آخرین اغواگری زمین

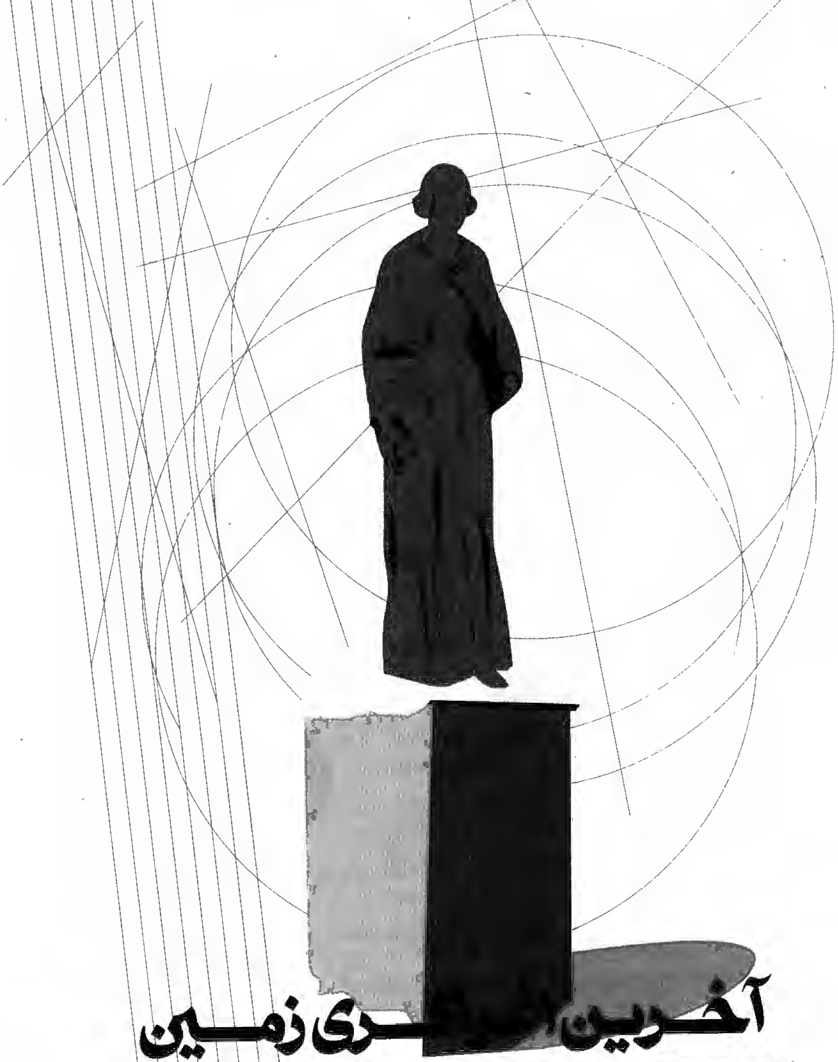
پناه بردن به هنر شعر و کلمه

مارینا تسوتایوا | ترجمه‌ی الهام شوشتری‌زاده

اطراف

بسم الله الرحمن الرحيم

سرشناسه: تسوتایوا، مارینا، ۱۸۹۲ - ۱۹۴۱م. Tsvetaeva, Marina
عنوان و نام پدیدآور: آخرین اغواگری زمین: پناه بردن به هنر، شعر و کلمه مارینا تسوتایوا؛ ترجمه‌ی الهام شوشتری‌زاده.
مشخصات نشر: تهران: نشر اطراف، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری: ۳۲۸ص.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۱۹۴-۶۱-۷
یادداشت: عنوان اصلی: Art in the Light of Conscience
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
رده بندی کنگره: PG۳۴۷۶
رده بندی دیویی: ۸۰۹/۱
شماره کتابشناسی ملی: ۸۹۵۷۴۸۸



آخرین ... ری زمین

پناه بردن به هنر، شعر و کلمه

مارینا تسوِتایوا | ترجمه‌ی الهام شوشتری زاده

اطراف

آخرین اغواگری زمین

پناه بردن به هنر، شعر و کلمه

مارینا تسوتایوا | ترجمه‌ی الهام شوشتری‌زاده

ویرایش: حبیب بهمنی
بازبینی نهایی متن: بتول فیروزان
صفحه‌آرایی: کارگاه نشر اطراف
طراح جلد: حمید قدسی
چاپ: کاج صحافی: نمونه
شابک: ۷-۶۱-۶۱۹۴-۶۲۲-۹۷۸
چاپ اول: ۱۴۰۱، ۱۰۰۰ نسخه

اطراف

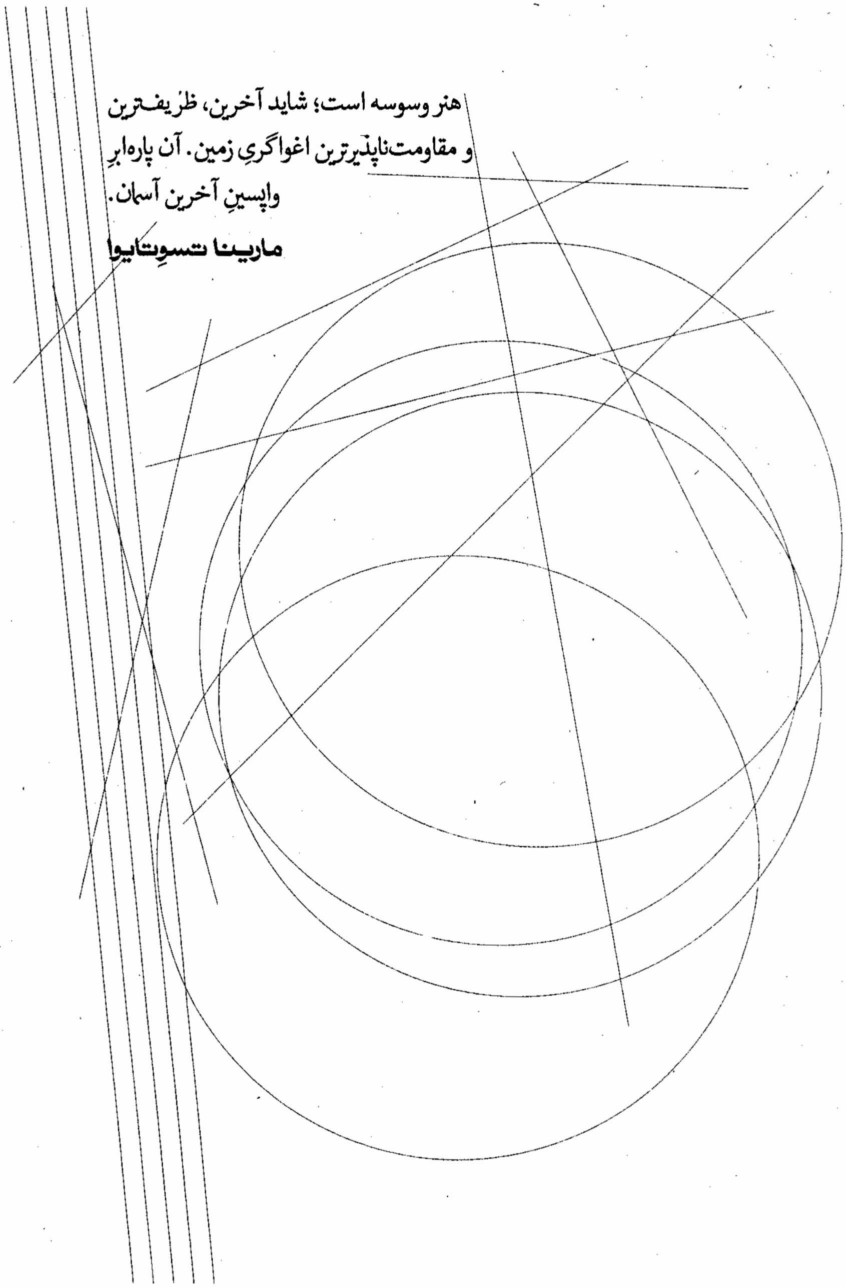
همه‌ی حقوق چاپ و نشر این اثر برای «نشر اطراف» محفوظ است. هر گونه تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر (چاپی، صوتی، تصویری، الکترونیکی) بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است. نقل برش‌هایی از متن کتاب با ذکر منبع آزاد است.

تهران، خیابان شریعتی، خیابان قبا، کوچه کوروش، پلاک ۱۴، واحد ۲ ـ تلفن: ۲۲۸۹۰۵۵۷

Atraf.ir

هنر وسوسه است؛ شاید آخرین، ظریف‌ترین
و مقاومت‌ناپذیرترین اغواگریِ زمین. آن پاره‌ابرِ
واپسینِ آخرینِ آسمان.

مارینا تسوِتایوا



گاه‌شمار زندگی مارینا تسوِتایوا ۸
یادداشت مترجم ۱۱

مقدمه ۱۷
نوشته‌ی آنجلا لیوینگستون

شاعر و زمانه ۴۷
من آخرین شاعر قریه‌ام

سرگذشت یک دلدادگی ۸۱
و به زندگی شهادت دادم

پاسترناک بر ما می‌بارد ۱۱۹
شعرِ شجاعتِ جاودان

شعر حماسی و شعر غنایی در روسیه‌ی معاصر ۱۰۳
مایاکوفسکی و پاسترناک

منتقد از نگاه شاعر ۱۴۵
دریافت ضرب‌آهنگ آینده

شاعرِ مضمون، شاعرِ ناگهان ۱۵۵
منی که در هزاره می‌زیَم

هنر در پرتوی ضمیر انسانی ۱۷۵
آخرین اغواگری زمین

فهرست شخصیت‌های ادبی و تاریخی ۳۱۶
فهرست اسامی خاص ۳۲۳

گاه‌شمار زندگی مارینا تسوِتایوا

۱۸۹۲ تولد مارینا در مسکو.

۱۸۹۴ تولد خواهرش، آناستازیا.

۱۹۰۲ ابتلای مادرش به سل.

۱۹۰۴-۱۹۰۲ زندگی در ایتالیا، سوئیس و آلمان.

۱۹۰۶ مرگ مادر.

۱۹۰۸ انتشار اولین شعر.

۱۹۰۹ سفر به پاریس.

۱۹۱۰ انتشار اولین مجموعه‌ی شعر، آلبوم شامگاهی.

۱۹۱۲ ازدواج با سرگی افرون.

انتشار دومین مجموعه‌ی شعر، فانوس جادویی.

تولد دخترش، آریادنا (آلیا).

۱۹۱۳ مرگ پدر.

۱۹۱۵ آشنایی با اُسیپ مندلشتام.

۱۹۱۷ انقلاب روسیه. سرگی افرون به ارتش سفید می‌پیوندد و مارینا را در مسکو تنها می‌گذارد.

تولد دومین دخترش، ایرینا.

۱۹۲۰ مرگ ایرینا.

سرودن مجموعه‌ی شعر مأمن قوها و شعر بلند تزار-دوشیزه.

۱۹۲۱ سرودن شعربلند بر سمندی سرخ.
انتشار مجموعه‌ی شعر فرسنگ‌ها.
۱۹۲۲ روسیه را ترک می‌کند و در برلین به شوهرش می‌پیوندد.
جستار «پاسترناک برما می‌بارد» را می‌نویسد.
انتشار فرسنگ‌ها (۲).
سکونت در روستایی نزدیک پراگِ چکسلواکی.
۱۹۲۳ انتشار چند مجموعه‌ی شعر، از جمله روان.
سرودن شعربلند عاشق‌پیشه.
۱۹۲۴-۱۹۲۳ اولین نمایش‌نامه‌ی نئوکلاسیکش، آریادنه، را می‌نویسد.
۱۹۲۵ تولد پسرش، گئورگی (مور).
سرودن شعربلند موش‌گیر.
سکونت در پاریس.
۱۹۲۶ نامه‌نگاری با پاسترناک و ریلکه.
جستار «شاعر و منتقد» را می‌نویسد.
۱۹۲۷ نمایش‌نامه‌ی فدرا را می‌نویسد. (بعدها نمایش‌نامه‌های منظوم آریادنه و فدرا را ثمره‌ی عمرش می‌نامد.)
سکونت در شهر مُدُن فرانسه.
۱۹۲۸ انتشار پس از روسیه، آخرین مجموعه‌ی شعر تسوتایوا که در دوره‌ی زندگی‌اش منتشر می‌شود.
سرودن شعربلند پِرِکوپ.
دیدار با مایاکوفسکی در پاریس.
۱۹۳۰ پس از خودکشی مایاکوفسکی، چند شعر برای او می‌سراید.
۱۹۳۱ جستار «سرگذشت یک دلدادگی» را می‌نویسد.
۱۹۳۲ سه جستار «شاعر و زمانه»، «شعر حماسی و شعر غنایی در روسیه‌ی معاصر» و «هنر در پرتوی ضمیر انسانی» را می‌نویسد.
۱۹۳۴ انتشار جستار «شاعر مضمون، شاعر ناگهان».
۱۹۳۵ سرگی افرون به استخدام تشکیلات اطلاعاتی شوروی درمی‌آید.
دیدار با پاسترناک در پاریس.
۱۹۳۷ آناستازیا را در شوروی دستگیر می‌کنند و به اردوگاه کار اجباری می‌فرستند.
۱۹۳۹ پس از بازگشت شوهرش و دخترش به مسکو، مارینا هم به مسکو برمی‌گردد.
در تابستان، آریادنا و سرگی بازداشت می‌شوند.
۱۹۴۱ شوروی درگیر جنگ جهانی دوم می‌شود. مارینا مسکو را ترک می‌کند و در یلابوگا خودش را دار می‌زند.

"چند روز پیش یوسف به دیدنم آمد و به عادت همیشگی کتاب کوچکی برایم هدیه آورد، از کسی که نمی‌شناختم، اصلا اسمش را نشنیده بودم. Marina Tsvetaeva. مدت‌ها بود که جستاری به این زیبایی نخوانده بودم؛ زیبا، عمیق و ساده مثل شعری دلپذیر"

شاهرخ مسکوب
روزها در راه

یادداشت مترجم

روزهایی که مشغول ترجمه‌ی آخرین برگ‌های این کتاب، مجموعه جستاری از شاعری بی‌نظیر، بودم خبر درگذشت هوشنگ ابتهاج همه‌جا پیچید. چندان فرقی نداشت که موافق مشی سیاسی، منش شخصی یا رویکرد ادبیِ ابتهاج باشی یا مخالفش. هر چه بود، زندگی و مرگ هوشنگ ابتهاج را نمی‌شد نادیده گرفت چون جزئی از روزگار و زمانه‌ی ما بود، جزئی از تجربه‌ی مشترک و خاطره‌ی جمعی مردمان این‌جا و اکنون.

چند ماهی بود که روز و شبم را با این کتاب می‌گذراندم و مدام با مسئله‌ی پیوند شاعر و زمانه‌اش، جایگاه هنرمند در جامعه و نسبت هنر با اخلاق و ضمیر انسانی کلنجار می‌رفتم. شاید به خاطر همین بود که واکنش آدم‌ها به بود و نبودِ شاعر، برایم مهم‌تر شده بود. به این فکر می‌کردم که هشتاد سالی از مرگ تسوتایوا گذشته اما حرف‌هایش از جنس حرف‌های مای این‌جا و امروزند. این ماندگاری و این کهنه نشدن برآمده از همان چیزی است که تسوتایوا آن را «معاصرت» می‌نامد: بی‌زمانی و جاودانگی به واسطه‌ی درک و دریافت آهنگ و روح زمانه. به تعبیر خود تسوتایوا، «آنچه حقیقتاً معاصر باشد، جاودانه و ابدی خواهد ماند. از این رو، فقط

نمایانگر برهه‌ای خاص نیست و همیشه به‌هنگام است؛ همواره معاصر و روزآمد است.» و تک‌تک جستارهای تسوتایوا مصداقِ این جمله‌هایند.

مارینا ایوانُونا تسوِتایوا (۱۸۹۲-۱۹۴۱) از بزرگ‌ترین شاعران و نویسندگان روسیه‌ی قرن بیستم بود و آثارش را هم‌سنگ آثار بوریس پاسترناک، اسیپ مندلشتام و آنا آخماتووا می‌دانند. پدرش استاد دانشگاه بود و بنیان‌گذار موزه‌ی هنرهای زیبا. مادرش هم که در چهارده‌سالگیِ مارینا قربانیِ سل شد، پیانیستی ماهربود. مارینا هفده‌ساله بود که اولین مجموعه‌شعرش، آلبوم شامگاهی، را منتشر کرد و تا آخر عمرش از نوشتن دست نکشید. دغدغه‌ی اصلی او شعر بود اما در در دو دهه‌ی پایانی زندگی‌اش بیشتر نثر می‌نوشت. با این همه، درخت تناور تسوتایوا ریشه در شعر داشت. او شاعرانگی را به قلمروی نثر آورد و با بهره‌گیریِ ماهرانه از زبان، ضرب‌آهنگ و خیال‌پردازی شاعرانه، نثری آفرید که چیزی از شعر کم نداشت.

تسوتایوا در متلاطم‌ترین دوره‌ی تاریخ روسیه زندگی می‌کرد. از نزدیک شاهد انقلاب ۱۹۱۷ و قحطیِ مسکو بود، داراییِ خانواده‌اش پس از انقلاب مصادره شد، شوهرش به ارتش سفید پیوست تا با ارتش سرخ بلشویک‌ها بجنگد، دختر کوچکش از سوءتغذیه مرد و خودش هم ناچار شد به اروپا (اول به برلین، بعد به پراگ، و در نهایت به پاریس) مهاجرت کند. اما مشقت‌های زندگی پس از مهاجرت هم کم نبودند. تسوتایوا مدام درگیر فقر بود، در جامعه‌ی مهاجران روسِ اروپانشین احساس غربت می‌کرد و دلتنگی برای روسیه راحتش نمی‌گذاشت. در آن سال‌ها نوشتن (مخصوصاً جستارنویسی) و نامه‌نگاری با نویسندگان و شاعرانی مثل ریلکه و پاسترناک زنده نگهش می‌داشت. دست آخر، طاقتش طاق شد و در سال ۱۹۳۹ به روسیه (که دیگر «اتحاد جماهیر شوروی» شده بود) برگشت. اما شادیِ بازگشت به وطن دوام نداشت. دوره‌ی خفقان استالینی بود. شوهرش را دستگیر و اعدام کردند و دختر بزرگش را به اردوگاه کار اجباری فرستادند. پس از حمله‌ی آلمان نازی

به شوروی، مارینا و پسرش را به شهر یلابوگای تاتارستان منتقل کردند اما او دیگر امیدی به زندگی نداشت و روز ۳۱ اوت ۱۹۴۱ خودش را کشت.

بعضی از شعرهای تسوتایوا پیش از این به فارسی ترجمه شده‌اند و دو سه کتاب درباره‌ی سرگذشت پرماجرای او در کتابفروشی‌ها پیدا می‌کنید اما نثر او بین ما فارسی‌زبان‌ها مهجور مانده؛ همان نثر بی‌مانندِ جستاری مثل «شاعر و زمانه» که شاهرخ مسکوب در روزها در راه این‌طور توصیفش می‌کند: «زیبا، عمیق، ساده و مثل شعری دلپذیر»[۱].

کتاب پیشِ رو مجموعه‌ای است از هفت جستار تسوتایوا درباره‌ی شعر، هنر، پیوندشان با جان و ضمیر انسانی، و جایگاه‌شان در فراز و فرودِ روزگار که به همت آنجلا لیوینگستون از روسی (و در یک مورد، صربی) به انگلیسی ترجمه و منتشر شده‌اند.[۲] تسوتایوا زندگی شخصیِ آسان و بی‌دردسری نداشت اما در همه‌ی آثارش، حتی آن‌هایی که در سخت‌ترین و تلخ‌ترین دوره‌های زندگی‌اش نوشته شده‌اند، رگه‌هایی از سرزندگی و شور و شوخ‌طبعی می‌بینیم؛ رگه‌هایی که در ترجمه‌ی انگلیسی این جستارها حفظ شده‌اند و سعی کرده‌ام در ترجمه‌ی فارسی هم از دست نروند.

شورمندیِ شعر و نثر تسوتایوا، شیوه‌ی متمایزش در ترکیبِ واژه‌ها و هجاها، و بهره گرفتنش از قصه‌ها و ترانه‌های عامیانه کم‌نظیر یا شاید حتی بی‌نظیر است. از این گذشته، بسیاری از آثار او روایتگر تجربه‌های زنان روس در سال‌های پرتنش و ناآرام دوره‌ی زندگیِ او هستند. درباره‌ی نثر درخشان تسوتایوا، مخصوصاً جستارهای

---

۱. شاهرخ مسکوب، روزها در راه، (پاریس: نشر خاوران، ۱۳۷۹)، ۴۲۶.

۲. لیوینگستون ترجمه‌ی انگلیسی هشت جستار تسوتایوا را در کتابش منتشر کرده اما من یکی از این هشت جستار را به فارسی برنگردانده‌ام: جستاری با عنوان «شاهان دو بیشه» (۱۹۳۳-۱۹۳۴) که تسوتایوا در آن ترجمه‌ی واسیلی ژوکوفسکی از شعر «ارلکینگِ» گوته را با اصل این شعر آلمانی مقایسه کرده است. ترجمه‌ی ژوکوفسکی از این شعر در روسیه‌ی دوران تسوتایوا معروف بود و حتی بیشتر دانش‌آموزان آن را از بر بودند. اما این شعر نه برای مخاطب فارسی‌زبان چندان آشناست و نه واکاوی و ارزیابیِ ترجمه‌ی روسی‌اش چندان به کار ما می‌آید. در ترجمه‌ی مقدمه‌ی لیوینگستون بر این کتاب هم چند جمله‌ی مربوط به این جستار را حذف کرده‌ام. (همه‌ی پانویس‌های توضیحی این کتاب از مترجم فارسی‌اند.)

گردآوری‌شده در این کتاب، می‌شود بسیار گفت؛ کاری که آنجلا لیوینگستون در مقدمه‌ی مفصلش بر این کتاب به‌خوبی از عهده‌اش برآمده و از همین رو، به جای تکرار آن حرف‌ها یا بازگوییِ‌شان به شکلی دیگر، ترجیح داده‌ام کار را به کاردان بسپارم و به ترجمه‌ی مقدمه‌ی نغز و نابِ لیوینگستون بسنده کنم. بنابراین این‌جا فقط به چند نکته اشاره می‌کنم.

اول این‌که نثر تسوتایوا را باید چند بار خواند. باید بارها و بارها خواند. نه چون مبهم است یا نافهمیدنی، بلکه چون موجز است و چگال. جستارهای تسوتایوا نوشته‌هایی برای یک بار خواندن و گذشتن نیستند. پیشنهاد می‌کنم اول مقدمه‌ی لیوینگستون را بخوانید که حکم راهنمای خواندن کتاب را دارند، بعد سراغ جستارها بروید و در پایان به اول کتاب برگردید و دوباره بخوانید. قول می‌دهم که ضرر نمی‌کنید و لذت خواندن‌شان دوچندان می‌شود.

دیگر این‌که ترجمه‌ی نثر تسوتایوا کار آسانی نیست. لیوینگستون در مقدمه‌اش به چند نمونه از دشواری‌های چنین متنی اشاره کرده است. این را هم اضافه کنید که من کتاب حاضر را از ترجمه‌ی انگلیسیِ جستارهای تسوتایوا به فارسی برگردانده‌ام و بنابراین در فرایند ترجمه با لایه‌ی حایل دومی هم سروکار داشتم. برای کنار زدن این حایل، هر جا که می‌شده از دو دوستِ روسی‌دان و منابع دیگر کمک گرفته‌ام تا مطمئن باشم که در ترجمه به بیراهه نرفته‌ام. با این حال، بعید نیست در مواردی دچار خطا شده باشم و از این رو، قدردان خواهم بود اگر مشفقانه خطاهایم را متذکر شوید.

نکته‌ی سوم این‌که تسوتایوا در جستارهایش مدام به نام شخصیت‌های روس و غیرروسی اشاره می‌کند که همه‌ی آن‌ها لزوماً برای خواننده‌ی فارسی‌زبان امروزی آشنا نیستند. شیوه‌ی رایج این است که برای رفع این مشکل، پانویس‌هایی توضیحی به متن بیفزایند اما از آن‌جا که اطلاعات زندگی‌نامه‌ای امروزه به‌راحتی در

دسترس همه‌اند و از آن‌جا که پانویس‌های نابه‌جا و بیهوده رشته‌ی افکار خواننده را پاره می‌کنند و گاهی مزاحم تجربه‌ی خواندن می‌شوند، میانه‌ی من با چنین پانویس‌هایی هرگز خوب نبوده. بنابراین پیوستی به انتهای کتاب افزوده‌ام که هنگام خواندن جستارها، اگر به نام ناآشنایی برخوردید که دوست داشتید کمی بیشتر درباره‌اش بدانید، می‌توانید به این پیوست مراجعه کنید. به روال نشر اطراف، که البته پسند خودم هم هست، از پانویس کردن املای انگلیسی اسامی خاص هم پرهیز کرده‌ام و در عوض همه‌ی آن‌ها را در فهرستی در پایان کتاب آورده‌ام تا اگر برای تحقیق و مطالعه‌ی بیشتر به املای انگلیسی این نام‌ها نیاز داشتید، سراغ این فهرست بروید. با این همه، هر جا که برای کاهش ابهام متن و فهمیدنی‌تر شدنش ضروری بوده، پانویس‌هایی توضیحی به کتاب افزوده‌ام تا انتقال معنا و مفهوم را قربانیِ میلم به اجتناب از پانویس نکرده باشم.

و نکته‌ی آخر این‌که دوست دارم این‌جا از چند نفر تشکر کنم: از خانم نفیسه مرشدزاده که اولین بار فکرِ ترجمه‌ی جستارهای تسوتایوا را به سرم انداخت و تا آخرین لحظه‌های کار از هم‌فکری و همراهی دریغ نکرد؛ از خانم رویا پورآذر که صبورانه و دقیق کتاب را خط به خط خواند و کمکم کرد کاستی‌هایش را ـ تا آن‌جا که در توانم بود ـ برطرف کنم؛ از آقای حبیب بهمنی که ویرایش کتاب را بر عهده گرفت و در پیمودنِ مسیر همراهی‌ام کرد؛ از خانم بتول فیروزان که با نگاه تیزبینش کمکم کرد ظرافت‌های نثر تسوتایوا را بهتر به خواننده منتقل کنم؛ از همه‌ی دوستانم در نشر اطراف و خارج از آن که ترجمه و انتشار این کتاب بی یاری‌شان میسر نمی‌شد؛ و از خانواده‌ام که تا ابد مرهون مهر و محبت‌شان خواهم بود.

امیدوارم همان‌قدر که ترجمه‌ی این کتاب برای من لذت‌بخش و شعف‌انگیز بود، خواندنش هم برای شما چنین باشد.

الهام شوشتری‌زاده
شهریور ۱۴۰۱

دربارەی آنجلا لیوینگستون

آنجلا لیوینگستون که جستارهای کتاب حاضر را از روسی (و در مورد یک جستار، از صربی) به انگلیسی برگردانده است از سال ۱۹۶۶ عضو گروه ادبیات دانشگاه اِسِکس انگلستان شد، تا زمان بازنشستگی‌اش در سال ۱۹۹۷ در همان دانشگاه ماند و چند سالی هم مدیر گروه ادبیات بود. حوزەی تخصصی او ادبیات قرن بیستم روسیه است، مخصوصاً آثار بوریس پاسترناک، مارینا تسوِتایوا و آندری پلاتنف. او پس از بازنشستگی نیز از نوشتن و ترجمه دست نکشید و نقش مهمی در معرفی ادبیات روسیه به مخاطبان انگلیسی‌زبان داشت. مقدمەی مفصلی که او بر کتاب حاضر نوشته است، نشان از شناخت دقیقش از آثار تسوتایوا و دیگر چهره‌های شاخص ادبیات روسیه دارد. لیوینگستون در سال ۲۰۱۴ برندەی جایزەی دوسالانەی ترجمەی روسیکا شد.

مقدمه

نوشته‌ی آنجلا لیوینگستون (گردآورنده و مترجم انگلیسی)

۱

مارینا تسوتایوا جایی نوشته که «شعر خوب همیشه بهتر از نثر است» اما به‌ندرت نثری به خوبی نثر او می‌یابیم. تسوتایوا را در اتحاد جماهیر شوروی هم، مثل غرب، عموماً می‌ستودند و جزو چهار شاعر بزرگ روسیه‌ی قرن بیستم می‌دانستند. با این حال، قدر و منزلتش در مقام نثرنویسی چیره‌دست چنان که باید و شاید شناخته نشده است.

سه شاعر دیگری که گاهی نام‌شان را کنار نام تسوتایوا می‌بینیم ـ اُسیپ مندلشتام، بوریس پاسترناک و آنا آخماتووا ـ نیز نثرهای درخشانی داشتند. نثرهای مندلشتام و پاسترناک که بیشتر در دهه‌ی ۱۹۲۰ نوشته شده‌اند از آثار منظوم‌شان چیزی کم ندارند. در واقع، دهه‌ی ۱۹۲۰ برای ادبیات روسیه بی‌نظیر بود. شعر روسی در آغاز قرن بیستم جانی تازه گرفته بود و در پی آن، نوبت به شکوفایی نثر رسید. آثار

منثور این دوره همان چگالی و قدرت شعر را دارند، چه آن‌هایی که نویسندگان‌شان در اصل شاعر بودند (مثل بیه‌لی، کوزمین، مندلشتام، پاسترناک و سُلُگوب) و چه آن‌هایی که پدیدآورندگان‌شان فقط نثر می‌نوشتند (مثل ایزاک بابِل، یوری اُلِشا، بوریس پیلنیاک، آندری پلاتُنف، الکسی رمیزف و یوگنی زامیاتین). رومن یاکوبسن نثر این دوره را «نثرمختص زمانه‌ی شعر» می‌خواند.[i]

گرچه تسوتایوا از سال ۱۹۲۲ خارج از روسیه زندگی می‌کرد، همچنان در جریان بهترین آثار ادبی خلق‌شده در روسیه بود و می‌شود نثرش را با نثر پاسترناک و مندلشتامی که در روسیه ماندند هم‌تراز دانست. نثر تسوتایوا به سنجیدگی و حساب‌شدگیِ نثر آن‌هاست و خواندنش، درست مثل خواندن متن آن‌ها، دقت و تلاش خواننده را می‌طلبد و البته به همان اندازه لذت‌بخش و پرثمر است. با این حال، شوریدگی شخصی و عیان تسوتایوا، شیوه‌اش در نوشتن در قالب گفت‌وگو، و تمرکز جدی‌اش بر ریشه‌شناسی[1] نثرش را از نثر پاسترناک و مندلشتام متمایز می‌کند.

گاه‌شمار زندگی تسوتایوا در آغاز کتاب آمده است و من در این مقدمه تنها درباره‌ی سه جنبه از زندگی‌اش حرف می‌زنم که خوب است هنگام خواندن آثارش به یاد داشته باشیم: ناز و نعمت، فقر و عسرت، و زندگی در غربت. هریک از این سه جنبه استعاره‌ای برای فهم وجهی از ارتباط تسوتایوا با شعر می‌سازد.

تسوتایوا دختر موسیقی‌دانی زبردست و محققی بسیار موفق بود؛ کودکی‌اش را غوطه‌ور در ادبیات غنایی گذراند؛ آموزش‌های کلاسیک چشمگیری (عمدتاً در خانه) دید؛ از همان کودکی، آلمانی و فرانسوی را سلیس و روان حرف می‌زد و با بهترین آثار ادبی آلمانی و فرانسوی ـ علاوه بر روسی ـ آشنا بود؛ به ایتالیا و سوئیس و آلمان سفر کرد (البته به‌اجبارِ شرایط خاص مادر مسلولش)؛ شانزده‌ساله که بود یک سالی را در فرانسه گذراند؛ در هفده‌سالگی مجموعه‌شعری به هزینه‌ی خودش

1. Etymology

منتشر کرد؛ و از نوجوانی با شاعران، هنرمندان و اهل علم و ادب حشر و نشر داشت. به عبارتی، در سال‌های اول عمرش نه غرق ثروت بی‌حدوحصر، اما کمابیش در ناز و نعمت فرهنگی و مادی زندگی می‌کرد.

پس از انقلاب روسیه، تقریباً همه‌ی دارایی خانوادگی تسوتایوا مصادره شد. پنج سالی را در فقر شدید گذراند. با دو فرزند خردسالش در مسکو زندگی می‌کرد و نان شب هم نداشت. شوهرش که عضو ارتش سفید بود و درگیر جنگ داخلی، دو سالِ تمام از زندگی مارینا غایب بود. دختر کوچکش از گرسنگی مرد. بعدتر، در زندگی پس از مهاجرت، شرایط تسوتایوا کمی بهتر شد اما همچنان گرفتار فقر و مشقت بی‌پایان بود.

بیشتر آثار تسوتایوا در غربتِ پس از مهاجرت نوشته شدند. از حدود سال ۱۹۲۵ بیشتر آن‌هایی که بعد از انقلاب ۱۹۱۷ از روسیه مهاجرت کردند دیگر دریافته بودند که بازگشتی در کار نیست. از همان وقت، «ادبیات مهاجرت» از زیرشاخه‌های متمایز ادبیات روسیه شد. پاریس بزرگ‌ترین و فعال‌ترین مرکز ادبیات مهاجرت روسیه بود و تسوتایوا هم در نوامبر ۱۹۲۵ به پاریس رفت. در پاریس، محبوب بود و در کانون توجه. آثارش را در محافل مختلف می‌خواند. در دوره‌ی چهارده‌ساله‌ی زندگی‌اش در پاریس، می‌توانست بیشتر نوشته‌هایش را منتشر کند. اما از نقدهای گزنده هم در امان نماند، مخصوصاً وقتی جستار «منتقد از نگاه شاعر» را، کمی بعد از ورودش به پاریس، منتشر کرد. او در این جستار عامدانه نویسندگان و خوانندگان مهاجر را رنجاند: به شیفتگیِ بیمارگونه‌شان به گذشته تاخت و گفت نیروی خلاقِ واقعی را نه در میان مهاجران، که در روسیه باید جست‌وجو کرد. دو سال بعد هم که این نظر را با ارجاع به مایاکوفسکی تکرار کرد، موجی دیگر از چنین نقدهایی نصیبش شد. به همان اندازه که بیشتر ناشران و منتقدان شورویْ ادبیات مهاجران روس را تحقیر می‌کردند، بیشتر مهاجران روس پاریس‌نشین هم ادبیات شوروی را

بی‌ارزش می‌دانستند و مخصوصاً از مایاکوفسکی که صریح و بی‌پرده از نظام شوروی پشتیبانی می‌کرد، متنفربودند. اما تسوتایوا با دیگر نویسندگانِ مهاجر تفاوت داشت. همچنان معتقد بود خوانندگان حقیقی‌اش همان‌هایی‌اند که در روسیه مانده‌اند و مهاجرت نکرده‌اند. او نه حامی شوروی بود، نه طرفدار کمونیست‌ها و نه هوادار کاپیتالیسم. مخالفتش با دخالت دولت در هنر و ضدیتش با هر گونه «امر و نهی زمانه به شاعر» تردیدی باقی نمی‌گذارد که او دل خوشی از حکومت شوروی نداشت و نمی‌خواست به روسیه برگردد، چون می‌دانست آثارش آن‌جا منتشر نخواهند شد. در جستار «شاعر و زمانه» نوشته «آن‌جا، در روسیه، آثارم منتشر نمی‌شدند اما خوانده می‌شدند. این‌جا آثارم منتشر می‌شوند اما خوانده نمی‌شوند.» و چند سال بعد هم برای دوستی نوشت «همه‌چیز به روسیه می‌کشاندم؛ جایی که نمی‌توانم بروم. این‌جا نیازی به من نیست و آن‌جا ناممکنم.»[ii]

هریک از این سه تجربه (ناز و نعمت، فقر و غربت) وجهی استعاری برای شعر تسوتایوا داشتند. مهاجرتْ قرینه‌ی مادیِ وضعیتِ روحیِ شاعربودن است. به تعبیر خودش در جستار «شاعر و زمانه»، «شاعر ذاتاً مهاجر است... مهاجری از ملکوت آسمان و از بهشت زمینی طبیعت.» و چند سطر جلوتر: «سوای کوچ، نصیب ما از این دنیا چیست؟»

همان‌طور که خود تسوتایوا هم مکرر می‌گفت، دست و پنجه نرم کردن با دشواری‌های مادی شاید قرینه‌ای ضروری بود برای مشقتِ نوشتن و کلنجار رفتن با مواد خام. و ناز و نعمت نسبیِ نخستین سال‌های زندگی‌اش هم قرینه‌ای بود برای غنای روحی و برخورداری‌اش از استعداد و نبوغ؛ نبوغی که تسوتایوا بی‌پروا از آن سخن می‌گفت (نه برای خودستایی، که برای بزرگداشت خود نبوغ).

تسوتایوا می‌دانست استعدادی خارق‌العاده نصیبش شده و اندک‌اند کسانی که چنین استعدادی داشته باشند. در سال ۱۹۳۵ به دوستی گفت «میان همه‌ی

آن‌ها که دیده‌ام فقط ریلکه و پاسترناک، به لحاظ قوت، هم‌سنگ خودم‌اند.» برای تسوتایوا، و همچنین برای پاسترناک، قوت (به روسی сила که می‌شود «قدرت و توان»، «نیرو» یا حتی «انرژی» هم ترجمه‌اش کرد) مفهومی اساسی بود. تسوتایوا وقتی کتاب خواهرم زندگیِ پاسترناک را خواند، سخت شیفته‌ی او شد (ر.ک. به جستار «پاسترناک برما می‌بارد») و به همان اندازه هم ریلکه را می‌ستود. او ریلکه را هرگز از نزدیک ندید اما در سال آخر زندگیِ ریلکه با او نامه‌نگاری می‌کرد (نامه‌های تسوتایوا، پاسترناک و ریلکه به یکدیگر که در سال ۱۹۲۶ منتشر شدند[iii] تصویری از رابطه‌شان با هم ترسیم می‌کنند). مهم این‌که آنچه در این کتاب می‌خوانید، در دوره‌ی معاشرت فکریِ تسوتایوا با ریلکه و پاسترناک نوشته شده‌اند. همان‌طور که در این جستارها می‌بینیم، پاسترناک شاعری بود که تسوتایوا مدام چشم به او داشت، درباره‌اش می‌نوشت و دیگران را با او مقایسه می‌کرد. از آن‌جا که پاسترناک چنین اهمیتی برای تسوتایوا داشت و از آن‌جا که نثرپاسترناک هم عمدتاً درباره‌ی تجربه‌ی شاعر بودن است، من هم هنگام بررسی آثار تسوتایوا در این مقدمه پاسترناک را نقطه‌ی مرجعم دانسته‌ام.

همه‌ی جستارهای این کتاب پس از مهاجرت تسوتایوا نوشته شده‌اند؛ جستار «پاسترناک برما می‌بارد» در سال ۱۹۲۲ در برلین و باقی جستارها هم بین سال‌های ۱۹۲۴ و ۱۹۳۳ در فرانسه. تسوتایوا در سال‌های آغازین کارش عمدتاً شاعری غنایی بود، در دهه‌ی ۱۹۲۰ به نوشتن منظومه‌های بلند روایی روی آورد، و در دهه‌ی ۱۹۳۰ بیشتر نثر می‌نوشت. پرسشِ «چرا تسوتایوا به نثر روی آورد؟» را می‌شود به چند شکل پاسخ داد. مثلاً این‌که نثر درآمد بیشتری نصیبش می‌کرد و تسوتایوا تنگدست بود. از این گذشته، مجله‌ی اراده‌ی روسیه که اشعارش را منتشر می‌کرد در سال ۱۹۳۲ بسته شد. خود تسوتایوا هم در نامه‌ای به همین موضوع اشاره می‌کند و وقتی از «نثر» حرف می‌زند، می‌گوید «خیلی دوستش دارم و گله‌ای ندارم. با این همه، کمابیش

به من تحمیل شده.» شاید هم به نثرروی آورد چون دریافته بود می‌تواند شاعرانگی را به نثرهم تسری دهد و سمند شعررا در میدان نثربتازاند. جوزف برودسکی می‌گوید تسوتایوا «شیوه‌ی تفکرشاعرانه را به متن منثور، و رخداد شعررا به عرصه‌ی نثرآورد»[iv] و خود تسوتایوا هم می‌گفت «نثرِشاعرچیزی است سوای نثرِنثرنویس. در نثرشاعر، واحد کار، واحد سعی و تلاش، جمله نیست، کلمه است یا حتی هجا.»[v] شاید هم به نثرنویسی روی آورده بود چون، به قول پوشکین، «گذر سالیان ما را به نثر خشک و زمخت سوق می‌دهد» و تسوتایوا هم با بالا رفتن سن‌وسالش رسانه‌ای را ترجیح می‌داد که قالبی مناسب برای بازگویی سرگذشتش باشد و گنجایشِ افکارش را داشته باشد.

۲

نوشته‌های مارینا تسوتایوا درباره‌ی شعر هم بزرگداشت شعرند و هم دفاعیه‌ای برای آن. او در ستایش شعرمی‌نویسد. می‌نویسد تا شعررا برای آن‌هایی که به شعر بدگمان‌اند توضیح دهد، تا شعررا از سوءاستفاده در امان نگه دارد و به بهتان‌ها پاسخ دهد، تا یادآوری کند که داوری درباره‌ی شعرکار هرکسی نیست. تسوتایوا در جستارهایش اغلب در پی تعلیم، تصحیح و جدل است. لحنی پیام‌آورانه دارد و می‌خواهد پل‌هایی بسازد که پیش از او کسی نساخته است. همزمان پس می‌زند و پیش می‌کشد، انگار می‌گوید «اگر شجاعت و ذکاوتش را نداری، از این پل عبورنکن. اما اگر داری، بفرما.» گویی جستارهایش نوشته شده‌اند تا کار را هم آسان کنند و هم سخت، تا کاری کنند که خواننده خودش راهی انتخاب کند و نفس‌نفس‌زنان به مقصد برسد. به تعبیر متفاوت برودسکی، «اغلب ناخواسته تلاش می‌کند خواننده را نزدیکِ خود بیاورد و به اندازه‌ی خود بزرگش کند.» به نظر می‌رسد تسوتایوا به هر دری می‌زند که ما شعر را دوست داشته باشیم، بخوانیم

و زندگی کنیم. او از هر نوع تقلیل، رقیق‌سازی، تضعیف یا عامی‌سازی شعر می‌پرهیزد. شالوده‌ی اندیشه‌اش این است که شعرْادامه و استمرارِ چیزهای عادی و پیش‌پاافتاده نیست، بلکه درست خلاف تصورِ «نافرهیختگان»، شعر چیزی دیگر است. شعر جوهره است؛ نه حاشیه‌ای است و نه دور و دست‌نیافتنی. شعر نوعی شناخت است و گونه‌ای رخداد، نه مهارتی فنی و آموختنی. شعر «بن و اساس» است، نه فرم و قالب. تسوتایوا از همه‌ی رویکردهای فرمال و فرمالیستی بیزار است.

تا این‌جا دو بار جمله‌هایی از جستار «شاعر و نثرِ» جوزف برودسکی نقل کرده‌ام و شاید بهترین کاری که برای معرفی نثر تسوتایوا از دستم برمی‌آید این باشد که شما را به کل آن جستار ارجاع دهم. برودسکی درباره‌ی رشد و نمو «بلورماننِدِ» اندیشه‌ی تسوتایوا سخن می‌گوید، درباره‌ی قدرت سبکش، ایجاز ذاتی و بسیار کمیاب نثرش، «انزوای او از معاصرانش در پس دیوار وفور استعدادش که به مذاق دیگران خوش نمی‌آمد»، و «تعریف سختگیرانه و کمابیش زاهدانه‌ی او از مسئولیت شخصی». همه‌ی این‌ها را بی‌تردید نمی‌شود بهتر از برودسکی گفت. اما من این‌جا تلاش می‌کنم بر ذکاوت نابیَ که برودسکی در نوشته‌های تسوتایوا یافته، بر منش «گفت‌وگوییِ» تسوتایوا، و بر بعضی از استعاره‌هایی که مکرراً در نوشته‌هایش درباره‌ی شعر به کار می‌گیرد تمرکز کنم.

بسیارند شاعرانی که شعرِعالی می‌سرایند اما شاعری که با توانایی ذهنش، مهارتش در هدایت افکار به غایی‌ترین و روشن‌ترین نتایج، و تحلیلش از مفاهیم گوناگون و دلالت‌ها و تداعی‌هایشان نفسِ خواننده را بند بیاورد، کمیاب است. توان ذهن تسوتایوا برای خلق نوعی جامعیتِ موجز قادرش می‌کند مفاهیم کهنه را تازه و زنده کند:

> **تناسب استعداد ذاتی و استعداد زبانی. شاعری یعنی همین. اگر احساس آتشین داشته باشی و ننویسی، شاعر نیستی (واژه‌هایت کو؟). اگر بنویسی و**

احساس آتشین نداشته باشی، شاعر نیستی (ذات شاعرانه‌ات کو؟). گوهر هنرت کو؟ فرم هنرت کو؟ اگر این‌ها در کار نباشند، شاعر نیستی.[vi]

شاید این‌جا مقایسه‌ی تسوتایوا با پاسترناک سودمند باشد. پاسترناک هم به اندازه‌ی تسوتایوا در پی توصیف لحظه‌ی «آنچه الهام می‌نامیم» است و بخش چشمگیری از نوشته‌هایش تلاشی است برای همین کار. احتمالاً تفاوت اصلی نگاه پاسترناک و نگاه تسوتایوا این است که پاسترناک لحظه‌ی الهام را لحظه‌ی تغییر جهان و محیط می‌داند و تسوتایوا بر شخصِ شاعر، بر ذهن خلاق شاعر، و بر هجوم نیروهای دیگر به شاعر تأکید می‌کند. پاسترناک در شعری که در سال ۱۹۱۷ سروده، شعر را چنین توصیف می‌کند:

نخودفرنگی وحشی و شیرین است،
قطره‌های اشک گیتی است در غلاف پلک،
ترانه‌های مکرر آوازخوانی است
که چونان تگرگ
از نت‌های موسیقی و نی‌لبک‌ها
می‌بارد بی‌امان
بر بستر باغچه.

اما تسوتایوا در سال ۱۹۲۳ نیروهای کیهانی را برای توصیف شاعر به کار می‌گیرد:

...چرا که مسیر ستاره‌ی دنباله‌دار
مسیر شاعر است:
می‌سوزاند و گرما نمی‌بخشد،
می‌درد و مرهم نمی‌نهد...

تفاوت دیگرِ تسوتایوا و پاسترناک در شیوه‌هایی است که خواننده را به تلاش وامی‌دارند. پاسترناک دشوار است چون چیزی را کامل توضیح نمی‌دهد. انبوهی تصویر چگال پیش چشم‌مان می‌گذارد که به دل می‌نشینند اما فکرشده

و حساب‌شده نیستند. به‌ندرت پیش می‌آید که پاسترناک حرفش را شرح دهد. اما تسوتایوا می‌خواهد همه‌چیز را روشن کند. تسوتایوا معانی نهفته در هر ابهامی را فاش می‌کند، همه‌چیز را می‌شکافد، بر هر جمله‌اش حاشیه و تفسیری می‌نویسد. و با این همه، خواندنِ تسوتایوا دشوار است و تفسیرها و توضیح‌های خودش اغلب موضوع را پیچیده‌تر می‌کنند چون تسوتایوا می‌تواند هنگام شرح و بسط هم موجز و بی مقدمه‌چینی حرف بزند. وقتی نثر پاسترناک را می‌خوانیم، معمولاً در پسِ متنش به دنبال الگوها و نیروهای پنهان می‌گردیم. می‌خواهیم ببینیم این سایه‌های کشیده را کدام صورت‌های مخفی آفریده‌اند. در نثر تسوتایوا، همه‌چیز تابناک و روشن است؛ چنان تابناک و روشن که بی‌شماریِ گوشه‌ها، انحناها و اَشکال و احجام مجاور و متقابل رخ می‌نمایاند؛ چنان بی‌شمار که حتی تصور نمی‌کنیم در ظرف تفکر توصیفی بگنجند.

از هر یک، چند جمله‌ای درباره‌ی لحظه‌ی «الهام» نقل می‌کنم. پاسترناک در کتاب خودزندگی‌نامه‌ایِ سلوک بی خطر توصیف می‌کند که در آغاز چه چیزی او را به نوشتن برانگیخت. او می‌گوید رقابتی بین طبیعت و عشق وجود دارد و همین رقابت با سرعتی چشمگیر او را به پیش برده است:

> **گاهی صفیر اشتیاقی به گوشم می‌رسید؛ اشتیاقی که از من بر نیامده بود. انگار از پشت سرم خود را به من می‌رساند و احساس ترس و فلاکت در من برمی‌انگیخت. درست در همان نقطه که زندگی روزمره قطع می‌شد، این اشتیاقِ ناشناخته رخ می‌نمود. شاید می‌خواست افسار واقعیت را بکشد و مانع پیش رفتنش شود یا شاید می‌خواست خود را به هوای زنده برساند؛ هوایی که در این اثنا فرسنگ‌ها پیش افتاده بود. آنچه الهام می‌نامیم در این نگاه پس‌نگر نهفته بود.**[vii]

این جمله‌های پاسترناک صریح و واضح به نظر می‌رسند و با این حال، به شکلی غریب، مبهم‌اند. واقعاً چه خبر است؟ قطار پنهانی هست که ما صدای

سوتش را می‌شنویم؟ «هوای زنده» یعنی چه؟ پاسترناکی که تا این‌جا از هیچ نگاهی حرف نزده، چطور می‌تواند بگوید «این نگاه پس‌نگر»؟ انگار می‌خواهد بگوید الهام یعنی از درون خود به بیرون نگریستن، یعنی مغروقِ حسی مقاومت‌ناپذیر به جهان عادیِ مغفول نگریستن. اما باید همه‌ی این‌ها را حدس بزنیم و دل به احتمالات خوش کنیم. در مقابل، تسوتایوا چنین می‌نویسد:

> **[نبوغ یعنی] این‌که بگذاری ویران شوی تا فقط ذره‌ای از تو باقی بماند، و بعد، از دل دوام آن ذره (از دل جان‌سختی آن ذره) جهانی نو پدید آید. چرا که تمام فرصت بشر برای نبوغ در همین، همین، همین آخرین ذره‌ی باقی‌مانده نهفته است. اگر این آخرین ذره‌ی جان‌سخت نباشد، نابغه‌ای هم نیست؛ تنها انسانی درهم‌شکسته هست (همان انسانی که می‌شد نابغه باشد) که در هیچ چهاردیواری‌ای آرام و قرار ندارد، نه در تیمارستان، نه در به‌سامان‌ترین خانه‌ها.** [viii]

تسوتایوا نیز مثل پاسترناک در پی توصیف لحظه‌ی الهام است و تیزهوشانه شاعر را از باقی جهان جدا می‌کند. اما حرف او گرچه شفاف و روشن نیست، تصویری واضح می‌سازد: نیرویی تهدید می‌کند تو را درهم بشکنند. اگر درهم بشکنی، در زندگی روزمره تو را «دیوانه» یا «افسرده» یا «سردرگم» می‌نامیم. اما اگر (همان‌طور که در پاراگراف بعدش می‌گوید) با ذره‌ای عزم و اراده با آن نیرو در بیفتی و جان سالم به در ببری، انگار کنار صف صفرها «یک» گذاشته‌ای و صفرها را میلیون‌ها کرده‌ای (چه استعاره‌ی عددی نابی!) و در نتیجه اسمت را «نابغه» می‌گذاریم. از نظر تسوتایوا، الهام یعنی تسلیم کمابیش کامل در مقابل حمله و در عین حال، یعنی مقاومت در برابرش. تسوتایوا به عادت مألوفش «همین» را سه بار تکرار می‌کند تا توجه‌مان را به چیزی استثنایی جلب کند. و باز هم به عادت مألوفش از چند پرانتز استفاده می‌کند تا بگوید همیشه چند راه برای بسط یک مفهوم وجود دارند.

به نظر می‌رسد پاسترناک مفتون و مجذوب حسی است که از دلش فکری جانانه زاده می‌شود و تسوتایوا را قدرتِ فکریِ جانانه‌ای به پرواز در می‌آورد که از دلش حسی به همان اندازه جانانه پدید می‌آید. گویی پاسترناک با خودش حرف می‌زند یا در واقع، به تعبیر تسوتایوا، با صدای بلند فکر می‌کند و در خواب، یا نیمه‌خواب و نیمه‌بیدار، سخن می‌گوید[ix] اما تسوتایوا، شاید جز وقت‌هایی که غرق تأمل و تعمق درباره‌ی ریشه‌ی واژه‌ها و صداها و پیشوندها و پسوندهاست (و البته خود این تأمل و تعمق هم رویکردی تغزلی به زبان است) با لحنی اِخباری و خطاب به ما حرف می‌زند.

تسوتایوا استعدادی ویژه برای تحلیل موشکافانه‌ی چیزهای خرد و کوچک دارد؛ چیزهایی که اهمیت‌شان از اهمیتِ ایده‌های سترگی که رکن و اساس بسیاری از جستارهایش را می‌سازند کمتر نیست. می‌بینیم شعر سستِ راهبه‌ای بی‌نام‌ونشان را موشکافانه تجزیه و تحلیل می‌کند (در جستار «هنر در پرتوی ضمیر انسانی») یا بی‌رحمانه اشتباه دستوریِ یکی از منتقدانش را وا می‌کاود (در جستار «منتقد از نگاه شاعر») و پیامدهای تنبلی زبانی یا حتی صرفِ عوامانه حرف زدن را مفصل شرح می‌دهد. او هم در ترسیم چشم‌اندازی کلی زبردست است و هم در موشکافی جزئیات. با این حال، نوشته‌های منثورش عمدتاً چیزی میان این دو هستند. او با مفاهیمی مثل شاعر، نبوغ، زمانه، و وجدان و ضمیر انسانی کلنجار می‌رود و از دلِ آن‌ها معنایی بیرون می‌کشد یا به آن‌ها معنا می‌بخشد.

تسوتایوا حوصله‌ی کلیشه‌بازی و لفاظی ندارد و سبکی ابداع کرده که در آن، دو باورِ سستِ رایج را رودرروی هم می‌گذارد تا به نتیجه‌ای روشن و گیرا برسد. او با مقابل هم گذاشتن گزاره‌های «شعر یعنی الهام» و «شعر یعنی فوت‌وفن» (در جستار «منتقد از نگاه شاعر») و «فقط شعر معاصر خوب است» و «هر شعری

جز شعر معاصر خوب است» (در جستار «شاعر و زمانه») همه‌ی این گزاره‌ها را نفی می‌کند. گاهی هم گزاره‌ای تکراری و پیش‌پاافتاده را روی کاغذ می‌آورد تا آن را به گزاره‌ای بهتر تبدیل کند یا بلافاصله نقیضش را مطرح کند و به این ترتیب، ابهت گزاره را در هم بشکند: «هر کسی می‌تواند هنرمند محبوبش را آزادانه انتخاب کند یا، در واقع، هیچ‌کس نمی‌تواند هنرمندِ محبوبش را آزادانه انتخاب کند» (جستار «شاعر و زمانه»). تسوتایوا حتی تصور هم نمی‌کند حرفش را این‌گونه بنویسد که «گرچه از جهتی درست است که هر کسی... با این حال از جهتی دیگر می‌شود گفت که...».

تسوتایوا ابزار دیگری هم دارد که شبیه همین متضادسازیِ فوری عمل می‌کند: این‌که به چیزی از زاویه‌ای خلاف زاویه‌ی معمول نگاه کنی، مثلاً «ساحلِ مقصد هنوز به کشتی نرسیده است» (جستار «هنر در پرتوی ضمیر انسانی»)، «فرزندان ما از ما سالمندترند» (جستار «شاعر و زمانه») یا این سؤال در خاطره‌پردازیِ «مادر و موسیقیِ» تسوتایوا (۱۹۳۵) که چرا نباید نت‌های بم را «زیر» بنامیم و نت‌های زیر را «بم». این مثال‌های بازیگوشانه و دلنشینْ دو جمله از پل سِلان را به خاطرم می‌آورند که در آن‌ها هم تصویری متضادِ تصویر آشنای همیشگی ترسیم شده است: «بهار: درختان به سوی پرندگان پرواز می‌کنند» و «گُل را به خاک بسپار و آدم را در باغچه بکار».[x] اما این جمله‌های سلان از جنس جمله‌های تسوتایوا نیستند. جمله‌های سلان تصویرند و محض خلق غم یا لذتی غریب یا، از آن مهم‌تر، ترسیم تصویری مبهوت‌کننده نوشته شده‌اند؛ بازآفرینی سوررئال منظره. سلان تکان‌دهنده است و افسونگر. تسوتایوا تکان‌دهنده است و برانگیزاننده. جمله‌های «از زاویه‌ی دیگرِ» تسوتایوا، مثل همه‌ی حمله‌هایش به عادت‌های مألوف ذهن و زبان و مثل آمادگی‌اش برای پذیرش دست‌کم گذرا و موقتِ گزاره‌های متضادشان، شگردهایی‌اند برای رسیدن به فکری نو و تازه. تلاشی‌اند برای دریافت

و درک نظمیِ اساساً متفاوت، حتی اگر شده در قالب اشاره‌ای کوتاه. کاری شبیه کار نیچه. تسوتایوا مثل نیچه به قراردادی بودنِ زبان کاملاً واقف است و ردی از نظرات فوتوریست‌های روس، مثل کروچیونیخ و خلِبنیکف، درباره‌ی زبان را هم در نگاهش می‌بینیم.[xi]

خواننده‌ی نثر پردست‌انداز و سرکشی چون نثر تسوتایوا باید مثل کوهنوردان هشیار و چابک باشد. و همان‌طور که کوهِ سنگی قله‌ای دارد، این سبک هم، با همه‌ی گریززدن‌هایش به مباحث فرعی، خواننده را به قله‌هایی رفیع می‌رساند؛ به جمله‌هایی که به کلمات قصار یا حتی ضرب‌المثل پهلو می‌زنند. در جستار «شاعر و زمانه»، تکاپوی دشوارمان در قلمروی مفهوم زمانه به ضرب‌المثلی ختم می‌شود که تسوتایوا هم تکرارش کرده و هم کمی تغییرش داده است: «هرقدر هم به گرگ غذا بدهی، چشم گرگ همیشه به جنگل است. و همه‌ی ما گرگ جنگل انبوه ابدیت هستیم.» گرایش تسوتایوا به استفاده از گزین‌گویه‌ها و کنارِ هم گذاشتنِ متناقض‌ها در سراسر نثرش نمایان است: «خوشا که خود را در سرزمین بیگانه گم کنیم و در سرزمین آشنامان بیابیم.» (جستار «شعر حماسی و شعر غنایی»)؛ «اثری که همه‌چیزِ خود را به پای عصر و سرزمینش بریزد و از این طریق، همه‌چیزش را به همه‌ی اعصار و سرزمین‌های دیگر هم پیشکش کند» یا «دره‌های پست با هم در جنگ‌اند و قله‌های رفیعْ همدل و متحد» (جستار «شاعر و زمانه»).

الگوی صعود به سمت قله و رسیدن به آن، وجه مشخصه‌ی نثر تسوتایواست و آن را در عبارت‌ها، در پاراگراف‌ها و در کل جستارهایش می‌بینیم. تسوتایوا در جستارهایش با واژه‌هایی خاص ما را به نقطه‌ی اوج کندوکاو یا شرح و تفصیلش می‌رساند: «حال که بارِ همه‌ی ناگفته‌ها را از دوش خود بر زمین گذاشتم... حال که به وابستگی‌ام به زمانه... اذعان کردم... سؤالم را به زبان می‌آورم: مگر زمانه چیست

که... باید مشتاقانه در خدمتش باشم؟» (جستار «شاعر و زمانه»). در جستارهای او حرکت به سوی مقصود اصلی کمابیش به راه رفتن و کوهنوردی می‌ماند (مثلاً جستار «پاسترناک بر ما می‌بارد»: «از گرداب‌های خیال‌انگیز تحسین و تمجید، راهی به بیرون بگشاییم...»)

در سطح عبارت‌ها، نمونه‌هایی مثل توالیِ «این یکی نه، این یکی نه، این یکی نه، این یکی» (در جستار «هنر در پرتوی ضمیر انسانی» درباره‌ی ردیف درها و در جستار «سرگذشت یک دلدادگی» درباره‌ی واگن‌های قطاری که مندلشتام را با خود می‌برد) یا ساختاری مثل «نه‌فقط فلان، بلکه همچنین بهمان» که شیوه‌ای است برای این‌که هم فلان را حد اعلای چیزی معرفی کند و هم کاری کند که انگار دست ما را گرفته و به ورای آن حد اعلا برده است. در سطح پاراگراف هم مثالی می‌زنم از چند جمله‌ی «شاعر و زمانه»:

> **همه‌چیز به زاویه‌ی دید بستگی دارد. در روسیه، مرا بهتر می‌فهمیدند. اما مردمان جهان آینده، مرا از مردمان روسیه هم بهتر خواهند فهمید. کاملاً خواهند فهمید. در جهان آینده، به من می‌آموزند خودم را کاملاً بفهمم. برای من، روسیه آخرین کرانِ فهم‌پذیریِ زمینی است. ورای کرانه‌های فهم‌پذیریِ زمینیِ روسیه، به پهنه‌ی بی‌کران فهم‌پذیری آسمانی می‌رسم. به تعبیر ریلکه، که در تمام عمرش هرجا می‌رفت دلتنگ روسیه بود، «سرزمینی هست که قلمروی پروردگار است و روسیه هم‌مرز آن است».**

در این پاراگراف انگار پله‌پله بالا می‌رویم: بهتر، از آن هم بهتر، کاملاً، کران، بی‌کران، پروردگار؛ یا این یکی: روسیه، جهان آینده، روسیه به مثابه‌ی کران زمین، بی‌کرانگی آسمانی، هم‌مرزی با قلمروی پروردگار. همین بالا رفتن را به شکلی دیگر نیز در این پاراگراف می‌بینیم: حرکت از «من» به دیگران (نقل قول از ریلکه).

تسوتایوا گاهی چنان می‌نویسد که گویی گرم گفت‌وگو با کسی است. مکرر و سریع بین جمله‌های خبری و جمله‌های پرسشی نوسان می‌کند. گزاره‌ها در قالب

گفت‌وگوی دو نفر بیان می‌شوند. گاهی نیز دیگران را در متن می‌بینیم (می‌شنویم)؛ کسانی که کنار نویسنده می‌نشینند، با او جدل می‌کنند، او را به پرسش می‌گیرند، و چیزی را که فراموش کرده به یادش می‌آورند؛ صداهای دیگران یا صداهای متفاوتِ درون خود نویسنده. خواننده پاسخ‌های دیگران را لابه‌لای حرف‌های خود تسوتایوا می‌خوانَد و بنابراین گاهی باید مکث کند تا ببیند گوینده کیست. گاهی برای تأکید، کلمه‌ای وسط جمله در گیومه قرار می‌گیرد؛ روشی که داستایوفسکی هم بسیار به کار می‌برد. در واقع، در تک‌گوییِ چندصدای تسوتایوا، در گریزهایش به مباحث فرعی و کندوکاوهای مفصلش، و در شوریدگی ذاتی و یگانه‌اش چیزی هست که راوی یادداشت‌های زیرزمینیِ داستایوفسکی را به یادمان می‌آورد. و البته با چنین مقایسه‌ای، غیابِ هرگونه پریشانی یا نفی در نثر تسوتایوا بیشتر به چشم می‌آید. تسوتایوا سراپا تصدیق و تأکید معقول، گرچه غامض، است. (جالب است که تسوتایوا آثار داستایوفسکی را چندان ارزشمند نمی‌دانست.)

تسوتایوا گاهی، پیش از آن‌که گزاره‌ای را بیان کند، متضادش را پیش می‌کشد یا حتی تکذیبش می‌کند. انگار می‌خواهد پیش‌دستی کند و خودش زودتر از دیگران بگوید «پس فلان چیز چه؟». مثلاً وقتیَ در جستار «شاعر و زمانه» می‌خواهد بگوید هیچ هنرمندِ شایسته‌ی احترامی هرگز منکِر اهمیت گذشته نمی‌شود، حرفش را با مایاکوفسکی شروع می‌کند؛ شاعری که به نظر تسوتایوا ستودنی بود و از قضا اهمیت گذشته را انکار می‌کرد. تسوتایوا شواهدی علیه حرف خودش ارائه می‌دهد و بعد آن‌ها را ابطال می‌کند یا به سود خود به کار می‌گیرد تا تنور بحث را داغ کند. و همین گرایش تسوتایواست که به سبکش طراوت می‌دهد. قالبِ شبه‌گفت‌وگوییِ دیگری که تسوتایوا به کار می‌گیرد چیزی است که می‌شود آن را پاراگراف‌بندیِ موزون نامید. او گزاره‌ای را در یک جهت تا بیشترین حد ممکن بسط می‌دهد و بعد، همان گزاره را در جهتی دیگر تا بیشترین حد ممکن پیش می‌بَرد، چنان که گویی دیدگاه کسی دیگر

باشد. این‌جا واژه‌ی «گفت‌وگو» در سطح کلان‌تر بر چیزی دیگر هم دلالت می‌کند: شیوه‌ی تسوتایوا در دوگانه‌سازیِ مضمونی در جستارها و مقابل هم گذاشتنِ اجزای دوگانه‌ها به شکلی که هر یک از دو جزء با نهایتِ قدرت و اهمیت ظاهر شود، مثلاً زمانه و بی‌زمانی، اخلاقی و جوهری، پاسترناک و مایاکوفسکی، یا حتی ژوکوفسکی و گوته. در عین حال، تسوتایوا عموماً ما را به پذیرش یکی از دو دیدگاه سوق می‌دهد. او کسی نیست که دست خواننده را برای انتخاب، برای همراهی یا مخالفت، باز بگذارد. ما در نهایت حرفش را می‌پذیریم که «زمانه» کم‌قدرتر از بی‌زمانی است، که نیروی جوهری (برای آن‌ها که تجربه‌اش می‌کنند) برتر از اصول اخلاقی است، که گوته والاتر از ژوکوفسکی است. فقط در جستار «منتقد از نگاه شاعر» است که یکی از دو طرف صدای رسایی ندارد و فقط در جستار «شعر حماسی و شعر غنایی» است که صدای هر دو طرف به یک اندازه رسا و بلند است.

تسوتایوا بیش از دغدغه‌ی شعر، دغدغه‌ی شاعران یا، دقیق‌تر بگوییم، دغدغه‌ی شاعر را دارد. گرچه او در خاطره‌پردازی‌هایش[xii] شاعرانی را که شخصاً می‌شناخته در قالب «فرد» معرفی کرده، در جستارهای این کتاب (به‌استثنای جستار «سرگذشت یک دلدادگی») شاعران را فقط در هیئت خالقان شعر می‌بینند. در این جستارها کمتر پیش می‌آید که شعری خاص را تجزیه و تحلیل کند، هرچند گه‌گاه، با سخاوتی که نشان از تعلق خاطر به هم‌قطارانِ هنرمندش دارد، شعری از شاعران محبوبش نقل می‌کند. البته او در جستار «سرگذشت یک دلدادگی» شعری از مندلشتام را تجزیه و تحلیل می‌کند و گاهی، مثلاً در جستار «شاعر مضمون، شاعر ناگهان» بخشی از یک شعر را وا می‌کاود یا در جستاری دیگر [که در این کتاب نیامده] ترجمه‌ی روسی ژوکوفسکی از شعر «اِرلکینگِ» گوته را بررسی می‌کند اما هیچ‌یک از این‌ها تحلیلِ فرمال نیستند. تسوتایوا به همان اندازه که از شیوه‌ی آموزشیِ «تفسیر و تشریحِ» شعر بیزار است، تجزیه و تحلیل شعر را هم خوش ندارد

و سراغ کیفیت احساسی، درجه‌ی اصالت، معانی واژه‌ها، اقتباس‌ها و تداعی‌ها می‌رود. و با این حال، دغدغه‌ی اصلی او شاعران‌اند: تجربه‌های مشترک شاعران، تفاوت‌هاشان با یکدیگر، و تفاوت‌هایشان با منتقدان، خوانندگان، «نافرهیختگان»، پیشه‌وران و پژوهشگران.

شاعر نه آغازگر است و نه آفریننده. شاعر رسانه است. و ادراک تسوتایوا از این نکته شباهتی واضح، و البته ناقص، به ادراک پاسترناک دارد. به نظر پاسترناک، کار شاعر فقط رونوشت‌برداریِ وفادارانه است از جهانی که به واسطه‌ی الهام دگرگون شده، از «چشم‌انداز نوینِ» ناشناخته‌ای که واقعیت در آن رخ نموده. اما دریافت تسوتایوا از خلاقیت کمتر دیداری است و بیشتر شنیداری. به نظر او شاعر، که جوهره‌ی هستی بر جانش پرتو افکنده، گویی تمام شعری قبلاً سروده‌شده یا فرازهایی از آن را می‌شنود و حالا باید با همه‌ی وجودش بکوشد آن را باز یابد و روی کاغذ بیاورد. این فرایند در جستارهای «هنر در پرتوی ضمیر انسانی» و «منتقد از نگاه شاعر» توصیف شده است: «دغدغه‌ی من درست شنیدن است. هیچ دغدغه‌ی دیگری ندارم.» این لحن لوتری اتفاقی نیست؛ اعلان اراده و ایمانی تک‌روانه است. تأکید تسوتایوا بر اراده‌ی شاعر نیز او را کاملاً از پاسترناک متمایز می‌کند.

تسوتایوا هر پیوندی را میان هنر و اخلاقیات نفی می‌کند. محال است که او، مثل پاسترناک، کتاب را «مکعبی از شعله‌های سوزان و سرکشِ وجدان، و نه هیچ چیز دیگر» وصف کند. با این حال، او با تمثیل «پیام مورس درخواست کمک اضطراریِ» پدیده‌های جهان (کمابیش شبیه «صفیر اشتیاقِ» پاسترناک) حال‌وهوایی مشفقانه به فرایند خلاقیت می‌دهد. و گرچه او معتقد است هنر، از منظر اخلاقی، همیشه شرارت‌آمیز است و صریح و شورمندانه تأکید می‌کند که هنر نه‌تنها نگران آسیب زدن به مخاطبانش نیست، بلکه اساساً نمی‌تواند چنین دغدغه‌ای داشته

باشد، حتی در این تفکرش هم رگه‌هایی از اخلاق‌مداری سفت‌وسخت می‌بینیم. او وفاداری هنرمند به «گوهر هنر» را «گناه او در پیشگاه خدا» می‌داند. بنابراین خودِ «اثر» نمود وجدان و ضمیر انسانی نیست اما در بحث تسوتایوا درباره‌ی «اثر» نشانه‌های چشمگیری از وجدان می‌بینیم. از این گذشته، اگر تسوتایوا پیش‌بینی می‌کند که کتاب خواهرم زندگیِ پاسترناک، به طور کلی، تأثیر مثبتی داشته باشد، علتش نه وجود پیامی اخلاقی در این کتاب، بلکه صرفِ نیروی جوهری آن است: «این‌گونه است که کسی نه به خودش شلیک می‌کند و نه به دیگران».

استعاره‌ی «پُر و سرشار بودن» از استعاره‌های مهم تسوتایوا برای شاعران است: در ظرف محیط نگنجیدن، وفور و فزونی، سرریز کردن. پاسخ را به شاعر نمی‌دهند؛ پاسخ بر او «پیشی می‌گیرد». شاعر «لبالب» و «مالامال» است، دارایی‌اش بیش از نیازش است. و دارایی‌اش چیست؟ نه احساس (این‌جا با «سرریز احساسات قدرتمندِ»[۱] وُردزوُرث سروکار نداریم)، بلکه خود قدرت: «فزونیِ قدرتی که به اشتیاق تبدیل می‌شود» (خاطره‌پردازی «مادر و موسیقی»). همین سرشاری است که قوت، ضعف، شعف و اندوه شاعر را توضیح می‌دهد. در نتیجه، از نگاه تسوتایوا، تراژدیِ پاسترناک «فزونی عایدی بر مخارج» است (جستار «شعر حماسی و شعر غنایی»). به همین ترتیب، تسوتایوا در جستاری عالی که در سال ۱۹۲۹ درباره‌ی ناتالیا گنچارُوای نقاش و نویسنده نوشته، این‌گونه توضیح می‌دهد که چرا پوشکین با زیبارویی کم‌سن‌وسال و سبک‌سر ازدواج کرد: «میل شدید نبوغ، یا همان لبالب بودن، به فضایی خالی... پوشکین یک "هیچ" می‌خواست چون خودش همه‌چیز بود.»[xiii] شاعرانی که جثه‌ی درشتی داشتند تسوتایوا را مجذوب خود می‌کردند. یکی از به‌یادماندنی‌ترین جزئیات توصیف تسوتایوا از ولوشین در خاطره‌پردازیِ «سخنی زنده درباره‌ی مردی زنده» این است که ولوشین چنان تنومند بود که دِر اتاق کارِ

---

۱. اشاره‌ای به این جمله‌ی معروف ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک انگلیسی، که «شعر یعنی سرریزِ خودانگیخته‌ی احساسات قدرتمند».

کوچک تسوتایوا جا نمی‌شد. بلندقامتیِ مایاکوفسکی را نیز به این ربط می‌داد که مایاکوفسکیِ شاعر چنان بزرگ بود که در تن خودش هم نمی‌گنجید. این‌که چیزی در قالب مادی خودش می‌گنجد یا نه، این‌که فضایی خالی مانده یا نه، این‌که چیزی چقدر پُر یا خالی است، همه‌ی این انگاره‌ها برای تسوتایوا مهم‌اند. در «مادر و موسیقی» می‌خوانیم که تغزل هرگز «فزون از حد» نیست چون ذاتاً چنان «فزون» است که هیچ «حد»ی محصورش نمی‌کنند. و مثالی غم‌انگیز از مفهوم اندازه برای تسوتایوا: این باور که آن‌جا، در روسیه‌ی پهناور، «البته اگر بگذارند مردم حرف بزنند»، فضایی برای او هست که در غرب نصیبش نمی‌شود.

۳

آنچه در ادامه می‌خوانید معرفی کوتاهی است از جستارهای این مجموعه و مضمون اصلی‌شان، با نیم‌نگاهی به شرایط زندگی تسوتایوا در زمان نوشتن آن‌ها.

جوزف برودسکی «شاعر و زمانه» (۱۹۳۲) را «از مهم‌ترین» جستارهای تسوتایوا برای فهم آثار او می‌داند و می‌گوید این جستار «حمله‌ای مستقیم و معناشناختی است به جایگاه مقوله‌های انتزاعی در آگاهی ما (در این مورد، حمله به مفهوم زمانه)».[xiv] تسوتایوا در این جستار می‌گوید مهم نیست فلان اثر مدرن است یا نه؛ مسئله‌ی مهم این است که اصیل و ناب است یا نه. از نگاه او، هنر اصیل و ناب همیشه «معاصر» است. چنین اثری لاجرم زمانه‌اش را پیش چشم ما می‌گذارد چون در واقع خودش «زمانه» را می‌آفریند. در این معنا، معاصر نبودن یعنی عقبگرد. این جستار به بعضی از نویسندگانِ عموماً محبوبِ جامعه‌ی مهاجرِ روس هم حمله می‌کند اما مضمون اصلی‌اش به‌هنگامی و «معاصرتِ»[1] شعر است. واژه‌ی «معاصرت» را ابداع کرده‌ام تا از ترکیب خام و طولانی‌ترِ «معاصر بودن»، از تداعیِ گذرا و آنی بودن در «معاصریت»[2] و از دلالت‌های بی‌ربط «مدرنیته» بپرهیزم.

---

1. Contemporality

2. Contemporaneity