



# امكان درام شاعرانه

تی. اس. الیوت/ ترجمه علی اسدالهی

## پیش درآمد

درام شاعرانه، شکلی از درام است که در لباس و شکل شعر بروز می‌کند. برای مدت‌های مدید، درام شاعرانه، فرم اصلی درام در اروپا بود. نمایشنامه‌های یونانی و رومی همگی در فرم شعر (Verse) نوشته شده‌اند، کما آنکه بیشتر درام‌های شکسپیر، جان فلچر، بن جانسون، و البته فاوستِ گوته نیز اینگونه‌اند. از نیمه دوم قرن بیستم به بعد اقبال به درام شاعرانه به کل از تب و تاب افتاد، و شاید آثار کریستوفر فرای و تی. اس. الیوت آخرین نمونه‌های درام شاعرانه باشد.

اما چرا این متن را ترجمه کردم؟ اخیراً درگیر منظومه‌ای بودم که در آن تلاش داشتم از امکانات دراماتیک در شعر بهره ببرم. از همین جهت قبل از پیشروی و تکمیل منظومه‌ی مذکور، به مطالعه در اینباره (ارتباط شعر و درام) روی آوردم و طی گشت و گذار به مقاله‌ی پیش رو از تی. اس. الیوت در کتاب «چوب مقدس» (۱۹۲۰) رسیدم. الیوت در این مقاله تلاش می‌کند که بحران و تکرار حاکم بر جریان «رومانتیسیم» در شعر را با فاصله‌گیری شاعران از سنت درام شاعرانه هم‌ارز کند. سپس تلاش خود را به ارائه‌ی راهکارهایی برای نیل به درام شاعرانه‌ی ناب، آسیب شناسی آثار درام اخیر و روش‌های اجرا معطوف می‌نماید.

چرا امروز هیچ درام شاعرانه‌ای وجود ندارد؟ چگونه صحنه‌ی نمایش تمام داشته‌های هنر ادبی را بخته‌ست؟ چرا نمایشنامه‌های زیادی نوشته می‌شوند که، بدون هر گونه لذتی، فقط می‌توانند خوانده شوند و خوانده شوند - آن هم اگر خوانده شوند!

این سوالات دیگر بی‌مزه و تا حدی آکادمیک شده‌اند.

جمع‌بندی و پاسخ معمول به این سوالات غالباً یکی از اینهاست: «شروط و شرایط» (برای نوشتن درام شاعرانه) زیاد و دست‌وپاگیرند، یا، ما انواع دیگر ادبی را ترجیح می‌دهیم، یا، ما بی‌انگیزه‌ایم.

در پاسخ به مورد آخر (یعنی بی‌انگیزگی) باید بگوییم که درام شاعرانه چیزی برای سرگرم شدن (و ایجاد انگیزه) نیست. در پاسخ به دو مورد دیگر (یعنی سختی شرایط و ترجیح دادن انواع دیگر ادبی) باید بگوییم که تا به حال، جز افراد سطحی، کسی به من این «شروط و شرایط» را نشان نداده است.

دلایل دیگری که برای طرح دوباره سوال (چرا امروز هیچ درام شاعرانه‌ای وجود ندارد؟) داریم این است که اولاً بخش بزرگی از شاعران (درام‌پرداز) پی محل اجرا و دیده شدن‌اند، و دوماً درخواست بسیار اندکی از سوی عامه‌ی مردم برای اجرای شعر وجود دارد. البته بدون شک میل قابل توجهی هم، که محدود به افراد کمی نیست، تنها با اجرای شعر ارضا می‌شود.

نگاه انتقادی (در این وضعیت) تلاش می‌کند که شرایط و سایر داده‌ها را تحلیل کند. در همین راستا اگر بتوانیم برخی از موانع بزرگ را از راه برداریم، تحقیق (انتقادی) ما حداقل به ما کمک می‌کند که نظراتمان را تبدیل به عملی سودمند کنیم؛ و اگر این هم نشود، می‌توانیم امیدوارم باشیم که سرانجام به درکی از شرایطی برسیم که قابل تغییر است. ممکن است بفهمیم که ناکارآمدی ما علت عمیق‌تری دارد: هنرهای گوناگون در زمان‌های گوناگون بارور شده‌اند و رشد کرده‌اند، بی‌که نیازی به درام باشد. شاید ما همه با هم بی‌انگیزه شده‌ایم، آن هم در شرایطی که صحنه نمایش، دیگر مسند ما (شاعران درام) نیست، بلکه تمام اتفاقات (روی آن) نشانه‌ای از یک بیماری‌اند.

درام از منظر ادبیات، تنها یکی از فرم‌های شعری است. حماسه، تصنیف، «شونسن دو ژوست»، شکل‌های «پروونس و توسکانی» و... همه و همه به نهایت کمال خود در جوامع خاص خود رسیده‌اند. شکل‌های نوشتاری افرادی نظیر «اووید»، «کاتولوس»، «پروپرتیوس» (چامه سرایان رومی)، اجتماعشان را به شکلی متفاوت و متمنانه‌تر از معمول زمانشان تغذیه می‌کرد. در عصر و اجتماع «اووید» اما درام شکلی از هنر بود که در قیاس با شکل‌های دیگر ارزشی نداشت. در مقابل می‌توان گفت که درام به نظر با دوام‌ترین شکل ادبی بوده است که در قیاس با سایر اشکال، تنوع بیشتر و قابلیت بیانگری احوالات اقشار بیشتری را

با خود داشته است.

شکل‌های مختلف درام (شاعرانه)، به تنهایی، در بریتانیا تنوع زیادی یافت؛ اما روزی که درام (شاعرانه) نیمه‌جان پیدا شد، فرم‌های دیگر ادبی که زندگی محتاج به درام داشتند، مرده بودند. من آماده نیستم که مسئولیت سایر تحقیق‌های تاریخی را تقبل کنم، اما باید بگویم که هیچکس به اندازه (وقدرت) «چارلز لمب» (نویسنده انگلیسی ابتدای ق ۱۹) درام شاعرانه را کالبدشکافی نکرده است. بر بالای گور این فرم (یعنی فرم درام) که هنوز کامل نمرده است - مگر اینکه همه بر این باور باشند- سعی «چارلز لمب» در نبش قبر، به بهترین شکل، به ما آگاهی زیادی بخشید؛ آن هم درباره شکاف عظیمی که بین حال و گذشته وجود دارد. ارتباط میان کتاب شعر «مُعْتَنی انگلیسی» از «لرد بایرون» (شاعر رمانتیک ابتدای قرن ۱۹) و شعرهای «جرج کربی» (شاعر انگلیسی اواخر ق ۱۸) در اثر «پاپ»، یک جور ارتباط مستمر تاریخی است؛ در حالی که ارتباط کتاب «سنسی» از «پرسی بی شلی» (شاعر رمانتیک ابتدای ق ۱۹) با درام غنی انگلیس، شکلی از نو ساختن و ایجاد یک نمونهی (تازه و) اصلی است. با گم کردن سنت، ما داشته‌های حال خود را می‌بازیم؛ اما برای «شلی» سنت‌های دراماتیک موجود در عصرش، چنان ارزشی نداشتند که او بر آنها اصرار بورزد. این تمام تفاوت میان نگهداری و ترمیم است.

ادبیات بریتانیا در «عصر الیزابت» (عصر طلایی ۱۵۵۸-۱۶۰۳) قادر بود که حجم زیادی از آرا و تصاویر جدید را بپذیرد، آن هم بدون توجه به سنت (آنها)، چرا که آن عصر، فرم باشکوه خودش را یافته بود، و می‌توانست خود را در هر چه که به آن وارد می‌شود، بروز دهد. در نتیجه حضور شعر آزاد (blank verse) در نمایشنامه‌های این عصر چنان قدرت نامحسوس، ناخودآگاه و البته روشنفکرانه‌ای را عیان کرد که قبل از آن در هیچ شعر آزاد دیگر (غیر دراماتیک) اینگونه توسعه نیافته و یا حتی تکرار نشده بود. همزمان با این اتفاقات شگرف در عرصه‌ی درام، در سایر عرصه‌های ادبیات، ادبیات عصر الیزابت انگلیس -در قیاس با ادبیات فرانسه و ادبیات ایتالیا- ملانقطی، خام و پیش پا افتاده بود. قرن نوزدهم (عصر جولان رمانتیک‌ها) سرشار بود از تأثرات و اکتشافات تازه، اما این عصر فرم مشخصی پیش پای ادبیات نهاد تا بتوان این اکتشافات را در حدود آن قرار داد. دو فرد، «ویلیام وردورث» و «رابرت برونینگ»، توانستند با تلاش‌های مکرر فرم‌هایی را بنا کنند، فرم‌هایی شخصی؛ در آثاری نظیر «گشت و گذار»، «سوردللو»، «حلقه و کتاب». اما هیچکس (و جریان) نتوانست برای این قرن یک فرم (همه‌گیر و جریان‌ساز) ابداع کند، به آن روح ببخشد و به کمالش برساند. (مثلاً) «آلفرد لرد تیسنون» (ملک‌الشعرای بریتانیا در ق ۱۹) که بنا بر شواهد و بدون شک استاد تام فرم‌های کوتاه و کوچک بود، الگوها (و فرم‌های) بلند خود را به صورت ماشینی (بدون روح و جان) مونتاژ می‌کرد. در همین حین اما «جان کیتز» (شاعر رمانتیک اوایل ق ۱۹) و «پرسی بی شلی» آنقدر جوان بودند که هنوز در معرض قضاوت قرار نمی‌گرفتند، لذا دائم در حال حرکت از فرمی به فرمی دیگر و تجربه‌گرایی بودند.

این دو شاعر بی‌شک به صرف انرژی زیاد در جستجوی فرم متعهد بودند، هر چند که این جستجو نتوانست

به نتیجه‌ی کاملاً رضایت‌بخشی ختم شود. فقط و فقط یک «دانته» وجود دارد، حال آنکه دانته خود از سالها تمرین قُدما و هم‌عصرانش در عرصه‌ی فرم بهره برد؛ او جوانی خود را برای ابداع وزن‌های تازه تلف نکرد، و وقتی که به «کمدی-الهی» رسید، می‌دانست چگونه به دستاوردهای این و آن دستبرد بزند. «شکسپیر»، در مقام کسی که فرمی خام را در دست بگیرد و بتواند در آن به پالایشی نامحدود دست بزند و امکان‌های نادیده را ببیند، شاعری بسیار موفق بود. این قابلیت (در نوشتن درام شاعرانه) انگاری شوری در خیلی‌ها نظیر «جان دانی» (شاعر اواخر ق ۱۶-اوایل ق ۱۷) به وجود آورد. این جور افراد ما را (در درام) جلو آوردند و و سرآخر به سراب امروز در درام شاعرانه رساندند.

حال این دقیقه محل سوال است که آیا بیش از دو یا سه نفر در نسل حاضر وجود دارند که چنین «قابل» باشند-لااقل کمی-، تا از مزایایی که از گذشتگان به ما رسیده بهره ببرند؟ در بهترین حالت دو یا سه نفر واقعاً خودشان را وقف کشف این فرم‌ها کرده‌اند، آن هم با اندک شهرت عمومی یا بدون آن. آفرینش فرم فقط اختراع شکل، آهنگ و ریتم نیست، بلکه ادراکی از تمام محتوای درخوری است که همراه با آهنگ یا ریتم ارائه می‌شود. سونات شکسپیر فقط و فقط یک قالب نیست، راهی است دقیق، برای فکر کردن و احساس کردن. «چارچوب» فراهم شده برای درام‌نویسان عصر الیزابت (عصر طلایی) فقط شعر بی‌قافیه نبود، اجرای پنج حرکتی، یا خانه‌ی نمایش الیزابت نبود؛ این چارچوب فقط پلات داستانی هم نبود، آن هم برای شاعرانی (درام‌نویس) که وقتی شرایط ایجاب می‌کرد، این امکانات را دوباره منسجم می‌کردند، از نو شکل می‌دادند، باز می‌پروراندند یا ابداع می‌نمودند. این (میل به درام با شکوه نوشتن) شاید «شور زمانه» بود-اصطلاحی که (برای توصیف آن دوره) رضایت‌بخش نیست؛ یک جور آمادگی کلی، یک نوع عادت میان بخشی از مردم، برای عکس‌العمل نشان دادن به وقایع ژرف (در قالب درام شاعرانه). باید کتابی نوشته شود درباره اشتراکات موجود در هر دوره‌ی شاخص حیات درام، پیرامون پاسخ این آثار به (سوالات) دین و مرگ، و همینطور تکرار حال و هواها (در آثار مختلف)، لحن‌ها و موقعیت‌ها. آنگاه باید ببینیم چه «اندازه» هر شاعر چیزی برای انجام دادن داشته است. همانقدر که باید بدانیم چه چیز او را به نوشتن نمایشنامه خودش وا داشته است، همانقدر باید بدانیم چه چیزی اساساً اثر او را از باقی آثار متمایز کرده است.

(با اینگونه مذاقه کردن در فرایند خلق شعر و) در حضور چنین تلاش‌هایی می‌توان به امکان حضور چندین شاعر، و حتی تعداد زیادی شاعر (درام‌نویس) در یک زمان امید داشت. به نظر نمی‌آید دوره‌های باشکوه درام استعداد‌های بیشتری از زمان ما «ساخته باشند»، اما استعداد‌های کمتری را «هدر داده‌اند».

حالیا در زمانه‌ی بی‌فرم، امید کمی هست به اینکه معدود شاعران موجود، دست به هر عملی -که ارزشش را دارد- بزنند. و البته وقتی می‌گویم معدود، منظورم قطعاً (معدود) شاعران خیلی خوب است. شاعرانی تجهیز شده با آنتولوژی شعر یونان و کتاب‌های اشعار عصر الیزابت، حتی آثار یکی مثل «هریک» (شاعر اوایل ق ۱۷). شاعرانی که نه فقط شاعران درجه دو را بشناسند، بلکه برای امثال «ادموند والر» (شاعر ق ۱۷)

و «جان دنهام» (شاعر ق ۱۷)، نیز اهمیت قائل باشند و نقاط حضور آن دو را در پیشرفت یک فرم همه‌گیر را تبیین کنند. وقتی همه چیز برای حضور محدود شاعران آماده باشد، شاعر می‌تواند به تناوب به نقاط اقبال و کشف، حتی در درام، دست پیدا کند. مثل «جرج پیلی» (شاعر ق ۱۶) و «الکساندر برومی» (شاعر ق ۱۷). در شرایط حاضر، محدود شاعران (درام‌نویس) تکالیف زیادی دارند؛ و همین علت دیگر ناتوانی زمانه‌ی ما در عرصه‌ی درام شاعرانه است.

ادبیات مستمر، همیشه نوعی از «نمایش/ارائه (presentation)» است: یا نمایش یک حالت ذهنی، یا نمایش احوالات ناشی از روبرویی با مجموعه اتفاقاتی در رفتار انسانی یا اشیا حاضر در جهان بیرونی. در ادبیات «متقدم» -برای پرهیز از به کارگیری واژه «کلاسیک» می‌گویم «متقدم»- ما هر دو شکل نمایش را می‌یابیم، همانگونه که در بعضی از دیالوگ‌های افلاطون ادغام این دو نوع یافتنی است. ارسطو نیز تفکراتش را بدون وابستگی به ساختاری حیاتی، نمایش می‌داد و ارائه می‌کرد، و نویسنده‌ی خوبی است. «مکبث» (نمایشنامه شکسپیر) یا «آگامنون» (از نمایشنامه‌ی «توریلوس و کرسیدا» از شکسپیر) هم هر دو وضعیت تقریری-توصیفی دارند، آن هم حول سیر اتفاقات. این دو اثر همانقدر کار «فکری» به حساب می‌آیند که آثار ارسطو. در زمان حال نیز آثاری یافت می‌شوند که از لحاظ کیفیت کار فکری، شانه به شانه‌ی آثار «اسکیلس» (تراژدی‌نویس بزرگ یونان)، شکسپیر و ارسطو بزنند. مثلاً کتاب «تربیت احساسات» از گوستاو فلوبر یکی از آنهاست. همین اثر را با کتابی مثل «بازار خودروشی» از «ویلیام تاکری» (نویسنده ق ۱۹ انگلیس) مقایسه کنید؛ آن وقت می‌فهمید مداومت کار فکری به شکلی وسیع، در تصفیه و خروج اضافات بروز می‌کند؛ در بیرون کردن حشوهای که تاکری (در اثرش) نگه داشت؛ در پرهیز از انعکاس تفکرات شخصی نویسنده (reflection)؛ در وقت گذاشتن روی ساختن وضعیت به شکلی کامل، آنگونه که نیازی به بیان و دخالت انعکاسی نویسنده نباشد. نگاه به افلاطون هم) هنوز روشنگر و راهگشا است. «ته‌تتوس» (از مکالمات افلاطون) را بردارید. جز در مواردی اندکی، هیچ کدام از کلمات مطلع هر فراز، حس، شخصیت یا احساسی مشخص را خلق نمی‌کنند، تا (این کلمات از پیش) به ادامه‌ی گفتار، فضا (و جهت) ندهند؛ آن هم وقتی که (این فضا) هیچ ارتباطی به ادامه‌ی گفتار ندارد: چیدمان خاص کلام افلاطون، با ابهامات موجود در تئوری معرفت -که در هر فراز بسط پیدا می‌کند-، بدون سردرگمی هماهنگی دارد. کدام نویسنده معاصر می‌تواند چنین تسلطی را (بر کلام) از خود بروز دهد؟

در قرن نوزدهم شکل دیگری از اخلاقیات خود را عیان ساخت (اخلاق مدرن). ظهور (و تعریف) این اخلاقیات در شعری قابل و درخشان، قابل مشاهده است: «فاوست» اثر «گوته». «مفیستوفل» (شخصیت اهریمنی) در اثر «کریستوفر مارلو» (شاعر ق ۱۶ انگلیس) که او هم کتابی به نام «فاوست» داشت) موجود بسیاری ساده‌تری از مفیستوفل در فاوست گوته است، اما لاقلاً مارلو در اندک کلامی، مفیستوفل را خلاصه کرده است. او (یعنی مارلو) آنجاست که باید باشد (در فیگور یک درام‌نویس)، و بر حسب اتفاق تکلمه‌ای به

شیطان بهشت گمشده‌ی «جان میلتن» (شاعر ق ۱۷ انگلیس) می‌زند (و در راستای سنت ادبی درام قرار می‌گیرد). اما ابلیس موجود در فاوست گوته ما را ناگزیر فقط به خود گوته (و ابلیسی که او ساخته است) ارجاع می‌دهد. شیطان گوته در حقیقت به یک فلسفه و سنت فکری تجسد می‌بخشد. (ولیکن آفرینش هنری (در درام) نباید چنین کند، بلکه باید خود جایگزین فلسفه شود. مبرهن است که گوته اندیشه‌هایش را قربانی درام و معطوف به درام نکرده است، چرا که درام خود یک واسطه (و نوع دیدن و اندیشیدن) است. این شکل از هنرهای (دراماتیک) ترکیبی بعدها توسط افراد مختلف و در ابعاد کوچکتری از گوته تکرار شد. نمونه‌های جذاب دیگری از این دست (کار ترکیبی) را می‌توان در «پیر گینت» اثر «هنریک ایبسن» به سال ۱۸۷۶) و بعضی نمایشنامه‌های «موریس مترلینگ» (نویسنده بلژیکی ق ۲۰) و «پاول کلاودل» (نویسنده فرانسوی ق ۲۰) یافت. در آثار مترلینگ و کلاودل از یک سمت، و آثار «آتری برگسون» (فیلسوف ق ۲۰ فرانسه) از دیگر سو، ما با ادغام ژانرهای روبرو هستیم که در عصر ما مورد توجه‌اند.

هر عملی در حوزه تخیل باید فلسفه‌ای با خود داشته باشد و هر فلسفه‌ای باید شکلی از کار هنری (اجرایی) باشد. چقدر زیاد شنیده‌ایم که برگسون یک هنرمند (دراماتیک) است! و این لافی است که طرفداران او می‌زنند. شاید این ادعا (وابسته به) معنایی است که هواخواهان او از هنر (درام) در ذهن دارند، و البته که اصول این نوع از تفکر (در فهم هنر) خود قابل بحث است. (با این نگاه به درام) بعضی آثار خاص در حوزه فلسفه می‌توانند به عنوان اثر هنری (دراماتیک) خوانده شوند: بخش عمده آثار افلاطون و ارسطو، اسپینوزا، بخشی از نوشته‌های دیوید هیوم، کتاب «اصول منطق» اثر «فرانسیس بردلی»، متن آقای «راسل» درباره «سرشت معنا». این نمونه‌ها همه آثار فکری‌ای هستند که شفاف‌اند و به زیبایی فرم گرفته‌اند. اما این آن چیزی نیست که تحسین‌کنندگان برگسون، کلاودل یا مترلینگ مراد می‌کنند. مراد آنها (از هنر درام) چیزی است که اصلاً شفاف نیست، اما محرک احساس است. اندیشه، و دید (دراماتیک) در صورت ترکیب با هم، تحریک بیشتر (مخاطب) را به بار می‌آورند؛ ولی با پیشنهاد شدن (حضور) این دو کنار هم، هم شفاف اندیشیدن و هم شفاف بیان کردن بعضی موضوعات لاجرم به محاق می‌رود.

«ایده» و فلسفه‌ی جذب شده (در ادبیات، نه سوار شده بر ادبیات)، یا همان ایده-احساس، در درام‌های شاعرانه (معاصر) قابل یافتن‌اند. آثاری که وظیفه‌شناسانه، بر اساس ادراکات معاصر، جهت روزآمد کردن درام -چه آنتی‌چه الیزابتی- در یک ساختار منسجم تلاش کرده‌اند. البته این کوشش گاه در پرهیز (ظاهری) از (رسیدن به) ساختار به کمک ساختار درونی (که منجسم است) بروز می‌کند. «اما از همه‌ی اینها مهم‌تر ساختار رخ دادن وقایع است: این ساختار در تراژدی (ناشی از) محاکات است، آن هم محاکات نه از افراد، بلکه از اعمال و حیات. و حیات در عمل تداوم می‌یابد، و پایان حیات نیز خود شکلی از عمل است، نه حالت کیفی» (نقل از پوئیتیک ارسطو)

ما از یک سو (منبع غنی) درام (های) شاعرانه (Poetic Drama) و (امکان) محاکات از آثار یونانی و آثار عصر



طلایی و فلسفه مدرن را داریم، و از دیگر سو کم‌دی «ایده‌ها» را از «جرج برنارد شاو» (نمایشنامه‌نویس ق ۲۰) و «جان گالزورثی» (نمایشنامه‌نویس ق ۲۰) تا نمونه‌های سافل‌تر. در نازل‌ترین آثار روح‌حوی «ساشا گیتری» (کارگردان اوایل ق ۲۰) هم (حتی) ایده‌ها و نظرات کوچکی درباره زندگی وجود دارند که در پایان از دهان یکی از شخصیت‌ها بیان می‌شود.

معمولاً گفته می‌شود که محل اجرای نمایش (Stage) می‌تواند برای اهداف گوناگونی استفاده شود که فقط یکی از آن اهداف ممکن است با هنر ادبی (دراماتیک) همسو باشد. تأثیر بی‌کلام یک امکان است (منظورم سینمای صامت نیست)، «باله» نوعی فعالیت است - هرچند کم به آن رسیدگی شده -، اپرا یک جور نهاد است؛ اما شما وقتی «محاکات از حیات» را به همراه کلام روی صحنه دارید، تنها الگو و استاندارد (برای نقد) مجاز است، الگو و استاندارد کار هنری (و درام واقعی) است، آن هم هنری که با همان قدرت شعر و سایر فرم‌های هنری (ریشه‌دار)، هدفگیری می‌کند. با این نگاه، درام‌های برنارد شاوی از همان ریشه‌های مترلینگی است، چرا که این هر دو به یک سیره‌ی فکری تاریخی تعلق دارند. هر دوی این اندیشمندان، مقبولیت عام دارند: در لحظه‌ای که یک ایده از حالت ناب خود خارج می‌شود تا در سطح پایین‌تر فکری فهمیده شود، آن ایده ارتباط خود را با هنر از دست می‌دهد. این ایده تنها در دو حالت خالص می‌ماند، یا به آسانی در کسوت حقایق محرز بیان شود، یا اینکه به کل تغییر هیئت بدهد؛ همانطور که نگاه «فلور» به سرمایه‌دارهای خرده‌پا در «تربیت احساسات» چنان تغییر شکل داده و آنگونه با حقیقت و وضعیت رئال یکی شده است که شما نمی‌توانید بگویید ایده‌ی (اصلی) او چیست.

قطعاً ضروری نیست، که درام در فرم شعر نوشته شود، یا این که ما باید حتماً برای خاص جلوه نمودن در یکی از نمایش‌های «اورپیدس» (نمایشنامه‌نویس یونانی ق ۴ قبل از میلاد) شرکت کنیم که بر در ورودی (سالن نمایش آن) ترجمه‌های آثار پروفیسور «هنری مورای» (روانشناس آمریکایی اوایل قرن ۲۰) فروخته می‌شود؛ اما ضروری است که (هنرمند) بر فراز صحنه‌ی نمایش حیات و محاکات از آن بایستد، و به جهان خود دست پیدا کند. جهانی که ذهن نویسنده جهت ساده‌سازی، رامش کرده است. من گمان نمی‌کنم درامی که تلاشش «تجسد بخشیدن به فلسفه» است - نظیر فاوست گوته - یا می‌خواهد فرضیه‌ای اجتماعی را به تصویر بکشد - مانند آثار شاو - بتواند چنین تمنایی از درام را پاسخ دهد. و البته جهان امثال «ایسن» و «چخوف» هم (در حوزه درام) به اندازه کافی و جامع، ساده‌سازی نشده است.

در پایان لازم است که ناپایداری هر نوع هنر (اجرایی) مثل درام، موزیک یا رقص را مدنظر داشته باشیم، چرا که بستگی به شکل ارائه توسط اجرا کننده (performer) دارد. البته حضور یک اجرا کننده (ی خاص در یک نمایش)، گاه معیوب بودن شرایط اقتصادی (هنر درام) را نشان می‌دهد، که بنا بر شواهد از درون مشکل‌دار و زخمی است. در این شرایط جدال کم و بیش ناخودآگاه بین آفریننده و اجراکننده گریزناپذیر است. علاقه و میل اجراکننده به طور کل بر خودش متمرکز است (نه هنر). نوع شناخت او از سایر بازیگران

و موزیسین‌ها به این ادعا شهادت می‌دهد. اجرا کننده به فرم بی‌توجه است، و علاقه‌مند به فرصت‌های بروز ذوق هنرپیشگی خویش و بیانگری «فردیت و شخصیت» خود است. این بی‌فرم بودن، نداشتن قابلیت تحلیل و قدرت تمیز در موزیک معاصر، قدرت بدنی شگفت‌انگیز و تمرینات بدنی زیاد - که معمولاً لازم است-، شاید نشانه‌هایی از دروان ظفرمندی اجرا کننده‌ها باشد. بهره‌کشی از این مقبولیت بازیگران حین اجرا، شاید یکی از محصولات «ساشا گیتری» (کارگردان) است. مشکل (اجرا) نابود نخواهد شد، چرا که این وضعیت به تمامی ریشه در روح کار بازیگری دارد. در کنار نیاز به تجلی درام در متن (نمایش)، اجرا بر روی صحنه، نیازهای زیاد دیگری را نیز طلب می‌کند. پس علاوه بر ضرورت وجود هنر (در متن) - تازه اگر وجود داشته باشد-، ما همچنان، نگون‌بختانه، به چیزی بیشتر از ماشین‌های لطیف شده (بازیگران) نیاز داریم. غالب اوقات تلاش‌ها (برای فهم اجرا) بر گرد بازیگر می‌گردد تا او را در پوششی از نقاب‌ها پنهان سازند و در جلسات از پیش تعیین شده گرد (آن پچیدگی) بچرخند و حتی موقعیتی را برای بازیگر جهت حضور در یک نمایش دیگر را آماده کنند. این مداخله در روال طبیعی (درام) به ندرت به توفیق می‌رسد، چرا که طبیعت (هنر) معمولاً بر این مشکلات فائق می‌آید.

(این روزها) به نظر می‌آید بیشتر تلاش‌ها جهت آمیختن با درام شاعرانه، با پایانی غلط آغاز می‌شود؛ چرا که کسانی که چنین تلاشی می‌کنند، جماعت اندکی را که پی «شعر» می‌گردند، نشانه گرفته‌اند. ارسطو می‌گوید که تازه‌کارها در هنر پیش از آنکه بتوانند پلاتی (و ساختاری در ذهن) را شکل بدهند؛ به وسعت قدرت کلام و قابلیت بیان دست پیدا می‌کنند. (بر عکس امروز) درام دوره الیزابت، عوامی را که پی سرگرمی‌های خام بودند هدف گرفته بود، اما توانست بر سر ارتباطی مناسب با شعر بایستد و پای بفشارد. مشکل ما شاید سخت بودن دست‌یابی به شکلی از سرگرمی و رام کردن آن سرگرمی جهت رسیدن به نوعی هنر (ناب دراماتیک) است. احتمالاً کم‌دین‌های سالن‌های موزیکال (که بسیار پر مخاطب‌اند) بهترین مواد خام این هدف باشند. البته خودم می‌دانم این پیشنهاد ممکن است در مقام عمل خطرناک باشد. برای هر فرد که این پیشنهاد را جدی می‌گیرد، باید بگویم تعداد زیادی عروسک‌ساز وجود دارند که مشتاقانه حاضرند با قلقلک دادن جماعت هنردوست، آنان را از هرزگی هنر به قهقهه بیندازند.

اندک‌اند کسانی که هنر (درام) را جدی می‌گیرند. آنها کسانی‌اند که با درام با وقار روبرو می‌شوند و به تمرین و مشق کردن از روی آثار اوریبیدس و شکسپیر ادامه می‌دهند، و در برابر اینها، کسانی نیز هستند که با هنر (درام) مثل یک جوک رفتار می‌کنند.

