تئاتر و سیاست

نویسنده: آلن سینفیلد (ALAN SINEIELD)
مترجم: ناصر دشت‌پیما

فکر نمی‌کنم تئاتر دنیا را تغییر دهد. فکر می‌کنم اطلاعاتی داده و تعالی‌بخش و پشتیبان فرضیه‌ها و باورهای ـ چپ و راست ـ باشد. در هرکجا و در هر زمانی که زندگی کنیم این پشتیبانی به طور عمده نصیب راست می‌شود.
(مگی استید، ۱۹۸۴ ـ صفحه ۶۶)

به این دلیل می‌توانید بگویید تئاتر سیاسی است که مسئولین امر در آن دخالت می‌کنند ـ با صدور مجوز، سانسور و یارانه دادن به تئاترها، نمایشنامه‌ها و گروهها. و از واکنش شدیدی که بعضی از نمایشنامه‌ها برمی‌انگیزانند. اشتباه است که بپنداریم فقط پروژه‌های تئاتری که از سول دولت و بعضی از منتقدین و یا عده‌ای از تماشاگران با مخالفت شدیدی روبرو می‌شوند سیاسی هستند. در حقیقت نمایشنامه‌هایی سانسور می‌شوند و یا بحث‌انگیز هستند، و یا فقط در شرایط خاصی می‌توان آنها را اجرا کرد، که به لحاظ سیاسی مخالف ایدئولوژی حاکم باشند، در حالیکه بقیه تئاترها به حد کافی با این ایدئولوژی سرسازگاری دارد. هر دو سیاسی هستند: تئاتر معترض در پی متزلزل کردن نظم جاری بوده، در حالیکه تئاتر سازگار گرایش به تائید آن دارد.

گاهی دست‌اندرکاران تئاتر تصور می‌کنند که اجرایی حقیقتا" پرشور تماشاگران را تغییر خواهد داد، اما احتمال آن بسیار ضعیف است، مردم تئاتر را در کنار دیگر تجارب‌شان قرار می‌دهند. اما شاید تئاتر در شکل دادن به گرایش‌ها و باورها مهم باشد. ارائه روابط قدرت به طور وسیعی بر حس ما از این روابط که متعلق به نظم اجتماعی محل زندگی‌مان بوده، و در بارهٔ امکان تغییر آنها، تأثیر می‌گذارند. این اجراها اغلب، وقتی که نظم حاکم در معرض چالش قرار می‌گیرد، در حال رقابت هستند؛ و تئاتر یکی از نهادهای بیشماری است که این امر در آنجا اتفاق می‌افتد. و گاهی برای عده‌ای از مردم، تئاتر قلمرو وسیعی است که در آن اندیشه سیاسی شکل می‌گیرد، تحکیم می‌یابد و یا مورد تردید قرار می‌گیرد.

دگر اندیشی و طبقه

شکل مسلط تئاتر در قرن بیستم انگلستان متعلق به طبقهٔ متوسط بوده است. تا سال ۱۹۵۶ ، همه چیز تئاتر سنتی در اجرایی عصر هنگام مؤید این نظر است: قیمت بلیطها، محل اکثر سالن‌های تئاتر، دکورها و گرایش‌های دست‌اندرکاران، طرز لباس پوشیدن تماشاگران، تولیداتی که در برنامه‌ها تبلیغ می‌شدند، محل و زمان وقوع حوادث نمایشنامه‌ها، دل نگرانی‌ها و گرایش‌ها شخصیت‌های نمایشنامه‌ها. این موارد کاملا" در مورد تئاتر وست‌اِند (West End) لندن صادق بود، اما تئاتر شهرستانها معمولا" به دنبال رهبری مرکز حرکت می‌کنند.

روی هم رفته، بیشتر اجراها به دنبال اطمینان بخشیدن به تماشاگر طبقهٔ متوسط دربارهٔ خویش و دربارهٔ جایگاهش در دنیا بود. این بدین معنا نیست که آن نمایشنامه‌ها سطحی، یا فقط سرگرم‌کننده، بودند؛ چون بدون مطرح کردن بعضی از درونمایه‌های خطرناک چیزی وجود ندارد که بتوان توجه تماشاگر را به آن جلب کرد. اغلب نمایشنامه‌های اجرا شده در تئاتر «وست‌اند» حول و حوش تهدیدی از سوی تازه‌واردی و یا از سوی وصله ناجور جمع شکل می‌گیرد. از نمایشنامهٔ کاست (۱۸۶۷)

فروردین تا مهرماه
سال ۱۳۷۸
شماره ۱۴ تا ۱۹

www.noormags.ir

اثر تام رابرتسون، **هوادار کشتهٔ مردهٔ خانم ویندرمیر** (۱۸۹۲) اثر اسکاروایلد و **شعلهٔ مقدس** (۱۹۲۸) اثر سامرست موام گرفته تا **تجدید دیدار خانوادگی** (۱۹۳۹) اثر تی. اس. الیوت **دریایِ آبی عمیق** (۱۹۵۲) اثر ترنس راتیگن و **باغ گچی** (۱۹۵۶) اثر ایند بگنولد، شخصیت‌ها باید با این امکان رودررو شوند که شخصی ناشایست در حال ورود به اجتماع خوب آنهاست، و یا یکی از اعضای خودشان به جمع‌شان خیانت می‌کند. در نمایشنامه‌های پلیسی مانند آثار آگاتاکریستی، ورود پلیس محترم اما شوم، نشان می‌دهد که خانه برای حمله و بی‌مهری کاملاً امن نیست. معمولاً این خطرها به خوبی و خوشی در پردهٔ آخر برطرف می‌شوند، بنابراین تماشاگر می‌تواند با این احساس به خانه برود که خطر مورد شناسائی وقاع شده و رفع گردید.

لیکن، کل فرهنگ طبقهٔ متوسط وقف اطمینان بخشیدن نشد. برعکس، همانطور که ریموند ویلیامز می‌گوید (۱۹۵۶، صفحه ۵ ـ ۲۹۲)، تئاتر عرصهٔ خاصی برای دگر اندیشیِ طبقهٔ متوسط بود. این اصطلاح به بخشی از طبقهٔ متوسط مربوط می‌شود که در حال بسط روابط نسبتاً خصمانه بر علیه ایدئولوژی اصلی حاکم بر این طبقه است. شاید دگراندیشان طبقهٔ متوسط در تلاش برای رفع ستم از مردم طبقهٔ پایین و دیگر گروههایِ حاشیه‌ای برآیند، و یا نیم گاهی به گذشته داشته و نخبه‌گرا باشند ـ با ترسیم گذشته‌ای واقعی یا تخیلی که همه چیز در آن بهتر بود (مخصوصاً، وقتی که نظم مربوط به مردم طبقهٔ پایین محترمانه‌تر بود.) اما به هر حال، آنها منتقد شیوهٔ مرسوم سازمان‌دهی از سوی اکثریت طبقهٔ متوسط هستند.

بیشتر نمایشنامه‌های دگراندیش در نخستین گام بیرون از «وست‌اند»، در تئاترهای مستقل، که برای ارائهٔ نمایشنامه‌های اندیشمندانه‌تر تأسیس شده بودند اجرا شدند. در سالهای بین ۷ ـ ۱۹۴۰ هارلی گرانول بارکر و جی. ای. ودرن، آثار برنارد شاو، بارکر و الیزابت رابینز را در تئاتر «رویال کورت» لندن به صحنه بردند، و این در ایجاد ایدهٔ تئاترهای ملی، ناحیه‌ای و محلی جدید در گلاسکو، منچستر، لیورپول و بیرمنگام مؤثر بود. بنابراین دگراندیشیِ طبقهٔ متوسط برای ایجاد نهادهای خویش دست به مبارزه زد. لیکن، بزودی نمایشنامه‌های شاو در «وست‌اند» سودآور شده و مورد پذیریش قرار گرفتند؛ و کار به لحاظ مالی برای تئاترهای بیرون از لندن بدون بهره‌گیری از متن‌ها و رسوم «وست‌اند» مشکل شد.

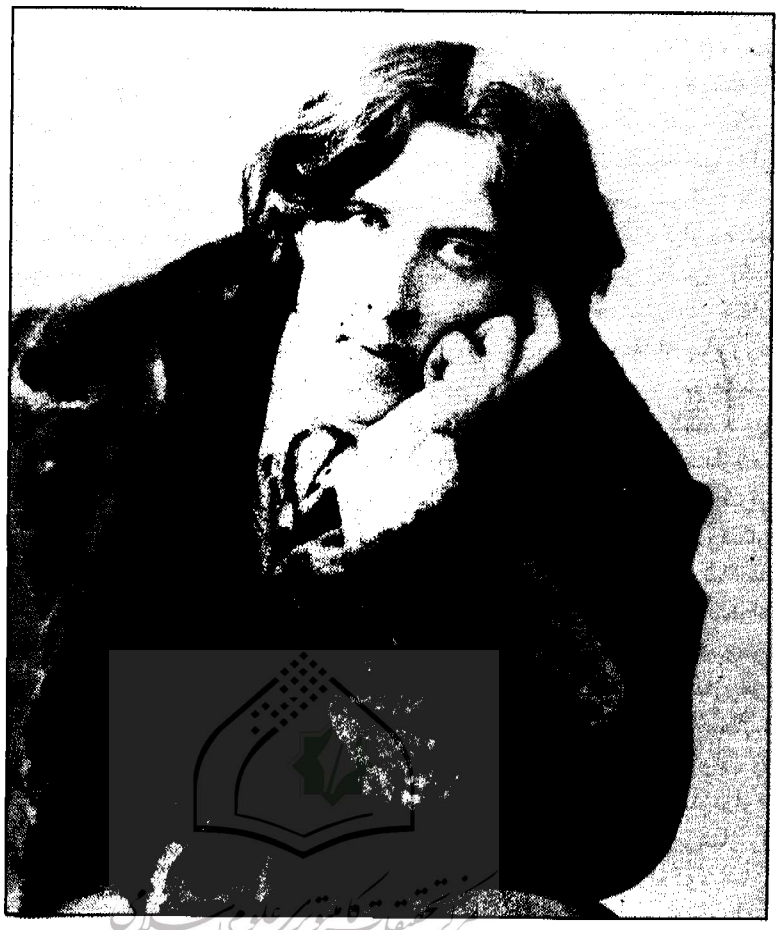
دگراندیشان طبقهٔ متوسط اغلب دلواپس وضعیت طبقهٔ کارگر بودند، اما نمایشنامه‌های آنها به ندرت به طور واقعی به این مردم، شرایط‌شان و یا به امیدها و آرزوها و آرمان‌هایشان می‌نگریستند. خوابگاه ارتش رستگاری در نمایشنامهٔ **بارباری بزرگ** (۱۹۰۵) اثر شاو، پر از آدم‌های کلیشه‌ای است که به راحتی از طرف فعالان طبقهٔ متوسط اداره می‌شوند. گلاسورثی (Glasworthy) در دو نمایشنامهٔ **جعبه نقره** (۱۹۰۹) و **نزاع** (۱۹۰۹) به بیان بی‌عدالتی‌های بزرگ می‌پردازد، و هر دو نمایشنامه شامل صحنه‌ای در خانهٔ مردم فقیر است، اما دیالوگ در اتاق پذیرائی روان‌تر است.

اغلب نویسندگان دگراندیش، با بیان اینکه این شخص تازه‌وارد و یا وصلهٔ ناجور دارای درایت و اصول اخلاقی برتری است، به آنچه که آن را خودخواهی طبقهٔ متوسط در زمین خویش می‌خواندند حمله می‌کردند. در نمایشنامهٔ **هوادار کشته مردهٔ خانم ویندرمیر** خانم ارلین طرد شده را از کشور بیرون می‌رانند، اما او این امکان را به تماشاگر می‌دهد که مشاهده کند، اجتماع خوب، فقط ریاکار نیست، بلکه برای ادامه حیات، انسانهای بافضیلت را از خود بیرون می‌راند. شاو اغلب از موضع قدرت به این اختلال اعتبار می‌بخشد؛ برای مثال در **سنت‌جون** (۱۹۲۳). در نمایشنامهٔ **خانهٔ اندوه** (۱۹۲۰) مردم سرحال، آراسته و ظاهراً فرهیخته از سه مزاحم رنج می‌برند. باس منگان تاجر ثروتمندی است، گرچه آنها به او وابسته هستند احساس می‌کنند که می‌توانند او را مورد تفقد قرار دهند. آنها همچنین به راحتی با دزد، (که بی‌شباهت به تاجر نیست)، کنار می‌آیند. لیکن، برای مقابله با ورود مزاحم سوم، هواپیمایی که بمب‌هایش نزدیک بود خانه را ویران کند، هیچ تدبیر شایسته‌ای در اختیار ندارند. شاید دفعهٔ بعد مورد اصابت قرار گیرند: این مردم متمدن چنان رفتار می‌کنند که انگار دنیای‌شان تا ابد پابرجا خواهد ماند، اما آنها خودخواه بوده و شاید به سرنوشت شومی دچار شوند. در نمایشنامهٔ **بازرس می‌آید** (۱۹۴۶) اثر جی. بی. پریستلی، پلیس شوم به حق تمامی خانواده را متهم می‌کند، و شخص تازه‌وارد دومی نیز وجود دارد که تزویرشان را آشکار کرده و قابل احترام بودنشان را تهدید می‌کند: زن فقیری که آنها از او سوءاستفاده کرده‌اند.

متأسفانه همان ضوابط سنتی که دگر اندیشیِ طبقهٔ متوسط در پی متزلزل کردنشان بود آنرا محدود می‌کند. تا سال ۱۹۶۸ سانسور دولتی، لرد چمبرلین، استانداردهای زبان و درونمایهٔ مؤدبانه، را تحمیل می‌کرد. شاو نمایشنامهٔ **حرفهٔ خانم وارن** را در سال ۱۸۹۴ نوشت، اما چون تا حدی دربارهٔ خودفروشی بود (با بیان اینکه ازدواج خیلی هم با آن متفاوت نیست) نمایشنامه به طور حرفه‌ای تا سال ۱۹۲۴ اجرا نشد. راتیگن در نمایشنامهٔ **میزهای جداگانه** (۱۹۵۴) می‌خواست نشان دهد که افراد متشخص شاید عضوی از خانواده را که مرتکب همجنس‌بازی شده تحمل کند، اما به او اجازه نمی‌دهند که به چنین موضوعی اشاره کند.

فمینیست یا زن قوی مهم بود، (ایبسن آغازگر این راه بود)؛ شاو اغلب شخصیت‌های مؤنثی را ارائه می‌کند که جالب‌تر، قوی‌تر و

www.noormags.ir



روشنفکرتر از مذکرهای اطراف‌شان هستند. گرچه چنین نمایشنامه‌هایی به بازیگران زن قدرتمندی (همچون خانم پاتریک کمپبل، الن تری، سیبل ثورندایک)، و گاهی به سرمایه‌گذاری و قبول خطر مالی افرادی چون انی هورنیمان و لیلیان بیلیس متکی بودند، زنان به ندرت می‌توانستند در مقام نویسنده و یا کارگردان وارد تئاتر حاکم بشوند. لیکن، تئاتر قوی زنان در قلمروهای جایگزین دیگری، در ارتباط با جنبش مدافع حق رای برای زنان، گسترش یافت. مجمع حق رای بازیگران زن (۱۶ ـ ۱۹۰۸) حمایت مالی اجراهای بسیاری را، به طور عمده دربارهٔ زنان و مسائل اجتماعی و سیاسی، بعهده گرفتند (هولیچ، ۱۹۸۱، سه تا از این نمایشنامه‌ها را چاپ کرد).

تئاتر معترض طبقهٔ کارگر در سال‌های بین ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، با گروه‌های مختلفی در سراسر انگلستان که جنبش کمونیستی تئاتر کارگران (۳۵ ـ ۱۹۲۶) به آنها الهام می‌بخشید، تکوین یافت. آنها به سویِ درونمایه‌های سیاسی و معضلات جاری، اجراهای تبلیغاتی، کارتونی، اپیزودی و سبک جُنگ شادی (قطعه‌های کوتاه کمدی) روی آوردند. این گروهها، که پلیس پیوسته به آنها حمله می‌کرد، اغلب در خیابانها و در طی اعتصاب‌ها به اجرا می‌پرداختند. در سال ۱۹۳۵ تئاتر اتحاد از دل جنبش تئاتر کارگران سربرآورد و در «کینگزکراس» در لندن پایگاهی پیدا کرد. نمایشنامهٔ **در انتظار لفتی** اثر نمایشنامه‌نویس آمریکایی کلیفورد اُدتز، اجرای همیشه حاضر و آمادهٔ آن شد. لفتی نمی‌آید ـ نه مثل گودو، چون نمایندهٔ غیب متافیزیک است، بلکه چون کشته شده است: نمایشنامه با دعوت به اعتصاب پایان می‌گیرد (تماشاچیان اغلب به آن می‌پیوستند). تئاتر اتحاد همچنین ایدهٔ روزنامهٔ زندهٔ مستند را از ایالات متحده گرفت، و پانتومیم سیاسیِ **کودکان در جنگل** (۱۹۳۸)، طنزی تلخ دربارهٔ سازش دولت دربارهٔ هیتلر را به صحنه برد (ساموئل، ۱۹۵۸، نمایشنامه‌ها و اسناد را منتشر کرد).

یارانه و هنر

در اوائل دههٔ ۱۹۵۰ تئاتر معترض چپ تقریباً زیر فشارهای شدیدی از قبیل هزینه‌های در حال افزایش، حالت ایدئولوژیک جنگ سرد (که سوسیالیزم را تقریباً غیرقابل تصور ساخته بود) و نظام بهزیستی همگانی (که سوسیالیزم را به ظاهر غیرضروری ساخت) قرار داشت. تئاتر «وست اِند» نیز از هزینه‌های در حال افزایش و از این حس که نظام اجتماعی حامی آن کهنه‌پرستی بودند رنج می‌برد. بسیاری از نویسندگان و دست‌اندرکاران تئاتریِ طبقهٔ متوسط دربارهٔ از دست‌رفتن نظم قدیمی به نوحه‌سرایی پرداختند: آنان کاهش در منافع‌شان را پیش‌بینی کرده و آنرا پایان تمدن تصور کردند. معتبرترین اینها نمایشنامه‌های منظوم و دست راستیِ تی. اس. الیوت، کریستوفر فرای و رونالد دانکن بود. نمایشنامه‌های آنها بخشی از برنامهٔ از پیش تنظیم شدهٔ مداخلهٔ مسحیت ارتجاعی در تئاتر بود، که به طور استراتژیک با تئاتر «وست اِند» و سبک‌های شعری، ادغام شد (براون، ۱۹۶۹). تماشاگر طبقهٔ متوسط مجذوب بُعدنمایی نمایشنامهٔ **میهمانی کوکتل** (۱۹۴۹) الیوت شد ـ تودیع آداب سنتی که با ایما و اشارهٔ به فرا رفتن از واقعیت تلخ اشاره می‌کرد (پریس ـ جونز، ۱۹۶۴). با وجود این، واکنش‌های عادی تمکین و سردرگمی بود ـ ناخوشایند برای ایمان الیوت به طبقهٔ متوسط به بالا به عنوان پاسداران فرهنگ خوب. الیوت می‌گفت در نهایت وظیفهٔ هنر مهیا ساختن شرایط آرامش، سکوت و سازش برای ماست، (۱۹۵۷ ، صفحهٔ ۸۷). این سخن به نظر غیرسیاسی می‌آید. اما چنین استنکافی از شرایط

www.noormags.ir

اقتصادی، تاریخی و سیاسی همیشه به محافظه‌کاری می‌انجامد (مانند تئاتر پوچی).

نمایشنامهٔ **با خشم به گذشته بنگر**، اثر جان آزبرن، تغییر جهتی را در سال ۱۹۵۶ ایجاد کرد چون تئاتر «وست اِند» اعتماد به نفسش را از دست داده بو. کِنِت تینان در سال ۱۹۵۵ با تمسخر، و با برشمردن فرضیه‌های طبقاتی و حالت سنتی، نوشت که انگلیسی‌ها هنر نوشتن نمایشنامهٔ بدِ موفق را از دست داده‌اند، (تینان، ۱۹۷۶، صفحهٔ ۱۵۰). **با خشم به گذشته بنگر** به طور آشکار در خطِ دگراندیشیِ طبقهٔ متوسط قرار گرفت: شرکتی جدید و مستقل به نام شرکت صحنهٔ انگلیس در تئاتر رویال کورت آن را ارائه داد. نمایشنامهٔ به ایدهٔ ادب و نزاکت حمله کرد، تئاتر سنتی بیهوده می‌کوشید آن را در دنیایِ بعد از جنگ حفظ کند. در عمل، آزبرن نمایشنامه‌اش را در قلمروِ شخص سر زده وارد شده قرار می‌دهد (جیمی پورتر که با آلیسون، دختری از خانواده‌ای مرفه، ازدواج کرده است)؛ خودِ نمایشنامه مانند همین شخص سرزده وارد شده است. تینان از این استقبال کرد، اما سلف‌اش در آبزرور، «آیور براون»، گلایه‌اش را چنین مطرح کرد که آزبرن باید جیمی پورتر را در حال عشق‌بازی با زن طبقهٔ متوسطش در خانهٔ سرهنگی، نشان می‌داد، همانطور که، شاو اینکار را می‌کرد (براون، ۱۹۵۶، صفحه ۱۲)؛ منتقد محافظه‌کار پرسش‌های اجتماعی را می‌توانست تحمل کند ولی «مکبث»، سبک زندگی طبقه پایین را هرگز.

چنین ایده‌های مربوط به طبقه و نزاکت شاید در تلاش‌های بسیاری از منتقدین و سانسوری دیده شود که برای بی‌اعتبار ساختن و ایجاد مانع در مقابل نمایشنامه‌هایی صورت گرفت که از **با خشم به گذشته بنگر** پیروی می‌کردند. مجلهٔ تایمز دربارهٔ نمایشنامهٔ **ریشه‌ها**، اثر وسکر نوشت (۱۹۵۹): چون تمام شخصیت‌های آن فاقد قدرت بیان هستند، در بیشتر قسمت‌های آن، چیزی برای گفتن به آنها داده نشده است؛ و دربارهٔ نمایشنامهٔ **مثل خوکها زندگی کن** (۱۹۵۸) نوشت: مشاهدهٔ انسانهایی که مثل حیوانات بی‌ملاحظه رفتار می‌کنند، علی‌رغم همه چیز، چنگی به دل نمی‌زند. ایدهٔ ادب و نزاکتِ سانسور به آزار و اذیت سیستماتیک نمایش نوین منجر شد: درست با چیزهایی مخالفت می‌شد که نویسندگان در پی استفادهٔ از آن بودند ـ زبانِ طبقات پایین، ویژگیهایی جنسی آشکار، مسائل سیاسی روز. در ظاهر ضوابط اخلاقی در مقابل آزادی قرار گرفته بود، اما آنچه واقعاً رخ می‌داد نبرد بین فرهنگی جا افتاده و فرهنگی بود که می‌خواست آن را متزلزل کند. تئاتر محل مهمی برای نبرد بر سر این تغییر بود.

با خشم به گذشته بنگر، با استفاده از دیدگاهی چپ گونه، صحنه را تغییر داد، بعضی از موضوع‌های روز را مطرح کرد، و به زبانی قوی‌تر و برنامه‌ای احساسی‌تر دست یافت. هیچکدام از اینها غیرقابل توجه نیستند، ولی اهمیت نمایشنامه بیشتر در چیزی است که بکار انداخت. تئاترهائی مانند رویال کورت که روشنفکران جوان و چپ آزادیخواه به آن رو آورده و آنرا پربارتر کردند (آموزش عالی، مبارزه برای خلع سلاح اتمی، موسیقی محلی، جاز و چیزهای دیگری بودند). اینها، عملاً، موجی جدید در دگراندیشیِ طبقه متوسط ایجاد کردند، بخشی پویا در درون طبقهٔ متوسط که احساس می‌کرد سبک زندگی طبقهٔ متوسط حاکم آن را خفه کرده، مشتاقانه به انواع نمایشنامه‌های مبارزتر روی آورد. درست در این زمان اندیشهٔ چپ با اعتراف به (اشتباه‌های) استالین و با اعتراف به سرکوب انقلاب ۱۹۵۶ مجارستان خود را از طرفداریِ خجالت‌آور از اتحاد جماهیر شوروی رهانید. تئاتر یکی از مکان‌هایی شد که دگراندیشان جوان می‌توانستند در آن به کاوش و بسط گرایش‌های چپ نوین بپردازند.

ناگهان همه جا صحبت از برشت شد. تیم کارگاهیِ تئاتر «جان لیتل وود» که قبل از جنگ سیاستی سوسیالیستی اختیار کرده بود و بنابراین به طور عمده نادیده گرفته شد، حال مورد تحسین واقع شده و مشهور گردید (با نمایشنامهٔ **رفیق کووار** (۱۹۵۶) و **گروگان** (۱۹۵۸) از برندان بهان Brendan Behan و **طعمی از عسل** (۱۵۸) از شیلا دلینی Sh. Delaney). آزبرن به کالبد شکافیِ طبقه و قدرت، در نمایشنامه‌های **سرگرم‌کننده** (۱۹۵۷) و **میهن‌پرستی برای من** (۱۹۵۶)، پرداخت و این درونمایه در آثاری همچون **مثل خوکها زندگی کن** از آردن و **چیپس با همه چیز**(۱۹۶۲) از آرنولد وسکر دنبال شد. وسکر در دو نمایشنامهٔ **سوپ جوجه با جو** (۱۹۵۸) و **من دربارهٔ اورشلیم صحبت می‌کنم**. (۱۹۶۰) مشکلات خانواده‌ای یهودی در حفظ عقاید سوسیالیستی از دهه ۱۹۳۰ تا دهه ۱۹۶۰ را دنبال کرد. **رقص گروهبان ماسگریو** (۱۹۵۹) از آردن و **اوه! چه جنگ دوست داشتنی‌ای** (۱۹۶۳) از چارلز چیلتون Ch. Chilton و کارگاه تئاتر به درونمایه‌های جنگ، دگراندیشی، صلح و مکافات در درون امپراطوری و استثمار طبقاتی پرداختند. این کار شاید در این زمان نامطمئن و یا گیج‌کننده به نظر برسد، ولی به احیایِ اندیشهٔ سیاسی در آن زمان کمک کرد.

تقریباً همهٔ نمایشنامه‌هایی را که ذکر کردم در رویال کورت اجرا شدند، و بیشتر آنها از یارانهٔ شورای هنر استفاده کردند. اهمیت **با خشم به گذشته بنگر** و رویال کورت تا حدی نهادی بود: آنها این ایده را جا انداختند که دولت باید از تئاتر خوب ـ منظور همان تئاتر دگراندیشان چپ و آزادیخواهِ جوان بود ـ حمایت مالی بکند. آنها مصرانه از راست خواستند که هنر را تعریف کند؛ آنها پایگاه نهادینه شده‌ای را در تئاتر بدست آوردند که از سوی دولت حمایت مالی می‌شد؛ آنها باعث شدند که سانسور

www.noormags.ir

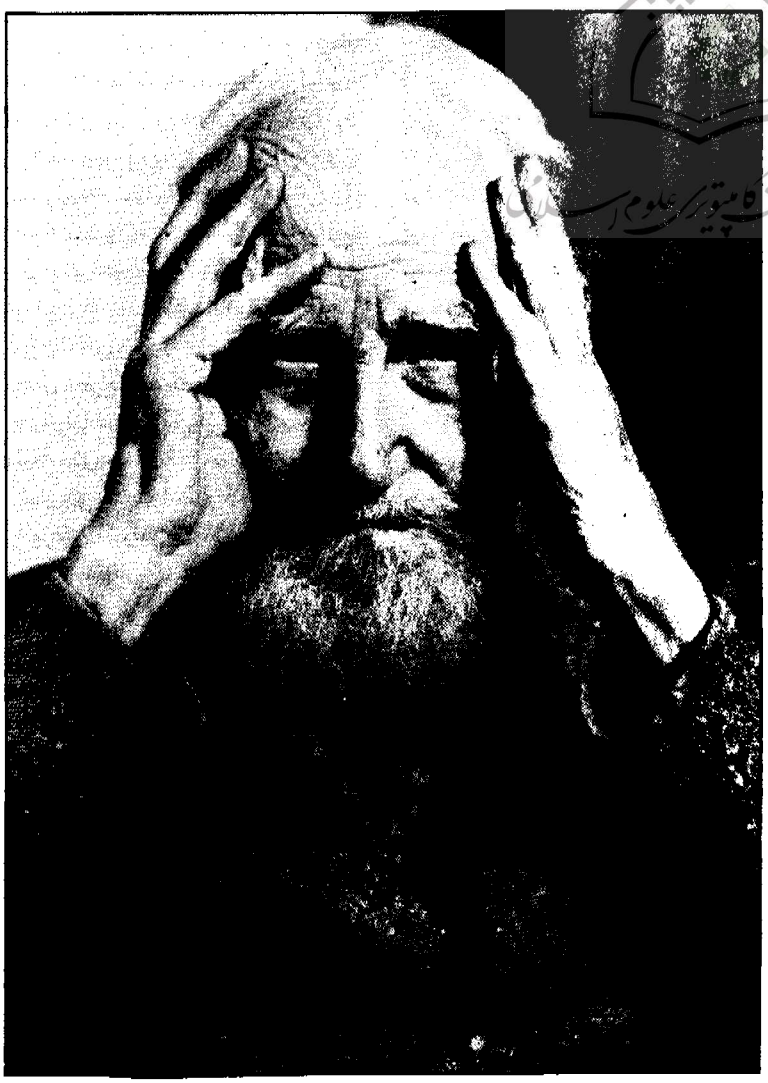
در تئاتر حذف شود. پیتر هال شرکت رویال شکسپیر (آر. اس. بی تا ۱۹۶۰ شرکتی کم درآمد) را به تئاتر اولدویک در لندن برد تا آثاری همانند رویال کورت را اجرا کند؛ یارانه آنها دو برابر شد و در دهه ۱۹۶۰ باز دو برابر شد (سینفیلد، ۱۹۸۵). تئاتر ملی در سال ۱۹۶۳ شروع بکار کرد و مجموعهٔ بانک جنوب ساخت محل برای آن را به عهده گرفت. بین سالهای ۱۹۵۸ تا ۱۹۷۰ پانزده تئاتر در سراسر انگلستان، با بودجهٔ دولتی، ساخته شدند. این فقط سیستم جدید سرمایه‌گذاری، در مقابل «وست اِند»، نبود، بلکه اندیشه‌ای متفاوت دربارهٔ تئاتر بود ـ «هنری» روشنفکرانه، با احساس، پر زحمت، پیشرو، جدی و آموزشی. چنین تئاتری حتماً به یارانه نیاز داشت: اول، چون تا حدی چنین تعریفی از هنر ارائه شد که اثری است که بازار نمی‌تواند آن را درک کند؛ دوم، به تئاتر به چشم نهادی «جهانی» و بنابراین برای «همه» نگاه کردند؛ و سوم، چون فرهنگ خوب یکی از چیزهای بود که دولت سوسیال دموکرات در پی کسب آن برای همه بود. این اندیشه‌ای قدرتمند بود.

جانشین‌ها

تئاتر «تجربی» در اواخر ۱۹۶۰ از دل این بی‌صبری برخاست که تغییرات اخیر به حد کافی صورت نگرفته است. پیتربروک و آر. اس. س (شرکت رویال شکسپیر) در اوائل دهه ۱۹۶۰ به تجربه در مورد «تئاتر بی‌رحمی» آنتونن آرتو پرداختند، و آرنولد وسکر تلاش کرد تا سرمایه‌گذاریِ اتحادیه کارگری را وارد کند تا تئاترهای جدیدی بسازد؛ اما چنین تئاترهای یارانه‌گیر برای نسل جوان ترِ جدید بیش از اندازه بی‌روح بودند؛ برای آنها دهه ۱۹۶۰ زمانی برای هجوم بیشتر بر سنت به نظر می‌رسید. علاوه بر آرتو، آنها از تئاتر زنده و گروه لاماما (از ایالات متحده)، رویدادهای آوانگارد، شعر و هنر پاپ، و موسیقی پاپ «زیرزمینی» الهام گرفتند. در همان حال، ظاهراً شکست دولت کارگریِ ویلسون در تعقیب اهداف سوسیالیستی، اعتراضات بر علیه جنگ ویتنام و آشوب‌های سیاسی ۱۹۶۸ در کشورهای متفاوت، تئاتری انقلابی را می‌طلبید. چندین گروه فعال تئاتر «تجربی» در سال ۱۹۶۸ انگیزهٔ دیگری در سالهای بین ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۴ از مقاومت جنبش کارگری در مقابل حملات دولت هیث علیه اتحادیه‌های کارگری و کارگران بخش دولتی بدست آوردند. تا سال ۱۹۷۹ بیش از صد گروه تئاتر تجربی بوجود آمد؛ تعداد نمایشنامه‌نویس‌ها که از تعداد انگشتان دست بیشتر نبود به حداقل ۲۵۰ تن رسید؛ و بیش از ۲۰۰ گروه تئاتریِ سیار بوجود آمد (ایتزین، ۱۹۸۰، صفحهٔ ژ در مقدمهٔ کتاب).

بی‌واسطه‌گی و انعطاف تولیدات تئاتر تجربی در اوائل کاملاً بهت‌آور بود (گرچه شاید در معرض بازگشت نزولی باشد). آر. اس. سی و تئاتر ملی قلمروهایِ «جانشینی»، بر سالن‌های محکم و بی‌شماری که در اختیار داشتند افزودند.

به طور عمده عدم توانایی ورود به تئاترهای جا افتاده محرک بعضی از تلاش‌های (تئاتر) تجربی شد ـ برای مثال تئاتر سیّار دیویدهار و هاوارد برنتون در سال ۱۹۶۸ پایه‌گذاری شد. لیکن، شرکتها و گروههای دریافت‌کنندهٔ رایانه مکانی برای خود یافته، و درد دهه ۱۹۷۰ تئاتر «جدی» الگوهای برگرفته شده از ۱۹۵۶ را، با پایبندی به تعهد سوسیالیستی، ادامه دادند. تناقض‌ها در برنامهٔ انقلابی ۱۹۶۸ از سویِ دیوید مِرسِر در



www.noormags.ir

نمایشنامهٔ **بعد از هاگرتی** (آر. اس. س. ۱۹۷۰)، باند در نمایشنامهٔ **لیر** (رویال کورت، ۱۹۷۱) و **بقچه** (آر. اس. سی.، ۱۹۷۸)، ترور Trever Grifiths در نمایشنامهٔ **حزب** (تئاتر ملی، ۱۹۷۳) و برنتون در **مهفوم** (رویال کورت، ۱۹۷۳) و **سلاح‌های خوشحالی** (تئاتر ملی، ۱۹۷۶) مورد بررسی قرار گرفت. خطرهای احیای راست در اثری به نام **نمایشنامهٔ چرچیل** (خانهٔ نمایش ناتینگهام، ۱۹۷۴) و **سرنوشت** (آر. اس. سی، ۱۹۷۶) از دیوید ادگار نشان داده شد. تاریخ بریتانیا و چپ را هار و برنتون در نمایشنامهٔ **گردن برنجی** (خانهٔ نمایش ناتینگهام، ۱۹۷۴) و هار در نمایشنامهٔ **وفور** (تئاتر ملی، ۱۹۷۸) و ادگار در نمایشنامهٔ **پیام‌های درخواست کمک** (آر. اس. سی) به نقد کشیدند. باند در نمایشنامهٔ **جانمی جان** (رویال کروت، ۱۹۷۴) و **احمق** (رویال کورت، ۱۹۷۵) و هاوارد بارکر در **سرزنش بی‌پایان** (خانهٔ نمایش آکسفورد، ۱۹۸۱) به بررسی رابطهٔ هنر و قدرت پرداختند. بارکر تصاویری از فساد سیستم سیاسی و نیاز فوری برای تغییر را در نمایشنامهٔ **آن خوب بین ما** و نمایشنامهٔ **دار زندان** (آر. اس. سی) نشان داد. واضح است که چنین فهرستی توان ارائه پیچیدگی این کار را ندارد، اما گستره‌ای را نشان می‌دهد که در آن روشنفکران جوان آزادیخواه چپ، برای مدتی، آنقدر قدرتمند بودند که به دلمشغولیهای‌شان در شرکت‌های بزرگ یارانه‌گیر بپردازند؛ بعضی از این نمایشنامه‌ها از تلویزیون نیز پخش شد.

بسیاری از دست‌اندرکاران تئاتر تجربی دوست داشتند که در حال تجربه باشند: آنها می‌خواستند کار تئاتری بکنند و در پی تماشاگران گسترده‌تری بودند. لیکن، علی‌رغم مخالفت‌شان با حال و هوای تئاتر کلاسیک و آرزوی‌شان برای تغییر، به طور کلی از جایی شروع کردند که با موقعیت شرکت‌های یارانه‌گیر، شورای هنر، بی بی سی و سیستم آموزش بی‌شباهت نبود: آنها اعتقاد داشتند که فرهنگی خوب و پیشرو باید در دسترس همه قرار گیرد. تفاوت در این بود که گروههای تجربی مصمم بودند که اینکار را به طور مؤثری انجام دهند، در حالیکه نهادهای جا افتاده، به گمان آنها، دست و بال بسته و یا سازشکار بودند. چون اهداف تئاتر تجربی هنوز، به طور اساسی، در چشم‌اندازِ طبقهٔ متوسط دگراندیش دیده می‌شد، نتیجه، بخصوص در اوائل، برای پر کردنِ فاصلهٔ بین فرهنگ آزادیخواهِ چپ و فرهنگ دیگران، ناکامی بود. استفادهٔ بیش از حد از مایه‌های «مردمی» به معنایِ احیایِ سالن موسیقی و آوازهای محلی بود که ریشه‌های مستمر ضعیفی داشت؛ و «کار با انجمن» به معنای ماندن برای چندهفته بود. از این رو وقتی تماشاگر در کلوپ‌های کارگری مردان جنسی‌ترین و نژادپرستانه‌ترین واکنش‌ها را از خود نشان می‌دادند،که اغلب حاکی از فضای سرگرمی در آنجا بود، حاصل کار تعجب و اندوه بود. (نمایشنامهٔ **کمدین‌ها**، ۱۹۷۵، مثال خوبی در این مورد است).

بسیاری از گروهها (مانند گروه بازیگران، نردبان قرمز، اراده عمومی۷:۸۴، کمربند و بست‌ها) در کلوپ‌های کارگران مرد، در خطوط پیش قراولان اعتصاب‌ها و انجمن‌های اجاره‌نشین‌ها و همچنین در اتحادیه‌های دانشجوئی، کلوپ‌های محلی و تظاهرات به اجرای نمایش پرداختند (ایتزین، ۱۹۸۰، صفحه‌های ۲۳ - ۱۲ و ۵۰ - ۳۹) و این چنین بین فرهنگ طبقهٔ کارگر و دگراندیش طبقهٔ متوسط پلی زدند. طولی نکشید که بعضی از گروه‌ها فهمیدند که باید در یک ناحیه مسافتی طولانی را با مشقت بپیمانید (با پیروی از نمونهٔ تئاتر رپرتوار مانند پیتر چیسمان در استوک - ان - ترنت). گروه ترکیب در اواخر سال ۱۹۷۱، با ارائه تئاتر و انواع دیگر محصولات فرهنگی به مردم محلی، در دیتفورد ساکن شد. گروه آچارِ شمال غرب در منچستر و اطراف آن، در کارگاهها، خطوط پیش قراولان اعتصاب و انجمن‌های اجاره‌نشین‌ها به اجرای نمایشنامه پرداختند. جان مگ گرات و اعضای گروه ۷:۸۴ تصمیم گرفتند که در اسکاتلند کار کنند، آنها کارشان را با موفقیت و با نمایش **گوسفند کوهی، گوزن نر و و روغن سیاه** (۱۹۷۳) آغاز کردند. موضوع این نمایشنامه دربارهٔ معضلات مناطق کوهستانی اسکاتلند بود (چگونه آنها به حسابِ مردم محلی مورد استثمار قرار می‌گیرند، اول برای گوسفند، بعد برای شکار، سپس برای تولید روغن). آنها در اجرای این نمایشنامه از سنت تئاتریِ اسکاتلند استفاده کردند. نمایشنامهٔ **مرغ کوچک قرمز** (۱۹۷۵) با یک سرگرمیِ جعلی اسکاتلندی شروع شده و از طریق طرح‌های بازگشت به گذشته (فلاش بک) که هنرمندان روی صحنه به اجرای آن ترغیب می‌شوند، ناسیونالیسم مدرن را به مبارزات تاریخیِ طبقه کارگر پیوند می‌دهد.

تهدیدهایی سه گانه در برابر کار تئاتر تجربی به مشکلات ساختاری آن مربوط می‌شود. شورای هنرها در سال ۱۹۷۱ شروع به سرمایه‌گذاری در تئاتر تجربی کرد (در سالهای بین ۴ - ۱۹۷۳ مبلغ ۲۵۰۰۰۰ پوند و تا سال ۱۹۷۸ در حدود ۱/۵ میلیون پوند - بعد از مبارزه‌ای پرشور در برابر تحقیر رسمی). بیشتر گروهها معتقد بودند که تعهد هنری‌شان آنها را به گرفتن یارانه محق می‌کند، اما برای گرفتن این یارانه باید چهارچوب خاصی را می‌پذیرفتند - آماده‌سازی متن‌ها، طرح از پیش آماده شده، نوشتن گزارش؛ در حالیکه بسیاری از گروه‌ها به بداهه‌سازی، انعطاف در برابر شرایط محلی و تصمیم‌گیری جمعی روآورده بودند. آنهایی که دوام آوردند بیشتر شبیه گروههای تئاتری معمولی شدند.

تهدید دوم وسوسهٔ تولید «هنر» است - برای رسیدن به بیانی شعر گونه و «جهانی» برای نوشتن

www.noormags.ir

نمایشنامه‌های بزرگ. دگراندیشان آزادیخواهِ چپ هنر را در خدمت سیاست‌های پیشرو قرار دادند اما، علی‌رغم آن، این اندیشه به طور عمومی رفتارهایِ متظاهرانه را در ارتباط با قدرت، گمنامی و اندیشه ژرف را در خود حفظ کرده، و اینها در قابلیت دسترسی و تعهد به گروههای بیرونی (که، بنا به تعریف، «جهانی» و مربوط به «همهٔ انسانها» نیستند) اختلال ایجاد می‌کنند. ظاهراً ادوارد باند در معرض این وسوسه بوده است.

تهدید دیگر برای تئاتر تجربی دست چین شدن دست‌اندرکاران و تولیدات آن است. کاملاً قابل درک است که نویسندگان، بازیگران و کارگردانها به دلیل شرایط کاری بهتر جذب تئاتر ملی، آر. اس. سی. وست اِند و تلویزیون بشوند. این گاهی برای تئاتر تجربی پیروزی محسوب شده و گاهی خوش رقصی به حساب آمده است (دربارهٔ تأثیر آن بر کارگاههای تئاتر، به گورنی، ۱۹۸۱، مراجعه کنید). در واقع، بازار تنها وقتی به سراغ ابتکار و ابداعی می‌رود که آن را محبوب مردم و سودآورد بداند. از یک سو، این مسئله سازمان تئاتر تجربی را ویران می‌کند و آن را از استعدادهای درخشان محروم می‌سازد؛ و از طرف دیگر جا را برای افراد تازه کار باز می‌کند. لیکن، جان آردن و جان مک گراث با دست شستن از فرصت‌های سنتی، به راه دیگری رفتند (جالب است که این به معنای ترک انگلستان بود).

تئاتر فمینیست یا زنان از اواسط دههٔ ۱۹۷۰ پا به عرصه گذاشت. این تئاتر تا حدی در گروههای تجربی دست داشته است (گروه تئاتر زنان و گروه هنگ غول پیکر مشهور هستند، ولی در کتاب **دندهٔ اضافی** Spare Rib ، ۱۹۷۹، نام هفده گروه دیگر نیز ذکر شده است)، و تا حدی نویسندگان آن در تئاترهای سنتی و یا در رادیو حضور داشته‌اند. این تئاتر مزیت‌هایی بر تئاتر سیاسی داشته است: ایجاد فرصتی برای کمک به تماشاگر آزادیخواه چپ برای کشف چیزی که قبلاً آنرا نمی‌دانست و به آن اعتقاد نداشت، و مطرح کردن مسائل مربوط به زنان (و همچنین مربوط به دیگران) که به هر حال به تئاتر می‌آمدند. تئاتر، در کنار کتاب و نشریه، محل برجسته‌ای برای فمینیسم بریتانیا شد. گرچه هیچکدام از نمایشنامه‌های **کف: مرگ، نابودی و رختهای کثیف** (۱۹۷۶) از کریس باند و کلر لاکهم، نمایشنامهٔ **تام بدخلق** (۱۹۷۶)، **از خوشی بال درآوردن** (۱۹۷۹) و Top Girls (۱۹۸۲) از کارل چرچیل، نمایشنامهٔ **دوسا، فیش، ستاس و وی** (۱۹۷۹) و **پیَف**(۱۹۷۸) از پام جمس، **مواظبت و کنترل**(۱۹۷۷) از میشلن و اندور، **دستمال کاغذی** (۱۹۷۸) از لویس پیج، ترافورد تانزی (۱۹۸۰) از کلرلاکهام، **تکه‌های زمان** (۱۹۸۲) از لوویکفیلد و گروه تئاتر زنان و نمایشنامهٔ **داستان رز**[1] (۱۹۸۴) از گریس دیلی مظهر فمینیسم نشدند (در حقیقت نویسندگان به طور کلی از موقعیتی طرح‌ریزی شده شروع نکردند)، اما خصیصهٔ مشترک بسیاری از گروه‌ها و جنبش زنان تماشاگران را ترغیب کرد که این نمایشنامه‌ها را کاوشی جمعی و اجراهایی بدانند که در آن فرصتی برای زنان فراهم شد که برای مدتی در محیطِ سخت مرد سالار زندگی کنند ـ هم در دنیایِ تخیلی

www.noormags.ir

نمایشنامه‌ها و هم در کل هدف و حال و هوای موقعیت موجود.

حیات تئاتر فمینیست بحث‌انگیز و تفکر برانگیز بوده است. به ناگاه مشخص شد که شاید زنان چیزها را مثل مردان نمی‌بینند، و این که زاویهٔ دید زنان به طور سیستماتیک مورد تعرض واقع شده است (هم از این جنبه که واکنش آنها در مقام تماشاگری مشروع مورد توجه قرار نگرفته و هم اینکه تاکنون این نمایشنامه‌ها از چشم‌اندازی مذکر نوشته شده‌اند). کل گفتمان تئاتر و هنرها از هم پاشید: به ناگاه هیچ موضوع انسانیِ جهان شمول وجود نداشت که فرض قرار گیرد، نمایشنامه‌نویس فقط در برابر این انتخاب قرار داشت که اثرش را متمایل به کدام یک از این دو گروه بکند. وقتی این سوال مطرح شد که آیا باید در گروههای تئاتری زنان بازیگران مرد حضور داشته باشند و یا آیا باید به مردان اجازهٔ حضور در اجراها داده شود یا نه سر و صدایِ، تقریباً گوش خراش، مردان درآمد.

لیکن، محدودیت‌ها در مورد زنان در تئاتر سنتی به طور عمده هنوز باقی مانده است (وندور، ۱۹۸۶، صفحهٔ ۹۳ - ۸۸). تئاتر ملی تا سال ۱۹۸۰ حتّی یک اثر از نویسنده‌ای مؤنث را اجرا نکرد، و تا ۱۹۸۷ فقط یک مورد اجرا داشت (از لیلیان هلمان) (در این مورد به دیویس، ۱۹۸۷، صفحهٔ ۱۹۳ مراجعه کنید). وهمانطور که در شروع گفتم نمایشنامه‌های فمینیستی، تنها نمایشنامه‌هایی دربارهٔ سیاست‌های جنسی (مربوط به جنس زن) نیستند. اثری که ذکر کرده‌ام فقط یک اتفاق در کنارِ آثار گسترده‌تر محافظه‌کار است که در آنها زنان به طور طبیعی در نقش‌های سنتیِ جنسیت خویش محدود شده‌اند.

کنترل و پایداری

باید به تغییر دیگری در عرصهٔ اندیشهٔ سیاسی و سازمانیِ تئاتر اشاره کرد. این فرضیهٔ متعلق به بعداز جنگ مبنی بر اینکه سرمایه‌گذاری در فرهنگ «خوب» وظیفهٔ دولت است بعد از ۱۹۷۹، بعد از انتخاب دولت دست راستیِ جدید تاچر، به زیر سوال رفت. این به رهبریِ روشنفکران آزادیخواه چپ که هر دو گرهِ یارانه‌گیر و تجربی را تصویب کرده بودند پایان داد. قرار شده تئاتر هم، مانند دیگر چیزهای خوبی که در سال ۱۹۴۵ قولش را به ما دادند، از طریق بخش خصوصی به کسانی ارائه شود که توان مالی‌اش را دارند. گروه‌های یارانه‌گیر مجبور به پذیرش سانسور تجاری شده‌اند، بنابراین نظارت را بر برنامه‌ها و تبلیغات‌شان پذیرفته‌اند، چرا که در فلسفهٔ راست نوین هیچ فرهنگی بالاتر از بازار نیست؛ و دل نگرانی دربارهٔ ناخشنودیِ رؤسالی مالی جسارت آنها را محدود به استفاده از صحنه‌هایی با جزئیات بدیع کرده است. گروههای تجربی پیوسته از یارانه محروم می‌شوند، مخصوصاً اگر کارشان متعلق به جناح چپ باشد (گفته می‌شود که معیارها هنری هستند، اما به تبعیض سیاسی اذعان کرده‌اند: گوچ، ۱۹۸۴ ، صفحهٔ ۴۶). در همان حال، برچیدن شوراهای مرکزی شهرها، گروههای تجربی را از یک منبع مالی محروم کرد، دست آخر اینکه بهانه‌های مربوط به امنیت اجتماعی فعالیت در عرصهٔ تئاتر را مشکل کرده است. در ضمن، «وست اِند» در این مورد بی‌اعتناست.

از ۱۹۵۶ تا اواسط ۱۹۸۰ اغلب این سوال مطرح بود: چرا دولت باید به تئاتری که در پی براندازی آن است تسهیلات بدهد؟ جواب این است که دولت ایسنکار را کرد چون روحیهٔ مبتنی بر دموکراسی اجتماعی و اجماع عمومی مستلزم این بود که صداهای مخالف شنیده شود؛ و یا به این دلیل که این دگراندیشان ادعا می‌کردند که در حال خلق «هنر» هستند. راست نوین دگراندیش را - در تئاتر همچون دیگر عرصه‌ها مانند رسانه‌ها، آموزش، اتحادیه‌های صنفی و در بین مسئولین محلی - دلسرد کرده و تنبیه می‌کند. سانسور به طور وضوح دوباره بازگشته است، در ابتدا در شکل قانونی که در سال ۱۹۸۸ به تصویب رسید. این قانون مسئولین محلی را از سرمایه‌گذاری در هر کاری، شامل تئاتر، که شاید «مسائل غیراخلاقی را اشاعه دهد» باز می‌داشت. هنرمندان ذی‌نفوذ یارایِ ایستادگی در مقابل این قانون‌گزاری را نداشتند، و این به نوبه خود نشانگر ضعف نهضت چپ آزادیخواه در مقابل راست نوین بود.

این تغییر لزوم بررسیِ مجدد حوزهٔ سیاسی تئاتر را تقویت کرده است شاید همه آن فقط سرابی بود: هاوارد بارکر، خلاق‌ترین نویسندهٔ جدی دهه ۱۹۸۰ ، اعلام کرده است که سیاست و سوسیالیزم کهنه شده‌اند، وی نخبه‌گرایی را تائید کرده، و به کاوش ظاهراً پوچ‌انگارانه در واقعیت درونی می‌پردازد. (او معتقد است که) در عوض، باید روابط بین نمایشنامه‌ها، سالن‌های نمایش و تماشاگر به طور دقیق و استراتژیک مورد بررسی قرار گیرد. نمایشنامه **اُی برای انگلستان** (۱۹۸۲) ، دربارهٔ یک گروه پانک و شورش‌های نژادی، برای شبکهٔ تجاری تلویزیون تولید شد، سپس در کلوپ‌های جوانان به نمایش درآمد، و در نهایت در تئاتر رویال کورت به صحنه رفت: این محل‌های متفاوت اجراهای متفاوتی را می‌طلبیدند و تماشاگران متفاوتی را جذب می‌کردند و از آنها نیز واکنش‌های متفاوتی دیده می‌شد. شاید تئاتر سیاسی در هر محلی اجرا شود، اما روال صحبت با کارگردان، و یا دیگر گروههای حاشیه‌ای، از روال کار باطبقهٔ متوسط بسیار متفاوت است - گرچه طبقهٔ متوسط زمینهٔ معتبر کاملی برای فعالیت سیاسی دارد. در صورتی طبقهٔ کارگر را جذب

www.noormags.ir

خواهید کرد که از راه درست آن وارد شوید؛ و فایده‌ای در این بحث وجود ندارد که آیا فرهنگ عامه ضروری است یا نه ـ چون عامه‌پسند است، کار زیادی باید در آنجا شروع شود (مک گراث، ۱۹۸۱).

سوال همیشگی این است که آیا سبک سیاسی خاص و برتری وجود دارد؟ تا اوائل دهه ۱۹۳۰ سبک دیوار چهارم ناتورالیسم راهِ هر گونه تغییری را سد کرده و مشخصهٔ تئاتر طبقهٔ متوسط بود (ساموئل، ۱۹۸۵، صفحهٔ ۲۰۱ ـ ۱۶۷) در دههٔ ۱۹۶۰ این مسئله از منظرِ نمایشنامه‌ها و تئوریهای برشت (که عملاً بیش از پیروی کردن از آن به آن استناد می‌شد) مورد بررسی قرار گرفت. اما بیشتر این بحث‌ها بیش از اندازه انتزاعی بودند ـ در تلاش برای ایجاد تأثیری منظم بدون در نظر گرفتن انتظارات تماشاگران واقعی. بعضی از گروههای تجربی (گروه نمایش مردم، تامین اجتماعی، پیپ سیمونز، استفن برکوف) به طورکلی دولت ستیز، گروتسک، بداهه‌ساز و چند رسانه‌ای هستند. آنها بر این باور هستند که اگر تئاتر، به طور مستقیم و قدرتمندانه ارائه شود، در درون و بیرون از خود نیروی سیاسی است. جان ولف (از گروه تأمین اجتماعی) می‌گوید: «این گروه چیزی را برای بیست یا سی نفر ارائه می‌کند که برای نظم موجود تهدیدی بشمار می‌رود. آنها لباس‌های عجیب و غریب می‌پوشند و در حال نواختن موسیقی و ظاهراً به شکل آنارشیستی در خیابانها به راه می‌افتند.» (ایتزین، ۱۹۸۰، صفحهٔ ۷۰) . خوب، شاید. این باور که تئاتر توانایی خاصی را برای کندوکاو عمیق در استعداد انسانی دارد نزدیک به اندیشهٔ آرتود است، او بر این باور بود که تئاتر باید تجربه‌ای انقلابی باشد ـ گرچه او نگفت که این تجربه چه نوع انقلابی خواهد بود و یا چگونه باید در دنیا عرضه شود.

در حقیقت، امروزه اکثر مردم بیشتر سهم‌شان از تئاتر را از تلویزیون دریافت می‌کنند، اما ایدهٔ «هنر» هنرمندان تئاتر را به استهزا و کم‌ارزش نمودن حوزهٔ تلویزیون کشانده است. فرصت‌هایی برای نمایش رادیکال وجود داشته است ـ گاهی حتّی در شکل فیلم‌های خانوادگی، نمایشنامه‌ها و سریال‌های تلویزیونی. دیوید مرسر، تونی گارنت و ترور گریفیث، آثار ارزشمندی برای تلویزیون تولید کرده‌اند، و هِر، مک گریفیث و الن بلیسدیل میان پرده‌های با ارزشی برای این رسانه ساخته‌اند. تعدادی از تولیدات تئاتر تجربی برای پخش در تلویزیون بازسازی شده‌اند. چنین کاری امکان‌پذیر است زیرا شرکت‌های تلویزیونی به اندیشهٔ دموکراتیک و اجتماعی تولید متنوع معتقد هستند؛ لیکن، راست نوین این را نیز تحمل نمی‌کند. گریفیث در سال ۱۹۸۵ اظهار داشت که «تلویزیون به طور غیرقابل انکاری وجود دارد، (دیویس، ۱۹۸۷، صفحه ۲۰۵). حذف نظارت دولت در پخش برنامه‌های تلویزیونی در دهه ۱۹۹۰، به دنبال الگوی برچیدن مسئولیت دولت برای فرهنگ، ظاهراً برای کاهش بیشتر امکان ارائه آثار دگر اندیش است.

مزیت‌های آشکار تئاتر زنده در ملموس بودن، انعطاف‌پذیری و کم هزینه بودن است: نمایشنامه‌ها را می‌توان نسبتاً سریع و با هزینه کم ارائه کرد، و می‌توان سمت و سوی آن را با توجه به تماشاگر تعیین کرد. به عقیده من آیندهٔ اساسی برای تئاتر، بخصوص تئاتر سیاسی، باید بر این مزایا متکی باشد. مسلم است که اگر نمایشنامه‌ای را در تئاتر ملی یا در تلویزیون اجرا کردید کاری کرده‌اید که به زحمتش می‌ارزد؛ ولی اجراهایی که با انعطاف به نیازهای گروههای خاص اجتماعی پاسخ می‌دهند احتمالاً به مراتب قدرتمندتر از آخرین احرایِ «قوی» **شاه‌لیر** هستند و تأثیر آنها بیش از تأثیر **شاه لیر** بر تماشاچیاگران، که نیمی از آن را جهانگردان و نیمی دیگر را دانشجویان تئاتر تشکیل می‌دهند، است.

مراسم روز برهکشان در ایرلند، یا تئاتر لهستان، قبرس، تئاتر آسیا و سیاه مؤید این نکته هستند. تئاتر آسیا و سیاه، جائی که نسیم‌خان (۱۹۷۶) !بتکارات بسیار متنوعی را در آن یافته است، تقریباً بدون دریافت هیچ گونه یارانه‌ای کار می‌کند.

واضح است که تئاتر سیاسی با حال سر و کار دارد، در حالی که در کتابی مربوط به ادبیات شاید در جستجوی معنایی جاودان باشید. در حالیکه، شاید دومی، طبق تعریف، محافظه‌کار باشد. البته نه به عنوان تعلیماتی جهان شمول، بلکه به عنوان تحلیل و تجربه‌ای در حال تکوین باید دوباره به سراغ این نمایشنامه‌ها، این تاریخ‌ها، رفت. آنها به ما کمک می‌کنند تا بفهمیم چگونه به اینجا رسیده‌ایم ـ امیدهایی را که برانگیخته‌اند و ساختارهای قدرتی را که با آن کنترل شده‌اند.

www.noormags.ir