فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰: ۱۳۱-۱۰۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

ملال و اطوار سوژه مدرن در شعر الیوت و بیژن الهی

مریم رامین‌نیا*

چکیده

تی، اس، الیوت، شاعر و منتقد بریتانیایی- امریکایی به واسطه تکنیک‌های فرمی و بیانی و مضمون‌پردازی، یکی از پیشگامان مدرنیسم ادبی دانسته شده است. دفتر «سرزمین ویران» و «چهار کوارتت»، شیوه و دوره جدیدی از فردیت و خوداگاهی در شعر را به نمایش می‌گذارد که در آن سوژه/راوی شعر به تجربه و درک عمیق‌تری از زندگی دست می‌یازد. نسبت سوژه مدرن الیوت با ابژه تماشایش نه تنها بر شعر اروپایی تأثیر می‌گذارد بلکه الگو و منشأ الهام شعر مدرن فارسی نیز می‌شود. بیژن الهی، شاعر موج نو، در دفترهای «جوانی‌ها» و «دیدن» نشان می‌دهد به شاخص‌های شعر مدرن نزدیک شده است.این پژوهش با تکیه بر آرا و شیوه نگارش مدرنیستی از دو منظر طرز بیان و درونمایه شعر این دو شاعر را بررسی کرده است. هدف بررسی نشان دادن تأثیرپذیری الهی از مؤلفه‌های شعر مدرن به ویژه شعر الیوت بوده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که الیوت و الهی به شیوه‌های شخصی‌سازی و غیرشخصی‌سازی، موقعیت انسان/ سوژه‌ای را به تصویر می‌کشند که در مرزهای خودآگاهی و فردیت با تنش‌ها و بحران‌های جهانِ مدرن روبه‌رو می‌شود و اندوه و یأس خود را از تماشا و تجربه جهانی فاش می‌کند که با فرسودگی، تباهی و ویرانی نشان‌دار می‌شود. گرچه تصویر تباهی و مرگ در سرزمین ویران الیوت پربسامدتر از شعر الهی است و الهی بیشتر از الیوت در تمنای روشنی و امید برمی‌آید اما در نمای کلی، روشنی و امید در شعر الهی کارکردی حاشیه‌ای دارد.

واژه‌های کلیدی: سوژه مدرن، ملال و اطوار، الیوت، بیژن الهی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران maryam.raminnia@gmail.com

مقدمه

تی. اس. الیوت[1] (۱۸۸۸-۱۹۶۵)، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد ادبی امریکایی-بریتانیایی، یکی از تأثیرگذارترین شاعران در زمینه تحول محتوایی شعر و نقد ادبی است. الیوت را به همراه تی، ای هولم[2] و ازرا پاند[3] سه چهره شاخص مدرنیسم ادبی در آغاز قرن بیستم دانسته‌اند. با وجود شهرت و اعتبار الیوت در زمینه نقد و شاعری، تنها دو دفتر شعر به نام‌های سرزمین ویران (۱۹۲۲) و چهار کوارتت (۱۹۴۳) از وی به جا مانده است. الیوت در این دو دفتر، و البته بیشتر در سرزمین ویران، موقعیت انسانی را بیان می‌کند که تنش‌ها و بحران‌های عصر مدرنیته او را فراگرفته‌اند و او گاه در موضع تماشا و گاه در سفر انکشافانه و خودآگاهانه، اندوه و ترس و نگرانی‌اش را فاش می‌کند. سرزمین ویران الیوت «دوره جدیدی از زیبایی‌شناسی و خودآگاهی در شعر را به نمایش می‌گذارد که در آن، هنر از رئالیسم و بازنمایی انسان‌گرایانه به سمت سبک و تکنیک فاصله‌گذارانه‌ای می‌رود که در جست‌وجوی نفوذ عمیق‌تری به زندگی است» (Beasley, 2007: 79). رهاورد سفر در سرزمین ویران الیوت و چهار کوارتت، شنیدن مویه‌هایی از تنهایی و رنج و ناامیدی است که البته فلسفه فردگرایانه در بارور کردن آن نقش بسزایی داشت. الیوت نه تنها به عنوان یکی از پیشروان مدرنیسم ادبی بر شعر اروپایی تأثیر گذاشت که سرچشمه الهام شاعران مدرن و موج نوی ایران شد. «در سال ۱۳۳۴ انتشار ترجمه فارسی «سرزمین ویران» از تی. اس. الیوت حادثه اساسی در تاریخ شعر نوی فارسی بود و توانست شعر نوی ما را از جانب تمثیل‌سازی‌های سیاسی به سوی ابهام و تعبیرپذیری طبیعی شعر برگرداند. بی‌سبب نبود که در نخستین سال‌های دهه ۱۳۴۰، نیز فعالیت گروه شاعران «موج نو» با انتشار اثر مهم دیگری از الیوت به نام «چهار کوارتت» آغاز گردید» (نوری‌علا، ۱۳۷۳: ۶۴-۶۵).

بیژن الهی (۱۳۲۴-۱۳۸۹)، شاعر، مترجم و نقاش معاصر، یکی از همین گروه شاعران و گویی موجّه‌ترین آنهاست که در تب‌وتاب سرودن شعر آوانگارد و زیر تأثیر

1. T. S. Eliot
2. T. E. Hulme
3. Ezra Pound

فضای مدرن به شاخصه‌های شعر مدرن نزدیک شد و خود بر شعر موج نو تأثیر گذاشت[۱]. الهی افزون بر تأثیرپذیری از ابهام و تکنیک‌های فرمی الیوت در روایت‌گری شعر، از درون‌مایه‌های ملال‌انگیز و انزواگرایانه مدرنیستی شعر او تا اندازه زیادی الهام گرفته است. اتمسفر اگزیستانسیالیستی و مدرنیستی دهه‌های سی و چهل که به تأسی از سارتر و مدرنیست‌ها، برخی شاعران و نویسندگان آن روزها را به آن سمت و سو کشانده بود و از سوی دیگر علاقه الهی به شعر مدرن اروپایی و ترجمه آنها به ویژه شعر الیوت، شعر او را بیش از پیش زیر تأثیر الیوت قرار داد که خود ملهم از فضای فکری و فلسفی روزگارش بود.

پژوهشِ پیش‌رو درصدد پاسخ به دو پرسش شکل گرفته است. نخست: سوژه مدرن شعر الیوت و الهی با ابژه تماشایش چگونه نسبت می‌یابد و در تبیین آنچه ژست و اطواری به خود می‌گیرد؟ دوم: ابژه تماشا چگونه بازنمایانده شده و برون‌دادِ آنچه به مشاهده درآمده، چیست؟

پیشینه پژوهش

مقاله‌های فارسی که به الیوت پرداخته‌اند، بیشتر به اندیشه‌ها، ارزش‌های معنوی و جایگاه مذهب در شعر او توجه کرده‌اند. مقاله «بررسی تطبیقی شعر و اندیشه‌های تی. اس. الیوت و احمد شاملو بر اساس مؤلفه‌های مدرنیته» از حسن اکبری و نرگس سنایی که در شماره ۱۲ مجله جستارهای زبانی به چاپ رسیده از منظر نقد دنیای صنعتی شده، شعر شهر، عشق و بازخوانی اسطوره شعر این دو شاعر را مرور کرده است. عاطفه کامران در پایان نامه دورهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «ابهامات مدرنیسم تی اس الیوت در سرزمین بی‌حاصل» (۱۳۹۳) نحوه انقطاع و پیوند مدرنیسم الیوت با سنت را بررسی کرده است. در زمینه شعر بیژن الهی پژوهش مستقلی در مجله‌های علمی- پژوهشی به چاپ نرسیده است. مقاله‌ای با عنوان «بررسی استفاده مترجم از تکثرگرایی در ترجمه شعر برای غلبه بر صنعت فرهنگ: مورد ترجمه چارشنبه خاکستر الیوت از بیژن الهی» (۱۴۰۰) از وجیهه یوسف‌زاده و مهدی آذری سامانی در فصلنامه تخصصی آموزش زبان خارجی و مطالعات ترجمه، با مطالعه موردی بر الهی، به بررسی شیوه‌های تکثرگرایانه

مترجم در ترجمه مو انتقال مؤلفه‌های فرهنگی پرداخته است. چند مقاله در ماهنامه ادبی-هنری هنگام با عنوان‌های چشم‌اندازهایی از بدعت‌ها و بدایع بیژن الهی از غلامرضا صراف، تطور تئوری ترجمه بیژن الهی از مهدی گنجوی، فصل‌هایی از کتاب« الهی به روایت براهنی» از علی سطوتی قلعه به چاپ رسیده که بنا به ماهیت چنین مجله‌هایی کوتاه و مختصر اما از منظر مباحث ارائه شده، سودمندند. پژوهشی درخور درباره بیژن الهی را علی سطوتی قلعه در کتاب «بیژن الهی: تولید جمعی شعر و کمال ژنریک» انجام داده است. سطوتی قلعه در این کتاب، بحث نسبت فردیت و تولید جمعی شعر در حلقه شاعران موج نو به ویژه بیژن الهی را پیش می‌کشد و از آن دفاع می‌کند. پژوهش پیش رو، به شعر الیوت و الهی از منظر انزوا و ملال سوژه مدرن پرداخته است. بی‌تردید بیژن الهی افزون بر آشنایی کامل با شعر الیوت به زبان اصلی که ترجمه چهارشنبه خاکستر را در بر داشت، و مطالعه و ترجمه مستقیم نمونه‌هایی از شعر مدرن اروپایی از زبان آلمانی، فرانسه و انگلیسی و نیز به عنوان شاعر مدرن، مناسب‌ترین شاعر معاصر برای تطبیق با الیوت است. منظور از سوژه مدرن همان سخن‌گو/ راوی شعر است که به شیوه‌خودآگاهانه و فردگرا به فهم و کشف نسبت خود با اشیا و جهان پیرامون می‌پردازد. مبنای بررسی، دفترهای «سرزمین ویران» و «چهار کوارتتِ» الیوت و «جوانی‌ها» و «دیدن» از بیژن الهی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحث و بررسی

سرزمین ویران و چهار کوارتت: از تماشای ویرانه به وادیِ مکاشفه

سرزمین ویران از هفت شعر بلند و چند شعر کوتاه گرد آمده است که این هفت شعر نیز از شعرهای کوتاه‌تری با عنوان‌های فرعی تشکیل شده‌اند. وجود تعبیرها، ایماژها و ترکیب‌های بدیع و ابهام‌آلود که با چند صدا از اضطراب، و تنش‌های ذهنی و روحی گوینده پرده برمی‌دارد، شعر الیوت را به سمت شعر آوانگارد سوق می‌دهد. درون‌نگری، خودمحوری، تکنیک‌های فرمی، بازی کردن‌های ذهنی از طریق شیوه‌های بیان درونی و بیرونی، یأس، انزوای آمیخته به طنز و کنایه[۲]، شاخصه‌های نگارش مدرنیستی در شعر الیوت است. هر چند ارج‌گذاریِ آشکار الیوت به سنت در مقاله« سنت و استعداد فردی»،

و اشاره‌های حزن‌آلودش به مرگ طبیعت و نکوهش کنایه‌آمیز شهرنشینی، کم‌رنگ شدن عواطف انسانی در دفترهای سرزمین ویران و چهار کوارتت، این تصور را ایجاد کرده که گاه مقادیری از محافظه‌کاری و سنت‌گرایی در الیوت یافت می‌شود. الیوت «به جای آنکه با عناصر بورژوا –تجاری ایدئولوژی انگلیسی احساس همدلی کند، عمیقاً با محافل محافظه‌کارانه و سنتی هم‌سانی دارد. البته الیوت با وجود محافظه‌کاری شاعری پیشتاز بود و از برخی تکنیک‌های تجربی«پیشرو» از ذخیره تاریخ شکل‌های ادبی در دسترس خود بهره می‌گرفت» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۳۷-۳۸). با وجود این، سخنگو/ راوی در شعر الیوت در مقام سوژه فردیت یافته‌ای نمودار می‌شود که در فرایند آگاهی با جهان خارج چون ابژه برخورد می‌کند و تصویر تنهایی و یأس او، شعر الیوت را در چارچوب شعر مدرن ارائه می‌کند. راوی سرزمین ویران، نظاره‌گر بی‌بازگشتی است که در سرزمینِ مرگ، در بیداریِ پرالتهابِ تنهایی به خود وانهاده شده است[۱]. در این سرزمین، از چرایی وضعیتِ چیزهای بازنموده شده خبری نیست و صرفاً مخاطب به تماشاگری دعوت شده است. «الیوت در سرزمین ویران بر خلاف چهار کوارتت، هیچ تفسیر و ارزیابی ارائه نمی‌دهد. صرفاً مشاهده و دراماتیزه کردن وجود دارد اما پیوند و اتصال آنی و تحلیلی در کار نیست (Atkins, 2012: 80).

صرف‌نظر از شعر اهدایی به ازرا پاوند که با مضمون مرگ‌طلبی بر پیشانی این دفتر نشسته، نام شعرها: سرزمین ویران، آواز عاشقانه جی. آلفرد پروفراک، پیری، سفر مجوسان، مشکلات یک دولت‌مرد، مردان پوک و رژه پیرزوی که به طریقه طنز و تهکم بر شکست تأکید می‌ورزد، چون براعت استهلالی بر مضمون و محتوای شعر راهبر می‌شوند. در میان اینها، تنها شعر آواز عاشقانه جی. آلفرد پروفراک، اگر از ناامیدی و ملال آغازینش چشم بپوشیم، کمتر بوی یأس و مرگ و تباهی می‌دهد. مضامینِ تکرار شونده سرزمین ویران کمابیش در چهار کوارتت با شکل و شمای مکاشفه‌ای و مشاهده‌ای نمود می‌یابند. در چهار کوارتت، چهار قطعه برنت نورتون[۲]، ایست کوکر[۳]، درای سیلوایژس[۴] و لیتل گیدینگ[۱] که هر کدام در چند پاره سروده شده، روایت سفر

۱. بنگرید به الیوت، سرزمین ویران، شعر تدفین مرداگان و مردان پوک.

2. Burnt Norton
3. East Coker
4. Dry Salvages

خودآگاهی و تماشای جهان به میانجیِ مکاشفه و شهود است. راوی سفری را مـی‌آغـازد که به تعبیر الیوت فراتر از در- زمان بودن است. وجود این تعابیر و ارجاع گاه و بی‌گاه به کریشنا، میل به دیدن چیزها در سویه زیبا و نیک‌ورزانه، مخاطبـان چهـار کوارتـت را در وادی خوانش شعر به مثابه شعری عرفان‌گرا می‌انـدازد. «سـرزمین ویـران در مقایسـه بـا چهار کوارتت، سازه‌های فردی بیشتری دارد و از تمدن غربی بهره بیشتری برده است که متناسب با شکل تکه تکه سرزمین ویران است در حالی که چهار کوارتت بـه جنبـه‌هـای عرفانی و استعاری تأکید بیشتری می‌کند» (Thurston, 2009: 90). مـاجرا ایـن اسـت کـه سوژه مدرن در جهانی پر از تناقض می‌زید که همه چیز آبستن ضـد خـویش اسـت. بـه تعبیر برمن، «مدرن بودن یعنی زیستنِ یک زندگی سرشـار از معمـا و تنـاقض[۲]» و سـوژه مدرن ناگزیر از بازنمایی آن. گاه و به زحمت، شأنی نویدبخش بـه خـود مـی‌گیـرد گـاه، تاریکی و تباهی را نشانه می‌رود. از این روست که مسافرِ چهـار کوراتـت، خواننـده را در وادیِ خوانش گمراه می‌کند؛ چرا که ره‌آورد سفر در مکان- زمان چیزی بـیش از یـأس و ناامیدی از آنچه بوده و از دست‌رفته یا آنچه باید می‌بوده و نشده، نیست و دیدن «آینـده چون آوازی پژمرده» نیست و در عین حال، سخن از «جغدی است کـه بـه زودی خواهـد آمد»؛ سخن از «فضله و مرگ» است و این خود، چهار کوارتت را از سویه اشراقی‌اش تهـی می‌کند. توضیح این ادعا در ادامه و در بحث ملال و اطوار سوژه پی گرفته می‌شود.

جوانی‌ها و دیدن: در میانه تاریکی و تمنّای روشنا

جوانی‌ها، سروده‌های بیژن الهی در فاصله سال‌های چهل و یک تا پنجاه و یک اسـت. به اشاره داریوش کیارس، جوانی‌ها دربردارنده شـعرهای دوران نوجـوانی- جـوانی بیـژن الهی است. اگرچه الهی تا همان پنجاه و یک، شعر گفـت و پـس از آن بـه ترجمـه شـعر روی آورد[۳] و از این رو دفتر دیدن که شعرهای چهل و هفت تـا پنجـاه و یـک الهـی را دربردارد، حاصل کار و بار شاعری الهی در جوانی است؛ با این تفاوت که شعرهای دیـدن در سه سال پایانیِ یک دهه شاعری الهی سروده شده‌انـد کـه دوران بلـوغ و پختگـی در شاعریِ الهی بوده است؛ چرا که در یادداشتی شعرهایی کـه دور ریختـه یـا بـه چاپشـان

1. Little Gidding

۲. بنگرید به مارشال برمن، تجربه مدرنیته، ص۱۱

نسپرده را «شعرهای جوانم» می‌خواند که در شعر و زندگی، برف را به طاعون پیوند می‌زند[۱]. جوانی‌ها، گردآمده‌ای از ده دفتر[۴] است با چندین شعر کوتاه و بلند در هر دفتر که با شعر قصه (۱۳۴۱) آغاز و به «منظره‌های طبیعی» پایان می‌یابد. از قصه تا منظره‌های طبیعی، الهی مدام از خشکی به روشنا، از روشنا به خشکی، از برهوتِ ناامیدی به امید و بالعکس در رفت و آمد است تا بر شأن متناقض و ناپایدار سوژه مهر تأیید بزند. سوژه‌ای که به تعبیر الهی هنوز «آستانه‌اش را نیافته است[۵]»، تو گویی هیچ‌گاه نمی‌یابد. از این رو، انتظار شعری نویدبخش از «منظره‌های طبیعی» نابه‌جا است؛ چرا که آن‌هم خبر از «آخرین بهار» دارد. در این دفتر، طلوعِ امید و روشنا با مفاهیم هم‌بسته‌اش، سیر نوسانی و ناپایدار دارند و بیشتر گروه مفاهیم متقابلِ آنها است که مضمون‌پردازی جوانی‌ها را به نفع خود مصادره می‌کند. این خط نوسانی در دفتر دیدن با شتاب آهسته‌تری امتداد می‌یابد. دفتر دیدن از چهار مجموعه شعر با نام‌های «چارگوش خودی»، «گاهان»، «اتاق علف‌ها» و «علف ایام» تشکیل شده است که هر کدام چندین شعر در خود جا داده‌اند. شعری که در دیباچه مجموعه چارگوش خودی آمده، «دعا برای آرامش» و تمنای دمیدن بهار است اما این درد است که در شعر بعد، بی‌درنگ خود را تحمیل می‌کند (شعر بختک). باقی شعرهای این مجموعه و «گاهان» به همین منوال از حسرتی برمی‌خیزند که در تمنا یا در سوگِ بهار و آفتاب زندگی سروده شده‌اند؛ مجموعه‌های اتاق علف‌ها و علف ایام به نسبت فضای کمتر تیره‌ای دارند؛ هرچند تمنای بهار در پس‌زمینه آنها نیز جاری است.

نسبت سوژه با جهان به مثابه ابژه تماشا

شخصی‌سازی/ منِ یکپارچه

سوژه الیوت و الهی به تنهایی با خود و جهان پیرامون مواجه می‌شود، شناسایی و تجربه‌اش می‌کند. به سخن الیوت «زندگیِ زنده آگاه از خویشتن خود، تنها دریافت ماست[۲]». قاعدتاً پرسش از خود و جهان، شناخت و تجربه خود و چیزها به میانجی آگاهی ممکن می‌شود. کنش و فرایندآگاهی، بدواً اشتراک ناپذیر است و فردیت را در

۱. بنگرید به الهی، جوانی‌ها، ۱۳۹۶، ص۲۳۳.

۲. بنگرید به سرزمین ویران، ص۷۲

بطن خود می‌پروراند. در چنین وضعی، سوژه به خویشتنِ خویش با چیزها مواجه می‌شود و خود را در مرکز آگاهی و شناخت می‌یابد. شخصی‌سازی، سوژه شعر را با این فردیت نشان‌دار می‌کند: سوژه‌ای که روایت‌گر «خود» است و حدیث نفس می‌کند. البته نباید از نظر دور داشت که الیوت در نمودِ فردیت سوژه، وام‌دار تفکر نیچه‌ای است. الیوت این نگرش را «خود درام‌سازی» می‌نامد. «انسان می‌خواهد چیزها را همان‌گونه که نیستند، ببیند. به نظر الیوت، این خود دراماتیک کردن و خودآگاهی نوعی پیشرفت در تاریخ بشر است. هدف الیوت، همان اخلاق مدرن نیچه‌ای است: خودبیانگری، خودارزش‌گذاری، خودفهمی و در یک کلمه فردگرایی است» (Holbrook, 2009: 106, 107). سوژه الیوت هرگاه در چنین وضع و جایگاهی قرار می‌گیرد، با ضمیر اول شخص، مرکزیت خود را مؤکد می‌کند. این وجه از خطاب، درونی و ذهنی است و خصلت اشتراک‌پذیرانه ندارد. در شعر الیوت، خطاب به صیغه اول شخص با افعالی چون بودن، دانستن و شناختن و دیدن، در حوزه‌های وجودی و بیشتر شناختی صورت می‌گیرد. از نظر تودوروف، «بسامد فعل‌هایی چون مشاهده کردن، فهمیدن، حدس زدن، دانستن، ندانستن در متن ادبی، بیانگر سطوح و حالت‌های مختلف آگاهی است که دگردیسی‌های مبتنی بر شناخت را تبیین می‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۷۰). اصولاً شعر الیوت به دلیل داشتن خصلت مدرن، در چهارچوب شناختی قرار می‌گیرد. مدرنیسم، پرسش و تبیین شناخت است و حیث معرفت‌شناسانه دارد. پرسش از شناخت، ناگزیر به متعلق شناخت راه می‌برد اما در متن مدرن، سطح معرفت‌شناسی به سطح هستی‌شناسانه می‌چربد. به این دلیل، گزاره‌های وجودی در شعر الیوت، بیشتر در تبیین مسئله شناخت به کار گرفته می‌شوند:

در میانه هستم، نه فقط در میانه راه، بل در تمام راه (الیوت، ۱۳۶۸: ۸۷)

در نمونه زیر، برهم‌کنش حیث وجودی و شناختی، موقعیت سوژه، طرز و میزان آگاهی‌اش را به نمایش می‌گذارد:

میان مرگ و زندگی بودم/ هیچ نمی‌دانستم/ آنجا که نگاه کردم/ به دل روشنی، به سکوت (همان، ۲۰۰۹: ۱۵)

طراز آگاهی این سوژه در شعر همواره به یک نوع و میزان نیست. همچنان که در

نمونه بالا به ندانستن، وانمود یا اقرار می‌کند، گاه به نحو پیشینی به امور اشراف دارد و چیستی آنها را پیش از هر ادراک‌گر دیگری می‌داند:

زیرا همه را می‌شناسم من، از پیش می‌شناسم (الیوت، ۲۰۰۹: ۵۰)/ من تولد، هم مرگ دیدم (همان: ۶۹)

از آنجا که الهی تحت تأثیر شعر الیوت قرار دارد، میراث الیوت در ترسیم طرز شناخت سوژه به الهی می‌رسد تا سوژه شعر او نیز در فهم و ادراک چیزها، پیش‌گام باشد:

من انسان من/ دود همه غروب‌های آتی را/ از دودکش‌های این کارخانه جنگلی دیدم (الهی، ۱۳۹۶: ۵۳)

پیش‌اگاهی و تنهایی از ادراک چیزها گاه به مثابه ادراک رازی دریافت می‌شود که پاداش/ تاوانش، وحشت و احساس غربت است:

تویی که تمامی عمر پاداش خاستی/ آن‌گاه پی می‌بردی/ که پاداش تو، خود دهشتی است/ از این راز/ تصویر گیاهان تو را می‌آگاهاند...[1] (همان، ۲۰۰۹: ۲۰۲)

سوژه شعر الیوت و الهی به صراحت از بیش و پیش‌آگاهی خود پرده برمی‌دارد. تو گویی در مواجهه با ابژه شناخت فقط اوست که درک درست‌تری از چیزها دارد:

چه شاخه‌هایی چنگ می‌زند به سنگ/ پسر انسان! تو نمی‌دانی و گمان هم نمی‌توانی کرد/ چون فقط کپه‌های تصویرهای شکسته را می‌بینی (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۴)

من می‌دانم که غبار جاده شیشه را می‌پوشاند (الهی، ۱۳۹۶: ۲۸)/ من بارها اندیشیده‌ام/ من خزان و برف را پیموده‌ام/ پیشانی بر بهار سوده‌ام که معیار شما نیست (همان: ۳۰)

چنین موقعیتی بسیار دشوارتر از قرار گرفتن در صف اول آگاهی به وجه پیشینی است؛ سوژه نه تنها بار شناخت را به تنهایی بر دوش می‌کشد بل به واسطه دید و شناختی بهتر نسبت به مشاهده‌گرانی که اگر در کیفیت شناخت با او هم‌سنگ نیستند در امر مواجهه کمابیش یکسان‌اند، باید راهبر و کنش‌ورزی یکه و ممتاز گردد. درک چنین وضع و موضعی یا دست کم تصور آن، مسئولیتی مضاعف بر دوش سوژه می‌گذارد:

جرئت می‌کنم جهان بیاشوبم؟..../ چگونه شروع کنم؟.../ و باید شروع کنم؟ و چگونه شروع کنم؟ شاید باید چنگکی عظیم می‌بودم/ خراشنده بر زمین دریای خاموش (الیوت، ۲۰۰۹: ۵۰ -۵۱).

---

۱. خلاصه و تأکید همه نمونه‌های شعری که در این جستار آمده از نگارنده است.

اما فردیت سوژه مدرن در فهم چیزها درک می‌شود نه در تغییر چیزها. او در برابر تغییر و بهبود وضع، تعهد و مسؤلیت فراگیر و بردوام ندارد. این است که به زودی سوژه الیوت از دخالت در امور شانه خالی می‌کند و ردای رهبری جهان را به بهای مخدوش کردن تشخص و پیشاهنگی‌اش به کنار می‌نهد:

من پیامبر نیستم... و مهم هم نیست (الیوت، ۲۰۰۹: ۵۲)

نه! من شاهزاده هاملت نیستم، چنین بودنی در کار نیست/ من سیاهی لشکرم، آماده در رکاب، یکی دو صحنه کوتاه وقتی نمایش پیش نمی‌رود، وارد می‌شوم تا رایزن شاهزاده باشم (همان: ۵۴).

غیرشخصی‌سازی: خودتقسیمی

در شعر الیوت و الهی در کنار ضمیر شخصی «من» و متعلقاتش، خطاب دیگری می‌نشیند که گویی مخاطب و طرف گفت و گوی سوژه شعر است. در غیرشخصی‌سازی، سوژه هویتی روایی می‌یابد که من را تا مرزهای تو گسترش می‌دهد. در شخصی‌سازی، خطاب‌کننده و خطاب پذیر در «من» ادغام می‌شود. این گونه از خطاب به این معناست «من یک رویدادم، رویداد پاسخ‌گویی مداوم به پاره گفتارهای متعلق به جهان‌های متفاوتی که من از آنها می‌گذرم» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۸۷). اما اگر خطاب، سوژه به «تو» باشد. و در عین حال «تو»ی خطاب شده، نمودی از خودِ سوژه باشد که از منِ او برون شده و در جایگاه مخاطب نشسته است، در این وجه نیز خطاب کننده با خطاب‌پذیر دو روی یک سکه‌اند اما خطاب به گونه نمایشی وجه بیرونی می‌یابد و غیرشخصی می‌شود. «من از خودم جدا می‌شوم. دیگر نه حضور خود هستم، نه واقعیت خود، بلکه حضوری عینی و غیرشخصی‌ام» (بلانشو، ۱۳۹۵: ۳۶). در این شکل از خطاب‌دهی، «من» در موقعیتی که او را فراگرفته به مرتبه بیناسوژه‌ای حرکت می‌کند. مرتبه بیناسوژه‌ای چنین صورت‌بندی می‌شود که بخشی از ادراک‌مندی، تجربه و کنشگری با حفظ حالت هم‌ترازی از هویت شخصی به هویت غیرشخصی انتقال می‌یابد. زمانی که خود را خطاب می‌دهیم، این خطاب نفسانیت دارد و وجود ما را احاطه می‌کند؛ از این رو شخصی و غیرقابل تقسیم است. اما در خطاب به «تو»، به وجهی روایی نیاز داریم که به نحو انضمامی، شناختِ پدیده‌ها را ملموس‌تر کند. غیرشخصی‌سازی در خطاب و گفت‌وگو با

«خود» در کسوت دوم شخص، دیدن و به بیان آوردنِ «خود» است در نوعی از غیریت در مفهوم چیزی بیرون از سوژه که وجهی از خودبودگی است. گویی «من» به خودهای دیگرش تقسیم شده است. به باور سارتر، «انسان برای این که در برابر خود قرار گیرد، تقسیم می‌شود و هرگز نمی‌تواند به طور کامل در مقام موجودی که صراحتاً به تأمل می‌پردازد، با خود انطباق یابد» (ویکس، ۱۳۹۷: ۸۵). سارتر این شیوه را انعکاسی می‌داند که شخص را مجبور می‌کند «هستی متفاوتی با در-خود» را به تصور درآورد که نه یکپارچگیِ مشتمل بر دوگانگی است نه وحدت مجرد؛ بلکه دوگانگیِ مشتمل بر وحدت است، انعکاسی که انعکاسی از خود است[۱]. این شیوه در بطن خود فاصه‌گذاری و هم‌پوشانی از/ با خود را انعکاس می‌دهد. بسته به نوع ادراک‌مندی در لحظه تلاقی سوژه با جهان و هستی‌های دیگرِ برون از خود، و بر اساس میزان انکشاف یا ترومای سوژه که تا چه پایه خود را در مقامِ خود منقسم‌شونده یا به مثابه هستنده خارج اما مرتبط با هستیِ خود ادراک و تجربه کند، این هم‌پوشانی یا فاصله‌گذاری تبیین می‌شود. «خود»هایی که در کسوت «تو» در شعر نمایانده می‌شوند، به درجات گوناگون با «من» نسبت می‌یابند یا با آن انطباق می‌یابند یا به درجات متغیری زاویه می‌یابند. در زاویه نزدیک، «تو» وجهی از هویت شخصی است. چرخش از «تو» به «من»، این مدعا را تأکید می‌کند:

نه جوانی داری نه پیری/ انگار در خواب نیمروزی/ خواب هر دو را می‌بینی/ اینک منم پیرمردی در ماهی خشک (الیوت، ۲۰۰۹: ۵۸)

غیرشخصی‌سازی یکی از شاخصه‌های شعری الیوت به ویژه در سرزمین ویران است. پژوهشگرانِ شعر الیوت برآنند که الیوت، راویِ صداهای گوناگونی است و در میانه آنها ذهن شاعر حکم کاتالیزور را دارد تا تمایز شخصی را که رنج می‌برد و ذهنی که رنج را ایجاد می‌کند، نشان دهد. به یک معنا، قصد الیوت روشن کردن روابط شخصی و غیرشخصی و تعریف سطوح ارزش در فرایند آفرینش شعر و تبیین سطوح اساسی درگیری این دو بوده است[۲]. شیوه‌های بیان غیرشخصی در شعر بیژن الهی نیز به واسطه گرایش به شعر مدرن که سوژه را در وضعی یکسر متفاوت با شعر سنتی قرار می‌داد و

---

۱. بنگرید به هستی و نیستی، ص۱۲۸-۱۲۹

2-see Schuchard, R. (1999)Eliot's Dark Angel, p.74

نیز تأثیرپذیری از الیوت، به تکنیکی در پنهان کردن صدای شاعر، فاصله گذاری و در عین حال درآمیختن و هم‌پوشانی صداهای شعر درآمده است:

کی می‌پرسم؟ کی که هی جواب می‌دهی؟ کی سؤالست؟ دعای منست (الهی، ۱۳۹۳: ۱۲۰)

تو در قالب زمان مسخ گشته‌یی/ آنچنان که/ مرا/ بمیرانی (همان: ۱۳۱)

رفت و برگشت از «من» به «تو/ خود»، در نگارش مدرنیستی، سوژه را در بازنمود نسبت‌هایش با خود و چیزها بهره‌ور می‌کند و به وجه شناختی، مسئله عینیت و درک و دریافت از طریق سوژه‌ای را مطرح می‌کند که در عین آنکه خود ماست در بیرون از ما ایستاده است تا شناخت‌پذیرتر باشد. «رهایی از قید [خود]، راهی برای تفسیر خود است که به سختی قابل کشف است» (Taylor, 1989: 160) و به نظر می‌رسد این برون‌افکنی، سوژه شعر الیوت و الهی را در شناخت و تفسیر لایه‌ها و زوایای گوناگون خود توانمند می‌سازد:

چه بچگی‌ها که نکرده‌ای.../ چه کرده‌ای، چه کرده‌ای/ هزار و یک‌شب بی ماه (الهی، ۱۳۹۳: ۱۵۶)

تو هیچ نمی‌دانی؟ هیچ نمی‌بینی؟/ هیچ یادت نمی‌آید .../ زنده‌ای تو یا مُردی؟ عقل داری؟ (الیوت، ۲۰۰۹: ۲۲)

گاه زاویه برون‌افکنی از «من» به «تو» شدت می‌یابد و به نظر می‌رسد که خطاب شاعر بیش از آنکه به «خود» ارجاع دهد که هم‌بستگی بیشتری با «من» دارد، وجهی از دیگریِ اوست که البته در دایره وجود منقسم شده و چندگانه جای می‌گیرد اما در مقایسه و به نسبت با «خود»، شکاف و غیریت بیشتری با «من» ایجاد می‌کند. در چنین مواردی هویت روایی و غیرشخصیِ شاعر نمود بیشتری می‌یابد تا هویت شخصی‌اش. به نظر ریکور، «هویت روایی در ساختار مفهومیِ هویت شخصی به مثابه یک واسطه خاص، مداخله می‌کند. طوری که میان قطب شخصیت، جایی که «خود» و «همان» همچون دو روی یک سکه به یکدیگر گرایش می‌یابند، و قطب خودابقایی که «خود»، خویشتن را از همان‌شدگی می‌رهاند، قرار می‌گیرد» (Ricoeur, 1994: 119). این گونه از خطاب در تعیین مرجع خطاب پذیر ابهام بیشتری می‌افزاید؛ چرا که بخشِ دورتر و جدا شونده‌ترِ

«من» است که با دیگریِ بیرونی وجه اشتراک‌پذیرتری می‌یابد و با آن هم‌سو می‌شود:

تو که در مایلی تو کشتی‌ها با من بودی!/ جسدی که کاشتی پارسال در باغچه‌ات/ جوانه زد، شکوفه می‌دهد امسال؟ (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۷)

تو بر دست‌های من می‌ریزی/ و من از خود رها می‌شوم (الهی، ۱۳۹۶: ۲۰)

در این شعرها به آسانی نمی‌توان تبیین کرد که ضمیر تو در خطاب به خود شاعر است یا خودی جدا از او. نبود ارجاع و اشاره آشکار، ابهام مرجع ضمیر را دوچندان می‌کند و از این روست که حالت‌های غیرشخصی‌سازی در شعر الیوت و الهی باید کشف شود. حتی اگر بپنداریم که خطابِ شاعر ارجاع بیرونی دارد، این حالت، انتزاعی و بازتابنده است. این ابهام از صداهای متعدد روایی برمی‌آید که دامنه و تعدد ارجاع به خطاب‌پذیر را تا مرزهای دیگری گسترش می‌دهد. «غیرشخصی‌سازی در بسیاری از اشعار الیوت در نتیجه تفکیک و جداسازی عواطف و احساسات و امیال از آگاهی آنی (فوری) بروز می‌یابد. این احساسات کاملا از «منِ سخن‌گو» در شعر جدا شده در سایر «خود»ها تجسم می‌یابد؛ خودهایی که صمیمی اما ناشناس هستند. دوگانه «خود» به «خودِ» دیگر که به مثابه عنصر بیرونی تجربه و دریافت شده، حتی ممکن است کاملا متمایز از هم به نظر برسد. به سخن دیگر، ممکن است کاملا از تجربیات خودِ دوگانه که به من و تو تفکیک شده، متفاوت باشد. من و تو، همان‌ها که از انقسام درونی «خود» بروز یافته‌اند و به عنوان دوتایی خارجی شناخته می‌شوند» (K.Gish, 2004: 122, 123). در کنار ایجاد صداهای غیرشخصی که وجهی منشورگون به شناخت و دریافت سوژه شعر می‌دهد، این تکنیک الیوت را در حذف صدای شخصی شاعر توانمند می‌کند. در میان مدرنیست‌ها، پیتر نیکولز بر این باور است که تهی‌ماندن و خالی شدن شعر از صدای شاعر، به طور پیوسته بی‌ثباتی «خود» در شعر الیوت را یادآوری می‌کند و نشان می‌دهد که الیوت علاقه‌ای به ثبات «خود گمشده» و ابقای آن در یک فیگور خاص ندارد. بنابراین، الیوت توجهی به پیامد چندگانگی «خود»ها ندارد. اما این صدای خالی می‌تواند به مثابه توصیفی دقیق برای استدلال‌های متفاوت خوانده شود[۶]. «در سرزمین ویران آنقدر بر تغییر چهره/ پنهان‌کاری گویندگان اصرار شده که نه تنها با نقاب گم‌نامی/ بی‌نامی پوشانده می‌شوند که آگاهی یکپارچه از متن را بر هم زند (Badenhausen, 2004:

33). غیرشخصی‌سازی در سرزمین ویران نسبت به چهار کوارتت نمود چشمگیری دارد. البته دور از انتظار نیست؛ چرا که چهار کوارتت بنا به خصلت و ماهیت مکاشفه‌ای و سفری که به راه انداخته، سوژه را بدون میانجی با ابژه مشاهده‌اش روبه‌رو می‌کند.

در اینجا باید به گونه‌ایی دیگر از غیرشخصی‌سازی در شعر الهی و الیوت اشاره کرد که «من» با «تو» را در «ما» جمع می‌کند. در این طرز بیان، دیگری به مثابه «مشارِک» فراخوانده می‌شود که در لحظه تماشا و تجربه، «من» را همراهی کند. در اینجا نیز هویت ضمیری که به «من» پیوسته ابهام‌آمیز است. هرچه هست، با چرخش ضمیر شخصی مفرد به جمع، بر گریز از تنهایی و غیرشخصی‌سازی دلالت می‌ورزد:

می‌بینی میدان‌هایی را که باید گام بر آن نهیم (الهی، ۱۳۹۶: ۵۳)

اشباحی ندارم من/ پیرمردی در خانه لرزان/ پای تپه بادخیز/ بعد از این چیزها که می‌دانیم، چه جای بخشودگی دیگر؟ (الیوت، ۲۰۰۹: ۶۰)

من فقط می‌توانم بگویم که در آنجا بوده‌ایم (همان، ۱۳۶۸: ۷۴)

گاه این همراهی از همان ابتدا با ضمیر جمع نشان داده می‌شود و ماجرای تماشا را همگانی می‌کند.

صدای پاها در حافظه می‌پیچد، در دالانی که از آن گذر نکردیم، به سوی دری که هرگز آن را نگشودیم (همان: ۷۱)

ما چون دو قطره باران/ یک صدا داریم/ چون دو قطره باران/ به سپیدی می‌انجامیم (الهی، ۱۳۹۶: ۲۰)

برخی منتقدان چرخش ضمیر از «خود» به «ما» در شعر الیوت را چرخ دنده عوض کردن متن تلقی کرده‌اند که در این حالت «ما»، زنانه می‌شود و گویی متن از صمیمیتی عادی شده سخن می‌گوید. واقع این است که «چرخش احساسات به شخص/ خود دیگر به دلیل داشتن عشق به «خود» است. این چرخش هم تکامل شاعر را به وجود می‌آورد و هم تصویری از «خود» را به عنوان « خودِ دگرگون‌شده» آزاد می‌کند» (Tepper, 2004: 71). جیمز جویس می‌گوید: الیوت ایده شعر برای زنان را پایان می‌دهد. در واقع، مدرنیسم، دوره از بین رفتن سنت شاعرانه ویکتوریایی است که بخش عمده‌ای از شعر تغزلی را در تبیین روابط عاشقانه و توصیفات زنانه مصرف می‌کند. «یکی از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه

مدرنیسم بازگرداندن نیروی مردانگی به شعر بود. بـه زعـم تنـوع در میـان دیـدگاه‌هـای نویسندگان، مباحث زیبایی‌شناسی مدرنیستی غالبا ارزش‌های مردانه را تأییـد مـی‌کنـد» (Lamos, 2004: 55). حقیقت ماجرا این است که شعر الیـوت و الهـی نسـبت چنـدانی بـا توصیف مناسبات عاشقانه ندارد و این حالات، چون رعد در آسمان شعر نمایان می‌شـود. البته در سرزمین ویران هرجا توصیفاتی اندکی وجود دارد که میل گذرا و بارقـه‌واری بـه توصیف معشوق را نشان می‌دهد، ارجاعی صریح و آشـکار دارد کـه آن هـم در شـماتیک شعر الیوت، گُم است. از قضا هرجا ضمیر «من» و «تو» در کنار هم آمـده یـا بـه مـا بـدل شده، تبیین خطاب زنانه دشوار است و چه بسا که اشاره‌ها و ارجاع‌های کلی و بافت شعر این حدس را باطل می‌کند. در شعر الیوت و الهی، «تو» اگر بـی‌پشـتوانه مرجـع آشـکاری باشد، در بیشتر مواردی که به انگاره مونث نزدیک مـی‌شـود، مونـث نیسـت و بخشـی از «خود» است که می‌شود آن را هتروسکسیستی و مردانه دانست.

بازنمایی ابژه تماشا و ملال سوژه مدرن

در فضای روشنفکری قرن بیستم، شعر الیوت از یک سو با گرایش‌هـای اومانیسـتی و فردگرایانه نیچه‌ای تغذیه می‌شود و از دیگر سو شـتاب فزاینـده مدرنیزاسـیون را تجربـه می‌کند. دیری نمی‌پاید که اگزیستانسیالیسم سارتر از راه می‌رسد و فرایند فردیت سـوژه را تکمیل می‌کند. البته الیوت با سرزمین ویران و چهار کوارتت به کمـک دیگـر شـاعران هم‌فکر و هم‌سبکش، خود طلیعه‌دار مدرنیسم ادبی است و هستی و نیستیِ سارتر زمـانی به نگارش درآمده که الیوت، سرزمین ویران و چهارکوارتت را بـه ثمـر رسـانده بـود، امـا شاعری الهی در روزگاری است که جوّ اگزیستانسیالیستی و مدرنیسم بـر گفتمـان ادبـی آن سالها سایه انداخته است و با ترجمه آثار الیوت، پروژه گرایش‌هـای فردگرایانـه شـعر ورق بیشتری خورده است. برون‌دادِ این ماجرا، نمایش سوژه‌ای است کـه جهـان نوپدیـدِ مدرنیستی با همه امکان و امتناع‌اش به جای تسلی بر ملالش افزوده است. سـوژه‌ای کـه در شعر الیوت سخن می‌گوید، انسان دردمندی است که «خانه‌اش در ویرانی» است. بنای متناقضی که به جای آنکه مأوا دهد، سرگردان‌اش کـرده اسـت. بـه تعبیـر بلـوم، الیـوت درسرزمین ویران «مشکل انسان الینه‌شده، آسیب‌دیده و گم‌گشته و زنـدگی‌ای کـه هـیچ چیز در آن یافت نمی‌شود را نشان می‌دهد» (Bloom.2007: 24). به باور بلوم، مـنش ایـن

انسان بروز یافته در شعر الیوت بر ساختار و فرم شعری او تأثیر گذاشته است و شعر او را تکه تکه کرده است. بلوم، تقطیع شعرهای سرزمین ویران بـه قطعـه‌هـای کوچـک‌تـر را نمودی از تکه تکه شدن آگاهی و حتی ایمان انسان الینه شده مـی‌دانـد (Bloom, 2007: 27). تصویری که سوژه الیوت از زیست‌جهانش نشان می‌دهد، با خشکسالی، پوسـیدگی و تباهی و مرگ هر دم مخدوش می‌شود. مسئله به اینجا ختم نمـی‌شـود، درک و دریافـت انگاره تنهایی در رویارویی با جهانی که در مرز فروپاشـی اسـت و در تبـاهی‌اش بـیش از پیش واقعی می‌نماید، ترس و اضطراب به جان سوژه شعر الیوت می‌ریزد:

چنین است در سرزمین دیگر مرگ/ بیدار شدن در تنهایی/ به لحظـه کـه از التهـاب می‌لرزیم (الیوت، ۲۰۰۹: ۸۶)

الیوت فعل را به صیغه جمع آورده تا نشان دهد، تنهایی و فردیت وجـودیِ در جهـان بودن، سرنوشت محتوم انسان مدرن و خصیصه‌ای جمعی است. سرزمین رویـایی مـرگ، ترکیب متناقض‌نمایی است که بر جهان رویـایی مـدرن ریشـخند مـی‌زنـد؛ جهـانی کـه مردمانش محکوم به تنهایی هستند و صرفا در تنهایی خویش اشتراک دارند:

فروتر بیایید! تنها به دنیایِ تنهاییِ هرگزی فرو شوید! (همان، ۱۳۶۸: ۷۶)

به مانند الیوت، سوژه الهی آسیب‌دیده و سرگشته است. چرا که ناظر تیرگی و تباهی و ویرانی است و چیزی بیش‌تر از آن: تخته‌بند ویرانی؛ محکوم به تماشا در تنهایی و انزوا:

بندی‌ی این کاخ‌های ویرانه، / پشت این پنجره‌ها پیر می‌شوم (الهی، ۱۳۹۳: ۸۶).

با این حساب، عجیب نیست که با ویرانه‌اش که حکم خانه را پیدا کـرده، خـو گرفتـه باشد و سکون را خوش بدارد. طرفه آنکه اگر امکان حرکت بیابـد فقـط تـا شـعاع بسـیار نزدیک در حوالی خانه سـرگردان مـی‌مانـد. در اینجـا واژه سـرگردانی، میـل بـه انـزوا و گم‌گشتگیِ سوژه مدرن را بیش از پیش تقویت می‌کند:

سفر چرا کنم، چرا/ سفر کنم؟/ من که مـی‌تـوانم/ سـرگردان باشـم/ سـالها حـوالی‌ی خانه‌ام (همان: ۱۹۰)

بیگانگی، محبوسِ خود بودن و گم‌گشتگی، نه تنها در شعر الهی بیان صـریح خـود را می‌یابد بلکه با خلق استعاره «ماهی»، بر آن تأکید می‌شـود. در شـعر قصـه، مـاهی نمـاد سرزندگی و رنگ قرمزش، شور و هیجان را پشتیبانی می‌کند اما از همان ابتدا تختـه‌بنـد کلاغِ سیاهی شده است:

حوضی داشتم/ با ماهی قرمزی در آبش/.../ به حوض نگاه کردم، / خالی بود/ فراز چنارها کلاغی می‌پرید و ماهی قرمزم میان نوکش/ تکان تکان می‌خورد (الیوت، ۱۳۹۶: ۱۵)

ماهی ربوده شده دفتر جوانی‌ها که نمودی از فقدان زندگی است در «دیدن» نیز همچنان گُم است تا بار دیگر از سرگشتگی و ملالِ سوژه شعر، پرده بردارد:

اما ظلمت/ با پنجه‌های شفاف/ بر تو قدم می‌زد؛/ اما یک حباب می‌ترکید/... و همه/ این که شاید نفسی/ تازه می‌شد از ماهی‌ی گُم (همان، ۱۳۹۳: ۹۳)

موقعیت سوژه‌ای اینچنین که ناگزیر از مواجهه یکّه و تنها با جهان است وقتی رو به وخامت می‌رود که ابژه تماشا، سرزمینی باشد که با خشکسالی، سترونی، خزان و تمنای آفتاب نشان‌دار شود.

خشکسالی، سترونی، تاریکی

بی‌آبی، خشکسالی و بی‌حاصلی و نبود آب و باران در شعر الیوت تلویحا از رشد فزاینده تمدن صنعتی و شهرنشینی حکایت می‌کند. الیوت با صراحت صنعت و زندگی مدرن شهری را نشانه نمی‌رود اما گیاهی که در زباله و سنگ ریشه می‌کند، معلول سترونی و جمودی است که زندگی مدرن به جای گذارده است:

چه ریشه‌هایی چنگ می‌زند به سنگ/ چه شاخه‌هایی رشد می‌کند در زباله و سنگ؟ (همان، ۲۰۰۹: ۱۴)

فقط چهره‌های سرخ و تلخ/ که از درز درخانه‌های گلی پوزخند می‌زنند/ اگر آب بود/ و نه سنگ..../ اما آبی نیست.../ گنگ خشک بود و برگ‌های پژمرده در انتظار باران بودند (الیوت، ۲۰۰۹: ۳۸-۳۹و۴۱)

خشکسالی و بی‌آبی و پژمردگی طبیعت در سرزمین ویران، در کنار نقد زندگی صنعتی و پیامدهای زیانبارش، دایره معنایی وسیع‌تری می‌یابد و بر دلمردگی، و حسرت سوژه شعر تأکید می‌کند که در چهار کوارتت با مویه و دردِ بی‌انجام ادامه می‌یابد:

مویه بی‌صدا را انجامی نیست، و انجامی نیست برای پژمردن گل‌های پژمرده، و حرکت درد که بی‌درد و حرکت است (همان، ۱۳۶۸: ۱۰۳)

آسمان سرزمین ویرانِ شعر اما قصد باریدن ندارد چرا که الیوت پایان بهارش را اعلام کرده است:

بیست سال و بهار به پایان رسیده/ امروز سوگ، فردا سوگ‌ها (همان: ۹۵)

سرزمین شعر الهی به مانند همتای خود دچار همان خشکی و بی‌بارانی است که در خاک خشکش، گیاهان بسان سنگ‌های گور نامگذاری شده‌اند:

اکنون، پیش از باران، خاکی خشکیده شناخته می‌شود/ که در او/ گیاهان همه نامگذاری شده‌اند (الهی، ۱۳۹۶: ۱۷۵)

خشکسالیِ دفتر جوانی‌ها، دیدن را هم درمی‌نوردد و پس از توصیفی پارادوکسیکال از بهار خشک، به مانند سرزمین ویران آخرین بهار را اعلام می‌کند:

بهار قدیم/ خشک برآمد با شکوفه‌ها (همان، ۱۳۹۳: ۱۶۸)

نشسته از سرما/ یک خرده که تنها/ خاطره‌های سبک به یاد بیاورند، / بگویند زمین/ نفسی کشید و نگویند برای آن که بترکد/ در آخرین بهار (همان: ۲۲۷)

الیوت، سوژه شعرش را تا پایان چشم‌انتظار بهار می‌گذارد اما الهی در میان برهوت و خشکسالی گاه دست مخاطب را می‌گیرد و به سرزمین‌رویایی در شعر «یادبود» می‌برد و شاخسار شادی را نشان‌اش می‌دهد:

در گرد زنده پیوستگی/ دور از این غروبها/ که تو را تا مرز زایش به فریاد وامی‌دارد/ نهال شادی/ آنچنان خاهد افراشت/ که پوشیده از شاخه‌های جوان اشک باشد (همان: ۴۰)

هیجان شاعر با تمنای زایش عشق در شعر «نمای بی‌آغوش» که بی‌فاصله از «یادبود» آمده، ادامه می‌یابد و شمای سرزمین رویایی را واضح‌تر می‌کند:

بر کبوتران سرد/ بام‌های شهر را پرواز دهید/ تا عشق دوباره از سر گیرد (همان: ۴۱)

دیری نمی‌پاید که لکه‌های سیاهی، افق دید شاعر را می‌گیرد تا در «نزول سپیدی» آسمان را جز سیاهی نبیند. اما شاعر امیدش را از دست نداده و با آوردن قید «شاید»، از تیرگی فضای شعر می‌کاهد:

ستاره‌ها نردبام ما را سوزانده‌اند/ شاید اینک بام ما پر ستاره باشد/ از این که در آسمان تنها سیاهی می‌بینم (همان: ۴۲)

ستاره، نور، خورشید با واژه‌ها و مفاهیم هم‌بسته‌اش که گاه و بی‌گاه در آسمان شعر الهی طلوع می‌کنند، سویه روشنی و امید به فضای شعر می‌دهند:

من هر روز بیدار شدم تا با خورشید حرف بزنم (همان: ۷۰)

من که در گوشه‌های خودم/ خاموش نشسته‌ام/ ولی هنوز آفتابی دارم (همان: ۷۴)

گرچه الهی نشان می‌دهد به رغم ملال و تیرگی‌ای که کمین کرده و هر دم بساط کوچکِ امید را برمی‌چیند، همچنان در تمنای نور و روشنی مانده تا سقف مطمئنش باشد اما چه می‌شود که خورشیدِ الهی مانند خورشید شاعرِ چهارکوارتت که «ابر سیاه، آن را ربوده[۱]» همواره بر مدار روشنی نمی‌چرخد:

خورشیدی سیاه که میان شاخه‌ها می‌درخشد/ نگاه تو را آزرده نمی‌کند/.../ شاید با دیدگانم به موسم نارسیده بگویم/ گل یخ پیش از انتظارهای سپید شکفت (الهی، ۱۳۹۳: ۲۲)

من سقف مطمئنم را پنداشته بودم، خورشید است/ که چتر سرگیجه‌ام را/.../ اما بر خورشید هم برف نشست (همان: ۱۱۱)[۲]

با وجود گرایشِ زیرپوستی به روشنایی در برخی شعرهای الهی، ظلمت و تیرگی پرزور و قوی پنجه خودش را به رخ می‌کشد و به طور متناوب چشم شاعر را به واقعیت موجود و عینیت یافته‌اش باز می‌کند:

اما ظلمت/ با پنجه‌های شفاف/ بر تو قدم می‌زد (همان: ۹۳)

پوسیدگی، تباهی و مرگ

از خشکسالی و برگ‌ها و رودهای خشکِ در انتظار بهار مانده، از گیاهان روییده در مزبله و سنگ، از خورشید و برف که می‌گذریم، نمای دیگری بر قاب پنجره می‌نشیند و تصویر دیگری از سرزمین شعر الیوت و الهی به روی چشم مخاطب گشوده می‌شود، جایی که موش‌ها در خرابه‌ها به جویدن مشغولند:

غباری که تنفس شد خانه‌ایی بود- دیوار و تخته و موش- مرگِ امید و حرمان: این است مرگ هوا (الیوت، ۱۳۶۸: ۱۱۸)

در شعر الیوت، موش، استخوان و مرگ، فرایند فرسایش را کامل و بی‌نقص عرضه می‌کنند. هم‌نشینی این سه واژه، تصویر پوسیدگی و تباهی را به حداکثر می‌رسانند:

چِق چِق استخوان‌ها و نیشخندها باز گوش تا گوش/ موشی آرام خزید میان علف‌ها/ با شکمی چسبناک بر زمین خیس (همان، ۲۰۰۹: ۲۷)

من فکر کنم ما در محاصره موش‌هایی هستیم/ آن‌جا که مرده‌گان استخوان‌هایشان را از دست داده‌اند (همان: ۲۱)

---

۱. بنگرید به چهار کوارتت ص۷۷

۲. نیز بنگرید دفتر جوانی‌ها ص۳۵، ۳۸، ۶۷ و دفتر دیدن ص۱۷، ۷۹

در شعر الهی، استخوان و مرگ تصویری از فرسایش و تباهی برمی‌سازند: و موش در گوشه‌ای دیگر همان می‌کند:

سپید می‌زند استخوان/ در خرابه‌ها، مغاک‌ها.../ آن دم که می‌چکد از گوهر خرابه/ که آماج روشناست/آنگاه، آفتاب/ گردان به گشت، فرفره‌وار می‌شود/ که از میان آن همه مرگ/ تردید انتخاب زیبات کند (الهی، ۱۳۹۳: ۸۱)

اما درست آن دم که/ درونه می‌برد/ شرفاک و جیرجیر موشها (همان: ۹۹)

االهی با طنز گزنده، صدای جویدن موش‌ها را «شیرین» توصیف می‌کند، موش‌هایی کوچک و زیبا که قلب و عاطفه انسانی را نشانه گرفته‌اند؛ برآیند استعاره موش و قرینه‌های وصفی، فریبندگی ظاهری ابژه تماشا و استیصال سوژه‌ای است که تله‌اش نمی‌گیرد و بدتر آن‌که خود عامل تباهی‌اش را در دست گرفته است:

خانه ما یک تله موش‌بگیری است که لق می‌زند/ نمی‌گیرد.../ موشها، شب، ته راهرو به خواب ما می‌آیند/ صبحها/ به زمزمه‌های چه شیرین می‌خایند/ هر روز خانه را به شکل تازه می‌آرایند (همان: ۱۱۷)

یک موش کوچک/ یک موش زیبا/ با چشمان روشن در دست تو/ اندکی بعد، قلب نداری (همان، ۱۳۹۶: ۴۴)

عجیب نیست که الیوت و الهی با این حجم از تصویر پوسیدگی و تباهی به «مرگ» برسند. استعاره‌های موش و استخوان، جواز ورود به سرزمین مرگ را صادر می‌کنند. نباید پنداشت همه جا، مرگ‌اندیشی در یک زمان خطی، پس از استعاره‌های موش و استخوان قرار می‌گیرد. مرگ در پس‌زمینه تباهی و ویرانی ایستاده است. گاه در محور هم‌نشینی در کنار موش و استخوان قرار می‌گیرد و گاه قرینه‌های کمکی را حذف می‌کند و جانشین آنها می‌شود. سرزمین ویران از همان ابتدا با مرگ‌خواهی ورق می‌خورد:

و آن‌گاه که کودکان پرسیدند سی‌بیل چه می‌خواهی؟ پاسخ داد: می‌خواهم بمیرم (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۲)

واژه مرگ و مترادفاتش بیش از سی بار در سرزمین ویران به کار گرفته شده‌است و یأس فزاینده‌ای را به شعر تحمیل می‌کنند. شعرهای تدفین مردگان، چنین گفت رعد، مردان پوک و ساعت چهار طوفان شد، بیش از باقیِ شعرها، تصویر مرگ را به دوش

می‌کشند. در سرزمین ویران، مرگ، دارش را در همه جا به پا داشته و ناگزیر همه رهسپار مرگند:

پس از رنج احتضار در میان صخره و سنگ/ زاری و فریاد/ مرده است اینک آن که زنده بود/ و ما که زنده بودیم، با کمی درنگ، به سوی مرگ می‌رویم (الیوت، ۲۰۰۹: ۳۷)

با خرسندی من اما/ خواستارم مرگ دیگر را (همان: ۶۹)

گرچه فرق چندانی هم ندارد که با میل و رغبت به سوی مرگ بروی یا با درنگ و تأنّی؛ اینجا خود مرگ مسئله‌ساز است، سوژه شناسنده است نه ابژه شناخت:

گمان نمی‌کردم، مرگ این همه را از پای انداخته باشد./ جایی که کلیسای سنت ماری وولنات/ ساعت‌ها را می‌شمرد و صدایی مرده داد بر نهمین، آخرین ضربه (همان: ۱۷)

و مرگ، دره را، نفس‌زنان نقره‌یی می‌سازد (الهی، ۱۳۹۶: ۱۷۶)

تصویرهای تکرارشونده مرگ در چهار کوارتت، خط فکری مرگِ زمین و مُردگی انسان مدرن را پشتیبانی می‌کند:

...پاهایی که بلند می‌شود و می‌افتد. خوردن و نوشیدن. فضله و مرگ (الیوت، ۱۳۶۸: ۸۵)

بیهودگی کوشش چنان شگفت‌زده کرده که دهان گشاده مانده، و بی‌آنکه شاد باشد می‌خندد: این است مرگ زمین (همان: ۱۱۸)

چهارشنبه خاکستر هم بی‌نصیب از تصویر «مرگ» نمانده: ماگناهکاران‌را اکنون و به‌هنگام مرگ ما دعا کنید (همان، ۱۳۵۱: ۸)

الهی در تصویرسازی از مرگ و مرگ‌خواهی پیرو راستین الیوت است. اندیشه مرگ‌طلبی برخاسته از هجوم و احاطه ناامیدی از بهبود وضع جهانی است که سمتِ تاریکش در آسمان شعر الهی پردوام می‌نماید و شاعر را وامی‌دارد در غیاب روشنا، مرگ را جار بزند:

چنینه می‌میرم از زندگی، / چنینه که بی آفتاب روشنی (الهی، ۱۳۹۳: ۱۶۶)

و با نیش درخشان تو جار می‌زنم/ مرگ را و مرگ را (همان، ۱۳۹۶: ۱۴۷)

الیوت، تصویرهای متنوعی از مرگ می‌سازد. درختان مرده، مردِ به دار آویخته شده، استاد مُرده، مرگِ پدر که همه اینها روایتگرِ مرگ را هم‌پای مردگان می‌کند(۷). بی‌تردید، مرگِ منتشر به راویِ سرزمین ویران و چهارکوارتت سرایت می‌کند تا خود را در

سرزمین مرگ و به سوی مرگ ببینند. اما روایت از مرگ، هم بیرونی است هم درونی. به سخن دیگر سوژه/ راوی شعر هم ناظر مرگ‌های دیگر است هم خود را در میانه مرگ و زندگی می‌بیند: من هم مرگ هم تولد دیدم.../ میان مرگ و زندگی بودم (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۵و۶۹). در الهی، افزون بر تماشای مرگِ چیزها، مرگ بیشتر هم‌بودِ سوژه است و این اوست که بیشتر با مرگ احاطه شده تا دیگران:

در این خانه/ مرگ می‌زید./ تو متروک افتاده‌ای/ مرده بودی، بیمناک (الهی، ۱۳۹۶: ۴۷)

و روزهاست، / روزهای بارانی/ که تو مرده‌ای و نمی‌دانی (همان، ۱۳۹۳: ۴۲)

برهم‌کنش تصویرها: پیری و ناامیدی

انبوهیِ تصاویر ویرانی و تباهی که جهان به عینیت درآمده سوژه را به گونه‌ای پایان‌ناپذیر ترسیم می‌کند، توش و توان سوژه را در بازپس‌گیری امید از دست رفته می‌گیرد. ابژه تماشا چه عینیت به واقعیت درآمده باشد چه واقعیت عینیت یافته، تمام‌رخ پیش روی اوست. الیوت در چهار کوارتت از زبان پرنده این وضع را توصیف می‌کند: پرنده گفت: «بروید! بروید! بروید! انسان‌ها تاب و تحمل فراوانی واقعیت را ندارند» (الیوت، ۱۳۶۸: ۷۲). پس از درک و دریافت واقعیتِ به تماشا درآمده، آینه پیش روی سوژه با چرخشی صدو هشتاد درجه‌ای به سمتِ او برمی‌گردد و تصویرش را باز می‌نمایاند. طرفه آنکه این‌بار «خود» ابژه تماشایش می‌شود. اکنون در شکست تصویرها، خود را می‌نگرد که پیر شده است:

سخن‌پرداز اما ابله/ پُر از شکلک، گاهی دلقک/ پیر می‌شوم... پیر می‌شوم... (همان، ۲۰۰۹: ۵۴)

اینجا پیری چون پدیداری نیست که «من» به واسطه «دیگران» به آن رسیده باشد. به باور سارتر، من از طریق دیگران به واقعیت پیری‌اش پی می‌برد. به سخن دیگر، « این واقعیت که من برای دیگران کهنسالم، همان واقعیت کهنسالی (من) است. کهنسالی واقعیتی متعلق به من است که دیگران آن را احساس می‌کنند» (سارتر، ۱۳۹۶: ۳۳). در شعر الیوت و الهی، پیری احساس و ادراک درونی است و چون پدیداری از «خود» به «من» جلوه می‌کند:

من پیرمردی/ با پستان‌های چروکیده زنانه (الیوت، ۲۰۰۹: ۲۹)

اکنون، رویا/ پیرم می‌کند (الهی، ۱۳۹۳: ۱۶۹)

اکنون این پیری که در آینه ایستاده، انسان دردمندی است با کوله‌باری از ملال و ناامیدی. گرچه دقایقی در شعر الیوت مانند پاره پایانی لیتل گیدینگ در چهارکوارتت، روزنه‌ای گشوده می‌شود و امیدی هرچند کوچک را به شعر می‌دمد:

اکنون، اینجا، اکنون، همیشه- وضعی از سادگی کامل که بهای آن هیچ کمتر از همه چیز نیست و همه خوب خواهند شد و همه انواع، اشیا خوب خواهد شد (الیوت، ۱۳۶۸: ۱۲۶)

اما این، تصویرِ آرزویی است موکول به آینده و در سرزمین رویایی و موعود. جز این، شعر الیوت آکنده از تصویرهای ملال‌آور و ناامید کننده است و سوژه شعرش، ترجمان آن؛ چرا که ناامید و ملول است از آنچه دود شده و به هوا رفته، از تاریکی، از آنچه بازگشتی ندارد:

اگر گمان می‌بردم پاسخ من به کسی است/ که بازگشتش به این دنیا ممکن است/ دیگر این آتش در درونم زبانه نمی‌کشید (همان، ۲۰۰۰۹: ۴۶)

من لحظه دود شدن بزرگی‌ام را دیده‌ام (همان: ۵۲)

چون دگرباره امید بازگشتم نیست/چون دگرباره امیدِ دانشم نیست/ چون دگرباره امید بازگشت نتوانم داشت (همان، ۱۳۵۱: ۷-۸)

در شعر الهی نیز نه آنکه رفته، باز می‌گردد نه بشارتی در کار است:

آن که رفت، باز نمی‌گردد، / می‌افتد (الهی، ۱۳۹۶: ۱۵۲)

زمان به کبودی می‌گرایید/ دیگر با انگشتانت بشارتی نبود! (همان: ۹۸)

همان‌طور که پیش از این آمد، در شعر الهی نیز لحظه‌هایی هست که آفتاب و نهال شادی جوانه می‌زند اما تا آن اندازه مایه ندارد که به بلوغ برسد و آسمان شعر را پر از شور و نشاط کند. آنها بارقه‌های کم‌سو هستند که در برابر تصاویر تاریک و حزن‌آلود رنگ می‌بازند. سوژه الهی خود به نومیدی‌اش اقرار دارد؛ چرا که بی‌آفتاب روشنی، بی‌بهار، بی‌ماهی کوچک قرمزش، دنیا به پیشواز دلتنگی و ملال می‌رود:

چیزی به محشر کبرا نمانده بود/ من برق نومیدیم را از نوک نیزه‌های سپاه می‌گرفتم (همان: ۱۲۴)

پلک برهم بگذار- آری- که دنیا با تمام گیاهان خود به پیشواز دلتنگی می‌رود (همان: ۱۶۰)

نتیجه‌گیری

شعر الیوت و الهی برآمده از فردیتی است که با مشخصه مدرن نشان‌دار می‌شود؛ فردیتی که سوژه را در مواجهه با زیست‌جهانش در مرکز مشاهده و ادراک قرار می‌دهد. هر دوی الیوت و الهی به روش‌های شخصی‌سازی و غیرشخصی‌سازی نسبت سوژه با ابژه‌های تماشایش را تبیین می‌کنند. در شخصی‌سازی، سوژه به خویشتنِ خویش چیزها را مشاهده و تجربه می‌کند. سوژه شعر الیوت و الهی هرگاه در چنین وضع و جایگاهی قرار می‌گیرد، با ضمیر اول شخص «من»، مرکزیت خود را مؤکد می‌کند. این وجه از خطاب، درونی و ذهنی و مبتنی بر یکپارچگی سوژه است. در غیرشخصی‌سازی، فردیتِ یکپارچه سوژه شکاف بر می‌دارد به خودهای دیگر تقسیم می‌شود. در چنین حالتی خطاب به دوم شخص «تو» که نمایشی و وجهی از خود است، صورت می‌گیرد. رفت و برگشت از «من» به «خود» در نگارش مدرنیستی، مسئله عینیت و درک و دریافت از طریق سوژه‌ای را مطرح می‌کند که به وجه بیرونی و با خطاب غیرشخصی و از طریق گفت‌وگو با «تو/ خود»، آگاهی و تجربه‌اش از چیزها را بیان می‌کند. در شعر الیوت و الهی آنچه سوژه مدرن به شیوه شخصی‌سازی یا غیرشخصی‌سازی بیان می‌کند، چیزی جز مویه‌های حزن‌انگیز و یأس‌آلود نیست. راویِ سرزمین ویران، مرثیه‌گوی سرزمینی است که سرزندگی و شادابی از آن رخت بربسته تا ریشه‌های گیاهانش به سنگ چنگ زنند و شاخه‌هایش از زباله و سنگ بروید. خشکسالی، سترونی، تنهایی و انزوا، پوسیدگی و فرسایش، مُردگی در زندگی، نمایی است که الیوت از سرزمین ویران ارائه می‌دهد. درونمایه‌های سرزمین ویران با شیبی به نسبت ملایم در چهارکوراتت، حضور دارند. سوژه الهی نیز به مانند همتایش در شعر الیوت روایت‌گر تنهایی، گم‌گشتگی، فرسایش و تاریکی و ملول از تماشا و تجربه جهانی است که پایان بهارش اعلام شده است. این ملال در جوانی‌ها نمود بیشتری دارد. الهی در جوانی‌ها و بیشتر در دیدن، طبیعت را با خورشید و ستاره و بهارش فرا می‌خواند تا با او به صدا دربیاید که به مدد امکان رویش و زایش، نور و گرما و زندگی را به جهان شعر تزریق کند و سویه‌های شعر را از درافتادن در ورطه تاریکی و ناامیدی برهاند، اما چه می‌شود که طبیعت را بهاری و خزانی است، خورشید و غروبی است. گویی خزان شعر الهی پرزورتر از بهار و شبِ تیره بر فراز آسمانش بردوام‌تر می‌نماید.

پی نوشت

۱. بیژن الهی در میان شاعران موج نو به دلیل مطالعه ادبیات قدیم و جدید شاخص بود. بسیاری از شاعران و منتقدان شعر مدرن همچون آیدین آغداشلو، هوشنگ چالنگی، علی باباچاهی و یدالله رویایی، الهی را چهره برجسته شعر موج نو دانسته اند. رویایی در مصاحبه‌ای الهی و احمدرضا احمدی را چهره درخشان موج نو معرفی می‌داند: به نظر من چهره‌های درخشانی بینشان هست که از لحاظ شعر و مکانیزم تصویرسازی بی‌رقیبند. درخشان‌ترین آنها، بیژن الهی و احمدرضا احمدی است. رویایی، ۱۳۹۱از سکوی سرخ، ۲۲۳. افزون بر این، یادگیری زبان‌های انگلیسی، فرانسه و آلمانی و آشنایی با مکتب‌های هنری نقاشی و تجربه نقاشی در سالهای ۴۰-۴۲ او را در میان شاعران موج نو برجسته می‌کرد. داریوش کیارس در خصوص تأثیر او بر جریان موج نو می‌گوید: دید نقاشانه او منجر شد به ایجاد فضاهای جدیدی در شعر که به سرعت بر جوانان موج نو تأثیر گذاشت. در واقع شعر او فضای مجرد و استیلیزه معمول را بر هم زد تا با فهم زیبایی‌شناسیِ جدید شعر او، یک دهه بعد جریان سبک‌شناختی موج نو و شعر دیگر برای انتخاب نمونه موفق این ژانر به او استناد کند. کیارس، شاعران نقاش۱، ص۱۲

۲. پیتر چایلدز، تهی شدگی ایمانی و فرهنگی، نظریه پردازی‌های فلسفی، آزمایشگری فنی و فرمی، نوآوری های زبانی، درون‌نگری عمیق، یأس، تنهایی و خودمحوری را مشخصه نگارش مدرنیستی می‌داند. بنگرید به مدرنیسم، ص،۱۵

۳. الهی در کتاب مستغلات که ترجمه شعرهای هانری میشو از اصل فرانسه است، ترجمه‌ها را نه ترجمه بل شعر فارسی می‌داند. گویی الهی شاعر را وادار کرده به زبان فارسی شعر بگویند: اینها، همگی شعر فارسی‌اند نه ترجمه‌های قالبی به قصد معرفی شاعری که در فرانسه شعر سروده! هم از این نظر با تجربه‌ای تازه مواجه‌ایم در زبان. بنگرید به هانری میشو، مستغلات، ۱۳۹۵: ۱۴۵.

۴. الهی در زمان حیاتش از چاپ این شعرها تن زده، پس از مرگش، داریوش کیارس زیر نظر سلما الهی شعرها را چاپ و نشر داده است.

۵. من آستانه خود را هنوز نیافته‌ام/ و گهگاه در این روزهای بزرگ آفتابی کنار درختان می‌جویمش، به زیر تخت و آسمان میان کشو (الهی، ۱۳۹۶: ۱۸۶)

6. See: K. Gish, N. (2004) "Discarnate desire" in Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot, p.24

۷. بنگرید به سرزمین ویران: صص ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۲۷، ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۴۲، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۹۶ و چهار کوارتت۸۵، ۸۹، ۱۰۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۴.

منابع

الهی، بیژن (۱۳۹۳) دیدن، چ دوم، تهران، بیدگل.
-------- (۱۳۹۶) جوانی‌ها، چ دوم، تهران، بیدگل.
الیوت، تی. اس (۱۳۵۱) چهارشنبه خاکستر، ترجمه بیژن الهی، تهران، چاپخانه تابش.
---------- (۱۳۶۸) چهار کوارتت، ترجمه مهرداد صمدی، تهران، فکر روز.
---------- (۲۰۰۹) سرزمین ویران، ترجمه محمود داوودی و خلیل پاک نیا، استکهلم، سی و دو حرف.
ایگلتون، تری (۱۳۹۳) مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، چ‌سوم، مشهد، بوتیمار.
برمن، مارشال (۱۳۸۶) تجربه مدرنیته، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، طرح نو.
بلانشو، موریس (۱۳۹۵) از کافکا تا کافکا، ترجمه مهشید نونهالی، چ چهارم، تهران، نشرنی.
تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸) بوطیقای نثر، ترجمه انوشیروان گنجی پور، تهران، نی.
چایلدز، پیتر (۱۳۸۹) مدرنیسم، ترجمه رضا رضایی، چ سوم، تهران، ماهی.
رویایی، یدالله (۱۳۹۱) از سکوی سرخ، چ‌دوم، تهران، نگاه.
سارتر، ژان پل (۱۳۹۴) هستی و نیستی، ترجمه مهستی بحرینی، نیلوفر.
---------- (۱۳۹۶) بازپسین گفت‌وگو، گردآوری و ترجمه جلال ستاری، چ دوم، تهران، مرکز.
کیارس، داریوش (۱۳۹۳) شاعران نقاش۱، بیژن الهی، چ‌نخست، تهران، پیکره.
میشو، هانری (۱۳۹۵) مستغلات، ترجمه بیژن الهی، تهران، بیدگل.
نوری علا، اسماعیل (۱۳۷۳) تئوری شعر، از موج نو تا شعر عشق، لندن، غزال.
ویکس، رابرت (۱۳۹۷) فلسفه مدرن فرانسه، تهران، ثالث.
هولکوییست، مایکل (۱۳۹۵) مکالمه‌گرایی، میخاییل باختین و جهانش، ترجمه‌مهدی امیرخانلو، تهران، نیلوفر.

Atkins, G. D. (2012) Reading T. S. Eliot ،Four Quartets and the Journey towards Understanding, New York ،Palgrave Macmillan.
Badenhausen, R. (2004)T. S. Eliot and The Art of Collaboration, New York، Cambridge University Press.
Beasley, R. (2007) Theorists of Modernist Poetry ،T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound, New York، Routledge.
Bloom, H. (2007) Bloom's Guides، The Waste Land, Bloom's Literary Criticism.
Holbrook, P. (2009) Vulgar, Sentimental, and Liberal Criticism، F. J. Furnivall and T. S. Eliot on Shakespeare and Chaucer, The University of Chicago Press.
K. Gish, N. (2004) "Discarnate desire" in Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot, edited by Cassandra Laity and Nancy K. Gish, Cambridge University

Press.
Lamos, C. (2004) Deviant Modernism. Sexual and textual errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust, Cambridge University Press.
Ricoeur, Paul (1994) Oneself as Another, Translated by Kathleen Blarney, the University of Chicago Press.
Schuchard, R. (1999) Eliot's Dark Angel, Oxford University Press.
Taylor, Charles (1989) Sources of The Self, Harvard University Press.
Tepper, M. (2004) "Cells in one body" in Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot, edited by Cassandra Laity and Nancy K. Gish, Cambridge University Press.
Thurston, M. (2009) The Underworld In Twentieth-Century Poetry. From Pound and Eliot to Heaney and Walcott, New York, Palgrave M.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی