اغلب مردم ، ازجمله منتقدان تئاتر ، فرض را براین گذاشته‌اندکه قالبهای نمایشنامه‌ها یا سابقه وزمینهٔ قبلی‌ندارند یا حاصل گزینش آنی نمایشنامه‌نویسان هستند . من ادعا نمی‌کنم که انتخاب قالب همانقدر عینی است‌که انتخاب مثلاً بارانی به جای لباس‌کتانی برای‌گردش دریك روز بارانی؛ برعکس، اغلب نمایشنامه نویسان ، ازجمله خودم ، تقریباً به صورت غریزی درپی‌قالب هستیم ، درپی راهی برای‌نمایشنامه ، راهی که الزاماً با مضمونی‌که دردست داریم سازگار به نظر رسد . با این همه ، دراین فکرم‌که آیا این امر، همانقدرکه دریك نگاه گذرا به نظر می‌رسد ، تصادفی یا الله‌بختی است . ازخود می‌پرسم‌که آیا درمفاهیم خانواده ازیك سو ، وجامعه ازسوی دیگر، فشارهای اولیه‌ای وجود نداردکه برتصور ما ازقالبی صحیح برای مضمونی خاص تأثیر بگذارد .

طی سالیان به تدریج برمن آشکار شده‌که طیف قالبهای تئاتری ، ازرئالیسم‌گرفته تا نمایشنامهٔ منظوم ، ازصناعتهای اکسپرسیونیستی‌گرفته تا آنچه‌که ما به طور مبهم نمایشنامهٔ شاعرانه می‌خوانیم ، شامل قالبهائی است‌که نوعی خاص از روابط بشری را بیان می‌کنند ، هریك ازآنها یا برای بیان یك رابطهٔ مهم خانوادگی ازیك سو ، یا بیان یك رابطهٔ مهم اجتماعی ازسوی دیگر ، مناسبت دارند .

وقتی به رئالیسم می‌اندیشیم به ایبسن می‌اندیشیم – وباید چنین‌کنیم ، زیرا او درنمایشنامه‌های اجتماعی‌اش نه تنها این قالب را به‌کار برد بلکه آن را به حد نهائی خود رساند . مشخصات عمدهٔ این قالب چیست ؟ آنها را البته از برمی‌دانیم، زیرابیشترنمایشنامه‌هائی‌که می‌بینیم نمایشنامه‌های رئالیستی‌اند . به نثر نوشته شده ، وانمود می‌کنندکه فارغ ازتماشاگرانی‌که ازخلال یك « دیوار چهارم » آن‌ها را می‌بینند ، جریان دارند وهدف اصلی‌شان آن است‌که همه چیز باآشکارترین مفهوم زندگی تطابق داشته باشد یا چنین به نظر رسد .

درتضاد با آن ، به نمایشنامه‌ای از آشیل بیندیشید . درنمایشنامه‌های او هیچگاه به این خیال نمی‌افتیدکه مشغول تماشای « زندگی » هستید ؛ دارید یك نمایشنامه ، یك اثر هنری را می‌بینید .

اکنون گواینکه شاید توضیح واضحات باشد باید به یادتان بیاورم‌که رئالیسم یك سبك ، یك سنت هنری است ویك قطعه رپرتاژ نیست . آخر دراینکه تمام اثاثهٔ یك اطاق نشیمن رو به تماشاگران چیده شده باشد چه واقعیتی هست ؟ دراینکه مردم سه ساعت متوالی به یك موضوع صحبت بجسبند چه واقعیتی هست ؟ رئالیسم یك سبك است ، ابداعی است آگاهانه چون اکسپرسیونیسم ، سمبولیسم یا هریك ازقالبهای مهجورتر . درواقع رئالیسم ، درمقایسه با قالبها وسبکهای شاعرانه‌ترکه بخش عمدهٔ ذخیره تئاتری جهان را تشکیل

می‌دهند، مدت کوتاه‌تری صحنهٔ تئاتر را دردست داشت، وهنگامی که به وجود آمد برهمگان آشکار بود که سبکی تازه وابداعی شاعرانه است. این حرف را بدان سبب می‌زنم تا روشن کرده باشم که رئالیسم بیشتر یا کمتر ازسایر قالبها «هنری» نیست. تنها اشکال این است که رئالیسم بیشتر خودرا دراختیار نویسندگان بازاری می‌گذارد، ویك دلیلش اینست که مردم بیشتر می‌توانند تئاتر قابل قبول بنویسند تا نظم مطلوب. هرچند، درسایر دورانها، مثلاً چنان که درمورد نمایشنامه نویسان دست دوم دوران **الیزابت** صدق می‌کند، کارهای منظوم بازاری بسیاری درقالبهای تکراری به وجود آمد.

ایبسن، مانند هنرمند دیگری، تنها صحنه‌هائی از زندگی را عکسبرداری نمی‌کرد. هنگامی که او «خانهٔ عروسك» را نوشت، چند زن نروژی یا اروپائی خودرا از قید روابط ظاهرسازانهٔ خود با شوهرانشان آزادکرده بودند؟ تعدادی بسیار قلیل. پس در واقع چیزی نبود که او عکسبرداری کند. هرچند او درکار خود، تعبیرات شخصی‌اش را ازوقایع عادی می‌گرفت، برآن نکته‌هائی که ارزشی نهفته برای اجتماع داشت تأکید می‌کرد.

به‌کلامی دیگر، به شیوه‌ای کاملاً «رئالیستی» پیش ازآنکه تنها گزارش دهد، به طرح مسائل وحتی پیش‌بینی آنها می‌پرداخت. به اصطلاح نمایشنامه‌نویسان او برصحنه سمبولی خلق می‌کرد.

ما معمولاً عادت به تقابل مفاهیم سمبول و رئالیسم نداریم. در اذهان ما اعمال سمبولی وگفتار سمبولی برای قالبهای شاعرانه‌تر ذخیره شده است. با این همه، رئالیسم دراین‌کار خاص با دیگر شیوه‌های بیانی نمایشی متساویاً شریك است. درنهایت باید به معنایی دست یابد که سمبولی از حرکت (اکسیون) نمایشنامه باشد. اختلاف درشیوهٔ خلق این سمبول است که با شیوه‌های خلق آن درقالبهای شاعرانه متفاوت است.

اکنون این سؤال پیش می‌آید: اگر ایبسن وبسیاری دیگر ازنمایشنامه‌نویسان توانستند رئالیسم را به‌این شایستگی درنمایشنامه‌های مربوط به زندگی جدید به‌کار برند، واگر تماشاگران امریکائی به‌این سرعت با این قالب آشنا می‌شوند – پس چرا باید نمایشنامه‌نویسان درطی سی سال گذشته نسبت به آن ناشکیبا باشند؟ چرا ازهمه جهت مورد حمله واقع شده است؟ چرا این همه مردم به‌آن پشت می‌کنند ودرعوض به هرنمایشنامه‌ای که بلهوسانه‌وشاعرانه‌باشد احترام‌می‌گذارند؟ ودرعین حال، چرا رئالیسم همیشه ما را به آغوش خود باز می‌کشد؟ ما هنوز دراین‌کشور قالب موجزی که بتواند جای آن را بگیرد خلق نکرده‌ایم. با این همه به نظر می‌رسد که رئالیسم به چیزی آشنا وکسالت‌آور بدل گشته است؛ وتئاترها می‌کوشند به وسیلهٔ صحنه‌های چند قسمتی، سن‌های گردان، زمینه‌های موزیکال وطرحهای تازه‌تر وجالب‌تر نوردهی،

خانواده در نمایشنامه‌های جدید

آرتور میلر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اطاق نشیمن قدیمی را درهم بشکنند. هرچند آدمهای تیزبین می‌دانندکه بسیاری ازاین نمایشنامه‌های به اصطلاح شاعرانه، درباطن رئالیستی هستندکه با حیله‌گری سعی می‌شود چیز دیگر جلوه‌کنند.

من ازکسی انتقاد نمی‌کنم، تنها این‌نکته را بیان می‌کنم که شاید مسأله قالب عمیق‌تر ازآن باشدکه ما بخواهیم اذعان کنیم.

چنان‌که اشاره‌کردم، به این فکر افتاده‌ام‌که آیا نیرو یا فشاری‌که رئالیسم را ایجاد، یا حتی ایجاب می‌کند نیروی جاذبهٔ روابط خانوادگی درنمایشنامه نیست، ونیروئی‌که به شیوه‌ای بدیع وخالی ازسماجت حالات غیررئالیستی پدید می‌آورد آیا روابط اجتماعی در نمایشنامه نیست؟ ما همه آگاهیم‌که قالبها معیارهائی غیرتئاتری وطبیعی دارند؛ فی‌المثل، یکی ازدشواریهای اولیه درنوشتن اپرای جدید، که همه چیز به‌کنار نوعی نمایشنامهٔ غنائی است، این است‌که نمی‌توان بسیاری ازمفاهیم عادی زندگی عادی را به آواز خواند. مصرعی چون «یادت باشد استحمام‌کنی، گلوریا»، را مشکل می‌توان با موسیقی همراه‌کرد وتصور آواز آن به صورت جدی، ناممکن است. ولی ما اغلب جنبهٔ مسخرهٔ مسأله را نمی‌بینیم. آشکار است‌که نمایشنامه‌ای شاعرانه باید برمضمونی شاعرانه استوار باشد، اما مطمئن نیستم‌که این تمامی مسأله باشد. مثلاً برای من حیرت‌آور است‌که ایبسن، استاد رئالیسم، درحالی‌که نمایشنامه‌های رئالیستی خودرا با همان جدیت نمایشنامه‌های اجتماعی می‌نوشت، ناگهان هنگام نوشتن «پیرگینت» ازچهارچوب رئالیستی یعنی‌ازاطاق نشیمن بیرون بدود. من فکر می‌کنم‌که او نه تنها اطاق نشیمن‌را، بدین‌دلیل‌که این عامل خلق نمایشنامه‌ای شاعرانه را ناممکن می‌ساخت، بلکه زمینهٔ خانوادگی‌را پشت سر نهاد. زیرا «پیرگینت» پیش‌ازهرچیز به عنوان مردی تنها نمایانده می‌شود، و او همچنین مردی است‌که با فشارها و روابطی آشکار اجتماعی وغیرخانوادگی روبروست.

اخطار می‌کنم‌که سعی نکنید این قانون را به طور یکنواخت اعمال‌کنید. نمایشنامه، چون هررابطهٔ بشری، خصیصه‌ای غالب دارد، اما حاوی عناصر نیرومندی هم هست که هرچند درمرحلهٔ دوم اهمیت باشند نباید ازچشم مخفی بمانند، زیرا درواقع شاید درتوسعهٔ آن رابطه اهمیتی حیاتی داشته باشند. بنابراین من این تصور را به عنوان ابزاری محتمل ونه کلیدی جادوئی، درنوشتن وفهمیدن نمایشنامه‌ها وقالبهای آنها ارائه می‌کنم.

من ایبسن را به عنوان مثال به‌کار بردم زیرا او در قالبهای متعددی نمایشنامه می‌نوشت؛ نمایشنامه‌نویس دیگری که دست به تجربه‌های گوناگون زد **اونیل** بود.

باید به این نکته توجه شودکه خود اونیل معتقد بود که ذهنش بیشتر به روابط انسان با خدا مشغول است تا روابط میان انسان وانسان. این اشاره چه ارتباطی با قالب نمایشنامه دارد؟ به نظر من همه‌گونه ارتباط دارد. اولاً، مسلم است که هدف ایبسن نه تنها شخصیت سازی بلکه ایجاد زمینه‌ای بودکه شخصیتها درآن بتوانند شکل بگیرند وچون مردم عادی عمل‌کنند. زمینه‌ای‌که با وزن وعمق تمام طرح می‌کرد، جامعهٔ او بود. مثلاً خود مضمون تقدیر درآثار او، جبری بودکه در تضاد میان نیروی زندگی شخصیتهایش با فریبکاریها، وتأثیرات خفقان‌آور وبازدارندهٔ اجتماع برآنها وجود داشت. بنابراین اگر می‌خواست نقطهٔ اوجی ایجادکند، مجبور بودکه جامعه را چون نیروئی واقعی درقالب پول، رسوم اجتماعی، مناهی وغیره، وهمچنین درنیروی درونی وذهنی‌که درشخصیتهایش وجودداشت، تصویرکند. اما اونیل ظاهراً درجستجوی‌نیروئی‌تقدیرساز در ورای نیروی‌اجتماعی بوده‌است. برای تعریف‌آن نیرو به یونان باستان‌گریز می‌زد، به‌سوی مذهب جدید دست می‌یازید، وبرای ایجاد حالات شاعرانه به بسیاری دیگر ازمنابع محتمل سر می‌کشید.

نکتهٔ من اینجاست که تا آنجا که خانواده و روابط خانوادگی درمرکز نمایشنامه‌های او قرار داشت قالب کار و الزاماً رئالیسم باقی می‌ماند. و هنگامی‌که مثلاً در نمایشنامه‌های «میمون پشم‌آلود» و «امپراتور جونز» با مردانی بیرون ازجامعه، دور اززمینهٔ خانوادگی سروکار دارد، قالبهای او با رئالیسم بیگانه می‌شود وآشکارا نمایشنامه‌هائی سمبولی، شاعرانه وسرانجام حماسی می‌گردد.

۲

تا اینجا از روبرو شدن با مسألهٔ محتوی، مگر درمورد رابطهٔ خانوادگی در تضاد با روابط جهانی یا اجتماعی، اجتناب کرده‌ام. اکنون می‌خواهم این حرف جسورانه را بزنم‌که تمام نمایشنامه‌هائی‌که ما بزرگ می‌خوانیم، آنهاکه جدی‌شان می‌خوانیم به‌کنار، درنهایت به جنبه‌ای ازمسأله‌ای واحد می‌پردازند: چگونه انسان ازجهان بیرونی خانه‌ای برای خود می‌سازد؟ چگونه وبه چه طریقی بایدکوشش کند، باید درصدد تغییر یا تسخیر چه چیزهائی دردرون وبیرون نفس خود باشد؛ آیا می‌خواهد به امنیت، محیط پرعشق، آسایش روح واحساس هویت وشرف دست یابد، همان

چیزهائی که مسلماً همهٔ مردان درخاطرات خود با مفهوم خانواده مربوط کرده‌اند ؟

طبیعی است که به هر کوششی درجهت خلاصه کردن همهٔ مضمونهای بزرگ درجمله‌ای واحد مظنون باشیم ، اما این جمله – « چگونه انسانی ازجهان بیرون خانه‌ای برای خود می‌سازد ؟ » – می‌تواند به عنوان کلید زندگی درونی نمایشنامه‌های بزرگ به‌کار رود . مناسبت آن درنمایشنامه‌های جدید آشکار است ؛ درواقع ، هرگاه اساس نمایشنامه‌ای براین جمله نباشد ، ما نمایشنامه را چندان جدی نمی‌گیریم . مثلاً اگر در «مرگ یك پیشه‌ور» کشمکش میان پدر وپسر فقط برای شناخت وبخشایش می‌بود ازاهمیت نمایشنامه کاسته می‌شد . اما چون ازدائرهٔ خانواده بیرون می‌رود وبه‌اجتماع می‌رسد ، مسائلی چون پایگاه اجتماعی ، اعتبار اجتماعی وشناخت را مطرح می‌کند ، که دامنهٔ دید آن را وسعت می‌بخشد وآن را ازموردی جزئی به سرنوشت عموم مردم بدل می‌سازد .

همین حرف را می‌توان دربارهٔ نمایشنامهٔ «اتوبوسی به نام هوس» زد – هرچند این نمایشنامه ازطرقی دیگر به‌این هدف رسیده است . این نمایشنامه به‌آسانی می‌توانست در محدودهٔ آسیب شناسی روانی باقی‌بماند ، اما چنان‌که می‌بینیم درمبحث وسیعتر بحث من قرارگرفته است . دراین نمایشنامهٔ «بلانش دوبوا» وحساسیتی که او نماینده آن است ، با بیرون آمدن او ازپناهگاه خانه وخانواده وپاگذاشتن به درون جهان نامهربان وضد بشری بیرون آن خرد وتباه می‌شوند . ما احساس می‌کنیم که اندکی‌ازگناه تباهی‌او و «ویلی» به‌گردن ماست زیرا ضربه‌ای‌که مایهٔ تباهی آنها شده دربیرون محیط خانه فرودآمده‌است – به سخن دیگر تأثیری‌که برما می‌گذارد بیشتر است زیرا ما شاهد یك واقعیت اجتماعی هستیم .

این مسألهٔ مهم روی دیگری هم دارد . اگر به نمایشنامه‌های بزرگ بنگریم – به «هملت» ، به «ادیپ» و «لیر» – یك نکته شاید بیش ازهرچیز دیگر برما اثربگذارد. این نمایشنامه‌ها همه مفهوم فقدان را به آزمایش می‌کشند ، محروم شدن انسان را ازموهبت‌هائی‌که زمانی وجود داشته وظالمانه درهم شکسته شده است – نوعی زحمت ، نوعی حالت توازن‌که قهرمان (وتماشاگرانش) می‌کوشند بازسازی‌کنند یا با موادی‌که درمراحل بعدی عمر به‌دست‌آمده باز بیافرینند. اغلب‌گفته شده است‌که درونمایهٔ اصلی نمایشنامه‌های جدید موضوع ازخود بیگانگی‌انسان‌است ، اما بیشترمفهوم اجتماعی آن مورد نظر است – او نمی‌تواند نقشی ارضاکننده درجامعه بیابد .

حرف من این است‌که هرچند این عامل درمورد نمایشنامه‌های ما صدق می‌کند ، احساس غریزی وکم وبیش پنهانی مقدم بر از خودبیگانگی اجتماعی است ، وآن مفهوم ناگفتهٔ «احساس‌رضایت» در اذهان‌نمایشنامه‌نویس‌وتماشاگران نمایشی مربوط به روابط خانوادگی وخاطرات‌کودکی است .

چنان است‌که‌گوئی هم نمایشنامه‌نویس وهم تماشاگران او معتقدندکه زمانی هویتی داشته‌اند ، موجودیتی درگذشته که اکنون تمامیت وقطعیت آن ازدست رفته است ؛ بنابراین نیروی اصلی برانگیزانندهٔ احساس دراین نمایشنامه‌های بزرگ وپرقدرت تضادی است‌که زمان برای همهٔ ما به ارث می‌گذارد : ما نمی‌توانیم دوباره به خانه بازگردیم ، وجهانی که درآن زندگی می‌کنیم مکانی بیگانه است .

یکی ازقالبهائی‌که آشکارا با رئالیسم درتضاد است ، اکسپرسیونیسم است . اکنون می‌خواهم نگاهی برارتباط آن با شبکهٔ پیچیدهٔ خانواده – اجتماع بیاندازم .

۳

اکسپرسیونیسم ازلحاظ صناعت ازآشیل آغاز می‌شود . اکسپرسیونیسم قالبی نمایشی است‌که آشکارا جویای نمایشی کردن تضاد میان نیروهای اجتماعی ، مذهبی ، اخلاقی وروحی محض است ، وبه جای آنکه به نمایاندن وضع روانی شخصیتهای انسانی‌واقعی درفضائی‌کم‌وبیش رئالیستی‌بپردازد، به این نیروها نقشهائی عریان می‌دهد . مثلاً آشیل در نمایشنامهٔ «پرومتهٔ زنجیرشده» هیچ‌کوششی برای پرداخت روانشناسانهٔ شخصیتی خشن یا پرقدرت نمی‌کند ؛ وبه جای آن دوچهره به نامهای «قدرت» و «خشونت» وارد می‌کند ، که چون مفهوم قدرت ومفهوم خشونت مطابق با قوانین‌قدرت وخشونت رفتار می‌کنند . درآلمان پس ازجنگ جهانی اول نمایشنامه‌نویسان خواستند با وسائلی مشابه ازوضع اجتماعی انسان پرده بردارند وآن را نمایشی سازند . فی‌المثل ، **گئورك كايزر** درنمایشنامه‌های «گاس اول» و «گاس دوم» انسان را دربرابر تصویری ازجامعهٔ صنعتی‌گذاشت ، اما بدون هیچ‌کوششی برای شخصیت دادن به این انسان ، تنها اورا نمایندهٔ یکی‌ازطبقات اجتماع‌گرفت‌که برای دستیابی برماشین رقابت می‌کنند . البته ، می‌توان نمونه‌های بسیار دیگری از این نوع حذف روانشناسی وشخصیت سازی وجانشین‌کردن چیزی‌که می‌توان‌آن‌را نمایاندن قدرتها خواند، به دست داد. مثلاً اونیل درنمایشنامهٔ «خدای بزرگ براون» ، همچنان‌که درنمایشنامهٔ «میمون پشم‌آلود» ، به این شیوه‌های بسیارکهن

نمایش بدون روانشناسی – وشاید بتوان گفت بدون رفتار عادی شناخته شده – دست انداخت .

دراینجا ، باید توجه شما را به این نکته جلب کنم که نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی – یعنی نمایشنامه‌هائی که در آنها مواجههٔ آشکار نیروهای روحی ، اخلاقی واجتماعی مطرح می‌شود – دیگر نمایشنامه‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند . به محض آنکه روانشناسی ورفتار رئالیستی از نمایشنامه رخت برمی‌بندد ، تمام ضمائم و ملحقات دیگر رئالیسم هم ناپدید می‌شود . صحنه ازخرده ریزها خالی می‌شود ؛ درعوض طرحهائی سمبولی را نمایان می‌سازد که وظیفهٔ آنها اشاره به پیامی است که ازنمایش گرفته می‌شود . ما دیگر این تصور را نداریم که ازخلال دیوار چهارم شفافی به صحنه می‌نگریم . درعوض ، به طور مداوم آگاهیم که نمایشنامه‌ای تئاتری را تماشا می‌کنیم . خلاصه ، آگاهی خود را اززمان ومکان وازخودمان ازدست نمی‌دهیم ، اما نمایش به جای آنکه به احساس ما چنگ بزند به شعور وقابلیت شناخت ما دست می‌اندازد .

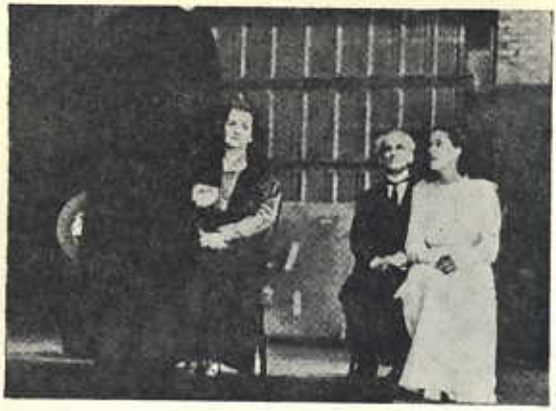
این اختلاف درناحیهٔ پذیرش همان اختلاف میان عواطف خانوادگی وعواطف اجتماعی ماست . این دو قالب نه تنها ازدو بخش مختلف تجربه بشری ناشی می‌شوند بلکه درنهایت به دوناحیهٔ پذیرش در درون تماشاگران چنگ می‌اندازد . واین پدیده محدود به نمایشنامه نمی‌شود .

مثلاً وقتی کسی ازخانوادهٔ خود حرف می‌زند ، نوع خاصی ازبیان ، احتمالاً لغات ساده ولحنی خاص راکه مناسب با صمیمیت وخصوصیت موضوع صحبت است به‌کار می‌برد . اما وقتی کسی با شنوندگانی روبرو می‌شود که همه غریبه‌اند ، چنان کـه مثلاً برای سیاستمدار پیش می‌آید – و او اجتماعی‌ترین مردمان است – ظاهراً برای او صحیح ومناسب است که عبارات پرداخته ، حتی کلمات شاعرانه ، ضرب‌المثلها واستعاره‌ها را به‌کار برد . وآنوقت حرکات دست وسر او ، وضع او ، لحن صدای او ، همه وهمه بزرگتر ازواقع می‌شود؛ علاوه برآن ، شخصیت او این امتیازات را به او نمی‌دهد ، بلکه نقشی که بازی می‌کند باعث این امتیازات است . به سخن دیگر، مواجهه با اجتماع به او اجازه می‌دهد ، یا حتی اورا مجبور می‌کند ، که به رفتار آئینی متوسل شود . درمورد نمایشنامه هم چنین است .

موارد این پیوند طبیعی میان غالب وروابط درونی ، که برخی ازآنها سخت پیچیده‌اند ، بسیار است . به نظر من اگر بگوئیم که زبان خانواده زبان زندگی خصوصی – یعنی نثر – است راه خطا نرفته‌ایم . زبان اجتماع ، یعنی زبان زندگی عمومی ، نظم است . بنابه درجه‌ای که یك نمایشنامه به هریك ازاین روابط می‌پردازد ، حق دارد به هریك ازاین قطبها نزدیکتر یا دورتر شود . تکرار می‌کنم که این « حق » بنا به توافق عمومی که خود ناشی ازتجربهٔ مشترك ما اززندگی است ، تفویض می‌شود .

جالب خواهد بود اگر ازاین دیدگاه به یکی دوتا از نمایشنامه‌های جدید نظر افکنیم وببینیم آیا می‌توان ازآنها مفهومی انتقادی گرفت . مثلاً نمایشنامهٔ «کوکتیل پارتی» ، اثر تی . اس . الیوت ، تحسین بهت‌آمیز اغلب شنوندگان هوشمند را برمی‌انگیزد . به طورکلی ، انسان آگاه می‌شود که کشمکشی میان ظواهر رفتار مردم وآنچه که منظور نمایشنامه‌نویس بوده است درجریان است . یك زن وشوهر ندکه انتظار داریم رابطهٔ متعارف را بپذیرند ، مخصوصاً ازآن جهت که صحنه وشیوهٔ بیان وبسیاری ازکلمات کاملاً واقعی است ؛ فقط به طرز ناجوری برای تماشاگر بی‌سواد امریکائی ازآن استفاده شده است . حتی مضمون نمایشنامه برای اکثر ما اهمیت داشت – یا باید اهمیت می‌داشت . درآن با دو راه یکسان برای معنی بخشیدن به زندگی خانوادگی روبرو بودیم ، یکی ازطریق پرورش نفس ، تا حدی به وسیلهٔ آئین‌های روانکاوانه ؛ دیگر از راه شهید ساختن خود ، نه به خاطر دیگری یا تلافی جوئی ازدیگری ، بلکه به خاطر نفس شهادت ، عملی بی‌اعتنا به سود وزیان که الگوی نهائی‌اش ، به زعم نویسنده ، عیسی مسیح بود . قهرمان زن مورد تجلیل قرار می‌گیرد زیرا هنگامی که برای تبلیغ مذهبی به میان وحشیان رفته است ، زنده زنده توسط مورچه‌ها خورده می‌شود ، ونکتهٔ اصلی اینجاست که ازاقدام او حاصلی عاید نمی‌شود – او موفق نمی‌شود هیچ کس را مسیحی کند . بنابراین او با فداکردن یا بخشیدن نفس خود آن را باز می‌یابد . سرانجام در ورای بی‌معنائی ، معنا می‌یابد .

دربارهٔ الیوت ، لااقل می‌توان گفت ، که درنوشتن نظم تواناست . ناتوانائی نمایشنامه را برای دست‌یابی به سطح شاعرانهٔ اصیل نباید بی‌درنگ به حساب طبیعت غیرشاعرانهٔ نمایشنامه‌نویس گذاشت . «قتل درکلیسای جامع» واقعاً یك نمایشنامهٔ اصیل شاعرانه است ، بنابراین او قبلاً ثابت کرده بود که می‌تواند به تمامیتی درقالب شاعـرانه دست یابد . به عقیدهٔ من حیرتی که «کوکتیل پارتی» ایجادکرد ، یعنی این کیفیت آن که به دوجهت متضاد کشیده می‌شود ، نتیجهٔ اکراه ماست که نمی‌خواهیم به رابطهٔ زن وشوهری – یعنی



صحنه‌ای ازنمایش : « شهر ما »

رابطهٔ خانوادگی – امتیازات شاعرانه بدهیم ، مخصوصاً هنگامی که این رابطه – چنان‌که دراین نمایشنامه مطرح شده است – دراصل ازطریق وسائلی مطرح شود که طبیعتی رئالیستی دارند .

خود الیوت ، خواه به‌طور خودآگاه خواه ناخودآگاه ، براین دوگانگی واقف بود ، ومصراعهائی پدید آورد که به‌گوش شنونده سخت رسمی وشاعرانه نرسد ، وگفت که چنین کاری کرده است .

به عقیدهٔ من عاملی که جلوی شاعرانه بودن آن را می‌گیرد ، مضمون اصلی آن یعنی موقعیت خانواده است . درنمایشنامهٔ «قتل درکلیسای جامع» دلیلی برای سرپوش گذاشتن به روی شعر نداشت ، زیرا موقعیت اجتماعی بود ، برخوردی بود میان انسان وجهان . نمایشنامهٔ اول این حق بلاتردید را داشت که شاعرانه باشد ، زیرا انسان را به منزلهٔ وجودی اجتماعی نشان می‌داد ومی‌توانست زبان و راه و رسم انسان اجتماعی را به‌کار برد .

٤

اکنون برایمان مسلم است که نمایشنامه می‌تواند بدون آنکه منظوم باشد شاعرانه باشد ودراین حد وسطح ، دنبال کردن تأثیرات خانواده وعوامل اجتماعی برقالب نمایشنامه پیچیده‌تر وپردردسر می‌شود . نمایشنامهٔ « شهر ما » اثر **تورنتون وایلدر** چنین نمایشنامه‌ای است ، واهمیت آن نه‌تنها به سبب خود نمایشنامه بلکه به این سبب است که باعث به وجود آمدن آثار بسیار دیگر شد .

این یك نمایشنامهٔ خانوادگی است که تمام چهره‌های سنتی خانواده – پدر ، مادر ، برادر ، خواهر – درآن شرکت دارند . ودرعین حال این خانوادهٔ مخصوص را به عنوان منشوری به‌کار می‌برد که تمام عقاید اصلی نویسنده درآن منعکس می‌شد . اصول عقاید او عبارتند از آسیب‌ناپذیری وجاودانگی خانواده وجامعه ، طپش حیات در خانواده ، ریشه داشتن آن درجهانی امن ، دربرابر مصائب ، تباهیها ، پراکندگیها وحوادث به ظاهر شوم اما اساساً موقتی .

ازلحاظ صناعت هیچ یك از اجزاء آن تحکمی نیست . به جای اطاق نشیمن خانواده یا یك خانه ، صحنه‌ای لخت به ما نشان داده می‌شود که هنرپیشگان چند صندلی ، یك میز ، یك نردبان برای نشان‌دادن یك پلکان یا طبقهٔ دوم عمارت وچیزهائی ازاین‌قبیل درآن می‌گذارند . یك روایتگرهمواره درجلوی صحنه ایستاده است ، گوئی می‌خواهد به ما یادآور شود که این چندان هم زندگی «واقعی» نیست بلکه شکل

صحنه‌ای ازنمایش «اتوبوسی بنام هوس»

انتزاعی آن – یا به سخن دیگر ، صحنه – است . واضح است که این نمایشنامه شاعرانه است و رئالیستی نیست . چه عواملی آن را چنین می‌کنند ؟ خوب ، ابتدا بگذارید ببینم چه چیزهائی آن را رئالیستی‌تر می‌کرد .

آیا دکوری واقعی آن را رئالیستی می‌کرد ؟ چنین چیزی محتمل نیست . دکوری واقعی باعث جلب توجه ما به‌کیفیت غیرواقعی‌شخصیتها می‌شد. شاید احتمالاً می‌گفتیم : « مردم واقعاً این‌طور عمل نمی‌کنند » . علاوه برآن ، اگر روایتگر حذف می‌شد ، همانطورکه درصحنه‌ای واقعی جائی برای او نیست ، واگر قرار بود ورود وخروج مردم شهر با انگیزه‌ها و روال رئالیستی تطبیق کند ، شخصیت سازی تمامی شهر با حداقلی ازوضوح فعلی آن میسر نمی‌شد .

هدف اصلی تمامی نمایشنامه دقیقاً همان چیزی است که عنوان‌آن القاء می‌کند – شهر، جامعه ، ونه الزاماً این‌خانوادهٔ خاص – وتمام شگردهای صناعتی که درآن به‌کار رفته به این منظوربوده‌است که خانواده درمتن وسیعتری که پشت‌وپیرامون آن قرار دارد جا نگیرد وتنها قسمت جلوی صحنه را اشغال کند . به عقیدهٔ من همین متن وسیعتر، یعنی شهر وارزشهای بزرگ وگستردهٔ آن ، پلی است که این نمایشنامه را به شعر می‌رساند. اگرشهررا ازآن‌حذف کنید ، شعررا ازآن گرفته‌اید.

این نمایشنامه ارزش آن را داردکه درتضاد با قالب رئالیسم ایبسن سنجیده شود ، قالبی‌که ناچار، حتی ازراه تضاد هم باشد ، با آن ارتباط دارد . وایلدر، به خلاف ایبسن ، به‌آدمهای نمایشنامه‌اش درمرتبه اول به منزلهٔ شخصیت یا فرد نمی‌نگرد بلکه آنان را نیروهائی می‌انگارد وتنها تا این حد به‌آنان فردیت می‌دهدکه هیبت آن نیروها را القاءکنند ، یعنی نقش‌آن نیروها را بازی می‌کنند – مثلاً من فکرنمی‌کنم بتوانیم تصورکنیم‌که برادر یا خواهر یا مادر دراین نمایشنامه نامهائی سوای برادر، خواهر ومادر داشته باشند . به‌آنان آن نوع خصوصیت یا زندگی داخلی داده نشده است . شخصیت آنان به مثابه عواملی اجتماعی ، درنقش برادر، خواهر ومادر، درشهر ما ، ساخته شده است . به سخن دیگر، آنان چون نیروهائی نمایانده شده‌اند تا به تصوری سمبولی‌که نویسنده ازمضمون خود دارد نور وزندگی‌ببخشند؛ تصوری‌که خانواده را کمیتی استوار وجاودان می‌انگارد کـه نه تنها ازتمام مهلکه‌های زمان جان به در برده است ، بلکه تباهی‌کامل آن ازجملهٔ محالات است .

درهرمبحثی‌که راجع به‌قالب پیش می‌آید می‌توان ازاین نمایشنامه نام برد ، زیرا به حدی ازمعنا وانتزاع سبکی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که موجد آن معنا می‌شود رسیده ، ودرعین حال تماشاگران را چنان ازلحاظ ذهنی تحت تأثیر قرار داده است که آنان را به خنده وگریه واداشته است ؛ کاری که نمایشنامه‌های انتزاعی کمتر ازعهده آن برمی‌آیند . شاید به نظر رسد که این حرف با بحث من مغایرت دارد . اگر این حرف درست باشد که نمایاندن خانواده برصحنه ناچاررئالیسم را برنمایشنامه تحمیل می‌کند ، چطور این نمایشنامهٔ خانوادگی توانسته است تا حد سبك سمبولیك تعالی یابد ؟

هرقالبی ، هرسبکی ، به خاطر امتیازات خاص خود بهائی می‌پردازد . تاوانی که نمایشنامهٔ « شهر ما » می‌پردازد فداکردن شخصیت سازی روانشناسانه در راه سمبولهاست . چنان که گفته‌ام ، به نظر من شخصیتها ازلحاظ روانشناسی قابل شناخت نیستند ، بلکه تنها چهره‌هائی درمنظومهٔ خانواده واجتماع هستند ؛ وازاین حرف قصد خرده‌گیری ندارم ، بلکه تنها به بیان محدودیتهای این قالب می‌پردازم . پا فراتر می‌گذارم ومی‌گویم لازم نیست که هرنمایشنامه‌ای واجد همهٔ شرایط باشد . اما اگـر درپی واقعیت مطلق باشیم باید خواهشهای آجل داشته باشیم .

به نظر من وایلدر شخصیتهای خودرا با مطالعهٔ عمیقی درجزئیات وپویش‌خستگی‌ناپذیری برای‌نشان‌دادن‌انگیزه‌های شخصی‌ومنافع فردی تصویر کرده‌است ، داستان به خودی خود شاید بیش ازحد احساساتی وحتی دلپذیر به نظر رسد . به‌نظر من اگر نمایشنامه مضمون خودرا با بی‌رحمی بیشتر به‌کار می‌برد ، جهانی که ازخانوادهٔ ابدی وطیش حیاتی مصون از مهالك اجتماعی خلق می‌کند ، استوار باقی می‌ماند . حقیقت این‌است که جوان غفلت‌کار تا ازهم پاشیدن زندگی‌خانوادگی دنبال می‌شود ، یعنی درواقع تا توقف حرکت پیوسته زندگی اجتماعی ، که نمایشنامه آن را خدشه ناپذیر می‌داند وتجلیل می‌کند .

علاوه براین ، من فکر می‌کنم که تماس نزدیکی کـه نمایشنامه برقرار ساخت نتیجه تقارن آن با آرزوی شدید تماشاگران برای چنین استحکامی بود ، استحکامی که درروز روشن ودرکوی وبرزن واقعاً وجود ندارد .

نمایشنامه‌های بزرگ مفهوم ازدست‌رفتگی یا محرومیت ازوضع پربرکت قبلی را دنبال می‌کنند ، وضعی که شخصیتها حس می‌کنند مجبورند به آن بازگردند یا آن را ازسر نو بسازند . به نظر من این نمایشنامه ازاین حس محرومیت چشم پوشی می‌کند ودرنتیجه درراه رسیدن به واقعیت زیان می‌بیند ، اما تماشاگر هنگام روبرو شدن با زندگی آرمانی گذشته ، این حس محرومیت را از تجربهٔ زندگی خودش تأمین می‌کند . بنابراین ، به عقیدهٔ من ، نمایشنامه ازقالبی که بتواند تاآخرین حد واقعیت پیش برود محروم می‌ماند ، واگر تنها به پروردن شخصیت روانی ودرونی آدمهای نمایش می‌پرداخت چنین نمی‌شد وقالب فعلی خودرا حفظ می‌کرد . این نمایشنامه ازاین لحاظ که راهی به‌سوی نمایشی‌کردن حقایق بزرگ وجود ، با به‌کارگرفتن مواد اولیهٔ معمولی زندگی ، گشود نمایشنامهٔ موفقی است .

« شهر ما » یك نمایشنامهٔ شاعرانهٔ واقعی است .

اگر مجالی باشد مایلم به بعضی ازآثار معاصر بپردازم ، با این نظر که نیروهای جامعه وخانواده را درآنها بررسی کنم – آثاری از **کلیفورد اودتز** ، **تنسی ویلیامز** ، **لیلیان هلمن** ، **ویلیام سارویان** ودیگران . اما سؤال نهائی راکه در ذهن دارم مطرح می‌کنم . اگرحقیقتی دراین نظر باشد که خانواده با رئالیسم ، ودرمقابل ، جامعه با قالب شاعرانه پیوند طبیعی دارد ، دلائل آن کدامند ؟

ابتدا باید وضعیتی آشکار را درنظر آورد ، که معمولاً ازنظرپوشیده می‌ماند . مرد یا زنی که دست به‌نوشتن نمایشنامه می‌زند ، یا کسی که برای تماشای نمایشنامه به تئاتر می‌رود ، درهرمورد تجربه‌ای معمولی اززندگی همراه داردکه به این علت که او نویسنده یا فردی ازتماشاگران است ، این تجربه از او دور نمی‌شود . ما همه نقشی داریم که مقدم برنقشهای دیگر است : ما دروهلهٔ اول پسر ، دختر ، خواهر وبرادریم . هیچ نمایشنامه‌ای نمی‌تواند این نقشهای اولیه را تغییر دهد. مفاهیم پدر ، مادر ومانند آن‌را هنگامی که تازه به‌وجود خودمان به عنوان فرد آگاه شده بودیم ، به طور ناخودآگاه پذیرفته‌ایم ، درعوض مفاهیم دوست ، معلم ، کارمند ، رئیس ، همکار ، مشاور وبسیاری دیگر ازروابط اجتماعی خیلی پس ازآنکه بروجود خود آگاهی یافته‌ایم به ذهنمان متبادر شده است ، وبدین جهت دربیرون وجود ما قرار دارند . بنابراین ما به جای مقوله‌ای‌ذهنی درمقوله‌ای‌عینی‌هستیم . به هرجهت، آنچه که احساس می‌کنیم همیشه به نظرمان واقعی‌تر ازآن چیزهائی است که می‌دانیم ، وما رابطهٔ خانوادگی را احساس می‌کنیم حال آنکه بررابطه‌ای اجتماعی وقوف داریم . از این‌رو ، رابطهٔ خانوادگی یك واقعیت تعالی بخشیده شده است و با جبر واساسی به طور تردید ناپذیرواقعی همراه‌است، حال آنکه رابطهٔ اجتماعی همیشه نسبتاً ناپایدار واتفاقی است ودرنتیجه ، درعمق ، به نظر ما طبیعتی تحکمی دارد .

امروزه ، اشکال خلق قالبی که بتواند هردوعامل را

به منظور دست‌یابی کامل به واقعیت پیوند دهد، بازتاب شکاف عمیقی است که میان زندگی خصوصی وانسان وزندگی اجتماعی‌اش وجود دارد. واین بار نخستین درتاریخ نیست که چنین شکافی پیش آمده است. بسیاری ازمنتقدان به این نکته اشاره کرده‌اند، فی‌المثل، شاید بتوان دلیل محتملی برای گریز به رئالیسم درنمایشنامه‌های یونانی متأخر را در این نکته یافت، چون گوئی این قانون جامعه است، که وقتی دوران بلا و دردسر فرا می‌رسد، افراد جامعه به نوعی زندگی خصوصی پناه می‌برند وجامعه را نادیده می‌گیرند، مثل آنکه انسان درچنین دورانهائی می‌خواهد جامعه را از ذهن خود دور سازد. وهنگامی که چنین اتفاقی بیفتد او شعر را هم ازخود دور می‌کند.

همه چیزهائی که احتمالاً راه حلی به دست می‌دهند، یا دست‌کم به جائی که راه حل درآن نهفته‌است اشاره می‌کنند، تنها بدین‌کار می‌آیندکه با ایجاز بیشتر به خود مسأله اشاره کنند. واضح است، که نمایشنامه‌نویس نمی‌تواند جامعه‌ای خلق‌کند، تا چه رسد به آنکه جامعه‌ای چنان یکپارچه بسازد که به‌او اجازه دهد انسان را درهنرش چون موجودی یکپارچه تصویرکند. نمایشنامه‌نویس خبرنگار نیست، اما دریك اثر جدی هنری نمی‌تواند تصویری ازموقعیت بشری به‌دست دهدکه چنان دور ازواقعیت باشدکه به مفهوم عمومی واقعیت خدشه واردکند. اما یك اثر جدی، اگر بخواهیم حرفی ازاثر تراژیك نزده باشیم، بدون تحقیق درتمامی دائرهٔ علت ومعلولهائی که جامعه نماد وبخشی مؤثر ازآن‌است، نمی‌تواند امید رسیدن به عظمت وتعالی را داشته باشد. واین همان چیزی است که رئالیسم درطی چهل یا پنجاه سال گذشته به‌آن حمله‌کرده است – زیرا نمی‌توانست با سهولت وزیبائی برشکاف وسیع میان زندگی خصوصی وزندگی اجتماعی پل بزند. به همین جهت است که اکسپرسیونیسم، با اختراع رئالیسمی کاملاً روانشناسانه وتنها پرداختن به‌تصویرنیروهای اجتماعی، نتوانست آن را حل‌کند. به همین جهت است‌که اکنون نوعی انحطاط دربسیاری ازنمایشنامه‌های ما مشاهده می‌شود؛ درنمایشنامه‌های ده سال‌گذشته بیشتر به روانشناسی توجه شده است وهیچ‌کوششی درراه مطرح‌کردن وبه نمایش درآوردن نقشهای اجتماعی وتضادهای شخصیتهای آن به عمل نیامده است. پس نسبت دادن انحطاط به چیزی‌که به جامعه پشت می‌کند کارصحیحی‌است، درحالی‌که برهرفرد هوشمندی واضح است‌که سرنوشت بشر اجتماعی است.

سرانجام، باید بگوییم‌که تلاش امروزی برای یافتن شعر درنمایشنامهٔ شاعرانه تلاشی بی‌ثمر است. این چون تلاش برای تحصیل سیب بدون رویاندن درخت است. جستجوئی است به دنبال شعر دقیقاً درجائی‌که شعر وجود ندارد: یعنی درزندگی خصوصی هنگامی‌که‌کاملاً درمحدودهٔ ذهنی، در حیطهٔ هیجان، یا غرابت وشهوانیت درنظر آورده شود، نمایشنامه‌های امروزی مبتنی براین بخشهای زندگی خصوصی هستند، همان نمایشنامه‌های بی‌طرح ونقشه‌ای‌که چنین مورد تحسین واقع می‌شوند، زیرا به آن می‌مانندکه به جای روبرو شدن با مسائل برای‌گردش به بیشه زاران برویم. من نمی‌گویم‌که چنین نمایشنامه‌هائی را به چیزی نگیرید، زیرا آنها هم درقلمرو هنر قرار دارند؛ تنها این را می‌گویم‌که اثر بزرگ، اثر تراژیك، را نمی‌توان گمراهانه و با خاراندن پشت‌گوش پدید آورد. در بدیهه‌سازی جاذبه خاصی نهفته است، زخمه‌ای زخمهٔ دیگررا باعث می‌شود تا زمان پر شود. اما نظام والای هنر، که نمایشنامه را هم ازآن گریزی نیست، هنگامی به دست می‌آیدکه چیزی ازموقعیت‌کلی انسان گفته شود، وآن را نمی‌توان خلق‌الساعه پدید آورد.

هرچه‌که می‌خواهند درتعریف نمایشنامه‌های امروزی بگویند، این نکته بایدگفته شود: چیزی‌که همهٔ چنین نمایشنامه‌هائی مشترك دارند یك حالت خود محوسازی است – یعنی می‌خواهند چنان به نظر رسندکه نه تنها طرح ونقشه‌ای وجود ندارد بلکه نویسنده‌ای هم درکار نیست. می‌خواهند ما را مطمئن سازندکه آنچه می‌بینیم «خود به خود واقع می‌شود»، وهیچ دست‌کارگردانی آن را ترتیب نداده است – درست برخلاف نمایشنامه‌های ایبسن، برای مثال، یا نمایشنامه‌های **شکسپیر** ونمایشنامه‌های یونانی.

علاوه براین، هنگامی‌که شخصیتها ازوجود خودشان کوچکترین آگاهی نداشته باشند تمامی‌کار سخت دلبخواهی می‌شود. این نمایشنامه‌ها نمایشی دراختفاست. یك طرح واقعی درنمایشنامه تأیید معناست. نمایشنامه‌های امروزی، آنطورکه به غلط پنداشته شده است، هیچ شورشی علیه نمایشنامهٔ منسجم نیست، خاصه آنکه همگان ایبسن را نویسندهٔ نمایشنامه‌های منسجم می‌دانند. وهمانقدر ذهنیت وشعر درونی درنمایشنامهٔ «هداگابلر» هست‌که درهریك‌ازاین‌نمایشنامه‌های امروزی وجود دارد – حتی به جرأت می‌توانم بگویم‌که خیلی بیشتر هست – آنچه‌که واقعاً درآثار ایبسن برای بخشی از اذهان معاصر نفرت‌انگیز است آشکارا بیان نمی‌شود: این فقدان «حالت» درآثار او نیست بلکه جستجوی پیگیر اوست

برای یافتن اصلی نظام دهنده در ورای «حالات» وجود .

یك قالب هنری هم مثل یك انسان وقتی می‌تواند به عظمت برسد که دست به کارهای خطیر بزند . درطی بیست سی سال گذشته تئاتر امریکائی جسورانه واغلب بسیارزیبا به‌زندگی درونی انسان پرداخته است ؛ موضوعی که درگذشته اغلب ازآن غفلت می‌شد . اما اکنون ، به نظر من ، ما درخطر اشك گیری از چشم تماشاگران هستیم ، همانطورکه زمانی درپی‌نمایشنامه‌های «تکان‌دهنده» بودیم ، چنان که گوئی معیار نهائی هنر اشك ستانی است . پیش خود به این نتیجه رسیده‌ام که اعتماد روزافزونی به‌آنچه‌که برآن مهر رئالیستی می‌خورد وجود دارد ، حتی برتصاویر خشن وتجلیلی وجود ، که در عمق واقعاً احساساتی هستند ، تکیه می‌شود ؛ وبه نظر من احساسات روزبه‌روز خشن‌ترمی‌شود وبه خودی خود به‌صورت هدفی درمی‌آید . سانتیمانتالیسم عیبی ندارد ، اما به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را کار خطیر خواند ، ودنبال کردن آن ، حتی تحت رهبری فضاهای عجیب وغریب وتحلیل نفسانیت ، نمی‌تواند ما را به وظیفهٔ اصلی نمایشنامه نزدیك کند .

این وظیفه چیست ؟ چه بهترکه حرفم را باچنین‌سئوالی به پایان برم زیرا گویا ودربردارندهٔ تك تك کلماتی است که نوشته‌ام . من بدان چنین می‌اندیشم : انسان چه بسیار وسائل تخصصی برای پرده برداشتن ازحقیقت جهان پیرامون خود وجهان درون خود پدید آورده است – علوم طبیعی ، علوم روانی ، نظامهای اقتصادی وتحقیق تاریخی وفرضیه‌های گوناگون . درعمل ، هریك ازاین حملات به حقیقت ناقص بوده است . دربرگرفتن همهٔ جوانب آدمی تنها درقلمرو قانونی نمایشنامه میسر است . تئاتر نزدیکترین چیز به هنر مطلق است که تاکنون بشر ابداع کرده است . نمایشنامه چون علم می‌تواند بگوید که چه چیزی «هست» – ومی‌تواند فراتر رود وبگوید باید باشد . چون نقاشی می‌تواند طرحها وتصاویر را با رنگهای روز یا شب عرضه کند ؛ چون زمان می‌تواند بازوان بگشاید وداستان یك انسان یا یك شهر یا وقایع چند ساعت را بازگوکند – اما علاوه برهمهٔ اینها ، تحرك دارد وچون زندگی همیشه درحرکت است وچون زندگی ازطریق عواطف ، حرکات ، الحان صدا ، طرز راه رفتن مردم زنده پذیرفته می‌شود . نمایش هنر آوازخوان است وهنرنقاش است وهنررقاص است ، با این همه درطلب واقعیت ، حدت وسختگیری آن کمتر ازسختگیری طب واقتصاد نیست . دریك کلام ، درقالب نمایشی این امکان نهائی نهفته است که سطح آگاهی‌بشررا برحقیقت تا بدان حد بالا بریم که وجود ناظران دستخوش دگرگونی شود .

بنابراین ، مسأله تنها یك مسألهٔ هنری نیست . ما درمقام مردم ، درمقام جامعه ، طالب‌کلیدهائی هستیم که درهای گذشته وآینده را به رویمان بگشاید ؛ شایدکمتر ازهرچیز دربارهٔ آنچه‌که هست یعنی زمان حال بدانیم . زمان حال همیشه بیش‌ازگذشته وآینده گریزپا ولغزان است ، زیرا زمان حال همیشه تهدید مستقیمی است به سدهائی که ما درمقابل ماهیت واقعی خود برافراشته‌ایم ، واین همیشه زمان حال است که قالب نمایشی باید به‌کار برد وگرنه جاذبهٔ خودرا ازدست می‌دهد وبه‌چیزی مرده بدل می‌شود ، وقالبهای‌نمایشی وقتی توانائی خودرا درشکافتن زمان حال ازدست می‌دهند فرو می‌میرند . پس طبیعت اصلی آن ، نزدیکترکردن ما به خودمان است ، حتی اگر با جهان تغییرپذیر رشد و تغییرکند .

به نظر من درنظر عارف وعامی ، هیچ چیز به اندازهٔ آنچه که به وسیلهٔ هنر تحقق می‌یابد عمیقاً زنده وواقعی‌نیست. این حرف را به طعنه ومسخره نمی‌گویم . حقیقت آنست که هنر یکی ازعوامل جریان تمدن است ، کاری است درست مشابه ساختن انبار ذخیرهٔ آب . تنها درسالهای اخیر است که تمدن امریکائی براین موضوع وقوف یافته که هنر ، نه تجمل ، که مایحتاج زندگی است .

بدون قالب‌های صحیح نمایشی ، حمله‌ای اصیل به پرده‌هائی که زمان حال را زیر خود پنهان ساخته‌اند میسر نیست . من به مفهوم عمیق کلمه ازخلق آن قالب عاجزم ، مگرآنکه جائی دروجود شما ، این آرزو نهفته باشدکه زمان حال را بدانید وازمن بخواهیدکه آن را دراختیارتان بگذارم .

آن قالب دراصل چیست ؟ توازنی است میان نظم ونیاز جانهای ما به‌آزادی ، توازنی که از ازل تا ابد طالب آن بوده‌ایم ؛ ارتباطی است میان **مبهم‌ترین تمایلات ، پرسشهای درونی وزندگیهای خصوصی ما وزندگی عموم مردم که جامعهٔ** مابت وجهان ماست . چگونه انسان می‌تواند درمیان تراکم بیگانگان برای خود خانه‌ای بسازد ، وچگونه می‌تواند آن تراکم را بدل به خانه سازد ؟ این مسأله ، چنان‌که به‌کرات گفته‌ام ، باید درهردوران با قالبی هنری حل شود . وشاید بتوانم بگویم که این مسأله درمقابل شما هم قرار دارد .

ترجمهٔ احمد میرعلائی