نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۸/۰۷/۱۷ «۹۲-۶۳» تایید:۹۸/۰۹/۰۶

درونمایه‌های اساطیری *سرزمین سَتَروَنِ* تی. اس. الیوت

فروغ اولاد[۱]

چکیده

سرزمین سترونِ تی. اس. الیوت با بهره‌گیری از ژانرِ اسطوره‌آفرینی (mythopoeia) دربردارندهٔ اساطیر و کهن‌الگوهای باستانی و مدرن است. تفاوت این اسطوره‌پردازی با آثار دیگر در این است که شاعر با استفاده از درونمایه‌های اساطیر باستانی و تاریخی–ادبی، اسطوره‌های عصر خود را آفریده است. به عبارت دیگر، کهن‌الگوها را مدرن کرده است. درونمایه‌های اساطیری تحلیل‌شده در این پژوهش بر مبنای نقد اسطوره‌شناختی به چند دسته تقسیم شده‌اند: اسطوره‌های باستانی، اسطوره‌های تاریخی–ادبی، اسطوره‌های مدرن، و اسطورهٔ آخرالزمانی یا نجات‌بخشی. شاعر با درهم‌آمیزی این مضامین اساطیری توانسته سرزمینی ویران را به تصویر کشد که در بستری از تاریخ و فرهنگ قرن بیستم قرار دارد. بُنمایهٔ این اثر فجایع زیست‌محیطی و فقر معنویت در دنیای معاصر است که زندگی انسان را تراژیک نموده و جهان را به سنگستانی بدل کرده که قابل زیست نیست و در آن، زنده‌ها گویی مرده‌اند. شاعر با طبیعت‌ستیزی درگیر است و آشفتگی مدرن را وصف کرده است. اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای مطرح‌شده در منظومه عبارتند از: سیبل، تیرزیاس، هیاسینتوس، فیلومل، کوپید، اسطورهٔ جام و مرد به دارآویخته؛ اسطوره‌های تاریخی- ادبیِ کارتاژ و فلیباس فنیقی، تریستان و ایزوت؛ اسطوره‌های مدرن مانند سرزمین ویران یا سنگستان، مادام سوسوس‌تریس، و اسطورهٔ هندی پایان جهان.

کلیدواژه‌ها: *اسطوره‌آفرینی، الیوت، سرزمین سترون، نقد اسطوره‌شناختی، کهن‌الگو*

دوره شانـزدهم شمـاره ۲۳ ، پاییز و زمـستان ۱۳۹۸

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی.
foroughowlad@yahoo.com

مقدمه

بی‌تردید اسطوره تأثیر زیادی بر ادبیات مدرن داشته است. بسیاری از نویسندگان نسل جدیدِ قرن بیستم درک و برداشت خاصی از اساطیر داشتند و سعی کردند که در آثارشان دست به اسطوره‌آفرینی بزنند، یعنی درونمایه‌های اساطیری کهن یا حتی اسطوره‌های جدید آفریدهٔ ذهن خلاق خودشان را در آثار خود به کار گیرند. تی. اس. الیوت، شاعر نامدار آمریکایی–انگلیسی قرن بیستم در کنار و. ب. یِیتس[1]، جیمز جویس[2] و عزرا پاوند[3]، یکی از پیش‌تازان عرصهٔ اسطوره‌پردازی و اسطوره‌آفرینی در شعر معاصر بود و درحقیقت، سهم شایسته‌ای در بوطیقای اسطوره در ادبیات مدرن نیمهٔ اول قرن بیستم داشت. از جمله اسطوره‌پردازی در شاهکارش، *سرزمین سترون*، غیر قابل انکار است. الیوت بی‌شک تحت تأثیر سمبولیسم فرانسه، از جمله ورلن و مالارمه بود و بنا به اعتراف خودش بیش‌تر تحت تأثیر بودلر قرار داشت که "امکانات جدیدی برای شعر پدید آورده بود و ذخیرهٔ نوین تصویرسازی از زندگی معاصر.. و کاربرد تصویرپردازی زندگی پست در یک کلان‌شهر را در پی داشت" (Maxwell, 2016: 60).

باید یادآور شد که اسطوره‌آفرینی ژانری ادبی–هنری است که در آن، اساطیری نو و جدید آفریده می‌شود در عین اینکه تحت تأثیر اساطیر باستانی است. اصطلاح اسطوره‌آفرینی یا mythopoeia را اولین بار جی. آر. آر. تالکین[4]، نویسندهٔ معروف رمان‌های تخیلی، در دههٔ ۱۹۳۰ به کار برد و بعدها رواج یافت. اما اسطوره‌سازی در ادبیات مدرن را جیمز جویس و دی. اچ. لارنس در عرصهٔ داستان نویسی، و و. ب. یِیتس، عزرا پاوند و تی. اس. الیوت در شعر دهه‌های آغازین قرن بیستم عملا شروع کرده بودند. در این میانه، انتشار مجموعهٔ چند جلدی *شاخهٔ زرین*[5] اثر جیمز فریزر[6]، انسان‌شناس برجستهٔ عصر، تأثیر زیادی بر این آثار داشت. الیوت در یادداشت‌هایش بر منظومهٔ *سرزمین سترون*، به استفاده از اسطوره در شعر خود و به طور کلی به تأثیر عمیق دو کتابِ *از آیین تا رمانس* و *شاخهٔ زرین* بر نسل او اشاره کرده و گفته است: "نه تنها عنوان، بلکه طرح و استفادهٔ خوب از سمبولیسمِ شگرف این منظومه، برگرفته

1. W. B. Yeates
2. James Joyce
3. Ezra Paund
4. Tolkien Reuel Ronald John: نویسنده و استاد ادبیات کهن و میانه انگلیسی در دانشگاه آکسفورد.
5. Golden Bough
6. James Frazer

از کتابِ *از آیین تا رمانس* نوشتهٔ خانم جسی ل. وستون[1] دربارهٔ اسطورهٔ گرال (جام مسیح) بود. درواقع، من عمیقا مدیون کتاب خانم وستون هستم که از مشکلات این شعر خواهد کاست و بهتر از یادداشت‌های من است.. کلا به اثر دیگر انسان‌شناختی نیز مدیونم، اثری که نسل ما را عمیقا تحت تأثیر قرار داده است؛ منظورم *شاخهٔ زرین* است، من مخصوصا از دو جلد *آدونیس، اَتیس، اُزیریس* بهره برده‌ام. هر کس با این آثار آشنایی دارد، بلافاصله تلمیحات خاصی را درباب مراسم گیاهی و رویش خواهد شناخت" (Eliot, 2001: 13). البته شکل اِسطوره‌سازی‌های مدرن در ادبیات منثور و منظوم متفاوت است. این دسته از نویسندگان و شاعران دهه‌های اولیهٔ قرن بیستم از طریق اسطوره‌آفرینی‌های خود به‌راستی درصدد احیای اسطوره در عصر مدرن بودند، عصری که احساس می‌کردند ماشینیسم و بوروکراسی بر آن مستولی شده و انسان کم‌کم از طبیعت ناب و در پی آن از معنویت دور شده است.

الیوت از نوجوانی با طبیعت و زمین رابطه‌ای عمیق داشت. به همین دلیل، در شعرش سیارهٔ آبی و سلامت زمین دغدغهٔ همیشگی او بود. او با طبیعت‌ستیزی درگیر بود و آن را به نقد می‌کشید. باورهای مسیحی الیوت نیز به این حس او دامن میزد و او با استفاده از اسطوره‌سازی، جنبه‌های مسموم تمدن جدید و سیطرهٔ امپریالیسم در قرن بیستم را به چالش کشیده است و *سرزمین سترون* در اصل نقد اجتماعی قرن بیستم است. الیوت این روش نقد ادبی را "روش اساطیری" نامید که به نویسنده اجازه می‌دهد طبیعت‌گرا باشد و آشفتگی‌های مدرن را ترسیم کند و هم‌زمان از طریق طبیعت‌گراییِ روان‌شناسانه، زندگی نهانی را فاش سازد و شکل‌هایی پدید آورد که دیدار اولیهٔ ذهن از طبیعت را میسر سازد. موازنه با عهد عتیق، خاطرهٔ ناخودآگاه را آشکار می‌سازد و از این نظر، پرداختی روان‌شناختی است. روش اساطیری دوگانگی زبان را پدید می‌آورد تا دوگانگی ما (دوگانگی بین امر آشکار و نهان) از خودآگاهی و نفسانیت را موازنه کند (Langbaum, 1973: 101-102).

الیوت با کاربرد اسطورهٔ جام در *سرزمین سترون* و نقد و بررسی *اولیس* جویس تأثیر کلی جیمز فریزر را در آثار خود نشان می‌دهد که نمونهٔ کلاسیک اسطوره‌آفرینی مدرن است. اسطوره می‌تواند دنیای مدرن را برای هنر امکان‌پذیر سازد، چه از طریق دگرگونی اسطوره‌وار جهان چه با فراهم آوردن پس‌زمینه‌ای انتقادی، که به‌واسطهٔ آن

1. Jessie L. Weston's *From Ritual to Romance*

مدرنیته را بتوان قضاوت کرد و به نقد کشید. به عبارت دیگر، اسطوره می‌تواند به درک هنری و اخلاقی نظم بخشد. به هر حال، منظور الیوت آشکارا این است که اسطوره به یک معنی محدودتر و صرفا هنری عمل می‌کند. از این رو، استفاده از اساطیر باستانی و اسطوره‌آفرینیِ مدرن دو شگرد متفاوت است. *سرزمین سترون* درواقع روایتی از اسطورهٔ حاصل‌خیزی و باروری در عصری خشکسال، برهوت و نابارور است. این اسطوره زندگی فرتوت و جنگ‌زدهٔ اوایل قرن بیستم را به نمایش می‌گذارد و نقد می‌کند. نقد جامعهٔ مدرن و خشک‌سالی معنوی است که بی‌رحمانه عاید انسان شده است. به قول موریسون (۲۰۱۵: ۲۶) "اشارات فراگیر و متنوع به اساطیر و آیین‌های باستانی در این منظومه نوعی توسل به جغرافیای امپراطوری روم باستان است. شاعر شکل و فرهنگ شهری معاصر را با دیدگاه ادواری تاریخ نشان می‌دهد که مشخصه‌اش ظهور و سقوط منسوب به امپراطوران در طول زمان است".

در این جُستار برآنیم که بازتاب اسطوره را در منظومهٔ *سرزمین سترون* نشان دهیم و درونمایه‌های اساطیر باستانی و مدرن آن را تحلیل کنیم. بنابراین، می‌کوشیم به این پرسش پاسخ دهیم که الیوت تا چه اندازه تحت تأثیر اسطوره بوده و اسطوره‌آفرینی چه جایگاهی در این منظومه دارد؟

پیشینهٔ تحقیق

پیش از این، هرچند مقالاتی دربارهٔ *سرزمین سترون* نوشته شده، اما تاکنون تحقیق مستقلی پیرامون نقد اسطوره‌شناختی این منظومه انجام نشده است. در اینجا به پیشینهٔ تحقیق در این موضوع میپردازیم: "اشعار تی. اس. الیوت در زبان فارسی: بررسی موردی ترجمهٔ استعاره‌ها در *سرزمین بی‌حاصل*" (۱۳۹۳)، نوشتهٔ سید بختیار سجادی و ناصر رستمی. در این مقاله نویسندگان *سرزمین سترون* و ترجمه‌های فارسی آن را با هم تطبیق داده و دربارهٔ استعاره‌های آن بحث کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که شباهت‌های زیادی بین استعاره‌های انگلیسی و انواع استعاره در فارسی وجود دارد، اما یافتن معادل برای استعاره‌ها ترجمه را با مشکلاتی مواجه کرده است؛ "اشعار تی. اس. الیوت در زبان فارسی: بررسی موردی ترجمهٔ تلمیحات" (۱۳۹۰) نوشتهٔ کامران احمدگلی، سروه منبری. نویسندگان در این مقاله تلمیحات چهار شعر انگلیسی الیوت را با مقایسهٔ ترجمه‌هایشان به فارسی بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که الیوت

سهم خاصی برای استفاده از تلمیحات به‌خصوص در استفاده از مضامین تاریخی اساطیری ادبیات غرب قایل شده، به طوری که بدون تحلیل این تلمیحات، درک این اشعار دشوار خواهد بود. آثار ترجمه شده دربارهٔ اشعار الیوت عبارتند از: "اندیشه‌های شعر تی. اس. الیوت"، نوشتهٔ استفن اسپندر، ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری، (۱۳۷۷) که به ساختار شعر می‌پردازد و آن را عنصری اساسی می‌داند و روابط میان عناصر روشنفکرانه، خودآگاه و ناخودآگاه و مسئلهٔ اندیشه در شعر را در کاربرد شعر نقد می‌کند؛ *ویرانه‌های زمان: مقالاتی دربارهٔ سرزمین هرز*، نوشتهٔ نورتروپ فرای و دیگران (۱۳۹۵)، ترجمهٔ هوشنگ رهنما و دیگران به سرپرستی مهدی امیرخانلو. در این اثر نورتروپ فرای، فرانکو مورتی و النور کوک به ابعاد مختلف ساختاری و معنایی *سرزمین سترون* پرداخته‌اند و نمادها و استعاره‌های آن را کاویده‌اند. ترجمه‌های متعددی نیز از *سرزمین سترون* انجام گرفته که به مهم‌ترین آنها اشاره می‌کنیم: *سرزمین بی‌حاصل*، ترجمهٔ حسن شهباز (۱۳۵۷)، *سرزمین هرز*، ترجمهٔ بهمن شعله‌ور (۱۳٦۲)، *دشت سترون و اشعار دیگر*، ترجمهٔ پرویز لشکری (۱۳۵۱). این ترجمه‌ها هر یک نقاط قوت و ضعف بسیار دارد که باید در جستاری مستقل به نقد تحلیلی آنها پرداخت. هیچ یک از ترجمه‌های فارسی *سرزمین سترون* یادداشت‌های مهم و کلیدی الیوت را ترجمه نکرده‌اند و خود نیز تحلیلی بر این منظومه ننوشته‌اند. در مقالهٔ حاضر ما از متن انگلیسی منظومه بهره برده‌ایم و در بسیاری از موارد توضیحات الیوت را مد نظر قرار داده‌ایم. در غرب نیز آثار مهمی دربارهٔ الیوت و *سرزمین سترون* به چاپ رسیده که به اهم آنها اشاره می‌کنیم: آ. والتون لیتز (ویراستار)، *الیوت در زمانهٔ خویش* (۱۹۷۳)، که شامل مقالاتی در تحلیل و نقد *سرزمین سترون* از زوایای روانکاوی، زیست محیطی و نمادین است؛ ماود المان در *بوطیقای عدم شخصیت: تی. اس. الیوت و عزرا پاوند* (۲۰۱۳) به تحلیل تطبیقی دو شاعر پرداخته و تأثیرپذیری شگرف الیوت از پاوند را بررسیده است؛ رکسانا استفانیا برسانو در *سرزمین سترون تی. اس. الیوت به عنوان جایگاه تعاملات بینافرهنگی* (۲۰۱٤) مسایل زیست‌محیطی و ویرانی زمین در اثر تکنولوژی را مطرح و نقد کرده است؛ آلیسون بوث در مقالهٔ "فلیباس فنیقی: درون رستوران اثر الیوت" مندرج در کتاب *قرائت سرزمین سترون از آ خر* (۲۰۱۵) شخصیت اساطیری فلیباس را تحلیل کرده است؛ مایکل بِل و اسکات فریر در *دین و اسطوره در شعر تی. اس. الیوت* (۲۰۱٦) به چشم‌اندازهای اسطوره و اسطوره‌پردازی در اشعار الیوت پرداخته‌اند؛ و اتین

تربلانش، در *شعر تی. اس. الیوت و زمین: نام گل سرخ، نیلوفر* (۲۰۱٦) نیز به مباحث زیست‌محیطی پرداخته و نقد الیوت از ویرانی زمین را مطرح کرده است.

بحث و بررسی

مقالهٔ حاضر بر مبنای نقد اسطوره‌شناختی و اسطوره‌آفرینی نوشته شده است. در نقد اسطوره‌شناختی، کهن‌الگوها شکل و کارکرد آثار ادبی را تعیین می‌کنند و اسطوره‌های فرهنگی و روان‌شناختی معنی یک متن را شکل می‌بخشند. کهن‌الگوها شکل‌های بنیادی ناشناختنی‌اند که در تصاویر، نمادها یا الگوهایی تشخّص می‌یابند که شامل بُنمایه‌هایی مانند جستجو یا صعود آسمانی، انواع شخصیت‌های قابل شناسایی مانند قهرمانان یا جادوگران‌اند، نمادهایی چون سیب، مار، یا تصاویری چون تصلیب که در اثری تجلی یافته‌اند. نقد اسطوره‌شناختی به الگوهای ذهنی و ناخودآگاه جمعی مفاهیمی چون پدر–آسمان–مادرزمین، قهرمان، آب، خورشید و عناصر دیگر می‌پردازد. الگوهایی که در منظومهٔ *سرزمین سترون* در دو گروه اسطوره‌های کهن مانند سیبل، تیرزیاس، هیاسینتوس، فیلومل، و گروه اسطوره‌های مدرن و نوساختهٔ ذهن خلاق شاعر بازتاب یافته‌اند. کهن‌الگوها از طریق اسطوره‌آفرینی در آثار جدید نیز بازتاب می‌یابند. نقد اسطوره‌شناختی مربوط به نظریهٔ ادبی کالبدشناسی نقد نورتروپ فرای[1] است. او شیوهٔ اسطوره‌شناختی تحلیل ادبی را مطرح کرد و منتقد اسطوره‌ای است و به نقش اسطوره در ادبیات و هنر تأکید دارد و به پیوند بین اسطوره و اجتماع اهمیت می‌دهد و می‌کوشد روح زمانه و جامعه را در اسطوره‌ها بکاود (نامور مطلق، ۱۳۹۳: ۱۹–۲۰) نقد اسطوره‌ای فرای به نقد کهن‌الگویی نیز شهرت یافت، چون او کهن‌الگوها را با جهان اساطیری آغاز می‌کند، یعنی جهانِ "روایت‌مدار و مضمون‌دار" که همان ادبیات ناب و انتزاعی است. به نظر فرای (۱۳۷۷: ١٦٤–١٦٥)، " اسطوره به لحاظ روایت عبارت است از تقلید اعمالی که نزدیک به آرزو یا در محدوده‌های به تصور درآمدهٔ آرزو قرار دارد..عرضهٔ عمل اسطوره در بالاترین مرتبهٔ آرزوی انسانی به این معنی نیست که دنیای آن الزاما به‌نحوی عرضه می‌شود که انسان‌ها بتوانند بر آن دست یابند یا آن را قابل دسترسی بدانند. از بین مهم‌ترین مضامین کهن‌الگویی "می‌توان به مضامین پیدایش جهان، اکسیر جاودانگی و مرگ/باززایی اشاره کرد؛ از میان مهم‌ترین صور خیال کهن‌الگویی تصویر طلوع و

1. Northrip Frye (1912-1991)

غروب خورشید و بیابان یا دریای بیکران را می‌توان نام برد و از جملهٔ شخصیت‌های کهن‌الگویی می‌توان شخصیت‌هایی چون پیرمرد دانای اسرار، زن زیبای افسونگر و قهرمان فداکار و منجی را برشمرد" (امیری، س.؛ بزدوده، ال.، ۱۳۹۲: ۳۲).

دیدگاه اسطوره‌آفرینی از زمان چاپ کتاب *ارباب حلقه‌ها*[1] اثر جی. آر. آر. تالکین تا اواسط دههٔ ۱۹۸۰ توجه منتقدان را جلب کرد. آنها به آثار تالکین و دیگر نویسندگان مرتبط با محفل اینکلینگز[2] مانند سی. اس. لوئیس[3] توجه زیادی کردند. تالکین، لوئیس، و اعضای دیگر محفل اینکلینگز از استادان برجستهٔ دانشگاه آکسفورد بودند و آثار خود را بر اساس دیدگاه نظری ویژهٔ خود که آن را اسطوره‌آفرینی نامیدند، پدید آوردند. جلسات این گروه معمولاً با حضور فعال سی. اس. لوئیس برگزار می‌شد. هدف اصلی آنها خلق ادبیات تخیلی و اسطوره‌ای بود. جریان اسطوره‌آفرینی به آفریدن اسطوره و فانتزی روی آورد و تا حدی به موازات جریان سوررئالیسم حرکت می‌کرد. در حقیقت، آنها می‌خواستند آثاری با تأثیرپذیری از کنش ناخودآگاه بیافرینند ولی با این تفاوت که سوررئالیستها از ناخودآگاه فردی، و اسطوره‌آفرینان از ناخودآگاه جمعی بهره می‌گرفتند چون خاستگاه اسطوره ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوهاست.

تالکین و دوستانش در مباحثه‌ای که با لوئیس داشت کوشیدند از اسطوره‌ها دفاع کنند و لوئیس را که باور داشت اسطوره‌ها کاذب‌اند، متقاعد کنند که اسطوره‌ها دربردارندهٔ حقیقت‌اند. تالکین در پی این مباحثات شعر "میتوپوئیا"[4] را سرود و از اسطوره‌آفرینی دفاع کرد (Carpenter, 1978: 43). این شعر پدیده‌ای در تاریخ نظریهٔ ادبی به شمار می‌رود. شعری که در آن شاعر مبانی نظری یک جنبش ادبی را در قالبی ادبی بیان کرده است. تالکین در این شعر عقیدهٔ خود را دربارهٔ اهمیت اسطوره‌آفرینی بیان می‌کند و معتقد است که ما همچون خدایان توانایی آفرینندگی داریم و باید از طریق اسطوره‌آفرینی جهان‌های جدید خلق کنیم. به نظر تالکین اسطوره‌آفرینی فرآوردهٔ تخیّل همراه با آفرینش هنری است. هنر مسئول "سازگاری درونیِ" اثر و کارکردی است که تخیّل را به فرآوردهٔ نهایی آفرینش هنری می‌پیوندد (Tolkien, 2008: 59).

آراء ادبی محفل اینکلینگز در مقایسه با دیدگاه سوررئالیست‌ها به‌عنوان یک

1. The Lord of the Rings
2. Inklings
3. Clive Staples Lewis: منتقد ادبی و استاد ادبیات ایرلندی.
4. Mythopoeia

مکتب ادبی جدید بازتابی جهانی نیافت تا دهۀ ۱۹۷۰ م. که هری اسلوکوئر[1] کتاب میتوپوئسیس[2] *(اسطوره‌سرایی)* را منتشر کرد که باعث رونق این جریان ادبی شد. او مفهوم اسطوره‌آفرینی را گسترش داد، مبانی دینی و عرفانی تالکین را کنار گذاشت و مبانی نظری جدیدی در دفاع از اسطوره‌سرایی مطرح کرد (Slochower, 197: 12) و معتقد بود که موضوع کتاب اسطوره‌ها نیست بلکه "اسطوره آفرینی" است و اسطوره‌آفرینی یعنی بازآفرینی هنریِ داستانهای کهن (Ibid., 14-15). ویلیام داتی[3] نظریۀ اسطوره‌آفرینی اسلوکوئر دربارۀ آثار اسطوره‌آفرین را این گونه بیان می‌کند: "تجدید نظر در معنای گزارش‌های اسطوره‌ای و آفریدنِ نسخه‌های نمادین نوین از روی اسطوره‌ای اصیل باستانی (Doty, 2007: 1). اسلوکوئر سپس بازتاب اسطوره‌سرایی در آثاری چون *کتاب مقدس*، اساطیر یونان و روم، *کمدی الهی* دانته، *دُن کیشوت*، *هملت*، و *فاوست* گوته و *موبی‌دیک* اثر هرمان ملویل را تحلیل کرده است.

اسطوره‌آفرینی در عصر جدید به معنی استفاده از خود اسطوره یا بهره‌گیری از اساطیر کهن نیست، بلکه به معنی خلق اسطوره‌های جدید از زاویۀ دید نویسنده، شاعر یا هنرمند است. به گفتۀ مایکل بِل (۲۰۱٦: ٦٦)، "وقتی تاریخِ تخیلی و حکایت با معنی ازلی و بنیادیِ موجود در یک فرهنگ هماهنگ می‌شود، اصطلاحی که به آسانی می‌توان برای آنها به کار برد، "اسطوره" خواهد بود." از این منظر، تواریخ سنتی که معمولا تخیلی و فاقد مستندات تاریخی‌اند، به نوعی اسطوره به شمار می‌آیند. رنگین *کمانِ دی. اچ لارنس*، *کوه جادو* اثر توماس مان، *اولیس* جویس و *زایش تراژدی* نیچه نمونه‌های فاخر اسطوره‌آفرینی در عصر مدرن‌اند. مفهوم روان‌شناختی اسطوره در مدرنیته اهمیت دارد؛ مفهوم فلسفی اسطوره‌آفرینی‌های مدرن نیز در درک زیبایی‌شناختی مهم است و این دو مکمل یکدیگرند. باید یادآور شد که از تالکین کتاب *ارباب حلقه‌ها*[4] و دو اثر از لوئیس به نام *خواهرزادۀ جادوگر* و ماجراهای نارنیا[5] به فارسی برگردانده شده است[6].

اولین نشانۀ اسطوره‌ای بودن *سرزمین سترون* این است که زمان و مکان در آن به هم ریخته‌اند. زمانِ خطی و تاریخی به زمانِ حلقوی بدل شده و مکان نیز نامشخص

1. Harry Slochower (1900-1991)
2. *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*
3. William Doty

٤. ج. آر. آر. تالکین، *ارباب حلقه‌ها*، ترجمۀ رضا علیزاده، تهران: روزنه، ۱۳۹۷.
٥. لوییس، سی. اس.، *ماجراهای نارنیا*، ترجمۀ احمد اقتداری؛ م. کریم‌زاده، تهران: هرمس، ۱۳۸٤ .
٦. لوئیس، سی. اس. ، *خواهرزاده جادوگر*، ترجمۀ آرش حجازی، تهران: کاروان، ۱۳۷٦.

است. معلوم نیست زمان قرن بیستم است یا قرون پیش از میلاد در کارتاژ یا لندن، یا ساحل رود گنگ، یا شهر امپراطوران روم باستان یا رُم مدرن؟ در سراسر منظومه نوعی نازمانی و نامکانی موج میزند. هرچند با نگاهی تاریخی می‌توان گفت که شاعر ویرانی و برهوت قرن بیستم در غرب را وصف می‌کند، اما زمان و شهر برساختهٔ ذهن خلاق الیوت است. شهرِ شاعرانه و برساختهٔ شاعر، "نه تنها دربردارندهٔ حس غریب فضای قطعه قطعه شده است، بلکه حس منفرد زمان معلق را القا می‌کند که پیوندی با نازمانی ندارد. زمان از هر نوع حس ابدیت عاری است" (Terbanche, 2016: 54). کلا ساختار اثر ساختار روایی اساطیری است. الیوت برای این کار، الگوی نازمانیِ متون سانسکریت را ملاک قرار می‌دهد، الگویی که می‌کوشد اندوه نیست‌انگارانه در غیاب بی‌معنایی و پوچی را طرد و نقد کند و آیندهای بهتر را برای انسان پیش‌گویی نماید.

عنوان منظومه خود از دو واژهٔ کلیدی "سرزمین" و "سترون" تشکیل شده که فضای اساطیری پایان جهان از نوع اوپانیشادی/ هندی را می‌نمایاند. هرچند به جای آن دو واژه، واژه‌های دیگری چون "زمین"، "دشت"، "برهوت"، "هرز"، "ویران"، حتی "آشغال و زباله" را نیز می‌توان به کار برد. عنوان منظومه خودش معرف اسطورهٔ بزرگِ آگاهی‌بخشی شعر است. *سرزمین سترون* دربردارندهٔ مضامینی اساطیری–تاریخی–ادبی است که در ناخودآگاه شاعر شکل گرفت و جریان سیّال ذهن او به این درونمایه‌ها بال و پر داد. الیوت مانند بورخس از دیدگاه جاودانگی به تاریخ می‌نگرد و زبان می‌گشاید. او معتقد است که "از زمان هومر تا امروز نوعی هم‌زمانی وجود دارد و شاعر باید با نظمی هم‌زمان با آنها بسراید. این تجربهٔ تاریخی که عبارت از حس بی‌زمانی در عین گذرا بودن زمان است، همان چیزی است که نویسنده‌ای را سنتی می‌کند و در عین حال، در مورد جایگاه خود در زمان و معاصر بودنش به او آگاهی می‌دهد" (فرای، ۱۳۹۵: ۱۵).

هر یک از پنج بخش *سرزمین سترون* معرّف سفری است که ساکنان آن انجام می‌دهند. این سفر دستاورد معنوی ندارد و بخشی از جریان عادی و جاری اجتماعی است. فقط در بخش‌های چهارم و پنجم – "مرگ در آب" (سفر ملوان فنیقی) و "آنچه تندر گفت" – این سفر گستره‌ای پردامنه‌تر دارد. سه بخش اول منظومه دربارهٔ اموری است که می‌توان آن را واقعیات اجتماعی سرزمینی خشک و بایر نامید، با آنچه مردم می‌بینند و انجام می‌دهند. در بخش پنجم، پوشش‌های اجتماعی کنار زده می‌شود و

بیماری و جوّ کابوس‌وار جامعه عیان می‌شود.

فرانکو مورِتی (۱۳۹۵: ۲۹۷–۲۹۶) معتقد است که در عصری که در آن انطباق ارزش‌ها و واقعیات برای همیشه از دست رفته است، الیوت می‌کوشد شکاف میان معنا و ارزش، و ارزش و جهان را پر کند. او در نقدی که دربارهٔ *اولیس* نوشته، "روش اسطوره‌ای" جیمز جویس را راه حلّی برای نظم دادن و معنا بخشیدن به این جهان آشوب‌زده می‌نامد. به زعم مورِتی، شاعر در *سرزمین سترون* می‌کوشد با پیاده کردن همین طرح و ساختن یک نظام اسطوره‌ای بار دیگر وحدت و تمامیت جهان را به آن بازگرداند، تا خوانندگانش بار دیگر جهان را از آنِ خود بدانند.

سرزمین سترون کلا دربارهٔ موضوعی روشنگر است: "سترونی، تطهیری آیینی است که فهرستی از همهٔ زباله‌های سنگی را عرضه می‌کند و می‌کوشد که آنها را دفع کند. *سرزمین سترون* را می‌توان بیابانی تندرآسا تصور کرد که در آن، ایل و تباری پوشیده و روپوش‌دار به سوی مکاشفه هجوم می‌آورند؛ هم‌چنین به معنی "زمین نازا"، منطقهٔ بمب‌زا، یا زمین خالی است.. یا به معنی اورشلیم یا اسکندریه یا لندن است، یعنی هر مرکز جهانی در حال مرگ و غارت‌زده" (Ellmann, 2013: 93). این منظومه، به قول تری ایگلتون (۲۰۰۶: ۱۴۹)سخت نامتمرکز است و متنی از نوعی دیگر عرضه می‌کند که فقط شامل گفتمان بسته، منسجم و مقتدرِ مجموعهٔ اساطیری است که چهارچوب آن را تشکیل می‌دهد.

اسطورهٔ الیوت زیر سایهٔ اسطوره‌ای بسیار عظیم‌تر و جهانگیرتر رنگ می‌بازد، همان اسطوره‌ای که "جامعهٔ مدنی" را به عنوان محل سکونت خود برگزیده، آنجا که عرصهٔ مصرف و زندگی روزمره است، چنان که "در داستان سایبرپانک[1] جریان انسانی شهر.. درگیر ارزش‌های سطحی هستند و خواننده نمی‌تواند هیچ نوع عمقی ورای این ارزش‌ها درک کند..گرفتاری انسان با ارزش‌های سطحی دنیای امروز شناخت او را از پوچ بودن مرکز هویتی‌اش به تعویق میاندازد" (محسنی، ح.؛ سهیل، ک. ۱۳۹۸: ۷۹–۷۸). کار این اسطورهٔ معاصر، پرکردن شکاف میان تصور و معنا، جهان واقعی و جهان آرمانی، به بهای واپس زدن ارزش‌های ذهنی است، یعنی همان چیزی که راهنمای همهٔ فعالیت‌های فکری است. این اسطوره به تدریج تمام ساحت‌های فکر و عمل را تسخیر می‌کند و در نتیجه، آرزوی پیشگامان جامعهٔ بورژوازی به تدریج دود شده و به هوا می‌رود. اکنون

1. Cyberpunk

اسطوره‌آفرینی‌های الیوت در *سرزمین سترون* را به چهار دستهٔ اسطوره‌های باستانی، تاریخی–ادبی، اسطوره‌های مدرن، و اسطورهٔ آخرالزمانی تقسیم کرده، به تحلیل آنها می‌پردازیم.

الف. اسطوره‌های باستانی: سیبل[1]. اولین شخصیت اساطیری که در پیش‌درآمد منظومه از او یاد شده، سیبل است؛ "آنگاه سیبل! با چشم‌های خود دیدمش در کومیا که در قفسی آویخته بود؛ و هنگامی که بچه‌ها صدایش میزدند: "سیبل، چه می‌خواهی؟"، پاسخ می‌داد: "می‌خواهم بمیرم" (Eliot, 2001: 1). سیبلِ کومیایی در اصل زن پیش‌گو یا پیامبربانویی است که در عصر کفر کیشی میزیست. اما سیبلِ الیوت پیش‌گوی شهر مدرن ولی شخصِ فلک‌زده‌ای است که تنها آرزویش مردن است و نمی‌خواهد نظاره‌گر فجایع، خشک‌سالی، ویرانی و سترونی معنوی جهان معاصر باشد. او کهن‌الگوی پیش‌گویی در عصر حاضر است که در قفسی گرفتار آمده است. از همان بخش اول منظومه، "تدفین مردگان"، مرگ مضمون اصلی است. اصلا عنوان "تدفین مردگان" مستقیما برگرفته از "دعای مراسم تدفین در *کتاب دعای روزانهٔ* کلیسای انگلستان است. الیوت دلبستهٔ فرهنگ کلیسایی آنگلیکان، الهیات و سنت غنی نیایشی آن بود. اشارهٔ اساطیری به سیبل، آن هم در پیش‌درآمد منظومه، جنبهٔ کلیدی دارد. منظومه مستقیما خواننده را به دنیای خیال‌انگیز و وهم‌آلود اسطوره دعوت می‌کند و می‌خواهد که خواننده نیز مانند او جهان را از دریچهٔ اسطوره بنگرد. آشکار است که بنا به رویکرد اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای، سیبل کهن‌الگوی پیش‌گویی است و راوی از زبان او می‌خواهد اوضاع رقت‌بار و فجیع آیندهٔ بشر را تصویر کند و آن را به باد انتقاد گیرد.

تیرزیاس[2]. پیش‌گوی نابینای شهر تِبس که بنا به اسطوره‌ای یونانی، هفت سال به زنی بدل می‌شود و آنگاه دوباره مردانگی‌اش را بازمی‌یابد. در منظومه آمده: "من، تیرزیاس، هرچند کورم، در حال تپیدن بین دو زندگی[3] / پیرمردی با پستان‌های چروکیدهٔ زنانه، می‌تواند ببیند" (Eliot, 2001: ls. 218-219). الیوت در یادداشت‌های *سرزمین سترون* (Ibid., n. 218) گفته که تیرزیاس هرچند فقط یک تماشاچی است و نه یک "شخصیت"،

1. Sibyl
2. Tiresias, Lt. Tiresias, from Gr. Teiresias
۳. در *سرزمین هرز* ترجمهٔ بهمن شعله‌ور آمده: "من، تایریسیاس که اگرچه نابینایم، در حدود حیات میتپم!" ظاهرا مترجم اصلا متوجه اسطورهٔ تیرزیاس و مراحل مرد– زن بودنش نشده است. در حال تپیدن بین دو زندگی یعنی در دورانی که مرد بود و هفت سال به زنی بدل شده بود. رک. (الیوت، ۱۳۶۲: ۱۱).

اما به مثابه مهم‌ترین شخصیت در منظومه است و همهٔ شخصیت‌های دیگر را با هم وحدت می‌بخشد. درست مثل بازرگانِ یک چشم در ملّاح فنیقی ذوب می‌شود. همهٔ زنان یک زن‌اند و همه در دو جنسی بودن تیرزیاس بازتاب می‌یابند. آنچه تیرزیاس می‌بیند، جوهر اصلی شعر است. بنابراین به گمان سراینده، تیرزیاسِ پیش‌گو ناظر تمام بدبختی‌ها و مصائب بشری است که در سراسر منظومه وصف می‌شود. تیرزیاس در اصل فرزند یکی از محبوبان آتنا، پری دریایی شاریکو[1] است و ماجرایش در چند اسطورهٔ مشهور می‌آید. بنا به اسطوره‌ای، وقتی تیرزیاس به مارهای در حال جفت‌گیری ضربه زد و آنها را مجروح کرد، به زن بدل شد. هفت سال بعد برگشت و همان مارها را در حال جفت‌گیری دید و به مرد تبدیل شد. این تجربهٔ دوزیستی باعث کوری‌اش شد. به روایتی، وقتی زئوس و هرا با او مشورت کردند که در آمیزش زن و مرد کدام یک بیش‌تر لذت می‌برد، او پاسخ داد زن، ولی نظر هرا این بود که مرد لذت بیش‌تری می‌برد. از این رو، او را کور کرد. ولی زئوس موهبت پیش‌گویی و عمر دراز به او عطا کرد. تیرزیاس حتی در جهان زیرزمینی نیز قدرت پیش‌گویی‌اش را حفظ کرد و اولیس نیز با او مشورت کرده بود. در بخش دیگر منظومه، تیرزیاس دوباره ظاهر می‌شود: "آنگاه به کارتاژ[2] فراز آمدم / سوزان سوزان سوزان سوزان / خدایا تو مرا برکشیدی / خدایا تو مرا برچیدی / سوزان" (Eliot, 2001: ls. 307-311). درواقع، شاعر جهان قرن بیستمی لندن، رُم و کلانشهر جدید و مدرن را با شهری باستانی در تونس به نام کارتاژ مقایسه می‌کند، شهری که به آتش و خون کشیده می‌شود. دربارهٔ مصراع "سوزان سوزان سوزان" باید یادآور شد که تلمیحی است به متن خطابهٔ آتش بودا، خطابه‌ای که بودا برفراز کوه ایراد کرده بود (Eliot, 2001: 20, n. 308). خطابهٔ آتش در اینجا کنار رودخانه‌ای پرت، وصف‌شده در اسطوره‌های گرال (جام مسیح) انجام می‌گیرد که کلیسایش کنار آب واقع است. به گفتهٔ مَکسول (۲۰۱۶: ۱۰۸)، "سفر در اینجا دوباره بی‌هدف است و امیدی به آن نیست. مراسم ماهی‌گیری به آیین حاصل‌خیزی مربوط است. در نوشته‌های *ماهایانا*، بودا را ماهی‌گیری دانسته‌اند که از اقیانوس ماهی می‌گیرد. ماهی‌ها در نزد آنها ایزدانی مقدس بودند که به طور مفروض انسان‌ها را از سایه‌های مرگ به ساحل حیات هدایت می‌کردند. "خطابهٔ آتش" اشاره به فلسفهٔ ماوراءالطبیعی شرقی است. در اینجا نیایش بودا دربرابر گناه عرضه می‌شود، یعنی آتش‌های شهوت و

1. Charico
2. Carthage

حسادت. این برآمده از "متن *کاما–وگا*[1]، یک متن مهم کیش بودایی اولیه است که اهمیتش برابر خطابهٔ عیسی مسیح در کوهستان است. "

فاعل سخنگو یا راوی اول شخص مفردِ منظومه و گاهی اول شخص جمع از نقابی به نقاب دیگر درمی‌آید. اما به نظر می‌رسد که این راوی همان تیرزیاس است، او هرچند نابیناست، اما می‌بیند هم در قالب یک مرد و هم در قالب یک زن، چون هر دو جنسیت را تجربه کرده بود. تاریخ خود تیرزیاس به تعدادی از وقایع جراحت‌بار برمی‌گردد. جونو[2] او را کور کرد چون او پاسخی ناخوشایند به پرسشی دربارهٔ لذت مرد و زن در هم‌اغوشی داده بود. تیرزیاس شخصیتی تبعیدی است و قادر به ماندن در خانه و صاحب روابط خویشاوندی و زندگی آسوده نیست. او نه فقط بین دو نوع زندگی در نوسان است، بلکه یادآور بسیاری از زخمهای روانی شخصیت‌هایی چون فیلومل، ماشین نویس و لیل[3] در این منظومه است که به آنها اشاره خواهیم کرد. وقتی الیوت می‌گوید آنچه تیرزیاس "می‌بیند"، درحقیقت جوهر اصلی منظومه است (Eliot, 2001: n.208)، درواقع پیشنهاد می‌کند که تیرزیاسِ پیامبر، نوعی زخم روانیِ در حال خانه تکانی را نشان می‌دهد که بسیاری از زخم‌های روانی مختلف قربانیان فردی را دربرمی‌گیرد. تجربهٔ اصلی تیرزیاس شاهد بودن مرگ، خشونت جنسی و فروپاشی در مقیاس وسیع است و همین نظاره‌گری باعث رنج اوست. او خود همواره در معرض رخدادهای زخم روانی بوده است و اکنون نیز درد آن لحظات را از نو تجربه می‌کند. در نتیجه، تیرزیاس نیز همانند سیبل کهن‌الگوی پیش‌گویی است که در سراسر منظومه نقشی کلیدی دارد.

هیاسینتوس[4]. در بخش اول منظومه آمده، "یک سال پیش، تو اول گل سنبل به دستم دادی / آنها دختر سنبل نام نهادندم./ اما چو برگشتیم، دیرگاه از باغ هیاسینتوس / آغوشت پُر، و موهایت خیس / زبانم بند آمده بود، و چشمانم سیاهی رفت، نه زنده بودم، نه مرده.. (Eliot, 2001: ls. 35-40). هیاسینتوس هم به معنی گل سنبل است و هم زن یا پسر جوان و زیبایی که به طور اتفاقی در حال آموختن پرتاب دیسک ، به دست آپولون کشته شد. از خونش گل سنبل جوانه زد. بنا به اسطوره‌ها، گل سنبل به مناسبت

1. Kama-Vega
2. Juno
3. Lil
4. Hyacinthus

عشق آپولون به هیاسینتوس آفریده شده است. پس، در این بند، گل سنبل نماد عشق است و پیش‌کش کردن گل سنبل به "دختر سنبل"، در باغ اساطیری هیاسینتوس اتفاق می‌افتد. اما این که راوی اعتراف می‌کند که در اوج نور، "نه زنده بودم، نه مرده"، حکایت از خنثی بودن دلداده در سرزمینی بی‌حاصل و ویران دارد. معشوق گویی فیلومل است که در بخش دوم منظومه، "بازی شطرنج"، می‌آید. در اینجا اشاره به باغ سنبل بیش‌تر از آن روست که هیاسینتوس خدای باروری است. درحقیقت، "*سرزمین سترون* پیرنگ دارد و داستان تلاش قهرمان را برای بهبود بصیرتِ از دست رفته‌اش بازگو می‌کند، همهٔ خاطرات بعدی قهرمان، دگردیسی‌های صحنه‌ای در باغ سنبل است. باغ سنبل (عشق) و ترانهٔ آریل (غرق شدن) همچون اشکال رستگاری طبیعی به هم مربوطاند. چون عشق نوعی غرق شدن است" (Langbaum, 1973: 112). پس می‌توان گفت که در تحلیل اساطیری، بُنمایهٔ *سرزمین سترون* روایت شکست جنسی به مثابه نشانه‌ای برای شکست معنوی است.

فیلومل. از زمان اُوید در فرهنگ عامه، فیلومل به معنی "عاشق آواز" بوده است. برادر ناتنی‌اش، ترئوس[1]، به او تجاوز و بعد تکه‌تکه‌اش کرد. آنگاه خدایان فیلومل را به پرنده‌ای تبدیل کردند که برابر بلبل است. در منظومه آمده: "دگردیسی فیلومل، توسط پادشاه بربر/که با هتاکی به او تجاوز کرد؛ اما در آنجا بلبل / همهٔ بیابان را با آواز مقدس خود پر کرد / و او هنوز فریاد می‌کشید، و جهان تعقیبش می‌کرد" (Eliot, 2001: ls. 99-10). فیلومل نیز مانند هیاسینتوس قربانی دیگری است، چه در فضای اساطیری، چه در فضای واقعی معاصر. شاعر در اسطوره‌آفرینی‌های خود، مکان و زمان را درهم می‌ریزد و اسطوره را باورپذیر می‌کند. به تعبیری، اسطوره را تاریخی می‌کند، هرچند تاریخ در بستر بی‌زمان خود به اسطوره بدل می‌شود. *سرزمین سترون* به گفتهٔ بادنهاوزن (۲۰۱۵: ۱٤۷)، "آکنده از زخم روانی و خشونتی تکان‌دهنده است. اجساد زخمی و اذهان تکه تکه شده به شکل قربانی‌های تجاوز شده‌ای مانند فیلومل و ماشین‌نویس، کهنه‌سربازان جنگ که نومیدانه مبارزه می‌کنند، و زنان ضعیفی مانند لیل[2]، مادر پنج فرزندی که تحت شرایط خُردکننده‌ای بال بال میزنند، باعث پیری و مرگ او شده‌اند. تیرزیاسِ پیامبر در این رویدادهای هولناک همچون شاهد قدم می‌زند، سعی می‌کند از عهدهٔ آنان برآید و آنها را جمع و جور کند؛ اما ناتوان است و دایم رنج میکشد و از رنج قربانی‌های سرزمینی

1. Tereus
2. Lil

سترون عذاب میکشد."

کوپید[1]. در آغاز بخش دوم منظومه ("بازی شطرنج") کوپید ظاهر می‌شود، ".. تاک‌های پر از انگور / که کوپید طلایی از آن آشکار شد / (دیگری چشمانش را پنهان کرد زیر بال او) (Eliot, 2201: ls.79-81). هرچند کوپید نقشی اساسی در منظومه ایفا نمی‌کند، اما شخصیتی اساطیری و برآمده از اسطوره‌های رومی، لاتینی است. کوپید، خدای عشق و شهوت و جاذبه، پسر مارس و ونوس است. همتای یونانیاش اروس است. کوپید را اغلب با تیر و کمان ، سرچشمهٔ قدرت، نشان می‌دهند. در *سرزمین سترون*، کوپید بلافاصله پس از توصیف زنی نشسته روی صندلی در بازی شطرنج ظاهر می‌شود که در بخش بعدی به او خواهیم پرداخت. کوپید در این منظومه کهن‌الگوی عشق و شهوت است که در بخش‌های مهم منظومه به آن اشاره شده؛ عشقی که باید به آرامش و رستگاری انسان منجر شود، به آلتی پُرجذبه و شهوانی تبدیل شده است

اسطورهٔ جام و مرد به دار آویخته. الیوت نوشته است: "مردِ به دار آویخته تصویری از بستهٔ سنتی ورق پوکراست که به دو طریق با هدفم همخوان است؛ چون او در ذهن من با خدای به دارآویختهٔ جیمز فریزر پیوند دارد و هم به این دلیل که من او را با شخصیت پنهانش در متن، با مریدانِ راهی سرزمین امائوس[2] در بخش چهارم منظومه مربوط می‌دانم. ملّاح فنیقی و بازرگان (سوداگر) بعدا ظاهر می‌شوند؛ من "مردی با سه میله" را که یک عضو مهم ورق پوکر است، با خود فیشر شاه[3] مربوط می دانم" (Eliot, 2001: 16, n. 46). اسطورهٔ فیشر شاه مربوط به پرسیوال، قهرمان و سلحشور *رُمانس آرتور* است. ماجرای بزرگ پرسیوال بازدید از قصر فیشر شاه مجروح است، که در آنجا جام اسرارآمیزی را دید و نتوانست سوالی بپرسد که می‌توانست فیشر شاه را درمان کند. پس از آن، پرسیوال به جست و جوی جام برخاست. اما فیشر شاه شهریار بیماری است که مانند سرزمین سترون نماد روح بیمار و انزوای حیات مادی است. فیشر شاه برگرفته از اسطوره‌های باروری و حاکی از آن است که سرزمینش نفرین شده و ویران و برهوت رها شده است. الیوت با پیوند دادن این اسطوره با افسانهٔ جام یعنی داستان مسیحی جام حاوی خون مسیح "که به دست جوزف آریماتیایی[4]

1. Cupidon
2. Emaus
3. Fisher King
4. Joseph of Arimathea

به گلاستنبری انگلستان آورده شد، مفهوم سفر در پهنهٔ روشن‌گری و نوشدگی را که نشانه‌اش جستوجوی شوالیه در راه این اثر مقدس است، به عنوان مرکزیت معنا و ساختار منظومه مشخص کرده است. دست یافتن به جام مقدس سرزمین را نجات خواهد داد و مردم از نفرینشدگی که متحمل آن شده‌اند، نجات خواهند یافت. پس مفهوم و بُنمایهٔ سفر و جستوجوگری در راه درک دینی حیات بشری، با احتمال بازده رهایی‌بخش، در قلب سرزمین است، هم در محتوا و هم در فنون شعری، و هم در شیوه‌هایی که آنها تحول می‌یابند. به همین دلیل، منظومه علاوه بر عناصر و شخصیت‌های پیچیده‌اش، عمیقا شعری مذهبی است"(Spurr, 2015 :56).

جسی وستون در کتابش، از *آیین تا رمانس*، روش‌های انسان‌شناسی تطبیقی را به کار برد، تا روایات گوناگون اسطورهٔ جام را تفسیر کند. نویسنده این نظر را مطرح می‌کند که اسطوره‌های جام، روایات مسیحی شدهٔ آیین‌ها و عقاید کفرکیشی‌اند. جست وجوی این جام ارزشمند موضوع داستانها و اشعار متعددی در قرون وسطی بوده است. این اسطوره بر اعتقاد بنیادی به خدایی متمرکز است که قربانی کردنش به منظور احیای حاصل‌خیزی سرزمینی است که او بر آن حکم می‌راند. بدین گونه، فیشر شاه در جست و جوی جام با شوالیه پیوند می‌یابد، اما در عین حال، به خدایان ودایی باران، مخصوصا ایندرا و با خدای یونانی آدونیس مربوط است (Stefania Birsanu, 2014: 78). اشاره به چنین خدایانی در سراسر منظومهٔ *سرزمین سترون* محسوس است، یعنی هماهنگی‌های اصلی مبتنی بر اعمال خطیر برای خدایانِ مربوط به شعایر متعدد که قربانی کردنشان به معنای احیای دنیای جدیدی است که به دنبال فاجعهٔ خشک‌سالی معنوی جانشان را از دست می‌دهند. اهمیت و تأثیرگذاری این اسطوره را در اینجا می‌توان دید که دو بخش از پنج بخش کل *سرزمین سترون* عناوینی دارند که مستقیما به کیش‌های گیاهی و رویش مربوط‌اند: یعنی "دفن مرده" و "مرگ در آب". خدایان باستانی به انحاء مختلف در همهٔ بخش‌های منظومه ظاهر می‌شوند. در نتیجه، انسان باید بین خیر و شر یکی را برگزیند. نمادهای آب و خشک‌سالی، تلمیحات و تصویرگریِ غالب شهری برای جهان شاعرانه حیاتی‌اند. اسطورهٔ شاعرانه را می‌توان اینگونه تعریف کرد: دگردیسی کاملی که شعر دربارهٔ جهان واقعی انجام می‌دهد. در اینجا پس‌زمینهٔ اسطوره‌های جام و اسطوره‌های باروری به گونه‌ای با روایات و سنت مسیحی درهم می‌آمیزند.

از کتاب دوازده جلدی *شاخهٔ زرین* جیمز فریزر، آنچه به‌خصوص توجه الیوت را

جلب کرده بود، ارجاعاتی بود به آیین‌های باستانی مربوط به پادشاهی پیر که قربانی و مرگش، حاصل‌خیزیِ از دست‌رفتهٔ زمین را احیا می‌کرد. وقتی الیوت می‌گوید که برای طرح *سرزمین سترون* از کتاب فریزر الهام گرفته، احتمالا روش تطبیقی و فنّ گردآوری چشم‌اندازهای متعددی در همین موضوع را در نظر داشته است. از سوی دیگر، فیشر شاه در اسطورهٔ جام به واسطهٔ قطع عضو جنسی یا بیماری، رجولیت‌اش را از دست داد، سرزمینش سترون و بایر شد و قدرت تکثیرش معلق ماند. فیشر شاه "با از دست دادن رجولیت‌اش باعث بروز آفت در سرزمینش شد. الیوت فیشر شاه را با تصویر "مردی با سه میله" در بستهٔ ورق پوکر پیوند می‌دهد و می‌خواهد اشاره کند که هر دو نتوانسته‌اند زمین سترون را بارور کنند" (Ellmann, 2013: 105).

ب. اسطوره‌های تاریخی- ادبی: کارتاژ. شهری تاریخی و باستانی در فنیقیه (تونس) که فنیقی‌های صور آن را در ۸۱٤ پ. م. تاسیس کردند و رومی‌ها در ۱٤٦ پ. م. آن را به آتش کشیدند و نابود کردند. معنی فنیقیِ کارتاژ، "شهر جدید" است. در *اعترافات* آگوستین قدیس نیز آمده "آنگاه که به کارتاژ فراز آمدم، جایی که دیگ‌جوشِ عشق‌های نامقدس در گوش‌هایم آواز می‌خواند" (Eliot, 2001: 20, n. 307)، که اشاره به فساد و فجایع این شهر است. کارتاژ در این منظومه نماد شهرهای مدرن است که "عشق‌های نامقدس" در آنها در جوشش است. در رویکرد اسطوره‌شناختی، کارتاژ می‌تواند کهن‌الگوی شهر کهن باشد، همانند بابل یا شهرهای مدرن، شهری که باید درواقع اتوپیا[1] (آرمان‌شهر) و جایگاه عشق حقیقی و معنویت باشد، به دیستوپیا[2] (دُژشهر یا ویران‌شهر) بدل شده است. کارتاژ در اینجا دیگر نه یک شهر مقدس، بلکه کهن‌الگوی شهر در یک جامعهٔ مدنی است. کارتاژِ الیوت خود شهری اسطوره‌ای افریدهٔ ذهن اسطوره‌آفرین شاعر است.

فلیباس فنیقی[3]. این شخصیت در بخش چهارم منظومه، "مرگ در آب"، ظاهر می‌شود: "فلیباس فنیقی، دو هفته مرده / صدای مرغان دریایی را فراموش کرد، و موج مردهٔ عمق دریا را / و سود و زیان را / ..فلیباس را درنظر گیر، که زمانی چون تو زیبا و بلندبالا بود" (Ibid., ls. 312-314; 321). این بخش کوتاه‌ترین بخش منظومه است، چون عزرا پاوند در ویراست آن، همه را به‌جز بند مربوط به فلیباس فنیقی حذف کرده

1. Utopia
2. Dis̊topia
3. Phlebas the Phoenician

بود. نام غیرعادی فلیباس و زادگاه عتیق او، سرزمین باستانی فنیقیه شامل سرزمین ساحلی بخش‌هایی از لبنان، سوریه و فلسطین است. این سرزمین کاملا جدا از جغرافیای معاصر *سرزمین سترون* است. فلیباس "از نظر تاریخی و جغرافیایی از همسایگی‌های لندن پس از جنگ توصیف شده در منظومه و از شخصیت‌هایی چون منشی و ماشین نویس دور رانده شده است. قومیت ملوان غریق نشان دهندهٔ آیین حاصل‌خیزی آثار فریزر است؛ او می‌تواند روایتی از آدونیس فنیقی باشد، جوان زیبایی که آفرودیت به او دل باخته بود اما سرانجام گراز وحشی زخمی‌اش کرد" (Booth, 2015: 190). البته بنا به اساطیر، پس از مرگ آدونیس مردم با انداختن تمثالی از او در آب سوگواری می‌کردند و رستاخیز او را به عنوان وعدهٔ حاصل‌خیزی جشن می‌گرفتند. مرگ در آب در این بخش از منظومه به منزلهٔ شرکت در چنین چرخه‌ای است. فلیباس فنیقی می‌میرد اما بازخواهد گشت. باران بهاری خواهد بارید و حیات بازخواهد گشت. بخش "مرگ در آب" با اولین بخش منظومه یعنی "تدفین مرده" سازگار است و دربارهٔ جسد فردی است که معرّف پدیدهٔ بزرگ‌تری است، یعنی فلیباس، تاجری دریانورد از ملتی عتیق که خود معرّف قلب تجاری مردهٔ "شهر ناراست" است و از دور و تسلسل روزانهٔ سود و زیان رها شده است. این اسطوره بیانگرِ "امیدی است که مدت‌هاست به آن دل بسته‌ایم، یعنی رستاخیز و رسیدن به حیاتی نو به معنی اصلی منظومه مربوط است، رستاخیزی که شخصی و همگانی به دست می‌آید. اسطورهٔ مردِ در حال غرق شدن، همهٔ وجودش را می‌بیند که پیش چشمش می‌گذرد، اما مهم‌ترین بازتاب آن یادآوری راوی است که فلیباس که پشت چرخهٔ بی‌پایان کشتی تجاری مانده، اکنون با ابدیّتِ سکونی آرام‌بخش و گرداب بی‌رحم اعماق روبه‌روست" (McNelly Kearns, 1987: 63-64). فلیباس بخش مکمل شعر است، چون در بخش اول در توضیح بستهٔ ورق‌های بازی، او به شکل ملوان غریق فنیقی معرفی شده بود: "آیا ورق تو، ملوان غریق فنیقی بود؟ / بنگر! به آن مرواریدهایی که چشمانش بودند!" (Eliot, 2001: ls. 47-48). در بخش چهارم منظومه، پس از مرگ فلیباس، آگاهی ادامه دارد. ما به پیکر مرده برمی‌خوریم و به حیات پس از آن. از سویی، نام فلیباس می‌تواند مشتق از صفت لاتینی flebilis به معنی "سوگناک، گریه‌آور" باشد. غرق شدن فلیباس تجربه‌ای روان‌شناختی است، به عنوان مرگ روانی که از آن طریق قهرمان از نو زاده شود و هویتی پیدا کند که می‌تواند به جست‌وجو و اعمال قهرمانی‌اش ادامه دهد.

تریستان و ایزوت. در بخش اول منظومه، به داستان عاشقانهٔ تریستان و ایزوت اشاره می‌شود: "باد فرح‌بخش / می‌وزد به سوی وطن / دخترک ایرلندی‌ام / کجایی تو؟" (Eliot, 2001: ls. 31-34)، که اشاره به آن بخش از اُپرای *تریستان و ایزوت* اثر واگنر است، که ملوانی برای معشوقه‌اش که در ایرلند است آواز می‌خواند. ایزوت با کشتی به ایرلند می‌رود و سیّاحی این شعر را می‌خواند. در مصراع ٤٠ آمده: "ویران و خالی است دریا". این عبارت در پاسخ به تریستان است که واپسین لحظه‌های زندگی‌اش را می‌گذراند و از پاسدار دریا می‌پرسد: آیا در افق کسی را می‌بینی؟ پاسخ می‌دهد که: دریا خالی و خلوت است. این قطعه بیانگر نومیدی راوی است که دیگر از وصل عشق در دنیای توفان‌زدهٔ معاصر خبری نیست. تریستان الگوی مطلق نومیدی و ویرانی و غرق‌شدگی است.

پ. اسطوره‌های مدرن: اسطوره‌های مدرن، اعم از مکان‌ها و شخصیت‌های اساطیری، بی‌تردید برساختهٔ ذهن آفرینندهٔ شاعرند. مکان اساطیریِ اصلی همان عنوان منظومه است: سرزمین/ زمینِ سترون/ بی‌حاصل/ خشک و بایر و هرز. در بخش دیگر با عنوان شهرِ ناراست[1]، یا شهر مجازی و غیر واقعی معرفی شده است، با "صخره‌های سرخ" و پر از "زباله‌دان سنگی"؛ از تِرو[2] با تعبیر "شهر ناراست" یاد می‌شود که خود تلمیحی است به ترئوس، که به خواهر ناتنی‌اش فیلومِلا تجاوز می‌کند. شخصیت‌های مدرن عبارتند از: مادام سوسوس‌تریسِ پیش‌گو، بلادونا بانوی صخره‌ها، زنِ نشسته روی صندلی در بازی شطرنج، پسرِ انسان و شخصیت‌های تصویری روی ورق‌های پوکر. این منظومه هرچند قهرمان خاصی ندارد و اسطورهٔ قهرمان در شخصیت‌های متعددی تجلی یافته است، اما "قهرمان *سرزمین سترون* بعد از بخش چهارم، از کهن‌الگوهای کفرکیشی برآمده است؛ ارجاعات در اینجا به مسیحیت و هندوئیسم اخلاقی والای *اوپانیشادها* است. باغ سنبل به باغ جتسمانی[3] تبدیل می‌شود: پس از مشعل سرخ در چهره‌های عرق کرده / بعد از سکوت یخ‌زده در باغ‌ها" (Langbaum, 1973: 116).

در بخش اول منظومه، در وصف سرزمین سنگی چنین آمده: "چیستند ریشه‌هایی که چنگ می‌افکنند؟ چه شاخه‌هایی می‌رویند / در این زباله‌دان سنگی؟ پسرِ انسان! / نه توانی گفتن / نه تو را گمانه‌ای، چه تو فقط می‌دانی / توده‌ای تصاویر شکسته را /

1. Unreal City
2. Tereu
۳. سربازان رومی عیسی مسیح را در جایی به نام باغ جتسمانی دستگیر کردند و به مقر فرماندهی بردند.

آنجا که خورشید می‌تپد / و درخت مرده نه پناهی می‌دهد / نه سوسک تسکینی / و سنگ خشک، نه صدای آبی (Eliot, 2001: ls. 19-24). این زمینه‌سازی برای توصیف "سرزمینی سترون" است که در بخش پنجم، بخش پایانی منظومه، با عنوان "آنچه تندر گفت"، کاملا به مکان اساطیری "سنگستان" بدل می‌شود: "نیست آبی اینجا جز صخره‌زار / صخره‌زار بی‌آب و جادهٔ شنی" (ls. 331-332)؛ یا "در این سنگستان اما کسی را یاری ایستادن یا اندیشیدن نیست" (l. 336). استعارهٔ زمین خشک و بی‌حاصل درواقع اعتراضی به مضمون تخریب طبیعت و بحران زیست‌محیطی است.

النور کوک (۱۳۹۵: ۲۰) سه نقشه در اطلس *سرزمین سترون* طراحی کرده است؛ نقشهٔ یک شهر، یک امپراطوری، و یک جهان.. به عقیدهٔ او، برای الیوت امپراطوری معظم بریتانیا، که خورشید هرگز در آن غروب نمی‌کرد، بدلی از امپراطوری روم بود و لندن، رُم ثانی. روم مدرن یعنی ایتالیا در حول و حوش سال‌های تکوین *سرزمین سترون* درگیر جنگی بزرگ شده بود، که شبیه جنگ رومیان باستان با کارتاژ بود. اگرچه از این جنگ پیروز بیرون آمد و حریف اقتصادی‌اش را مانند کارتاژ به خاک سیاه نشاند، خود نیز در سراشیب رکود و زوال افتاد. الیوت در میانهٔ به تصویر کشیدن زوال شهر مدرن، به نوستالژی زمان کودکی‌اش اشاره می‌کند: "وقتی بچه بودیم، در آرکدوک[1]، خانهٔ پسرعمویم، می‌ماندیم / او مرا با سورتمه بیرون می‌برد.. / و سرازیر می‌شدیم. / در کوهستان‌ها آنجا آدم احساس آزادی می‌کند" (ls. 13-14; 16-17).

مادام سوسوس‌تریس، پیش‌گوی مشهوری است که به عنوان "خردمندترین زن اروپا" شناخته می‌شود و دسته‌ای ورق پوکر در دست دارد و با این ورق‌ها طالع‌بینی می‌کند: "آیا ورق تو ملاح غریق فنیقی است یا بلادونا بانوی صخره‌ها، یا سوداگر یک چشم است/ نمی‌یابم مرد به دار آویخته را / از مرگ در آب بترس" (ls. ٥٤-٥٥). به هر حال، مادام سوسوس‌تریس با استفاده از ورق پوکر، شخصیت‌ها و سرنوشت آنان را پیش‌گویی می‌کند و بسیار شبیه زنی ثروتمند است که در بخش دوم منظومه ظاهر می‌شود و نام ندارد. آیا خود اوست که بر صندلی همچون تخت سلطنت نشسته است، درخشان روی سنگ مرمر، بر پایه‌هایی "مزین به تاک‌های پرمیوه" با جواهرات و کیف‌های اطلسی؟ آنگاه زندگی‌های خیانت‌بار و پست شهر مدرن وصف می‌شود. مادام سوسوس‌تریس پیش‌گوی مدرن، بدلی از تیرزیاس، کهن‌الگوی پیش‌گویی ولی جلوهٔ

1. Archduke's

زنانهٔ اوست.

ج. اسطورهٔ آخرالزمانی: شاعر در بخش پنجم، بخش پایانی منظومه با عنوان "آنچه تندر گفت"، با استفاده از یک اسطورهٔ هندی، فضای آخرالزمانی و فرشگردی را به تصویر کشیده است: "پس از سکوت یخزده در باغ‌ها / پس از عذاب در سنگستان‌ها / فریاد و دادخواهی" (ls. 323-325) ؛ "اکنون مرده است آن که زنده است" (l. 328). همهٔ زندگان جان می‌سپارند و فضای رستاخیزی آماده می‌شود: "نیست آبی اینجا جز صخره‌زار / صخره‌زار بی‌آب و شنزار" (ls. 331-332) ؛ در این سنگستان اما کسی را یارای ایستادن یا اندیشیدن نیست (ls. 335-336)، گویی پاها در شن فرو رفته‌اند.

چنان که می‌بینیم، در قطعهٔ پایانی منظومه اسطورهٔ هندی پایان جهان عرض اندام می‌کند: "رود گنگ فرو رفته و برگ‌های شَل / در انتظار باران بودند، در حالی که ابرهای سیاه / در دوردست‌ها گرد آمده‌اند، بر فراز {کوه} هیماوَنت[1]" (ls. 335-336). و ناگهان تندر به سخن درآمد: "دا / داتا / دا / دایادوام[2].." قایق پاسخ داد: " دامیاتا"[3] . برج لندن فرو می‌ریزد، بر ویرانه‌هایم قایقرانی کردم. عبارت Datta, dayadvham, damyata (ببخش، هم‌دردی کن، نظارت کن) برگرفته از اسطورهٔ تندر در *اوپانیشاد* است.

در فضای اسطوره‌ای آخرالزمانی منظومه، فقط صدای تندرِ خشک و سترون و بی‌باران به گوش می‌رسد. در اورشلیم، آتن، اسکندریه، وین، لندن، یعنی در شهرهای فاسد و "ناراست"، برجها سقوط می‌کنند. آدمیان، خدایان و دیوان که تحت تأثیر دورهٔ طولانی خشک‌سالی و سترونی بودند، بر آن شدند که از پرجاپَتی[4]، خدای آسمان و خدای تندر، کمک بخواهند. پرجاپتی متوجه شد "که خدایان شیفتهٔ لذایذ زمینی شدند، آدمیان اسیر سرشت خودخواهانهٔ خود گردیدند، و دیوان جنایتکار و بی‌رحم شدند. پرجاپتی برای کمک به آنان راه حلی اسرارآمیز پیش‌نهاد کرد. او سه بار به واسطهٔ تندر، کلمهٔ *دا* را بر زبان آورد و سه گروه خدایان– آدمیان –دیوان این صوت را به سه شیوهٔ مختلف بر زبان آوردند: *داتا* (ببخش)، *دایادوام* (هم‌دردی کن) و *دامیاتا* (نظارت کن). این اسطوره به طور کلی به انسانیت اشاره دارد. هر شخصی بخش‌هایی از خدا و دیو در وجودش دارد. در نتیجه، شخص تحت تأثیر سه آفتِ این اسطوره است: شهوت، جنایت

1. Himavant
2. Da, Datta, Da, Dayadhvam
3. Damyata
4. Prajāpati

و غرور. دستورات تندر درواقع برای شفای بیماری‌های مذکور است تا انسان به پایگاه هماهنگی و آرامش درونی برسد" (Stefania Birsanu, 2014: 217-218). بنا به اسطورهٔ هندی، *داتا* (ببخش) قربانی خویشتن و قدم اول در راه برائت از همهٔ تعلقات دنیوی است، و آموزهای بودایی است؛ *دیادوام* (همدردی کن) به فنای خویشتن و پیوستن به خلق اشاره دارد؛ *دامیاتا* (نظارت کن) را می‌توان آموخت و آن را در همهٔ جنبه‌های زندگی به کار بست تا حیات را به "دریایی" آرام بدل کرد.

تندر در اینجا حضوری پررنگ دارد. در اصل، پرجاپتی، خدای تندر در اساطیر هندی است که به سخن درمی‌آید. "این پیوند بین صدای طبیعی و بی معنا ادامه می‌یابد همین که هر صدای *دا* به عنوان یک فرمان تفسیر می‌شود. فرمان تندر: *داتا* یا *دامیاتا* صدای رعد را به ذهن متبادر می‌کند. آنچه در طبیعت اتفاق می‌افتد، بلافاصله در جهانِ رودِ انسانی منعکس می‌شود. به طور خلاصه، عناصر و وقایع زمینی مفهومی معنوی و فرهنگی دارند. بنابراین، ظهور الگوی دایرهای در شعر، بازگشت به مرکزی را نشان می‌دهد که می‌تواند مفهوم معنوی و خردآیینِ وجود زمین را رقم زند" (Terblanche, 2016: 71). الیوت در اسطورهٔ پرجاپتی، که در بخش پایانی منظومه وصف می‌شود، قطعات را با الگویی مرتب می‌کند که شامل صدا / هجای *دا* است و به دنبال آن فضای خالی می‌آید، تأویل سانسکریتی که سه بار تکرار می‌شود، به گونه‌ای مؤید حضور فرهنگ و ترکیب آن با حضور واقعی طبیعت است. درواقع، عبارت سانسکریت، الگویی ماندالایی یا دایرهای است که در سراسر منظومه نقش مهمی دارد و نماد نظم و تمامیت است. این کهن‌الگوی ماندالایی به ساختار زمین نیز اشاره دارد. الیوت مفهوم "سه انکار" را مشخص می‌کند و در اواخر منظومه آنها را با سه فرمان تندر می‌آمیزد تا سنت‌های معنوی شرقی و غربی را ترسیم نماید. اما نومید است؛ درعوض، در جهانی دورتر و فراتر از رود مقدس گنگ و کوه مقدس هیماونت در هیمالیا را می‌بیند. این انتقال به جهانی دیگر به سه فرمان "تندر" منجر می‌شود و نشانه‌اش عنوان بخشی از منظومه است که ندایی صریح از مشرق‌زمین به شمار می‌آید. در فرمان *داتا*، ساکنان سرزمین سترون صرفا اشاره به شهوت است، فرمان *دایادوام* (همدردی کن) پاسخی است که به شکست همدردی در انزوای زندان‌وارهٔ هر فرد اشاره دارد و نشان دهندهٔ غرور و خودخواهی است. و سرانجام *دامیاتا* (نظارت کن) نومیدی تأسفبار اصحاب سلطه را فاش می‌سازد چنان که در تصویرپردازی قایق‌سواری آمده، عملی که الیوت از دوران جوانی شیفتهٔ

آن بوده است.

آشنایی الیوت با اساطیر و فلسفهٔ هند به سال‌های تحصیل او در دانشگاه هاروارد برمی‌گردد. او در آنجا دو سال زبان سانسکریت و یک سال فلسفهٔ ماوراءالطبیعی پانتاجالی[1] را مطالعه کرد و آموزه‌های *بَگوَدگیتا*[2] را که تأثیری آشکار بر *سرزمین سترون* گذاشت، بزرگ‌ترین منظومهٔ فلسفی در کنار *کمدی الهی* می‌دانست. او شخصیت‌های مهم *اوپانیشادها* مانند ایندرا و پرجاپتی را در کنار شخصیت‌های برتر مسیحی مانند مسیح و آگوستین قدیس قرار داد.

واژهٔ پایانی و کلیدی منظومه *شانتی*[3] است که سه بار تکرار می‌شود. الیوت در یادداشت‌هایش می‌گوید که *شانتی* واژهای سانسکریت به معنی "صلح و آرامشی که فهم می‌شود" است (Eliot, 2001: 26, n.433). تکرار این واژه پایان‌های معهود در یکی از *اوپانیشادها* است که معنی تقریبی‌اش "آرامش یا صلحی که به فهم می‌رسد" است. در آیین‌های مذهبی هندوها، *شانتی* در پایان یک نیایش بر زبان رانده می‌شود و یکی از معانی آن "غیبت شهوات" یا "آرامش و راحت بودن" است. درواقع، شاعر آرزومند تولد جهانی نو در پس یک فرآیند آخرالزمانی مطابق چرخه‌های حیات هندویی است که به ادوار کیهانی معتقدند و می‌گویند که پس از فروپاشی و زوال جهان در پایان یک دوره، در دورهٔ بعدی، جهانی نو شکل خواهد گرفت. این بازگشتی رشدیافته به سرشتی است که یونگ آن را کهن‌الگوی کودکِ خردمند می‌نامد، و نه صرفا کودک ساده که هنوز باید به درد تفکیک و تمایز دچار شود. گویی پیش‌روترین دانش و احساسات سالم و بدوی ما از نو با هم می‌آمیزند. این همان چیزی است که قطعا بازگشت به مجموعهٔ اجتماعی–دینی–هنری را به الیوت یادآور می‌شود که جامعهٔ مدرن را از نابودی زمین دور می‌کند. چنان که صراحتا می‌گوید: حتی ابتدایی‌ترین احساسات باید بخشی از میراث ما باشد.

نتیجه‌گیری

برآیند این پژوهش که بر مبنای نظری نقد اسطوره‌شناختی و اسطوره‌آفرینی انجام شده، نشان می‌دهد که درونمایه‌های اساطیری *سرزمین سترون* الیوت را به چهار دسته می‌توان تقسیم کرد: اسطوره‌های باستانی یونانی–رومی–بریتانیایی، اسطوره‌های

1. Pantajali
2. Bhagvadgita
3. Shantih

تاریخی–ادبی، اسطوره‌های مدرن، و اسطورهٔ آخرالزمانی در یک چرخهٔ کیهانی تکوین عالم. هیچ یک از این اسطوره‌ها از یکدیگر تفکیک شده نیستند. شاعر با استفاده از ژانر اسطوره‌آفرینی توانسته اسطوره‌های باستانی، تاریخی و ادبی را با فضاسازی‌های اساطیری مدرن بیامیزد و شاهکاری ماندگار خلق کند که در عین مدرن بودن، از فضاهای باستانی عبور کرده و آنها را معاصر کرده است. سمبولیسم شگرف حاکم بر منظومه از مرزهای نمادپردازانه عبور کرده و نمادها را به اساطیر بدل نموده است. چون شاعر دریافته است که اسطوره چیزی جز تجلی نماد و بیان سمبلیک در قالبی کهن‌الگویی نیست. طبیعت‌گراییِ حاکم بر سراسر منظومه نشان می‌دهد که شاعر درصدد نقد اجتماعی و روان‌شناختی قواعد مسلط بر جامعهٔ آغاز قرن بیستم بوده است. او با پیش کشیدن و درهم آمیختن کهن‌الگوهای باستانی و مدرن، هم تاریخ و هم بافت اجتماعی مدرن را به نقد کشیده است.

اسطوره‌های باستانی درحقیقت کهن‌الگوهای جوامع باستانی‌اند که در *سرزمین سترون* به شکلی مدرن مطرح شده‌اند. سیبلِ کومیایی، پیش‌گوی عصر کفرکیشی که زمانی در آن روزگار مرجع بود، در این منظومه به زن بدبخت فلک‌زده‌ای تبدیل می‌شود که تنها آرزویش مردن است، چون فساد و خشک‌سالی طبیعت را برنمی‌تابد. تیرزیاس پیش‌گوی دیگر و نابینا کهن‌الگویی تمام عیار و شخصیت کلیدی منظومه است که در دو قالب زن و مرد، سرنوشت‌ها را می‌خواند و هم عقوبت می‌بیند و هم پاداش. عقوبتش کوری و پاداشش قدرت پیش‌گویی و عمر زیاد است. هیاسینتوس، اسطورهٔ دیگر یونانی، جوان زیبایی که به دست آپولون کشته شد و از خونش گیاهی جوانه زد، کهن‌الگوی عشق و قربانی شدن و دگردیسی معشوق و نماد اسطورهٔ گیاهی است. هیاسینتوس گویی قهرمانی هتک حرمت شده است که در باغ سنبل در جست و جوی شخصیت از دست رفتهٔ خویش است. از سوی دیگر، فیلومل نیز کهن‌الگوی دیگر عشق و قربانی شدن است که به وضع فجیعی به او هتاکی می‌شود. شاعر با اسطوره‌آفرینی خود از هیاسینتوس و فیلومل، به فضای معاصر اشاره دارد و آنها را در کوچه باغ‌های لندن، رُم و کلان‌شهرهای مدرن دیگر به گردش درمی‌آورد. کوپید خدای عشق و شهوت نیز حضور دارد که تجسم آسمانی و زمینی عشق است.

از اسطوره‌های تاریخی ادبی، کارتاژ ویژگی برجسته‌ای دارد. هرچند کارتاژ شهری باستانی و تاریخی است، اما وصف آن در این منظومه به کهن‌الگوی دُژشهری، نابودی

و مکان عشق‌های پلید و نامقدس، همچون شهر بابل در بین النهرین اشاره دارد. زمین، غفلت از آن، و فجایع زیست‌محیطی در دنیای معاصر به کارتاژی دیگر تبدیل شده است. فلیباس فنیقی یکباره از میان شخصیت‌های قرن بیستمی و از فضای جغرافیایی لندن سر بر می‌آورد و هرچند از خاستگاه تاریخی–جغرافیایی دیگری است، اما غرق شدنش در آب روایتی مدرن از اسطورهٔ آدونیس فنیقی است. غرق شدن او نماد مرگ روانی یا غیرجسمانی است که قهرمان به واسطهٔ آن دوباره متولد می‌شود و کهن‌الگوی باززایی است. سراسر منظومه سرشار از ارجاعات و تلمیحات به اسطوره‌های ادبی است. از *کمدی الهی* دانته گرفته تا *بهشت گمشدهٔ* میلتون، *گل‌های شر* بودلر و.. همه جایگاه مهمی در *سرزمین سترون* دارند. تلمیحات عادی نیستند، بلکه اشاراتی کهن‌الگویی و برداشت‌هایی تازه‌اند. ازجمله، اشاره به اپرای *تریستان و ایزوت* اثر واگنر، که مضمونی عاشقانه و درعین حال تراژیک است: "ویران و خالی است دریا". این تلمیح در اصل وصف سرزمینی بی‌حاصل و ناامید کننده است.

بازتاب اسطوره‌های مدرن نیز در سراسر منظومه مشهود است. شاعر این همه مضامین اساطیر باستانی را آورده تا آنها را به اسطوره‌های قرن بیستمی تبدیل کند. "سرزمین سترون" یا "سنگستان" خود مکانی اسطوره‌ای آفریدهٔ شاعر است که در دو جا با عنوان فرعی "شهر ناراست" از آن یاد می‌کند. مادام سوسوس‌تریس کهن‌الگوی پیش‌گوی باستانی مانند سیبل و تیرزیاس است. زن نشسته روی صندلی در بازی شطرنج با شخصیت‌پردازی‌هایش بر اساس تصاویر روی ورق‌های پوکر، خود تأثیر اسطوره‌ای مدرن است. "مرد به دار آویخته" در اینجا دیگر پسر انسان یا مسیح نیست، بلکه فیشر شاه یا پرسیوال مدرنی است که در پی تحقق معنویت در عصر جدید است.

سرانجام، اسطورهٔ آخرالزمانی در اصل احیای یک اسطورهٔ باستانی هندی است که در پایان جهان در یک چرخهٔ کیهانی، زمین، کوه‌ها و رودها درهم می‌شکنند و برج‌ها سرنگون می‌شوند، همهٔ زندگان می‌میرند و جهان به شوره‌زار و صخره‌زاری بدل می‌شود که مناسب کهن‌الگوی جهانی سترون و نازاست. اما بنا به اسطورهٔ هندی، جهانی نو از دل ویرانی سربرمی‌آورد و باران عظیمی فرو می‌بارد. پایان منظومه، برعکس همهٔ بخش‌های دیگرش، امیدبخش است و با واژهٔ مقدس *شانتی* به کهن‌الگوی نجات و نجات‌بخشی اشاره دارد.

Mythological Themes in T. S. *Eliot's The Waste Land*

Forough Owlad[1].

Abstract

Introduction: *In his notes on The Waste Land, Eliot referred to his using of the myths in his poem as a whole and confessed that he was deeply impressed by two of the famous works, Jessie Weston's From Ritual to Romance and James Frazer's Golden Bough. He added that not only the title but also the scheme and the use of wonderful symbolism of the poem were taken from Weston's work on the myth of Grail and he was deeply debted on it. The other work that has deeply affected our generation is The Golden Bough. In The Waste Land Eliot has created a mythological poem, a work called by himself "a mythological method" that lets the writer be naturalistically depicting modern chaos. The use of the Grail myth in The Waste Land shows a classic example of modern mythopoeia or myth-making. The Waste Land is a narrative of the myth of drought and fertility in a barren and infertile age. The newly created myth displays and criticizes human decrepit life at the beginning of the* 20^{th} *century.*

Methodology and Argument: *Based on mythological criticism and mythopoeia this paper tries to answer the question that to what extent Eliot was influenced by myths and mythopoeia. In mythological criticism the archetypes determine the form and the function of literary works and the cultural and psychological myths establish the meaning of a text. Regarding to Northrop Frye's mythological/archetypal criticism and Tolkien's theory of mythopoeia, the mythic archetypes used in The Waste*

1.M.A. in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran,

Land are 1) *ancient myths*: *Sibyl and Tiresias as predictors; Hyacinthus and Philomela as raped and killed personages*, *and as sexual defeat as well; Cupid as the archetype of love and passion; myth of Grail as the archetype of fertility;* 2) *Historical / literary myths*: *Carthage as dystopia*, *Phelibas the Phoenician as a spiritual death; Tristan and Isolde the archetype of despair and wilderness;* 3) *Modern myths*: *the "Waste Land" as an unreal city; Madame Sosostris and Belladonna as modern predictors; and* 4) *Eschatological myth*: *Prajapati as the thunder god; the end of the world and the process of salvation*.

Background Studies: *Some papers dedicated to T. S. Eliot's poetry such as B. Bakhtiyari and N. Rostami analyzed the metaphors in The Waste Land as K. Ahmadgoli and S Menbari surveyed of the allusions of the poem. Also*, *there are a few Persian translations of the poem*, *notably by P. Lashkari*, *H. Shahbaz and B. Sholevar. Besides*, *there are a lot of recent English works on the criticism of The Waste Land such as Walton Litz' Eliot in His Time on the psychological*, *environmental and symbolic analysis of the poem; Stefania Birsanu's T. S. Eliot's The Waste Land as a Place of Intercultural Exchanges*, *a survey of environmental and the decay of the earth; Ellmann's The Poetics of Impersonality*, *a comparative study of Eliot and Pound; and a lot of papers discussed in the paper*.

Conclusion: *All four mythic categories of The Waste Land discussed above shows that none of them are separated from each other. By using the genre of mythopoeia the poet could create modern myths mixing them with ancient*, *historical and literary myths. He had also has created a durable masterpiece that has been passed through ancient spheres but has made them contemporary. The foundation of The Waste Land*, *as a whole*, *is a distressed and corrupted physically / spiritually world*

criticized in a mythological way.

Keywords: *mythopoeia*, *Eliot*, *The Waste Land*, *mythological criticism*, *archetypes*

References

Ahmad Goli, Kamran; Menbari, Sarveh, "Ashare T. S. Eliot dar Zaban-e Farsi: Barrasie Mouredi, Tarjomeye Talmihat" (T. S. Eliot's Poems in Farsi: Case Survey of Allusions), *Pazhuheshee Adabiyyate Moaser-e Jahan* (*World Contemporary Literature Study*), Vol. 6, No. 63, 2000, pp. 5-12.

Amiri, S; Bozdudeh, Z. "The Archtype of Paricide in Literature and World Mythology", in *Critical Language and Literature*, Vol. 6, No. 1, 2012, pp. 31-49.

Badenhausen, Richards, "Trauma and Violence in The Waste Land," in *The Cambridge Companion to The Waste Land*, ed. By Gabrielle McIntire, New York: Cambridge University Press, 2015, pp. 24-38.

Bell, Michael, "An Analytic Note on Myth in Modernism: The Case of T. S. Eliot", in *Religion and Myth in T. S. Eliot's Poetry*, ed. By Scott Freer and Michael Bell, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 60-82.

Booth, Allyson, "Phlebas the Phoenician: Eliot's Dans le Restaurant", in *Reading the Waste Land from the Bottom Up*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 187-191.

Carpenter, H., *The Inklings*: *C. S. Lewis*, *J. R. R. Tolkin*, *Charles Williams and Their Friends*, Boston: Houghton Mifflin, 1978.

Cooke, Elnore, "Eliot, Keans, Emperauri", Tr. By Mehdi Amirkhanlu, in Viranehaye Zaman, Tr. By Hooshang Rahnama et. Al., Tehrn: Neilufar, 2015, pp. 18-45.

Doty, W., "Mythopoesis from Moby Dick to Ahab's Wife", *Mythic Passages*: *the Magazine of Imagination*, vol. 23, no. 7, 2014, pp. 1-23.

Egleton, Terry, *Criticism and Ideology*: *A Study in Marxist Literary Theory*, London:

Verso, 2006.

Eliot, T. S., *The Waste Land*, with notes, ed. By Michael North, New York: W. W. Norton, 2001.

Eliot, T. S., *Dashte Setarvan and Ashare Digar* (*The Waste Land and Other Poems*), Tr. By Parviz Lashkari, Tehran: Nil, 1974.

Eliot, T. S., *Sarzamine Bihaasel* (*The Waste Land*), Tr. By Hassan Shahbaz, Tehran: Amirkabir, 1980.

Eliot, T. S., *Sarzamine Harz* (*The Waste Land*), Tr. By Bahman Sholevar, Tehran: Fariyab, 1985.

Ellmann, Maud, *The Poetics of Impersonallity*, *T. S. Eliot and Ezra Pound*, Edinburgh: Edinburg University Press, 2013.

Frye, Northrop, *Tahlil-e Naghd* (*The Anatomy of Criticism*), Tr. By Saleh Hoseini, Tehran: Neilufar, 1998.

Frye, Northrop et. al., Viranehaye Zaman: Maghalati darbareye Sarzamine Harz, Tr. By Hooshang Rahnama et. Al., edited by Mehdi Amirkhanlu, Tehrn: Neilufar, 2006.

Langbaum, Robert, "New Modes of Charachterization in the Waste Land", in Eliot in His Time, ed. By A. Walton Litz, Princeton: Princeton University Press, 1973, pp. 95-128.

Maxwell, D. E. S., The Poetry of T. S. Eliot, London-New York: Routledge, 2016.

Mohseni, H., Soheil, K., "The Eye/I of the Storm: The Hollowness Identity and Knowledge of Posthuman Subjects in Cyberpunk Fiction", in Critical Language and Literature Studies, Vol. 16, No. 22, Spring & Summer 2019, pp. 77-98.

Moreti, Franco, "Az Sarzamine Harz ta Beheahte Masnu'i",Tr. By Saleh Najafi, J Ganji, M. Maleki, in Viranehaye Zaman, Tr. By Hooshang Rahnama et. al., Tehran: Neilufar, 2006, pp. 290-311.

Morrison, Spencer, "Geographies of Space: Mapping and Reading the Cityspace," in *The Cambridge Companion to The Waste Land*, ed. By Gabrielle McIntire, (pp. 24-38), New York: Cambridge University Press, 2015.

Namvar Motlagh, Bahman, *Ostoore va Ostoore-Shenasi nazde Northrop Frye*, *Az Kalbadshanasie Naghd ta Ramze Kol*, Tehran: Mugham, 2004.

Sajjadi, Seyyed Bakhtiyar, Nasser, "Ashare T. S. Eliot dar Zaban-e Farsi: Barrasie Mouredi, Tarjomeye Estеareha dar Sarzamine Bihasel" (T. S. Eliot's Poems in Persian Language: Case Study, Translation of Metaphors in The Waste Land), *Quarterly of Motaleaat-e Zaban va Tarjome*, No. 1, 2004, pp. 19-36.

Slochower, H., *Mythopoesis*: *Mythic Patterns in the Literary Classics*, Detroit: Wayne State University Press, 1970.

Spender, Steven, "Andishehaye She're Moaser-e T.S. Eliot",Tr. By Mohammad-Reza Purjafari, *Arghanun Quarterly*, Tehran: No. 14, 1999, pp. 207-220.

Spurr, Berry, "Religions East and West in The Waste Land", in *The Cambridge Companion to The Waste Land*, ed. By Gabrielle McIntire, (pp. 54-68), New York: Cambridge University Press, 2015.

Stefania Birsanu, Roxana, *T. S. Eliot's The Waste Land as a Place of Intercultural Exchanges*: *A Translation Perspective*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Tolkien, J. R. R., *On Fairy-Stories*, Extended ed. by Verlyn Flieger and Douglas A. Anderson. London: Harper Collins, 2008.

Terblanche, Etienne, *T. S. Eliot*, *Poetry*, *and Earth*: *The Name of the Lotos Rose*, New York: Lexington Books, 2016.

Walton Litz, A., *Eliot in His Time*: *Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of "The Waste Land"*, Princeton: Princeton University Press, 1973.