

تاریخ سائر جهان

اسکار گ. براکت

ترجمہ

ہوشنگ آزادی ور





4

f

4

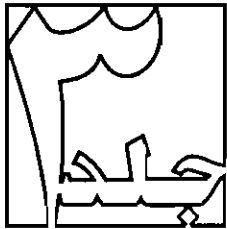
4

4

7

4

4



انتشارات مروارید

فهرست

۱۶
طلیعه‌های تئاتر نوین (۱۸۷۵ - ۱۹۱۵)

۱۵	ایسن
۲۰	زولا و طبیعت‌گرایان فرانسوی
۲۴	آنتوان و تئاتر لیبر
۲۷	فراهیه بونه و واقعگرایی در آلمان
۳۰	تئاتر مستقل، و واقعگرایی در انگلستان
۳۷	ادامه‌ی سنت در تئاتر انگلستان ۱۹۰۰ - ۱۹۱۴
۴۰	تئاتر هنری مسکو، و واقعگرایی در روسیه
۴۸	احیای آرمانگرایی در فرانسه
۵۲	آپیا و کریگ
۵۸	استریندبرگ و فروید
۶۱	تئاتر و درام آرمانگرا در آلمان
۶۷	تئاتر ناواقعگرا در انگلستان
۷۲	رنسانس ایرلندی
۷۴	آرمانگرایی روسی
۸۰	احیای آرمانگرایی در فرانسه
۸۲	تئاتر ایتالیا و اسپانیا، ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵
۸۴	تئاتر آمریکا، ۱۸۹۵ - ۱۹۱۵
۹۳	نوآورهای عمده‌ی فنی، ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵
۹۶	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر
۱۰۰	زیر نویسهای فصل ۱۶



اسرار فرارید

براکت، اسکار گروس

تاریخ تئاتر جهان، جلد سوم

مترجم: هوشنگ آزادی‌ور،

صفحه‌آرایی و روی جلد: هوشنگ آزادی‌ور، علیرضا ظریفیان صنعتکار

حروفچینی: کاوش، لیتوگرافی: طیف‌نگار، چاپ: کارون

چاپ اول، تعداد ۵۰۰۰ نسخه بهار سال هزار و سیصد و هفتاد و شش خورشیدی

کلیه حقوق چاپ این اثر برای ناشر محفوظ است.

۱۹
تئاتر و درام جهان از ۱۹۶۰

۲۶۲	تئاتر و درام در ایتالیا، از ۱۹۶۰
۲۶۶	تئاتر و درام روسی، از ۱۹۶۰
۲۷۱	تئاتر و درام در چکسلواکی، از ۱۹۶۰
۲۷۴	تئاتر و درام در لهستان، از ۱۹۶۰
۲۸۱	تئاتر و درام در آلمان، از ۱۹۶۰
۲۸۸	تئاتر و درام در فرانسه، از ۱۹۶۰
۲۹۵	تئاتر و درام در انگلستان، از ۱۹۶۰
۳۰۷	تئاتر و درام در آمریکا، از ۱۹۶۰
۳۳۳	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر
۳۳۶	زیرنویسهای فصل ۱۹
۳۴۵	ضمیمه‌ی مؤلف
۳۵۱	فهرست منابع سه مجلد
۳۶۵	فهرست اعلام

۱۷
تئاتر در اروپا و آمریکا بین دو جنگ جهانی

۱۱۰	تئاتر و درام آلمان، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰
۱۲۳	تئاتر و درام در فرانسه، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰
۱۳۸	تئاتر و درام در ایتالیا، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰
۱۴۲	تئاتر و درام در اسپانیا، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰
۱۴۵	تئاتر و درام در روسیه‌ی شوروی، ۱۹۱۷ - ۱۹۴۰
۱۵۶	تئاتر و درام در انگلستان، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰
۱۶۷	تئاتر و درام در آمریکا، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰
۱۸۵	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر
۱۸۹	زیرنویسهای فصل ۱۷

۱۸
تئاتر و درام جهان، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

۲۰۰	تئاتر و درام فرانسوی، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰
۲۱۲	تئاتر و درام آلمانی، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰
۲۲۰	تئاتر و درام آمریکایی، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰
۲۲۹	تئاتر و درام انگلیسی، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰
۲۳۷	تئاتر و درام در ایتالیا و اسپانیا، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰
۲۴۳	تئاتر و درام در شوروی، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰
۲۴۶	تحولات جهانی در تئاتر
۲۴۸	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر
۲۵۲	زیرنویسهای فصل ۱۸

Enkida
Parse

تاریخ تہا تر جهان

جلد سوم



۱۶

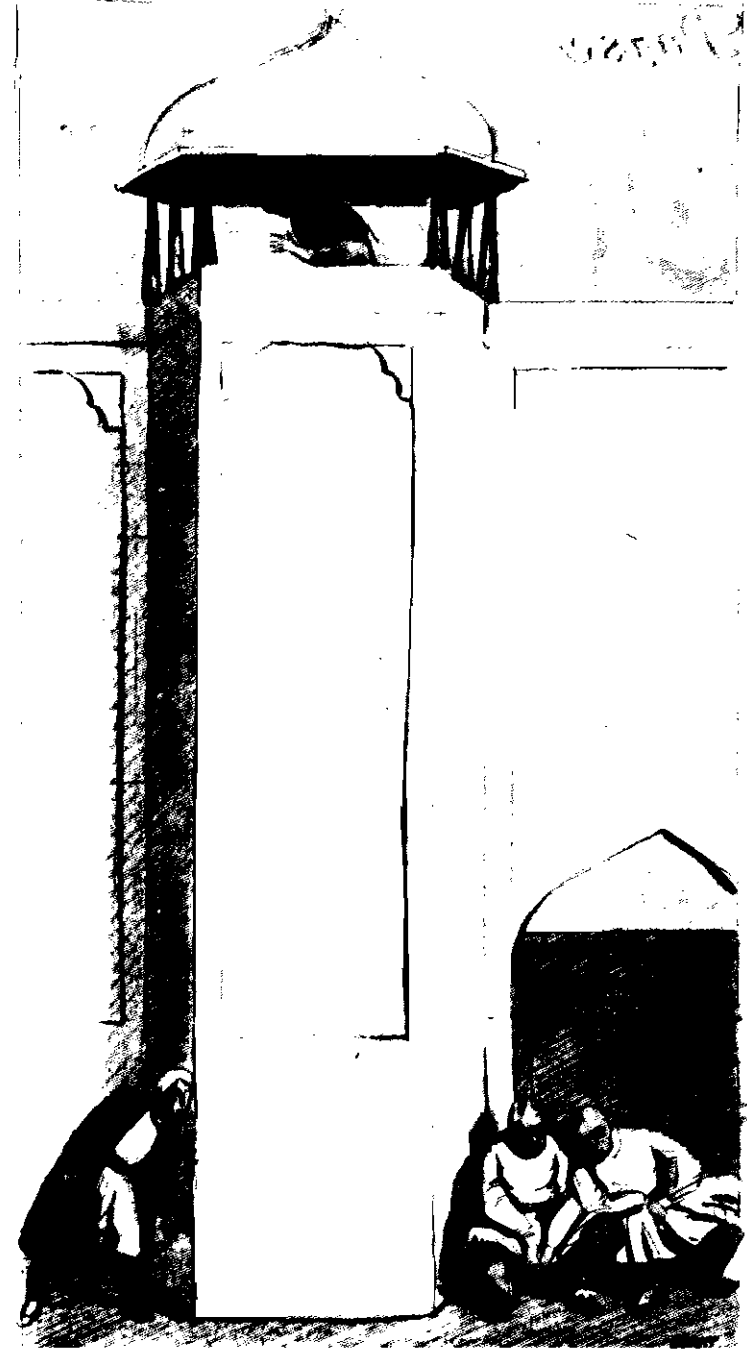
طلیعه‌های تئاتر نوین

۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

بخش اعظم فعالیت‌های تئاتری در اواخر سده‌ی نوزدهم
دنیای منطقی‌سنت‌های پیشین بود. اما پس از ۱۸۷۵
تعدادی از نویسندگان و کارگردانان از سنت‌های نمایشی
گذشته فاصله‌ی نمایانی گرفتند و تئاتر «نوین» را بنیاد
نهادند — تئاتری که تا روزگار ما دوام آورده است. باید
به خاطر داشت که غالب نوآوری‌ها در آغاز اساساً در
اندیشه‌ی استحکام بخشیدن به واقعگرایی بودند، و ایسن
— «پایه‌گذار تئاتر نوین» — صرفاً نخستین درام‌نویسی
شناخته می‌شد که توانسته بود به هدف‌های واقعگرایان
پیش از خود بتمامی نایل آید. ایسن در حقیقت نخستین
کسی بود که اعلام داشت دوران تازه‌ی در تئاتر آغاز
شده است.

ایسن

هنریک یوهان ایسن (۱۸۲۸ - ۱۹۰۶) پس از
انتشار نخستین نمایشنامه‌ی خود در ۱۸۵۰، به عنوان
درام‌نویس مقیم، و مدیر صحنه‌ی تئاتر تازه‌ی به نام
تئاتر ملی نروژ، که در ۱۸۵۱ در شهر برگن ساخته
شده بود، استخدام شد. تا سال ۱۸۵۷ ایسن در تهیه‌ی





تصویر ۱۱۶. (*) هنریک یوهان ایبسن
 درام‌نویس بزرگ نروژی و پایه‌گذار تئاتر
 واقع‌گرایی نوین در جهان.

۱۴۵ نمایش همکاری کرده بود، و در این مدت خود هفت نمایشنامه نوشته بود. او از ۱۸۵۷ تا ۱۸۶۲ در تئاتر نروژی دیگری در کریستیانا (امروزه اُسلو) کار کرد، و پس از ۱۸۶۴، به استثنای دوره‌هایی کوتاه، در خارج از نروژ زندگی کرد.

ایبسن بین ۱۸۵۰ و ۱۸۹۰ بیست و پنج نمایشنامه نوشت. غالب آثار اولیه‌ی او درامهای منظوم و رمسانتیکی درباره‌ی گذشته‌ی اسکاندیناویا بودند. نمایشنامه‌های خانم اینگر اهل اُسترات^(۱۱۵) (۱۸۵۵)، وایکینگهای هِل گِلاند^(۱۱۶) (۱۸۵۸)، و مدعیان ساج و تخت^(۱۱۷) (۱۸۶۴) از آن جمله‌اند.

براند^(۱۱۸) (۱۸۶۶) و پرگونت^(۱۱۹) (۱۸۶۷) مهمترین آثار اولیه‌ی ایبسن بودند. براند شعری دراماتیک درباره‌ی آرمانگرایی سازش‌ناپذیری است که همه چیزش را، از جمله خانواده، فدای توهم خود می‌کند. این نمایشنامه برای ایبسن شهرت و رفاه به ارمغان آورد و به او امکان داد تا فارغ از مضایق مالی، مطابق میل خود کار کند. نمایشنامه‌ی پرگونت با براند تضاد فاحشی دارد.

زیرا قهرمان نمایشنامه مردی است که از کنار مسائل خود بی‌اعتنا می‌گذرد. پرگونت، که در آن تخیل و واقعیت بسیار ماهرانه تلفیق شده‌اند، از نظر بسیاری از منتقدان، هجویه‌ای بر شخصیت مردم نروژ است.

در دهه‌ی ۱۸۷۰ ایبسن از کارهای گذشته‌ی خود فاصله‌ی زیادی گرفت. از آن پس زبان شاعرانه را کنار گذاشت، زیرا معتقد شد که زبان شاعرانه برای خلق توهم واقعیت مناسب نیست. خط مشی تازه‌ی او نخست در نمایشنامه‌ی ارکان جامعه^(۱۲۰) (۱۸۷۷) تجلی کرد. اما نمایشنامه‌هایی چون خانه‌ی عروسک^(۱۲۱) (۱۸۷۹)، اشباح^(۱۲۲) (۱۸۸۰)، و دشمن مردم^(۱۲۳) (۱۸۸۲) بودند که ایبسن را به عنوان متفکری افراطی و درام‌نویسی جنجالی معرفی کردند. علاوه‌ی خانه‌ی عروسک و اشباح خوانندگان محافظه‌کار را تکان دادند و همچون ابزار در دست پیروان درام اندیشه‌ورز^(۱۲۴) قرار گرفتند. در نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک قهرمان اصلی، نورا، درمی‌یابد که با او همچون عروسکی رفتار می‌شده، بنابراین تصمیم می‌گیرد همسرش را ترک کند و برای خود انسان مستقلی گردد.



تصویر ۲۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی مرغابی وحشی اثر ایبسن، که در ۱۸۸۰ در تئاتر کریستیانا در نروژ اجرا شد. طراح این نمایش که برای نخستین بار در نروژ به صحنه رفت آلف یورگنسن بود.

در نمایشنامه‌ی اشباح خانم آلوینگ در دایره‌ی سنن خانوادگی می‌ماند و دیوانه شدن تنها پسرش را نظاره می‌کند؛ پسرش این بیماری را از پدر مبتلا به سفلیس خود به ارث برده است. به این ترتیب، این دو نمایشنامه قوانین تخطی‌ناپذیر ازدواج را به شدت مورد اعتراض قرار می‌دادند ضمن اینکه ایبسن، با کنایه به بیماریهای مقاربتی، اشباح را در مرکز چنان جنجالی قرار داده بود که در بسیاری از کشورها اجرای آن ممنوع شد.

ایبسن یک بار دیگر خط مشی خود را تغییر داد. در آثاری چون مرغابی وحشی^(۱۲۵) (۱۸۸۴)، رُسمرس هلم^(۱۲۶) (۱۸۸۶)، استاد معمار^(۱۲۷) (۱۸۹۲) بیان گابریل بورگمان^(۱۲۸) (۱۸۹۶)، و رستاخیر ما مردگان^(۱۲۹) (۱۸۹۹)

به طور روز افزونی به نمادگرایی^(۱۳۰) (سمبولیسم) و مسائلی روی آورد که بیشتر به روابط شخصی می‌پرداختند تا مسائل اجتماعی. اما باید دانست که مایه‌ی اصلی همه‌ی آثار ایبسن یکی است: تلاشی صادقانه و کمال‌اندیش برای افشای تضادهای میان وظیفه‌ی فردی و وظیفه‌ی نسبت به دیگران. خانم آلوینگ در نمایشنامه‌ی اشباح بسیار دیر می‌فهمد که زندگی خود را به خاطر ادای وظیفه‌ی افراطی نسبت به دیگران بر باد داده است؛ در حالی که در بسیاری از کارهای اخیر ایبسن قهرمان داستان به دنبال توهمهای شخصی خود به خوشبختی دیگران لطمه می‌زند و سرانجام به خود نیز آسیب می‌رساند.

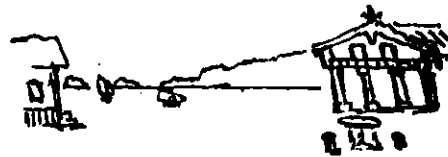


تصویر ۴.۱۶. الئونورا دوس (طرف چپ) در نمایش رُسرَس هلم، اثر ایسن که در تئاتر ملی نروژ، اسلو، اجرا شد. (۱۹۰۶).

افکار و عقاید، و روی هم رفته چیزی بیش از یک سرگرمی محض باشد. ایسن در مقابل درام‌نویسان وظیفه‌ی تازه‌ی قرار داد و آشارس تقریباً در همه‌ی کشورها همچون نقطه‌ی افتراقی با سنتهای گذشته‌ی تئاتری قلمداد شد؛ تهیه‌کنندگانی که در جستجوی راه‌های نوینی بودند از آثار او همچون سکوی پرتابی استفاده کردند.

نمایشنامه‌ی رُسرَس هلم شیخ یک اسب سفید نقش مهمی ایفا می‌کند. و در نمایشنامه‌ی رستاخیر ما مردگان قلده‌ی کوه‌ها کشش نیرومندی ایجاد می‌کنند. مفاهیمی را که ایسن از این نیروهای رازآمیز در تقدیر انسان به دست می‌دهد، مایه‌ی اصلی‌ی درامهای آرمانگرا شدند. همه‌ی درام‌نویسان پس از ایسن، چه واقعگرا و چه آرمانگرا، تحت تأثیر او قرار گرفتند و بر آن شدند که درام باید منبع درونبینی‌ها، انگیزه‌ی بحث، القاکننده‌ی

*Den elendige fide fra hovedstaden. Galden for
sitte morron blandt bodegæsterne. Underkastet
af landlæstet.
Konge bodegæster med børn.
En tjener i bodehospellet.
Opvækningspige.
Højfjeldsbyggeren*



Slåttow. Rambow.
Profesoren Erik Slåttow, bærme billedskulptøren.

تصویر ۵.۱۶. (*) برگه‌ی از دست‌نوشته‌ی رستاخیر ما مردگان توسط ایسن.

این همه را به وضوح در توضیحات صحنه شرح می‌دهد. هر نقش به گونه‌ی شخصیتی در نظر گرفته می‌شود که رفتارش مبتنی بر وراثت و محیط است، و بر انگیزه‌های روانشناختی درونی تأکیدی حتی بیشتر از جزئیات عینی بیرونی می‌شود و بدین ترتیب ایسن برای نویسندگان مکتب نو واقعگرا الگویی فراهم می‌آورد.

به همان وسعتی که نخستین نمایشنامه‌های منثور در پیدایش واقعگرایی مؤثر بودند، آثار اخیر ایسن الهامبخش درام ناواقعگرا شدند. در آثار ایسن چیزهای معمولی (همچون یک مرغابی در نمایشنامه‌ی مرغابی وحشی) معنایی فراتر از معنای عام خود می‌یابند و مفاهیم دراماتیک صحنه را گسترش می‌دهند. بعلاوه، ایسن در آثار اخیرش گریزی به تخیل می‌زند. در

آثار ایسن سهم بسزایی در تحول واقعگرایی داشته‌اند. او در درامهای منظوم خود فرمول «درام خوش پرداخت» اسکرایب را پالایش بیشتری داد، و آن را در سبک واقعگرایانه جا انداخت. او شیوه‌ی گفت و گو با خویشتن و شیوه‌های غیرواقعی دیگر را کنار گذاشت و برای قهرمانان خود انگیزه‌های دقیقی انتخاب کرد. در غالب نمایشنامه‌های او شخصی وارد صحنه می‌شود و با پرسش از حاضران در صحنه از حوادثی که در غیاب او رخ داده‌اند به طور طبیعی آگاه می‌شود. همه‌ی صحنه‌های او با یکدیگر رابطه‌ی علت و معلولی دارند و این رشته تا نتیجه‌ی نمایش ادامه می‌یابد. دیالوگ، دکور، لباس و فوت و فن‌های نمایشی را چنان برمی‌گزیند تا شخصیتها و حال و هوای محیط به خوبی روشن شود، و

تصویر ۳.۱۶. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی پرگونت که در سال ۱۸۹۹ اجرا شده است. برگرفته از کتاب مقدمه‌ی بر تئاتر نوشته‌ی اسکار براک.



زولا و طبیعت‌گرایان فرانسوی

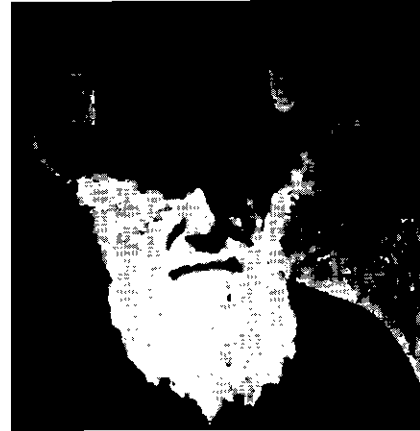
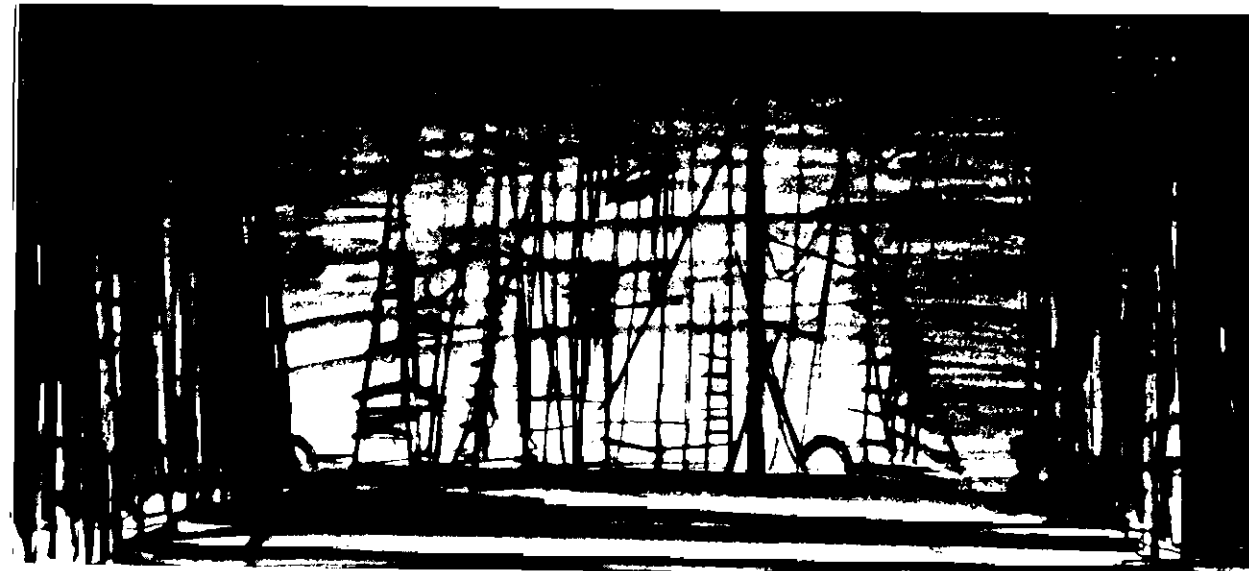
هنگامی که ایبسن نمایشنامه‌های منشور خود را می‌نوشت، همزمان، طبیعت‌گرایان^(۱) (ناتورالیست‌ها) فرانسوی نیز درام تازه‌یی را جست‌جو می‌کردند. بنا به نظر طبیعت‌گرایان وراثت و محیط، تعیین‌کننده‌ی اصلی‌ی تقدیر انسان است. این رأی (حداقل تا حدودی) ریشه در کتاب اصل انواع^(۲) (۱۸۵۹) اثر چارلز داروین^(۳) داشت، که دو انگاره^(۴) (تز) را پیش می‌کشید: (۱) همه‌ی اشکال مختلف حیات به صورتی تدریجی از منشأ واحدی شاخه کرده است؛ (۲) و تکامل انواع نتیجه‌ی «بقای اصلح»^(۵) است. این نظریه‌ها دارای چندین



تصویر ۷.۱۶. (*) امیل زولا نویسنده‌ی فرانسوی و سخنگوی مکتب طبیعت‌گرایی.

دلالت بر اهمیت بودند: نخست آنکه، هر آنچه انسان هست یا انجام می‌دهد معلول وراثت و محیط است؛ دوم آنکه چون رفتار آدمی ناشی از عوامل بسیاری است که

تصویر ۶.۱۶. (*) یک طرح نوین برای اجرای نمایشنامه‌ی پرگوت، اثر ایبسن، که در دانشگاه برکلی، کالیفرنیا، اجرا شده است. (۱۹۷۲) برگرفته از کتاب طراحی معاصر در آمریکا.



تصویر ۸.۱۶. (*) چارلز داروین، پایه‌گذار نظریه‌ی بقای اصلح، که نظریاتش بر ادبیات و هنر تأثیر گذاشت.

فراتر از اراده و کنترل او است، پس هیچ فردی به تمامی مسئول اعمال خود نیست. اگر تقصیری هست، باید آن را متوجه جامعه دانست که به عوامل موروثی و محیطی غیر دلخواه امکان وجود داده است؛ سوم آنکه، نظریه‌های داروین آرمان ترقی و تکامل را قوت بخشیدند، زیرا اگر انسان توانسته از یک اتم هستی به موجود پیچیده‌ی امروزی تکامل یابد، پس بهبود وضع بشر امری طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است. با این حال، این امر که ترقی بشر تنها با کاربرد پیگیر روشهای علمی قابل تسریع است، مورد بحث و جدل بود؛ چهارم آنکه، انسان تا درجه‌ی یک موضوع برون ذات تنزل کرد. تا پیش از سده‌ی نوزدهم انسان به عنوان اشرف مخلوقات از بقیه‌ی موجودات جهان متشخص بود. اکنون این امتیاز از او گرفته می‌شد، و صرفاً در کنار بسیاری چیزهای دیگر عالم، خود موضوع مطالعه قرار می‌گرفت.

طبیعت‌گرایی به خاطر شرایط سیاسی و اقتصادی آن روزگار نیز پیروانی فراهم آورد. جنگ

فرانسه و پروس در ۱۸۷۰ - ۱۸۷۱ ضربه‌ی سنگینی بر غرور فرانسویان وارد آورد، زیرا در این جنگ فرانسه نه تنها شکست خورد بلکه آژاس و لوزن را نیز به آلمان تسلیم کرد؛ این جنگ همچنین نقطه‌ی پایانی بر سلطنت ناپلئون سوم گذاشت. در پاریس یک جامعه‌ی اشتراکی (کمون پاریس) شکل گرفت که بزودی برچیده شد و بار دیگر در فرانسه جمهوری اعلام شد. بروز این جنگ و عواقبی که در پی داشت محملی شد تا جهانی‌بینی تازه‌یی آفتابی شود: سوسیالیسم. کارگران دریافتند که در جامعه‌ی نوین خود از امتیازات اندکی برخوردارند، و در ربع آخر سده‌ی نوزدهم سوسیالیسم در سراسر اروپا پیروان بسیاری پیدا کرد و بسیاری از متفکران بر آن شدند که سوسیالیسم تنها سازمان اجتماعی است که برابری انسانها را تضمین می‌کند. فشارهای ناشی از جهانی‌بینی تازه موجب شد که چندین کشور اروپایی حداقل به نوشتن یک قانون اساسی رضا دهند. تا سال ۱۹۰۰ همه‌ی کشورهای مهم اروپایی، بجز روسیه، صاحب دولتی بودند که بر طبق یک قانون اساسی اداره می‌شد. این توجه به طبقه‌ی کارگر و تقاضای حقوق مساوی برای عامه‌ی مردم، هدف اصلی نهضت طبیعت‌گرایی شد. علوم و تکنولوژی همچون مهمترین ابزار مقابله با مسائل اجتماعی شناخته شد و طبیعت‌گرایان بر این باور تأکید ورزیدند که اگر روشهای علمی به صورتی جامع و منظم به کار برده شوند قادرند همه‌ی مسائل بشری را حل و فصل کنند.

طبیعت‌گرایی به مثابه جنبشی آگاه نخست در دهه‌ی ۱۸۷۰ در فرانسه پیدا شد. سخنگوی عمده‌ی این نهضت امیل زولا^(۱) (۱۸۴۹ - ۱۹۰۲) از پیروان اگوست کنت، و مبلغ روشهای علمی به عنوان کلید



تصویر ۱۰.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی زمین، که از رمان امیل زولا، توسط مینسه اقتباس شده است. این نمایش را آندره آنتوان کارگردانی کرد، و در سال ۱۹۰۲ در تئاتر آنتوان به صحنه برد. جزئیات طبیعت‌گراییانه، از جمله یک مرغ که در جلوی صحنه دیده می‌شود در این صحنه قابل توجه است. برگرفته از مجله تئاتر (۱۹۰۲).

فرانسوی را به اوج خود رساند. اجرای نمایشنامه‌ی لاشخورها در کمدی فرانسیز، سنگر محافظه‌کاران، نشانه‌ی آن است که در دهه‌ی ۱۸۸۰ طبیعت‌گرایی در فرانسه کاملاً پذیرفته شده بود. اما باید دانست که آثار پک به شکل نامؤثری بر صحنه رفتند زیرا او به تهیه‌کنندگان اجازه‌ی تجدید نظر و انطباق نمایش با سلیقه‌ی معاصر خود را نمی‌داد. از آنجا

می‌چاید. در این نمایشنامه هیچ شخصیت مثبتی وجود ندارد؛ پایان نمایشنامه بدبینانه و کنایه‌آمیز است؛ و بدون هیچ اوج مشخصی، با هنجاری کند، به نتیجه‌ی آزارنده می‌رسد. نمایشنامه‌ی دیگر هانری پک به نام زن پاریسی (۱۸۸۵) درباره‌ی همسری است که هرچه وضع مالی‌ی شوهرش بهتر می‌شود، بیشتر به او خیانت می‌کند. پک با نوشتن این نمایشنامه‌ها طبیعت‌گرایی‌ی

تصویر ۱۱.۱۶. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی براند اثر ایسن که در ۱۹۵۰ در تئاتر دراماتیک استکهلم اجرا شد. طراح این نمایش کارل - یوهانس کلاف بود.



تصویر ۹.۱۶. خانم فیسکه در نقش هدا گابلر، و جورج آریس در نقش قاضی بزرگ در صحنه نهایی‌ی هدا گابلر. برگرفته از مجموعه‌ی هابلیتزل، دانشگاه تگزاس، اوستین.



اشتیاق مفرطی که به نزدیک شدن بر حقایق علمی داشتند، غالباً تفاوت میان هنر با زندگی را نادیده می‌گرفتند.

طبیعت‌گرایی همچون بسیاری از نهضت‌های پیش از خود، به واسطه‌ی فقدان نمایشنامه‌های ممتازی که در برگیرنده‌ی اصول این نهضت باشد، به شکوفایی نرسید. اگرچه معدودی از آثار طبیعت‌گرایان از جمله هنریت ماره‌شال (۱۸۶۳) نوشته‌ی ادموند و ژول گنکور (۳۰) و آره‌سین (۱۸۷۲) نوشته‌ی آلفونس دود (۳۲) به اجرا درآمدند اما مورد توجه چندانی قرار نگرفتند. حتی امیل زولا نیز در نمایشنامه‌ی تریز راگن نتوانست فریافت‌های انتقادی‌ی خود را بجز در دکور جامه‌ی عمل ببوشاند. این نمایشنامه هم به جای آنکه «تکه‌یی از زندگی» باشد بیشتر ملودرامی درباره‌ی جنایت و مکافات از آب درآمد.

جالب است بدانیم که هانری پک (۱۸۳۷ - ۱۸۹۹) پیش از زولا به آرمان طبیعت‌گرایان نزدیک شد، در حالی که این دو همواره یکدیگر را تحقیر و نفی می‌کردند. نمایشنامه‌ی لاشخورها (۱۸۸۲)، نوشته‌ی پک، داستان جمعی از زنان خویشاوند است که یکی از دوستان مصلحتی‌ی خانواده پس از مرگ پدرشان آنها را

حقیقت و پیشرفت بود. زولا بر آن بود که ادبیات یا باید علمی بشود یا نابود گردد، و اعلام کرد که درام می‌بایست «قوانین اجتناب‌ناپذیر وراثت و محیط» را تصویر و یا «مسائل عمده‌ی تاریخی» را ضبط و ثبت کند. او امیدوار بود که درام‌نویس، در جست‌جوی حقیقت، با دقت و بی‌طرفی علمی نگاه کند، ضبط کند، و «تجربه» کند. زولا نویسنده را با پزشکی مقایسه می‌کرد که برای درمان بیمارش علل بیماری‌ی او را جست‌جو می‌کند؛ پزشک جراحت را تفسیر و تأویل نمی‌کند، بلکه بازش می‌کند تا بتواند بر روی آن آزمایش کند. بنابراین درام‌نویس نیز لازم است بیماری‌های جامعه‌اش را ردیابی و افشا کند تا بتواند آنها را بهبودی ببخشد.

نخستین اعلامیه‌ی او مبنی بر نظریه‌ی طبیعت‌گرایی در سال ۱۸۷۳ در پیشگفتار نمایشنامه‌یی که از رمان خودش تریز راگن (۳۵) اقتباس کرده بود انتشار یافت. زولا بعدها نظرها خود را در مقاله‌های طبیعت‌گرایی در تئاتر (۳۶) (۱۸۸۱)، و رمان تجربی (۳۷) (۱۸۸۱) گسترش داد. برخی از پیروان زولا برای اصلاح تئاتر از او هم افراطی‌تر بودند و اعتقاد داشتند که نمایشنامه باید «تکه‌یی از زندگی» (۳۸) باشد که به صورت نمایش برای صحنه تنظیم شده است. آنها به خاطر

که درامهای طبیعت‌گرا با هیچ یک از ارزشهای سنتی نمایش سر سازگاری نداشتند، چه از طرف تماشاگران و چه از جانب دست‌اندرکاران تئاتر، جدی گرفته نشدند. برای اینکه بتوان در کارهای فرهنگی تغییری اساسی به وجود آورد باید چیزی بیشتر برای عرضه کردن داشت. آندره آنتوان این نکته را در تئاتر لیبر به خوبی دریافته بود که پس از ۱۸۸۷ برای نخستین بار تنهای طبیعت‌گرا را با صحنه پردازی طبیعت‌گرایانه عرضه داشت.

آنتوان و تئاتر لیبر

در سال ۱۸۸۷ هرگز قابل تصور نبود که آندره آنتوان^(۳۶) (۱۸۵۸ - ۱۹۴۳) روزی منشأ یک انقلاب هنری شود. در این زمان آنتوان منشی یک شرکت گاز بود و تنها تجربه تئاتری او اجرای نقشهای سیاهی لشکر در شرکت‌های حرفه‌ای در پاریس و نقشهای متناوبی بود که در گروه‌های غیر حرفه‌ای بر عهده می‌گرفت. روزی که آنتوان تصمیم گرفت آثاری تازه و از جمله اقتباسی از رمان ژاک دامور^(۳۷) اثر زولا را تهیه کند، دوستان غیرحرفه‌ای او موافقت نکردند، بنابراین تنهایی تهیه آن را بر عهده گرفت و نام گروه تازه خود را تئاتر لیبر^(۳۸) (تئاتر آزاد) گذاشت. این نخستین برنامه مستقل او با موفقیت قرین شد و زولا و چهره‌های سرشناس دیگر او را تأیید کردند. دومین برنامه‌ی او را منتقدان عمده تئاتر دیدند و نقدهای بلند بالایی بر آن نوشتند. بدین ترتیب پیش از پایان سال ۱۸۸۷ آنتوان مشهور شده بود. او شغل خود را در شرکت گاز ترک کرد و تا

سال ۱۹۱۴ زندگی خود را وقف تهیه نمایشهای تئاتری کرد.

تئاتر لیبر عضو می‌پذیرفت و از اعضای خود حق اشتراك دریافت می‌کرد و نمایشهای آن را تنها اعضا می‌توانستند ببینند، از اینرو از ممیزی معاف بودند. بنابراین بسیاری از نمایشنامه‌هایی که به دست او می‌رسید آثاری بودند که مجوز نمایش در تئاترهای رسمی نداشتند و غالباً از آثار طبیعت‌گرا بودند. تئاتر لیبر به خاطر اجرای کم‌دیهای رُس^(۳۹) (نمایشهایی که اصول اخلاقی رایج زمانه را نقض می‌کنند) انگشت‌نما شد.

برخی از این نمایشها چندان افراطی بودند که حتی برای تماشاگران آزادمنش آنتوان نیز گران می‌آمدند. عرضه چنین آثاری بود که طبیعت‌گرایی را مکتبی فاسد معرفی کرد، گو اینکه همین شهرت بد موجب جذب تماشاگران بیشتری می‌شد و راه را برای آزادی بیشتر در تئاترهای رسمی هموار می‌ساخت.

از ۱۸۸۱ آنتوان سالی یک نمایش خارجی نیز به صحنه برد. او پس از اجرای نمایشنامه‌ی قدرت تاریکی^(۴۰) اثر تولستوی، به سراغ اشباح، و مرغابی وحشی اثر ایبسن رفت. در این دوره بود که پای نمایشهای جنجالی بیگانه و فرانسوی به پاریس باز شد.

تئاتر لیبر با نمایش آثار تازه، مکانی برای عرضه فنون جدید نمایشی بود. اگرچه آنتوان از آغاز رهیافتی واقع‌گرایانه داشت، اما پس از دیدن نمایشهای گروه بازیگران مایننگن و گروه ایروینگ در ۱۸۸۸، شیوه‌ی جست‌وجوی عناصر واقعی در آثار خود را گسترش بیشتری داد. در این دوره بر آن شد که همه‌ی جزئیات محیط را هرچه دقیقتر در کارهایش منعکس کند. مثلاً در

نمایشنامه‌ی قصابها^(۴۱) (۱۸۸۸) از لاشه‌های واقعی گاو در صحنه استفاده کرد. آنتوان همواره در آثارش «دیوار چهارم» را مد نظر داشت؛ در طراحی دکور، اتاقها را مثل زندگی واقعی می‌ساخت، و پس از پایان طرح بود که تصمیم می‌گرفت کدام دیوار را بردارد. مبلمان خانه را غالباً در طول خط پرده می‌چید و بازیگرانش چنان رفتار می‌کردند که گویی تماشاگری وجود ندارد. چون برای محیط زندگی اهمیت ویژه‌ی قائل بود، اصولی را تثبیت کرد که بر طبق آنها هر نمایشنامه‌ی باید دکوری کاملاً مستقل از نمایشنامه‌های دیگر داشته باشد. آنتوان پس از دیدن نمایشهای گروه مایننگن به بازی گروهی نیز توجه خاصی نشان داد. با آنکه غالب بازیگرانش غیرحرفه‌ای بودند، آنها را با دقت تمام و استبداد رهبری می‌کرد. او به حرکات قراردادی و گفتار تحریری (خطابه‌گون) بها نمی‌داد، و در جست‌وجوی رفتاری طبیعی بود.



تصویر ۱۲.۱۶. صحنه‌ی دیگری از آندره آنتوان برای نمایشنامه‌ی مرغابی وحشی که در تئاتر لیبر اجرا شده است. (۱۸۹۱). اهدایی کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.

موفقیت‌های آندره آنتوان به ضرر او تمام می‌شد، زیرا به محض آنکه نمایشنامه‌نویس یا بازیگری در گروه او اسم و رسمی به دست می‌آورد یک شرکت مهم نمایشی او را استخدام می‌کرد. بعلاوه، کیفیت بالای اجراهایش برای او قرض بالا می‌آورد، زیرا نمایشهای تئاتر لیبر حتی در اوج موفقیت و محبوبیت بیش از سه بار اجرا نمی‌شدند. در ۱۸۹۳ شرکت او از نظر مالی فقیر شد و از سال ۱۸۹۴ آنتوان مجبور شد آن را ترک کند. تا این هنگام او شصت و دو برنامه، شامل ۱۸۴ نمایشنامه، به صحنه برده بود. گروه تئاتر لیبر علاوه بر پاریس به بلژیک، هلند، آلمان، ایتالیا و انگلستان هم سفر کرد و شهرتی جهانیگر به دست آورد و در چندین کشور اروپایی سرمشق گروه‌های نمایشی واقع شد.

جدایی آنتوان از تئاتر پاریسی دیری نپایید. وی در ۱۸۹۷ تئاتری کاملاً حرفه‌ای به نام تئاتر آنتوان^(۴۲) دایر کرد و در ۱۹۰۶ به عنوان کارگردان در تئاتر



تصویر ۱۳.۱۶. صحنه‌ی نهایی نمایشنامه مرغابی وحشی، که توسط آندره آنتوان در تئاتر لیبر به صحنه رفت. برگرفته از کتاب لیتوگرافی معاصر.

و در پای صحنه، در مقابل دید تماشاگران، شمع روشن می‌چید. او توانست از رهیافت تازه‌ی خود نوعی واقعگرایی را براساس قراردادهای تئاتری گذشته تثبیت کند، در حالی که دیگران در اجرای آثار کهن صرفاً از معماری و لباس قدیمی استفاده می‌کردند. آنتوان تعدادی نمایش ممتاز از آثار شکسپیر را نیز کارگردانی کرد. در اواخر دوران تصدی او در تئاتر آدئون شیوه‌پردازی (استیلیزاسیون) به روشنی در چندین نمایش او مشهود بود، اما پیش از آنکه گرایش تازه‌اش را کاملاً جا بیندازد آدئون را ترک کرد. در ۱۹۱۴ آنتوان مجموعاً ۳۶۴ نمایشنامه به صحنه برده بود. در این دوره هیچ کس به وسعت و ژرفای آندره آنتوان بر تئاتر فرانسه تأثیر نگذاشته است.

پس از ۱۸۹۰ غالب آثار درام‌نویسان تازه و ممتاز فرانسوی به اجرا درآمدند و غالب آنها نخستین بار توسط آندره آنتوان به صحنه رفتند. در میان این نویسندگان پورتو - ریش، کورل، و بریو از همه مهمترند. ژرژ پورتو - ریش (۱۸۴۹ - ۱۹۳۰) به خاطر شخصیت‌پردازی‌های ظریف و تأکید بر تضادهای درونی‌ی شخصیت‌هایش مورد توجه قرار گرفت. بهترین نمایشنامه‌ی او به نام شیفته (۱۸۹۱) داستان مردی است که می‌کوشد همسرش را از سر باز کند و برای این کار می‌کوشد توجه او را به مرد دیگری جلب کند، اما در پایان درمی‌یابد که همسرش از او دست برنخواهد داشت. فرانسوا دوکورل (۱۸۵۴ - ۱۹۲۸) نخستین اثرش را در ۱۸۹۲ به آنتوان سپرد. او چندین نمایشنامه‌ی عامه‌پسند نوشت، اما به واسطه‌ی عدم توجه به اصول معمول در ساختار دراماتیک، موفقیت پایداری نیافت. توجه کورل به تضادهای درونی و روانشناسانه‌ی

شخصیت‌هایش تأثیر قابل ملاحظه‌ی در رواج مسائل واقعی در آثار نویسندگان پس از او گذاشت. در میان بهترین آثارش سنگواره‌ها (۱۸۹۲)، درباره‌ی انحطاط اشرافیت، و میهمانی شیر (۱۸۹۸)، نمایشنامه‌ی است که در آن قهرمان داستان می‌کوشد زندگی زحمتکشانش را اصلاح کند. اوژن بریو (۱۸۵۸ - ۱۹۳۲) به گفته‌ی برناردشو مهمترین درام‌نویس اروپایی پس از مرگ ایسن است. نخستین نمایشنامه‌ی او را آندره آنتوان در ۱۸۹۲ اجرا کرد. پس از آن بریو نمایشنامه‌ی ردای سرخ (۱۹۰۰) را نوشت که در آن به ناممکن بودن تحقق عدالت در نزد قضاتی پرداخت که فکر و ذکرشان ترفیع و ترقی‌ی خودشان است. وی در نمایشنامه‌ی خدایان معیوب (۱۹۰۲) به موضوع بیماری‌ی سفلیس و انتقال موروثی‌ی آن به فرزندان پرداخت و در نمایشنامه‌ی زایشگاه (جامعه‌ی را که مانع اجرای سقط جنین قانونی است مورد حمله‌ی زهراآگین قرار داد. نمایشنامه‌های بریو نشان می‌دهند بسیاری از مسائل که در دوران ایسن در تئاترهای عمومی قابل طرح نبود، از سال ۱۹۰۰ به تئاترهای تجارته‌ی نیز راه یافته بود.

فرایه بونه و واقعگرایی در آلمان

الگوی که در فرانسه پیدا شده بود در آلمان تکرار شد. نخستین گام در راه اصلاح تئاتر در آلمان در سال ۱۸۸۳ برداشته شد. در این سال آدولف لارونز (۱۸۳۸ - ۱۹۰۸)، ولودویگ بارنی (۱۸۴۲ - ۱۹۲۴) تئاتر دویچس (۱۹۰۱) را در برلن افتتاح کردند و به سرپرستی‌ی

یوزف کایتس (۱۸۵۸ - ۱۹۱۰)، که مدتی با گروه ماینینگن کار کرده بود، و آگنس سورما (۱۸۶۵ - ۱۹۲۷) که بعدها بهترین بازیگر زن آلمانی شناخته شد، گروهی تشکیل دادند. در این تئاتر یک مجموعه‌ی نمایشی مرکب از آثار کهنه و نوبه شیوه‌ی بازیگران ماینینگن به وجود آمد. در ۱۸۸۸ بارنی تئاتر دویچس را ترک کرد و تئاتر برلینر (۱۸۵۲) را ساخت، و در همان سال اسکار بلومنتال (۱۸۵۲ - ۱۹۱۷) نیز تئاتر لسینگ (۱۸۹۰) را تأسیس کرد. بنابراین در ۱۸۹۰ برلن صاحب یک رشته شرکت‌های نمایشی با کیفیت عالی بود. با این حال دست این گروه‌ها هنوز برای انتخاب نمایشنامه بسته بود زیرا ممیزی‌ی بسیار شدیدی بر نمایشنامه‌ها اعمال می‌شد.

در همین دوره گروهی که خود را «جوانترین آلمان» می‌نامید، هنر تازه‌ی را تبلیغ می‌کرد. کار این گروه بر مشاهده‌ی عینی‌ی واقعیت استوار بود؛ و گروه دیگری که خود را دورچ (۱۹۰۱) می‌خواند، در درام طبیعت‌گرایانه حتی فراتر از زولا رفت. این دو گروه هر دو ملهم از نمایشنامه‌های ایسن بودند که در ۱۸۹۰ شانزده نمایشنامه‌اش به آلمانی ترجمه شده بود.

نهضت تازه‌ی آلمان نیز همچون فرانسه فاقد خط مشی معینی بود تا آنکه سرانجام تئاتر «مستقلی» به راه انداخت. این تئاتر که تئاتر لیبر را الگو قرار داده بود به نام فرایه بونه (۱۹۰۱) «یا صحنه‌ی آزاد» در برلن سازمان یافت. فرایه بونه برخلاف تئاتر آنتوان سازمانی دموکراتیک بود و توسط مدیران و شورای اداری اداره می‌شد. اوتوبرام (۱۸۵۶ - ۱۹۱۲)، منتقد تئاتر، به عنوان مدیر کل آن برگزیده شد که راهنما و الهامبخش گروه نیز بود. این تئاتر برای آنکه بتواند از عهده‌ی



تصویر ۱۶، ۱۴. (*) گرهارت
هاوپتمان نخستین نمایشنامه‌نویس واقع‌گرای
آلمانی.

آن را در این تئاتر به صحنه می‌بردند. در سال ۱۸۹۴ هنگامی که برام به مدیریت تئاتر دوبچس برگزیده شد، فرایه بونه بکلی تعطیل شد.

تنها درام‌نویس واقعاً معتبری که تئاتر فرایه بونه معرفی کرد گرهارت هاوپتمان^(۳۱) (۱۸۶۲ - ۱۹۴۶) نام داشت. هیجانی که نمایشنامه‌ی پیش از طلوع آفتاب^(۳۲) (۱۸۸۹) به وجود آورد هاوپتمان را به عنوان یکی از نمایشنامه‌نویسان پر اهمیت و تازه‌ی آلمانی معرفی کرد. این نمایشنامه داستان خانواده‌یی از سایلز است که پس از آنکه در زینهایشان معدن زغال‌سنگ کشف می‌شود به موجودات بدذاتی بدل می‌گردند. هاوپتمان در طول پنجاه سال پس از آن حدود سی نمایشنامه‌ی دیگر نوشت که در میان آثار نخستین او بافندگان^(۳۳) (۱۸۹۲) از همه مهمتر است، بیشتر از آن رو که قهرمانان این نمایشنامه را گروهی از کارگران تشکیل می‌دهند که در انقلاب ناکامی شرکت می‌جویند. هاوپتمان نیز همچون ایسین به نوشتن درامهایی با رگه‌های نمادگرایانه روی آورد، و در میان این‌گونه آثارش عروج هائل^(۳۴) (۱۸۹۳)، و زنگ بی‌صدا^(۳۵) (۱۸۹۶) قابل توجهند. پس از ۱۹۱۲ نمایشنامه‌های او روز به روز از واقعگرایی دورتر شدند. هاوپتمان پیش از مرگ تا حد زیادی منزلت خود را از دست داد، زیرا رژیم هیتلر را پذیرفت. هاوپتمان در همه آثارش شفقت زیادی نسبت به دردهای انسانی نشان می‌دهد، اما قهرمانان او قربانی‌ی اوضاع می‌شوند، بی‌آنکه نقشی در سرنوشت خود داشته باشند و غالباً قربانی‌اند تا قهرمان.

تئاتر فرایه بونه موجب پیدایش گروه‌های چندی در مجامع تئاتری آلمان شد. اگرچه هیچ یک از این گروه‌ها به عنوان سنت‌گذار شهرتی کسب نکردند، اما راه

دستمزد بازیگران درجه اول برآید تنها بعد از ظهرهای یکشنبه نمایش می‌داد، زیرا این بازیگران و غالب اعضای در استخدام تئاترهای رسمی، بویژه تئاترهای دوبچس، برلینر، و لینگ، بودند. در هر نمایش این گروه معمولاً از بازیگران متفاوتی استفاده می‌شد و برام، در حقیقت، نظارت اندکی بر کار آنها داشت. بنابراین، فرایه‌بونه تأثیر چندانی بر جنبه‌های هنری نمایشهای خود نداشت. امتیاز عمده‌ی این تئاتر اجرای نمایشهایی بود که ممنوع شده بودند. پس از نخستین اجرای نمایشنامه‌ی اشباح، نمایشنامه‌های هاوپتمان، گنکور، زولا، پک، تولستوی، آنتسن گروبر، و استریندبرگ به دنبال آمدند. پس از فصل نمایشی ۱۸۹۰ - ۱۸۹۱ نمایشهای جاری‌ی این تئاتر متوقف شد، بجز موارد نادری که نمایشنامه‌ی پرارزشی مجوز اجرا نمی‌گرفت و

کرد. همین الگو، با تغییراتی اندک، در جاهای دیگر نیز دنبال شد، زیرا با افزایش علاقه‌ی مردم به آثار تازه، آنها مجموعه‌های نمایشی خود را گسترش دادند تا آثار تازه را نیز در برنامه‌های خود بگنجانند.

علاوه بر هاوپتمان، درام‌نویسان تازه‌ی دیگری از جمله سودرمان، هالبه، هیرشفلد، و فولدا نیز آثار مهمی خلق کردند. هرمان سودرمان^(۳۶) (۱۸۵۷ - ۱۹۲۸) حتی بیش از هاوپتمان در رواج واقعگرایی در میان مردم سهم داشت، زیرا آثارش از تکنیک بهتری برخوردار بودند. آثار او با آنکه به مسائل «نوینی» می‌پرداختند، با معیارهای اخلاقی‌ی جامعه انطباق بیشتری داشتند. محبوبترین نمایشنامه‌ی او ماگدا^(۳۷) (۱۸۹۳) درباره‌ی زن خواننده‌یی است که زندگی بی‌سر و سامانش موجب اختلاف او با پدرش می‌شود. نقش اول این نمایشنامه مورد علاقه‌ی بسیاری از زنان بازیگر بود. سودرمان اگرچه پس از ۱۹۰۵ محبوبیت خود را از دست داد، اما همچنان به نوشتن ادامه داد. نمایشنامه‌ی جوانی اثر ماکس هالبه^(۳۸) (۱۸۶۵ - ۱۹۴۴) نماینده‌ی شیوه‌ی کار او است. این نمایشنامه داستان دختر جوانی است که در جست و جوی راهی است تا معشوقش را نابود کند، اما به دست برادر کم عقلش کشته می‌شود. گئورگ هیرشفلد^(۳۹) (۱۸۷۳ - ۱۹۴۳)، یکی از مخالفان سراسخت طبیعت‌گرایی، با نمایشنامه‌ی مادران^(۴۰) (۱۸۹۶) بلندآوازه شد. مادران درباره‌ی دختری است از طبقه‌ی کارگر که معشوق موسیقیدان خود را ترک می‌گوید زیرا به این نتیجه می‌رسد که با شیوه‌ی زندگی او تناسبی ندارد. لودویگ فولدا^(۴۱) (۱۸۶۲ - ۱۹۳۹) با نمایشنامه‌ی رفقا^(۴۲) (۱۸۹۴) که نمایشی هجوآمیز درباره‌ی زنان «مدرن» است، و بهشت گمشده^(۴۳)

را بر پیدایش درامی تازه هموار ساختند. از آن جمله است گروه تئاتر «مردم» که توسط یک گروه سوسیالیست تشکیل شد و هدفش بالا بردن سطح فرهنگی طبقه‌ی کارگر بود (تشکیل گروه سوسیالیستی از ۱۸۹۰ مجاز شده بود). گروه دیگر نوو فرایه فولکسبونه^(۴۴) (صحنه‌ی آزاد تازه برای مردم) نام داشت که فرایه بونه را سرمشق خود قرار داده بود و در ۱۸۹۰ در برلن تشکیل شد. این گروه در روزهای یکشنبه در برنامه‌های متینه نمایش می‌داد و برای نمایشهای خود بلیتهایی را به صورت فصلی در سطحی وسیع و قیمتی معمولی توزیع می‌کرد. این گروه با ۱۱۵۰ عضو آغاز به کار کرد و در سال ۱۹۰۸ تعداد اعضایش به ۱۲۰۰۰ نفر رسید. در ۱۸۹۲ نوو فرایه فولکسبونه توسط مدیر پیشین فرایه بونه تأسیس شد و او همان شیوه‌ی گذشته‌ی خود را در پیش گرفت. در ۱۹۰۵ این گروه به مشترکین خود امکان می‌داد تا نمایش چندین تئاتر رسمی دیگر را نیز ببینند. پیش از جنگ جهانگیر اول این دو گروه در هم ادغام شدند و با ۷۰۰۰۰ عضو، یکی از مدرنترین تئاترهای آلمانی شدند که گروهی ثابت از بازیگران را در اختیار داشت. نقش این گروه در افزایش تعداد علاقه‌مندان تئاتر در آلمان بسیار مؤثر بوده و این علاقه تا به امروز حفظ شده است.

پیش از ۱۹۰۰ تقریباً در همه جا درام نوین واقعگرا پذیرفته شده بود. تئاتر بورگ در وین، بین ۱۸۹۰ و ۱۸۹۸، هنگامی که ماکس بورکهارت^(۴۵) (۱۸۵۴ - ۱۹۱۲) کارگردان آن بود، مجموعه‌ی گسترده‌یی از آثار تازه را نمایش داد. پاول اشلنتر^(۴۶) (۱۸۵۴ - ۱۹۱۶)، جانشین بورکهارت نیز که دوست و دوستدار هاوپتمان بود، همان سیاست را دنبال

(۱۸۹۰) که نمایشی طبیعت‌گرا درباره‌ی تضاد طبقاتی است، به شهرت رسید.

در میان درام‌نویسان اتریشی احتمالاً شونهر، بار، و شنیتسلر از همه مهمتر بودند. کارل شونهر^(۱۸۶۷-۱۹۴۳) که به شیوه‌ی آنتن گروبر کار می‌کرد، در آثاری همچون زمین^(۱۹۰۸)، و شیطان^(۱۹۱۴) تصاویری از زندگی دهقانان تیروول را ترسیم کرده است. هرمان بار^(۱۸۶۳-۱۹۳۴) در بیش از هشتاد نمایشنامه تسلط خود را بر همه‌ی نهضت‌های نوین نمایشی نشان داده است. محبوبترین اثر او نمایشنامه‌ی کسرت^(۱۹۰۹) است، نمایشی کمدی درباره‌ی زن خانه‌داری که می‌کوشد با ماجراجویی‌های شوهر پانسیست خود کنار آید. بدون شک مهم‌ترین درام‌نویس اترشی در این دوره آرتور شنیتسلر^(۱۸۶۲-۱۹۳۱) بود که جهان غریب و جنون‌آمیز آغاز سده‌ی بیستم را ضبط کرده است؛ جهانی که انحرافات جنسی بر آن سایه افکنده بود. معروفترین اثر او آنا^(۱۸۹۳)، یک سلسله نمایشنامه‌های کوتاه است که هر یک از آنها حادثه‌ی عشقی متفاوتی را طرح می‌کند. آنا^(۱۸۹۳) قهرمان این نمایشنامه‌ها حتی هنگامی که غرق خوشی است می‌داند که این عیش به حسادت و ملالت و تنهایی خواهد انجامید. یکی دیگر از آثار مشابه او که تماشاگران را تکان داد نمایشنامه‌ی ریگن^(۱۹۰۰) نام دارد. این نمایشنامه که به نام‌های دستهای آویخته^(۱۹۰۰)، آسیاب به نوبت^(۱۸۸۱)، و رقص دایره^(۱۸۸۱) نیز ترجمه شده، درباره‌ی ده شخصیت است که وارد یک رشته ماجراهای عشقی می‌شوند. شنیتسلر از دوستان زیگموند فروید و معتقد به مرکزی بودن رفتارهای جنسی بود، اما ضمناً بر آن بود که عشق با تسکین کامل «من» (اگو) همراه

نخواهد بود. اگرچه او بندرت این مایه را کنار می‌گذارد، اما درباره‌ی مسائل دیگر هم نوشته است، مثلاً نمایشنامه‌ی استاد برناردی^(۱۹۱۲) درباره‌ی ضد - صهیونسم^(۱۹۱۱) است.

تئاتر مستقل، و واقع‌گرایی در انگلستان

پس از مرگ رابرتسن در ۱۸۷۱، تئاتر انگلیسی تا حد زیادی از سنت‌هایی که بوسیکولت و ساردو پایه‌ریزی کرده بودند، و نیز از نمایش‌های مجلل کلاسیک دست کشید. تاده‌ی ۱۸۹۰، یعنی هنگام ظهور جونز و پینه‌رو، هنوز میر تازه‌ی در آنجا به چشم نمی‌خورد. نویسندگان مذکور در درام انگلیسی پایگامی مشابه دوما‌ی پسر و اوزیه‌ی فرانسوی یافتند، زیرا هر دو آنقدر نو بودند که جنجال‌های کوچک برانگیزند، اما با وجود این به حد کافی به سنن گذشته‌ی تئاتری پایند بودند تا دوستداران معمولی تئاتر را نیز جلب کنند.

هنری آرتور جونز (۱۸۵۱ - ۱۹۲۹) کار خود را با یک ملودرام موفقیت‌آمیز به نام شاه نقره‌یی^(۱۸۸۲) آغاز کرد و پس از ۱۸۹۰ با نمایشنامه‌های دختر رقصان^(۱۸۹۱)، دروغگوها^(۱۸۹۷)، و دفاعیه‌ی خانم دین^(۱۹۰۰) به درام‌های جدی‌تری روی آورد. غیرعادی‌ترین نمایشنامه‌ی او میکایل و فرشته‌ی گم شده‌اش^(۱۸۹۶) نام دارد. این نمایشنامه داستان رابطه‌ی عاشقانه‌ی یک کشیش با یکی از زنانی است که برای اعتراف به کلیسای او می‌آید. با آنکه جونز آرمان‌های والایی را از درام می‌خواست متفکر دست اولی

نبرد. او در آثارش به نقاط اوج و لذت‌های زودگذر اکتفا می‌کرد، بی‌آنکه دروینینی قابل توجهی ارائه دهد.

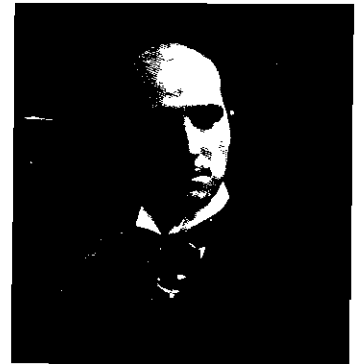
آرتور وینگ پینه‌رو^(۱۸۵۵ - ۱۹۳۴) کار خود را در ۱۸۷۴ به عنوان بازیگر آغاز کرد و در ۱۸۷۷ به نوشتن نمایشنامه رو آورد. نخستین موفقیت بزرگ او از نوشتن یک فارس به نام رئیس دادگاه^(۱۸۸۵) به دست آمد و در این شکل نمایشی به حد کمال رسید. اگرچه پینه‌رو هرگز ادعای نوشتن «درام اندیشه‌ورز»^(۱۸۸۱) را نکرد، اما نمایشنامه‌ی دومین خانم تانکردی^(۱۸۹۳) او، نخستین درام انگلیسی بود که توجه دوستداران تئاتر را به تئاتر پیام‌دار جلب کرد. این نمایشنامه که داستان «زنی با گذشته‌ی ناپاک» است نخستین تغییر سلیقه را در تماشاگران انگلیسی موجب شد و تهیه‌کنندگان را واداشت تا با اشتیاق بیشتری به درام‌های «ایسن‌وار»^(۱۸۸۱) رو کنند. پینه‌رو سی‌سال مداوم در کار نوشتن نمایشنامه بود و آثاری همچون خانم



ایسیت بدنام^(۱۸۹۵)، آیریس^(۱۹۰۱)، و نیمه‌راه^(۱۹۰۹) خلق کرده، اما پس از ۱۹۱۰ بسرعت از نظرها افتاد.

اگرچه جونز و پینه‌رو راهی در دل مردم انگلیسی گشودند، اما تحولات درام ممتاز انگلیسی مدیون ایسن است. در ۱۸۸۰ ویلیام آچرس^(۱۸۰۵) و دیگران نمایشنامه‌های ایسن را به انگلیسی ترجمه کردند و در ۱۸۹۰ همه‌ی آثاری که ایسن تا آن زمان نوشته بود به زبان انگلیسی برگردانده شدند. در ۱۸۸۹ یانیت آچرج^(۱۸۶۴ - ۱۹۱۶) نمایشنامه‌ی خانه‌ی عروسک را برای نخستین بار بدون هیچ تغییری اجرا کرد. دوشیزه آچرج یکی از طرفداران آتشین درام نوین بود که در بسیاری از نمایشنامه‌های تازه‌ی ایسن، شاو، و دیگران ایفای نقش می‌کرد. نمایش خانه‌ی عروسک او بود که به منتقدان انگلیسی نشان داد درام انگلیسی چقدر از کشورهای دیگر اروپایی عقب افتاده است. این اجرا

تصویر ۱۵۰۱۶. صحنه‌ی اول از پرده‌ی اول نمایش دومین خانم تانکردی که توسط پینه‌رو به صحنه رفت. در این صحنه خانم باتریک کمپبل و جورج الکساندر دیده می‌شوند. بسرگرفته از مجله‌ی گرافیک (۱۸۹۳).



تصویر ۱۶.۱۶. (*) آرتور وینگ پینه‌رو
 درام‌نویس انگلیسی و نخستین
 نمایشنامه‌نویسی که در انگلستان به درام
 پیام‌دار پرداخت.

شدند تا تماشاگران عادی تئاتر برای نخستین بار از درام نوین آگاه شوند.

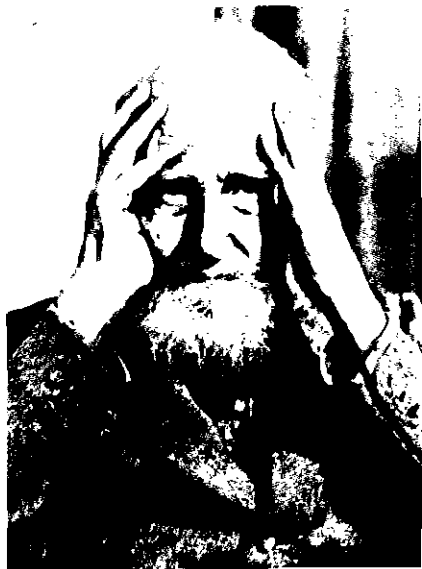
بین ۱۸۹۱ و ۱۸۹۷ تئاتر مستقل بیست و شش نمایشنامه را به صحنه برد که غالب آنها ترجمه‌ی آثار خارجی بودند، با وجود این درام‌نویسان انگلیسی تأثیر اندکی از این جریان گرفتند. بنابراین فعالیت‌های تئاتر مستقل نیز، همچون فرایه بونه تنها توانست درام‌نویسی را در انگلستان جوان کند اما تأثیر چندانی بر تهیه‌ی نمایش نگذاشت. گرین امیدوار بود در تئاتر خود نمایشنامه‌های انگلیسی اجرا کند، زیرا معتقد بود که سطح پایین درام انگلیسی به خاطر محافظه‌کاری‌ی تهیه‌کنندگان نمایش است، اما بزودی دریافت که اساساً نمایشنامه‌ی ممتازی به زبان انگلیسی وجود ندارد. سرخوردگی گرین، برناردشاو را برانگیخت تا نمایشنامه‌ی خانه‌های مردان بیوه^(۱۱۰) را به پایان برساند؛ نمایشنامه‌ی که در ۱۸۹۲ او را به عنوان درام‌نویس بر سر زبانها انداخت.

جورج برناردشاو^(۱۱۱) (۱۸۵۶ - ۱۹۵۰)، که قبلاً رمان‌نویس و منتقد بود، از سال ۱۸۹۲ به بعد، تا پایان عمر، مرتب برای تئاتر نوشت. برخلاف غالب نویسندگان نورسیده که در کنار آثار کم ژرفای پیشینیان خود فضایی افسرده و دژم می‌آفریدند، شاو اساساً به کم‌دی‌نویسی پرداخت. علت این امر شاید آن باشد که شاو ناچار بود شخصیت‌هایش را به سرانجامی خوش برساند. شاو با استفاده از تناقض‌های موجود، شخصیت‌های نمایش و تماشاگران را وامی‌داشت تا خود را دوباره ارزیابی کنند. بنابراین در نمایشنامه‌ی انسان و اسلحه^(۱۱۲) (۱۸۹۴) بر آن است که توهم و تصور رمانتیک دوران معاصر خود را نسبت به عشق و جنگ بی‌محتوا کند. او در نمایشنامه‌ی سرگرد یاربارا^(۱۱۳) (۱۹۰۵) یک سازنده‌ی مهمات جنگی

را بیش از یک مبلغ مذهبی مورد حمایت قرار می‌دهد، زیرا مبلغ مذهبی با حمایت از قربانیان جنگ یک نظام نامنصفانه را توسعه می‌دهد، در حالی که یک کارخانه‌دار حداقل برای کارگزارانش زندگی‌ی بهتری تأمین می‌کند. بسیاری از آثار شاو، بویژه نمایشنامه‌های مشکل آقای دکتر^(۱۱۴) (۱۹۰۶)، و زن گرفتن^(۱۱۵) (۱۹۰۸)، اساساً دنباله‌ی مباحث معینی از جامعه‌ی آن روز انگلستان هستند. آثار دیگر شاو از جمله انسان و برتر از انسان^(۱۱۶) (۱۹۰۱) و بازگشت به متشالغ^(۱۱۷) (۱۹۱۹ - ۱۹۲۱) نشان از توجه ویژه‌ی او به «تحول خلاق»^(۱۱۸) و «نیروی حیاتی»^(۱۱۹) دارند، زیرا او معتقد بود این عناصر بر آند تا از طریق افراد برتر راه به «انسان برتر» ببرند. برناردشاو در آثار دیگری از جمله سزار و کلئوپاترا^(۱۲۰) (۱۸۹۹)، و سنت‌جان^(۱۲۱) (۱۹۲۳) بر آن است تا فریافت نادرستی را که در باب چهره‌ها و وقایع تاریخی وجود دارد اصلاح کند. نمایشنامه‌ی خانه‌ی اندوخته‌ده^(۱۲۲) (۱۹۱۴ - ۱۹۱۹)

شبهتی به آثار دیگر شاو ندارد. این نمایشنامه تمثیلی است درباره‌ی شکست اروپا در دوران جنگ جهانی اول. او خود برای آنکه تفاوت این اثر را با آثار دیگرش بنماید آن را چخوفی خوانده است.

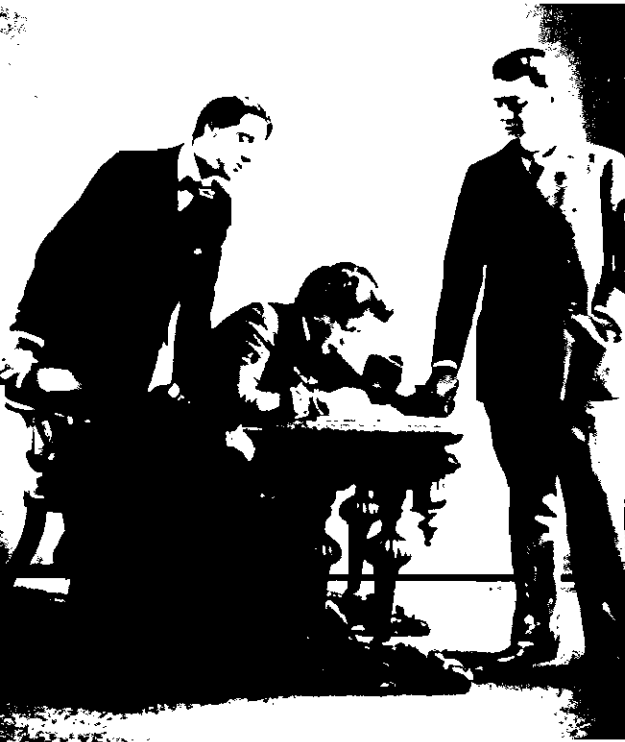
برناردشاو به خاطر اهمیتی که برای عقاید و مسائل اجتماعی قائل است به نهضت واقع‌گرایان مربوط می‌شود، اما با بسیاری از نویسندگان این مکتب تفاوت دارد. او ضمن آنکه به وراثت و محیط اهمیت می‌دهد، هرگز از نظر دور نمی‌دارد که انسان به هر حال برای انتخاب راهش آزاد است. شخصیت‌های شاو همواره لهجه دارند، با این حال فصیح سخن می‌گویند و بندرت به زبان کوچه و بازار نزدیک می‌شوند. او نویسنده‌ی عینی نیست، زیرا شخصیت‌ها و حوادث داستان‌هایش را چنان



تصویر ۱۷.۱۶. (*) جورج برنارد شاو
 نویسنده‌ی بزرگ انگلیسی.

برمی‌گزیند تا نقطه نظر ویژه‌ی خود را ترسیم کند. روش کمیک شاو سرانجام تماشاگران فراوانی برای «درام اندیشه‌ورز» در انگلستان فراهم آورد.

برناردشاو محبوبیت خود را آسان به دست نیاورد، زیرا در آغاز عقاید نامعمول و موقعیت‌های متناقض نمایشنامه‌هایش تماشاگران را گیج و خشمگین می‌کرد. محبوبیت برناردشاو به کندی و در سازمان‌هایی که پس از تئاتر مستقل تأسیس شدند فراهم آمد. نخستین سازمان نمایشی پس از تئاتر مستقل در سال ۱۸۹۹ ویژه‌ی درام‌های نوین تأسیس شد و انجمن متحد نمایشی^(۱۲۳) نام گرفت. این سازمان در آغاز تنها روزهای یکشنبه نمایش می‌داد اما هنگامی که تعداد اعضای آن از ۳۰۰ نفر به ۱۵۰۰ نفر رسید، یک نمایش متینه نیز در روزهای



تصویر ۱۹.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی حرفه‌ی خانم وارن، که در یک اجرای خصوصی در ۱۹۰۲ اجرا شد. گرانویل بارکر در سمت چپ تصویر دیده می‌شود. برگرفته از مجموعه‌ی اِنتون، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

صحنه‌پردازی بنا را بر سادگی گذاشته بود. بارکر و وِدرن در ۱۹۰۷ به تئاتر ساؤی نقل مکان کردند اما در آنجا، پس از یک فصل نمایشی، به خاطر کاهش تماشاگران و مشکلاتی که با ممیزی داشتند مجبور به تعطیل شدند. هنگامی که چارلز فروهام (۱۸۳۱) در ۱۹۱۰ شرکتی با یک مجموعه‌ی نمایشی در تئاتر یورک تشکیل داد بارکر را برای سرپرستی آن استخدام کرد. بارکر این بار پس از ارائه‌ی هفده نمایشنامه در هفده هفته، که موجب ضرر و خسارت بسیاری شد، از کار خود کناره‌گیری کرد. تجربیات بارکر و وِدرن، به رغم شکستهایی که نصیبشان شد، بعدها توسط دیگران مورد تقلید قرار گرفت و شرکتهایی با مجموعه‌های نمایشی از درامهای نوین تأسیس شدند. نخستین شرکت قابل توجه در میان آنها در سال ۱۹۰۷ توسط دوشیزه ا. ای. هُرنیمن (۱۸۶۰ - ۱۹۳۷) در منچستر تأسیس شد. هنگامی که

نمایشنامه‌ی او توسط خودش در این تئاتر به نمایش درآمد. همین اجراها بودند که محبوبیت شاو را در میان مردم تثبیت کردند.

سهم تئاتر کورت در تئاتر انگلیسی به اینجا محدود نمی‌شود. نمایشهای این تئاتر، که گروهی از بهترین بازیگران را در اختیار داشت، به صورت گروهی اجرا می‌شدند. بازیگران عمده‌ی آن عبارت بودند از لیلای مک‌کارتی (۱۸۷۱)، ادیت وین ماتیشن (۱۸۷۸)، لویی کالورت (۱۸۷۱)، لویس کاشن (۱۸۴۰) و گادفری تیزل (۱۸۳۱). در این شرکت ستاره‌یی وجود نداشت، چون بارکر معتقد بود که تفسیر اندیشه‌شده‌ی یک نمایشنامه بر عهده‌ی کارگردان است و برای هر نمایشنامه سبک متناسب با آن را برمی‌گزید. با این حال سبک مسلط بر نمایشهای کورت نوعی واقع‌گرایی ظریف بود و از روحیه‌ی خودنما و تحمیل‌گرانه اجتناب می‌ورزید و در شیوه‌ی بازیگری و

عالیجناب از ورونا (۱۸۶۶) دعوت شود، پایگاه خود را به عنوان درام‌نویس استحکام بخشیده بود. این آشنایی بزودی به یک همکاری دائمی بدل شد که در آن نمایش معروفی را چندین هفته، هر شب، اجرا می‌کردند و آثاری را که شهرت کمتری داشتند، یا کمتر به صحنه رفته بودند، در برنامه‌های متبته‌ی خود می‌گنجاندند و در صورتی که برنامه‌ی متبته مورد توجه قرار می‌گرفت آن را به برنامه‌های شبانه منتقل می‌کردند. به هر حال در این شرکت حتی نمایشهای بسیار موفق نیز بیش از چند هفته‌ی پیاپی اجرا نمی‌شدند. بین ۱۹۰۴ و ۱۹۰۷ تئاتر کورت، سی و دو نمایشنامه از هفده نویسنده‌ی مختلف را اجرا کرد که آثار اورپید، هاویتمان، ایسن، گالسورتی، ویتس از آن جمله بودند. اما باید گفت که پایدارترین نمایشهای این تئاتر آثار برناردشاو بودند که یازده

دوشنبه به برنامه‌های خود افزود. تا ۱۹۳۹، سالی که این سازمان از هم پاشید، حدود ۲۰۰ نمایشنامه را به صحنه برده بود که بسیاری از آنها تنها امکان اجرا شدن در این انجمن را داشتند. انجمن متحد نمایشی به عنوان یک مرکز تجربی توانست تئاتر انگلیسی را همپای پیشروترین نهضت‌های هنری در انگلستان و خارج به پیش راند.

مهمترین شرکت نمایشی عمومی انگلیسی در اوایل سده‌ی بیستم تئاتر کورت (۱۸۷۱) بود. هارلی گرانویل بارکر (۱۸۷۷ - ۱۹۴۶) و جان وِدرن (۱۸۵۵) بین سالهای ۱۹۰۴ و ۱۹۰۷ برای نخستین بار درام نوین را در آنجا در معرض تماشای عموم قرار دادند. بارکر از ۱۸۹۱ به عنوان بازیگر آغاز به کار کرده بود و پیش از آنکه برای همکاری با وِدرن در اجرای نمایش دو

تصویر ۱۸.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سزار و کلئوپاترا از برناردشاو، که در سال ۱۹۰۷ در تئاتر ساؤی، لندن، به سرپرستی وِدرن و بارکر اجرا شده است. فوربس رابرتسن در اینجا در نقش سزار، و گرتروود الیوت در نقش کلئوپاترا ظاهر شدند. برگرفته از کتاب تصاویر نمایش، جلد دهم، ۱۹۰۷.





تصویر ۲۰.۱۶. (*) هارلی گرانویل بارکر
 درام نویس انگلیسی که نخستین درامهای
 مدرن را در انگلستان نوشت.

پس از ۱۹۰۰ علاوه بر برناردشاو درام‌نویسان دیگری نیز در سبک واقعگرایی ظهور کردند. جان گالورتی (۱۸۶۷ - ۱۹۳۳)، یکی از معروفترین رمان‌نویسان انگلیسی، در ۱۹۰۶ با نمایشنامه‌ی جعبه‌ی قره‌یی (۱۹۰۶) به درام‌نویسی روی آورد. این نمایشنامه نشان می‌دهد که عدالت در مورد فقیر و غنی، برای جرمی مشابه، تفاوت آشکاری دارد. آثار اخیر او از جمله مبارزه (۱۹۰۹)، عدالت (۱۹۱۰)، و وفاداری (۱۹۲۲) کم و بیش یک خط را دنبال می‌کنند. این سه نمایشنامه با مسائل اجتماعی برخوردی عینی دارند، و

تصویر ۲۱.۱۶. (*) جان گالورتی نویسنده‌ی
 انگلیسی که از سال ۱۹۰۶ به درام‌نویسی روی
 آورد و به مسائل اجتماعی پرداخت.



این شرکت در ۱۹۲۱ تعطیل شد یکی از بهترین تئاترهای انگلیسی محسوب می‌شد که آثار متنوعی از نویسندگان انگلیسی و اروپایی را اجرا کرده بود. تشویق‌های این شرکت از نویسندگان محلی موجب پیدایش «مکتب لانکشاير» (۱۹۱۱) شد، که مهمترین نویسندگان آن عبارتند از استانلی هاوثن (۱۸۸۱ - ۱۹۱۳) مؤلف هیندل ویکس (۱۹۱۲)، و هازلد بریگهاوس (۱۸۸۳ - ۱۹۵۸) مؤلف نمایشنامه‌ی برگزیده‌ی هابشن (۱۹۱۶). شرکتهای نیرومند دیگری که صاحب یک مجموعه‌ی نمایشی بودند یکی در ۱۹۱۱ در لیورپول، و دیگری در ۱۹۱۳ در بیرمنگام تأسیس شدند. مجموعه‌ی نمایشی‌ی بیرمنگام به سرپرستی‌ی بری جکشن (۱۸۷۹ - ۱۹۶۱) به ویژه پس از جنگ جهانی اول نفوذ زیادی بر تئاتر انگلیسی داشته است.

استعداد درخشان گالورتی را در نوشتن دیالوگ دراماتیک و ترسیم دقیق و روشن تضادها نشان می‌دهند. هارلی گرانویل بارکر (۱۸۶۷) نیز به عنوان درام‌نویس در آثاری همچون عروسی‌ی آن‌لیت (۱۹۰۲)، ارثیه‌ی خاندان ویسی (۱۹۰۵)، باطل (۱۹۰۷)، مجلس نمایندگان مدرس (۱۹۱۰) به شهرت رسید. راه و روش بارکر به برناردشاو شباهت دارد، اما استعداد لطیفه‌گویی‌ی شاو را ندارد و مباحث موجود در آثارش از نظر شدت عاطفی سرد و بی‌تأثیر می‌نمایند. سنت جان هنکین (۱۸۶۹ - ۱۹۰۹) سوزناک‌ترین درام‌نویس این دوره‌ی انگلیسی بود. او در آثاری همچون بازگشت مرد ولخرج (۱۹۰۵)، و انقراض خاندان دومولن (۱۹۰۸) به تجاوز و سوء استفاده در جامعه‌ی خود حمله می‌کند، اما برای موقعیتهایی که پیش می‌کشد راه حاره و پیشنهاد تازه‌یی ارائه نمی‌دهد.



تصویر ۲۲.۱۶. (*) جانستن فوربس رابرتسن، یکی از
 مشهورترین بازیگران انگلیسی در سده‌ی نوزدهم و بیستم. در این
 کاریکاتور او را در لباس هملت می‌بینیم که به شکسپیر می‌گوید
 «من به تو خدمت کرده‌ام!» و شکسپیر هم به او می‌گوید: «فراموش
 نکن منم به تو خدمت کرده‌ام!»

ادامه‌ی سنت در تئاتر انگلستان ۱۹۰۰ - ۱۹۱۴

به رغم گرایشهای نوینی که در تئاتر انگلیسی پیدا شده بود واقعگرایی‌ی بصری تا جنگ جهانی دوم هنوز هدف اصلی‌ی تئاترهای عمومی‌ی انگلیسی بود. غالب دست‌اندرکاران نمایش در لندن بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۴ با ستهای بنکرافت - ایروینگ تربیت یافته بودند و چیزی بر آن نیفزودند. از میان بازیگر - مدیران تئاتر در انگلستان جان هیر، کندال‌ها، فوربس - رابرتسن، مارتین - هاروی، ویدهام، و تری از همه مهمتر بودند.

جان هیر (۱۸۴۴ - ۱۹۲۱) پیش از آنکه در ۱۸۷۵ از بنکرافت‌ها جدا شود و مدیریت تئاتر کورت را بر عهده بگیرد، بیروان فراوانی به دست آورده بود. او از



تصویر ۲۳.۱۶. نمایشی از بیرون تری، که نمایشنامه رؤیای شب نیمه‌ی تابستان را در تئاتر علیاحضرت ملکه، در سال ۱۹۰۰، اجرا کرد. برگرفته از مجموعه‌ی اینتون، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.



تصویر ۲۴.۱۶. (●) هربرت بیرین تری آخرین بازیگر و مدیر تئاتر در انگلستان تا پیش از جنگ جهانی اول. او یکی از موفقترین مدیران تئاتر بوده است.

تأسیس کرد موفقیتی به دست نیاورد. او این تئاتر و تئاترهای دیگری را که بعدها به راه انداخت — تئاتر ویندهام^(۱۵۵) (۱۸۸۹) و تئاتر نو^(۱۵۶) (۱۹۰۳) — به درامهای سبک اختصاص داد و برای همه‌ی آنها کسب اعتبار کرد. گفته‌اند نمایشهای او همواره بی‌عیب و نقص بوده‌اند. همچنین جایگزین کردن برنامه‌ی چایی به جای بروشورهای^(۱۵۷) کوچک را به ویندهام نسبت داده‌اند.

معروفترین بازیگر — مدیر تئاتر انگلیسی بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۴ هربرت بیرین تری^(۱۵۸) (۱۸۵۳) —

(۱۹۱۷) بوده است. او که از ۱۸۷۸ بازیگر بود و در ۱۸۸۷ مدیریت تئاتر هی مارکت را بر عهده گرفت، از عواید سرشاری که با اجرای ملودرام‌ها و نمایشهای سبک معاصر خود به دست آورده بود، در سال ۱۸۹۷

تئاتر علیاحضرت ملکه^(۱۵۹) را ساخت. اگرچه تری تجربه‌ی زیادی در آثار شکسپیر نداشت، بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۴ تئاتر تازه‌ی خود را در لندن پایگاه اصلی آثار شکسپیر قرار داد و به استفاده از جزئیات واقعگرایانه در نمایشهایش ادامه داد و حتی آن را گسترش داد. او در نمایش رؤیای شب نیمه‌ی تابستان در ۱۹۰۰ در صحنه‌ی خود از خرگوشها، چمن و گل‌های واقعی استفاده کرد، چنان که می‌شد هنگام نمایش گلها را چید. با آنکه تفسیر صحنه‌های او چهل و پنج دقیقه از وقت نمایش را می‌گرفت اما واقعگرایی‌ی دقیق او بیش از ۲۲۰۰۰۰ تماشاگر را به تئاترش کشاند، که این رقم شاید بالاترین تعداد تماشاگری باشد که تا آن زمان آثار شکسپیر در لندن به خود دیده بودند. تری از سال ۱۹۰۵، سالانه جشنواره‌یی از آثار شکسپیر را به نمایش می‌گذاشت که بسیاری از شرکتهای دیگر نیز در آن شرکت می‌کردند.

اگرچه تری بازیگر خوبی نبود اما غالباً ستاره‌ی

لیسیوم را پس از ایروینگ بر عهده گرفت. او برای نخستین نمایش مستقلش، داستان دو شهر^(۱۶۰) اثر چارلز دیکنز^(۱۶۱) را اقتباس کرد و در این نمایش چندان محبوب شد که تا پایان عمر محکوم به ایفای نقش سیدنی کارتن (قهرمان رمان داستان دوشهر) شد. در ۱۹۱۲ به خاطر ایفای نقش در نمایش اودیپ شهریار به کارگردانی ماکس راینهاردت در لندن شهرت تازه‌یی یافت. تا حدود ۱۹۱۰ مارتین — هاروی شیوه‌های ایروینگ را دنبال می‌کرد اما به تدریج گرایشهای نوین نمایشی را پذیرفت، و پس از جنگ جهانی اول واقعگرایی تصویری را به کلی کنار گذاشت. او بیش از هر تهیه‌کننده‌ی دیگری میان شیوه‌های ویکتوریایی و رهیافت نوین آشتی برقرار کرد.

چارلز ویندهام^(۱۶۲) (۱۸۳۷ - ۱۹۱۹) در ۱۸۶۲ بازیگر شد، اما تا ۱۸۷۴ که تئاتر کریتریون^(۱۶۳) را

نزد ساموئل فلیس فرا گرفته بود. از سال ۱۸۷۴ تا ۱۹۱۳ به صحنه رفته و با فلیس، بنکرافت‌ها، و ایروینگ همبازی شده بود. او همچنین در نقش اول در مقابل هیلنا ماچسکا^(۱۶۴) (۱۸۴۴ - ۱۹۰۹)، بازیگر لهستانی، ایفای نقش کرد و بین ۱۸۷۷ و ۱۹۰۵ با موفقیت بسیار در انگلستان و آمریکا نمایش داد و با ماری اندرشن^(۱۶۵) (۱۸۵۹ - ۱۹۴۰) بازیگر آمریکایی، که بین ۱۸۸۳ و ۱۸۸۹ به خاطر اجراهای شکسپیری در انگلستان مشهور شده بود، همبازی شد. فوربس — رابرتسن گاه تهیه‌ی نمایشی را نیز بر عهده می‌گرفت، اما شهرت او در درجه‌ی اول به خاطر بازیگری بود. بعضی از منتقدان (از جمله شاو که سزار و کلتوپاترا را برای او نوشت) او را بهترین بازیگر نقش هملت در همه‌ی اعصار شناخته‌اند. جان مارتین — هاروی^(۱۶۶) (۱۸۶۳ - ۱۹۴۴) در ۱۸۸۱ برای نخستین‌بار به صحنه رفت و پس از ۱۸۸۲ در شرکت ایروینگ بازی کرد و در آنجا مدیریت تئاتر

سال ۱۸۷۹ تا ۱۸۸۸ با همکاری کندال‌ها تئاتر سنت جیمز^(۱۶۷) را اداره کرد و سپس به گاریک پیوست، و در سال ۱۹۱۱ بازنشسته شد. جان را یکی از پرتنوع‌ترین بازیگران و دقیقترین تهیه‌کنندگان نمایش در لندن شناخته‌اند.

سج کندال^(۱۶۸) (۱۸۴۸ - ۱۹۳۵) خواهر رابرتسن، و همسر ویلیام هنتر کندال^(۱۶۹) (۱۸۴۳ - ۱۹۱۷) پیش از اشتغال به مدیریت تئاتر در نمایشهای بنکرافت و هیر ایفای نقش می‌کرد. آن دو در ۱۹۰۸ بازنشسته شدند. خانم کندال را به خاطر مهارت فنی و بازی‌ی ظریفش در سنت نمایشی بنکرافت‌ها ستوده‌اند. این دو به واسطه‌ی شخصیت فردی و رفتار حرفه‌یی خود سرمشق دیگران شدند.

جانسن فوربس — رابرتسن^(۱۷۰) (۱۸۵۳ - ۱۹۳۷) با غالب بازیگران انگلیسی در دوران خود تفاوت داشت. او در بیان گفتار منظوم ممتاز بود و آن را

نمایشهای خود می‌شد. از طرف دیگر، او بهترین بازیگران را به نمایشهای خود دعوت می‌کرد و در هر یک از نمایشهایش با اشتیاق و دقت پایان‌ناپذیری کار می‌کرد. هنگامی که نظام مجموعه‌ی نمایشی از رواج افتاد تری متوجه شد که بازیگران جوانش نیاز به آموزش بیشتری دارند، زیرا در هر نمایش تازه‌ی، شیوه‌ها و برداشتهای نوینی مطرح می‌شد. بنابراین در سال ۱۹۰۴ مدرسه‌ی برای بازیگری تأسیس کرد. مدرسه‌ی او بعدها به آکادمی سلطنتی هنر دراماتیک (۷۰) تبدیل شد که هنوز پر منزلت‌ترین مرکز آموزش بازیگری در انگلستان است.

پس از آغاز جنگ در ۱۹۱۴ سرانجام تری از تئاتر خود دست کشید، اما پیش از پایان خونریزی‌ها و دشمن‌خویی‌های ناشی از جنگ، او دیگر مرده بود. با مرگ هربرت بیرن تری، بخش اعظم سنتهای انگلیسی نمایش از میان رفت چرا که پس از جنگ جهانی اول نظام بازیگر - مدیری، که غالبترین سازمان نمایشی از ۱۷۰۰ به بعد بود، تا حد زیادی برچیده شد و واقعگرایی‌ی تصویری که مدتها الگوی کمال هنری شناخته می‌شد، دیگر از رسم افتاده می‌نمود.

تئاتر هنری مسکو، و واقعگرایی در روسیه

روسیه نیز برای اصلاح تئاتر خود باید منتظر پدیدایی نهضت «تئاتر مستقل» می‌ماند. با آنکه درام‌نویسانی چون



تصویر ۲۵، ۱۶. کنستانتین استانیسلاوسکی کارگردان و نظریه‌پرداز بزرگ تئاتر روسی در ۱۸۹۸.

تورگنیف، آستروفسکی، و پیسمسکی، قبلاً پایه‌های مکتب واقعگرایی را در نویسندگی مستقر کرده بودند، اما تهیه و اجرای نمایشها هنوز دنباله‌روی قراردادهای سنتهایی بودند که از سده‌ی هجدهم به ارث رسیده بودند. دیدار گروه بازیگران ماینینگن از روسیه در ۱۸۸۵ و ۱۸۹۰ به تهیه‌کنندگان روسی نشان داد که چقدر عقب مانده‌اند. البته باید دانست که پس از تشکیل تئاتر هنری مسکو (۷۱) توسط کنستانتین استانیسلاوسکی (۷۱) (۱۸۳۶ -



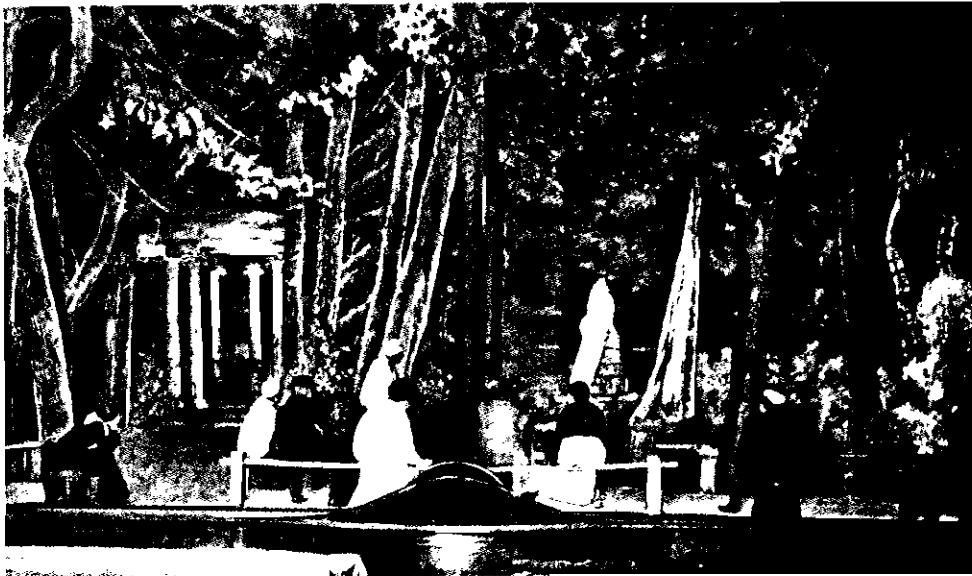
تصویر ۲۶، ۱۶. ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو کارگردان بزرگ روسی در ۱۸۹۸.

(۱۹۳۸ -)، و ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو (۷۱) (۱۸۵۸ - ۱۹۴۳)، در ۱۸۹۸ پیشرفتهای قابل توجهی در تهیه نمایشهای روسی به وجود آمده بود.

چون تئاتر هنری مسکو از آغاز به صورتی کاملاً حرفه‌ی سازمان یافته بود با تئاترهای دیگر روسی تفاوت داشت. در این مرکز، بخلاف کشورهای دیگر اروپایی، به جای اجرای نمایشنامه‌هایی مهجور، تأکید اصلی را بر تولید نمایشهای مهم تئاتری گذاشته بودند.

نخستین نمایش این تئاتر تزار فیودور ایوانوویچ (۷۱) اثر آلکسی تولستوی (۷۵) بود. اجرای این نمایشنامه هیچان عظیمی بپا کرد، چرا که در این نمایش روسیه‌ی سال ۱۶۰۰ با مشقت بسیار باز آفرینی شده بود؛ کار به صورت گروهی اجرا شده بود؛ و ستاره‌ی وجود نداشت. این هیچان بزودی رنگ باخت تا آنکه اجرای نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف توانست اصالت مؤلف و گروه را تثبیت کند.

آنتون چخوف (۷۶) (۱۸۶۰ - ۱۹۰۴) کار تئاتری خود را با طرحهای نمایشی وودویل (۷۷) و نمایشنامه‌های کوتاه به شیوه‌ی کمدهای رقت‌انگیز احساساتی (۷۸) آغاز کرد و سپس به نمایشنامه‌های بلند رو آورد. هنگامی که نمایشنامه‌ی مرغ دریایی (۷۱) (۱۸۹۶) در تئاتر آلکساندرینسکی در سن پترزبورگ اجرا شد موفقیتی به دست نیاورد، زیرا بازیگران نقش خود را نمی‌فهمیدند و حتی دیالوگ خود را حفظ نکرده بودند. این شکست موجب شد که چخوف نمایشنامه‌نویسی را کنار بگذارد، اما هنگامی که اجازه‌ی اجرای مرغ دریایی با بی‌میلی تمام برای تئاتر هنری مسکو صادر شد، چخوف ترغیب شد که سه نمایشنامه‌ی دیگر نیز برای آنجا بنویسد: دای و انیا (۷۸) (۱۸۹۹)، سه خواهر (۷۸) (۱۹۰۱)، و باغ آلبالو (۷۸) (۱۹۰۴). چخوف با همین چهار نمایشنامه شهرت جهانی‌اش را به دست آورد. هر چهار نمایشنامه‌ی چخوف در روستاهای روسیه اتفاق می‌افتند و زندگی یکنواخت و ناامیدانه‌ی طبقه‌ی مالک را ترسیم می‌کنند. شخصیت‌های چخوف همگی آرزوی زندگی بهتری را دارند، اما هیچ یک نمی‌دانند چگونه آن را به چنگ آورند و یا اساساً برای رسیدن به آمال خود از کجا شروع کنند. این نمایشنامه‌ها



تصویر ۲۸.۱۶. برده‌ی اول از نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف. که در تئاتر هنری ی مسکو، در ۱۸۹۸ اجرا شده است. این صحنه را و. ا. سیف طراحی کرده بود. برگرفته از کتاب تئاتر هنری ی مسکو.



تصویر ۲۷.۱۶. (●) آنتون چخوف نویسنده‌ی بزرگ روسی با وجودی که تنها پنج نمایشنامه نوشته او را یکی از بزرگترین درام‌نویسان جهان شناخته‌اند.

اگرچه نظرگاه کلی و موجزی از جانب طرفداران استانیسلاوسکی در دست نیست، اما اصول دستاوردهای او را می‌توان به این صورت خلاصه کرد: (۱) بدن و صدای بازیگر باید به طور کامل تربیت شود تا قادر باشد به همه‌ی نیازهای پیش‌بینی نشده پاسخ گوید. (۲) لازم است که بازیگر به همه‌ی تکنیکهای صحنه مسلط باشد تا بتواند شخصیت پردازی‌ی خود را بدون تمهید و فوت فن‌های کلیشه‌یی به تماشاگران منتقل کند. (۳) بازیگر باید ناظر ماهر واقعیت‌های دوروبر خود باشد تا بتواند نقش خود را از دل واقعیت‌های زندگی بسازد. (۴) بازیگر باید برای هر عملی که در صحنه انجام می‌دهد یک توجیه درونی داشته باشد. برای این کار او تا حدی به یک «اگر جادویی» (یعنی، اگر من به جای این شخص در این موقعیت بودم چه می‌کردم) و یک «حافظه‌ی عاطفی» (فرایندی که بازیگر یک وضعیت دراماتیک آشنا را با وضع عاطفی‌ی مشابهی در زندگی خود ارتباط می‌دهد) وابسته است. (۵) برای آنکه بازیگر صرفاً

۱۹۰۶ چندان شهرت یافت که در سراسر اروپا برای اجرای نمایش سفر می‌کرد. امروزه استانیسلاوسکی را در درجه‌ی اول به عنوان کامل‌کننده‌ی روش‌های بازیگری می‌شناسند. او در ۱۹۰۶ کاملاً به نیازهای خود واقف شده بود، لذا نخستین خلاصه‌ی نظریاتش را در ۱۹۰۹ تدوین کرد، اما نظام خود را تا چاپ کتاب زندگی‌ی من در هنر (۱۹۲۴) و بازیگری آماده می‌شود (۱۹۳۶) انتشار نداد. طرح جامع استانیسلاوسکی تا زمانی که دو کتاب او، ساختن یک شخصیت (۱۹۴۹) و آفرینش یک نقش (۱۹۶۱) به زبانهای دیگر ترجمه نشده بودند، در خارج از روسیه شناخته نبود. علت این گسستگی در انتشار آثار او گنگی‌ی نظریات و تغییرات مداومی بود که در آنها به عمل می‌آورد، زیرا او همواره آثار پیشین خود را پالایش می‌داد و موجب می‌شد که از «نظام استانیسلاوسکی» تفسیرهای نادرست و متناقضی به عمل آید.

دقت و تأکید بسیاری بر جزئیات داشته باشند و مایل بود، پیش از آنکه شیوه‌یی اتخاذ کند، اصل مکانهای موجود در نمایشنامه را ببیند یا تحقیق گسترده‌یی درباره‌ی آن مکانها به عمل آورد.

به رغم موفقیتی که از اجرای مرغ دریایی حاصل آمد تئاتر هنری ی مسکو پس از یک فصل نمایشی با کسر بودجه مواجه شد و پس از آن به همت عالی‌ی حامیان خود وابسته ماند. این گروه با حمایت‌های تازه‌یی که جلب کرد توانست تا ۱۹۰۲ برای خود تئاتر مستقلی بسازد و در این مرکز تازه یک کارگاه نمایش و تجهیزات امروزیی همچون صحنه‌ی گردان برپا کند و اعضای گروهش را از ۳۹ نفر به ۱۰۰ نفر افزایش دهد. پس از آن بود که توانست سالانه سه تا پنج نمایش بر صحنه ببرد و در عین حال نمایش‌های موفق خود را در مجموعه‌ی نمایشی‌ی خود حفظ کند. نفوذ تئاتر هنری ی مسکو بزودی در سراسر روسیه احساس شد و در

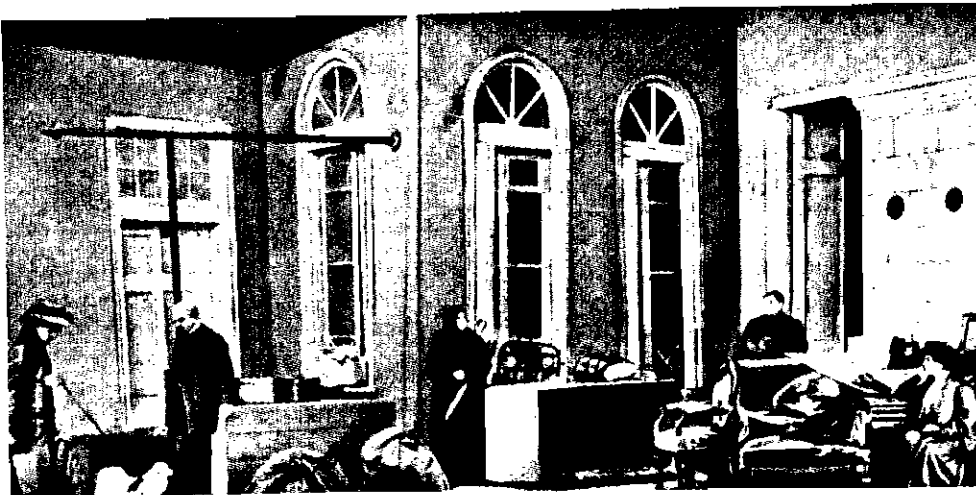
از جزئیات ریز سرشارند، چنان که گاه رابطه‌ی این جزئیات با یکدیگر آشکار نیست. اما فضایی وحدت‌بخش، شخصیت‌هایی به دقت طراحی شده، و یک حرکت کامل اما ساده بتدریج این جزئیات را به هم می‌بافد. فقدان اوج‌های تکان دهنده و تعلیق‌های قوی و انگیزه‌های آشکار بیرونی در آثار چخوف موجب شده است که بسیاری از خوانندگان او آنها را درست نفهمند. برای دریافت کامل آثار چخوف و کشف الگویی که در پشت این ظواهر نهفته است، باید آنها را با موشکافی مطالعه کرد و زیر و بم‌های ظریف و حساس آنها را مورد توجه قرار داد.

تئاتر هنری ی مسکو روش‌های خود را بخوبی با مطالبات نمایشنامه‌های چخوف همساز کرد. استانیسلاوسکی برای اجرای آثار چخوف، پیش از آغاز تمرینات، همواره مطالعه‌ی دامنه‌داری را در هر یک از آنها پیش می‌گرفت. او از بازیگرانش می‌خواست که



تصویر ۳۰.۱۶. (*) گروه تئاتر هنری مسکو در سال ۱۹۲۲ به آمریکاسفر کردند. در این عکس ردیف جلو از چپ به راست: موریس جیست، مسکون، خان نارمور (در لباس همگت)، کاجالف، استانیلاوسکی، اسیل بارنمور، آرتور هاپکینز و رابرت ادموند جونز. در ردیف عقب پالیف و همسرش دیده می‌شوند.

تصویر ۳۱.۱۶. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی باغ آلبالو اثر چخوف. در ۱۹۰۴ در تئاتر هنری مسکو که توسط سیف اجرا شد.



جنبه‌های کار یک بازیگر را تحلیل کند و او را تا حد ممکن کارآمد سازد. استانیلاوسکی هرگز به طور کامل از نظام خود راضی نبود و تا پایان عمر به طور مداوم آن را تلطیف و پالوده می‌کرد. او همچنین به دیگران هشدار می‌داد تا در استفاده از این نظام دقت کنند و آن را با نیازهای هنری هر نمایشنامه، و با زمینه‌های فرهنگی تماشاگران خود انطباق دهند و در صورت لزوم تغییراتی در آن به وجود آورند.

اگرچه تئاتر هنری مسکو ستاره نداشت اما تعدادی بازیگر ممتاز از آن سر برآوردند. علاوه بر خود استانیلاوسکی، بازیگران دیگر این گروه عبارت بودند از: مسکون، کاجالف، کنییر، ایوان مسکون (۱۸۷۴ - ۱۹۴۶) مردی کوتاه قامت بود که در نقش شخصیت‌های خودباخته‌ی همچون پپی خودوف در باغ آلبالو خوش می‌درخشید. او هنر دست کم گرفتن و کتمان حقیقت را خوب می‌دانست و در نقش‌های خود لحظه‌های ظریف و حساسی را به فضای عاطفی صحنه می‌افزود. واسیلی کاجالف (۱۸۷۵ - ۱۹۴۸) مردی

خودش را بازی نکند، باید تحلیل جامعی از متن نمایشنامه داشته باشد و تحلیل خود را در «موقعیت داده شده» به کار بندد. او باید بتواند تعریفی از انگیزه‌های نقش خود در هر صحنه، و نیز در کل نمایشنامه، و همچنین ارتباط خود با نقش‌های دیگر به دست دهد. او باید توجه کند که «موجودیت» (یا «عینیت») اصلی شخصیت مورد نظر است که «نقش مرکزی» دارد و همه چیز بر گرد او است که متحول می‌شود. (۶) توجه بازیگر در صحنه باید بر روی حرکتی متمرکز شود که لحظه به لحظه درمی‌گشاید یا رازی را برملا می‌کند. چنین تمرکزی است که «توهمی از عمل خلق الساعه» (چیزی که هم‌اکنون شکل گرفته) به دست می‌دهد و بازیگر را وامی‌دارد تا «من» (۸) خود را به نفع مطالبات هنری کل نمایش کنار بگذارد. (۷) بازیگر باید آتقدر کار کند تا به ابرازی کمال یافته بدل شود.

جنبه‌های متنوع در این روش مورد تفسیرهای گوناگونی قرار گرفته است، اما اگر آن را به صورت یک کل نگاه کنیم، روش استانیلاوسکی سعی دارد تا همه‌ی



تصویر ۲۹.۱۶. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف که در سال ۱۸۹۸ در تئاتر هنری مسکو که به کارگردانی سیف اجرا شده است. این صحنه را سیف طراحی کرده است.

بلند قامت و خوش قیافه بود که صدای گیرایی داشت و در نقش قهرمانان رمانتیک، سرکش، و نقش روشنفکران بهتر بود. آگنا کسنیر (۱۸۷۰ - ۱۹۵۹)، همسر چخوف، در نقشهای متنوعی ظاهر می‌شد، اما بهترین بازی‌های خود را در نقش مادام رانوسکایا در نمایشنامه‌ی باغ آلبالو ارائه داد.

تئاتر هنری مسکو علاوه بر چخوف نویسندگانی چون ماکسیم گورکی (۱۸۶۸ - ۱۹۳۶) را نیز که قبلاً به عنوان نویسنده‌ی داستانهای واقعگرایانه به شهرت رسیده بود به نوشتن درام تشویق کرد. نمایشنامه‌ی در اعماق جامعه (۱۹۰۲) اثر گورکی، که در محیطی فقر زده اتفاق می‌افتد و مجموعه‌ی از شخصیت‌های محروم



تصویر ۳۵.۱۶. (*) ماکسیم گورکی نویسنده و درام‌نویس بزرگ روسی که در آثار خود غالباً به طبقات پایین جامعه پرداخته است.



تصویر ۳۴.۱۶. (*) ایران مسکوفین در نقش پبی خود که در ۱۹۰۴ در تئاتر هنری مسکو به صحنه رفت.



تصویر ۳۲.۱۶. (*) استانیلاوسکی در نقش ورشینین در نمایشنامه‌ی سه خواهر، که در ۱۹۰۱، در تئاتر هنری مسکو اجرا شد.

تصویر ۳۶.۱۶. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی در اعماق جامعه اثر ماکسیم گورکی، که در سال ۱۹۰۲ به کارگردانی استانیلاوسکی در تئاتر هنری مسکو اجرا شده است.

تصویر ۳۳.۱۶. (*) یک صحنه‌ی نوین از نمایشنامه‌ی سه خواهر اثر چخوف، که در سال ۱۹۴۰ در تئاتر هنری مسکو اجرا شده است.





تصویر ۳۷، ۱۶. یک طرح مدرن از کارن ر. کانلی برای نمایشنامه‌ی در اعماق جامعه که در سال ۱۹۷۳ طراحی شده است.

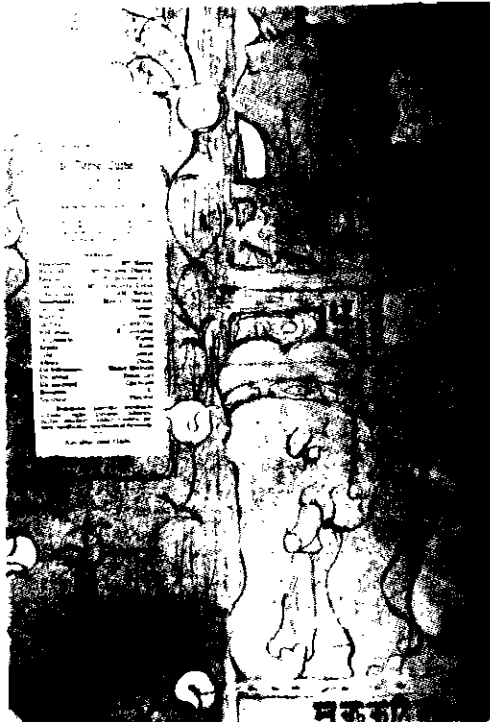
سازد و با کمک اساسی‌ترین شیوه‌های فضا‌سازانه‌ی تئاتری، تجربه‌ی شبه مذهبی به دست دهد. در دهه‌ی ۱۸۹۰ چنین بینشی بود که حال و هوای آثار ضد واقعگرا را خط می‌داد.

نمادگرایی نیز، همچون واقعگرایی، تأثیر چندانی بر تئاتر فرانسه نگذاشت تا آنکه یک گروه «مستقل» نمایشی بر طبق الگوی تئاتر لیبر تشکیل شد. در ۱۸۹۰ پُل فور^(۱۱۰) (۱۸۷۲ - ۱۹۶۲)، شاعری هفده‌ساله، تئاتری به نام تئاتر هنر^(۱۱۱) تأسیس کرد و در آنجا تا سال ۱۸۹۲ آثار چهل و شش مؤلف راه، از شعر خوانسی، اقتباس بخشهایی از ایللیاد و کتاب مقدس تا اجرای نمایشنامه‌های تازه ارائه داد. غالب برنامه‌های این تئاتر بیش از یک بار اجرا نمی‌شد و بازیگران آن عموماً غیرحرفه‌یی بودند و معمولاً تعدادشان محدود و ناکافی بود. فور، بخلاف آنتوان، بدون وقفه یادداشتها و اظهار نظرهای خصمانه‌یی دریافت می‌کرد، شاید از آن رو که تماشاگرانش به آثار واقعگرا (توهم‌انگیز) عادت داشتند و نمایشهای او را نمی‌فهمیدند.

فور در ۱۸۹۲ تئاتر را ترک گفت و کار او در تئاتر دو لوور^(۱۱۲) به سرپرستی اوره‌لین - ماری لونیبه - یو^(۱۱۳) (۱۸۶۹ - ۱۹۴۰) دنبال شد. لونیبه - یو مدتی در تئاتر لیبر به عنوان بازیگر و مدیر صحنه کار کرده بود و پس از دیدن نمایشهای تئاتر هنر و تحت تأثیر هم‌اتاقی‌های نقاشش مثل ادوارد وُیسا^(۱۱۴)، موریس دنی^(۱۱۵) و پی‌یر بونار^(۱۱۶) به صف آرمانگرایان پیوسته بود. تئاتر دو لوور نخستین نمایش خود را در ۱۸۹۳ به صحنه برد و از آن تاریخ به بعد تا ۱۸۹۷، لونیبه - یو تقریباً در همه‌ی نمایشهای خود سبک مشابهی را به کار بست. او با الهام از شعار «دکور را کلمات توصیف

می‌کنند» دکورهای خود را به حداقل ممکن کاهش داد و به ترکیب‌بندی ساده‌یی از خط و رنگ بر روی پرده‌یی در پس زمینه‌ی صحنه قناعت کرد. لونیبه - یو با استفاده از طرحهای تولوز لوترک^(۱۱۷)، دنی، وُیار، بونار، اُدیلن ردون^(۱۱۸) و دیگران، بر آن بود تا بجای محیط و مکانی معین به وحدت سبک و «حالی» معین دست یابد.

تصویر ۳۸، ۱۶. بروشور نمایش ازابیه‌ی گچی‌ی کوچک، اقتباسی از درام سانسکریت، که توسط ویکتور باراکوند برای تئاتر لوور متعلق به لونیبه - یو در فصل ۱۸۹۵ - ۱۸۹۴ اجرا شد. این بروشور بخشی از صحنه‌ی این نمایش را تولوز لوترک طراحی کرده بود. اهدایی کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.



آرمانگرایی بود، اما ادعاهای روزافزونی که در این زمان در باب علوم در همه جا منتشر می‌شد، اعتراضهایی را نیز برمی‌انگیخت. شاخصترین این اعتراضها از جانب نمادگرایان (سمبولیستها) برخاست که در ۱۸۸۵ با یک «بیانیه»، ضد حمله‌یی را علم کردند. این گروه، ملهم از آثار ادگار آلن پو^(۱۱۹)، اشعار و نقدهای شارل بودلر^(۱۲۰)، رمانهای داستایفسکی^(۱۲۱) و موسیقی و مبانی نظری‌ی واگنر^(۱۲۲) نمایندگانی را از همه‌ی هنرها به سوی خود جلب کرد. نمادگرایان معتقد بودند که ذهنیت، معنویت و عرفان، و نیروهای رازآمیز بیرون و درون انسان قادرند شکلهای متعالیتری از حقیقت را عرضه کنند تا مشاهده‌ی صرف مظاهر بیرونی. آنها مدعی بودند که این جلوه‌های زرف را نمی‌توان به طور مستقیم عرضه کرد بلکه تنها از طریق نمادها، افسانه‌ها، اساطیر و مشربها (حالات) قابل انتقالند. سخنگوی اصلی‌ی این نهضت استفان مالارمه^(۱۲۳) (۱۸۴۲ - ۱۸۹۸)، درباره‌ی درام گفته است: درام باید بتواند با زبانی کنایی و شاعرانه راز هستی را جلوه‌گر

و شکست خورده را نشان می‌دهد، یکی از موفقترین نمایشهای تئاتر هنری مسکو شد. در میان آثار دیگر او می‌توان از میهمانان تابستانی^(۱۲۴) (۱۹۰۴) و دشمنان^(۱۲۵) (۱۹۰۷) نام برد. گورکی بخش اعظم اوقات خود را وقف کشمکشهای سیاسی دوران خود از جمله انقلاب ۱۹۰۵ کرد که هرچند ناموفق، اما منجر به تشکیل یک دولت موقت کوچک شد. گورکی به واسطه‌ی فعالیتهای سیاسی تبعید شد، اما محبوبیت او به عنوان قهرمان طبقه‌ی کارگر بعدها در شوروی نفوذ عظیمی برای او به ارمغان آورد.

احیای آرمانگرایی در فرانسه

نظرگاه واقعگرایان بی‌معارض هم نبوده است. با آنکه فضای روشنفکری بین ۱۸۵۰ و ۱۹۰۰ روی هم‌رفته ضد

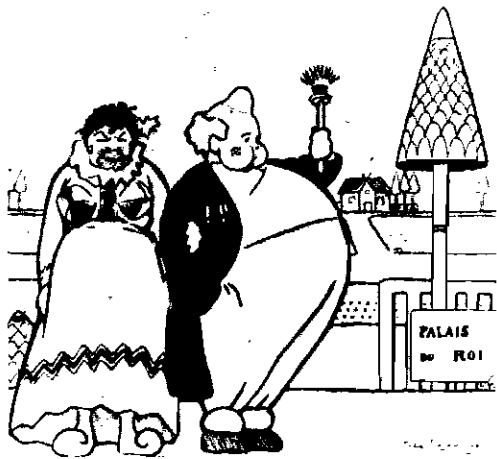


تصویر ۳۹۰۱۶. مورس مترلینک نویسنده بلژیکی که در نمایشنامه‌هایش به فضا و نماد پرداخت.

مجموعه‌ی نمایشی لونیه - پو را عموماً آثار فرانسوی تشکیل می‌دادند اما در میان آنها آثاری از ایسن، هاوپتمان، درامهای سانسکریت، و دیگران نیز گنجانیده می‌شد. در میان درامهای فرانسوی که در این مجموعه اجرا شد آثار مورس مترلینک از همه موقتر بوده است. مورس مترلینک (۱۸۶۲-۱۹۴۹) پس از آنکه از بلژیک به پاریس آمد، در ۱۸۸۹ به نمایشنامه‌نویسی پرداخت و تا سال ۱۸۹۶ نمایشنامه‌هایی چون متجاوز (۱۸۹۰)، کور (۱۸۹۰)، و مرگی تیتاجیل‌ها (۱۸۹۴) را نوشت. از میان آثار اولیه‌ی او پلئاس و ملیزانده (۱۸۹۲) از همه بهتر است. در این نمایشنامه زن جوانی پس از ازدواج با یک شاهزاده، که در جنگل او را یافته است، عاشق برادر شاهزاده می‌شود و از آنده می‌میرد. در این نمایشنامه نکته‌ی اصلی مثلث عشقی نیست بلکه فضای رازآمیزی که کل نمایشنامه را دربرگرفته حائز اهمیت است. به وسیله‌ی این فضا است که نمادهای بسیاری همچون افتادن حلقه‌ی ازدواج در چشمه، فاخته‌هایی که از روی برج می‌پرند، چشمه‌ها و آبهای زیرزمینی، سایه‌هایی که صحنه را در برمی‌گیرند، و لکه‌ی خونی که با شستن پاک نمی‌شود، القا می‌شوند. مترلینک در اوایل دهه‌ی ۱۸۹۰ اصرار داشت که دراماتیک‌ترین لحظات آنهایی هستند که در سکوت می‌گذرند، سکوتی که در طول آن راز هستی، نهفته در پس هیاهوی زندگی، خود را می‌نمایاند. مترلینک پس از ۱۸۹۶ نقطه‌نظر خود را اصلاح کرد و سبک کارش نیز تعدیل یافت تا حرکات مستقیمتری را در آن بگنجانند. معروفترین نمایشنامه‌ی اخیر او پرنده‌ی آبی (۱۹۰۸) نام داشت که استعاره‌ی جست‌وجوی خوشبختی است.

نخستین نمایش این گروه، پلئاس و ملیزانده (۱۸۹۰) نمونه‌وار است؛ در این نمایش هیچ وسیله و مبلمانی به کار نرفته بود؛ نور صحنه از بالا می‌تابید و بخش اعظم بازی در فضایی نیمه تاریک اجرا می‌شد؛ میان بازیگران و تماشاگران پارچه‌ی شفاف از تور کشیده شده بود و چنان می‌نمود که صحنه را مه گرفته است؛ پرده‌ی پس زمینه، به رنگ خاکستری، حالتی رازآمیز به وجود می‌آورد؛ و لباسها شباهت دوری به لباسهای قرون وسطایی داشتند، گو اینکه دوره‌ی مشخصی در نظر نبود. بازیگران با لحنی مناجات گونه و مقطع، همچون کشیشان، سخن می‌گفتند و، به نظر برخی از منتقدان، گویی در خواب راه می‌رفتند؛ و اطوار (ژستهای) بازیگران بشدت شیوه‌پردازانه بود. با توجه به این شیوه‌ی افراطی و نو، تعجبی ندارد اگر بسیاری از تماشاگران گیج می‌شدند.

لونیه - پو در ۱۸۹۶ نمایشنامه‌ی اوبو روا (۱۸۷۳-۱۹۰۷) (شاه اوبو) نوشته‌ی آلفرد ژاری (۱۸۷۳-۱۹۰۷) را به صحنه برد که گناه آن را نخستین نمایشنامه‌ی ايسورد (پوچ انگار) خوانده‌اند. اوبو روا را از آن جهت به نمادگرایی منسوب کرده‌اند که واقعگرا نیست و اصول اخلاقی‌ی آشفته‌ی آن به کمدهای رُس از مکتب طبیعت‌گرایان نزدیکتر است، گو اینکه در این نمایشنامه بکلی از تعصب علمی و شیوه‌های واقعگرایانه اجتناب شده است. اوبو روا، با همه‌ی غرابت خود، جهانی عاری از شایستگیهای انسانی را تصویر می‌کند. چهره‌ی مرکزی نمایشنامه، اوبو، مردی است خشن، احمق، و بکلی عاری از محظورات اخلاقی؛ او تجسم همه‌ی آن چیزهایی است که به نظر آلفرد ژاری، در جامعه‌ی تهمی و چرند و زشت بورژوازی نهفته است. این نمایشنامه نشان می‌دهد که چگونه اوبو خود را به پادشاهی‌ی لهستان می‌رساند، و با کشتار و شکنجه‌ی مخالفانش قدرت خود



تصویر ۴۱۰۱۶. طرحی برای نمایشنامه‌ی شاه اوبو نوشته‌ی آلفرد ژاری، در تئاتر آنتوان (۱۹۰۸). این نمایشنامه را ژیمیه کارگردانی کرد، و خود در نقش پدر اوبو در آن بازی کرد. برگرفته از روزنامه‌ی فیگارو (۱۶ فوریه ۱۹۰۸).



تصویر ۴۰۰۱۶. (۵) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی پرنده‌ی آبی اثر مورس مترلینک که در سال ۱۹۴۸ به صحنه رفت. طراح آلبر ساوری.



تصویر ۴۲.۱۶. (*) نكچهره‌ی آلفرد زاری. که او را نخستین نویسنده‌ی تئاتر ايسورد می‌شناسند.

نمایشنامه‌های آنان خام دست است. ثانیاً لازم نیست خود را تنها به یک سبک اجرایی محدود کند. علت این تصمیم ارادتی بود که به ایسن پیدا کرد و به این نتیجه رسید که آثار ایسن را نمی‌توان با شیوه‌پردازی افراطی نمادگرایان اجرا کرد.

تئاتر دو لوور در سال ۱۸۹۹ تعطیل شد، اما لونیه - پو در ۱۹۱۲ آن را دوباره به راه انداخت و پس از جنگ جهانی اول بار دیگر کار خود را تا ۱۹۲۹ ادامه داد. بدون شک نمایشهای نمادگرایی که او در دهه‌ی ۱۸۹۰ تهیه کرد سهم قابل توجهی به تئاتر جهان ادا کرده است. لونیه - پو از طریق سفرهای نمایشی در کشورهای دیگر و نیز مقالاتی که درباره‌ی کارهایش نوشت، تقریباً هر نهضتی را که از واقعگرایی پا فراتر گذاشته تحت تأثیر قرار داده است.

آپیا و کریگ

هنگامی که لونیه - پو در ۱۸۹۹ در اندیشه‌ی تعطیل کردن تئاتر دولوور بود، دو تن دیگر، آپیا و کریگ، مستقل از یکدیگر، مبانی نظری تئاتر ناواقعگرای نوینی را پی‌ریزی می‌کردند. آدولف آپیا (۱۸۶۲ - ۱۹۲۸)، متولد سوئیس، نخست از طریق تحقیقاتی که در موسیقی انجام می‌داد با تئاتر آشنا شد. موسیقی - درامها و مقالات نظری‌ی واگنر تأثیر ژرفی در آپیا بر جا نهاد بودند و او دریافته بود که نحوه‌ی اجرای اپراهای موجود نظریه‌های واگنر را به خوبی منعکس نمی‌کنند. او پس از سالها اندیشه سرانجام کتابهای اجرای درامهای موزیکال

را حفظ می‌کند. او در پایان نمایش از کشور رانده می‌شود، اما هنگام ترك لهستان قول می‌دهد که استثمار خود را در جای دیگر ادامه دهد. زاری دو نمایشنامه‌ی دیگر درباره‌ی اوبو به نامهای اوبو دریند (۱۹۰۰)، و اوبوی بی‌غیرت (۱۹۰۱) (که در ۱۹۴۲ منتشر شد) نوشته است، اما نمایشنامه‌های اخیر در دوران حیات او اجرا نشدند. نفوذ و تأثیر آلفرد زاری در آغاز کم اهمیت می‌نمود، اما در دهه‌ی ۱۹۲۰، در میان فرا واقعگرایان (۱۹۱۱) پیروان زیادی جلب کرد، و پس از جنگ جهانی دوم نظرگاه عجیب و غریب او را به عنوان پیام‌آور نهضت ايسوردیسم بر صدر نشاند.

نخستین مرحله‌ی نهضت ضد واقعگرایی در ۱۸۹۷ به پایان آمد، زیرا در این سال لونیه - پو از نمادگرایان جدا شد و به این نتیجه رسید که اولاً



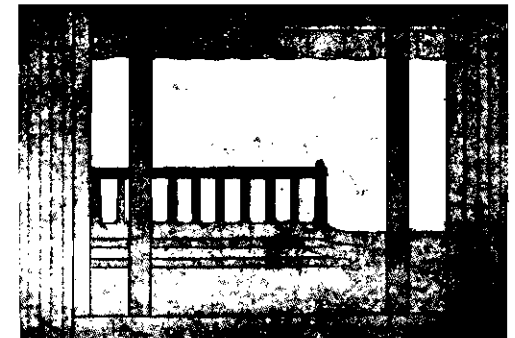
تصویر ۴۳.۱۶. (*) آدولف آپیا طراح و نظریه‌پرداز سوئسی که سهم شایسته‌ی در طراحی مدرن داشته است.

واگنر (۱۸۹۵)، موسیقی و دکور صحنه (۱۸۹۹)، و کار هنر زنده (۱۹۲۱) را منتشر کرد. آپیا در کتابهایش نظریه‌هایی را در باب اجراهای تئاتری پیشنهاد کرد که به تدریج قبول عام یافتند.

آپیا با این فرض آغاز کرد که هدف اصلی نمایش تئاتری رسیدن به وحدت هنری است و او با تحلیل نارسیایی‌های رایج می‌کوشید به این وحدت برسد و سرانجام چنین نتیجه گرفت که يك اجرای صحنه‌یی با سه عنصر بصری متضاد درگیر است: بازیگران، به مثابه عناصر متحرك سه بعدی؛ دکور عمودی؛ و کف صحنه‌ی افقی. به نظر او علت اصلی فقدان وحدت در نمایشهای موجود، دکورهای نقاشی شده‌ی دو بعدی بود و توصیه می‌کرد به جای چنین دکورهایی از قطعات سه بعدی استفاده شود (پله‌ها، شیپها، سکوها) تا توسط این عوامل حرکت بازیگر شدت یابد و خطوط افقی کف صحنه با دکورهای عمودی ترکیب شوند. دیگر آنکه آپیا تأکید بسیاری بر نور داشت و بر آن بود که می‌توان همه‌ی عناصر بصری صحنه را به وسیله‌ی نور در يك کل وحدت یافته ذوب کرد. او نور را همتا و همسنگ موسیقی برآورد می‌کرد، که لحظه به لحظه با تغییر حالات



تصویر ۴۴.۱۶. طراحی از آدولف آپیا که برای صحنه‌ی جنگل مقدس، از اپرای پاریسیال، اثر واگنر داده است (۱۸۹۶).



تصویر ۴۵.۱۶ (*) و ۴۶.۱۶ (*) دو طرح از آدولف آپیا برای نمایشنامه‌ی ایولف کوچولو نوشته‌ی اگوست استریندبرگ.

و عواطف و حرکت نمایشی تغییر می‌کند، از این رو مایل بود نور را نیز، به همان دقت یک موسیقی نوشته شده، هماهنگ و موزون سازد. کوششهای آپیا برای پیاده کردن این نظریه تأثیر فراوانی بر نورپردازی در تئاتر نوین بر جای نهاد. این شیوه نظارت دقیقی را بر پخش، شدت و رنگ نور می‌طلبید. آپیا همچنین اصرار داشت که برای رسیدن به وحدت هنری باید همه عناصر یک نمایش را یک شخص تحت نظر بگیرد. بنابراین، عقاید

آپیا نقش کارگردان را در نمایش قوت بخشید.

در ۱۹۰۶ آپیا با امیل ژاک دالکروز (۱۸۶۵ - ۱۹۶۰) آشنا شد و این آشنایی، پس از واگنر، بزرگترین تأثیر را بر آدولف آپیا بر جا نهاد. دالکروز ابداع کننده‌ی «اورتیمیک» بود. این اصطلاح به شیوه‌ی اطلاق می‌شود که در آن کارآموزان بازیگری اندام خود را با ضرباهنگ موسیقی به جنبش درمی‌آورند، بی‌آنکه بسرقتند. آپیا، تحت تأثیر دالکروز، بر آن شد که ضرباهنگ موجود در هر متن نمایشی کلیدی است که همه‌ی اطوار و حرکات بازیگر را بر صحنه تعیین می‌کند، لذا آموختن کامل این ضرباهنگ می‌تواند همه‌ی عناصر مکانی و زمانی صحنه را در یک کل هماهنگ و دلپذیر به وحدت برساند. آپیا مدتی با دالکروز در مدرسه‌ی او واقع در هله‌رو همکاری کرد و نخستین تئاتر نوین را برای این مدرسه طراحی کرد؛ تئاتری که طاق پروسینیوم نداشت و صحنه‌ی آن کاملاً باز بود.

در دهه‌ی ۱۹۲۰ آپیا، اگرچه دیر، اما سرانجام مورد توجه قرار گرفت. در ۱۹۲۳ ترستان و ایزولد (۱۹۲۵ - ۱۹۲۴) دو قسمت از حلقه‌های نیبلونگ اثر واگنر را در باسل به صحنه برد. باید دانست تأثیر آپیا بر تئاتر نوین نه به واسطه‌ی اجراهای صحنه‌ی، که به خاطر نظریه‌های او بوده است. ادوارد گوردن کریگ (۱۸۷۲ - ۱۹۶۶) پسر این تری (۱۹۱۱) و ادوارد گودوین، کار خود را نخست در شرکت ابروینگ آغاز کرد. نخستین تجربه‌ی مهم خود را به عنوان طراح در شرکت مادرش، در تئاتر سلطنتی لندن، در ۱۹۰۳ به نمر رسانید. در سال ۱۹۰۲ هنر نمایشگاهی از آنتارش، و در ۱۹۰۵ کتابش، هنر تئاتر (۱۹۱۱) چنان جنجالی به پا کرد که در مدت کوتاهی در



تصویر ۴۷.۱۶ (*). ادوارد گوردن کریگ، که همزمان با آدولف آپیا نظریه‌ی صحنه‌ی وحدت یافته را تعمیم داد. این عکس مربوط به دوران پیری اوست که در سال ۱۹۴۸ برداشته شده است.

سراسر اروپا مشهور شد. در ۱۹۰۴ نمایشی را در برلن برای برام، و در ۱۹۰۶ نمایشی را برای تئاتر هنری مسکو طراحی کرد. هر جا که صحنه‌ی را طراحی کرد جنجالی برپا شد. او عقاید دست اول اما تحریک آمیز خود را در مقالات در باب تئاتر (۱۹۱۱)، به سوی تئاتر نوین (۱۹۱۳)، تئاتر همچنان به پیش می‌رود (۱۹۱۵) و ماهنامه‌ی نامنظمی که بین ۱۹۰۸ و ۱۹۲۹ منتشر می‌شد ادامه داد. کریگ در ۱۹۰۸ در فلورانس ساکن شد و مدتی در آنجا یک مدرسه‌ی تئاتر را اداره کرد. اگرچه بسیاری از نظریه‌های کریگ قبلاً توسط آپیا ارائه شده بود، اما کریگ توانست آنها را منتشر کند. به

نظر بسیاری از تهیه کنندگان محافظه کار، کریگ همان قدر «جانور» خطرناکی بود که ایسن در دهه‌ی ۱۸۸۰ می‌نمود.

کریگ تئاتر را هنر مستقلی می‌شناخت و بر آن بود که هنرمند واقعی تئاتر باید قادر باشد حرکت، کلمه، خط، رنگ، و ضرباهنگ را با خلوص یک نقاش، مجسمه‌ساز، یا آهنگساز به هم درآمیزد. او در عین حال به تئاتری نیز که در آن کارگردان - صنعتگر، براساس یک متن ادبی، آثار چندین صنعتگر دیگر را یکجا هماهنگ می‌کند احترام می‌گذاشت. اما خود به صورت والاتری نظر داشت، صورتی که در آن هنرمند - استاد، بدون استفاده از متنی ادبی، بتواند همه‌ی تکه‌های یک هنر خودمختار را خود بیافریند.

نوذ کریگ بر تئاتر بیشتر از طریق طرحهای او احساس شد، چراکه تئاتر را در درجه‌ی اول هنری بصری می‌شناخت. او مدعی بود که مردم برای دیدن به تئاتر می‌روند نه شنیدن. طرحهای او حاکی از گرایش‌ی جانبدارانه به زوایای نود درجه، وسواس و اغراق در تقارن، و استفاده از خطوط موازی‌اند، و طرح و ترکیب عمده‌ی آثارش نشان از رفعت و احساس عظمت دارند. شاید بتوان گفت طرح مورد علاقه‌ی کریگ دکور متحرک بود. او در بخش اعظم زندگی‌ی خود با پرده‌هایی (پهنه‌هایی) تجربه می‌کرد که در آنها، به کمک وسایلی نامرئی، حرکتی همطراز با حرکت بازیگران و نور احساس شود.

گوردن کریگ هرگز برای عناصر مختلف صحنه سلسله مراتبی قابل نبود و تئاتر قدیمی را از آنرو مورد انتقاد قرار می‌داد که در آن عواملی را برتر از عوامل دیگر می‌شمردند. بنابراین درام‌نویسانی را که تأکید بسیار

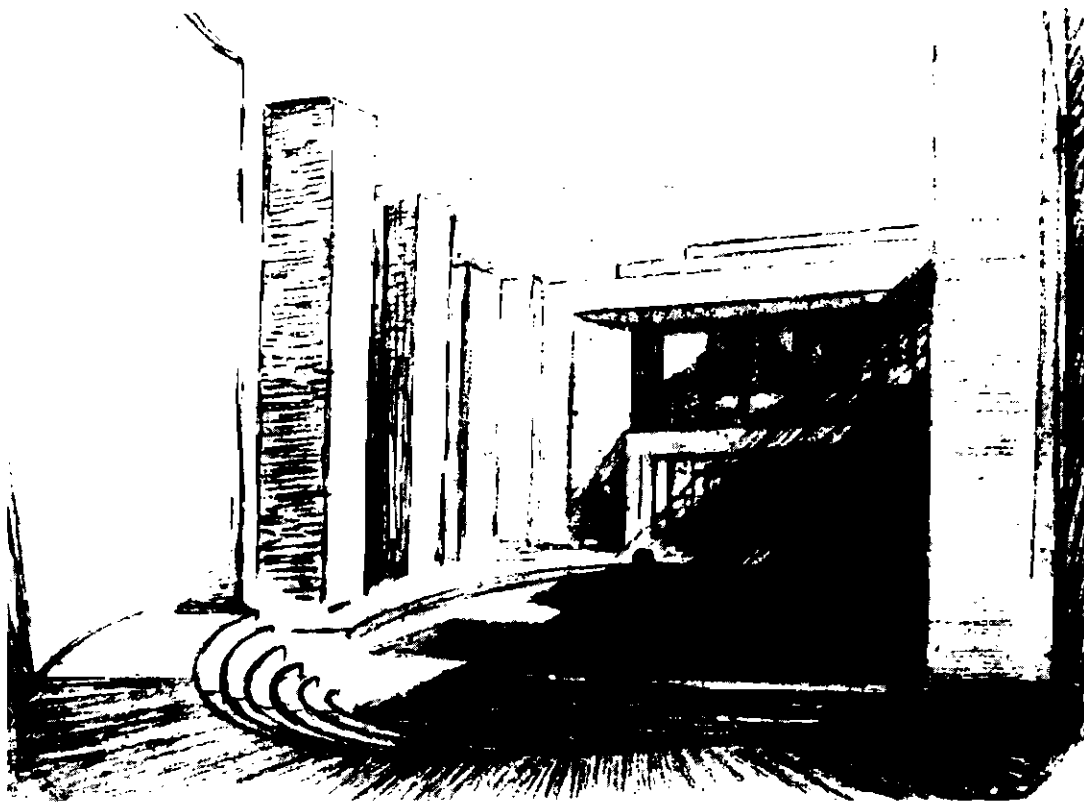


تصویر ۴۹.۱۶. صحنه‌یی از گوردن کریگ، که برای نمایشنامه‌ی هملت طراحی کرده است. این طرح، که برای تئاتر هنری مسکو در ۱۹۱۲ تهیه شده بود، قرار بود متحرک باشد، و تغییر صحنه‌ها به آسانی انجام پذیرد، اما در عمل، چنان‌که پیش‌بینی شده بود ساخته نشد و به شکلی که می‌بینیم اجرا نشد. برگرفته از کتاب تئاتر هنری مسکو، ۱۸۹۸ - ۱۹۱۷. چاپ ۱۹۵۵.



تصویر ۴۸.۱۶. (*) طرحی از گوردن کریگ برای نمایشنامه‌ی الکتر. نوآوری انقلابی او را در این طرح که نسبت به دوران خود متفاوت بود می‌توان در این طرح مشاهده کرد. او صحنه را، جدا از کاربردهایش، یک ترکیببندی مستقل می‌دید.

تصویر ۵۰.۱۶. (*) طرحی از گوردن کریگ برای تئاتر در هوای آزاد، در سال ۱۹۰۲.



حالی که از نظر کریگ، کارگردان نمایش، هنرمند کاملی بود که روی پای خودش استوار باشد. آپیا برای عناصر و عوامل مختلف تئاتر سلسله مراتب قایل بود، اما کریگ با این طرز فکر مخالفت می‌ورزید. آپیا برای مکانهای مختلف در یک نمایش دکورهای متعددی تدارک می‌دید، اما کریگ تنها به یک دکور می‌اندیشید که قادر باشد روح کلی‌ی همه‌ی اثر را منعکس کند و تغییر مکانهای نمایش را با جابه‌جایی‌ی همان دکور انجام می‌داد.

آپیا و کریگ را غالباً به عنوان کسانی که از کارکرد روزمره‌ی تئاتر فارغ بودند نمی‌کرده‌اند و آنان را نظریه‌پردازانی دانسته‌اند که نظریاتشان در عمل بی‌فایده است. اما آن دو، نظریه‌ها و هدفهایی را مطرح کردند که

بر کلام می‌گذاشتند تقبیح می‌کرد. او همچنین مخالف ستاره‌گری بود، زیرا اعتقاد داشت بازیگران ستاره، با بزرگنمایی‌ی خود در صحنه، فرایافت خود را همچون مانعی میان کارگردان و تماشاگران قرار می‌دهند، و چنین تئاتری را حقیر می‌شمرد. وی سرانجام اعلام کرد که یک هنرمند و استاد دلخواه کسی است که بتواند اوپرماریونت (opera) یا عروسک برتری بیافریند تا جدا از «من» خود، همه‌ی نیازهای صحنه‌ی تئاتر را برآورد. کریگ هرچه کرد و گفت توفانی از اعتراض برانگیخت. با آنکه بسیاری از آرای آپیا و کریگ مشابه بودند، تفاوت‌های آشکاری نیز داشتند. هنرمند مورد نظر آپیا در درجه‌ی اول مفسر اثر یک آهنگساز - درام‌نویس بود؛ در

مردان عمل در روزگارشان قادر به تأمین آنها نبودند. بر روی هم باید گفت آریا و کریگ معاصران خود را مجبور کردند تا درباره‌ی طبیعت تئاتر به عنوان یک هنر مستقل، کارکرد اجتماعی آن، و عناصر مختلفش (هم به طور جداگانه و هم در مجموع) تجدید نظر کنند. آن دو بر ساده‌تر شدن دکورهای تئاتر، استقرار دکورهای سه بعدی، شکل‌پذیری و انعطاف دکور، و نورپردازی سه‌سبک‌دار تأثیر قاطعی برجا نهادند و تئاتر را نه به عنوان

تصویر ۵۱.۱۶. طرح دیگری از گوردن کریگ، برای نمایشنامه‌ی الکتر، ۱۹۰۵. برگرفته از بروشور گالری هنر شهر منچستر، از نمایشگاه طرحها و مدل‌های گوردن کریگ (۱۹۱۲).



نمایش يك اثر ادبی، که هنری خلاق معرفی کردند. عقاید این دو تن که در آغاز به شدت جنجالی می‌نمود، پس از جنگ جهانی اول عالمگیر شد.

استریندبرگ و فروید

دهه‌ی اول سده‌ی بیستم شاهد ظهور نوع دیگری از درام شد که تأثیر قاطعی بر درام نوین بر جا گذاشت: آثار ناواقعه‌گرایی درام‌نویس سوئدی آگوست استریندبرگ (۱۸۴۹ - ۱۹۱۲). استریندبرگ با نمایشنامه‌های پسر (۱۸۸۷)، و مادموازل ژولی (۱۸۸۸)، نخست به عنوان درام‌نویسی واقعه‌گرا مشهور شده بود، و در این دو نمایشنامه شیفتگی خود را نسبت به چیزی که خود آن را تضاد جوهری و اجتناب‌ناپذیر میان زن و مرد می‌نامید آشکار کرده بود. مادموازل ژولی به‌ویژه به واسطه‌ی تأکید بر وراثت و محیط و همچنین به‌سبب به کار گرفتن صحنه‌های نامعمول (نمای سه گوش از گوشه‌ی یک آشپزخانه)، و استفاده از پانتومیم در فاصله‌ی تنفس، به جای میان پرده، تحسین فراوانی برانگیخت. بسیاری از منتقدان این نمایشنامه را نمونه‌ی عالی از اصول طبیعت‌گرایی ارزیابی کردند.

اگرچه کارهای اولیه‌ی استریندبرگ آثار بر قدرتی بودند، اما نفوذ عمده‌ی او از طریق انتشار آثار که پس از دوران جنونش در دهه‌ی ۱۸۹۰ نوشت آشکار شد. استریندبرگ از طرفی به خاطر بحرانهای روحی و از طرف دیگر تحت تأثیر موریس مترلینک، نوشتن «رؤیابازی»ها (نمایشنامه‌های رؤیا) را آغاز کرد.



تصویر ۵۲.۱۶. یوهان آگوست استریندبرگ درام‌نویس سوئدی که درام ناواقعه‌گرا را با نظریه‌های فروید منطبق کرد.

خود او در این باره گفته است: «مؤلف کوشیده است شکل گسسته و در عین حال منطقی‌ی رؤیا را تقلید کند. در چنین دنیایی هر چیزی می‌تواند اتفاق بیفتد؛ همه چیز ممکن و محتمل می‌شود و زمان و مکان وجود خارجی ندارد. در يك پس زمینه‌ی ساده و پیش پا افتاده‌ی واقعی، تخیل طرح می‌اندازد و الگوهای نوبه نو، تصورات آزادوار، انتزاع و پوچی را بدیهه سرایانه گلدوزی می‌کند. شخصیتها دو نیمه می‌شوند، دوبرابر می‌شوند، تکثیر می‌شوند، ناپدید می‌شوند، جامد می‌شوند، تار می‌شوند، و واضح می‌شوند، اما شعوری آگاه و هوشیار بر این همه فرمان می‌راند — که متعلق به بیننده‌ی رؤیا است؛ در برابر این پرده‌ی وهم‌آمیز نه رازی وجود دارد و نه عدم تجانسی، نه محظوری، و نه قانونی». استریندبرگ در

آثاری همچون سه‌گانه‌ی به سوی دمشق (۱۸۹۸) - (۱۹۰۱)، و نمایشنامه‌ی رؤیابازی (۱۹۰۲)، واقعیت را بر طبق توهمات ذهنی خود بازپردازی می‌کند. زمان و مکان، به طور متناوب، بدون ترتیب منطقی تغییر می‌یابند، واقعیت و تخیل در هم می‌آمیزند، و چیزهای پیش پا افتاده جای چیزهای شاخص را می‌گیرند. او در آثار اخیر خود انسان از خود بیگانه، خود باخته، و بی‌ریشه را با شفقت عظیمی تصویر می‌کند، انسانی که در جهانی فهم ناشدنی در جست‌وجوی معنا است و می‌کوشد تا ناچورترین عناصر را به یکدیگر پیوند زند: عشق و شهوت، جسم و روح، زشتی و زیبایی.

از ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۰ استریندبرگ با بازیگر و تهیه‌کننده‌ی به نام آگوست فالک (۱۸۸۲ - ۱۹۳۸) در تئاتر کوچک استکهلم (۱۹۰۰) همکاری می‌کرد. این تئاتر که گنجایش ۱۶۱ تماشاگر را داشت به عنوان خانه‌ی آثار استریندبرگ ساخته شد و استریندبرگ پنج «نمایشنامه‌ی مجلسی» برای آن نوشت که در میان آنها سونات ارواح (۱۹۰۷) از همه معروفتر است. این نمایشنامه بسیاری از عقایدی را که استریندبرگ در باب رؤیابازی ابراز داشته بود منعکس می‌کند.

استریندبرگ به هنگام مرگش در سال ۱۹۱۲، یکی از مشهورترین نویسندگان جهان به شمار می‌رفت. اگرچه آثار او به ندرت اجرا شدند، اما همواره منشاء جنجال و در عین حال منبع الهام بوده‌اند. تصویری که او از انسان، به عنوان موجودی شکنجه دیده و از خود بیگانه، ترسیم می‌کرد نویسندگان بسیاری را به خود جلب کرد و شیوه‌های تکنیکی‌ی او به دیگران آموخت تا حالات روانی و کشف و شهود روحانی را صورتی بیرونی ببخشند. استریندبرگ نخستین درام‌نویسی است



تصویر ۵۳.۱۶. (*) زیگموند فروید روانشناس بزرگ آلمانی با کتابهای خود درباره‌ی رؤیا و ناخودآگاه تأثیر مستقیمی بر هنر و ادبیات بر جا نهاد.

که روانشناسی را به صورتی گسترده در آثار خود به کار گرفت و مهمترین تأثیر را بر نویسندگان پس از خود بر جا نهاد.

استریندبرگ احتمالاً از آن‌رو پذیرفته شد که در زمان او نظریه‌ی روانکاوی‌ی زیگموند فروید (۱۸۵۶ - ۱۹۳۹) مورد توجه گسترده‌یی قرار گرفته بود. فروید در کتابهایی چون تعبیر خواب (۱۹۰۰)، و سه نظریه در باب میل جنسی (۱۹۰۵) می‌کوشید ساختار ذهن انسان را تحلیل کند تا بدان وسیله کارکرد آن را توضیح دهد و شیوه‌هایی را برای برخورد با رفتار غیرعادی پیشنهاد کند. توضیحات فروید درباره‌ی رفتار انسان و تأکید او بر ذهن ناخودآگاه و رؤیا، به مثابه کلیدی بر فهم امیال سرکوب شده‌ی انسانی و تمایل طبیعی‌ی انسان بر تاباندن تجربه‌ی درونی‌ی خویشتن،



تصویر ۵۴.۱۶. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رؤیا بازی نوشته‌ی آگوست استریندبرگ که در سال ۱۹۵۷ توسط ماکس بیگنتر طراحی شده است.



تصویر ۵۵.۱۶. (*) هوگو فن هوفمانشتال شاعر و درام‌نویس آلمانی و نماینده‌ی سبک نئورمانتیسیم در تئاتر آلمان.

نقش مهمی در درام‌نویسی‌ی استریندبرگ داشته است. از طرفی با همان تأکیدی که آگوست کنت، امیل زولا و دیگران تأثیر محیط اجتماعی را به عنوان تعیین کننده‌ی رفتار انسانی برآورد کرده بودند، فروید توجه خود را به علل روانی معطوف داشت. همچنین توجه فروید به پرخاشگری و تمایلات جنسی به مثابه کلیدی برای شناخت رفتار آدمی در شکستن تحریم موضوعهای مناسب ادبی در درام تأثیر فراوانی بر جا گذاشت.

دلیل تأثیر فراگیر فروید را بر درام نوین همچنین می‌توان تا حدی به واسطه‌ی تشریح نیمه علمی او از رفتار آدمی دانست که به «راز تقدیر»، «شهود»، و «سایه‌ی فریادها» می‌بوید. فروید با قرار دادن ذهن آدمی به عنوان سرچشمه‌ی همه تغییرات، درام‌نویسان واقعگرا را در راهی انداخت تا رفتار انسان را براساس ذهن او ترسیم کنند، رفتاری که پیش از آن صرفاً نامعقول خوانده می‌شد زیرا اساس قابل تمیزی برای آن وجود نداشت. فریادها فروید از واقعیت، که میان معقول و نامعقول، آگاه و ناآگاه، عینی و ذهنی، و واقعی و تخیلی در نوسان بود، موجب شد که بسیاری از مرزهای میان درام واقعگرا و ناواقعگرا در هم شکند.

تئاتر و درام آرمانگرا در آلمان

تعدادی از نویسندگان آلمانی، که هاوپتمان و سودرمان در میان آنها نامی‌ترند، به تناوب در سبکهای واقعگرا و نساواقعگرا نمایشنامه می‌نوشتند، اما دیگران، و شاخصترینشان هوفمانشتال و وِدکیند، سرسیرده‌ی اردوی

ناواقعگرایی بودند. هوگو فن هوفمانشتال (۱۸۷۴ - ۱۹۲۹) اتریشی، معمولاً نماینده‌ی سبک نئورمانتیسیم شناخته می‌شود. این سبک شباهت دوری با نمادگرایی (سمبولیسم) فرانسوی داشت و با آن معاصر بود. آثار اولیه‌ی هوفمانشتال از جمله مرد نادان و مرگ (۱۸۹۳)، و مرد ماجراجو و دختر خواننده (۱۸۹۹) غالباً کوتاه و منظومند و بسیاری از منتقدان او را بهترین شاعر آلمانی پس از گوته می‌شناسند. هوفمانشتال حوالی سال ۱۹۰۰ بحرانی را از سر گذراند و در جریان آن به این نتیجه رسید که کلمات فاقد معنایند. اگرچه در این باور خود باقی نماند، اما دستنویس‌های خود را دستکاری کرد و آثاری مثل الکترا (۱۹۰۳)، انسان جهانی (۱۹۱۲)، و تئاتر بزرگ جهانی (۱۹۲۲) را نوشت و اشعار ایراهایی چون دای رُژن کسوالپِر (۱۹۰۶)، (سلحشور گل سرخ) (۱۹۱۱)، و آریادنه در تاقوس (۱۹۰۷) -



تصویر ۵۶.۱۶. فرانتس ودکیند درام‌نویس و کارگردان نمادگرای آلمانی که نفوذ زیادی بر اکسپرسیونیستها داشت.

دو خودکشی می‌کند و دیگری که همان خیال را دارد توسط مرد «صورتک‌دار» اسرارآمیزی نجات می‌یابد. این نمایشنامه که میان طبیعت‌گرایی و نمادگرایی، صراحت پرده‌درانه و لحن غنایی در نوسان است، اثر جالبی است. علاقه‌ی ودکیند به مایه‌های جنسی در نمایشنامه‌های روح زمین (۱۸۹۵)، و جعبه‌ی پاندورا (۱۹۰۴) ادامه می‌یابد. قهرمان اصلی‌ی هر دو اثر دختری است به نام لولو که قادر به تمیز میان عشق و شهوت نیست؛ در نمایشنامه‌ی روح زمین لولو کامیاب می‌شود، اما در جعبه‌ی پاندورا به تدریج سقوط می‌کند و سرانجام به دست مرد متجاوزی به نام جک به قتل می‌رسد. بسیاری از آثار دیگر ودکیند نشان از دلمشغولی‌ی او به امور جنسی (سکس) دارند، اما در آثار اخیرش از جمله سامسون (۱۹۱۴)، و هرکول (۱۹۱۷) نتیجه‌ی کار به نوعی جنون منتهی می‌شود. آثار او از نظر کیفی چندان متفاوتند که قضاوت بی‌طرفانه در مورد آنها مشکل است. شهرت ودکیند پس از ۱۹۰۰ رو به فزونی نهاد و نفوذ قابل ملاحظه‌ی بر اکسپرسیونیست‌ها گذاشت. توجه اکسپرسیونیست‌ها به ودکیند دو علت عمده داشت، نخست آنکه او در آثارش بر علیه ارزشهای قراردادی برخاسته بود، دیگر آنکه آثارش امکان تجربه در سبک را بخوبی فراهم می‌آورد.

پس از ۱۹۰۰ توجه تهیه‌کنندگان آلمانی نیز به صحنه‌های ناواقع‌گرا افزایش یافت. برخی از مهمترین نوآوری‌ها در اجرای نمایش در تئاتر هنری‌ی مونیخ (۱۸۶۸ - ۱۹۴۹) صورت به سرپرستی‌ی ژرژ فوش (۱۸۶۸ - ۱۹۴۹) صورت گرفت. فوش خود منتقد و نظریه‌پرداز تئاتر بود و با طراحی‌ی به نام فریتس ارلر (۱۸۶۸ - ۱۹۴۰) همکاری می‌کرد. فوش دو کتاب به نامهای تئاتر

آینده (۱۹۰۵)، و انقلاب در تئاتر (۱۹۰۹) نوشت و در هر دو کتاب توضیح داد که جای تئاتری که قادر باشد نیازهای انسان نوین را پاسخ گوید خالی است. او اعلام داشت که واقع‌گرایی‌ی تصویری (خلق توهم واقعیت) کهنه شده است. او با شعار «تئاتری کردن تئاتر» بر آن بود تا همه‌ی هنرها را در یک بیان تازه متحد کند.

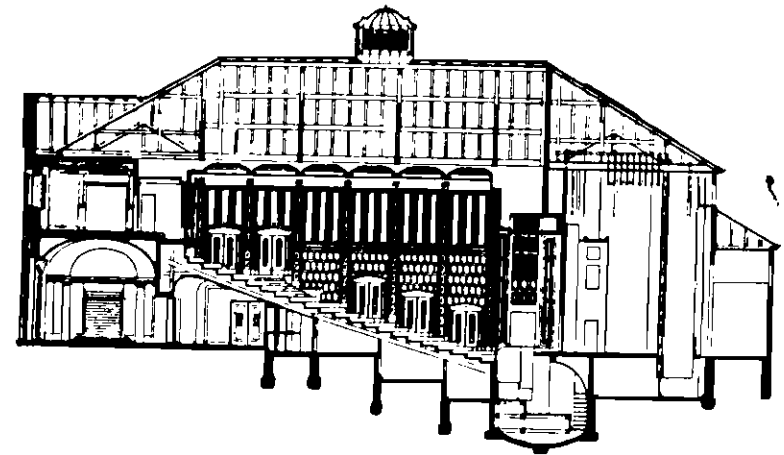
ماکس لیتمان (۱۸۶۲ - ۱۹۳۱) برای تحقق این شعار تئاتری را شبیه به تئاتر «بایروت»، با جایگاه وارکسترای گود، طراحی کرد. صحنه‌ی این تئاتر تفاوت فاحشی با تئاتر بایروت داشت. محل بازی در این تئاتر با پوشاندن ارکسترا وسیعتر می‌شد، و پروسینیوم یا پیش‌صحنه‌ی متغیری، یا یک در بر سطح صحنه و ایوانی بر بالای آن، امکان می‌داد که اندازه‌ی صحنه تغییر کند.



کف صحنه به قسمتهای متعددی تقسیم شده بود و هر قسمت آن روی بالاکنی استوار می‌شد، لذا کف صحنه سطوح مختلفی می‌گرفت. عقب صحنه به چهار سیکلوراما (۱۸۷۷) هر یک به رنگی دیگر، مجهز بود که با نیروی برق قابل تعویض بودند.

بحث انگیزترین جنبه‌ی این نمایشها مکان بازی بود که توسط پروسینیوم داخلی به صورتی لخت از بقیه‌ی صحنه جدا می‌شد و فضای پشت صحنه به دکورها و صحنه‌های پرجمعیت اختصاص می‌یافت. هدف از این نوع صحنه‌پردازی نزدیک کردن اجراکنندگان به تماشاگران بود، تا از یک طرف احساسی خودمانی در بیننده ایجاد کنند و از طرف دیگر، با قاب کردن صحنه در مقابل پس‌زمینه‌ی ساده، جنبه‌ی هنری و انعطاف‌پذیری‌ی آن را افزایش دهند.

تصویر ۵۷.۱۶. طرحی از یولیوس دی بز برای نمایشنامه‌ی شب‌ه‌وا زده‌هم از شکسپیر، که توسط آلبرت هاین کارگردانی شده است. اهدایی موزدی تئاتر مونیخ.



تصویر ۵۸.۱۶. (*). ماکس لینمان در تئاتر کونسلر مونیخ برای اصلاح دید تماشاگران کف اودیئوریموم را کمی بالاتر برد. این طرح چندان موفق نبود چون دید تماشاگران در انتهای سالن را خراب می‌کرد.



تصویر ۵۹.۱۶. طرحی از ک. والسر برای نمایشنامه‌ی بیداری بهاری اثر وِدکیند، که ماکس راینهارت آن را در تئاتر کامرشیل، برلین، در سال ۱۹۰۶ اجرا کرد. اهدافی مجموعه‌ی ماکس راینهارت، دانشگاه ابالی نیویورک.

اِرلر يك پروسینیوم متغیر را همچون عنصری متعلق به صحنه به کار می‌گرفت و گاه آن را با قطعات دیگری ترکیب می‌کرد، اما غالباً از آن به عنوان قابی در مقابل منظره‌ی پشت استفاده می‌کرد. افکتهای او در درجه‌ی اول از شکلهای ساده، پرده‌های نقاشی و بازی با نورهای رنگین حاصل می‌شد.

فوش نیز همچون آپیا و کریگ معتقد بود که با حفظ ضرباهنگ نمایش می‌توان همه‌ی عناصر نمایشی را با هم ترکیب کرد، اما بخلاف آنها بازیگران را در جلوی دکور قرار می‌داد، نه در میان دکور، و به این ترتیب حالت سه بعدی نمایش را که آپیا و کریگ این همه بر آن تأکید داشتند از میان می‌برد. با این همه، هنگامی که نماینده‌ی تئاتر هنری مونیخ در سطح وسیع مورد توجه قرار گرفتند نظریه‌های فوش موجب تحکیم دستاوردهای آپیا و کریگ شدند و محملی شدند

تا شیوه‌پردازی به همه‌ی عناصر تئاتری سرایت کند. تقریباً همه‌ی عقاید و نوآوریهای که در اواخر سده‌ی هجدهم درباره‌ی تئاتر پیدا شده بود، بی‌کم و کاست — واقمگرایانه یا آرمانگرایانه — در فاصله‌ی سالهای ۱۸۷۵ و ۱۹۰۰ در آثار ماکس راینهارت (۱۸۷۳ - ۱۹۴۳) متجلی شدند. راینهارت از سن نوزده سالگی به عنوان بازیگر به صحنه رفت و در ۱۸۹۴ به تشویق اوتو برام به تئاتر دویچس پیوست. همزمان با بازیگری، در کاباره (۱۸۷۵) نیز دست به تجربیاتی زد و به‌خاطر توانایی در ایجاد فضایی خودمانی در کاباره مورد توجه بسیار قرار گرفت. نخستین تجربیات خود را به عنوان تهیه کننده، بین ۱۹۰۲ و ۱۹۰۵، در تئاتر کلاینز (۱۸۷۱) به دست آورد و در آنجا حدود ۵۰ نمایشنامه از کشورهای مختلف را به صحنه برد. در ۱۹۰۵، هنگامی که در تئاتر دویچس به عنوان کارگردان جانشین

اوتو برام شد، کار اصلی خود را آغاز کرد. در ۱۹۰۶ تئاتر کوچکی به نام کامرشیل (۱۸۷۱) را در دل تئاتر اصلی به راه انداخت. انعطاف او در برنامه‌ریزی و اتخاذ سبکهای مختلف در تئاتر تقریباً همه‌ی تئاترهای دولتی آلمان را تحت تأثیر قرار داد، و این تأثیر به تدریج به تئاتر آموزشی آمریکا نیز سرایت کرد.

نفوذ راینهارت را باید در درجه‌ی اول در تنوع برنامه‌هایش جست‌وجو کرد. راینهارت برخلاف تهیه‌کنندگان عمده‌ی که پیش از او کار می‌کردند و همگی پیرو یک سبک بودند، معتقد بود که هر نمایشنامه‌ی سبک ویژه‌ی خود را می‌طلبد، بنابراین موفق شد سبکهای متضادی را با هم آشتی دهد. به نظر راینهارت هر سبک کاربرد ویژه‌ی خود را دارد. هر نمایش تازه در نزد راینهارت مسئله‌ی تازه‌ی پیش پای کارگردان می‌گذارد که باید آن را حل کند. این راه حل

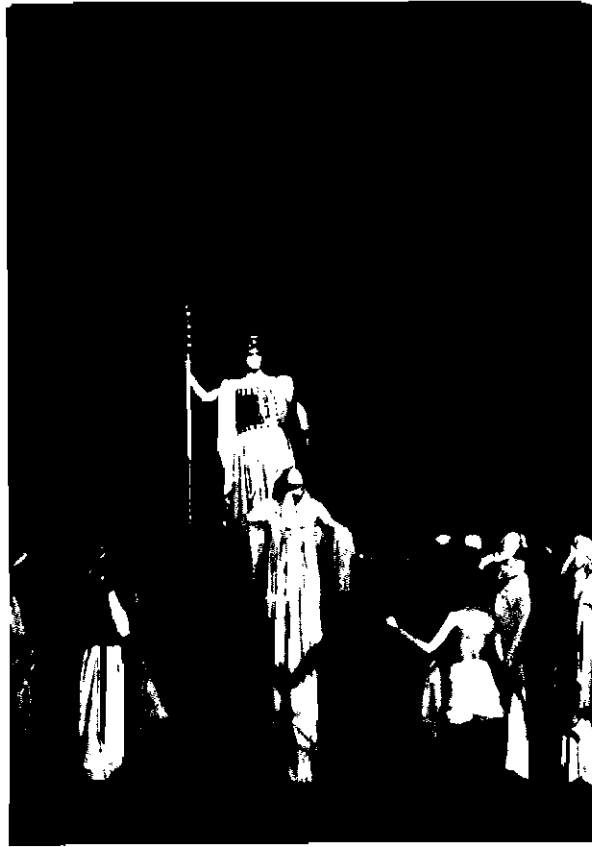
نباید با به کار گرفتن فرمولهای پیش ساخته صورت بگیرد، بلکه کارگردان باید بتواند کلیدهای نهفته در دل هر اثر را از محتوای همان اثر کشف کند. به علاوه، فریافت او از سبک تئاتری به وضع ظاهری تئاتر و روابط حاکم بر مکان و فضای تئاتر با تماشاگر و نمایشگر بستگی داشت. به گمان او بعضی از نمایشنامه‌ها مکان محدودتر و خودمانی‌تر، و برخی مکان وسیعتری می‌طلبند؛ بعضی را باید در پروسینیوم و برخی را در سکویی باز اجرا کرد. مثلاً او نمایشنامه‌ی اودیپ شهریار اثر سوفوکل را در یک سیرک اجرا کرد زیرا برای ترازوی یونانی، شکل محوطه‌ی سیرک را مناسبتر می‌دید. راینهارت پس از جنگ جهانی اول تجربه با سبکهای مختلف راه، چه در اجرا و چه در معماری تئاتر، رواج بسیار داد.

راینهارت عقیده داشت که همه‌ی جنبه‌های

افراطی، دربر می‌گرفتند. معمولاً راینهارت را مستهم می‌کنند که ارزشی برای عقاید دیگران قایل نبوده است، اما گفتنی است که او بیش از هر کارگردان دیگری در قبولاندن نهضتها و تکنیکهای تازه‌ی تئاتری به تماشاگران مؤثر بوده است.

تئاتر ناواقعگرا در انگلستان

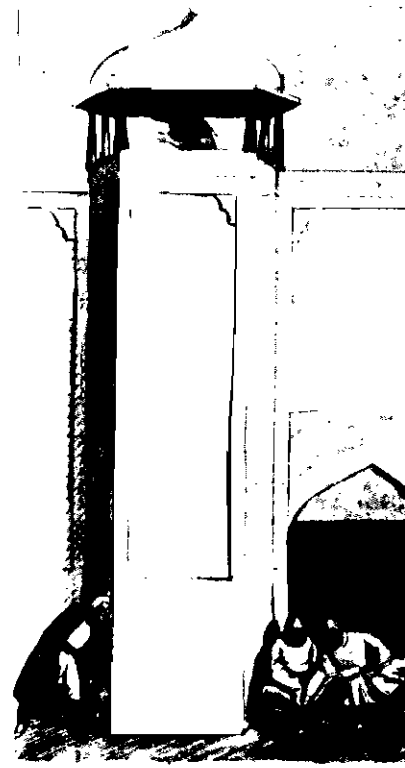
تعداد نمایشنامه‌نویسان انگلیسی که فاصله‌ای نمایانی از درام واقعگرا گرفتند اندک بود. اسکار وایلد (۱۸۵۶ - ۱۹۰۰) عضو نهضت «هنر برای هنر»^(۱۸۸۱) یا جنبش «زیبایی‌شناسی»^(۱۸۸۱) بود، که همزمان با فرانسه در انگلستان هم اوج گرفته بود. این نهضت بر این عقیده بود که قرار نیست درام مفید باشد، و نیز مخالف این عقیده بود که تماشاگران صالحترین قاضیان هنرند. اسکار وایلد می‌گفت هنر به جای آنکه از زندگی تقلید کند باید زندگی را به صورت اثری هنری درآورد. با این حال در میان آثار اسکار وایلد تنها نمایشنامه‌ی سالومه^(۱۸۹۳) به درام نمادگرایی فرانسوی شباهت دارد و کمدهی اهمیت ارستت بودن^(۱۸۹۵)، که محبوبیت کم‌نظیری به دست آورد، نظرگاه عمده‌ی او را درباره‌ی تئاتر تصویر می‌کند. وایلد در این نمایشنامه شیوه‌های پیش ساخته در کمدهی را به باد هجو می‌گیرد و با نیش قلم خود احساسات قراردادی شده‌ی دورانش را بی‌محتوا می‌کند. نمایشنامه‌های بادبزن خانم ویندرمیر^(۱۸۹۲)، زن بی‌اهمیت^(۱۸۹۳)، و شوهر دلخواه^(۱۸۹۵) از اسکار وایلد شباهت زیادی به درامهای اجتماعی



تصویر ۶۲.۱۶. جان مارتین - هاروی در نقش اودیپ در نمایشنامه‌ی اودیپ شهریار که توسط ماکس راینهارت در کابوت گاردن، لندن اجرا شد. (۱۹۱۲). اهدایی دانشگاه ایالتی نیویورک.

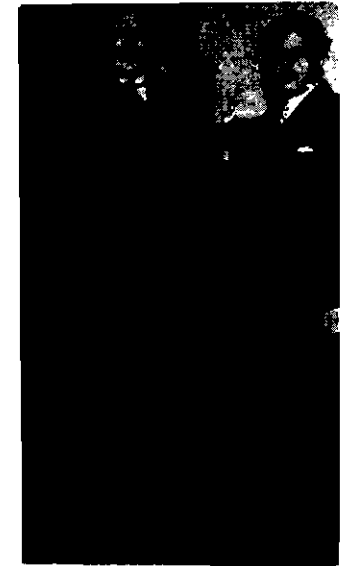
(۱۸۸۴ - ۱۹۵۹)؛ و امیل یانینگ^(۱۸۸۷) - (۱۸۸۷ - ۱۹۵۰).

راینهارت با طراحان صحنه‌ی خود نیز همکاری‌ی نزدیکی داشت که در میان آنها ارستت اشترن^(۱۸۸۱) (۱۸۷۶ - ۱۹۵۴)، آلفرد رولز^(۱۸۵۵) (۱۸۶۴ - ۱۹۳۵)، اسکار اشتراند^(۱۸۶۱) (۱۸۷۹ - ۱۹۳۵)، و امیل اورلیک^(۱۸۷۱) (۱۸۷۹ - ۱۹۳۲) قابل ذکرند. نمایشهای ماکس راینهارت غالباً بر گرد یک موضوع (موتیف)، یک نظر کلی، و یا یک قرارداد صحنه‌یی متمرکز می‌شدند؛ آثار او حوزه‌ی وسیعی را، از طبیعت‌گرایی تا شیوه‌پردازی



تصویر ۶۱.۱۶. طرحی از ارستت اشترن برای نمایش سومورون، که راینهارت به صحنه برد. این نمایش پانتومیم توسط فریدریش فریسکا در تئاتر کامرنشیل، برلین، اجرا شد. (۱۹۱۰). اهدایی مجموعه‌ی تئاتری هاروارد.

مختلف یک نمایش می‌بایست توسط یک کارگردان نظارت شود. او برای هر نمایشنامه‌یی یک رایجی بوخ^(۱۸۸۱) (کتاب راهنما - کتاب سوفله) تهیه می‌کرد و همه‌ی جزئیات حرکت، دکور، وسایل صحنه، صدا، نورپردازی و لباس را در آن درج می‌کرد. بعضی از مستقدان او را متهم کرده‌اند که بازیگرانش را همچون عروسکهای بی‌اختیاری به بازی می‌گرفته و برخی دیگر معتقدند که راینهارت به قدری حساس بود که دقیقاً می‌دانست هر بازیگری را چگونه هدایت کند. در هر صورت می‌دانیم که راینهارت رابطه‌ی نزدیکی با بازیگرانش داشت و اجراهای او، به واسطه‌ی برتری در سبک، شهرتی جهانی به دست می‌آوردند. مشهورترین بازیگران او عبارتند از آنکساندرا مواسی^(۱۸۷۱) (۱۸۸۰ - ۱۹۳۵)، به‌ویژه در نقشهای شکسپیری و آثار یونانی؛ ماکس پالینبرگ^(۱۸۸۰) (۱۸۵۹ - ۱۹۳۴)، بازیگر متنوع نقشهای کمدهی؛ آلبرت باسرمن^(۱۸۸۱) (۱۸۶۷ - ۱۹۵۲)، بازیگر آثار ایسن، و بعدها بازیگر فیلمهای آمریکایی؛ ورنر کراوس^(۱۸۸۱)



تصویر ۶۰.۱۶. ماکس راینهارت (طرف راست) کارگردان و بازیگر آلمانی که همه‌ی دستاوردهای نوین تئاتر را تجربه کرد در کنار فرمین ژیه.



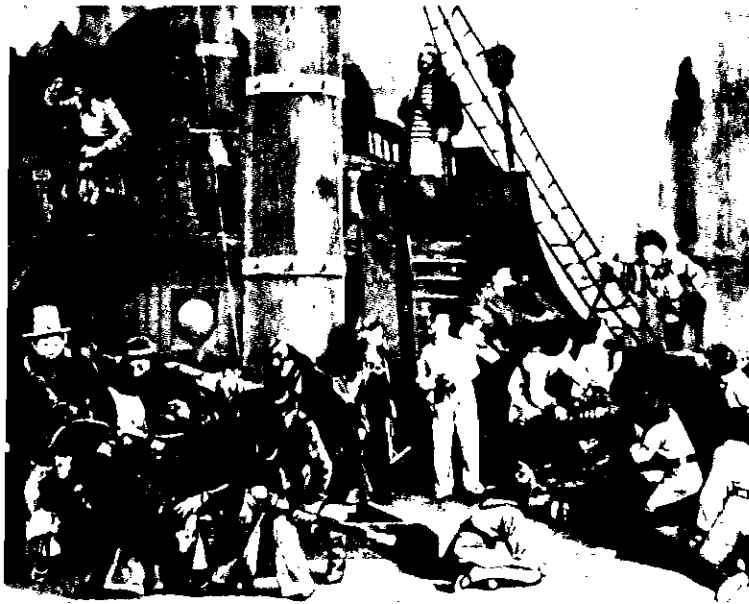
تصویر ۶۳، ۱۶. اسکار وایلد نویسنده مشهور انگلیسی و نمادی نهضت هنر برای هنر.

«پینه‌رو» دارند، اما با نگاهی دقیقتر می‌توان دریافت که او عمداً به دستگاه خودکار داستانش اجازه می‌دهد که ابتکار عمل را به دست بگیرد؛ بدین‌سان نباید گفت کمدهای او هجوآمیز به نظر می‌آیند، حال آنکه جدی‌اند. ج. م. بـِری (۱۸۶۰ - ۱۹۳۷) در آغاز روزنامه‌نگار و رمان‌نویس بود، در ۱۸۹۲ به درام روی آورد، و تا سال ۱۹۳۶ به طور مرتب برای صحنه نوشت. در سراسر آثار او برق خوشبینی و تساهل و بوالهوسی نسبت به زندگی می‌درخشد و احساسات جای شوخ طبعی را می‌گیرد. موفقترین نمایشنامه‌ی او پتر پن (۱۹۰۴) یک خیالی‌یافتی احساساتی است که دوران کودکی را با نگاهی رمانتیک تصویر می‌کند و واقعیت را از دید کودکان نشان می‌دهد. آثار محبوب

دیگرش عبارتند از کریچتن تحسین‌انگیز (۱۹۰۲)، آنچه همه زنان می‌دانند (۱۹۰۸)، و پروتوس عزیز (۱۹۱۷).

با آنکه تعداد نمایشنامه‌های ناواقعه‌گرای انگلیس زیاد نبود، نوآوری‌های چندی در آنجا به عمل آمد و موجب شد که اجرای نمایش از واقعه‌گرایی، یا خلق توهم واقعیت، دور افتد. بسیاری از این نوآوریها در اجرای آثار شکسپیر پدیدار شد. نخستین گام را به سوی ساده‌گرایی در اجرا، فرانک بنسن (۱۸۵۷ - ۱۹۳۹) برداشت. بنسن پس از مدتی همکاری با گروه ایروینگ، در سال ۱۸۸۳ گروه مستقلی تشکیل داد و تا سال ۱۹۳۳ مجموعه‌ی از آثار شکسپیر را در حومه‌های لندن نمایش داد. تقریباً هم‌همی نمایشنامه‌هایی که در جشنواره‌ی سالانه‌ی استراتفورد - آن - اؤن (تأسیس ۱۸۷۹) بین سالهای ۱۸۸۶ و ۱۹۱۳ به اجرا درآمدند توسط بنسن تهیه شده بودند. او پس از ۱۹۱۳ سالی چند نمایش نیز در لندن اجرا کرد. بنسن کار خود را با اجرای نمایش به شیوه‌ی ایروینگ آغاز کرد، اما تا ۱۹۰۰ به تدریج از عناصر صحنه‌اش کاست و صحنه را به معدودی دکور ثابت محدود کرد و تأکید اصلی خود را روی کار بازیگرانش نهاد. اگرچه راه حل او را در بهترین شکل خود تنها یک انتخاب اصلح می‌توان ارزیابی کرد، اما او موفق شد دکورهای ساده را در نزد تماشاگران قابل قبول کند.

تغییر عمده در تئاتر انگلیسی به دست ویلیام پوئل (۱۸۵۲ - ۱۹۳۴) به وجود آمد. پوئل در ۱۸۷۶ به عنوان بازیگر به صحنه رفت، مدتی با گروه بنسن و دیگران کار کرد و سرانجام تجربیات خود را با اجرای آثار شکسپیر به کار بست. امروزه او را به



تصویر ۶۴، ۱۶. صحنه‌ی نمایش پتر پن، که در تئاتر دوک او یورک، در سال ۱۹۰۴ اجرا شد. این صحنه داخل کشتی دزدان دریایی را نشان می‌دهد. اهدایی موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

لباس بازیگرانش را از دوران الیزابت انتخاب می‌کرد تا به جای دوره‌ی تاریخی نمایشنامه، دوران شکسپیر را منعکس کنند؛ دستیاران صحنه نیز لباس دوران الیزابت را می‌پوشیدند، و در مقابل چشم تماشاگران پرده را بالا می‌بردند و وسایل و مبلمان صحنه را جابه‌جا می‌کردند؛ و تعدادی بازیگر - تماشاگر در صحنه می‌نشاند تا رابطه‌ی بازیگر و تماشاگر را در دوران الیزابت مجسم کند. پوئل به تداوم حرکت و هنجار زنده در صحنه

واسطه‌ی همین اجراهایش به خاطر می‌آورند. در این راه، بین سالهای ۱۸۹۴ و ۱۹۰۵ انجمن تئاتر الیزابتی (۳۰۱) او را حمایت می‌کرد و او خود در حقیقت از مشاوران عمده‌ی این انجمن بود. پوئل در اجرای درام الیزابتی همیشه از یک شیوه پیروی نمی‌کرد و شهرت امروز او اساساً به خاطر بازسازی صحنه‌های عمودی الیزابتی است. او همچنین موفق شد چندین قرارداد تئاتری را تثبیت کند:

تصویر ۶۵، ۱۶. صحنه‌ی اثر نمایشنامه‌ی چشم در برابر چشم اثر شکسپیر که توسط ویلیام پوئل در سال ۱۸۹۳ اجرا شد. تماشاگرانی که با لباس صحنه در اطراف صحنه نشسته‌اند قابل توجه است. اهدایی موزه‌ی تئاتر ویکتوریا و آلبرت.





تصویر ۶۶.۱۶. صحنه‌یی از رؤیای شب نیمه‌ی تابستان که توسط هارلی گرانویل بارکر، در سال ۱۹۱۴ در تئاتر ساؤی، لندن اجرا شد. نقاشیهایی که در انتهای صحنه جنگل را نشان می‌دهند، قابل توجه است. اهدایی موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

مشابهی را در چند نمایشنامه‌ی فرانسوی از سده‌ی هفدهم در آدئون اتخاذ کرد و کوشید شرایط اجرا و قراردادهای تئاتری در روزگار گذشته را به صورت اصلی بازسازی کند.

بسیاری از تجربیات اولیه‌ی انگلیسی در اجرای آثار شکسپیر توسط گرانویل بارکر در تئاتر ساؤی لندن

تصویر ۶۷.۱۶. ویلیم باتلر ییتس شاعر و درام‌نویس بزرگ ایرلندی که نخستین انجمن ادبیات ملی ایرلند را تأسیس کرد.



اهمیت ویژه‌ی می‌داد. اگرچه اجراهای او اشتیاق چندانی بر نمی‌انگیختند، اما امتیازات يك بازی‌ی مداوم و متمرکز بر متن و اجرا کننده را دربر داشتند. رهیافت پونل شکل دیگری از عتیق‌گرایی بود اما در این راه، به جای نمایش شرایط تئاتری در دوران گذشته، انطباق تاریخی به مفهوم قدیمی‌ی آن را می‌نشانند. این رهیافت در چند کشور دیگر اروپایی نیز رواج داشت. مثلاً در تئاتر سلطنتی مونیخ در ۱۸۸۹ کارل فن پرفال (۱۸۰۱) و یوشا ساویتس (۱۸۰۵) کوشیده بودند به نقشه‌ی صحنه‌ی الیزابتی نزدیک شوند. در این تئاتر پیش صحنه‌ی عمیقی جلوی مکان بازی در نظر گرفته بودند که در آن يك نمای معماری با چند در قرار داشت، و در مرکز انتهای صحنه يك صحنه‌ی داخلی پرده‌دار با مبلمان و قطعات واقعگرا ساخته بودند که در صورت نیاز پرده را کنار می‌زدند تا آن صحنه را مورد استفاده قرار دهند و هنگامی که نیازی به آن نبود پرده را می‌کشیدند. این کوششها و کوششهای مشابه دیگری که در ۱۹۰۹ - ۱۹۱۰ توسط ژولیوس کلاین (۱۸۰۱) و اوژن کیلیان (۱۸۰۷) در مونیخ به عمل آمدند، تفاوت زیادی با راه‌حل‌های ایمرمان در ۱۸۴۰ نداشتند. آندره آنتوان نیز بین ۱۹۰۷ و ۱۹۱۰ شیوه‌ی کم و بیش



تصویر ۶۸.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی ساعت آفتابی اثر ییتس. این نمایشنامه را گوردن کریگ طراحی کرده است. برگرفته از کتاب ییتس، نمایشنامه‌هایی برای تئاتر ایرلند. (۱۹۱۱).

در هم ادغام شد و در نمایشنامه‌های قصه‌ی زمستانی، شب دوازدهم، و رؤیای شب نیمه‌ی تابستان به صحنه رفت. بارکر که پیش از پیوستن به تئاتر کورت با پونل کار کرده بود، توانست اجراهای تداوم‌دار پونل را با ساده‌گرایی‌ی بصری به شیوه‌ی کریگ و دیگران در هم

تصویر ۶۹.۱۶. (*). جان میلنگتن سنج درام‌نویس ایرلندی که درام اسطوره‌یی را با درام امروزی پیوند داد.



ادغام کند. او تئاتر ساؤی را تجدید بنا کرد و یک پیش - صحنه با درهایی در جلوی پروسینیوم بر آن افزود. در عقب پروسینیوم صحنه را به قسمتهایی شامل مکان اصلی بازی و يك صحنه‌ی داخلی‌ی تعدیل شده تقسیم کرد و صحنه را چند پله مرتفعتر ساخت و پرده‌هایی بر آن نصب کرد. تقسیم صحنه به سه قسمت به بازیگران گروه امکان می‌داد تا نمایشنامه‌ها را بدون قطع اجرا کنند و برشهای فراوان و تنظیم دوباره‌ی متنها را نیز محدود می‌کرد. در این دوران تنظیم دوباره‌ی متن برای تطبیق آن با امکانات اجرایی، به‌ویژه در آثار تصویرگرا، بسیار معمول بود. بارکر تقاشانی چون نورمن ویلکینسن (۱۸۰۸ - ۱۸۸۲) و آلبرت راترسن (۱۸۰۱ - ۱۸۸۴) - (۱۹۵۳) را استخدام کرد تا صحنه و لباس او را طراحی کنند. دکورهای او در درجه‌ی اول ترکیبی از پرده‌های نقاشی شده و تزیینی بودند و لباسها از دوره‌ی دقیق و معینی پیروی نمی‌کردند. رنگهای درخشانی چون زنگاری، ارغوانی، و لیمویی جای خود را به مایه‌های تیره‌ی معمول در آثار شکسپیر سپردند. برای صحنه‌ی جنگل در رؤیای شب نیمه‌ی تابستان (که در ۱۹۱۴ اجرا

شد) به جای درختهای سه بعدی از پرده‌های نقاشی شده استفاده شد. همچنین آلاچیق تیتانها را در این نمایشنامه با تورهای آویخته از تاج گل ساختند. برپا با اکلیل طلایی همچون عروسک رنگ آمیزی شده بودند و مثل عروسک حرکت می‌کردند تا با شخصیت‌های زمینی و میرا متفاوت بنمایند. اگرچه بسیاری از منتقدان محافظه‌کار از نمایشهای بارکر احساس اهانت می‌کردند، اما رهیافت او زمینه‌هایی فراهم آورد که دیگران، پس از جنگ جهانی اول، از آن پیروی کردند.

رنسانس ایرلندی

حوالی ۱۹۰۰ ایرلند استقلال هنری خود را از انگلستان اعلام کرد. از دوران پادشاهی هنری هشتم به بعد ایرلند توسط انگلستان اداره می‌شد، گو اینکه هنری هشتم نتوانسته بود مذهب کاتولیک رومی را در ایرلند از میان بردارد و مردم ایرلند را کاملاً مطیع خود سازد. در ایرلند نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی، احساسات ملی‌گرایانه به‌ویژه در سده‌ی نوزدهم قوت گرفت و در نتیجه میراث فرهنگ گالی و سلتی در آنجا اهمیت روزافزونی یافت. این توجه و علاقه‌ی ملی راه خود را به تئاتر نیز گشود.

اگرچه دوپلین از سده‌ی هفدهم یکی از مراکز معتبر تئاتری در ایرلند بشمار می‌رفت، اما تا دهه‌ی ۱۸۹۰ کوششی در راه آفرینش درام بومی‌ی ایرلندی به عمل نیامده بود. نخستین گام در این راه با تأسیس انجمن ادبی‌ی ایرلندی (۱۸۹۸) برداشته شد. بین ۱۸۹۹ و

۱۹۰۲ این انجمن هفت نمایشنامه‌ی کوتاه اجرا کرد و امکان آفرینش تئاتری ایرلندی را به نمایش گذاشت. رهبران این انجمن عبارت بودند از ویلیام باتلر ییتس (۱۸۶۳ - ۱۹۳۵)، جورج مور (۱۸۵۳ - ۱۹۳۳)، و ادوارد مارتین (۱۸۵۹ - ۱۹۲۳).

در همین دوره سازمان دیگری به نام انجمن دراماتیک آرموند (۱۸۵۵) به رهبری و. ج. فی (۱۸۷۲ - ۱۹۴۷) و فرانک فی (۱۸۷۰ - ۱۹۳۱) نیز نمایشنامه‌هایی را با رنگ و بوی ایرلندی ارائه می‌کرد. سرانجام این دو انجمن درهم ادغام شدند و انجمن تئاتر ملی‌ی ایرلند (۱۸۸۸) را به وجود آوردند. پس از یک نمایش موفقیت‌آمیز در ۱۹۰۳ در لندن، خانم ا. ای. هورنیم (۱۸۸۸) این انجمن را تحت حمایت گرفت و ساختمانی را به آن اختصاص داد و با تجدید بنای آن، تئاتر آبی (۱۹۰۰) را به وجود آورد که در اواخر سال ۱۹۰۴ افتتاح شد و خانم هورنیم تا سال ۱۹۱۰ برای این گروه کمک هزینه نیز تهیه می‌کرد.

این گروه در آغاز سالی سه نمایش ارائه می‌کرد، اما پس از آنکه صاحب تئاتری دائمی شد هفته‌ی یک نمایش تازه اجرا کرد و از سال ۱۹۰۸ به بعد توانست به نویسندگان نمایشنامه‌ها حق تألیف و به بازیگرانش دستمزد بپردازد. با این حال بهترین دستاورد این گروه مربوط به سالهای پیش از ۱۹۱۰ است، چرا که پس از این سال نویسندگان و بازیگران به تدریج گروه را ترک کردند.

مهمترین نویسندگان تئاتر آبی سه تن بودند — ییتس، خانم گرگوری، و سینج. ییتس بین ۱۸۹۲ و ۱۹۳۸ حدود سی نمایشنامه نوشت. غالب آثار اولیه‌ی



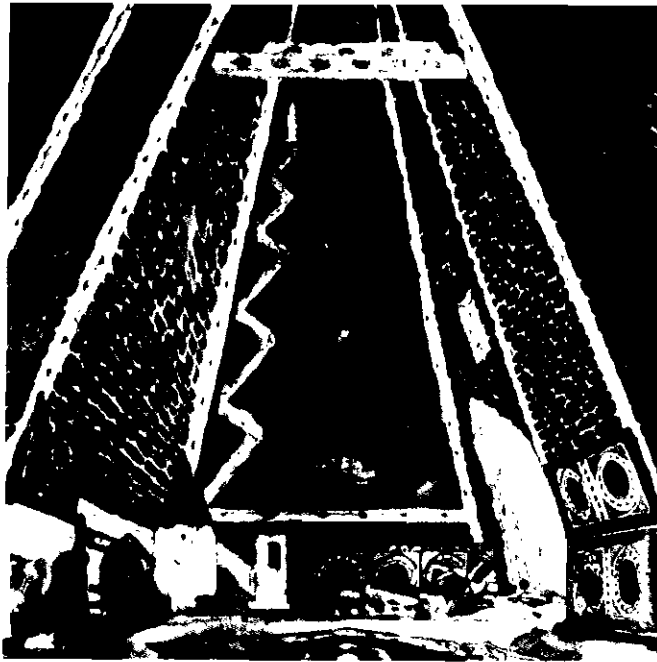
تصویر ۱۶. ۷۰. (*). طرحی از لویی وان لیت برای نمایشنامه‌ی زنباره‌ی جهان غرب نوشته‌ی سینج که در ۱۹۲۴ در بروکسل اجرا شده است.

او به آثار نمادگرایان فرانسوی شباهت دارند، زیرا ییتس در پاریس با بسیاری از آنها آشنا شده بود. از میان آثار اولیه‌ی او شاید نمایشنامه‌ی کتلین نی هولیهان (۱۹۰۲) از همه مشهورتر باشد. در این نمایشنامه روح ایرلند، که بسیار پیر اما هنوز دوست داشتنی است، در جسم زنی پیر حلول می‌کند که خود به صورت دختر جوانی تغییر یافته است. ییتس حدود سال ۱۹۰۰ از نوشتن نمایشنامه صرفاً برای تئاتر آبی سرپیچید و بزودی تحت نفوذ تئاتر «نو» ژاپنی قرار گرفت. از آن پس، استفاده از صورتک، رقص، موسیقی و آواز در آثار او افزایش یافت. در میان آثار اخیر او نمایشنامه‌ی در چاه شاهین (۱۹۱۷) از همه بهتر است. در این نمایشنامه حرکت نمایشی توسط یک گروه همسرا شرح داده می‌شود، در حالی که دو شخصیت منتظر ظهور آبهایی هستند که بی‌مرگی را به همراه آورند. ییتس درام واقع‌گرایانه را دوست نمی‌داشت و بر آن بود تا از طریق نمایشنامه‌هایی شاعرانه براساس اساطیر و افسانه‌های

سلتی مجموعه‌ی از احساسها و عقاید را در تماشاگران برانگیزد.

از همان آغاز دو سبک متضاد بر تئاتر آبی حاکم بودند: سبک شاعرانه - اساطیری (که بهترین نماینده‌اش ییتس بود) و سبک واقعگرا - بومی (که بهترین نماینده‌اش خانم گرگوری بود). با آنکه خانم گرگوری تا ۱۹۲۶ گهگاه نمایشنامه می‌نوشت، غالب آثار دراماتیک او بین سالهای ۱۹۰۲ و ۱۹۱۲ نوشته شده‌اند. او در کمدهای دهقانی مثل انتشار خیر (۱۹۰۴) راحتتر و روانتر بود. اما در آثاری چون کینکورا (۱۹۰۵)، که بر اساس سنتهای شفاهی موجود نوشته شده، نوعی فرهنگ عامه‌ی ایرلندی را اختراع کرد. خانم گرگوری به ندرت به قلمرو درام کاملاً جدی همچون نمایشنامه‌ی دروازه‌ی آمال (۱۹۰۶) گام نهاد. اگرچه با معیارهای انتقادی نمی‌توان او را در ردیف ییتس قرار داد، اما محبوبیت او در نزد تماشاگران بسیار بیش از ییتس بود، شاید از آنرو که درباره‌ی موضوعهای آشنا و با سبکی آشنا برای تماشاگرانش می‌نوشت.

جان میلینگتن سینج (۱۸۷۱ - ۱۹۰۹) دو سبک متضاد ییتس و خانم گرگوری را به هم جوش داد، زیرا چنان درباره‌ی اساطیر می‌نوشت که آشنا به نظر می‌رسیدند و چیزهای آشنا را تا حد اسطوره ارتقا می‌داد و با نثر خوش‌آهنگ و شاعرانه‌ی خود زبانی را برمی‌گزید که به گوش مردم ایرلند آشنا می‌نمود. سینج همچنین جسجالیترین نویسنده‌ی تئاتر آبی بود. نمایشنامه‌ی سایه‌سار کوهستانی (۱۹۰۳) از او به



تصویر ۷۱.۱۶. طرحی از لشون باکست برای یک باله‌ی روسی به نام تامار. ۱۹۱۲.

استقبال بی‌نظیر فرانسوی‌ها از این واقعه‌ی هنری، دیاگلیف را بر آن داشت تا خود یک گروه باله‌ی روسی تشکیل دهد. از آن پس سفر به دور دنیا را با گروه خود آغاز کرد. گروه او، هم به خاطر رقص و هم به خاطر طرح صحنه‌هایش، همه جا مورد تحسین قرار گرفت. هنگامی که در کشور روسیه انقلاب شد بسیاری از اعضای گروهش به روسیه بازنگشتند و در غرب ماندگار شدند.

سبک صحنه‌پردازی در باله‌ی روسی به هیچ وسیله‌ی فنی‌ی تازه‌ی وابسته نبود زیرا هنوز در صحنه‌ها از باله‌های نقاشی شده و پرده‌های آویخته استفاده می‌شد. با این حال باله‌ی روسی از واقعگرایی دور افتاد، زیرا در صحنه‌های آن خطوط، رنگها، و عناصر تزینی شدت شیوه‌پردازی می‌شد تا به جای تجسم دوره‌ها و مکانهای مشخص، حالات و مایه‌هایی از یک دوره‌ی تاریخی به دست دهد. در لباس نیز خطوط، رنگها و حجمهای اغراق شده مورد تأکید قرار می‌گرفت. بنابراین،

علاوه بر آن که همه‌ی رویدادهای اروپا را در روسیه منعکس می‌کرد، می‌کوشید نقاشان و آهنگسازان روسی را نیز تشویق کند. سهم عمده‌ی دیاگلیف در تئاتر روسی از باله سرچشمه گرفت. پس از آنکه پتیتا بازنشسته شد، شاهزاده سرگنی وُلکنسکی، مدیر تئاترهای سلطنتی، و میخائیل فوکین^(۳۲۵) (۱۸۸۰ - ۱۹۴۲) رقص‌آرای تئاتر ماریینسکی^(۳۲۶) نوآوریهایی عرضه کردند. فوکین به خلاف پتیتا آثار داستانی و طولانی را دوست نداشت و بر آن بود تا با انتخاب موضوعهای محدودتر امکان عرضه‌ی رقص‌آرایی‌ی بیشتری به دست آورد. او با استفاده از موسیقی‌ی ایگور استراوینسکی^(۳۲۷) (۱۸۸۲ - ۱۹۷۱) به ضرباهنگ‌های پیچیده و هماهنگی‌ی حال و هوای اثر تأکید بیشتری می‌نهاد.

در این ضمن دیاگلیف مشغول تدارک روابط هنری با کشورهای دیگر اروپایی بود. او در ۱۹۰۹ شرکتهای اپرا و باله‌ی روسی را به همراه فوکین به پاریس برد و در آنجا یک فصل نمایشی‌ی شش هفته‌ی به راه انداخت.

فرگوسن^(۳۲۸) (۱۹۱۵) با شیوه‌ی واقعگرایانه مطالعه‌ی شخصیت را با قدرت بسیاری عرضه کرد؛ و لنوکس رابینسن^(۳۲۹) (۱۸۸۶ - ۱۹۵۸) که در نمایشنامه‌های پسر سپیدبخت^(۳۳۰) (۱۹۱۶)، و تپه‌های دور دست^(۳۳۱) (۱۹۲۸) مایه‌های ملی‌ی ایرلندی را رواج داد. رابینسن مدت درازی، به‌ویژه سالهای پس از جنگ جهانی اول، یکی از رهبران تئاتر آبی بود.

تئاتر آبی به خاطر اتخاذ شیوه‌ی گروهی در بازیگری شهرت جهانی یافت. این گروه علاوه بر خانواده‌ی فی، که تا ۱۹۰۸ در گروه بازی می‌کرد، بازیگران ممتاز دیگری نیز در اختیار داشت از جمله دادلی دیچز^(۳۳۲) (۱۸۷۹ - ۱۹۴۷) که پس از ۱۹۱۹ از اعضای دائمی اتحادیه‌ی تئاتری نیویورک شد؛ آرتور سینکلر^(۳۳۳) (۱۸۸۳ - ۱۹۵۱) که تا ۱۹۱۶ در گروه بازی می‌کرد؛ همسر سینکلر، ماری آنیل^(۳۳۴) (۱۸۸۷ - ۱۹۵۲) و خواهرش سارا آنگود^(۳۳۵) (۱۸۸۳ - ۱۹۵۰) که بازیگر مشهور سینما در آمریکا شد. اگرچه تئاتر ایرلندی در ۱۹۱۵ دیگر حضور عمده‌ی در تئاتر جهان نداشت، اما در دهه‌ی ۱۹۲۰ با نمایشنامه‌های شون اوکیسی می‌رفت که عظمت گذشته‌ی خود را زنده کند.

آرمانگرایی‌ی روسی

انقلاب بر علیه واقعگرایی در روسیه نخست در مجله‌ی به نام جهان هنر^(۳۳۶) آغاز شد که از ۱۸۹۸ توسط سرگنی دیاگلیف^(۳۳۷) (۱۸۷۲ - ۱۹۲۹) منتشر می‌شد. این مجله

عنوان افترای محض نسبت به زنانگی‌ی زنان ایرلندی مورد حمله قرار گرفت. در این نمایشنامه زنی که شوهرش او را از خانه رانده، با خوشحالی، همراه یک ولگرد می‌رود. سینج در اینجا نیز همچون آثار دیگرش تضاد میان یک زندگی تحت فشار و میل به شادی و آزادی را مورد توجه قرار می‌دهد. او در نمایشنامه‌ی زنباره‌ی جهان غرب^(۳۳۸) (۱۹۰۷) حتی خشم بیشتری را برانگیخت، زیرا گفته می‌شد که موضوع داستانش اهانت به یک شخصیت ملی است. در این نمایشنامه مرد جوانی پس از اینکه اعتراف گزافه‌آمیزی به کشتن پدرش می‌کند قهرمان دهکده شناخته می‌شود. این نمایشنامه در هر جا که اجرا شد جنجال آفرید. باید گفت همه‌ی آثار سینج جنجالی نبودند. بسیاری از منتقدان نمایشنامه‌ی پیوستگان به دریا^(۳۳۹) (۱۹۰۴) اثر سینج را بهترین نمایشنامه‌ی کوتاه به زبان انگلیسی می‌شناسند. در این نمایشنامه موریآ آخرین باز مانده از شش فرزندش را نیز در دریا از دست می‌دهد، اما به آرامش تازه‌ی می‌رسد، زیرا تقدیر دیگر نمی‌تواند آسیبی به او برساند. با آنکه امروزه سینج بهترین درام‌نویس ایرلندی در دوران خود شناخته می‌شود، اما در آن روزگار آثارش موجب بروز اختلاف زیادی در گروه می‌شدند چنان که بسیاری از نویسندگان و بازیگران تئاتر آبی به واسطه‌ی او گروه را ترک کردند.

در تئاتر آبی درام‌نویسان درجه‌ی دومی هم ظاهر شدند، از جمله لرد دونسانی^(۳۴۰) (۱۸۷۸ - ۱۹۵۷) که با نمایشنامه‌های دروازه‌ی نورباران^(۳۴۱) (۱۹۰۹)، و اگر^(۳۴۲) (۱۹۲۱) موجب شد تا درام ناواقمگرا در ایرلند پذیرش عام یابد؛ سنت جان اروین^(۳۴۳) (۱۸۸۷ - ۱۹۷۱) که در نمایشنامه‌های چسین کیگ^(۳۴۴) (۱۹۱۳) و جان



تصویر ۷۲.۱۶. (*) ماکتی از میرهلد برای نمایشنامه‌ی جنگل نوشته‌ی اسروفسکی که در ۱۹۲۴ در تئاتر میرهلد اجرا شد

از نمایشنامه‌های کوتاه او را به صحنه برد. این تجربه‌ها او را متقاعد کرد که رهیافت گروه خود را وسعت بیشتری دهد چندان که در ۱۹۰۵ کارگاهی برای تجربه در شیوه‌های ناواقعه‌گرا تأسیس کرد. استانیلاوسکی برای اداره‌ی این کارگاه از ویسولد میرهلد (۱۸۷۴ - ۱۹۴۰) دعوت کرد. میرهلد عضو پیشین تئاتر هنری‌ی مسکو بود و از ۱۹۰۲ آنجا را ترک کرده بود تا خود گروه مستقلی تشکیل دهد. برای این کارگاه تازه چند نمایش در نظر گرفته شد، اما شیوه‌ی کار میرهلد با بازیگران، که ویژه‌ی خود او بود، مورد تأیید استانیلاوسکی نبود، از این رو از ادامه‌ی کار با کارگاه منصرف شد.

تئاتر هنری‌ی مسکو اجرای آثار ناواقعه‌گرا را ادامه داد. این آثار عبارت بودند از پرده‌ی آبی از مترلینک در ۱۹۰۸، و هملت در ۱۹۱۲، که طراحی‌ی نمایش هملت را گوردن کریگ انجام داد. اجرای این نمایشها لئونید آندریف (۱۸۷۱ - ۱۹۱۹)، پیشاهنگ درام‌نویسی‌ی ناواقعه‌گرا در روسیه را جرئت بخشید. آندریف کار خود را با نوشتن نمایشنامه‌های ناواقعه‌گرا آغاز کرده بود و در ۱۹۰۷ به نمادگرایان پیوسته بود و در این سال مشهورترین نمایشنامه‌ی خود را به نام زندگی‌ی انسان (۱۹۰۵) نوشته بود. این نمایشنامه‌ی استعاری می‌کوشید تجربه‌ی انسانی را به صورتی خلاصه نشان دهد. استانیلاوسکی این نمایشنامه را در مقابل پرده‌هایی سیاه اجرا کرد و برای تجسم پنجره، در و دیوار از طناب استفاده کرد و بازی را تا حد ممکن شیوه‌پردازی کرد. آندریف بعدها سبک ساده‌تری اتخاذ کرد، اما در کسی که تودهنی می‌خورد (۱۹۱۵)، درامی با پس زمینه‌ی سیرک، نشان داد که علاقه‌ی وافر خود را به نمایشهای

استعاری حفظ کرده است.

در ۱۹۱۱ تئاتر هنری‌ی مسکو نخستین کارگاه نمایش خود را به سرپرستی‌ی لئوپولد سولزریتسکی (۱۸۷۲ - ۱۹۱۶) به راه انداخت تا در درجه‌ی اول شیوه‌ی استانیلاوسکی را آموزش دهد، و در عین حال به درام ناواقعه‌گرا نیز میدان دهد. رهبران آینده‌ی تئاتر روسی، ریچارد بولسلاوسکی (۱۸۵۸)، میخائیل چخوف، و اوژن واختانگف، آموزشهای اولیه‌ی خود را در اینجا دیدند. اگرچه استانیلاوسکی تجربیاتی در زمینه‌ی رهیافت ناواقعه‌گرا به عمل آورد، اما هرگونه تخطی از واقعه‌گرایی را مطلقاً نمی‌پذیرفت چرا که معتقد بود شیوه‌های دیگر، بازیگر را «غیرمادی» می‌کنند.

مهمترین تجربیات در اجراهای ناواقعه‌گرا در روسیه نخست در گروهی به سرپرستی‌ی ورا کیمسارزفسکایا (۱۸۶۴ - ۱۹۱۰) صورت گرفت. ورا از ۱۸۹۱ در صحنه بود و به عنوان بازیگر زن طرفداران بی‌شماری به دست آورده بود، تا سرانجام در ۱۹۰۴ خود تئاتری در سنت‌پترزبورگ سرهم کرد. او رهیافت نوین در تئاتر را بیشتر می‌پسندید از این‌رو میرهلد را که در این زمان از استانیلاوسکی جدا شده بود، به عنوان کارگردان تئاتر خود استخدام کرد. میرهلد در نمایش هدا گابلر برای لباس هر شخصیتی رنگ متفاوتی به کار برد، و از جزئیات واقعه‌گرایانه پرهیز کرد. بعلاوه برای هر شخصی حالت و اطوار ویژه و ثابتی تعیین کرد که مدام به آن حالت باز می‌گشتند. دکور و مبلمان صحنه به رنگهای زنگاری و سفید محدود شد و توضیح صحنه‌های ایسن را به کلی کنار گذاشت. میرهلد برای اجرای نمایشنامه‌ی بیداری‌ی بهار اثر وِدکیند همه‌ی وسایل صحنه را به کلی کنار گذاشت و هر محلی را،

به هنگام نیاز، با نور متمرکز روشن می‌کرد. هنگامی که معلوم شد تماشاگران به تجربه‌های او پاسخ مساعدی نمی‌دهند و نیز از آنجا که از استعداد فراوان بازیگران استفاده نمی‌کرد، کیمسارزفسکایا از او خواست که گروه را ترک کند. بلافاصله پس از آن میرهلد به عنوان کارگردان تئاترهای سلطنتی استخدام شد و تجربه‌های خود را با گروه‌های دولتی ادامه داد. در ۱۹۱۰ در نمایشنامه‌ی دون ژوان اثر مولی‌یر در تئاتر آلکساندرینسکی پرده‌ی جلو و نورهای پایین را برداشت، پیش صحنه را تا دل جایگاه تماشاگران ادامه داد، در طول اجرا همه‌ی نورهای تالار نمایش را روشن نگه داشت، در طول نمایش برای تغییرات دکور و وسایل صحنه از دستیاران صحنه استفاده کرد، و از بازیگرانش خواست تا حرکات خود را با موسیقی‌ی لولی، که در سده‌ی هجدهم با مولی‌یر همکاری می‌کرد، هماهنگ

تصویر ۷۳.۱۶. (*) ورا کیمسارزفسکایا سرپرست گروه نمایشی در شوروی. نخستین درام ناواقعه‌گرا در شوروی توسط او انجام گرفت.





تصویر ۷۴.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سالومه اثر اسکاتر وایلد، که توسط تایرف، برای تئاتر کامرنی، در سال ۱۹۱۷ اجرا شد. طراح لباس و صحنه‌ی این نمایش آلکساندر اگستر بوده است. در این نمایش لباسها از پارچه‌ها و رنگهای گوناگونی ساخته شده بود تا شخصیتها را به حالت بلوری و شفاف نشان دهد.

برای خلاقیت می‌شناخت، هرچند شیوه‌ی میرهلد را در دست‌کم گرفتن بازیگران رد می‌کرد زیرا به نظر تایرف بازیگر نیروی اصلی خلاقه‌ی تئاتر بود. از آنجا که به حرکت ضرباهنگین بازیگران در صحنه معتقد بود، دکورهایش را اساساً ساختاری معماری، مرکب از عناصر تراشیده شده، پله‌ها و سطوح تشکیل می‌دادند؛ نمایشهایش به گونه‌ی قطعه‌یی موسیقی تنظیم می‌شدند؛ گفتار نمایش به مثابه میانگینی از تحریر و آواز بود و حرکت صحنه‌اش همواره گرایشی به رقص نشان می‌داد. تأثیر نمایشهای او بیشتر به یک آیین نزدیک بود تا یک نمایش دراماتیک معمولی. هنگامی که انقلاب اکتبر آغاز شد تایرف چهارده نمایشنامه را از گستره‌ی پهناوری از کشورها و شیوه‌های مختلف به صحنه برده بود. در بیشتر نمایشهای او همسرش آلیس کونن (۱۸۷۱-۱۸۸۵) که بازیگر دلخواه او بود، بازی می‌کرد. تایرف نیز کار خود را پس از انقلاب ادامه داد.

تجربه‌گرایان روسی تا ۱۹۱۷ فنونی را معرفی کردند که بسی فراتر از دستاوردهای استانیلاوسکی در ۱۸۹۸ رفته بودند. برخی از این روشها با چنان صراحتی از واقعگرایی دور می‌شدند که هرگز در تئاتر سابقه

که می‌توان آن را «بهگزینی‌ی درونی» (۱۹۲۸) نامید. او به جای انتخاب یک دوره‌ی تاریخی یا سبکی واحد برای یک اثر و وفادار ماندن به آن تا پایان نمایشنامه، معتقد بود که هر شخصیت و حرکتی کیفیت ویژه‌ی خود را دارد و وظیفه‌ی کارگردان آن است که برای آنها استعاره‌ی بصری و معناداری بیابد، چنان که برای تماشاگر معاصرش قابل شناخت باشد. بنابراین کمیسارزفسکی در نمایشهای خود غالباً عناصری را از دوره‌ها و سبکهای مختلف درهم می‌آمیخت. او بین ۱۹۱۰ و ۱۹۱۹ (که به غرب مهاجرت کرد) با بسیاری از تئاترها همکاری کرد و یک بار هم سرپرستی چهار تئاتر و یک مدرسه‌ی تئاتری را همزمان برعهده داشت. کمیسارزفسکی بعدها کار خود را در فرانسه، انگلستان و آمریکا ادامه داد.

آلکساندر تایرف (۱۸۸۵ - ۱۹۵۰) پیش از گشودن تئاتری مستقل به نام تئاتر کامرنی (۱۸۷۱-۱۹۱۴) در مسکو، برای تعدادی از تهیه‌کنندگان تئاتر کار کرده بود. تایرف اعتقاد داشت که هیچ رابطه‌یی میان هنر و زندگی وجود ندارد و تئاتر را باید چیزی مشابه رقصهای مقدس در معابد باستانی تلقی کرد. او نیز همچون میرهلد متن نمایش را بهانه و زمینه‌یی

تئاتر نباید زندگی را تقلید کند، بلکه این زندگی است که باید بکوشد به شکل تئاتر در بهترین صورت خود درآید. اورینف در «مونودرام»های خود بر آن بود که به تماشاگران کمک کند تا امیال خود را به صورت من دیگر قهرمان داستان ببینند و در خلال نمایش به آن من دست یابند. تماشاگر، از طریق انطباق هویت خود با قهرمان داستان، ظاهراً به طور مستقیم در تجربه‌ی او شرکت می‌کرد و به فریافت بالاتری از واقعیت راه می‌برد. اورینف در اجرای نمایشهایش می‌کوشید همه چیز را از ذهن قهرمان داستان نشان دهد: نور، صدا، و دکور در آثار او تغییر حالات و عواطف شخصیت را منعکس می‌کردند. معروفترین مونودرامی که اجرا کرد تئاتر روح (۱۹۱۲) (۱۸۸۱) نام داشت. اگرچه اورینف هرگز محبوبیت زیادی به دست نیاورد اما مونودرام‌های او سهم زیادی در پیدایی‌ی سبک اکسپرسیونیسم و تکنیکهای سینما داشته‌اند. او معتقد بود که توهم‌گرایی (واقعگرایی) بد فهمیده شده است و از طرق مختلف می‌کوشید جایگزینهای مفیدتری بیابد. او دو فصل نمایشی خود را به آثاری از قرون وسطی تا دوران طلایی‌ی اسپانیا اختصاص داد؛ در کمیدیا دل آرته تجربه‌هایی کرد؛ و تئاتر کاباره را ارتقاء داد.

تئودور کمیسارزفسکی (۱۸۷۴ - ۱۹۵۴) نخست همراه خواهرش ورا، و اورینف و دیگران کار کرد و سرانجام در ۱۹۱۰ خود تئاتر مستقلی به راه انداخت. شاید بتوان گفت که او متعادلترین تهیه‌کننده‌ی روسی بود که به مقصود اصلی‌ی نمایشنامه‌نویس‌هایی که کارشان را اجرا می‌کرد وفادار بود و کوششهای او راه را بر بهگزینی نظریه‌ها (۱۸۷۱) به طور تمام کمال گشود. بهگزینی‌ی او حتی فراتر از ماکس راینهارت می‌رفت، زیرا روشی ابداع کرد

سازند. پس از موفقیت فراوانی که از این اجرا به دست آورد اقدام به اجرای چند اپرا کرد که در میان آنها تریستان و ایزولدا (۱۸۷۱) اثر واگنر را می‌توان ذکر کرد.

بین ۱۹۱۰ و ۱۹۱۴ میرهلد همچنین برای تجربه در سیرک و تکنیکهای کمیدیا دل آرته کارگاه‌هایی به راه انداخت. در یکی از این کارگاه‌ها بازیگران با تماشاگران کار می‌کردند و در همه‌ی جایگاه بازی می‌کردند. در این تجربه بازیگران متن خود را خود تهیه می‌کردند و با حرکات هندسی، بدیهه‌سازی و ضرباهنگ، نمایش را اجرا می‌کردند. توجه میرهلد به تئاتر شرق نیز جلب شده بود و در این راه پس زمینه‌ی دکور را به ابزاری برای بازی تبدیل کرد - مجموعه‌یی از پلکانها و سطوح. میرهلد کار خود را پس از انقلاب اکتبر نیز ادامه داد. او در سالهای اولیه‌ی کار خود معتقد بود که کارگردان آفریننده‌ی اصلی‌ی تئاتر است و متن نمایش صرفاً ماده‌ی خامی است که باید به میل کارگردان قالبگیری و بسازآفرینی شود. تجربه‌های او شاید مداومترین جست‌وجویی بود که در مورد امکانات، محدودیت‌های تئاتر به عنوان وسیله‌ی بیان در آن دوران وجود داشت.

جای میرهلد را در تئاتر کمیسارزفسکایا، نیکلای اورینف (۱۸۷۹ - ۱۹۵۳) گرفت. اگرچه اورینف نیز به همان نسبت مخالف واقعگرایی بود اما کوشید سهم بازیگر را با تأکید بر زرق و برق حرکات، تئاتریگری، و حرکات عجیب و غریب افزایش دهد. شهرت اورینف شاید بیش از هر چیز ناشی از «مونودرام» (۱۸۷۱) های او است که اصول بنیادی‌ی آن را در مقاله‌ی «دفاع از تئاتریگری» (۱۸۷۱) طرح کرد. او در این مقاله عنوان می‌کند که غریزه‌ی ذاتی‌ی انسان او را به «بازی نقش» (۱۸۷۱) و تغییر واقعیت به چیزی بهتر وامی‌دارد، و نتیجه می‌گیرد که



تصویر ۷۶.۱۶. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی برادران کارامازوف که ژاک کویو آن را به صورت نمایش اقتباس کرده بود. (۱۹۱۱). شارل دولن در مرکز صحنه در نقش اسمردناکف دیده می‌شود. طراحی این صحنه توسط ماکسیم دوتوماس انجام گرفته است. برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۱۱).

نمایش تئاتری است، و این که تئاتر تنها هنگامی جوان خواهد شد که به سکوی لخت صحنه بازگردد.

کویو شرکتی مرکب از ده بازیگر تأسیس کرد که بازیگرانی چون لویی ژوه (Loui Joue) شارل دولن (Charles Dolin) سوزان بنگ (Suzanne Benge) رومین بوکه (Roumine Bouche) و والنستین تسبه (Valentin Tsephe) با آن همکاری می‌کردند. همه‌ی این بازیگران در تئاتر پس از جنگ فرانسه صاحب‌نام شدند. کویو در همان آغاز کار گروهش را به خارج از شهر برد تا نخستین نمایش خود را دور از هیاهوی شهر کمال بخشد. در همین ضمن با یاری‌ی فرانسیس ژوردن (Francis Jordan) تالار کوچکی را تبدیل به تئاتر کرد و آن را تئاتر ویوکلیمییه (Vivoclimiye) نام نهاد. این تئاتر تنها گنجایش ۴۰۰ تماشاگر را داشت. این تئاتر پیش‌صحنه‌ی دیگر در جلوی پیش‌صحنه اول داشت و در آن با آویختن چند پرده و غلافهای نسوز که بر میله‌هایی استوار بودند امکان تغییرات سریع صحنه را به وجود می‌آوردند. بر این پرده‌ها تنها اساسی‌ترین مبلمان و قطعات صحنه افزوده می‌شد. در ۱۹۱۳ - ۱۹۱۴ پیش از آنکه جنگ جهانی او را از ادامه‌ی کارش باز دارد، پانزده نمایشنامه را به صحنه برد که شامل آثار شکسپیر، مولی‌بر، هیوود، کلودل و دیگران بودند. در

۱۹۲۶ مجموعه‌ی نمایشی‌ی آن را نوکرد و نسل تازه‌ی از طراحان صحنه را به آن راه داد.

اقدامات روشه نتایج مهمی به بار آورد. لونیه - پو بر اثر او تئاتر دولوور را دوباره به راه انداخت و طراحی‌ی يك سلسله نمایشنامه را به ژان وارویو (Jean Varoy) سپرد که او به‌نوبه‌ی خود نفوذ روشه را افزایش داد. مهمتر آنکه روشه الهامبخش ژاک کویو (Jacques Coeu) (۱۸۷۹ - ۱۹۴۹) شد و او را ترغیب کرد که تئاتر مستقلی دایر کند. کویو منتقد تئاتر بود و نخستین تجربه‌ی عملی‌ی خود را در تئاتر هنرها، با اقتباسی از رمان برادران کارامازوف (۱۸۷۸) اثر داستایفسکی، در ۱۹۱۱ به دست آورده بود. کویو به این نتیجه رسیده بود که تجدید نظرهای روشه بیش از حد بر عناصر بصری تأکید می‌کنند و اعتقاد داشت که جز از طریق متن نمایش پیشرفت قابل توجهی حاصل نمی‌آید. در ۱۹۱۳ کویو بیانیه‌ی برای يك تئاتر نوین منتشر کرد. در این بیانیه موضعی تقریباً مخالف با میرهلد و تازیوف گرفت، زیرا اظهار کرده بود که وظیفه‌ی اصلی‌ی کارگردان آن است که متن يك درام‌نویس را وفادارانه به «شعر تئاتر» ترجمه کند. بعلاوه اعلام کرد که بازیگر، به مثابه «حضور زنده»‌ی مؤلف، تنها عنصر اساسی‌ی يك

نداشت. روسیه که در پایان سده‌ی نوزدهم، عقب‌مانده‌ترین کشور اروپایی به حساب می‌آمد، شاهد برخی از شجاعانه‌ترین تجربه‌های تئاتری بود، هرچند، به استثنای باله‌ی روسی و دستاوردهای تئاتر هنری مکتوب، نمایشهای روسی تأثیر اندکی در خارج از مرزهای روسیه بر جا نهادند.

احیای آرمانگرایی در فرانسه

نوین (Nouveau) در سال ۱۹۱۰ توسط ژاک روشه (۱۸۶۲ - ۱۹۵۷) موج تازه‌ی تئاتر تجربی جنبش تازه‌ی گرفت. روشه پس از تشریح کارهای فوش، اِرلر، رایسناخت در آلمان، و نوآوریهای میرهلد، استانیسلاوسکی، و کیمارزفکایا در روسیه، و تحلیل دستاوردهای آپیا و کریگ، هنرمندان فرانسوی را به تجربه‌هایی از همان دست دعوت کرد. کتاب روشه نه تنها در سطح وسیعی خوانده شد و مورد بحث قرار گرفت، بلکه خود او بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۱۳ در تئاتر هنرها (Nouveaux) (تئاتر دزآر) دست به عمل زد تا نظریه‌های تازه‌اش را به کار بندد. هدف روشه افراط در شیوه‌پردازی نبود، بلکه سادگی را جست‌وجو می‌کرد. صحنه‌ی دلخواه او صحنه‌ی بود که در آن رنگ و خط و فضا حالتی را القا می‌کردند بی‌آنکه توجهی جلب کنند. طراح مورد نظر او ماکسیم دوتوماس (۱۸۶۷ - ۱۹۲۹) بود. روشه نخستین تهیه‌کننده‌ی فرانسوی بود که دست به گلچین دستاوردهای دیگران زد. او بعدها به کارگردانی‌ی سازمان اپرا منصوب شد و بین ۱۹۱۴ و

پس از بسته شدن تئاتر دولوور در ۱۸۹۹، پاریس بار دیگر در حصار باورهای گذشته دل خوش داشت که پایتخت هنری‌ی جهان است. هنوز اجراهای آندره آنتوان استانده‌ی تئاتر پیشرو فرانسوی محسوب می‌شد و تجربه در آثار ناواقمگرا بسیار پراکنده و اندک بود. بنابراین حضور باله‌ی روسی در ۱۹۰۹ در پاریس چیزی شبیه به وحی و الهام تلقی شد و با انتشار کتاب تئاتر هنری‌ی



تصویر ۷۵.۱۶. نمایش هملت از لونیه - پو در سال ۱۹۱۳ در تئاتر لوور. این نمایش را ژان وارویو طراحی کرد، که ساختار پیش‌صحنه ثابت بود، اما قطعات دکور در طول نمایش سغیر می‌کرد. برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۱۳).

۱۹۱۷ از کویو خواسته شد که بار دیگر گروه خود را تشکیل دهد و به نیویورک برود. کویو بین ۱۹۱۷ و ۱۹۱۹ در نیویورک برای تماشاگران آمریکایی نمایش تهیه می‌کرد و سپس به پاریس بازگشت تا تئاتر خود را بازگشایی کند. اهمیت تئاتر ویو کلمیبه قابل انکار نیست زیرا پس از تأسیس این تئاتر بود که رهبری تئاتر فرانسه از آنتوان به کویو منتقل شد و همو بود که تئاتر پس از جنگ فرانسه را در سلطه داشت.

تئاتر ایتالیا و اسپانیا، ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

بین سالهای ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ ایتالیا و اسپانیا بیشتر دنباله‌رو بودند تا نوآور، و نیروی عمده‌ی خلاقیت ایتالیا در این دوره صرف اپرا می‌شد. واقعگرایی در درام ایتالیایی نخست در آثار پائولو فیزارلی (۱۸۲۲ - ۱۸۸۹) نویسنده‌ی در حال و هوای آکساندر دومای پسر، و سپس از طریق مکتب «وریست» (یا واقعگرا) منعکس شد. از آنجا که هنوز زبان ایتالیایی، در نقاط مختلف، لهجه‌ها و سنن مختلفی داشت، وریست‌های ایتالیایی معمولاً به گروه‌های مجزایی بدل می‌شدند که مرکزشان میلان، تورینو و ناپل بود. در میان وریست‌های مکتب میلان مارکو پراگا (۱۸۶۲ - ۱۹۲۹)، با آثار سیاه و تلخی چون باکره‌ها (۱۸۸۹)، مشهورتر از دیگران بود. در تورینو جوزپه جاکوسا (۱۸۴۷ - ۱۹۰۶) چهره‌ی شاخصتری داشت که آثاری به روال

ایبسن مثل حقایق روح (۱۸۹۴) و همچون برگهای خزان (۱۹۰۰) نوشت. در مکتب ناپل، روبرتو پراگو (۱۸۶۲ - ۱۹۴۳) با درامهایی که درباره‌ی زنان قربانی می‌نوشت، از جمله مادری (۱۹۰۳) و نلیتا (۱۹۰۸)، بهتر از دیگران بود. در سیسیل جوانی ورگان (۱۸۴۰ - ۱۹۲۲) با آثاری به روال امیل زولا، و خشونت‌های وحشیانه‌ی آثاری مثل کاولریا روستیکانا (۱۸۸۴) و گرگ ماده (۱۸۹۶) به شهرت رسید. نماینده‌ی اصلی رمانتیک‌های نو در ایتالیا گابریل دانونزیو (۱۸۶۳ - ۱۹۳۸) بود که تحت تأثیر موریس مترلینک نمایشنامه‌هایی چون شهر مرده (۱۸۹۸)، جاکوند (۱۸۹۸)، و فرانچسکادا - ریینی (۱۹۰۲) نوشت.

سنت نیرومند بازیگری در ایتالیا با بازیگران برجسته‌ی چون ایزمت زاگنی (۱۸۵۷ - ۱۹۴۸)، جووانسی گراسو (۱۸۷۵ - ۱۹۳۰)، و روجرو روگری (۱۸۷۱ - ۱۹۵۴) ادامه یافت. اما مشهورترین همه‌ی بازیگران ایتالیایی در این دوره الئونورا دوس (۱۸۵۹ - ۱۹۲۴) نام داشت. دوس از سن چهار سالگی در صحنه بود و در ۱۸۷۹ نقش اول نمایشهای رُس را بر عهده گرفت. در ۱۸۸۵ پس از سفر به آمریکای جنوبی خود شرکت مستقلی تأسیس کرد و برای اجرای نمایش به سراسر جهان سفر کرد. او در ۱۹۰۹ بازنشسته شد، اما بار دیگر در ۱۹۲۱ به صحنه بازگشت و در یکی از سفرهای خود برای نمایش در پیتسبورگ درگذشت. دوس حوزه‌ی وسیعی از نقشها را ایفا می‌کرد که بسیاری از آنها نقشهای مورد علاقه‌ی سارا برنارد نیز بودند. با این تفاوت که سیک آرام او با سارا برنارد تضاد آشکاری داشت. او را به خاطر ظرافتش



تصویر ۷۷، ۱۶. الئونورا دوس در نقش دانونزیو فرانچسکا - دا ریینی، در تئاتر کسانزی، رم، ۱۹۰۲. برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۰۲).

ستوده‌اند، زیرا برای القای فریافت‌های پیچیده، راه‌های ساده‌ی برمی‌گزید. دوس آرایش را تحقیر می‌کرد و از افتخاراتش این بود که بدون کمک گریم و تغییرات ظاهری، نقشهای متفاوتی را ایفا می‌کند. به عقیده‌ی بسیاری از منتقدان معتبر، الئونورا دوس بزرگترین بازیگر زن در تئاتر نوین شناخته می‌شد.

در اسپانیا نخستین مدعی‌ی درام واقعگرا خوزه ایشه گازی (۱۸۴۸ - ۱۹۲۷) بود. وی نمایشنامه‌ی پسر دون خوان (۱۸۹۲) را بر اساس الگوی اشباح اثر ایبسن نوشت و نمایشنامه‌ی گالتوتوی کبیر (۱۸۹۲) از او درباره‌ی قدرت شایعه است که چگونه زندگیها را بر باد می‌دهد. اسپانیا پس از جنگ ۱۸۹۸ آخرین نشانه‌های عظمت خود را از دست داد، و موج تازه‌ی به نام «نسل ۱۹۰۸» بر آن شد تا ادبیات اسپانیایی را احیا

کند. معروفترین نویسندگان این موج تازه یاسینتو پناونت (۱۸۶۶ - ۱۹۵۴) درام‌نویس متنوعی بود که حدود ۳۰۰ نمایشنامه در سبکها و صورتهای مختلف نوشت. بهترین اثر واقعگرای او شاید نمایشنامه‌ی گل شهوت (۱۹۱۳) باشد که داستان مردی است که عاشق مادر خوانده‌ی خود می‌شود. بهترین نمایشنامه‌ی ناواقعگرای پناونت زنجیرهای علاقه (۱۹۰۷) نام دارد که اثری فلسوفانه با قراردادهای نمایشی کم‌دی‌دل آرت‌ه است. درام اسپانیایی در پشت ظاهری با جزئیات واقعگرایانه تا حد زیادی احساساتی و ملو دراماتیک بود. سرافین آلواریز کینته‌رو (۱۸۷۱ - ۱۹۴۴) و خواکین آلواریز کینته‌رو (۱۸۷۳ - ۱۹۳۸) بیش از ۱۵۰ نمایشنامه از این نوع نوشتند که قلب مسرور (۱۹۰۶) و مالدوئکا (۱۹۱۲) از آن جمله‌اند. گرگوریو مارتینز سی‌یرا (۱۸۸۱ - ۱۹۴۷) نیز کم و بیش در همان حال و هوا می‌نوشت، و نمایشنامه‌های لالایی (۱۹۱۱) و قلمرو خداوند (۱۹۱۱) از او قابل ذکرند. جنبش نوین در اسپانیا تا حد زیادی مدیون تئاترو - اینتیم (۱۹۰۱) بود که به تقلید از الگوی «تئاتر مستقل» اروپایی در بارسلونا در سال ۱۸۹۸ توسط آدریا گوال (۱۸۸۱) تأسیس شد. در این تئاتر بود که بیش از سی سال درامهایی از دوران سوفوکل تا زمان معاصر به اجرا درآمد. گوال با تجربه‌هایی که در سبکهای مختلف نمایشی داشت توانست دستاوردهای نوین تئاتر جهان را به اسپانیا بیاورد.

مهمترین بازیگران اسپانیایی در این دوره ماریا گره‌رو (۱۸۶۸ - ۱۹۲۸) و شوهرش فرناندو دیاز د میندوزا (۱۸۶۲ - ۱۹۳۰) بودند. آن دو از ۱۸۹۶ تا ۱۹۰۹ اداره‌ی تئاترو اسپانیول (۱۸۸۱) را از ۱۹۰۹ تا

۱۹۲۴ اداره‌ی تئاتر و لا پرنیسا (۱۸۸۱) را (که بعدها تئاترو گره رو خوانده شد) بر عهده داشتند. شرکت مندوزا - گره رو بیست و دو سفر به آمریکای جنوبی و چندسفر به کشورهای دیگر انجام داد.

تئاتر آمریکا، ۱۸۹۵ - ۱۹۱۵

گرایشهای نوین تئاتر جهان تا پیش از ۱۹۱۵ تأثیر چندانی بر تئاتر آمریکا نگذاشت. منشأ عمده‌ی سرگرمیهای آمریکایی تا ۱۸۹۵ نمایش سیار (یا تئاتر جاده‌ها) (۱۸۵۱) بود و تا زمانی که هنوز تعدادی گروه ثابت فعالیت می‌کردند هدف عمده‌ی آنها اجرای نمایشهای پراجرا و داغ بود، و در این راه عملاً نیویورک تنها مرکز عمده‌ی تئاتر آمریکایی محسوب می‌شد. این وضع، یعنی تمرکز همه‌ی عوامل تئاتری در یک شهر، مسائل بسیاری را بر تهیه‌کنندگان تحمیل می‌کرد. شاید بارزترین آنها مسأله‌ی تنظیم قرارداد با عوامل اجرایی (یا بوکینگ) (۱۸۸۱) بوده باشد. در این دوره، مدیر یک تئاتر محلی، برای اداره‌ی یک فصل نمایشی یا سرگرمی، مجبور بود به نیویورک برود. اگر به فرض یک فصل نمایشی چهار هفته‌ی را طرح‌ریزی می‌کرد ناچار بود چیزی حدود چهل تهیه‌کننده‌ی مختلف را ببیند و برای تأمین بازیگر، دکور، لباس و امکانات دیگر با آنها هماهنگ کند. تازه این تهیه‌کنندگان به نوبه‌ی خود هر یک با تعداد دیگری از گروه‌های محلی در حال داد و ستد بودند. از این‌رو تأمین عوامل (یا بوکینگ) امری بسیار مشکل و حتی گاه تصادفی بود. از طرفی چون تهیه‌کنندگان مدام

قراردادهای خود را نسخ می‌کردند، تئاترهای محلی به طور مداوم مجبور به تعطیل برنامه‌های خود می‌شدند. برای بهبود این بیماری، فریافتهای قانونی تازه‌یی پیدا شد. از جمله ادغام تئاترهای مختلف در یک منطقه‌ی محدود برای تنظیم قراردادهای فرعی و به وجود آمدن آژانسهایی که میان تهیه‌کنندگان و مدیران نمایش دلالتی می‌کردند.

در این وضع نابامان، گروه کوچکی تصمیم گرفت تئاتر آمریکا را اداره کند. در ۱۸۹۶ سام نیکسن (۱۸۷۱) و فرد زیرمن (۱۸۵۱) از فیلادلفیا، چارلز فرومن (۱۸۷۱)، آل همین (۱۸۷۱)، مارك کلاو (۱۸۷۱) و آبراهام اِرلانگر (۱۸۷۱) از نیویورک، «سندیکای تئاتری» (۱۸۸۱) را پایه‌ریزی کردند. در میان این مردان تنها فرومن بود که مستقیماً با نمایش سروکار داشت و دیگران تنها دلال تئاتر (۱۸۸۱) یا تئاتردار بودند. این سازمان تازه، کار خود را با یک فصل کامل نمایش سرگرمی با شرکت ستارگان تئاتر آغاز کرد و مدیران محلی را مشروط کرد که از طریق سندیکا تأمین برنامه کنند. این شیوه مورد پسند مدیران برنامه قرار گرفت، زیرا در این حالت آنها تنها با یک دلال سروکار داشتند و امکان می‌یافتند نمایشهای ممتازتری تدارک ببینند. مدیرانی که با سندیکا هماهنگ نمی‌کردند، به طور خودکار، به شکلی ساده، هرچند ظالمانه، محروم می‌شدند. سندیکا قصد نداشت که مستقیماً اداره‌ی همه‌ی تئاترهای آمریکایی را بر عهده گیرد، بلکه حوزه‌ی اقتدار خود را تنها به مراکز تئاتری موجود در جاده‌های اصلی میان شهرهای بزرگ محدود ساخته بود. در این شکل تازه، گروه‌های مستقل تنها در فاصله‌ی این حوزه‌ها قادر به نمایش بودند زیرا سفر آنها از نظر مالی مقرون به صرفه نبود (چون سندیکا هیچ



تصویر ۷۸.۱۶. (*) پوسترها و تبلیغات گوناگون برای فروش بلیط ارزان قیمت در آمریکا.

امکاناتی از جمله بازیگر، دکور و هزاران نیاز دیگر، در اختیارشان نمی‌گذاشت). سندیکا در آغاز توان اداره یا دلالتی تئاترهای بزرگ و ثابت را نداشت، پس رقابت با آنها را آغاز کرد و در نمایشهایی که خود برپا کرد بهترین آثار را با قیمت‌های ارزاتر عرضه کرد، چندان که تئاترهای بزرگ رو به ورشکستگی نهادند. تهیه‌کنندگان نیویورکی که از همکاری با سندیکا طفره می‌رفتند، نیازهایشان تأمین نمی‌شد و بسیاری از بازیگران گردنکش از شبکه‌ی نمایشی سندیکا حذف شدند زیرا نمایشی که این بازیگران در آن نقش داشتند به سفر فرستاده نمی‌شد. در سال ۱۹۰۰ اداره‌ی تئاتر آمریکا عملاً در دستهای سندیکا بود. سندیکا که اکنون بر انتخاب نمایشنامه‌ها هم نفوذ گسترده بود، از پذیرفتن آثار غیرتجارتی احتراز می‌کرد و بیشتر به آثاری میدان می‌داد که بتواند ستارگان

محبوب مردم را در آنها شرکت دهد. نتیجه آنکه تئاتر آمریکایی بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۵ به شدت تجارتي شد. در میان اعضای سندیکا چارلز فرومن (۱۸۵۴ - ۱۹۱۵) بی‌تردید حائز اهمیت بیشتری است، زیرا تنها کسی بود که مستقیماً با تئاتر سروکار داشت. فرومن کار خود را با برنامه‌فروشی (۱۸۷۵) آغاز کرد، سپس مدیریت مالی و دلالتی نمایش را پیشه کرد و در ۱۸۸۹ مدیر تئاتر شد و سرانجام در ۱۸۹۳ تئاتر امپایر (۱۸۷۱) را در نیویورک ساخت. در آنجا یک شرکت نمایشی معتبر تدارک دید و آثار دست اولی را سالها به صحنه برد. در سال ۱۸۹۳ کار خود را با صدور نمایش و ستاره به لندن گسترش داد و بعدها اداره‌ی پنج تئاتر را در لندن بر عهده گرفت. فرومن در اوج اقتدار برای اداره‌ی نمایشهای خود ۱۰/۰۰۰ نفر را در استخدام داشت. او، به عنوان پیشگام، همواره دو نکته را مد نظر داشت: سلیقه‌ی عام خطا نمی‌کند، و برای جذب تماشاگر وجود ستاره یک ضرورت است. بنابراین نمایشهای خود را مطابق سلیقه‌ی جمع کثیر تماشاگران تهیه می‌کرد و توانست ستارگان فراوانی را به شهرت برساند.

تعدادی از ستارگان نمایشهای چارلز فرومن در همان آغاز همکاری با او مشهور بودند که از آن جمله‌اند جان درو دوم، ویلیام فاورشام (۱۸۶۸ - ۱۹۴۰) بازیگر محبوب و بُت نمایشهای متینه، ویولا آلن (۱۸۶۹ - ۱۹۴۸) که در اجراهای شکسپیری مهارت داشت، و آنیس اسکینز (۱۸۵۸ - ۱۹۴۲) که در نقشهای رمانتیک و کمدیهای احساساتی خوش می‌درخشید. ستارگان دیگر فرومن عبارت بودند از هنری میلر، مارگارت آنگلین، ماد آدامز، ایتل باریمور، ای. اچ. ساترن، و جولیا مارلو. هنری میلر (۱۸۶۰ -



تصویر ۷۹.۱۶. (*). کرنلیا اوتیس اسکینر از نخستین ستارگان تئاتر آمریکایی که نمایشهای نیویورکی را رونق بخشید.

۱۹۲۵) پیش از آنکه نقش اول نمایشهای امپراتوری فرومن را بر عهده گیرد، در شرکتهای گوناگون کار کرده بود. در ۱۸۹۷ به تئاتر جاده‌ها رو آورد. در ۱۹۰۶ شرکت مستقلی تأسیس کرد و در ۱۹۱۸ خود تئاتری را در نیویورک ساخت. مارگارت آنگلین^(۳۳۱) (۱۸۷۶ - ۱۹۵۸)، از نزدیکان هنری میلر بود و در امپراتوری فرومن نقش زن اول نمایشها را ایفا می‌کرد. پس از ۱۹۱۰ به اجرای نمایشهای استاند^(۳۳۲) علاقه‌مند شد و با اجرای آثار یونانی و شکسپیری شهرت و محبوبیت فراوانی به دست آورد. ماد آدامز^(۳۳۳) (۱۸۷۲ - ۱۹۵۳) از کودکی با بر صحنه گذاشت، اما هنگامی مشهور شد که به شرکت فرومن بیوست. امروزه او را در درجه‌ی اول به خاطر بازی در نمایشنامه‌های جی. ام. بری به یاد می‌آورند، شاید از آن‌رو که نقشهای خوشبینانه و

یکدست را می‌پذیرفت. آدامز در ۱۹۱۸ از صحنه کناره رفت و پس از ۱۹۳۱ فقط با قراردادهای کوتاه‌مدت و متناوب به صحنه می‌رفت. ایتل باریمور^(۳۳۴) (۱۸۷۹ - ۱۹۵۹) مدت کوتاهی نزد عموی خود جان درو دوم و هنری ایروینگ کارآموزی کرد، اما هنگامی که در ۱۹۱۰ در نمایشنامه‌ی کاپیتان جینکز از سواره نظام ظاهر شد یک شبه بدل به ستاره شد. او با آنکه هرگز در نمایشنامه‌ی مهمی بازی نکرد و در بازیگری تنها به شخصیت نیرومند خود تکیه داشت، در دهه‌ی ۱۹۲۰ از بازیگران مهم آمریکایی محسوب می‌شد. فعالیتهای ای. ا. ساترن^(۳۳۵) (۱۸۵۹ - ۱۹۳۳) و جولیا مارلو^(۳۳۶) (۱۸۷۰ - ۱۹۵۰) پس از سال ۱۹۰۴ به یکدیگر پیوسته بود. ساترن پیش از این پیوند به همراه مک کولو در تئاتر جاده‌ها (نمایشهای سیار) بازی می‌کرد و در شرکت لیسوم نیز نقش اول را داشت؛ و دوشیزه مارلو از کودکی در صحنه بود و با درامهای معمولی به شهرت رسید. از سال ۱۹۰۴ تا ۱۹۲۴ آن دو بازیگر عمده‌ی آثار شکسپیر برای تماشاگران آمریکایی بودند. اگرچه آنها نسبت به معاصران خود قابلیت کمتری داشتند، اما در دورانی که غالب بازیگران آمریکایی در نمایشهای تازه ظاهر می‌شدند آنها توانستند سنت کلاسیک را در آمریکا زنده نگه دارند.

با همه‌ی قدرتی که سندیکا داشت از مخالفت و اعتراض برخی دست‌اندرکاران تئاتر فارغ نبود. جیمز ا. هرن^(۳۳۷)، خانم و آقای هریسن جی. فیکه^(۳۳۸)، جیمز ایل^(۳۳۹)، دیوید بلاسکو^(۳۴۰) و دیگران در میان مخالفان سندیکا از همه نامی‌تر بودند. البته به جز فیسکه‌ها بقیه‌ی این افراد بعدها با سندیکا به سازش رسیدند. مینی ماورن^(۳۴۱) (۱۸۶۵ - ۱۹۳۲) از سه سالگی به صحنه

رفت و در ۱۸۸۹، هنگامی که با هریسن گری فیکه (۱۸۶۱ - ۱۹۴۲) درام‌نویس و ویراستار روزنامه‌ی نیویورک دراماتیک میرر^(۳۴۲) ازدواج کرد، شهرت زیادی کسب کرد. وی در ۱۸۹۳، پس از بازگشت به صحنه، پرچمدار درام واقع‌گرایی نوین شد و نخستین فرد آمریکایی بود که ایسن را در سطحی وسیع در آمریکا معرفی کرد، و نمایشنامه‌های خانم‌ی عروسک، هدا گابلر، رُسمرس هلم، ازکان جامعه، و اشباح را اجرا کرد. روزی که سندیکا تئاترهای خود را به روی او بست، او و همسرش تئاتری را در مانهاتان (نیویورک) اجازه کردند و از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۷ تعداد زیادی آثار درجه اول را به نمایش درآوردند. آنها برای ستارگان و ستاره‌گری ارجی قابل نبودند و نمایشهای خود را به صورت گروهی اجرا می‌کردند. خانم فیسکه، به عنوان بازیگر، به مشاهده‌ی مستقیم زندگی و مطالعه‌ی دقیق و روانکاوانه‌ی نقشهایش

معتقد بود. او رشنه‌ی حرفه‌ی (در نقشهای ثابت) را کنار گذاشت و بازیگرانش را ترغیب کرد که تا حد ممکن نقشهای متنوع را بر عهده گیرند. شاید بتوان گفت که خانم فیسکه بیش‌از هر بازیگر دیگر آمریکایی، در دوران خود، راه را برای تئاتر نوین آمریکایی هموار کرد.

جیمز ایل (۱۸۴۷ - ۱۹۲۰) که امروزه به واسطه‌ی پسرش یوجین ایل در یادها مانده است، از دهه‌ی ۱۸۸۰ تا جنگ جهانی اول یکی از مشهورترین بازیگران آمریکایی محسوب می‌شد. با آنکه استعداد او در بازیگری آینده‌ی درخشانی برای او تدارک دیده بود، به ایفای نقش قهرمان نمایشنامه‌ی کنت مونت کریستو^(۳۴۳) قناعت کرد. او از ۱۸۸۳ ایفای نقش را آغاز کرد و پس از آن به ندرت در اثر دیگری ظاهر شد.

مؤثرترین مخالف سندیکا دیوید بلاسکو (حدود ۱۸۵۴ - ۱۹۳۱) نام داشت. او تهیه‌کننده و درام‌نویسی



تصویر ۸۰.۱۶. خانم فیسکه و هالبروک بلین در نمایشنامه‌ی رستگاری نل (۱۹۰۸) اثر ادوارد شلدان. اهدایی مجموعه‌ی تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، اوستین.

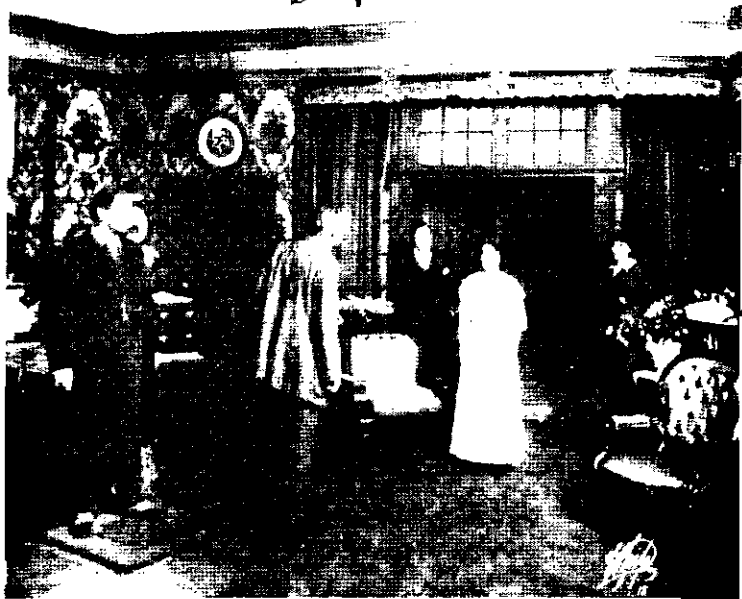
بود که از بسیاری جهات با فرومن قابل مقایسه است. بلاسکو در سان‌فرانسیسکو متولد شد و از کودکی با بر صحنه گذاشت و در دوازده‌سالگی نخستین نمایشنامه‌ی خود را نوشت. هنگامی که در ۱۸۸۲ کالیفرنیا را ترک می‌کرد بیش از ۱۰۰ نمایشنامه نوشته یا اقتباس کرده بود و حدود ۳۰۰ نمایشنامه به صحنه برده بود. در نیویورک، پس از آنکه مک‌کی از مدیریت تئاتر مدیسن اسکوتر (۱۸۸۱) کنار رفت، بلاسکو جای او را گرفت و سپس در تئاتر لیسوم مدیر صحنه‌ی مک‌کی شد. بین سالهای ۱۸۸۷ و ۱۸۹۰ بلاسکو با همکاری هتری سی. دومیل (۱۸۵۰-۱۸۹۳) چهار نمایش بسیار موفق را در تئاتر لیسوم تهیه کرد و در طول دهه‌ی ۱۸۹۰ به درام‌نویسی ادامه داد و آثاری همچون دختری که ترکش کردم (۱۸۹۱)، قلب مریلند (۱۸۹۵)، و زازا (۱۸۹۹) را نوشت. اگرچه در دهه‌ی ۱۸۹۰ گهگاه نمایشی تهیه می‌کرد، اما تا سال ۱۹۰۲ هنوز تئاتری نداشت. در ۱۹۰۷ تئاتر استوویران (۱۸۵۱) را (که در ۱۹۱۰ نامش به

تئاتر بلاسکو تغییر یافت) گشود و در ساختمان آن همه‌ی اصلاحات نوین در تئاتر را رعایت کرد و تا سال ۱۹۲۷ در این تئاتر کار کرد. تئاتر بلاسکو هرگز به صورت شرکت سهامی کار نکرد و همواره برای هر نمایش با بازیگرانش قراردادی تازه می‌بست.

امروزه بلاسکو را به عنوان تهیه‌کننده به سه دلیل به یاد می‌آورند: قدرت ستاره‌سازی، واقعگرایی در اجرا، و مخالفت با سندیکا. او نیز همچون فرومن کاملاً وابسته به بازیگران ستاره بود و بسیاری از آنها را خود تربیت کرد و بر طبق امکانات بازیگرانش نمایشنامه نوشت یا انتخاب کرد. ستارگان او عبارتند از خانم لسللی کارتر (۱۸۶۲-۱۹۳۷) که از ۱۸۹۵ تا ۱۹۰۵ در بسیاری از نمایشهای بلاسکو بازی کرد؛ بلانش بیتس (۱۸۷۳-۱۹۴۱) که بویژه به خاطر ایفای نقش در نمایشنامه‌ی مادام ساترفلای (۱۹۰۰)، و دختری از غرب طلایی (۱۹۰۵) در پیاد مانده است. (او بعدها در نمایشهای فرومن نیز بازی کرد)؛ فرانس استار (۱۸۸۶-۱۹۷۳) بازیگری متنوع که در آثاری همچون گل سرخ رانچو (۱۹۰۶) از بلاسکو، و آسانترین راه (۱۹۰۹) از یوجین والترا (۱۸۶۱) به عنوان ستاره ظاهر شد؛ و دیوید وارفیلد (۱۸۶۶-۱۹۵۱) که قبلاً بازیگر نمایشهای بورلسک بود و بلاسکو او را ایفاگر نقشهای جدی‌تری کرد و در نمایشنامه‌هایی چون دلال حراج (۱۹۰۹)، بازگشت پیتر گرین (۱۹۱۱)، و تاجر ونیزی (که در ۱۹۲۲ اجرا شد) نقش اول را بر عهده گرفت.

شهرت عمده‌ی بلاسکو امروزه مدیون صحنه‌پردازی‌ی او است. او نیز همچون دیلی و مک‌کی همه‌ی جنبه‌های نمایش خود را به دقت تحت نظر

تصویر ۸۱.۱۶. (●) دیوید بلاسکو درام‌نویس و تهیه‌کننده‌ی موفق آمریکایی که ستارگان زیادی را تربیت کرد.



تصویر ۸۲.۱۶. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پرونده‌ی یک نوشته‌ی ادوارد لای، که توسط دیوید بلاسکو کارگردانی شد (۱۹۱۲). دقت در جزئیات صحنه در این عکس قابل توجه است. برگرفته از مجموعه‌ی تئاتری دانشگاه کوزاس، آوستین.

می‌گرفت. رعایت جزئیات واقعگرایانه در آمریکا در آثار او به اوج تحول خود رسید. بلاسکو در نمایشنامه‌ی همسر فرماندار (۱۹۱۲)، یک سالن غذاخوری‌ی کودکان را عیناً در صحنه ساخت و یک زنجیره‌ی رستوران کودکان در روزهای نمایش این نمایشنامه غذایی تهیه می‌کرد که در صحنه‌ی او خورده می‌شد. در نمایشنامه‌ی آسانترین راه، بلاسکو همه‌ی وسایل یک اتاق پانسیون و از جمله کاغذ دیواری‌های آن را خریداری کرد و آنها را در صحنه‌ی خود به کار گرفت. صحنه‌های پرجمعیت او نیز به خاطر صحت و قدرت

خود شهرت داشتند. او همچنین با همکاری ی لوییس هارتمن (۱۸۷۱) تجربیات بسیاری در نورپردازی انجام داد. مثلاً در صحنه‌ی شب در نمایشنامه‌ی مادام باترفلای که دوازده دقیقه بود، تغییرات نور از غروب آفتاب تا طلوع روز بعد را به شکلی واقعگرایانه نشان داد. حدود ۱۹۱۵، بلاسکو نورهای متمرکز در بالای جایگاه تماشاگران را جانشین نورهای زمینی در صحنه کرد و وسیله‌ی تازه برای نورهای رنگین ساخت. باید گفت که بلاسکو برای کمال بخشیدن به اجراهای خود در ستهای سده‌ی نوزدهمی باقی ماند، زیرا می‌کوشید حداکثر توهم

تصویر ۸۳.۱۶. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی همسر فرماندار، که توسط دیوید بلاسکو اجرا شد. در این طراحی، یک رستوران بچه‌ها به شکل واقعی آن به صحنه آورده شده است. برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۱۲).



بصری را به شیوه‌ی بوسیکولت رعایت کند.

بلاسکو نخستین بار در ۱۹۰۲، هنگامی که می‌کوشید نمایشنامه‌ی دلال حراج را به سفر ببرد، با سندیکا برخورد پیدا کرد و کار این درگیری در سال ۱۹۰۶ به دادگاه کشید. در ۱۹۰۹ نمایشهای او چنان محبوبیتی به دست آورده بودند که سندیکا مجبور شد نظریات او را بپذیرد، گو اینکه بلاسکو کاملاً با سندیکا به توافق نرسید. کنار آمدن سندیکا با بلاسکو نخستین شکستی بود که بر سندیکا وارد آمد.

با ظهور برادران شوپرت، سندیکا سرانجام کوتاه آمد و پذیرفت که امتیازاتی بدهد. سه برادر به نامهای سام (۱۸۷۶ - ۱۹۰۵)، لی (۱۸۷۵ - ۱۹۵۴)، و جاکوب جی. شوپرت (۱۸۸۰ - ۱۹۶۳) کار خود را در سیراکوز و نیویورک آغاز کردند و سرانجام در ۱۹۰۰ تئاتری را در شهر نیویورک اجاره کردند. هنگامی که سندیکا در ۱۹۰۵ از اجرای نمایشهای آنها در تاترهای خود اجتناب کرد آنها تصمیم به رقابت با

سندیکا گرفتند و این دوره‌ی بود که شیوه‌ی خودخواهانه و آمرانه‌ی سندیکا نارضایتیهایی به وجود آورده بود. بنابراین مدیران تاترهای محلی امکاناتی در اختیار شوپرت‌ها گذاشتند. در ۱۹۰۸ تعدادی از تاترها به نفع شوپرت‌ها از سندیکا سرپیچی کردند و این طغیان در سال ۱۹۱۰ شدت گرفت و سرانجام اتحادیه‌ی ملی‌ی صاحبان تاتر (۱۸۷۱) تأسیس شد. کشمکش میان سندیکا و شوپرت‌ها در ۱۹۱۳ به اوج خود رسید و پس از آن تب سندیکا فروکش کرد. از طرف دیگر، پس از مرگ فرومن در ۱۹۱۵، سندیکا تضعیف شد و پس از ۱۹۱۶ دیگر نیروی مؤثری به شمار نمی‌رفت. متأسفانه شوپرت‌ها نیز همان قدر مستبد و انحصارگر شدند که سندیکا بود. آثاری که آنها تهیه کردند همچون نمایشهای موزیکال مجلل اما بی‌مایه ارزیابی شده‌اند. تعداد نمایشهای شوپرت‌ها پس از ۱۹۴۵ رو به کاهش نهاد اما تا سال ۱۹۵۶ «جاده‌ها»ی آمریکا همچنان در کنترل آنها بود. در این سال آنها مجبور شدند به دستور دولت بسیاری از



تصویر ۸۴.۱۶. پرده‌ی اول از نمایشنامه‌ی جدایی‌ی بزرگ نوشته‌ی ویلیام واگان مودی، که در آن هنری میلر و مارگارت انگلین بازی کردند (۱۹۰۶). اهدایی مجموعه‌ی تاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، اوستین.

تاترهای خود را بفروشد.

اگرچه تاتر آمریکایی در سلطه‌ی سوداگران و سرمایه‌داران بود، اما گروه‌های معدودی کوشیدند دیدگاه تازه‌ی در تاتر عرضه کنند. از آن جمله است تاتر مستقل کریتریون (۱۸۹۷ - ۱۹۰۰) در نیویورک به سرپرستی آرتولد دیلی (۱۸۷۱ - ۱۹۲۷) که در ۱۹۰۵ فصل نمایشی دو ماهه‌ی را به اجرای آثار برناردشاو اختصاص داد؛ و تاتر نو (۱۸۷۱ - ۱۹۰۶) در شیکاگو. اما کار چنین گروه‌هایی خطر کردن محسوب می‌شد و در نهایت تأثیر چندانی بر تاتر آمریکا نگذاشت.

با توجه به شرایطی که تاتر آمریکا را بین ۱۸۹۵ و ۱۹۱۵ در سلطه داشت تعجبی ندارد اگر ببینیم موقوتترین درام‌نویس آمریکایی در این دوره کلاید فیچ (۱۸۶۵ - ۱۹۰۹) بوده است. فیچ پس از آنکه نمایشنامه‌ی برومل زیبا (۱۸۹۰) را به سفارش ریچارد مانسفیلد (۱۸۲۱) نوشت، حدود شصت نمایشنامه‌ی دیگر خلق کرد که مهمترین آنها عبارتند از باربارا فریشی (۱۸۹۱)، کاپیتان جینکز از سواره نظام (۱۹۰۹)، دختری با چشمهای سبز (۱۸۹۲)، حقیقت (۱۸۵۱) (۱۹۰۷)، و شهر (۱۸۶۱) (۱۹۰۹). در فصل نمایشی ۱۹۰۰ - ۱۹۰۱ ده نمایشنامه از فیچ در نیویورک یا در جاده‌ها به نمایش درآمد. فیچ ناظر دقیقی بود و توانست زندگی‌ی دوران خود را به خوبی در آثارش منعکس کند. آثار او را به خاطر صحنه‌های آرام اما پر شدتش ستوده‌اند و شاید به واسطه‌ی شرایط پرشتابی که در آن کار می‌کرد موفق نشد در آثارش به ژرفای واقعی دست یابد. فیچ نخستین درام‌نویس آمریکایی بود که آثارش را به طور مرتب چاپ می‌کرد و



تصویر ۸۵.۱۶. ویلیام واگان مودی شاعر و درام‌نویس آمریکایی.

الگوی او تا به امروز پیروی شده است.

در دهه‌ی اول سده‌ی بیستم، ویلیام واگان مودی (۱۸۶۹ - ۱۹۱۰) درام‌نویسی با آینده‌ی درخشان ارزیابی می‌شد. او حدود سال ۱۹۰۰ نوشتن درامهای ادبی را آغاز کرد، در حالی که استاد دانشگاه شیکاگو و شاعری پرمنزلت بود. نخستین اثرش جدایی بزرگ (۱۸۸۱) (۱۹۰۶)، توسط هنری میلر و مارگارت انگلین به صحنه رفت و در آغاز همچون نقطه‌ی تحولی در درام آمریکایی تلقی شد، زیرا توانسته بود حرکت نمایشی هیجان‌انگیزی را با شایستگی ادبی قابل توجهی با هم درآمیزد. این اثر درباره‌ی «جدایی‌ی بزرگ» بین شرقی خودآگاه اما فرسوده با غرب خشن و دریادل است که با موفقیت دراماتیزه (نمایشی) شده است. تنها اثر دیگری که از مودی به صحنه رفت شفا دهنده‌ی ایمان (۱۸۸۱) (۱۹۰۹) نام داشت که مورد توجه چندانی قرار نگرفت، شاید از آن رو که قهرمان داستان



تصویر ۸۷.۱۶. نخستین صحنه‌ی گردان که در غرب آمریکا به کار رفت. این صحنه را کارل لاین سلاگر برای تئاتر رزیدنتس، مونیخ، طراحی کرده بود. (۱۸۹۶). اهدایی موزه‌ی تئاتر مونیخ.

بتدریج، از تعداد مجموعه‌های نمایشی کاسته بود و جای خود را به نمایشهای حساب شده برای جذب تماشاگر بیشتر سپرده بود. تشخیص این نقیصه، پیدایی شیوه‌های تازه، و تغییر عقاید در باب تئاتر نوین آمریکا هنوز در راه بود.

نوآوری‌های عمده‌ی فنی، ۱۸۷۵ - ۱۹۱۵

بین ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ چند نوآوری مهم فنی در تئاتر جهان پیدا شد که غالباً از آلمان آغاز شده بود. انگیزه‌ی بسیاری از این نوآوریها نیاز گروه‌ها به تغییرات صحنه و جابه‌جایی قطعات سه بعدی دکور بود. این دکورها جای بالها و پرده‌هایی را که هنوز با سیستم نرده - ازابه (۱۸۱۱) کار می‌کردند گرفته بودند. یکی از مهمترین وسایل جدید، صحنه‌های گردان بود. نخستین صحنه‌ی گردان در تئاتر رزیدنتس در مونیخ، در سال ۱۸۹۶،

تماشاگرانی را که در تئاتر به دنبال توهم‌گرایی و هیجان بودند به سوی خود جلب کرد. متأسفانه تجارتی شدن تئاتر در آمریکا نیز بخش عظیمی از تماشاگران فرهیخته‌ی تئاتر را دلسرد کرده بود، از این‌رو مقاومت آنها نیز در مقابل پدیده‌ی سینما به صفر رسیده بود.

رقابت با سینما يك شبه موجب انقلاب در تئاتر نشد. در ۱۹۱۵ هنوز حدود ۱۵۰۰ تئاتر رسمی در خارج از نیویورک وجود داشت و تعداد نمایشهای تئاتری در برادوی (۱۸۸۱) تا فصل نمایشی ۱۹۲۷ - ۱۹۲۸ هنوز رو به افزایش بود. اختراع سینمای ناطق در ۱۹۲۷ و بحران سال ۱۹۲۹ در آمریکا، آخرین ضربه را نیز بر تئاتر آمریکا وارد آورد، چنان که در سال ۱۹۳۰ تنها ۵۰۰ تئاتر در خارج از نیویورک به جا ماند و از آن پس تعداد تئاترها رو به کاهش نهاد.

اگرچه این جهت‌گیری‌ی تازه تا ۱۹۱۵ کاملاً مشهود نبود، اما برای بسیاری از صاحب نظران روشن بود که روشهای کهن در تهیه‌ی نمایشهای تئاتری دیگر از رسم افتاده‌اند. از طرف دیگر، تجارتی شدن تئاترها

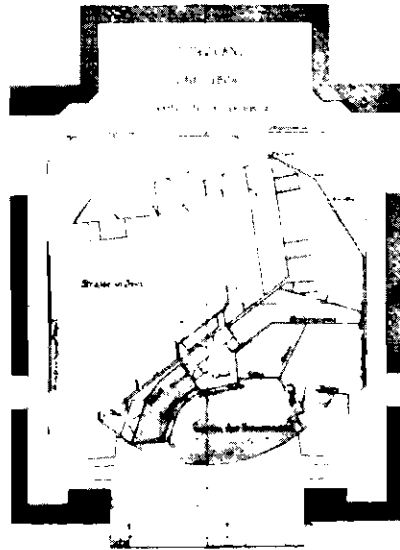


تصویر ۸۶.۱۶. (*) تصویری از خیابان برادوی در نیویورک در سال ۱۹۲۴. این خیابان هنوز هم مرکز تئاترهای نیویورک است.

در ۱۹۰۵ نخستین «نیکل اُدتون» (۱۸۵۱) در مک کیپورت، پنسیلوانیا به کار افتاد و در ۱۹۰۹ حدود ۸۰۰۰ سینما از این‌گونه در آمریکا برپا شد. نخستین سینماهای «نیکل اُدتون» گنجایش ۱۰۰ تماشاگر را داشتند و تنها فیلمهای کوتاه نمایش می‌دادند. در ۱۹۱۴، با گشایش تئاتر استراند (۱۸۶۱) در نیویورک، با جایگاهی که گنجایش ۳۳۰۰ تماشاگر را داشت، گرایش به ساختن تماشاخانه‌های بزرگ آغاز شد. فیلم تولد يك ملت (۱۹۱۵) ساخته‌ی د. و. گریفیث از واقعگراییها و قدرت ملودراماتیک موجود در نمایشهای بلاسکو فراتر رفت و همچون رقیبی جدی برای تئاتر پا در میدان گذاشت. سینما با امکانات برتر فنی در خلق صحنه‌های تماشایی و با قیمتی بسیار نازلتر از تئاتر، به تدریج توجه

مقاعدکننده نبود. مرگ زودرس مودی امید کانی را که در آثار او طبیعتی يك درام واقعاً آمریکایی را دیده بودند بر باد داد.

از ۱۹۱۵ به تدریج تئاتر در آمریکا محبوبیت خود را از دست داد. علت این امر یکی افزایش تصاعدی قیمت بلیطها، و دیگری رقابت سرسختانه، به‌ویژه از جانب سینما بود. بلافاصله پس از نمایش «کینه سُکوب» (۱۸۹۰) به وسیله‌ی تامس ادیسن (۱۸۹۴)، «شهر فرنگی» (۱۸۹۱) ها آغاز به نمایش تصاویر متحرک کردند. این نمایشها را هر بار تنها يك نفر می‌توانست تماشا کند تا آنکه جورج ایستمن (۱۸۶۳) با اختراع فیلمهای قابل انعطاف، و تامس آرمات (۱۸۴۱) با اختراع پروژکتور، امکان نمایش فیلم برای جمع کثیر را فراهم آوردند.



جایگاه تماشاگران نیز در این دوره تغییرات چشمگیری یافت که غالباً تحت تأثیر تئاتری قرار داشتند که واگنر در بایروت ساخته بود. غرفه‌ها کم‌کم ناپدید شدند و از تعداد ایوانها کاسته شد (گاه اصلاً ایوانی در کار نبود)؛ زهروی وسط جایگاه محدودتر شد؛ و خط دید تماشاگران اصلاح شد. هنگامی که کارگردانها کوشیدند فاصله‌ی بازیگران و تماشاگران را از میان بردارند پیش‌صحنه مورد توجه بیشتری قرار گرفت و در بعضی از تئاترها طاق پروسینیوم حذف شد. سرانجام حاکمیت تئاتر ایتالیایی که از سده‌ی هفدهم صحنه‌ها را تسخیر کرده بود، برای نخستین بار مورد تاخت و تاز قرار گرفت.

از ۱۹۱۵ به بعد استانداردهای پذیرفته شده از ۱۸۷۵ به تدریج از رواج افتادند. اگرچه واقعگرایی‌ی بصری هنوز در تئاترهای تجارتي حاکم بود، اما يك رشته تجربه‌های نوین در تئاتر آن را مورد تردید قرار می‌داد. این تجربه‌ها را به طور کلی می‌توان چنین برشمرد: نیاز به يك نمایش وحدت‌دار، وجود کارگردانی بر قدرت، و صداقت هنری، چنان که روزگاری در یونان باستان مرئی بود. بدین معنی که تئاتر بار دیگر همچون جایگاهی برای عرضه‌ی درون‌بینی‌ها و مکانی برای گرد آمدن شناخته شد. جنگ جهانی اول برای مدتی این تحولات را سد کرد، اما خود انگیزه‌ی بازیابی‌ی دستاوردهای نوین شد. دست‌اندرکاران تئاتر پس از جنگ با اطمینانی تازه و نیرویی نوین، کار را دنبال کردند.



مورد استفاده قرار گرفت. پس از ۱۹۰۷ اصلاحاتی در لامپهای سیمایی به وجود آمد که می‌شد نیروی بیشتری را از برق گرفت. در ۱۹۱۳ لامپهای ۱۰۰۰ واتنی و فیلترهای رنگی در دسترس بود و نورهای متمرکز (اسپات لایت) نیز متداول شده بود. سرانجام نورهای زمینی در پایین صحنه جای خود را به نورافکنهای متمرکز سپردند که در بالای جایگاه تماشاگران نصب می‌شدند. یکی از سیستمهای پیشرفته‌ی نورپردازی در این دوره توسط ماریانو فورتونی^{۵۰۲} (۱۸۷۱ - ۱۹۴۹) ساخته شد. او نورهایی با شدت زیاد را بر دیواره‌هایی از ابریشم رنگین می‌تاباند و انعکاس نور آنرا بر گنبدهای گچی می‌انداخت. این سیستم، با دستگاه‌های مجهز برای تغییر این دیواره‌ها و کنترل نور، توانست متنوعترین نورهایی را که تا آن زمان شناخته شده بود حاصل کند. اما پیچیدگی‌ی این دستگاه‌ها و هزینه‌ی زیاد آنها مانع از رواجشان در سطح وسیع شد. با این حال تجربه‌های فوق نشان از توجهی دارد که در آن زمان نسبت به نورپردازی پیدا شده بود.



تصویر ۸۸.۱۶. این صحنه نیز از نخستین صحنه‌های گردانی بود که برای ابرای دون ژوان اثر موزار. برای تئاتر رزیدنتس مونیخ به کار رفته است. (۱۸۹۶). طرف راست نقشه‌ی است که دو صحنه را در دکور جا داده است. طرف چپ طرح بکسی از این صحنه‌ها ارائه شده است. اهدایی موزه‌ی تئاتر مونیخ.

مکانیکی، با ماشیهای پرواز، بالاکش‌های دستی و واگنهای کوچکی که بر سکوی متحرک سوار می‌شدند کاملتر شدند. وسایل مکانیکی صحنه در آلمان پیش از کشورهای دیگر به کار برده شدند. به دو دلیل: اول اینکه در تئاترهای آلمانی مخارج این تجهیزات از طرف دولت تأمین می‌شد. دیگر اینکه واقعگرایی، پیش از آنکه در کشورهای دیگر فراگیر شود، اساساً از رواج افتاده بود زیرا از آن پس، تأکید نمایشها بیشتر بر دکورهای ساده شده قرار گرفت و وسایل پیچیده‌ی مکانیکی دیگر نقش قاطعی نداشتند.

بسیاری از تئاترهای آلمانی در این دوره همچنین گنبدهایی گچی (یا کوبله‌وریزونت^{۵۰۳}) در بالای سقف صحنه داشتند تا عمقی نامتناهی ایجاد کنند و قسمت بالای قطعات دکور را نیز ببندند. در تئاترهای دیگر برای چنین کارکردی از سیکلورامای پارچه‌ی استفاده می‌کردند که از مکانی در بالای صحنه و بر گرد آن آویخته می‌شد.

تجربیات بسیاری نیز در نورپردازی به عمل آمد و ابزارهایی، مثل محورهای نصب نور، در بالای صحنه

توسط کارل لاورتن شلاگرد^{۵۰۴} (۱۸۴۳ - ۱۹۰۶) مستقر شد. توانایی‌ی این دستگاه در جابه‌جا کردن چندین دکور و امکان تغییر آنها توسط يك گردش دورانی صحنه موجب شد که، پس از ۱۹۰۰، اشکال گوناگونی از آن اقتباس شود. راه‌حل دیگر را که سکوی لغزان بود فریتس برانت^{۵۰۵} (۱۸۴۶ - ۱۹۲۷) در تالار سلطنتی ابرای برلن، حدود ۱۹۰۰، عرضه کرد. در این شیوه، دکورها را در خارج صحنه بر روی سکویی قرار می‌دادند و توسط واگنهای متحرکی به صحنه حمل می‌کردند. صحنه‌های مجهز به بالاکش نیز به شکلهای گوناگونی ساخته شد. در تئاتر هنری مونیخ، تئاتر بورگ و جاهای دیگر، کف صحنه را به بخشهای چندی تقسیم می‌کردند به طوری که هر بخش صحنه امکان تبدیل به سطوح مختلف برای بازی یا بالا کشیدن اشیای سنگین از زیر صحنه را داشته باشد. شیوه‌ی پیچیده‌تری نیز به کار می‌رفت که در ۱۹۱۴ در تئاتر ایتالیایی درسدن توسط آدولف لینه‌باخ^{۵۰۶} (۱۸۷۶ - ۱۹۶۳) ساخته شد. این شیوه از ترکیب سکوی لغزان و بالاکش‌ها به وجود آمده بود. این وسایل پیچیده‌ی

یکی از راه‌های مطالعه‌ی تاریخ تئاتر بازسازی نمایشهای مشخصی از دوران گذشته است. مسلماً نمایشی را که در گذشته اجرا شده نمی‌توان به طور کامل بازسازی کرد، اما هرآنچه در این کار به دست می‌آید بسیار بیش از انتظار است. در این رهیافت لازم است همه‌ی اطلاعات درباره‌ی همه‌ی جزئیات مربوط به یک اجرا جمع‌آوری شود، از جمله: شرایط و قراردادهای رایج تئاتری در آن زمان، درام‌نویس، متن نمایش، کارگردان، بازیگران، ساختمان تئاتر، دکورها، لباسها، نور، موسیقی، تمرینها، اجراها، تماشاگران، و برخورد منتقدان. بر این کار همچنین لازم است هر چیزی را که دست‌اندرکاران نمایش یا تماشاگران در جایی نقل کرده یا نوشته‌اند، و نیز همه‌ی شواهد عینی موجود را گرد آوریم. با در دست داشتن این مواد می‌توان برداشتی کامل و ملموس از کلیه‌ی عناصری که در کار تولید آن نمایش دخالت داشته‌اند به دست آورد، چنان که بتوان نمایش را صحنه به صحنه پیگیری کرد. این روش نه تنها نحوه‌ی اجرای یک نمایش را در گذشته، بلکه همچنین تئاتر آن دوره را به صورتی زنده به ما می‌نمایاند. یادداشتهای صحنه از جمله‌ی بهترین منابع اطلاعاتی‌ی ما از اجراهای قدیمی هستند به‌ویژه آنهایی که پس از

۱۸۵۰ تهیه شده‌اند. تا پیش از این تاریخ جزئیات اندکی در یادداشتهای ضبط می‌شد، چرا که رعایت جزئیات کار و بار صحنه بر عهده‌ی خود بازیگران بود. در حالی که در یادداشتهای صحنه‌ی متعلق به اواسط سده‌ی نوزدهم، جزئی‌ترین اطلاعات در باب همه‌ی عناصر یک نمایش ضبط می‌شد. چارلز شاتوک^{۵۰} فهرستی از یادداشتهای صحنه (کتاب سوفلورها)ی نمایشهای شکسپیری منتشر کرد که زیر عنوان کتاب راهنمای نمایشهای شکسپیری: همراه با شرح و تصویر (اوربانا، ۱۹۶۵)^{۵۱} در کتابخانه‌ها و مجموعه‌های شخصی موجود است. مطالعات شاتوک در باب اجراهای شکسپیری همچنین الگوهایی به ما می‌دهند که می‌توان براساس آنها نمایشهای معینی از شکسپیر را بازسازی کرد، از جمله نمایش شاه جان، با اجرای چارلز مک روی (اوربانا، ۱۹۶۲)^{۵۲} و هملت با اجرای ادوین بوث (اوربانا، ۱۹۶۹)^{۵۳}. حاصل تحقیقات شاتوک در کتابهایی کامل و مفصل گردآمده، اما برای بازسازی‌ی یک نمایش قدیمی حتی با اطلاعات کمتری نیز می‌توان موفق شد.

مطالعه‌ی مباحث انتقادی نمایشنامه‌های تازه و

سبکهای نوین اجرایی بین سالهای ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ می‌تواند برای ما روشنگر باشد، زیرا این مقالات به ما کمک می‌کنند تا غوغایی را که نمایشنامه‌ها و اجراهای نوآور برمی‌انگیختند بفهمیم، حال آنکه امروزه این نمایشنامه‌ها چندان جنجالی به پا نمی‌کنند. ایسن، به عنوان نمایشنامه‌نویس، به‌ویژه در مرکز این مشاجرات قرار داشت. در اینجا بخشی از نقد کلمنت اسکات^{۵۴} را درباره‌ی نمایشنامه‌ی اشباح نقل می‌کنیم:

اگر مردم به مباحث نامطبوعی از این دست علاقه‌مندند ... اگر منظور آن است که بانوان محترم را از تماشاخانه‌ها برانیم و تالار نمایش را به بیمارستان عمومی و اتاق تشریح بدل کنیم حرفی نیست ... اما بهتر است به جای افراط در نمایش کردن یک بیماری مسری در صحنه بیاییم نمایشنامه‌های خوب بنویسیم. کدام آدم عاقلی اشباح را یک نمایشنامه‌ی خوب می‌خواند؟ ... اگر ایسن با نوشتن این چیزها درام‌نویس شناخته می‌شود، پس باید اذعان کرد که هنر درام نویسی مرده است ...

اخبار مصور لندن، ۵۱۰، ۲۱ مارچ ۱۸۹۱.

گرانویل بارکر نیز، وقتی کوشید آثار شکسپیر را به دور از توهم‌گرایی در صحنه اجرا کند، به سختی مورد استهزا قرار گرفت. در اینجا قسمتهایی از نقدی را که درباره‌ی نمایش رؤیای شب نیمه‌ی تابستان، در سال ۱۹۱۵، نوشته شده است نقل می‌کنیم (یکی از صحنه‌های بارکر را می‌توانید در صفحه‌ی ۷۰ همین کتاب بیابید):

بگذارید بگویند در صحنه‌پردازی تئاتر این آخرین فریاد است ... تغییرات صحنه توسط پرده‌هایی انجام می‌گرفت که با جریان باد به لرزش درمی‌آمدند تا هر نوع توهمی را از واقعیت بزایند ... از هیچ انسان عاقلی ... نمی‌توان انتظار داشت این پرده‌های صورتی رنگ ابریشمی را به عنوان سقف خانه، و پرده‌های ابریشمی سبز رنگ را به جای درختان جنگل بگیرد ... امیدوارم اینها طلیعه‌ی تئاتر آینده نباشند، تئاتری که در آن دکورها نه صحنه‌پردازی که تنها تزئیناتی بر صحنه‌اند.

نقد از جی سی. دی. اول، تجدید چاپ در کتاب شکسپیر از ایروینگ تابت^{۵۵} (نیویورک، ۱۹۲۰)، بخش دوم، صفحه‌ی ۴۶۷ - ۴۶۸.

افراطی‌ترین شکل جدایی از واقعگرایی را شاید بتوان در نمایشهای لوتیه - بو، در تئاتر لوور پاریس یافت. در اینجا نه تنها دکورها از واقعگرایی دور شدند بلکه بازیگری نیز به شدت شیوه‌پردازی شد:

ساده‌ترین و حساسترین چیزها با کلمات و حرکات بازیگران لوور شکلی دیگرگونه می‌یابند. آنها با حالتی خلسه‌آمیز در جهان لایستاهی خیال خود زندگی می‌کنند. همچون هذیان‌گویان به نقطه‌ی در مقابل خود، به دوردست خیره می‌شوند. صدایشان پژواک می‌گیرد و بیانشان متلاطم می‌شود، چنان که گویی سعی دارند به ما بفهمانند که ابله‌اند.

جام جهان‌نما، ۵۱۰، ۵ مارس ۱۸۹۴

شاید شاخصترین جنبه‌ی دوران بین ۱۸۷۵ و ۱۹۱۵ کوششی بود که در راه تعریف دوباره‌ی «هنر تئاتر» به عمل آمد. آپیا و کریگ رهبران این جنبش بودند. در اینجا بخشهایی از یک مقاله‌ی آپیا را نقل می‌کنیم. آپیا پس از برشمردن ضعفهای تئاتر سده‌ی نوزدهم (که به زعم او به واسطه‌ی تبیینی است که میان دکورهای نقاشی شده‌ی ثابت، دوبعدی، کف صحنه‌ی مسطح، با بازیگرانی متحرک سه بعدی وجود داشت) با این پرسش آغاز می‌کند:

اگر قرار بود کار خود را با ... اندام نرم و قالب‌پذیر و متحرک انسان آغاز کنیم چه اتفاقی می‌افتاد؟ ... یک شیء تنها به واسطه‌ی نوری که بر آن می‌تابد به دیده‌ی ما سه بعدی می‌آید ... [به‌علاوه] حرکت انسان ... برای آنکه به کمال خود را بیان کند نیاز به مانع و سد دارد. بنابراین تحرك بازیگر تنها هنگامی می‌تواند در راه هنر به کار برده شود که به شکلی صحیح با اشیاء صحنه و کژ، صحنه در ارتباط قرار گیرد. پس برای استفاده‌ی هنرمندانه از بدن انسان در صحنه دو شرط اساسی لازم است: نور، که قالب‌پذیری آن را ظاهر کند، و هماهنگی با دکور. به گونه‌ی که حالات و حرکات نمایانتر شود ... تأثیر نور بی‌کران است ... [اگر درست به کار برده شود] بازیگر دیگر صرفاً کسی نیست که در مقابل نور و سایه‌های رنگین راه می‌رود؛ بلکه چنان می‌نماید که در فضایی که متعلق به او و از نوع خود او است پیچیده شده است ...

نوهم صحنه را می‌توان همچون حضور زنده‌ی بازیگر تعریف کرد.

... [اگر برآنیم که توهم صحنه را به صورت صحیح به وجود آوریم] باید دکور را تا حد ممکن ساده کنیم ... کف صحنه را بکلی تغییر دهیم، و مهمتر از همه آنکه امکانات مناسبی برای نورپردازی فراهم آوریم ...

«چگونه در طراحی صحنه‌ی خود تجدید نظر کنیم؟»
 لارووا (۱۹۱۲)، ۵۰ (ژوئن ۱۹۰۴). صفحه‌ی ۳۴۲ - ۳۴۹

کریگ امیدوار بود تئاتری تأسیس کند که بتواند هنری خودمختار باشد و نه مجموع هنرها و صناعت دیگر که توسط صنعتگری سرهم شود:

هنر تئاتر نه بازیگری است و نه نمایشنامه، نه صحنه‌پردازی است و نه رقص، بلکه ترکیب‌بندی‌ی همه‌ی این عناصر است: حرکت، که روح بازیگری است؛ کلمات، که اندام نمایشنامه است؛ خط و رنگ، که قلب صحنه است؛ ضرباهنگ، که عصاره‌ی رقص است ... هنگامی که [کارگردان] نمایشنامه‌های یک درام‌نویس را به وسیله‌ی بازیگران، نقاشان صحنه، و صنعتگران دیگر تفسیر می‌کند، تنها یک صنعتگر است - مدیر صنعتگران؛ هنگامی که در استفاده از حرکات، کلمات، خط و رنگ، و ضرباهنگ به استادی رسید، تازه بدل به یک هنرمند می‌شود. در این مرحله دیگر نیازی به یاری‌ی درام‌نویس نیست - زیرا هنر ما متکی به خود خواهد شد.

در باب هنر تئاتر (۱۹۱۱) (شیکاگو: کنافرونسی براون، ۱۹۱۱) صفحات ۱۴۸، ۱۴۸

در این دوره استانیسلاوسکی کوشید سیستم بازیگری را تحول بخشد و دستاوردهای او شاید مؤثرترین تجربیاتی باشند که در طول همه‌ی اعصار در باب بازیگری به عمل آمده است. او در کتاب زندگی هنری من (۱۹۱۵) شرح می‌دهد که چگونه سیستم خود را در طول سالها شکل داده است. از ۱۹۰۶، هنگامی که احساس کرد قادر نیست در نقشهای خود همواره تازه و سرزنده بماند، تجربیات خود را آغاز کرد:

چگونه نقشهای خود را از بازآفرینی‌های بد، تحجر غیرمادی، سلطه‌ی عادات زیانبار، و عدم صداقت نجات دهم؟ در این کار پیش از هر اجرایی نه تنها آرایشی صوری بلکه آرایشی درونی و روحی ضرورت داشت (صفحات ۴۶۰ - ۴۶۱).

وقتی که سیستم استانیسلاوسکی برای مسائل بازیگران پاسخی قانع‌کننده یافت توانست دیگران را نیز جلب کند:

برای جوانانی که به کمک من نیاز داشتند کارگاهی

به راه انداختم [در ۱۹۱۱] ... در اینجا گرد می‌آمدم تا سیستم به اصطلاح استانیسلاوسکی را مطالعه کنیم ... در این کارگاه یک دوره‌ی کامل از تمریناتی را که خود تنظیم کرده بودم تجربه کردیم. هدف از این دوره به دست آوردن روشی عملی و آگاهانه برای بیدار کردن خلاقیتی فراآگاهانه بود. (صفحه‌ی ۵۳۱)

استانیسلاوسکی درباره‌ی سیستم خود اظهار می‌کند:

سیستم مرا نمی‌توان در یک ساعت یا یک روز توضیح داد. باید به طور عملی و سیستماتیک و در طول سالها بر روی آن کار و تجربه کرد. این شیوه هنگامی مفید واقع می‌شود که به طبیعت ثانوی‌ی بازیگر بدل شود، یعنی هنگامی که بازیگر بتواند بدون اندیشه‌ی آگاه و به صورتی طبیعی آن را به کار گیرد، درست همان‌گونه که هست. (صفحه‌ی ۵۲۹)

کنستانتین استانیسلاوسکی، زندگی هنری من، ترجمه‌ی جی. جی. رابینز (نیویورک: کتابهای هنرهای تئاتری، ۱۹۴۸).

Back to Methuselah	.۱۱۶	Max Burckhardt	.۶۹
Creative evolution	.۱۱۷	Paul Schlenker	.۷۰
life force	.۱۱۸	Hermann Sudermann	.۷۱
Caesar and Cleopatra	.۱۱۹	Magda	.۷۲
Saint Joan	.۱۲۰	Max Halbe	.۷۳
Heartbreak House	.۱۲۱	George Hirschfeld	.۷۴
Incorporated Stage Society	.۱۲۲	The Mothers	.۷۵
Court Theatre	.۱۲۳	Ludwig Fulda	.۷۶
Harley Granville Barker	.۱۲۴	Comrades	.۷۷
John Vedrenne	.۱۲۵	The Lost Paradise	.۷۸
Two Gentlemen of Verona	.۱۲۶	Karl Schönharr	.۷۹
Lillah Mc Carthy	.۱۲۷	Earth	.۸۰
Edith Wynne Matthison	.۱۲۸	The She-Devil	.۸۱
Louis Calvert	.۱۲۹	Hermann Bahr	.۸۲
Lewis Casson	.۱۳۰	The Concert	.۸۳
Godfrey Tearle	.۱۳۱	Arthur Schnitzler	.۸۴
Charles Froham	.۱۳۲	Anatol	.۸۵
A. E. Horniman	.۱۳۳	Reigen	.۸۶
Lancashire School	.۱۳۴	Hands Around	.۸۷
Stanley Houghton	.۱۳۵	La Ronde	.۸۸
Hindla Wakes	.۱۳۶	Round Dance	.۸۹
Harold Brighouse	.۱۳۷	Professor Bernhardt	.۹۰
Hobson's Choice	.۱۳۸	anti-Semitism	.۹۱
Barry Jackson	.۱۳۹	Henry Arhtur Jones	.۹۲
John Galsworthy	.۱۴۰	The Dancing Girt	.۹۳
The Silver Box	.۱۴۱	The Liars	.۹۴
Strife	.۱۴۲	Mrs. Dane's Defence	.۹۵
Justice	.۱۴۳	Michael and His Lost Angel	.۹۶
Loyalties	.۱۴۴	Arthur Wing Pinero	.۹۷
Harley Granville Barker	.۱۴۵	The Magistrate	.۹۸
The Marrying of Ann Leete	.۱۴۶	drama of ideas	.۹۹
The Voysey Inheritance	.۱۴۷	The Second Mrs. Tanqueray	.۱۰۰
Waste	.۱۴۸	Ibsenesque	.۱۰۱
Madras House	.۱۴۹	The Notorious Mrs. Ebbsmith	.۱۰۲
St. John Hankin	.۱۵۰	Iris	.۱۰۳
The Return of the Prodigal	.۱۵۱	Mid-Channel	.۱۰۴
The Lest of the De Mollins	.۱۵۲	William Archer	.۱۰۵
John Hare	.۱۵۳	Janet Achurch	.۱۰۶
St. James	.۱۵۴	Independent Theatre	.۱۰۷
Madge Kendal	.۱۵۵	J. T. Grien	.۱۰۸
William Hunter Kendal	.۱۵۶	Widower's Houses	.۱۰۹
Johnston Forbes-Robertson	.۱۵۷	George Bernard Shaw	.۱۱۰
Helena Modjeska	.۱۵۸	Arms and The Men	.۱۱۱
Mary Anderson	.۱۵۹	Major Barbara	.۱۱۲
John Martin-Harvey	.۱۶۰	The Doctor's Dilemma	.۱۱۳
A Tale of Two Cities	.۱۶۱	Getting Married	.۱۱۴
Charles Dickens	.۱۶۲	Man and Superman	.۱۱۵

زیرنویسهای فصل ۱۶

La Parisienne	.۳۵	Henrik Johan Ibsen	.۱
André Antoine	.۳۶	Lady Inger of Ostraat	.۲
Jacques Damour	.۳۷	The Vikings at Helgeland	.۳
Théâtre Libre	.۳۸	The Pretenders	.۴
comédies rosses	.۳۹	Brand	.۵
The Power of Darkness	.۴۰	Peer Gynt	.۶
The Butchers	.۴۱	Pillars of Society	.۷
Théâtre Antoine	.۴۲	A Doll's House	.۸
Georges Porto-Riche	.۴۳	Ghosts	.۹
Infatuated	.۴۴	An Enemy of the People	.۱۰
Francois de Curel	.۴۵	drama of ideas	.۱۱
The Fossils	.۴۶	The Wild Duck	.۱۲
The Lion's Feast	.۴۷	Rosmersholm	.۱۳
Eugène Brieux	.۴۸	The Mastar Builder	.۱۴
The Red Robe	.۴۹	John Gabriel Borkman	.۱۵
Damaged Gods	.۵۰	When We Dead Awaken	.۱۶
Maternity	.۵۱	Symbolism	.۱۷
Adolf L'Arronge	.۵۲	Naturalism	.۱۸
Ludwig Barnay	.۵۳	The Origin of Species	.۱۹
Deutsches Theatre	.۵۴	Charles Darwin	.۲۰
Josef Kainz	.۵۵	Theses	.۲۱
Agnes Sorma	.۵۶	Survival of the Fittest	.۲۲
Berliner Theatre	.۵۷	Emile Zola	.۲۳
Oskar Blumenthal	.۵۸	case studies	.۲۴
Lessing Theatre	.۵۹	Thérèse Raquin	.۲۵
Durch	.۶۰	Naturalism in the Theatre	.۲۶
Freie Bühne	.۶۱	Experimental Theatre	.۲۷
Otto Brahm	.۶۲	Slice of Life	.۲۸
Gerhart Hauptmann	.۶۳	Henriette Maréchal	.۲۹
Before Sunrise	.۶۴	Edmond and Jules Goncourt	.۳۰
The Weavers	.۶۵	L' Arlesienne	.۳۱
The Assumption of Hannele	.۶۶	Alphonse Daudet	.۳۲
The Sunken Bell	.۶۷	Henri Becque	.۳۳
Neue Freie Bühne	.۶۸	The Vultures	.۳۴

می‌کردند. این تئاترهای کوچک با کتاباره به مفهوم امروزی آن تفاوت داشتند و آثار کوچک و سبکی را اجرا می‌کردند. کتاباره‌ها معمولاً مکان تجربه‌ی دانشجویان و نوآموزان بودند و محیطی خودمآمنی داشتند.

Klienes Theatre	.۲۷۶
Kammerspiele	.۲۷۷
Reigiebuch	.۲۷۸
Alexandra Moissi	.۲۷۹
Max Pallenberg	.۲۸۰
Albert Bassermann	.۲۸۱
Werner Krauss	.۲۸۲
Emil Jannings	.۲۸۳
Ernst Stern	.۲۸۴
Alfred Roller	.۲۸۵
Oscar Strand	.۲۸۶
Emil Orlik	.۲۸۷
Art-for-Art's Saka	.۲۸۸
Aesthetic	.۲۸۹
Salomé	.۲۹۰
The Importance of being Earnest	.۲۹۱
Lady Windermere's Fan	.۲۹۲
A Woman of No Importance	.۲۹۳
An Ideal Husband	.۲۹۴
J.M. Barrie	.۲۹۵
Peter Pan	.۲۹۶
The Admirable Crichton	.۲۹۷
What Every Woman Knows	.۲۹۸
Dear Brutus	.۲۹۹
Frank Benson	.۳۰۰
Stratford-on-Avon	.۳۰۱
William Poel	.۳۰۲
Elizabethan Stage Society	.۳۰۳
Karl Von Perfall	.۳۰۴
Jocza Savits	.۳۰۵
Julius Klain	.۳۰۶
Eugene Kilian	.۳۰۷
Norman Wilkinson	.۳۰۸
Albert Rutherford	.۳۰۹
Irish Litrary Society	.۳۱۰
William Butler Yeats	.۳۱۱
Lady Augusta Gregroy	.۳۱۲
George Moore	.۳۱۳
Edward Martyn	.۳۱۴
Ormond Dramatic Society	.۳۱۵
W. G. Fay	.۳۱۶
Frank Fay	.۳۱۷

Ellen Terry	.۲۳۲
The Art of the Theatre	.۲۳۳
On The Art of the Theatre	.۲۳۴
Towards a New Theatre	.۲۳۵
The Theatre Advancing	.۲۳۶
Ubermarionette	.۲۳۷
August Strindberg	.۲۳۸
The Father	.۲۳۹
Miss Julie	.۲۴۰
dream plays	.۲۴۱
To Damascus	.۲۴۲
August Felck	.۲۴۳
Intimate Theatre in Stockholm	.۲۴۴
chamber plays	.۲۴۵
The Ghost Sonata	.۲۴۶
Sigmund Freud	.۲۴۷
The Interpretation of Dreams	.۲۴۸
Three Contributions to the Theory of Sex	.۲۴۹
Hugo Von Hofmannsthal	.۲۵۰
The Fool and Death	.۲۵۱
The Adventurer and the Singing Girl	.۲۵۲
Elektra	.۲۵۳
Everyman	.۲۵۴
The Great World Theatre	.۲۵۵
Die Rosenkavalier	.۲۵۶
Ariadne auf Naxos	.۲۵۷
Richard Strauss	.۲۵۸
Salzburg Festival	.۲۵۹
Franz Wedekind	.۲۶۰
Spring's Awakening	.۲۶۱
Earth Spirit	.۲۶۲
Pandora's Box	.۲۶۲
Samson	.۲۶۴
Heracles	.۲۶۵
Munich Art Theatre	.۲۶۶
George Fuchs	.۲۶۷
Fritz Erler	.۲۶۸
The Theatre of the Future	.۲۶۹
Revolution in the Theatre	.۲۷۰
retheatricalize the Theatre	.۲۷۱
Max Littmann	.۲۷۲
Cyclorama	.۲۷۳
Max Reinhardt	.۲۷۴

.۲۷۵ Cabarel, تئاترهای کوچکی که در جنب یک تئاتر اصلی تأسیس می‌شد و تماشاگران ضمن صرف چای و نوشابه و غیره نمایش را تماشا

شاعر، تصنیف‌نویس و منتقد آمریکایی. امروزه او را سه عنوان بزرگترین نویسنده‌ی ادبیات آمریکایی، و پدر رمان پلیسی و داستانهای کوتاه رمزآمیز و گاه وحشتناک می‌شناسند. م.
۱۹۷ Charles Baudlaire, (۱۸۲۱ - ۱۸۶۷).
شاعر و منتقد فرانسوی، و پایه‌گذار مکتب نمادگرایی. گل‌های شرّ نخستین مجموعه‌ی اشعار او که در ۱۸۵۷ چاپ شد، به عنوان ادبیات فاسد طرد شد و شش شعر او سانسور شد. م.

Feodor Mikhailovich Dostoyevsky	.۱۹۸
Richard Wagner	.۱۹۹
Stephane Mallarmé	.۲۰۰
Paul Fort	.۲۰۱
Théâtre d' Art	.۲۰۲
Théâtre de l' Oeuvre	.۲۰۳
Aurélien-Marie Lugné-Poë	.۲۰۴
Eduard Vuillard	.۲۰۵
Maurice Denis	.۲۰۶
Pierre Bonnard	.۲۰۷
Toulouse-Lautrec	.۲۰۸
Odilon Redon	.۲۰۹
Pelléas and Mélisande	.۲۱۰
Maurice Maeterlinck	.۲۱۱
The Intruder	.۲۱۲
The Blinde	.۲۱۳
The Death of Tintagiles	.۲۱۴
The Blue Bird	.۲۱۵
Ubu Roi	.۲۱۶
Alfred Jarry	.۲۱۷
absurdist	.۲۱۸
Ubu Bound	.۲۱۹
Ubu the Cuckold	.۲۲۰
Surrealists	.۲۲۱
Adolphe Appia	.۲۲۲
The Staging of Wagner's Musical Dramas	.۲۲۳
Music and Stage Setting	.۲۲۴
The work of Living Art	.۲۲۵
Emile Jacques Dalcroze	.۲۲۶
eurythmics	.۲۲۷
Hellerau	.۲۲۸
Tristan and Isolde	.۲۲۹
Ring Cycle	.۲۳۰
Edward Gordon Craig	.۲۳۱

Charles Wyndham	.۱۶۳
Criterion Theatre	.۱۶۴
Wyndham Theatre	.۱۶۵
New Theatre	.۱۶۶
handbill	.۱۶۷
Herbert Beerbohn Tree	.۱۶۸
Her Majesty's Theatre	.۱۶۹
Royal Academy of Dramatic Art	.۱۷۰
Moscow Art Theatre	.۱۷۱
Konstantin Stanislavsky	.۱۷۲
Vladimir Nemirovich-Danchenko	.۱۷۳
Tsar Feodor Ivanovich	.۱۷۴
Alexei Tolstoy	.۱۷۵
Anton Chekhov	.۱۷۶
Vaudeville, اصطلاحی فرانسوی که صورت اخیر آن در ۱۶۷۴ تثبیت شد و به همبده‌های موزیکال و گاه سیاسی اطلاق می‌شود. این نمایشها نخست در بازارهای مکاره‌ی پاریسی، به صورت نمایشهای جنبی، اجرا می‌شدند. در سده‌ی نوزدهم این شکل نمایشی در مقابل تئاترهای بولوار (که نمایشهایی نسبتاً وقیح بودند) برای خانواده‌های محترم علم شد. نمایش وودویل تاکنون تغییرات فراوانی به خود دیده است و امروزه تقریباً همه‌ی اشکال مختلف آن با نامهای گوناگون، به عنوان نمایشهای سرگرمی اجرا می‌شوند. م.	.۱۷۷
comic-pathetic	.۱۷۸
The Sea Gull	.۱۷۹
Uncle Vanya	.۱۸۰
The Three Sisters	.۱۸۱
The Cherry Orchard	.۱۸۲
My Life in Art	.۱۸۳
An Actor Prepares	.۱۸۴
Building a Character	.۱۸۵
Creating a Role	.۱۸۶
emotion memory	.۱۸۷
illusion of the first time	.۱۸۸
ego	.۱۸۹
Ivan Moskvin	.۱۹۰
Vassily Kachalov	.۱۹۱
Olga Knipper	.۱۹۲
Maxim Gorky	.۱۹۳
Summer Folk	.۱۹۴
Enemies	.۱۹۵
Edgar Allan Poe (۱۸۰۹ - ۱۸۴۹)	.۱۹۶

E.A. Sothorn	.۴۴۵	The Dead City	.۴۰۰
Julia Marlowe	.۴۴۶	La Gioconda	.۴۰۱
James A. Herne	.۴۴۷	Francesca da Rimini	.۴۰۲
Harrison Grey Fiske	.۴۴۸	Ermete Zacconi	.۴۰۳
James O' Neill	.۴۴۹	Giovanni Grasso	.۴۰۴
Devid Belasco	.۴۵۰	Ruggero Ruggeri	.۴۰۵
Minnie Maddern	.۴۵۱	Elenora Duse	.۴۰۶
The New York Dramatic Mirror	.۴۵۲	José Echegaray	.۴۰۷
The Count of Mount Cristo	.۴۵۳	The Son of Don Juan	.۴۰۸
Madison Square Theatre	.۴۵۴	The Great Galeoto	.۴۰۹
Henry C. De Mille	.۴۵۵	the Generation of '98.	.۴۱۰
The Girl I Left Behind Me	.۴۵۶	The Passion Flower	.۴۱۱
The Heart of Maryland	.۴۵۷	The Bonds of Interest	.۴۱۲
Zaza	.۴۵۸	Serafin Álvarez Quintero	.۴۱۳
Stuyvesant	.۴۵۹	Joaquín Álvarez Quintaro	.۴۱۴
Mrs. Leslie Carter	.۴۶۰	The Merry Heart	.۴۱۵
Blanche Bates	.۴۶۱	Malvoloca	.۴۱۶
Madama Butterfly	.۴۶۲	Gregorio Martinaz Sierra	.۴۱۷
The Girl of The Golden West	.۴۶۳	Cradle song	.۴۱۸
Frances Starr	.۴۶۴	The Kingdom of God	.۴۱۹
The Rose of the Rancho	.۴۶۵	Taatro Intim	.۴۲۰
The Easiest Wey	.۴۶۶	Adrie Gual	.۴۲۱
Eugene Walter	.۴۶۷	Fernando Diaz de Mendoza	.۴۲۲
David Warfield	.۴۶۸	Teatro Espagnol	.۴۲۳
The Auctioneer	.۴۶۹	Teatro de la Princesa	.۴۲۴
The Return of Petar Grimm	.۴۷۰	.traveling road show (road theatre)	.۴۲۵
The Governor's Lady	.۴۷۱	booking	.۴۲۶
Louis Hartman	.۴۷۲	Sam Nixon	.۴۲۷
Sam	.۴۷۳	Fred Zimmerman	.۴۲۸
Lee	.۴۷۴	Charles Frohman	.۴۲۹
Jacob J. Suberts	.۴۷۵	Al Hayman	.۴۳۰
National Theatre Owners Association	.۴۷۶	Marc Claw	.۴۳۱
Criterion Independent Theatre	.۴۷۷	Abraham Erlangar	.۴۳۲
Arnold Daly	.۴۷۸	Thaatrical Syndicate	.۴۳۳
New Theatre	.۴۷۹	booking Agent	.۴۳۴
Clyde Fitch	.۴۸۰	Program Seller	.۴۳۵
Beau Brummel	.۴۸۱	Empira Theatre	.۴۳۶
Richard Mansfield	.۴۸۲	William Faversham	.۴۳۷
Barbara Frietchie	.۴۸۳	Viola Allen	.۴۳۸
The Girl With the Green Eyes	.۴۸۴	Otis Skinner	.۴۳۹
Tha Truth	.۴۸۵	Henry Miller	.۴۴۰
The City	.۴۸۶	Margaret Anglin	.۴۴۱
Vaughan Moody	.۴۸۷	standard drama	.۴۴۲
The Great Divide	.۴۸۸	این اصطلاح در مقابل	
The Faith Healer	.۴۸۹	نمایشهای تجارتنی و سرگرمی به کار می‌رود. م.	
Kinetoscope, نخستین دستگاه نمایش	.۴۹۰	Maude Adams	.۴۴۳
		Ethel Barrymore	.۴۴۴

همسرایان آنها را همراهی می‌کردند. نوع دیگری به نام Duodrama (دئودرام) نیز وجود دارد که دو بازیگر در آن شرکت دارند. این دو از نمایشهای سرگرمی بودند که همراه یک نمایش اصلی اجرا می‌شدند. گاه بخشی از یک نمایش بلند را جدا کرده به صورت مونودرام یا دئودرام درمی‌آوردند. از آنجا که این نمایشها را موسیقی همراهی می‌کرد، گاه ملودرام نیز خوانده می‌شدند. م.

Apology for Theatricality	.۳۶۳
role playing	.۳۶۴
The Theatre of the Soul	.۳۶۵
Theodore Kommissarzhevsky	.۳۶۶
eclecticism	.۳۶۷
internal eclecticism	.۳۶۸
Alexander Tairov	.۳۶۹
Kamerny Theatre	.۳۷۰
Alice Koonen	.۳۷۱
Modern Theatre Art	.۳۷۲
Jacques Rouché	.۳۷۳
Théâtre des Arts	.۳۷۴
Maxime Dethomas	.۳۷۵
Jean Variot	.۳۷۶
Jacques Copeau	.۳۷۷
The Brothers Karamazov	.۳۷۸
Louis Jouvet	.۳۷۹
Charles Dullin	.۳۸۰
Suzanne Bing	.۳۸۱
Romain Bouquat	.۳۸۲
Valentine Tessier	.۳۸۳
Francis Jourdain	.۳۸۴
Théâtre de Vieux Colombier	.۳۸۵
Paolo Ferrari	.۳۸۶
Verist	.۳۸۷
Marco Praga	.۳۸۸
The Virgins	.۳۸۹
Giuseppe Giacosa	.۳۹۰
The Rights of the Soul	.۳۹۱
Like Falling Leaves	.۳۹۲
Roberto Braco	.۳۹۳
Maternity	.۳۹۴
Nellina	.۳۹۵
Giovanni Varga	.۳۹۶
Cavalleria Rusticana	.۳۹۷
The She-Wolf	.۳۹۸
Gabriele D' Annunzio	.۳۹۹

Irish National Theatre Society	.۳۱۸
A.E.F. Horniman	.۳۱۹
Abbey Theatre	.۳۲۰
Cathleen ni Houlihan	.۳۲۱
At the Hawk's Well	.۳۲۲
The Spreading of the News	.۳۲۳
Kincora	.۳۲۴
The Goal Gate	.۳۲۵
Hohn Millington Synge	.۳۲۶
In the Shadow of the Glen	.۳۲۷
The Playboy of the Western World	.۳۲۸
Riders to the See	.۳۲۹
Lord Dunsany	.۳۳۰
The Glittering Gate	.۳۳۱
If	.۳۳۲
St. John Ervine	.۳۳۳
Jane Clegg	.۳۳۴
John Ferguson	.۳۳۵
Lannox Robinson	.۳۳۶
The Whiteheaded Boy	.۳۳۷
The Far-off Hills	.۳۳۸
Dudley Digges	.۳۳۹
Arthur Sinclair	.۳۴۰
Marie O' Neill	.۳۴۱
Sara Allgood	.۳۴۲
The World of Art	.۳۴۳
Sergei Diaghliev	.۳۴۴
Mikhail Fokine	.۳۴۵
Mariinsky Theatre	.۳۴۶
Igor Stravinsky	.۳۴۷
Leon Bakst	.۳۴۸
Alexandre Benois	.۳۴۹
Alexander Golovin	.۳۵۰
Mstislav Dobuzhinsky	.۳۵۱
Natalie Gontcharova	.۳۵۲
Vsevlod Meyerhold	.۳۵۳
Leonid Andreyev	.۳۵۴
The Life of Man	.۳۵۵
He Who Gets Slapped	.۳۵۶
Leopold Sullerzhitsky	.۳۵۷
Richard Bolestavsky	.۳۵۸
Vera Kommissarzhevskaya	.۳۵۹
Tristan and Isolde	.۳۶۰
Nikolai Evreinov	.۳۶۱
monodramas, یک نمایش کوتاه یک نفره یا	.۳۶۲
یک بازیگر زن یا مرد که چهره‌های صامت یا	

chariot-and-pole	۴۹۹
ر.ک. جلد اول. م.	
Karl Lautenschläger	۵۰۰
Fritz Brandt	۵۰۱
Adolf Linnebach	۵۰۲
Kuppelhorizont	۵۰۳
Mariano Fortuny	۵۰۴
Charles Shattuck	۵۰۵
The Shakespeare Promptbooks:	۵۰۶
A Descriptive catalogue	
(Urbana, Ill., 1965).	
William Charles Macready's	۵۰۷
"King Lear" - (Urbana, Ill., 1962).	
The Hamlet of Edwin Booth	۵۰۸
(Urbana, - Ill., 1969)	
Clement Scott	۵۰۹
The Illustrated London News	۵۱۰
Shakespeare from Betterton to Irving	۵۱۱
Moniteur Universel	۵۱۲
La Revue, 50	۵۱۳
on the Art of the Theatre	۵۱۴
My Life in Art	۵۱۵

تصویر مستحکم که تنها یک تماشاگر می‌توانست آن را تماشا کند. م.	
Thomas Edison	۴۹۱
penny arcades	۴۹۲
George Eastman	۴۹۳
Thomas Armat	۴۹۴
nickelodeon. این اصطلاح ترکیبی است از نیکل به معنای ۵ سنت بول آمریکایی (مثل ده شاهی). و اِدْتون. و معنای استعاری کل آن «تئاتر دهشاهی» است. این مکانها را ابتدا در انبارها و مغازه‌های خالی راه انداختند که در آنها فیلمی را برای جمع‌کنیری نشان می‌دادند. نیکل اِدْتون‌ها نخستین سینماهای عمومی بوده‌اند. م.	۴۹۵
Strand Theatre	۴۹۶
The Birth of a Nation	۴۹۷
Broadway. نام خیابانی است در شهر نیویورک که غالب تئاترها و سینماهای نیویورکی در آن ساخته شده‌اند. م.	۴۹۸



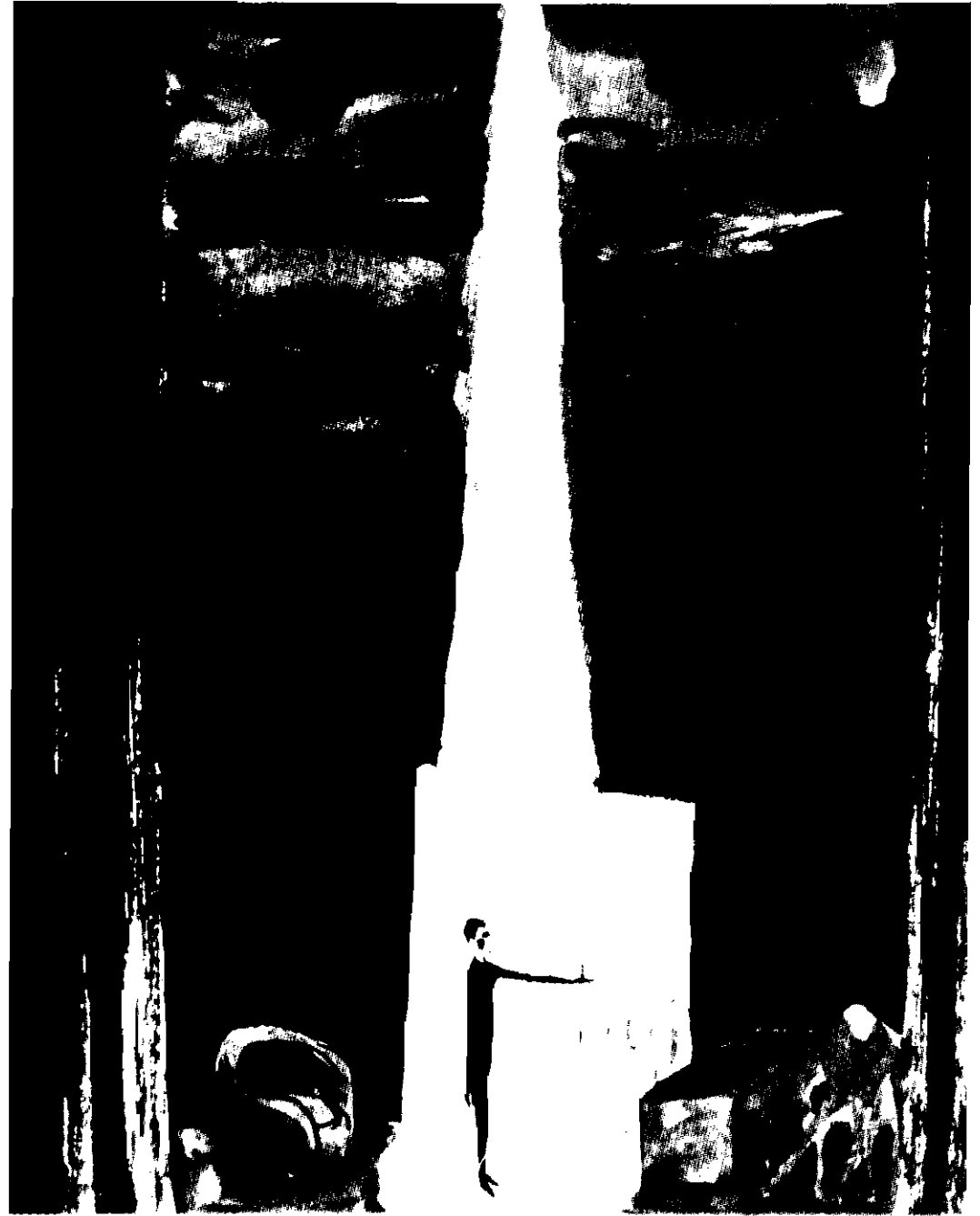
۱۷

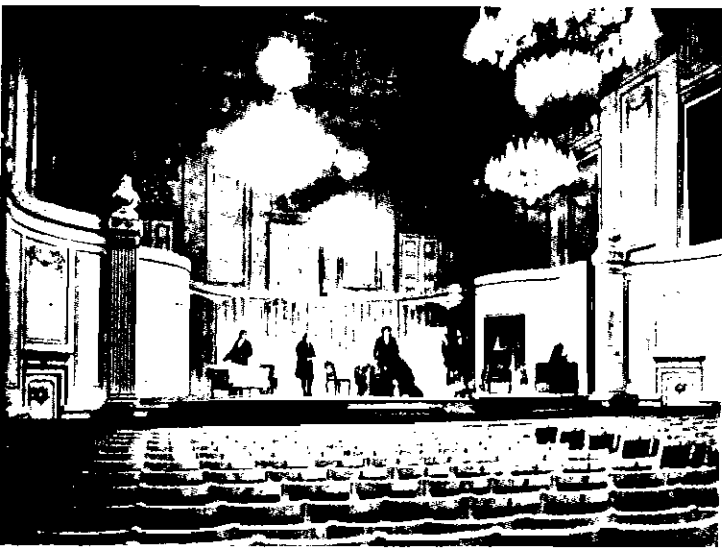
تثاثر در اروپا و آمریکا بین دو جنگ جهانی

به کار برده شدند، بلکه تانکها و وسایل خودکار دیگر اصلاح شدند و هواپیما و بمب و زیردریایی و اژدرافکن نیز بر آنها افزوده شد. در این جنگ حدود ۸/۳۰۰/۰۰۰ انسان جان خود را از دست دادند و بیش از ۳۳۷ میلیون دلار صرف شد. بسیاری از مردم فرزانه این جنگ را تمرین دیوانگی نام داده‌اند.

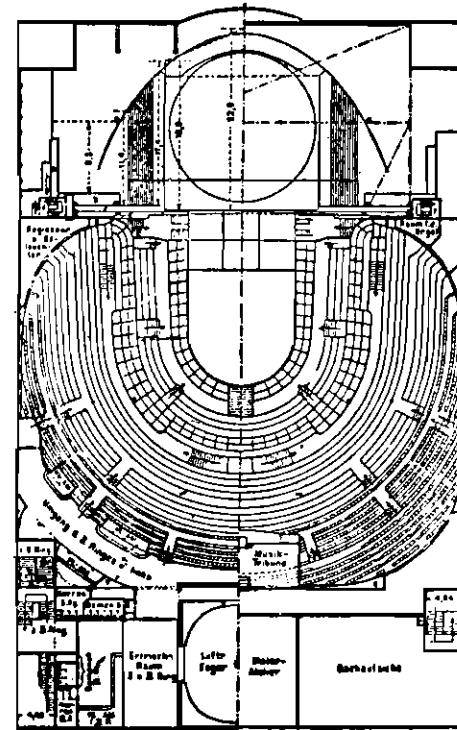
جنگ جهانی اول با خوشبینی به پایان رسید، چرا که جای حکومت‌های مطلقه را جمهورها گرفتند و گروه‌های کوچک قومی توانستند برای خود ملتی مستقل تأسیس کنند و سازمانهایی بین‌المللی همچون مجمع اتحاد ملل^۱ و دادگاه‌هایی برای حل اختلافات ملتها به

سالهای بین ۱۹۱۵ و ۱۹۴۰ درگیر دو جنگ جهانی شدند که مخربترین و زیانبارترین جنگهای دوران نوین بشمار می‌روند. جنگ جهانی اول از دل مسائلی بیرون زد که در سده‌ی نوزدهم زاده شده بودند: تمایل گروه‌های زبانی و قومی مشترک به داشتن یک ملیت مستقل؛ رقابت میان قدرتهای بزرگ برای گسترش مرزها، بازارها و حوزه‌های نفوذ خود؛ پیمانهای نظامی گذشته که برای توازن قدرت بسته شده بودند؛ و سیاستهای محرمانه‌یی که سوءظن ملتهای دیگر را برمی‌انگیختند. در این جنگ نه تنها ابزار جنگی در گسترده‌ترین وجهی که تا آن زمان بشر به خود دیده بود





تصویر ۲۰۱۷. تئاتر رداوتسنال متعلق به راینهارت، وین، ۱۹۲۲، که قبلاً یک تالار رقص در قصری متعلق به سده هجدهم بوده است. توجه شود که صحنه را چنان ساخته‌اند که دیوارهای تالار دست‌نخورده مانده است. طاق پروسیوم و پرده‌یی در کنار نیست. برگرفته از کتاب تئاتر (۱۹۲۲).



تصویر ۱۰۱۷. نقشه‌ی گروسس شاولیهاوس، که راینهارت آن را با تغییر دادن یک ساختمان سیرک ساخت. در طرف چپ یک پروسیوم کامل، با صحنه‌یی متحرک، قابل توجه است. در جلوی پروسیوم یک سکو و صحنه‌ی گرد قرار دارد. این تئاتر حدود ۳۵۰۰ نفر گنجایش داشت. برگرفته از معماری تئاتر، نوشته‌ی بارخین، مسکو (۱۹۴۷).

وجود آمدند. اما این خوشبینها دیری نپایید، زیرا مسائل عظیم اقتصادی ساختی دست انسانها و انهدام مواد و مصالح مورد نیاز مردم و همچنین کینه‌توزی ملی بازنده بزودی سربرآورد. تورم دهه‌ی ۱۹۲۰، بحرانهای اقتصادی دهه‌ی ۱۹۳۰ را به همراه داشت و در برخی از کشورها شرایط زندگی چندان به هرج و مرج گرایید که دیکتاتورها توانستند بار دیگر بر سر کار آیند: موسولینی در ۱۹۲۲ در ایتالیا، استالین در حدود ۱۹۲۸ در روسیه، هیتلر در ۱۹۳۳ در آلمان، و فرانکو در ۱۹۳۹ در اسپانیا. در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ یک رشته تضاد — بر سر ایدئولوژی، دعاوی مرزی و طرحهای امپریالیستی — به سرعت اوج گرفت. مجمع اتحاد ملل از عهده‌ی حل این اختلافها بر نیامد، لذا قدرتهای بزرگ بار دیگر مسلح شدند. در ۱۹۳۹ بحرانهای موجود به جنگ جهانی دوم راه بردند که حتی بسیار مخربتر از اولی بود. روی هم رفته چنین می‌نماید که جنگ جهانی‌ی اول در بسیاری از قلمروها تأثیر رهایی‌بخش نیز داشته است که شاید مشخصترین آنها قلمرو استاندهای اخلاقی، نظامهای رفتاری و صوری، حقوق زنان و کارگران، و تجربه‌های هنری بوده باشد. در این میان، تئاتر به‌ویژه عمیقاً تحت تأثیر قرار گرفت.

تئاتر و درام آلمان، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

در طول جنگ جهانی‌ی اول تئاتر آلمان بی‌وقفه به کار خود ادامه داد و به رغم انگلستان، فرانسه و آمریکا گرایشی به سرگرمیهای عامه‌پسند نشان نداد. در پایان

جنگ، هنگامی که نظام حکومتی آلمان جمهوری شد، تئاترهای «سلطنتی»ی پیشین تئاترهای «ایالتی» نامیده شدند و در سازمان و سیاست اداری‌ی آنها تغییرات اندکی داده شد، بدین ترتیب که شرکتهای دائمی موجود، نمایشهای گوناگونی را به صورت فصلی در آنها اجرا می‌کردند. پس از ۱۹۲۰، با بحرانی شدن اوضاع اقتصادی‌ی آلمان و بروز تورم، گروه‌ها بدون دریافت کمک دولتی (سوسید) کار می‌کردند و برای بقای خود بناچار نظام مجموعه‌ی نمایشی (ریپرتوار) را کنار گذاشتند و به آثاری روی آوردند که باب سلیقه‌ی عامه‌ی مردم نوشته می‌شد.

در میان تهیه‌کننده — کارگردان‌های پیش از جنگ، ماکس راینهارت همچنان مهمترین مدیر گروه آلمانی محسوب می‌شد. راینهارت ضمن آنکه مدیریت تئاتر دویچس و کامرشپیل را ادامه می‌داد، سیرک شومان^{۱۱} را نیز به نام تازه‌ی گروسس شاولیهاوس^{۱۲} (با ظرفیتی بیش از ۳۵۰۰ تماشاگر) تبدیل به تئاتر کرد و در آنجا یک سلسله نمایشهای عظیم را به صحنه برد. در میان این آثار اورستیا، جولوس سزار، و مرگ دانتن قابل ذکرند. نوآوریهای راینهارت در این تئاتر به شدت شکست خورد شاید از آن‌رو که ترکیب دوگانه‌ی او از صحنه‌ی باز و صحنه‌ی قاب شده هرگز کاملاً ارضا‌کننده نبود.

راینهارت از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ مرکز کار خود را به اتریش منتقل کرد و در آنجا در عرض چند سال نمایشنامه‌های انسان جهانی و تئاتر بزرگ جهان، نوشته‌ی هوفمانشتال را در جشنواره‌ی سالتزربورگ به نمایش درآورد. او از آغاز تأسیس این جشنواره در آن شرکت کرده بود. راینهارت در ۱۹۲۲ مدیریت تئاتر دم رداوتسنال^{۱۳} در برلن را بر عهده گرفت و آن را که در دهه‌ی ۱۷۴۰ به عنوان تالار رقص ساخته شده بود تغییر

داد و در آنجا نمایشنامه‌ها و اپراهای سده‌ی هجدهمی را با پس‌زمینه‌یی از پرده‌ها اجرا کرد. این تئاتر کوچک و جمع‌وجور با تئاتر عظیم گروس شاولیهاوس اختلاف فاحشی داشت. اگرچه راینهارت تشکیلات وسیع خود را در اتریش حفظ کرده و حتی گسترش داده بود، در ۱۹۲۴ به برلن بازگشت و فعالیتهای همیشگی‌ی خود را تا روی کار آمدن هیتلر ادامه داد و از آن پس مجبور شد به آمریکا مهاجرت کند. بین ۱۹۰۵ و ۱۹۳۳ او شخصاً ۱۳۶ نمایشنامه کارگردانی کرد و با تجربه‌هایی که در شیوه‌های نوین تهیه و معماری‌ی تئاتر به عمل آورد تأثیر فراگیرنده‌یی بر تئاتر آلمانی به جا نهاد. پس از ۱۹۳۳ چند نمایشنامه و فیلم نیز در آمریکا کارگردانی کرد اما هرگز نتوانست خود را با شرایط تازه‌اش تطبیق دهد.

فعالتهای پس از جنگ راینهارت دنباله‌ی همان تجربه‌هایی بودند که از ۱۹۱۴ آغاز کرده بود و این دوره‌یی است که کارگردانهای دیگر سبک تازه‌یی — اکسپرسیونیسم^{۱۴} — را تجربه می‌کردند و چند سالی صحنه‌های آلمانی را در تصرف خود گرفتند. اصطلاح اکسپرسیونیسم را نخست حدود ۱۹۰۱ در فرانسه سکه زدند و آن را همچون برجسب تمایز دهنده‌ی نقاشیهای

تصویر ۳۱۷. دو طرح از آستو گروت برای نمایشنامه‌ی فرزند پسر نوشته‌ی هانس کیور (۱۹۰۰) هندی موزی شاعر. مونسج



چنان که خوشبختی طبیعی او را از او بگیرد. از آنجا که «حقیقت» اکسپرسیونیستی صرفاً در قلمرو ذهنیت وجود دارد، آنها ناچار بودند شیوه‌های هنری تازه‌یی جست‌وجو کنند. خطوط کج و معوج، شکلها و صورتهای اغراق شده، رنگ آمیزی غیرطبیعی، حرکات مکانیکی، و گفتار تلگرافی، همه شیوه‌هایی بودند که در این آثار به کار می‌رفتند تا تماشاگران را از نمودهای ظاهری فراتر ببرند. در نمایشهای اکسپرسیونیستی همه‌چیز از طریق چشمهای قهرمان داستان القا می‌شود؛ دیدگاه قهرمان بود که تأکیده‌های دراماتیک را تغییر می‌داد و تفسیرهای شدیدی از وقایع صحنه به دست می‌داد. غالب نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی از نظر ساختار گسته و قطعه قطعه (اپیزودیک) اند اما در یک فکریا بحث مرکزی به وحدت می‌رسند و معمولاً در یکی از این قطعات امکان رسیدن به یک آرمانشهر (یوتوپیا) پیشنهاد می‌شود.

نخستین نمایشنامه‌ی واقعی اکسپرسیونیستی — گدایان^{۱۱۱}، نوشته‌ی راینهارد یوهانس سورج^{۱۱۲} (۱۸۹۲ — ۱۹۱۶) — در ۱۹۱۲ چاپ شد. این نمایشنامه درباره‌ی کشمکش میان قراردادهای تثبیت شده و ارزشهای نوین، نسل کهنه و نسل تازه، و کوششهای شاعر خیالی‌پردازی است که در جامعه‌ی مادی و احساس در جست‌وجوی خوشبختی است. همین نظرگاه را با تفاوت اندکی در نمایشنامه‌ی فرزند پسر^{۱۱۳} (۱۹۱۴) نوشته‌ی والتر هاسن کیور^{۱۱۴} (۱۸۹۰ — ۱۹۴۰) نیز می‌توان یافت که در آن قهرمان داستان پدرش را تهدید به مرگ می‌کند، زیرا معتقد است که والدین پرهیزگار و ریاکار و متظاهرش مانع از آن شده‌اند که زندگی را با همه‌ی شکوهش تجربه کند. این نمایشنامه با برخوردی نمادین می‌کوشد خود را

هستی است که وجود احساسات و رفتار انسانی را بر همه‌ی اشیا تبری می‌دهد و حقیقت را در کیفیات درونی و روحانی انسان می‌جوید و نه در نمودهای بیرونی او. اکسپرسیونیست‌ها واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی را رد می‌کردند زیرا اعتقاد داشتند که این شیوه‌ها توجه خود را به جزئیات ظاهری معطوف می‌کنند و اظهار می‌کردند که پدیده‌های نمایشی در جامعه‌ی مادی و مکانیکی معاصرشان تنها به حقایق ثابت و تثبیت شده می‌پردازند. آنها جدل می‌کردند که واقعیت بیرونی قابل تغییر است و باید تغییر کند تا جایی که با طبیعت روحانی انسان، که تنها منبع ارزشها است، همساز گردد. بسیاری از اکسپرسیونیست‌ها مایل بودند توجه خود را بر این کیفیتهای درونی معطوف دارند. اما تعدادی از آنها دیدگاه مبارزتری برگزیده بودند و بر آن بودند تا شرایط اجتماعی و سیاسی را دگرگون کنند و نگذارند با روح انسان به صورتی مکانیکی و انحرافی برخورد شود.

وان گوگ و گوگن از امپرسیونیسم^{۱۱۵} به کار گرفتند. امپرسیونیست‌ها بر آن بودند تا نمود اشیا را در زیر نورهای مشخص و در زمانی معین تصویر کنند. در مقابل اکسپرسیونیست‌ها سعی داشتند احساس درونی و شدید اشیا را مورد تأکید قرار دهند و زندگی را همچون تصورات خود هنرمند از واقعیت، به صورتی تعدیل یافته و حتی تحریف شده، منعکس کنند.

اکسپرسیونیسم به عنوان یک اصطلاح در حدود ۱۹۱۰ به آلمان معرفی شد و منتقدان آلمانی بلافاصله آن را پذیرفتند و به کار گرفتند. اما در اینجا از این اصطلاح همچون برجی در مورد گرایشهای پیشین آلمانی در ادبیات و هنر نیز استفاده شد. از آنجا که در این دوره هر نوع افتراقی از واقع‌گرایی انگ اکسپرسیونیستی می‌خورد، مشکل بتوان تعریف دقیقی از آن به دست داد، اما بنیادهای اساسی آن را می‌توان بدین صورت خلاصه کرد: اکسپرسیونیسم نظرگاهی نفس‌انگارانه^{۱۱۶} درباره‌ی

تصویر ۳۱۷. (*). یک طرح اکسپرسیونیستی از جریبن گلیبی، که برای نمایشنامه‌ی مرد گل به دهان، نوشته‌ی پراندللو تهیه شده است (۱۹۵۳).



از دنیای کهن، با ارزشهای پوسیده‌اش، رهایی بخشد و قراردادهای جامعه‌ی را که در مقابل خواستهای «انسان نوین» ایستادگی می‌کند از میان بردارد.

با آغاز جنگ جهانی اول اکسپرسیونیسم تغییراتی را آغاز کرد و به جای اعاده‌ی منظوره‌های شخصی به اظهارهایی روی آورد که به فاجعه‌ی در جهان آینده اشاره داشتند، یا صرفاً پیشنهادهایی اصلاحی برای انسان و جامعه داد. مثلاً هاسن کلور در نمایشنامه‌ی ضد جنگِ آنتیگونه^(۱۱۱) (۱۹۱۶) پیشنهاد می‌کند که تنها طریق رسیدن به خوشبختی طریق عشق است و بر آن است که تا زمانی که ریشه‌ی فرمانروایان خود رأی و ظالم‌کنده نشود این عشق حاصل شدنی نیست. همچنین فریتس فُن اورنرو^(۱۱۲) (۱۸۸۵ - ۱۹۷۰) در نمایشنامه‌ی یک نژاد^(۱۱۳) (۱۹۱۸) نشان می‌دهد که ارزشها و اسباب غلط (به‌ویژه جنگ) چگونه انسان را از انسانیت دور می‌کنند و در پایان نمایشنامه‌اش از تماشاگران دعوت می‌کند با یورشی خشماگین بر پادگانها، این «لانه‌های مرگ آفرین»، مقدمه‌ی ساختن جهانی بهتر را آغاز کنند. در ۱۹۱۸ انقلاب گسترده‌ی دولت آلمان را ساقط کرد و نقطه‌ی پایانی بر جنگ و استبداد گذاشت. تا آن هنگام، به واسطه‌ی ممیزی‌ی شدید دولت، تعداد اندکی از نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی در آلمان اجرا شده بود. هرورث والین^(۱۱۴) (۱۸۷۸ - ۱۹۴۱) در کنار ماهنامه‌ی که بنام توفان^(۱۱۵) منتشر می‌کرد، از سال ۱۹۱۳ به بعد یک رشته روخوانی نمایشنامه و اجراهای دراماتیک را به صورت خصوصی آغاز کرده بود، اما تا ۱۹۱۶ آثار اکسپرسیونیستی به صحنه نرفته بودند. هنگامی که جنگ به پایان رسید تعداد کمی نمایش اکسپرسیونیستی بر صحنه دیده شده بود که همانها نیز تماشاگران محدودی

داشتند. با برقراری صلح، اکسپرسیونیسم شکوفا شد. تعداد ماهنامه‌های اکسپرسیونیستی به زبان آلمانی که در ۱۹۱۷ ده تا بود، در سال ۱۹۱۹ به ۴۴ رسید. تئاترها نیز در ۱۹۱۹ اجرای آثار اکسپرسیونیستی را آغاز کردند. از آن پس تا ۱۹۲۴ این سبک نمایشی صحنه‌های آلمانی را در تصرف خود گرفت. اما خوشبینی حاصل از پایان جنگ (که وعده‌های اکسپرسیونیست‌ها را قابل حصول می‌کرد) بزودی جای خود را به سرخوردگی و ناامیدی سپرد و پس از ۱۹۲۴ اکسپرسیونیسم عملاً مرد. این جایگزینی خوشبینی یا بدبینی به‌ویژه در آثار دو تن از نویسندگان عمده‌ی این مکتب آلمانی - کایزر و تولر - مشهودتر است.

گسورگ کایزر^(۱۱۶) (۱۸۷۸ - ۱۹۴۵) نوشتن نمایشنامه را از ۱۹۱۱ آغاز کرد. نخستین نمایشنامه‌ی اکسپرسیونیستی او از سحرگاه تا نیمه شب^(۱۱۷) (۱۹۱۶) نام دارد که در آن یک انسان جهانی در عصر ماشین در جست‌وجوی معنای زندگی است و سرانجام قربانی بی‌عاطفگی و آزمندی محیطش می‌شود. اما با آنکه جهان‌آبادگی‌ی شنیدن پیام قهرمان کایزر را ندارد او گمان می‌کند راهش را یافته است. اثر بعدی او را یک سه‌گانه (تریلوژی) به نامهای مرجان^(۱۱۸) (۱۹۱۷)، گاز یک^(۱۱۹) (۱۹۱۸)، و گاز دو^(۱۲۰) (۱۹۲۰) تشکیل می‌دهد. در نمایشنامه‌ی اولی قهرمان داستان به تدریج به برتری روح بر جسم واقف می‌شود و در نمایشنامه‌ی دومی پسرش تصمیم می‌گیرد جامعه را تهذیب کند. با آنکه در هیچ‌یک از این دو اثر قهرمانان داستان موفقیت کاملی به دست نمی‌آورند، هر دو اساساً نسبت به آینده خوشبینند. اما در نمایشنامه‌ی گاز دو چنین به نظر می‌رسد که کایزر از انسانها سرخورده است و نمایشنامه در حالی به پایان



تصویر ۵.۱۷. (*). ارنست تولر
درام‌نویس اکسپرسیونیست آلمانی.

می‌رسد که جهان در مفاک بنیان‌کنی اسیر شده است. کایزر پس از این دوره، سبک اکسپرسیونیسم را کنار گذاشت.

ارنست تولر^(۱۲۱) (۱۸۹۳ - ۱۹۳۹) نخستین نمایشنامه‌ی خود تجلی^(۱۲۲) (۱۹۱۸) را هنگامی نوشت که به خاطر شرکت در فعالیتهای ضد جنگ در زندان به سر می‌برد. این نمایشنامه تحول تدریجی قهرمانش را از یک سرباز بومی متعصب به یک انقلابی تند و تیز و مخالف جنگ نشان می‌دهد. در پایان نمایشنامه قهرمان داستان می‌کوشد مردم را یاری دهد تا علیه استعمار کنندگان خود قیام کنند. مؤثرترین اثر تولر انسان و توده‌ها^(۱۲۳) (۱۹۲۱) نام دارد. این نمایشنامه درباره‌ی زنی است که می‌کوشد کارگران را یاری دهد، اما در مقابل کسانی که اصول عقاید خود را فراتر از اصول انسانی قرار می‌دهند شکست می‌خورد. هنگامی که تولر نمایشنامه‌ی هورا، ما زندگی می‌کنیم^(۱۲۴) (۱۹۲۷) را

نوشت ناامیدی او کامل شده بود. در این نمایشنامه آرمانگرایان سالهای گذشته را می‌بینیم که امروز زندگیهای مرفهی دارند و همان اشتباهی را تکرار می‌کنند که روزگاری بر علیه آن مبارزه می‌کردند. قهرمان داستان به عنوان اعتراض بر این دیوانگی خودکشی می‌کند.

بین ۱۹۱۹ و ۱۹۲۴ سبک اکسپرسیونیسم، به‌ویژه چنان که پیسر و فلهینگ آن را به کار می‌بردند، شیوه‌ی غالب نمایشها شد. لئوپولد پیسر^(۱۲۵) (۱۸۷۸ - ۱۹۴۵) پیش از آنکه مدیریت تئاتر ایالتی برلن را در ۱۹۱۹ عهده‌دار شود در شهرهای هامبورگ و کونیگسبرگ کار کرده بود. اما در تئاتر ایالتی برلن بود که با استفاده از پلکانهای خیال‌انگیز (که به نام پیسر ترین^(۱۲۶) مشهور شدند) و سکوهایی که عناصر اصلی ترکیب‌بندی صحنه‌های او را تشکیل می‌دادند، شهرت جهانی کسب کرد. طراحان عمده‌ی او، اِمیل پیرشان^(۱۲۷) و سزار کلاین^(۱۲۸) صحنه‌پردازی چشمگیر و پرزرق و برق را کنار گذاشتند و قطعات شیوه‌پردازانه‌ی دکور را جانشین کردند. این قطعات در کنار لباس و نورهای با همان شیوه، کیفیتهایی صرفاً نمادین و احساسی ایجاد می‌کردند. اجرای پیسر از نمایشنامه‌ی ریچارد سوم اثر شکسپیر در این مورد نمونه‌وار است؛ در این نمایش اوج قدرت ریچارد سوم با لباسهایی به رنگ خون و نورهای درخشان، و سقوط او به دست ریچموندها با لباسهای سفید و نورهای مرده نشان داده شد. اگرچه پیسر به عنوان کارگردان «اکسپرسیونیست» شهرت دارد، اما غالباً آثار کلاسیک را به صحنه می‌برد. او در سال ۱۹۳۳ به ایالات متحده مهاجرت کرد.

یورگن فلهینگ^(۱۲۹) (۱۸۹۰ - ۱۹۶۸) به‌عکس پیسر شهرت خود را با اجرای درامهای اکسپرسیونیستی



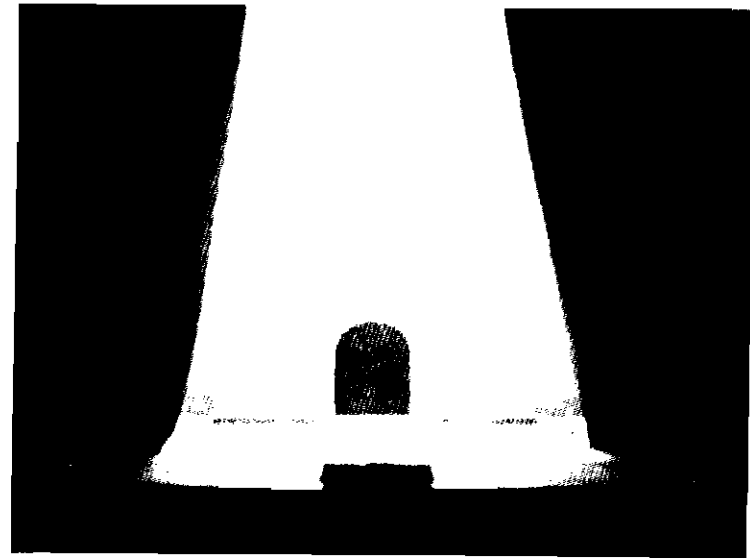
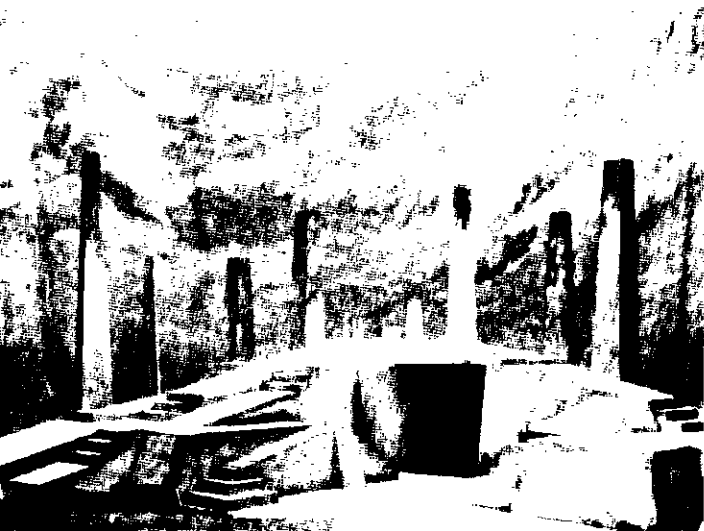
تصویر ۸.۱۷. (*) اروین بسکورد
با به گذار تئاتر حماسی که برای کارگران
نمایش می داد.

(۱۹۰۰ - ۱۹۵۰) و طراحی کاسپار نهر (۱۸۹۷ -
۱۹۶۲) روی هم ۴۰۰ بار اجرا شد. در ۱۹۳۳ برشت
تبعید شد و غالب آثار مهم خود را در همین دوره نوشت.
در میان این آثار می توان از نمایشنامه های ترس و نکبت
رایش سوم (۱۹۳۱) (زندگی خصوصی ی نژاد برتر) (۱۹۳۵)
(۱۹۳۸ -) که در بیست و هشت صحنه اعمال
غیرانسانی نازی ها را به نمایش می گذارد؛ ننه دلاور (۵۰

نیز با روی کار آمدن هیتلر در ۱۹۳۳ آلمان را ترک گفت
و در ۱۹۳۹ به آمریکا مهاجرت کرد. در آمریکا تا سال
۱۹۵۱ در نیواسکول (۱) و مرکز مطالعات اجتماعی
تدریس می کرد و گهگاه نمایشهایی را در نیویورک و
شهرهای دیگر آمریکا به صحنه می برد.

اگرچه پیسکاتور در پیدایی تئاتر حماسی
پیشقدم بود اما این سبک امروزه با نام برتولت برشت (۱) (۱۸۹۸ - ۱۹۵۶)،
درام نویس و نظریه پرداز عمده ی آن،
شناخته می شود. برشت به عنوان کارگردان وارد تئاتر شد
و مدتی با ماکس راینهارت در برلن همکاری کرد.
نمایشنامه نویسی را ابتدا در نهضت دادایسیسم (۲) و
اکسپرسیونیسم تجربه کرد و در این دوره نمایشنامه هایی
چون بعل (۳) (۱۹۱۸) و آوای طبلها در شب (۴) (۱۹۲۲)
را نوشت تا آنکه با نمایشنامه ی آدم آدم است (۵) (۱۹۲۶)
به سبک شناخته شده ی خود رسید. نخستین
موفقیت خود را با نمایشنامه ی اپرای سه پولی (۶) (۱۹۲۸)
به دست آورد که با موسیقی کورت وایل (۷)

تصویر ۷.۱۷. طرحی از امیل برشان
برای نمایشنامه ی قیام لوسیوس
نوشته ی بلات که در تئاتر ایالتی برلن
بوسیله ستر همد شد. ستر به واسطه ی
استفاده از این به ها و سطوح متعدد در
صحنه شهرت یافت. برگرفته از مجله ی
هنرهای تئاتر (۱۹۲۴)



تصویر ۶.۱۷. صحنه یی از
نمایشنامه ی ریچارد سوم اثر شکسپیر
که در سال ۱۹۱۹ توسط بیسنر در تئاتر
ایالتی برلن تهیه شد. طراح صحنه
امیل پیرشان - اهدایی موزه ی تئاتر،
مونیخ.

پشت سر گذاشتن تجربیاتی در تئاتر پرولتاریایی (۸) در
۱۹۲۰ و تئاتر مرکزی (۹) از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴ به عنوان
کارگردان در تئاتر فولکس بون استخدام شد. از ۱۹۲۴
تا ۱۹۲۷ کوشید در این تئاتر به جای اجرای
نمایشنامه های معمولی که برای تماشاگران طبقه ی کارگر
اجرا می شد «درام پرولتاریایی (۱۰)» را علم کند.
دستکاری هایی که او در نمایشنامه ها به عمل می آورد تا
از آنها متنی تبلیغی متناسب با اصول مارکسیستی بسازد
جنگلهایی آفرید که مجبور شد در ۱۹۲۷ تئاتر فولکس
بون را ترک کند و تئاتری به نام تئاتر پیسکاتور تأسیس
کند. در ۱۹۲۷ - ۱۹۲۸ پیسکاتور تکنیکهایی را تجربه
کرد که بعدها به نام تئاتر حماسی مشهور شدند. او در
نمایشنامه های هورا، ما زندگی می کنیم! از تولر، و
بازنویسی راسپوتین (۱۱) از آلکسی تولستوی، و اقتباسی
که از رمان شویک، سرباز خوب (۱۲) اثر یاروسلاو هایشک (۱۳)
به صحنه برد از فیلم کارتون بر صحنه، چرخ عصاره ی،
قطعات دکوری، و وسایل دیگری استفاده کرد تا خطی
قوی و موازی بین وقایع صحنه و موقعیتهای زندگی
واقعی ترسیم کند. او در این نمایشها نیاز به اصلاحات
سیاسی و اجتماعی را مورد بحث قرار می داد. پیسکاتور

به دست آورد و کار خود را با اجرای نمایشنامه ی انسان
و توده ها، در سال ۱۹۲۱ در تئاتر فولکس بون (۱۴) در
برلن آغاز کرد. فلهینگ در نمایشهای خود می کوشید
احساسات شدیدی در تماشاگران به وجود آورد. در
اجرای فلهینگ از این نمایشنامه بانکداران با صدای
جرینگ جرینگ سکه ها به رقص در می آمدند؛ کارگران با
موسیقی گارمان (کنسرتینا) و تغییر مداوم نورهای
رنگین رقصهای وحشیانه یی می کردند که رنگ و بوی
مراسم جادوگران را داشت، و در سراسر نمایش توده ها
همراه با حرکات و صدای شدید همچون عاملی پرجنبش
و تکان دهنده به کار گرفته می شدند. فلهینگ بیش از
پسینر به گلچینی دستاوردهای مختلف می پرداخت و
این امر را در انتخاب نمایشنامه و کاربرد شیوه های
کارگردانی، هر دو، رعایت می کرد. او پس از قدرت
گرفتن نازی ها در آلمان ماند و در تئاتر ایالتی برلن کار
خود را ادامه داد.

با فروکش کردن تب اکسپرسیونیسم رهیافتی
مبارزتر، که به تدریج «تئاتر حماسی (۱۵)» خوانده شد، پا
بر صحنه گذاشت. نخستین کسی که در این شیوه کارکرد
اروین پیسکاتور (۱۶) (۱۸۹۳ - ۱۹۶۶) بود. پیسکاتور با



تصویر ۹.۱۷. طرحی از یسکاورد برای نمایشنامه‌ی هورا، ما زندگی می‌کنیم نوشته‌ی ارنست تولر. برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتر (۱۹۳۲).



تصویر ۱۰.۱۷. (*) برتولد برشت درام‌نویس، نظریه برده‌از و کارگردان بزرگ تئاتر.

زندگی شمرده شوند. این نظرگاه بر آن بود که هر کارکردی را با جنبه‌ی هنری و هر هنری را برای کارکردی عملی در نظر بگیرد، و می‌کوشید نقطه‌ی پایانی بر هرگونه نخبه‌گرایی: «در هنر بگذارد؛ هنری که در درجه‌ی اول به موزه‌ها و خانه‌های مردم مرفه تعلق داشت. گرداندگان این مدرسه امیدوار بودند که هنر را بخشی از زندگی روزمره بسازند.

از سال ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۹ يك کارگاه نمایش باوهاوس زیر نظر آسکار نیلیمر (۱۸۸۸ - ۱۹۳۴) اداره می‌شد و شلیمر در نمایشهای خود تا کد اصلی را بر عناصر و چهره‌های سه بعدی در فضا قرار می‌داد. او به جای آنکه فضای صحنه را با شکل طبیعی انسان هماهنگ کند بر آن بود که اندام انسان را با فضای انتزاعی صحنه به وحدت برساند و در نهایت به آنجا رسید که شکل انسانی را با لباسهای سه بعدی تغییر دهد. در این حالت بازیگران به صورت «معماری گردان» درمی‌آمدند و حرکاتشان با دقتی ریاضی تنظیم می‌شد. شلمر عنصر کلام را نادیده می‌گرفت، اما به طور سیستماتیک همه‌ی عناصر بصری (از جمله فضای خالی،

اعتباری جهانگیر کسب کرد. در ۱۹۱۹ والتسر گروپیوس (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) در اشتاتلشس باوهاوس (۱۹۱۹) در وایمار يك مدرسه‌ی هنرهای تزئینی تأسیس کرد و در آنجا کوشید مرزهای سنتی میان هنر و صنعت و هنرمند و صنعتگر را از میان بردارد و معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی، و هنرهای دیگر را در يك بیان مشترک کند. هدف نهایی‌ی مدرسه‌ی باوهاوس آن بود که محیط زندگی‌ی روزانه را به يك «اثر هنری» مبدل سازد که در آن همه‌چیز، از مناظر اطراف گرفته تا خانه‌ها، مبلمان اتاقها، تزئینات داخلی خانه و حتی وسایل آشپزخانه همچون بخشی از يك طرح کلی برای

تصویر ۱۱.۱۷. (*) برشت و همکارانش در حین کار، در سال ۱۹۵۰.



صحنه) که قابل رؤیت باشند. او همچنین باره‌های مختلف نمایش را عمداً جدا می‌کرد و در لابه‌لای آنها آواز و قطعاتی روایی جا می‌داد و بدین‌وسیله توجه تماشاگر را به ذات نمایشی تئاتر خود فرا می‌خواند. منظور برشت آن بود که فاصله‌ی میان تماشاگران و وقایع صحنه ایجاد کند تا بتوانند وضعیت دراماتیک صحنه را به صورتی انتقادی ارزیابی کنند. او امیدوار بود که بدین‌وسیله تماشاگرانش را از شرایط اقتصادی و اجتماعی خود در خارج از تئاتر آگاه کند تا نسبت به نظام اجتماعی و اقتصادی و اجتماعی خود بی‌اعتنا نباشند و در تغییر آن بکوشند.

برشت به‌عکس آریا و کریگ عقیده نداشت که عناصری تئاتری را در يك شاهکار هنری مستقل به وحدت برساند. به نظر او چنین رهیافتی کاربرد بی‌هوده‌ی عناصر گوناگون است که هر يك از آنها می‌توانند نکته‌ی تازه‌یی از مسائل صحنه را حل و فصل کنند. او رهیافت استانیلاوسکی را نیز رد می‌کرد و از بازیگرانش می‌خواست به نقش خود همچون سوم شخص نگاه کنند تا بتوانند درباره‌ی حرکات و انگیزه‌های شخصیتها داوری کنند. نظریه‌های برشت تفسیرهای متضاد فراوانی به خود دیده اما توانسته است کارگردانهای بسیاری را در جهان بر سر شوق آورد.

در میان تجربه‌های هنری دیگری که دهه‌ی ۱۹۲۰ به خود دید می‌توان از باوهاوس (۱۹۱۹) نام برد که

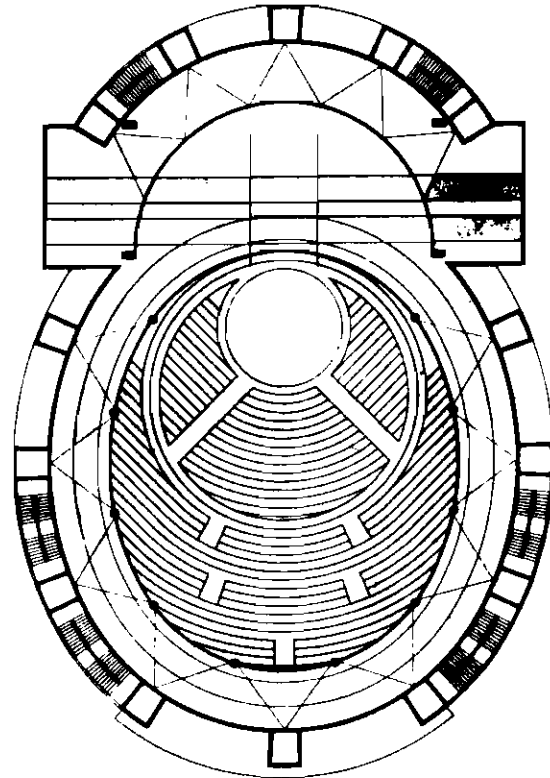
(۱۹۳۷) که نمایشی از ایستادگی و در عین حال جانور خو شدن زنی در طول جنگ سی‌ساله است؛ زندگی گالیله (۱۹۳۸ - ۱۹۳۹)؛ زن خوب سچوان (۱۹۳۸ - ۱۹۴۰)؛ اریاب پوتیلا (۱۹۴۰ - ۱۹۴۱)؛ قیام آرتورو اوبی (۱۹۴۱)؛ و دایره‌ی گچی قفقازی (۱۹۴۴ - ۱۹۴۵). آخرین اثر او، نام برد. از آنجا که برشت در تبعید بسر می‌برد آثارش به ندرت اجرا می‌شدند تا آنکه در سال ۱۹۴۷ به آلمان بازگشت. از آن زمان تاکنون آثار برشت اعتبار روزافزونی در جهان به دست آورده‌اند.

هرچند نمایشنامه‌های برشت تماشاگران سرسپرده‌یی دارند اما باید گفت که نظریه‌های شهرت گسترده‌تری دارند. برشت رهیافت نمایشی خود را «حماسی» می‌نامد تا هم حوزه‌ی وسیعتری را الفاکند و هم اختلاط شیوه‌های داستانی و نمایش را مورد تأکید قرار دهد. او مایل است تماشاگرانش نمایش را با دیدی انتقادی، و نه انفعالی، تماشا کنند و بر آن است تا به تماشاگرانش نقش فعالتری بدهد. برشت سرانجام به فریافت «فاصله‌گذاری» (ورفرمدونگر فکت) رسید. در این فریافت وقایع صحنه چندان غریب می‌نمایند که تماشاگر در باب آنها سؤال می‌کند. برشت برای آفرینش این مراقبه‌ی اندیشناک و برای آنکه تماشاگرانش وقایع صحنه را با زندگی واقعی اشتباه نکنند، در تئاتر خود نیاز به وسایلی داشت (مثل نور، نوازندگان، تغییرات

صحنه‌یی دراز درست می‌شد، و وقتی آن را ۱۸۰ درجه می‌چرخاندند صحنه‌یی گرد پدید می‌آمد. سکوی بازی از بالهای پروسینیوم عبور می‌کرد که به طور کامل تالبه‌ی جایگاه تماشاگران ادامه می‌یافت و به عنوان محل بازی مورد استفاده قرار می‌گرفت، و دکورها به وسیله‌ی واگنها بر آن قابل انتقال بودند. اتاق صحنه‌ی وسیع این تئاتر امکان می‌داد تا سکوهای چرخدار به طور افقی در آن به گردش درآیند. در فضای اطراف جایگاه دوازده ستون کار گذاشته شده بود که در فاصله‌ی بین آنها پرده‌هایی قابل نصب بودند. همچنین سیکلورامای شفاف‌ی در انتهای صحنه‌ی پروسینیوم امکان می‌داد تا بر روی آن فیلم نمایش دهند، در حالی‌که پرده‌های دیگر در بالای سر تماشاگران قرار داشتند. گروپوس مایل بود تماشاگران را در وسط محل بازی قرار دهد و آنها را «مجبور کند که در تجربه‌ی نمایشنامه شرکت فعال داشته باشند».

مکتب باوهاوس همواره جنجال‌آفرین بود و هنگامی که نازی‌ها به قدرت رسیدند مجبور به تعطیل شد و اعضای این مکتب در کشورهای دیگر جهان پراکنده شدند اما نفوذ آنها بر طراحی و معماری بسیار فراگیر بود که به ندرت تأثیرشان بر هنرهای دیگر پیگیری شده است.

اگرچه امروزه سهم عمده‌ی آلمان را بر تئاتر دهه‌ی ۱۹۲۰ تنها تئاتر حماسی و مکتب باوهاوس می‌شناسند، اما نهضت دیگری نیز همزمان در تئاتر آلمان وجود داشت که نوو ساشلیشکایت^(۱۱) یا نو واقعگرایی نامیده می‌شد. این مکتب تازه حدود ۱۹۲۳، به عنوان عکس‌العملی در مقابل اکسپرسیونیسم، علم شده بود و به مسائل این جهانی همچون مشکلات انطباق با دوران صلح، نظام حقوقی سفت و سخت، و ضربه‌یی که جنگ



تصویر ۱۴.۱۷. «تئاتر مطلق» گروپوس. توجه شود که دایره‌ی سفید (محل بازی) به پروسینیوم پیوسته و صحنه‌یی گود به وجود آورده است. اس دایره (در دل دوایزی که جایگاه تماشاگران را تشکیل می‌دهد) قابل تغییر است و می‌تواند به وسط اودیتریوم منتقل شود و صحنه‌یی گرد را تشکیل دهد. توجه شود که نیب گرداگرد صحنه (ایوان سراسری) نیز به عنوان محل بازی قابل استفاده است و اودیتریوم را کاملاً دربرمی‌گیرد. همچنین توجه شود که نورافکنها (که تماعستان به شکل مثلث نموده شده) در اطراف اودیتریوم وار پشت سیکلوراما نصب شده تا تماشاگران را همچون صحنه‌یی نورانی دربرگیرد. برگرفته از کتاب معماری تئاتر، نوشته‌ی بارخین، مسکو (۱۹۴۷).

تصویر ۱۲.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی طبلها در شب از برشت. هنگام نمایش در تئاتر کاهرسینل در مونیخ، ۱۹۲۲. این نمایشنامه توسط ابرو فاکنبرگ کارگردانی و توسط ابرو گریب طراحی شده است. هدیه‌ی موزه‌ی تئاتر، مونیخ.



مشاهده کرد. این طرح که به نام «تئاتر مطلق»^(۱۲) برای پيسكاتور طراحی شده بود هرگز ساخته نشد، اما نفوذ خود را بر معماری تئاترهایی که پس از آن ساخته شدند تا به امروز حفظ کرده است. بنا به نظر گروپوس تنها سه شکل عمده‌ی صحنه وجود دارد — صحنه‌ی گرد^(۱۳)، صحنه‌ی کشیده^(۱۴) و صحنه پروسینیوم — و او کوشید که در طرح خود همه‌ی این شکلها را بگنجانند. او بخشی از صندلیها را همراه با محل بازی بر روی دایره‌یی وسیع و گردان در جلوی پروسینیوم قرار داد. هنگامی که این محل در مجاورت پروسینیوم قرار می‌گرفت،

چهره‌ی انسانی، حرکت، نور و رنگ) را، هم به صورت جداگانه و هم در ترکیب کلی، مورد دقت و موشکافی قرار می‌داد. اقدامات شلیمر را نیز همچون بسیاری از منادیان باوهاوس در نهایت می‌توان همچون پژوهشی بنیادین ارزیابی کرد که نتایج آن در مسائل عملی‌ی گوناگون مورد استفاده قرار گرفتند. دستاوردهای شلیمر پس از دهه‌ی ۱۹۵۰، به‌ویژه در رقص‌آرایی، به کار گرفته شدند.

در معماری تئاتر مهمترین تأثیر باوهاوس را در تئاتری که گروپوس در ۱۹۲۷ طراحی کرد می‌توان



تصویر ۱۳.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی در انبوه شهرها، اثر برشت که در سال ۱۹۲۳ در تئاتر رزیدنتس در مونیخ اجرا شده است. این نمایشنامه را ازیش لیگان کارگردانی و کاسیا، پیر طراحی کرده است. هدیه‌ی موزه‌ی تئاتر، مونیخ.



تصویر ۱۷.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی اپرای سه پولی، که در ۱۹۲۸ در تئاتر شیفازردام، در برلن اجرا شد. این نمایشنامه را اریش اینگیل کارگردانی و کاسپار نهر طراحی کرده است. اهدایی موزه‌ی تئاتر، مونیخ.

داخلی» (۱۷۱) زدند. نازیها نمایشنامه‌هایی را تشویق می‌کردند که به گذشته‌ی توتسی (۱۷۸) آلمان می‌پرداختند، و یا آثاری که به شکلی حساب شده عظمت آلمان را مورد تأکید قرار می‌دادند، و همچنین آثار اغراق شده‌یی که شعار «هرچه شمالیتر است پرقدرت‌تر است» را دربر داشتند. باید دانست که تنها معدودی از هنرمندان تئاتر آلمان با ایدئولوژی‌ی نازی روی موافق نشان دادند، حتی تعدادی از آنها توانستند استقلال نسبی به دست آورند. در میان این هنرمندان باید از اشخاص زیر نام برد: هاینس هیلپرت (۱۷۱) (۱۸۹۰ - ۱۹۶۷)، که از ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ در تئاتر دویچس جای راینهات را گرفت؛ کارل هاینس مارتین (۱۷۱) (۱۸۸۵ - ۱۹۵۳)، برتولد ویرتل (۱۸۸۵ - ۱۹۵۳) و یورگن فهلینگ. بهترین طراحان آلمانی در این دوره عبارت بودند از تراوگوت مولر (۱۷۱)، روخوس گلنزه (۱۷۱)، سزار کلاین، کاسپار نهر، ویلهلم راینکینگ (۱۷۱)، و کارل کرونینگ (۱۷۱). اما باید دانست که تئاتر آلمانی بین سالهای ۱۹۳۳ و ۱۹۴۵ در مقابل نیازهای سیاسی آلمان چهره‌ی کم‌رنگی به خود گرفت.

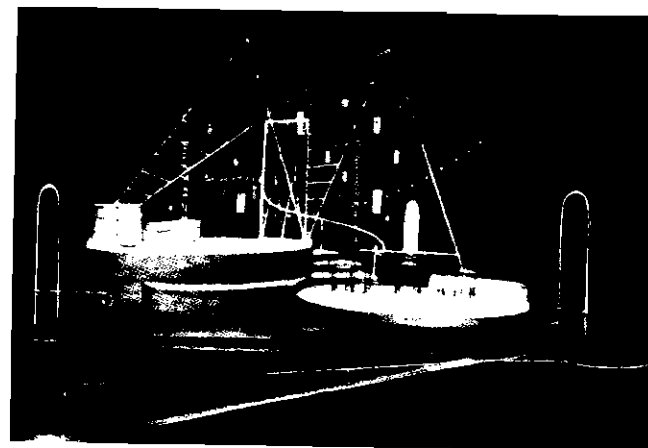
تئاتر و درام در فرانسه،

۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

جنگ جهانی‌ی اول فعالیت‌های تئاتری در فرانسه را به‌شدت کاهش داد. در آن روزها هر بازیگری که توان جنگیدن داشت عملاً وارد ارتش شد و دیگران که نیرویی نداشتند به هنرنمایی در جبهه‌ها گسیل شدند. در

کرد. بهترین نویسنده‌ی نو واقعگرای آلمانی کارل زوخ میپر (۱۷۱) (۱۸۹۶ -) نام دارد. نمایشنامه‌ی تاکستان سرخوش (۱۷۱) (۱۹۲۵) او یک کمدی‌ی ساده است که در جریان جشن شراب‌گیری اتفاق می‌افتد. این نمایشنامه موفقیت قابل توجهی به دست آورد. پردوامترین نمایشنامه‌ی او، کاپیتانی از کوبه‌نیک (۱۷۱) (۱۹۳۱)، برخوردار از طنزآمیز با نظام‌داری‌ی پروس، نام دارد و نشان می‌دهد که چگونه یک خُرده جنایتکار با پوشیدن لباس یونیفورم و امر و نهی بی‌چون و چرا شهری را اسیر خود می‌کند.

با ظهور هیتلر در ۱۹۳۳ بسیاری از هنرمندان مهم آلمانی کشور خود را ترک کردند. بسیاری دیگر از آنها که باقی ماندند عملاً با نوشتن و اجرای آثار تاریخی یا فاصله گرفتن از مسائل معاصر خود، دست به «مهاجرت

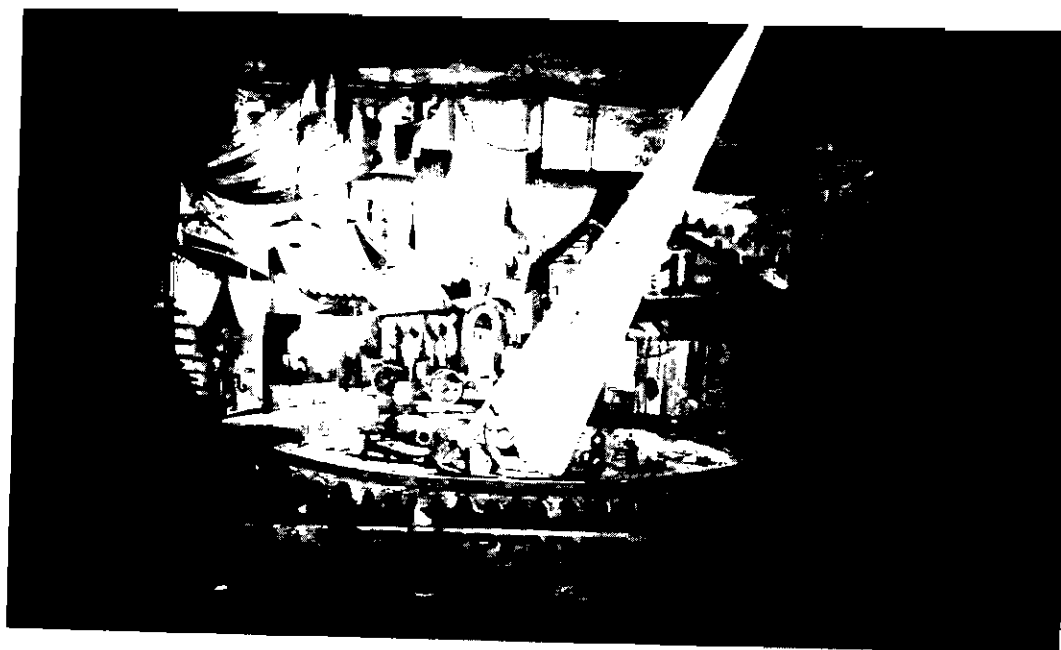


تصویر ۱۵.۱۷. (*) یک طرح صحنه‌ی باوهاوس برای نمایشنامه‌ی بیدرمن و پرنده‌ی آتش‌نوتته‌ی ماکس فریش، که در رومانی، در سال ۱۹۶۰ اجرا شد.

مستند درباره‌ی قیام نیروی دریایی اطریش - مجارستان در جنگ جهانی‌ی اول؛ و فردیناند بروختر (۱۷۱) (۱۸۹۱ - ۱۹۵۸) با نمایشنامه‌های بیماری جوانی (۱۷۱) (۱۹۲۶)، درباره‌ی توهم‌زدایی از جوانان، و جنایتکاران (۱۷۱) (۱۹۲۸) که مطالعه‌یی است در باب نظام قانونی. (بروختر بعدها با نوشتن آثار تاریخی از جمله نمایشنامه‌ی الیزابت از انگلستان (۱۷۱) شهرت جهانی کسب

بر روح جوانان و محیط‌های تحصیلی وارد آورده است، می‌پرداخت. با آن که تعداد نمایشنامه‌های نو واقعگرا فراوان است، متأسفانه تنها معدودی از آنها امروزه ارزش خواندن دارند. از میان نویسندگان نو واقعگرای آلمانی دو تن قابل ذکرند: فریدریش ولف (۱۷۱) (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳) با نمایشنامه‌های سیانید (۱۷۱) (۱۹۲۹)، که حمله‌یی است بر قوانین سفت جنین، و ملوانان کاتارو (۱۷۱) (۱۹۳۰)، درامی

تصویر ۱۶.۱۷. (*) طرحی مدرن از نمایشنامه‌ی اپرای سه پولی اثر برتولد برشت، که در سال ۱۹۷۰ توسط جیمز مارونیک در نیسکاگو اجرا شده است





تصویر ۱۸.۱۷. نمایش سوررئالیستی ژان کوکتو، به نام آنتیگون، که توسط شارل دولن در تئاتر آتلیه‌ی پاریس اجرا شد. (۱۹۲۲). برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۲۳).

چنین شرایطی شرکتهای نمایشی چندان تهی ماندند که برای اجرای نمایشهای خود دانشجویان کنسرواتوار پاریس را دعوت به کار کردند. فضای جنگ‌زده‌ی شهرها، تئاترها را به سوی اجرای سرگرمیهای عامه‌پسند کشاند و «تئاترهای بولوار» رونق گرفتند. چندان که حتی پس از پایان جنگ نیز بازارشان گرم ماند. در میان تولیدکنندگان تئاترهای بولوار احتمالاً ساشاگتیری (۱۸۸۵ - ۱۹۵۷)، مؤلف ۱۵۰ نمایشنامه، از همه موفقتر بوده است. او نمایشهای خود را خود تهیه و کارگردانی می‌کرد و خود نقش بازیگر ستاره را بر عهده می‌گرفت.

در سوی دیگر این جهت‌گیری، به صورتی افراطی، یک رشته جنبشهای هنری دیگر قرار داشت —

فویسم (۱۸۸۱)، کویسیم (۱۸۸۱)، کنستراکتیویسم (۱۹۰۱)، دادایسیم، و سور رئالیسم (۱۹۱۱) (فراواقمگرایی) — که همگی در مقابل واقمگرایی قد علم کردند و شکل‌های تازه‌ی را مورد توجه قرار دادند. در جریان جنگ بسیاری از هنرمندان و مخالفان سیاسی به سویس پناهنده شدند، جایی که دادایسیم، افراطی‌ترین جنبش هنری آن زمان، از ۱۹۱۶ در آنجا پا بر عرصه نهاده بود. سخنگوی اصلی این جنبش تریستان تزارا (۱۸۹۶ - ۱۹۶۳) نام داشت که بین ۱۹۱۶ و ۱۹۲۰ هفت بیانیه درباره‌ی مکتب خود انتشار داد. دادایسیم نگرشی سراسر بدبینانه درباره‌ی جهانی بود که توانسته بود جنگی عالمگیر را بنا نهد. از آنجا که به نظر دادایست‌ها دیوانگی تنها صفت برازنده‌ی جهان بود، آنها به‌طور حساب‌شده‌ی دیوانگی



تصویر ۱۹.۱۷. یک طرح فوویستی از نمایشنامه‌ی کالیگولا نوشته آلبر کامو، که توسط سزار کلین که برای داچ شاولیپیل هاوس در برلن تهیه شده است (۱۹۴۹).



تصویر ۲۰. ۱۷. (* طرح صفحه، فوویسم - الهام از ساتوی کرسکا اثر سوزو، سری نمایشنامه‌ی ترویلوس و کرسیدا از الکسیس که هاموت کوپرسکی آن را برای «تئاتر» اجرا کرد. اسلوواکیا به آنگر، ۱۹۵۲).

را به جای منطق و عقل سلیم می‌نشانند و در هنرشان ناسازی و آشوب را جایگزین وحدت، تعادل و هماهنگی می‌کردند. دادایست‌ها برنامه‌هایی شامل سخنرایی، روخوانی، «شعر-آوا»، رقص، هنرهای بصری، و نمایشهای کوتاه اجرا می‌کردند و برنامه‌ی آنها غالباً چند موضوع را همزمان دربر داشت. با نزدیک شدن صلح، دادایست‌ها ناپدید شدند. این نهضت در آلمان نیز چند صباحی رونق گرفت، اما پاریس بود که حامیان اصلی آن را به سوی خود کشید. در ۱۹۲۰ دادایسیم رو به افول نهاد و اندکی پس از آن دیگر صدایی از آن شنیده نشد. بعدها، در دهه‌ی ۱۹۶۰، بخش اعظم نظرگاه دادایسیم، تحت نامهایی دیگر، دوباره سر برآورد.

دادایسیم در فرانسه جای خود را به سوررئالیسم سپرد، که نظریه‌پرداز عمده‌ی آن ژاری و آپولینر بودند. گیوم آپولینر (۱۸۸۰ - ۱۹۱۸)، یازدهمی نویسندگان و نقاشان پیشرو (۱۹۰۰) و سخنگوی اصلی مکتب کویسیم، با نمایشنامه‌ی پستانهای تیره زیاس (۱۹۰۳)، بازنویسی و اجرا در



تصویر ۲۱. ۱۷. (* طرح سوررئالیستی که سالو، دور دالی برای نمایشنامه‌ی «دون خوان» به سوی خوزه رودریلا تهیه کرده است. این نمایش در شانزو مارزا کپرو، مادرید، در سال ۱۹۵۰ اجرا شد.



تصویر ۲۴.۱۷. ژان کوکتو شاعر و نویسنده و کارگردان نوآور فرانسوی.

سیرک دلفکها اجرا شد، آغاز کرد. زیباترین نمایشنامه‌های او عبارتند از: آنتیگونه (۱۹۲۲)، اورفئوس (۱۹۲۶)، و ماشین دوزخی (۱۹۳۴) که همه براساس افسانه‌ی اودیپ و بازسرایسی اساطیر نوشته شده‌اند. قدرت خلاقه‌ی کوکتو در شیوه‌های او بود که در آنها چیزهای آشنا را با افسانه درمی‌آمیخت. مثلاً در نمایشنامه‌ی اورفئوس که قهرمانان آن زوج ازدواج کرده‌ی مدرنی هستند، با معرفی‌ی یک شیشه‌گر مرموز و اسی که پیامهایی با خود دارد، و نیز با شیوه‌هایی که اساطیر باستانی را وجهه‌ی معاصر می‌بخشد، احساسی رازگونه در بیننده برمی‌انگیزد. هرچند کوکتو هرگز نتوانست خود را از تهمت کلاهبرداری میرا کند، اما در سراسر زندگی هنری‌اش منبع الهام هنرمندان دیگر بود. بسیاری از جنبشهای نوین در هنرهای بصری از طریق باله‌ی روسی به تئاتر راه یافت که هنرمندانی چون پییکاسو (۱۹۱۷-۱۹۸۸)، ژوان گری (۱۸۷۵-۱۹۲۸)، ماری لورنسن (۱۸۷۵-۱۹۵۵)، و براك (۱۸۷۹-۱۹۶۵) آن را طراحی می‌کردند. باله‌ی سوئدی نیز که بین سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۲۵ به سرپرستی رولف دوماره (۱۸۸۸-۱۹۶۴) در

مکسب را طرد کرد. پس از آن بی سوررئالیسم فرونشست، اما دستاوردهای زبده‌ی آن تازه پس از ۱۹۳۸، در نمایشگاه بین‌المللی نعلی، به نمایش گذاشته شدند.

تأثیر سوررئالیسم بر تئاتر اساساً غیرمفیم بود و مؤثرترین استفاده از تکنیکهای آن در آثار ژان کوکتو (۱۸۹۲-۱۹۶۳) نمودار شد. کوکتو کار تئاتر را با نمایشنامه‌های رژه (۱۹۱۷) که توسط گروه باله‌ی روسی در پاریس اجرا شد و گاو نری بر بام (۱۹۲۰)، پانتومیمی که توسط خانواده‌ی فرانتلینی (۱۸۷۷-۱۹۲۰)

تصویر ۲۵.۱۷. صحنه‌ی تئاتر وبو کلمیه، که برای نمایشنامه‌ی شب دوازدهم آماده شده است. شکل اصلی صحنه‌ی تئاتر در اینجا تا حدی در پشت دکور پنهان مانده است. برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتری (۱۹۲۴).



تصویر ۲۲.۱۷. طرح صحنه‌ی پستانهای تیره زیاس نوشته‌ی گوم آپولینر، که در سال ۱۹۵۸ اجرا شد. طراح ازبرت لکستر.



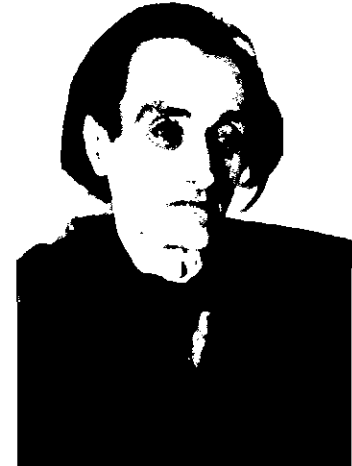
پیشداوری‌های زیبایی شناختی و اخلاقی، اندیشه را دیکته می‌کند. بنابراین، به نظر بره‌تون، اساس واقعیت هنری توسط فکر ناخودآگاه و در فضایی رؤیایگونه تشکیل می‌شود. بره‌تون در ۱۹۲۶ به کمونیم گرایش پیدا کرد و کوشید سوررئالیسم را مبارز سازد، و در بنایه‌ی دوم خود (۱۹۲۹) بساری از پیروان پیشین این

تصویر ۲۳.۱۷. آندره بره‌تون شاعر فرانسوی و نظریه‌پرداز سوررئالیسم.



(۱۹۱۷) تأثیر عمیقی بر سوررئالیسم نهاد، چنان که گاه این نمایشنامه را «درام سوررئالیست» نیز می‌نامیدند. این نمایشنامه درباره‌ی برنامه‌ی پرجمعیت شدن کشور فرانسه است و قهرمان داستان پستانهایش را رها می‌کند (که همچون بادکنک به هوا می‌روند) و خود به تیره زیاس بدل می‌شود. شوهر او که اکنون وظیفه‌ی زادن را بر عهده گرفته است سرانجام وسیله‌ی کشف می‌کند که قادر است بچه تولید کند (صرفاً با نیروی اراده) و چهل هزار فرزند به بار می‌آورد. این اثر در مورد بسیاری از نظریه‌های آپولینر نمونه‌وار است؛ او منطق روزمره را رد می‌کند و عقیده دارد که کمدی، نرازدی، بورلک، عملیات آکروبات، و خطابه باید همواره با موسیقی، رقص، رنگ و نور همراهی شوند تا شکل بیانی‌ی تازه‌ی بیابند.

آندره بره‌تون (۱۸۹۶-۱۹۶۶) بزودی رهبری سوررئالیست‌ها را بر عهده گرفت و نخستین بیانیه‌ی این جنبش را در ۱۹۲۴ منتشر کرد. در تعریفی که بره‌تون از مکتب سوررئالیسم می‌دهد نفوذ عمیق فروید آشکار است. او می‌گوید سوررئالیسم «خودکاری‌ی خالص روح است که می‌کوشد فرایند تغفل را در قالب کلام یا وسایل دیگر بیان کند. به عبارت دیگر سوررئالیسم در غیاب نظارت عقل، و به دور از همه‌ی



تصویر ۲۶.۱۷. آنتونین آرتو کارگردان و نظریه پرداز تئاتر «خشونت» در فرانسه. این عکس در سال ۱۹۴۸ در دوران پسری و بیماری او برداشته شده

پاریس اجرا شد، هنرمندانی چون فرنان لوزه (۱۹۱۱)، دوشیریکو (۱۹۱۲) و پیکاییا (۱۹۱۲) را برای طراحی دعوت کرد. این گروه قراردادهای باله‌ی خود را به هنرهای دیگر نمایشی نیز تسری داد و از جمله نمایشنامه‌ی عروس و داماد برج ایفل (۱۹۲۱) اثر کوکتو را اجرا کرد. در این نمایش بازیگران لباسی به شکل گرمافون دربر داشتند.

در میان هنرمندان پیشرو در بین دو جنگ آنتونین آرتو (۱۸۹۶ - ۱۹۴۸) چهره‌ی مشخص‌تری است. آرتو در ۱۹۲۱ به تئاتر روی آورد و پیش از تأسیس تئاتر آلفرد ژاری (۱۹۲۶) با همکاری روزه ویتزاک (۱۹۱۸) نویسنده‌ی سوررئالیست، با کسانی همچون لونیه - یو، دولن، و پیتویف کار کرد. تئاتر آلفرد ژاری که سراسر وقف نمایشهای ناواقعگرا شده بود تنها دو فصل دوام آورد. سهم عمده‌ی آرتو به تئاتر جهان پس

از سال ۱۹۳۱ ادا شد، یعنی پس از آنکه گروه رقص بالی در پاریس او را به صورت بندگی نظریاتش برانگیخت و در سال ۱۹۳۸ در کتاب تئاتر و همزاد آن (۱۹۳۱) آنها را منتشر کرد.

به نظر آرتو تئاتر غرب خود را به جویبار باریکی از تجربیات انسانی، یعنی مسائل روانشناسی افراد یا حداکثر مسائل اجتماعی‌ی گروه‌ها، محدود کرده بود. برای آرتو چیزهای نهفته در ناخودآگاه جنبه‌های مهمتری از هستی انسانی را دربر دارند، چیزهایی که انسانها را از خود و دیگران جدا می‌کنند، چیزهایی که نفرت، شقاوت و فاجعه به بار می‌آورند. آرتو معتقد بود اگر تجربه‌ی مناسب تئاتری در اختیار انسان قرار داده شود، خود را از دست وحشیگری رها می‌کند. چنین تجربه‌ی می‌تواند نشاطی را که تمدن امروز از انسان ستانده است به او باز گرداند، زیرا تئاتر قادر است احساسات مخرب را، که به هر حال از راه‌های مخربتر دیگری بروز خواهند کرد، تخلیه کند. به عبارت دیگر، چنان که آرتو گفته است «تئاتر برای آن آفریده شده که زشتیهای درون انسان را پاک کند».

تصویر ۲۷.۱۷. (۲۷) تصویری از نمایشنامه‌ی ماژا - ساد، نوشته‌ی سر واصل که تحت تأثیر تئاتر خشونت آرتو، توسط پسر بروک کارگردانی شده است.



آرتو مطمئن بود که ممکن نیست مقصودش را با ذهن منطقی دریافت، از این رو پیشنهاد می‌کرد که شیوه‌هایش را از طریق حواس یا دستگاه عصبی به کار گیرند (زیرا ذهن آگاه در تمدن کنونی مشروط شده است تا ضربه‌های محیط را دفع کند) و حالت دفاعی و حجابهای تماشاگران را درهم شکنند. او نظریه‌هایش را در مجموع «تئاتر خشونت» (۱۹۳۱) یا «تئاتر شدت» می‌نامید زیرا در این تئاتر برای اینکه تماشاگران به نتیجه برسند، باید به زور مجبورشان کرد تا با خودشان مواجه شوند. خشونت و شقاوتی را که آرتو به تماشاگر تحمیل می‌کند مسلماً جسمانی نیست بلکه اخلاقی یا روانی است.

قصد آرتو در عمل کردن روی دستگاه عصبی تماشاگر او را به نوآوریهای چندی در تئاتر هدایت کرد. در این میان می‌توان از جایگزین کردن ساختمانهای تئاتر با انبارهای متروکی که دستکاری شده باشند و کارگاه‌ها یا آشیانه‌ی هواپیماهای اجزای نمایش نام برد. او بیشتر مایل بود مکان بازی را به گوشه‌های صحنه، بر روی گذرگاه‌های مرتفع بر بالای صحنه یا بالای دیوارهای صحنه بکشد. شیوه‌های تئاتری شرق آرتو را بیشتر جذب می‌کرد، از این رو پیشنهاد می‌کرد که تئاتر غرب نیاز به وسایل نمادین و آیینی، شبیه به شرق، دارد. نور مورد نظر در صحنه‌های آرتو نورهای «مرتتش و پاره پاره» (۱۹۳۱) بود و صدای مورد نظرش از صداهای تیز با تغییرات ناگهانی در شدت و استفاده از صدای انسان به عنوان افکت برای ایجاد هارمونی و تنش (۱۹۳۱) تشکیل می‌شد بنابراین آرتو با حمله بر تماشاگر می‌کوشید مقاومت او را درهم شکند و او را هم از نظر اخلاقی و هم از نظر روحی تطهیر کند و بر آن بود که با این شیوه‌ها «در

درجه‌ی اول بر احساس تماشاگران و نه بر منطق آنها» نفوذ کند، زیرا «تماشاگر نخست با حواسش می‌اندیشد». آرتو نیز همچون آپیا و کریگ بیشتر نظریه پرداز بود تا مرد عمل. و مثل آن دو، در آغاز، مورد توجه چندانی قرار نگرفت. آرای این سه تن از بسیاری جهات با یکدیگر مشابهند، اما هدف نهایی‌ی آرتو در تئاتر با آن دو بکلی متفاوت بود. آپیا و کریگ هنر را به خاطر هنر می‌خواستند، در حالی که آرتو در هنر رستگاری انسان را جستجو می‌کرد. هنر آنان جهان زیبای آرمانی، و هنر آرتو قلمرو شکنجه‌گاهی بی‌رحم می‌نمود. در نتیجه، پس از جنگ جهانی دوم، هنگامی که دورنمای انسانی به تیرگی گرایید، نفوذ آپیا و کریگ کاسته شد و نفوذ آرتو افزایش یافت.

ژمیه، هرپریتو، و کوپو در حد فاصل تئاتر تجارته‌ی و تئاتر پیشرو قرار داشتند. فیومن ژمیه (۱۸۶۹ - ۱۹۳۳) در سال ۱۸۹۲ به عنوان بازیگر با آندره آنتوان آغاز به کار کرد و پس از آن با گروه‌هایی، از تئاتر لوور گرفته تا گروه‌های ملودرام، همکاری کرد، به همین جهت همچون ماکس راینهارت به گلچین پهنه‌ی گسترده‌یی از تجربه‌های تئاتری پرداخت. از ۱۹۰۶ تا ۱۹۲۲ مدیر تئاتر آنتوان و از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۰ مدیر تئاتر آنتونین تئاتر آنتون تحت سرپرستی و برنامه‌ریزی او تئاتری نسبتاً پیشرو شد، و این امر تا حدی مرهون طرحهای رنه فوئرس (۱۹۱۱) بود که دستاورد همه‌ی جنبشهای هنری را به کار می‌گرفت. اگرچه گیمیه کارگردان خوبی بود، اما اهمیت امروز او از آن جانشانی می‌شود که همواره می‌کوشید تئاتر را به عامه‌ی مردم نزدیک کند.

ارانه‌ی فعالیتهای فرهنگی به مردم عامی گرایش بود که در ۱۸۹۰ در آلمان موجب پیدایش تئاتر فولکس

بونن شد و در فرانسه، با دورنمایی محدودتر، «تئاترهای مردم» (۱۹۱۵) به راه افتاد. رومن رولان (۱۸۶۶ - ۱۹۴۴) در ۱۹۰۳ در کتابی به نام تئاتر مردم (۱۹۱۱) برنامه‌یی عرضه کرد که در آن به نمایشگران محلی پیشنهاد شده بود که مانند دوران یونان باستان برای همشهریان خود برنامه اجرا کنند. ژمیه با توجه به این پیشنهاد کوشید بهترین تئاتری را که می‌توان در حومه‌ها و شهرستانها یافت در گروه تئاتر آمبولانت (۱۹۱۸) خود برپا دارد و از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۳ با این گروه به سراسر فرانسه سفر کرد و در این سفرها به اجرای نمایش خود در چادرها دست زد. در ۱۹۲۰ ژمیه دولت فرانسه را قانع کرد که تئاتر ملی مردم (T. N. P.) را تأسیس کند. چون کمک مالی دولت به این تئاتر تنها به بلیتهای فروخته شده محدود می‌شد، ژمیه ناچار شد به شرکتهای دیگر اتکا کند تا هرازگاه نمایشی در آنجا اجرا کنند. اگرچه تئاتر T. N. P. در دوران حیات ژمیه از اعتبار

چندانی برخوردار نشد اما پس از جنگ جهانی دوم یکی از بهترین تئاترهای فرانسه محبوب می‌شد. علاقه‌ی گمیه به تئاتر مردمی ضمناً او را به تجربه‌های دیگر کشاند. مثلاً در ۱۹۱۹ نمایشنامه‌های ادیپوس، شاه تیب (۱۹۲۰) - نوشته‌ی بوئلیه (۱۹۱۱) و پاستورال بزرگ (۱۹۲۱) نمایشنامه‌ی مذهبی و محلی، را در سیرک ایور (۱۹۲۱) به صحنه برد. او در این نمایشها و نمایشهای دیگرش خود را به سطح رایبهارت در آلمان رساند. ژاک هیرپر تو (۱۸۸۶ - ۱۹۷۱) از طریق تأسیس شرکتهای بزرگ نمایشی کسب اعتبار کرد. او پس از ساختن سه تئاتر بی‌دری، تئاتر شانزله‌لیزه (۱۹۱۵) کمدهی شانزله‌لیزه (۱۹۲۶) و استودیو شانزله‌لیزه (۱۹۲۷) بین ۱۹۲۰ و ۱۹۲۵، خیالپردازترین کارگردانهای عصر خود را استخدام کرد. به‌علاوه شرکتهایی همچون تئاتر هنری مسکو، تئاتر کامرنی و نظیر آنها را به فرانسه دعوت کرد. بنابراین هرپرتو بهترینهای داخلی و خارجی



تصویر ۲۹.۱۷. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت، که توسط ژوزف ستویف کارگردانی شده است. تاکید بر اسکال چهارگوش و خطوط معقرب برای فضای ناسر اکسپرسیو در این طرح قابل توجه است. برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتری (۱۹۳۵).

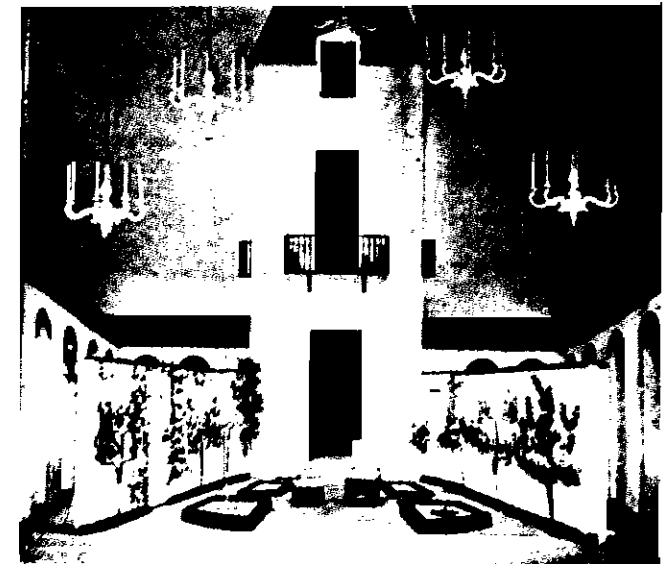
را در دسترس تماشاگران پارسی قرار داد. ژاک کوپو، اما، گسترده‌ترین تأثیرات بین دو جنگ را بر تئاتر فرانسه به جا نهاد. کوپو در ۱۹۱۹ تئاتر ویو کلمیه را بازگشود و بار دیگر خود را وقف آرمانهایی کرد که پیش از جنگ جهانی اول در سر داشت. او بعکس ژمیه عقیده داشت که ممکن نیست تئاتری با

استانده‌های بالا داشت و در عین حال مورد توجه مردم عامی قرار گرفت. از این رو در دوران خودش کارگردانی متکبر و وسواسی قلمداد شد که رفتاری همچون مذهب با تئاتر داشته است. کوپو سرانجام در آرمان خود که حفظ ارزشهای برتر و در عین حال ارائه‌ی برنامه‌ی کاملی از نمایشهای مردمی بود، کوتاه آمد؛ در ۱۹۲۴ پاریس را ترک گفت و در بورگاندی یک مدرسه‌ی تئاتری به راه انداخت، و امیدوار بود آرمانهایش را در آنجا به ثمر رساند.

کوپو تنها پنج سال پس از جنگ اول نمایش داد، اما آرای او توسط چهار تهیه کننده - کارگردان دیگر دنبال شد - ژووه، دولن، پیتویف، و بتی - که تا جنگ جهانی دوم تئاترهای پارسی را در سلطه‌ی خود گرفتند. آنها در سال ۱۹۲۷ به هم پیوستند و نام کارتل دکترا (۱۹۲۸) (اتحاد چهار نفره) را برای خود نهادند. آنها در این اتحاد پیمان بستند که در امور خود با یکدیگر مشورت کنند، نمایشهای یکدیگر را تبلیغ کنند، و به طور مشترک با اتحادیه‌های تئاتری قرارداد ببندند.



تصویر ۳۰.۱۷. ماشی از گاسن بی. از مادام بواری (۱۹۳۵)، که توسط خود او به صورت نمایشنامه اقتباس شده است. در این تصویر لوستن ناب، و مارگریت زاموا سازگران این ماشی دیده می‌شوند. برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتری (۱۹۳۶).



تصویر ۲۸.۱۷. طرحی از کریستیان براز برای نمایشنامه‌ی مدرسه‌ی برای همسران، اثر مولیر، که در سال ۱۹۳۷ توسط لویی ژووه کارگردانی شده است. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۳۵.

غیرفرانسوی داشت، از این رو عملاً مهمترین تهیه کنندهی درامهای خارجی در پاریس بود. او نیز به عنوان کارگردان تأکید عمده‌ی بر متن نمایشنامه‌ها داشت. به نظر او مهمترین عامل نمایش ضرابهنگ بود و می‌کوشید آن را بر هر صحنه و هر شخصیتی منطبق کند. پیتویف صحنه‌هایش را خود طراحی می‌کرد و سبک طرح‌هایش از انتزاع تا واقعگرایی را دربر می‌گرفت. مشخصه‌ی عمده‌ی طرح‌های او استفاده از تعدادی قطعات دکور به عنوان عاملی نمادین بود. در میان اعضای اتحاد چهار نفره (کارتل) شاید بتوان گفت که پیتویف متنوع‌تر و تجربه‌گراتر از دیگران بود.

گاستن بتی (۱۸۸۲ - ۱۹۵۱) تنها عضو کارتل بود که شخصاً بازیگر نبود و تأکیدی بر متن نمایشنامه‌ها نداشت. او از سال ۱۹۱۹ همکاری با گیمه را آغاز کرد و از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ مدیریت استودیو شانزلیزه را بر عهده گرفت و سرانجام در ۱۹۳۰ در

کوشش خود را در آنجا به کار بست. او سالهای پایان کارش را در ژنو گذراند و در آنجا در خانه‌ی هنرها،^{۳۱} به عنوان کارگردان بخش تئاتر استخدام شد. اما باید گفت تنها تأثیر شارل دولن در تئاتر فرانسه از طریق تأسیس مدرسه‌ی تئاتر بوده است که چهره‌های برجسته‌ی تئاتر فرانسه از جمله ژان لویی بارو^{۳۲} و ژان ویلارد^{۳۳} آموزش‌های اولیه‌ی خود را نزد او گرفتند.

ژرژ پیتویف (۱۸۸۴ - ۱۹۳۹) پیش از آنکه در ۱۹۱۴ از روسیه به سویس مهاجرت کند، در سرزمین مادری خود نمایش‌های بسیاری داده بود. او و همسرش لودمیلا^{۳۴} (۱۸۹۶ - ۱۹۵۱)، که در کنسرواتوار پاریس تحصیل کرده بود، در ۱۹۲۲ در پاریس ساکن شدند و تا ۱۹۲۵ برای شرکت هربرتو کار کردند. پس از آن خود گروه مستقلی تشکیل دادند و در تئاترهای متعددی، چه در پاریس و چه در شهرهای دیگر، نمایش دادند. پیتویف اطلاعات وسیعی از درام

بازیگرانش می‌خواست در جزئیات دقت بسیار کنند. در سالهای آغاز کارش نمایشها را خود طراحی می‌کرد، که همواره خوش سلیقه اما فاقد خلاقیت بودند، اما در تئاتر دو آتیه غالباً کریستیان پرار^{۳۵} (۱۹۰۲ - ۱۹۴۹)، یکی از بهترین طراحان دوران او، نمایش‌هایش را طراحی می‌کرد.

شارل دولن^{۳۶} (۱۸۸۵ - ۱۹۴۹)، پیش از همکاری با روشه و سپس کوپو، در بسیاری از تئاترهای فرعی کار کرده بود. در ۱۹۱۹ به پاریس بازگشت و با گیمه کار کرد و سپس در ۱۹۲۲ خود تئاتر مستقلی به نام تئاتر آتیه^{۳۷} به راه انداخت و تا سال ۱۹۳۹ در همین تئاتر کوچک و پرت افتاده به کار ادامه داد. دولن به شدت گلچین می‌کرد و آثاری را از یونان باستان گرفته تا آثار معاصر و از تراژدی تا فارس به صحنه می‌برد. با تحلیل‌های بی‌پایانی که او از متن نمایشنامه‌ها به عمل می‌آورد می‌گذاشت تا هر نمایشنامه‌ی رهیافت ویژه‌ی خود را خود دیکته کند. هدف او آن بود که «شعر درونی»ی هر اثر را از طریق وحدت و با صداقت منعکس کند. او از نمایشنامه‌هایی که نیاز به وسایل ماشینی و فوت و فن‌های کارگردانی داشتند پرهیز می‌کرد. اما با این حال بر طرح بصری صحنه تأکید بسیاری می‌گذاشت و معمولاً بهترین طراحان، از جمله لویی توشاک^{۳۸}، لوستین کوتو^{۳۹}، ژرژ والمییه^{۴۰}، ژان ویکتور هوگو^{۴۱}، میشل دوران^{۴۲} و آندره بارساک را به همکاری دعوت می‌کرد. در غالب نمایش‌های او موسیقی، رقص و جنبه‌های تماشایی دیگر نقش عمده‌ی داشتند. آرزوی همیشگی دولن برای جلب هرچه بیشتر تماشاگر او را واداشت تا در تئاتر سارا برنارد^{۴۳} به عنوان کارگردان استخدام شود و تا سال ۱۹۴۷ همه‌ی



تصویر ۳۱.۱۷. طرحی از آندره بارساک برای نمایشنامه‌ی وُلین، که برای شارل دولن ساخته بود. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۳۵.

لویی ژووه^{۴۴} (۱۸۸۷ - ۱۹۵۱) کار خود را در تئاتر دز آر^{۴۵} متعلق به روشه آغاز کرد و در آنجا بود که با کوپو آشنا شد و در ۱۹۱۳ - ۱۹۱۴ به ایفای نقش‌های فرعی در نمایش‌های او پرداخت. در ۱۹۱۷ به همراه کوپو به نیویورک رفت و تا ۱۹۲۲ همکاری‌ی خود را با کوپو ادامه داد تا سرانجام به عنوان کارگردان به استخدام هربرتو درآمد. پس از موفقیتی که با اجرای نمایشنامه‌ی دکتر ناک^{۴۶} نوشته‌ی ژول روسن^{۴۷} به دست آورد، در ۱۹۲۴، خود گروه مستقلی تشکیل داد و بسیاری از اعضای گروه کوپو را که در آن زمان او را ترک گفته بودند به همکاری دعوت کرد. ژووه تا ۱۹۲۸ موفقیت چندانی به دست نیاورد، تا آنکه در این سال همکاری با ژان زیرودو^{۴۸} (۱۸۸۲ - ۱۹۴۴) را آغاز کرد. در ۱۹۳۴ گروه خود را به تئاتر دو آتیه^{۴۹} که تماشاخانه‌ی برای تئاترهای بولوار بود، برد. او تا ۱۹۴۱ در این تئاتر ماند و پس از آن تا سال ۱۹۴۵ به دلخواه از کار کناره گرفت. ژووه، همچون کوپو، تأکید اصلی را بر متن نمایشنامه‌ها می‌گذاشت و برای زبان و زیربوم‌های گفتار بیش از هر چیز دیگر ارج می‌نهاد. او از نمایش‌های خود تحلیل صریح و روشنی می‌داد و از



تصویر ۳۲.۱۷. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی جنگ تروا نباید سر بگیرد به کارگردانی لویی ژووه. خود ژووه در طرف راست صحنه دیده می‌شود. برگرفته از کتاب هنرهای تئاتری (۱۹۳۶).

تئاتر مونپارناس^(۶۰) مستقر شد. پس از ۱۹۳۵ تئاتر عروسکی به شدت توجه بتی را به خود جلب کرد و نمایشهایش، تحت تأثیر آن، روز به روز شیوه بردازانه‌تر شدند. بتی در بخش اعظمی از کار تئاتری خود با مارگریت ژاموا^(۶۱) (۱۹۰۳ - ۱۹۶۴) همکاری داشت که ستاره‌ی بسیاری از نمایشهای او بود و بعضی از نمایشهایش را نیز کارگردانی می‌کرد. بتی نیز کارگردان را هنرمند اصلی‌ی نمایش می‌شناخت. چنین به نظر می‌رسید که در نمایشهای او جهانی رازآمیز و شاعرانه که با خلق ماهرانه‌ی فضا به وجود می‌آورد، در ورای ظاهر واقع‌گرایانه‌ی صحنه پنهان است. اگرچه تأکید بیش از حد او بر لباس، دکور، وسایل صحنه، موسیقی و نور را گاه مورد انتقاد قرار داده‌اند، اما در عین حال «جادوگر میزانشن» نیز لقب گرفته بود.

اول برای گروه‌های پیشاهنگی نمایش می‌داد و در گروه دیگری تئاتر عمو سیاستین^(۶۲) (۱۹۳۵ - ۱۹۳۹) تنها برای کودکان برنامه اجرا می‌کرد.

در این دوره سه کارگردان فرانسوی دیگر به نامهای بارساک، داسته، و ژاکمون نیز از اهمیت قابل توجهی برخوردار بودند. آندره بارساک^(۶۳) (۱۹۰۹ - ۱۹۷۳) در مدرسه‌ی هنرهای تزینی آموزش دیده بود و پیش از آنکه بهترین طراح صحنه‌ی پاریس شناخته شود با شارل دولن همکاری داشت و سرانجام در ۱۹۳۷ به همراه داسته و ژاکمون شرکت چهار فصل^(۶۴) را تأسیس کرد. در ۱۹۴۰ هنگامی که دولن تئاتر آتلیه‌ی خود را ترک کرد او اداره‌ی آن را بر عهده گرفت. بارساک تا هنگام مرگ اداره‌ی آتلیه را عهده‌دار بود و در آنجا می‌کوشید استانداردهای دولن را حفظ کند. ژان داسته^(۶۵) (۱۹۰۴ - ...)، داماد و شاگرد کوپو، یکی دیگر از اعضای شرکت بانزده، ابتدا به گروه چهار فصل پیوست و در ۱۹۴۰ به همراه بارساک به تئاتر آتلیه رفت و در آنجا بود که یکی از کارگردانهای مهم فرانسوی شناخته شد. موریس ژاکمون^(۶۶) (۱۹۱۰ - ...) تربیت شده‌ی شانسیرل بود و پیش از تشکیل شرکت چهار فصل در چند گروه دیگر کار کرده بود. او تا سال ۱۹۴۲ در این شرکت به کار ادامه داد و در ۱۹۴۴ مدیر استودیوی شانزلیزه شد و تا ۱۹۶۰ این سمت را حفظ کرد.

کوپو در دهه‌ی ۱۹۳۰ نقش فعالتری گرفت. او علاوه بر کارگردانی در پاریس و کشورهای دیگر اروپایی، پس از ۱۹۳۶ با کمدی فرانسز نیز همکاری کرد و در ۱۹۳۹ - ۱۹۴۰ کارگردان آن شد تا آنکه دولت ویشی^(۶۷) او را طرد کرد. کمدی فرانسز بین ۱۹۱۵ و ۱۹۳۶ تحت مدیریت امیل فابره^(۶۸) رو به زوال نهاده

بود، که البته این زوال تا حد زیادی به واسطه‌ی کاهش کمک مالی دولت و نیز دخالت‌های سیاسی آن بود. پس از ۱۹۳۶، مدیر جدیدی به نام ادوارد بوردو^(۶۹) اصلاحات زیادی در آن به عمل آورد. در دوران مدیریت او نه تنها کمک مالی دولت دو برابر شد بلکه او از کوپو، دولن، ژووه و بتی نیز دعوت کرد تا چند نمایشنامه‌ی محبوب از سالهای گذشته را اجرا کنند. هنگامی که جنگ جهانی دوم آغاز شد، اعتبار گذشته‌ی کمدی فرانسز بازگشته بود و به رغم طبیعت محافظه‌کارانه‌ی شرکت، پیش از ۱۹۳۶، تعدادی از بهترین بازیگران فرانسوی در آنجا بازی می‌کردند که از آن جمله‌اند: پیناتریس دوشن^(۷۰) (۱۸۸۸ - ۱۹۶۹)، برت بووی^(۷۱) (۱۸۸۸ - ...)، آندره برونو^(۷۲) (۱۸۷۹ - ۱۹۷۳)، شارل گراندوال^(۷۳) (۱۸۸۲ - ۱۹۴۳)، پی‌یر فرزنی^(۷۴) (۱۸۹۷ - ۱۹۷۵)، ماری پل^(۷۵) (۱۹۰۰ - ...)، و مادلین رنو^(۷۶) (۱۹۰۳ - ...).

هرچند فرانسه تعداد کمی نمایشنامه‌نویس واقعاً ممتاز به جهان عرضه کرد اما تعدادی از آنها شهرت قابل ملاحظه‌ی به دست آوردند: هانری - رنه لسنورمان^(۷۷) (۱۸۸۲ - ۱۹۵۱)، که برای نخستین بار ذهن ناخودآگاه و نسبی بودن زمان و مکان را در آثاری مثل زمان رؤیا است^(۷۸) (۱۹۱۹)، و رؤیا خوار^(۷۹) (۱۹۲۲) مورد توجه قرار داد؛ هانری گیتون^(۸۰) (۱۸۷۵ - ۱۹۴۴)، که کوشید درام مذهبی را احیا کند و سالها همراه گروهی به نام کمپانیون دو نوتردام^(۸۱) (یاران حضرت مریم) برای اجرای نمایش سفر کرد. در میان حدود ۱۰۰ نمایشنامه‌ی که او نوشت فقیری در زیر پلکان^(۸۲) (۱۹۲۱) و کریسمس در بازار^(۸۳) (۱۹۳۵) از همه معروفترند؛ آندره آبی^(۸۴) (۱۸۹۲ - ...) که با شرکت

۱۵ همکاری داشت و همین شرکت نمایشنامه‌های نوح^(۸۵) و هتک ناموس لوکرس^(۸۶) او را در ۱۹۳۱ تهیه کرد. شاید بتوان گفت بهترین اثر او نمایشنامه‌ی انسان خاکی^(۸۷) (۱۹۴۹) باشد که در آن داستان دون ژوان را بازگویی کرده است؛ و آرمان سالاکرو^(۸۸) (۱۸۹۹ - ...)، از متنوعترین درام‌نویسان فرانسوی در این دوره بود که آثارش پهنه‌ی از خیالی‌رورهای سوررئالیستی تا کمدهای سبک، درام، و نمایشنامه‌های تاریخی را دربر می‌گیرند. او با نمایشنامه‌ی پاچولی^(۸۹) (۱۹۲۷) مشهور شد و بهترین دستاورد خود را در نمایشنامه‌ی تاریخی زمین گرد است^(۹۰) (۱۹۳۵) به کار بست. این نمایشنامه مینیاتوری در باب بگومگوهای معاصر او است که میان جسم و روح برقرار بود.

چند تن از نویسندگان طنز^(۹۱) (ساتیر) فرانسوی در این دوره دارای اهمیت بیشتری بودند: ژول رومن (۱۸۸۵ - ۱۹۷۲) که در نمایشنامه‌ی دکتر ناک، یا بیروزی‌ی یک پزشک (۱۹۲۳) نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از اضطرابهای مردم معاصر نسبت به سلامتی خود سوء استفاده کرد؛ مارسل پانیول^(۹۲) (۱۸۹۵ - ۱۹۷۴) که نمایشنامه‌ی تاجران شکوه^(۹۳) (۱۹۲۵) او طنز تلخی دارد و داستان تاجرانی است که بر سر خرید و فروش مردگان با یکدیگر نزاع می‌کنند و نمایشنامه‌ی توپاز^(۹۴) (۱۹۲۸) که داستان مدیر مدرسه‌ی است که با زیر پا گذاشتن اصول خود، موفقیت کسب می‌کند. امروزه پانیول را بیشتر به خاطر سه‌گانه‌ی رمانتیکش درباره‌ی زندگی‌ی مردم بندر ماریسی به یاد می‌آورند: ماریوس^(۹۵) (۱۹۲۹)، قسانی^(۹۶) (۱۹۳۱)، و سزار^(۹۷) (۱۹۳۷). فارس سوررئالیستی در فرانسه را چند تن تجربه کردند که عبارتند از فرنان کرومیلنک^(۹۸) (۱۸۸۸ - ۱۹۷۰) که

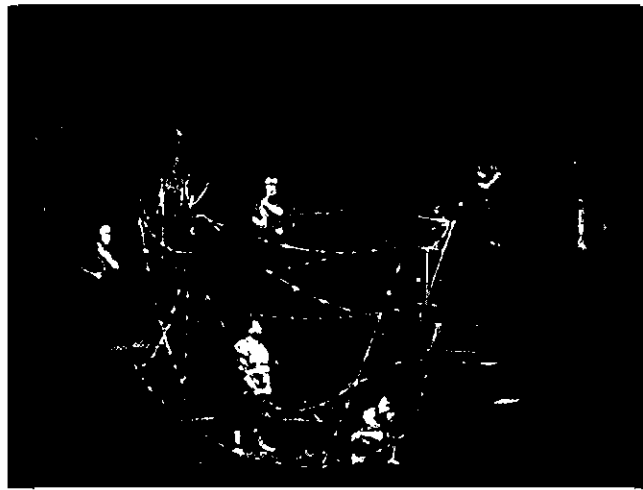


تصویر ۳۳.۱۷. (*). مثل دوگلدزُد
درام‌نویس بلژیکی.

می‌خرد، و آنقدر او را اذیت می‌کند تا از یکدیگر منزجر می‌شوند.

نمایشنامه‌های میشل دوگلدزُد (۱۸۹۸ - ۱۹۶۲)، درام‌نویس بلژیکی، یادآور آثار ژاری، سوررنالیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها است و نظریه‌هایش آرتو را به یاد می‌آورند. وی در بیش از سی نمایشنامه‌یی که نوشت انسان را همچون جانوری تصویر کرد که جسمش نیرومندتر از روح او است. پوسته‌ی ظاهری‌ی آثار او را فساد، تباهی و خشونت پوشانده است و در پشت این ظاهر مرگ‌آسا انتقادی کوبنده بر انحطاط و ماده‌گرایی و نیز ندایی از پشیمانی نهفته است. چنان می‌نماید که در آثار او باید ایمان را در کفر و درد را در نمودهای مضحك و هزل آمیز جست‌وجو کرد. او نیز همچون آرتو زبان را به نفع نمایش کنار می‌نهد. در نمایشنامه‌های او مکان به سرعت و به طور نامنتظری تغییر می‌کند، و شخصیت‌های معمولاً اغراق شده و برگرفته از دلقک‌های تالارهای موسیقی، سیرک و بازار مکاره‌اند. دوگلدزُد درام‌نویسی به شیوه‌ی سنتی را تحقیر می‌کند از این‌رو آثارش را «فارس تراژیک»، «تعزیه‌ی بورلسک» (۱۹۴۶)، «تراژدی برای تالار موسیقی»، و غیره می‌خوانند. در میان آثار متعدد او «سکوربال» (۱۹۲۷)، یادداشت‌های جهنم (۱۹۲۹)، پانتاگلیز (۱۹۲۹)، و آقای پرنده (۱۹۳۵) از همه معروفترند. از سال ۱۹۴۹، هنگامی که «بوج‌گرایان» او را مورد توجه قرار دادند، شهرت دوگلدزُد افزایش یافت.

ژان زیرودو شاید مهم‌ترین درام‌نویس فرانسوی در بین دو جنگ جهانی باشد. او داستان‌نویسی بود که در ۱۹۲۸ با تبدیل‌رمان زیگفرد (۱۹۲۸) خود به نمایشنامه، کار تئاتری را آغاز کرد. زیرودو چون لویی ژووه را بهترین مفسر



تصویر ۳۴.۱۷. (*). صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی باراباس نوشته‌ی دوگلدزُد، که در سال ۱۹۵۴ در بروکسل اجرا شد. این صحنه را دُسی مارتِن طراحی کرده است.

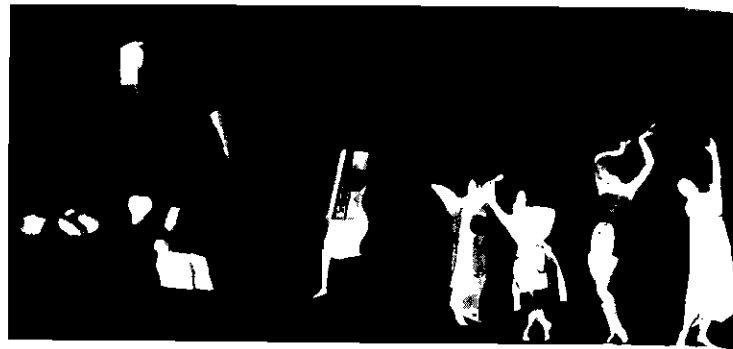
اثر خود بر صحنه یافت غالب آثار مهم خود را برای او نوشت. معروفترین نمایشنامه‌های او عبارتند از آمفیتریون (۱۹۳۸) (۱۹۲۹)، ژودیت (۱۹۳۱)، جنگِ تروا نباید اتفاق بیفتد (۱۹۳۵)، و آندین (۱۹۳۹). زیرودو بیشتر نمایشنامه‌هایش را از منابع آشنا برمی‌گرفت، اما آنها را با برداشت تازه‌یی عرضه می‌کرد. او در یافتن جنبه‌های ساده در چیزهای پیچیده و یافتن جنبه‌های پیچیده در چیزهای ساده، مهارت کم‌نظیری داشت. آثارش آنتی‌تراه‌های جنگ و صلح، صداقت و دروغ، زندگی و مرگ، و آزادی و تقدیراند و او همواره برای حقایق متضاد راه حل پیشنهاد می‌کند. درام‌های او درست در لحظه‌یی واقع می‌شوند که انسان ناچار است یکی از دو راه متضاد را برگزیند؛ او با کشف این تضادها معمولاً راهی برای توافق و آشتی پیشنهاد می‌کند که فریافت تازه‌یی در خود دارد. از نظر او زبان والاترین وسیله‌ی بیان عقل انسانها است. از این‌رو آن را در درجه‌ی اول اهمیت قرار می‌دهد. زیرودو در دوره‌یی نمایشنامه می‌نوشت که نمایشنامه‌نویس نسبت به کارگردان در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داشت، لذا بر آن بود که ارزش ادبی‌ی درام‌نویس را اعاده کند. عبارات او خوش‌آهنگ و القاکننده و به شدت خوش‌مشراب، خیالپرور، طنزآمیز و لطیفند. در همه‌ی آثار زیرودو

می‌توان ایمانی عمیق را در درون انسانها باز یافت. پس از جنگ دوم جهانی زیرودو رقیبی یافت، ژان آنوی (۱۹۱۰ - ...). که ابتدا به عنوان منشی‌ی لویی ژووه به کار پرداخت و در ۱۹۳۲ تحت تأثیر زیرودو نوشتن نمایشنامه را آغاز کرد. نخستین موفقیت او در ۱۹۳۷ با نمایشنامه‌ی مسافر بی‌توشه (۱۹۳۸) حاصل شد که توسط پیتوف به صحنه رفت. غالب آثار اخیر آنوی، از جمله دسته‌ی دزدان (۱۹۳۸)، وعده‌ی دیدار در سنلیس (۱۹۴۱)، و آنتیگون (۱۹۴۳)

تصویر ۳۵.۱۷. (*). ژان آنوی
درام‌نویس فرانسوی.



تصویر ۳۷.۱۷. یک پانومیم فوتوریستی به نام تاجر دلها که توسط انریکو پامپولینی در تئاتر پانومیم فوتوریست در سال ۱۹۲۶ در پاریس اجرا شده است. در آمیختگی اجرا کنندگان با طرحها و فرمهای غیرانسانی مابل بوجه است.

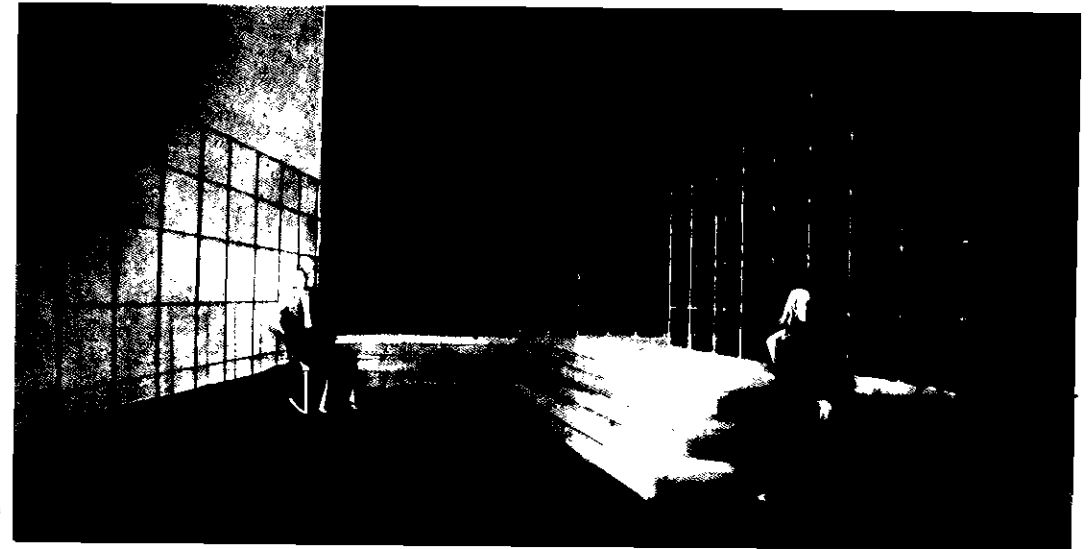


می‌دانستند. به نظر فوتوریست‌ها درامهای قدیمی خیلی طولانی، تحلیلی و ساکن می‌نمودند. آنها «درام سینتیک» (یا درام مصنوعی) را پیشنهاد می‌کردند که قادر است جوهر دراماتیک را در یکی دو لحظه‌ی نمایشی فشرده کند. در ۱۹۱۵ - ۱۹۱۶ فوتوریست‌ها هفتاد و شش نمایشنامه‌ی کوتاه از این دست را منتشر کردند.

فوتوریسم در طول جنگ جهانی اول بسیاری از پیروان خود را از دست داد. زیرا آنها جنگ را به عنوان نمونه‌ی عالی‌ی انرژی تجلیل کرده بودند، اما پس از جنگ بار دیگر فوتوریسم زنده شد، شاید از آن‌رو که هدفهای این مکتب با برنامه‌های معارضه‌جویانه‌ی موسولینی همخوانی داشت. مهم‌ترین نماینده‌ی فوتوریسم در دهه‌ی ۱۹۲۰ انریکو پرامپولینی (۱۸۸۱)

خود که گاه همه همزمان برگزار می‌شد بیانیه‌های خود را اعلام می‌کردند. در این برنامه‌ها گاه در میان تماشاگران گردش می‌کردند، در حالی که در گوشه‌های تالاری قسمتهای مختلف نمایشی را به صورت متوالی یا همزمان به اجرا درمی‌آوردند. آنها بویژه با شعار ویران کردن کتابخانه‌ها و موزه‌ها به عنوان نخستین گام برای ساختن آینده‌ی پرتحرک‌تر، تماشاگران را از کوره در می‌بردند.

در میان هنرهایی که فوتوریست‌ها عرضه کردند می‌توان از «تصویرسرای» (یا شعر خالص) (۱۹۱۱)، مجسمه‌های گردان (۱۹۱۵)، کولاز (نقاشی ترکیبی)، و صدانوازی (۱۹۱۱) (یا «موسیقی زنده» براساس صداهای روزمره‌ی محیط زندگی) نام برد. آنها در تئاتر، تجربه‌های گذشته را طرد می‌کردند و تالارهای موسیقی، باشگاه‌های شبانه و سیرکها را الگوهای بهتری برای آینده



تصویر ۳۶.۱۷. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی آنتیگون نوشته‌ی ژان آنوبی که توسط ردلف شولتز طراحی شده است و در سال ۱۹۴۶ در هانوفر به صحنه رفته است.

تئاتر و درام ایتالیایی،

۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

بسیاری از هنرمندان ایتالیایی در این دوره پیرو جنبش فوتوریسم (آینده‌گرایی) بودند که در ۱۹۰۹ توسط فیلیپو تومازو مارینتی (۱۸۷۶ - ۱۹۴۴) در ایتالیا مطرح شد. فوتوریست‌ها نیز همچون اکسپرسیونیست‌ها مکاتب پیش از خود را رد می‌کردند و بر آن بودند که انسان را تغییر دهند، با این تفاوت که اکسپرسیونیست‌ها جامعه‌ی صنعتی شده و مادی گذشته را فاسد کننده‌ی روح می‌شمردند در حالی که فوتوریست‌ها تقدیس گذشته را مانع پیشرفت می‌دانستند و آن را خوار می‌داشتند. سرانجام فوتوریست‌ها از آنجا سر درآوردند که قدرت و سرعت عصر ماشین را ستایش کنند و کوشیدند این نیروها را در شکلهای هنری خود به کار گیرند. از ۱۹۱۰ به بعد فوتوریست‌ها در کنسرتها، شعرخوانی‌ها، نمایشنامه‌ها و نمایشگاه هنرهای بصری

توسط بارساک اجرا شدند. آنوبی آثارش را به دو دسته‌ی جدی یا «سیاه»، و کمدی یا «سرخ» تقسیم کرده است. در دسته‌ی «سیاه» معمولاً جوانی آرمانگرا و سازش‌ناپذیر قهرمان داستان است که سرانجام با انتخاب مرگ به کمال می‌رسد و در این مورد نمایشنامه‌ی آنتیگون نمونه‌وار است. در دسته‌ی «سرخ» شخصیتهای نمایشنامه‌ها از بسیاری جهات مشابهند و در فضایی افسانه‌ی به پایان خوش می‌رسند. آنوبی یکی از پربرترین درام‌نویسان فرانسوی پس از جنگ بوده است.

با آغاز جنگ جهانی دوم در ۱۹۳۹ و محاصره‌ی پاریس توسط نازی‌ها، فعالیتهای تئاتری نخست به شدت کاهش یافت. بسیاری از چهره‌های مهم تئاتری تبعید شدند و آنها که ماندند با میزبانی شدیدی روبرو بودند. غالب نمایشنامه‌ها به آثار سیاسی و بی‌سود و زیان و یا سرگرمیهای عامه‌سند تقلیل یافت اما به هر حال، به رغم همه‌ی سختگیرانه‌ی موجود، تعدادی نمایش پراهمیت در فرانسه تهیه شد.

تصویر ۳۸.۱۷. (●) یک صحنه‌ی فوتوریستی از نمایشنامه‌ی زمستانه اثر ماکسول اندرسن، که توسط کارگردان آلمانی رمو زیمرمان کارگردانی شده است. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۳۵.

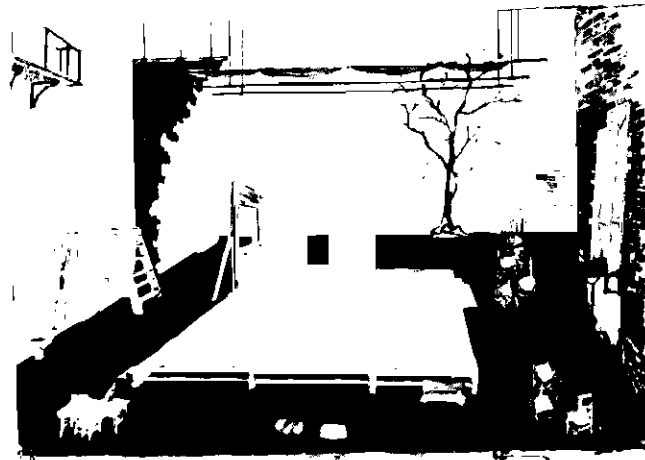


محسوب می‌شود، چرا که يك نمایشنامه در هر اجرا لزوماً تغییر می‌یابد. از این‌رو پیراندللو تئاتر را به مجسمه‌یی زنده تشبیه می‌کرد، اما چون به گمان او حتی واقعگراترین نمایشنامه‌ها تنها قادرند تعبیر یا تقلید مسخره‌یی از حقیقت را عرضه کنند لذا راه‌حل این مشکل را تنها در نوشتن نمایشنامه‌های فیلسوفانه می‌یافت تا واقعیت بتواند در حالت تغییر مداوم بررسی شود. پیراندللو تأثیر عمیقی بر عصر خود باقی گذاشت و شاید بتوان گفت که هیچ نویسنده‌یی به اندازه‌ی او در رواج دیدگاه فلسفی در درام سهم نداشته است؛ دیدگاهی که نویسندگان پس از جنگ جهانی دوم از آن دست برداشتند.

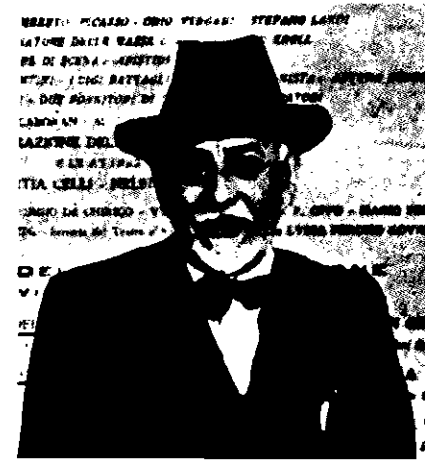
در میان کارگردانهای ایتالیایی بین دو جنگ آنتون جیلینو براگاگلیا (۱۸۹۰ - ۱۹۶۰) بیش از دیگران دستاوردهای تئاتری را گلچین کرده است. براگاگلیا بین ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۶ تئاترو دگلی ایندیپاندانتی (۱۹۱۱) در رم را اداره می‌کرد و در آنجا بر صحنه‌ی کوچکی که در اختیار داشت مجموعه‌ی گسترده‌یی از آثار استریندبرگ، ویدکیند، ژاری، مترلینک، پیراندللو، تا فوتوریست‌ها را

بازیگران برجسته‌ی ایتالیایی از جمله روجرو روجری (۱۸۷۱ - ۱۹۵۳) با او همکاری می‌کردند. بهترین نمایشنامه‌های او عبارتند از: حق با تو است اگر فکر می‌کنی با تو است (۱۹۱۶)، شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده (۱۹۲۱)، هانری چهارم (۱۹۲۲)، برهنه (۱۹۲۲)، هرکس به راه خود (۱۹۲۲)، امشب بسدیهم‌سازی می‌کنیم (۱۹۳۰)، آن‌طور که مرا می‌خواهی (۱۹۳۰). پیراندللو معمولاً در آثار خود مسأله‌ی عمده‌یی را طرح می‌کند که قابل حل نیست زیرا هر يك از اشخاص نمایشنامه حقیقت را به سیاق خود تعبیر می‌کند. بنابراین پیراندللو اعتبار رهیافت علمی در مورد حقیقت را با شکی منطقی می‌نگرد، زیرا رهیافت علمی در حقیقت به معنای مشاهده‌ی مستقیم واقعیت است و چنین می‌نماید که «حقیقت» در نظر او امری کاملاً شخصی و ذهنی است.

پیراندللو همچنین به رابطه‌ی میان هنر و طبیعت می‌اندیشید؛ از آنجا که حقیقت همواره در حال تغییر است و هنر، پس از آنکه خلق شد، برای ابد ثابت می‌ماند، بنابراین تئاتر در نظر او قانع‌کننده‌ترین هنرها



تصویر ۴۰.۱۷. (*) طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده از پیراندللو، که در ۱۹۵۹ در وین اجرا شده است. طراح این نمایشنامه ویلی اشمیت بود.



تصویر ۳۹.۱۷. (*) لوییجی پیراندللو درام‌نویس بزرگ ایتالیایی.

امر همسرش را در اتاقی محبوس کرده و در را به روی او بسته است. در میان نویسندگان بسیار دیگری که این شیوه‌ی کنایه‌آمیز را به کار بردند شاید بی‌مر ماریا روسو دی سان پیکوندو (۱۸۸۷ - ۱۹۵۶) با آثاری مانند آه، عروسکهای لوندو (۱۹۱۸) و زیبای خفته (۱۹۱۹) از همه بهتر باشند.

لوییجی پیراندللو (۱۸۶۷ - ۱۹۳۶) بدون تردید بزرگترین نمایشنامه‌نویس ایتالیایی در این دوره بود. او پس از شهرتی که با نوشتن رمان و داستانهای کوتاه به دست آورد در ۱۹۱۰ به نمایشنامه‌نویسی روی آورد و پس از سال ۱۹۱۵ همه‌ی وقت خود را صرف تئاتر کرد. از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ سرپرست تئاتر هنری رم شد که در آنجا تعداد زیادی نمایش ممتاز ایتالیایی و خارجی را به اجرا درآورد. در این تئاتر مارتا آبا (۱۹۰۶ -) بازیگر نقشهای اول و گروهی از

(۱۸۹۴ - ۱۹۶۰) بود. او پیشنهاد می‌کرد که به جای صحنه‌ی نقاشی شده از نوعی «معماری که قادر است حرکت کند» استفاده شود. او همچنین به جای بازیگران از شکلها (فرمها)ی نورانی در صحنه استفاده می‌کرد. او به فضایی چند بعدی می‌اندیشید که در آن نیروهای روحانی (که با نور و فرمهای انتزاعی تجسم می‌یافتند) بتوانند درامی نیمه مذهبی به وجود آورند.

پس از ۱۹۳۰ تب فوتوریسم فروکش کرد. اگرچه این سبک هرگز به جنبشی تئاتری بدل نشد اما نوآوریهایی را پیش کشید که در دهه‌ی ۱۹۵۰ سر برآوردند و گسترش یافتند که از آن جمله‌اند: (۱) کوشش در رهایی هنرهای نمایشی از فضای موزه مانند: (۲) برخورد مستقیم با تماشاگر و گردش بازیگران در میان تماشاگران؛ (۳) استفاده از تکنولوژی نوین در راه ارائه‌ی نمایشهای چند رسانه‌یی (مولتی‌مدیا)؛ (۴) استفاده از همزمانی؛ (۵) چند مرکزی؛ (۶) شیهوی نمایشی ضد ادبی و منطبق گریزانه؛ و (۶) درهم شکستن مرز بین هنرها.

در طول جنگ جهانی اول مکتب تازه‌یی در نویسندگی ایتالیا اعلام موجودیت کرد که معمولاً آن را «تئاتر گروتسک» می‌نامند. این اصطلاح از نمایشنامه‌ی صورتک و صورت (۱۹۱۶) نوشته‌ی لوییجی چیارللی (۱۸۸۴ - ۱۹۴۷) که نام فرعی‌اش «یک گروتسک در سه پرده» بود پیدا شد. شیوه‌ی بازیگری در این نمایشنامه به طور متناوب از ایفای نقش برای خود به ایفای نقش برای جمع تغییر می‌یابد. کمده‌ی صورتک و صورت داستان مردی است که پس از اعتراف به قتل همسرش که گمان می‌کرد به او خیانت کرده، محاکمه و تیرنه می‌شود، در حالی که در واقعیت



تصویر ۴۲.۱۷. (*) فیلیپیکو گارسیا لورکا شاعر و درام‌نویس بزرگ اسپانیایی که زیباترین آثار اسپانیایی بعد از دوران طلایی را خلق کرده است.

شده موقعیتها را معیوب می‌کند تا واقعیت عجیب و غریب (گروتسک) نهفته در باطن زندگی اسپانیایی را نشان دهد.

با تشکیل گروه «نسل ۲۷» روح تازه‌یی در ادبیات اسپانیایی دمیدن گرفت. این گروه در سال ۱۹۳۱ پس از تأسیس جمهوری دوم اسپانیا که از شدت ممیزی کاست، تشکیل شد. دو تن، لورکا و کاسونا، بارزترین چهره‌های نسل تازه بودند. فدریکو گارسیا لورکا (۱۸۹۹ - ۱۹۳۶) نخستین نمایشنامه‌ی خود را در ۱۹۲۰ به نام گناه پروانه (۱۹۱۷) نوشت. چون این نمایشنامه توفیقی نیافت لورکا به گراندادا، موطن اصلی خود، بازگشت و در آنجا علائق خود را در سمبولیسم (۱۹۱۷)

تصویر ۴۳.۱۷. (*) طرحی از رابرت و نکلر برای نمایشنامه‌ی عروسی خون، نوشته‌ی گارسالورکا.



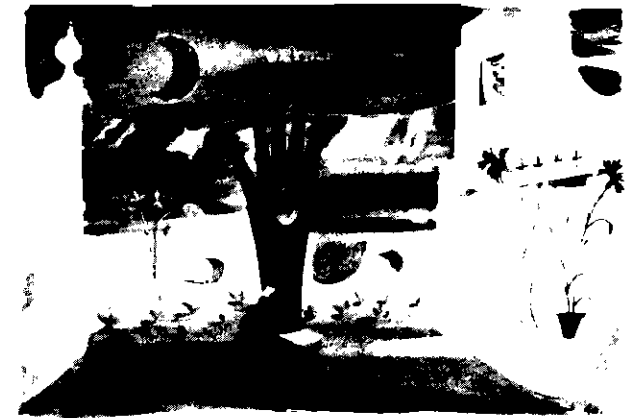
یکی از ممتازترین فیلسوفان اسپانیایی، نظریات خود را در باب درام نخست در کتاب جنبه‌ی تراژیک زندگی (۱۹۱۳) منتشر کرد. او در این کتاب اعلام داشت که تراژدی از دل تضاد میان انسان میرا و آرزوی او برای رسیدن به زندگی جاوید برمی‌خیزد. حقیقتی که در پشت این نگرش بدبینانه نهفته بود تأثیر عمیقی بر درام‌نویسان پس از جنگ جهانی دوم به جا نهاد. نمایشنامه‌های اوتامونو از جمله قدر (۱۹۱۷) و سایه‌های رؤیا (۱۹۳۱) به واسطه‌ی ممیزی دولت تا سال ۱۹۵۰ به ندرت اجرا شدند. آثار رامون دل وال - اینکلان (۱۸۶۹ - ۱۹۳۶) نیز، شاید به خاطر شباهت به درام بوج‌گرا، دچار همین سرنوشت شد و حتی تا سالهای اخیر مورد توجه قرار نگرفت. وال - اینکلان، که بیشتر به خاطر رمانهایش مشهور است، چندین نمایشنامه به نظم، درامهایی به طنز و چندین فارس نوشت که در میان آنها کلام آسمانی (۱۹۱۳)، یک فارس از ملکه‌ی واقعاً اسپانیایی (۱۹۲۰)، و شاخهای دون فریولرا (۱۹۲۵) از همه مهمترند. وال - اینکلان روش درام‌نویسی خود را اسپریتو (۱۹۱۱) می‌نامید و منظورش آن بود که عمداً و با روشی حساب

نمایش داد. به‌طور کلی تئاتر ایتالیا در بین دو جنگ توسط شرکت‌های سیاری اداره می‌شد که تازه‌ترین نمایشنامه‌های محبوب جهان را اجرا می‌کردند. نخستین گام برای اصلاح این وضع در ۱۹۳۶ با تأسیس فرهنگستان هنر دراماتیک در رم برداشته شد که زیر نظر سیلیو دامیکو (۱۸۸۰) اداره می‌شد. در اینجا بود که اصول استانیسلاوسکی، کوپو، و راینهارت در ایتالیا آموزش داده شد. با آغاز جنگ جهانی دوم کار این فرهنگستان متوقف ماند اما تأثیرات آن پس از ۱۹۴۵ نمودار شد.

تئاتر و درام در اسپانیا، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

در سالهای میان ۱۹۱۵ و ۱۹۴۰ هنوز نمایشنامه - نویسان محبوب اسپانیایی بناونت، کیتته‌روس، و مارتینز سیه را بودند. اما بلافاصله پس از جنگ اول دو تن، اوتامونو، و وال - اینکلان، مهمترین درامهای بومی‌ی اسپانیایی را نوشتند. بیگرتل و اوتامونو (۱۸۶۴ -

تصویر ۴۱.۱۷. (*) طرحی از گوری مونوز برای نمایشنامه‌ی شاخهای دون فریولرا نوشته‌ی وال اینکلان، که در ۱۹۴۰ در بوتوس آیرس اجرا شده است.



تئاتر و درام در روسیه شوروی،

۱۹۱۷ - ۱۹۴۰

پس از جنگ جهانی اول جدیترین تغییرات سیاسی در سرزمین روسیه واقع شد، جایی که تزار روس سالها مردم آن را به ستوه آورده بود. فشارهای اقتصادی ناشی از تضاد طبقاتی شورشی را تغذیه می‌کرد که در اوایل ۱۹۱۷ به انقلابی علنی انجامید و سلطه‌ی ژمانف‌ها را که بیش از سیصد سال بر روسیه فرمان می‌راندند خاتمه داد. در آغاز اداره‌ی دولت روسیه را سوسیالیست‌های معتدل بر عهده گرفتند اما در اواخر ۱۹۱۷ کمونیست‌های افراطی قدرت را به دست آوردند. تا دهه‌ی ۱۹۲۰ جنگ داخلی ادامه یافت و در این مدت بیش از ۲۰ میلیون انسان در روسیه کشته شدند و منابع اقتصادی به شدت تهی شد. سالهای پس از آن دولت شوروی چندان سرگرم بازسازی‌ی ملت خود بود که تئاتر را به حال خود رها کرد تا در شکل‌های نوین تجربه کند.

کمونیست‌ها تئاتر را همچون گنجینه‌ی ملی ارزیابی می‌کردند که پیش از انقلاب تنها به طبقات بالا و متوسط تعلق داشت و پس آن می‌بایستی از آن طبقه‌ی پرولتاریا گردد. همچنین نهاد تئاتر، به مثابه یکی از ابزارهای سازندگی، تحت نظارت کمیساریای آموزش و پرورش، آنتاتول لونسچارسکی (۱۸۷۵ - ۱۹۳۲) قرار گرفت. این اداره نه تنها نمایش‌های حرفه‌ی را سرپرستی و تشویق می‌کرد بلکه در میان کشاورزان، کارگران و سربازان نیز گروه‌های غیرحرفه‌ی تشکیل می‌داد. در ۱۹۲۶ حدود ۲۰۰۰۰ باشگاه دراماتیک تنها در میان کشاورزان تأسیس شده بود. بین ۱۹۱۸ و

۱۹۲۲ بسیاری از گروه‌های غیرحرفه‌ی در نمایش‌های بزرگ و عمومی که حوادث عمده‌ی انقلاب را نشان می‌دادند، نقش بسیار فعالی بر عهده گرفتند. از مشهورترین این نمایشها تصرف کاخ زمستانی (۱۲۸۶) بود که در ۱۹۱۹ در چشم‌انداز محل واقعه‌ی حادثه به کارگردانی‌ی اورینف اجرا شد و در آن حدود ۸۰۰۰ سرباز، ملوان، و کارگرایای نقش کردند.

نظام نوین روسیه ملی کردن تئاتر را به آرامی انجام داد. در ۱۹۲۲ - ۱۹۲۳ تنها ۳۳ درصد تئاترها به دولت تعلق داشت. در ۱۹۲۵ - ۱۹۲۶ این درصد به ۶۳ رسید و فرایند دولتی شدن تئاترهای شوروی در ۱۹۳۶ کامل شد و تا سالهای بسیار پس از آن، افراد دست اندرکار تئاتر هنوز سلطه‌ی سیاسی نداشتند.

بسیاری از مشتاقترین حامیان انقلاب عضو تئاتر پیشرو بودند و در نظام تازه فرصت یافتند تا از گذشته‌ی خویش بگسلند و شکل‌های نوین تئاتری بیافرینند. میرهلد به‌زودی رهبر این دسته شد. در ۱۹۲۰ میرهلد به سرپرستی بخش تئاتر کمیساریای آموزش و پرورش منصوب شد و در این مقام رهبری تئاتر روسیه‌ی شوروی را از آن خود کرد. او با حفظ سمت همچنین به کارگردانی‌ی نمایش ادامه داد و نمایشنامه‌ی سپیده‌دم‌ها (۱۲۸۷) (اثر نمایشنامه‌نویس سمبولیست بلژیکی امیل ورهارن (۱۲۸۸)) را همچون تبلیغی به نفع شوروی به صحنه برد. در این نمایشنامه خیرهای روز کشور در صحنه خواننده می‌شد و در پایان نمایش جلسه‌ی عمومی با تماشاگران تشکیل می‌شد. این برنامه در سال ۱۹۲۲ از طرف کمیته‌ی مرکزی حزب کمونیست تعطیل شد، زیرا کمیته آن را پاسخگوی نیازهای پرولتاریا تشخیص نمی‌داد. پس از آن میرهلد از شغل



تصویر ۴۴.۱۷. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی خانه‌ی برناردا آلبا اثر گارسیا لورکا، که در ۱۹۵۳ در اشتوتگارت اجرا شده است.

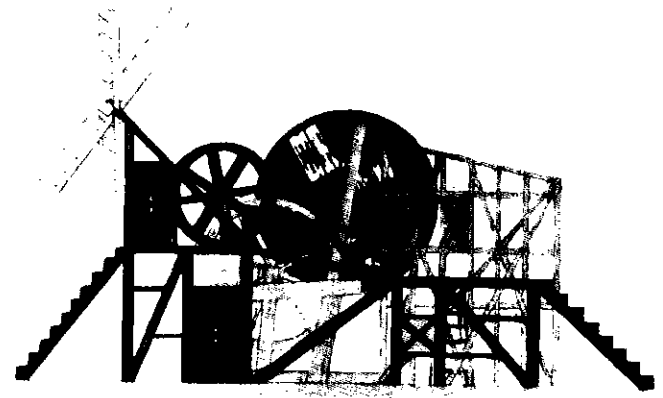
تجربیات آله‌خاندرو کاسونا (۱۲۸۱) (۱۹۰۳ - ۱۹۶۶) از جهات بسیار شبیه به لورکا بودند. او نیز بین ۱۹۳۱ و ۱۹۳۶ سرپرستی‌ی یک گروه وابسته به دولت به نام تئاتر مردم (۱۲۸۲) را بر عهده گرفت و برای نمایش به روستاهای اسپانیا سفر کرد و غالباً نمایش‌های کوتاه و فکاهی را به اجرا درآورد. کاسونا نیز همچون لورکا از تجربیات خود با مردم کوچک و بازار الهام می‌گرفت. قابلیت او در آمیختن واقعیت و خیال که کاسونا به آن مشهور است، در نمایشنامه‌های پری دریایی از ساحل رفت (۱۲۸۳) (۱۹۳۴) و باز هم شیطان (۱۲۸۱) (۱۹۳۵) به خوبی آشکار است. او در همه‌ی آثار خود با لحنی خوشبینانه نوید می‌دهد که مسائل انسانی قابل حل‌اند.

جنگ داخلی‌ی اسپانیا در ۱۹۳۶ تغییرات عمیقی را به همراه آورد. لورکا کشته شد، کاسونا به آرژانتین مهاجرت کرد و تا سال ۱۹۳۹ تئاتر تنها به عنوان وسیله‌ی تبلیغاتی در جهت عکس گذشته به کار گرفته شد و پس از پیروزی‌ی نیروهای فرانکو ممیزی‌ی شدیدی نقس آن را گرفت. اجرای نمایشنامه‌های لورکا، کاسونا و اوانامونو ممنوع شد و اسپانیا دوباره منزوی ماند.



(نمادگرایی)، سوررئالیسم، موسیقی، نقاشی و فرهنگ مردم بارور کرد و تعدادی نمایش عروسکی نوشت. پس از آنکه نمایش عروسکی‌ی او به نام ماریانا پینه‌ده (۱۲۷۱) توسط مارگاریتا زیرگو (۱۲۷۱) یکی از بهترین بازیگران اسپانیایی، اجرا شد لورکا فعالیت تئاتری‌ی خود را افزایش داد.

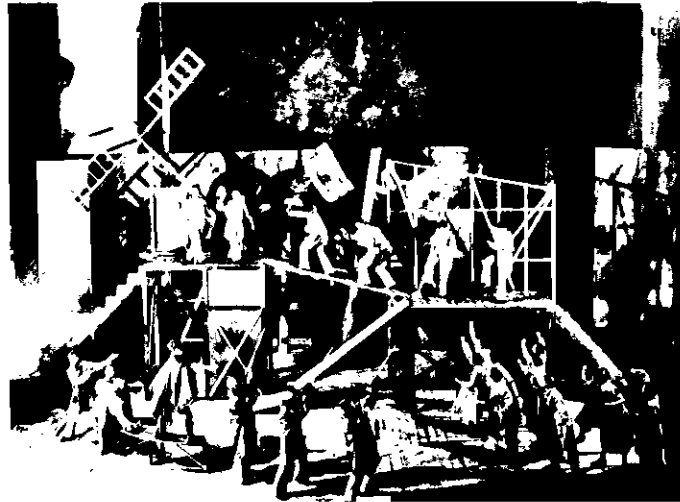
لورکا هنگامی آثار عمده‌ی خود را نوشت که با گروهی به نام لا باراکا (۱۲۷۵) همکاری‌ی نزدیکی را آغاز کرد. این گروه از دانشجویان دانشگاه تشکیل شده بود و دولت تازه‌ی اسپانیا برای عرضه‌ی فعالیت‌های فرهنگی به مردم به آنها کمک مالی می‌کرد. کانون لا باراکا در ۱۹۳۲ تأسیس شد تا آثار عصر طلایی‌ی اسپانیا (۱۲۷۱) را برای تماشاگران روستایی نمایش دهد. پاسخ به اشتیاق سوزان این تماشاگران بود که لورکارا تحت تأثیر قرار داد و او را بر آن داشت تا مایه‌های شناخته شده‌ی عشق و شرف (۱۲۷۷) را در آسارش بگنجاند. نتیجه‌ی این تجربه‌ها در نمایشنامه‌های عروسکی خون (۱۲۷۸) (۱۹۳۳)، یرما (۱۲۷۱) (۱۹۳۴)، و خانه‌ی برناردا آلبا (۱۲۸۰) (۱۹۳۵) متجلی شد. این نمایشنامه‌ها که تخیلات شاعرانه را با شور و حالی بدوی درآمیخته‌اند معمولاً زیباترین آثار اسپانیایی پس از عصر طلایی ارزیابی می‌شوند.



تصویر ۴۵.۱۷. طرح اصلی و اجرای صحنه‌یی که لئوئف پوپوا برای نمایشنامه‌ی بی غیرت باشکوه، نوشته‌ی کروملنک، تهیه کرده و در ۱۹۲۲ توسط میرهلد کارگردانی شده است. این نمایشنامه در اطراف یک آسیاب می‌گذرد، و در این اجرا چرخهای گوناگونی به تناسب ضرباهنگ و زیروبمهای حسی صحنه با سرعتهای متفاوت به گردش درمی‌آیند. این صحنه مثال بسیار خوبی از نمایشهای ساختگراییه‌ی میرهلد است که به نام طرح ماشین بازی معروف است. تصویر دوم ماشین بازی در شکل اجرایی را نشان می‌دهد.

دولتی استعفا کرد، اما چند ماه بعد بار دیگر به عنوان سرپرست کارگاه نمایش دولتی برای تربیت کارگردان منصوب شد و در ۱۹۲۲ تئاتر مستقلی برای فعالیتهای خود به دست آورد. آینده نشان داد که تئاتر پیشرو در شوروی به رغم عدم رضایت از آن تا چه حد نیرومند بوده است.

میرهلد بین ۱۹۲۱ و ۱۹۳۰ تکنیکهایی را به کمال رساند که پیش از انقلاب آنها را آغاز کرده بود. با این تفاوت که در این دوره روشهای آگاهانه‌تری به کار می‌بست و برای آنها اصطلاحاتی نظیر مکانیک حیاتی (بیومکانیک)، و کنستروکتیویسم (ساخت‌گرایی) انتخاب می‌کرد. مکانیک حیاتی رهیافت میرهلد به شیوه‌ی بازیگری بود و در این تکنیک می‌کوشید شیوه‌ی ابداع کند تا در خور عصر ماشین باشد. برای رسیدن به این شیوه، میرهلد بازیگرانش را با مهارتهای ژیمناستیک، حرکات سیرک و باله تربیت می‌کرد تا همچون ماشین قادر باشند به خوبی از عهده‌ی «وظایفی که از خارج دریافت می‌کنند» برآیند. اساس آن چیزی را که میرهلد در ذهن داشت جیمز - لینچ (۱۹۱۱) به صورت نظریه ارائه کرده است. بر طبق این نظریه فعالیتهای مشخص عضلات تابع الگویی هستند که از هیجانات مشخصی ناشی می‌شوند. در این طرح بازیگر برای انگیزختن پاسخ مورد نظر در خود و تماشاگر تنها لازم است الگوی محرکه‌ی مناسبی را نمایش دهد.



میرهلد به جای تأکیدی که استانیسلاوسکی بر انگیزه‌های درونی بازیگران داشت، انگیزه‌یی جسمانی و بازتابی حسی می‌نشانند و معتقد بود که بازیگر برای آفریدن احساس شادمانی فراوان در خویشتن و در تماشاگر لازم نیست خود را به رفتارهایی که جامعه به صورت استاندارد درآورده محدود کند. اگر بازیگری مثلاً بر روی سرسره‌یی با سر به پایین بلغزد، یا بر طنابی آویز شود، یا پشتک و وارو بزند، همان احساس را القا خواهد کرد.

اصطلاح کنستروکتیویسم از هنرهای بصری وام گرفته شده بود. این اصطلاح نخستین بار حدود ۱۹۱۲ در مورد مجسمه‌هایی به کار می‌رفت که از سطوحها و حجمهای مقطعی تشکیل شده بودند بی‌آنکه قصد بیان حرف خاصی را داشته باشند. میرهلد با الهام از این سبک سکوهایی غیرنمایشی را مرکب از شیپها، چرخهای گردان، سرسره‌ها و اشیای دیگر چنان تنظیم می‌کرد تا یک «ماشین بازی» بسازد که بیشتر عملی باشد تا تزیینی.

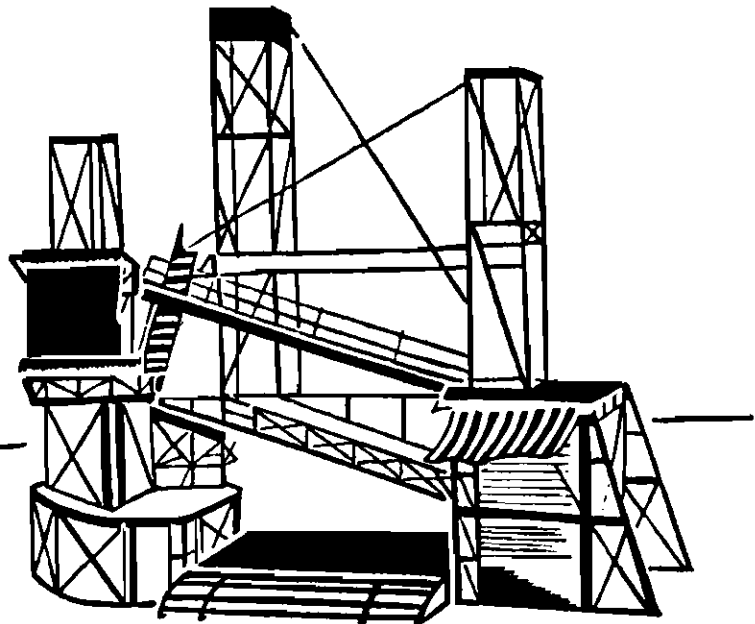
میرهلد نظریه‌هایش را در باب ماشین حیاتی و ساختگرایی بین سالهای ۱۹۲۲ و ۱۹۲۵ عملاً به کار گرفت، اما مرتب آنها را تعدیل کرد. او در مشهورترین نمایش خود در دهه‌ی ۱۹۲۶، بازرس کل اثر گوگول، صحنه را به صورت شهر بزرگی ساخت و همه‌ی

شخصیتهای نمایشنامه را بازپردازی کرد و حتی چندین شخصیت تازه به آن افزود؛ لباسها، دکور، و وسایل صحنه را با مایه‌های سده‌ی نوزدهمی شیوه‌پردازی کرد؛ و به همراه نمایش، موسیقی‌ی آن دوران را به کار گرفت. مؤثرترین صحنه‌ی این نمایش صحنه‌یی بود که در آن پانزده در بر گرد صحنه قرار داشت و در یک لحظه از هر دری یک متصدی‌ی دولتی وارد می‌شد تا به بازرش رشوه

بدهد.

تایرف پس از میرهلد با نفوذترین کارگردان دهه‌ی ۱۹۲۰ شوروی بود. او نیز روشهای پیش از جنگ خود را پس از انقلاب ادامه داد. لونا چارسکی بر طبق رهنمودهای انقلاب اکثراً تئاترها را به دو گروه تقسیم کرده بود: تئاترهای تثبیت شده یا «آکادمیک» که با کمک مالی دولت و خودمختاری نسبی اداره می‌شدند؛ و

تصویر ۴۶.۱۷. (●) کنستروکتیویسم (یا ساختگرایی) در تئاتر کامرنی. طراحی از آلکساندر وینین برای نمایشنامه‌ی مردی که پنجاهشبه بوده، اقتباس از رمان چستر تان.





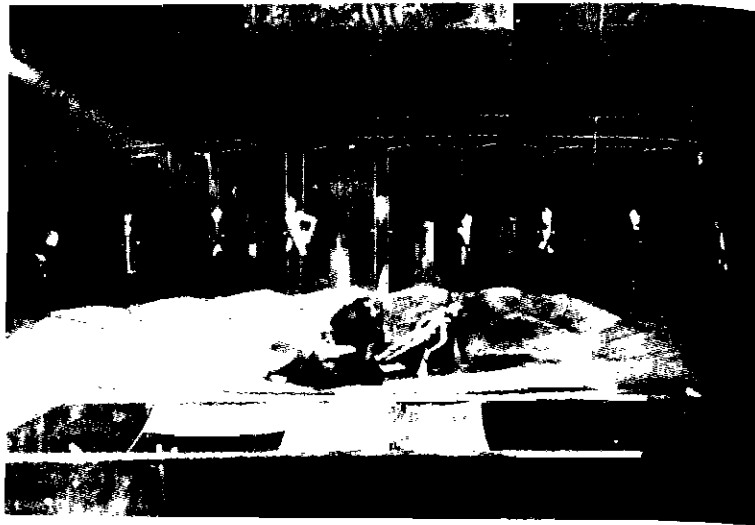
تصویر ۴۷.۱۷. (*). میرهلد در وسط در حال تماشای تمرین بک نمایش.

تئاترهای فرعی یا تثبیت نشده که اجازه‌ی کار داشتند اما حمایتی از آنها نمی‌شد. بنابراین دولت گروه‌های پیش از انقلاب را بیشتر حمایت می‌کرد و این امر به شدت مورد اعتراض میرهلد بود. در این طرح، تئاتر کامرنی تایرِف جزء تئاترهای «آکادمیک» طبقه‌بندی شده بود. تایرِف تا سال ۱۹۲۴ توجه چندانی به انقلاب نداشت و نمایشنامه‌هایی نظیر سالومه (۱۹۱۸)، اثر اسکار وایلد، و آدرین لوکوزور (۱۹۱۱)، نوشته‌ی اسکرایب، و فدراس (۱۹۰۵)، اثر راسین را به سبک همیشگی خود اجرا می‌کرد. او، بخلاف غالب تهیه کنندگان آن زمان که بر تن بازیگران لباسهای متحدالشکلی همچون تماشاگران می‌پوشاندند، بر آن بود تا تماشاگران را از فضای یکنواخت زندگی روزمره بیرون بکشد. تایرِف حتی پس از ۱۹۲۴ نیز بندرت آثار کلاسیک تئاتر یا آثار معاصر روسیه را به صحنه می‌برد و تئاتر او در حقیقت عمده‌ترین رشته‌ی ارتباط با تئاتر غرب محسوب می‌شد. او علاوه بر مجموعه‌ی نمایشی خود که عموماً از آثار غربی انتخاب می‌کرد، در سالهای ۱۹۲۳، ۱۹۲۸، و ۱۹۲۹ همراه گروهش به اروپا سفر کرد. هنگامی که تایرِف به نمایش آثار معاصر خود رو می‌آورد همواره با مشکل روبه‌رو می‌شد. در ۱۹۲۹



تصویر ۴۸.۱۷. (*). سیرف کارگردان روسی از تئاتر کامرنی در سال ۱۹۱۴.

نمایش توطئه‌ی برابرها (۱۹۱۶)، نوشته‌ی میخائیل لویوف (۱۹۱۷)، که درباره‌ی انحطاط انقلاب فرانسه و تبدیل آن به حکومت ترس و وحشت بود، پس از يك اجرا برچیده شد. از آن پس نفوذ تایرِف کاستی گرفت. یکی دیگر از نوآوران تئاتر شوروی در این سالها، یوگنی واختانگف (۱۸۸۳ - ۱۹۲۲) بود که پس از درگذشت سولرژیتسکی در ۱۹۱۶ مدیر هنری



تصویر ۴۹.۱۷. برداشت میرهلد از نمایشنامه‌ی بازرس کل نوشته‌ی گوگول در سال ۱۹۲۵. صحنه‌ی «رشوه‌گیری». دکور صحنه از پشت می‌تواند گشوده شود.

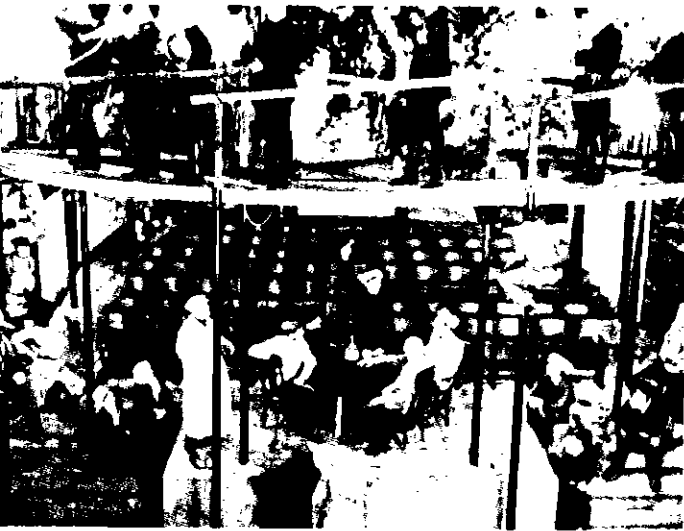
استودیوی اول (۱۹۱۱)، در تئاتر هنری مسکو شد. شهرت واختانگف مرهون اجرای چهار نمایش بود: معجزه‌ی سنت آنتونی (۱۹۰۰)، نوشته‌ی موريس مترلینک (که در ۱۹۲۱ در استودیوی سوم تئاتر هنری مسکو اجرا شد)؛ اریک چهاردهم (۱۹۰۱)، نوشته‌ی استریندبرگ (که در ۱۹۲۱ در استودیوی اول اجرا شد)؛ دیبک (۱۹۰۲)، نوشته‌ی شلویم آنسکی (که در ۱۹۲۲ در تئاتر هاییمه (۱۹۰۲) اجرا شد)؛ و توراندخت (۱۹۰۵)، نوشته‌ی کارلو گوتزی (که در ۱۹۲۲ در استودیوی سوم اجرا شد).

واختانگف کار خود را با پیروی کامل از استانیسلاوسکی آغاز کرد، اما هنگامی که توانست رهیافت واقعگرایانه‌ی تئاتر هنری مسکو را با تئاتر نمایشی میرهلد به طور مؤثری درهم آمیزد قدرت واقعی خود را به ظهور رساند. او تکیه بر تمرکز، موشکافی در زندگینامه‌ی هر شخصیت و بیرون کشیدن معانی نهفته در هر يك از شخصیت‌های نمایش را از استانیسلاوسکی گرفت؛ و خود استفاده‌ی پرمحتوا و شیوه‌پردازانه از حرکت و طراحی را، به گونه‌ی متفاوت از اکسپرسیونیست‌های آلمانی، بر آن افزود. مثلاً در نمایشنامه‌ی اریک چهاردهم که آن را به مثابه ناقوس مرگ سلاطین عرضه کرد، درباریان و دیوانسالاران را به

صورت آدمهای ماشینی و پرولتاریا را با رفتاری واقعگرایانه نمایش داد. بزرگترین دستاورد واختانگف در نمایشنامه‌ی توراندخت به ثمر رسید که در آن بازیگران به گونه‌ی پدیده‌سازانه نقش خود را ایفا کردند. بلافاصله

تصویر ۵۰.۱۷. (*). یسوگنی واختانگف کارگردان نوآور روسی در ۱۹۱۷. واختانگف از همه‌ی دستاوردهای تئاتر نوین در نمایشهای خود استفاده کرد.





تصویر ۵۴.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی آغاز در تئاتر واقع‌گرایی اخلویگف در مسکو، ۱۹۳۲. صحنه‌ی دو طبقه و جایگاه تماشاگران مایل توجه است.

داشت، از این‌رو در ۱۹۲۷ هفده‌تن از همکارانش از او جدا شدند. پس از آن او به ایالات متحده‌ی آمریکا مهاجرت کرد و در آنجا سالها به اداره‌ی یک مدرسه‌ی بازیگری مشغول شد و کتابی به نام سخنی با بازیگران (۱۹۳۱) انتشار داد. تئاتر هنری‌ی دوم مسکو در ۱۹۳۶ از هم پاشید.

هرچند در دهه‌ی ۱۹۲۰ تنها نوآوران مورد توجه بودند، اما رهبران سیاسی و مردم عامی به گروه‌های محافظه‌کار، از جمله تئاتر مالی و تئاتر آلکساندرینسکی در لنینگراد علاقه داشتند. میرهلد نمایشهای واقع‌گرایی

چخوف اداره شد. میخائیل چخوف پس از وارد شدن به تئاتر هنری‌ی مسکو روش استانیلاوسکی را ناکافی یافت و بعدها همکاری‌ی نزدیکی را با واخانتانگف آغاز کرد و پس از اجرای نقش اریک چهاردهم شهرت قابل ملاحظه‌یی به دست آورد. چخوف معتقد بود که روش استانیلاوسکی بازیگر را محدود می‌کند به اینکه مقلد صرف طبیعت باشد، در حالی که بازیگر باید تمرکز خود را نه بر آنچه هست بلکه بر آنچه باید باشد قرار دهد. بنابراین او نیروی الهام را مهمتر از تحلیل‌گری می‌شناخت. فرایافتهای چخوف همواره جنبه‌یی عرفانی

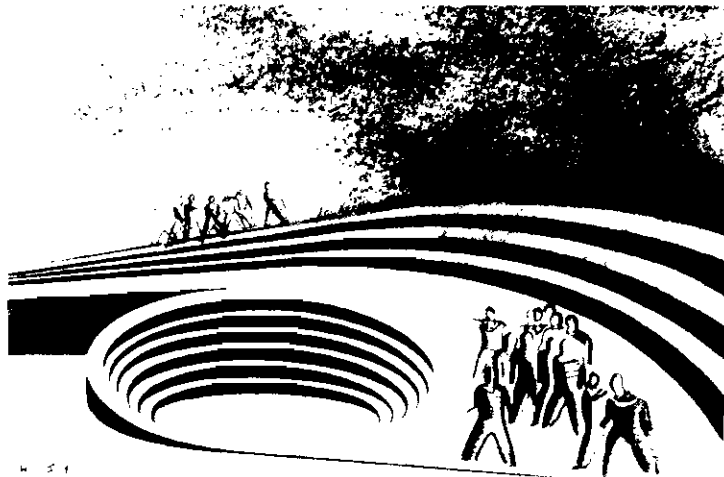


تصویر ۵۱.۱۷. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی دیپک نوشته‌ی آنتسکی، که واخانتانگف در ۱۹۲۲ به صحنه برد.

(۱۸۹۶ -)، نیکولای آکیف (۱۹۰۱ -)، و آلکساندر پویف (۱۸۹۲ - ۱۹۶۱) ادامه یافت. بسیاری از این مردان تا دهه‌ی ۱۹۶۰ از بازیگران عمده‌ی اتحاد جماهیر شوروی بودند. در دوران پس از استالین روش واخانتانگف پذیرفته‌ترین جانشین واقع‌گرایی‌ی سوسیالیستی بوده است.

در ۱۹۲۴ استودیوی اول سازمان مستقلی شد و به نام تئاتر هنری‌ی دوم مسکو تحت سرپرستی میخائیل چخوف (۱۸۹۱ - ۱۹۵۵)، برادرزاده‌ی آنتون

پس از چند اجرای این نمایش واخانتانگف درگذشت، از این‌رو آن را به عنوان یادواره‌ی واخانتانگف در مجموعه‌ی نمایشی‌ی استودیوی سوم حفظ کردند. از آنجا که واخانتانگف با چند گروه دانشجویی کار می‌کرد و بازیگران بسیاری را آموزش می‌داد نفوذ بسیاری بر تئاتر شوروی داشت. رهیافت او پس از مرگ توسط بازیگران و دانشجویانی همچون بوری زاوادسکی (۱۸۹۴ -)، بوریس شچوکین (۱۸۹۴ - ۱۹۳۹)، روبین سوئف (۱۸۹۹ - ۱۹۶۸)، بوریس زاخاوا (۱۸۹۹ - ۱۹۶۸)،



تصویر ۵۳.۱۷. (*) طرح صحنه‌ی تراژدی خوشبینانه اثر ویشنسکی، که در سال ۱۹۳۳، در تئاتر کامرنی، مسکو، توسط تایرف کارگردانی شد. طراح وادیم ریندین.



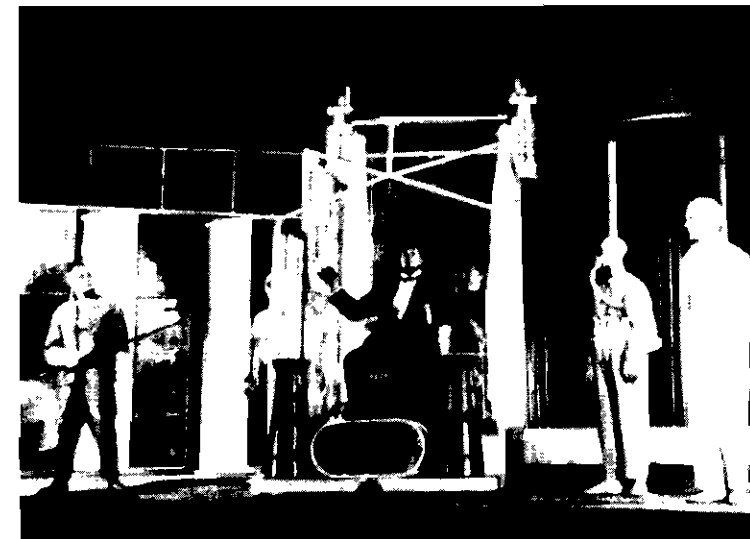
تصویر ۵۲.۱۷. طرحی از نویسنکی برای نمایشنامه‌ی توراندخت نوشته‌ی گوتزی. که واخانتانگف در ۱۹۲۲ تهیه کرد.

تئاتر مالی را دوست نداشت از این رو در ۱۹۲۱ توصیه کرد این تئاتر برجیده شود. در پاسخ به این طعنه آلکساندر یوزین، مدیر تئاتر مالی، حمله‌یی را بر علیه «فرمالیسم» (اشکل‌گرایی) سازمان داد و تا دهه‌ی ۱۹۳۰ این بگو مگو ادامه یافت.

بین ۱۹۱۷ و ۱۹۲۵ تئاتر هنری مسکو در زندگی تئاتری مسکو نقش ناچیزی داشت. در این مدت این تئاتر تنها دو نمایش تازه به مجموعه‌ی خود افزود و در ۱۹۱۹، پس از مهاجرت تعداد زیادی از بازیگرانش به غرب، قلع و قمع شد. در ۱۹۲۲ نمایشی را به غرب برد، و در ۱۹۲۳ - ۱۹۲۴ نمایش موفقیت‌آمیزی را در آمریکا روی صحنه آورد. در ۱۹۲۴، هنگامی که این گروه به شوروی بازگشت در نازلترین وضع خود قرار داشت؛ استودیوهای آن متروک شده بود و چندان از هم پاشیده بود که استانیلاوسکی ناچار شد هشتاد و هفت عضو تازه بگیرد. به این ترتیب تجدید حیات آن آغاز شد. در ۱۹۲۶ این سازمان با نمایش قلب سوزان (۱۹۱۶) نوشته‌ی اُسْتَرفسکی نخستین

موفقیت پس از جنگ خود را به دست آورد و در ۱۹۲۷ نمایش ترن مسلح ۶۹-۱۴ (۱۹۱۴) اثر ژولود ایوانوف (۱۸۹۵ - ۱۹۶۳) نخستین نمایشنامه‌ی داخلی اتحاد جماهیر شوروی را به صحنه برد. پس از این دوره اعتبار این گروه رو به افزایش نهاد.

حدود ۱۹۲۷ نظر شوروی نسبت به تئاتر عوض شد. در ۱۹۲۴، پس از درگذشت لنین، به تدریج استالین قدرت را به دست گرفت. استالین در ۱۹۲۸ برنامه‌ی صنعتی کردن و ایجاد مزارع اشتراکی را آغاز کرد. امتیازاتی که تا این زمان به عناصر مخالف داده شده بود حذف شد و دولت مرکزی قدرت خود را بر همه‌ی جنبه‌های زندگی مردم گسترش داد. در ۱۹۲۷ یک برنامه‌ی آموزشی اداره‌ی تئاتر برای اعضای حزب طراحی شد و یک «شورای هنری» پا گرفت که قدرت زیادی بر مجموعه‌های نمایشی، سبک و سیاست تئاتری اعمال می‌کرد. با این حال غالباً از جانب انجمنی به نام انجمن نویسندگان پرولتاریای روسی (ا. ن. پ. ر) به تئاتری که دنباله‌رو نبود حمله می‌شد. این گروه تندرو



تصویر ۵۵.۱۷. نمایشنامه‌ی ساس اثر مایاکفسکی. چنان که میرهلد در ۱۹۲۹ تهیه کرد.

میرهلد سبک تازه‌یی را آغاز کرد که معمولاً «امبرسیونستی» خوانده می‌شود. او این سبک را در آثار اخیرش کامیل (۱۹۳۴) اثر آلکساندر دوما، و بی‌بی پیک (۱۹۲۷) اثر چایکفسکی (۱۸۴۰ - ۱۸۹۳) به کار بست. میرهلد متن هیچ‌یک از این دو نمایشنامه را تغییر نداد و در آنها از شیوه‌ی دیگرش، ماشین حیاتی، استفاده نکرد بلکه هر دو اثر را با دکورهای مجلل و تا حدی شیوه‌پردازانه اجرا کرد و مورد توجه مردم عامی قرار گرفت. با این حال تفسیرهای کاملاً غیرسیاسی میرهلد که حتی افراطی‌تر از فرم‌گرایی پیشین او بود، مقامات رسمی را خوش نیامد و سرانجام تئاتر او در ۱۹۳۸ تعطیل شد.

میرهلد در ۱۹۳۹ در نخستین کنسگروی سراسری اتحادیه‌ی کارگردانها (۱۹۲۸) سخنرانی کرد و این آخرین باری بود که در مقابل جمعی دیده شد. در این سخنرانی سخن خود را با این جمله‌ها به پایان برد: «... آنچه واقع‌گرایی سوسیالیستی نامیده می‌شود چیز حقیر و پستی است که هیچ نقطه‌ی اشتراکی با هنر ندارد ... در جایی که روزگاری بهترین تئاترهای جهان را در اختیار داشت ... شما با قفسی که برای فرم‌گرایی (فرمالیسم) ساخته‌اید هنر را نابود می‌کنید.» مدت کوتاهی پس از این سخنرانی، میرهلد دستگیر و سپس ناپدید شد.

اما به رغم وجود این اختناقها سرانجام شیوه‌پردازان در شوروی مورد تأیید قرار گرفت به شرط آنکه پیامی آشکارا سیاسی را دربر می‌داشت. قابل ملاحظه‌ترین تجربه‌های تئاتری شوروی در دهه‌ی ۱۹۳۰ توسط نیکلای آخلوپوکف (۱۹۰۰ - ۱۹۶۶) در تئاتر واقع‌گرایانه صورت گرفت. این تئاتر در ۱۹۲۱ به عنوان استودیوی چهارم تئاتر هنری مسکو گشوده

قصد داشت هر نوع فعالیتی را که مستقیماً از پرولتاریا نشأت نمی‌گرفت تعطیل کند. خشونت این انجمن حتی از اقدامات حزبی فراتر می‌رفت، چنان که در ۱۹۳۲ منحلش کردند و اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی (۱۹۲۰) به سرپرستی ماکسیم گورکی را به جای آن نشانند. در آغاز کار چنین می‌نمود که گشایش بیشتری در راه است، اما موج «واقع‌گرایی سوسیالیستی» آمد و در ۱۹۳۴ به عنوان تنها سبک مجاز در همه‌ی هنرها اعلام شد و فشارهای روزافزون سیاسی و عقیدتی جلوی هر نوع «فرمالیسم» در هنر را گرفت. در ۱۹۳۶ همه‌ی تئاترها تحت نظارت اداره‌ی مرکزی تئاترها (۱۹۲۰) درآمدند و پس از ۱۹۳۸ تصویب قانون «تحکیم» شرکتها (۱۹۲۰) موجب آن شد که هیچ شاغلی نتواند، بدون تأیید ویژه‌ی دولت، حرفه‌ی خود را تغییر دهد.

سیاستهای تازه‌ی استالینی برای گروه‌های پیشرو فشار و تخطئه و برای تئاترهای مالی، آلکساندرینسکی (که به تئاتر آکادمیک ایالتی پوشکین (۱۹۲۱) تغییر نام داده بود)، و تئاتر هنری مسکو (که پس از ۱۹۳۲ «خانه‌ی گورکی» خوانده می‌شد) اعتبار و احترام به همراه آورد. از آن پس گروه‌های ناواقع‌گرا کوشیدند خود را با مطالبات تازه تطبیق دهند. در این راه تایلوف نمایشنامه‌های روسی را تغییر می‌داد تا آنها را با شیوه‌ی قدیمی‌تر خود اجرا کند. او در ۱۹۳۳ با اجرای نمایشنامه‌ی تراژدی خوشینانه اثر ویشنفسکی موفقیت فراوانی به دست آورد، اما در ۱۹۳۷ اجراهای چندان کهنه می‌نمودند که گروهش چند زمانی در تئاتر واقع‌گرایانه (۱۹۲۵) مستهک شد. تئاتر کامرنی که در ۱۹۳۹ بازگشایی شده بود چند نمایش را به تصویب رساند اما در طول سالهای جنگ به سبیری فرستاده شد. از طرفی

شد و در ۱۹۲۷ استقلال یافت و آخلویکف که با میرهلد و تایوف کار کرده بود، در ۱۹۳۲ به سرپرستی آن منصوب شد. او صحنه‌ی سکودار این تئاتر را بست و همه‌بازی را به جایگاه تماشاگران آورد. اگرچه او غالباً مکانی را به عنوان مرکز بازی در نظر می‌گرفت، اما ضمناً صحنه‌های دیگری را نیز در پیرامون جایگاه یا بر روی پلی در بالای آن جای می‌داد. آخلویکف تقریباً در همه جای تالار قطعاتی واقعی را به عنوان وسایل صحنه می‌گذاشت و از همه‌ی جهات افکتهایی صوتی ایجاد می‌کرد تا تماشاگران خود را در مرکز حادثه احساس کنند. او ترجیح می‌داد رمانهای شناخته شده را به صورت نمایش درآورد. نمایشهای او همواره به خاطر تغییرات ناگهانی از صحنه‌ی به صحنه‌ی دیگر بیشتر «سینمایی» بودند. اگرچه حسن انتخاب نمایشنامه‌هایش را ستوده‌اند اما رهیافت نمایشی او را بسیار پرهزج و مرع خوانده‌اند. تئاتر او مدتی با تئاتر تایوف ادغام شد. آخلویکف در ۱۹۴۳ مدیریت تئاتر انقلاب (۳۰۰) را به عهده

گرفت و در آنجا بود که به یکی از مهمترین کارگردانهای شوروی پس از جنگ بدل شد. یوری زاوادسکی نیز وضعی مشابه با آخلویکف داشت. پس از درگذشت وختانگف مدتی استودیویی را اداره کرد و در ۱۹۳۲ سرپرست تئاتر مرکزی ارتش سرخ (۳۰۰) شد. در این تئاتر چند نمایش خوب به صحنه برد، اما در ۱۹۳۵، چون از ادغام گروهش در گروهی بزرگتر امتناع کرد، تا ۱۹۳۹ به یکی از حومه‌ها تبعید شد. جای زاوادسکی در تئاتر مرکزی ارتش سرخ را آلکساندر پوئف گرفت که با مطالبات دولتی بیشتر کنار می‌آمد.

با توجه به عدم ثبات و فشارهای سیاسی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ بر شاهانه‌های تئاتر شوروی سنگینی می‌کرد جای گله نیست اگر تعداد نویسندگان ممتاز در این دوره اندک باشد. گورکی تنها نویسنده‌ی پیش از انقلابی بود که در دوران کمونیست‌ها نقش عمده‌ی ایفا کرد، با این حال او نیز سالهای بسیار توسط نظام منزوی شد. نمایشنامه‌های او تا ۱۹۲۷ بسیار کم اجرا شدند اما

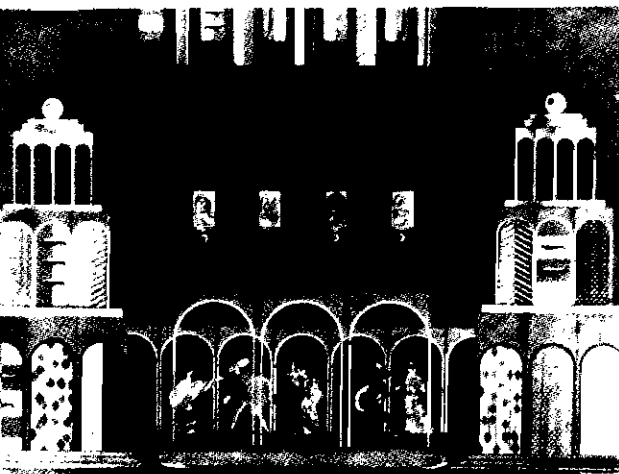


تصویر ۵۷.۱۷. (*) میخائیل بولگاکف نویسنده و درام‌نویس روسی که آثارش تا سالها در شوروی غیرمایل اجرا بود.

هنگامی که همکاری با نظام را آغاز کرد آثارش الگوی سبک مورد تأیید نظام شناخته شدند و پس از انتصابش به سرپرستی اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی اجرای آثارش در کلیه‌ی مجموعه‌های نمایشی (رپرتوارها)

اجباری شد. گورکی پس از انقلاب تنها دو نمایشنامه نوشت که آنها را نیز در دهه‌ی ۱۹۳۰ به پایان رساند: پگور بولیچف و دیگران (۱۹۳۲)، داستیگایف و دیگران (۱۹۳۲)، که داستان آنها نیز مربوط به دوران پیش از انقلاب شوروی است.

سالهای بلافاصله پس از انقلاب، رهبری هنر شوروی در دست فوتوریست‌ها بود که دشمنان شکل‌های کهنه و مبلغان آتشین هنر سودمند بودند و اعتقاد داشتند که هنر باید متناسب با نیازهای عصر ماشین باشد. مهمترین نمایشنامه‌نویس ایسن جنبش ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۸۹۴ - ۱۹۳۰)، دوست نزدیک میرهلد، بود که همو آثارش را به صحنه برد و از آن جمله‌اند: میستری - بوف (۱۹۱۸) که قدرت گرفتن پرولتاریا را به شیوه‌ی نمایشهای مذهبی برگرفته از کتاب مقدس هجو می‌کند؛ ساس (۱۹۲۹) که باز به صورتی طنزآمیز وضع پیش و پس از انقلاب را مقایسه می‌کند؛ و حمام (۱۹۳۰) که در آن دیوانسالاری



تصویر ۵۸.۱۷. (*) طرحی از وادیم زیندین برای نمایشنامه‌ی هیاهوی بسیار برای هیچ اثر شکسپیر، که در ۱۹۳۶ در تئاتر وختانگف، مسکو، به صحنه رفت. بهره‌برداری از دستاوردهای نوین تئاتر (در اینجا باوهاوس) در این طرح مشهود است.



تصویر ۵۶.۱۷. صحنه‌ی نهایی از نمایشنامه‌ی لیوئف یاژوایا نوشته‌ی تریئف در تئاتر مالی، مسکو، ۱۹۲۶. این نخستین نمایشنامه‌ی پس از انقلاب شوروی بود که محبوبیت گسترده‌ی کسب کرد.



تصویر ۵۹.۱۷. صحنه‌بی از نمایشنامه‌ی توفان اثر شکسپیر که در ۱۹۳۴ در تئاتر الدویک اجرا شد. در انتهای صحنه چارلز لائون در نقش پروسپرو و در مقابلش السانکسر در نقش آرپل دیده می‌شوند. برگرفته از مجموعه‌ی لسنهام. موزه‌ی تئاتر انگلستان، لندن.

می‌رفت که آلدویک تعطیل شود، اما تیرون گاتری (۱۹۰۰ - ۱۹۷۱) اداره‌ی آن را عهده‌دار شد و آن را تا ۱۹۴۵ به صورت آبرومندانه‌ی سرپرستی کرد. گاتری که نخستین‌بار در ۱۹۲۴ به عنوان بازیگر به صحنه رفته بود، بزودی به کارگردانی رو آورد و در ۱۹۳۱ نخستین

پس از جنگ جهانی اول رابرت آنکینز (۱۸۸۶ - ۱۹۷۲) بین سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۵ جای گرت را گرفت و او نیز جای خود را به اندرو لی (۱۸۸۷ - ۱۹۵۷) سپرد که تا ۱۹۲۹ در آنجا ماند و سرانجام هارکورت ویلیامز (۱۸۸۰ - ۱۹۵۷) سرپرستی این تئاتر را تا ۱۹۳۴ بر عهده گرفت. در سال ۱۹۳۱ سازمان آلدویک توانست تئاتر سدلز ولز (۱۸۸۱) را به دست آورد و در آنجا یک شرکت باله به مدیریت نیت دو والسوا (ادریس استانیس، ۱۸۹۸ - ...) تشکیل دهد. دو والوا تربیت شده‌ی دیاگیلیف بود که بعدها خود مدرسه‌ی باله‌ی بریا کرده بود. این شرکت اپرا و باله بین سالهای ۱۹۳۱ و ۱۹۳۵ هر هفته با شرکت دراماتیک جا عوض می‌کردند، اما چون این تغییر محل‌ها به تدریج مشکلاتی ایجاد می‌کرد، لذا بعدها تئاتر آلدویک به نمایش درام، و تئاتر سدلز ولز به نمایش اپرا و باله منحصر شدند؛ شرکت باله‌ی سدلز ولز بعدها یکی از بهترین گروه‌های انگلیسی شناخته شد. پس از جنگ جهانی دوم همین شرکت توانست رویال باله (۱۸۷۱) را احیا کند که گروهش به نام گروه اپرای ملی‌ی انگلستان (۱۸۷۱) هنوز هم فعال است.

در ۱۹۳۷ پس از درگذشت خانم پیلیز بیم آن

تصویر ۶۰.۱۷. صحنه‌بی از نمایشنامه‌ی شب دوازدهم اثر شکسپیر که در ۱۹۳۵ توسط تیرون گاتری در آلدویک تهیه شد. برگرفته از کتاب هنرهای تئاتر (۱۹۳۳).



تئاتر و درام در انگلستان، ۱۹۱۵ - ۱۹۴۰

جنگ جهانی‌ی اول تغییرات وسیعی را در تئاتر انگلستان به همراه آورد. در این دوره نظام بازیگر - مدیری عملاً ناپدید شد و جای آن را تهیه‌کنندگان پولساز و نمایشهای پراجرا گرفتند. در طول جنگ، تئاترهای انگلیسی را نمایشهای عامه‌پسند به تسخیر درآوردند. مثلاً تئاتر تریز (۱۸۵۱) که از ۱۹۰۰ به بعد خانه‌ی شکسپیر خواننده می‌شد در ۱۹۱۶ بدل به تماشاخانه‌ی شد که در آن چوپین چاو (۱۸۵۶) را که اقتباسی موزیکال از علی‌بابا و چهل دزد بغداد (۱۸۵۶) بود نمایش می‌دادند. این نمایشنامه روی هم ۲۲۳۸ شب پایی اجرا شد.

شاید قبایل توجه‌ترین واقعه‌ی تئاتری در انگلستان، در دوره‌ی جنگ، پیدایش سازمان تئاتری «آلدویک» به عنوان عرضه‌کننده‌ی عمده‌ی آثار کلاسیک انگلیسی بوده باشد. این تئاتر در ۱۸۱۸ به نام رویال کابورگ (۱۸۵۱) ساخته شد و سپس به رویال ویکتوریا (۱۸۵۱) تغییر نام داد. در ۱۸۸۰ یک اصلاح‌طلب اجتماعی به نام «اما گنز» (۱۸۶۰) آن را به یک «تالار موسیقی آبرومندانه» (۱۸۶۱) تبدیل کرد. در ۱۸۹۸ خواهرزاده‌ی او، لیلیان پیلیز (۱۸۷۴ - ۱۹۳۷) اداره‌ی آن را بر عهده گرفت و در آنجا به نمایش اپرا پرداخت، تا آنکه در سال ۱۹۱۴ اجرای آثار شکسپیر بر برنامه‌های آن افزوده شد. در طول سالهای جنگ مجموعه‌ی نمایشی‌ی این تئاتر را بن‌گرت (۱۸۵۷ - ۱۹۳۶) تهیه و کارگردانی می‌کرد که خود پیرو سنت فرانک پنشن (۱۸۲۱) بود و سالها در انگلستان و آمریکا آثار شکسپیر را اجرا کرده بود.

موجود در شوروی را به باد استهزا می‌گیرد. دو نمایشنامه‌ی اخیر او با چنان خصومتی روبه‌رو شدند که مایاکوفسکی در ۱۹۳۰ خودکشی کرد.

غالب نمایشنامه‌های روسی در این دوره یا فارسی و یا ملودرامهایی در تأیید انقلاب و نفی مخالفان بودند. مهمترین درام‌نویسان آغاز انقلاب عبارتند از وژولند ایوانف با نمایشنامه‌ی ترن مسلح ۶۹-۱۴ (۱۹۲۷)؛ میخائیل بولگاگوف (۱۸۹۱ - ۱۹۴۰) با نمایشنامه‌ی عصر تورینها (۱۹۲۵)؛ و کنستانتین ترنیف (۱۸۸۴ - ۱۹۴۵) با نمایشنامه‌ی لیونف یازوایا (۱۹۲۶) که از محبوبترین آثار اولیه‌ی انقلاب بود - شاید از آن‌رو که ترکیبی از لطیفه، ملودرام، و احساسات است. در میان نویسندگان جوانتر در سالهای اولیه‌ی انقلاب چندتن قابل ذکرند: نیکلای پوگودین (۱۹۰۰ - ...) با نمایشنامه‌های اشراف (۱۹۳۴)، مردی با اسلحه (۱۹۳۷)، و ناقوسهای کرملین (۱۹۴۲)؛ آلکساندر آفینوگوف (۱۹۰۴ - ۱۹۴۱) با نمایشنامه‌های تایگای دور (۱۹۳۵) و شب عید (۱۹۴۱)؛ آلکساندر گرتیچوک (۱۹۰۵ - ۱۹۷۲) با نمایشنامه‌های حقیقت (۱۹۳۷) و خط مقدم جبهه (۱۹۵۱)؛ و وژولند ویشیفسکی (۱۹۰۰ - ۱۹۵۱) با نمایشنامه‌های تراژدی‌ی خوشبختانه (۱۹۳۲) و پشت دیوارهای لنینگراد (۱۹۴۱).

با آغاز جنگ جهانی‌ی دوم تئاتر روسی فشارهای بسیاری را تحمل کرد. با این حال هیچ کشوری در جهان تئاتر خود را به پایهی اتحاد جماهیر شوروی جدی نگرفته و تا به این حد با آن همچون وسیله‌ی برای بیان عقاید و بخشی تفکیک‌ناپذیر از جامعه برخورد نکرده است.

تئاتر خود برنامه‌ی رووهای خصوصی (۱۸۸۱) را که از دهه‌ی ۱۹۲۰ از رواج افتاده بودند دوباره مرسوم کرد.

تئاتر مرکوری در ۱۹۳۱ به صورت باشگاه باله بر پا شد و در ۱۹۳۳ به نام اشلی دوکس (۱۸۸۷) (۱۸۸۵ - ۱۹۵۹) پروانه‌ی نمایش عمومی گرفت. در روزگاری که مدیران تئاترهای تجارتي علاقه‌ی به درامهای شاعرانه نداشتند، دوکس در تئاتر خود با همکاری نزدیک ای. مارتین براون (۱۸۸۱) (۱۹۰۰ - ...) درامهای شاعرانه اجرا کرد. براون تا دهه‌ی ۱۹۴۰ به کار تئاتری خود ادامه داد.

در میان گروه‌های بسیاری که در خارج از لندن فعالیت داشتند شرکت بیرمنگام رپرتوری (۱۸۸۱) از همه بهتر بود. این تئاتر با مدیریت بَری جکسن (۱۹۰۱) بین سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۳۵ حدود ۴۰۰ نمایشنامه را از کلیه آثار تاریخ تئاتر اجرا کرد. بین سالهای ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۴ جکسن ۴۲ نمایشنامه نیز در لندن به صحنه برد که، به رغم سرپیچی از فرمول نمایشهای تجارتي، موفقیت قابل ملاحظه‌ی به دست آورد. او بود که با اجرای هملت (۱۹۲۵)، مکبث (۱۹۲۸)، و رام کردن زن سرکش (۱۹۲۸) موج اجرای آثار شکسپیر در لباسهای مدرن را رواج داد. جکسن مالکیت تئاتر بیرمنگام رپرتوری را در ۱۹۳۵ به شهرداری بیرمنگام واگذار کرد و این نخستین تئاتر شهرداری در انگلستان شد.

جکسن همچنین پایه‌گذار جشنواره‌ی مالورن (۱۹۱۱) شناخته می‌شود که خود مبنای برپایی جشنواره‌های تابستانی است. جشنواره‌ی مالورن که تا ۱۹۳۹ غالباً از طریق تئاتر بیرمنگام رپرتوری عمل می‌کرد سیاست روشنی نداشت. بعضی از فصلهای آن به آثار کشور خاصی اختصاص می‌یافت و برخی از فصلهایش به

راه انداخت و در عرض نه سال حدود ۳۵۰ نمایشنامه اجرا کرد. شاخصترین نمایشهای او آنهایی بودند که با زیربنایی روانشناسانه رنگ و بسویی آکسیرسیونستی داشتند. او قطعات دکور را در مقابل پارچه‌های سیاه قرار می‌داد و با استفاده از نورهای غیرمعمول و تکنیکهای شیوه‌پردازانه در بازیگری، نخستین واردکننده‌ی اکسیرسیونسم به لندن بود. تئاتر گیت در ۱۹۳۴ به نورمن مارشال (۱۸۸۱) (۱۹۰۱ - ...) منتقل شد، که به نوبه‌ی خود نمایشنامه‌های بسیاری را که اجازه‌ی اجرا نداشتند در این تئاتر خصوصی به صحنه برد. مارشال همچنین در

تصویر ۶۲.۱۷. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی از یگانه تا نیمه شب که در ۱۹۲۸ توسط پیتر گادفری در تئاتر گیت، لندن، تهیه شد. برگرفته از مجموعه‌ی ای‌تاون، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.



تصویر ۶۱.۱۷. صحنه‌ی از اپرای گدایان که در ۱۹۲۰ توسط هنر اسمیت در تئاتر لیریک تهیه شده است. طراح صحنه لووا فریزر (۱۸۸۱) دکور میانی تا پایان نمایشنامه بیت می‌ماند. اما اشیاء به تناسب صحنه تغییر می‌یافت. اهدایی موزه‌ی تئاتر، ویکتوریا و آلبرت، لندن.



دوران تجدید سلطنت در سده‌ی هجدهم به شهرت رسید. در میان این‌گونه آثار اپرای گدایان (۱۷۸۱) (که در ۱۹۲۰ به صحنه رفت و ۱۴۶۳ اجرای پی‌درپی داشت)، کار جهان (۱۷۷۱) (۱۹۲۴)، رقیبان (۱۷۸۰) (۱۹۲۵)، تدبیر نیکو (۱۷۸۱) (۱۹۲۷)، و عشق در دهکده (۱۷۸۱) (۱۹۲۸) از همه محبوبتر شدند. غالب نمایشهای پلی‌فیر اجراهایی تزیینی، شاداب، و کاریکاتورهایی شیوه‌پرداز شده بودند. تئاتر لیریک چند صباحی محبوبترین تئاتر لندن محسوب شد، اما رهیافت پلی‌فیر رفته رفته به برداشتهایی پیش‌ساخته و ثابت بدل شد و به تدریج محبوبیت خود را از دست داد و در ۱۹۳۲ گروهش از هم پاشید. راز محبوبیت تئاتر لیریک در سبک صحنه‌های آن بود که نخستین‌بار توسط کلود لُوا فریزر (۱۸۸۱) (۱۸۹۰ - ۱۹۲۱) به کار رفت. استفاده‌ی ظریف او از رنگ و عناصر تاریخی دوران نمایشنامه دیگران را نیز به شدت تحت تأثیر قرار داد.

تئاتر گیت در سال ۱۹۲۵ توسط پیتر گادفری (۱۸۸۱) (۱۸۹۹ - ۱۹۷۱)، دلک سابق سیرک و بازیگر شکسپیری، گشوده شد. او که قادر به گرفتن پروانه برای تئاتر محقر خود نبود آن را به عنوان تئاتری خصوصی به

نمایش خود را در لندن اجرا کرد و زیباترین نمایش خود را پیش از جنگ در آلدویک به ثمر رساند. گائری به عنوان کارگردان به خاطر برداشتهای تازه‌اش از آثار استانده (که منتقدان گاه آنها را نامأنوس می‌یافتند) و نیز به خاطر کیفیت پرتحرک و زنده‌ی حرکاتش مورد توجه بسیار بود. تئاتر آلدویک در ۱۹۳۹ ممتازترین گروه نمایشی در انگلستان بشمار می‌رفت. این گروه با در اختیار داشتن تئاتری مستقل، گروهی دائمی و سیاستی که بنا بر آن نمایشنامه‌های درجه‌ی اول را با قیمتی مناسب اجرامی کرد، الگوی همه‌ی تئاترهای کشور انگلستان قرار گرفت.

چند شرکت دیگر لندنی نیز در بالا بردن سطح نمایشهای انگلیسی در بین دو جنگ سهم قابل توجهی داشته‌اند. در این میان سهم تئاتر لیریک (۱۷۷۱) تئاتر گیت (۱۷۷۱) و تئاتر مرکوری (۱۷۷۱) از همه بیشتر بوده است. هنر اسمیت (۱۷۷۱) در اوج محبوبیت تالارهای موسیقی، تئاتر لیریک را همچون بسیاری دیگر در حومه‌ی لندن ساخت اما تا سال ۱۹۱۸، هنگامی که نیگل پلی‌فیر (۱۷۷۱) آن را اجاره کرد، وضع خوبی نداشت. پلی‌فیر در این تئاتر انواع گوناگون نمایشها را اجرا می‌کرد، اما با اجرای آثار



تصویر ۶۳.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سوزن گامگورتن که در جشنواره‌ی مالورن اجرا شد. طراح پال شلوینگ، برگرفته از کتاب هنرهای تئاتری (۱۹۳۳).

مؤلفین خاصی، بویژه برنارد شو و تعلق می‌گرفت، اما در همه حال نمایشهای آن از کیفیت بالایی برخوردار بود. این جشنواره بین سالهای ۱۹۳۹ و ۱۹۴۹ برپا نشد. دو گروه محلی دیگر - تئاتر جشنواره‌ی کمبریج (۱۹۳۱) و شرکت آکسفورد رپرتوری (۱۹۳۱) - نیز حائز اهمیتند. تئاتر جشنواره‌ی کمبریج را ترنس گری (۱۸۹۵ - ...) در ۱۹۲۶ پایه‌گذاری کرد، گویی صرفاً به این قصد که بازیگری و تولید نمایشهای واقعگرایانه را تحقیر کند، زیرا این سیاست همیشگی‌ی او بود. این تئاتر پرده، طاق پروسینوم، و گود از کسترنا نداشت. صحنه‌های آن معمولاً از سطوح شیب‌دار، ساخته‌های معماری در مقابل سیکلوراما و طرحهایی که به وسیله‌ی نور بر این

پرده می‌تاباند تشکیل می‌شد. حرکت بازیگران او را عموماً «رقص‌آرایی شده» توصیف کرده‌اند که به شدت شیوه‌پردازی شده بود. گری معتقد بود که متن نمایشنامه تنها بهانه‌یی است که کارگردان بتواند با آن بدیهه‌سازی کند. او نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت را با لباس گولپهای اسپانیایی (فلامینکو) به صحنه برد؛ بعضی از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی شب دوازدهم روی چرخهای اسکیت حرکت می‌کردند؛ و قاضی نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی که او اجرا کرد یویو در دست می‌گرفت. گری در دوران خودش جنجال بسیاری آفرید، اما پیروان بلافصلی نیافت. تئاتر فستیوال کمبریج در ۱۹۳۳ بسته شد. شرکت آکسفورد رپرتوری به سرپرستی ج. ب.



تصویر ۶۴.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی هنری سوم که در سال ۱۹۳۱ توسط ترنس گری در جشنواره‌ی کمبریج به صحنه رفت. طراحی انتزاعی، و لباسهایی که به شکل ورق بازی ساخته شده‌اند قابل توجه است.



تصویر ۶۵.۱۷. لاورنس آلبوه در نقش رومئو و ادیت اوانز در نقش پرستار، و جان گیلگود در نقش مرکوشیو در نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت که در سال ۱۹۳۵ توسط گیلگود کارگردانی شد. برگرفته از کتاب هنرهای تئاتری (۱۹۳۶).

فاگان (۱۸۷۳ - ۱۹۳۳) از سال ۱۹۲۳ تا ۱۹۲۹ سالی بیست و یک نمایش از کشورها و دورانهای گوناگون را اجرا می‌کرد، برنامه‌های این شرکت معمولاً طرح‌گونه، اما همگی سرزنده و روشن بودند. در این تئاتر دکور ناچیزی به کار می‌رفت زیرا صحنه‌ی کوچکی داشت که در انتهای آن پرده‌هایی عریض آویخته شده بود ر بخش اعظم بازی در مقابل این پرده اجرا می‌شد. اهمیت تاریخی‌ی این تئاتر بیشتر از آن جهت بود که هم‌هی بازیگران آن جوانانی بودند که نخستین تجربه‌ی خود را با فاگان آغاز کرده بودند. این بازیگران که بعدها مشهور شدند عبارتند از تیرون گاتری (۱۹۱۶)، جان گیلگود (۱۹۱۷)، ریموند مسی (۱۹۲۱)، فلورا رابسن (۱۹۲۱) و گلین پایام شاو (۱۹۲۱).

نمایشهای سازمان استراتفورد - آن - آون (۱۹۱۱) که ویژه‌ی اجرای آثار شکسپیر بود، پس از بازگشایی در سال ۱۹۱۹ بلافاصله صاحب اعتبار شد. غالب

نمایشهای این گروه تا ۱۹۳۴ توسط دبلیو بریجز - آدامز (۱۸۸۹ - ۱۹۶۵) کارگردانی می‌شد که در شرایط نامناسبی کار می‌کرد. این گروه کارگاه دکور یا انبار لباسی نداشت، سیاستهای آن را کمیته‌ی جشنواره تعیین می‌کرد، و در شش روز هفته روزی یک نمایشنامه به صحنه می‌برد. هنگامی که تئاتر قدیمی‌ی این گروه در ۱۹۲۶ آتش گرفت، کار خود را در یک تالار سینما ادامه داد تا آنکه در ۱۹۳۲ ساختمان مستقلی برای خود ساخت که هنوز هم دایر است. جایگاه تماشاگران در تئاتر تازه بسیار رضایتبخش بود، اما صحنه‌ی آن ساختار قراردادی‌ی صحنه‌های قاب شده را داشت. گردش سکوی گردان آن در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت و صحنه‌های بالارونده‌اش تنها حدود ۲/۵ متر در کف صحنه فرو می‌رفت. این ترکیب ناساز که مدام نیاز به اصلاح داشت برای آخرین بار در ۱۹۷۲ نیز دستکاری شد. بریجز - آدامز در ۱۹۳۴ استعفا کرد و تا سال ۱۹۴۲ بی. ای. پین (۱۸۸۱ - ۱۹۷۶) جای او را گرفت. پین به‌طور مشخص پیرو سبک پوئل بود و در نمایشهای خود لباس الیزابتی به کار می‌برد. از کارگردانهای مهم دیگری که در تئاتر استاتفورد کار کردند تئودور کمیسارزفسکی با فرایافتهای تازه‌اش قابل ذکر است. او در نمایش تاجر ونیزی قراردادهای کم‌دیبا دل آرت، و در نمایش زنان شاد ویندسور پس‌زمینه‌ی ونیزی را مورد استفاده قرار داد. منتقدان لندن تا جنگ جهانی دوم تئاتر استراتفورد را به شدت نادیده می‌گرفتند اما پس از جنگ، این تئاتر، پایگاه ارزشمندی یافت.

پس از جنگ جهانی اول حرکت کوچکی در تئاتر انگلستان جوانه زد. در سال ۱۹۱۹ اتحادیه‌ی درام

تصویر ۶۶.۱۷. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی قتل در کلیسای جامع، که در ۱۹۳۵ در تئاتر مرکوری لندن به کارگردانی ای. مارتین براون اجرا شد. رابرت اشپیت در نقش بکت در طرف راست دیده می‌شود. اهدایی مجموعه‌ی دینهام، موزه‌ی تئاتر انگلستان.



انگلیسی (۱۰۱) تشکیل شد و تا سال ۱۹۴۸ به سرپرستی جفری وایت ورت (۱۸۸۳ - ۱۹۵۱) به کار خود ادامه داد. این اتحادیه کنفرانس برپا می‌کرد، لباس و وسایل صحنه به گروه‌ها می‌داد، آنها را در انتخاب نمایشنامه یاری می‌کرد و سالانه برای نمایشهای موجود جشنواره‌هایی به‌پا می‌داشت. اگرچه بسیاری از گروه‌های تحت پونش این اتحادیه آثار درجه اولی اجرا می‌کردند اما هیچ‌یک از نظر کیفی به سایه‌ی نمایشهای نیوجنت مونک (۱۸۷۷ - ۱۹۵۸) در تئاتر میدر مارکت (۱۰۷) در نورویچ نرسیدند. این تئاتر به خاطر سلاج بیلالی نمایشهایش در سراسر انگلستان مورد توجه بود.

در دوران کار این اتحادیه بازیگران ممتازی پیدا شدند. در میان بازیگران زن شاید سی‌بیل توژندایک (۱۸۸۲ - ۱۹۷۶) و ادیت اوانز (۱۸۸۸ - ۱۹۷۶) از دیگران شاخصتر بودند. خانم تورندایک کار خود را با شرکت بن‌گریت آغاز کرد و پس از ۱۹۱۴ در گروه تاتری‌ی آلدویک به بازیگری مشغول شد. با آنکه به‌تندی گسترده‌یی از نقشها، از ترازوی یونانی تا کم‌دی

نوین، را بر عهده می‌گرفت، او را بویزه به خاطر اجرای نقش سنت جان در نمایشنامه‌یی به همین نام از برنارد شاو ستوده‌اند. خانم اوانز کار خود را با پونل آغاز کرد و با ایفای نقش میلانت در نمایشنامه‌ی کار جهان در تئاتر لیریک مشهور شد. او هر چند وقت یک‌بار از طرف تئاتر آلدویک در جشنواره‌ی مالورن به صحنه می‌رفت و در بسیاری از تئاترهای تجارته‌ی لندن بازی می‌کرد. دیگر بازیگران ممتاز زن عبارتند از: لیلیان بریت ویت (۱۸۷۳ - ۱۹۴۸)، ماری تمپست (۱۸۶۴ - ۱۹۴۲)، فلورا رابسون (۱۹۰۲ - ...)، گسترود لاورنس (۱۸۹۸ - ۱۹۵۲)، و پگی آشکرافت (۱۹۰۷ - ...).

در میان بازیگران مرد در این دوره جان گلیگود (۱۹۰۴ - ...) دارای اهمیت بیشتری است. گلیگود نخستین‌بار در ۱۹۲۱ به صحنه رفت و در ۱۹۳۴ با اجرای نقش هملت مورد تحسین قرار گرفت. او به‌زودی به کارگردانی رو آورد و از بهترین کارگردانهای انگلیسی شناخته شد. در ۱۹۳۷ - ۱۹۳۸ تئاتر کوین (۱۱۱) را



تصویر ۶۷.۱۷. صحنه‌ی دیگری از قتل در کلیسای جامع نوشته‌ی تی. اس. الیوت، که در ۱۹۴۹ توسط ویسم وسور طراحی شده و در تئاتر اشتادتز شوبرگ، آمستردام، اجرا شده است.

نیز با گلیگود کار می‌کرد. در بین دو جنگ جهانی معدودی درام‌نویس ممتاز انگلیسی یا بر عرصه نهادند، گو اینکه در این دوره هنوز درام‌نویسان قدیمی از جمله شاو، بری، گالسورثی، پینه‌رو، و ایزوبل در عرصه بودند. در طول دهه‌ی ۱۹۲۰ سه مؤلف - موام، لانسدیل، و کوارد - در کم‌دی سنگین به استادی رسیدند. سامرست موام (۱۸۷۴ - ۱۹۶۵) نخستین نمایشنامه‌ی خود را در ۱۹۰۴ نوشت و تا سال ۱۹۳۳ یکی از پرکارترین نویسندگان انگلیسی محسوب می‌شد. دستاورد عمده‌ی او کم‌دی رفتارها و شاخصترین آنها نمایشنامه‌های بهترینهای ما (۱۹۱۷)، دایره (۱۹۲۱)، همر ابدی (۱۹۲۷)، و برنده‌ی نان (۱۹۳۰) است. این نمایشنامه‌ها با لطفه‌هایی کنایه‌آمیز و شخصیتهایی با ظاهر غیرمعمول، هرگز به ارائه‌ی پایان خوش به صورت مبتذل سقوط نمی‌کنند. فردریک لانسدیل (۱۸۸۱ - ۱۹۵۴) را غالباً با موام مقایسه می‌کنند. لانسدیل با خلق موقعیتهای بامزه و دیالوگ مؤثرش در آثاری چون پایان کار خانم چی‌نی (۱۹۲۵)، در باب تصویب (۱۹۲۰) و راه بلندن (۱۹۲۹) بیروان فراوانی به دست آورد. نونل کوارد (۱۸۹۹ - ۱۹۷۳) در نمایشنامه‌هایی مانند فرشتگان سقوط کرده (۱۹۲۵)، زکام (۱۹۲۵)، تلخ و

اجاره کرد و با پگی آشکرافت، مایکل ردگریو و آلك گینس گروهی تشکیل داد و يك مجموعه‌ی نمایشی از آثار کلاسیک را تهیه کرد. در آغاز جنگ جهانی دوم گلیگود به عنوان بهترین بازیگر انگلیسی شناخته می‌شد. بازیگران ممتاز دیگر در تئاتر این دوره‌ی انگلستان عبارتند از: سدریک هاردویک (۱۸۹۳ - ۱۹۶۴) که پس از ۱۹۲۲ همکاری‌ی نزدیکی با بری جکشن داشت؛ دانسد ولفسیت (۱۹۰۲ - ۱۹۶۸) که در تئاترهای آلدویک، استراتفورد و در شرکت خودش بازی می‌کرد؛ و موریس اوانز (۱۹۰۱ - ...) که پیش از مهاجرت به آمریکا در نمایشهای ترنس‌گری و تئاتر آلدویک ایفای نقش می‌کرد. تعدادی از بازیگران جوان انگلیسی که پس از جنگ اهمیت فراوانی به دست آوردند کار خود را در این دوره آغاز کرده بودند که از آن جمله‌اند: لاورنس آلبویه (۱۹۰۷ - ...) که در گروه بیرمنگام رپرتوری، گروه گلیگود، و تئاتر آلدویک بازی می‌کرد؛ مایکل ردگریو (۱۹۰۸ - ...) که از ۱۹۳۴ کار خود را آغاز کرد؛ رالف ریچاردسن (۱۹۱۴ - ...) که نخستین‌بار در ۱۹۳۴ به صحنه رفت؛ آنتونی کوپل (۱۹۱۳ - ...) که از ۱۹۳۱ به صحنه رفت؛ و گلین بایام شاو (۱۹۰۴ - ...) که با شرکت آکفورد رپرتوری و



تصویر ۱۷، ۷۰. طراحی از رابرت ادموند جوتز برای صحنه‌ی بانک از نمایشنامه‌ی مکبث. این یکی از نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی از روزها کثیر است. محور کلهای بالای صحنه فان و جعبه برگرفته از مجله‌ی هنرهای تئاتری (۱۹۲۴).



تصویر ۱۷، ۶۸. (* شون اوکیسی درام‌نویس ایرلندی، که درام ایرلندی را به زندگی معاصر نزدیک کرد.

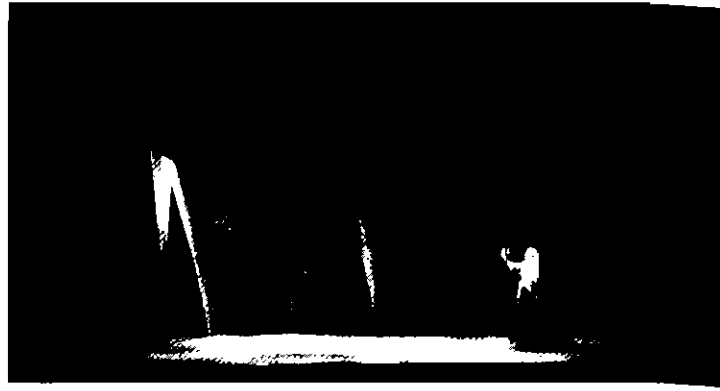
شیرین (۱۹۲۹) (۱۹۲۹)، زندگیمای خصوصی (۱۹۳۰)، و طرحی برای زندگی (۱۹۳۲). روحیه‌ی بعد از جنگ را منعکس می‌کند. کوارد در نمایشنامه‌های خود رفتار غیرستنی را با دانشی فاضلانه درهم می‌آمیزد. در میان نویسندگان نمایشنامه‌های جدی (غیرکمدی) ج. ب. پرستلی (۱۸۹۴ - ۱۹۶۰) بالاترین اعتبار را کسب کرد. او در ۱۹۳۲ با نمایشنامه‌ی گوشه‌ی خطرناک (۱۹۳۱) درام‌نویسی را آغاز کرد و سپس نمایشنامه‌های زمان و کانونی‌ها (۱۹۲۷) و بازرس دعوت می‌کند (۱۹۴۶) را نوشت. اگرچه پرستلی انواع گوناگونی نمایشنامه نوشت اما او را به خاطر توانایی‌اش در فشردن زمان، یا در حقیقت تحریف زمان، برای باز کردن جنبه‌های مختلف شخصیتها یا پیامهای نمایشنامه‌هایش ستوده‌اند. املین ویلیامز (۱۹۰۱) در درامهای احساساتی و ملودراماتیک از دیگران موفقتر بود. ویلیامز پس از نوشتن دو نمایشنامه‌ی پرهیجان به

نامهای یک جنایت طراحی شده (۱۹۳۰)، شب در راه است (۱۹۳۵) نمایشنامه‌ی ذرت سبز است (۱۹۳۸) را نوشت، که نمایشنامه‌ی احساساتی درباره‌ی معلمی اهل ولز است که شاگردانش برای خود ستاره‌ی شده‌اند. در این دوره کوششهای جدی نیز در نوشتن درامهای شاعرانه به عمل آمد. گوردن باثملی (۱۸۷۴ - ۱۹۴۸) نمایشنامه‌های همسر شاهلیر (۱۹۱۵)، دختران بریتانیا (۱۹۲۲)، و لائودیسی و دانشانه (۱۹۳۰) (۱۹۳۰)؛ دبلیو. اچ. اودن (۱۹۰۷ - ۱۹۷۳) و کریستوفر ایشرود (۱۹۰۴ - ۱۹۶۵) نمایشنامه‌های سگ در زیر پوست (۱۹۳۵) و عروج اف ۱۵۶ (۱۹۳۶) را مشترکاً نوشتند. اما در میان نویسندگان درامهای شاعرانه تی. اس. الیوت (۱۸۸۸ - ۱۹۶۵) آثار پایدارتری به جا نهاد. الیوت نمایشنامه‌های قتل در کلیسای جامع (۱۹۳۵) را درباره‌ی شهادت تامس آ. پکت (۱۹۰۱) و نمایشنامه‌ی جمع خانوادگی (۱۹۳۹) را پیش از جنگ و چند نمایشنامه‌ی منظوم دیگر را پس از جنگ نوشت. کوشش در راه احیای درام شاعرانه روی هم رفته به ثمر نرسید، شاید از آن‌رو که اثر خوبی در این

تصویر ۱۷، ۶۹. طراحی از رابرت ادموند جوتز برای نمایشنامه‌ی مردی که همسری گنگ اختیار کرد نوشته‌ی گرانویل بارکر، که در ۱۹۱۵ تهیه شد. گفته می‌شود که این نخستین طرح مهم آمریکایی در «طراحی نوین» به شمار می‌رود. برگرفته از مجله‌ی تئاتری (۱۹۱۵).



تصویر ۱۷، ۶۹. طراحی از رابرت ادموند جوتز برای نمایشنامه‌ی مردی که همسری گنگ اختیار کرد نوشته‌ی گرانویل بارکر، که در ۱۹۱۵ تهیه شد. گفته می‌شود که این نخستین طرح مهم آمریکایی در «طراحی نوین» به شمار می‌رود. برگرفته از مجله‌ی تئاتری (۱۹۱۵).



تصویر ۷۲.۱۷. (*) طرح دیگری از رابرت ادموند جونز برای نمایشنامه‌ی مکبث که در ۱۹۲۱ تهیه شد.

تئاتر و درام در آمریکا

۱۹۱۰ - ۱۹۴۰

ایالات متحده‌ی آمریکا که از درگیری‌های جنگ جهانی اول دور مانده بود در ۱۹۱۷ به آن کشیده شد. وارد شدن آمریکا در معرکه نه تنها در پایان دادن به جنگ مؤثر افتاد، بلکه عاملی برای تأسیس مجمع اتفاق ملل و استقرار ایالات مستقل اروپایی در کشورهایی شد که دارای زبان و فرهنگ مشترک بودند. اما بلافاصله پس از پایان جنگ، بار دیگر آمریکا خود را منزوی کرد و کوشید از مسائل کشورهای دیگر دور بماند و حتی برای کاستن از واردات خود برای وارد کنندگان کالا تعرفه‌های گمرکی در نظر گرفت. نتایج اقتصادی این تصمیمات برای کشاورزان و کارگران فاجعه‌آمیز بود و بدون تردید در بحران بزرگ (۱۹۲۹-۱۹۳۰) نقش داشت. در همین دوران زنان آمریکایی حق رأی دادن به دست آوردند و نیز در همین دوران بود که تولید انبوه و تحولات نوین در حمل و نقل و ارتباطات، زندگی‌ی آمریکاییان را دگرگون کرد.

در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ نیروهای ملی وقف غلبه بر مسائل اقتصادی شدند و دولت آمریکا برای نخستین بار در برنامه‌ریزی‌های اجتماعی نقشی کلیدی بر عهده

اُکیسی (۱۸۸۴ - ۱۹۶۴) مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس پس از جنگ ایرلند، نمایشنامه‌های خود را بر آن استوار کند. اُکیسی در این دوره همه‌ی توجه خود را از فرهنگ مردم و افسانه‌های ایرلندی به زندگی‌ی مردم دوران خود معطوف داشت و آثاری آفرید که شهرتی عالمگیر برای او به همراه آورد. مهم‌ترین آثار او در این دوره عبارتند از: سایه‌ی مرد مسلح (۱۹۲۳)، جونو و پیکاک (۱۹۲۴)، و گاو آهن و ستارگان (۱۹۲۶). این آثار با مایه‌ی واقع‌گرایانه تأثیرات قیام ایرلند را بر زندگی‌ی مردم عامی بررسی می‌کنند. اُکیسی بعدها به تکنیکهای اکسپرسیونیستی گرایش پیدا کرد و در این دوره آثاری مانند تاسی‌ی نقره‌ی (۱۹۲۸)، در حصار دروازه‌ها (۱۹۳۴)، گلهای سرخ برای من (۱۹۴۳)، و غبار ارغوانی (۱۹۴۵) را منتشر کرد. این تغییر سبک موجب شد که در ۱۹۲۸ رابطه‌ی او با تئاتر آبی بکلی گسسته شود و پس از آن اُکیسی به انگلستان رفت. آثار اُکیسی بیشتر خواننده شده و کمتر اجرا شده‌اند، زیرا به رغم صحنه‌های نیرومند فراوانی که دارند، حرکت دراماتیک در آنها مبهم است. با این حال شخصیت‌پردازی‌ها، استفاده‌ی سرزنده از زبان و شفقت انسانی‌ی موجود در این آثار، او را یکی از بهترین درام‌نویسان دوران نوین معرفی کرده است.



تصویر ۷۱.۱۷. (*) طرح رابرت ادموند جونز برای نمایشنامه‌ی یک ماه برای حرامزاده نوشته‌ی یوجین آیل، که در ۱۹۳۴ در تئاتر هانا در کلیولند - آمریکا اجرا شده است.

۱۹۳۰ در تئاتر گیت، بویژه با نوشته‌های هربرت فارچیون (۱۸۸۷ - ۱۹۴۵) و اجرای هرمیون جینگلد (۱۸۹۷ -) احیا شد.

درگیری‌ی عمیق انگلستان در جنگ جهانی اول فرصتی فراهم آورد تا ایرلند بتواند از زیر یوغ انگلستان به درآید. سرانجام در ۱۹۱۶ ایرلند دست به قیام زد که پس از خونریزی‌های بسیار به ناکامی انجامید. اما زمزمه‌های استقلال‌طلبی بار دیگر سربرآورد و جمهوری‌ی ایرلند قد علم کرد. این دستاورد سه سال جنگ مسلحانه همراه داشت تا آنکه در سال ۱۹۲۳ طی عهدنامه‌ی سراسر ایرلند، بجز سه شهرستان، مستقل شد. این کشمکشها زمینه‌ی فراهم آورد تا شون

شیوه عرضه نشد وگرنه هیچ اعتراضی بر علیه آن وجود نداشت.

یکی از محبوبترین شکل‌های نمایشی در فاصله‌ی دو جنگ، «روو» (مجموعه نمایش) نام داشت. سی. بی. کوچران (۱۸۷۳ - ۱۹۵۱) که معروفترین تهیه کننده‌ی این نمایشها بود کار خود را با «رووهای خصوصی» در ۱۹۱۴ آغاز کرد و پس از آن بین ۱۹۱۸ و ۱۹۳۱ دست به تهیه‌ی نمایشهای گسترده‌تری در این زمینه زد. آندره شارلوت (۱۸۸۲ - ۱۹۵۶) نیز بین سالهای ۱۹۱۶ و ۱۹۲۳ تعداد زیادی روو تهیه کرد و در این نمایشها بناتریس لی (۱۸۹۸ -) را به شهرت رساند. «رووی خصوصی» بار دیگر در دهه‌ی

گرفت و طرحهایی چون امنیت اجتماعی و خدمات عمومی را پیاده کرد. در سال ۱۹۴۰ زندگی آمریکایی با آنچه از ۱۹۱۵ به بعد داشت تغییرات گسترده‌یی یافته بود. از آن پس ایالات متحده‌ی آمریکا به یکی از قدرتهای بزرگ جهانی و یکی از غولهای صنعتی بدل شد و برای نخستین بار در زمینه‌های هنری و فرهنگی نیز مقام شاخصی یافت. تا ۱۹۱۵ آمریکا در نوآوریهایی که سالیان دراز

در تئاتر اروپا پیدا می‌شد سهمی نداشت و تازه پس از این دوره نیز تنها گروه‌های حرفه‌یی بر این نوآوریها واقف می‌شدند. حدود ۱۹۱۲ تعدادی «تئاتر کوچک» به تقلید از تئاترهای مستقل اروپایی، در آمریکا به وجود آمد. مهمترین این تئاترها عبارت بودند از «تئاتر توی (Tui)» (تئاتر اسباب‌بازی) که در ۱۹۱۲ توسط خانم لیمن گیل (Limen Gill) در بوستن گشوده شد؛ تئاتر کوچک شییکاگو (Sheikago) که آن هم در ۱۹۱۲ توسط موریس

تصویر ۷۳.۱۷. صحنه‌یی از پل کدیس برای کمدی الهی در سه اهداسی مجموعه‌ی هنرهای شامری‌ی هالیوود، دانشگاه کوزاس، اوسیس



بسراون (Sraun) تشکیل شد؛ تماشاخانه‌ی نیبرهود (Niederhude) (تماشاخانه‌ی محل) که در ۱۹۱۵ توسط ایرنه و آلیس لیوینس (Liuwens) تأسیس شد؛ تئاتر بازیگران واشینگتن اسکوتر (Washington Skooter) که در ۱۹۱۵ در نیویورک افتتاح شد؛ تئاتر بازیگران پراوینس تاون (Pravins Town) که در ۱۹۱۵ در شهر پراوینس تاون ماساچوست سازمان یافت؛ و مرکز تئاتر و هنرهای دیترویت (Detroit) که در ۱۹۱۵ باز شد. تا سال ۱۹۱۷ حداقل پنجاه تئاتر از این دست در آمریکا به وجود آمده بود. این تئاترها همگی از سوی منابع شخصی و غیرانتفاعی حمایت می‌شدند و همگی با دریافت حق عضویت تأمین بودجه می‌کردند؛ غالب آنها یک سلسله نمایش سالانه در برنامه‌های خود داشتند و تکنیکهایی را به کار می‌بردند که سالها در اروپا به صورتی گسترده مورد استفاده بود. رواج تئاترهای کوچک بین سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۲۰ موجب شد که تماشاگران آمریکایی نیز شیوه‌های نوین تئاتری را بپذیرند.

پس از ۱۹۲۰ این تئاترهای کوچک دیگر تفاوت چندانی با تئاتر انجمنهای آمریکایی نداشتند. تئاترهای انجمن که همچون گروه‌های تئاتری در اروپا بر آن بودند تا روح تئاتر باستانی یونان را زنده کنند، از سال ۱۹۰۵ به بعد متداول شده بودند. پرسی مک کی (Percy Mack) (۱۸۷۵ - ۱۹۵۶) سرسخت‌ترین پشتیبان این تئاترها، در نمایشهای تئاتر وطنی (۱۹۱۲) و درام محله (۱۸۸۱) (۱۹۱۷) متنبه‌یی سرهم کرد تا در نمایشهایی مجلل در خیابانها هزاران نفر را شرکت دهد. هرچند علاقه به نمایشهای پر تماشاگر به سرعت فروکش کرد، اما پس از ۱۹۲۰ غالب گروه‌های محلی بار دیگر به اجرای مجدد نمایشهای داغ برادوی روی آوردند. در ۱۹۲۵ حدود

۲۰۰۰ انجمن یا شرکت تئاتری کوچک به عضویت اتفاق درام آمریکایی (۱۸۸۱) درآمدند که هدفش ایجاد علاقه به درام نزد مردم عامی بود. تعداد این گروه‌ها هنوز رو به افزایش است.

در این دوره کالج‌ها و دانشگاه‌های آمریکایی نیز درام را به دروس رسمی خود افزودند. اگرچه از سده‌ی هفدهم دانشجویان دانشگاه‌های آمریکا نمایش اجرا می‌کردند اما تا سال ۱۹۰۰ دانشکده‌ی تئاتری وجود نداشت. نخستین تحول اساسی در این مورد در ۱۹۰۳ به وقوع پیوست و آن هنگامی بود که جورج پیرس بیکر (George Pierce Baker) (۱۸۶۶ - ۱۹۳۵) در کالج رادکلیف به تدریس نمایشنامه‌نویسی پرداخت. پس از آن دانشگاه هاروارد در ۱۹۱۳ کلاسهای تئاتر خود را گسترش داد و در آنها کارگاه‌های نمایش برای تهیه‌ی نمایش نیز در نظر گرفت. بیکر بسیاری از بااستعدادترین جوانان آمریکایی را به خود جذب کرد که در میان آنها یوجین ایل، اس. ان. برمن، و رابرت ادسون جوتز به درجات بالایی رسیدند. بیکر در پرورش استعداد و مهارت فنی‌ی این مشاهیر سهم شایسته‌یی داشته است. بیکر در ۱۹۱۵ به دانشگاه پیل رفت و در آنجا بخش تئاتری تأسیس کرد که بعدها دست اندرکاران ممتاز تئاتر آمریکا در آنجا سالها آموزش حرفه‌یی دیدند. در ۱۹۱۴ تامس وود استیونس (Thomas Wood Stinson) (۱۸۸۰ - ۱۹۴۲) در مؤسسه‌ی تکنولوژی‌ی کارنگی (۱۸۷۱) نخستین ماده‌ی دانشگاهی در تئاتر آمریکا را بنیاد نهاد. در ۱۹۱۸ فردریک گُخ (Frederick Gux) (۱۸۷۷ - ۱۹۴۴) گروه بازی‌سازان کارولینا (۱۸۸۱) را پایه‌گذاری کرد که به‌نوبه‌ی خود تأثیر زیادی بر تئاتر آمریکا داشت. از آن پس گروه‌های بسیاری از این الگو پیروی کردند، چنان که در ۱۹۴۰ آموزش تئاتر، بخش

کاملاً پذیرفته شده‌ی در دانشگاه‌های آمریکایی بشمار می‌رفت.

در سالهای پس از ۱۹۱۰ «فوت و فن نوین صحنه» نامی که آمریکایی‌ها بر دستاوردهای نوین تئاتر اروپایی نهاده بودند، راه خود را به تئاتر تجارتمندی آمریکا نیز گشود. ویترپ ایمز (۱۸۷۱ - ۱۹۳۷) که در ۱۹۰۷ برای مطالعه‌ی تحولات نوین تئاتر به اروپا سفر کرده بود، در ۱۹۰۹ به استخدام نیوتئاتر (۱۹۱۱) در شهر نیویورک درآمد که سازمانی غیرانتفاعی بود و هدفهای بلند پروازانه‌ی داشت. تئاتر بزرگ این گروه بزودی چه از نظر مالی و چه از نظر هنری شکست خورد، و از این رو ایمز تئاتر کوچک (۱۹۱۱) را ساخت که تنها ۳۰۰ نفر گنجایش داشت و در آنجا، در سالهای پس از جنگ جهانی اول، نمایشهایی را به شیوه‌های نوین اجرا کرد. ایمز در ۱۹۱۲ راینهارت را دعوت کرد تا نمایشنامه‌ی سومورون (۱۹۱۱) را در تئاتر او اجرا کند. همین نمایش سهم زیادی در گسترش تئاتر اروپایی در آمریکا ادا کرد.

در ۱۹۱۲ شرکت ابرای بوستن (۱۹۱۵) از جوزف اوربان (۱۸۷۲ - ۱۹۳۳)، طراح مشهور وینی در سبک نوین، خواست تا نمایشی را در آنجا به صحنه ببرد. اوربان در نیویورک ماندگار شد و به خاطر استفاده از رنگهای تازه و سادگی در طرح صحنه‌هایش صاحب نام شد. در ۱۹۱۵ انجمن تئاتر نیویورک (۱۹۱۱) هارلی گرانویل بارکر را دعوت کرد و او نیز به نوبه‌ی خود یک سلسله نمایش برای اعضای این انجمن تدارک دید. بارکر در نمایش مردی که همسری گنگ اختیار کرد (۱۹۱۱)، از رابرت ادموند جونز (۱۸۸۷ - ۱۹۵۴) خواست تا آن را طراحی کند. این صحنه معمولاً به عنوان نخستین صحنه‌ی بومی آمریکا در شیوه‌ی نوین شناخته

می‌شود و «فوت و فن نوین صحنه» نخستین بار در مورد طرح این صحنه به کار رفت. جونز به همراه لی سیمونسن (۱۹۰۱) و سام هیوم (۱۹۰۱) از جمله آمریکاییانی بودند که بین سالهای ۱۹۱۲ و ۱۹۱۵ در اروپا آموزش دیده بودند و تحت تأثیر گرایشهای نوین تئاتری قرار گرفته بودند. هیوم در ۱۹۱۴ نمایشگاهی از طرحهای بومی آمریکا در شهرهای نیویورک، دیترویت، شیکاگو، و کلیولند ترتیب داد و بعدها به انجمن هنرها و صناعت تئاتری دیترویت (۱۹۰۱) پیوست. شیلدان چنی (۱۸۸۶ -) همکار هیوم در همین دوره بود که مجله‌ی هنرهای تئاتری (۱۹۰۱) را در ۱۹۱۶ به راه انداخت و این مجله تا ۱۹۴۸ مهمترین ناشر عقاید نوین در زمینه‌ی تئاتر در آمریکا شد. همچنین دیدار گروه‌هایی نظیر تئاتر آبی در ۱۹۱۱، باله‌ی روسی در ۱۹۱۶، گروه کوبو از ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ از آمریکا انگیزه‌ی توجه آمریکاییان به جنبشهای اروپایی شد. با این حال هنگامی که جنگ جهانی به پایان آمد تئاتر آمریکا تازه داشت با دستاوردهای اروپایی آشنا می‌شد.

پیروزی شیوه‌های نوین تئاتری در آمریکا را بساید تا حدود زیادی مدیون گروه بازیگران پراویسن تاون، تئاتر گیلده (۱۹۰۵) و شخص آرتور هاپکینز دانست. گروه بازیگران پراویسن تاون پس از اجرای چند نمایش در کبب گد (۱۹۱۶)، در شهر نیویورک مستقر شد. ایمن شرکت که در آغاز تنها آثار نمایشنامه‌نویسان آمریکایی را تهیه می‌کرد تا ۱۹۲۵ نود و سه نمایشنامه از چهل و هفت مؤلف آمریکایی را نمایش داد. پس از ۱۹۲۳ به دو شاخه تقسیم شد که شاخه‌ی اول به برنامه‌ی همیشگی خود ادامه داد و شاخه‌ی دوم، تحت نظارت یوجین ائیل، رابرت ادموند

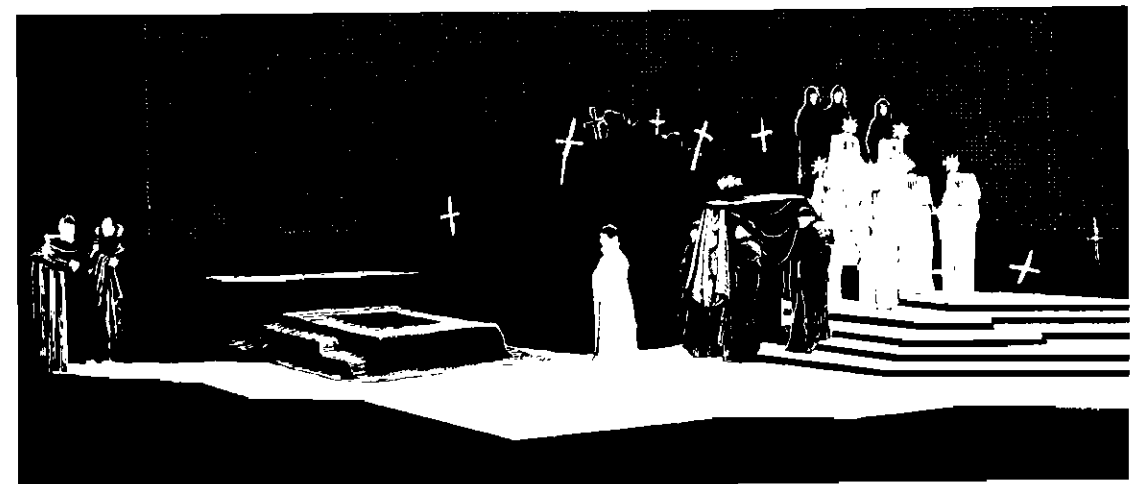
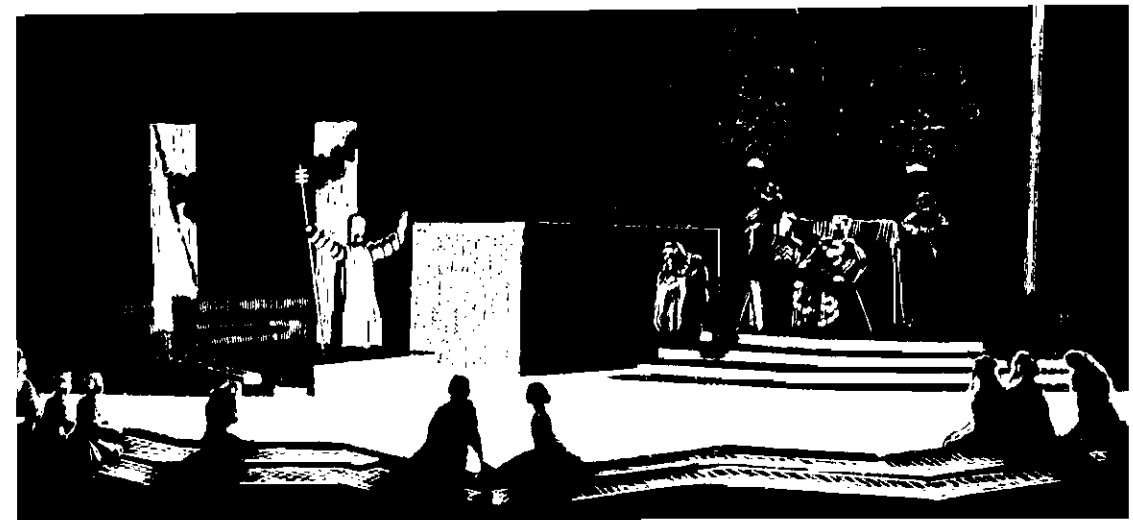
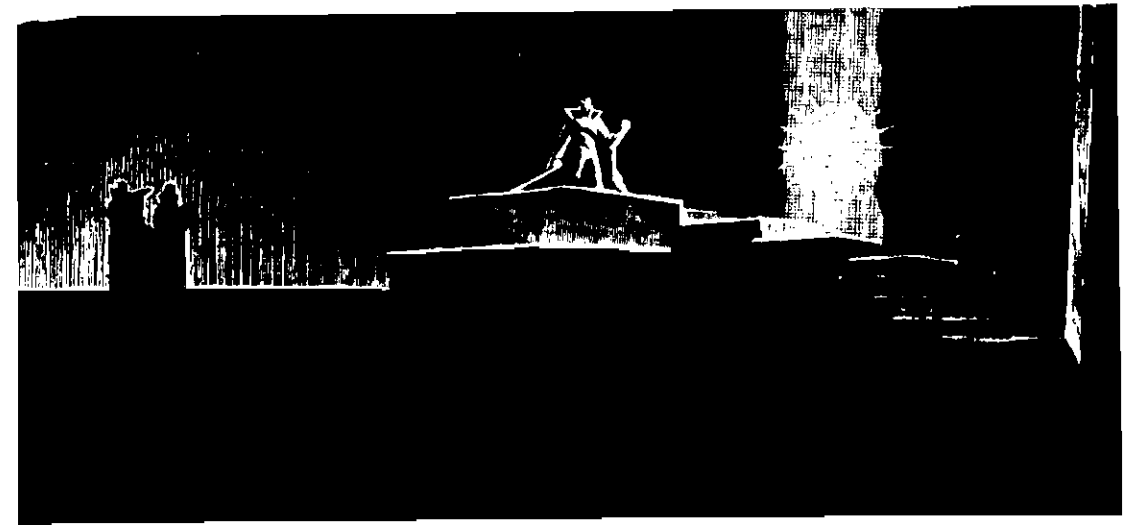
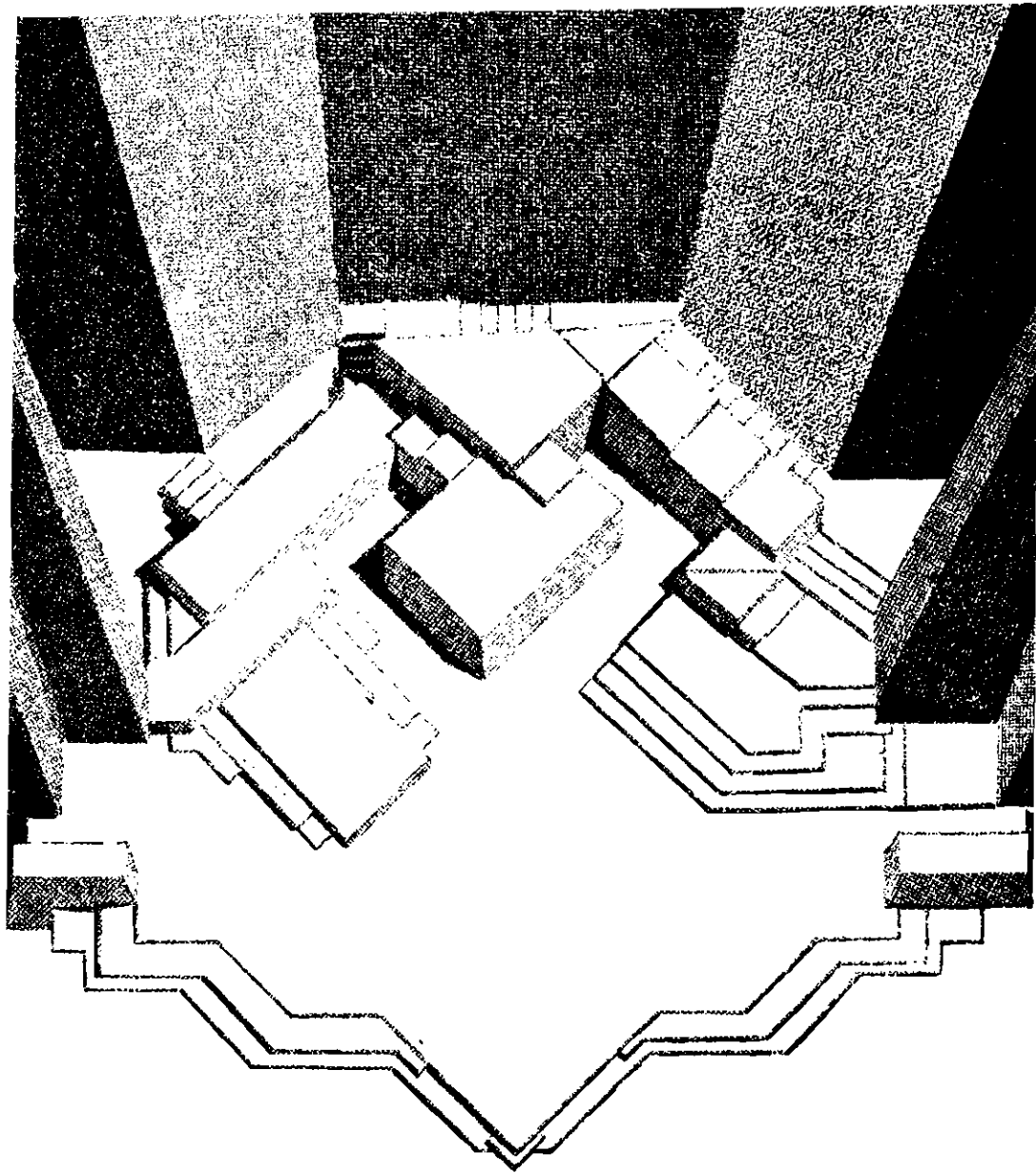
جونز، و کیت مک گاون (۱۹۰۷)، اجرای آثار خارجی و نمایشهای قدیمی را بر عهده گرفت و در خلال این نمایشها آثار غیرتجارتی ائیل و دیگران را گنجاند. اگرچه فشارهای اقتصادی کم این گروه را شکست اما در رواج تئاتر تجربی، چه با آثار تازه و چه با تکنیکهای تازه، نقش قاطعی را در تئاتر نوین آمریکا ایفا کرد.

در ۱۹۱۸ هنگامی که گروه بازیگران واشینگتن اسکوییر از هم پاشید جمعی از اعضای آن تئاتر گیلد را که تئاتری کاملاً حرفه‌ی بود تشکیل دادند، با این هدف که آثار پرارزش تئاتر جهان را که به هیچوجه طرف توجه تهیه‌کنندگان تجارتمندی نبود به نمایش بگذارند. این گروه در ۱۹۱۹ کار خود را بدون امید موفقیت آغاز کرد اما بزودی ممتازترین گروه آمریکایی شناخته شد و سالی چند نمایشنامه را برای تماشاگرانی که به عضویت آن در آمده بودند به صحنه برد. گروه تئاتر گیلد در ۱۹۲۸ در شش شهر دیگر آمریکا نیز شعبه‌هایی تأسیس کرد. این تئاتر زیر نظر هیأت کارگردانها اداره می‌شد و چند صباحی هسته‌ی مرکزی اجتماع بازیگران آمریکایی را تشکیل می‌داد. این گروه در صحنه‌پردازی‌های خود همه‌ی دستاوردهای موجود را گلچین می‌کرد و کارگردان اصلی آن فیلیپ مولر (۱۸۸۰ - ۱۹۵۸) و طراح اصلی آن لی سیمونسن (۱۸۸۸ - ۱۹۶۷) اگرچه به تعدادی از جنبشهای هنری اروپا توجه داشتند اما نوعی واقعگرایی تبدیل یافته را به عنوان سبک غالب کارشان برگزیده بودند. بحران بزرگ اقتصادی در طول دهه‌ی ۱۹۳۰ فعالیت‌های این شرکت را نیز بشدت تحت تأثیر قرار داد و با آغاز جنگ جهانی دوم این تئاتر نیز به تئاتری تجارتی بدل شد.

آرتور هاپکینز (۱۸۷۸ - ۱۹۵۰) در ۱۹۱۸

یک رشته نمایش اجرا کرد که او را در صدر تهیه‌کنندگان حادثه‌جوی نیویورک قرار داد. هاپکینز با همکاری رابرت ادموند جونز آثاری از تولستوی، ایسن، گورکی، شکسپیر، ائیل و دیگران را به صحنه برد. در ۱۹۲۱ در نمایش مکبث با استفاده از طاقهای کج و معوج اکسپرسیونیستی تماشاگران را به هیجان آورد و در ۱۹۱۲ نمایش هملت او با اجرای جان باریمور (۱۹۰۱) پس از آنکه هاپکینز و تئاتر گیلد امکانات تجارتمندی «فوت و فن نوین صحنه» را به نمایش گذاشتند دیگران نیز به تدریج از آنها پیروی کردند و در ۱۹۳۰ این شیوه‌ها دیگر رهیافتی استانه تلقی شد.

«فوت و فن نوین صحنه» در آمریکا در درجه‌ی اول سبکی بصری شناخته می‌شد که به طور کلی می‌توان آن را «واقعگرایی‌ی تبدیل یافته» (۱۹۱۱) توصیف کرد. در میان کسانی که نفوذ عمده‌ی بر صحنه‌پردازی تئاتر آمریکا به جا نهادند، علاوه بر جونز و سیمونسن، می‌توان از نورمن پل گیدس (۱۸۹۳ - ۱۹۵۸) نام برد که در خیالپردازی کم از آپیا نداشت. نقشه‌ی گدس برای نمایش کمدی الهی (۱۹۱۱) اثر دانته که بر انبوهی از سکوها و پله‌ها طراحی شده بود (و در ۱۹۲۱ منتشر شد) هنوز هم به عنوان درخشانترین فریافت صحنه از یک طراح آمریکایی شناخته می‌شود. علاقه‌ی مفرط گیدس به پله‌ها، سکوها و نورهای خیال آفرین را همچنین می‌توان در اجراهای او از هملت (۱۹۳۱) و راه ابدی (۱۹۳۶) (نوشته‌ی فرانتس ورفل (۱۸۹۰ - ۱۹۴۵)) باز یافت که در آنها سکوهایی به ارتفاع ۱۶ متر به کار برده بود. طراحان مهم دیگر آمریکایی عبارت بودند از کلوتن تراکورت (۱۸۹۷ - ۱۹۶۵)، موردکای



تصویر ۷۴.۱۷. (*) چهار نما از صحنه‌یی که نورمن بل گیدس، در سال ۱۹۳۵ برای نمایشنامه‌ی هملت طراحی کرده است. در این طرح صحنه‌ها فقط با تغییر نور و وسایل صحنه عوض می‌شدند.



تصویر ۷۶.۱۷. طرح دیگری از جومایلتسینر برای نمایشنامه‌ی زمستانه اثر ماکسول اندرسن که در ۱۹۳۵ توسط الیاکازان کارگردانی شد.

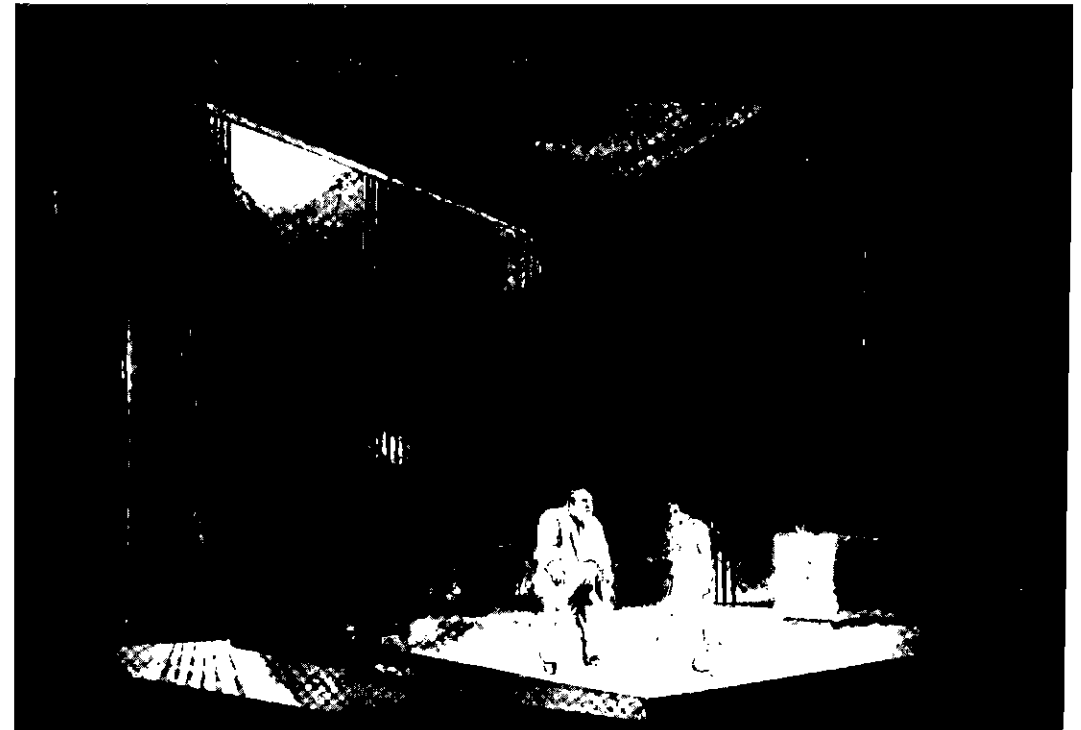
پس از آن، سالها به همراه گروهش به سفر پرداخت. بین ۱۹۲۶ و ۱۹۳۳ ایوا لوگسالی^{۵۲۱} (۱۸۹۹ - ...) سرپرستی تئاتر سیویک ربرتوری^{۵۲۱} را بر عهده گرفت و در آنجا سی و چهار نمایشنامه تهیه کرد و ۵۰/۰۰۰ عضو گرفت. به رغم آنکه مجموعه‌ی نمایشی‌ی برجسته‌ی این تئاتر پیروان فراوانی جلب کرد، اما شرکت او همواره بدهکاز بود و به هر حال بحران بزرگ او را هم با خود برد.

ممتازترین گروه دهه‌ی ۱۹۳۰ در آمریکا، تئاتر گروپ^{۵۲۱} ستارگانی چون لی استراسبرگ^{۵۲۱} (۱۹۰۱ - ...)، هارولد کلورمن^{۵۲۱} (۱۹۰۱ - ...) و شیریل کراوفورد^{۵۲۱} (۱۹۰۲ - ...) را معرفی کرد که روشها و رهیافت گروهی‌ی آن با تئاتر هنری‌ی مسکو قابل مقایسه

۱۹۳۰ تئاتر آزمایشگاهی‌ی آمریکایی^{۵۲۱} را سرپرستی کردند و نظام استانیسلاوسکی، با روایتی که بعدها بولسلاوسکی در کتابی به نام بازیگری، اولین درس از شش درس^{۵۲۱} (۱۹۳۰) منتشر کرد، در آمریکا نیز تدریس شد. در میان بیش از ۵۰۰ هنرجویی که در تئاتر آزمایشگاهی‌ی آمریکایی آموزش دیدند نامهای چون استلا آدلر، لی استراسبرگ و هارولد کلورمن شاخص‌ترند. بین سالهای ۱۹۲۵ و ۱۹۴۰ گروه‌های چندی کوشیدند تا از الگوی تئاتر تجارتي دوری جویند. از ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰ والتر همپدن^{۵۲۱} (۱۸۷۹ - ۱۹۵۵) نظام بازیگر - مدیری را در مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) خود احیا کرد. اگرچه بحران بزرگ اقتصادی او را واداشت که از تئاتر خود در نیویورک دست بشوید اما،

گژلیک^{۵۲۱} (۱۸۹۹ - ...)، بوریس آژنشن^{۵۲۱} (۱۹۰۰ - ...)، آلین برنتین^{۵۲۱} (۱۸۸۲ - ۱۹۵۵)، هاوارد پی^{۵۲۱} (۱۹۱۲ - ...)، داندل اوتنشلاگر^{۵۲۱} (۱۹۰۲ - ۱۹۷۵) و به‌ویژه جو مایلتسینر^{۵۲۱} (۱۹۰۱ - ۱۹۷۶)، که شخص اخیر پرکارترین و ممتازترین طراح آمریکایی پس از ۱۹۴۵ به شمار می‌رفت. اگرچه هر يك از این طراحان سبک متفاوتی داشتند اما همه سادگی را ارج می‌نهادند و می‌کوشیدند روح نمایشنامه را در طرحهای خود منعکس کنند. اشاعه تئاتر اروپایی از طریق گروه‌هایی که در

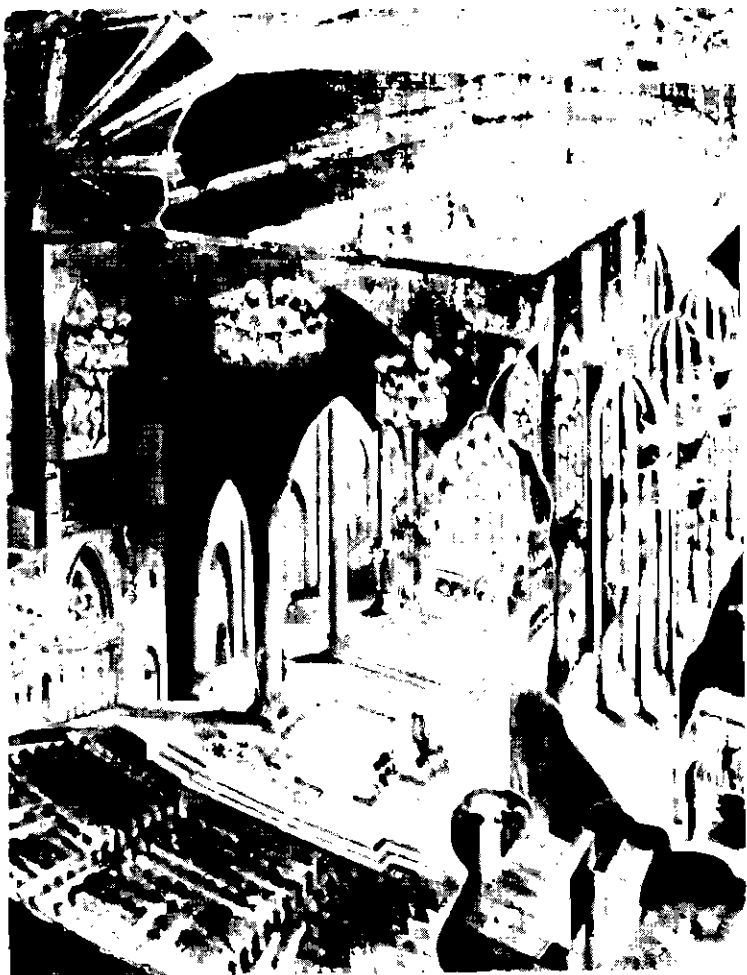
تصویر ۷۵.۱۷. (*) طرحی از جومایلتسینر برای نمایشنامه‌ی گربه روی شیروانی داغ، اثر تنسی ویلیامز، که توسط الیاکازان در سال ۱۹۵۵ کارگردانی شده است.



Enkida Parse

عمده‌ی دیالوگها از سخنرانهای موجود، مقالات روزنامه‌ها یا اسناد واقعی دیگر برگرفته می‌شدند. در این نمایش تکنیکهای تئاتر حماسی بر پشت به کار می‌رفت. حال و هوای سیاسی بسیاری از این نمایشها اعتراض مجلس سنای آمریکا را برانگیخت، به طوری که همین مجلس در ۱۹۳۶ پرداخت کمک مالی و ادامه‌ی کار آن را متوقف کرد.

کشاورزی: نیرو (۱۹۳۷) درباره‌ی برق‌رسانی به روستاها؛ و یک سوم یک ملت (۱۹۳۸) درباره‌ی تهیه‌ی مسکن برای زاغه‌نشین‌ها بود. غالب این نمایشها شخصیتی مرکزی به نام «آقا کوچولو» داشت که به سؤالهای طرح شده پاسخ می‌داد و برای این کار به گذشته باز می‌گشت. در این راه تأثیرهای انسانی مسائل را بررسی و راه‌حل‌های ممکن را پیشنهاد می‌کرد. بخش



نصویر ۷۸، ۱۷. نمایش «آقا کوچولو» در سال ۱۹۳۶ در شهر نیویورک. نمایش که توسط «آقا کوچولو» نوشته شده، بل گدس به واسطه‌ی نمایش در جامعه بدل کرده فتنه‌هایی طرف‌داران سنان می‌دهد که حکومت ماسین و سنان با هم سرکوت شده است سرگرفته سانبنتیفیک امریکن (۱۹۲۴).



تصویر ۷۷، ۱۷. این طرح سیاه‌قلم ترتیب صحنه در اپرای مانهاتان نیویورک را برای نمایشنامه‌ی جاده‌ی ابدی نوشته‌ی فرانتس ورفل که رابنهارت در ۱۹۳۷ تهیه کرد نشان می‌دهد. طراح این صحنه نورمن بل گدس بود که در این نمایش با هنری هورنر کار می‌کرد. اهدایی آرتسو ماکس رابنهارت، دانشگاه ایالتی نیویورک.

مبارزه یا بیکاری به اجرا درآمد و تجربه‌ی یگانه از کار درآمد. این طرح به سرپرستی هالی فلاناگان دیویس (۱۸۹۰ - ۱۹۶۹) در اوج فعالیت خود برای حدود ۱۰/۰۰۰ نفر از چهار ایالت آمریکا ایجاد کار کرد. حدود ۱۰۰۰ نمایشنامه از انواع گوناگون اجرا کرد که ۶۵ تای آنها رایگان بودند. با وجود پهنی وسیعی که نمایشهای این طرح دربر می‌گرفت شهرت کنونی آن در درجه‌ی اول به خاطر ابداع شکل نمایشی «روزنامه‌ی زنده» است. این نمایش با استفاده از تکنیک سینما اطلاعات واقعی را به همراه تصاویر دراماتیک درهم می‌آمیخت. هر متن این نمایش بر مسأله‌ی ویژه‌ی متمرکز می‌شد، مثلاً نمایش اداره‌ی تنظیم کشاورزی زیر خاک رفت (۱۹۳۶) درباره‌ی

بود. تئاتر گروه با اعضای متشکل از استلا آدلر (۱۹۰۴ - ...)، موریس کارنفسکی (۱۸۹۸ - ...)، و الیا کازان (۱۹۰۹ - ...) آثاری را از پل گرین، ماکسول اندرسن، سیدنی کینگزلی، ایروین شاول (۱۹۱۱) و ویلیام سارویان به نمایش درآورد. هرچند شهرت این گروه با اجرای درامهای کلیفورد اودتز فراگیر شد. این گروه به واسطه‌ی اختلاف سلیقه‌هایی که در سیاست اداره‌ی آن به وجود آمد از هم پاشید و در ۱۹۴۱ به کلی تعطیل شد. نفوذ تئاتر گروه از طریق اعضایش که عوامل اصلی رواج نظام استانیلاوسکی در آمریکا بودند، هنوز هم ادامه دارد.

بحران بزرگ اقتصادی در آمریکا انگیزه‌ی به وجود آمدن طرح تئاتر فدرال (۱۹۳۵) شد که در ۱۹۳۵ برای

تصویر ۷۹.۱۷. صحنه‌یی از هاوارد پی. از خانه‌یی آپارتمانی برای نمایشنامه‌ی یک سوم یک ملت، که «روزنامه‌ی زنده‌یی» است از مشکلات مسکن، و در تئاتر فدرال، در ۱۹۳۸، اجرا شد. برگرفته از کتاب هنرهای تئاتری (۱۹۳۸).



تئاتر فدرال در ۱۹۳۷ انگیزه‌ی پیدایش تئاتر مرکوری (۱۹۱۵ - ...) و جان هاوسمن (۱۹۰۲ - ...) برای اجرای نمایشنامه‌ی گاهواره خواهد جنیید (۱۹۱۱) نوشته‌ی مارك بیلزشتاین (۱۸۸۱) از طرف تئاتر فدرال رد شد و آنها تصمیم گرفتند آن را به تئاتر مرکوری ببرند. ولز پیش از این با ایفای نقش دکتر فاوستوس و کارگردانی تخیل آفرین مکبث که در آن همه‌ی شخصیتها لباس سیاه پوشیده بودند، مشهور شده بود. تئاتر مرکوری بین ۱۹۳۷ و ۱۹۳۹ آثار بوختر، دیکر، شاو و شکسپیر را تهیه کرد و با نمایش جولیس سزار که همچون خطاری بر ظهور فاشیسم اجرا شد، بزرگترین موفقیت خود را به دست آورد.

تئاتر فدرال همچنین تئاتر سیاه‌پوستان را ترویج کرد که هرچند در بین دو جنگ گسترش چندانی نیافت اما پایه‌ی تحولات آینده‌ی آن را ریخت. در سالهای ۱۸۹۰ و ۱۹۱۵ معدودی نمایش موزیکال برای بازیگران سیاه‌پوست نوشته شده بود که تعداد کمی از آنها گهگاه در شرکتهای معتبر نیویورک و جاهای دیگر به

نمایش درمی‌آمد و (پس از ۱۹۱۰) بازیگری سیاه‌پوست به نام برت ویلیامز (۱۸۷۶ - ۱۹۲۲) در نمایشهای موزیکال برادوی ستاره شده بود. در ۱۹۱۵ با تأسیس شرکت دراماتیک سیاهان (۱۸۸۱) در نیویورک توسط آنتا بوش (۱۸۵۱) قدم مهمی در تئاتر سیاهان آمریکایی برداشته شد. این شرکت پس از يك فصل نمایشی تحت نظارت رابرت لوی (۱۸۵۱) در تئاتر لافایت (۱۸۵۱) درآمد. اگرچه بیشتر نمایشهای این شرکت از برادوی به آنجا منتقل می‌شدند اما این نخستین شرکتی بود که طولانی‌ترین دوره‌ی استخدامی را برای نمایشگران سیاه‌پوست آمریکایی فراهم می‌آورد. در همین سالها بود که عده‌یی از درام‌نویسان آمریکایی در آثار خود بدون تبعیض با سیاه‌پوستان برخورد کردند. نخستین نمایشنامه‌ی جدی برای بازیگران سیاه‌پوست که در برادوی به صحنه رفت توسط ریچلی تورنس (۱۸۵۱) در مجموعه‌ی سه نمایشنامه برای تئاتر سیاهان (۱۹۱۷) نوشته شد. این مجموعه نه تنها نقطه‌ی افتراقی از برخورد کلیشه‌یی با سیاهان بود، بلکه همچنین نخستین کوششی بود که تماشاگران برادوی را برای دیدن سیاهان به تئاتر



تصویر ۸۰.۱۷. برداشت اورسن ولز از نمایشنامه‌ی مکبث که در هائیتی می‌گذرد. این نمایش در تئاتر فدرال اجرا شد و طراح آن نات کارسن بود. برگرفته از کتاب هنرهای تئاتری (۱۹۳۶).

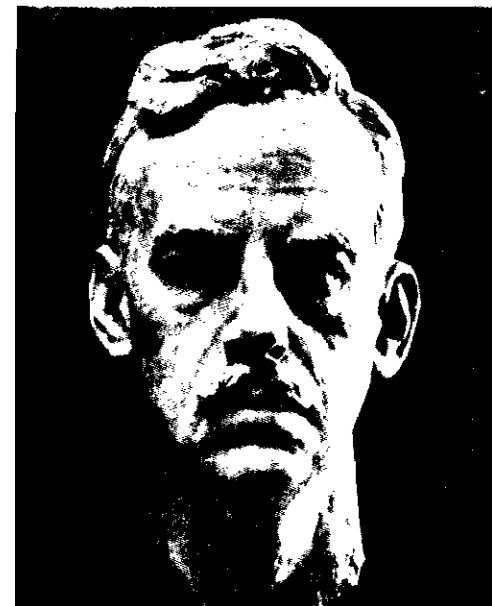
کشاند. از آن پس آثار دیگری با شخصیت‌های سیاه‌پوست نوشته شد که مؤلف همه‌ی آنها سفیدپوستان بودند، که از آن جمله‌اند: امپراتور جوتز (۱۸۸۱) اثر آنیل (که در آن يك شخصیت سیاه‌پوست نقش اصلی را داشت و نمایشنامه‌ی جدی بود و نخستین بار در برادوی به صحنه رفت)؛ پورگی (۱۸۵۱) نوشته‌ی دوپوس و دُروتی هیوارد (۱۸۶۱)؛ مراتع سبز (۱۸۱۱) نوشته‌ی مارك کانلی (۱۸۶۱)؛ و در آغوش ابراهیم (۱۸۶۱) نوشته‌ی پل گرین.

چندین درام‌نویس سیاه‌پوست نیز پیدا شدند که البته مورد تشویق و تأیید چندانی قرار نگرفتند، از آن جمله‌اند: ویلیس ریچاردسن (۱۸۶۱) با نمایشنامه‌ی دارایی یک زن بی‌اهمیت (۱۸۶۵)؛ فرانک ویلن (۱۸۶۱) با نمایشنامه‌ی نیشکر (۱۸۶۱)؛ هال جانسن (۱۸۶۱) با نمایشنامه‌ی شیره‌کش خانه (۱۸۶۸)؛ و لنگستن هیوز (۱۸۶۱) با نمایشنامه‌ی مولاتو (۱۸۷۰). چندین نمایش موزیکال سیاه‌پوستان نیز در اینجا قابل ذکرند که موفقترین آنها عبارتند از: بیچرخ و بیچرخان (۱۸۷۱)؛ دوستاناران شکلات (۱۸۷۱)؛ فرار دیوانه‌وار (۱۸۷۱) نوشته‌ی مشترک نوبل سیسل (۱۸۷۱) و اویی بلیک (۱۸۷۵). این نمایشها موجب شدند که بازیگران سیاه‌پوستی چون ریچارد هریسن (۱۸۷۱)؛ فرانک ویلسن (۱۸۷۱)؛ ژز مک کلیندن (۱۸۷۸)؛ و آبی میچل (۱۸۷۱) نشان دهند که قادرند با بهترین بازیگران دوران خود رقابت کنند.

سازمان تئاتر فدرال در ارتقای تئاتر سیاهان نقش عمده‌یی داشت، زیرا همین سازمان بود که در چند شهر آمریکا واحدهای نمایشی سیاهان را تأسیس کرد و در عرض چهار سال هفتادوپنج نمایشنامه در این مراکز به اجرا درآورد. با سرآمدن طرح تئاتر فدرال در ۱۹۳۹ بسیاری از امیدهایی که به تئاتر سیاه‌پوستان بسته شده بود بر باد رفت.

تا آغاز جنگ جهانی دوم بسیاری از نمایشنامه‌هایی که درباره‌ی زندگی سیاه‌پوستان آمریکایی نوشته شده بود به صحنه راه یافت. در این میان نمایشنامه‌ی پسر هموطن (۱۸۰۱) که توسط پل گرین و ریچارد رایت (۱۸۸۱) از رمانی به همین نام از رایت اقتباس شده بود، متأثر کننده‌تر از بقیه بود. این نمایشنامه تأثیرات ناگوار جامعه‌یی مبتنی بر تبعیضات نژادی را نسبت به قهرمان سیاه‌پوست داستان نشان می‌داد. هرچند حضور سیاهان در تئاتر آمریکا در این دوران هنوز راه درازی در پیش داشت، اما پایه‌های آن در ۱۹۱۵ گذاشته شد. در این دوره بود که هنرمندان سیاه‌پوست تئاتر حضور خود را اعلام داشتند، گو اینکه هنوز اجازه نیافته بودند همه‌ی ظرفیت خود را بروز دهند.

بحران بزرگ اقتصادی به جنبش «تئاتر کارگری» که از ۱۹۱۶ با تأسیس اتحادیه‌ی درام کارگری (۱۸۸۱) آغاز



تصویر ۸۱.۱۷. یوجین اونیل
درام‌نویس آمریکایی.

نمایش در آمریکا ماند.

این گروه‌های مخالف عرف تأثیر چندانی بر الگوی تئاتر تجارتمندی آمریکا نداشتند. نمایشهای پراجرا در این دوره رو به افزایش نهادند. چنان‌که نمایشنامه‌ی جاده‌ی تنباکو (۱۹۳۳) هفت سال مداوم در صحنه ماند. تعداد نمایشهای تازه نیز هر فصل رو به افزایش بود تا آنکه در فصل ۱۹۲۷ - ۱۹۲۸، حدود ۳۰۰ نمایشنامه‌ی تازه به صحنه رفت، اما در ۱۹۳۰ این حرکت به سرعت کند شد و در فصل نمایشی ۱۹۳۹ - ۱۹۴۰ به ۸۰ نمایش رسید. پیدایش سندیکا‌های نیرومند کارگری در این سالها وضع تولید نمایش را پیچیده‌تر کرد: اتحاد ملی مستخدمین صحنه‌های تئاتری (۱۹۱۷) که سندیکای کارگران صحنه بود در فصل نمایشی ۱۹۱۰ - ۱۹۱۱، و هنرمندان متحد صحنه (۱۹۱۸) به رسمیت شناخته شدند؛ انجمن برابری بازیگران (۱۹۱۲) که در ۱۹۱۲ شکل گرفته بود در ۱۹۱۹ رسمیت یافت، هرچند در ۱۹۲۴ «درش تخته» شد، اما توانست در ۱۹۳۳ در تعیین حداقل دستمزد تأثیر بگذارد؛ صنف درام‌نویسان (۱۹۱۲) که در ۱۹۱۲ پایه‌گذاری شده بود، در ۱۹۲۶ به دفتر نمایندگی‌ی همه‌ی نمایشنامه‌نویسان تبدیل شد. با بهبود یافتن شرایط کار در گروه‌ها حق عضویت نیز افزایش یافت و این سیر صعودی برای تئاترها مسائل مالی ویژه‌ی را پیش کشید. اما به رغم وجود مشکلات فراوان تعدادی از تهیه‌کنندگان و کارگردانان توانستند سطح کار خود را بالا نگه دارند. در میان این تهیه‌کنندگان گیلبرت میلر (۱۹۱۱)، جِد هریس (۱۹۱۱)، جان گلین (۱۹۲۱)، ویلیام ا. برادی (۱۹۲۱)، و سام هریس (۱۹۲۵) و در میان کارگردانان کاتری مک کلینتیک (۱۹۲۱)، ورتینگتن ماینور (۱۹۱۷)، هرمن شوملین (۱۹۱۸)، برآک

پمیرتن (۱۹۱۱)، و جورج آبت (۱۹۰۱) از دیگران شاخصتر بودند.

درام‌نویسان آمریکایی بین ۱۹۱۵ و ۱۹۴۰ برای نخستین بار تشخیص جهانی کسب کردند. معدودی از آنها عضو نهضت‌های نوین هنری بودند، اما غالب آنها در یک مورد وجه مشترك داشتند: عدم علاقه به ملودرام رمانتیک با بزرگ واقعه‌گرایانه. تنها یک درام‌نویس آمریکایی - آنیل یوجین آنیل (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳) فرزند جیمز آنیل، درام‌نویسی را حدود ۱۹۱۲ آغاز کرد. در کلاسهای نمایشنامه‌نویسی استاد پیرس بیکر آموزش دید و در ۱۹۱۵ نخستین آثار خود را در گروه بازیگران پراوینس تاون بر صحنه دید. این گروه تا دهه‌ی ۱۹۲۰ با اجرای آثاری از او که از جانب تئاترهای تجارتمندی رد می‌شد او را به نوشتن ترغیب کرد. نخستین نمایشنامه‌ی کامل او، در فراسوی افق (۱۹۲۰) او را در ۱۹۲۰ به برادوی کشاند. اگرچه پس از ۱۹۳۴ آثار تازه‌ی نوشت، اما

هیچ‌یک از آنها تا ۱۹۴۶ به صحنه نرفتند.

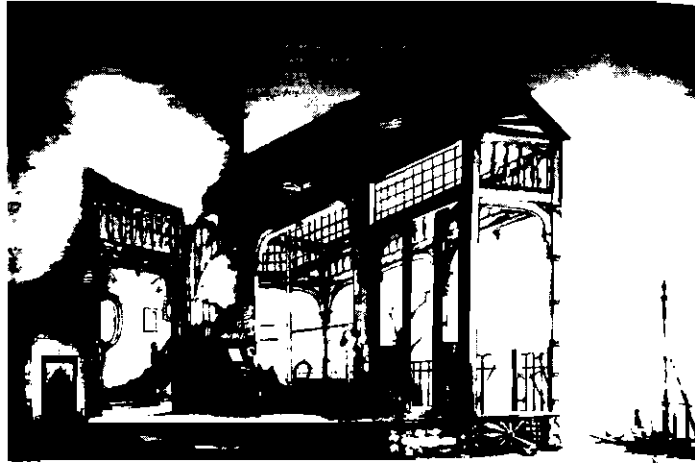
آنیل حدود بیست‌وپنج نمایشنامه‌ی بلند نوشت که کیفیتهای همسانی ندارند. بسیاری از آنها فاقد ارزش هنری هستند و حتی بهترین آنها تلاش در گفتن چیزی دارند که غالباً قادر به القای آن نیستند. با این حال نباید گفت قهرمانان آثار او چیزی ارجمند را در زندگی می‌جویند و این امر به آثار او لحنی بسیار جدی می‌بخشد. آنیل شیوه‌ها و تکنیکهای نوین تئاتری را نیز تجربه کرد. در نمایشنامه‌های پراون، خدای اعظم (۱۹۲۶)، الیسا زار خندید (۱۹۲۹)، روزهای بی‌پایان (۱۹۳۴) آنیل از صورتك استفاده کرده است؛ در نمایشنامه‌ی میان‌برده‌ی عجیب (۱۹۲۸) «دیالوگ درونی»ی طولیلی به کار می‌برد تا افکار درونی‌ی شخصیت‌هایش را منعکس کند؛ آنیل نمایشنامه‌ی سوگواری برآزنده‌ی الکتراست (۱۹۳۱) را به صورت سه‌گانه نوشت تا پهنه‌ی وسیعتری در اختیار داشته باشد. در آثار او همچنین سبکهای گوناگونی را

شده بود نیز صدمه زد. در ۱۹۳۲ یک سازمان ملی تأسیس شد که بعدها اتحادیه‌ی تئاتر نوین (۱۹۳۱) نام گرفت. غالب اعضای این سازمان غیرحرفه‌ی بودند اما در ۱۹۳۳ سازمانی کاملاً حرفه‌ی به نام اتحادیه‌ی تئاتر (۱۹۳۱) در شهر نیویورک رهبری همه‌ی جنبش را بر عهده گرفت. این اتحادیه در ۱۹۳۷ رو به ضعف نهاد و در ۱۹۴۲ به کلی برچیده شد. نمایشنامه‌های تئاترهای کارگری صرفاً به تبلیغات سوسیالیستی می‌پرداختند و هدفشان برانگیختن اعتراض جمعی بود.

با عمیقتر شدن بحران اقتصادی امکان اجرای آثار نامعمول و نوین درام‌نویسان آمریکایی روز به روز کمتر شد و شرکت نمایشنامه‌نویسان (۱۹۳۱) با یاری‌ی مک‌سول آندرسن، آلر رابیس، سیدنی هاوارد، رابرت ای. شیروود، و اس. ان. پرمن درست به همین دلیل تأسیس شد. این شرکت علاوه بر آثار اشخاص نامبرده امکان اجرای آثار مؤلفان دیگر را نیز به وجود آورد. شرکت نمایشنامه‌نویسان تا سال ۱۹۶۰ مهمترین سازمان تولید

تصویر ۸۲.۱۷. (●) طرحی از مردکای گورلیک برای نمایشنامه‌ی هوس زیر درخت نارون نوشته‌ی آنیل، که در ۱۹۵۲ در نیویورک اجرا شد.





تصویر ۸۳.۱۷. (*) طرحی از ساموئل لُو برای نمایشنامه‌ی مردمان زیبا نوشته‌ی ویلیام سارویان که در ۱۹۴۱ در تئاتر لیبوم، در نیویورک، اجرا شد.

طلایی (۱۹۳۷) (۱۵۱) از شرایط اجتماعی منظر پیچیده‌تری ارائه داد. اودتژ اساساً وقایع‌نویس روابط خانوادگی بود و قادر بود شخصیت‌هایی مجاب‌کننده بیافریند که می‌کوشند بیش از آنچه در چنته‌ی زندگی هست از آن بهره‌گیرند.

شروود و وایلدز از بهترین درام‌نویسان آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌شمار می‌روند. رابرت. ای. شروود (۱۸۹۶ - ۱۹۵۵) در نمایشنامه‌ی جنگل متحجر (۱۹۳۵) (۱۵۱) برشی استعاری از زندگی آمریکایی می‌آفریند و در نمایشنامه‌ی شادمانی‌ی ابلهانه (۱۹۳۶) (۱۵۱) با گرایش به فارسی‌های ملودراماتیک وحشت‌های جنگ را نشان می‌دهد و اینکه جنگ نتیجه‌ی انحطاط روحی تمدنهاست. او در نمایشنامه‌ی ابراهام لینکلن در ایلیونیز (۱۹۳۸) (۱۵۱) بر آن است تا به آمریکاییان یادآور شود که بنیانگذاران آمریکا در جست‌وجوی چه آرمان‌های بزرگی بودند. تروتس وایلدز (۱۸۹۷ - ۱۹۷۵) با دو نمایشنامه‌ی مشهور شد: نخست شهر کوچک ما (۱۹۳۸) (۱۵۱) که در آن می‌کوشد الگوی ابدی‌ی تجربیات انسانی را که در پشت ترقیات ظاهری نهفته است نشان دهد؛ دیگری پوست دندان ما (۱۹۴۳) (۱۵۱)، که شهادت‌نامه‌ی است بر توانی ایستادگی‌ی انسان در مقابل فجایع. صراحت تئاتری و

مشترك کار می‌کرد و موفقترین این همکاری با ماس هارت (۱۹۰۴ - ۱۹۶۱) (۱۵۱) فارسی‌هایی چون شما نمی‌توانید آن را ببرید (۱۹۳۶) (۱۵۱) و مردی که برای شام آمد (۱۹۴۰) (۱۵۱) را نتیجه داد. نویسنده‌ی دیگر آمریکایی ویلیام سارویان (۱۹۰۰ -) در آثار خود در این دوران، سادگی‌ی زندگی را تجلیل می‌کند و در نمایشنامه‌هایی چون دل بی‌نوی من (۱۹۳۹) (۱۵۱)، زمانی که در آن زندگی می‌کنید (۱۹۳۹) (۱۵۱)، و مردمان زیبا (۱۹۴۱) (۱۵۱) شخصیت‌های عجیب و غریبی را تصویر می‌کند که در حاشیه‌ی جامعه‌ی زندگی می‌کنند و به زیبایی و رستگاری دست می‌یابند.

جان هاوارد لاوسن (۱۸۹۵ -) بیش از هر نویسنده‌ی دیگر آمریکایی درام اجتماعی را پیگیرانه ادامه داد و آثاری همچون راجر بلومر (۱۹۲۳) (۱۵۱)، حرکت جمعی (۱۹۲۵) (۱۵۱)، بسین‌الملل (۱۹۲۸) (۱۵۱)، و سرود راهپیمایی (۱۹۳۷) (۱۵۱) را نوشت که شکلهایی تجربی و مایه‌هایی تبلیغاتی و مبارز دارند. کلیفورد اودتژ (۱۹۰۶ - ۱۹۶۳) راه و روشی متضاد با لاوسن در پیش گرفت. او که در آثار نخستین خود چون در انتظار چپی (۱۹۳۵) (۱۵۱) و بیدار شو و آواز بخوان (۱۹۵۱) (۱۵۱) (۱۹۳۵) حرکت و اقدام جمعی را تبلیغ می‌کرد، در آثار بعدی‌ی خود چون بهشت گمشده (۱۹۳۵) (۱۵۱) و پسر

کرده‌ی خود را همچنان تحت نظارت داشته باشد، سرباز زرد (۱۹۳۴) (۱۵۱) که نمایشنامه‌ی نیمه مستند درباره‌ی مبارزه با تب زرد است؛ پل گرین (۱۸۹۴ -) با تراژدی‌هایی نظیر در آغوش ابراهیم (۱۹۲۶) (۱۵۱) و خانه‌ی کانولی (۱۹۳۱) (۱۵۱) و نمایشنامه‌ی اکسپرسیونیستی و ضد جنگ جانی جانسن (۱۹۳۶) (۱۵۱)؛ سیدنی کینگرلی (۱۹۰۶ - ...) (۱۵۱) با نمایشنامه‌ی مردان سفیدپوش (۱۹۳۳) (۱۵۱) که درباره‌ی حرفه‌ی پزشکی است و نمایشنامه‌ی بن‌بست (۱۹۳۴) (۱۵۱) که نمایشنامه‌ی طبیعت‌گرایانه درباره‌ی زندگی‌ی مردم فقیر و بدبخت آمریکا است؛ و لیلیان هلمن (۱۹۰۵ -) با نمایشنامه‌های اخلاقی و افسانه‌آمیزی نظیر خرگوش‌های کوچولو (۱۹۳۸) (۱۵۱) که داستان حرص و درنده‌خویی‌ی کارخانه‌داران تازه به دوران رسیده‌ی جنوب آمریکا در سال ۱۹۰۰ است.

کمدی‌ی رفتارها (۱۹۲۱) (۱۵۱) در آمریکا توسط فیلیپ بَری (۱۸۹۶ - ۱۹۴۹) (۱۵۱) در آثاری چون عازم پاریس (۱۹۲۷) (۱۵۱) و داستان فیلا دلفیا (۱۹۳۹) (۱۵۱) به‌خوبی عرضه شد. این نمایشنامه‌ها هر دو موضوع طلاق در میان طبقات مرفه جامعه را طرح می‌کنند؛ اس. ان. پیرمن (۱۸۹۳ - ۱۹۷۳) (۱۵۱) با نمایشنامه‌های زندگی‌نامه (۱۹۳۲) (۱۵۱)، بازاران بهشتی (۱۹۳۴) (۱۵۱)، و پایان تابستان (۱۹۳۶) (۱۵۱) که همگی تحمل خشونت و وحشیگری را نهی می‌کنند؛ و جان وان دروتین (۱۹۰۲ - ۱۹۵۷) (۱۵۱) با آثاری مثل همیشه زولیت هست (۱۹۳۱) (۱۵۱)، و صدای لاک‌بست (۱۹۴۳) (۱۵۱) که داستان‌هایی فاخر در باب عشق و شهوتند. در میان نویسندگان فارس جورج اس. کافمن (۱۸۸۹ - ۱۹۶۱) (۱۵۱) جایگاه ویژه‌ی دارد. کافمن معمولاً با نویسندگان دیگر به طور

می‌توان یافت؛ اُنیل در نمایشنامه‌های میمون پشمالو (۱۹۰۸) (۱۵۱) و براون، خدای اعظم سبک اکسپرسیونیسم و در نمایشنامه‌ی چشمه (۱۹۰۱) (۱۵۱) سبک سمبولیسم به کار برده است که البته آثار دیگرش نیز با تأکید کمتری، سبک سمبولیستی دارند؛ نمایشنامه‌های در فراسوی افق، آنا کریستی (۱۹۲۱) (۱۵۱)، و هوس در زیر درختان نارون (۱۹۱۱) (۱۵۱) دارای شیوه‌ی واقع‌گرایانه‌اند. قدرت اُنیل در شخصیت‌پردازی‌های پیچیده، وضعیت‌های نیرومند دراماتیک، و جدی بودن هدف‌های آثارش نهفته است.

مکسول آندرسن (۱۸۸۸ - ۱۹۵۹) (۱۵۱) را شاید بتوان بزرگترین رقیب اُنیل دانست. آندرسن پس از آنکه با نمایشنامه‌ی ضددراماتیک و جنگی‌ی خود به نام بهای سرافرازی (۱۹۲۴) (۱۵۱) مشهور شد به درام‌های سراسر منظوم روی آورد و نمایشنامه‌های الیزابت ملکه (۱۹۱۱) (۱۵۱) (۱۹۳۰) ماری‌ی اسکاتلندی (۱۹۳۳) (۱۵۱) و زمستانه (۱۹۳۵) (۱۵۱) و غیره را نوشت. با آنکه آثار آندرسن از نظر دراماتیک مؤثرند اما درونبینی‌ی اندکی دارند و صرفاً تنظیم ماهرانه‌ی داستان‌های آشنا هستند. نمایشنامه‌نویسان مهم دیگر آمریکایی در این دوره عبارتند از المر رایس (۱۸۹۲ - ۱۹۶۷) (۱۵۱) با آثاری چون ماشین حساب (۱۹۲۳) (۱۵۱) که درامی اکسپرسیونیستی در باب بی‌منزلی شدن انسان است، و صحنه‌ی خیابانی (۱۹۱۱) (۱۵۱) که نمایشنامه‌ی ناواقعه‌گرا درباره‌ی مردم محله‌های فقیرنشین نیویورک است؛ سیدنی هاوارد (۱۸۹۱ - ۱۹۳۹) (۱۵۱) با آثاری چون آنها می‌دانستند چه می‌خواهند (۱۹۲۴) (۱۵۱) که یک کمدی‌ی ضد رمانتیک درباره‌ی مردمی است که با مصالحه و سازش خود را راضی نگه می‌دارند، ریسمان نقره‌ی (۱۹۲۶) (۱۵۱) که درباره‌ی مادری است که سعی دارد پسر تازه ازدواج



تصویر ۱۷.۸۴. (* نرُتنن وایلدنر
درام‌نویس آمریکایی.

سادگی آثار وایلدنر پیروان زیادی را در آمریکا و کشورهای دیگر به خود جذب کرد.

محبوبترین سرگرمیهای نمایشی آمریکا در بین دو جنگ، کمدی موزیکال و روو بود. بین سالهای ۱۹۱۷ و ۱۹۳۱ فلورنسس زیگفلد^(۱۸۶۹-۱۹۳۲) همه‌ساله روایت تازه‌یی با نام مسخرگیهای زیگفلد^(۱۸۶۸) ارائه می‌داد و هر بار آن را برتجمل‌تر عرضه می‌کرد. کمدی موزیکال که مدت‌ها بهانه‌یی برای عرضه نمایش دسته‌ی دختران زیبا بود، پس از ۱۹۲۸، خط مشی تازه‌یی را آغاز کرد و آن هنگامی بود که جروم کِرن^(۱۸۸۱) و اسکار همرستین دوم^(۱۸۷۰) قایق نمایشی^(۱۸۷۱) را، با داستانی مناسب، بار دیگر متداول کردند. این خط‌مشی تازه در نمایش اُکلاهما^(۱۸۷۱) (۱۹۴۳) از ریچارد راجرز^(۱۸۷۱) و اسکار همرستین به اوج محبوبیت خود رسید. در این نمایش موسیقی، داستان، رقص، و دکور دست به دست هم دادند تا داستانی نیمه‌جدی را به نمایش بگذارند. با پیروزی رهیافت تازه در کمدی موزیکال شیوه‌های کهن نمایش موزیکال ناپدید شد.

در میان برجسته‌ترین بازیگران آمریکایی در این دوره تعدادی قابل ذکرند: جین کاول^(۱۸۸۴-۱۹۷۱)

(۱۹۵۰) از سال ۱۹۰۳ در صحنه بود، اما شهرتش را بیشتر مدیون ایفای نقشهای ژولیت، کلتویاترا و قهرمانان زن در آثار وان دروتن و شروود است؛ پائولین لُرد^(۱۸۷۵-۱۸۹۰) به‌ویژه به خاطر ایفای نقش در نمایشنامه‌های آناکریستی و آنها می‌دانستند چه می‌خواهند در یاد مانده است؛ لورت تیلر^(۱۸۸۴-۱۹۴۶) یکی از متنوع‌ترین بازیگران زن آمریکایی در دوران خود بود و برای آخرین بار در نقش آماندا در نمایشنامه‌ی باغ وحش شیشه‌یی^(۱۸۷۱) از تنسی ویلیامز^(۱۸۷۱) ظاهر شد؛ اینا کلر^(۱۸۹۵-۱۹۰۰) در بسیاری از نمایشهای مسخرگیهای زیگفلد بازی کرد و بعدها بازیگر نقش اول کمدیهای پرمخ شد؛ هلن هیز^(۱۸۸۰-۱۹۰۰) - (۱۹۰۰) بویزه در نمایشنامه‌های تری و نمایشنامه‌ی ماری اسکاتلندی اثر آندرسن و نمایشنامه‌ی ویکتوریا ریجینا^(۱۸۸۱) نوشته‌ی لارنس هاوسمن^(۱۸۸۱) (۱۸۶۵-۱۹۵۹) خوش درخشید؛ کاترین گرنل^(۱۸۸۱) (۱۸۹۸-۱۹۷۴) که قهرمان نمایشنامه‌های کاندیدا^(۱۸۸۱)، سه خواهر و کلاههای زنانه‌ی خیابان ویچل^(۱۸۸۱) و نمایشهای بسیار دیگر بود؛ لین فونتن^(۱۸۸۷-۱۸۸۷) (؟) بازیگری انگلیسی بود که در ۱۹۱۰ به آمریکا مهاجرت کرد و در آنجا همواره با همسرش آلفرد لونت^(۱۸۷۱) (۱۸۹۳-۱۹۰۰) همبازی بود و در نمایشنامه‌های نگهبان^(۱۸۸۱) دیدار در وین^(۱۸۸۱)، آمفیتریون - ۳۸ و آثار دیگر ظاهر شد.

جنگ جهانی دوم نیز همچون جنگ اول الگوی متداول تئاتر را برهم زد. این جنگ همچنین نسبت به جهانی که قادر به خلق فجایعی نظیر اردوگاه‌های مرگ نازی و سلاحهای مخربی چون بمب اتمی بود تردیدهایی آفرید و این تردیدها و سؤالها بود که تجربیات نوین تئاتر و درام سالهای بعد را به همراه آورد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

در سده‌ی بیستم شدند بشناسیم.

بلافاصله پس از جنگ جهانی اول مؤثرترین نهضتی که در تئاتر پیدا شد سبک اکسپرسیونیسم بود. ژان ویلت^(۱۸۸۰) در کتابی به نام اکسپرسیونیسم (نیویورک، ۱۹۷۰) منظر بسیار پرارزشی از این نهضت هنری را تصویر کرده است. در اینجا فرازهایی از نظر ایوان گل^(۱۸۸۱) را که در ۱۹۱۸ درباره‌ی «سوپر درام» («درام برتر») جدید نوشته است، نقل می‌کنیم:

[این درام می‌کوشد] مبارزه‌ی انسان را بر علیه هر چیزواره و حیوان‌واره‌یی که در اطراف او و درون او وجود دارد نشان دهد ... نویسنده باید به خاطر داشته باشد که قلمروهای کاملاً متفاوتی، فراتر از حواس پنجگانه، وجود دارند ... [در این راه] نخستین وظیفه‌ی نویسنده آن است که همه‌ی شکلها (فرمها)ی بیرونی را درهم شکنند ... انسان و اشیای او باید تا حد ممکن پاک و پالوده شوند و برای آنکه تأثیر بیشتری ببخشند باید بر آینده‌ی بزرگنمایی منعکس شوند ... تئاتر نباید خود را به زندگی «واقعی» محدود کند؛ هنگامی که آموخت چه چیزهایی در پشت چیزها پنهان است «فراواقعی» خواهد شد. پرداختن به واقعگرایی‌ی

یکی از راه‌های بررسی تاریخ تئاتر مطالعه‌ی نظریه‌هایی است که تجربه‌های هنری بر آنها استوارند. این امر شاید در هیچ دوره و زمانی به اندازه‌ی سده‌ی بیستم مصداق نداشته است، زیرا در این دوره نهضتهای هنری با سرعتی گنج‌کننده آمدند و رفتند. این نهضتها به‌ویژه بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۲۵ فراوانتر بودند. بسیاری از نظریه‌ها و تکنیکهایی که در این دوره معرفی شدند بعدها در تئاتر دهه‌ی ۱۹۶۰ بار دیگر پدید آمدند. از آنجا که نهضتهای هنری نوین اساس کار خود را بر فرضیه‌ها و مقدمات ناآشنایی استوار می‌کردند، در نزد کسانی که اهداف آنها را نمی‌شناختند گمراه، عجیب و غریب و یا غیرقابل فهم تلقی می‌شدند. بنابراین برای درک نهضتهای نوین هنری ابتدا باید تلقی‌ی آنها را از حقیقت باز شناسیم. تنها در این صورت درخواستیم یافت که چرا آنها با تجربه‌های انسانی چنان برخوردی دارند و چگونه ادعا می‌کنند که تکنیکهایشان با اهدافشان همخوان است. البته فهمیدن این نکات به این معنا نیست که لزوماً فرآورده‌ی این نهضتها را تحسین کنیم، بلکه درک آنها به ما کمک خواهد کرد تا از داوری غلط بپرهیزیم. این بینش همچنین به ما کمک می‌کند تا نیروهایی را که موجب آفرینش چنین تئاترهای متنوعی

خالص بزرگترین اشتباه ادبیات بود ... هنر، اگر بر آن است که آموزش دهد، اصلاح کند، یا در هر راهی که برمی‌گزیند مؤثر باشد، باید انسان روزمره را نابود کند ... و بار دیگر او را به کودکی خود بازگرداند. آسانترین راه انجام این کار طریق گروتسک (اغراق و افراط) است ... سرانجام باید افزود که تئاتر نوین نباید از وسایل تکنولوژیک استفاده کند، زیرا این وسایل معادل همان صورتکهای باستانی‌اند ... بیاید از گرامافون برای اعوجاج صدا، از صورتک ... برای کلیت بخشیدن (و تیپ‌سازی) ... و از اعوجاج ظاهری اندام برای نشان دادن اعوجاج درونی استفاده کنیم ... ما در جست‌وجوی سوپر درام هستیم.

ایوان گل، مقدمه بر کتاب جاودانها (۱۹۲۱) (کولونی، ۱۹۲۰).

تأثیر تئاتر فوتوریست‌ها مستقیم نبود، اما در بیانیه‌هایشان عقایدی را ابراز می‌کردند که منادی‌ی تحولات آینده بود. در اینجا قسمتهایی از يك بیانیه که در تجلیل از تئاترهای وارپته نوشته شده است نقل می‌شود.

فوتوریسم تئاتر وارپته را ارج می‌نهد زیرا:

۴. تئاتر وارپته امروزه با استفاده از سینما امکاناتی منحصر به فرد یافته است، زیرا تنها سینما قادر است با تصاویر بی‌شماری که به تئاتر عرضه می‌کند آن را غنی‌تر کند.

۵. تئاتر وارپته ... به طور طبیعی قادر است آنچه را که من «شگفتی‌ی فوتوریستی» می‌خوانم تولید کند و آن را توسط ماشینهای پیشرفته، با همه‌ی امکانات وسیع نور، صدا، سروصدا و زبان، با همه‌ی غرایب و وصف ناشدنی‌ی آنها به دست

نخورده‌ترین حساسیتهای ما برساند.

۸. تنها تئاتر وارپته است که همکاری‌ی تماشاگران را می‌طلبد و نمی‌گذارد که تماشاگر همچون نظریابز احمقی در تئاتر بنشیند ... حرکت نمایشی در صحنه، در سالک‌های خصوصی و در ارکستر همزمان اتفاق می‌افتد.

۱۶. تئاتر وارپته همه‌ی دریافتهای پیشین ما را از پرسپکتیو، تناسب، زمان و فضا درهم می‌شکند ...

«تئاتر وارپته»، ۲۹ سپتامبر ۱۹۲۰، برگرفته از گزیده‌ی نوشته‌های مارینتی (۱۹۲۱)، ویرایش و مقدمه از آر. دلیو، فلینت (۱۹۲۱) (نیویورک، فارار، اشتراوس و زیرو، ۱۹۷۱). صفحات ۱۱۶ - ۱۲۲.

با نفوذترین نظریه‌پردازان تئاتر در بین دو جنگ جهانی آرتو و برشت بودند. آن دو در عدم علاقه به تئاتر قراردادی و واقعگرا اشتراک نظر داشتند اما فرایافتشان از تئاتر خوب متفاوت بود. نظریه‌های برشت در طول سالهای بسیار شکل گرفت (ژان ویلت نظریه‌های او را در کتاب نوشته‌های برشت (۱۹۵۱) گردآوری کرده است) و نظام‌دارترین گفته‌های برشت را می‌توان در «مجموعه‌ی کوتاه در باب تئاتر (۱۹۱۱)» (ارغنون کوچک) یافت. در این مجموعه است که برشت عدم علاقه‌ی خود را به تئاتر سنتی آشکار می‌کند و بر آن است که این تئاتر با القای این عقیده که مناسبات اجتماعی ثابت و تغییر ناپذیرند تماشاگران را خام می‌کند. او خود تئاتری را پیشنهاد می‌کند که بتواند تماشاگران را از حوادث صحنه جدا کند (فاصله‌گذاری) و به او امکان دهد تا حوادث را با نظری انتقادی بنگرد:

۴۲. ... نمایش فاصله‌گذاری ضمن آنکه به ما اجازه می‌دهد موضوع نمایشنامه را تمیز دهیم در عین حال آن را ناآشنا می‌نمایاند ...

۴۳. ... فاصله‌گذاری شیوه‌ی تازه‌ی است و هدفش آن است که پدیده‌های مشروط شده توسط جامعه را از انگهای مآنوسی که دیگر برای ما قابل فهم نیستند پاک کند.

۴۷. بازیگر برای ایجاد فلان تأثیر در تماشاگر باید همه‌ی شیوه‌هایی را که در گذشته آموخته است کنار بگذارد. در شیوه‌های کهن کوشش بر آن بود که تماشاگر خودش را به جای شخصیتی که بازیگر عرضه می‌کند بگیرد.

۴۸. بازیگر در هیچ لحظه‌ی نباید چندان پیش رود که مبدل به نقش خود شود ... وظیفه‌ی او آن است که شخصیت را نشان دهد ...

۷۴. بسایید همه‌ی خواهران هنری‌ی تئاتر را فراخوانیم، اما نه برای آنکه هنری ترکیبی بسازیم و از آنها بخواهیم در اختیار تئاتر قرار گیرند و خود ناپدید شوند، بلکه طوری آنها را در کنار هم قرار دهیم که همگی وظیفه‌ی مشترکی را با شیوه‌های متفاوت خود انجام دهند؛ و رابطه‌ی آنها با یکدیگر تنها آن باشد که همگی همگام به فاصله‌گذاری بینجامند.

«مجموعه‌ی کوتاه در باب تئاتر»، نوشته‌های برشت، ترجمه‌ی ژان ویلت (نیویورک: هیل و وانگ، ۱۹۶۴). صفحات ۱۷۹ - ۲۰۵.

برشت بعدها کوشید نظریه‌های خود را در باب فاصله‌گذاری در بازیگری با این یادداشت روشن کند:

تناقض میان بازی کردن (نشان دادن) و تجربه کردن

نقش (یکدل شدن با نقش) در نزد نوآموز غالباً منجر به این نتیجه می‌شود که گمان کند باید یکی از دو راه را برگزیند (چنان که گویی ارغنون کوچک تماماً ویژه‌ی بازی کردن و قراردادهای کهن ویژه‌ی تجربه کردن باشد). حقیقت امر آن است که باید دو فرایند متناظر و همزمان در کار بازیگر ذوب شوند ... تأثیر کار بازیگر ناشی از کشمکش و تنش او در میان دو تضاد و ژرفای آنها است ...

«ضمایم ارغنون کوچک»، از کتاب نوشته‌های برشت، صفحات ۲۷۶ - ۲۸۱.

مقالات عمده‌ی آرتو در زمینه‌ی تئاتر در کتابی به نام تئاتر و همزاد آن (۱۹۱۱) گردآوری شده‌اند. در اینجا قسمتهایی از مقاله‌ی «تئاتر خشونت، نخستین بیانیه (۱۹۱۱)» را می‌آوریم:

تئاتر دیگر خود را باز نخواهد یافت ... مگر آنکه ما بتوانیم تماشاگران را با ارائه‌ی صادقانه‌ی رسوبهای رؤیاهایشان مجهز کنیم و در آن مزه‌ی جنایت، امیال فسانه‌ی، سببیت، حیوانهای درون، احساس آمانشهرانه‌ی زندگی و حتی گرایشهای آدمخوارانه‌ی آنها را بیرون بریزیم، اما نه به صورت جعلی و خیالی، بلکه به شکلی درونی و ملموس ...

هر نمایشی در بردارنده‌ی ... فریادهای شکوهدا، ظهور اشباح، شگفتیها و تئاتریگری‌هایی از انواع گوناگون خواهد شد ... لباسهای برگرفته از آیین ویژه، نورپردازی‌ی پرتلاش، صدای افسونگر، ... ضرباهنگ جسمانی‌ی حرکتی که زیر و بم‌های آن با حرکات آشنای ما مطابقت دارند ...

ما صحنه و جایگاه تماشاگران را کنار

می‌گذاریم و به جای آنها منظری واحد، بدون هیچ‌گون تیغه و دیواره و مرز، می‌نشانیم ... و در این وضعیت ارتباط مستقیمی بین تماشاگر و تماشاگاه ایجاد می‌کنیم ... با توجه به این حقیقت که تماشاگر و تماشاگاه ایجاد می‌کنیم ... با توجه به این حقیقت که تماشاگر را در وسط میدان عمل قرار می‌دهیم تا نمایش سرپای او را دربرگیرد و مستقیماً بر جسم او اثر بگذارد ...

دکوری در کار نخواهد بود ...

نمایش نوشته شده‌ی را بازی نخواهیم کرد و

خواهیم کوشید بر گرد مایه‌ها، حقایق و آثار مشهور جهان، صحنه‌ی مستقیم و ملموس بکشیم ... بدون عنصری از خشونت یا شقاوت، نهفته در باطن چیزها، تئاتری به وجود نمی‌آید. با وجود انحطاطی که امروز جامعه‌ی ما را تهدید می‌کند تنها از طریق پوست و گوشت است که می‌توان فوق طبیعت را بار دیگر به ذهن انسانها باز گرداند ...

آنتون آرتو، تئاتر و همزاد آن، ترجمه‌ی ام. سی. ریچاردز (۱۹۹۱) (نیویورک: انتشارات گرو، ۱۹۵۸).

زیرنویسهای فصل ۱۷

Central Theatre	.۳۵
Proletarian Drama	.۳۶
Rasputin	.۳۷
The Good Soldier Schweik	.۳۸
Jaroslav Hácék	.۳۹
New School	.۴۰
Bertolt Brecht	.۴۱
dadaism. نهضتی نیست انکارانه که بین ۱۹۱۶ و ۱۹۲۲ میان هنرمندان آرزوایی پیدا شد. دادایسم که نتیجه‌ی ناامیدیها و توهم زدایی‌های پس از جنگ اول جهانی بود با اشعار تریستان تزارا، شاعر روحانی‌الاصل سوییسی، با بر عرصه گذاشت ویرانی همه جانبه‌ی بر زیبایی‌شناسی و رفتارگرایی سنتی برآمد. و خلافت غیرقابل پیش‌بینی و خود به خودی را تشویق کرد. این نهضت در برلن بیشتر لحسنی سیاسی گرفت، اما در فرانسه کم و بیش ادبی ماند. چهره‌های شاخص این نهضت هنری عبارت بودند از تریستان تزارا، آندره برتون، لویی آراگن، ژان آرب، ماریسل دوشان، فرانسویس پیکایا و سن ری. اصول عمده‌ی نهضت دادا، پسرها در ۱۹۲۴ در مکتب سوررئالیسم حل شد. دادایست‌ها معتقد بودند که کلمات را باید بدون اندیشه‌ی قبلی و همبظوری انتخاب کرد، به معنای مالوف آنها توجهی نشان نداد و از قید و بندهای سنتی نترسید تا افکار و احساسات ناخودآگاه امکان بروز بیابند. م.	.۴۲
Baal	.۴۳
Drums in the Night	.۴۴

League of Nations	.۱
Circus Schumann	.۲
Grosses Schauspielhaus	.۳
dem Redoutensaal	.۴
expressionism	.۵
impressionism	.۶
anthropomorphic	.۷
The Beggar	.۸
Johannes Sorge	.۹
The Son	.۱۰
Walter Hasenclever	.۱۱
Antigone	.۱۲
Fritz von Unruh	.۱۳
One Race	.۱۴
Herwarth Walden	.۱۵
The Storm	.۱۶
Georg Kaiser	.۱۷
From Morn to Midnight	.۱۸
Coral	.۱۹
Gas I	.۲۰
Gas II	.۲۱
Ernst Toller	.۲۲
Transfiguration	.۲۳
Man and the Masses	.۲۴
Hurrah, We Live!	.۲۵
Leopold Jessner	.۲۶
Jessnertreppen	.۲۷
Emil Pirchan	.۲۸
Cesar Klein	.۲۹
Jürgen Fehling	.۳۰
Volksbühne	.۳۱
Epic Theatre	.۳۲
Erwin Piscator	.۳۳
Proletarian Theatre	.۳۴

Maison des Arts	.۱۵۴	The Married Couple of the Eiffel	.۱۱۵
Jean-Louis Barrault	.۱۵۵	Antonin Artaud	.۱۱۶
Jean Vilar	.۱۵۶	Théâtre Alfred Jarry	.۱۱۷
Georges Pitoëff	.۱۵۷	Roger Vitrac	.۱۱۸
Ludmilla Pitoëff	.۱۵۸	The Theatre and its Double	.۱۱۹
Gaston Baty	.۱۵۹	theatre of cruelty	.۱۲۰
Théâtre Montparnass	.۱۶۰	Vibrating, shredded	.۱۲۱
Marguerite Jamois	.۱۶۱	dissonances. مجموعه‌ی انتهایی که در هنگام	.۱۲۲
Compagnie des Quinze	.۱۶۲	شنیده شدن با یکدیگر برخورد می‌کنند و	
Michel Saint-Denis	.۱۶۳	خواستار حرکت و کنسوانانس - [سازگاری]	
Theatre Studio	.۱۶۴	بیشتر می‌شوند، که گوش شنونده آن را در حالت	
Old Vic	.۱۶۵	سکوت می‌بندارد و می‌بذرد. (بیان اندیشه در	
Léon Chanceler	.۱۶۶	موسیقی، سیدنی فینکلشتاین، ترجمه‌ی	
Compagnie des Comédiens Routiers	.۱۶۷	محمدتقی فرامرزی).	
Théâtre de l' Oncle Sébeastien	.۱۶۸	Firmin Gémier	.۱۲۳
André Barsacq	.۱۶۹	René Fuerst	.۱۲۴
Compagnie des Ouatra Saisons	.۱۷۰	People's theatres	.۱۲۵
Jean Dasté	.۱۷۱	Romain Rolland	.۱۲۶
Maurica Jacquemont	.۱۷۲	The Theatre of the People	.۱۲۷
Vichy government	.۱۷۳	Théâtre Ambulant	.۱۲۸
Emile Fabré	.۱۷۴	Théâtre National Populaire	.۱۲۹
Edouard Bourdet	.۱۷۵	Oedipus, King of Thebes	.۱۳۰
Beatrix Dussane	.۱۷۶	Bouhelier	.۱۳۱
Berth Bovy	.۱۷۷	The Great Pastoral	.۱۳۲
André Brunot	.۱۷۸	Cirque d' Hiver	.۱۳۳
Charles Grendval	.۱۷۹	Jacques Hébertot	.۱۳۴
Pierre Fresnay	.۱۸۰	Théâtre des Champs-Elysées	.۱۳۵
Marie Bell	.۱۸۱	Comedie des Champs-Elysées	.۱۳۶
Madelene Renaud	.۱۸۲	Studio des Champs-Elysées	.۱۳۷
Henri-René Lenormand	.۱۸۳	Cartel des Ouatre	.۱۳۸
Time is a Dream	.۱۸۴	Louis Jouvet	.۱۳۹
The Eater of Dreams	.۱۸۵	Théâtre des Arts	.۱۴۰
Henri Ghéon	.۱۸۶	Dr. Knock, or the Triumph of Medicine.	.۱۴۱
Compagnons de Notre-Dame	.۱۸۷	Jull Romain	.۱۴۲
The Poor Under the Stairs	.۱۸۸	Jean Giraudoux	.۱۴۳
Christmas in the Market	.۱۸۹	Théâtre de l'Athenée	.۱۴۴
André obey	.۱۹۰	Christian Berard	.۱۴۵
Noah	.۱۹۱	Charles Dullin	.۱۴۶
The Rape of Ashes	.۱۹۲	Théâtre l' Atelier	.۱۴۷
Man of Ashes	.۱۹۳	Louis Touchagues	.۱۴۸
Armand Salacrou	.۱۹۴	Lucien Coulaud	.۱۴۹
Patchouli	.۱۹۵	George Valmier	.۱۵۰
The World is Round	.۱۹۶	Jean-Victor Hugo	.۱۵۱
Satire	.۱۹۷	Michel Duran	.۱۵۲
Marcel Pagnol	.۱۹۸	Théâtre Sarah Bernhardt	.۱۵۳
The Merchants of Glory	.۱۹۹		
Topaze	.۲۰۰		

The Criminals	.۷۲	Man is Man	.۴۵
Elizabeth of England	.۷۳	The Three-Penny Opera	.۴۶
Carl Zuckmayer	.۷۴	Kurt Weil. موسیقیدان آلمانی است که با	.۴۷
The Merry Vineyard	.۷۵	هنرمندان سوررئالیست همکاری می‌کرد. اشعار	
The Captain of Kopenick	.۷۶	اپسرای ظهور و سقوط ماهاگونی،	
inner emigration	.۷۷	ساخته‌ی وایل را برشت سروده بود. همکاری	
Teutonic. نظام توتنی، یا شوالیه‌های توتنی.	.۷۸	برشت و وایل در آلمان فصل درخشانی در	
نظامی مذهبی و سپاهیان در آلمان بود که در		نمایشهای موزیکال گشود که پس از ظهور	
اواخر سده‌ی دوازدهم برپا شد. رک. فصل		نازیسم قطع شد. کورت وایل در ۱۹۳۵ به	
۱۴. جلد دوم. (زیرنویس شماره ۲۷). م.		آمریکا مهاجرت کرد و برای نمایشهای پرزرق	
Heinz Hilpert	.۷۹	و برق موزیکال آهنگ نوشت و موسیقی‌ی جاز	
Karlheinz Martin	.۸۰	را نیز وارد آثار خود کرد. در غالب اپراهای او	
Berthold Viertel	.۸۱	همسرش لوتلنیا در نقش اول ظاهر می‌شد.	
Trangot Müller	.۸۲	کورت وایل از موسیقیدانان پراهمیت جهان	
Rochus Gliese	.۸۳	پس از جنگ جهانی به شمار می‌رود که اپرا را	
Wilhelm Reiking	.۸۴	به صورت هنری مردمی و غیراشرفی عرضه	
Karl Gröning	.۸۵	کرد و در آثار خود به همراه برشت به مسائل	
Theatres Boulevard	.۸۶	اجتماعی و سیاسی پرداخت. م.	
Sacha Gity	.۸۷	Caspar Neher	.۴۸
Fauvism	.۸۸	The Private Life of the Master Race	.۴۹
Cubism	.۸۹	این نمایشنامه در ایران به ترمس و نکبت رایش	
Constructivism	.۹۰	سوم مشهور است. م.	
Surrealism	.۹۱	Mother Courage	.۵۰
Tristan Tzara	.۹۲	Galileo	.۵۱
Sound Poem	.۹۳	The Good Woman of Satuan	.۵۲
Guillaume Appollinaire	.۹۴	Herr Puntila	.۵۳
avant-garde	.۹۵	The Resistable Rise of Arturo Ui	.۵۴
The Breasts of Tiresias	.۹۶	The Caucasian Chalk Circle	.۵۵
drame Surréaliste	.۹۷	Verfremdungseffekt	.۵۶
André Breton	.۹۸	Bauhaus	.۵۷
Jaan Cocteau	.۹۹	Walter Gropius	.۵۸
Parade	.۱۰۰	Staatliches Bauhaus	.۵۹
The Ox on the Roof	.۱۰۱	elitism	.۶۰
Fratellini	.۱۰۲	Oskar Schlemmer	.۶۱
Antigone	.۱۰۳	ambulant Architectura	.۶۲
Orpheus	.۱۰۴	total theatre	.۶۳
The Infernal Machine	.۱۰۵	arena stage	.۶۴
Picasso	.۱۰۶	Thrust Stage	.۶۵
Matisse	.۱۰۷	Neue Sachlichkeit	.۶۶
Juan Gris	.۱۰۸	Friedrich Wolf	.۶۷
Marie Laurencin	.۱۰۹	Cyanide	.۶۸
Braque	.۱۱۰	The Sailors of Cattaro	.۶۹
Rolf de Maré	.۱۱۱	Ferdinand Bruckner	.۷۰
Fernand Léger	.۱۱۲	The Malady of Youth	.۷۱
de Chirico	.۱۱۳		
Picabia	.۱۱۴		

Union of Soviet Writers	.۳۲۰	به جلد اول، فصل هشتم رجوع شود. م.	Luigi Pirandello	.۲۴۸	Marius	.۲۰۱	
Socialist Realism	.۳۲۱	به جلد اول، فصل هشتم رجوع شود. م.	Marta Abba	.۲۴۹	Fanny	.۲۰۲	
Central Direction of Theatres	.۳۲۲		Roggero Roggeri	.۲۵۰	César	.۲۰۳	
Stabilization	.۳۲۳	Blood Wedding	.۲۷۸	Right You Are - If You Think You Are	.۲۵۱	Fernand Crommelynck	.۲۰۴
State Academic Pushkin Theatre	.۳۲۴	Yerma	.۲۷۹	Six Characters in Search of an Author	.۲۵۲	The Magnificent Cuckold	.۲۰۵
Realistic Theatre	.۳۲۵	The House of Bernarda Alba	.۲۸۰	Henry IV	.۲۵۳	Roger Vitrac	.۲۰۶
Camille	.۳۲۶	Alejandro Casona	.۲۸۱	Naked	.۲۵۴	Victor, or Children in Power	.۲۰۷
Queen of Spade	.۳۲۷	The People's Theatre	.۲۸۲	Each in His Own Way	.۲۵۵	The Secret Hawker	.۲۰۸
First All Union Congress of Directors	.۳۲۸	The Siren Washed Ashore	.۲۸۳	Tonight We Improvise	.۲۵۶	Marcel Achard	.۲۰۹
Nicolai Okhlopokov	.۳۲۹	The Devil Again	.۲۸۴	As You Disire Me	.۲۵۷	Voulez-Vous Jouer avec Moi?	.۲۱۰
Theatre of the Revolution	.۳۳۰	Anatole Lunacharsky	.۲۸۵	Anton Guilio Bragaglia	.۲۵۸	Jean de la Lune	.۲۱۱
The Red Army Central Theatre	.۳۳۱	The Taking of the Winter Palace	.۲۸۶	Teatro degli Independenti	.۲۵۹	The Pirate	.۲۱۲
Vegor Bulichev and Others	.۳۳۲	The Dawns	.۲۸۷	Silvio D'Amico	.۲۶۰	Steve Passeau	.۲۱۳
Dostigayev and Others	.۳۳۳	Emile Verhaeren	.۲۸۸	Miguel de Unamuno	.۲۶۱	The Woman Buys	.۲۱۴
Vladimir Mayakovsky	.۳۳۴	biomechanics	.۲۸۹	The Tragic Sense of Life	.۲۶۲	Michel de Ghelderode	.۲۱۵
Mystery - Bouffe	.۳۳۵	Constructivism	.۲۹۰	Fedra	.۲۶۳	burlesque Mystery	.۲۱۶
The Bedbug	.۳۳۶	James - Lange	.۲۹۱	Dream Shadows	.۲۶۴	Escurial	.۲۱۷
The Bathhouse	.۳۳۷	machine for acting	.۲۹۲	Ramón del Valle - Inclán	.۲۶۵	Chronicles of Hell	.۲۱۸
Mikhail Bulgakov	.۳۳۸	Salomé	.۲۹۳	Divine Words	.۲۶۶	Pantagleize	.۲۱۹
The Days of Turbins	.۳۳۹	Adrienne Lecouvreur	.۲۹۴	The Farce of the True Spanish Queen	.۲۶۷	Hop, Signor	.۲۲۰
Constantin Trenyov	.۳۴۰	به جلد دوم رجوع شود. م.		The Horns of Don Friolera	.۲۶۸	absurdist	.۲۲۱
Lyubov Varovaya	.۳۴۱	Phédre	.۲۹۵	esperpento	.۲۶۹	Siegfried	.۲۲۲
Nicolai Pogodin	.۳۴۲	رک. جلد اول، فصل نهم. م.		Federico Garcia Lorca	.۲۷۰	Amphitryon 38	.۲۲۳
Aristocrats	.۳۴۳	Plot of the Equals	.۲۹۶	The Butterfly's Crime	.۲۷۱	Judith	.۲۲۴
The Man With the Gun	.۳۴۴	Mikhail Levidov	.۲۹۷	Symbolism	.۲۷۲	The Trojan War Shall Not Take Place	.۲۲۵
Kremlin Chimes	.۳۴۵	Yevgeny Vakhtangov	.۲۹۸	نوزدهم در فرانسه در مقابل طبیعت‌گرایی و		Ondine	.۲۲۶
Alexander Afinogenov	.۳۴۶	First Studio	.۲۹۹	واقف‌گرایی علم شد و بر آن بود که به جای		Jean Anouilh	.۲۲۷
Far Taiga	.۳۴۷	Tha Mirade of Saint Anthony	.۳۰۰	تحلیل و اعلام مستقیم عقاید، آنها را پیشنهاد		Traveller Without Baggage	.۲۲۸
On the Eve	.۳۴۸	Erik XIV	.۳۰۱	کند. این مکتب بعدها به هنرهای دیگر و		Carnival of thieves	.۲۲۹
Alexander Korneichuk	.۳۴۹	The Dybbuk	.۳۰۲	کشورهای دیگر نیز سرایت کرد. منادیان این		Rendezvous in Senlis	.۲۳۰
Truth	.۳۵۰	Shloime Ansky	.۳۰۳	مکتب از جمله ورن، مالارمه، کلودل والرئ و		Antigone	.۲۳۱
The Front	.۳۵۱	Habima Theatre	.۳۰۴	رمبو همگی تحت‌تأثیر بودلر بودند.		futurism	.۲۳۲
Vsevelod Vishnevsky	.۳۵۲	Turandut	.۳۰۵	سمبولیست‌ها متهم شده بودند که تخیلات خود		Filippo Tommaso Marinetti	.۲۳۳
The Optimistic Tragedy	.۳۵۳	رک. جلد دوم. م.		را واقعیت می‌پندارند و در این راه فساد و		picture poems (concrete poetry)	.۲۳۴
At the Walls of Leningrad	.۳۵۴	Carto Gozzi	.۳۰۶	انحطاط اخلاقی را توسعه می‌دهند. این مکتب		Kinetic sculptures	.۲۳۵
Tree's Theatre	.۳۵۵	Yuri Zavadsky	.۳۰۷	با لافورز، موراه، ورنیه به نمر، با مترلیتک به		bruitism	.۲۳۶
Chu Chin Chaw	.۳۵۶	Boris Shchukin	.۳۰۸	درام، و با دیوسی به موسیقی راه یافت تأثیر		synthetic drama	.۲۳۷
Ali Baba and the Forty Thieves	.۳۵۷	Reuben Simonov	.۳۰۹	این مکتب را در آثار آرتورسیمونز، تی. اس.		Enrico Prampolini	.۲۳۸
Royal Coburg	.۳۵۸	Boris Zakhava	.۳۱۰	الیوت، مارسل بروست، جیمز جویس، گرتزود		multimedia	.۲۳۹
Royal Victoria	.۳۵۹	Nicolai Akimov	.۳۱۱	استاین، یوجین آسپل، دیلن تامس، ویلیام		Simultaneity	.۲۴۰
Emma Cons	.۳۶۰	Alexander Popov	.۳۱۲	فاکسر، و دیگران می‌توان ردیابی کرد. م.		multiple focus	.۲۴۱
temperance Music Hall	.۳۶۱	Mikhail Chekhov	.۳۱۳			the Theatre of the grotesque	.۲۴۲
Lilian Baylis	.۳۶۲	To the Actor	.۳۱۴			The Mask and the Face	.۲۴۳
Ben Greet	.۳۶۳	formalism	.۳۱۵			Luigi Chiarelli	.۲۴۴
Frank Benson	.۳۶۴	The Burning Heart	.۳۱۶			Pier Maria Rosso di San Secondo	.۲۴۵
Robert Atkins	.۳۶۵	Armored Train 14-69	.۳۱۷			Marrionettes What Passion!	.۲۴۶
Andrew Leigh	.۳۶۶	Vesevelod Ivanov	.۳۱۸			The Sleeping Beauty	.۲۴۷
		Russian Association of Proletarian Writers (RAPW)	.۳۱۹				

New York Stage Society	.۴۹۷	W.H. Auden	.۴۵۰	Iden Payne	.۴۰۳	Harcourt Williams	.۳۶۷
The Man Who Married a Dumb Wife	.۴۹۸	Christopher Isherwood	.۴۵۱	The British Drama League	.۴۰۴	Sadler's Wells Theatre	.۳۶۸
Robert Edmond Jones	.۴۹۹	The Dog Beneath the Skin	.۴۵۲	Geoffrey Whitworth	.۴۰۵	Ninette de Valois (Edris Stannis)	.۳۶۹
Lee Simonson	.۵۰۰	Ascent of F6	.۴۵۳	Nugent Monck	.۴۰۶	Royal Ballet	.۳۷۰
Sam Hume	.۵۰۱	T.S. Eliot	.۴۵۴	Madder - Market Theatre	.۴۰۷	English National Opera Company	.۳۷۱
Detroit Arts and Crafts Theatre	.۵۰۲	Murder in the Cathedral	.۴۵۵	Sybil Thorndike	.۴۰۸	Tyrone Guthrie	.۳۷۲
Sheldon Cheney	.۵۰۳	Thomas à Becket	.۴۵۶	Edith Evans	.۴۰۹	Lyric Theatre	.۳۷۳
Theatre Arts Magazine	.۵۰۴	The Family Reunion	.۴۵۷	Lilian Braithwaite	.۴۱۰	Gate Theatre	.۳۷۴
Theatre Guild	.۵۰۵	C.B. Cochran	.۴۵۸	Marie Tempest	.۴۱۱	Mercury Theatre	.۳۷۵
Cape Code	.۵۰۶	André Charlot	.۴۵۹	Gertrude Lawrence	.۴۱۲	Hammersmith	.۳۷۶
Kenneth Macgowan	.۵۰۷	Beatrice Lillie	.۴۶۰	Peggy Ashcroft	.۴۱۳	Nigel Playfair	.۳۷۷
Philip Moeller	.۵۰۸	Herbert Farjeon	.۴۶۱	Queen's Theatre	.۴۱۴	The Beggar's Opera	.۳۷۸
Arthur Hopkins	.۵۰۹	Hermione Gingold	.۴۶۲	Cedric Hardwick	.۴۱۵	The Way of the World	.۳۷۹
John Barrymore	.۵۱۰	Sean O'Casey	.۴۶۳	Donald Wolfit	.۴۱۶	The Rivals	.۳۸۰
Simplified realism	.۵۱۱	The Shadow of a Gunman	.۴۶۴	Maurice Evans	.۴۱۷	The Beaux' Stratagem	.۳۸۱
Norman Bell Geddes	.۵۱۲	Juno and the Paycock	.۴۶۵	Laurence Olivier	.۴۱۸	Love in a Village	.۳۸۲
The Divine Comedy	.۵۱۳	The Plough and the Stars	.۴۶۶	Michael Redgrave	.۴۱۹	Lovat Fraser	.۳۸۳
The Eternal Road	.۵۱۴	The Silver Tassie	.۴۶۷	Ralph Richardson	.۴۲۰	Peter Godfrey	.۳۸۴
Franz Werfel	.۵۱۵	Within the Gates	.۴۶۸	Alec Guinness	.۴۲۱	Norma Marshall	.۳۸۵
Cleon Throckmorton	.۵۱۶	Red Roses for Me	.۴۶۹	Anthony Quayle	.۴۲۲	revue intime, اصطلاحی فرانسوی برای	.۳۸۶
Mordecai Gorelik	.۵۱۷	Purple Dust	.۴۷۰	Sommerset Maugham	.۴۲۳	نمایشهای ساده و طنز آمیزی که درباره‌ی مسائل	
Boris Aronson	.۵۱۸	Great Depression	.۴۷۱	Our Betters	.۴۲۴	روز ترتیب داده می‌شد و با رقص و آواز همراه	
Aline Bernstein	.۵۱۹	Toy Theatre	.۴۷۲	The Circle	.۴۲۵	بود. این شکل نمایشی به سرعت محبوبیت عام	
Howard Bay	.۵۲۰	Mrs. Lyman Gale	.۴۷۳	The Constant Wife	.۴۲۶	یافت و به انگلستان و آمریکا رفت و در آنجا	
Donald Oenslager	.۵۲۱	Chicago Little Theatre	.۴۷۴	The Breadwinner	.۴۲۷	نفس‌تر و سرگرم کننده‌تر شد و نویسندگان	
Jo Mielziner	.۵۲۲	Maurice Brown	.۴۷۵	Frederick Lansdale	.۴۲۸	مختبری چون نوتل کوارد برای آن متن نوشتند.	
The Miracle	.۵۲۳	Neighborhood Playhouse	.۴۷۶	The Last of Mrs. Cheyney	.۴۲۹	در این نمایشها حوادث روز، مسائل اجتماعی	
The Brothers Karamazov	.۵۲۴	Alice Lewison	.۴۷۷	On Approval	.۴۳۰	روز و حتی گاه شخصیتها، روز به باد طنز گرفته	
Richard Boleslavsky	.۵۲۵	Washington Square Players	.۴۷۸	The High Road	.۴۳۱	می‌شدند. م.	
Maria Ouspenskaya	.۵۲۶	Provincetown Players	.۴۷۹	Noel Coward	.۴۳۲	Ashley Dukes	.۳۸۷
American Laboratory Theatre	.۵۲۷	Detroit Arts and Crafts	.۴۸۰	Fallen Angels	.۴۳۳	E. Martin Browne	.۳۸۸
Acting, The First Six Lessons	.۵۲۸	Percy Mackaye	.۴۸۱	Hay Fever	.۴۳۴	Birmingham Repertory	.۳۸۹
Walter Hampden	.۵۲۹	The Civic Theatre	.۴۸۲	Bittersweet	.۴۳۵	Bary Jackson	.۳۹۰
Eva Le Gallienne	.۵۳۰	Community Drama	.۴۸۳	Private Lives	.۴۳۶	Malvern Festival	.۳۹۱
Civic Repertory Theatre	.۵۳۱	Drama League of America	.۴۸۴	Designe for Living	.۴۳۷	Cambridge Festival Theatre	.۳۹۲
Group theatre	.۵۳۲	Pierce Baker	.۴۸۵	J.B. Priestley	.۴۳۸	Oxford Repertory Company	.۳۹۳
Lee Strasberg	.۵۳۳	Thomas Wood Stevens	.۴۸۶	Dangrous Corner	.۴۳۹	Terence Gray	.۳۹۴
Harold Clurman	.۵۳۴	Carnegie Institute of Technology	.۴۸۷	Time and the Conways	.۴۴۰	J. B. Fagan	.۳۹۵
Cheryl Crawford	.۵۳۵	Frederick Koch	.۴۸۸	An Inspector Calls	.۴۴۱	Tyrone Guthrie	.۳۹۶
Stella Adler	.۵۳۶	Carolina Playmakers	.۴۸۹	Emlyn Williams	.۴۴۲	John Gielgud	.۳۹۷
Morris Carnovsky	.۵۳۷	new stagecraft	.۴۹۰	A Murder Has Been Arranged	.۴۴۳	Raymond Massey	.۳۹۸
Elia Kazan	.۵۳۸	Winthrop Ames	.۴۹۱	Night Must Fall	.۴۴۴	Flora Robson	.۳۹۹
Clifford Odets	.۵۳۹	New Theatre	.۴۹۲	Corn Is Green	.۴۴۵	Glen Byam Shaw	.۴۰۰
Federal Theatre Project	.۵۴۰	Little Theatre	.۴۹۳	Gordon Bottomley	.۴۴۶	Stratford - on - Avon	.۴۰۱
Hallie Flanagan Davis	.۵۴۱	Sumurun	.۴۹۴	King Lear's Wife	.۴۴۷	W. Bridges - Adams	.۴۰۲
Living Newspaper	.۵۴۲	Boston Company Opera	.۴۹۵	Britain's Girls	.۴۴۸		
Triple - A Plowed Under	.۵۴۳	Joseph Urban	.۴۹۶	Laodice and Danae	.۴۴۹		

Abe Lincoln in Illinois	.۶۶۳
Thornton Wilder	.۶۶۴
Our Town	.۶۶۵
The Skin of Our Teeth	.۶۶۶
Florenz Ziegfeld	.۶۶۷
Ziegfeld Follies	.۶۶۸
Jerome Kern	.۶۶۹
Oscar Hammerstein	.۶۷۰
Showboat	.۶۷۱
Oklahoma	.۶۷۲
Richard Rogers	.۶۷۳
Jane Cowl	.۶۷۴
Pauline Lord	.۶۷۵
Laurette Taylor	.۶۷۶
The Glass Menagerie	.۶۷۷
Tennessee Williams	.۶۷۸
Ina Claire	.۶۷۹
Helen Hayes	.۶۸۰
Victoria Regina	.۶۸۱
Laurance Housman	.۶۸۲
Katherine Cornelle	.۶۸۳
Candida	.۶۸۴
The Barretts of Wimpole Street	.۶۸۵
Lynn Fontanne	.۶۸۶
Alfred Lunt	.۶۸۷
The Guards man	.۶۸۸
Reunion in Vienna	.۶۸۹
John Willett	.۶۹۰
Yvan Goll	.۶۹۱
Immortal Ones	.۶۹۲
Marinetti, Selected Writings	.۶۹۳
R. W. Flint	.۶۹۴
Brecht on Theatre	.۶۹۵
A Short Organum for the Theatre	.۶۹۶
The Theatre and its Double	.۶۹۷
Theatre of Cruelty, First Manifesto	.۶۹۸
M. C. Richards	.۶۹۹

با زبانی هوشمندانه نقاط ضعف انسان را بر ملا می‌کنند. پیشاهنگ این کمدیها متاندر، و پس از او پلوتوس و ترنس بودند. بزرگترین نماینده کمدی رفتارها مولی‌یر بود که جامعه‌ی متظاهر و دو روی سده‌ی هفدهم فرانسه را در آثار خود منعکس کرد. م.

Phillip Barry	.۶۳۳
Paris Bound	.۶۳۴
The Philadelphia Story	.۶۳۵
S. N. Behrman	.۶۳۶
Biography	.۶۳۷
Rain from Heaven	.۶۳۸
End of Summer	.۶۳۹
John van Druien	.۶۴۰
There's Always Juliet	.۶۴۱
The Voice of the Turtle	.۶۴۲
George S. Kaufman	.۶۴۳
Moss Hart	.۶۴۴
You Can't Take it With You	.۶۴۵
The Man Who Came to Dinner	.۶۴۶
William Saroyan	.۶۴۷
My Heart's in the Highlands	.۶۴۸
The Time of Your Life	.۶۴۹
The Beautiful People	.۶۵۰
John Howard Lawson	.۶۵۱
Roger Bloomer	.۶۵۲
Processional	.۶۵۳
Internationale	.۶۵۴
Marching Song	.۶۵۵
Waiting for Lefty	.۶۵۶
Awake and Sing	.۶۵۷
Paradise Lost	.۶۵۸
Golden Boy	.۶۵۹
Robert E. Sherwood	.۶۶۰
The Petrified Forest	.۶۶۱
Idiot's Delight	.۶۶۲

Gilbert Miller	.۵۹۱
Jed Harris	.۵۹۲
John Golden	.۵۹۳
William A. Brady	.۵۹۴
Sam Harris	.۵۹۵
Guthrie Mac Clintic	.۵۹۶
Worthington Minor	.۵۹۷
Herman Shumlin	.۵۹۸
Brock Pemberton	.۵۹۹
George Abbott	.۶۰۰
Eugene O' Neill	.۶۰۱
Beyond The Horizon	.۶۰۲
The Gread God Brown	.۶۰۳
Lazarus Laughed	.۶۰۴
Days Without End	.۶۰۵
Strange Interlude	.۶۰۶
Mourning Becomes Electra	.۶۰۷
The Hairy Ape	.۶۰۸
The Fountain	.۶۰۹
Anna Christie	.۶۱۰
Desire Under the Elms	.۶۱۱
Maxwell Anderson	.۶۱۲
What Price Glory?	.۶۱۳
Elizabeth the Queen	.۶۱۴
Mary of Scotland	.۶۱۵
Winterset	.۶۱۶
Elmer Rice	.۶۱۷
The Adding Machine	.۶۱۸
Street Scenes	.۶۱۹
Sidney Howard	.۶۲۰
They Knew What They Wanted	.۶۲۱
The Silver Cord	.۶۲۲
Yellow Jack	.۶۲۳
Paul Green	.۶۲۴
The House of Connolly	.۶۲۵
Johnny Johnson	.۶۲۶
Sidney Kingsly	.۶۲۷
Men in White	.۶۲۸
Dead End	.۶۲۹
Lillian Hellman	.۶۳۰
The Little Foxes	.۶۳۱
comedy of manners	.۶۳۲

هوشمندانه‌یی که رفتارها و آداب جامعه‌ی معاصر خود را طرح می‌کند و غالباً آنها را به باد طنز می‌گیرد. این کمدیها معمولاً به عشقهای متنوع و مباحث جنجالی‌ی مشابه می‌پردازند و

Power	.۵۴۴
One-Third of a Nation	.۵۴۵
«little man»	.۵۴۶
Mercury Theatre	.۵۴۷
Orson Welles	.۵۴۸
The Cradle Will Rock	.۵۴۹
Marc Blizstein	.۵۵۰
Bert Williams	.۵۵۱
All-Colored Dramatic Stock Company	.۵۵۲
Anita Bush	.۵۵۳
Robert Levy	.۵۵۴
Lafayette Theatre	.۵۵۵
Ridgely Torrence	.۵۵۶
Three Plays for a Negro Theatre	.۵۵۷
The Emperor Jones	.۵۵۸
Porgy	.۵۵۹
Dubose and Dorothy Heyward	.۵۶۰
The Green Pasture	.۵۶۱
Marc Connelly	.۵۶۲
In Abraham's Bosom	.۵۶۳
Willis Richardson	.۵۶۴
The Chip-woman's Fortune	.۵۶۵
Sugar Cane	.۵۶۶
Hall Johnson	.۵۶۷
Run Little Chillun	.۵۶۸
Langston Huges	.۵۶۹
Mulatto	.۵۷۰
Shuffle Along	.۵۷۱
Chocolate Dandies	.۵۷۲
Runnin' Wild	.۵۷۳
Noble Sissle	.۵۷۴
Eubie Blaka	.۵۷۵
Richard Harrison	.۵۷۶
Frank Wilson	.۵۷۷
Rose McClandon	.۵۷۸
Abbie Mitchell	.۵۷۹
Native Son	.۵۸۰
Richard Wright	.۵۸۱
Worker's Drama League	.۵۸۲
New Theatre League	.۵۸۳
Theatre Union	.۵۸۴
Playwrights' Company	.۵۸۵
Tobacco Road	.۵۸۶
Theatrical Stage Employees	.۵۸۷
United Scenic Artists	.۵۸۸
Actors Equity Association	.۵۸۹
The Dramatists' Guild	.۵۹۰



۱۸

تئاتر و درام جهان ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

بودند. اردوگاه مرگ آلمان لکهای ننگ بزرگی بود که در جریان این جنگ بر دامن بشریت نشست. در پایان جنگ اروپا تقسیم شد؛ شرقی اروپا تحت نفوذ شوروی و غرب آن زیر سلطه ایالات متحده آمریکا رفت. ادامه ای این نفوذ و حتی توسعه طلبی بیشتر این دولتها به يك رشته «جنگ سرد» انجامید و در نتیجه دهه ای ۱۹۵۰ برای مردم جهان سراسر با وحشت از جنگ اتمی گذشت، جنگی که قادر بود حیات انسان را بر روی زمین پایان دهد. دهه ای ۱۹۵۰ را دوره ای وحشت و دلهره نامیده اند. در این دوره تنها نیروی عمده ای ایجاد ثبات، سازمان ملل متحد بود که جانشین مجمع اتفاق ملل^{۱۱} شده بود.

جنگ جهانی دوم از نظر تعداد تلفات انسانی، خسارات مالی، و تعداد کشورهای درگیر در آن گسترده ترین جنگی بود که بشر به خود دیده است. در این جنگ مهلك ترین سلاحهایی که تا آن هنگام ساخته شده بود، از جمله بمب افکن، موشک انداز، و بمب اتمی به کار گرفته شد.

دلایل بروز این جنگ فراوان بود اما مهمترین آنها یکی مسائلی بود که در جنگ جهانی اول حل نشده ماند، و دیگری ظهور دولتهای مستبدی بود که آزادهای مدنی را نادیده می گرفتند، گاه دست به کشتار جمعی می زدند یا چون آلمان، ایتالیا و ژاپن در فکر توسعه طلبی



سازمان ملل متحد^(۱۱) دادگاهی برای مذاکره و همکاری بین‌المللی فراهم می‌کرد، اما همچون نمونه پیشین خود کارآیی چندانی نداشت، چرا که تعدادی از قدرتهای عمده‌ی جهان در آنجا صاحب حق و توأم بودند.

تئاتر نیز بشدت تحت تأثیر وحشت‌های جنگ و احتمال وقوع دوباره‌ی فاجعه قرار گرفت. متفکران این دوره درباره‌ی مسئولیت انسان و حتی ادامه‌ی بقای انسان پرسشهای جدی طرح کردند. مایه‌ی اصلی نمایشنامه‌ها را اضطراب و احساس گناه تشکیل می‌داد، گو اینکه همچون بسیاری از دورانها سرگرمی‌هایی که هدفشان دور کردن تماشاگران از غم دنیا بود، همچنان در کار بودند.

تئاتر و درام فرانسوی،

۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

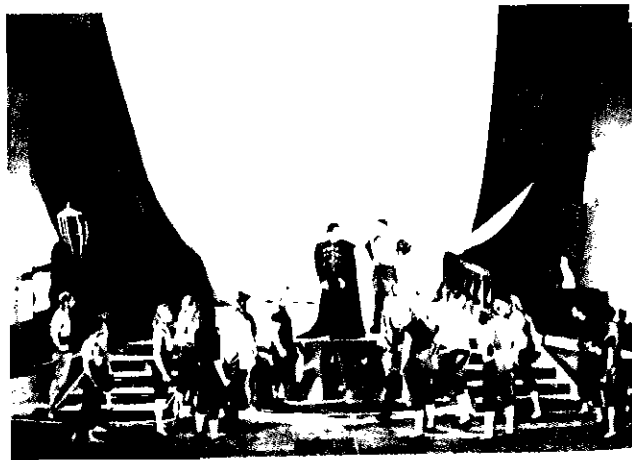
تئاتر پاریس در سالهای جنگ کم و بیش دخل و خرج می‌کرد. نمایشهای زیادی تهیه می‌شد و با استقبال تماشاگران نیز روبه‌رو بود، اما بجز نمایشهای دولن، بتی، بارساک، و کمندی فرانسز گروه‌های دیگر بندرت آثار قابل توجهی عرضه می‌کردند. در این دوره دولت فرانسه نقش سازنده‌تری از پیشینیان خود برعهده گرفت و کوشید تئاتر را یاری کند. در ۱۹۴۶ وزارت هنرها و ادبیات^(۱۲) برای اجرای نمایشهای برگزیده‌ی تازه و چند شرکت تازه‌ی دیگر کمک مالی در نظر گرفت؛ برای بهترین تهیه و کارگردانی گروه‌های جوان مسابقاتی ترتیب داد؛ بعلاوه تئاترهای دولتی را تجدید سازمان کرد. سازمان اپرا و اپرا - کمیک مدیریت واحدی یافتند و

کمندی فرانسز و آدنون درهم ادغام شدند. پس از سازماندهی تازه، آدنون به نام سال لوگزامبورگ^(۱۳) (تالار لوگزامبورگ)، و تالار اصلی کمندی فرانسز به نام سال ریشلیو^(۱۴) (تالار ریشلیو) خوانده شد. در آغاز، تالار لوگزامبورگ به نمایش آثار تازه یا نمایشنامه‌های سالهای اخیر اختصاص یافت، اما این روش در عمل مشکلاتی ایجاد کرد، از این‌رو هر دو تالار ارائه‌ی مجموعه‌ی نمایشی واحدی را در پیش گرفتند. هنگامی که پی‌یر دوکوس^(۱۵) (۱۹۰۸ - ...)، مدیر کمندی فرانسز از ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۷، برای جلوگیری از شرکت بازیگران در فیلمها و شرکتهای دیگر قوانین تازه‌ی وضع کرد. بسیاری از اعضای^(۱۶) معتبر این شرکت از جمله ژان لویی بارو، مادلن رنو، ماری بل، رنه فور، و ایزه کلرون استعفا کردند، در نتیجه این گروه ناتوان شد. هرچند بار دیگر با مدیریت پی‌یر - امه توشار^(۱۷) (بین سالهای ۱۹۴۷ و ۱۹۵۳) و پی‌یر دسکاو^(۱۸) (بین سالهای ۱۹۵۳ و ۱۹۵۹) به تدریج تجدید قوا کرد اما اعتبار خود را به شدت از دست داده بود.

دولت فرانسه همچنین کوشید تمرکز تئاترها را که در ۱۹۴۵ تقریباً منحصر به پاریس بود برچیند و در ۱۹۴۷ تأسیس مراکز نمایشی محلی^(۱۹) را با کمک مالی خود تشویق کرد. نخستین مرکز به نام مرکز نمایشی شرق^(۲۰) در استراسبورگ با مدیریت آندره کلاوه^(۲۱) (مدیریت این مرکز را در ۱۹۵۳ میشل سن - دنی و در ۱۹۵۸ هوبر گینیو^(۲۲) بر عهده گرفتند) و دومین مرکز تقریباً بلافاصله در سن ایتین به سرپرستی ژان داسته به راه افتاد. در ۱۹۴۹ گروهی به نام لوگرونیه^(۲۳) که از ۱۹۴۵ به سرپرستی موریس سارازن^(۲۴) نمایش اجرا می‌کرد، با نام تازه‌ی مرکز دراماتیک برای شهر تولوز^(۲۵)

به کار پرداخت و در همین سال چهارمین مرکز در شهر رن به سرپرستی هوبر گینیو (که در ۱۹۵۸ گنیو پارگیو^(۲۶) جای او را گرفت) تأسیس شد. مراکز دیگر عبارت بودند از ای - آن پرووانس^(۲۷) (۱۹۵۲)، تورکوتن^(۲۸) (۱۹۶۰)، و بورژوازی^(۲۹) (۱۹۶۳). این گروه‌ها علاوه بر شهر خود سالانه چندین نمایش نیز در حومه‌ی شهرها اجرا می‌کردند. پس از ۱۹۴۵ جشنواره‌های دراماتیک فراوانی در فرانسه تأسیس شدند که مورد حمایت مقامات دولتی و محلی بودند. مهمترین این جشنواره‌ها یکی در آوینیون (که از ۱۹۴۷ آغاز شد) و دیگری ای - آن - پرووانس بود. در دهه‌ی ۱۹۶۰ سالانه بیش از پنجاه جشنواره‌ی دراماتیک در فرانسه برپا می‌شد.

به رغم کوششهایی که در جهت تمرکز تئاترها به عمل آمد پاریس همچنان مرکز اصلی تئاتر و تئاترهای بولوار بود که همگی سیاست اجراهای متعدد را با سازمانی استانده دنبال می‌کردند. اما باید دانست که با نفوذترین تئاترها آنهایی بودند که الگوهای کهن را کنار گذاشته بودند. چند سال پس از جنگ سه تن از اعضای



تصویر ۱۰۱۸. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی کریستف کلمب اثر پل کلودل که در ۱۹۵۳ توسط ژان - لویی بارو، در تئاتر مارینی اجرا شد. عکس از آگنس دو پرس برنان.

کارتل دوکتر به کار خود ادامه دادند: دولن تا ۱۹۴۷ در پاریس ماند، بتی تا ۱۹۵۱، و ژوه از سال ۱۹۴۵ تا هنگام مرگش در ۱۹۵۱. در ۱۹۵۲ همه‌ی اعضای کارتل در گذشته بودند. از رهبران جوان کارتل که از پیش از جنگ در صحنه بودند شاید آندره بارساک (پس از ۱۹۴۰ در آتلیه کار کرد) و موریس ژاکسون (تا ۱۹۶۰ در استودیو شانزله‌لیزه به کار پرداخت) از همه مهمتر بوده‌اند. بر این عده دو تن دیگر را نیز می‌توان افزود: مارسل هیران^(۳۰) و ژان مارشال^(۳۱) که پس از همکاری با شرکت پیتویف، در دهه‌ی ۱۹۳۰، خود گروه ریدو دو پاری^(۳۲) (پرده‌ی پاریس) را به راه انداخته بودند. پس از درگذشت پیتویف در ۱۹۳۹ تئاتر او را این دو تن با نام تئاتر آ ماتورن^(۳۳) اداره کردند و تا ۱۹۵۲ نمایشهای بسیار خوبی از آثار کشورهای دیگر و نیز بسیاری از نمایشنامه‌های فرانسوی را به صحنه بردند.

رهبری تئاتر فرانسه را پس از جنگ، بارو و ویلار بر دوش داشتند. ژان - لویی بارو^(۳۴) (۱۹۱۰ - ...) پس از آموزش در نزد دولن و همکاری با آرتو و بازیگر پانتومیم ایتین دُکرو^(۳۵) پیش از جنگ به عنوان



تصویر ۲۰۱۸. (*) پل کلودل شاعر و درام‌نویس بزرگ فرانسوی.

نیافت و بسیاری از آثار پس از جنگ را نویسندگانی عرضه می‌کردند که پیش از ۱۹۴۰ صاحب نام بودند. در این دوره ژان آنوبی با آثاری چون دعوت به کاخ تاسبتانی^(۳۸) (۱۹۴۷)، والس گساویازان^(۳۹) (۱۹۵۲)، چکاوک^(۴۰) (۱۹۵۳)، و بکت^(۴۱) (۱۹۶۰) از همدوره‌های خود پرکارتر بود. آنوبی در این نمایشنامه‌ها به مسئله حفظ سلامت و راستی در جهانی که اساس آن بر مصالحه استوار است می‌پردازد. درام‌نویسان دیگر پیش از جنگ که پس از ۱۹۴۵ سهم عمده‌ی داشتند عبارتند از مارسل آشار با نمایشنامه‌های سیب‌زمینی^(۴۲) (۱۹۵۷) و اوژن اسرارآمیز^(۴۳) (۱۹۶۴)؛ و آرمان سالا کرو با نمایشنامه‌های شهبای قهر^(۴۴) (۱۹۴۶) و بولوار دوران^(۴۵) (۱۹۶۰).

پرمنزلت‌ترین درام‌نویس جوان فرانسوی در این دوره هانری دو مونتولان^(۴۶) (۱۸۹۶ - ۱۹۷۲) نام داشت که پیش از جنگ داستانهایش محبوبیت بسیار یافته بودند. گرچه او قبلاً معدودی نمایشنامه‌ی کوتاه

نمایش می‌دادند بسیار فراتر رفت. بسیاری از تحولات تئاتر فرانسوی پس از جنگ به تجربه در درام‌نویسی مربوط می‌شد که در این میان تجربه‌های آبسوردیست‌ها^(۴۷) (پوچ‌انگاران) از همه شاخصتر بود. این موج تا دهه‌ی ۱۹۵۰ شهرت چندانی

تصویر ۳۰۱۸. (*) تصویری از صحنه‌ی نمایشنامه‌ی کفش راحتی اطلس نوشته‌ی پل کلودل، که در ۱۹۵۳ در شاوشیپلهاوس توسط پل هافرونک طراحی شد.

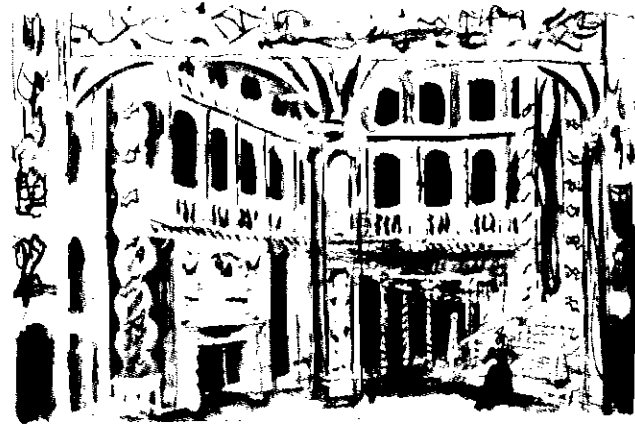
معاصر را به صحنه برد و در ۱۹۵۹ تئاتر خود را که اکنون تئاتر مارینی^(۴۸) نام داشت واگذار کرد. ژان ویلار^(۴۹) (۱۹۱۲ - ۱۹۷۱) همشاگردی‌ی بارو در مدرسه‌ی دولن، راه شهرت را به‌کندی پیمود و تا قبل از آنکه سازمان دادن جشنواره‌ی آوینیون را بر عهده گیرد در چندین شرکت نمایشی کار کرد. کارهای او در این جشنواره و اجرای خوب او در نقش هانری پنجم در نمایشنامه‌ی پیراندللو به کارگردانی بارساک موجب شد که در ۱۹۵۱ به مدیریت تئاتر ملی‌ی مردمی^(۵۰) (TNP) برگزیده شود. این تئاتر در این تاریخ در حال از هم پاشیدن بود. ویلار در این تئاتر با بازیگرانی همچون ماریا کاسارس^(۵۱)، ژرژ ویلشن^(۵۲)، و دانیل سورانتو^(۵۳) گروهی تشکیل داد و توانست با جلب ژرار فیلیپ^(۵۴) (۱۹۲۲ - ۱۹۵۹) اعتبار گروهش را بالا برد. ژرار فیلیپ پس از دوره‌ی کوتاهی فعالیت تئاتری به سینما رو آورده بود و یکی از ستارگان سرشناس سینمای فرانسه بشمار می‌رفت. اگرچه تئاتر ملی مردمی موفقیت زودرسی نیافت اما در ۱۹۵۴ یکی از محبوبترین گروه‌های فرانسوی بشمار می‌رفت. در اجراهای ویلار همواره تأکید اصلی بر بازیگران بود که اجراشان توسط لباس و نور تشدید می‌شد. صحنه‌های او معمولاً به سکو یا قطعات معدودی از وسایل صحنه محدود بودند. ویلار نخستین تهیه‌کننده - کارگردان فرانسوی بود که رهیافت کارتل را (که پیروان اندکی داشت) به کار بست و محبوبیت گسترده‌ی به دست آورد. با آنکه مکان اصلی‌ی تئاتر ملی‌ی مردمی پالّه دوشایو^(۵۵) در پاریس بود اما در جشنواره‌ی آوینیون نیز شرکت می‌کرد و گروه را در سراسر فرانسه به سفر می‌برد. بزودی حمایت مردم از این گروه از گروه‌های دیگری که منحصرأ در پاریس

بازیگر تئاتر و سینما شهرت چشمگیری بهم زده بود. در ۱۹۴۰ به عنوان عضو وارد کمی فرانسز شد و در آنجا با اجرای نمایشنامه‌ی کفش راحتی اطلس^(۵۶) نوشته‌ی پل کلودل نخستین نمونه‌ی نمایشی را که بعدها «تئاتر مطلق^(۵۷)» خوانده شد به صحنه برد. کلودل این نمایشنامه را بسین ۱۹۱۹ و ۱۹۲۴ نوشته بود و تا آن زمان نمایشنامه‌ی غیرقابل اجرا تلقی می‌شد زیرا طویل و پیچیده بود و حوادث آن در طول یک سده و در شهرهای اسپانیا، ایتالیا، آفریقا، آمریکا و در دریا اتفاق می‌افتاد. در یک جای این نمایشنامه نیمکره‌ها جابه‌جا می‌شوند و در جای دیگر زمین همچون دانه‌ی بر یک تسبیح تصویر می‌شود. کفش راحتی اطلس که درامی درباره‌ی عشق و رستگاری است از جانب بارو به تجربه‌ی چندان متعالی بدل شد که سالها کارگردانهای دیگر را تحت تأثیر قرار داد. اگرچه بارو بعدها عقایدش را تعدیل کرد اما نظرگاه عمده‌ی خود را در ۱۹۴۳ صورت‌بندی کرده بود. او گفته بود که متن نمایشنامه همچون توده‌ی عظیم یخ شناوری است که تنها یک هشتم آن در سطح آب دیده می‌شود و این بر عهده‌ی کارگردان است که بخش پنهان آن را به وسیله‌ی کاربرد خیال‌انگیز همه‌ی امکانات تئاتری آشکار کند. بنابراین باید گفت که رهیافت بارو آمیزه‌ی از رهیافت کوپو و آرتو بود.

بارو در ۱۹۴۶ پس از استعفا از عضویت کمی فرانسز (به همراه مادلن رنو^(۵۸)) که در ۱۹۳۶ با او ازدواج کرده بود) گروهی به نام مادلن - رنو - ژان - لویی - بارو^(۵۹) تشکیل داد. بارو در گروه خود با کمک بازیگران برجسته‌ی چون ژان دسای^(۶۰)، آندره برونو^(۶۱)، ژاک داکتن^(۶۲)، ادویژ فویه^(۶۳)، و پی‌یر براسور^(۶۴) حدود چهل نمایشنامه از اُرسیا^(۶۵) گرفته تا آثار پیشرو (آوان گارد^(۶۶))



تصویر ۴.۱۸. یکی از اجراهای ژان ویلار، پیروزی عشق، اثر مازی وو که در تئاتر ملی مردمی در ۱۹۵۶ اجرا شد. طراح لئون گنبا. عکس از آگنس دوپرس برنان.



تصویر ۶.۱۸. طرحی از رولان اودو برای نمایشنامه‌ی ملکه‌ی مرده اثر مونتزلان که در سال ۱۹۴۲ در کم‌دی فرانسه اجرا شد.

نوشته بود اما نخستین نمایشنامه‌ی بلند او به نام ملکه‌ی مرده (۱۹۴۲) (۵۷) توسط ژان لویی بارو در کم‌دی فرانسه به صحنه رفت. موفقیت این نمایشنامه او را به نوشتن آثار دیگری ترغیب کرد که از آن جمله‌اند: مرشدِ سانتیاگو (۱۹۴۸)، پورت رویال (۱۹۵۴)، کاردینال اسپانیا (۱۹۶۰) و جنگ داخلی (۱۹۶۵). نمایشنامه‌ی مرشدِ سانتیاگو به خاطر حرکت بیرونی ساده، روانشناسی پیچیده، و سبک ممتازش معمولاً شاخصترین اثر مونتزلان شناخته می‌شود. مایه‌ی اصلی این نمایشنامه فداکاری است و در این راه هرگونه گرایش به معمولی بودن به شدت نفی می‌شود. در همه‌ی آثار مونتزلان شخصیتها جایگاه روشنفکرانه‌ی دارند و اعمال و ویژگیهای روانی آنها مرکز توجه است. آثار او نمونه‌ی بارزی از گرایشهای فیلسوفانه در درام پس از جنگ فرانسوی است.

نفوذ عظیم درام پس از جنگ فرانسه از طریق اگزیستانسیالیست‌ها و ايسوردیست‌ها گسترده شد. اگزیستانسیالیسم (۵۲) بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم به عنوان نظرگاهی فلسفی، بویژه از طریق رسالات ژان - پل سارتر (۵۲) (۱۹۰۵ -) توجه محافل روشنفکری را به خود جلب کرد. سارتر به عنوان فیلسوف و



تصویر ۵.۱۸. هانری دو مونتزلان نویسنده و درام‌نویس فرانسوی.

برگزیند و با آنها زندگی کند، صرف‌نظر از آنکه این ارزشها قبول عام یافته باشند یا نه، زیرا پیروی کردن چشم و گوش بسته از قراردادهایی که دیگران جا انداخته‌اند کار آدمکهای بی‌اخلاق مصنوعی است، نه عمل مسئولانه‌ی يك انسان حقیقی. شخصیتهای آثار سارتر انسانهایی هستند که مجبورند انتخاب کنند و این اجبار آنها را وامی‌دارد تا عقاید پیشین خود را دوباره ارزیابی کنند و استانده‌ی شخصی و تازه‌ی برافرازند. از آنجا که جامعه‌ی پس از جنگ اطمینان خود را به قراردادهای کهن از دست داده بود سارتر پیروان فراوانی به دست آورد، زیرا او دنباله‌روی از سنن قراردادی گذشته را که

به شرارت‌های نازی‌ها امکان بروز داده بود مورد تردید قرار می‌داد. او همچنین معتقد بود که نوعی «درگیری»ی سیاسی برای هر فردی ضرورت دارد، حتی اگر راه دلخواه او موجود نباشد. او در نمایشنامه‌ی دستهای آلوده عقیده دارد که شرکت در هر نوع فعالیت سیاسی دست انسان را آلوده می‌کند، اما درگیر نشدن در سیاست به آن معنی است که اجازه می‌دهد دیگران برای او انتخاب کنند و سیر حوادث را دیگران معین کنند. آثار آلبر کامو (۵۱) (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰) نیز اهمیت مشابهی با آثار سارتر دارند. کامو پیش از پرداختن به درام، در سرزمین مادری خود الجزایر، به عنوان کارگر

تصویر ۷.۱۸. طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی شیطان و خدا اثر ژان پل سارتر. طراح فلیکس لایس، کارگردان لویی ژووه، برای تئاتر انتوان در پاریس، ۱۹۵۱.





تصویر ۱۰.۱۸. (*) ساموئل بکت نویسنده ایرلندی که به زبان فرانسه می‌نوشت و ساتر ايسورد را در جهان وجهه بی‌فلسفی داد.

دراماتیک روشنی دارد. ايسوردیست‌های دیگر نیز با پذیرفتن غالب نظرگاه‌های فلسفی ساتر، اولاً مایلند تجربه‌های نامعقول انسانی را مرکز توجه خود قرار دهند، ثانیاً در فراسوی این مفاک راهی را نشان نمی‌دهند. آنها در آثار خود قطعاتی با حال و هوای مشترک را کنار هم می‌چینند و به جای روابط علت و معلولی تنها به ساختاری پراشوب می‌رسند که موضوع دراماتیک رایج آنها است. در این راه احساسی از پوچی چیزها که توسط ترکیبی از حوادث ناساز بسط یافته به وجود می‌آید و فضایی شوخی - جدی و کنایی پدید می‌آورد. چون ايسوردیست‌ها زبان را عمده‌ترین وسیله بیان

تصویر ۱۱.۱۸. نخستین اجرای نمایشنامه‌ی در انتظار گودو اثر بکت که در ۱۹۵۳ در تئاتر بابیون، پاریس اجرا شد. این نمایشنامه را روزه بلین کارگردانی کرد. عکس از پیک.



سامان دهد. اگرچه کامو مایل نبود او را اگزیتانیالیست بنامد، اما نتیجه‌گیری‌های او بی‌شبهت به نتیجه‌گیری‌های ساتر نبودند.

اختلاف آرای کامو و ساتر بیشتر از مآله‌ی «درگیر شدن» سرچشمه می‌گرفت، زیرا کامو نتیجه‌گیری ساتر را در نمایشنامه‌ی دستهای آلوده نمی‌پذیرفت و اعتبار‌گزینش یکی از دو وضعیت اخلاقی را رد می‌کرد. اختلاف عقیده‌های آن دو در این باب مناظره‌های طولانی و تلخی به همراه آورد، با این حال، همین مذاکرات بنیانهای فلسفی نهضت ايسوردیسم (پوچ‌انگاری) را مستقر ساخت و در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ آن را رواج داد.

اگرچه ساتر و کامو نظرگاه‌های عقلانی درباره‌ی جهان را نمی‌پذیرفتند، با این حال نمایشنامه‌هایشان شکلهای دراماتیک سنتی را ادامه می‌دهند. چون آن دو با این فرض آغاز می‌کنند که جهان نامعقول است و می‌کوشند از این آشوب به نظم برسند، آثارشان حرکت



تصویر ۸.۱۸. (*) آلبر کامو نویسنده فرانسوی و ژان لویی بارو.

تئاتر، روزنامه‌نویس، و ویراستار يك روزنامه‌ی مخفی در دوران اشغال فرانسه توسط آلمانی‌ها کار کرده بود. تعداد نمایشنامه‌های کامو اندک است، چهار نمایشنامه به نامهای سوء تفاهم (۱۹۴۴)، کالیگولا (۱۹۴۵) (اجرا در ۱۹۴۵)، حکومت نظامی (۱۹۴۸)، جنایتکاران عادل (۱۹۴۹)، و معدودی اقتباس (۱۹۴۳). او با انتشار رساله‌ی «اسطوره‌ی سیزیف» (۱۹۴۳) تئاتر دوران خود را تحت تأثیر قرار داد و در همین رساله بود که با بحث درباره‌ی «ايسورد»، اصطلاح «ايسوردیسم» را سکه زد. کامو در این کتاب جدل می‌کند که وضعیت انسانی پوچ و بی‌معنی (ايسورد) است، زیرا میان امیدهای انسان و جهان نامعقولی که در آن متولد شده شکاف عظیمی وجود دارد. از نظر او تنها راه علاج آن است که شخص خود يك رشته استانده و الگو برای خود بیابد (البته بی‌طرفانه) تا بتواند براساس آنها آشوب درون خود را

تصویر ۹.۱۸. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی کالیگولا نوشته‌ی آلبر کامو که ژرار فیلیپ در آن اجرای نقش می‌کند.





تصویر ۱۴.۱۸. (●) اوژن یونسکو نویسنده‌ی متولد رومانی که در فرانسه زیست و به زبان فرانسه نوشت.

ژان آنوی مقاله‌یی در تکریم نمایشنامه‌اش قربانیان وظیفه‌ی نوشت، آثار او مورد توجه قرار گرفتند. این نمایشنامه‌ها به‌اضافه‌ی آمه دهه (۱۹۵۴) و مستأجر تازه (۱۹۵۷) اساساً آثاری بدبینانه‌اند، زیرا بر کلیشه‌ی رایج زبان و اندیشه، سلطه‌ی ماده‌گرایی و غیرعقلانی بودن ارزشها تأکید می‌ورزند. در آثار بعدی او، آدم‌کش (۱۹۵۹)، کرگدن (۱۹۶۰)، پرسیه در هوا (۱۹۶۳)، گرسنگی و تشنگی (۱۹۶۶)، مکیت (۱۹۷۲)، و مردی با چمدانها (۱۹۷۵) تا حدی خوشبینانه‌ترند، زیرا با آنکه قهرمانان این نمایشنامه‌ها با دنباله‌روی مخالفند، اما نمی‌توانند برای اعمال خود توجیهی عقلانی ارائه کنند.

یونسکو بعکس بکت به روابط اجتماعی انسان، بویژه طبقه‌ی متوسط و وضعیت خانوادگی آن، توجه

تصویر ۱۳.۱۸. مادرانو در نمایشنامه‌ی پرده‌ها نوشته‌ی ژان ژنه، در تئاتر دو فرانس (۱۹۶۶). عکس از بیک.

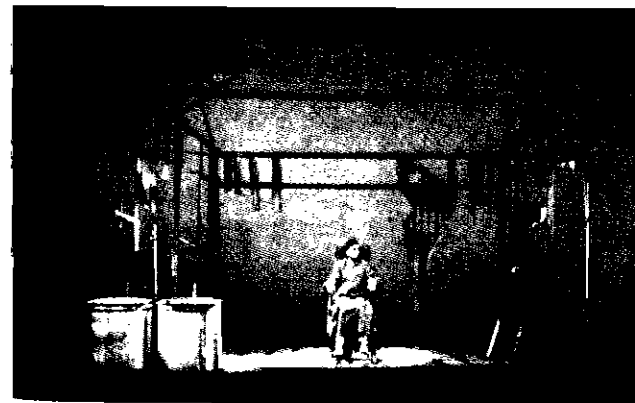


و خطر نابودی‌ی کامل به وسیله‌ی بمب اتمی تهدید می‌شد. شخصیت‌های بکت غالباً در جهانی زندگی می‌کنند که گویی فجایع یاد شده را پشت سر گذاشته‌اند و نفس وجود انسان در آنجا مورد سؤال است. بکت چندان که به وضعیت انسان به معنای مابعد الطبیعی آن توجه دارد به جنبه‌های سیاسی و اجتماعی‌ی انسان کاری ندارد. در آثار او انسان یتیمی روحانی است که در فضا و زمان رها شده است؛ انسانها یکدیگر و خود را می‌آزارند و تسلی می‌دهند، پرسشهایی می‌کنند که پاسخی ندارند، و در جهانی دست و پا می‌زنند که گویی در مقابل چشمانشان در حال تجزیه شدن است. شاید بتوان گفت که بکت بیش از هر نویسنده‌ی دیگری ظرفیت و توان انسان جنگ زده را برای فهمیدن و اداره‌ی جهان، مورد تردید قرار داده است.

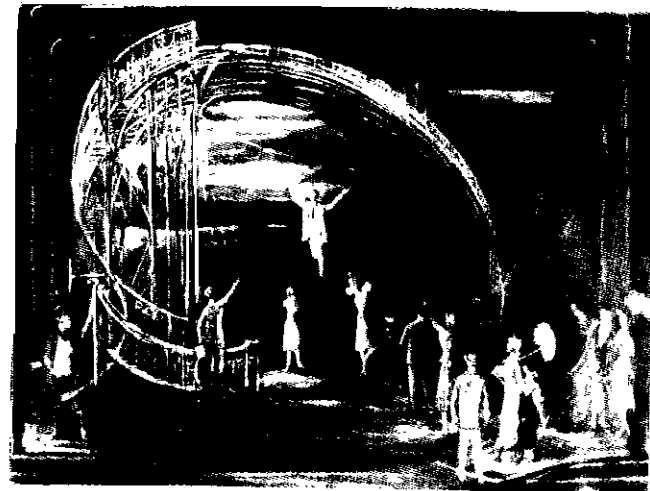
اوژن یونسکو (۱۹۱۲ -)، متولد رومانی، نخستین اثر خود آوازه‌خوان طاس (۱۹۴۹)، اجرا ۱۹۵۰ را «ضد نمایش» نامید تا نشان دهد بر ضد درام سنتی و قراردادی شوریده است. آثار نخستین او، از جمله درس (۱۹۵۰) و سندلیها (۱۹۵۲)، در آغاز توجه چندانی برنمی‌کشیدند اما پس از ۱۹۵۳، هنگامی که

عقلانی می‌شناسند، غالباً نارسایی‌ی زبان را مورد تأکید قرار می‌دهند و آن را تا حد اسبابی بدون فعل پایین می‌آورند. در میان افسوردیست‌ها چهار نمایشنامه‌نویس - بکت، یونسکو، ژنه، و آدامف حائز اهمیت بیشتری بودند.

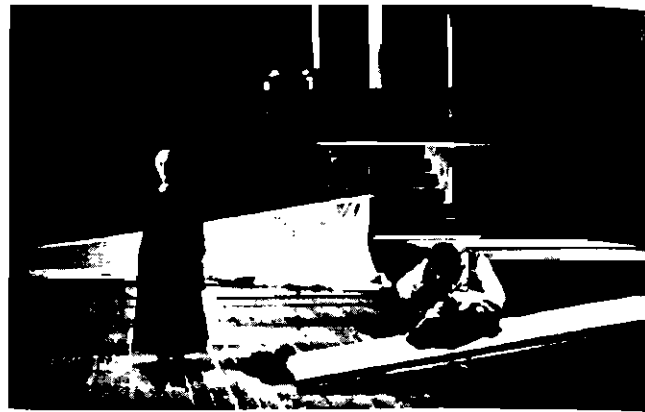
ساموئل بکت (۱۹۰۶ - ۱۹۸۹) با آنکه جزء نخستین افسوردیست‌ها محسوب نمی‌شود اما نخستین نویسنده‌ی افسوردی بود که شهرت جهانی به دست آورد و اجرای نمایشنامه‌ی در انتظار گودو (۱۹۵۳) از او در ۱۹۵۳ تئاتر افسورد را برای نخستین بار، چه در فرانسه و چه در کشورهای دیگر، مورد توجه مردم قرار داد. بکت در ایرلند متولد شد، در دهه‌ی ۱۹۲۰ به پاریس رفت و در ۱۹۳۸ مقیم فرانسه شد. بکت از ۱۹۳۰ دست به نوشتن زد و با نمایشنامه‌ی در انتظار گودو در ۱۹۵۳ به درام رو آورد. پس از آن نمایشنامه‌های پایان بازی (۱۹۵۷)، آخرین نوار کراب (۱۹۵۸)، روزهای خوش (۱۹۶۱)، نمایش (۱۹۶۳)، آمد و رفت (۱۹۶۶)، من نه (۱۹۷۳)، و آن روزگار (۱۹۷۶) را نوشت. بکت از بسیاری جهات شاخصترین درام‌نویس دهه‌ی ۱۹۵۰ به شمار می‌رود، دهه‌یی که با وحشت جنگ سرد



تصویر ۱۲.۱۸. (●) صحنه‌یی از اجرای نمایشنامه‌ی پایان بازی اثر بکت که توسط بکا هیکان طراحی شده و در ۱۹۵۷ در هلستکی اجرا شده است.



تصویر ۱۵.۱۸. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی پرسه‌یی در هوا نوشته‌ی اوژن یونسکو که در ۱۹۶۳ در تئاتر دو فرانس به کارگردانی ژان لویی بارو اجرا شد. طراح ژاک تونل.



تصویر ۱۶.۱۸. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پاراوان نوشته‌ی ژان ژنه که در سال ۱۹۸۳ توسط پاتریس شرو اجرا شده است.

دارد. در غالب آثار او دو مایه‌ی اصلی را می‌توان مشاهده کرد: سرشت رو به زوال ماده‌گرایی و جامعه‌ی سرمایه‌داری، و تنهایی و انزوای فرد. شاید تصویری که یونسکو از وضعیت انسان عرضه می‌کند تفاوت اندکی با تصویر بکت داشته‌باشد، اما یونسکو بیشتر موقعیتهای محلی و معین را برمی‌گزیند. یونسکو در همه‌ی آثارش کلیشه‌ها، ایدئولوژی‌ها و ماده‌گرایی را تحقیر می‌کند. شخصیت‌های او عناصری خودمختار و فاقد اندیشه‌اند که حتی بر رفتار ماشینی خود نیز واقف نیستند و همچون اشیای مادی تکثیر می‌شوند و فضایی را که قرار است با انسانها پر شود انباشته می‌کنند. یونسکو بویژه مخالف درام آموزنده است. به گمان او حقیقت هنگامی آشکار می‌شود که الزام و تعهدی در کار نباشد، چه از لحاظ ایدئولوژی و چه از نظر زیبایی‌شناسی، چرا که الزام و تعهد جبراً دنباله‌روی را در پی خواهد داشت.

ژان ژنه^(۱۹۱۰ - ...) بخش اعظم زندگی خود را در زندان سپری کرد، از این رو پس‌زمینه‌ی اغلب آثار او زندان است. نخستین نمایشنامه‌های ژنه، کلفتها^(۱۹۴۷) توسط لویی ژوه اجرا شد و نظاره‌گر مرگ^(۱۹۴۹) توسط هرالدا اجرا شد در آغاز توفیقی نیافتند، اما هنگامی که آثار دیگر او

بالکن^(۱۹۵۶)، سیاهان^(۱۹۵۹)، و پرده‌ها^(۱۹۶۱)، که تا ۱۹۶۶ در فرانسه اجرا نشد) منتشر شدند مشهور شد. شخصیت‌های ژنه بر علیه جامعه‌ی سازمان یافته می‌شورند و برآند که اگر انسان صداقت و راستی را می‌جوید این جدایی لازم است و چنین القا می‌کند که هیچ چیز معنا ندارد مگر آنکه ضد آن هم وجود داشته باشد - قانون و جنایت، مذهب و گناه، عشق و نفرت - و رفتار انحرافی انسانها همانقدر ارزشمند است که تقوای پذیرفته شده‌ی آنها. به نظر ژنه، که همه‌ی دستگاه‌های ارزشی را بکلی من‌درآوردی و تصادفی می‌شناسد، زندگی چیزی نیست جز یک سلسله مراسم و آیینهایی که حال و هوایی باثبات و پراهمیت به آن بخشیده‌اند. بدون این آیینها زندگی رفتار بیهوده و مزخرفی بیش نمی‌بود.

آرتور آدامف^(۱۹۰۸ - ۱۹۷۱)، متولد روسیه و تربیت شده‌ی سوییس، در جوانی به مکتب سوررئالیسم پیوست، مکتبی که بر درام ايسورد نفوذ قاطعی داشت. او در ۱۹۴۷ به درام‌نویسی رو‌آورد و نخستین اثرش در ۱۹۵۰ به صحنه رفت. نمایشنامه‌های اولیه‌ی او، از جمله تهاجم^(۱۹۵۰)، پارودی^(۱۹۵۲)، و همه بر علیه همه^(۱۹۵۳)، جهانی

بی‌رحم و نیمه‌شوخی و نیمه‌جدی و پر از فساد اخلاقی و اضطرابهای فردی را نشان می‌دهند که در آن شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش محکوم به شکستی ابدی‌اند، زیرا قادر نیستند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. زمان و فضا در آثار اولیه‌ی او همچون رویا حد و مرز ندارند. اما آثار بعدی‌ی او به تدریج گرایش بیشتری به جامعه‌نشان می‌دهند، بویژه پس از ۱۹۵۶ هنگامی که آدامف آثار پیشین خود را طرد می‌کند و به شیوه‌ی برشت می‌گراید. نظرگاه تازه‌ی او را به خوبی می‌توان در نمایشنامه پانولو پانولی^(۱۹۵۷) مشاهده کرد. این نمایشنامه اظهار نظری است درباره‌ی ماده‌گرایی و ریاکاری‌ی نهفته در پس جنگ جهانی اول، و نمایشنامه‌ی بهار^(۱۹۷۱) (۱۹۶۰) او تجلیل از مردانی است که در سال ۱۸۷۱ کمون پاریس^(۱۸۷۱) را به وجود آوردند. این تغییر مثنی اهمیت آثار او را در نزد مردم پایین آورد، چنان که در هنگام مرگش محبوبیت او پایینتر از رقبای اصلی‌ی او در تئاتر ايسورد بود.

ايسوردیسم (بوج‌انگاری) هرگز نهضتی آگاهانه و به دقت تعریف شده نبوده است. این اصطلاح پس از انتشار کتاب تئاتر ايسورد^(۱۹۶۱) نوشته‌ی مارتین اسلین^(۱۹۱۳) بر سر زبانها افتاد و چون نهضت آگاهانه‌یی نبود مشکل بتوان نویسندگانی را که به این موج تعلق دارند به دقت مشخص کرد. ايسوردیسم، به عنوان یک برجسب،

چندان گسترده نبود تا همه‌ی درام‌نویسان این دوره‌ی فرانسه را که تعدادشان نیز فراوان است، تحت تأثیر قرار دهد. در میان نویسندگانی که احتمالاً ربطی به این موج نداشتند چند تن دارای اهمیت بیشتری بودند، از جمله: ژاک اُدیرتی^(۱۸۹۹ - ۱۹۶۵) که در آثاری چون کوآ - کوآ^(۱۹۴۶)، میهمانی‌ی شوم^(۱۹۴۸)، زن مالک^(۱۹۶۰)، و اتاقلک نگهبانی^(۱۹۸۱) نیروی شرارت و نیروی جنسی را در امور انسانی مورد تأکید قرار داده است؛ ژرژ شیه‌آده^(۱۹۱۰ - ...) که نمایشنامه‌های عصارانه با گفتار حکیمانه^(۱۹۵۴)، افسانه‌ی واسکو^(۱۹۵۶)، و سفر^(۱۹۶۱) از او، با ترکیبی از خیالپردازی، زبان صریح و عشق به انسانیت، آثار ژیرودو را به یاد می‌آورند؛ و ژان تاردیو^(۱۹۰۳ - ...) که آثارش منحصر به تک‌پرده‌های «مجلسی» بودند و در نمایشنامه‌هایی مثل گیشیه‌ی اطلاعات^(۱۹۵۵) و الفبای زندگی‌ی ماه^(۱۹۵۹) برده شدن انسان در مقابل قراردادهای و سنت‌های اجتماعی را طرح می‌کند.

غالب آثار پیشرو یا آوان - گارد نخستین بار در تئاترهای کوچک و پرت افتاده و توسط جوانان ماجراجو اجرا شدند که بسیاری از آنها به شدت تحت تأثیر آرتو بودند و بعدها از نظر فرانسوی‌ها کارگردان‌های معتبری شناخته شدند. مهمترین این کارگردانها احتمالاً روزه



تصویر ۱۷.۱۸. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی سیاهان نوشته‌ی ژان ژنه که توسط دبوید و بلی طراحی و کارگردانی شده است.

اوتو (۱۹۰۴ - ۱۹۶۸) که هر دو رهیافت پرشت را برگزیده بودند. آن دو بودند که طراحی را در تئاتر آلمانی به سوی تئاتریگری (۱۹۱۱) - یعنی کاربرد صریح وسایل تئاتری در صحنه - سوق دادند. آنها با آنکه در طرح‌های خود از عناصر واقعگرا استفاده می‌کردند اما معمولاً مکان را با پرده‌هایی تزئینی، پس‌زمینه فیلم و اسلاید، معدودی تزئینات معماری، و نور برای ایجاد فضا، نشان می‌دادند. طراحان ممتاز دیگر در تئاتر آلمانی عبارتند از ماکس فریش (۱۹۲۱)، کارل گرونینگ (۱۹۲۱)، هلموت یورگنز (۱۹۲۱)، ویلهلم ریستکینگ (۱۹۵۱)، رودلف هایتریش (۱۹۶۱)، و کارل فن این (۱۹۶۱).

با آنکه بیش از ۱۰۰ تئاتر آلمانی در طول جنگ ویران شده بود، اما پس از ۱۹۵۰ به طور شگفت‌انگیزی غالب آنها بازسازی شدند. در بناهای تازه دیدگاه‌های تماشاگران تا حد زیادی اصلاح شد، غرفه‌ها برچیده شد و از تعداد ایوانها کاسته شد. تأکید بر وسایل ماشینی در صحنه پس از جنگ نیز ادامه یافت. مثلاً تئاتر شیلر (۱۹۶۱) که در ۱۹۵۱ در برلن غربی ساخته شد، صحنه‌های قابل تغییر، بالاکشها و سکوی گردان داشت. غالب تئاترها در این دوره نیز شکل صحنه‌ی پروسینیوم را حفظ کردند. معدودی تئاتر کوچک که به عنوان تئاتر فرعی در دل تئاترهای اصلی ساخته می‌شدند، انعطاف بیشتری داشتند اما در این تئاترها نیز از نظر ارتباط فضا (ارتباط صحنه و جایگاه) تجربیات اندکی انجام گرفت.

پس از جنگ، علاوه بر گروه‌های دائمی مستقر در تئاترها، جشنواره‌ها نیز حائز اهمیت بسیار شدند. معروفترین جشنواره‌ی آلمانی جشنواره‌ی بایرویت (۱۹۲۱) بود (که در ۱۹۵۱ به سرپرستی ویلاندا وانگرت (۱۹۰۱) احیا شد و او تا پایان حیاتش در این مقام ماند و سپس ولفگانگ

۱۹۴۵ آلمان تقسیم شده بود اما تئاترهای آلمان غربی و آلمان شرقی از بسیاری جهات مشابه ماندند. در هر دو آلمان سازمان قدیمی تئاترهای تحت‌الحمایه‌ی دولت به کار خود ادامه دادند. در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، ۱۷۵ تئاتر حرفه‌یی در آلمان غربی وجود داشت که ۱۲۰ تای آنها دولتی بودند و در آلمان شرقی حدود ۱۳۵ تئاتر وجود داشت که همگی دولتی بودند. تقریباً هر شهر آلمانی یک شرکت دراماتیک و یک گروه اپرا و باله با کیفیت خوب در اختیار داشت. همه‌ی گروه‌های تحت حمایت دولت زیر نظر یک مدیر (یا ناظر) که از طرف شهرداری تعیین می‌شد اداره می‌شدند و همه‌ی تئاترها جمعی کارگردان و طراح در اختیار داشتند. یک «درام‌شناس» (دراماتورژ) این شرکتها را در انتخاب نمایشنامه و مسائل دیگر هنری راهنمایی می‌کرد.

در میان ممتازترین کارگردانهای آلمانی پس از جنگ چند تن قابل ذکرند: بولسلاو بارلنگ (۱۹۲۱)، فریش کُرتنر (۱۹۲۱)، ویلی اشویت (۱۹۲۱)، ولفگانگ لانگف (۱۹۲۱)، ولفگانگ هاینتس (۱۹۲۱) و بنو پین (۱۹۲۸) در برلن؛ هاری بوشویتس (۱۹۲۱) در فرانکفورت - آن - مین؛ گوستاو گروندگیز (۱۹۰۵) و اسکار فریش شوه (۱۹۵۱) در هامبورگ؛ کارل هاینتس اشترو (۱۹۵۱) در دُسلدُرف؛ هاینتس هیلبرت (۱۹۵۱) در گوتینگن؛ رودلف سلنر (۱۹۵۱) در دارمشتات و برلن؛ گوتر رنر (۱۹۵۱) در مونیخ؛ هانس شالا (۱۹۵۱) در بوخوم؛ و کارل کایسر (۱۹۵۱) در لایسزیگ. در ۱۹۴۱ اروین پیسکاتور به آلمان بازگشت و در آنجا به عنوان کارگردان با چند گروه همکاری کرد و در عین حال تا هنگام مرگش در ۱۹۶۶، مدیریت تئاتر فرای فولکس بن (۱۹۵۱) در برلن غربی را بر عهده داشت. تأثیرگذارترین طراحان آلمانی عبارت بودند از کاسپار نهر (۱۸۹۷ - ۱۹۶۲) و تتو

را به عنوان پیشرو آغاز کردند و بعدها با گروه‌های تثبیت شده‌یی چون کمدی فرانسز و تئاتر دو فرانس (۱۹۰۰) به همکاری پرداختند.

هنگامی که ژنرال دوگل (۱۹۲۱) بر سر کار آمد تئاتر فرانسوی تقریباً به طور کامل از تأثیرات سالهای جنگ شفا یافته بود. هنرمندان فرانسوی در این زمان در نزد منتقدان چندان اعتبار یافتند که در هیچ کشوری سابقه نداشت. در ۱۹۵۹ دولت دوگل سیاستهایی را در پیش گرفت که پس از ۱۹۶۰ تئاتر فرانسه را عمیقاً تحت تأثیر قرار داد.

تئاتر و درام آلمان،

۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

با شکست آلمان در ۱۹۴۵ به دست متفقین همه‌ی تئاترهای آلمانی برای مدتی تعطیل شدند، اما بزودی تحت نظارت نیروهای پیروز بازگشایی شدند. پس از ۱۹۴۵ تئاتر آلمان به سرعت رشد کرد و در دهه‌ی ۱۹۶۰ یکی از مستحکمترین تئاترهای جهان شد. با آنکه پس از

بلن (۱۹۰۷ - ۱۹۰۰)، مرید آرتو، بود که پس از سالها همکاری با دولن و بارو، و پس از سال ۱۹۴۹، از منادیان نهضت ايسوردیسم شد. او را بسویزه به خاطر اجرای آثار بکت ستوده‌اند. کارگردانهای معتبر دیگر پارسی در این دوره عبارتند از آندره ریپاز (۱۹۲۲) - (۱۹۰۰) که نخستین بار آدیرتی (۱۹۲۱) دوگلدُرد و یونسکو را به تماشاگران پارسی معرفی کرد. ریپاز پیش از پذیرفتن مدیریت مرکز دراماتیک تورکوتن (۱۹۲۱) در ۱۹۶۰ با تعدادی از تئاترهای پیشرو همکاری کرد؛ ژرژ ویتالی (۱۹۱۷ - ۱۹۱۷) که پیش از تأسیس تئاتر لابروی (۱۹۲۱) در ۱۹۵۳ با ریپاز کار کرد؛ ژان - ماری سیرو (۱۹۱۵) - (۱۹۰۰)، شاگرد دولن که پیش از آنکه تئاتر دو بایس (۱۹۲۱) را در ۱۹۵۲ به همراه بلن به راه اندازد آثار اولیه‌ی آدامف را کارگردانی کرد و بعدها مدیریت چندین تئاتر را عهده‌دار شد؛ و ژاک فابری (۱۹۲۵ - ۱۹۰۰) که ابتدا با ویتالی و ریپاز کار کرد و سپس خود یک شرکت مستقل نمایشی به راه انداخت و در آنجا با اجرای فارسیهای موفق مشهور شد. به این کارگردانهای فرانسوی می‌توان چند تن دیگر را نیز افزود: نیکلاس باتای (۱۹۲۶ - ۱۹۰۰)، مارسل کوولیه (۱۹۲۴ - ۱۹۰۰)، میشل دور (۱۹۲۵ - ۱۹۰۰)، ژاک پولیه‌ری (۱۹۲۸ - ۱۹۰۰)، و ژاک موکلر (۱۹۱۹ - ۱۹۰۰). این کارگردانها کار خود



تصویر ۱۸.۲۰. صحنه‌یی از تنهاوزر اثر ریشارد واگنر که توسط ویلاندواگنر در سال ۱۹۵۴ در تئاتر باپروت اجرا شد. فقدان دکورهای سه بعدی و وابستگی صحنه به نور قابل توجه است. این اجرا کسانی را که طرفدار دکور سه بعدی و اجراهای پیش از جنگ جهانی دوم در این تئاتر بودند عصبانی کرد. برگرفته از کتاب صحنه‌ی تئاتر از سال ۱۹۳۵.

حاضر شدن هر نمایش يك كتاب الگو (مدل بوخ^{۱۷۷۸})، حاوی ۶۰۰ تا ۸۰۰ عکس از صحنه‌های مختلف تهیه می‌شد. پس از چاپ کتاب الگو^{۱۷۷۸} بود که بسیاری از تهیه‌کنندگان آثار برشت که هرگز اجرایی از او را ندیده بودند، تحت تأثیر قرار گرفتند. برلینر آنسامبل همچنین سهم زیادی در تثبیت نظریه‌های برشت داشت زیرا تأکیدهای انسانی و اجتماعی آثار او جایگزین تئاتر افسورد شده بود (در حالی که در تئاتر افسورد اضطرابهای شخصی انسان مورد تأکید بود). از طرف دیگر چون برشت شیوه‌یی ناواقعگرا داشت و همچون افسوردیست‌ها طنز و شوخی بسیار به کار می‌برد، از سال ۱۹۶۰ به بعد این دو رهیافت درهم ادغام شدند. پس از درگذشت هلنه وایگل مدیریت برلینر آنسامبل را روت برگهاوس^{۱۷۷۸} بر عهده گرفت اما در ۱۹۷۴ که این گروه بیستین سال تأسیس خود را جشن می‌گرفت سرزندگی خود را تا حد زیادی از دست داده

برلینر آنسامبل در سال ۱۹۴۹ با نمایشنامه‌ی ننه دلاور آغاز به کار کرد و تا مدتی تئاتر مستقلی در اختیار نداشت و همراه با گروه دیگری در تئاتر دویچس نمایش می‌داد. در ۱۹۵۴ زندگی تازه‌ی خود را در تئاتر - آم - شیفوئردام^{۱۷۷۸} تئاتری که برشت خود نمایشنامه‌ی ابرای سه‌پولی را در ۱۹۲۸ اجرا کرده بود، آغاز کرد. هنگامی که این گروه در ۱۹۵۴ و ۱۹۵۵ در پاریس ظاهر شد شهرتی جهانی به دست آورد و هنوز هم یکی از بهترین گروه‌های نمایشی جهان محسوب می‌شود. پس از درگذشت برشت در ۱۹۵۶ گروه برلینر آنسامبل به سرپرستی هلنه وایگل^{۱۷۷۸} (۱۹۰۰ - ۱۹۷۱)، همسر برشت که از همان آغاز کار نیز مدیر آن بود، به کار خود ادامه داد. کارگردانهای بعدی‌ی این گروه نیز شیوه‌های برشت را پیروی کردند. اعتبار برلینر آنسامبل مدیون تمرینهای طولانی و دقیقی بود که گاه تا شش ماه طول می‌کشید. پس از



تصویر ۱۸.۱۹. (★) ماکس فریش از نشو آوتو برای نمایشنامه‌ی آندورا نوشته ماکس فریش که در ۱۹۶۱ در شاولسپله‌اوس اجرا شد.



تصویر ۱۸.۱۸. (★) طرحی از کاسپار نهر برای نمایشنامه‌ی مادر، که در ۱۹۳۲ تهیه شد.

جشنواره‌های آینده را اداره کنند. یادبود صدمین سال جشنواره‌ی باپروت در ۱۹۷۶ با سروصدای بسیار برپا شد و موجب ارزیابیهای متعددی درباره‌ی دستاوردها و آینده‌ی این جشنواره شد. در میان شرکتهای نمایشی آلمانی دو گروه - برلینر آنسامبل^{۱۷۷۸} و گمیش آپر^{۱۷۷۸} - شهرت کم‌نظیری به دست آوردند. نمایشهای برلینر آنسامبل محدود به اجرای آثار اخیر برشت بود. پس از بازگشت برشت به اروپا در ۱۹۴۷، نمایشنامه‌های او به سرعت به مجموعه‌های نمایشی غالب گروه‌های آلمانی راه یافتند و نظریه‌های تئاتری‌ی او در سراسر جهان شناخته شدند و اجراهای برلینر آنسامبل از آثار برشت شهرت او را تثبیت کردند.

واگنر^{۱۷۷۸} جای او را گرفت). پس از جنگ، ابراهای واگنر برای نخستین بار با سرمایه‌ی اندک و به صورت ساده، بسیار شبیه به آنچه آپیا در نظر داشت، در تالار باپروت به صحنه رفتند. در این اجراها واقعگرایی تاریخی که از دوران واگنر به بعد همواره رعایت می‌شد کنار گذاشته شد. روش تازه از طرف سنت‌گرایان به شدت مورد اعتراض قرار گرفت، اما دیگران آن را به خوبی پذیرفتند. در ۱۹۷۳ خانواده‌ی واگنر بسیاری از اختیارات خود را در اداره‌ی جشنواره‌ها و بایگانیهای وسایل صحنه که از دوران ریشارد واگنر پایه‌ریزی شده بود واگذار کردند. این بایگانیها همچنان برجا ماندند و قرار شد «چنانچه جانشینان بهتری پیدا نشوند» خانواده‌ی واگنر



تصویر ۲۲، ۱۸. (* هلمه وانگل، همسر برشت در نقش مادر در نمایشنامه‌ی سه دلار و سه برشت. بازی هلمه وانگل الگونی برای نمایشهای برشتی محسوب می‌شد.

(۱۹۵۶)، درباره‌ی وضع دسوار فیزیکدانهای اتمی؛ و طبل توخالی (۱۹۷۵)، که بازسازی‌ی یک افسانه‌ی پریان با استفاده از مسائل سیاسی روز بود. ولفگانگ بورشرت (۱۹۲۱ - ۱۹۴۷) با یک نمایشنامه به نام مردی از غربت (۱۹۴۷) به شهرت رسید. این نمایشنامه داستان سربازی است که از جنگ با دشمنان بازگشته و اکنون باید خود را با زندگی عادی تطبیق دهد، اما پیش از آنکه توفیقی به دست آورد می‌میرد. فریتس هوخوالدر (۱۹۱۱ - ...) با نمایشنامه‌های تجربه‌ی مقدس (۱۹۴۳)، تبعیدی (۱۹۴۵)، و مدعی‌العموم (۱۹۴۹) تماشاگران زیادی را در کشور خود جلب کرد. آثار او پرستشهای زیادی را در باب

۱۹۴۶ کار خود را دوباره آغاز کرد و یکی از بهترین جشنواره‌های جهان ارزیابی شد. با آنکه آلمان و اتریش توانستند بهترین تئاترهای تحت حمایت دولت را به وجود آورند اما درام‌نویسان ممتاز و تازه‌یی عرضه نکردند، زیرا تا دهه‌ی ۱۹۵۰ هنوز برشت مهم‌ترین درام‌نویس آلمانی شناخته می‌شد که همه آثار مهم خود را پیش از ۱۹۴۶ نوشته بود. زوک - میر نیز پس از جنگ به آلمان بازگشت اما هرگز نتوانست آثاری به اهمیت طنزهای پیش از جنگ خود از جمله ناخدایی از کوپه‌نیک (۱۹۵۱) بنویسد. آثار اخیر زوک میر عبارتند از: نماینده‌ی شیطان (۱۹۴۸) (که در ۱۹۴۸ اجرا شد و نمایشی از ستمگرهای حزب نازی بود)؛ نور سرد (۱۹۵۱)



تصویر ۲۱، ۱۸. اجرای از برلینر آنسامبل از نمایشنامه‌ی دایره‌ی گچی قفقازی اثر برشت، که توسط کارل فن آبن طراحی شده است. برگرفته از کتاب صحنه‌ی تئاتر از سال ۱۹۳۵.

شد و با اجرای نمایش در کشورهای دیگر شهرتی جهانی نیز به دست آورد، چنان که اندکی پایتتر از برلینر آنسامبل قرار گرفت. شهرت فلسنتناین به عنوان مدیر گروه فرصتهای خوبی برای او فراهم آورد و به او امکان داد تا آثار غیر موزیکال را نیز کارگردانی کند. بهترین نمایشهای غیر موزیکال او آنهایی بودند که در تئاتر بورگ در وین به صحنه برد.

در اتریش نیز بازسازی‌ی تئاترها با آلمان همزمان شد. تا دهه‌ی ۱۹۶۰ سی‌وشش تئاتر در اتریش وجود داشت که بیست‌تای آنها در وین بودند. چند تئاتر اتریشی، از جمله اشتاتس آپرا (۱۹۵۱) و فولکس آپرا (۱۹۵۱) ویژه‌ی نمایش اپرا؛ تئاتر بورگ و تئاتر آکادمی (۱۹۵۱) ویژه‌ی نمایش درام و همچنین تئاتر - این - در - یوزفشتات (۱۹۵۱) و فولکس تئاتر (۱۹۵۱) از شهرداری کمک مالی دریافت می‌کردند. جشنواره‌ی سالسبورگ نیز در

بود. خانم برگهاوس برای اجتناب از اینکه تئاترش صرفاً موزه‌ی برشت باشد کوشید گروه را با اجرای آثار کاملاً تجربی از جمله بیداری‌ی بهار اثر وِدکیند و مادموازل ژولی اثر استریندبرگ احیا کند. کوششهای او اعتراضهای شدیدی را به همراه داشت و از جانب برخی از منتقدان به «افراط در فرمالیسم» متهم شد. باید منتظر بود و دید که آیا برلینر آنسامبل قادر است با همان کیفیتی که به او شهرت جهانی داده سرپا بماند یا نه. (سال ۱۹۷۷)

کمیش آپر در ۱۹۴۷ توسط والتر فلسنتناین (۱۹۰۱ - ...) تأسیس شد و همو بود که سبک واقعگرایی‌ی به‌شدت گلچین شده را در گروهش تشییع کرد. آثار فلسنتناین، با تمرینهای طولانی و جدی و نظارتی که بر همه‌ی عناصر هنری‌ی آن اعمال می‌کرد، تفاوت فاحشی با ابراهای مرسوم دوران او داشت. این تئاتر به‌سرعت یکی از محبوبترین تئاترهای آلمان غربی



تصویر ۲۴.۱۸. (*) طرحی از هپ وان دلفت، برای نمایشنامه‌ی مسافرخانه نوشته‌ی هوخوالدر که در ۱۹۶۰ در آمستردام تهیه شده است.

کراس (۱۹۱۷ - ...) شاید از همه بهتر باشد. او در نمایشنامه‌ی آشپزهای شیرین (۱۹۵۷) داستان یک دسته‌ی رقیب را می‌گوید که می‌کوشند دستور پخت سوپی را به دست آورند (سوپ در اینجا احتمالاً نماد یک تجربه‌ی پرارزش انسانی است) تا بتوانند بر طبق آن سوپ بپزند. گراس در دهه‌ی ۱۹۶۰ از ايسوردیسم جدا شد و شیوه‌ی برشتی را برگزید. او در نمایشنامه‌ی توده در حال تمرین انقلاب (۱۹۶۶) شورش کارگران برلن شرقی را در چهارچوب تمرین نمایشنامه‌ی کوریولانوس اثر برشت جا می‌دهد تا بتواند حال را با گذشته مقایسه کند.

به‌طور کلی با آنکه آلمان توانست پس از جنگ

غریب شرایط اساسی، ان‌هم در لباس تمدنی سیاه، تاکید می‌گذارد. اگرچه دورنمات معمای حل ناشدنی اخلاق را مدنظر دارد اما به نظر او انسانها به طور غریزی فاسدند، چه این فساد نتیجه‌ی قدرت‌طلبی و حرص باشد چه اتفاقی. او با فاصله گرفتن از مسائل بشری و انتخاب شیوه‌ی طعنه‌آمیز می‌کوشد از تلخی بیرهیزد.

غالب درامهای پس از جنگ آلمانی به گناهی پرداخته‌اند که مربوط به شرایط سیاسی و اجتماعی وسیعتری از کردار یک فرد یا یک کشور است، از این‌رو تا حد زیادی با درام ايسورد فرانسوی تفاوت دارند. در حقیقت درام ايسورد در آلمان پیروان معدودی به دست آورد. در میان نویسندگان ايسوردیست آلمانی گونتر

اگرچه ماکس فریش جهانی پاك و راستین را جست‌وجو می‌کند، اما چنان می‌نماید که در آثار او چنین جهانی قابل حصول نیست زیرا انسان از خطاهای خود پند نمی‌گیرد. او با اخذ تکنیکهای وایلدر، استریندبرگ، برشت و دیگران، جست‌وجوها و نامیدیهایش را در شکل نمادهایی خیال‌آمیز و کابوس مانند به نمایش می‌گذارد.

فریدریش دورنمات (۱۹۲۱ - ...) نوشتن را از ۱۹۴۷ آغاز کرد. در میان آثار فراوان او نمایشنامه‌های دیدار (۱۹۵۶)، پزشکان (۱۹۶۲)، بازی استریندبرگ (۱۹۶۹)، و همکاره (۱۹۷۳) از همه موفقتر بوده‌اند. او نیز همچون فریش به مسائل اخلاقی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که آنها به‌طور رضایتبخش قابل حل نیستند، زیرا انسان این دوره به خاطر قدرت و ثروتی که به دست آورده به انحطاط کشیده شده است. دورنمات بسیار بیش از فریش از درگر شدن در مسائل اجتناب می‌کند. او بر جنبه‌های

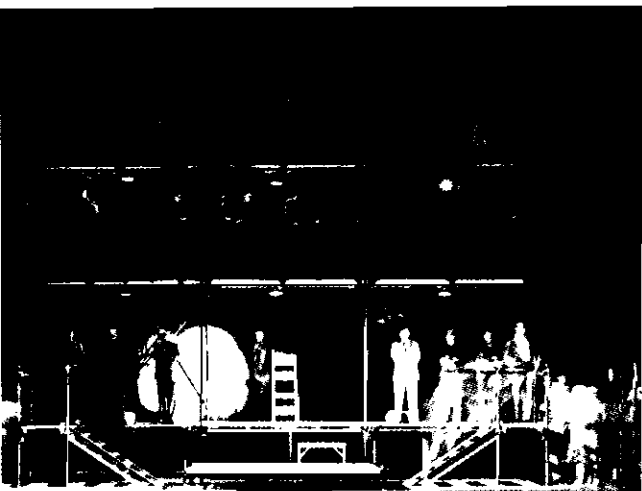
مسئولیت فردی و گناهان اجتماعی برمی‌انگیزند اما خارج از کشورهای آلمانی زبان طرفداری ندارند.

بهترین درام آلمانی در دهه‌ی ۱۹۵۰ را دو نویسنده‌ی سوییسی، فریش و دورنمات، نوشتند که هر دو توسط کورت هیرشفلد (۱۹۵۵) و اوسکار والترلین (۱۹۵۱) از تئاتر زوریخ به نوشتن ترغیب شده بودند. در دوران سلطه‌ی نازی‌ها بسیاری از هنرمندان آلمانی به زوریخ مهاجرت کرده بودند، از این‌رو تئاتر زوریخ یکی از بهترین تئاترهای جهان شده بود. ماکس فریش (۱۹۱۱ - ...) معمار، در ۱۹۴۴ به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. شهرت او در درجه‌ی اول مدیون سه نمایشنامه است، دیوار چین (۱۹۴۶)، بیدرمان و آتش‌افروزان (۱۹۵۸)، و آندورا (۱۹۶۱) که هر سه موضوع گناه را بررسی می‌کنند. فریش در همه‌ی آثار خود ابتدا نگاهی به گذشته می‌اندازد. شخصیت‌های آثار او دلایل عقلائی‌ی عریض و طولیلی برای اعمال خود به دست می‌دهند، اما هیچ‌یک از ته‌دل مسئولیتی را نمی‌پذیرد.



تصویر ۲۳.۱۸. صحنه‌یی از اپرای فلوت جادویی اثر موزار که در ۱۹۵۴ توسط والتر فلسنشتاین در کمیش اپر تهیه شد. طراح زدلف هاینتیش. برگرفته از کتاب تئاتر جهان.

تصویر ۲۵.۱۸. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی دیوار چین نوشته‌ی ماکس فریش، که در سال ۱۹۵۶ در تئاتر مردم در وین اجرا شده است. طراح گئورگ اشمیت، کارگردان گوستاو مانکر.





تصویر ۲۶.۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پزشکان نوشته‌ی دورنمات که توسط هانس شویکارت، در ۱۹۶۲ در تئاتر کامرشیل، مونیخ اجرا شده است. برگرفته از کتاب تئاتر جهان.

تئاتر مقتدری به وجود آورد اما در اجرای آثار تازه‌ی نمایشی موفقیتی حاصل نکرد. با این حال با وجود نویسندگانی چون برشت و نویسندگان اجتماعی دیگر توانست تأثیر عمیقی بر تحول تئاتر جهان پس از جنگ بگذارد.

تئاتر و درام آمریکایی

۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

پس از جنگ جهانی دوم بانفوذترین چهره‌های تئاتر آمریکا دو تن بودند، الیا کازان^(۱۱۰) کارگردان و جو مایلتسینر^(۱۱۱) طراح، زیرا کار مشترک این دو بر روی نمایشنامه‌های اتوبوسی به نام هوس (۱۹۴۷) نوشته‌ی تنسی ویلیامز و مرگ فروشنده نوشته‌ی آرتور میلر بود که رهیافت نمایشی تئاتر آمریکا را تا حدود ۱۹۶۰ تعیین کرد. نفوذ مایلتسینر موجب شد که دکورهای آمریکایی از واقعگرایی فاصله بگیرند. گو اینکه همچنان جنبه‌های تماشایی خود را به وضوح حفظ کردند، این «واقعگرایی تئاتری شده»^(۱۱۲) اساساً دنباله‌ی

نوآوریهای دهه‌ی ۱۹۲۰ بود. از طرف دیگر شیوه‌ی بازیگری هر روز بیشتر به حقایق روانشناختی رومی آورد و از شخصتهای نمایش انگیزه‌های درونی طلب می‌کرد و شیوه‌یی که ادامه‌ی کار تئاتر گروه بود و در کارگاه بازیگران (اکتوز استودیو) تدریس می‌شد.

کارگاه بازیگران در ۱۹۴۷ توسط رابرت لویس^(۱۱۳)، الیا کازان و شریل کرافورد^(۱۱۴) تأسیس شد (هرچند لی استراسبرگ هنوز قدرت حاکم بر آن بود) تا امکان تجربه در شیوه‌ی استانیلاوسکی را فراهم آورد. مارلن براندو^(۱۱۵) (۱۹۲۴ -) از شاگردان این کارگاه در نمایشنامه‌ی اتوبوسی به نام هوس نقش استانیلی کوالسکی^(۱۱۶) را به صورت مردی عامی با بیانی نامفهوم و موجودی با اعتماد به نفس عظیم، شخصیت‌پردازی کرد چنان که سبک کارش نمونه‌ی سبک کارگاه بازیگران شناخته شد. این نوآوری، یعنی بازی جدی با گفتاری غیرمعمول، لباس کشیف و رفتار بی‌نزاکت تخیل تماشاگران را به کار می‌انداخت و به همین سبب بود که رهیافت او مورد تقلید بسیار قرار گرفت. همچنین، و شاید به اشتباه، شایع شد که کارگاه بازیگران خود اجازه می‌دهد که بازیگران روان ناخودآگاه خود را بیرون بریزند، از این رو مهارت لازم را برای فرا افکندن



تصویر ۲۷.۱۸. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی اتوبوسی به نام هوس نوشته‌ی تنسی ویلیامز که توسط الیا کازان کارگردانی شده است. در این نمایشنامه مارلون براندو، کیم هانتر، کارل مالدن، و جیسکا نندی ایفای نقش کرده‌اند. طراح صحنه جو مایلتسینر.

شخصیت‌نمایشنامه‌به‌دست‌نمی‌آورند. هرچند انتقاد بر این رهیافت اغراق‌آمیز بود اما لی استراسبرگ به راستی «حقیقت درونی»^(۱۱۷) را رمز بازی خوب می‌شناخت و غالب آموزشهای کارگاه بر این هدف استوار بود. در ۱۹۵۶ کارگاه برای تربیت نویسندگان کارگاهی به راه انداخت و در ۱۹۶۰ کارگاهی نیز برای کارگردانها آغاز به کار کرد. به هر حال در دهه‌ی ۱۹۶۰ نفوذ کارگاه بازیگران رو به کاهش نهاد و توجه نمایشگران به نمایشهای ناواقعگرا و درامهای خاص یک دوره^(۱۱۸) جلب شد که در این گرایش تازه رهیافت کارگاه نارسا می‌نمود. با این حال کارگاه بازیگران همچنان پر قدرت ماند.

پس از جنگ تئاتر از جانب تلویزیون به شدت تهدید شد. در ۱۹۴۸ تنها ۴۸ ایستگاه تلویزیونی در

آمریکا وجود داشت، اما در ۱۹۵۸ این تعداد به ۵۱۲ رسید و بیش از ۵۰ میلیون دستگاه تلویزیون در اختیار مردم بود. همگام با سرگرمیهای رایگانی که این دستگاه برای مردم فراهم می‌آورد مخارج صحنه به سرعت افزایش می‌یافت. بین ۱۹۴۴ و ۱۹۶۰ قیمت بلیت تئاترها دو برابر شد. سرعت افزایش هزینه‌ی اجرای نمایشها حتی از این هم بیشتر بود. در این اوضاع تهیه‌کنندگان نمایش در جست‌وجوی راهی بودند تا تماشاگران بیشتر و سلیقه‌های متنوعتری را جلب کنند و از اجرای نمایشهایی که ممکن بود تماشاگران را بیازارد یا گنج کند پرهیز می‌کردند.

سقوط تئاترهای برادوی که از پیش از جنگ آغاز شده بود، پس از جنگ نیز ادامه یافت و در سالهای

بر الگوی شرکت سیویک رپرتوری (۱۹۱۱) متعلق به خانم لوگالین) و یک فصل نمایشی با شش نمایشنامه به راه انداختند اما بزودی مجبور به تعطیل آن شدند.

یکی از شاخصترین گروه‌های آف برادوی توسط تعدادی از کارگردانهای نسبتاً گمنام تأسیس شد. نخستین گروه کوچکی که مورد توجه وسیع قرار گرفت نیواستیج (۱۹۱۱) (صحنه‌ی تازه) نام داشت. این گروه در ۱۹۲۷ توسط دیوید هیل ویل (۱۹۱۱) پایه‌گذاری شد و همو بود که در ۱۹۵۰ یک صحنه‌ی گرد در بال روم (۱۹۱۱) هتل اِدیسن در مرکز شهر به راه انداخت. اما منزلت واقعی این نوع تئاترها در ۱۹۵۲ با تأسیس سیرکل این دسکوتر (۱۹۱۱) نمودار شد و با نمایشنامه‌ی تابستان و دود نوشته‌ی تسی ویلیامز که قبلاً در برادوی شکست خورده بود، گشایش یافت و این بار مورد تحسین منتقدان قرار گرفت. بزودی تئاترهای آف برادوی به عنوان جایگزین قدرتمندی در مقابل نمایشهای تجارتمندی برادوی علم شدند. در فصل نمایشی ۱۹۵۵ - ۱۹۵۶ بیش از نود گروه آف برادوی در نیویورک وجود داشتند و این گروه‌ها بودند، و نه برادوی، که نخستین بار آثاری از برشت، یونسکو و زنه را در نیویورک به صحنه بردند.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ دو گروه آف برادوی - سیرکل این دسکوتر و تئاتر فونیکس (۱۹۱۱) - دارای اهمیت ویژه‌ی بودند. سیرکل این دسکوتر در ۱۹۵۱ توسط خوزه کیتنر (۱۹۲۴ - ۱۹۲۴) و تئودور مان (۱۹۲۴ - ۱۹۲۴) گشایش یافت. در این مکان که پیش از آن یک کاباره بود ارتباط بازیگر و تماشاگر کاملاً تأمین شده بود، گو اینکه تماشاگران تنها در سه جانب صحنه می‌نشستند. بازیگرانی چون جرالدین بیچ (۱۹۱۱) جیسُن رُباردز - پسر (۱۹۱۱) جورج سی. اسکات (۱۹۱۱) و کالین دو

۱۹۴۹ - ۱۹۵۰ نفوذ آن به پایینترین حد خود رسید. در طول این سالها تنها پنجاه‌ونه نمایشنامه‌ی تازه به صحنه رفت، اما پس از آن به کندی این تعداد به حدود هفتاد رسید که در حقیقت بیش از آن مقدور نبود، زیرا در این دوره تعداد کمی تئاتر دایر وجود داشت (در دهه‌ی ۱۹۵۰ حدود سی تئاتر در برادوی برپا بود).

در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ محدود شدن تئاتر آمریکایی به برادوی انگیزه‌ی شد تا تمهیداتی برای تغییر نظام تئاتر چیده شود. یکی از مهمترین کوششها در این راه جنبش آف برادوی (۱۹۱۱) بود. هدف این جنبش اجرای نمایش در تئاترهای پرت افتاده یا مکانهای غیرتئاتری بود تا هزینه‌ی اجراها را پایین نگه دارند و ضمناً آثاری را که امکان نمایش برای جمع کثیر تماشاگران نداشتند در این تئاترها و برای تماشاگران محدودتر و برگزیده‌تری اجرا کنند. قدرت عمده‌ی جنبش آف برادوی پس از دهه‌ی ۱۹۵۰ آشکار شد، اما ریشه‌های آن را باید در تئاترهای کوچک دوران جنگ جهانی اول جست‌وجو کرد. این تئاترها که در دهه‌ی ۱۹۳۰ کم شده بودند در طول جنگ جهانی دوم بار دیگر رواج یافتند. در ۱۹۴۳ شهرداری نیویورک مسجد مکه (۱۹۱۱) در خیابان ۵۵ را گرفت و آن را به یک مرکز اجتماعات تبدیل کرد و در آنجا به نمایش اپرا، کمدهای موزیکال، باله و درام با قراردادهای کوتاه‌مدت دست زد. این مرکز موفق شد به سرپرستی جین دال ریمبل (۱۹۱۰ - ۱۹۱۰) گروه‌های بسیار خوب باله و اپرا تشکیل دهد، تا آنکه در ۱۹۶۶ به مرکز اجتماعات لینکلن (۱۹۱۱) نقل مکان کرد. همچنین در ۱۹۴۶ - ۱۹۴۷ اوا لوگالین (۱۹۱۱) مارگارت وستر (۱۹۱۱) و شریل کراوفورد شرکتی به نام آمریکن رپرتوری (۱۹۱۱) به وجود آوردند (بنا



تصویر ۲۸.۱۸. دو طرح از جو مابلتسنر برای نمایشنامه‌ی مرگ یک فروشنده نوشته‌ی آرتور میلر. تصویر بالا صحنه‌ی آغاز است که در زمان حال می‌گذرد. تصویر پایین مربوط به صحنه‌ی رجعت به گذشته است که در آن تصویر برگهایی بر صحنه منعکس می‌شد. تقدیمی از آقای مابلتسنر.





تصویر ۲۹.۱۸. (۰) تنسی ویلیامز
درام‌نویس آمریکایی که در آثارش به
روان‌تخصص‌ها می‌پردازد.

آن هزار روزه (۱۹۴۸)، و شش مرد طلایی (۱۹۵۸) ادامه داد. کلیفورد اوتر بخشی از منزلت پیشین خود را با نوشتن آثاری چون دختر دهاتی (۱۹۵۰) و هلوی شکفته (۱۹۶۱) بازیافت. ویلیام سارویان نیز با نمایشنامه‌ی غارنشینان (۱۹۵۷) به میدان آمد. لیلیان هلمن با نمایشنامه‌های باغ پاییزی (۱۹۵۱) و عروسکها در زیر شیروانی (۱۹۶۰)؛ اس. ان. پرمین با نمایشنامه‌های باد سرد و گرما (۱۹۵۹) و آخر به خاطر چه کسی (۱۹۶۲)؛ و تورنتن وایلدر با نمایشنامه‌ی واسطه (۱۹۶۸) به صحنه‌های آمریکایی بازگشتند.

ممتازترین نویسندگان تازه‌ی آمریکایی در این دوره تنسی ویلیامز و آرتور میلر بودند. تنسی ویلیامز (۱۹۱۱ -) نخستین موفقیت خود را با نمایشنامه‌ی باغ وحش شیشه‌یی به دست آورد و بلافاصله موفقیت خود را با نمایشنامه‌های اتوبوسی به نام هوس (۱۹۴۷)، خیال‌گسل سرخ (۱۹۵۱)، گربه روی شیروانی‌ی داغ (۱۹۵۴)، اورفه نازل می‌شود (۱۹۶۶)،

جشنواره تیرون گاتری صحنه‌ی روباز را رواج داد. موفقیت این جشنواره و ارائه‌ی فضاها‌ی متنوع صحنه‌یی در آن، نفوذ قاطعی بر تئاتر سراسر آمریکای شمالی بر جا نهاد. در ۱۹۵۵، در استراتفورد کانه تیکات نیز یک جشنواره‌ی شکسپیری تأسیس شد که تا به امروز هر ساله یک فصل نمایشی‌ی پانزده هفته‌یی در آن برپا می‌شود. جشنواره‌ی شکسپیری‌ی نیویورک (۱۹۵۵) نیز در ۱۹۵۴ توسط جوزف پاپ (۱۹۵۱) پایه‌گذاری شد. این جشنواره از سال ۱۹۵۷ در پارک مرکزی‌ی نیویورک نمایشهایی به طور رایگان عرضه می‌کرد که در ۱۹۶۲ شهرداری‌ی نیویورک تئاتر دلاکورت (۱۹۵۱) را در آنجا به همین منظور ساخت. جشنواره‌های شکسپیری‌ی دیگری نیز همه‌ساله در آشلند (اورگان)، سان دیه‌گو، و ایالت‌های دیگر به وجود آمد. تئاترهای تابستانی که غالباً در مناطق تفریحی ساخته می‌شدند، رو به افزایش نهادند. به‌علاوه، در دهه‌ی ۱۹۶۰، حدود ۱۵۰۰ مؤسسه‌ی آموزشی و دانشگاهی رشته‌ی تئاتر را در برنامه‌های خود گنجانده‌اند. بنابراین، گروه‌های بسیاری در آمریکا توانستند تمرکز تئاتر حرفه‌یی را در نیویورک جبران کنند. مدت زمانی پس از جنگ چنان می‌نمود که آمریکا از نظر درام‌نویسی پربار است. این تصور با بازگشت آثار آتیل به مجموعه‌های نمایشی و با موفقیتی که نمایشنامه‌ی بیخ‌فروش می‌آید به دست آورد قوت بیشتری گرفت. اجرای نمایشنامه‌ی سفر طولانی‌ی روز در دل شب (که در ۱۹۵۷ اجرا شد) یکی از گیراترین حوادث دهه‌ی ۱۹۵۰ شناخته شد و آثار دیگر آتیل نیز تحسین منتقدان را برانگیخت. مکسول آندرسن با آنکه در این دوره پایگاه پیشین خود را از دست داده بود همچنان به نوشتن آثار تازه‌یی مثل جوآن اهل لورن (۱۹۴۶)،

گروه‌های آف برادوی اساساً به هنر می‌اندیشیدند. پس از جنگ همچنین کوششهایی در جهت غیرمتمرکز کردن تئاترهای آمریکایی به عمل آمد. یکی از رهبران این گرایش آکادمی و تئاتر ملی‌ی آمریکایی (ANTA) بود که کنگره‌ی آمریکا فرمان تأسیس آن را در ۱۹۵۳ صادر کرد تا تئاترهای بیرون از نیویورک را جوان کند و فرهنگستانی برای تربیت افراد حرفه‌یی به وجود آورد. این آکادمی به علت عدم حمایت مالی موفقیت اندکی به دست آورد، هرچند خود مرکز عمده‌ی جمع‌آوری و تبادل اطلاعات تئاتری شد. پس از جنگ مارگو جوتز (۱۹۵۵) نخستین گام را برای ایجاد تئاترهای محلی برداشت و در ۱۹۴۷ توانست تئاتری با صحنه‌ی گرد را با موفقیت فراوان در دالاس مستقر کند. گروه‌های پیشاهنگ دیگر عبارت بودند از تئاتر آلی (۱۹۴۷) که در توسط نینا وِنس (۱۹۴۷) گشایش یافت؛ آرنا استیج (صحنه‌ی گرد) که در ۱۹۴۹ توسط ادوارد منگوم (۱۹۴۸) و زلدا فیشاندر (۱۹۵۱) در ایالت واشینگتن برپا شد؛ و کارگاه بازیگران (۱۹۵۱) که توسط زول ایروینگ (۱۹۵۱) و هربرت بلاو (۱۹۵۱) در سن فرانسیسکو آغاز به کار کرد. غالب این گروه‌ها در آغاز با مشت‌ی افراد غیرحرفه‌یی دست و پنجه نرم می‌کردند و به تدریج تماشاگرانی فراهم می‌آوردند. اما در ۱۹۵۹، هنگامی که بنیاد فور (۱۹۵۱) برای گروه‌های کوچک و موفق کمک مالی در نظر گرفت، نهضت تئاترهای محلی قوت گرفت. بنابراین اگرچه دستاوردهای دهه‌ی ۱۹۵۰ در تئاتر آمریکا فراوان نبود اما بنیان بلندپروازی‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ را ریخت. جشنواره‌های تابستانی نیز بر تنوع نمایشهای آمریکایی می‌افزودند. در ۱۹۵۳ یک جشنواره‌ی شکسپیری در استراتفورد، اُتاریو تأسیس شد. در این

دوره‌ی ۱۹۵۰ در این تئاتر به شهرت رسیدند. کینه‌رو پس از موفقیتی که با اجرای نمایشنامه‌ی بیخ‌فروش می‌آید نوشته‌ی آتیل در ۱۹۵۶ به دست آورد، برای اجرای نمایشنامه‌ی سفر طولانی‌ی روز در دل شب در برادوی دعوت شد. موفقیت پایایی گروه سیرکل این دسکوتر آن را به یکی از پرمنزلت‌ترین تئاترهای دهه‌ی ۱۹۵۰ بدل کرد. این گروه هنوز هم نقش مهمی در تئاتر آمریکا بر عهده دارد، اما نه چندان که در دهه‌ی اول آغاز کارش داشت.

تئاتر فونیکس در ۱۹۵۳ توسط نوریس هوتن (۱۹۰۹ - ...) و تی. ادوارد هَمبلتن (۱۹۱۱ - ...) در تئاتری پرت افتاده اما مجهز آغاز به کار کرد و برنامه‌یی وسیع از مؤلفانی چون آریستوفان، شکسپیر، تورگنیف، ایسن، شاو، پیراندللو، یونسکو و موتیترلان را به صحنه برد. این تئاتر کوشید نمایشنامه‌ها را به کارگردانهای مختلفی سپارد و هر چند وقت یک بار بازیگران برجسته‌یی چون سیحان مک کنا (۱۹۴۰) و رابرت رایان (۱۹۴۱) را برای اجرای نقش دعوت می‌کرد. تئاتر فونیکس از دهه‌ی ۱۹۵۰ یک گروه دائمی از بازیگران را استخدام کرد و به کارگردانی‌ی استوارت واگان (۱۹۴۱) در هر فصل یک سلسله نمایش به صحنه برد. این شکل کار تا دهه‌ی ۱۹۶۰ ادامه داشت تا آنکه هوتن و همبلتن، با وساطت انجمن هنرمندان تولیدکننده (۱۹۴۱) تهیه‌کننده‌ی اصلی نمایشهای آن شدند.

تئاتر آف - برادوی در دهه‌ی ۱۹۵۰ در صحنه‌های خود دست به تجربه‌ی زیادی نزد جز آنکه از صحنه‌ی گرد و صحنه‌ی کشیده هر دو استفاده می‌کرد. توجه این تئاتر بیشتر به مجموعه‌ی نمایشی بود و بر آن بود که درام‌هایی با کیفیتی بالاتر از برادوی را اجرا کند.



تصویر ۳۰.۱۸. (*) آرتور میلر
درام‌نویس آمریکایی.

قدرت ویلیامز در آفرینش شخصیت‌های نهفته است. آنها در وضعی بحرانی و دشوار گرفتارند و می‌کوشند گذشته‌ی خود را جبران کنند، یا برآند تا آینده‌ی بهتر از ورطه‌ی مبتدل و مادی‌ی کنونی برای خود دست و پا کنند. قهرمانان آثار او غالباً پس از یک شکست جسمی یا اخلاقی از شخصی تبهکار یا سنگدل، به تدریج از خیالات واهی‌ی خود دست می‌شویند. موقعیت‌های شورانگیز آثار ویلیامز غالباً پایگاه اخلاقی‌ی او را کدر می‌کند و سرانجام معلوم نمی‌شود که بقای عشق و زیبایی در این جهان مادی به چه چیزی وابسته است. ویلیامز، برای تأثیر گذاشتن بر تماشاگر، اسباب تئاتری را به صورتی تخیل آفرین به کار می‌گیرد و گاه به طور آشکار از آن به عنوان وسیله‌ی برای ایجاد تمرکز بر واقعیت درونی‌ی شخصیت‌ها و موقعیت‌های استفاده می‌کند. بین سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۶۰ هیچ مؤلف آمریکایی به اندازه‌ی تنسی ویلیامز تماشاگران را به خود جلب نکرده است.

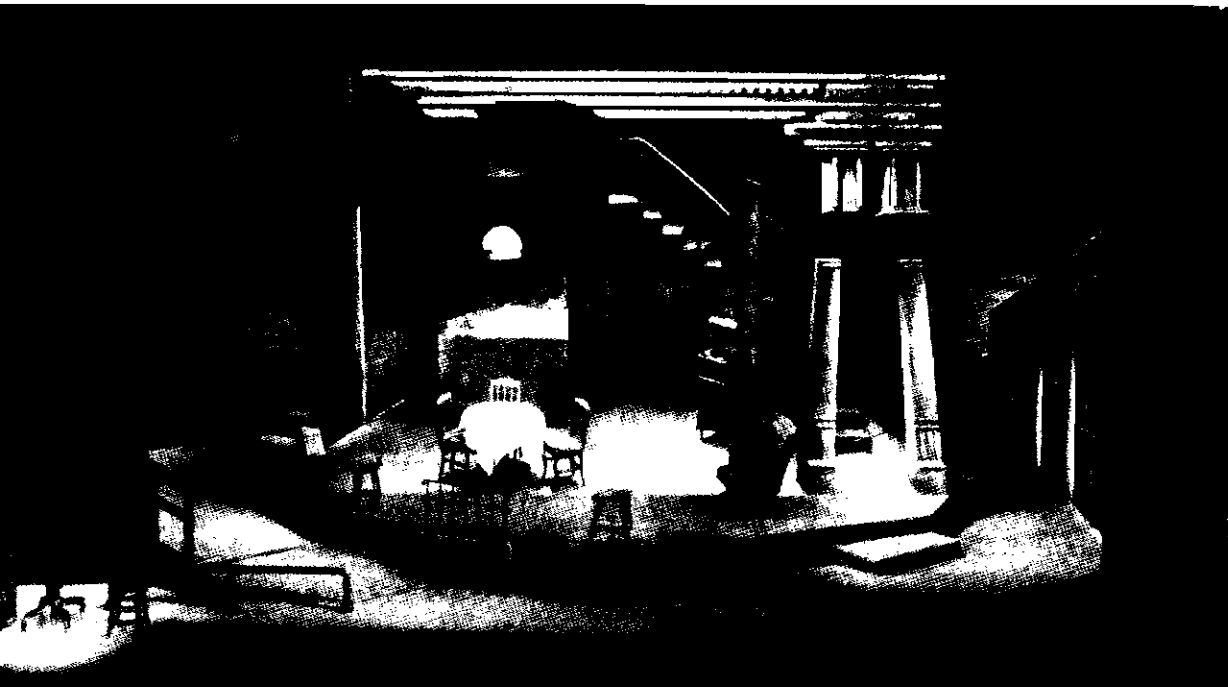
آرتور میلر (۱۹۱۶ - ...) نخستین موفقیت خود را با نمایشنامه‌ی همه‌ی پسران من (۱۹۴۷) به دست آورد. این نمایشنامه‌ی ایسن‌وار داستان صاحب

(۱۹۵۷) و پرندگی شیرین جوانی (۱۹۵۹) تحکیم کرد. اما در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ گفته شد که ویلیامز خود را تکرار می‌کند و از آن پس هم از اعتبارش در نزد منتقدان و هم از تعداد آثارش کاسته شد. به هر حال او همچنان به نوشتن آثار تازه همچون شب ایگوانا (۱۹۶۱)، واگن شیر دیگر در اینجا توقف نمی‌کند (۱۹۶۲)، تراژدی‌ی تفریحی (۱۹۶۶)، و ایسن است [سرگرمی] (۱۹۷۶) ادامه داد.

میلر را غالباً درام‌نویسی «اجتماعی» خوانده‌اند، اما باید گفت موضوع مورد علاقه‌ی او همواره اخلاق بوده است. به نظر میلر اگرچه جامعه ممکن است ارزشهای نادرستی بیافریند اما بر عهده‌ی فرد است تا نادرست را از درست تمیز دهد. او به روشنی ادعا می‌کند که حفظ اصالت و راستی‌ی فرد در جامعه میسر است. در میان آثار میلر مرگ فروشنده معمولاً بهترین اثر او شناخته شده است. شاید از آن رو که این نمایشنامه تضاد میان دستیابی به موفقیت مادی و حادثه‌جویی و خوشبختی در نزد آمریکاییان را با موفقیت تمام به نمایش درمی‌آورد. در این دوره معدودی از نویسندگان دیگر آمریکایی توانستند از عهده‌ی وعده‌های خود برآیند:

یک کارخانه‌ی موتور هواپیماسازی است که منافع خود را فراتر از سلامت خلبانان در دوران جنگ قرار می‌دهد. شهرت امروز میلر مرهون سه نمایشنامه است: مرگ یک فروشنده (۱۹۴۹)، بوته‌ی آزمایش (۱۹۵۳)، و نگاهی از پل (۱۹۵۵). در میان آثار اخیر او، پس از پاییز (۱۹۶۴)، حادثه در ویشی (۱۹۶۴) و آفریش جهان و چیزهای دیگر (۱۹۷۳) تنها نمایشنامه‌ی بهای خویشاوندی (۱۹۶۸) موفقیتی به دست آورد. همه‌ی آثار میلر حول و حوش یک مطلب دور می‌زنند. شخصیت‌های او بر گرد ارزشهای محدودی (غالباً مادی) می‌گردند و هنگامی که دریافت مفیدتری از خود و نقش خود در جامعه می‌یابند راضی می‌شوند.

تصویر ۳۲.۱۸. (*) صحنه‌ی نمایشنامه‌ی نگاهی از پل نوشته‌ی آرتور میلر، که مارتین ریت در سال ۱۹۵۵ در نیویورک به صحنه برده است. طراح بوریس آرونسن.



تصویر ۳۱.۱۸. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی بیخ فروش می‌آید اثر آریل که در ۱۹۵۶ در سیرکل این دسکونتر به کارگردانی خوزه کیتنه‌رو اجرا شده است.

در جریان جنگ، تئاتر تجارتمی انگلستان در خطی مشابه با سندیکای تئاتری (۱۳۳۱) آمریکا رشد کرد. در ۱۹۴۲ پرنس لیتر (۱۳۳۱) که چندین تئاتر در حومه‌ی لندن داشت، شرکت سهامی تئاتر استرول را نیز به دست آورد و همکاری و ارتباط با چند صاحب تئاتر و تهیه‌کننده‌ی دیگر را آغاز کرد. در ۱۹۴۷ شرکت نمایشی او که گروپ (۱۳۳۱) نام داشت تقریباً بر ۷۵ درصد از تئاترهای انگلستان نظارت می‌کرد و حتی بخش اعظم سهام شرکت اچ. ام. تانت با مسئولیت محدود (۱۳۳۵) یکی از وسیع‌ترین سازمانهای نمایشی لندن، نیز از آن او شده بود. شرکت گروپ سپس ۳۰ تا ۴۰ درصد از درآمد هفتگی هر نمایشنامه را به عنوان شرط اجاره‌ی تئاترهایش طلب کرد و هر نمایشنامه‌ی را که از مبلغ مقرر شده‌ی هفتگی درآمد کمتری داشت از صحنه پائین می‌کشید.

در این شرایط تعجیبی ندارد اگر درام پس از جنگ انگلیسی هرگز ضرر نکرده باشد. در این دوره مهم‌ترین درام‌نویسی انگلیسی ترنس راتیگان (۱۳۳۱) (۱۹۱۱ - ...) نام داشت. راتیگان از ۱۹۳۳ دست به قلم برد و نخستین موفقیت تجارتمی خود را با نمایشنامه‌ی فرانسوی کامل عیار (۱۳۳۱) (۱۹۳۶) به دست آورد و پس از جنگ با نمایشنامه‌های پسری از وینسلو (۱۳۳۱) (۱۹۴۶)، روایت براونینگ (۱۳۳۱) (۱۹۴۸)، میزهای جدا (۱۳۳۱) (۱۹۵۵)، و راس (۱۳۳۱) (۱۹۶۰) به مسائل جدی‌تری پرداخت. با آنکه راتیگان موقعیتهای غافل‌گیرکننده و شخصیت‌های جالبی می‌آفرید، اما آثار او موجب شد که فضای «اتاق پذیرایی» در انگلستان بدل به يك سنت شود. در طول دهه‌ی ۱۹۵۰، پس از آنکه ای. مارتین براون در تئاتر مرکوری به موفقیت چشمگیری دست

نیز قصه‌ی خرگوشهای کوچولو (۱۳۳۱) نوشته‌ی لیلیان هلمن را به اپرا تبدیل کرد و با نام رجینا (۱۳۳۱) به صحنه برد و لئونارد برنشتاین (۱۳۳۱) با همکاری‌ی خانم هلمن نمایش موزیکالی به نام ابله (۱۳۳۱) (۱۹۵۶)، برگرفته از رمان ولتر، ساخت و با آرتور لاورنتس در نوشتن داستان وست ساید (۱۳۳۱) (۱۹۵۷) همکاری کرد که اقتباسی از رومئو و ژولیت با پس‌زمینه‌ی از جوانان نیویورکی بود. سنت نمایش موزیکال، به رغم اعتباری که با این نمایشها به دست آورد، همچنان به راه پیشین خود یعنی جذب هرچه بیشتر تماشاگر ادامه داد.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ درام آمریکایی راکد شد زیرا نویسندگان سرشناس قدیمی جا خالی کرده بودند و نویسندگان جوان نتوانسته بودند جای آنها را پر کنند. اما تحولات نوین چه از نظر ساختمان تئاتر و چه از نظر درام در راه بودند تا در دهه‌ی ۱۹۶۰ توان تازه‌یی به صحنه‌های آمریکایی بخشند.

تئاتر و درام انگلیسی

۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

با آغاز جنگ جهانی دوم در ۱۹۳۹ تئاتر انگلیسی به سرعت به سوی رکود کامل رفت، چنان که در اوج حمله‌های آلمان تنها يك تئاتر در لندن گشوده مانده بود. سازمان آلدویک به حومه‌ها عقب‌نشینی کرد، دانلد ولفیت به نمایشهای ظهرا نه اکتفا کرد و معدودی از مدیران تئاتر کوشیدند تئاتر را زنده نگه دارند، اما زندگی تئاتری انگلستان دیگر تقریباً از هم گسته بود.



تصویر ۳۳، ۱۸. پیری حیابان بلیکر بوسه‌ی جان کارلو مونتی، که در سالن اپرای بالسمور در سال ۱۹۷۳ اجرا شد. طراح پیب سالزر.

گرفته تا داستانهای دیگر برای این نمایشها اقتباس می‌شد. ریچارد راجرز (۱۳۳۱) (۱۹۰۲ - ...) و اسکار همرستین (۱۳۳۱) (۱۸۹۵ - ۱۹۶۰) با نمایشهای موزیکال چرخ چرخ عباسی (۱۳۳۱) (۱۹۴۵)، جنوب اقیانوس آرام (۱۳۳۱) (۱۹۴۹)، و شاه و من (۱۳۳۱) (۱۹۵۱) الگویی را به جا نهادند که توسط دیگران پیروی شد، و از آن جمله‌اند آلن چی لرنر (۱۳۳۱) و فردریک لوه (۱۳۳۱) با نمایشهای بریگادون (۱۳۳۱) (۱۹۴۷)، و بانوی زیبای من (۱۳۳۱) (۱۹۵۶)؛ فرانک لوسر (۱۳۳۱) با نمایشهای مردها و عروسکها (۱۳۳۱) (۱۹۵۰) و شادترین آدم (۱۳۳۱) (۱۹۵۶). تا مدتها این تصور وجود داشت که باید درامهای موزیکالی با عمق بیشتر نوشت. جیان کارلو مونتی (۱۳۳۱) در این راه ابراهایی چون واسطه (۱۳۳۱) (۱۹۴۷) و کنسول (۱۳۳۱) (۱۹۵۰) برای برادوی نوشت که موفقیت بسیاری به دست آورد، اما کارهای بعدی‌ی او چندان موفق نبود. مارك پلیشتاین (۱۳۳۱)

ویلیام اینج (۱۳۳۱) (۱۹۱۳ - ۱۹۷۳) با آثاری نظیر سبای کوچولو، برگرد (۱۳۳۱) (۱۹۵۰)، پیک‌نیک (۱۳۳۱) (۱۹۵۳)، ایستگاه اتوبوس (۱۳۳۱) (۱۹۵۵)، و تساریکی بالای پله‌ها (۱۳۳۱) (۱۹۵۷) پیروان زیادی به دست آورد. اما آثار او امروز صرفاً روایت ساده‌دلانه‌ی دیگری از آثار ویلیامز می‌نمایند. درام‌نویسان محبوب دیگر در این دوره عبارتند از: رابرت اندرسن (۱۳۳۱) (۱۹۱۷ - ...) با نمایشنامه‌های چای و همدردی (۱۳۳۱) (۱۹۵۳)، و با این شرشر آب صدای تو را نمی‌شنوم (۱۳۳۱) (۱۹۶۶)؛ آرتور لاورنتس (۱۳۳۱) (۱۹۱۸ - ...) با نمایشنامه‌های خانه‌ی آراسته (۱۳۳۱) (۱۹۴۸)، و تصفیه حساب در جنگل (۱۳۳۱) (۱۹۵۷)؛ ویدی چایفسکی (۱۳۳۱) (۱۹۲۳ - ...) با آثاری چون دهمین مرد (۱۳۳۱) (۱۹۵۹)، و گیدژن (۱۳۳۱) (۱۹۶۱). درام موزیکال همچنان محبوبترین شکل نمایشی در آمریکا بود و غالباً از آثار موفق و رمان و نمایشنامه

یافت، تئاترهای تجارتي درام شاعرانه را نیز مورد توجه بسیار قرار دادند و اجرای نمایشنامه‌ی سمندر غیر افسانه‌ی (۱۹۴۶) توجه محافل را به سوی کریستوفر فرای جلب کرد. به همین دلیل جان گیلگود نیز نمایشنامه‌ی این بانو برای سوختن مناسب نیست (۱۹۴۹) اثر فرای را اجرا کرد. این دو نمایشنامه شهرت فرای را به عنوان نویسنده‌ی درام شاعرانه به ثبت رساندند و موجب احیای درام شاعرانه شدند. کریستوفر فرای (۱۹۰۷ - ۱۹۴۹) پس از آن نمایشنامه‌های دیگری همچون ونوس دیده شده (۱۹۴۹)، آن قدر

تصویر ۳۴.۱۸. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی چشم در مقابل چشم اثر شکسپیر که در تئاتر جشنواره‌ی شکسپیر، استراford، در ۱۹۷۳ اجرا شد. این نمایشنامه را مایکل کان کارگردانی کرد و لی ریچاردسن و کریستیناپیکل در آن ایفای نقش کرده‌اند.



تاریک نیست که نشود دید (۱۹۵۴)، شتل کوتاه (۱۹۶۱)، یک زرع آفتاب (۱۹۷۰) و چند اقتباس دیگر را نوشت. ت. اس. الیوت نیز بار دیگر با نمایشنامه‌ی میهمانی‌ی کوکتل (۱۹۴۹) درام‌نویسی را از سر گرفت و اجرای همین نمایشنامه در جشنواره‌ی ادینبورگ (۱۹۴۹) طرفداران فراوانی به دست آورد. الیوت پس از آن نمایشنامه‌های منشی‌ی محرمانه (۱۹۵۳) و سیاستمدار پیر (۱۹۵۸) را نوشت. در ۱۹۵۵ علاقه به درام شاعرانه به اوج خود رسیده بود، زیرا این درامها همان فرمولهای قدیمی بودند که جامعه‌ی دیالوگ شاعرانه به بر کرده بودند.

پس از جنگ جهانی‌ی دوم سازمان آلدویک و شرکت جشنواره‌ی شکسپیر (۱۹۴۴) ممتازترین گروه‌های نمایشی در انگلستان محسوب می‌شدند. گروه آلدویک که در سالهای جنگ به حومه رفته بود در ۱۹۴۴ به لندن بازگشت. در آغاز ناچار شد در نیوتئاتر (۱۹۴۴) کار کند، زیرا ساختمان اصلی‌ی آن در بمباران لندن نیمه‌ویران شده بود. در این دوره مدیریت این سازمان از تیرون گاثری به لاورنس آلیویه، رالف ریچاردسن، و جان بورل (۱۹۴۵) انتقال یافت و مدیریت تازه، با عرضه‌ی آثاری درخشان، آلدویک را به یکی از تحسین‌انگیزترین گروه‌های نمایشی‌ی جهان بدل کرد. در ۱۹۴۶ سازمان آلدویک همچنین یک مدرسه‌ی تئاتری به سرپرستی میشل سن - دنی و همکاری‌ی جورج دیواین (۱۹۴۶) و گلن بایام شاو تأسیس کرد که در آنجا اصول ژاک کوپو را به هنرآموزان آموزش می‌دادند. یک شرکت نمایشی نیز به نام یانگ ویک (۱۹۴۶) در دل این مدرسه به وجود آمد که به سرپرستی جورج دیواین نمایشهایی برای کودکان تهیه می‌کرد. پس از ۱۹۴۶ آلدویک شعبه‌ی دومی نیز در شهر

تصویر ۳۶.۱۸. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت که در ۱۹۶۰ به کارگردانی فرانکو زفیرللی در تئاتر الدویک، لندن، به صحنه رفت. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۵۰.



بريستول تأسیس کرد. متأسفانه پس از ۱۹۴۸، هنگامی که آلیویه و ریچاردسن هر روز وقت بیشتری را به خارج از وظایف مدیریت خود اختصاص دادند، سازمان آلدویک رو به ضعف نهاد. در ۱۹۴۹ اداره‌ی این سازمان به هیوهانت (۱۹۱۱ - ۱۹۴۹) سپرده شد. وی از آغاز کار شعبه‌ی بریستول سرپرست آن بود. بازگشت آلدویک به بنای تعمیر شده‌ی قدیمی در ۱۹۵۰ موجب اختلافاتی میان مدرسه و گروه‌یانگ‌ویک شد، تا آنکه در ۱۹۵۲ هر

تصویر ۳۵.۱۸. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی میهمانی کوکتل نوشته‌ی تی. اس. الیوت. در این صحنه رکس هارینسون در نقش هارکورت ریلی دیده می‌شود.



دو درهم ادغام شدند. از ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۸ سرپرستی آلدویک را مایکل بنتال (۱۹۱۹ - ۱۹۵۸) عهده‌دار شد. در این دوره این گروه با بازیگرانی نظیر جان نیویل (۱۹۵۱)، باربارا جفورد (۱۹۵۱) و پل راجرز (۱۹۵۱) هرچند بسیار جوان می‌نمود، اما سطح نسبتاً خوبی را حفظ کرد. اما باید گفت روزگار عظمت آن به سر آمده بود و تنها در ۱۹۶۰ با نمایش جنجالی، سرزنده و شورانگیز رومئو و ژولیت به کارگردانی‌ی فرانکو زفیرللی (۱۹۵۱) برای دوره‌ی کوتاهی گذشته‌ی خود را زنده کرد. سازمان آلدویک در ۱۹۶۳ از میان رفت و بخشی از سازمان نشنال تئاتر (۱۹۵۱) شد.

با کاهش اعتبار آلدویک جشنواره‌ی استراford (۱۹۵۱) جانشین آن می‌شد، شاید از آن رو که بری جکسن بین سالهای ۱۹۴۶ و ۱۹۴۸ اصلاحاتی در آن به عمل آورده بود. این مرکز تحت نظارت جکسن به یک مرکز تولیدی‌ی جامع و خودکفا و با امکانات تهیه‌ی لباس و صحنه بدل شد، ساختمان آن تغییر یافت و انباری برای بایگانی‌ی وسایل خود به آن افزوده شد. جکسن همه‌ی جنبه‌های این جشنواره را به طور کامل زیر نظر داشت تا بتواند هماهنگی‌ی لازم را به وجود آورد. او با دعوت از کارگردانها و بازیگران جوان و خلاقی چون پیتر بروک (۱۹۲۵ - ۱۹۲۲) و پل اسکفیلد (۱۹۲۲ -



تصویر ۳۷، ۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر نوشته‌ی جان آزیورن، که در ۱۹۵۶ به کارگردانی تونی ریچاردسن در تئاتر رویال کورت اجرا شد. بازیگران این نمایشنامه کیت هیک، آلن بیتس، و ماری اور بودند.

....) گروه را توان تازه‌یی بخشید. بین ۱۹۴۸ و ۱۹۵۶ سرپرستی این مرکز بر عهده‌ی آنتونی کوایل (۱۹۵۱) گذاشته شد. کوایل در ۱۹۵۳ به دعوت گیلن بایام شاو به این گروه پیوسته بود. در نمایشهای جشنواره‌ی استراتفورد بازیگران برجسته‌یی چون پگی آشکرافت (۱۹۵۱) به صحنه می‌رفتند و در ۱۹۵۱ با کاستن از تعداد نمایشهای سالانه می‌کوشیدند دقت بیشتری در تهیه‌ی آنها به عمل آورند. منتقدان لندن به طور پیوسته نمایشهای آن را بررسی می‌کردند و بزودی آن را برتر از الدویک ارزیابی کردند. در این دهه همچنین نوگرایی در عرضه‌ی نمایشنامه‌ها پذیرفته شد و تفسیر نوین نمایشنامه دیگر انحرافی تلقی نمی‌شد. نوآوریهای دهه‌ی ۱۹۶۰ از دل این فضای باز سر برمی‌آورد.

پس از جنگ جهانی دوم مجموعه‌های

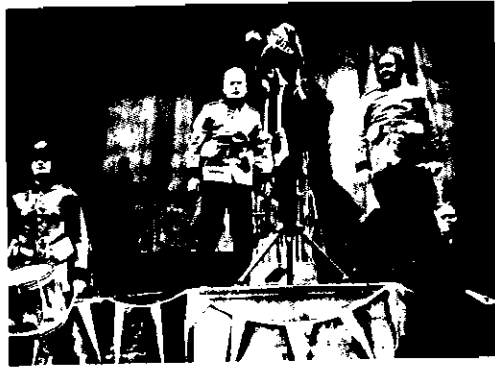
نمایشی لندن گهگاه از جانب مدیران گروه‌های تجارتنی کمک مالی می‌شدند. جان گیلگود در دهه‌ی ۱۹۴۴ - ۱۹۴۵ با حمایت آج. ام. تنانت یک سلسله نمایش در تئاتر هی مارکت اجرا کرد و از ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۶ همسرسمیت در تئاتر لیریک چند نمایش قدیمی را با موفقیت بسیار به صحنه برد و بعداً آنها را در شهرهای دیگر انگلستان و کشورهای اروپایی نیز به نمایش گذاشت. تئاتر انگلیسی، با وجود بازیگران خوبی که در اختیار داشت، از ۱۹۵۶ به بعد چنین می‌نمود که چشم به گذشته دارد. بسیاری از منتقدان عقیده داشتند که تئاتر انگلیسی محکوم به زوال شده است، اما از ۱۹۵۶ انقلابی در آن به وجود آمد که چهره‌ی آن را دیگرگون کرد.

این تحول را باید مرهون دو سازمان تولید نمایش، شرکت تئاتر انگلیسی (انگلیش استیج) (۱۹۵۱) و کارگاه تئاتر (۱۹۵۱) و نیز مرهون درام‌نویسانی دانست که با این دو شرکت کار می‌کردند. شرکت تئاتر انگلیسی در ۱۹۵۶ به سرپرستی جورج دیواین (۱۹۱۰ - ۱۹۶۶) پایه‌گذاری شد. دیواین کار خود را به‌عنوان بازیگر در ۱۹۳۲ آغاز کرده بود، از ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۹ در استودیوی تئاتر لندن (۱۹۳۱) متعلق به میشل سن دنی تدریس کرده بود و پس از جنگ جهانی دوم اداره‌ی تئاتر یانگ ویک را برعهده داشت. هنگامی که دیواین اداره‌ی تئاتر رویال کورت (۱۹۳۱) را، که روزگاری محل نمایش گروه گرانبیل بارکر بود، برعهده گرفت کوشید آثار تازه‌ی انگلیسی و آثار خارجی را که در لندن اجرا نشده بود در صدر برنامه‌های خود بگنجانند. چون موفق به کشف بسیاری از آثار تازه‌ی انگلیسی نشد، در مجله‌ی استیج (۱۹۴۱) از نویسندگان جوان دعوت به همکاری کرد، و بدین طریق جان آزیورن (۱۹۲۹ - ۱۹۶۰) با نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر (۱۹۴۱) از راه

رسید. اجرای این نمایشنامه در ۱۹۵۶ معمولاً نقطه‌ی آغاز تحول درام انگلیسی پس از جنگ محسوب می‌شود.

آزیورن در این نمایشنامه ستهای پیش از خود را کنار گذاشت. اما از آنجا که با خشم به گذشته بنگر نمایشنامه‌یی واقعگرایانه است، بریدن او از گذشته را نباید در درام‌شناسی او جست‌وجو کرد بلکه باید علت را حمله‌ی او بر جدایی طبقات و برخوردینی و تصور تغییرناپذیری طبقات دانست. قهرمان این نمایشنامه، جیمی پورتر، ظاهراً هیچ راه حل مثبتی ندارد اما فهرست عریض و طویلی از خبیانتهای اخلاقی، اجتماعی و سیاسی کسانی می‌دهد که هنوز ادای دوران میتدل ادواردها را درمی‌آورند. با آنکه این نمایشنامه لحنی اساساً منفی دارد اما حال و هوای انقلابی دوران خود را به‌خوبی تصویر می‌کند، چندان که قهرمان آن به صورت نماینده‌ی «جوانان خشمگین» انگلستان درمی‌آید. قهرمان نمایشنامه‌ی بعدی آزیورن، سرگرمی‌ساز (۱۹۴۱)، یک مجری‌ی فاسد نمایشهای موزیک هال (۱۹۴۱) است (که توسط لاورنس آلیویه اجرا شد). این نمایشنامه به شیوه‌یی نمادین نزول قدرت و اعتبار انگلستان را از طریق زندگی‌ی سه نسل متوالی از خانواده‌ی قهرمان اصلی، رایس، که همه سرگرمی‌ساز بودند، نشان می‌دهد. آزیورن ظاهراً تحت تأثیر برشت است زیرا آثار او نیز به طور متناوب صحنه‌های واقعه‌گرا و نمایشهای وودویل را در هم می‌آمیزند.

آثار آزیورن از ۱۹۶۰ به بعد کیفیتهای متفاوتی داشته‌اند. دیگر آثار موفق او عبارتند از لوتر (۱۹۴۱) (۱۹۶۱) که مطالعه‌ی روانشناسانه‌ی اصلاح‌طلبان مذهبی است؛ و سند جعلی (۱۹۶۵) که تصویر



تصویر ۳۸، ۱۸. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رقص گروهیان ماسگریو نوشته‌ی جان آزدن که در ۱۹۶۵ در تئاتر رویال کورت، لندن اجرا شد.

تأثرانگیزی از زندگی‌ی بر باد رفته‌ی یک وکیل مدافع میانسال و ظاهراً موفق را به نمایش می‌گذارد. آزیورن نمایشنامه‌های ناموفقی نیز نوشته است که در میان آنها تکچه‌ری برای من (۱۹۶۵)، هتل آمستردام (۱۹۶۸)، غرب سوتز (۱۹۷۱) و نگاه کن چگونه سقوط می‌کند (۱۹۷۶) قابل ذکرند. با آنکه از نظر منتقدان آزیورن توانست سیمای نخستین خود را حفظ کند، اما به هر حال یکی از مهمترین درام‌نویسان پس از جنگ به شمار می‌رود.

پس از آزیورن، مهمترین درام‌نویس تئاتر رویال کورت در سالهای آغاز تأسیس آن جان آزدن (۱۹۳۰ -) مؤلف نمایشنامه‌های خوکهای واقعی (۱۹۵۸)، رقص گروهیان ماسگریو (۱۹۵۹)، پناهگاه خوشبختی (۱۹۶۰)، آخرین شب به خیر آرمسترانگ (۱۹۶۴)، و چند نمایشنامه‌ی دیگر است. آثار آزدن هم تحسین فراوانی برانگیختند و هم به



تصویر ۱۸، ۴۰، ۴۱. پیتر شافر درام‌نویس انگلیسی.

پس از آن هر از گاه نمایشهایی را برای کارگاه کارگردانی می‌کرد، اما کارهای بعدی او هرگز به پایگاهی که بین سالهای ۱۹۵۵ و اوایل دهه ۱۹۶۰ به دست آورده بودند نرسیدند.

باید دانست همه‌ی نمایشنامه‌نویسان مهم انگلیسی در این دوره وابسته به دو گروه «انگلیش استیج» و کارگاه تئاتر نبودند. در میان مهمترین درام‌نویسان منفرد می‌توان از آرنولد وِسکر (۱۹۳۲ - ۲۰۰۰)، اجتماعی‌ترین نویسنده‌ی انگلیسی در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، نام برد. مشهورترین اثر او - سه‌گانه‌ی سوپ جونا (۱۹۵۸)، ریشه‌ها (۱۹۵۹)، و من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) - زوال آرمان اولیه‌ی سوسیالیسم را نشان می‌دهد. وِسکر در این سه‌گانه می‌کوشد نشان دهد که کارگران به سهم بسیار اندکی قانع شده‌اند و در راه درمان دردهای جامعه به بیراهه رفته‌اند. او در نمایشنامه‌ی آشپزخانه (۱۹۵۸) آشپزخانه‌ی یک رستوران بزرگ را تمثیلی از وضع طبقه‌ی کارگر می‌گیرد، و در نمایشنامه‌ی سبب‌زمینی سرخ کرده با

پس‌زمینه‌ی به دقت مطالعه شده باز می‌گوید. چون نمایشنامه‌های دلانی و پهان در اجراهای خارج از کارگاه مورد توجه قرار نگرفتند گفته شده است که خانم لیتل وود آنها را دستکاری می‌کرده است.

کارگاه تئاتر را همچنین به خاطر سبک اجراهایش ستوده‌اند، و شاید بهترین نمونه‌ی کار این کارگاه نمایشنامه‌ی آه، چه جنگ دلپذیری (۱۹۶۳) باشد که طنز تلخی درباره‌ی جنگ اول جهانی است. خانم لیتل وود با کارگردانی‌ی بیش از ۱۵۰ نمایشنامه سهم عمده‌ی در تثبیت رهیافت این گروه داشت. او به‌شدت تحت تأثیر شیوه‌های برشت و سنتهای موزیک هال بود اما روشهای استانیسلاوسکی را نیز، بویژه از نظر حرکت و بدیهه‌سازی، از نظر دور نمی‌داشت. هدف او تهیه‌ی نمایشهایی بود که طبقه‌ی کارگر را، با همان شوقی که به دیدن مکانهای تفریحی و سرگرمی می‌رفتند، به سوی خود جلب کنند. او بر آن بود که پیامهایی به یاد ماندنی و پرمحتوا را در چهارچوب تکنیکهایی برگرفته از نمایشهای سرگرم کننده بگنجاند.

تعدادی از نمایشهای موفق کارگاه تئاتر به تئاترهای تجارتي راه یافتند، اما این اقدام چندان موجب زوال کارگاه تئاتر شد که خانم لیتل وود استعفا کرد. او

اشاعه‌ی نمایشنامه‌های تازه ادا کرد بلکه پهنه‌ی وسیعی از آثار قدیمی و از جمله لیستراتانا (از آریستوفان)، همسر دهانی (از ویچرلی)، سرگرد باربارا (از شاو)، و زن خوب سچوان (از برشت) را در برنامه‌های خود عرضه کرد.

کارگاه تئاتر در سال ۱۹۴۵ توسط گروهی از جوانان لندن که دل خوشی از تئاتر تجارتي، چه از نظر هنری و چه از نظر جنبه‌های سیاسی، نداشتند تأسیس شد. جوآن لیتل وود (۱۹۱۴ - ۲۰۰۰) بلافاصله پس از به راه افتادن این مرکز رهبر آن شد. این گروه که از هیچ منبعی حمایت مالی نمی‌شد در سراسر انگلستان و کشورهای اروپایی به سفر پرداخت و در حومه‌ی لندن، استراتفورد، در یک منطقه‌ی کارگری، ساکن شد. آثار عمده‌ی این گروه بین ۱۹۵۵، سالی که با حضور در جشنواره‌ی جهانی‌ی پاریس شهرت جهانی یافت، و ۱۹۶۱، سالی که خانم لیتل وود استعفا کرد، عرضه شد. دو نمایشنامه‌نویس، پهان و دلانی، به‌ویژه با کارگاه تئاتر همکاری‌ی نزدیکی داشتند. نخستین نمایشنامه‌ی برنلین پهان (۱۹۲۳ - ۱۹۶۵) به نام آدم مضحك (۱۹۳۱) که در ۱۹۴۵ نوشته شده بود در ۱۹۵۶ در کارگاه تئاتر اجرا شد. این نمایشنامه که ترکیبی از کمدی و جدی است مقاطعی از زندگی‌ی یک زندانی در شرف اعدام را نشان می‌دهد. او همچنین در نمایشنامه‌ی گروگان (۱۹۵۸) برخورد‌های متفاوتی را با مرگ یک افسر ارتش ایرلند (I.R.A.) و یک گروگان که به تلافی‌ی آن باید کشته شود نمایش می‌دهد. این نمایشنامه با عناصر متنوعی از جمله آواز، رقص و میان‌برده همراه است. سیلا دلانی (۱۹۳۵ - ۱۹۳۹) در نمایشنامه‌ی طعم غسل (۱۹۵۸) مساجرای دختری جوان و مادر بی‌بندوبارش را در

عنوان آثاری مهم ارزیابی شدند. آثار آردن مسائل دوران خود را طرح می‌کنند، اما موضع معینی نمی‌گیرند و درک مفهوم آنها برای تماشاگران مشکل است. همه‌ی نمایشنامه‌های آردن عملاً مایه‌ی مشترکی دارند - تضاد میان نظم و بی‌نظمی، میان دنباله‌رو بودن و آزادی، و میان کسانی که الگوها و اصولی را بر جامعه تحمیل می‌کنند و کسانی که در مقابل این اصول می‌ایستند.

از درام‌نویسان دیگر تئاتر رویال کورت ان. اف. سیمپسن (۱۹۱۹ - ۲۰۰۰) با نمایشنامه‌های ایبوردیستی طنین زنگ (۱۹۵۹)، آونگ یک طرفه (۱۹۵۹)، مسابقه‌ی سرعت (۱۹۶۵) و لاف‌زن (۱۹۷۵)؛ و دیگری خانم آن چلیکو (۱۹۲۸ - ۲۰۰۰) که نمایشنامه‌ی صدای شکستن (۱۹۶۱) از او داستان سرگرم کننده‌ی تلاش دو مرد برای به دست آوردن دل یک دختر است. یکی از این مردان بسیار ساده‌دل و دیگری بسیار کارآزموده است.

تئاتر رویال کورت نه تنها سهم عمده‌ی در

تصویر ۱۸، ۳۹. نمایش آه، چه جنگ دلپذیری که در سال ۱۹۶۳ در کارگاه تئاتر توسط خانم لیتل وود تهیه شده است. طراح جان باری.



تصویر ۱۸، ۴۱. تصویری از نمایشنامه‌ی شکار سلطنتی، نوشته‌ی پیتر شافر که در نشنال تئاتر، لندن، در ۱۹۶۴ اجرا شده است. اهدایی نشنال تئاتر، لندن.



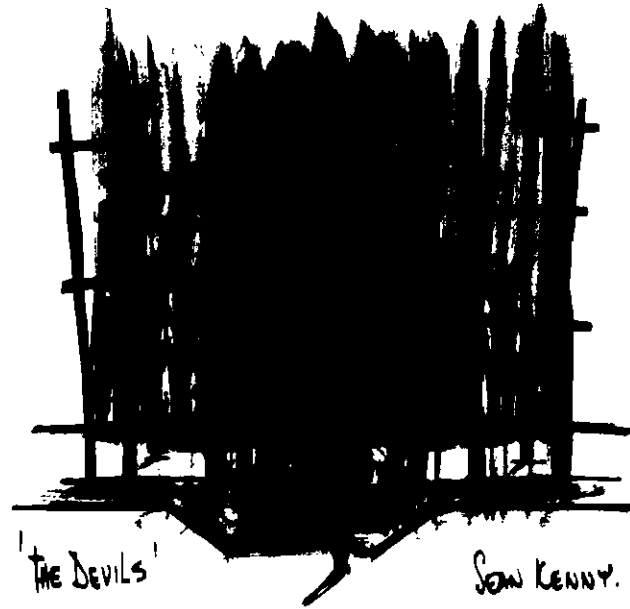
همه‌ی غذاها» (۱۹۶۲) یک اردوگاه نیروی هوایی را نشان می‌دهد که داوطلبان خدمت در آنجا مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرند و از هر چیز خوبی از جمله سرگرمی، هنر و شرایط زندگی خوب محروم می‌شوند. و سکر در ۱۹۶۲ رهبر یک نهضت هنری برای طبقه‌ی کارگر به نام مرکز (۱۹۶۲) شد. (وجه تسمیه‌ی این مرکز مصوبه‌ی شماره‌ی ۴۲ در کنگره‌ی اتحادیه‌های اصناف بود که در ۱۹۶۱ کارگران را به حمایت از هنر دعوت می‌کرد.) و سکر با تأسیس مرکز ۴۲ قصد داشت نمایشنامه و موسیقی‌ی کارگری را با کیفیت بالایی برای جشنواره‌ها تأمین کند، اما پس از دوره‌ی کوتاهی و درخشان رنگ و رو باخت و از ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۰ فعالیت‌های خود را به نمایش‌های راوند هاوس (۱۹۶۵) کارگاهی در راه‌آهن جنوب لندن که تبدیل به تئاتر شده بود، محدود کرد. مرکز ۴۲ در سال ۱۹۷۱ تعطیل شد. پس از ۱۹۶۲ و سکر کم نوشت و آنچه نوشت، از جمله چهار فصل (۱۹۶۶)، دوستان (۱۹۷۰)، و سالمندان (۱۹۷۲)، موفقیت چندانی حاصل نکرد. علت عدم موفقیت آثار اخیر او شاید آن بود که شباهتی به آثار پیشین او که او را به شهرت رسانده بودند، نداشتند.

درام‌نویس مهم دیگر انگلیسی در این دوره پیتر شفر (۱۹۲۶ -) بود که کار خود را از دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز کرده بود. آثار شفر در سطوح کاملاً متفاوتی قرار دارند که نمایشنامه‌های واقع‌گرایانه‌ی چون تسمیرین پنج‌انگشتی (۱۹۵۸) تا کمدهای ایسوردی چون گوش خصوصی و چشم عمومی (۱۹۶۲) و نیز کمده‌ی سیاه (۱۹۶۵) را در برمی‌گیرند. شهرت شفر با نوشتن نمایشنامه‌ی شکار سلطنتی‌ی خورشید (۱۹۶۲)

مشهور شد. این نمایشنامه درباره‌ی پیروزی اسپانیا بر پرو است، اما خود شفر آن را «کوششی در تبیین فریافت خدا» می‌خواند. نمایشنامه‌ی دیگر او، آگوس (۱۹۷۳)، مطالعه‌ی روانکاوانه‌ی پسری است که اسبها را کور می‌کند و روانکاوی که او را معالجه می‌کند. شفر در این نمایشنامه‌ها نشان داده است که استادی و تسلط بسیاری بر ابزار کارش دارد و هنوز هم مستعدترین و متنوعترین درام‌نویس دوران ما شناخته می‌شود.

در میان درام‌نویسان متعدد انگلیسی در این دوره چند تن مورد توجه بیشتری بوده‌اند که از آن جمله‌اند جان وایتینگ (۱۹۱۵ - ۱۹۶۳) با نمایشنامه‌های یک پنی برای یک آواز (۱۹۵۱) و سرود راهپیمایی (۱۹۵۴). این نمایشنامه‌ها در نخستین اجرا موجب گنجی تماشاگران می‌شدند، اما بعدها مورد پسند قرار گرفتند؛ برنارد کاپس (۱۹۲۸ -) با نمایشنامه‌های هملت استپنی گرین (۱۹۵۶) که بازسازی‌ی شکسپیر در دوران معاصر است، و سالی گلد وارد می‌شود (۱۹۶۲) که یک کمده‌ی درباره‌ی شیادی یهودی است؛ گراهام گرین (۱۹۰۴ -) با نمایشنامه‌های اتاق نشیمن (۱۹۵۳)، مجلس تدخین (۱۹۵۷)، و عاشق مهربان (۱۹۵۸) که پرسش‌هایی درباره‌ی اخلاق و مذهب مطرح می‌کنند؛ و رابرت باالت (۱۹۲۴ -) با نمایشنامه‌های گیللاس شکوفان (۱۹۵۷) بررسی‌ی چخوف واری درباره‌ی خودفریبی و شکست، و مردی برای تمام فصلها (۱۹۵۷) که درباره‌ی زندگی و شهادت سر تامس مور (۱۹۵۸) است.

غالب دستاوردهای تئاتر انگلیسی در دهه‌ی ۱۹۵۰ هنگامی حاصل شد که سیاست کمک مالی (سوساید) به تئاترها تغییر یافت. تا جنگ جهانی دوم از



تصویر ۴۲.۱۸. (*) طرحی مدرن از شون کنی برای نمایشنامه‌ی شیاطین اثر جان وایتینگ، که در سال ۱۹۶۱ در تئاتر آلدویچ اجرا شد.

جشنواره‌هایی چون ادینبورگ، چیچستر (۱۹۵۱)، مالورن (۱۹۵۱)، گلیند بورن (۱۹۵۱)، کتتر بوری (۱۹۵۱)، و آلد بورگ (۱۹۵۱) نیز در دهه‌ی ۱۹۵۰ در احیای تئاتر انگلیسی سهم فراوانی بر عهده گرفتند. روی هم رفته تئاتر انگلیسی در ۱۹۶۰ یکی از بهترین تئاترهای جهان شناخته می‌شد.

تئاتر و درام در ایتالیا و اسپانیا، ۱۹۴۰ - ۱۹۶۰

پس از جنگ جهانی دوم درام‌نویسان ایتالیایی با همان مشکلی روبه‌رو بودند که یک سده پیش از آن داشتند، یعنی کشمکش میان طرفداران واقع‌گرایی (که از درام انتظار داشتند به زبان محلی‌ی برخی مناطق ایتالیا نوشته شود) و جانبداران تئاتر جهانی (که از درام، زبانی ادبی و رسمی را انتظار داشتند). سرانجام درام‌نویسان تصمیم

جانب دولتهای انگلستان هیچ هزینه‌ی برای هنر در نظر گرفته نمی‌شد. در ۱۹۴۰ انجمن تشویق و ترغیب موسیقی و هنرها (CEMA) مبلغ ۵۰/۰۰۰ پوند بودجه را به نمایش‌های دوران جنگ اختصاص داد. در ۱۹۴۵، «CEMA» به انجمن هنرها (۱۹۴۵) تبدیل شد، سازمانی مستقل که از جانب دولت حمایت می‌شد و بر نحوه‌ی تقسیم کمک‌های مالی به مراکز هنری نظارت می‌کرد. با آنکه این انجمن بودجه‌ی زیادی در اختیار نداشت (در دهه‌ی ۱۹۶۰ تنها حدود یک میلیون دلار برای درام) اما همین بودجه سازمانهایی را که قادر به هدایت تئاتر بودند تشویق کرد. در ۱۹۴۸ پارلمان انگلستان از دولتهای محلی خواست تا درصدی از درآمدهای خود را صرف حمایت از هنر کنند و نتیجه آن شد که تعدادی از شهرداریهای شهرهای انگلیسی به شرکت‌های محلی‌ی خود کمک مالی پرداختند. تعداد این شرکتها در بریتانیای کبیر در دهه‌ی ۱۹۶۰ به بیش از پنجاه می‌رسید که غالب آنها مجموعه‌ی آثار کلاسیک و نوین را در برنامه‌های خود داشتند.

نمایشی وابسته بودند. در میان شرکتهای سیار ایتالیایی سه گروه از اهمیت بیشتری برخوردار بودند. ویتوریو گاسمن (۱۹۵۱)، که به عنوان ستاره‌ی سینما شهرتی جهانی یافته بود و در ایتالیا بهترین بازیگر آثار کلاسیک محسوب می‌شد، هر چند وقت یکبار گروهی تشکیل می‌داد و آثار برجسته‌ی قدیمی را به صحنه می‌برد. گروهی که گاسمن با همکاری‌ی جورجو دو لولو (۱۹۵۱) به نام کمپانی‌ی دو لولو - فالك (۱۹۵۱) تشکیل داد از آن جمله بود. دو لولو بازیگر اصلی و کارگردان، روسیلا فالك (۱۹۵۱) بازیگر نقشهای اول زن، و رومولو والی (۱۹۶۰) و اِلِسا آلپانی (۱۹۶۱) از بازیگران دیگر این شرکت بودند. این شرکت پس از ۱۹۵۵ بهترین گروه سیار ایتالیایی شناخته می‌شد و بعدها رقیبی به نام کمپانیا پروکلیمر - آلبرتاتزی (۱۹۶۱) یافت. شرکت اخیر به سرپرستی انا پروکلیمر (۱۹۶۱) و جورجو آلبرتاتزی (۱۹۶۱) تأسیس شد و بزودی عنوان بهترین گروه بازیگری‌ی ایتالیا را از آن خود کرد. شرکتهای سیار ایتالیایی به سراسر ایتالیا سفر می‌کردند.

می‌کرد. حدود سه چهارم نمایشهای گروه را استرله‌ی کارگردانی می‌کرد و برای بقیه‌ی نمایشها از کارگردانهای معتبر خارجی دعوت می‌شد. استرله‌ی نیز همچون طراح خود، جیانی راتو (۱۹۵۱) که تا ۱۹۵۴ با او همکاری داشت، پیرو تمام عیار شیوه‌های برشت بود. از ۱۹۵۴ به بعد راتو جای خود را به لوچیانا دامیانی (۱۹۵۱) سپرد. تئاتر پیکولو به خاطر سفرهایی که به کشورهای دیگر انجام داد نه تنها بهترین گروه ایتالیایی بلکه یکی از بهترین گروه‌های نمایشی‌ی جهان شناخته شد. تئاترهای ثابت و دائمی در شهرهای دیگر ایتالیا نیز به وجود آمد که بهترین آنها شاید یکی تئاترو استابیله (۱۹۵۱) در جنوا به سرپرستی لویجی اسکوارزینا (۱۹۵۱) باشد که در ۱۹۵۲ تأسیس شد و دیگری تئاترو استابیله در تورین به سرپرستی جیانفرانکو دو بوسو (۱۹۵۱) که در ۱۹۵۵ به راه افتاد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ ده تئاتر ثابت از این دست در سراسر ایتالیا برپا بود.

با این حال غالب شهرهای ایتالیا به شرکتهای سیار



تصویر ۲۳.۱۸. طرح صحنه‌ی ملکه و شورشیان نوشته‌ی اوگو بتی که در سال ۱۹۵۷ در سانویاتولو اجرا شد. طراح مورو فرانچینی.

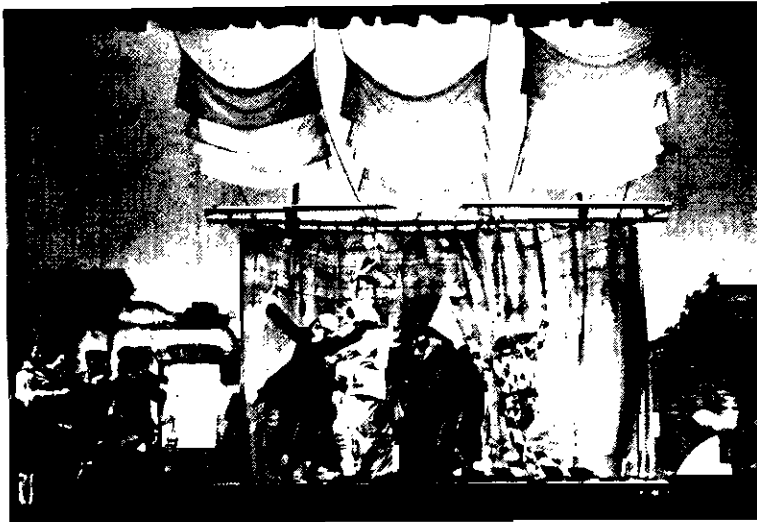
پیچیده‌ی خانوادگی، بقای خود را حفظ کنند. دو فیلیپو فضاهای جدی، شوخی و رقت‌آور را با ویژگیهای محلی که خود از نزدیک تجربه کرده درهم آمیزد. در میان بهترین آثار او میلیونرهای ناپل (۱۹۴۶)، فیلومینا (۱۹۵۵)، شنبه، یکشنبه، و دوشنبه (۱۹۵۹)، و رئیس (۱۹۶۰) اهمیت بیشتری دارند. او که بازیگر ماهری نیز محسوب می‌شد سالهای بسیار با برادرش پینو دو فیلیپو (۱۹۰۳ - ۱۹۸۰)، یکی از محبوبترین بازیگران ایتالیایی، به صحنه می‌رفت.

مهمترین گروه‌های ایتالیایی را همچنان شرکتهای سیار نمایشی در اختیار داشتند، اما چند تن توانستند شرکتهای ثابتی برپا دارند. در میان شرکتهای غیرسیار ایتالیایی گروه تئاتر پیکولو (۱۹۵۱) قابل ذکر است که در ۱۹۴۷ توسط جورجو استرله (۱۹۲۱ -) و پائولو گراسی (۱۹۱۹ - ۱۹۸۱) در میلان تأسیس شد. این شرکت در آغاز بدون پرداخت اجاره بها در تئاتر شهرداری به کار پرداخت و بعدها نخستین گروه ایتالیایی شد که از دولت کمک مالی دریافت می‌کرد. تئاتر پیکولو سازمانی خودگردان بود، با یک گروه ثابت بیست تا سی نفر، که یک مدرسه‌ی آموزش تئاتر را نیز اداره

گرفتند با توجه به لهجه‌ی محلی‌ی معینی بنویسند و از این رو معدودی از درام‌نویسان ایتالیایی پس از جنگ شهرت ملی به دست آوردند و تنها یک تن، اوگو بتی، به پایگاه جهانی دست یافت. اوگو بتی (۱۸۹۲ - ۱۹۵۳) کار خود را از ۱۹۲۷ آغاز کرد، اما شهرت امروزی‌اش او را آخرین آثارش به ارمغان آوردند که از آن میان فساد در کاخ دادگستری (۱۹۴۸)، ملکه و شورشیان (۱۹۵۱) و گلزار سوخته (۱۹۵۳) قابل ذکرند.

دو درام‌نویس دیگر، فابری و دوفیلیو نیز، اگر نه به اندازه‌ی بتی اما، توانستند از سرزهای ایتالیا فراتر روند. دیدگو فابری (۱۹۱۱ -) در درامهای قراردادی‌ی خود آموزشهای کلیسایی را مورد توجه قرار داد. در میان نمایشنامه‌های او مسیح در دادگاه (۱۹۵۵) احتمالاً از بقیه مهمتر است. فابری در این نمایشنامه به مشکلاتی که ظهور مسیح در جهان ایجاد کرده اشاره دارد. ادواردو دو فیلیپو (۱۹۰۰ - ۱۹۸۴) از سال ۱۹۳۰ نوشتن را آغاز کرد و با آنکه ساکن ناپل بود و به لهجه‌ی اابلی می‌نوشت شهرتی عام یافت. شخصتهای او تلاش بسیار می‌کنند تا با وجود فقر، بیماری و روابط

تصویر ۲۴.۱۸. نمایشنامه‌ی یک نوکر و دو ارباب نوشته‌ی کارلو گلدنی که در تئاترو پیکولو، میلان اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه جورجو استرله و طراح آن ایزو فریجریو بودند. برگرفته از کتاب طراحی در جهان از ۱۹۵۰.





تصویر ۴۵.۱۸. نمایشنامه‌بی به کارگردانی خودش به نام اورست نوشته‌ی آلفه ری. طراح جهانی پولدری. برگرفته از مجله تئاتر جهان.

دو کارگردان ایتالیایی در سالهای پس از جنگ شهری جهانی یافتند: اولی لوچینو ویسکونتی^(۴۵) (۱۹۰۶ - ۱۹۷۶)، یکی از پایه‌گذاران نورنالیسم^(۴۶) بود که در دهه‌ی ۱۹۵۰ بیشترین اعتبار جهانی را برای سینمای ایتالیا فراهم آورد و همان کیفیت هنری فیلمهایش را به تئاتر نیز منتقل کرد، ویسکونتی بهترین آثارش را در اپرا عرضه کرد بویژه آنهایی که ماریا کالاس^(۴۷) ستاره‌شان بود؛ دیگری فرانکو زفیرللی^(۴۸) (۱۹۲۳ -) که کار خود را با طراحی برای ویسکونتی آغاز کرد و شاید بتوان گفت که تأثیر قاطعی بر آثار او گذاشت. زفیرللی از ۱۹۵۳ به کارگردانی رو آورد، نخست در اپرا، و در ۱۹۵۸ به عنوان کارگردان به کشورهای دیگر نیز دعوت شد. شهرت او در آن است که آثار کلاسیک را به زمین نزدیک می‌کند (نمایشهای رومو و ژولیت و هملت از او بویژه مورد توجه بسیار قرار

گرفتند). او در غالب آثار خود (آثارش را خود طراحی می‌کند) صحنه‌ها و فوت و فن‌های نورنالیستی را به کار می‌برد. زفیرللی از یک طرف متهم شده که در کارهایش متن را قربانی‌ی تصویر می‌کند و از طرف دیگر به خاطر ساده و قابل هضم کردن آثار پیچیده که فاصله‌ی زیادی با تماشاگران امروزی دارند تحسین شده است.

تئاتر اسپانیا تا دهه‌ی ۱۹۵۰، به واسطه‌ی ممیزی‌ی شدید، از بقیه‌ی دنیا عقب افتاده بود. این ممیزی به وسیله‌ی کشیشانی سازمان می‌گرفت که هیچ خط روشنی را دنبال نمی‌کردند و غالباً مطابق میل خود فرمان می‌دادند. اما با وجود این شرایط، احیای درام اسپانیایی در حدود ۱۹۵۰ آغاز شد. معمولاً اجرای نمایشنامه‌ی داستان یک پلکان^(۴۹) نوشته‌ی آنتونیو بوئرو واله‌یو^(۵۰) (۱۹۱۶ -) در سال ۱۹۴۹ را آغاز تحول می‌دانند. این نخستین نمایشنامه‌ی اسپانیایی پس از جنگ بود که



تصویر ۴۶.۱۸. طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی پاکدامن اثر گاسپار اسپونتی که در ۱۹۵۴ توسط لوچینو ویسکونتی در تئاتر آلا اسکالا، میلان کارگردانی شده است. طرح پیرو زوفی.

شایستگی دریافت جایزه‌ی لویه د وگا را داشت. این نمایشنامه داستان یک دوره‌ی بیست‌ساله از زندگی چهار خانواده از طبقه‌ی کارگر است که همه در طبقه‌ی مشترک آپارتمانی زندگی می‌کنند. بوئرو واله‌یو از ۱۹۴۹ تاکنون به طور مداوم نمایشنامه نوشته است و امروزه بهترین درام‌نویس اسپانیایی محسوب می‌شود. آثار او تا ۱۹۵۸ واقعگرا بودند اما از آن پس به آثار خیالپردازانه، نمادگرایانه و تاریخی پرداخته است. خواکین کالو سوتیلو^(۵۱) (۱۹۰۵ -) با آثاری چون پلازا د اورپسته^(۵۲) (۱۹۴۷)، میهمانی که در سَرَد^(۵۳) (۱۹۵۰)، و قدرت^(۵۴) سنت واقعگرایی را ادامه داد.

نمایشنامه‌ی دیگر او به نام دیوار^(۵۵) (۱۹۵۴) درباره‌ی مشکلات مردی است که تصمیم می‌گیرد ثروت نامشروع خود را واگذار کند. این نمایشنامه در اسپانیا همان جنجالی را برپا کرد که نمایشنامه‌ی ایبن‌وار^(۵۶) ایچه‌گاری^(۵۷) در اواخر سده‌ی نوزدهم برپا کرده بود. میگوئل میهورا^(۵۸) (۱۹۰۹ -) با آثاری چون دادگاه عالی^(۵۹) (۱۹۵۵)، و ماری بل و خانواده‌ی استثنایی او^(۶۰) (۱۹۵۹) محبوبترین کمدی‌نویس و الفونسو پاسو^(۶۱) (۱۹۲۶ - ...)، به عنوان جانشین پناونت، تأمین کننده‌ی پرکار سرگرمیهای محبوب اسپانیا در این دوره بود. پاسو درام‌نویسی را از ۱۹۵۲ آغاز کرد و از

تصویر ۴۷.۱۸. طرحی از زفیرللی برای اپرای ریگولتو، که خود او آن را در ۱۹۶۰ در بروکسل کارگردانی کرده است.





تصویر ۵۰.۱۸. نمایشنامه‌ی کلام قدسی اثر وال اینکلان که در تئاتر ویلا آرتز (تئاتر هنرهای زیبا) در ۱۹۶۱ به کارگردانی خوزه یامایو اجرا شد.

بیشتر شد و در ۱۹۴۸ همه‌ی کمکهای مالی، بجز مبالغی که به تئاترهای مورد توجه دولت پرداخت می‌شد، متوقف شدند. قطع کمکهای مالی ضربه‌ی شدیدی بر پیکر تئاتر شوروی وارد آورد زیرا در طول جنگ از میان ۹۵۰ تئاتر ۴۵۰ تای آنها ویران شده بودند و در ۱۹۵۳ تنها حدود ۲۵۰ تئاتر در سراسر شوروی دایر بود.

تحلیل اجباری و واقع‌گرایی‌ی سوسیالیستی به عنوان تنها الگوی قابل قبول بر تئاترها به طور اعم و بر تئاتر هنری مسکو به طور اخص، دست و پای هنر را در اتحاد جماهیر شوروی بست. انتصاب مدیران حزبی به عنوان مسئول امور همه‌ی تئاترها در ۱۹۴۹ نظارت سیاسی‌رایبر تئاتر شوروی حاکم کرد. مجموعه‌های نمایشی از کلیه‌ی آثار خارجی تهی‌شدند و از آثار تازه‌ی روسی نیز انتظار می‌رفت تا سیاستهای دولت را تبلیغ کنند. تعداد

توجه قرار گرفتند. با این حال در ۱۹۶۰ اسپانیا هنوز از نظر نمایشی نسبت به همسایگان خود به شدت محافظه‌کار بود.

تئاتر و درام در شوروی،

۱۹۶۰ - ۱۹۴۰

در دوران جنگهای اول و دوم، تئاتر روسی وقف ایجاد روحیه‌ی جنگی در مردم بود. چون در این دوره از نظارت دولت بر نمایشنامه‌ها کاسته شد، تصور بر آن بود که پس از پایان جنگ آزادیهای بیشتری در راه است. به‌عکس در ۱۹۴۶ محدودیتها حتی از دهه‌ی ۱۹۳۰



تصویر ۴۸.۱۸. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی یک رؤیابین برای مردم نوشته‌ی بوته‌رو واله‌یو، که در ۱۹۵۸ در تئاتر رسمی اسپانیا در مادرید اجرا شد. طراح امیلیو بورگر.

مسائل اجتماعی، اخلاقی و سیاسی می‌پردازد. نمایشنامه‌های ساستره بیش از آنکه اجرا شوند خوانده شده‌اند.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ ممیزی‌ی نمایشنامه‌ها در اسپانیا کاهش یافت و در نتیجه آثار نویسندگان کشورهای دیگر از جمله تنسی ویلیامز، تورنن وایلدر، یوجین ائیل، پل کلودل، ژان آنسویی، و موتزلان وارد مجموعه‌های نمایشی شدند. در این دوره آثار لورکا و کاسونا نیز برای نخستین بار پس از جنگ داخلی در اسپانیا به صحنه رفتند و نویسندگانی چون وال اینکلان و اونا مونو مورد

آن پس سالی ده نمایشنامه نوشت. در میان محبوبترین آثار او کوچولوی بیچاره (۱۹۵۷)، عروسی دخترک (۱۹۶۰) و استاد عزیز (۱۹۶۵) قابل ذکرند.

شاید آلفونسو ساستره (۱۸۸۱ - ۱۹۲۶ -) جنجالیترین نویسنده‌ی اسپانیایی و پایه‌گذار «تئاتر اضطراب» (۱۹۵۱) باشد. ساستره در آثار خود می‌کوشد تماشاگران را با مسائل زندگی نوین روبه‌رو کند. او در نمایشنامه‌هایی چون جوخه‌ی نفرین شده (۱۹۵۳)، زخم خورده (۱۹۶۰)، و آتسا کلییر (۱۹۶۲) به



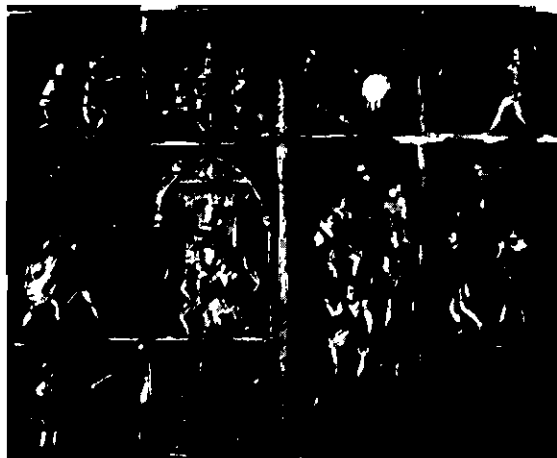
تصویر ۴۹.۱۸. (*) طرح نمایشنامه‌ی رخنه نوشته‌ی آلفونسو ساستره که در ۱۹۶۰ در تئاتر ولارا در مادرید اجرا شد. طراح این صحنه امیلیو بورگر است.

حدی از مجموعه‌های نمایشی برجیده شد و بسیاری از آثار ممنوعه‌ی سالهای پیشین محبوبیت یافت. افراط در دستکاری نمایشنامه‌های کلاسیک برای انطباق آن با تبلیغات دولتی نیز تا حدود زیادی کاسته شد.

تغییرات دهه‌ی ۱۹۵۰ موجب کاهش اعتبار تئاتر هنری می‌گردد، گو اینکه همچنان بیشترین کمک مالی، دستمزد و امکانات دیگر دولتی را دریافت می‌کرد. تئاتر هنری می‌گردد، به رغم موقع رسمی خود، از نظر مردم یک موزه بود. این ارزیابی در مورد تئاتر مالی نیز صدق می‌کرد که از نظر دولت شوروی اندکی پایینتر از تئاتر هنری می‌گردد قرار داشت.

با کاسته شدن اعتبار این تئاترها، تئاترهای دیگر جان گرفتند. موفقیت تئاترهای دیگر به دو عامل اصلی مربوط می‌شد: نخست کنار گذاشتن سیاست حقوق و رده‌بندی ثابت میان اعضای گروه‌ها، دیگر حذف قانون ممنوعیت بازیگران از تغییر گروه خود، که از دهه‌ی ۱۹۳۰ اعمال می‌شد؛ علل دیگر را باید در تغییر سلیقه‌ها جست‌وجو کرد. در میان تئاترهای قدیمی‌تر تئاتر واخانتانگف (۱۵۰۲) به سرپرستی رومن سیمونف، محبوبترین تئاتر روسی بود، زیرا در آن با استفاده از شیوه‌ی واخانتانگف جایگزین مورد قبولی بر واقعگرایی سوسیالیستی فراهم آمده بود. تئاتر ساتیر (۱۵۰۲) به سرپرستی والتین یلوچک (۱۵۰۵) نیز پس از آنکه در ۱۹۵۴ نمایشنامه‌ی ساس و حمام اثر مایاکوفسکی را با سبکی کم و بیش شبیه به پیرهلد نمایش داد هوای تازه‌ی بر تئاتر شوروی دمید و منزلت بسیاری یافت.

در تئاتر مایاکوفسکی (۱۵۰۶) (که پیش از این تئاتر انقلاب (۱۵۰۷) نام داشت) نیکلای آخلوویکف (۱۵۰۸) به تجربه‌های پیش از جنگ خود، یعنی ارتباط نزدیک میان



تصویر ۵۳.۱۸، و تصویر ۵۴.۱۸. (*) دو تصویر از نمایشنامه‌ی هملت که در ۱۹۵۴ توسط آخلوویکف در تئاتر مایاکوفسکی اجرا شد یکی طرح اصلی و دیگری شکل اجرا شده‌ی طرح است. توجه شود که طرح صحنه پیشنهاد می‌کند که دنیای هملت یک زندان بوده است. صحنه طبعات و آنکوبه‌های محلی است که بناسب داستان آنکوبه‌ها باز می‌شوند. طراح این صحنه وادم ریندن است.



تصویر ۵۲.۱۸. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی ساس اثر مایاکوفسکی که در سال ۱۹۵۵ در مسکو اجرا شده است.

در این دوره مسیری به مفهوم گذشته‌ی آن کنار رفت اما فشار بر درام روسی، به‌ویژه از جانب هیئتهای رئیسه‌ی تئاترهای دولتی، همچنان برجا بود. واقعگرایی همچنان سبک حاکم، و آموزشی بودن همچنان هدف عمده‌ی درام ماند، اما این سبک و این هدف به شدت گذشته دنبال نشد، گو اینکه هیچ‌یک روی موفقیت را ندید. آثار تازه‌ی روسی به دامان وضعیتهای رمانتیک و روابط خانوادگی، همچون نمایشنامه‌ی غزل پترارک (۱۹۵۷) نوشته‌ی بوگودین و دفاع از عدالت در مقابل اتهامات ناعادلانه، همچون نمایشنامه‌ی دختر کارگر (۱۹۵۷) نوشته‌ی الکساندر ولودین (۱۵۰۱) پناه آوردند. موضوع مورد علاقه‌ی دیگر، تضاد میان نسلهای کهنه و نو بود که نمایشنامه‌ی مبارزهی نابرابر (۱۹۶۰) نوشته‌ی ویکتور رُسف نمونه‌وار است. در این دوره نمایشهای ضد آمریکایی تا

کثیری از نمایشنامه‌ها، از جمله شخصیت مسکویی (۱۹۴۹) نوشته‌ی آناتولی سافرانف (۱۵۰۱) تنها می‌کشیدند افرادی را که بر سر راه هدفهای حزبی ایستاده بودند بازآموزی کنند. آثار دیگر از جمله سایه‌ی بیگانه (۱۹۴۹) نوشته‌ی گناتانتین سیمونف (۱۵۰۲) و والس میسوری (۱۹۵۰) نوشته‌ی بوگودین (۱۵۰۱) تنها نمونه‌هایی از درامهای ضد آمریکایی‌اند. نویسندگان دیگر از جمله ویولت ویشیفسکی (۱۵۰۵) با نمایشنامه‌ی سال ۱۹۱۹، سال فراموش نشدنی (۱۹۴۹)؛ و ا. استاین (۱۵۰۳) با نمایشنامه‌ی پیش درآمد (۱۹۵۲) (۱۹۵۲) کوشیدند نقش استالین را در تحول کمونیسم تمجید کنند. پس از مرگ استالین در ۱۹۵۳ تغییرات بسیاری رخ داد. اگرچه آزادی و محدودیت به تناوب بر تئاتر روسی حاکم می‌شد اما روی هم رفته نسبت به حاکمان پیشین آرایش بیشتری حاصل شده بود، به‌ویژه پس از آنکه خروشچف در ۱۹۵۶ استالین را متهم کرد.

تصویر ۵۱.۱۸. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی غزل پترارک نوشته‌ی بوگودین، که در ۱۹۵۷ در تئاتر مایاکوفسکی، مسکو، اجرا شد. برگرفته از کتاب تئاتر مسکو نوشته‌ی کمیساروفسکی (۱۹۵۹).



تماشاگران و بازیگران. روی آورد. او در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ نمایشنامه‌ی اشرف^{۵۰۱} اثر یوگودین را بار دیگر به صحنه برد و در این نمایش تماشاگرانش را گرداگرد صحنه نشاند، درست همان‌گونه که در دهه‌ی ۱۹۳۰ اجرا کرده بود. شاید معروفترین اجرای آخلویکوف پس از جنگ نمایش هملت (۱۹۵۴) بوده است که در آن صحنه را به چند طبقه تقسیم کرده بود و حرکت صحنه چنان تنظیم شده بود که گویی هملت همواره می‌کوشد از دنیای زندان گونه‌ی خود بگریزد. دو کارگردان قدیمی دیگر، یوری زاوادسکی^{۵۰۱} در تئاتر موشویت^{۵۱۱} و آلکسی بوئوف^{۵۱۲} در تئاتر مرکزی ارتش^{۵۱۲} همچنان اهمیت پیشین خود را حفظ کرده بودند.

در لنینگراد تئاتر پوشکین^{۵۱۱} پایگاهی مشابه با تئاتر هنری مسکو در پیش از جنگ به دست آورد و در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ به سرنوشت همان تئاتر دچار شد. پرمزلت‌ترین تئاتر لنینگراد، تئاتر گورکی، پس از ۱۹۵۶ به سرپرستی جورجی توستوگوف^{۵۱۵} (۱۹۱۵ - ۱۹۸۹) به خاطر امروزی کردن آثار کلاسیک مورد توجه قرار گرفت. توستوگوف غالباً در صحنه‌های خود از اشیای واقعی استفاده می‌کرد و دیوارها، سقف و نظایر آنها را کنار گذاشته بود و شگردهای سینمایی را، نظیر اجرای نمایش در جلوی صحنه به عنوان نمای درشت، به کار می‌برد. در تئاتر کم‌دی لنینگراد^{۵۱۱} نیکلای آکیف^{۵۱۱} (۱۹۰۱ - ۱۹۶۸) نیز استندهای مذکور را به عنوان کارگردان و طراح به کار بست. او به رغم آثار خوبی که عرضه می‌کرد از نظر مقامات رسمی مورد توجه نبود. او اتاق ویسیمی را در بالای یک خواربار فروشی برای اجرای نمایشهای خود برگزیده بود.

تئاتر شسوروی در ۱۹۶۰ از محدودیتها

واستنده‌های تحمیلی استالین فاصله گرفت، اما فشار مطالبات حزبی هنوز حاکم بود و هرگاه نمایشی قدمی فراتر از تحمل آن برمی‌داشت، حضور دولت را احساس می‌کرد. با این همه، در این دوره، تئاتر روسی قدم در راه تازه‌ی نهاد و آن را در دهه‌ی ۱۹۶۰ ادامه داد.

تحولات جهانی در تئاتر

در پایان جنگ جهانی دوم همکاریهای بین‌المللی در همه‌ی جنبه‌های زندگی ممکن شد. تشکیل سازمان ملل متحد مقدمه‌ی شد تا سازمانهای دیگری نیز در راستای تفاهم جهانی به وجود آیند. تحت توجهات سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی سازمان ملل متحد^{۵۱۱} (یونسکو) سازمانی به نام انستیتوی جهانی تئاتر^{۵۱۱} در سال ۱۹۴۷ تأسیس شد که کمک مالی سالانه دریافت می‌کرد. این مؤسسه از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۸ مجله‌ی ماهانه‌ی به نام تئاتر جهان^{۵۱۱} را برای انتشار و اشاعه‌ی اطلاعات منتشر می‌کرد. همچنین گهگاه همایشهای بین‌المللی به راه می‌انداخت و از ۱۹۵۴ یک جشنواره‌ی سالانه به نام تئاتر ملل^{۵۱۱} برپا کرده بود. در این راه سازمانهای دیگری نیز برای تبادل فکر و نظر به وجود آمدند که انجمن جهانی فن‌آوران تئاتر^{۵۱۱}، انجمن جهانی مستفدان تئاتر^{۵۱۱} و فدراسیون جهانی تحقیقات تئاتری^{۵۱۱} از آن جمله‌اند.

همکاریهای بین‌المللی دیگری نیز در این دوران به تحول تئاتر در سراسر جهان یاری رساندند زیرا ملت‌هایی که پس از این دو جنگ به وجود آمدند مایل

بودند فرهنگ ملی خود را به نمایش بگذارند. سرانجام، گوشه‌هایی از جهان که پیش از آن تئاتری نداشتند و اگر داشتند قابل توجه نبود، صاحب تئاتر شدند. پس از سال ۱۹۴۵ منزلت تئاتر در پهنه‌ی گیتی به جایی رسید که پیش از آن سابقه نداشت.

در ۱۹۶۰ تئاتر دیگر از دستبردهای سالهای

جنگ رسته بود. تئاتر پس از جنگ، به استثنای کشورهای فرانسه و انگلستان، در همان خطی ادامه می‌داد که پیش از آن مستقر شده بود. اما در دهه‌ی ۱۹۵۰ نظرهاها و تنشهای نوینی سربرآوردند که در سال ۱۹۶۰، هم سرشار از زندگی و هم آستن جنجال می‌نمودند.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

نیست و این تنها حرفی است که می‌توان زد. اما برخورد با این نامعقول و اشتیاق مفرط به وضوح و روشنی که در دل انسانها پژواک سرمی‌دهد، پوچ است ...

پوچ‌انگاری از تقابل میان نیاز انسان و سکوت بی‌خردانه‌ی جهان پیرامون ما زاده می‌شود.

آلبر کامو، «اسطوره‌ی سیزیف»، اسطوره‌ی سیزیف و مقالات دیگر: ۵۲، ترجمه‌ی ژوستین اُبرایسن (۱۹۶۱، نیویورک: آلفرد ا. نایف، ۱۹۶۷)، صفحات ۶، ۱۹، ۲۸، ۲۹.

مارتین اسلین در ۱۹۶۱ برای آن دسته از نمایشنامه‌هایی که ظاهراً همه پایگاه مورد نظر کامو را برگزیده بودند برچسب اِسورد را اختراع کرد:

ریشه‌ی [تئاتر اِسورد] را باید در جایی جست‌وجو کرد که یقیناً و اساس فرضیه‌های غیرقابل تردید قرنهای گذشته بر باد رفتند. فرضیه‌هایی که آزموده شده بودند و پیروانی به هم زده بودند و اینکه همچون چیزی بی‌ارزش، به مثابه اوهام کودکانه، اعتبار خود را می‌باختند.

این احساس اضطراب فوق طبیعی در پوچی شرایط انسانی را به طور کلی در نمایشنامه‌های بکت، آدامف، یونسکو، ژنه، و نویسندگان دیگری که در این کتاب آمده‌اند می‌توان یافت. اما آنچه در اینجا به عنوان تئاتر اِسورد آمده صرفاً موضوع این نمایشنامه‌ها نیست ... [بلکه خود این تئاتر نیز] می‌کوشد مفهوم شرایط نامفهوم انسانی و نارسایی رهیافت عقلی را که آشکارا شیوه‌های عقلانی و تفکر استدلالی را کنار گذاشته بیان کند ... [این کتاب] بر آن است تا وحدتی میان فرضیه‌های

بنیادی و صورتی که آن فرضیه‌ها را بیان می‌کند فراهم آورد.

مارتین اسلین، تئاتر اِسورد، تجدیدنظر و ویرایش تازه (وودستاک، نیویورک: انتشارات اُورلوك، ۱۹۷۳) صفحات ۴-۶.

اوژن یونسکویکی از موفقترین و بحث‌انگیزترین نمایشنامه‌نویسان اِسوردیست غالباً با کارگردانها و منتقدان آثارش وارد بحث می‌شد (بسیاری از بحثهای او در کتابی به نام یادداشتها و ضد یادداشتها (۱۹۷۱) جمع‌آوری شده است). در اینجا چند پاسخ یونسکو را درباره‌ی اجرای آمریکایی‌ی کرگدن در ۱۹۶۱ می‌آوریم:

من مقالات منتقدان آمریکایی را درباره‌ی نمایشنامه‌ام خوانده‌ام، چنین به نظر می‌رسد که همگی يك صدا معتقدند نمایشنامه‌ی کرگدن خنده‌آور است. خوب من هم می‌گویم نیست ... اجرای این اثر در آمریکا نه تنها فاقد سبک بود ... بلکه مهمتر از آن بی‌صداقتی روشنفکرانه‌یی داشت ... [این نمایشنامه] توصیفی بی‌طرفانه از تعصبات و احیای دیکتاتوری است که بار دیگر در حال رشد، تبلیغ و پیروزی است و دارد همه‌ی جهان را دگرگون می‌کند ... بسیار کوشیدم که این مطالب را به کارگردان یادآوری کنم؛ و تا جایی که مقدورم بود کوشیدم در چند مصاحبه این چیزها را روشن کنم ... این نمایشنامه داستان دردناکی است، اما جدی است.

برخی منتقدان بر من خرده می‌گیرند که زشتی را نکوهش می‌کنم بی‌آنکه بگویم خوبی کدام است ... اتکا کردن به يك نظام فکری‌ی مکانیکی کار

عقلایی بودن انسان به وجود می‌آورد بلکه امکان یافتن سازمانی عقیدتی که جامعه‌ی متحد و معقول را فراهم آورد مورد تردید قرار می‌داد.

از دل این بحران در عقاید و باورها، نهضت اِسوردیسم سربرآورد. آلبر کامو این بحران را به روشنی تعریف کرده است:

حتی جهانی که بتوان با منطقی ضعیف توضیحش داد برای ما آشنا است. اما در جهانی که ناگهان از توهم و فروغ امید تهی شود انسان خود را مختل و بیگانه می‌یابد. تبعید او چاره‌ناپذیر است چرا که حتی از خاطره‌ی خانه‌ی گمشده یا امید گمشده‌اش از سرزمین موعود نیز گسسته است. این جدایی‌ی میان انسان و زندگی ... درست همان احساس پوچی است ... جدایی از آن کس و آن چیزی است که به جرئت می‌توانم بگویم: «می‌دانم چیست!» من قلبی را که در سینهم می‌تپد احساس می‌کنم و می‌توانم حکم کنم که وجود دارد، همین‌طور جهانی که لمس می‌کنم و حکم می‌کنم که وجود دارد. دانش من به همین جا ختم می‌شود، باقی همه من درآری است ... گفتم جهان پوچ و بی‌معنا (اِسورد) است اما شتاب‌آلوده گفتم. این جهان به خودی خود معقول

هنگام مطالعه‌ی تاریخ تئاتر باید «حال و هوای روشنفکری»ی هر دوره را در نظر داشت. باید دید که آیا در این دوره میان ارزشها و هدفها توافقی وجود دارد؟ آیا جدایی‌ی نظرها مرزهای روشنی دارند؟ و اگر چنین است آن مرزها کدامند. چه چیز مورد حمله است و چه چیز شایسته‌ی دفاع. بدیهیات این دوره، چنان که کسی در باب آنها سؤالی یا بحثی نکند، کدامند؟ چه ضوابط و قدرتهایی برای القاء نظر یا رد آن درکارند: نظمی فوق طبیعی، دانشی علمی، یا مجموعه‌ی دانش بشری؟ معمولاً در هیچ دوره‌ی میان ارزشهای موجود توافق کامل وجود ندارد، اما دوره‌هایی را می‌توان سراغ کرد که در آنها، برای دستیابی به ثبات، توافقی بسیار صورت می‌گیرند. همچنین دوره‌هایی وجود دارند که عدم توافق چندان شدید است که سر به اغتشاش می‌زند. اما به هر حال در هر دو مورد اگرچه کاری از تئاتر ساخته نیست اما تحت تأثیر قرار می‌گیرد.

به طور کلی سالهای پس از ۱۹۴۰ از ناآرامی انباشته بود. دهشهای اردوگاه نازی، انفجار بمب اتمی در هیروشیما، تهدیدهایی که در دهه‌ی ۱۹۵۰ مبنی بر ویرانی جهان در پشت «جنگ سرد» نهفته بود، و حوادثی از این دست نه تنها تردیدهایی را نسبت به

ساده‌یی است ... اما يك راه حل فردی، حتی اگر غیر عملی باشد، از ایدئولوژی‌های پیش ساخته‌یی که انسان را از اندیشیدن باز می‌دارد بسیار ارجمندتر است ...

یکی از منتقدان بزرگ نیویورک شکوه می‌کند که پس از طرد دنباله‌روی از سنت‌های پیشین چیزی را به جای آن پیشنهاد نمی‌کنم و او را همراه با تماشاگران دیگر در خلأ جا می‌گذارم. اما این درست همان چیزی است که من می‌خواهم بکنم. انسان آزاد باید قادر باشد خودش را از این خلأ بیرون بکشد، با تلاش خودش، نه با کوشش دیگران.

یادداشتها و ضد یادداشتها، درباره‌ی تئاتر، ترجمه‌ی دانلد واتسن (۱۹۲۸) نیویورک: گرو پرس، (۱۹۶۴). صفحات ۲۰۷ - ۲۱۱.

در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ عدم رضایت خاطر از جهان پیرامون تنها از طریق درام ابرورد بیان نمی‌شد. در انگلستان شدیدترین برخوردها را گروه «جوانان خشمگین» داشتند، در حالی که شیوه‌های نسبتاً سنتی را اختیار می‌کردند. هرچند امروزه رسم بر آن است که نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر اثر جان آذربورن را نقطه‌ی عطف درام انگلیسی بشناسند اما غالب صاحب‌نظران بر این ارزیابی تردید دارند. در اینجا قسمتهایی از یکی از منفی‌ترین نقدها را می‌آوریم^(۱).

۱- هر دو نقد در کتاب مرجع جان آذربورن: با خشم به گذشته بنگر، با ویرایش جان راسل تیلر (لندن: مک میلان و شرکا، ۱۹۶۸) آمده‌اند. نظر نخست در صفحه‌ی ۴۵، و نظر دوم در صفحات ۵۱ - ۵۳.

ما باید در این باره بسیار صریح باشیم اگر نمایشنامه‌هایی نظیر با خشم به گذشته بنگر، که امشب دیدیم، بیشتر اجرا شوند باید «تئاتر نویسندگان» در رویال کورت برچیده شود. من همواره به شی‌ی که بد فهمیدم و بد گذشت با خشم خواهم نگریم. شخصیت اصلی نمایشنامه به خودش ترحم می‌کرد و نامطبوع و تا حد ابتذال عامیانه بود ...

جی. سی. تیروین (۱۹۱۱) در روزنامه‌ی بیرمنگام پست (۱۹۵۶)، ۸ می ۱۹۵۶.

خوشبختانه دیگران درک بهتری از این نمایشنامه

داشتند:

اگر من جای آقای جورج دیواین بودم نمایشنامه‌ی با خشم به گذشته بنگر را به چشم یک کار تجربی نگاه می‌کردم. این درست همان نوع نمایشنامه‌یی است که شرکت تئاتر انگلیسی برای اجرای آن به وجود آمده است ... اگر منظور تماشاگران هستند [که آقای دیواین چنین می‌اندیشید] بگذاریم رضایت همانها، با پر کردن تالار نمایش، جلب شود ...

البته با خشم به گذشته بنگر نمایشنامه‌ی کاملی نیست، اما یکی از هیجان‌انگیزترین نمایشنامه‌ها است که مرز خود را از زندگی واقعی جدا میکند و درباره‌ی زندگی‌یی است که درست همان لحظه در صحنه اتفاق می‌افتد - و نه موضوع مشترک تئاترهای انگلیسی ... نه يك نمایشنامه‌ی دلپذیر. بنابراین ... به هر حال نباید آن را از دست داد، اگر جوانید، شما را مخاطب قرار می‌دهد و اگر میانسالید، به شما خواهد گفت که

جوانها به چه می‌اندیشند.

تی. سی. تیروین (۱۹۱۱)، مجله‌ی نیو استیتسمن (۱۹۲۱).

بین سالهای ۱۹۴۵ و ۱۹۶۰ سبک اجرایی‌ی حاکم بر تئاتر آمریکایی را باید در آثار الیا کازان (کارگردان) و جو مایلتسینر (طراح) جست‌وجو کرد. اریک بنتلی (۱۹۳۱) در بررسی‌ی نمایشنامه‌ی گریه روی شیروانی‌ی داغ اثر تنسی ویلیامز توصیف خوبی از کار آنها می‌دهد:

صحنه‌ی جو مایلتسینر از يك دایره و سکوهایی شیب‌دار تشکیل شده است که یکی از گوشه‌های آن، و نه یکی از اضلاع، به سوی تماشاگران پیشرفتگی دارد. يك گوشه‌ی سقف در بالا به پیش صحنه نشانه رفته است. در سکوی صحنه، به عنوان اتاق نشیمن، وسایل اندکی وجود دارد. در اطراف اتاق پله‌ها و فضاهایی هستند که نمای خارجی‌ی صحنه را نشان می‌دهند. همه‌ی صحنه را نور و سایه‌هایی که مدام در تغییرند در هم پیچیده است ... دنیای الیا کازان نیز همین است، چنان که در نمایشهای دیگر او از نویسندگان دیگر نیز دریافته‌ایم. همان طرح کلی‌ی اتوبوسی به نام هوس و حتی مرگ فروشنده: نمای بیرونی که نمای

درونی هم هست - و مهمتر آنکه دنیای درونی‌ی فروشنده، همان دنیای بیرونی‌ی او است؛ زیستگاه جسم و سرزمین خاطرات و رؤیاهای او. يك مورخ تئاتر احتمالاً این جهان را ترکیبی از ناتورالیسم و اکسپرسیونیسم خواهد خواند ...

این از آفرینشهای ممتاز تئاتر آمریکایی است ... که توسط تئاتر نوین آمریکا (مکتب لی استراسبرگ و هارولد کلرمن) به پایهی تسلی‌بخش‌تری از تئاتر کهن (عظمت واقعی در اجرا) می‌رسد. زیرا تئاتر کهن ... از رسیدن به این پایه ناتوان بود.

من دلیلی نمی‌بینم که در سنت‌های گذشته درجا برزیم. نتیجه‌ی تأثیراین شیوه ... عمل متقابل سنت‌های کهن در دکور، نور و کار گروهی با کیفیتهای متضاد آنها ... در هر اجرا است. شکل بیرونی‌ی يك نمایش ... به تئاتر کهنه تعلق دارد ... اما شیوه‌ی بازیگری در اینجا درونی است، «استائیسلاوسکی وار»^(۱) است. در اینجا از بازیگران خواسته‌اند که در يك دکور رسمی و موقعیتی ثابت با بیداری، تمرکز و حفظ تداوم شدت عصبی، نقش خود را زندگی کنند و این کاری است که آقای کازان همواره به آن دست یافته است.

مجله‌ی نیو ریپابلیک (۱۹۵۱)، ۴ آوریل ۱۹۵۵.

Jean Genet	.۹۹	Boulevard Durand	.۵۵
The Maids	.۱۰۰	Henry de Montherland	.۵۶
Deathwatch	.۱۰۱	The Dead Queen	.۵۷
The Balcony	.۱۰۲	The Master of Santiago	.۵۸
The Blacks	.۱۰۳	Port-Royal	.۵۹
The Screens	.۱۰۴	The Cardinal of Spain	.۶۰
Arthur Adamov	.۱۰۵	The Civil War	.۶۱
The Invasion	.۱۰۶	existensialism	.۶۲
Parody	.۱۰۷	Jean-Paul Sartre	.۶۳
All Against All	.۱۰۸	The Flies	.۶۴
Paolo Paoli	.۱۰۹	No Exit	.۶۵
Spring 71	.۱۱۰	Dirty Hands	.۶۶
Paris Commune	.۱۱۱	The Devil and the God Lord	.۶۷
The Theatre of the Absurd	.۱۱۲	The Condemned of Altona	.۶۸
Martin Esslin	.۱۱۳	Albert Camus	.۶۹
Jacque Audiberti	.۱۱۴	Cross-Purposes	.۷۰
Quoat-Quoat	.۱۱۵	Caligula	.۷۱
The Black Feast	.۱۱۶	State of Siege	.۷۲
The Landlady	.۱۱۷	The Just Assassins	.۷۳
The Sentry-Box	.۱۱۸	آلبر کامو چندین رمان. از جمله جنایت و	.۷۴
Georges Schéhadé	.۱۱۹	مکافات اثر داستایفسکی را برای صحنه تنظیم	
Evening of Proverbs	.۱۲۰	کرده است. م	
Tale of Vasco	.۱۲۱	The Myth of Sisyphus	.۷۵
The Journey	.۱۲۲	Samuel Beckett	.۷۶
Jean Tardieu	.۱۲۳	Waiting for godot	.۷۷
The Information Window	.۱۲۴	Endgame	.۷۸
The ABC of Our Life	.۱۲۵	Krapp's Last Tape	.۷۹
Roger Blin	.۱۲۶	Happy Days	.۸۰
André Reybaz	.۱۲۷	Play	.۸۱
Audiberti	.۱۲۸	Come and Go	.۸۲
Tourquin	.۱۲۹	Not I	.۸۳
George Vitaly	.۱۳۰	That Time	.۸۴
Théâtre La Bruyère	.۱۳۱	Eugène Ionesco	.۸۵
Jean-Marie Serreau	.۱۳۲	The Bald Soprano	.۸۶
Théâtre de Babylone	.۱۳۳	anti-play	.۸۷
Jacque Fabbri	.۱۳۴	The Lesson	.۸۸
Nicolas Bataille	.۱۳۵	The Chairs	.۸۹
Marcel Cuvelier	.۱۳۶	Victims of Duty	.۹۰
Michel de Ré	.۱۳۷	Amedée	.۹۱
Jacque Polieri	.۱۳۸	The New Tenant	.۹۲
Jacque Mauclair	.۱۳۹	The Killer	.۹۳
Théâtre de France	.۱۴۰	Rhinoceros	.۹۴
DeGaulle	.۱۴۱	A Stroll in the Air	.۹۵
dramaturg. این اصطلاح را متخصص درام و	.۱۴۲	Hunger and Thirst	.۹۶
نمایش و درام پرداز نیز می‌توان ترجمه کرد. م.		Macbett	.۹۷
Boleslaw Barlog	.۱۴۳	The Man With the Suitcases	.۹۸
Fritz Kortner	.۱۴۴		

زیرنویسهای فصل ۱۸

Jacque Dacomine	.۳۴	League of Nations	.۱
Edwige Feuillère	.۳۵	United Nations	.۲
Pierre Brasseur	.۳۶	Veto	.۳
Oresteia	.۳۷	Ministry of Arts and Letters	.۴
avant-garde	.۳۸	Salle Luxemburg	.۵
Théâtre Marigny	.۳۹	Salle Richelieu	.۶
Jean Vilar	.۴۰	Pierre Dux	.۷
Théâtre National Populaire	.۴۱	Sociétaires	.۸
Maria Casarés	.۴۲	Pierre-Aimé Touchard	.۹
George Wilson	.۴۳	Pierre Descaves	.۱۰
Daniel Sorano	.۴۴	regional dramatic centers	.۱۱
Gérard Philipe	.۴۵	Dramatic Center of the East	.۱۲
Palais de Chaillot	.۴۶	André Clavé	.۱۳
absurdism. رایجترین ترجمه‌ی این اصطلاح	.۴۷	Hubert Gignoux	.۱۴
در فارسی بوج‌گرایی است. اما به گمان مترجم		Le Grenier	.۱۵
بوج‌انگاری حداقل مصداق بیشتری دارد. از		Maurice Sarrazin	.۱۶
این رو بهتر است تا پیدا شدن اصطلاح مناسبی		The Dramatic Center for Toulouse	.۱۷
که هم معنای کامل این اصطلاح را برساند و هم		Guy Parigot	.۱۸
قابلیت انعطاف بیشتری داشته باشد. همان		Aix-en-Provence	.۱۹
کلمه‌ی اِسورد یا بوج‌انگار را اختیار کرد.		Tourcoing	.۲۰
absurd به معنای بی‌معنی، بوج، ناهنجار،		Bourges	.۲۱
ناهماهنگ و غیره است و absurdism نظر به		Marcel Herrand	.۲۲
گرایشی دارد که همه‌ی دستاوردهای جوامع		Jean Marchat	.۲۳
محافظه‌کار پیش از خود را بی‌معنی، بوج،		Rideau de Paris	.۲۴
ناهنجار و غیره ارزیابی می‌کند. م.		Théâtre aux Mathurins	.۲۵
Invitation to the Chateau	.۴۸	Jean-Louis Barrault	.۲۶
Waltz of the Toreadors	.۴۹	Etienne Decroux	.۲۷
The Lark	.۵۰	The Satin Slipper	.۲۸
Becket	.۵۱	total theatre	.۲۹
Patate	.۵۲	Madeleine Renaud	.۳۰
Eugene the Mysterious	.۵۳	Companie Madeleine Renaud-Jean-	.۳۱
Nights of Wrath	.۵۴	Louis Barrault	
		Jean desailly	.۳۲
		André Brunot	.۳۳

Orpheus Descending	.۲۷۲	New Stages	.۲۲۷
Sweet Bird of Youth	.۲۷۳	David Heitweil	.۲۲۸
Night of the Iguana	.۲۷۴	ballroom. تالاری که در هتلهای بزرگ برای	.۲۲۹
The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore	.۲۷۵	رقص و شنیدن موسیقی ساخته می‌شود. م.	
Slapstick Tragedy	.۲۷۶	Circle in the Square	.۲۳۰
This Is [an Entertainment]	.۲۷۷	Phoenix Theatre	.۲۳۱
Arthur Miller	.۲۷۸	José Quintero	.۲۳۲
All My Sons	.۲۷۹	Theodore Mann	.۲۳۳
Death of a Salesman	.۲۸۰	Geraldine Page	.۲۳۴
Crucible	.۲۸۱	Jason Robards, Jr	.۲۳۵
A View from the Bridge	.۲۸۲	George c. Scott	.۲۳۶
After the Fall	.۲۸۳	Colleen Dewhurst	.۲۳۷
Incident At Vichy	.۲۸۴	Norris Houghton	.۲۳۸
The Creation of the World and other	.۲۸۵	T. Edward Hambleton	.۲۳۹
Buisiness		Siobhan McKenna	.۲۴۰
The Price	.۲۸۶	Robert Ryan	.۲۴۱
William Inge	.۲۸۷	Stuart Vaughan	.۲۴۲
Come Back Little Sheba	.۲۸۸	Association of Producing Artists	.۲۴۳
Picnic	.۲۸۹	American National Theatre and Academy	.۲۴۴
Bus Stop	.۲۹۰	Margo Jones	.۲۴۵
Dark at the Top of the Stairs	.۲۹۱	Alley Theatre	.۲۴۶
Robert Anderson	.۲۹۲	Nina Vance	.۲۴۷
Tea and Sympathy	.۲۹۳	Arena Stage	.۲۴۸
You Know I Can't Hear You When the	.۲۹۴	Edward Mangum	.۲۴۹
Water's Running		Zelda Fichandler	.۲۵۰
Arthur Laurents	.۲۹۵	Actor's Workshop	.۲۵۱
Home of the Brave	.۲۹۶	Jules Irving	.۲۵۲
A Clearing in the Woods	.۲۹۷	Herbert Blau	.۲۵۳
Paddy Chayefsky	.۲۹۸	Ford Foundation	.۲۵۴
The Tenth Man	.۲۹۹	New York Shakespeare Festival	.۲۵۵
Gideon	.۳۰۰	Joseph Papp	.۲۵۶
Richard Rodgers	.۳۰۱	Delacorte Theatre	.۲۵۷
Oscar Hammerstein	.۳۰۲	Joan of Lorraine	.۲۵۸
Carousel	.۳۰۳	Anne of the Thousand Days	.۲۵۹
South Pacific	.۳۰۴	The Golden Six	.۲۶۰
The King and I	.۳۰۵	The Country Girl	.۲۶۱
Alan Jay Lerner	.۳۰۶	The Flowering Peach	.۲۶۲
Frederick Loewe	.۳۰۷	The Cave Dwellers	.۲۶۳
Brigadoon	.۳۰۸	The Autumn Garden	.۲۶۴
My Fair Lady	.۳۰۹	Toys in the Attic	.۲۶۵
Frank Loesser	.۳۱۰	The Cold Wind and the Warm	.۲۶۶
Guys and Dolls	.۳۱۱	But for Whom, Charlie?	.۲۶۷
Most Happy Fella	.۳۱۲	The Matchmaker	.۲۶۸
Gian Carlo Menotti	.۳۱۳	A Straetar Named Desire	.۲۶۹
The Medium	.۳۱۴	The Rose Tattoo	.۲۷۰
The Counsel	.۳۱۵	Cat on a Hot Tin Roof	.۲۷۱
Marc Blitzstein	.۳۱۶		

The Holy Experiment	.۱۹۲	Willi Schmidt	.۱۴۵
The Fugitive	.۱۹۳	Wolfgang Langhoff	.۱۴۶
The Public Prosecutor	.۱۹۴	Wolfgang Heinz	.۱۴۷
Kurt Hirschfeld	.۱۹۵	Benno Bessen	.۱۴۸
Oskar Walterlin	.۱۹۶	Harry Buchwitz	.۱۴۹
Max Frisch	.۱۹۷	Gustav Gründgens	.۱۵۰
The Chinese Wall	.۱۹۸	Oscar Fritz Schuh	.۱۵۱
Biedermann and the Firebugs	.۱۹۹	Karlheinz Stroux	.۱۵۲
Andorra	.۲۰۰	Heinz Hilpert	.۱۵۳
Friedrich Durrenmatt	.۲۰۱	Rudolf Sellner	.۱۵۴
The Visit	.۲۰۲	Günther Renner	.۱۵۵
The Physicists	.۲۰۳	Hans Schalla	.۱۵۶
Play Strindberg	.۲۰۴	Karl Kayser	.۱۵۷
The Collaborator	.۲۰۵	Freie Volksbühne	.۱۵۸
Günter Grass	.۲۰۶	Caspar Neher	.۱۵۹
The Wicked Cooks	.۲۰۷	Teo Otto	.۱۶۰
The Plebeians Rehearse the Revolution	.۲۰۸	Theatricalism	.۱۶۱
Coriolanus	.۲۰۹	Max Fritzsche	.۱۶۲
Elia Kazan	.۲۱۰	Karl Gröning	.۱۶۳
Jo Mielziner	.۲۱۱	Helmut Jürgens	.۱۶۴
thaatricalized realism	.۲۱۲	Wilhelm Reinking	.۱۶۵
Robert Lewis	.۲۱۳	Rudolf Heinrich	.۱۶۶
Cheryl Crawford	.۲۱۴	Karl von Appen	.۱۶۷
Marlon Brando	.۲۱۵	Schiller Theatre	.۱۶۸
Stanley Kowalski	.۲۱۶	Bayreuth Festival	.۱۶۹
inner truth	.۲۱۷	Wieland Wagner	.۱۷۰
Period drama. در اینجا منظور نمایشهای	.۲۱۸	Wolfgang Wagner	.۱۷۱
غیر معاصر است م		Berliner Ensemble	.۱۷۲
off - Broadway. از آنجا که همدی تئاترهای	.۲۱۹	Komische Oper	.۱۷۳
نیویورک در خیابان برادوی ساخته شده بودند.		Theatre - am - Schiffbauerdamm	.۱۷۴
این خیابان به طور سنتی حیاتین تئاتر و سینما و		Helene Weigel	.۱۷۵
نمایشهای سرگرمی شناخته می‌شد. درست مثل		Modellbuch	.۱۷۶
خیابان لاله‌زار در سالهای گذشته. از این رو آف		Modellbühner	.۱۷۷
- برادوی به تئاترهایی اطلاق می‌شود که در		Ruth Berghaus	.۱۷۸
این خیابان نیاستند و این نام خود به خود		Walter Felsenstein	.۱۷۹
نمایشهای غیرتحرارنی و هنری را به ذهن متبادر		Staatsoper	.۱۸۰
می‌کند. پس اگر نمایشهای برادوی لاله‌زاری		Volksooper	.۱۸۱
است. آف - برادوی غیر لاله‌زاری است. م.		Akademietheater	.۱۸۲
Mecca Temple	.۲۲۰	Theatre - in - der - Josefstadt	.۱۸۳
Jean Dailymple	.۲۲۱	Volkstheater	.۱۸۴
Lincoln Center	.۲۲۲	The Captain from Koepenick	.۱۸۵
Eva Le Gallienne	.۲۲۳	Tha Devil's General	.۱۸۶
Margaret Webster	.۲۲۴	The Cold Light	.۱۸۷
American Repertory Company	.۲۲۵	The Pied Piper	.۱۸۸
Civic Repertory	.۲۲۶	Wolfgang Borchert	.۱۸۹
		The Man Outside	.۱۹۰
		Fritz Hochwalder	.۱۹۱

Luciano Damiani	.۴۵۲
Teatro Stabile	.۴۵۳
Luigi Squarzina	.۴۵۴
Gianfranco de Bosio	.۴۵۵
Vittorio Gassman	.۴۵۶
Giorgio delullo	.۴۵۷
Compagnia delullo - Falk	.۴۵۸
Rosella Falk	.۴۵۹
Romolo Valli	.۴۶۰
Elsa Albani	.۴۶۱
Compagnia Proclermer - Albertazzi	.۴۶۲
Anna Proclermer	.۴۶۳
Giorgio Albertazzi	.۴۶۴
Luchino Visconti	.۴۶۵
neorealism, نو رئالیسم یا نو واقعگرایی در	.۴۶۶
دهه‌ی ۱۹۲۰ در ادبیات ایتالیایی پیدایش اما	
تا دهه‌ی ۱۹۴۰ از طرف رژیم فاشیست	
امکان برور نیافت. هنرمندان این مکتب، که	
بیشتر در سینما امکان تجربه یافتند. در	
جستجوی واقعیتی مستند و عینی از وقایع	
روز بودند و بازیگران در هیئت مردم عادی	
ظاهر می‌شدند. این فیلمها با بودجه‌ی اندک و به	
شکلی ساده ساخته می‌شدند. نخستین فیلم در	
این سبک را روبرتو روسلینی ساخت و پس از	
آن ویتوریودسیکا و غالب کارگردانهای مهم	
ایتالیایی در این سبک فیلم ساختند. م.	
Maria Callas	.۴۶۷
Franco Zaffirelli	.۴۶۸
The Story of a Stairway	.۴۶۹
Antonio Buero Vallejo	.۴۷۰
Joaquín Calvo Sotelo	.۴۷۱
Plaza de Oriente	.۴۷۲
The Visitor Who Didn't Ring the Bell	.۴۷۳
The Power	.۴۷۴
The Wall	.۴۷۵
Echeagaray	.۴۷۶
Miguel Mihura	.۴۷۷
Sublime Decision	.۴۷۸
Maribel and the Extraordinary Family	.۴۷۹
Alfonso Paso	.۴۸۰
The Poor Little Thing	.۴۸۱
The Girl's Wedding	.۴۸۲
Dear Professor	.۴۸۳
Alfonso Sastre	.۴۸۴
theatre of anguish	.۴۸۵
The Friends	.۴۰۷
The Old Ones	.۴۰۸
Peter Shaffer	.۴۰۹
Five Finger Exercise. اشاره به تمرین	.۴۱۰
بیشرفته‌ی بیانو برای نوآموزان. م.	
The Private Ear and the Public Eye	.۴۱۱
Black Comedy	.۴۱۲
The Royal Hunt of the Sun	.۴۱۳
Equus	.۴۱۴
John Whiting	.۴۱۵
A Penny for a Song	.۴۱۶
Marching Song	.۴۱۷
Bernard Kops	.۴۱۸
Hamlet of Stepmey Green	.۴۱۹
Enter Solly Gold	.۴۲۰
Graham Greene	.۴۲۱
The Living Room	.۴۲۲
The Potting Shed	.۴۲۳
The Complaisant Lover	.۴۲۴
Robert Bolt	.۴۲۵
The Flowering Cherry	.۴۲۶
A Man for All Seasons	.۴۲۷
Sir Thomas Mora	.۴۲۸
Council for the Encouragement of	.۴۲۹
Music and the Arts	
Arts Council	.۴۳۰
Festival of Chichester	.۴۳۱
Festival of Malvern	.۴۳۲
Festival of Glyndebourna	.۴۳۳
Festival of Canterbury	.۴۳۴
Festival of Aldeburgh	.۴۳۵
Ugo Betti	.۴۳۶
Corruption in the Palace of Justice	.۴۳۷
The Queen and the Rebels	.۴۳۸
The Burnt Flower Bed	.۴۳۹
Diego Fabbri	.۴۴۰
Christ on Trial	.۴۴۱
Eduardo de Filippo	.۴۴۲
Naples' Millionaires	.۴۴۳
Filumena	.۴۴۴
Saturday, Sunday, and Monday	.۴۴۵
The Boss	.۴۴۶
Peppino de Filippo	.۴۴۷
Piccolo Teatro	.۴۴۸
Giorgio Strehler	.۴۴۹
Paolo Grassi	.۴۵۰
Gianni Ratto	.۴۵۱

The Stage	.۳۶۴
John Osborne	.۳۶۵
Look Back in Anger	.۳۶۶
The Entertainer	.۳۶۷
music hall. به تماشاخانه‌هایی اطلاق می‌شود	.۳۶۸
که در آن سرگرمیهای سبک، گاه همراه با رقص و	
آواز اجرا می‌شد. نمایشهای وودویل معمولاً در	
این تماشاخانه‌ها اجرا می‌شد. م.	
Luther	.۳۶۹
Inadmissible Evidence	.۳۷۰
A Portrait for me	.۳۷۱
Hotel Amsterdam	.۳۷۲
West of Suez	.۳۷۳
Watch It Come Down	.۳۷۴
John Arden	.۳۷۵
Liva Like Pigs	.۳۷۶
Sergeant Musgrave's Dance	.۳۷۷
The Happy Haven	.۳۷۸
Armstrong's Last Goodnight	.۳۷۹
N. F. Simpson	.۳۸۰
A Resounding Tinkle	.۳۸۱
One Way Pandalum	.۳۸۲
The Crasta Run	.۳۸۳
Glorious Miles	.۳۸۴
Ann Jellicoe	.۳۸۵
The Knack	.۳۸۶
Lysistrata	.۳۸۷
The Country Wife	.۳۸۸
Major Barbara	.۳۸۹
Joan Littlewood	.۳۹۰
Brenden Bhan	.۳۹۱
The Quare Fellow	.۳۹۲
The Hostage	.۳۹۳
Irish Republican Army	.۳۹۴
Shelagh Delaney	.۳۹۵
A Taste of Honey	.۳۹۶
Oh, What a Lovely War!	.۳۹۷
Arnold Wesker	.۳۹۸
Chicken Soup with Baraly	.۳۹۹
Roots	.۴۰۰
I'm Talking About Jerusalem	.۴۰۱
The Kitchen	.۴۰۲
Chips with Every Thing	.۴۰۳
Center 42	.۴۰۴
Roundhouse	.۴۰۵
The Four Seasons	.۴۰۶

The Little Foxes	.۳۱۷
Regina	.۳۱۸
Leonard Bernstein	.۳۱۹
Candide	.۳۲۰
West Side Story	.۳۲۱
Theatrical Syndicate	.۳۲۲
Prince Littler	.۳۲۳
The Group	.۳۲۴
H. M. Tennant, Ltd.	.۳۲۵
Terence Rattigan	.۳۲۶
French Without Tears	.۳۲۷
The Winslow Boy	.۳۲۸
The Browning Version	.۳۲۹
Separate Tables	.۳۳۰
Ross	.۳۳۱
A Phoenix Too Frequent	.۳۳۲
The Lady's Not for Burning	.۳۳۳
Christopher Fry	.۳۳۴
Venus Observed	.۳۳۵
The Dark is Light Enough	.۳۳۶
Curtmantle	.۳۳۷
A Yard of Sun	.۳۳۸
The Cocktail Party	.۳۳۹
Edinburgh Festival	.۳۴۰
The Confidential Clerk	.۳۴۱
The Elder Statesman	.۳۴۲
Shakespeare Festival Company	.۳۴۳
New Theatre	.۳۴۴
John Burrell	.۳۴۵
George Devine	.۳۴۶
Young Vic	.۳۴۷
Hugh Hunt	.۳۴۸
Michael Benthall	.۳۴۹
John Neville	.۳۵۰
Barbara Jefford	.۳۵۱
Paul Rodgers	.۳۵۲
Franco Zeffirelli	.۳۵۳
National Theatre	.۳۵۴
Stratford Festival	.۳۵۵
Peter Brook	.۳۵۶
Paul Scofield	.۳۵۷
Anthony Quayle	.۳۵۸
Peggy Ashcroft	.۳۵۹
English Stage Company	.۳۶۰
Theatre Workshop	.۳۶۱
London Theatre Studio	.۳۶۲
Royal Court Theatre	.۳۶۳

Central Theatre of the Soviet Army	.۵۱۳	The Condemned Squad	.۴۸۶
Pushkin Theatre	.۵۱۴	Gored	.۴۸۷
Georgi Tovstogonov	.۵۱۵	Anna Klieber	.۴۸۸
Leningrad Comedy Theatre	.۵۱۶	The Muscovite Character	.۴۸۹
Nikolai akimov	.۵۱۷	Anatoly Safronov	.۴۹۰
United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization	.۵۱۸	Alien Shadow	.۴۹۱
The International Theatre Institute	.۵۱۹	Constantin Simonov	.۴۹۲
World Theatre	.۵۲۰	The Missouri Waltz	.۴۹۳
Théâtre des Nations	.۵۲۱	Nikolai Pogodin	.۴۹۴
International Association of Theatre Technicians	.۵۲۲	Vsevelod Vishnevsky	.۴۹۵
International Association of Theatre Critics	.۵۲۳	The Unforgettable Year	.۴۹۶
International Federation for Theatre Research	.۵۲۴	A. Stein	.۴۹۷
The Myth of Sisyphus and other Essays	.۵۲۵	Prologue	.۴۹۸
Justin O' Brien	.۵۲۶	Sonnet of Petrarch	.۴۹۹
Notes and Counter Notes	.۵۲۷	Factory Girl	.۵۰۰
Donald Watson	.۵۲۸	Alexandre Volodin	.۵۰۱
J. C. Trewin	.۵۲۹	The Unequal Struggle	.۵۰۲
The Birmingham Post	.۵۳۰	Vakhtangov Theatre	.۵۰۳
T. C. Worsley	.۵۳۱	The Theatre of Satire	.۵۰۴
The New Statesman	.۵۳۲	Valentin Pluchek	.۵۰۵
Eric Bentley	.۵۳۳	Mayakovsky Theatre	.۵۰۶
Stanislavskyite	.۵۳۴	The Theatre of the Revolution	.۵۰۷
The New Republic	.۵۳۵	Nikolai Okhlopkov	.۵۰۸
		Aristocrats	.۵۰۹
		Yuri Zavadsky	.۵۱۰
		Mossviet Theatre	.۵۱۱
		Alexei Popov	.۵۱۲



۱۹

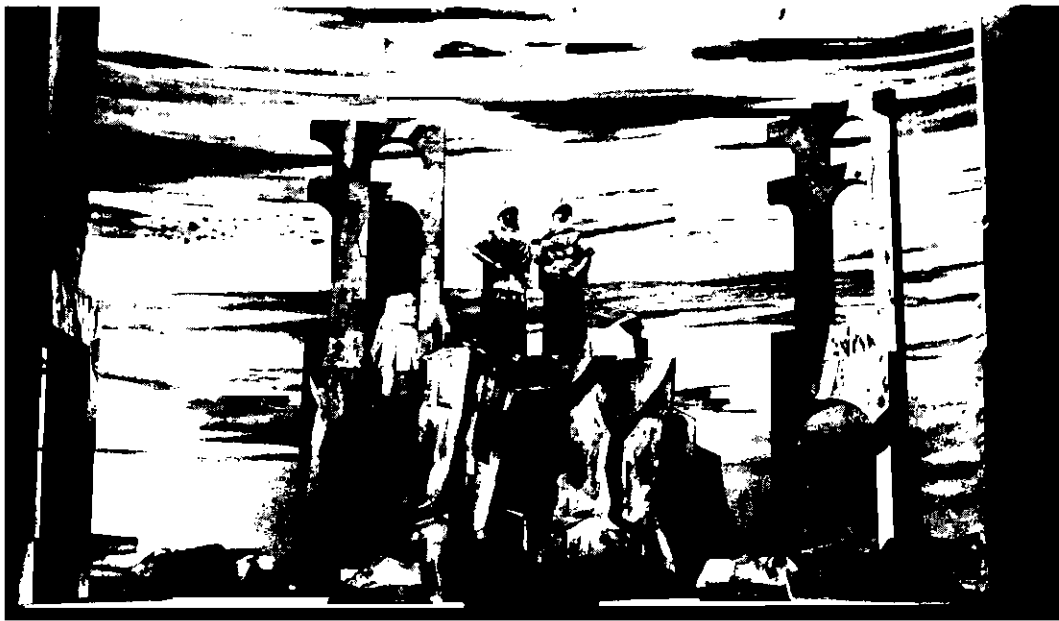
تئاتر و درام جهان ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۶

و به تاکتیکیهای جنگهای غیرمنظم نزدیکتر می شدند. سرانجام پس از ۱۹۶۸ خشونت به طور روزافزونی جزء زندگی روزانه مردم شد.

این الگوهای اعتراض و خشونت عوارض تردیدهایی بود که نسبت به ارزشهای دیرپای سنتها و قراردادهای کهن و ناتوانی نهادهای اجتماعی در یافتن پاسخهای مؤثر بر نیازهای نوین پدید آمده بود. افراد و گروههای پیشماری آرمانهای خود را فراتر از قوانین موجود می نهادند و استاندهایی را که خود مستقر کرده بودند الگوی زندگی خویش قرار می دادند و خواستار دگرگونی یا امحای همه آن چیزهایی می شدند که بسا

دهه ۱۹۶۰ شاهد اضطرابهای عظیمی بود که تقریباً از همه کشورهای جهان سربرآورد. این اضطرابها را در آمریکا نخست به پیدایی حقوق مدنی نسبت داده اند. اعتراضاتی که به سرکردگی مارتین لوتر کینگ با عنوان مقاومت منفی یا مقاومت انفعالی، به وسیلهی تظاهرات نشسته و اشکال دیگر تظاهرات عاری از خشونت برپا می شد از آن جمله بودند. این شیوهها چندان مؤثر افتادند که بزودی گروههای دیگر، بویژه آنهایی که مخالف دخالت آمریکا در ویتنام بودند، آن را اخذ کردند. هرچه این اعتراضات گسترده تر می شدند از شکل اولیه خود، یعنی عدم خشونت، فاصله می گرفتند





تصویر ۱.۱۹. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی ژولیوس سزار اثر شکسپیر، که در سالهای ۵۵-۱۹۵۴ در تئاتر پیکولو، میلان، توسط استرهلر به صحنه رفت. طراح پیهرو زوفی.

شهرهای ایتالیا هنوز به تئاترهای تجارتي با نمایشهای پراجرا و سيار اتکا دارند. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ حدود هشتاد گروه نمایشی از این دست در ایتالیا فعالیت داشتند.

با آنکه مراکز آموزشی در ایتالیا اندک است اما این کشور بیش از دیگر کشورهای اروپایی بازیگر سرشناس و با استعداد عرضه کرده است. این وضع سبب شده که کار گروهی در آنجا ضعیف باشد و در نتیجه، بجز چند شرکت معتبر، سطح کلی‌ی بازیگری در ایتالیا پایین بیاید. بهترین شرکت‌های سيار نمایشی آنهایی هستند که به سرپرستی آنا پروکلیر و جورجو آلبرتاتزی اداره می‌شوند و همچنین گروه مشترکی که با همکاری جورجو دولولو، رویلافالک، رومولو والی^(۱)، ایسا آلبانی، رینا مورللی^(۲) و پائولو استویا^(۳) نمایش می‌دهد.

از دهه‌ی ۱۹۶۰ خلافتین کارگردانهای ایتالیایی فو و رونکتی بوده‌اند. داریو فو^(۴) کار تئاتر را از دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز کرد و بزودی به نمایش طنزهای سیاسی با

و طرف توجه جهانی است. او همچنین به عنوان کارگردان هنری جشنواره‌ی سالتسبورگ، و به عنوان کارگردان در اپرای پاریس و تئاتر بورگ در وین و جاهای دیگر کار کرده و تاکنون جوایز بسیار و درجات رسمی ممتازی به دست آورده است. استرهلر را یکی از افسراطی‌ترین و غریب‌ترین کارگردانهای جهان می‌شناسند. با این حال تئاتر پیکولو که او سرپرستی می‌کند تاکنون بیش از ۳۵۰ میلیون لیر قرض بالا آورده است. او در سال ۱۹۷۴ از جشنواره‌ی سالتسبورگ استعفا کرد زیرا از او خواسته شده بود که در مخارج صرفه‌جویی کند.

فشارهای دهه‌ی ۱۹۶۰ موجب شد که تعدادی از شرکت‌های ثابت نمایشی در ایتالیا تعطیل شوند، اما هنوز هشت شرکت از این دست برپا هستند. بهترین شرکت‌های ثابت ایتالیایی امروز (۱۹۷۷) بجز میلان در شهرهای جنوا (به سرپرستی لویجی اسکوارزینا و ایوو چیپسا^(۵)) و در تورین (به سرپرستی آلدو تریونفو^(۶)) قرار دارند. غالب

محافظه‌کاری، چه در امور اقتصادی و چه در سیاست، بار دیگر محلی از اعراب یافت. با کاسته شدن از منابع مالی، گشایش سالهای ۱۹۶۰ ناپدید شد و تأثیر آن تا امروز بر تئاتر برجا مانده است.

تئاتر و درام در ایتالیا، از ۱۹۶۰

در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ تئاتر ایتالیایی به ثباتی دست یافت که پیش از آن سابقه نداشت. در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ ده گروه ثابت در ایتالیا وجود داشتند که بهترین آنها در میلان، جنوا، تورین، و ژنوا مستقر بودند. اما در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ ایتالیا نیز همچون کشورهای دیگر فشارهای قابل ملاحظه‌ی را تحمل کرد که تأثیر قاطعی بر تئاتر داشتند. در میلان جورجو استرهلر پس از آنکه موفق نشد ساختمان تئاتری را که در جست‌وجویش بود به دست آورد در ۱۹۶۸ از مقام خود در تئاتر پیکولو استعفا کرد، زیرا قرار بود این تئاتر در آن دوران به نام تئاتر ملی شناخته شود و نشده بود. این شرکت به مدیریت پائولو گراسی به کار خود ادامه داد (استرهلر گهگاه به عنوان کارگردان میهمان در آن کار می‌کرد). در سال ۱۹۷۲ گراسی به سرپرستی شرکت اپرای لاسکالا برگزیده شد و استرهلر مقام پیشین خود را بار دیگر در تئاتر پیکولو به دست آورد. در این هنگام این دو شرکت توافق کردند که به طور مشترک بلیط بفروشند و الویت نمایشهای خود را به جلب تماشاگران طبقه‌ی کارگر بدهند.

استرهلر ممتازترین کارگردان ایتالیا بشمار می‌رود

نظرگاه آنان مفایر بود. برآیند این اوضاع جامعه‌ی پاره پاره و فاقد يك هدف مشترك و توانا بود، یعنی تمایل به هرج و مرج، یا آناارشی. این وضع در ایالات متحده‌ی آمریکا بارزتر می‌نمود اما تقریباً در همه‌ی کشورهای دیگر نیز وجود داشت.

تئاتر نمی‌توانست از اضطرابهای دوران خود برکنار بماند و در میان نزاع سنت‌گرایان و نوآورانی که معتقد به تغییر بودند گیر کرده بود. این تضاد بویژه در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ شدت گرفت چندان که جریب‌های فراوانی را نسبت به طبیعت و کارکرد تئاتر ایجاد کرد. فریافتهای کهن در هنر، مبنی بر تأمل بی‌طرفانه (یا جست‌وجوی نوعی زیبایی و نظم برتر)، در مقابل فریافتهای نوینی قرار داشت که معتقد بود هنر باید فشارهای اجتماعی و سیاسی را مستقیماً منعکس کند و همچون ابزاری برای اصلاح و تغییر به کار رود. این مبارزه در بعضی از کشورها مشهودتر بود. در میان ملت‌های نسبتاً منزوی چون شوروی این فشارها چندان شدید نبود اما در کشورهای دیگر — بویژه ایالات متحده‌ی آمریکا — راه به تجربه‌هایی سوزان می‌برد. در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ گشایش مالی موجب ثبات قابل ملاحظه‌ی در تئاتر شد، زیرا به آسانی توانست، هم از طریق آثار سنتی و هم از طریق نمایشهای نوآورانه، خرج و دخل کند. بنابراین، دهه‌ی ۱۹۶۰ دورانی بود که تئاتر کهن در کنار تئاتر نوین — که گاه به سختی مسالمت‌آمیز می‌نمود، و گاه مخالفت‌هایی افراطی به همراه داشت — همزیستی می‌کرد.

اما در دهه‌ی ۱۹۷۰ حال و هوای تردید و سوءظن جای خود را به پایداری و مقاومت سپرد و آینده‌ی انسان به شدت نامطمئن نمود. از آن پس



تصویر ۲.۱۹. (*) داریو فو کارگردان ایتالیایی که درباره‌ی مسائل سیاسی روز نمایش می‌ساخت.

حال و هوایی تفریحی مثل او دو تپانچه با چشمهای سیاه و سفید داشت^{۱۸} رو آورد. این نمایش برای مردم طبقه‌ی متوسط ساخته شده بود. در دهه‌ی ۱۹۶۰ به مبارزه در راه انقلاب پرولتاریایی گرایید و از آن پس کوشید توجه

طبقه‌ی کارگر را با نمایشهای مبارز (تحریک‌آمیز و تبلیغاتی سیاسی^{۱۹}) با لحنی طنزآمیز بر علیه امپریالیسم، حزب کمونیست ایتالیا، دولت ایتالیا، کلیسا، و دشمنان دیگر حزب مائویستی که خود رهبر آن بود جلب کند. نمایشهای فو از نظر تئاتری تخیل آفرینند. او غالباً از عروسکهای بزرگ و شیوه‌هایی که از نمایشهای سرگرمی اخذ کرده استفاده می‌کند. گروه او در کارخانه‌ها، ورزشگاه‌ها و مکانهای باز نمایش می‌دهد؛ به جای فروش بلیط، هنگام نمایش از تماشاگران پول جمع می‌کند، و درآمد هر نمایش را بین اعضا تقسیم می‌کند.

محبوبترین نمایشهای فو عبارتند از میسترو بوفو^{۲۰} (۱۹۶۹) که در آن عناصری از فارسیهای قرون وسطا، میم، و زندگی معاصر خود را درهم آمیخته بود، و نمایش ماهمه در یک قایم - اما آیا مردی که در آنجا است کسار فرمای مانیست^{۲۱} (۱۹۴۷) براساس حوادث سیاسی سالهای بین ۱۹۱۱ و ۱۹۲۳، دوران قدرت‌گرفتن موسولینی، تنظیم شده بود. از آنجا که فو در انتقادهای خودپهنه‌ی وسیعی از امور اجتماعی را به یک‌چوب می‌راند، شرکت او به نام کولتیوو تئاترال دلا کُمنه^{۲۲} (تئاتر



تصویر ۳.۱۹. (*) صحنه‌ی از نمایش میسترو بوفو اثر داریو فو، که در سال ۱۹۶۸ اجرا شد. داریو فو خود در نمایشهاش بازی می‌کرد.



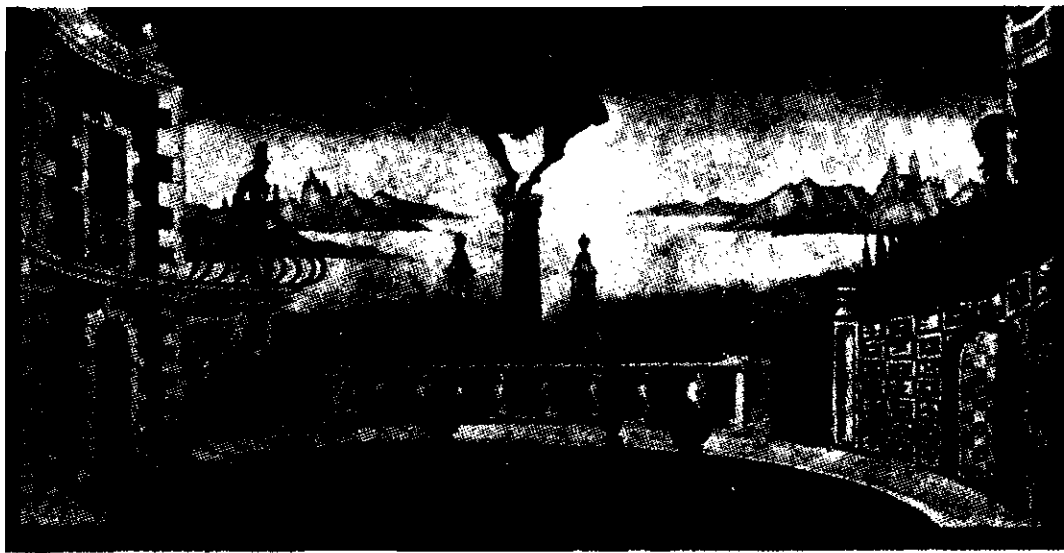
تصویر ۴.۱۹. نمایش از لوکارو رونگی به نام اُرلاندو فوروسو که ابتدا در ۱۹۶۹ در جشنواره‌ی دو جهان در اسپولیو اجرا شد و انگهاسی که بازگشت بر روی آن حرکت می‌کنند در میان تماشاگران قرار دارند. عکس از پیک.

اشتراکی مردم) از جانب گروه‌های سیاسی راست و چپ ایتالیایی پذیرفته نشده است. از این رو تاکنون نتوانسته مکان دائمی برای خود دست و پا کند و از چندین ساختمان بیرون رانده شده است. گروه داریو فو به غالب کشورهای اروپایی سفر کرده و طرفداران فراوانی، چه از جانب منتقدان و چه از جانب مردم، پیدا کرده است.

لوکارو رونگی^{۲۳} در سال ۱۹۶۹ با نمایش اُرلاندو فوروسو^{۲۴} توجه محافل جهانی را به خود جلب کرد. این نمایش نخست در اسپوله‌تو و سپس در پلگراد، میلان، پاریس، نیویورک و کشورهای دیگر اجرا شد. متن نمایش توسط ادواردو سانگویینی^{۲۵} از شعر حماسی لودویکو آریوستو^{۲۶} در سده‌ی شانزدهم اقتباس شده بود. این شعر طولانی حوادث شوالیه‌گری را با موجودات اساطیری، قصرهای افسون شده، ساحران، و موجودات خیالی دیگر در آمیخته است. رونگی به جای اجرای قطعات مختلف در بخشهای معین، به طور همزمان، حوادث گوناگون را در گوشه‌های مختلف تئاتر به پیش می‌برد و معتقد است که این شیوه همان تأثیر بی‌نظم و



تصویر ۵.۱۹. (*) صحنه‌ی دیگری از نمایش اُرلاندو فوروسو اثر رونگی همراه با تماشاگران.



تصویر ۶.۱۹. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی سایه نوشته‌ی یوگنی شوارتز، که در ۱۹۴۰ توسط نیکلای آکیمف طراحی و کارگردانی شده است.

سوسیالیستی با آنکه هنوز هم سبک عمده‌ی نمایشی در شوروی محسوب می‌شود (۱۹۷۷)، اما با احیای شیوه‌های پیشین منزلت خود را تا حدی از دست داده است. پس از ۱۹۵۶ روشهای واختانگف نیز رواج گرفت، شاید از آن رو که راه میانه‌ی بر رهیافت استانیسلاوسکی و میرهلد تلقی می‌شد.

به رغم همه‌ی این تغییرات تئاتر هنری مسکو همچنان از نظر دولت شوروی پرمزنت‌ترین گروه شوروی شناخته می‌شود و بازیگرانش همچنان بالاترین دستمزدها را دریافت می‌کنند. اگرچه در دهه‌ی ۱۹۶۰ از دیدگاه بسیاری از مردم شوروی این مرکز به یک موزه بیشتر شباهت داشت تا نهادی زنده، با این حال در سالهای ۱۹۶۸ - ۱۹۶۹ دولت شوروی ساختمان مجلل و تازه‌ی را در هفتادمین سالگرد تأسیس آن بنا کرد.

از نظر نوآوری و خلاقیت دو شرکت نمایشی - گروه معاصر و گروه تاگانکا - پس از ۱۹۶۰ رهبری تئاتر روسی را بر دوش داشته‌اند. گروه تئاتر معاصر (۱۹۵۷) تأسیس شد و نخستین تئاتری بود که از دهه‌ی

فشارهایی را تحمیل می‌کرد تا تئاتر را به محدوده‌های مورد توافق باز گرداند. یکی از حسنه‌های این آزادی نسبی آن بود که برای نخستین بار بسیاری از نمایشنامه‌های خارجی در شوروی به صحنه رفتند. مثلاً در ۱۹۶۰ آثار پرشت به مجموعه‌های نمایشی راه یافتند و بزودی آثار میلر، آزیورن، ویلیامز و دیگران، با تناوب متناسبی، به نمایش درآمدند. از طرف دیگر عرضه‌ی درام افسوردیست کمتر امکان نمایش یافت، شاید از آن رو که «شکل گرا»ی افراطی تلقی می‌شد. نتیجه‌ی دیگر این تغییر مشی توجه دوباره به میرهلد و تایرف بود. در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ مجموعه‌ی کاملی از نوشته‌های میرهلد منتشر شد و از آثار نمایشی او و تایرف نمایشگاه‌هایی شکل گرفت. در ۱۹۷۴ صدمین سال تولد میرهلد را همراه با نمایشگاه ویژه‌ی از اجراها، مقالات، کنفرانسها و تمبرهای یادگاری جشن گرفته شد. بنابراین، سرانجام میرهلد مورد توجه مقامات رسمی قرار گرفت، هرچند که هنوز بسیاری از روشهای او برای یک دولت سوسیالیستی مناسب شناخته نمی‌شد. واقع‌گرایی

از سال ۱۹۶۰ تاکنون درام‌نویسان مهمی مشغول به کار بوده‌اند. در میان این درام‌نویسان دیه گو فابری (که شاید بیش از دیگران در خارج از ایتالیا شناخته شده است)، کارلو ترون (۱۹۳۱)، فیوریکو زاردی (۱۹۳۱)، فرانکو بروساتی (۱۹۳۱)، جوزپه پاترونی - گریفی (۱۹۲۵)، و لویجی اسکوارزینا را می‌توان نام برد. در کنفرانسی که در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ در ایتالیا برپا شد دلایل چندی برای کمبود درام‌نویس برجسته مطرح شد. در میان دلایل موجود از همه مهمتر یکی فقدان مشاور ادبی (دراماتورژ) در شرکتهای نمایشی بود و دیگری فقدان پشت‌گرمی هنری تا به نویسندگان انگیزه‌ی خطر کردن دهد.

ایتالیا نیز همچون بسیاری از کشورهای اروپایی در دهه‌ی ۱۹۷۰ به تئاتر کودکان و نوجوانان توجه نشان داد. این توجه در سال ۱۹۷۴ با استقرار یک جشنواره‌ی ملی‌ی تئاتر برای کودکان مستحکم شد.

در طول چند سال گذشته (قبل از ۱۹۷۶) تورم اقتصادی تئاتر ایتالیا را جدأ تهدید کرده است، چنان که بسیاری از تئاترهای ایتالیایی به سختی به بقای خود ادامه می‌دهند. بنابراین آنچه در دهه‌ی ۱۹۶۰ به دست آمده بود گویی به حال تعلیق درآمده است.

تئاتر و درام روسی، از ۱۹۶۰

پس از آنکه خورشچف در ۱۹۵۶ استالین را تقیح کرد و قوانین سانسور استالینی تا حدی کاهش یافت تئاتر در شوروی رونقی تازه گرفت و جریان نوین تئاتری در شوروی پس از ۱۹۶۰ ادامه یافت، گو اینکه دولت

خیال‌آفرین شعر اصلی را در هنگام خواندن بر بیننده خواهد داشت. او در این نمایش حدود پنجاه واگن چرخ‌دار را در فضای بازی که ضمناً از تماشاگران انباشته شده است به کار می‌گیرد و این تماشاگر است که انتخاب می‌کند کدام بخش را تماشا کند.

آثار بعدی‌ی رونگنی شهرت کمتری به دست آوردند اما همه‌ی آنها نمایشهایی خلاق و خیال‌آفرین بودند. او در نمایش بیستم (۱۹۷۱) تماشاگران را به گروه‌های چندی تقسیم کرد و هر گروه را در اتاقی جداگانه جا داد، اما دیوار اتاقها را به تدریج برداشت. در این حال هر گروه تماشاگر ضمن تماشای بخش مربوط به خود حواسش با دیدن بخشی از حوادث اتاق دیگر و شنیدن صداهای بیرون یرت می‌شد. هنگامی که همه‌ی دیوارها کنار می‌رفت، یک کودتا اعلام می‌شد و از تماشاگران خواسته می‌شد پراکنده شوند. رونگنی گفته است که با این نمایش می‌خواهد نشان دهد که چگونه یک دیکتاتوری، بدون اینکه متوجه باشیم، شکل می‌گیرد و تا به خود بجنبیم دیگر دیر شده است. نمایش اُریستیا (۱۹۷۲) اثر رونگنی که شش ساعت طول می‌کشید، به خاطر تصاویر خیال‌انگیز و مؤثرش مورد تحسین بسیار قرار گرفت، اما ضعف بازیگری در آن نکوهیده شد. رونگنی با استفاده‌ی خلاق از فضا و کاربرد استعاره‌ی و تئاتری‌اش در نمایشهایی چون سلمانی یسویل (۱۹۷۴) و یوتوپیا (۱۹۷۵) و اقتباسی از پرندگان اثر آریستوفان، توانسته است اعتبار و شهرتی جهانی به دست آورد.

ایتالیا از نظر درام‌نویس اقبال کمتری نسبت به کارگردان داشته است. عملاً هیچ درام‌نویس معاصر ایتالیایی نتوانسته شهرت جهانی به دست آورد، گو اینکه



تصویر ۸.۱۹. طرحی از نیشن شیفرین براساس نمایشی اقتباس شده از رمان شلوخف در تئاتر ارتش سرخ، مسکو، ۱۹۵۶. برگرفته از کتاب طراحی صحنه در جهان از سال ۱۹۵۰.

غیرمجاز) به همراه تکنیکهای نامعمول نمایشی بود که شرکت تاگانکا را جلوتر از تئاتر معاصر شوروی قرار داد. این نمایش همچنین پایگاه امروزی لیویمف را در نشان می‌دهد که اجازه یافت در ۱۹۷۵ نمایشی را در اروپای غربی (ایتالیا) اجرا کند و این برای کارگردانهای شوروی موقعیت نادری بود.

یکی دیگر از کارگردانهای جنجال‌آفرین شوروی آناتولی افراسیم نام دارد، جنجالی از آن‌رو که تفسیرهای نوینی از منتهای نمایشی به دست می‌دهد و گاه روشهای مقامات رسمی شوروی را به زیر سؤال می‌برد. تعدادی از نمایشهای او به رغم محبوبیتی که داشتند از مجموعه‌های نمایشی حذف شدند (البته بعضی از آنها دوباره بازگشتند). با این حال مقامات شوروی ظاهراً بیشتر مایل به نظارت در کار نمایشها هستند تا ممنوع کردن آثار اشخاصی نظیر افراسیم و لیویمف.

تئاتر شوروی با وجود نوآوریهای اخیرش همچنان ریشه در دوران استالین دارد (۱۹۷۷). شاید قابل

معلم سابق مدرسه‌ی تئاتر و اختانگف، پایه‌گذاری شد. امروزه این شرکت را تجربی‌ترین گروه نمایشی در شوروی می‌شناسند که بسیاری از تکنیکهای خود را از میرهلد اخذ کرده است. در این گروه حرکات شدید، رقص، میم، صورتک، عروسک و تصویر سینمایی به آزادی مورد استفاده قرار می‌گیرند و گهگاه متن نمایشنامه‌ها هم به آزادی تغییر داده می‌شود. در ۱۹۷۰، در تکراری مشترک اتحادیه‌های کارگران تئاتر، این تنها گروهی بود که معرفی در مورد آن تصویب شد. شرکت تاگانکا بویژه در میان جوانان محبوبیت دارد.

یکی از محبوبترین نمایشهای تاگانکا در سالهای اخیر نمایشنامه‌ی کمریندهای نجات را ببندید (۱۹۷۵)، نوشته‌ی لیویمف و جی. باکلانف (۱۹۷۵) بود. این نمایشنامه درباره‌ی سربازان جنگ جهانی دوم در سی سال پس از جنگ است و مسأله‌ی جست‌وجوی فرد را برای حفظ منزلت خود در جامعه‌ی استبدادی طرح می‌کند. چنین مایه‌هایی (درست در مرز مجاز و

برد. این نمایشنامه‌ها به خاطر لحن سیاسی دو پهلوی خود گاهی ممنوع و سپس آزاد می‌شدند. در ۱۹۷۰ تئاتر معاصر چندان اعتبار یافت که یفرمف به مدیریت تئاتر هنری مسکو منصوب شد تا این گروه را به منزلت و اعتبار پیشین خود بازگرداند. در ۱۹۷۴ تئاتر معاصر صاحب ساختمان تازه‌ی شد (یک سینمای تغییر شکل داده با اتاقهای تمرین و کارگاه نمایش) اما ساختمان قدیمی را نیز برای گسترش فعالیت‌های خود حفظ کرد. این شرکت در سالهای اخیر همچنین نمایشنامه‌های تازه‌ی به وجود آورد که گرایشهای درام شوروی را نشان می‌دهند، از جمله نمایشنامه‌هایی نیمه مستند مثل هوای فردا (۱۹۷۱) اثر شاتزف (۱۹۵۵) و شهر ماشینی (۱۹۷۱) نوشته‌ی زاخارف (۱۹۷۱) — که زندگی در شهرهای صنعتی شوروی را نشان می‌دهد.

شرکت تئاتر درام و کمدی مسکو (که به واسطه‌ی نام حومه‌ی که در آن مستقر است تاگانکا، خوانده می‌شود) در ۱۹۶۴ توسط یوری لیویمف (۱۹۴۳) نام

۱۹۳۰ به بعد اجازه‌ی تأسیس یافت. این تئاتر تا ۱۹۷۰ با سرپرستی آلگ یفرمف (۱۹۳۱) و پس از آن به سرپرستی آلگ تاباکف (۱۹۳۱) غالب اعضا و روشهای خود را از تئاتر هنری مسکو و مدرسه‌ی آموزشی آن گرفته است. نقطه‌ی افتراق عمده‌ی این شرکت از تئاتر هنری مسکو منحصر به نوع نمایشنامه‌هایی است که برمی‌گزیند (آثاری از برشت، آذربورن، شاتزف، و ژسف) و بر این عقیده است که این آثار اولاً با زندگی معاصر تناسب بیشتری دارند، ثانیاً در این نمایشنامه‌ها می‌توان از دکورهای ساده شده استفاده کرد و از دکورهای عظیمی که در تئاتر هنری مسکو رواج دارند پرهیز کرد. این شرکت همچنین کوشش بسیار کرد تا پیوستگی شوارتز (۱۸۹۷ - ۱۹۵۸) مؤلف افسانه‌های طنزآمیز براساس قصه‌های پریان و حکایتهای باستانی را به صحنه‌ها باز گرداند. در میان آثار او می‌توان از پادشاه برهنه (۱۹۳۳)، براساس داستان «لباسهای تازه‌ی امپراتور» (۱۹۴۱)، سایه (۱۹۴۱)، و اژدها (۱۹۴۳) نام



تصویر ۷.۱۹. تصویری از نمایشنامه‌ی همیشه حراج نوشته‌ی آکسف که در ۱۹۶۶ توسط یفرمف در تئاتر معاصر، مسکو، اجرا شده است.

تئاتر و درام در چکسلواکی، از ۱۹۶۰

پس از جنگ جهانی دوم بخش اعظم اروپای شرقی به زیر سلطه‌ی روسیه درآمد. بنابراین تئاتر کشورهای اروپای شرقی نیز دچار محدودیتهایی شد که در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی وجود داشت. بلافاصله پس از پایان دوره‌ی استالینسم در ۱۹۵۶ این محدودیتها تا حد قابل ملاحظه‌یی برچیده شد و بویژه در چکسلواکی و لهستان بازار تجربه‌گرایی گرم شد.

چکسلواکی در زمینه‌ی طرح و تکنولوژی و بویژه از طریق کارهای یوزف شوپودا (۱۹۲۰ - ...) به بزرگترین موفقیت‌های جهانی دست یافت. با آنکه شوپودا کار تئاتر را از ۱۹۴۵ آغاز کرده بود اما تا اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ نتوانسته بود استعداد شگرف خود را ظاهر کند، زیرا واقع‌گرایی سوسیالیستی تنها شیوه‌ی مجاز در هنر شناخته می‌شد. غالب کارهای او دنباله‌ی تجربیاتی محسوب می‌شود که در دهه‌ی ۱۹۳۰ توسط ای. اف.

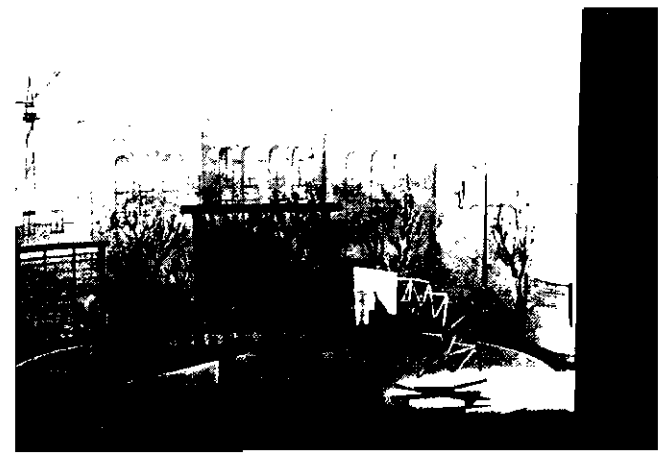
سوریان (۱۹۰۴ - ۱۹۵۹) و میروسلاو کوریل (۱۹۱۱ - ...) در زمینه‌ی مولتی مدیا (۱۹۵۱) آغاز شده بود. بنیاد طراحان صحنه‌ی پراگ (۱۹۵۷) که در ۱۹۵۷ به سرپرستی کوریل تأسیس شد نیز دین بزرگی بر گردن سوپودا داشته‌است، زیرا با امکانات و قابلیت‌های اعضای این بنیاد تجربیات زیادی در تئاتر صورت گرفته بود.

سال ۱۹۵۸ آغاز شکوفایی استعداد سوپودا بود زیرا در این سال با همکاری آلفرد رادک (۱۹۵۱) کارگردان، پیاده کردن دو طرح را آغاز کرد - طرح پلی اکران (۱۹۵۱) و طرح لاترنا ماجیکا (۱۹۵۱) که در هر دو طرح تعدادی پرده‌ی سینما با تصاویر ثابت و متحرک به کار برده می‌شد. در طرح لاترنا ماجیکا بازیگر نیز با تصاویر پرده‌ها درمی‌آمیخت. این دو طرح در بازار مکاره‌ی جهانی (۱۹۵۸) در بروکسل به نمایش درآمدند و تحسین و هیجان کم‌نظیری برانگیختند. در ۱۹۵۹ سوپودا بسیاری از این شیوه‌ها را در صحنه نیز به کار گرفت. او از آن پس به طور مداوم صحنه‌هایی با انعطاف بسیار آفرید که، بنابر نیازهای نمایشنامه، از صحنه‌یی به

تصویر ۱۱.۱۹. طرحی از سوپودا برای نمایشنامه‌یی اقتباس شده از رمان آخرینها اثر ماکسیم گورکی، که در تئاتر ملی پراگ در ۱۹۶۶ اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه آلفرد رادک بود.



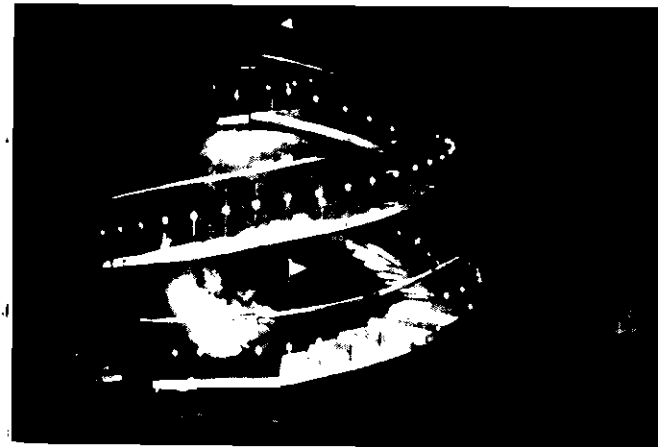
تصویر ۹.۱۹. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی دوست من کولکا نوشته‌ی آلكساندر خملیک، که در سال ۱۹۵۹ در مسکو توسط آناتولی افزس اجرا شد. طراح بوریس کتوبلوك.



سی تئاتری که در مسکو وجود دارند معمولاً هر شب پر از تماشاگرد و آمار دولتی نشان می‌دهد که تماشاگران تئاتر در سراسر شوروی رو به افزایش نهاده‌اند. در ۱۹۷۵ در شوروی ۵۶۰ تئاتر وجود داشت که حدود ۱۰۰ تایی آنها نمایشهایی راویژه‌ی کودکان تهیه می‌کردند. در طول ماه‌های تابستان، شرکت‌های عمده‌ی مسکو و لنینگراد به شهرستانها و حومه‌ها سفر می‌کنند و گروه‌های محلی برای نمایش به شهرهای بزرگ می‌آیند. در حمل و نقل گروه‌های نمایشی به شهرهایی که تئاتر ندارند از قطارهای مسافربری استفاده می‌شود. بنابراین چنین به نظر می‌رسد که تئاتر با قدرت تمام به زندگی مردم شوروی بازگشته است.

توجه‌ترین تغییری که نسبت به آن سالها پیدا کرده صحنه‌پردازی آن باشد. در صحنه‌های نوین شوروی به جای ازانه‌ی هر مکان با جزئیاتش، امروزه پس‌زمینه‌ی واحدی را به عنوان حالت کلی‌ی يك نمایشنامه برمی‌گزینند و اشیای واقعی و کوچکی را در مقابل آن جا به جا می‌کنند. در میان بهترین طراحان اخیر شوروی می‌توان از آلكساندر تیشلر (۱۹۵۱)، نیشن سیفرین (۱۹۴۱)، یوگنی کوالنکو (۱۹۳۱)، آلكساندر واسیلیف (۱۹۴۸)، یوری پیچئف (۱۹۴۱)، بی. آر. اردمن (۱۹۵۱)، آی. جی. سومباتشویلی (۱۹۵۱) و ام. اس. ساریان (۱۹۵۱) نام برد.

چنین می‌نماید که امروزه تئاتر در شوروی به اندازه‌ی کشورهای دیگر اروپایی محبوسیت دارد. حدود



تصویر ۱۰.۱۹. طرح صحنه‌ی نمایشنامه‌ی مستری بوف نوشته‌ی مایاکسکی، که آلكساندر تیشلر آن را طراحی کرده است. این نمایشنامه در سال ۱۹۵۷ توسط والنتین بلوچک در تئاتر ساتیر مسکو اجرا شد.



تصویر ۱۳.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رز آن‌ها نوشته‌ی ژوزف توبول که در سال ۱۹۵۹ توسط سووودا برای تئاتر ملی پراگ طراحی شده است. استفاده از انعکاس تصویر بر پرده‌هایی با اندازه‌های مختلف قابل توجه است. این نخستین تجربه‌ی سووودا در استفاده از تکنیک لاترناماچیکا در تئاتر بود. اهدایی فرزند سووودا.

صحنه‌ی دیگر قابل تغییر بودند. او علاوه بر پرده‌های سینمایی که تصاویر ثابت و متحرک را بر آن می‌اندازد، از سکوها و پله‌هایی نیز استفاده می‌کند که می‌توان به طور عمودی، افقی و اریب آنها را جابه‌جا کرد و ترکیب و ارتباط فضا و اندازه‌ی محل بازی را مدام تغییر داد. او همچنین با به کار بردن اشیایی همچون آینه و اشیای قالب‌پذیر پلاستیکی و انواع طناب و نورها ظرفیت بصری صحنه را گسترش داد و از همه‌ی این اشیاء به عنوان سطحی که بتوان تصویری بر آن ناپاند (و گاه سطح آینه‌یی که اجرای صحنه را از زاویه‌ی بالا، پهلو یا از زاویه‌ی دیگر منعکس کند) استفاده کرد. سووودا در هر

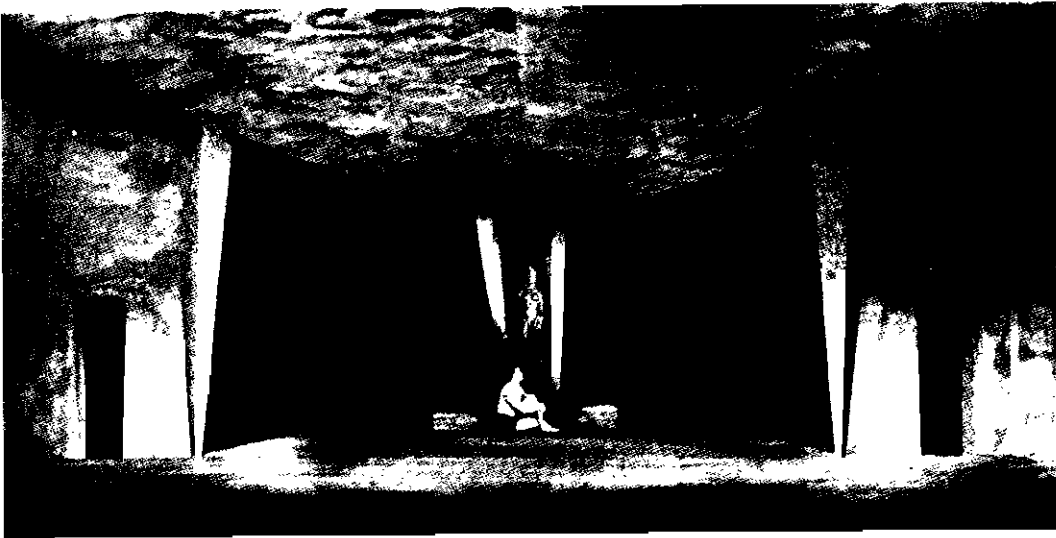
نوع سبکی که بتوان تصور کرد طراحی کرده و امروز او را مشهورترین طراح جهان می‌شناسند که تأثیر قاطعی بر طراحی تئاتر نوین گذاشته است. گو اینکه شهرت او را بیشتر به اعتلای تکنیکهای مولتی‌مدیا مربوط می‌دانند. کارهای سووودا موجب شده که کیفیت بالای تئاتر چک به طور کلی مورد توجه قرار گیرد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ حدود پنجاه و شش شرکت نمایشی در چکسلواکی وجود داشت، اما آنهایی که خارج از این کشور مشهور شدند (بجز تئاتر ملی پراگ^(۱۱)) گروه‌های کوچکی بودند که در پراگ کار می‌کردند و غالباً پس از ۱۹۶۲ به وجود آمدند. این گروه‌ها هنگامی پا گرفتند که

تصویر ۱۲.۱۹. (*) طرحی برای نمایشنامه‌ی مرغ دریایی اثر چخوف که سووودا آن را در ۱۹۶۰ برای تئاتر ملی پراگ طراحی کرده است. کارگردان این نمایش اتومار کرچکا بود.



دولت چکسلواکی کارگاه تئاتر ملی^(۱۲) را برای کمک به شرکت‌های تجربی تأسیس کرد. در میان آنها سه گروه پایگاه ممتازتری دارند. تئاتر پشت دروازه^(۱۳) در سال ۱۹۶۵ به سرپرستی اتومار کرچکا^(۱۴) تأسیس شد و در تئاتری با ۴۳۵ صندلی با گروه لاترناماچیکا شریک شد و سووودا برای هر دو گروه طراحی کرد. این گروه به خاطر اجراهای تخیل‌آفرین و تفسیرهای اندیشمندانه‌یی که از درامهای چک و نمایشنامه‌های خارجی به دست می‌دهد مورد توجه بوده است. گروه سینوهرنی^(۱۵) (باشگاه بازیگران) در سال ۱۹۶۵ به سرپرستی یباروسلاو وُستری^(۱۶) تأسیس شد و در تئاتری با ۲۲۰ صندلی به کار پرداخت. ویژگی عمده‌ی این گروه در اجراهای گروهی (شاید بهترین در چکسلواکی) و مجموعه‌ی نمایشی وسیع از آثار جهان بود. این شرکت خانه‌ی اصلی آثار ایسوردیست در چکسلواکی به شمار می‌رفت و واکلاو هاوول^(۱۷) (۱۹۳۶ - ...) مهمترین درام‌نویس معاصر چکسلواکی از اعضای آن بود. طنزهای نیش‌دار او بر دیوانسالاری در آشپزی چون گاردن پارتی^(۱۸) (۱۹۶۳)، تذکاریه^(۱۹) (۱۹۶۵) و توطئه‌گران^(۲۰) (۱۹۷۴) در سراسر جهان مورد تحسین

قرار گرفته است. اشغال چکسلواکی توسط شوروی در ۱۹۶۸ ضربه‌ی شدیدی بر پیکر تئاتر این کشور وارد آورد و از سال ۱۹۶۹ ممیزی در آنجا برقرار شد. در آن سال گروسمن و هاوول از کار خود در سالوستراد^(۲۱) استعفا کردند و سینوهرنی مجبور شد سیاستهای پیشین خود را تغییر دهد. کرچکا در ۱۹۷۱ مقام خود را به عنوان کارگردان گروه پشت دروازه از دست داد و به روایتی در سال ۱۹۷۲، چون بازیگران این تئاتر هنوز به او وفادار بودند، تئاتر تعطیل شد. وی در ۱۹۷۶ از طرف مقامات چک اجازه یافت کشور را ترک کند زیرا در آلمان غربی به او شغلی پیشنهاد شده بود. بنیاد طراحان صحنه نیز بسته شد. به این ترتیب به تدریج تئاتر هر روز بیشتر به حوزه‌ی خواسته‌های دولت محدود شد. سووودا هنوز به خاطر شهرت جهانی‌اش کم و بیش فعالیتهای خود را ادامه می‌دهد، اما غالب سازمانهای نمایشی در چکسلواکی ناچار شده‌اند سیاستهای آزاداندیشی خود را کنار بگذارند. در هر حال تئاتر چکسلواکی در دهه‌ی ۱۹۶۰ سرزنده‌ترین تئاتر جهان بود. تا آینده‌ی آن چه باشد.



تصویر ۱۹، ۱۵. (*) صحنه‌ی نمایشنامه‌ی ایفیزنی در تاوریس اثر گوته که اروین آکسر کارگردان و اتو آکسر طراح آن بوده‌اند. این نمایشنامه در ۱۹۶۱ در ورشو اجرا شده است.

کشتارگاه^{۱۸۱} (۱۹۷۵) به هنرمندی می‌پردازد که ایمان خود را نسبت به هنر از دست داده است و مذبوحانه می‌کوشد حقیقتی نو بیابد و سرانجام خودکشی می‌کند. اما تئاتر لهستان را باید در نوآوریهای اجرایی جست‌وجو کرد و نه در میان درام‌نویسان. تحسین شده‌ترین کارگردانهای لهستانی اروین آکسر^{۱۸۲} و کُنراد سوینارسکی^{۱۸۳} (که در ۱۹۷۵ درگذشت) نام دارند. این دو کارگردان بودند که آثار خارجی و آثار نوین لهستانی را رواج دادند و با نمایشهای تخیل‌آفرین خود شهرت کم‌نظیری به دست آوردند. هنریک تومازفسکی^{۱۸۴} نیز با تئاتر پانتومیم^{۱۸۵} خود در وطن و خارج از وطن شهرتی فراوان کسب کرد.

اما شهرت جهانی‌ی یرژی گروتفسکی^{۱۸۶} (۱۹۳۳ - ... -) کارگردان تئاتر لایراتوار لهستان^{۱۸۷} بر همه‌ی کارگردانهای دیگر لهستانی سایه افکند. گروه نمایشی گروتفسکی که در ۱۹۵۹ در آپول تأسیس شد، در سال ۱۹۶۵ به روکلاو (برسلاو) نقل مکان کرد و در آنجا در مرکزی به نام بنیاد تحقیقات بازیگری^{۱۸۸} به کار پرداخت. گروتفسکی تا ۱۹۶۵ شهرت چندانی نداشت اما از آن

نمایشنامه‌ی پلیس^{۱۸۹} (۱۹۵۸) یکی از آثار متعدد کوتاهش، نشان می‌دهد که پلیس مخفی به قدری موفق بوده که ریشه‌ی ناامنی را برکنده و برای آنکه از کار بیکار نشود به یکی از همکاران خود دستور می‌دهد که نقش دشمن پلیس را ایفا کند. مروژک نمایشنامه‌ی بلند هم نوشته است که در میان آنها تانگو^{۱۹۰} (۱۹۶۵) از محبوبترین آثار او در اروپا محسوب می‌شود. تانگو تمثیل سقوط ارزشها است تا به آنجا که تنها نیروهای حیوانی قادرند عمل کنند؛ سرانجام کسانی که تمایل بیشتری به قدرت‌نمایی دارند، با بی‌رحمی و زیر پا گذاشتن اصول انسانی، فرمانروا می‌شوند. مروژک این خط را در نمایشنامه‌ی یک پیشامد خیر^{۱۹۱} (۱۹۷۱) نیز ادامه داد. این نمایشنامه داستان یک جوان آنارشویست چینی در هیأت کودکی بالغ‌نما است که بر پدر و مادرش ستم می‌کند، خانه‌اش را منفجر می‌کند، و بیچاره و تنها در خرابه‌ها می‌ماند؛ در نمایشنامه‌ی مهاجران^{۱۹۲} (۱۹۷۴) با دو بازیگر نشان می‌دهد که چگونه یک روشنفکر چینی و یک کارگر به یکدیگر وابسته می‌شوند تا منزلتی برای زندگی‌ی خود دست و پا کنند؛ و در نمایشنامه‌ی

تئاتر و درام در لهستان، از ۱۹۶۰

تئاتر لهستان راهی متفاوت با تئاتر چکسلواکی پیمود. در اینجا نیز بین دو جنگ جهانی تکنیکهای پیشرفته و اصلی تجربه شد و این کشور نیز پس از ۱۹۴۵ همچون چکسلواکی زیر سلطه‌ی شوروی درآمد. اما لهستان نخستین کشور اروپای شرقی بود که مهار ممیزی را گست و از ۱۹۵۶ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ دولت چندان فشار مستقیمی بر تئاتر وارد نیاورد.

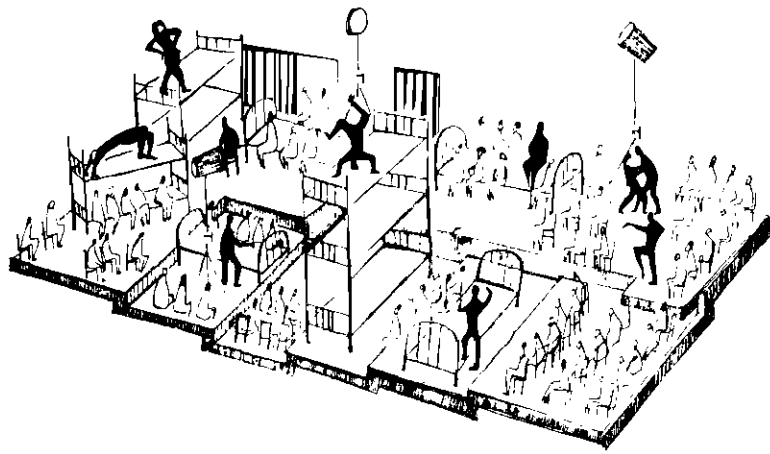
پس از ۱۹۵۶ ابوردیم سیک رایج نمایشی در لهستان شد با این تفاوت که طنز و تعهد بیشتری بر عهده می‌گرفت. استانیسلاو ایگناسی ویتکیه ویج^{۱۹۳} (۱۸۸۵ - ۱۹۳۹)، پشاهنگ درام ابورد در لهستان، نویسنده‌ی سوررئالیستی بود که در بین دو جنگ نادیده گرفته شده بود. اما بعدها نمایشنامه‌های او، آبچلیک (مرغ آب‌ویز)^{۱۹۴}، مادر^{۱۹۵}، و دیوانه و راهبه^{۱۹۶}، به عنوان بهترین آثار آوان - گارد در سراسر اروپا پذیرش روزافزونی یافتند. علاوه

بر آثار ویتکیه ویج، نمایشنامه‌ی در انتظار گودو اثر بکت نیز سهم عمده‌ی در استقرار ابوردیسم در لهستان داشت. در میان ابوردیست‌های لهستانی که به سرعت سربرآوردند دو تن، روزه ویج و مروژک، شهرت و اهمیت بیشتری به دست آوردند. تادئوش روزه ویج^{۱۹۷} (۱۹۲۱ -) که بیشتر به عنوان شاعر مشهور شده بود، در سال ۱۹۶۰ درام‌نویسی را آغاز کرد. نمایشنامه‌های او از جمله کارت ایندکس^{۱۹۸} (۱۹۶۰) و او خانه را ترک کرد^{۱۹۹} (۱۹۶۴) تأثیر زیادی بر نویسندگان بعدی گذاشت. مایه‌ی اصلی‌ی این نمایشنامه‌ها موضوع همیشگی‌ی جست‌وجوی نظم گمشده [ی پیش از جنگ] است که در آنها فریافت مطلق نفی می‌شود. روزه ویج این مایه را در نمایشنامه‌های دسته‌ی لاسوکون^{۲۰۰} (۱۹۷۴) و ازدواج سفید^{۲۰۱} (۱۹۷۵) نیز به کار گرفته است.

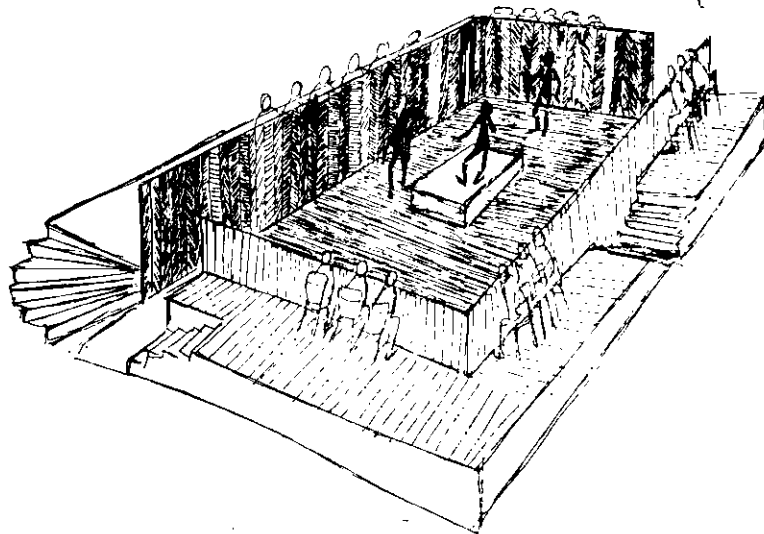
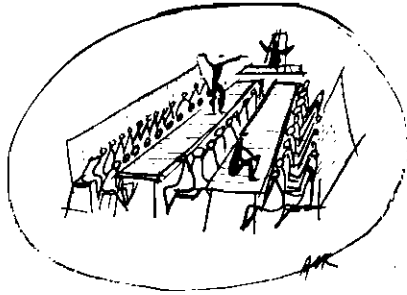
اگرچه احتمالاً روزه ویج در لهستان معتبرترین درام‌نویس معاصر شناخته می‌شود، اما در خارج از لهستان اسلاومیر مروژک^{۲۰۲} (۱۹۳۰ -)، با گرایش شدید به کاریکاتورسازی، شهرت بیشتری دارد. او در



تصویر ۱۹، ۱۴. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی پلیس نوشته‌ی مروژک که در ۱۹۵۸ در ورشو اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه یان سویدرسکی، و طراح آن یان کورنیسکی بودند.



تصویر ۱۸.۱۹. (*) سه طرح از مراحل مختلف تغییرات صحنه به وسیله گروتفسکی. طرح اول مربوط به نمایشنامه دکتر فاوست اثر مارلو. طرح دوم مربوط به نمایشنامه گردیان نوشته اسلواکی که در آن همه صحنه از جمله تماشاگران به صورت یک بیمارستان روانی تجسم یافته‌اند، طرح سوم مربوط به نمایشنامه همیشه شاهزاده است که در آن تماشاگران گویبی مکان ممنوعی را نمایش می‌کنند. در این طرحها اندامهای ساه نماد بازیگران و اندامهای سفید تماشاگران نمایش‌اند.



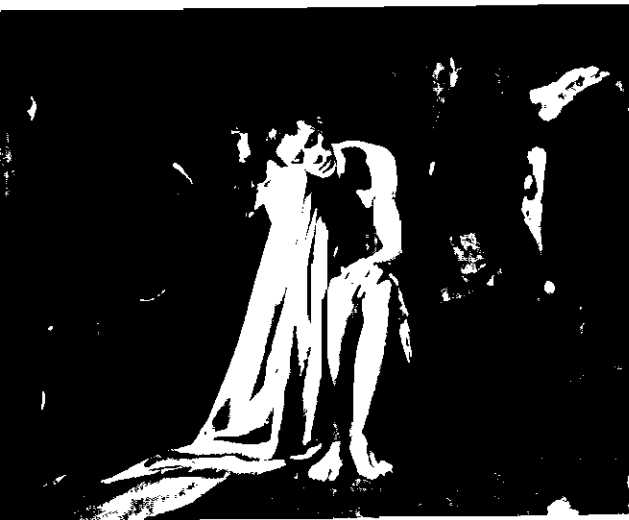
تصویر ۱۷.۱۹. (*) برزی گروتفسکی کارگردان تئاتر لهستان که تأثیر عمیقی بر شیوه‌های بازیگری، جایگاه تماشاگر، ساختمان تئاتر مدرن و شناخت تئاتر ساده گذاشته است.

تصویر ۱۶.۱۹. (*) صحنه‌یی برای نمایشنامه پروندگان اثر آریستوفان، که در ۱۹۶۰ در ورشو اجرا شده است. کارگردان این نمایش کنراد سوبنارسکی و طراح آن آندره‌یی سادوفسکی بود.

تاریخ تاکنون نامش بر سر زبانها است. گروه او در کشورهای بسیاری نمایش داده و خودش با گروه‌های چندی از کشورهای دیگر کار کرده و سخنرانیهای گسترده‌یی درباره‌ی روشهای خود در نقاط مختلف ارائه داده است. همچنین دستاوردهایش در مجموعه مقالاتی از او و درباره‌ی او در کتاب به‌سوی تئاتر فقیرانه (۱۹۶۵) چاپ شده است.

جالب است بدانیم که گروتفسکی هنگامی که پذیرش جهانی به دست آورد رهیافت خود را تغییر داد. بنابراین، کارهای او را می‌توان به دو مرحله‌ی اصلی تقسیم کرد: مرحله‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ و مرحله‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰. در مرحله‌ی اول با این فرض آغاز می‌کند که تئاتر بیش از حد لازم از فنون و هنرهای دیگر بویژه سینما و تلویزیون اخذ کرده و جوهر اصلی خود را گم کرده است. در این مرحله کوشش عمده‌ی او آن بود تا





تصویر ۱۹، ۲۰. (*) تصویر دیگری از نمایشنامه‌ی همیشه شاهزاده برگرفته از مننی متعلق به کالدرون. طراح و کارگردان این نمایش پیرزی گروتفسکی و بازیگر آن ریچارد چیشلاک است.

روزمهری خود را فراموش کنند ... ما این زمان را «تعطیلات» یا روز مقدس می‌نامیم ... در این حالت چه کار مشترکی از ما ساخته است؟ دیدار، و نه تقابل؛ آیین مشارکت جمعی» تا بتوانیم سرایا خودمان باشیم

حدود ۱۹۷۰ گروتفسکی گروه خود را سازمانی تازه داد و پنج جوان را بدون هیچ تجربه‌ی حرفه‌ی بر آن افزود. پس از آن برنامه‌ی به نام «طرح ویژه» را با شش گروه فرعی آغاز کرد و هر یک از اعضای پیشین خود را به اداره‌ی یکی از گروه‌ها گمارد. او به هر یک از این گروه‌های فرعی موضوع متفاوتی داد در حالی که همه به یک هدف مربوط می‌شدند: هدایت شرکت کنندگان به سوی ارتباط ذاتی آنها با بدن خود، تخیل خود، جهان طبیعی، و انسانهای دیگر.

نخستین مکاشفه‌ی عمده‌ی این طرح در تابستان ۱۹۷۵ سامان گرفت. در این برنامه که «دانشگاه تحقیق» نام گرفت و توسط گروتفسکی در شهر روکلاو ترتیب داده شد ۵۰۰ تن از سراسر جهان شرکت کردند. هزینه‌ی این برنامه را تئاتر ملل متعلق به یونسکو بر عهده داشت که در آن سال در ورشو برگزار می‌شد. در میان تماشاگران این برنامه دانشجویان، معلمان،

بیابد. او بخش اعظم یک نمایشنامه را حذف می‌کرد و آنچه را که می‌ماند نظمی تازه می‌بخشید. هدف نهایی‌ی او آن بود که بازیگر و تماشاگر را در تجربه‌ی شبیه به مذهب یا خویشتن رو در رو کند. نتیجه‌ی کار او موجب ارزیابیهای متنوعی شده است. برخی از منتقدان نمایشهای گروتفسکی را ممتازترین آثار قرن توصیف کرده‌اند، در حالی که عده‌یی این نمایشها را دور از فهم و مظاهرانه خوانده‌اند. اما هیچ‌یک از آنها تکنیک برتر بازیگران او را انکار نکرده‌اند.

در ۱۹۷۰ گروتفسکی معتقد شد که گروهش به پایان جست‌وجوی تکنیکی خود رسیده و تصمیم گرفت دیگر نمایشی اجرا نکند. او دریافت که بازیگرانش در حالی که موانع راه خود را به عنوان بازیگر تا حدی در هم شکسته‌اند، اما دیوار میان آنها و تماشاگران همچنان برجا است. او در «عقیده‌ی تئاتری» خود مبنی بر اجرای بازیگر در مقابل تماشاگر تجدید نظر کرد و کوشید راهی بیابد تا تماشاگران را در فرایند خلع سلاح (یا وانهادگی) قرار دهد. در ۱۹۷۳ گفت: «ما به این نتیجه رسیدیم که باید نظام دستمزدی را کنار بگذاریم ... و کسانی که به دیدن برنامه‌ی ما می‌آیند با این قصد بیایند که قدم در مکان ویژه‌ی نهاده‌اند تا مگر مدتی زندگی

ستی آن استفاده نمی‌کرد و تنها اشیا را در صحنه می‌گذاشت که در طول نمایش و منطق با نیازهای نمایش به کار برده می‌شدند یا لازم بود جابه‌جا شوند؛ او طاق پروسینیوم را کنار گذاشت و اتاق بزرگی اختیار کرد که برای نمایشهای مختلف قابل تغییر باشد. در این راه بازیگر (یعنی عنصر عمده‌ی تئاتر) را به منشأ اصل خود بازپس خواند.

در این دوره دلمشغولی اصلی‌ی گروتفسکی تربیت بازیگر بود و برای این کار منابع گوناگونی — استانیسلاوسکی، یوگا، میرهلد، واختانگف، دلسارت، دولن، و دیگران — را به فراوانی به کار گرفت. نظام او از بازیگر می‌خواست تا به طور کامل بر جسم، صدا و حتی روان خود تسلط یابد تا قادر باشد خود را کاملاً با نیازهای نمایش تطبیق دهد. به نظر گروتفسکی بازیگر باید احساسی از شگفتی در بیننده برانگیزد، زیرا قادر است بسی فراتر از انتظار و توان تماشاگر پیش برود.

گروتفسکی در مرحله‌ی نخست کارهایش تئاتر را همچون چیزی شبیه به آیین می‌نگریست که تماشاگران برای حضور در آن دعوت می‌شوند. او معتقد بود که تماشاگر هم از عناصر اصلی و عمده‌ی یک نمایش است و باید در جایی قرار داده شود تا بتواند بدون خودآگاهی، نقش خود را ایفا کند. (به نظر او شرکت مستقیم تماشاگر در یک نمایش او را خودآگاه می‌کند.) بنابراین در هر نمایشی خود گروتفسکی بود که پاسخ روانی تماشاگرانش را برمی‌گزید و بر این مبنای فضایی را طراحی می‌کرد تا فاصله‌ی روانی مناسبی میان تماشاگر و بازیگر بیافریند.

گروتفسکی متن یک نمایشنامه را بررسی می‌کرد تا در آن الگوهایی با معنای عام برای تماشاگر امروزی

هر آن چیزی را که حقیقتاً برای تئاتر ضروری نیست حذف کند. او خود این رهیافت را «تئاتر فقیر» می‌نامند زیرا از همه‌ی وسایل ماشینی در آن پرهیز می‌شود و کاربرد آنچه را که توسط بازیگر خلق نشده به حداقل می‌رساند. بازیگران او اجازه نداشتند از گریم و تغییر لباس استفاده کنند تا نشان دهند که تغییرات در نقش و درون شخصیتها واقع می‌شوند؛ او از دکور به مفهوم

تصویر ۱۹، ۱۹. (*) تصویری از اجرای نمایشنامه‌ی همیشه شاهزاده برگرفته از مننی از کالدرون. این نمایشنامه به همین صورت در ایران، در جشن هنر سراز اجرا شده است.



روزنامه‌نگاران، و نیز کارگردانهای مشهور جهان - پیتروک، ژان - لویی بارو، لوکا رونکنی، جوزف چایکین، و آندره گرگوری (و آرسی اوانسیان از ایران. م.) - مشاهده می‌شدند. هرکس که در این برنامه حضور داشت باید در اجرای آن شرکت می‌کرد. برخی از فعالیتهای آن شامل حرکت گروهی به سوی جنگل بود که بیست و چهار ساعت طول می‌کشید و در طول این مدت به بازسازی آیینهایی از اساطیر پایه، آرکتیپ‌ها^{۱۱۱} و نمادهایی شامل آتش، هوا، خاک، آب، خوردن، رقصیدن، بازی کردن، کاشتن و حمام کردن هدایت می‌شدند. در این فرایند از تماشاگران انتظار می‌رفت تا ریشه‌های تئاتر را در تجربه‌ی آیینی و ناب بازیابند و در عین حال موجودیت حقیقی خود را کشف کنند. از آنجا که این نخستین و تنها کوشش گروتسکی در شرکت دادن جمعی کثیر در تجربیات نوین خود به شمار می‌رود نمی‌توان دانست که در آینده به کجا خواهد رفت. اما می‌توان به روشنی دریافت که رهیافت نوین او تفاوت بارزی با نمایشهای دهه‌ی ۱۹۶۰ او دارد و این خود موضوع زندگی مجادلات موجود در لهستان و کشورهای دیگر شده است.

در سال ۱۹۶۸ بسیاری از دست‌اندرکاران تئاتر در لهستان در اعتراض به کشور خود به خاطر دخالت در سلب آزادی‌ی چکسلواکی شرکت کردند و این امر به تئاتر لهستان نیز لطمه زد. در این دوره تعدادی از منتقدان معتبر تبعید شدند و اجرای آثار مروژک ممنوع شد، اما در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ محدودیتهای تا حد زیادی کاهش یافت. آثار مروژک به مجموعه‌های نمایشی بازگشتند و تعدادی تئاتر تازه برای هفتاد و چهار شرکت دراماتیک، هجده گروه نمایش موزیکال و بیست و پنج گروه عروسکی لهستان ساخته یا تجدید بنا شد. اما یک نکته

حل نشده ماند: عدم علاقه‌ی جوانان و کارگران به تئاتر. بین سالهای ۱۹۷۰ و ۱۹۷۴ تعداد بلیتهای فروخته شده از ۳۷۶/۰۰۰ پایینتر رفت. تعهد نیرومند دولت لهستان نسبت به تئاتر موجب شد کمکهای مالی خود را تا حد قابل ملاحظه‌ی افزایش دهد و به آثاری که به زندگی معاصر می‌پرداختند و نمایشهایی که نوآور بودند جوایزی اعطا کرد. اما شرکتهای لهستانی در ۱۹۷۵، به رغم کاهش محبوبیت در نزد تماشاگران، در کشوری با ۹ میلیون جمعیت، ۴۰۰ نمایش را به صحنه بردند.

تصویر ۲۱.۱۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی مارا - ساد نوشته پیتروک و وایس در تئاتر شیلر در برلن. ایسن - نمایشنامه در ۱۹۶۴ توسط کنراد سوبتارسکی کارگردانی، و توسط پیتروک و وایس طراحی شده است.



تئاتر و درام در آلمان از ۱۹۶۰

پس از ۱۹۶۰ محبوبیت برشت در آلمان به سرعت بالا گرفت و در دهه‌ی ۱۹۷۰ آثار او، از نظر تعداد اجراهای سالانه، حتی از شکسپیر نیز برگزید. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان آلمانی که صاحب اعتباری بودند - از جمله فریش، دورنات، هوخوالدر، و گراس - در این دوره نیز به آفرینش آثار تازه ادامه دادند. اما شاخصترین نوع نمایش آلمانی از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد «درام مستند»^{۱۱۱} یا «تئاتر حقیقت»^{۱۱۲} بود که در آنها حوادث واقعی، و غالباً حوادث اخیر، به عنوان نمودی عینی از گناه و تعهد در مقابل جامعه و اخلاقی آن دوره به نمایش درمی‌آمد. مشهورترین نویسندگان این شیوه هوخهوت، وایس، و کسپارد بسوند که هر یک از انواع دیگر نمایشنامه‌ها را هم نوشته‌اند.

رالف هوخهوت^{۱۱۳} (۱۹۳۱ - ...) با نمایشنامه‌ی نماینده^{۱۱۴} (۱۹۶۳) مورد توجه قرار گرفت. این نمایشنامه گناه اصلی اردوگاه یهودیان آلمانی را بر گردن پاپ پیوس دوازدهم می‌اندازد، زیرا او پیشنهاد موضعگیری در مقابل سیاستهای هیتلر را نپذیرفته بود. این اتهام موجب شد که نماینده در هر کجا که اجرا شد جنجال برپا کند و اجرای آن در بسیاری از کشورها ممنوع اعلام شود. نمایشنامه‌ی دیگر هوخهوت به نام سربازها^{۱۱۵} (۱۹۶۷) نیز بهت و حیرتی فوق‌العاده آفرید زیرا ادعا می‌کرد که ویستن چرچیل^{۱۱۶} در توطئه‌ی قتل ژنرال سیکورسکی، رئیس‌جمهور لهستان در دولت تبعیدی، دست داشته است. زیرا چرچیل بود که رابطه‌ی انگلستان و روسیه را به خطر انداخت. در اواخر دهه‌ی

۱۹۶۰ هوخهوت از مسائل روز خسته شد. او نمایشنامه‌ی تکاوران^{۱۱۷} (۱۹۷۰) را در زمانی در آینده قرار داد که در آن به کودتایی در ایالات متحده‌ی آمریکا اشاره دارد و بر آن است که این کودتا توسط شخصی انجام می‌شود که هیچ‌کس انتظار ندارد. قهرمان نخستین نمایشنامه‌ی کمده‌ی هوخهوت، قابله^{۱۱۸} زنی است که دو نوع زندگی می‌کند (بیوه‌ی مستمیری بگیر، و عضو شورای شهر) تا مردم بی‌خانمان را یاری کند، زیرا دیوانسالاری‌ی اداری را فساد و بی‌تفاوتی از کار انداخته و کسی به فکر کسی نیست. او در نمایشنامه‌ی لیستراتا و ناتو^{۱۱۹} (۱۹۷۴) موقعیت اصلی نمایشنامه‌ی آریستوفان را می‌گیرد و آن را در موقعیت تازه‌ی، اشغال جزیره‌ی یونان توسط ناتو، قرار می‌دهد. همه‌ی آثار هوخهوت بلند و پراکنده‌اند و لازم است برای اجرای صحنه‌ی به‌شدت کوتاه شوند. شاید به این دلیل هنوز از جانب منتقدان کاملاً پذیرفته نشده‌اند. با این حال او یکی از جنجالیترین نویسندگان جهان است، بویژه از آن‌رو که چهره‌های تاریخ معاصر را می‌گیرد (و به آنها انگیزه‌های قابل تردیدی می‌بندد) و پرسشهای اخلاقی سوزانی دربار‌ی حسوزی کار درام‌نویس طرح می‌کند و می‌آموزد که درام‌نویس، بی‌آنکه نیازی به افترا زدن داشته باشد، تا کجا می‌تواند پیش برود.

پیتروک وایس^{۱۲۰} (۱۹۱۶ - ...) پیش از آنکه درام‌نویس مشهوری شود به عنوان نقاش گرافیکست، فیلمساز و روزنامه‌نگار کار کرده بود. با آنکه نوشتن را در دهه‌ی ۱۹۴۰ آغاز کرده بود نخستین نمایشنامه‌اش تا ۱۹۶۲ به اجرا درنیامد. هنگامی که نمایشنامه‌ی شکنجه و قتل ژان - پل مارا، چنان که توسط دیوانگان تیمارستان چارلتون به کارگردانی مارکی دو ساد اجرا شد^{۱۲۱} (یا به



تصویر ۲۲.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی کاسپار نوشته‌ی پیتر هاندکه، که در ۱۹۷۳ در مرکز تئاتری چلسی به کارگردانی کارل وبر اجرا شد.

که در میان آنها حادثه‌ی پونیلو، دادگاه «شیکاگو هفت»، و جنبه‌های گوناگون جنگ ویتنام قابل ذکرند. اما از اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ «تئاتر حقیقت»، بویژه در آلمان، رو به افول نهاد.

در دهه‌ی ۱۹۶۰ همه‌ی درام‌نویسان آلمانی نمایشنامه‌های مستند نمی‌نوشتند. در میان نویسندگان دیگر دو تن، والسر و دورست، از بقیه بهتر بودند. مارتین والسر (۱۹۲۷ - ...) در آثار اولیه‌ی خود از جمله بلوط و خرگوش (۱۹۶۲) و قوی سیاه (۱۹۶۴) به مایه‌ی آشنای گناه و توجیه گناه می‌پردازد. مثلاً نمایشنامه‌ی قوی سیاه تضاد نسل جوان و نسل پیر را مطرح می‌کند که در آن نسل جوان به‌شدت نسبت به فجایع نازی‌ها حساس است اما نسل پیر، با آنکه نازیسم

زیرا او از طرفی نسبت به کشور خود و از طرف دیگر نسبت به انسانیت به طور کلی تعهد دارد. این موضوع پس از جنگ جهانی‌ی دوم مایه‌ی مشترک درامهای آلمانی بوده است. کیفارد در نمایشنامه‌ی جوئل براند (۱۹۶۵) به موضوع تبادل یک میلیون یهودی‌ی مجاز با ده‌هزار کامیون در طول جنگ جهانی‌ی دوم می‌پردازد که این تبادل عملی نشد زیرا متحدین گمان می‌کردند ضرر می‌کنند. او در ۱۹۷۳، با نمایشنامه‌ی چه کسی در جست‌وجوی چریکها است؟ (۱۹۷۳) به جنگ چریکی‌ی توپاماروس در اروگوئه پرداخت.

موفقیت درام مستند در آلمان درام‌نویسان کشورهای دیگر را نیز تحت تأثیر قرار داد و بدین ترتیب بسیاری از حوادث روز به صحنه‌ی تئاترها کشانده شدند

و نمایشنامه‌یی با این نام دور و دراز: سخنی در باب تاریخ و تحولات جنگ طولانی‌ی آزادی‌ی ویتنام در گذشته به عنوان نمونه‌یی از ضرورت جنگ مسلحانه‌ی مردم تحت سلطه بر علیه سلطه‌گر و کوشش ایالات متحده‌ی آمریکا در راه امحای بنیانهای انقلابی (۱۹۶۸)

وایس نیز همچون هوخهوت در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ درام مستند را کنار گذاشت، هرچند آثار او همچنان بر مبنای منابع تاریخی استوارند. او در نمایشنامه‌ی تروتسکی در تبعید (۱۹۷۰) موادی را از زندگی‌ی تروتسکی برگرفته است تا اندیشه‌هایی را در باب نظریات او برانگیزد و آمریکا را در مقابل دورنمای سیاسی خود قرار دهد. نمایشنامه‌ی هولدرلین (۱۹۷۱) براساس زندگی‌ی شاعر بزرگ آلمانی در سده‌ی نوزدهم است که بخش اعظم زندگی خود را در انزوا می‌گذراند. قهرمان این نمایشنامه از دنیای ناپامان پیرامون خود می‌گریزد و وایس در این نمایشنامه نشان می‌دهد که جامعه تمایل دارد مردم خیال‌پرور و نظرپرداز را نابود کند. شکل این نمایشنامه شبیه به مارا - ساد است و حاکی از آن است که وایس به شکل بیان پیشین خود گرایش دارد و ممکن است بار دیگر به همان رهیافت بسیار موفقیت‌آمیز باز گردد.

کیناز کیفارد (۱۹۲۲ - ...) نخست با نمایشنامه‌ی اندر قضیه‌ی رابرت اپنهایمر (۱۹۶۴) در جهان مشهور شد. کیفارد در این نمایشنامه همه‌ی دیالوگها را از جلسه‌ی «دادرسی‌ی دولت آمریکا از اپنهایمر» به‌خاطر اعتراض به ساختن بمب هیدروژنی برگرفته بود. مسئله‌ی عمده‌ی کیفارد در این نمایشنامه طرح تضادی است که یک دانشمند با آن روبه‌رو است،

طور خلاصه مارا - ساد (۱۹۶۱) به صحنه رفت پیتر وایس در جهان مشهور شد. این نمایشنامه در سال ۱۸۰۸ در تیمارستان چارنتون، هنگام اقامت مارکی دو ساد، اتفاق می‌افتد و درباره‌ی نمایشنامه‌یی است که ساد برای اجرا توسط دیوانه‌های تیمارستان در مقابل تماشاگران شیک پارسی نوشته است. نمایشنامه‌ی ساد به سبک برشت نوشته شده (که یک راوی در آن صحنه‌ها را معرفی می‌کند و نمایش با آواز همراه است) و وایس بر آن است تا تماشاگران را به اندیشیدن درباره‌ی عدالت سیاسی و اجتماعی برانگیزد. در اینجا تیمارستان استعاره‌یی است از جهان و پایان نمایشنامه (که دیوانه‌ها از کنترل خارج می‌شوند) نشان می‌دهد که اگر نگاه شهوت پرستانه و فردگرایانه‌ی ساد راهبر جهان باشد چه اتفاقی ممکن است بیفتد. اجرای این نمایشنامه توسط پیتر بروک (که نخست در لندن و سپس در نیویورک به صحنه رفت) یکی از مؤثرترین آثار دهه‌ی ۱۹۶۰ شد. زیرا بروک در این نمایش شیوه‌های «تئاتر خشونت» را به‌شدت مورد توجه قرار داده بود درحالی‌که نمایشنامه‌ی وایس الگوی رایج آثار درام‌نویسان دیگر را داشت که مباحث اجتماعی و سیاسی را در زمینه‌یی از تمهیدات بصری و بیانی جا می‌اندازند. (تصویری از این نمایش در ص. ۱۲۶ همین کتاب) وایس در نمایشنامه‌ی مارا - ساد تنها تا حدودی به وقایع روز پرداخته بود، در حالی که در نمایشنامه‌ی بازجویی (۱۹۶۵) بکلی به درام مستند رو آورد. در این نمایشنامه که در یک دادگاه اتفاق می‌افتد گفت و شنودهای واقعی‌ی جلسات رسمی‌ی اردوگاه آشویتس (۱۹۴۱) انجام می‌شود. دیگر نمایشنامه‌های مستند وایس عبارتند از آواز شیطان لوزیتانی (۱۹۵۵) درباره‌ی سرکوبی‌ی آفریقاییان بومی در آنگولا توسط پرتغالی‌ها.



تصویر ۲۳.۱۹. (*) صحنه‌بی از نمایش پرگونت، که در سال ۱۹۷۱ توسط پیر انسانین در برلن غربی اجرا شد. طراح این صحنه کارل - ارنست هرمن بود.

رایزر ورنر فاسیندر^{۱۵۵۵}، زیگفرد لنتس^{۱۵۵۶}، ولفگانگ بوئر^{۱۵۵۷}، هلموت پیرل^{۱۵۵۸}، رالف شنايدر^{۱۵۵۹}، توماس برنارد^{۱۵۶۰}، و هایز مولر^{۱۵۶۱}.

در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ الگوی اصلی سازمان تئاتر آلمانی تغییری نکرد. عملاً هر شهری، چه کوچک و چه بزرگ، حداقل يك يا دو تئاتر داشت که کمک مالی دریافت می‌کرد و آثاری را از سراسر جهان به صحنه می‌برد. تنها عامل عدم رضایت در این تئاترها مدیران انتصابی دولت (ناظران) بودند که قدرت نامحدودی در تصمیم‌گیری‌ها در اختیار داشتند. این نارضایتی در سال ۱۹۶۹ به اوج خود رسید و بازیگران چند شهر نمایش خود را قطع کردند و حق بیشتری را در تصمیمات مربوط به امور تئاتر تقاضا کردند. این بحرانها پاسخهای متفاوتی به دنبال داشتند. شهر کولونی به يك شورای سه نفره‌ی کارگردانها دست یافت که هر يك گروه ویژه‌ی خود را داشت، اما هر سه گروه زیر نظر يك سرپرست یا ناظر کار می‌کردند؛ تئاترهای شهر ووبرتال تحت نظارت شش کارگردان و يك ناظر درآمدند؛ تئاتر در شهرهای فرانکفورت و شهر کیل به صورت گروهی اداره شد و در آنها هر يك از اعضای گروه حق رأی داشتند؛ و در برلن غربی يك تئاتر اشتراکی پایه‌گذاری شد (شیوه‌یی که بیش

از این سنتها بهره‌برداری مؤثرتری کرد مارتین اسپر^{۱۵۶۲} (۱۹۴۴ - ...). نام داشت. اسپر را بیشتر به خاطر سه‌گانه‌ی صحنه‌های شکار از باواریای سفلا^{۱۵۶۳} (۱۹۶۶)، افسانه‌های لندن شات^{۱۵۶۴} (۱۹۶۷)، و آزادی مونیخی^{۱۵۶۵} (۱۹۷۱) مورد توجه قرار داده‌اند که در آنها با موفقیت تمام زندگی روستایی، شهرستانی و شهری را منعکس کرده است. در این سه‌گانه انسان همچون موجودی فسادپذیر، خودخواه و ظالم تصویر شده است. در میان نویسندگان جوآتر آلمانی آثار فرانتس خاوپر کروتس^{۱۵۶۶} (۱۹۴۶ - ...) بیش از دیگران اجرا شد و محبوبیت یافت. او از سال ۱۹۷۰ به بعد (تا ۱۹۷۶) بیش از بیست نمایشنامه و فیلمنامه نوشته است. غالب آثار اولیه‌ی او بدبینانه بودند اما آثار اخیرش، از جمله فریتس عزیز^{۱۵۶۷} و آشیانه^{۱۵۶۸} برای مسائل معاصر خود راه‌حل‌های مثبتی را نشان داده‌اند.

از دهه‌ی ۱۹۷۰ آلمان تقریباً دیگر کمبودی از نظر درام‌نویس نداشت و سالهای بلافاصله پس از جنگ را پشت سر گذاشته بود. در میان درام‌نویسان امروزی آلمانی نامهای بسیاری را می‌توان یافت، از آن جمله پیتر هاکس^{۱۵۶۹}، لئوپلد آلسن^{۱۵۷۰}، یاخن زایم^{۱۵۷۱}، هارتموت لانگ^{۱۵۷۲}، هانس گوتتر میکلین^{۱۵۷۳}، کارل ویتلینگر^{۱۵۷۴}.

از آن سوی مرز توسط نور و آتش بفرستند، یکدیگر را به یاد می‌آورند و می‌شناسند.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ گروه تازه‌یی از نویسندگان پا به عرصه نهادند و غالباً خسته از اینکه نسلشان با گناه دست به گریبان است، دست به قلم بردند. تحسین شده‌ترین نویسنده‌ی این گروه پیتر هاندکه^{۱۵۶۵} (۱۹۴۲ - ...) نام داشت که زبان و ارتباط آن را با واقعیت و رفتار آدمیان فراتر از چیزهای دیگر تئاتر می‌شناسد. هاندکه کار خود را با نمایشنامه‌ی توهین به تماشاگر^{۱۵۶۶} در سال ۱۹۶۶ آغاز کرد. در این نمایشنامه چهار سخنگوی بی‌نام و بی‌هویت نظرهایی را در باب کلیشه‌های تئاتری و طبیعت توهیم تئاتری به تماشاگران اظهار می‌کنند. جوهر حرف این نمایشنامه آن است که نمایش تئاتر انعکاس واقعیت نیست بلکه واقعیت همان لحظه‌یی است که بر صحنه می‌گذرد. مشهورترین نمایشنامه‌ی هاندکه احتمالاً کاسپار^{۱۵۶۸} (۱۹۶۸) است. در این نمایشنامه مرد جوانی که در انزوای کامل بار آمده (از این رو حتی سخن گفتن نمی‌داند) به تدریج به توسط کلام با آداب و رسوم زمانه آشنا می‌شود؛ و در پایان از گروهی از چهره‌های همسان دیگر غیرقابل تمیز می‌شود. هاندکه در این نمایشنامه و آثاری دیگر از جمله معلم من پای من^{۱۵۶۹} (۱۹۶۹) سواری بر رودخانه‌ی کنستانس^{۱۵۷۰} (۱۹۷۱) و بی‌خردان در حال مرگند^{۱۵۷۱} (۱۹۷۴) همواره می‌کوشد نشان دهد که چگونه نوع بشر، توسط قراردادهایی که همه چیز را به سوی یکسانی می‌کشاند، وحشی و غیرانسانی می‌شود و هنگامی که می‌کوشد از الگوهای ماشینی بگسلد تنبیه می‌شود.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ همچنین سنت نمایشهای قومی و محلی در آلمان با گرفت. یکی از نویسندگانی که

را تجربه و تحمل کرده است، بدون دغدغهی خاطر زندگی می‌کند. غالب آثار بعدی‌ی والس همچون جنگ اتاق خواب^{۱۵۶۷} (۱۹۶۷) و بازی‌ی کودکان^{۱۵۶۸} (۱۹۷۱) به مسائل بسیار خصوصی می‌پردازند. اما نمایشنامه‌ی خوک بازی — صحنه‌هایی از سده‌ی شانزدهم^{۱۵۶۹} (۱۹۷۵) نشان می‌دهد که چگونه ترسهای سیاسی انعکاسی از حوادث تاریخی‌اند و اینکه در میان کارگران و روشنفکران امروزی یقینی وجود ندارد.

تئانکرد دورست^{۱۵۷۰} (۱۹۲۵ - ...) نمایشنامه‌نویسی را از دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز کرد اما تا دهه‌ی ۱۹۶۰ شهرت چندانی نیافت. یکی از شاخصترین آثار او، آزادی برای کیلمنس^{۱۵۷۱} (۱۹۶۱)، نشان می‌دهد که چگونه يك فرد زندانی به تدریج درمی‌یابد که آزادی يك کیفیت درونی است و نه وضعیتی بیرونی. دورست در نمایشنامه‌ی تلوئر^{۱۵۷۲} (۱۹۶۸) مواد را از نمایشنامه‌های اکپرسیونیستی مورد استفاده قرار می‌دهد تا رابطه‌ی هنرمند را با حرکت سیاسی بررسی کند. او در نمایشنامه‌ی حالا چه خواهی کرد آقا کوچولو؟^{۱۵۷۳} (۱۹۷۲) که يك ری‌ویو^{۱۵۷۴} برگرفته از داستانی از هانس فالاد^{۱۵۷۵} است، حال و هوای دهه‌ی ۱۹۳۰ را زنده می‌کند. این نمایشنامه درباره‌ی فساد سیاسی آن دوران است که بدون توجه به واقعات موجود سرگرم بتهای فرهنگی خود است. دورست اخیراً يك سلسله نمایشنامه‌هایی را آغاز کرده که طبقه‌ی متوسط آلمانی را از ۱۹۲۰ تاکنون مورد بررسی قرار می‌دهد. نخستین نمایشنامه از این سلسله، درچیمبوراو^{۱۵۷۶} (۱۹۷۵)، بر فراز تپه‌یی در نزدیکی مرز آلمان شرقی اتفاق می‌افتد. شخصیت‌های نمایش، در حالی که منتظر علامتی هستند که قرار است دوستانشان



تصویر ۲۴.۱۹. (*) تصویر دیگری از کارهای پیتراشتاین، به نام بزرگ و کوچک نوشته ی بوتو اشتراوس، که در سال ۱۹۷۸ در برلن غربی اجرا شده است.

حال، در این میان کارگردانهای متعددی با سیاسی کردن مجموعه‌های نمایشی خود موجب دودستگی و اختلاف شدند. شرکت‌های متعددی برای پاسخ به نیازهای روز تأکید روزافزونی بر تئاتر تجربی نهادند، زیرا در این تئاترها راه بر نوآوری در تکنیک و محتوا بازر از تئاترهای بزرگ بود. در دهه‌ی ۱۹۷۰ توجه به سوی گذشته جلب شد اما نه به مفهوم کهن بلکه به عنوان برخورد با ریشه‌های تئاتر در زمان حال. در این میان آثاری که قادر به انعکاس مسائل نوین بودند جای ویژه‌ی یافتند. روی هم رفته مجموعه‌های نمایشی حالت محافظه کارتری گرفتند و کم‌دیهای سبک عنصر مهمی در تئاتر شدند، گو اینکه این آثار همواره به گونه‌ی اظهارنظرهایی نسبت به جامعه‌ی سرمایه‌داری تفسیر می‌شدند.

اختلاف سلیفه‌ها همچنین موجب کاهش تماشاگران تئاتر شد و برخی از تئاترها با مشکلات مالی روبه‌رو شدند. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ زمزمه‌هایی سر برآورد که وجود ۲۰۰ تئاتر وابسته به دولت را مورد تردید قرار می‌داد و پیشنهادهایی مبنی بر تعطیل این تئاترها به گوش می‌رسید. (تئاتر شهر اوبرهاوزن در پایان سال ۱۹۷۳ شرکت دائمی خود را تعطیل کرد اما

از شیوه‌های دیگر تبلیغ می‌شد) و شرکت‌های دیگر با همان نظام قدیمی به کار ادامه دادند، با این تفاوت که غالب این گروه‌ها صاحب مدیران جوانی شده بودند که نسبت به مسائل تئاتری حساستر از مدیران پیشین خود بودند. در ۱۹۷۲ در بیش از بیست شرکت نمایشی در آلمان ناظران تازه‌ی گمارده شدند که در میان آنها چندین تن قابل ذکرند: هانس لیه‌تزو (۱۹۶۱)، در برلن، اولریخ برشت (۱۹۶۱) در دویسلدرف، پیترازدک (۱۹۶۱) در بوخوم، گونتر رالف (۱۹۶۱) در هاننور، و ولف دیترا لودویگ (۱۹۶۱) در مینز. در میان مراکز تئاتری در آلمان غربی، در حال حاضر هامبورگ، برلن و مونیخ فعالترینند. اما مرکز برلن به خاطر تنوع نمایشها و بویژه به خاطر وجود پیتراشتاین (۱۹۶۱)، ممتازترین کارگردان آلمانی، مورد توجه بیشتری است. در آلمان شرقی، شهر رُستوک با پنج تئاتر تحت نظارت آنسلم پرین (۱۹۶۱) در حال حاضر فعالترین مرکز تئاتری به شمار می‌رود.

در آلمان نیز همچون کشورهای دیگر در دهه‌ی ۱۹۶۰ اختلافات زیادی وجود داشت مبنی بر اینکه مجموعه‌های نمایشی تا چه حد باید به مسائل اجتماعی و سیاسی روز بپردازند. تئاتر آلمانی غالباً متهم می‌شد که بیشتر در راه حفظ گذشته گام برمی‌دارد تا انعکاس

شهرهای دیگر پیروی نکردند). همچنین پیشنهاد شد که شرکت‌های همسان در یکدیگر ادغام شوند. از این پیشنهاد الگوی نوینی پیدا شد که همکاری مشترک شرکتها بود. در بعضی نقاط طرحهایی پیاده شد که بر طبق آن تئاترها به تبادل لباس و دکور و نیز تبادل اطلاعات و تبلیغات مشترک رضایت دادند. یکی دیگر از پیشنهادها برقراری نظام بلیت اشتراکی در میان تئاترهای وابسته به دولت بود. بدین شکل که قبضه‌ها یا ژتونهایی فروخته شوند که در هر یک از این تئاترها قابل ارائه باشند.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ تئاترهای آلمان و اتریش با مشکلات دیگری از جمله افزایش تورم و کاهش روزهای کار در هفته از چهل و چهار روز به چهل روز در تئاترهای وابسته روبه‌رو شد. کاهش روزهای کار از تعداد روزهای تمرین کاست و در بعضی از تئاترها موجب یک روز تعطیلی تئاتر در هفته شد. وجود مشکلات در تئاترهای وابسته به دولت رشد تئاترهای خصوصی را به همراه آورد، چنان که در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ حدود هشتاد و پنج شرکت خصوصی در آلمان وجود داشت که در سطح گسترده‌ی بی سفر در سراسر آلمان می‌پرداختند. گروه‌های وابسته نیز برای حل مشکل مالی به سفر پرداختند و این خود جنجال دیگری به پا کرد چرا که شرکت‌های خصوصی نیز تقاضای کمک مالی کردند و بحق معتقد بودند که تئاترهای وابسته تنها قادرند ۱۹ درصد از مخارج خود را از فروش بلیت تأمین کنند. تئاترهای آلمان شرقی نیز با مشکلات مشابهی روبه‌رو بودند زیرا دولت نظارت کاملی بر دستمزد و امور اقتصادی تئاترها اعمال می‌کرد. در سال ۱۹۷۵ آلمان شرقی حدود پنجاه و سه شرکت دولتی داشت که در هفتاد و نه تئاتر و بیست و سه مکان دیگر نمایش می‌دادند

و غالب آنها اپرا و درام، هر دو را، اجرا می‌کردند. مشکلات مالی دهه‌ی ۱۹۶۰ همچنین موجب پیدایش تئاترهای آزاد، تئاترهای اشتراکی (در میان تعدادی از شرکت‌های کوچک) و نمایشهای ظهرانه (متینه) شد. این مشکلات ظاهراً راه را بر ایجاد تئاتر کودکان نیز گشود تا مگر برای آینده‌ی تئاتر نیز تماشاگرانی فراهم آید. پیش از آن هر تئاتری موظف بود سالی یک نمایش برای کودکان به صحنه ببرد (نمایشهایی از قصه‌ی بریان، که معمولاً در روزهای کریسمس اجرا می‌شد). در طول دهه‌ی ۱۹۷۰ شرکت‌هایی برای اجرای نمایش کودکان و نوجوانان تأسیس شد. در میان این شرکتها تئاتر گریس (۱۹۶۱) در برلن غربی از همه معروفتر است. گروه گریس، همچون گروه‌های دیگر، قصه‌های بریان را کنار گذاشت و به مسائل واقعی کودکان پرداخت. این گرایش را معمولاً به رهیافت «تئاتر آزاد کننده» (۱۹۷۰) نسبت می‌دهند که می‌کوشید تماشاگر را از فرایافتهای کاذب و سنتهای دست و پا گیر گذشته آزاد کند. تعدادی از تئاترها نیز در سطح گسترده به نمایشهایی برای جوانان رو آوردند. اگرچه تعداد این تئاترها زیاد نیست اما طرفداران آن رو به افزایش‌اند. در ۱۹۷۶ کانونی به نام انجمن نمایشی برای کودکان و نوجوانان (۱۹۷۱) به وجود آمد تا به مسائل و مباحثی مشترکی بپردازد.

تئاتر آلمان همچون کشورهای دیگر اروپایی در دهه‌ی ۱۹۷۰ با مشکلات فراوانی روبه‌رو بود اما همچنان یکی از نامتمرکزترین و از نظر مالی حمایت‌شده‌ترین تئاترهای جهان باقی ماند.



تئاتر و درام در فرانسه، از ۱۹۶۰

هنگامی که ژنرال دوگل در فرانسه به قدرت رسید، وزیر فرهنگ او، آندره مالرو (۱۹۷۱)، بسیاری از سیاستهای پیشین دولت را حفظ کرد اما اصلاحات چندی نیز به عمل آورد. او کمک مالی به درام‌نویسان و گروه‌های نمایشی با استعداد را ادامه داد و کوشید تئاتر را از حالت متمرکز دور کند. نظام گلیست (۱۹۷۱) علاوه بر تأسیس چند «مرکز دراماتیک» (۱۹۷۱)، مراکز فرهنگی چندی را به نام خانه‌ی فرهنگ (۱۹۷۱) نیز رواج داد و ۵۰ درصد هزینه‌های آنها را تمهید کرد. نخستین مراکز فرهنگی فرانسه در ۱۹۶۲ گشوده شد و مراکز دیگر هنوز [در ۱۹۷۶] در کار تأسیسند. در این مراکز علاوه بر اجراهای تئاتری تسهیلاتی برای نمایش فیلم، اجرای موسیقی، رقص، هنرهای بصری و سخنرانی‌هایی برای عموم در نظر گرفته شده است. برخی از این مراکز در حومه‌های پاریس مستقر شده‌اند زیرا روشن شده است که ساکنان این مناطق چندان از مرکز شهر دورند که دسترسی به مراکز

پاریس ندارند.

آندره مالرو همچنین تئاترهای دولتی را سازمان‌نویسی داد. او آدئون را از نظارت کم‌دی فرانسز خارج کرد و آن را تئاتر دو فرانس (۱۹۷۱) خواند و گروه ژان لویی بارو را در آنجا استقرار داد. همچنین تئاتر ملی مردمی (TNP) را به سطح تئاترهای دولتی دیگر ارتقا داد. ژان ویلار سرپرستی TNP را تا ۱۹۶۳ بر عهده داشت تا آنکه ژرژ ویلسن (۱۹۷۱) یکی از اعضای دیرین این شرکت، جای او را گرفت. کارگردانهای تازه‌یی که در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ پا به عرصه نهادند سه تن بودند: پلانژن، بورسه‌یه، و بزار. رژه پلانژن (۱۹۳۱ - ۱۹۷۱) پس از ۱۹۵۷ سرپرستی تئاتر انجمن شهر ویوربان (۱۹۷۱) حومه‌ی صنعتی شهر لیون، را بر عهده داشت و در آنجا موفق شد طبقه‌ی کارگر را به نمایشهای خود جلب کند. پلانژن در نمایشهای خود تکنیکهای بسیاری را از فیلم (چراکه به گمان او سینما مورد توجه بیشتر طبقه‌ی کارگر بود) و شیوه‌های برشت اخذ می‌کرد. او آزادانه از انعکاس تصاویر بر صحنه (لوحه‌ها، تابلوها و عکسها) استفاده می‌کرد و غالباً حرکت نمایشی را بر روی میز



تصویر ۲۵.۱۹. اقتباس آدامف از نمایشنامه‌ی ارواح مرده اثر گوگول که در ۱۹۶۰ توسط روز پلانژن، در تئاتر شهر، لیون، به صحنه رفت. طراح این صحنه رنه آلیو است. عکاس، پیک.

تصویر ۲۶.۱۹. نمایش لعن فاوست اثر برلیوز که در ۱۹۶۴ توسط موریس بزار در اپرای پاریس اجرا شد. عکاس، پیک.

گردان قرار می‌داد تا همچون سینما آن را از زوایای مختلف نشان دهد. اگرچه او آثار نویسندگانی چون کلايست، مارلو، راسین، برشت و دیگران را اجرا می‌کرد اما معمولاً آنها را چنان تفسیر می‌کرد تا برای طبقه‌ی کارگر قابل هضم شوند. بنابراین نمایشهای او غالباً جنجال‌آفرین بودند اما سرزندگی، غنا، روشنی، و تازگی‌ی آنها موجب شده بود که پلانژن بالاترین محبوبیت را در فرانسه به دست آورد.

آنتوان بورسه‌یه (۱۹۳۰ - ۱۹۷۱) در سال ۱۹۶۰، هنگامی که جایزه‌ی بهترین تهیه‌کننده و کارگردان جوان فرانسوی را برد، مورد توجه قرار گرفت. پس از آن به سرپرستی استودیو شانزده‌لیزه منصوب شد و در آنجا تعدادی نمایش برای شرکت‌های دیگر از جمله شرکت بارو به صحنه برد و تحسین منتقدان را برانگیخت. در ۱۹۶۶ به عنوان مدیر مرکز دراماتیک اِکس - آن پرووانس (۱۹۷۱) کار را ادامه داد و تا به امروز در آن شهر و شهرهای دیگر فرانسه کارگردانی کرده است. بورسه‌یه گفته است که دوست دارد تماشاگران را شوکه کند تا وادار شوند فریافتهای خود را دوباره ارزیابی کنند. او را به خاطر برداشت نوینش از آثار قدیمی ستوده‌اند. جنجالیترین نمایش او احتمالاً دون ژوان (۱۹۷۱) اثر مولی‌یر

بود که در ۱۹۶۷ در کم‌دی فرانسز اجرا شد.

موریس بزار (۱۹۳۷ - ۱۹۷۱) در شرکت باله‌ی سده‌ی بیستم (۱۹۵۹) در بروکسل مستقر بود مورد توجه قرار گرفت. او اعتنای چندانی به رقص سنتی ندارد بلکه در نمایشهای خود می‌کوشد پلی میان ملیتهای جداگانه برافرازد. بنیادگرایان معمولاً او را نفی کرده‌اند و گفته‌اند که عناصر بسیار متفاوتی را در کنار هم می‌چیند، اما با آنکه وازگان رقص محدودی دارد اما کاربرد آنها احساس شدیدی را برانگیخته است. آثار او محدود به رقص نیست و اپرا هم تهیه می‌کند. شاید بیشترین اهمیت بزار در شکستن مرز میان هنرهای نمایشی باشد چرا که او از آنها به عنوان اسبابی برای تجربه با همه‌ی حواس اجراکننده در یک «تئاتر مطلق» استفاده می‌کند.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ موج نارضایتی که سراسر جهان را دربر گرفته بود موجب تغییراتی در تئاتر فرانسه نیز شد. در ماه مه ۱۹۶۸، انقلاب کارگران و دانشجویان کشور فرانسه را فلج کرد و دوگل را به بازنشستگی واداشت. در این زمان ژان لویی بارو از سرپرستی تئاتر دو فرانس استعفا کرد و چون گروه بازیگران این تئاتر با شخص بارو قرارداد داشتند عملاً آدئون بی‌گروه ماند و تئاتر آدئون، جز هنگام نمایش گروه‌های مهمان، مورد

راستای تشویق نوآوری و تفاهم و اعتلای اندیشه‌های تئاتری نیز دربردارد. بارو ضمن فعالیت‌های گوناگون خود، تئاتری با گنجایش ۹۰۰ نفر را به نام تئاتر آرسی (۱۸۸۸) که از ۱۹۷۴ در یک ایستگاه راه‌آهن متروک قدیمی ساخته است، اداره می‌کند. او در این تئاتر، علاوه بر اجرای آثار خود، از شرکت‌های دیگر بویژه گروه‌های خارجی نیز میزبانی می‌کند.

دولت‌های جانشین دوگل نیز سیاست نامتمرکز کردن تئاتر را ادامه داده‌اند. از دهه‌ی ۱۹۷۰ دولت فرانسه تئاترهای ملی را سازمان نوینی داده و برای نخستین بار تئاترهای خارج پاریس نیز تئاتر ملی شناخته شده‌اند که از آن جمله‌اند تئاتر ملی استراسبورگ (۱۸۸۱) (که قبلاً مرکز دراماتیک بود)؛ تئاتر شرق پاریس (۱۹۰۰) (در حومه‌ی پاریس)؛ و گروه پلانسن در شهر وپوربان که اکنون تئاتر ملی مردمی (۱۸۸۱) نامیده می‌شود و به سرپرستی پلانسن و پاتریس شیرو (۱۸۸۱) اداره می‌شود. (گروه پاریسی تئاتر ملی مردمی هنوز پابرجا است اما تئاتر ملی پاله دوشایو (۱۹۳۲) نام گرفته است.) پلانسن برای انطباق با موقع تازه و بالا بردن منزلت گروهش به درجه‌ی تئاتر ملی، در شهرهای بزرگتر فرانسه نیز سالی یک ماه نمایش می‌دهد اما در تئاتر خود فصل‌های نمایشی کاملی را حفظ می‌کند.

کوشش‌های دولتی در راه کمک به تئاتر مورد تأیید همه نبود. ناراضی از این طرح غالباً به صورت انتقاد از نحوه‌ی توزیع این کمک‌ها بروز می‌کرد و در ۱۹۷۴ هنگامی که وزیر فرهنگ فرانسه اعلام کرد که کارگردان‌های فرانسوی باید در تئاترهای دولتی و مراکز تئاتری تقسیم شوند انتقادها به اعتراض بدل شد. در نتیجه دولت فرانسه سیاستها و هدف‌های چندی را

استفاده قرار نگرفت تا آنکه در ۱۹۷۰ دوباره به کمدی فرانسز وابسته شد. کمدی فرانسز از آن زمان تا به امروز آذون را برای اجرای نمایش‌های آوان - گارد به کار برده و منزلت آن را افزوده است. در ۱۹۷۵ قوانین حاکم بر کمدی فرانسز مورد تجدید نظر قرار گرفت، بدین ترتیب که تعداد اعضا از سی نفر به چهل نفر افزایش یافت؛ مدت قرارداد با اعضا از بیست سال به ده سال کاهش یافت؛ درصد سود شرکت‌های نمایش دهنده افزایش یافت و برای نخستین بار سهامداران نیز از این سود بهره‌مند شدند؛ و آزادی بیشتری برای بازیگران آن منظور شد تا بتوانند در تئاترهای دیگر نیز بازی کنند.

بارو پس از ترك تئاتر دو فرانس نمایشنامه‌ی رابله (۱۹۶۸) را نوشت و کارگردانی کرد. این نمایش سه ساعته از میان نوشته‌های رابله برگرفته شده بود و بر آن بود تا اظهار نظر‌هایی موقع شناسانه درباره‌ی اختناق و انقلاب را منعکس کند. بارو در این نمایش همه‌ی گرایش‌های نوین تئاتری را مورد استفاده قرار داده بود و پیش از آنکه آن را در لندن، نیویورک و کشورهای دیگر نمایش دهد در صحنه‌ی گرد اسنادیوم ورزشی پاریس به صحنه برود. در ۱۹۷۰ بارو کوشید موفقیت خود را در نمایش دیگری به نام بازی برفراز خاک‌ریز (۱۸۸۱) براساس زندگی و نوشته‌های الفرد زاری، تکرار کند اما نتیجه‌ی کار نومیذکننده از آب درآمد. بارو در سال ۱۹۷۱ سرپرست تئاتر دناسیون (۱۸۸۱) (تئاتر ملل) شد که جشنواره‌ی بین‌المللی بود و تا سال‌های اخیر [۱۹۷۶] در پاریس برگزار می‌شد. (این جشنواره امروز سالانه در کشورهای گوناگون برگزار می‌شود.) این جشنواره علاوه بر نمایش‌هایی از کشورهای مختلف، برنامه‌هایی نظیر کارگاه نمایش، سخنرانی و مباحثی در

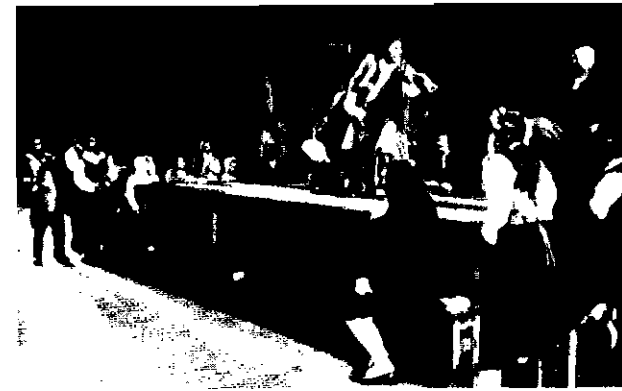
تصویر ۲۷.۱۹. ۲۷.۱۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی ۱۷۸۹ که توسط گروه آریان موشکین در سال ۱۹۸۲، در تئاتر (خورشید سولی) در پاریس اجرا شده است.

بدین ترتیب اعلام کرد: تحرك بیشتر کارگردانها و بستن قراردادهایی از سه تا ده سال و نه بیشتر؛ افزایش بودجه‌ی فعالیت‌های فرهنگی؛ و تأسیس دفتری برای ترغیب نشر فرهنگ. اگرچه غالب این هدفها مورد استقبال قرار گرفتند اما شکایت همچنان باقی بود چرا که شیوه‌ی قرارداد کارگردانها و توزیع کمک‌های مالی جای حرف داشت.

آشفته‌گی‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ همچنین اعتراض‌هایی را بر علیه الگوهای سازمانی سنتی برمی‌انگیخت. یکی از نتایج این ناراضی استقرار چندین تئاتر در حومه‌ی پاریس بود زیرا تماشاگران این مناطق افزایش یافته بودند. در دهه‌ی ۱۹۷۰ بیش از بیست مرکز «تئاتر حومه‌ی (۱۸۸۱)» به وجود آمده بود. گروه‌های دیگر نیز در شهرهای مختلف در کافه‌ها، مراکز هنری و مکان‌های دیگر غیر تئاتری به تولید نمایش رو آوردند.

یکی از جالبترین و نوآورترین این گروه‌ها سیرک بزرگ جادویی (۱۸۸۱) نام داشت که به سرپرستی ژروم ساواری (۱۸۸۱) به راه افتاد. ساواری که کار تئاتر را از ۱۹۶۷ به عنوان کارگردان آغاز کرده بود، خسته از تئاتر سنتی، راه دیگری می‌جست. او هنگام کار در شرکت لاماما در نیویورک به فکر سیرک بزرگ جادویی خود افتاد و در سال ۱۹۷۰ با نمایش زارتان (۱۸۸۱) محبوبیت

بسیاری به دست آورد. زارتان «داستان برادر منزوی تارزان» را ساواری چنین توصیف کرده است: «داستان شگفت‌انگیز استعمار از قرون وسطی تا زمان حاضر». پس از آن نمایش آخرین روزهای تنهایی رابینسن کروزو (۱۸۸۱) (۱۹۷۲) را با این توصیفات به صحنه برد: «داستان انسان نوینی که از تنهایی، انفعال، و زبان در کام کشیدگی رها می‌شود.» او تاکنون نمایش‌های دیگری چون بیدرود آقای فروید، از موسی تا مائو (۱۸۸۱) و ماجراهایی در عشق (۱۸۸۱) را نیز تهیه کرده است. با آنکه نمایش‌های ساواری را پوششی کمرنگ از نکته‌هایی درباره‌ی جهان معاصر می‌پوشاند اما او خود بر این گونه پیامها وزنی قابل نیست. آنچه برای او مهم است کارکرد تئاتر به عنوان «نمایش زندگی (۱۸۸۱)» است که خود آن را همچون دستاویزی برای گرد آمدن مردم در جشنی شادمانه توصیف کرده است. او تئاتر گروتسکی و تئاتر زنده (۱۸۸۱) را نمی‌پسندد (و به آنها برچسب «فعالیت مغزی» می‌زند) و بر آن است تا با رفتاری کاملاً مستقیم با همه‌گونه مردم ارتباط برقرار کند. گروه او در سواحل دریا، در بیمارستانها، در پارکها و مجموعاً در هر محلی بجز تئاترهای سنتی نمایش می‌دهد. ساواری با نمایش‌هایی که طعم تئاتر کودکان، سیرک و کارناوال دارند طرفداران بیشماری به هم زده بود چرا که در نمایش‌های او



تصویر ۲۸.۱۹. (*) نمایشنامه ۱۷۹۳ که در سال ۱۹۷۲ توسط گروه خورشید به سرپرستی آریان موشکین در پاریس به صحنه رفته است.

ارتباط گسترده‌یی میان تماشاگر و بازیگر وجود داشت و انواع بدیهه‌سازی‌ها، حرکات آکروباتیک، لحظه‌هایی طنزآمیز و فوت‌وفن‌های مختلف نمایشی در یکجا گرد می‌آمدند.

در این دوران به تعداد جشنواره‌ها نیز افزوده شد. با این حال مهمترین آنها همچنان جشنواره‌های آوینیون ماند که در ۱۹۷۶ سی‌امین سال تأسیس خود را برگزار کرد. جشنواره‌ی آوینیون در دهه‌ی ۱۹۷۰ نمایشگاه عمده‌ی تئاترهای شهرستانها و حومه‌ها و نمایشنامه‌های تازه و آثار تجربی بود و در برخی از فصلهای نمایشی روزانه چیزی حدود شصت نمایش به صحنه می‌برد. در میان کارگردانهایی که از ۱۹۶۵ به بعد مورد توجه قرار گرفتند دوتن، موشکین و گاریسا، بیشترین اعتبار را کسب کردند. خانم آریان موشکین (۱۹۴۰ -) با گروه تئاتر شلی (۲۰۱) کار می‌کند که گروهی است اشتراکی با حدود چهل عضو. این گروه پیش از آنکه در ۱۹۶۸ از هم بپاشد به طور دائم در سیرک دیور (سیرک زمستانی) کار می‌کرد و در آنجا نمایشهای ممتازی از جمله آشپزخانه (۲۰۱) نوشته‌ی آرنولدوسکر و رؤیای شب نیمه‌ی تابستان نوشته‌ی شکسپیر را به صحنه برده بود. شهرت تازه‌ی این گروه احتمالاً مرهون نمایش ۱۷۸۹

— انقلاب تنها هنگامی متوقف می‌شود که سعادت بشر تأمین شود — سن ژوست (۲۰۷) است که نخست در ۱۹۷۰ در میلان اجرا شد و سپس به یک کارخانه‌ی کاست برکنی متروک در بیرون پاریس نقل مکان کرد. موضوع این نمایش سالهای اولیه‌ی انقلاب فرانسه است و مدعی است که این انقلاب ناکام ماند چرا که متادیان آن به جای عدالت در فکر اموال ثروتمندان بودند. نمایش ۱۷۸۹ بر روی سکوهایی که جایگاه ایستاده‌ی تماشاگران را احاطه کرده بودند اجرا شد (گویی در میان انبوه جمعیت) و به شدت مورد تجلیل قرار گرفت و موفقیت بی‌نظیری به دست آورد. به دنبال آن نمایش دیگری به نام ۱۷۹۳ (۲۰۸) را اجرا کرد که برخورد بسیار ناموفقتری با مرحله‌ی بعدی انقلاب داشت و سرانجام نمایش عصر طلا (۲۰۹) (۱۹۷۵) را به صحنه برد که درباره‌ی جنبه‌های گوناگون ماده‌گرایی بود.

ویکتور گاریسا (۱۹۳۴ -) در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ از سرزمین مادری‌ی خود آرژانتین به پاریس رفت و از آن تاریخ تا به امروز (۱۹۷۷) با گروه‌های زیادی از سراسر جهان کار کرده است. او نخستین تأثیر عمیق خود را در سال ۱۹۶۶ با نمایشنامه‌ی گورستان اتومبیل (۲۱۱) نوشته‌ی فرناندو آرابال برجا گذاشت که دو سال بر صحنه بود. از آن سال تاکنون در اسپانیا (که نمایشنامه‌ی کلفتها (۲۱۲) اثر ژان ژنه و یرما اثر لورکا را برای شرکت نوریا اسپرت (۲۱۳) اجرا کرد)، انگلستان (که نمایشنامه‌ی معمار و امپراتور آشور (۲۱۴) نوشته‌ی آرابال را برای نشنال تئاتر کار کرد)، برزیل (که با شهابتی بی‌نظیر شکل جایگاه و صحنه‌ی تئاتر را بر هم زد تا فضایی مارییج را برای نمایشنامه‌ی بالکن اثر ژنه به‌وجود آورد) و کشورهای دیگر نمایش داده است.



تصویر ۲۹.۱۹. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی یرما که در سال ۱۹۷۲ توسط ویکتور گاریسا در رومال شکسپیر لندن به صحنه رفته است.

گاریسا را یکی از پرتخیل‌ترین کارگردانهای هم‌ه‌ی اعصار شناخته‌اند.

اگرچه صحنه‌های تئاتری در فرانسه پس از ۱۹۶۰ سرزنده ماند اما نمایشنامه‌نویسان ممتاز اندک بودند. نویسندگان قدیمی‌تر مثل آنوبی، مونترلان، یونسکو، بکت، آدامف و سارتر همچنان می‌نوشتند اما معدودی از جوانترها شهرت جهانی یافتند. از جمله رنه دو آبالدیاس (۱۹۱۸ - ...) با نمایشنامه‌های کشاورزی در فضا (۲۱۵) (۱۹۶۵)، سرانجام سومب (۲۱۶) (۱۹۶۸)، و پرستار بچه (۲۱۷) (۱۹۷۱) که همگی بطالت و دروغ نهفته در پس زندگی را با شیوه‌ی کاملاً منطقی افشا می‌کنند؛ رومن وینگارتن (۲۱۸) (۱۹۲۶ -) که در مشهورترین اثرش تابستان (۲۱۹) نزاع دو عاشق را با تجربیات دوران کودکی مقایسه می‌کند و در آن گریه‌ی درباره‌ی زندگی و انسانیت نظر می‌دهد؛ فرانسواز ساگان (۲۲۰) (۱۹۳۵ - ...)

که در نمایشنامه‌های قصری در سوئد (۲۲۱) (۱۹۶۰)، اسبی که نامرئی می‌شد (۲۲۲) (۱۹۶۶)، پیانویی بر علفزار (۲۲۳) (۱۹۷۱) زبانی فاخر، توصیفی نافذ از درونبینی‌ی روانی، و غنایی شیرین و در عین حال تلخ به کار می‌برد؛ و مارگریت دورا (۲۲۴) (۱۹۱۴ - ۱۹۹۵) که پس از تجربیات موقتی در سینما و رمان‌نویسی به درام رو آورد و در نمایشنامه‌هایی چون روزها سراسر در میان درختان (۲۲۵) (۱۹۶۵) و مکانی بی‌در و دروازه (۲۲۶) (۱۹۶۹)، به شیوه‌ی گزارشگرانه به تشریح درونی‌ی شخصیت‌هایش که غالباً مؤنثند پرداخت. اما مشهورترین درام‌نویس فرانسوی پس از ۱۹۶۰ فرناندو آرابال (۲۲۷) (۱۹۳۲ -) بود. آرابال در اسپانیا متولد شد و در ۱۹۵۵ به پاریس مهاجرت کرد و هم‌ه‌ی آثار خود را در فرانسه نوشت. او در آثار نخستین خود خشونت‌ی کودکانه و فاقد اندیشه، ملهم از ايسوردیست‌ها، به کار می‌برد.



تصویر ۳۱.۱۹. (●) تصویر پیترو پترهال کارگردان انگلیسی

چهره‌ی تازه‌یی ظاهر می‌شود و چنین می‌نماید که دور تسلسل بار دیگر آغاز شده است. آرابال از خلال چنین آثاری همه‌ی ارزشهای موجود را مورد سؤال قرار می‌دهد و به همه‌ی زوایای روان انسان سرک می‌کشد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ ژان - کلود گرومیر (۱۹۴۰ - ... -) احتمالاً تحسین شده‌ترین نویسنده‌ی جوان فرانسوی بود. نمایشنامه‌ی دریفوس (۱۹۷۴) از او در يك محله‌ی یهودی‌نشین در لهستان در حدود ۱۹۳۰ اتفاق می‌افتد. در اینجا يك گروه غیرحرفه‌یی، در حال تمرین نمایشی راجع به دریفوس، گرایشهای ضدیهود را بررسی می‌کنند. این نمایشنامه در فصل نمایشی ۱۹۷۴ - ۱۹۷۵ جایزه‌ی منتقدان را به خود اختصاص داد. نمایشنامه‌ی دیگر او در راه بازگشت از نمایشگاه پاریس (۱۹۷۵) درباره‌ی جنبش طیفه‌ی کارگر در فرانسه‌ی آغاز سده‌ی بیستم است. محبوبیت گرومیر نشانه‌ی آن است که درام اجتماعی در فرانسه بار دیگر مورد توجه قرار گرفته است.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ نویسندگان فرانسوی تحسین جهانیان را برانگیختند اما در حال حاضر، به رغم وجود نویسندگان فراوان، چنین می‌نماید که فرانسه درام‌نویس ممتازی عرضه نکرده است.

تئاتر و درام در انگلستان، از ۱۹۶۰

پس از ۱۹۶۰ در زندگی تئاتری انگلستان سه شرکت نمایشی اهمیت بسیار کسب کردند: شرکت رویال شکسپیر (۱۹۶۰)، نشنال تئاتر (۱۹۶۳)، و شرکت انگلیش استیج.

عرفانی و به خاک‌سپاری‌ی پیکر نیمه‌جان زندگی، کمی دُن‌کیشوت و کمی هم آلیس در سرزمین عجایب، برخی از آثار اخیر او عبارتند از آیین عشای ربانی (۱۹۶۶)، معمار و امپراتور آشور (۱۹۶۷)، و آنان به گلها دستبند زدند (۱۹۷۰)، لاک‌پستی به نام داستایفسکی (۱۹۷۳)، بربرهای جوان امروزی (۱۹۷۵) که در میان آنها نمایشنامه‌ی معمار و امپراتور آشور احتمالاً از همه معروفتر است. این نمایشنامه تنها دو شخصیت دارد که يك سلسله موقعیتهای آیینی انسانی را بازی می‌کنند: ارباب و برده، قاضی و جنایتکار، مادر و کودک، مذکر و مؤنث، دیگر آزارها و خود آزارها (۱۹۷۵) و غیره. یکی از شخصتها در طول نمایش به این نتیجه می‌رسد که باید تنبیه شود و از دیگری می‌خواهد که او را بکشد و بخورد. وقتی خواهش او برآورده می‌شود آن دو ظاهراً یکی می‌شوند. اما اکنون

نمایشنامه‌ی فاندو ولیز (۱۹۵۸) از آرابال داستان دو شخصیت کودک‌سان است که شهری به نام تار را جست‌وجو می‌کنند اما همواره به مکان اولیه‌ی خود می‌رسند. فاندو هم لیزای مفلوج را دوست دارد و هم از او متنفر است، زیرا سراپا وابسته به فاندو است، اما از طرفی فاندو به زیبایی‌ی لیز فخر می‌فرشد چنان که به او اجازه می‌دهد زیباییهایش را به بیگانگان نمایش دهد. لیز به واسطه‌ی این برهنه شدن‌ها بیمار می‌شود و هنگامی که از شدت ضعف بر زمین می‌افتد و طبل خود را می‌شکند فاندو چنان او را کتک می‌زند که می‌میرد. فاندو آنگاه دلتنگ می‌شود اما نمی‌خواهد گناه مرگ او را به گردن بگیرد.

حدود ۱۹۶۲ آرابال به نئئاتری که خود آن را «تئاتر اضطراب» می‌نامد علاقه‌مند می‌شود - «يك جشن میهمانی‌ی ضد مذهبی، کمی مقدس، شهوانی و

تصویر ۳۰.۱۹. (●) صحنه‌ی نهایی از نمایشنامه‌ی گورستان اتومبیل اثر فرناندو آرابال که توسط گری گیزر در تئاتر دانشگاه ایندیانا طراحی و کارگردانی شده است.





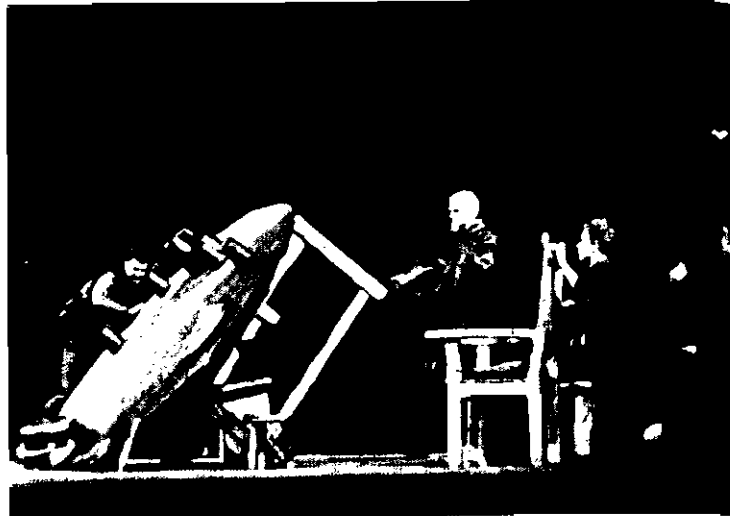
تصویر ۳۲.۱۹. (*) تصویر پسر بروک کارگردان بزرگ انگلیسی که با نسر ماطمی بر سر نوشت تئاتر نوین داشته است.

کارگردانهای جوانتری نیز به کار دعوت می شدند. شرکت رویال شکسپیر در دهه ۱۹۷۰ گرفتار همان تورم اقتصادی فراگیری شد که انگلستان را درهم پیچیده بود. این شرکت بخلاف تئاترهای وابسته آلمانی که کافی بود حتی کمتر از ۲۰ درصد هزینه های خود را با فروش بلیت تأمین کنند، ناچار بود چیزی حدود هشتاد درصد هزینه های خود را از گیشه به دست آورد. با این حال توانست برنامه های بلند پروازانه ای خود را ادامه دهد و در طول یک دوره پنج ساله بیش از ۱۰۰ نمایش به صحنه برد. در این دوره «RSC» نه تنها آثار قدیمی را با اجرای نمایشنامه های گورکی، ژیلت، بوسیکولت و دیگران (از جمله شکسپیر) زنده کرد بلکه اجرای نمایشهای تجربی خود را در دی آپرپلیس (۱۹۵۱) و تئاتر استودیو (۱۹۵۱) در استرانفورد و نیز در راوندهاوس (۱۹۵۱) و تئاترهای دیگر لندنی ادامه داد. تردیدی نیست که «RSC» توانسته است خود را به عنوان یکی از عمده ترین شرکت های نمایشی در جهان تثبیت کند اما با این حال، به رغم کمک های مالی قابل ملاحظه و تالارهای همواره پر از تماشاگر، شیخ سقوط مالی همواره آن را تهدید می کند.

هال پس از ۱۹۶۸، هنگامی که «RSC» را ترک کرد، مدتی به عنوان کارگردان مشترک در شرکت ابرای سلطنتی کاونت گاردن (۱۹۵۱) کار کرد و در ۱۹۷۳ جای لاورنس آلیویه را در نشنال تئاتر گرفت. اما در میان کارگردانهای «RSC» پیتر بروک (۱۹۲۵ - ...) اعتبار و نفوذ جهانی به دست آورد. او از سنین نوجوانی کارگردانی می کرد و نخستین نمایش مهم خود را در ۱۹۴۶ (بیست و یک سالگی) در استرانفورد به صحنه برده بود. او در طول دهه ۱۹۵۰ به جایی رسید که

سهمی بر عهده گرفتند. در این هنگام «RSC» یک برنامه ای تجربی را نیز آغاز کرد و در ۱۹۶۳ - ۱۹۶۴ بروک با همکاری ی چارلز مارویس یک سلسله نمایش را تحت عنوان کلی «تئاتر شقاوت» (۱۹۵۱) تهیه کرد. نمایش مارا - ساد اثر وایس از نتایج این فصل نمایشی بود. در اواسط دهه ۱۹۶۰ «RSC» مهمترین گروه آوان - گارد در لندن شناخته می شد که در تکنیک های نوآورانه و پهنه ای گسترده ای مجموعه ای نمایشی خود، هر دو، سرآمد بود و در این راه آثاری از هوخوت، پینتر، و تعدادی از آثار قدیمی اروپایی و انگلیسی را عرضه کرد. آلدویج نیز پایگاه نمایشهای فصل تئاتر جهان (۱۹۵۱) شد که گروه های معتبری از سراسر جهان با قراردادهای کوتاه مدتی در آنجا نمایش می دادند.

هال، بروک، و سن - دنی در ۱۹۶۸ از مقام سرپرستی «RSC» استعفا کردند و ترور نان (۱۹۵۱) با همکاری هیتی از مشاوران جای آنها را گرفتند. پس از این دوره غالب نمایشهای این شرکت توسط نان، کلیفورد ویلیامز (۱۹۲۱)، تری هندز (۱۹۲۱) و جان بارتون (۱۹۵۱) (و گاهی هم هال و بروک) کارگردانی می شد و در این میان



تصویر ۳۳.۱۹. صحنه ای از نمایشنامه شاه لیر که در سال ۱۹۶۲ تئاتر استرانفورد - آن - اون توسط پسر بروک کارگردانی شده است. در اینجا پال اسکوفلد در نقش لیر، آلک مک کاوان در نقش دلفک، و آبرینه ورت در نقش گونریل دیده می شوند. اهدایی رویال شکسپیر.

آلیویه، پل اسکفیلد، و لونت هاوس (آلفرد دیویس (۱۹۵۱) و لین فونتن (۱۹۵۱))، در نمایشهای او بازی می کردند و آثاری از شکسپیر، فرای، آنوبی، الیوت، دورنات و ژنه را اجرا می کرد. اما شهرت کنونی ی بروک مدیون سلسله نمایشهایی است که پس از ۱۹۶۰ کارگردانی کرد که از آن جمله اند: شاه لیر (۱۹۶۲)، مارا - ساد (۱۹۶۴)، توفان (۱۹۶۸)، و رؤیای شب نیمه تابستان (۱۹۷۰). بروک به عنوان کارگردان بیشتر یک بهگزین است تا نوآور و در طول زندگی تئاتری خود شیوه های فراوانی را به خدمت بیان سرزنده ای خود در آورده است. مثلاً در نمایش رؤیای شب نیمه تابستان، او از میر هلد، کمیدادل آرت، سیرک و تئاتر افراطی گروه های دهه ۱۹۶۰ وام گرفت اما نتیجه ای کار منحصر به خود او بود. بروک با دور کردن حال و هوای رمانتیک افسانه ای پریان و جنگلهای افسون شده از این نمایش، آن را به زمان ما نزدیکتر کرد. او نمایشنامه را همچون مستی درباره ای عشق تعبیر کرد و رفتار زوجهای عاشقی چون تسنوس و هیولیتا و ابرون و تیتانیا را همچون درس عشق برای زوجهای سلطنتی بهتر به کار گرفت. صحنه ای او از سه جانب با دیوارهای سفید و ساده و ممتد محاط شده بود که تنها در انتهای صحنه توسط دو

تصویر ۳۴.۱۹. صحنه ای از نمایشنامه رؤیای شب نیمه تابستان که در ۱۹۷۰ توسط پسر بروک در تئاتر رویال شکسپیر کارگردانی شده است. الن هاوارد در نقش ابرون و جان کین در نقش یاک روی تاب دیده می شوند. سارا کیلمن در نقش تیتانیا و دیوید والر در نقش بوتوم در پایین. طراح سالی چیکیز. اهدایی رویال شکسپیر.





تصویر ۳۵.۱۹. صحنه‌یی از ارگاست در ایران که توسط پتر بروک برای جشن هنر شیراز با شرکت برخی از بازیگران ایرانی تهیه شده بود.



تصویر ۳۶.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی رقص مرگ اثر استریندبرگ که در ۱۹۶۷ در نشنال تیاتر اجرا شد. در این تصویر جسرالدین مک‌اوان رابرت استیونس و لاورنس الیویه دیده می‌شوند.

عنوان تئاتری ممتاز مشهور شد و در پی آن بود که برای هر نمایشی بهترین گروه متناسب با متن نمایشنامه را گرد آورد. بدین ترتیب تعدادی از کارگردانهای انگلیسی و خارجی (که در میان آنها بروک، جورج دیواین، جانانان میلر^{۳۶۵}، فرانکو زفیرلی، اینگمار برگمن^{۳۶۶} و ویکتور گارسیا قابل ذکرند) و طراحانی چون ماتلی^{۳۶۷} شون کینی^{۳۶۸}، یوزف سو^{۳۶۹} بودا، و رنه آلیو^{۳۷۰} را به کار دعوت کرد. این تئاتر همچنین گاهی فصلهایی را به نمایش آثار تجربی اختصاص می‌داد و از ۱۹۷۲ با نمایشهایی که تقریباً در همه جا قابل اجرا بودند به سراسر انگلستان سفر کرد. برنامه‌های رو به گسترش این شرکت ضرورت گسترش اعضای آن را نیز ایجاب می‌کرد، از این رو اشخاصی چون بل اسکفیلد^{۳۷۱}، فرانک دانلپ^{۳۷۲}، بیل برایدن^{۳۷۳}، جان دیکستر^{۳۷۴}، آلبرت فینی^{۳۷۵} و مایکل بلک‌مور^{۳۷۶} به آن افزوده شدند.

نشال تیاتر در ۱۹۷۰ گروه یانگ‌ویک را نیز ضمیمه‌ی خود کرد و آن را برای نمایشهای مورد علاقه‌ی کودکان و نوجوانان در نظر گرفت. گروه اخیر بزودی به تئاتر جوانان گرایش یافت و میزبان جشنواره‌ی ملی‌ی تئاتر برای جوانان^{۳۷۷} شد. اهمیت یانگ‌ویک در ۱۹۷۵ شناخته شد و آن هنگامی بود که از نشال تیاتر جدا شد و به صورت سازمانی مستقل درآمد.

در ۱۹۷۳ پتر هال در نشال تیاتر جای لاورنس الیویه را گرفت (در سال ۱۹۷۰ لاورنس الیویه به عنوان بهترین بازیگر انگلیسی در تاریخ تئاتر انگلستان ثبت شد و عنوان نجیب‌زادگی گرفت). در ۱۹۷۶ شرکت نشال تیاتر از تئاتر آلدویک بیرون رفت (سرنوشت تئاتر آلدویک نامعلوم است) و به ساختمان تازه‌یی که دنیس لاسدون^{۳۷۸} طراحی کرده بود و حدود ۳۲ میلیون دلار

نمایشنامه‌های تیمون آتنی اثر شکسپیر و نمایش ایک‌ها^{۳۷۹} را (براساس کتابی درباره‌ی یک قبیله‌ی آفریقایی که شکارگاهش به پارک تبدیل شده بود) در پاریس و لندن و شهرهای دیگر اجرا کرد. بروک از طریق چنین آثاری کوشیده است ابزارها و تکنیکهایی در بازیگری و کارگردانی کشف کند تا بتواند از مرزهای زبان و فرهنگ فراتر رود. این تجربه‌ها تا ۱۹۷۹ در مرکز تحقیقات تئاتری ادامه یافت. (موعد قرارداد تئاتری که دولت فرانسه در اختیار مرکز قرار داده ۱۹۷۹ است).

از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد «RSC» رقیب نیرومندی به نام نشال تیاتر یافت. انگلستان یکی از آخرین کشورهای اروپایی بود که صاحب تئاتر ملی شد، هرچند از دیرباز در این اندیشه بود. دولت انگلستان در دهه‌ی ۱۹۴۰ تأسیس آن را تصویب کرده بود اما اجرای آن تا سال ۱۹۶۳ طول کشید و آن هنگامی بود که شرکت آلدویک منحل و ساختمان آن به این گروه واگذار شد. لاورنس الیویه مدیر و کیت تینان^{۳۸۰} مشاور ادبی‌ی تئاتر ملی شد. این تئاتر بزودی با دقت و سواس آمیزی که در گزینش نمایشنامه‌ها و سبکهای اجرایی به کار سرد به

تحقیقات تئاتری^{۳۸۱} را بر عهده گرفت. این مرکز در پاریس قرار داشت و از سراسر جهان عضو می‌پذیرفت. این گروه نخستین نمایش خود، ارگاست^{۳۸۲} را در ۱۹۷۱ در جشنواره‌ی پرسپولیس^{۳۸۳} در ایران برگزار کرد. برخورد منتقدان با این نمایش متفاوت بود شاید از آن رو که زبان ساخته شده و نامفهومی داشت. این گروه سپس روی نمایشنامه‌ی کاسپار نوشته‌ی پتر هاندکه و شعر سده‌ی دوازدهم فارسی کار کرد؛ در ۱۹۷۲ به آفریقا سفر کرد و در آنجا نمایش داد؛ در ۱۹۷۳ در آمریکا ظاهر شد و با گروه‌های اِل تئاترو کامپوسینو^{۳۸۴} و تئاتر ملی‌ی ناشنویان^{۳۸۵} کار کرد. در ۱۹۷۴ - ۱۹۷۵

در نامرئی شکسته می‌شدند و صحنه‌ی جنگلی این نمایش را با فنرهای فلزی‌ی ماریچی که به پایه‌هایی وصل شده بودند مجسم کرده بود. تابهایی را از سقف صحنه آویخته بود که بنا به ضرورت بالا و پایین می‌رفتند. غالب بازیگران نوعی روپوش بر تن داشتند اما جای پای لباسهای کم‌یدادل آرته و سیرک در آنها قابل تشخیص بود. به رغم همه‌ی این عناصر شاخص، متن نمایش کاملاً شاعرانه ادا می‌شد. چنین رهیافتهای نوین و خیال‌انگیزی بودند که بروک را به عنوان نافذترین و معتبرترین کارگردانهای عصر ما بر صدر نشاندهند. پتر بروک در ۱۹۷۱ مدیریت مرکز بین‌المللی‌ی

هزینه برداشته بود نقل مکان کرد. در این مکان که یکی از پیشرفته‌ترین مراکز تئاتری در جهان محسوب می‌شود، سه فضای اجرایی وجود دارد که عبارتند از: يك تئاتر پروسینیوم با ۸۹۰ صندلی به نام لیتلتن (۱۷۷۸) يك تئاتر باز با ۱۱۶۰ صندلی به نام الیویه (۱۷۷۱) - این صحنه که ۱۲ متر قطر دارد به دو قسمت قابل تقسیم است و می‌توان این دو قسمت را حدود ۱۲ متر پایین برد و در دو کارگاه نمایش در زیر صحنه اصلی به کار گرفت؛ و سومی تئاتر لابراتوار کوتیلو (۱۷۸۱) با ۴۰۰ صندلی. در این مرکز ۱۰۰ اتاق رختکن، چندین اتاق به وسعت صحنه‌ی نمایش برای تمرین و تعداد زیادی کارگاه نمایش در نظر گرفته شده است. پیترو مالیل است گروهی متشکل از هشتاد تا نود بازیگر استخدام کند و همه‌ی آنها را به کارگیرد. او همچنین بر آن است تا بهترین نمایشهای موجود در سراسر انگلستان را به این مرکز دعوت کند و انگیزه‌ی متناسب با هزینه‌ها و امکانات موجود در این مرکز برای فعالیتهای تئاتری به وجود آورد و این امر خود موجب جنجالهای بسیار شده است. از آنجا که نشنال تئاتر چیزی معادل دو برابر شرکتهای دیگر انگلیسی کمک مالی دریافت می‌کند انتظارات فراوانی در اطراف خود به وجود آورده است.

شرکت اینگلیش استیج (که چون در محل سابق رویال کورت ساخته شده به این نام مشهور است) در سال ۱۹۵۶ توسط جورج دیواین به وجود آمد و از ۱۹۶۰ به بعد محل نمایش آثار درام‌نویسان تازه شد. در میان نویسندگانی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ در این تئاتر نام‌آور شدند سه تن، ادوارد باند (۱۷۸۱) جو آرژون (۱۷۸۱) و دیوید استوری (۱۷۸۱) احتمالاً اهمیت بیشتری دارند. در سال ۱۹۶۵، پس از آنکه جورج دیواین از مدیریت این تئاتر

کناره گرفت، ویلیام گاسکیل (۱۷۸۱) (۱۹۳۰ -) با همکاری لیندسی اندرشن (۱۷۸۵) آنتونی پیچ (۱۷۸۶) و پیتر جیل (۱۷۸۱) جای او را گرفتند. در ۱۹۶۹ این تئاتر برنامه‌ی خود را گسترش داد و تئاتر طبقه‌ی بالا (۱۷۸۱) را نیز گشود که به نمایشهای نو با اجراهای کوتاه مدت می‌پرداخت. (تئاتر اصلی به مجموعه‌ی نمایشی خود که ترکیبی از آثار تثبیت شده و آثار تازه بود ادامه داد). اگرچه مدیریت این تئاتر مدام عوض می‌شد (در ۱۹۷۶ مدیران آن نیکلاس رایت (۱۷۸۱) و رابرت کید (۱۷۸۱) بودند) اما هدفهای این شرکت کم و بیش پیگیری شده است. بنابراین باید گفت که سهم عمده‌ی قوت نمایشنامه‌نویسی در انگلستان از آن رویال کورت بوده است. با این حال در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ تورم اقتصادی در انگلستان نقش روبال کورت را تهدید کرد و آن را واداشت تا برنامه‌های خود را محدودتر کند.

پس از ۱۹۶۰ تعداد تئاترهای دائمی در خارج از لندن نیز به بیش از پنجاه رسید و بهترین آنها احتمالاً در بریستول، بیرمنگام، منچستر، ناتینگهام، کاونتری و گلاسکو قرار داشتند که همگی توسط شهرداریهای محلی کمک مالی می‌شدند. با این حال تئاتر انگلیسی تا سال ۱۹۶۸ نسبتاً محافظه‌کار ماند تا آنکه در این سال قانون ممیزی نمایشها که از سال ۱۷۳۷ اجرا می‌شد لغو شد. تعدادی از نمایشنامه‌هایی که قبلاً اجازه‌ی اجرا نداشتند بلافاصله اجرا شدند، که در میان آنها هیر (مو) (۱۷۸۱) (که به واسطه‌ی صحنه‌های عربیان و وقیح ممنوع‌الاجرا بود)، تکچهره‌ی از من (۱۷۸۱) نوشته‌ی آزیورن (که به خاطر صحنه‌های همجنس‌بازی ممنوع شده بود)، سربازها اثر هوخوت (که جنبه‌ی توهین‌آمیزی نسبت به چرچیل داشت) و کلیه‌ی آثار ادوارد باند (زیرا غیراخلاقی



تصویر ۳۷.۱۹. صحنه‌ی از نمایش موزیکال هیر که توسط جرالد فریدمن کارگردانی شد. و در یابلک تئاتر نیویورک اجرا شد. این نمایش موفقیت بی‌ظری کسب کرد، و راه را بر موزیکالهای جنجالی گشود.

شناخته می‌شدند) را می‌توان نام برد.

شاید مهمترین تغییری که پس از اصلاح قانون ممیزی حاصل شد پیدا شدن گروه‌های کوچک بود (قابل مقایسه با شرکتهای آف - آف برادوی در نیویورک) که تا آن زمان اهمیت چندانی نداشتند. پس از ۱۹۶۸ گروه‌های «حاشیه‌ای» به سرعت افزایش یافتند و در دهه‌ی ۱۹۷۰ بیش از سی گروه از این دست در میخانه‌ها، زمینهای ورزشی، تالارهای عمومی یا هر مکانی که گرد آمدن تماشاگری را مقدور می‌ساخت دست به اجرا زدند و در اوقات ناهار، ساعات دیر وقت در شبها و همچنین در ساعات معمول، تماشاگرانی به

دست آوردند. انعطاف زیاد این گروه‌ها (در رهیافت، مکان نمایش، زمان اجرا، موضوع نمایشنامه‌ها و نیز داشتن تماشاگرانی مشتاق) نقش سازنده‌ی در تنوع تئاتر انگلیسی ایفا کرد. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ همین شرکتهای کوچک به خاطر ناچیز بودن کمکهای مالی‌ی دولت دست به اعتراض می‌زدند و شرکتهای بزرگ نمایشی را وامی‌داشتند تا با کمک مالی خود آنها را به رسمیت بشناسند. در میان گروه‌های حاشیه، گروه اشتراکی اینتراکشن (که در ۱۹۶۸ توسط اد پرمن (۱۷۸۵) تأسیس شد، گسترده‌ترین برنامه‌ها را داشته است. این گروه يك تئاتر سیار (به نام اتوبوس مفرح (۱۷۸۶))، يك تئاتر خیابانی (به نام گروه داگ (۱۷۸۷))، دو شرکت آوان - گارد (گروه پیرامون (۱۷۸۸) و گروه دیگر (۱۷۸۹)) در اختیار دارد که در مکانی به نام تئاتر تقریباً آزاد (۱۷۸۹) و تئاتری ویژه‌ی سالخوردگان نمایش می‌دهد. پرمن از طریق چنین فعالیتهایی امیدوار است که هنر را بخشی از زندگی حومه‌نشین‌ها گرداند. دیگر گروه‌های حاشیه که در اینجا قابل ذکرند عبارتند از: گروه پیل شو (۱۷۸۱) تئاتر پیپ سیمونز (۱۷۸۱) گروه فری هلد (۱۷۸۲) تئاتر پورتیل (۱۷۸۳) و گروه تری آکشن (۱۷۸۴) اهمیت چنین گروه‌هایی در آن است که برای نخستین بار چنان سرزندگی‌یی به تئاتر انگلیسی دادند که تماشاگرانی که پیش از آن توجهی به تئاتر نداشتند به سوی آن کشیده شدند. این تئاترهای «جایگزین» محدود به شهر لندن نبودند. در کتاب راهنمایی که در ۱۹۷۶ چاپ شد فهرست ۱۳۳ شرکت نمایشی دیده می‌شود که حدود چهل‌تای آنها خارج از پایتخت انگلستان قرار دارند.

یکی از علل شکوفایی تئاتر انگلیسی در دهه‌ی ۱۹۶۰ کاهش قیمت بلیتها بود و تماشاگر با همان قیمتی



تصویر ۳۸.۱۹. نمایشنامه‌ی بازگشت به خانه نوشته‌ی هارلد پینتر که در سال ۱۹۶۵ در شرکت رویال شکسپیر، توسط پینتر حال اجرا شد. در این تصویر مایکل کریگ (ایستاده) در نقش ندی، برنس ریگی (نشسته) و بان هلم در نقش لنی دیده می‌شوند. اهدایی رویال شکسپیر.

که به سینما می‌رفت می‌توانست تئاتر ببیند. اما در طول دهه‌ی ۱۹۷۰ این امتیاز از میان رفت. مالیات «افزایش قیمت» (یا فروش) که در ۱۹۷۲ بسته شد قیمت بلیت تئاترها را حدود ۱۰ درصد افزایش داد و در ۱۹۷۴، هنگامی که بازیگران نیز حداقل دستمزد هفتگی خود را از مبلغ ناچیز ۴۸ دلار (که غالباً از همین مبلغ نیز به

نفع تهیه‌کنندگان چیزی کسر می‌شد) به ۷۲ دلار بالا بردند، قیمت بلیتها تغییر کرد. افزایشهای دیگر قیمت بلیت مربوط به بالا رفتن هزینه‌ی نمایشها بود که خود با تورم اقتصادی‌ی سریع در انگلستان همراه شد. تئاترهای وابسته‌ی دولتی نیز گهگاه با کسر درآمد روبه‌رو می‌شدند و تقاضای کمکهای مالی بیشتری می‌کردند. برای مقابله با بحرانهای مالی در انگلستان، انجمنهای هنری‌ی محلی نیز به وجود آمد تا به تشکیل تعاونیها و ترویج هنرهای موجود محلی یاری رسانند. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ تعدادی از تئاترها فصل نمایشی‌ی خود را کم کردند و از تعداد بازیگران و پرسنل خود کاستند و به نمایشهایی روی آوردند که تماشاگران بیشتری را جذب می‌کرد اما، با این همه تعدادی از آنها را سقوط کامل تهدید می‌کرد.

تئاتر انگلستان با وجود مشکلاتی که بر سر راه داشته است از دیرباز تاکنون جزء بهترین تئاترهای جهان بوده است. سهم عمده‌ی قوت تئاتر انگلستان مدیون نمایشنامه‌نویسان برجسته‌ی است که از این سرزمین برخاسته‌اند. در میان درام‌نویسان تازه‌ی انگلیسی هازلد پینتر (۱۹۳۰ - ...) بیش از دیگران توجه منتقدان را



تصویر ۳۹.۱۹. صحنه‌ی بی از نمایشنامه‌ی مقاطعة کار نوشته‌ی دیوید استوری که در ۱۹۷۰ در رویال کورت لندن اجرا شد. کارگردان این نمایشنامه لندسی اندرسن بود.



تصویر ۴۰.۱۹. هارلد پینتر نمایشنامه‌نویس برجسته‌ی انگلیسی.

جلب کرده است. پینتر به عنوان بازیگر آغاز به کار کرد و در ۱۹۵۷ با نمایشنامه‌ی اتاق (۱۹۵۷) به درام‌نویسی روی آورد و از آن تاریخ به بعد به‌طور مرتب برای ناستر تلویزیون و فیلم نوشت. برخی از نمایشنامه‌های او عبارتند از خدمتگار گنگ (۱۹۵۷)، جشن تولد (۱۹۵۸)، سرایدار (۱۹۶۰)، بازگشت به خانه (۱۹۶۵)، روزگار گذشته (۱۹۷۰) و ناکجا آباد (۱۹۷۵). آثار پینتر، با وجود تنوع فراوان، چند ویژگی مشترک دارند. مثلاً موقعیتهای روزمره به تدریج حال و هوایی اسرارآمیز و رعب‌انگیز به خود می‌گیرند؛ حوادث با انگیزه‌هایی مبهم، نامعلوم و بدون توضیح اتفاق می‌افتند و پس‌زمینه‌ی آنها باز نمی‌شود؛ و دیالوگ آثار او عامیانه و طبیعی اما به دقت نوشته می‌شوند. برای پینتر سکوت بخشی از زبان نمایشی است و گفتار همچون تمهیدی است که برای پوشاندن برهنگی‌ی روان شخصیتها به کار می‌رود. بنابراین یک توضیح صحنه (یا «متن فرعی») در آثار پینتر غالباً همان‌قدر اهمیت دارد که دیالوگ. در نمایشنامه‌های او همه‌چیز در آغاز بامزه و به نحو دلپذیری مبهم است اما به تدریج، هنگامی که شخصیتها با وضع نامساعدی روبه‌رو می‌شوند. حال و هوایی اضطراب آلود، رقت‌انگیز، یا بیمناک آنها را

دربرمی‌گیرد و می‌کوشند خود را از خطری ناشناس، و غالباً نامشخص در بیرون یا درون خانه یا مکانی که حرکت صحنه‌ی در آن اتفاق می‌افتد، رها سازند. پینتر به عنوان درام‌نویس جایی میان بکت و چخوف قرار می‌گیرد. او همچون بکت شخصیتهايش را در انزوا قرار می‌دهد و می‌گذارد تا در جهانی ناشناس با اضطرابهای خود دست و پنجه نرم کنند؛ و همچون چخوف پس‌زمینه و دیالوگی از عناصر واقعی می‌آفریند که حرکت و گفتار ظاهری در آن صرفاً برده از تضاد و تزلزل نهفته و عمیق موجود برمی‌دارد.

شاید بتوان ادوارد باند (۱۹۳۵ - ...) را جنجالیترین نمایشنامه‌نویس معاصر انگلیسی نامید. باند در سال ۱۹۶۵ با نمایشنامه‌ی نجات یافته (۱۹۶۵) که به‌طور خصوصی در رویال کورت اجرا شد، یک شبه بر سر زبانها افتاد. در این نمایشنامه کودکی در گهواره‌ی خود توسط پدر و دوستان ولگردش سنگسار و کشته می‌شود. نمایشنامه‌ی دیگر او به نام صبح زود (۱۹۶۸) حتی از قبلی هم تکان دهنده‌تر است. این نمایشنامه یک فارسی‌سور رئالیستی درباره‌ی زندگی دوران الیزابت است که در آن فلورانس نایتینگل (۱۸۰۶) و ملکه الیزابت (۱۵۶۶) با هم رابطه‌ی جنسی دارند و عملاً همه‌ی شخصیتهای نمایش به نوعی آدمخوارند. نخستین نمایشنامه‌ی که از باند اجازه‌ی نمایش عمومی یافت، راه باریکی به ژرفای شمال (۱۹۶۸) نام دارد که در ژاپن اتفاق می‌افتد و در آن از حوادث تکان دهنده خبری نیست. هرچند در اینجا نیز بی‌رحمی و سنگدلی‌ی نوع بشر مورد تأکید قرار گرفته است. در نمایشنامه‌ی لیر (۱۹۷۱)، یکی دیگر از آثار باند، بسیاری از شخصیتها و موقعیتهای شکسپیر به کار گرفته شده اما باند با تغییر و دستکاری‌ی آنها

دوری با آثار پینتر و چخوف دارند اما آن تهدید نهفته در پس آثار پینتر را ندارند. استوری بیش از هر چیز با انواع گوناگون از خود بیگانگی دلمشغول است: بیگانگی طبقه از طبقه خود، فرد از فرد، انسان از خویش، واقعیت از آرمان و غیره. این اشکال گوناگون از خود بیگانگی را شاید بتوان به طور کامل در نمایشنامه منزلگاه یافت. این نمایشنامه در يك تیمارستان اتفاق می‌افتد، که در آن چهار شخصیت از طریق صحنهای عادی و اتفاقی خود به مصداق کنایه‌دار نام نمایشنامه اشاره می‌کنند (که ممکن است معنای وطن، محل سکونت، یا احساس تعلق را نیز دربر داشته باشد). استوری این معانی را همچنین با اعمال واقعی در صحنه مورد تأکید قرار می‌دهد. مثلاً در نمایشنامه‌ی مقطعه‌کار گروهی از کارگران در پرده‌ی اول چادری برپا می‌کنند تا يك عروسی راه بیندازند و در پرده‌ی آخر چادر را جمع می‌کنند؛ در طول این فرایند خلق و خوها و روابط کارگران و کارفرمایان آشکار می‌شود. همچنین در نمایشنامه‌ی اتاق تعویض اعضای يك تیم نیمه حرفه‌یی راگبی (که همگی در طول هفته مشاغل دیگری دارند) در پرده‌ی اول لباسهای همشکل ورزشی خود را می‌پوشند و در پرده‌ی آخر لباسهای معمول خود را به تن می‌کنند؛ در این آیین لباس پوشیدن و لباس عوض کردن جدایی طبقاتی و اجتماعی يك جمع به کناری می‌رود و دوباره باز می‌گردد. شاید در میان نویسندگان عصر ما هیچ‌کس به اندازه‌ی استوری موقعیتهای واقعی زندگی را چنین با جزئیات به صحنه نکشاده و تا به این حد از آنها برای نشان دادن انسان نوین و قراردادهای اجتماعی استفاده نکرده است.

دو درام‌نویس ممتاز دیگر انگلیسی در این دوره

نمایشنامه‌نویس دیگر انگلیسی، با داستانهای تقریباً سراسر غیراخلاقی، موفقیت تجاری به دست آورده است. از میان موفقترین درام‌نویسان تازه‌ی انگلیسی دیوید استوری (۱۹۳۳ - ۱۹۷۰) را می‌توان نام برد. استوری کار خود را با رمان‌نویسی آغاز کرد و در ۱۹۶۷ با نمایشنامه‌ی بازگشت آرنولد میدلثن (۱۹۶۷) به درام‌نویسی رو آورد. از آن پس نمایشنامه‌های جشن (۱۹۶۹)، مقطعه‌کار (۱۹۷۰)، منزلگاه (۱۹۷۰)، اتاق تعویض (۱۹۷۱)، مزرعه (۱۹۷۳) و طبقه‌ی زندگی (۱۹۷۴) را نوشت. نمایشنامه‌های استوری از نظر سبک و واقعگرایی‌ی ظاهری و نیز از نظر فقدان معنایی روشن و دقیق شباهت

تصویر ۴۲-۱۹. دیوید استوری نمایشنامه نویس انگلیسی، که با اولین رمانی که نوشت جایزه‌ی مک میلان را برسد. و پس از آن بسیاری از نمایشنامه‌هایش در روبرال کورت لندن به صحنه رفت.



نوزدهمی به نام جان کلر (۱۹۳۳) را موضوع قرار داده و به جامعه‌یی متعصب و خشن می‌پردازد که در آن نبوغ همچون دیوانگی ارزیابی می‌شود. بسیاری از منتقدان باند را، به عنوان نویسنده‌یی احساساتی، منحنی، و بیش از حد درگیر خشونت، نفی کرده‌اند اما تردیدی در این نیست که نمایشنامه‌های او نگران اخلاق حاکم بر این جهانند. جهانی که، به واسطه‌ی فقدان عشق و شفقت، نسلی را پرورش می‌دهد که چیزهای رعب‌آور را همچون وقایعی عادی تلقی می‌کند.

جو آرثن (۱۹۳۳ - ۱۹۶۷) نیز به عنوان نویسنده‌یی احساساتی مشهور شد، با این تفاوت که گرایشهای فلسفی کمتری از باند داشت. او در نمایشنامه‌ی سرگرم کردن آقای اولین (۱۹۶۴) برادر و خواهری را نشان می‌دهد که جنایتکار جوانی را وادار می‌کنند تا پدر پیر و خرفشان را از بین ببرد اما پس از انجام کار به فکر می‌افتند که مبادا جانی جوان از آنها حق‌الکوت بگیرد، بنابراین تصمیم می‌گیرند هر دو با او رابطه‌ی جنسی برقرار کنند. بدین ترتیب که سالی شش ماه با خواهر و شش ماه با برادر باشد. این افسانه‌ی غیراخلاقی به صورت يك درام مجلسی سنتی و با زبان و رفتاری متشخص بیان شده، از این‌رو به طور قابل ملاحظه‌یی مؤثر است. او همچنین در نمایشنامه‌ی غارت (۱۹۶۶) سنت نمایشهای پلیسی و جنایی را از طریق داستانی سراسر دزدی، جنایت و مکر و حيله به طنز می‌گیرد و در آن جنایتکار و پلیس توافق می‌کنند که غنائیم را میان خود تقسیم کنند؛ و در نمایشنامه‌ی پیشخدمت چه دید؟ (که در ۱۹۶۹ اجرا شد) يك رشته ارتباط پیچیده‌ی خانوادگی و جنسی را از طریق يك فارسی اتاق خواب تصویر می‌کند. آرثن بیش از هر



تصویر ۴۱-۱۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی نجات یافته‌ی اراودارد باند که در نستانل سابر به صحنه رفته است.

درباره‌ی جانورخویی و غیرانسانی شدن نسل خود اظهار نظری یأس‌آمیز می‌کند. نمایشنامه‌ی دریا، (۱۹۷۳) اثر دیگر او در سال ۱۹۰۷ در تفریحگاهی ساحلی اتفاق می‌افتد و به جامعه‌یی می‌پردازد که ظاهر هماهنگ و صلح‌آمیز آن حجابی برای پوشاندن چهره‌یی حیوانی و سخت شکل گرفته است. نمایشنامه‌ی بیگویی (۱۹۷۳) اثر دیگر باند شکسپیر را پس از کناره‌گیری و اقامت در استراتفورد مورد ملاحظه قرار داده است. در این نمایشنامه می‌بینیم که چگونه شکسپیر میان انگیزشهای آرمانگرایانه که در آثار او مشاهده می‌کنیم و خودخواهی انسان معمولی، گیر افاسده است. باند همچنین در نمایشنامه‌ی ابله (۱۹۷۰) يك شاعر سده‌ی

تئاتر و درام در آمریکا، از ۱۹۶۰

پس از ۱۹۶۰ هزینه‌های نمایشهای نیویورک رو به افزایش نهاد و در نتیجه بهای بلیتهای برادوی نیز بالا گرفت. حاصل این افزایشها آن شد که تئاترها برای جلب تماشاگر بیشتر به نمایشهای موزیکال، کمدهای سبک، یا نمایشنامه‌هایی که قبلاً امتحان خود را در تئاترهای محلی آمریکایی یا (بویژه) در لندن داده بودند روی آوردند.

نمایش موزیکال همچنان سرزنده‌ترین و نوآورترین شکل نمایشی در برادوی ماند. در دهه‌ی ۱۹۷۰ کوششهایی به عمل آمد تا موزیکالها را وحدت بیشتری ببخشند و بر این کار از زرق و برق آنها کاستند و همسرایان و بازیگران اصلی‌ی نمایشهای مختلف را ثابت نگه داشتند و این کوششها در نمایشهای یاران(۱۹۶۵)، (۱۹۷۰) و صف همسرایان(۱۹۶۶) (کُرس لاین) (۱۹۷۵) به ثمر رسید. در این راه تجربه‌های تکنیکی‌ی چندی نیز صورت گرفت که شاید موفقترین آنها در روایت تازه‌یی از ساده‌دل(۱۹۷۳) و پیش درآمد اقیانوس آرام(۱۹۶۸) (۱۹۷۶) پیاده شد.

با آنکه برادوی در تهیه‌ی آثار تازه از ۱۹۶۰ به بعد تا حد قابل ملاحظه‌یی از اهمیت افتاد اما پایگاه خود را به عنوان نخستین مکان تئاتر تجارتي در آمریکا حفظ کرد. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ برادوی به شدت راکد شد اما در فصل نمایشی ۱۹۷۴ - ۱۹۷۵ و ۱۹۷۵ - ۱۹۷۶ به سرعت خود را باز یافت و بالاترین فروش خود را در عمر نسبتاً دراز خود به دست آورد. موفقترین نویسنده‌ی صحنه‌های برادوی، نیل سیمون(۱۹۶۱) (۱۹۲۷ - ...)، کار

بیرون می‌ریزند، درحالی که تلویزیون برنامه‌ی رماتیکی را درباره‌ی پیشرفتهای پزشکی نشان می‌دهد. نیکولز در نمایشنامه‌ی فراموشم مکن لین(۱۹۷۱) داستان مردی را می‌گوید که خاطرات خود را از جنگ جهانی دوم تعریف می‌کند و اینکه چگونه در این جنگ بزرگ شده است، اما به تدریج متوجه می‌شود که دارد کار والدین خود را تکرار می‌کند و چقدر از این کار نفرت دارد.

امروز در انگلستان نویسندگان جوان فراوانی نوید می‌دهند که صحنه‌های انگلیسی را شکوفا نگه دارند. بهترین آنها عبارتند از کریستوفر همپتن(۱۹۶۱) با نمایشنامه‌های بشردوست(۱۹۷۰) و وحشیها(۱۹۷۲)، دیوید هیر(۱۹۶۱) با نمایشنامه‌های پنجه بکس(۱۹۷۴) و لبخندهای تلخ(۱۹۷۵)، تروور گرفت(۱۹۶۱) با نمایشنامه‌های پارتی(۱۹۷۲) و بازیگران(۱۹۷۴) و استفن پالیاکف(۱۹۶۱) با نمایشنامه‌های قهرمانان(۱۹۷۵) و شیرینی شهر(۱۹۷۶).

درام‌نویسان قابل توجه دیگر انگلیسی از ۱۹۶۰ به بعد عبارتند از پیتیر ترشن(۱۹۵۱)، هنری لیونگر(۱۹۵۶)، دیوید میرسیر(۱۹۵۷)، چارلز وود(۱۹۵۸)، دیوید کمپتن(۱۹۵۱)، دیوید رادکین(۱۹۶۱)، فرانک مارکوز(۱۹۶۱)، هاوارد برشن(۱۹۶۱)، اسنو ویلسن(۱۹۶۱) و آلن آیکبورن(۱۹۶۱). این نویسندگان عمق قابل ملاحظه‌یی را که امروز در نوشته‌های دراماتیک انگلیسی مشاهده می‌شود به خوبی منعکس می‌کنند. با وجود چنین نویسندگانی می‌توان دریافت که چرا تئاتر انگلیسی در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، با وجود مشکلات فراوانی که داشت، یکی از بهترین تئاترهای جهان به شمار می‌رفت.

تصویر ۴۳.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی روزنکراتس و گیلدنسترن مرده‌اند نوشته‌ی تام استاپارد، که در ۱۹۶۷ در نشنال تئاتر، لندن اجرا شده است.

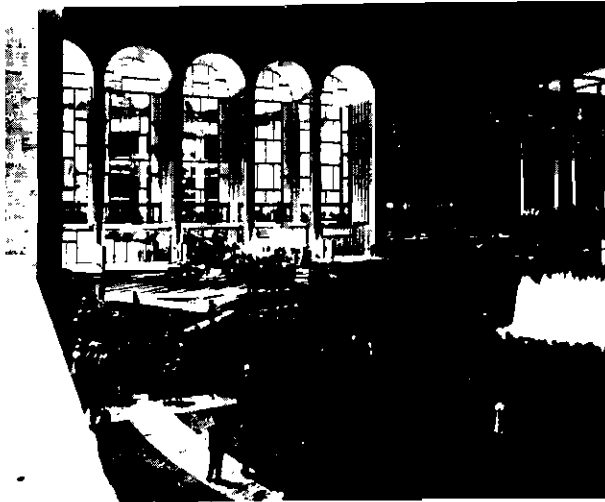


پیتیر بیکولز(۱۹۲۹ - ...). نخستین موفقیت صحنه‌یی را با نمایشنامه‌ی روزی در مرگ جو اگ(۱۹۶۷) به دست آورد. این نمایشنامه درباره‌ی يك معلم در مدرسه و همسر او است که می‌کوشند با فرزند صرعی خود کنار بیایند و معتقدند که این کودک شوخی‌ سرنوشت آنها است، اما همین کودک موجب می‌شود که اضطرابهای مخفی و سرخوردگیهایشان بیرون بریزد. نیکولز این آمیزه‌ی شوخی، شفقت و مشاهده‌ی سخت‌کوشانه را در نمایشنامه‌ی بهداشت ملی(۱۹۶۹) نیز ادامه داد. در این نمایشنامه بیماران پیری در اتاق عمومی يك بیمارستان، ادباز زندگی‌ی خود را

استاپارد و نیکولز نام دارند. نام استاپارد(۱۹۳۷ - ...) در ۱۹۶۷ با نمایشنامه‌ی روزنکراتس و گیلدنسترن مرده‌اند(۱۹۶۱) بلند آوازه شد. این نمایشنامه که یادآور آثار بکت است دو تن از ملازمان نمایشنامه‌ی هملت را برگرفته است. این دو تن پی می‌برند که حوادث مهمی در اطراف آنها در شرف وقوع است از این رو کشته می‌شوند بی‌آن که درباره‌ی حادثی که خود بخشی از آن بودند چیزی بفهمند. استاپارد این راه را با نمایشنامه‌های بازپرس سیمج(۱۹۶۸)، جهندگان(۱۹۷۲)، و عاریه‌پوش‌ها(۱۹۷۴) ادامه داد و با زبان بسیار درخشان تئاتری‌ی خود به طبیعت واقعبت نزدیک شد.



تصویر ۴۴.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی عاریه پوشها، نوشته‌ی تام استاپارد که در ۱۹۷۴ در شرکت رویال شکسپیر اجرا شد.



تصویر ۴۸.۱۹. (*). بنای بانکوه مرکز هنرهای نمایشی لسکلن در نیویورک همچون هدیه‌ی با ارزش به دوستانان تئاتر آمریکا محسوب شد.

مؤمنانه) تقویت نکیم به زودی کار انسان تمام است، چرا که نیروهای راهبر بیرونی رو به نابودی‌اند؛ و در نمایشنامه‌ی فرار از طریق دریاهای (۱۹۷۴) گوشزد می‌کند که بشریت سرزندگی خود را از دست داده است و آینده به موجودات دیگری تعلق دارد. در پایان نمایشنامه دو موجود ذوحیات دریایی از دریا به ساحل می‌خزند، موجوداتی که قادرند عشق و محبت را کشف کنند. آلبی در این نمایشنامه‌های پیچیده هر بار چندان به تجرید نزدیک می‌شود که در آثار اخیر او رابطه‌ی داستان و معنای نمایشنامه غالباً به کلی منگی بر حدس و گمان است. نتیجه آنکه در سالهای اخیر منتقدان اهمیت او را مورد تردید قرار دادند، اما در دهه‌ی ۱۹۶۰ تقریباً همگان او را ممتازترین درام‌نویس آمریکایی می‌شناختند.

در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ آرتور کاپیت (۱۹۳۸) - (....) را غالباً با آلبی در یک سطح قرار می‌دادند. کاپیت در ۱۹۶۰ با نمایشنامه‌ی آه، بابا، بابای بیچاره، ماما تو را از گنجه آویخته و من خیلی غصه می‌خورم ۲۸۷ بر سر زبانها افتاد. این نمایشنامه ریشخند گونه‌ی به آثار نامأنوس تنسی ویلیامز است که با تکنیک درام اسوردیست نوشته شده است. در این نمایشنامه خانم

(۱۹۶۶) چند شخصیت را نشان می‌دهد که می‌کوشند از اضطرابهای خود فرار کنند و در پایان قهرمان نمایشنامه درمی‌یابد که دوستی مهمتر از حفظ خوبش است؛ در نمایشنامه‌ی جعبه و نقل قول‌هایی از رئیس مائو تسه تونگ (۱۹۶۸) (۳۸۱) می‌خواهد خطرهای ابتذال، ملالت، تضادهای عقیدتی میان فقیر و غنی را نشان دهد که اگر اصلاح نشوند جهان به حد چیزی شبیه به جعبه‌ی خالی تنزل خواهد کرد؛ در نمایشنامه‌ی تمام شد (۱۹۷۱) (۳۸۲) گویی بر آن است که اگر ما نیروی درونی خود را (شامل آگاهی بر خوبستن، شفقت و تمایل به عمل

تصویر ۴۷.۱۹. (*). ادوارد آلبی درام‌نویس آمریکایی.



تصویر ۴۶.۱۹. (*). نمایی از باله‌ی ایماگوانتر آلتوین نیکلایس که بیشترین تأثیرات را از نظریه‌های آریا و کرینگ گرفت. وی در باله‌های خود، که آنها را به طور کلی «نمایش» می‌نامد، بر آن بود که با تصویر صحنه‌اش چیزی نو، چیزی که پیش از آن دیده نشده بیافریند. نیکلایس خود را به مفهوم نظریات آریا تا حد ممکن نزدیک کرده است.

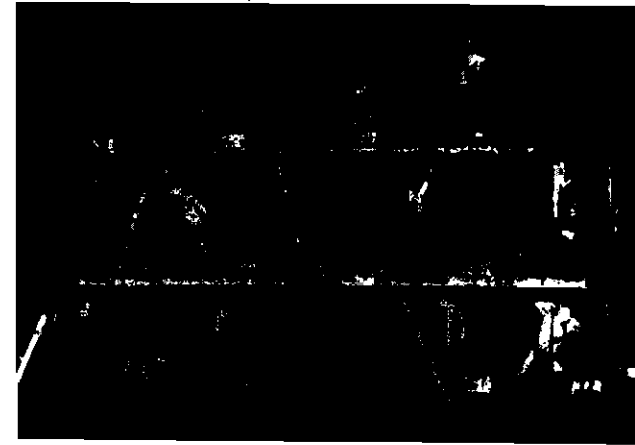
نصیب او کرد، نشان داد که به تنسی ویلیامز و استریندبرگ نزدیکتر است. آلبی در این نمایشنامه روابط آزارنده‌ی روانی شخصیت‌هایش را بررسی کرده است. قهرمانان این نمایشنامه پس از آنکه یک شب تمام مشروب می‌نوشند چهره‌ی نهان خود را می‌نمایانند و نویسنده نشان می‌دهد که چون انسانها قادر به پذیرفتن ضعفهای خود نیستند برای یکدیگر دوزخی می‌آفرینند. غالب آثار بعدی‌ی ادوارد آلبی با ارزشها سروکار دارند. او در نمایشنامه‌ی آلیس کوچولو (۱۹۶۴) (۳۸۱) که تمثیلی معماگونه است، گویی بر آن است که انسان تا خود را به سهمی که از حیات می‌برد قانع کند نظامی غیرقابل تصدیق برپا می‌کند و به آن وسیله قربانی شدن خود را توضیح می‌دهد؛ در نمایشنامه‌ی یک موازنه‌ی ظریف (۳۸۱)

خود را با نمایشی کم و بیش آزمایشی به نام بیا و در شیپورت پدم (۱۹۶۱) (۳۷۱) آغاز کرد و به سرعت قله‌های شهرت و محبوبیت را فتح کرد و در نمایشهایی چون پابرهنه در پارک (۱۹۶۳) (۳۷۲)، زوج ناجور (۱۹۶۵) (۳۷۳)، آخرین عشاق سینه چاک (۱۹۷۰) (۳۷۴)، پسران آفتاب (۱۹۷۲) (۳۷۵)، سرگزیده‌ی خدا (۱۹۷۴) (۳۷۶) و سوییت کالیفرنیا (۳۷۷)، لودگیهای بامزه را با شخصیت‌های عجیب و غریب درهم آمیخت.

پرمنزلت‌ترین نویسنده‌ی آمریکایی در دهه‌ی ۱۹۶۰ ادوارد آلبی (۱۹۲۸ -) بود که چهار نمایشنامه‌ی اولش که همه کوتاه بودند در فصل نمایشی ۱۹۶۰ - ۱۹۶۱ در آف - برادوی به صحنه رفتند. آثار اولیه‌ی آلبی، به‌ویژه جعبه‌ی شن (۱۹۵۹) (۳۷۸) و رؤیای آمریکایی (۱۹۶۰) او را به اسوردیست‌ها پیوند می‌داد، اما با نمایشنامه‌ی چه کسی از ویرجینیاولف می‌ترسد؟ (۱۹۶۲) (۳۷۹) که نخستین نمایشنامه‌ی بلند او بود و نخستین موفقیت را در برادوی

تصویر ۴۵.۱۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی یک تعادل ظریف نوشته‌ی ادوارد آلبی که در ۱۹۶۷ در رویال شکسپیر اجرا شده است.





تصویر ۴۹.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایش فرانکشین که توسط گروه لیونگ تیاتر در ۱۹۶۸ اجرا شد.

نویسندگانی چون شاو؛ چخوف؛ پیراندللو، شکسپیر، یونسکو و دیگران را به صحنه برد. این شرکت گاه متهم به محافظه‌کاری شده است زیرا تنها به نمایشنامه‌هایی رو می‌آورد که امتحان خود را داده بودند و سراج آثار نوین نمی‌رفت. با این حال چند صباحی ممتازترین آثار نمایشی جهان را که پیش از آن در آمریکا سابقه نداشت، به اجرا درآورد.

تصویر ۵۰.۱۹. (*) جولین بک پایه‌گذار، نویسنده، کارگردان، و بازیگر برجسته آفرین لیونگ تیاتر که حتی در آمریکا اجرای آثارش را ممنوع می‌کردند.



در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ تئاتر نیویورک در تئاترهای آف - برادوی به حیات خود ادامه داد. در میان گروه‌های آف - برادوی، لیونگ تیاتر (تئاتر زنده) تأثیر گذارترین آنها بود که در ۱۹۴۶ توسط جودیت مَلینا (۱۹۲۵ - ۱۹۲۶) و شوهرش جولین بک (۱۹۰۵ - ۱۹۲۵) تأسیس شد. آن دو در آغاز به درامهای شاعرانه و تکنیکهای اجرایی ناواقعگرا توجه و علاقه داشتند و در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ تأثیراتی نیز از آرتسو و برشت پذیرفتند. تقطعی عطف کار این گروه اجرای نمایشنامه‌ی رابط (۱۹۵۵) نوشته‌ی جک گلیر (۱۹۰۲) بود که در سال ۱۹۵۵ به صحنه رفت. در این نمایشنامه چنین وانمود می‌شود که تماشاگران برای تماشای تهیه‌ی یک فیلم مستند از معتادان واقعی جمع شده‌اند. حال و هوای کلی‌ی این نمایش به سبک «تک‌یی از زندگی» طبیعت‌گرایانه بود و توانست در نیویورک و پاریس (در تئاتر ملل) جوایز بسیاری به دست آورد. نمایش دیگر این گروه بریگ (کشتی کوچک) (۱۹۶۳) نوشته‌ی کیت براون (۱۹۰۵) بازسازی‌ی یک روز تکراری و بی‌معنا در اردوگاه زندان نیروی دریایی بود.

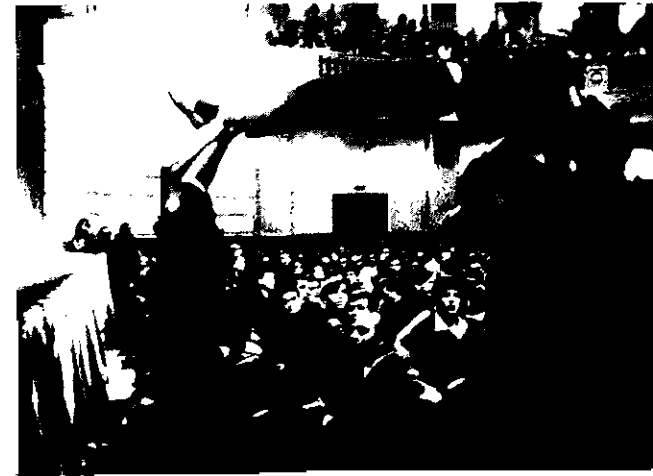
لیونگ تیاتر در ۱۹۶۳ مجبور شد تئاتر خود را ترک کند چون نتوانسته بود مالیات آن را بپردازد و در ۱۹۶۴ آمریکا را نیز ترک کرد. از آن پس در سراسر اروپا به سفر پرداخت و خود را وقف آنارش و انفلاب کرد. اگرچه این تئاتر نمایشهای کلفتها اثر ژان ژنه و آنتیگون اثر سوفوکل را اجرا کرد، اما عمده‌ترین آثارش پس از ۱۹۶۴ آنهایی بودند که گروه خلق کرده بود، از جمله نمایشهای مذهبی و قطعات کورتاها (۱۹۶۱)، فرانکشین (۱۹۶۱) و بهشت اکنون (۱۹۶۱) که همگی شعار آزادی مطلق می‌دادند. مشهورترین نمایش این گروه

کسی، چارلی؟ (۱۹۶۱) اثر اس. ان. پرمن را اجرا کند، انتظار زیادی از این مرکز می‌رفت. اما انجام کار چندان نوید کننده از آب درآمد که کازان و وایتهد پس از یک فصل استعفا کردند و هربرت بلاو (۱۹۱۱) و جولز ایروینگ (۱۹۱۱) که هر دو موفقیت فوق‌العاده‌یی در کارگاه بازیگران (۱۹۴۱) در سان‌فرانسیسکو به دست آورده بودند، جای آنها را گرفتند. در ۱۹۶۵ این شرکت به ساختمان نوینادی (به نام تئاتر ویویان بومون ۱۹۵۱) که توسط ایرو سارین (۱۹۱۱) و جو مایلتسینر طراحی شده بود) در مرکز لینکلن نقل مکان کرد. اما بلاو و جولز با یکدیگر نساختند و در ۱۹۶۷ بلاو استعفا کرد. از آن پس ایروینگ به آرامی گروه را سرسامان داد، گو اینکه گروه او هرگز به سطح متمایزی نرسید. به تدریج مسائل هنری و مالی چندان زیاد شد که ایروینگ نیز در ۱۹۷۳ استعفا کرد.

نیویورک چند صباحی یک مجموعه‌ی نمایشی دیگر نیز به نام انجمن هنرمندان تولید کننده (APA) داشت. این مرکز در ۱۹۶۰ توسط ایلیس زب (۱۹۱۱) پایه‌گذاری شد و او در ۱۹۶۴ همکاری‌ی مشترکی را با تئاتر فونیکس آغاز کرد و از آن پس تنها تهیه‌کننده‌ی این تئاتر شد. «APA» در موضع تازه‌ی خود مورد توجه فراوان منتقدان قرار گرفت اما در ۱۹۷۰ به واسطه‌ی مشکلات مالی ناچار شد کار را تعطیل کند. مجموعه‌ی نمایشی‌ی این مرکز قابل توجه بود، چرا که آثار

رُزیتل چیزهای عجیب و غریب، از جمله ماهیهای درنده و گیاهان حشره‌خوار نگه می‌دارد و مترسک شوهرش را با کاه انباشته و آویخته و همه‌ی هم و غمش آن است که پسرش را از واقعتهای تلخ زندگی در امان بدارد و سرانجام پسر از دام او می‌گریزد. کاپیت در ۱۹۶۸، سال انتشار نمایشنامه‌ی سرخپوشها (۱۹۵۸) مورد توجه قرار گرفت. پس‌زمینه‌ی این نمایشنامه، نمایش غرب وحشی‌ی با فولو بیل (۱۹۱۱) است و نشان می‌دهد که چگونه خیانت به سرخپوشها در آمریکا به یک سرگرمی بدل شده تا واقعیت پنهان بماند. این مایه امروزه در آمریکا به صورت رؤیای بریاد رفته‌ی آمریکایی در شکل‌های گوناگون به کار می‌رود.

شرکتهای نمایشی در آمریکا همیشه آرزو داشتند تا همچون شهرهای مهم اروپایی مکانهای دائمی در اختیار داشته باشند. در دهه‌ی ۱۹۶۰ با تأسیس مرکز هنرهای نمایشی لینکلن (۱۹۱۱) که در آن تسهیلاتی برای اجرای اپرا، باله، کنسرت و نمایشنامه در نظر گرفته شده بود) گام نخست در این راه برداشته شد. در ۱۹۶۳، برای کمال بخشیدن به این مرکز، یک مجموعه‌ی نمایشی نیز زیر نظر الیا کازان و رابرت وایتهد شکل گرفت. از آنجا که الیا کازان در آن دوره بهترین کارگردان آمریکایی شناخته می‌شد و بنا داشت نمایشنامه‌های پس از پاییز، و حادثه در ویشی اثر آرتور میلر و نمایشنامه‌ی آخر برای چه



تصویر ۵۱.۱۹. (*) صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی میستری‌ها و قطعات کوتاه ساخته‌ی لوبینگ ساتز.

پیش خود کم کند. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ هر نمایش حتی ساده‌یی که در آف - برادوی تهیه می‌شد حدود ۷۵/۰۰۰ دلار هزینه برمی‌داشت و موازنه‌ی سرمایه‌یی که صرف تشکیل این گروه‌ها شده بود روز به روز مشکلتر می‌شد. در ۱۹۷۵ نمایش صف همسرایان (گُرُس لاین) با آنکه هر شب یا سالن بر اجرا می‌شد هفته‌یی ۱۸/۰۰۰ دلار کسر درآمد داشت با آنکه مجبور شدند نمایش را به برادوی منتقل کنند تا سالار بزرگتری در اختیار بگیرند. بدین ترتیب آف - برادوی پایگاه پیشین خود را از دست داد.

با ضعف شدن آف - برادوی، آف - آف برادوی^{۵۱} جای آن را گرفت. زواج این سناترها را معمولاً به جو سینو^{۵۲} نسبت می‌دهند که برای نخستین بار کافه سینوی^{۵۳} خود را به یک مرکز هنری تبدیل کرد. در ۱۹۶۱ اجرای نمایش بخشی از برنامه‌های این کافه

شده بود و دیگران نیز تقلید از او را آغاز کرده بودند. پس از آن در هر مکانی که قابلیت جمع کردن تماشاگری را داشت نمایشی اجرا می‌شد. غالب اجرا کنندگان این نمایشها دستمزدی دریافت نمی‌کردند و هزینه‌ی نمایشها بسیار ناچیز بود. با این حال، تا سال ۱۹۶۵ حدود ۴۰۰ نمایشنامه از بیش از ۲۰۰ نمایشنامه‌نویس در آف - آف - برادوی اجرا شده بود.

نافوذترین تهیه کننده‌ی نمایشهای آف - آف - برادوی، خانم لئن استوارت^{۵۴}، نخست در سال ۱۹۶۱ در زیرزمین یک ساختمان به اجرای نمایش پرداخت. پس از آنکه شهرداری و پلیس مانع کار او شدند باشگاه تئاتر تجربی‌ی لاماما^{۵۵} را تأسیس کرد (این باشگاه ظاهراً یک سازمان خصوصی بود که بسیاری از قوانین منع نمایش عمومی در مورد آن صدق نمی‌کرد). در ۱۹۶۷ خانم استوارت توانسته بود ۱۷۵ نمایشنامه

احتمالاً نمایش بهشت اکنون (۱۹۶۸) است. از آن رو که تا حدی همزمان با دوران جنبشهای انقلابی در اروپا و آمریکا اجرا شد و در حقیقت آینه‌ی آنها گردید. حرکت نمایشی در این اثر به هشت قسمت تقسیم شده بود تا دریافتهای سیاسی تماشاگران را بالا برد و اطلاعات آنها را آنقدر تازه کند که نسبت به زمان حاضر حساس شوند. نمایش چنان خط داده می‌شد تا تماشاگران به خیابان بریزند و انقلابی را که در تئاتر آغاز شده بود ادامه دهند. در این نمایش همه‌ی مرزهای میان بازیگر و تماشاگر برداشته شده بود و هر دو گروه بدون هیچ تبعیضی در صحنه و جایگاه آمد و شد می‌کردند. بازیگران به شدت پرخاشگر بودند و چنان با تماشاگران برخورد می‌کردند که گویی می‌خواهند با توهین و هتاکی بر هر گونه مخالفتی چیره شوند. تأثیر کلی‌ی این نمایش به مثابه یک همایش سیاسی آتش‌افروزانه بود.

در سال ۱۹۶۸ هنگامی که گروه لیونینگ تیاتر به ایالات متحده بازگشت سروصدای فراوانی برپا کرد و به شدت جنجالی شد. این گروه بار دیگر به اروپا رفت و در ۱۹۷۰ به سه گروه تقسیم شد. در این هنگام جولین و جودیت یک در دسرهای خود را به برزیل بردند و در آنجا به واسطه‌ی نمایشهای تحریک‌آمیز خود چند ماه زندانی شدند و در ۱۹۷۱ دوباره به آمریکا بازگشتند. در این

زمان اعلام کردند که نمایش تازه‌یی به نام میراث قابیل^{۵۶} در دست تهیه دارند و قرار است آن را چند هفته در خیابانها اجرا کنند. این نقشه تاکنون پیاده نشده است. شاید در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ هیچ گروهی به اندازه‌ی لیونینگ تیاتر سرشناس و با نفوذ نبوده است. گروهی که کوتاه زمانی به هر جا می‌رفت مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گرفت، به تدریج کیفیت نمایشها و رفتارشان زیانزد عام شد؛ آنها هر متنی را که قابلیت تبدیل به بحث و جدل در باب آشناسی و تغییرات اجتماعی نداشت طرد می‌کردند؛ به شیوه‌ی آرتو ارزشی برای زبان قائل نبودند؛ هنگام اجرا حرکات شدید بدنی انجام می‌دادند؛ در برخورد با تماشاگران و سوء استفاده از آنها اصرار می‌کردند؛ لحنی مبلغانه و کشیش‌گونه داشتند؛ و از نظر عده‌یی دارای آداب و مشربیی آزاد و بی‌بند و بار بودند. در دهه‌ی ۱۹۷۰ با تغییراتی که در اوضاع سیاسی پدید آمد نفوذ لیونینگ تیاتر به سرعت کاسته شد. در ۱۹۷۶ (زمان نشر این کتاب) آنها امیدوارند که بتوانند پایگاهی دائمی در اروپا به دست آورند.

در ۱۹۶۴، هنگامی که لیونینگ تئاتر ایالات متحده را ترک می‌گفت، تئاتر آف - برادوی تازه همان مشکلات اقتصادی‌ی تئاترهای برادوی را احساس می‌کرد و از این رو می‌کوشید از ماجراجوییهای سالهای

تصویر ۵۲.۱۹. صحنه‌ی از فیلم بهشت اکنون: لیونینگ تیاتر در آمریکا که توسط یونورسال مونت‌نهه تولید کرد. کارگردان این فیلم، مارتین تاپ است.





تصویر ۱۹، ۵۳. (*) بخشی از نمایش میدل بیر، ۱، یک هینگ که در ۱۹۶۴ در استکهلم اجرا شد.

۱۳۰ نویسنده را به صحنه ببرد. در فصل نمایشی ۱۹۶۹ - ۱۹۷۰ تنها گروه لاماما بیش از همتی نمایشهای برادوی در همان سال نمایش تهیه کرده بود. در ۱۹۶۹ سازمان لاماما صاحب ساختمان مستقلی شد که دو تئاتر داشت و در ۱۹۷۴ با افزودن فضایی به ساختمان خود و کاستن از فضای تئاترها تعداد آنها را به چهار رساند.

خانم استوارت از سال ۱۹۶۴ همچنین نمایشهای خود را به خارج برد و در سراسر جهان مشهور شد. تجربیات آزاد لاماما چندان مورد توجه قرار گرفت که از او دعوت شد شعبه‌هایی نیز در چند کشور اروپایی به راه اندازد. خانم استوارت سازمان خود را پایگاهی برای تجربه و شکوفایی استعداد نمایشنامه‌نویسان جوان می‌شناخت. از آنجا که این مرکز در اجراهای خود میدان زیادی به نوآوری می‌داد نمایشنامه‌های اجرا شده در آن را غیرحرفه‌یی قلمداد کرده‌اند، اما از طرف دیگر بسیاری از نویسندگان جوانی که چه‌با هرگز آثارشان اجرا نمی‌شد توانستند در آنجا معرفی شوند. با این حال لاماما را می‌توان نمونه‌ی تئاتر آف - آف - برادوی در دهه‌ی ۱۹۶۰ دانست - تئاتر ناب و نوینی که هنوز استانه‌یی برای ارزیابی آن وجود نداشت.

تجربه‌گرایی لاماما رهیافت نوینی را در کارگردانی نمایشنامه طلب می‌کرد و این رهیافت به

روشنی در آثار تام اهرگان^(۱۱۵) تجلی کرد. اهرگان پیش از آنکه حدود ۱۹۶۸ به شهرت برسد نمایشهای هیر، فوتز^(۱۱۶) و تام پین^(۱۱۷) را در تئاتر لاماما کار کرده بود. او در نمایشهای خود تأکید بسیاری بر حرکات عصبی جسمانی، ضربان نور، صدای الکترونیکی، و تدابیر گوناگون صحنه‌یی می‌گذاشت. نمایشهای او همواره رنگارنگ، به شکل قابل قبولی آتشین و روی هم‌رفته نشاط‌انگیزند. اما توجه او به جنبه‌های کارگردانی به قیمت کنار نهادن متن نمایشنامه موجب شد که نتواند با لاماما کنار بیاید. اهرگان پس از ترک لاماما چند صباحی از یادها رفت اما در ۱۹۷۱ با نمایشهای لینی^(۱۱۸) و مسیح ستاره‌ی ستارگان^(۱۱۹) با قدرت تمام به صحنه بازگشت. اگرچه بسیاری از تکنیکهای اهرگان جنجالی بودند اما خالی از اهمیت نبودند چرا که بسیاری از نمایشنامه‌های آن دوران به واسطه‌ی ضعف بیان خود نیاز به «جسمانی شدن»^(۱۲۰) داشتند و او قادر بود به راحتی این کار را انجام دهد.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ لاماما توجه ویژه‌یی به کار گروهی نشان داد و در این راه نمایشهایی اجرا کرد که مورد توجه اقلیت‌های آمریکایی (پورتوریکوها، سیاهان و آمریکاییان بومی) قرار گرفت. مشهورترین این گروه‌ها به سرپرستی آندره‌یی شرین^(۱۲۱) به وجود آمد و شرین با استفاده از اساطیر یونان، زبان ساخته شده و حرکات

تصویر ۱۹، ۵۴. صحنه‌یی از نمایش اشتراک، که در ۱۹۷۰ توسط گروه نمایش (پرفورمنس گروپ) در نیویورک اجرا شد.

آیینی نمایشهایی اجرا کرد که تأثیر عاطفی شدیدی بر تماشاگرانش برجای می‌نهاد. از آن جمله‌اند، نمایشهای مده‌آ، زنان تروا، و الکترا (که همگی نخست در ۱۹۷۴ به نمایش درآمدند)^(۱۲۲) و در خرابه‌های تخت جمشید ایران نیز اجرا شدند. بسیاری از شیوه‌ها و برخوردهای تئاتر آف - آف - برادوی یا رشد نمایشهای «رویداد»^(۱۲۳) (هَپِنینگ) ارتباط نزدیکی دارند. رویداد بسیاری از تکنیکهای فوتوریست‌ها، داداییست‌ها، و سوررئالیست‌ها را بار دیگر در تئاتر زنده کرد. چهره‌ی کلیدی در این جنبش هنری، آلن کاپرو^(۱۲۴) (۱۹۲۷ -) نقاش و هنرشناس بود که در دهه‌ی ۱۹۵۰ به هنر «پیرامون»^(۱۲۵) علاقه‌مند شد این نحله‌ی هنری ادامه‌ی فرایافتی بود که اعتقاد

داشت هر آنچه در دید ما وجود دارد یا اتفاق می‌افتد باید هنرمندانه باشد. آلن کاپرو مدعی بود هنگامی که از نمایشگاهی دیدن می‌کنیم خود باید بخشی از محتوای آن شویم و به تدریج در نمایشهای خود به تماشاگران نیز وظایفی را محول کرد. در ۱۹۵۹ کاپرو طرحی از یک واقعه‌ی هنری را منتشر کرد و در آنجا آن را «رویداد» نامید و خواست که این اصطلاح به صورتی بی‌طرفانه و خنثی در نظر گرفته شود. سپس در همان سال یک نمایش عمومی از چنین واقعه‌یی ترتیب داد و آن را ۱۸ رویداد در ۶ قسمت^(۱۲۶) نامید. نمایشگاه او به سه قسمت تقسیم شده بود که در آن اتفاقات گوناگونی همزمان در شرف وقوع بودند. در هر قسمت تصاویری بر سطوح مختلف

سوم، «حادثه می‌تواند هم در فضایی کاملاً ساخته شده و هم در فضایی موجود رخ دهد.» بدین معنی که می‌توان فضا را به يك «محیط» یا «پیرامون» تبدیل کرد، همچنین می‌توان هر مکان ممکن را برای نمایش انتخاب کرد و نمایش را به تناسب آن تغییر داد. چهارم، «موضوع مورد تأکید در این تئاتر، انعطاف‌پذیر و گوناگون است.» پنجم، «همه‌ی عناصر نمایش زبان ویژه‌ی خود را دارند» و در خدمت کلام نیستند. ششم، «متن آغاز نمایش نیست و نه حتی هدف آن. می‌توان حتی بدون متن نمایش داد.» فرایافت اصلی‌ی این نظریات ادامه‌ی نظرگاه کاپرو در مورد پیرامون است، بدین معنی که منظرگاه يك نمایش خود بخشی از تمامیت آن است. چنین نمایشی از حوزه‌ی وظایف بازیگر و تماشاگر می‌گذرد و حرکت متقابل این دو گروه را به صورتی ماهوی میسر می‌کند. این کوششها خود به خود به آن معنا نیستند که نباید معماری‌ی تئاتر سنتی را کنار گذاشت و به جای آن مکان آماده‌ی را که مناسب يك پیرامون یا فضای تئاتری باشد برگزید، یا حداکثر آن را به سادگی فراهم آورد. به علاوه موضوع مورد تمرکز خود به خود چند وجهی و متنوع می‌شود. چکیز بر آن است که تئاترهای لابراتوار لهستان، لیونگ تیاتر، این تیاتر و گروه‌های مشابه دیگر همه از سنخ تئاتر پیرامونند.

چکیز در سال ۱۹۶۸ برای پیاده کردن بعضی از نظریاتش گروه نمایش (۱۹۶۸) را تأسیس کرد. آنها در پارکینگ سروشیده‌ی تغییراتی دادند و در آن برجکها و سکوهای ساختند (البته به نسبت نوع نمایش تغییر می‌کرد) که مورد استفاده‌ی بازیگر و تماشاگر هر دو قرار می‌گرفت. نخستین نمایش این گروه دیونوسوس در سال ۱۹۶۹، بازپردازی نمایشنامه‌ی باکائه نوشته‌ی اورپید

پیرامون گرفته‌تسا «رویداد» ها، حوادث عمومی و تظاهرات انسانی را دربرگیرند؛ بنابراین چکیز تئاتر پیرامون خود را جایی میان تئاتر سنتی و تئاتر هینینگ قرار می‌داد. دوم، در تئاتر پیرامون «همه‌ی فضای موجود برای اجرا به کار می‌رود؛ همه‌ی فضای موجود برای تماشاگر به کار می‌رود.» تماشاگران، هم «سازندگان شکل صحنه» و هم «ناظران صحنه» اند، چنان که يك صحنه‌ی خیابانی در زندگی روزمره هست، یعنی کسانی که ناظرند خود بخشی از تصویر کلی‌ی پیرامونند، حتی هنگامی که خود را تماشاگری بیش نمی‌شناسند.

تصویر ۵۶.۱۹. لحظه‌ی اجرای این تیاتر از نمایشنامه‌ی مار نوتته‌ی زان کلود وان ابنالی که در نیویورک اجرا شد.



تصویر ۵۵.۱۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی ننه دلاور اثر برشت که در ۱۹۵۷ در گناراز نمایش در نیویورک توسط گروه ریچارد حکتر اجرا شد.



يك واقعه و تماشاگر آن واقعه ارتباط نزدیکی پیدا می‌کردند و گاه تماشاگر و بازیگر یکنان می‌شدند. سوم، هدف چنین نمایشهایی آگاه کردن تماشاگر بود و به او به صورت مصرف‌کننده‌ی صرف دستاوردهای هنرمند نمی‌نگریست. چهارم، همزمانی و چند مرکزی بودن عرضه‌ی رویدادها جایگزین نسل‌سلسل منظم و ترتیب علت و معلولی‌ی آنها شد و بدین ترتیب همه‌ی تماشاگران چیز واحدی را نمی‌دیدند، یا نمی‌شنیدند. پنجم، از آنجا که نمایش «هینینگ» اساساً غیر کلامی بود، منادیان آن «ادراک» تماشاگر را به جای «تصور» او می‌نشانند. بنابراین نمایشهای «هینینگ» به رسانه‌ی چندوجهی (مولتی مدیا) شباهت داشتند و می‌خواستند بر همه‌ی حواس تماشاگر تأثیر بگذارند.

بسیاری از این نظرگاه‌ها توسط ریچارد چکیز (۱۹۶۸) ویراستار مجله‌ی دراما ریویو (۱۹۶۸) در اصطلاح تئاتر پیرامون (۱۹۶۸) گرد آمد. چکیز در سال ۱۹۶۸ رساله‌ی به نام شش «قاعده‌ی کلی» (۱۹۶۸) منتشر کرد و در آن تئاتر پیرامون را توضیح داد. او در این رساله اعلام کرد که نخست رویداد را می‌توان بر رشته‌ی قرار داد که يك سر آن «هنر ناب» (۱۹۶۸) و سر دیگرش «زندگی غیرناب» (۱۹۶۸) است. این رشته خود از دو عنصر اصلی تشکیل می‌شود، یکی تئاتر سنتی است و دیگری چیزی که از تئاتر

انداخته می‌شد و موسیقی و افکت صوتی زمه‌ی رویداد را فراهم می‌کرد. به هر يك از شرکت کنندگان در این رویداد (یا هینینگ) در هنگام ورود يك بروشور راهنمای حرکت داده می‌شد و بازدید کنندگان باید بر طبق آن راهنما عمل می‌کردند تا بدین ترتیب بخشی از کل واقعه گردند.

پس از کاپرو بسیاری به این شکل نمایشی علاقه‌مند شدند و این اصطلاح به تدریج در مورد هر رویدادی که در آن بدیه‌سازی یا نمایشهایی اتفاقی وجود داشت اطلاق شد. اگرچه «هینینگ‌ها» همیشه تئاتری نبودند، اما در دهه‌ی ۱۹۶۰ بسیاری از ویژگیهای آنها به اهداف و فنون تئاتری راه یافتند: نخست، به عنوان «هنری رسمیت یافته» مورد حمله قرار گرفتند، چرا که هنرمندان آن دخالتهای بسیاری در راه اعتلای تئاتر، موزه، یا تالار موسیقی می‌کردند و می‌کوشیدند آنها را در محیط یا پیرامونی آشنا و دسترس قرار دهند. همچنین سعی داشتند با تغییر محل نمایشهای هنری از مکانهای ثابت به هر مکان ممکن دیگر، و تغییر آداب محظهای هنری که پیش از آن ویژه‌ی طبقات مرفه بود، بر تعداد تماشاگران بیفزایند. دوم، تأکید نمایش از تماشاگر بودن صرف به شرکت در نمایش برگشته بود — از ارائه محصول تولید شده به فرایند تولید — زیرا در این حال



تصویر ۵۸.۱۹. لحظه‌یی از نمایشنامه‌ی استریمرز نوشته‌ی دیوید زب که توسط مایک نیکولز کارگردانی شده است.

نمایشنامه‌هایی که برای گروه‌های دیگر نوشته بود به کار گرفت. به‌ویژه نمایشنامه‌ی راهی به سیمون (۱۹۷۰) که در آن به زندگی فیلسوف و عارفه‌ی فرانسوی سیمون ویل (۱۹۳۶ - ...) احتمالاً نمایشنامه‌ی وان ایستالی (۱۹۶۹) است که در آن داستانهایی از کتاب مقدس را با وقایع روز - چون قتل جان ف. کندی (۱۹۶۱) و مارتین لوتر کینگ - درهم آمیخته بود. او در این نمایشنامه بر آن است که مار همان انگیزه‌ی ناگهانی و نهفته در آدمی است که وادارش می‌کند محدوده‌هایی را که برایش تدارک دیده‌اند درهم بشکنند، در حالی که خدا انگاره‌ی است ساخته‌ی دست بشر تا برای خویشتن محدوده‌هایی به وجود آورد.

در ۱۹۷۰ این تئاتر تشکیلات تازه‌یی گرفت و پس از آن نمایشهایی را برای اجرا در دانشگاه و زندان تهیه کرد. این گروه در ۱۹۷۴ از هم پاشید. جوزف

باز و وسیع نمایش می‌دادند؛ و در يك سلسله دگرگون شدن‌ها آزادانه از نقشی به نقش دیگر می‌پرداختند. گروه این تئاتر ارتباطی با نمایشنامه‌نویس نداشت. نویسنده‌ی نمایشهای گروه معمولاً خلاصه‌ی موضوع نمایش، صحنه‌ها، موقعیتها و مایه‌های نمایش را تأمین می‌کرد و بازیگران با در دست داشتن این مبانی از طریق بدیهه‌سازی‌ها، تداعیهای استعاری، و تکنیکهای دیگر خودشان امکانات خود را کشف می‌کردند؛ پس از این مرحله، نویسنده مؤثرترین نتایج به دست آمده را برمی‌گزید و نمایش را تنظیم می‌کرد. برخی از این تجربه‌ها راه به جایی نبردند اما بخشی از آنها به نتایج درخشانی رسیدند. به‌ویژه آنهایی که با همکاری تری و وان ایستالی ساخته شدند. خانم یگان تری (۱۹۳۲ - ...) امروزه با نمایشنامه‌ی ویت راك (۱۹۶۶) شناخته می‌شود، نمایشی که فجایع جنگ در ویستنام را نشان می‌داد. او همچنین تکنیکهای دگرگون‌شونده را در

شد بیشتر به يك کارگاه نمایش شباهت داشت تا سازمانی نمایشی، و نمایشهای عمومی خود را در فواصل نامعینی اجرا می‌کرد. این گروه بر آن بود تا جنبه‌هایی از تئاتر را به کار گیرد که از فیلم و تلویزیون متمایزند - احساس تماس مستقیم انسانی در آن، و تغییر مداوم اجزای آن. در این تئاتر بر نظریه‌های «نقش‌بازی کردن» (۱۹۶۱) و «بازی» (۱۹۶۱) (به معنای ورزش) در غرایز انسانی تأکید بسیار می‌شد. به‌ویژه آنجا که تمایل به «دگرگونی» (۱۹۶۱) را در نظر می‌گیرند (نظریه‌یی که می‌گوید واقعیت به طور مداوم دستخوش تغییر و تحول است و با هر تغییر زمینه و بافت آن ارتباط نقشها درهم می‌ریزد). این تیاتر بسیاری از تکنیکهای منسوب به «تئاتر فقیر» گروه نئوسکی را به کار می‌گرفت: بازیگران هنگام اجرا با لباس تمرین ظاهر می‌شدند و تا پایان نمایش آن را بر تن داشتند؛ هیچ نوع آرایشی نمی‌کردند و وسایل معدودی را به کار می‌گرفتند؛ صحنه‌پردازی تقریباً وجود نداشت و استفاده از نور به حداقل می‌رسید؛ بازیگران در فضایی

بود که به صورت يك سلسله آیین در ارتباط با جسم، جنس (سکس) یا آزادی و اختناق درآمد بود. این نمایش به طور کلی دادخواستی برای آزادی‌ی بیشتر بود که تهدیدی بر علیه درهم شکستن کورکورانه‌ی موانع نیز به همراه داشت. گروه نمایش پس از آن نمایشهای مکبث (۱۹۶۱) (براساس نمایشنامه‌ی شکسپیر)، اشتراك (۱۹۶۱) (یا یگانگی، ۱۹۷۰)، که اثری گروهی درباره‌ی گذشته و حال آمریکا بود، و دندان جنایت (۱۹۷۳)، نمایشنامه‌ی درباره‌ی احیای موسیقی پاپ که با گانگترسیم مقایسه شده است، را اجرا کرد. بزرگترین موفقیت این گروه در سال ۱۹۷۵ با نمایش نه دلاور (۱۹۷۱) اثر برشت به دست آمد.

یکی از گروه‌هایی که تحت تأثیر چکبر به عنوان نماینده‌ی عمده‌ی تئاتر پیرامون به وجود آمد - این تیاتر (تئاتر باز) - در دهه‌ی ۱۹۶۰ طرفداران بسیاری به دست آورد. این گروه که در سال ۱۹۶۳ توسط پیترو فلدمن (۱۹۱۱) و جوزف جایکین (۱۹۱۱) پایه‌گذاری



تصویر ۵۷.۱۹. صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی پایان بازی اثر بکت که در ۱۹۷۳ توسط آندره گرگوری در نیویورک اجرا شد.

چاپکین از آن به بعد نمایشنامه‌ی الکتر را عرضه کرده (تا ۱۹۷۶ م.) و با همکاری و ان ای‌تالی نمایشنامه‌یی به نام یک افسانه (۱۹۷۵) را که ماجرای سفری در جست‌وجوی «اعصار طلایی» است کار کرده است. خانم مگان تری شرکتی به نام تئاتر جادویی آماها (۱۹۵۱) تأسیس کرده و بر آن است تا با کمک مردم شهر و با توجه به علائق آنها نمایش تهیه کند. اعضای دیگر گروه چاپکین نیز مشترکاً گروه مدیسین شو (۱۹۵۱) (نمایش شفابخش) را برپا کردند. بنابراین می‌توان گفت اگرچه این تیاتر از میان رفت اما آثارش هنوز برجا است.

گروه‌های معتبر دیگر در آف - آف برادوی در دهه‌ی ۱۹۶۰ عبارتند از تئاتر جودسُن پوتز (۱۹۵۱) (در ۱۹۶۱ توسط آل کارمیتز (۱۹۵۱) تأسیس شد و به نمایشهای موزیکال کوچک که غالباً توسط خود کارمیتز نوشته می‌شدند رو آورد)؛ تئاتر آمریکن پلیس (۱۹۵۸) (در ۱۹۶۴ توسط وین هندن (۱۹۵۱) پایه‌گذاری شده و در نظر دارد تئاتر آمریکایی را احیا کند و در این راه نویسندگان برجسته‌ی آمریکایی را به نوشتن نمایشنامه ترغیب می‌کند، و امروز - ۱۹۷۶ م. - در یکی از آسمانخراشهای مرکزی مانهاتان که به جای پرداخت مالیات سالانه مکانی را برای نمایش تئاتر واگذار کرده (۱۹۵۱) نمایش می‌دهد)؛ و تئاتر جنسیس (۱۹۶۱) (در ۱۹۶۴ توسط رالف کوك (۱۹۶۱) تأسیس شد و در حومه‌ی باوری در سنت مارك نمایش می‌دهد).

در دهه‌ی ۱۹۷۰ آف - آف - برادوی دچار همان مضایقی شد که پیش از آن آف - برادوی شده بود. در سال ۱۹۷۵ انجمن برابری حقوق بازیگران برای اصلاح وضع مالی اعضای خود کوشید جلوی اختیارات شوکیس (۱۹۶۱) را، که عنصر عمده‌ی برنامه‌های

آف - آف - برادوی بود، بگیرد. قرارداد برای شوکیس چنین بود که شرکتی نمایشنامه‌یی را برای چند اجرای محدود به صحنه می‌برد و هیچ دستمزدی نمی‌پرداخت. این روش به نمایشنامه‌ها و بازیگرانی که خارج از حوزه‌ی مالی اتحادیه‌ها فعالیت می‌کردند امکان می‌داد تا به صحنه بروند. پیشنهاد انجمن برابری با اکثریت آرای اعضایش رد شد. بنابراین برنامه‌های شوکیس ایفا شدند و تئاترهای آف - آف - برادوی همچنان، لااقل برای مدتی، به عنوان سرزنده‌ترین بخش تئاتر نیویورک به کار خود ادامه دادند.

در حال حاضر حدود ۱۵۰ گروه آف - آف - برادوی با کیفیتهای و شکلهای گوناگون وجود دارند که با میانگینی حدود پنجاه نمایشنامه در هفته فعالیت می‌کنند. برخی از بهترین این گروه‌ها عبارتند از چلسی تیاتر سنتر (۱۹۶۱) (که به سرپرستی رابرت گلفین (۱۹۵۱) در آکادمی موسیقی بروکلین (۱۹۶۱) اداره می‌شود و برنامه‌ی نمایشهای خارجی آن ممتاز است)؛ شرکت ری‌دی‌کولوس تیاتر (۱۹۶۱) (ویژه‌ی نمایشهایی که در آنها طنزهای کوبنده‌ی فرهنگ مردمی مورد توجهند)؛ گروه مانهاتان پراجکت (۱۹۶۸) (به سرپرستی آندره گرگوری (۱۹۶۱) که به‌ویژه به خاطر نمایشهای بدبیه‌سازی آلیس در سرزمین عجایب (۱۹۷۱) و پایان - بازی مورد توجه قرار گرفت)؛ گروه مابو ماینز (۱۹۷۱) (به سرپرستی لی بروئر (۱۹۷۱)، ابداع‌کننده‌ی نقاشی متحرک در تئاتر که در آن تجربه‌هایی با موسیقی و کلام صورت می‌گیرد و با گفتار همراهی می‌شود)؛ مانهاتان تیاتر کلاب (۱۹۷۱) که از سال ۱۹۷۰ کوشیده است نمایشنامه‌نویسان جوان را با روخوانی و اجرای آثارشان در سه تئاتری که در اختیار دارد یاری دهد؛ مجموعه‌ی نمایشی «CSC» و شرکت

نمایشی سیرکل (۱۹۷۱) که هر دو نمایشهایی را بین خود می‌گردانند؛ و تئاتر آنتولوژیکال هیستریک (۱۹۷۵) به سرپرستی ریچارد فورمن (۱۹۶۱) که در نمایشهای تصویرگرایانه‌ی خود می‌کوشد تئاتر سنتی را براندازد و راه به دریافتهای نوینی بگشاید. روی هم رفته این گروه‌ها حوزه‌ی وسیعی از سبکها و فوت و فن‌های تئاتری را دربرمی‌گیرند.

در میان گروه‌های آف - آف - برادوی کارهای رابرت ویلسن (۱۹۷۱) پایگاه کم و بیش متمایزی را به خود اختصاص داده است. ویلسن که در درجه‌ی اول یک نقاش است، نمایشهای خود را «پرا» می‌نامد. نمایشهای او از جمله نگاه مرد کرا (۱۹۷۰) و نامه به ملکه ویکتوریا (۱۹۷۵) معمولاً طولانی‌اند (غالباً حدود دوازده ساعت، و یکی از آنها ۱۶۸ ساعت) و در آنها از

تصویر ۵۹.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایش رابرت ویلسن به نام زندگی و دوران ژوزف استالین، که در سال ۱۹۷۳ در آکادمی موسیقی بروکلین، در نیویورک اجرا شده است.





تصویر ۱۹.۶۰.۶۰ (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی هنری پنجم اثر شکسپیر که در ۱۹۶۰ توسط جوزف یاپ، در بارک مرکزی نیویورک، اجرا شد.

حرکت کند به بهترین نحو استفاده می‌شود (هر شخصیت او غالباً بیش يك ساعت وقت می‌گیرد تا صحنه‌یی را تمام کند) و ویلسن با این تمهید می‌کوشد تا دریافت بیرونی و آگاهانه‌ی تماشاگر و اجراکننده را در تماس با آگاهی درونی‌ی آنها قرار دهد. تخیلات سورانگیز آنها را به کار اندازد.

در میان گروه‌ها، آف - آف - برادوی در حال حاضر تئاتر عمومی جشنواره‌ی شکسپیر نیویورک از بیشترین اهمیت و اعتبار برخوردار است. این مرکز مخلوق جوزف یاپ (۱۹۲۱ - ...) است که از ۱۹۵۷ با نمایشهای رایگان در پارک مرکزی نیویورک آغاز به کار کرد و در ۱۹۶۲ تئاتر دلاکورت، متعلق به شهرداری را به دست آورد. یاپ [پاپ] در ۱۹۶۴ برخی نمایشهای خود را به اطراف نیویورک برد و هدفش آن بود که برای تماشاگران عامی نمایش دهد و به آنها نشان دهد که تئاتر، ضمن سرگرم کردن، می‌تواند آموزنده هم

باشد. او در ۱۹۶۷ کتابخانه‌ی آستور (۱۸۱۱) را به تئاتر تبدیل کرد و پابلیک تیاتر نیویورک (۱۸۸۱) را با پنج تالار نمایش بنا نهاد. این تئاتر با نمایش هیرگشایش یافت (که پس از نمایش اولیه‌اش توسط اهرگان به برادوی رفت و یکی از مشهورترین نمایشهای دهه‌ی ۱۹۶۰ شد). یاپ از آن پس دائماً برنامه‌های خود را پیچیده‌تر کرد و یکی از مهمترین تأمین‌کنندگان نمایشهای پرسروصدای برادوی شد که در میان آنها دو نجیب‌زاده از ورونا، و هیاهوی بیار برای هیچ اثر شکسپیر، و جایی برای کسی شدن نیست (۱۸۸۱) (اثر چارلز گوردون (۱۸۸۱) و فصل قهرمانی (۱۸۵۱) (اثر جیسن میلر (۱۸۸۱) که هر دو جایزه‌ی پولیتزر (۱۸۸۱) برده بودند و نمایش موزیکال گروس لاین (صف همسرایان) قابل ذکرند. به علاوه نمایشهای یاپ انبوهی از جوایز بهترین نمایشهای سال را برده‌اند. با این حال مسائل مالی دست از سر یاپ برنداشته‌اند و چندین بار تئاتر او را به تعطیل شدن تهدید کرده‌اند. این

مشکلات پس از ۱۹۷۱ که شهرداری نیویورک پابلیک تیاتر را خرید و آن را با سالی یک دلار به جوزف یاپ اجاره داد، کاهش یافته‌اند. در سال ۱۹۷۳ یاپ مقام جولز ایروینگ را در مرکز لینکلن نیز تصاحب کرد اما این موجب نشد کارهای دیگرش را محدود کند.

تئاترهای آف - برادوی و آف - آف - برادوی در مجموع تعداد عظیمی از آثار درام‌نویسان جوان را به صحنه برده‌اند، اما متأسفانه تنها معدودی از این نویسندگان به جایی رسیدند. موفقترین نویسندگان جوان آمریکایی عبارتند از سام شپرد (۱۸۸۱) مؤلف بیش از ۱۰۰ نمایشنامه همچون شیکاگو (۱۸۸۱) (۱۹۶۵)، پیچ ماشین (۱۹۷۰) و دندان جنایت (۱۹۷۳)؛ راشل اوتیز (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های فوتز (۱۸۸۱) (۱۹۶۱) و پکلج (۱۸۸۱) (۱۹۶۹)؛ یل فوستر (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های گلوله‌ها (۱۸۵۱) (۱۹۶۴) و تمام پین (۱۸۸۱) (۱۹۶۸)؛ ترنس مک نسالی (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های اروس شیرین (۱۸۸۱) (۱۹۶۸)، نفر بعد (۱۸۸۱) (۱۹۶۹)، و ویسکی (۱۸۸۱) (۱۹۷۳)؛ دیوید ریب (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های تربیت اولیه‌ی پاتولو هامل (۱۸۸۱) (۱۹۷۱)، چماقها و استخوانها (۱۸۸۱) (۱۹۷۱)، عنوانها (ی

روزنامه‌ها (۱۸۸۱) (۱۹۷۶)؛ لانفورد ویلسن (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های قافیه‌پردازان ادریج (۱۸۸۱) (۱۹۶۷)، هتل بالتیمور (هات ال بالتیمور (۱۸۸۱) (۱۹۷۳)، و تپه‌سازان (۱۸۸۱) (۱۹۷۵)؛ رونالد ریبن (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های عجله کن، ظهر و شب (۱۸۸۱) (۱۹۶۵)، مراسم بی‌گناهی (۱۸۸۱) (۱۹۶۸)، و درخت سم (۱۸۸۱) (۱۹۷۶)؛ ایسرائل هوزوویتز (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های سرخپوستها منطقه‌ی برونکس خود را می‌خواهند (۱۸۸۱) (۱۹۶۸)، صف (۱۸۸۱) (۱۹۶۸)، و کلاس انگلیسی‌ی ابتدایی (۱۸۸۱) (۱۹۷۶)؛ و رابرت پاتریک (۱۸۸۱) با نمایشنامه‌های بچه‌های کیندی (۱۸۸۱) (۱۹۷۳)، و بازی در بازی (۱۸۸۱) (۱۹۷۵).

اهمیت نمایشنامه‌نویسان آف - برادوی و آف - آف - برادوی را باید به عنوان يك گروه ارزیابی کرد و نه تک تک، چرا که آنها مجموعاً با تجربه‌گرایی در شکل و عدم رضایت نسبت به درجات و ارزشهای محتوای آثار پیشین توانستند درام آمریکایی را دگرگون کنند. آنها عملاً نظام علت و معلولی حوادث را که از معرفی آغاز می‌شد و به پیچیدگی، بحران و نتیجه می‌رسید به کناری نهادند و الگویی سازمان‌دار، بیشتر شبیه به موسیقی،



تصویر ۱۹.۶۱.۶۱ (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی غرب واقعی، نوشته‌ی سام شپرد، که توسط گری سینس کارگردانی شده است.

برگزیدند - بدین معنی که در آغاز مایه‌یی را می‌گیرند و نمایش را با ایجاد تنوع در همان مایه و جنس به پایان می‌برند. شاخص عمده‌ی این آثار پاره پاره بودن و داشتن نظامی کلی است؛ غالباً صدا، آواز، موسیقی و نمایش استعاری را به جای زبان می‌نشانند که این همه معمولاً در راستای القای دریافتهایی نسبت به خلق و خوی جمع، شرایط سیاسی و اجتماعی یا شیوه‌های زندگی جهت‌گیری می‌کند. این نمایشنامه‌ها همچنین در کاستن از باریک‌بینی و سخت‌گیری‌هایی که نسبت به

موضوعات پذیرفته شده، رفتار و زبان تئاتری وجود داشت سهم زیادی داشته‌اند. شاید قابل ملاحظه‌ترین تغییر در این نمایشها رواج برهنگی و بی‌پردگی بود که نخستین بار در سال ۱۹۶۸ با ظاهر شدن نمایش هیر در برادوی صورت گرفت. در ۱۹۶۹ نمایشنامه‌ی چه‌ا، ۵۰۰ نمایش آشکار اعمال جنسی را بر صحنه برد و پس از آن در نمایش آه، کلکته، ۵۰۰ صحنه‌های بسیاری به صورت کاملاً برهنه عرضه شد. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، با آنکه میزان مجاز بودن این صحنه‌ها هنوز مشخص نبود، تقریباً

تصویر ۶۲، ۱۹. صحنه‌یی از نمایش سیرک رنگاری که در ۱۹۷۴ توسط گروه نان و عروسک در شام ورمونت اجرا شد



تصویر ۶۳، ۱۹. سر سومان استند، در اسودجوی خود

هر صحنه‌یی با مایه‌ی جنسی و قبیح امکان نمایش داشت.

فعالیت‌های نمایشی که با نام کلی‌ی آف - آف - برادوی شناخته می‌شوند محدود به شهر نیویورک نبودند. در طول دهه‌ی ۱۹۷۰ شرکت‌های کوچک غیرانتفاعی از سراسر ایالات متحده‌ی آمریکا سر برآوردند و با اجرای نمایش به شیوه‌های خود-ساخته به تدریج اهمیتی بیش از تئاترهای تجارتي و موفق پیدا کردند. اصطلاح رایج در مورد چنین شرکت‌هایی «تئاتر آلترناتیو» بود. در ۱۹۷۵ فصلنامه‌یی به نام تئاتر آلترناتیو منتشر شد تا صدای تقریباً نود گروه همصدا را به گوش دیگران برساند. برخی از بهترین گروه‌های خارج از نیویورک عبارت بودند از: تئاتر لابراتوار آیووا؛ تئاتر پرو -

تصویر ۶۴، ۱۹. تصویری از نمایش عکس آتسین در گروه نان و عروسک.





تصویر ۶۵.۱۹. (*) صحنه‌یی خیابانی از نمایش راهپیمایی صلح که توسط گروه نان و عروسک به سرپرستی پیتر شومان در آوریل ۱۹۶۹ بر علیه جنگ ویتنام در آمریکا برپا شد. این گروه به جشن هنر شیراز نیز دعوت شد.

ویژنال^{۵۲۱۱} و شرکت پرکلی استیج^{۵۲۵۱} (در کالیفرنیا)؛ شرکت اُتراباندا^{۵۲۱۱} (در لویزیانا) و گروه کیمبریج^{۵۲۷۱} (در ماساچوست).

تعدادی از تئاترهای آلترناتیو یا «جایگزین» از دل جنبشهای دهه‌ی ۱۹۶۰ برخاستند که در آن سالها غالباً «تئاترهای رادیکال» یا افراطی نامیده می‌شدند. در میان این گروه‌ها تئاتر برد اند پایت^{۵۲۸۱} (نان و عروسک) از نظر هنری شایسته‌تر از همه بود. این گروه در سال ۱۹۶۱ توسط پیتر شومان^{۵۲۸۱} تأسیس شد و تا ۱۹۷۰ در شهر نیویورک مستقر بود و پس از آن ورمونت را به عنوان محل استقرار برگزید. این گروه با استفاده از عروسک‌هایی با اندازه‌های مختلف، بازیگران و داستان‌هایی براساس اساطیر، کتاب مقدس، و افسانه‌های بسیار مشهور بر آن است تا عشق، احسان و انسانیت را رواج دهد و زشتیهای ماده‌گرایی و تزویر را نهی کند. تئاترهای افراطی دیگری که حائز اهمیتند عبارتند از گروه میم سانفراسیسکو^{۵۲۰۱} (که در ۱۹۵۹ توسط آر. جی. دیویس^{۵۲۱۱} برای اجرای نمایشهای صامت به وجود آمد، در ۱۹۶۶ رادیکال شد و دیویس را کنار گذاشت و به نمایشهای تحریک‌آمیز و تبلیغاتی درباره‌ی مسائل به شیوه‌یی کاملاً کاریکاتوری پرداخت)؛ ال تئاترو

کامپه‌سینو^{۵۲۲۱} (در ۱۹۶۵ توسط لوییس والویز^{۵۲۲۱} پایه‌ریزی شد تا وضع کارگران انگورچین کالیفرنیا را به نمایش بگذارد و پس از آن با نمایشهای خود غرور مکزیک‌های آمریکایی‌الاصل را نواخت)؛ و تئاتر فری‌سایزن یا تئاتر آزاد جنوب^{۵۲۲۱} (که در ۱۹۶۳ - ۱۹۶۴ توسط گیلبرت موزز^{۵۲۵۱} و جان اُنیل^{۵۲۶۱} تأسیس شد تا جنبش حقوق ملی را تقویت کند). در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ عده‌یی نیز به تئاتر «چریکی^{۵۲۷۱}» علاقه‌مند شدند - که شبیه به گردهم‌آیی یا رویداد بود و در آن قطعاتی - کنایه‌دار به شیوه‌یی بدیهه‌سازانه، خلاصه، مختصر و مفید و جالب توجه برای جلب توجه تماشاگران به مسائلی خاص ارائه می‌شد. با تغییر اوضاع اقتصادی آمریکا در دهه‌ی ۱۹۷۰، تئاتر چریکی به سرعت ناپدید شد و تئاترهای افراطی تازگی خود را از دست داد، اما بر تعداد گروه‌های جایگزین افزوده شد.

یکی از امیدبخش‌ترین تحولات تئاتری پس از ۱۹۶۰، پیدایی جنبش نیرومند تئاتر سیاهان بود. تئاتر نورسته‌ی سیاهان با پیشگامان خود تفاوت فاحشی داشت چرا که اصالت خود را به عنوان سیاهپوست پذیرفته بود و مایل نبود به خاطر رضایت سفیدپوستان، سیمای دلخواه آنها را بگیرد. این جنبش در ۱۹۶۳ با



تصویر ۶۶.۱۹. (*) صحنه‌یی از نمایشنامه‌ی امید بزرگ سفید، که در آرنا استیج در فصل نمایشی ۱۹۶۷ - ۱۹۶۸ با شرکت جیمز ارل جونز و جین الکساندر اجرا شد.

گروه تئاتر آزاد جنوب آغاز شد و در ۱۹۶۴ توسط لوروا جونز^{۵۲۸۱} و دیگر پایه‌گذاران مدرسه‌ی مجموعه‌ی نمایشی هنرمندان سیاهپوست^{۵۲۸۱} در نیویورک قوت گرفت. هرچند سازمان اخیر به خاطر افراط در برخی از نمایشهای خود به‌زودی از کمک مالی دولتی محروم شد، اما اینهمه مقدمه‌یی شد تا گروه‌های دیگر سیاهپوستی در سراسر آمریکا سربرآورند. در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ بیش از چهل گروه از این دست مشغول تهیه‌ی نمایش بودند که از میان آنها سه گروه اهمیت ویژه‌ی داشتند: شرکت گروه سیاهان^{۵۲۰۱} (NEC) در ۱۹۶۸ در نیویورک تأسیس شد و به سرپرستی داگلاس ترنر^{۵۲۱۱} و رابرت هسوکز^{۵۲۲۱} و جرالد اس. کرون^{۵۲۲۱} پهنه‌ی گسترده‌یی از نمایشها را که برای سیاهپوستان پرمعنا بود، اما لزوماً توسط سیاهپوستان نوشته نشده بود، تهیه کرد. کیفیت آثار این گروه در مجموع بالا بود، اما غالباً مهم شده است که چندان هم به مسئله‌ی سیاهان نپرداخته، گر اینکه این اتهام در سالهای اخیر رفع شده است. با این‌حال در میان سه گروه معتبر سیاهان این تنها گروهی است که به عنوان نیرویی قابل توجه پابرجا است. تئاتر نوین لافایت^{۵۲۴۱} دومین گروه نیرومند سیاهان، در ۱۹۶۷ توسط رابرت مکبث^{۵۲۵۱} تأسیس شد و همچون

مرکزی فرهنگی در هارلم^{۵۲۶۱} فعالیت کرد. این گروه پس از ۱۹۶۹ اعتبارات مالی‌ی چندی به دست آورد تا صرف ترویج نمایشنامه‌هایی درباره‌ی زندگی سیاهپوستان آمریکا کند. این سازمان ضمناً توسط یک دفتر اطلاعاتی و نیز توسط مجله‌ی تئاتر سیاهان^{۵۲۷۱} مرکزی برای مبادلات گروه‌های نمایشی سیاهان شد. متأسفانه این سازمان به واسطه‌ی اختلافات درون گروهی در ۱۹۷۳ تعطیل شد. هیچ‌یک از اعضای این گروه‌ها به اندازه‌ی لوروا جونز (که امروز ایمامو امیری برکه^{۵۲۸۱} خوانده می‌شود) جدایی طلب نبودند، زیرا او خود را به کلی از سفیدها جدا کرد و گروه خانگی روان^{۵۲۹۱} را در منطقه‌ی نیو آرک به راه انداخت و خود را وقف ترویج فرهنگ سیاهپوستی کرد. این سه گروه انبوه عظیمی از گروه‌های کوچک را که غالباً قادر به ادامه‌ی راه نبودند، به دنبال آورد. به هر حال در نیمه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ شرکت‌های سیاهپوستی متعددی در ایالات متحده وجود داشتند که غالب آنها از طریق انجمن تئاتر سیاهپوستان^{۵۳۰۱} پیوند می‌خوردند.

خیزش فعالیت‌های تئاتری سیاهان موجب افزایش فرصتهایی برای بازیگران سیاهپوست شد و چهره‌هایی چون جیمز ارل جونز^{۵۳۱۱}، روبی دی^{۵۳۱۱}، دینا

تئاتر سیاهان به کار پرداخت و از ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۳ به معاونت تئاتر نوین لاقایت منصوب شد. پس از ترك این تئاتر، سرپرستی کارگاه نمایشی را در تئاتر عمومی جوزف پاپ برعهده گرفت. آثار او از نظر موضوع متفاوتند اما در توجه و افتخار به سیاهپوست بودن مشترکند. در حال حاضر (۱۹۷۶ م.) بالینز در حال نوشتن مجموعه‌یی گسترده درباره‌ی زندگی سیاهان در مناطق صنعتی شمال و غرب آمریکا است و نمایشنامه‌های در فصل شراب (۱۹۷۱) و زمستان نیوانگلند (۱۹۷۱) از این مجموعه با موفقیت بسیار به صحنه رفته‌اند. یکی از آماج اولیه‌ی بالینز سیاهپوستان روشنفکرنا هستند و این امر در نمایشنامه‌های کاکا سیاه الکترونیکی (۱۹۷۱) (۱۹۶۸) و شوهر پیر کلارا (۱۹۶۵) از او نمایان است. گو اینکه نمایشنامه‌ی دوم بیشتر بر آن است که زندگی چگونه زنی را واداشته تا مسئولیتی را که دیگران از آن شانه خالی کرده‌اند بر دوش بگیرد. آثار دیگر بالینز عبارتند از آغل خوک (۱۹۷۰) و بردن میس چینی (۱۹۷۵). در میان نویسندگان سیاهپوست معاصر ما اید بالینز احتمالاً شایسته‌ترین است.

شرکت گروه سیاهان (NEC) با اجرای آثار وارد، الدر و واکر موفقیت بسیاری به دست آورد. داگلاس ترنر وارد (۱۹۷۱) کارگردان هنری «NEC» با نمایشنامه‌هایی چون روز غیبت (۱۹۶۷) و روز حساب (۱۹۶۹) کاریکاتوری بزرگ از سیاهانی که سفیدپوستان را دست‌کم گرفته‌اند ساخته و بر آن است که سیاهان وادار شده‌اند برای بقای خود به ریاکاری روی آورند. لون الدر سوم (۱۹۷۱) سرپرست برنامه‌های درام‌نویسی «NEC» تنها با يك نمایشنامه به شهرت رسید. تشریفات مردان پسر و تزاریک (۱۹۶۹) که نمایشنامه‌ی

نویسندگان سیاهپوست شد که پیش از آن گرایش به پذیرش تفاوت خود با سفیدپوستان نداشتند و اعتنایی به بازیابی‌ی هویت خویش نمی‌کردند. او در آثار نخستین خود از جمله مستراح (۱۹۶۴) و مرد هلندی (۱۹۶۴)، روابط سیاهپوستان و سفیدپوستان را مورد توجه قرار داده است - که غالباً با حس همدردی، گاه تلخ، اما با تفاهم و شفقت بسیار نوشته شده‌اند. جونز پس از دهه‌ی ۱۹۶۰ به طور روزافزونی ضد سفید شد و این برخورد را در آثاری چون خانه‌ی بر کشتزار (۱۹۷۱) و مرگ مالکلم ایکس (۱۹۷۱) منعکس کرد. یکی از نیرومندترین آثار اخیر او، کشتی‌ی بردگان (۱۹۶۹)، تجربه‌ی سیاهپوست بودن را از روزگاری که در آفریقا به سر می‌بردند تا زمان ما دنبال می‌کند و می‌کوشد تا اتحاد سیاهپوستان و طرد کامل سفیدپوستان را مطرح کند.

یکی از پربارترین نویسندگان سیاهپوست اید بالینز (۱۹۳۵ - ...) نام دارد. بالینز نخست به عنوان نویسنده‌ی عضو تئاتر نوین لاقایت و ویراستار مجله‌ی

تصویر ۶۹.۱۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی سیاه رود نوشته‌ی جوزف ا. واکر، چنان که در شرکت گروه سیاهان اجرا شد (۱۹۷۲).



تصویر ۶۸.۱۹. صحنه‌ی از نمایشنامه‌ی پرلی پیروز است. نوشته‌ی آسی دیویس که توسط سیاهپوستان اجرا شده است.

سندرز (۱۹۵۱)، کلودیا مک‌نیل (۱۹۵۲)، آسی دیویس (۱۹۵۵)، رُسکو - لی براون (۱۹۵۶)، موزز گان (۱۹۵۷)، رابرت هوکز (۱۹۵۸)، ران آنیل (۱۹۵۱)، کلیفتن دیویس (۱۹۶۰)، و سیلی تیسن (۱۹۶۱) سربرآوردند، و کارگردانهایی چون مایکل شولتز (۱۹۶۲)، رابرت مکبت، لوید ریچاردز (۱۹۶۲) و ملوین وان پیلز (۱۹۶۲) نام‌آور شدند. به علاوه هر سال بر تعداد درام‌نویسان سیاهپوست افزوده شد. برخی از درام‌نویسان سیاهپوست از جمله هَنسیری، جونز، بالینز، وارد، الدر، واکر و گوردُن نمونه‌وارند.

خانم لورن هَنسیری (۱۹۳۰ - ۱۹۶۵) با نمایشنامه‌ی رویش در خورشید (۱۹۵۹) مورد توجه قرار گرفت، درامی سوزناک درباره‌ی يك خانواده‌ی سختکوش در شیکاگو که رؤیاهایشان بر باد می‌رود اما در فرایند کار سخت ارزش می‌یابند. خانم هَنسیری پیش از مرگ تنها يك نمایش دیگر به نام نشانه‌هایی در پنجره‌ی سیدنی بروستین (۱۹۶۴) به پایان رساند که داستان سیاهپوست آمریکایی آرمانگرایی است که چندان خود را مشغول داشته که قادر به درک مسائل خانواده‌ی خویش نیست. برخی از آثار نیمه تمام خانم هَنسیری توسط شوهرش رابرت هَنسیری تکمیل شد. لوروا جونز (ایمامو امیری بَرکه، ۱۹۳۴ - ...) یکی از مهمترین نویسندگان سیاهپوست آمریکایی است، زیرا علاوه بر کیفیت بالای آثارش خود پایه‌گذار جنبش

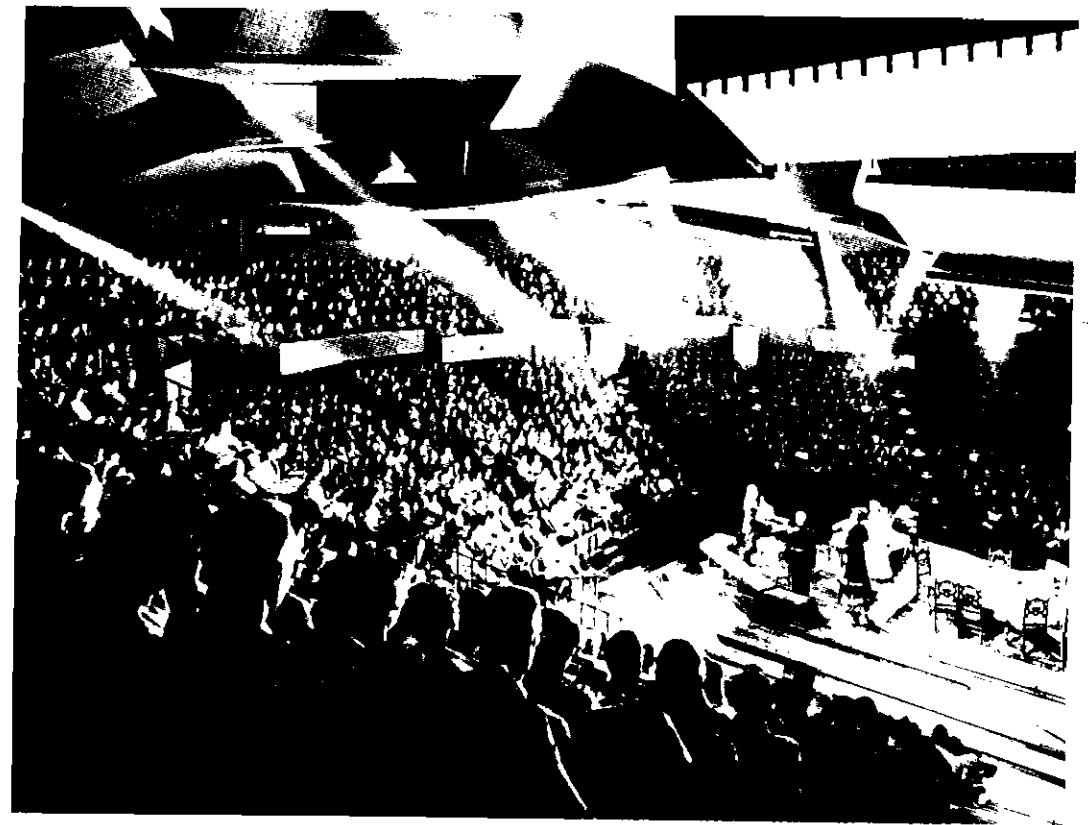
تصویر ۶۷.۱۹. حشر ال جونز در صحنه‌ی مربوط به نمایشنامه‌ی امپراتور جونز بر توجس ائبل.



تئاتر او در این شهر گشایش یافت شهرهای دیگر راه هم به فکر تأسیس چنین تئاترهایی انداخت. در ۱۹۶۶ تئاترهای محلی چندان زیاد شدند (حدود سی و پنج) که برای نخستین بار در سده‌ی بیستم بازیگران آمریکایی در شهرهای دیگر بیش از نیویورک استخدام می‌شدند. این گروه‌ها نیز مانند تئاترهای دولتی اروپایی به اجرای مجموعه‌هایی از نمایشنامه‌های کلاسیک و آثار موفقی روز پیش از اجرای آثار تازه تمایل نشان می‌دادند. اما به خلاف آنها بودجه‌ی تضمین شده‌ی سالانه‌ی نداشتند. توجه مقامات دولتی به حمایت و ترویج تئاتر در ۱۹۶۵ جلب شد. در این سال دولت فدرال قانونی را برای تأسیس بنگاه ملی‌ی حمایت از هنر^{۱۰۱} به تصویب رساند و این مرکز به هر گروه یا طرحی که ظرفیت کافی برای جذب مردم داشت کمک مالی‌ی مناسبی اختصاص می‌داد. از آن پس تمایل دولتی برای حمایت از هنر روز به روز افزایش یافته است، گو اینکه این کمکها به نسبت ابعاد و جمعیت آمریکا بسیار ناچیزند. دولت فدرال همچنین ایالات آمریکا را به تأسیس انجمنهای هنری تشویق کرده و در نتیجه در حال حاضر در غالب ایالات آمریکا مقامی رسمی برای یاری و تشویق هنر وجود دارد. بسیاری از این مراکز امروزه مبلغی را در راه تئاتر صرف می‌کنند. علاوه بر اینها انجمنهای محلی اعضای وابسته‌ی دارند که با هماهنگی‌ی این مراکز به تئاتر کمک می‌کنند. به رغم همه‌ی پیشرفتهایی که حاصل شده تنها معدودی از تئاترهای محلی منبع مالی‌ی تضمین شده‌ی دارند (چنان که در اروپا معمول است) و به ندرت قادرند برنامه‌ریزی‌ی درازمدت بکنند. بنابراین تئاترهای محلی با تناوبهای مختلفی به کار پرداخته یا به کلی تعطیل شده‌اند. هنوز، در ۱۹۷۶، حدود پنجاه تئاتر محلی از

مقایسه‌های منفی با فانه با سفیدپوستان به بررسی سیاهان در ارتباط با سیاهان دیگر تغییر جهت داد. آنچه مایه‌ی خوشحالی است این است که تئاتر و درام سیاهان برای نخستین بار در تاریخ آمریکا پایگاهی مستحکم یافته و برای خود آینده‌ی فراهم ساخته است. علاوه بر سیاهان گروه‌های بومی‌ی دیگری، بویژه مردم پورتوریکو، مکزیکیهای آمریکایی، و بومیهای آمریکایی، در دهه‌ی ۱۹۷۰ توجه روزافزونی به تئاتر خود یافتند. بسیاری از این تئاترها بر آن بودند تا فعالیتهای اجتماعی و فرهنگی خود را رواج دهند و با حوزه‌ی فرهنگی خود ارتباط نزدیکی برقرار کنند. در این دوران تئاترهای دیگری نیز، با انگیزه‌های گوناگون، برای پاسخ به نیازهای زنان، همجنس‌بازان، و گروه‌های اقلیت دیگر برپا شدند.

دهه‌ی ۱۹۶۰ شاهد بزرگترین گسترش تئاتر آمریکایی به خارج از نیویورک بود؛ گسترشی که از سده‌ی نوزدهم بی‌سابقه بوده است. نخستین انگیزش در این راستا در ۱۹۵۹ از جانب بنیاد فورد^{۱۰۲} به راه افتاد. در این سال بنیاد فورد اعتبارات قابل توجهی را به تعداد کثیری از شرکتهای کوچک که توانسته بودند در شهرهای کوچکی که در سراسر ایالات متحده‌ی آمریکا پراکنده‌اند روی پای خود بایستند اختصاص داد. این حمایت مالی به گروه‌هایی نظیر تئاتر آلی در هوستن^{۱۰۳}، آرنا استیج در واشینگتن^{۱۰۴}، و کارگاه بسازیگران در سان‌فرانسیسکو^{۱۰۵} امکان داد تا کاملاً حرفه‌ی کار کنند و تئاتر نسبی بیابند. حرکت به سوی تئاترهای مقرر محلی بار دیگر توسط تیرون گاتری نیروی بیشتری گرفت و آن هنگامی بود که علاقه‌ی خود را به حمایت از تئاتری در مینیاپولیس اعلام کرد. در ۱۹۶۳ هنگامی که



تصویر ۱۹، ۷۰. نمای داخل تئاتر تیرون گاتری در مینیاپولیس. صحنه‌ی گود و جایگاه پله‌دار تماشاگران قابل توجه است. در این عکس نمایشنامه‌ی سه خواهر اثر چخوف در ۱۹۶۳ به کارگردانی سر تیرون گاتری در حال اجرا است.

تا به هارلم برسد. چارلز گوردن با نمایشنامه‌ی جایی برای کسی شدن نیست (۱۹۶۹) مورد توجه قرار گرفت و جایزه‌ی پولیتزر را ربود. این نمایشنامه درباره‌ی مرد سیاهپوستی است که می‌کوشد مافیای^{۱۰۸} خودش را به راه اندازد و نقشه‌هایش آبتن خشونتند. شخصیت‌های این نمایشنامه و روابط متقابلشان قوت ویژه‌ی به آن داده است. نمایشنامه‌نویسان سیاهپوست دیگری که ذکرشان ضرورت دارد عبارتند از ریچارد وسلی^{۱۰۹}، پن کالدول^{۱۱۰}، ران میلتر^{۱۱۱}، آسی دیویس، ادریان کندی^{۱۱۲}، سلوین وان پیل، تد شاین^{۱۱۳}، فیلیپ هیزدین^{۱۱۴}، ویت کارول^{۱۱۵}، و لیلی لی^{۱۱۶}. در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ تأکید نمایشنامه‌های سیاهپوستان از

شورانگیزی است درباره‌ی زندگی در هارلم، و شخصیت‌های نمایش با اجرای مراسم می‌کوشند وضع فلاکت‌بار خود را فراموش کنند. یکی از بزرگترین موفقیت‌های تئاتر «NEC» با نمایشنامه‌ی سیاه رود^{۱۱۷} (۱۹۷۲) نوشته‌ی جوزف ا. واکر^{۱۱۸} به دست آمد که در آن به سه نسل از یک خانواده‌ی سیاهپوست در هارلم می‌پردازد و بر آن است تا یک اودیسه‌ی سیاه بسازد. این نمایشنامه بدون تردید درامی منازعه‌جو درباره‌ی وظایف نژادی و ریشه‌ی است و درباره‌ی لزوم اقدام و عمل در این باب جدل می‌کند. نقطه‌ی اوج این درام شعری است به نام «سیاه رود» که پدرو پیر و الکلی‌ی شصت‌ساله‌ی سروده است. این شعر به شیوه‌ی استعاری به جویباری آفریقایی اشاره دارد که راه درازی می‌پیماید

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

این دست در خارج از نیویورک فعالیت دارند. شرکتهای محلی هر روز بیشتر از روز پیش مورد توجه نمایشنامه‌نویسان قرار می‌گیرند چرا که سختگیری آنها بسیار کمتر از تئاترهای برادوی است. گروه‌های محلی معمولاً در اندیشه‌ی نمایشهای پراجرا نیستند و همچنین انتظار ندارند که با یک نمایش به توفیق برسند یا شکست بخورند؛ بنابراین، قادرند بیشتر خطر کنند. برخی از این شرکتهای محلی از جمله — آرنا استیج واشینگتن، لانگ وارف (۱۹۵۱) در نیویورک و مرکز تئاتر (۱۹۵۱) دالاس — بویژه فرصتهای خوبی برای نویسندگان جوان فراهم آورده‌اند. در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ دانشگاه‌ها نیز به کار تهیه‌ی نمایش کشیده شدند و تعدادی از آنها تئاتر ویژه‌ی

خود را به راه انداختند. انجمن تئاترهای دانشگاهی (۱۹۵۱) در حال حاضر حدود پنجاه گروه عضو دارد که از گروه‌های کاملاً حرفه‌یی تا گروه‌های مرکب از دانشجویان را دربر می‌گیرند. دوران پس از ۱۹۶۰ دوران نوآوری، تجربه، رشد و تغییرات بزرگ در تئاتر آمریکا به شمار می‌رود — دورانی که سرشار از زندگی و نیز اضطراب بود. اما در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، عدم اطمینان تقریباً بر همه‌ی جنبه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، آموزشی و هنری زندگی آمریکایی سایه افکند، و هوای تردید و دودلی دمیدن گرفت، هوایی که هنوز (در ۱۹۷۶) چشم‌اندازهای ما را مبهم کرده است.

مؤخره

در آینده به عنوان پشاهندگان تئاتر آینده ارزیابی شوند. تاریخ مدام بازنویسی می‌شود زیرا ما همواره گذشته را در دورنمای امروز نظاره می‌کنیم و با هر تغییری که در ارزشها و علائقمان پدید می‌آید برآوردمان از گذشته تغییر می‌کند. این بر عهده‌ی فرایافتهای آینده‌ی انسان است — اینکه چگونه موجودی است، چگونه باید مورد توجه او قرار گرفت، چگونه از یک شخصیت، اخلاق، جامعه یا یک آرمان سیاسی حمایت می‌کند — که راستای تئاتر و درام آینده را تعیین کند. اما تاریخ همواره آنجاست تا زندگی شود، تا نوشته شود.

تاریخ تا حدود بسیار، براساس آن چیزی نوشته می‌شود که ما آن را «اجماع» یا توافق عام می‌نامیم؛ بدین معنی که مورخ هر دوره‌یی کم‌وبیش بر آن بوده است تا با موضوعات و حوادث عمده و پراهمیت دوران خود هم‌آواز باشد و بر آنها متمرکز شود. این بدان معنا نیست که همواره میان تاریخ‌نویسان اجماع وجود داشته یا موضوع مورد تمرکز هرگز از نسلی به نسل دیگر تغییری نیافته، اما راست است که وقتی نظرگاه یا رهیافتی پذیرفته شد گرایش به آن دارد که قاعده یا الگو شود. در تاریخ تئاتر چنین گرایشی را به نحو بارز می‌توان در آمریکا یافت، جایی که در آن قرق و انبیب نظریه‌های فرهنگی تأمین‌کننده‌ی کلیه‌ی مواد اولیه‌ی جریانات عمده‌ی صحنه‌های انگلیسی‌زبان بود. اگرچه این جنبه‌ی تئاتر آمریکایی اهمیت بی‌چون و چرایی دارد و حتی باید گفت در درجه‌ی اول اهمیت است، اما از طرف دیگر سیره‌ی «اجماع» گرایشی آمریکایی‌ها مانع رشد غنای چند فرهنگی ملت آمریکا شده است. از این رو اکثریت ما از سنن تئاتری بیومیان آمریکایی (سرخیوستان)، مکزیکیهای آمریکایی، چینهای آمریکایی، یا زبانها و مذاهب متعدد دیگری که سهم عمده‌یی در تمامیت میراث تئاتری ما بر عهده دارند کم می‌دانیم (یا می‌خواهیم

بدانیم). از دهه‌ی ۱۹۶۰ به رهیافت اجماع‌گرایانه در تاریخ به شدت حمله شده و کوششهای روزافزونی در راه گسترش تحقیقات تاریخی صورت گرفته است و تازه، این گرایشها به تمامی در تاریخ تئاتر وارد نشده‌اند، و تا چنین است، غنای فرهنگ ویژه‌ی ما به تمامی بر ما روشن نخواهد شد.

مبارزه با «تئاتر عام» شاخص دیگر دهه‌ی ۱۹۶۰ بود. در این راه هیچ گروهی به اندازه‌ی لیونینگ تیاتر قاطعیت نداشت. مبارزه‌ی این گروه در نمایش بهشت امروز (۱۹۶۸) به اوج خود رسید که آن را «عروجی عمودی به سوی انقلاب دائم» توصیف کرده‌اند. برجسته‌ترین جنبه‌ی این نمایش، یعنی تقابل مستقیم با تماشاگر، به خوبی فهم نشد چرا که تماشاگران را در نقش مانعی در مقابل انقلاب قرار داده بود. در اینجا فرازی از روایت چاپ شده‌ی نمایشنامه را می‌آوریم:

تقابل [با تماشاگر] کوششی است در راه تعریف و لذا فهمیدن خصوصیات توده‌ی سدکننده (تماشاگر) و نیز یافتن حرکتی که می‌تواند مانع را از میان بردارد. توده‌ی سدکننده همان تقدس فرهنگ است که با بورشی زیبایی‌شناسانه کنار می‌رود؛ و در پایان همچون گرفتگی لوله با یک فشار باز

می‌شود. تقابلها راهنماهای ارتباطی بازیگر و مردم در هر مرحله‌ای از گشت ما بشمار می‌روند. مقاومت در برابر تغییرات انقلابی به مثابه مانع است. فرمی که برای بازیگر طراحی شده همچون نیرویی استراتژیک به او قدرت می‌دهد تا مانع را بردارد، یعنی دگرگون کند.

بهشت، امروز. کار جمعی لبرینگ تیاتر، به کتابت جودیت ملینا و جولین پک (نیویورک، ویستج بوکر، ۱۹۷۱)، صفحات ۱۱-۱۲.

یکی از هدفهای عمده‌ی اهل تئاتر از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد کشف آن چیزی بود که برای «تئاتر» واقعاً حیاتی است. این جست‌وجو به بهترین وجه در فریاد گروتسکی از «تئاتر فقیر» خلاصه شده است:

ما با حذف تدریجی چیزهای غیرضروری به این نتیجه رسیدیم که تئاتر بدون آرایش، بدون لباس و «محنه‌ی غیرارادی، بدون یک مکان ویژه‌ی اجرا (صحنه)، بدون نورپردازی و انکت و غیره می‌تواند وجود داشته باشد. اما بدون ارتباط مفهوم‌دار، مستقیم، صادقانه و زنده‌ی بازیگر و تماشاگر نمی‌تواند وجود داشته باشد. اگر اسن رهیافت با وسواس به آزمون درآید، غالب عقاید رایج در باب تئاتر باطل خواهد شد. تجربیات ما با نظریه‌ی تئاتر به مثابه ترکیب و تلفیق هنرهای گوناگون به مقابله برخاسته است ... این «تئاتر ترکیبی» یعنی تئاتر معاصر را «تئاتر غنی» می‌خوانند - آری، غنی در نقصان.

برزی گروتسکی، به سوی تئاتر فقیر (نیویورک: سیمن و شوستر، ۱۹۶۸)، صفحه‌ی ۱۹.

را به ما می‌گوید:

تئاتر این دوره همچون جنبشی می‌نمود که از صفات گوناگون شخصی تشکیل شده باشد و همین صفت شخصی بویژه خود به مثابه‌ی شیوه‌ی هنری تلقی می‌شد. در این راه برخی هدف اولیه‌ی خود را، مبنی بر ساختن تئاتری بومی، از یاد بردند و در تاروپود انواع مُدها و خودنمایی‌ها گرفتار آمدند ... و چنین شد که تکنیکهای تجربه‌ی نشده به فلسفه‌های هضم نشده چسبانده شدند؛ نظریه‌های گشتالت‌تراپی با نظریه‌های آر. دی. لنگ (۱۹۱۳)؛ سیاست برخورد مستقیم با رهیافت آرتو؛ فرضیه‌ی گسترش آگاهی با یوگا؛ خودانگیختگی با تمرینات منضبط؛ مرادگرایی با زندگی اشتراکی؛ اختلاط و آشوب با ساده‌گرایی در آمیختن.

مسئله‌ی اصلی ... اتکای تجربه‌گرایان به بیان خویشتن بود و این امر همچون قاعده‌ی زیبایی‌شناسانه - آن مرام رمانتیک کهن - انگاشته می‌شد. و بیان ضمیر خویشتن پاسخی بود که در مقابل همه‌ی پرسشهای هنری داده می‌شد و برای پنهان کردن عقاید کم ژرفا و فنون نمایشی غیر قابل اجرا به کار می‌رفت ... این گرایشها موضوع‌گرایی (سوژکتیویسم) (۱۹۱۱) شدیدی را تقویت می‌کرد و ... موج ضد روشنفکری‌ی نوینی را می‌پرورد ...

مارگارت کرویدن، هاشقان و شاعران (۱۹۱۵): تئاتر تجربی معاصر (نیویورک: مک گرو هیل، ۱۹۷۴)، صفحه‌ی ۲۸۹.

هیلتن کرامر (۱۹۶۱) درباره‌ی حال و هوای حاکم بر اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ می‌نویسد:
اندیشه‌ی هنر آوان - گارد که در دهه‌ی

۱۹۶۰ چنان پایگاه والایی به دست آورده بود، دیگر چندان پذیرش بی‌چون و چرایی ندارد ... اشتیاق به شکفت‌انگیزی و نوآوری، به تکان دادن و توفان کردن، به اهانت بر تماشاگر و به وسیله‌ی بیان، به روشنی کاهش یافته اما سراسر ناپدید نشده است. سلیقه‌ی امروز وضوح و تفاهم می‌جوید، زیبا و مفهوم می‌جوید، داستان و نغمه و گیرایی و فریبندگی و عاشقانگی و دریافت فوری و مستقیم می‌جوید ... چرا که وظیفه‌ی هنر لذت بخشیدن است نه مشاخره‌ی اخلاقی.

آیا این بدان معنا است که نوآوریهای دهه‌ی ۱۹۶۰ بی‌که ردپایی برجا گذارند ناپدید شده‌اند؟ به هیچ وجه، اما اگر مانده‌اند ... با نهادهای مستقر در جامعه انطباق یافته و کاربردی همگانی‌تر و بی‌خطرتر یافته‌اند.

«در جست‌وجوی چیزهای پنجبار - عکس‌العمل جاری در هنرها» (۱۹۷۱)، روزنامه‌ی نیویورک تایمز، ۲۳ می ۱۹۷۶، صفحات ۱ و ۲۵.

یکی از راه‌های بررسی تاریخ تئاتر معاصر خواندن مجله‌ها و روزنامه‌هایی است که نمایشها، تجربه‌ها و نظریه‌های جاری را گزارش می‌کنند. این امر بویژه برای همگام شدن با تئاتر معاصر اهمیت فراوان دارد، چرا که کتابها برای نقل و انتشار این وقایع حداقل یک سال وقت لازم دارند. در پایان کتابشناسی این کتاب فهرست برخی از انتشارات مفید آمده است.

برای مطالعه‌ی تاریخ تئاتر معاصر شاید دیدار از نمایشهای موجود مهمتر باشد چرا که آنچه امشب بر صحنه می‌بینیم بخشی از تاریخ فردا است. گزارشهای تاریخی به‌ندرت قادرند طراوت یک مشاهده‌ی شخصی را دربر داشته باشند.

در عصر فضا همه‌ی دستاوردهای تکنولوژی برای مقاصد تئاتری نیز به کار گرفته شد. مرز میان هنرها درهم شکست و انواع گوناگون رویدادهای مولتی‌مدیا شکوفا شد. شاید یوزف سوپودا مشهورترین هنرمندی باشد که کوشید حوزه‌ی بیانی‌ی تئاتر را از طریق وسایل تکنولوژی گسترش دهد. در اینجا پاره‌هایی از گفته‌های او را درباره‌ی اپرای اینتولراتنزا (۱۹۷۱)، اثر لوییچی نوئو (۱۹۰۸) که در ۱۹۶۵ در بوستن نمایش داد، می‌آوریم:

من به جای فیلم از تکنیکهای تلویزیونی استفاده کردم. بدین ترتیب که تصاویر تلویزیونی را بر پرده‌های متعددی در صحنه انداختم ... ما قادر بودیم صحنه‌های مختلفی را که در استودیوهای کمکی اجرا می‌شدند به طور همزمان به یک مکان منتقل کنیم. این استودیوها کیلومترها از صحنه فاصله داشتند. همه‌ی این استودیوها توسط گیرنده‌های صدا و تصویر به یکدیگر می‌پیوستند. بدین‌سان بازیگران قادر بودند برنامه‌های تلویزیونی را در ارتباط با کار خود قرار دهند، زیرا بازیگران استودیو می‌توانستند آنچه را در صحنه اتفاق می‌افتاد ببینند، و ... بازیگران صحنه نیز با وقایع استودیوها هماهنگ شوند. برنامه‌ی راهنمای صحنه‌ها (گنڈاکتور) در این شیوه به گرداننده‌ی مطلق ضرباهنگ نمایش بدل می‌شد ...

یسارکا بوریان (۱۹۷۱)، طراحی‌ی صحنه‌ی یوزف سوپودا (۱۹۰۱) (میدل تاون، کانه تیکت: انتشارات دانشگاه ویلیان (۱۹۷۱)، صفحه‌ی ۱۰۳.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ دیگر جوش و خروش دهه‌ی ۱۹۶۰ رنگ باخته بود. مارگارت کرویدن (۱۹۱۱) علت آن

Holy-day	.۹۷
a communion	.۹۸
reseach university	.۹۹
archetypes یا صور منالی که بمنای اصلی	.۱۰۰
آن «صورت نخستین» بود، و توسط کارل یونگ	
معنای گسترده تری یافت و بعدها نویسندگان و	
محققان همین معنا را پذیرفتند. صورت منالی به	
تعبیر یونگ الگویی از اندیشه است که همواره	
و در میان همه انسانها از فرهنگهای مختلف	
یکسان است. مثل تصویر کودک از والدین خود	
که آنها را هم قهرمان و هم ظالم می‌شناسد. صور	
منالی به نظر یونگ صورتهایی از ذهن است که	
در سطح ناخودآگاهی همه انسانها وجود	
دارد و میراثی است که از اجداد مشترک آنها	
باقی مانده است. همین صورتهای هستند که	
ناخودآگاه جمعی انسان را می‌سازند و همین	
اشتراکها است که موجب می‌شود مثلاً ما از	
ادبیات و هنر و داستاوردیهای انسانهای دیگر	
لذت بریم و بهره‌برداری کنیم. م.	
documentary drama	.۱۰۱
Theatre of the fact	.۱۰۲
Rolf Hochhuth	.۱۰۳
The Deputy	.۱۰۴
The Soldiers	.۱۰۵
Winston Churchill. نخست‌وزیر انگلستان	.۱۰۶
در جنگ دوم جهانی که با قاطعیت در مقابل	
هیتلر ایستاد. م.	
The Guerrillas	.۱۰۷
The Midwife	.۱۰۸
Lysistrata and NATO	.۱۰۹
Peter Weiss	.۱۱۰
The Persecution and Assassination of	.۱۱۱
Jean- Paul Marat as Performed by	
the inmates of the Asylum of Marquis	
deCharenton Under the Direction of	
the Sade	.۱۱۲
Marat / Sade	.۱۱۳
The Investigation	.۱۱۴
Auschwitz. یک منطقه‌ی کارگری در لهستان	
که در جنگ جهانی دوم توسط هیتلر به	
اردوگاه آدم‌سوزی تبدیل شد و در آنجا حدود	
چهار میلیون نفر که غالباً یهودی بودند، کشته	
شدند. م.	

The Cinoherni	.۶۶
Jaroslav Vostry	.۶۷
Václav Havel	.۶۸
The Garden Party	.۶۹
The Memorandum	.۷۰
The Conspirators	.۷۱
Balustrade	.۷۲
Stanislaw Ignacy Witkiewicz	.۷۳
The Water Hen	.۷۴
The Mother	.۷۵
The Madman and the Nun	.۷۶
Tadeusz Rózewicz	.۷۷
The Card Index	.۷۸
He Left Home	.۷۹
The Laocoon Group	.۸۰
White Marriage	.۸۱
Slawomir Mrozek	.۸۲
Tha Police	.۸۳
Tango	.۸۴
A Happy Event	.۸۵
The Emigrés	.۸۶
Slaughter house	.۸۷
Erwin Axer	.۸۸
Konrad Swinarski	.۸۹
Henryk Tomaszewski	.۹۰
Pantomime Theatre	.۹۱
Jerzy Grotowski	.۹۲
Polish Laboratory Theatre	.۹۳
The Institute for Research in Acting	.۹۴
Towards a Poor Theatre	.۹۵
Self-conscious. حسالتی است که در آن	.۹۶
بازیگر یا تماشاگر به رفتار و کردار خود واقف	
است و خود را ارزیابی می‌کند. این خودآگاهی	
مانع خلاقیت و بروز خرایز طبیعی و خود به	
خودی او می‌شود و رفتار او را مصنوعی و	
چند دست و بریده بریده می‌کند. خودآگاهی در	
مقابل خود انگیزختگی (Spontaneity) قرار	
دارد که در آن بازیگر فارغ از خودنمایی و	
دخالت ذهن جهت داده شده می‌گذارد تا	
لحظه‌ها خود ساخته شوند. این تعبیر را نباید با	
روش استانیسلاوسکی اشتباه کرد که بازیگر	
تبدیل به نقش می‌شود. در اینجا بازیگر به	
هیچ‌کس تبدیل نمی‌شود، بلکه پاسخهای	
طبیعی درون خود را در موقعیت داده شده	
منعکس می‌کند. م.	

زیرنویسهای فصل ۱۹

The Shadow	.۳۲
The Dragon	.۳۳
Tomorrow's Weather	.۳۴
Shatrov	.۳۵
Autotown	.۳۶
Zakharov	.۳۷
Moscow Theatre of Drama and Comedy	.۳۸
Taganka	.۳۹
Yuri Lyubimov	.۴۰
All-Union Society of Theatre Workers	.۴۱
Fasten Your Seat Belts	.۴۲
G. Baklanov	.۴۳
Anatoly Efros	.۴۴
Alexander Tychler	.۴۵
Nisson Chifrine	.۴۶
Evgeny Kovalenko	.۴۷
Alexander Vassiliev	.۴۸
Yuri Pimenov	.۴۹
B. R. Erdman	.۵۰
I. G. Sumbatashvili	.۵۱
M. S. Saryan	.۵۲
Josef Svoboda	.۵۳
E. F. Burian	.۵۴
Miroslav Kouril	.۵۵
multimedia	.۵۶
Prague Institute of Scenography	.۵۷
Alfred Radok	.۵۸
Polyekran	.۵۹
Laterna Magika	.۶۰
Brussels World's Fair	.۶۱
Prague National Theatre	.۶۲
State Theatre Studio	.۶۳
Theatre Behind the Gate	.۶۴
Otomar Krejča	.۶۵

Martin Luther King	.۱
Ivo Chiesa	.۲
Aldo Trionfo	.۳
Romolo Valli	.۴
Rina Morelli	.۵
Paolo Stoppa	.۶
Dario Fo	.۷
He Had Two Pistols With Black and White.	.۸
Eyes	.۹
agit-prop	.۹
Mistero Buffo	.۱۰
We're All in the Same Boat-But That	.۱۱
Man Over There, Isn't Our Employer?	.۱۱
Colletive Theatral della Commune	.۱۲
Luca Ronconi	.۱۳
Oriando Furioso	.۱۴
Edoardo Sanguineti	.۱۵
Lodovico. فصل ششم. م.	.۱۶
Ariosto	
XX	.۱۷
Oresteia	.۱۸
The Barber of Seville	.۱۹
Utopia	.۲۰
The Birds	.۲۱
Carlo Terron	.۲۲
Federico Zardi	.۲۳
Franco Brusati	.۲۴
Giuseppe Patroni-Griffi	.۲۵
Contemporary Theatre	.۲۶
Oleg Yefremov	.۲۷
Oleg Tabakov	.۲۸
Yevgeny Schwarz	.۲۹
The Naked King	.۳۰
The Emperor's New Clothes	.۳۱

Sadist	.۲۳۵	Theatre National du Palais de Chaillot	.۱۹۳	Leopold Ahlsen	.۱۵۰	The Song of the Lusitanian Bogey	.۱۱۵
Masochist	.۲۳۶	Theatre on the Periphery	.۱۹۴	Jochen Zeim	.۱۵۱	A Discourse on the Previous History	.۱۱۶
Jean-Claude Grumbert	.۲۳۷	Grand Magic Circus	.۱۹۵	Hartmut Lange	.۱۵۲	and Development of the Long War of	
Dreyfus	.۲۳۸	Jerome Savary	.۱۹۶	Hans Gunter Michelsen	.۱۵۳	Liberation in Vietnam as an Example	
On the Way Back from the Paris	.۲۳۹	Zartan	.۱۹۷	Karl Wittlinger	.۱۵۴	of the Necessity for the Armed Fight	
Exposition		The Last Days of Solitude of Robinson	.۱۹۸	Rainer Werner Fassbinder	.۱۵۵	of the Suppressed Against their	
Royal Shakespeare	.۲۴۰	Crusoe		Siegfried Lenz	.۱۵۶	Suppressors as Well as the Attempt	
National Theatre	.۲۴۱	Goodbye Mr. Freud, From Moses to Mao	.۱۹۹	Wolfgang Bauer	.۱۵۷	of the United States of America to	
Stratford Memorial Theatre	.۲۴۲	Adventures in Love	.۲۰۰	Helmut Baierl	.۱۵۸	Destroy the foundations of the	
Peter Hall	.۲۴۳	Life Show	.۲۰۱	Rolf Schneider	.۱۵۹	Revolution	
Aldwych Theatre	.۲۴۴	Living Theatre	.۲۰۲	Thomas Bernhard	.۱۶۰	Trotsky in Exile	.۱۱۷
Theatre of Cruelty	.۲۴۵	Ariane Monuchkine	.۲۰۳	Heiner Müller	.۱۶۱	Hölderlin	.۱۱۸
World Theatre Season	.۲۴۶	Théâtre du Soleil	.۲۰۴	Hans Lietzau	.۱۶۲	Heinar Kipphardt	.۱۱۹
Trevor Nunn	.۲۴۷	Cirque d' Hiver	.۲۰۵	Ulrich Brecht	.۱۶۳	In the Case of J. Robert Oppenheimer	.۱۲۰
Clifford Williams	.۲۴۸	The Kitchen	.۲۰۶	Peter Zadek	.۱۶۴	Joel Brand	.۱۲۱
Terry Hands	.۲۴۹	1789-The Revolution Must Stop Only	.۲۰۷	Gunther Rolf	.۱۶۵	Who's Looking After the Guerrilla?	.۱۲۲
John Barton	.۲۵۰	With the Perfection of Happiness-		Wolf Dieter Ludwig	.۱۶۶	Martin Walser	.۱۲۳
Other Place	.۲۵۱	Saint Just,		Peter Stein	.۱۶۷	Oak and Angora	.۱۲۴
Studio Theatre	.۲۵۲	1793	.۲۰۸	Anselm Perthen	.۱۶۸	The Black Swan	.۱۲۵
Roundhouse	.۲۵۳	The Age of Gold	.۲۰۹	Grips Theatre	.۱۶۹	The Battle of the Bedroom	.۱۲۶
Royal Covent Garden Opera	.۲۵۴	Victor Garcia	.۲۱۰	emancipatory theatre	.۱۷۰	Children's Game	.۱۲۷
Lunts, نام مشترک آلفرد دیویس و لین فونتن	.۲۵۵	The Automobile Graveyard	.۲۱۱	Alliance for Children's and Young	.۱۷۱	The Pig Play - Scenes from the	.۱۲۸
زن و شوهر آمریکایی که در اجرای کمدهای		The Maids	.۲۱۲	People's Theatre		Sixteenth Century	
مدرن شهرت بسیاری در لندن و نیویورک به		ایران نیز اجرا شد. م.		André Malraux	.۱۷۲	Tankard Dorst	.۱۲۹
دست آوردند. م.		Nuria Espert	.۲۱۳	Gaullist	.۱۷۳	Freedom for Clemens	.۱۳۰
Alfred Davis	.۲۵۶	The Architect and the Emperor of Assyria	.۲۱۴	dramatic center	.۱۷۴	Toller	.۱۳۱
Lynn Fontanne	.۲۵۷	René de Obaldia	.۲۱۵	Maison de la Culture	.۱۷۵	Little Man, What Now?	.۱۳۲
International Center for Theatre	.۲۵۸	The Agricultural Cosmonaut	.۲۱۶	Théâtre de France	.۱۷۶	۱۳۳. به فصل مراجعه شود. م. revue	
Research		In the End the Bang	.۲۱۷	George Wilson	.۱۷۷	۱۳۴. Hans Fallada (۱۸۹۳ - ۱۹۴۷)	
Orghast, این نمایش در دو بخش در جشن	.۲۵۹	The Baby Sitter	.۲۱۸	Roger Planchon	.۱۷۸	داستان نویس آلمانی که با کتاب حال چه	
هنر شیراز، تخت جمشید و نقش رستم، همراه		Romain Weingarten	.۲۱۹	Théâtre de la Cité in Villeurbanne	.۱۷۹	خواهی کرد آقا کوچولو مشهور شد. م.	
با بازیگران ایرانی اجرا شد. م.		Summer	.۲۲۰	Antoine Bourseiller	.۱۸۰	On Chimborazo	.۱۳۵
جشن هنر شیراز. م.	.۲۶۰	Francoise Sagan	.۲۲۱	Aix-en-Provence	.۱۸۱	Peter Handke	.۱۳۶
El Teatro Campesino	.۲۶۱	Castle in Sweden	.۲۲۲	Dom Juan	.۱۸۲	Offending the Audience	.۱۳۷
National Theatre of the Deaf	.۲۶۲	The Vanishing Horse	.۲۲۳	Maurice Béjart	.۱۸۳	Kaspar	.۱۳۸
The Ik	.۲۶۳	Piano on the Lawn	.۲۲۴	Twentieth Century Bellet Company	.۱۸۴	My Foot My Tutor	.۱۳۹
Kenneth Tynan	.۲۶۴	Marguerite Duras	.۲۲۵	Rabelais, براساس زندگی هرنانسوا رابله	.۱۸۵	The Ride Across Lake Constance	.۱۴۰
Jonathan Miller	.۲۶۵	Entire Days in the Trees	.۲۲۶	(۱۴۹۰ - ۱۵۳۳) نویسنده بزرگ کمدی و		The Unreasonable Are Dying Out	.۱۴۱
Ingmar Bergman	.۲۶۶	A Place Without Doors	.۲۲۷	پژشک فرانسوی. م.		Martin Sperr	.۱۴۲
Motley	.۲۶۷	Fernando Arrabal	.۲۲۸	Jarry sur la butte	.۱۸۶	Hunting Scenes from Lower Bavaria	.۱۴۳
Sean Kenny	.۲۶۸	Fando and Lis	.۲۲۹	Théâtre des Nation	.۱۸۷	Tales of Landshut	.۱۴۴
René Allio	.۲۶۹	Théâtre Panique	.۲۳۰	Theatre d'orsay	.۱۸۸	Munich Freedom	.۱۴۵
Paul Scofield	.۲۷۰	Solemn Communion	.۲۳۱	Theatre National de Strasbourg	.۱۸۹	Franz Xaver Kroetz	.۱۴۶
Frank Donlop	.۲۷۱	And They Handcoffed the Flowers	.۲۳۲	Théâtre de l'Est Parisien	.۱۹۰	Dear Fritz	.۱۴۷
Bill Bryden	.۲۷۲	A Tortoise Called Dostoyevsky	.۲۳۳	Theatre National Populaire	.۱۹۱	The Nest	.۱۴۸
		Young Barberians Today	.۲۳۴	Patrice Chereau	.۱۹۲	Peter Hacks	.۱۴۹

The Connection	.۴۰۲	Charles Wood	.۳۵۸
Jack Gelber	.۴۰۳	David Campton	.۳۵۹
The Brig	.۴۰۴	David Rudkin	.۳۶۰
Kenneth Brown	.۴۰۵	Frank Marcus	.۳۶۱
Mysteries and Smaller Pieces	.۴۰۶	Howard Brenton	.۳۶۲
Frankenstein	.۴۰۷	Snoo Wilson	.۳۶۳
Paradise Now	.۴۰۸	Alan Ayckbourn	.۳۶۴
The Legacy of Cain	.۴۰۹	Company	.۳۶۵
off-off-Broadway	.۴۱۰	Chorus Line	.۳۶۶
اصطلاح off-Broadway		Candide	.۳۶۷
معنای دور از برادوی بود. اصطلاح آف - آف - برادوی (بی ارتباط با برادوی) به همدی تئاترها و نمایشهایی اطلاق می شود که ربطی به تئاتر تجارتمی - سنتی و قدیمی برادوی ندارند. همچنین ر. ک. جلد دوم، فصل یازدهم. م.		Pacific Overture	.۳۶۸
Joe Cino	.۴۱۱	Neil Simon	.۳۶۹
Café Cino	.۴۱۲	Come Blow Your Horn	.۳۷۰
Ellen Stewart	.۴۱۳	Barefoot in the Park	.۳۷۱
La Mama Experimental Theatre Club	.۴۱۴	The Odd Couple	.۳۷۲
Tom O'Horgan	.۴۱۵	The Last of the Red Hot Lovers	.۳۷۳
Futz	.۴۱۶	The Sunshine Boys	.۳۷۴
Tom Paine	.۴۱۷	God's Favorite	.۳۷۵
Lenny	.۴۱۸	California Suite	.۳۷۶
Jesus Christ Superstar	.۴۱۹	Edward Albee	.۳۷۷
physicalization	.۴۲۰	The Sandbox	.۳۷۸
Andrei Sherban	.۴۲۱	The American Dream	.۳۷۹
نمایشهای مده. زنان تروا، و الکترا، انتر اوریبید، به کارگردانی آندره بی شرین به صورت سه گانه در جشن هنر شیراز در تخت جشنید نیز اجرا شده اند. م.		Who's Afraid of Virginia Woolf	.۳۸۰
happenings	.۴۲۳	Tiny Alice	.۳۸۱
Allan Kaprow	.۴۲۴	A Delicate Balance	.۳۸۲
environments	.۴۲۵	Quotations from Chairman Mao Tse-Tung	.۳۸۳
18 Happenings in 16 Parts	.۴۲۶	All over	.۳۸۴
multimedia	.۴۲۷	Seascape	.۳۸۵
Richard Schechner	.۴۲۸	Arthur Kopit	.۳۸۶
The Drama Review	.۴۲۹	Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You	.۳۸۷
environmental theatre	.۴۳۰	in the Closet and I'm Feeling So Sad.	
axiom	.۴۳۱	Indians	.۳۸۸
Pure / Art	.۴۳۲	Buffalo Bill's Wild West Show	.۳۸۹
Impure / Life	.۴۳۳	جد دوم، فصل یازدهم.	
Performance Group	.۴۳۴	Lincoln Center for the Performing Arts	.۳۹۰
Dionysus in 69	.۴۳۵	But for Whom, Charlie	.۳۹۱
Makbeth	.۴۳۶	Herbert Blau	.۳۹۲
Commune	.۴۳۷	Jules Irving	.۳۹۳
		Actors' Workshop	.۳۹۴
		Vivian Beaumont	.۳۹۵
		Eero Saarinen	.۳۹۶
		Association of Producing Artists	.۳۹۷
		Ellis Rabb	.۳۹۸
		Living Theatre	.۳۹۹
		Judith Malina	.۴۰۰
		Julian Beck	.۴۰۱

پرستاری، در فرهنگ انگلیسی او را نمونه و نماد فرشته‌ی نجات می‌شناسند. م.

پادشاه کشور انگلستان. م.

Narrow Road to the Deep North .۳۱۸

Lear .۳۱۹

The Sea .۳۲۰

Bingo .۳۲۱

The Fool .۳۲۲

John Clare (۱۷۹۳ - ۱۸۶۴) شاعر

روستایی زاده‌ی مکتب رمانتیک انگلیسی که

بهترین اشعارش را در آسایشگاه روانی سرود و

همانجا درگذشت. م.

Entertaining Mr. Sloane .۳۲۴

Loot .۳۲۵

What the Butler Saw .۳۲۶

The Restoration of Arnold Middleton .۳۲۷

Celebration .۳۲۸

The Contractor .۳۲۹

Home .۳۳۰

The Changing Room .۳۳۱

The Farm .۳۳۲

Life Class .۳۳۳

Tom Stoppard .۳۳۴

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead .۳۳۵

The Real Inspector Hound .۳۳۶

Jumpers .۳۳۷

Travesties .۳۳۸

Peter Nichols .۳۳۹

A Day in the Death of Joe Egg .۳۴۰

The National Health .۳۴۱

Forget - Me - Not Lane .۳۴۲

Christopher Hampton .۳۴۳

The Philanthropist .۳۴۴

Savages .۳۴۵

David Hare .۳۴۶

Knuckle .۳۴۷

Teeth'n' Smiles .۳۴۸

Trevor Griffiths .۳۴۹

The Party .۳۵۰

Comedians .۳۵۱

Stephen Poliakoff .۳۵۲

Heroee .۳۵۳

City Sugar .۳۵۴

Peter Terson .۳۵۵

Henry Livings .۳۵۶

David Mercer .۳۵۷

John Dexter .۲۷۳

Albert Finney .۲۷۴

Michael Blackmore .۲۷۵

National Festival of Theatre for Young People .۲۷۶

Denys Lasdun .۲۷۷

Lyttleton .۲۷۸

Olivier open stage .۲۷۹

Cottesloe laboratory Theatre .۲۸۰

Edward Bond .۲۸۱

Joe Orton .۲۸۲

David Storey .۲۸۳

William Gaskill .۲۸۴

Lindsay Anderson .۲۸۵

anthony Page .۲۸۶

Peter Gill .۲۸۷

Theatre Up Stairs .۲۸۸

Nicholas Wright .۲۸۹

Rober Kidd .۲۹۰

Hair .۲۹۱

A Portrait of Me .۲۹۲

-fringe- groups .۲۹۳

Interaction .۲۹۴

Ed Berman .۲۹۵

The Fun Art Bus .۲۹۶

Dogg's Troupe .۲۹۷

Ambiance .۲۹۸

The Other Company .۲۹۹

The Almost Free Theatre .۳۰۰

People Show .۳۰۱

Pip Simons Theatre .۳۰۲

Free Hold Theatre .۳۰۳

Portable Theatre .۳۰۴

Triple Action .۳۰۵

Harold Pinter .۳۰۶

The Room .۳۰۷

The Dumb Waiter .۳۰۸

The Birthday Party .۳۰۹

The Caretaker .۳۱۰

The Homecoming .۳۱۱

Old Times .۳۱۲

No Man's Land .۳۱۳

Saved .۳۱۴

Early Morning .۳۱۵

Florence Nightingale، نخستین پرستار

بیمارستانی انگلیسی و پایه گذار آموزشگاه

Claudia McNeill	.۵۵۴
Ossie Davis	.۵۵۵
Roscoe Lee Brown	.۵۵۶
Moses Gunn	.۵۵۷
Robert Hooks	.۵۵۸
Ron O'Neal	.۵۵۹
Clifton Davis	.۵۶۰
Cicely Tyson	.۵۶۱
Michael Schultz	.۵۶۲
Lloyd Richards	.۵۶۳
Melvin van Peebles	.۵۶۴
Lorrain Hansberry	.۵۶۵
A Raisin in the Sun	.۵۶۶
The Sign in Sidney Brustein's Window	.۵۶۷
Robert Nemiroff	.۵۶۸
The Toilet	.۵۶۹
Dutchman	.۵۷۰
Home on the Range	.۵۷۱
The Death of Malcolm X.	.۵۷۲
Slave Ship	.۵۷۳
Ed Bullins	.۵۷۴
In the Wine Time	.۵۷۵
New England Winter	.۵۷۶
The Electronic Nigger	.۵۷۷
Clara's Old Man	.۵۷۸
The Pig Pen	.۵۷۹
The Taking of Miss Janie	.۵۸۰
Douglas Turner Ward	.۵۸۱
Day of Absence	.۵۸۲
The Reckoning	.۵۸۳
Lonne Elder III	.۵۸۴
Ceremonies in Dark Old Men	.۵۸۵
The River Niger	.۵۸۶
Joseph A. Walker	.۵۸۷
Mafia	.۵۸۸
Richard Wesley	.۵۸۹
Ben Caldwell	.۵۹۰
Ron Milner	.۵۹۱
Adrienne Kennedy	.۵۹۲
Ted Shine	.۵۹۳
Philip Hayes Dean	.۵۹۴
Vinette Carroll	.۵۹۵
Leslie Lee	.۵۹۶
Ford Foundation	.۵۹۷

در ۱۹۳۶ توسط هنری
فورد تأسیس شد. پس از ۱۹۶۰ به یکی از
بزرگترین نهادهای خیریه بدل شد و پنج هدف

The Mound Builders	.۵۰۸
Ronald Ribman	.۵۰۹
Harry, Noon and Night	.۵۱۰
The Ceremony of Innocence	.۵۱۱
The Poison Tree	.۵۱۲
Israel Horovitz	.۵۱۳
The Indian Wants the Bronx	.۵۱۴
Line	.۵۱۵
The Primary English Class	.۵۱۶
Robert Patrick	.۵۱۷
Kennedy's Children	.۵۱۸
Play by Play	.۵۱۹
Che!	.۵۲۰
Oh, Calcutta	.۵۲۱
Alternativa Theatre	.۵۲۲
Iowa Theatre Lab	.۵۲۳
Provisional Theatre	.۵۲۴
Berkeley Stage Company	.۵۲۵
Otrabanda Company	.۵۲۶
Cambridge Ensemble	.۵۲۷
Bread and Puppet	.۵۲۸
Peter Schumann	.۵۲۹
San Francisco Mime Troupe	.۵۳۰
R. G. Davis	.۵۳۱
El Teatro Campesino	.۵۳۲
Luis Valdez	.۵۳۳
Free Southern Theatre	.۵۳۴
Gilbert Moses	.۵۳۵
John O'Neal	.۵۳۶
guerrilla theatre	.۵۳۷
LeRoi Jones	.۵۳۸
Black Arts Repertoire Theatre School	.۵۳۹
The Negro Ensemble Company	.۵۴۰
Douglas Turner Ward	.۵۴۱
Robert Hooks	.۵۴۲
Gerald S. Krone	.۵۴۳
The New Lafayette Theatre	.۵۴۴
Robert Macbeth	.۵۴۵
Harlem محله‌ی سیاهپوستان آمریکایی در شهر نیویورک. م.	.۵۴۶
Black Theatre Magazine	.۵۴۷
Imamu Amiri Baraka	.۵۴۸
Spirit House	.۵۴۹
Black Theatre Alliance	.۵۵۰
James Earl Jones	.۵۵۱
Ruby Dee	.۵۵۲
Diana Sands	.۵۵۳

Manhattan Project	.۴۶۸
André Gregory	.۴۶۹
Alice in Wonderland	.۴۷۰
Mabou Mines	.۴۷۱
Lee Breuer	.۴۷۲
Manhattan Theatre Club	.۴۷۳
Circle Repertory Theatre Company	.۴۷۴
Ontological - Hysterical Theatre	.۴۷۵
Richard Foreman	.۴۷۶
Robert Wilson	.۴۷۷
Deafman Gance	.۴۷۸
Letter to Queen Victoria	.۴۷۹
Delacorte Theatre	.۴۸۰
Astor Library	.۴۸۱
Public Theatre	.۴۸۲
No Place to be Somebody	.۴۸۳
Charles Gordone	.۴۸۴
That Championship Season	.۴۸۵
Jason Miller	.۴۸۶
Pulitzer Prize. در آمریکا همه ساله از محل سپرده‌ی جوزف پولیتزر (۱۸۴۷ - ۱۹۱۱). روزنامه‌نگار و ناشر آمریکایی جوایزی به بهترین روزنامه‌نگار، ادیب و موسیقیدان اعطا می‌شود. این جایزه ترجیحاً به سرگزیدگان آمریکایی یا در مورد مسائل آمریکا تعلق می‌گیرد. م.	.۴۸۷
Sam Shepard	.۴۸۸
Chicago	.۴۸۹
Operation Side - Winder	.۴۹۰
Rochelle Owens	.۴۹۱
Futz	.۴۹۲
Beclch	.۴۹۳
Paul Foster	.۴۹۴
Balls	.۴۹۵
Tom Paine	.۴۹۶
Terrence McNally	.۴۹۷
Sweet Eros	.۴۹۸
Next	.۴۹۹
Whiskey	.۵۰۰
David Rabe	.۵۰۱
Basic Training of Pavlo Hummel	.۵۰۲
Sticks and Bones	.۵۰۳
Streamers	.۵۰۴
Lanford Wilson	.۵۰۵
The Rimers of Eldritch	.۵۰۶
Hot L Baltimore	.۵۰۷

The Tooth of Crime	.۴۳۸
Mother Courage	.۴۳۹
Open Theatre	.۴۴۰
Peter Feldman	.۴۴۱
Joseph Chaikin	.۴۴۲
role playing	.۴۴۳
games	.۴۴۴
transaformations	.۴۴۵
Megan Terry	.۴۴۶
Viet Rock. بر وزن ویتنام. م.	.۴۴۷
Approaching Simone	.۴۴۸
Simona Weil	.۴۴۹
Jean - Claude Van Itallie	.۴۵۰
The Serpent	.۴۵۱
John F. Kennedy	.۴۵۲
A Fable	.۴۵۳
Omaha Magic Theatre	.۴۵۴
Medicine Show Theatre Ensemble	.۴۵۵
Judson Poets' Theatre	.۴۵۶
Al Carmines	.۴۵۷
American Place Theatre	.۴۵۸
Wynn Handman	.۴۵۹
در آمریکا برای حمایت از هنرمندان قانونی هست که اگر هنرمند یا گروهی از هنرمندان کار خود را جهت آموزش عرضه کنند، علاوه بر معاف شدن از مالیات، از کمک مالی دولت نیز بسرخوردار می‌شوند. در این راستا هرگاه ساختمانی از پرداخت مالیات خود ناتوان شود می‌تواند قسمتی از بنا را در اختیار هنرمندان (برای تئاتر، برای نمایشگاه، یا کلاس) قرار دهد و از پرداخت جریمه یا مالیات در امان باشد. م.	.۴۶۰
Theatre Genesis. اشاره به سفر تکوین در کتاب مقدس. م.	.۴۶۱
Ralph Cook	.۴۶۲
Showcase. اشاره به قانونی دارد که بر طبق آن تئاترهای کوچک و گروه‌های تجربی فارغ از قید و بندهای اتحادیه‌های نمایشی، بدون پرداخت حق عضویت و لزوم به داشتن شرایط مورد تقاضا می‌توانند نمایش بدهند. م.	.۴۶۳
Chelsea Theatre Center	.۴۶۴
Robert Kalfin	.۴۶۵
Brooklyn Academy of Music	.۴۶۶
Ridiculous Theatrical Company	.۴۶۷

عمده را در رأس امور خود قرار داد. کمک مالی در راه صلح جهانی، حمایت از دولتهای دموکرات، امور خیریه، آموزش و پرورش، و مطالعات علمی. م.

Alley Theatre in Houston	.۵۹۸
Arena Stage in Washington	.۵۹۹
Actors' Work Shop in San Francisco	.۶۰۰
National Endowment for the Arts	.۶۰۱
Long Wharf	.۶۰۲
Dallas Theatre Center	.۶۰۳
The University Resident Theatre Association	.۶۰۴
Synthetic Theatre	.۶۰۵
Simon and Schuster	.۶۰۶

Intoleranza	.۶۰۷
Luigi Nonno	.۶۰۸
Jarka Burian	.۶۰۹
The Scenography of Josef Svoboda	.۶۱۰
Wesleyan University Press	.۶۱۱
Margaret Croyden	.۶۱۲
R. D. Laing	.۶۱۳
Subjectivism	.۶۱۴
Lunatics, Lovers, and Poets	.۶۱۵
Hilton Kramer	.۶۱۶
The Current Backlash in the Arts	.۶۱۷
Educational Theatre Journal	.۶۱۸
Performing Arts Collections	.۶۱۹
An International Handbook	.۶۲۰

ضمیمه

این کتاب برای ارائه‌ی نظرگاهی نظام‌دار (سیستماتیک) از طبیعت، گستره، مصالح، و روشهای بررسی‌ی تاریخی طراحی نشده است. برای علاقه‌مندان به چنین نظرگاهی در اینجا مقاله‌ی را که در سال ۱۹۶۶ برای کنفرانسی در دانشگاه پرینستون درباره‌ی مطالعات تاریخی نوشته بودم نقل می‌کنم. متن حاضر با دستکاریهای چندی عیناً از مجله‌ی تئاتر آموزشی (۴۱۸)، شماره‌ی نوزدهم (ژوئن ۱۹۶۷، صفحات ۲۶۷ - ۲۷۵) نقل می‌شود.

۱. طبیعت و گستره‌ی تئاتر

منظور از نوشتن تاریخ تئاتر توضیح و تشریح تئاتر در زمانها و مکانهای معین و نیز پیگیری‌ی تغییراتی است که به تدریج در آن پیدا شده است. این شاخه نیز همچون شاخه‌های دیگر تاریخ بر آن است تا تصویری از گذشته به دست دهد؛ بعلاوه علتها و ویژگیهای حوادث تئاتری را کشف کند و آنها را در زمینه‌ی مناسب هنری، روشنفکری، اجتماعی و اقتصادی‌ی دوران خود باز یابد و این همه را در ارتباط با تحول کلی‌ی تئاتر قرار دهد.

تاریخ تئاتر می‌تواند از نقطه‌نظرهای گوناگونی مورد توجه باشد. نخست، و شاید مهمتر از همه، قادر است نیاز انسان را برای درک بهتر يك نهاد پراهمیت برآورد. از آنجا که تئاتر یکی از آفرینشهای ویژه‌ی انسان است، تاریخ آن نیز در مقولات انسان‌شناسی اهمیت فراوان دارد. این تاریخ همچنین نیازهای تخصصی‌تری را

پاسخ می‌گوید. مثلاً به ما کمک می‌کند تا تئاتر معاصر خود را با ردیابی‌ی شرایطی که از آنها برآمده است بفهمیم و رهنمودی برای آینده بیابیم. تاریخ تئاتر با تأمین اطلاعاتی از گذشته و پیشنهاد امکانات اقتباس یا تبدیل آنها برای تماشاگران امروز می‌تواند منبع الهام هنرمندان معاصر تئاتر شود.

بهنی تاریخ تئاتر بسیار گسترده است چرا که کمتر جنبه‌ی از تجربیات انسانی را می‌توان یافت که روزگاری در آن طرح نشده باشد. به‌علاوه تئاتر به خودی‌ی خود هنری شدیداً ترکیبی است و عناصر فراوانی از جمله ادبیات، هنرهای بصری، موسیقی و رقص را از حوزه‌های دیگر در دل خود فراهم آورده است. بنابراین در زیر نام واحد تئاتر، علائق وسیعی را می‌توان سراغ کرد: کوششهایی در راه تعریف جایگاه تئاتر در جوامع و فرهنگهای مختلف به عمل آمده تا هنرهای تئاتری را با تسلسل زمانی شرح دهند، تا جنبشها و سبکها و روابط متقابل آنها را ردیابی کنند، تا

هنرمندان را يك به يك مورد مطالعه قرار دهند و سهم هر يك را باز شناسند، و سرانجام بر ابزارهای هنری، اجتماعی، روشنفکری و اقتصادی و عناوین مشابه دیگر اشراف یابند. این پهنه را با فهرست دیگری از منابع تحقیق می‌توان گسترده‌تر کرد: نمایشنامه‌نویسان و نمایشنامه‌ها، معماری تئاتر، مدیریت تئاتر، کارگردانها و کارگردانی، بازیگران و بازیگری، طراحان صحنه و طراحی، وسایل صحنه، ماشینها و افکتهای مخصوص، طراحان لباس و لباسها، نور، آرایش، تماشگران و نقد تئاتر.

حوزه‌ی تاریخ تئاتر را می‌توان به سرگرمیهای محبوبی چون وارپته و تالارهای موسیقی، و وودویل و بورلسک، و پانتومیم نیز گسترش داد. معمولاً تمرکز بر تولید «درام ادبی» اهمیت چنین فعالیتهایی را دست کم گرفته است. در حالی که مطالعه‌ی مثلاً موسیقی (به‌ویژه اپرا و کمده‌ی موزیکال) و رقص (به‌ویژه باله) سهم شایسته‌یی در دانش امروز ما به تئاتر پرداخته است.

بنابراین طبیعت و گستره‌ی تاریخ تئاتر چنان است که ما ناچاریم از طرفی آن را در وسعتی هرچه بیشتر بیاموزیم و از طرف دیگر دانشی بسیار تخصصی از آن به دست آوریم. تاریخ تئاتر نیز، همچون تحقیقات تاریخی دیگر، به سه مرحله‌ی اساسی نیاز دارد: (۱) کشف و گردآوری مدارک مربوطه، (۲) نقد این مدارک، و (۳) یافتن ارتباط میان نتایج. هر يك از این سه مقام ضروری و عمده‌اند و مهارت ویژه‌یی را می‌طلبند.

۲. مصالح و مواد تحقیق در تاریخ تئاتر

نخستین تکلیفی که يك مورخ تئاتر، پس از صورت‌بندی خط‌مشی خود، در پیش رو دارد آن است که همه‌ی اطلاعاتی را که به شکلی با تئاتر ارتباط دارند کشف کند. متأسفانه پاره‌ی عظیمی از منابع تاریخ تئاتر طبیعتاً نامتعارف و زودگذری دارند. يك نمایش تئاتری عمر کوتاهی دارد و هنگامی که نمایش به پایان رسید برای همیشه برجیده می‌شود؛ هنگامی که اقدام به تعیین کیفیت آن نمایش یا بازسازی فرایند تولید آن می‌کنیم سراسر به اظهارنظرهای شخصی و گسسته‌یی اتکا داریم.

همچون تحقیقات دیگر تاریخی در اینجا نیز باید مصالح خود را به درجه‌ی يك و دو تقسیم کنیم. مصالح درجه‌ی اول آنهایی هستند که از منابع دست اول و نمایشهای اصلی به دست آمده‌اند: نسخه‌ی تمرین نمایش، صحنه‌یی که نمایش در آن اجرا شده، طرحهای صحنه و لباس، عکسها، گراوورها و منابع تصویری دیگر از نمایش، نقد و بررسی‌های اجرای اصلی، و غیره. مورخ باید چنین منابعی را از هر کجا مقدور باشد به دست آورد و در صورتی که بدست آوردن این منابع ممکن نبود آنگاه باید به منابع درجه‌ی دو و مراجع مربوط به نمایش اصلی رو آورد: متن نمایشنامه، حتی اگر هیچ توضیحی در باب اینکه چگونه باید اجرا شود نداشته باشد، توضیح صحنه‌ها و عناصر بصری در متن، گزارشها و نقل‌قول‌های مربوط به نمایش و غیره می‌تواند راهنما باشد.

همان قدر که تاریخ تئاتر پیچیده است مصالح مورد

نیاز مورخ تئاتر گسترده است. برخی از این مصالح که قابل حصولند عبارتند از:

- الف. متن‌ها
نمایشنامه‌ها (بویژه چنان که برای اجرای معینی آماده یا اقتباس شده‌اند)
دفترهای یادداشت کارگردان (کتاب سوفلورها)
یادداشت‌های بازیگران (بر روی نقش خود)
- ب. موسیقی
تنهای موسیقی برای قطعات نمایشی (آپراها، کمده‌ی موزیکال‌ها، بالاد آپراها، ملو درام‌ها، و غیره)
موسیقیهایی که برای نمایشهای معینی به کار رفته‌اند چنان که در متن نمایشنامه‌ها یا دفتر یادداشت کارگردانها تصریح شده باشند.
- ج. رقص
حاشیه‌نویسی‌های رقص (یا موسیقیهای رقص) برای نمایشهای معین.
اشارات دیگر در مورد رقص (انواع، توضیحات و غیره، چنان که در نمایشنامه یا به‌طور جداگانه تصریح شده باشند).
- د. اسناد قانونی و حقوقی‌ی مربوط به تئاتر
اسناد مربوط به اشیای صحنه و حقوق و قراردادهای (که مربوط به ساختمان تئاترها، بازیگران، طراحان، درام‌نویسان و غیره باشند).
احکام، قوانین، یا مقرراتی که توسط حاکمان یا دولتمداران درباره‌ی تئاتر یا دست‌اندرکاران آن
- هـ. اسناد دولتی
اسنادی که توسط دولت حفظ می‌شوند: گزارشهای مربیان در مسابقات باستانی تئاتر؛ گزارشهای دفتر نمایشات و سرگرمیها؛ گزارشهای لرد چمبرلین؛ کپی رایت‌ها و حق مؤلف‌ها؛ مجوزهای تئاترها و نمایشنامه‌ها؛ اسناد دستمزد و مقرراتی که از جانب اصناف، شهرداری‌ها، مقامات درباری و غیره اعلام شده باشد.
مدارک و گزارشهای شرکت‌های تئاتری و تهیه‌کنندگان.
مراسلات میان گروه‌های نمایشی با مقامات رسمی و غیره.
- و. تبلیغات و بروشور نمایشها
دیوارکوب‌ها بروشورها
برنامه‌ها شکل‌های دیگر تبلیغی
تبلیغات در روزنامه‌ها و آگهیها
- ز. طرحهای اصلی‌ی صحنه، پیش‌طرح‌ها، نقشه‌ها، ساختمانها لباسها
دکور نورپردازی
وسایل ماشینی وسایل صحنه و افکت مخصوص
- ک. مصالح دیگر تصویری
عکس از نمایشها، بازیگران، رقصگران، صحنه‌ها، لباسها، ساختمانها و غیره
گراوورها

تابلوها و نقاشیهای روی گلدان
مجسمه‌ها و نقش برجسته‌ها
نقاشیهای روی گچ و نقاشیهای دیواری
نقشه و نمودار ساختمانها، وسایل ماشینی، افکتهای
مخصوص و غیره.

فیلمها

ل. آثار هنری

خرابه‌های باستانی

وسایل ماشینی

لباسها و صورتکها

دکورها

وسایل نور

وسایل صحنه

م. گزارشهای شخصی

زندگینامه‌ها

مصاحبه‌ها

تقدما

رمانها و نمایشنامه‌های معاصر و غیره

ن. رسالات تئاتری

نمایشنامه‌نویسی

کارگردانی

بازیگری

صحنه‌پردازی

نورپردازی

لباس

آرایش

ح. اسناد تاریخی، زندگینامه و نقد و بررسی

سالنامه‌های تئاتری

گزارشهای وقایع معین، دوره‌ها و نهضتها

زندگینامه‌ی اشخاص مربوط به تئاتر

بررسیهای نقادانه از نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان،

بازیگران و افراد دیگر تئاتری

تاریخهای عمومی تئاتر

تاریخهای فرهنگی و اجتماعی

این مصالغ را باید از نقطه‌نظرهای مختلفی

طبقه‌بندی کرد تا ارتباط دقیقتری میان هر يك از هنرهای

تئاتری، هر يك از دوره‌ها، نهضتها، کشورها، یا شخصیتها

به دست آید. تصور بر آن است که فهرست داده شده،

برای مصالغ گسترده‌یی که مورد نیاز تاریخ تئاتر باشد،

کافی است اما مشکل اصلی گردآوری مدارك است.

اگرچه انواع مصالغی که مورد نیاز مورخ هستند

به آسانی تشخیص داده می‌شوند اما یافتن آنها وظیفه‌ی

دشواری بر دوش محقق می‌گذارد. امروزه مجموعه‌های

تئاتری ممتازی وجود دارند، اما معدودی از آنها

حاوی مصالغ مورد نیاز منطبق با اساندهای پذیرفته

شده‌اند. در حقیقت غالب آنها پهنه‌ی وسیعی از اطلاعات

کم زرفا را دربرمی‌گیرند، یا مصالغ اولیه‌ی ممتازی

هستند که حوزه‌ی محدود و ناقصی دارند و فاقد همه‌ی

مواد مورد نیازند. از آنجا که این مجموعه‌ها به صورتی

نامتناسب رشد کرده‌اند مورخ برای یافتن مصالغ تحقیق

خود، حتی اگر موجود باشند، با مشکلات بی‌پایانی

روبه‌رو است. وسعت و شهرت برخی از مجموعه‌ها آنها

را به منابع قابل اعتمادی مبدل کرده است؛ همچنین در

حواشی، کتابنامه‌ها و پیشگفتارهای محققان، در برخی از

مقاطع تحقیق، کلیدهایی را می‌توان یافت؛ با مراجعه به

تحقیقاتی چون مجموعه‌ی هنرهای نمایشی ۱۹۱۱، و کتاب

راهنمای جهانی ۱۹۰۱، تا حد زیادی می‌توان از اتلاف وقت

پرهیز کرد؛ همچنین محققان از راه تجربه قادرند راه‌های

میانبری برای خود بیابند. هیچ‌يك از این روشها به هر

حال خالی از اشکال نیستند و گاه محقق همان قدر که

وقت صرف یافتن مصالح خود می‌کند ناچار است برای

استفاده از آنها نیز همان وقت را صرف کند.

به‌علاوه مصالح موجود در مجموعه‌های تئاتری

غالباً فهرست‌بندی ناقصی دارند، شاید از آن‌رو که

بسیاری از آنها به صورت کتاب و گاهنامه (شکل رایج

در کتابخانه‌ها) درنیامده‌اند. اقلام نجومی مصالغی

چون برنامه‌ها، دیوارکوب‌ها، گراوورها، طرحها، و

مرفقات (مجموعه‌های عکس و شرح و نقاشی)،

مشکلات و مسائل فراوان و وقت‌گیری برای فهرست

برداران ایجاد می‌کنند. مثلاً يك گراوور را در نظر بگیرید

که چه‌سبا برای محقق، کارگردان، بازیگر و طراح خاصی

مفید و مناسب باشد، اما چنین گراووری بندرت در جهت

سهولت کاربرد و تحت نام شاخصی فهرست‌بندی شده

است. در نتیجه يك محقق نمی‌تواند مطمئن شود که

فهرست مورد نظرش او را به همه‌ی مدارك مورد نیازش

راه ببرد، بنابراین ناچار است خود تحقیق مستقلی را بر

عهده گیرد تا مصالح مورد نیاز خود را بیابد.

اگر مشکلات کار را در نظر نگیریم یکی از

مسئولیتهای محققان آن است که پس از کشف و کسب

مدارك لازم تحقیق خود آنها را ارزیابی کنند. به‌ندرت

می‌توان به آنجا رسید که پذیرفت همه‌ی مصالح مورد

نیاز به دست آمده است، اما مورخ با درجه‌یی از ایسان

سروکار دارد که تا به اطمینان کامل نرسیده دست از

جست‌وجو بر ندارد. اگر مدارك کافی حاصل نشود مورخ

ناچار است خود را با مقاله‌یی کلی و ارزیابی‌هایی

آزمایشی راضی کند یا موضوع مورد نظر را به دیگران

واگذارد ...

۳. نقادی و استفاده از مدارك

پیدا کردن مدارك و اسناد اگرچه اهمیت دارد اما برای

تاریخ‌نویسی این تازه آغاز راه است. ذهن نقاد يك مورخ

در این مرحله باید راه‌های بسیاری را بیازماید:

نخست باید از اصالت و اعتبار مدارك به دست

آمده اطمینان حاصل کرد. چه بسیار مورخانی که با

استناد به مدارك جعلی — مدارکی که به شکلی تغییر داده

شده‌اند، تاریخ صحیحی نداشته‌اند یا ناقص بوده‌اند —

گمراه شده‌اند. مورخ باید تا حد ممکن از اصالت مصالح

مورد استفاده‌ی خود اطمینان حاصل کند.

اطمینان از اصالت مدارك تاریخی غالباً نیاز به

مهارت و دانش تخصصی بسیار دارد. مثلاً تعیین

اصالت گراووری که در آن طرح صحنه‌یی آمده است نیاز

به داشتن اطلاعات کافی از تاریخ گراوورسازی و

شناخت سبکهای گروورسازان مختلف دارد، همچنین

تعیین اصالت دفتر یادداشت کارگردان یا کتاب

سوفلورها، شناخت برخی از سوفلورها و دستخط آنها را

طلب می‌کند.

داشتن همه‌ی مهارتها و اطلاعات لازم برای

مراحل مختلف کار تحقیق را نمی‌توان از يك محقق

انتظار داشت. بنابراین محقق غالباً در این مرحله از کار

تا حد زیادی به دستاوردهای دیگران وابسته است. در

این راه او برای دستیابی به مصالح مورد نیاز خود در مجموعه‌های تئاتری بیش از همه به مجموعه‌داران یا متصدیان موزه‌ها متکی است. صحت و امانت در این مرحله از کار تا حد زیادی به یافتن همکاری و نیز یافتن مجموعه‌هایی بستگی دارد که بتوانند مدارك قابل اعتماد را در اختیار مورخ بگذارند. به یقین، ارزش يك تحقیق بسته به اعتبار مدارك مورد استفاده است.

دوم، مورخ باید قادر باشد صحت اطلاعات موجود در مدارك را ارزیابی کند چرا که حتی مدارك معتبر نیز ممکن است اطلاعات نادرستی دربر داشته باشند. هنگام مطالعه‌ی گزارشی از يك واقعه محقق باید اطمینان یابد که: آیا گزارشگر، خود شاهدی عینی بوده است؛ هنگام نقل گزارش چند وقت از وقوع آن حادثه گذشته است؛ و اینکه آیا شاهد مزبور انگیزه‌ی بی برای تحریف آن چه دیده داشته است یا نه. هنگام بررسی‌ی يك نقاشی از يك صحنه‌ی تئاتری، باید در نظر داشت که آیا نقاش آنچه را دیده عیناً نقاشی کرده یا تخیلات خود را نیز دخالت داده است؛ و در مورد ساختمان تئاتری که مورد مطالعه است باید دریافت که از هنگام ساخت آن تغییری در آن داده شده است یا نه، و به همین ترتیب.

فرایند شناختِ صحت يك سند بسیار پیچیده‌تر از آن است که در اینجا شرح دهیم، اما خلاصه‌ای از آن را می‌توان در برخی از آثار مربوط به روش‌شناسی تاریخی یافت. تذکر این نکته نیز ضروری است که تحقیقات تاریخی غالباً مورخ را به پیچ و خم زندگینامه‌ها و متون اقتصادی، اجتماعی، قانونی، سیاسی، فلسفی، مذهبی و مصالح دیگر می‌کشاند و او باید قادر باشد و بخواهد که این راه را تا جایی که ممکن است دنبال کند. درجه‌ی اعتمادی که يك مورخ از آن سخن می‌گوید و درجه‌ی

قرار دهد و اگر چنین کند کارش به رساله‌ی بی‌انتها و تکراری بدل خواهد شد. کافی است در آغاز تحقیقات تاریخی خود خط روشن و مشخصی را برگزینیم. این خط در طول راه به ما خواهد گفت کدام جنبه‌ی کار اساسی، و کدام حاشیه‌ی است.

اگرچه بسیار گفته‌اند که بهترین نوشته‌ی تحقیقی آن است که بی‌طرفانه باشد، اما این کار بسیار مشکل و گاه ناممکن است. با این حال مورخ اگر از پیش‌داوری‌ها و جانبداری‌های خود آگاه باشد می‌تواند آنها را نیز در داروی خود دخالت دهد. هرچند درجه‌ی بی‌جانبداری اجتناب‌ناپذیر است، اما نادیده گرفتن و تحریف مدارك برای تحمیل يك پیش‌داوری یا اثبات يك نظریه نابخشودنی است.

يك نوشته‌ی تاریخی خوب نگاه هیجان‌انگیز و هوشمندانه‌ی را از گذشته به دست می‌دهد، اما حتی از بهترین تحقیقات نیز نمی‌توان انتظار داشت وقایع گذشته را کاملاً بازسازی کنند. بنابراین هیچ گزارشی تاریخی نمی‌تواند همه‌ی خوانندگان خود را راضی کند یا طرفداران خود را بیش از يك یا دو نسل حفظ کند، چرا که تاریخ فرایند پویایی است که در آن، زمان گذشته دائماً زیر نور علائق زمان حال بازرسی می‌شود؛ جذابیت گذشته تا حد زیادی بستگی به ارتباط آن با وضع امروز ما دارد و با تفسیر علائق و پسندهای ما تحلیل‌هایمان نیز از گذشته تغییر می‌کند.

بنابراین يك نوشته‌ی تاریخی همان‌قدر که به تفسیرهای ما بستگی دارد به مدارك موثق مورد استفاده‌ی ما نیز مربوط می‌شود، بنابراین باید آن را با چشمی نقاد خواند، هم از نظر بینشی که به آن شکل داده و هم از نظر منابع و مدارکی که پشتوانه‌ی آن بینش

شده‌اند. با آنکه تفسیر مدارك در نزد هر مورخی تا حدی متفاوت است اما طرح چند الگوی بنیادی ضرورت دارد. نخست، مورخ ممکن است تئاتر را همچون نهادی سیاسی و فرهنگی مورد تأکید قرار دهد و بنابر آن تئاتر را به عنوان وسیله‌ی بیان نیروهای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فلسفی، یا روانشناسی زمان و مکانی معین در نظر بگیرد. پیشینه‌های دیگر تئاتر همچون اسطوره و آیین یا ویژگی‌های ملی و نژادی نیز ممکن است از همین نظرگاه ارزیابی شوند.

دوم، مورخ ممکن است تئاتر را به عنوان محصول هنرمندان منفردی مورد توجه قرار دهد. در این صورت رهیافتی زندگینامه‌ی برمی‌گزیند و زندگی و آثار افرادی را که در فعالیتهای تئاتری‌ی زمانها و مکانهای معین، برجسته‌تر از دیگران بوده‌اند شرح می‌دهد.

سوم، مورخ ممکن است فرایندی را مورد تأکید قرار دهد که در آن نمایشهای تئاتری زاده شده‌اند. پس به جست‌وجوی توصیف تجربیات هنرهای گوناگون تئاتر در دوره‌های مختلف خواهد پرداخت و در این راه تمرکز خود را بر مراحل رشد تئاتر از خاستگاه آن تا نمایشهای آروزی قرار خواهد داد.

چهارم، مورخ همچنین ممکن است توجه خود را به تشریح و تجزیه و تحلیل محصول تمام شده — اجرایی در يك تئاتر و در مقابل تماشاگران — معطوف دارد. در این رهیافت مسئله‌ی او اثر هنری است، بنابراین خواهد کوشید به طور عمده به سبک، شکل و زیبایی‌شناسی بپردازد.

پیداست کمتر مورخی در محدوده‌ی هر يك از این رهیافتها توقف می‌کند و مورخان غالباً عناصری از همه‌ی رهیافتهای ممکن را منظور می‌دارند. برگزیدن

کتابشناسی ۳ جلد

GENERAL WORKS

- ALTMAN, GEORGE. *Theatre Pictorial: A History of World Theatre as Recorded in Drawings, Paintings, Engravings, and Photographs*. Berkeley, 1953.
- BERTHOLD, MARGOT. *A History of World Theatre*. New York, 1972.
- BOWMAN, WALTER P., AND BALL, ROBERT H. *Theatre Language: A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*. New York, 1961.
- CHENEY, SHELDON. *The Theater: Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*. Rev. ed. New York, 1972.
- CLARK, BARRETT H., ed. *European Theories of the Drama*. Newly revised by Henry Popkin. New York, 1965.
- COLE, TOBY, AND CHINOY, HELEN K., eds. *Actors on Acting*. New revised edition. New York, 1970.
- DUERR, EDWIN. *The Length and Depth of Acting*. New York, 1962.
- DUKORE, BERNARD F., ed. *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*. New York, 1974.
- FRFEDLEY, GEORGE, AND REEVES, J. A. *A History of the Theatre*. 3rd ed. rev. New York, 1968.
- GASCIOGNE, BAMBER. *World Theatre: An Illustrated History*. Boston, 1968.

- GASSNER, JOHN. *Masters of the Drama*. 3rd ed. New York, 1954.
- GASSNER, JOHN, AND ALLEN, RALPH, eds. *Theatre and Drama in the Making*. 2 vols. Boston, 1964.
- GASSNER, JOHN, AND QUINN, E., eds. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. New York, 1969.
- HARTNOLL, PHYLLIS, ed. *The Oxford Companion to the Theatre*. 3rd ed. London, 1967.
- KINDERMANN, HEINZ. *Theatergeschichte Europas*. 8 vols. Salzburg, 1957-1972.
- LAYER, JAMES. *Drama, Its Costume and Decor*. London, 1951.
- MACGOWAN, KENNETH, AND MELNITZ, WILLIAM. *The Living Stage*. Englewood Cliffs, N.J., 1955.
- MANTZIUS, KARL. *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times*. 6 vols. London, 1903-1921.
- MOLINARI, CESARE. *Theatre Through the Ages*. New York, 1975.
- NAGLER, ALOIS M. *Sources of Theatrical History*. New York, 1952.
- NICOLL, ALLARDYCE. *The Development of the Theatre*. 5th ed. London, 1966.
- . *World Drama*. Rev. ed. London, 1976.
- ROBERTS, VERA M. *On Stage: A History of the Theatre*. 2nd ed. New York, 1974.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Seven Ages of the Theatre*. New York, 1961.

نخست لازم است بتواند خوب بنویسد. وقتی به گذشته نگاه می‌کنیم در می‌یابیم که پیدایی مورخ حرفه‌یی در حدود پایان سده‌ی نوزدهم با کاهش گرایش عمومی نسبت به نوشته‌های تاریخی همراه شد. از آن پس تاریخ تا حدود زیادی به محصول یک دسته از متخصصان برای مصرف متخصصان دیگر بدل شد و این رسم برجا ماند. شاید اینکه بخش اعظم نوشته‌های تاریخی منحصر به استفاده‌ی گروه محدودی است اجتناب‌ناپذیر باشد، اما راکد شدن بازار گزارشهای تاریخی را نباید لزوماً اجتناب‌ناپذیر دانست. بنابراین مهارت یک مورخ در خوب نوشتن را باید به مهارتهای دیگر او افزود. گو اینکه حتی بهترین قلم نیز قادر نیست توجه خوانندگان را به بعضی از نوشته‌های تاریخی جلب کند. نباید انتظار داشت که همه‌ی تحقیقات مفیدی که انجام گرفته و تحقیقات دیگری که هنوز انجام نگرفته، مورد علاقه‌ی عموم قرار گیرد، زیرا این آثار اساساً مراجعی هستند که برای کار تخصصی به وجود آمده‌اند. با این حال همین آثار تخصصی نیز لازم است در صدی از وضوح، دقت، صحت و کارآیی را دربر داشته باشند.

توضیح:

بنا بود کتابشناسی هر جلد در پایان همان جلد آورده شود. اما متأسفانه این امر ممکن نماند. لذا کتابشناسی هر سه جلد تاریخ تئاتر جهان، که مؤلف اینهمه بر آن تأکید دارد، در پایان جلد سوم آمده است. م.

یکی از رهیافتهای چهارگانه به عنوان ثمربخش‌ترین رهیافت ناممکن است، چرا که ارزش هر یک بستگی به ثمربخش بودن پاسخی دارد که برای پرسش معین و روشنی عرضه می‌کند.

گزارشهای تاریخی را همچنین می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: آنهایی که عنوانی محدود را برگزیده‌اند و آنهایی که پهنه‌ی وسیعی از زمان و مکان را دربر گرفته‌اند. این هر دو حائز اهمیتند. یک بررسی محدود شده و مشخص قادر است بنیان محکمی برای یک بررسی گسترده و مرکب فراهم آورد و در مقابل یک مطالعه‌ی عمومی و کلی قادر است پس‌زمینه و دورنمایی برای یک بررسی متمرکز باشد.

بنابراین مورخ، برای استفاده از مدارک و اسناد تاریخی، باید همه‌ی ذهنیت نقاد خود را برای کشف اصالت مدارک، صحت مندرجات و جست‌وجوی الگویی متشخص در معنای آنها به کار بگیرد.

۴. انتقال نتایج تحقیقات تاریخی

اگرچه یک محقق برای آگاهی خود دست به تحقیقات تاریخی می‌زند، اما اگر نتایج کارش به صورتی درآید که قابل انتقال به دیگران باشد جمع وسیعتری از آن بهره می‌گیرند. ما معمولاً به کسانی عنوان مورخ تئاتر می‌دهیم که آثارشان را منتشر کرده‌اند. بنابراین هر مورخی

- BIEBER, MARGARETE. See under chapter 2.
- BUTLER, JAMES H. See under chapter 2.
- DUCKWORTH, GEORGE E. *The Nature of Roman Comedy*. Princeton, N.J., 1952.
- FRIEDLANDER, LUDWIG. *Roman Life and Manners Under the Early Empire*. 3 vols. New York, 1910.
- HAMILTON, EDITH. *The Roman Way*. New York, 1932.
- HANSON, J. A. *Roman Theater-Temples*. Princeton, N.J., 1959.
- HARSH, PHILIP W. See under chapter 2.
- LUCAS, FRANK L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1922.
- NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 2.
- NORWOOD, GILBERT. *Plautus and Terence*. New York, 1932.
- PALLOTTINI, MASSIMO. *The Etruscans*. Revised and enlarged edition. Bloomington, Ind., 1975.
- SEGAL, ERICH. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*. Cambridge, Mass., 1968.
- VITRUVIUS. See under chapter 2.
- Chapter 4: East and West: Cross Currents of 1000 Years**
- AND, M. *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara, 1963.
- ARLINGTON, L. C. *The Chinese Drama from the Earliest Times Until Today*. Shanghai, 1930.
- BAYNES, N. H., and MOSS, H. eds. *Byzantium; An Introduction to East Roman Civilization*. Oxford, 1948.
- BHARATA. *Natyasastra*. Trans. by M. Ghose. Bengal, 1950.
- CHAMBERS, E. K. *The Mediaeval Stage*. 2 vols. Oxford, 1903.
- CHEN, J. *The Chinese Theatre*. London, 1949.
- COLLINS, FLETCHER. *The Production of Medieval Church Music-Drama*. Charlotte, Va., 1971.
- DONOVAN, R. B. *Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, 1958.
- GARGI, BALWANT. *Theatre in India*. New York, 1962.
- HARDISON, O. B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore, 1965.
- HUNNINGHER, BENJAMIN. See under chapter 1.
- KEITH, A. B. *The Sanskrit Drama: Its Origin, Development, Theory and Practice*. Oxford, 1924.
- LAPIANA, G. "The Byzantine Theatre." *Speculum*, 11 (1936), 171-211.
- LIU, WU-CHI. *An Introduction to Chinese Literature*. Bloomington, Ind., 1966.
- NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 2.
- SCHUYLER, M. *A Bibliography of the Sanskrit Drama with an Introductory Sketch of the Dramatic Literature of India*. New York, 1906, 1965.
- VOGT, A. "Le Théâtre à Byzance et dans l'Empire du IVe au XIIIe Siècle: Le Théâtre Profane." *Revue des Questions Historiques*, 115 (1931), 257-296.
- WEINER, ALBERT B. *Phillippe de Mezeres' Description of the "Festum Praesentationis Beatae Mariae."* Translated from the Latin and introduced by an Essay on the Birth of Modern Acting. New Haven, Conn., 1958.
- WINSATT, G. *Chinese Shadow Shows*. Cambridge, Mass., 1936.
- YOUNG, KARL. *The Drama of the Medieval Church*. 2 vols. Oxford, 1933.
- Chapter 5: Theatre and Drama in the Late Middle Ages**
- CHAMBERS, E. K. See under Chapter 4.
- COHEN, GUSTAVE. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age*. Paris, 1926.
- . *Le Livre de Conduite Du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501*. . . . Paris, 1925.
- CRAIG, HARDIN. *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford, 1960.
- CRAIK, THOMAS W. *The Tudor Interlude: Stage, Costume and Acting*. Leicester, 1958.
- EVANS, MARSHALL B. *The Passion Play of Lucerne*. New York, 1943.
- FARNHAM, WILLARD. *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*. Berkeley, 1936.
- FRANK, GRACE. *The Medieval French Drama*. Oxford, 1954.
- . *The Medieval Drama*. Oxford, 1960.
- GARDINER, HAROLD C. *Mysteries' End: An Investigation of the Last Days of the Medieval Religious Stage*. New Haven, Conn., 1946.
- KOLVE, V. A. *The Play Called Corpus Christi*. Stanford, Calif., 1966.
- NELSON, ALAN H. *The Medieval Pageants and Plays*. Chicago, 1974.
- NICOLL, ALLARDYCE. See under Chapter 2.
- POTTER, ROBERT A. *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*. London, 1975.
- SALTER, F. M. *Medieval Drama in Chester*. Toronto, 1955.
- SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the 17th Century*. Oxford, 1967.
- SHOEMAKER, WILLIAM H. *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Princeton, N.J., 1935.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Medieval Theatre in the Round*. London, 1957.

- STUART, DONALD C. *The Development of Dramatic Art*. New York, 1928.
- WIMSATT, WILLIAM K., and BROOKS, CLEANTH. *Literary Criticism: A Short History*. New York, 1957.
- Chapter 1: The Origins of the Theatre**
- "Arts, Human Behavior, and Africa." *African Studies Bulletin*, 5 (May 1962), 1-70.
- BREASTED, JAMES H. *The Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*. New York, 1912.
- BROWN, IVOR. *The First Player: The Origin of Drama*. New York, 1928.
- BLDGE, E. A. W. *Osiris and the Egyptian Resurrection*. 2 vols. New York, 1911.
- CAMPBELL, JOSEPH. *The Masks of God: Occidental Mythology*. New York, 1964.
- . *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York, 1959.
- FRANKFORT, HENRI. *Ancient Egyptian Religion*. New York, 1948.
- FRAZER, J. G. *The Golden Bough*. 12 vols. London, 1913-1915.
- FREUD, SIGMUND. *Totem and Tabu*. Vienna, 1913.
- GASTER, THEODOR. *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York, 1950.
- GRAHAM-WHITE, ANTHONY. "Ritual and Drama in Africa." *Educational Theater Journal*, 22 (1970), 339-349.
- HAVEMEYER, LOOMIS. *The Drama of Savage Peoples*. New Haven, 1916.
- HERSKOVITS, MELVILLE. "Dramatic Expression among Primitive Peoples." *Yale Review*, 33 (1944), 683-698.
- HUNNINGHER, BEN. *The Origin of the Theater*. New York, 1961.
- HUIZINGA, JOHANN. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston, 1955.
- KIRBY, E. T. *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York, 1975.
- LEVY-STRAUSS, CLAUDE. *The Savage Mind*. Chicago, 1966.
- RIDGEWAY, WILLIAM. *The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races*. Cambridge, 1915.
- Chapter 2: Theatre and Drama in Ancient Greece**
- ALLEN, JAMES T. *Greek Acting in the Fifth Century*. Berkeley, 1916.
- . *The Greek Theatre of the Fifth Century before Christ*. Berkeley, 1920.
- ARNOTT, PETER D. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century, B.C.* Oxford, 1962.
- . *The Ancient Greek and Roman Theatre*. New York, 1971.
- BIEBER, MARGARETE. *The History of the Greek and Roman Theater*. 2nd ed. Princeton, N.J., 1961.
- BUTLER, JAMES H. *The Theatre and Drama of Greece and Rome*. San Francisco, 1972.
- CORNFORD, FRANK M. *The Origin of Attic Comedy*. London, 1914.
- ELSE, GERALD F. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, Mass., 1965.
- FLECKINGER, ROY C. *The Greek Theatre and Its Drama*. 4th ed. enlarged. Chicago, 1936.
- GREENE, WILLIAM C. *Mouira: Fate, Good and Evil in Greek Thought*. Cambridge, Mass., 1944.
- HAMILTON, EDITH. *The Greek Way*. New York, 1952.
- HARSH, PHILIP W. *A Handbook of Classical Drama*. Stanford, Calif., 1944.
- JAEGER, WERNER. *Paideia: The Ideals of Greek Culture*. Trans. by Gilbert Highet. 3 vols. New York, 1939-1944.
- KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy*. 2nd ed. London, 1950.
- LAWLER, LILLIAN B. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa City, 1964.
- LEVER, KATHERINE. *The Art of Greek Comedy*. London, 1956.
- MURRAY, GILBERT. *Euripides and His Age*. New York, 1913.
- NICOLL, ALLARDYCE. *Masks, Mimes, and Miracles*. New York, 1931.
- O'CONNOR, JOHN B. *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*. Chicago, 1908.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. 2nd ed., revised by T. B. L. Webster. Oxford, 1962.
- . *The Dramatic Festivals of Athens*. 2nd ed. revised by John Gould and D. M. Lewis. Oxford, 1968.
- . *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford, 1946.
- REES, KELLEY. *The Rule of Three Actors in the Classical Greek Drama*. Chicago, 1908.
- SIFAKIS, G. M. *Studies in the History of Hellenic Drama*. London, 1967.
- VITRUVIUS. *Ten Books of Architecture*. Trans. by Morris H. Morgan. New York, 1960.
- WEBSTER, T. B. L. *Greek Theatre Production*. 2nd ed. London, 1970.
- Chapter 3: Roman Theatre and Drama**
- ALLEN, JAMES T. *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence*. New York, 1927.
- ARNOTT, PETER. See under chapter 2.
- BEARE, WILLIAM. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. 3rd ed. London, 1963.

- EBISCH, WALTHER and SCHUCKING, L. L. *A Shakespeare Bibliography*. Oxford, 1931. Supplement, 1935.
- ELLIS-FERMOR, UNA. *The Jacobean Drama: An Interpretation*. 3rd ed. London, 1953.
- GALLOWAY, DAVID, ed. *The Elizabethan Theatre*. Hamden, Conn., 1973.
- GILDERSLEEVE, VIRGINIA. *Government Regulation of the Elizabethan Drama*. New York, 1908.
- GURR, ANDREW. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. Cambridge, Eng., 1970.
- HARBAGE, ALFRED. *Shakespeare's Audience*. New York, 1958.
- HARRISON, GEORGE B. *Shakespeare's Tragedies*. London, 1951.
- HODGES, C. W. *The Globe Restored*. 2nd ed. London, 1968.
- . *Shakespeare's Second Globe*. London, 1973.
- HOTSON, LESLIE. *Shakespeare's Wooden O*. New York, 1960.
- JOSEPH, BERTRAM. *Elizabethan Acting*. 2nd ed. London, 1962.
- KING, T. J. *Shakespearean Staging, 1599-1642*. Cambridge, Mass., 1971.
- LAWRENCE, W. J. *The Elizabethan Playhouse and Other Studies*. 2 vols. Stratford-on-Avon, 1912-1913.
- . *Pre-Restoration Stage Studies*. Cambridge, Mass., 1927.
- NAGLER, A. M. *Shakespeare's Stage*. New Haven, Conn., 1958.
- NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 6.
- ORGEL, STEPHEN. *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance*. Berkeley, 1975.
- ORGEL, STEPHEN, and STRONG, ROY. *The Theatre of the Stuart Court; Including the Complete Designs . . . Together with Their Texts and Historical Documentation*. 2 vols. Berkeley, Cal., 1973.
- PARROTT, THOMAS M. *Shakespearean Comedy*. New York, 1949.
- . and BALL, ROBERT H. *A Short View of Elizabethan Drama*. New York, 1958.
- RALLI, A. J. *A History of Shakespearean Criticism*. 2 vols. London, 1932.
- REYNOLDS, GEORGE F. *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre, 1605-1625*. New York, 1940.
- RIBNER, IRVING. *Jacobean Tragedy: The Quest for Moral Order*. New York, 1962.
- ROSE, WILLIAM. *Shakespeare and the Craft of Tragedy*. Cambridge, Mass., 1960.
- ROSSITER, A. P. *English Drama from Early Times to the Elizabethans: Its Background, Origins, and Developments*. New York, 1950.
- "Shakespeare: An Annotated Bibliography." *Shakespeare Quarterly* (1924-present). [SQ was originally called *The Shakespeare Association Bulletin*.] Annual bibliography of writings about Shakespeare.
- Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study and Production*. Cambridge, 1948-present.
- SMITH, IRWIN. *Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Its Design*. New York, 1964.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Staging of Plays Before Shakespeare*. New York, 1973.
- SPRAGUE, A. C. *Shakespearean Players and Performances*. Cambridge, Mass., 1953.
- STRONG, ROY. See under Chapter 6.
- WELSFORD, ENID. *The Court Masque*. Cambridge, 1927.
- WICKHAM, GLYNNE. See under chapter 5.

Chapter 8: The Spanish Theater to 1700

- BRENAN, GERALD. *The Literature of the Spanish People*. 2nd ed. New York, 1953.
- CRAWFORD, J. P. W. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Rev. ed. Philadelphia, 1937.
- RENNERT, HUGO A. *The Life of Lope de Vega*. Philadelphia, 1904.
- . *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York, 1909.
- SHERGOLD, N. D. See under chapter 5.
- SHOEMAKER, WILLIAM H. See under chapter 5.
- WILLIAMS, RONALD B. *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*. Iowa City, 1935.
- WILSON, MARGARET. *Spanish Drama of the Golden Age*. New York, 1969.

Chapter 9: The Theatre in France, 1500-1700

- BJURSTROM, PER. See under chapter 6.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, WILMA. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Français de 1600 à 1657*. Paris, 1933.
- HUBERT, JUDD D. *Molière and the Comedy of Intellect*. Berkeley, 1962.
- JACQUOT, J., ed. *Les Fêtes de la Renaissance*. 2 vols. Paris, 1956-1960.
- . *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*. Paris, 1964.
- JEFFERY, B. *French Renaissance Comedy, 1552-1630*. Oxford, 1969.
- LANCASTER, H. C. A *History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 5 vols. in 9. Baltimore, 1929-1942.
- LAWRENSON, T. E. *The French Stage in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order*. Manchester, 1957.
- LOCKERT, LACY. *Studies in French Classical Tragedy*. Nashville, 1958.

- STRATMAN, CARL J. *Bibliography of Medieval Drama*. Berkeley, 1954.
- STUART, D. C. *Stage Decoration in France in the Middle Ages*. New York, 1910.
- SUMBERG, S. *The Nuremberg Schembart Carnival*. New York, 1941.
- WICKHAM, GLYNNE. *Early English Stages, 1300-1660*. 2 vols. New York, 1959-1972.
- . *The Medieval Theatre*. London, 1974.
- WILLIAMS, ARNOLD. *The Drama of Medieval England*. East Lansing, Mich., 1961.
- WOOLF, ROSEMARY. *The English Mystery Plays*. Berkeley, 1972.

Chapter 6: The Italian Renaissance

- BJURSTROM, PER. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm, 1961.
- BLURCKHARDT, JAKOB C. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. 3rd ed. New York, 1950.
- CAMPBELL, LILY BESS. *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance*. Cambridge, 1923.
- DUCHARTRE, PIERRE L. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. Trans. by R. T. Weaver. London, 1929.
- HATHAWAY, BAXTER. *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*. Ithaca, New York, 1962.
- HERRICK, MARVIN. *Italian Comedy in the Renaissance*. Urbana, Ill., 1960.
- . *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana, Ill., 1965.
- . *Tragicomedies: Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana, Ill., 1955.
- HEWITT, BARNARD, ed. *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbatini, and Furtenbach*. Coral Gables, Fla., 1958.
- KENNARD, JOSEPH S. *The Italian Theatre*. 2 vols. New York, 1932.
- KERNODLE, GEORGE. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago, 1943.
- LEA, KATHLEEN M. *Italian Popular Comedy: A Study of the Commedia dell'Arte, 1560-1620*. 2 vols. Oxford, 1934.
- MULLIN, DANIEL C. *The Development of the Playhouse: A Survey of Architecture from the Renaissance to the Present*. Berkeley, 1970.
- NAGLER, ALOIS M. *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*. New Haven, Conn., 1968.
- NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 2.
- . *Stuart Masques and the Renaissance Stage*. London, 1937.

- OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte*. New York, 1968.
- SCHWARTZ, ISIDORE A. *The Commedia dell'Arte and Its Influence on French Comedy in the Seventeenth Century*. Paris, 1933.
- SMITH, WINIFRED. *The Commedia dell'Arte*. New York, 1912.
- SPRINGARN, JOEL E. *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. 2nd ed. New York, 1908.
- STRONG, ROY. *Splendor at Court*. Boston, 1973.
- SYMONDS, JOHN A. *The Renaissance in Italy*. 7 vols. London, 1909-1937.
- VASARI, GIORGIO. *Vasari's Lives of the Artists*. Paris, 1927.
- VITRUVIUS. See under Chapter 2.
- WEINBERG, BERNARD. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vols. Chicago, 1961.
- WHITE, JOHN. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, 1957.
- WORSTHORNE, S. T. *Venetian Opera in the 17th Century*. Oxford, 1954.

Chapter 7: The English Theatre from the Middle Ages to 1642

- ADAMS, JOHN C. *The Globe Playhouse: Its Design and Equipment*. 2nd ed. New York, 1961.
- ADAMS, JOSEPH Q. *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*. Boston, 1917.
- BALDWIN, T. W. *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*. Princeton, N.J., 1927.
- BECKERMAN, BERNARD. *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*. New York, 1962.
- BENTLEY, GERALD E. *The Jacobean and Caroline Stage*. 5 vols. Oxford, 1941-1956.
- . *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590-1642*. Princeton, N.J., 1971.
- . *Shakespeare: A Biographical Handbook*. New Haven, Conn., 1961.
- BOAS, FREDERICK S. *An Introduction to Stuart Drama*. London, 1946.
- . *University Drama in the Tudor Age*. Oxford, 1914.
- BROOKE, C. F. T. *The Tudor Drama: A History of English National Drama to the Retirement of Shakespeare*. Boston, 1911.
- CAMPBELL, LILY BESS. See under chapter 6.
- CHAMBERS, E. K. *The Elizabethan Stage*. 4 vols. London, 1923.
- . *A Short Life of Shakespeare*. Oxford, 1933.
- DEBANK, CECILE. *Shakespearean Stage Production: Then and Now*. New York, 1953.

- Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800. Carbondale, Ill., 1973-.
- HOTSON, LESLIE. *The Commonwealth and Restoration Stage*. Cambridge, Mass., 1928.
- JOSEPH, BERTRAM. *The Tragic Actor*. New York, 1959.
- KRUTCH, JOSEPH W. *Comedy and Conscience after the Restoration*. New York, 1949.
- LEACROFT, RICHARD. *The Development of the English Playhouse*. Ithaca, N.Y., 1973.
- The London Stage, 1660-1800*. 11 vols. Carbondale, Ill., 1960-1968.
- LYNCH, JAMES J. *Box, Pit and Gallery: Stage and Society in Johnson's London*. Berkeley, 1953.
- NICOLL, ALLARDYCE. *History of English Drama, 1660-1900*. 6 vols. London, 1955-1959.
- ODELL, G. C. D. *Shakespeare from Betterton to Irving*. 2 vols. New York, 1920.
- PALMER, J. L. *The Comedy of Manners*. London, 1913.
- PEDICORD, HARRY W. *The Theatrical Public in the Time of Garrick*. New York, 1954.
- PRICE, CECIL. *Theatre in the Age of Garrick*. Oxford, 1973.
- RANKIN, HUGH F. *The Theater in Colonial America*. Chapel Hill, N.C., 1965.
- RICHARDS, K. R., ed. *Essays on the Eighteenth Century English Stage*. London, 1972.
- ROSENFELD, SYBIL. *Strolling Players and Drama in the Provinces, 1660-1765*. Cambridge, 1939.
- SEILHAMER, GEORGE O. *History of the American Theatre [1749-1797]*. 3 vols. Philadelphia, 1888-1891.
- SHERBO, A. *English Sentimental Drama*. East Lansing, Mich., 1957.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Georgian Playhouse*. London, 1948.
- . *Changeable Scenery: Its Origin and Development in the British Theatre*. London, 1952.
- SUMMERS, MONTAGUE. *The Playhouse of Pepys*. London, 1935.
- . *The Restoration Theatre*. London, 1934.
- THALER, ALWIN. *Shakespeare to Sheridan*. Cambridge, Mass., 1922.
- WRIGHT, RICHARDSON. *Revels in Jamaica, 1682-1838*. New York, 1937.
- Chapter 12: Italy, France, and Spain in the Eighteenth Century**
- BAUR-HEINHOLD, M. *Baroque Theater*. New York, 1967.
- BJURSTROM, PER. See under chapter 6.
- BORGERHOFF, ELBERT. *The Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theatre, 1680-1757*. Princeton, N.J., 1936.
- BRENNER, C. D. *The Theatre Italien: Its Repertory, 1716-1793, with a Historical Introduction*. Berkeley, 1961.
- COOK, JOHN A. *Neo-Classical Drama in Spain: Theory and Practice*. Dallas, 1959.
- GOLDONI, CARLO. *Memoirs of Carlo Goldoni*. Trans. by John Black. New York, 1926.
- GOZZI, CARLO. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi*. Trans. by J. A. Symonds. 2 vols. London, 1890.
- GREEN, FREDERICK C. *Minuet: Critical Survey of French and English Literary Ideas in the 18th Century*. New York, 1935.
- HAWKINS, FREDERICK. *The French Stage in the Eighteenth Century*. 2 vols. London, 1888.
- JOURDAIN, ELEANOR F. *Dramatic Theory and Practice in France, 1690-1808*. New York, 1921.
- KENNARD, JOSEPH S. See under chapter 6.
- LANCASTER, H. C. *French Tragedy in the Reign of Louis XVI and the Early Years of the French Revolution, 1774-1792*. Baltimore, 1953.
- . *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*. Baltimore, 1950.
- . *Sunset: A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715*. Baltimore, 1945.
- LOUGH, JOHN. See under chapter 9.
- MAYOR, A. H. *The Bibiena Family*. New York, 1945.
- . *Giovanni Battista Piranesi*. New York, 1952.
- MELCHER, EDITH. *Stage Realism in France Between Diderot and Antoine*. Bryn Mawr, Pa., 1928.
- SCHOLZ, JANOS. *Baroque and Romantic Stage Design*. New York, 1950.
- Theatrical Designs from the Baroque through Neo-Classicism*. 3 vols. New York, 1940.
- VIALE FERRERO, MERCEDES. *La Scenografia del '700 e i Fratelli Galliani*. Turin, 1963.
- Chapter 13: Theatre in Northern and Eastern Europe During the Eighteenth Century**
- AIKIN-SNEATH, BETSY. *Comedy in Germany in the First Half of the 18th Century*. Oxford, 1936.
- BAUER-HEINHOLD, M. See under chapter 10.
- BEIJER, AGNE. *Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm*. Trans. by G. L. Frolich. Malmö, 1944.
- BREDSORFF, ELIAS, et al. *An Introduction to Scandinavian Literature from the Earliest Time to Our Day*. Copenhagen, 1951.
- BRUFORD, WALTER H. *Culture and Society in Classical Weimar, 1775-1806*. Cambridge, 1962.

- LOUGH, JOHN. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London, 1957.
- MAHELOT, LAURENT. *La Memoire de Mahelot, Laurent et d'autres Décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVIIe siècle*. Edited by H. C. Lancaster. Paris, 1920.
- MCGOWAN, M. *L'Art du Ballet de Cour en France*. Paris, 1963.
- PALMER, JOHN. *Molière*. New York, 1930.
- STRONG, ROY. See under Chapter 6.
- TILLEY, A. A. *Molière*. Cambridge, 1936.
- TURNELL, MARTIN. *The Classical Moment: Studies in Corneille, Molière, and Racine*. New York, 1948.
- VINAVER, EUGENE. *Racine and Poetic Tragedy*. Trans. by P. M. Jones. Manchester, 1955.
- WILEY, W. L. *The Early Public Theatre in France*. Cambridge, Mass., 1920.
- Chapter 10: The Oriental Theatre**
- The Actor's Analects*, edited, translated and with an Introduction and Notes by Charles J. Dunn and Bunzo Torigoe. Tokyo, 1969.
- ALLEY, R. *Peking Opera*. Peking, 1957.
- AMBROSE, K. *Classical Dances and Costumes of India*. London, 1950.
- ANAND, M. R. *The Indian Theatre*. London, 1950.
- ANDO, TSURUO. *Bunraku, the Puppet Theatre*. New York, 1970.
- ARAKI, J. T. *The Ballad-Drama of Medieval Japan*. Berkeley, 1964.
- ARLINGTON, LEWIS C. See under Chapter 4.
- BOWERS, FAUBION. *Japanese Theatre*. New York, 1952.
- BRANDON, J. R. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Mass., 1967.
- CHEN, J. See under Chapter 4.
- ERNST, EARLE. *The Kabuki Theatre*. New York, 1956.
- GARGI, BALWANT. See under Chapter 4.
- GUPTA, CHANDRA B. *The Indian Theatre*. Benares, 1954.
- HAAR, FRANCIS. *Japanese Theatre in Highlight: A Pictorial Commentary*. Tokyo, 1952.
- HIRONAGA, SHUZABURO. *Bunraku, Japan's Unique Puppet Theatre*. Tokyo, 1964.
- IYER, K. B. *Kathakali: The sacred Dance-Drama of Malabar*. London, 1955.
- KAWATAKE, SHIGETOSHI. *An Illustrated History of Japanese Theatre Arts*. Tokyo, 1956.
- KEENE, DONALD. *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*. Tokyo, 1965.
- KINCAID, ZOE. *Kabuki, the Popular Stage of Japan*. London, 1925.
- LIU, WU-CHI. See under Chapter 4.
- MACKERRAS, COLIN. *The Chinese Theatre in Modern Times*. Amherst, Mass., 1975.
- MATHUR, JAGDESH. *Drama in Rural India*. New York, 1964.
- MELLEMA, R. L. *Wayang Puppets: Carving, Colouring, Symbolism*. Amsterdam, 1954.
- O'NEILL, P. G. *A Guide to Nō*. Tokyo, 1953.
- . *Early Nō Drama: Its Background, Character and Development, 1300-1450*. London, 1958.
- POLIND, EZRA, and FENOLLOSO, E. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York, 1959.
- SAKANISHI, S. *Kyogen*. Boston, 1938.
- SCOTT, A. C. *The Classical Theatre of China*. New York, 1957.
- . *The Kabuki Theatre of Japan*. London, 1955.
- . *Theatre in Asia*. New York, 1973.
- TOITA, YASUJI. *Kabuki, the Popular Theatre*. New York, 1970.
- WALEY, ARTHUR. *The Nō Plays of Japan*. London, 1921.
- ZUCKER, ADOLF E. *The Chinese Theatre*. Boston, 1925.
- Chapter 11: The English Theatre, 1642-1800**
- BERNBAUM, ERNEST. *The Drama of Sensibility: A Sketch of the History of Sentimental Comedy and Domestic Tragedy, 1696-1780*. Cambridge, Mass., 1915.
- BOAS, FREDERICK. *An Introduction to Eighteenth Century Drama, 1700-1780*. New York, 1953.
- BOOTH, MICHAEL et al. *The Revels History of Drama in English*. Vol. VI, 1750-1880. London, 1975.
- BURNIM, KALMIN. *David Garrick, Director*. Pittsburgh, 1961.
- CAMPBELL, LILY B. "A History of Costuming on the English Stage between 1660 and 1823." *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, II (1918), 187-223.
- CIBBER, COLLEY. *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*. London, 1740. Reprinted many times.
- DOBREE, BONAMY. *Restoration Comedy, 1660-1720*. Oxford, 1924.
- . *Restoration Tragedy, 1660-1720*. Oxford, 1929.
- DOWNER, ALAN S. "Nature to Advantage Dressed: Eighteenth Century Acting." *PMLA* (1943), 1002-1037.
- DUNLAP, WILLIAM. *History of the American Theatre*. New York, 1832.
- "English Literature, 1660-1800: A Current Bibliography." *Philological Quarterly* (1926-present). Annual list of publications.
- FITZGERALD, PERCY H. *The Sheridans*. 2 vols. London, 1886.
- HIGHFILL, PHILIP H., JR., BURNIM, KALMAN, and LANGHANS, EDWARD. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses,*

- QUINN, ARTHUR H. *A History of the American Drama from the Beginning to the Civil War*. 2nd ed. New York, 1943.
- ROWELL, GEORGE. *The Victorian Theatre*. 1st ed. Cort. London, 1967.
- SAXON, ARTHUR H. *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France*. New Haven, Conn., 1968.
- SHATTUCK, CHARLES H. *Shakespeare on the American Stage: From the Hallams to Edwin Booth*. Washington, 1976.
- SLONIM, MARC. See under chapter 13.
- SOUTHERN, RICHARD. See under chapter 11.
- SPEAIGHT, ROBERT. *Shakespeare on the Stage: An Illustrated History of Shakespearean Performance*. London, 1972.
- VARDAC, A. N. *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Cambridge, Mass., 1949.
- VARNEKE, B. V. See under chapter 13.
- WALZEL, OSKAR F. *German Romanticism*. New York, 1932.
- WATSON, ERNEST B. *Sheridan to Robertson: A Study of the 19th Century London Stage*. Cambridge, 1926.
- WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Literary Criticism*. Vol. 2. New Haven, Conn., 1955.
- WILLOUGHBY, LEONARD A. *The Romantic Movement in Germany*. New York, 1930.
- WILSON, GARFF B. *A History of American Acting*. Bloomington, Ind., 1966.
- . *Three Hundred Years of American Theatre*. Englewood Cliffs, N.J., 1973.
- WITOWSKI, GEORG. *The German Drama of the 19th Century*. New York, 1909.
- WITTKÉ, CARL F. *Tambo and Bones: A History of the American Minstrel Stage*. Durham, N.C., 1930.
- YOUNG, WILLIAM C. *Documents of American Theatre History: Famous American Playhouses*. 2 vols. Chicago, 1973.
- . *Documents of American Theatre History: Famous Actors and Actresses on the American Stage*. 2 vols. New York, 1975.
- Chapter 15: Theatre and Drama in Europe and America During the Late Nineteenth Century**
- BANCROFT, MARIE EFFIE. *The Bancrofts*. New York, 1909.
- BELASCO, DAVID. *Theatre Through Its Stage Door*. New York, 1919.
- BERNHHEIM, A. L. *The Business of the Theatre*. New York, 1932.
- BOOTH, MICHAEL. See under chapter 14.
- BOOTH, MICHAEL et al. See under chapter 11.
- CARLSON, MARVIN. See under chapter 14.
- COAD, O. S., and MIMS, EDWIN, JR. See under chapter 14.
- COLE, J. W. *The Life and Theatrical Times of Charles Kean*. London, 1859.
- COLEMAN, JOHN. *Memoirs of Samuel Phelps*. London, 1886.
- DOWNER, ALAN S. See under chapter 14.
- FELHEIM, MARVIN. *The Theatre of Augustin Daly: An Account of the Late Nineteenth Century Stage*. Cambridge, Mass., 1956.
- FITZGERALD, PERCY. *The World Behind the Scenes*. London, 1881.
- GLASSTONE, VICTOR. *Victorian and Edwardian Theatres*. Cambridge, Mass., 1975.
- GREGOR, JOSEPH. See under chapter 13.
- GRUBE, MAX. *The Story of the Meiningen*. Trans. by Ann Marie Koller. Coral Gables, Fla., 1963.
- HENDERSON, MARY C. *The City and the Theatre: New York Playhouses from Bowling Green to Times Square*. Clifton, N.J., 1973.
- HEWITT, BARNARD. See under chapter 14.
- HOPKINS, ALBERT A. *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions*. New York, 1897.
- IRVING, LAURENCE. *Henry Irving*. New York, 1952.
- JOSEPH, BERTRAM. See under chapter 11.
- KAUFFMANN, F. W. See under chapter 14.
- KENNARD, JOSEPH S. See under chapter 6.
- KLENZE, CAMILLO VON. See under chapter 14.
- LEACROFT, RICHARD. See under chapter 11.
- MAMMEN, EDWARD W. *The Old Stock Company School of Acting*. Boston, 1945.
- MARSTERSTEIG, M. See under chapter 14.
- MATTHEWS, BRANDER. *French Dramatists of the Nineteenth Century*. 5th ed. New York, 1914.
- . *The Theatres of Paris*. New York, 1880.
- , and HUTTON, LAURENCE. See under chapter 12.
- MELCHER, EDITH. See under chapter 12.
- MOODY, RICHARD. See under chapter 14.
- MOSES, MONTROSE, and BROWN, J. M. See under chapter 14.
- MOYNET, GEORGES. *La Machinerie Théâtrale: Trucs et Decors*. Paris, 1893.
- MOYNET, JEAN-PIERRE. *French Theatrical Production in the Nineteenth Century (L'Envers du Théâtre)*. Trans. and augmented by Allan S. Jackson with M. Glen Wilson. Binghamton, N.Y., 1976.
- NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 11.
- ODELL, G. C. D. See under chapters 11 and 14.
- PLANCHÉ, J. R. See under chapter 14.
- QUINN, ARTHUR H. *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*. 2nd ed. New York, 1949.
- ROWELL, GEORGE. See under chapter 14.
- SACHS, EDWIN O., and WOODROW, E. A. E. *Modern Opera Houses and Theatres*. 3 vols. London, 1897-1898.

- . *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival*. Cambridge, 1935.
- . *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*. London, 1957.
- GREGOR, JOSEPH. *The Russian Theatre*. London, 1930.
- HEITNER, R. R. *German Tragedy in the Age of Enlightenment, 1724-1768*. Berkeley, 1963.
- HILLESTROM, G. *Theatre and Ballet in Sweden*. Stockholm, 1953.
- PASCAL, ROY. *The German Sturm und Drang*. Manchester, 1953.
- PEACOCK, RONALD. *Goethe's Major Plays: An Essay*. New York, 1959.
- PRUDHOE, JOHN. *The Theatre of Goethe and Schiller*. Oxford, 1973.
- ROBERTSON, J. G. *The Life and Work of Goethe, 1749-1832*. London, 1932.
- SLONIM, MARC. *Russian Theatre from the Empire to the Soviets*. Cleveland, 1961.
- THOMAS, RICHARD R. *The Classical Ideal in German Literature, 1755-1805*. Cambridge, 1939.
- VARNEKE, B. V. *History of the Russian Theatre: Seventeenth through Nineteenth Century*. Trans. by Boris Brasol. New York, 1951.
- WILLOUGHBY, LEONARD A. *The Classical Age of German Literature, 1749-1832*. London, 1926.
- Chapter 14: Theatre in Europe and America During the Early Nineteenth Century**
- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, 1953.
- ALLEVY, MARIE ANTOINETTE. *La Mise-en-scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. Paris, 1938.
- APPLETON, WILLIAM W. *Madame Vestris and the London Stage*. New York, 1974.
- ARVIN, NEIL E. *Eugène Scribe and the French Theatre, 1815-60*. Cambridge, Mass., 1924.
- BOOTH, MICHAEL. *English Melodrama*. London, 1965.
- BOOTH, MICHAEL et al. See under chapter 11.
- CARLSON, MARVIN. *The French Stage in the Nineteenth Century*. Metuchen, N.J., 1972.
- . *The German Stage in the Nineteenth Century*. Metuchen, N.J., 1972.
- . *The Theatre of the French Revolution*. Ithaca, N.Y., 1966.
- CARSON, W. G. B. *The Theatre on the Frontier*. Chicago, 1932.
- . *Managers in Distress*. St. Louis, 1949.
- COAD, O. S., and MIMS, EDWIN, JR. *The American Stage (Vol. XIV of The Pageant of America)*. New Haven, Conn., 1929.
- DISHER, MAURICE. *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins*. London, 1949.
- DOWNER, ALAN S. "Players and the Painted Stage: Nineteenth Century Acting." *PMLA*, 61 (1946), 522-576.
- DUNLAP, WILLIAM. See under chapter 11.
- GEORGE, A. J. *The Development of French Romanticism*. Syracuse, N.Y., 1955.
- GREGOR, JOSEPH. See under chapter 13.
- GRIMSTED, DAVID. *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800-1850*. Chicago, 1968.
- HEWITT, BARNARD. *Theatre USA, 1668-1957*. New York, 1959.
- HODGE, FRANCIS. *Yankee Theatre*. Austin, Texas, 1964.
- JOSEPH, BERTRAM. See under chapter 11.
- KAUFFMANN, F. W. *German Dramatists of the Nineteenth Century*. Los Angeles, 1940.
- KENNARD, JOSEPH S. See under chapter 6.
- KLENZE, CAMILLO VON. *From Goethe to Hauptmann*. New York, 1926.
- LACEY, ALEXANDER. *Pixérécourt and the French Romantic Drama*. Toronto, 1928.
- LEACROFT, RICHARD. See under chapter 11.
- MACREADY, WILLIAM CHARLES. *Macready's Reminiscences*. New York, 1875.
- MARSTERSTEIG, M. *Das Deutsches Theater im neunzehnten Jahrhundert*. 2nd ed. Leipzig, 1924.
- MATTHEWS, BRANDER, and HUTTON, LAURENCE. *Actors and Actresses of Great Britain and the United States from the Days of David Garrick to the Present Time*. 5 vols. New York, 1886.
- MELCHER, EDITH. See under chapter 12.
- MOODY, RICHARD. *America Takes the Stage: Romanticism in American Drama and Theatre, 1750-1900*. Bloomington, Ind., 1955.
- MOSES, MONTROSE J., and BROWN, JOHN M. *The American Theatre as Seen by Its Critics, 1752-1934*. New York, 1934.
- NICOLL, ALLARDYCE. See under chapter 11.
- ODELL, G. C. D. *Annals of the New York Stage*. 15 vols. New York, 1927-1949.
- . *Shakespeare from Betterton to Irving*. 2 vols. New York, 1920.
- PEERS, E. A. *A History of the Romantic Movement in Spain*. 2 vols. Cambridge, 1940.
- PLANCHÉ, J. R. *The Recollections and Reflections of James Robinson Planché*. 2 vols. London, 1872.
- POLLAK, GUSTAV. *Frans Grillparzer and the Austrian Drama*. New York, 1907.

- NORTHAM, JOHN. *Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas*. London, 1953.
- RISCHBEITER, HENNING. *Art and the Stage in the Twentieth Century*. Greenwich, Conn., 1968.
- ROOSE-EVANS, JAMES. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Today*. New revised edition. London, 1973.
- SAYLER, OLIVER M., ed. *Max Reinhardt and His Theatre*. New York, 1926.
- SHATTUCK, ROGER. *The Banquet Years. The Arts in France, 1885-1918*. New York, 1961.
- SLONIM, MARC. See under chapter 13.
- SPEAIGHT, ROBERT. *William Poel and the Elizabethan Revival*. London, 1954.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN. *An Actor Prepares*. Trans. by Elizabeth R. Hapgood. New York, 1936.
- . *Building a Character*. Trans. by E. R. Hapgood. New York, 1949.
- . *My Life in Art*. Trans. by J. J. Robbins. Boston, 1924.
- . *Creating a Role*. Trans. by E. R. Hapgood. New York, 1961.
- TAIROV, ALEXANDER. *Notes of a Director*. Trans. by William Kuhlke. Coral Gables, Fla., 1969.
- TREWIN, J. C., and KEMP, T. C. *The Shakespeare Festival: A History of the Shakespeare Memorial Theatre*. London, 1953.
- VALENCY, MAURICE. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*. New York, 1963.
- VOLBACH, WALTHER. *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre*. Middletown, Conn., 1968.
- WAXMAN, S. M. *Antoine and the Théâtre Libre*. Cambridge, Mass., 1926.
- WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Criticism, 1750-1950*. Vols. 3 and 4. New York, 1965.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Drama from Ibsen to Eliot*. London, 1952.
- ZUCKER, A. E. *Ibsen, the Master Builder*. New York, 1929.
- Chapter 17: The Theatre in Europe and America Between the Wars**
- ARTAUD, ANTONIN. *The Theatre and Its Double*. Trans. by Mary C. Richards. New York, 1958.
- BALAKIAN, ANNA E. *Surrealism*. New York, 1959.
- BENTLEY, ERIC. See under chapter 16.
- BISHOP, G. W. *Barry Jackson and the London Theatre*. London, 1933.
- BOLESLOVSKY, RICHARD. *Acting: The First Six Lessons*. New York, 1933.
- BRADSHAW, MARTHA. *Soviet Theatres, 1917-1941*. New York, 1954.
- BRAUN, EDWARD. See under chapter 16.
- BRECHT, BERTOLT. *Brecht on Theatre*. Trans. by John Willett. New York, 1964.
- BRETON, ANDRÉ. *What Is Surrealism?* London, 1936.
- BROCKETT, OSCAR G., and FINDLAY, ROBERT R. See under chapter 16.
- BRUSTEIN, ROBERT. See under chapter 16.
- CARTER, HUNTLY. *The New Spirit in the European Theatre, 1914-1924*. New York, 1926.
- CHEKHOV, MICHAEL. *To the Actor on the Technique of Acting*. New York, 1953.
- CHENEY, SHELDON. *The New Movement in the Theatre*. New York, 1914.
- . *Stage Decoration*. New York, 1928.
- CLURMAN, HAROLD. *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre in the Thirties*. New York, 1957.
- COLE, TOBY. See under chapter 16.
- DAVIS, HALLIE FLANAGAN. *Arena*. New York, 1940.
- DONOGHUE, DENIS. *The Third Voice: Modern British and American Verse Drama*. Princeton, N.J., 1959.
- DOWNER, ALAN S. *Fifty Years of American Drama, 1900-1950*. Chicago, 1951.
- ESSLIN, MARTIN. *Brecht: The Man and His Work*. Garden City, N.Y., 1960.
- FOWLIE, WALLACE. *Age of Surrealism*. Bloomington, Ind., 1960.
- FRANK, WALDO. *The Art of the Vieux-Colombier*. New York, 1918.
- FUERST, WALTER R. and HUME, SAMUEL J. See under chapter 16.
- GARTEN, H. F. See under chapter 16.
- GIELGUD, JOHN. *Early Stages*. New York, 1939.
- GORCHAKOV, NIKOLAI. See under chapter 16.
- . *The Vakhtangov School of Stage Art*. Moscow, n.d.
- GORELIK, MORDECAI. See under chapter 16.
- GREENE, NAOMI. *Antonin Artaud: Poet Without Words*. New York, 1970.
- GROPICUS, WALTER, ed. *The Theater of the Bauhaus*. Middletown, Conn., 1961.
- GUTHRIE, TYRONE. *A Life in the Theatre*. London, 1960.
- HOGAN, ROBERT G. *After the Irish Renaissance*. Minneapolis, 1967.
- HOOVER, MARJORIE L. *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre*. Amherst, Mass., 1974.
- HOUGHTON, NORRIS. *Moscow Rehearsals: An Account of Methods of Production in the Soviet Theatre*. New York, 1936.
- ISSACS, EDITH J. R. *The Negro in the American Theatre*. New York, 1947.
- SHATTUCK, CHARLES H. See under chapter 14.
- SLONIM, MARC. See under chapter 13.
- SOUTHERN, RICHARD. See under chapter 11.
- SPEAIGHT, ROBERT. See under chapter 14.
- STEIN, JACK M. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Detroit, 1960.
- VARDAC, A. N. See under chapter 14.
- VARNEKE, B. V. See under chapter 13.
- WAGNER, RICHARD. *Opera and Drama*. Trans. by Edwin Evans. London, 1913.
- WATSON, ERNEST B. See under chapter 14.
- WEINBERG, BERNARD. *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. Chicago, 1937.
- WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Literary Criticism*. Vols. 3-4. New Haven, Conn., 1965.
- WILSON, GARFF. See under chapter 14.
- WITOWSKI, GEORG. See under chapter 14.
- YOUNG, WILLIAM C. See under chapter 14.
- Chapter 18: The Beginnings of The Modern European Theatre, 1875-1915**
- ANTOINE, ANDRÉ. *Memories of the Théâtre Libre*. Trans. by Marvin Carlson. Coral Gables, Fla., 1964.
- APPIA, ADOLPHE. *The Work of Living Art and Man Is the Measure of All Things*. Coral Gables, Fla., 1960.
- BABLET, DENIS. *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 à 1914*. Paris, 1965.
- . *Edward Gordon Craig*. New York, 1967.
- BENTLEY, ERIC. *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*. New York, 1946.
- BLOCK, HASKELL. *Mallarmé and the Symbolist Drama*. Detroit, 1963.
- BOURGEOIS, MAURICE. *J. M. Synge and the Irish Theatre*. New York, 1965.
- BRAUN, EDWARD. *Meyerhold on Theatre*. New York, 1969.
- BROCKETT, OSCAR G., and FINDLAY, ROBERT R. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*. Englewood Cliffs, N.J., 1973.
- BRUSTEIN, ROBERT. *The Theatre of Revolt*. New York, 1964.
- BYRNE, DAWSON. *The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey*. Dublin, 1929.
- CARTER, HUNTLY. *The Theatre of Max Reinhardt*. New York, 1914.
- CARTER, LAWSON A. *Zola and the Theatre*. New Haven, Conn., 1963.
- CHIARI, JOSEPH. *Symbolism from Poe to Mallarmé*. 2nd ed. New York, 1970.
- COLE, TOBY, ed. *Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*. New York, 1961.
- COLE, TOBY, and CHINOY, HELEN K., eds. *Directors on Directing*. Indianapolis, 1963.
- CORNELL, KENNETH. *The Symbolist Movement*. New Haven, Conn., 1951.
- CRAIG, EDWARD GORDON. *On the Art of the Theatre*. 2nd ed. Boston, 1924.
- DAHLSTROM, C. E. W. L. *Strindberg's Dramatic Expressionism*. Vol. VII of University of Michigan Publications, Language and Literature. Ann Arbor, 1930.
- FROHMAN, DANIEL, and MACROSSON, I. T. *Charles Frohman, Manager and Man*. New York, 1916.
- FUCHS, GEORG. *Revolution in the Theatre*. Trans. by C. C. Kuhn. Ithaca, N.Y., 1959.
- FUERST, WALTER R., and HUME, SAMUEL J. *Twentieth Century Stage Decoration*. 2 vols. London, 1928.
- GARTEN, H. F. *Modern German Drama*. New York, 1959.
- GASSNER, JOHN. *Form and Idea in the Modern Theatre*. New York, 1956.
- . *The Theatre in Our Times: A Survey of the Men, Materials and Movements in the Modern Theatre*. New York, 1954.
- GLASSTONE, VICTOR. See under chapter 15.
- GORCHAKOV, NIKOLAI A. *The Theatre in Soviet Russia*. Trans. by Edgar Lehman. New York, 1957.
- GORELIK, MORDECAI. *New Theatres for Old*. New York, 1940.
- JASPER, GERTRUDE. *Adventure in the Theatre: Lugné-Poë and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899*. New Brunswick, N.J., 1947.
- KOCHNO, BORIS. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York, 1970.
- KOHT, HALVDAN. *The Life of Ibsen*. 2 vols. New York, 1931.
- LAMM, MARTIN. *August Strindberg*. New York, 1971.
- LEHMANN, ANDREW G. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*. Oxford, 1950.
- LUMLEY, FREDERICK. *Trends in Twentieth Century Drama: A Survey Since Ibsen and Shaw*. 2nd ed. London, 1960.
- MACCARTHY, DESMOND. *The Court Theatre, 1904-07*. London, 1907.
- MARKER, LISE-LONE. *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*. Princeton, N.J., 1975.
- MATLAW, MYRON. *Modern World Drama: An Encyclopedia*. New York, 1972.
- MILLER, ANNA IRENE. *The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present*. New York, 1931.
- MODERWELL, HIRAM. *The Theatre of Today*. New York, 1914.
- NEWMARK, MAXIM. *Otto Brahm: The Man and the Critic*. New York, 1938.

- KIENZLE, SIEGFRIED. *Modern World Theatre: A Guide to Productions in Europe and the United States Since 1945*. Trans. by A. and F. Henderson. New York, 1970.
- KRUTCH, JOSEPH W. See under chapter 17.
- LUMLEY, FREDERICK. See under chapter 16.
- MATLAW, MYRON. See under chapter 16.
- POPKIN, HENRY. *The New British Drama*. New York, 1964.
- PRICE, JULIA. *The Off-Broadway Theatre*. New York, 1962.
- RISCHBEITER, HENNING. See under chapter 16.
- ROOSE-EVANS, JAMES. See under chapter 16.
- SAINT-DENIS, MICHEL. See under chapter 17.
- SHAW, LEROY R. *The German Theatre Today*. Austin, Texas, 1964.
- SLONIM, MARC. See under chapter 13.
- STRASBERG, LEE. *Strasberg at the Actors Studio*. New York, 1965.
- STYAN, J. L. *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge, 1962.
- TAYLOR, JOHN R. *Anger and After: A Guide to the New British Drama*. London, 1962.
- TREWIN, J. C., and KEMP, T. C. See under chapter 16.
- WEALES, GERALD. *American Drama since World War II*. New York, 1962.
- WELLWARTH, GEORGE E. *The Theatre of Protest and Paradox: Development in the Avant-Garde Drama*. New York, 1964.
- WILLETT, JOHN. See under chapter 17.

Chapter 19: Theatre and Drama since 1960

- ABRAMSON, DORIS E. *Negro Playwrights in the American Theatre*. New York, 1969.
- ADDENBROOKE, DAVID. *The Royal Shakespeare Company: The Peter Hall Years*. London, 1974.
- ANSORGE, PETER. *Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain*. London, 1975.
- BINER, PIERRE. *The Living Theatre*. 2nd ed. New York, 1972.
- BROCKETT, OSCAR G. *Perspectives on Contemporary Theatre*. Baton Rouge, La., 1971.
- , and FINDLAY, ROBERT R. See under chapter 16.
- BROOK, PETER. *The Empty Space*. New York, 1968.
- BROWNE, TERRY. See under chapter 18.
- BRUSTEIN, ROBERT. *Revolution as Theatre: Notes on the New Radical Style*. New York, 1971.
- BURDICK, ELIZABETH B. et al., eds. *Contemporary Stage Design, USA*. Middletown, Conn., 1974.
- BURLAN, JARKA. *The Scenography of Joseph Svoboda*. Middletown, Conn., 1971.

- COOK, JUDITH. *The National Theatre*. London, 1976.
- CROYDEN, MARGARET. *Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre*. New York, 1974.
- ENGEL, LEHMAN. *The American Musical Theatre*. Rev. ed. New York, 1975.
- ESSLIN, MARTIN. See under chapter 18.
- . *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*. New York, 1970.
- GROTOWSKI, JERZY. *Towards a Poor Theatre*. New York, 1968.
- HAINAUX, RENÉ. *Stage Design Throughout the World*. New York, 1972.
- . *Stage Design Throughout the World, 1970-1975*. New York, 1976.
- HINCHLIFFE, ARNOLD. *British Theatre, 1950-1970*. Totowa, N.J., 1975.
- KIENZLE, SIEGFRIED. See under chapter 18.
- KIRBY, MICHAEL. *Happenings*. New York, 1966.
- KOSTELANETZ, RICHARD. *The Theatre of Mixed Means*. New York, 1968.
- LESNICK, HENRY, ed. *Guerrilla Street Theatre*. New York, 1973.
- LITTLE, STUART. *Enter Joseph Papp: In Search of a New American Theatre*. New York, 1974.
- MAROWITZ, CHARLES, and TRUSSLER, SIMON. *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre*. New York, 1968.
- MATLAW, MYRON. See under chapter 16.
- MITCHELL, LOFTEN. *Black Drama*. New York, 1967.
- NEFF, RENFREW. *The Living Theatre USA*. Indianapolis, 1970.
- NOVICK, JULIUS. *Beyond Broadway*. New York, 1968.
- O'CONNOR, GARRY. *French Theatre Today*. London, 1975.
- ORENSTEIN, GLORIA. *The Theatre of the Marvelous; Surrealism and the Contemporary Stage*. New York, 1976.
- PASOLLI, ROBERT. *A Book on the Open Theatre*. New York, 1970.
- PATTERSON, MICHAEL. *German Theatre Today*. London, 1976.
- POGGI, JACK. *Theatre in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967*. Ithaca, N.Y., 1968.
- RISCHBEITER, HENNING. See under chapter 16.
- ROOSE-EVANS, JAMES. See under chapter 16.
- SAINER, ARTHUR. *The Radical Theatre Notebook*. New York, 1975.
- SCHECHNER, RICHARD. *Environmental Theatre*. New York, 1973.
- . *Public Domain: Essays on the Theatre*. Indianapolis, 1969.
- SCHEVILL, JAMES. *Breakout! In Search of New Theatrical Environments*. Chicago, 1972.

- KIRBY, MICHAEL. *Futurist Performance*. New York, 1971.
- KNAPP, BETTINA. *Louis Jouvet, Man of the Theatre*. New York, 1958.
- KNOWLES, DOROTHY. *French Drama of the Interwar Years, 1918-39*. New York, 1967.
- KRUTCH, JOSEPH W. *The American Drama Since 1918*. Rev. ed. New York, 1957.
- LEY-PISCATOR, MARIA. *The Piscator Experiment*. New York, 1967.
- LUMLEY, FREDERICK. See under chapter 16.
- MACCLINTOCK, LANDER. *The Age of Pirandello*. Bloomington, Ind., 1951.
- MACGOWAN, KENNETH, and JONES, ROBERT E. *Continental Stagecraft*. New York, 1922.
- MACKAY, CONSTANCE D. *The Little Theatre in the United States*. New York, 1917.
- MARSHALL, NORMAN. *The Other Theatre*. London, 1947.
- MATLAW, MYRON. See under chapter 16.
- MODERWELL, HIRAM K. *The Theatre of Today*. New York, 1925.
- MOUSSINAC, LEON. *The New Movement in the Theatre: A Survey of Recent Developments in Europe and America*. London, 1931.
- QUINN, ARTHUR H. See under chapter 15.
- RABKIN, GERALD. *Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties*. Bloomington, Ind., 1964.
- RICHTER, HANS. *Dada: Art and Anti-Art*. New York, 1966.
- RISCHBEITER, HENNING. See under chapter 16.
- ROOSE-EVANS, JAMES. See under chapter 16.
- SAINT-DENIS, MICHEL. *The Rediscovery of Style*. New York, 1960.
- SAMUEL, RICHARD, and THOMAS, R. H. *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre, 1910-1924*. Cambridge, 1939.
- SIMONOV, REUBEN. *Stanislavsky's Protégé, Eugene Vakhtangov*. Trans. by Miriam Goldina. New York, 1969.
- SLONIM, MARC. See under chapter 13.
- SMITH, CECIL. *Musical Comedy in America*. New York, 1950.
- SOKEL, WALTER H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth Century German Literature*. Stanford, Calif., 1959.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN. See under chapter 16.
- SYMONS, JAMES. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920-1932*. Coral Gables, Fla., 1971.
- TADDOV, ALEXANDER. See under chapter 16.
- . *Theatre Arts*. 32 vols. Detroit and New York, 1916-1948.

- TREWIN, J. C., and KEMP, T. C. See under chapter 16.
- WELLEK, RENÉ. See under chapter 16.
- WENGLER, HANS. *Bauhaus*. Cambridge, Mass., 1969.
- WILLETT, JOHN. *Expressionism*. New York, 1970.
- . *The Theatre of Bertolt Brecht*. New York, 1959.
- WILLIAMS, E. HARCOURT. *Old Vic Saga*. London, 1949.
- WILLIAMS, RAYMOND. See under chapter 16.
- Chapter 18: Theatre and Drama, 1940-1960**
- ALLSOP, KENNETH. *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the 1950s*. London, 1958.
- BARRAULT, JEAN-LOUIS. *The Theatre of Jean-Louis Barrault*. Trans. by J. Chiari. New York, 1961.
- BENTLEY, ERIC. *In Search of Theatre*. New York, 1953.
- BOWERS, FAUBION. *Broadway, USSR: Theatre, Ballet and Entertainment in Russia Today*. New York, 1959.
- BRECHT, BERTOLT. See under chapter 17.
- BROCKETT, OSCAR G., and FINDLAY, ROBERT R. See under chapter 16.
- BROWNE, TERRY. *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court*. London, 1975.
- BRUSTEIN, ROBERT. See under chapter 16.
- CHIARI, JOSEPH. *The Contemporary French Theatre: The Flight from Naturalism*. London, 1958.
- COLE, TOBY. See under chapter 16.
- DONOGHUE, DENIS. See under chapter 17.
- DOWNER, ALAN. *Recent American Drama*. Minneapolis, 1961.
- ESSLIN, MARTIN. See under chapter 17.
- . *The Theatre of the Absurd*. Rev. ed. New York, 1969.
- FOWLIE, WALLACE. *Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theatre*. 1960.
- GARTEN, H. F. See under chapter 16.
- GASSNER, JOHN. *Directions in Modern Theatre and Drama*. New York, 1965.
- . *Theatre at the Crossroads: Plays and Playwrights of Mid-Century American Stage*. New York, 1960.
- GORCHAKOV, NIKOLAI. See under chapter 16.
- GROSSVOGEL, DAVID I. *The Self-Conscious Stage in Modern French Drama*. New York, 1958.
- GURCHARNAUD, JACQUES. *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*. New Haven, Conn., 1961.
- HAINAUX, RENÉ, ed., *Stage Design Throughout the World Since 1935*. New York, 1956.
- . *Stage Design Throughout the World Since 1950*. New York, 1964.
- HOUGHTON, NORRIS. *Return Engagement: A Postscript to "Moscow Rehearsals"*. New York, 1962.

- TAYLOR, JOHN RUSSELL. *The Angry Theatre*. London, 1969.
 ———. *Second Wave: British Dramatists for the Seventies*. New York, 1971.
 TAYLOR, KAREN M. *People's Street Theatre in Amerika*. New York, 1973.
 TEMKINE, RAYMOND. *Grotowski*. New York, 1972.
 TREWIN, J. C. *Peter Brook*. London, 1971.
 WEALES, GERALD. *The Jumping Off Place: American Drama in the 1960s*. New York, 1969.
 ZIEGLER, JOSEPH. *Regional Theatre: The Revolutionary Stage*. Minneapolis, 1973.

Information about recent developments must still be sought primarily in periodicals and newspapers. Some of the most helpful on the contemporary theatre are:

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Alternative Theatre</i> | <i>Theater der Zeit</i> |
| <i>Arts Reporting Service</i> | <i>Theater Heute</i> |
| <i>Bühnentechnische Rundschau</i> | <i>Theatre Crafts</i> |
| <i>Comparative Drama</i> | <i>Theatre Design and Technology</i> |
| <i>Drama Survey</i> | <i>Theatre in Poland</i> |
| <i>Educational Theatre Journal</i> | <i>Theatre Quarterly</i> |
| <i>Modern Drama</i> | <i>Theatrefacts</i> |
| <i>Modern International Drama</i> | <i>Travail Théâtral</i> |
| <i>The New York Times</i> | <i>Variety</i> |
| <i>Performance</i> | <i>The Village Voice</i> |
| <i>Plays and Players</i> | <i>Westcene</i> |
| <i>The Drama Review (TDR)</i> | |
- Many of the periodicals listed above also publish articles about the theatre of the past. To these should be added:
- | | |
|--|---------------------------------------|
| <i>Dance Perspectives</i> | <i>Shakespeare Quarterly</i> |
| <i>Nineteenth Century Theatre Research</i> | <i>Theatre Notebook</i> |
| <i>Restoration and 18th Century Theatre Research</i> | <i>Theatre Research International</i> |
| <i>Revue d'Histoire du Théâtre</i> | <i>Theatre Survey</i> |

Numerous other periodicals publish some articles on theatre history, though not as their primary concern. The list is too long to include here. Assistance in finding appropriate sources is available from the periodical or reference librarians in any major library.

فهرست نامها، نمایشنامه‌ها، گروه‌ها...

- | | | |
|--|--|--|
| آرناستیچ (۱۹۴۹) ۲۲۲، ۲۲۹، ۲۳۰ | آخرینها (رمان) ۲۶۹ | آئین عشای ربانی (۱۹۶۶) ۲۹۲ |
| آژنسن، بوریس (۱۹۰۰ - ...) ۱۷۲، ۲۲۵ | آدامز، ماد (۱۸۷۲ - ۱۹۵۳) ۸۳ | آبا، مارتا (۱۹۰۶ - ...) ۱۳۸، ۱۳۹ |
| آزادانه در ناکوس (نمایشنامه ۱۹۱۲) ۶۰ | آدائف، آرتور (۱۹۰۸ - ۱۹۷۱) ۲۰۸ | آبجلیک (مرغ آب، نمایشنامه) ۲۷۲ |
| آریستوفان ۲۷۹ | آدمکش (نمایشنامه) ۱۴۶ | آبراهام لینکلن در ایلینویز (نمایشنامه ۱۹۳۸) ۱۸۱ |
| آریوستو، لودویکو ۲۶۳ | آدلر، استلا (۱۹۰۴ - ...) ۱۷۳ | آبوت، جورج ۱۷۹ |
| آزادی برای کلمنس (نمایشنامه ۱۹۶۱) ۲۸۲ | آدم آدم است (نمایشنامه ۱۹۲۶) ۱۱۵ | آبولینر، گیوم (۱۸۸۰ - ۱۹۱۸) ۱۲۳ |
| آزادی مونیخی (سه گانه ۱۹۷۱) ۲۸۳ | آدمکش (نمایشنامه) ۲۰۷ | آپیا، آدولف (۱۸۶۲ - ۱۹۲۸) ۵۱، ۵۰، ۵۱ |
| آزیورن، جان (۱۹۲۹ - ...) ۲۶۵، ۲۶۶ | آدم مضحک (نمایشنامه) ۲۳۲ | ۵۲، ۵۴، ۶۲، ۹۶، ۱۲۷، ۳۰۶ |
| ۲۳۰، ۲۳۱ | آرابال، فرناندو (۱۹۳۲ - ...) ۲۹۱، ۲۹۲ | آچرچ، بابت (۱۸۶۴ - ۱۹۱۶) ۲۹ |
| آسانترین راه (نمایشنامه ۱۹۰۹) ۸۶، ۸۷ | آراگن، لویی ۱۸۷ | آخر برای چه کسی، چارلی؟ (نمایشنامه) ۳۰۸ |
| آسیاب به نوبت (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۲۸ | آرپ، ژان ۱۸۷ | آخر به خاطر چه کسی (نمایشنامه ۱۹۶۲) ۲۲۳ |
| آشار، مارسل (۱۸۹۹ - ۱۹۷۴) ۱۳۴ | آرتو، آنتونین (۱۸۹۶ - ۱۹۴۸) ۱۲۶ | آخرین روزهای تنهایی رابینسن کروزو (نمایشنامه ۱۹۷۲) ۲۸۹ |
| ۲۰۱ | ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۸۴، ۳۰۹، ۳۳۳ | آخرین شب به خیر آرمسترانگ (نمایشنامه ۱۹۶۴) ۲۳۱ |
| آشیرخانه (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۳۳، ۲۹۰ | آرچر، ویلیام (۱۸۸۰) ۲۹ | آخرین عشاق سینه چاک (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۳۰۶ |
| آشیرهای شریر (نمایشنامه ۱۹۵۷) ۲۱۷ | آردن، جان (۱۹۳۰ - ...) ۲۳۱، ۲۳۲ | آخرین نوار کراپ (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۰۶ |
| آثوبس ۳۳۵ | آرکتیب ۲۷۸ | |
| آشیا (نمایشنامه) ۲۸۳ | آرله سین (نمایشنامه ۱۸۷۲) ۲۰ | |
| آغاز (نمایشنامه) ۱۴۹ | آرلیس - جورج (بازیگر نمایشنامه هدا گابلر) ۲۰ | |
| آغل خوک (نمایشنامه) ۳۲۷ | آرمات، تامس ۹۰ | |
| آف - آف - برادوی (۱۹۹۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳) | | |

آه، عروسکهای لوند! (نمایشنامه ۱۹۱۸)	آویخته و من خیلی غصه می خورم (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۳۰۷	آوای طلبها در شب (نمایشنامه ۱۹۲۲)	آنتیگونه (نمایشنامه ۱۹۱۶) ۱۱۲	آه ۸۱ (۱۹۳۸)	۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۳۹
آیریس (نمایشنامه ۱۹۱۰) ۲۹	آه، چه جنگ دلپذیری! (نمایشنامه ۲۳۲)	آونگ یک طرفه (نمایشنامه ۲۳۲)	آنچه همه زنان می دانند (نمایشنامه ۱۹۰۸) ۶۶	آوارز کینته رو، سرافین (۱۸۷۱) - ۸۱ (۱۹۴۴)	آف - برادوی ۲۲۱ - ۲۲۲، ۲۵۲، ۳۰۹ - ۳۲۱، ۳۱۱
آیکورن، الن ۳۰۵	۲۳۳	آه، بابا، بابای بیچاره، ماما تو را در گنجه	آندریف، لئونید (۱۸۷۱ - ۱۹۱۹) ۷۴	آلوینگ (شخصیت زن نمایشنامه‌ی اشباح ۱۵ (۱۸۸۰)	آفریش جهان و چیزهای دیگر (نمایشنامه ۲۲۵ (۱۹۷۳)
			آندورا (نمایشنامه ۱۹۶۱) ۲۱۶، ۲۱۳	آلیس در سرزمین عجایب (نمایشنامه) ۳۱۸	آفریش یک نقش (کتاب ۱۹۶۱) ۴۱
			آندین (نمایشنامه ۱۹۳۹) ۱۳۴	آلیس کوچولو (نمایشنامه ۱۹۶۴) ۳۰۶	آفیو گنث، آلكساندر (۱۹۰۴ - ۱۹۴۱) ۱۵۴
			آن روزگار (نمایشنامه ۱۹۷۶) ۲۰۶	آلیو، رنه ۲۸۶، ۲۹۷	آقای پرنده (نمایشنامه ۱۹۳۵) ۱۳۴
			آن طور که مرا می خواهی (نمایشنامه ۱۹۳۰) ۱۳۹	آمد و رفت (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۰۶	آکادمی سلطنتی هنر دراماتیک ۳۸
			آن قدر تاریک نیست که نشود دید (نمایشنامه ۱۹۵۴) ۲۲۸	آمریکن پلیس ۳۱۸	آکادمی و تئاتر ملی آمریکایی (ANTA) ۲۲۲ (۱۹۵۳)
			آنگلین، مارگارت (۱۸۷۶ - ۱۹۵۸) ۸۳، ۸۴، ۸۹	آمفیتریون ۳۸ (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۳۴، ۱۸۲	آکادمی موسیقی بروکلین ۳۱۸
			آنسویی، ژان ۱۳۶، ۲۰۱، ۲۴۰، ۲۹۱، ۲۹۵	آمده (نمایشنامه ۱۹۵۴) ۲۰۷	اکس، اتود آکس، اروین ۲۷۳
			آنها می دانستند چه می خواهند (نمایشنامه ۱۹۲۴) ۱۸۲، ۱۸۰	آناتل (نمایشنامه ۱۸۹۳) ۲۸	آکسف ۲۶۶
			آن هزار روزه (نمایشنامه ۱۹۴۸) ۲۲۳	آنا کریستی (نمایشنامه ۱۹۲۱) ۱۸۰، ۱۸۲	آکیمف، نیکلای (۱۹۰۱ - ۱۹۶۸) ۱۴۸
			آواز شیطان لوزیتانی (نمایشنامه مستند) ۲۸۰	آنالکیر (نمایشنامه ۱۹۶۲) ۲۴۰	۲۶۵، ۲۴۴
			آوازه خوان طاس (نمایشنامه ۱۹۴۹) ۲۰۶	آنان به گلها دستبند زدند (۱۹۷۰) ۲۹۲	آلبانی، السا ۲۳۷، ۲۶۱
			آوان گارد (پیشرو) ۲۰۰، ۲۰۹، ۲۷۲، ۲۸۸، ۲۹۹، ۳۳۳	آنستوان، آندره (۱۹۴۳ - ۱۸۵۸) ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۶۸	آلبرتازی، جورجو ۲۳۷، ۲۶۱
				آنتیگون (نمایش سوررئالیستی ۱۹۲۲) ۳۰۹، ۱۲۵، ۱۲۲	آلی، ادوارد (۱۹۲۸ - ...) ۳۰۶، ۳۰۷
				آنتیگون (نمایشنامه ۱۹۴۳) ۱۳۶، ۱۳۵	آلسن، لئوپلد ۲۸۳
					آلین بو، اِدگار ۴۶
					آلن، ویولا (۱۸۶۹ - ۱۹۳۸) ۸۳
					آلوارز کینته رو، خواکین (۱۸۷۳) -

الف

اداره‌ی تنظیم کشاورزی زیر خاک رفت (نمایشنامه - ۱۹۳۶) ۱۷۴	اتاق نشیمن (نمایشنامه ۱۹۵۳) ۲۳۴	آبالدیا، رنه دو (۱۹۱۸ - ...) ۲۹۱
اداره‌ی مرکزی تئاترها ۱۵۱	اتحاد ملی مستخدمین صحنه‌های تئاتر ۱۷۸	آبراین، ژوستین ۲۴۷
ادرتز، کلیفورد ۲۲۳	اتحادیه تئاتر نوین ۱۷۸	اسورد ۴۹
ادرتز، کلیفورد (۱۹۰۶ - ۱۹۶۳) ۱۷۴، ۱۸۱	اتحادیه تئاتر نیویورک ۷۲	اسوردیست ۲۷۱، ۲۹۱
ادموند (نویسنده) ۲۰	اتحادیه تئاتر انگلیسی ۱۵۹، ۱۶۰	اسوردیست‌ها ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۵
آدن، دلبوه، اِج (۱۹۰۷ - ۱۹۷۳) ۱۶۳	اتحادیه ملی صاحبان تئاتر ۸۸	اسوردیسم ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸
آدیرتی، ژاک (۱۸۹۹ - ۱۹۶۵) ۲۰۹	اتحادیه نویسندگان شوروی ۱۵۱	۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۰
آدیوس، شاه‌تپ (نمایشنامه) ۱۲۸	آکتیو، رابرت (۱۸۸۶ - ۱۹۷۲) ۱۵۵	۲۷۲، ۳۰۶، ۳۰۷
ادیشن، تاس ۹۰	آکتیو، رابرت (۱۸۸۶ - ۱۹۷۲) ۱۵۵	ایله (نمایش موزیکال ۱۹۵۶) ۳۰۲، ۲۲۷
ارابه‌ی گچی‌ی کوچک (نمایشنامه) ۴۷	آتوبوس مفرح (تئاتر سیار) ۲۹۹	آبی، آندره (۱۸۹۲ - ...) ۱۳۳
ارباب پونتیلا (نمایشنامه ۱۹۴۰ - ۱۹۴۱) ۱۱۶	آتوبوسی به نام هوس (نمایشنامه ۱۹۴۷)	آبرای اینتولرانتزا ۳۳۲
آرژن، جو (۱۹۳۳ - ۱۹۶۷) ۳۰۲، ۲۹۸	۲۴۹، ۲۲۳، ۲۱۹، ۲۱۸	آبرای پاریس ۲۶۱، ۲۸۷
آرژن، جو (۱۹۳۳ - ۱۹۶۷) ۳۰۲، ۲۹۸	اجرای درامهای موزیکال واگنر (کتاب) ۵۱ (۱۸۹۵)	آبرای سه بولی (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۱
آرژن، جو (۱۹۳۳ - ۱۹۶۷) ۳۰۲، ۲۹۸	آخلوگنث، نیکلای (۱۹۰۰ - ۱۹۶۶) ۲۴۴، ۲۴۳، ۱۵۲، ۱۵۱	آبرای گدایان ۱۵۶
ارثیه‌ی خاندان ویسی (نمایشنامه ۱۹۰۵) ۳۵	ادنون ۱۹۸	آبرای ملی انگلستان ۱۵۵
		آپن تیاتر (تئاتر باز) ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸
		اتاق تعویض (نمایشنامه) ۳۰۳

اردمن، بی. آر ۲۶۸	اسپرینتو (اصطلاح) ۱۴۰	استویا، پائولو ۲۶۱	اشانتس آپر ۲۱۴	اشانتس آپر ۲۱۴
اردوگاه آتویش ۲۸۰	اسپریت، نوریا ۲۹۰	استودیو شانزه‌لیزه ۱۲۸، ۲۸۷	اشتاین، پیتر ۲۸۳، ۲۸۴	اشتاین، پیتر ۲۸۳، ۲۸۴
آرست (نمایشنامه) ۲۳۸	اسپر، مارتین (۱۹۴۴-...) ۲۸۳	استودیوی تئاتر لندن ۲۳۰	اشتراک (نمایش، اجرا) ۳۱۳، ۳۱۶	اشتراک (نمایش، اجرا) ۳۱۳، ۳۱۶
آرستیا (نمایشنامه) ۲۶۴، ۲۰۰، ۱۰۹	استاپارد، نام (۱۹۳۷-...) ۳۰۴	استوری، دیوید (۱۹۳۳-...) ۳۰۰، ۳۰۳	اشتراند، اُسکار (۱۸۷۹-۱۹۳۵) ۶۵	اشتراند، اُسکار (۱۸۷۹-۱۹۳۵) ۶۵
آرفوس (نمایشنامه) ۱۲۵	استاد برناردی (نمایشنامه) ۲۸ (۱۹۱۲)	استیج (مجله) ۲۳۰	اشتراموس، ریشارد (۱۸۶۴-۱۹۴۹) ۶۰	اشتراموس، ریشارد (۱۸۶۴-۱۹۴۹) ۶۰
آرفه نازل می‌شود (نمایشنامه) ۱۹۵۷	استاد عزیز (نمایشنامه) ۲۴۰ (۱۹۶۵)	استونیس، رابرت ۲۹۷	اشترن، ارنست (۱۸۷۶-۱۹۵۴) ۶۴	اشترن، ارنست (۱۸۷۶-۱۹۵۴) ۶۴
۲۲۴	استاد معمار (نمایشنامه) ۱۵ (۱۸۹۲)	استوره‌ی سیزیف (رساله) ۱۹۴۳ (۱۹۴۳) ۲۰۴، ۲۴۷	اشتره، کارلهاپتس ۲۱۱	اشتره، کارلهاپتس ۲۱۱
ارکان جامعه (نمایشنامه) ۱۴ (۱۸۷۷)	استار، فرانسس (۱۸۸۶-۱۹۷۳) ۸۶	اسکات، جورج، سی ۲۲۱	اشرف (نمایشنامه) ۱۵۴، ۲۴۴	اشرف (نمایشنامه) ۱۵۴، ۲۴۴
آرگاست (نمایش، اجرا) ۱۹۷۱، ایران) ۳۳۷، ۲۹۶	استانیسلاوسکی، کنستانتین (۱۸۳۶-۱۹۳۸) ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۷۴، ۹۷، ۲۴۹، ۲۶۵، ۲۷۶	اسکات، کلنت ۹۵	آشکرافت، پگی (۱۹۰۷-...) ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۳۰	آشکرافت، پگی (۱۹۰۷-...) ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۳۰
آرلاندو فوروسو (نمایشنامه) ۱۹۶۹	استاین، ا. ۲۴۲	اسکرایب ۱۶	اشلنتر، پاول (۱۸۵۴-۱۹۱۶) ۲۷	اشلنتر، پاول (۱۸۵۴-۱۹۱۶) ۲۷
۲۶۴، ۲۶۳	استاین، گرتروود ۱۹۰	اسکرایب ۱۶	اشمیت، گئورگ ۲۱۷	اشمیت، گئورگ ۲۱۷
آرلانگر، آبراهام ۸۲	استرافورد ۲۹۴	اسکرافیلد، پل (۱۹۲۲-...) ۲۲۹، ۲۹۵، ۲۹۷	اشمیت، ویلی ۱۳۹	اشمیت، ویلی ۱۳۹
آرلر، فریتس (۱۸۶۸-۱۹۳۰) ۶۰	استراسرگ، لی (۱۹۰۱-...) ۱۷۳، ۲۱۸، ۲۴۹	اسکورزینا، لوییچی ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۳۷	ایشه گاری ۲۳۹	ایشه گاری ۲۳۹
آرلیک، امیل (۱۸۷۹-۱۹۳۲) ۶۵	استراوینسکی، ایگور (۱۸۸۲-۱۹۷۱) ۷۳	اسکورریال (نمایشنامه) ۱۹۲۷ (۱۹۲۷) ۱۳۴	ایشه گاری، خوزه (۱۸۴۸-۱۹۲۷) ۸۱	ایشه گاری، خوزه (۱۸۴۸-۱۹۲۷) ۸۱
ارواح مرده (نمایشنامه اجرا) ۱۹۶۰	استروفسکی ۳۸	اسکینر، کرنلیا اُنیس (بازیگر) ۱۸۵۸-۱۹۴۲ (۱۹۴۲) ۸۳، ۸۴	اصل انواع (کتاب) ۱۸ (۱۸۵۹)	اصل انواع (کتاب) ۱۸ (۱۸۵۹)
۲۸۶	استروفسکی ۳۸	اسلین، مارتین ۲۴۷	اِفروس، آناتولی ۲۶۷، ۲۶۸	اِفروس، آناتولی ۲۶۷، ۲۶۸
اروس شیرین (نمایشنامه) ۱۹۶۸ (۱۹۶۸) ۳۲۱	استرهلر، جورجو (۱۹۲۱-...) ۲۳۶، ۲۳۷	اسمیت، هر ۱۵۶	افسانه‌های نلدشات (سه گانه) ۱۹۶۷ (۱۹۶۷) ۲۸۳	افسانه‌های نلدشات (سه گانه) ۱۹۶۷ (۱۹۶۷) ۲۸۳
اروین، سنت جان (۱۸۸۷-۱۹۷۱) ۷۲	۲۶۰، ۲۶۱	اسطیخ (نمایشنامه) ۱۸۸۰ (۱۸۸۰) ۱۴، ۲۶، ۳۰، ۹۵	افسانه‌ی واسکو (نمایشنامه) ۱۹۵۶ (۱۹۵۶) ۲۰۹	افسانه‌ی واسکو (نمایشنامه) ۱۹۵۶ (۱۹۵۶) ۲۰۹
اریک چهاردهم (نمایشنامه) ۱۴۷	استریندبرگ، آگوست (۱۸۴۹-۱۹۱۲) ۲۶	اشپیت، رابرت ۱۶۰	اکسپرسیونیسم ۶۰	اکسپرسیونیسم ۶۰
ازدواج سفید (نمایشنامه) ۱۹۷۵ (۱۹۷۵) ۲۷۲	۳۰۶، ۵۷، ۵۶	اشات تئاتر ۱۲۳	اکسپرسیونیسم ۲۴۹	اکسپرسیونیسم ۲۴۹
ازدها (نمایشنامه) ۱۹۴۳ (۱۹۴۳) ۲۶۶	استورات، رلن ۳۱۱، ۳۱۲		اکسپرسیونیسم (کتاب، نیویورک) ۱۹۷۰ (۱۹۷۰) ۱۸۳	اکسپرسیونیسم (کتاب، نیویورک) ۱۹۷۰ (۱۹۷۰) ۱۸۳
اسبی که نامرئی می‌شد (نمایشنامه) ۱۹۶۶				
۲۹۱				

۲۲۸، ۲۲۹، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸	اکستر، الکساندر ۷۷	اکسوس نمایشنامه (۱۹۷۳) ۲۳۴	اکسوس نمایشنامه (۱۹۷۳) ۲۳۴
امپراطور جونز (نمایشنامه) ۱۷۷، ۳۲۶	اگر (نمایشنامه) ۷۲	اگرستانسیالیسم ۲۰۲	اگر (نمایشنامه) ۷۲
امشب بدیهه سازی می‌کنیم (نمایشنامه) ۱۳۹ (۱۹۳۰)	ال تاترو کامپه سینو ۳۲۴	الدرسووم، لون ۳۲۶، ۳۲۷	ال تاترو کامپه سینو ۳۲۴
انتشار خبر ۷۱	الفای زندگی ما (نمایشنامه) ۱۹۵۹ (۱۹۵۹) ۲۰۹	الکترا (نمایش، اجرا) ۳۱۸، ۳۱۳ (۱۹۷۴)	الکترا (نمایش، اجرا) ۳۱۸، ۳۱۳ (۱۹۷۴)
انتظار چپی‌ها (نمایشنامه) ۱۹۳۵ (۱۹۳۵) ۱۸۱	الکترا (نمایشنامه) ۱۹۰۳ (۱۹۰۳) ۵۹، ۵۶، ۵۴	الکترا، پگی (۱۹۰۷-...) ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۳۰	الکترا (نمایشنامه) ۱۹۰۳ (۱۹۰۳) ۵۹، ۵۶، ۵۴
انجمن ادبی ایرلندی (۱۸۹۸) ۷۰	انجمن تئاتر الیزابتی ۶۶	الکترا، پاول (۱۸۵۴-۱۹۱۶) ۲۷	انجمن تئاتر الیزابتی ۶۶
انجمن برابری بازیگران ۱۷۸	انجمن تئاتر سیاهپوستان ۳۲۵	اشمیت، گئورگ ۲۱۷	انجمن تئاتر ملی ایرلند ۷۰
انجمن تئاتر الیزابتی ۶۶	انجمن تئاتر نیویورک ۱۶۸	اشمیت، ویلی ۱۳۹	انجمن تئاتر نیویورک ۱۶۸
انجمن تئاترهای دانشگاهی ۳۳۰	انجمن تشویق و ترغیب موسیقی هنرها (CEMA) ۲۳۵	ایشه گاری ۲۳۹	انجمن تئاترهای دانشگاهی ۳۳۰
انجمن جهانی فن آروران تئاتر ۲۴۴	انجمن جهانی منتقدان تئاتر ۲۴۴	ایشه گاری، خوزه (۱۸۴۸-۱۹۲۷) ۸۱	انجمن تشویق و ترغیب موسیقی هنرها (CEMA) ۲۳۵
انجمن جهانی فن آروران تئاتر ۲۴۴	انجمن دراماتیک اُرْموند ۷۰	اصل انواع (کتاب) ۱۸ (۱۸۵۹)	انجمن جهانی فن آروران تئاتر ۲۴۴
انجمن متجد نمایشی (۱۸۹۹) ۳۱	انجمن نمایشی برای کودکان و نوجوانان ۲۸۵	اِفروس، آناتولی ۲۶۷، ۲۶۸	انجمن متجد نمایشی (۱۸۹۹) ۳۱
انجمن نویسندگان پرولتاریای روسی (ا.ن.پ.ر) ۱۵۰	انجمن هنرمندان تولید کننده (APA) ۳۰۸	افسانه‌های نلدشات (سه گانه) ۱۹۶۷ (۱۹۶۷) ۲۸۳	انجمن هنرمندان تولید کننده (APA) ۳۰۸
		افسانه‌ی واسکو (نمایشنامه) ۱۹۵۶ (۱۹۵۶) ۲۰۹	
		اکسپرسیونیسم ۶۰	
		اکسپرسیونیسم ۲۴۹	
		اکسپرسیونیسم (کتاب، نیویورک) ۱۹۷۰ (۱۹۷۰) ۱۸۳	

انجمن هنرها ۲۳۵	آنیل، یوجین (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳) ۱۶۷، ۸۵	اوزن اسرارآمیز (نمایشنامه ۱۹۶۴) ۲۰۱
اندرسن، رابرت (۱۹۱۷ - ...)	۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۹۰	اوزیه ۲۸
اندرسن، لیندسی ۲۹۸، ۳۰۰	اوتز، راشل ۳۲۱	اوسپنسکایا، ماریا (۱۸۸۱ - ۱۹۴۹) ۱۷۲
اندرسن، ماری (۱۸۵۹ - ۱۹۴۰) ۳۶	اوتشلاگر، دانلد (۱۹۰۲ - ۱۹۷۵) ۱۷۲	اوکسیسی، شون (۱۸۸۴ - ۱۹۶۴) ۷۲
اندرسن، مکسول (۱۸۸۸ - ۱۸۵۹) ۱۷۴	اوانز، ادیت (۱۸۸۸ - ۱۹۷۶) ۱۶۰، ۱۵۹	۱۶۵، ۱۶۲
۱۷۸، ۱۸۰	اوانز، موريس (۱۹۰۱ - ...)	اونامونو، میگوئل د (۱۸۶۴ - ۱۹۳۶)
اندر قضیه‌ی رابرت اُپنهايم (نمایشنامه)	اوانسیان، آربی ۲۷۸	۲۴۰، ۱۴۰
۲۸۰ (۱۹۶۴)	اوبراماریونت ۵۴	اُهرگان، تام ۳۱۲، ۳۲۰
انسان جهانی (نمایشنامه ۱۹۱۲) ۵۹	اوبو روا یا شاه اوبو (نمایشنامه) ۴۹	اُه، کلکته (نمایش) ۳۲۲
۱۰۹	اوبوی بی‌غیرت (نمایشنامه) ۵۰	اهمیت ارست بودن (نمایشنامه ۱۸۹۵)
انسان خاکی (نمایشنامه ۱۹۴۹) ۱۳۳	اوبوی دربند (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۵۰	۶۵
انسان و اسلحه (نمایشنامه ۱۸۹۴) ۳۰	اوتو، تو (۱۹۰۴ - ۱۹۶۸) ۲۱۳، ۲۱۱	ای - آن - پرو وانس (۱۹۵۲) ۱۹۹
انسان و برتر از انسان (نمایشنامه ۱۹۰۱)	او خانه را ترک کرد (نمایشنامه ۱۹۶۴)	ایسن، هنریک بوهان (۱۹۰۶ - ۱۸۲۸)
۳۱	۲۷۲	۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۲۵، ۲۶، ۲۹، ۳۲
انسان و توده‌ها (نمایشنامه ۱۹۲۱) ۱۱۳	او دوتیانچه با چشمهای سیاه و سفید	۴۸، ۵۰، ۹۵
انستیتیوی جهانی‌ی تاتار ۲۲۴	داشت (نمایشنامه) ۲۶۲	ایدن پین، بی (۱۸۸۱ - ۱۹۷۶) ۱۵۹
انقراض خاندان دوسولن (نمایشنامه)	اودو، رولان ۲۰۳	ایروینگ، جوزل ۳۵، ۳۶، ۲۲۲، ۳۰۸
۳۵ (۱۹۰۸)	اودیب شهریار (نمایشنامه) ۶۵، ۳۷	ایستگاه اتوبوس (نمایشنامه ۱۹۵۵) ۲۲۶
انقلاب در تاتار (کتاب ۱۹۰۹) ۶۱	اوریان، جوزف (۱۸۷۲ - ۱۹۳۴) ۱۶۸	ایستمن، جورج ۹۰
انگل، اریش ۱۱۸، ۱۲۱	اور، ماری ۲۳۰	ایشروود، کریستوفر (۱۹۰۴ - ...)
آنیل، جان ۲۴۰، ۲۲۴	اورپید ۳۲	ایشیزنی در تساوریس (نمایشنامه، اجرا ۱۹۶۱) ۲۷۳
آنیل، جیمز (۱۸۴۷ - ۱۹۲۰) ۸۵، ۸۴	اورتیمیک ۵۲	ایک‌ها (نمایش) ۲۹۷
آنیل، ران ۳۲۶	اُورثیف، نیکلای (۱۸۷۹ - ۱۹۵۳) ۷۶	ایماگو (باله) ۳۰۶
آنیل، ماری (۱۸۸۷ - ۱۹۵۲) ۷۲	۱۴۳	

ایمران ۶۸	این بانو برای سوختن مناسب نیست	ایوانف، وُزولُد (۱۸۹۵ - ۱۹۶۴) ۱۵۰
ایمز، وینترپ (۱۸۷۱ - ۱۹۳۷) ۱۶۸	(نمایشنامه ۱۹۴۹) ۲۲۸	۱۵۴
این است سرگرمی (نمایش ۱۹۷۶) ۲۲۴	اینج، ویلیام (۱۹۱۳ - ۱۹۷۳) ۲۲۶	ایولف کوچولو (نمایشنامه) ۵۲
ب		
با این سرتر آب صدای تو را نمی‌شنوم	بارلگ، بولسلاو ۲۱۱	بارگشت به متوالح (نمایشنامه ۱۹۱۹ -
(نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۲۶	بارنی، لودویگ (۱۹۲۴ - ۱۸۴۲) ۲۵	۳۱ (۱۹۲۱)
باتای، نیکلاس (۱۹۲۶ - ...)	بارو، ژان لویی (۱۹۱۰ - ...)	بارگشت پیتزگرین (نمایشنامه ۱۹۱۱) ۸۶
۲۱۰	۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۸، ۲۷۸	بارگشت مرد ولخرج (نمایشنامه ۱۹۰۵)
باثملی، گوردُن (۱۸۷۴ - ۱۹۴۸) ۱۶۳	۲۸۸، ۲۸۷، ۲۸۶	۳۵
با خشم به گذشته بنگر (نمایشنامه، اجرا ۱۹۵۶)	بار، هرمان (۱۸۶۴ - ۱۹۳۴) ۲۸	باز هم شیطان (نمایشنامه ۱۹۳۵) ۱۴۲
۲۴۸، ۲۳۱، ۲۳۰	باری، جان ۲۳۲	بازی استریندبرگ (نمایشنامه ۱۹۶۹)
بادبزَن خانم ویندیرمیر (نمایشنامه ۱۸۹۲)	باریمورا، ایزل (۱۸۷۹ - ۱۹۵۹) ۸۳، ۴۳	۲۱۶
۶۵	باریمورا، جان (۱۸۸۲ - ۱۹۴۲) ۴۳	بازی در بازی (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۳۲۱
باد سرد و گرما (نمایشنامه ۱۹۵۹) ۲۲۳	باراباس (نمایشنامه، سال اجرا ۱۹۵۴)	بازیگران (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۳۰۵
باراباس (نمایشنامه، سال اجرا ۱۹۵۴)	۱۳۵	بازیگری آماده می‌شود (کتاب ۱۹۳۶)
۱۳۵	باراکوند، ویکتور ۴۷	۴۱
باران بهشتی (نمایشنامه ۱۹۴۴) ۱۸۰	باران فریشتی (نمایشنامه ۱۸۹۹) ۸۹	بازیگری، اولین درس از شش درس (کتاب ۱۹۴۰) ۱۷۳
بارابارا فریشتی (نمایشنامه ۱۸۹۹) ۸۹	بارتن، جان ۲۹۴	بازی کودکان (۱۹۷۱) ۲۸۲
بارساک، آندره (۱۹۰۹ - ۱۹۷۳) ۱۳۰	بارساک، آرنولد میدلتن (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۱۶۲	باسرن، آلبرت (۱۸۶۷ - ۱۹۵۲) ۶۴
۱۳۲، ۱۳۶، ۱۹۸، ۱۹۹	بازرس کل (نمایشنامه) ۱۴۷، ۱۴۴	باشگاه تاتار تجربی لاماما ۳۱۱، ۳۱۲
بارکر، هارلی گرانویل (۱۸۷۷ - ۱۹۴۶)	بازرگت آرنولد میدلتن (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۳۰۳	باطل (نمایشنامه ۱۹۰۷) ۳۵
۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۹۵، ۶۸، ۶۹	بازرگت به خانه (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۳۰۰	باغ آلبالو (نمایشنامه ۱۹۰۴) ۴۴، ۳۹

۱۴۰	پسن، بنو ۲۱۱	بروختر، فردیناند (۱۸۹۱ - ۱۹۵۸) ۱۲۰	براون، مارتین (۱۹۰۰ - ...) ۱۵۷	سیاهپوستان ۱۷۷	باغ پاییزی (نمایشنامه ۱۹۵۱) ۲۲۳
بن بست (نمایشنامه ۱۹۳۴) ۲۰۲، ۱۸۰	بشر دوست (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۳۰۵	بروساتی، فرانکو ۲۶۴	براون، موریس ۱۶۷	بچه‌های کنده (نمایشنامه ۱۹۷۳) ۳۲۱	باغ وحش شیشه‌ای (نمایشنامه) ۱۸۲، ۲۲۳
بنثال، مایکل (۱۹۱۹ - ...) ۲۲۹	بعل (نمایشنامه ۱۹۱۸) ۱۱۵	بروک، پیتر (۱۹۲۵ - ...) ۱۲۶، ۲۲۹	برایدن، بیل ۲۹۷	بدورد آقای فروید، از موسی تا مائو (نمایش) ۲۸۹	بافندگان (نمایشنامه ۱۸۹۲) ۲۶
بنٹلی، اریک ۲۴۹	بقای اصلح (نظریه) ۱۸	۲۷۸، ۲۸۰، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷	بسربرهای جوان امروزی (نمایشنامه) ۲۹۲ (۱۹۷۵)	برادران کارامازف (نمایشنامه) ۷۹	باکاته (نمایشنامه) ۳۱۵، ۳۱۶
پسنش، فرانک (۱۸۵۷ - ۱۹۳۹) ۶۶	پکت، تامس آ (یک شخصیت) ۱۶۳	برومل زیبا (نمایشنامه ۱۸۹۰) ۸۹	بردن میس جینی (نمایشنامه) ۳۲۷	برادی، ویلیام ا. ۱۷۸	باکره‌ها (نمایشنامه ۱۸۸۹) ۸۰
۱۵۴	بکت، ساموئل (۱۹۰۶ - ۱۹۸۹) ۲۰۱	برونو، آندره ۲۰۰	برشت، اولریخ ۲۸۴	برادر، کریستیان (۱۹۰۲ - ۱۹۴۹) ۱۲۸	باکست، لئون ۷۳، ۷۴ طراح باله روسی
بنکرافت ۳۵، ۳۶	بک، جولین (۱۹۲۵ - ...) ۳۰۹، ۳۱۰	بره‌تون، آندره (نمایشنامه) ۱۸۷	برشت، برتولت (۱۸۹۸ - ۱۹۵۶) ۱۱۵	۱۳۰	باکلانف، جی ۲۶۷
بنگاه ملی‌ی حمایت از هنر ۳۲۹	۳۳۲	بره‌تون، آندره (۱۸۹۶ - ۱۹۶۶) ۱۲۴	۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲	برادوی ۳۰۵	بالت، رابرت (۱۹۲۴ - ...) ۲۳۴
بنگ، سوزان ۷۹	بکلج (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۲۱	بره‌من، اد ۲۹۹	۲۱۴، ۲۱۵، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۹، ۲۸۰	براک ۱۲۵	بالکن (نمایشنامه ۱۹۵۶) ۲۰۸، ۲۹۰
بنوا، الکساندر ۷۴	بک، هانری (۱۸۳۷ - ۱۸۹۹) ۲۶	بره‌من، اس. ان (۱۸۹۳ - ۱۹۷۳) ۱۶۷	۳۰۹، ۳۸۷	براسور، پی. پی. ۲۰۰	باله روسی ۱۲۵
بنیاد تحقیقات بازیگری ۲۷۳	بلاسکو، دیوید (حدود ۱۸۵۴ - ۱۹۳۱)	۱۷۸، ۱۸۰، ۳۰۸	برگریده‌ی خدا (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۳۰۶	براک ۱۲۵	بالیف ۴۳
بنیاد طراحان صحنه‌ی پراگ ۲۶۹	۸۴، ۸۵، ۸۶	برهنه (نمایشنامه ۱۹۲۲) ۱۳۹	برگمن، اینگمار ۲۹۷	براکو، روبرتو (۱۸۶۲ - ۱۹۴۳) ۸۰	بالینز، اد (۱۹۳۵ - ...) ۳۲۶، ۳۲۷
بنیاد فورد ۳۲۹، ۳۴۱، ۳۴۲	بلاو، هربرت ۳۰۸، ۳۲۲	بریث ویت، لیلیان (۱۸۷۳ - ۱۹۴۸) ۱۶۰	برگهاوس، روت ۲۱۳	براگاگلیا، آنتون جیلیو (۱۸۹۰ - ۱۹۶۰) ۱۳۹	بساند، ادوارد (۱۹۳۵ - ...) ۲۹۸، ۳۰۱
بوئر، ولفگانگ ۲۸۳	بلک مور، مایکل ۲۹۷	بریجز - آدامز، دبلیو (۱۸۸۹ - ۱۹۶۵) ۱۵۹	برلینر آنسامبل، ۲۵، ۲۶، ۲۱۲، ۲۱۴	برام، آتو (منتقد تئاتر ۱۹۱۲ - ۱۸۵۶) ۲۵	۳۰۲
بوئلیه ۱۲۸	بل گلدس، نورمن (۱۸۹۳ - ۱۹۵۸) ۱۶۶	بری، ج.م. (۱۸۶۰ - ۱۹۳۷) ۶۶	برنارد، توماس ۲۸۳	۶۲، ۲۶	بانوی زیبای من (نمایشنامه ۱۹۵۶) ۲۲۶
بوتنرو واله‌یو، آنتونیو (۱۹۱۶ - ...) ۲۴۰، ۲۳۹، ۲۳۸	بل، ماری ۱۳۳، ۱۹۸	بری، فیلیپ (۱۸۹۶ - ۱۹۴۹) ۱۸۲، ۱۸۰	برنارد شاو، جورج (۱۸۵۶ - ۱۹۵۰) ۲۵	برانت، فریتس (۱۸۴۶ - ۱۹۲۷) ۹۲	باواوس (مدرسه، مکتب) ۱۱۶، ۱۱۷
بوت‌ی آزمایش (نمایشنامه ۱۹۵۳) ۲۲۵	بلن، روزه (۱۹۰۷ - ...) ۲۱۰، ۲۰۵	بریگادون (نمایشنامه ۱۹۴۷) ۲۲۶	۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳	براند (نمایشنامه ۱۸۶۶) ۱۴، ۲۰	۱۱۸، ۱۱۹
بوئر، ادوین ۹۴	بلوط و خرگوش (نمایشنامه) ۲۸۱	بریگ (کشتی‌ی کوچک، نمایشنامه) ۳۰۹ (۱۹۶۳)	برنتن، هاوارد ۳۰۵	براندو، مارلن (۱۹۲۴ - ...) ۲۱۹، ۲۱۸	بابام شاو، گیلن (۱۹۰۴ - ...) ۱۵۹، ۱۶۱
بودر، شارل (۱۸۶۷ - ۱۸۲۱) ۴۶، ۱۰۰	بلوستال، اسکار (۱۹۱۷ - ۱۸۵۲) ۲۵	بریگه‌هاوس، هاژلد (۱۸۸۳ - ۱۹۵۸) ۳۴	برنده‌ی نان (نمایشنامه ۱۹۳۰) ۱۶۱	براون، خدای اعظم (نمایشنامه ۱۹۲۶) ۱۷۹	۲۲۸
۱۹۰	بلیشنانین، مارک ۲۲۷، ۲۲۶	بزرگ و کوچک (نمایشنامه) ۲۸۴	برنشتاین، لئونارد ۲۲۷	۳۲۶	بتی، اوگو (۱۸۹۲ - ۱۹۵۳) ۱۹۸، ۱۹۹
بورده، ادوارد ۱۳۳	بلین، هالبروک ۸۵	بزار، موریس (۱۹۳۷ - ...) ۲۸۷	بروئر، لی ۳۱۸	براون، رشکولی ۳۲۶	۲۳۶
بورژ (مرکز تئاتری) ۱۹۹	بناونت، یاسینتو (۱۸۶۶ - ۱۹۵۴) ۸۱		بروتومس عزیز (نمایشنامه ۱۹۱۷) ۶۶	براون، کنت ۳۰۹	بتی، گاسن (۱۸۸۲ - ۱۹۵۱) ۱۳۱
بورسه‌به، آنتوان (۱۹۳۰ - ...) ۲۸۷					بجرخ و بجرخان (نمایش موزیکال)

بورشرت، ولفگانگ (۱۹۲۱ - ۱۹۴۷)	بهان، برنلین ۲۳۲	۲۸۲ (۱۹۷۴)
۲۱۵	بهای خویشاوندی (نمایشنامه ۱۹۶۸)	بیدار شو و آواز بخوان (نمایشنامه ۱۹۳۵)
بورکهارت، ماکس (۱۸۵۴ - ۱۹۱۲)	۲۲۵	۱۸۱
بورگر، امیلو ۲۴۰	بهای سرافرازی (نمایشنامه ۱۹۲۴)	بیداری بهار (نمایشنامه ۱۸۱۹)
بورل، جان ۲۲۸	بهترین‌های ما (نمایشنامه ۱۹۱۷)	۶۰، ۶۳
بورلسک ۳۴۴	بهداشت ملی (نمایشنامه ۱۹۶۶)	بسیرمان و آتش افسروان (نمایشنامه ۱۹۵۸)
بوریان، ای. اف (۱۹۰۴ - ۱۹۵۹)	به سوی تئاتر فقیر (کتاب، ۱۹۶۵)	۲۱۶
۲۶۹	۳۳۲	بیدرمان و پرنده‌ی آتش (نمایشنامه ۱۹۲۰)
بوریان، یارکا ۳۳۲	به سوی تئاتر نوین (۱۹۱۳)	بیرئین تری، هربرت (۱۸۵۳ - ۱۹۱۷)
بوسیکولت ۲۹۴، ۲۸	ادوارد گوردن کریگ	۳۶، ۳۷
بوسویو، جیانفرانکو دو ۲۳۷	به سوی دمشق (نمایشنامه ۱۸۹۸ - ۱۹۰۱)	۳۸
بوش، آنتیا ۱۷۶	۵۷	بیرل، هلموت ۲۸۳
بوشوتس، هاری ۲۱۱	بهشت اکنون! (نمایش ۱۹۶۸)	بیستم (نمایش) ۲۶۴
بوکه، روین ۷۹	۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲	بی‌غیرت معظم (نمایشنامه ۱۹۲۱)
بوللاوسکی، ریچارد (۱۸۸۹ - ۱۹۳۷)	بهشت گمشده (نمایشنامه ۱۹۳۵)	۱۴۴
۱۷۲، ۷۵	۱۸۱	بیکو، جورج پیرس (۱۸۶۶ - ۱۹۳۵)
بولگاکف، میخائیل (۱۸۹۱ - ۱۹۴۰)	بهشت گمشده (نمایشنامه ۱۸۹۰)	۱۶۷، ۱۷۹
۱۵۴، ۱۵۳	۲۷	بیگنر، ماکس ۵۸
بولوار دوران (نمایشنامه ۱۹۶۰)	بیاو در شیپورت بدم (نمایشنامه ۳۰۶)	بیلیز، لیلیان (۱۸۷۴ - ۱۹۳۷)
۲۰۱	بی‌بی پیک (نمایشنامه ۱۵۱)	۱۵۵، ۱۵۴
بونار، پی. بر ۴۷	پیتس، آلن ۲۳۰	بیماری جوانی (نمایشنامه ۱۹۲۶)
بویی، برت (۱۸۸۸ - ...)	پیتس، بلانش (۱۸۷۳ - ۱۹۴۱)	۱۲۰
۱۳۳	بی‌س‌خردان در حال مرگند (نمایشنامه ۲۰۹)	بین‌الملل (نمایشنامه ۱۹۲۸)
بویو، اورژن (۱۸۵۸ - ۱۹۳۲)		بینگو (نمایشنامه ۱۹۷۳)
۲۵		۳۰۲
بهار ۷۱ (نمایشنامه ۱۹۶۰)		پی، هاوارد (۱۹۱۲ - ...)
۲۰۹		۱۷۵، ۱۷۲

پ

پانولو پائولی (نمایشنامه ۱۹۵۷)	۲۰۹	۳۱۸، ۳۱۶
پابرهنه در پارک (نمایشنامه ۱۹۶۳)	۳۰۶	پایان تابستان (نمایشنامه ۱۹۳۶)
پابلیک تئاتر نیویورک ۳۲۰، ۲۹۹	۳۲۰	پایان کار خانم چی پی (نمایشنامه ۱۹۲۵)
پاپ، جوزف (۱۹۲۱ - ...)	۲۲۳، ۳۲۰	۱۶۱
پاترونی - گریفی، جوزپه ۲۶۴	پاتریک، رابرت ۳۲۱	پدر (نمایشنامه ۱۸۸۷)
پاتریک، رابرت ۳۲۱	پاچولی (نمایشنامه ۱۹۲۷)	پراگا، مارکو (۱۸۶۲ - ۱۹۲۹)
پاچولی (نمایشنامه ۱۹۲۷)	۱۳۳	پراسمبولینی، اِنریکو (۱۸۹۴ - ۱۹۶۰)
پادشاه برهنه (۱۹۳۳)	۲۶۶	۱۳۸، ۱۳۷
پارتی (نمایشنامه ۱۹۷۲)	۳۰۵	پرتن، آنسلم ۲۸۴
پارسیفال، اپرا ۵۱	پارودی (نمایشنامه ۱۹۵۲)	۲۰۸
پارودی (نمایشنامه ۱۹۵۲)	۲۰۸	پرده‌ها (نمایشنامه ۱۹۶۱)
پاریگو، گئی ۱۹۹	پاستورال بزرگ (نمایشنامه بی‌مذهبی و محلی) ۱۲۸	پرستار بچه (نمایشنامه ۱۹۷۱)
پاستورال بزرگ (نمایشنامه بی‌مذهبی و محلی) ۱۲۸	پاسو، آلفونسو (۱۹۲۶ - ...)	۲۹۱
پاسو، آلفونسو (۱۹۲۶ - ...)	۲۳۹	پرده‌ای در هوا (نمایشنامه ۱۹۶۳)
پاسور، استیو (۱۸۹۹ - ۱۹۶۶)	۱۳۴	۲۰۷
پاکدامن (نمایشنامه ۲۳۹)	پالنگرگ، ماکس (۱۸۵۹ - ۱۹۳۴)	۲۰۸
پالنگرگ، ماکس (۱۸۵۹ - ۱۹۳۴)	۶۴	پرفورمنس گروپ ۳۱۳
پالیاکف، استفن ۳۰۵	پالتاگلیر (نمایشنامه ۱۹۲۹)	پرگونت (نمایشنامه ۱۸۶۷)
پالتاگلیر (نمایشنامه ۱۹۲۹)	۱۳۴	۲۸۳، ۱۴
پانتومیم ۳۴۴	پانیول، مارسل (۱۸۹۵ - ۱۹۷۴)	پرلی پیروز است (نمایشنامه ۳۲۶)
پانیول، مارسل (۱۸۹۵ - ۱۹۷۴)	۱۳۳	پرندگان (نمایشنامه اجرا ۱۹۶۰)
پایان سازی (نمایشنامه ۱۹۵۷)	۲۰۶	۲۶۴
۲۰۶		پرنده‌ی آبی (نمایشنامه ۱۹۰۸)
		پرنده‌ی شیرین جوانی (نمایشنامه ۱۹۵۹)
		۲۲۴
		پروست، مارسل ۱۹۰
		پروکلر، آنا ۲۳۷، ۲۶۱
		۲۶۸، ۲۴۳
		پلیس (نمایشنامه، اجرا ۱۹۵۸)
		۲۷۲

۲۳۱	پنجه بکس (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۳۰۵	پول، ویلیام (۱۸۵۲ - ۱۹۳۴) ۶۷، ۶۶، ۶۸	پیوئف، آلكساندر (۱۸۹۲ - ۱۹۶۱)	۲۴۴، ۱۵۲، ۱۴۸	پوبوا، لیوئف ۱۴۴	پوچ انگار (پوچی، ابوردیست) ۴۹	پورت رویال (نمایشنامه ۱۹۵۴) ۲۰۲	پورتو - ریش، ژرژ (۱۹۳۰ - ۱۸۴۹)	نویسنده ۲۴	پورگی (نمایشنامه) ۱۷۷	پوست دندان ما (نمایشنامه ۱۹۴۳) ۱۸۱	پوگودین، نیکلای (۱۹۰۰ - ...)	۱۵۴	پولتیزر، جوزف (۱۸۴۷ - ۱۹۱۱) ۳۴۰	پولیدزی، جیانی ۲۳۸	پولهری، ژاک (۱۹۲۸ - ...)	۲۱۰																					
۲۶	پیشخدمت چه دید؟ (نمایشنامه، اجرا ۱۹۶۹) ۳۰۲	پیش درآمد ۲۴۲	پیش درآمد افانوس آرام (۱۹۷۶) ۳۰۵	پیکابیا، فرانسیس ۱۸۷، ۱۲۶	پیکاسو ۱۲۵	پیکل، کریستینا ۲۲۸	پیک نیک (۱۹۵۳) ۲۲۶	پیمنف، یوری ۲۶۸	پیتتر، هارلد (۱۹۳۰ - ...)	۳۰۰، ۲۹۴، ۳۰۱	پینهور، آرتور وینگ (۱۸۵۵ - ۱۹۳۳)	۶۶، ۳۰، ۲۹	پیوستگان به دریا (نمایشنامه) ۷۲	۲۹۱	بیانویی بر علفزار (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۲۹۱	پیتر پن (نمایشنامه ۱۹۰۴) ۶۷، ۶۶	پتوئف، ژرژ (۱۸۸۴ - ۱۹۳۹) ۱۳۱	پیچ، آنتونی ۲۹۸	پیچ، جرالدين ۲۲۱	پیچ ماشین (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۳۲۱	پیراندللو، لوییجی (۱۸۶۷ - ۱۹۳۶)	۳۰۹، ۱۳۹، ۱۳۸	پیرشان، امیل ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵	پیروزی عشق (نمایشنامه، اجرای ژان ویلار) ۲۰۲	پیروزی ی یک پزشک (نمایشنامه ۱۹۲۳) ۱۳۳	پیسکاتور، اروین (۱۸۹۳ - ۱۹۶۶) ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۲۱۱	پیسسکی ۳۸	پیش از طلوع آفتاب (نمایشنامه ۱۸۸۹)										
۲۳۷	تئاتر آنلیه ۱۳۰	تئاتر آکادمیک ۲۱۴	تئاتر آلفرد ژاری ۱۲۶	تئاتر آلکساندرینسکی ۱۴۹، ۷۵، ۳۹	تئاتر - آم - شیفنورد ۲۱۳	تئاتر آلترناتیو (یا جایگزین) ۳۲۴، ۳۲۳	تئاتر آلدویچ ۲۹۴، ۲۹۳، ۲۳۵	تئاتر آلتون (۱۸۹۷) ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۹	تئاتر امپایر ۸۳	تئاتر انجمن شهر ویوربان ۲۸۶	تئاتر انقلاب ۱۵۲	تئاتر انگلیسی (انگلیش استیج) ۲۳۰	تئاتر ایالتی ۱۰۸	تئاتر ایالتی برلن ۱۱۵	تئاتر این - این - در - یوزفشات ۲۱۴	تئاتر بایون ۲۰۵	تئاتر بازیگران پروینس ناون (۱۹۱۵)	۱۶۷	تئاتر بازیگران واشینگتن اسکوتر (۱۹۱۵)	۱۶۷	تئاتر بایروت ۲۱۳، ۶۱	تئاتر برلینر (۱۸۸۸) ۲۶، ۲۵	تئاتر بزرگ جهانی (نمایشنامه ۱۹۲۲)	۱۰۹، ۵۹	تئاتر بورگ ۲۷، ۲۷، ۹۲، ۲۱۴، ۲۶۱	تئاتر بولوار ۱۲۲	تئاتر پانتومیم ۲۷۳	تئاتر پرولناریایی ۱۱۴	تئاتر پروویژنال ۳۲۴	تئاتر پشت دروازه (۱۹۶۵) ۲۷۱	تئاتر پورتیل ۲۹۹	تئاتر پوشکین ۲۴۴	تئاتر پیپ سیمونز ۲۹۹	تئاتر پیرامون (محیط) ۳۱۴، ۳۱۵	تئاتر پیسکاتور ۱۱۴	تئاتر بیگولو ۲۶۰، ۲۶۱	تئاتر تأیوف ۱۵۲	تئاتر تحریبی معاصر ۳۳۳
۲۳۸	تئاتر جاده‌ها ۸۲	تئاتر جشنواره‌ی شکسپیر ۲۲۸	تئاتر جشنواره‌ی کمبریج ۱۵۸	تئاتر جنسیس ۳۱۸، ۳۴۰	تئاتر جودسن پوتز ۳۱۸	تئاتر جهان (مجله) ۲۳۸، ۲۴۴	تئاتر چریکی ۳۲۴	تئاتر حقیقت ۲۷۹، ۲۸۱	تئاتر حماسی ۱۱۴	تئاتر حومه ۲۸۹	تئاتر خشونت (تئاتر ثدت، شقاوت) ۱۲۷، ۲۸۰، ۲۹۴	تئاتر خشونت، نخستین بیانیه (مقاله) ۱۸۵، ۱۸۶	تئاتر خورشید (سولی) ۲۸۹، ۲۹۰	تئاتر دانشگاه ایندیانا ۲۹۲	تئاتر دراماتیک استکهلم ۲۱	تئاتر دز آر ۱۳۰																						
۲۳۹	تئاتر ترکیبی ۳۳۲	تئاتر تریز ۱۵۴	تئاتر تقریباً آزاد ۲۹۹	تئاتر توی (تئاتر اسباب بازی) ۱۹۱۲ (۱۹۱۶)	تئاتر نیرون گاثری ۳۲۸	تئاتر جادویی اُماها ۳۱۸	تئاتر جاده‌ها ۸۲	تئاتر جشنواره‌ی شکسپیر ۲۲۸	تئاتر جشنواره‌ی کمبریج ۱۵۸	تئاتر جنسیس ۳۱۸، ۳۴۰	تئاتر جودسن پوتز ۳۱۸	تئاتر جهان (مجله) ۲۳۸، ۲۴۴	تئاتر چریکی ۳۲۴	تئاتر حقیقت ۲۷۹، ۲۸۱	تئاتر حماسی ۱۱۴	تئاتر حومه ۲۸۹	تئاتر خشونت (تئاتر ثدت، شقاوت) ۱۲۷، ۲۸۰، ۲۹۴	تئاتر خشونت، نخستین بیانیه (مقاله) ۱۸۵، ۱۸۶	تئاتر خورشید (سولی) ۲۸۹، ۲۹۰	تئاتر دانشگاه ایندیانا ۲۹۲	تئاتر دراماتیک استکهلم ۲۱	تئاتر دز آر ۱۳۰																

تاتر و دلا پرینسا (تاتر و گره رو) ۸۲	تاتر ملی پراگ ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱	تاتر لسینگ (۱۸۸۸) ۲۶، ۲۵	تاتر (کتاب ۱۹۲۲) ۱۰۹	تاتر سیاهان ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶	تاتر دلاکورت ۲۲۳، ۲۲۰
تاتر ورمونت ۳۲۲	تاتر ملی ناشنویان ۲۹۶	تاتر لور ۹۵	تاتر کریتریون (۱۸۷۴) ۳۷	تاتر سیویک رپرتوری ۱۷۳	تاتر د ناسیون (تاتر ملل) ۲۸۸
تاتر وطنی (نمایشنامه ۱۹۱۲) ۱۶۷	تاتر ملی نروژ ۱۳	تاتر لیبر ۲۲، ۲۳، ۳۰	تاتر کریستیاننا ۱۴، ۱۵	تاتر شانزله لیزه ۱۲۸	تاتر دو آنته ۱۳۰
تاترو لارا ۲۴۰	تاتر ملی استراسبورگ ۲۸۸	تاتر لیریک ۱۵۶	تاتر کلاینز ۶۲	تاتر شرق پاریس ۲۸۸	تاتر دویابی یُن ۲۱۰
تاتر و همزاد آن (کتاب ۱۹۳۸) ۱۲۶، ۱۸۵، ۱۸۶	تاتر ملی ی پاله دوشایو ۲۸۸	تاتر لیسوم ۳۷، ۸۶	تاتر کمدی لینگراد ۲۴۴	تاتر شیلر ۲۱۱، ۲۷۸	تاتر دوفرانس ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸
تاتر ویندهام (۱۸۸۹) ۳۷	تاتر ملی ی مردمی (TNP) ۱۲۸، ۲۰۰	تاتر مارین بی ۲۰۰	تاتر کستانزی ۸۱	تاتر ظهرانه (متینه) ۲۸۵	تاتر دوک آو یورک ۶۷
تاتر ویوگلمیه ۷۹، ۸۰، ۱۲۵	تاتر موسویت ۲۸۸، ۲۸۶، ۲۰۲	تاتر مارینسکی ۷۳	تاتر کوچک استکهلم ۵۷، ۱۶۸	تاتر عام ۳۳۱	تاتر دولتی ادنون ۲۴
تاتر ویویان بومون ۳۰۸	تاتر مونپارناس ۱۳۲	تاتر مالی ۱۵۰	تاتر کودکان ۲۸۵	تاتر علیا حضرت ملکه (۱۸۹۷) ۳۶، ۳۷	تاتر دولور ۴۷، ۵۰، ۷۸
تاتر هاییمه ۱۴۷	تاتر ناواقعه گرای نوین ۵۰	تاتر مایاگفسکی ۲۴۲، ۲۴۳	تاتر کورت ۴۲، ۴۳، ۳۵	تاتر عمو سبستین (۱۹۳۵ - ۱۹۳۹)	تاتر دویچس (۱۸۸۳) ۲۵، ۲۶، ۶۲
تاتر همچنان به پیش می رود (۱۹۱۹) ۵۳	تاتر نو (۱۹۰۳) ۳۷	تاتر ندرمارکت ۱۶۰	تاتر کونستر ۶۲	تاتر رادیکال (یا افراطی) ۳۲۴	تاتر رزیدنس ۹۱
تاتر هنرها (تاتر دز آر) ۴۷، ۷۸	تاتر نو (۱۹۰۶ - ۱۹۰۷) ۸۹	تاتر مدیسن اسکوتر ۸۶	تاتر کوین ۱۶۰	تاتر عمومی جشنواره ی	تاتر روح (مونودرام) ۷۶
تاتر هنری مسکو (کتاب) ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۵۳، ۵۵، ۷۴، ۱۴۷، ۲۶۵، ۲۶۶	تاتر نو زابن ۷۱	تاتر مردم (کتاب ۱۹۰۳) ۱۲۸	تاتر گروپ ۱۷۳	شکسیر نیویورک ۳۲۰	تاتر روبال کابورگ (۱۸۱۸) ۱۵۴
تاتر هنری دوم مسکو ۱۴۸	تاتر نوین لافایت (۱۹۶۷) ۳۲۷، ۳۲۵	تاتر مرکزی ۱۱۴	تاتر گرونسک ۱۳۸	تاتر غنی ۳۳۲	تاتر روبال کورت ۲۳۰
تاتر هنری رم ۱۳۸	تاتر واخنانگف ۱۵۳، ۲۴۳	تاتر مرکزی ارتش ۲۴۴	تاتر گرونسکی ۲۸۹	تاتر فدرال ۱۷۴، ۱۷۶	تاتر زنده ۲۸۹
تاتر هنری مونیخ ۶۰، ۹۲	تاتر وارینه ۱۸۴	تاتر مرکزی ارتش سرخ ۱۵۲	تاتر گورکی ۲۴۴	تاتر فرای ساترن (یا تاتر آزاد جنوب، ۱۹۶۳ - ۱۹۶۴) ۳۲۴، ۳۲۵	تاتر ساتیرمسکو ۲۴۳، ۲۶۸
تاتر هنری نوین (کتاب ۱۹۱۰) ۷۸	تاتر و استابله ۲۳۷	تاتر مرکوری ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۷۶، ۲۲۷	تاتر گیت ۱۵۶	تاتر فرای فولکس بن ۲۱۱	تاتر سارا برنارد ۱۳۰
تاتر هی مارکت ۳۷، ۲۳۰	تاتر واقعه گرای اُخلوپگف ۱۴۹	تاتر مستقل ۳۸، ۳۰	تاتر گیلد ۱۶۸	تاتر فقیر ۲۷۴، ۲۷۶، ۳۱۶، ۳۳۲	تاتر ساوی ۳۲، ۳۳، ۶۸
تاتر یادبود استرانفوردر ۲۹۳	تاتر واقعه گرای نوین ۱۳، ۳۴	تاتر مستقل کریتریون (۱۸۹۷ - ۱۹۰۰) ۸۹	تاتر لایراتوار آباو ۳۲۳	تاتر فولکس بونن ۱۱۴، ۱۲۷، ۱۲۸	تاتر سدلرز ولز ۱۵۵
تاتر یورک ۳۳	تاتر وایتیم ۸۱	تاتر مسکو (کتاب) ۲۴۲	تاتر لایراتوار کوتسلو ۲۹۸	تاتر فونیکس ۲۲۱، ۲۲۲، ۳۰۸	تاتر سلطنتی لندن ۵۲
تاباگف، الگ ۲۶۶	تاتر و بلا آرتز (تاتر هنرهای زیبا) ۲۴۱	تاتر مطلق (۱۹۲۷) ۱۱۸، ۱۱۹، ۲۰۰	تاتر لایراتوار لهستان ۲۷۳	تاتر کاباره ۷۶، ۱۰۱	تاتر سلطنتی مونیخ ۶۸
تابستان (نمایشنامه) ۲۹۱	تاتر و بیکولو ۲۳۷	تاتر ملل (متعلق به یونسکو) ۲۷۷، ۲۷۸	تاتر لایرویه ۲۱۰	تاتر کامر شیل ۶۳، ۶۴	تاتر سنت جیمز ۳۶
	تاتر و دگلی ایند پاندانی ۱۳۹	تاتر ملی ۲۹۷	تاتر لافایت ۱۷۶	تاتر کامیرنی (مجلسی) ۷۷، ۱۴۵، ۱۴۶	تاتر سنچری ۱۷۵

تابلستان و دود (نمایشنامه) ۲۲۱	تدبیر نیکو (نمایشنامه ۱۹۲۷) ۱۵۶	۲۸۰	تدبیر نیکو (نمایشنامه ۱۹۲۷) ۱۵۶
تاپ، مارتی ۳۱۱	تذکار به (نمایشنامه) ۲۷۱	تایپ، کارلو ۲۶۴	تذکار به (نمایشنامه) ۲۷۱
تاجران شکوه (نمایشنامه ۱۹۲۵) ۱۳۳	تراژدی برای تالار موسیقی (نمایشنامه) ۱۳۴	ترویلوس و کریدیا (نمایشنامه) ۱۲۳	تراژدی برای تالار موسیقی (نمایشنامه) ۱۳۴
تاجر دلها (پانتومیم فوتورستی، اجرا ۱۹۲۶) ۱۳۷	تراژدی‌ی تفریحی (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۲۴	تروین، جی. سی ۲۴۸	تراژدی‌ی تفریحی (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۲۴
تاجرونیزی (نمایشنامه) ۱۵۸، ۱۵۹	تراژدی‌ی خوشبینانه (نمایشنامه ۱۹۳۲) ۱۵۴، ۱۴۹	تری، ایلن ۵۲	تراژدی‌ی خوشبینانه (نمایشنامه ۱۹۳۲) ۱۵۴، ۱۴۹
تاردیو، ژان (۱۹۰۳ - ...) ۲۰۹	تراکامورتن، کلوتن (۱۸۹۷ - ۱۹۶۵) ۱۶۹	تریستان و ایزولد (نمایشنامه) ۷۶، ۵۲	تراکامورتن، کلوتن (۱۸۹۷ - ۱۹۶۵) ۱۶۹
تاریکی‌ی بالای پله‌ها (نمایشنامه) ۲۲۶	تزار، ترستان (شاعر) (۱۸۹۶ - ۱۹۶۳) ۱۸۷، ۱۲۲	تری، مگان (۱۹۳۲ - ...) ۳۱۸، ۳۱۷	تزار، ترستان (شاعر) (۱۸۹۶ - ۱۹۶۳) ۱۸۷، ۱۲۲
تاسی‌ی نقره‌بی (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۶۵	تزار فیودور ایوانوویچ (نمایشنامه) ۳۹	تریوفو، آلدو ۲۶۱	تزار فیودور ایوانوویچ (نمایشنامه) ۳۹
تاکستان سرخوش (نمایشنامه ۱۹۲۵) ۱۲۱	تسبه، والتین ۷۹	تزار، ترستان (شاعر) (۱۸۹۶ - ۱۹۶۳) ۱۸۷، ۱۲۲	تسبه، والتین ۷۹
تالار ابرای بالتیمور ۲۲۶	تشریفات مردان پیر و تاریک (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۲۷	توپاز (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۳۳	تشریفات مردان پیر و تاریک (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۲۷
تامار (باله‌ی روسی) ۷۳	تصاویر نمایش (کتاب) ۳۲	توپول، ژوزف ۲۷۱	تصاویر نمایش (کتاب) ۳۲
تام پین (نمایشنامه ۱۹۶۸) ۳۲۱، ۳۱۴	تصرف کاخ زمستانی (نمایشنامه ۱۹۱۹) ۱۴۳	توده در حال تمرین انقلاب (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۱۷	تصرف کاخ زمستانی (نمایشنامه ۱۹۱۹) ۱۴۳
تانس، دیلن ۱۹۰	تصفیه حساب در جنگل (نمایشنامه ۱۹۵۷) ۲۲۶	توراندخت (نمایشنامه) ۱۴۷، ۱۴۸	تصفیه حساب در جنگل (نمایشنامه ۱۹۵۷) ۲۲۶
تانگو (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۲۷۳	تعبیر خواب (کتاب ۱۹۰۰) ۵۸ نوشته‌ی زیگموند فروید		تعبیر خواب (کتاب ۱۹۰۰) ۵۸ نوشته‌ی زیگموند فروید
تایرف، الکساندر (۱۸۸۵ - ۱۹۵۰) ۷۷	تعبیری بولسک ۱۳۴		تعبیری بولسک ۱۳۴
۱۴۵، ۱۴۴، ۱۴۸، ۲۶۵	تکاوران (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۲۷۹		تکاوران (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۲۷۹
۱۴۵، ۱۴۴، ۱۴۸، ۲۶۵	تکجه‌ری‌ی از من (نمایشنامه) ۲۳۱، ۲۹۸		تکجه‌ری‌ی از من (نمایشنامه) ۲۳۱، ۲۹۸
نایگای دور (نمایشنامه ۱۹۳۵) ۱۵۴			
تبعیدی (نمایشنامه ۱۹۴۵) ۲۱۵			
تپ‌سازان (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۳۲۱			
تپ‌های دوردست (نمایشنامه) ۷۲			
نجره‌ی مقدس (نمایشنامه ۱۹۴۳) ۲۱۵			
تجلی (نمایشنامه ۱۹۱۸) ۱۱۳			
تلخ و شیرین (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۶۲	تلخ و شیرین (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۶۲	تلخ و شیرین (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۶۲	تلخ و شیرین (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۶۲
تماشاخانه نیرهود (تماشاخانه محل) ۱۶۷	تماشاخانه نیرهود (تماشاخانه محل) ۱۶۷	تماشاخانه نیرهود (تماشاخانه محل) ۱۶۷	تماشاخانه نیرهود (تماشاخانه محل) ۱۶۷
تمام شد (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۳۰۷	تمام شد (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۳۰۷	تمام شد (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۳۰۷	تمام شد (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۳۰۷
تیمپست، ماری (۱۸۶۴ - ۱۹۴۲) ۱۶۰	تیمپست، ماری (۱۸۶۴ - ۱۹۴۲) ۱۶۰	تیمپست، ماری (۱۸۶۴ - ۱۹۴۲) ۱۶۰	تیمپست، ماری (۱۸۶۴ - ۱۹۴۲) ۱۶۰
تمرین پنج انگشتی (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۳۴	تمرین پنج انگشتی (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۳۴	تمرین پنج انگشتی (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۳۴	تمرین پنج انگشتی (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۳۴
تانت، ا.ج. ام ۲۳۰	تانت، ا.ج. ام ۲۳۰	تانت، ا.ج. ام ۲۳۰	تانت، ا.ج. ام ۲۳۰
تندی، جیکا ۲۱۹	تندی، جیکا ۲۱۹	تندی، جیکا ۲۱۹	تندی، جیکا ۲۱۹
تنهاوزر (اپرا) ۲۱۳	تنهاوزر (اپرا) ۲۱۳	تنهاوزر (اپرا) ۲۱۳	تنهاوزر (اپرا) ۲۱۳
توپاز (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۳۳	توپاز (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۳۳	توپاز (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۳۳	توپاز (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۳۳
توپول، ژوزف ۲۷۱	توپول، ژوزف ۲۷۱	توپول، ژوزف ۲۷۱	توپول، ژوزف ۲۷۱
توده در حال تمرین انقلاب (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۱۷	توده در حال تمرین انقلاب (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۱۷	توده در حال تمرین انقلاب (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۱۷	توده در حال تمرین انقلاب (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۱۷
توراندخت (نمایشنامه) ۱۴۷، ۱۴۸	توراندخت (نمایشنامه) ۱۴۷، ۱۴۸	توراندخت (نمایشنامه) ۱۴۷، ۱۴۸	توراندخت (نمایشنامه) ۱۴۷، ۱۴۸
تورکوئن (۱۹۶۰) ۱۹۹	تورکوئن (۱۹۶۰) ۱۹۹	تورکوئن (۱۹۶۰) ۱۹۹	تورکوئن (۱۹۶۰) ۱۹۹
تورگینف ۳۸	تورگینف ۳۸	تورگینف ۳۸	تورگینف ۳۸
تورندایک، می بیبل (۱۸۸۲ - ۱۹۷۶)	تورندایک، می بیبل (۱۸۸۲ - ۱۹۷۶)	تورندایک، می بیبل (۱۸۸۲ - ۱۹۷۶)	تورندایک، می بیبل (۱۸۸۲ - ۱۹۷۶)
۱۶۰ توستوگنغ، جورجی (۱۹۱۵ - ۱۹۸۹)	۱۶۰ توستوگنغ، جورجی (۱۹۱۵ - ۱۹۸۹)	۱۶۰ توستوگنغ، جورجی (۱۹۱۵ - ۱۹۸۹)	۱۶۰ توستوگنغ، جورجی (۱۹۱۵ - ۱۹۸۹)
تورنس، ریجلی ۱۷۶	تورنس، ریجلی ۱۷۶	تورنس، ریجلی ۱۷۶	تورنس، ریجلی ۱۷۶
توشاره، پی-یر - اِمه ۱۹۸	توشاره، پی-یر - اِمه ۱۹۸	توشاره، پی-یر - اِمه ۱۹۸	توشاره، پی-یر - اِمه ۱۹۸
توشاک، لویی ۱۳۰	توشاک، لویی ۱۳۰	توشاک، لویی ۱۳۰	توشاک، لویی ۱۳۰
توطئه گران (نمایشنامه) ۲۷۱	توطئه گران (نمایشنامه) ۲۷۱	توطئه گران (نمایشنامه) ۲۷۱	توطئه گران (نمایشنامه) ۲۷۱
توطئه‌ی برابرها (نمایشنامه، اجرا ۱۹۲۹) ۱۴۶	توطئه‌ی برابرها (نمایشنامه، اجرا ۱۹۲۹) ۱۴۶	توطئه‌ی برابرها (نمایشنامه، اجرا ۱۹۲۹) ۱۴۶	توطئه‌ی برابرها (نمایشنامه، اجرا ۱۹۲۹) ۱۴۶
توفان (اجرا، ۱۹۶۸) ۲۹۵	توفان (اجرا، ۱۹۶۸) ۲۹۵	توفان (اجرا، ۱۹۶۸) ۲۹۵	توفان (اجرا، ۱۹۶۸) ۲۹۵
توفان (ماهنامه) ۱۱۲	توفان (ماهنامه) ۱۱۲	توفان (ماهنامه) ۱۱۲	توفان (ماهنامه) ۱۱۲
توفان (نمایشنامه) ۱۵۵	توفان (نمایشنامه) ۱۵۵	توفان (نمایشنامه) ۱۵۵	توفان (نمایشنامه) ۱۵۵
ج			
جایزه‌ی پولیتزر ۳۲۰، ۳۲۸، ۳۴۰	جایزه‌ی پولیتزر ۳۲۰، ۳۲۸، ۳۴۰	جایزه‌ی پولیتزر ۳۲۰، ۳۲۸، ۳۴۰	جایزه‌ی پولیتزر ۳۲۰، ۳۲۸، ۳۴۰
جایی برای کسی شدن نیست (نمایشنامه، ۱۹۶۹) ۳۲۸، ۳۲۰	جایی برای کسی شدن نیست (نمایشنامه، ۱۹۶۹) ۳۲۸، ۳۲۰	جایی برای کسی شدن نیست (نمایشنامه، ۱۹۶۹) ۳۲۸، ۳۲۰	جایی برای کسی شدن نیست (نمایشنامه، ۱۹۶۹) ۳۲۸، ۳۲۰
جدایی بزرگ (نمایشنامه ۱۹۰۶) ۸۸، ۸۹	جدایی بزرگ (نمایشنامه ۱۹۰۶) ۸۸، ۸۹	جدایی بزرگ (نمایشنامه ۱۹۰۶) ۸۸، ۸۹	جدایی بزرگ (نمایشنامه ۱۹۰۶) ۸۸، ۸۹
جست، موریس ۴۳	جست، موریس ۴۳	جست، موریس ۴۳	جست، موریس ۴۳
جشن تولد (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۳۰۱	جشن تولد (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۳۰۱	جشن تولد (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۳۰۱	جشن تولد (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۳۰۱
جشن (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۰۳	جشن (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۰۳	جشن (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۰۳	جشن (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۰۳
جشنواره‌ی آلدبورگ ۲۳۵	جشنواره‌ی آلدبورگ ۲۳۵	جشنواره‌ی آلدبورگ ۲۳۵	جشنواره‌ی آلدبورگ ۲۳۵
جشنواره‌ی آوینیون ۲۰۰	جشنواره‌ی آوینیون ۲۰۰	جشنواره‌ی آوینیون ۲۰۰	جشنواره‌ی آوینیون ۲۰۰
جشنواره‌ی ادینبورگ ۲۳۵، ۲۲۸	جشنواره‌ی ادینبورگ ۲۳۵، ۲۲۸	جشنواره‌ی ادینبورگ ۲۳۵، ۲۲۸	جشنواره‌ی ادینبورگ ۲۳۵، ۲۲۸
جشنواره‌ی بایروت (۱۹۵۱) ۲۱۱	جشنواره‌ی بایروت (۱۹۵۱) ۲۱۱	جشنواره‌ی بایروت (۱۹۵۱) ۲۱۱	جشنواره‌ی بایروت (۱۹۵۱) ۲۱۱
جشنواره‌ی چیچستر ۲۳۵	جشنواره‌ی چیچستر ۲۳۵	جشنواره‌ی چیچستر ۲۳۵	جشنواره‌ی چیچستر ۲۳۵
جشنواره‌ی سالانه‌ی استراتفورد - آن - آون (تأسیس ۱۸۷۹) ۶۶	جشنواره‌ی سالانه‌ی استراتفورد - آن - آون (تأسیس ۱۸۷۹) ۶۶	جشنواره‌ی سالانه‌ی استراتفورد - آن - آون (تأسیس ۱۸۷۹) ۶۶	جشنواره‌ی سالانه‌ی استراتفورد - آن - آون (تأسیس ۱۸۷۹) ۶۶
جشنواره‌ی سالانه‌ی شارتر ملل ۲۴۴	جشنواره‌ی سالانه‌ی شارتر ملل ۲۴۴	جشنواره‌ی سالانه‌ی شارتر ملل ۲۴۴	جشنواره‌ی سالانه‌ی شارتر ملل ۲۴۴
جشنواره‌ی سالسبورگ ۶۰، ۲۱۴، ۲۱۵	جشنواره‌ی سالسبورگ ۶۰، ۲۱۴، ۲۱۵	جشنواره‌ی سالسبورگ ۶۰، ۲۱۴، ۲۱۵	جشنواره‌ی سالسبورگ ۶۰، ۲۱۴، ۲۱۵
جاده‌ی تنباکو (نمایشنامه ۱۹۴۳) ۱۷۸	جاده‌ی تنباکو (نمایشنامه ۱۹۴۳) ۱۷۸	جاده‌ی تنباکو (نمایشنامه ۱۹۴۳) ۱۷۸	جاده‌ی تنباکو (نمایشنامه ۱۹۴۳) ۱۷۸
جاگوسا، جوزپه (۱۸۴۷ - ۱۹۰۶) ۸۰	جاگوسا، جوزپه (۱۸۴۷ - ۱۹۰۶) ۸۰	جاگوسا، جوزپه (۱۸۴۷ - ۱۹۰۶) ۸۰	جاگوسا، جوزپه (۱۸۴۷ - ۱۹۰۶) ۸۰
جاگوندا (نمایشنامه ۱۸۹۸) ۸۰	جاگوندا (نمایشنامه ۱۸۹۸) ۸۰	جاگوندا (نمایشنامه ۱۸۹۸) ۸۰	جاگوندا (نمایشنامه ۱۸۹۸) ۸۰
جانسن، هال ۱۷۷	جانسن، هال ۱۷۷	جانسن، هال ۱۷۷	جانسن، هال ۱۷۷
جان فرگوشن ۷۲	جان فرگوشن ۷۲	جان فرگوشن ۷۲	جان فرگوشن ۷۲
جاننی جانسن (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۸۰	جاننی جانسن (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۸۰	جاننی جانسن (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۸۰	جاننی جانسن (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۸۰
جاودانها (کتاب) ۱۸۴	جاودانها (کتاب) ۱۸۴	جاودانها (کتاب) ۱۸۴	جاودانها (کتاب) ۱۸۴
جایزه‌ی لوبه‌دوگا ۲۳۹	جایزه‌ی لوبه‌دوگا ۲۳۹	جایزه‌ی لوبه‌دوگا ۲۳۹	جایزه‌ی لوبه‌دوگا ۲۳۹

خوک بازی - صحنه‌هایی از سده‌ی شانزدهم (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۲۸۲
خوکهای واقعی (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۳۱
خیابان بلیکر (ایرا، اجرا ۱۹۷۳) ۲۲۶

د	د	د
دو درام ۱۰۲	دامیکو، سیلیو ۱۴۰	دختری با چشمهای سبز (نمایشنامه)
دادایسم ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۸۷، ۳۱۳	دانچنکو، ولادیمیر نمبروویچ (۱۸۵۸ - ۱۹۴۳) ۳۹	دختری که ترکش کردم (نمایشنامه)
دادگاه و شیکاگو هفت ۲۸۱	دانشگاه ایالتی نیویورک ۶۳، ۶۵	در آغوش ابراهیم (نمایشنامه) ۱۷۷، ۱۸۰
دادگاه عالی (۱۹۵۵) ۲۳۹	دانشگاه پرینستن ۳۴۳	در اعماق جامعه (نمایشنامه ۱۹۰۲) ۴۳، ۴۶
دارایی یک زن بی‌اهمیت (نمایشنامه) ۱۷۷	دانشگاه تحقیق ۲۷۷	دراما ریویو (مجله) ۳۱۴
داروین، چارلز ۱۸، ۱۹	دانشگاه تکراس ۲۰، ۸۵، ۸۷، ۸۸	درام اندیشه ورز ۱۴، ۲۹، ۳۱
داستان دوشهر (رمان) ۳۷	دانلپ، فرانک ۲۹۷	درام پرولتاریایی ۱۱۴
داستان فیلادلفیا (نمایشنامه ۱۹۳۹) ۱۸۰	دانوزیو، گابریل (۱۸۶۳ - ۱۹۳۸) ۸۰	درام پیام دار ۳۰
داستان وست ساید (فیلم) ۲۲۷	دای ژزن کاولیر (سلحشور گل سرخ) ۵۹	درام خوش پرداخت (فرمول) ۱۶
داستان یک پلکان (نمایشنامه) ۲۳۸	دایره‌ی گچی‌ی قفقازی (نمایشنامه ۱۹۴۴)	درام سانسکریت ۴۷، ۴۸
داستایفسکی ۴۶	- (۱۹۴۵) ۱۱۶، ۱۶۱	درام سوررئالیست ۱۲۴
داسته، ژان (۱۹۰۴ - ...) ۱۳۲، ۱۹۸	دایی وانیا (نمایشنامه) ۳۹	درام سینتیک ۱۳۷
داستیگایف و دیگران (نمایشنامه ۱۹۳۲) ۱۵۳	دبوسی ۱۹۰	درام محله (نمایشنامه ۱۹۱۷) ۱۶۷
داگمن، ژاک ۲۰۰	دختران بریتانیا (نمایشنامه ۱۹۲۲) ۱۶۳	درام مستند ۲۷۹
دالکروز، امیل ژاک (۱۸۶۵ - ۱۹۶۰) ۵۲	دختر دهانی (نمایشنامه ۱۹۵۰) ۲۲۳	در انبوه شهرها (نمایشنامه) ۱۱۸
دالی، سالوادور ۱۲۳	دختر رقصان (نمایشنامه ۱۸۹۱) ۲۸	در انتظار گودو (نمایشنامه ۱۹۵۳) ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۷۲
دامیانی، لوچیانو ۲۳۷	دختر کارگر (نمایشنامه) ۲۴۲	
	دختری از غرب طلایی (نمایشنامه ۱۹۰۵) ۸۶	

در باب تصویب (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۶۱
در باب هنر تئاتر (کتاب ۱۹۱۱) ۹۶
در جست‌وجوی چیزهای بهنجار - عکس‌العملی جاری در هنرها ۳۳۳
در چاه شاهین (نمایشنامه) ۷۱
در چیمبورازو (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۲۸۲
در حصار دروازه‌ها (نمایشنامه ۱۹۳۴) ۱۶۵
درخت سمّ (نمایشنامه ۱۹۷۶) ۳۲۱
در راه بازگشت از نمایشگاه پاریس (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۲۹۳
درس (نمایشنامه ۱۹۵۰) ۲۰۶
در فصل شراب (نمایشنامه) ۳۲۷
دروازه‌ی آمال (نمایشنامه) ۷۱
دروازه‌ی نورباران (نمایشنامه) ۷۲
درو دوم، جان ۸۳
دروغگوها (نمایشنامه ۱۸۹۷) ۲۸
دریا (نمایشنامه ۱۹۷۳) ۳۰۲
دریفسوس (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۲۹۳
دزد دریایی (نمایشنامه ۱۹۳۸) ۱۳۴
دسایی، ژان ۲۰۰
دستفروش مخفی (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۳۴
دستهای آلوده (نمایشنامه ۱۹۴۸) ۲۰۲، ۲۰۳

دستهای آویخته (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۲۸
دسته لائوکون (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۲۷۲
دسته‌ی دزدان (نمایشنامه ۱۹۳۸) ۱۳۵
دسکارو، پی‌یر ۱۹۸
دسیکا، ویوریو ۲۵۵
دشمنان (نمایشنامه ۱۹۰۷) ۴۶
دشمن مردم (نمایشنامه ۱۸۸۲) ۱۴
دعوت به کاخ تابستانی (نمایشنامه) ۲۰۱
دفاع از تئاترگیری (مقاله) ۷۶
دفاعیه‌ی خانم دین (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۲۸
دکتر فاوست (نمایشنامه) ۲۷۵
دکتر ناک، یا پیروزی‌ی یک پزشک (نمایشنامه ۱۹۲۳) ۱۳۰، ۱۳۳
دُکرو، ایتین ۱۹۹
دکستر، جان ۲۹۷
دلالت حراج (نمایشنامه ۱۹۰۹) ۸۶، ۸۸
دلانی، شلا ۲۳۲
دل بینوای من (نمایشنامه ۱۹۳۹) ۱۸۱
دلسارت ۲۷۶
دندان جنایت (نمایشنامه ۱۹۷۳) ۳۱۶
۳۲۱
دُنی، موریس ۴۷
دوتوماس، ماکسیم (۱۸۶۷ - ۱۹۲۹) ۷۸، ۷۹

دوده، آلفونس ۲۰
دورا، مارگریت (۱۹۱۴ - ۱۹۹۵) ۲۹۱
دوران، میشل ۱۳۰
دورست، تانکرد (۱۹۲۵ - ...) ۲۸۲
دورنمات، فریدریش (۱۹۲۱ - ...) ۲۱۶، ۲۷۹، ۳۹۵
دوره، میشل (۱۹۲۵ - ...) ۲۱۰
دوس، الئونورا (۱۸۵۹ - ۱۹۲۴) ۸۰، ۸۱
دوستان (نمایشنامه) ۲۳۴
دوستاناران شکلات (نمایش موزیکال سیاهپوشان) ۱۷۷
دوست من کولکا (نمایشنامه، اجرا ۱۹۵۹) ۲۶۸
دوسن، بثاتریس (۱۸۸۸ - ۱۹۶۹) ۱۳۳
دوشان، مارسل ۱۸۷
دوشیریکو ۱۲۶
دوعالیجناب از ورونا (نمایشنامه) ۳۲
دوقیلیپو، ادواردو (۱۹۰۰ - ۱۹۸۴) ۲۳۶
دوکس، اشلی (۱۸۸۵ - ۱۹۵۹) ۱۵۷
دوکس؛ پی‌یر (۱۹۰۸ - ...) ۱۹۸
دوکورل، فرانسوا (۱۸۵۴ - ۱۹۲۸) ۲۴
۲۵
دوگل ۲۸۶

دوگلدژد، میشل (۱۸۹۸ - ۱۹۶۲) ۱۳۴
 دولن، شارل (۱۸۸۵ - ۱۹۴۹) ۷۹، ۱۳۰
 ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۷۶
 دولن، شارل ۱۲۲
 دولولو، جورجو ۲۳۷، ۲۶۱
 دوماره، رالف (۱۸۸۸ - ۱۹۶۴) ۱۲۵
 ۱۲۶
 دوما ی پسر ۲۸
 دومونترلان، هانری (۱۸۹۶ - ۱۹۷۲)
 ۲۰۲، ۲۰۱
 دومیل هنری سی (۱۸۵۰ - ۱۸۹۳) ۸۶
 دومین خانم تانکردی (نمایشنامه ۱۸۹۳)
 ۲۹
 دونجیب‌زاده از ورونا (نمایشنامه) ۳۲۰

دون خوان (نمایشنامه) ۱۲۳
 دون ژوان (اپرا) ۲۸۷، ۹۲
 دون ژوان (نمایشنامه) ۷۵
 دو والوآ، نینت (ادریس استانیس، ۱۸۹۸
 - ...) ۱۵۵
 دو وُرسِت، کارولین ۲۲۱
 دهمین مرد (۱۹۵۹) ۲۲۶
 دی آدر پلیس ۲۹۴
 دیاگلیف، سرگئی ۷۲، ۷۳
 دیبک (نمایشنامه) ۱۴۷، ۱۴۸
 دیجیز، دادلی (۱۸۷۹ - ۱۹۴۷) ۷۲
 دیدار در وین (نمایشنامه) ۱۸۲
 دیدار (نمایشنامه ۱۹۵۶) ۲۱۶
 دی، روبی ۳۲۵

دیکنز، چارلز ۳۷
 دیلی، آرنولد (۱۸۷۵ - ۱۹۲۷) ۸۶، ۸۹
 دیوار چین (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۲۱۷، ۲۱۶
 دیوار (نمایشنامه) ۲۳۹
 دیوانه و راهبه (نمایشنامه) ۲۷۲
 دیواین، جورج (۱۹۱۰ - ۱۹۶۶) ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۹۷، ۲۹۸
 دیونوسوس در سال ۶۹ (نمایش) ۳۱۵، ۳۱۶
 دیویس، آرجی ۳۲۴
 دیویس، آسی ۳۲۶، ۳۲۸
 دیویس، آلفرد ۲۹۵، ۳۳۷
 دیویس، کلیفتن ۳۲۶
 دی یز، یولیوس ۶۱

رادک، آلفرد ۲۶۹
 رادکین، دیوید ۳۰۵
 راسپوتین (نمایشنامه) ۱۱۴
 راس (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۲۲۷
 راسین ۲۸۷
 رالف، گونتر ۲۸۴
 رام کردن زن سرکش (اجرا ۱۹۲۸) ۱۵۷
 راوند هاوس ۲۳۴، ۲۹۴
 راه ابدی (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۶۹
 راه باریکی به ژرفای شمال (نمایشنامه ۱۹۶۸) ۳۰۱
 راه بلند (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۶۱
 راهپیمایی صلح (نمایشنامه، ۱۹۶۹) ۳۲۴
 راهنمای جهانی (کتاب) ۳۴۷
 راهنمای نمایشهای شکسپیری: همراه با شرح و تصویر (کتاب ۱۹۶۵) ۹۴
 راهی به سوی سیمون (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۳۱۷
 رایان، رابرت ۲۲۲
 رایت، نیکلاس ۲۹۸
 رایجی بوخ (کتاب راهنما - کتاب سوفله) ۶۴
 رایس، الیر (۱۸۹۲ - ۱۹۶۷) ۱۷۸، ۱۸۰
 راینکینگ، ویلهلم ۱۲۱

راینهارت، ماکس (۱۸۷۳ - ۱۹۴۳) ۳۷، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۱۰۸۷۶، ۱۰۹
 ژباردز - پسر، جیشن ۲۲۱
 ژب، الیس ۳۰۸
 رجینا (اپرا) ۲۲۷
 رخنه (نمایشنامه) ۲۴۰
 ردای سرخ (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۲۵
 ردگریو، مایکل (۱۹۰۸ - ...) ۱۶۱
 ردون، ادیلن ۲۷
 رزکنرانسس و گیلدنسترن مرده‌اند (نمایشنامه ۱۹۶۷) ۳۰۴
 ژژه (نمایشنامه ۱۹۱۷)، اجرا توسط گروه باله‌ی روسی ۱۲۵
 رژه ویچ، تادئوش (۱۹۲۱ - ...) ۲۷۲
 رستاخیز ما مردگان (نمایشنامه ۱۸۹۹) ۱۵
 رستگاری ی پل (نمایشنامه ۱۹۰۸) ۸۵
 رشف، ویکتور ۲۴۲، ۲۶۶
 ژمرس هلم (نمایشنامه ۱۸۸۶) ۱۵
 رقفا (نمایشنامه ۱۸۹۴) ۲۷
 رقص دایره (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۲۸
 رقص گروهبان ماسگریو (نمایشنامه ۱۹۵۹) ۲۳۱
 رقص مرگ (نمایشنامه، اجرا ۱۹۶۷) ۲۹۷

رقیبان (نمایشنامه ۱۹۲۵) ۱۵۶
 رگبرت، اُتو ۱۱۱، ۱۱۸
 رمان تجربی (مقاله ۱۸۸۱) به قلم امیل زولا ۲۰
 ریمو (شاعر) ۱۹۰
 رنر، گونتر ۲۱۱
 رسو، مادلن (۱۹۰۳ - ...) ۱۳۳، ۱۹۸، ۲۰۷، ۲۰۰
 روایت پروانینگ (نمایشنامه ۱۹۴۸) ۲۲۷
 روح زمین (نمایشنامه ۱۸۹۵) ۶۰
 روز آنها (نمایشنامه، اجرا ۱۹۵۹) ۲۷۱
 روز حساب (نمایشنامه) ۳۲۷
 روز غیبت (نمایشنامه) ۳۲۷
 روزگار گذشته (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۳۰۱
 روزنامه بیرنگام پست ۲۴۸
 روزنامه‌ی زنده (نمایش) ۱۷۴، ۱۷۶
 روزها سراسر در میان درختان (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۲۹۱
 روزهای بی‌پایان (نمایشنامه ۱۹۳۳) ۱۷۹
 روزهای خوش (نمایشنامه ۱۹۶۱) ۲۰۶
 روزی در مرگیک جو آگ (نمایشنامه ۱۹۶۷) ۳۰۴
 روش استانیلاوسکی ۳۳۵
 روشه، ژاک (۱۸۶۲ - ۱۹۵۷) ۷۸

ذرت سبز است (نمایشنامه ۱۹۳۸) ۱۶۳

رئیس (نمایشنامه) ۲۳۶
 رئیس دادگاه (نمایشنامه ۱۸۸۵) ۲۹
 رابرتسن، جانستن فوربس (۱۸۵۳ - ۱۸۹۳) ۳۶، ۳۵، ۳۲، ۲۸
 رایشن، فلورا (۱۹۰۲ - ...) ۱۵۹، ۱۶۰
 رابط (نمایشنامه، اجرا ۱۹۵۵) ۳۰۹
 رابله، فرانسوا (۱۴۹۰ - ۱۵۳۳) ۳۳۶
 رابله (نمایشنامه ۱۹۶۸) ۲۸۸
 رایبشن، لوکس (۱۸۸۶ - ۱۹۵۷) ۷۲
 راترستن، آلبرت (۱۸۸۴ - ۱۹۵۳) ۶۹
 راتو، جیانی ۲۳۷
 راتیگان، ترنس (۱۹۱۱ - ...) ۲۲۷
 راجر بلومر (نمایشنامه ۱۹۲۳) ۱۸۱
 راجرز، هل ۲۲۹
 راجرز، ریچارد (۱۹۰۲ - ...) ۱۸۲، ۲۲۶

روگری، روگرو (۱۸۷۱ - ۱۹۵۴) ۸۰
 ۱۳۹
 رولان، رومن (۱۸۶۶ - ۱۹۴۴) ۱۲۸
 رولر، آلفرد (۱۸۶۴ - ۱۹۳۵) ۶۵
 رومئو و ژولیت (نمایشنامه) ۱۵۸، ۱۲۹
 ۲۳۸، ۲۲۹، ۱۵۹
 رومن، ژول (۱۸۸۵ - ۱۹۷۲) ۱۳۳،
 ۱۳۰
 رونکنی، لوکا (۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۸)
 روو (مجموعه نمایش) ۱۶۴، ۱۹۲
 «رویای بازی» ها (نمایشنامه‌های رویا
 ۱۹۰۲) ۵۷، ۵۶، ۵۸
 روبال باله ۱۵۵
 روبال شکسپیر لندن ۲۹۱
 روبال کورت ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱

روبال ویکتوریا ۱۵۴
 رویای آمریکایی (۱۹۶۰) ۳۰۶
 رویای شب نیمه تابستان (نمایشنامه،
 ۱۹۷۰) ۳۶، ۳۷، ۶۸، ۶۹، ۹۵، ۲۹۵
 رویداد (هپینگ) ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵
 رویش در خورشید (نمایشنامه ۱۹۵۹)
 ۳۲۶
 ریباز، آندره (۱۹۲۲ - ...) ۲۱۰
 ریب، دیوید ۳۲۱
 ریبن، رونالد ۳۲۱
 ریت، مارتین ۲۲۵
 ریچاردز، لوید ۳۲۶
 ریچاردسن، تونی ۲۳۰
 ریچارد سن، رالف (۱۹۱۴ - ...) ۱۶۱،
 ۲۲۸، ۲۲۹
 ریچارد سن، ویلیس ۱۷۷
 ریچارد سوّم (نمایشنامه) ۱۱۳، ۱۱۴
 ریچارسن، لی ۲۲۸
 ریچیکولوس تیاتر ۳۱۸
 ریسمان قره‌ای (نمایشنامه ۱۹۲۶) ۱۸۰
 ریشه‌ها (۱۹۵۹) سه گانه ۲۳۳
 ریگی، ترنس ۳۰۰
 ریگن (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۲۸
 ریگولتو (اپرا) ۲۳۹
 ریچیل، جین دال (۱۹۱۰ - ...) ۲۲۱
 ریندن، وادیم ۱۴۹، ۱۵۳، ۲۴۳
 ریچینگ، ویلهلم ۲۱۱
 روّیا خوار (نمایشنامه ۱۹۲۲) ۱۳۳
 روّیای شب نیمه تابستان (نمایشنامه)
 ۲۹۰

۱۸۰
 زمین گرد است (نمایشنامه‌ی تاریخی
 ۱۹۳۵) ۱۳۳
 زمین (نمایشنامه ۱۹۰۸) ۲۸
 زمین (نمایشنامه، اقتباس از رمان امیل
 زولا، سال اجرا ۱۹۰۲) اثر منبیه ۲۱
 زنان تروا (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۳۱۳، ۳۳۹
 زنان شاد و بندسور (نمایشنامه) ۱۵۹
 زنباره‌ی جهان غرب ۷۱، ۷۲
 زن بی اهمیت (نمایشنامه ۱۸۹۳) ۶۵
 زن پارسی (نمایشنامه ۱۸۸۵) ۲۱
 زنجیرهای علاقه (نمایشنامه ۱۹۰۷) ۸۱
 زن خوب سچوان (نمایشنامه ۱۹۳۸ -

(۱۹۴۰) ۱۱۶، ۲۳۲
 زندگی‌نامه (نمایشنامه ۱۹۳۲) ۱۸۰
 زندگی و دوران ژوزف استالین (نمایش)
 ۳۱۹
 زندگی‌های خصوصی (نمایشنامه ۱۹۳۰)
 ۱۶۲
 زندگی‌ی انسان (نمایشنامه ۱۹۰۷) ۷۴
 زندگی‌ی گالیله (نمایشنامه ۱۹۳۸ -
 ۱۹۳۹) ۱۱۶
 زندگی‌ی من در هنر (کتاب ۱۹۲۴) ۴۱
 ۹۷
 زنگ بی صدا (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۲۶
 زن گرفتن (نمایشنامه ۱۹۰۸) ۳۱
 زن مالک (۱۹۶۰) ۲۰۹
 زوج ناجور (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۳۰۶
 زوخ پیر، کارل ۱۲۱، ۲۱۵
 زوربلا، خوزه ۱۲۳
 زوفی، پیرو ۲۳۹، ۲۶۱
 زولا، امیل (۱۸۴۹ - ۱۹۰۲) ۱۸، ۱۹،
 ۲۰، ۲۵، ۲۶، ۵۹
 زیبایی خفته (نمایشنامه ۱۹۱۹) ۱۳۸
 زیگفلد، فلورنس (۱۸۶۹ - ۱۹۳۲) ۱۸۲
 زیمرمان، رمو ۱۳۷
 زیمرمان، فرد ۸۲

ز

زاخارف ۲۶۶
 زاخاوا، بوریس (۱۸۹۶ - ...) ۱۴۸
 زادک، پیتر ۲۸۴
 زارتان (نمایش ۱۹۷۰) ۲۸۹
 زاردی، فدریکو ۲۶۴
 زازا (نمایشنامه ۱۸۹۹) ۸۶
 زانگی، ایرمت (۱۸۵۷ - ۱۹۴۸) ۸۰
 زاوادمسکی، یوری (۱۸۹۴ - ...) ۱۴۸
 ۱۵۲، ۲۴۴
 زایشگاه (نمایشنامه) ۲۵
 زایم، یاخن ۲۸۳
 زخم خورده (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۲۴۰
 زفیرلی، فرانکو (۱۹۲۳ - ...) ۲۲۸، ۲۲۹
 ۲۹۷، ۲۳۹
 زکام (نمایشنامه ۱۹۲۵) ۱۶۱
 زمان رویا است (نمایشنامه ۱۹۱۹) ۱۳۳
 زمان و کانونی‌ها (نمایشنامه ۱۹۲۷) ۱۶۲
 زمانی که در آن زندگی می‌کنید
 (نمایشنامه ۱۹۳۹) ۱۸۱
 زمستان نیوانگلند (نمایشنامه) ۳۲۷
 زمستانه (نمایشنامه ۱۹۳۵) ۱۳۷، ۱۷۳

ژ

ژاری، آلفرد (۱۸۷۳ - ۱۹۰۷) ۴۹، ۵۰
 ۱۲۳
 ژاری بر فراز خاک ریز (نمایش) ۲۸۸
 ژاک دامور (ژمان) اثر امیل زولا ۲۲
 ژاکسون، موریس (۱۹۱۰ - ...) ۱۳۲
 ۱۹۹
 ژاموا، مارگریت (۱۹۰۳ - ۱۹۶۴) ۱۲۹
 ۱۳۲
 ژان از کره‌ی ماه (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۳۴
 ژان، واریو ۷۸، ۷۹
 ژمیه، فرمین ۴۹، ۶۴، ۱۲۷
 ژنه، ژان (۱۹۱۰ - ...) ۲۰۸، ۲۴۷، ۲۹۵
 ژوان گری (نقاش) ۱۲۵
 ژودیت (نمایشنامه ۱۹۳۱) ۱۳۴
 ژوردن، فرانسیس ۷۹
 ژولیوس سزار (نمایشنامه) ۱۲۸، ۲۶۱

ن	س
سائوپاتولو ۲۳۶	سالرز، بیب ۲۲۶
سازن، ای. اچ (۱۸۵۹ - ۱۹۳۳) ۸۴، ۸۳	سال ریشلیو (تالار ریشلیو) ۱۹۸
ساختن یک شخصیت (کتاب) ۱۹۴۹) ۴۱	سال ۱۹۱۹، سال فراموش نشدنی ۲۴۲
سادوفسکی، آندره‌یی ۲۷۴	سال لوگزامبورگ (تالار لوگزامبورگ)
ساده‌دل (نمایشنامه) ۳۰۵	۱۹۸
سارازن، موریس ۱۹۸	سالمندان (نمایشنامه) ۲۳۴
سارتر، ژان پل (۱۹۰۵ - ...) ۲۰۲، ۲۰۵	سالومه (نمایشنامه ۱۸۹۳) ۱۴۶، ۷۷، ۶۵
۲۹۱	سالی گلد وارد می‌شود (نمایشنامه) ۲۳۴
ساردو ۲۸	سامسون (نمایشنامه ۱۹۱۴) ۶۰
سارنین، ایرو ۳۰۸	سانگویی نت، ادواردو ۲۶۳
سارویان، ویلیام (۱۹۰۰ - ...) ۱۷۴، ۱۸۱	ساواری، ژروم ۲۸۹
ساریان، ام. اس ۲۶۸	ساور، آلبر ۴۹
سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی ۲۴۴	ساویتسن، یوشا ۶۸
سازمان ملل متحد (یونسکو) ۱۵۹	سایتیفیک امریکن ۱۷۵
سازمان استراford - آن - آون ۱۵۴، ۱۵۵	سایه سارکوهستانی (نمایشنامه) ۷۱
سازمان تئاتری آلدویک ۱۵۴، ۱۵۵	سایه (نمایشنامه ۱۹۴۱) ۲۶۶، ۲۶۵
ساستره آلفونسو (۱۹۲۶ - ...) ۲۴۰	سایه‌های رویا (نمایشنامه ۱۹۳۱) ۱۴۰
ساس (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۵۰، ۱۵۳	سایه‌ی بیگانه (نمایشنامه) ۲۴۲
۲۴۳، ۲۴۲	سایه‌ی مرد مسلح (نمایشنامه ۱۹۲۳) ۱۶۵
ساعت آفتابی (نمایشنامه) ۶۹	سبای کوچولو، برگرد (نمایشنامه) ۲۲۶
سافرانف، آناتولی ۲۴۲	سپیده دم‌ها (نمایشنامه) ۱۴۳
ساگان، فرانسواز (۱۹۳۵ - ...) ۲۹۱	سحرگاه تا نیمه شب (نمایشنامه ۱۹۱۶)
سالاکرو، آرمان (۱۸۹۹ - ...) ۱۳۳، ۲۰۱	۱۱۲
سزار (نمایشنامه ۱۹۳۷) ۱۳۳	سخنی با بازیگران (کتاب) ۱۴۹
سزار و کلوپاترا (نمایشنامه ۱۸۹۹) ۳۱	سخنی در باب تاریخ و تحولات جنگ
۳۲	طلوئی آزادی و بیتام در گذشته به
سفر طولانی‌ی روز در دل شب (نمایشنامه) ۲۲۳، ۲۲۲	عنوان نمونه‌یی از ضرورت جنگ
سفر (نمایشنامه ۱۹۶۱) ۲۰۹	مسلحانه‌ی مردم تحت سلطه بر علیه
سیکوندو (۱۸۸۷ - ۱۹۵۶) ۱۳۸	سلطه گر و کوشش ایالات متحده‌ی امریکا
سگ در زیر پوست (نمایشنامه ۱۹۳۵) ۱۶۳	در راه امسحای بسپانیهای انقلابی
۱۶۳	(نمایشنامه‌ی مستند ۱۹۶۸) ۲۸۰
سلز، رودلف ۲۱۱	سرانجام، بومبا (نمایشنامه ۱۹۶۸) ۲۹۱
سلمانی‌ی یویل (اپرا) ۲۶۴	سرایدار (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۳۰۱
سمبولیس ۱۵، ۴۶، ۵۰، ۵۹، ۱۹۰	سرباز زرد (نمایشنامه ۱۹۳۳) ۱۸۰
سمندر غیر افسانه‌یی (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۲۲۸	سربازها (نمایشنامه ۱۹۶۷) ۲۷۹، ۲۹۸
۲۲۸	سرخپوستها منطقه‌ی برونکس خود را
سنت جان (نمایشنامه ۱۹۲۳) ۳۱	می‌خواهند (نمایشنامه ۱۹۶۸) ۳۲۱
سند جعلی (نمایشنامه) ۲۳۱	سرخپوستها (نمایشنامه ۱۹۶۸) ۳۰۸
سندز، دیانا ۳۲۶	سرگرد باربارا (نمایشنامه ۱۹۰۵) ۳۰
سن - دنی، میشل ۱۳۲، ۱۹۸، ۲۲۸، ۲۳۰	۲۳۲
۲۹۴، ۲۹۳	سرگرد کردن آقای اسلوین (نمایشنامه ۱۹۶۴) ۳۰۲
سندیکای تئاتری آمریکا ۸۲، ۲۲۷	سرگرمی‌ساز (نمایشنامه) ۲۳۱
سن‌ژوست ۲۹۰	سرود راهپیمایی (نمایشنامه ۱۹۵۴) ۱۸۱
سنگواره‌ها (نمایشنامه ۱۸۹۲) ۲۵	۲۳۴
سوازی بر رودخانه‌ی کستانس (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۲۸۲	سرو، ژان - ماری ۲۱۰
سوپ جو (۱۹۵۸ سه گانه) ۲۳۳	
سوپردرام (درام برتر) ۱۸۳	
سوته‌لو، خواکین کالوو ۲۳۹	
سودرمان، هرمان (۱۸۵۷ - ۱۹۲۸) ۲۷	
۵۹	
سورانو، دانیل ۲۰۰	
سورج، رایسهارد یوهانس (۱۸۹۲ - ۱۹۱۶) ۱۱۱	
سورنالیسم (فراواقعگرایی) ۱۲۲، ۱۲۳	
۱۲۴، ۲۰۸، ۳۰۱، ۳۱۳	
سورما، آگنس ۲۵	
سوزن گامرگورتن (نمایشنامه) ۱۵۸	
سوگواری برارزنده‌ی الکترا است (نمایشنامه ۱۹۳۱) ۱۷۹	
سولرژیتسکی، لئوبولد (۱۸۷۲ - ۱۹۱۶) ۱۴۶، ۷۵	
سومباتاشویلی، آی. جی ۲۶۸	
سومرون (نمایشنامه) ۱۶۸، ۶۴	
سونات ارواح (نمایشنامه ۱۹۰۷) ۵۷	
سووبودا، یوزف (۱۹۲۰ - ...) ۲۶۹	
۲۷۰، ۲۷۱، ۲۹۷، ۳۳۲	
سویارسکی، کراد ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۸	
سویت کالیفرنیا (نمایشنامه) ۳۰۶	
سویدرسکی، یان ۲۷۲	
سوءتفاهم (نمایشنامه ۱۹۴۴) ۲۰۴	
سه خواهر (نمایشنامه) ۳۹، ۴۱، ۳۲۸	
سه خواهر و کلاه‌های زنانه‌ی خیابان ویستل (نمایشنامه) ۱۸۲	
سه نظریه در باب میل جنسی (کتاب) ۵۸ (۱۹۰۵)	
سه نمایشنامه برای تئاتر سیاهان (۱۹۱۷) ۱۷۶	
سیاستمدار پیر (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۲۸	
سیانید (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۲۰	
سیاهان (نمایشنامه ۱۹۵۹) ۲۰۸، ۲۱۰	
سیاه رود ۳۲۷، ۳۲۸	
سیبزمینی‌ی سرخ کرده با همه‌ی غذاها (نمایشنامه ۱۹۶۲) ۲۰۱	
سیرک بزرگ جادویی (نمایش) ۲۸۹	
سیرک رستگاری (نمایش، اجرا) ۱۹۷۳) ۳۲۲	
سیرکل این دیکوئر (تئاتر) ۲۲۱، ۲۲۲	
سیمپسن، ان - اف ۲۳۲	
سیف، و. ا. (طراح صحنه‌ی نمایش) سیمونز، آرتور ۱۹۰	
سیمونز، نیل (۱۹۲۷ - ...) ۳۰۵، ۳۰۶	
سیمونسن، لی (۱۸۸۸ - ۱۹۶۷) ۱۶۸	

سیمونف، روبن (۱۸۹۹ - ۱۹۶۸) ۱۴۸	سینج، جان میلینگتن (۱۸۷۱ - ۱۹۰۹) ۷۰، ۶۹	سینو، جو ۳۱۱	شش شخصیت در جستجوی نویسنده (نمایشنامه ۱۹۲۱) ۱۳۹	سینیس، گری ۳۲۱	شش قاعده‌ی کلی ۳۱۴	سینو، جو ۳۱۱
سیمونف، کنتانتین ۲۴۲	سینکلر، آرتور (۱۸۸۳ - ۱۹۵۱) ۷۲	سیویک رپرتوری ۲۲۱	شش مرد طلایی (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۲۳	سیویک رپرتوری ۲۲۱	شفا دهنده‌ی ایمان (نمایشنامه ۱۹۰۹) ۸۹	سیویک رپرتوری ۲۲۱
شش			شفا دهنده‌ی ایمان (نمایشنامه ۱۹۰۹) ۸۹			
شائرف ۲۶۶	۱۵۸، ۱۵۵	شرکت پانزده ۱۳۲	شفر، پتر (۱۹۲۶ - ...) ۲۳۴، ۲۳۳			
شائوتک، چارلز ۹۴	شب عید (نمایشنامه ۱۹۴۱) ۱۵۴	شرکت تساتر، درام و کمده‌ی مسکو (ناگانکا) ۲۶۷، ۲۶۶	شکار سلطنتی‌ی خورشید (نمایشنامه اجرا ۱۹۶۴) ۲۳۴، ۲۳۳			
شاخهای دون فریولرا (نمایشنامه ۱۹۲۵) ۱۴۰	شبهای قهر (نمایشنامه ۱۹۴۶) ۲۰۱	شرکت چهار فصل ۱۳۲	شکسپیر ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۹			
شادترین آدم (نمایشنامه ۱۹۵۶) ۲۲۶	شیرد، سام ۳۲۱	شرکت رویال شکسپیر (RSC) ۲۹۳، ۲۹۴	شکسپیر از ایروینگ تا برتن ۹۵			
شادمائی‌ی ابلهانه (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۸۱	شچوکین، بوریس (۱۸۹۴ - ۱۹۳۹) ۱۴۸	شرکت کولکتیوو تاترال دلا کمونه (تئاتر اشتراکی مردم) ۲۶۳، ۲۶۲	شکنجه (نمایشنامه) ۲۷۹			
شارلوت، آندره (۱۸۸۲ - ۱۹۵۶) ۱۶۴	شخصیت مسکویی (نمایشنامه ۱۹۴۹) ۲۴۱	شرکت گروه سیاهان (NEC)، (۱۹۶۸)	شلیپر، آسکار (۱۸۸۸ - ۱۹۳۴) ۱۱۷			
شالا، هانس ۲۱۱	شبرن، آندره‌یی ۳۱۳، ۳۱۲	شرکت لیسوم ۸۴	۱۱۸			
شانیرل، لئون (۱۸۸۶ - ۱۹۶۵) ۱۳۲	شرکت آکسفورد رپرتوری ۱۵۸	شرکت مندوزا - گره رو ۸۲	شلوخف ۲۶۷			
شاو، ابروین ۱۷۴	شرکت آمریکن رپرتوری ۲۲۱	شرکت نمایشنامه‌نویسان ۱۷۸	شلوینگ، پال ۱۵۸			
شاو شیلهاوم (تئاتر) ۲۰۱	شرکت اُپرای بوشتن ۱۶۸	شرکت نمایشی‌ی سیرکل ۳۱۹	شما نمی‌توانید آن را ببرید (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۸۱			
شاه جان (نمایشنامه) ۹۴	شرکت اُپرای سلطنتی‌ی کاونت گاردن ۲۹۴	شرکت نمایشی‌ی گروپ ۲۲۷	شانایدر، رالف ۲۸۳			
شاه‌لیر (نمایش، اجرا) (۱۹۶۲) ۲۹۵	شرکت اُپرای لاسکالا ۲۶۰	شرکت نوریا اسپرت ۲۹۰				
شاه نقره‌یی (نمایشنامه ۱۸۸۲) ۲۸	شرکت اُتراباندا ۳۲۴	شرو، پاتریس ۲۸۸				
شاه و من (نمایش موزیکال ۱۹۵۱) ۲۲۶	شرکت انگلیش استیج ۲۹۸، ۲۹۳	شروود، رابرت. ای (۱۸۹۶ - ۱۹۵۵) ۱۷۸، ۱۸۱				
شاین، تد ۳۲۸	شرکت باله‌ی سده‌ی بیستم ۲۸۷					
شب ایگوانا (نمایشنامه ۱۹۶۱) ۲۲۴	شرکت برکلی استیج ۳۲۴					
شب در راه است (نمایشنامه ۱۹۳۵) ۱۶۳	شرکت بیرمنگام رپرتوری ۱۵۷					
شب دوازدهم (نمایشنامه) ۶۱، ۶۹، ۱۲۵						

ط		
طبقه‌ی زندگی ۳۰۳	طبیعت‌گرایی در تئاتر ۲۰	۱۶۲
طبل توخالی (نمایشنامه، ۱۹۷۵) ۲۱۵	طرح پلی‌اکران ۲۶۹	طعم عسل (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۳۲
طبیعت‌گرایان ۱۸، ۱۹، ۲۰	طرح لاترنا ماجیکا ۲۶۹، ۲۷۱	طنز (ساتیر) فرانسوی ۱۳۳
طبیعت‌گرایی (۱۸۷۰) ۱۹، ۲۰، ۲۱	طرحی برای زندگی (نمایشنامه ۱۹۳۲)	طنین زنگ (نمایشنامه ۱۹۵۹) ۲۳۲
ظ		
ظهور و سقوط ماهاگونی ۱۸۸		
ع		
عاریه‌پوش‌ها (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۳۰۴	عروسکها در زیر شیروانی (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۲۲۳	عشق در دهکده (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۵۶
عازم پاریس (نمایشنامه ۱۹۲۷) ۱۸۰	عروس و داماد برج ایفل (نمایشنامه ۱۹۵۴) ۲۰۹	عصرانه با گفتار حکیمانه (نمایشنامه ۱۹۲۱) ۱۲۶
عاشقان و شاعران و مجانین (کتاب) ۳۳۳	عصر تورینها (نمایشنامه ۱۹۲۵) ۱۵۴	عجله کن، ظهر و شب (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۳۲۱
عاشق مهربان (نمایشنامه) ۲۳۴	عصر طلا (نمایش ۱۹۷۵) ۲۹۰	عدالت (نمایشنامه ۱۹۱۰) ۳۴
عجله کن، ظهر و شب (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۳۲۱	عکس آتشین (نمایشنامه) ۳۲۲	عروج اف ۶ (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۶۳
عروسی آن لیت (نمایشنامه ۱۹۰۲) ۳۵	عنوانها (ی) روزنامه (نمایشنامه ۱۹۷۶) ۳۲۱	عروج هانل (نمایشنامه ۱۸۹۳) ۲۶
عروسی خون (نمایشنامه ۱۹۳۳) ۱۴۱	عنوانها (ی) روزنامه (نمایشنامه ۱۹۷۶) ۳۲۱	
عروسی یون (نمایشنامه ۱۹۳۳) ۱۴۱		
عروسی خون (نمایشنامه ۱۹۳۳) ۱۴۱		
عروسی دخترک (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۲۴۰		
غ		
غارت (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۳۰۲	غبار ارزغوانی (نمایشنامه ۱۹۴۵) ۱۶۵	غرب واقعی (نمایشنامه) ۳۲۱
غارنشینان (نمایشنامه ۱۹۵۷) ۲۲۳	غرب سوئز (۱۹۷۱) ۲۳۱	غزل پترارک ۲۴۲

ف		
فابره، امیل ۱۳۲	فزاری، بائولو (۱۸۲۲ - ۱۸۸۹) ۸۰	فابری، دیه‌گو ۲۶۴، ۲۳۶
فابری، دیه‌گو ۲۶۴، ۲۳۶	فراسوی افق (نمایشنامه ۱۹۲۰) ۱۷۹	فابری، ژاک (۱۹۲۵ - ...) ۲۱۰
فابری، ژاک (۱۹۲۵ - ...) ۲۱۰	فراوشم مکن لین (نمایشنامه ۱۹۷۱)	فارچیون، هربرت (۱۸۸۷ - ۱۹۴۵) ۱۶۴
فارچیون، هربرت (۱۸۸۷ - ۱۹۴۵) ۱۶۴	۳۰۵	فارین ترازیک ۱۳۴
فارین ترازیک ۱۳۴	فرانچسکا دا ریمینی (نمایشنامه ۱۹۰۲)	فاسیندر، راینورنر ۲۸۳
فاسیندر، راینورنر ۲۸۳	۸۱، ۸۰	فاصله‌گذاری ۱۱۶، ۱۸۴، ۱۸۵
فاصله‌گذاری ۱۱۶، ۱۸۴، ۱۸۵	فرانچینی، مورو ۲۳۶	فاگان، ج.ب (۱۸۷۳ - ۱۹۳۳) ۱۵۹
فاگان، ج.ب (۱۸۷۳ - ۱۹۳۳) ۱۵۹	فرانسوی‌ی کامل عیار (نمایشنامه ۱۹۳۶)	فالادا، هانس (۱۸۹۳ - ۱۹۴۷) ۲۸۲
فالادا، هانس (۱۸۹۳ - ۱۹۴۷) ۲۸۲	۲۲۷	۳۳۶
۳۳۶	فرانکشتین (نمایش) ۳۰۸، ۳۰۹	فالک، آگوست (۱۸۸۲ - ۱۹۳۸) ۵۷
فرانکشتین (نمایش) ۳۰۸، ۳۰۹	فراوافمگرایان ۵۰	فالک، روسلا ۲۳۷، ۲۶۱
فراوافمگرایان ۵۰	فرای، کریستوفر (۱۹۰۷ - ...) ۲۹۵، ۲۲۸	فالکنبرگ، اُتو ۱۱۸
فرای، کریستوفر (۱۹۰۷ - ...) ۲۹۵، ۲۲۸	فرایه بونه (با صحنه‌ی آزاد ۱۸۸۹) ۲۵	فاندو لیز (نمایشنامه ۱۹۵۸) ۲۹۲
فرایه بونه (با صحنه‌ی آزاد ۱۸۸۹) ۲۵	۳۰	فانی (نمایشنامه ۱۹۳۱) ۱۳۳
۳۰	فرزند پسر (نمایشنامه) ۱۱۱	فاورشام، ویلیام (۱۸۶۸ - ۱۹۴۰) ۸۳
فرزند پسر (نمایشنامه) ۱۱۱	فرزنی، بی‌یر (۱۸۹۷ - ۱۹۷۵) ۱۳۳	فدراسیون جهانی‌ی تحقیقات تئاتری ۲۴۴
فرزنی، بی‌یر (۱۸۹۷ - ۱۹۷۵) ۱۳۳	فرشتگان سقوط کرده (نمایشنامه ۱۹۲۵)	فدرا (نمایشنامه ۱۹۱۷) ۱۴۰
فرشتگان سقوط کرده (نمایشنامه ۱۹۲۵)	۱۶۱	فدر (نمایشنامه) ۱۴۶
۱۶۱	فرگوشن، جان ۷۲	فدرار از طریق دریا (نمایشنامه ۱۹۷۴)
فرگوشن، جان ۷۲	فرومن، چارلز (۱۸۵۴ - ۱۹۱۵) ۸۲	۳۰۷
فرومن، چارلز (۱۸۵۴ - ۱۹۱۵) ۸۲	فروهام، چارلز ۳۳	فدرار دیسوانه‌وار (نمایش موسیکال سیاهپوستان) ۱۷۷
فروهام، چارلز ۳۳	فروید، زیگموند (۱۸۵۶ - ۱۹۳۹) ۲۸	
فروید، زیگموند (۱۸۵۶ - ۱۹۳۹) ۲۸	۵۹، ۵۸	
۵۹، ۵۸		

کرافورد، شریل (۱۹۰۲ - ... - ۱۷۳، ۲۲۱، ۲۱۸)	کافمن، جورج اس. (۱۸۸۹ - ۱۹۶۱)	کارت ایندکس (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۲۷۲	فیسکه، هریشن گری (۱۸۶۱ - ۱۹۴۲)	فوش، ژرژ (۱۸۶۸ - ۱۹۴۹) ۶۰	فوتس، رنه ۱۲۷
کرجیکا، اُتومار ۲۷۱، ۲۷۰	کاکاسیاه الکترونیکی (نمایشنامه) ۳۲۷	کارتز، لسل (۱۸۶۲ - ۱۹۳۷) ۸۶	فوکین، میخائیل (۱۸۸۰ - ۱۹۴۲) ۷۳	فوکین، میخائیل (۱۸۸۰ - ۱۹۴۲) ۷۳	فوتز (نمایشنامه ۱۹۶۱) ۳۲۱، ۳۱۲
کردیان (نمایشنامه) ۲۷۵	کالاس، ماریا ۲۳۸	کارتل دِکتر (اتحاد چهار نفره) ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۹۹	فولدا، لودویگ (۱۸۶۲ - ۱۹۳۹) ۲۷	فولدا، لودویگ (۱۸۶۲ - ۱۹۳۹) ۲۷	فوتورسیم (آینده گرایی) ۱۳۶، ۱۸۴، ۳۱۳
کُرس لاین (صف همسرایان، نمایش موزیکال) ۳۲۰	کالدول، بن ۳۲۸	کار جهان (نمایشنامه ۱۹۲۴) ۱۵۶، ۱۶۰	فولکس اپر (ویژه‌ی نمایش اپرا) ۲۱۴	فولکس اپر (ویژه‌ی نمایش اپرا) ۲۱۴	فوه، داریو ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳
کرگدن (نمایشنامه) ۲۴۷، ۲۰۷	کالورت، لویی (بازیگر) ۳۳	کاردینال اسپانیا (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۲۰۲	فوتن، لین (۱۸۸۷ - ؟) ۱۸۲، ۲۹۵، ۳۳۷	فوتن، لین (۱۸۸۷ - ؟) ۱۸۲، ۲۹۵، ۳۳۷	فور، پل (۱۸۷۲ - ۱۹۶۲) ۴۷
کُرنیچوک، آلکساندر (۱۹۰۵ - ۱۹۷۲) ۱۵۴	کالیگولا (نمایشنامه، اجرا در ۱۹۴۵)	کارسن، نات ۱۷۷	فویسم ۱۲۲	فویسم ۱۲۲	فورتونی، ماریانو (۱۸۷۱ - ۱۹۴۹) ۹۳
کیرن، جروم ۱۸۲	کامو، آلبر (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰) ۱۲۲، ۲۰۳	کارگاه بازیگران (اُکُترز استودیو ۱۹۴۷)	فویس، ادویژ ۲۰۰	فویس، ادویژ ۲۰۰	فورد، هنری ۳۴۱، ۳۴۲
کُرنل، کاترین (۱۸۹۸ - ۱۹۷۴) ۱۸۲	کامیل (نمایشنامه) ۱۵۱	کارگاه تئاتر ملی ۲۷۱	فیلینگ، یورگن (۱۸۹۰ - ۱۹۶۸) ۱۱۳	فیلینگ، یورگن (۱۸۹۰ - ۱۹۶۸) ۱۱۳	فور، رنه ۱۹۸
کروتس، فرانتس خاوپر (۱۹۴۶ - ...) ۲۸۳	کاندیدا (نمایشنامه) ۱۸۲	کارمینز، ال ۳۱۸	فینی، آلبرت ۲۹۷	فینی، آلبرت ۲۹۷	فورمن، ریچارد ۳۱۹
کروپلینک، فرمان (۱۸۸۸ - ۱۹۷۰) ۱۳۳	کانلی، کارن، ۴۶	کارنسکی، موریس (۱۸۹۸ - ...) ۱۷۴	فی، وج (۱۸۷۲ - ۱۹۴۷) ۷۰	فی، وج (۱۸۷۲ - ۱۹۴۷) ۷۰	فوستر، پل ۳۲۱
کرون، جوالداس ۳۲۵	کان، مایکل ۲۲۸	کارول، وینت ۳۲۸			
کرونینگ، کارل ۱۲۱	کاولر، وستیکانا (نمایشنامه ۱۸۸۴) ۸۰	کار هنر زنده (کتاب ۱۹۲۱) ۵۱ اثر			
کرویدن، مارگارت ۳۳۲، ۳۳۳	کاول، جین (۱۸۸۴ - ۱۹۵۰) ۱۸۲	آدولف آپیا			
کریچتن تحسین انگیز (نمایشنامه ۱۹۰۲) ۶۶	کاونت گاردن ۶۵	کازان، الیا (۱۹۰۹ - ...) ۱۷۲، ۱۷۳			
کریستف کلمب (نمایشنامه) ۱۹۹	کایزر، گئورگ (۱۸۷۸ - ۱۹۴۵) ۱۱۲	۳۰۸، ۲۴۹، ۲۱۹، ۲۱۸			
کریگ، ادوارد گوردون (۱۸۷۲ - ۱۹۶۶) ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۶۲، ۶۹، ۹۶، ۱۲۷	کایسر، کارل ۲۱۱	کاسارس، ماریا ۲۰۰			
	کابنتس، یوزف (۱۹۱۰ - ۱۸۵۸) ۲۵	کاسپار (نمایشنامه ۱۹۶۸) ۲۸۱، ۲۸۲			
	کتلین نی هولیهان ۷۱	۲۹۶			
	کُخ، فردریک (۱۸۷۷ - ۱۹۴۴) ۱۶۷	کاشن، لویس (بازیگر) ۳۳			
	کرامر، هیلتن ۳۳۳	کاسونا، آله خاندورا (۱۹۰۳ - ۱۹۶۶) ۱۴۲، ۲۴۰			
کریگ، مایکل ۳۰۰	کراوس، ورنر (۱۸۸۴ - ۱۹۵۹) ۶۴، ۶۵				
کسلن، سارا ۲۹۵					

ق

قالبه (نمایشنامه) ۲۷۹	قدرت (نمایشنامه) ۲۳۹	قلب مسرور (نمایشنامه ۱۹۰۶) ۸۱
قافیه پردازان الدریمج (نمایشنامه ۱۹۶۷) ۳۲۱	قربانیان وظیفه (نمایشنامه) ۲۰۷	قلصرو خداوند (نمایشنامه) ۸۱
قتل در کلیسای جامع (نمایشنامه ۱۹۳۵) ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳	قصایها (نمایشنامه ۱۸۸۸) ۲۳	قوی سیاه (نمایشنامه) ۲۸۱، ۲۸۲
قتل ژان - پل مارا (نمایشنامه) ۲۷۹	قصری در سوند (نمایشنامه ۱۹۶۰) ۲۹۱	قهرمانان (نمایشنامه) ۳۰۵
قدرت تاریکی (نمایشنامه) ۲۲	قصه‌ی زمستانی (نمایشنامه) ۶۹	قیام آرتورو اوبسی (نمایشنامه ۱۹۴۱) ۱۱۶
	قلب سوزان (نمایشنامه) ۱۵۰	قیام لوسوس (نمایشنامه) ۱۱۵
	قلب مریلند (نمایشنامه ۱۸۹۵) ۸۶	

ک

کاپر، الز (۱۹۲۷ - ...) ۳۱۵، ۳۱۳	کایتان جینکز از سواره نظام (نمایشنامه) ۸۴، ۸۹	کاجالف، واسیلی (۱۸۷۵ - ۱۹۴۸) ۴۲
کاپس، برنارد (۱۹۲۸ - ...) ۲۳۴	کایتانی از کوپه‌بیک (نمایشنامه ۱۹۳۱) ۴۳	

کسی که توده‌های می‌خورد (نمایشنامه ۱۹۱۵) ۷۴	کلفین، رابرت ۳۱۸	کنت، آگوست ۵۹	کسوچولوی بیچاره (نمایشنامه ۱۹۵۷) ۲۴۰	کوکو، ژان (۱۸۹۲ - ۱۹۶۳) ۱۲۵، ۱۲۲	کوک، رالف ۳۱۸	کیتته رو، خوزه (۱۹۲۴ - ...) ۲۲۲، ۲۲۱
کشاورزی در فضا (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۲۹۱	کلودل، پل ۲۰۱، ۲۴۰	کنت مونت کریستو (نمایشنامه ۸۵)	کودکان بر سریر قدرت (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۳۴	کونن، آلیس ۷۷	کین، جان ۲۹۵	کینکورا ۷۱
کشازگاه (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۲۷۳	کلین، سزار ۱۲۲	کندال، میج (۱۸۴۸ - ۱۹۳۵) ۳۶	کور (نمایشنامه ۱۸۹۰) ۴۸	کونیارسکی، هلموت ۱۲۳	کینگزلی، سیدنی ۱۷۴، ۱۸۰	کینگزلی، سیدنی ۱۷۴، ۱۸۰
کشتی بردگان (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۲۷	کمپانیا پروکلمر ۲۳۷	کندال، ویلیام هنتر (۱۸۴۳ - ۱۹۱۷) ۳۶	کورنيسكي، بان ۲۷۲	کولیه، مارسل (۱۹۲۴ - ...) ۲۱۰	کینه تُکوپ ۱۰۳، ۱۰۴	کینه تُکوپ ۱۰۳، ۱۰۴
کفش راحتی اطلسی (نمایشنامه ۱۹۹۰) ۲۰۱	کمپانی دولولو - فالک ۲۳۷	کندی، ادريان ۳۲۸	کوریل، میروسلاو (۱۹۱۱ - ...) ۲۶۹	کید، رابرت ۲۹۸	کیفارد، هیار ۲۸۰، ۲۸۱	کیفارد، هیار ۲۸۰، ۲۸۱
کلاس انگلیسی ابتدایی (نمایشنامه ۱۹۷۶) ۳۲۱	کمپتن، دیوید ۳۰۵	کُتر، اما ۱۵۴	کورولانوس (نمایشنامه ۲۱۷)	کیفارد، هیار ۲۸۰، ۲۸۱	کیلیان، اوژن ۶۸	کیلیان، اوژن ۶۸
کلاف، کارل - یوهانس (طراح نمایش) ۲۱	کمیدادل آرت ۷۶، ۸۱، ۲۹۵، ۲۹۶	کنسول (اپرا ۱۹۵۰) ۲۲۶	ک	کیفارد، هیار ۲۸۰، ۲۸۱		
کلام آسانی (نمایشنامه ۱۹۱۳) ۱۴۰	کمدی الهی ۱۶۶، ۱۶۹	کنگره‌ی سراسری اتحادیه‌ی کارگردانها ۱۵۱	گئون، هانری (۱۸۷۵ - ۱۹۴۴) ۱۳۳	گالورتی، جان (۱۸۶۷ - ۱۹۳۳) ۳۲	گمبه روی شیروانی‌ی داغ (نمایشنامه ۱۹۵۴) ۲۴۹، ۲۲۳، ۱۷۲	گمبه روی شیروانی‌ی داغ (نمایشنامه ۱۹۵۴) ۲۴۹، ۲۲۳، ۱۷۲
کلام قدسی ۲۴۱	کمدی رفتارها ۱۹۴، ۱۹۵	کنگره‌ی مشترک اتحادیه‌های کارگردانهای تئاتر ۲۶۷	گائری، تیرون (۱۹۰۰ - ۱۹۷۱) ۱۵۵	گان، موزز ۳۲۶	گرسنگی و تشنگی (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۰۷	گرسنگی و تشنگی (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۲۰۷
کلاو، مارک ۸۲	کمدی شانزله‌یزه ۱۲۸	کنوبلوک، بوریس ۲۶۸	گادفری، پیتز (۱۸۹۹ - ۱۹۷۱) ۱۵۶	گاو آهن و ستارگان (نمایشنامه ۱۹۳۶) ۱۶۵	گرگ ماده (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۸۰	گرگ ماده (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۸۰
کلاوه، آندره ۱۹۸	کمدی فرانسر ۲۱، ۱۳۲، ۱۹۸، ۲۰۰	کننیر، الگا (۱۸۷۰ - ۱۹۵۹) ۴۳	گاردن پارتی (۱۹۶۳) ۲۷۱	گساونری بریام (۱۹۲۰)، پانتومیم، اجرا توسط خانواده‌ی فوایلینی ۱۲۵	گرگوری، آگوست (۱۸۶۳ - ۱۹۳۵) ۷۰	گرگوری، آگوست (۱۸۶۳ - ۱۹۳۵) ۷۰
کلايست ۲۸۷	کمدیهای رُس ۲۲، ۴۹	کنی، شون ۲۳۵، ۲۹۷	گاریسیا، ویکتور (۱۹۳۴ - ...) ۲۹۰، ۲۹۱	گاهواره خواهد جنید (نمایشنامه ۱۷۶)	گرگوری، آندره ۲۷۸، ۳۱۶، ۳۱۸	گرگوری، آندره ۲۷۸، ۳۱۶، ۳۱۸
کلاین، ژولیوس ۶۸	کمدی‌ی رفتارها ۱۸۰	کوآ - کوآ (نمایشنامه ۱۹۴۶) ۲۰۹	گاز دو (نمایشنامه، تریلوژی ۱۹۲۰) ۱۱۲	گدایان (نمایشنامه ۱۹۱۲) ۱۱۱	گرلیک، موردکای (۱۸۹۹ - ...) ۱۷۲	گرلیک، موردکای (۱۸۹۹ - ...) ۱۷۲
کلاین، سزار ۱۱۳، ۱۲۱	کمدی‌ی سیاه (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۲۳۴	کوز آلنکو، یوگنی ۲۶۸	گاز یک (نمایشنامه، تریلوژی ۱۹۱۸) ۱۱۲	گراس، گونتر (۱۹۱۷ - ...) ۲۷۹، ۲۱۷	گرینکا (نابلو) ۱۲۳	گرینکا (نابلو) ۱۲۳
کلر، اینا (۱۸۹۵ - ...) ۱۸۲	کمرندهای نجات را ببندید (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۲۶۷	گوارد، نوتل (۱۸۹۹ - ۱۹۷۳) ۱۶۱	گاسکیل، ویلیام (۱۹۳۰ - ...) ۲۹۸	گراسو، جووانی (۱۸۷۵ - ۱۹۳۰) ۸۰	گروبر ۲۶، ۲۸	گروبر ۲۶، ۲۸
کلر، جان (۱۸۶۳ - ۱۸۹۳) ۳۳۸	کمیسارژفسکایا، ورا ۷۵	کواپل، آنتونی ۱۶۱، ۲۳۰	گاسمن، ویتوریو ۲۳۸، ۲۳۷	گراسی، بانولو (۱۹۱۹ - ۱۹۸۱) ۲۳۶	گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷	گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷
کلرون، اِمه ۱۹۸	کمیسارژفسکی، نشودور (۱۸۷۴ - ۱۹۵۴) ۷۷، ۷۶	کوبیسیم ۱۲۲، ۱۲۳	گالتوتوی کبیر (نمایشنامه ۱۸۹۲) ۸۱	گراسی، بانولو (۱۹۱۹ - ۱۹۸۱) ۲۳۶	گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷	گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷
کلفتها (نمایشنامه، اجرا ۱۹۳۷) ۲۰۸	کمیش اپر ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۶	کوتو، لوستین ۱۳۰	گالری هنر منچستر ۵۶	گراندوال، شارل (۱۸۸۲ - ۱۹۴۳) ۱۳۳	گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷	گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷
۲۹۰، ۳۰۹، ۳۳۷		کوچران، سی.بی. (۱۸۷۳ - ۱۹۵۱) ۱۶۴			گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷	گروپوس، والتر (۱۸۸۳ - ۱۹۶۹) ۱۱۷

گروه تری اکشن ۲۹۹	۳۳۲، ۳۱۶، ۲۷۷، ۲۷۶، ۲۷۵، ۲۷۴
گروه جوان‌ترین آلمان ۲۵	گروسمن ۲۷۱
گروه خانه‌ی روان ۳۲۵	گروگان (نمایشنامه) ۳۳۲
گروه داگ (تئاتر خیابانی) ۲۹۹	گرومیر، ژان - کلود (۱۹۴۰ - ...) ۲۹۳
گروه دورچ ۲۵	گروندگنز، گوستاو ۲۱۱
گروه دیگر ۲۹۹	گرونینگ، کارل ۲۱۱
گروه ریدو دوپاری (برده پاریس) ۱۹۹	گروه آف - برادوی ۲۲۲، ۲۲۱
گروه سسونه‌رنی (سازگاہ سازیگران ۲۷۱ (۱۹۶۵)	گروه ال تانر و کامپه سینو ۲۹۶
گروه فری هلد ۲۹۹	گروه آلدویک ۲۲۸، ۲۲۷
گروه کمبریج ۳۲۴	گروه اینتراکشن ۲۹۹
گروه لا باراکا ۱۴۲	گروه بازی سازان کارولینا ۱۶۷
گروه لوگرونیه ۱۹۸	گروه بازیگران ایروینگ ۲۲، ۶۶
گروه مایومایز ۳۱۸	گروه بازیگران روتیه (۱۹۲۹ - ۱۹۳۹)
گروه مادلن - رنو - ژان - لویی - بارو ۲۰۰	۱۳۲
گروه مانها تان پراجکت ۳۱۸	گروه بازیگران ماینینگن ۲۲، ۲۵
گروه مدیسین شو (نمایش شفابخش) ۳۱۸	گروه برلینر آسامیل ۲۱۲
گروه میم سانفرانسیسکو (۱۹۵۹) ۳۲۴	گروه بیبل شو ۲۹۹
گروه نان و عروسک (برد اند پایت، ۱۹۶۱) ۳۲۴، ۳۲۳، ۳۲۲	گروه پیرامون ۲۹۹
گروه نمایش ۳۱۶، ۳۱۵	گروه تئاتر آمبولانت ۱۲۸
گروه نوو فرایه فولکسونه (صحنه‌ی آزاد	گروه تئاتر پیکولو (۱۹۴۷) ۲۳۶
ناره برای مردم (۱۸۹۰) ۲۷	گروه تئاتر شلی ۲۹۰
گروه نیواستیح (صحنه‌ی تازه) ۲۲۱	گروه تئاتر مردم ۲۷
	گروه تئاتر معاصر (۱۹۵۷) ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۶
	گروه تاگانکا ۲۶۷، ۲۶۶، ۲۶۵

گناه پروانه (نمایشنامه ۱۹۲۰) ۱۴۱	۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۶۹، ۲۹۴
گنجاروا، ناتالی ۷۴	گوش خصوصی و چشم عمومی (نمایشنامه
گنکور، ژول ۲۰، ۲۶	۲۳۴ (۱۹۶۲)
گوال، آدریانا ۸۱	گوشه‌ی خطرناک (نمایشنامه) ۱۶۲
گودوین، ادوارد ۵۲	گوگن ۱۱۰
گوردن، چارلز ۳۲۰، ۳۲۶، ۳۲۸	گیتری، ساشا (۱۸۸۵ - ۱۹۵۷) ۱۲۲
گورستان اتومبیل (نمایشنامه) ۲۹۰، ۲۹۲	گیدلن (۱۹۶۱) ۲۲۶
گورکی، ماکسیم (۱۸۶۸ - ۱۹۳۶) ۴۳	گیزره، گری ۲۹۲
ل	
لائودیس و دانانه (نمایشنامه ۱۹۳۰) ۱۶۳	لانگ، هارتموت ۲۸۳
لاتون، چارلز ۱۵۵	لاوین شلاگتر، کارل (۱۸۴۳ - ۱۹۰۶)
لارونز، آدولف (۱۸۳۸ - ۱۹۰۸) ۲۵	۹۲، ۹۱
لاسدون، دنیس ۲۹۷	لاورنس، آرتور (۱۹۱۸ - ...) ۲۲۶، ۲۲۷
لاشخورها (نمایشنامه ۱۸۸۲) ۲۰	لاورنس، گرتروود (۱۸۹۸ - ۱۹۵۲) ۱۶۰
لاف زن (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۲۳۲	لاوشن، جان هاوارد ۱۸۱
لافورژ ۱۹۰	لبخندهای تلخ (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۳۰۵
لاک‌پشتی به نام داستایفسکی (نمایشنامه) ۲۹۲	لرد، پائولین (۱۸۹۰ - ۱۹۵۰) ۱۸۲
لالایی (نمایشنامه ۱۹۱۱) ۸۱	لرد جمبرلین ۳۴۵
لانسدیل، فردریک (۱۸۸۱ - ۱۹۵۴) ۱۶۱	لرد دونسانی (۱۸۷۸ - ۱۹۵۷) ۷۲
لانگف، ولفگانگ ۲۱۱	لرنر، آلن چی ۲۲۶
لانگ وارف ۳۳۰	لژه، فرنان ۱۲۶
	لن فاوست (نمایش اجرا ۱۹۶۴) ۲۸۷
	لنسن، زیگفرید ۲۸۳
	لنکستر، آذبرت ۱۲۴
	لنکستر، السا ۱۵۵
	لنگ، آردی ۳۳۳
	لنورمان، هانری - رنه (۱۸۸۲ - ۱۹۵۱) ۱۳۳
	لنی (نمایشنامه) ۳۱۲
	لوافریزر، کلود (۱۸۹۰ - ۱۹۲۱) ۱۵۶
	لوتر (۱۹۶۱) ۲۳۱
	لوترک، تولوز ۴۷
	لودمیل (۱۸۹۶ - ۱۹۵۱) ۱۳۱
	لودویگ، ولف دیتر ۲۸۴
	لورکا، فدریکو گارسیا (۱۸۹۹ - ۱۹۳۶) ۲۴۰، ۱۴۱
	لورنسن، ماری ۱۲۵

مجموعه‌ی نمایشی هنرمندان سیاهپوست	۳۲۵	۲۶۸، ۱۵۴، ۱۵۳	ماریانا پینه‌دا (نمایش عروسکی) ۱۴۲
مجموعه‌ی هنرهای نمایشی ۳۴۷	۳۰۸، ۲۴۹، ۲۲۰، ۲۱۹، ۲۱۸، ۱۷۳	مایلستینر، جو (۱۹۰۱ - ۱۹۷۶) ۱۷۲	ماری بل و خانواده‌ی استثنایی‌ی او (نمایشنامه) ۲۳۹
محکومان آلتونا (نمایشنامه) ۲۰۲	۱۷۸	مایور، ورتینگن ۱۷۸	ماریتی، فیلیپو تومازو (۱۸۷۶ - ۱۹۴۴) ۱۳۶
مدرسه‌ی برای همسران (نمایشنامه) ۱۲۸	۳۴	مبارزه (نمایشنامه ۱۹۰۹) ۳۴	ماریوس (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۳۳
مدعی العموم (نمایشنامه ۱۹۴۹) ۲۱۵	۲۴۲	مبارزه نابرابر (نمایشنامه) ۲۴۲	ماری‌ی اسکاتلندی (نمایشنامه ۱۹۳۳) ۱۸۰، ۱۸۲
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۴۸	متجاوز (نمایشنامه ۱۸۹۰) ۴۸	ماتین بازی ۱۴۴
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۴۸	مترلینک، موريس (۱۸۶۲ - ۱۹۴۹) ۴۸	ماتین دوزخی (نمایشنامه ۱۹۳۳) ۱۲۵
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۱۹۰، ۷۴، ۵۶	مجلس تدخین (نمایشنامه ۱۹۵۷)	ماگدا (نمایشنامه ۱۸۹۳) ۲۷
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۳۳۹، ۳۱۳	مجلس سبز (نمایشنامه ۱۹۵۷)	مالارمه، استفان (۱۸۴۲ - ۱۸۹۸) ۴۶
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۱۷۷	مجلس نمایندگان مدرس (نمایشنامه ۱۹۱۰)	۱۹۰
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۳۲۱	مجله‌ی تئاتر ۲۱، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۷	مالدن، کارل ۲۱۹
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۱۱۲	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	مالرو، آندره ۲۸۶
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۱۸۰	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	مالولکا (نمایشنامه ۱۹۱۲) ۸۱
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۱۱۰	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	مان، تودور (۱۹۲۴ - ...) ۲۲۱
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۵۹	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	مانسفیلد، ریچارد ۸۹
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۱۸۱	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	مانکر، گوستاو ۲۱۷
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۵۹	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	مانهاتان نیاتر کلاب ۳۱۸
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۲۲۴	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	ما همه در یک قایم - اما آیا مردی که در آنجا است کارفرمای ما نیست؟ (۱۹۳۷) ۲۶۲
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۳۲۷	مجله‌ی تئاتر سیاهان ۳۲۵، ۳۲۷	مایاکفسکی، ولادیسیر (۱۸۹۴ - ۱۹۳۰) ۲۶۲
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۲۱۵	مجموعه‌ی نمایشی بی‌مرنگام (تأسیس ۱۹۱۳) ۳۴	
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۱۵۴	مجموعه‌ی نمایشی بی‌مرنگام (تأسیس ۱۹۱۳) ۳۴	
مدعیان تاج و تخت (نمایشنامه ۱۸۶۴) ۱۴	۲۰۷	مجموعه‌ی نمایشی بی‌مرنگام (تأسیس ۱۹۱۱) ۳۴	

لوس، فرانک ۲۲۶	لوگالی، او (۱۸۹۹ - ...) ۱۷۳، ۲۲۱	لوئیس، رابرت ۲۱۸	لینچ، جیمز ۱۴۴
لوناچارسکی، آناتولی (۱۸۷۵ - ۱۹۳۲) ۱۴۳، ۱۴۵	لوناچارسکی، آناتولی (۱۸۷۵ - ۱۹۳۲) ۱۴۳، ۱۴۵	لی، اندرو (۱۸۸۷ - ۱۹۵۷) ۱۵۵	لینه باخ، آدولف (۱۸۷۶ - ۱۹۶۳) ۹۲
لونت، آلفرد (۱۸۹۳ - ...) ۱۸۲	لونت، آلفرد (۱۸۹۳ - ...) ۱۸۲	لیتلن ۲۹۸	لیوئف یازوایا (نمایشنامه ۱۹۲۶) ۱۵۲
لونت‌ها ۲۹۵، ۳۳۷	لونت‌ها ۲۹۵، ۳۳۷	لیتلر، برنس ۲۲۷	۱۵۴
لوتیه - پیو، اوره لین - ماری (۱۸۶۹ - ۱۹۴۰) ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۷۸، ۹۵	لوتیه - پیو، اوره لین - ماری (۱۸۶۹ - ۱۹۴۰) ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۷۸، ۹۵	لیتل وود جوان ۲۲۳، ۲۲۲	لیویسف، یوری ۲۶۶، ۲۶۷
لویه، فردریک ۲۲۶	لویه، فردریک ۲۲۶	لیتمان، ماکس (۱۸۶۲ - ۱۹۳۱) ۶۱، ۶۲	لیوینگ سياتر (تئاتر زنده) ۳۰۹، ۳۱۰
لوی، رابرت ۱۷۶	لوی، رابرت ۱۷۶	لیر (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۳۰۱	۳۳۲، ۳۳۱، ۳۱۵
لوئیس، ایرنه و آلیس ۱۶۷	لوئیس، ایرنه و آلیس ۱۶۷	لیسترانا و ناتو (نمایشنامه ۱۹۷۴) ۲۳۲، ۲۷۹	لیوینگر، هنری ۳۰۵
		لی، لسلی ۳۲۸	لیه تزو، هانس ۲۸۴
		لی، لیلی، بثاتریس (۱۸۹۸ - ...) ۱۶۴	

م

ماتلی ۲۹۷	مادری (نمایشنامه ۱۸۸۵ - ۱۹۵۳) ۲۷۲، ۲۱۲	مارتین، کارل هایتس (۱۸۸۵ - ۱۹۵۳) ۱۲۱
ماتیس ۱۲۵	مادری (نمایشنامه ۱۸۸۵ - ۱۹۵۳) ۲۷۲، ۲۱۲	مارش، ژان ۱۹۹
ماتین، ادیت وین (بازیگر) ۳۳	مادری (نمایشنامه ۱۹۰۳) ۸۰	مارشال، نورمن (۱۹۰۱ - ...) ۱۵۷
ماجرایی در عشق (نمایشنامه) ۲۸۹	مادموازل ژولی (۱۸۸۸) ۵۶	مارکوز، فرانک ۳۰۵
ماجسکا، هلنا (۱۸۴۴ - ۱۹۰۹) ۳۶	مارا - ساد ۱۲۶	مارکی دوساد ۲۷۸، ۲۷۹
مادام باترفلای (نمایشنامه ۱۹۰۰) ۸۷، ۸۶	مارا - ساد (نمایشنامه) ۱۲۶، ۲۷۸، ۲۷۹	مارلو، حولیا (۱۸۷۰ - ۱۹۵۰) ۸۳، ۸۴
مادام بواری (اقتباس برای نمایش از گاستن بتی) ۱۲۹	مارا - ساد (نمایشنامه) ۱۲۶، ۲۷۸، ۲۷۹	۲۸۷
مادام زانو سکایا (شخصیت نمایشنامه‌ی باغ آلبالو) ۴۳	مارتن، دُنی ۱۳۵	مار (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۱۵
مادران (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۲۷	مارتین، ادوارد (۱۸۵۹ - ۱۹۲۳) ۷۰	مارونیک، جیمز ۱۲۰
	مارتینز سی برا، گِر (۱۸۸۱ - ۱۹۴۷) ۸۱	ماروتیس، چارلز ۲۹۴
	۱۴۰	

مردی برای تمام فصلها (نمایشنامه) ۲۳۴	مرگ نیناجیلها (نمایشنامه ۱۸۹۴) ۴۸	معلم من پای من (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۲۸۲	مک کسی، پرسی (۱۸۷۵ - ۱۹۵۶) ۸۶
مردی که برای شام آمد (نمایشنامه ۱۹۴۰) ۱۸۱	مرگ دانش (نمایشنامه) ۱۰۹	معمار و امپراتور آشور (نمایشنامه ۱۹۶۷) ۲۹۲، ۲۹۰	مک نسل ۱۶۷
مردی که پنجشنبه بود (نمایشنامه، اقتباس از رمان چستر تون) ۱۴۵	مرگ فروشنده (نمایشنامه) ۲۲۰، ۲۱۸	معماری تاتار (کتاب) ۱۰۸، ۱۱۹	مک گاوان، کنت ۱۶۹
مردی که همسری گنگ اختیار کرد (نمایشنامه) ۱۶۸، ۱۶۲	مرگ مالکم ایکس (نمایشنامه) ۳۲۷	مقاطعه کار (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۳۰۳، ۳۰۰	مک نالی، ترنس ۳۲۱
مرسر، دیوید ۳۰۵	مرگ یک فروشنده (نمایشنامه ۱۹۴۹) ۲۲۵	مکانی بی در و دروازه (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۲۹۱	مک نیل، کلودیا ۳۲۶
مرشلو سانتیاگو (نمایشنامه ۱۹۴۸) ۲۰۲	مروژک، اسلاو میر (۱۹۳۰ - ...) ۲۷۲	مکانیک حیاتی (بیومکانیک) ۱۴۴	مگسها (نمایشنامه) ۲۰۲
مرغابی وحشی (نمایشنامه ۱۸۸۴) ۱۵	مزرعه (نمایشنامه) ۳۰۳	مک ایوان، جرالدین ۲۹۷	ملکه و شورشیان (نمایشنامه) ۲۳۶
مرغ دریایی (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۴۱، ۳۹	منابعی سرعت (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۲۳۲	مکت (براساس نمایشنامه‌ی شکسپیر) ۳۱۶	ملکه‌ی مرده (نمایشنامه ۱۹۴۲) ۲۰۲
مرکز بین‌المللی تحقیقات تئاتری ۲۹۶	مسافر بی توشه (نمایشنامه ۱۹۳۷) ۱۳۵	مکت (برداشت اورسن ولز) ۱۷۷	ملوانان کاتارو (نمایشنامه ۱۹۳۰) ۱۲۰
۲۹۷	مسافرخانه (نمایشنامه) ۲۱۷	مکت، رابرت ۳۲۵، ۳۲۶	ملینا، جودیت (۱۹۲۶ - ...) ۳۰۹، ۳۱۰
مرکز تئاتر دالاس ۳۳۰	مستأجر تازه (نمایشنامه ۱۹۵۷) ۲۰۷	مکت (نمایشنامه، اجرا ۱۹۲۸) ۱۵۷	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
مرکز تئاتر و هنرهای دیترویت (۱۹۱۵) ۱۶۷	مستراح (نمایشنامه ۱۹۶۴) ۳۲۷	مکت (نمایشنامه، اجرا ۱۹۲۸) ۱۵۷	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
مرکز تئاتری جلسی ۲۸۱	مسخرگیهای زیگفلد (نمایشنامه) ۱۸۲	مکت رماتیک ۳۳۸	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
مرکز چهل و دو ۲۳۴	مسکونین، ایوان (۱۸۷۴ - ۱۹۳۶) ۴۲	مکت لانکشاير ۳۴	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
مرکز دراماتیک اکس - آن پرووانس ۲۸۷	۴۳ بازیگر	مکت وریست (واقعگرا) ۸۰	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
مرکز دراماتیک تورکوتن ۲۱۰	مسح در دادگاه (نمایشنامه ۱۹۵۵) ۲۳۶	مک روی، چارلز ۹۴	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
مرکز نمایشی شرق ۱۹۸	مسح ستاره‌ی ستارگان (نمایش) ۳۱۲	مک کارتی، لیل (بازیگر) ۳۳	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
مرکز هنرهای نمایشی لینکلن ۳۰۸، ۳۰۷	مسی، ریچارد ۱۵۹	مک کاوان، آلک ۲۹۵	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
	مشکل آقای دکتر (نمایشنامه ۱۹۰۶) ۳۱	مک کلندون، رز ۱۷۷	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
	معجزه (نمایشنامه) ۱۷۵، ۱۷۲	مک، کلیتیک، گائری ۱۷۸	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
	معجزه‌ی سنت آنتونی (نمایشنامه) ۱۴۷	مک کنا، سبحان ۲۲۲	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
		مک کولو ۸۴	من از اورشلیم سخن می‌گویم (۱۹۶۰) ۳۳۲
			منشی‌ی محرمانه (نمایشنامه) ۲۲۸
			منگوم، ادوارد ۲۲۲
			من نه (نمایشنامه) ۲۰۶
			منوتی، جیان کارلو ۲۲۶
			موسی، آلکساندرا (۱۸۸۰ - ۱۹۳۵) ۶۴
میان پرده‌ی عجیب (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۷۹	موم، سامرست ۱۶۱	مک کس، پرسی (۱۸۷۵ - ۱۹۵۶) ۸۶	
میچل، آبی ۱۷۷	موج نسل ۸۱، ۹۸		
میراث قایل ۳۱۰	مودی، ویلیام واگان (۱۸۶۹ - ۱۹۱۰) ۸۹		
میر هلد، وسولد (۱۸۷۴ - ۱۹۴۰) ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶	مور، جورج (۱۸۵۳ - ۱۹۳۳) ۷۰		
۱۵۱، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۷۶، ۲۹۵	مورللی، رینا ۲۶۱		
میزهای جدا (نمایشنامه ۱۹۵۵) ۲۲۷	موره آ ۱۹۰		
میستروبوو (۱۹۶۹) ۲۶۲	موزز، گیلبرت ۳۲۴		
میستری بوف (نمایشنامه، اجرا ۱۹۵۷) ۲۶۸، ۱۵۳	موشکین، آریان (۱۹۳۰ - ...) ۲۹۰، ۲۸۹		
میکایل و فرشته‌ی گم شده‌اش (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۲۸	موضوع گرایی (سوزکتیویسم) ۳۳۳		
میکلسن، هانس گونتر ۲۸۳	موکلر، ژاک (۱۹۱۹ - ...) ۲۱۰		
میلر، آرتور (۱۹۱۶ - ...) ۲۶۵، ۲۲۴	مولاتو (نمایشنامه) ۱۷۷		
میلر، جانان ۲۹۷	مولتی مدیا ۲۶۹		
میلر، گیلبرت ۱۷۸	مولر، تراوگوت ۱۲۱		
میلر، هنری (۱۸۶۰ - ۱۹۲۵) ۸۴، ۸۳	مولر، فیلیپ (۱۸۸۰ - ۱۹۵۸) ۱۶۹		
۸۹، ۸۸	مولر، هاینر ۲۸۳		
میلتر، ران ۳۲۸	مولوی ۱۹۵، ۷۵		
میلیونرهای ناپل (۱۹۴۶) ۲۳۶	موتزلان ۲۴۰، ۲۹۱		
میمون پشمالو (نمایشنامه) ۱۸۰	مونک، نوجنت (۱۸۷۷ - ۱۹۵۸) ۱۶۰		
میهمانی تابستانی (نمایشنامه ۱۹۰۴) ۴۶	مونودرام ۱۰۲، ۷۶		
میهمانی شیر (نمایشنامه ۱۸۹۸) ۲۵	مونوز، گوری ۱۴۰		
	مهاجران (نمایشنامه ۱۹۷۳) ۲۷۳		
	می‌آیی یا هم بازی کنیم؟ (نمایشنامه ۱۹۲۳) ۱۳۴		

میهمانی که در نزد (۱۹۵۰) ۲۳۹
میهمانی ی شوم (نمایشنامه ۱۹۴۸) ۲۰۹
میهمانی ی کوکتل (نمایشنامه ۱۹۴۹)
۲۲۹، ۲۲۸
میهورا، میگوئل (۱۹۰۹ - ...) ۲۳۹
مؤسسه ی تکنولوژی ی کارنگی ۱۶۷

نیکولز، پتر (۱۹۲۹ - ...) ۳۰۵، ۳۰۴
نیمه راه (نمایشنامه ۱۹۰۹) ۲۹

نیوتاتر ۱۶۸، ۲۲۸
نیویسکی ۱۴۸

نیویورک دراماتیک میرر (روزنامه) ۸۵

ن

نورنالیسم ۲۳۸، ۲۵۵
نورمانتیسیم ۵۹
نات، لوستن ۱۲۹
ناتورالیسم (۱۸۷۰) ۱۹، ۲۴۹
ناخدایی از کوبه نیک (نمایشنامه) ۲۱۵
ناقوسهای کرمین (نمایشنامه ۱۹۴۲) ۱۵۴
ناکجا آباد (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۳۰۱
نامه به ملکه ویکتوریا (نمایشنامه ۱۹۷۵)
۳۱۹
نان، بزور ۲۹۴
نایتینگل، فلورانس ۳۳۸
نجات یافته (نمایشنامه ۱۹۶۵) ۳۰۲، ۳۰۱
شانه هایی در پنجره ی میدنی بروستین
(نمایش، ۱۹۶۳) ۳۲۶
نشال تاتر ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۴
۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۰۴
نظاره گر مرگ (نمایشنامه، اجرا ۱۹۴۹)
۲۰۸
نظام استانیسلاوسکی ۴۱، ۴۲
نظام توتی (شوالیه های توتی) ۱۸۸
نفر بعد (نمایشنامه ۱۹۶۹) ۳۲۱
نگاه کن چگونه سقوط می کند (نمایشنامه)
۲۳۱
نگاه مرد کر (نمایش، ۱۹۷۰) ۳۱۹
نگاهی از پل (نمایشنامه ۱۹۵۵) ۲۲۵
نگهبان (نمایشنامه) ۱۸۲
نیلنا (نمایشنامه ۱۹۰۸) ۸۰
نمادگرایی ۱۵، ۴۶، ۵۰، ۵۹، ۷۴
نمایش اُکلاهما (۱۹۴۳) ۱۸۲
نمایش (نمایشنامه ۱۹۶۳) ۲۰۶
نمایش ۱۷۸۹ (نمایشنامه اجرا ۱۹۸۲)
۲۸۹، ۲۹۰
نمایش ۱۷۹۳ (نمایشنامه اجرا ۱۹۷۲)
۲۹۰
نمایش وودویل ۱۰۰
نمایشهای استانده ۸۴
نمایشهای رُش ۸۰
نمایشهای مذهبی و قطعات کوتاه تر ۳۰۹
نمانده (نمایشنامه ۱۹۶۳) ۲۷۹
نمانده ی شیطان (نمایشنامه) ۲۱۵

و

وابوزینسکی، مستیلاو ۷۴
واتسن، دانلد ۲۴۸
واختانگف، پوگنی (۱۸۸۳ - ۱۹۲۲)
۷۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۲۶۵، ۲۷۶، ۱۴۸، ۱۵۲
وارد، داگلاس ترنر ۳۲۶، ۳۲۷
وارفیلد، دیوید (۱۸۶۶ - ۱۹۵۱) ۸۶
واریته ۳۴۴
واسطه (ابرا ۱۹۴۷) ۲۲۶
واسطه (نمایشنامه) ۲۲۳
واسیلیف، آلکساندر ۲۶۸
واقع گرایی ی سوسیالیستی ۱۵۱، ۲۶۵
واکر، جوزف ا. ۳۲۶، ۳۲۷
واگان، استوارت ۲۲۲
واگنر، ولفگانگ ۴۶، ۵۰، ۲۱۱، ۲۱۲
واگنر، ویلاند ۲۱۱، ۲۱۳
واگن شیر دیگر در اینجا توقف نمی کند
(نمایشنامه ۱۹۶۲) ۲۲۴
وال - ایستکلان، رامسون دل (۱۸۶۹ -
۱۹۳۶) ۱۴۰، ۲۴۰
والترین، اُسکار ۲۱۶

والدز، لویس ۳۲۴
والین، هرورث (۱۸۷۸ - ۱۹۴۱) ۱۱۲
والر، دیوید ۲۹۵
والری، پل ۱۹۰
والسر، ک ۶۳
والسر، مارتین (۱۹۲۷ - ...) ۲۸۱، ۲۸۲
والس گاو بازان (نمایشنامه) ۲۰۱
والس میسوری (نمایشنامه) ۲۴۲
والس، و. ۱۳۰
والی، رومولو ۲۳۷، ۲۶۱
وان ایتالی، ژان کلود (۱۹۶۳ - ...) ۳۱۵
۳۱۷، ۳۱۸
وان پیلز، ملوین ۳۲۶، ۳۲۸
وان دروتن، جان (۱۹۰۲ - ۱۹۵۷) ۱۸۰
وان گوگ ۱۱۰
وان لیت، لویی ۷۱
وایت وُرت، جفری (۱۸۸۳ - ۱۹۵۱)
۱۶۰
وایتهد، رابرت ۳۰۸
وایتینگ، جان (۱۹۱۵ - ۱۹۶۳) ۲۳۴

وایس، پیتر (۱۹۱۶ - ...) ۱۲۶، ۲۷۹،
۲۸۰
وایکنگهای هل گِلاند (نمایشنامه ۱۸۵۸)
۱۴
وایگسل، هلنه (۱۹۰۰ - ۱۹۷۱) ۲۱۳
۲۱۴
وایلد، اسکار (۱۸۵۶ - ۱۹۰۰) ۶۵، ۶۶
وایلدر، تُرشن (۱۸۹۷ - ۱۹۷۵) ۱۸۱
۱۸۲، ۲۴۰
وایلی، کورت (۱۹۰۰ - ۱۹۵۰) ۱۱۵
۱۸۸
وایر، کارل ۲۸۱
وایستر، مارگارت ۲۲۱
وحشیها (نمایشنامه ۱۹۷۲) ۳۰۵
وِدرن، جان ۳۲، ۳۳
وِدکیند، فرانتس (۱۸۶۳-۱۹۱۸) ۶۰، ۶۳
ورث، آیرینه ۲۹۵
ورسلی، تی. سی ۲۴۹
ورشینین (شخصیت نمایشنامه سه خواهر)
۴۴

ورفل، فرانسی (۱۸۹۰ - ۱۹۴۵) ۱۶۹	وود، چارلز ۳۰۵	ویلت، ژان ۱۸۳
ورگا، جووانی (۱۸۴۰ - ۱۹۲۲) ۸۰	وودویل ۳۴۴، ۲۵۴	ویلسن، اسنو ۳۰۵
ورلن، پل ۱۹۰	ویار، ادوارد ۴۷	ویلسن، رابرت ۳۱۹، ۳۲۰
وستری، یاروسلاو ۲۷۱	ویتالی، ژرژ (۱۹۱۵ - ...) ۲۱۰	ویلسن، ژرژ ۲۸۶، ۲۰۰
وسکر، آرنولد (... ۱۹۳۲) ۲۳۳	ویتراک، روزه ۱۲۶، ۱۳۴	ویلسن، فرانک ۱۷۷
وسلی، ریچارد ۳۲۸	ویت راک (نمایشنامه ۱۹۶۶) ۳۱۷	ویلسن، لانفورد ۳۲۱
وینین، آلكساندر ۱۴۵	ویتکیه ویچ، استانیسلاو ایگناسی (۱۸۸۵)	ویل، سیمون ۳۱۷
وعده‌ی دیدار در سنلیس (نمایشنامه ۱۹۴۱) ۱۳۵	ویلیامز، امیلین ۱۶۲، ۲۶۵	ویلکینش، نورمن (۱۸۸۲ - ۱۹۳۴) ۶۹
وفاداری (نمایشنامه ۱۹۲۲) ۳۴	ویلیامز، برت (۱۸۷۶ - ۱۹۲۲) ۱۷۶	ویلیامز، امیلین ۱۶۲، ۲۶۵
ولز، اورسن (۱۹۱۵ - ...) ۱۷۶	ویلیامز، تنسی (۱۹۱۱ - ...) ۱۷۲، ۲۲۳	ویلیامز، کلیفورد ۲۹۴
ولف، فریدریش (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳) ۱۲۰	ویلیامز، توماس، ۳۰۶، ۳۰۷	ویلیامز، هارکورت (۱۸۸۰ - ۱۹۵۷) ۱۵۵
ولفیت، وانلد (۱۹۰۲ - ۱۹۶۸) ۱۶۱	ویلیامز، کلینفورد ۲۹۴	ویلی، دیوید ۲۱۰
۲۲۷	ویسکی (نمایشنامه ۱۹۷۳) ۳۲۱	ویندهام، چارلز (۱۸۳۷ - ۱۹۱۹) ۳۷
ولگنسکی، سرگئی (شاهزاده) ۷۳	ویسمنسکی، ژوزف (۱۹۰۰ - ۱۹۵۱) ۲۴۲، ۱۵۴	وینگر، رابرت ۱۴۱
ولودین، الکساندر ۲۴۲	ویکتوریا رجینا (نمایشنامه ۱۸۲)	وینگارتن، رومن (۱۹۲۶ - ...) ۲۹۱
ونس، نینا ۲۲۲	ویکتور، یاکودکان بر سریر قدرت (نمایشنامه ۱۹۲۸) ۱۳۴	ویلا، ژان (۱۹۱۲ - ۱۹۷۱) ۱۳۱، ۲۰۰
ونوس دیده شد (نمایشنامه ۱۹۴۹) ۲۲۸	ویلا، ژان (۱۹۱۲ - ۱۹۷۱) ۱۳۱، ۲۰۰	۲۸۶، ۲۰۲
ووداستون، تامس (۱۸۸۰ - ۱۹۴۲) ۱۶۷		
ه		
هابش (نمایشنامه ۱۹۱۶) ۳۴	هارتن، لوئیس ۸۷	هارتن، لوئیس ۸۷
هایپکیز، آرتور (۱۸۷۸ - ۱۹۵۰) ۴۳	هارت، ماس (۱۹۰۴ - ۱۹۶۱) ۱۸۰	هاردویک، سدویک (۱۸۹۳ - ۱۹۶۴) ۱۶۱

هارلم (محل) ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۴۱	هایتنس، ولفگانگ ۲۱۱	هارلم (محل) ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۴۱
هاروی، جان مارتین (۱۸۶۳ - ۱۹۴۴) ۶۵، ۳۶	هایریش، رودلف ۲۱۶، ۲۱۱	هاروی، جان مارتین (۱۸۶۳ - ۱۹۴۴) ۶۵، ۳۶
هارش، رکن ۲۲۹	هپ وان دلفت ۲۱۷	هارش، رکن ۲۲۹
هاسن کلور، والتر (۱۸۹۰ - ۱۹۴۰) ۱۱۱	هپینگ ۳۱۳، ۳۱۵	هاسن کلور، والتر (۱۸۹۰ - ۱۹۴۰) ۱۱۱
هافروننگ، پل ۲۰۱	هتک ناموس لوکرس (نمایشنامه ۱۹۳۱) ۱۳۳	هافروننگ، پل ۲۰۱
هاکس، پیتر ۲۸۳	هتل آمستردام (نمایشنامه ۲۳۱)	هاکس، پیتر ۲۸۳
هاله، ماکس (۱۸۶۵ - ۱۹۴۴) ۲۷	هتل بالتیمور (هات ال بالتیمور، نمایشنامه ۱۹۷۳) ۳۲۱	هاله، ماکس (۱۸۶۵ - ۱۹۴۴) ۲۷
هال، پیتر (۱۹۳۰ - ...) ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۷	هداگایلر (نمایشنامه ۷۵)	هال، پیتر (۱۹۳۰ - ...) ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۷
۳۰۰، ۲۹۸	هرالد ۲۰۸	۳۰۰، ۲۹۸
هانت، کیم ۲۱۹	هران، مارسل ۱۹۹	هانت، کیم ۲۱۹
هانت، هیو (۱۹۱۱ - ...) ۲۲۹	هرپرتر، ژاک (۱۸۸۶ - ۱۹۷۱) ۱۲۸	هانت، هیو (۱۹۱۱ - ...) ۲۲۹
هانده، پیتر (۱۹۴۲ - ...) ۲۸۲، ۲۸۱	هرکنس، پل ۱۳۰	هانده، پیتر (۱۹۴۲ - ...) ۲۸۲، ۲۸۱
هانری چهارم (نمایشنامه ۱۹۲۲) ۱۳۹	هرکتس به راه خود (نمایشنامه ۱۹۲۴) ۱۳۹	هانری چهارم (نمایشنامه ۱۹۲۲) ۱۳۹
هاوارد، آلن ۲۹۵	هاوکول (نمایشنامه ۱۹۱۷) ۶۰	هاوارد، آلن ۲۹۵
هاوارد، سیدنی (۱۸۹۱ - ۱۹۳۹) ۱۷۸	هرمن، کارل - ارنست ۲۸۳	هاوارد، سیدنی (۱۸۹۱ - ۱۹۳۹) ۱۷۸
۱۸۰	هرین، جیمز ۸۴	۱۸۰
هاوتمان، گرهارت (۱۸۶۲ - ۱۹۴۶) ۱۷۶	هرمین، ای (۱۸۶۰ - ۱۹۳۷) ۳۳	هاوتمان، گرهارت (۱۸۶۲ - ۱۹۴۶) ۱۷۶
۵۹، ۴۸، ۴۲، ۲۶	هریس، چد ۱۷۸	۵۹، ۴۸، ۴۲، ۲۶
هاوتن، استانی (۱۸۸۱ - ۱۹۱۳) ۳۴	هریس، سام ۱۷۸	هاوتن، استانی (۱۸۸۱ - ۱۹۱۳) ۳۴
هاوسمن، جان (۱۹۰۲ - ...) ۱۷۶	هریسن، ریچارد ۱۷۷	هاوسمن، جان (۱۹۰۲ - ...) ۱۷۶
هاوسمن، لارنس (۱۸۶۵ - ۱۹۵۹) ۱۸۲	هلمن، لیلیان (۱۹۰۵ - ...) ۱۸۰	هاوسمن، لارنس (۱۸۶۵ - ۱۹۵۹) ۱۸۲
هاول، واکلاو (۱۹۳۶ - ...) ۳۷۱		هاول، واکلاو (۱۹۳۶ - ...) ۳۷۱
هاین، آبرت ۶۱		هاین، آبرت ۶۱

یوزین، آلكساندر ۱۵۰	صورتك و صورت) ۱۳۸	يك پشامد خير (نمایشنامه ۱۹۷۱) ۲۷۳	هیر (موء، نمایشنامه) ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۱۲، ۳۲۲، ۳۲۰	هورا، ما زندگی می‌کنیم (نمایشنامه ۱۹۲۷) ۱۱۶، ۱۱۳	همیشه شاهزاده (نمایش) ۲۷۵، ۲۷۷
یوگا ۲۷۶	يك موازنه‌ی ظریف (نمایشنامه ۱۹۶۶)	يك جنایت طراحی شده (نمایشنامه ۱۹۳۰) ۱۶۳	هیزدین، فیلیپ ۳۲۸	هورنیم، ای.ای ۷۰	هندز، تری ۲۹۴
یونسکو، اوزن (۱۹۱۲ - ... - ۲۰۰۶، ۲۰۰۷، ۲۴۷، ۲۹۱، ۳۰۹)	يك نژاد (نمایشنامه ۱۹۱۸) ۱۱۲	يك رؤیا بین برای مردم (نمایشنامه) ۲۴۰	هیز، هلن (۱۹۰۰ - ... - ۱۸۲)	هورویتز، اسرائیل ۳۲۱	هندمن، وین ۳۱۸
یونگ، کارل ۳۳۵	يك نوكر و دو ارباب (نمایشنامه) ۲۳۷	يك زرع آفتاب (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۲۲۸	هیسکانن، پکا ۲۰۶	هوس زیسر درخت نارون (نمایشنامه ۱۹۲۴) ۱۸۰، ۱۷۹	هنر پیرامون ۳۱۳
یونیورسال موتانت ۳۱۱	پگسور بسولچیف و دیگران (نمایشنامه ۱۹۳۲) ۱۵۳	يك سوم يك ملت (نمایشنامه ۱۹۳۸) ۱۷۶، ۱۷۵	هیگ، كنت ۲۳۰	هوس زیسر درخت نارون (نمایشنامه ۱۹۲۴) ۱۸۰، ۱۷۹	هنرمندان متحد صحنه ۱۷۸
یونس، نمایشنامه‌هایی برای تئاتر ایرلند (کتاب) ۶۹	یوتوپیا ۲۶۴	يك فارس از ملکه‌ی واقعا اسپانیایی (نمایشنامه ۱۹۲۰) ۱۴۰	هیلبرت، هایتس (۱۸۹۰ - ۱۹۶۷) ۲۱۱	هوکر، رابرت ۳۲۶، ۳۲۵	هنری سوّم (نمایشنامه) ۱۵۸
یونس، ویلیام باتلر (۱۸۶۵ - ۱۹۳۹) ۳۲، ۶۸، ۷۰، ۷۱	یورگنز، هلموت ۲۱۱	يك گروتسك در سه پرده (نام فرعی)	هیل وبل، دیوید ۲۲۱	هوگو، ژان ویکتور ۱۳۰	هنریک ماره شال (نمایشنامه ۱۸۶۳) ۲۰
	یورگنس، الاف (طراح صحنه ۱۸۸۰) ۱۵		هیمن، آل ۸۲	هولدزلین (نمایشنامه ۱۹۷۰) ۲۸۰	هنسبری، لورن (۱۹۳۰ - ۱۹۶۵) ۳۲۶
			هیندل ویکس (نمایشنامه ۱۹۱۲) ۳۴	هیاهوی بسیار برای هیچ (نمایشنامه) ۱۵۳، ۳۲۰	هنکین، سنت جان (۱۸۶۹ - ۱۹۰۹) ۳۵
			هیوز، لنگستن ۱۷۷	هیاهوی بسیار برای هیچ (نمایشنامه) ۱۵۳، ۳۲۰	هوای فردا (نمایشنامه) ۲۶۶
			هیوم، سام ۱۶۸	هیو، جان (۱۸۴۴ - ۱۹۲۱) ۳۵	هوئن، نوریس (۱۹۰۹ - ... - ۲۲۲)
				هیر، دیوید ۳۰۵	هوخالدر، فریتس (۱۹۱۱ - ... - ۲۱۵)
				هیرشفلد، کورت ۲۱۶	هو خوهوت، رالف (۱۹۳۱ - ... - ۲۷۹)
				هیرشفلد، گنورگ (۱۸۷۳ - ۱۹۴۳) ۲۷	۲۸۰، ۲۹۴

ی

یسارداشته‌ها و ضدیسارداشته‌ها (کتاب)	۱۵	پسنر ترین (پلکانهای خیال انگیز) ۱۱۳	یسارداشته‌ها و ضدیسارداشته‌ها (کتاب)
جمع آوری بحثهای یونسکو) ۲۴۸، ۲۴۷	یانگ و یک (شرکت نمایشی) ۲۲۸	پسنر، لئوپولد (۱۸۷۸ - ۱۹۴۵) ۱۱۳	جمع آوری بحثهای یونسکو) ۲۴۸، ۲۴۷
یسارداشتهای جهنم (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۳۴	یانینگ، امیل (۱۸۸۷ - ۱۹۵۰) ۶۵	۱۱۴، ۱۱۵	یسارداشتهای جهنم (نمایشنامه ۱۹۲۹) ۱۳۴
یاران (نمایش، ۱۹۷۰) ۳۰۵	یسخ فروش می‌آید (نمایشنامه، اجرا ۱۹۵۶) ۲۲۴، ۲۲۲	یفرمف، اُلگ ۲۶۶	یاران (نمایش، ۱۹۷۰) ۳۰۵
یامایو، خوزه ۲۴۱	یرما (نمایشنامه ۱۹۳۴) ۱۴۲، ۱۴۱، ۲۹۰	يك افسانه (نمایشنامه ۱۹۷۵) ۳۱۸	یامایو، خوزه ۲۴۱
یان گابریل بورکمان (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۲۹۱	۲۳۴ (۱۹۵۱)	يك پنی برای يك آواز (نمایشنامه ۱۹۵۱) ۲۳۴	یان گابریل بورکمان (نمایشنامه ۱۸۹۶) ۲۹۱