الن فریر و جان اندرو
ترجمهٔ: عباس پژمان

شرحی بر:

# «آواز عاشقانهٔ جی. آلفرد پروفراک»

سرلوحهٔ شعر، نقل قولی از «دوزخ» دانته (XXVII, 61-6) است که لحن و حالت شعر را آغاز می کند. «گوئیدودا مونته فلترو*» خودش را اینطور می‌شناساند: «اگر تصورم بر این باشد که به کسی پاسخ می گویم که ممکن است به دنیای خاکی بر گردد، در آن‌صورت دیگر این شعله نباید زبانه می کشید. اما چون ـ اگر درست شنیده باشم ـ هیچکس زنده از این ورطه بازنمی گردد، ترسی از بدنامی ندارم و پاسخت را می گویم». این حرف‌های غم‌انگیز که از زبان یک دوزخی بیان می‌شود سرلوحهٔ یک آواز عاشقانه شده است؛ آواز عاشقانهٔ عاشقی که نام مضحکی دارد. پس باید شعری عاشقانه را به پریشانحالی «گوئیدو»ی دوزخی ربط دهیم. شعر به مشکلات جسمی، اجتماعی و عاطفی عشق می‌پردازد: ساده‌تر بگوئیم، اول وعده گاه را می‌شناساند، بعد مشکل عشق را و سرانجام راه‌حل را. اما نه با همین توالی ساده، بلکه هر موضوع را به‌دقت در موضوع دیگر می‌تنند شاید بخش به بخش خواندن شعر کمکمان کند:

---

* Guido da Montefeltro.

بخش ۱، ابیات ۱٤-۱

در شروع شعر، تصاویر بیماری و درماندگی حالتی را که در سرلوحهٔ شروع کرده بود تشدید می‌کنند، احساس می‌کنیم که شخصیت اصلی شعر آدم منفعلی است نه سرزنده و فعال. این احساس به وضع مکانی که توصیف می‌شود گره خورده است نه به توصیف مستقیم خود پروفراک. اختصاصی بودن بی‌ربط صفتها نیز حالت تهدیدکنندگی مکانی عام و بی‌نام را تشدید می‌کنند. مثلاً «خیابان‌های نیمه‌خلوت آشنا»، و صفت‌هایی که در دنبال می‌آیند اضطراب کلی شعر را قوت می‌دهند: «پر غرولند»، «نا آرام»، «ملال آور»؛ و این‌ها نیز به نوبهٔ خود با احساس بیزاری‌ای که در «هتل‌های ارزان یک‌شبه» و «رستوران‌های خاک ارهای» تجسم یافته است تشدید می‌شوند. زمان معلوم شده، مکان توصیف شده، و به دنیای درونی پروفراک پی‌برده‌ایم. همهٔ اینها به سوالی منجر می‌شوند که عمداً پرسیده نمی‌شود: اول باید سری به اطاق ابیات ۱٤-۱۲ زد.

بخش ۲، ابیات ۳٦-۱۵

شعر بی‌درنگ از اطاقی که در آن صحبت از «میکل آنژ»، سازندهٔ مجسمه‌های مردانهٔ قهرمان‌وار است، بیرون می‌آید و به دنیای درونی پروفراک می‌رود. استعاره‌ای که مه را به گربه تشبیه می‌کند از سر تفنن نیست، بلکه خواننده را قادر می‌سازد تا دربارهٔ پروفراک قضاوت کند، زیرا دنیای ذهنی او را به این تصاویر ربط می‌دهد. به طرز خاصی، تصویری عینی برای تجزیه و تحلیل نحوهٔ احساسات به کار می‌رود. تصویر مادی است ولی مفهوم آن غیرمادی است: رخوت و خستگی را تلقین می‌کند. البته همیشه زمانی هست که در آن به آن سوال کننده سمج میدان داده نشود تا در جو بی‌تصمیمی غالب، رنگ ببازد. کلمهٔ «زمان» در ادبیات این بخش طنین‌انداز است. فایده‌های آن یک‌بار به تلخی و طعنه در این بیت نیشدار بیان می‌شود: «چهره‌ای درست کنی تا چهره‌های دیگر را ملاقات کنی». به‌نظر می‌رسد که هر چیزی که در زمان هست به‌وسیلهٔ مه تار شده؛ حداکثر کاری که زمان می‌کند این است که «سوالی را به بشقابت بیاندازد». این نیز نوعی دوزخ، وضعیتی کرخ کننده، شبیه دردهای اجتماعی است که همانطور که شعر روشن می‌سازد رابطهٔ تنگاتنگی با یکدیگر دارند. ببینید چطور تعبیر نیشدار تطابق خودآگاهانه با اجتماع (چهره‌ای درست کنی تا...) دربرابر عبارت

خشن «بکشی و بیافرینی» قرار داده شده است: جلوه‌ای از خشونت که به‌طرز غریبی با نشاندن یک ماسک اجتماعی به‌جای ماسک دیگر در یک ردیف قرار می گیرد. آخرین ناهمخوانی زمان پرسش است ـ وقت چای. سپس دوباره اطاق به‌یاد آورده می‌شود که به‌طرز خاصی به‌نظر می‌رسد که بالاخره پروفراک به آنجا سر نزده است.

**بخش ۳، ابیات ۴۸-۳۷**

پروفراک ما را به اطاق نمی‌برد. همه‌اش در آینده است، همه‌اش فرض و گمانی است بر پایهٔ تجربیات گذشته. او محکوم به تکرار الگوهای تجربه در ذهن خویش است.

**زمان حال و زمان گذشته**
**هر دو در زمان آینده حضور دارند**
**و زمان آینده در زمان گذشته گنجانده شده**
**(برنت نورتون Burnt Norton )**

حالا تم زمان به ترس پروفراک گره می‌خورد: زمانی که مردد می‌مانی «آیا جرأتش را دارم ؟» برمی گردد و از پله‌ها پایین می‌رود. این نیز سمبول دیگری است که الیوت به کرات برای نشان دادن تلاش و کوشش و اضطراب به کار می‌برد. برمی گردد درحالی که از داغ میانسالگی خود یعنی لکهٔ طاسی سرش و نیاز رقت‌انگیزش به قبولاندن امتیازات خود به دیگران و پوشاندن احساس بی کفایتی‌اش با لباسهای شیک ـ باوجود اینکه موهای سرش می‌ریزد و دست‌ها و پاهایش لاغر می‌شوند ـ باخبر است. وقتی که آن سؤال خودش را به وسط می‌اندازد، شکوه پهلوانی و ساختگی لباس میدان را برای ترس خالی می کند. ترس برهم زدن دنیا. کدام دنیا ؟ اما زمان آسایش می‌بخشد چونکه تصمیم‌ها را وارونه می کند. بدین‌ترتیب پروفراک در عنصر زمان تسلی می‌یابد.

**بخش ٤، ابیات ٧٤-٤٩**

تم اجتماعی در عنصر زمان از سر گرفته می‌شود. حرف‌های بی‌معنی و درهم برهمی از اطاقی که کسی را به خود راه نمی‌دهد، طنین می‌اندازند. او در نزدیکی این اطاق است و این

صدا را می‌شناسد، این نظم و این دنیا را می‌شناسد. اما به خود می گوید که با همهٔ اینها، معاشقه ارزشش را ندارد. او که وجودش در این قراردادهای اجتماعی خلاصه می‌شود چطور از دست آنها بگریزد؟ چطور «ته ـ روزها» و «ته ـ راهها»ی خود را تف کند؟ این «ته ـ روزها» بوی روزهای سوخته و دورریخته‌شدهٔ او را با خود دارند. مقابلهٔ ابیات ۵۰ و ۶۰ هم تلخ است و هم بجا تمام آنچه که او در داخل پرانتزها عرضه می کند تنها تصویر زننده‌ای از درد است، تصویر تصلیبی اجتماعی، «مختصر گشته و ولنگ‌وواز سنجاق شده». باوجود خاطرات دیوانه کنندهٔ سمبل‌های شهوت یعنی بازوها و عطر، صحنهٔ عشق نیز مثل صحنهٔ شهری که توصیف شده خالی است. بنابراین، در این دنیای مأنوس، او چطور شروع کند؟ این سؤال جوابی ناگزیر و منفی دارد. شعر برمی گردد به شهر خالی بخش اول، به دنیایی که حالا از مردان مجردی پر شده است که به کوچه‌های آن چنان تنهایی ملموسی می‌بخشند که آشکارا و به‌نحو تکان‌دهنده‌ای با تنهایی اجتماعی ظریف‌تر ابیات پیشین مغایرت دارد. پنج بیت آخر این بخش برای ساختمان و یکپارچگی شعر اساسی هستند. این ابیات رابطهٔ بین کوچه‌ها و اطاق را برقرار می کنند. این شعر تنها یک قرارداد اجتماعی بی‌معنی را به سخریه نمی گیرد؛ دربارهٔ تنهایی و عزلت است که در کانون سرگذشتهای بشری است، تنهایی‌ای که وقتی انسان به‌طرف عشق می‌رود تلخی خاصی به خود می گیرد. ابیات پایانی بخش «۴-۷۳» این عزلت را تشدید می کنند، ابیاتی که نیاز به هیچ گونه توجیهی ندارند. این ابیات موضوع دریا را پیش‌بینی می کنند که شعر با آن پایان خواهد یافت. اما پروفراک پس از این ابیات معترضه، اول به موضوع اجتماعی برمی گردد.

بخش ۵، ابیات ۱۱۰-۷۵

تصویری که مه را به گربه مانند می کنند دوباره به‌عنوان مقدمه‌ای بر مجلس چای بازمی گردد تا لحظهٔ تصمیم گیری در عشق را ـ که پروفراک شکست خورده از آن عقب می‌نشیند ـ نشان دهد. خود را به طعنه با «یحیی تعمیددهنده» مقایسه می کند. او قربانی احساس حقارت دربرابر زنها و ترس از مضحکهٔ آنها واقع شدن است، همچنان که یحیی قربانی نقش زن در زندگی مرد شد. آن‌وقت برای شکست خود دلیل می‌تراشد: آیا آن پرسش مهم ارزش پرسیدن دارد، آیا با تمسخر و عدم درک روبرو نخواهد شد؟ آنچه که او

شناخته است، کوچه‌ها، بافت متعارف اجتماعی و جایگاه خود او در آن، این چیزها را به‌راحتی نمی‌توان کنار زد. این‌ها در ذهن او زنده‌اند. جلو رفتن بدترین تجربه است، جلو رفتن و در پیش مردم اعلام وجود کردن، اعصاب درهم پیچیدهٔ خود را در معرض انتقاد و بی‌تفاوتی دیگران قرار دادن. این شعر، شعر عاشقانه‌ای است که در ذهن اجرا می‌شود. تمام روابط ـ به طرف معشوقه رفتن، مردد بودن، آغاز ناآرام شعر، رنج اینکه چگونه سر و ته قضیه را بهتر به‌هم آوری، و ترس همیشهٔ مضحکه واقع شدن ـ همه ـ در ذهن هستند. اما شعر فقط پروفراک را درنظر ندارد: چگونگی پوچ و احمقانه شدن عشق مردان و چگونگی چنین شدن آنان نیز هست.

**بخش ٦، ابیات ۱۳۱-۱۱۱**

ابیات هملتی مقدمهٔ بخش پایانی شعر شده‌اند. پروفراک هملت را کنار می گذارد و به جایش نقش «پولونیوس» مضحک را انتخاب می کند تا عمداً خودش را دست بیندازد ـ که خود وسیلهٔ دفاعی لازم و شناخته‌شده‌ای است. چونکه هملت شخصیت مهمی است؛ او نیز مثل «فاوست» و «دن کیشوت» از سمبول‌های مرد در میتولوژی غرب است. او شکاف بین ما و پروفراک را پر می کند. «تو»ی آغاز شعر پشت سر گذاشته شده است. مصرع «گاهی تقریباً احمق» ره به آخرین عصیانی می‌برد که عمداً غیررمانتیک است: موها را در پس کله از وسط باز کردن، رژیم غذایی را (باوجود پیری) رعایت نکردن (جرأت می کنم هلویی بخورم؟) و... او نمی‌تواند آنطور که قبلاً (مصرع ٤-۷۳) آرزو می کرد خود را در دریا غرق کند. پژواک‌های دریا که قبلاً در شعر بودند، یعنی صدا و تصویر، همان زیبایی‌ای که پروفراک در مخیلهٔ خود می‌شنید و می‌دید و از آن دورافتاده و با این حال هنوز پایبندش است، در آواز حوریان دریا به دام می‌افتند. (آوازی که برای او خوانده نمی‌شود). دریا هم تصویری از زندگی زایا و هم تصویری از سکوت و تنهایی است. اما بالاتر از همه سمبول زندگی درونی ماست که در دنیای اجتماعی‌ای که آن را نفی و در خود غرق می کند نمی‌توانیم با آن رابطهٔ موثری برقرار کنیم. انسان که درمیان دنیایی مادی و خنثی افتاده است و دنیای اجتماعی کاملاً نفی‌اش می کند، فقط می‌تواند به این دنیای درونی رو بیاورد. اما وقتی که از این دنیای درونی به دنیای واقع فرا خوانده می‌شود از حرمان و تنهایی تلف خواهد شد: «در حجره‌های

**دریا منزل کردهایم... تا اینکه صداهای انسانی بیدارمان کرده و غرق شویم».**