمند، که از ساده‌ترین فضیلتهای مسیحی بود، برای نسل گرفتار تاریکی به معنای دعوت به انهدام خویش بود. برای ایشان بزدلی ـ نه دست یاری دراز کردن به سوی همکار، نه نگران سرنوشت او بودن ـ بزرگترین گناه بود: بحث اخلاقی شعر بدون قهرمان چنین است. شاعر حقیقی باید دست یاری به سوی همکارش دراز کند و به خاطرش سخن بگوید: شاعر بیگناه است، اما باید رنج بکشد.

بگذار چنین باشد. بی‌دژخیم و زندان،
برای شاعر جایی بر این زمین نیست.
بر ماست که جامهٔ تبرّی بپوشیم و
بگردیم با شمع و شیون.

در پاییز ۱۹۶۵ آخماتووا دچار حملهٔ قلبی شد و هرگز سلامت خود را به تمامی بازنیافت. در مارس ۱۹۶۶ درگذشت و، بنا به آرزویش، طبق مراسم باستانی کلیسای اورتودوکس به خاک سپرده شد.

منتشر شد:

گاهی اوقات دوست دارم
مجرد باشم

نوشتهٔ: کریستینه نوستلینگر
ترجمهٔ مهشید میرمعزی

انتشارات گل آقا ـ تهران ـ میدان آرژانتین ـ بلوار بهاران ـ خیابان زاگرس ـ شمارهٔ ۷
تلفن ۳ ـ ۸۸۷۹۳۰۱۲