تی.

اس.

الیوت

دِ
وُیْسْت
لَند

ارضِ
باطله

ترجمه‌ای

از

محمود

مسعودی

انتشاراتِ

سندباد

تی. اس. الیوت

دِ وُیْسْت لَند

[ðə weist lænd]

ارضِ باطله

شعر

چاپِ دو زبانه

ترجمه‌ای از

محمود مسعودی

انتشاراتِ سندباد

دِ وُيْسْت لَند

[ðə weist lænd]

ارضِ باطله

تی. اس. الیوت

دِ وُیْسْت لَند

[ðə weist lænd]

ارضِ باطله

شعر

چاپِ دو زبانه

ترجمه‌ای از

محمود مسعودی

انتشاراتِ سندباد

انتشاراتِ سندباد

تی. اس. الیوت

دِ ویْسْت لَنَد

اَرضِ باطلاه

ترجمه‌ای از

محمود مسعودی

چاپِ یکم: نشرِ سی‌ودو حرف (در ۳۲ نسخه)، استکهلم، سوئد، ۲۰۰۸

چاپِ دوم (ویرایشِ پایانی): انتشاراتِ سندباد، لُس آنجلس، کالیفرنیا، ۲۰۱۸

sinbadpublications۱@gmail.com

چاپِ مترودیجیتالینک، آمریکا

http://store.metrodigitalinc.com

mike@metrodigitalinc.com

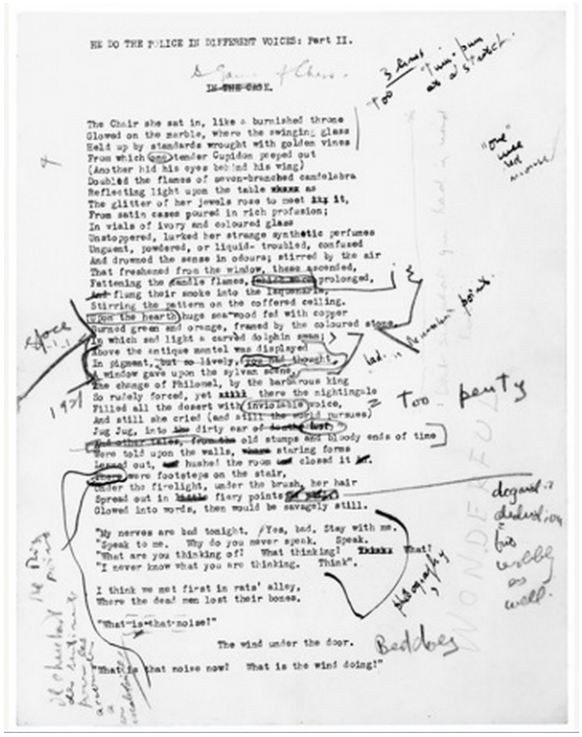
ISBN : ۹۷۸-۱-٦٤۳۱٦-٥۲۷-۱

©

همه‌یِ حقوق برایِ محمود مسعودی محفوظ است.

تی. اس. الیوت، ۱۹۴۹.

© Ullstein Bild, Getty Images



HE DO THE POLICE IN DIFFERENT VOICES: Part II.

~~IN THE CAGE.~~

The Chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble, where the swinging glass
Held up by standards wrought with golden vines
From which ~~one~~ tender Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven-branched candelabra
Reflecting light upon the table ~~where~~ as
The glitter of her jewels rose to meet ~~it~~ it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes
Unguent, powdered, or liquid- troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended,
Fattening the candle flames, ~~where from~~ prolonged,
~~And~~ flung their smoke into the ~~panelled~~
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
~~Upon the hearth~~ huge sea-wood fed with copper
~~Burned green and orange, framed by the coloured stone,~~
~~In which~~ and light a carved dolphin swam.
Above the antique mantel was displayed
In pigment, ~~but so lively, that the thought~~,
A window gave upon the ~~sylvan~~ scene,
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced, yet ~~still~~ there the nightingale
Filled all the desert with ~~inviolable~~ voice,
And still she cried (and ~~still the world~~ pursues)
Jug Jug, ~~to~~ dirty ear of ~~dumb~~ ~~beast~~
~~And other tales, from~~ old stumps and bloody ends of time
~~There~~ fold upon the walls, ~~where~~ staring forms
~~Leaped~~ out, ~~and~~ hushed the room ~~and~~ closed it ~~in~~.
~~There~~ were footsteps on the stair,
~~Under~~ the fi-elight, under the brush, her hair
Spread out in ~~fiery~~ fiery points ~~glowed~~
Glowed into words, then would be savagely still.

"My nerves are bad tonight. /Yes, bad. Stay with me.
"Speak to me. Why do you never speak. Speak.
"What are you thinking of? ~~What~~ thinking? ~~What~~ What?
"I never know what you are thinking. Think".

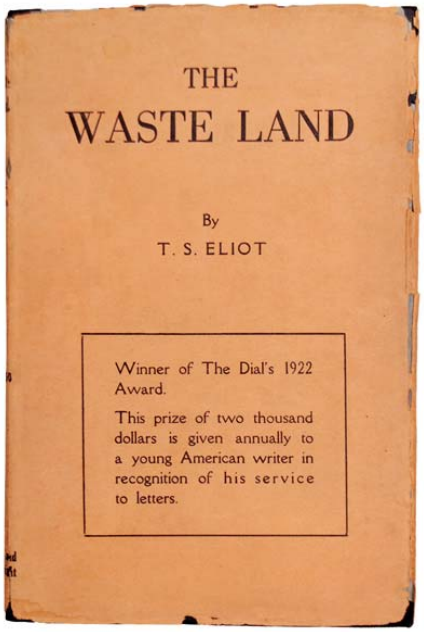
I think we met first in rats' alley,
Where the dead men lost their bones.

"What is ~~that~~ noise?"

The wind under the door.

"What is that noise now? What is the wind doing?"

صفحه‌ی ۱۰ از نسخه‌ی تایپی «ارض باطله» در:
چاپ عکسی و نوشت‌پیش‌نویس اصلی شامل یادداشت‌های ازرا پاند، ویرایش و مقدّمه و شرح از والری الیوت، نشرِ هارکورت، نیویورک، ۱۹۷۱.



ارضِ باطله

از تی. اس. الیوت

[برنده‌یِ جایزه‌یِ ۱۹۲۲یِ دایَل.

این جایزه‌یِ دو هزار دلاری هر ساله به یک نویسنده‌یِ جوانِ آمریکایی برایِ قدردانیِ خدمتِ او به ادبیّات اهدا می‌شود.]

(روکِشِ جلدِ چاپِ یکمِ کتاب، نشرِ بانی وَ لیوِرایت، ۱۹۲۲.)

فهرست

دربارهٔ مطالعهٔ «قرولندِ آهنگین» و ترجمهٔ آن [مقدّمه‌ای بر ارضِ باطلهٔ الیوت] ۱۳

دِ وُیْسْت لَند، ارضِ باطله ۸۲

یادداشت‌هایِ الیوت ۱۳۴

یادداشت‌هایِ مترجم ۱۵۵

منبع‌ها ۲۱۴

تصویرها ۲۱۹

حرفِ ربطِ «و» را در همه‌جایِ همه‌یِ نوشته‌ها و ترجمه‌هایِ من با پیوندِ آوایی به کلمه‌یِ پیش از آن «ـُـ» (o) تلفّظ کنید، جز در ابتدایِ سطر (به معنایِ مصراع و آغازِ پاراگراف)، پس از ویرگول، نقطویرگول، نقطه، و سه نقطه، که در این موردها، بدونِ ضرورتِ افزودنِ زِبَر، باید «وَ» (va) خوانده شود. هرگونه استثنایِ دیگر نیز با زِبَر (وَ) مشخّص می‌شود.

محمود مسعودی

دربارهٔ مطالعهٔ
«قرولندِ آهنگین» و ترجمهٔ آن
[مقدّمه‌ای بر ارض باطلایِ الیوت]

کتابِ حاضر حاصلِ «خواندن» دِ ویْسْت لَند، ۱۹۲۲، معروف‌ترین شعرِ تی. اس. الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵)، و اندک مطالعه‌ای در پیرامونِ برخی از دشواری‌هایِ آن است. بخشِ اصلیِ این کتاب، یعنی خودِ ترجمه‌ای که از این شعر کرده ام، در واقع بنایِ این شعرخوانی و مطالعه بود که نمی‌خواستم بر اساسِ ترجمه‌ای موجود انجامَش بدهم. حاصلِ کار به گمانِ خودم در مجموع از تازگی و احتمالاً دقّت و شاید هم «کشف» خالی نیست. ازین‌رو منتشرَش می‌کنم تا بلکه خواننده‌ای را، یا حتّی مترجمی در راه را، به کار بیاید.

متنِ انگلیسیِ دِ ویْسْت لَند را از وب‌گاهِ gutenberg.org گرفته ام، و با نسخه‌یِ کتابِ زیر

T. S. Eliot, *The Waste Land : A Facsimile and*

Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound, Edited and with an Introduction by Valerie Eliot, Harcourt, New York, ۱۹۷۱

برابری داده سطربندی‌ها و فاصله‌ها و نقطه‌گذاری‌ها را، در صورتِ تفاوت، با آن هم‌سان کرده ام.

چاپ‌هایِ مختلفِ متنِ انگلیسیِ دِ ویْسْت لَند، انگاری اثری که از گذشته‌هایِ دور به دستِ ما رسیده باشد، با هم تفاوت دارند. به چون‌وچرا و جزئیّاتِ تفاوت‌ها، که اغلب غلط‌هایِ چاپی بوده اند، نمی‌پردازم. فقط توجّه می‌دهم که از جمله‌یِ آن تفاوت‌ها یکی هم اختلافِ شمارشِ سطرها از سطرِ ۳۴۶ [اگر که آب بود] به بعد است که در برخی از نسخه‌ها با سطرِ بعدی یا قبلیِ خود یک سطر به حساب آمده، و در برخی دیگر دو سطر، یا که اصلاً به حساب نیامده است. در نتیجه مجموعِ سطرهایِ شعر در بعضی از چاپ‌ها ۴۳۳ سطر، از جمله در کتاب‌هایِ تحلیلیِ مرجعِ من (نک. به بخشِ منبع‌ها در پایانِ متن‌ها)، و در بعضی دیگر، از جمله در مجموعه‌یِ شعرها و نمایشنامه‌هایِ الیوت (نک. به بخشِ منبع‌ها) ۴۳۴ سطر شماره شده است. این اشتباه گویی زمانی روی داده که الیوت برایِ چاپِ نخستِ شعرِ خود به صورتِ کتاب یادداشت‌هایی فراهم آوَرد (نک. به متنِ و ترجمه‌یِ آن در همین کتاب)، و در شمارشِ سطرها، سطرِ یادشده را گویی جا انداخت. از آن پس، به نظر بدونِ این‌که او بخواهد آن را تصحیح کنند، این اشتباه در چاپ‌هایِ گوناگون تکرار شده، و حتّی در نسخه‌یِ ویراست‌شده‌یِ والری الیوت (ارض باطله: چاپِ عکسی و نَوِشتِ پیش‌نویسِ اصلی، ویراسته‌یِ والری الیوت، نشرِ هارکورت، نیویورک، ۱۹۷۱، ص. ۱۴۴) که مطابق با چاپِ نخستِ شعر به صورتِ کتاب

است، سطرهایِ شعر ۴۳۳ سطر شماره شده است.

دِ وِیْسْتْ لَنْد نخست در اکتبر-نوامبرِ ۱۹۲۲، تقریباً هم‌زمان، در شماره‌یِ یکمِ جُنگِ کریتِریون، که الیوت خود منتشر می‌کرد، و در جُنگِ دایَل چاپ شد؛ چند هفته بعد نیز، در اواسطِ دسامبرِ همان سال، همراه با یادداشت‌هایِ الیوت، جداگانه به صورتِ کتاب درآمد:

T. S. Eliot, *The Waste Land*, Boni & Liveright, New York, ۱۹۲۲

نسخه‌یِ کتابِ حاضر در واقع منطبق با همین چاپِ اوّل به صورتِ کتاب است که والِری الیوت (۱۹۲۶-۲۰۱۲)، همسرِ دومِ الیوت، و پژوهندگان و شرح‌نویسانِ کتاب‌هایِ مرجعِ من (نک. به بخشِ منبع‌ها در پایانِ متن‌هایِ این کتاب)، همواره با یکی دو تفاوت، آن را ترجیح داده مبنایِ کارِ خود قرار داده اند.

والِری الیوت با چاپِ عکس‌هایِ دست‌نوشته‌ها و پیش‌نویس‌هایِ تایپیِ الیوت از دِ وِیْسْتْ لَنْد، که اِزرا پاند (۱۸۸۵-۱۹۷۲)، و ویویان الیوت (۱۸۸۸-۱۹۴۷)، همسرِ اوّلِ الیوت، بر رویِ آنها یادداشت‌هایِ کوتاهی نوشته بوده اند، آنها را با چنان شیوه‌یِ علمیِ دقیقی ترانویسی و ویراستاری کرده است که خودِ کارِ او به‌تنهایی الگویِ آموزشیِ معتبری در چاپِ این‌گونه چرک‌نویس‌ها و پیش‌نویس‌ها برایِ تنظیمِ نسخه‌ای معتبر از یک اثرِ ادبی تواند بود.

از مقدّمه و یادداشت‌هایِ والِری الیوت در مجموع چنین بر می‌آید که مهم‌ترین انگیزه‌یِ الیوت در ساختنِ این شعر در واقع ناملایماتِ روحیِ او و همسرِ اوّلَش ویویان، و مشکلاتِ زندگیِ مشترکِ آنها بوده است. با این حال باید توجّه داشت که پاره‌هایی از دِ وِیْسْتْ لَنْد پیش از ازدواجِ اوّلِ الیوت (۲۶ ژوئن ۱۹۱۵) ساخته شده بوده است (نک. به یادداشتِ سطرهایِ ۲۹-۲۵).

دِ وِیْسْتْ لَنْد، پس از در بر گرفتنِ تقریباً نهصد سطر در نسخه‌هایِ اوّلیّه، به توصیه

و ویراستاریِ ازرا پاند سرانجام به نصفِ حجمِ اولیّه‌یِ آن کاهش داده شد. پاند در نامه‌ای به تاریخِ ۲۴ دسامبرِ ۱۹۲۱ به الیوت می‌نویسد (نامه‌های الیوت، ص. ۴۹۷، نک. به بخشِ منبع‌ها): «قضیه حالا از آوریل شروع می‌شود...تا شَنتی بدونِ قطع. ۱۹ صفحه است، و بگذار بگوییم که بلندترین شعرِ زبونِ انگلیسی [English langwidge به لهجه‌یِ محلّیِ آفروآمریکاییِ «گولاه» در کارولینِ جنوبی] است. سعی نکن با افزودنِ سه صفحه‌یِ دیگر همه‌یِ رکوردها را بشکنی.» او، در همین نامه، «شعر» شرحِ «مردِ قابله» Sage homme[1] به دو معنایِ «مردِ عاقل» وَ «ماما» را برایِ الیوت می‌سازد که با بذله‌گویی از همکاریِ آنها در شکل گرفتنِ دِ وِیْسْت لَنْد خبر می‌دهد. عنوانِ آن، و اشاره‌هایی که به هر دو سکس در متنِ آن شده است، معنایِ هم‌جنس‌خواهانه‌یِ آن را به‌زحمت نهفته می‌دارد. ترجمه‌ای از سه بندِ آغازینِ آن:

شعرهایِ الیوت اند اینان
هستی‌گرفته از الاهه‌یِ الهامْ اورانیان[2]؛
یکی مرد بودِشان مادر
یکی الاهه‌یِ الهامْ پدر.

چگونه داد ثمر بچّگی‌هایِ نُسخَت
ز نکاحی چنین دو چندان پُر مشقّت؟

---

۱ ـ sage homme، مردِ قابل/خردمند، در برابرِ فرانسویِ sage-femme «زنِ قابله» یا «ماما».

۲ ـ نامِ الاهه‌ای یونانی منتسب به اورانوس، و نیز به معنایِ «جنسِ سوم» که یک گونه‌یِ آن نیز انسانی است با روانِ زنانه در تنِ مردانه و با گرایشِ جنسی به مردان.

گَرَت باید شَوی جویا
بِدان خواننده‌یِ کوشا
که در تمامیِ حال‌ها
داد انجام اِزرا عملیّاتِ سزارَین را.

از نامه‌یِ ۲۴ ژانویه‌یِ ۱۹۲۲یِ الیوت به پاند (همان‌جا ص. ۵۰۴)، یعنی یک ماه پس از دریافتِ «مردِ قابله»، چنین برمی‌آید که او در نظر داشت این «شعر» اِزرا پاند را، یا در هر حال بخشی از آن یا به‌ویژه پاره‌یِ «عملیّاتِ سزارَین» را، جایی در سرلوحه‌یِ دِویْنْسْت لَنْد بگنجانَد:

« Wish to use Caesarean operation in italics in front. »

«مایل ام از عملیّاتِ سزارَین با حروفِ ایتالیک در سرلوحه استفاده کنم.»

امّا سرانجام چنین کاری نکرد، و مطرح کردنِ همکاریِ آنها و ادایِ دِین به پاند سه سال پس از چاپِ اوّل، یعنی در سالِ ۱۹۲۵، با وام گرفتنِ عبارتی از دانته (۱۲۶۵-۱۳۲۱) که سطرِ ۴۲۷ِ شعر نیز از همان بخشِ آن گرفته شده است، بیان شد:

«For Ezra Pound / *Il miglior fabbro* »

«برایِ اِزرا پاند / سازنده‌یِ بهتر».

دِویْنْسْت لَنْد را من نخستین بار با عنوانِ سرزمینِ هرز در پانزده شانزده سالگی در جُنگِ آرش خواندم، و این اقبال را ابتدا وامدارِ مترجمِ آن بهمن شعله‌ور ام، و سپس وامدارِ برادرِ بزرگ‌ترَم احمد مسعودی که در زمستانِ ۱۳۴۳ (شاید هم در بهارِ سالِ

بعد) جُنگِ آرش را به خانه آورد و من هم توانستم آن را، راستش پنهانی، بخوانم. بعدها، در سی و دو سه سالگی، آن را در چاپِ دو زبانه‌ای با ترجمه‌یِ فرانسویِ پی‌یر لِیریس، مترجمِ نام‌دارِ فرانسوی، و با نگاه‌هایِ مستمر به متنِ انگلیسی و مکث‌هایی بر دشواری‌هایِ آن خواندم. یادداشت‌هایِ الیوت را نیز برایِ اوّلین بار در همان وقت خواندم، و توانستم با دنبال کردنِ برخی از منبع‌هایِ او آشناییِ اندکی با این شعر به دست بیاورم. این‌بار (۲۰۰۸)، با دو سه جلد کتابِ پژوهشی و آموزشی (نک. به بخشِ منبع‌ها) که در همین سال‌هایِ اخیر بر آن و در باره‌یِ آن به زبانِ انگلیسی منتشر شده است، فقط به زبانِ انگلیسی خواندم، و در ضمنِ خواندن بود که با تلقّیِ خودم از کارِ ترجمه، و با درک و دریافت و ذوق و سلیقه‌یِ خودم، آن را به فارسی ترجمه کردم. سپس، مثلِ معمولِ کارهایِ ترجمه‌ایَم، به مشورتِ ترجمه‌هایِ زبان‌هایِ دیگر رفتم.

ترجمه‌یِ فرانسوی‌ای که ترجمه‌یِ خودم را با آن برابری داده از آن سود برده ام، کارِ پی‌یر لِیریس است، با عنوانِ لَ رَتِ وِدَ، ۱۹۲۲ - ۱۹۲۱، در چاپِ دوزبانه‌یِ مجموعه‌ای از شعرهایِ الیوت (نک. به بخشِ منبع‌ها)، همان که تقریباً سی سال پیش خوانده بودم. در حدِّ آشناییِ بسیار اندکَم با زبانِ آلمانی، کوشیدم که از ترجمه‌یِ اِوا هِس با عنوانِ دلی وِدست لَت، ۱۹۲۲، نیز در مجموعه‌یِ دو زبانه‌یِ شعرهایِ الیوت (نک. به بخشِ منبع‌ها) کارِ چند مترجمِ آلمانی، بهره‌هایی ببرم. نسخه‌یِ الکترونیکیِ ترجمه‌یِ بهمن شعله‌ور را نیز با عنوانِ سرزمین هرز، ۱۹۲۲، رویِ اینترنت به دست آوَردم (نک. به بخشِ منبع‌ها)، و نه تنها پس از چهل‌و پنج سال با آن تجدیدِ خاطره کردم، بلکه باز از آن بهره بردم، به گونه‌ای دیگر. نمی‌دانستم که چاپِ جدیدی از آن منتشر شده است. وقتی‌که نسخه‌یِ نهاییِ ترجمه‌یِ خودم را در تابستانِ امسال (۲۰۰۸) برایِ دوستَم مرتضی ثقفیان در

سفرَش به پاریس خواندم، با خبر شدم که او چاپِ جدیدی از آن، و نیز چند ترجمه‌یِ دیگر از این شعر دارد. به خواهشِ من از بخشِ ترجمه‌یِ شعر و صفحه‌یِ شناس‌نامه‌یِ آن کتاب‌ها، و همه‌یِ صفحه‌هایِ چاپِ جدیدِ سرزمینِ هرز عکس گرفت و برایِ من فرستاد (این اوّلین و مهم‌ترین محبّتِ او به من نیست). خواندنِ آن ترجمه‌ها تغییری در ترجمه‌یِ من نداد، که من هرچه در توان و مطابقِ ذوقَم بود، انجام داده بودم. با این حال، شناس‌نامه‌یِ همه‌یِ ترجمه‌هایی را که از این شعر خوانده ام، در پایانِ کتاب می‌آوَرم تا خواننده‌هایِ اندکِ کتابِ حاضر از وجودِ آنها، اگرکه بی‌خبر بوده اند، با خبر شوند. نمی‌توانم ننویسم که خواندنِ چاپِ جدیدِ ترجمه‌یِ بهمن شعله‌ور (نک. به بخشِ منبع‌ها) دل‌سردَم کرد. با فروتنی و یادآوریِ دوباره‌یِ دِینِ خود است که می‌نویسم غلط‌هایِ نه اندکِ ترجمه‌یِ او پس از چهل سال به‌راستی نیازمندِ تصحیح یا دستِ کم اشاره و توضیح بود.

گوناگونیِ زبان و لحن و سبک، و گاهی حتّی استفاده از زبان‌هایِ مختلف، از مشخّصه‌هایِ برجسته‌یِ دِ وِیْسْتْ لَنْد است. برایِ رساندنِ یکی از مهم‌ترین عنصرهایِ موسیقیِ این شعر، واژه‌ها و عبارت‌هایِ غیرِ انگلیسیِ متن، یعنی لاتین، یونانی، آلمانی، فرانسوی، ایتالیایی، و سنسکریت را در متنِ ترجمه به خطِّ فارسی فقط آوانویسی کرده ام نه ترجمه، و با چند سطرِ ساده‌یِ انگلیسی نیز چنین کرده ام. خواستم که نغمه‌هایِ این هفت زبان با نواهایِ دیگرگونه‌یِ خود در میانِ زبان‌هایِ گزارشِ فارسیِ من از این شعر ترنّم کنند و به گوناگونیِ آهنگِ آن بیفزایند، همان‌گونه که با متنِ اصلی می‌کنند. آوانویسی‌ها همه تقریبی، و در حدودِ امکان‌هایِ خطِّ زبانِ فارسی است، و امیدوار ام که در همین حد اشتباهِ بزرگی در تلفّظِ کلمه‌ها

و مصوّت‌گذاری‌های آنها نکرده باشم. خودِ واژه‌ها و جمله‌های این زبان‌ها که مستقیماً در متنِ این شعر خوانده شود، حتّی با لهجه یا با تلفّظ و تکیه‌ی نادرست، بهتر از آن است که ترجمه‌شده‌ی آنها در شعر باشد. الیوت نیز، که حتّی ترجیح داد ترجمه‌ای از آنها در یادداشت‌های خود نیاوَرَد، آنها را با لهجه و گاهی با تلفّظِ نادرست می‌خوانده است. آوَردنِ این‌گونه سطرها با خطِّ لاتین، اگر خواننده به این خطّ و آن زبان‌ها آشنایی نداشته باشد، به ناخوانده ماندنِ آنها می‌انجامد، و این لطمه‌ای است به شعر و موسیقیِ آن. ترجمه‌ی فارسیِ همه‌ی آنها را البتّه با شماره‌ی سطر در یادداشت‌های خودم در پایانِ بخشِ دوزبانه‌ی شعر آوَرده ام.

برای درک و دریافتِ بهترِ موسیقیِ شعر به دو روایتِ ضبط‌شده‌ی آن گوش کرده ام (هر دو روی سی‌دی، نک. به منبع‌ها) : یکی با صدای تکاندهندهی خودِ الیوت، و دیگری خوانده‌ی بازیگرِ به‌نامِ انگلیسی پُل اسکافیلد (۱۹۲۲-۲۰۰۸)، که من آنها را بارها مثلِ موسیقی گوش کرده ام تا اندکی از موسیقیِ دانشورانه‌ی این شعر را دریابم.

اینجا، در ترجمه باید بتواند پیش از هر چیز گوناگونیِ زبان و لحن و موسیقی را برساند، نه آن‌که فقط به روایت و رسانشِ داستان بسنده کند. مثلاً در همان پاره‌های آغازین، الیوت بارها به‌جای راوی و لحن و زبان عوض می‌کند، و رفتاری با زبانِ شعر دارد که از لحن و دگرگشتی‌های آن، یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های شعر پدید می‌آید. این است آن چیزی که باید حتماً دستِ کم گزینش شود، یا می‌شد، که امیدوار ام شده باشد.

موسیقی را، موسیقیِ زبان را، نوشتن ندارد، نمی‌توان ترجمه کرد. امّا شاید بتوان، یا می‌توان، گزینش کرد، رساند. می‌توان با به کار بردنِ موسیقی‌های گوناگونِ زبانِ

مقصد (اجباراً متفاوت با موسیقی‌های متنِ مبدأ، درست مثلِ خودِ ترجمه که خلاصه در هیچ حال و هرگز متنِ اصلی نیست)، به خواننده رساند که زبان‌های گوناگونِ ترجمه از گوناگونیِ زبان‌های متنِ اصلی است. چنین گزارشی مگر با استفاده از همه‌یِ امکان‌های زبانِ مقصد میسّر نیست. اگر همواره همه‌یِ جمله‌های ساده‌یِ ترجمه بر اساسِ ساختارِ پایه‌ایِ دستوری و دبستانیِ زبانِ فارسی ساخته شود، هرچند هم که در انتخابِ واژه‌ها دقّت شده باشد، هرگز تنوّعِ آهنگ به معنایِ واقعیِ «آهنگ» رخ نمی‌دهد، و نقطه‌های تکیه و تأکید در جمله‌ها کمابیش ثابت و یک‌نواخت یا در هر حال غیرِ قطعی باقی می‌مانند.

موسیقی کنارِ هم نشاندنِ نُت‌هایِ محدود در تلفیق‌هایِ نامحدود است با جابه‌جاییِ مداومِ تکیه‌ها و تأکیدها یا ضرب‌آهنگ‌ها و تپش‌هایِ نبضِ جمله‌هایِ آوایی. زبانِ کوچه نیز با زبان رفتاری جز این ندارد، و بر ساختِ دستوریِ جمله‌یِ ساده، آن‌چنان‌که دستورِ زبان در کوششِ تحمیلِ آن است، استوار نیست. آهنگِ زبان با تکیه و تأکید در ساحَت‌هایِ جمله و عبارت تولید می‌شود، و آهنگِ جمله با جابه‌جاییِ جزءهایِ سازنده‌یِ آن دگرگشتی می‌پذیرد. مقصود ابتدا کشفِ نیّت‌هایِ موسیقاییِ شاعر است در هر جمله و هر بند، و سپس جست‌وجویِ معادلی برایِ آن در زبانِ ترجمه. ترجمه‌یِ این شعر، [illegible] نباید با لحنی یک‌سان و یک‌دست فقط داستان روایت کند، بلکه باید پیش از هرچیز خبری از وجودِ موسیقی و اگر شد گزنی از جنسِ موسیقیِ موجود در متن و ساختارِ شعر بدهد. مثلاً، در همان سطرهایِ آغازین، الیوت اگرچه ظاهراً ساختارِ جمله‌یِ ساده‌یِ انگلیسی را رعایت کرده است، با حذفِ مداومِ نهاد و به کار بردنِ صفتِ فاعلی همه‌یِ جمله‌ها را به کوتاه‌ترین شکلِ آنها کاهش داده است، و با شکستنِ جمله‌ها در نقطه‌یِ مشابهی از ساختِ آنها، و با آوردنِ دنباله‌یِ جمله در سطرِ بعدی، نه فقط قافیه ساخته است،

بلکه تأکید بر آن صفت‌هایِ فاعلیِ با کارکردِ فعل را تشدید کرده نقطه‌هایِ ثقلِ چندگانه در جمله‌یِ ساده ایجاد کرده است.

به عبارتِ دیگر، برایِ من فرض بر این بوده است که

…, breeding

Lilacs out of …

یکی نیست با

…, breeding lilacs out of …

و تکلیفِ من این‌که این را باید گزارش کنم.

پس به نظرَم کافی نیامد که تغییرِ سطر در این جمله‌ها از هر جایِ دل‌بخواهِ من صورت بگیرد، و شکستنِ سطرها معنایِ به‌خصوصی ندهد. آوردنِ فعل‌هایِ فارسی در انتهایِ سطر و ابتدایِ جمله سبب می‌شود که تکیه و تأکید بر آنها نیز انجام شود، و به گمانِ من این یکی از نتیجه‌هایی است که الیوت با شکستنِ جمله‌ها، درست پس از صفت‌هایِ فاعلیِ با پسوندِ ing- که انجامِ «فعل» و «عمل» را می‌رسانند، و با آوردن دنباله‌یِ جمله در سطرِ بعدی، در این تکّه از شعرِ خود ایجاد کرده است، و این‌چنین، «کار» و «عمل‌کرد» ِ ماهِ آوریل را برجسته کرده هرگونه لحنِ رمانتیک و «مِلانکولیک» یا مالیخولیایی، و «ناله‌یِ سوزناک» را از موسیقیِ شعر دور کرده با ساختنِ پاره‌هایی همه دارایِ آهنگ و ضرب‌آهنگِ مستقل، شعرِ خود را، چنان‌که خود فروتنانه گفته است، به تألیفی از «قرولندِ آهنگین» بدل کرده است.

اضطرابِ روباروییِ ترجمه‌ای با اصلش. در کارِ ترجمه‌یِ این شعر، ترجمه‌ای که اینجا روباروی متنِ اصلیِ خود قرار دارد، و با همان تعداد سطر و تقریباً

با همان تعداد واژه، به خودم گفتم زبانی که توانست بگوید، سه نمونه از هزاران، «ستود آفریننده را کِی توان» (فردوسی)، «سمن‌بویان غبارِ غم چو بنشینند بنشانند» (حافظ)، و «خالی افتاده‌ست امّا خانه‌یِ همسایه‌یِ من دیرگاهی‌ست» (نیما یوشیج)، لابد بلد است در ترجمه‌یِ این شعر نیز ساختارِ سطرها و بندهایِ آن را در حدِّ امکان‌هایِ نحویِ حتّی امروزِ خود چنان حفظ کند، و حلاوتِ دیگری بودنِ زبان‌ها و لحن‌هایِ این شعر را در خود چنان حس کند، که زبان و آهنگ بگشاید و با آن زبان‌ها و لحن‌ها هم‌زبانی و هم‌آهنگی کند، توان‌هایِ خود را بجوید و بلکه بیابد و همانی را بگوید، دستِ کم تقریباً، و به همان‌گونه، تا حدِّ امکان، که این شعر توانسته است بگوید، و او هم چه‌بسا می‌تواند و می‌خواهد بگوید، اگر فقط خودِ من به پرت‌وپلاگویی وادارَش نکنم، داغِ باطله بر هیجان‌هایِ همدمیِ او نزنم، و او را پرچانه و پرت‌گو یا گُنگ و بی‌زبان نکنم.

ترجمه‌یِ شعر در دقیق‌ترین شکلِ خود، نه فقط به نظرِ من، مگر خوانشی ممکن و محتمل از شعر نیست. دقیق‌ترین ترجمه، به‌ناچار، مگر بیگانه‌ای برایِ شعر نیست. هریک دیگری برایِ آن‌یک، و همواره یکی، ترجمه، گیجِ آن‌یک، گیجِ شعر. پس اگر، به بهانه‌یِ خوانشی به‌اصطلاح شخصی، بیش از این از شعر فاصله بگیرم، بیش از دیگری بودنِ محتوم، بیش از بیگانه بودنِ محتوم، نتوانسته ام فاصله‌یِ آنها را تنگ‌تر کنم، و مگر به جداییِ کاملِ آنها از هم نکوشیده ام. در کارِ ترجمه، اصل بر نزدیک کردنِ نزدیکی‌ناپذیرها به هم، و آن هم فقط با قدم‌هایِ یک‌طرفه‌یِ ترجمه به سویِ متن است، به سویِ متنی [illegible] که به هیچ حال را نمی‌دهد. هرگونه دوری گرفتنِ عمدی و افزوده بر این فاصله‌یِ دردناکِ درمان‌ناپذیری که «ترجمه» نام دارد، در بهترین شکلِ خود به‌ندرت به شعری دیگر از «شاعر»ی دیگر بر مبنایِ ایده‌هایِ تراویده از ذهنِ دیگری، اغلب به بازنویسیِ سستِ درون‌مایه‌هایِ شعرِ

شاعری دیگر، و در غیرِ این صورت‌ها به پرت‌وپلاگویی می‌انجامد.

معنایِ «بازآفرینی» هم «سرِ خود ترجمه کردن» نیست. البتّه‌که می‌توان و باید متن را بهملاطفت به حرف آورد، محرمِ رازِ او شد، امّا فقط برایِ گفتنِ آن‌چه او می‌داند و می‌خواهد بگوید، گاهی حتّی برایِ گفتنِ آن‌چه می‌داند و مصرّاً می‌کوشد که پنهان نگه‌دارد، امّا در هیچ حال نه برایِ گفتنِ آن‌چه او هرگز ندانسته است تا بگوید، و اگر از او بپرسند که آیا به‌راستی چنین گفته است، به‌حق حاشا کند.

نوشتن، و ترجمه کردن نیز، با تلقی‌ای که من از کارِ طاقت‌فرسایِ ترجمه دارم، یعنی بازی کردن با زبان. این است که کوشیده ام (و "کوشیده ام" نه به معنایِ "به‌نیکی توانسته ام") در حدِّ ذوق و بضاعت و زبان‌دانی و کاردانیِ همه اندکَم، ترجمه‌یِ هر سطر را بدونِ استثنا در برابرِ همان سطر بیاورم. به گمانَم تقریباً همیشه شدنی بوده است، گاهی با کارِ بسیار، و تقریباً هیچ‌وقت ضروری نبوده است که سطرها و سرِ سطر آمدن‌ها و فاصله‌بندی‌هایِ الیوت را در ترجمه به هم بریزم؛ یا نقطه‌گذاری‌هایِ او را، که از یک سو در ساختمان و ساختارِ روایِ شعر دخالتِ مستقیم دارد، و از سویِ دیگر از نشانه‌ها و راه‌نماهایِ آهنگ، ضرب‌آهنگ، و اضطراب و تپش و کوبشِ قلبِ شعرِ او است، در حدِّ امکان‌هایِ نحوِ فارسی و موسیقیِ این زبان اغلب رعایت نکنم.

تقریباً هیچ واژه‌ای را ترجمه‌نشده نگذاشته ام، و مگر در موردهایِ بسیار استثنایی، که برایِ آنها نیز در اینجا یا در یادداشت‌هایِ پس از متنِ دوزبانه توضیحی آوَرده ام، هیچ واژه‌ای را با بیش از یک واژه یا واژه‌ای مرکّب ترجمه نکرده ام. از ادغامِ سطرهایِ شعر به‌شدّت پرهیزیده ام. کوشیده ام اقتصادِ کلّیِ شعر را، تا آنجا که در توانِ ترجمه است و در توانِ زبانِ من بوده است، رعایت کنم، و تعادلِ سطرهایِ شعر را بر هم نزنم. کوشیده ام تا نظمِ ایده‌هایِ شاعر و شعر را از هم نپاشم؛ نگاهبانِ

ساختارِ شعر باشم، چه در تمامیّتِ آن، چه در هر بند و هر پاره‌یِ آن؛ کوشیده ام، هم‌چنین، تا دگرگشتی‌هایِ زبانیِ متن را دریافته لحن‌ها را به نوعی در ترجمه نگه‌دارم، و گوناگونیِ موسیقیِ ترجمه‌ناپذیرِ شعر را، همان‌گونه که نوشتم، دستِ کم در ترجمه گزند کنم. الیوت در همان ۳۴ سطرِ آغازینِ شعر، که با آخشیج‌هایِ چهارگانه و فصل‌ها ساخت‌بندی شده اند، چند بار راوی عوض کرده به‌نرمی زبان و لحن دگر می‌کند.

کوشیده ام، به‌ویژه، که «ترجمه» در این «دیدارِ زبانی» صفحه در صفحه و رو در رو پُرگوتر از «شعر» نباشد، امّا در حضورِ او نه سکوت که هم‌زبانی کند.

قصدِ من، از این همه، نه وفاداری به شاعر و اندیشه‌یِ او، بلکه از یک سو رعایتِ حقِّ خواننده بوده است ـ خودِ من پیش از هر کسِ دیگر ـ که لابد فقط به شوقِ خواندنِ شعری از الیوت کتابی به نامِ او را می‌گشاید، و از سویِ دیگر گزند روی‌دادِ شعر بوده است هم‌آن‌چنان‌که در زبانِ انگلیسی روی داده است. به نظرِ من در ترجمه‌یِ این شعر همواره باید به یاد داشت که با اثرِ یکی از مهم‌ترین شاعران و نویسندگانی روبه‌رو ایم که ادبیّات را در قرنِ بیستم متحوّل کرده اند، و خودِ این شعر نیز یکی از تجلّی‌هایِ این تحوّل بوده است. پس ترجمه مکلّف است که دستِ کم بویی و رنگی از اصالت و یگانگیِ آن را چنان با خود حمل کند که توجیهی پذیرفتنی برایِ جای‌گاهِ رفیعِ این اثر در ادبیّاتِ انگلیسی باشد.

در ضمنِ مطالعه، که درستیِ بنیادِ آن به هر چه بهتر فهمیدنِ شعر و در نتیجه به درستیِ ترجمه‌یِ آن مشروط می‌توانست بود، به نکته‌هایی پِی برده ام که در اینجا به مهم‌ترینِ آنها می‌پردازم، و باقی را در یادداشت‌هایِ خودم، پس از متنِ ترجمه می‌آورم.

روزی که زمین به غیرِ زمین بدل گردد. «The Waste Land»، مرکّب از حرفِ تعریف، صفت، و اسم، از دشواری‌هایِ ترجمه‌یِ این متن است. وجودِ ترجمه‌هایِ متفاوت از این عنوان در زبانِ فارسی، یا حتّی در زبان‌هایِ دیگر مثلِ فرانسه و آلمانی، تأییدکننده‌یِ این دشواری و گواهِ امکانِ خوانش‌هایِ متفاوت از این شعر است.

این دشواری، گذشته از امکانِ خوانش‌هایِ متفاوتِ شعر، احتمالاً به سببِ غنی بودنِ واژه‌یِ waste است که نه تنها به عنوانِ اسم و صفت و فعلِ لازم و متعدّی، و با معناهایِ گوناگون، در زبانِ انگلیسی کار می‌کند، بلکه با خودِ اسمِ به کار رفته در عنوانِ این شعر، land، که خود معناها و کاربردهایِ چندگانه دارد، اسمِ مرکّبِ رایجی به زبانِ انگلیسی داده است با املاهایِ متفاوتِ wasteland، waste-land، و حتّی waste land. این تنوّعِ کارکرد و این شباهت گویی به‌سادگی سبب می‌شوند که معناهایِ صریح و اولیّه‌یِ خودِ صفتِ waste، یعنی معنی‌هایی که با همین سرواژه به عنوانِ صفت در فرهنگ‌هایِ انگلیسی آورده می‌شوند، گاهی در برابرِ معناهایِ صریح و اوّلیه‌یِ فعلِ آن، یا در برابرِ اسمِ مرکّبِ یادشده، از یاد بروند. همه‌یِ اینها، در زبانِ فارسی، لابد در فراموشاندنِ حرفِ تعریفِ بی‌معادلِ صریحِ the نیز بی‌تأثیر نیست.

در موردِ اهمیّتِ حرفِ تعریفِ «دِ» در این عنوان به نامه‌ای استناد می‌کنم که الیوت دو ماه پیش از انتشارِ ارض باطله در ۳۰ اوتِ ۱۹۲۲، به اِزرا پاند نوشت (نامه‌های الیوت، ج. ۱، ص. ۵۶۷):

> I received a letter from your friend… offering $۱۵۰ for the « Waste Land » (not « Waste

Land », please, but « *The* Waste Land » …)

نامه‌ای از دوستِ شما دریافت کردم...با پیشنهادِ پرداختِ ۱۵۰ دلار برایِ «وُیْسْت لَند» («وُیْسْت لَند» نه، خواهش می‌کنم، بلکه «دیِ وُیْسْت لَند»...)

اِزرا پاند نیز به وجودِ حرفِ تعریف در این عنوان بی‌توجّه بود، چون او نیز در نامه‌ای به الیوت به تاریخِ ۲۴ دسامبرِ ۱۹۲۱ (همان‌جا، ص. ۴۹۸) از این شعر بدونِ آوردنِ حرفِ تعریفِ آن نام می‌بَرَد. الیوت، که گویی جرئت نکرده بود مستقیماً به خودِ او بگوید، از فرصتِ نامه‌یِ دوستی استفاده کرد تا این نکته را به او هم یادآوری کند. نادیده گرفتنِ حرفِ تعریف در عنوانِ این شعر رایج بوده و هست. در حالی‌که این نامه به‌خوبی نشان می‌دهد که الیوت نه «وُیْسْت لَند» را عنوانِ شعرِ خود می‌داند، نه «وُیْسْتلَند»، و نه «دِ وُیْسْتلَند» را. عنوانِ شعرِ او، به اصرار و تصریحِ خودِ او، «دِ وُیْسْت لَند»، یعنی مرکّب از سه واژه است.

Waste Land، «وُیْسْت لَند»، بدونِ حرفِ تعریف، پیش‌تر نامِ شعری بوده است از مَدیسُن کاواین (۱۹۱۴-۱۸۶۵) چاپِ سالِ ۱۹۱۳. شاید بتوان هم‌خوانی‌هایی نیز بینِ این دو شعر تشخیص داد. عنوانِ شعرِ کاواین را، به خاطرِ نبودِ حرفِ تعریف و کوتاهیِ شعر و محدود بودنِ درون‌مایه‌هایِ آن، شاید بتوان آسان‌تر ترجمه کرد، امّا شعرِ الیوت مفصّل است، درون‌مایه‌ها و موضوع‌هایِ بسیار دارد (خشکی، بی‌آبی، بی‌حاصلی، فقر، بیهودگی، بطالت، جنگ، بی‌نوایی، ویرانی، مرگ، نبودِ عشق، سترونی، تجاوز، اضمحلالِ ارزش‌هایِ اخلاقی و عاطفی، مذهب، سکس، پوچیِ باروَری، اشاره به تمدّن‌هایِ بسیار، سفرِ طولانی بر نیمی از کره‌یِ خاکی، جست‌وجویِ جامِ مقدّس (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵) وَ نیافتنِ آن، رستاخیز و بازیافت، و غیره (حتّی گفته می‌شود که ذکرِ سال ۱۹۲۲ برایِ یادآوریِ سال‌هایِ

پس از جنگِ جهانیِ اوّل و ویرانی‌هایِ آن است)؛ تقریباً همه‌یِ سطرها و بندهایِ شعر در رابطه با متن‌هایِ دیگر اند: از آن جمله عهدِ عتیق و عهدِ جدید، آثار و آرایِ بودا، افلاطون، اُوید، ویرژیل، اُگوستین، دانته، شکسپیر، واگنر، و غیره؛ عنوانِ شعر با حرفِ تعریف همراه است؛ و افزوده بر همه‌یِ اینها، شاعر یادداشت‌هایی بر شعرِ خود افزوده است که درک و دریافتِ آن را اگرچه سمت و سو می‌دهد، پیچیده‌تر یا در هر حال به شناخت و مطالعه‌یِ متن‌هایِ بسیار مشروط می‌کند. اگرچه می‌توان احتمالِ قوی داد که الیوت شعرِ کاواین را خوانده بوده است (در جُنگِ شعر، ژانویه‌یِ ۱۹۱۳، که مقاله‌ای از اِزرا پاند نیز در همان شماره‌یِ آن چاپ شده است)، خودِ او در یادداشت‌هایِ خود عنوانِ شعرَش را «القاشده (و نه «برگرفته») از کتابِ از آیین تا رُمانس (۱۹۲۰) نوشته‌یِ جسی وِستُن (۱۸۵۰-۱۹۲۸) اعلام می‌کند (نک. به بخشِ منبع‌ها)، و از این کتاب و شاخه‌یِ زرینِ، اثرِ مفصّلِ جیمز جرج فریزر (۱۸۵۴-۱۹۴۱)، به عنوانِ مهم‌ترین منبع‌هایِ خود برایِ ساختنِ این شعر نام می‌بَرد. با این حال باید توجّه داشت که این عنوان در کتابِ جسی وِستُن نه‌تنها اغلب بدونِ حرفِ تعریف آمده است، بلکه عنوانِ شعری با درون‌مایه‌هایِ بسیار نیست، و فقط سرزمینِ شاهِ ماهی‌گیر را (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵) در رابطه با افسانه‌یِ جامِ مقدّس و آیین‌هایِ مربوط به گیاهان می‌نامد.

به نظرِ من عنوانِ این شعر باید بتواند هم اضمحلال و شکستِ تمدّنِ غرب را (از دیدِ الیوت، و از نقطه‌نظرِ شعر) برسانَد، هم ویرانی و ناامیدی و سرخوردگیِ پس از جنگِ جهانیِ اوّل را، هم سترونیِ خاک را در رابطه با اسطوره‌هایِ باستانیِ باروَری و سرزمینِ شاهِ ماهی‌گیر و افسانه‌یِ جامِ مقدّس، یعنی دورِ حیات و موت و بازیافت و نوزایی را، هم آن چه را که شاید بتوان بطالتِ تورالی خواند، هم گلایه و افسردگیِ شخصی الیوت را در رابطه با کارَش و محلِ کارَش لندن و شکستِ او را

در ازدواجِ اوّلَش (می‌دانیم که به روایتِ ویرجینیا وولف، در دفترِ خاطراتَش، یکی از دوستانِ بسیار نزدیکِ الیوت، و محرمِ اسرارِ او، ﴿ارضِ باطله﴾ را «اتوبیوگرافیِ الیوت» توصیف می‌کرده است)، و هم، به‌ویژه، ایمانِ مسیحیِ او یا در واقع تزلزلِ آن را. با این استدلال‌ها است که «ارضِ باطله» را با به کار گرفتنِ یکی از صریح‌ترین معنی‌هایِ صفتِ waste وَ اسمِ land در مجموع ترجیح داده ام. اسمِ «لَند» در عنوانِ شعر (که جایی مثلِ هرجایِ دیگرِ یک شعر نیست)، و نیز صفتِ «وُیْسْت» (که الیوت از آوردنِ آن در متنِ شعر گویی به‌عمد پرهیزیده است)، همراه با حرفِ تعریفِ «دِ» (هرچند بدونِ معادلِ صریح در زبانِ فارسی)، در رابطه با شعری با درون‌مایه‌هایِ بسیار که هر سطر و بندِ آن در واقع از بازیافتِ [recycling] متن‌هایِ گذشتگان و گاهی حتّی از «وُیْسْت تِکْسْت‌ها» [waste texts] ساخته شده است، و مثلِ منبعِ جوششِ خود به همان‌ها بازگشت داده اثری نوزاده از آنها می‌سازد (بازگشت می‌دهم به سطرهایِ ۴۲۵ و ۴۳۰)، با توجّه به جهان‌بینیِ شاعر و دوره‌ای که شعر در آن نوشته شده است [مثلاً یاد می‌کنم از رمانِ ﴿ارضِ موعود﴾ (۱۸۹۷) (به لهستانی: Ziemia obiecana، به انگلیسی: The Promised Land) اثرِ نویسنده‌یِ لهستانی ولادیسلاو رِیمونت Wladyslaw Reymont (۱۸۶۸-۱۹۲۵) برنده‌یِ جایزه‌یِ نوبلِ ادبیِ ۱۹۲۴]، لابد باید چنان ترجمه شود که مثلِ همه‌یِ سطرهایِ شعر و عنوان‌هایِ پنج بخشِ آن، که با اثرها و مفهوم‌هایِ بیرونی در رابطه اند، توانِ بازگشت‌دهندگی و تداعی‌گری داشته باشد نه‌آن‌که فقط به خودِ آن بازگردد، هم‌زمان فراگیرِ بیشترین درون‌مایه‌هایِ شعر باشد نه‌آن‌که فقط یکی دو درون‌مایه‌یِ آن را برسانَد، و هم‌چنین بتواند گویایِ عوالمِ شاعرِ‌منتقدی باشد که در ناملایماتِ روحی به سر می‌برده است و به توانِ رهایی‌بخشیِ ایمانِ مسیحیِ خود نیز به‌روشنی مشکوک و بی‌اعتماد بوده است، و

خود، هرچند از سرِ تواضع، با کنار زدنِ نیّت‌هایِ جامعه‌شناسانه در تألیفِ آن، شعرِ خود را، گویی هم‌چون درمان‌گری [therapy] وَ روان‌پالایی [catharsis]، «تسکینِ گلایه‌ای شخصی و کاملاً ناچیز علیهِ زندگی»، و «تألیفی از قرولندِ آهنگین» (ارض باطله: چاپ عکسی و ترانوشت پیش‌نویس اصلی، ص. ۱) توصیف می‌کند.

گمان نمی‌کنم که ظرفیّتِ تداعی‌گریِ اسمِ «ارض» (به‌ویژه «بار»ِ مذهبیِ آن)، موردِ استفاده‌هایِ روزمرّه‌یِ صفتِ «باطله»، و آن‌چه از پیوندِ این دو واژه رسانده می‌شود، نیازمندِ توضیح باشند. امّا یادآوری می‌کنم که «داغِ باطله» را نیز در زبانِ فارسی داریم که بر حیوان‌هایِ از کار افتاده می‌زدند. معادلِ صریحِ «باطله» هم در زبانِ انگلیسی همین صفتِ waste وَ useless است، و معادلِ صریحِ «ارض» اسم‌هایِ earth وَ land، در حالی‌که معادلِ صریحِ اغلبِ عنوان‌هایِ ترجمه‌هایِ این شعر به فارسی، در زبانِ انگلیسی لزوماً واژه‌هایِ عنوانِ شعرِ الیوت نیستند.

نبودِ معادلِ صریح برایِ حرفِ تعریفِ «دِ»، که یک‌باره اینجا اهمیّتِ بنیادی می‌گیرد، من را بر آن داشت تا عنوانِ شعر را چنان به فارسی برگردانم که احتمالاً یادآور یا تداعی‌کننده‌یِ اسمِ معرفه‌ای باشد که از طریقِ تقابل یا قیاس با آن، معرفه بودنِ آن هم رسانده شود. عنوانی که هم‌زمان بتواند هم ترجمه‌ای برایِ waste land و wasteland باشد، هم مهم‌ترین درون‌مایه‌هایِ شعر را برسانَد، و هم از بارِ مذهبی و بیانِ دل‌زدگیِ شاعر از موقعیّتِ خود خالی نباشد. این‌چنین، عنوانِ شعر را در تقابل با The Promised Land، ارضِ موعود، قرار دادم که درست مثلِ عنوانِ The Waste Land از سه واژه‌یِ حرفِ تعریف، صفت (مفعولی)، و اسم ساخته شده است، و به گمانِ خودَم از این طریق معادلی جامع یافته ام که می‌تواند برایِ خواننده‌یِ فارسی‌زبان در ارتباط با «ارضِ موعود» انقدری آشنا باشد که چیزی از

حرفِ تعریفِ the به این ترفند به او رسانده شود، و با تداعیِ «ارضِ موعود» ایده‌یِ جست‌وجویِ جامِ مقدّس را نیز برایِ درمان‌ـجانشینیِ این ارضِ بیمار به ذهنِ خواننده بیاوَرَد که در رابطه‌یِ مستقیم با موضوعِ اصلیِ کتابِ جِسی وِستُن، و از مهم‌ترین درون‌مایه‌هایِ شعرِ الیوت است.

فرهنگ‌ها در تعریفِ « promised land, the »، پس از آوردنِ معنایِ خاصِ آن در رابطه با دین‌هایِ یهودی (نک. به کتابِ مقدّس، سفرِ پیدایش، بابِ ۱۳، آیه‌هایِ ۱۷-۱۳) وَ مسیحی، این عبارت را در معنایِ عامِ آن هم‌چون مکان و موقعیّتی برایِ برآوَرده شدنِ امیدها و آرزوها تعریف می‌کنند، مکانی که می‌توان در آن احساسِ نیک‌بختی و آرامش کرد، یعنی درست عکسِ احساسِ مسلّط در ﴿ضِ باطلهِ الیوت که در واقع جهنّمِ دانته است، یا برزخ است آنگاه که در بلاتکلیفیِ باروَری و نازایی، بینِ آرامش و ناآرامی، در احتمالِ بازیافت و نوزایی در نوسان است. «ارضِ موعود» درست همان مکان و موقعیّتی است که شعر با تکرارِ واژه‌یِ «شَنتی» یا «آرامشِ به ادراک نیامدنی» حتّی در آخرین سطر گویی در جست‌وجویِ آن است. «ارضِ موعود» معادلی است برایِ «نیروانا» که در فرهنگ‌ها گاهی معادلِ «بهشت» ذکر می‌شود. «ارضِ موعود» هم‌چنین هدفی است که مسیحیانِ مؤمن دنبال می‌کنند. یادآوری می‌کنم که الیوت دو سال پیش از انتشارِ ﴿ضِ باطله در سالِ ۱۹۲۰، یعنی در همان سال‌هایِ ساختنِ این شعر، مجموعه‌یِ جستارها و نقدهایِ خود را نیز با عنوانی دارایِ ساخت و رنگ‌وبویِ مشابه نام‌گذاری کرده بوده است: *The Sacred Wood*، بیشه‌یِ مقدّس.

«ارضِ باطله» وَ «ارضِ موعود»، در چهارچوبِ آموزشِ فلسفیِ الیوت نیز که از ایده‌آلیسمِ افلاطونی چندان دور نیست، می‌توانند در راستایِ توصیفی قرار گیرند که الیوت خود در این شعر از چند «شهر» به معنایِ «مدینه»یِ کلمه، یعنی اورشلیم،

آتن، اسکندریّه، وین، و لندن، با عنوانِ شهرهایِ «ناراستین» یا «غیرِ حقیقی» و «مجازی» و «موهوم» به دست می‌دهد، و آنها را به سببِ نارساییِ‌هایِ گوناگون به‌روشنی در برابرِ ایده‌یِ «مدینه‌یِ فاضله» و «شهرِ خداوند» قرار داده گویی «مدینه‌یِ کاذبه» تلقّی می‌کند.

گذشته از این، waste از واژه‌هایِ به‌نسبت موردِ علاقه‌یِ الیوت بود، و او در نوشته‌هایِ دیگرِ خود نیز از آن استفاده کرده است. در نامه‌ای به مادرِ خود در ۲۸ آوریلِ ۱۹۱۸ (نامه‌های الیوت، ص. ۳۰-۲۲۹، نک. به بخشِ منبع‌ها) دو روزنامه‌ای را که با پُست دریافت کرده «کاغذِ باطله‌تر از همیشه» توصیف می‌کند. ساختِ وُیْسْت لَند و وُیْسْتلَند کاملاً یادآورِ اسم‌هایِ مرکّبِ بسیار رایجِ وُیْسْت پِیپَر waste paper (یا wastepaper) به معنایِ «کاغذِ باطله»، و وُیْسْت مَتَر waste matter به معناهایِ مادّه‌یِ باطله یا «تفاله» و «زباله» اند. گواهِ این شباهت و تداعی این است که از همان نخستین سال‌هایِ پس از انتشارِ شعر تا همین سال‌هایِ اخیر، برخی از منتقدان در جستارهایِ خود این عبارت‌ها را با نیّت‌هایِ گوناگون در کنارِ عنوانِ شعرِ الیوت قرار داده اند. waste در عنوانِ شعرِ الیوت چنان قوی و تأثیرگذار است که به سببِ بارِ منفیِ ناامیدکننده‌یِ خود در سال‌هایِ اخیر بسی از منتقدان را گویی «پریشان» کرده است. برخی‌ها تأسّف می‌خورند که چرا اِزرا پاند به حذف آن پا نفشرده بوده است. تیم آرمسترانگ، نویسنده‌یِ کتاب‌هایی در باره‌یِ مدرنیسم، در کتابِ خود مدرنیسم، فن‌آوری، و تن[۳] (ص. ۷۰) زیرِ عنوانِ «کاغذِ باطله‌یِ الیوت» [« Eliot’s Waste Paper »] می‌نویسد: «زمینِ باطله متنی است که

۳- Tim Armstong, *Modernism, technology and the body*, Cambridge University Press, ۱۹۹۸.

رابطه‌ای مغشوش دارد با باطله‌ای که توصیف می‌کند. به‌ویژه، خالی از هرگونه بینشِ رهایی‌بخشِ نظمِ اجتماعی یا زیبایی‌شناختیِ کارآمدِ درونی است.» او، با تأییدِ انتقادهایِ منتقدی دیگر در همین راستا، می‌نویسد که «اگر فقط اِزرا پاند در "حذفِ ویراستاری" ِ خود "باطله" را هم از "ارضِ باطله" می‌بُرید، کاری نیکو انجام می‌یافت...خودِ شعر هیچ جهانِ جای‌گزینی پیشنهاد نمی‌دهد.»

اگرچه ﴿ارضِ باطله﴾ با تهدیدِ طنزآلود به انتقام (نک. به س. ۴۳۱ وَ یادداشتِ آن)، و با تأکید بر موعظه‌هایِ بودا و تکرارِ آن (سطرهایِ ۴۰۰ به بعد، و سطرِ ۴۳۲)، و سرانجام با «شَنتی» یا «آمین» و امیدِ آرامش (نک. به یادداشتِ سطرِ ۴۳۳) چندان هم ناامیدانه به پایان نمی‌رسد، نمونه‌ای که از تیم آرمسترانگ در بالا آورده ام، به‌خوبی نشان می‌دهد که عنوانِ شعر در ذهنِ حتّی نویسنده‌هایِ انگلیسی‌زبان چه بارِ سنگینی از ناامیدی و سرخوردگی با خود دارد. تا آنجا که تلویحاً (لابد در رابطه با تلقّیِ اِزرا پاند از شعر به عنوانِ «نره») در آرزویِ ختنه‌یِ صفتِ آن اند.

چهار سال پس از چاپِ نخستِ ترجمه‌یِ من با عنوانِ دِ وِیْسْتْ لَنْدْ، ﴿ارضِ باطله﴾ که نشرِ سی‌ودو حرف آن را در ۲۰۰۸ در سی‌ودو نسخه منتشر کرد، درست در ۲۳ سپتامبرِ ۲۰۱۱ برایِ نخستین بار رویِ اینترنت برخوردم به شماره‌یِ ۵۴ ِ خبرنامه‌یِ انجمنِ تی. اس. الیوت T. S. Eliot Society Newsletter با تاریخِ پاییزِ ۲۰۰۴. شعرِ بلندی از اَلِک مارش Alec Marsh در آن منتشر شده است که در واقع نوعی پارودیِ دِ وِیْسْتْ لَنْدْ یا ﴿ارضِ باطله‌یِ الیوت است، و همانندِ آن پنج بخش دارد. اَلِک مارش، استادِ ادبیّاتِ مدرن در آمریکا، که حوزه‌یِ تخصّصیِ او به‌ویژه اِزرا پاند است، کتاب‌هایی نیز در باره‌یِ پاند وَ الیوت منتشر کرده است. او عنوانِ شعرِ خود را گذاشته است ﴿ارضِ موعود﴾ *The promised land*، و این عنوانِ شعرِ او، که من از آن بی‌خبر بودم، به گمانِ من ترجمه‌یِ من را از عنوانِ شعرِ الیوت به

﴿ارضِ باطله﴾ به‌خوبی تأیید می‌کند. عنوانِ شعرِ اَلِک مارش که نقیضه‌ای شوخ بر شعرِ الیوت است، به‌ویژه به‌خوبی نشان می‌دهد که یک آمریکاییِ حرفه‌ایِ ادبیّاتِ انگلیسی عنوانِ شعرِ الیوت را چگونه وَ در کدام حوزه‌یِ معنایی درک می‌کند.

زمینی که بر آن سبزی و طراوت نیست، و پرنده‌یِ آن در حسرتِ قطره‌ای آب است، زمینی که در آن اعتماد و آرامش نیست، و «تجاوز» گویی «قانون» ِ مسلّط بر آن است، زمینی که اندام‌هایِ تنِ انسان‌هایِ ساکنِ آن مضمحل است، گوشِ موم‌اندود و دستِ کثافت و دندانِ کرم‌خورده و پایِ در شن مانده، و بر آن نمی‌توان حتّی اندیشید، مگر «ارضِ باطله» نمی‌تواند بود. به گمانِ من این عنوان در زبانِ فارسی درون‌مایه‌هایِ شعر را به یک یا دو درون‌مایه‌یِ آن محدود نمی‌کند، و افزوده بر این، فقط به خودش بازگشت نمی‌دهد. جامعیّت و قابلیّتِ تداعی‌گری و بازگشت‌دهندگی دارد. این قابلیّت در زبانِ فارسی، به گمانِ من، ضروریِ عنوانِ این شعر است که بندبندِ اندامِ آن، از آغازِ آغاز تا انجامِ انجام، مثلِ هر یک از عنوان‌هایِ پنج بخشِ آن، مثلِ پنج حسِّ شناختِ جهان، خواننده را به متنی دیگر و مفهوم و مقوله‌ای دیگر بازگشت می‌دهد. چنین شعری نمی‌تواند عنوانی داشته باشد که به هیچ چیزی بازگشت ندهد مگر به خودش. این است، به گمانِ من، دلیلِ اصرارِ الیوت بر وجودِ حرفِ تعریف در اسمِ شعر. «ارض» ِ ﴿ارضِ باطله﴾یِ الیوت، که تصویرهایِ تکان‌دهنده‌ای از زمان‌هایِ مختلفِ تاریخِ انسان و هستی در آن داده می‌شود، فقط «هرز» یا فقط «بی‌حاصل» یا فقط «سترون» یا فقط «ویران» نیست، فقط خشک و کویری و بی‌طراوت و پرت و مرده و فروریخته نیست، همه‌یِ اینها است با هم، عکسِ «ارضِ موعود» است، امّا به‌کلّی «از دست رفته» و «هدر» و «مرده» هم نیست، یا اگر «مرده» است، «مرده»ای‌ست که عین دانه‌یِ خشک «نطفه‌یِ حیات» در خود دارد، چون «بازیافتنی» است، مثلِ هر «باطله»ای.

«باطله» است چون‌که «زاینده» بوده است، و «زباله» جدایی‌ناپذیرِ هر «تولید»ی است. چون شعری است که همواره در جست‌وجویِ «ارضِ موعود» است، در جست‌وجویِ «جامِ مقدّس»، و این‌چنین، به گمانِ من، «ارضِ باطله» است که فراگیرِ درون‌مایه‌هایِ متعدّدِ شعر، و حتّی القاکننده‌یِ جست‌وجویِ «جامِ مقدّس» و بازگرداندنِ این «ارض» به «زایندگی» است. و این، خودِ آیینِ مربوط به گیاهان و اسطوره‌هایِ آن در کتابِ جسی وِستُن است که الیوت خواندنِ آن را به خواننده‌هایِ کنجکاوِ خود توصیه می‌کند (نک. به ابتدایِ یادداشت‌هایِ خودِ او در همین کتاب).

ارضِ ﴿ضِ باطلهِ﴾ الیوت «زمینِ گُجسته»ای در انتظارِ «باطل‌الُسِّحر» است. ارضِ موعودِ مسیحی، همان‌گونه که بهشتِ موعود، یا حتّی آن‌چه در سورة المائدة، آیه‌یِ ۲۱، از آن یاد می‌شود، «یَا قَوْمِ ادْخُلُوا الأَرْضَ المُقَدَّسَةَ...» [«ای مردمِ من به سرزمین پاک درآیید»]، همه متضمّنِ وجودِ «ارضِ باطله» و «سرزمینِ گُجسته» اند، و شعرِ الیوت از درخشان‌ترین تصویرهایِ ارضی است که از اعتبارِ ارض بودنِ خود ساقط شده است، و گویی به‌راستی به همان غیرِ ارضی بدل گشته است که در سوره‌یِ ابراهیم، آیه‌یِ ۴۸، به‌تهدید از آن خبر داده می‌شود: « یَوْمَ تُبَدَّلُ الأَرْضُ غَیْرَ الأَرْض» [«روزی که زمین به غیرِ زمین بدل گردد»].

سوارِ سلحشورِ شعر که در جست‌وجویِ جامِ مقدّس است، قاعدتاً باید آن را در نمازخانه‌یِ سطرِ ۳۸۸ به دست آوَرَد، امّا نمازخانه خالی و خراب و خانه‌یِ باد است. او به یک معنا در جست‌وجویِ «ارضِ موعود» است و جز در «ارضِ باطله» سیر نمی‌کند. با این حال، شعر با آخرین سطرِ خود پایانِ سفرِ او را اعلام نمی‌کند، و گویی با تکرارِ «شَنتی» (نک. به توضیحِ من برایِ سطرِ ۴۳۳) دورِ تازه‌ای از جست‌وجو و سفر گشوده می‌مانَد.

﴿ضِ باطله شعری به‌ظاهر پراکنده با درون‌مایه‌هایِ بسیار است که بخشِ عمده‌یِ

آن در واقع «بازیافت» ِ متن‌های دیگر است، متن‌هایی اغلب «باطله»، یا در هر حال «بازیافتنی»، که اینجا با خلاف‌گویی و طنز و صحنه‌سازی و تصویرپردازی جانی تازه می‌گیرند. این بازیافت‌ها، خلاف‌گویی‌ها و مسخ‌ها، رابطه‌های میان‌متنیِ شعر را تشدید کرده آن را پیچیده و با این‌همه باز و منتشر می‌کنند، چنان‌که هر واژه و سطرِ آن در کوششِ برون‌رفت از متن و بازگشت دادنِ خواننده، به‌ویژه خواننده‌یِ غربی، به متن و مفهومی بیرونی، یا به «مادّه‌یِ باطله»یِ اصلی اند. طبیعت نیز در آیین‌های مربوط به گیاهان بر مبنای ایده‌یِ نوزایی یا بازیافتِ باطله‌ها ادراک می‌شد. «مرگ» در این آیین‌ها «نابودی» نبود، «بازیافت» و «نوزایی» بود، و برای آن حتّی «قربانی» می‌دادند. مرگ و رستاخیزِ مسیح، از مهم‌ترین درون‌مایه‌های ﴿ض باطلة﴾ در رابطه با همین باورِ باستانی است. مرگ سرانجام به زندگی می‌انجامید، و «ارضِ باطله»، پس از بازیافت و نوزایی، دیگر «ارضِ موعود» بود. امّا انسان دیگر در آن گذشته‌یِ دور زندگی نمی‌کند، و آن آیین‌ها یا از یاد رفته اند، یا رنگ باخته اند، و مگر نشانه‌هایی نمادین از آنها به‌جا نمانده است. رسیدنِ بهار و روییدنِ یاس و حتّی باورِ همگانی به رستاخیزِ مسیح به رغمِ حاضر کردنِ او در بخشِ پنجمِ شعر، پاره‌یِ سطرِ ۳۵۹، دیگر از پسِ پس راندنِ یأسِ زاییده از پیش‌رَویِ محتومِ انسان به سویِ مرگِ بی‌بازگشت بر نمی‌آیند. این‌چنین، گویی باطلگیِ این ارض به اشباع رسیده است که دیگر هیچ «بازیافت»ی به «نوزایی» تعبیر نمی‌شود.

در ﴿ض باطلة﴾ سفری هست که از غرب می‌آغازد، با رودِ تِیمز (سطرِ ۶۲)، که خود از غرب به شرق جاری است، و با رسیدن به دریایِ شمال گویی به آب‌هایِ رودِ راین می‌پیوندد که پس از روان شدن از سرچشمه‌یِ خود، کوه‌هایِ رفیعِ آلپ، به همین دریا می‌ریزد؛ دریاچه‌یِ شْتارن‌برگِر (سطرِ ۸)، هُفگارتَن (سطرِ ۱۰)، و

دریاچه‌یِ لِمان (سطرِ۱۸۲) در ناحیه‌یِ وسیعی از همین قسمت از اروپایِ مرکزی قرار دارند؛ آنگاه، پس از رفت و برگشت‌هایِ زمانی و مکانیِ بسیار، پس از گذار از تمدّنی به تمدّنی دیگر، کارتاژ (سطرِ ۳۰۷)، اسکندریه، آتن، و اورشلیم (سطرِ ۳۷۴)، سرانجام به شرق می‌رسد، به پایِ بلندترین کوه‌هایِ زمین، هیمالیا (سطرِ ۳۹۷)، و به رودِ بزرگ و باستانیِ مشرق‌زمین، گَنگ (سطرِ ۳۹۵)، که از همان کوه‌ها سرچشمه می‌گیرد. امّا گَنگِ مقدّس هم ته کشیده است و گویی نمازخانه‌یِ آن‌سوها نیز، که زادگاهِ بشارتِ نیروانا بوده است، خانه‌یِ باد است. از «تِیمز» تا «گَنگ» همه‌یِ «امپراطوریِ انگلستان» بود که خورشید هرگز در آن غروب نمی‌کرد، و شعر، سرانجام، با تکرارِ سه‌باره‌یِ واژه‌یِ بسیار کهنِ زبانی مرده، «شَنتی» ِ سنسکریت، پایان می‌گیرد که بیان‌گرِ واپسین نهیبِ طنزآمیز در جستجویِ «آرامشِ به‌ادراک‌نامدنی» یا «ارضِ موعود» است، واژه‌ای که به تشخیصِ من، تقریباً و شاید دقیقاً در زبانِ انگلیسی هم‌آوایِ دو واژه‌یِ دیگرِ این زبان است به معنی‌هایِ «آوازِ هم‌آهنگِ قایق‌رانان» وَ «کُلبه» (نک. به یادداشتِ سطرِ ۴۳۳)، کلبه‌ای که ساعتِ بنفش (غروبِ ارغوانی) دریانورد را (سطرِ ۲۲۱) و ماشین‌نویس را (سطرِ ۲۲۲) به آنجا بازمی‌گردانَد (نک. هم‌چنین به یادداشت‌هایِ الیوت برایِ سطرِ ۲۲۱)، و تداومِ نسل‌ها از پسِ همین بازگشت‌هایِ غروبی و عشق‌بازی‌هایِ شبانه از نوعِ رابطه‌یِ کارمندِ بنگاهِ معاملاتِ ملکی و ماشین‌نویس (سطرهایِ ۲۳۱ به بعد) در کلبه‌ها و آپارتمان‌هایِ تنگ صورت می‌گیرد، و مردِ این‌گونه زوج‌ها گاهی سربازی است که حتّی چهار سال از عمرش را در دفاع از «ارضِ باطله»ای در جبهه‌یِ جنگ تلف می‌کند (سطرِ ۱۴۸).

ارضِ موعودِ موهوم وَ ارضِ باطله‌یِ موجود در واقع زایایی و میراییِ بی‌وقفه در پیِ عملِ جنسی اند. در آیین‌هایِ باستانیِ مربوط به گیاهان، «ارضِ موعود» همان

دوباره‌زاییِ جاودانی از شکمِ همان «ارضِ باطله»یِ همیشگیِ موجود است. دانه‌یِ مرده‌یِ خشکیده است که در خاکِ مُرده زنده و سبز می‌شود. در قرآن یا القرآن نیز (چامه‌یِ ۳۳ از فرگردِ یِ، س، به ترجمه‌یِ من) آمده است که «و نشانه‌ای برایِ آنها، زمینِ مرده، که باز زنده‌اَش کنیم و از آن دانه‌ای بیرون کشانیم که از آن می‌خورند [وَآيَةٌ لَهُمُ الْأَرْضُ الْمَيْتَةُ أَحْيَيْنَاهَا وَأَخْرَجْنَا مِنْهَا حَبًّا فَمِنْهُ يَأْكُلُونَ] .» این «ققنوس»ی است که از خاکسترِ خود سر بر می‌کشد.

امّا این باورها همه ور افتاده است. «پسرِ انسان» به جایِ «جامِ مقدّس» مگر به «جامِ زهرآگینِ مرگ» دست نمی‌یابد. «نمازخانه» خالی و پوشیده از استخوانِ «سلحشوران» ِ مرده است، و این‌همه، طنزِ تلخِ ازسرگیریِ باطلِ اباطیل، همان است که جامعه پسرِ داود گفته بوده است در عهدِ عتیق: «باطلِ اباطیل، همه چیز باطل است»، و این «همه چیز» البتّه پیش از هر چیز یعنی خودِ «ارضِ باطله».

سرلوحه‌یِ ارضِ باطله از سالیوریکُن اثرِ پترونیوس (قرنِ اوّلِ میلادی)، بیانِ طنزآمیزِ تسلّطِ «زمان» بر «زندگی»، و ختمِ محتومِ «زندگی» به «مرگ»، همه‌یِ شعر را در خود خلاصه می‌کند. ارضِ باطله اگر تابلویِ نقّاشی بود، به نظرِ من «سْتیل لایف» می‌شد، «زندگیِ راکد»، ما می‌گوییم «طبیعتِ بی‌جان»، و فرانسوی‌ها می‌گویند «طبیعتِ مرده»، گویی به این معنا که یک‌وقتی «زنده» بوده است و حالا مرده است. تنوعِ درون‌مایه‌هایِ شعر در تابلویِ نقّاشی بی‌گمان به نمایشِ شلوغِ شیءهایِ انبوهِ بی‌جان تبدیل می‌شد، امّا نمونه‌یِ بسیار ساده‌یِ آن می‌توانست شبیهِ تابلویی باشد منسوب به نقّاشِ فرانسوی فیلیپ دو شامپین (۱۶۷۴–۱۶۰۲) که در فضایِ تیره‌یِ آن یک جمجمه‌یِ اُخرایی رنگِ انسان بر صفحه‌ای سنگی نهاده شده است، و در سمتِ راستِ جمجمه یک شاخه لاله‌یِ درشتِ سُرخ با رگه‌هایِ سفید در تُنگی شیشه‌ای هست، و در سمتِ چپِ آن مشتی شِن در شیشه‌یِ قفس‌گونه‌یِ ساعتی

شنی. مرگِ مانده لایِ طبیعت و زمان، مثلِ رویان یا جنینِ دانه لایِ دو لپّه‌یِ «زمان» و «مکان»، و «خاطره» و «خواسته» (سطرِ ۳) که آوریل گُشْن می‌دهد. هستیِ مرگ در قلبِ زندگیِ زمان‌مند، که هیچ چیزِ دیگری نیست مگر باطلِ اباطیل.

...، بریدینگ / لایلاکْس آئوت آو دِ دِد لَند،... از دیگر

دشواری‌هایِ بسیار مهم، به نظرِ من، سطرهایِ آغازین، و به‌ویژه رساندنِ فعلِ breed در سطرِ نخست است که اغلب، به این دلیلِ موجّه که مفعولِ جمله اسمِ یک گیاه است، فقط با «رویاندن» ترجمه می‌شود. یعنی اگر به جایِ یاس مثلاً سگ یا اسب یا ماهی مفعولِ جمله بود، البتّه دیگر breed را «رویاندن» نمی‌شد ترجمه کرد. امّا واقعیّت این است که «رویاندن» تنها، که می‌تواند هم‌چنین معادلِ فعلِ متعدّیِ grow باشد، برایِ ترجمه‌یِ فعلِ breed که در معنایِ کلّیِ شعر و ساختارِ آن دخالتِ مستقیم و صریح و پُراهمیّت دارد، کافی نیست، و معنایِ جنسیِ این سطرها و یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌هایِ شعر یعنی سِکْس را لایوشانی یا دستِ کم کم‌رنگ می‌کند.

اگر مقصودِ الیوت فقط «رویاندن» به معنایِ «کاشتن» و «رشد دادن» و «پرورش دادن» بود، یعنی کارهایی که در تخصّصِ یک باغبانِ ساده است، لابد می‌توانست ترتیبی بدهد که از فعلِ متعدّیِ grow استفاده کند که بر خلافِ فعلِ متعدّیِ breed هیچ‌گونه معنایِ جنسی‌ای نمی‌دهد. امّا آوریل آن‌وقت احتمالاً نه‌تنها دیگر نمی‌توانست هیچ‌گونه «خاطره» و «خواسته»‌ای را «به هم بیامیزد»، لابد مشکلِ «حقوقی» پیش می‌آمد، چون با فعلِ grow الیوت احتمالاً به‌سختی

می‌توانست اتّهامِ «نابه‌کارترین ماه» را علیهِ او واردِ «پرونده» کند، و اصلاً هیچ معلوم نبود که با فعلی مثلِ grow هیچ گُلِ یاسی به عنوانِ «مدرکِ جرم» از «خاکِ مرده» بروید یا بردمد و بشکفد. اگر grow در موردِ گیاهان گاهی در موردهایی به کار می‌رود که گیاهی را به قصدِ فروش «بکارند» و بپرورند، این فعلِ breed است که در موردِ گیاهان و حیوان‌ها همواره در موردهایی به کار می‌رود که به هدفِ «زایا کردن» یا «بهسازی» آنها نوعی «عملیّاتِ جنسی» بر آنها صورت می‌گیرد.

معنایِ «جفت‌گیری» یا دستِ‌کم زیرمعنایِ «رابطه‌یِ جنسی» واژه‌یِ breed در زبانِ انگلیسی صراحت دارد، و حتّی در بیشترِ موردها به‌روشنی آمیختن و آمیزاندنِ نر و ماده را می‌رسانَد که فعلِ grow در هیچ موردی نمی‌رسانَد. موردِ استفاده‌یِ breed را در سطرِ آغازینِ این جمله به نظرِ من نباید «ساده» گرفت. پیش از هرچیز نباید آن را با out یک «فعلِ مرکّب» معمولی در زبانِ انگلیسی به حساب آورد، چون در این صورت واردِ فرهنگ‌ها می‌شد، در حالی‌که برایِ دریافتِ معنایِ دقیقِ breed sth out of sth باید به دو سرواژه‌یِ جدایِ فعلِ breed وَ «حرفِ اضافه‌یِ مرکّب» یا «گروهِ اضافی» out of مراجعه کرد. اینجا، با فعلِ breed، باید «تولید» به معنایِ «ولد(بچّه)سازی» از طریقِ «آمیزش»، «لقاح»، و «جفت‌گیری» را در حوزه‌یِ گیاهان رساند که واژه‌یِ آن در گویشِ فنّیِ دام‌پروری و گیاه‌پروری و پرورشِ ماهی در زبانِ فارسی، افزوده بر واژه‌هایِ یادشده، «گُشْن»[۴]

۴ ـ اسم و صفتِ «گُشْن» [gošn] را نباید اشتباه کرد با صفتِ «گَشَن» [gašan] یا «گَشْن» [gašn] به معنیِ انبوه، و تنومند؛ البتّه دهخدا در لغت‌نامه زیرِ «گَشَن» نوشته است که «به عقیده‌یِ دنباله‌یِ پانویس در صفحه‌یِ بعد

است. این نکته را هم یادآوری می‌کنم که از همان ابتدا، یکی از مهم‌ترین مکان‌های شعر، هُفگارتَن (سطرِ ۱۰)، معبدِ دیانا (یا دایانا) را در میانِ خود دارد که الاهه‌ی طبیعت و باروَری و زایمان است (نک. به بخشِ تصویرها).

هر چند هم که فعلِ «روياندن» به معنایِ «تولید کردن» نیز باشد، سهمِ بارِ «جنسی»ِ آن، به نظرِ من، بسیار ضعیف و ناچیز است؛ در هر حال به رسایی breed نیست، و در نهایت همان فعلِ متعدّیِ grow را می‌رسانَد. وقتی در انگلیسی می‌گویند *Breed your own vegetable varieties* (نامِ کتابی از کارُل دِپ، چاپِ سالِ ۲۰۰۰، آمریکا)، که می‌توان آن را به گونه‌های گیاهیِ خود را بروبانید/تولید کنید/به وجود بیاورید ترجمه کرد، مقصود فقط «باغبانی» و «رشد دادن» به گیاه نیست که فعلِ متعدّیِ grow هم می‌تواند آن را برسانَد. این کتاب برایِ آموزشِ تکنیک‌هایِ تکثیر و گُشْن و پیوند و غیره است، و اگرچه فعلِ «روياندن» برایِ ترجمه‌یِ عنوانِ آن می‌تواند انتخابی خوب و بسنده باشد، برایِ شعرِ الیوت ناکافی و نارسا است. میدانِ واژگانیِ این بند از شعر، با «خاطره» یا «حافظه» به معنایِ ژنتیکیِ کلمه، و «خواسته» یا «غریزه‌یِ جنسی» به معنایِ «لیبیدو»، ایجاب می‌کند که این فعل با صراحتی مشابه در متن حاضر باشد، چون‌که همه‌یِ اینها نه فقط از نقطه‌نظرِ اسطوره‌ها و آیین‌ها بلکه از نظرگاهِ دانش‌هایِ ژنتیک و روان‌شناسی هم قابلِ تفسیر و تحلیل است، و مقصود از آنها منحصراً «خاطره‌هایِ زندگی» و «هوس‌بازی‌ها» نیست. یادآوری می‌کنم که در سال‌هایِ ساخته شدنِ

دنباله‌یِ پانویسِ صفحه‌یِ پیش

محقّقان [ننوشته است کی] این کلمات به هر دو معنی از یک ریشه می‌باشند، و اصلاً به معنیِ نر و فحل، و مجازاً بمعنی بسیار، انبوه، و فراوان استعمال شده.»

ذهنِ باطله از تئوری‌هایِ انتخابِ طبیعیِ داروین (۱۸۸۲-۱۸۰۹)، قانون‌هایِ وراثتِ ژنتیکیِ مِندِل (۱۸۸۴-۱۸۲۲)، و نظریّه‌هایِ مربوط به ناخودآگاهِ فروید (۱۹۳۹-۱۸۵۶) وَ حتّی یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) دور نیستیم.

رساندنِ تصویر و معنایِ صریحِ «جنسی» در نخستین سطر، به نظرِ من، از ضرورت‌هایِ ترجمه‌یِ این شعر است.

وقتی‌که در خبری خوانده می‌شود:

« Scientists have managed to breed trout from salmon using a new technique they hope will allow them to create tuna fish from mackerel. (https://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/۳۳۰۸٤٤۰/Scientists-manage-to-breed-trout-from-salmon.html) »,

« دانش‌مندها موفّق شده اند قزل‌آلا را از ماهیِ آزاد با استفاده از تکنیکِ جدیدی تولید کنند که امیدوار اند به آنها امکان بدهد ماهیِ تُن را از ماهیِ خال‌مَخالی به وجود بیاورند»،

یعنی در پیِ «تلقیح کردن» و «گُشْن دادن». مثلِ گُشْن دادنِ درختِ خُرما، به هدفِ بارور کردنِ آن، یعنی مایه‌یِ خرمایِ نر را به درخت خرمایِ ماده داخل کردن.

معنی‌هایِ یادشده در این‌گونه موردها همواره درونیِ واژه‌یِ breed اند که به عنوانِ اسم به معنی‌هایِ «نژاد» و «تُخم»، و به عنوانِ فعل به معنی‌هایِ «پروردن»، «پرورش دادن»، «تربیت کردن»، «تخم‌کِشی کردن»، «تولید/تولیدِ مثل/زادووَلد کردن»، و «جفت‌گیری/ جماع کردن» است. مترادف‌هایِ آن در این معنیِ اخیر فعل‌هایِ بسیار صریحِ copulate وَ mate اند. breed، از ریشه‌یِ هندواروپاییِ *bhre- [چه‌بسا ریشه‌یِ «بهار» نیز؟]، و فعلِ brood به معنیِ «رویِ تخم خوابیدن» از همین ریشه، در انگلیسی به معنیِ heat «گرم»، «گرمایِ جنسی»، «گُشْن‌شدگی»

یا «خواستِ جفت‌گیری»، در اصل به معنایِ «جوجه‌کشی کردن»، و «گرم نگه‌داشتن برایِ تکثیر» بوده است. همین معنایِ ریشه‌ای است که احتمالاً در انتخابِ اِوا هِس، مترجمِ آلمانیِ این شعر، مؤثّر افتاده است که پایین‌تر خواهیم دید. breed وَ breeding به معنیِ «تخم‌کِشی» یا «آمیزش دادنِ نر و ماده به منظورِ تولیدِ مثل» یا همان «گُشْن/لقاح دادن» است. breeder به کسی می‌گویند که حیوان‌ها یا گیاه‌ها را به هدفِ به‌سازیِ نژادِ آنها گُشْن‌پرورش می‌دهد.

«گُشْن» وَ مشتق‌هایِ آن (نک. به فرهنگ‌هایِ دهخدا، معین، و سخن) در ادبیّاتِ قدیمِ فارسی بارها به کار رفته اند، و مثلِ breed وَ breeding در زبانِ انگلیسی از واژه‌هایِ فنّیِ دام‌پروری و گیاه‌پروری اند؛ «گُشْن» به عنوانِ اسم به معنیِ «نَر»، «حیوانِ نَر»، «لقاح»، «آمیزش»، «جماع»، و «باروَرسازی»، و به عنوانِ صفت به معنیِ «حیوان یا گیاهِ آماده‌یِ جفت‌گیری و لقاح» است. مولوی با اسمِ «گُشْن» نوشته است (در غزلیّاتِ شمس) «آن مَه که ز پیدایی در چشم نمی‌آید / جان از مزه‌یِ عشقَش بی گُشْن همی زاید». «گُشْنی» یعنی «جفت‌گیری»، و «گُشْنیدن»، از ساخته‌هایِ فرهنگستان، به عنوانِ فعلِ لازم، یعنی «آمیختنِ نر و ماده». «گُشْن کردن» یعنی «جماع/جفت‌گیری/ باردار/باروَر کردن»، و فردوسی به همین معنی‌ها در باره‌یِ رَخش می‌نویسد (در شاهنامه، «رستم و سهراب»، رفتنِ رستم به شکار و رسیدنَش نزدِ شاهِ سَمَنگان، در برخی از چاپ‌هایِ قدیمی که البتّه «الحاقی» محسوب می‌شود) «شنیدم که چل مادیان گُشْن کرد / یکی تخم برداشت از وی به درد»، و محمّدِ غزّالی در کیمیایِ سعادت، در باره‌یِ ستور، «سعادتِ وی خوردن و خفتن و گُشْن کردن است». «گُشْن گرفتن» هم یعنی «باردار شدن»، و «به گُشْن آمدن» یعنی خواهانِ جفت‌گیری شدن، چنان‌که دهخدا در لغت‌نامه‌یِ خود زیرِ سرواژه‌یِ «مِرمِر» برایِ مِرمِر زدن/کردن یادداشت کرده است «آواز برآوردنِ گربه به گاهِ گُشْن آمدن».

گیاهی (به‌ویژه درختِ خُرما) را «گُشْن دادن» یعنی «نر و ماده‌یِ آن را با هم آمیزش یا لقاح دادن»، چنان‌که نجمِ رازی می‌نویسد (در مرصادالعباد) «درختِ خرما را تا از درختِ نر گُشْن ندهند و تلقیح و تأبیر نکنند، خرمایِ نیک نیاوَرَد»، یا جُرجانی (در تفسیرِ ذخیرهٔ خوارزمشاهی) که «درختِ خرما را تا گُشْن ندهند بار نیارد»، یا خواجه نصیر (در اخلاق ناصری) که «درختِ خرما...در لقاح و گُشْن دادن...مانندِ دیگر جانوران است»؛ در دانشنامهٔ جهانِ اسلامی (cgie.org.ir) نیز زیرِ «آبستنی» خوانده ام که «پیروانِ این نظریه [در تعیینِ جنسِ جنین] برایِ اثباتِ عقیده‌یِ زیست‌شناسانه‌یِ خود به شیوه‌یِ کارِ دامپروارنِ ایرانی رویِ حیوانِ نر به هنگامِ گُشْن دادن اشاره کرده و نوشته اند: [با استناد به جُرجانی] "بعضی چهارپای‌داران به وقتِ گُشْن دادن، اگر می‌خواهند که از آن گُشْن ماده آید، خایه‌یِ راستِ او ببندند تا آب از خایه‌یِ چپِ او روَد، و اگر خواهند که بچه نر آید، خایه‌یِ چپِ او ببندند تا آب از خایه‌یِ راستِ او روَد."».

در سال‌هایِ اخیر با «گُشْن» ترکیب‌هایِ تازه‌ای نیز ساخته شده است، مثلِ «خودگُشْن» [autogamous]، خودگُشْنی (به جایِ خودلقاحی) [autogamy]، «دگرگُشْن» [allogamous]، و «دگرگُشْنی» [allogamy] (واژگانِ فرهنگستانی، برگرفته از: مرکزِ اطّلاع‌رسانیِ شرکتِ ملّیِ صنایعِ پتروشیمیِ ایران، www.nipc.net/ic). در مقاله‌ای نیز با عنوانِ «زراعتِ غلاّت» (در maximumtechnic.com) نوشته‌یِ پژوهش‌گر فرزین نجفی‌پور خوانده ام: «غلاّت ذاتاً گیاهانِ خودگُشْن هستند، یعنی جهتِ لقاح نیاز به گُلِ دیگری ندارند.» در همین جمله‌یِ این پژوهش‌گرِ ما، به جایِ «لقاح» هم حتّی می‌توان واژه‌یِ «گُشْن» را به کار برد [خُرده بر او نمی‌گیرم، بلکه مقصودَم تأکید بر هم‌معناییِ دو واژه‌یِ یادشده است].

به نظرِ من مصدرِ متعدّیِ «گُشْن دادن» است که صفتِ «نابه‌کارترین» را در شعر مناسبِ ماهِ «آوریل» کرده است، نه «روياندن» ِ تنها که به‌تنهایی، هرچند هم که از «خاکِ مرده»، معنایِ «جنسی» ِ فعل وَ فعلِ breed را در زبانِ فارسی نمی‌رسانَد تا خشونتِ تجاوز به بی‌دفاع‌ترین مادهٔ ممکن یا خسته‌ترین ماده، یعنی «خاکِ ذلّه» [dead land]، و دلالتِ آن به تولید و زادووَلد از طریقِ آمیختنِ «خاطره» و «خواسته»، و «انگیزش» ِ «ریشه‌هایِ لَخت» با «بارانِ بهاران» رسانده شود، درحالی‌که معنایِ «آمیختن/آمیزش» نر و ماده» در breed صراحت دارد.

سطرِ آغازینِ ارض باطله را به گمانِ من باید هم‌چون برجسته کردنِ یکی از ممتازترین درون‌مایه‌هایِ شعر، یعنی سکس، در راستایِ آیین‌هایِ مربوط به گیاهان، تمِ مسلّطِ بخش‌هایِ دوم و سومِ شعر، سکس، و در رابطه با صحنه‌هایِ سقوطِ «معنی‌دار» ِ دو بچّهٔ دختر و پسر از سرازیری (سطرِ ۱۶) گویی همچو دو لپّهٔ یک دانه در «خاک‌سپاری» یا «کِشت»، همواره با زیرمعنایِ جنسیِ آن، تجاوزِ وحشیانهٔ شاهِ ناهنجار به فیلُمِل (سطرِ ۱۰۰)، زندگیِ بی‌بهره از عشقِ زوجِ ثروتمند (سطرهایِ ۱۱۱ به بعد)، زندگیِ دردناکِ زادووَلدیِ زوجِ فقیر (سطرهایِ ۱۳۹ به بعد)، بیماریِ جنسیِ فاحشه‌هایی که جوشِ‌شیرین تنها داروی درمانیِ آنها بوده است (سطرِ ۲۰۱)، و هم‌خوابگیِ سترون و بدونِ رغبتِ کارمندهایِ طبقهٔ متوسّط (سطرهایِ ۲۳۲ به بعد) به حساب آورد و ترجمه کرد. مقصود در برابرِ هم قرار دادنِ از یک سو «ارضِ باطله»ای انسانی است که جمعیّتِ آن را سترون‌ها، مردمانی بدونِ حسِّ عشقی، و مُرده‌ها تشکیل می‌دهند و در نتیجه از گرمایِ عشق بی‌بهره است، و از سویِ دیگر «ارضِ باطله»ای گیاهی که آوریلِ نابه‌کار، به رغمِ ذلّگی و مردگیِ خاکِ آن، یاس‌هایِ آن را به زورِ تحریکِ جنسی و دخالت در حافظهٔ خفته، به ضربِ باران‌هایِ بهاری و انگیختنِ ریشه‌هایِ لَخت، گُشْن داده می‌رویانَد.

برایِ همین است که آوریل «نابه‌کارتر» از یازده ماهِ دیگرِ سال، و در نتیجه «نابه‌کارترین» توصیف شده است. در فارسی، با فعلِ «رویاندن» تنها، همه‌یِ سنگینیِ واقعه‌یِ جمله فقط بر رویِ متمّمِ «خاکِ مرده» محدود می‌مانَد، در حالی‌که در انگلیسی خودِ فعل بارِ سنگینی حمل می‌کند، و این متمّم بر سنگینیِ و شدّتِ آن باز هم می‌افزاید. در واقع breeding را در اینجا ترکیبی از «گُشْن دادن» و «رویاندن» است که می‌رسانَد، چیزی مثلِ «به‌گُشْن (قید) می‌رویانَد» اگر بشود گفت، یا «گُشْن داده می‌رویانَد»، «گُشْن می‌دهد/می‌رویانَد». تصویرهایِ بعدی همه توضیحِ «گُشْن» و «دخول» حتّی جویی اند، نه «رویش» و «خروج» یگانه: آمیختنِ خاطره با خواسته (برایِ تحریک شدن به انجامِ عملِ جنسی)، انگیختنِ ریشه‌هایِ لَخت (نره برایِ دخول)، و بارانِ بهاران (رخنه‌یِ آب در ماده‌یِ مُرده)، همه تصویرهایِ «جفت‌گیری» اند نه «رویش». قافیه‌هایِ breeding در سطرِ نخست، و mixing در سطرِ دوم، هر دو همین «جفت‌گیری» و اختلاط را می‌رسانند، اوّلی جسمی و دومی روانی-جسمی، و حتّی مصدرِ قافیه‌یِ سطرِ بعدی، یعنی to stir، افزوده بر «انگیختن»، «آمیختن» نیز معنی می‌دهد. یعنی هر سه فعلی که قافیه‌یِ چهار سطرِ آغازینِ شعر شده اند، گذشته از معنی‌هایِ صریح و اولیّه‌یِ خود در جمله‌هایِ مربوط به خود، «امتزاج دادن» یا «در هم آمیختن» نیز معنی می‌دهند، و روشن است که الیوت آنها را به سببِ همین اشتراکِ معنی برایِ بیانِ آمیزشِ نر و ماده برگزیده است.

توجّهی به درون‌مایه‌هایِ مسلّطِ پنج بخشِ ارض بلاه، یعنی

۱. «مرگ» | ۲. «سکس» | ۳. «سکس» | ۴. «مرگ» | ۵. «رستاخیز»،

که در نظر داشتنِ آنها برایِ ترجمه‌یِ این شعر ضرورتِ محض دارد، نشان می‌دهد

که هر سه درون‌مایه در همان چهار سطرِ آغازین واردِ شعر شده اند؛ و درون‌مایه‌یِ سکس، که دو بخشِ شعر را به‌تأکید به خود اختصاص داده است، در شروعِ شعر نیز با تأکیدی ویژه در همان سطرِ نخست، درست پس از «اعلامِ جرم علیهِ آوریل»، همچو مهم‌ترین «سند» در «اثباتِ جرم» ِ او، با واژه‌یِ breeding از «پرونده‌یِ اتّهامی» بیرون کشیده می‌شود. زبانِ فارسی، که معادلِ دقیق و جامعی در خورِ این واژه‌یِ شعر ندارد، نباید آن را لایو شانی کند. اگر چنین کند، ضعفِ خود را در بیان و رسانشِ شعر رسانده است. به عوضِ پنهان‌کاری، باید راهی برایِ آن بجوید. راهی که فعلاً در اینجا یافته است، ترجمه‌یِ breed sth out of sth با دو فعلِ «گُشْن دادن» و «روياندن» است.

می‌توان برایِ دریافتِ چگونگیِ استفاده از واژه‌ها در چهار سطرِ نخست و کارکردِ آنها در رساندنِ درون‌مایه‌هایِ مسلّطِ شعر، یعنی مرگ، سکس، و رستاخیز یا نوزایی و بازیافت در گردِهم‌آییِ زمان (آوریل) وَ مکان (زمین) نگاهی به آنها انداخت:

سطرِ ۱: سکس، با «گُشْن دادن»، breeding [۵]؛

سطرِ ۲: مرگ، با «خاکِ مرده»، dead land؛ رستاخیز (یا نوزایی و بازیافت)، با «یاس‌ها» وَ «روياندن»، out of [۵]؛ سکس، با «به هم آمیختن»، mixing؛

سطرِ ۳: سکس، با «خاطره و خواسته»، Memory and desire؛ و با «انگیختن»، stirring؛

---

۵ ـ تأکید می‌شود که هریک از فعل‌هایِ «گُشْن دادن» (به معنیِ «لقاح دادن») وَ «روياندن» (به معنیِ «رو»/«بیرون»/«پدید» آوَردن) تنها نیمی از معنایِ breed sth out of sth را می‌رسانند.

سطرِ ۴: سکس، با «ریشه‌های لَخت»، dull roots؛ و با «بارانِ بهاران»، spring rain.

واقعیّت این است که در متنِ انگلیسی نیز معنای «رویاندن» breeding فقط با خواندنِ سطرِ دوم نمایان می‌شود، چون فعلِ این صفتِ فاعلی بر خلافِ فعلِ grow لزوماً «روییدن» و «رویاندن» معنی نمی‌دهد. همه‌ی این نکته‌ها نیز دلیل‌های مضاعفی بر ناکافی بودنِ «رویاندن» تنها در ترجمه‌ی breeding در فارسی اند.

مقصود، در واقع، از یک سو طرح یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های شعر یعنی «سکس» از همان نخستین سطرِ شعر است، و از سوی دیگر بیانِ به هم پیوستن یا گُشْیدنِ «زمان» و «مکان»، و «آسمان» و «زمین»، که نتیجه‌ی آن استعاره‌ی «گُل‌های یاس» برای بیانِ «زندگی» و «بازیافت» این «ارضِ باطله» در روندهای نوزایی در فصلِ بهار است که رویدادِ نهاییِ شعر، تایرسیاس (گویی بدلِ «شعبده‌باز» یا «معرکه‌گیر» در ورق‌های تارو با هزار و یک ابزار و وسیله)، این انسانِ دو جنسی، رویت‌گرِ کلِ شعر که نامِ او برای نخستین بار درست در هر کُلِ شعر (سطرِ ۲۱۸) آورده شده و این‌چنین مرکزیّتِ او در شعر به اثبات می‌رسد، آن را علیهِ زندگی و حیات روایت کرده به ریشخند می‌گیرد، و در تمامِ شعر می‌کوشد تا بی‌معناشدگیِ آن را برملا کند.

او، تایرسیاس، به یاد بیاوریم (مهم است که به یاد بیاوریم، چون‌که او به نوشته‌ی خودِ الیوت در یادداشت‌هایِ این شعر «مهم‌ترین شخصِ شعر است و آنهایِ دیگر را او به هم می‌پیوندد»)، کسی است که با چوب‌دستَش کوفت، آن هم به دو بار، بر سرِ جُفتی مار که در درخت‌زاری می گُشْیدند (نک. به متنِ اُوید در یادداشت‌هایِ الیوت، برایِ سطرِ ۲۱۸، و نیز به بخشِ تصویرهایِ این کتاب)؛ او تاوانِ برملا کردنِ نتیجه‌ی این «فضولی» و جلوگیری از گُشْنِ آنها را نیز، که به محکومیّتِ او به تحمّلِ

خواسته‌های جنسیِ هر دو جنسِ نر و ماده انجامیده بود، با از دست دادنِ بینایی خود می‌پردازد؛ او کسی است که آن «مارها»ی «گُشْن»، یعنی خواسته‌های جنسیِ زنانه و مردانه، گویی در خودِ او لانه دارند که او در میانِ خواسته‌های آنها به «تِپ‌تِپ» (سطرِ ۲۱۸) است؛ به یاد بیاوریم، هم‌چنین، که او همان پیش‌گویِ دربارِ ادیپ شهریارِ سوفکل است؛ ادیپی که پریشانیِ کشورَش با پدرکُشی و همسَرگزینیِ خودِ او با مادرَش در رابطه است، و این در حوزه‌ای دیگر و به گونه‌ای دیگر یکی از مهم‌ترین تزهای جِسی وستُن در کتابِ از آیین تا رُمانس است آنجا که تأکید می‌کند (فصلِ نهم، صفحه‌های ۱۰۷ تا ۱۲۹) که رابطه‌یِ تنگاتنگی بینِ یمل‌ِ شاهِ ماهی‌گیر (آسیب‌دیدگی از ناحیه‌یِ آلتِ تناسلی و ناتوانیِ جنسی)، و «باطلگی» و سترونیِ قلمروِ او وجود دارد، نکته‌ای که فریزر نیز در شاخِ زرّین، فصلِ ۲۴، بخشِ ۲، به آن پرداخته شاه‌کُشی را در رابطه با ناتوان شدنِ شاه می‌داند؛ در دربارِ ادیپ، این تایرسیاس است که همین‌گونه حقیقت‌هایی را بر ادیپ آشکار می‌کند، همین تایرسیاسِ زنامرد که پلِ ارتباطیِ همه‌یِ پاره‌های ذهنِ باطله است، پیرمردی با ورچروکیده پستان‌هایِ زنانه (۲۱۹)، که گرچه کور است تا لابد دیگر نتواند شاهدِ هیچ گُشْن و آمیزش و جفت‌گیری‌ای باشد، امّا نه‌آن‌که به چشمِ دل بر همه‌یِ عرصه‌هایِ زمان و مکان اشراف یافته است، در همه جا و همه وقت گویی مصرّانه بر همه چیز و به‌ویژه بر هر «گُشْن»ی (سطرهایِ ۲۲۸ به بعد، و نیز خودِ سطرهایِ آغازینِ شعر) چشم می‌چرخاند. او از همه‌یِ زیروبم‌هایِ «گُشْن» باخبر است (سطرِ ۲۴۳)، و لابد به خاطرِ همین دانایی نیز بوده است که راویِ نهاییِ این شعر شده است؛ و برایِ همه‌یِ اینها است حتماً که «فعل» breeding به معنیِ «گُشْن دادن» از همان سطرِ نخست به صورتِ «فاعلی» واردِ شعر شده «آوریل» به سببِ آن «نابه‌کار» خوانده می‌شود. این سطرهایِ آغازین را می‌توان هم‌چنین در رابطه

دانست با کتابِ حِزقیال در کتابِ مقدّس، بابِ ۳۷، آیه‌هایِ ۴ تا ۶: «پس مرا فرمود بر این استخوان‌ها نبّوت نموده به اینها بگو اِی استخوان‌هایِ خشک کلامِ خداوند را بشنوید. خداوند یَهُوَه به این استخوان‌ها چنین می‌گوید اینک من روح به شما در می‌آورم تا زنده شوید. و پَی‌ها بر شما خواهم نهاد و گوشت بر شما خواهم آوَرد و شما را به پوست خواهم پوشانید و در شما روح خواهم نهاد تا زنده شوید پس خواهید دانست که من یَهُوَه هستم». شبیهِ چنین آیه‌هایی در قرآن هم کم نیست. یَهُوَه در این آیه‌ها در واقع استخوان‌هایِ خشکِ مُردگان را با روح گُشْن می‌دهد، و یک‌باره و بی واسطه، مثلاً با اصطلاحِ معروفِ قرآنیِ «کُن فَیَکُونُ» یا «باش پس هست» زنده‌شان نمی‌کند.

با در نظر گرفتنِ همه‌یِ اینها، به‌ویژه از آنجاکه breeding sth out of sth در این شعر چنان‌که دیده ایم دخالتِ معنایی و ساختاریِ مستقیم در همه‌یِ اثر دارد، و تأثیرِ آن محدود به همان دو سطری نیست که در آن به کار رفته است، نخواستم با انتخابِ فعلی تنها آن را «نصفه» ترجمه کرده باشم، و ترجیح دادم که همه‌یِ معنایِ آن با استفاده از دو فعلِ «گُشْن می‌دهد»/«می‌رویانَد» رسانده شود.

مقایسه‌یِ هفت سطرِ آغازینِ ترجمه‌هایِ فرانسه و آلمانی

(همراه با ترجمه‌یِ سرراست و کلمه به کلمه‌یِ آنها فقط برایِ خواننده‌هایی که به این زبان‌ها آشنایی ندارند) بی فایده نیست، تا سنجیده شود، به عنوانِ نمونه، که تفاوتِ ترجمه‌ها و خوانش‌هایِ گوناگون در این دو زبان در کجاهایِ این سطرها صورت گرفته است:

ترجمه‌یِ فرانسویِ (۱۹۴۷) پی‌یر لِیریس (۱۹۰۷-۲۰۰۱):

۱. Avril est le plus cruel des mois, il engendre
۲. Des lilas qui jaillissent de la terre morte, il mêle
۳. Souvenance et désir, il réveille
۴. Par ses pluies de printemps les racines inertes.
۵. L'hiver nous tint au chaud, de sa neige oublieuse
۶. Couvrant la terre, entretenant
۷. De tubercules secs une petite vie.

۱. آوریل است ستم‌گرترینِ ماه‌ها، او به وجود می‌آوَرَد/می‌آوَرَد (نَروار، مثلِ پدر)
۲. یاس‌ها را که فوران می‌کنند/پدید می‌آیند/برمی‌دمند از زمینِ/خاکِ مرده، او به هم می‌آمیزد
۳. یادداری و خواسته را، او بیدار می‌کند/برمی‌انگیزد
۴. با باران‌هایِ بهاریِ خود ریشه‌هایِ لَخت/کرخت/ساکن را.
۵. زمستان ما را نگه‌داشت در گرما، با برفِ فراموشی‌زایِ خود
۶. پوشان زمین/خاک را، تأمین‌کنان
۷. از غدّه‌هایِ خشک یک زندگیِ کوچک.

ترجمه‌یِ آلمانیِ (۱۹۷۲) اِوا هِس (-۱۹۲۵):

۱. April, der ärgste Monat, heckt
۲. Flieder mit der toten Flur, verquickt
۳. Erinnern und Verlangen, langt
۴. Taube Wurzeln an mit Frühlingsregen.
۵. Der Winter hielt uns warm, begräbt
۶. Das Erdreich unter Schnee-Vergessen, fristet
۷. Ein Quäntchen Leben durch in dürren Knollen.

۱. آوریل، بد/شرترین ماه، فراهم می‌آورَد/تکثیر ـ زادوولد/(سرِ هم، جفت‌وجور)می‌کند
۲. یاس را با خاک/کشتگاهِ مرده، به هم می‌آمیزد/مخلوط می‌کند
۳. به خاطر/به یاد/آوردن وَ خواستن/تقاضا داشتن را، می‌رسد به/دست می‌یابد به
۴. ریشه‌هایِ کرخت/بی‌بنیه/بی‌علاقه همراه با بارانِ بهار.

۵. زمستان نگه‌داشت ما را گرم، دفن می‌کند
۶. سطحِ زمین را زیرِ برف‌فراموشی، تأمین می‌کند (به‌زحمت)
۷. اندکی زندگی/معیشت از توی غدّه‌های خشک/خشکیده.

در هر دو ترجمه کوششی برایِ رساندنِ معنایِ جنسیِ فعلِ breed وجود دارد. در ترجمه‌یِ فرانسه، breed وَ out دو فعل به حساب آمده اند. breed با فعلی به فرانسه ترجمه شده است که می‌توان آن را «به وجود آوَردن»، و به‌ویژه «آوَردن» به معنایِ «پدرِ کسی بودن» ترجمه کرد که از فعل‌هایِ رایجِ کتابِ مقدّس در برشمردنِ شجره‌نامه‌یِ شخصیّت‌هایِ آن است، و out با فعلی قابلِ ترجمه به «فوران کردن»، «پدید آمدن»، و «بیرون زدن» یا «بردمیدن» و «شکفتن». در زبانِ آلمانی، اگرچه فقط یک فعل برابرِ breed آمده، زیرمعنایِ آمیزشِ جنسیِ فعلِ انگلیسی در انتخابِ فعلِ آلمانیِ کم‌استفاده‌یِ «هِکِن» hecken با معنایِ صریحِ «تولیدِ مثل کردن»، «زاییدن»، و «رویِ تخم خوابیدن» روشن است.

البتّه ترجمه‌یِ اِوا هِس نخستین ترجمه‌یِ آلمانیِ دِ وِیْسْت لَنْد نیست. پیش‌تر، در سالِ ۱۹۲۷، ارنست روبرت کورتیوس (۱۹۵۶-۱۸۸۶) آن را به این زبان ترجمه کرده بود، و بعداً هم، همین امسال (۲۰۰۸)، هوملت نوربرت (-۱۹۶۲) ترجمه‌یِ جدیدی از آن منتشر کرد. من فقط چهار سطرِ آغازینِ این دو ترجمه را خوانده ام، و در هر دویِ آنها برایِ فعلِ دام/ماهی/گیاه‌پروریِ breed فقط از فعلِ گیاه‌پروریِ treiben به معنایِ «رویاندن» استفاده شده است که گویا در معنایِ خیلی وسیع‌تر می‌تواند مترادفِ فعلِ مرغ/دام‌داری/گیاه‌پروریِ «هِکِن» hecken باشد که اِوا هِس به کار برده است. امّا از آلمانی به انگلیسی، یکی از معادل‌هایِ صریحِ فعلی که اِوا هِس به کار برده است، همان breed است. برایِ cruellest month کورتیوس

«بی‌رحم/وحشی‌ترین ماه» آورده است، و نوربرت «بد/اسف‌بارترین ماه از میانِ همه»:

April ist der grausamste Monat, er treibt (ترجمه‌یِ کورتیوس)

April ist der übelste Monat von allen, treibt (ترجمه‌یِ نوربرت)

پس زبان‌هایِ فرانسه و آلمانی نیز، چنان‌که دیده ایم، مثلِ زبانِ فارسی، گویی برابرِ دقیقِ جامعِ کافیِ یگانه‌ای برایِ breed ندارند. یکی از دلیل‌هایِ به‌کارگیریِ دو فعل در ترجمه‌یِ فرانسوی، و استفاده از فعلی بسیار کم‌کاربُرد در آلمانی، چنان‌که دیده ایم، نبودِ برابری یگانه و دقیق و بسنده در این زبان‌ها برایِ فعلِ breed است. این که زبانی معادلی یگانه برایِ یک واژه‌یِ بیگانه نداشته باشد، نه‌تنها لزوماً ضعفِ آن زبان را نمی‌رسانَد، بلکه به نظرِ من قوّتِ آن را نشان خواهد داد اگرکه این نکته را پنهان نکند، و در حدِّ امکان‌هایِ خود بکوشد که به بیانِ دقیق‌تری از آن مفهوم برسد. آن‌چه ضعفِ یک زبان را می‌رسانَد، یا در واقع به تضعیفِ یک زبان می‌انجامَد، لاپوشانیِ این نوع ناپوشی‌هایِ زبانی در ترجمه است. چه بسیار موردها در ترجمه پیش می‌آید که دقّت بخشیدن به واژه‌ای از متنِ مبدأ، به سببِ ناهمیّتِ حیاتیِ آن برایِ معنایِ متن، مشروط به استفاده از صفت یا قیدی است تا متنِ مقصد را به متنِ مبدأ نزدیک‌تر کند. هیچ مترجمِ آگاهی از به کار زدنِ چنین امکان‌هایی شانه خالی نمی‌کند. حتّی فرهنگ‌هایِ دوزَبانه‌یِ همه‌یِ زبان‌ها، که هم «ترجمه» اند هم مهم‌ترین «منبع»ِ هر ترجمه‌ای، پر از این‌گونه دقّت‌بخشی‌ها برایِ رساندنِ سرواژه‌هایِ زبانِ مبدأ اند. breeding نیز، اینجا، در سطرِ نخستِ پِ‌وِیْسْتْ لَنَد، به نظرِ من، یکی از همان موردها است، و به خودم اجازه می‌دهم بنویسم که برایِ رساندنِ تقریباً دقیقِ آن در زبانِ فارسی به «گُشْن» نیاز هست، گُشْنِ «گُشْن دادن» و «روياندن» تا «تصویر»ی از آن برآید و همان چیزی را برسانَد که به گمانِ من

breed sth out of sth می‌رسانَد بی‌آن‌که اصطلاحِ چندان رایجی باشد.

و وقتی بچّه بودیم. از سالِ ۱۹۵۴، یعنی خیلی پیش از آن‌که اصلاً ترجمه‌ای از دِ وِیْسْت لَنْد به زبانِ فارسی منتشر شده باشد، معلوم کردنِ نسبتِ دقیقِ ماری (سطرِ ۱۵) با دوکِ بزرگ (سطرِ ۱۴) برایِ پیدا کردنِ معادلِ دقیقِ cousin (سطرِ ۱۴) از جمله دشواری‌هایِ ترجمه‌یِ این شعر به زبانِ فارسی بود، چون در این سال بود که جرج لاوِت کینگزلَند موریس (۱۹۷۵-۱۹۰۵)، نقّاش و مجسّمه‌ساز و نویسنده‌یِ آمریکایی، در مقاله‌ای کوتاه («ماری، ماری، محکم بگیر»، در: جُنگِ پارتیزان، ش. ۲۱، مارس-آوریل ۱۹۵۴) کتابی به نامِ گذشته‌یِ من (خاطراتِ دربارهایِ اطریش و بایرن، همراه با داستانِ واقعیِ ماجراهایی که به مرگِ فاجعه‌بارِ رودولف ولیعهدِ سلطنتِ اطریش انجامید)، نوشته‌یِ کُنتِس ماری لاریش را (نک. به بخشِ منبع‌ها) به عنوانِ منبعِ الیوت برایِ این سطرهایِ ارضِ باطله اعلام کرد، و ماریِ شعر را با نویسنده‌یِ کتابِ یادشده یکی دانست.

پس از انتشارِ این مقاله‌یِ کوتاه، ظاهراً پاسخی از الیوت منتشر نشد. تا دو دهه لابد چنین گمان می‌رفت که الیوت کتابِ گذشته‌یِ من را خوانده بوده است. احتمالی که هنوز بر قوّتِ خود باقی است. امّا در سالِ ۱۹۷۱ والری الیوت در پاسخ به همین کشف تأیید کرد (ارضِ باطله: چاپِ عکسی و نگاشتِ پیش‌نویسِ اصلی، ص. ۱۲۵ و ۱۲۶) که الیوت با خودِ کُنتِس ماری لاریش ملاقات کرده بوده است و این سطرها، و به‌ویژه «سورتمه‌سواری» سطرِ ۱۴ (که در گذشته‌یِ من هیچ اشاره‌ای به آن نشده است)، عینِ گفته‌هایِ ماری لاریش به او بوده است (البتّه لابد صافی‌شده‌یِ ایجازِ شاعرانه‌یِ الیوت). به تصریحِ خودِ والری الیوت به‌درستی دانسته

نیست که آنها کِی و کجا همدیگر را دیده بوده اند.

اثرِ روایی تخیّلی، شعر یا نثر، بر انسجامِ خیال‌پردازانه استوار است و البتّه به هیچ حال کم‌ترین نیاز و اجباری به انطباق با واقعیّت‌های تاریخی ندارد، و ترجمه‌ی آن نیز به هیچ عنوان مقیّد به رعایتِ چنین انطباقی نیست. چگونگیِ انسجامِ اثرِ روایی در خودِ اثر، و به‌ویژه در ساختار و ربطِ ساختاریِ اجزای آن با هم جست‌وجو می‌شود. با این حال، کشفِ جرج موریس، و رابطه‌ی این سطرها با واقعیّتِ تاریخی، مرتّب در نسخه‌های شرح‌شده‌ی ﴿ضِ بالله به زبانِ انگلیسی، و در جُستارهای مربوط به این شعر، حتّی در نسخه‌ی ویراست‌شده‌ی والری الیوت، که از اعتباری ویژه برخوردار است، ذکر می‌شود، و یادآوریِ منظّمِ آن نمی‌تواند در خوانشِ این شعر تأثیر نگذاشته معنایِ آن را تغییر ندهد. ترجمه‌ی این شعر هم به نظرِ من باید چنان انجام شود که با شرح‌های نوشته‌شده بر آن هماهنگ و هم‌سو باشد، نه آن‌که ترجمه به سویی برود که هیچ تحلیل و تفسیری در آن سو برای شعر وجود ندارد. کشفِ یادشده دیگر مانع از آن است که واژه‌ی cousin به‌آسودگی، و ماشین‌وار، «پسرعمو» ترجمه شود، چون‌که این واژه در انگلیسی دستِ کم به هشت معنی است: خاله/دایی/عمّه/ عمو/زاده‌ی دختر یا پسر. نوشتم دستِ کم، چون گاهی برای دیگر اعضای خانواده هم به کار می‌رود. خواهیم دید که کشفِ معادلِ دقیقِ cousin در ﴿ضِ بالله تغییرهای مهمّی در معنای این شعر ایجاد می‌کند.

اینجا، اگر فقط عضوهای دستِ اوّل و مستقیمِ خانواده موردِ نظر باشند، عنوانِ مذکّرِ «آرچ‌دوک» [به آلمانی «اِرتس‌هِرتْسُک» Erzherzog، مؤنّثِ آن در انگلیسی «آرچ‌داچِس»، و به آلمانی «اِرتس‌هِرتْسُگین» Erzherzogin، عنوان‌های منحصر به یک «شاه‌زاده» در اطریش] واژه‌ی «کازن» cousin را به چهار معنیِ مذکّرِ آن، پسرخاله/دایی/عمّه/عمو، محدود می‌کند. البتّه پیدا کردنِ همین هم، تا

دانسته شود که دوکِ بزرگِ ﴿ض ب‌ا‌ط﴾ دقیقاً کی است، و نسبتِ دقیقِ او با ماری یا ماری لاریش (۱۹۴۰-۱۸۵۸) در زبانِ فارسی با چه واژه‌ایِ باید ترجمه بشود، کاری به‌راستی وقت‌سوز است، یا بود[۶].

---

۶ ـ ماری لوییس مِندِل والِرسی لاریش (۱۹۴۰-۱۸۵۸) از رابطه‌یِ پیش از ازدواجِ لودویگ ویلهلم (یا لویی گیوم)، دوکی از دودمانِ ویتلزباخِ بایرن (باویر)، و هِنری‌یِت مِندِل، یک هنرپیشه‌یِ تئاتر از یک خانواده‌یِ غیرِ اشرافیِ آلمان، در شهرِ آگسبورگ (نزدیکِ مونیخ مرکزِ بایرن) به دنیا آمد. پدرِ ماری در ۱۸۵۹ از امتیازهایِ خود به عنوانِ بزرگ‌ترین پسرِ خانواده و وارثِ سلطنتِ بایرن چشم پوشید و با مادرِ او ازدواج کرد. ماری تا شانزده سالگی در مونیخ، و در قصری نزدیکِ دریاچه‌یِ شْتارن‌برگر (نک. به یادداشتِ سطرِ ۸) زندگی کرد (گذشته‌یِ من، ماری لاریش، ص. ۹). عمّه‌یِ ماری، الیزابت معروف به «سی‌سی»، همسرِ فرانتس ژوزف امپراطورِ اطریش بود. ماری برایِ اوّلین بار عمّه‌یِ خود ملکه سی‌سی را در سنِّ چهارده سالگی در یکی از قصرهایِ پدرِ خود نزدیکِ مونیخ دید، و این وقتی بود که الیزابت با دخترِ خردسالِ خود دو هفته در آنجا مهمانِ آنها بود (گذشته‌یِ من، ص. ۹). الیزابت دو سال بعد (۱۸۷۴) ماری را به خاطرِ مهارتَش در اسب‌سواری و تربیتِ اسب نزدِ خود به وین فراخواند و ماری رفته‌رفته از نزدیکانِ او، و از دوستانِ تنها پسرِ او، یعنی پسرعمّه‌یِ خودش، دوکِ بزرگ ولیعهد رودولف (۱۸۸۹-۱۸۵۸) شد.

ماری وَ رودولف، که با هم هم‌سن بودند، پیش‌تر فقط یک بار در کودکی (قس. ﴿ض ب‌ا‌ط﴾، سطرِ ۱۳) هم‌دیگر را دیده بودند (گذشته‌یِ من، ص. ۴۳). رودولف، که از تولّد «اِرتس‌هِرتُسُک» یا «دوکِ بزرگ» بود، و در شیرخوارگی از طرفِ پدرِ خود به «فرماندهیِ توپخانه» منصوب شده بود، کودکیِ خود را از سه سالگی به بعد دور از مادرَش، نزدِ مادربزرگِ پدری، و در قصری جداگانه گذراند. مادربزرگ چنان مربّی‌هایِ سخت‌گیر و خشنی به تربیتِ او گماشت که حتّی توی برف و سرما به آن بچّه تعلیماتِ نظامیِ سخت می‌دادند، و او را برایِ سلطنت آماده می‌کردند. این سخت‌گیری‌ها چنان شدید بود که به دخالتِ امپراطور و تغییرِ مربّی انجامید. بعدها، در نوجوانی، پدرَش استادهایی مثلِ کارل مِنجر Carl Menger (۱۹۲۱-۱۸۴۰) اقتصاددانِ بزرگِ اطریش را مأمورِ تدریسِ او کرد. رودولف، که پیشِ پدرِ مستبدِّ خود حتّی حقِّ حرف زدن هم نداشت، از روشنفکرانِ دنباله‌یِ پانویس در صفحه‌یِ بعد

در مجموع چنین به‌نظر می‌آید که سه احتمال وجود دارد: یکی، دوکِ بزرگ ولیعهد رودولف (۱۸۸۹-۱۸۵۸) است، همان که نامَش در عنوانِ کاملِ کتابِ ماری لاریش نیز آمده است و تنها «کازن» ِ مستقیمِ ماری به معنیِ «پسرعمّه» است، و زندگی و مرگَش در رابطه با درون‌مایه‌هایِ مرگ و سکس در شعر قرار می‌گیرد؛ دیگری، در رابطه با جنگِ جهانیِ اوّل، زمینه‌یِ تاریخیِ ﴿ضِ باطله﴾ دوکِ بزرگ

دنباله‌یِ پانویسِ صفحه‌یِ پیش

اطرافِ خود عقیده‌هایِ آزادی‌خواهانه کسب نمود، و حتّی با نام‌هایِ مستعار علیهِ نظامِ موجود در روزنامه‌هایِ اطریش مقاله چاپ می‌کرد.

ماری در ۱۸۷۷ با کُنت لاریش ازدواج کرد، و رودولف نیز در ۱۸۸۱ با شاهدخت استفانیِ بلژیک. در ۱۸۸۹ رودولفِ سی‌ویک ساله و معشوقه‌یِ هفده ساله‌یِ او بارونس ماری وِتسِرا در ویلایی در مایرلینگ، حومه‌یِ وین، خودکُشی کردند یا کشته شدند. گفته می‌شود که رودولف به سببِ معاشرت با فاحشه‌ها به بیماریِ سوزاک مبتلا بوده آن را به همسرِ خود نیز سرایت داده بوده است (قس. ﴿ضِ باطله﴾ سطرِ ۲۰۱). گویا معشوقه‌یِ نوجوانِ او هم حامله بوده، و گفته می‌شود که رودولف از او خواسته بوده است تا در خودکشی به او کمک کند. احتمال هم می‌دهند که رودولف به دلیل‌هایِ سیاسی کشته شده باشد، چون او گویی با مخالفانِ پدرِ خود در تماس بود و آنها در نظر داشتند پدرِ او را برکنار کرده خودِ او را به سلطنت برسانند، و او نپذیرفته بود.

مرگِ دوکِ بزرگ ولیعهد رودولف سبب شد که دوکِ بزرگ فرانتس فردیناند برادرزاده‌یِ فرانتس ژوزف ولیعهد شود که او هم بیست‌وپنج سال بعد در ۱۹۱۴ در سارایُوو کشته شد. مرگِ این دو ولیعهد از مهم‌ترین خبرهایِ روزنامه‌ها در زمان‌هایِ خود بود. اوّلی بیشتر اسرارآمیز و تراژیک و آمیخته به شایعه‌هایِ جنسی، و دوّمی بیشتر سیاسی و تاریخی، و از بهانه‌هایِ جنگِ جهانیِ اوّل.

در پیِ مرگِ رودولف، کُنتِس ماری لاریش از دربار و مجامعِ اشرافی طرد شد، چون او واسطه‌یِ رودولف و معشوقَش بود و برایِ آنها دیدارهایِ پنهانی ترتیب می‌داد. ماری لاریش ۲۴ سال بعد از ماجرایِ ویلایِ مایرلینگ برایِ توجیهِ خود کتابِ گذشته‌یِ من را نوشت (نک. به بخشِ منبع‌ها).

ولیعهد فرانتس فردیناند (۱۹۱۴-۱۸۶۳) است که قتلِ او در ۱۹۱۴ در سارائیوو از بهانه‌هایِ درگیریِ جنگِ جهانیِ اوّل بوده است، و در موردِ او به‌ویژه باید توجّه داشت که نسبتِ مستقیمِ درجه‌یِ یک با ماری لاریش نداشته، و ۵ سال کوچک‌تر از او بود و احتمالاً نمی‌توانسته در کودکیِ خودِ ماری او را به سورتمه‌سواری برده باشد؛ و احتمالِ سوم، لودویکِ دوم (۱۸۸۶-۱۸۴۵) شاهِ هنردوستِ بایرن و حامیِ واگنر است که در دریاچه‌یِ شْتارن‌برگر غرق شد. ماری شش ساله که بود، او شاه بود. احتمالِ این‌که چنان شاهی، معروف به «شاهِ دیوانه» و «قوشاه»، دوست‌دارِ هنرها و معماری‌هایِ با شکوهِ افسانه‌ای (شخصیّتِ مرکزیِ فیلمِ لودویک، غروبِ خدایان ساخته‌یِ ویسکونتی)، به‌رغمِ بی‌قیدی‌هایِ جنسیِ خود، بچّه‌یِ یکی از قوم و خویش‌هایِ رده‌یِ پایین‌تر از خودش را به سورتمه سواری ببرد، بی‌آن‌که بخواهم جنبه‌هایِ انسانیِ هیچ شاه و شاه‌زاده‌ای را نادیده بگیرم، به نظرِ من ضعیف است. گذشته از این، احتمالِ این‌که راوی هم درجه‌یِ پادشاهیِ او را به «دوکِ بزرگ» کاهش داده باشد، بسیار اندک است. قوی‌ترین احتمال برایِ «دوکِ بزرگ» ِ(ضِ باطلاق) همان احتمالِ اوّل یعنی رودولف است که دقیقاً هم‌سنّ ماری بود. او است که در جوانی با فاحشه‌ها (قس. سطرِ ۲۰۱) حشرونشر داشت و سوزاک گرفته بود، و هم او است که گویی با روحیّه‌یِ مردِ «دل‌مرده» (سطرِ ۱۰۷ به بعد) پاهایِ خود را بر پلّکان می‌کشد، و مثلِ هملت ذهنی در کندوکاش با پرسش‌هایِ متافیزیکی دارد (سطرهایِ ۱۱۵ و ۱۲۸)؛ اویی که «کاشته» و «پرورده» شده بود تا «شاه» شود امّا در جوانی، گرفتارِ استبدادِ پدر و بیماریِ آمیزشی (قیاس شود با بیماریِ شاهِ ماهی‌گیر)، احتمالاً خودکشی می‌کند؛ «یگانه پسرعمّه»یِ ماری، و «دقیقاً» هم‌سنّ او، «ماری»ای که سرانجامِ فرقِ چندانی با «لیل» (سطرهایِ ۱۳۹ به بعد) زنِ رنج‌کشیده‌یِ یک «سربازِ ساده»یِ از جنگ برگشته ندارد؛ و حتّی

پسرعمّه رودولفی که سرانجام با خویشاوندِ شاهِ خود، لودویکِ دوم، فرقی ندارد که مثلِ شاهِ ماهی‌گیر اغلب در کنارِ دریاچه‌یِ شْتارن‌برگِر می‌زیست و سرانجام در همان‌جا هم غرق‌شد (نک. بخشِ ۴، مردن در آب).

ماری لاریش در فصلِ اوّلِ گذشته‌یِ من، زیرِ عنوانِ «یک کودکیِ رُمانتیک»، اعضایِ خانواده‌یِ خود را معرّفی می‌کند، و می‌نویسد (ص. ۵) که پدرش «برادرِ پنج خواهر» بود، و اگرچه تعریف می‌کند که پدرَش او را در کودکی به اسب‌سواری می‌برده، و ادامه می‌دهد (ص. ۶) که «ما در شهر [آگسبورگ] زندگی می‌کردیم...و همه‌یِ تابستان‌ها چند هفته‌ای در کوهستان می‌گذراندیم»، هیچ اشاره‌ای به سورتمه‌سواری نمی‌کند، امّا به‌صراحت می‌نویسد که پسرعمّه‌یِ خود رودولف را فقط یک بار در کودکی دیده بوده است (ص. ۴۳).

توجّه به این نکته که مادرِ ماری لاریش از خانواده‌یِ اشرافی نبوده، برایِ ترجمه‌یِ واژه‌یِ باطله به زبانِ فارسی مهم است، چون دایی/خاله‌زاده‌هایِ ماری نمی‌توانسته اند «اِرتس‌هِرتْسُک» و «اِرتس‌هِرتْسُگین» باشند که در اطریش منحصر به بچّه‌هایِ امپراطور بود. به مادرِ ماری هم فقط پس از ازدواج عنوانِ «بارونس» داده شد. در نتیجه، معنایِ cousin به پسرعمّه/عمو کاهش می‌یابد، و با توجّه به این‌که پدرِ ماری لاریش هم فقط پنج خواهر داشته و برادرِ نَنی نداشته، شکّی باقی نمی‌مانَد که cousin را باید «پسرعمّه» ترجمه کرد نه «پسرعمو».

به نوشته‌یِ ماری لاریش (همان‌جا ص. ۴۳)، او و رودولف وقتی که برایِ دومین بار همدیگر را دیدند، نوجوان بودند. بارِ اوّل، وقتی بود که بچّه بودند و ضمیرِ اوّل‌شخصِ جمع در سطرِ سیزده نیز احتمالاً اشاره به خودِ آنها دارد، و حرفِ ربطِ «وَ» در آغازِ همین سطر به‌خوبی نشان می‌دهد که روایت بخشِ پیشینِ حذف‌شده‌ای داشته است. این ضمیرِ جمع، که متفاوت با ضمیرِ اوّل‌شخصِ جمعِ

سطرهایِ پنج و هشت و ده به نظر می‌آید، نه‌تنها در رابطه با «نرگی و مادگی» ِ «گُشْن» در سطرِ یک، و «خاطره و خواسته» در سطرِ سه است، بلکه می‌تواند با «رفتیم سرازیری پایین» در سطرِ شانزده یادآورِ درون‌مایه‌هایِ «خاک‌سپاری» و «سقوط» و «مرگ» باشد، بی‌آن‌که جنبه‌هایِ جنسیِ آن نیز نادیده گرفته شود. مرجعِ ضمیرهایِ این تکّه و گوینده‌یِ همه‌یِ جمله‌هایِ آن گمان نمی‌کنم که بر هیچ شارح و جستارنویسی به‌یقین روشن باشد. واقعیّت این است که شرح‌ها از حدِّ احتمال و گمان نمی‌توانند فراتر بروند. امّا اگر پذیرفته شود که مقصود از «پسرعمّه» رودولف است که با ماری هم‌سن بوده است، آن‌وقت می‌توان چنین پنداشت که سقوطِ آنها مثلِ پیش‌بینیِ «سقوط از برج‌ها» یا «مردن در آب» از همان کودکی رقم زده شده بوده است: بعد از سقوطِ تراژیکِ رودولف که به مرگِ اسرارآمیزِ او انجامید، ماری دچارِ چنان فلاکتی شد که برایِ گذرانِ زندگی به کارهایی از نوعِ خدمت‌کاری پرداخت، و گاهی هم از پسرِ خود خرجی می‌گرفت. حتّی به نظر می‌آید که اینجا با فاحشه‌یِ احتمالیِ سطرِ دوازده (نک. به توضیحِ سطرِ ۱۲) سرانجام یکی می‌شود. او که خود از دودمانِ سلطنتیِ بایرن بود، و در گذشته به عنوانِ ندیمه‌یِ ملکه‌یِ اطریش لابد سرَش همیشه شلوغ بود، اگر چنین تصوّر شود که گوینده‌یِ سطرِ هژده نیز خودِ او است، با لحنی حاکی از غرور و تنهاییِ احتمالاً فاحشه‌ای از کار افتاده است که به شنونده‌یِ خود می‌گوید بیشترِ شب را کتاب می‌خوانَد. ادامه‌یِ جمله‌یِ او نیز، یعنی « زمستان هم می‌روم جنوب»، به نظر یادآورِ مشکلاتِ شغلیِ فاحشه‌یِ احتمالیِ سطرِ دوازده می‌تواند باشد که گویی زمستان‌ها مثلِ بیشترِ پرندگان به مناطقِ گرم مهاجرت می‌کند. امّا افزوده بر همه‌یِ اینها، در «سقوط» ِ آنها از آغازِ «مرتفع» و سرچشمه‌یِ آزادیِ شعر به سویِ جهنّمِ تنگنایِ «ارضِ باطله»، شاید بتوان «هبوط» دید، هبوط از «عرش» یا «بهشتِ عدن» که در

اینجا، در سطرِ هفده، گویی فردوسانه «کوهستان» نام گرفته است.

ماری لاریش در موردِ دوّمین دیدار (اولین دیدارِ پس از بلوغ) با پسرعمه‌یِ خود رودولف می‌نویسد (همان‌جا ص. ۴۵-۴۴): «وقتی واردِ اتاق شد، احساسِ اضطرابِ عجیبی کردم. شاید ناخودآگاهِ من می‌دانست که رودولف قرار است چه خطری در زندگیِ من باشد، و عصبیّتِ من تشدید شد وقتی‌که او را دیدم چپ‌چپ نگاهَم می‌کند.» اینها، آشکارا، این پاره از شعر را حتّی در رابطه با زندگیِ خصوصیِ الیوت، و در رابطه با پاره‌یِ «زنِ اشرافی» (سطرِ ۷۷ به بعد)، که گفته می‌شود الیوت او را بر الگویِ کلئوپاترا ساخته است، و «زوجِ مدرن» (سطرِ ۱۱۱ به بعد)، «طالع‌بینی» (سطرِ ۴۳ به بعد)، و برخی از دیگر پاره‌هایِ ارضِ باطله قرار می‌دهد. ماری هم‌چنین روایت می‌کند (گذشته‌یِ من، ص. ۹۱) که یک‌بار، با «فراموش کردنِ مقامِ پسرعمّه»َش، زده بوده است توی گوشِ او، و جریان را هم برایِ عمّه‌یِ خودش، یعنی ملکه الیزابت مادرِ رودولف، تعریف کرده بوده است، و او در جواب گفته بوده است: «بی‌احتیاطی کردی چون رودولف دشمنِ بسیار خطرناکی است».

شباهت‌هایِ زیادی بین ارضِ باطله و کتابِ گذشته‌یِ من می‌توان یافت، از جمله در موردِ رابطه‌یِ «مردن در آب» (بخشِ ۴) و دریاچه‌یِ شْتارن‌برگر (سطرِ ۸) با مرگِ لودویک، شاهِ بایرن، در آن دریاچه.

از ارضِ باطله در رابطه با کتابِ گذشته‌یِ من می‌توان چنین تصوّر کرد که رودولف در بچّگی مثلِ یک هم‌بازی، امّا هم‌بازی‌ای که به سببِ آموزش‌هایِ نظامی در برف و سرمایِ شدید در این گونه فعالیّت‌ها مهارت داشته است، دختردایِی هم‌سنّ خود ماری را به سورتمه‌سواری برده است، و «سقوطِ آزاد» آن دو «جوانه»، بدونِ از یاد بردنِ زیرمعناهایِ جنسیِ این روایت در شعر، همان‌جا در «سرازیری» کوهستان به سویِ «ارضِ باطله» شروع شده است. ماری لاریش

هم‌چنین در کتابِ خود همواره از واژه‌یِ castle، قصر، برایِ اقامت‌گاه‌هایِ اعضایِ سلطنتی استفاده می‌کند، و از رودولف اغلب به عنوانِ my cousin، پسرعمّه‌م، نام می‌بَرد. بدیهی است که یک «اِرتس‌هِرتْسُک» Erzherzog، دوکِ بزرگ، که ولیعهدِ امپراطوریِ اطریش هم باشد، مگر در «قصر» زندگی نمی‌کند. از این رو، علامتِ ملکیِ 's در سطرهایِ ۱۳ و ۱۴ می‌تواند فقط به «قصر» ِ این پسرعمّه ارجاع بدهد.

[o o o o]یِ ترجمه‌ناپذیر. دِ وِیْسْت لَنْد در مجموع شعری ترجمه‌پذیر است، امّا آغازِ سطرِ ۱۲۸ به نظرِ من ترجمه‌ناپذیرتر از هر واژه و سطرِ آن، و حتّی ترجمه‌ناپذیر به معنایِ مطلقِ کلمه است.

سطرهایِ ۱۲۸ تا ۱۳۰ از تصنیفی گرفته شده اند به نامِ *That Shakespearian Rag*، مالِ سالِ ۱۹۱۲ (شعر از جین باک Gene Buck وَ هِرمن روبی Herman Ruby، موسیقی از دِیوید سْتامپِر David Stamper). من متنِ تصنیف را خوانده ام، امّا اجرایِ ضبط‌شده‌یِ آن را، با وجودِ جست‌وجوهایِ به‌راستی بسیار، نیافته و نشنیده ام. همه‌یِ متن در واقع از کنارِ هم گذاشتنِ طنزآلود و شوخ‌طبعانه‌یِ نامِ برخی از معروف‌ترین نمایش‌نامه‌ها و شخصیّت‌هایِ شکسپیر، یا جمله‌هایِ معروفِ او، و ترانه‌ها و فرهنگِ عامیانه ساخته شده است. یعنی تقریباً همین کاری که الیوت خود در ارضِ باطله در سطحِ بسیار گسترده‌تری، با ادبیّات و فرهنگِ غرب انجام می‌دهد، و چه‌بسا همین ترانه الهام‌بخشِ ساختارِ شعرِ او بوده است.

به گمانِ من (و فقط به گمانِ من، چون به رغمِ جست‌وجو، در جایی نخوانده ام، و آن‌چه در این بخش می‌نویسم، یک «نظر» یا «احتمالِ کاملاً شخصی» است)،

تکرارِ چهارباره‌یِ o (نه سه بار، نه پنج بار) در این سطر ترجمه‌ناپذیر است، چه به زبانِ فارسی، چه به هر زبانِ دیگری، چون خاصِّ خطِّ لاتین، و، با قیدِ احتیاط، تنها امکان‌پذیر در زبانِ انگلیسی است. به فارسی حتّی نمی‌توان آن را آوانویسی کرد، مثلاً به صورتِ اُ اُ اُ اُ، تا چه رسد به این‌که آن را به «اوه اوه اوه اوه»، «آه آه آه آه»، یا «وای وای وای وای»، یا چیزهایی شبیهِ اینها ترجمه کرد که بر اساسِ تعریف‌هایِ موجود در فرهنگ‌ها چنین ترجمه کرده اند. مبنا و مرجعِ این‌گونه ترجمه‌ها، اگرکه اصلاً مترجم بِیِ مرجعی برایِ آن گشته باشد، می‌تواند وجودِ این oها در سطرِ ۳۸۴۷ یکی از چاپ‌هایِ هملت معروف به «فِرست فُلیو» [First Folio] (در واقع سومیّن چاپِ نمایش‌نامه) در سالِ ۱۶۲۳ نیز باشد که در آن، پس از جمله‌یِ معروفِ هملتِ در دمِ مرگ، یعنی پس از «باقی دیگر سکوت است»، چهار بار این O آمده است که به‌اصطلاح بیان‌گرِ آخرین ناله‌هایِ هملت است، و در چاپ‌هایِ معتبر و انتقادیِ بعدی حذف شده دیگر وجود ندارد. به فرضِ درست بودنِ این ترجمه‌ها، چه‌گونه می‌توان توجیه کرد که الیوت ناله‌هایِ دَمِ مرگ را «این‌همه ظریف، این‌همه زیرکانه» توصیف کند که در متنِ ترانه «زیرکانه‌ترین» و «خیلی ظریف» آمده و الیوت آنها را به‌دل‌خواهِ خود تغییر داده است. آخرین ناله‌هایِ دمِ مرگِ یک انسان چه چیزِ ظریف و هوشمندانه‌ای دارد؟ امّا اینجا مقصود هملت است، نه هر انسانِ دیگری. ترجمه‌یِ این oها در دیگر زبان‌هایِ اروپایی مسئله‌ای ایجاد نمی‌کند، چون هم الفبایِ مشابهی دارند، هم حرفِ O در اغلبِ آنها از صوت‌ها شمرده می‌شود، و مترجم‌هایِ این زبان‌ها در این‌گونه موردها با مشکلِ ترجمه روبه‌رو نیستند.

تکرارِ چهارباره‌یِ این حرف به صورتِ o o o o، یا O O O O در متنِ تصنیف وجود ندارد، و به گمانِ من اینها تعدادِ oهایِ موجود در جمله‌یِ معروفِ شکسپیر

در هملت است از زبانِ هملت در تنهاگوییِ صحنه‌یِ ۱ از پرده‌یِ ۳، به زبانِ انگلیسی، و فقط به زبانِ انگلیسی (سطرِ ۱۷۱۰ در چاپِ یادشده):

To be, or not to be

[بِبودن یا نَبودن]

(ترجمه‌یِ فارسیِ مجتبیٰ مینوی، که یادم نیست کجا خوانده ام، بیش از ۴۰ سال پیش.)

که عبارتِ کاملِ آن در پایانِ متنِ تصنیفِ آن رایگِ شکسپیر ی آمده است.

الیوت به‌جایِ آوردنِ همه‌یِ عبارتِ شکسپیر، که در تصنیف آورده شده است، به گمانِ من فقط oهایِ آن را به‌طنز مثلِ «سکته» (یا هر تعبیر و تفسیرِ دیگری که بشود از آن کرد)، آورده است و عبارتِ هملت را این‌چنین به oهایِ آن، که در انگلیسی گذشته از حرفِ الفبا آوایِ بیان‌گرِ تعجّب، شادی، ترس، و غیره است، خلاصه کرده است. این حرفِ الفبایِ لاتین، که در متن گویی مثلِ دو جفت دُر، یا دو جفت حدقه‌یِ خالی در جمجمه، در کنارِ هم نهاده شده است، در انگلیسی می‌تواند حتّی به سروصداهایِ هماغوشی تعبیر شود (البتّه باید توجّه داشت که این پاره از شعر قرار است بیشتر غیبتِ عشق را برسانَد)، یا مثلاً نشانه‌ای باشد برایِ اشاره به آلتِ تناسلیِ زنانه در بازی‌هایِ رایج زبانی، یا حتّی به عنوانِ مترادفِ «صفر» به حساب بیاید که در محاوره‌یِ انگلیسیِ مدرن رایج است.

خودِ الیوت که این شعرَش را خوانده و ضبط کرده، و حتّی پُل اسکافیلد (نک. به منابع)، آنها را چنان می‌خوانند که گویی oیِ حرفِ الفبا را چهار بار تکرار می‌کنند، یعنی بدونِ برجسته کردنِ آن همچو صوت که برابرهایِ آن را در بالا آوَرده ام.

پاره‌یِ موردِ نظر (سطرهایِ ۱۲۱ تا ۱۳۰) را اینجا یادآوری می‌کنم:

«یعنی

«هیچی نمی‌دانی؟ یعنی هیچی نمی‌بینی؟ یعنی یادَت نمی‌آید
«هیچی؟»
یادم می‌آید
آنها دُرهایی اند که چشم‌هاش بودند.
«زنده ای، یا نه؟ هیچی توی کلّه‌ت نیست؟»
جُز
O O O O [tO be Or nOt tO be] دَت شِکسپیهِری‌یَن راگ ـ
ایتس سُ اِلِگَنت
سُ اینتَلِجَنت

به نظرِ من این خوانش از oهایِ موردِ بحث (این خوانشِ گویا شخصیِ من)، که به هیچ وجه مانعِ ریتمِ جازی و سکته‌ایِ سه سطرِ آخرِ آن هم نمی‌شود، و حتّی «ضخامت» بیشتری به واژه‌ها و طنزِ درونیِ عبارت‌هایِ آن می‌دهد، با کلِّ درون‌مایه‌هایِ شعر و همین پاره‌یِ آن هم‌خوانیِ کامل دارد. صفت‌هایِ «اِلِگَنت» یا «ظریف»، و «اینتَلِجَنت» یا «زیرکانه» نیز به‌حق به همان بر می‌گردد که احتمالاً یکی از جاودانه‌ترین عبارت‌هایِ ادبیّاتِ جهانی است. آن‌چه در این صحنه‌یِ شعر در میانِ گیومه آمده است، از زبانِ زن است؛ در حالی‌که بخشی از جمله‌هایِ بدونِ گیومه گویی به صورتِ جریانِ سیّالِ ذهن، یعنی بدونِ به لفظ در آمدن، از سویِ مرد در جوابِ جمله‌هایِ زن در شعر آورده می‌شود: «یادَم می‌آید / آنها دُرهایی اند که چشم‌هاش بودند» جمله‌یِ دقیقِ طِفلانه است، نوشته‌یِ شکسپیر، پرده‌یِ یک، صحنه‌یِ ۳، که پیش‌تر هم در سطرِ ۴۸ آمده بود. حرفِ اضافه‌یِ «جُز» (سطرِ ۱۲۷)، که اغلبِ مترجم‌ها آن را «امّا» ترجمه می‌کنند و به گمانِ من نادرست می‌آید، از اهمیّتی

چنان بنیادی بر خوردار است که همه‌یِ یک سطر به آن اختصاص داده شده است. چون‌که این «جُز» قرار است اعلام‌کننده‌یِ سطری باشد که یکی از مهم‌ترین و مشهورترین پرسش‌هایِ فلسفه‌یِ غرب با طنزی غریب در پشتِ تصویرهایِ گِردِ توخالیِ آن پنهان نگه‌داشته شده است؛ پرسشی که در واقع همه‌یِ ذهنِ مردِ این پاره از شعر همواره به آن مشغول است: «To be, or not to be»، از زبانِ هملت، پس از سطری از صِ فالان. تمِ زندگی و مرگ، تصویرِ خالی بودنِ کلّه مثلِ یک جمجمه در ارتباط با هملت وَ جمله‌یِ هملت، طرحِ مسئله‌یِ هستی بدونِ مطرح کردنِ آن، با همه‌یِ اشاره‌هایِ تلویحیِ یاد شده در بالا، همه، تلخ و ماهرانه و گزنده، در تداوم و کار با این دُرهایِ توخالی اند، این چهار o.

این است عبارتِ متنِ تصنیف که الیوت بخشِ پایانیِ آن را با تغییرهایی در سطرِ ۱۲۸ِ شعرِ خود آوَرده است:

And you'd hear old Hamlet say, « To be or not to be, » That Shakespearian Rag.

(هملتِ پیر را لابد می‌شنوید که می‌گوید، «بِبودن یا نبودن،» آن راگِ شکسپیری).

و نیز صفت‌هایی که برایِ سطرهایِ ۱۲۹ و ۱۳۰ از همان تصنیف گرفته است:

That Shakespearian rag,/Most intelligent,/very elegant,/ That old classical drag,…

(آن راگِ شکسپیری،/ زیرکانه‌ترین،/ خیلی ظریف،/ آن رقصِ قدیمیِ سنّتی،…)

شرح‌نویسانِ ﴿ضِ باطله﴾ در حدودِ همین منبع‌هایِ من، که جزء به جزءِ این شعر را شرح کرده به این‌گونه نکته‌ها دقّت نشان داده اند، گویی به این نکته‌یِ «ظریف» و «زیرکانه»‌یِ ﴿ضِ باطله﴾ پِی نبرده اند که هیچ اشاره‌ای به رابطه‌یِ این **o**ها با تعدادِ

این حرف در جمله‌یِ معروفِ هملت یا حتّی چاپِ یادشده‌یِ هملت نمی‌کنند، در حالی‌که نه‌تنها از این تصنیف یاد می‌کنند، بلکه متنِ آن را همراه با نُت‌نامه‌یِ (یا پارتیسیون) آن به عنوانِ سند برایِ این بند از شعر چاپ می‌کنند.

لارنس رِینی (نک. به منبع‌ها) در شرح‌هایِ خود حتّی یکی از نکته‌هایِ آن تصنیف را هم توضیح می‌دهد (ص. ۹۵) که به گمانِ من اگرچه بی‌رابطه با ﴿ضِ ﺑﺎﻃﻠﻪ نیست و روشن‌گرِ جنبه‌ای از این صحنه تواند بود، به اندازه‌یِ این oها پاره‌یِ موردِ نظر را روشن نمی‌کند: در این تصنیف، با اشاره به رومئو وَ ژولیت، بر اساسِ نامِ خرسِ خاکستری، Grizzly Bear، که در ضمن نامِ یک رقصِ فولکلوریک همراه با تقلیدِ حرکت‌هایِ خرس است، یک فعل ساخته شده است. برایِ ساده کردنِ موضوع، مصدرِ ساده‌یِ آن به فارسی لابد «خِرسیدن» می‌شود. فعلِ موردِ نظرِ او در این عبارتِ تصنیف آمده است:

If they were here to-day, they'd Grizzly Bear in a different way.

(اگر آنها [رومئو وَ ژولیت] امروز اینجا بودند، لابد جورِ دیگری می‌خِرسیدند.)

این توضیح اگرچه خالی از لطف نیست و می‌تواند در رابطه با صحنه‌یِ شعر تلخیِ طنزِ آن را آشکارتر کند، به نظرِ من به مهمّیِ کارکردِ oها و رابطه‌یِ تعدادِ آنها با جمله‌یِ معروفِ هملت نیست.

فکرِ این‌که چنین خوانشی از سطرِ ۱۲۸ «کشفِ شخصیِ من» باشد، پنهان نمی‌کنم که برایِ من بسیار هیجان‌انگیز است. با این حال نمی‌توانم باور کنم که هیچ‌یک از الیوت‌شناسان به مدّتِ هشتاد سال، و هنوز هم، آن تصنیف را چنان نخوانده باشند که به رابطه‌یِ این چهار o با آخرین «ناله»های هملت و چهار oیِ معروف‌ترین جمله‌یِ شکسپیر پی ببرند، و معمولاً آن را به سکوت برگزار می‌کنند.

در هر حال، آن‌چه فعلاً برایِ کارِ ترجمه‌یِ دِ وِیْسْتْ لذّت به زبانِ فارسی برایِ من

اهمیّت دارد، این است که من ابتدایِ سطرِ ۱۲۸ را تغییرناپذیر و منحصر به زبانِ انگلیسی دانسته ام، آن را نه ترجمه کرده ام نه آوانویسی، و به همان صورت در متنِ فارسی آورده ام.

با آرامشِ بی‌حد، آوازخوانان، رو به کلبه. این نیز نکته‌ای است که ندیده ام، به رغمِ جست‌وجو، جایی به آن اشاره شده باشد، و راستش در «آرامشی به ادراک نیامدنی» به هنگامِ گوش کردن‌هایِ چندین‌باره به روایتِ پُل اسکافیلد از [illegible] (نک. به بخشِ منبع‌ها) یکهو به ذهنَم رسید. به گمانِ خودم خوانشی است کاملاً ممکن، گرچه سخت شخصی:

الیوت در یادداشت‌هایِ خود برایِ آخرین سطرِ شعرَش [shantih shantih shantih شَنتی، شَنتی، شَنتی (چنان‌که خودِ او و انگلیسی‌زبان‌ها آن را تلفّظ می‌کنند)] فقط ترجمه‌یِ آن را («آرامشی که از حدِّ ادراک فراتر می‌رود») به عنوانِ یک واژه‌یِ سنسکریت آورده است، و بدونِ توضیحی دیگر نوشته است که از اوپانیشادها است. امّا نه‌تنها ترجمه‌یِ او با جمله‌ای از کتابِ مقدّس (نک. به یادداشتِ من برایِ سطرِ ۴۳۳) قابلِ انطباق است، و در نتیجه می‌توان «شَنتی» را از نظرِ او تا حدّی معادلِ «آمین» (و پس هم‌چنین «سلام») دانست، بلکه عبارتِ او در این توضیح برایِ من قابلِ تفسیر است.

او نوشته است: «شَنتی. چنان‌که اینجا تکرار شده» است. پس شاید بتوان جورِ دیگری هم آن را تکرار یا تصوّر کرد، مثلاً نه به صورتِ «نوشته»، یا نه با این املا،

بلکه هم‌چون «گفته»، «آوا»، و با املایی دیگر[۷]. آن‌وقت است که، به گمانِ من، افزوده بر واژه‌یِ سنسکریت، می‌توان آن را تقریباً و شاید هم دقیقاً هم‌آوا، و به یادآورنده‌یِ واژه‌یِ انگلیسیِ shanty [تلفّظ ʃæ̲nti «شَنتی»] دانست با دو معنیِ «آوازِ پاروزنان»، و «کُلبه»یِ فقیرانه (مثلاً shantytown یعنی «حلبی‌آباد»). در این صورت، هر چند هم که سطرِ ۴۳۳ تکرارِ پایانِ اوپانیشادها باشد، می‌توان چنین دریافت که شعر با ماهِ نوزایی، با آوریلِ نابه‌کار و گُشْن دادن در «ارضِ باطله»ای گیاهی می‌آغازد، از رودِ تِیمز در غرب رهسپار شده به سویِ شرق و رودِ گَنگ می‌رود، و با تکرارِ سه باره‌یِ «شَنتی» به «سه معنی» ِ «با آرامش، آوازخوانان، رو به کلبه» (یا با تلفیق‌هایی دیگر) گویی به سفر ادامه داده با تمِ مشترکِ سکس و نوزایی در «ارضِ باطله»یِ انسانی پایان می‌گیرد.

یعنی در پایان نیز می‌توان «گُشن» و «جفت‌گیری» را در پشتِ تکرارِ «شَنتی» به تصوّر در آورد، چون کرجیِ «ارضِ باطله» برایِ رسیدن به «ارضِ موعود»، با توجّه به «ناتوانی» ِ شاهِ ماهی‌گیر (۴۲۴)، شکستِ سوارِ سلحشور در آوردنِ جامِ مقدّس برایِ شفایِ او (۳۸۷)، و خالی بودنِ قصرهایِ ثروتمندها از عشق و هماغوشی (سطرهایِ ۷۷ به بعد)، دیگر به‌جز کلبه‌هایِ فقیرانه، که گویا یگانه امکانِ باروَریِ گروه‌هایِ انسانی در هماغوشی‌هایِ رقّت‌انگیزِ خلوتِ آنها (سطرهایِ ۱۶۳ و ۲۴۴) نهفته است، امکانِ دیگری پیشِ رو ندارد، و پاروزن‌ها به همان سمت است که، با آرامشِ به ادراک نامدنی، آوازخوانان پیش می‌روند، و مثلِ دریانوردِ ساحل‌نشین و

---

۷ ـ به این خوانشِ کاملاً شخصی اضافه می‌کنم که املایِ سنسکریتِ کلمه‌یِ shantih در سطرِ ۴۳۳ وَ शान्तिः śāntiḥ در اصل «شانتی» وَ «شانتیح» تلفّظ می‌شود، امّا من اینجا فقط تلفّظِ این کلمه را در انگلیسی مبنا قرار داده ام که بیشتر به «شَنتی» نزدیک است.

ماشین‌نویس و کارمندِ بنگاهِ معاملاتِ ملکیِ شهرهایِ ناراستینِ ﴿ضِ باطله﴾ به گفته‌یِ تایرسیاس (سطرِ ۲۲۰) بی‌صبرانه در ساعتِ بنفش به هم می‌رسند.

بخشِ تصویرهایِ این کتاب و یادداشت‌هایِ من نیز برخی از دشواری‌هایِ ترجمه را روشن‌تر و حتّی دریافتِ شعر را آسان‌تر می‌کنند.

شاید ضروری باشد به چند کلمه بنویسم که همه‌یِ اینها، مقدّمه و شرح‌ها و تصویرها، فقط برایِ آماده کردنِ زمینه‌یِ فرهنگی و عاطفیِ لازم برایِ «دریافت»ِ ﴿ضِ باطله﴾ اند، نه دستورها و سفارش‌هایی برایِ «فهم»ِ آن، که «شعر» مثلِ «موسیقی» تنها به شش دانگِ حواسِ پنج‌گانه و تخیّل و تجربه‌هایِ حسّیِ شخصیِ خواننده نیاز دارد، نه لزوماً به قوّه‌یِ استدلال و مجادله‌گریِ او، و سرانجام با هر خواننده است که چگونه شعری را در یابد، یاکه دریغا اصلاً در نیابد.

برایِ خواننده‌ای که به رغمِ ابزارهایِ کمکیِ این کتاب مشکلی در درک و دریافتِ ﴿ضِ باطله﴾ دارد، تکّه‌ای از مقدمّه‌یِ خودِ الیوت را به عنوانِ مترجمِ انگلیسیِ آثارش (۱۹۲۴) اثرِ سَن-جُن پِرْس (۱۹۷۵-۱۸۸۷) می‌آوَرم که گویی آن را در سالِ انتشارِ ترجمه (۱۹۳۱) برایِ شعرِ خود نوشته بوده است:

> « …any obscurity of the poem, on first readings, is due to the suppression of 'links in the chain,' of explanatory and connecting matter, and not to incoherence or to the love of the cryptogram. The justification of such abbreviation of method is that the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression of

barbaric civilization. The reader has to allow the images to fall into his memory successively without questioning the reasonableness of each at the moment; so that, at the end, a total effect is produced.
« Such selection of a sequence of images and ideas has nothing chaotic about it. There is a logic of the imagination as well as a logic of concepts. People who do not appreciate poetry always find it difficult to distinguish between order and chaos in the arrangement of images; and even those who are capable of appreciating poetry cannot depend upon first impressions. I was not convinced of Mr. Perse's imaginative order until I had read the poem five or six times. »[۸]

«... هرگونه ابهامِ شعر، در خواندن‌هایِ نخستین، ناشی از حذفِ «حلقه‌ها در زنجیره»یِ بیانی و موضوعِ ارتباطی است، و نه از بی‌انسجامی یا علاقه‌مندی به رمزنگاره. توجیهِ چنین کوتاه‌سازیِ نظم‌وترتیب این است که پشتِ‌هم‌آییِ تصویرها در احساسی شدید از مدنیّتِ ناهنجار منطبق و متمرکز می‌شود. خواننده باید تصویرها را، بدونِ پرسشِ بررسیِ معقولیّتِ هر یک از آنها در لحظه، بگذارد که پیاپی در حافظه‌یِ او

۸ - St.-John Perse, *Anabasis*, translated by T. S. Eliot, Harcourt Brace Jovanovich, New York, ۱۹۷۷, «Preface», page ۱۰

بنشینند؛ این‌چنین، سرانجام، تأثیری کلّی پدید می‌آید.

«چنین گزینشی از پشتِ‌هم‌آییِ تصویرها و ایده‌ها هیچ بی‌نظمی‌ای در خود ندارد. منطقِ تخیّل هست و هم‌چنین منطقِ مفهوم‌ها. کسانی که با شعر میانه‌ای ندارند، همیشه برای‌شان دشوار است که در تنظیمِ تصویرها میانِ نظم و بی‌نظمی فرق بگذارند؛ و حتّی آنهایی که توانِ درکِ شعر را دارند، نمی‌توانند به نخستین برداشت‌هایِ خود متکّی باشند. نظمِ پُر از خلاّقیّتِ آقایِ پِرْس متقاعدَم نکرد تا این‌که شعر را پنج یا شش بار خواندم.»

تصویرها را با صرفِ وقتِ بسیار در اینترنت یافته ام، و برایِ منبعِ هر یک از آنها به بخشِ منبع‌ها بازگشت می‌دهم. نخواستم از شخصیّت‌هایِ تاریخی عکسی بیاوَرم، چون‌که به نظرَم کمکی به درکِ بهترِ موقعیّت‌هایِ شعر نمی‌کند.

کارِ ترجمه‌یِ جدّیِ یک متنِ جدّی هرگز تمامی ندارد، و همواره می‌توان ترجمه‌یِ خود را، به هدفِ نزدیک‌تر کردنِ آن به متن، بهتر و دقیق‌تر کرد تا متن و برگردانَش بیش‌تر «شناخت» از هم و بارو شن‌تری «همزبانی» با هم، بهتر و بیش‌تر با هم بجوشند و بلکه به هم درآمیزند. امّا من، دیگر برایِ همیشه به همین‌جا بسنده می‌کنم، که فرصتِ یک بازبینیِ دیگر، یقیناً دست نخواهد داد. نوشته بودم که این همه مگر مطالعه‌ای اندک بر یکی از مهم‌ترین شعرهایِ قرنِ بیستم نیست، و امروز نیز، پنجِ آوریلِ ۲۰۱۸، که اندک بازبینی و ویرایشِ انجامینِ این

کتاب را، دَه سال پس از نشرِ نخستِ آن در ۲۰۰۸، به پایان برده ام، همواره بر همین عقیده ام.

باشد که خوانندهیِ امروز و شاید فردا را با خواندنِ این کتابْ اوقات یک‌سر به بطالت نرود، که من آن‌چه در بضاعت و توانَم بود به‌جا آوَردم تا بلکه او را فایده‌ای دست دهد.

الیوت یک‌شنبه‌یِ پیش شام پیشِ ما بود و شعرَش را خواند. آوازیدَش، ترنّمیدَش آهنگیدَش. زیباییِ بسیار و استحکامِ بیان دارد: توازن؛ و تنِش. چه به هم می‌پیونددِشان، درست نمی‌دانم. امّا خواند تا وقتی‌که ناگزیر شتابان رفت... اسمَش است دِ وُیْسْت لَند...

ویرجینیا وولف

خاطراتِ روزانه، جمعه، ۲۳ ژوئنِ ۱۹۲۲

Eliot dined last Sunday & read his poem. He
sang it & chanted it rhythmed it. It has great
beauty & force of phrase: symmetry; & tensity.
What connects it together, I'm not so sure. But
he read till he had to rush…
The Waste Land, it is called…

Virginia Woolf

The Diary, Friday ٢٣ June ١٩٢٢

الیوت ناامیدی و آشفتگیِ هدفِ زندگی در شهرِ ازدین‌جداشده را بیان می‌کند، فروپاشیِ ﴿ارْبِشْ ﴿تِرْنا[1] («شهرِ جاویدان») را. این است درون‌مایه‌یِ بنیادینِ ﴿ضِ باطله...

دانش‌نامه‌یِ بریتانیکا، ۲۰۰۸

۱ ـ نامی در ستایشِ رُم که لابد جاودانی پنداشته می‌شد.

Eliot expresses the hopelessness and confusion of purpose of life in the secularized city, the decay of *urbs aeterna* (the “eternal city”). This is the ultimate theme of *The Waste Land*…

Encyclopaedia Britannica, ٢٠٠٨

فکر می‌کنم که یک شاعر می‌تواند از مطالعه‌یِ موسیقی بهره‌یِ بسیار ببرد: این‌که چه اندازه شناختِ فنّیِ قالبِ موسیقایی مطلوب است، نمی‌دانم؛ چراکه خودِ من چنین شناختِ فنّی‌ای ندارم. امّا به اعتقادِ من ویژگی‌هایی که از طریقِ آنها موسیقی به نزدیک‌ترین وجه به شاعر مربوط می‌شود، قوّه‌یِ درکِ ضرب‌آهنگ و قوّه‌یِ درکِ ساختار است. فکر می‌کنم که برایِ یک شاعر باید ممکن باشد که از خیلی نزدیک با سنجش‌هایِ موسیقایی کار کند: احتمال دارد که نتیجه ساختگی جلوه کند؛ امّا می‌دانم که یک شعر، یا بخشی از یک شعر، ممکن است پیش از آن‌که در واژه‌ها به بیان برسد، آمادگی داشته باشد که ابتدا هم‌چون ضرب‌آهنگی ویژه واقعیّت بپذیرد، و نیز این‌که این ضرب‌آهنگ می‌تواند ایده و تصویر را پدید بیاورَد؛ گمان هم نمی‌کنم که این تجربه خاصِّ من باشد. استفاده از درون‌مایه‌هایِ بازآیند همان اندازه برایِ شعر طبیعی است که برایِ موسیقی. امکان‌هایِ عروضی‌ای وجود دارند که حاملِ شباهت‌هایی با گسترشِ یک ملودیِ اصلی به وسیله‌یِ گروه‌هایِ سازها اند؛ امکان‌هایِ گذارهایی که در یک شعر وجود دارند، با موومان‌هایِ متفاوتِ یک سمفونی یا کوآرتِت قابلِ مقایسه اند؛ امکان‌هایِ تنظیمِ کُنترپوانیِ موضوع‌ـمضمون [محتوایِ اصلی] وجود دارد. در واقع بیشتر توی اتاقِ کنسرت است که جوانه‌یِ یک شعر می‌تواند به جنبش درآید تا توی تالارِ اپرا. بیش از این نمی‌توانم بگویم.

تی. اس. الیوت، موسیقیِ شعر، ۱۹۴۲

I think that a poet may gain much from the study of music: how much technical knowledge of musical form is desirable I do not know, for I have not that technical knowledge myself. But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure. I think that it might be possible for a poet to work too closely to musical analogies: the result might be an effect of artificiality; but I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image; and I do not believe that this is an experience peculiar to myself. The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject-matter. It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened. More than this I cannot say.

T. S. Eliot, *The Music of Poetry*, ١٩٤٢

چندین منتقد به من افتخار داده این شعر را به عنوانِ نقدِ جهانِ معاصر تفسیر کرده اند، و آن را واقعاً هم‌چون بخشِ مهمّی از نقدِ اجتماعی به حساب آورده اند. برایِ خودِ من، این شعر فقط تسکینِ گلایه‌ای شخصی و کاملاً ناچیز علیهِ زندگی بود؛ فقط تألیفی از قرولندِ آهنگین است.

تی. اس. الیوت

(ضمن یادداشتی بر چاپ عکسی از دست‌نویس اصلی ویراسته‌ی والری الیوت، نشرِ هارکورت، نیویورک، ۱۹۷۱، ص. ۱.

Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling.

T. S. Eliot

The Waste Land : A Facsimile and Transcript of the Original, Edited by Valerie Eliot, Harcourt, New York, ١٩٧١, p. ١.

دِ وُیْسْت لَند

ارضِ باطله

(۱۹۲۲)

The Waste Land

(١٩٢٢)

«نام سیبیلام کوییدِم کومیس اِگو اپسه اُکولیس
مِس وُیدی این آمپولا پِندِره، اِت کوم ایلی
پوئِری دیچِرِنت: سیبیلا تی رِئِئیس؛ ریسپوندِبات
ایلا: اِینئالئین رِئو.»

برایِ اِزرا پاند
سازندهیِ بهتر

"Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: *Σίβυλλα τί θέλεις*; respondebat illa: *ἀποθανεῖν θέλω*."

For Ezra Pound
Il miglior fabbro

۱. خاک‌سپاریِ مُردگان

آوریل نابه‌کارترین ماه است، گُشْن می‌دهد
از خاکِ مُرده می‌رویانَد یاس‌ها را، به هم می‌آمیزد
خاطره و خواسته را، می‌انگیزد
ریشه‌هایِ لَخت را با بارانِ بهاران.
زمستان گرمِمان نگه‌داشت، پوشانید
زمین را به برفِ فراموشی، نوشانید
معیشتی خُرد با غدّه‌هایِ خُشکِ ریشِگان.
تابستان غافل‌گیرِمان کرد، سر رسید بر دریاچه‌یِ شْتارن‌بِرگِر
با شُرشُرِ رگبار؛ ماندیم پایِ ستون‌هایِ رَواق،
و تویِ آفتاب باز راه افتادیم، تویِ هُفگارتَن،
و قهوه نوشیدیم، یک ساعتی هم حرف زدیم.
بین گار کایْنه روسین، شْتام آئوس لیتائُن، اِشت دُیْچ.

I. THE BURIAL OF THE DEAD

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.

و وقتی بچّه بودیم، مقیمِ قصرِ دوکِ بزرگ،
مالِ پسرعمّه‌َم، او با سورتمه بُردَم بیرون،
من ترس برَم داشت. گفت، ماری،
ماری، محکم بگیر. رفتیم سرازیری پایین.
توی کوهستان، آنجا احساس می‌کنی آزاد ای.
چیز می‌خوانم، بیشترِ شب را، زمستان هم می‌روم جنوب.

کدام اند ریشه‌هایی که چنگ می‌اندازند، کدام شاخه‌ها رشد می‌کنند
از این آخالِ سنگلاخ؟ پسرِ انسان،
تو نه گفتن توانی، نه گُمان بُردن، چه تو تنها همین را می‌شناسی،
تَلی از تمثال‌های شکسته را، آن‌کجا خورشیدَش سر می‌کوبد،
آن‌کجا نه درختِ مرده‌َش سایه می‌دهد، نه جیرجیرک‌َش تسلاّ،
و نه سنگِ خُشک‌َش صدای آب. تنها
سایه هست به زیرِ این صخره‌ی سُرخ،
(بیا به زیرِ سایه‌ی این صخره‌ی سُرخ)،
و من نشانَت خواهم داد چیزی متفاوت با
چه سایه‌ی تو در صبح شَلنگ‌اندازان از پسِ تو
چه سایه‌ی تو در غروب خیزان برای دیدارِ تو؛
من وحشت را در مُشتی خاک نشانَت خواهم داد.

فْیشْ وِت دِر وینت
دِر هایمات شْو،

And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu,

مایْ لیویش کینت،
د ُرِلِیلست دو؟

«اوّلین بار تو یک سالِ پیش بِم سُنبل دادی؛
«صِدام کردند دخترِ سُنبل.»
ــ امّا وقتی‌که دیروقت از باغِ سُنبل برگشتیم،
با بغل‌هات پُر و موهات هم نمناک، نتوانستم
حرفی بزنم، و چشم‌هام از سو افتادند،
نه زنده بودم نه مُرده، و هیچی نمی‌دانستم،
نگاه‌کنان به قلبِ روشنایی، به سکوت.
اُ اِونْت لیئوَ داس هیئوَ.

خانمِ سُسُسْتْریز، پیش‌بینِ شهیر،
بدجوری چاییده بود، حال‌آن‌که
بیناترین زنِ اروپا می‌دانندَش
با آن یک دست ورقِ لاکردار. این است، گفت،
ورقِ شما، دریانوردِ غریقِ فِنیقی،
(آنها دُرهایی اند که چشم‌هاش بودند. نگاه کنید!)
این خاتون‌خوشگله است، بانویِ صخره‌ها،
بانویِ موقعیّت‌هایِ خطیر.
این است مردِ با سه چوب‌دست، این هم چرخِ اقبال،
و این تاجرِ یک‌چشم است، این ورق هم،

Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?

"You gave me hyacinths first a year ago;
"They called me the hyacinth girl."
- Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer.

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,

که سفید است، چیزی است که او بر دوش می‌برَد،
و من مجاز به دیدنِ آن نیستم. پیدا نمی‌کنم
مردِ به دار آویخته را. بترسید از مردن در آب.
جمعیّتی می‌بینم انبوه، گَردان گِردبرگِرد در دایره‌ای.
ازَتان ممنون ام. اگر خانمِ اِکوئی‌تُنِ عزیز را دیدید،
بِش بگویید که زایْجه را من خودم می‌آوَرم:
باید حسابی محتاط بود این روزها.

شهرِ ناراستین،
زیرِ مِهِ اُخراییِ یک صبحِ زمستان،
جمعیّتی بر پُلِ لندن روان بودند، انبوه چندان،
که من گمان نمی‌کردم مرگ هدر کرده باشد آن‌چندان.
آه‌ها، کوتاه و گاه از گاه، برکشیده می‌شدند،
و هر انسان به پیشِ پاهایِ خود چشم دوخته بود.
روان بودند بر فرازِ شیب و بر نشیبِ خیابانِ کینگ ویلیام،
رو به آنجا که کلیسایِ قدّیسه مریمِ وولناث ساعت‌ها را می‌شِمُرْد
با صدایی مُرده بر ضربه‌یِ فرجامینِ نُهم.
من آنجا کسی را دیدم که می‌شناختم، و صدازَنان بازَش داشتم «سْتِتسان!
«تو که در مایْلِی با من تویِ ناوگان بودی!
«آن جسدی که پارسال تویِ باغَت کاشتی،
«بنا کرده است جوانه زدن؟ شکوفه خواهد داد امسال؟
«یا نکند یخبندانِ ناگهانی بسترَش را بر هم زد؟

Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying "Stetson!
"You who were with me in the ships at Mylae!
"That corpse you planted last year in your garden,
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
"Or has the sudden frost disturbed its bed?

«اوه سگ را پس دور نگه دار، دوستِ انسان‌هاست،
«وگرنه با پنجول‌هاش باز می‌کِشدَش بیرون!
«تو! هیپُکَحیت لِکتُغ! ـ مُن سامْبْلَبْل، ـ مُن فْغِغ!»

۲. دستی شطرنج

صندلی، که زن بر آن نشسته بود، مثلِ اورنگی شعله‌ور،
تلألؤ داشت بر مرمر، آنجاکه آینه
ایستانده با پایه‌هایِ کَنده‌کاری‌شده به تاک‌هایِ باردار
که از لایِ آنها یک کودکِ زرّینِ عشق سرک می‌کشید
(یکی دیگر چشم‌هاش را با بالَش پوشانده بود)
دو چندان می‌کرد شعله‌هایِ شمعدانِ هفت‌شاخه را
که بر میز چنان نور می‌تاباندند
که برقِ جواهرهایِ زن به تلاقی با آن برمی‌خاست
از دُرج‌هایِ اطلس‌پوش، سرریز از فراوانیِ سرشار؛
در لوله‌هایِ عاج و زُجاجِ رنگارنگ،
بی‌درپوش، عطرهایِ ترکیبیِ غریبِ او نهفته بودند،
صَمغ، ساییده، یا محلول ـ مختل و مغشوش می‌کرد
غرق می‌کرد حِس‌ها را در بوها؛ برانگیخته با هوا
که تازگی می‌گرفت از پنجره، این‌همه بر می‌رفتند
تیزکُنان شعله‌هایِ کشیده‌یِ شمعدان را،

"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
"Or with his nails he'll dig it up again!
"You! hypocrite lecteur! - mon semblable, - mon frère!"

II. A GAME OF CHESS

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid - troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames,

دودِشان را روانه می‌کردند تا به آسمانه‌یِ قاب‌چین،
نقش‌ها را در سقفِ صندوق‌بست برمی‌انگیختند.
چوب‌هایِ عظیمِ دریایی، گُل‌میخ‌هایِ مِسین و مِس خورده،
سبز و نارنجی می‌سوختند، قاب‌شده در سنگِ رنگین،
که در فروغِ اندوه‌بارَش دُلفینی تراشیده شنا می‌کرد.
بر نمایِ بخاریِ عتیقْ نمایان بود
چنان‌که گویی پنجره‌ای گشوده رو به صحنِ درخت‌زار
مسخِ فیلُمِل، از دستِ شاهِ ناهَنجار
آن‌همه وقیحانه به‌عُنف؛ هنوز آنجا بلبل
همه‌یِ بیابان را پُر می‌کرد با صدایِ دیگر مصون از تجاوز
و هنوز او فریاد می‌کشید، و جهان باز ادامه می‌دهد،
«چَه‌چَه» به گوش‌هایِ موم‌اندود.
کُنده‌هایِ خشکیده‌یِ دیگری نیز از زمان
بر دیوارها روایت می‌شدند؛ شمایل‌هایِ خیره
به بیرون خمیده، خَمان، به سکوت می‌کشیدند اتاقِ این‌چنین محصور را.
پاهایِ کِشان صدا داد بر پلّکان.
زیرِ نورِ آتش، زیرِ بُرُس، موهایِ او
تیرهایِ افشانده‌یِ شرار
تافته می‌شدند در گفتار، سپس فرو می‌نشستند وحشی‌وار.

«اعصاب‌م خراب است امشب. بله، خراب. بمان پیشَم.
«حرف بزن با من. آخر چرا هیچ‌وقت حرف نمی‌زنی؟ حرف بزن.

Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone,
In which sad light a carved dolphin swam.
Above the antique mantel was displayed
As though a window gave upon the sylvan scene
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; yet there the nightingale
Filled all the desert with inviolable voice
And still she cried, and still the world pursues,
"Jug Jug" to dirty ears.
And other withered stumps of time
Were told upon the walls; staring forms
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.
Footsteps shuffled on the stair.
Under the firelight, under the brush, her hair
Spread out in fiery points
Glowed into words, then would be savagely still.

"My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.
"Speak to me. Why do you never speak? Speak.

«داری به چی فکر می‌کنی؟ چه فکری؟ چی؟
«هیچ‌وقت نمی‌دانم داری چه فکری می‌کنی. فکر کن.»

فکر می‌کنم در گذرِ موش‌ها ایم
جایی‌که انسان‌هایِ مرده استخوان‌هاشان را درباختند.

«این چه صدایی است؟»
باد زیرِ در.
«این حالا دیگر چه صدایی است؟ آخر باد دارد چه کار می‌کند؟»
هیچی باز هیچی.
«یعنی
«هیچی نمی‌دانی؟ یعنی هیچی نمی‌بینی؟ یعنی یادَت نمی‌آید
«هیچی؟»
یادَم می‌آید
آنها دُرهایی اند که چشم‌هاش بودند.
«زنده ای، یا نه؟ هیچی توی کلّه‌ت نیست؟»
جُز
O O O O دَت شِکسپیهِری‌یَن راگ ـ
ایتس سُ اِلگَنت
سُ اینتَلِجَنت

« چه کار کنم حالا؟ چه کار می‌توانم بکنم؟

"What are you thinking of? What thinking? What?
"I never know what you are thinking. Think."

I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.

"What is that noise?"
The wind under the door.
"What is that noise now? What is the wind doing?"
Nothing again nothing.
"Do
"You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
"Nothing?"
I remember
Those are pearls that were his eyes.
"Are you alive, or not? Is there nothing in your head?"
But
O O O O that Shakespeherian Rag -
It's so elegant
So intelligent

"What shall I do now? What shall I do?

«می‌زنم بیرون همین‌طور که هستم، خیابان‌گردی می‌کنم
«با موهایِ ریخته‌َم، همین‌جور. فردا چه کار خواهیم کرد؟
«اصلاً همیشه چه کار می‌کنیم؟»
آبِ گرم در ساعتِ دَه.
و اگر باران بیاید، یک اتومبیلِ کوپه در ساعتِ چهار.
و دستی شطرنج می‌زنیم،
در حالی‌که چشم‌هایِ بدونِ پلک‌مان را فشرده منتظرِ ضربه‌ای بر در می‌مانیم.

لیل شوهرش که اَ جبّه بر می‌گش، گفتم ـ
حرفامو اصَن نجوییده خودم رُک تو روش گفتم،
هَرّی آپ پلیز ایتس تایم
الان که دیگه آلبرت داره برمی‌گرده، خودْتو یه خوده خوشگل کن.
ردخور نداره که می‌خواد بدونه چی‌کار کرده‌ی با اون پولی که داد بهِت
واسه خودت دندون بذاری. دادِش، خودم بودم اونجا.
همه‌شونو بکِش بیرون، لیل، یه دس خوشگلِش رو بذار،
گفتِش، قسم می‌خورم، اَصَن نمی‌کشم نیگات کنم.
گفتم تازه من هم نمی‌کشم، اون‌وقتِش فِک کن به حیوونکی آلبرت،
چار سال ئه که توی ارتش بوده، دیگه به یه حالِ حسابی احتیاج داره،
اگه هم تو بهِش ندیْش، گفتم، دیگرون هسّن اَ خداشون ئه.
گفتِش، اوه هسّن. گفتم، چیزی تو این مایه‌ها.
گفتِش، اون‌وقتِش می‌دونم ممنونِ کی باشم، یه نیگایِ رُک هم می‌ندازه بهِم.
هَرّی آپ پلیز ایتس تایم

"I shall rush out as I am, and walk the street
"With my hair down, so. What shall we do to-morrow?
"What shall we ever do?"
The hot water at ten.
And if it rains, a closed car at four.
And we shall play a game of chess,
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

When Lil's husband got demobbed, I said -
I didn't mince my words, I said to her myself,
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
He'll want to know what you done with that money he gave you
To get yourself some teeth. He did, I was there.
You have them all out, Lil, and get a nice set,
He said, I swear, I can't bear to look at you.
And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
He's been in the army four years, he wants a good time,
And if you don't give it him, there's others will, I said.
Oh is there, she said. Something o' that, I said.
Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.
HURRY UP PLEASE IT'S TIME

گفتم، اگه خوشِت نمی‌آد سنگاتو باهاش وا بِکَن.
دیگرون بلد اَن دس‌چین کنن یکی هم گُل‌چین اگه‌که اَ تو برنمی‌آد.
امّا اگه آلبرت جیم شه، نمی‌شه واسه این بوده باشه که بِت نگفته بودَن.
بِش گفتم، تو باس خجالت بکشی که اِنقَد عتیقه می‌زنی.
(فقط هم با سی‌ویک سالِش.)
گفتِش، دسِّ من که نیس، لب‌ولوچه‌َش هم آویزون،
گفتِش، همه‌َش از اون قُرص‌هایی ئه که خوردم، واسه انداختنِش.
(درجا پنج تا پس انداخته، چیزی نمونده بوده سرِ کاکُل‌زریِ آخری خودش بمیره.)
دواخونه‌چی گفتِش خوب می‌شه، امّا من دیگه هیچ‌وقت مثِّ اوّلَم نشدم.
گفتم، راسّی که نادون ای.
خب، اگه آلبرت راحتِت نمی‌ذاره، همین ئه که هس، گفتم،
آخه پس ازدواج کردی که چی اگه‌که بچّه نمی‌خوای؟
هَرّی آپ پلیز ایتس تایم
خب، اون یه‌شنبه آلبرت خونه بود، رونْدودیِ خوک داشتن،
دعوتَم کردن شام خونه‌شون یه تیکّه با حالِش رو داغ نیش بکشم ـ
هَرّی آپ پلیز ایتس تایم
هَرّی آپ پلیز ایتس تایم
شبخِیر بیل. شبخِیر لو. شبخِیر مِی. شبخِیر.
خدافِظ. شبخِیر. شبخِیر.
گود نایْت، لِیدیز، گود نایْت، سوییت لِیدیز، گود نایْت، گود نایْت.

If you don't like it you can get on with it, I said.
Others can pick and choose if you can't.
But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
(And her only thirty-one.)
I can't help it, she said, pulling a long face,
It's them pills I took, to bring it off, she said.
(She's had five already, and nearly died of young George.)
The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
You are a proper fool, I said.
Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,
What you get married for if you don't want children?
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot -
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
HURRY UP PLEASE IT'S TIME
Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight.
Ta ta. Goonight. Goonight.
Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.

۳. موعظه‌یِ آتش

درهم‌شکست خیمه‌یِ رود: آخرین انگشتانِ برگ
چنگ انداخته فرو می‌روند در ساحلِ خیس. باد
سرزمینِ اُخرایی را می‌پیماید، ناشِنفته. پری‌زادان رفته اند.
تِیمزِ دل‌نواز، آرام روان باش، تا که من آوازَم را به پایان آورم.
رود نه شیشه‌هایِ خالی می‌آوَرَد، نه کاغذهایِ ساندویچ،
نه دستمال‌هایِ ابریشمی یا جعبه‌هایِ مقوّایی، نه ته‌سیگار
یا نشانه‌هایی دیگر از شب‌هایِ تابستان. پری‌زادان رفته اند.
و دوستانِ‌شان، وارثانِ عاطلِ مدیرانِ شهر هم؛
رفته اند، نشانی‌ای نگذاشته اند.
کنارِ آب‌هایِ لِمان نشستم و گریستم...
تِیمزِ دل‌نواز، آرام روان باش تا که من آوازم را به پایان آورم،
آرام روان باش، تِیمزِ دل‌نواز، چه من نه بلند می‌گویم نه دراز.
امّا پشتِ سرم در سوزی سرد می‌شنوم
تق‌تقِ استخوان‌ها را، با پراکندنِ خنده‌هایِ یواشکیِ گوش‌تاگوش.

موشی به‌لَختی خزید لایِ گیاهان
طبله‌یِ لجنِ‌ش را کِشان بر ساحل
در همان هنگام که من در کانالِ کُند بودم به ماهی‌گیری مشغول
در غروبی زمستانی حوالیِ پشتِ گازسازی
غرقِ اندیشه‌یِ کِشتی‌شکستگیِ اعلیٰحضرت برادرَم

III. THE FIRE SERMON

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept . . .
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.

A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse
Musing upon the king my brother's wreck

و مرگِ اعلیٰحضرت پدرَم پیش از او.
تن‌هایِ سفیدِ لُخت بر زمینِ پستِ خیس
و استخوان‌هایِ افکنده در اتاقکِ پستِ خشکِ زیرشیروانی،
به تق‌تق فقط با پایْ‌کوبیِ موش، سال‌تاسال.
امّا هر از گاهی پشتِ سرَم می‌شنوم
صدایِ بوق‌ها و موتورهایی را که خواهند رسانید
سوییِنی را در بهاران به خانمِ پورتِر.
آخ ماهِ تابان می‌تابید رویِ خانمِ پورتِر
و رویِ دخترِ او
آنها پروپاهاشان را توی آبِ جوشِ‌شیرین می‌شورند
[illegible]

تَهَت‌تُک تَهَت‌تُک تَهَت‌تُک
چَه‌چَه چَه‌چَه چَه‌چَه
آن‌همه وقیحانه به‌عُنف.
تِرو

شهرِ ناراستین
زیرِ مِهِ اُخراییِ یک ظهرِ زمستان
آقایِ یوجِندیس، تاجرِ اِزمیری
اصلاح‌نکرده، با جیبی پُر از کشمش
بها-بیمه-کرایه، لندن: برات‌ها وقتِ رؤیت،

And on the king my father's death before him.
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc'd**.**
Tereu

Unreal City
Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currants
C.i.f. London: documents at sight,

به فرانسه‌یِ عوامانه از من خواست
چاشتی بزنیم توی هتل کائُن سْتریت
پشت‌بندَش تعطیلِ آخرِ هفته را توی متروپُل.

در ساعتِ بنفش، که آن‌گاه چشم‌ها و پشت
از میزِ تحریر به بالا می‌چرخند، که آن‌گاه منتظر است ماشینِ انسان
هم‌چون تاکسیِ تِپ‌تِپ‌کُنِ منتظِر،
من، تایرسیاس، گرچه کور و به تِپ‌تِپ میانِ دو زندگی،
پیرمردی با ورچروکیده‌پستان‌هایِ زنانه، می‌بینم من
در ساعتِ بنفش، ساعتِ سرِ شب را که می‌کوبد
رو به خانمان، و دریانورد را به خانه می‌آوَرَد از دریا،
ماشین‌نویس را به خانه وقتِ عصرانه، که میزِ صبحانه‌یِ خود را جمع کرده روشن می‌کند
اجاق‌ش را، و خوراک‌هایِ کنسروی می‌چیند.
بیرونِ پنجره به‌مخاطره پهن اند
زیرجامه‌هایِ در حالِ خشکیدنِ او که آخرین شعاع‌هایِ آفتاب لمسِ‌شان می‌کند،
و رویِ کاناپه (شبْ تختِ او) تلنبار است
جوراب‌ها، راحتی‌ها، زیرپیراهنی‌ها، و سینه‌بندها.
من، تایرسیاس، پیرمردِ با نوکِ پستانِ ورچروکیده،
صحنه را دریافته، و باقی را پیش‌گویی کرده ام ـ
من نیز منتظِرِ مهمانِ منتظَر ماندم.
او، آن جوانکِ کورَکی، وارد می‌شود،

Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole.

At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest -
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbuncular, arrives,

کارمندِ خرده‌پایِ بنگاهِ معاملاتِ ملکی، با نگاهِ رکِّ گستاخ،
یکی از فرودَستان که اعتمادِ به نفس چنان در او جا می‌افتد
که کلاهِ سیلندرِ ابریشمی بر سرِ یک نوکیسه‌یِ برادفوردی.
حالا وقت مناسب است، چنین تخمین می‌زند او،
شام پایان گرفته او بی‌حوصله است و خسته،
با نوازش‌هایِ خود می‌کوشد به جلب کردنِ او
که نه دستِ رد می‌خورند و نه هستند خواسته.
برانگیخته و مصمّم، هجوم می‌برَد به‌یک‌باره؛
روبه‌رو نمی‌شوند با مقاومتی دست‌هایِ جورنده؛
خودپسندیِ او به واکنش ندارد نیازی،
خوش‌آیندِ او هم می‌آید آن بی‌اعتنایی.
(و من، تایرسیاس، خود از پیش همه‌یِ این را کشیده ام
که بر همین این کاناپه یا تخت شد اجرا؛
منی که پایِ دیوارِ شهرِ تبایْ نشسته ام
و گام برداشته ام در میانِ فرودست‌ترین مُرده‌ها.)
خاتمه را بوسه‌ای ارباب‌منشانه ارزانی می‌دارد،
و به راهِ خود می‌رود کورمال، چه درمی‌یابد راه‌پلّه را بی چراغ...

برمی‌گردد و دَمی در آینه می‌نگرد،
نه‌چندان ملتفتِ عاشقِ رفته‌یِ خود؛
ذهنَش به خطورِ اندیشه‌ای نیم‌رس راه می‌دهد:
«خوب حالا دیگر انجام شد: و خوش‌حال ام که تمام شد.»

A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired,
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit . . .

She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass:
"Well now that's done: and I'm glad it's over."

زنِ زیبا تن به بلاهت که می‌دهد،
و در اتاقِ خود باز تنها به هر سو می‌رود،
موهاش را با دستی ماشین‌وار صاف می‌کند،
و رویِ گرامافون صفحه‌ای می‌گذارد.

«این موسیقی به رویِ آب‌ها به کنارِ من خزید»
و در طولِ سُتْراند، در امتدادِ خیابانِ ملکه ویکتوریا.
اِی شهر شهر، من می‌شنوم گاهی
کنارِ کافه‌ای در خیابانِ تِیمزِ پایینی
ناله‌یِ خوشِ ماندولین را
با قیل‌وقالی و وِروِری از داخل،
آنجاکه ماهی‌فروش‌ها ظهرها یله می‌دهند: آنجاکه دیوارهایِ
کلیسایِ شهید ماگنوس محفوظ می‌دارند
شُکوهِ گزارش‌ناپذیرِ سفید و طلاییِ ایونیایی را.

عرق می‌ریزد رود
نفت و قیر
کرجی‌ها رانده می‌شوند
با جزر و مدِّ در تغییر
بادبان‌هایِ سُرخ
پَهن
پشت به باد و در اهتزاز بر دکلِ سنگین.

When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smoothes her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone.

"This music crept by me upon the waters"
And along the Strand, up Queen Victoria Street.
O City City, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within
Where fishmen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

The river sweats
Oil and tar
The barges drift
With the turning tide
Red sails
Wide
To leeward, swing on the heavy spar.

می‌رانند کرجی‌ها
الوارهایِ شناور را
فرودِ راسته‌یِ گرینویچ
فراسویِ جزیره‌یِ سگ‌ها.
وایآلالا لایآ
والّالا لایآلالا

الیزابت وَ لِستَر
پاروها به ضربان
پاشنه‌یِ قایق بود به شکلِ
صدفی زراَندود
سرخ و زرین
تُندابِ کف‌آلود
موج می‌انداخت بر هر دو کرانه‌یِ رود
بادِ جنوبِ غربی
می‌بُرد با رود پایین
دینگ‌دانگِ ناقوس‌ها را
برج‌هایِ سفید
وایآلالا لایآ
والّالا لایآلالا

«تراموا‌ها وَ درخت‌هایِ خاک‌آلود.

The barges wash
Drifting logs
Down Greenwich reach
Past the Isle of Dogs.
Weialala leia
Wallala leialala

Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers
Weialala leia
Wallala leialala

"Trams and dusty trees.

هاییری زایید مرا. ریچمَند و کی‌یو
ضایع کردند مرا. نزدیکِ ریچمَند زانوهام را بلند کردم
به پشت خوابیده بر کفِ بلمی باریک.»

«پاهایِ من در مورگِیت اند، و قلبِ من
زیرِ پاهایِ من. از پسِ واقعه
گریه کرد او. "شروعِ تازه‌ای" داد وعده.
نظری ندادم. از چه می‌شدم آزرده؟»

«بر ساحلِ شنیِ مَرگِیت.
نمی‌توانم بپیوندم
هیچی را با هیچی.
ناخن‌هایِ شکسته‌یِ دست‌هایِ کثافت.
مردمِ من مردمِ فروتن که انتظار ندارند
هیچی.»

لا لا

به کارتاژ سپس آمدم من

به سوختن به سوختن به سوختن به سوختن
خداوندا تو بیرونَم می‌کِشی
خداوندا تو می‌کِشی

به سوختن

Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe."

"My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised 'a new start'.
I made no comment. What should I resent?"

"On Margate Sands.
I can connect
Nothing with nothing.
The broken fingernails of dirty hands
My people humble people who expect
Nothing."
la la

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest

burning

۴. مردن در آب

فِلباسِ فِنیقی، یک مرده‌یِ پانزده‌روزه،
فراموش کرد جیغِ مرغانِ نوروزی را، تلاطمِ عمیقِ بحرها
و بهره و زیان را.
جریانی زیردریایی
پچ‌پچ‌کنان گوشت از استخوانِ او برچید. هنگام‌که او به فراز بود و به فرود
گذر کرد از گاه‌هایِ پیری و جوانیِ خود
فرورَوان در گرداب.
جُهود یا ناجُهود
ای توبی که سُکّان می‌چرخانی و جهتِ باد را مراقب ای،
فِلباس را نظر انداز، که روزگاری زیبارو بود و بلندبالا بود هم‌چون تو.

۵. آن‌چه تُندَر گفت

از پسِ روشناییِ مشعل‌ها سرخ بر چهره‌هایِ عرق‌کرده
از پسِ سکوتِ یخین در باغ‌ها
از پسِ زجر در گذرهایِ سنگلاخ
فریادها و شیون‌ها
زندان و کاخ و طنینِ

IV. DEATH BY WATER

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.
A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.
Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you

V. WHAT THE THUNDER SAID

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying
Prison and palace and reverberation

تُندَرِ بهاران بر فرازِ کوه‌هایِ دوردست
آن‌که او زندگی می‌کرد بمرده است اینک
ما که زندگی می‌کرده ایم به مردن ایم اینک
با اندکی طاقت

اینجا نه آب بلکه فقط صخره هست
صخره و نه هیچ آب و جاده‌ای شنی
جاده‌یِ پیچانِ برزَفته میانِ کوه‌ها
که کوه‌هایِ سنگ اند بدونِ آب
اگرکه آب بود می‌ماندیم و می‌شد نوشید
میانِ سنگستان نمی‌شود ماند یا اندیشید
عرق خشک است و در شن اند پاها
فقط کاشکی آب بود میانِ سنگستان
کوهِ مُرده این دهانِ با دندان‌هایِ کرم‌خورده تُف نمی‌تواند کرد حتّی
اینجا کسی نمی‌تواند نه بماند نه بیارامد نه بنشیند
سکوت هم در کوه‌ها نیست حتّی
هیچ مگر تُندَرِ خشکِ سترونِ بی باران
تنهایی هم نیست در کوه‌ها حتّی
هیچ مگر چهره‌هایِ قرمزِ بُق‌کرده که پوزخند می‌زنند و دندان‌قروچه می‌روند
از لایِ درهایِ خانه‌هایِ گِلینِ ترک‌خورده
اگرکه آب بود
و نه صخره

Of thunder of spring over distant mountains
He who was living is now dead
We who were living are now dying
With a little patience

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses
If there were water
And no rock

اگر که صخره بود
و آب هم
و آب
یک چشمه
برکه‌ای میانِ سنگستان
اگر که فقط صدایِ آب بود
نه زنجره
یا که آوایِ علفِ خشک
بلکه صدایِ آب بر صخره
آنجا که توکایِ خال‌مَخالی می‌خوانَد لایِ کاج‌ها
چِکّه‌چیکّه چِکّه‌چیکّه چیکّه چیکّه چیکّه
آب نیست امّا

کی‌ست آن سوّمی که همواره در کنارِ تو راه می‌سِپُرَد؟
تنها تو و من ایم با هم وقتی‌که می‌شِمُرم
امّا فراویِ راهِ سپید را که می‌نگرم
همواره یکی دیگر است که در کنارِ تو راه می‌سِپُرَد
خرامان پوشیده به ردایی اُخرایی، باشلُق بر سر
نمی‌دانم آیا مرد یا زن
ـ ولی آخر آن کی‌ست در آن سمتِ دیگرِ تو؟

چی‌ست آن آوا اوج‌گرفته در هوا

If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
- But who is that on the other side of you?

What is that sound high in the air

نجوایِ ماتمِ مادرانه
کی‌ستند آن ایل‌هایِ باشلُق بر سرِ گردِ هم آینده
بر پهنه‌یِ دشت‌هایِ بی‌کرانه، سکندری‌خوران بر زمینِ تَرَک‌خورده
مانده در حلقه‌یِ فقط افقی درمانده
چی‌ست آن شهرْ بر فرازِ کوه‌ها
که در هوایِ بنفش تَرَک خورده دگر گشته از هم می‌پاشد
آن برج‌هایِ فروریزنده
اورشلیم آتن اسکندریه
وین لندن
همه ناراستین

زنی موهایِ سیاهِ بلندَش را کشید سخت
و بر آن تارها زخمه زد و نغمه ساخت
و در نورِ بنفشْ خفّاش‌هایِ با چهره‌یِ نوزادها
صفیر کشیده به هم کوفتند بال‌ها
و بر سیاهی‌گرفته دیواری سرازیر به زیر خزیدند
و برج‌ها در هوا سرنگون بودند
شمارشِ ساعت‌ها را می‌نواختند ناقوس‌هایِ یادبودها
و برمی‌خاست آوایِ نداها از قنات‌هایِ خالی و خشکیده چاه‌ها

در این گودالِ تباهِ میانِ کوه‌ها
در مهتابِ بی‌رمق، خِش‌خِش می‌کند علف

Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing

بر قبرهایِ فرو ریخته، گِردِ نمازخانه
نمازخانه هست خالی، فقط خانه‌یِ باد.
پنجره‌ای ندارد و در در نوسان است،
آسیب نمی‌رسانَد به کسی استخوان‌هایِ خشک.
تنهاوتنها خروسی ایستاد بر بام
قو قو لی‌قو قو قو لی‌قو
در برقِ صاعقه. تندبادی نمناک از پسِ آن
می‌آوَرَد باران

گَنگ گود رفته بود، و برگ‌هایِ پلاسیده
در انتظارِ باران بودند، درحالی‌که ابرهایِ سیاه
در دوردست گِرد می‌آمدند، بر فرازِ هیماوانت.
جنگل قوز کرد، کِز کرد در سکوت.
پس آن‌گاه تُندَر سخن گفت
دا
دا؟ چه داده ایم ما؟
یارِ من، خونِ تکان‌دهنده‌یِ قلبِ من
تهوّرِ سهمگینِ لحظه‌ای تسلیم
که عمری احتیاط پسَش نمی‌تواند گرفت هرگز
ما با همین، و با همین تنها، وجود داشته ایم
همینی‌که قرار نیست نه در آگهی‌هایِ مرگِ ما از آن یاد شود
نه در خاطراتِ لاپوشانی‌شده با کارِ عنکبوتِ بخشنده

Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain

Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder
DA
Datta: what have we given?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider

نه در زیرِ مُهروموم گشوده به دستِ دادستانِ تکیده
در اتاق‌هایِ خالیِ ما
دا
دایادَهْوْ اِم: من شنیده ام کلید
یک‌بار در در بچرخَد و تنها یک‌بار می‌چرخد
به کلید فکر می‌کنیم، هرکس در زندانِ خود
فکرکنان به کلید، هرکس یک زندان را تأیید می‌کند
امّا سرِ شب، شایعه‌هایِ اثیرگونه
جانِ تازه می‌دمند دَمی به کوریولانوسی درهم‌شکسته
دا
دایاتا: قایق به موافقت بود
شادمانه، با دستِ در کارِ بادبان و پارو آزموده
دریا آرام بود و قلبِ تو لابد به موافقت بود
شادمانه، هم به آن‌دَم که دعوت می‌شد، در تپشی مطیعانه
به دست‌هایِ مهارکننده

نشستم بر خشکی
به ماهی‌گیری، با دشتِ خشکَم به پشت
می‌توانم آیا دستِ کم به اراضیِ خودم سروسامان بدهم؟

پُلِ لندن داره می‌ریزه داره می‌ریزه داره می‌ریزه
بِیْ سانسکِرِیْ نِی فُکْ کِیلافِیّنا

Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms
DA
Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus
DA
Damyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar
The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina

کو آندُفیام بِچو بِکیدُن ـ اوه چلچله چلچله
لُ بُخَس دَکِتِن اَلَ تَوخ اِیکی

۴۳۰ من بدین پاره‌ها شمع پایِ ویرانه‌هایِ خود زده ام

وُآی دَن آیْل فیت یو. هیرونیموز مَد اِگِین.

داتا. دایادْهْوام. دام‌یاتا.

شَنتی شَنتی شَنتی

Quando fiam ceu chelidon - O swallow swallow

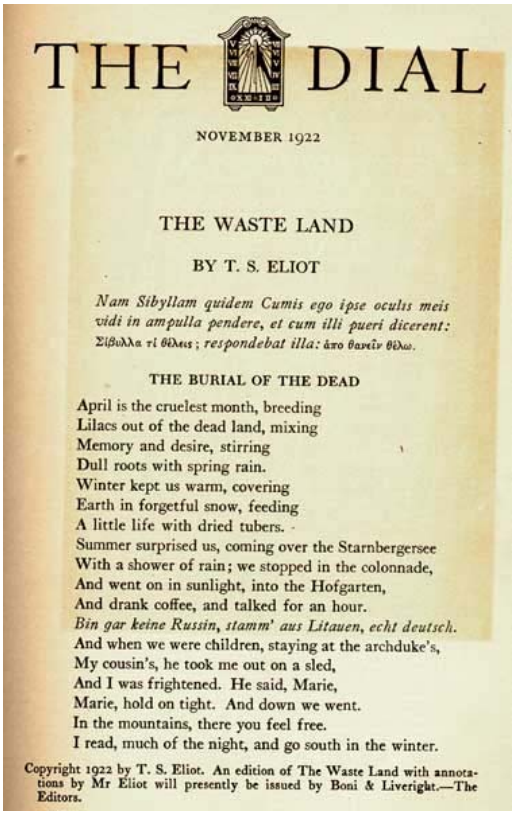
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih



THE DIAL

NOVEMBER 1922

THE WASTE LAND

BY T. S. ELIOT

Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis
vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:
Σίβυλλα τί θέλεις; *respondebat illa:* ἀποθανεῖν θέλω.

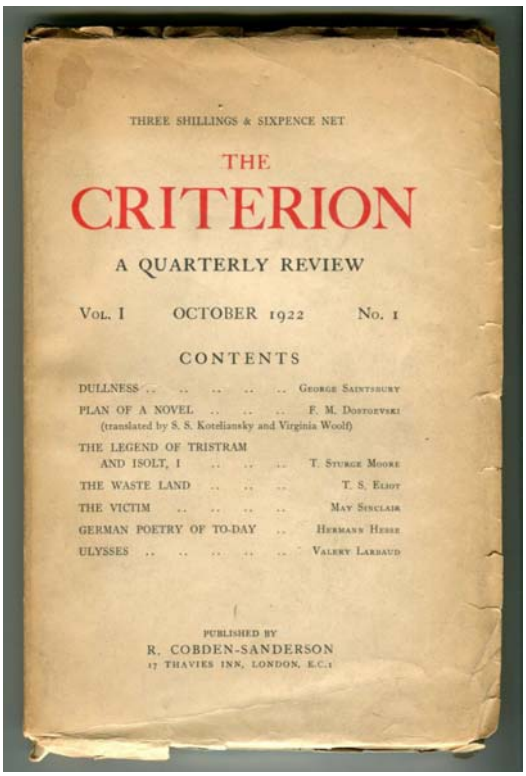
THE BURIAL OF THE DEAD

April is the cruelest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

Copyright 1922 by T. S. Eliot. An edition of The Waste Land with annotations by Mr Eliot will presently be issued by Boni & Liveright.—The Editors.

صفحه‌یِ نخست از چاپِ دومِ دِ وِیْسْت لَنْد در جُنگِ دایَل، نوامبرِ ۱۹۲۲.

در پانویس آمده است: «حقوق از آنِ تی. اس. الیوت، ۱۹۲۲. به‌زودی نسخه‌ای از دِ وِیْسْت لَنْد همراه با یادداشت‌هایی از آقایِ الیوت به وسیله‌یِ بُنی وَ لیورایت منتشر خواهد شد. ـ مدیران.»



THREE SHILLINGS & SIXPENCE NET

THE

CRITERION

A QUARTERLY REVIEW

VOL. I OCTOBER 1922 NO. I

CONTENTS

DULLNESS .. .. GEORGE SAINTSBURY

PLAN OF A NOVEL .. .. .. F. M. DOSTOEVSKI
(translated by S. S. Kotelianesky and Virginia Woolf)

THE LEGEND OF TRISTRAM AND ISOLT, I .. .. .. T. STURGE MOORE

THE WASTE LAND .. .. .. T. S. ELIOT

THE VICTIM .. .. MAY SINCLAIR

GERMAN POETRY OF TO-DAY .. HERMANN HESSE

ULYSSES .. .. VALERY LARBAUD

PUBLISHED BY
R. COBDEN-SANDERSON
17 THAVIES INN, LONDON, E.C.1

چاپِ نخستِ دِ وِیْسْت لَند در شماره‌یِ یکمِ فصل‌نامه‌یِ کرایتریون، اکتبرِ ۱۹۲۲.

یادداشت‌ها، (تی. اس. الیوت)

NOTES, (T. S. Eliot)

نه فقط عنوان، بلکه طرح و بسیاری از نمادهایِ اتّفاقیِ شعر، از کتابِ ژ آیین تارمُلاس (کمبریج [تصحیح و جای‌گزینی از والری الیوت در پانویس، ص. ۱۴۷. م.م]) نوشته‌یِ خانمِ جسی ل. وِستُن در باره‌یِ افسانه‌یِ جامِ مقدّس القاء شده اند. به‌راستی چنان به‌شدّت وام‌دار ام که کتابِ خانمِ وِستُن بهتر از یادداشت‌هایِ من روشن‌گرِ دشواری‌هایِ شعر خواهد بود؛ و آن را (سوایِ اهمیّتِ به‌سزایِ خودِ کتاب) به هر کسی توصیه می‌کنم که می‌اندیشد چنین روشن‌گری‌ای به زحمتَش می‌ارزد. به اثرِ انسان‌شناسیِ دیگری هم به طورِ کلّی مدیون ام که بر نسلِ ما تأثیر گذاشت؛ مقصودَم شاخه‌یِ زرّینِ است؛ به‌ویژه از دو جلدِ اَدُنیس، اَتیس، اُزیریس بهره برده ام. آنهایی که با این کتاب آشنا اند، برخی از ارجاع‌هایِ آیین‌هایِ مربوط به گیاهان را در این شعر فوری به‌جا خواهند آورد.

۱. خاک‌سپاریِ مردگان

سطرِ ۲۰ ـ قس. کتابِ حِزقیال، بابِ دوم، ۱,

۲۳ ـ قس. کتابِ جامعه، بابِ دوازدهم، ۵,

۳۱ ـ نک. تریستان و ایزولد، پرده‌یِ یک، صحنه‌یِ ۱.

۴۲ ـ همان‌جا. پرده‌یِ سه، صحنه‌یِ ۱.

Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend: *From Ritual to Romance* (Macmillan). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough;* I have used especially the two volumes *Adonis, Attis, Osiris.* Anyone who is acquainted with these works will immediately recognize in the poem certain references to vegetation ceremonies.

I. THE BURIAL OF THE DEAD

Line ٢٠ Cf. Ezekiel ٢:١.

٢٣. Cf. Ecclesiastes ١٢:٥.

٣١. *V. Tristan und Isolde,* i, verses ٥–٨.

٤٢. Id. iii, verse ٢٤.

۴۶ ـ با ترکیبِ دقیقِ یک دست ورقِ تارو آشنا نیستم، که بداهتاً از آن آغاز کردم و سپس به دل‌خواهِ خودم ادامه دادم. مردِ به دار آویخته، از چهره‌هایِ سنّتیِ تارو، به دو لحاظ مناسبِ مقصودِ من بوده است: به سببِ این‌که در ذهنِ من تداعی‌کننده‌یِ خدایِ به دار آویخته‌یِ فریزِر است، و به این سبب که من آن را با شخصیّتِ باشلُق بر سر در گذرِ مریدان به سویِ اِمائوس [عِمْوَاس، نزدیکِ اورشلیم، مسیح پس از رستاخیز به دو تن از مریدانِ خود در آنجا نمایان شد. م.م.] در بخشِ ۵ ربط می‌دهم. بعد دریانوردِ فنیقی و تاجر ظاهر می‌شوند؛ هم‌چنین «جمعیّتی انبوه،» وَ مرگ در آب اجرا می‌شود. مردِ با سه چوب‌دست (یک شخصیّتِ اصیلِ ورق‌هایِ تارو) را دل‌بخواهانه با خودِ شاهِ ماهی‌گیرِ فریزر ربط می‌دهم.

۶۰ ـ قس. بودلر [فرانسوی در متن]:

« شهرِ پُر ازدحام، شهرِ پُر از رؤیا،
آنجاکه در روزِ روشن شبح سبز می‌شود بر سرِ راهِ رهگذر.»

۶۳ ـ قس. جهنّم، سه، ۵۷-۵۵ [ایتالیایی در متن]:

جریانی چنان دراز
از مردم، که هرگز نمی‌توانستم باور کنم
که مرگ این همه انسان را هلاک کرده باشد.»

۶۴ ـ قس. جهنّم، چهار، ۲۷-۲۵ [ترجمه‌ای (نامطمئن) از ایتالیایی]:

اینجا، صدایِ نُدبه نشنیدم هیچ
نه صدایِ شِکوه، فقط کشیدنِ آه
هوایِ جاودانی را مرتعش می‌کرد.»

۶۸ ـ پدیده‌ای که اغلب متوجّهِ آن شده ام.

۷۴ ـ قس. مرثیه در شیطانِ سفید اثرِ وبستر.

٤٦. I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V. The Phoenician Sailor and the Merchant appear later; also the 'crowds of people', and Death by Water is executed in Part IV. The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself.

٦٠. Cf. Baudelaire:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant.

٦٣. Cf. *Inferno,* iii. ٥٥–٧:

si lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta.

٦٤. Cf. *Inferno,* iv. ٢٥–٢٧:

Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto, ma' che di sospiri,
che l'aura eterna facevan tremare.

٦٨. A phenomenon which I have often noticed.

٧٤. Cf. the Dirge in Webster's *White Devil.*

۷۶ ـ نک. بودلر، مقدّمه بر گل‌های بدی.

۲. دستی شطرنج

۷۷ ـ قس. آنتولوژی کلوپاترهٔ دو، ۲، ۱، سطرِ ۱۹۰,
۹۲ ـ آسمانه‌یِ قاب‌چین. نک. انئید، ۱، ۷۲۶ [ترجمه‌ای (نامطمئن) از لاتین].
«مشعل‌هایِ روشن، آویخته از آسمانه‌یِ قاب‌چینِ زرّین،
شب را به شعله‌هایِ خود فتح می‌کنند.»
۹۸ ـ صحنِ درختزار. نک. میلتون، بهشتِ گم‌شده، چهار. ۱۴۰,
۹۹ ـ نک. اُوید، مسخ‌ها، ۶، فیلُمِلا.
۱۰۰ ـ قس. بخشِ ۳ [همین شعر. م.م.]، سطرِ ۲۰۴.
۱۱۵ ـ قس. بخشِ ۳، سطرِ ۱۹۵,
۱۱۸ ـ قس. وِبستِر: «هنوز هم باد است زیرِ آن در؟»
۱۲۶ ـ قس. بخشِ ۱، سطرهایِ ۳۷ و ۴۸,
۱۳۸ ـ قس. بازیِ شطرنج در اثرِ زنان پیر هیزید زنان، اثرِ میدِلتُن.

۳. موعظه‌یِ آتش

۱۷۶ ـ نک. سْپِنسِر، چکامه در پیشوازِ زناف.
۱۹۲ ـ قس. طوفان، یک، ۲.
۱۹۶ ـ قس. مارول، به معشوقه‌یِ خجالتیِ او.
۱۹۷ ـ قس. دِی، مجلسِ زنبورها.

٧٦. *V.* Baudelaire, Preface to *Fleurs du Mal.*

II. A GAME OF CHESS

٧٧. Cf. *Antony and Cleopatra,* II. ii. ١٩٠.

٩٢. Laquearia. *V. Aeneid,* I. ٧٢٦:

> dependent lychni laquearibus aureis incensi, et noctem flammis funalia vincunt.

٩٨. Sylvan scene. *V.* Milton, *Paradise Lost,* iv. ١٤٠.

٩٩. *V.* Ovid, *Metamorphoses,* vi, Philomela.

١٠٠. Cf. Part III, l. ٢٠٤.

١١٥. Cf. Part III, l. ١٩٥.

١١٨. Cf. Webster: 'Is the wind in that door still?'

١٢٦. Cf. Part I, l. ٣٧, ٤٨.

١٣٨. Cf. the game of chess in Middleton's *Women beware Women.*

III. THE FIRE SERMON

١٧٦. *V.* Spenser, *Prothalamion.*

١٩٢. Cf. *The Tempest,* I. ii.

١٩٦. Cf. Marvell, *To His Coy Mistress.*

١٩٧. Cf. Day, *Parliament of Bees:*

«وقتی‌که ناگهان، گوش می‌کنید و می‌شنوید،
«سروصدایِ بوق‌ها و شکار را که به هم خواهند رسانید
«اَکتیون را به دایانا در بهار،
آنجا که همگان پوستِ برهنه‌یِ او را خواهند دید...»

۱۹۹ ـ بی‌خبر ام از منشاءِ تصنیفی که این سطرها از آن گرفته شده است: از سیدنیِ استرالیا به من گزارش شد.

۲۰۲ ـ نک. ورلِن، پلِ سیفلاِ.

۲۱۰ ـ کشمش با قیمتِ « حمل و بیمه‌یِ رایگان تا لندن» مظنّه زده می‌شد، و صورت‌حسابِ محموله و غیره می‌بایستی در مقابلِ پرداختِ برات پس از رؤیت به خریدار واگذار می‌شد. [نک. به یادداشت‌هایِ مترجم برایِ سطرِ ۲۱۱]

۲۱۸ ـ تایرِسیاس اگرچه یک تماشاگرِ ساده است و واقعاً «شخصیّت» نیست، با این‌همه مهم‌ترین شخصِ شعر است و آنهایِ دیگر را او به هم می‌پیوندد. درست مثلِ تاجرِ یک‌چشم، کشمش‌فروش با دریانوردِ فنیقی یکی می‌شود، و این‌یک چندان متمایز از فردیناند شاه‌زاده‌یِ ناپل نیست، همان‌گونه که زن‌ها یک زن اند، و هر دو سکس در تایرِسیاس گِرد می‌آیند. آن‌چه تایرِسیاس می‌بیند، در حقیقت اساسِ شعر است. همه‌یِ بخشِ اُوید دارایِ اهمیّتِ انسان‌شناختیِ بسیار است [متن به لاتین، ترجمه‌ای از انگلیسی و فرانسه و لاتین. م.م.]:

گویند جووْ [ژوپیتر یا زئوس. م.م.] مستِ شراب روزی گفت با خواهر و همسرِ خود جونو به‌مزاح، "شرط بندم که شما ماده‌ها کِیفِ بیشتر کنید تا ما نرها"؛ او نپذیرفت و رفتند پس تا رایِ تایرِسیاسِ دانا دانند که او لذّتِ عشق را به هر دو جنس چشیده بود؛ چون‌که او در درختزاری سرسبز، از پسِ کوفتنِ

When of the sudden, listening, you shall hear,
A noise of horns and hunting, which shall bring
Actaeon to Diana in the spring,
Where all shall see her naked skin...

١٩٩. I do not know the origin of the ballad from which these lines are taken: it was reported to me from Sydney, Australia.

٢٠٢. *V.* Verlaine, *Parsifal.*

٢١٠. The currants were quoted at a price 'carriage and insurance free to London'; and the Bill of Lading, etc., were to be handed to the buyer upon payment of the sight draft.

٢١٨. Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias *sees,* in fact, is the substance of the poem. The whole passage from Ovid is of great anthropological interest:

Cum Iunone iocos et 'maior vestra profecto est
Quam, quae contingit maribus', dixisse, 'voluptas.'
Illa negat; placuit quae sit sententia docti
Quaerere Tiresiae: venus huic erat utraque nota.
Nam duo magnorum viridi coeuntia silva
Corpora serpentum baculi violaverat ictu

چوب‌دستَش بر سرِ جفتی مارِ بزرگ که به هم بودند پیچان و به گُشْن‌گیری مشغول، شده بود خود مسخ، وحشتا، از مرد به زن تا سرِ هفت خزان؛ و به هنگامِ خزانِ هشتم، او که باز آن ماران را دید، گفت‌شان: «چو به چوبی جنس دگر کردن می‌تانید، چوبِ دیگر زنمْتان تا باز بگردانید.» کوفت و در دَم خود دگرگشت به آن جنسِ نخستین و همان حالت که به دنیا آمده بود. آن روز که به رایَش خواندند، او حق را داد به جووْ. گویند جونو دخترِ ساتورن شد بسی خشمگین از داوریِ او، و به تاریکیِ جاویدان کرد محکوم چشم‌هایِ او. ساتورن، آن پدرِ توانایِ والا امّا، تاوانِ کوریِ او را قدرتِ پیش‌گوییِ دادَش، هم کاستنِ رنجَش را احترامِ بسیار به‌جا آوردَش.

۲۲۱ ـ می‌تواند نادقیق‌تر از شعرِ سافو به نظر بیاید، امّا من ماهی‌گیرِ «ساحل‌نشین» یا «کرجی‌ران» را در ذهن داشتم که سرِ شب به خانه بر می‌گردد.

۲۵۳ ـ قس. گُلدسمیث، ترانه‌یِ کشیشِ ویکفیلد.

۲۵۷ ـ قس. ملافان، مثلِ پیشین.

۲۶۴ ـ معماریِ داخلیِ کلیسایِ شهید ماگنوس به اعتقادِ من یکی از زیباترین معماری‌هایِ داخلیِ ورِن [معمارِ انگلیسی، ۱۶۳۲-۱۷۲۳. م.م.] است. نگاه کنید به پیشنهادِ تخریبِ نوزده کلیسایِ شهر (پ. س. کینگ وَ پسر، با مسئولیّتِ محدود.).

۲۶۶ ـ ترانه‌یِ (سه) دخترانِ تایمز اینجا آغاز می‌شود. آنها از سطرِ ۲۹۲ تا سطرِ ۳۰۶ به تناوب سخن می‌گویند. نک. گوتزدامرونگ [غروبِ خدایان از واگنر]، سه، ۱: دخترانِ راین.

Deque viro factus, mirabile, femina septem
Egerat autumnos; octavo rursus eosdem
Vidit et 'est vestrae si tanta potentia plagae',
Dixit 'ut auctoris sortem in contraria mutet,
Nunc quoque vos feriam!' percussis anguibus isdem
Forma prior rediit genetivaque venit imago.
Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa
Dicta Iovis firmat; gravius Saturnia iusto
Nec pro materia fertur doluisse suique
Iudicis aeterna damnavit lumina nocte,
At pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
Facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
Scire futura dedit poenamque levavit honore.

٢٢١. This may not appear as exact as Sappho's lines, but I had in mind the 'longshore' or 'dory' fisherman, who returns at nightfall.

٢٥٣. *V.* Goldsmith, the song in *The Vicar of Wakefield.*

٢٥٧. *V. The Tempest,* as above.

٢٦٤. The interior of St. Magnus Martyr is to my mind one of the finest among Wren's interiors. See *The Proposed Demolition of Nineteen City Churches* (P. S. King & Son, Ltd.).

٢٦٦. The Song of the (three) Thames-daughters begins here. From line ٢٩٢ to ٣٠٦ inclusive they speak in turn. *V. Götterdammerung,* III. i: The Rhine-daughters.

۲۷۹ ـ نک. فرود [تاریخ‌نگارِ انگلیسی، ۱۸۹۴-۱۸۱۸. م.م.]، ایزابلت، جلدِ ۱، فصلِ ۴، نامه‌یِ دُ کوآدرا به فیلیپ شاهِ اسپانیا:

«بعد از ظهر در قایقی بودیم و به بازی‌هایِ رویِ آب می‌نگریستیم. (ملکه) با لُرد رابرت و خودِ من در عرشه‌یِ پاشنه‌یِ کشتی تنها بود وقتی‌که آنها بنا کردند با هم چرت‌وپرت گفتن، و چنان پیش رفتند که لُرد رابرت سرانجام گفت، آن هم در حضورِ من، که هیچ دلیلی وجود ندارد که با هم ازدواج نکنند اگر که ملکه خوشَش بیاید.»

۲۹۳ ـ قس. یوحنا، ۵. مصرعِ ۱۳۳ [ترجمه‌ای (نامطمئن) از ایتالیایی]:

«یادم آر، که من پیا ام؛
سی‌ینا ساختَم، مارِمّا شکستَم.»

۳۰۷ ـ نک. اعترافاتِ قدّیس اُگوستین: «به کارتاژ سپس آمدم من، آنجا پاتیلِ عشق‌هایِ گُجسته بر هر سویِ من به غُلغُل افتاد.»

۳۰۸ ـ متنِ کاملِ موعظه‌یِ آتش از بودا از نظرِ اهمیّت، معادلِ موعظه‌یِ پنتهٔ [از مسیح. م.م.])، که این سخن‌ها از آن برگرفته شده است، به وسیله‌یِ فقید هِنری کلارک وارِن [۱۸۹۹-۱۸۵۴. م.م.] ترجمه شده است و در کتابِ بودائی در ترجمه (در مجموعه‌یِ شرقیِ هاروارد) دست‌یافتنی است. آقایِ وارِن یکی از بزرگ‌ترین پایه‌گذارانِ مطالعاتِ بودایی در غرب بودند.

۳۰۹ ـ باز هم از اعترافاتِ قدّیس اُگوستین. باهم‌آییِ این دو بازنمایِ زُهدباوری، هم‌چون نقطه‌یِ اوجِ این بخش از شعر، اتّفاقی نیست.

٢٧٩. *V.* Froude, *Elizabeth,* vol. I, ch. iv, letter of De Quadra to Philip of Spain:

In the afternoon we were in a barge, watching the games on the river. (The queen) was alone with Lord Robert and myself on the poop, when they began to talk nonsense, and went so far that Lord Robert at last said, as I was on the spot there was no reason why they should not be married if the queen pleased.

٢٩٣. Cf. *Purgatorio,* V. ١٣٣:

'Ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fe', disfecemi Maremma.'

٣٠٧. *V.* St. Augustine's *Confessions:* 'to Carthage then I came, where a cauldron of unholy loves sang all about mine ears'.

٣٠٨. The complete text of the Buddha's Fire Sermon (which corresponds in importance to the Sermon on the Mount) from which these words are taken, will be found translated in the late Henry Clarke Warren's *Buddhism in Translation* (Harvard Oriental Series). Mr. Warren was one of the great pioneers of Buddhist studies in the Occident.

٣٠٩. From St. Augustine's *Confessions* again. The collocation of these two representatives of eastern and western asceticism, as the culmination of this part of the poem, is not an accident.

۵. آن‌چه تُندر گفت

در قسمتِ آغازینِ بخشِ ۵ سه مضمون به کار آمده است: سفر به اِمائوس [عِمْوَاس، در انجیل لوقا ۲۴:۱۳. م.م.]، پیش‌رَوی به سویِ نمازخانه‌یِ مخاطره‌آمیز (نگاه کنید به کتابِ خانمِ وِستُن)، و فروپاشیِ فعلیِ اروپایِ شرقی.

۳۵۷ ـ مقصود توردوس آئونالاشکائه پالاّسی‌ای یا هِرمیت‌تراش است که من صداش را در منطقه‌یِ کِیِک شنیدم. چَپمَن می‌گوید (کتابِ راهنمایِ پرندگانِ آمریکایِ شمالیِ شرقی) «به‌ویژه در درختستان‌هایِ دوردست و بیشه‌زارهایِ منزوی لانه می‌کند... نغمه‌هایِ او به سببِ درجه‌یِ صدا و تنوعِ آن نیست که جالب است، بلکه به خاطرِ صافی و مطبوعیِ لحن و زیروبم‌هایِ عالی است که بی‌لنگه اند». «آوایِ غلغلِ آب»َش به‌حق موردِ تحسین است.

۳۶۰ ـ سطرهایِ زیر از گزارشِ یکی از سفرهایِ اکتشافیِ قطبِ جنوب (یادم نیست کدام، امّا فکر می‌کنم که از سفرهایِ شاکلتُن) الهام گرفته شده اند: روایت شده بود که گروهِ جست‌وجوگران، آن‌گاه‌که از پا در آمده بودند، همواره دچارِ وهم بودند که عضوِ دیگری هم هست که باید به شمارش در آید.

۳۶۶-۷۶ ـ قس. هرمن هس، نگاهی گذرا به بی‌سامانگی [ترجمه‌ای (نامطمئن) از آلمانی]: «نیمی از اروپا، دستِ کم نیمی از اروپایِ شرقی، دیگر بر جاده‌یِ رو به بی‌سامانگی قرار دارد، پیشروی به حالِ مستی و با توهّمِ مقدّس در امتدادِ ورطه و آن هم آوازخوانان، آوازخوانان در حالتِ مستی و شوریدگی همان‌گونه که دیمیتری کارامازوف آواز می‌خواند. مردم از شنیدنِ این آواز احساس توهین

V. WHAT THE THUNDER SAID

In the first part of Part V three themes are employed: the journey to Emmaus, the approach to the Chapel Perilous (see Miss Weston's book), and the present decay of eastern Europe.

٣٥٧. This is *Turdus aonalaschkae pallasii,* the hermit-thrush which I have heard in Quebec County. Chapman says (*Handbook of Birds in Eastern North America*) 'it is most at home in secluded woodland and thickety retreats.... Its notes are not remarkable for variety or volume, but in purity and sweetness of tone and exquisite modulation they are unequalled.' Its 'water-dripping song' is justly celebrated.

٣٦٠. The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was *one more member* than could actually be counted.

٣٦٦–٧٦. Cf. Hermann Hesse, *Blick ins Chaos:*

Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Ueber

می‌کنند ولی قدّیس و پیغمبر اشک‌ریزان به آن گوش می‌دهند.»

۴۰۱ ـ «داتا، دایادهْوام، دامیاتا» (دِهِش کن، هم‌دردی کن، مهار کن). حکایتِ منظورِ تُندر در بری‌هادارانیاکا ـ اوپانیشاد، پنج، ۱، هست. ترجمه‌ای نیز در شصت اپانیشاد از رودلف از دُسِن [شرق‌شناسِ آلمانی، ۱۸۴۵-۱۹۱۹. م.م.] هست، ص. ۴۸۹.

۴۰۷ ـ قس. وبستِر، شیطانِ سفید، پنج، ۶:

...آنها باز با هم ازدواج خواهند کرد
پیش از آن‌که کِرم به کفنَت رخنه کند، پیش از آن‌که عنکبوت
حجابی نازک بر کتیبه‌یِ مزارِ تو بتند.

۴۱۱ ـ قس. جهنّم، سی‌وسه، ۴۶ [ترجمه‌ای (نامطمئن) از ایتالیایی]:

«و من شُنودم که در بسته می‌شد به زیرِ آن بُرجِ دِهشت.»

هم‌چنین قس. ف. ه. برادلی، نمود و واقعیّت، ص. ۳۴۶:

«حس‌یافت‌هایِ بیرونیِ من برایِ خودِ من کم‌تر از اندیشه‌ها یا احساس‌هایِ من شخصی نیستند. تجربه‌یِ من در هر یک از این موردها در دایره‌یِ خودِ من صورت می‌گیرد، دایره‌ای که رو به بیرون بسته است؛ و باوجودِ همه‌یِ عنصرهایِ همگونِ آن، خودِ محیطِ آن برایِ آن‌چه برگردِ آن است ناشفّاف است... خلاصه آن‌که جهان، درنظرگرفته‌شده هم‌چون وجودی که در یک نفْس نمودار می‌شود، برایِ هر فرد و برایِ همان نفْس ویژه و خصوصی است.»

۴۲۴ ـ نک. وِستُن، از آیین تا رُمانس؛ فصلِ درباره‌یِ شاهِ ماهی‌گیر.

۴۲۷ ـ نک. برزخ، بیست‌وشش، ۱۴۸.

diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen.

٤٠١. 'Datta, dayadhvam, damyata' (Give, sympathize, control). The fable of the meaning of the Thunder is found in the *Brihadaranyaka--Upanishad,* ٥, ١. A translation is found in Deussen's *Sechzig Upanishads des Veda,* p. ٤٨٩.

٤٠٧. Cf. Webster, *The White Devil,* V, vi:

...they'll remarry

Ere the worm pierce your winding-sheet, ere the spider

Make a thin curtain for your epitaphs.

٤١١. Cf. *Inferno,* xxxiii. ٤٦:

ed io sentii chiavar l'uscio di sotto

all'orribile torre.

Also F. H. Bradley, *Appearance and Reality,* p. ٣٤٦:

My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it.... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul.

٤٢٤. *V.* Weston, *From Ritual to Romance;* chapter on the Fisher King.

٤٢٧. *V. Purgatorio,* xxvi. ١٤٨.

«اینک از شما خواهش می‌کنم که به وقتِ خود، با همان فضیلتی که شما را به بالایِ پلّه‌ها راه می‌نماید، دردِ مرا به یاد آورید.» و پنهان شد در آتش که پالوده‌شان می‌کند.

۴۲۸ ـ نک. مشبزندهدارِ وینس. قس. فیلُمِل در بخش‌هایِ ۲ و ۳.

۴۲۹ ـ نک. ژِرار دو نِروال، سونتِ بی‌چیز شده.

۴۳۱ ـ نک. تراژدیِ اسپانیایی اثرِ کید.

۴۳۳ ـ شَنتی. چنان‌که اینجا تکرار شده، پایانِ رسمیِ هر اُپانیشاد است. «آرامشی که از حدِّ ادراک فراتر می‌رود» ترجمه‌یِ ضعیفی از معنادهیِ این واژه است.

'Ara vos prec per aquella valor
'que vos guida al som de l'escalina,
'sovegna vos a temps de ma dolor.'
Poi s'ascose nel foco che gli affina.

٤٢٨. *V. Pervigilium Veneris.* Cf. Philomela in Parts II and III.

٤٢٩. *V.* Gerard de Nerval, Sonnet *El Desdichado.*

٤٣١. *V.* Kyd's *Spanish Tragedy.*

٤٣٣. Shantih. Repeated as here, a formal ending to an Upanishad. 'The Peace which passeth understanding' is a feeble translation of the conduct of this word.

یادداشت‌هایِ مترجم

(برایِ مهم‌ترین منبع‌های این یادداشت‌ها، نگاه کنید به بخشِ منبع‌ها در پایانِ متن‌هایِ کتاب.)

- **ترجمه‌یِ سرلوحه** ـ [ترجمه‌یِ لاتین و یونانی] «سیبیلِ کومَه‌ای را من به‌راستی به چشمِ خود دیدم در تُنگی آویخته، و چون کودکان می‌گفتند: سیبیل چه می خواهی؛ پاسخ می‌داد: می خواهم بمیرم.»
- **سرلوحه** ـ از پترونیوس (نویسنده‌یِ رُمیِ سده‌یِ اوّلِ میلادی)، در ساتیریکُن، بخشِ ۴۸. تریمالچیو، از شخصیّت‌هایِ ساتیریکُن، مهمانی‌ای برگزار کرده که در جریانِ آن هرکس داستانی شگفت روایت می‌کند، و او نیز که می‌خواهد از دیگران پیشی بگیرد، به لاتین روایت می‌کند امّا گفت‌وگو را به یونانی می‌آورد تا نشان بدهد که بر هر دو زبان تسلّط دارد.

سیبیل‌ها چند زنِ (شاید هم زنامردِ) پیش‌گو بودند در دورانِ باستان، هر یک مالِ شهری، و یونانی‌ها و رُمی‌ها برایِ با خبر شدن از آینده پیشِ آنها می‌رفتند (قیاس کنید با سطرهایِ ۴۳ به بعد). زندگیِ آنها با افسانه‌ها درآمیخته است. مغاره‌یِ سیبیلِ کومَه‌ای، معروف‌ترینِ آنها، در ۱۹۳۴ در کومَه نزدیکِ ناپل کشف شد.

بنا بر داستان‌ها او در «تُنگ» است چون بیمِ آن می‌رود که تَنَش آب شده بخار شود. آن‌گاه که او از آپولون درخواست تا به تعدادِ دانه‌هایِ شنی که او در یک مشتِ خود می‌گیرد، سالِ عُمر به او ارزانی دارد، از یاد برد که جوانیِ جاودان هم درخواست کند (اُوید، مسخ‌ها کتابِ ۱۴). او هم‌چنین از شخصیّت‌هایِ اَنه‌ئید (کتابِ ۶) اثرِ ویرژیل است. مسیحی‌ها یکی از پیش‌بینی‌هایِ او را به تولّدِ مسیح تعبیر کردند.

واژه‌یِ لاتینیِ ampulla در متنِ لاتینِ پترونیوس، که من آن را «تُنگ» ترجمه کرده ام، «بطریِ شکم‌گُنده» معنی می‌دهد. اغلب، حتّی در اَرضِ باطله: چاپِ عکسی و نَوِشتِ پیش‌نویسِ اصلی، صفحه‌یِ ۱۲۶، آن را cage، «قفس»، ترجمه می‌کنند، و من دلیلِ واقعیِ آن را نمی‌دانم. تصویرهایی که از «قفس» و «تُنگ» به ذهن می‌آیند، البتّه با هم تفاوتِ بنیادی دارند. فرهنگ‌هایِ بسیار معتبرِ من، فرهنگِ لاتین-انگلیسیِ کاسِل وَ فرهنگِ لاتین-فرانسه‌یِ گافیو چنین معادلی برایِ آن نیاورده اند. در میانِ منبع‌هایِ من، این واژه فقط در اَرضِ باطله چاپِ انتقادیِ نورتون (نک. به بخشِ منبع‌ها)، ص. ۳ است که با jar (شیشه، سبو، تُنگ) ترجمه شده است. ampulla همان «آمپول» است که از راهِ زبانِ فرانسه به فارسی آمد. در فرانسوی با املایِ ampoule «لامپ» هم معنی می‌دهد که اغلب، به‌ویژه در گذشته، شیشه‌ای شکم‌گُنده مثلِ تُنگ بوده است.

- خاک‌سپاریِ مُردگان، عنوانِ بخشِ ۱: عنوانِ این بخش گویا تداعی‌کننده‌یِ ـ لابد برایِ خواننده‌یِ انگلیسی ـ عبارتی در یک کتابِ دعا و راهنمایِ دفنِ مرده طبقِ مراسمِ مسیحیِ کلیسایِ انگلستان است. امّا هم‌چنین اشاره دارد به خاک‌سپاریِ خدایانِ باروَری و کِشتِ دانه‌یِ خُشک یا مُرده در خاک، و مراسمِ آن بنا بر آیینِ مربوط به گیاهان در اسطوره‌هایِ بسیاری از فرهنگ‌هایِ

شرقی و غربی. می‌توان قیاس کرد با سطرهایِ ۲-۷۱ در همین بخش از ﴿ضِ باطله﴾ و با آیه‌هایِ ۳-۶۲ از بابِ بیست‌وهفتِ انجیلِ متّی: «... ما [عدّه‌ای از رهبرانِ یهودی] را یاد است که آن گمراه‌کننده [مسیح] وقتی‌که زنده بود گفت بعد از سه روز برمی‌خیزم.» نگاه کنید هم‌چنین به سطرِ ۷۱ در متنِ ﴿ضِ باطله﴾.

- سطرهایِ ۱ و ۲ - [آوریل... گُشْن می‌دهد/ از خاکِ مرده می‌رویانَد یاس‌ها را]: «آوریل»، واژه‌یِ فرانسویِ avril، انگلیسی «اِپریل» April، لاتین «اَپریلیس» Aprilis، نامِ دومین ماهِ سالِ رُمی، ماهِ چهارمِ میلادی، ماهِ ونوس/آفرودیت است، و احتمالاً بر اساسِ همین اسمِ اخیر ساخته شده است. آفرودیت الاهه‌یِ یونانیِ «جوانه زدن»، «عشق»، «لذّت»، و «زیبایی» است. اوّلِ ماهِ آوریل برابر است با سیزده‌یِ فروردین.

«گُشْن می‌دهد» یعنی «لقاح می‌دهد»، «آمیزش می‌دهد»؛ نگاه کنید به‌ویژه به توضیح‌هایِ من در «در باره‌یِ مطالعه‌یِ "قرولندِ آهنگین" و ترجمه‌یِ آن» در ابتدایِ همین کتاب. هم‌چنین نک. به بخشِ تصویرها.

پاره‌هایِ آغازینِ ﴿ضِ باطله﴾ که بر مبنایِ آخشیج‌ها ساخت‌بندی شده اند، بی آن‌که بتوان حکمِ قاطعانه‌ای در باره‌یِ آنها صادر کرد، جایِ تفسیرِ بسیار دارند. سطرهایِ نخست هم‌چنین پارودیِ شعری از جفری چوسِر (۱۴۰۰-۱۳۴۳) است در مدحِ بهار و ماهِ آوریل در شروعِ اثرِ او قصّه‌هایِ کانتربوری به زبانِ انگلیسیِ میانه. چهار سطرِ آغازینِ آن چنین است:

Whan that aprill with his shoures soote
The droghte of march hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour
Of which vertu engendred is the flour;…

ترجمه‌ای از آن:

آنگاه که آوریل به باران‌هایِ خوش‌بویِ خود
رخنه کرد در ریشه‌هایِ خشکِ ماهِ مارسِ
و سیراب کرد رگ‌وریشه‌ها را با چنین شهدی
که به فیضِ آن گُل‌ها زاییده می‌شوند؛...

می‌توان، هم‌چنین، سطرِ اوّل را قیاس کرد با شعرِ خودِ الیوت، «سفرِ مجوسان»، آنجا که می‌گوید:

; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.

؛ این میلاد
سخت بود و جان کندنِ کُشنده بود برایِ ما، مثلِ مرگ، مرگِ ما.

و نیز «خاکِ/زمینِ مرده» می‌تواند در رابطه باشد با برخی از بخش‌هایِ کتابِ مقدّس و رستاخیزِ مردگان. نک. به «در باره‌یِ مطالعه‌یِ "قرولندِ آهنگین" و ترجمه‌یِ آن» در ابتدایِ همین کتاب.

- سطرِ ۷ ـ [معیشتی خُرد...غدّه‌هایِ خُشکِ ریشگان]: «معیشتی خُرد» احتمالاً در رابطه با شعری از جیمز تامسُن (۸۲-۱۸۳۴) است با عنوانِ «به بانوانِ مرگِ ما»:

پس معیشتِ خُردِمان نوشانید مادرِمان
که ما نیز در عوضْ مرگِ خویش بنوشانیم به مادرِمان.

«غدّه»، tuber، از واژه‌هایِ فنّیِ گیاه‌شناسی، به قسمتی از ریشه گفته می‌شود که منبعِ ذخیره‌یِ شیره یا مادّه‌یِ غذاییِ گیاه برایِ فصلِ زمستان است (نک. به بخشِ تصویرها). انسان برخی از غدّه‌ها مثلِ سیب زمینی را مصرف می‌کند. «غدّه‌هایِ خشک» می‌تواند هم‌چنین یادآورِ «پستان‌هایِ ورچروکیده»یِ (سطرِ ۲۱۹) خودِ تایرسیاس، پیش‌بینِ یا پیش‌گویِ هرم‌آفرودیتِ شعر و راویِ نهایی، یا

چنان‌که الیوت در یادداشت‌هایِ خود می‌نویسد (برایِ سطر ۲۱۸)، پیونددهنده‌یِ شخصیّت‌ها و صحنه‌هایِ شعر به هم باشد. برایِ «غدّه» نک. به بخشِ تصویرها.

- سطرِ ۸ ـ [شْتارن‌برگِر]: دریاچه‌ای در ۱۵ کیلومتریِ مونیخ، آلمان، که به خاطرِ رودِ Würm دریاچه‌یِ وورم Würmsee نیز نامیده می‌شد. لودویگِ دوم (۸۶-۱۸۴۵) شاهِ بایِرن (۸۶-۱۸۶۴)، حامیِ واگنر، در همین دریاچه مرده یافته شد (قس. با بخشِ ۴، «مردن در آب»، و نیز سطرِ ۵۵). شیوه‌یِ روایِ پُرسرعتِ الیوت، با استفاده از چند راوی در سطرهایِ آغازینِ شعر، اینجا خواننده را فقط با یک نقطه‌ویرگول به «هُفگارتَن» می‌برَد. اینها هم‌چنین جاهایی بوده است که الیوت در سفرهایِ خود به بایِرن در ۱۹۱۱ وَ ۱۹۱۴ از آنها دیدن کرده بود. تصویری از این دریاچه را می‌توان در بخشِ تصویرها دید.
- سطرِ ۹ ـ [ستون‌هایِ رَواق]: نک. به بخشِ تصویرها.
- سطرِ ۱۰ ـ [هُفگارتَن]: به معنایِ «باغِ کاخ»، نامِ باغِ قرنِ هفدهمیِ وسطِ شهرِ مونیخ است، و معبدِ دیانا (یا دایانا) الاهه‌یِ رُمیِ طبیعت و باروَری و زایمان، ساخته‌یِ هاینریش شون در ۱۶۱۵، در وسطِ آن واقع است. این بنا، که به سبکِ معماریِ رنسانس ساخته شده است، دارایِ هشت طاق است که هر یک رو به راهی به سویِ هشت جهتِ اصلی و فرعی در باغ دارد، و می‌توان آن را مرکزِ طرحِ باغی شبیهِ ماندالا دانست (نک. به بخشِ تصویرها). در برابرِ باغِ هُفگارتَن بنایِ بسیار عظیمِ «رزیدِنز» Residenz قرار دارد که تا ۱۹۱۸ محلِّ سکونتِ فرمان‌روایانِ بایِرن بود. پرشِ مکانی از «دریاچه» به «باغ» و «کافه» نمایان‌گرِ سرعتِ آهنگِ روایِ شعر است. می‌توان تصویرهایی از این باغ و معبدِ یادشده را در بخشِ تصویرها دید.

- ترجمه‌یِ سطرِ ۱۲ ـ [آلمانی] من اصلاً روس نیستم که، اهلِ لیتوآنی ام، آلمانیِ واقعی.
- سطرِ ۱۲ ـ [من اصلاً روس نیستم که...]: از وقتی‌که (سالِ ۱۹۵۴) شخصیّتِ سطرهایِ بعدی با کُنتِس ماری والِرسی-لاریش یکی گرفته شد (نک. به «درباره‌یِ مطالعه‌یِ "قرولندِ آهنگین" و ترجمه‌یِ آن» در ابتدایِ همین کتاب)، این سطر جدا از سطرهایِ بعدی نیز فهمیده می‌شود، چون کُنتِس لاریش رابطه‌یِ شناخته‌شده‌ای با روسیّه و لیتوآنی ندارد. اگر هم خودِ ماری به معنایِ ماری لاریش باشد که این جمله را می‌گوید، می‌توان چنین تصوّر کرد که او در لحظه‌یِ روایت از خودش نیست که حرف می‌زند، و احتمالاً در حالِ واگو کردنِ گفته‌ای از دیگری است. در هر حال هیچ شرحِ قاطعانه‌ای نمی‌توان در موردِ این سطرها نوشت جز این‌که مؤنّث بودنِ «روسین» وَ «کاین» نشان می‌دهند که گوینده زن است، و پیوندِ آواییِ شْتام آئوس stamm' aus نیز رسانده‌یِ لحنِ گفتاریِ جمله، و شاید حتّی لهجه است. می‌توان حتّی تصوّر کرد که زنی در کافه‌یِ هوفگارتَن یا در جایی دیگر آن را به زبان می‌آوَرَد.

کشورِ کنونیِ لیتوآنی در بالتیک بارها موردِ تجاوز واستعمارِ روسیّه و آلمان بود، و بخشی از آن با نامِ لیتوآنیِ صغیر جزءِ پروسِ شرقی بود و تا ۱۹۴۵ به امپراطوریِ آلمان تعلّق داشت. با این جمله «خاستگاه»، «هویّت»، «تبعید»، و «جست‌وجویِ امنیّت» با اعلامِ تعلّقِ خود به یک سرزمینِ غیرِ زادگاهی، آلمان، به‌روشنی رسانده می‌شود.

در مقاله‌یِ جستارنویسی به نامِ اچ. اِی. مِیسَن H. A. Mason با عنوانِ «فاحشه‌یِ لیتوآنیایی در دِ وِیْسْت لَنْد» در فصل‌نامه‌یِ کمبریج، شماره‌یِ ۱-۱۸، سالِ ۱۹۸۹، ص. ۶۳-۷۲، خوانده ام که این جمله با بخشی از ماکبِلاِ جدید

اثرِ اچ. جی. ولز (۱۸۶۶-۱۹۴۶) قابلِ قیاس است. این جستارنویس گوینده‌یِ جمله‌یِ موردِ نظر را با زنِ مهاجری از لیتوآنی که در آلمان به فاحشگی مشغول است، همانندی می‌دهد.

- سطرهایِ ۱۸-۱۳ ـ [و وقتی بچّه بودیم...می‌روم جنوب]: نک. به «درباره‌یِ مطالعه‌یِ "قرولندِ آهنگین" و ترجمه‌یِ آن» در ابتدایِ همین کتاب، و نیز به یادداشتِ سطرِ ۱۵.
- سطرِ ۱۵ ـ [ماری]: نک. به «در باره‌یِ مطالعه‌یِ "قرولندِ آهنگین" و ترجمه‌یِ آن» در ابتدایِ همین کتاب، و به پانویسِ آن.
- سطرهایِ ۲۰-۱۹ ـ [کدام اند...پسرِ انسان]: این تکّه که لحنِ آن یادآورِ کتابِ مقدّس است، می‌تواند گفته‌هایِ شخصیّتی (خودِ شاعر؟) به خودش باشد در برابرِ محیطِ ویرانی که پیشِ رو دارد. پاسخِ روشنِ این پرسشِ معترضانه البتّه این است که در این «ارضِ باطله» هیچ ریشه‌ای چنگ نمی‌انداز و هیچ شاخه‌ایِ رشد نمی‌کند. خطابِ «پسرِ انسان» بارها در کتابِ مقدّس، در کتابِ حِزقیالِ نبی، آمده است. یادداشتِ الیوت بازگشت می‌دهد به «... و چون آن را دیدم، به رویِ خود در افتادم و آوازِ قائلی را شنیدم (بابِ ۱، آیه‌یِ ۲۸)؛ که مرا گفت: "ای پسرِ انسان بر پای‌هایِ خود بایست تا با تو سخن گویم." (بابِ ۲، آیه‌یِ ۱)». می‌توان هم‌چنین نگاه کرد به همان‌جا، بابِ ۳، آیه‌یِ ۱۷: «ای پسرِ انسان تو را برایِ خاندانِ اسراییل دیده‌بان ساختم پس کلامِ مرا از دهانِ من بشنو و ایشان را از جانبِ من تهدید کن.»
- سطرِ ۲۲ ـ [تمثال‌هایِ شکسته]: می‌توان در رابطه دانست با کتابِ حِزقیالِ نبی، بابِ ۶ آیه‌یِ ۳ تا ۶، در کتابِ مقدّس: «و بگو ای کوه‌هایِ اسراییل کلامِ

خداوند یَهُوَه را بشنوید، خداوند یَهُوَه به کوه‌ها و تلّ‌ها و وادی‌ها و درّه‌ها چنین می‌فرماید اینک من شمشیری بر شما می‌آورم و مکان‌های بلندِ شما را خراب خواهم کرد. و مذبح‌های شما منهدم و تمثال‌های شمسیِ شما شکسته خواهد شد و کُشتگانِ شما را پیشِ بُت‌های شما خواهم انداخت، و لاشه‌های بنی اسراییل را پیشِ بت‌های ایشان خواهم گذاشت و استخوان‌های شما را گِرداگِردِ مذبح‌های شما خواهم پاشید. و در جمیعِ مساکنِ شما شهرها خراب و مکان‌های بلند ویران خواهد شد تا آن‌که مذبح‌های شما خراب و ویران شود و بت‌های شما شکسته و نابود گردد و تمثال‌های شمسیِ شما منهدم و اَعمالِ شما محو شود.»

- سطرِ ۲۳ ـ [آن‌کجا...جیرجیرکَش تسلاّ]: الیوت برای این بخش به بابِ ۱۲ از کتابِ جامعه در کتابِ مقدّس بازگشت می‌دهد: «و از هر بلندی بترسند و خوف‌ها در راه باشد و درختِ بادام شکوفه آوَرَد و ملخی بارِ سنگین باشد و اشتها بریده شود. چون‌که انسان به خانه‌ی جاودانیِ خود می‌رود و نوحه‌گران در کوچه گردش می‌کنند.» در ادامه‌ی همین آیه‌های ارجاعیِ الیوت است که جامعه اعلام می‌کند (بابِ۱۲، آیه‌ی ۸): «باطلِ اباطیل جامعه می‌گوید همه چیز بطالت است.»
- سطرهای ۲۹-۲۵ ـ [سایه...دیدارِ تو]: با تغییرهایی برگرفته از شعرِ خودِ الیوت مِ گِ ز گسِ مقدّس (۱۲-۱۹۱۱) است:

Come under the shadow of this gray rock -
Come in under the shadow of this gray rock,
And I will show you something different from either
Your shadow sprawling over the sand at daybreak, or
Your shadow leaping behind the fire against the red rock:
I will show you his bloody cloth and limbs
And the gray shadow on his lips.

«صخره» در ﴿ضِ بالله احتمالاً در رابطه است با عهدِ عتیق، کتابِ اِشَعیاءِ نبی، بابِ ۲، آیه‌یِ ۱۰: «از ترسِ خدا و از کبریایِ جلالِ وی، به صخره داخل شده خویشتن را در خاک پنهان کن»، و نیز، همان‌جا، بابِ ۲۶، آیه‌هایِ ۶-۴: «بر خداوند تا به ابد توکّل نمایید، چون‌که در پناهِ یَهُوَه صخره‌یِ جاودانی است. زیرا آنانی را که بر بلندی‌ها ساکن اند، فرود می‌آورَد، و شهرِ رفیع را به زیر می‌اندازد، آن را به زمین انداخته با خاک یکسان می‌سازد.»

جان هِیوارد در شرح‌هایِ ترجمه‌یِ فرانسه (نک. به بخشِ منبع‌ها) سطرِ ۲۶ را در رابطه می‌داند با توصیفِ «جامِ مقدّس» در سطرهایِ زیر که آنها را از ﴿تِیفلا اثرِ وُلفرام فُن اِشِنباخ (۱۲۲۰-۱۱۷۰) نقل می‌کند:

همگان این سنگ را جامِ مقدّس می‌نامند...
جامِ مقدّس کودکان را به خود فرا می‌خوانَد،
آنها در سایه‌یِ او بزرگ می‌شوند و می‌بالند.

«جامِ مقدّس»، یا «هالی گریل» (به انگلیسی)، و «سَن گرال» (به فرانسه)، بنا بر اسطوره‌هایِ مسیحی، پیاله‌ای است که مسیح در شامِ آخرِ خود با مریدان از آن شراب نوشید، و آنگاه که بر صلیب با نیزه به تنِ او زخم زدند، قطره‌هایِ خونِ او به روایتِ افسانه‌ها به توسّطِ مریدی، احتمالاً یوسفِ رامه‌ای، از اهالیِ یهودیّه، که به روایتِ انجیلِ لوقا، بابِ ۲۳، آیه‌یِ ۵۱، آرام‌گاهِ خود را نیز وقفِ خاک‌سپاریِ مسیح کرد، در همان جام گردآوری شد. گفته می‌شود که ریشه‌یِ واژه‌یِ «گرال» از gradalis در لاتین است که گویا «ظرفِ موردِ استفاده در مراحلِ مختلفِ خوردنِ غذا» معنی می‌دهد. این جام که دیگر بنا به افسانه در نمازخانه‌ای قرار دارد، و دست یافتن به آن بسیار دشوار است، مثلِ سیمرغ و پرِ او درمانِ هر دردی و گشاینده‌یِ هر گرهِ کوری است. نخست شاعرِ فرانسوی کرتی‌یَن لو توروآ (قرنِ

۱۲) داستانی منظوم بر اساسِ آن ساخت با عنوانِ پرسوال، حکایتِ گرال، و سپس شاعرِ آلمانی وُلفرام فُن اِشنباخ (۱۲۲۰-۱۱۷۰) با عنوانِ پارزیفال آن را مایه‌یِ کارِ خود قرار داد. به طورِ خلاصه، فقط سوارِ سلحشوری نیک‌نهاد است که می‌تواند به جست‌وجویِ جامِ مقدّس رفته آن را پس از پشتِ سر گذاشتنِ دشواری‌ها و خطرهایِ بسیار به دست آوَرَد. بنا بر افسانه‌ای، یوسفِ رامه‌ای جامِ مقدّس را به انگلستان برد، و چنین شد که داستان‌هایِ آرتور شاه و سلحشورانِ او در رابطه با آن شکل گرفت. یکی از انگیزه‌هایِ جست‌وجویِ جامِ مقدّس شفا بخشیدن به شاهِ ماهی‌گیر است که خود نگهبانِ آن، و یکی از سلحشوران شمرده می‌شود، و اینک از ناحیه‌یِ آلتِ تناسلی زخم خورده هم‌زمان سرزمینِ او نیز به «ارضِ باطله» تبدیل شده است. شاهِ ماهی‌گیر، یا شاهِ آسیب‌دیده و زخمی، که یکی از شخصیّت‌هایِ جست‌وجویِ جامِ مقدّس است، قادر به حرکت نیست و به جایِ دوری نمی‌تواند برود، و اغلب کنارِ رود و دریایی مجاورِ قصرِ خود به ماهی‌گیری مشغول است. جسی وستُن (نک. به بخشِ منبع‌ها) در کتابِ از آیین تا رمانس می‌کوشد نشان دهد که تفسیرِ مسیحیِ شخصیّتِ شاهِ ماهی‌گیر فاقدِ پایه‌یِ علمی است در حالی‌که رابطه‌یِ جامِ مقدّس با قدیمی‌ترین آیین‌هایِ مربوط به گیاهان همه‌یِ معنایِ آن را آشکار می‌کند (ص. ۱۲۹). جامِ مقدّس در روایت‌هایِ متأخّرترِ مسیحی نمادِ فیضِ الهی است که تنها برایِ کسانی قابلِ دست‌رسی است که از نظرِ روحانی آمادگیِ شهودِ آن را داشته باشند.

آیه‌هایِ ۱۵ تا ۱۸ از انجیلِ متّی هم برایِ رابطه‌ای که در خیال‌پردازیِ مسیحی بینِ مسیح و صخره (از تصویرهایِ مهمِ ارضِ باطلهِ الیوت) وجود دارد، قابلِ یادآوری است: «[مسیح] ایشان [شاگردان] را گفت شما مرا که می‌دانید. شمعون پطرس در جواب گفت که تو ای مسیح پسرِ خدایِ زنده. عیسیٰ در جوابِ وی گفت خوشا

به حالِ تو اِی شمعون‌بنِ یونا زیرا جسم و خونْ این را بر تو کشف نکرده بلکه پدرِ من که در آسمان‌ست. و من نیز ترا می‌گویم که تو ای پطرس، و برین صخره کلیسایِ خود را بنا می‌کنم و ابوابِ جهنّم بر آن استیلا نخواهند یافت.»

- ترجمه‌یِ سطرهایِ ۳۴-۳۱ - [آلمانی] مژْده‌یِ خنْک می‌وزد

  رو به زادگاه

  بچّه‌یِ ایرلندیِ من

  تو معْطلّ ای به کجا؟

- سطرهایِ ۳۴-۳۱ - [ذیْبش وت... وایلدست دو.]: الیوت در یادداشت‌هایِ خود منبع را ذکر کرده است. درون‌مایه‌یِ نهاییِ اُپرایِ سه پرده‌ایِ ریچارد واگنر (۱۸۸۳-۱۸۱۳) تریستان و ایزولد (اوّلین اجرا ۱۸۶۵) عشقِ ناممکن یا محکوم به شکستِ دو دل‌داده است. «بچّه» در این سطرها کنایه از «معشوق» است. ایزولد شاهدختِ ایرلندی سوارِ کشتی‌ای است که تریستان قرار است با آن او را از ایرلند به کُرنوال در جنوبِ غربیِ انگلستان ببرد تا با شاه مارک عمویِ تریستان ازدواج کند. در این موقع است که دریانوردی جوان ترانه‌یِ سطرهایِ ۳۱ تا ۳۴ را آواز می‌خوانَد. این ترانه از محبوبه‌ای سخن می‌گوید که دور از ساحلِ زادگاهیِ خود است و به رغمِ بادِ موافق به سویِ زادگاه برنمی‌گردد چون گویی در جایی گیر افتاده است. این موقعیّتِ خودِ ایزولد است که از زادگاهِ خود دور می‌شود. او به شنیدنِ آن آواز احساسِ توهین کرده گمان می‌کند که دریانورد ترانه را برایِ او یا در واقع علیهِ او می‌خوانَد. حرفِ اضافه‌یِ آلمانیِ zu برایِ متمم/مفعول‌هایِ «به‌ای» و «برایی» [داتیف Dativ] در معنایِ مکانی با «به»، «به سویِ»، و «رو به» ترجمه می‌شود.

- سطرهای ۳۵ و ۳۶ ـ [اوّلین بار...دخترِ سُنبل]: گفته می‌شود که در رابطه است با اسطوره‌یِ یونانیِ هیاسنتوس (سُنبل). به روایتِ اُوید در مسخ‌ها\آپولون وَ زِفیروس (بادِ غربی) هر دو عاشقِ هیاسنتوس پسرِ زیبایِ شاهِ اسپارت بودند. روزی، در جریانِ یک مسابقه‌یِ پرتابِ دیسک، زِفیروس از سرِ حسادت مسببِ مرگِ او شد. آپولون او را به گُلِ سُنبل (هیاسنتوس) تبدیل کرد. این تکّه‌یِ ﴿ضِ باطله بیان‌گرِ شکستِ عشق است، و چنین به نظر می‌آید که الیوت، در ادامه، این سطرها را در همین پاره از شعر به جهنّمِ دانته (۱۳۲۱-۱۲۶۵)، و سپس به تریستان و ایزولد پیوند می‌دهد. نک. به توضیحِ سطرهایِ بعدیِ این پاره.
- سطرِ ۴۰ ـ [نه زنده بودم نه مُرده]: برگرفته از جهنّمِ (۳۴) اثرِ دانته، آنجا که می‌گوید پس از دیدارِ شیطان «نمردم، و زنده نیز نماندم» (هم‌چنین نک. به ترجمه و توضیحِ سطرِ ۴۲).
- ترجمه‌یِ سطرِ ۴۲ ـ [آلمانی] دریا خلوت و خالی.
- سطرِ ۴۲ ـ [اُد اونت لیَر داس میَر.]: گفته‌یِ چوپانِ دیده‌بان در صحنه‌یِ اوّل از پرده‌یِ سومِ تریستان و ایزولد اثرِ واگنر. تریستانِ زخمی و در حالِ مرگ منتظرِ رسیدنِ کشتیِ ایزولد است امّا دریا خلوت و خالی است و نشانی از کشتیِ ایزولد نیست: تکرارِ تمِ غیبتِ عشق در ﴿ضِ باطله. ایزولد هنگامی به ساحل می‌رسد که تریستان مرده است، و خودِ او نیز می‌میرد.
- سطرِ ۴۳ و ۴۵ ـ [سُسُستْریز...پیش‌بین...بیناترین]: این سیبیلِ کومَه‌یِ مدرن لابد در شهرِ بزرگی از اروپا ساکن است که در همه‌یِ این قاره به «بیناترین» زن مشهور است. او نامی دارد که احتمالاً قرار است توصیف‌کننده‌یِ کسی باشد که گفتارِ او مبهم است. اسمِ دوست یا مشتریِ دیگرِ او «اِکوئی‌تُن» نیز هم‌ریشه‌یِ

واژه‌هایی به معنیِ «مبهم» است (مثلاً فعلِ equivocate دوپهلو/مبهم حرف زدن). «سُسُسْتْریز» هم‌چنین می‌تواند بر اساسِ واژه‌یِ یونانیِ soteros، «دانستن»، ساخته شده باشد که مشتق‌هایِ آن در انگلیسی وجود دارد، مثلِ soteriology در یزدان‌شناسی به معنایِ «نجاب‌بخش‌شناسی».

مدّت‌ها احتمال داده می‌شد که الیوت اسمِ «سُسُسْتْریز» را با تغییر دادنِ اسمی به دست آورده باشد که آلدوس هاکسلی (۱۸۹۴-۱۹۶۳) در رُمانِ زرد کروم *Crome Yellow* (۱۹۲۱) به عنوانِ یک اسمِ هگمتانه‌ای یا همدانیِ خودِمان به کار برده است. در آن رمان، شخصیّتِ داستان خود را با اسمی مشابه پیشِ دخترِ جوانی یک کولیِ پیش‌گو جا می‌زند. امّا گویا الیوت پیش از خواندنِ احتمالیِ آن رمان، این اسم را ساخته بوده است.

از مهم‌ترین نکته‌هایِ این پاره این است که الیوت واژه‌ای به کار برده، clairvoyante، که در واقع از زبانِ فرانسه واردِ زبانِ انگلیسی شده است؛ مؤنّث است و مرکّب از واژه‌هایی به معنایِ «روشن» و «بینا»، و ترجمه‌یِ سرراستِ آن «روشن‌بین» است. تایرسیاس، راویِ نهاییِ شعر، که خود «نابینا» ولی «پیش‌بین» یا «پیش‌گو»یِ معروفِ اسطوره‌ها است، گویی به‌روشنی دارد «قدرتِ پیش‌بینی» خانمِ سُسُسْتْریز را به ریشخند می‌گیرد که نتوانست حتّی سرماخوردگیِ خودش را «پیش‌بینی» یا چاره کند، در حالی‌که طبقِ سنّت، جادوگران و پیش‌گویان مدّعی اند که بر نیروهایِ طبیعی تسلّط دارند. استفاده از «پیش‌بین» به جایِ «پیش‌گو» (این‌یک در سطرِ ۲۲۹ به کار رفته است) یا «فال‌گیر» طنزی در رابطه با «آینده‌بینی» در ورق‌هایِ تارو است. «بینا»، به معنایِ «بصیر» و «آگاه»، مثلِ wise، از ریشه‌یِ هندواروپاییِ -wide، به معنایِ «دیدن» است و در انگلیسی vide از همین خانواده است.

این تکّه افزوده بر خبرهایِ مبهم و شوم و گویی لاعلاجی که از آینده می‌دهد، از یک سو در رابطه است با اسطوره‌هایِ باروَری، چون‌که ورق‌هایِ تارو در آیین‌هایِ باروریِ مصر موردِ استفاده قرار می‌گرفت، و از سویِ دیگر یادآورِ روی‌دادهایِ آخرِ دنیا است، به‌ویژه آن‌که در آن، بینِ سطرهایِ ۵۶ و ۵۷، سطری بوده است از مکاشفه‌یِ یوحنّایِ رسول در کتابِ مقدّس (بابِ بیست‌ودوم، آیه‌یِ ۸: و من یوحنّا این امور را شنیدم و دیدم و چون شنیدم و دیدم افتادم تا پیشِ پای‌هایِ آن فرشته‌ای که این امور را به من نشان داد سجده کنم) که الیوت سرانجام آن را حذف کرد (ارض باطله: چاپِ عکسی و نگارشِ پیش‌نویسِ اصلی، ص. ۹):

(I John saw these things, and heard them)

(من، یوحنّا، همه‌یِ این چیزها را دیده، و شنیده ام)

- سطرِ ۴۶ ـ [ورقِ تارو]: نوعی بازی با ورق است که اغلب چهار نفره (گاهی سه یا پنج نفره) بازی می‌شود، و از ۷۸ ورق تشکیل شده است. تفاوتِ آن با یک دست ورقِ رایجِ ۵۲ ورقی این است که به جایِ سه صورت، چهار صورت دارد. به عبارتِ دیگر چهار سریِ چهارده ورقیِ قلب و خشت و پیک و خاچ از یک تا ده دارد به اضافه‌یِ چهار صورتِ شاه و بی‌بی و سوار و سرباز، یعنی ۵۶ ورق به جایِ ۵۲؛ و افزوده بر اینها ۲۲ کارتِ صورت و نقش نیز دارد، از ۱ تا ۲۲ اغلب به عددِ رُمی، که چون در ترتیبِ آنها بسته به منطقه و سنّت اختلاف وجود دارد، من فقط نام‌هایِ آنها را در اینجا می‌آورم و به همین بسنده می‌کنم: دلقک، جادوگر، کاهنه، ملکه، شاه، پاپ، عشّاق، معتکف، قدرت، گردونه‌ران، چرخِ اقبال، عدالت، مردِ به دار آویخته، مرگ، احتیاط، شیطان، برج، ستاره، ماه، خورشید، قضاوت، جهان. در واقع به همین‌ها است

که «تارو» گفته می‌شود. این ورق‌ها به ورق‌های دیگر برتری دارند و شماره‌ی آنها به طورِ معکوس نشان‌دهنده اهمیّتِ آنها است، یعنی ۲۲ مهم‌ترین، و ۱ کم‌اهمیّت‌ترینِ آنها است. در بعضی از ورق‌های تارو ۲۱ ورق از این ورق‌ها شماره دارد و یکی بدونِ شماره و اغلب با تصویرِ یک نوازنده‌ی ماندولین «ژوکِر» به حساب می‌آید. از این مجموعه ورق برایِ طالع‌بینی یا پیش‌بینیِ آینده استفاده می‌شود، و قدمتِ آن گویی به عصرِ فرعون‌های مصر می‌رسد. بنا به اسطوره ۲۲ نقشِ آن توسّطِ خدایِ توت، پیام‌گزارِ خدایان، به انسان واگذار شد. هم‌چنین، باز بنا بر افسانه، گفته می‌شود که موسایِ پیام‌گزار نیز اینها را از مصریان آموخت و بر اساسِ همین ورق‌ها ۲۲ حرفِ الفبایِ عبری را ساخت که هر یک در ارتباط با عددی است، و «قبّاله» به دانشِ همین‌ها است که گفته می‌شود. از ورق‌هایِ تارو برایِ پیش‌بینی مدِّ دریا نیز استفاده می‌شد.

- سطرهایِ ۴۷-۵۰ ـ [دریانوردِ غریقِ فِنیقی...خاتون‌خوشگله...تاجرِ یک‌چشم]: هیچ‌یک از آنها در ورق‌هایِ تارو وجود ندارد. «دریانوردِ غریقِ فِنیقی» تلویحاً یادآورِ خدایِ باروَری است که نمادی از آن هر سال برایِ نشان دادنِ پایانِ تابستان به دریا افکنده می‌شد. شخصیّتِ مرده‌یِ بخشِ چهارمِ شعر.
- سطرِ ۴۸ ـ [آنها دُرهایی...چشم‌هاش بودند]: جمله‌یِ دقیقِ ملانِ نوشته‌یِ شکسپیر، پرده‌یِ یک، صحنه‌یِ ۳.
- سطرِ ۴۹ ـ [این خاتون‌خوشگله است، بانویِ صخره‌ها]: «خاتون‌خوشگله» ترجمه‌یِ سرراستِ اسمِ خاصّ ایتالیایی Belladonna است که قاعدتاً نباید ترجمه می‌کردم، امّا به نظرم نیامد که بدونِ ترجمه و توضیح برایِ خواننده‌یِ فارسی‌زبان معنایی بدهد، به‌ویژه آن‌که چنین ورقی در تارو وجود ندارد، و هیچ اطمینانی هم

به شرح‌های داده‌شده بر این اسم نیست. هم‌چنین نامِ گیاهِ «بلادون» یا مِهرگیاه، و مردم‌گیاه است. «بانویِ صخره‌ها» احتمالاً یا اشاره‌ای طنزآمیز به قدیّسه مریم در تابلویی اثرِ داوینچی است به نامِ بانویِ صخره‌ها یا به تابلویِ ژوکوند(مونالیزا)یِ او، یا شاید به پَری‌هایِ اُدیسه‌یِ هومر اشاره دارد که دریانوردها را با موسیقیِ سحرآمیزِ خود به سویِ مرگ می‌کشانند.

- سطرِ ۵۰ ـ [بانویِ موقعیّت‌هایِ خطیر]: احتمالاً اشاره به کلئوپاترا است.
- سطرِ ۵۱ ـ [مردِ با سه چوب‌دست...چرخِ اقبال]: از ورق‌هایِ تارو اند. «مردِ با سه چوب‌دست»، به نوشته‌یِ خودِ الیوت در یادداشتِ سطرِ ۴۶، با «شاهِ ماهی‌گیر» (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵) ربط داده شده است. یادآوری می‌کنم که شاهِ ماهی‌گیر از ناحیه‌یِ آلتِ تناسلیِ خود آسیب دیده است.
معرفه بودنِ the Wheel در متن، و حرفِ بزرگِ آغازینِ آن مجوّزِ ترجمه‌یِ آن به «چرخِ اقبال» (یا «چرخِ فلک») تواند بود که اسمِ این ورق در تارو است.
- سطرِ ۵۲ ـ [تاجرِ یک چشم]: گویا یک‌چشم بودنِ او از تصویرِ نیم‌رخِ او بر ورق است. در هر حال چنین ورقی در تارو نیست.
- سطرِ ۶۰ ـ [شهرِ ناراستین]: Unreal City به معنی‌هایِ شهرِ/ مدینه‌یِ غیرِ واقعی و غیرِ حقیقی، یا شهرِ/ مدینه‌یِ وهمی/ خیالی/ واهی/ موهوم /قلاّبی/ ناراستین/ کاذبه/ باور نکردنی، و حتّی محشر است. یادداشتِ الیوت برایِ این سطر خواننده را فقط به شعرِ «هفت پیرمرد» (۱۸۵۹) اثرِ بودلر (۱۸۶۷-۱۸۲۱) بازگشت می‌دهد که توصیفِ شهری شلوغ است زیرِ مِهی زردفام که در آن شبحی، پیرمردی کمر خمیده و عصا به دست شبیهِ حیوانی چهارپا که فقط سه پا

دارد، یا جهودی سه پا، پیشِ رویِ راوی پدیدهٔ شده به هفت پیرمرد تکثیر می‌شود، و خودِ راوی هشتمینِ آنها است.

این شبهِ عنوان احتمالاً هم اشاره‌ای به بخشِ اقتصادی و مالیِ شهرِ لندن است که در انگلیسی The City نامیده می‌شود، و محلِّ کارِ الیوت، بانکِ لویدز، در فاصله‌یِ سال‌هایِ ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۵ در این منطقه واقع بود و بانکِ مرکزیِ انگلستان نیز در همان ناحیه است (نک. به نقشه‌هایِ پایانِ کتاب)، و هم، احتمالاً، به گونه‌یِ منفی در رابطه است با مفهومِ افلاطونی و اُگوستینیِ «شهر» یا «مدینه» یعنی «مدینه‌یِ فاضله» و «شهرِ خداوند». در پیش‌نویس‌هایِ ارض باطله (ارض باطله: چاپِ عکسی و نگارشِ پیش‌نویسِ اصلی، ص. ۳۱) سطری بود که الیوت سرانجام از آن استفاده نکرد، و آن سطر، که رابطه‌یِ این شعر، و به‌ویژه پاره‌هایِ «شهرِ ناراستین» یعنی سطرهایِ ۶۰، ۲۰۷، و ۲۷۶ را با جمهوریِ افلاطون تأیید می‌کند، این بود:

Glaucon
Not here, O ~~Ademantus~~, but in another world.

گلاکِن

اینجا نه، اِی ~~آدِمانتوس~~ ، بلکه در جهانِ دیگر.

(قلم‌خوردگی، و جانشین کردنِ اسمی با اسمِ دیگر از خودِ الیوت)

والری الیوت در باره‌یِ این سطرِ حذف‌شده می‌نویسد (همان‌جا ص. ۸-۱۲۷):

«آدِمانتوس و گلاکِن، برادرهایِ افلاطون، دو تن از مخاطبانِ جمهوری بودند. الیوت که از مکاشفه‌یِ «شهرِ ناراستین» خود منزجر بود، احتمالاً گریز می‌زند به بخشی (کتابِ ۹ [جمهوری]، ۵۹۲ a-b [آخرِ کتابِ نهم]) که ایده‌یِ «شهرِ خداوند» را در میانِ رَواقیان و مسیحیان الهام بخشید، و ظریف‌ترین شرحِ خود را در نزدِ قدّیس اُگوستین یافت [جمهوریِ افلاطون، ترجمه از انگلیسی]:

[۵۹۲a] … Μανθάνω, ἔφη· ἐν ᾗ νῦν διήλθομεν οἰκίζοντες πόλει λέγεις, τῇ ἐν λόγοις κειμένῃ, ἐπεὶ γῆς γε οὐδαμοῦ οἶμαι [۵۹۲b] αὐτὴν εἶναι. Ἀλλ', ἦν δ' ἐγώ, ἐν οὐρανῷ ἴσως παράδειγμα ἀνάκειται τῷ βουλομένῳ ὁρᾶν καὶ ὁρῶντι ἑαυτὸν κατοικίζειν. [Διαφέρει δὲ οὐδὲν εἴτε που ἔστιν εἴτε ἔσται· τὰ γὰρ ταύτης μόνης ἂν πράξειεν, ἄλλης δὲ οὐδεμιᾶς.]

«[گلاکن] گفت: ''می‌فهمم، می‌خواهی بگویی شهری که بنیادَش را توصیف کرده ایم، شهری است که در عالَمِ مثال خانه دارد؛ چون فکر نمی‌کنم که بتوان آن را در هیچ‌کجایِ زمین یافت.'' من [سقراط] گفتم: ''امّا، شاید انگاره‌ای از آن در آسمان‌ها برکشیده شده باشد برایِ هر اویی که آرزومندِ تماشایِ آن است و این‌چنین با نگریستن به آن خود را شهروندِ آن می‌کند...''» [ادامه‌یِ این بخشِ جمهوری، که والری الیوت نیاورده، چنین است: «گذشته از این، هیچ اهمیّتی ندارد که این شهر وجود دارد یا باید روزی وجود داشته باشد: فقط بر اساسِ همان شهر و نه هیچ شهرِ دیگر است که خردمند رفتارِ خود را منطبق خواهد کرد.»]

شهرِ واقعی و حقیقی و راستین در جمهوریِ افلاطون آن است که سقراط توصیف می‌کند، همان‌که در فارسی «مدینه‌یِ فاضله» و «آرمان‌شهر» خوانده می‌شود. شهرهایِ دیگر همه کاذب و واهی یا مجازی‌اند (امّا واژه‌یِ «مجازی» برابرِ دقیقِ Unreal نیست، و شاید دیگر رسا هم نباشد چون امروزه در فیزیک و کامپیوتر به جهانِ برنامه‌ریزی‌شده‌یِ الکترونیکی و کامپیوتری نیز گفته می‌شود «مجازی»). الیوت پیش‌تر، در پیش‌نویس‌هایِ خود (همان‌جا ص. ۹)، عبارتِ کاملاً متفاوتِ Terrible City، شهرِ وحشتناک/مزخرف/آشغال/گند را به کار برده بود:

Unreal
~~Terrible~~ City,

- سطرِ ۶۳-۶۲ ـ [جمعیّتی انبوه چندان...آن چندان]: الیوت به جهنّم دانته بازگشت می‌دهد. آنجا، دانته در گذر از جهنّم، به دیدنِ عدّه‌ای، از راهنمایِ خود ویرژیل می‌پرسد که این همه مردم برایِ چه اینجا اند، و او پاسخ می‌دهد که اینها در زندگانیِ خود نه خوب بودند نه بد، فقط به خود می‌اندیشیدند. در ﴿ضِ باطله﴾ «جمعیّتِ پلِ لندن» را کارمندها و کارگرهایِ مرکزِ مالیِ لندن تشکیل می‌دهد که از متروها و قطارها پیاده شده به سویِ محلِّ کارِ خود روان اند. مقصود از «مرگ» در سطرِ ۶۳ مرگِ روحانیِ آن جمعیّتِ انبوه است.
- سطرِ ۶۴ ـ در جهنّم دانته اینها مردمانِ غسلِ تعمید ندیده اند که «آه» می‌کشند. در ﴿ضِ باطله: چاپِ عکسی و نوشتِ پیش‌نویسِ اصلی، ص. ۹، یادداشتی از اِزرا پاند بر این سطر هست که آن را به ﴿ایسِ جیمز جویس نسبت می‌دهد.
- سطرِ ۶۶ ـ [خیابانِ کینگ ویلیام]: خیابانی که از شمالِ پلِ لندن مستقیماً به منطقه‌یِ تجاریِ لندن یا «سیتی» می‌رود (نک. به نقشه‌هایِ پایانِ کتاب).
- سطرِ ۶۷ ـ [کلیسایِ قدّیسه مریمِ وولناث]: در تقاطعِ خیابانِ کینگ ویلیام وَ خیابانِ لُمبارد که محلِّ کارِ الیوت، اداره‌یِ مرکزیِ بانکِ لویدز، در آن واقع بود و او هر روز از کنارِ آن رد می‌شد. این کلیسا، ساخته‌یِ نیکلا هاکسمور در دهه‌هایِ نخستینِ قرنِ هژدهم، در زمانِ الیوت به علّتِ تبدیلِ محلّه به مرکزِ تجاری و خالی شدنِ نسبیِ آن از سکنه، بی‌رونق شده بود.
- سطرِ ۶۹ ـ [من آنجا...سْتِت‌سان]: این سطر به‌خوبی نشان می‌دهد که راوی بر تاریخ از جهانِ باستان تا زمانِ حالِ شعر اشراف دارد، و کسی مگر تایرسیاس از چنین ویژگی‌ای در شعر برخوردار نیست. او گویی، طبقِ معمول به‌طنز، یک

سربازِ انگلیسیِ جنگِ جهانیِ اوّل را در لندن با سربازی در جنگِ مایْلِی (نک. توضیحِ سطرِ ۷۰) همانندی می‌دهد.

«سْتِت‌سان» نامِ یک کارخانه‌یِ بسیار معروف و قدیمیِ کلاه‌سازی در آمریکا است، و اسمِ آن معنایِ عام یافته به کلاهِ کابویی گفته می‌شود. می‌تواند کلمه‌یِ مرکّبی باشد از stet وَ son، اوّلی به معنیِ «تغییر ندادن» (در کارِ ویراستاریِ متن)، و دومی به معنیِ «پسر».

- سطرِ ۷۰ ـ [مایْلِی]: شهری در کناره‌هایِ شمالیِ سیسیل، و نیز نامِ جنگی بینِ رُم و کارتاژ در ۲۰۶ ِ پیش از میلاد بر سرِ برتری‌جوییِ تجاری در دریایِ مدیترانه.
- سطرهایِ ۷۵-۷۴ ـ [اوه سگ را...می‌کِشدَش بیرون]: الیوت به مَیطلانِ سفید (۱۶۱۲) نوشته‌یِ جان وبستر (۱۶۳۵-۱۵۸۰) بازگشت می‌دهد. آنجا، در جریانِ ماجراهایی سیاسی و جنسی، فلامینئو برادرِ خود مارچلّو را می‌کُشد. مادرِ آنها کُرنلیا مرثیه می‌خوانَد:

فرا بخوان به ماتمِ خاک‌سپاریِ او
مورچه و موشِ صحرایی و موشِ کور را
پُشته‌هایی بسازَش که گرمَش نگه خواهد داشت
و (آن‌گاه که مزارهایِ اهلِ دل به تاراج رفتند) زیان بر خود روا مدار
گرگ را امّا از آنجا دور نگه‌دار، که دشمنِ انسان‌هاست
با پنجول‌هاش باز می‌کِشدِشان بیرون.

این سطرها به‌ویژه در باره‌یِ نوزایی است. «گرگ»، که در شعرِ الیوت به «سگ» تبدیل می‌شود، می‌تواند با بیرون کشیدنِ دانه‌یِ خشکِ خاک کرده، همان «جسد» شعر، مانعِ این نوزایی شود.

- ترجمه‌یِ سطرِ ۷۶ ـ [انگلیسی، و فرانسه] «تو! خواننده‌یِ دورو! ـ همزادِ من، ـ برادرِ من!»
- دستی شطرنج، عنوانِ بخشِ ۲: الیوت عنوانِ این بخش را از نمایش‌نامه‌یِ دستی شطرنج (۱۶۲۴) نوشته‌یِ توماس میدلتُن (۱۵۷۰-۱۶۲۷) گرفته است که بازیِ شطرنج در آن از یک سو استعاره‌ای از کش‌مکش‌هایِ سیاسیِ انگلستان و اسپانیا است، و از سویِ دیگر لاپوشانیِ اغوا و تجاوز. میدلتُن هم‌چنین از زنان پیر هیزید زنان را نوشته است که الیوت در یادداشتِ خود برایِ سطرِ ۱۳۷ از آن یاد می‌کند، و در صحنه‌یِ دومِ پرده‌یِ ۲ از این نمایش‌نامه نیز شخصیّت‌ها شطرنج بازی می‌کنند که در واقع حیله‌ای است برایِ فریب دادنِ شخصیّتی دیگر، و به تجاوز می‌انجامد.

زبانِ سنگینِ پاره‌یِ آغازینِ این بخش در توصیفِ اتاقِ زنی که بر الگویِ کلئوپاترایِ شکسپیر (نک. به یادداشتِ سطرِ ۷۷) ساخته شده است، متناسب با معماری و تزیین‌هایِ داخلیِ اتاق به سبکِ معماریِ کلاسیک است که بخاریِ دیواریِ سنگیِ عظیم و دیوارهایِ پوشیده از نقّاشی و نقشینه‌یِ اسطوره‌ها، و نیز کفِ مرمر و سقفِ قاب‌چین می‌توانند از ویژگی‌هایِ آن شمرده شوند. چنین اتاقی در انگلیسی و فرانسه بودوآر boudoir یعنی «اتاقِ خلوت» یا «خلوت‌خانه» خوانده می‌شود، و اتاقِ خواب معمولاً در مجاورتِ همان قرار دارد. لاکوآریا laquearia (برایِ توضیحِ آن نک. به توضیحِ سطرِ ۹۲)، که «آسمانه‌یِ (یا سقفِ) قاب‌چین» را برایِ آن ساخته ام، با تزیین‌هایِ پُر زرق‌وبرق در معماریِ

اشرافیِ باروک و روکوکو (قرنِ ۱۷ تا ۱۹) نیز دیده می‌شود. این تکّه که با صدایِ پا بر پلّکان (سطرِ ۱۰۷) و آرایشِ عصبیِ زن (سطرهایِ ۱۱۰-۱۰۸) پایان می‌گیرد، به دیدارِ یک زوج در تکّه‌یِ بعدی می‌انجامد، و زمان و مکان با «اتومبیلِ کوپه» به‌وضوح به زمانِ حال یا زمانِ ساخته شدنِ شعر، و چه بسا به خانه‌یِ مجلّلی با فضایی باروک می‌رسد.

دو پاره‌یِ آغازینِ این بخش از شعر، یعنی صحنه‌یِ خلوت‌خانه‌یِ کلئوپاترا وَ دیالوگِ زوجِ بی عشق، در مقابلِ پاره‌یِ سومِ همین بخش، یعنی زنِ اهلِ شرقِ لندن که تویِ کافه با زبانی روزمرّه زندگیِ خانواده‌یِ یک سرباز را برملا می‌کند (سطرِ ۱۳۹ به بعد)، اختلاف طبقاتیِ شدید را در ارض باطله به‌خوبی نشان می‌دهند.

- سطرِ ۷۷ ـ [مثلِ اورنگی شعله‌ور]: الیوت در یادداشت‌هایِ خود به سطرهایی از آنتونی و کلئوپاترا نوشته‌یِ شکسپیر بازگشت می‌دهد که شاید بشود آنها را سرراست چنین ترجمه کرد: «کرجی که او [کلئوپاترا] بر آن نشسته بود، مثلِ اورنگی صیقلی / شعله‌ور بود بر آب: عرشه از زرِ زده بود؛/ بادبان‌ها ارغوانی، و چنان عطرآگین که بادها دل‌خسته‌شان بودند...». burnished به معنیِ «جلادادە» و «صیقلی» از مشتق‌هایِ burn، سوختن، و از ریشه‌یِ هندواروپاییِ bher- به معنیِ «برق» است. خودِ این واژه‌یِ فارسی هم از همان ریشه است. صفتِ «شعله‌ور» را به مناسبتِ صحنه و تسلّطِ میدانِ واژگانِ آتش در این بخش به کار برده ام.
- سطرِ ۷۸ ـ [آینه]: این سطر در پیش‌نویس‌هایِ الیوت (ارض باطله: چاپ عکسی و نوشتِ پیش‌نویسِ اصلی، ص. ۱۱) در ابتدا چنین بوده است: «آنجاکه آینه‌یِ متحرّک where the swinging glass». این نوع آینه، که گویا

نامِ رایج‌ترِ آن «swing mirror» است، در داستانِ «مردگان» ِ جیمز جویس هم هست: «[گرِتا] کلاه‌ش را از سر برداشته بود و ایستاده بود جلویِ یک آینه‌یِ قدّیِ متحرّک… She had taken off her hat and cloak and was standing before a large swinging mirror…». در زبانِ فرانسه به این گونه آینه «پسیشه» [psyché] می‌گویند که آینه‌یِ بزرگِ قدنما و قابلِ حملی است و از دو طرف با اهرم‌هایی به دو تیرکِ عمودی یا پایه [standard] متّصل است، و می‌توان آینه را بر محورِ آن اهرم‌ها چرخانده به دل‌خواه تنظیم کرد (برایِ این آینه نک. به یک تابلویِ نقّاشی در بخشِ تصویرهایِ کتاب). در ﴿ضِ باطله﴾ تیرک‌ها یا پایه‌ها با نقش‌هایِ تاک و کودکِ عشق خرّاطی شده اند.

- سطرِ ۷۹ ـ [ایستانده با پایه‌هایِ کنده‌کاری‌شده]: الیوت در پیش‌نویس‌هایِ خود (نک. به ﴿ضِ باطله: چاپِ عکسی و ﴿نوشتِ پیش‌نویسِ اصلی﴾، ص. ۱۲۶، یادداشتِ دومِ ویراستار برایِ صفحه‌یِ ۱۱، و نیز به ﴿نامه‌هایِ الیوت﴾، به اِزرا پاند، ۲۴ ژانویه ۱۹۲۲، ص. ۵۰۴) ابتدا صفتِ sustained [گذشته‌یِ تحمّل کردن، نگه‌داشتن] را به جایِ held up [گذشته‌یِ ایستادن، سرِ پا ایستاندن] به کار برده بود. wrought، صفتِ مفعولیِ فعلِ work، «کارشده»، «حکّاکی‌شده» یا «کنده‌کاری‌شده» معنی می‌دهد نه «مزیّن» که به معنیِ «زینت یافته» است و برایِ بیانِ چیزهایِ زینتیِ ﴿ازپرده﴾ آویخته، یا چسبانده به چیزی دیگر به کار می‌رود.
- سطرِ ۸۰ ـ [کودکِ عشق]: Cupid، Cupidon، کوپیدُن، کوپید، فرزندِ ونوس، خدایِ عشق در اسطوره‌هایِ رُمی، اسمِ خاص است و پس ترجمه نکردنی، امّا در فارسی اگرچه خودش آشنا است، اسمَش چندان شناخته نیست. پسربچّه‌ای است، گاهی هم نوجوانی، بال‌دار و با تیروکمان، که خوردنِ تیرِ او عاشق

می‌کند. اگرچه گاهی گفته می‌شود که کور است، اینجا یکی از آنها چشم‌هایِ خود را با بالِ خود پوشانده است، شاید از سرِ شرم تا شاهدِ صحنه‌یِ غیبتِ عشق نباشد. این دو کودکِ عشق لابد هر یک بر یکی از دو پایه‌یِ آینه‌یِ میزِ آرایشِ زن خراطّی یا کنده‌کاری شده اند (نک. به بخشِ تصویرها).

- سطرهایِ ۳-۹۲ ـ [آسمانه‌یِ قاب‌چین... صندوق‌بست]: یادداشتِ الیوت به ایْدِ ویرژیل بازگشت می‌دهد که واژه‌یِ laquearia یا lăquĕārĭa، صورتِ جمعِ اسمِ لاتینِ lăquĕārĭe، در آنجا به کار رفته است، و من «آسمانه‌یِ قاب‌چین» (یا «سقفِ قاب‌چین») را برایِ آن ساخته ام (نک. به بخشِ تصویرها). «سقفِ قاب‌چین» در معماری به نوعی لمبه‌کاریِ اغلب تزیینیِ سقف گفته می‌شود، و آن پوشاندنِ سقف با تعدادی قابِ در کنارِ هم چیده است که گاهی در هر یک از آنها طرح و نقشی، یا تصویرها و صحنه‌هایی از اسطوره و افسانه، رسم می‌کنند. سقفِ قاب‌چین در معماریِ کلاسیکِ رُمی، و در معماریِ اشرافیِ باروک و روکوکو (قرن‌هایِ ۱۷ تا ۱۹) به کار می‌رفت. الیوت در سطرِ ۹۳ با coffered ceiling، که برایِ این‌یک «سقفِ صندوق‌بست» را ساخته ام، هر یک از آن قاب‌ها را تلویحاً به تابوت تشبیه می‌کند. در انگلیسی coffer [صندوق] هم‌خانواده‌یِ coffin [تابوت] است. «صندوق» هم در فارسی به‌مجاز «تابوت» معنی می‌دهد: نهفتند صندوقِ او را به خاک (فردوسی).
- سطرِ ۹۴ ـ [چوب‌هایِ عظیمِ دریایی، گُل‌میخ‌هایِ مِسین و مِس خورده]: ظاهراً مقصود چوب‌ها و کُنده‌هایی است که مدّت‌ها در دریا شناور بوده املاحِ زیادی جذب کرده اند، و در هر حال باید خشک شده باشند که بسوزند و بی صدا بسوزند. توصیف‌هایِ راوی از خلوت‌خانه‌یِ این بانویِ ثروتمند چنان حماسی و تراژیک است که گویی کُنده‌هایِ در حالِ سوختن در بخاریِ دیواریِ عظیمِ

اتاقِ درندشتِ او می‌توانند از چوب‌ها و دکل‌هایِ کشتی‌هایِ شکسته یا غرق‌شده باشند، و در این صورت این چوب‌ها نه فقط آغشته به نمکِ مس (که صفتِ «دریایی» نیز آن را می‌رسانَد) بلکه مس‌کوبی شده اند. copper، که اینجا به صورتِ اسم به کار رفته، به عنوانِ فعل «مِس‌پوش کردنِ کِشتی»، «اندودن»، و «عایق‌بندی کردن» معنی می‌دهد. صفتِ «عظیم» برایِ چوب‌هایِ دریایی می‌تواند یادآورِ دکلِ کشتی یا در هر حال تخته‌هایِ آن باشد. در ساخت و تزیینِ کشتی، و به‌ویژه برایِ محافظتِ چوب از آبِ دریا، از ورقه‌ها و گُل‌میخ‌هایِ مسی به خاطرِ مقاومتِ آنها استفاده می‌شد. فعلِ feed (غذا دادن/خوردن)، که صفتِ مفعولیِ آن در اینجا به کار رفته، از ریشه‌یِ هندواروپاییِ Pā- به معنیِ «نگه‌داری» است و در فارسی هم «پا[ی]» و «پاییدن» از همین ریشه است. یعنی «مس‌کوبیِ چوب برایِ پای‌دار کردنِ آن». feed sth with «پُر کردنِ چیزی با» نیز معنی می‌دهد، که وجودِ گُل‌میخ‌هایِ فراوان را در چوب‌ها می‌تواند توجیه کند. قابلِ توجّه است که درصدِ مسِ آبِ دریا نسبت به درصدِ کلور، سدیوم، سولفات، و منگنزِ آن بسیار بسیار ناچیز است. مس جزوِ ۲۰ عنصرِ اوّلیّه‌یِ آبِ دریا هم نیست تا چوب‌ها یا کُنده‌ها را از خودش به‌اصطلاح سیراب یا آکنده کند. البتّه ترکیبِ مسِ و سولفات $CuSO_4$ وجود دارد. از عنصرِ مس که بگذریم، فلزِ مس در رُمِ باستان به سببِ زیباییِ رنگِ آن در کیمیاگری به ونوس/آفرودیت نسبت داده می‌شد. در ستاره‌شناسی، هفت سیّاره‌یِ شناخته‌شده‌یِ جهانِ قدیم با هفت فلز ارتباط داده می‌شدند، و هر یک به خدایی منسوب بود و مس را به ونوس نسبت می‌دادند. اتّفاقی نیست که رویِ میزِ آرایشِ این زنِ ثروتمندِ بی عشق مانده شمعدانی «هفت»شاخه و در آتش‌دانِ او «مس» می‌سوزد. کوپیدُن، یا کودکِ زرّینِ عشق هم فرزندِ ونوس است، و «تاک‌هایِ باردار» و

«دُرج‌هایِ پر جواهر» به‌طنز یادآورِ «شاخِ فراوانی» اند که اینجا به مُشتی شیءِ بی‌جان کاهش پذیرفته است. به خاطرِ همه‌یِ اینها، و فراوانیِ کرجی و کشتی و کشتی‌شکستگی در سراسرِ شعر، و نیز به خاطرِ فضایِ کاملاً پُرصلابتِ اتاق با «آسمانه‌یِ قاب‌چین» و غیره، چنین ترجمه‌ای را به امکان‌هایِ دیگر ترجیح داده ام.

- سطرِ ۹۸ ـ [صحنِ درخت‌زار]: کنایه از بهشتِ عدن در بهشتِ گمشده (۱۶۶۷) اثرِ جان میلتون (۱۶۰۸-۷۴)، که الیوت در یادداشت‌هایِ خود به آن بازگشت می‌دهد.
- سطرِ ۹۹ ـ [مسخِ فیلُمِل]: الیوت در یادداشت‌هایِ خود به کتابِ ششمِ مسخ‌هایِ اوید بازگشت می‌دهد: پاندیون شاهِ آتن (یونان) برایِ متّحد شدن با تِروس شاهِ تراس (جایی بینِ یونان و بلغارستان و ترکیّه‌یِ امروز) دخترِ خود پروکنه را به همسریِ او در می‌آوَرَد امّا خدایان خشم می‌گیرند چون به عروسی دعوت نشده اند. آنها صاحبِ بچّه‌ای به اسمِ ایتیس می‌شوند. پروکنه خواهری دارد به نامِ فیلُمِل، و تِروس که قرار بوده او را از آتن به نزدِ همسرِ خود بیاوَرَد، در راه گرفتارِ نیروهایِ شیطانی (تحریکِ جنسی) شده، پس از تجاوز به فیلُمِل زبانِ او را بریده او را زندانی می‌کند، و در بازگشت به کاخ به همسرِ خود می‌گوید که خواهرِ او در راه مرده است. فیلُمِل در زندان شرحِ این تجاوز را بر فرشینه‌ای به تصویر در آورده آن را به دستِ خواهرِ خود می‌رسانَد. پروکنه فیلُمِل را آزاد می‌کند، و برایِ انتقام‌گیری از شوهرِ خود بچّه‌یِ خودشان ایتیس را می‌کُشد. خواهرها از تنِ ایتیس خوراکی برایِ تِروس درست می‌کنند و او در ضمنِ خوردنِ آن غذا ماجرا را کشف می‌کند. فیلُمِل که لال است، برایِ بیانِ نفرتِ خود سرِ بریده‌یِ خواهرزاده‌یِ خود را به تِروس نشان می‌دهد. در حالی که

تِروس می‌کوشد خواهرها را به چنگ بیاوَرَد، هر دویِ آنها توسّطِ خدایان مسخ می‌شوند: پروکنه به چلچله، و فیلُمِل به بلبل. تِروس هم به هدهد مسخ می‌شود ولی توانِ رسیدن به آنها را ندارد. خدایان از سرِ رحم ایتسِ سربریده را نیز به سِهره مسخ می‌کنند.

- سطرِ ۱۰۳ ـ [چَه‌چَه]: معادلِ انگلیسیِ این واژه، که در زبانِ انگلیسی آوایِ بلبل را می‌رسانَد، در نمایش‌نامه‌ای از جان لی‌لی (۱۵۵۳-۱۶۰۶) آمده است:

  What bird so sings, yet so does wail ?
  O ‘tis the ravish’d nightingale.
  Jug, jug, jug, jug, Tereu! She cries,
  And still her woes at midnight rise.

  چه مرغی چنین می‌خوانَد، بلکه هم می‌نالد؟
  اوه بلبلِ هتکِ ناموس‌شده‌ست او
  فریاد می‌کشد او چَه‌چَه، چَه‌چَه، تِروو
  به نیمه‌شب فغان‌هایِ او فزونی هم می‌گیرد.

jug, jug نه فقط آوایِ بلبل که «گایش» نیز معنی می‌داده است، و تِروو Tereu همچون ادامه‌یِ ناله‌یِ بلبل برایِ یادآوریِ نامِ تِروس شاهِ ناهَنجار است که به فیلُمِل تجاوز کرد. به دلایلی شخصی، که نوشتن ندارد، «چَه‌چَه» را سرانجام به «چَهچَه» ترجیح داده ام.

- سطرِ ۱۲۶ ـ انگار دانسته نیست که الیوت به چه سبب در یادداشت‌هایِ خود برایِ این سطر دقیقاً به سطرهایِ ۳۷ و ۴۸ در همین شعر بازگشت می‌دهد. شاید مقصودِ او از سطرهای یادشده به بعد بوده است.

- ترجمه‌یِ سطرهایِ ۱۲۸-۱۳۰ ـ o o o o آن راگ‌تایمِ شِکسپیهِری چه ظریف است

- سطرِ ۱۲۸ ـ [راگ‌تایم]: بنا به تعریفِ فرهنگِ سخن «راگ‌تایم» یا «رَگ‌تایم» شیوه‌یِ موسیقیِ آفروآمریکایی به‌ویژه در موسیقیِ مخصوصِ پیانو است که ممیّزه‌یِ آن تضادِ ملودیِ سنکوپی وَ ضربِ کوبنده‌یِ کاملاً ثابت در باس است. برایِ این سطر به‌ویژه نگاه کنید به «درباره‌یِ مطالعه‌یِ "قرولندِ آهنگین" و ترجمه‌یِ آن» در ابتدایِ این کتاب.
- سطرِ ۱۳۵ ـ [آبِ گرم در ساعتِ دَه]: نشان‌دهنده‌یِ بی‌کاری و تا دیر وقت خوابیدن، خالی بودنِ زندگی را می‌رسانَد.
- سطرِ ۱۳۶ ـ [اتومبیلِ کوپه]: در موردِ این سطر، که مثلِ سطرِ پیشین خالی بودنِ زندگیِ در رفاه را می‌رسانَد، الیوت در نامه‌ای (۲۴ ژانویه‌یِ ۱۹۲۲؛ نامه‌های تی. اس. الیوت، جلدِ ۱، ص. ۵۰۴) به اِزرا پاند می‌نویسد که چون واژه‌یِ «تاکسی» (سطرِ ۲۱۷) را بیش از یک بار نمی‌تواند در شعرِ خود استفاده کند، از «اِ کلوزد کار» استفاده خواهد کرد:

« *A* closed car. I can't use taxi more than once. »

در فرهنگِ سخن، زیرِ سرواژه‌یِ «کوپه» به عنوانِ صفت، آمده است: «ویژگیِ نوعی اتومبیلِ دو در، کوچک، سقف‌دار و سریع‌السّیر»، یعنی همین چیزی که مقصودِ متنِ شعر است. «کوپه»، که در فارسی به عنوانِ اسم به معنایِ «اتاق‌هایِ قطارهایِ مسافربری» است، از زبانِ فرانسه گرفته شده است، امّا در خودِ این زبان گاهی شاملِ اتومبیل‌هایِ روباز هم می‌شود. شاید به همین سبب مترجمِ فرانسویِ ترجمه‌یِ موردِ استفاده‌یِ من نتوانست از آن استفاده کند، و عبارتِ شعر را «اتومبیلِ بسته» ترجمه کرد، در حالی در ترجمه‌یِ آلمانیِ موردِ استفاده‌یِ من دقیقاً واژه‌یِ فرانسویِ Coupé به کار رفته است که با معنی‌هایِ مشابهِ مالِ زبانِ

فارسی، در آلمانی نیز استفاده می‌شود. واژه‌یِ فرانسویِ «coupé» با همین املا و با تعریفی که فرهنگِ سخن آورده در زبانِ انگلیسی هم وجود دارد. برایِ تصویرهایی از «closed car» یا «اتومبیلِ کوپه»یِ سال‌هایِ ۱۹۲۰ نگاه کنید به بخشِ تصویرها.

- سطرِ ۱۳۸ ـ [چشم‌هایِ بدونِ پلک]: احتمالاً اشاره به بی‌خوابی، یا بیماری‌ای مثلِ جذام است که پیش از هر چیز به عضوهایِ بیرونیِ بدن مثلِ بینی و ناخن و انگشت و پلک آسیب می‌رسانَد، و در آن هنگام فقط انتظارِ ضربه‌یِ دستی امدادگر بر در، شاید هم انتظارِ رسیدنِ مرگ، باقی می‌مانَد.
- سطرِ ۱۳۹ ـ [لیل شوهرش که اَ جبّه بر می‌گش،...]: زنِ گوینده‌یِ این صحنه را از گفتارِ او و شیوه‌یِ حرف زدنِ او به شرقِ لندن نسبت می‌دهند. ساکنانِ این بخش از لندن و لهجه‌یِ آنها «کاکنی» [cockney] نامیده می‌شود. غلظتِ زبانِ گفتاریِ تهرانی در ترجمه‌یِ این قسمت برایِ رساندنِ لهجه‌یِ این دسته از پایتخت‌نشین‌هایِ انگلستان است.
- ترجمه‌یِ سطرِ ۱۴۱ ـ عجله کنین لطفاً وقتِش ئه.
- سطرِ ۱۴۱ ـ [هَرّی آپ پلیز ایتس تایم]: ظاهراً فرا رسیدنِ ساعتِ تعطیلِ کافه را اعلام می‌کند، و جمله‌ای است که کافه‌چی‌ها و پیش‌خدمت‌ها در انگلستان به صدایِ بلند می‌گفته اند تا مشتری‌ها کافه را ترک کنند؛ امّا در متنِ شعر در رابطه با زمان و مرگ و سکس قابلِ تفسیر است.
- سطرِ ۱۴۴ ـ [واسه خودت دندون بذاری]: نشان‌دهنده‌یِ فقرِ طبقه‌یِ کارگر که اغلب در سن‌هایِ پایین دندان‌هایِ خود را از دست می‌دهند و دندانِ مصنوعی می‌گذارند.

- سطرِ ۱۶۰ ـ [کاکُل‌زری]: احتمال نمی‌دهم که مقصود از «جُرج» اسمِ خاص برایِ بچّه‌یِ خاصِ شناخته‌شده‌ای باشد. به گمانَم اسمِ جانشینی برایِ نامیدنِ هر پسر و مرد در زبانِ عامیانه است، و اضافه می‌کنم که اگرچه معنایِ آن «برزگرِ/بیل‌زنِ زمینِ زراعی» است و از این نظر بی‌ارتباط با درون‌مایه‌هایِ شعر نیست، در هر حال در زبانِ فارسی بدونِ توضیح قابلِ فهم نخواهد بود.
- ترجمه‌یِ سطرِ ۱۷۲ ـ شب‌به‌خیر، خانم‌ها، شب‌به‌خیر، خانم‌هایِ دل‌انگیز، شب‌به‌خیر، شب‌به‌خیر.
- سطرِ ۱۷۲ ـ [شب‌به‌خیر]: اوفِلیا، در صحنه‌یِ پنجمِ پرده‌یِ چهارمِ هملت، نوشته‌یِ شکسپیر، دیوانه است و با زنانِ دربارِ دانمارک خداحافظی می‌کند. هملت او را به فاحشگی متّهم کرده به او توصیه کرده است که برود به یک «دِیر» (با معنایِ رایجِ «فاحشه خانه» در زمانِ شکسپیر).
- موعظه‌یِ آتش، عنوانِ بخشِ ۳: این عنوان از یکی از موعظه‌هایِ بودا خطاب به هزار تن روحانی گرفته شده است که آغازِ آن چنین است: «همه چیز، ای روحانیان، به آتش اندر است. امّا چی‌ست همه چیز که به آتش اندر است. چشم به آتش اندر است. شکل‌ها به آتش اندر اند. آگاهیِ در چشم به آتش اندر است. دریافتِ چشم به آتش اندر است...» و در ادامه، به همین شیوه، همه‌یِ حس‌هایِ پنج‌گانه را نیز در بر می‌گیرد.
- سطرِ ۱۷۳ ـ [درهم‌شکست خیمه‌یِ رود]: به‌ظاهر تصویری است از رودخانه‌ای در پاییز (فصلی که در سطرهایِ آغازینِ ﴿ضِ باطله در کنارِ سه فصلِ دیگر ذکر نمی‌شود) با درخت‌هایِ خمیده بر آن که گویی شکسته اند. عمیق‌تر، می‌تواند اشاره‌ای باشد به آیه‌یِ ۲۱-۲۰ از بابِ ۳۳ در «صحیفه‌یِ اِشَعیاءِ نبی»،

عهدِ عتیق، که در آن «رود» استعاره‌یِ «خدا» است، و «خیمه» اشاره به «خیمه و ساییانِ مقدّس» در مذهبِ یهود: «صَهیون شهرِ جشنِ مقدّسِ ما را ملاحظه نما، و چشمانَت اورشلیم مسکنِ سلامتی را خواهد دید یعنی خیمه‌ای را که منتقل نشود وَ میخ‌هایش کنده نگردد و هیچ‌کدام از طناب‌هایش گسیخته نشود. بلکه در آنجا خداوندِ ذوالجلال برایِ ما مکانِ جوی‌هایِ آب و نهرهایِ وسیع خواهد بود که در آن هیچ کشتی با پاروها داخل نخواهد شد و سفینه‌یِ بزرگ از آن عبور نخواهد کرد.»

- سطرِ ۱۷۵ ـ [پری‌زاد]: nymph در این شعر، مثلِ «پری‌زاد» در فارسی، هم «پری» یا «حوری» ِ اسطوره‌ها و افسانه‌ها معنی می‌دهد، که در اسطوره‌هایِ یونانی تجسّمِ عواملِ طبیعی مثلِ رود و جنگل و کوه بوده اند، هم «لُعبت» و «زیبارو». به معنایِ اوّل است که در سطرِ گرفته‌شده از ادموند اسپنسر (سطرهایِ ۱۷۶ و ۱۸۳ و بخشی از ۱۸۴) پری‌هایِ رودخانه‌یِ تِیمز ترانه سر می‌دهند، و به معنایِ دوم است (۱۷۹) که لعبت‌هایِ ﻫﻮﺩِ شعر در ساحلِ رودخانه‌یِ تِیمز با دوستانِ خود، وارثانِ عاطلِ مدیرانِ شهر (س. ۱۸۰)، ملاقات می‌کرده اند، و حالا دیگر همه‌شان آنجا را ترک کرده اند. رودخانه‌یِ تِیمز از بالایِ لندن و ریچمَند تا مِدِن‌هِد و هِنلی محلّ‌هایِ موردِ علاقه‌یِ شخص‌هایِ توصیف‌شده در سطرهایِ ۱۷۹ و ۱۸۰ یعنی دختر و پسرهایِ مرفّه و محلِّ خوش‌گذرانیِ آنها بوده است.
- سطرِ ۱۷۶ ـ [تِیمزِ دل‌نواز...آوازَم را به پایان آوَرم]: برگرفته از «چکامه در پیشوازِ زفاف» از ادموند اسپنسر (۹۹-۱۵۵۲) در مدحِ ازدواج، و آن ترجیع‌بندی است که این مصرع در آن تکرار می‌شود. بخشِ دومِ مصرعِ پیش از آن با قافیه‌یِ

long در برابرِ song، که در سطرِ برگرفته‌یِ الیوت آمده است، در همه‌یِ بندها تکرار می‌شود:

Against the Brydale day, which is not long

که می‌توان چنین ترجمه کرد: از بهرِ روزِ عروسی که دور نباشد.

- سطرِ ۱۸۲ ـ [آب‌هایِ لِمان]: اشاره به ندبه‌یِ یهودی‌ها برایِ شهرِ اورشلیم در کنارِ رودِ بابِل در مدّتِ تبعیدِشان، در عهدِ عتیق، کتابِ مزامیر، مزمورِ ۱۳۷: «نزدِ نهرهایِ بابل آنجا نشستیم، و گریه نیز کردیم چون صیهون را به یاد آوردیم.»

«لِمان» نامِ فرانسویِ «دریاچه‌یِ ژنو» است که بینِ فرانسه و سوییس واقع شده بخشی از مرزِ این دو کشور از میانِ آن می‌گذرد. واژه‌یِ leman در انگلیسی به معنیِ «دل‌داده»، «محبوب»، و «فاحشه» است. الیوت در سالِ ۲۲-۱۹۲۱، وقتی‌که به افسردگی مبتلا بود، کار در بانک را چند هفته‌ای رها کرده در ژنو زندگی کرد، و بخش‌هایی از ﴿ضِ باطله﴾ را آنجا نوشت.

- سطرِ ۱۸۹ ـ [در همان هنگام...به ماهی‌گیری مشغول]: اشاره به شاهِ ماهی‌گیر (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵)، زخمی و ناتوان، که همواره در قصرِ افسانه‌ایِ خود در کنارِ رودخانه و دریا زندگی می‌کند، و نمی‌تواند به جایِ دوری برود. هم‌چنین نک. به یادداشتِ سطرِ ۱۹۰.
- سطرِ ۱۹۰ ـ [گازسازی]: شرح‌نویسانِ ﴿ضِ باطله﴾ توضیحی در این باره نمی‌دهند. به نظرِ من مقصود از gashouse (یا gas house) ــ که تقریباً مترادفِ gasworks (یا gas works) به معنیِ «کارخانه‌یِ گاز (ِ عمومی)» است ــ بنایِ کوچکی بود که در قرن‌هایِ هژده و نوزده، و حتّی تا پایانِ جنگِ جهانیِ دوم، یعنی تا پیش از گسترشِ شبکه‌هایِ مدرنِ برق و گازِ عمومی، در

برخی از قصرها و مکان‌هایِ خصوصی وجود داشت، و در آن از ذغال‌سنگ اندکی گاز می‌ساختند، و برایِ تولیدِ گرما و روشنایی با لوله‌هایِ گازرسانی به همان قصر یا بنا روانه می‌کردند. مخترعِ این شیوه‌یِ تولید و مصرفِ گاز مهندسِ اسکاتلندی ویلیام مُرداک (۱۷۵۴-۱۸۳۹) بود. این روش چنان خطرناک بود که «گازسازی» را همواره در دورترین نقطه‌هایِ اراضیِ قصر بنا می‌کردند. در این سطرهایِ [ضِ باطلاق] یک شاه (بر الگویِ فردیناند شاه‌زاده‌یِ ناپل در طوفانِ شکسپیر، بنا بر یادداشتِ خودِ الیوت برایِ سطرِ ۱۹۲)، یادآورِ «شاهِ ماهی‌گیر» (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵)، که در نتیجه به سببِ بیماریِ خود نمی‌تواند به جایِ دوری برود، فقط در منتهاالیهِ همان اراضیِ قصرِ خود مشغولِ ماهی‌گیری است. این گازسازی‌ها را گویا اغلب کنار رود می‌ساختند تا حملِ ذغال‌سنگ به آنجا آسان‌تر انجام شود. عکس‌هایی از یک نمونه‌یِ گازسازی، واقع در قصرِ کولَن Culzean در اسکاتلند، در بخشِ تصویرها آورده ام که تا سالِ ۱۹۴۷ از آن بهره‌برداری می‌شد، و در ۱۹۹۳ بازسازی شد. نک. هم‌چنین به یادداشتِ سطرِ ۱۹۲.

- سطرِ ۱۹۲ ـ [و مرگِ اعلیٰحضرت پدرم...]: یادداشتِ الیوت به صحنه‌یِ ۲ از پرده‌یِ یکِ طوفانِ اثرِ شکسپیر بازگشت می‌دهد. آنجا، فردیناند، پسرِ شاهِ ناپل، به غرق شدنِ کشتیِ پدرِ خود می‌اندیشد، و در پیِ آوازِ یکی از پریان می‌گوید:

FERDINAND.
Where should this music be? I' th 'air or th 'earth ?
It sounds no more; and, sure, it waits upon
Some god o' th' island. Sitting on a bank,
Weeping again the King my father's wreck
This music crept by me upon the waters,

Allaying both their fury and my passion
With its sweet air; thence I have follow’d it -
Or it hath drawn me rather. But ’tis gone
No, it begins again.

ترجمه‌ای از آن:

فِردیناند.

کجا می‌تواند باشد این موسیقی؟ در هوا یا بر زمین؟

خاموش شده است؛ بی‌گمان چشم به راهِ

خدایی از این جزیره است. نشسته بر ساحل،

همواره گریانِ کشتی‌شکستگیِ پدرم

این موسیقی به رویِ آب‌ها به کنارِ من خزید،

تسلّادهنده‌یِ هم خشمِ آنها و هم رنجِ من

با نوایِ دل‌انگیزَش؛ از آن پس من در پیِ آن رفتم -

چه می‌گویم که مرا در پیِ خود کشید. امّا دیگر نمی‌آید

اوه نه، باز از سر گرفته است.

نک. هم‌چنین به یادداشتِ سطرِ ۱۹۰.

- سطرِ ۱۹۶ - [امّا پشتِ سرَم ... می‌شنوم]: استفاده‌یِ طنزآمیزی از شعرِ آندرو مارول در به معشوقه‌یِ خجالتی او: امّا همواره پشتِ سرَم می‌شنوم / ارابه‌یِ بال‌دارِ زمان را که به نزدیک می‌شتابد.
- سطرِ ۱۹۷ - [صدایِ بوق‌ها و موتورها]: ارجاعِ الیوت به شعرِ مجلسِ زنبورها (۱۶۴۱) از جان دِی (۱۵۷۴-۱۶۴۰) است.
- سطرهایِ ۱۹۸-۲۰۱ [سوییِنی...می‌شورند]: سوییِنی پیش‌تر نیز شخصیّتِ مردِ «زن‌باز» ِ چند شعرِ دیگرِ الیوت بوده است.

الیوت در یادداشتِ خود از منشاءِ تصنیفِ سطرهایِ ۱۹۹ و ۲۰۰ ابرازِ بی‌خبری می‌کند. این سطرهایِ الیوت در رابطه است با ترانه‌ای به نامِ بالِ قِرمزی، *Red Wing*، مالِ سالِ ۱۹۰۷، که من متنِ آن را به‌تازگی (۲۰۱۸) دیده و خوانده ام، و هنوز به اجرایِ آن گوش نداده ام. موسیقیِ آن از کِری مِلس Kerry Mills است، و ثِرلَند چَتَوُی Thurland Chattaway شعرِ آن را گویا بر اساسِ یک حکایتِ سرخ‌پوستی نوشت. بالِ قِرمزیِ زنِ سرخ‌پوستِ ترانه است که عاشقِ جنگ‌جویِ دلاوری می‌شود، و در اندیشه‌یِ او برایَش گریه می‌کند. سربازهایِ استرالیایی تغییرهایِ «مستهجن» واردِ این ترانه کرده بودند که به گوشِ الیوت رسید.

مقصودِ الیوت از soda water، به گفته‌یِ خودِ او، «سودا»یِ نوشابه نیست، بلکه bicarbonate of soda یا sodium bicarbonate یعنی محلولِ پاک‌کننده‌ای است که فاحشه‌ها در سال‌هایِ جنگِ جهانیِ اوّل با استفاده از آن می‌کوشیدند به بیماری‌هایِ مراقبتی مبتلا نشوند. خانم پورتِر وَ به اصطلاح دخترِ او فاحشه اند. «جوشِ‌شیرین»، که در شیمی «بی‌کربناتِ سدیم» نام دارد، مادّه‌یِ تلخ‌مزه‌ای است که در نانوایی و شیرینی‌پزی هم استفاده می‌شود، و به همین خاطر در انگلیسی به آن baking soda نیز می‌گویند. جوشِ‌شیرین، هم خوراکی است، و هم در صورتِ درصدِ بالایِ آن در محلول، ضدِّعفونی‌کننده.

این سطرها هم‌چنین می‌توانند به طنز و شوخی یادآورِ سرودخوانی و مراسمِ پاشورانِ آنفورتاس، شاهِ ماهی‌گیر (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵)، به دستِ پارسیفال باشند که بلا را از شاهِ ماهی‌گیر دور خواهد کرد.

- ترجمه‌یِ سطرِ ۲۰۲ - [فرانسه] و آه این صداهایِ کودکان، سرودخوانان در گنبد!

- سطرِ ۲۰۲ ـ الیوت به شعرِ «پارسیفال» اثرِ پُل ورلِن (۹۶-۱۸۴۴) بازگشت می‌دهد که بر اساسِ پارسیفالِ واگنر سروده شده است. پارسیفال، سلحشورِ پاک‌نهاد، پس از خلاصیِ پیروزمندانه از دوشیزگانِ باغِ جادوگرْ کلینسُر وَ اغواهایِ کُندریِ زیبارو، که او نیز زیرِ نفوذِ جادوگر است، نیزه‌یِ مقدّس را، که گفته می‌شود مسیح از آن زخم خورده بوده، به دست آورده است و به قصرِ مون‌سالوات بازگشته که سلحشورانِ جامِ مقدّس (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵) در آنجا منتظر اند. آنفورتاس، شاهِ ماهی‌گیر (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵)، با تماسِ این نیزه است که شفا خواهد یافت، امّا پیش از شفایِ او، کُندریِ زیبارو، که دیگر از نفوذِ جادوگر خلاصی یافته، پاهایِ پارسیفال را می‌شوید (قیاس شود با شست‌وشویِ پاهایِ خانمِ پورتِر و دخترِ او، سطرِ ۲۰۱)، و پس از شفایِ آنفورتاس است که دسته‌ای از پسرکانِ همسرا آواز می‌خوانند. از جایِ استفاده‌یِ این سطر در شعر، یعنی درست پس از این‌که فاحشه‌ها «پروپاها»یِ خود را برایِ پرهیز از بیماریِ آمیزشی با جوشِ‌شیرین شست‌وشو می‌دهند، می‌توان چنین پنداشت که مقصود اشاره‌ای طنزآمیز به مرگِ نرینه‌تخمک‌ها در مَهبلِ زن‌هایِ فاحشه است.
- سطرِ ۲۰۶ ـ [تِرو]: نامِ تِروس شاهِ ناهَنجار (که فیلُمِل از دستِ او به بلبل مسخ شد) در ناله‌هایِ بلبل.
- سطرِ ۲۰۷ ـ [شهرِ ناراستین]: نگاه کنید به یادداشتِ سطرِ ۶۰.
- سطرِ ۲۱۰ ـ [اِزمیر]: در سال‌هایی که الیوت اِزمیر را می‌نوشت، اِزمیر وَ جنگِ ترکیّه و یونان بر سرِ آن از خبرهایِ مهمِّ روزنامه‌ها بود.

- سطرِ ۲۱۱ ـ [بها‌ـبیمه‌ـکرایه]: یادداشتِ الیوت (برایِ سطرِ ۲۱۰) .C.i.f را گویا به‌اشتباه حرف‌هایِ اختصاریِ «carriage and insurance free» یعنی «حمل و بیمه‌یِ رایگان» می‌داند. والری الیوت (ارض باطله: چاپِ عکسی و ترانوشتِ پیش‌نویسِ اصلی، ص. ۱۴۷) آن را در پانویس به «cost, insurance and freight» یعنی «بها، بیمه، و کرایه» تصحیح کرده است که اصطلاحِ بسیار رایجِ ترابریِ کالا از یک بندر به بندرِ دیگر بوده است، و من همین را در ترجمه‌یِ شعر مبنا قرار داده ام. .C.i.f در واقع قیمتِ کالا، بیمه‌یِ آن، و کرایه و هزینه‌یِ حمل را به صورتِ یک «بسته»یِ کامل در بر می‌گیرد. «برات‌ها وقتِ رؤیت» یعنی پرداختِ برات‌ها پس از رؤیت و تحویلِ کالا در مقصد.
- سطرِ ۲۱۳ ـ [هتل کائُن سْتریت]: از مهم‌ترین هتل‌هایِ لندن بود که در ۱۸۶۷ به سبکِ معماریِ رنسانسِ فرانسه و ایتالیا ساخته شده بود، و ابتدا «سیتی ترمینوس هتل» نامیده می‌شد و در ۱۸۷۹ به «کائُن سْتریت» تغییرِ نام داد. در زیرِ آن ایستگاهِ راه‌آهن قرار داشت، و به همین سبب محلِّ ملاقاتِ بازرگانانِ انگلیسی و همکارهایِ خارجیِ آنها بود. در ژوئیه‌یِ ۱۹۲۰ نخستین میتینگِ حزبِ کمونیست بریتانیا در آنجا تشکیل شد. این هتل، پس از دوره‌ای پُررونق، از اعتبار افتاد و از ۱۹۳۱ تقریباً بسته بود. سرانجام ایستگاهِ آن بازسازی شده ساختمانِ مدرنی به جایِ هتل ساخته شد (نک. به عکسِ آن در بخشِ تصویرها).
- سطرِ ۲۱۴ ـ [متروپُل]: نامِ هتلی در شهرِ ساحلی و تفریحیِ برایتون، لبِ دریا، که بازرگان‌ها و ثروتمندها در آن به تفریح و خوش‌گذرانی می‌پرداختند. این هتل با تغییرهایی در بنا و نما هنوز وجود دارد، و به هتلِ «هیلتون برایتون متروپُل» تغییرِ نام داد (نک. به عکسِ آن در بخشِ تصویرها).

سطرِ ۲۱۸ ـ [من، تایرسیاس...میانِ دو زندگی]: تایرسیاس، که می‌توان او را راویِ نهاییِ «رؤیت‌گرِ کور» آن دانست که به نوشته‌یِ خودِ الیوت در یادداشت‌هایِ سطرِ ۲۱۸ همه‌یِ بخش‌هایِ شعر و شخصیّت‌هایِ آن را او به هم پیوند می‌دهد، بر زمان و مکان اِشراف دارد. قابلیّتِ او برایِ پیش‌گویی و پیش‌بینی است که به شعر امکانِ رفت و برگشت‌هایِ زمانی و مکانیِ گوناگون می‌دهد، و با مکثِ او بر صحنه‌ها و روی‌دادهایِ زمان‌ها و مکان‌هایِ گوناگون است که شعر به پیش یا در واقع به هر سویِ مکان‌ـزمان گسترش می‌یابد. او همان پیش‌گویِ معروفِ اسطوره‌هایِ یونانی است که به روایتِ اُوید در مسخ‌ها چون روزی در گُشن‌گیریِ دو مار دخالت کرد، به زن تغییرِ جنسیّت یافت، و هفت سال بعد، باز در صحنه‌ای همانند، با دخالتی دوباره به حالتِ اوّلِ خود برگشت (نک. به بخشِ تصویرها). تایرسیاس در دربارِ اُدیپ می‌زیست، و از شخصیّت‌هایِ نمایش‌نامه‌یِ اُدیپ شهریارِ سوفکل است. او است که ادیپ را آگاه می‌کند که شهرِ تِبای (Θῆβαι به یونانی؛ ثیبْز Thebes به انگلیسی) در نتیجه‌یِ قتلِ پدرِ او به دستِ خودِ او، و در بیِ هم‌خوابگیِ او با مادرَش «نفرین» شده به‌نوعی به «ارض باطله» مبدّل گشته است. تایرسیاس در سطرِ ۲۴۵ نیز پایِ دیوارِ تِبای در یونان نشسته است. یادآوری می‌کنم که بخشِ عمده‌ای از تِبای در ۳۳۶ پیش از میلاد توسّطِ اسکندر ویران شد. (نک. یادداشتِ سطرِ ۲۴۶)

- سطرِ ۲۲۱ ـ [دریانورد]: یادداشتِ الیوت خواننده را به این شعرِ سافو (قرنِ هفتمِ پیش از میلاد) بازگشت می‌دهد: هِسپِروس [«ستاره‌یِ شب» در اسطوره‌هایِ یونانی]، تو همه‌یِ پراکندگانِ بامدادان را به خانه بازمی‌گردانی، / گوسفند را به خانه بازمی‌گردانی،/ بز را، کودک را به خانه نزدِ مادر بازمی‌گردانی».

- سطرِ ۲۲۵ ـ [زیرجامه‌ها]: مقصود، دقیق‌تر، تُنکه و عرق‌گیرِ یک‌سره است که از اواخرِ قرنِ نوزده تا پایانِ جنگِ جهانیِ دوم رواجِ بسیار داشت، و امروزه هم گاهی پوشیده می‌شود و به آن «بادی» یا «بُدی» می‌گویند.
- سطرِ ۲۲۶ ـ [کاناپه (شبْ تختِ او)]: دنگال بودنِ این آپارتمان را نشان می‌دهد که محلِّ سکونتِ اکثریّتِ کارمندها و کارگرهایِ شهرهایِ بزرگ مثلِ لندن بوده است.
- سطرِ ۲۳۱ ـ [کورَکی]: صفت برایِ «کورَک» که به دانه‌یِ چرکیِ ریزی رویِ سطحِ پوست گفته می‌شود که بر اثرِ تهاجمِ باکتری‌هایِ چرک‌زا به پوست و بافتِ زیرجلدی، معمولاً در محلِّ پیازِ مو یا غدّه‌یِ عرق ایجاد می‌شود (فرهنگِ سخن، زیرِ سرواژه‌یِ «کورَک»). از عارضه‌هایِ دورانِ بلوغ و مدّتی پس از آن، معروف به «جوشِ غرورِ جوانی».
- سطرِ ۲۳۵ ـ [نوکیسه‌یِ برادفوردی]: برادفورد ناحیه‌ای در شمالِ شرقیِ انگلستان، و از مرکزهایِ پارچه‌بافیِ این کشور است. توسعه‌یِ سریعِ آن در قرنِ نوزدهم، صدساله جمعیّتِ آن را بیست برابر کرد، و عدّه‌ای به ثروتِ بسیار رسیدند. جنگِ جهانیِ اوّل (۱۹۱۸-۱۹۱۴) نیز ثروتِ بسیاری واردِ این منطقه کرد و ثروتمندهایِ آن در واقع سودجوهایِ جنگ بودند. عبارتی که الیوت به‌کار برده، Bradford millionaire، میلیونرِ برادفوردی، است.
- سطرِ ۲۴۵ ـ [تِبای]: (Θῆβαι به یونانی؛ تیبْز Thebes به انگلیسی) در شمالِ غربیِ آتِن در یونان (نک. یادداشتِ سطرِ ۲۱۸). تایرسیاس اهلِ این شهر است.

- سطرِ ۲۴۶ ـ [در میانِ فرودست‌ترین مُرده‌ها]: اشاره به اُدیسه‌ی همر، کتابِ ۱۱. تایرسیاس که ساکنِ سرزمینِ مرده‌ها است، در دیدار با ادیسه (اولیس) او را از آینده باخبر می‌کند. (نک. به بخشِ تصویرها).
- سطرِ ۲۵۳ ـ [زنِ زیبا]: یادداشتِ الیوت به ترانه‌ای در یک رُمان از اولیورِ گُلدسمیث (۷۴-۱۷۳۰) به نامِ کشیشِ ویکفیلد (۱۷۶۲) بازگشت می‌دهد. آنجا (فصلِ ۱۴) دخترِ جوانی به نامِ لیویا (اُلیویا) می‌خواند:

  وقتی که زنِ زیبا تن به بلاهت می‌دهد،
  و دیر در می‌یابد که مردان خیانت می‌کنند،
  چه سِحری می‌تواند افسردگیِ او را التیام بخشد،
  چه نیرنگی می‌تواند گناهِ او را بشوید؟
  تنها نیرنگی که بزهِ او را بپوشانَد
  از چشمِ دیگران شرمِ او را پنهان کند
  و در آغوشَش بگیرد ـ این است که بمیرد.

- سطرِ ۲۵۷ ـ [این موسیقی به رویِ آب‌ها به کنارِ من خزید]: نک. به یاداشتِ سطرِ ۱۹۲، و ترجمه‌یِ تکّه‌ای از ملافلانِ شکسپیر.
- سطرِ ۲۵۸ ـ [سْتْراند]: Strand به معنیِ «ساحل» است امّا اینجا با حرفِ بزرگِ آغازین نامِ خیابانی معروف در لندن است که با رودِ تِیمز تقریباً موازی است بدونِ آن‌که امروزه دقیقاً ساحل یا کناره‌یِ آن باشد. سْتْراند در قرنِ شانزدهم محلِّ زندگیِ اشراف و ثروتمندهایِ لندن بود. لِستَر (سطرِ ۲۷۹) در آنجا خانه داشت و ملکه الیزابت (سطرِ ۲۷۹) همان‌جا شام مهمانِ او بود. این نام

به همین صورت، بدونِ اسمِ تعیین‌گرِ «خیابان» به کار می‌رود، و می‌تواند حرفِ تعریفِ the بگیرد. (نک. به بخشِ تصویرها).

- سطرِ ۲۵۹ ـ [ای شهر شهر]: بخشِ اقتصادی و مالیِ شهرِ لندن که در انگلیسی و بسی زبان‌هایِ دیگر به سیتی، The City، معروف است. (نک. به یادداشتِ سطرِ ۶۰).
- سطرِ ۲۶۰ ـ [خیابانِ تِیمزِ پایینی]: به‌ویژه محلّ بازارِ بزرگِ ماهی‌فروشیِ لندن است که در کنارِ تِیمز قرار دارد (نگاه کنید به بخشِ تصویرها).
- سطرِ ۲۶۴ ـ [کلیسایِ شهید ماگنوس]: در ساحلِ رودِ تِیمز، ساخته‌یِ سالِ ۱۹۷۶ به وسیله‌یِ سِر کریستوفِر ورِن به جایِ کلیسایی که در آتش‌سوزیِ بزرگِ لندن در ۱۶۶۶ نابود شده بود (نک. به بخشِ تصویرها).
- سطرِ ۲۷۰ ـ [بادبان‌هایِ سُرخ]: از ویژگی‌هایِ کرجی‌هایِ تِیمز با دکل‌هایِ بلندِ استوار (نک. به بخشِ تصویرها).
- سطرهایِ ۷۴-۲۷۳ ـ [می‌رانند...شناور را]: این دو سطر در ژانویه‌یِ ۱۹۲۲ از موضوع‌هایِ موردِ بحثِ نامه‌هایِ الیوت و اِزرا پاند بوده است. الیوت به پاند می‌نویسد (مجموعه‌یِ نامه‌هایِ الیوت، ج. ۱، ص. ۵۰۴): «آیا مشکلِ "د" [دوروتی شکسپیر (۱۹۷۳-۱۸۸۶)، همسرِ اِزرا پاند] حل خواهد شد با پس و پیش کردنِ / الوارهایِ شناور را / می‌رانند کرجی‌ها...؟؟؟»، و پاند جواب می‌نویسد (همان‌جا ص. ۵۰۵): «"د" در باره‌یِ یک پدیده‌یِ طبیعی داشت قشرق راه می‌انداخت، امّا فکر می‌کنم سوءآلش را ضرب‌در زده ام. پس‌هیچ کرجی‌ها می‌رانند و غیره، در نتیجه کاملاً می‌شود گفت که کرجی‌ها می‌رانند.» توضیح آن‌که wash، افزوده بر «شستن»، معناهایِ «حرکت دادن» و «حمل‌کردن»

داشته به عنوانِ اسم «پس‌موج» یا شیار و مَخر و موجِ تولیدشده از حرکتِ کشتی و قایق هم معنی می‌دهد و واژه‌یِ رایج‌ترِ آن wake است که اِزرا پاند نیز در نامه‌یِ خود آن را به کار بُرده، و من «پس‌موج» را در نقلِ قولِ بالا به عنوانِ معادلِ همان به یادگار آورده ام. ساخت‌هایِ با پسوندِ ing نیز وقتی‌که در گروهِ اسمی جلویِ یک اسم به کار می‌روند، کارکردِ صفت دارند، و هر دو با هم تأکیددار می‌شوند. طرحی برایِ این دو سطر یافته ام که در بخشِ تصویرها می‌توان دید.

- سطرهایِ ۷۶-۲۷۵ ـ [راسته‌یِ گرینویچ...جزیره‌یِ سگ‌ها]: نامِ دو ساحلِ رودِ تِیمز در شرقِ لندنِ بزرگ است. جزیره‌یِ سگ‌ها از نواحیِ فقیر و کارگرنشینِ حومه‌یِ لندن، و گرینویچ برعکس از محلّه‌هایِ ثروتمندنشین بود و کاخِ سلطنتی داشت، و الیزابت در آنجا لِستَر را به حضور پذیرفته بود (نک. به بخشِ تصویرها).
- سطرهایِ ۷۸-۲۷۷ ـ [وایآلالا... لایآلالا]: این دو سطر را به عنوانِ عبارت‌هایِ آلمانی به فارسی آوانویسی کرده ام [در نتیجه آوانویسیِ آن با خطِّ لاتین چنین می‌شود: vay-alala lay-a/val-lala lay-alala] چون، همان‌گونه که الیوت در یادداشت‌هایِ خود اشاره کرده است، اگرچه این بندها از سه دخترانِ تِیمز است، این آواها از هم‌سراییِ سه دخترانِ راین در صحنه‌یِ اوّلِ پرده‌یِ سومِ گوتردامروندگ یا غروبِ خدایان اثرِ واگنر گرفته شده است. این دو سطر پاره‌هایِ مربوط به خود را در رابطه با پری‌زادهایِ رودِ تِیمز قرار می‌دهند. سطرهایِ زیر نیمه‌یِ آغازینِ هم‌سراییِ یادشده در غروبِ خدایان است:

Die drei Rheintöchter :
Frau Sonne sendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe:

einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold noch in ihr glänzte.
Rheingold! Klares Gold!
Wie hell du einstens strahltest,
hehrer Stern der Tiefe!
Weialala leia, wallala leialala.

ترجمه‌ای (نامطمئن) از آن:

سه دخترانِ راین:

خورشید خانوم پرتوهایِ روشنایی می‌فرستد؛
شب در ژرفا قرار دارد:
یک‌وقتی نورانی بود،
آن‌گاه که زیبا و پرشکوه بود
طلایِ پدر هنوز در آن می‌درخشید.
طلایِ راین! طلایِ ناب!
چه تابناک می‌درخشیدی آن‌وقت‌ها،
ستاره‌یِ پرشکوهِ ژرفا!
وایآلالا لایآ، والّالا لایآلالا.

- سطرِ ۲۷۹ ـ [اَلیزابت وَ لِستَر]: الیزابتِ اوّل (۱۵۳۳-۱۶۰۳) معروف به ملکه‌یِ باکره که از ۱۵۵۸ تا موقعِ مرگَش ملکه‌یِ انگلستان بود، و «لِستَر» [Leicester تلفّظ می‌شود «لِستِر» /'lɛstə/]، لُرد رابرت دادلی، کُنتِ لِستَر (شهری در بیرمنگام، انگلستان)، آخورسالارِ دربارِ او، در صحنه‌یِ این سطرها با هم در مغازله اند. نگاه کنید به یادداشت‌هایِ الیوت برایِ همین سطر که تکّه‌ای از گزارشِ آلوارز دو کوآدرا، اسقف و سفیرِ اسپانیا، به شاهِ اسپانیا فیلیپِ دوم (شوهرِ

ناخواهریِ الیزابت) در بارهیِ رابطهیِ الیزابت و لِستَر در آن آورده شده است. از جمله دلیل‌هایِ این گزارش‌ها، گذشته از اختلاف‌هایِ مذهبی، این بود که شاهِ اسپانیا خواهانِ ازدواج با ملکه الیزابت بود (هم‌چنین نک. به یادداشتِ سطرِ ۲۸۹).

- سطرِ ۲۸۰ ـ [پاروها به ضربان]: روشن است که مقصود پارو زدنِ منظّمِ پاروکِش‌هایی است که در خدمتِ ملکه الیزابت وَ لِستَر اند. نک. به بخشِ تصویرها.
- سطرِ ۲۸۹ ـ [برج‌هایِ سفید]: «دینگ‌دانگِ ناقوس‌ها»یِ سطرِ پیشین احتمالاً از نمازخانهیِ قدّیس جان [St John's Chapel] واقع در «برج‌هایِ سفید» (نک. به بخشِ تصویرها)، و به‌ویژه از کلیساهایِ کناره‌یِ تِیمز است. برج یا برج‌هایِ لندن (نامِ این برج‌ها معمولاً، نه همیشه، به صورتِ مفرد و با حرفِ بزرگ نوشته می‌شود) بر ساحلِ رودِ تِیمز، دژی است که ویلیامِ فاتح (گیوم، معروف به مول) در ۱۰۷۸ میلادی ساخت. در ابتدا قصرِ شاهی بود، و سپس به زندان تبدیل شد. شخصیّت‌هایِ مهمّی مثلِ ریچاردِ دوم در آن زندانی بودند (سالِ ۱۳۹۹). در قرنِ شانزدهم، ملکه ماری (۱۵۵۸-۱۵۱۶) ناخواهریِ خود الیزابتِ اوّل (۱۶۰۳-۱۵۳۳) وَ مادرِ او را به جرمِ خیانت مدّتی در آنجا حبس کرد. ساحلِ رودِ تِیمز در آن ناحیه «دروازه‌یِ خائنان» [Traitors' Gate] نام دارد. اینجا هم، که گویی قایق از پایِ «برج‌هایِ سفید» می‌گذرد، گزارشِ خائنانه‌ای در تدارک است. نام بردن از «برج‌هایِ سفید»، و ادامه‌یِ شعر با ترجیع‌بندِ شکوائیّه‌یِ دخترانِ تِیمز، که از دخترانِ راین در غرب خدایانِ واگنر گرفته شده است، لابد اشاره به همه‌یِ اینها است. «برج‌هایِ سفید» که بر ساحلِ چپِ تِیمز پایین‌تر از پُلِ لندن واقع است، از نشانه‌هایِ دریانوردان به حساب می‌آید.

- سطرِ ۲۹۳ ـ [هایبِری...ریچمَند و کی‌یو]: نامِ حومه‌هایِ لندن. الیوت برایِ این سطرها به بَرزَخِ دانته بازگشت می‌دهد. در بندِ پنجِ بَرزَخ، دانته با سه روح دیدار می‌کند که با خشونت کشته شده در آخرین لحظه‌هایِ پیش از مرگ توبه کرده اند. آنها از دانته می‌خواهند که وقتی به دنیا برگشت، آنها را به یاد داشته باشد. آخرینِ آنها خود را «لا پیا» معرّفی می‌کند که در «سیِه‌نا» به دنیا آمد و در «مارِمّا» به دستِ شوهرش کشته شد. مفسّرهایِ دانته در قرونِ وسطا گوینده‌یِ سطرهایِ دانته را شناسایی کرده او را همسرِ حاکمی در مارِمّا واقع در تُسکانِ ایتالیا دانسته اند که به دستِ شوهرِ خود به اتّهامِ خیانت کشته شد، یا شاید برایِ این‌که شوهر بتواند با زنِ دیگری ازدواج کند. با استفاده‌ای که الیوت از جمله‌هایِ دانته می‌کند، گویی روحی در هایِبری به دنیا آمده است، و در غربِ لندن (ریچمَند و کی‌یو) به او «تجاوز» شده است. هایِبری شهری بسیار قدیمی در شمالِ لندن است که در عصرِ ویکتوریا و اِدوارد توسعه یافت، و در دوره‌یِ ساخته شدنِ شعر ساکنانِ آن را خُرده‌بواژواها تشکیل می‌دادند، در حالی که ریچمَند و کی‌یو از حومه‌هایِ بسیار فقیرنشینِ لندن بودند. ریچمَند به خاطرِ کناره‌هایِ زیبایی که در دو سویِ تِیمز دارد، و منطقه‌یِ کی‌یو به سبب باغِ قدیمیِ خود با نامِ رسمیِ «باغ‌هایِ سلطنتیِ گیاه‌شناسی»، که از بزرگ‌ترین مرکزهایِ نگه‌داریِ گُل و گیاه، و از موزه‌ها و باغ‌هایِ گردش‌گریِ لندنِ بزرگ است، معروفیّت دارند.
- سطرِ ۲۹۶ ـ [مورگِیت]: دروازه‌ای در دیوارِ لندن بود و در ۱۷۶۱ فرو ریخته شد، امّا منطقه‌یِ آن، با خیابانی به همین نام، امروزه در شمالِ محلّه‌یِ اقتصادی-تجاریِ شهرِ لندن، سیتی، قرار دارد. وقتی که الیوت در این منطقه کار

می‌کرد، از متروی ایستگاهِ مورگِیت استفاده می‌کرد. moor به معنیِ خلنگ‌زار، بوته‌زار، و دشت است. نک. به طرحی از دروازه‌یِ قدیمِ آن در بخشِ تصویرها.

- سطرِ ۳۰۰ ـ [ساحلِ شنیِ مَرگِیت]: در کِنت، حدودِ ۷۰ کیلومتریِ شرقِ لندن (نک. به عکسِ آن در بخشِ تصویرها). الیوت در اکتبرِ ۱۹۲۱ سه هفته در آنجا زندگی کرد، و این شروعِ تعطیلاتِ سه ماهه‌یِ او بود به دلیلِ بیماری و افسردگی، و بنایِ ‹ضِ بطله› نیز گویی روشن‌تر در همین مدّت ریخته شد.
- سطرِ ۳۰۴ ـ [مردمِ من مردمِ فروتن]: «مردم» اینجا به معنیِ «خویشان» و «نزدیکان» به کار رفته است.
- سطرِ ۳۰۷ ـ [به کارتاژ سپس آمدم من]: الیوت به «عزّ افاتِ قدّیس اُگوستین بازگشت می‌دهد. قیدِ «سپس» افزوده‌یِ الیوت است. این جمله، در آغاز فصلِ سه‌یِ «عزّ افات»، چنین است: (لاتین) ...,Veni Karthaginem یعنی «به کارتاژ آمدم،...». ترجمه‌یِ انگلیسیِ این کتاب در ۱۹۰۷ منتشر شد، و واژه‌یِ افزوده‌یِ الیوت در آنجا هم نیست: To Carthage I came. استعاره‌یِ «پاتیلِ عشق‌هایِ گُجسته» در یادداشت‌هایِ الیوت از انتخاب‌هایِ مترجمِ انگلیسیِ «عزّ افات» است. شهرِ کارتاژ، نزدیکِ شهرِ کنونیِ تونس، از ساخته‌هایِ فنیقی‌ها در هشت قرن پیش از میلاد، از مهم‌ترین تمدّن‌هایِ دورانِ باستان است. در سطرِ ۷۰ نیز با نامِ «مائِلی» به یکی از جنگ‌هایِ کارتاژ و رومیان اشاره شده است. نک. به یادداشتِ سطرِ ۷۰، و برایِ تصویرِ بازساختِ شهرِ کارتاژ نک. به بخشِ تصویرها.
- سطرهایِ ۳۰۸-۳۱۱ ـ [به سوختن]: بر یادداشتِ الیوت برایِ این سطرها می‌توان افزود که قدّیس اُگوستین در «عزّ افات» روایت می‌کند که چگونه با

خواندنِ کتابی از سیسرون به خدا ایمان آوَرد: «چقدر سوختم آنگاه، خداوندا، چقدر سوختم تا از چیزهایِ زمینی به وصلِ تو نایل آیم.» اینجا «به» یعنی «در حالِ»، هرچند که ابهامِ معنیِ آن را در سطرِ ۳۱۱ می‌پسندم. طنزِ الیوت و ساختِ سطرهای او سببِ تغییرِ معنایِ جمله‌هایِ اُگوستین می‌شود. اُگوستین دو بار می‌نویسد که «بیرونَم می‌کِشی» امّا الیوت در بارِ دوّم فقط آورده است «می‌کِشی»، البتّه به همان معنایِ «بیرون کشیدن»، امّا سوخته.

- **مردن در آب، عنوانِ بخشِ ۴**: یادآورِ پیش‌بینیِ سطرِ ۵۵ است. همه‌یِ این بخش، ترجمه‌یِ شعری است که الیوت پیش‌تر به زبانِ فرانسه نوشته بود. این بخش به اصرارِ اِزرا پاند در نامه‌ای خطاب به الیوت (۲۷ ژانویه‌یِ ۱۹۲۲) که قصدِ حذفِ آن را داشت، در ﴿ضِ باطله﴾ باقی ماند (نامه‌های الیوت، ج. ۱، ص. ۵۰۵). پاند در این نامه تأکید می‌کند: «فِلباس جزءِ جدایی‌ناپذیرِ شعر است؛ ورق‌ها او را واردِ شعر می‌کنند، غریقِ فنیقی. دریانورد. اصلاً ضرورت دارد که مطلقاً همان‌جایی بماند که هست. باید بماند.» این بخش که در رابطه با کتابِ ﴿از آیین تارُمانس نوشته‌یِ جسی وِستُن نیز می‌تواند خوانده شود، یادآورِ خدایِ مرده، و آیین‌هایِ پرستشِ اَدونیس است که تاجرهایِ فنیقی در منطقه‌هایِ دیگر رواج داده بودند. جسی وِستُن می‌نویسد (﴿از آیین تارُمانس، ص. ۴۴) که در اسکندریّه تمثالی از آدونیس و آفرودیت بر پاپیروس به نشانه‌یِ خدایِ مُرده می‌ساختند و آن را با ماتم و عزاداری به موج‌ها می‌سپردند، و هفت روز بعد آن را در بیلوس، یا جبیل در لبنانِ امروزی، به نشانه‌یِ نوزاییِ او با شادی و جشن از آب می‌گرفتند.
- **سطرِ ۳۱۲ ـ [پانزده‌روزه]**: الیوت این بخش را سال‌ها پیش‌تر، در ۱۷-۱۹۱۶، به زبانِ فرانسه نوشته بود، و متنِ آن با عنوانِ «در رستوران» در دست است. بعد ترجمه‌یِ انگلیسیِ آن را با تغییرهایی در بخشِ چهارِ ﴿ضِ باطله﴾

گنجانید. در آن نسخه‌یِ فرانسوی، خودِ او دقیقاً عددِ «پانزده» روز را به کار برده است که همراه با «دو هفته» معادلِ fortnight است (نک. فرهنگِ معاصرِ هزاره، علی‌محمّد حق‌شناس)، با این حال بیشترِ فرهنگ‌ها این واژه را «چهارده روز» و «دو هفته» تعریف می‌کنند. من همان ترجمه‌یِ فرانسویِ الیوت را نگه داشته ام. همه‌یِ این بخش به اصرارِ اِزرا پاند در شعر باقی ماند. نک. به توضیحِ عنوانِ «مردن در آب».

- سطرِ ۳۱۹ ـ [جُهود یا ناجُهود]: می‌توان قیاس کرد با آیه‌هایِ ۱۲-۹ از بابِ سومِ «رساله‌یِ پولسِ رسول به رومیان» در عهدِ جدید: «پس چه گوییم آیا برتری داریم، نه به هیچ وجه زیرا پیش ادّعا وارد آوردیم که یهود و یونانیان [Gentile or Jew] هر دو به گناه گرفتارند، چنان‌که مکتوب‌َست که کسی عادل نیست یکی هم نی، کسی فهیم نیست کسی طالبِ خدا نیست، همه گمراه و جمیعاً باطل گردیده اند نیکوکاری نیست یکی هم نی.»

برخی از فرهنگ‌ها gentile را به‌ویژه برابرِ «مسیحی» و حتّی «کافر» تعریف می‌کنند.

- آن‌چه تُندَر گفت، عنوانِ بخشِ ۵: «تُندَر» و « thunder » (تُندَر، رعد) هر دو، هم فارسی و هم انگلیسی، از ریشه‌یِ هندواروپاییِ -tenə اند که «صدایِ بلند» معنیِ می‌دهد. نگاه کنید به یادداشتِ سطرِ ۴۰۰، «پس آن‌گاه تُندَر سخن گفت.»
- سطرهایِ ۳۲۹-۳۲۲ ـ [از پسِ روشناییِ مشعل‌ها...به مردن ایم اینک]: یادداشتِ الیوت برایِ ابتدایِ بخشِ ۵ کمک می‌کند که در این سطرها خیانت به مسیح، بازداشت و بازجوییِ او، زجرکُش کردنَش را در جریانِ بر دوش کشیدنِ

صلیب، و جان کندنَش را بر صلیب بخوانیم، چنان‌که در بابِ بیست‌وهفتِ انجیلِ متّی آمده است که «...چون صبح شد، همه‌یِ رؤسایِ کَهَنه و مشایخِ قوم بر عیسیٰ شوری کردند که او را هلاک سازند. پس او را بند نهاده بردند و به پنطیوس پیلاطسِ والی تسلیم نمودند...» و مقصود از «آن‌که او زندگی می‌کرد بمرده است اینک» عیسیٰ مسیح است که رستاخیزِ او در سطرهایِ ۳۵۹ به بعد روایت می‌شود. نک. به یادداشتِ سطرهایِ ۳۶۳ و ۳۶۸.

- سطرِ ۳۵۰ ـ [یک چشمه]: یادآوری می‌کنم که spring هم به معنایِ «چشمه»، و هم به معنایِ «بهار» است.
- سطرِ ۳۵۶ ـ [توکایِ خال‌مَخالی]: Hermit Thrush به انگلیسی، و Grive solitaire به فرانسه، گویی نامِ کاملِ دقیقی به فارسی ندارد که فرهنگ‌ها فقط نامِ خانوادگیِ او «توکا» را می‌آورند، و هیچ نامِ کوچکی برایِ او ذکر نمی‌کنند. thrush، اسمِ خانوادگیِ این پرنده در اِسلَنگ به زنی گفته می‌شود که آوازهایِ عامیانه می‌خوانَد. hermit به انگلیسی، وَ solitaire به فرانسه، گوشه‌نشین و منزوی معنی می‌دهند. این پرنده گویا فقط در قاره‌یِ آمریکا هست و شاید که زبانِ فارسی اسمِ دقیقی برایِ او ندارد. من نام و نامِ خانوادگیِ لاتینِ او یعنی Catharus guttatus را سرراست به فارسی ترجمه کرده ام، و به مناسبتِ ترجمه‌یِ زنگِ بلورینِ صدایِ او را یافته به او گوش داده ام. توکایِ خال‌مَخالی، به شنیدِ من، ابتدا سوتِ بلندی می‌کشد، و بعد کوتاه‌بلند و باز کوتاه‌بلند می‌گوید چچیوو-چیروووو، چچیوو-چیروووو.
- سطرِ ۳۵۹ ـ [کی‌ست آن سوّمی]: الیوت در یادداشت‌هایِ خود (۳۶۰) این بند را در ارتباط با یک گزارشِ اکتشافی از قطبِ جنوب می‌داند. امّا به‌ویژه در

رابطه است با انجیلِ لوقا، بابِ ۲۴، آیه‌یِ ۱۳ به بعد: «و اینک در همان روز دو نفر از ایشان می‌رفتند به سویِ قریه‌ای که از اورشلیم به مسافتِ شصت تیرِ پرتاب دور بود و عِمواس نام داشت؛ و با یک‌دیگر از تمامِ این وقایع گفتگو می‌کردند. و چون ایشان در مکالمه و مباحثه می‌بودند ناگاه خودِ عیسیٰ نزدیک شده با ایشان همراه شد. ولی چشمانِ ایشان بسته شد تا او را نشناسند...»

در شعر، در واقع حضورِ خدا بر ارضِ باطله است که ناشناس می‌مانَد (یادآوری می‌کنم که مسیح در مسیحیّت پسرِ خدا و تجسّمِ او بر زمین محسوب می‌شود).

- سطرهایِ ۳۶۳ و ۳۶۸ ـ [باشلُق بر سر]: بنا بر یادداشتِ الیوت برایِ سطرِ ۴۶، این سطرها در ارتباط اند با نمایان شدنِ مسیح به دو تن از مریدان پس از رستاخیزِ او در اِمائوس، نزدیکِ اورشلیم. «ردایِ اُخرایی»، لباسی که در تصویرها گاهی بر تنِ مسیح و قدیس‌هایِ مسیحی دیده می‌شود، هم‌چنین جامه‌یِ راهب‌هایِ مسیحی است با کلاهی متّصل به آن که در فارسی با واژه‌یِ تُرکی «باشلُق» رسانده می‌شود. نک. به یادداشتِ سطرهایِ ۳۲۹ـ۳۲۲.
- سطرِ ۳۷۶ ـ [همه ناراستین]: در اصل فقط صفت آمده است برایِ توصیفِ همه‌یِ شهرهایی که در سطرهایِ پیش‌تر نام برده می‌شود. نگاه کنید به یادداشتِ سطرِ ۶۰.
- سطرهایِ ۳۸۷ و ۳۸۸ ـ [بر قبرهایِ...نمازخانه...خانه‌یِ باد]: نمازخانه و قبرهایِ اطرافِ آن از مهم‌ترین مکان‌هایِ جست‌وجویِ جامِ مقدّس (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹ـ۲۵) است چون در همین‌جا است که قاعدتاً سوارِ سلحشور به آن جام دست می‌یابد. امّا در ارضِ باطله نمازخانه خالی و متروک است.

- سطرِ ۳۹۲ ـ [قوقولی‌قو]: cocorico، که الیوت در شعرِ خود آورده، صدایِ خروس در زبانِ فرانسه و ایتالیایی است که معادلِ آن در انگلیسی این است: .cock-a-doodle-do
- سطرِ ۳۹۵ ـ [گَنگ]: گَنگ، رودِ مقدّسِ هندوستان را، که از مهم‌ترین و معروف‌ترین رودهایِ آسیا است، در محاوره‌یِ انگلیسی گاهی گَنگا می‌نامند که در واقع نامِ الاهه‌یِ منسوب به این رود است.
- سطرِ ۳۹۷ ـ [هیماوانت]: یا هیماوات، نامِ خدایِ برف در هندی، چهره‌بخشی به کوه‌هایِ هیمالیا است. هیماوانت (هم‌چنین شاهِ کوهستان) پدرِ پَرواتی (همسرِ شیوا) وَ گَنگا (الاهه‌یِ رودِ گَنگ) است. در سنسکریت، هیماوانت «بسیار برف‌دار» یا «پُربَرف» معنی می‌دهد، و «هیما» به معنیِ «یخ»، و «برف» آمده است.
- سطرِ ۴۰۰ ـ [دا]: صدایِ تُندر یا رعد. نگاه کنید به یادداشتِ سطرِ ۴۳۳.
- سطرِ ۴۰۴ ـ [که عمری...هرگز]: گفته می‌شود که بیان‌گرِ زاریِ فرانچسکا دا ریمینی است در جهنّمِ دانته. او به گناهِ زنا با برادرِ شوهرِ خود به عذابِ جاودانی محکوم شده است، و چنان‌که خود در جهنّمِ روایت می‌کند، موقعی مرتکبِ این عمل شدند که داشتند داستانی در باره‌یِ لانسلو (سلحشورِ جامِ مقدّس) می‌خواندند.
- سطرِ ۴۱۱-۴۱۴ ـ [من شنیده ام...تأیید می‌کند]: الیوت برایِ این سطرها دو منبع ذکر می‌کند. یکی جهنّمِ دانته، دیگری کتابی از فرانسیس هربرت برادلی (۱۸۴۶-۱۹۲۴) فیلسوفِ ایده‌آلیستِ انگلستان. الیوت تزِ دکترایِ خود را در

باره‌یِ فلسفه‌یِ او نوشته بود که مبتنی بر خصوصی بودنِ مطلقِ همه‌یِ تجربه‌ها است.

- سطرِ ۴۱۶ ـ [کوریولانوسی درهم‌شکسته]: کایوس مارسیوس، شخصیّتِ جنگ‌جویِ یکی از تراژدی‌هایِ شکسپیر به همین نام، سردارِ رُمی‌ای که از سرِ غرور، و در پیِ نفرتِ خود از بی‌ثباتیِ مردم، با وُلس‌ها (مردمی در ایتالیایِ باستان) علیهِ رُم متّحد می‌شود، و به خاطرِ نامِ شهرِ وُلسیِ کوریول، کوریولانوس خوانده می‌شود. او پس از پیروزی بر رُمیان، به درخواستِ مادر و همسرِ خود از نابودیِ رُم چشم می‌پوشد، و در پیِ آن از طرفِ وُلس‌ها به خیانت محکوم شده به محاکمه کشیده می‌شود. برایِ اثباتِ شهامتِ خود در برابرِ اتّهام‌ها درخواست می‌کند که او را قطعه‌قطعه کنند، و مردمِ حاضر در دادرسی نیز خواهانِ همین مجازات برایِ او می‌شوند. سردارهایِ وُلسی با ضربه‌هایِ شمشیر او را می‌کُشند. خودِ الیوت نیز شعری به نامِ او دارد: کوریولان (۱۹۳۱).
- سطرِ ۴۲۴ ـ [به ماهی‌گیری، ...]: یادداشتِ الیوت خواننده را به فصلِ «شاهِ ماهی‌گیر» (نک. به توضیحِ سطرهایِ ۲۹-۲۵) در از آیین تا رُمانس نوشته‌یِ جسی وِستُن بازگشت می‌دهد. در فصلِ موردِ نظر (صفحه‌هایِ ۱۰۷ تا ۱۲۹) به رابطه‌ای اشاره می‌شود که بینِ یک «شاه» و «کشور» ش، و نوعِ بیماریِ او با قوانینِ آن کشور در رابطه با آیین‌هایِ مربوط به گیاهان و زایندگی وجود دارد. جسی وِستُن می‌نویسد که ماهی‌گیر بودنِ این شاه از یک سو به سبب این عقیده است که هرگونه زندگی‌ای از آب نشئت می‌گیرد (ص. ۱۲۷)، و از سویِ دیگر این‌که ماهی را، به شهادتِ لوح‌هایِ پیش از تاریخ، نمادِ فراوانی و باروَری می‌دانسته اند (ص. ۱۲۸).

- سطرِ ۴۲۵ ـ [می‌توانم...سروسامان بدهم؟]: پرسشی در درخواستِ طنزآمیز «فرصت»، احتمالاً در رابطه با کتابِ اِشَعیاءِ نبی، ۳۸:۱-۶، در عهدِ عتیق: «در آن ایّام حِزقیا [شاه] بیمار و مشرف به موت شد و اِشَعیاء ابنِ آموصِ نبی نزدِ وی آمده او را گفت: خداوند چنین می‌گوید "تدارکِ خانه‌یِ خود را ببین [به خانه‌یِ خود سروسامان دِه Set thine house in order] زیرا که می‌میری و زنده نخواهی ماند." آنگاه حِزقیا رویِ خود را به سویِ دیوار برگردانیده نزدِ خداوند دعا نمود، و گفت: "ای خداوند مستدعیِ این‌که به یاد آوَری که چگونه به حضورِ تو به امانت و به دلِ کامل سلوک نموده ام و آن‌چه در نظرِ تو پسند بوده است به‌جا آوَرده ام." پس حِزقیا زارزار بگریست؛ و کلامِ خداوند بر اِشَعیاء نازل شده گفت: "برو و به حِزقیا بگو یَهُوَه خدایِ پدرَت داوود چنین می‌گوید: دعایِ تو را شنیدم و اشک‌هایت را دیدم، اینک من بر روزهایِ تو پانزده سال افزودم، و تو را و این شهر را از دستِ پادشاهِ اَشور خواهم رهانید و این شهر را حمایت خواهم نمود."»

  در ﴿ضِ باصلاه﴾ درست در سطرِ بعدی، با لحنِ طنزآمیز و با ترانه‌ای ویژه‌یِ کودکان، پلِ لندن فرو می‌ریزد، و در سطرِ بعدی‌تر بروخ دانته هست.

- سطرِ ۴۲۶ ـ [پُلِ لندن داره می‌ریزه...]: برایِ گراووری از پلِ قدیمیِ لندن نک. به بخشِ تصویرها. این سطر برگرفته از آهنگ و ترانه‌ای مالِ کودکان است که اغلب هنگامِ بازی آن را می‌خوانند. هشت بچّه، یا بیشتر، در حالی که دو تن از آنها دست‌هایِ هم را گرفته بلند می‌کنند و طاقی می‌سازند، و در حالی که بچّه‌هایِ دیگر از زیرِ آن رد می‌شوند، همه با هم می‌خوانند:

  London Bridge is falling down,
  Falling down, falling down,

London Bridge is falling down ,
My fair lady.

پلِ لندن داره می‌ریزه.
داره می‌ریزه، داره می‌ریزه.
پلِ لندن داره می‌ریزه.
خانمِ خوشگلِ من.

بیشترِ مکان‌هایِ لندنِ ارضِ باطله در دوروبرِ پلِ لندن قرار دارند.

- ترجمه‌یِ سطرِ ۴۲۷ ـ [از ایتالیایی] پس آن‌گاه پنهان شد در آتش که پاکی‌شان می کند
- ترجمه‌یِ سطرِ ۴۲۸ ـ [از لاتین] کی شوَم چو چلچله ـ
- سطرِ ۴۲۸ ـ [کو آندو فیام چئو کیدنْ]: در زمانِ الیوت دانسته نبود که این شعر، با عنوانِ شب‌زنده‌دارِ ویوس، که الیوت نیز در یادداشت‌هایِ خود آورده، از چه کسی است. اینک احتمالِ قوی داده می‌شود که از تیبریانوس، شاعرِ قرنِ چهارمِ میلادی باشد. در انتهایِ شعرِ یادشده اشاره‌ای نیز به فیلُمِل (ارضِ باطله، سطرِ ۹۹) هست. بینِ تضمینِ الیوت با متنِ تیبریانوس اختلافی وجود دارد، و دانسته نیست که الیوت از چه نسخه‌ایِ استفاده کرده بوده که uti به ceu (هر دو با معنایِ مشابهِ «مثلِ»، «مانندِ») تبدیل شده است. همان‌طور که در متنِ انگلیسی هم دیده می‌شود، من انتخابِ الیوت را آورده ام که منطبق است با ارضِ باطله: چاپِ عکسی و نوشتِ پیش‌نویسِ اصلی (نک. به بخشِ منبع‌ها)، همراه با پانویسی در ص. ۱۴۶، امّا برخی از منبع‌هایِ من آن را با متنِ اصلیِ شعر تصحیح کرده اند.
- ترجمه‌یِ سطرِ ۴۲۹ ـ [از فرانسه] شهریارِ برجِ افتاده‌یِ اکیتن

- سطرِ ۴۲۹ ـ همان‌طور که الیوت نوشته است، این سطر از شعرِ بی‌چیز‌شده (۱۸۵۴) از ژرار دو نروال (۱۸۰۸-۱۸۵۵) است. دو بیتِ آغازینِ شعر این است: من ام این ظلمت‌زده، ـ زن‌مُرده، ـ تسلاّندیده، / شهریارِ بُرج‌برافتاده‌یِ اَکیتِن: / ستاره‌یِ یکتایِ من فرومُرده است، ـ و عودِ ستاره‌بارانِ من / یکی خورشیدِ سیاهِ افسرده‌جان بر میان دارد.
- ترجمه‌یِ سطرِ ۴۳۱ ـ [انگلیسی] البتّه‌که کارِتان را بسازم. هیرونیمو دیوانه است از نو.
- سطرِ ۴۳۱ ـ [البتّه‌که...از نو]: الیوت نیز نوشته است که این سطر از تراژدیِ اسپانیایی (۱۵۹۲) اثرِ توماس کید (۱۵۵۷-۹۵) نمایش‌نامه‌نویسِ انگلیسی گرفته شده است. جمله‌یِ « هیرونیمو دیوانه است از نو» هم زیرعنوانِ نمایش‌نامه، و هم دیالوگی در صحنه‌یِ اوّلِ پرده‌یِ چهارمِ آن است. در این نمایش‌نامه، هیرونیمو، که از کشته شدنِ پسرِ خود دیوانه می‌شود، نمایشی بر صحنه می‌بَرد، و با شرکت دادنِ قاتل‌هایِ او به عنوانِ بازی‌گر در آن نمایش، آنها را می‌کشد و سپس خودکشی می‌کند. او هم‌چنین آنها را وا می‌دارد که به زبان‌هایِ مختلف حرف بزنند. کاری که الیوت در همه‌یِ ارض باطله انجام می‌دهد.

هیرونیمو جمله‌یِ این سطرِ شعر را خطاب به قاتل‌ها به زبان می‌آوَرَد، و معنایِ دو پهلویِ آن این است که «چیزی مناسبِ خواسته‌هایِ شما به شما خواهم داد (جهتِ آماده کردنِ آنها برایِ اجرایِ نمایش)»، و «ترتیبِ شما را خواهم داد» (یعنی شما را خواهم کُشت).

یادآوری می‌کنم که «کارِ کسی را ساختن» نیز در فارسی به هر دو معنایِ «کسی را از پا در آوردن»، و «حاجتِ کسی را بر آوردن» است.

این سطر با معنایِ دوگانه‌یِ خود می‌رسانَد که شعر با تهدیدِ طنزآمیزِ در هم کوبیدنِ مسبب‌هایِ ﴿ضِ ﷺ﴾ امیدوارِ گشودنِ راهی به نوعی «ارضِ موعود» است، و آخرین سطر با «شَنتی» (که آن را برابر با «آمین» نیز دانسته اند) می‌تواند تأییدگرِ آن باشد.

- ترجمه‌یِ سطرِ ۴۳۲ ـ [سنسکریت] دِهِش کُن. هم‌دردی کُن. خود را مهار کُن.
- سطرِ ۴۳۲ ـ [داتا. دایادْهْوام. دامیاتا.]: برگرفته از اپانیشادِ بِرهادارَنیاکا *Bṛhadāraṇyaka*: پراجاپاتی [یزدانِ آفریننده] سه دسته فرزند داشت: خداها، انسان‌ها، دیوها. آنها با پراجاپاتی می‌زیستند، و فریضه‌هایِ برهماچارین‌ها [مریدانِ مجرّدِ یک مراد] را به‌جا می‌آوردند. پس از به پایان رساندنِ دوره‌یِ آموزشیِ خود، خداها به او گفتند: «خداوندگارا، از سرِ مهر آموزشی دِه ما را.» به آنان هجایی فرمود، د\[و پرسید]: «بدَریافته اید آیا؟» پاسخ گفتند: «آری. بگفتی‌ْمان "مهار کنید خود را (دامیاتا)."» پس او گفت: «آری، بدریافته اید.»

سپس انسان‌ها به او گفتند: «خداوندگارا، از سرِ مهر آموزشی دِه ما را.» به آنان همان هجا را فرمود، د\[و پرسید]: «بدریافته اید آیا؟» پاسخ گفتند: «آری. بگفتی‌ْمان "دِهِش کنید (داتا)."» پس او گفت: «آری، بدریافته اید.»

سپس دیوها به او گفتند: «خداوندگارا، از سرِ مهر آموزشی دِه ما را.» به آنان نیز همان هجا را فرمود، د\[و پرسید]: «بدریافته اید آیا؟» پاسخ گفتند: «آری. بگفتی‌ْمان "هم‌دردی کنید (دایادهوام)."» پس او گفت: «آری، بدریافته اید.»

همان هجا [امروز نیز] با صدایِ قدسیِ او تکرار می‌شود به آوایِ تُندر، این‌چنین: «دا»، «دا»، «دا»، که پس معنایِ آن این است: «مهار کنید خود را»، « دِهِش کنید»، «هم‌دردی کنید». پس، هرکَس را بایسته است که این هر سه را بیاموزد:

مهارِ خود، دِهش، هم‌دردی. (اپانیشادها به نقل از: مایکل نورث، ژن باطنی، چاپ انتقادی نورثون، ص. ۶۳-۶۲).

توضیح: گفته می‌شود که خداها پاسخ گفته اند «دام‌یاتا» چراکه خود سرکش اند، انسان‌ها پاسخ گفته اند «داتا» چراکه خود خسیس اند، و دیوها پاسخ گفته اند «دایادْهْوام» چراکه خود بی عاطفه اند. هم‌چنین گفته می‌شود که خداها، انسان‌ها، و دیوها در خودِ انسان جمع اند.

سطرِ ۴۳۳ ـ [شَنتی، شَنتی، شَنتی]: من اینجا تلفّظِ واژه را با آوانویسیِ الیوت در زبانِ انگلیسی، یعنی shantih را مبنا قرار داده ام. وگرنه، املایِ سنسکریتِ آن शान्ति: وَ śāntiḥ، در اصل «شانتی» وَ «شانتیح» تلفّظ می‌شود. الیوت در یادداشت‌هایِ خود این واژه‌یِ سنسکریتِ اوپانیشادها را «آرامشی که از حدِّ ادراک فراتر می‌رود» ترجمه کرده است. باید توجّه داشت که ترجمه‌یِ او احتمالاً برگرفته از «رساله‌یِ پولسِ رسول به فیلیپّیان» (بابِ چهارم، آیه‌یِ ۷) است در عهدِ جدید که انگلیسیِ آن چنین است: « And the peace of God, wich passes all understanding»، و از همین رو ترجمه‌یِ «شَنتی» یا «شانتی» نیز به «آمین» (و احتمالاً به "سلام") چندان دور از ایده‌یِ اصلیِ الیوت نیست. «شانتی» در زبانِ هندیِ معاصر نیز رایج، و به معنایِ «آرامش» و «صلح» است. نگاه کنید به «درباره‌یِ مطالعه‌یِ "قرولندِ آهنگین" و ترجمه‌یِ آن» در ابتدایِ کتاب.

منبع‌ها

مهم‌ترین منبع‌های من، افزوده بر یادداشت‌های بنیادی و چشم‌ناپوشیدنیِ خودِ الیوت که متن و ترجمه‌ی کاملِ آن را در این کتاب آورده ام و خواننده‌ی کنجکاو را به راه‌های بسیار دور می‌بَرند، و نیز گذشته از منبع‌های عمومی مثلِ فرهنگ‌ها و دانش‌نامه‌ها، که ذکرِ آنها را ضروری ندانسته ام، کتاب‌های زیر بوده اند:

۱. تی. اس. الیوت، ارضِ باطله: چاپِ عکسی و نگاشتِ پیش‌نویسِ اصلی شاملِ یادداشت‌های [از] پاند، ویرایش و مقدّمه [و شرح] از والری الیوت، نشرِ هارکورت، نیویورک، ۱۹۷۱

۲. تی. اس. الیوت، مجموعه‌ی شعرها و نمایش‌نامه‌ها ۱۹۰۹-۱۹۵۰، هارکورت بریس و شرکا، فلوریدا، آمریکا، ۱۹۷۱-۱۹۸۰

۳. تی. اس. الیوت، نامه‌های تی. اس. الیوت، جلدِ ۱، ۱۸۹۸-۱۹۲۲، ویراسته‌ی والری الیوت، انتشاراتِ هارکورت بریس

۱. T. S. Eliot, *The Waste Land : A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Edited and with an Introduction by Valerie Eliot, Harcourt, New York, ۱۹۷۱

۲. T. S. Eliot, *The Complete Pomes and Plays, ۱۹۰۹-۱۹۵۰*, Harcourt Brace & Company, Florida, USA ۱۹۷۱-۱۹۸۰

۳. T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot, Volume I, ۱۸۹۸-۱۹۲۲*, Edited by Valerie Eliot, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York,

یووانوویچ، نیویورک، ۱۹۸۸

۴. مایکل نورث، ارضِ باطله، چاپِ انتقادیِ ویرایشِ نورتون و شرکت، نیویورک - لندن، ۲۰۰۱

۵. لارنس رینی، ارضِ باطلهیِ مشرح‌شده، چاپِ دوم، نشرِ دانشگاهِ یال، آمریکا، ۲۰۰۵، ۲۰۰۶

۶. تی. اس. الیوت، ارضِ باطله، و چهار کوارتت، و شعرهایِ دیگر، کتاب‌هایِ صوتیِ هارپر کالینز، ضبط‌شده در ۱۹۴۷، چاپِ ۱۹۹۳

۷. تی. اس. الیوت، ارضِ باطله، و چهار کوارتت، راوی: پُل اسکافیلد، بی‌بی‌سی، شرکتِ کتاب‌هایِ صوتی، ۲۰۰۴

۸. دِیوید مودی، توماس استِرنز الیوتِ شاعر، نشرِ دانشگاهِ کمبریج، ۱۹۹۴

۹. جسی ل. وِستُن، از آیین تا رُمانس، دانشگاهِ کمبریج، ۱۹۲۰؛ انتشاراتِ دُوِر، نیویورک، ۱۹۹۷

۱۰. ماری والِرسی-لاریش، گذشته‌یِ من، نشرِ نایکربوکر، لندن، ۱۹۱۳ (نشرِ الکترونیکی world.std.com)

۱۱. یادداشت‌هایِ جان هِیوارد، از دوستانِ الیوت، به مناسبتِ چاپِ ترجمه‌یِ فرانسه‌یِ پی‌یر لِیریس

۴. Michael North, *The Waste Land*, Norton critical editon, Norton & Company, New York – London, ۲۰۰۱

۵. Lauwrence Rainey, *The Annotated Wast Land*, second edition, Yale University Press, USA, ۲۰۰۵, ۲۰۰۶

۶. T. S. Eliot, Reading The Waste Land, Four Quartets, and other poems, Harper Collins Audio Books, Recrded ۱۹٤۷, Published ۱۹۹۳

۷. T. S. Eliot, *The Waste Land & Four Quarters*, Narrator: Paul Scofield, BBC Audiobooks Ltd, ۲۰۰٤

۸. David Moody, *Thomas Stearns Eliot poet*, Cambridge University Press, ۱۹۹٤

۹. Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, Cambridge University Press, ۱۹۲۰; Dover Publications, Inc. New York, ۱۹۹۷

۱۰. Marie Vallersee-Larisch, *My past*, The Knickerbocker Press, London, ۱۹۱۳

(نک. به شناس‌نامه‌یِ این ترجمه در سطرهایِ پایین).

- ترجمه‌َم را با ترجمه‌هایِ زیر برابری داده از آنها بهره برده ام:

به فرانسه: T. S. Eliot, *La Terre Vaine*, dans *Poésie*, édition bilingue, traduction de Pierre Leyris, Notes de John Hayward, Éditions du Seuil, Paris, ۱۹۴۷, ۱۹۵۰, ۱۹۶۹

به فارسی: تی. اس. الیوت، سرزمینِ هرز، ترجمه‌یِ بهمن شعله‌ور، تهران (جنگِ آرش، زمستانِ ۱۳۴۳، نسخه‌یِ الکترونیکی از wasteland.blogfa.com)، نشرِ چشمه، ۱۳۸۷

به آلمانی: T. S. Eliot, *Das Wüste Land*, Deutsch von Eva Hesse, *Gesammelte Gedichte*, Suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main, ۱۹۸۸

(در حدِّ آشنایی بسیار اندک به این زبان)

- از چند تارنَما نیز بهره برده ام. مهم‌ترینِ آنها:

http://world.std.com/~raparker/exploring/thewasteland/explore.html
http://members.chello.nl/~a.vanarum۸/EliotProject/Waste_notes/Waste_A.htm
http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/composition.htm
http://pinkmonkey.com/booknotes/monkeynotes/pmWasteland۰۱.asp

- ترجمه‌هایِ فارسی‌ای که از *The Waste Land* فقط خوانده ام، با عنوان‌هایِ

دشتِ سترون، ترجمه‌یِ پرویز لشکری، انتشاراتِ نیل، تهران، ۱۳۵۱

منظومه‌یِ سرزمینِ بی حاصل، ترجمه‌یِ حسن شهباز، بنگاهِ ترجمه و نشرِ کتاب، تهران، ۱۳۵۷

هرز آباد، ترجمه‌یِ هومن عزیزی، سایتِ مانی‌ها، ۱۳۸۱

سرزمینِ بی حاصل، ترجمه‌یِ جواد علاّفچی، انتشاراتِ نیلوفر، تهران، ۱۳۸۳

سرزمینِ ویران، مترجم: محمود داوودی، خلیل پاک‌نیا، نشرِ سی‌ودو حرف، استکهلم، ۲۰۰۸

- نشانیِ عکس‌ها و تصویرهایِ این کتاب در اینترنت (عددِ پیش از پرانتز در ابتدایِ هر سطر شماره‌یِ تصویر است):

نشانیِ تصویرِ صفحه‌یِ نخستِ چاپِ دومِ *The Waste Land* در جُنگِ دایل، که در ابتدایِ یادداشت‌هایِ الیوت آمده است: http://gardnerlinn.com/wasteland.jpg

۱) http://www.bbc.co.uk/lincolnshire/content/image_galleries/may۰۸_weather_gallery.shtml?۵
۲) http://www.life.uiuc.edu/plantbio/digitalflowers/Vegetative/۲۷.htm
۳) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f۶/Asparagus_densiflorus_۱۹.jpg
۴) http://cache.daylife.com/imageserve/۰۵FI۹oXbeHfzP/۶۱۰x.jpg
۵) http://www.bahnhof-possenhofen.de/html/geschichte-chronik.html
۶) http://www.flickr.com/photos/effpunkt/۸۷۳۰۳۲۰۰/in/set-۱۱۶۴۵۳۲/

٧) http://www.flickr.com/photos/rslaats/٣٨٦٤٣٠٤٩٦/in/set-٧٢١٥٧٥٩٤٥٢٩٣٣٨١٤٥/
٨) http://leidorf.blogspot.com/٢٠٠٨_٠١_٠١_archive.html
٩) http://www.flickr.com/photos/١٢٩٠٥٢٧٥@N٠٢/١٣٤٢٥٢٦٧٦٠/in/ set-٧٢١٥٧٦٠١٩٢٠٥٠٤٧٧٦/
١٠) http://www.spsg.de/media/de/Rennschlitten_Putto_gross.jpg
١١-١٤) http://www.sacred-texts.com/tarot/
١٥) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/٨/٨٥/ Horoscope-handdrawn.jpg
١٦) http://www.allancashpicturelibrary.com/detail.asp?image=١٩١١&target=information
١٧) http://www.arthurlloyd.co.uk/LondonBridge.htm
١٨) http://www.londonbankers.com/wp-content/uploads/٢٠٠٨/٠٤/london_bridge_١٨٠٠.jpg
١٩) http://viewfinder.english-heritage.org.uk
٢٠) http://www.jamd.com/image/in-search/King+William+Street/#١٦g٣٢٩٢١٠٩
٢١) http://viewfinder.english-heritage.org.uk/search/reference.aspx?uid=٧٩٩١٧
٢٢) http://www.jamd.com/image/in-search/St+Mary+Woolnoth/#١g٧٨٤١٠٩٩٥
٢٣) http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Godunov_(opera)
٢٤) http://www.cpinternet.com/~jime/luger/furn/١٦٣٦va.jpg
٢٥) http://wodka.over-blog.com/archive-٠٥-٢٠٠٦.html
٢٦) http://flickr.com/photos/ana_sudani/٢٨٩٣١٩٦٠١/in/set-٧٢١٥٧٥٩٤٣٦١٤٧٣٤١٢/
٢٧) http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews٢٢/a%٢٠Luchino%٢٠Visconti%٢٠Ludwig
%٢٠DVD%٢٠Review/a%٢٠ludwig%٢٠ii%٢٠viscontiDVDVolu me-٤(١).jpg
٢٨) http://jilldenton.files.wordpress.com/٢٠٠٧/١٠/italian-ceiling.jpg
٢٩) http://www.leoccare.com/images/soffittogr.jpg
٣٠) http://www.flickr.com/photos/theodosius/٤٥٨٨٥٩٠٣/
٣١) http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/٠/٠٤/Virgil_Solis_-_Tereus_Philomela.jpg
٣٢) http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bauer_-_Tereus_Philomela_Procne.jpg
٣٣) http://www.modelt.org/tcars.html
٣٤) http://americanhistory.si.edu/onthemove/collection/object_٥٠٢.html
٣٥) http://watersecretsblog.com/archives/news/index.html
٣٦) http://wwwedu.ge.ch/sem/production/neptune/source/٣.htm
٣٧) http://www.undiscoveredscotland.co.uk/maidens/culzeancountrypark/index.html
٣٨) http://www.bbc.co.uk/scotland/whereilive/coast/stages.shtml? walk=southwestandayrshire&stage=١
٣٩) http://www.igougo.com/attractions-reviews- b٣٣١٧٦٤-Ayrshire-Culzean_Castle.html
٤٠) http://viewfinder.english-heritage.org.uk/search/detail.aspx?uid=٧٨٩٩٤
٤١) www.mybrightonandhove.org.uk/page_id__٨٢٩٩.aspx.
٤٢-٤٤) http://galatea.univ-tlse٢.fr/pictura/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php
٤٥) http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_ F%C٣%BCssli_٠٦٣.jpg
٤٦) http://www.jamd.com/image/in-search/strand/#٥١٠g٣٠٩٦٢٨٧
٤٧) http://www.jamd.com/image/in-search/strand/#٤٨٢g٣٢٥٤٥٢٧
٤٨) http://www.jamd.com/image/in-search/Queen+Victoria+Street+/#١٦g٣٣٤٩٤٦٤
٤٩) http://www.thamesweb.co.uk/windsor/windsorhistory/thenandnow/lowerthames_street.html
٥٠) http://viewfinder.english-heritage.org.uk/search/reference.aspx?uid
=١٤٦٧٤٨&index=٣٠٠&mainQuery=thames&searchType=all&form=basic&theme=&county
=GREATER%٢٠LONDON&district=&placeName=london
٥١) http://viewfinder.english-heritage.org.uk
٥٢) http://www.jamd.com/image/in-search/Billingsgate/#١٥١٧g٣٤١٧٥٧٠
٥٣) http://www.jamd.com/image/in-search/London+Bridge/#٨٣٥g٢٦٧٣٤٥٥
٥٤) http://www.jamd.com/image/in-search/London+Bridge/#٨٠٦g٣٢٧١٥٤١
٥٥) http://www.flickr.com/photos/stevecadman/٢٣٥٤٣٠٦٠٣٧/
٥٦) http://en.wikipedia.org/wiki/Thames_sailing_barge
٥٧) http://viewfinder.english-heritage.org.uk/search/reference.aspx?uid=٨٢٤٤١&index
=٦٠&mainQuery=thames&searchType=all&form=basic&theme
=&county=GREATER%٢٠LONDON&district=&placeName=london
٥٨) http://images.google.com/hosted/life/f?q=Thames+Sailing+barges&imgurl=c٤٤٠e٦٨b٤bca٧bd٣
٥٩) http://docsouth.unc.edu/southlit/twainlife/twain١٢٩.jpg
کتابِ زندگیِ من می‌یابی، مارک تواین، بوستون، جیمز ر. اُسگود وَ شرکت، ۱۸۸۳، ص. ۱۲۹)
٦٠) http://www.ltgf.co.uk/content/en/heritage_details.aspx?guid=
٠٥٧F٤٤٧C-١A٩E-٤٩٨٧-B٠٨٣-٠٥F٩B٠٤F٩C٤٧
٦١) http://www.randomwire.com/٢٠٠٦/١٠/١٥/isle-of-bronx/
٦٢) http://freepages.genealogy.rootsweb.ancestry.com/~nrg١/

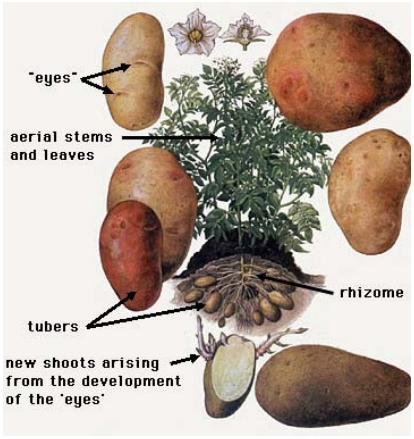
GeorgeIintheStateBargePassingbytheTowerofLondon.jpg
٦٣) dvd: *Elizabeth: The Golden Age*, Shekhar Kapur, (٢٠٠٧)
٦٤-٦٥) http://en.wikipedia.org/wiki/White_Tower_(Tower_of_London)
٦٦) http://www.europabooks.com.au/pix/٢٣٦٢٧.jpg
٦٧) http://viewfinder.english-heritage.org.uk
٦٨) http://flickr.com/photos/chrisjroos/٩٨٣٦٦٨٩٤/
٦٩) http://ourpasthistory.com/Gallery/album٣٢٥/Untitled_Scanned_١٢_٠٠٦
٧٠-٧١) http://www.paz-a-paz.be/perso/pix/carthage_couleurs_٠٤.jpg
٧٢) http://www.arthurlloyd.co.uk/LondonBridge.htm
٧٣-٧٧) http://maps.google.fr/maps

[در بازبینیِ این کتاب، آوریلِ ۲۰۱۸، پی بردم که برخی از پیوندهایِ بالا، که در ۲۰۰۸ همه‌شان دست‌یافتنی بودند، در این دَه سالِ اخیر گویا از کار افتاده اند. مسؤلیّتِ آن به‌طبع با من نیست.]

تصویرها

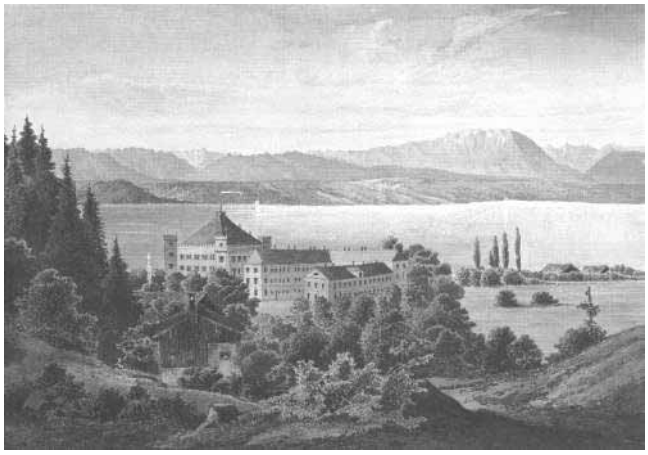
(برایِ منبع‌ها، نگاه کنید به بخشِ منبع‌ها در پایانِ متن‌هایِ کتاب.)

۱) «گونه‌ای یاس هست که "احساس" خوانده می‌شود، و گل‌هایی بنفش با حاشیه‌یِ سفید دارد. امسال (مه‌یِ ۲۰۰۸ ـ خردادِ ۱۳۸۷)، درست از همان شاخه‌یِ گونه‌یِ رنگی، یک گلِ سفیدِ خالص داده است. بدیهی است که یاسی سفید در گُشْنِ آن شرکت داشته است.» (از وب‌گاهِ انگلیسیِ بی‌بی‌سی)
گُشْن، سطرِ ۱



۲) غدّه‌هایِ ریشه‌ها، ذخیره‌یِ غذاییِ گیاه برایِ زمستان، نمونه‌یِ سیب‌زمینی، سطرِ ۷

۳ و ۴) بالا، غدّه‌ها و ساقه‌هایِ ریشه‌ها؛ پایین، غدّه‌هایِ خوراکی، سطرِ ۷



۵) دریاچه‌یِ شْتارن‌بِرگِر، و قصرِ پُسِنهافِنِ خاندانِ سلطنتیِ بایِرن (امروزه هتل)، حومه‌یِ مونیخ، سطرِ ۸

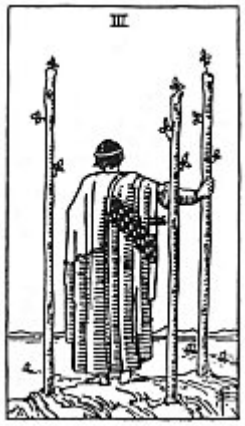
۶) ستون‌هایِ رَواق، هُفگارتَن، مونیخ، سطرِ ۹

۷) معبدِ دیانا (یا دایانا) الاهه‌یِ رُمیِ طبیعت و باروَری و زایمان، هُفگارتَن، مونیخ، سطرِ ۱۰

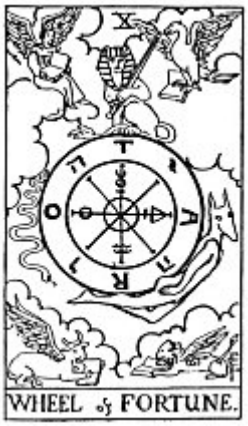
۸) هُفگارتَن، معبدِ دیانا، ساخته‌یِ هاینریش شون در ۱۶۱۵، مونیخ، سطرِ ۱۰

۹) کافه‌یِ هُفگارتَن، و رواق، مونیخ، سطرِ ۱۱

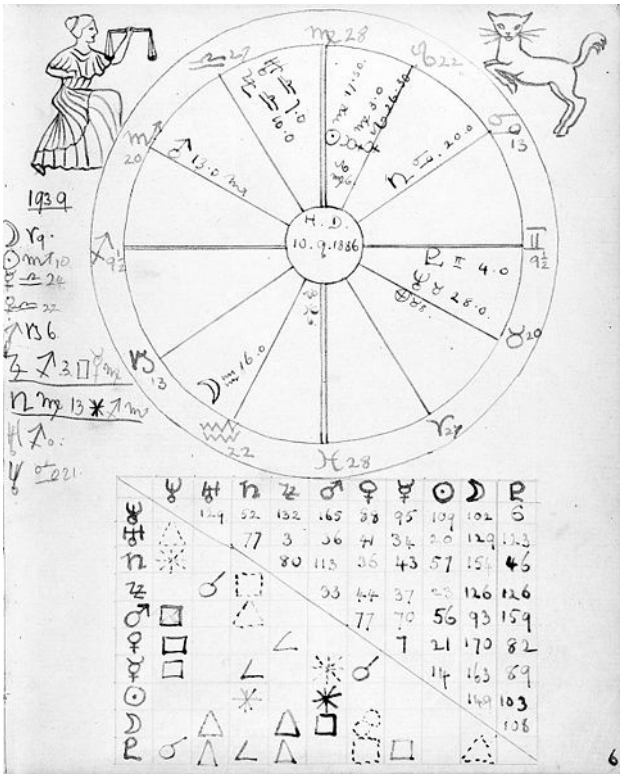
۱۰) یک سورتمه‌یِ سلطنتی، برلین، حدودِ ۱۷۰۰، سطرِ ۱۴



ورق‌هایِ تارو: « مردِ با سه چوب‌دست»، سطرِ ۵۱؛ «مردِ به دار آویخته»، سطرِ ۵۵؛



۱۴-۱۱) «چرخِ اقبال»، سطرِ ۵۱؛ و «بُرج»، سطرهایِ ۳۸۳ و ۴۱۲.



۱۵) نمونه‌یِ یک «زایچه»یِ [هوروسکوپ] دست‌نوشتِ سالِ ۱۹۳۹، سطرِ ۵۸.

۱۶) پُلِ واتِرلویِ لندن در مِه، سال‌هایِ ۱۹۵۰، برایِ سطرِ ۶۲

۱۷) پُلِ لندن، ۱۸۳۱، سطرِ ۶۲

۱۸) پُلِ لندن، سطرِ ۶۲، و کلیسایِ شهید ماگنوس، حدودِ ۱۹۰۰، سطرِ ۲۶۴

۱۹) خیابانِ کینگ ویلیام به سمتِ پلِ لندن، ۱۸۸۰، سطرِ ۶۶

۲۰) خیابانِ کینگ ویلیام، لندن، ۱۹۰۲، سطرِ ۶۶

۲۱) کلیسایِ قدّیسه مریمِ وولناث، لندن، ۱۹۰۰-۱۸۷۰ سطرِ ۶۷ و ۶۸

۲۲) کلیسایِ قدّیسه مریمِ وولناث در تقاطعِ خیابان‌هایِ کینگ ویلیام و لُمبارد، لندن، ۱۹۲۰، سطرِ ۶۷

۲۳) نمونه‌یِ «خلوت‌خانه»یِ زنانِ اشرافی (کارِ ماتویِ شیشکوف، ۱۸۷۰)، سطرِ ۷۷ به بعد.

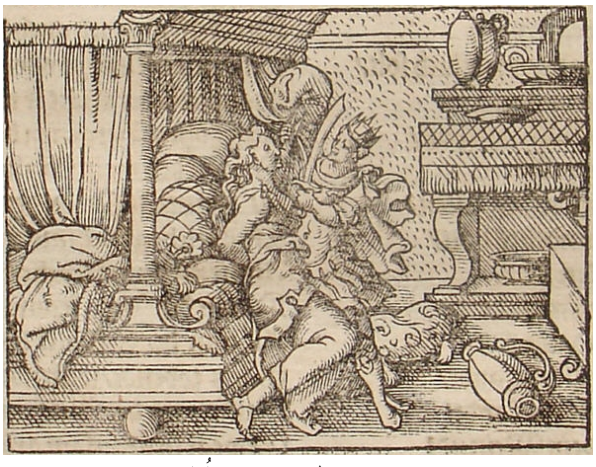
۲۴ و ۲۵) دو مدل آینه‌یِ متحرّک، هر دو با پایه، یکی [چپ] متّصل به میزِ آرایش، دیگری [راست، تابلویی کارِ اگوست تولموش (۱۸۹۰-۱۸۲۹)] جدا و قابلِ انتقال. سطرِ ۷۸ و ۷۹.

۲۶) دو نمونه از کودکِ عشق، کوپیدُن، کنده‌کاری‌شده لایِ تاک‌هایِ باردار، سطرِ ۷۹، ۸۰.

۲۷) دُرج‌هایِ اطلس‌پوش، سرریز از فراوانیِ سرشار، از فیلمِ لِدویک ساخته‌یِ ویسکونتی، سطرِ ۸۵

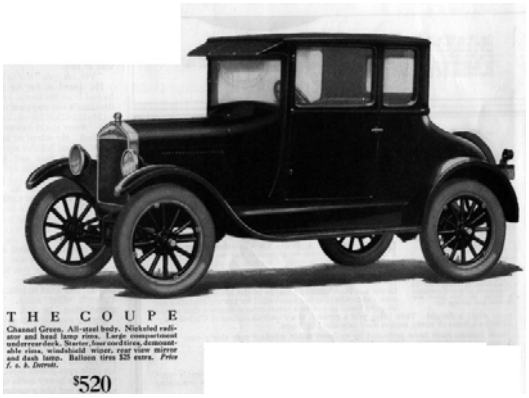
۲۸) «آسمانه‌یِ قاب‌چین»، laquearia، سطرِ ۹۲

۲۹ و ۳۰) دو نمونه‌یِ دیگر از آسمانه یا سقفِ قاب‌چین، laquearia، که با «سقفِ صندوق‌بست»، coffered ceiling، توصیف شده است؛ سطرِ ۹۳



۳۱) تِروس، شاهِ ناهنجار، در حالِ بریدنِ زبانِ فیلُمل پس از تجاوز به او،
کارِ ویرژیل سُلیس، قرنِ ۱۶، سطرِ ۹۹

۳۲) دربارِ تروس؛ از راست: فیلُمِلِ لال سرِ ایتیس به دست، پروکنه (خواهرِ فیلُمِل، و مادر و فاتلِ
ایتیس) همسرِ تروس، و تروس، شاهِ ناهنجار، بر گردِ میزِ خوراکی از تنِ ایتیس،
کارِ بوئر، قرنِ ۱۸، برایِ سطرِ ۹۹



۳۳) اتومبیلِ کوپه، the coupe، آگهیِ فروشِ ناش-۶۸۵ به بهایِ ۵۲۰ دلار، سالِ ۱۹۲۰، سطرِ ۱۳۶

۳۴) آگهیِ تبلیغاتیِ شرکتِ فورد برایِ اتومبیل‌هایِ کوپه یا closed car، سالِ ۱۹۲۴، سطرِ ۱۳۶

۳۵) رودِ تِیمز ازمرکزِ شهرِ لندن تا جزیره‌یِ سگ‌ها و راسته‌یِ گرینویچ، و تا دریایِ شمال،
سطرهایِ ۱۷۶ و ۱۸۴

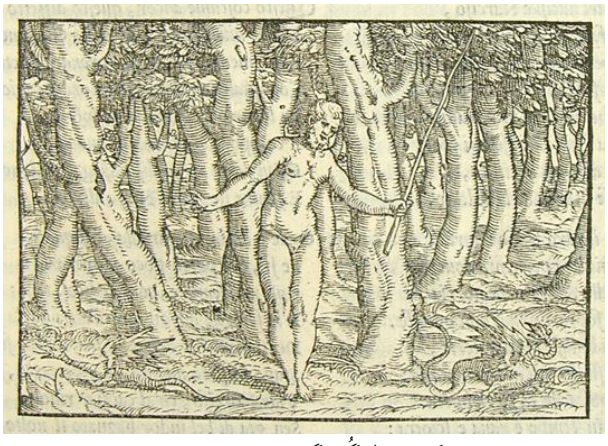
۳۶) آب‌هایِ لِمان، دریاچه‌یِ ژنو، آغازه‌هایِ قرنِ بیستم، سطرِ ۱۸۲

۳۷ و ۳۸) یک «گازسازی» ِ قرنِ نوزده که تا ۱۹۴۷ استفاده می‌شد، در پارکِ قصرِ کولَن Culzean، در اسکاتلند، با دودکشِ بازسازی شده در ۱۹۹۳؛ برایِ سطرِ ۱۹۰

۳۹) ماکتِ گازسازی با مجسّمه‌یِ کارگرِ گازساز، بخشی از موزه‌یِ قصرِ کولَن، اسکاتلند، برایِ سطرِ ۱۹۰

۴۰) هتل کانُن استریت، لندن، دهه‌هایِ پایانیِ قرنِ نوزدهم، سطرِ ۲۱۳

۴۱) هتل متروپُل، برایتون، ۱۹۰۵، سطرِ ۲۱۴



۴۲) تایرسیاس جفتی مار را که مشغولِ گُشن‌گیری بوده اند، به ضربِ چوب‌دست از هم جدا کرده است؛ کارِ جیووانی آنتونیو روسکُنی، قرنِ ۱۶؛ برایِ سطرِ ۲۱۸، و یادداشتِ الیوت برایِ همین سطر.

۴۳) تایرسیاس، مسخ شده به زن، هفت سال پس از صحنه‌یِ بالا، باز در حالِ زدنِ همان مارهایِ در حالِ گُشن‌گیری، تا باز به جنسِ مرد بازگردد؛ کارِ فرانسوا شووُ، قرنِ ۱۷؛
برایِ سطرِ ۲۱۸، و یادداشتِ الیوت برایِ همین سطر.

۴۴) تایرِسیاس در پیش‌گاهِ جووْ [ژوپیتر یا زئوس] وَ خواهر و همسرِ او جونو؛ صحنه‌یِ رای‌پرسی از تایرِسیاس و کور شدنِ او به اراده‌یِ جونو؛ کارِ فرانسوا شووُ، قرنِ ۱۷؛
برایِ سطرِ ۲۱۸، و یادداشتِ الیوت برایِ همین سطر.

گراوورهایِ تایرِسیاس بر اساسِ صحنه‌هایی از مسخ‌هایِ اُوید است.

۴۵) پدیدار شدنِ تایرسیاس در برابرِ اولیس هنگامِ قربانی در دنیایِ مردگان،
تابلو کارِ یوهان هاینریش فوسلی (۱۷۴۱-۱۸۲۵)، برایِ سطرِ ۲۴۶

۴۶ و ۴۷) دو عکس از سْتْراند، لندن، بالا ۱۸۹۵، پایین ۱۹۱۹، سطرِ ۲۵۸

۴۸) خیابانِ ملکه ویکتوریا، لندن، ۱۹۰۵، سطرِ ۲۵۸

۴۹) خیابانِ تِیمزِ پایینی، لندن، حدودِ ۱۹۰۰، سطرِ ۲۶۰

۵۰) خیابانِ تِیمزِ پایینی، نزدیکِ بازارِ ماهی‌فروشیِ بیلینگزگِیت، لندن، سال‌هایِ ۱۹۵۰، سطرِ ۲۶۰

۵۱ و ۵۲) بالا، بازارِ ماهی‌فروشیِ بیلینگزگِیت Billingsgate Fish Market در شهرِ لندن کنارِ رودِ تِیمز. پایین، ماهی‌فروش‌ها fishmen در داخلِ آن، ۱۹۳۹، سطرِ ۲۶۳

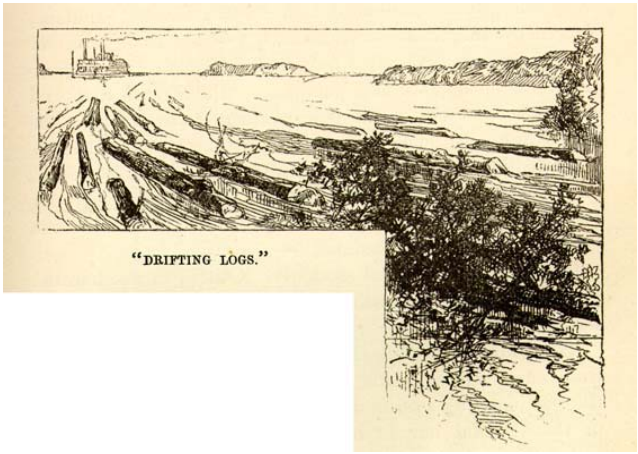
۵۳) نمایِ کلیسایِ شهید ماگنوس از پلِ لندن، سطرِ ۲۶۴

۵۴) کلیسایِ شهید ماگنوس، لندن، ۱۹۲۰، سطرِ ۲۶۴

۵۵) صحنِ کلیسایِ شهید ماگنوس، لندن، سطرِ ۲۶۴

۵۶ و ۵۷) کرجی‌هایِ تِیمز با بادبان‌هایِ سُرخ، سطرِ ۲۷۰

۵۸) دکلِ سنگین، سطرِ ۲۷۲



۵۹) «الوارهایِ شناور» Drifting logs (نک. یادداشت‌هایِ من برایِ ۲۷۳.۴)، سطرِ ۲۷۴
(از کتابِ زندگی بر می‌سی‌پی، مارک تواین، ۱۸۸۳، ص. ۱۲۹)

۶۰) راسته‌یِ گرینویچ، رودِ تیمز، ۱۹۰۰-۱۸۷۰، لندنِ بزرگ، سطرِ ۲۷۵

۶۱) جزیره‌یِ سگ‌ها، و راسته‌یِ گرینویچ، رودِ تِیمز، لندنِ بزرگ، سطرِ ۲۷۶

۶۲) قایقِ پارویی جرجِ اوّل، شاهِ انگلستان، قرنِ ۱۸، برایِ سطرِ ۲۸۰، و بنایِ «برج‌هایِ سفید» بر ساحلِ رودِ تِیمز (تابلو کارِ برنارد فینیگَن گریبل ده‌هایِ نخستِ سده‌یِ بیستم)، سطرِ ۲۸۹

۶۳) قایقِ پارویی الیزابت، ملکه‌یِ انگلستان در قرنِ شانزدهم، برگرفته از دی‌وی‌دیِ فیلمِ الیزابت: عصرِ طلایی (۲۰۰۷) به کارگردانیِ شکار کاپور، سطرِ ۲۸۰

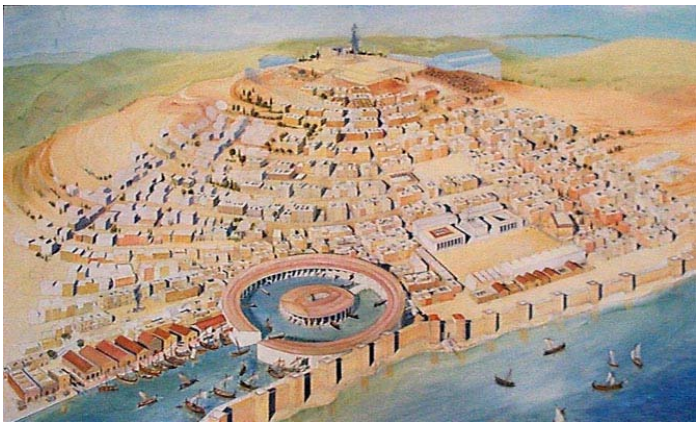
۶۴ و ۶۵) بنایِ «برج‌هایِ سفید» یا برجِ لندن بر ساحلِ رودِ تِیمز، سطرِ ۲۸۹
(نقّاشیِ بالا، از یک کتابِ خطّیِ قرنِ پانزدهم)

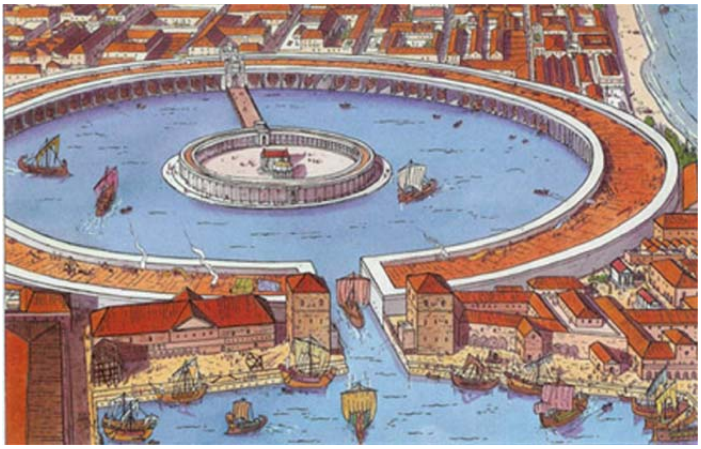
۶۶) طرحی از مورگِیت یا دروازه‌یِ مور، در شمالِ لندن، که در ۱۷۶۱ فرو ریخته شد. سطرِ ۲۹۶

۶۷) خیابانِ مورگِیت، دهه‌هایِ پایانیِ قرنِ نوزده، لندن، سطرِ ۲۹۶

۶۸) ساحلِ شنیِ مَرگِیت، کِنت، ۱۸۷۰، سطرِ ۳۰۰

۶۹) ساحلِ شنیِ مَرگِیت، کِنت، ۱۹۲۶، سطرِ ۳۰۰

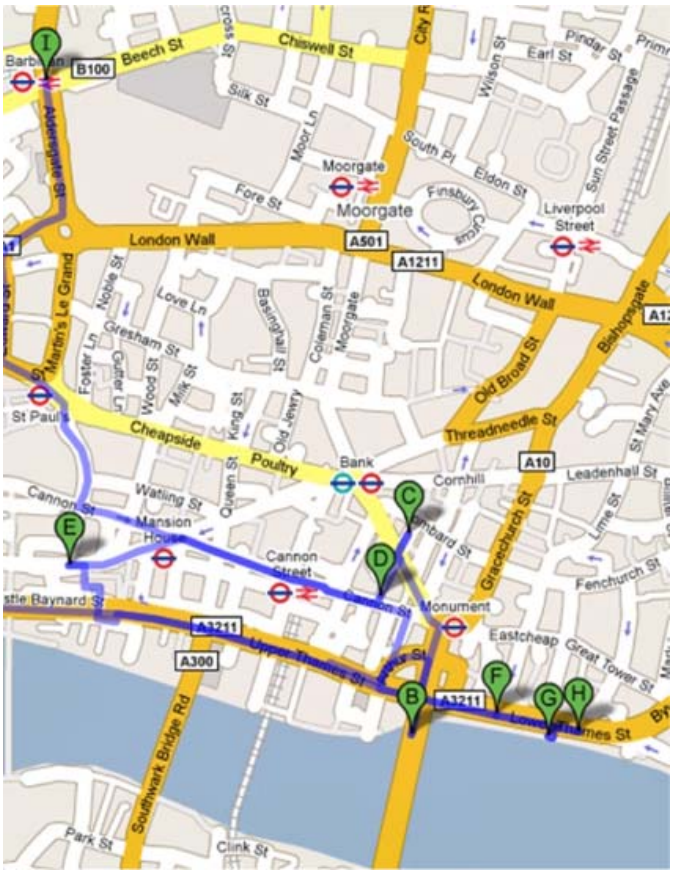




۷۰ و ۷۱) بازساخته‌یِ شهرِ کارتاژ، پل و اسکله‌یِ مدوّر برایِ ناوهایِ جنگی. در بالا، سمتِ چپ، گوشه‌یِ پایینی، بندرِ تجاریِ کارتاژ، سطرهایِ ۷۰ و ۳۰۷

۷۲ الف) نیمه‌یِ راستِ گراوورِ پلِ قدیمیِ لندن (با سرهایِ بریده‌یِ به نیزه زده بر بامِ دوازه‌یِ پُل)؛ فروریختنِ همین پل موضوعِ یک ترانه‌یِ کودکان است؛ نک. به یادداشتِ سطرِ ۴۲۶.

۷۲ ب) نیمه‌یِ چپِ گراوورِ پلِ قدیمیِ لندن (۱۶۱۶)،
کارِ کلَس یانس فیشر Claes Jansz Visscher (۱۵۸۷-۱۶۵۲)، سطرِ ۴۲۶

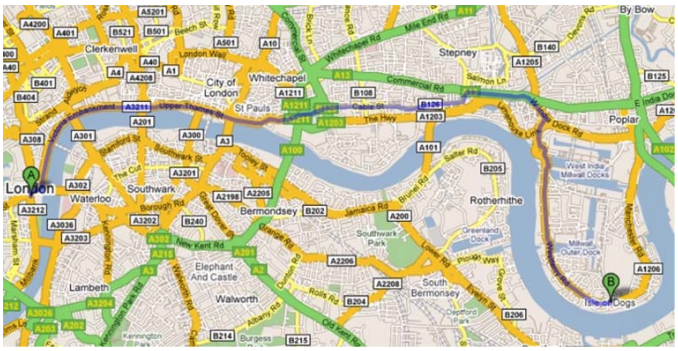


۷۳ ب) لندنِ ذهنیِ باطلاق: E خیابانِ ملکه ویکتوریا، سطرِ ۲۵۸. I خیابانِ مورگیت، سطرِ ۲۹۶. B ابتدایِ خیابانِ کینگ ویلیام، سطرِ ۶۶. C کلیسایِ قدّیسه مریمِ وولناث، سطرِ ۶۷. D خیابانِ کانُن، سطرِ ۲۱۳. F خیابانِ تیمز پایینی، سطرِ ۲۶۰. G بازارِ قدیمِ ماهی‌فروش‌ها، سطرِ ۲۶۳. H کلیسایِ شهید ماگنوس، سطرِ ۲۶۴.

۷۳ الف) لندنِ ژنِ باطلهٔ A سُتراند، سطرِ ۲۵۸. E خیابانِ ملکه ویکتوریا، سطرِ I.۲۵۸ خیابانِ مورگیت، سطرِ ۲۹۶.

[درست پشتِ کلیسایِ قدّیسه مریمِ وولناث (نقشه‌یِ ۷۳ ب در صفحه‌یِ مقابل، C) خیابانِ لُمبارد هست که بانکِ لویدز، محلِ کارِ الیوت بینِ سال‌هایِ ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۵، در آنجا بود.]

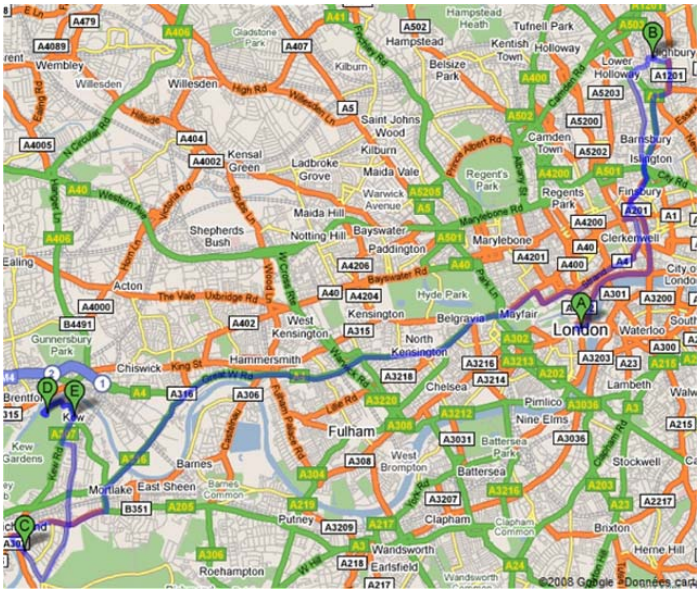
۷۴) A جزیره‌یِ سگ‌ها، سطرِ ۲۷۶. B گرینویچ، که ساحلِ رودِ تِیمز از آنجا تا جاهایی راسته‌یِ گرینویچ نامیده می‌شود، سطرِ ۲۷۵.



۷۵) A شهرِ لندن، در چپِ نقشه، و B جزیره‌یِ سگ‌ها، لندنِ بزرگ، در راستِ نقشه. رودِ تِیمز، که از چپ به راست یا از غرب به شرق جاری است، به دریایِ شمال می‌ریزد.

(نقشه‌ها از «گوگَل» گرفته شده است و علامت‌گذاری‌ها از من است، با طیِ مسیر به پایِ پیاده در لندنِ بزرگ، و با اتومبیل برایِ شهرها در نقشه‌هایِ صفحه‌یِ بعد.)

۷۶) A ساحلِ شنیِ مَرگیت در کِنت، B شهرِ کِنت، C لندن ، سطرِ ۳۰۰



۷۷) A شهرِ لندن، B هایِری، C ریچمَند، D «باغ‌هایِ سلطنتیِ گیاه‌شناسی»، کی‌یو، سطرهایِ ۲۹۴-۲۹۳

Sinbad Publications

T. S. Eliot
The Waste Land
[*Arz-e bâtelé*]

A Persian translation by
Mahmood Massoodi

First Edition: Siodo harf books, Stockholm, Sweden, 2008

Second Edition: Sinbad Publications, Los Angeles, California, 2018
12157 Moorpark St. # 206
Studio City, CA 91604 USA
sinbadpublications1@gmail.com

Printed in USA by Metrodigitalinc
http://store.metrodigitalinc.com
mike@metrodigitalinc.com

ISBN: 978-1-64316-527-1

© All rights reserved.

T. S. ELIOT

The Waste Land

[Arz-e bâtelé]

poetry

bilingual edition

A Persian translation by
Mahmood Massoodi

Sinbad Publications

T. S. ELIOT

The Waste Land

[Arz-e bâtelé]

poetry

bilingual edition

A Persian translation by
Mahmood Massoodi

Sinbad Publications