پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۲٤، تابستان ۱۳۸٤، صص ۵۷ - ۷۳

برداشت تی. اس. الیوت از شعر آزاد

علیرضا فرح‌بخش
استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان

تاریخ وصول: ۸٤/۳/۱۸
تاریخ تأیید نهایی: ۸٤/٤/۱۸

چکیده

از نظر الیوت بسیاری از شاعران مفهوم آزادی در شعر آزاد را به درستی درک نکرده‌اند؛ به این معنا که در نظر این دسته از شاعران، تنها و مهم‌ترین ویژگی شعر آزاد، نبود قافیه، وزن، و یا دیگر عناصر انسجام بخش شعر سنتی است. این در حالی است که در نظر الیوت هیچ شعری نمی‌تواند آزاد باشد، زیرا گرچه شعر آزاد از ادات متعارف شعر سنتی بی‌بهره است، اما، برای اجتناب از هم گسیختگی ناگزیر باید از تکنیک‌هایی جایگزینی همچون هم‌آوایی ، تکرار واژگان، و مکث سود جوید و هماهنگی و نظمی زیربنایی و کلی را به نمایش بگذارد. از این روست که سرودن شعر آزاد به هیچ وجه آسان‌تر از سرودن شعر قافیه‌دار و موزون نیست. آزادی شعر آزاد تنها به معنای آزادی در انتخاب قافیه، وزن، و یا زبان نثرگونه و محاوره‌ای است؛ به عبارت دیگر، آزادی شعر آزاد به شاعر این اختیار را می‌دهد که بنا به دلیلی موجه همچون تأکید بر معنا یا احساسی خاص و یا برانگیختن احساسی خاص در نزد خواننده، شعری را کاملاً به زبان محاوره‌ای و یا حتی بخش‌هایی از شعر خود را قافیه‌دار و موزون و بخش‌هایی دیگر را محاوره‌ای و نثرگونه بسراید. نتیجهٔ طبیعی این دگرگونی و تنوع، ساختاری ناهمگون و به ظاهر نامنظم است، که در نظر الیوت خود یکی از نقاط قوت شعر به شمار می‌رود.

واژه‌های کلیدی: شعر آزاد، شعر آزاد در مقاله‌های انتقادی الیوت، شعر آزاد در اشعار الیوت.

مقدمه

اگر چه شعر آزاد[1] عموماً یکی از ویژگی‌های شعر معاصر تلقی می‌شود، اما نمی‌توان آن را فرم شعری جدیدی دانست. بعضی از منتقدان حتی ریشهٔ آن را در شعر یونان باستان یافته‌اند. به عنوان مثال، آلدینگتون در مقاله‌ای تحت عنوان «شعر آزاد در انگلستان» نوشته است که «بهترین شعرای یونان باستان از جمله آلکمن، سایو، آلکیوس، ایبیکوس، آناکرئون و حتی نمایشنامه‌نویسان آتیک[2] در اشعار همسرایی‌شان از نوعی شعر آزاد استفاده می‌کردند که شاید بهترین اشعاری باشد که به دست ما رسیده است» (هارتمن، ۱۹۸۰، ص ۱۱٤). بنا به گفتهٔ ساتن، در ادبیات انگلستان ریشه‌های شعر آزاد را باید در شعر همنوایی آنگلوساکسن (در آثاری چون ***بیوولف*** و ***دریانوردان***) جست. انجیل شاه جیمز که در قرن هفدهم نوشته شده است، شامل نمونه‌هایی از شعر آزاد عبری است که تأثیرشان را در نسل‌های بعدی شاعران بر جای گذاشتند. نمونهٔ دیگری از کاربرد شعر آزاد در اعصار گذشته، اشعار همسرایی شکنجه‌های شمعون (۱٦۷۱) است که دلالت بر دین جان میلتون از شعر بی‌قاعده، بی‌قافیه، و تک‌بندی یونان باستان می‌کند (ساتن، ۱۹۷٦، ص ٤). تأثیر شاعرانی چون ریمبود وبود لر (در فرانسه)، وردزورث و کلریج (در انگلستان)، و امرسون، ویتمن، استیونس، و ویلیامسون (در آمریکا) در گستردگی شعر آزاد و کسب جایگاه کنونی آن در دنیای معاصر، حائز اهمیت است.

در انگلستان سدهٔ بیستم، پاوند و جنبش ایماژیسم[3] او، اصول شاعری دورهٔ ویکتوریا را متحول کرد. بنا به اعتقاد ایماژیست‌ها، شعر ویکتوریایی عموماً تصنعی و غیرخلاقانه بود، بنابراین آن‌ها سعی کردند که شعر دوران خود را با اتکا به شکل و مفهوم شعری نوین، بهبود بخشند. پاوند تعریف مشهور خود از ایماژ را برای اولین بار در مارس ۱۳۱۳، در نشریه‌ای به نام شاعری ارائه داد. او ایماژ را چنین تعریف کرد: «ایماژ سازه‌ایست که در زمانی خاص ترکیب پیچیدهٔ احساسی و فکری را بیان می‌کند» (الیوت، ۱۹٦۸، ص ٤). ایماژیست‌ها سه اصل مهم خود را چنین برشمردند: «۱- بررسی مستقیم موضوع، چه موضوعات ذهنی و چه

1- free verse

2- attic dramatists

3- imagism

موضوعات عینی ۲- به کار نبردن کلماتی که هیچ نقشی در ارائه و بسط موضوع ندارند ۳- در زمینهٔ ریتم: به کار بردن ریتمی که متأثر از ترتیب الگوهای وزنی باشد و نه ترتیب ضرباهنگ‌های خاص» (الیوت، ۱۹٦۸، ص ۳).

تعریف پاوند از شعر آزاد و طرز استفادهٔ آن در اشعارش هر دو مبین این هستند که او مهم‌ترین اصل را تمرکز، عینیت، و گویایی فرم بیان می‌دانست. تئوری پاوند دربارهٔ شعر آزاد را می‌توان در سنت به جا مانده از شاعران رمانتیک جستجو کرد، زیرا شعر آزاد بسط و ادامهٔ فرضیه «فرم زنده»[1] کولریج است. کولریج نیز مانند ایماژیست‌ها به وزن شعر به عنوان یک عنصر اضافی نمی‌نگریست. دربارهٔ تأثیر پاوند در زبان نثرگونه شعر معاصر، کان می‌نویسد: «در حالی که سنت‌گرایان، شاعران نوگرا را به خاطر نوشتن شعر نثرگونه زیر سؤال می‌بردند و در حالی که تجربه‌گرایان و حامیان آن‌ها طرفدار تمایزهایی واضح بین زبان شعر و زبان نثر بودند، پاوند و دیگر ایماژیست‌ها با بیان این که تأثیر نثر در شعر تأثیری مثبت است، بر پیچیدگی مشکل زبان مناسب شعر دامن زدند» (کان، ۱۹۷۱، ص ۵۸). پاوند ریتمی را که «ریتم مطلق»[2] می‌نامید جایگزین ریتم سنتی نمود. او ریتم مطلق را چنین تعریف نمود: «ریتمی که دقیقاً با احساس، یا هالهٔ احساسی که شاعر قصد بیانش را دارد، مطابقت می‌کند» (الیوت، ۱۹٦۸، ص ۹). تعبیر او از «ریتم مطلق» و باور او مبنی بر این که ریتم یک شاعر باید توصیفی و شخصی باشد، هر دو دال بر اینند که در نظر پاوند ریتم شخصی یکی از عناصر اصلی شعرنویسی است. هر دوی این‌ها بر استقلال، ابتکار، و نوآوری در فرم تکیه می‌کنند، و شاید بتوان گفت که به همین دلیل بود که در سال ۱۹۱٦ استورر اذعان کرد: «شعر آزاد هر سراینده متفاوت از شعر آزاد دیگر سرایندگان است» (هارتمن، ۱۹۸۰، ص ۲۷). پاوند که تأثیر عقاید مبتکرانهٔ او بر زیباشناسی و شعر الیوت انکارناپذیر است، در حقیقت پلی بین شعر معاصر و شعر ویکتوریایی به حساب می‌آید. تأثیر مقالات انتقادی و اشعار تجربه‌گرای او بسیاری از شاعران هم عصر و نیز شاعرانی را که بعد از او به نگارش شعر پرداختند، بر آن داشت که قیود و ساختارهای سنتی را کنار بگذارند و در عوض به فرم‌هایی نثرگونه، شخصی، و تجربی روی آورند.

1- organic form

2- absolute rhythm

شعر آزاد در مقاله‌های انتقادی الیوت

الیوت عقاید خود را دربارهٔ شعر آزاد، در مقاله‌ای تحت عنوان «تفکراتی پیرامون شعر آزاد» به صراحت بیان کرده است. او در این مقاله از شاعرانی انتقاد کرده است که معنا و کاربرد صحیح شعر آزاد را به خوبی در نیافته‌اند و سعی کرده‌اند که ساختارهای ریتمی ضعیف خود را با این ادعا که متعلق به شعر آزادند، توجیه کنند. دلیل الیوت برای انتقاد از این دسته شاعران این است که بنا به گفتهٔ او: «در هنر هیچ آزادی وجود ندارد». او ویژگی‌های شعر آزاد را، البته تحت برداشت غلطی که از این عبارت می‌شود، این گونه توصیف کرده است:«۱ـ فقدان الگو ۲ـ فقدان قافیه ۳ـ فقدان وزن» (کرمود، ۱۹۷۵، ص ۳۲). او با اشاره به این که شعر آزادی که بتوان آن را یک اثر هنری محسوب کرد، در حقیقت فاقد این ویژگی‌ها است، مدعی شده است که الگو، قافیه، وزن را نیز می‌توان حتی در شعر آزاد یافت. وی پیرامون اجتناب‌ناپذیر بودن الگو و وزن در شعر الیوت نوشته است: «هر بیتی را می‌توان به قالب و ساختارهای صدایی در آورد». بنا بر این ادعا می‌توان گفت که هر شعری، حتی ضعیف‌ترین اشعار را، می‌توان به وزن‌های مختلف تقسیم‌بندی کرد، زیرا اصولاً زبان خود ریتمیک و الگوپذیر است و وزن و الگو از ویژگی‌های ذاتی تمامی زبان‌ها و در نتیجه اشعارند. از این رو است که الیوت نوشته است: «هیچ گریزی از وزن نیست؛ تنها باید در وزن به استادی رسید» (همان، ص ۳۵). الیوت دربارهٔ قافیه می‌نویسد: از آن جایی که اشعار بی‌قافیه، اما هنرمندانهٔ بسیاری توسط شاعرانی چون شکسپیر، بلیک، وآرنولد سروده شده‌اند، می‌توان به این نتیجه رسید که قافیه عنصری ضروری در یک شعر منسجم و عالی نیست. در نظر الیوت، شعر بی‌قافیه فقط مناسب، شعر سپید است، هر چند که برخی از ابیات اشعار بی‌قافیه‌ای که او نگاشته است، سپید نیستند. الیوت معتقد است که به کار نبردن قافیه در شعر، به هیچ عنوان گریز به سوی راحتی نیست، بلکه چنین امری می‌تواند خود سختی و دشواری زبانی به مراتب بیشتری را باعث شود. شعری که بر نظام انسجام بخش قافیه استوار نباشد، به معیارهای زبان نثر نزدیک می‌شود و کلماتش از اهمیت موسیقایی بیشتری برخوردار می‌شوند و از این رو موفقیت و یا ضعف در گزینش واژگان، بافت جملات، و دستیابی به نظم کلی آشکارتر می‌شود. الیوت بر این باور است که یک شعر بی‌قافیه الزاماً نباید کلاً بی‌قافیه باشد، زیرا هرگاه که به منظور نیل به «تأثیری

خاص، یا هماهنگی بیشتر، یا تأکیدی فزاینده، و یا تغییر حالتی غیر مترقبه» استفاده از قافیه اجتناب‌ناپذیر شود، باید از آن استفاده کرد (همان، ص ۳۶). یک نمونه از این تنوع و ناهمگونی را می‌توان در ادبیات ۷۰ تا ۷۵ شعر «آواز عاشقانه جی الفرد پروفراک» جست که در آن پس از چندین بند بلند و کاملاً هم قافیه، نویسنده به طور ناگهانی بندی بی‌قافیه، ایامبیکی، و متفاوت را می‌گنجاند. مثال دیگر ابیات هم قافیهٔ ۱۹ الی ۲۸ شعر «مردان تهی» اوست که بین بندهایی بی‌قافیه گنجانده شده‌اند. هارتمن دربارهٔ تنوع وزنی شعر «مردان تهی» توضیح می‌دهد که در این شعر، هم می‌توان نظم و انسجام کامل وزنی را مشاهده کرد و هم ترتیب به ظاهر تصادفی و گسیخته هجاها و صداها را. این شعر در حقیقت بی‌وزن است - گرچه الیوت با این گفته موافقت نمی‌کرد- لیکن با وجود بی‌وزن بودن آن، به خاطر انتخاب دقیق واژگان، لحن غم‌انگیز شعر، و نیز تجربهٔ خودمان در تشخیص وزن ایامبیک، ما ریتم این شعر را ریتم یک شعر وزن‌دار به حساب می‌آوریم (هارتمن، ۱۹۸۰، ص ۱۲۰).

الیوت مخالف شعر آزاد نیست؛ اما آنچه مورد مخالفت اوست، درک و کاربرد غلط آن است. او در مقاله‌ای تحت عنوان «موسیقی شعر» هشدار می‌دهد: «برای شاعری که می‌خواهد شعری هنری خلق کند، هیچ شعری آزاد نیست... اشعار ضعیف زیادی به این بهانه که شعر آزادند نوشته شده‌اند... اما فقط یک شاعر ضعیف است که آزادی در شعر آزاد را، بی‌توجهی به فرم تلقی می‌کند» (الیوت، ۱۹۶۵ الف، ص ۳۷). آزادی شعر آزاد تنها به این معنا آزادی دانسته می‌شود که به شاعر فرصت می‌دهد تا قافیه‌ها، اوزان، و ریتم‌های مختلف را به دقت بررسی کند و سپس به منظور برانگیختن احساس مورد نظر خود در خواننده، شعری قافیه‌دار و یا سپید و یا کاملاً بی‌قافیه بسراید. الیوت در «تفکراتی پیرامون شعر آزاد» می‌نویسد: «این آزاد شدن از قافیه می‌تواند به معنای آزاد شدن قافیه باشد. قافیه چنانچه در خدمت توجیه ایرادهای شعری ضعیف نباشد، آن‌گاه می‌تواند برای برانگیختن احساسی ژرف‌تر، در جایی که بیشترین نیاز به آن احساس می‌شود، به کار رود» (کرمود، ۱۹۷۵، ص ۳۶). باور الیوت یادآور نظریهٔ «فرم زنده» کولریج است که طبق آن صدا و احساس، ساختار و محتوا، و تمامی اجزای شعر دست به دست هم می‌دهند تا به نظم و هارمونی کلی برسند. الیوت در مقدمهٔ کتاب *هنر شاعری* نوشته ولری می‌گوید: «فرم و محتوا باید با یکدیگر همخوانی داشته باشند... فقط

شاعری که می‌تواند به این هماهنگی دست یابد شایستهٔ تصنیف شعر آزاد است» (ولری، ۱۹۵۸، ص xiii). او در «موسیقی شعر» نیز می‌نویسد: «موسیقی شعر به وسیلهٔ کل شعر تعیین می‌شود، نه ابیات همجوار. این نکته را نباید هنگام بررسی موضوع پیچیدهٔ الگوی ساختاری شعر آزاد فراموش کرد» (الیوت، ۱۹٦۵ الف، ص ۳٦). از این روست که، شاعر موظف نیست در سر تا سر شعر خود به یک نظام قافیه‌ای و یا وزنی خاص وفادار بماند. الیوت در «تفکراتی پیرامون شعر آزاد» نوشته است: «مهمترین شاخصهٔ شعر آزاد، تضاد بین یکنواختی و تنوع، و یا گریز به درستی درک نشده از یکنواختی است» (کرمود، ۱۹۷۵، ص ۳٦). به خاطر تنوع و ترکیب زبان پاوند و شناخت صحیح از وی، مفهوم آزادی در شاعری است که الیوت در کتاب *انتقاد از منتقد* او را این چنین مورد تحسین قرار می‌دهد: «آزادی در شعر پاوند در حقیقت تنش به دلیل تقابل همیشگی بین آزادی و قید و بند است. در واقع، نمی‌توان گفت که دو گونه شعر، یکی آزاد و دیگری مقید وجود دارد؛ استادی و مهارت، تنها به دلیل تمرین زیاد است که سبب می‌شود، شعر در لحظه‌ای خاص سروده شود و هدف مورد نظر تحقق یابد» (الیوت، ۱۹٦۵ ب، ص ۱۷۲).

الیوت در آخرین پاراگراف «تفکر پیرامون شعر آزاد» آنچه را که قبلاً در مقالهٔ خود متذکر شده بود و در سرتاسر عمر هنری‌اش بدان وفادار ماند، مورد تأکید قرار می‌دهد. او می‌نویسد: «شعر آزاد وجود ندارد». دلیل او این است که «شعر آزاد شعری نیست که فاقد وزن باشد، زیرا می‌توان حتی در ضعیف‌ترین اشعار نیز وزن را یافت. پس می‌توان نتیجه گرفت که هیچ تمایزی بین شعر سنتی و شعر آزاد وجود ندارد، زیرا یک شعر یا خوب است، یا ضعیف، و یا از هم گسیخته» (کرمود، ۱۹۷۵، ص ۳٦). اودن در کتابی تحت عنوان ***آفرینش، دانش، و داوری*** بر نگرش الیوت به شعر آزاد، به عنوان شعری که حاصل تعمق و استادی است و نه آشفتگی و از هم گسیختگی، صحه می‌گذارد. او می‌نویسد: «خوشحالم... که اولین استادم هاردی شعر آزاد نمی‌سرود، زیرا در غیر این صورت ممکن بود تصور کنم که سرودن شعر آزاد آسان‌تر از سرودن شعر موزون و قافیه‌دار است، این در حالی است که اکنون به خوبی می‌دانم که سرودن شعر آزاد بسیار دشوارتر است» (پارتریج، ۱۹۷٦، ص ۳۲۷). دربارهٔ برداشت الیوت از شعر آزاد ــ که بنا به اعتراف خود او متأثر از شاعرانی چون لافورگ و

نمایشنامه‌نویسان الیزابتی چون شکسپیر، وبستر، و تورنیر بوده است ــ ویلیامسون توضیح می‌دهد: قبل از این که شعر الیوت را کاملاً آزاد بدانیم، باید ارتباط آن را با اوزان سنتی در نظر آوریم، و از سوی دیگر، قبل از این که شعر او را آشفته تلقی کنیم، باید نظم نهان آن را دریابیم (ویلیامسون، ۱۹۷۰، ص ٤٤).

کسانی که شعر آزاد و نثرگونه می‌نویسند، ادات هماهنگ‌ساز شعری، همچون قافیه و وزن را کاملاً نادیده نمی‌گیرند؛ آن‌ها سعی می‌کنند به جای عناصر سنتی، از عناصر نوین و جای‌گزینی بهره بگیرند. به عبارت دیگر، به جای اوزان و قافیه‌بندی‌های شناخته شده، به منظور دستیابی به نظم و انسجام در شعر، بدایعی چون قرینه سازی[1]، تکرار واژگان، حذف واژگان[2]، ترکیب واژگان، هم‌جواری[3]، تشابه آوایی[4]، و ارتباط معنایی و دستوری بندها را به کار می‌بندند. بعضی از جملات یک شعر نثرگونه، مانند «روان‌پریشی» الیوت، ممکن است کاملاً غیر شعری و فاقد ادات انسجام بخش متعارف به نظر برسند، لیکن ارتباط درونی و بینابینی قوی این جملات با بخش‌های دیگر شعر سبب می‌شود که حتی با وجود این ویژگی‌ها، ما آن را اثری منظوم به حساب آوریم. الیوت در «موسیقی شعر» ادعا می‌کند: «تضاد آوایی و حتی به کارگیری آواهای خشن و غیر شعری نیز می‌تواند مناسب باشد. همان‌گونه که در هر شعری، چه کوتاه و چه بلند، شدت و تأکید باید از متنی به متن دیگر تغییر کند، داشتن ریتمی که احساساتی متغیر را بیان می‌کند، برای ساختار کلی موسیقی شعر ضروری است... خلاصه این که، آن چه که مهم است، نظم کلی شعر است، ولی لازم نیست ــ و اغلب نباید ــ که شعر کاملاً آهنگین باشد. شعر صرفاً از کلمات زیبا ساخته نمی‌شود... آهنگ یک واژه اصطلاحاً یک نقطه تلاقی است: آهنگ یک واژه از ارتباط مستقیم آن با واژگان قبل و بعد و نیز ارتباط همیشگی‌اش با بقیه بافتی که در آن قرار دارد، شکل می‌گیرد» (الیوت، ۱۹٦۵ الف، ص ۳۲).

جونز توضیح می‌دهد که بعضی از این کلمات غیر شعری و خشن در اشعار الیوت عبارتند از: «تاکسی»، «کارخانه»، و «نوشگاه کوکتل». تغییر ماهیت این کلمات صرفاً در کاربرد

1- parallelism
2- ellipsis
3- juxtaposition
4- alliteration

آن‌ها نیست، بلکه در کیفیت کاربرد آن‌ها و احیای سمبل‌های منسوخ و قدیمی است (جونز، ۱۹٦٤، ص ۱۸٦). نبود قافیه از یک سو و استفاده از واژگان و عبارات روزمره و غیر شعری از سوی دیگر، زبان شعری را تبدیل به زبانی نثرگونه و به قول وردزورث زبان محاوره‌ای می‌کنند. در «موسیقی شعر» اهمیت به کارگیری زبان محاوره‌ای در یک شعر منسجم و هنری، چندین بار مورد تأکید قرار گرفته است. بنا به گفتهٔ الیوت، «زبان شعر نباید با زبانی که در زندگی روزمره استفاده می‌کنیم. فاصلهٔ چندانی داشته باشد، بنابراین زبان شعر باید همواره در تماس با زبان متغیر محاوره‌ای باشد» (الیوت، ۱۹٦۵ الف، ص ۲۹).

شعر «روان‌پریشی» الیوت که در سال‌های اولیهٔ دورهٔ هنری او سروده شد، به ویژه به لحاظ ویژگی‌های زبان نثرگونه‌اش، حائز اهمیت است. پینیون بر این باور است که این شعر از ایماژسازی قوی و کنترلی کامل در انتخاب واژگان و صداها، به خصوص در هماواسازی جملهٔ پایانی شعر، برخوردار است. الیوت احتمالاً «روان‌پریشی» را برای اثبات ادعایش در «تفکراتی پیرامون شعر آزاد»، بر این مبنا که شعر بی‌قافیه می‌تواند ارزش هنری‌ای برابر، یا نثری قوی داشته باشد، تصنیف کرد. هدف اصلی الیوت از سرودن این شعر به کار نبردن عناصر حشو و تصنعی و نزدیک شدن به ویژگی‌های ساختاری زبان نثر یا زبان محاوره‌ای بوده است. شعر «روان‌پریشی» را که دارای ایماژها و دلالت‌های معنایی استادانه است، می‌توان تمرینی در سرایش شعر دانست (پینیون، ۱۹۸٦، صص ۸۳-۸۲). هیچ یک از اشعار دیگر الیوت را نمی‌توان تمرینی مشابه به حساب آورد؛ در هر حال، او از این تجربه سود جست تا اشعاری متنوع از لحاظ وزن و قافیه با زبانی ناهمگون و متغیر بسراید. شعر «روان‌پریشی» الیوت، هم آزاد است و هم دارای ویژگی‌های زبان نثر است- آزاد به این دلیل که بی‌قافیه و محاوره‌ای است، ولی از سوی دیگر هارمونی، تصویرسازی قوی، ریتم مشخص، و انتخاب دقیق واژگان و صداها را به معرض نمایش می‌گذارد؛ و نثرگونه است، به این دلیل که قافیه و یا الگوهای انسجام‌بخش شعر سنتی در آن دیده نمی‌شود.

شعر آزاد در اشعار الیوت

در چند صفحهٔ بعد خواهیم دید که چگونه الیوت در اشعار خود از ابزاری جایگزینی

برای دستیابی به نظم شعری، همچون تکرار واژگان و صداها، قرینه‌سازی، حذف واژگان، و تغییر واژگان استفاده می‌کند، تا به هارمونی کلی و زبانی متنوع و انعطاف‌پذیر برسد. در شعر «پروفراک» الیوت که عمدتاً قافیه‌دار و آهنگین است، نمونه‌هایی از تکرار واژه‌ای و صدایی وجود دارد. برای مثال، ابیات ۳۷ تا ٤٨ در اینجا آورده شده است:

و به راستی زمان خواهد بود
که بپرسم، آیا جرأت می‌کنم؟ و آیا جرأت می‌کنم؟
زمان، برای این که برگردم و از پله‌ها پایین روم
با قسمت بی‌مویی در وسط سرم -
و آن‌ها خواهند گفت: چه قدر موهایش کم‌پشت شده است!
پالتویی که صبح‌ها می‌پوشم، یقه‌ام که محکم به چانه‌ام چسبیده است،
کراواتم گران‌بها و متواضعانه است، اما فقط با یک سوزن ساده نگاشته شده است-
آن‌ها خواهند گفت: دست‌ها و پاهایش چه قدر لاغرند!
آیا جرأت می‌کنم
دنیا را واژگون کنم؟
یک دقیقه زمان خواهد بود
برای تصمیم ها و بازنگری‌هایی که دقیقه‌ای دیگر آن‌ها را رد خواهد کرد. (الیوت، ۱۹۷٤، ص ٤)

واژگان و عبارات تکراری این متن عبارتند از: «زمان»، «آیا جرأت می‌کنم؟»، «مو»، «است»، «آن‌ها خواهند گفت»، «چه قدر»، و «دقیقه». در شعر «پروفراک» گاهی تکرار واژه‌ها عبارات قرینه‌ای را به وجود می‌آورد؛ برای نمونه می‌توان به این بیت اشاره کرد: «گرچه گریسته‌ام و روزه نگاه داشته‌ام، اما گریسته‌ام و دعا کرده‌ام» (الیوت، ۱۹۷٦، ص ٦). یک نمونه از حذف واژه را می‌توان در این ابیات یافت که در آن واژهٔ «من» در زبان انگلیسی با وجود غیر دستوری شدن جمله حذف شده است: «نه! من شاهزاده هملت نیستم؛ قرار نبود که باشم. لرد خدمتگزارم هستم» (الیوت، ۱۹۷٤، ص ۷).

در شعر «گرانشن» الیوت، نیز تکرار واژگان و صداها، نقش مهمی در هماهنگ‌سازی

ابیات ایفا می‌کند، به ویژه از این رو که این شعر در مقایسه با شعری چون «پروفراک»، عمدتاً بی‌قافیه است. برخی از واژگان تکراری «گرانشن» عبارتند از «پیرمرد» (۳ بار)، «خانه» (۳ بار)، «علامت» (۲ بار)، «کلمه» (۳ بار)، «می‌دهد» (۵ بار)، «بیاندیش» (۵ بار)، «از دست رفته» (۲ بار)، و «خشک» (۲ بار). موارد همجواری واژگان از این قرارند: «آنچه که او می‌دهد، می‌دهد با بهتی لطیف» و «از دست دادن زیبایی در وحشت، وحشت در تفتیش عقاید» (همان، صص ۳۱-۳۲). یک نمونه از تکرار واژگان با نقش‌های دستوری متفاوت را می‌توان در این بیت جست: «این که تقدیم داشتن، آتش اشتیاق را بیشتر می‌کند، تقدیم می‌کند، اما خیلی دیر» (همان، ص ۳۰). همچنین، جملهٔ «تقدیم می‌کند، اما خیلی زود» (ص ۳۰) شامل حذف واژگان نیز می‌شود، زیرا فاعل این جمله با وجود لطمه زدن به دستور جملات انگلیسی، حذف شده است.

در شعر «سرزمین هرز» الیوت، هم ابیات قافیه‌دار دیده می‌شوند و هم ابیات بی‌قافیه، لیکن بار دیگر ریتم زبان محاوره‌ای نقش مهمی در هارمونی کلی شعر به عهده دارد، زبان این شعر گاهی، کاملاً موزون است و گاهی نثرگونه و فاقد ادات متعارف شعری. در این شعر نیز تکرار واژهٔ ابزاری مهم در انسجام بخشیدن به ابیات است. در این جا بند چهارم قسمت «آنچه رعد گفت»، که کاملاً بی‌قافیه و نثرگونه است، آورده شده است:

اگر آب بود
و صخره‌ای نبود
اگر صخره بود
و آب هم
چشمه‌ای
آبگیری در میان صخره‌ها
اگر فقط صدای آب بود
و نه صدای ملخ
یا صدای خش‌خش علف‌های خشک
بلکه صدای آب روی صخره

در جایی که باسترک بر درختان کاج نغمه سر می‌دهد
چک چیک چک چیک چک چک چک
اما آبی نیست (همان، صص ٦٦-٦٧)

کلمات کلیدی این بند، یعنی «آب»، «صخره»، و «صدا»، چندین بار تکرار می‌شوند، تا ابیات را در غیبت قافیه و وزن منسجم کنند. یکی از ویژگی‌های قابل ملاحظهٔ این بند، همچون اکثر بندهای دیگر«آنچه رعد گفت»، نبود علائم نقطه‌گذاری است؛ هیچ نقطه، کاما، و یا علامت تعجبی در این قسمت به چشم نمی‌خورد. در حقیقت، این ریتم ابیات است که فاصله و مکث‌ها را معین می‌کند، نه علائم نقطه‌گذاری.

شعر «مردان تهی» نیز که از پنج بخش تشکیل شده است، تنوع وزنی و قافیه‌ای مشابهی را به نمایش می‌گذارد. در این شعر نیز تکرار واژگان و صداها عنصری مهم در نظم بخشیدن به ابیات است. واژگان کلیدی تکرار شده در این شعر از این قرارند: «قلمرو» (۹ بار)، «مرگ» (۵ بار)، «چشم» (٦ بار)، و «مردان» (۵ بار). عبارت «دنیا بدین‌گونه به پایان می‌رسد» دو بار در بند آخر شعر تکرار می‌شود. همچون بخش «آنچه رعد گفت» در شعر سرزمین هرز، یکی از ویژگی‌های ساختاری قابل ملاحظه شعر «مردان تهی» کمبود علائم نقطه‌گذاری است، به ویژه در دو بخش آخر شعر که از شصت بیت تشکیل شده‌اند و تنها پنج بیت از آن‌ها علامت‌گذاری شده‌اند. طول ابیات این شعر نیز بسیار متغیرند و از دو کلمه («زندگی هست») تا هشت کلمه («در این ساحل این رودخانه آماسیده جمع شده‌اند») تغییر می‌یابند. در این شعر هیچ الگوی ثابتی برای قافیه‌بندی دیده نمی‌شود و بیشتر قافیه‌ها، قافیه‌های یکسانی‌اند. به عنوان مثال، می‌توان به «ما مردان تهی هستیم ما مردان پوشالی هستیم» (همان، ص ۷۹) و یا «چشم‌ها نیستند در اینجا هیچ چشمی نیست در اینجا» اشاره کرد (همان، ص ۸۱). زبان این شعر در بعضی از قسمت‌ها به زبان نثر انجیلی نزدیک می‌شود، به عنوان مثال می‌توان به زبان متون «سوگواری‌های یرمیا»[1] و «نیایش» اشاره داشت. ۱۱ شعر «مردان تهی» و بخش سوم و پایانی «سرزمین هرز» تشابه کلامی و مفهومی زیادی با یکدیگر دارند، لیکن می‌توان گفت که فضای تاریک این شعر به طور کلی به فضای بخش پنجم «سرزمین هرز» نزدیک‌تر است. در

1- Jeremiah's Lamentations

بخش سوم شعر «مردان تهی»، الیوت با استادی و با کلماتی چون «مرده»، «کاکتوس»، و «سنگ» به هرزگی سرزمین مردان تهی و فقر معنوی آن‌ها اشاره می‌کند:

این سرزمین مردگان است
این سرزمین کاکتوس‌هاست
در اینجا بت‌های سنگی را
برافراشته‌اند... (همان، ص ۸۰).

شعر «سفر مجوسین» در سه بخش و به زبانی نثرگونه که از نثر انجیلی الگوگرفته است، تصنیف شده است. ابیات بسیاری با حروف اضافه و حروف ربطی آغاز شده‌اند و هجده فعل از افعال این شعر، مصدرند. هیچ یک از این نکات دستوری و نگارشی، بی‌دلیل به کار گرفته نشده است، زیرا هر یک از عناصر ساختاری و واژه‌ای این شعر هدفی خاص را دنبال می‌کند. تکرار کلمه «و» (۲۳ بار)، «اما» (٤) بار، و مصدرها در این جا بیانگر تردید و نومیدی مجوسین است که در حقیقت درونمایهٔ اصلی این شعر است. طول ابیات در این شعر نیز متغیر است و از سه کلمه («این را فرو بنه») به ده کلمه («مدرک بود و شکی نبود. مرگ و زندگی را دیده بودم») تغییر می‌کند. ابیات این شعر با وجود محاوره‌ای بودن، سپید نیستند؛ و نزدیک‌ترین بیت به الگوی شعر سپید، بیت «با مردمانی غریبه و چسبیده به خدایانشان است» (همان، ص ۱۰۰). الیوت با عاری ساختن ابیاتش از اوزان یکنواخت و قابل پیش‌بینی و پایان دادن اکثر ابیاتش با هجای فاقد تأکید، ریتم زبان نثری را در سرتاسر شعرش حفظ می‌کند. در این شعر نیز تکرار واژگان دستوری و مفهومی، ابزاری عمده در انسجام و نظم ریتمی و معنایی محسوب می‌شوند. برای نمونه، می‌توان به تکرار کلمات تولد و مرگ، که تضاد اصلی این شعر را رقم می‌زنند، در ابیات زیر اشاره کرد:

تولد یا مرگ؟ بی‌شک تولدی بود؛
خود آن را دیدم و شکی نداشتم. مرگ و تولد را دیده بودیم؛
اما تصور می‌کردم آن‌ها فرق می‌کردند؛ این تولد برای ما
سخت و بس دشوار بود، همچون مرگ خودمان (همان، ص ۱۰۰).

تکرار کلمات «تولد» و «مرگ» نشانگر تردید مجوسین از روی‌گردانی از مذهب قبلی‌شان و دشوار بودن تغییر مذهب‌شان به مسیحیت است.

زبان شعر «چهارشنبهٔ خاکستر» الیوت نیز مانند اشعار «مردان تهی» و «سفر مجوسین» به زبان نثر انجیلی نزدیک می‌شود. لحن حاکی از ندامت این شعر، شبیه لحن متون انجیلی‌ای چون آوازها[1] ازقیا[2]، و مکاشفات[3] است. ترکیب دو دنیای جسمانی و معنوی باعث تنوع واژگانی و سیاق کلامی این شعر می‌شود، که خود بیانگر بدبینی، نومیدی، تردید، و سرانجام تسلیم کامل یک سالک است. یکی از بارزترین ویژگی‌های بخش نخست «چهارشنبهٔ خاکستر» تکرار بیت اول آن، البته با تغییراتی جزیی، در قسمت‌های مختلف شعر است؛ بیت «چون امید ندارم که باز برگردم» (همان، ص ۸۵) با سیاق و تأکیدهای گوناگون در ابیات ۲، ۳، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱٤، ۱٦، ۲۳، ۳۰، و ۳٤ تکرار می‌شود. به عنوان مثال، این بیت آغازین در بیت دوم تبدیل به «چون امید ندارم» و در بیت سوم تبدیل به «چون امید ندارم که برگردم» می‌شود. چند نمونه از قرینه‌سازی‌های الیوت در این شعر عبارتند از: «هدیهٔ این مرد»، «نگرش آن مرد»، «درختان به گل می‌نشینند و جویبارها جاری می‌گردند»، و «به ما بیاموز که مهم بدانیم و مهم ندانیم» (همان، صص ۸۵-۸٦). در این شعر نیز علائم نقطه‌گذاری چندان به چشم نمی‌خورد و مکث‌ها بیشتر از روی ریتم تشخیص داده می‌شوند. در ضمن، ابیات این شعر عموماً از ریتمی ملایم برخوردارند و در مواردی قافیه‌دارند، گرچه از هیچ الگوی قافیه‌بندی خاصی پیروی نمی‌کنند. بخش ششم که آخرین بخش شعر«چهارشنبه خاکستر» است، برخلاف بخش‌های دیگر این شعر، عموماً قافیه‌دار و منظوم است. علت این تغییر سبک از زبانی منثور و یا نه چندان قافیه‌دار به زبانی عمدتاً منظوم، در حقیقت بیانگر تغییر گرایش‌های فکری و مذهبی نویسنده است. به بیان دیگر، الیوت با استفاده از قافیه و انسجام کلامی در ابیات پایانی شعر، قصد دارد آرامش و اطمینان معنوی خود و رهایی از تردید و ابهام را به تصویر بکشد، و از این رو است که زبان نه چندان موزون و نثرگونهٔ او به تدریج به هماهنگی و انسجامی بارز دست

1- Songs
2- Ezekiel
3- Ecclesiastes

می‌یابد. الیوت برای تأکید مسخ معنوی خود، بخش ششم و پایانی «چهارشنبهٔ خاکستر» را با بازنویسی سه بیت اولیهٔ شعر آغاز می‌کند، البته در اینجا تغییراتی با معنی به چشم می‌خورد، از جمله این که واژهٔ «چون» به «گرچه» تغییر می‌کند:

گرچه امید ندارم که باز برگردم
گرچه امید ندارم
گرچه امید ندارم که برگردم (همان، ص ۹٤).

در ضمن این سه بیت بر خلاف ابیات مشابه در سه بیت آغازین شعر، اکنون به طور جداگانه و به صورت یک بند مستقل نگاشته شده‌اند.

شعر «چهار کوارتت»، که بلندترین شعر مهم الیوت محسوب می‌شود و در سال‌های آخر زندگی هنری او تکمیل شد، به لحاظ تنوع ساختاری و قافیه‌ای، متفاوت با دیگر اشعار الیوت نیست، به ویژه به این دلیل که طولانی بودن این شعر به شاعر این امکان را داده است که بنا به انتخاب و صلاحدید خود از الگوهای وزنی و قافیه‌ای مختلفی استفاده کند. در «چهار کوارتت»، برخی از بندها سپید، یا بی‌قافیه و یا کاملاً نثرگونه‌اند و برخی نیز قافیه‌دار و موزونند. متن زیر که از بخش سوم «لیتل گیدینگ» گرفته شده است، از هیچ یک از ادات انسجام بخش زبان شعری، مانند قافیه و وزن برخوردار نیست:

بنابراین میهن‌پرستی
ابتدا به عنوان یک علاقه در دامنه عملکردمان مطرح می‌شود
و سپس عملکرد ما را بی‌اهمیت می‌یابد
گرچه نسبت به آن هرگز به اعتنا نیست (همان، ص ۲۰٦).

این در حالی است که بخش چهارم «برنت نورتون» کاملاً قافیه‌دار است و به ریتم و وزن ایامبیک نگاشته شده است. علاوه بر این، برخی از بخش‌های شعر «چهار کوارتت»، از ابتدا تا انتها، از قالب‌های سنتی شعر انگلیسی تبعیت می‌کنند، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد الیوت سعی کرده است تا بعضی از قالب‌های منسوخ را بار دیگر احیا نماید. یکی از این قالب‌های

قافیه‌ای، قالب سستینا[1] است که سی و شش خط آغازین بخش دوم «درای سلوجز» را از طریق تشابه قافیه‌ای و وزنی با یکدیگر هماهنگ می‌کند. در یک شعر سستینایی، که از سی و شش بیت و شش بند تشکیل شده است، شش کلمه نقش هم‌قافیه‌سازی ابیات را به عهده دارند، بدین ترتیب که ابیات اول تا ششم هر بند با یکدیگر هم قافیه‌اند. هر «چهار کوارتت» این شعر الیوت، از پنج بخش تشکیل شده‌اند که اشاره‌ای است به پنج زخم عیسی مسیح؛ در ضمن، چهارمین بخش آن‌ها، به جز کوارتت «درای سلوجز»، کاملاً قافیه‌دار و آهنگین است. در ابیات و بندهایی که قافیه و وزن نقشی در انسجام ساختاری ندارند، ادات شعری و تکنیک‌هایی چون تکرار واژگان و صداها، قرینه‌سازی، حذف واژگان، و غیره زبان شعر را همچنان استوار نگاه می‌دارند. نبود قافیه و وزن و یا ادات جایگزینی انسجام بخش در برخی از بندهای این شعر، مانند بخش سوم «لیتل گیدینگ»، حاکی از ضعف شاعر و یا از هم گسیختگی شعر نیست، زیرا شاعر به عمد و آگاهانه از استفاده از این عناصر سر باز زده است. تأکید معنایی و یا ساختاری، برانگیختن احساسی خاص در خواننده، متنوع ساختن بافت شعر، و یا دستیابی به هماهنگی و انسجام کلی شعر را می‌توان برخی از این دلایل برشمرد.

نتیجه‌گیری

اشعار الیوت الگوهای وزنی و قافیه‌ای متنوعی را در بر می‌گیرند. او در اشعار ناهمگون خود، برداشتش از شعر آزاد را که در مقاله‌های مختلفی چون «تفکراتی پیرامون شعر آزاد» و «موسیقی شعر» بیان کرده بود، عملاً پیاده می‌کند. او چه در مقالاتش دربارهٔ ماهیت و ساختار شعر، و چه در اشعار خود نشان می‌دهد که آزادی شعر آزاد به معنای هرج و مرج نیست، بلکه این آزادی در حقیقت خود باعث دقت و قیود ساختاری الزام‌آوری می‌شود. آزادی شعر آزاد، شاعران را ملزم می‌سازد که تسلط و دانش‌شان دربارهٔ عناصر شعر را به اثبات برسانند و نظم و انسجامی زیربنایی را در میان واژگان و ابیاتی که در ظاهر ممکن است از هم گسیخته و نامنظم به نظر آیند، به نمایش بگذارند. در نظر الیوت، معیار اصلی قضاوت دربارهٔ ساختار یک شعر، تأثیر و هماهنگی کلی آن است، نه انسجام و نظم بخش‌های مختلف آن که ممکن است

1- sestina

ارتباطی با یکدیگر و یا معنای کلی شعر نداشته باشند. تأکید الیوت بر اهمیت ارتباطی نزدیک بین ساختار و محتوای شعر، در واقع یکی از مهم‌ترین تأثیرات او در نگرش شاعران نوگرا به ساختار شعر است. به عقیدهٔ الیوت، هر شاعری که به لزوم ارتباطی منطقی بین ساختار و معنای شعر معترف باشد، به خوبی می‌داند که هیچ شعری آزاد نیست، زیرا اشعار یا هنرمندانه و ماهرانه‌اند و یا ضعیف و از هم گسیخته. الیوت واریانس‌های مختلف قافیه و وزن را به خوبی سبک و سنگین می‌کند و سپس برای تأکید بر معنا یا احساسی خاص، قالبی که به بهترین نحو منظورش را منعکس می‌کند، به کار می‌گیرد؛ حال این ساختار ممکن است کاملاً قافیه‌دار و موزون باشد و یا کاملاً محاوره‌ای و نثرگونه. به همین دلیل است که در اشعار متنوع و ناهمگون الیوت، برخی از ابیات و بندها از لحاظ ادات منسجم کننده کاملاً متفاوت از دیگر بخش‌ها به نظر می‌رسند. در هر حال، با وجود این ناهماهنگی ظاهری، تمامی اجزای شعرهای الیوت از ارتباط درونی تنگاتنگی با معنا و نظم کلی شعر برخوردارند.

منابع

1- Cone, E. G., ***The Free-Verse Controversy in American Magazines***: 1912-1922. Dissertation. Duke University, 1971.

2- Eliot, T. S., ***On Poetry and Poets***. London: Faber & Faber, 1965a.

3- ————, ***To Criticize the Critic. London***: Faber & Faber, 1965b.

4- ————, ***Literary Essays of Ezra Pound***. London: Faber & Faber, 1968.

5- ————, ***Collected Poems: 1909-1962***. London: Faber & Faber, 1974.

6- Hartman, Ch., O. ***Free Verse: An Essay on Prosody***. Princeton: Princeton University Press, 1980.

7- Jones, G., ***Approach to the Purpose: A Study of the Poetry of T. S. Eliot***. London: Hodder and Stoughton, 1964.

8- Kermode, F., ***Selected Essays: Prose of T. S. Eliot***. London: Faber & Faber, 1975.

9- Partridge, A. C., ***The Language of Modern Poetry: Yeats, Eliot, Auden***. London: Andre Deutsch, 1976.

10- Pinion, F. B., ***T. S. Eliot Companion***. London: Macmillan, 1986.

11- Sutton, W., ***American Free Verse: The Modern Revolution in Poetry***. New York: New Directions Publishing Corporation, 1976.
12- Valéry, P., ***The Art of Poetry***. London: Routledge and Kegan Paul, 1958.
13- Williamson, G., ***A Reader Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis***. London: Thames and Hudson, 1970.