نقیضه ی معاصر و بررسی آن در " سرزمین هرز " الیوت

دکترعلیرضا فرج بخش

برخلاف نقیضه ی سنتی ، نقیضه ی نوگرایانه و پسانوگرایانه بیشتر خود ارجاع و فرا داستانی(metaficational) است تا طفیلی (parasitic) و شوخی آمیز. نقیضه در دوران معاصر به دنبال به سخره و به بازی گرفتن باورهای اجتماعی ، اخلاقی ، یا فلسفی موجود در متون گذشته نیست. نقیضه کماکان تأثیرات فکاهی خود را داراست (البته به میزان متنوعی از نظر شدت) اما بیشتر با بینامتنیت و خود بیانی (self-representation) پیوند دارد. برخی نویسندگان نوگرا ، حتی اهمیت تأثیر فکاهی نقیضه را به خاطر اجتناب از تقلیل آن به ابتذال یا هجو ، انکار می کنند. جدای از هزل محض بودن ، نقیضه در دوران معاصر ممکن است جدی و حتی پوچ گرایانه (nihilistic) باشد. همچنین ، نقیضه حوزه ی عمل خود را به مضحکه قرار دادن دوران خویش نیز گسترده است. در تشخیص نقیضه کهن از نو رژ اظهار می دارد که تئوری های پسا رما نتیک نقیضه ، آن را به دو شاخه ی هجو و فکاهی / منفی و فرا داستانی / هنری محدود کرده اند ، در حالی که نقیضه ی کلاسیک هم فرا داستانی است و هم فکاهی. از طرف دیگر نقیضه ی نوگرایانه ی معا صر تأکید بر جنبه های ناتوانی و پوچ گرایانه اشکال فکاهی آن یا کیفیت فرا داستانی یا بینا متنی آن داشته است. هدف نقیضه ی پسانوگرایانه جداسازی نقیضه ی فرا داستانی از نقیضه ی فکاهی نیست و در نتیجه هم شوخی آمیز است و هم بینامتنی (۲۷۲، ۱۹۹۳).

برای متمایز نمودن شیوه گذشته و حال نقیضه برادبری می نویسد :

> بنابراین کاملاً واضح می نماید که فعالیت نقیضه ای در قرن ما به صورتی گسترده در هنر و ادبیات ، در عمل و تئوری در حرکت از حاشیه به مرکز ، افزایش یافته است و تبدیل به سطح اولیه ی باز نمود متن و هنر گشته است. یک بخش ضروری در هنر دوران ما ، هنر انعکاسات و اقتباسات ، خود ارجاعی درونی و تقلید مجازی ، تخطی کنایی و خود بیا نی زیبایی شناختی

است که ما را با تقلید ساده ی موجود در آثار اولیه که در بیشتر آثار قرن نوزدهم می بینیم بیگانه می سازد و قراردرد های داستان مرتب ، و کنترل نویسنده را به چالش می کشد. (۱۹۸۷، ۶۰)

همچنین، هاچن اظهار می نماید که از پوند و الیوت گرفته تا هنرمندان و معماران معاصر ، بینامتنیت و خود بیانی در حوزه ی انتقاد تسلط یافته اند. این تمرکز با یک فرآیند مداوم ، فعالیت پویای ادراک ، تفسیر ، و تولید آثار هنری زیبایی شناختی همراه بوده است. کاربرد نقیضه اکنون شیوه مرسوم ساختار رسمی و مضمونی متون است و هرمنوتیکی را بوجود آورده است که هم شامل مفاهیم فرهنگی می شود و هم مفاهیم ایدئولوژیکی. نقیضه ، به عنوان یکی از اصول کاربردی خود بازتابی نوگرایانه به " گفتمانی درون هنری " مبدل شده است (۲ ، ۱۹۸۵). وی عنوان می دارد نقیضه ی نوگرایانه ، برخلاف نقیضه ی سنتی، که غالباً طفیلی و اقتباسی است ، اجازه نمی دهد که هیچ متنی بهتر یا بد تر از سایر متون محسوب گردد. در نقیضه ی نوگرایانه (همچنین پسانوگرایانه) هیچ گونه قضاوت منفی در تقابل طنزی متون وجود ندارد، یا اگر وجود دارد ناچیز است. هنر نقیضه نه تنها از هنجاری زیبایی شناسی دور می شود، بلکه این هنجار را در درون خودش قرار می دهد ، و این همان دلیلی است که موجب می گردد هر حمله ای خود ویرانگر باشد (۴۴).

پایه ی تئوری و کاربرد معاصر نقیضه مفهوم " کد گذاری دو گانه " (doublecoding) است. جنکس این اصطلاح را به منظور تعریف روش معماری پسانوگرایانه که تلمیح را همزمان شیوه ای پیشینه و لحظه ی ساختار می سازد وضع کرد. در ادبیات کدگذاری دو گانه نقیضه به واسطه ی یادآوری صریح اشکال و آثار بخصوص و ترکیب فوری حداقل دو متن فرهنگی، که یکی به گذشته و دیگری به حال تعلق دارد،کار برد پیدا می کند. بر اساس گفته های د نتیث ، هنرمندان و نویسندگان می توانند از شیوه های گفتمانی گذشته و معاصر فرهنگی برای کدگذاری دو گانه فهم شان از زمان حال کمک بگیرند. پسانوگرایی تلویحاً به کاربردها و نگرش های گوناگون فرهنگی ای اشاره دارد که به امکانات گفتمانی دیگر باز می گردند. بنابراین، خود گفتمان تبدیل به نقطه ی اوج آثار هنری می گردد (۸۴ ـ ۱۸۳، ۲۰۰۰).

کدگذاری دو گانه در نقیضه متضمن درجات گوناگونی از زمینه سازی یک متن دیگر و سیستم نشانه گذاری می شود: همان گونه که بینامتنیت حضور پدر را به چالش می کشد ، معنا در نقیضه نیز از یک منبع معتبر به دست نمی آید. بدیهی است که این بکار برنده ی نقیضه است که باعث تقابل یا تلفیق دو کد در اثرش می گردد. به دلیل تکثیر یا حداقل دوگانگی سیستم نشانه گذاری ، نسبت دادن مقام نویسندگی به مؤلف مشکل می گردد. هر متن نقیضه ای به طور تلویحی نشانگر حضور یک متن یا نگرش دیگر است ؛ در کاربرد نوگرایانه یا پسانوگرایانه ، نقیضه بیشتر تمایل به بینامتنیت ، پیچیدگی ، و چند آوایی باختینی دارد. این مطلب اظهارات کالینسکورا توجیه می کند که می گوید :

لذتی که بوسیله هنر پسانوگرایانه ارائه می شود به شکل تعریف گسترده ای از کاربرد نقیضه ای حاصل می شود ، که برخی مفسران در آن ویژ گی های عمومی تری از فرهنگ دوران ما را می یا بند. بنا براین، بازسازی گذشته، چه در قالب نقیضه و چه اشکال دیگر، اولویت عمده را برای کد گذاری دو گانه (جنکس و با دلالتی متفاوت ،ها چن)، و در حقیقت برای کدگذاریچند گانه و یا حتی کدگذاری متعدد (اسکارپتا) قائل است. (۲۸۵، ۱۹۸۷)

برخی منتقدین اهمیت تأثیر رمز گشایانه ی رومتن (hypotext) بر زیر متن(hypertext) را در زمینه ای که ساختار نقیضه ای متن به خوانندگانش ارائه می دهد، یعنی اهمیت ارتباط بین یک اثر نقیضه ای با متن اصلی، که معرف تقلیدی طنز آمیز و نقیضه ای است را انکار می کنند ، اما عده ی معدودی از نظریه پردازان ، خاصه از میان طرفداران تئوری دریافت (reception theory) ، نظیرجنکس و آیزر اظهار می دارند یک متن تنها در صورتی نقیضه ای است که در افقی از انتظارات مشخص قرار گیرد. هاچن بر این باور است که ممکن است تشخیص اینکه در یک متن یا ایدئولوژی اصیل عنصر نقیضه بکار رفته است ضروری نباشد، اما یقیناً این تشخیص می تواند به حوزه ی گسترده تری از تفسیر منتهی شود. هاچن نقیضه را " تکرار به همراه فاصله انتقادی " (۶ ، ۱۹۸۵) تعریف می کند و اظهار می دارد که

برخلاف تقلید، نقل قول، یا حتی تلمیح ، نقیضه نیازمند فاصله ا ی کنایه ای و انتقادی است. این درست است که اگر خواننده نتواند تلمیح یا نقل قول موجود در متن را تشخیص دهد، یا درک کند، صرفاً از طریق انطباق آن با بافت اثر به آن صورت طبیعی می بخشد. در فرم گسترده تری از نقیضه که ما بررسی کرده ایم، این طبیعی سازی بخش مهمی از فرم و همچنین محتوی را حذف می کند. هویت ساختاری متن به عنوان یک نقیضه بر پایه ی همزمانی دو عمل رمزگشایی (شناسایی و تفسیر) و رمز گذاری است. (۳۴، ۱۹۸۵)

برخی نظریه از پردازان پسامدرن از قبیل جیمسن اظهار داشته اند که پاستیش (pastiche) و نه نقیضه ، مشخصه ی ویژه ی هنر پسامدرن است. تقریباً همه ی منتقدین نقیضه را به عنوان یکی از صنا عات متدا ول درهنر پسامدرن به حساب آورده اند. این دسته از منتقدین پسامدرن از قبیل فوکو ، بارت ، دریدا ، حسن ، فیدلر ، بودریلار ، جیمسن ، ایگلتن ، کرنی ، جنکس ، هاچن، و بسیاری دیگر از منتقدین معاصر ، تعاریف گوناگون و در برخی موارد تعاریف مخالفی را در مورد نقیضه بیان کرده اند، اما همه ی آنها بر اهمیت نقیضه در هنر معاصر توافق دارند. یکی از اهداف اصلی هنر پست مدرن از بین بردن تفاوت بین فرهنگ های متعالی و پست و مردمی است. لذا می توان گفت که نقیضه دیدگاه مدرنیست را به مبارزه می

طلبد؛ فرهنگ مردمی مملو از نقیضه است. هنر مردمی بیانگر فرهنگی تلفیقی، ناهمگون، و چند آوا ست. در این فرهنگ طبقه بندی فرهنگی سنتی از بین می رود.

در کلام باختین، سیطره ی فعلی هنر عوام پسند نقیضه ای را می توان به عنوان اوج فرایند رمان نگاری در نظر گرفت که حاکی از تعدد منابع اجتماعی ـ فرهنگی است. او ضمن اعتراف به گوناگون بودن انواع نقیضه از نوع جدی و سیاسی گرفته ، تا فکاهی و پوچ گرایانه، و غیر قابل پیش بینی بودن منظور آن بیان می دارد:

> در سطح فرهنگ عامه ، من وجود قابل توجه نقیضه و فرم های مربوطه را در چرخه ی بی پایان آثار فرهنگی، که بیانگر تفریحات عامه هستند، را توصیه کرده ام تا اندازه ای که می توان آن را فرهنگ موسیقی تلفیقی در یک بافت باز سازنده و دگرگون کننده به حساب آورد. در دنیای بدون طبقه بندی فرهنگی، مطمئناً نقیضه تحقیر آمیز نیست، چرا که بر پایه ی دیگر فرآیند ها و آثار فرهنگ عامه است. هنگامی که یک نویسنده ی کمدی به نقیضه سازی اثر نویسنده ی دیگری مبادرت می ورزد، در حقیقت خود موسیقی تلفیقی فرصت تقلید یا اجرای صداهای بازگو شده ی موسیقی عوام پسند را پیش می آورد (۱۸۴، ۲۰۰۰).

طبق نظر بودریلار ، دنیای معاصر مملو است از تصاویر مجازی و تصاویر ترکیبی. وی در مقاله اش به نام " ترتیب تصاویر مجازی،" که گرایش های فلسفی بدبینانه و یا حتی پوچ گرایانه نیز در آن دیده می شوند، می نویسد که در دنیای کنونی تصاویر واقعی را نمی توان از تصاویر مجازی و یا تصنعی متمایز کرد، وجذبه زیبایی شناختی در همه جا به چشم می خورد. نوعی نقیضه ی ناآگاهانه و غیر تعمدی که توام با لذتی زیبایی شناختی است، در همه جا مشهود است. در حیطه این تصاویر مجازی، نشانه ها، رسانه ها، مد های لباس، و مانکن های زیادی وجود دارند (۱۵۰، ۱۹۸۳).

بردبری ضمن توصیف دنیای پست مدرن در اثرش به *منسا نگ* (۱۹۸۹)، چنین می نویسد: " ما خویش را در عصر شناسه های معلق می یابیم، جایی که واژه ها دیگر به اشیاءدر نمی آیند و هیچ پیوند محکمی به کمکمان نخواهد آمد و این بیانگر دنیایی مملو از نقیضه ، آثار التقاطی ، و نقل قول هاست. این دنیا پس از افشای این موضوعات بر ما، چگونه لذت بردن از آنها را به ما می آموزد" (۵، ۱۹۸۹). در نظر او، نقیضه بدون شک یکی از شناسه های معلق زمان ماست. همین بازی آزاد نشانه ها در نقیضه ی پرآوازه ی سروانتس ، با عنوان *دون کیشوت* است که فوکو را ترغیب کرد تا آن را اثری نوین بنامد. فوکو در اثرش به نام *ترتیب اشیاء* می نویسد :

> *دون کیشوت* نخستین اثر ادبی نوین است، چرا که در آن می بینیم که دلایل جابرانه ی ماهیت ها و تمایزات عرصه ای پایان ناپذیر از نشانه ها و شباهت ها می سازند چرا که در آن زبان

رابطه ی کهن خویش با اشیاء را می گسلد و وارد قلمرو حاکمیت مطلق خویش می شود و از سرزمین منحصر به فرد خود خود به نام ادبیات سر بر می آورد. (۹۹ـ ۹۸، ۱۹۷۰)

حسن نقیضه را جزو فعالیت های پسامدرنی طبقه بندی کرد و آن را به عنوان "پیوند زدن" (hybridization)پسامدرن تعریف نمود. او نقیضه را با دیگر فرم های " ژانرها ی جهش یافته " از قبیل پاستیش و مضحکهدر یک گروه قرار داد. با این وجود او بعدها چهره ای مثبت تر و سازنده تر از نقیضه و پاستیش ارائه داد: " کلیشه و سرقت ادبی ... نقیضه و اثر التقاطی هنر عامیانه و پرزرق و برق و کم محتوی سبب بهبود شیوه های بیان می شوند" (۱۷۰، ۱۹۸۷).

همان طور که بودریلار نیز ادعا کرده است، دلیل این امر این است که در فرهنگ امروزی، تصویر یا نسخه ای از آن به اندازه ی مدلش معتبر است. فیدلر نیز بر این باور است که نقیضه به طور غیر قابل انکاری یک عملکرد پسامدرن است، زیرا که فاصله مدرنیستی بین فرهنگ های متعالی و پست را پر می کند، لیکن اظهار می دارد که هنر عوام پسند ، ارزش ها را واژگون می کند و سلسله مراتب فرهنگی را از بین می برد، و آنها را نسبی می نماید. طبق نظر او، غالب نویسندگان بر این باور اند که که وظیفه ی اساسی هنر عوام پسند این است که توسط نقیضه ، مبالغه، تقلیدهایی مضحک از گذشته ی کلاسیک ، والگو های عوام پسند ، چنین تمایزات و تبلیغاتی را یک بار و برای همیشه از بین ببرند (۸۷ ـ ۲۸۶، ۱۹۷۷). فیدلر هر دو جنبه باز سازنده و مضحک نقیضه را می پذیرد، اما آنچه که وی بر آن تأکید می کند کارکرد منفی و مخرب آن است. نقیضه برای هاچن نیز ابزار کلیدی هنر پسامدرن است، با این وجود ، برخلاف نظریات فیدلر توصیف وی از نقیضه به عنوان بازگویی متن با تکراری کنایه ای و فاصله ی انتقادی تأکید بر نقش پویا و احیا کننده ی نقیضه دارد. هاچن با تکیه بر جنبه های بینا متنی و غیر فکاهی نقیضه بیان می کند که محدود کردن نقیضه در حد روابط مباحثه ای با یک یا گروهی از متن های پیشینه اشتباه است، و این در حالی است که برای پاره ای از نویسندگان معاصر نقیضه منجر به نقد کردن یا ارائه تصویری ساده از دورهٔ تاریخی حاضر شده است. به عبارتی دیگر، نقیضه می تواند به طریقی مستقیم در هر دو عرصهٔ متن تقلیدی و دنیای حاضر ایفای نقش کند. دنتیث در توضیح نقطه نظرهاچن می نویسد:

> موضع هاچن به گونه ای است که نقیضهٔ پست مدرن را حداقل در معماری تجلیل می کند. در اینجا کارهای تلمیحی پسا مدرن حاکی از گسست از ادبیات خشک و تجویزی مدرنیسم هستند، و لذا گامی رو به جلو برداشته اند. نقیضه معرف رابطه ای سرگرم کننده اما سودمند با گذشته است. که با این وجود حضور فاصلهٔ انتقادی را در هنر متعالی عصر حاضربه نمایش می گذارد. (۱۵۷، ۲۰۰۰)

او ضمن پذیرفتن موضع هاچن ، تلمیحات نقیضه ای وکنایه آمیز الیوت بـه شـعر "پروتـالامیون" اثـر اسپنسر در "موعظه آتش" او را فکاهی نمی خواند، زیرا این اشارات فاقد سویه ی هجو آمیـز و سـتی نقیـضه هستند. در اینجا هدف نقیضهٔ الیوت موقعیت رود تایمز ، و در واقع تمدن دهـهٔ ۱۹۲۰ اسـت، نـه یـک سـرود عروسی ساده.

الیوت با متوسل شدن به شعر اسپنسر ، زیبا یی حوریانی که بر ساحل رودخانه در حـال گـل چیـدن هستند، را با زشتی دنیای مدرنی که در آن سرودهای جشن رو متن جای خود را به روابط پست جنسی دهـهٔ ۱۹۲۰ می دهند مورد قیاس قرار می دهد. بنابراین الیوت از اشاره به اسپنـسر بـرای تحقیـر دنیـای معاصـرش استفاده می کند، و این ویژگی غالب نقیضه اش است. در این که عقاید جنـسی الیوت دربارهٔ لندن دهـه ۱۹۲۰ در سرود عروسی اش نیز منعکس شده اند شکی نیست، اما در واقع غـرض اصـلی نقیـضهٔ الیـوت اشـاره ای مستقیم به دنیا و نا هنجاری های آن است. الیوت ضـمن ستایش سبک جویس در *اولیس* که قابـل مقایـسه بـا سبک "سرزمین است می نویسد :

> جویس در استفاده از اسطوره برای ساخت تطابقی پایدار بین عصر حاضر و پیشین، روشـی را در پیش گرفته است که دیگران نیز باید آن را ادامه دهند. به بیانی ساده تر این روش راه کنترل ، نظم بخشیدن، و شکل و معنی دادن به جهان مملو از پوچی و هـرج و مـرج معاصـر اسـت. اینک ما به جای سبک روایی از سبک اسطوره ای استفاده می کنیم، و من معتقدم که این مسئله گامی رو به جلو برای پیدایش دنیای مدرنی است که در خدمت هنـر اسـت. (در مـودی، ۴۹، ۱۹۷۴)

طبق گفتهٔ هاچن ، نقیضهٔ محترمانه و جدی الیوت در "سرزمین هـرز" اش تجـسمی از سـنت عظـیم دورهٔ ویرجیل تا سمبولیسم فرانسوی و فراتر از آن است. مانند *اولیس* نوشتهٔ جویس و پرمنارد اثر نویسندهٔ دن کیشوت شعر الیوت نیز بر اساس قراین از ادبیات موجود استفاده می کند و با کنار هم نهادن گذشـته و حـال جامعهٔ معاصرش را مورد قضاوت قرار می دهد و بر تنزلش اظهار تأسف مـی کنـد. او مـی نویـسد: "امـروزه بـسیاری از نقیضه ها رو متن ها را به سخره نمی گیرند، بلکه از آنها به عنوان اسـتانداردهایی بـرای تحلیـل و بررسی عصر حاضر بهره می برند. شعر مدرنیست الیوت و پوند احتمالاً بـارزترین نمونـه هـا از ایـن دسـت هستند که عادات و رسوم دیرین و قدیمی را ضمن براز احترام با نگرشی متفاوت به تصویر می کـشند" (۵۷، ۱۹۸۵).

دنتیث و هاچن تنها منتقدانی نیستند که کاربرد نقیضهٔ الیوت را به عنوان سلاحی نـه بـرای طنـز آمیـز ساختن متن های پیشین، بلکه برای نقد زمان خود تأیید می کنند. علاوه بر این "سرزمین هـرز" الیـوت تنهـا یـک اسـتثنا نیـست و بـسیاری از شـعرهایش از قبیـل The Hippopotamus, Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar, Sweeney Poems, می توانـند در زمـرهٔ نقـدهای اجتمـاعی

قرار گیرند. در واقع الیوت ، چه در شعرهای اولیه و چه در شعرهای بعدی خود، نقطه نظرات اجتماعی یا سیاسی خود را برای نقد جامعه خود بین می نماید.

تمامی منتقدین الیوت بر این باورند که در شعر"سرزمین هرز،" که موضوع بحث حاضر است، بازگشت بهار باروری را برای خاک لم یزرع به همراه نمی آورد. روابط جنسی به جای زندگی بخش بودن ویرانگر اند، و انسان ها به همان اندازه از زندگی هراسانند که از مرگ. ویلیامسون معتقد است که اسطوره ی بنیادین این شعر از *From Ritual to Romance* اثر وستون گرفته شده است. در اثر وستون، روابط جنسی (مانند Phlebas) باروری زمین را به همراه دارد. اسطوره های زایندگی دورهٔ فصول را در قالب یک سری از حوادث منظم که با روابط جنسی و دینی مرتبط است ترسیم می نمایند (۱۱۸، ۱۹۶۵). او سپس اثبات می کند که الیوت این کار را با اندیشهٔ بر هم زدن افسانه جام مقدس و نمادها ی زایندگی انجام داده است تا از این طریق چهره ی دنیایی عاری از حیات تازه و زندگی را به تصویر بکشد: " تناقض فصول در قسمت آغازین شعر ، وضع عادی گردش زندگی را معکوس می کند و بدین ترتیب مفهومی واژگونه از افسانهٔ زایندگی و تبدیلی کنایه آمیز به مفهوم The Barial of the Dead حاصل می شود — بهار زمین مرده ، افکار و آمال تکان دهنده را آشفته می سازد و زمستان آن را به دست فراموشی می سپارد " (۱۳۰).

علاوه بر اسطوره های زایندگی ، تلمیحات و اشارات دیگری به کتاب خانم و ستون وجود دارند که شامل Fisher King و نقدی بر Chapel Perilous می شوند. این کتاب ها همان مضمون "سرزمین هرز" در شعر الیوت را در بردارند، و خود الیوت نیز به این تشابه اشاره کرده است. برخی از این تلمیحات عبارتند از:

یک موش صحرایی به نرمی در مزرعه می خزد،و شکم لزجش را روی ساحل می کشد،
آن گاه که من در کانالی تیره و تار مشغول ماهی گیری هستم. (۱۸۹ـ۱۸۷)

بر ساحل نشستم ـ با وجود دشت بایری در پشت سرم به ماهی گیری پرداختم. (۴۲۶ـ۴۲۵)

اما لحظه به لحظه از پشت سرم
صدای بوق ها و موتورهایی را می شنیدم
که با خود خانم پورتر را در بهار به همراه می آوردند
آه ماه به روشنی بر خانم پورتر
و دخترش می تابد
و آنها پاهایشان را در آب سودا می شویند. (۲۰۱ـ۱۹۶)

و

در این گودال زوال در میان کوه ها

در کورسویی از نور ماه ، علف آواز می خواند
بر فراز قبرهای لغزان ،
معبد خالی است و تنها باد در آن مسکنی گزیده است. (۳۸۹ـ۳۸۶)

در اولین گزیده، علاوه بر اثر وستون دو متن دیگر نیز به گونه ای طنز آمیز تحریف شده اند، که عبارتند از شعر " به معشوقه عشوه گرش" اثر مارول و "پارلمان زنبورها" ، اثر دی که نمونهٔ اصلی آن توسط الیوت نقل شده است. در یادداشت های الیوت می خوانیم: " وقتی به ناگهان ، به هنگام گوش فرا دادن / می شنوی صدای شیپور و شکار را / که در بهار با خود اکتائیون را به سوی دایانا می آورد / به جایی که همه پیکر برهنه او را می بینند". کم نمایی الیوت حاکی از این است که در دنیای مدرن زمان با لذت پیوند ندارد، بلکه با مرگ و رنج مرتبط است، و بزرگی ، شکوه، و عشق که زمانی بس گرامی بودند، حال بی ارزش شده اند. خانم پورتر شکل مدرن دایانا است، درست مانند پیرمردی با سینه های پرچین و چروک زنانه که نقیضه و شکل مدرن تیر زیاس پیشگوی بزرگ یونان باستان است. آبتنی خانم پورتر / دایانا یادآور شستشوی تشریفاتی پاهای پارسیفال قبل از ورود به قصر جام مقدس و پس از مقاومت در برابر وسوسه های شهوانی است.

ورلین و واگنر پارسیفال را به عنوان یکی از قهرمانان خود برگزیده اند. اما توصیف واگنر به لحاظ اینکه شامل عمل شستن پاهاست به توصیف الیوت نزدیک تر است. الیوت در این قطعه شکوه و عظمت گذشته را با ابتذال حال مقایسه می کند. هیدنیگز چنین می گوید : "شیپورها و شکارچیان که در بهار اکتیون را به سوی دایانا می آورند، تبدیل به صدای شیپورها و موتورهایی می شود که سوئینی را به سوی خانم پورتر که یک فاحشه است می آورند، و آیین مقدس شستشوی پا به آبتنی خانم پورتر و دخترش در آب سادا تغییر پیدا میکند (۶۴، ۱۹۶۴). شوالیه ماجراجو وارد قصر می شود اما چیزی جز تباهی و باد که از پوچی حکایت دارد نمی یابد.

یکی دیگر از نقضیه های عمدهٔ شعر که شامل عناصر فکاهی و طنز آمیز نیست را باید در سطرهای آغازین "یک دست بازی شطرنج" جستجو کرد. این بخش به توصیف کلئوپاترای مدرن می پردازد. کریگ در خصوص تغییر طنزآمیز در این بخش می گوید کلئوپاترایی که الیوت به تصویر کشیده است شخصیتی است که در فضایی پرزرق و برق و بی روح زندگی می کند. او قابل مقایسه با بلیندا در " ربایش طره " اثر پوپ است که در دنیایی از لوازم آرایش ، لباس ها، و مصرف های خود نمایانه احاطه شده است. الیوت برخلاف پوپ به این زن جذابیتی مضحک نداده است؛ در هر حال، در سطرهای بعدی کلئوپاترا حتی بلیندا هم نیست،زیرا او به آدمی عصبی تبدیل می شود که نمی تواند با افکارش تنها بماند، یعنی شخصی که به لحاظ روحی و اجتماعی شبیه اولین هاچینز دوس پاسوس در تریلوژی *ایالات متحده آمریکا* است. این مقایسه سرخوردگی نهایی در برابر واقعیت های نکبت بار زندگی امروز را پررنگ می نماید (در نول ۲۴ ـ ۱۲۳ ،

۱۹۶۴). ملامود درخصوص همین موضوع می گوید که بازنویسی نمایشنامهٔ شکسپیر توسط الیوت طنزی دو پهلو از دوران رنسانس و مدرن است. برخی از تغییرات طنزآمیز عبارتند از جملهٔ " او در قایقی تشریفاتی نشست که همچون تختی مجلل بود" در اثر شکسپیر به جملهٔ " او در صندلی ای نشست که همچون تختی مجلل بود" تغییر یافت. عبارت " سوخته برروی آب " به عبارت " گداخته برروی مرمر" تبدیل شد، و " عطر نامرئی و شگفت انگیز کلئوپاترا که حواس را تحریک می کند" به عطرهای تقلبی و تصنعی که " حواس را غرق در رایحه کرد " تغییر یافت. رایحه خوش کلئوپاترای شکسپیر مردم شهر را برای تحسین زیبایی کلئوپاترا بیرون می کشاند، در حالی که عطر مسموم الیوت مانند ابری تا سقف شناور است. در " در سرزمین هرز " ایماژهای اقتباس شده که به طرزی بدیع ابهامی با صلابت و با شکوه ایجاد می کنند، از ریاکاری و بوی انسان هایی که نقاب بر چهره دارند حکایت دارد. تصویر آب در سطرهای آغازین این بخش بازتابی از زندگی نیست؛ کلئوپاترا یکی از شخصیت های بی شماردر این شعر است که از آب بهره ای نمی برد و موفق به درک ماهیت واقعی آن نمی شود. او بوالهوسانه و نسنجیده تصمیم می گیرد که کشتی اش را حین نبرد به خانه بازگرداند، و آنتونی ، عاشق دلباخته اش، که به طرز ننگینی عقب نشینی کرده بود به زودی به او ملحق می شود. آب ، در این متن تاریخی ، مظهر ناتوانی ، بی مسئولیتی، و شکست است، و به همین دلیل است که الیوت کلئوپاترا را شخصیتی که بتواند کشتی سرزمین هرز را با موفقیت هدایت کند به حساب نمی آورد (در بروکر ۶ – ۱۰۵، ۲۰۰۱). دیویدسون در کتابش با عنوان *تی اس الیوت و هرمنیوتیک* می گوید:

> الیوت به جای توصیف کلئوپاترا به جزئیات اشیای بی جان مرتبط با او می پردازد و به داستان اش رنگ و بویی بی روح و مرگبار می دهد. ساختار این توصیف حرکت چشم را ، که مجذوب نقطه ای نورانی شده است، از کف به سقف قاب بندی شده اتاق و به شومینه دنبال می کند. ما با این حرکت در فضای اتاق مجلل کلیوپاترا قرار داده شده ایم، اما همهٔ حرکات به اشیای داخل اتاق مرتبط شده اند. کل صحنه به واسطه اشیائی که به نظر نمی رسد متعلق به زندگی شخصی با تجربه باشند، به زیبایی متحرک شده است. اشاره این متن به *آنتونی و کلئوپات*را و *اینید* و قرار داده شدن اشیاء در یک نظام معنایی فرهنگی و نه شخصی، آن را از سبب تاثیری متنوع می شوند. (۱۰۵، ۱۹۸۵)

منتقدان الیوت از اشارهٔ طنز آمیز او به " پروتالامیون " اثر اسپنسر در سطرهای آغازین "موعظه آتش" سخن به میان آورده اند. الیوت در" موعظه آتش" چنین می نویسد:

خیمه رودخانه در هم شکسته است آخرین چنگال برگها
در چنگ ساحل نمناک اسیر شده در آن فرو می روند. باد

ناشنوده از سرزمین گندمگون می گذرد. پریان زیبا رخت بر بسته اند.
تایمز عزیز ، به آرامی حرکت کن ، تا من ترانه ام را به پایان برسانم.
رود بطری های خالی، کاغذهای ساندویچ،
دستمال های ابریشمین، جعبه های مقوایی، ته مانده های سیگار،
یا نشانه های دیگر شب های تابستان را با خود حمل نمی کند پریان زیبا رخت بر بسته اند، و دوستانشان،
وارثان پرسه زن گردانندگان شهر
عزیمت کرده اند و هیچ اثری بر جای نگذاشته اند.
کنار دریای لمان نشستم و گریستم ...
تایمز عزیز ، به آرامی حرکت کن تا من ترانه ام را به پایان برسانم.
تایمز عزیز ، به آرامی حرکت کن که من بلند و طولانی صحبت نمی کنم. (۶۰ ، ۱۹۷۴)

رود تایمز در ترانه ازدواج اسپنسر با نمونهٔ جدیدش که در شعر الیوت به تصویر کشیده شده است ، کاملاً تفاوت دارد. پریان زیبای اسپنسر جای خود را به قرینه های مدرن خود یعنی جویندگان لذت شهری، که هیچ اثری بر جای نگذاشته اند، داده اند. اما باز هم هدف نقیضهٔ الیوت ، یا به قول هاچن ، تکرار با فاصلهٔ انتقادی، خود شعر اصلی نیست، بلکه پلیدی های دنیای معاصر است که با تکرار " تایمز عزیز به آرامی حرکت کن " برجسته تر شده است.

طبق گفته ویلیامسون ، توصیف رودخانه بیان کننده این مطلب است که شعرالیوت با سبکی مدرنباز نویسی شده است، و تبدیل شدن " پریان " به " دوستانشان " که موقتی هستند و هیچ آدرسی از خود بجا نگذاشته اند، این مطلب را قوت می بخشد. سطر "کنار دریای لمان نشستم و گریستم" اشاره ای است به تورات ، زبور شماره ۱۳۷ است که می گوید : "کنار رود های بابل نشستیم و آری ، گریستیم ، وقتی که صهیون را به یاد آوردیم". الیوت بابل را به لمان تغییر داد، نه به این خاطر که لمان نام دریاچهای در ژنو است ، بلکه به این خاطر که نامی قدیمی برای عاشق است. پس آب در شعر" سرزمین هرز" ، عنصری منفی است که نشانگر غلیان شهوت است (۳۹ـ۱۳۸ ، ۱۹۶۵). همچنین اسمیت می نویسد که در "موعظه ی آتش " فصل هم چنان زمستان است. ازدحام تابستانی از تایمز – که پریان "پروتالامیون" اسپنسر ترکش گفته اند – رخت بربسته است. حضور پریان معرف تضادی است با تنهایی و سر خوردگی عاشقان موقتی کنار تایمز مدرن ، و یا کنار آبهای لمان، جایی که یهودیان تبعیدی مویه می کردند (۸۴ ، ۱۹۶۷). ماتیسن در خصوص همین گزیده چنین نوشته است:

> همچنین خوب است به این مطلب توجه کنیم که چگونه این متن بر گرفته شده از "موعظه ی آتش" بیانگر شیوه ی الیوت برای بیان تشابه در قلب تضاد است. اولین هدف جمله "پریان

زیبا رخت بر بسته اند"، همچون شعر اسپنسر، ایجاد یک فضای شبانی است : " پریان رودخانه با آمدن زمستان مرده اند". اما با توجه به این که سطرهای بعدی تصویر تایمز حاضر در تابستان را نشان می دهند، معنای دیگری را نیز می توان در این جمله یافت: " دوران زیبایی های رمانتیک به سر آمده است. (در نول، ۵۱، ۱۹۶۴)

هریس هم مقایسه ی مشابه ای را بین جهان نابوده شده لندن در دوره ملکه الیزابت و واقعیت عصر حاضربه عمل آورده است. او اعتقاد دارد که اسپنسر جهان آینده طلایی ای را مجسم نموده است، و از زشتی های عصر خود، مانند برج های آجری، اظهار تأسف می کند. او بدون از دست دادن خوشبینی اش ، اذعان می دارد که جهان طلایی ای که در آرزویش بود در خطراست، و آینده ی ایده آل برای جامعه ملکه الیزابت احتمالاً غیر قابل دسترسی است. به همین ترتیب الیوت ابتدا تصورخود را از جهان حاضر نشان می دهد، و سپس بر آینده ی اجتناب ناپذیر احساسات انسانی ابراز تأسف می کند (در مودی، ۱۱۳ ، ۱۹۷۴).

رودخانه تایمز در قسمت پایانی " موعظه ی آتش " (خطوط۳۴ ـ ۲۶۶) دوباره ظاهر می شود. در اینجا الیوت شعر سه دختر تایمز اش را آغاز می کند. او در این سطور دختران تایمز را با دوشیزگان رودخانه راین در شعر "سپیده ی خدایان" واگنر مقایسه می کند. دوشیزگان راین برای این سوگواری می کنند که با دزدیده شدن طلای نیبلانگز ، رودخانه دیگر زیبا نیست. به همین ترتیب دختران تایمز الیوت هم از جهان کنونی آکنده از ماتریاسیم ، فرومایگی، و شهوت شکوه می کنند. دومین ترانه، که با عبارت الیزابت و لستر / پاروزنان " شروع می شود، به روشنی به عشق بی حاصل ملکه الیزابت و دوک لستر (سر رابرت دادلو) اشاره دارد. دوشیزه های شعر واگنر هیچ نشانی از شکوه گذشته ندارند، و به مانند عشق الیزابت ، هیچ تفاوت شگرفی با سیاهی عصر حاضر ندارند، و این تفاوت اصلی بین تلمیح الیوت به اسپنسر، و اشارات او به واگنر و الیزابت است. الیوت در اینجا ، همچون اشارات متعدد دیگرش به متون کلاسیک دیگر، به عمد رو متن را تحریف نمی کند تا صرفا" اوضاع اسفناک زمان خود را منعکس کند. در واقع، اودامنه ی دیدش را وسعت می بخشد تا بگوید که فقدان اخلاقیات پدیده ی مدرنی نیست و در حقیقت همواره و در تمامی اعصار در تمدن انسان مشهود بوده است.

منتقدانی مانند درین و دیویدسن ادعا کرده اند که در نظر الیوت الیوت ، گذشته چندان آرمانی و افسونگر نبوده است. او گذشته و حال را صرفا" کنار هم قرار نمی دهدکه ما را قانع کند که در جهانی ویران زندگی می کنیم، و جهان گذشته جهانی زیبا تر بوده است. بنا به گفته ی دیویدسن، "هدف اصلی تلمیح های الیوت در شعر "سرزمین هرز" فقط مقایسه ای کنایه آمیز بین گذشته و حال نیست. این شعر مضمون هایی همیشگی مانند فقدان ، تغییر پذیری، و اشتیاق انسان را معرفی می نماید" (۱۱۶، ۱۹۸۵).

نیازی به ذکر تمامی نقیضه های شعر " سرزمین هرز " الیوت نیست. با این حال، برخی دیگر از نمونه های واضح عبارتند از : خطوط۴۶- ۵۹ درباره "یک دست ورق شیطانی" مادام سوسو تریس (که به

ورق تاروت و مفاهیمی نمادین که در اصل در رویدادهای مهم سالانه، از جمله بالا آمدن رود نیل، به کار می رفتند اشاره دارد)، خطوط ۶۹ ـ۷۶ که درباره" استتسن" و "سگ" است، که خدایان قربانی در افسانه ها را به تمسخر می گیرند، و خط ۲۸ و (" اُ و اُ و اُ و اُ ، آن ترانه ی شکسپیری") که بیانگر تضادی کنایه آمیز بین جایگاه هنر در گذشته و حال است.

به طور کلی، نقیضه های الیوت در سرزمین هرز دو نوع هستند : آنها یا یک گذشته شکوهمند را با زمان حال بی فروغ مقایسه می کنند تا سیاهی و پوچی عصر حاضر را مورد تاکید قرار دهند، و یا به شباهت بین گذشته وحال به دلیل همیشگی بودن سیاهی و پوچی در تاریخ زندگی بشری اشاره می کنند (مانند تجاوز تریوس به فیلومل ، عشق ملکه الیزابت ، *نایب کشیش* اثر گلد اسمیت، و یا اپرای واگنر). نمونه اخیر نقیضه های الیوت حاکی از این هستند که همواره نمونه های فراوانی از بی بند و باری و فساد تمدن انسان ها وجود داشته اند ، و لذا هیچ تفاوت بنیادینی بین گذشته و حال وجود ندارد. در هر صورت ، نکته ی غیر قابل انکار این است که الیوت برخلاف نقیضه نویسان سنتی ، نقیضه را برای تمسخر متون و یا دیدگاه های قبلی به کار نمی گیرد. برخلاف آثار، به عنوان مثال فیلد نیگ یا آثار نوکلاسیسک ، نقیفه ها ی او تنها به دنبال خلق تاثیری فکاهی نیستند.در واقع، همان طور که هاچن گفته است ، هدف تغییر شکل کنایه ای وی متن های دیگر نیستند، بلکه خود جهان است، چه جهان حاضر و چه جهان گذشته. نبود سویه ی انتقادی در نقیضه های الیوت را می توان نقطه ی مشترکی بین نقیضه های او نقیضه های پست مدرن دانست، زیرا در هر دوی این نگرش ها و کار کرد ها انچه از بیشترین اهمیت برخوردار است، بینا متنیت، فراداستان ، و خود انعکاسی است ، نه فکاهی، هجو، و یا تعامل مستقیم.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.