ماندلشتام، یک دورِ تمام

ویکتور تراس[1]
ترجمه‌ی علی بهبهانی

۱
«ترانه‌خوان مادرزاد»

اوسیپ امیلی‌یویچ ماندلشتام[2] (۱۹۳۸ ــ ۱۸۹۱) در ورشو زاده شد، اما عمده‌ی عمر خود را در سن پترزبورگ سپری کرد: شهری که به شمار فراوانی از شعرهای او زندگی می‌بخشید. اوسیپ از خانواده‌یی یهودی، وابسته به طبقه‌ی میانه[3]، برآمد؛ اما زبان بومی[4] ی او روسی بود و حسّاسیت[5] شاعرانه‌اش در جهت فرهنگ مسیحی:

از چه رو جان برین دیار می‌گراید؟
کجا رفته‌اندکه پنداری خود از آغاز نبوده‌اند
آن روزان؟
متروک ـ مانده دیاری‌ست،
خالی افتاده از هر آفرینه‌یی،
آن‌که باز نمی‌نگرد
سالیان گذشته را.

در پترزبورگ به دبیرستان پیوست؛ در ۱۹۰۷ از پاریس دیدن کرد؛ و در ۱۹۱۰ دو نیمسالِ تحصیلی را در هایدلبرگ[6] به آموختن ادبیات فرانسوی‌ی کهن گذراند. در ۱۹۱۱ در دانشگاه سن

پترزبورگ نام نوشت به قصد آن که واژه‌شناسی‌ی رومیایی[۷] و ژرمنی بیاموزد، اما هیچ‌گاه فارغ التحصیل نشد.

در ۱۹۰۹ نخستین شعرهای خود را در نشریه‌ی *آپولون*[۸] به چاپ سپرد و با نیکالای استپانوویچ گومیلیوف[۹] (۱۹۲۱ ـ ۱۸۸۶) و آنّا آندری‌یونا آخماتووا[۱۰] (۱۹۶۶ ـ ۱۸۸۹) دیدار کرد که از آن پس هر سه تن یاران همه ـ عمر یکدیگر شدند. هنگامی هم که گومیلیوف **صنف شاعران**[۱۱] را طرح افکند، ماندلشتام، در تاختن بر سمبولیسم، با تمام توان، به سنگر آکمه ایست[۱۲]های جوان پیوست.

هماغاز با نشر نخستین جُستار[۱۳] خویش در *آپولون*، نشان داد که استاد این گونه نوشتن است.[۱۴] وی از اندک شمار شاعرانی بود که به کارآموزی نیاز نداشت: چند شعری که از روزگار ده ـ اند سالگی[۱۵]اش بر جا مانده همه پُرارجند. نخستین کتاب حاوی‌ی آثار منظومش، سنگ[۱۶] (۱۹۱۳؛ ویراست گُسترده[۱۷]، ۱۹۱۶)، از او شاعری بالیده در چشم می‌کشائد. آنانی که در جرگه‌ی همروزگارانش از او هوشمندتر بودند نیز نبوغش را بی‌درنگ باز شناختند ـ برای نمونه، ماکسیمیلیان آلکساندروویچ والوشین[۱۸] (۱۹۳۲ ـ ۱۸۷۷) و گیورگی ولادیمیروویچ ایوانوف[۱۹] (۱۹۵۸ ـ ۱۸۹۴). والوشین «ترانه‌خوان مادرزاد»ش خواند[۲۰] ـ و به راستی هم که ماندلشتام، هماغاز با شاعری، پرده‌گردانی[۲۱]ی واکه[۲۲]های خود را آشکارا پیش زمینه می‌گذاشت. شعرهاش پی‌جوی گفتار موسیقایی‌ی نغمه‌گر و گاه نیز رسمی‌ست. یکی از سروده‌های آغازینش، «پری شاهرخانی در درخت زارانند، و بلندی‌ی واکه‌ها»[۲۳] (۱۹۱۴)، استعاره‌یی تلویحی[۲۴] و، همزمان، نشان آگاهی‌ی شاعر است از موسیقی‌ی ویژه‌ی بیت‌هاش.

بسیاری از شعرهای این دوران او همچنان نمادگراست: مبهم، سایه‌سان، رازناک، خُنیایی. در چند قطعه از این سروده‌ها پیوند میان طبیعت و خُنیا با استعارات بعید اورفئوسی[۲۵] جلوه می‌کند. «خاموش»[۲۶] (۱۹۱۰) به شکار لحظه‌ی زایش آفرودیت[۲۷] می‌کوشد ـ غریوکشان که:

به کردار کف بمان، ای آفرودیت،
بگذار کلام دیگرباره به خُنیا بدل شود.
بگذار دل به حسّ دلی ره بَرَد ـــ
عجین به چشمه‌سار روز اَلست.

مایه‌های اورفئوسی، با تلمیحی به «غار کبود»[۲۸] نووالیس، در «چرا جانم چنین از سرود سرشار است»[۲۹] (۱۹۱۱) جلوه می‌کند. از همین قرارند دو سروده‌ی ماندلشتام که به لحاظ صید

گوهر موسیقی در مفهوم و خیال و استعاره‌ی آوایی[۳۰]، در هر زبانی، از بزرگ‌ترین شعرهاست:

۱. «باخ»[۳۱] (۱۹۱۳)
۲. «قصیده به بتهوون»[۳۲] (۱۹۱۴) که، با استمدادی نیچه‌یی[۳۳] از «خدایی ناشناخته»، آتشی همه‌سوز را و سپیدگونْ فروغِ تابْ‌فرسای آفرینش را سرودی می‌کند.

نشانه‌های ویژه‌ی زیبایی‌شناسی‌ی آکمه‌ایستی حتا پیش از ۱۹۱۳ نیز در شعر ماندلشتام آشکار شده بود. این انگ‌ها، از منظر شکل‌پذیری[۳۴] و باریک‌سنجی، در چند شعر طبیعت‌گرای او و ضمن درونیّاتی پدیدار می‌شود که اشیای آن‌ها جادومندانه جان می‌گیرند؛ نیز در سلسله شعرهایی جلوه می‌افشاند که، با ریزه‌کاری‌هایی درخشان، حالتی از کار جهان ادبیات را زندگی‌ی دوباره می‌بخشد:

۱. پو («تاب سکوت سهمگین نداریم»[۳۵]، ۱۹۱۳)
۲. دیکنز («دامبی و پسر»[۳۶]، ۱۹۱۳)
۳. هوگو («در میکده مُشتی دزد»[۳۷]، ۱۹۱۳، از *نوتر ـ دام دو پاری*[۳۸])
۴. فلوبر («دِیربان»[۳۹]، ۱۹۱۴)
۵. زولا («دِیربان»، ۱۹۱۴)
۶. هومر («بی‌خوابی، هومر، بادبان‌های افراشته»[۴۰]، ۱۹۱۵)
۷. راسین («هیچ گاه *فدر* پُرآوازه را نخواهم دید»[۴۱]، ۱۹۱۵).

سرسپردگی‌ی آکمه‌ایسم به نظریه‌ی «دیرندِ برگسونی»[۴۲] ــ به مفهوم پایندگی و ماندگاری‌ی آفرینش‌های انسانی ــ و تعهّد این مکتبِ روسی به جهان‌روایی‌ی انسان‌باورانه[۴۳]، بناهای بشکوه را در چند شعر با آشکاره‌ترین پیام به خطاب گرفته‌ست: «ایا صوفیّه»[۴۴] و «نوتر ـ دام» (هر دو سروده‌ی ۱۹۱۲)، «دادگاه امور دریایی»[۴۵] (۱۹۱۳) و شعرهای دیگری که به سن پترزبورگ اهدا و چرخه[۴۶]یی تمام‌که در ستایش سامان و ماندگاری‌ی روم ایثار شده‌ست ــ برای نمونه، قطعه‌ی «طبیعت چون روم است، و در آن [دیاران] باز می‌تابد»[۴۷] (۱۹۱۴).

ماندلشتامِ آکمه‌ایست جانب‌دار لوگوس[۴۸] است. شعرهایی از او که به چنین اندیشه‌یی می‌گرایند معنای مشخص و روشنی دارند ــ و خودِ سراینده هم این ماهیّت را در هنر دیگران ارج

می‌گزارد:

اما تو گلبانگِ شادی برآر،[۴۹]

چون اشعیا،

ای خِرَدورزترین،

ای باخ!

ذات‌انگاری‌ی واژه[۵۰] به مثابه‌ی انداموواره[۵۱]یی زنده (ایستارِ[۵۲] بنیادینِ آکمه‌ایسم) در چند شعر زیبا بیان شده‌ست، همچون قطعه‌ی «خیال روی تو، یا رب! عذاب‌آور و تردیدانگیز»[۵۳] (۱۹۱۲)، با مصرع‌هایی چنین:

اسم اعظم،

چونان مرغی عظیم،

از سینه‌ام پر کشید.

ماندلشتام، در شعر «تا امروز، بر کوهِ آتوس»[۵۴] (۱۹۱۵)، با فرقه‌ی بدعت‌گذارِ **ایمیاباژتسی**[۵۵] (از **ایمیا**[۵۶]، «نام»، و **باگ**[۵۷]، «پروردگار») هویّتی همانند می‌یابد و ارتداد ایشان را «بدعت زیبا» می‌خواند:

حظّ محض است این کلام،

مرهم‌گذار ماتم آدمی‌ست.

تصویر فرهنگ نوآیین در شهری بزرگ، آن گاه که در نمادگرایی جلوه می‌فروخت، منفی بود. ماندلشتام، اما، زندگی‌ی روزگار نو را هم با شادی و شگفتی پذیره می‌شد ــ هر چند با ته‌رنگی آمیخته به سرگرمی و نادلبستگی («فیلم»[۵۸] و «تنیس»[۵۹] و «دختر ـ خانم امریکایی»[۶۰]، هر سه: ۱۹۱۳). سنگِ ماندلشتام از شعرهای ساخت‌مند همین مجموعه برگرفته شده‌ست، و بیشتر و به ویژه از سروده‌ی «بیزارم از فروغ اختران یگان ـ تاب»[۶۱] (۱۹۱۲) که شاعر، ضمن آن، «سنگ» را به خطاب می‌گیرد:

ای سنگ،

چون رشته ـ نخی باش

و چون تارتَنکی شو:

با ناوکِ تیزِ سوزنی

فرو رو

بر سینه‌ی خالی‌ی آسمان.

این قطعه و بسیاری دیگر از سروده‌هاش دارای تعبیرهایی درخشان از پرومتئوس‌گرایی‌ی آکمه ایستی[۶۲]اند: آدمی سازنده‌ی اشیای زیبا، بنیادگذار کلیساهای جامع، تصنیف‌گر هماهنگی‌های خُنیایی، آفریننده‌ی واژه‌های جادویی... با طبیعتْ گردن فرازانه همچشمی می‌کند.

اوسیپ ماندلشتام همچنان برمی‌بالید و شیوه دیگر می‌کرد. از پی‌ی انقلاب توانست سه مجموعه‌ی شعر بیرون دهد که آخرینش در ۱۹۳۲ جلوه کرد. خوانندگان روس دیرزمانی از یُمن حضورِ ــ شاید ــ بزرگ‌ترین شاعر آن سده محروم شدند؛ زیرا او، با تک شعری هجوآمیز، شخصی چون استالین را آماجی ناخوشایند گرفته بود، گناهی که عقوبتش تبعید سه ساله‌ی شاعر به وارونژ[۶۳] (۱۹۳۷ ــ ۱۹۳۴) بود و عاقبتش بازداشت و بیرون شدن وی از دیار خویش.

شعر ماندلشتام، پس از سنگ هم (گذشته از چرخه‌ی ارمنی[۶۴]ی ۱۹۳۱)، گشت و واگشت‌های آکمه‌ایستی را به درون جهان فرهنگ، با مایه‌های ایتالیایی ــ که حالیا بر سروده‌هاش چیره بود ــ پی می‌گرفت؛ همچنین «سرشتِ واژه» را می‌پویید. سبک امپرسیونیستی‌ی وی، اما، پراکنده‌تر می‌شد، تلمیح‌گر و، بسته به مناسبت، چندان ابهام‌انگیز که فرزانگی و نیروی خیال خواننده را به چالش می‌خواند. شاعر، برای نمونه، آگاه از مفهوم واژه به مثابه‌ی گوهری زنده، تصویری از «جان ـ واژه» می‌آفرید: واژه‌ی از یاد رفته «مانند چیزی [بود] که کورکورانه به کامش درکشی.» چنان واژه‌یی می‌بایست به قلمروِ سایه‌ها فرود آید («از یاد بُردم واژه‌یی را که می‌خواستم بگویمش»[۶۵]، ۱۹۲۰).

«تریستیا»،[۶۶] عنوان شعری از مجموعه‌ی ماندلشتام در ۱۹۲۲، به مرثیه‌ی اووید[۶۷] اشارت می‌کند که آن شاعر باستانْ شبی پیش از تبعیدش از روم سروده‌ست و پُرهیبی از دلیا[۶۸]ی تیبولوس می‌پرورد: برهنه‌پای، دوان به دیدار دلبری که سوی دلداده باز آمده‌ست. ماندلشتام مصرع کاملی از آخماتووا باز می‌گوید و یادآوردهای شاعرانه‌یی به دست می‌دهد تصویرگر بَرنَهادِ[۶۹] شعر:

همه ـ آن چه پیش ازین بوده‌ست،
آن ـ همه باز خواهد آمد از نو،
و باز شناختِ همه ـ آن هم
یگانه شادمانی‌ی ما خواهد بود.

در **قطعه‌ی** «پیرِ آن نگاه‌های گناه‌آلود»[۷۰] (۱۹۳۴)، شعری شگرف و عاشقانه، مایه‌ی عشقی می‌گسترَد ممنوع و خطرزا در سلسله استعاراتی بعید و چشم افسا ــ بسته به نگاه خواننده‌یی که داستان اودالیق[۷۱] و دلداده‌ی پنی‌چری[۷۲]اش را بداند که چه گونه گرم هماغوشی گرفتار و در بوسفور[۷۳] غرقه می‌شوند. حال، ماندلشتام قاموسی شخصی از واژه‌هایی بنیادین می‌گسترد، همچون «سیب»، «نمک»، «سنجافک»، «شفاف»، «آسانْ‌مِهر» ... که هر کدام نیروی نمادینی می‌گیرند بس فراتر از معنای لغت‌نامه‌یی. با وجود این، او هیچ گاه ترک این اصل آکمه‌ایستی نمی‌گوید که شعر را از لوگوس نصیبی دهد، یعنی از معنایی خردمندانه.

ضمن شعرهای پس از انقلاب، حسّی دقیق از زمان می‌پرورد ــ از **حرکت زمان** و «دیرند»ش، موسیقی‌ش و سرشاری عاطفی‌ش (در جایگاه دوست یا پایگاه دشمن)؛ از او باید هراسید یا بر او دل باید سوخت؟ ــ:

آن که بر پیشانی‌ی رنج فرسودِ زمان
بوسه زد
دیری برنیاید تا به مهر فرزندی
در یاد آورَد چه‌گونه زمان
بر توده‌ی گندمین برفی بادآورد
زیر پنجره
در خواب رفته بود.

هر آن کو پلکانِ برآماسیده‌ی روزگار[۷۴] خویش
گشود
(دو سیبِ درشت خواب‌زده)
غُرّشِ رودهای زمان را جاوید
خواهد شنود
ترفندساز و کرخت.

(«۱ ژانویه‌ی ۱۹۲۴»[۷۵]، ۱۹۲۴)

۲
تُنگ پرورِدِ زمان

هماغاز با شاعری‌ی ماندلشتام، زمانْ یار او بود؛ عنصری بود آفریننده‌ی ارزش‌های فرهنگ انسانی، پذیرفته‌ی حریفان شورافکن. در دوران شوروی، اما، دریافتِ شاعر از آن عنصرْ پیچیده و دوسویه شد، چندان که در چالش‌انگیزترینِ منظومه‌هاش، یعنی شعر بزرگ «قصیده‌ی قلم سنگ لوح»[۷۶] (۱۹۲۳)، به چنین ذهنیّتی برمی‌خوریم ــ سروده‌یی با نُه اوکتاو[۷۷] از گردانه[۷۸]هایی در باب «رود زمان»[۷۹]، واپسین شعر در ژاوین که در دستنویس «قلم سنگ لوح» بر جا مانده‌ست. مضمون در ژاوین از میخائیل یوری‌یویچ لرمانتوف[۸۰] (۱۸۴۱ ــ ۱۸۱۴) پژواکی در می‌افکند:

و یک ستاره

سخن می‌گوید

با دیگر ستاره‌یی.

(«جریده گام بر شاهراه می‌سپرم»[۸۱]، ۱۸۴۱)

و بر این گونه به سلوک و سخنی کیهانی می‌انجامد، به درس‌هایی که از حریف آب روان (حقیقت) می‌باید آموخت و از آتش زنه در روانه[۸۲]یی کوهستانی، «به سان آب‌های بلورینه زلال آبشارِ شمالی»، همچشمی‌ی روز و شب، پیوندِ طوق و نعل: دو نماد پادرجایی و سبک‌پایی‌ی بخت.

«روشنی‌گاهی»[۸۳] از تمامی‌ی شعر روسی ــ که در ویراست آلمانی‌ی شکوهمندی به کوشش پاوْل سلان[۸۴] (۱۹۷۰ ــ ۱۹۲۰) با عنوان «قلم سنگ لوح» بر جا مانده ــ ممتاز به ماهیّتی از بلندپروازی‌ی خیال است؛ به غرابتی دل‌افسا پیوسته‌ست، به فشردگی‌ی سخنی نقش‌پردازِ تمام از استعارات بعید و تمثیلی‌ی پُرشمار. شبکه‌ی کاملی از تصاویر چیستان‌گون و برانگیزنده را تنها ضمن هفتاد و دو مصرع در چشم می‌کشانَد. در فرجام دوران شوروی، اما، زمان

بدل به عنصری می‌شود ویرانگر و، سرانجام، ساکت می‌افتد:

همچون رِمبرانت[۸۵]،
شهیدِ سایه‌ـروشنگری[۸۶]،
ژرفاژرفِ مُغاکی
در افتاده‌ام
مُنگ‌پرورِد *زمان*.

(۱۹۳۷)

هماغاز با ۱۹۱۸، ماندلشتام با شعری پیش‌گویانه به انقلاب پاسخ داد: «زوال آزادی»[۸۷]. لَختی بعد واقعیّت روسیه‌ی شوروی را با حسّی دم افزون از بی‌خویشتنی[۸۸] و دلمردگی دریافت. دلگیری‌ی زمستان‌گونه‌ی بیت‌هاش ــ سروده‌ی تبعید در وارونژ ــ فقط خاطره‌ی «تپه‌های توسکان»[۸۹] را قرار می‌بخشید و «پیچک‌های عطرافشان فرانسه»[۹۰]، یا «ثتا و آیوتایِ نی لبکِ یونانی»[۹۱] را. با این همه، حتا ملال مطلق پاری از واپسین شعرهای ماندلشتام نیز از تنکیتی[۹۲] شریف و خیال‌انگیز درخشش می‌گیرد، چنان که در مصرع‌های زیر:

شوربخت کسی‌ست
که از سایه‌ی خود نیز می‌هراسد،
از سگی لاینده:
بندگکی[۹۳] **بر خاک افتاده‌ی باد است او.**

و بی‌نوا آن که، خویشتن نیمه جان،
صدقه از سایه‌یی سوآل می‌کند.

(«تو هنوز نمرده‌ای»[۹۴]، ۱۹۳۷)

ماندلشتام شاعر شاعران است. هیچ گاه شعرش آسیب نمی‌بیند؛ زیرا نه به نثرگونگی افول[۹۵] می‌کند، نه باسمه[۹۶]های شعری در آن راه می‌یابد، و نه از شرح پریشانی می‌موید. هر مصرعش یکّه‌ست و پیش‌بینی‌ناپذیر، هر تصویرش ملموس، با این همه شگفت و دل افسا؛ و نقشی نازدودنی بر جا می‌گذارد، انگاری که نگاره‌یی، اثر پنجه‌ی استادی بزرگ.

گونه‌گونی‌ی سرشارِ پاری از شعرهای ماندلشتام گوش را می‌نوازد. بحرهایی قدمایی[۹۷] در سنگ هست و سروده‌هایی خوش‌نوا و مستی‌بخش در تریستیا. در شعرهای سالیان تبعیدش در وارونژ، اما، نواخت[۹۸]های خراشنده و سرسام‌انگیز و ــ حتا ــ جنون‌زایی می‌شنوی. سروده‌های این دورانش چندان آسان‌یاب نیست؛ خواننده‌ی فرهیخته‌ی اروپایی را به خطاب می‌گیرد. ترجمه‌پذیر است زیرا کلامی منسجم دارد. مضمون‌هاش کم‌تر روسی‌ی صرفند؛ و آهنگ در شعر او، به نسبت، کم اهمیت‌تر است تا ــ برای نمونه ــ در بیت‌های آلکساندر آلکساندروویچ بلوک[۹۹] (۱۹۲۱ ــ ۱۸۸۰) و اینّاکنتی فیودوروویچ آننسکی[۱۰۰] (۱۹۰۹ ــ ۱۸۵۶).

اوسیپ ماندلشتام، به سال ۱۹۳۸، در اردوگاه زندانیان، دردمندانه جان داد. بخش بزرگی از کارستان شعری‌ی وی، از جمله پاری از بزرگ‌ترین سروده‌هاش، به پاسداشت بیوه‌اش، نادژدا ماندلشتام[۱۰۱]، بر جا ماند و پسامرگ شوهر منتشر شد. نخستین ویراستِ شعرِ پسامرگش در ۱۹۵۵ در آمد و نخستین ویراست مجموعه‌ی آثارش طیّ ۱۹۷۱ ــ ۱۹۶۴ به چاپ رسید (و هر دو مجلّد در کشورهای متحد امریکا!) در اتحاد شوروی، اما، نخستین مجموعه‌ی پسامرگش ــ دریغا دریغ! ــ در ۱۹۷۳ پدیدار شد...

متروک ـ مانده دیاری‌ست...
آن که باز نمی‌نگرد
سالیان گذشته را.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱. Victor Terras (متولد ۱۹۲۱)، نویسنده‌ی لیوونیایی [Livonian] تبارِ امریکایی، در *تاریخ ادبیات روس* (*A History of Russian Literature*، چاپ یکم، ۱۹۹۱) پی‌جوی میراثی‌ست که از دانش عامّه شکفتگی می‌گیرد و به گُل گستران فرهنگی فراپوی از سنگ تا ستاره می‌پیوندد.

2. Osip Emilyevich Mandelshtam

3. middle-class

4. native

5. sensibility

۶. Heidelberg، شهری صنعتی در آلمان غربی، بر کرانه‌ی رود نکار (Neckar).

۷. رومیایی (Romanic) یا، در متن ما، رومانس (Romance) در زمره‌ی زبان‌های هندو اروپایی‌ست که از زبان لاتینی برآمده و در سرزمین‌های زیر سلطه‌ی امپراتوری روم به کار می‌رفته‌ست.

8. *Apollon*

9. Nikolai Stepanovich Gumilyov

10. Anna Andreevna Akhmatova

11. Guild of Poets

۱۲. Acmeist. آکمه‌ایسم (Acmeism)، در چکیده‌ترین و ــ شاید ــ کلی‌ترین تعبیر، مکتبی‌ست ادبی که با عرفان سمبولیسم روسی می‌ستیزد. طیّ سال‌های ۱۹۱۲ ــ ۱۹۱۳ در سن پترزبورگ بنیاد شد. ماندلشتام، همعنان با گومیلیوف و ــ به ریزه ــ آخماتووا، از پیروان تیزتاز این آیین بود.

13. essay

۱۴. رک:

Osip Mandelshtam, «François Villon,» *Apollon*, 1913, no. 4: 30 - 35.

15. teenage years

16. *Stone*

17. expanded edition

18. Maksimilian Aleksandrovich Voloshin

19. Georgy Vladimirovich Ivanov

۲۰. رک:

Maksimilian Voloshin, «Voices of Poets» (1917).

۲۱. modulation، در اصطلاح موسیقایی، از یک پرده (mode) به پرده‌ی دیگر رفتن است ــ برای نمونه، از پرده‌ی بزرگ (major mode) به پرده‌ی کوچک (minor mode). شکوهناکی و خوش‌نوایی‌ی موسیقی، بیشتر، برخاسته از «پرده‌گردانی»ست.

22. vowel

23. «There are orioles in The woods, and the length of vowels»

۲۴. extended metaphor استعاره‌یی‌ست که مانیده (یا مُشبَّه) آن را حفظ و مانند (یا مُشبَّهٌ به)اش را حذف کنند: «شب، پاورچین پاورچین، از کنار ما می‌گذشت...» (صادق هدایت، بوف کور، ۱۳۱۵ خورشیدی).

۲۵. Orphic conceits. قیاس میان دو موضوع یکسره ناهمانند یا ناهمگون را، که با تشبیه یا استعاره بیان شود، «مجاز بعید» یا «استعاره‌ی بعید» می‌خوانند. این صناعت در *A valediction: forbidding*

mourning (بدرود: مویه‌ی *تلخ*)، سروده‌ی جان دان (John Donne، ۱۶۳۱ ــ ۱۵۷۲)، شاعر عارف مسلک انگلیسی، نیز به کار رفته‌ست: در شعر او روان دو عاشق با دو پایه‌ی پرگار همانند می‌شود. اورفئوس (Orpheus) هم، در اساطیر یونان، شاعر و خُنیاگری‌ست از تراکیا (Thrace، در برگیرنده‌ی گوشه‌یی از جنوب شرقی‌ی شبه‌جزیره‌ی بالکان، شمال شرقی‌ی یونان، جنوب بلغارستان و بخش اروپایی‌ی ترکیه). کاربرد موسیقی در ستایش خدایان را به او نسبت می‌دهند. آپولون (Apollo)، خدای موسیقی و شعر، چنگ خود را ارمغانش کرد و زن ـ خدایان هنر (Muses) نیز نواختن آن ساز را به وی آموختند، چندان چربدستانه که نه تنها آدمی‌زاد و دیو و دد، بل درخت و سنگ هم به نغمه‌ی چنگش افسون می‌شدند.

۲۶. «Silentium» عنوان شعری از مشهورترین سروده‌های فیودور ایوانوویچ تیوتچف (Fyodor Ivanovich Tyutchev، ۱۸۷۳ ــ ۱۸۰۳) نیز هست که آگاهی‌ی فردی در آن به صورت روان ـ ذرّه‌یی بی‌روزنه (a windowless monad) نقش ضمیر می‌شود: «تمامت جهان در خود». (تعبیر درخور و دیرینه‌ی **جوهر فرد** را، به ازای «موناد»، در این جا، نظر به کاربُرد عبارت «آگاهی‌ی فردی»، سبب سُستی‌ی جمله می‌دانیم.)

۲۷. Aphrodite، این زن ـ خدا، به روایت اساطیر، از کفابه‌های همان دریایی برآمد که خون اورانوس (Uranus، یونانی :Oranous)، کهن‌ترین خدای یونانی، در آن ریخته شده بود. شعری که در دنبال می‌آید تلمیحی به این اسطوره دارد.

۲۸. «blue grotto»، در متن‌های باختری، چندان که جُستیم، به جای عبارت «غار کبود» ــ یادآور سروده‌ی جنجال‌انگیز روان شاد هوشنگ ایرانی («غار کبود می‌دود/ **جیغ بنفش** می‌کشد...») ــ «گُل کبود» یا «آبی» یافتیم: «blue flower». توجیهی بر آن چه استاد تراس آورده‌ست نداریم، و نه چاره‌یی جز آن که به پیرنگ (plot) داستانِ مربوط بازبُرد دهیم. مطلب از این قرار است: در داستان ناتمام «هاینریش فون اوفتردینگن» («Heinrich von Ofterdingen»)، نوشته‌ی فریدریش لئوپولد فون هاردنبرگ (Friedrich Leopold von Hardenberg)، متخلص به Novalis، ۱۸۰۱ ــ ۱۷۷۲)، هاینریش، غزل‌سرای جوان افسانه‌یی، به چشم وهم می‌بیند که در جست‌وجوی «گُل کبود» آواره‌ی سرزمین‌های شگفت یا، به گفته‌ی مولوی، «نادره لان»ها شده‌ست. گُل را ـ سرانجام، در «غار [ی] کبود» می‌یابد. در فراگردِ این ماجرا چندان سرگشته می‌ماند که گویی اسکندر است پی‌جوی آب حیات در ظلمات. «گُل آبی» (یا «کبود») نماد شعر رمانتیک آلمانی‌ست. پس «کبود»ی صفت «گُل» است، نه وصف «غار»ی که نماد شعر در اوست.

29. «Why is my soul so full of song»

30. sound metaphor

31. «Bach»

32. «Ode to Beethoven»

۳۳. Nietzschean invocation . «استمداد» (یا «ارتسام» یا «همت‌جُستن»)، در اصطلاح بدیع، گونه‌یی‌ست از صنعت التفات که به موجب آن گوینده از نیرویی لاهوتی مدد می‌خواهد، چنان که حافظ در بیت زیر:

همتم بدرقه‌ی راه کن، ای طایر قدس!
که دراز است ره مقصد و من نوسفرم.

34. plasticity

35. «We cannot stand tense silence»

36. «Dombey and Son»

37. «In the tavern a band of thieves»

38. *Notre-Dame de Paris*

39. «L'Abbé»

40. «Sleeplessness, Homer, taut sails»

۴۱. «I'll never see the celebrated *Phèdre*». فدر یا فایدرا (Phaedra)، در اساطیر یونانی، دختر مینوس (Minos)، پادشاه کرت (Crete) یا، در نوشتارگان اسلامی، اقریطش، است.

۴۲. «Bergsonian *durée*». آنری برگسون (۱۹۴۱ ــ ۱۸۵۹) بر آن است که استمرار [یا «دیرند»] هر پدیدار برای فیزیک و ریاضی امری نسبی‌ست، زیرا به شمار معینی از واحدهای زمان یا مقارنه‌یی فرومی‌کاهد که دگرگونی‌پذیر نیست. پس چنان چه حرکت‌های جهان ــ حتا آن چه برای سنجش زمان به کار می‌آید ــ همه ناگاه پُرشتاب‌تر شوند، اتفاقی در علم نخواهد افتاد، از آن رو که شمار مقارنه‌ها همواره یکی‌ست. زندگی‌ی وجدان، اما، همخوان با دگرگونی‌ی راستین است و، پس، لحظه‌هاش در کنار یکدیگر جمع نمی‌آیند، بل که هر یک از لحظه‌ها دیگری را بنیاد می‌گذارد. حاصل آن که: «دیرند راستین» تواتری ست بی‌بازگشت و بری از هرگونه پیش‌بینی‌ی عِلّی.

۴۳. humanist universalism . جُستار آغازین ماندلشتام، «پیوتر [یاکوولویچ] چادایف (Pyotr Yakovlevich] Chaadaev)»، ۱۹۱۵. سیاه‌داشتی شیوا از این اندیشه‌ست. چادایف (۱۸۵۶ ــ ۱۷۹۴)، اندیشه‌ور و فیلسوف روس، یار پوشکین بود و، در مسایل سیاسی، رایزن او.

۴۴. Hagia Sophia عبارتی یونانی‌ست به معنای «حکمت لاهوتی»: Divine Wisdom.

45. «The Admiralty»

۴۶. cycle ، در اصطلاح ادبی، سلسله آثاری ست درباره‌ی موضوعی یگانه.

47. «Nature is like Rome, and is reflected in it»

۴۸. از logos (= لُقْس) به «کلام» و «کلمه» و «نطق» (آریان‌پور) ، «سخن» (هومن)، کلمةالله» (خرمشاهی)،

و... تعبیر کرده‌اند. ولی از یاد نبریم که این واژه‌ی یونانی همزمان معنای «عقل» و «خرد» و «فرزانگی» را افاده می‌کند. از مصطلحات فلسفه‌ی یونانی‌ست (هراکلیتوس آن را قانونی می‌پنداشت جهانی و جاری بر جمله‌ی اشیاء)، از مبانی‌ی الاهیات یهودی‌ی مدرسه‌ی اسکندریه هم، از اصول یزدان‌شناسی‌ی مسیحیّت نیز: آپولیناریس (Apollinaris . متوفّا به سال ۳۹۰ میلادی)، اسقف لاذقیه (غرب سوریه)، می‌گفت که تن مسیح کالبدی‌ست که از آدمی جان گرفته و مرتبتی بلند یافته. پس **لوگوس** در مسیح همان مقامی را پذیرفته‌ست که عقل در آدمی.

۴۹. رک *مزامیر* ۱: ۸۱: «... برای خدای یعقوب آواز شادمانی دهید»/ ۱: ۹۵: «بیایید خداوند را بسراییم و صخره‌ی نجات خود را آواز شادمانی دهیم...»/ ۲: ۹۸: «ای تمامی‌ی زمین، خداوند را آواز شادمانی دهید...» (ترجمه‌ی فارسی‌ی کتاب مقدس ، انجمن پخش کتب مقدسه، لندن، ۱۹۰۴.)

50. hypostatization of the word

51. organism

۵۲. stance . «ایستار» را (به قیاس «رفتار»، «گفتار»، «نوشتار»... و مانندان آن) به معنای حالت ایستادن گرفته‌ایم ــ مفهوماً: (طرز) تلقی ، (شیوه‌ی) برخورد، نظرگاه، موضع ... و از یاد نبریم که اصل واژه‌ی انگلیسی هم از فعل to stand مشتق شده‌ست.

53. «Thine Image, Torturous and Vacillating»

۵۴. «To this day, on Mount Athos». کوه آتوس در فراسوی خاوری‌ی شبه‌جزیره‌ی خالکیدیه، شمال خاوری‌ی یونان، واقع است. با بلندایی به مقیاس ۲۰۳۳ متر. از سده‌ی نهم میلادی جایگاه گروهی از راهبان بوده‌ست.

55. *imyabozhtsy*

56. *imya*

۵۷. *Bog*. گویا این واژه از همان «بغ»، ایزد ایرانیان، پیش از برانگیخته‌شدن زرتشت، گرفته شده‌ست.

58. «Film»

59. «Tennis»

60. «An American Miss»

61. «I hate the light of monotonous stars»

۶۲. acmeist Prometheanism. پرومتئوس (Prometheus) ، به روایت اساطیر یونانی، «گل آدم بسرشت» و، رغمارغم میل زئوس (خدای خدایان)، از کوره‌ی هفایستوس (Hephaestus، خدای آتش و فلزکاری) آتشی ربود و بر زمین آورد تا انسان را صنعت آموزد.

۶۳. Voronezh. بخش میانی‌ی روسیه‌ی اروپا، در دوران خون و خفقان استالینیستی، تبعیدگاه «مجرمان»

بوده‌ست.

64. Armenian cycle

65. «I forgot the word I wanted to say»

66. «Tristia»

67. Ovid

۶۸. Delia، شخصیتی در یکی از آثار آلبیوس تیبولوس (Albjus Tibullus، ح ۵۵ تا ح ۱۹ پیش از میلاد)، شاعر غزل‌سرای رومی.

69. thesis

70. «Master of those guilty glances»

۷۱. odalisque. اودالیق، از ترکی، به معنای کنیز یا زن حرمسرای دربار عثمانی‌ست که نقش پرداختن از او دیرزمانی موضوع توجه نگارگران رمانتیک اروپا بود.

۷۲. janissary (ایضاً ترکی): «چریک جدید» (فرهنگ معین). «... کلمه‌ی ینی (yeni) در ترکی‌ی اسلامبولی به معنای جدید است و ترکیبات مشابهی مثل **ینی‌چریک و ینی‌چری** به معنای **سربازان نو و چریک‌های جدید** هم با آن ساخته شده...» (محمد پیمان، «نگاهی دیگر به **فرهنگ معین**»، *آینده*، سال نوزدهم، شماره‌های ۹ ــ ۷، مهر ــ آذر ۷۲، ص ۷۳۶) «سرباز پیاده‌نظام که در زمره‌ی پاسبانان سلطان عثمانی بود» (فرهنگ بزرگ انگلیسی ـ فارسی‌ی حمیم).

۷۳. Bosporus. تنگه‌یی که ترکیه‌ی آسیا را از اروپا می‌گسلد و دریای سیاه را به دریای مرمره می‌پیوندد.

۷۴. در این جا جناسی هست: «veki» («پنج‌ها») و «vek» («روزگار»، «دوران»).

75. «January 1, 1924»

۷۶. «Slate-Pencil Ode»، شعری از گاورپلا رامانوویچ درژاوین (Gavrila Romanovich Derzhavin، ۱۸۱۶ ــ ۱۷۴۳) نیز همین عنوان را داشت و در شأن نزول از دستنوشتی می‌گرفت که سراینده‌اش سالیانی پسامرگ خود (posthumously) بر تخته سنگی به جا نهاده بود.

۷۷. octave، گروهی هشت مصرعی، خواه به صورت بند (stanza)، که در این مورد «ottava rima» خوانده می‌شود، یا در قالب نخستین هشت مصرع غزل (sonnet)، با طرح قافیه‌یی به گونه‌ی «abbaabba».

۷۸. variation. در موسیقی، ترییناتی‌ست که به آهنگی دهند به گونه‌یی که عوامل مایه‌ی اصلی‌ی آن بر جا بماند.

79. «The River of Time»

80. Mikhail Yurievich Lermontov

81. «I walk out alone onto the highway»

۸۲. stream، «آبی که در مجرا یا بستری جریان داشته باشد، و نیز مجرا یا بستر آن... هر جریانی مشابه آن ــ مانند روانه‌ی هوا، روانه‌ی گاز، روانه‌ی نور، روانه‌ی الکترون‌ها.» (احمد آرام و دیگران، *فرهنگ اصطلاحات جغرافیایی*، تهران، ۱۳۳۸.)

83. « a highlight»

۸۴. Paul Celan (۱۹۷۰ ــ ۱۹۲۰)، شاعر و نویسنده‌ی رومانیایی، که به اتریش و آن‌گاه به فرانسه کوچید و همان جا ماندگار شد.

۸۵. Rembrandt (۱۶۶۹ ــ ۱۶۰۶)، نقاش و چاپگر بزرگ هلندی با نام کامل رمبرانت هارمنس (Harmensz).

۸۶. chiaroscuro، «روش کاربست رنگسایه [nuance]های تیره و روشن به منظور بازنمایی‌ی حجم اشیا و جانداران، وضعیت آن‌ها در ارتباط با فضای معین، و نیز برای ایجاد جلوه‌های هیجان‌انگیز...» (رویین پاکباز، *دایرةالمعارف هنر*، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۸.)

87. «Twilight of Freedom»

۸۸. alienation را «ازخودبیگانگی» (شیروانلو)، «باخودبیگانگی» (عنایت)، «خودگم‌کردگی» (خرمشاهی)، «دورماندگی» (آشوری)، و «دگرشدگی» (پاشائی) هم خوانده‌اند. واژه‌ی برگزیده‌ی ما («بی‌خویشتنی») پیشنهاد دریابندری‌ست.

89. «the hills of Tuscany»

۹۰. «the honeysuckle of France». در فضایی فرانسوی که این عبارت برابر چشم می‌گذارد، و دوشادوش ماندلشتام روس، امین‌الدوله‌ی قجر با «پیچ» خود ــ به هر مایه عظیم ــ «نخودی در شنه‌زرد» می‌نماید.

۹۱. «the theta and iota of Greek flute». «تتا» هشتمین و «آیوتا» نهمین حرف از الفبای یونانی‌ست.

۹۲. تکنیت (diction)، در اصطلاح بلاغت، آن است که سخن‌گو، به منظور بیان نکته‌یی، از میان واژه‌هایی که در اختیار دارد تنها یکی را برگزیند و واژه‌های دیگر را واگذارد؛ گونه‌یی همامیزی واژگان که عنصر مهم سبک نویسندگی‌ست.

۹۳. «... من بی‌نوا **بندگکی** سر به راه نبودم...» (جاودان یاد احمد شاملو، «سرود ابراهیم در آتش»، ۱۳۵۲.)

94. «You have not died as yet»

۹۵. bathos (یونانی: «ژرفا»، «گودنا»، «پستنا»، «شغاک»، «بُن»، «ته»، «نک»، و مانندان آن) سقوط **ناخواسته‌ی** نویسنده‌ست به ورطه‌ی ابتذال آن‌گاه که می‌کوشد به بیانش کیفیتی متعالی دهد. «افول»، البته، تفاوت دارد با «فرود» (anticlimax) که تمهیدی سبکی‌ست و از سر عمد.

96. cliché

۹۷. classicist. می‌دانیم که فرق است میان این واژه و لفظ classic. برای نمونه، می‌توان گفت که حافظ شاعر classic ماست و سایه (هوشنگ ابتهاج) سخن‌سرای classicistمان؛ معصوم پنجم زنده‌یاد هوشنگ گلشیری اثری‌ست classicist؛ *تاریخ* ابوالفضل بیهقی، اما، متنی classic. پس، تعبیر «قُدَمایی» (کاربرده‌ی روان شاد م. امید)، در پاری موارد، سخت مفید مفهوم classicist می‌افتد.

98. rhythm

99. Aleksandr Aleksandrovich Blok

100. Innokenty Fyodorovich Annensky

101. Nadezhda Mandelshtam

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انتشارات زوار منتشر کرده است:

- طنزهای رهی معیری / دکتر رحیم چاوش اکبری
- کلیات اقبال لاهوری / بکوشش اکبر بهداروند
- زندگی و شعر طالب آملی / محمدرضا قنبری
- تاریخ نهضت‌های دینی ــ سیاسی معاصر / دکتر علی‌اصغر حلبی
- تاریخ ورزش باستانی ایران / حسین پرتو بیضایی کاشانی

انتشارات زوار ــ تهران ــ خیابان انقلاب ــ خیابان دوازدهم فروردین ــ نبش شهید نظری

پلاک ۳۳ ــ تلفن ۶۶۴۶۲۵۰۳