جرج ساترلند فریزر در شهر گلاسکو زاده شده و در آبردین پرورش یافته است. در جوانی شعر می‌گفته و مقالاتی دربارهٔ ادبیات می‌نوشته است. مسافرت‌هایی به آمریکای جنوبی و ژاپن کرده و پس از آن در لندن به طور آزاد، به کار سخنرانی، بررسی، ترجمه و چاپ مجموعه‌های شعر مدرن پرداخته است. چند مجموعهٔ شعر، انتقاد ادبی و کارهایی دربارهٔ ادبیات اسکاتلند و آمریکای جنوبی از آثار اوست. از سال ۱۹۵۸ در دانشگاه لیستر و یک سالی نیز در دانشگاه راچستر نیویورک به تدریس پرداخته است.

هر نمایشی را می‌توان مدرن خواند، به شرط اینکه مدت قابل‌توجهی بر صحنه دوام بیاورد. اشعار و یا داستان‌های کهنه را، برای آنکه به مذاق فضلا خوش بیاید می‌شود هنوز هم در کوزهٔ ترشی نگاه داشت. لیکن نمایش یا تازه است و یا پوسیده. حد وسطی ندارد. یا امکان زندگی در صحنه را به همان صورت که آغاز کرده در دست دارد و یا مرده است. شاعرانی بزرگ مانند شکسپیر و راسین و آفرینندگان نظم و نثری درخشان و پرظرافت، نظیر: مولیر، کنگرو، شاو درام‌نویسان برجسته‌ای نیز بوده‌اند. اما چه‌بسا که نمایش، نمایشی برجسته و بزرگ باشد و با وجود این، آن را جزو ادبیات، به معنای معمول کلمه، ندانند.

هنگام خواندن ترجمه‌های خشکی که از نمایشنامه‌های ایبسن به زبان انگلیسی شده انسان احساس کسالت می‌کند. زبان خشک و رسمی این ترجمه‌ها، ذهن انسان را به شدت متوجه مجموعهٔ ترکیب عبارات و مایه‌های کلامی و اپیزودهایی که در آن به کار رفته می‌سازد. با این وصف، این نمایشنامه‌ها روی صحنه، کاملاً زنده به نظر می‌آیند.

یک درام‌نویس خوب جدید، از عواملی نظیر: مکث، سکوت، گروه‌بندی در صحنه و انتقال ناگهانی از حالتی به حالت دیگر، به خوبی استفاده می‌کند، عواملی که برای شخص ناآشنا به تئاتر هنگامی که نمایشنامه را می‌خواند نامفهوم است. ساموئل بکت ادیبی برجسته است و تسلط فراوانی بر زبان دارد، با این وصف، آدم باید حتماً اجرای نمایش در انتظار گودو را ببیند تا بتواند از نوشتهٔ آن، با تمام یکنواختی و محدودیت ظاهریش، لذت ببرد. از این رو، پیشرفت و تکامل درام، لزوماً پیشرفت و توسعهٔ ادبی نیست. این نیز حقیقت دارد که با وجود تجربه‌گرایان معدودی نظیر برشت یا یونسکو، بکت یا پینتر، درام‌نویسان، در مقایسه با داستان‌نویسان و شعرا، تمایل به نوعی محافظه‌کاری در مورد فرم نشان می‌دهند. برای نمونه، در نمایشنامه بسیار مشهور جان آزبرن به نام با خشم به یاد آر، چیزی که فی‌المثل در سال ۱۸۹۰ از لحاظ فنی برای برناردشاو غیرممکن به نظر رسیده باشد وجود ندارد. همچنان که وقتی ما اجرای خوب بهترین نمایشنامه‌های پنجاه تا شصت سال قبل چخوف یا بهترین نمایشنامه‌های هفتاد تا هشتاد سال پیش ایبسن را می‌بینیم هیچ چیز کهنه‌ای در آن‌ها به چشممان نمی‌خورد.

این درست است که دیگر نه ایبسن و نه چخوف، برخلاف آن نقشی که احتمالاً برای هم‌عصران خویش ایفا کرده‌اند، به نظر ما صرفاً ناتورالیستی، نمی‌آیند. من یک بار اجرای باغ آلبالوی چخوف را به وسیلهٔ دسته‌ای از دانش‌آموزان دیده‌ام که در آن نوعی تأکید افراط‌آمیز در مورد بعضی از روش‌های تکنیکی خاص چخوف، با نوعی نارسائی در نشان دادن عواطف عمیق وی، درهم‌آمیخته بود و به این ترتیب این اثر اندوه‌زا و تراژی ـ کمیک عمیق را به صورت نمایشی تقریباً مضحک درآورده بود. بدعت تکنیکی چخوف در این است که کاراکترها مستقیماً به یکدیگر پاسخ نمی‌گوئید، بلکه به طرز مبهمی با خود به گفت‌وگو می‌پردازند و به این ترتیب دیگران را مجاز می‌دارند که سخن آن‌ها را قطع کنند. این بدعت به همان درجه تصنعی است که حاضر جواب‌های کاراکترها در آثار کنگر و یا ویچرلی.

غرض از این کار این است که در مورد فردیت و جدایی افراد تأکید شود، درست متضاد آن بدعتی که کوشش دارد تا به دسته یا جماعتی حالتی مشترک ببخشد. بدعت چخوف در آن مواردی که شاخص مستغرق در خود و پریشان‌خیال سخن می‌گویند بسیار حقیقی می‌نماید. لیکن کاراکترهای چخوف در نمایش غالباً به صورت اشخاص شوخ درمی‌آیند مگر اینکه نمایشنامه به وسیلهٔ بازیگران ماهر اجرا شود.

دورنمایی که ایبسن از طبقهٔ متوسط اسکاندیناوی نشان می‌دهد، به نظر ما و حتی به نظر بعضی از هم‌عصران غیر اسکاندیناوی او، دارای جاذبه‌ای است نامربوط که از مایه‌های غریب محلی حاصل آمده است. استفاده‌ای که غالباً از مختصات طبیعی‌تر بروار می‌کند. مثلاً اردک وحشی در زیرشیروانی که مدار سمبلیکی در نمایشنامه‌های اوست، عوامل مخلی در نمایشنامه است. زیرا احساس شاعرانه‌ای که از این عوامل به ما دست می‌دهد، محققاً احساس پوچی۱ را از بین می‌برد. بسیاری از اوقات به نظر می‌رسد، البته فقط به نظر می‌رسد که هم چخوف و هم ایبسن ما را به دنیاهای خیالی و افسانه‌ای رهنمون می‌شوند. در آثار آنان ما پوشش ناتورالیستی نازکی می‌بینیم که ظاهراً افسانه و خیال در زیر آن قرار گرفته است. اما ژرف‌تر که بنگریم به عمیق‌ترین مفاهیم انسانی می‌رسیم. در این مورد، ایبسن و چخوف را باید شبیه داستایوفسکی دانست. تمایل این داستان‌سرای بزرگ در این است که به روایات و مکالمات داستان‌های خود جنبه عادی و پیش پا افتاده و حقیقی بدهد. در زیر چنین ظاهری، جریان وقایع حالت مضحکهٔ تند و ملودرام دارد، لیکن هنوز باید فروتر رفت تا به آن معنای ژرف دردناک دست یافت. می‌شود گفت که یکی از امتیازات بزرگ ناتورالیسم، چه در نمایشنامه‌ها و چه در داستان‌های قرن نوزدهم این بود که بار دیگر امکاناتی برای حوادث رنج‌آور و ادراکات عمیق فراهم

منبع: کتاب زمان، ویژه تئاتر، کتاب سوم

نو بودن در نمایشنامه

از: جرج ساترلند فریزر
ترجمهٔ امیر نیک‌بخت

سازد و این حوادث و ادراکات را از قید و بندهای یک سبک به ظاهر عالی، ولی بی‌روح، رهایی بخشد.

اما امروز دید غیرادبی، را به‌نفسه می‌توان بدعت ادبی دیگری دانست که البته کیفیتی زیرکانه‌تر و جامع‌تر دارد.

یک مثال خوب در این مورد، قطعه‌ای از پردهٔ اول نمایشنامه۲ اثر ترپیلوف است. ترپیلوف می‌گوید: «لزومی ندارد که زندگی را آنچنان که هست و یا آنچنان که باید باشد توصیف کنیم. بلکه باید آنچنان که ما آن را درون ذهن و رؤیاهای خود می‌بینیم بازگو کینم.» این مطلب با آنچه که تریگورین، با بیان طعنه‌آمیز خود درباره نویسندگان حقیقی، در پرده دوم نمایش می‌گوید وفق می‌دهد: «من به آنجا نظر می‌دوزم و می‌بینم که یک تکه ابر به شکل پیانوی بزرگی درآمده است... چیزی که فوری به مغز من می‌رسد این است که آن را وارد داستانی سازم؛ این واقعیت را که یک تکه ابر، به هیئت یک پیانوی بزرگ، در هوا معلق است.» خطاب هاملت به گروه بازیگران و زبان کهنه‌ای که بازیگر نخستین در موقع صحبت درباره هکیوبا به کار می‌برد نیز به منظور این است که رسم بازیگری دورهٔ جیمز اول را رعایت کند. در حالی که زبان خود هاملت، در صحبت‌هایی که به شعر سپید است، نسبتاً طبیعی به نظر می‌آید.

پس چخوف وایبسن، بدعت‌گذاران برجسته‌ای بودند. لیکن، می‌شود گفت که تا همین اواخر جانشینان آنان، گرچه در این میان صاحبان استعدادهای بزرگی نظیر شاو نیز وجود داشته‌اند فقط به همین ابداعات اکتفا کردند، بی‌آنکه چیزی بر آن بیفزایند و یا حتی از کلیه امکانات آنان استفاده کنند. بدون تردید، شاو با چخوف و ایبسن، در این مورد که از درام به مقدار وسیعی برای ابراز نظریات خود دربارهٔ مسائل جاری استفاده می‌کرد فرق دارد، تا آنجا که رابرت گریوز او را دراماتیست، به معنی اخص، نمی‌داند. بلکه او را هجونویسی در ردیف۳ به حساب می‌آورد.

با وجود این، اگر آنچه که شاو به چخوف یا ایبسن اضافه کرده دارای جنبهٔ کاملاً دراماتیکی نیست، حداقل چیزی است که نشان می‌دهد او پیرو و جانشین آنان نیست. شاو از ایبسن این فکر را که مسائل واقعی و جدی و ناراحت‌کنندهٔ زمانه را می‌توان به روی صحنه آورد، گرفته است. در نمایشنامهٔ خانه مصیبت۴ از روش مخصوص چخوف که کاراکترها گاه از اوقات به یکدیگر مستقیماً پاسخ نمی‌دهند و به جای آن چیزهایی می‌گویند که اشتغال دائمی ذهن خویش را منعکس می‌کنند، نتایج زیادی گرفته است. و این روش، روی‌هم‌رفته، مسئلهٔ کاملاً تازه‌ای هم نیست. در کمدی‌های بن جانسن نیز چیزی شبیه این دیده می‌شود. اما، چیزی که شاو نتوانست از ایبسن و چخوف فراگیرد، توانایی آنان در به کار بردن سمبل‌ها بود. سمبل‌هایی مثل: «کشتن مرغ دریایی، جنگل ماقبل تاریخی، باغ آلبالویی که بایستی فروخته شود، اردک وحشی در زیرشیروانی»، که به نمایشنامه‌های آنان کیفیت شعری بخشیده است. این سمبل‌ها نمایندهٔ آن جنبه از واقعیت است که به‌صراحت نمی‌توان از آن نام برد و کاراکترها خودشان آگاهی دقیقی نسبت به آن ندارند. لیکن شاو همیشه معتقد است که: «هر موضوع و وضعیتی را می‌توان به صراحت گفت.» و حداقل کاراکترهایی که به بیان نظریات او می‌پردازند از همه چیز آگاهی دارند و بدین ترتیب است که می‌بینیم شعر در نمایشنامه‌های او از دست می‌رود.

تئاتر معاصر انگلیس، تا حوالی سال ۱۹۵۵، یعنی زمانی که دچار یک رنسانس مشکوک بود دوره‌ای را نشان می‌دهد که تحت سلطه و نفوذ شاو، تحلیل رفته است و باید هم تحلیل می‌رفت، زیرا از عمق شعری خالی شده بود. بعضی اوقات کوشش‌هایی به منظور استفاده از ریشه‌های شعری دیده می‌شد؛ مثلاً ۵ آن را در زندگی روستایی ایرلندی جست‌وجو می‌کرد و یا ۶ در محله‌های کثیف دوبلین. با این وصف، زندگی انگلیسی اگر به درد درام‌های شعری، نظیر درام‌های الیوت بخورد، به نظر نمی‌رسد چندان به کار آن کیفیت شعری که در احساس آدمی است بیاید.

جانشینان شاو، اعم از اینکه در خط او باشند یا به طور کلی تمایلی نسبت به روش او داشته باشند، به اتمسفرهای روزمره احساس نزدیک‌تر و آشناتری دارند و نسبت به طبیعت انسانی علاقه و گرمی بیشتری نشان می‌دهند. اما تعداد این‌ها بسیار کم است و همان فقدان کیفیت شعری نیز در کار آنان به چشم می‌خورد؛ گالزورثی۷ جی. بی. پریستلی۸ شاوهایی هستند بدون بذله‌گویی‌های وی، جیزبریدی۹ شاوی است بدوت قدرت ارتباط تفکرات وی. شوان اوکیس، در اولین نمایشنامه‌هایی که از زندگی دوبلینی‌ها پرداخته، شاید تنها نمایشنامه‌نویس انگلیس‌زبان قرن بیستم بود که برای آموختن رئالیسم شعری از نو به چخوف و ایبسن روی آورد. اما پس از نوشتن ۱۰، استعداد شگرف او فلج گردید. یعنی درست از وقتی که اورئالیسم را به خاطر نوعی اکسپرسیونیسم آلمانی به دور افکند و دانش کلامی خود را برای انبار کردن نثر شعرگونه بالاتر برد. مقاصد تبلیغاتی شدید، نمایشنامه‌های جدیدش را ضعیف‌تر از نمایشنامه دب‌اکبر و ستارگان ساخته است. یک ایرلندی که در خارج از کشورش سکنی می‌گزیند، غالباً خودش را در حال مبالغه و اغراق می‌بیند و دست‌آخر، ناخودآگاهانه به مسخره کردن خلقیات ملی خود می‌پردازد. او تبدیل به یک ایرلندی نمایشی می‌شود. شاید این امر در مورد اوکیسی نیز صادق باشد و یا شاید او، پس از طی مراحل پیشرفت و رسیدن به عنوان درام‌نویس تجربه‌گرا، نه درام‌نویسی با دید و درک مستقیم عاجز شده باشد.

نویسنده و شاعر، هر طور که میل داشته باشد می‌تواند دست به تجربه برد. آن‌ها مطمئن هستند که اگر کمی استعداد داشته باشند، ناشران کوچکی خواهند یافت و گرچه پولی از آنان دریافت نخواهد کرد، لیکن چیزی نیز از دست نخواهند داد و چه‌بسا که شهرت و اعتباری کسب خواهند کرد. اما درام‌نویس احتیاج به تئاتر دارد و همین طور، کسی را می‌خواهد که پولش را در راه اجارهٔ تئاتر، حقوق بازیگران و هزینه‌های عمومی نمایش به مخاطره اندازد. از این رو، درام‌نویس نمی‌تواند مانند داستان‌نویس یا شاعر، بیست یا سی سال صبر کند تا جامعه را متوجه خود سازد. او ضمن اتکاء و ایمان به نظریات و ابتکارات خود، باید آماده باشد که با سلیقهٔ محافظه‌کارانهٔ تماشاگران یک تئاتر بزرگ و حتی با استانداردهای بسیار محافظه‌کارانهٔ بازیگران یک تئاتر بزرگ و تهیه‌کنندگان آن کنار بیاید. این دلیلی است برای توجیه اینکه چرا تاریخ درام، نه‌تنها در انگلستان، بلکه چه‌بسا در تمام اروپا، تا به این حد از انواع دیگر کارهای ادبی متمایز است. دوره‌های درخشان تئاتر دوره‌هایی کوتاه است و زود پایان می‌یابد و پس از پایان‌یافتن چنین دوره‌ها، بسیار دشوار است که دوباره تئاتر را بر سر پا واداشت.

همین که یک سنت تئاتری پابرجا شد، درام‌نویسان جدید از کارهای موفق و مقبول درام‌نویسان پیشین تقلید می‌کنند. برای مثال: نمایشنامه‌های بومنت۱۱ و فلچر۱۲ پر است از تقلید از کارهای شکسپیر، تا آنجا که الیوت آن‌ها را به گل‌های چیده و در گلدان نهاده، تشبیه می‌کند. این آثار، زوال درام‌نویسی دروهٔ جیمز اول را نشان می‌دهند.

> آنچه به نظر بازیگران دیالوگ طبیعی و حقیقی می‌رسد، دیالوگی نیست که از لحن گفت‌وگوهای مردم زمانه گرفته شده باشد (کاری که هارولد پینتر می‌کند)، بلکه دیالوگی است که گفت‌وشنودهای روی صحنه را برای ایشان مجسم کند. این امر فقط منحصر به دیالوگ نیست، بلکه اتمسفر و صحنهٔ نمایش را نیز شامل می‌شود. این مسائل، در

سال‌های بین ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ از جلمه آرایش‌های صحنه بود و امروزه هم هنوز به جا مانده است؛ یک کمدی احساساتی سبک، معمولاً در یک اتاق نشیمن وسیع که پنجره‌های رو به بیرون دارد اجرا می‌شود و پرده بر روی خدمتکاری مضحک که مشغول گردگیری است بالا می‌رود. بقیه کاراکترها عبارت‌اند از: یک زن خانه‌دار پرجنب‌وجوش، یک مرد جوان با شلوار مخصوص بازی تنیس، و از این قبیل افراد که به نظر نمی‌آید هیچ کدامشان برای زندگی مجبور به کار کردن باشند. در حقیقت تماشاگران طبقه متوسط انگلیسی که از این نمایشنامه‌ها لذت می‌بردند، کسانی بودند که در دوران پس از جنگ جهانی دوم، از کمبود جا، جیره‌بندی و قحطی خدمتکار در عذاب بودند، صحنه‌ای مورد قبول است که اصولاً دخلی به صحنهٔ زندگی نداشته باشد. همین تماشاگران، امروزه توسط نویسندگانی از قبیل: جان آزبرن، آرنولد وسکر و هارولد پینتر آماده شده‌اند که از صحنه‌پردازی آتمسفری که با روش زندگی آنان بیگانه است، اتاق‌های نامرتب و درهم‌ریخته، لهجهٔ عوامانه و یا دهاتی، داد و فریادها، دعواها، نطاقی خشم و یأس لذت ببرند. چاهک آشپزخانه، مثل پنجره رو به بیرون، سمبل و طلسم طرز زندگی احتمالاً صحیحی شد که تماشاگر خودش را از آن محروم حس می‌کند. ما باید از این فرض یا ادعا که تماشاگران فی‌الواقع همیشه می‌خواهند که انعکاسی از زندگی خودشان را بر روی صحنه ببینند، برحذر باشیم.

به علت این امر که درام‌نویسان و بازیگران این‌چنین مقلدند و تماشاگران این‌چنین بندهٔ عاداتند، تئاتر در انگلستان پیوسته دچار وقفه و سکون می‌شود.

از پس این وقفه‌ها و سکون‌ها معمولاً یک فاصلهٔ طولانی فرامی‌رسد و این دوره باید بگذرد تا تئاتر دوباره شروع به رشد کند. بمحض اینکه در حدود سا ۱۷۰۰ یک نیروی رستاخیز ادبی دچار عجز شد، هیچ نمایشنامه انگلیسی که دارای ارزش ادبی و تئاتری باشد (به جز کمدی‌های گلداسمیت و شریدان) تا سال ۱۸۹۰ به وجود نیامد. عصر ویکتوریایی که دوره عظمت انگلیس و ادبیات آن بود، هیچ تأثیری در تئاتر نگذاشت، مگر در دهه آخر قرن.

در این قرن نیز، ما تحت‌تأثیر قوه محرکهٔ دوگانه‌ای زندگی کرده‌ایم، قوهٔ محرکه‌ای که با دست‌های وایلد و شاو دو ضربهٔ تند بر پیکر تئاتر انگلیس کوبید: اولی به کمدی‌های تفریحی محض و دومی به کمدی‌های عقیدتی، تا اینکه انقلاب تئاتری در سال ۱۹۵۵ پدید آمد. نمایشنامه‌های شعری ییتزوالیوت و کریستو فرفرای سروصدای زیادی به راه انداخت و دو نفر آخری موفقیت‌های قابل‌توجهی نیز به دست آوردند، با این همه، این‌ها نیز چهرهٔ عمومی و کلی تئاتر انگلیس را تغییر ندادند.

و باز، با وجود کسانی نظیر شاو، وایلد، شینزواوکیسی، چهار نابغهٔ ایرلندی تاریخ تئاتر در جزایر بریتانیا، از حدود سال ۱۸۹۰ در مقایسه با تاریخ شعر و داستان ناچیز می‌نماید.

اگر به خارج از انگلیس نگاه کنیم وضع دیگری خواهیم دید. تغییر و تحولی که در تئاتر جدید انگلیس به وجود آمده بی‌تردید تحت نفوذ و تأثیر خارج بوده است. به خصوص تحت نفوذ آن دسته از نمایشنامه‌ها و ایده‌های تئاتری، نظیر نمایشنامه‌ها و یا مفاهیمی که برتولت برشت از تئاتر حماسی در نظر داشت و یا طریقهٔ مشهور وی به نام «نادرگیری تماشاگر»[۱۳] و یا تئاترهای پوچ که مرکز آن فرانسه بود و بزرگترین نمایندگان آن ساموئل بکت ایرلندی و اوژن یونسکو رومانیایی بودند، توجه مخصوص درام‌نویسان انگلیسی بعد از سال ۱۹۵۵ بیشتر معطوف به اعتراضات اجتماعی بود و از طرفی نیز، مثلاً در آثار هارولد پینتر، شلادلانی و برنادن بهن، دیالوگ‌های غیرادبی صحنه رایج گشت. اینک نویسندگان جدید انگلیس به تئاتر، بیش از سایر انواع ادبی روی آورده‌اند و موانعی را که بر سر راه مفاهیم و فرم‌های تئاتری وجود دارد، برای تماشاگران از میان برمی‌دارند.

در ولایات انگلستان همیشه نوعی عدم اعتماد نسبت به تئاتر وجود دارد. عدم اعتمادی که زاییده رسوم سخت (پوریتن) انگلیسی یا تعطیل بودن تئاترها در دوره کامنولث و یا شاید نتیجهٔ تصور مبهم عامه از هرزگی و اغتشاش دوره تجدید حیات درام است. از طرف دیگر تماشاگران لندنی عبارت‌اند از شیفتگان پروپاقرص شکسپیر که طرفدار سنت‌های عهد ویکتوریا هستند و دستهٔ کوچکی که مشتاق تماشای آثار کنگرو، ویچرتی، فارکهار، شریدان با اجرای خوب و بازیگران ماهرند و دسته‌ای که تماشاگران آثار استرمک کراکن، دودی اسمیت و ترنس راتیکان‌اند.

اما از سال ۱۹۵۶، رویال کورت تئاتر انگلیس نمایشنامه‌هایی را به صحنه آورد که قبلاً از طرف مدیران دوستاند به‌عنوان عوامل فساد رد شده بود و نمایشنامه‌های پرسروصدایی نظیر با خشم به یاد آز اثر جان آزبرن با چنان موفقیت مالی روبه‌رو شد که تصورش نیز نمی‌رفت. در تئاتر رویال، استراتفورد، ایست لندن، در یکی از محله‌های کارگری، بدون اینکه سنت تئاتری استواری در آنجا بوده باشد خانم جون لیتل وود، با مساعی فراوان یک گروه تئاتری به وجود آورد و برای ادامهٔ کار آن کوشش‌های بسیار کرد؛ گروهی که بعدها به نام کارگر تئاتر معروف شد.

جون لیتل وود دست به اقدام‌های متهورانه‌ای زد که از لحاظ مالی نیز قرین موفقیت گردید. آثاری از نمایشنامه‌نویسان گمنامی از طبقه کارگر، نظیر شلادلانی به روی صحنه آورد که همگی نشانه‌هایی از تغییر و تحول تئاتر به همراه داشتند. تماشاگران دوستاند که اکنون از نمایشنامه‌های در انتظار گودو، مستحفظ، کرگدن‌ها، لوترا استقبال می‌کند، دیگر آن تماشاگر میانه‌حال گذشته نیست. هم‌زمان با این احوال، در ولایت انگلیس، گروه‌های مخصوصی نظیر تئاتر سیار، تئاتر قرن (چهار کاروان بزرگ که کار خود را در تئاتر کوچکی با صحنه متحرک و چرخدار عرضه می‌کردند) و یا تئاتر زندگی (که در سالن یک کلیسای متروک در لستر نمایش می‌دادند) حملهٔ دلیرانه‌ای به طرز فکر لاابالی و سخیف و خشکه مقدس پوریتن کردند. کاونتری و ناتینگهام نیز در این ماجرا شرکت جستند. کاونتری شاهد اولین اجراهای نمایشنامه‌های آرنولدوسکر شد و در ناتینگهام نمایشنامه لوتر اثر جان آزبرن به روی صحنه آمد.

دلایل آشکار بسیاری وجود دارد که حاکی از جهاد پرحرارتی است، جهادی که امروزه نشانه‌های آن را در میان نمایشنامه‌نویسان و بازیگران جوان می‌توان یافت. ولی داستان‌نویسان و شعرا فاقد آنند. سخن گزافی نیست اگر بگوییم رفتن به تئاتر از پاره‌ای از جهات نظیر رفتن به کلیساست. تئاتر در انسان نوعی توانایی همبستگی و تشریک‌مساعی جمعی به‌وجود می‌آورد؛ چیزی که امروزه دارد نایاب می‌شود. امروزه در انگلستان حضور در مجامع کلیسایی رو به زوال نهاده است. مردم تمایل چندانی به شرک در میتینگ‌های سیاسی نشان نمی‌دهند. در مواقع انتخابات، کاندیداها و اعوان آن‌ها، ناچار به جای تشکیل مجالس سخنرانی، برای جلب آراء به درخانه‌ها می‌روند. کافه‌ها و میخانه‌ها دیگر آن‌چنان که باید محل تجمع افراد نیست. در جامعه‌ای که خوشی و رفاه در آن رو به افزایش است، این تمایل در مردان پیدا می‌شود که در خانه بمانند و با پرداختن به امور خانه و یا رفتن به باغچه خود را سرگرم سازند. تلویزیون نیز به نوبه خود بر این سعادت می‌افزاید. لیکن این چیزی نیست جز تمایل به بی‌ارادگی، تنبلی و عدم تشخیص. در مقابل، تئاتر می‌تواند در ما نوعی احساس مسئولیت و تعلق‌خاطر نسبت به مسائل هیجان‌آور بیدار کند. برای اینکه تماشاگری فهیم باشیم باید از زندان تنگ خویشتن بگریزیم و در این راه، تئاتر به آن مفهومی که برشت (و البته به دنبال او، شاو) در نظر دارند، به ما این توانایی را خواهد بخشید که فکر کنیم و احساس کنیم. بیماری معنوی انگلستان در سال‌های بعد از ۱۹۵۰، بی‌عاطفگی و بی‌اعتنایی بود و تئاتر، با به کار بردن رویه‌های تکان‌دهنده و هشداردهنده، دلیرانه به جنگ این بیماری رفت. این را نیز باید اضافه کرد که برآورد موقتی از ارزش جاودانی

نمایشنامه‌های کنونی، به مراتب سخت‌تر از برآورد ارزش انواع دیگر ادبی است.

با این وصف، از نظر کلی شاید لازم باشد گفته شود که تعداد بسیار کمی از نمایشنامه‌های برجستهٔ ۱۹۵۰ به بعد با موازین سنتی کمدی یا تراژدی مطابقت دارد.

ارسطو گفته است، ریشه‌های تراژدی همان ریشه‌های مدیحه‌سرایی است و ریشه‌های کمدی همان ریشه‌های سخن نیش‌دار طیبت‌آمیز است. تراژدی‌های کلاسیک سرگذشت آدم‌هایی است غالباً والاتر و متشخص‌تر از آدم‌های معمولی، که مرتکب خطاهایی می‌شوند و این خطاها معمولاً خطاهای عقلانی است نه خطاهای اخلاقی و گرچه هیچ‌کدام از این اشخاص، آدم‌های کاملی نستند، به عقوبت‌های ظاهراً شدیدی دچار می‌شوند. ما نسبت به تنهایی و بی‌پناهی این قهرمانان احساس شفقت می‌کنیم، آن‌چنان که گویی سرنوشت خود ماست، می‌هراسیم. همیشه نوعی حالت هیجانی یا ترس و شفقت نامتعادل نهانی در روح انسان وجود دارد و ارسطو تصور می‌کرده که ما پس از دیدن یک تراژدی، با حالتی که در آن ترس و شفقت ما بسیار تخفیف و تسکین‌یافته و متعادل شده از در تئاتر بیرون می‌آییم. (هنگامی که او از تراژدی به‌عنوان یک عامل تطهیرکننده حرف می‌زد، شفقت و ترس را چیزی بیهوده و زیان‌آور نمی‌دانست یا به تراژدی به منزلهٔ روغن کرچک نمی‌نگریست.) از طرف دیگر، کمدی‌های کلاسیک، کاراکترها را طوری مجسم می‌سازند که ما خود را از آنان برتر و هوشمندتر می‌شماریم. آن‌ها از ما نادان‌تر و یا ناقلاتر و شریرترند و نظر کمدی‌نویسان این بوده که با نشان دادن طرز رفتار مضحک و زنندهٔ آنان، ما را قادر به اصلاح نادانی‌ها و گناهان کوچکمان گردانند. کمدی‌های رمانتیک و محبت‌انگیز هم هست، مثل کمدی‌های شکسپیر، که از یک سو تصویری ایده‌آلی از یک زندگی خوش را برای ما مجسم می‌سازند و از سوی دیگر، تساهل و اغماض ما را نسبت به نادانی‌ها و شیطنت‌های بی‌زیان جلب می‌کنند. و باز در همین آثار شکسپیر، آمیزه‌ای از کمدی و تراژدی می‌توان دید که گرچه از شیوه کلاسیک به دور است، لیکن، همچنان که دکتر جانسون گفته، همانند زندگی است؛ درام‌های یا رئالیستی، که با رعایت سنن تئاتری نوشته شده بودند، مثل نمایشنامه‌های ایبسن یا چخوف، چیزی جز همان سنت‌های تغییر قیافه دادهٔ تراژدی و یا تراژدی، کمدی نبودند، منتهی در آن‌ها نوعی حالت پرسش مضطربانه دائم التزایدی دیده می‌شد که اعتبار استانداردهای اخلاقی را مورد تردید قرار می‌داد.

اما سبک مهم دیگری نیز از درام وجود دارد. سبک دیگری که شامل نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطایی می‌شود. در این گونه نمایشنامه‌ها، اگر نمایشنامه بر اساس روایات تاریخی کتاب مقدس تنظیم شده باشد، چیزی که گره یا سرگردانی در تماشاگر ایجاد کند وجود ندارد، زیرا که داستان از قبل شناخته شده است، و چنانچه نمایشنامه برای تهذیب اخلاق نوشته شده باشد، در آن اشخاص به صورت گناهکار یا پرهیزگار مجسم می‌شوند و از این رو دیگر نکته مخصوصی از مسائل انسانی باقی نمی‌ماند. زیرا مسلماً تماشاگر با گناه مخالف است و با پرهیزگاری موافق. می‌توان گفت، در جایی منظور اساسی و اولیهٔ تراژدی‌ها و کمدی‌های سبک کلاسیک و سبک شکسپیر، هر دو، لذت دادن و یا هشدار دادن ماست، منظور اساسی و اولیهٔ نمایشنامه‌های مذهبی نیز تعلیم و تهذیب ماست. درام‌نویس بزرگ آلمانی، برتولت برشت نیز یک قرون وسطائی جدید است. نمایشنامه‌های او، چه آن‌ها که بر اساس وقایع تاریخی نوشته شده؛ مانند ننه‌دلاور و گالیله، و چه آن‌ها که زائیده خیال خود اوست؛ مانند زن نیکدل شهر سچوان، کاملاً دارای منظورهای اخلاقی است. تئوری‌های برشت دربارهٔ وظیفهٔ نمایشنامه، در طول زندگی‌اش تغییراتی چند یافته است، لیکن اعتقاد اصلی او دربارهٔ اثر غرابت و نادرگیری[۱۴] هیچ‌گاه تغییر نیافت. اعتقاد به اینکه تئاتر از مسحور کردن تماشاگر پرهیز کند، او را از مستحیل ساختن خود در شخصیت بازیگران روی صحنه بازدارد و بالاخره، تماشاگر را وادار به فکر کردن سازد.

در نمایشنامه‌های برشت؛ قهرمان وجود ندارد. کسی را از لحاظ موقع منزلت اجتماعی، بر کسی برتری نیست و چنانچه فردی در داستان او فضیلتی غیرمتعارف نشان دهد ـ اگر اجتماع فاسد باشد ـ اغلب تأثیری معکوس و مفسده‌انگیز دارد. زیرا برشت یک کمونیست واقعی است و برای یک کمونیست واقعی «من» قهرمان نمی‌تواند باشد. قهرمانی فقط در من جمعی، یعنی «ما» امکان وجود پیدا می‌کند. در نمایشنامه‌های برشت، آدم‌های بد، اغلب کارهای مؤثر و مهم اخلاقی انجام می‌دهند و کاراکترهای دوست‌داشتنی اغلب در اثر واقعه‌ای، به اعمال ناشایست کشانیده می‌شوند. اعتقادات شخصی و منفرد اثر ناچیزی در رفتار جمعی دارند و چه‌بسا که اصلاً اثری ندارد. در نمایشنامهٔ گالیله، پاپ که از نظر شخصی نسبت به علم علاقه‌ای نشان می‌دهد و نظر گالیله را قبول دارد، در نقش اجتماعی خودش، ناچار است که گالیله را تهدید به شکنجه کند. از طرف دیگر، بازرگانان ایتالیایی گالیله را فرامی‌خوانند، نه به خاطر اینکه آنان عاشق بیقرار علم‌اند، بلکه بخاطر اینکه با یک نظر اجمالی دریافته‌اند که افکار او، تخم انقلاب صنعتی را در خویش می‌پرورد. گالیله خودش آدمی است که از موهبتی مخصوص برخوردار است و کسی است که به چند موفقیت عادی انسانی دست یافته، و هنگامی که از طرف انکیزیسیون در خانه‌ای تحت نظر است، اسناد علمی خویش را مخفیانه به خارج می‌فرستد. با این وصف، گالیله بیشتر به یک آدم ترسو می‌ماند تا به یک قهرمان، گرچه به ترس خود نیز آگاهی دارد. او می‌داند وقتی علم به راه بیفتد، احتیاج به شهادت در راه پیشرفت آن نخواهد بود و وقتی که مردم هنر ریاضی فکر کردن را آموختند، علم چیزی غیرشخصی و جریانی مسلم و غیر قابل اجتناب خواهد گشت و آنچه یک دانشمند از کشف آن ممنوع می‌شود، توسط دانشمند دیگر کشف خواهد شد. با این حال، گالیلهٔ برشت، از سر احتیاط ریاکارانه نامه‌های چاپلوسانه و حاکی از دین‌داری به اهل کیسا می‌نویسد و یا نتایج علمی مهم را ـ آنچنان که برشت در نمایشنامه خود آورده ـ با تهماندهٔ عقاید درهم و برهم خرافی می‌آمیزد. در پایان نمایشنامهٔ، گالیله آدمی است خودخواه و خشن. از سر بی‌عاطفگی، از فداکاری یک دختر، که صداقت ساده‌دلانه‌اش را حقیر می‌شمرد، بهره‌برداری می‌کند و لذت اصلی زندگی خود را در انزواجویی و شکم‌بارگی می‌یابد. برشت ما را وامی‌دارد که از خود بپرسیم چگونه باید آن عصر مبدأ تحول علم را ـ که این مرد ضعیف و ناقص یکی از پایه‌گذاران و به وجود آورندگان آن است ـ تلقی کنیم. عصری که به دنبال خود مصائب بزرگی را باعث شد. آیا آن عاملین کلیسا که تا بدان حد می‌ترسیدند، نوعی بصیرت اجتماعی نداشتند؟

از این رو، گالیلهٔ برشت نه تراژی است و نه کمدی. ما گالیله را شخصیتی برتر و والاتر از خود حس نمی‌کنیم؛ شخصیتی که مطابق رسم تراژدی‌های کهن، مرتکب خطای اخلاقی یا عقلانی شده باشد. همچنین ما حس نمی‌کنیم که او دارای شخصیت کمدی است؛ شخصیتی که معمولاً در نظر ما حقیر جلوه می‌کند. دراین‌باره، ما مختاریم فکر کنیم که در بعضی مراتب، آدمی منفرد می‌تواند خودش را در برابر نیروهای اجتماعی که کمر به پایمال کردن او بسته‌اند حفظ کند، فقط به شرط اینکه او خود را به مرحله‌ای برساند که بتواند این نیروها را رام سازد و یا به شرط اینکه در مقابل، نیروهای اجتماعی دیگری نیز باشند (مانند بازرگانان ایتالیایی در نمایشنامه برشت) که آشکار یا پنهان از وی حمایت کنند. و نیز مختاریم که بیندیشیم اصولاً خود گالیله اهمیت چندانی ندارد. آنچه واقعاً اهمیت دارد این است که او و کار او تا چه اندازه در نظر دیگران قابل اهمیت می‌نماید.

چه‌بسا که تصور عمومی پیوسته از هر تصور دیگری مهم‌تر باشد و حتی از دیدگاه تاریخی، حقیقی‌تر. در میان درام‌نویسان حاضر، جان آزبرن در نمایشنامهٔ لوتر۱۵ بسیار مدیون برشت است. در نمایشنامهٔ *The Enter-tainer* وی نیز جای پای برشت را می‌توان دید.

لیکن، با وصف اینکه دربارهٔ برشت جای سخن بسیار است، باید گفت که در مورد نفوذ و تأثیر حقیقی وی در ادبیات معاصر انگلیس اغراق‌گویی شده است. تئاتر برشت اساساً عقل‌گرایانه۱۶ است. در آثار وی چنین به نظر می‌رسد که انسان برای اعمال خود محرک‌های مشخص و استواری دارد. حتی اگر این محرک‌ها بر اساس خودخواهی‌های فردی و یا منافع طبقاتی به وجود آمده باشند. (عشق و یا خیرخواهی‌ای که در نمایشنامه‌های برشت دیده می‌شود ـ فی‌المثل کاراکتر دختر گالیله ـ معمولاً به صورت نوعی مهربانی ابلهانه مجسم می‌گردد.)

در آثار برشت، اخلاق سخنی توخالیست. دست‌کم وقتی که شکم‌های خالی پر شده باشند و آن رفتار افراط‌آمیز اخلاق ایده‌آلیستی، ممکن است از لحاظ اجتماعی مقرون به مصلحت نباشد. معهذا، این فرض به چشم می‌خورد که بعضی کیفیت‌های اخلاقی وجود دارد که مورد قبول همگان است و یا همه آن‌ها را مطلوب می‌شمارند، حتی اگر این کیفیات، کسانی را که بدان‌ها تمسک می‌جویند مورد بهره‌برداری قرار دهند. از طرف دیگر، تئاتر برشت، مانند تئاتر شاو، به شدت روشنفکرانه است. اصل مسلم و اساسی تئاتر برشت آن ارتباط عقلانی است که با وصف خطرناک بودن، باز امکان‌پذیر است.

دراینجا باید از نوعی تئاتر غیرروشنفکرانه معاصر نام برد که اهمیت فراوان دارد. تئاتری که گاه از آن به عنوان تئاتر پوچ۱۷ یا تئاتر مهمل یاد شده است. مشهورترین و بانفوذترین نمایشنامه‌ای که از این مکتب در سالیان اخیر، در انگلستان به روی صحنه آمده نمایش در انتظار گودو اثر ساموئل بکت است. بکت یک ایرلندی، و دوست و از بعضی جهات مرید جیمز جویس است. آثار خود را اغلب به زبان فرانسوی می‌نویسد. نمایشنامه‌های او حاوی خاطرات و تفکرات بسیار شخصی و وسواس‌های آدمی است که نوعی نیهیلیسم مسیحی را به زبان استعاره تلقین می‌کند، نیهیلیسمی که نقشی است مانده در ذهن در هنگامی که اعتقادهای مسیحی که در کودکی بسیار مهم بودند به سختی رد شده و مورد بی‌احترامی قرار گرفته‌اند.

نمایشنامهٔ در انتظار گودو گرچه وقتی برای اولین بار در سال ۱۹۹۵ به روی صحنه آمد نقادان را بی‌نهایت متحیر و سرگردان ساخته بود. لیکن امروز آنچنان مشهور گردیده و آنچنان مورد بحث قرار گرفته که دیگر ابهامی در آن دیده نمی‌شود.

قهرمانان نمایش در انتظار گودو دو خانه به دوش‌اند: دیدی و گوگو یا ولادیمیر و استراگن. این دو نفر خود را با دو نفر راهزنی که به همراه مسیح مصلوب شده‌اند مقایسه می‌کنند. هر کدام از این دو، با ناخشنودی و تشویش وابسته به دیگری است. گوگو که موجودی ناهوشمند است، همیشه در معرض خطر است. هیچگاه چیزی به خاطر نمی‌آورد و تنها در غم خوردن است. او را می‌توان به منزلهٔ جسم انسان فرض کرد و دیدی را که موجودی متفکر و مضطرب است، به منزلهٔ روح آدمی. آن‌ها در انتظار کمکی هستند که قرار است از جای نامشخصی، از طرف شخصی به نام گودو (که هیچگاه ظاهر نمی‌شود) و مالک آن سرزمین است، برسد. عنوان نمایشنامه ظاهراً اقتباس غلطی است از عنوان نمایشنامهٔ گلیفورد اودست به نام در انتظار لفتی۱۸ در نمایشنامهٔ مذکور، لفتی نام یک سازمان‌دهندهٔ اتحادیهٔ صنفی است که در میتینگی که برپا شده حضور نمی‌یابد، زیرا که به قتل رسیده است، کلمه گودو، شاید ترکیبی نیمه کمیک باشد از کلمه God به معنی خدا و ho به معنی های. در پایان هر دو پرده نمایش، گودو پسربچه‌ای را که می‌توان او را به منزله پیمبر یا فرشته‌ای دانست، می‌فرستد؛ یک بار به صورت محافظ دسته‌ای گوسفند (به نشانه ارواح نجات‌یافته آدمیان) که سخت خسته و فرسوده است (مگر نه خداوند آن‌ها را که دوست می‌دارد عذاب می‌دهد؟) و بار دیگر، به صورت محافظ دسته‌ای بز (به نشانهٔ ارواح گمگشته و یا شاید فراری آدمیان) که این بار دیگر خسته و فرسوده نیست. در پایان بازی دیدی و گوگو همچنان در انتظارند. آنان می‌خواهند که به جایی و به طرفی بروند اما صحنهٔ نمایش به ما می‌گوید که دیگر در جهان جایی برای رفتن نیست. نمایش، دو کاراکتر دیگر نیز دارد؛ اربابی به نام پوزو و غلامی به نام لاکی. ارباب، رفته‌رفته به نوعی وابستهٔ غلام می‌شود و غلام نطق زنهاردهنده‌ای می‌کند که گرچه در ابتدا درهم و برهم و شکسته بسته است، لیکن در معنی مطلبی جدی است: تمام کشفیات علمی یا پیشرفت رفاه اجتماعی نمی‌تواند این حقیقت را تغییر دهد که انسان به عنوان یک حیوان منفرد، درد می‌کشد، تحلیل می‌رود و می‌میرد. ارباب که در پردهٔ دوم نمایش کور شده، بیش از هر زمان محتاج غلام است و غلام اینک لال شده است. شاید پوزو و لاکی با هم نمودار انسان اجتماعی باشند، همچنان که دیدی و گوگو نمودار شخصیت فردی انسانند و یا شاید هر دو جفت نمودار زندگی عملی (پوزو با همه بدیش نومیدانه، هم در حسرت گفت‌وشنود و هم در حسرت شنونده است) و زندگی فکری انسانند. سمبلیسم مسیحی، که تأثیر فراوان آن را در نمایشنامه می‌توان دید ـ به عقیده من ـ دلیل این است که مسیحیت برای بکت سیستمی است که وی توسط آن دنیا را احساس می‌کند. نمایشنامه‌های دیگر بکت، گرچه همه به نوبهٔ خود استادانه نوشته شده، لیکن آن جنبهٔ کلی و عمومی نمایش در انتظار گودو را فاقداند. این نمایشنامه‌ها درباره موضوعاتی از قبیل تنهایی، میگساری در انزوا، احساس تقصیر جنسی نسبت به مفهوم پدر، دور می‌زنند.

نمایشنامه دیگری که بکت در همان زمینهٔ در انتظار گودو نوشته، به نام پایان بازی معروف است. این نمایشنامه حاوی طرز فکر مشهوری درباره خداست که شاید عقاید راجع به گودو در آن خلاصه شده است. اگر بکت یک ملحد است، الحاداو از احساس شدیدی سرچشمه می‌گیرد که اعتقاد به مسیحیت در وی به جا گذاشته است و این احساس کسی است که نسبت به خداوند لجاج می‌ورزد و حتی نسبت به وجود نداشتن خداوند هم. به خاطر می‌آورم، وقتی که این نمایشنامه را در رویال کورت دیدم، من تنها تماشاگری بودم که از این طرز فکر می‌خندیدم. البته این موضوع خنده‌آور نیز هست و من مطمئن هستم که منظور بکت نیز همین بوده که چنین قهر بچگانه و پوچی منطقی را نشان بدهد. من نمایشنامه‌های بکت را گرچه گفتنش ممکن است عجیب بنماید، درام مذهبی می‌نامم. شاید این احساس دلتنگی و پریشانی، مربوط به عدم حضور خداوند و یا افکار عمدی کودکانه که در آثار او دیده می‌شود تنها طریقی باشد که در حال حاضر، یک درام مذهبی در زیر این عنوان می‌توان به وجود آید.

داستان‌های بکت (من هرگز نتوانسته‌ام بیش از چند صفحه از آن‌ها را بخوانم) این احساس پریشانی را با تصورات بی‌پایانی از لجن و کثافت و یکنواختی، از عرض و طول، انباشته می‌سازد. درام‌نویس اروپایی دیگری که قرابت فراوانی با بکت دارد، نه از لحاظ حالت، بلکه از لحاظ روش ـ مردیست رومانیایی که به زبان فرانسوی می‌نویسد، به نام اوژن یونسکو. یکی از دوستان قدیمی او به نام کارلوس گریندیا، به من گفته که یکی از چیزهایی که او را به نوشتن برانگیخته، پوچی۱۹ مکالمات یک دفترچهٔ قدیمی راهنمای مسافرین، به زبان انگلیسی ـ رومانیایی بوده است. یونسکو نویسنده‌ایست بسیار باروح‌تر و بشاش‌تر از بکت. حتی با وجود اینکه خوش‌دلی و شادمانی طنزآمیز و عجیب نمایشنامه‌های وی، غالباً دارای لحن بسیار شومی است. اگر موضوع آثار بکت، الحاد کسی است که برای وی، خداوند می‌توانست عشق شدیدی باشد، موضوع آثار یونسکو؛ عقل ناگرایی۲۰، ارادی کسی است که هرگز توانایی آن ندارد که بر عشق

شـدید و کشـندهٔ خویش به منطق غلبه کند و اگر بکت دارای اندیشـهٔ ضد بشردوستی است، یونسکو یک بشردوست «پوچی» است. موفق‌ترین نمایشنامهٔ او، به نام کرگدن‌ها را می‌توان فی‌المثل اعتراضی بشردوستانه، علیه جنبش‌های نازیسم و فاشیسم به شمار آورد. قهرمان این نمایشنامه، که در نمایشـنامهٔ دیگری از یونسـکو نیز ظاهر می‌شود، کارمندی است خوش‌طینت، عادی، مبتذل و باده‌پرست به نام برانژه. برانژه دوستی دارد که دائم به گوش او می‌خواند که باید بسـیار جدی باشـد. به تدریج همهٔ کاراکترهای نمایشـنامه شـروع می‌کنند به کرگدن شدن. عکس‌العمل دوست دیگر برانژه نسبت به این پدیده، نوعی قبول منطقی است. او عقیده دارد که بایستی حتماً مقصودی در کار باشد. از این رو آیا ما نباید حداقل به طور موقت خودمان را کرگدن سازیم تا از نظرگاه کرگدنی آگاه گردیم؟ نزدیک‌ترین دوسـت برانژه جلوی چشـم ما تبدیل به کرگدن می‌شـود. دوسـت‌دختر او، دسـت آخر، وی را ترک می‌کند تا بـه گروه کرگدن‌ها بپیوندد؛ زندگی کرگدن‌ها به طرز جالبی توجهی سـاده اسـت: حمله به پس و پیش، غریدن و علف خوردن. (اگر یونسکو نسبت به منطق بدگمان است، در مقابل نسبت به آن فریاد که می‌گوید «به طبیعت برگردیم» نیز بدگمان اسـت.) برانژه تنها و خوف‌زده می‌ماند، بدون آنکه دلیلی عقلانی برای چسـبیدن به انسانیتش در دست داشته باشد. معهذا از سر نومیدی و به خاطر تسکین‌یافتن، دودستی به آن می‌چسبد. نمایشنامه‌های دیگر یونسکو جنبه تیره‌تر و دیگر آزارتر ۲۱ دارد. در نمایشنامهٔ درس یک معلم خصوصی، از دختر محصل نابالغی که شـاگرد اوست سؤالات دیوانه‌وار و بیهوده و بی‌معنایی می‌کند و با این سؤالات خویش را متدرجاً خشمگین‌تر می‌سازد و دختر را به وحشت می‌اندازد و سپس به طرزی که نمودار زنای به عنف است دختر را به قتل می‌رساند.

در نمایشـنامهٔ صندلی‌ها زن و شـوهر پیری که سـرایدار یک عمارت فکسنی هستند صندلی‌هایی برای یک مجلس سخنرانی فراهم می‌سازند که در آن مجلس قرار اسـت پیام مهم پیرمرد برای جهانیان فاش گردد. مدعوین خیالی را یکایک با سلام و صلوات وارد می‌کنند. وظیفه آنان در همین جا پایـان می‌پذیرد. می‌روند و خـود را از پنجرهٔ بالای عمارت به بیرون پرتاب می‌کنند. آنگاه بر روی صحنهٔ خالی، گوینده که قرار اسـت پیام مهم را ابلاغ کند، شروع به خواندن پیام می‌کند. اما آنچه از دهان او بیرون می‌آید صداهایی بی‌معنا و نامفهوم است. گوینده آدمی است کر و لال. و پرده می‌افتد.

نمایشـنامه‌های دیگر یونسـکو هجونامه‌ایسـت اسـت علیـه زندگی مبتذل، سـخیف و بی‌مزه بورژوازی. تأثیر یونسـکو را حداقل در دو نفر از نمایشنامه‌نویسان جدید انگلیسی به خوبی می‌توان دید: در نمایشنامه‌های مهمل ن. ف. سیمپسون و در درام‌های نامربوط هارولدپینتر (که شخص اخیر از بکت نیز چیزهایی گرفته است.)

ارزیابی تأثیر درام‌نویسـان آمریکایی نظیر تنسی ویلیامز ـ آرتور میلر و یوجین اونیل در نمایشنامه‌های معاصر انگلیسی به مراتب سخت‌تر است. تنسی ویلیامز اساسـاً یک درام‌نویس شاعر است که به طرز ناتورالیستی چیز می‌نویسـد و به نوشته‌های خود چاشـنی‌ای از حالت‌های بیمارگونه و افراطی ـ همان طور که در نمایش اتوبوسـی به نام هوس می‌توان دید ـ می‌زنـد. جان آزبرن، در مجله‌ای با تحسـین فراوان از تنسـی ویلیامز، بخصوص از طرز فکر او دربارهٔ زنان یاد می‌کند. در نمایشنامه‌های ویلیامز، یکجور سـبک گوتیک جنوب آمریکا (یعنی ادگار آلن‌پو به اضافهٔ سکس) می‌توان دید که سـخت رنگ محلی آمریکایی دارد و با طبیعت انگلیسی شاید جوردرنیاید. شباهت‌های بسیار دوری بین بعضی از آثار جان آزبرن و تنسـی ویلیامز می‌توان یافت. من شـخصاً، آثاری را از تنسـی ویلیامز می‌پسـندم که نظیر باغ‌وحش شیشـه‌ای و تابستان و دود در آن‌ها نوعی رقت نسبت به خفقان آدمی در زندان پرهیزگاری دیده می‌شود. گرچه در این آثار نیز این موضوعات، کمی دروغین، هیستریک و مقلدانه می‌نماید، با این وصف، به مراتب از آثار دیگر ویلیامز که حاوی مضمون‌های اغراق‌آمیز جنسی است بهتر است.

حالـت سـرد و بی‌رنگ و بسـیار اصولی آثـار آرتور میلر، بـه بعضی از حالت‌های عاطفی انگلیسی نزدیک‌تر است. جان آزبرن و آرنولد وسکر نیز در بعضی از نمایشنامه‌هایشان، در زیر ماسک ناتورالیستی، وضع آموزنده دارند. ولی اعتراض میلر، در درجه اول، اعتراض سیاسـی است و معطوف به موضوعاتی اسـت از قبیل: قدرت، آزادی و تصمیم‌های اصولی سیاسی که باید گرفته شود. در صورتی که مضمون نمایشنامه‌های آزبرن و وسکر عبارتست از: بحث درباره وضع اجتماعی روز، مخالفت‌های کسانی که طرز تفکر اجتماعی مخالف دارند و مسائل گروهی و طبقاتی.

من در نمایشـنامه‌های انگلیسی، درامی را که به شاهکار یوجین اونیل، به نام سی‌رروز در شب شباهت داشته باشد، نیافته‌ام. این درامی است که نه مضمون آموزنده دارد و به سـمبل‌های شعری. نمایشنامه در حقیقت حسـب‌حال خانواده‌ای است از پدر آن خانواده هنرپیشه موفقی است اما مردیسـت خسیس و پسـت. مادر که از لحاظ اجتماعی به طبقه بالاتری تعلق دارد، زنی اسـت خوشـگل، موقر و مهذب. اما به علت خست شوهر مجبور به قطع رابطه با افراد هم‌طبقه خود شده و معتاد به استعمال داروی مخدر است. یکی از پسرها، که هنرپیشه ناچیزی در همان تئاتر پدر است، آدمی اسـت زن‌باره و شـرابخوار. و پسـر دیگر که تصویری از خود اونیل باید باشـد، جوانیست مسلول و طرفدار شاعران منحط ـ شاعرانی که پدر او، بـا ته‌ماندهٔ تعصب خرافاتی یک دهاتی کاتولیک ایرلندی از آنان نفرت دارد. اعضای چنین خانواده‌ای، مجبورند که مواظب یکدیگر باشـند. دائم بـه یکدیگر نیش می‌زنند و بعد از هم معذرت می‌خواهند و دوباره، دیر یا زود به آزار یکدیگر می‌پردازند. چیزی که آن‌ها را به هم وابسته می‌سازد، عادت اسـت. پشـیمانی و تأسف اسـت. محبت حقیقی است. دردمندی مشـترک است. قدرت نمایشنامه در شرح جزئیات یک روز از زندگی این خانواده است. چنین به نظر من می‌رسد که زندگی خانوادگی، با این وضع، تم مؤثری برای درام‌نویسـان انگلیسی نیسـت. (البته وسکر از این قاعده مستثنی است. لیکن او به زندگی خانوادهٔ یهودی می‌پردازد.) و همچنین آن عشق و منازعه بین پسران و پدر و آن احتیاج به اعتراف نومیدانه‌ای که در پدر دیده می‌شود و همیشه به منزله ورق برنده در درام‌های آمریکایی به کار رفته، نمونه خوبی برای این مدعا نمایشـنامه مرگ یک فروشـنده اثر آتورمیلر اسـت، چیزی‌هایی است که در انگلستان نمی‌گیرد. من فکر نمی‌کنم در میان نمایشـنامه‌های انگلیسی، نمایشنامهٔ درجه اولی بتوان یافت که به کاوش عواطف در زندگی خانوادگی بپردازد. شاید نمایشنامه تمرین پنج‌انگشتی در این میان استثناء باشد.

یوجیـن اونیل طرحی ریخته که انسـان نه‌تنها آنچـه را که کاراکترها می‌گویند، می‌شنود، بلکه آنچه را نیز که آن‌ها فکر می‌کنند، می‌شنود. بدین طریق، او دیگر احتیاجی نداشـت که در دیالوگ بازیگران، معانی تلویحی و ضمنی بگنجاند. این کار نوعی رجعت به تدابیر کهنهٔ تئاتر بود، مثل به کناری ایستادن و افکار خود را به زبان آوردن، در نمایشنامه‌های قدیمی. هنگامی که ما با نظر انتقادی به دراماتیسـت‌های این عصر می‌نگریم، در مورد نقص آنان از لحاظ تجربه، باید توجه داشته باشیم که تجربیات آنان تا چه حد مصیبت‌بار بوده است.

اغلب نقش تجربه اینسـت که انسان را از مزیت حقیقی یک رسم آگاه سازد. حتی اگر این رسوم و قراردادها چیزهایی باشند که در تئاتر، معمولاً ما با طعنه از آن‌ها نام می‌بریم؛ مثل وحدت‌های سـه‌گانه زمان و مکان و عمل.

نمایشنامه شاوبنام باز گشت به متوشائیل ۲۲ که دیدن آن چندین شب وقت می‌برد. شامل تکه‌هایی از زمان است که از آفرینش آدم در باغ بهشت

تا دورترین آینده قابل تصور در آن آورده شده است. گفت‌وگو در این نمایش به مراتب بیش از عمل است. با این وصف این نمایش، نمایشی است در سرحد کمال، بی‌آنکه اپیزودهای نامربوط در آن دیده شود. نمایشی است که در آن عمل، در فاصله زمانی متناسب با آن واقع می‌شود. نمایش باز گشت به متوشائیل ما را به شدت محظوظ می‌کند اما این نمایش، شکل دراماتیکی ندارد. به همین نحو در نمایشنامهٔ مرگ دستفروش اثر آرتور میلر نیز ما به یک قابلیت اجرای سست و بی‌مایه برخورد می‌کنیم که نمایشنامه را در نظر ما، قابل تبدیل به داستان و یا سناریوی فیلم می‌نمایاند: فلاش‌بک‌ها، چشم‌بندی‌های دراماتیزه، تفسیرهای روایتی، تغییر صحنه به وسیلهٔ خاموش و روشن کردن چراغ و غیره...

بدون شک، در آثار متقدمین نیز نظیر این آثار دیده می‌شود: هاملت در طریقی عبث و تردیدآمیز و تصادفی گام برمی‌دارد و از این رو از لحاظ ساختمان بیشتر به داستان شبیه است تا به نمایشنامه. با این حال، آیا خط کامل دراماتیکی در اتللوی شکسپیر بیشتر نیست؟ و آن مفاهیم غنی که می‌توان از ساختمان دقیق و مستحکم اثر بیرون کشید؟

پس به طور خلاصه، تکرار می‌کنیم که هر درام بااهمیتی، اساساً درام مدرن است. اما در مورد درام‌هایی که بالاخص مربوط به عصر خود ما می‌شوند، اگر درام‌های پس از سال ۱۹۵۵ را که قضاوت درباره آن‌ها مشکل است کنار بگذاریم، باید گفت که از لحاظ اهمیت به پایهٔ شعر و داستان این دوران نمی‌رسند. تقریباً در تمام نمایشنامه‌هایی که از حدود سال ۱۸۹۰ به بعد در انگلستان نوشته شده است، کیفیتی وجود دارد که نمایشنامه را موقتی و محدود جلوه می‌دهد. و وقتی ما چنین احساسی نسبت به نمایشنامه‌ای داشته باشیم مطمئناً به این نتیجه خواهیم رسید که این نمایشنامه، نمی‌تواند، نمایشنامهٔ قابل اهمیتی باشد و یا حداقل جایی در میان نمایشنامه‌های بااهمیت ندارد. برای مثال، هنگام مقایسه نمایشنامهٔ رسم جهان اثر کنگرو با نمایشنامهٔ میزانتروپ اثر مولیر چنین احساسی به ما دست می‌دهد. این نمایشنامه کنگرو، در حقیقت شاهکار اوست، اما نه شاهکاری جهانی مثل میزانتروپ.

نمایشی است که مربوط به زمان و مکان مخصوصی است. وقتی نمایشنامه‌های بومونت و فلچر را می‌خوانیم، با وصف اینکه از سبک جذاب و گیرای آن‌ها و از اپیزودهای بدیع و فراوان آن‌ها لذت می‌بریم، معذا، لحظه‌ای تردید نخواهیم کرد که این نمایشنامه‌ها در حقیقت چاشنی ملایمی است که برای مذاق دسته بخصوصی از تماشاگران فراهم آمده است. چنین احساسی را ما موقع خواندن آثار شکسپیر نداریم، با اینکه کمدی‌های وی نیز مانند، آثار نوئل کوارد و ترنس راتیگان، کمی سرگرم‌کننده و تفریحی است. هنگام خواندن آثار شکسپیر و یا بعضی از آثار همعصران وی ـ مثل ولپن، تراژدی انتقام‌جو، بچه‌عوضی ـ ما همه آن خصوصیاتی را که از لحاظ عناصر محلی، روحیه و وضع اخلاقی، رفتارها و لحن گفت‌وگوها در آن‌ها به چشم می‌خورد فراموش می‌کنیم. کیفیت حقیقی و واقعی این آثار ما را فریفته می‌سازد. خواندن بعضی از این آثار، حتی از خواندن داستان‌های معروف نیز بیشتر ما را مجذوب می‌کند. خواندن کتاب جنگ و صلح تولستوی ممکن است ماه‌ها وقت بگیرد. ممکن است بارها آن را کنار بگذاریم و مجدداً به دست گیریم، لیکن نمایشنامه‌هایی چون مکبث یا اِدیپ وحشی یا سه خواهر را می‌توان در یک نشست تمام کرد. از طرف دیگر، ما در موقع خواندن یک داستان غالباً انفعال‌پذیر۲۳ هستیم. داستان‌نویس با توصیفات و تحلیل‌ها و تفاسیر اخلاقی‌اش، قسمت عمدهٔ کار ما را آسان می‌سازد رویهمرفته او در صدد است که توجه ما را از قالب و استخوان‌بندی اخلاقی و یا قابل پیش‌بینی بودن طرح داستانش منحرف سازد. ما با داستانسرا همکاری نمی‌کنیم، بلکه می‌نشینیم و گوش می‌سپاریم. اما یک نمایشنامه، تماماً طرح است، تماماً عمل است. آشکارا قالب خودش را به تماشا می‌گذارد. ما با درام‌نویس، حتی موقعی که نمایشنامه را برای خودمان آرام می‌خوانیم همکاری می‌کنیم، صحنه را پیش خود مجسم می‌سازیم. در پوست کاراکترها می‌رویم. گفت‌وگوها را با لحن می‌خوانیم و خود را تسلیم هیجانات نمایشنامه می‌کنیم. ما برای هکیوبا اشک می‌ریزیم، هرچند که هکیوبا نسبتی با ما ندارد. از این رو درام، در حد کمال خویش، مقام بلندی در ادبیات دارد. در حماسه یا حکایت قهرمانی شعری، در ایلیاد یا کمدی الهی، مطلب و عبارات یکنواخت فراوان است، اما در این آثار به بعضی قسمت‌ها برمی‌خوریم که کاملاً زنده و پرهیجانند و این قسمت‌هایی است که خودبه‌خود حالت دراماتیک دارند. اگر کسی نمایشنامه مهم را از لحاظ شماره، با داستان‌های مهم مقایسه کند چنین احساس خواهد کرد که اغلب نسبت به داستان توجه کمتری نشان داده می‌شود. و اینک به جای آن، سناریونویسی که تا اندازه‌ای از امکانات درام برخوردار است، توسعه می‌یابد. (هنری جیمس که هم نمایشنامه را به صورت داستان درمی‌آورد و هم داستان را به صورت نمایشنامه، این موضوع را به طور دقیق احساس کرده است.) حتی در کتاب زندگی جانسون اثر بوسول، که به نظر می‌آید حداکثر تفاوت را با درام دارد ـ قسمت‌هایی که هر کس به یادش می‌ماند، قسمت‌هایی است که گفت‌وشنودها شکل درام به خود گرفته است. به خوبی می‌توان دید که بسیاری از اشعار غنایی یا اندیشمندانه مولود بعضی درام‌های زندگی شاعران است، درام‌هایی که از آن‌ها، تنها همین قطعات فصیح و بلیغ به روی کاغذ درآمده است. حتی بسیاری از اشعار کوتاه، فی‌حد ـ ذاته، درامی کوچکند که تنها یک گوینده دارند (گرچه یک گوینده داشتن، لزوماً به معنای تنها یک بازیگر داشتن نیست. زیرا در این اشعار، خداوند یا محبوبهٔ شاعر، نقشی صامت به عهده دارند.) درام می‌تواند مدلی باشد برای پیراستن یک نوشته از حشوها و زائده‌ها. حشوها و زائده‌هایی که با تمام فریبندگی و درخشندگیشان، تأثیری در مفهوم کلی نوشته ندارند و این خود نوعی ایجاز در ساختمان آثار ادبی به وجود خواهد آورد. در این باره توصیهٔ هنری جیمس به داستان‌نویسان جوان را می‌توان سرمشقی و توصیه‌ای مفید برای همهٔ نویسندگان جوان، شعرای تازه‌کار و حتی مقاله‌نویسان دانست که می‌گوید «هر چه می‌توانید به اثر خود روح درام ببخشید.»

پی‌نوشت:

1. Absurd.
2. The Seagull.
3. Lucian.
4. Heartbread house.
5. Synge.
6. Sean O'casey.
7. Galsworthy.
8. J. B. Priestley.
9 .James bredie.
10.The Silver Tassie.
11. Beaumont.
12. Fletcher.
13. Audience _ Alienation.
14. The alienation - effect
15.Luther
16. Rationalist.
17. Absurd
18. Waiting for Lafty
19. abswrdity
20. irrwtionalism
21. Sadiatic
22. Methuselah
23. Passive