نقد و نظر

درام مدرنیستی

ملکم برادبری، جیمز مکفارلِین،
مارتین اسلین، جان فلِچر

ترجمهٔ رضا رضایی

نشرنی

جهانِ نمایش

نقد و نظر

درام مدرنیستی

جهانِ نمایش

زیر نظر رضا رضایی

با همکاری رحمان سهندی

جهان نمایش مجموعه‌ای است از متن‌هایی که برای صحنهٔ نمایش یا دربارهٔ آن نوشته شده‌اند. انواع نمایش‌نامه، چه برای اجرا و چه صرفاً برای خوانده شدن، از جمله نمایش‌نامه‌هایی با اقتباس از آثار ادبی یا سینمایی، و نیز متن‌های نظری در حوزهٔ درام و نقد آثار نمایشی، در این مجموعه جای می‌گیرند.

نقد و نظر

درام مدرنیستی

ملکم برادبری، جیمز مکفارلین،
مارتین اسلین، جان فلِچر

ترجمهٔ رضا رضایی

نشرنی

جهانِ نمایش

عنوان و نام پدیدآور: درام مدرنیستی/ [ویراستاران] ملکم برادبری، جیمز مکفارلین؛ ترجمهٔ رضا رضایی؛ زیر نظر رضا رضایی، با همکاری رحمان سهندی. ● **مشخصات نشر:** تهران، نشر نی، ۱۴۰۰ ● **نوبت چاپ:** چاپ اول، ۱۴۰۰ ● **مشخصات ظاهری:** ۱۵۲ ص. ● **شابک:** 978-622-06-0372-6 ● **وضعیت فهرست‌نویسی:** فیپا ● **یادداشت:** کتاب حاضر ترجمهٔ بخشی از کتاب «Modernism, 1890-1930, 1991» است. ● **یادداشت:** نام‌نامه. ● **موضوع:** تجددگرایی (ادبیات) Modernism (Literature)؛ ادبیات جدید ـ قرن ۲۰م. ـ تاریخ و نقد — Literature, Modern 20th century — History and criticism؛ ادبیات جدید ـ قرن ۱۹ م. ـ تاریخ و نقد — Literature, Modern 19th century — History and criticism ● **شناسه افزوده:** بردبری، مالکوم، ۱۹۳۲ ـ م.، ویراستار Bradbury, Malcolm؛ مک‌فارلین، جیمز والتر، ویراستار McFarlane, James Walter؛ رضایی، رضا، ۱۳۳۵ ـ ، مترجم؛ سهندی، رحمان، ۱۳۶۴ ـ . ● **رده‌بندی کنگره:** PN۵۶ ● **رده‌بندی دیویی:** ۸۰۹/۰۴ ● **شمارهٔ کتابشناسی ملی:** ۸۴۳۴۷۱۰

قیمت: ۵۶۰۰۰ تومان

نشر نی

درام مدرنیستی

چهار مقاله: ملکم برادبری، جیمز مکفارلین، مارتین اسلین، جان فلچر

مترجم: رضا رضایی

حروفچین و صفحه‌آرا: اصغر قلی‌زاده

چاپ اول: تهران، ۱۴۰۰، ۱۱۰۰ نسخه

لیتوگرافی: باختر ● چاپ و صحافی: غزال

شابک: ۶ـ۰۳۷۲ـ۰۶ـ۶۲۲ـ۹۷۸

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شمارهٔ ۲۰

کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۹ـ۸۸۰۰۴۶۵۸، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴

www.nashreney.com ● email: info@nashreney.com ● nashreney

© تمامی حقوق این اثر برای نشر نی محفوظ است. هرگونه استفادهٔ تجاری از این اثر یا تکثیر آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

فهرست مطالب

یادداشت مترجم ۷
پیش‌درآمد (ملکم برادبری و جیمز مکفارلین) ۹
درام مدرنیستی: خاستگاه‌ها و الگوها (جان فِلچر و جیمز مکفارلین) ۱۱
تئاتر خودمانی: از مترلینک تا استریندبرگ (جیمز مکفارلین) ۳۵
درام مدرنیستی: از وِدِکیند تا برشت (مارتین اسلین) ۵۷
درام نئومدرنیستی: ییتس و پیراندلّو (جیمز مکفارلین) ۱۱۵
نام‌نامه ۱۳۱

یادداشت مترجم

کتاب حاضر ترجمهٔ چهار مقاله از فصل هفتم کتابی است که با عنوان **مدرنیسم** اولین بار در سال ۱۹۷۶ منتشر شد و بعدها البته به چاپ‌های متعدد رسید.[1] در آن کتاب از جنبش‌های ادبی و هنری، به‌خصوص در حوزهٔ شعر و رمان و درام، بحث شده است و نویسندگان مختلفی بر اساس تخصص و علاقهٔ خود مقاله‌های روشنگر و مفیدی نوشته‌اند.

در چهار مقالهٔ کتاب حاضر، از خاستگاه‌ها، چهره‌ها، جنبش‌ها و آثار درام مدرنیستی و نئومدرنیستی صحبت به میان آمده است. خواننده با بسیاری از نمایش‌نامه‌ها و جریان‌های هنری آشنا می‌شود و سیر تاریخی تحولات حوزهٔ درام را درمی‌یابد. ما با انبوهی از آثار و چهره‌ها مواجهیم که به‌سختی در قالب مقوله‌ها و تقسیم‌بندی‌ها جای می‌گیرند، اما مؤلفان کوشیده‌اند خطوط کلی و تاریخچهٔ جریان‌های تئاتری مدرن را روشن کنند و شخصیت‌های مؤثر را در جایگاه صحیح تاریخی‌شان قرار بدهند. اگر بپذیریم که چندوچون هر چیز را در تاریخ آن چیز می‌توان یافت، پس بررسی تاریخی درام مدرنیستی نیز چندوچون آن را برای ما

---

1. *Modernism: 1890–1930*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane (Penguin Books, 1976).

روشن می‌کند. از این لحاظ، نویسندگان این چهار مقاله با اتخاذ موضع تاریخی و شرح بسترها و زمینه‌های اجتماعی درام مدرنیستی کوشیده‌اند اجزا و عناصر و زوایای آن را تحلیل کنند و شرح بدهند.

معرفی نویسندگان

ملکم برادبری (۱۹۳۲ـ۲۰۰۰) نویسندهٔ انگلیسی، استاد دانشگاه در انگلستان و امریکا، متخصص در ادبیات امریکا، نقاد ادبی، و خالق تعدادی رمان.

جیمز مکفارلین (۱۹۲۰ـ۱۹۹۹) استاد دانشگاه در انگلستان، متخصص ادبیات اروپا و اسکاندیناوی، ایبسن‌شناس، نقاد ادبی.

مارتین اسلین (۱۹۱۸ـ۲۰۰۲) درام‌شناس، کارگردان و مترجم مجار-انگلیسی، متخصص تئاتر «پوچ‌انگار» و نویسندهٔ کتاب‌هایی دربارهٔ تئاتر مدرن، تئاتر آلمان و سمیوئل بِکِت.

جان فلچر (۱۹۳۷ـ) استاد ادبیات اروپا، نظریه‌پرداز رمان و زیبایی‌شناسی درام و سینما، متخصص آثار سمیوئل بِکِت.

در مجموعهٔ ***جهان نمایش***، کتاب حاضر دومین کتابی است که در حوزهٔ مباحث نظری درام منتشر می‌کنیم. (کتاب اول به‌نام ***نمایش‌نامه‌نویسی و تراژدیِ تراژدی***، شامل دو مقاله به قلم ولادیمیر نابوکوف، با ترجمهٔ اینجانب در پاییز ۱۳۹۹ منتشر شد.) امیدوارم انتشار این نوع آثار روشنگر و تأمل‌برانگیز را در همین چارچوب ادامه بدهیم.

نام‌نامهٔ انتهای کتاب از مترجم است. و خوانندگان برای مشاهدهٔ ضبط اصلی اسامی و شمارهٔ صفحات و کسب اطلاعات بیشتر می‌توانند به آن مراجعه کنند.

رضا رضایی

بهار ۱۴۰۰

پیش‌درآمد

ملکم برادبری و جان مکفارلین

هر شرحی دربارهٔ درام مدرنیستی در نهایت برمی‌گردد به تشخیص یا تعیین «تقسیم‌بندی‌ها»، یعنی شناختن حوزه‌های یکسان یا مشابه، هدف‌های همزمان و مخالفت‌های همسان. در این تقسیم‌بندی‌ها شاید نام‌ها بسیار متفاوت باشند اما شکل سؤال استاندارد است: مثلاً می‌شود پرسید چه چیزی در ایبسن و مترلینک، اشنیتسلر و کلودل، وایلد و لورکا، چخوف و ییتس، هوفمانستال و الیوت، پیراندلّو و سینگ، مشترک است؟ یا در استریندبرگ و وِدِکیند، هائوپتمان و ژاری، آپولینر و کایزر، مارینِتی و مایاکوفسکی، برشت و دادائیست‌ها؟

بهترین جواب لزوماً سرراست‌ترین جواب نیست. هرچه معیارها را دقیق‌تر و حساس‌تر درنظر بگیریم، جامعیت و شمول دسته‌بندی‌ها کمتر می‌شود: می‌رسیم به چند اسم که دوتا دوتا کنار هم قرار می‌گیرند، یا فوقش یکی دو خوشه یا مجموعه. برعکس، اگر مقوله‌ها را فراگیرتر و جامع‌تر درنظر بگیریم، انسجام دسته‌بندی‌ها ضعیف‌تر می‌شود، یعنی می‌شود انسجامی که یا صرفاً جنبهٔ سلبی می‌یابد (مانند مخالفت مشترک با ناتورالیسم اواخر قرن نوزدهم) یا

آن‌قدر کلی می‌شود که هیچ دلالت مشخص واقعی پیدا نمی‌کند. اصلاً دسته‌بندی کردن در درام مدرنیستی، به‌طوری‌که هم جامع و فراگیر باشد و هم محدودکننده و محصورساز، متأسفانه به نتیجه نمی‌رسد. اعلام پایبندی از جانب این یا آن درام‌پرداز به فلان یا بهمان شیوه و راه‌ورسم اصولاً کم صورت می‌گیرد، اما هنگامی هم که صورت می‌گیرد معمولاً با تعصباتی همراه است. حتی موافقت ضمنی هم در تعقیب هدف‌های مشترک زیاد به چشم نمی‌خورد. ما در شرح و نقد جریان‌ها دلخوش می‌شویم به انباشته‌ها یا مجموعه‌ها یا حتی زنجیرهٔ دل‌مشغولی‌ها و دغدغه‌هایی که دورادور درام‌پردازان را به یکدیگر پیوند می‌دهند، خیلی وقت‌ها هم از مجرای چند واسطه. گرایش‌ها، اعتقادها، باورها، پایبندی‌ها، پسندها و دلبستگی‌ها الگوهای پیونددهندهٔ تودرتویی می‌سازند. ربط اجزا و عناصر تابع نیروی بیرونی خاصی نیست که آن‌ها را در محدوده‌های تعریف‌شده‌ای گرد بیاورد، بلکه ما بیشتر با شبکهٔ گل‌وگشادی از روابط و مناسبات سروکار داریم. بعضی مقوله‌های تقریبی و سرانگشتی، مانند «تئاتر خودمانی»، «تئاتر مسئله‌محور» و «درامِ توهم‌پرداز» (که در صفحات بعد به آن‌ها برمی‌خوریم) گاهی به ما کمک می‌کنند، اما عمدتاً شگردهای عملی محسوب می‌شوند. در پس آن‌ها، بغرنجی‌های مهیبی نهفته است که حتی در بحث حاضر هم ممکن است ما را اصلاً به نتیجه‌ای نرساند.

درام مدرنیستی: خاستگاه‌ها و الگوها

جان فِلچر و جیمز مکفارلِین

۱

اریک بنتلی هنگامی که به جست‌وجوی آغاز «جنبش مدرن» در درام رفت آن را در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ یافت: سال‌هایی که آنری بِک دو نمایش‌نامهٔ مهم ***کلاغ‌ها*** (۱۸۸۲) و ***زن پاریسی*** (۱۸۸۵) را نوشت؛ ایبسن با نمایش‌نامهٔ ***اشباح*** (۱۸۸۱) جایگاه خود را به‌عنوان درام‌پردازی مشخصاً اروپایی تثبیت کرد؛ و آندره آنتوئان هم تئاتر لیبر [= تئاتر آزاد] را اصولاً به قصد اجرای نمایش‌نامه‌های ناتورالیستی بنیاد گذاشت.

به گفتهٔ بنتلی، موفقیت جنبش جدید تئاتری موفقیت ناتورالیسم بود. «تئاترهای کوچک پایتخت‌های اروپا، که نمایش‌نامه‌های جدید را به صحنه می‌بردند، تقریباً همه برای اجرای نمایش‌نامه‌های

ناتورالیستی به‌وجود آمدند. درام شده بود موضوع نبرد.»[1]

دو ویژگی ــ یکی محتوایی و تماتیک، دیگری فرمال و زبانی ــ به ما کمک می‌کند که خاستگاه‌های درام مدرنیستی اروپا را مشخص کنیم: یکی توجه وسواس‌گونهٔ دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ به امور مسئله‌دار و معاصر است، دیگری کندوکاو تب‌آلود در امکانات نثر به‌عنوان رسانهٔ دراماتیک. هر دو هم بی‌چون‌وچرا برمی‌گردد به ایبسن. با اطمینان (و بارها با بیانی کم‌وبیش مشابه) گفته‌اند که «مهم‌ترین رویداد در تاریخ درام مدرن روی‌گرداندن ایبسن از شعر بوده است (پس از **پرگونت**) به قصد نوشتن نمایش‌نامه‌های منثور دربارهٔ مسائل معاصر.»[2] البته «مسائل» با همهٔ اهمیتی که داشتند اهمیت درجه‌اول نداشتند. کشف امکانات تازه در زبان دراماتیک، بسط مفهوم «شعر» به‌طوری که قلمرو زبانی وسیعی را در بر بگیرد که قبلاً مغفول یا حتی مطرود بود، آن زمان، در تئاتر، در مقایسه با بحث در باب «مسائل»، کمتر به چشم می‌آمد، اما در درازمدت تأثیر بسیار بیشتری گذاشت.

ایبسن، چند سال بعد از نگارش **پرگونت** (۱۸۶۷)، به این سخن اعتراض‌آمیز و هشداردهندهٔ گئورگ براندِس (در سال ۱۸۷۱) واکنش نشان داد: «آنچه ادبیات را امروزه زنده می‌نمایاند این است که مسائلی را در معرض بحث قرار می‌دهد.» ایبسن که ناظر بسیار دقیق و

---

1. Eric Bentley, *The Modern Theatre* (London 1948), p. 6.

2. Kenneth Muir, «Verse and Prose», in *Contemporary Teatre*, Stratford upon Avon Studies no. 4 (London 1962), p. 97.

حساس رویدادهای اروپا بود سرمشقی ارائه کرد که بسیاری از درام‌پردازان کوشیدند از آن تبعیت کنند، اما این درام‌پردازان نه استعداد ذاتی او را داشتند و نه جایگاه محوری و مستقل او را. ایبسن که با دوری خودخواستهٔ بیست ساله‌اش از نروژ در نقاط مختلف اروپا زندگی کرده بود شاهد و ناظر بسیاری از رخدادهای بزرگ سیاسی و نیز تحولات اجتماعی مهم زمانه بود: جنگ دانمارک-پروس، جنگ فرانسه-پروس، کمون پاریس، افزایش قدرت آلمان، وحدت ایتالیا، گسترش صنعت، گسترش سرمایه‌داری، برآمدن جناح چپ سیاسی در اروپا، رشد ارتباطات، تغییر معیارهای اخلاقی، و دل‌مشغولی جدید دربارهٔ نحوهٔ کار بخش ناآگاه ذهن. اوگاهی در رم یا درسدن یا مونیخ این‌ها را بی‌واسطه و با پوست و گوشت خود لمس می‌کرد، گاهی هم به سبب خارجی بودنش کاملاً آمادگی داشت که ناظر مستقل رخدادها باشد.

سال‌های سال دستاوردش عمدتاً محدود می‌شد به اسکاندیناوی اما در دههٔ ۱۸۹۰، که شصت‌سالگی را پس سرگذاشت، درست مانند طوفانی در صحنهٔ اروپا ظاهر شد که آرام‌آرام قوای خود را انباشته بود. این نه‌تنها حادثه‌ای تئاتری بود که عمق و قدرت منحصربه‌فردی داشت، بلکه رویدادی فرهنگی نیز بود که عرصهٔ تأثیرگذاری‌اش کل اروپا بود و از این لحاظ بی‌سابقه به حساب می‌آمد. هنگامی که «تئاترهای مستقل» به نمایش‌نامهٔ *اشباح* روی آوردند، که هم در جهت اهداف تئاتری‌شان بود و هم روح زمانه را بیان می‌کرد، ایبسن از مرتبهٔ نویسنده‌ای در ابعاد فروتنانهٔ اسکاندیناوی به مرتبهٔ نویسنده‌ای در

ابعاد خیره‌کنندهٔ اروپا ارتقا یافت. فرایه بونه [= صحنهٔ آزاد] در برلین، تئاتر لیبر [= تئاتر آزاد] در پاریس و تئاتر مستقل لندن با اجرای این نمایش در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۸۹ و ۱۸۹۱ احتمالاً نخستین نمونهٔ آن پدیده‌ای را عرضه می‌کردند که بعداً رواج یافت: رونمایی هماهنگ‌شدهٔ اثری ادبی یا نمایشی در گسترهٔ کاملی از پایتخت‌های فرهنگی اروپا. از آن پس تا پایان عمر ایبسن، انتشار هر نمایش‌نامهٔ جدید او رویدادی کاملاً اروپایی به‌شمار می‌آمد. یک نمونه‌اش ***هدا گابلر*** است که در سال ۱۸۹۰ در اسکاندیناوی چاپ شد و ترجمه‌اش تا سال ۱۸۹۲ در آلمان (سه بار)، روسیه (سه بار)، انگلستان و امریکا (دو بار)، فرانسه و هلند انتشار یافت و تا سال ۱۸۹۵ به ایتالیایی و اسپانیایی و لهستانی هم ترجمه شد. وانگهی، ظرف یک سال پس از نگارش، در مونیخ، برلین، هلسینکی، استکهلم، کپنهاگ، کریستیانیا [اسلو]، روتردام، لندن و پاریس به صحنه رفت، و یک سال بعد هم در پطرزبورگ و رم. قبل از آن، هیچ درام‌پردازی این‌طور بر تئاتر اروپا سیطره نیافته بود و تا این حد نظرها را به خود جلب نکرده بود.

آن «مسائل» که ذهن معاصران ایبسن را به خود مشغول کرده بودند از جهتی عمدتاً موضوع روز بودند. ایبسن مدام تأکید می‌کرد که هرچه نوشته است نتیجهٔ تجربهٔ مستقیم شخصی اوست، نتیجهٔ چیزی که خودش «زیسته» است. اگر در این چارچوب نگاه کنیم، در «مرحله‌ای ادواری» از تطور ذهنیت اروپایی (به تعبیر اوسوالد اشپنگلر در ***غروب غرب***) که از شوپنهاور شروع می‌شود و به برنارد شا می‌رسد، و شامل پرودون و اوگوست کنت، هبل و فویرباخ، مارکس و انگلس، واگنر و

نیچه، داروین و جان استیوئرت میل می‌شود، کار ایبسن جایگاه شایسته‌اش را یافته است. حتی امروزه مسائل ایبسنی هنوز تأثیرگذارند، هنوز «مناسبت» دارند، هنوز قوهٔ برآشوبنده دارند: نقش زنان در جامعه (***عروسک‌خانه***)، تعارض و شکاف نسل‌ها (***استاد معمار***)، تضاد میان آزادی شخصی و مراجع نهادینه (***روسمِرسْهولم***)، خطر آلودگی در دنیای ارزش‌های مادی و تجاری (***دشمن مردم***).

با این حال، در کنار مباحثی که عموم را برمی‌انگیختند و اذهان را برمی‌آشفتند و سرمقاله‌ها را به خود اختصاص می‌دادند، بحث دیگری هم مطرح بود که ایبسن آن را «هنر بسیار دشوارتر» نثر می‌خواند. ***پرگونت*** اثری بود که می‌گفتند «اولین و همچنان بهترین نمایش‌نامه است در میان نمایش‌نامه‌هایی که به ما امکان می‌دهند از درام مدرن آن‌طور سخن بگوییم که در حالت طبیعی از شعر یا داستان مدرن»[1]، اما ایبسن پس از ***پرگونت*** پیگیرانه و خستگی‌ناپذیر به جست‌وجو در امکانات زبان پرداخت، آن هم به شیوه‌هایی که کسی قبلاً نیازموده بود یا حتی به ذهن کسی خطور نکرده بود. دیدن و انتقال دادن انواع ظرافت و ژرفا در پس چیزهایی که شاید صرفاً عادیات گفتار روزمره به‌نظر می‌رسیدند امکان‌های تازه و مهمی را در درام آشکار می‌کرد. ایبسن در تلاش برای رسیدن به دقیق‌ترین «فردیت» کاراکتر (به تعبیر خودش) می‌گفت «دیالوگ نمایش‌نامه اگر موقع صبح گفته شود باید طنینی داشته باشد متفاوت با آنچه موقع

1. Ronald Gaskell, *Drama and Reality* (London 1972), p. 37.

شب گفته می‌شود». دامنهٔ کار ایبسن او را از جنبه‌های اجتماعی به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه می‌کشاند، از امور جدلی به امور روان‌شناسانه، از ناتورالیسم به سمبلیسم، و از برهان و استدلال به القا و انتقال حس، و از همین رو توجه بسیاری از نویسندگان اروپا را عمیقاً و برای اولین بار به این نکته جلب کرد که زبان دراماتیک (و نه صرفاً نثر) را به «گفتن» چه چیزها می‌توان واداشت.

به این ترتیب، در ورای «مسائل عاجل»، ایبسن دیگری هم بود: نویسنده‌ای برای نویسندگان، درام‌پردازی برای درام‌پردازان. تمجید و تحسین کسانی که خودشان در استفاده از «زبان» حساسیت استثنایی داشتند (هوفمانستال، هنری جیمز، آنتون چخوف و موریس مترلینک در دههٔ ۱۸۹۰ و جیمز جویس و لوئیجی پیراندلّو و راینر ماریا ریلکه در دهه‌های بعد) عمدتاً به این کیفیت فرمی و فنی کار ایبسن برمی‌گردد. تحت تأثیر مایه‌های ظریف لحن در دیالوگ‌های ایبسن (که در عین شگفتی در ترجمه هم از بین نمی‌رود)، نویسندگان در ورای ظواهرْ واقعیت ناگفتهٔ ثانویه‌ای را نیز تشخیص می‌دهند که اصطلاحاً همان «دیالوگ مرتبهٔ دوم» (مترلینک) است؛ یا می‌گویند «در بیانی تصادفی، ذهن درگیر مسئله‌ای می‌شود و در یک آن پهنه‌های دراز زندگی در افق نمایان می‌گردد» (جویس)؛ یا گوش می‌سپارند به کاراکترهایی که «به اندیشیدن می‌اندیشند، احساس را احساس می‌کنند، و خودشان روان خود را می‌کاوند» (هوفمانستال)؛ یا در نگارش سیال ایبسن «جست‌وجویی عنان‌گسیخته برای یافتن ملازمه‌های مرئی آنچه **در درون** وجود دارد» می‌بینند (ریلکه). از

آخرین آثار ایبسن تا استقبال معاصرانش، و سپس برداشت‌های وسیع‌تر از مفهوم «شعر تئاتر» کوکتو، خط اتصالی هست که کاملاً به چشم می‌آید.

دستاورد دوگانهٔ ایبسن هم پیشَ‌درآمد و هم تا حدودی رقم‌زنندهٔ تحول دو سویهٔ درام اروپا در نسل مدرنیست بعدی بود. از یک سو چیزی بود که برشت «تلاش‌های عظیم برای ساختار تئاتری دادن به مسائل زمانه» می‌نامید، عمدتاً به دست کسانی که انتظار می‌رود اسم‌شان در کنار ایبسن بیاید، مثل ماکسیم گورکی، گرهارت هائوپتمان، برنارد شا، فرانک وِدِکیند، گئورگ کایزر و یوجین اونیل. (حتی تقسیم‌بندی در درون این عده هم گاهی تعریف ایبسنی می‌یابد. مثلاً وِدِکیند خود را ایبسن‌گرای «پرگونتی» می‌نامد، در مقابل هائوپتمان که خود را «براندی»[1] می‌خواند.) در این راه‌ورسم، و در هر نوع «ساختار تئاتری» که اتخاذ کردند، تعهد اصلی همانا تعهد به حقیقت است، حقیقت عینی بین اشخاص، که باید آن را با جسارت دید و با جسارت هم بیان کرد. دیدن با نگاه روشن، تعریف کردن مسائل، گسستن از قراردادها، اعلام حقیقت به شیوه‌ای گاه بسیار خاص و منحصربه‌فرد، ولو غیرمنتظره یا ناگوار، بله، این‌ها بودند بایسته‌های روحیهٔ مدرن این نویسندگان. جنبهٔ نمایشگرانه، گزارشگرانه، بیانگرانه، غالباً کنایی و گاه پوچ‌انگارانه همان جنبه‌ای است که درام ناتورالیستی متأخر آلمان، کار برنارد شا در انگلستان،

---

۱. اشاره به نمایش‌نامهٔ *براند* (۱۸۶۶) ایبسن.ـم.

پوچ‌انگاران اولیه در فرانسه، فوتوریسم ایتالیایی و روسی، درام اکسپرسیونیستی به‌طور اعم، بخش بزرگی از دادائیسم و سوررئالیسم و عناصری در کار برشت را در بر می‌گیرد. از سوی دیگر، مکمل این‌ها، و بیشتر متمایل به مسائل ساختاری و فنی و زبانی، درام‌پردازانی‌اند که اصل برای آن‌ها جنبهٔ درونی، ضمنی، تلویحی، گذرا، آهسته، نامحسوس و سمبلیک است: مترلینک، هوفمانستال، چخوف، ییتس، لورکا.

۲

اگر ایبسن را منشأ و محرک درام مدرن بدانیم، استریندبرگ را باید مظهر مجسم آن بشماریم. ایبسن راه می‌گشود، در مسیرهای غیرمنتظره‌ای پیش می‌رفت و خودش را و کسانی را که به او لبیک می‌گفتند به قلمروهایی از تجربه‌های دراماتیک می‌کشاند که جدید و نپوییده بودند، اما استریندبرگ با عمل هنری‌اش از آیندهٔ درام مدرنیستی خبر می‌داد که البته هنوز نامعین بود. در سال‌های شکل‌گیری مدرنیسم، فعالیت خلاق این دو پله‌پله پیش رفت و در دههٔ ۱۸۹۰ همپوشانی معناداری یافت. سال‌های ۱۸۸۷ تا پایان قرن نوزدهم برای ایبسن مرز مهمی بود برای گذر از دستاورد ناتورالیستی ***ارکان اجتماع*** به سمبلیسم ***آنگاه که ما مردگان برخیزیم*** (۱۸۹۹). تقریباً به موازات آن، اما با فاصله‌ای تقریباً ده‌ساله، کار استریندبرگ از نمایش‌نامه‌های ناتورالیستی‌اش در اواخر دههٔ ۱۸۸۰ (به‌خصوص **پدر** و ***دوشیزه ژولی***) به نمایش‌نامه‌های مجلسی‌اش در دههٔ اول قرن

بیستم ختم شد و نیز نخستین نشانه‌های تلاطم انقلاب‌های بعدی اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی در درام.

استریندبرگ روحیه‌ای اساساً عزلت‌جویانه داشت اما زندگی و کارش، برخلاف تصور همه، چکیده و عصارهٔ زمانه‌ای بود که حتی از عمر او فراتر می‌رفت. در پس همهٔ احساساتیگری‌هایش در کار، سه ازدواج متأسفانه ناموفقش، به هم‌ریختگی کامل عصبی‌اش در چهل و چندسالگی، استمرار بیزاری‌هایش، ذهنی‌گرایی مفرط هنرش، باز چنان ظرافت فکر و حساسیت طبعی داشت که «حسگر» بی‌همتای تحولات و حرکاتی بود که در حسیات زمانه صورت می‌گرفت. به سبب جامع‌الاطراف بودنش می‌توان او را با لئوناردو داوینچی و گوته مقایسه کرد. در برهه‌هایی رادیکال بود، تمثال‌شکن، شکاک، عارف، متدین، و از لحاظ فکری و عاطفی نیز چنان طیف وسیعی از تکاپوهای بشری را پشت سر گذاشت که خیره‌کننده بود. کمتر حوزه‌ای در آگاهی بشری و مشغلهٔ اجتماعی، تب‌وتاب سیاسی و جست‌وجوی مذهبی، از دایرهٔ توجه ذهن جویندهٔ خستگی‌ناپذیرش بیرون می‌ماند، «ذهنی سوار بر اسب» به تعبیر یکی از آشناهایش. بحران «دوزخ» شخصی‌اش با پیش‌آگهی غریبی از بسیاری از نژندی‌های روحی قرن بیستم خبر می‌داد. مانند دانشجوی *سونات اشباح* می‌دانست که «در دنیایی ورشکسته متولد شده است» و به سبب تجربه‌ای که از رنج روحی داشت ابعاد دوزخ را می‌شناخت؛ از این رو، تجسم شخصی و درونی و پیشگویانهٔ «عارضه»ای بود که در کل و جزء «مدرن» به‌حساب می‌آید.

گستره و تنوع کار دراماتیکش بسیار زیاد است: «نمایش‌نامه‌های شاعرانهٔ بایرنی، تراژدی‌های ناتورالیستی، کمدی‌های بولواری، نمایش‌نامه‌های مترلینکی جن و پری، وقایع‌نامه‌های شکسپیری، نمایش‌نامه‌های رؤیایی اکسپرسیونیستی، و آثار مجلسی به فرم سونات.»[1] درعین حال، رمان‌نویس، جستارنویس، نقاد، تاریخنگار و مکاتبه‌کنندهٔ پرکاری بود. با این‌که عداوت خود با ایبسن را پنهان نمی‌کرد، الگوی درام‌نویسی اولیه‌اش ــ از مشغله‌های تاریخی ***ارباب اولاف*** (۱۸۷۲) گرفته تا آثار ناتورالیستی اواخر دههٔ ۱۸۸۰ و اوایل دههٔ ۱۸۹۰ ــ شاید به تقلیدی غیرارادی از ایبسن شباهت داشته باشد. با این حال، در نهایت، آثار «پسادوزخی» استریندبرگ است که گویاترین شواهد تجربه‌گرایی جسورانهٔ او را به دست می‌دهد. در این نمایش‌نامه‌ها، او باز به سراغ شیوه‌های تاریخی و ناتورالیستی کارهای پیشین خود می‌رود، اما چهرهٔ مسلط تأثیرگذار برای او حالا دیگر اسودِنبورژی است نه نیچه، و استریندبرگ در بیان مقصود به بغرنجی و ژرفای بیشتری رسیده است، هرچند که تنوع عمیق سبک در او همچنان نشان از دیدگاه‌های شخصی و وحدت‌یافتهٔ خود او دارد. در سال ۱۸۹۹ نگارش چهار درام تاریخی را به پایان رساند و این ژانری بود که او برای بیان دریافت‌های جدید و عارفانه‌اش دربارهٔ خدا و انسان بسیار مناسب می‌دید. ناتورالیسمِ (یا به ترجیح خودش، نئوناتورالیسمِ) ***جنایت‌ها و جنایت‌ها*** (۱۸۹۹)، ***عید پاک*** (۱۹۰۰) و

1. Robert Brustein, *The Theatre of Revolt* (London 1965), p. 87.

(مهم‌تر از همه) ***رقص مرگ*** (۱۹۰۱) به خلق رئالیسم اگزیستانسیالیستی سفت‌وسختی منجر شد که سپس بسیاری آن را با درون‌بینی‌های سارتر مقایسه کردند. اما استریندبرگ به‌خصوص با اکسپرسیونیسم پیش‌هنگام ***به سوی دمشق*** (۱۸۹۸ـ۱۹۰۴) و ***شاهراه بزرگ*** (۱۹۰۹) و نئورمانتیسم ***عروس تاجدار*** (۱۹۰۲) و ***به سفیدی قو*** (۱۹۰۲) و سوررئالیسم پیش‌رس ***نمایش رؤیا*** (۱۹۰۲) و ***سونات اشباح*** (۱۹۰۷) بیشترین تأثیر را بر درام قرن بیستم اروپا گذاشت.

۳

با بغرنجی بازیگوشانه‌ای که با این الگوهای کلی همراه شد، مدرنیسم برای اولین بار در تاریخ درام مسئلهٔ متاتئاتر را مطرح کرد که طبق تعریف لاینل اِیبل مبتنی است بر دو فرض اولیه: ۱) جهان صحنهٔ نمایش است، و ۲) زندگی رؤیاست.[1] البته هیچ کدام از این دو مفهوم در اواخر قرن نوزدهم پدید نیامدند. «زندگی رؤیاست» ترجمهٔ لفظ به لفظ عنوان نمایش‌نامه‌ای است که کالدِرون در سال ۱۶۳۵ نوشته است[2]؛ و «جهان صحنهٔ نمایش است» (یا تئاتروم موندی[3]) نیز حتی مدت‌ها پیش از آن که شکسپیر و دیگر درام‌پردازان رنسانس آن را به کار ببرند کاملاً کلیشه شده بود. الیزابت برنْز استعارهٔ «تئاتروم موندی» را برخاسته از این ایده می‌داند که خدا یگانه تماشاگر کنش‌های انسان

---

1. Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York 1963), p. 105.

2. *La Vida es Sueña*

3. theatrum mundi