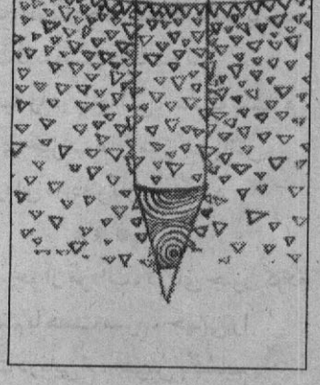
سرزمین ویران

آر. دبلیو. بی. له ویس/عبدالعلی دست غیب

مقاله زیر نقد و تحلیلی است از منظومه معروف تی. اس. الیوت با عنوان «سرزمین ویران» نوشته آر. دبلیو. بی. له ویس. مخاطبان علاقه‌مند کیهان فرهنگی بر گردان فارسی آن را به قلم عبدالعلی دست غیب می خوانند. این منظومه بارها با عنوان های مختلف با مفهوم نزدیک به فارسی ترجمه شد. الیوت این منظومه را با نام انگلیسی (The waste Land) با تقدیم به «از راپاوند، بزرگترین استاد» انتشار داد.



منظومه «سرزمین ویران»، (دشت سترون) الزاماً گواه کاری بزرگ است. این منظومه نخستین بار در شماره اول مجله «معیار» (The criterion) در ماه اکتبر ۱۹۲۲ به چاپ رسید. ما می دانیم که عنوان شعر از کتاب «جسی. ال. وستون»، «از آیین های دینی تا رومانس»- که درونمایه آن موضوعات دانش مردم شناسی است- گرفته شده است. «سرزمین ویران» در کتاب «وستون» معنائی دارد در دایره تعابیر «آیین ها و جشن های فراوانی محصول» اما معنای «سرزمین ویران» امروزی چیست؟ پاسخ این پرسش را می توان در آن چیزی یافت که گویا ساختمان نامنظم اما غنی شعر باشد. گسسته بودن ظاهری آن دقیقاً مربوط است به آگاهی ها و دانش های زیاد و فراوانی اقتباس ها و اشاره های ادبی آمده در منظومه که سبب آزردگی خاطر بسیاری از خوانندگان شعر می شود. این ویژگی وضع کنونی تمدن را نمایش می دهد. سنت و فرهنگ با هم آمیخته و تخیل تاریخی، گذشته را معاصر ساخته است. و هیچ سنتی نمی تواند چنین تنوع عظیم موضوعات را جذب کند و از این روست که شکستگی شکل ها و فقدان چاره ناپذیر معنای مطلق که ضروری فرهنگی نیرومند است، به پیش نما می آید. تأثیر مسایلی از این است، در روش و شیوه گسترش یافته در دوقطعه شعر Burbank و H cooking Egg حاجت به بیان ندارد. با درنظرگرفتن مصیبت و بلای کنونی، ما همچنین ناچاریم دگرگونی بی وقفه و شتابناکی را که مشخصه «عصر ماشین» است به حساب بیاوریم. نتیجه این دست که دوام[فرهنگی] شکاف برمی دارد و ریشه زندگانی از زمین کنده می شود. این استعاره اخیر، مناسبت ویژه دارد زیرا آنچه را که امروز شاهد آنیم از ریشه برکنده شدن شیوه همیشگی زندگانی است، آن قسم زندگانی که ریشه در خاک داشت، تصویرسازی مربوط به شهر که الیوت را به بودلر و لافورگ پیوند می دهد اهمیت خود را داراست؛ معنا و اهمیتی که در نگاه به تباین شدید الیوت و تامس هاردی دریافتیم. ممکن است امروز آقای تی.اف. پاویس را در مقام پیرو هاردی بدانیم. به احتمال او آخرین هنرمند ممتاز «نظم قدیم» است (و نزد من هنرمندی بزرگ) به نظر می رسد که دگربار ممکن نخواهد بود اندیشه ممتازی که همانا «پاویس» بوده، بر بنیاد اوزان فرهنگ روستایی تندیس شده وسیله طبیعت و زبان، ساخته شود.

روح و نشاط «شراب ناب آقای پاویس» را نمی توانستیم به عنوان ایمانی سنتی وصف کنیم، آنگاه آنچه شگفت انگیزتر می نماید این است که به عنوان نتیجه مقایسه ای برقرار کنیم میان دلمشغولی پاویس و الیوت با مسأله «زایش، همآغوشی و مرگ». انتباه «پاویس» متعلق به جهان کهن است و ساختار هنرش متناسب با آن. نیازی نیست که این مقایسه را بیشتر تفصیل بدهیم. دورافتادگی تمدنی تصویر شده در «سرزمین ویران» از ضرب و وزن طبیعی، در تباینی استهزاءآمیز از طریق موضوعی مردم شناختی، ساخته و پرداخته می شود. آیین بارآوری محصول، جشن برداشت غلات و میوه ها با «جادوی مسری»، نمایش دهنده همآهنگی فرهنگ بشری با محیط طبیعی است و بیان کننده احساس شدید وحدت زندگانی. اما در «سرزمین ویران» جدید:

اردیبهشت ستمگرترین ماه است

می رویاند گل های یاس را از خاک خشک
می آمیزد خاطره و اشتیاق را بهم، برمی انگیزد
ریشه های افسرده را
با باران بهاری...

اما روح انسان را نشاطی نمی بخشد. در این جا، جسم و جنس و آمیزش جنسی سترون است و زندگانی و کمال نمی زاید بلکه تنفر، سستی (accidia) و پرسش های بی پاسخ به بار می آورد. امروزه پذیرفتن جاودانگی و سرشاری زندگانی در مقام مقاصد نهایی آسان نیست. اما زمینه مردم شناختی، کارکردهایی مثبت دارد و در فراخوانی احساس ویژه وحدت زندگانی که برای شعر الیوت، اساسی است، کاری کارستان انجام می دهد و یاری می دهد لایه ای از تجربه شکل گیرد تا در حوزه آن، شعر به حرکت درمی آید و وجهی از آگاهی برپا شود که شعر متعلق به آنست: در «سرزمین ویران» گسترش «غیرشخصی بودنی» - که قطعه شعر «پیرسالی در قیاس با «رود عاشقانه آلفرد پروفراک» نشان می دهد، به مرز نهایی می رسد. دشوار خواهد بود فراروندگی کاملتری از من و «خود» فردی، فراافکنی کاملتری از آگاهی، به تصور درآوریم. گفته اند که این شعر در مرکز آگاهی عصر شاعر قرار دارد. راههایی هست که در آنها، بسیار آگاه بودن، امکان دارد و چنین بودن به عنوان نتیجه گسست صور و فقدان اصول بدیهی یادشده، یکی از دشواری های عمده عصر حاضر است. اگر در این جا انتزاعی مجاز باشد می توان گفت «آگاهی» به هرحال مسأله ای فرعی است. ما در ادبیات جدید، احساس بیهودگی ملازم با آن را تشخیص می دهیم.

سهمی که علم به طور کلی در فراروند زوال و تباهی داشته است موضوعی است بدیهی. مردم شناسی در زمینه امروزینه بیان خاص با معنا و مهمی از روح علمی است. از دیده این علم، باورها، ادیان، اصول اخلاقی و عادت های بشری و در تنوعات عجیب و غریب خود بسیار انسانی هستند. در جایی که نظرگاه «مردم شناختی» احاطه یابد، اعتبارت دینی و اخلاقی ضعیف می شود. در آگاهی اخلاقی معاصر، مبالغ زیادی از عناصر «مردم شناسانه» موجود است و به این ترتیب، پس زمینه شعر «سرزمین ویران» را دارای اهمیت بیشتری می یابیم. بنابراین، بسیار آگاه بودن و از بسی چیزها آگاه بودن، خود مصیبتی است:

با آن همه فضل و دانش چه غفرانی در کار است؟

در این جا، یادداشت شاعر درباره «تیرزیاس غیبگو» درخور توجه است؛ «تیرزیاس گرچه تماشاگر محض- و نه در واقع «شخص اصلی منظومه»، است با این همه مهمترین شخص در شعر است که آن دیگرها را، به هم می پیوندد. به طور دقیق در مقام بازرگان یک چشم فروشنده کشمش، در شخص دریانورد فنیقایی ترکیب شده است و این دریانورد کاملا متمایز از فردیناند شاهزاده ناپل، نیست و به این ترتیب همه زنان، زنی واحدند و هر دو جنس در «تیرزیاس» به هم می رسند. آنچه

□ منظومه «سرزمین ویران» نخستین بار در شماره اول مجله معیار (The criterion) در اکتبر ۱۹۲۲ م. به چاپ رسید. عنوان شعر از کتاب جسی. ال. وستون، «از آیین های دینی تارومانس» با درون مایه مردم شناسی، گرفته شده است.

تیرزیاس «می بیند» در واقع جوهره شعر است.»

اگر خوانندگان شعر الیوت حق گلایه ای داشته باشند، آنست که او به این «یادداشت» جای خاص بیشتری نداده است، زیرا این یادداشت سررشته ای برای [فهم] شعر به دست می دهد و به سادگی و به قدر کافی ماهیت شعر را نشان می دهد که تلاشی است برای محور قراردادن جامع «آگاهی» انسانی. تلاشی از این دست مشخصه این عصر است و در عصر دانش روانکاوی، عصری که آخرین بخش رمان «یولیسس» جویس را به وجود آورد، «تیرزیاس» خود را در مقام «غیرشخصی بودن» مناسبی نمایش می دهد. دانش آموختگان امروزینه از تجربه جنس مخالف آگاه است یا احساس می کند که آگاه است.

چنین تعهد و کاری، مشکل دشوار سازمان خصلت مشخص وجهی از آگاهی را که موجب فقدان اصل سازمان دهنده، غیاب هرگونه جهت یابی درونی می شود... پیش می نهد. شعری که باید دربردارنده همه اسطوره ها باشد، نمی تواند خود را بر پایه یکی از آنها بنیاد کند. در این جاست که سروکله کتاب «از آیین های دینی تارومانس» پیدا می شود و پس زمینه ای از ارجاعات فراهم می آورد که چیزی از ماهیت سازمان موسیقایی را برای شعر ممکن می سازد. بیایید با در نظر آوردن کاربرد «ورق گنجفه» آغاز کنیم. «ورق گنجفه» آنطور که در بخش نخست شعر عرضه می شود، بدان گونه که می بینیم سرنوشت، بخت، رمز و رازها را القاء می کند و بی درنگ دورنمای کلی شعر، وجه تأمل آن را درباره زندگانی... به مانزدیک و آشنا می سازد و از ماهیت اشخاص ما را باخبر می کند. می دانیم بدین گونه که هستند، نمی توانستند در طرحی روایی با یکدیگر، روابطی داشته باشند و نمی بایست در صحنه ای با یکدیگر آورده شوند، قطع نظر از هرگونه آزادی که به «وحدت» ها داده می شد. کارکرد بی درنگ بخشی که «ورق بازی» عرضه می کند، همچنین می بایست در تباین با آنچه در پیش گفته شده بود، «زندگانی عالی» عام و جهانی و نیرنگ بازی هایی را که برآن بار شده، فرایاد آورد:

بانو سوسوستریس، طالع بین مشهور
بدجوری چائیده بود، با این همه
شهرت داشت که خردمندترین زن اروپاست
با آن یک دست ورق گنجفه ی شوم اش

الیوت می تواند ابتذالی متناسب با این بخش بیابد و در همان وقت زمانی که می خواهد آهنگی ژرف و پژواکی از سرنوشت در شعر بیاورد:

و این ورق بازی
که نیست برآن نقشی، چیزی است که او بردوش می کشد
و نیست مرا اذن دیدن آن، در این جا نمی یابم
آن مرد مصلوب را،
زنهار از مرگ ناشی از آب
جماعتی می بینیم که گرد حلقه ای راه می روند

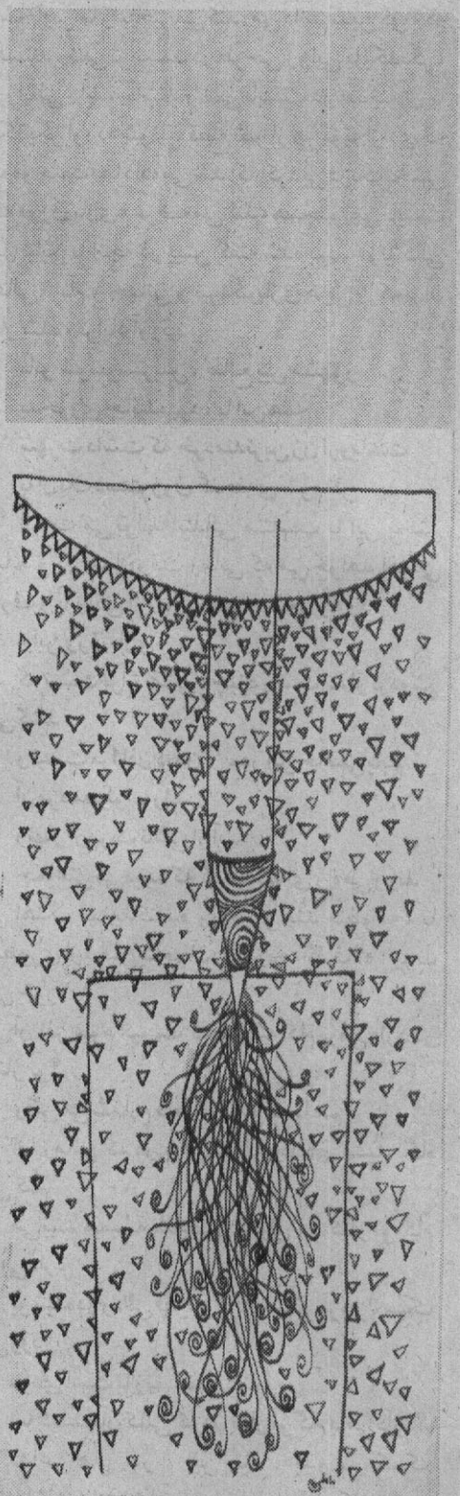
آهنگ تهدیدکننده ویژه این بند منظومه، با سطوری از بخش پنجم آن: «تندر چه گفت؟»، پیوند می خورد:

آن نفر سوم کیست که همیشه گام برمی دارد در کنار تو؟
وقتی می شمارم فقط من و توایم با هم
اما زمانی که در برابرمان به جاده ی سپید نگاه می کنم
می بینم همیشه شخص دیگری در کنار تو گام برمی دارد
پوشیده در ردائی قهوه ای، با باشلقی برسر، سبک می رود
مردی است یا زنی، نمی دانم
اما کیست آن کسی که در کنار تو گام برمی دارد؟

تداعی ها در این جا، بدون کمک «یادداشت ها»ی شاعر خود را پابرجا می کند. باری در خود شعر است آنطور که هر خواننده خوب شعر می تواند گزارش بدهد اما «یادداشت» الیوت ما را یاری می کند که اهمیت تداعی ها را دریابیم:

مرد مصلوب، عضو گروه سنت کهن به دو طریق متناسب با مراد من است. به علت این که او در دانستگی من با «خدای مصلوب» فریزر، پیوند یافته و به سبب این که من او را با شبحی باشلق برسر، در بخشی که سخن از حواریون مسیح است، در بخش پنجم با «عموآس» مرتبط می سازم.

«ورق گنجفه» آنطور که خانم وستون ثابت کرده است با آیین های بارآوری محصول پیوند دارد و به این ترتیب، بویژه مقصود الیوت را برمی آورد. صحنه ای که در برابر ماست به طور ستایش انگیزی نشان می دهد چگونه شاعر امکان های آن را به کار



□ «تیرزیاس غیبگو»، مهمترین شخص منظومه «سرزمین ویران» در مقام بازرگان یک چشم فروشنده کشمش، در شخص دریانورد فنیقیایی ترکیب شده است و دریانورد، کاملا متمایز از فردیناند شاهزاده ناپل نیست. بدین ترتیب همه زنان، زنی واحدند و هر دو جنس در «تیرزیاس» به هم می رسند. آن چه تیرزیاس می بیند، در واقع جوهره شعر است.

می گیرد. شبح باشلق به سر که در این بند نقل می شود دقیقا عیسی مسیح است. شاید بتوانیم بگوییم به این صورت بیش از اندازه به «یادداشت» الیوت- آنطور که می توانست نمایان شود- بستگی می یابد، زیرا مسیح پیشتر در آغاز بخش پنجم (تندر چه گفت؟)، تصویر شده است:

پس از تابش شعله ی سرخفام مشعل بر چهره های
عرق آلوده
پس از سکوت یخ زده در باغ ها
پس از دلتنگی در سنگستان ها
فریادها و گریه ها
زندان و کاخ
و توفیدن تندر بهاری بر فراز کوهستان های
دوردست
آن که زنده بود، مرده است اکنون
ما که زندگان بودیم اینک در سراشیب مردنیم
پس از کوتاه شکیبی

اشاره به طور مسلم به عیسی مسیح است و نه فقط او بلکه خدای مصلوب و همه خدایان قربانی شده نیز. همراه با «تندر بهاری»، آدونیس، آتیس، اوزیریس و دیگر خدایان کتاب «شاخه زرین» حضور می یابند، و «دلتنگی سنگستان ها» صرفاً «دلتنگی در باغ جسمانی» نیست بلکه دلتنگی «سرزمین ویران» وصف شده در بخش نخست منظومه، «خاکسپاری مرده»، نیز هست:

چه اند ریشه هایی که چنگ زده اند؟
چه اند شاخه هایی که از این زباله ی سنگی
می رویند؟
پسر انسان ناتوانی از گفتن یا حدس زدن،
زیرا تو نمی شناسی جز انبوهی از تندیس های
درهم شکسته
جایی که خورشید می کوبد،
نمی دهد درخت مرده پناهی
و زنجره تسلائی،
و زمزمه ی آبی بر نمی آورد سنگ تشنه.

در «تندر چه گفت» خشک سالی، بین چیزهای دیگر، عطشی می شود برای آب های شفا و ایمان و بویژه مسأله ایمانی به درون «اورکستراسیون» شعر راه می یابد اما «تندر» در این جا «تندر خشک سترونی است بدون باران»، رستاخیز و زندگی دوباره ای در کار نیست و پس از بند آغازین، شعر همه شناوری و سبکی خود را از دست می دهد و جنبش خسته کننده پیوسته ای همچون فرسودگی چاره ناپذیر به خود می گیرد:

نیست در این جا آبی و همه خرسنگ است
خرسنگ است و بی آبی و جاده ی شنی
جاده ای پیچاپیچ در آن فراز در میان کوهستان ها
کوهستان هائی از خرسنگ بی آب.

اصوات خیالی ریزش آب همچون شکنجه ای نمودار می شود و در این جا تبی را نشان می دهد و شومی دم گرفته و خفه ای را:

در این کوهستان حتی گوشه خلوتی نیست

و همین عبارت است که گذر به بند «شبح باشلق به سر» را فراهم می آورد. آهنگ شوم این بند نقل شده- آنطور که دیدیم- آن را با اشاره به «مرد مصلوب» در بند ورق گنجفه بخش «خاکسپاری مرده» مرتبط می سازد، همینطور مسیح به «مرد مصلوب» خدای گیاهی، بدل می گردد و در همان زمان سفر در «سرزمین ویران» در طول جاده شنی تبدیل به سفر به «عموآس» می شود. الیوت درباره «سومین تنی که همیشه کنار تو راه می رود» یادداشتی عرضه می کند: سطرهای بعد وسیله گزارش یکی از سفرهای اعزامی... (فراموش کرده ام کدام؟ اما گمان می کنم یکی از سفرهای شاکلتون بوده)، الهام شده است و در آن گفته شده بود که جمع کاشفان در نهایت قوت خود این وهم مدام را داشتند که یک نفر افزوده برشمار افرادی که در واقع شمارش می شدند، در کشتی موجود است.

از نظر ما، این یادداشت می توانست صرفاً موضوع نامربوط طرفه ای تلقی شود اما به طور مسلم لازم نیست، اما با این همه میزان کلی بودنی را که الیوت می خواهد ملازم دقت واقعی و مشخص شعر خود سازد، نمایان می کند. بیان او در یک و همان زمان صریح و مبهم است:

همینطور که بازرگان یک چشم، فروشنده کشمش با دریانورد فنیقیایی ترکیب می شود و دریانورد فنیقیایی از فردیناند، شاهزاده ناپل، متمایز نیست همچنین تجربه های ویژه کلا از تجربه دیگری از نظم کلی مشابه، جدا نیست، دقیقاً همچنان که همه تجربه های «یترزیاس» به هم می پیوندد، همچنین انبوهی از تجربه ها در هر بند

شعر به‌هم می‌رسند. از این‌رو بند یادشده هنوز دارای تداعی‌های بیشتری است و همین کیفیت «وهمی» که آن‌را با آنچه پیشتر گفته شده پیوند می‌دهد، همینطور یادآور رویداد فرعی روان‌پریشانه است. (بازی شطرنج، بخش دوم):

چیست آن صدا؟
وزش باد به زیر در
اکنون چیست آن صدا؟

این‌ها همه اسلوب شعر و تمرکز و عمق «اورکستراسیونی» را که شاعر بدان دست یافته تصویر می‌کند، شیوه‌ای که در آن، درونمایه‌های شعر در یکدیگر تداخل می‌کنند و از یکدیگر بیرون می‌آیند و از سطحی به سطح دیگر، برتری خود را جابه‌جا می‌کنند. گذر از این بند بار دیگر به وسیله شوم بودنی عام تعهد می‌شود که به رویتی «وهمی» و سپس به کابوس می‌انجامد. (تندر چه گفت؟- بخش پنجم)

اما کیست آن کسی که در کنار تو گام برمی‌دارد
چیست این صدا که در هوا طنین انداز است؟
مویه‌ای از سوگواری مادرانه؟
کیانند آن انبوه با شلق برسر
ازدحام کرده در دشت‌های بی‌کران؟
بر زمین‌های ترک خورده افتان و خیزان
گردشان حلقه‌ی افق یکدست،
چیست آن شهر اوج کوهستان
ترک خوردگی، تعمیرها و تراک‌ها در هوای بنفش
برج‌های در حال ریزش
اورشلیم آتن اسکندریه
وین لندن
شهرهای مجازی.

کانون توجه در این جا به اضمحلال بیرونی در همه سویه‌های گسترده و آشکارش انتقال می‌یابد و اشاره‌هایی که به روسیه و اروپای پس از جنگ جهانی نخست می‌شود، در کل ساده است. رابطه بین شبح باشلق به سر جاده‌ای که به «عمو آس» می‌رود و «انبوه ازدحام کننده با شلق بر سرها» منحصراً جنبه لفظی دارد (گرچه با آگاهی تب‌آلود متناسب است)، اما این عبارت پیوندی بنیادی دارد با سطر زیر دربندی که از «ورق گنجفه» سخن به‌میان می‌آید:

جماعتی می‌بینم که گرد حلقه‌ای راه می‌روند.

این «انبوه باشلق به سرها» و «محاط در افقی یکدست و صاف» فقط روس‌ها نیستند بلکه به طور کنایی به وحشیانی که به تمدن هجوم می‌برند، پیوند یافته‌اند و نیز انسانیتی هستند که جاودانه دور دایره‌ای می‌چرخند، تجسمی دیگر از بیهودگی ابدی. مراد از واژه «مجازی» همانا «شهر مجازی» بخش نخست منظومه (خاکسپاری مرده) است، جایی که «ناقوس کلیسای سینت‌مری و ولنات» گذشت زمان را اعلام می‌دارد و این «وهمی بودن» در بند «کابوسی» که سپس می‌آید گسترش می‌یابد:

و برج‌ها بودند در فضا واژگون
و به صدا درآوردند ناقوس‌های یادانگیز که می‌شمارند زمان را
و صداهائی سراینده از درون آب انبارهای تهی و چاه‌های کهنه

سپس با اشاره‌ای گذرا (که بعد تفسیر خواهیم کرد) به موضوع «نمازخانه perilous»، کانون شعر دگر بار به درون، به واژه‌های سانسکریت «داتا»، «دایادهوام» و «دامایاتا» انتقال می‌یابد، «موعظه‌ی تندر در یادداشت الیوت توضیح داده شده و در این مورد باری شاعر تکیه بر یادداشت خود را تایید می‌کند. نیاز داریم فقط به ما بگویند که آن واژه‌ها به معنای «غفران»، «همدردی» و «تسلط» آمده‌اند و زمینه شعر این معانی را نگاه می‌دارد. این واژه‌های زبان سانسکریت شگفتی مناسبی به شعر می‌دهد و می‌فهماند که این مجموعه‌ی حکمت و فرزانگی است برحسب سنتی بزرگ و آنچه در این جا می‌خوانیم مداقه‌ای بنیادی است در ثمره زندگانی:

داتا: چه بخشیده‌ایم ما؟
ای دوست، خون می‌لرزاند دلم را
تهور پرهراس لحظه‌ی تسلیم
که عمری حزم هرگزش بازنمی‌گرداند
و با این، و فقط با این زیسته‌ایم ما

این لحظه‌ای است پرابهام، و برای تفسیر «همدردی» خاطره‌ای داریم از جداشدگی درمان ناپذیر «فرد». پس از همه دلتنگی‌های فراروی شفقت‌انگیز، اکنون به سوی «فرد» یعنی کانون «آگاهی» باز می‌گردیم:

دست کم بود آیا که سامان دهم دیارم را؟

پاسخ این پرسش در سخنانی نغز و موجز می‌آید که منظومه را پایان می‌دهد و تا حدودی آن را جمع‌بندی می‌کند.

شعر الیوت فاقد ساختار و وحدت نیست. داوری‌های رایج که می‌گوید شعر سازمان و وحدت ندارد، رویکرد نادرستی را نشان می‌دهد. در مثل نویسنده مقاله «انگیزه‌های غنایی در شعر الیوت» از «کوششی دقیقاً ارادی به جوش دادن پاره سخنان گونه‌گون زیبا در کلی متافیزیکی» سخن می‌گوید اما وحدت منظومه «سرزمین ویران» همان اندازه متافیزیکی است که نقلی یا نمایشی، و کوششی به توضیح آن به طور متافیزیکی نشان می‌دهد که شعر را به هیچ وجه درنیافته‌اند. وحدتی که آماج شعر است از قسم «آگاهی کلی» است. سازمانی که شعر در مقام اثری هنری به دست می‌آورد، از آن قسمی است که به تصویر درآمده است، سازمانی که می‌توان آن را با قیاسی، «موسیقیایی» نامید و هیچ صعودی را نشان نمی‌دهد:

در ساحل نشستم
ماهی می‌گرفتم در حالی که دشت بایر پشت سرم بود.

تندر بارانی نمی‌آورد تا «سرزمین ویران» را زنده سازد و شعر در جایی که آغاز شده بود، پایان می‌گیرد. در این نقطه، نقد شعر ناچار است این مشکل را بسنجد در حالی که همه اینها ممکن است چنین باشد، شعر به هر حال فقط موجود است و می‌تواند موجود باشد برای گروه شنوندگانی به شدت کم‌شمار، مجهز به فضل و دانشی خاص. انتقاد مجاز خواهد بود اما این موضوع که شنوندگان شعر کم‌شمارند یکی از نشانه‌های وضعیتی فرهنگی است که شعر را به وجود آورده. آثاری که کاملترین آگاهی قرن را بیان کنند و در آنها عنوان «استاد مسلم» رواج و رونق یافته به تقریب به طور قطعی بدین گونه روی سخن با گروهی بسیار اندک دارد. جدی‌تر این که، این گروه بسیار اندک ناچار است بیش و بیشتر از دنیای پیرامونش بیگانه شود و به راستی باید از محیطی دشمن کیش و ویرانگر آگاه باشد، و این به اعتراض می‌انجامد حاکی از این که محدودیتی موجود است درباره قسمی توفیق هنری ممکن در زمان ما. حتی شکسپیر در چنین وضعی به دشواری می‌توانست «نابغه‌ای جهانی» باشد. آشکارا بگوییم «سرزمین ویران» در رده‌ی «کمدی الهی» دانته یا «شاه لیر» شکسپیر نیست. این اعتراف بااهمیت از این رو حکایت ندارد از این که «سرزمین ویران» را فقط گروهی بسیار اندک می‌توانند بفهمند (در هر عصری به راستی از این گروه بسیار اندک چه تعدادی افراد را می‌توان یافت که در واقع شاهکارها دریافته‌اند؟) بلکه این محدودیت همراه خود، محدودیت‌هایی درخود بسنده (خودکفا) می‌آورد. باری به طور ساده بگوییم بر این محدودیت‌ها زیاد تأکید کرده‌اند. بیشتر «آگاهی‌های تخصصی» را که بر بنیاد آنها برضد منظومه «سرزمین ویران» پافشاری

□ داوری‌های رایج که می‌گوید شعر الیوت سازمان و وحدت ندارد، رویکرد نادرستی را نشان می‌دهد. نویسنده مقاله «انگیزه‌های غنایی در شعر الیوت» از «کوششی دقیقاً ارادی به جوش دادن پاره سخنان گونه‌گون زیبا در کلی فیزیکی» سخن می‌گوید اما وحدت منظومه «سرزمین ویران» همان اندازه متافیزیکی است که نقلی یا نمایشی، و کوششی به توضیح آن به طور متافیزیکی نشان می‌دهد که شعر را به هیچ وجه درنیافته‌اند.

می کنند به خوبی می توان متعارف و وجه مشترک گروهی دانست که به هر حال به خواندن شعر جدید می پردازند. در واقع، این شعر تاحدودی آشکار تکیه دارد بر کتاب «از آیین های دینی تا رومانس» و این اتکاء گاهی وابسته حمایت از خارج است به شیوه هایی که به دشواری می تواند تأیید شود. در مثل پایان بخش سوم «موعظه آتش» را ببینید:

لالا
آن گاه به کارتاژ درآمدم
سوزان، سوزان، سوزان، سوزان
خداوندا تو از این جمع مرا دریاب
خداوندا مرا دریاب،
سوزان

از «یادداشت» الیوت درباره این بند برمی آید که «تلفیق این دو نمودار پارسایی خاوری و باختری در مقام اوج این بخش شعر، تصادفی نیست، و مراد او حضور یافتن فعال سن اگوستین و بوداست» در این بخش. اما در حالی که مطالعه شتابزده کتاب «از آیین های دینی...» در عمل نشان می دهد که این مسأله به عنوان وظیفه ای به این کتاب نسبت داده می شود و ما هر قدر کتاب های «اعترافات» سن اگوستین یا ترجمه متن های بودایی را نیز بخوانیم، به این کلمه های اندکی که الیوت در شعر آورده است، قدرت یادآوری قسمی حضور «پارسایی خاوری و باختری» را نمی دهد که در ظاهر برای شعر ضرورت دارد. این کلمه ها نشانه های چیزی بیرون از شعر باقی می ماند. ما فقط می توانیم نتیجه گیریم که شاعر آن اندازه که خود گمان می برد، در این جا توفیقی نداشته است و نیز در بند (11,385ff) «آنگاه تندر چه گفت؟» که از مسأله نمازخانه «پری لوس» (Perilous) سخن به میان می آید:

می خواند علف هرزه
بر گورهای متروک پیرامون نمازخانه و چاه های بی آب.

بیش از اندازه بر کتاب خانم و ستون تکیه می کند توسل مکرر به کتاب «از آیین های دینی...» نمی تواند به کلمات شاعر دقت و مزیتی را که می بایست، به خود بگیرد، بدهد. طبیعت (سرخوشی) کلمه مکرر سانسکریت «شانتیه، شانتیه، شانتیه[Shantih، کلمه دعای خیر]- که شعر را به پایان می رساند غیرمؤثر است، زیرا الیوت در «یادداشت» خود می گوید: «آرامشی که فهم را دربرمی گیرد، ترجمه ناقصی از محتوای این کلمه سانسکریت است و فقط سایه ضعیفی از محتوای - آن می تواند به خواننده باختری انتقال دهد.

با این همه، ضعف هایی از این دست آن قدرها که ناقدان «سرزمین ویران» درظاهر به اشتراک فرض کرده اند، زیاد و چندان آسیب رسان نیست. «سرزمین ویران» شعری است به خودی خود کامل و آشکارا باید اینطور هم باشد. تلمیح ها، اشاره ها و نقل گفته ها به همان اندازه که در این زمینه مجازند به آگاهی های تخصصی توسل جویند، قدرت القایی خود را به همراه دارند «شهر نیست، به رغم همه آن

□ امروزه پذیرفتن جاودانگی و سرشاری زندگانی در مقام مقاصد نهایی آسان نیست. اما زمینه مردم شناختی، کارکردهایی مثبت دارد و در فراخوانی احساس ویژه وحدت زندگانی که برای شعر الیوت، اساسی است، کاری کارستان انجام می دهد.

چیزهایی که الیوت ممکن است از بودلر گرفته باشد. «یادداشت» شاعر صرفاً طرفه است، البته گرچه محتمل است که خواننده ناآشنا به اشعار بودلر بدون این یادداشت، نکته یاد شده را درنیابد. اشاره به دانته که در سطرهای زیر می آید:

[دربامداد زمستانی] جماعتی انبوه بر «پل لندن» روان بود
هرگز مرا این گمان نبود جماعتی چنین انبوه را دست مرگ ربوده باشد.

قدرت القایی مستقلی دارد اما مبالغی از آن را خواننده ای که مقایسه ضمن «لندن» الیوت و «دوزخ» را درنمی یابد، از دست می دهد، با این همه شناخت لازم اشعار دانته دربایست است. شناخت تراژدی «آنتونی و کلئوپاترا» شکسپیر را سراینده در بند آغازین «بازی شطرنج» مفروض می گیرد، و همینطور شناخت نمایشنامه «طوفان» را درجاهای بسیار دیگر شعر وکسی در این مورد تردیدی نخواهد داشت. اشاره های عمده در «سرزمین ویران» در لایه هایی که وسیله این ارجاعات به دانته و شکسپیر شاخص شده، پدیدار می گردد درحالی که بسیاری از اشاره های دیگر یعنی بیشترین ارجاعات اساسی، قدرت القایی خود را با خود همراه دارند. شاعر به مدد چنان اشاره ها و نقل گفته ها و ایجازی را که در جز این صورت دست نیافتنی است، به دست می آورد که برای هدف او اساسی است، فشردگی و ایجازی که همزمان حاصل می شود، حضوری مشترک دارد در دانستگی جهت گیری های متفاوت و گرایش های بنیاد و لایه های تجربه.

این فشردگی و اسلوب هایی که از آن پدید می آید درآغاز، خواندن شعر را دشوار می سازد و واکنش تام و تمام زمانی فرا می رسد که خواننده با آن آشنا شده باشد. با این همه، حمله آوردن تام و تمام به شعر «سرزمین ویران» - آنطور که غالباً گزارش یا بدون مداقه نمایان می شود، غالباً درمثل از سوی ناقدی بوده است که فرض می کند این شعر سر آن داشته است که شعری کاملاً متافیزیکی باشد و این داوری را می توان منحصراً نتیجه رویکردی نادرست دانست، رویکرد همراه با توقعاتی نامتناسب، چرا که ماهیت کلی و اسلوب شعر باید از همان خواندن نخستین آشکار باشد. با این همه تصریحی که شعر عموماً دارد، اگر اندکی بیشتری می داشت (بویژه و دراین زمینه بخش نخست شعر)، ناچار زاید به نظر نمی رسید. آنچه پس از این می آوریم، واکاوی کوتاهی است از بخش «خاکسپاری مرده»، قصد عامدانه ما نشان دادن درونمایه ها و دلالت های آشکار آنست. البته هر وکاوی کاملی دراین زمینه می تواند بارها به این کار دست یازد.

هفت سطر نخست شعر، مسأله «رویش گیاهی» را بیان می کند و آن را بار برانگیختن «خاطره و اشتیاق پیوند می دهد. ارتباط مطالب ساده است: آوریل (اردیبهشت ماه)، بهار، زمستان و پس از آنها:

تابستان غافلمان می ساخت
فرود می آمد بر دریاچه ی «اشتارن برگرسی» بارگبار

به نظر می رسدکه دراین عرصه، ما به طور مستقیم پیش می رویم اما- همینطور که تغییر آهنگ شعر نشان می دهد- به سطح دیگری که شعر را به مایه ای دیگر می برد می رسیم. اکنون «خاطره ی» ویژه دیگر، یعنی خاطره های نمایان به ما عرضه می شود و این خاطره، معنایی عام و جهانی دارد و به سخن دیگر، علم و فضلی تو خالی را نشان می دهد:

درکوهستان، آن جا که احساس می کنی آزاد هستی
تا پاسی از شب کتاب می خوانم، و به جنوب می روم در زمستان

البته، چند سطر پیش از این گفته بود «زمستان گرممان نگاه می داشت». موضوع پیوسته دیگر، مقایسه و تفسیری است که آخرین بند یاد شده را، با بند نخست پیوند می دهد. اردیبهشت ممکن است ریشه های افسرده را به وسیله باران از زمین برویاند اما:

چه هستند شاخه هائی که می رویند از این زباله ی سنگی؟

و دراین جا از «سرزمین ویران» یاد می شود با اشاره هایی به «صیحفه حزقیال» و «کتاب جامعه»، تاکیدکننده لحن و آهنگی که می رساند که این شکنجه روح است. (پسر انسان با مرد مصلوب و خدای مصلوب مرتبط می شود و با «آن کسی که زنده بود و اکنون مرده» در آغاز بخش «تندر چه گفت؟» و «هراس»-

به تو خواهم نمود هراس را درمشتی پر ازغبار.

و «هراس» در وجوه گوناگونان و در گفته‌های روان پریشانه مکرر می شود، آنطور که در بخش «بازی شطرنج» و رویداد فرعی «شبح با شلق به سر» (تندر چه گفت؟) آمده است. هراس در این جا تا حدودی هراس از مرگ است ولی هنوز هراسی است بی نام، هراس نهایی، یعنی وحشتی از «هیچی» محض. بعد ابیاتی از «تریستان و ایزوت» می آید و در تباین با سطرهای پیشین، عشق رومانتیک مطلقی را عرضه می دارد. می توان گفت: «دختر سنبل»، «خاطره و اشتیاق» را نمایش می دهد. (گل سنبل که به طور مستقیم مانند گل های یاسی که در «سرزمین ویران» روئید، خاطره انگیز است، و نیز یکی از گل هایی است که با کشتن خدای گیاهی مربوط است)، و «هیچی» و «پوچی» سرزمین ویران به جذبه عشق و محنت بدل می شود- مقایسه ای و چیزی بیش:

چون بازمی گشتیم دیرگاه از باغ سنبل
آغوشت پر بود و گیسوانت نمناک
سخنی بر زبان آوردن نتوانستم، چشمانم دیدن نتوانست
نه زنده بودم نه مرده، هیچ نمی دانستم،
دیده دوخته بودم به دل روشنی، به خاموشی.

انسان در «سرزمین ویران» نه زنده است نه مرد

همچنین گفته های روان پریشانه ای که در سطرهای بالا به آنها اشاره شد، بی تردید، یادآور این سطرهاست که تغییر آهنگی شوم می یابد:

حرفی بزن، چرا هیچ گاه حرفی نمی زنی؟ بگو!
غرق در چه فکری هستی؟ فکر چه؟ چه؟
هیچ گاه نمی دانم به چه فکر می کنی؟ فکر کن!
آیا چیزی نمی دانی؟ چیزی نمی بینی؟
چیزی به یاد نمی آوری؟
- «هیچ؟»

سطرهای بعدی گرفته شده از «تریستان وایزوت»، بند «عشق رومانتیک» را با دلتنگی رومانتیک پایان می دهد. «بانو سوسوستریس»، طالع بین مشهور، ظاهر می شود و او یکی از روسپیان و طردشدگان را پیش می کشد و به این ترتیب مقایسه بیشتری عرضه می دارد:

این هم «بلادونا»ست، بانوی سنگستان ها
بانوی وضعیت ها.

و «ورق گنجفه» را نشان می دهد. در این زمینه، ما تفسیری به دست دادیم اما همچنان به تفسیرهای بیشتری نیاز داریم. «بانوی وضعیت ها (حالت ها)» برای به وجود آوردن نکته ای آشکارا، بخش «بازی شطرنج» نمایان می شود. جمله «از مرگ در آب بترس!» پاسخ خود را در بخش چهارم، «مرگ در آب» می یابد. مرگ قطعی است، و زندگانی، عطشناکی آب را هدیه می دهد (و آبی را که کل زندگانی از آن می آید) نمی تواند انسان را نجات دهد. اما برای نشان دادن کار «ورق گنجفه»، یعنی اسلوبی که این ورق در سازمان شعر انجام می دهد، به اندازه کافی سخن گفته شده است.

با واژگان «شهر مجازی»، پس زمینه تمدن شهری، تمدن شهرهای بزرگ... آشکار می شود. اشاره به «دانته» را پیش از این توضیح دادیم، همینطور است شیوه ای که در آن کلیسای «سینت مری» به وسیله «ناقوس های یادآوری کننده» طنین افکن است «بخش تندر چه گفت؟». شوم بودن «اعلام زمان به وسیله صدای مرگبار آخرین ضربه ساعت نه» ما را به موضوع بعدی منتقل می کند و مجازی بودن شهر به وحشت شدید اما بی معنا، به بی حاصلی عبث کابوس بدل می شود:

در آن جا دیدم کسی را که می شناختمش
نگاهش داشتم و فریاد برآوردم: استت سون
ای آنکه در سفرهای دریا در میلائه همراه بودی با من
جسدی را که سال پیش در باغت کاشتی
جوانه زدن آغاز کرده است؟ امسال شکوفه خواهد داد؟

دو سطر اخیر، بار دیگر درونمایه آغازین منظومه را از سر می گیرد، جسدی که کابوس وار می شود با خدای قربانی شده کتاب «شاخه زرین» پیوند می یابد و در همان زمان، خاطره ای است به خاک سپرده شده. سپس با اشاره به نمایشنامه «شیطان سفید» جان و بستر (هراس های شوم «وبستر» خشن است)، بخش «خاکسپاری مرده» پایان می گیرد با سطری که در آن بودلر این درونمایه را گسترش داده است: ابلهی، خطا، گناه، خست و در نهایت «بیزاری» (دلتنگی) (La 'Ennvi) را.

بنابراین، شیوه ای که بر بنیاد آن «سرزمین ویران» سازمان یافته است حتی بدون کمک «یادداشت»های الیوت باید آشکار باشد و استادی شاعر باید به یکسان در سازمان کلی و اجزاء منظومه (جایی که به آزادی و راحتی، تحسین می شود) نمایان باشد. شگردی که شاعر وسیله آن دلالت هایی دشوار مطالب بندها و تلفیق خوشایند کلمه ها را نظم می دهد، ماهرانه انجام می گیرد. لحن شاعر در تنوعات ظریفش تسلطی کامل را به نمایش می گذارد. اگر نمونه ای باشد که این داوری را می بایست تأیید کند، شاید در این ابیات شعر باشد. (بند نخست، «موعظه آتش»):

آرام رو ای تیمز دلنواز تا من آواز خود را پایان برم
ای رود دلنواز آرام رو زیرا آوازم رسا و بلند نیست
اما در پس پشت خود در بادی سرد می شنوم،
غژاغژ استخوان ها را
و پق پقه های نیشخنده ای از بناگوش در رفته

این دو سطر اخیر، در ظاهر مبالغ زیادی از کیفیت مضحک قلمی [کاریکاتور]ی شعر «پروفراک» که می بایست پوشیده بماند، در بردارد زیرا قسمی ابهام و پوشیده کاری حتی در مقایسه ها و مقابله ها، ضروری است و الیوت عموماً آن را نگاه می دارد. اما حتی اگر این تفسیر منصفانه باشد، مواردی از این دست، بسیار نادر است.

«سرزمین ویران» بنابراین، به رغم دشوار بودنش، آشکارا شعر است یا باید باشد. شعری است مستقل و خودبسنده. در واقع هرچند اگر «یادداشت ها»ی الیوت ممکن بود توقیف یا فراموش شود، شعر دچار نقصان می شد، با این همه، نقد با اهمیت تری می توانست بگوید توقیف یا فراموشی «یادداشت ها» عیبی نداشت، نه به این علت که شعر بستگی زیاد به آنها دارد بلکه به این سبب که بدون آنها و بدون پشتوانه کتاب «از آیین های دینی تا رومانس» نقصانی بیش از این نمی یافت. به این معنا که، منظومه «سرزمین ویران» به هرحال محدودیت های ویژه ای دارد، و این محدودیتی است نهفته در اوضاع و احوالی که آن را به وجود آورده است. حفظ جامعیت، در خود ماهیت ساختن شعر، در معنایی می بایست به بهای ضعف ساختار آن تعهد شود: غیاب رهنمود و اصل سازمان دهنده در زندگانی را مشکل می شد برای والاترین نوع ایجاد ارگانیزاسیون (سازمان) هنر سودمند ساخت. اما زمانی که همه شرایط لازم را به تأکید در نظر آوریم، منظومه «سرزمین ویران» همچنان توفیق عظیم هنری مثبتی و نیز یکی از مهمترین و بانفوذترین شعر انگلیسی باقی می ماند. در این شعر، اندیشه زنده این قرن، پیروز شاعرانه ای را فراهم می آورد، از درون دشواری هایی که رویاروی شاعر عصر قرار می گیرد. الیوت در حل و رفع مشکل خود، کاری بیش از حل مشکل شخصی خود انجام داد. حتی اگر «سرزمین ویران»- آنطور که می گویند- برای او «خاتمه ای مهلک» و «بن بستی» بوده است- هنوز آغازی نو برای شعر انگلیسی تلقی می شود.

□ منظومه «سرزمین ویران» یکی از مهمترین و بانفوذترین شعر انگلیسی باقی می ماند. در این شعر، اندیشه زنده این قرن، پیروز شاعرانه‌ای را فراهم می آورد، از درون دشواری‌هایی که رویاروی شاعر عصر قرار می گیرد. الیوت در حل و رفع مشکل خود، کاری بیش از حل مشکل شخصی خود انجام داد.