نگاهی به نمایشنامه‌های مذهبی ت. س. الیوت

ریموند ویلیامز
ترجمهٔ نازگل صدقی

اولین تجربه خاص الیوت در زمینه ادبیات نمایشی یعنی نمایشنامه «سوینی آگونیستس»[1] در دو قطعه پیش‌درآمد و آگون[2] طرح‌ریزی شده است و چنانچه خود نیز به ما می‌گوید آن‌دو، بخشی از «ملودرامای اریستوفان»[3] هستند. در این‌جا نیز مانند «تصویر یک بانو»[4] و «سرزمین هرز»[5] زبان دوره معاصر به‌کار رفته، اما ساختار آن مبتنی بر حالات متقابل آگاهی است. الیوت امیدوار بود با بازگشت به وقایع و رنج و محنت موجود در نمایشنامه‌های سنتی، چنین ساختاری را نشان دهد. فقط خاطره و تقابل بین «سامسون»[6] و «سوینی» است

که نقطه اوج نمایشی را به‌وجود می‌آورد. الیوت با به‌کارگیری روشی که در چندین نمایشنامه بعدی‌اش نیز آن را حفظ کرد، این تقابل بلافصل را به وجود آورد، یعنی با تمهید سطوح آگاهی در درون وقایع نمایشنامه و در بین شخصیت‌ها. او چنین پیشنهاد می‌کند:

احساسات و هوش شخصیت نمایشنامه باید هم‌سطح با احساس‌ترین و باهوش‌ترین تماشاگران باشد. آن‌ها و نیز دیگر شخصیت‌های نمایشنامه را به یک نسبت مورد خطاب قرار دهد، یا این‌که اگر مخاطبان آن فقط شخصیت‌های نمایشنامه هستند، از زمره انسان‌های مادی، سطحی و بدون بصیرت باشند، ولی باید از این امر که تماشاگران سخنان او را می‌شنوند نیز آگاهی داشته باشند.

«سوینی» خود به این توصیف پاسخ می‌گوید. او در حالی نشان داده شده که ذهنش از پیش با مشکل ایجاد ارتباط درگیر است:

«زمانی که با تو حرف می‌زنم، مجبورم از کلمات استفاده کنم».

ضمناً «سوینی» خود، طرح اساسی وقایع و «معنای» نمایشنامه است. اما در هر دو قطعه نامبرده‌شده، شکل اساساً انتزاعی است، به‌طوری که اگر عناصر بیرون از نمایشنامه یعنی جملات مشخصه به آن دلالت نمی‌کردند. مشکل مذکور کاملاً واضح نبود. عبارت «اورستس»[7] از «کوئفوروی»[8] یعنی:

«تو آن‌ها را نمی‌بینی، تو نمی‌بینی ــ اما من آن‌ها را می‌بینم.» بیان تجربه‌ای است که «سوینی» را از دیگران منفک می‌سازد و به او همان حالت صوری را می‌بخشد که در بالا توصیف شد. این جمله «جان مقدس»[9]، «بنابراین روح نمی‌تواند به وحدت الهی دست یابد، مگر این‌که خود را از عشق به مخلوقات رهایی بخشد»، دربرگیرنده قضاوتی بر کل وقایع نمایش و خود «سوینی» است. هر دو قطعه یادشده به خودی خود و هم به لحاظ وابستگی قابل توجه‌شان به این تمهیدات کمکی نوشتاری خارج از نمایشنامه، کامل نیستند. «سوینی» جزئی از تجربه اورستس است و نمایشنامه «سوینی آگونیستس» خطابهٔ نمایشی[10] برجسته‌ای به تماشاگران، مبتنی بر مضمون معاصر چنین تجربه‌ای است. به احتمال زیاد، این قطعات نه به خاطر این آفرینش، بلکه به لحاظ تجارب زبانی، قطعات مهمی شمرده می‌شوند. شکلی پیدا شده است، اما نه در وقایع، شخصیت‌ها و یا بر طبق قطعی در طرح تجربهٔ موجود در نمایشنامه، بلکه آن را می‌توان در ترتیب جامع گفتار یافت. با از پی هم آمدن ریتم‌هایی از این‌دست است که نمایشنامه «سوینی آگونیستس» پیشرفت قابل توجهی را نشان می‌دهد:

دوریس: طرز برداشتت، بس معنادار است.
داستی: احساسی که داری بسیار معنادار است...
دوریس: باید آنچه را که می‌خواهی از آن‌ها بپرسی، بدانی
داستی: باید آنچه را که می‌خواهی بدانی، بدانی
سوینی: باز به تو می‌گویم که بی‌فایده است
مرگ یا زندگی یا زندگی یا مرگ،
مرگ زندگی است و زندگی مرگ است.
زمانی که با تو صحبت می‌کنم، مجبورم از کلمات استفاده کنم،
اما چه بفهمی چه نفهمی، برای من و تو هیچ است.
ما باید کاری را انجام دهیم که باید انجام دهیم.
سوینی: زندگی همین است، فقط هست.
دوریس: چه هست؟
زندگی چیست؟
سوینی: زندگی مرگ است.

الیوت در تلاش برای دستیابی به یک زبان ویژه دوره معاصر، خود را قویاً از نمایشنامه منظوم انگلیسی جدا می‌سازد. او بیت شعر سپید[11] شکسپیری که طریقه اصلی نمایشنامه منظوم انگلیسی است را نمی‌پذیرد،

البته نه به لحاظ این‌که این نوع شعر را نمی‌پسندد، بلکه از آن‌جهت که خاطره مسلط آن، نویسندگان را به‌سوی تجربه‌ها و ریتم‌های گذشته می‌کشاند. زبان خود الیوت در این تجربه آغازین، زبان امریکایی معاصر است. شاید این‌بار، آخرین باری باشد که او به میزان زیادی از شکل‌های امریکایی استفاده کرده است. پایه واقعی ریتم‌های نمایشنامه «سوینی آگونیستس» موسیقی جاز است:

سوینی: تولد و آمیزش و مرگ
همش همین است همش همین است، همش همین است، همش همین است،
تولد و آمیزش و مرگ
دوریس: حوصله‌ام سر می‌رود
سوینی: حوصله‌ات سر می‌رود
تولد و آمیزش و مرگ
دوریس: حوصله‌ام سر می‌رود
سوینی: حوصله‌ات سر می‌رود
تولد و آمیزش و مرگ
این‌ها حقایقی هستند که وقتی خوب فکر می‌کنی، به آن می‌رسی:
تولد و آمیزش و مرگ

به همین ترتیب پایه واقعی برای شخصیت‌های این دو قطعه «تکه‌های فکاهی» است (که همواره الیوت را مجذوب خود می‌کردند)، یعنی آدم‌های ابله و لاغراندام که سبک خاصی از روال زندگی روزمره را دنبال می‌کنند.

تجربه بعدی الیوت، ناامیدکننده بود. «صخره»[12] که در واقع نوعی نمایشنامه تاریخی قلمداد می‌گردد، بدین‌منظور نگاشته شده بود که اجرای آن صرف امور خیریه گردد و الیوت در این زمینه از همکاری‌های بسیاری بهره برد. شاید بخواهیم این‌گونه تصور کنیم که انکار اولیه الیوت از برعهده‌داشتن مسئولیت کامل نمایشنامه فوق، نه از روی تواضع بلکه، واقعی است. حقیقتاً آهنگ زودگذر کنایه در این تواضع به چشم می‌خورد. اما تعجب از این نیست که او مسئولیت مشترک را می‌پذیرد، بلکه از آن است که اصولاً الیوت هرگونه مسئولیتی را برعهده می‌گیرد. بدترین چیز در «کتاب لغات»[13] گفت‌وگوی نثرگونهٔ کارگران امروزی در سخنانی از این‌قبیل است:

... آن‌ها هنوز خیلی شبیه به هم متولد می‌شوند. نظریات جدیدی در مورد زمان وجود دارد که می‌گوید «گذشته» یعنی آنچه پشت‌سر توست همان چیزی است که در آینده اتفاق خواهد افتاد. آینده هم مانند همین چیزی است که تا حالا اتفاق افتاده است. من هنوز فرصت این را نداشتم که درست از آن سر دربیاورم، اما وقتی راجع به همهٔ آن رفقای قدیمی می‌خوانم، به نظرم می‌آید خیلی شبیه به ما هستند....

دست، دست الیوت، اما صدا، صدای «سِر آرتور پینرو»[14] و «رابرتسون»[15] در نمایشنامه «کاست»[16] است. سنت به‌کاررفته فاقد آن نشاطِ تئاترهای عوام‌پسند اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ است که الیوت آن را قبول داشت. در واقع همان ضعف نمایشنامه «پانچ»[17] در آن دیده می‌شود، زیرا هدف اجرای این نمایشنامه نیز امور خیریه بود.

کُرهای منظوم از اهمیت بیش‌تری برخوردارند. نوشتن آخرین کُر، نشانه مشخصی از موفقیت نمایشنامه «قتل در کلیسا»[18] است. در بعضی از این اشعار، حرکات نمایشی برجسته‌ای به چشم می‌خورد:

روح آدمی باید به آفرینش جان بخشد.
از سنگ بی‌شکل آن‌گاه که هنرمند با سنگ یکی می‌گردد،
همواره اشکال جدیدی از زندگی ظاهر می‌شوند، از روح انسان که با روح سنگ پیوند خورده است.

و:

در آهنگ زندگی زمینی‌مان، از نور خسته شده‌ایم.

خوشحالیم از این‌که روز به پایان می‌رسد، نمایش خاتمه می‌یابد و به‌وجدآمدن با رنج و محنت همراه است، کودکانی هستیم که زود خسته می‌شوند، کودکانی که شب بیدارند و به‌محض روشن‌کردن فشفشه به خواب فرو می‌روند و روز برای کار یا بازی طولانی است.

ما از پریشانی و از تمرکز حواس خسته شده‌ایم، به خواب فرو می‌رویم و از این امر خرسندیم.

در حالی که مطیع ضرب آهنگ خون و روز و شب و فصول سال هستیم.

و باید شمع را خاموش کنیم، چراغ را خاموش کنیم و دوباره آن را روشن کنیم،

همواره باید خاموش کنیم و همواره باید شعله را دوباره بیافروزیم.

اما این عبارت، جملات منفک‌شده مؤکّدی هستند که توجه را نه به شکل کلی موجود در اثر به منزلهٔ یک مجموعه، بلکه به‌سوی خود معطوف می‌نمایند. به لحاظ رعایت توالی زمانی در این نمایشنامه، آفرینش اساسی در شکل صورت نگرفته است. کامل‌نبودن شکل، تنوع سطح قابل‌ملاحظه‌ای را ایجاد می‌کند. زوال گذشته یعنی «آنچه پشت‌سر توست»، غالب می‌گردد. حقیقتاً «صخره» نمونه‌ای از منظوم‌ساختن نمایشنامه به‌منظور ایجاد تأثیر موضعی است. کار اساسی الیوت این بود که در جهتی کاملاً متفاوت گام برداشت تا شیوه نمایشی را بیابد که حالت منظوم داشته باشد.

* * *

نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا» مطمئناً موفق‌ترین نمایشنامه الیوت است. یکپارچگی این نمایشنامه، ناشی از توافق کامل موضوع با شکل آن است. در این نمایشنامه ارتباط، با به‌کارگیری عرف زنده گفتار و وقایع نمایشی تحقق می‌یابد. اجرای نمایشنامه مزبور در کلیسا، که صریحاً از بینندگانش دعوت می‌کند در تجلیل از شهادت یک اسقف شرکت کنند، چنان به‌راحتی میراث مراسم آیینی مسیحیت را بازسازی می‌کند که ممکن است باعث شود روند واقعی عرف مذکور، در نظرمان کم‌اهمیت گردد. تداوم به‌کارگیری از یک شکل سنتی به لحاظ موضوع نمایشنامه برای شاعر امکان‌پذیر گردیده و الیوت نیز از این امر به نحو بسیار مؤثری استفاده کرده است. این‌که همگان داستان شهادت «بِکِت»[۱۹] را از پیش می‌دانند فقط دعوت مذکور از بینندگان جهت مشارکت را قوّت می‌بخشد. مهم‌ترین امر، به‌کارگیری شکل سنتی به منزله یک عرف مطمئن هم برای گفتار و هم برای وقایع نمایشی است.

معمولاً مهم‌ترین عرف‌های نمایشی، عرف‌هایی هستند که تماشاگر آن‌ها را به منزله یک عرف نمی‌شناسد و ما چنان آن‌ها را کاملاً می‌پذیریم که مشارکت ما بلافصل می‌گردد. یکی از مشکل‌ترین عرف‌ها جهت پی‌ریزی در ادبیات نمایشی مدرن، «کُر» است. در آن‌جایی که کُر حقیقتاً بر پایه یک سنت فراموش‌شده استوار است، باید با ناآشنابودن خود مبارزه کند. الیوت در نمایشنامه «قتل در کلیسا» تا حدی از کُر به منزله تمهیدی بیانی، آن‌هم به شیوه یونانیان استفاده کرده است:

هفت سال و یک تابستان به انتها رسیده است

هفت سال از زمانی که اسقف ما را ترک گفت،

اسقفی که همیشه نسبت به مردمانش مهربان بود.

اگر الیوت مجبور بود به این عملکرد کُر متکی باشد، ما در توانایی او در ایجاد ارتباط، حتی به کم‌ترین میزان آن، دچار تردید می‌شدیم، اما شیوه فوق در روشی جامع‌تر ادغام می‌گردد که هنوز امکان دسترسی به یک سنت در آن وجود دارد. کُر پیونددهندهٔ مراسم آیینی و معتقدان آن است. صدای شمرده مجموعه پرستندگان:

ما را ببخش ای پروردگار، ما می‌پذیریم که از نوع انسان معمولی هستیم،

از جمله مردان و زنانی هستیم که در را بستند و کنار آتش نشستند...

عهدشکنی‌های خود را می‌پذیریم، ضعف‌هامان، خطاهامان، ما می‌پذیریم...

شاید امکانات نمایشیِ این عملکرد کُر از طریق ادبیات نمایشی یونان در دسترس الیوت قرار گرفته باشد، اما تحقق نمایشی آن بر حسب مراسم آیینی مسیحیت صورت می‌پذیرد، یعنی روابط آشنا و پذیرفته‌شده کشیشان، گروه کُر و اجتماع مذهبی. بنابراین عرف گفتار دسته‌جمعی که از ارزش نمایشی به‌سزایی برخوردار است، نه‌تنها مانعی ناآشنا نیست، بلکه عرفی واقعی جهت مشارکت بینندگان است. عرف مزبور چیزی بیش از این است، یعنی شکل واقعی نمایشنامه که دربرگیرنده یکی از حرکت‌های نمایشی اصلی است، از آغاز:

از دست ما تهی‌دستان کاری ساخته نیست،
بلکه فقط باید در انتظار بمانیم و شاهد باشیم.

در میانه:

و نیز درون رگ‌هامان، شکم‌هامان، جمجمه‌هامان

و تا به انتها:

مسئولیت خون شهدا و رنج و محنت قدّیسین بر گردن ماست.

یعنی حرکتی که از حالت انفعالی آغاز و به به‌کارگیری مشارکت ختم می‌گردد.

این امر یکی از عناصر سنت مراسم آیینی است که با به‌کارگیری ریتم‌های منظوم بر اساس سرودهای مسیحی به‌شدت تقویت شده است، مانند این قطعه از the Dies Jrae:

مأموران جهنم ناپدید می‌شوند و انسان‌ها در گرد و غبار موجود در باد آمیخته می‌گردند،
فراموش‌شده، دیگر به یاد آورده نمی‌شوند، این‌جا فقط
چهرهٔ سپید مرگ است؛ خدمتگزار خاموش خداوند.

به لحاظ مضمون و ریتم‌های آشنای زبان رسمی کاربرد آن در این‌جا قابل قبول است و تا حد رسمی‌ساختن کل زبان نمایشنامه، گسترش می‌یابد. عناصر ساختاری دیگری نیز وجود دارند که ضمن آشنابودن برای بیننده، تجربه نمایشی را امکان‌پذیر می‌سازند. در این قسمت برای مثال، مبادله گفت‌وگو بر اساس پاسخ‌ها است:

کشیش دوم: والاحضرتا، اتاق‌هاتان را به همان ترتیبی که ترک کرده بودید، خواهید یافت.

توماس: و سعی خواهم کرد به همان ترتیبی که آن‌ها را یافتم، ترکشان کنم.

موعظه که شکل طبیعی و آشنای خطاب مستقیم است، عرفی را جهت حدیث نفس در اختیار نمایشنامه‌نویس قرار می‌دهد که به هر صورت دیگری غیر از آن ممکن نبود.

وقایع نمایشنامه در این‌جا زیبایی صوری طرح نمایشنامه را داراست، اما این طرح، طرحی نیست که بر بینندگان تحمیل شده باشد. این حرکت صوری یعنی از پی هم آمدن توازن‌ها، به‌طور طبیعی از روابط اساسی موجود در مراسم آیینی نشأت می‌گیرد. حقیقتاً این طرح، شکلی است جهت «بازداشتن جریان روح» و منتقل‌ساختن آن، اما از آن‌جا که بیننده از همان ابتدا در این ترکیب قرار گرفته است، طرح نمایشنامه ابتکاری به‌نظر نمی‌آید. روابط آن به روشنی روابط نمایشنامه‌های اخلاقی[۲۰] است که به همان میزان قابل قبول‌اند، زیرا هر دو مبتنی بر شکل واحد هستند که از درون کلیسا نشأت گرفته است.

شعر گروه کُر موفقیتی مسلم است. حرکت آن، تحقق مهیّج نوعی تجربهٔ نمایشی است که در تئاتر معمولی به دست فراموشی سپرده شده بود:

این‌جا هیچ شهر ماندگاری نیست، این‌جا هیچ ماندن پایداری نیست.
باد زیان‌آور، زمانه بد، سود نامطمئن، خطر حتمی است.

آه دیر، دیر، دیر، وقت دیر است، دیر، خیلی دیر و سال تباه شده است.
باد شرور، دریا تلخ است. آسمان خاکستری، خاکستری، خاکستری، خاکستری.
آه توماس، بازگرد. اسقف بازگرد، به فرانسه بازگرد.
بازگرد. سریع، سریع، بگذار در خاموشی هلاک گردیم
تو با هلهله‌های ما آمدی، تو با شور و شعف آمدی، اما تو آمدی و با خود مرگ را برای کانتربوری به‌ارمغان آوردی:
طالعی نحس بر روی خانه‌ها افتاد، طالعی نحس بر روی تو افتاد، طالعی نحس بر جهان افتاد.
ما آرزو نداریم که چیزی اتفاق بیافتد.
هفت سال با خاموشی زندگی کردیم،
و توجه را بازداشتیم،
زندگی کردیم اما نه زندگی تمام.

مهم‌ترین پیشرفت نمایشی منظوم از این قبیل، این است که زبان دوباره تسلط خود را بر اجرا قویاً تصریح می‌کند. مشکل اجرا، به‌کارگیری چنین ریتم‌هایی است که عناصر بصریِ اجرا را دربر داشته، آن‌ها را تعیین می‌کنند. احتمالاً این امر مهم‌ترین دست‌آورد کلی الیوت است. همین تسلط بر تجربه نمایشی هم وجود دارد. شخصیت‌ها تا آن‌جا که لازم است فردی می‌گردند، اما در عین‌حال طرح کلّی آن‌ها را دربر می‌گیرد. با تمهید شخصیت، ارتباط کامل آگاهی امکان‌پذیر می‌گردد، زیرا گفتار منحصر به اعمال گفتاری نیست، بلکه کاملاً در شکل نمایشی ادا می‌گردد:

آن‌ها بهتر از آن‌که بدانند صحبت می‌کنند و فراتر از درک تو،
آن‌ها می‌دانند، و نمی‌دانند عمل‌کردن و رنج‌کشیدن چه هستند.
آن‌ها می‌دانند، و نمی‌دانند که عمل‌کردن همان رنج‌کشیدن است،
و رنج‌کشیدن همان عمل‌کردن. شخص عامل رنج نمی‌برد و شخص صبور عمل نمی‌کند، اما هر دو در یک عمل جاوید، استوار گشته‌اند.
صبری جاویدان که همه باید به آن خشنود باشند زیرا ممکن است این‌طور اراده شده باشد،
و همه باید برای آن رنج کشند، شاید خواهان آن باشند.
که طرح ممکن است ماندگار باشد، زیرا طرح خود حرکت است،
و خود رنج و عذاب، و چرخ ممکن است بچرخد و برای همیشه ثابت بماند.
برای همیشه ثابت و بی‌حرکت.

دستاوردِ نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا» طرحِ نمایشی آن است، طرحی که «خودِ وقایع نمایشنامه است». فقط گاهی این یکپارچگی مورد تهدید واقع می‌شود که شاید برجسته‌ترین مورد آن در خطابه و سخنان شوالیه‌ها باشد. در خطابه وقتی به جملاتی از این‌قبیل برمی‌خوریم:

شهادت همیشه طرح خداوند است، به‌خاطر عشق به انسان‌ها،
تا به آن‌ها هشدار دهد و راهنمایی‌شان کند. تا آن‌ها را به مسیر خویش بازآورد.
شهادت هرگز طرح انسان نبوده است...،

احساس می‌کنیم «معنا»ی این عبارات، به طرز ناهنجاری به ارتباط کاملاً نمایشی، و یا به عبارت دیگر به‌کل وقایع نمایشنامه ضمیمه گشته است. این عبارات در واقع جملاتی از «بِکِت» هستند که به خودی خود واضح بوده، نیازی به توضیح ندارند، اما در عین‌حال فاقد شدت و قوّت نمایشنامه به منزله یک کل هستند. به همین ترتیب از نظر تئوری، سخنان شوالیه‌ها خطاب به شنوندگان قابل قبول است، زیرا به منزلهٔ تمهیدات نمایشی، سطحی‌بودن استدلال آن‌ها را نشان می‌دهد. لحن این سخنان حالت جالب دیگری در حرکت

نمایشنامه است، اما در این‌جا به‌طور مشخص عنصر «کمدی تعمدی» نظیر آنچه در آثار برناردشاو به چشم می‌خورد، وجود دارد که به نظر من کاملاً احساسی است.

وقتی به کل وقایع نمایشنامه «قتل در کلیسا» می‌نگریم، درمی‌یابیم اگرچه الیوت از آشنابودن مضمون کانتربوری استفاده کرده است، اما قصد ندارد تاریخ «بِکِت» را بنویسد، بلکه آگاهی معاصر از تک‌افتادگی و شهادت را به نمایش درمی‌آورد. بدین‌ترتیب «بِکِت» یک «سوینی» است. «وسوسه‌گران» که نظیر شوالیه‌ها برای منصرف‌ساختن «بِکِت» می‌آیند، نه‌تنها جوایز معمولی مانند قدرت مادی را به وی پیشنهاد می‌کنند بلکه شکوه و جلال دروغینِ خواهان شهادت‌بودن یا به‌عبارتی دیگر غرور فکری را نیز به او وعده می‌دهند. همین امر است که در نهایت پذیرفته نمی‌شود که به منزله تسلیم کامل به اراده خداوند توصیف شده است. طبق اصطلاحات قراردادی، این همان وقایع نمایشنامه است، اما نمایشنامه «قتل در کلیسا» در ماهیت خود بر پایه ضرباهنگ دیگری قرار دارد. بدین‌معنی که اساساً بر ایثار استوار است تا شهادت. تصاویر غالب این نمایشنامه از سرزمین و فصول است، از ارتباط بین زندگی انسان‌ها و زندگی حیوانات درنده، از چیزی که می‌تواند به واسطه ریخته‌شدن خون، رهایی و نیز باروری رو به ازدیاد تلقی گردد. رهایی، آگاهی است که نظم طبیعی و انسان بدون این نوع ایثار، حیوان‌صفتی است. این عمل خون، و دریافت خون است که باعث آگاهی گردیده، انسان را از حیوانات درنده جدا می‌سازد. خط‌سیر کلی نمایشنامه این است که از طریق گروه کُر، پذیرش این نوع احساس را به‌وجود آورد، همان‌طور که تاکنون حرکتی را از:

از دست ما کاری ساخته نیست،

بلکه فقط باید در انتظار بمانیم و شاهد باشیم.

تا:

مسئولیت خون شهدا و رنج و محنت قدیسین بر گردن ماست،

شاهد بوده‌ایم. به‌طور قراردادی، از نقطه‌نظر مسیحیت، مشارکت به لحاظ عبارات آشنا و قابل پذیرش راست‌دینی، حاصل می‌آید. اما طرح اساسی نیازمند خون ایثارگونه برای احیای زندگی معمولی است. نیاز فوق در یک تجربه معمولی کشف نشده است، بلکه به‌وسیله انسانی که به‌طور استثنایی از آگاهی برخوردار است، به مردم ارایه شده است. این امر به شکل دیگر همان تنوع سطوح آگاهی است که در نمایشنامه «سوینی آگونیستس» نیز شاهد آن بودیم، همان ساختار احساسی که همه آثار الیوت بر پایه آن استوار گشته است، یعنی تعداد زیادی افراد ناآگاه، و تعداد کمی افراد آگاه. عمل شهادت و بلکه اساسی‌تر از آن، ادبیات نمایشی، آن‌گونه که الیوت آن را در ذهن پرورانده، دو گروه مذکور را در یک واقعه نمایشیِ به‌دست‌آمده، پیوند می‌دهد.

توانایی نمایشنامه «قتل در کلیسا» این است که در انتقال یک ساختار شخصی احساسی موفق بوده است، گویی این ساختار، سنتی و حتی مطابق عرف است. غیرمعمول‌بودن بینش الیوت یعنی طرد زندگی معمولی و تأکید بر تک‌افتادگی و ایثار، آشنا و قابل پذیرش شده است:

تو را سپاس می‌گوییم به خاطر زحمت‌های ناشی از خون، برای نجات به‌وسیله خون

و به خاطر خون شهدا و قدّیسین.

زمین پرمایه گشته و مکان‌های مقدس به‌وجود می‌آیند.

زمانی که الیوت به نگارش نمایشنامه‌هایی پرداخت که آشکارا مربوط به دوره معاصر بودند، مشکل فقط عرف نمایشی بدون پایه دینی نبود، بلکه انتقال آگاهی غیرمعمول از طریق به‌کارگیری اصطلاحات شگفت‌آور و حتی تکان‌دهنده بود. کمااین‌که در این نمایشنامه، این آگاهی نقاب راست‌دینی بر چهره دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1. Sweeny Agonistes

۲. Agon: به منازعه و ستیزه بین دو شخصیت در Play اطلاق می‌گردد که دربرگیرنده یکی از چندین حرف قراردادی در این‌گونه نمایشنامه‌ها است. (م)

۳. Aristophanes: مشهورترین نویسنده نمایش کمدی یونان باستان. (م)

۴. *The Portrait of a Lady*، اثر هنری جیمز. (م)

۵. *The Waste land*، اثر ت. س. الیوت. (م)

6. Samson

۷. Orestes: پسر Agamemnon پادشاه Mycenae و همسرش Clytemnestra. زمانی که پدرش از جنگ تروا بازگشت و به دست معشوق مادرش به قتل رسید، او حضور نداشت. هنگامی که بزرگ شد و به مردی رسید، با کشتن مادر و معشوقش انتقام پدرش را گرفت. (م)

8. Choephoroi

9. Saint John of the Cross

۱۰. aside خطابه‌ای که در نمایشنامه ایراد می‌شود که تنها قرار است بینندگان و نه سایر شخصیت‌های نمایشنامه آن را بشنوند. (م)

11. Blank Verse

12. The Rock

13. Book of Words

14. Sir Arthur Pinero

15. Robertson

16. Caste

17. Punch

18. Murder in the Cathedral

۱۹. Becket: اسقف کانتربوری (توماس). (م)

20. Morality Play

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی