اندیشه و شعر تی.اس.الیوت

عبدالعلی دست غیب

تی.اس. الیوت (۱۸۸۰ - ۱۹۶۵) از سرشناس ترین شاعران متفکر جهان است که همچنان آثار و تفکر وی ورد زبان و در همین حال تأثیر گذار است. نویسنده در نوشتار زیر اندیشه های وی را در آثارش به ویژه شعر و شعرش را در روشنای فکرش بررسی می کند.

تی.اس.الیوت (T.S.Eliot) شاعر و ناقد معروف آمریکایی-انگلیسی در سال ۱۸۸۸ میلادی به دنیا آمد. از سوی پدر و مادر هر دو از اعقاب خانواده مهاجر نیوانگلندی است. پس از آموزش های ابتدایی و متوسطه به دانشگاه هاروارد می رود و لیسانس می گیرد و به دلیل علاقه به ادبیات و فلسفه در سال ۱۹۱۰ عازم فرانسه و دانشگاه سوربون می شود. در جنگ جهانی اول در انگلستان می ماند، مدیر مدرسه، کارمند بانک، سردبیر و ویراستار مجله های ادبی می شود. در ۱۹۲۷ به تابعیت بریتانیا درمی آید و اعلام می کند در ادبیات، کلاسیک، در سیاست، سلطنت طلب و در دین، کاتولیک آنگلیکان است. در دهه بعد، اشعار و مقالاتی می نویسد و سردبیری مجله «معیار» را به عهده می گیرد، و در چهارم ژانویه ۱۹۶۵ بدرود زندگانی می گوید، آنچه سبب شهرت الیوت می شود شعر «سرزمین ویران» است. این شعر را «ارزاپاوند» دوست و استاد شاعر ویراستاری و پالوده می کند. انتشار اشعار و مقاله های دیگر بر شهرت شاعر می افزاید، به طوری که در همین دوره از جرج ششم «نشان شایستگی» می گیرد. وی در سال ۱۹۴۸ به دریافت جایزه ادبی نوبل دست می یابد و در ۱۹۶۴ نیز «نشان آزادی» بالاترین نشان کشوری آمریکا به او داده می شود.

الیوت به رغم اعلام «کلاسیک بودن» خود، شاعری است مدرن. مدت ها با سمبولیست های فرانسه مالارمه و پل والری و دیگران همکاری و همفکری داشته، با ازراپاوند و جویس دوست بوده و از آثار مدرن طرفداری کرده است. خوشبختانه چند اثر مهم او به زبان فارسی ترجمه شده و خود و آثارش در محافل ادبی ایران تا حدودی معروف و آشناست، و از این جمله است:

سرزمین ویران (ترجمه ح.رازی و دیگران، ۱۳۳۴)، چهارشنبه خاکستر (هوشنگ ایرانی، ۱۳۳۵)، ترانه عاشقانه آلفرد پروفراک (بهروز ذکاء، ۱۳۴۲)، چهار کوراتت (مهرداد صمدی، ۱۳۴۳)، مهمانی کوکتیل (امیر فریدون گرگانی، ۱۳۵۴) جنایت در کلیسا (دکتر ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۶)

الیوت شاعر و نقدنویس بااهمیتی است و بی گمان نامبردارترین شاعر مسیحی است اما در دادن این عنوان به او خطری موجود است چرا که چنین کاری هم طرح های ظریف تر شعرش را کدر و کژ و مژ می کند و هم خود مسیحیت را بدجلوه می دهد. بهتر است به یاد داشته باشیم که الیوت همیشه شاعری مسیحی نیست و مشهورترین اشعارش را به طور مشخص، اسناد غیرمسیحی و حتی مخالف مسیحی دانسته اند. زمانی که منظومه «سرزمین ویران» به چاپ رسید (۲۲ نوامبر ۱۹۲۲)، بسیاری از ناقدان را تکان داد به طوری که متحیر بودند چه عنوانی به شعر الیوت بدهند. تنی چند از آنها «سرزمین ویران» را بهترین شعر نسل بین دو جنگ جهانی دانسته اند و نیز گفتند با معناتر این که شعر یادشده نومیدی و انزواجویی عامی را بیان می کند که از نتایج روحی و اقتصادی جنگ برآمده، نتایجی که ناقض مقاصد تمدن جدید است.

الیوت با درنظرآوردن تفسیرهایی از این قسم ناچار شد در سال ۱۹۳۲ بنویسد: «زمانی که من شعری را که «سرزمین ویران» نام گرفت نوشتم، ناقدان موافق تر گفتند من از اشتباه و از خواب و خیال درآمدن این نسل سخن گفته ام، که حرف بی معنایی است. احتمالاً من برای این نسل پندار از خواب و خیال درآمدن آنها را بیان کرده ام اما چنین چیزی نیت من نبود.

باری، بعضی از ناقدان، شعر الیوت را نمونه والا شمردند زیرا گمان می بردند بیان نومیدی بشری است. اما چیزی که بعدها این ناقدان آن را خسته کننده و حتی دقیقاً نفرت انگیز یافتند، پایگاه مسیحی شاعر بود و گفتند پس از ادراک این موضوع دیگر آثار منظوم و منثور پس از «سرزمین ویران» الیوت را به چیزی نمی خرند، چرا که بدبینی تلخ او نسبت به نوع انسان را نمی پسندند، و افزودند او در مقام شاعر جوان پارسا و بااستعداد فارغ التحصیل دانشگاه هاروارد، در زمان مسکن گزیدن در انگلستان از دره باریک باشکوه «سرزمین ویران» به ورطه باور آنگلوکاتولیکی و عضویت حزب محافظه کار جهیده است. اگر او با این کار آرامشی برای روح ناآرام خود یافته جای خوشحالی است اما ما پس از این او را یکی از همدستان دشمن به شمار می آوریم.

می توان با در نظر آوردن رویدادهای گذشته ارزیابی شعر «سرزمین ویران» را به عنوان شعری به تقریب عبث و بی معنا، چندان جدی نگرفت وخود این پیش داوری های ضدکشیشی را محدود و ناکافی دانست. همچنین ما نیازمندیم به یادآوریم پیش داوری های موافق مسیحی نیز می تواند محدودکننده باشد. منظرهٔ کشیشان و نگهبانان نمازخانهٔ کلیسا که در زندگانی خود هرگز توجهی به راه یافتن ادبیات مدرن به «ضیافت عقلانی» نداشتند و اکنون می شنیدند الیوت عضو خوب کلیسا و شاعر با اهمیتی است، گاهی سرگرم کننده و اندکی رقت آور است. البته مراد از این گفته این نیست که ما دربارهٔ این موضوع سهل انگاری کنیم. از لحاظی این دلبستگی به الیوت را به یقین باید خوش آمد گفت، اما در مشاهدهٔ منظره به صورت یاد شده غالباً احساس می کنیم که خوانندهٔ مذهبی، نومید و شاید حیران می شود که تی سون و براونینگ واژگانی را که اکنون می بایست در اختیار داشته باشد برای وی فراهم نساختند، و همچنین نمی تواند تشخیص دهد که الیوت او را با شیوهٔ جدید «دیدن» و مشاهدهٔ واقعیت آشنا ساخت، از این رو دیدگان خسته و فرسوده اش گاهی نیاز دارد خود را با این زاویهٔ دید سازگار سازد. واقعیت این است که الیوت از همان آغاز کار به روش «نامستقیم»، شعر می نوشت، و حتی اشعار صریحاً مسیحی او در این معنا، هنوز نامستقیم و اشاره ای است. نمایشنامه مهمانی کوکتیل (Cocktail Party) این نکته را مجسم می سازد. حتی در این اثر که در سال ۱۹۵۰ نوشته شده ارجاعات ویژهٔ مسیحی بسیار اندک است. آیا سرهنری هارکوت رایلی متخصص روان درمانی است؟ یا کشیش است؟ آیا سازمانی که آلکساندر گیبز به آن اشاره می کند همانا کلیساست؟ شاعر اینها را هرگز به ما نمی گوید. نمایشنامه به تأکید مسیحی است با این همه، چنین می نماید که الیوت به عمد، ارجاعات مسیحی را کنار گذاشته است. گمان می رود که شاعر آنچه در این اثر به کار برده در آثار دیگر خود نیز انجام داده است اما نه برای این که خواننده را حیران یا گمراه کند. چنین روش بیان نامستقیمی به واسطهٔ ماهیت بینش او و ماهیت بینش خواننده ای که چنین «رؤیتی» می بایست به او انتقال یابد، پا برجای شده است. شعر او از آغاز کار در دائرهٔ مشکلی

□ الیوت در آثار آشکارا مسیحی خود نشان می دهد که از دشواری ادراک عصر جدید باخبر است، ادراکی که در مثل «احساس گناه» را غیرعادی و نابهنجاری روانی می داند. او در نمایشنامه «قتل در کلیسا» ناچار است با مشکل عرضه مسأله شهادت به جهانی که همه این چیزها به حالت غیرعادی فرو کاسته، رویاروی شود.

از این دست به تصور آمده: حقیقت الهام شده را چگونه باید به فرد غیرمسیحی انتقال داد؟ چگونه آنچه را که به تعریف ناگفتنی است و در کلمات نمی گنجد، بیان می توان کرد؟ انتقال دادن مستقیم چنان بینشی ممکن نیست. بسی پیشتر از این که الیوت شاعری مسیحی شود، این مشکل دانستگی او را در مقام شاعر به خود مشغول ساخت، چرا که این مشکل، مشکل ضروری شیوهٔ نامستقیم شعر و شاعری است. الیوت زمانی که خود را وابستهٔ دبستان نمادگرایان فرانسه کرد، می بایست خیلی زود با این مشکل دست و پنجه نرم کرده باشد. همچنان که «مالارمه» ناچار بود بگوید: «نامگذاری شیئی یعنی از دست بیشتر شادمانی حاصل از شعری که از رضایت خاطر تدریجی به حدس دریافتن آن به دست می آید. القاء آن یعنی اغفال و چشم بندی.» شاعر به منظور افسون کردن تخیل، اوبژه را اندک اندک فرامی خواند. کولینگ وود چندسال پیش، طوری قضیه را مطرح ساخت که آن را از هرگونه دلالت های ضمنی شعار «هنر برای هنر» عاری کرد: «شاعر اصیل در لحظه های سرودن شعر اصیل هرگز عواطفی را که بیان می کند، نام نمی برد» و می افزاید: «دلیل آن که توصیف، کمکی به بیان نمی کند و در عمل به آن آسیب می رساند آن است که توصیف، معانی را به صورت کلی درمی آورد. توصیف چیزی به معنای نامیدن آن در مقام این یا آن نوع است و آوردن آن به حوزهٔ ادراک و طبقه بندی کردن آن. بیان (اکسپرسیون) از سوی دیگر به شیئی فردیت می دهد... شاعر از این رو به طور مناسب آنطور که کار خود می فهمد، تا حد ممکن از برچسب زدن صرف عواطف خود در مقام موارد این یا آن نوع کلی تن می زند و به جان می کوشد به وسیلهٔ بیان آنها در دائرهٔ ای که تمایز آن ها را از هرگونه عاطفه ای از این دست آشکار می سازد، فردیت بخشد.»

بنابراین شاعر اصیل بی گمان همیشه باتجربهٔ خاص، گوشتمند و مفرد سر و کار دارد. یکدستی، تعمیم، عبارت قالبی، کلی پردازی، همه و همه علائم شکست اوست یعنی قسمی سفسطه است که بویژه خود را در مقام هنر جا می زند. مشکل کلی بیان نامستقیم هنری بدین گونه است، بویژه برای شاعری مسیحی که در جامعه ای کاملا دنیوی و برای این جامعه می نویسد، مدعای نگارش به شیوه ای نامستقیم، بیش و بیشتر فوریت می یابد. فقط نمادهای مسیحی که بیشتر مردم از شاعر توقع دارند به کاربرد نیست که از انتقال دادن معنای مورد نظر او ناتوان می شود، بلکه احتمالاً آنها معانی شعر را نیز کژ و مژ می کنند. به گفتهٔ کالریج در «چکامه های غنایی»: «وردزورث به عهده گرفت توجه دانستگی را از عادت رخوت آلوده و رکود سنگین بیدار سازد. شگفتی های جهان را ادراک کند و آنچه را که «گنجینه ای پایان ناپذیر» است، مکشوف سازد اما، ما این گنجینه را به دلیل غبار آشنایی و عادت و نگرانی خودخواهانه نگاه می کنیم اما نمی بینیم، به گوشمان می خورد ولی نمی شنویم، از برمی کنیم اما نه می فهمیم نه احساس می کنیم.» با این همه نمادهای مسیحی به وسیلهٔ چیزی بیش از «غبار عادت» تیره و کدر می شود. برای انسان عصر ما نمادهای مسیحی غالباً تیره و کژ و مژ گشته و در مواردی تشخیص ناپذیر شده است. از سوی دیگر وظیفهٔ شاعر فقط یافتن نمادهای جدید برای تجربه های اصلی نیست بلکه بازسازی نمادهای قدیمی، اعلام دوبارهٔ آنها، اصلاح آنها و قرار دادن شان در زمینه هایی که ما را ناچار دگربار با معانی دینی آنها رویاروی می کند نیز هست.

شخصیت های اشعار و نمایشنامه های الیوت سراپا درگیر این مشکل بیان هستند. سوئیتی در «بخشی از یک ستیزه» همچنان که با گروهی از دوستان رذل خود رویاروی می شود، قصه خود را درباره مردی که زمانی می شناخت و دختری را تباه کرده بود، این طور پایان می دهد:

زیرا زمانی که شما تنهائید
زمانی که تنهائید همچنان که او تنها بود
نه این هستید نه آن
دگربار به شما می گویم
این شامل مرگ یا زندگانی یا زندگانی یا مرگ نمی شود
مرگ، زندگانی است و زندگانی، مرگ
زمانی با شماحرف می زنم کلماتی به کار می برم
اما اگر آنها را بفهمید یا نفهمید
نه به من مربوط می شود نه به شما.

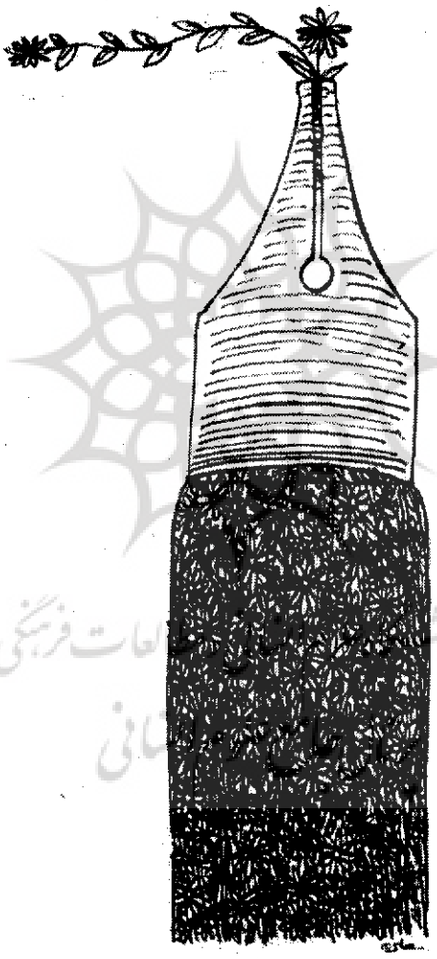
انسان ناچار است کلمات را به کار برد، به سادگی نمی توان عاطفه ای ناب لینی رؤیتی برهنه و عریان را انتقال داد. آفریدگار سوئیتی این را به طور کامل می داند، الیوت در قطعه شعر «الیست کوکر» درباره این موضوع می گوید: این جاست، در نیمه راه، بیست سالی داشته، بیست سالی که کاملا تلف کرده، سال هایی میان

جنگ ها، کوشیده است کاربرد کلمات را بیاموزد اما هر تلاشی آغاز کاملا جدیدی است و نوع شکستی دیگر چرا که انسان فقط ناچار است کلمات بهتری را بیاموزد زیرا دیگر حرفی ندارد که بزند یا شیوه ای که در آن دیگر مایل نیست آن را بیان کند. تجربه های فرد مسیحی در نمایش نامه «محفل نوشینه» (Coektail Party) بهتر نمایش داده می شود. در این جا «سلیا» در اتاق «سرهنری هارکورت رایلی» آماده می شود علائم بیماری خود را دریابد. او می گوید حالش کاملا خوب است و گمان نمی برد آزار می بیند، اصوات واهی نمی شنود، اوهامی ندارد جز این که احساس می کند جهانی که در آن به سر می برد وهمی بیش نیست. با این همه در وضع کنونی اش چیز نامساعدی وجود دارد. او دو مطلب را نمی تواند بفهمد: آگاهی از تنهایی و نیز آگاهی از گناه. اکنون در می یابد که درواقع همیشه تنها بوده است و احساس گناه می کند. پزشک می گوید شما از احساس گناه رنج می برید؟ این خیلی غیرعادی است!

بسیاری از کسانی که این نمایشنامه را طرفه و موفق دانسته اند، سلیا را در مقام شخصیتی باورکردنی دشوار یافته اند زیرا نمی توانند دریابند که داشتن احساس گناه و دادن کفاره و ادراک ایثار چگونه احساسی است. خواننده جدید آموخته است همه این چیزها را تأویل کند و همین واقعیت به الیوت کمک کرده است که از بکار بردن واژگان و نمادهای مسیحی تن زند. او حتی در آثار صریحا مسیحی خود نشان می دهد که از دشواری ادراک عصر جدید باخبر است، ادراکی که در مثل «احساس گناه» را غیرعادی و نابهنجاری روانی می داند. او همچنین در نمایشنامه «قتل در کلیسا» ناچار است با مشکل عرضه مسأله شهادت به جهانی که همه این چیزها را به حالتی غیرعادی فرو کاسته رویاروی شود. راه حل آزمونی الیوت طرفه اما به تقریب نومیدکننده است. چهارمین فردی که برای اغوای «توماس بکت» به نزد او می آید آنچه را که در آینده روی خواهد داد پیشگویی می کند: ضریح سن توماس غارت خواهد شد، طلاهای آن به باد خواهد رفت و گوهرهای قیمتی آن نصیب زنان بدکاره خواهد شد. اما بدتر از این ها نیز پیش خواهد آمد:

ناشدنی ها متوقف می شود، باور تر ا ترک می گوید و انسان ها فقط با تمام نیرو خواهند کوشید ترا فراموش کنند و بدتر از همه این که انسان ها در آینده نفرت از تو را چنان کافی نخواهند دید که بدت گویند و منفورت دانند بلکه به خصائلی خواهند اندیشید که نداری. آنها فقط خواهند کوشید شواهد تاریخی به دست آورند و خواهند گفت در این انسان که سهم خاصی در تاریخ داشته رمز و رازی موجود نبوده است. خود سن توماس بکت اندکی دیرتر خواهد گفت از آنچه چهارمین اغواگر درباره تاریخ آینده می گوید آگاه است. فداکاری او را آیندگان خودکشی بی معنای دیوانه ای خواهند شمرد و شوروشوق مغرورانه آدمی متعصب، از همین قسم خشونت هنری است که الیوت سال ها پیش در «سرزمین ویران» به کار برده بود جایی که شخص عمده شعر در پایان بند نخست ناگهان از طریق پوشش نمایشی دست

□ بسیاری از تصویرها و صحنه‌های شعر طولانی الیوت، زمان را همچون هرز رفتنی غم‌انگیز که اساساً بی‌درمان است، وصف می‌کند برای بیشتر مردم دائره حیات تکرار بی‌پایان مناسک بی‌معناست. در بند نخست «الیستکوکر» می‌گوید: گام‌ها بلند می‌شوند و فرود می‌آیند / خوردن و آشامیدن / کود و مرگ.



خود را کاملا باز می کند تا یقه خواننده را بچسبد:

تو! خواننده ریاکار! همزاد من- برادر من!

او در نمایشنامه «قتل در کلیسا» نیز در باز نمایش چهار سلحشوری که توماس بکت را کشته اند همین خشونت دلیرانه را داراست. چهار سلحشور یاد شده پس از قتل بکت به گفتگو درباره اخبار سیاسی می پردازند درست مانند اینکه بر سکوی خطابه رأی گیری مدرن بریتانیا ایستاده اند و سخن می رانند. البته خطاست گمان بریم که الیوت به تمامی می کوشد با ریاکاری سیاسی لطیف، آموزه های مسیحی را در متن بگنجاند. کار او این نیست که گنجشک را رنگ کند و به نام قناری بفروشد.

صناعت به هراس افکندن خواننده می تواند شیوه ای ضروری باشد زیرا مشکل سرانجام مشکل سخنوری نیست یعنی شیوه اغواکردن خواننده ای خاص بلکه بیشتر مشکل روش هنرآفرینی است. الیوت خود برای نمایش بینش هایش به طور صادقانه و وفادارانه می بایستی اقلیم باوری که او و خواننده اش در آن زیست می کنند ضمانت کند. به سخن دیگر الیوت از کنار گذاشتن سواد مسیحی خود امتناع می کند. بیان خود این مطالب ناچار با محیط بی اعتنا یا دشمنانه عصر ما مرتبط می شود. این مسأله مربوط به شمارش مقاومت متوسط خواننده در خرید کتاب مصنف نیست بلکه مشکل کمال مهارت هنرباز نمایش دادن شاعر است، از این رو الیوت عناصر مسیحی و غیرمسیحی را در آثارش به یکسان به کار می برد. در مثل واژگان «خرسنگ» بخشی از تصویر بیابانی است و در اشعاری مانند «سرزمین ویران» و «مردان پوک» به کار می رود همراه با تصویر شن و کاکتوس تا عقیم بودگی روحی زمان ما را نشان دهد. و نیز «خرسنگ»، در شعر الیوت به معنای استواری و ایقان ایمانی است. حتی در «سرزمین ویران» شخص عمده شعر می شنود که:

به زیر سایه این خرسنگ سرخ پناه گیر!

حتی در نمایشنامه پر زرق و برق «خرسنگ»، شخصی که کلام خدا را بیان می کند، در عمل و در واقع نام «خرسنگ» را می شنود. همچنین «نور» در شعر الیوت تصویر می شود، همچنان که به سنت عام مسیحی به وسیله دانته و میلتون نمایش داده شده بود. «نور» نماد الوهی است. شخص تاریکی را انتظار می برد تا متضاد نور را بیان کند ولی کلمه تاریکی در شعر الیوت طوری به کار می رود که نه مرگ روحی بلکه غالبا راه ورود به حوزه زندگانی روحی را نمایش می دهد. در «چهارکوارتت» می نویسد:

به روح خود گفتم آرام باش و بگذار تاریکی احاطه ات کند،

آن تاریکی که ظلمت الهی خواهد بود.

نماد سترونی روحی دنیای گذران در این شعر نه ظلمت بلکه «نور خفی» است. زندگانی ما در این دنیا نه روشنی روز را باز نمایش می دهد که شکل را با آرامش شفاف نشانه گذاری می کند و سایه را به زیبایی گذرا بدل می سازد و نه ظلمت را به پاکیزه کردن روح وامی دارد که به کمک فقر، شهوت را از آن بزداید. ظهور دروغین در ایام بهار که روزی زمستانی نشان می دهد شیوه دگرگونه سازی معانی را از سوی الیوت نشان می دهد. توصیف بهاری زمستانی و ارائه نمادهای متغیر با معانی مضاعف به طور کلی روش نمادسازی این شاعر را مجسم می سازد.

تصویرسازی چهارده سطر نخست «سرود عاشقانه آلفرد پروفراک» حال و هوا و جو روان شناختی و عاطفی شعر را می آفریند و سرخوردگی و انفعالی بودنی که شعر را سرشار کرده است تثبیت می کند. خشنودی و رضایتی که راوی از مقایسه پسینگاه با بیماری بیهوش شده می برد انتظارات خواننده ای را که دلمشغول دورنمایی غنایی است بر نمی آورد. و به جای آن

تصویری از عقیم بودن در دورنمایی شهری عرضه می کند که نسبت به زندگانی بشری خصومت آمیز می نماید. همچنین اصلاح گران چند سطر بعدی شعر، حس انزوا و ناتوانی را تشدید می کنند: «خیابان های نیمه متروک» طردشدگی راوی را بیان می دارند و گرچه او می کوشد پناهگاه یا گوشه عزلتی در این معابر خلوت و ترسناک بیابد، گویی آنها با او جویده جویده سخن می گویند و حال تباه وی را به یادش می آورند. سفر جسمی که راوی از آن با شنونده اش حرف می زند (احتمالا این شنونده زنی است که شعر را می خواند یا دوستی است صمیمی) نیز سیر در درون است. خیابان های کثیف شهر نه فقط مکان های زشت شهر بلکه هم چنین فضاهای دانستگی راوی اند، راههایی پر پیچ و خم اندیشه در هم و برهم او هستند. به این ترتیب خیابان هایی که مشابه «استدلال خسته کننده اند» هم چنین پیچ و خم ها و واگشت های استدلال درونی هستند که پروفراک با خود دارد. پروفراک از تقدیر سفر درونی خود می ترسد و از آن پرسش فشار آوری که او را ناچار خواهد ساخت با بی معنایی زندگانی رویاروی شود در هراس است در سراسر شعر او بین آرزوی تغییر دادن زندگانیش و ترس از دگرگونی، بین مجاز دانستن خود به دریافت این نکته که چقدر شور بخت است غوطه ور ساختن خود در ابتذال جامعه با ادب و گمنامی دورنمای متروک شهری در نوسان است.

بیت پایانی بند چهارده سطری نخست احساس بی معنایی و ابتذال را تقویت می کند. الیوت چند بار در شعر قافیه به کار می برد تا تصاویر متضاد باشکوه و عادی را به شیوه استهزایی کنار هم قرار دهد و در این جا قافیه کردن میکل آنجلو Michelangelo و عبارت نغمه سرایی و شاعرانه «آمد و رفت» (Come and go) بیان کننده ابتذال فرهنگ است. الیوت در توصیف زن هایی که درباره میکل آنژ همانطور حرف می زنند که درباره مسایل عادی به وراجی می پردازند، بر دلبستگی مبتذل اجتماعی به فلسفه هنر طعنه می زند. زیبایی واقعی منحصرا به موضوعی برای وراجی های اجتماعی بدل شده است.

یکی از دشواری های عمده ای که شعر در برابر خواننده قرار می دهد شکل گسسته و قطعه قطعه آن است. گرچه شعر به صورت تک گفتار نمایشی عرضه شده شکل آن اساسا از مونولوگ های نمایشی هماهنگ تر و پیوسته تر قرن نوزدهم در مثل قطعه شعر «آخرین دوشس من» یا Fralippolippi" براونینگ و «یولیسس» یا این شعر (TiThonus) تنی سون متفاوت است. باید دید که چرا «پروفراک» به سبب چه منظوری از پاره سخن های پراکنده ترکیب شده است؟ این شعر در واقع تک گفتار بیان شده در وضعیت ویژه برای خواننده ویژه همچون تصویر روان شناختی شهودی «دوک فرارا»ی «آخرین دوشس من» براونینگ نیست بلکه بر آن است ردیفی از سخنان نغز برای حالتی فکری عرضه کند. آگاهی به نمایش درآمده در شعر اشتیاق و ناتوانی شدیدی است که در آن راوی قادر به هیچ استنتاجی درباره هیچ چیزی نیست. تقسیم شعر به

□ در سال ۱۹۲۳، الیوت در مقاله «یولیسس، نظم و اسطوره» به دفاع از یولیسس جویس که می گفتند بی معنا و فاقد وحدت است، پرداخت و گفت: که روش اسطوره ای جویس وحدت اثر را تضمین می کند. ما هم می توانیم به همان شیوه ای که الیوت از وحدت یولیسس دفاع کرد، در برابر همان اتهام از وحدت «سرزمین ویران» الیوت دفاع کنیم. شکل گسسته شعر، خود طرحی است از اسطوره مدرن که می گوید جهان به سوی بحران و آشوب پیش می تازد.

بندهای کوتاه و ناپیوسته، توالی پرسش های مشتاقانه و کوتاه و گسستگی ها عناصری صوری ای هستند که جو کلی اغتشاش فکری، اضطراب و ناتوانی را تقویت می کنند. در مثل در عبارت منظوم نخست که در آن راوی عزم دیدار با خواننده دارد در پی سطور مزدوج و کوتاه مقفایی می آید که نمی تواند ما را در پیوند با سطور بعدی قرار بدهد:

زن ها به اطاق می آیند و بیرون می روند
و درباره میکل آنجلو حرف می زنند. (۱۳ و ۱۴)

چه اطاقی؟ کدام زنان؟ سطرهای غزلسرایی به طور وهم آوری ظاهر می شوند آن نیز فقط به این منظور که برای هشت سطر بعدی وصف مه پاییزی که خیابانی شهری را پوشانده است جا باز کنند تأثیر صحنه های متقاطع و ناپیوستگی صوری می خواهد ما را از هر جای خاصی جدا کند و در جایی در مغز شخصی قرار بدهد که زندگانی را به شیوه ای ناپیوسته و گسسته تجربه می کند. سد پرسش های کوتاه: آیا جرأت داریم؟ آیا جرأت دارم؟ پس چگونه به خود جرأت بدهم؟ چگونه آغاز کنم؟ روش صوری مهم دیگری است که بی تصمیمی روانژندانه و اضطراب بیمارگون دانستگی «پروفراک» را انتقال می دهد. هیچ پاسخ مستقیمی به این پرسش ها داده نمی شود. در نتیجه پراکندگی توجه پیش می آید.

گسل هایی که در پی تصویر چنگال های تیز و در میانه شعر می آید همچنین این کار را به عهده دارد که نشان بدهد پروفراک اندیشه های دردناک خود را منع می کند. در تصویری که در این سطرها از خود به دست می دهد:

جفتی از چنگال های تیز و برآمده
در طول بستر دریاهای خاموش سوراخ هایی حفر می کند.

تحقیر خویش و تمنای فراموشی نهفته است و چنان ترسناک است که راوی نمی تواند با آن رویاروی شود، پس به ناگهان خود را به سوی تصویر آرامش بخش تر پسینگاه خوابیده بر بستر می برد. به این ترتیب هراس «پروفراک» از مکاشفه شخص خود و اضطراب عام درباره زندگانی به یکسان به وسیله شکل پراکنده و تصویرسازی و واژه گزینی منتقل می شود. گرچه شعر حاوی پژواک های شکل های منظوم شعر سنتی است به هم ریختن تداوم نقلی به طور عامدانه ای به آن رنگ مدرن می دهد.

باید پرسید که آیا در این شعر زبانی وجود دارد که غنایی یا رومانتیک بنماید یا کار الیوت را درنامیدن آن- که سرود عاشقانه ای نامیده- توجیه کند؟

الیوت دو تصویر متضاد را عامدانه کنار می گذارد: تصاویر غیرشاعرانه و ضد رومانتیک (پسینگاه همچون بیماری بیهوش شده بر بستر) و (من زندگانیم را با قاشق های قهوه خوری اندازه می گیرم) و خواننده در پایان شعر تصویر شهوانی و زیبایی از پریان دریایی مشاهده می کند، در این جا واژه گزینی غنایی تر می شود. نغمه حروف در کلمه های موج ها waves، سپید white، نسیم wind و آب water، تسلا بخش است. پریان دریایی زندگانی بدوی تر و رمزآمیزتری را به یاد خواننده می آورند اما گرچه پروفراک می تواند آنها را چنین به تصویر آورد که نغمه افسونگر سر می دهند، این تصور را کنار می گذارد که پریان دریایی می توانستند به طور واقعی برای او سرود بخوانند. این تصویر حاکی از اشتیاق او به زیبایی و شاید به عشق است اما شعر ما را به حرف های پیش پا افتاده، «اصوات انسانی» که ما را از پندار رمزآمیز و دوست داشتنی بیدار می سازد، برمی گرداند.

پس عنوان شعر استهزایی است. پروفراک هرگز نمی تواند با دیگر انسانها رابطه داشته باشد یا حتی شوق خود را به زیبایی یا عشق حفظ کند. زنانی که در شعر آمده اند پیکره های تکه تکه و اشارات گسسته می نمایند: بازوهای دستبند پوشیده که روی میز نهاده شده، مردمانی بی چهره که بر بالش آرمیده یا شال ها را دورانداخته اند.

در ۱۹۲۳ الیوت در مقاله «یولیسس، نظم و اسطوره» به دفاع از یولیسس جویس که می گفتند بی معنا و فاقد وحدت است پرداخت و گفت که روش اسطوره ای جویس وحدت اثر را تضمین می کند. ما می توانیم به همان شیوه ای که الیوت از وحدت یولیسس دفاع کرد، در برابر همان اتهام از وحدت «سرزمین ویران» الیوت دفاع کنیم. شکل گسسته شعر خود طرحی است از اسطوره مدرن که می گوید جهان به سوی بحران و آشوب پیش می تازد. الیوت در واقع به تشویق ویراستار، دوست و همکار شاعرش «از راپاوند» ناپیوستگی ظاهری این شعر را استقبال کرد تا گسسته گسسته بودن زندگانی جدید را القاء کند. تقسیم شعر به پنج بخش

جداگانه با عنوان های متفاوت، سطور نیمه تمام، امتزاج اصورت همه در خدمت تصویر کردن شفتگی تجربه جدیدی هستند که تلاش ناقص و عقیم مانده فرد امروزین به کشف معنی را نشان می دهند.

اما این سلوک بی ثمر در جست وجوی ارزش در زندگانی به طور طرفه ای به درون مایه ای بدل می شود که خود به وسیله اسطوره وحدت یافته است. در دل شعر درونمایه ناتوانی معنوی جامعه قراردارد، مایه ای مشترک با اسطوره هایی که در شعر به آنها اشاره شده است. افسانه های قرون وسطایی «جام مقدس» (Grail) آمده در کتاب «از مناسک دین تا رومانس» جسی وستون (در یادداشت های الیوت به آنها اشاره شده) با اسطوره های کهن تر حاصل خیزی پیش از مسیحیت که در کتاب «شاخه زرین» فریزر به بحث گذاشته شده بود، در شعر «سرزمین ویران» با هم آمیخته می گردد. اسطوره های قرون وسطی برپایه اسطوره های گیاهی پیش از مسیحیت که دایره فصول حاصلخیزی و بارآوری را به مرگ و رستاخیز یکی از خدایان اسناد می دهد بنیاد می شود، از جامعه ای سخن می گوید که زمینش عقیم و بایر است زیرا شاهش زخم خورده و غالبا ماهیتی جنسی دارد. در مثل در اسطوره «شاه ماهیگیر»، شاه عقیم و زمین تفته و بایر است. جامعه در وجود شخص سلحشوری (که در جستجوی جام مقدس گریل است) نجات دهنده ای را انتظار می برد که خواهد آمد و پرسش های درست طرح خواهد کرد و به این ترتیب بارانی را که بسیار مورد نیاز است فراهم خواهد آورد.

ناتوانی و زوال جنسی و معنوی جامعه به تقریب در هر بند شعر القاء می شود: در رویارویی مبهم راوی با دختر سنبل، در عجز لیلی در نجات دادن زناشویی تباه خود، در پیروزی بی اثر جنسی مرد جوان بر بانوی ماشین نویس، و در جسد غرق شده فلباس که زمانی زیبا بوده است. آمیزش های بی نتیجه جنسی همچون بایر بودن مادی زمین نمودارهایی از ناتوانی معنوی جامعه را نشان می دهد و رابطه ای را که بسیاری از افسانه هایی که در شعر به آنها اشاره شده به نمایش می گذارد. وضعیت مرکزی خشکسالی، وضعیتی از انتظار باران که همراه با اسطوره های متفاوت است، وضع مسلط شعر می شود که در آن «باران» مایه تغذیه و پرورشی است که جسم و روح فرهنگی در حال مرگ را زنده خواهد ساخت. همه مکان ها و زمان های آمده در شعر (چه انگلستان جدید یا قرون وسطی یا هند و یونان اعصار کهن) در اسطوره واحدی ترکیب می شود: اسطوره جست وجوی رستگاری. در شعر می خوانیم ریشه های جنگ زده چه اند؟ شاخه های روینده از زباله سنگی چه اند؟ پسر انسان نمی توانی بگویی یا حدس بزنی... در این جا فقط شبحی است در زیر این خرسنگ سرخفام...

این بند در بخش نخست شعر که «خاکسپاری مرده» نام دارد آمده احتمالا صریح ترین تصویر منظره مادی «زمین ویران» است: مکان سنگی تفته و خشک که در آن آسایشی نمی توان یافت. خورشید به جای اینکه مایه نیرو و قوت زمین باشد صرفا بر تفتگی آن می افزاید، درختانی

□ الیوت به رغم اعلام «کلاسیک بودن» خود، شاعری است مدرن. مدت ها با سمبولیست های فرانسه مالارمه و پل والری و دیگران همکاری و همفکری داشته، با ازراپاوند و جویس دوست بوده و از آثار مدرن طرفداری کرده است. خوشبختانه چند اثر مهم او به زبان فارسی ترجمه شده و خود و آثارش در محافل ادبی ایران تا حدودی معروف و آشناست.

که می توانستند زمانی در برابر تابش شدید خورشید پناهگاهی فراهم آورند اکنون شاخه های خشکیده ای هستند که آرامشی نمی بخشند. تباهی و ویرانی ارزش های انسانی در جهان در شعر یاد می شود. تصاویری که زمانی به تجربه های ما معنا می دادند، اکنون به خرده ریزهای بی معنا بدل گشته اند، توده شده بر زباله متروک و درهم و برهم که فرهنگش می نامیم.

به هر حال تصاویر، به یکسان شاعرانه و فرهنگی هستند. بند یاد شده به تصاویر پاره پاره و پوسیده شاعرانه ای اشارت دارد به منابع شعر و به ویژه منابع این شعر الیوت، پرسش راوی: چه اند این ریشه های چنگ زده، این شاخه های روئیده از زباله سنگی؟ می پرسد که چه قسم زندگانی روحی بامعنا می تواند در این زمین ویران تجربه ببالد و چه قسم شعر جدیدی می تواند از این تکه پاره های گذشته که در اختیار شاعر است آفریده شود؟ در مثل بند یاد شده حاوی شماری از ارجاع های کتاب مقدس است: «پسر انسان» اشارت دارد به خطاب خدا به حزقیال نبی (Ezekiel, z)، سایه زیر صخره سرخ فام احتمالا اشارتی است به «صحیفه اشعیا» که شاه دادگر را در مقام «رودخانه ای جاری در کویر، یا همچون سایه صخره ای عظیم در زمینی بی حاصل» توصیف می کند ولی این ارجاعات دینی از نظام باوری که به آنها انسجام و معنا می دهد جدا شده است. جهان وصف شده در این بند شعر جهانی بدون خدا و بی حاصل است.

تنها وعده آسایش که راوی در این بند شعر به دست می دهد عرصه پناهگاهی است در زیر خرسنگی سرخ فام، وعده ای از قسمی مکاشفه که می گوید: چیز دیگری به تو نشان خواهم داد. اما امید مکاشفه یا آسایش در سطر آخر بند به نومیدی می انجامد و در آن فناپذیری انسان به شیوه ای وحشتناک آشکار می شود:

«من به تو نشان خواهم داد هراس را در مشتی پر از غبار!»

و این مشابه است با شعر «ظهور مجدد» ییتز که در آن سخنگویی که مشتاق مکاشفه و الهام است به جای آن در ترس و وحشت جانوران مکاشفه یوحنا را می بیند که افتان و خیزان به سوی بیت اللحم می روند. در سرزمین ویران طلب رستگاری فقط می تواند معرفتی رنجبار از آسیب پذیری و ناتوانی ما به دست دهد.

آیا تصویر راوی در آخر شعر «ماهی می گیرم در حالی که زمین بایر در پس پشت من قرار دارد» تصمیمی امیدبخش دربردارد؟ دو نظر متباین با این نتیجه گیری می توان عرضه کرد. برحسب نظر نخست، تصویر نهایی راوی، ماهی گرفتن در حالی که او پشت به سرزمین ویران دارد، راه حلی امیدوارانه به شعر می دهد. جمله ی قطعی که در این جا آمده «زمین بایر پشت سرم بود» بامعناست، زیرا این جمله می گوید که جست وجوگر سفرش را در سرزمین ویران به پایان برده است. و اکنون در آستانه تجربه جدیدی است و «نشستن در ساحل» تصویری است برای این وضعیت سرحدی. راوی به رؤیت جدیدی از هماهنگی و معنا نزدیک می شود. آن ماهی که او برایش دام انداخته نماد سنتی «زندگانی» است. نیروی حیاتی تازه شده جهان طبیعت. در مسیحیت آغازین «ماهی» هم چنین نماد عیسی مسیح است. دو سطر نهایی این حس تصمیم گیری را کامل می کند. شعر با سه کلمه کتاب مقدس هند، اوپانیشاد، به پایان می رسد: داتا، دایادهاوام، دامیاتا، (Datta بخشش، Dayadhvam همدردی، Damyatta نظارت) و سپس کلمه هندی «شانتیه» (آرامش) سه بار تکرار می شود. در تفسیر الیوت کلمات سانسکریت غفران و آرامشی را وعده می دهد که فراتر از فهم بشری است. شعر با یافتن کلماتی که مبشر ارزش و معنا هستند باید پایان یابد و «شانیته» هم محدودیت فکر و هم محدودیت زبان را نشان می دهد. همه «قطعه های فرهنگ»، نقل قول ها و اشارات به کار رفته در شعر به قسمی با هم ترکیب می شود تا نظاره ای از معنا به وجود آورد، همه آنها از منظره ویرانه های فرهنگ معاصر خط امانی فراهم می آورند. «شاه ماهیگیر» و «شاعر» ممزوج می شوند و هر دو از پوسیدگی و زوال به الهامی جدید می رسند.

بر حسب نظر، دوم، تصویر نهایی راوی ماهیگیر که زمین بایر در پس پشت اوست، هیچ راه حلی برای شعر بوجود نمی آورد بگذریم از این که راه حلی امیدوارانه به دست دهد. راوی که در این نقطه با «شاه ماهیگیر» یکی شده می پرسد که آیا می تواند نظمی به زمین خود بدهد؟ به دیگر سخن زمین هنوز شوره زار است، وضعیت جامعه هنوز نومیدکننده و گسسته است. دقیقاً همانطور که «شادی» دل منحصراً در زمان سنتی است (دل تو باید

به شادی به این وضع پاسخی داده باشد، اعاده نظم، به سرزمین ویران در بهترین صورت ممکن در آینده است و در بدترین صورت صرفاً فرضی بیش نیست.

از این نظرگاه، زبان شعر بسی از «راه حل» مشکل های در پیش ارائه شده دور است و به جای آن در روایت های گسسته و ازدحام اصوات تجزیه می شود. در این زمینه حتی کلمات نهایی مأخوذ از اوپانیشادها، صرفاً تکه پاره های افزوده در «انبوه شمایل خرد شده» است. زبان در همان پایان شعر خود نمونه ای است تکه تکه شده و گرچه به ما می گویند که این پاره سخن ها در برابر «ویرانه های ما» برپا شده اند، ما متقاعد نمی شویم این واقعیت که چنین نظرهای متضادی را خود متن می تواند پشتیبانی کند، شیوه بیشتر ادبیات نظم، و نثر قرن بیستم را مجسم می سازد، و این ابهامی است متفاخر با اختتام ادب سنتی.

درنخستین بخش قطعه شعر «چهار کوراتت» تصویر «باغ گل سرخ» آمده است. شاعر پیش از توصیف رؤیت باغ گل سرخ می گوید: «آنچه می توانست بوده باشد تجرید است بر جای ماندن امکانی همیشگی/ فقط در حوزه تفکر.» رویت باغ سرخ گل زمانی که در شعر نمایان می شود، این قسم «امکان همیشگی» به نمایش می گذارد: روئیتی زیبا «در دل روشنی»، فردوسی از شادی و معنا. اما همین که شاعر تلخکام در آغاز مدعی می شود که این امکان منحصراً در مقام تأمل وجود دارد نمایش ناگهان و درخشان «باغ گل» در سطور بعدی، اظهار اولیه او را نقص می کند. این قسم رؤیت ممکن است گرچه فقط برای لحظه ای زودگذر باشد.

در واقع شاعر با توصیف «تعیین جای» باغ سرخ گل بطوری که از راه نخستین دروازه در جهان آغازین ما جای گرفته باشد اشارت دارد بر این که این باغ، بهشت عدن است و «آنچه می توانست بوده باشد»، فردوس گمشده. به هر حال اهمیت این باغ برای تخیل بشری، از حوزه اسطوره یا تاریخ فراتر می رود. فردوسی است که همچون رؤیت امکان در تخیل همه مردمان وجود دارد. در پایان شعر، رؤیت گذرنده بار دیگر به یاد آورده می شود: به ناگهان در/ روشنی خورشید/ حتی زمانی که گرد و غبار می لرزد/ خنده ای پنهانی شنیده می شود/ از کودکان درون شاخ و برگ/ بشتاب اکنون، این جا، اکنون، همیشه. «این جا و اکنون» در حوزه بی زمان تخیل موجود است تا در هر زمان یا مکانی ویژه.

سطر نخست «الیست کوکر» «در آغازم پایانم قراردارد» است و سطر پایان آن «در پایانم آغازم» این متضاد گویی به چه معنی است؟ و در سیر شعر چه روی می دهد؟ سطر نخست «الیست کوکر» با عبارت «زمان مغموم تباه» ادامه که با آن «برت نورتون» به ابهام پایان می یابد. به یاد ما می آورد که از همان آغاز زاده شدن می میزیم. شاعر با منعکس کردن تعبیر کتاب های مقدس «زمانی هست برای ساختن» در بند نخست شعر، به ما نشان می دهد که همه آفرینش های انسانی «بیهوده» است و در برابر نیروی مخرب زمان ناتوان. در طول شعر، شاعر تصاویر بیشتری از تمدن محتضر ما بدست می دهد. رؤیت شبانی زندگانی ساده و روستایی، حاصلخیزی و هماهنگی در «کود مرگ» پایان می گیرد. «درمانگران ممکن بیماری ما» خود زخم خورده و در حال مرگند. دانش عصر ما به صورت وهمی درمی آید که پیران ساخته اند.

□ الیوت از همان آغاز کار به روش «نامستقیم»، شعر می نوشت، و حتی اشعار صریحاً مسیحی او در این معنا، هنوز نامستقیم و اشاره ای است. نمایشنامه مهمانی کوکتیل (Cocktail Party) این نکته را مجسم می سازد. حتی در این اثر که در سال ۱۹۵۰ نوشته شده ارجاعات ویژهٔ مسیحی بسیار اندک است.

با این همه «در آغازم پایانم قرار دارد» هم چنین می تواند به بازگشت الیوت به خاستگاه هایش در «الیست کوکر» اشاره داشته باشد، که خانه نیاکان خانوادگی او بود. «خانه جایی است که از آن آغاز می کنیم» این را شاعر در بند پنجم می گوید و خانه جایی است که به آن بازمی گردیم. خاستگاه ها در معنای هدف همان پایانند. بند پنجم از دیگر بخش ها شخصی تر است همانطور که شاعر با پژواک سطر آغازین «دوزخ» دانته خود را در زمان قرار می دهد: پس اینجاییم در میانه راه و از دشواری های پیشه شاعری خود به صراحت سخن می گوید (می کوشم کاربرد کلمات را بیاموزم) او تصدیق می کند که پیرشدن به معنای تشخیص مغشوش شدن غوامض حیات است تا کشف حقیقت ساده و روشن شده. با این همه امیدی برای پیرمردان هست و برای شاعر مدرن که احساس می کند همه چیز تاکنون گفته شده و بهتر گفته شده «در پایانم آغازم قرار دارد» به زندگانی تازه ای نظر می افکند که برای فرد مسیحی با مرگ آغاز می شود «وحدت برتر»، رابطه عمیق تری از آنچه شاعر یاد می کند. معمای زندگانی در مرگ به بامعناترین صورت به مرگ و رستاخیز مسیح اشارت دارد. مسافران شوربخت این زندگانی اکنون کاشفان فعال اند که در مسیحیت قسمی مقصود، هدف و وحدتی می جویند که زندگانی پیشتر به دست نداده است. اشاره به حالت ناگوار مغشوش داتته در آغاز «دوزخ» می تواند به تلویح در آخر شعر به معنای «زندگانی نو» (Nuova La Vita) باشد، زندگانی جدیدی که هر دو شاعر مسیحی سرانجام به دست آوردند.

محوری ترین نماد مسیحی که در «چهار کوارتت» آمده نماد «تجسد مسیح» است و می خواهیم بدانیم که خواهیم چگونه آن را بویژه در «درای سالویجز» The Dry Salvages و در سراسر شعر به صورت نمادین به کار می برد؟ در سراسر شعر، او تلاش می کند برای نقطه تقاطع بی زمان و زمان، نمادی بیابد. او در «برنت نورتون» Burnt Norton که از میان کل چهار قطعه موسیقی و سرود شعر تنها قطعه ای است که فاقد نماد مرکزی دینی است این نقطه را در مقام «نقطه ثابت در جهان گرونده» وصف می کند (بندهای دوم و چهارم) شاعر در جست وجوی نماد واقعی تر و مشخص تری برای آشتی دادن متضادهاست. او در بند پنجم «برنت نورتون» از کوزه ای چینی سخن می گوید که «هنوز به طور دائم به دور محور ثابت خود می چرخد» در بند پنجم(The Dry Salvages) شاعر برای محور معمای متناقض خود نمادی مسیحی می یابد؛ تجسد (یا زایش مسیح)، رویدادی که درآن الهی و بشری، کلمه و گوشت، بی زمان و زمان آشتی می کنند.

بسیاری از تصویرها و صحنه های شعر طولانی الیوت، زمان را همچون هرز رفتنی غم انگیز که اساساً بی درمان است، وصف می کند برای بیشتر مردم دائره حیات تکرار بی پایان مناسک بی معناست. در بند نخست «الیست کوکر» می گوید: گام ها بلند می شوند و فرود می آیند/ خوردن و آشامیدن/ کود و مرگ.

نزد الیوت، تجسد یا ظهور مسیح، دقیقه ای تاریخی بود که کل تاریخ را دگرگون کرد و به آن معنا داد. این لحظه، نمایشگر «وحدت ناممکن» بی زمان و زمان است. شاعر در بند نهایی درای سالویجز خط تمایزی می کشد بین قدیس و دیگر مرد. قدیس کسی است که به طور واقعی این تقاطع بی زمان و زمان را درک می کند. او این مکاشفه الوهی را در سراسر عمر وقف خویشتن به تسلیم در برابر آفریدگار می زید. اما بیشتر مردم- ازجمله خود شاعر و شنونده او- قدیس نیستند. آنها باید خود را به چیزی فروتر از رؤیت و شهودی که در طول زندگانی پیش می آید، خشنود سازند، و منتظر لحظه های تصادفی رؤیت بمانند. «اشاره ها و گمانه زنی ها»- آن طور که شاعر آن لحظه ها را می نامد- و مابقی دیگر، دعاست و مشاهده، انضباط، تفکر و کردار. برای بیشتر مردم زندگانی مسیحی متضمن کار سخت و انضباط است. این زندگانی فقط زمانی با لطف و خجسته می شود که معنای آن به طور خفی ادراک شود. شاعر می گوید: تجسد یعنی اشاره ای نیمه حدس زده شده، هدیه ای نیمه دریافت شده. این رویداد خطیر در تقویم مسیحیت بنابراین، همچون نماد اصلی الیوت برای رؤیت، معنا و برای تقاطع معماآمیز زمین و آسمان و بی زمان و زمان عمل می کند.