

تاریخ سائر جهان

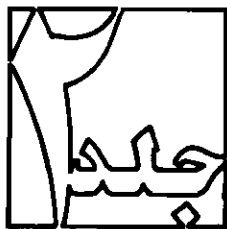
اسکار گ. براکت

ترجمه

هوشنگ آزادی‌ور







نشر نقاره بامشاركت انتشارات مرواريد، سال هزار و سيصد و شصت و شش

Brockett, Oscar Gross, History of the Theatre

Indiana university, Third Edition, 1977



نشر نقره



با مشارکت انتشارات مروارید

براکت، اسکار گروس
تاریخ تئاتر جهان، جلد دوم

مترجم: هوشنگ آزادی‌پور، ویراستار: فرخ وطن، صفحه‌آرایی و روی‌جلد:
احمد عالی (با تشکر از ادوارد آرشامیان)، خط: محمد احمایی
حروف‌چینی: مازیار، فیلم و زینک و چاپ و صحافی: شرکت افست
«سپاسی عام» (چاپخانه هفده شهریور).
چاپ اول، تعداد ۵۰۰۰ نسخه بهار سال هزار و سیصد و شصت و شش خورشیدی
کلیه حقوق چاپ این اثر از برای ناشر محفوظ است.

۳۰۰۰ تومان

در این زمانه که ماییم، مشکل است گفت که به سرانجام
رساندن هر کاری چه مشکل است، بویژه اگر کاری باشد
نه چندان متعارف، و باری چه جای گفتن که بر خوانندگان
فرهیخته روشن است همه‌ی مشکلهای چاپ و نشر و
علتهای دیر رسیدن جلد دوم این کتاب که اگر لطف
دوستان نبود، به همین سرانجام هم نمی‌رسید. با تشکر از
یاری همه‌ی مسؤولان و متخصصان چاپخانه‌ی افست و
دوستان در حضر و در سفر که در کار تهیه‌ی برخی از
عکسها از هنر شرق و از هنر غرب دست گشادند،
امید است که هر آن کاستی که هست به نظر پاک خطابوش
آید و این ما حضر مختصر بذیرفته باشد.

ناشر

فهرست

۱۰

تئاتر شرق

۱۷.....	چین.....
۴۲.....	ژاپن.....
۷۶.....	تئاتر در کشورهای دیگر شرق.....
۸۴.....	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۸۷.....	زیرنویسهای فصل دهم.....

۱۱

تئاتر انگلستان ۱۶۴۲-۱۸۰۰

۹۱.....	فعالیت‌های تئاتری در ۱۶۴۰-۱۶۶۰.....
۹۳.....	بازگشایی تئاتر.....
۹۵.....	شرکتهای نمایشی ۱۶۶۰-۱۷۰۰.....
۹۷.....	درام انگلیسی ۱۶۶۰-۱۷۰۰.....
۱۰۳.....	درام انگلیسی ۱۷۰۰-۱۷۵۰.....
۱۰۹.....	قوانین دولتی برای تئاتر.....
۱۱۱.....	درام انگلیسی ۱۷۵۰-۱۸۰۰.....
۱۱۵.....	نمایشنامه‌نویسی.....
۱۱۶.....	سیاستهای مالی.....
۱۲۱.....	معماری تئاتر.....
۱۲۵.....	صحنه‌پردازی.....
۱۳۳.....	طراحی لباس ۱۶۶۰-۱۸۰۰.....

۱۳
تئاتر اروپای شمالی و شرقی
در سده هجدهم

۲۲۸.....	تئاتر دریاری در آلمان.....
۲۳۰.....	تئاتر یسوعی.....
۲۳۴.....	نخستین تئاترهای عمومی در آلمان.....
۲۳۷.....	اصلاحات گتشد و نویر.....
۲۴۱.....	شرکتهای نمایشی ۱۷۴۰-۱۷۷۰.....
۲۴۳.....	درام آلمانی ۱۷۴۰-۱۷۸۷.....
۲۴۸.....	بنای تئاتر ملی در آلمان.....
۲۵۱.....	ف. ل. شرودر.....
۲۵۴.....	تحول نمایش در سده هجدهم.....
۲۵۸.....	ایفلند و کوتسیو.....
۲۶۰.....	گوته، شیلر و کلاسیسم وایمار.....
۲۶۸.....	تئاتر و درام در کشورهای دیگر اروپای شمالی.....
۲۷۴.....	تئاتر روسیه تا ۱۸۰۰.....
۲۸۱.....	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۲۸۵.....	زیرنویسهای فصل سیزدهم.....

۱۴
تئاتر اروپا و آمریکا
در نیمه اول سده نوزدهم

۱۳۸.....	بازیگری و بازیگران ۱۶۶۰-۱۸۰۰.....
۱۴۹.....	تماشاگران و اجراها.....
۱۵۱.....	تئاترهای محلی.....
۱۵۲.....	تئاتر مهاجرنشینهای امریکایی.....
۱۵۶.....	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۱۵۹.....	زیرنویسهای فصل یازدهم.....

۱۲
تئاتر ایتالیا، فرانسه و اسپانیا
در سده هجدهم

۱۶۷.....	تحول طراحی صحنه در ایتالیا.....
۱۷۷.....	درام ایتالیایی در سده هجدهم.....
۱۸۳.....	درام فرانسوی در سده هجدهم.....
۱۹۱.....	گروههای نمایشی در پاریس.....
۲۰۰.....	درام نویسی در فرانسه.....
۲۰۰.....	بازیگران و بازیگری.....
۲۰۷.....	معماری تئاتر.....
۲۰۹.....	صحنه پردازی.....
۲۱۲.....	طراحی لباس.....
۲۱۴.....	تئاتر اسپانیا ۱۷۰۰-۱۸۰۰.....
۲۱۸.....	نگاهی به منابع تاریخ تئاتر.....
۲۲۱.....	زیرنویسهای فصل دوازدهم.....

۴۱۲.....	طلیحه واقعه‌گرایی.....
۴۱۳.....	درام فرانسوی ۱۸۵۰-۱۹۰۰.....
۴۱۸.....	شرایط تناتر در فرانسه ۱۸۵۰-۱۹۰۰.....
۴۲۸.....	درام انگلیسی ۱۸۵۰-۱۸۹۰.....
۴۳۶.....	شرایط تناتری در انگلستان ۱۸۴۳-۱۸۶۰.....
۴۵۰.....	نمایشهای انگلیسی ۱۸۸۰-۱۹۰۰.....
۴۵۹.....	تناتر ایتالیا و اسپانیا ۱۸۵۰-۱۹۰۰.....
۴۶۲.....	تناتر و درام روسی ۱۸۵۰-۱۹۰۰.....
۴۷۱.....	تناتر آلمان و اتریش ۱۸۵۰-۱۹۰۰.....
۴۷۵.....	واگنر و ساکس - ماینینگن.....
۴۸۵.....	تناتر امریکایی ۱۸۵۰-۱۸۷۰.....
۴۹۴.....	تناتر امریکایی ۱۸۷۰-۱۸۹۵.....
۵۰۹.....	نگاهی به منابع تاریخ تناتر.....
۵۱۲.....	زیرنویسهای فصل پانزدهم.....
۵۱۹.....	فهرست اعلام.....

۲۹۳.....	بنیادهای نظری رمانتیسم.....
۲۹۵.....	درام رمانتیک در آلمان.....
۲۹۸.....	درام مابعد رمانتیک در آلمان.....
۳۰۴.....	وضع تناترهای آلمان.....
۳۱۲.....	تناتر فرانسه ۱۷۸۹-۱۸۱۵.....
۳۱۳.....	درام فرانسوی ۱۸۰۰-۱۸۵۰.....
۳۱۸.....	شرایط تناتری در فرانسه ۱۸۰۰-۱۸۵۰.....
۳۲۰.....	کارگردانی و بازیگری در فرانسه ۱۸۰۰-۱۸۵۰.....
۳۲۵.....	صحنه‌پردازی، لباس و نور در فرانسه ۱۸۰۰-۱۸۵۰.....
۳۳۳.....	ایتالیا و اسپانیا در نیمه اول سده نوزدهم.....
۳۳۵.....	تناتر و درام روسی ۱۸۰۰-۱۸۵۰.....
۳۴۲.....	گرایشهای تناتر انگلیسی ۱۸۰۰-۱۸۴۳.....
۳۴۶.....	درام انگلیسی ۱۸۰۰-۱۸۵۰.....
۳۵۰.....	شرایط تناتری در انگلستان ۱۸۰۰-۱۸۴۳.....
۳۶۲.....	مک ردی و وستریس.....
۳۶۸.....	تناتر امریکایی ۱۷۸۲-۱۸۱۵.....
۳۷۴.....	گسترش تناتر امریکایی ۱۸۱۵-۱۸۵۰.....
۳۹۵.....	نگاهی به منابع تناتر تاریخ تناتر.....
۳۹۹.....	زیرنویسهای فصل چهاردهم.....

Enkida
Parse

تاریخ شاعر جهان

جلد دوم



۱۰

تئاتر شرق

چین

جای شگفتی است که درام چینی تنها پس از سلطه‌ی مغولها بر چین در سده‌ی سیزدهم به شکوفایی خود رسید. مغولها امپراتوری خود را از آسیا تا اروپا گسترش دادند، و سلسله‌ی یوان را تأسیس کردند، و این خاندان از ۱۲۷۹ تا ۱۳۶۸ بر چین فرمان راند. (مارکوپولو در این دوران به چین سفر کرد، و اروپائیان را با شگفتیهای این سرزمین متمدن و ثروتمند آشنا ساخت).

۱۷

هنگامی که اروپا قرون وسطی و رنسانس را از سر می‌گذراند، تئاترهای چین، ژاپن، و آسیای جنوب شرقی شکل‌های سنتی خود را توسعه می‌بخشیدند؛ شکلها و سنتهایی که تا به امروز ویژگیهای خود را حفظ کرده‌اند. سالهای میان ۱۳۰۰ و ۱۷۰۰ شاهد نوآوریها و آفرینشهایی چندان متفاوت با غرب بود که این دو سنت تقریباً بکلی متمایز بودند، و تأثیرات متقابل این دو فرهنگ تازه در سده‌ی بیستم آغاز شد، و از آن پس به طور پراکنده ادامه یافت.





تصویر ۱۰، ۰۱ نقاشی روی ابریشم که در سده‌ی دوازدهم میلادی تهیه شده است. این نقاشی نمایش تئاتری را در یکی از جشنواره‌های چینی نشان می‌دهد. برگرفته از نسخه‌ای که در سده‌ی هجدهم نسخه‌برداری شده است.

توضیحات فراوان درباره‌ی نحوه‌ی اجرا در متن نمایشنامه‌ها، یادداشتهای معاصر آن دوران، و یک نقاشی دیواری موجود (به تاریخ حدود ۱۲۲۴) حاکی از آنند که بسیاری از صحنه پردازیهای سنتی امروز در تئاتر چینی در سده‌ی چهاردهم رایج نبوده‌اند. صحنه اساساً لخت بود و تنها در انتهای صحنه دو در، یکی برای ورود و دیگری برای خروج بازیگران، تعبیه می‌شد. در فاصله‌ی میان این دو در یک پرده‌ی گلدوزی شده و کاملاً زینتی (در تصاویر به دست آمده از

نمایش را بیان می‌کرد. یکی از بیت‌های این قطعه‌ی نهایی را نام نمایشنامه قرار می‌دادند. معمولاً موسیقی ساده و بی‌پیرایه‌ای که هفت پرده داشت توسط ارکستری شامل گانگ^۸، طبل، زنگ، و پی‌پا^۹ نواخته می‌شد. ماجرای نمایش غالباً ماه‌ها یا سال‌ها طول می‌کشید، و مکان نمایش، به ندرت محدود به یک محل می‌شد، و معدودی از نمایشها پایان ناخوش داشتند، که آن هم توسط عدالتی شاعرانه توجیه می‌شد.

خود را باز می‌یافتند، مقامات شایسته‌ی دولتی پادشاه می‌گرفتند، و یا ثروت از دست رفته بار دیگر به صاحبش باز می‌گشت. به طور کلی نمایشنامه‌ها پهنه‌ای غنی و گسترده از زندگی چینی را به صحنه می‌بردند که عموماً به گذشته تعلق داشت، اما همواره به زندگی روزمره ربط پیدا می‌کرد.

در سراسر حکومت سلسله‌ی یوان بهترین درام نویسان در شمال چین، بویژه پکن، می‌زیستند، و در آنجا شیوه‌ای را متحول کردند که معمولاً سبک «شمالی» خوانده می‌شود. در این سبک، هر نمایشنامه از چهار بخش یا پرده تشکیل می‌شد، و مجموعاً ده تا بیست آواز یا آریا داشت، که همه توسط شخصیت اصلی نمایش خوانده می‌شد. شخصیت‌های دیگر نمایش فقط حرف می‌زدند، یا گفتار خود را تحریر می‌کردند. درام نویسان دوران یوان نغمه‌های خود را از میان ۵۰۰ آهنگ موجود در موسیقی چینی برمی‌گرفتند، و این آهنگها برحسب کیفیت موزیکال و قدرت انگیزش خود در ۹ دستگاه رده بندی شده بودند. درام‌نویسان برطبق قواعد صریحی موظف بودند همه‌ی آوازهای یک پرده‌ی نمایش را تنها از یک دستگاه برگزینند، و در همه‌ی آوازهای آن از یک ضرباهنگ استفاده کنند؛ دستگاه و ضرباهنگی که در یک پرده به کار می‌رفت نمی‌باید در پرده‌ی دیگری از همان نمایشنامه استفاده شود.

اگر نمایش هر چهار پرده پشت سر هم مقدور نبود، بین پرده‌ها چه تسه (به معنای گوه) به عنوان یک درآمد، یا میان پرده گنجانیده می‌شد. این چه تسه کوتاه بود، و بیش از دو آریا نداشت، و توسط شخصیتی غیر از قهرمان اصلی اجرا می‌شد. در پایان نمایش یک دو بیت‌ی ضربی، یا یک رباعی، نتیجه‌ی

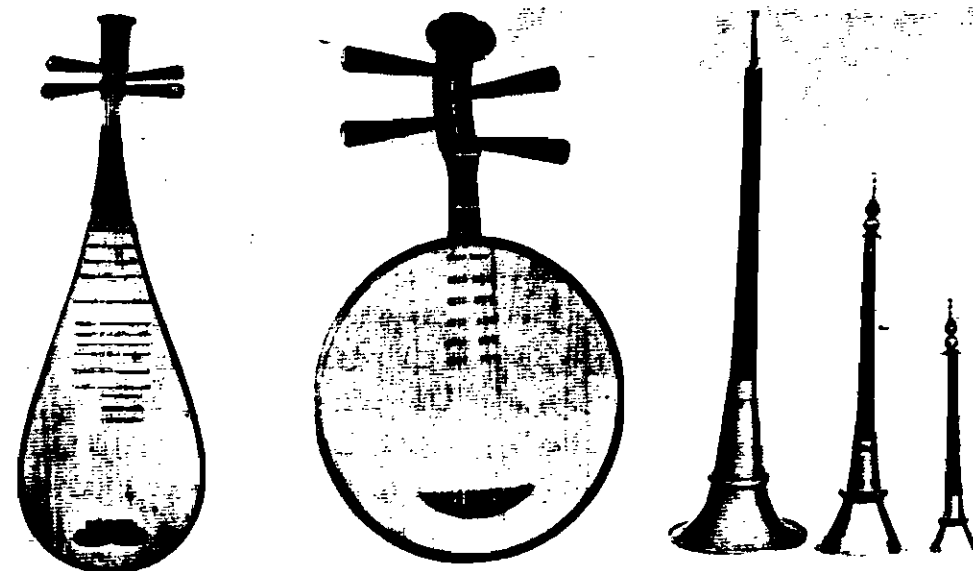
مورخان غالباً بر این عقیده‌اند که علت پیشرفت ادبیات چینی در دوران فرمانروایان یوان آنست که روشنفکران چینی از کارهای دولتی معاف شدند، زیرا پیش از آن، تنها راه بروز استعدادها از طریق کارهای دولتی بود. این امتیاز ظاهراً به آنها امکان داد تا هنرهای سنتی خود، از جمله درام، را تکامل بخشند. این هنرمندان که به شکلهای اولیه‌ی درام موزیکال توجه ویژه‌ای داشتند، نمایشنامه‌هایی نوشتند که معمولاً به عنوان زیربنای تئاتر کلاسیک چین شناخته می‌شوند. درام چینی در مدتی کمتر از یک سده به اوج شکوفایی رسید، و در این دوران به رغم مشکلات سیاسی و اجتماعی، چینیها نوعی عصر طلایی را در درام تجربه کردند. شاید بتوان گفت سلیقه و ثروت فرمانروایان بیگانه نیز در این امر بی‌تأثیر نبوده است.

درام نویسان دوره‌ی یوان داستانهای خود را از تاریخ، افسانه، و داستانهای قدیمی، حماسه‌ها و حوادث معاصر خود اخذ می‌کردند. شخصیت‌های نمایشی در این آثار از میان همه‌ی قشرها و طبقات انتخاب می‌شدند، و نقشهای مهم همواره از آن امپراتوران، دانشمندان یا دانشجویان، مقامات رسمی دولتی، سرداران، شورشیان، همسران، دختران یا معشوقگان بود. این نمایشنامه‌ها عشق و وفاداری به خانواده، به دوستان، صداقت، و سرسپردگی به کار و وظیفه را تبلیغ می‌کردند. آنها جهانی بی‌چفت و بست را نشان می‌دادند که سرانجام عدالتی شاعرانه بر آن سامان می‌بخشد، اگر نمایشنامه‌ای پایان ناخوشی می‌داشت، در حقیقت پایان کار قهرمان پلیدی بود که رازش برملا می‌شد و به سزای اعمالش می‌رسید. در پایان نمایشنامه‌ها، عشاق عزیز گم‌کردگان گمشده‌ی



تصویر ۲۰.۱۰. مجموعه‌ای از سازهای چینی از چپ به راست از بالا پن، هوچین، پن هو، پی پا، یوسچین، سونا، و در صفحه‌ی مقابل از چپ به راست، سان هسین، تی تزو. برگرفته از کتاب تئاتر چین در عصر نوین، نوشته‌ی کالین مک کراس (۱۹۷۵).

تصویر ۲۰.۱۰. طرحهایی از بازیگران چینی از دوره‌ی امپراتوری مینگ. برگرفته از تاریخ درام چینی، نوشته‌ی ویلیام دالبی (۱۹۷۶).



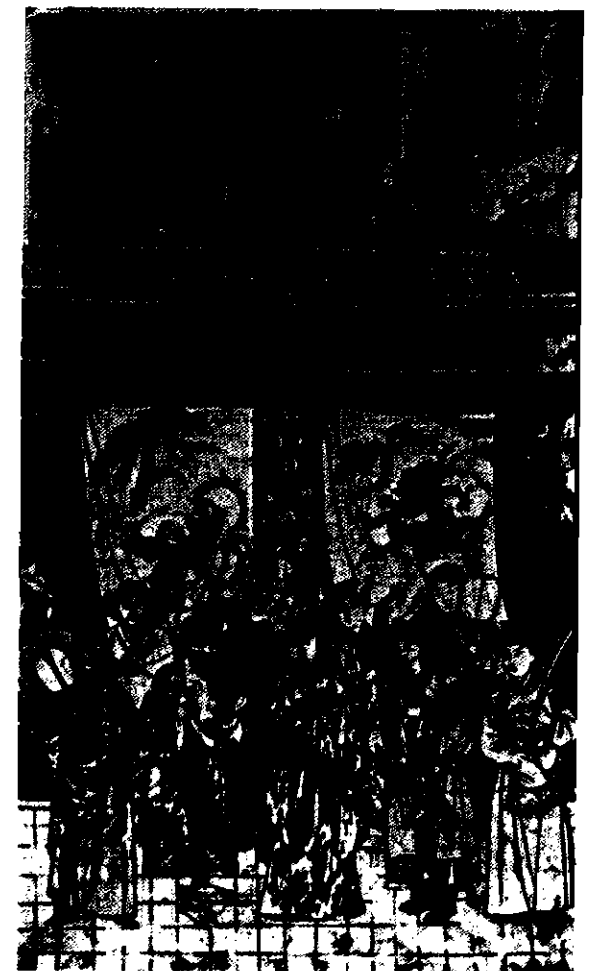
تعداد نمایشهایی که در دوران یوان نوشته شده برای ما روشن نیست، اما نام بیش از ۷۰۰ نمایشنامه در گزارشها آمده است، که از این میان حدود ۱۷۰ نمایشنامه به دست ما رسیده است. از این دوره نام حدود ۵۵۰ درام نویس نیز شناخته شده است، اما اطلاعات اندکی از احوال آنها وجود دارد، و حتی تاریخ زندگی اکثر آنها دانسته نیست. یکی از بهترین درام نویسان این دوره کوان هان - چینگ نام دارد که به پدر درام چینی مشهور است. هان چینگ ۶۷

صحنه‌های چینی این پرده دو تکه دارد که بدون دوخت پهلوی هم قرار دارند) آویخته می‌شد. نقاشیهای موجود از تئاتر کلاسیک چینی، بازیگران را در لباسهای زیبای تزئینی، و گاه با آستینهای بلند و بسیار گشاد، و آرایش چهره و ریش نشان می‌دهند. وسایل صحنه - مانند بادبزن، شمشیر، و کمر بند چرمی - نیز در این نقاشیها دیده می‌شوند. در گروههای نمایشی زن و مرد هر دو شرکت می‌کردند، و نام بسیاری از بازیگران مشهور قدیمی ضبط شده است.



تصویر ۴۰۱۰. يك نقاشی دیواری از شمال غربی چین، حدود ۱۴۲۴. این نقاشی نشان می‌دهد که بسیاری از عناصر تئاتر سنتی چینی در آن دوره تثبیت شده بود. پرده‌های انتهای صحنه، لباسها و وسایل صحنه در این تصویر قابل ملاحظه است. تقدیمی استاد ووچی‌لیو.

تصویر ۴۰۱۰. يك نقاشی دیواری از شمال غربی چین، حدود ۱۴۲۴. این نقاشی نشان می‌دهد که بسیاری از عناصر تئاتر سنتی چینی در آن دوره تثبیت شده بود. پرده‌های انتهای صحنه، لباسها و وسایل صحنه در این تصویر قابل ملاحظه است. تقدیمی استاد ووچی‌لیو.



می‌گرفت.

یکی از محبوبترین درامهای دوره یوان داستان عاشقانه‌ی تالار غربی^۵، نوشته‌ی وانگ شی - فو^۶ است. این نمایشنامه در میان درامهای شمالی منحصر به فرد است و دارای ۴۰ پرده است، ولی امروزه برای رعایت سنت در پنج قسمت چهار پرده‌ای به نمایش در می‌آید. این نمایش براساس يك رمان چینی نوشته شده، و درباره‌ی مصائب و شادیهای دو عاشق صادق به نامهای یینگ یینگ دلربا و یانگ دانشجوی با استعداد و جوان است. این دو پس از يك جدایی طولانی به یکدیگر می‌رسند. این نمایشنامه به خاطر

نمایشنامه نوشته که ۱۸ تای آنها به دست ما رسیده است. شاید مشهورترین درام او تراژدی‌ای بومی به نام بی‌عدالتی‌هایی که در حق خانم توو شده^۷ باشد که از يك داستان واقعی جنایی اخذ شده است. این نمایشنامه درباره‌ی آلام، شجاعتها و فضایل يك بیوه‌ی بی‌گناه است که متهم به قتل خواستگارش می‌شود. پس از آنکه توو اعدام می‌شود روح او بر قاضی ظاهر می‌شود. قاضی موضوع این جنایت را دوباره در دادگاه طرح می‌کند، و جنایتکار واقعی را افشا می‌کند و به کیفر می‌رساند. خانم توو تجسم زنان پرهیزگار چینی بود و شجاعت اخلاقی‌ی او سرمشق زنان دیگر قرار

شخصیت پردازیها و محتوای شاعرانه، متنوع و زیبایش مورد توجه بوده است.

یکی دیگر از مشهورترین نمایشنامه‌های این دوره یتیمی در خانه‌ی چائو^۸ نام دارد که احتمالاً چی چون - هسینانگ^۹ آن را نوشته است. نمایشنامه درباره‌ی کودکی است که از قربانی شدن نجات می‌یابد، بزرگ می‌شود، و انتقام قتل عام خانواده‌اش را از يك صاحب منصب بدذات می‌ستاند. این نخستین نمایشنامه‌ی چینی است که در غرب شهرت فراوانی به دست آورد، زیرا ولتر نمایشنامه‌ای به نام یتیم چینی^{۱۰} (۱۷۵۵) براساس آن نوشت. نمایشنامه‌ی دیگری که

در غرب حتی مشهورتر از این است داستان دایره گچی^{۱۱} نام دارد، و نویسنده‌ی آن لی چین فو^{۱۲} است. این نمایشنامه داستان دو زن است که هر دو خود را مادر يك كودك می‌دانند، و قصد تصاحب ارثیه‌ی كودك را دارند؛ قاضی كودك را در يك دایره‌ی گچی قرار می‌دهد، و از زنان می‌خواهد تا او را از این دایره بیرون بکشند؛ زنی که از آزار كودك به قیمت از دست دادن او چشم می‌پوشد، مادر او شناخته می‌شود. این نمایشنامه الهامبخش ه. ا. کلابوند برای نوشتن دایره‌ی گچی (۱۹۲۳)، و برتولت برشت برای نوشتن دایره‌ی گچی قفقازی (۱۹۴۴) بوده است. نمایشنامه‌های دیگر دوران



تصویر ۷۱۰. يك نمايش چینی در روستایی در چین.



تصویر ۸۱۰. يك نمايش تئاتری در يك خانه‌ی خصوصی. بازیگران بر روی فرش، و نوازندگان در جلوی صحنه قابل توجه‌اند. این مینیاتور متعلق به دوره‌ی مینگ در سده‌ی هفدهم است. برگرفته از کتاب تئاتر چینی در عصر نوین، نوشته‌ی کالین مک کراس (۱۹۷۵).

توجه است.

بنیانگذار سلسله‌ی مینگ (۱۳۶۸ - ۱۶۴۴) در چین، پس از راندن مغولها و استقرار حکومت خود، چندان تحت تأثیر نمایشنامه‌ی آواز عود قرار گرفته بود که مدام تقاضای تجدید اجرای آن را داشت. همو بود که از درام جنوبی حمایت کرد، و آن را شیوه‌ی حاکم بر درام چینی قرار داد.

تصویر ۶۱۰. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی داستان عاشقانه‌ی تالار غربی. در این صحنه پینگ پینگ و دانشجوی جوان در محلی پنهانی یکدیگر را ملاقات می‌کنند و ندیمه‌ی دختر در حال جاسوسی است. برگرفته از کتابی که در دوران امپراتوری مینگ چاپ شده است.



فهمیده نمی‌شد و رواجی نداشت. از درامهای دوره‌ی یوان در این منطقه باید آواز عود^(۱۳۵۰) (حدود ۱۳۵۰) نوشته‌ی کاتومینگ^(۱۳۵۰) را نام برد. این نمایشنامه ۴۲ پرده دارد، و داستان زن پرهیزکاری به نام چائو وونیانگ است که هنگام سفر شوهر دانشمندش به همراه امپراتور در خانه می‌ماند. شوهر او در این سفر شهرت و ثروت فراوانی به دست می‌آورد، و با دختر نخست

یوان غالباً دربارهی مذهب، نیروهای فوق طبیعی (روایای ارزن زود^(۱۳۵۰)، نوشته‌ی ماچی یوان^(۱۳۵۰)، ضد قهرمانان (گردباد سیاه^(۱۳۵۰)، نوشته‌ی کائون - هسیو^(۱۳۵۰))، و موضوعهای دیگرند.

پیش از میانه‌ی سده‌ی چهاردهم مکتب دیگری در درام چینی به نام «مکتب جنوبی» در منطقه‌ی هانگ چو^(۱۳۵۰) ظهور کرد، زیرا در این مناطق «مکتب شمالی»

نوآوریه‌های مهم درام جنوبی در اوایل سده‌ی شانزدهم توسط وی‌یی لیانگ - فور^(۱۱) صورت گرفت. وی حدود ده سال اپرا و موسیقی‌ی چینی را مطالعه کرد، و براساس موسیقی‌ی کون - شان^(۱۲) (منطقه‌ای نزدیک سوچو^(۱۳)) خود درامی موزیکال را بنیاد نهاد. این نوآوریه‌ها چنان محبوب شدند که تا سال ۱۶۰۰ همه‌ی تئاترها را فتح کردند. در این دوران مکتب جنوبی، که تفاوت بسیاری با مکتب شمالی داشت، همه‌ی ویژگیهای خود را تثبیت کرد.

يك نمایش جنوبی می‌تواند بیش از ۵۰ پرده باشد و هر پرده نام مستقلی داشته باشد. در پرده‌ی اول، که معمولاً پیش درآمد خوانده می‌شود، يك شخصیت فرعی‌ی نمایش هدف نویسنده و داستان را شرح می‌دهد. در هر پرده داستانهای فرعی‌ی بسیاری گفته می‌شود؛ و همه‌ی این داستانها، در نهایت با خوشی به نتیجه می‌رسند. در این سبک هر يك از شخصیتها می‌تواند آواز بخواند، و در آن تکخوانی، زوج خوانی، و حتی همسرایی نیز وجود دارد. موسیقی‌ی این نمایش

تصویر ۹.۱۰. نمایش خصوصی در يك قصر در پکن. سکوی مرتفع صحنه، و همچنین تماشاگران در حال نشستن جای و دود کردن قابل توجه‌اند. برگرفته از کتاب تئاتر چینی در عصر نوین.



از يك دستگاه پنج پرده‌ای (به استثنای آهنگهایی که از درام شمالی اخذ شده) تشکیل شده است، و نغمه‌ها معمولاً نرم و آرامند (چهار تا پنج برابر کندتر از نغمه‌های شمالی). ساز اصلی این موسیقی فلوتی از نی (تی تسو^(۱۴)) است که نوایی احساساتی و کند دارد. ارکستر شامل سازهای دیگر، بویژه سازهای ضربی نیز هست.

«سبک جنوبی» در درام چینی تا حد زیادی ادامه دهنده‌ی سنت نمایشنامه‌ی آواز عود است. تفاوت

عمده‌ای که با آن دارد، وجود هماهنگی (هارمونی) بیشتر در میان کلمات و نغمه‌ها و پیچیدگی ساخت موزیکال، و استفاده‌ی گسترده از گویش سوچو (که به شیرینی و روانی شهرت دارد) در آوازهای دراماتیک است. با آنکه درام «شمالی» پس از سال ۱۶۰۰ هنوز نوشته می‌شد، اما اساساً تمرینهایی شاعرانه بجا ماندند.

بهترین درام نویس دوران مینگ شاید تانگ هسین - تسو^(۱۵) (۱۵۵۰ - ۱۶۱۶) باشد. مجموعه‌ی

تصویر ۱۰.۱۰. نمایشی در يك معبد در حومه‌ی فوکین. گراور در سال ۱۸۸۸ توسط آقای کامینگز تهیه شده است. برگرفته از کتاب تاریخ درام چینی.





تصویر ۱۱.۱۰. صحنه‌ای از اپرای پکن مربوط به اوایل سده‌ی نوزدهم. برگرفته از کتاب تاریخ درام چینی

زاده شد. از میانه‌ی سده‌ی نوزدهم تا به حال این سبک جدید سرگرمی محبوب و متداول سراسر چین محسوب می‌شود.

اپرای پکن بعکس اسلاف خود بیشتر يك شكل تئاتری بود تا ادبی؛ و تأکید آن بر قراردادهای دقیقاً تدوین یافته‌ی بازیگری، رقص، و آواز بود و اعتنای چندانی به متن نداشت. در اپرای پکن به جای ارائه‌ی يك نمایش متمرکز معمولاً يك سلسله قطعات کوتاه، که بسیاری از آنها پرده‌ها یا قسمتهایی از يك اثر بزرگ بودند (از جمله نمایشنامه‌های سنتی شمالی و جنوبی)، با حرکات و نمایشهای آکروباטיک در هم آمیخته می‌شدند. بین آنها معمولاً تنفس (وقفه) وجود ندارد و صحنه‌های گوناگون آنها چنان تنظیم می‌شوند تا بهترین بازیگر در قطعه‌ی نهایی ظاهر شود.

درام جنوبی، و متنهای موجود آن، بر درام نویسان دیگر و بر اپرای پکن تأثیر قاطعی داشته است.

اپرای پکن که از میانه‌ی سده‌ی نوزدهم مهمترین شكل تئاتری در چین محسوب می‌شود، به تدریج شكل گرفت. با پژمردن طراوت سبک جنوبی در سده‌ی هجدهم، تعدادی شیوه‌های محلی که مخلوطی از داستانهای سنتی و موسیقی محلی بود پیدا شد. متحول‌ترین این شیوه‌های محلی مربوط به منطقه‌ی چیانگ - سی (در شمال)، هوپی (در چین مرکزی)، و شینسی (در شمال غربی) بودند. در سال ۱۷۹۰ برای برگزاری جشن هشتادمین سال تولد امپراتور چین - لونگ، بهترین اجراکنندگان نمایش از همه‌ی مناطق چین فراخوانده شدند. بسیاری از این نمایشگران در پایتخت ماندند و عناصر گوناگونی از شیوه‌های محلی را به تدریج در هم آمیختند و بدین ترتیب اپرای چین

بعد از تسخیر چین توسط منچوهای شمال و استقرار سلسله‌ی چینگ (۱۶۴۴ - ۱۹۱۲)، بر ادبیات چینی سلطه‌ی بی‌چون و چرای خود را حفظ کرد. از مهمترین درام نویسان دوره‌ی چینگ می‌توان کونگ شانگ - یین^(۱۱) (۱۶۴۸ - ۱۷۱۸) را نام برد. وی در نمایشنامه‌ی قصری برای عمر دراز^(۱۲) قطعات تراژیکي از سالهای آخر امپراتوری مینگ گنجانیده است. درام نویس دیگر این دوره هونگ شینگ^(۱۳) (حدود ۱۶۴۶-۱۷۰۴) نام دارد، و نمایشنامه‌ی مهم او، بادبزی با نقش شکوفه‌های هلو، درباره‌ی عشق امپراتوری از سلسله‌ی تانگ و معشوقه‌ی اوست.

در جوار این آثار ادبی، آثار دیگری نیز برای نمایشهای تئاتری نوشته می‌شدند و مشهورترین نویسنده‌ی این آثار لی یو^(۱۴) (۱۶۱۱ - ۱۶۸۰) نام دارد، که آثار بفرنجی در کمده‌ی موقعیت‌ها^(۱۵)، از جمله اهل بهشت^(۱۶)، و هنگام وصلت باید مواظب بود^(۱۷)، نوشته است. لی یو در خلق موقعیتهای خنده آور براساس وقایع زندگی معاصر استاد بود. با آنکه آثار او بسیار مؤثرند، اما ادبای آن روزگار برای آنها ارزشی قایل نبودند. جالب است بدانیم که لی یو با نمایشنامه‌ی مکانی موقت برای اندیشه‌های مفرح من^(۱۸)، اولین و تنها منتقد قابل ذکر درام چینی شناخته شده است.

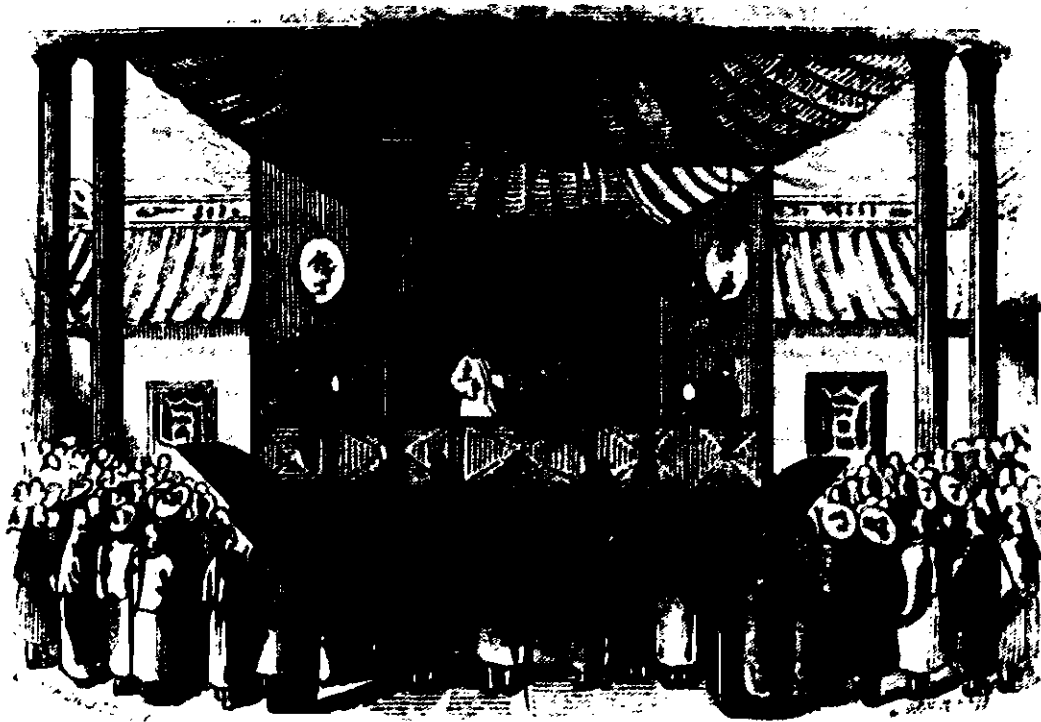
متأسفانه لی یو و معاصران پر استعداد او هیچیک قادر نبودند درام جنوبی را از زوال حفظ کنند. به هر حال درام جنوبی تا سال ۱۸۵۳، یعنی ویرانی موطن اولیه‌ی آن سوچو بر اثر شورش، عمده‌ترین درام چینی محسوب می‌شد، از اینرو به واسطه‌ی انعطاف فراوانی که از خود نشان داد، و حدود ۵۰۰ سال دوام آورد، قابل ستایش است. حتی پس از ۱۸۵۳ سنت تئاتری

آثار او در يك جلد به نام «چهار رویا» گردآوری شده‌اند. چهار نمایشنامه‌ی این مجموعه دارای موضوعی کم و بیش مشابهند: زندگی چیزی جز تصورات ما نیست. از میان این چهار نمایشنامه غرفه‌ی گل^(۱۹)، از همه محبوبتر بوده است. این نمایشنامه ۵۵ پرده دارد، و داستان پیچیده‌ی دختری است که با اندوه و زاری در عشق کسی که در خواب دیده می‌سوزد. هنگامی که معشوق واقعاً بر سر گور او حاضر می‌شود، دختر به زندگی باز می‌گردد، اما پدر دختر نسبت به این مسأله شك می‌کند، و گمان می‌کند فریبی در کار بوده است. پدر دستور می‌دهد پسر را دستگیر کنند و کتک بزنند. در پایان تفاهم برقرار می‌شود. این نمایشنامه از تنوع بسیاری برخوردار است - محاکمه‌ای درجهنم، جنگ، قطعات کمده‌ی هیجان، و صحنه‌ی نجات - اما بیشتر به خاطر صحنه‌های عاشقانه و اشعار زیبایش مورد توجه بوده است. تانگ هسین - تسو، رقیب بزرگی به نام شن چینگ^(۲۰) (۱۵۵۳ - ۱۶۱۰) داشت. وی در علم بدیع خبره بود، و مهمترین اثرش رساله‌ای در باب قالبهای موسیقی درام جنوبی بود که مدتها مرجع استانده‌ی موسیقی درام جنوبی به شمار می‌رفت.

هر چند درام جنوبی در آغاز شكل تئاتری زنده‌ای داشت، اما به تدریج به درامی ادبی تبدیل شد. نمایشنامه‌ها به قدری طولانی شدند که تهیه‌ی آنها به صورت کامل ناممکن گشت؛ زبان نمایش آنقدر رسمی و کنایه‌ی بود که تنها محققان و دانشمندان آن را می‌فهمیدند؛ و قواعد بدیع و عروضی چندان دست و پای نویسندگان را می‌بست که داد و ستد فکری، و خودانگیختگی نویسنده از بین می‌رفت. درام جنوبی تا

گلدوزی شده بر دیرکهایی از نی آویخته شود نمایشگر چادر فرمانده نظامی، یا چادر امپراتور، یا اتاق پذیرایی است، یا حتی حجله‌ی عروس را به خاطر می‌آورد. و این همه باز بستگی به وسایل دیگر موجود در صحنه دارد. میز و صندلی همچنین می‌توانند معنایی متفاوت از خود داشته باشند. دو صندلی وقتی پشت به پشت هم قرار گیرند نشان دهنده‌ی يك دیوارند؛ اگر صندلیها را پشت به انتهای میزی قرار دهند، معنای پل از آن

تصویر ۱۳۱۰. نمایش چینی در يك عروسی. سکوی مرتفع، و نحوه‌ی ایستادن تماشاگران قابل توجه است. از کتاب تاریخ درام چینی.



تصویر ۱۲۱۰. نوازندگان اپرای پکن. تنوع سازهای زهی و ضربی در این تصویر قابل ملاحظه است. از کتاب اپرای پکن نوشته‌ی دونی آلی، پکن، ۱۹۵۷.

دارد لازم است آن را با تفصیل بیشتری توضیح دهیم. بسیاری از این تفاوتها مربوط به عناصر معماری در اپرای پکن است. نخستین صحنه‌های اپرای پکن در ایوانهای معابد — يك صحن ساده با سقفهای تزئینی — اجرا می‌شدند، و تأثیر این صحنها تا به امروز به جا مانده است. صحنه‌ی يك تئاتر چینی عبارت از يك سکوی (صحن) باز و غالباً چهارگوش بود، و ستونهایی لاک‌الکل شده سقف آن را نگه می‌داشت. این سکو حدود نیم متر از سطح زمین ارتفاع داشت و بر محیط آن نرده‌هایی چوبی ساخته شده، و بر روی سکو تنها يك مفرش گسترده می‌شد. بر دیوار انتهای سکو دو در (یکی در سمت راست برای ورود بازیگران، و دیگری در سمت چپ برای خروج آنها) قرار داشت، و در میان این دو در يك پرده‌ی بزرگ گلدوزی شده آویخته می‌شد. وسایل دائمی صحنه منحصر به يك میز و چند صندلی‌ی چوبی می‌شد.

این سادگی‌ی دکور، تغییرات سریع صحنه را به آسانی میسر می‌سازد، تغییراتی که مدام با کلام، حرکت، و وسایل صحنه بیان می‌شوند. صحنه‌های گوناگون علاوه بر اینکه از طریق گفتار معین می‌شوند، بازیگران نیز با حرکات پانتومیم، مثل دور زدن، وارد اطاقی شدن، یا صعود از پله‌ها آنها را نشان می‌دهند.

نمایشهای اپرای پکن معمولاً به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند: نمایشهای شهری، (درباره‌ی مسایل محلی و اجتماعی)، و نمایشهای نظامی (درباره‌ی ماجراهای جنگجویان و دسته‌های نظامی)، و این دو غالباً در هم ادغام می‌شوند. درامها از نمایشنامه‌های ادبی‌ی گذشته، داستانها، تاریخ، افسانه، اساطیر، فرهنگ بومی و داستانهای عاشقانه گرفته می‌شوند؛ همگی این اپراها پایان خوش دارند؛ به ندرت متن يك اثر کاملاً دنبال می‌شود زیرا هر بازیگر معتبری خود تغییراتی در متن می‌دهد، و هر گروه نمایشی، روایت ویژه‌ی خود را از يك اثر کلاسیک پرورش می‌دهد. حرکت دراماتیک غالباً مبهم می‌ماند زیرا آغاز و پایان مشخصی وجود ندارد و توجه اصلی گروه به نقاط اوج داستانهایی است که برگزیده است. در اپرای پکن نمایشنامه تنها متن خلاصه‌ای است تا بتوان نمایشی را در آن جای داد، و تماشاگران به تأثیر کلی‌ی نمایش نظر دارند نه شنیدن يك متن ادبی. در برنامه‌ی اپرای پکن حتی نام نویسندگان ذکر نمی‌شود.

گذشته از همگی اینها، ویژگی‌ی شاخص اپرای پکن قراردادهایی است که از دوران پیشین به ارث برده، و به صورت نظامی دقیق در آمده است. چون اپرای پکن با روش تئاتری غرب تفاوت فراوانی

تصویر ۱۴۱۰. هونگ - یین هو بازیگر زن معاصر
چینی در نقش تان، در اپرای پکن. انجمن هنرهای
آسیایی.



معشوقه، لوند و عشوه‌گر؛ زن سلحشور؛ دختر جوان شوهر نکرده؛ زن شیطان صفت و فریبکار؛ و پیرزن. در آغاز، اجرای نقش تان برعهده‌ی بازیگران زن بود، اما از اواخر سده‌ی هجدهم تا سده‌ی بیستم ظاهر شدن زن بر صحنه ممنوع شد، از اینرو زن نقشی فرعی در اپرای پکن یافت، تا اینکه با ظهور می لان - فنگ^(۳۴) (۱۸۹۴ - ۱۹۶۱) مشهورترین بازیگر زن چینی، نقش زن دوباره صاحب اعتبار شد. پس از ۱۹۱۱ بازیگران زن کم کم به صحنه بازگشتند، و اکنون تا حد زیادی جای بازیگران مرد برای تیپ تان را گرفته‌اند. چهره‌ی رنگ آمیزی شده (چینگ)^(۳۵) از آن رو به یکی از تپه‌های نمایشی اطلاق می‌شود که طرح‌هایی جالب توجه و متنوع بر چهره‌های آنها نقش می‌شود. نقش

معمولی، لباس گرانیجی بر تن دارد و سخن می‌گوید، آواز می‌خواند، و برطبق قراردادهایی خدشه‌ناپذیر حرکت می‌کند. نقش بازیگران به چهار تیپ کلی قابل تقسیم است: مرد، زن، چهره‌ی رنگ آمیزی شده، و تیپ کم‌دی. نقش مرد (شینگ)^(۳۶) شامل شخصیت‌هایی نظیر دانشمندان، رجال مملکتی، صاحب منصبان و نظیر اینهاست. این شخصیت‌ها می‌توانند جوان یا پیر، شخصی یا نظامی باشند. این تپه‌ها به حسب آن که جنگجو، آکروبات باز، یا تنها آوازه خوان و رقصگر باشند به تپه‌های فرعی تقسیم می‌شوند. بازیگران این تپه‌ها از آرایش اندکی استفاده می‌کنند، و به استثنای قهرمانان جوان بقیه ریش دارند. نقش زن (تان)^(۳۷) دارای شش تیپ فرعی است: زن خوب و با تقوا یا

نمایش در دید تماشاگران قرار دارند، و مثل دستیاران لباسهای معمولی می‌پوشند. آنها آزادانه در صحنه آمد و رفت می‌کنند، و هیچگاه جزئی از تصویر صحنه به حساب نمی‌آیند. (امروزه در چین نوازندگان اغلب در گود ارکسترا و خارج از دید می‌نشینند). موسیقی جزئی تفکیک‌ناپذیر از تئاتر چین محسوب می‌شود. موسیقی نه تنها فضای پس زمینه‌ی نمایش را ایجاد می‌کند و با بسیاری از آوازه‌ها همراه است، بلکه زمان بندی نمایش را نیز تنظیم می‌کند، و ضرب کل نمایش را نگه می‌دارد. چون نت نویسی در موسیقی چینی دقیق نیست، نوازندگان تئاتری آن را با تکرار، و از راه گوش می‌آموزند. غالب موسیقی موجود در اپرای پکن با همکاری مشترک بازیگران و نوازندگان ساخته می‌شود؛ و غالب آهنگها از منابع موجود از زمانهای دور برگرفته می‌شوند، و برطبق ضرورت‌های هر نمایش بازسازی می‌گردند. هر چند می‌توان سازهای چینی را به زهی، بادی، و ضربی تقسیم کرد، اما این سازها شباهتی به سازهای غربی ندارند. رهبر ارکستر طبل می‌نوازد، و بدین گونه زمان بندی و ضرباهنگ موسیقی را تنظیم و رهبری می‌کند. ارکستر از گانگ، سنج، زنگ برنجی (برس کاپ)، فلوت، سازهای زهی، و سازهای عجیب و غریب دیگری تشکیل می‌شود. آوازه‌ها منحصراً توسط فلوت و سازهای زهی همراهی می‌شوند، اما ورود و خروج‌ها با ضربه‌های کرکننده‌ی سازهای ضربی همراهی می‌گردند. در غالب حرکات صحنه موسیقی زمینه‌ای وجود دارد.

بسا این همه نبض اپرای پکن در دست بازیگر است. اوست که در صحنه‌ای خالی، با وسایلی ناچیز، همراه با دستیاران و نوازندگانی با لباسهای

مستفاد می‌شود؛ یک صندلی می‌تواند به جای یک درخت، یا در یک زندان به کار رود؛ یک میز می‌تواند به جای تپه، ابر، یا نقاط مرتفع دیگر به کار گرفته شود. وسایل دیگری نیز برای مشخص کردن دکور و حرکت به کار می‌روند. تصویر یک دیوار بر روی پارچه می‌تواند نشان از یک قلعه، دروازه‌ی شهر، یا یک گذرگاه کوهستانی باشد؛ اگر بازیگری شلاقی به دست گیرد بدین معنی است که سوار بر اسب است؛ اگر بر روی پرچم زرد رنگی نقش چرخ نقاشی شود، نشانه‌ی واگن یا اراپه است؛ حمل چهار قطعه پارچه توسط بازیگری که در صحنه می‌دود، وزیدن باد را القا می‌کند؛ یک علم با نقش ماهی بر آن علامت وجود آب است؛ یک حرکت منظم پارو، نماد پارو زدن است؛ اگر علمی که نشان آب بود لوله شده در یک سینی قرار داده شود، ماهی را نشان می‌دهد؛ و اگر پارو را در پارچه‌ای پیچند به معنای یک جسد است. وسایل جنگی اگرچه کاملاً شبیه نمونه‌ی اصلی‌اند، اما از چوب یا نی ساخته می‌شوند. این نشانه‌ها تخیل تماشاگران را به کار می‌اندازند و بسیاری نکات ناگفته بر عهده تماشاگران نهاده می‌شود. همه‌ی این قراردادهای حضور دستیاران صحنه کاملتر می‌سازد. همواره اشخاصی در صحنه حضور دارند که بازیگران را در پوشیدن لباسها و جا به جایی چیزها و آوردن اشیاء و وسایل صحنه یاری می‌کنند. نه تنها هیچ کوششی جهت پنهان کردن این دستیاران به عمل نمی‌آید، بلکه در جوار لباسهای پر زرق و برق بازیگران، این دستیاران لباسهای عادی، و گاه کاملاً غیررسمی می‌پوشند.

به طور سنتی نوازندگان نیز در طول اجرای

چینگ شامل جنگجویان، دزدان، فاحشگان، مقامات رسمی، خدایان، و موجودات فوق طبیعی است. این رنگ آمیزها حالت تکبر، غرور، یا اقتدار بر چهره‌ی بازیگران می‌بخشند. این تیپ نیز به نسبت خوبی، بدی، جنگجویی یا ورزشکاری و غیره به تیپهای فرعی تقسیم بندی می‌شود. تیپ کم‌دی یا دلک (چو) (۳۸)، به زبان روزمره سخن می‌گوید، حق دارد بدیهه سازی کند، لطیفه بگوید، و از واقعگراترین تیپهای اپرای پکن است. این تیپ ممکن است خدمتکار، تاجر، زندانبان، نگهبان، سرباز، مادرزن بدجنس، و یا دلاله‌ای باشد. بازیگر این تیپ باید قادر باشد حرکات میم و آکروبات نیز انجام دهد.

هر شخصیت مهمی، هنگام اولین ورود به صحنه، طبیعت و ویژگی خود را در قطعه‌ای نیمه گفتاری، نیمه آوازی شرح می‌دهد. این قطعه سپس با چند سطر در توضیح داستان نمایش دنبال می‌شود. او در آغاز نام و تاریخچه‌ی خاندان خود، و اطلاعات اساسی دیگری را درباره‌ی خود می‌گوید. این گفتار به سرعت وضع و خصلت آن شخصیت را روشن می‌سازد، و به درام نویس امکان می‌دهد بقیه‌ی نمایش را وقف پرورش لحظه‌های هیجان انگیز و نقاط اوج نمایش کند.

شیوه‌ی گفتار بازیگران از قواعد سنتی و سفت و سختی پیروی می‌کند. هر نقشی مختصات ویژه و تدوین شده‌ای از نوع صدا و زیری و بمی آن دارد و وزن گفتار او به شیوه‌ی طبیعی مکالمه نیست بلکه فقط ضرباهنگ کلی‌ی نمایش را حفظ می‌کند. حتی گفتگوهای معمولی نیز قاعده و ضرباهنگ تعیین شده‌ای دارند. در میان گفتگو (دیالوگ)، و تک گویی (مونولوگ) همواره قطعات سرود یا آوازی گنجانیده

می‌شود، و گفتار شخصیتها به شدت شیوه‌پردازی (استیلیزه) شده است.

چون همه‌ی حرکات صحنه ضرباهنگین، روایی، یا نمادین هستند، لذا شباهت زیادی به رقص پیدا می‌کنند. بعلاوه هر کلامی با حرکت معینی همراه است، تا معنای آن را توصیف کند یا شدت بخشد. هفت حرکت اصلی برای دست، حرکات ویژه‌ی بسیاری برای بازو، بیش از بیست نوع اطوار (ژست) مختلف، بیش از دوازده حرکت ویژه‌ی پا، و مجموعه‌ی کاملی از حرکات آستین و ریش وجود دارد. شیوه‌های راه رفتن و دویدن در هر نقشی متفاوت است. این اطوار و حرکات تدوین شده هنگام نمایش برطبق وضعیت شخصیت، حالات، موقعیت و یا شرایط دیگر او می‌توانند در هم ادغام شوند.

لباس نیز که غالباً از الگوی دقیقی پیروی می‌کند، و رنگ آمیزی خیره‌کننده‌ای دارد در تئاتر چین از اهمیت بسزایی برخوردار است. هر يك از ۳۰۰ لباس استاندارد که وجود دارد حاوی شرحی توصیفی و مفصل برای پوشنده‌ی آن است. تیپ، سن، و وضع اجتماعی شخصیت از طریق رنگ، طرح، زینت، و ضمایم لباس او تعیین می‌شود. رنگ در اپرای پکن همواره کاربردی نمادین دارد: رنگ سرخ نشان صداقت، وفاداری، و مقام شامخ اجتماعی است؛ رنگ زرد ویژه‌ی اعضای خانواده‌ی سلطنتی؛ قرمز سیر نشان اجانب، یا مشاوران نظامی و غیره است.

طرح لباسها نیز کاربردی نمادین دارد: طرح ازدها بر روی لباس یا هر جای دیگر نشانه‌ی امپراتور؛ بیر نشانه‌ی قدرت و نیروی مردانگی؛ شکوفه‌ی درخت آلو نشانه‌ی عمر دراز، و همچنین نشان جذابیت و

زنانگی است. گل سرها نیز معمولاً به اندازه‌ی لباس متنوع است، و حدود ۱۰۰ نوع آرایش سر به صورتی نمادین مورد استفاده قرار می‌گیرد. غالب لباسها، بدون توجه به وضع اجتماعی پوشنده از مواد و مصالحی گرانبها تهیه می‌شوند، اما گاه پارچه‌های نخی و کتان نیز برای شخصیتهای بسیار فقیر یا دلکها به کار برده می‌شود.

شکل ظاهری شخصیتها با آرایش کامل

می‌شود. بازیگر نقش شنگ ریش دارد، و زن پیر از آرایش کمی استفاده می‌کند؛ برای نقش زنهای دیگر چهره‌ها را با رنگ سفید، و دور چشم را سرخ پررنگ با سایه بنفش رنگ می‌کنند؛ برای شنگ بی‌ریش همان آرایش با شدت کمتری به کار می‌رود؛ رنگ شاخص دلک، لکه‌های رنگی سفید در اطراف چشم است، و انواع گوناگون تیپهای دلک با خطوط سیاهی که بر گرد این لکه‌های سفید می‌کشند مشخص می‌شود.



تصویر ۱۵.۱۰. يك بازیگر اپرای پکن ووشنگ (نقش نظامی) باید حرکات آکروباتیک و هماهنگی جسمی فوق‌العاده داشته باشد. از کتاب اپرای پکن اثر آلی (پکن، ۱۹۵۷).



تصویر ۱۷.۱۰. يك لاتر شنگ (پیرمرد) ریشو در نمایش اپرای پکن. آرایش سر، ریش، و لباس او متعلق به يك شخصیت درباری است. از کتاب اپرای پکن، نوشته آلی (پکن، ۱۹۵۷).

نقش باقی بماند، و اگر توانست آن نقش را با استعداد و خلاقیت خود اعتلا ببخشد.

یکی دیگر از ویژگیهای تئاتر چینی وضع خاص تماشاگران آن است. در گذشته غالب تئاترهای چینی به صورت موقتی ساخته می‌شدند، اما در سده‌ی هفدهم بازیگران نمایش در قهوه‌خانه‌ها را آغاز کردند، و مشتریان در حالی که بر سر میزهای خود نشسته بودند نمایش را تماشا می‌کردند. هنگامی که تئاترهای دائمی ساخته شدند، این سنت برجا ماند، و فضای اصلی قهوه‌خانه‌ها مجهزتر شد، و میز و نیمکتها چنان چیده می‌شدند که مشتریان بتوانند در حال نوشیدن چای نمایش را بهتر ببینند. در تئاترهای دائمی سکوی مرتفعی را بر دو جانب و انتهای جایگاه برپا می‌کردند، و

پیچیده‌ترین آرایش‌ها بدون شك متعلق به تیپ چینگ است. همه‌ی چهره‌ی این تیپ با طرحهایی خشن رنگ آمیزی می‌شود، و انواع مختلف این تیپ الگوهای نمادین ویژه‌ی خود را دارند.

وارد شدن در چنین سازمان رسمی و پیچیده‌ای نیاز به گذراندن دوره‌های طولانی و سخت آموزشی دارد. يك داوطلب بازیگری از سن هفت یا دوازده سالگی وارد مدرسه‌ی بازیگری می‌شود، و در آنجا شش سال تحت انضباط سختی آموزش می‌بیند. آموزشهای اولیه عمومی است، اما هنگامی که کارآموز ویژگیهای يك تیپ را از خود نشان دهد، آموزشهای او جنبه‌ی تخصصی می‌یابد. هر بازیگر برای رسیدن به شهرت و اعتبار، باید در چهارچوب سنن مدون يك

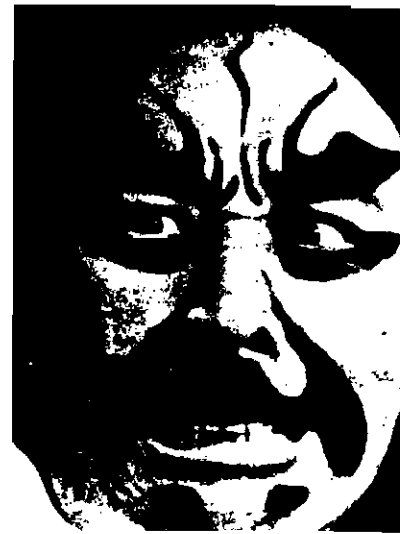


تصویر ۱۶.۱۰. دو بازیگر چینی، امپراتور (سمت چپ) و سردارش (سمت راست). برگرفته از کتاب درام چینی نوشته‌ی ل. س. آرلینگتن (۱۹۳۰).

نمایش می‌خورند و می‌آشامند، و در طول نمایش آزادانه رفت و آمد می‌کنند. تماشاگران معمولاً داستان نمایش را می‌دانند، و هرکسی بخش مورد علاقه‌ی خود را با دقت بیشتری تماشا می‌کند، و بخشهای دیگر را نادیده می‌گیرد. تماشاگران نیز همچون نویسندگان چینی بیشتر به لحظه‌های حساس و اوجهای نمایش توجه دارند، و تأثیر کلسی نمایش مورد توجهشان نیست.

اپرای پکن به هیچ وجه تنها تئاتر سنتی در چین محسوب نمی‌شود، زیرا شیوه‌های محلی فراوانی نیز

برای تماشاگران فقیرتر نیز نیمکتهایی در نظر می‌گرفتند. ایوانها را مانند تئاترهای غربی غرفه بندی می‌کردند، و در برخی دوره‌ها این ایوانها را جایگاه تماشاگران ثروتمند، و در دوره‌های دیگر آنها را جایگاه ویژه‌ی زنان قرار می‌دادند. در سال ۱۹۱۲، هنگامی که جمهوری چین بنا نهاده شد، این قراردادهای سنتی تغییر یافتند، و امروزه جایگاه غالب تئاترهای جدید به شیوه‌ی تئاترهای غربی، با صندلیهای مخصوص تماشاگران، ساخته می‌شود. رفتار تماشاگران، اما، تغییر زیادی نکرده است، بدین معنی که در تالار

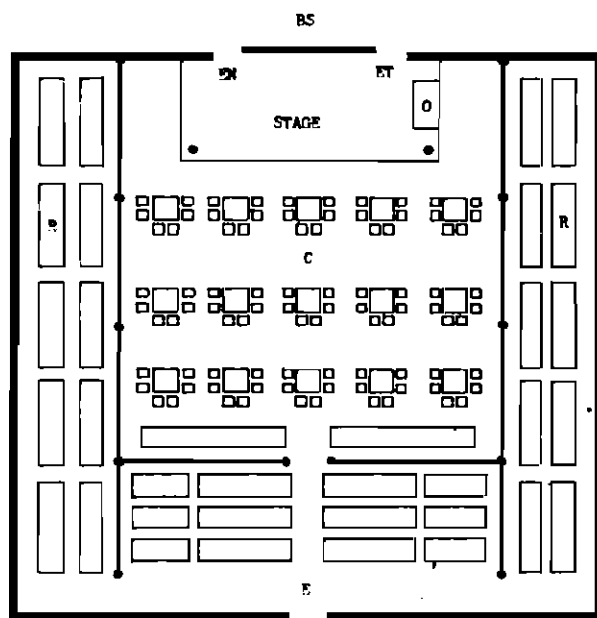


تصویر ۱۹.۱۰. نمونه‌ای از رنگ‌آمیزی چهره در اپرای پکن. از راست به چپ یک چهره‌ی بهلوانی، یک شخصیت منززل، یک تیپ ازدهاگونه، و یک چهره‌ی مضحك، اما خشمگین. از کتاب اپرای پکن، نوشته‌ی آلی (اپرای پکن، ۱۹۵۷).



تبدیل مسلماً با صلح و آرامش صورت نگرفت، زیرا نه تنها در داخل چین کشمکشهایی بر سر قدرت رخ داد، بلکه در سال ۱۹۳۱ ژاپن نیز قصد تسخیر چین را کرد، و ۱۴ سال جنگ متمادی با ژاپن، مقدمه‌ای بر جنگ داخلی شد، و کمونیستها حاکمیت سرزمین چین را به دست آوردند، و در سال ۱۹۴۹ «ملی‌گرایان» را وادار به عقب‌نشینی به تایوان کردند.

وجود دارد. این شیوه‌های محلی بویژه پس از تحولاتی که در چین از ۱۸۴۰ به بعد رخ داد تشویق شدند، زیرا از این زمان چین درهای خود را به روی فرهنگ و تجارت غرب گشود. قدرت‌خاندان منچو پس از شورشها و جنگهای این دوره رو به کاهش نهاد، و در ۱۹۱۲ امپراتوری چین به جمهوری تبدیل شد. این



تصویر ۲۰.۱۰. نقشه‌ی یک تئاتر سنتی چینی. BS - انتهای صحنه، EN - ورودی صحنه، ET - خروجی، O - ارکسترا، E - ورودی اصلی به اودیتریوم (ورودی تماشاگران)، R - محل ایوانها، C - میز و نیمکتهای تماشاگران. طرح از داگلاس هابل.

تصویر ۱۸.۱۰. صحنه‌ای از اپرای جنگل گراز وحشی. در این صحنه قهرمان (مرکز) و همراهش (سمت راست) را در حال خریدن شمشیر می‌بینیم. از کتاب اپرای پکن، نوشته‌ی آلی (اپرای پکن، ۱۹۵۷).



در این شرایط بی‌ثبات داخلی بود که سبکهای گوناگون محلی در چین امکان توسعه یافتند، که مهمترین آنها دو شیوه متفاوت، یکی در کانتن و دیگری در شانگهای بود. تا حدود ۱۸۵۰ هیچ نوع تئاتری در کانتن وجود نداشت، و در این موقع توسط ژنرالهایی که با غریبه‌ها می‌جنگیدند، از شمال به کانتن سوغات آورده شد. شرکت‌هایی که پس از آن تأسیس شدند، بسرعت توانستند ستهای چینی را به

گوش محلی کانتنی ترجمه کنند، و در عین حال برای آن از موسیقی و سازهای بومی استفاده کنند. به این ترتیب تئاتر کانتنی به وجود آمد، و تحت تأثیر فرهنگ غربی، صحنه پردازیهای نقاشی شده و پس زمینه‌های واقعگرا به کار گرفته شد. در شانگهای، همچنان تحت تأثیر غرب، اپرای شائو - سینگ^(۳۱) متحول شد. آرایش بازیگران در این اپرا طبیعی‌تر و لباسها ظریفتر از اپرای پکن بود، و نورپردازی و صحنه

تصویر ۲۱.۱۰: صحنه‌ای از نمایش کانتن، که توسط شرکت اپرای کانتن اجرا شده است. برگرفته از کتاب تئاتر چینی در عصر نوین.



پردازی از اصول واقعگرایی غربی پیروی می‌کرد. نمایشهای شانگهای محدود به صحنه‌های غنائی و داستانهای عاشقانه بود، و آلات موسیقی آن به سازهای بادی و زهی منحصر می‌شد.

درام به سبک غرب نیز پس از سرنگونی امپراتوری در چین رواج بسیار یافت. این نمایش در آغاز «درام مدرن» نامیده می‌شد، اما از اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ «درام گفتاری» نام گرفت، تا آن را از شکل نمایش اپرایی و سنتی متمایز کند. در آغاز درام گفتاری ترجمه یا اقتباسهایی از نمایشنامه‌های غربی بود، و در این راه نمایشنامه‌های شکسپیر، چخوف، شاول، گالسورتی، و ایبسن بیش از دیگران ترجمه شدند. تعدادی نویسنده‌ی چینی نیز در این سبک تازه دست به تجربه زدند. اولین نویسنده‌ی چینی در شیوه‌های غربی که توجه تماشاگران و ناقدان را به خود جلب نمود، تساو یو^(۳۲) (۱۹۰۰ -) بود. یو معمولاً به عنوان بهترین درام نویس چینی در سده‌ی بیستم شناخته می‌شود. آثار او از جمله صاعقه^(۳۳) (۱۹۳۳)، طلوع^(۳۴) (۱۹۳۵) و پل^(۳۵) (۱۹۴۵) مسائل اجتماعی آن زمان، بویژه تضاد معیارهای کهنه و نورا طرح می‌کنند. پس از استقرار حکومت کمونیستها در چین در ۱۹۴۹، تغییرات چندی نیز در اپرای پکن راه یافت. این تغییرات در درجه‌ی اول برای هماهنگ کردن موضوع و آرمانهای آن با اهداف کمونیستی صورت گرفت. اما ضمناً برخی از قراردادهای تئاتری در چین را نیز دگرگون ساخت. دولت کمونیست چین برای آموزش استاندهای تازه، نوشتن آثار «الگو» و «انقلابی» را تشویق کرده است تا نویسندگان و گروههای تئاتری از آن پیروی کنند. اپرای پکن در

شکل سنتی خود اکنون در تایوان، و تا حد ناچیزی در هنگ کنگ و سنگاپور، به حیات خود ادامه می‌دهد.

از سال ۱۹۴۹، درام گفتاری در چین، چه آنهایی که در سرزمین اصلی و چه آنهایی که در تایوان نوشته می‌شوند، به مسائل ایدئولوژیک می‌پردازند. در آثار ملودرام اخیر شخصيتها معمولاً یا قهرمان و یا ضدقهرمان و بدسیرتند، و ارزیابی یک شخصیت بستگی به مواضع سیاسی او دارد، و شخصیتی که مورد پذیرش نباشد، دشمن شناخته می‌شود، و بدون استثنا مطرود و محکوم به شکست است. اگرچه تعداد درامهای گفتاری در چین رو به فزونی است، اما تماشاگر غربی هنوز شیفته‌ی اپرای پکن است، زیرا این اپراست که شباهتهای خود را با درامهای دوران یوان و مینگ حفظ کرده است.

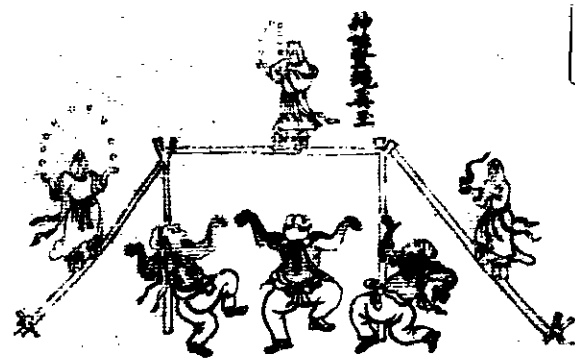
تصویر ۲۲.۱۰: صحنه‌ای از نمایش صاعقه نوشته‌ی تساو یو (۱۹۳۳).



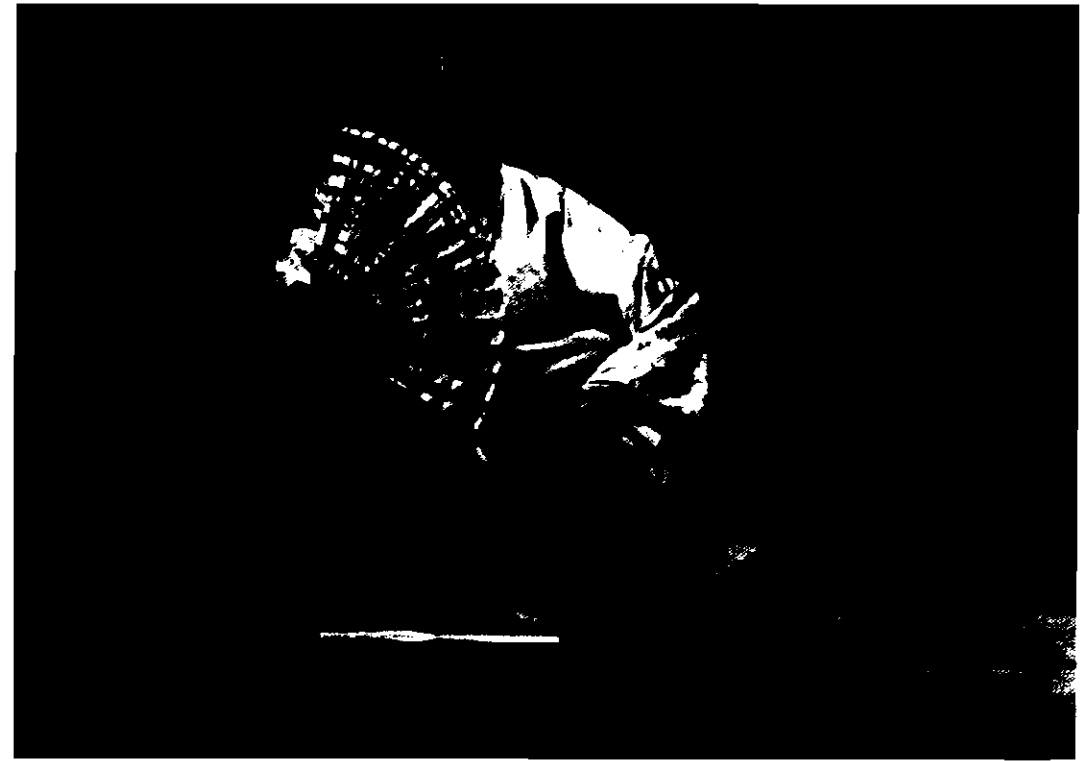
رقصندگان سنتی، که در طول نسلها امتیاز این هنر را از اجداد خود به ارث برده‌اند، اجرا شود، بوگاکو نامیده می‌شود. این نمایش شامل رقصهای صرفاً ژاپنی است، اما غالباً ریشه‌ی این رقصها از کره، چین، و هند آمده است. این رقصها معمولاً به دو رده تقسیم می‌شوند: «رقصهای راست» با ریشه‌ی کره‌ای؛ و «رقصهای چپ» با ریشه‌ی چینی و جنوب شرقی آسیایی. به رغم وابستگی به فرهنگهای دیگر، این رقصها خصلتی کاملاً ژاپنی یافته‌اند. اجراکنندگان بوگاکو نیز به دو گروه تقسیم می‌شوند: «رقصندگان موسیقی راست» که لباسهایی سراسر سبز رنگ می‌پوشند، و اساساً با موسیقی سازهای ضربی می‌رقصند؛ و «رقصندگان موسیقی چپ» که لباسهایی تماماً سرخ در برمی‌کنند، و با موسیقی سازهای بادی چوبی می‌رقصند. ضرباهنگ این رقصها متفاوت است، یکی آرام‌و دیگری پر تحرک. بوگاکو رقصی است نمادین و جالبترین قسمت داستان است، و به صورت مقدمه، گسترش، و

«اداره‌ی سلطنتی موسیقی» رسمیت یافتند، و این بخش تربیت نمایشگران را برعهده گرفت. از آنجا که جیگاکو دیگر وجود ندارد، کیفیت آن کاملاً شناخته نیست، و بیشترین اطلاعات ما در این مورد از تألیفی در باب موسیقی سرچشمه می‌گیرد که در سال ۱۲۳۳ نوشته شده است. جیگاکو که ظاهراً به همراه بودیسم به ژاپن آمد رقصی است با صورتک که به همراه موسیقی در جشنواره‌های مذهبی اجرا می‌شد. حدود ۲۰۰ صورتک جیگاکو به دست ما رسیده است. پس از سال ۸۰۰ نمایش جیگاکو عملاً ناپدید شد، و به همراه ساروگاکو از طرف «اداره‌ی سلطنتی موسیقی» کنار گذاشته شد.

بوگاکو، اما، اقبال بیشتری داشت، زیرا اجرای آن در موقعتهای مهم مملکتی از جانب دربار سلطنتی حمایت می‌شد. (در بعضی زیارتگاههای شینتو نیز گونه‌ای از بوگاکو اجرا می‌شد). امروزه هر نمایش رقصی که در بخش موسیقی درباری توسط



تصویر ۲۳.۱۰، ۵۱. رقص سانگاکو. در این تصویر زنان با کفشهای بلند بر روی طنابها، و دلقکها بر روی زمین نمایش می‌دهند. برگرفته از کتاب تئاتر نو.



ژاپن

داشتند.

در طول سده‌ی ششم ژاپن هنگام سلطنت شاهزاده شوتوکو^(۵۷۳ - ۶۲۱)، که بودیسم را به ژاپن آورده بود، شاهد تغییرات عمیقی بوده است. در مدتی حدود ۲۰۰ سال فرهنگهای شرقی از سرزمینهای کره، چین، و هند با اشتیاق تمام در ژاپن پذیرفته می‌شدند. در میان این تحفه‌های وارداتی نوشتن، اشکال متعدد موسیقی و همچنین رقص با صورتک نیز وجود داشتند که بزودی بخش مهمی از جشنواره‌های ژاپنی را تشکیل دادند. در سده‌ی هشتم سه شکل نمایشی - جیگاکو^(۳۹)، بوگاکو^(۵۰)، و ساروگاکو^(۵۱) - از محبوبیت ویژه‌ای برخوردار بودند. همه‌ی این نمایشها تحت حمایت دربار قرار داشتند، و از جانب بخش

تاریخ باستانی، و شکلهای تئاتری اولیه در ژاپن، در پس پرده‌ای از اسرار پنهان شده است، زیرا نخستین گزارش از تاریخ ژاپن، بایگانی‌ی چیزهای گذشته^(۳۲) (کوچی کی)، در تاریخ ۷۱۲ پس از میلاد نوشته شده است. پیش از این تاریخ تعدادی آیین وجود داشته که بسیاری از آنها به شینتویسم^(۳۵) مربوط می‌شوند. در این آیینها طبیعت و نیاکان ژاپنی ستایش می‌شدند، و همه‌ی این آیینها امروزه تحت یک عنوان کلی‌ی کاکورا^(۳۶) جمع آمده‌اند، و برخی از آنها تا دوران ما نیز دوام آورده‌اند. در دوران باستان، حرکاتی ضربی به همراه موسیقی - موسیقی سانگاکو^(۳۷)، به معنای «متفرقه» یا «پراکنده» - در دربارها اجرا می‌شدند. در این دوران نمایشهای دلقکی نیز رواج

امپراتور ژاپن قدرت زمینی و غیرمذهبی خود را به یکی از شوگون‌ها (دیکتاتور نظامی) تفویض کرد، و این مقام در خانواده‌ی او موروثی شد. البته هر از گاهی در جنگهای داخلی خاندان دیگری نیز این عنوان را کسب می‌کرد.

در رژیم شوگونی، يك نظام خشك فئودالی در ژاپن شکل گرفت، و این نظام تا پایان سده‌ی نوزدهم دوام آورد. در این جامعه‌ی به شدت سازمان یافته،



نتیجه در آغاز سده‌ی چهاردهم تعداد زیادی گروههای سازمان یافته‌ی بازیگری به وجود آمده بود که این نمایشها را با لال بازی، آواز، و رقص ادغام می‌کردند؛ هر چند که نمایشهای آنها هنوز کاملاً دراماتیک نشده بود.

در طول سده‌ی چهاردهم، تئاتر ژاپن مهمترین تغییرات خود را دید و قادر شد انتظار مردم تحصیلکرده، و محافل رسمی را به خود جلب کند. در سال ۱۱۹۲

تصویر ۲۵.۱۰. يك رقص چپ بوگاکو در زمان معاصر، به نام تاجیسوراكو. براساس بازی باستانی چوگان. این رقص را نسوجی توشیو، معاون بخش نوازندگان سلطنتی ژاپن نمایش می‌دهد. برگرفته از کتاب موسیقی هزار پاییز، نوشته‌ی رابرت گارفیاس (چاپ برکلی، دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۷۶).



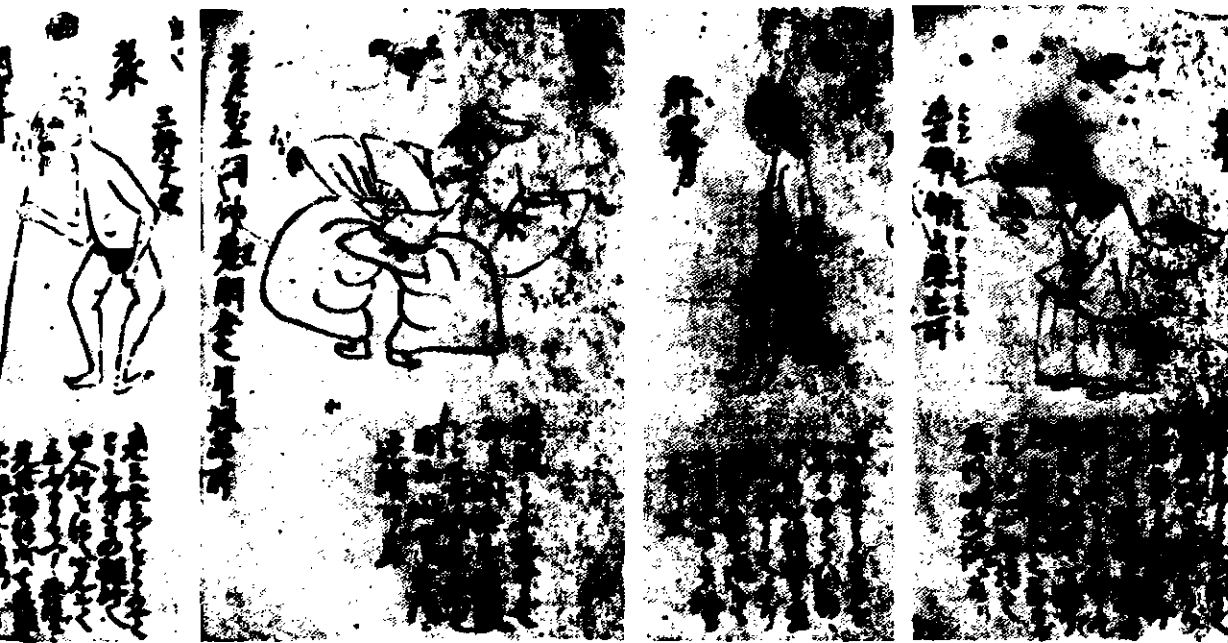
تصویر ۲۴.۱۰. یکی از معابد ژاپنی که هنوز در آنجا رقص دنگاکو، نو، و بوگاکو، و تعدادی آیینهای بودایی اجرا می‌شود.

ساروگاکو - نو را به عنوان وسیله‌ای برای آموزشهای خود به کار می‌بردند، از اینرو این نمایش را می‌توان با نمایشهای عرفانی و اخلاقی‌ی قرون وسطایی در اروپا مقایسه کرد. این آیین در آغاز توسط کاهنان اجرا می‌شد، اما همین که توانست جمع کثیری از مردم را به معابد جلب کند، بازیگران حرفه‌ای آغاز به تقلید از اجراکنندگان معابد کردند و در اوقات دیگری غیر از جشنها، مردم را به معابد کشاندند. با رشد مهارتهای بازیگران حرفه‌ای، معابد به جای کاهنان از بازیگران حرفه‌ای استفاده کردند. دنگاکو - نو نیز کم و بیش به همین ترتیب، اما در زیارتگاههای شینتو توسعه یافت. هنگامی که بر تعداد مجریان این نمایشها افزوده شد و مهارتهایی به دست آمد، نظارت بر آنها ضروری شد، در نتیجه اتحادیه‌هایی به نام زاها، تشکیل شدند. تأسیس اتحادیه‌ی دنگاکو به سال ۱۱۵۰، و تأسیس اتحادیه‌ی ساروگاکو به حدود سال ۱۲۷۰ باز می‌گردد. غالب این اتحادیه‌ها وابسته به معابد و زیارتگاهها بودند، و انحصار اجرای این نمایشها را در مناطق خود در اختیار داشتند. بازیگران در ازای نمایش در این معابد، اجازه می‌یافتند نمایشهایی را نیز به اختیار خود در مراسم و اعیاد دیگر اجرا کنند و پول در بیاورند. در

اوج ساختمانبندي شده است. این رقص تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر تحول «تئاتر نو» داشته است.

نمایشهای ساروگاکو - نو، و دنگاکو - نو، دین بیشتری بر گردن «تئاتر نو» دارند. ساروگاکو - نو احتمالاً از ترکیب عناصر آئینی، موسیقی، و رقص محلی با جست و خیز، رقص، و لال بازیهای نمایشهای باستانی به وجود آمد. منظور از این حرکات در گذشته ایجاد سرگرمی و شادمانی‌ی پر سر و صدا بود. (ساروگاکو به معنای «موسیقی میمونها» است.) این نمایشها تنوع بسیاری داشتند و چیزی شبیه به سیرك بودند. يك رساله‌ی قدیمی به نام یادداشتهای تازه‌ای بر ساروگاکو (حدود ۱۰۶۰) آن را نمایشی مرکب از انواع گوناگون سرگرمیها ذکر کرده است. دنگاکو - نو احتمالاً از کره به ژاپن رفت، و اساساً تداعی کننده‌ی جشن آیینی‌ی خوشه چینی یا خرمن بود. این آیین کیفیتي روستایی و آکروباتيك داشت. اولین اشاره‌ای که در متون باستانی بر این آیین شده مربوط به حدود ۱۰۲۳ است. در این متن از دنگاکو - نو به عنوان ترکیبی از رقصها و آوازهای روستایی نام برده شده است.

حوالی آغاز سده‌ی دوازدهم، راهبان بودایی



تصویر ۲۶.۱۰. ۵۰. صفحاتی از آثار انتقادی زیامی. در این تصویر حالات مختلفی را که بدن بازیگران باید هنگام اجرا بگیرد نشان داده شده است. برگرفته از کتاب تئاتر نو.

وقار همواره با آگاهی از شکنندگی خود همراه است. در سالهای بعد زیامی دریافت خود از یوگن را گسترش داد، و احساس تنهایی آرام، و پذیرش صلح آمیز سالهای پیری را نیز بدان افزود.

تئاتر نو در جستجوی کیفیتهایی است که در یوگن متمرکز شده است. از آنجا که تئاتر نو متکی بر بیان غیرمستقیم، الهام، سادگی و ریاضت است، لذا از تماشاگر خود انتظارات فراوانی دارد، زیرا دریافت کامل و نفوذ بر این پهنی پیچیده کار آسانی نیست. تئاتر نو به هیچ وجه قصد داستانگویی ندارد، بلکه در جستجوی بازیابی حوادث گذشته می‌کوشد تا «حال» یا فضایی عاطفی برانگیزد. متن يك نمایشنامه‌ی نو، که يك درام رقص همراه با موسیقی است (و معمولاً از يك پرده‌ی نمایشنامه‌های غربی هم کوتاهتر است)، صرفاً

بزرگترین درام نویس تئاتر نو شناخته می‌شود. از میان ۲۴۰ نمایشنامه‌ای که مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) تئاتر نو را تشکیل می‌دهد، تألیف ۱۰۰ نمایشنامه منسوب به او است. بعلاوه، زیامی زیبایی‌شناسی و هدفهای تئاتر نو را نیز تدوین کرد و نحوه‌ی اجرای آن را در سه رساله‌ی نظری شرح داد. از اینرو باید گفت تئاتر نو در حقیقت محصول سده‌های چهاردهم و پانزدهم است.

ذن بودیسم^{۵۱} از مؤثرترین عوامل سازنده‌ی اصول «تئاتر نو» بوده است. زیامی از این منبع عرفانی عقیده‌ای را اتخاذ کرد که بنابر آن زیبایی در شهود، سادگی، ظرافت، و ریاضت متجلی می‌گردد. بنیاد فرضیه‌ی او در اصطلاحی پیچیده به نام یوگن^{۵۲} خلاصه می‌شود، که اساساً به معنای شکوه شکننده و زیبایی راز آمیز و ناپایدار است، و در آن متانت و

قرنها از زیر سلطه‌ی فرهنگهای وارداتی به در آمد و میراث اصیل خود را باز یافت. نتیجه‌ی این بازگشت به خویش دوره‌ای پرتوان و بزرگ از خلاقیت بود؛ در این دوره عناصر فرهنگ ملی و فرهنگ بیگانه به روشهای تازه‌ای که ویژه‌ی ژاپن است درهم آمیختند. در این دوره شوگون‌ها حمایت از هنر و رده‌ی دای میو را پیشه‌ی خود ساختند، و شاید به خاطر همچشمی، درصد نمایش امتیازات فرهنگی خود برآمدند.

تئاتر ژاپنی نو^{۵۳}، از دل چنین نگرشی قدم در راه تحول نهاد، و در اواخر سده‌ی چهاردهم به اوج شکوفایی خود رسید. در این دوره کانامی کیو-تسوگو^{۵۴} (۱۳۳۳ - ۱۳۸۴) مهمترین بازیگر نمایش ساروگاگو - نو بود. وی در سال ۱۳۷۴ در مقابل شوگون یوشی مینسو آشیکاگا (۱۳۵۸ - ۱۴۰۸) در صحنه ظاهر شد. آشیکاگا چندان از دیدن این نمایش به وجد آمد که کانامی و پسرش زیامی موتوکی یو^{۵۵} (۱۳۶۳ - ۱۴۴۴) را تحت حمایت خود در آورد، و آنها را در میان عالیتین مقامات دربار خود جای داد. در این فضای کم و بیش تلطیف شده بود که تئاتر نو شکل راستین خود را یافت.

کانامی مبتکر بزرگی بود، و توانست با ترکیب عناصری از ساروگاگو، کوسه‌های^{۵۶} (يك شكل محبوب رقص و آواز)، و ضوابط ذن بودیسم، شکل تازه‌ای بیافریند تا با سلیقه‌ی شوگون و پیروانش سازگار باشد. پس از کانامی، پسرش زیامی این شکل را کمال بخشید. شکلی که به سرعت بر انواع دیگر نمایش برتری یافت. سرانجام دنگاگو - نو نیز به سرعت از رونق افتاد و به تدریج منسوخ شد. در نتیجه ساروگاگو - نو پس از مدتی صرفاً نو خواننده شد. زیامی

بالاخرین مقام اجتماعی از آن سامورایی^{۵۷} (سلحشور)ها بود، که شوگون در رأس آنها قرار می‌گرفت. پس از شوگون رده‌ی دای میو^{۵۸} (مالکان عمده) قرار داشت، که مستقیماً جوابگوی شوگون بود؛ پس از دای میو رده‌ی هاتاموتو^{۵۹} (جنگجویان رده‌ی پایین‌تر) قرار داشتند. اگرچه این رده خود صاحب تیول و املاک بود اما به تناسب مقام اجتماعی خود جیره‌ی سالانه‌ی برنج می‌گرفت. امتیاز شاخص سامورایی‌ها آن بود که حق داشتند دو شمشیر بر دو جانب خود ببندند. (بسیاری از نمایشنامه‌های ژاپنی درباره‌ی جستجوی شمشیر گمشده‌ای است، که نشان شرف خانوادگی محسوب می‌شود). سامورایی تابع انضباطی شدید در رفتار و سلوک خود بود. او می‌باید در هر لحظه منتظر مرگ و ادای وظیفه باشد، و نسبت به سالار و رده‌ی اجتماعی خود سرسپردگی مطلق داشته باشد. اگر يك سامورایی به واسطه‌ی تحقیر یا فقر موقعیت خود را از دست می‌داد، از پیروانش می‌خواست تا رونین^{۶۰} (آواره) شوند. رونین یکی از چهره‌های متداول در درام ژاپنی است. پس از سامورایی‌ها رده‌های اجتماعی دیگری؛ شونین^{۶۱} (بازرگانان)، شوکونین^{۶۲} (هنرمندان و صنعتگران)، و هیاکوشو^{۶۳} (دهقانان و زراعتگران) قرار می‌گرفتند، که هر يك به نوبه‌ی خود دارای رده‌های فرعی بودند. رده‌های پایینتر معمولاً امکان رسیدن به مقام سامورایی را نداشتند، و این واقعیت بر تئاتر ژاپنی تأثیرات قابل توجهی بر جای نهاده است.

در سال ۱۳۳۸ خانواده‌ی آشیکاگا^{۶۴} به مقام شوگونی رسید و تا اواخر سده‌ی شانزدهم آن را حفظ کرد. در دوران اقتدار آشیکاگا بود که ژاپن پس از

در چهارچوب يك حرکت منظم رقص آرایي شده قرار می‌گیرد. همه‌ی نمایشنامه‌های نو در يك رقص به اوج می‌رسند، و گفتار و آوازی که آن را همراهی می‌کنند صرفاً زمینه ساز انگیزه‌ها و موقعیتهایی هستند که منجر به آن رقص می‌گردند. در حالی که رقصگر می‌رقصد، گفتار او را يك همسرا می‌خواند، این همسرا همچنین حوادث دیگر موجود در نمایش را باز می‌گوید. بیشترین بخش گفتار (که پاره‌ای به نثر و پاره‌ای به نظم است) آواز غنایی یا مناجات گونه‌ای است. معدودی قطعات گفتاری — که معمولاً کمتر از يك سوم متن است — به روشی کاملاً شیوه پردازانه تحریر می‌شوند، و گفتار معمولی تنها زمانی به کار می‌رود که بازیگری در میان دو پرده‌ی نمایش به صحنه می‌آید تا خلاصه‌ی وقایع گذشته را باز گوید.

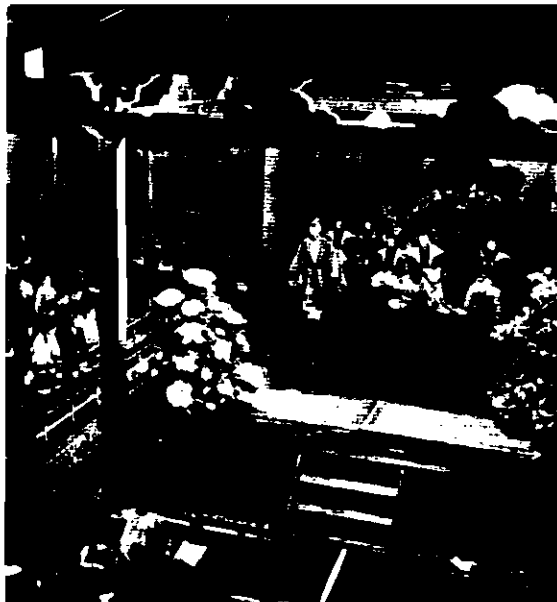
درامهای نو پنج نوعند: کامی مونسو^(۷۱) یا نمایشهایی در ستایش خداوند؛ شورامونسو^(۷۲) یا نمایشهایی درباره‌ی سلحشوران؛ کازورامونسو^(۷۳) یا نمایشهایی درباره‌ی زنان؛ کورویی مونسو^(۷۴) یا نمایشهای متفرقه، که غالباً درباره‌ی اشخاص دیوانه یا ارواح، اما گاه درباره‌ی «اشخاص واقعی» و بدون صورتك هستند؛ و کیرینومونسو^(۷۵) یا نمایشهایی درباره‌ی شیاطین، دیوها، یا نیروهای فوق طبیعی دیگر. به طور سنتی برنامه‌ی يك نمایش نو ترکیبی از همه‌ی انواع پنجگانه به ترتیبی است که در بالا ذکر شده است. هر چند در سالهای اخیر معمولاً در برنامه‌های نمایشی نو تنها دو یا سه نوع به نمایش در می‌آید. تعداد نقشها در تئاتر نو اندك است. هر نمایشنامه‌ای حداقل يك شیت^(۷۶) (یا نقش اصلی)، و يك

واکی^(۷۷) (نقش مقابل) دارد، اما گاه تا شش نقش در يك نمایش حضور می‌یابند. شیت ممکن است يك موجود فوق طبیعی، يك اشرافی، يك بانو، یا يك روح باشد، در هر حال او بر سراسر نمایش حاکم است. این شخصیت می‌تواند يك یا دو همراه داشته باشد (ملازمان، خدمتکاران، یا درباریان). واکی در غالب نمایشها کاهن است، که او نیز ممکن است همراهان و ملازمانی داشته باشد. گاه کودکان نجبا (کوکاتا)^(۷۸)، و مردم عادی نیز نقشهایی را ایفا می‌کنند. همه‌ی بازیگران تئاتر نو مرد هستند.

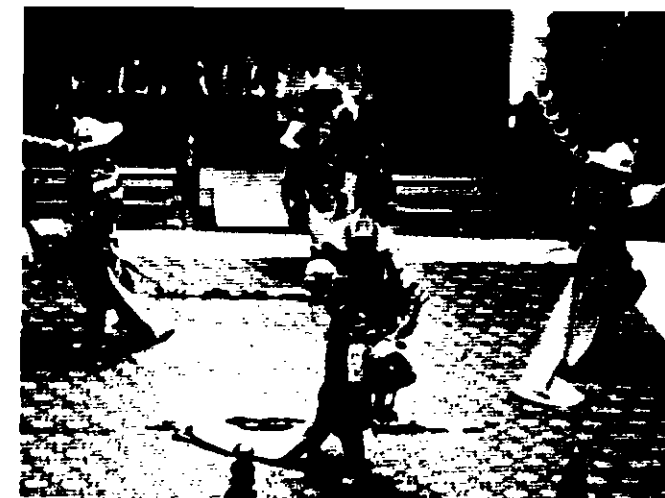
معمولاً شیت و همراهانش صورتکی از چوب رنگ آمیزی شده بر چهره می‌نهند، که بسیاری از این صورتکها از نسلهای پیشین تا به امروز به جا مانده‌اند و مورد استفاده‌اند. صورتکها نیز دارای پنج تیپ

اصلی‌اند — مسن، مرد، زن، خدایان، وهیولاها — که هر يك به نوبه‌ی خود انواع گوناگونی دارند. علاوه بر این صورتکها، صورتکهای ویژه‌ی دیگری نیز به کار برده می‌شوند.

لباسهای تئاتر نو با طرح و رنگی غنی بر الگوی لباسهای رسمی چندین سده‌ی گذشته ساخته می‌شوند تا رفعت و جلال بازیگر را افزایش دهند. غالب لباسهای تئاتر نو از ابریشم و با نقشهایی بسیار زیبا و پرشکوه تهیه می‌شوند، اما از نظر زیبایی و عظمت به پای لباسهای چینی نمی‌رسند. لباسهای نمایشی به چهار دسته تقسیم می‌شوند: لباسهایی برای پوشیدن در بیرون؛ لباسهایی برای پوشیدن در داخل، یا لباسهای بدون روپوش؛ لباسهای کوتاه، مانند دامنهای چاک دار؛ و پوشاك سر. هر يك از این لباسها



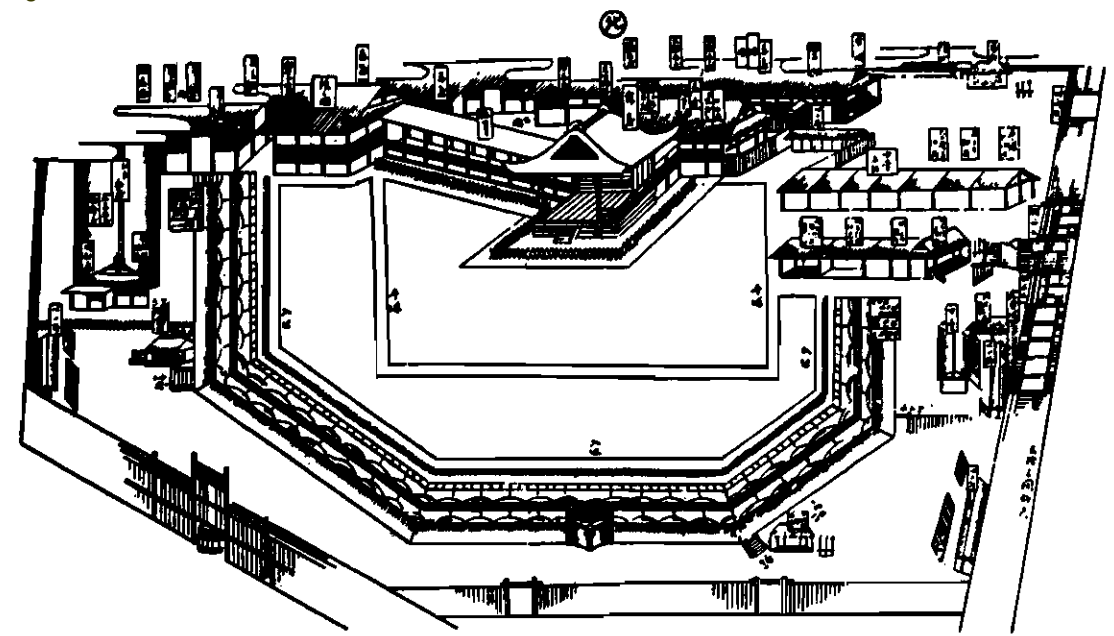
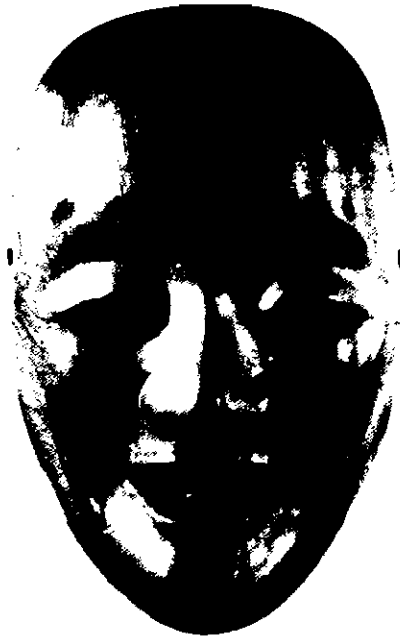
تصویر ۲۸.۱۰. صحنه‌ای از يك نمایش نو. تماشاگران در جلو و جوانب سکوی اصلی نشسته‌اند. در جانب چپ و بالای صحنه هاسیگاکاری (پل) دیده می‌شود. نوازندگان در انتهای صحنه نشسته‌اند، و بازیگری در کنار ستون بالای صحنه ایستاده است. از کتاب تئاتر ژاپنی، نوشته‌ی هار، نوکیو.



تصویر ۲۷.۱۰. صحنه‌ای از يك رقص بوگاگوی چپ به نام موسیقی صلح بزرگ. در این صحنه رقصگران سلحشورانی را نمایش می‌دهند که به موقع به پایتخت آمده‌اند تا از يك شورش و جنگ جلوگیری کنند، و صلح را برقرار سازند. انتشارات دانشگاه کالیفرنیا.



تصویر ۱۰.۳۰. تصویر چهار صورتك حویبی از تئاتر نوی ژاپنی.

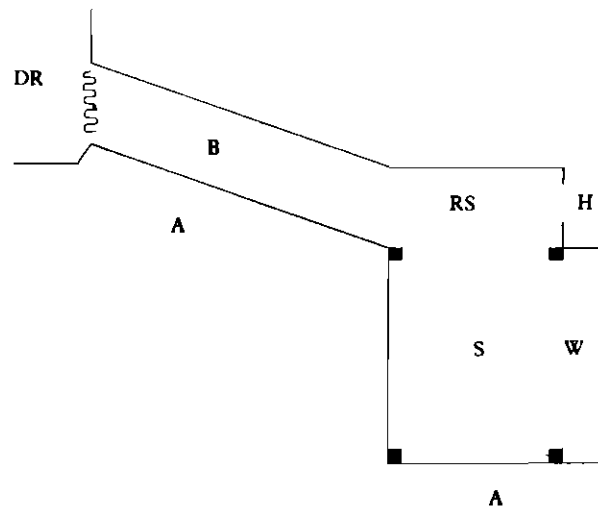


تصویر ۱۰.۲۹. نقشه‌ی عمومی يك تئاتر نو. در بالا تصویر صحنه با ورودی مورب دیده می‌شود و برگرد آن ساختمانهایی که به نجایی تعلق داشت که تئاتر را ساخته بودند. برگرفته از تاریخ تئاتر ژاپن نوشته‌ی ناگه اوجی.

نشان قایق است. معمولاً در هر صحنه بیش از يك یا دو وسیله به کار نمی‌رود. در تئاتر ژاپنی وسایل مکانیکی برای تغییرات صحنه وجود ندارد. صحنه‌ی تئاتر نو از سال ۱۶۱۵ استانه شد. این صحنه دو محل اصلی دارد، که یکی خود صحنه (بوتای) (۷۱)، است و دیگری پل (هاشیگاکی) (۸۰)، که هر دو دارای سقف‌اند و ساختی شبیه به مقبره دارند. زیرا خاستگاه این نمایش از مقابر مقدس و زیارتگاهها بوده است. سقف صحنه را چهار ستون نگه می‌دارد که هر يك از ستونها نام ویژه‌ی خود را دارد. ستون عقبی در طرف راست شیته باشیرا (۸۱)، (ستون متعلق به شخصیت اصلی) نام دارد، و هنگامی که شیت به این ستون می‌رسد مكث می‌کند و نام و خاستگاه خود را اعلام می‌دارد. هنگامی که شیت شعری می‌خواند به ستون جلویی در سمت راست رو می‌کند که متسوکا باشیرا (۸۲) نام دارد. ستون جلویی در سمت چپ واکی باشیرا (۸۳)

خود انواع فرعی دیگری دارند. همچنین هر لباسی به همراه ضمایم دیگر می‌تواند برای نقش متفاوتی به کار برده شود. لذا می‌توان گفت لباسهای ژاپنی تابع قراردادهای کمتری از لباسهای چینی‌اند. در نمایشهای ژاپنی لباسها را معمولاً در صحنه عوض یا مرتب می‌کنند.

وسایلی که بازیگران در صحنه به دست می‌گیرند معدود، اما قراردادی‌اند. بادبزن دستی از مهمترین این وسایل است، زیرا از آن برای نمودن وزش باد، امواج دریا، طلوع ماه، ریزش باران، و بسیاری حرکات ظریف احساس استفاده می‌شود. معنای بادبزن دستی با حرکتی که بازیگر بدان می‌دهد و با موسیقی همراه آن روشن می‌شود. گاه نیز بازیگر شمشیر یا سپری به دست می‌گیرد. وسایل صحنه نیز بسیار ساده‌اند: يك ماکت كوچك چوبی یا نی می‌تواند نشان قصر، کوه، اتاق خواب یا مکانهای دیگر باشد؛ يك قاب از نی



تصویر ۳۲.۱۰. نقشه‌ی صحنه‌ی يك تئاتر نو. A - محل تماشاگران. B - پل. DR - اتاق لباسکشی. H - ورودی اضطراری. RS - صحنه‌ی عقبی. S - صحنه اصلی. W - واکیزا. طرح از داگلاس هابل. صحنه‌ی تئاتر نو در زمان حال.

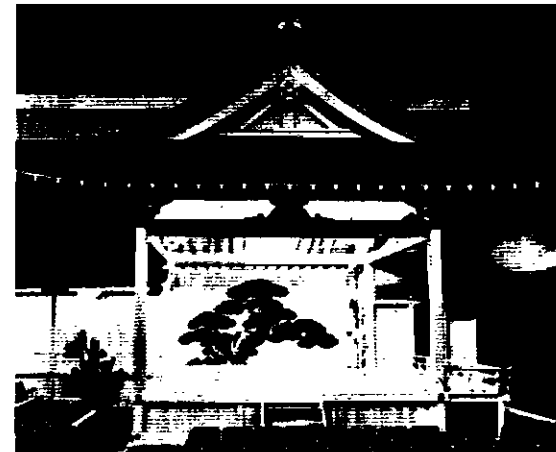
اصلی، و دیگر از مقابل پل در طرف دیگر.

نمایش نو از دقیقترین نمایشهای جهان به شمار می‌رود. هر حرکت دست و پا و هر حالتی در صدا از قاعده‌ای ثابت پیروی می‌کند. نوازندگان فضای صحنه و ضرباهنگ نمایش را می‌سازند. هر قطعه‌ای از نمایش آن قدر کشدار است که حرکت آیینی را تماماً منتقل می‌کند.

تئاتر نو همیشه با نمایش دیگری به نام کیوگن^(۸۷) (کلمات دیوانه‌وار) همراه است. این نمایش يك قطعه کوتاه فارسی است که به عنوان میان پرده‌ای در فاصله‌ی پرده‌های مختلف نمایش اصلی اجرا می‌شود. کیوگن همچون نو از ساروگاكو ریشه می‌گیرد، اما بعکس نو حالت كميك خود را به شیوه‌ی نمایشهای قدیمی حفظ کرده است. احتمالاً قراردادهای این نمایش هم توسط زیامی تدوین یافته‌اند. زیامی گفته است کیوگن می‌بایست خوددار و ظریف باشد، و هرگز نباید به ابتذال کشیده شود.

در سده‌ی شانزدهم سه مکتب اصلی برای اجرای کیوگن وجود داشت: اوکورا^(۸۸)، ساجی^(۸۹)، و ایزوموسی^(۹۰). تا ۱۶۲۸ - ۱۶۴۲ هیچ يك از نمایشنامه‌های این سه مکتب ضبط نشده بود، تا اینکه

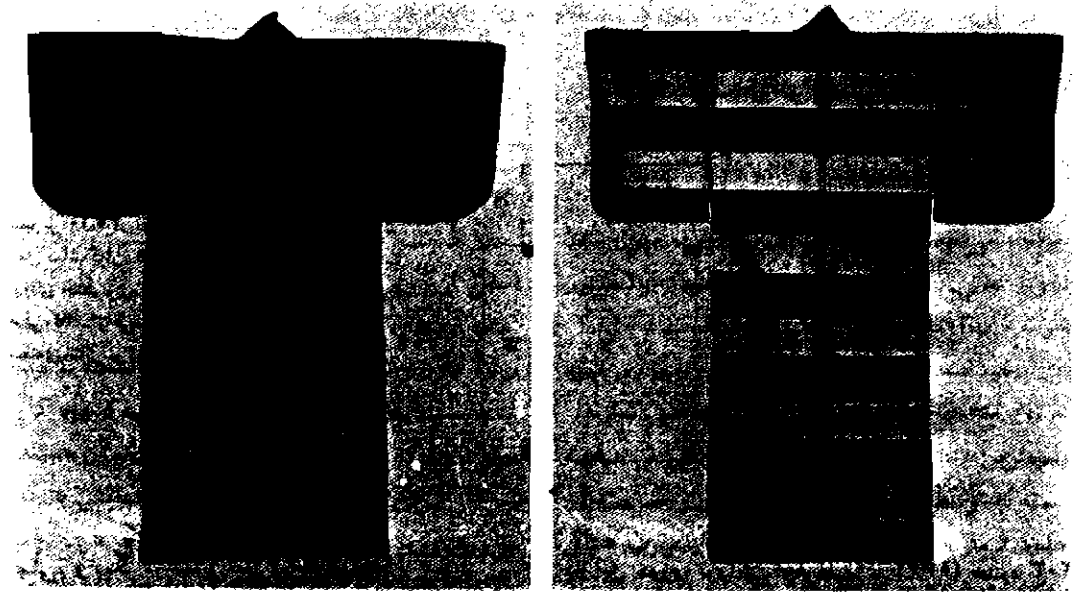
صحنه دارای دو در ورودی است. ورودی اصلی از روی پل (هاشیگاکاری) است، که گذرگاهی است نرده‌دار، و حدود ۲ متر پهنا و از ۱۰ تا ۱۶ متر درازا دارد و از اتاق لباسکشی تا پایین صحنه کشیده شده است. در جلوی این پل سه درخت کوچک کاج قرار دارند که نمادی از بهشت، زمین، و انسان هستند. این پل برای همه‌ی ورودهای مهم در نمایش به کار می‌رود. ورودی دیگر یا «در اضطراری»، طرف چپ بالای صحنه قرار دارد و بلندی آن بیش از يك متر نیست، و برای وارد شدن از آن باید خم شد. این ورودی برای شخصیت‌های فرعی، همسرایان، نوازندگان، و دستیاران صحنه، و همچنین خروج شخصیت‌های مرده به کار می‌رود. دیواره‌ی عقب صحنه، و پل، از چوب ساخته می‌شود. بر دیوار انتهای ارکسترا يك درخت کاج نقاشی می‌شود. و دیوار چپ صحنه از نی ساخته می‌شود، تا منظره‌ای طبیعی، به شیوه‌ی نمایشهای قدیمی به وجود آورد. تماشاگران صحنه را از دو جانب می‌بینند: یکی از طرف روبروی صحنه‌ی



تصویر ۳۲.۱۰. صحنه و جایگاه تماشاگران در تئاتر نو. چنان که امروزه مورد استفاده است. جایگاه تماشاگران به شیوه‌ی غربی ساخته شده است. هاشیگاکاری (پل) در طرف چپ دیده می‌شود.

خوانده می‌شود و متعلق به شخصیت دوم نمایش است. ستون عقبی در سمت چپ، فوئه پاشیرا^(۸۱) (ستون فلوت)، محل نشستن نوازنده‌ی فلوت است.

خود صحنه نیز به سه منطقه‌ی اصلی تقسیم می‌شود که این مناطق از نظر معماری ویژگی خاصی ندارند. وسیعترین منطقه، صحنه اصلی، قسمتی از صحنه است که توسط چهار ستون محاط شده، و مساحت آن حدود ۶ متر مربع است. کف این محل با چوب صیقل یافته‌ی درخت سرو مفروش است، و در زیر آن سفالهای صداداری قرار دارد که هنگام راه رفتن بر روی آن صدای قدمها ضرباهنگ خاصی می‌گیرند، که از ویژگیهای تئاتر نو محسوب می‌شود و بسیار گیراست. منطقه‌ی پشت ستونها در بالای صحنه (آتوزا)^(۸۲)، محل استقرار نوازندگان است. دویا سه طبال و يك نوازنده‌ی فلوت مجموع نوازندگان را تشکیل می‌دهند. طرف چپ صحنه، کنار ستونها، واکی - زا^(۸۳) نام دارد و محل استقرار گروه همسرایان شش الی ده نفری است.



تصویر ۱۰۳۳، لباس رو متعلق به نجیا در تئاتر نو، این لباس رو با یقه تنگ و آستینهای گشاد، و جلو و عقب دامن رها، از لباسهای رایج در تئاتر نو است. اوایل سدهی هفدهم، برگرفته از کتاب تئاتر نو.

تئاتر نو ظاهر می‌شوند و به این نمایش جدی و خشک لحظات طنزآمیزی می‌افزایند.

با آنکه تئاتر نو و کیوگن در قرون وسطی، گاه برای تماشاگران «عضو» به نمایش در می‌آمد، اساساً نمایشهایی اشرافی به شمار می‌رفت. شوگونها تئاتر نو را تحت حمایت خود گرفتند، و به مجریان آن مقامی هم سطح سامورایی وواجبی سالانه اعطا کردند که از طریق نظام خراج ملی تأمین می‌شد. پنج مکتب یا شاخه‌ی تئاتر نو شناخته شده است، که رهبری هر مکتبی به صورت ارثی به یک خانواده تعلق دارد. این مکاتب، و رهبران موروثی آنها، هنوز هم در ژاپن وجود دارند. هنگامی که در سال ۱۸۶۸ اقتدار شوگون‌ها به پایان آمد، تئاتر نو هم استیازات خود را از دست داد، و با سختی بسیار و با کمک جمعیتهایی که به همین منظور تشکیل شده بود توانست

به حیات خود ادامه دهد. پس از جنگ جهانی دوم تئاتر نو همچون گنجینه‌ای ملی مورد حمایت قرار گرفت و امنیت بیشتری یافت. این شیوه‌ی نمایشی امروزه در میان مردم عادی نیز محبوبیت روزافزونی دارد، و همین امر بقای آن را تضمین کرده است.

تئاتر نو در ژاپن یک سرگرمی اشرافی بود، و توده‌ی مردم نمایشها و سرگرمیهای ویژه‌ی خود را داشتند. شکل‌های ساده‌تر نمایش برای مردم هنگامی رایج شدند که خاندان توکوگاوا (۱۶۰۳ - ۱۸۶۷) به شوگونی رسیدند. رواج این نمایشها را نیز همچون تئاتر نو باید در چهارچوب اوضاع سیاسی و اجتماعی آن دوران بررسی کرد. در دوران حاکمیت خاندان توکوگاوا ژاپن در صلح و آرامش به سر می‌برد. در نتیجه سامورایی‌ها اهمیت خود را از دست دادند، لذا رده‌های پایینتر اجتماعی توانستند وضع خود را

سروسامانی بخشند و به ثروت برسند. در اوایل سدهی هفدهم شوگون‌ها همه‌ی خارجی‌ان را از ژاپن راندند، و ژاپن را عمداً از نفوذ بیگانگان به دور نگاه داشتند. نتیجه‌ای که از این اقدامات برای تئاتر حاصل شد آن بود که شکل‌های کم ارجتر نمایشی و هنری، با حمایت طبقات نوپا رشد کردند، و سرگرمیهای تشریفاتی از همه نوع رو به فزونی نهادند. این حوادث دست به دست هم دادند و در سدهی هفدهم دو نوع مشخص از تئاتر ژاپنی - تئاتر عروسکی، و کابوکی (۱۱) - را توسعه بخشیدند.

تئاتر عروسکی (نینگیو شیبایی (۱۲))، نخست در سدهی هفدهم از ترکیب نمایشهای گوناگون به وجود آمد، اگرچه برخی انواع نمایشهای عروسکی در ژاپن را می‌توان در زمان دورتری، در دوران هه‌یان (۷۸۱ - ۱۱۸۵) جستجو کرد. در سال ۱۱۰۰ میلادی او تادافوسا (۱۳) کتابی به نام کتاب عروسک بازان منتشر کرد؛ و از آن پس همواره نوعی نمایش عروسکی توسط نمایشگران سیار به نمایش درآمده است.

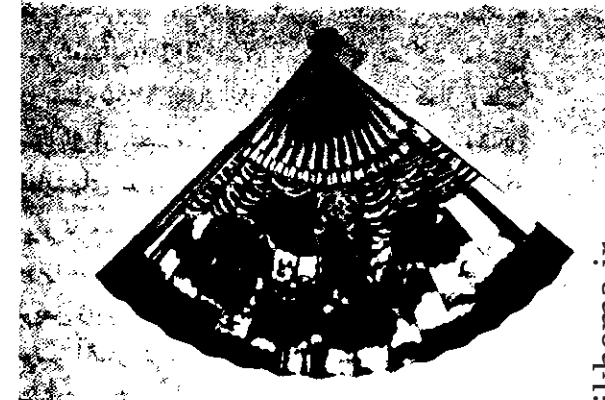
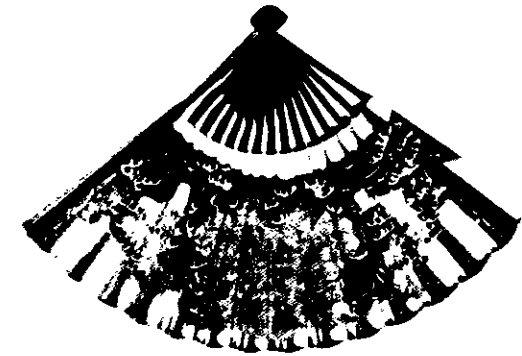
حتی پیش از ظهور این نوع تئاتر عروسکی سرگرمیهایی وجود داشت که در آنها داستانهای افسانه‌ای، به همراهی سازهای زهی (بی‌وا) (۱۴) به صورت سرود و آواز خوانده می‌شدند. پس از سال ۱۵۶۰ این نمایشها شاهد تغییرات عمده‌ای شدند، زیرا ساز زهی دیگری با کیفیت کاملاً متفاوت به نام سامی سن (۱۵) در جزیره‌ی ریوکیو ساخته شد. مهمترین نمایشی که در این شکل عرضه شد داستان عاشقانه‌ی جوروری، دختر یک خانواده‌ی ثروتمند بود. این نمایش چندان اهمیت یافت که آن شکل نمایشی را به نام جوروری (۱۶) شناختند.

اولین گام مهم به سوی یک تئاتر عروسکی جا افتاده در بین سالهای ۱۵۹۶ و ۱۶۱۴ برداشته شد. در این دوره نمایشهای عروسکی با داستان جوروری ترکیب شدند. این ترکیب، بویژه پس از ۱۶۴۸ که تورا یا چندایو (۱۷) در توکیو یک شرکت نمایشی تأسیس کرد، محبوبیت روزافزونی یافت. این شکل توسط تاکه موتو جیدایو (۱۸) (۱۶۵۰-۱۷۱۴) که یک شرکت نمایشی در سال ۱۶۸۵ در اوزاکا تأسیس کرد به کمال رسید. پس از آن شیوه‌ی تاکه موتو بر همه‌ی شیوه‌های نمایشهای عروسکی دیگر غالب آمد. محبوبیت تاکه موتو تا حد زیادی مدیون نمایشنامه‌های چیکاماتسو مونزائون (۱۹) (۱۶۵۳ - ۱۷۲۴) بزرگترین نمایشنامه نویس ژاپنی است. وی کارش را در سال ۱۶۸۶ با تاکه موتو آغاز کرد. چیکاماتسو نمایشنامه‌های متنوع بسیاری نوشت، اما شهرت او بیشتر به واسطه‌ی نمایشنامه‌های تاریخی و پنج پرده‌ای، و نمایشنامه‌های سه پرده‌ای او درباره‌ی زندگی معاصر خود است. او را به واسطه‌ی درامهایی که در آنها عاشق و معشوق هر دو خودکشی می‌کنند، و نیز به خاطر شخصیت پردازی حساس و زبان زیبایش ستوده‌اند. در میان مشهورترین آثار او می‌توان از خودکشی دو نفره در سونه زاکی (۲۰) (۱۷۰۳)، طبل امواج در هوری کاوا (۲۱) (۱۷۰۷)، و نبرد کوکوسه نیا (۲۲) (۱۷۱۵) نام برد. عروسک‌هایی که در این نمایشها مورد استفاده قرار گرفتند، بعدها تغییرات بسیاری یافتند، و روز به روز پیچیده‌تر و مفصل‌تر شدند. در آغاز عروسک بازان تنها سر عروسک را نمایش می‌دادند، اما بعدها حرکت دست و پا نیز بر آن افزوده شد، و از ۱۶۷۸ به بعد عروسک‌های کامل به کار رفت. در سال ۱۷۳۰، بر این

تصویر ۳۵.۱۰: تصویری از نمایش کیوگن در پایان سده‌ی شانزدهم، در اقامتگاه يك سامورایی. صحنه و بازیگران در طرف چپ ستونها و تماشاگران در طرف راست آن دیده می‌شوند. برگرفته از کتاب تئاتر نو.



تصویر ۳۶.۱۰: قدیم‌ترین متن موجود از يك نمایش کیوگن، که در ۱۵۷۸ پیدا شده است، برگرفته از کتاب تئاتر نو.



تصویر ۳۴.۱۰: بادبزن دستی، از وسایل مهم صحنه در تئاتر نو بشمار می‌رود. نقش هر بادبزن نیز معنای ویژه‌ی خود را دارد. برگرفته از کتاب تئاتر نو.

در حال حاضر اندازه‌ی عروسکها حدود يك تا يك و يك چهارم متر است.

صحنه نیز رفته رفته پیچیده‌تر گشت. کاربرد صحنه‌های گردان پس از ۱۷۱۵، یزودی راه به ابداع وسایل مکانیکی برای صحنه برد، و از این شیوه امروزه در همه‌ی تئاترهای عروسکی جهان تقلید می‌شود. در سال ۱۷۲۷ تله یا بالاکشهای مخفی نیز برای بالا کشیدن دکور در صحنه به کار برده شد، و پس از ۱۷۵۷ این بالاکشها برای ایجاد سطوح گوناگون صحنه مورد استفاده قرار گرفتند.

تئاتر عروسکی در سده‌ی هجدهم به اوج محبوبیت خود رسید. معروفترین نمایشنامه نویسان

عروسکها مکانیزمی افزوده شد که به آنها امکان می‌داد حتی چشمهایشانرا نیز به حرکت در آورند. در سال ۱۷۲۲ انگشتهای مفصل دار و متحرك افزوده شد، و سپس عروسکهای ساخته شدند که حتی ابرویشان هم تکان می‌خورد. با پیچیده‌تر شدن عروسکها بر تعداد عروسك بازان نیز افزوده شد. در ابتدا تنها يك عروسك باز، که از دیده‌ها پنهان بود کافی می‌نمود، اما پس از ۱۷۳۴ هر عروسکی توسط سه نفر اداره می‌شد، و هر سه نفر در دید کامل تماشاگران قرار می‌گرفتند. یکی از آنها سر و دست راست عروسك، نفر دوم دست چپ، و نفر سوم پاهای او را به حرکت در می‌آورد. در سال ۱۷۳۶ عروسکها دو برابر بزرگتر شدند، تا آنکه



تصویر ۱۰.۲۸.۱۰: پی‌واهای سرگرمی‌ساز ژاپنی در لباس روحانیان بودایی، و چند نمونه از ساز سامی سن که وارثان سازهای باستانی ژاپن بشمار می‌روند. برگرفته از کتاب بونراکو.

اجرای نمایش عروسکی با آمدن منادی سیاهپوشی که کلاهی بر سر دارد آغاز می‌شود (این لباس را همه دستیاران صحنه بجز عروسک‌دار اصلی و نوازندگان و گوینده بر تن دارند). منادی نام نمایش و نام نوازندگان سامی سن، و نام قصه گو، یا گوینده را اعلام می‌کند. سامی سن سازی است با سه تار سیمی شبیه به عود، و بر روی کاسه‌ی آن پوستی کشیده شده است، و هنگام نواختن آن هم زخمه می‌زنند و هم بر پوست روی کاسه می‌کوبند. این ساز که صداهای کاملاً متفاوتی دارد، قادر است همه‌ی زیر و بمهای صدای خواننده را دنبال کند، و در بعضی نقاط

امروزه کمی روشنتر شده است زیرا در سال ۱۹۶۳ انجمنی به نام انجمن بونراکو برای حمایت از کلیه‌ی میراث‌های هنری در ژاپن تأسیس شد. از تأسیس این انجمن تا به امروز تئاتر عروسکی تحت حمایت «هیأت ملی حمایت از میراث فرهنگی»، «فرمانداری اوزاکا»، و «بنگاه سخن پراکنی ژاپن» قرار گرفته است. این انجمن علاوه بر نمایش در اوزاکا سالی چهار ماه نیز در تئاتری که در سال ۱۹۶۶ به همین منظور به نام تئاتر ملی توکیو ساخته شده نمایش می‌دهد.

نمایش عروسکی‌ی بونراکو نیز همچون تئاتر نو قراردادهای مدون خود را دارد. صحنه‌ای دراز و باریک

تئاتر عروسکی در ژاپن تا که دو ایزومو (۱۶۹۱ - ۱۷۵۶) و چیکاماتسو هانجی (۱۷۲۵-۱۷۸۳) نام دارند. غالب قراردادهای این نمایش در این دوره تدوین یافتند. از حدود ۱۷۸۰ زوال تئاتر عروسکی آغاز شد، و تئاتر کابوکی جای آن را گرفت. شکوفایی تئاتر عروسکی بار دیگر بین سالهای ۱۷۸۹ و ۱۸۰۰، با آمدن اومورا بونرا کوکن (۱۷۳۸ - ۱۸۱۰) به اوزاکا از سر گرفته شد. اصطلاح بونراکو، که امروزه برای تئاترهای عروسکی به کار می‌رود، از این شخص گرفته شده است. به رغم کارهای بونراکوکن، تئاتر عروسکی در سده‌ی نوزدهم و بیستم نتوانست قد علم کند. ظاهراً آینده‌ی تئاتر عروسکی

تصویر ۱۰.۲۷.۱۰: طرحی از یک نمایش کیوگن در سده‌ی نوزدهم. این تصویر حال و هوای جشن مانند نمایش را نشان می‌دهد. برگرفته از کتاب تئاتر نو.



۱۸۶۸ به پایان رسید. در این سال امپراتور قدرت شوگون‌ها را باز پس گرفت، و نفوذ غرب در ژاپن رو به فزونی نهاد.

کابوکی تحت تأثیر ضوابط غربی تغییرات بسیاری کرد. از جنگ جهانی دوم به بعد قیمت بلیط نمایشهای کابوکی بسیار بالا رفت، و هجوم جهانگردان در خرید این بلیطها، به گفته‌ی برخی صاحب‌نظران، جنبه‌های سنتی آن را فاسد کرد. به هر حال کابوکی هنوز جزء محبوبترین اشکال تئاتری ژاپن شناخته می‌شود، و پس از تأسیس تئاتر ملی ژاپن در ۱۹۶۶ ظاهراً بقای آن تضمین شده است.

تئاتر کابوکی تغییرات زیادی به خود دیده است. این نمایش در آغاز تنها طرحهایی بدیهه سازی شده بود که در نمایشهای رقص جای داده می‌شد، و تا نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم نمایش جا افتاده و خلاق به شمار نمی‌رفت. در سال ۱۶۶۴ اولین نمایش کابوکی در دو پرده اجرا شد، اما تا دهه‌ی ۱۶۷۰ هنوز نویسنده‌ی مهمی برای آن نمایشنامه ننوشته بود. در این سال چیکاماتسو مونزائمون آغاز به نوشتن متناهی برای گروههای کابوکی کرد. در طول ۲۷ سال وی بین ۲۵ تا ۵۰ متن کابوکی نوشت که هیچک از آنها به صورت اولیه‌ی خود در دست نیست، و هیچیک به پای نمایشنامه‌هایی که وی برای تئاتر عروسکی نوشت نمی‌رسد، اما بسیاری از ۱۰۰ نمایشنامه‌ی عروسکی چیکاماتسو بعدها به مجموعه‌های نمایشی کابوکی راه یافتند.

پس از چیکاماتسو مهمترین نویسنده‌ی نمایشهای کابوکی، تاکه دو ایزومو (۱۷۵۶-۱۶۹۱) است که همکار چیکاماتسو بود و

آغاز کابوکی را معمولاً حوالی ۱۶۰۳ می‌دانند، زمانی که رقاصه‌ای به نام اوکونی در زیارتگاه بزرگ ایزومو، اجراهای بدیهه سازی خود را در بستر رودی در کیوتو آغاز کرد. برنامه‌های او ظاهراً ترکیبی از نمایشنامه‌های کوتاه همراه با رقص بوده است. غالب اعضای گروه او زن بودند، که گاه لباس مردان نیز در برمی‌کردند؛ آنها به احتمال زیاد زنان لوندی بوده‌اند. این نمایشها به سرعت رونق گرفتند، و در سال ۱۶۱۶ هفت تئاتر مجاز در توکیو این برنامه را اجرا می‌کردند. این برنامه‌ها کم کم به فحشا نزدیک شدند، از اینرو در سال ۱۶۲۹ شوگون ظاهر شدن زنان را در صحنه ممنوع کرد. جای زنان کابوکی را مردان جوان کابوکی گرفتند، که آنها نیز در ۱۶۵۲ مورد بی‌مهری قرار گرفتند، زیرا این پسران نیز همان قدر اعمال وسوسه انگیز انجام می‌دادند که زنان. سرانجام نوبت به کابوکی مردان رسید، که توانست پایگاهی دائمی بیابد. این مردان باید موی پیشانی خود را می‌تراشیدند، و از هرگونه حرکات وسوسه انگیز جنسی پرهیز می‌کردند.

کابوکی به سرعت متحول شد، و بین سالهای ۱۶۷۵ و ۱۷۵۰ غالب ویژگیهای خود را گسترش داد. در این راه شیوه‌ی تازه‌ای در بازیگری معرفی کرد و نمایشنامه‌های کاملاً جا افتاده‌ای را جایگزین بدیهه سازهای سرگرم کننده ساخت، و هنر جای جلوه‌های فردی را گرفت. کابوکی بسیاری از عناصر تئاتر عروسکی و مجموعه‌های نمایشی آن را اقتباس کرد، و در سده‌ی هجدهم از نظر محبوبیت توده‌ای بر تئاتر عروسکی پیشی گرفت. بسیاری از منزله طلبان (پیوریتها) معتقدند که حیات کابوکی در سال

تصویر ۴۹.۱۰. طراحی از تاکه موتوجیدایو، نخستین ثبت‌کننده‌ی تئاتر عروسکی ژاپن در سده‌ی هفدهم.



آموزشها و تمرینات سخت و طاقت فرسایی را پشت سر بگذارند. آنها ابتدا هدایت پاها (معمولاً برای استاد شدن در این کار ده سال تجربه و تمرین لازم است)، سپس دست چپ (ده سال دیگر برای همین کار)، و سپس هدایت سر و دست راست را می‌آموزند. هنر این عروسک داران تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر تئاتر کابوکی نهاده است.

هنگامی که تئاتر عروسکی در سده‌ی هفدهم در حال تحول بود، تئاتر کابوکی تازه داشت شکل می‌گرفت. از میان این سه نوع تئاتر عمده‌ی ژاپنی، تئاتر کابوکی «ناخالص‌ترین نوع» تئاتر ژاپنی محسوب می‌شود، زیرا آزادانه از تئاتر نو، تئاتر عروسکی، و منابع دیگر اقتباس کرده است. از اینرو تئاتر کابوکی ضوابط خشک کمتری دارد، اگرچه مدت درازی است که از همه‌ی آنها محبوبتر بوده است.

تأکید بگذارد، و گفتار و حرکت صحنه را همراهی نماید. وجود این ساز به عنوان همراه در تئاتر عروسکی بسیار حیاتی است. گوینده داستان را می‌گوید (عروسک دار سخن نمی‌گوید) و احساسهای هر عروسکی را توصیف می‌کند. گوینده است که لبخند می‌زند، می‌گریه، می‌ترسد، و یا حیرت می‌کند.

عروسک داران و عروسکها در مرکز صحنه جای می‌گیرند. اندازه و ساخت عروسکها به نسبت اهمیتشان در نمایش تا حدی متفاوت است. عروسکهای مؤنث معمولاً پا ندارند و این به خاطر کیمونوی (لباس بلند زنانه ژاپنی) است که بر تن دارند. عروسکهایی که نقش کم اهمیت‌تری دارند معمولاً دهان، چشم، و ابروی متحرک ندارند. موفقیت عروسکدار در آن است که با عروسک خود یکی شود، و خود نیز جذب درام گردد. عروسک داران باید



تصویر ۴۰۱۰ طرحی از حکاماسو مورنمون
بزرگترین نمایشنامه‌نویس رانی

تصویر ۴۱۱۰ نمونه‌ای از عروسکهای نمایش
بونراکو. این عروسک که یک فاحشه‌ی بلندمرتبه در
نمایشهای بونراکو است یوجیری نام دارد. برگرفته از
کتاب بونراکو.



نمایشهای کابوکی به طور سنتی طولانی‌اند. از حدود سال ۱۶۵۰ تا پس از ۱۸۵۰ معمولاً اجرای این نمایشها حدود ۱۲ ساعت طول می‌کشد. در این دوران برنامه‌های نمایشی به طور سنتی به چهار قسمت تقسیم می‌شدند. در آغاز قسمت تاریخی (جیدای مونو) می‌آمد که نمایشی در بزرگداشت سنن ملی و ارزشهای سامورایی بود؛ سپس یک رقص می‌آمد (با داستان یا بی‌داستان، اما همواره بارنگ و بویی احساساتی) که یا

نویسان کابوکی غالباً صحنه‌های پر قدرتی می‌نویسند که ارتباط زیادی به قطعات مختلف همان نمایش ندارد. این شیوه‌ی ترکیب قطعات مجزا و مجرد شاید سنت مدرن نمایشی در ژاپن را نیز بهتر توضیح دهد. در سنت امروزی تئاتر کابوکی هر برنامه ترکیبی است از قطعات پراکنده از نمایشنامه‌ها (حتی قطعاتی از یک پرده)، و به ارائه‌ی یک درام کامل توجهی نشان نمی‌دهد.

سپس جای او را به عنوان نویسنده‌ی اصلی تئاتر عروسکی اوزاکا گرفت. شاهکار ایزومو به نام چوشینگورامه (۱۷۴۸) اصلاً یک نمایش عروسکی بود، اما امروزه محبوبترین درام کابوکی شناخته می‌شود. این نمایش دارای یازده پرده است و اجرای همه‌ی متن یک روز تمام طول می‌کشد. این نمایشنامه براساس حوادث واقعی نوشته شده، و داستان چهل و هفت رونین (سامورایی آواره) وفادار است که انتقام ارباب خود را از دشمن او می‌گیرند.

با اهمیت یافتن درام، هر گروه نمایشی یک درام نویس نیز در اختیار گرفت، و تعدادی دستیار و کارآموز تحت تعلیم آن قرار گرفتند. هنگامی که یک اثر تازه لازم می‌آمد، درام نویس اصلی یک طرح داستانی می‌نوشت، و دستیاران او داستان را پرورش می‌دادند، و این شیوه تا سال ۱۸۶۸ ادامه یافت. پس از ایزومو تنها یک درام نویس برجسته ظهور کرد. کاواتاکه موکوامی (۱۸۱۶-۱۸۹۳) بین شیوه‌های کهنه و نوپلی زد (که در آن نویسندگان به تنهایی کار می‌کردند)، و به واسطه‌ی نمایشنامه‌های بومی‌ی خود، بویژه آثاری درباره‌ی دزدان و شخصیت‌های پست شهرت یافت. از جمله آثار مهم او بینتن کازو و دسته‌ی دزدانش (۱۸۶۲)، و

گوروزوی خوش لباس (۱۸۶۴) را می‌توان نام برد. درام کاتاواکه چندان محبوبیت یافت که امروزه هیچ برنامه‌ی کابوکی نمی‌توان یافت که منتهی از حدود ۵۰ نمایشنامه‌ی او را در بر نداشته باشد.

درام کابوکی را نمی‌توان جزء ادبیات به شمار آورد، زیرا همچون بسیاری از شکل‌های دراماتیک شرقی تنها بنیانی است که حرکت نمایشی را روی آن استوار می‌کنند. نویسندگان کابوکی هرگز در یک شکل معین و تعریف شده نمی‌اندیشیدند، و همچون تئاتر نو و کیوگن، در کابوکی هیچ خط فاصلی بین کمدی و جدی کشیده نمی‌شد. اما باید دانست که تعدادی متن کاملاً کمدی در میان متون کابوکی وجود دارد که غالب آنها قطعات رقص در یک پرده هستند. اگر آثار موجود دیگر کابوکی را نیز کمدی می‌خوانند تنها از آنروست که کابوکی همواره با خوشی به پایان می‌رسد. با آنکه غالب نمایشنامه‌های کابوکی دارای فضاهایی کاملاً متفاوتند، اما اساساً ملودرام محسوب می‌شوند. این آثار از قطعات پراکنده‌ای تشکیل شده‌اند که به سختی به یکدیگر پیوند می‌خورند، تا درامی مرکب از پرده‌های فراوان و طولانی بسازند. چنین درامی بیشتر به نقاط اوج بی‌شمار توجه دارد تا یک داستان کامل. درام



تصویر ۱۰۴۴.۱۰: تصویری از نمایش آیینی صنعتگران امپراتور یومیهیی نوشته‌ی چیکاماتسو، که هاشی روبه‌یی عروسک‌دار، و جیدایو خواننده‌ی نمایش را در دید کامل تماشاگر نشان می‌دهد. (۱۷۲۷).

تصویر ۱۰۴۵.۱۰: تصویری از يك نمایش بونراکو در حال اجرا. برگرفته از کتاب بونراکو.



تصویر ۴۲.۱۰: صحنه‌ای از اجرای يك نمایش عروسک‌ی زاین. عروسک دار اصلی در سمت چپ تصویر، و سه عروسک‌دار دیگر در پشت او قرار دارند. انجمن آسیایی، برنامه‌های نمایشی.

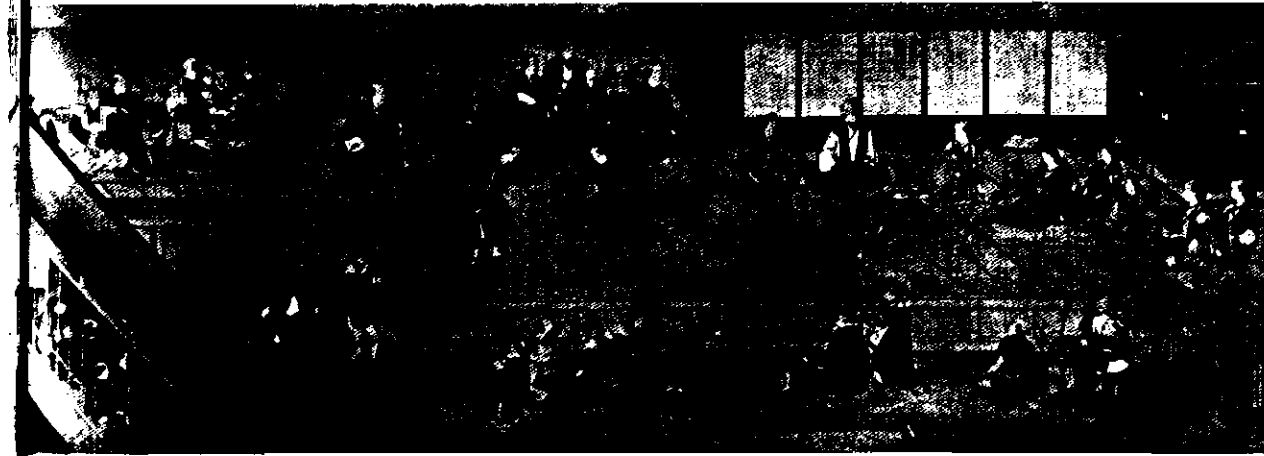
تصویر ۴۳.۱۰: نمایش عروسک‌ی زانسی ر عروسک‌بازان. از کتاب تئاتر زانسی نوشته‌ی هار، نوکیو.



تصویر ۵۰۴۸.۱۰، تصویری از یکی از بازیگران کابوکی در اواخر سدهی هفدهم به نام ناکاسورا ناکازو، برگرفته از کتاب کابوکی.



تصویر ۵۰۴۶.۱۰، تصویری از يك نمایش کابوکی در سدهی هفدهم، برگرفته از کتاب کابوکی.



تصویر ۴۷.۱۰ (۵) سه نمونه از منتهای نمایش کابوکی، همراه با طرحهایی از بازیگران آن، برگرفته از کتاب کابوکی.



سنت نمایشی ژاپن هر حرکتی که ضرباهنگ داشته و قراردادی شده باشد رقص محسوب می‌شود. در آغاز تنها نقشهای مؤنث می‌رقصیدند، اما از سدهی هجدهم، رقص چندان اهمیتی در اجرای نمایشها یافت که يك رقص آرای (۱۱۳) حرفه‌ای نیز به گروههای نمایشی و شرکتهای پیوست. از آن پس رقص روز به روز پیچیده‌تر شد، و شکل‌های تازه‌ای ویژه‌ی کابوکی ابداع گردید. رقص آرایان ژاپنی آنگاه مدرسه‌ای تأسیس کردند، و به دانشجویان خود، پس از رسیدن به سطح مورد قبول، گواهینامه می‌دادند. بسیاری از مدارس رقص در ژاپن امروز از سدهی هجدهم مانده‌اند.

رقص در کابوکی همواره بیان‌کننده‌ی يك مفهوم کلامی است، و درصدد انعکاس عصاره‌ی احساسات واقعی است، و دارای وضع، حالت، و حرکاتی شیوه‌پرداز شده است. در این شیوه، مثلاً گریه کردن

خود بخشی مستقل بود، یا همراه جیدای مونو اجرا می‌شد؛ پس از آن درامی یومی (سیوامونو) (۱۱۴) درباره‌ی تاجران، سوداگران، و پیشه‌وران ارائه می‌شد؛ و سرانجام نمایش با يك رقص دراماتیک و بسیار مؤثر تک برده‌ای، که غالباً طنز آمیز بود، به پایان می‌رسید. در سال ۱۸۶۸، حداکثر طول نمایش به هشت ساعت در روز تقلیل یافت. (تسا سال ۱۸۷۸، که چراغ‌گازی وجود نداشت، اجرای شب رایج نبود.) پس از جنگ جهانی دوم هر روز دو برنامه اجرا می‌شد، که اولی حدود یازده صبح تا چهار بعدازظهر، و دومی از حدود ساعت ۴/۵ تا ۹/۵ شب طول می‌کشید. امروزه با آنکه طول نمایش کابوکی کاهش یافته است، شکل چهار پرده‌ای هنوز هم ادامه دارد.

بسیاری از منتقدان، رقص را پایه‌ی اصلی‌ی تئاتر کابوکی می‌شناسند، اما باید توجه داشت که در



تصویر ۵۱.۱۰: رقص در کابوکی پایه‌ی اصلی نمایش را تشکیل می‌دهد و بسیار پیچیده است. هر حرکتی معنای ویژه‌ی خود را دارد. برگرفته از کتاب کابوکی.

آواز و گفتار در کابوکی اهمیت زیادی دارند، ویژه در نمایشهای رقص یا نمایشهایی که از تئاتر عروسکی اقتباس شده‌اند. بازیگران کابوکی خود آواز نمی‌خوانند، و این وظیفه یعنی توصیف صحنه و توضیحات مربوط به حرکت صحنه را گوینده بر عهده می‌گیرد. اوست که به جای نقشها سخن می‌گوید، و گفتگوی نمایش را به گونه‌ی تئاتر عروسکی ادا می‌کند. حتی در نمایشهایی که غالب گفتگوها را بازیگران ادا می‌کنند، باز هم گوینده یا همسرایان آواز می‌خوانند، و قطعاتی را تحریر می‌کنند. گفتار بازیگران نیز از الگوی سنتی در بیان پیروی می‌کند.

بازیگری در کابوکی ترکیبی است از گفتار و رقص. از آنجا که بازیگران باید از قواعد مدونی پیروی کنند، لذا باید يك دوره‌ی آموزشی طولانی و پیوسته را پشت سر بگذارند. بازیگران کابوکی آموزش خود را از سن ۶ یا ۷ سالگی آغاز می‌کنند. آنها ابتدا رقص، سپس فن بیان، و سرانجام پوشیدن لباس را آموزش می‌بینند. چون نقش کودکان در نمایشهای

را با حرکات موزون سر، و حالات مشخص دست نشان می‌دهند. رقص کابوکی همیشه با يك موسیقی توصیفی و روایی همراه است که ویژگی شخصیت رقصگر را بیان می‌کند، و همواره تابع رقص است. موسیقی هر نمایشی يك موسیقی سنتی است، و از آنجا که کابوکی از منابع گوناگونی سرچشمه گرفته، لذا محل استقرار نوازندگان در صحنه یکسان نیست: گاهی نوازندگان در جلو، گاهی در طرف چپ، و گاه در طرف راست صحنه می‌نشینند. نوازندگان لباس آیینی سامورایی (دامنهای شکافدار، کیمونو، و سرشانه‌هایی شق و رق و افقی) می‌پوشند، و هنگامی که نمی‌نوازند، راست و بی‌حرکت در صحنه می‌مانند. علاوه بر نوازندگان صحنه، عده‌ای دیگر از پشت صحنه، از سمت راست، افکتهای صوتی ایجاد می‌کنند. هر چند ارکستر از فلوت، طبل، زنگ، گانگ، سنج، و سازهای زهی تشکیل شده است، اما مهمترین ساز کابوکی سامی سن است. خواندن و گویندگی با این ساز از مشخصه‌های تئاتر کابوکی است.

تصویر ۴۹.۱۰: صحنه يك تئاتر کابوکی در سده‌ی هجدهم. توجه شود که صحنه هنوز عناصری از تئاتر نو را حفظ کرده، هرچند تعدیل یافته است، و تنها يك هانامی‌چی به آن افزوده شده است. گراوور متعلق به سده‌ی هجدهم، موزه‌ی بریتانیا.



تصویر ۵۰.۱۰: صحنه‌ای از يك نمایش کابوکی به نام «صحنه‌های دیوانه» که از مشهورترین نمایشهای کابوکی است. این نمایش که یاسونا نام دارد که يك درام -رقص است که جوهروری آن را همراهی می‌کند. برگرفته از کتاب کابوکی.





تصویر ۵۳.۱۰. پس‌زمینه‌ی صحنه‌های کابوکی عموماً نقاشیهایی دوبعدی‌اند که از القای توهم واقعیت برهیز می‌کنند. برگرفته از کتاب کابوکی.

تصویر ۵۲.۱۰. ایچی کاوا دانجوروی پنجم در نقش کاگه ماساگونگورو در يك نمایش کابوکی به نام شیپاراکو (۱۶۹۷). حالات بدن و چهره (می) در این نقاشی شاخص بازیگری در تئاتر کابوکی است. در این نمایش شخصیت اصلی با چنین حالتی از طریق هانامی‌چی (گنروگاهی مرتفع) خارج می‌شود. محبوبیت این نمایش، و این نحوه‌ی خروج موجب به وجود آمدن طرحهای کنده‌کاری روی چوب گردیده، که این طرح از همان جمله است. کنده‌کاری توسط کاتسو مونشو، ۱۷۷۰. موزه‌ی راینبرگ، زوریخ.



برعهده می‌گیرند، نقش خود را از پدران خود به ارث می‌برند. هر خانواده‌ی بازیگری دارای يك نام مستعار پرطمطراق برای صحنه است، و برخی از این نامها مشهور و پراهمیتند، و استادان بی‌چون و چرای این هنر

کابوکی فراوان است، لذا هنرآموزان معمولاً از آغاز کار خود به صحنه می‌آیند، و تجربیات دست‌اولی را برای حرفه‌ی آینده‌ی خود کسب می‌کنند. غالباً بازیگران برجسته‌ی کابوکی، که عموماً نقش اول را

شناخته می‌شوند؛ در این موارد نقش موروثی و نام مستعار از هم تفکیک ناپذیرند. بازیگر کابوکی تا به میانسالی نرسد، بالغ و قابل اعتنا شناخته نمی‌شود. نقشهای کابوکی به‌چند تیپ اصلی تقسیم می‌شوند: تاجپاکو(۱۱۸)، مردی است خوب و شجاع، و به سرور خود وفادار و صادق است. کاتاکپاکو(۱۱۹)، مردی نالایق و شرور است؛ واکاشوکاتسا(۱۲۰)، نقش مردان جوان است، که اگر ملایم و مهربان باشند نی‌مای مه(۱۲۱)، و اگر کمیک باشند دوکه کاتا(۱۲۲) شناخته می‌شوند، این تیپ شامل جوانان شرور نیز می‌شود؛ کویاکو(۱۲۳) نام تیپ کودکان است؛ و اوناگاتا(۱۲۴) معرف تیپ همه‌ی

زنان است، که البته توسط مردان اجرا می‌شود. بازیگران کابوکی صورتك بر چهره ندارند، اما برخی از شخصيتها با طرحهایی پر رنگ برای تشدید حالت عضلات صورت، خود را می‌آرایند. معمولاً چهره‌ها را کاملاً سفید می‌کنند، و رنگهای سرخ و سیاهی بر روی آن می‌کشند، اما رنگ چهره‌ی دیوها و شیاطین ممکن است آبی یا قهوه‌ای باشد؛ چهره‌ی اوناگاتا دارای ابروهایی تا به تا و رنگهایی سرخ به دور چشمها و دهان است، و بقیه‌ی چهره کاملاً سفید می‌شود؛ زنان شوهردار دندانهای خود را سیاه و ابروهای خود را کاملاً پاك یا محو می‌کنند. در آرایش

نقش مردان قوی هیکل، طرح بازوها و رانها از يك المگوی قراردادی پیروی می‌کنند. آرایش هر نقش نمادی از شخصیت اوست.

همچنین هر نقشی لباس سنتی خود را دارد. غالب لباسها تاریخی‌اند، که برای مقاصد دراماتیک تغییر یافته‌اند. در يك نمایش غالباً می‌توان لباسهایی را از دورانهای مختلف مشاهده کرد، زیرا در تئاتر کابوکی انطباق تاریخی اهمیتی ندارد. المگو و رنگ لباسها معمولاً مطیع نقش است. وزن برخی از لباسها گاه به بیست و پنج کیلو می‌رسد، و یکی از وظایف دستیاران صحنه آن است که بازیگران را در مرتب نگاه داشتن لباسهاشان در صحنه یاری دهند.

تئاتر کابوکی از نظر سبک بصری، جایی در میان قرارداد گرایی تئاتر نو و واقعگرایی تئاتر غربی دارد. این آمیزش را به صورت آشکاری در وسایل صحنه، و صحنه پردازی آن می‌توان مشاهده کرد. وسایل صحنه تئاتر کابوکی هم شامل وسایلی نمادین و هم وسایل کم و بیش واقعگرایانه است. بادبزنی دستی در کابوکی تا حدود زیادی همان کاربردی را دارد که در تئاتر نو هست. بادبزنی دستی را می‌توان به نشانه‌ی اسب سواری، پراندن تیر از کمان، طلوع ماه، یا گشودن دری به کار برد. شال گردن دارای معانی بسیار مشابهی است. از طرف دیگر، در صحنه تئاتر کابوکی وسایل بسیاری به کار می‌رود که جنبه‌ی بصری و واقعگرایانه دارند، هر چند در این راه اصرار زیادی در شبیه سازی وجود ندارد. اسب در کابوکی شاید بهترین مثال درجه‌ی تصویرگرایی باشد: دو بازیگر اسکلتی چوبی شبیه به اسب را که بر روی آن پارچه‌های مخملی انداخته شده، به صورتی نیمه پنهان حمل می‌کنند، و بازیگر

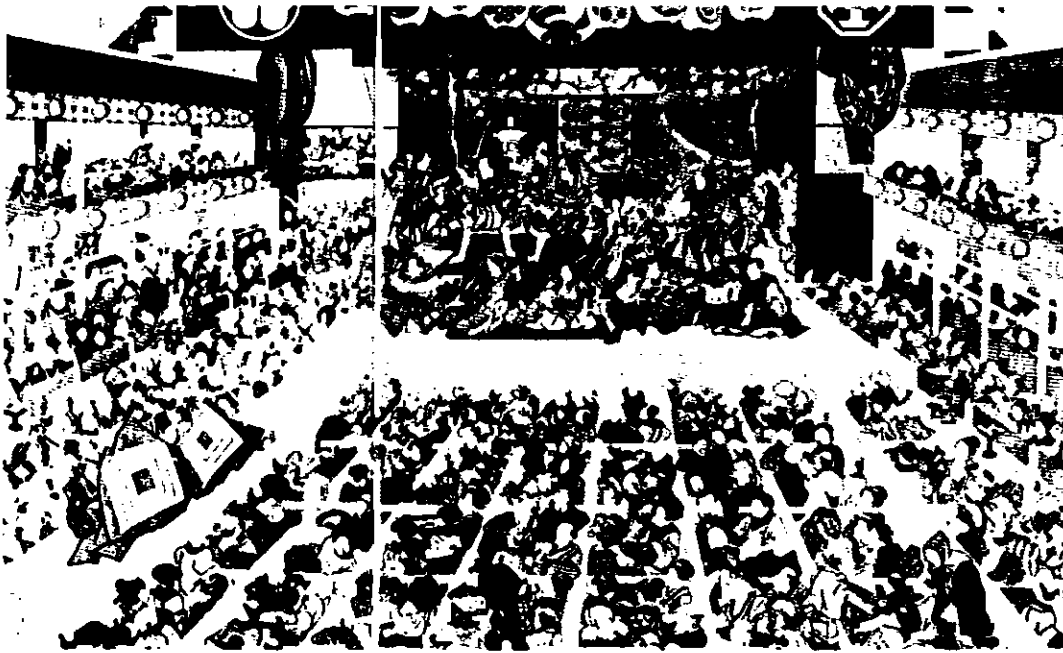
دیگری بر آن سوار می‌شود. پاهای دو بازیگری که در زیر پارچه‌ها اسکلت را نگه داشته‌اند کاملاً دیده می‌شود. وسایل بسیاری همچون زره، شمشیر، سربریده‌ی آدم، پلنگ، فیل، میمون و وسایل خانه کم و بیش به صورت فوق در صحنه به کار گرفته می‌شوند. طراحی صحنه نیز حد واسطی میان قرارداد گرایی و واقعگرایی (توهم آفرینی) است. در آغاز مجریان کابوکی از صحنه‌های تئاتر نو استفاده می‌کردند، اما در دهه‌ی ۱۶۶۰، وسعت پلهای تئاتر نو (هاشیگا کاری) را افزایش دادند، و برای پوشاندن صحنه از پرده استفاده کردند. در سال ۱۷۲۴ بازیگران کابوکی برای خود ساختمان مستقل سقف داری ساختند. پس از این دوره برای ایجاد افکتهای مخصوص از وسایل مکانیکی پشت صحنه نیز استفاده شد. در سال ۱۷۳۶ يك تله یا بالاکش مخفی کوچک در پشت صحنه مستقر گردید، و بزودی وسایل پیچیده‌تری به آن افزوده شد. در سال ۱۷۵۳ نامی کی‌شوزو یک صحنه‌ی بزرگ بالارونده اختراع کرد، و هم در ۱۷۵۸ يك صحنه‌ی گردان را طراحی کرد؛ این صحنه برای نخستین بار در کادو-زا در شهر اوزاکا به کار رفت. پس از سال ۱۸۲۷، صحنه‌ی گردان در دو بخش گردان ساخته شد، که یکی در میان دیگری قرار داشت، و هر بخش به طور مستقل یا با هم می‌توانستند حرکت کنند. از سال ۱۷۳۶ قسمت جلوی صحنه به عنوان بخشی دائمی در تئاتر کابوکی تثبیت شد، و پس از ۱۷۴۵ این «پیش صحنه» یا صحن، محل اصلی بازی محسوب شد. در اواخر سده‌ی هجدهم قطعات متعددی به صحنه افزوده شد، و این وسایل به تدریج بیشتر و پیچیده‌تر گردیدند.

بین ۱۷۲۴ و ۱۷۳۶ یکی از مهمترین عناصر صحنه تئاتر کابوکی به نام هانامیچی معرفی شد، و آن، گذرگاه مرتفعی بود که صحنه را به اتاقی در انتهای جایگاه تماشاگران متصل می‌ساخت، و به عنوان محل ورود و خروجهای عمده‌ی نمایش، و صحنه‌های مهم به کار گرفته شد. هانامیچی چندان موفق بود که يك هانامیچی دیگر نیز در دهه‌ی ۱۷۷۰ افزوده شد. در سال ۱۸۳۰ صحنه‌ی کابوکی صورت ویژه‌ی خود را یافته بود. سقف اقتباس شده از تئاتر نو کنار گذاشته شد، و صحنه هم‌ی عرض تالار نمایش را اشغال کرد، و به صحنه‌های گردان و بالاکشهای مخفی مجهز شد. در فاصله‌ی میان دو هانامیچی اتاقکهای غرفه مانند ساخته شد که تماشاگران می‌توانستند در داخل آنها روی حصیر بنشینند. ردیفهای دیگری از این غرفه‌ها نیز در دو جانب تالار در کنار دیوارها ساخته شد.

پس از سال ۱۸۶۸، به واسطه‌ی نفوذ تئاتر غرب، تغییرات متعددی در تئاتر کابوکی به وجود آمد. در سال ۱۹۰۸ طاق پروسینیوم معرفی و پس از ۱۹۲۳ استاندارد و تثبیت شد، و جایگاه تماشاگران نیز به گونه‌ی تئاترهای غربی دارای نیمکت یا صندلی شد. در این شکل تازه هانامیچی دوم حذف شد، و از آن پس تنها در نمایشنامه‌های خاص به کار گرفته می‌شود. به استثنای وسایل مکانیکی، تله‌ها، نور برق، و طاق پروسینیوم، بقیه‌ی عناصر صحنه‌ی کابوکی تغییر عمده‌ای نیافته است. پروسینیوم تئاتر کابوکی - زا در توکیو امروز دارای عرض ۲۷ متر، و ارتفاع ۶ متر است و جایگاه تماشاگران آن تنها ۱۸ متر عمق دارد. از اینرو می‌توان گفت وسعت صحنه و جایگاه تماشاگران در تئاترهای کابوکی با تئاترهای سنتی غرب تفاوت‌های بسیار دارد.

تئاتر کابوکی در مقایسه با تئاتر نو از صحنه‌پردازی فراوانی برخوردار است، و به جای پوشاندن صحنه آن را می‌آرایند. هر مکانی در نمایش کابوکی با يك دکور القا می‌شود. تغییرات صحنه در مقابل چشم تماشاگران انجام می‌گیرد، و این عمل از طریق صحنه‌های گردان، استفاده از بالاکشهای برقی، و شیارهای کف صحنه، یا توسط دستیاران صحنه انجام می‌شود. شاید از آنجا که صحنه‌ی کابوکی به صورت عرضی طراحی می‌شود، لذا بیش از دو منظره را نمی‌توان همزمان در صحنه‌ی گردان کار گذاشت؛ مناظر صحنه هرگز در هم ادغام نمی‌شوند، و تقریباً همه‌ی صحنه پردازی موازی با خط جلو یا افق جلوی صحنه انجام می‌گیرد. نقاشیها معمولاً دوبعدی‌اند، و قصد دادن تصویر سه بعدی را ندارند. نوعاً دکور در انتهای صحنه به صورت دورنمایی بر يك سطح نقاشی می‌شود، و این سطوح نقاشی شده همچون تابلوهایی مستقل به دیوار انتهای صحنه چسبانده می‌شوند، و برای آن که از شبیه سازی و القای توهم واقعیت پرهیز کنند بین تابلوهای نقاشی شکافهایی می‌گذارند، و بالای صحنه را با پارچه‌ی سیاهی می‌پوشانند.

گاه به صورتی کم و بیش واقعگرا خانه‌هایی به سبک ژاپنی در صحنه قرار داده می‌شود، و در ورودی این خانه‌ها، هنگامی که مورد نیاز نباشند، توسط دستیاران صحنه جا به جا می‌شود. قراردادهای تئاتری و تمهیدات نمایشی مرتب به تماشاگران یادآوری و تأکید می‌شوند. بسیاری از قطعات صحنه کاربردی نمادین دارند: حصیر سفید نمایشگر برف، حصیر آبی رنگ نمایشگر آب، و حصیر خاکستری نمایشگر خاک است، و تغییر و جا به جایی در درختان در



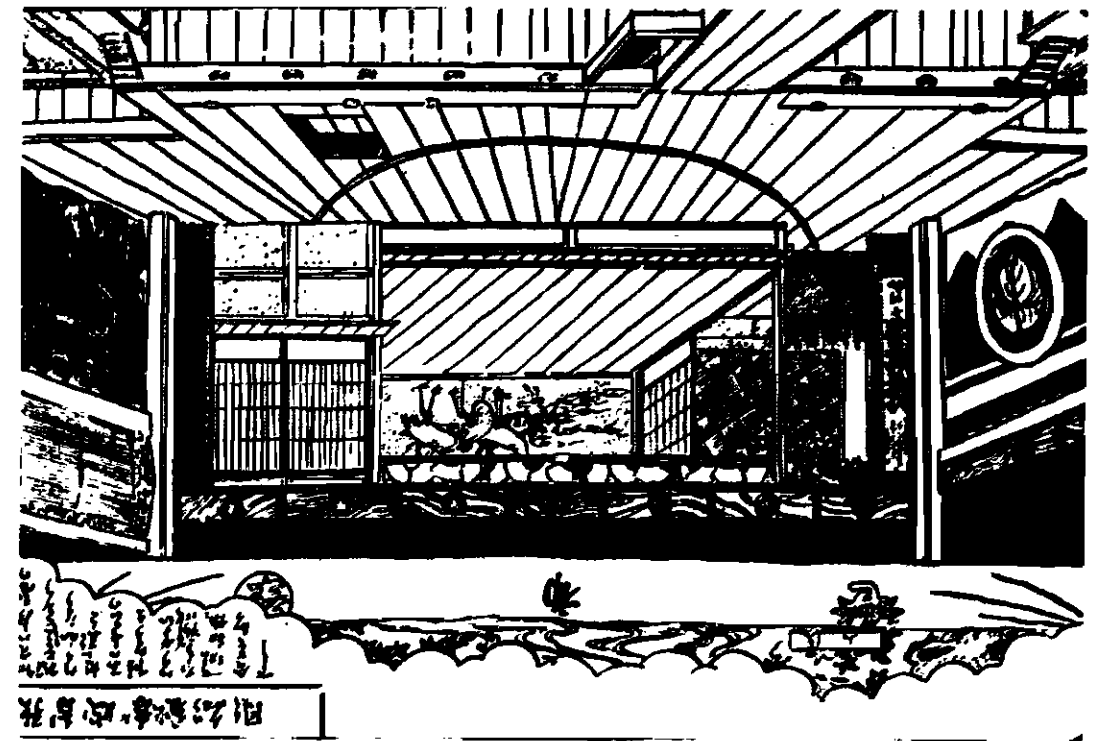
تصویر ۵۵.۱۰. صحنه تئاتر ناکامورا - ژا در سال ۱۸۵۹ هنگام نمایش کابوکی. در این تصویر دوهانابیچی، و ترتیب نشستن تماشاگران در تالار نمایش مشاهده می‌شوند. برگرفته از یک گراوور معاصر.

تأسیس کرد، که امروزه مرکز عمده مطالعات تئاتری در ژاپن به شمار می‌رود.
موج دیگر تئاتر غربی در ژاپن شینجیکی^(۱۷) (تئاتر نوین) نام دارد. هدف این موج که مدت درازی را وقف واقعه‌گرایی کرده بود و از اسلوبهای کنستانتین استانیسلاوسکی پیروی می‌کرد، امروزه اجرای نمایشنامه‌های مهم غربی و نمایش تئاترهای تجربی است. موج شینجیکی امروزه یکی از جریانهای عمده بین‌المللی در تئاتر و هنر به شمار می‌آید. به رغم گرایشهایی که در جامعه ژاپن به جانب غربی شدن وجود دارد، شکل‌های سنتی نمایش - تئاتر نو، تئاتر عروسکی، و تئاتر کابوکی - هنوز در ژاپن و خارج از ژاپن مورد تحسین و احترام فراوانند.

تئاتر غربی در ژاپن (بین سالهای ۱۹۰۴ و ۱۹۰۹ به اوج خود رسید، اما بزودی دوباره از رواج افتاد. پس از جنگ جهانی دوم کوششهایی در راه احیای شیمپای گذشته صورت گرفت، اما نتیجه رضایتبخشی نداد، و امروزه این شیوه مورد توجه زیادی نیست، زیرا نمایشنامه‌هایی که در این شیوه عرضه شدند غالباً درامهایی احساساتی، رمانتیک، و ملودراماتیک بودند.
در سال ۱۹۰۹، تلاش دیگری برای رواج درام غربی در ژاپن با تأسیس «انجمن آزاد تئاتر» به عمل آمد. این انجمن نمایشنامه‌هایی از شکسپیر، ایبسن، چخوف، استریندبرگ، و دیگران را به روی صحنه آورد. رهبر این حرکت، تسوبوچی شویو^(۱۸)، همچنین یک موزه تئاتر در دانشگاه واسه‌دا^(۱۹) در توکیو

صحنه به معنای تغییر محل فهمیده می‌شود. این آمیزش شیوه‌های عادی و قراردادی در تئاتر کابوکی، آن را قابل درک‌ترین نمایش شرقی برای تماشاگران غربی ساخته است.
پس از پایان انزوای سیاسی ژاپن، و برجیده شدن حاکمیت شوگونی در اواخر سده نوزدهم، بسیاری از محدودیتهای گذشته در مورد تئاتر برجیده شدند. زنان اجازه یافتند در صحنه ظاهر شوند، و شرکت‌های خصوصی توانستند تئاتر بسازند. نوآوری عمده‌ی این دوره معرفی درام و دستاوردهای معماری غرب بود. نخستین نمایش‌های به شیوه غرب در سال ۱۸۸۰ در ژاپن آغاز شد. شیمپا^(۲۰) (شیوه اجرای

تصویر ۵۴.۱۰. یک صحنه کابوکی در سده نوزدهم با صحنه متحرک (که نخستین بار در ۱۷۵۸ مورد استفاده قرار گرفت)، و یک تله یا بالاکش مخفی (که نخست در ۱۷۳۶ مورد استفاده قرار گرفت). پل (هانابیچی) در جلوی تصویر، و پرده‌های کرکره در طرفین قابل توجه‌اند. برگرفته از گراووری چوبی از مجله اسکریپر، چاپ ۱۸۹۰.



تئاتر در کشورهای دیگر شرق

هریک از کشورهای شرقی سنت دراماتیک ویژه خود را دارد، که غالباً بسیار متنوع و پیشرفته است. تئاتر کره با آنکه ویژگیهای خاص خود را دارد، به عوالم تئاتری در چین و ژاپن نیز نزدیک است، و در حقیقت تأثیر فراوانی بر اشکال دراماتیک ژاپنی داشته است. نمایشهای آیینی در کره را باید در سده‌ی سوم میلادی، و شاید بسی پیش از آن جستجو کرد. انواع گوناگون رقصهای دراماتیک، نمایشهای عروسکی، فارس، و پانتومیم در سنت نمایشی کره وجود داشته‌اند، و پس از سال ۱۹۰۸ شیوه‌های درام غربی نیز در آنجا معرفی شده است.

یکی از جالبترین شکلهای تئاتری در کره رقص دراماتیک با صورتک از منطقه‌ی پانگسان^(۱۲۷) است. این

نمایش که اکنون ۲۰۰ سال قدمت دارد، وارث سنتهای متعددی از دوران باستانی کره است. در آغاز هدف از اجرای این رقصها، دفع نیروهای شیطانی، تضمین محصول خوب، و سلامت روستا بود، اما امروزه این نمایش جنبه‌ی تفریح و سرگرمی پیدا کرده است. این نمایش که با رقص، اطوار، دلقک بازی، و آوازهای شدید و پر تحرک همراه است، به کاهنان دورو، اشراف ثروتمند، روابط زن و مرد، و بسیاری از مسائل مردم عادی می‌پردازد، و سازهای بادی چوبی، سازهای زهی، و ضربی آن را همراهی می‌کنند.

تئاترهای آسیای جنوب شرقی شاید از آنرو که وارث هندویسم، حماسه‌های هندو، و بودیسم هستند، همگی به تئاتر هند وابسته‌اند. رقص دراماتیک بویژه در اندونزی، تایلند، کامبوج، لائوس، و برمه تحول فراوانی یافته است. اما شکلهای تئاتری گوناگونی مثل درام محلی، آپرت، درام گفتاری، پانتومیم، نمایشهای بدیهه سازی، تئاتر عروسکی سایه، تئاتر عروسکی، و



تصویر ۵۶.۱۰. یک رقص دراماتیک با صورتک از ناحیه‌ی پانگسان، کره. نوازندگان در پس‌زمینه تصویر دیده می‌شوند. مرکز هنرهای نمایشی، انجمن آسیایی.



تصویر ۵۷.۱۰. تئاتر سایه از اندونزی. این سکلک شخصیت هانومان (شاه میمونها) را نشان می‌دهد. از یک مجموعه‌ی شخصی.

همچنین درام به شیوه‌ی غربی نیز در جنوب شرقی آسیا وجود دارند.

شاید شاخصترین درام آسیایی تئاتر سایه باشد که در مناطق مختلف کشورهای اندونزی، مالزی، و تایلند به اشکال گوناگون اجرا می‌شود. این شیوه ظاهراً در جزیره‌ی جاوه، در اندونزی، پرورش یافته است، و در این منطقه وایانگ کولیت^(۱۲۸) نامیده می‌شود. خاستگاه این شیوه‌ی نمایشی برای ما روشن نیست. برخی از محققان معتقدند که وایانگ کولیت از نمایشهای بومی جاوه است، و عده‌ای بر آنند که از هند به اندونزی رفته، و باز عده‌ی دیگری معتقدند که از چین آمده است. خاستگاه آن هر کجا باشد، در سده‌ی یازدهم همچون شکل هنری کاملاً پیچیده‌ای، متفاوت با شکلهای هندی و چینی، تحول یافته بوده است. شکل امروزی تئاتر سایه در اندونزی و مالزی،

بین سده‌های سیزدهم و هفدهم پیدا شد، و در سده‌ی نوزدهم ویژگیهای بصری و قراردادهای اجرایی آن تثبیت شد.

در نمایش وایانگ کولیت عروسکهای مسطحی را به شکلی تزئینی از چرم می‌برند، و با انعکاس سایه‌شان بر روی پرده‌ای، تصاویر پیچیده‌ای از نور و سایه ایجاد می‌کنند. این عروسکها را که طولشان بین ۱۵ سانتی‌متر تا بیش از یک متر است، بر روی میله‌هایی از شاخ گاومیش می‌جسباندند. شخصیتهای اصلی وایانگ کولیت غالباً از مهابهاراتا یا رامایانا برگرفته شده‌اند، و از روی اندازه، شکل، رنگ، و طرح لباسشان قابل تشخیصند، و شخصیتهای فرعی تنها براساس تیپ (غول، دلقک، خدایان، و غیره) دسته بندی شده‌اند. مجموعه‌ی عروسکهای وایانگ کولیت بالغ بر ۳۰۰ تا ۴۰۰ نوع است. همه‌ی عروسکهایی که



تصویر ۵۸.۱۰. يك عروسك از تئاتر سایه‌ی مالزی که قهرمان نمایش (سری‌راما) را نشان می‌دهد. از يك مجموعه‌ی شخصی.

تصویر ۵۹.۱۰. يك صورتك واپانگ توپنگ ساخته شده از چوب، متعلق به نقش پانچا، شاهزاده‌ی جنگل. موزه‌ی راینبرگ، زوریخ.



سانسکریت، و چگونگی‌ی صحنه‌آرایی‌ی آن افزایش خواهد داد.

معابدی که نمایشهای کرالا در آنها اجرا می‌شوند، درباره‌ی معماری صحنه‌ی این نمایشها، خود منابع با ارزشی در اختیار ما می‌گذارند. این معبد - تئاترها ابعاد متنوعی دارند، اما تناسبات این معابد حتی از ابعاد آنها مهم‌ترند، زیرا هر بخشی از کل آنها به طور مستقل معنایی نمادین دارد. در این معابد تعداد قابل ملاحظه‌ای مجسمه‌های تزئینی وجود دارند که بهترین آنها در صحنه به کار گرفته می‌شوند.

صحنه‌ای به شکل مستطیل، حاوی تعدادی چهارپایه، يك چراغ مفرغی، يك پرده‌ی متحرک، و يك دست طبل در میان دو دری که به لباسکنی منتهی می‌شود، مجموعه‌ی صحنه‌ی نمایش را تشکیل می‌دهد. (کلیفورد جونز درباره‌ی جزئیات این معابد در مجله‌ی آمریکایی مطالعات آسیایی، در سال ۱۹۷۳، اطلاعات ذیقیمتی در اختیار ما گذارده است.) آنچه تاکنون درباره‌ی نمایشهای کرالا انتشار یافته البته مفیدند (هر چند درباره‌ی اجراهای واقعی مطلب چندانی وجود ندارد)، اما مسلماً سالها طول خواهد کشید تا این مدارک به دقت بررسی شوند.

در هند امروز نمایشهای سنتی بومی محبوبیت بیشتری از درامهای سانسکریت دارند. شاید ریشه‌ی نمایشهای بومی نمایشهایی باشند که در اوایل دوران مسیحیت برای مردم عادی اجرا می‌شدند، اما تاریخ شناخته شده‌ی آنها به سالهای پس از سده‌ی پانزدهم یا شانزدهم برمی‌گردد. هر يك از دورانهای تاریخی هند، نمایشهای بومی و ویژه‌ی خود را دارد؛ و تنوع این نمایشها بی‌شمار است. در پاره‌ای از مناطق، نمایشهای

می‌نشینند خود عروسکها را می‌بینند، و کسانی که در جلوی پرده می‌نشینند سایه‌ی عروسکها را که توسط نور چراغ نفتی بر پرده می‌افتد تماشا می‌کنند. تعدادی اشکال نمایشی دیگر از واپانگ کولیت سرچشمه گرفته‌اند، از جمله واپانگ گولک^(۵۸)، که از عروسکهای سه بعدی استفاده می‌کند؛ شکلهای دیگری از جمله واپانگ اورانگ^(۵۹)، و واپانگ توپنگ^(۶۰) نیز وجود دارد که خاستگاهشان واپانگ کولیت است و در آنها بازیگران واقعی ایفای نقش می‌کنند. واپانگ توپنگ يك رقص دراماتیک با صورتک است، که از انواع بسیار متنوع داستانها استفاده می‌کند.

در هند، اشکال تئاتری تنوع بی‌شماری دارند. مورخان تا مدتها گمان می‌کردند که تهیه‌ی نمایش سانسکریت در سده‌ی سیزدهم از رواج افتاده، اما اخیراً، در سده‌ی بیستم دریافته‌اند که این نمایشها در جنوب شرقی هند، در ایالت کرالا، توسط مجریان و نوازندگان معابد تا به امروز ادامه یافته است. تا سال ۱۹۶۰ این نمایشها تنها در جشنواره‌های معابد، و تنها سالی یکبار اجرا می‌شدند. از آن پس يك سلسله نمایشهای عمومی ترتیب داده شد، و به تدریج مطالعه‌ی منظم این درامها آغاز شد.

سنت نمایشی کرالا را می‌توان تا سده‌ی دهم میلادی ردیابی کرد. همراه مجموعه‌های نمایشی در معابد کرالا، کتابچه‌ای نیز وجود دارد که طرز صحنه‌آرایی، بازیگری، و چگونگی لباسهای هر نمایش را توضیح داده است. این آثار هنوز ترجمه نشده‌اند، اما مطالعه‌ی این منابع بدون شك اطلاعات ما را از درام

در يك اجرا ظاهر می‌شوند توسط يك فرد اداره می‌شوند. این گرداننده، خود سخن می‌گوید (غالباً بدیهه سازی می‌کند)، قسمت‌های مختلف نمایش را شرح می‌دهد (که غالباً تثبیت شده و قراردادی هستند)، آواز می‌خواند، افکت صوتی ایجاد می‌کند، و آغازها و پایانهای موسیقی را نیز با اشاره به نوازندگان می‌فهماند. دسته‌ی موسیقی واپانگ کولیت شامل نوازنده‌ی سنتورهای مختلف (گزیلفون)، سازهای زهی و ضربی، يك فلوت، و تعدادی خواننده است. اجرای نمایش بر طبق سنت از ساعت هشت و نیم بعد از ظهر آغاز می‌شود، و تا طلوع آفتاب (حدود ۹ تا ۱۰ ساعت) ادامه می‌یابد. این نمایش تنها در موارد ویژه‌ای هنگام روز اجرا می‌شود.

اجرای بخشهای گوناگون واپانگ کولیت با ساعات مختلف شب مصادف می‌شود. ابتدا يك مسأله یا يك موقعیت طرح می‌شود؛ سپس نوبت به طرح توطئه می‌رسد، که غالباً توسط دشمنان قهرمان داستان پیچیده می‌شود؛ آنگاه قهرمان ظاهر می‌شود، که همیشه خدمتکار مضحکی به همراه دارد (این قسمت در نیمه شب اتفاق می‌افتد)؛ پس از آن ماجرا به اوج خود می‌رسد، و نبردی بین قهرمان داستان و تعدادی هیولا در می‌گیرد (معمولاً این بخش داستان در ساعت ۳ صبح آغاز می‌شود)؛ و نمایش با پیروزی قهرمان بر نیروهای شیطانی، هنگام طلوع آفتاب، به انجام می‌رسد. درام واپانگ کولیت در تمام مدت با موسیقی همراهی می‌شود که خود نیز به نسبت موضوع داستان و ساعات شب تغییر می‌کند. این نمایش معمولاً در يك آلاچیق روباز اجرا می‌شود. تماشاگران در دو سوی پرده‌ی نمایش می‌نشینند - آلهایی که در پشت پرده

اجرا می‌شده است. نمایش چهار شامل رقص تنها، رقص دو نفره، و رقصهای دراماتیکی است که اسطوره، تاریخ مذهبی، افسانه، و مباحث مربوط به آفرینش را شرح و آموزش می‌دهد، و اجرای آن چهار شب تمام در حیاط معابد، در زیر نور مشعل و فانوس، طول می‌کشد. چهار از قراردادهایی استفاده می‌کند که در ناتیا ساسترا (۱۳۱) درج شده، اما عناصر دیگری نیز بدان افزوده شده است. رقصگران این نمایش لباسهای زربفت و نقره باف، با رنگهای درخشان، و سرپوشهای پر تجمل به بر می‌کنند، و صورتکهای عجیب و غریب و رنگ آمیزی شده‌ی آنها با کاغذهای زوروق و یا با

را اجرا می‌کند، تا نمایش زیبا و جذاب بنماید. رقصهای کلاسیک هند نیز که در ناحیه‌ی کاتاک حفظ گردیده، به واسطه‌ی حرکات پیچیده‌ی پا و ضرباهنگ ویژه‌ی خود متمایزند. رقص مانی پوری (۱۳۳)، با پیچ و تابها و حرکات پرواز گونه‌اش، در نقاط مختلف هند از تنوع بی‌شماری برخوردار است. در میان رقصهای کلاسیک هند دو رقص به نامهای چهار (۱۳۴) و کاتاکالی (۱۳۵) از همه شاخصترند.

رقص با صورتک چهار در شمال شرقی هند رایج است، زیرا قرنهای متعددی این رقص به عنوان بخشی از جشنواره‌ی بهار، در بزرگداشت شیوا (۱۳۶)

تصویر ۶۱.۱۰. رقصگری از نمایش چهار در شمال شرقی هند. مرکز هنرهای نمایشی، انجمن آسیایی.



تصویر ۶۰.۱۰. يك اجراکننده‌ی وایانگ کولیت در تئاتری در بالی. مرکز هنرهای نمایشی، انجمن آسیایی.

می‌کند؛ و غالب نمایشها در زیر نور لرزان مشعلها، از شب تا صبح روز بعد طول می‌کشند.

سنت نمایشی هند در دوران تسلط مسلمانها و انگلیسیها بر هند از طریق نمایشهای عروسکی و نمایشهای بومی حفظ شده است، بدانگونه که رقص توسط خادمان معابد، بویژه در ایالت مدرس از سده‌ی پانزدهم به بعد محفوظ ماند. هنگامی که ملت هند از دهه‌ی ۱۸۹۰ مقاومت در برابر استعمار انگلستان را آغاز کرد، رقص سنتی هند نیز، که در آن هنگام بهاراتاناتیا (۱۳۷) نام داشت، بار دیگر رونق گرفت، و تا به امروز در نواحی مدرس مورد تحسین و علاقه مردم است. این رقص احتمالاً در آغاز توسط بیش از يك رقصگر اجرا می‌شده است، اما امروزه تنها يك زن آن

بومی شامل اشکال گوناگون اپرایی، قهرمانان افسانه‌ای، و مایه‌های عاشقانه‌اند؛ و در پاره‌ای دیگر شامل فارسیهای سبک، رقصهای دراماتیک، یا نمایشهای عبادی‌اند. اما با همه‌ی تنوع، این نمایشها دارای ویژگیهای مشترکی هستند. معمولاً نمایش را يك گوینده آغاز می‌کند، و شخصیتهای مختلف را در مواقع لزوم به صحنه می‌خواند، و حوادثی را که در صحنه می‌گذرد توصیف می‌کند؛ همه‌ی آنها در صحنه‌ای روباز، که از سه طرف توسط تماشاگران احاطه شده اجرا می‌شوند؛ در هیچیک از آنها دکور به کار نمی‌رود؛ شیوه‌ی بازیگری همواره شیوه پردازی شده است، و قراردادهایی را به کار می‌گیرند که برای تماشاگران محلی آشنا هستند؛ سراسر نمایش را موسیقی همراهی

چوب ساخته می‌شوند. همه‌ی این رقصها را مردان با ضرباهنگی که به‌دقت توسط طبلها تعیین می‌شود اجرا می‌کنند.

کاتاکالی، که اکنون حدود ۳۰۰ سال قدمت دارد، منحصر به جنوب غربی هند است. موضوع این رقص در درجه‌ی اول از حماسه‌های هندو اخذ شده است. شاید از آنرو که کاتاکالی شکل پانتومیمی دارد، بسیاری از ویژگیهای درام سانسکریت را به صورت اغراق آمیز نشان می‌دهد، و خشونت و مرگ را به صحنه می‌کشاند. داستانهای آن همواره برگرد هوی و هوس، و خشم و غضب خدایان و شیاطین، و یا برگرد عشق و نفرت شخصیت‌های فوق طبیعی می‌گردد؛ نیروهای خیر و شر در يك تلاش نومیدانه با هم نبرد می‌کنند، و همواره نیروهای خیر سرانجام پیروز می‌شوند. بازیگران آن سراسر متکی به رقص، پانتومیم، لباس، و آرایشند، و نوازندگان نیز با موسیقی و آواز داستان را بیان می‌کنند. زبان اشاره در این نمایش شامل بیش از ۵۰۰ نشانه‌ی متمایز است. شخصیت‌های نمایش به هفت تیپ اصلی تقسیم می‌شوند، که هر يك لباس و آرایش نمادین ویژه‌ی خود را دارند، از اینرو حاضر شدن بازیگران برای ورود به صحنه ساعتها طول می‌کشد. از آنجا که اجرای کاتاکالی نیاز به نیروی جسمانی زیادی دارد، لذا اجرای نقش زنان را برعهده‌ی پسران جوان می‌گذارند. يك رقصگر کاتاکالی آموزش خود را از سنین کودکی آغاز می‌کند، و برای رسیدن به درجه‌ی بلوغ و کمال باید بیست سال تجربه را پشت سر گذاشته باشد. کاتاکالی در حیاط معابد، یا فضاهای باز دیگر، بر روی صحنه‌ای به مساحت ۶ متر مربع با سایبانی گل آرایشی، و در زیر نور مشعلها

اجرا می‌شود. اجرای نمایش يك شب تمام طول می‌کشد.

درام به شیوه‌ی غربی نیز در هند رواج دارد. نمایشنامه‌های غربی نخستین بار توسط استعمارگران انگلیسی در سده‌ی هجدهم در هند معرفی شدند. در سده‌ی نوزدهم نویسندگان هندی آغاز به نوشتن نمایشنامه به شیوه‌ی غربی کردند. از میان نویسندگان جدید هندی رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱-۱۹۴۱) موفق‌ترین نمایشنامه نویسی بود که توانست تلفیق موفقیت آمیزی از سنت‌های هندی و غربی به دست دهد. نمایشنامه‌های چیترا (۱۸۹۴)، پادشاه خانه‌ی تاریك (۱۹۱۴)، و چرخه‌ی بهار (۱۹۱۷) در میان آثار تاگور از همه مهم‌ترند.

با آنکه احیای خودآگاهی ملی بار دیگر توجه هندیها را به سوی نمایشنامه‌های سانسکریت و اشکال دیگر نمایشهای کلاسیک هندی جلب کرد، اما پراکندگی عظیم و تنوع بیشمار زبان و فرهنگ در هند امکان دسترسی به سبک تازه و شاخص هندی را مشکل می‌سازد. تئاتر هندی امروزه بسیار وسیع و پراکنده است و پهنه‌ای از درامهای سانسکریت، نمایشهای محلی، و آثار واقعگرایانه جدید را در برمی‌گیرد. تأثیر و نفوذ هند بر کشورهای دیگر تنها از طریق اشکال نمایشی کلاسیک خود بوده است.

جهان غرب تا سده‌ی نوزدهم به کلی با تئاتر شرق بیگانه بود. نمایشنامه‌های سانسکریت نخستین بار در این سده ترجمه و بررسی شدند، و قراردادهای تئاتر شرقی تا زمانی که گروههای نمایشی شرقی به غرب سفر نکرده بودند، ناشناخته بودند. در سال ۱۸۹۵

يك گروه چینی در پاریس نمایشی اجرا کرد؛ در سال ۱۹۰۰ يك گروه ژاپنی در لندن ظاهر شد؛ و پس از آن اجراکنندگان انفرادی آغاز به سفر در کشورهای غربی کردند. باید گفت تهیه کنندگانی همچون میرهولد، واختانگوف، برشت، و آرتو بودند که تئاتر شرق را همچون منبع الهام، و جانشین تازه‌ای برای تئاتر واقعگرا (خیالپرور)ی غربی، به جهان غرب معرفی کردند، و بدین سان سنن تئاتری شرق نفوذ بر

معیارهای تئاتری غرب را آغاز نهاد. در آغاز از نظر غربیها، تئاتر شرق عجیب و غریب و افراطی می‌نمود، اما نوآوریهای کسانی مانند برشت و آرتو با الهام از سنن تئاتر شرق پس از جنگ جهانی دوم در غرب پذیرفته شد. هر چند جای شك دارد اگر بگوییم همه‌ی غربیها واقعاً تئاتر شرق را می‌فهمند، اما می‌توان گفت حداقل برای یافتن راههای تازه این تئاتر محرك نیرومندی بوده است.



تصویر ۶۲.۱۰. دو اجراکننده کاتاکالی. اریس و لباس آنها، بویژه رقصگر سمت چپ بسیار سیوه‌رزدازی شده است. از کتاب تئاتر در هند. نوشته‌ی گارگی.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

در بررسی تئاتر در فرهنگهای دیگر لازم است مبانی و خاستگاه آنها را بشناسیم، در غیر این صورت، به جای سرزندگی در آنها تنها شیوه‌ای ماهرانه و غریب خواهیم یافت. مسلماً شناخت کامل فرهنگهای دیگر مشکل است، زیرا از عناصری ترکیب یافته‌اند که شباهتی به شناخته‌های ما ندارند. اما با مطالعه‌ی تاریخ فرهنگی و اجتماعی فرهنگهای بیگانه، و بررسی هنرهایی که این فرهنگها به وجود آورده‌اند، می‌توان به يك درون بینی در شیوه‌های زندگی دیگران دست یافت. چنین رهیافتی، بویژه برای کسانی که مایل به درک شکل‌های تئاتری در شرق هستند، حایز اهمیت است.

قطعه‌ی کوتاهی که در زیر می‌آید اشاره به ارتباطی دارد که میان درام چینی، و سه مکتب فلسفی بزرگ چینی، کنفوسیوس، بودیسم، و تائوئیسم موجود است:

با وجود همه‌ی مواد محلی و عناصر بیگانه‌ای که در کوروی تمدن چین ریخته شد، محتوای آن اساساً کنفوسیوسی‌ماند. کنفوسیوس حکمت اخلاق عملی است که قوانین خودسازی فردی و هنر ارتباط بین انسانها را آموزش می‌دهد. و شخصیت ملی چینی را قالب می‌زند، و بر همه‌ی جنبه‌های

جامعه، خانواده، ادبیات و هنرهای چین نفوذ دارد... اما هنگامی که چین دستخوش اغتشاش گردید، تائوئیسم و بودیسم میدان یافتند [و هنوز که هنوز است] ناامیدی را دامن می‌زنند... میل به سرگردانی... در آنجهان. اما غالب نویسندگان چینی دنباله روی سنن کنفوسیوس‌اند. ادبیات برای آنها وسیله‌ای بوده است تا میانسی مکتب کنفوسیوس را اشاعه دهند: آموزش، و هدایت مردم به راه نیک... سه نظریه‌ی بزرگ چینی اذهان چینیها را... از پرورش هر آنچه شباهتی به تراژدی غربی داشت برحذر می‌داشت... از نظرگاه چینی، اگر ادبیات به خواننده‌ی خود احساس رضایتی مبنی بر رستگاری او، و پیروزی نهایی تقوی و نیکی ندهد نقصان دارد.

وو - چی - لیو، مقدمه‌ای بر ادبیات چینی، (پلومینگتن: چاپ دانشگاه ایندیانا، ۱۹۶۶) صفحات ۴ - ۵.

همچنین، ا. س. اسکات در بررسی تئاتر کابوکی، به تأثیر بودیسم و کنفوسیوس بر زندگی و تئاتر ژاپنی اشاره دارد. وی همچنین معماری محلی، لباس، غذا، روابط اجتماعی، آداب، و جنبه‌های دیگر زندگی روزمره‌ی مردم ژاپن را که در مباحث تئاتری

و قراردادهای نمایشی آن سهمی داشته‌اند بررسی می‌کند.

نخست آنکه در ژاپن همه چیز و همه کس وابسته به آدابی است که به دقت تعیین شده‌اند. شیوه‌ی صحیح خوردن، نوشیدن، لباس پوشیدن، و حرکت کردن به تناسب زمان و مکان معین شده است... این حقیقت، هنگامی که با آداب و رفتار مشخص زندگی مردم ژاپن، همچون نشستن، غذا خوردن، خوابیدن در تاتامی [تختی از نی و حصیر] همراه شود، حرکات و حالاتی را ایجاد می‌کند که منحصر به مردم ژاپن است، و هنگامی که این شیوه‌ها به زبان صحنه برمی‌گردند، تکنیک بصری بسیار ویژه‌ای را به وجود می‌آورند که باید بازیگران به طور انفرادی و گروهی از آن پیروی کنند... افسانه‌ها، رسوم، عادات، مذهب، عشق و نفرت مردم ژاپن در سنتهای نمایشی آزادانه به کار می‌روند، و برای ساختن درام رنگارنگ ژاپنی در هم بافته می‌شوند.

تئاتر کابوکی ژاپن (لندن، جورج آلن، و آوین، ۱۹۵۵)، صفحات ۳۲ - ۳۳.

ناظر غربی، حتی با داشتن زمینه‌ی ذهنی و فرهنگی صحیح از فرهنگهای بیگانه، هنگام مواجهه با قراردادهای تئاتری فراوان در شرق، حداقل در آغاز کار دچار مشکل می‌شود. نماد رنگ، و رنگ آمیزی چهره در اپرای پکن نمونه‌وار است (تصویر ۹.۱۰):

هر چه شخصیت‌های نمایش کابوکی دلپذیرتر باشند، رنگهای ساده‌تری در چهره‌ی خود به کار می‌برند. رهبر دشمنان و اشخاص بسیار ویژه طرحهای

پیچیده‌تری بر چهره دارند - اشخاص خشن، دزدان، سربازان بی‌رحم، و انتقام جویان. اگر در چهره‌ای رنگ سرخ زیادی به کار رفته باشد، نشانه‌ی شجاعت، وفاداری، و مصمم بودن آن شخص است؛ استفاده‌ی زیاد از رنگ سیاه در چهره به معنای زود خشمی، و رنگ آبی نشان بی‌رحمی است، شخصیت دغل و غیرقابل اعتماد رنگ سفید به صورت دارد، و چهره‌ای غالباً دگرگون دارد.

حتی دستگاههای موسیقی می‌توانند غریب بنمایند. از نظر غریبها، يك ارکستر چینی مرکب از «تعداد کثیری گانگ و سنج و طبل» است، در حالی که:

ساز همراه صدا، «چینگ هو» است، و آن ویولونی است با دو سیم... نی خود را با بازی چهره‌ی بازیگر هماهنگ می‌سازد. «شنگ» یا يك ساز بادی از نی درحقیقت يك ارگ کوچک زهی است. گیتارهای دیوانه و گیتارهای سه سیم، و قره‌نی چینی نیز در صحنه به کار می‌روند... طبل‌ها و ضربهای کوچک و بزرگ، سنج، و «پن» یا ضرب زمان نواز چوبی، که کار رهبر ارکسترهای غربی را در ارکستر چینی انجام می‌دهد... ورود و خروجهای بازیگران، خود موسیقی ویژه‌ای دارد. هر بازیگر پیش از خواندن آواز، آخرین کلماتش را به طرز خاصی ادا می‌کند، تا ارکستر بفهمد قصد آواز خواندن دارد، و خود را مهیا سازد.

ده وی آلی، اپرای پکن، (پکن، ۱۹۵۷).

زیرنویسهای فصل دهم

A Temporary Lodge for My Leisure Thoughts	۳۳
Sheng	۳۴
Tan	۳۵
Mei Lan-feng	۳۶
Ching	۳۷
Ch'ou	۳۸
Shoo-sing	۳۹
Ts'ao Yu	۴۰
Thunderstorm	۴۱
Sunrise	۴۲
The Bridge	۴۳
Records of Ancient Things	۴۴
۴۵. شینتوییسم مذهب باستانی ژاپن است، که توسط مذهب بودا و کنفوسیوس تعدیل یافت، و هنوز هم پیروانی دارد. پیروان شینتوییسم، که بیشتر يك مسلک و آیین است تا مذهب، به معابد و زیارتگاههای معتبر رفته و در گوشه‌ی عزلت آیینها و مراسم سنتی خود را برپا می‌دارند. شینتو اصطلاحی چینی برای کامی - نو - میچی است که ریشه‌ای ژاپنی دارد، و معنای آن «راه خدایان»، یا «در راه کسانی که در بالا هستند» می‌باشد. غالب اطلاعات ما درباره‌ی شینتوییسم از متنی به نام کوچی کی از سال ۷۱۲، و نی هونجی (تاریخچه‌ی ژاپن) از سال ۷۲۰ سرچشمه می‌گیرد که هر دو به زبان چینی‌اند. این دو گزارش در سده‌ی دهم تحت عنوان یشیجی	

حتی صاحب زیبایی‌ی ذاتی است، مثلاً هنگام نبرد در صحنه، ظرافت خود را می‌بازد... اگر بازیگر این نقش در زندگی واقعی خود مانند زنان رفتار نکند ممکن نیست يك اوناگاتای ماهر از کار در آید.

از «پسگفتاری بر کتاب غبار در گوشه‌ها»^{۱۲۵} این گزارش از میانه‌ی سده‌ی هفدهم به دست ما رسیده است:

روش رایج در نمایشنامه نویسی آن بود که پس از بحثی کلی در باب نمایشنامه‌ی جدید، و اخذ تصمیماتی، ساختمان هر صحنه بنا می‌شد. سپس بازیگران هر صحنه فراخوانده می‌شدند، در حلقه‌ای می‌نشستند، و گفتگوها را به طور حضوری می‌آموختند. بازیگران تا پایان بخش مربوط به خود در آنجا می‌ماندند، یا صحنه را بارها تمرین می‌کردند... نویسنده سپس یا قسمت بعدی را آغاز می‌کرد، و یا همین قسمت را با تکرار و تمرین تثبیت می‌کرد.

جنگ بازیگران، ویرایش، ترجمه، و مقدمه از چارلز جی. دون، و بونزو توریگو^{۱۲۶} (نیویورک، انتشارات دانشگاه کلمبیا، ۱۹۶۹)، صفحات ۵۳ - ۱۱۸.

زیامی برای راهنمایی بازیگران تئاتر نو در مجموعه‌ی آثارش بر عدم تظاهر تأکید می‌کند، و می‌نویسد این امر از طریق جمع اعداد امکان پذیر است:

بازیگر برای نشان دادن خشم، بایستی حالتی آرام داشته باشد، در غیر این صورت به جای خشم، خشونت را نمایش خواهد داد. هنگامی که بدن در حرکتی خشم آمیز است، باید دستها و پاها را چنان حرکت داد که گویی دزدکی حرکت می‌کنند. و هنگامی که پاها پر تحرکند، بدن باید آرام حرکت کند.

ترجمه‌ی آرتور ویلی در کتاب نمایشهای نو در ژاپن^{۱۲۷} (نیویورک: آلفرد. ا. ناف، ۱۹۲۲)، ص ۲۶.

تعدادی از منابع موجود، که حاوی نصایحی به بازیگران یا جمع‌آوری نکته‌هایی برای استفاده در کابوکی است، متعلق به سده‌ی هفدهم و اوایل سده‌ی هجدهم هستند. در کتاب «کلمات آیم»^{۱۲۸} این فراز را درباره‌ی اوناگاتا (نقش زن) می‌توان یافت که در آن هنگام توسط مردان اجرا می‌شد:

راز نقش اوناگاتا در جذابیت آن است، و کسی که

nimalme	۱۱۸
doekata	۱۱۹
koyaku	۱۲۰
onnagata	۱۲۱
hanamichi	۱۲۲
shimpa	۱۲۳
Tsubouchi Shoyo	۱۲۴
Waseda	۱۲۵
Shingeki	۱۲۶
Pangsan	۱۲۷
Wayang Kulit	۱۲۸
wayang golek	۱۲۹
wayang orang	۱۳۰
wayang topeng	۱۳۱
Bharatanatyam	۱۳۲
Manipuri	۱۳۳
Chhau	۱۳۴
Katakali	۱۳۵

۱۳۶. شیوا یکی از بزرگترین خدایان اساطیری هند است که نام او همراه با اوپانیساده‌ها و مهابهاراتا ذکر شده است. شیوا با برهما و ویشنو تثلیث آیین هندو را تشکیل می‌دهند. شیوا نماینده‌ی نابودی و تجدید حیات بعد از آن است. بیش از هزار نام دارد. و دارای درجات مختلفی است. از لحاظ خلاقیت مهادوا، و از لحاظ تخریب مهاداکالا نامیده می‌شود. شیوا همچنین رقص کیهانی است، و از این نظرناراجا خوانده می‌شود. م.

۱۳۷. رجوع شود به فصل چهارم، بخش هند، جلد اول. م.

Chitra	۱۳۸
King of The Dark Chamber	۱۳۹
The Cycle of Spring	۱۴۰
Wu-chi Liu, An Introduction to Chinese Literature	۱۴۱
Rewi Alley, Peking Opera	۱۴۲
Arthur Waley, The No Plays in Japan	۱۴۳
The Words of Ayame	۱۴۴
A Sequel to "Dust in the Ears"	۱۴۵
Charles J. Dunan and Bunzo Torigoe, The Actors' Analec	۱۴۶

Kuruimono	۷۴
Kirinomono	۷۵
Shite	۷۶
Waki	۷۷
Kokata	۷۸
butai	۷۹
hashigakari	۸۰
shitebashira	۸۱
metsukebashira	۸۲
wakibashira	۸۳
fuebashira	۸۴
atoza	۸۵
waki-za	۸۶
Kyōgen	۸۷
Okura	۸۸
Sagi	۸۹
Izumi	۹۰
Kabuki	۹۱
ningyo shibai	۹۲
Heian	۹۳
Oe Tadafusa	۹۴
biwa	۹۵
samisen	۹۶
yoruri	۹۷
Toraya Gendaya	۹۸
Takemoto Gidayo	۹۹
Chikamatsu Monzaemon	۱۰۰
The Double Suicide at Sonezaki	۱۰۱
Drumming of The Waves at Horikawa	۱۰۲
Battle of Kokusenya	۱۰۳
Takedo Izumo	۱۰۴
Chikamatsu Hanji	۱۰۵
Bunrakuken	۱۰۶
Takedo Izumo	۱۰۷
Chushingura	۱۰۸
Kawatake Mokuami	۱۰۹
Beenten Kazo and His Gang of Thieves	۱۱۰
Goroza the Dandy	۱۱۱
jidaimono	۱۱۲
sewamono	۱۱۳
choreographer	۱۱۴
tachiyaku	۱۱۵
katakiyaku	۱۱۶
wakashukata	۱۱۷

قدیم‌ن بودیسم به مکتبی گفته می‌شد که به جای تبعیت از مرام یا کتاب آسمانی خاصی، وظیفه‌ی خود را عینیت بخشیدن به تأملات درونی قرار می‌داد. پایه گذار ذن بودیسم، بودیدارمای افسانه‌ای است که در اواخر سده‌ی پنجم میلادی از هند به چین آمد. از تحولات اولیه‌ی ذن بودیسم اطلاع زیادی در دست نیست، اما به طور سنتی پذیرفته شده است که هوئی ننگ (۷۱۳-۶۳۸) به عنوان ششمین مراد پیروان ذن، توانست رقبای دیگرش را در چین کنار بزند. وی دستیابی به حق و حقیقت را از راه کشف و شهود آموزش می‌داد. گفته‌اند هوئی ننگ سواد نداشته است. سده‌های هشتم و نهم عصر طلایی ذن شناخته می‌شوند زیرا در این دوره معلمان بزرگی ظهور نموده، و شیوه‌ی واحدی را در آموزشهای ذن مستقر ساختند. شیوه‌ی آنها شیوه‌ای شفاهی و حضوری، فارغ از اندیشه‌ی آگاه و منطقی بود، و برای زدودن ذهن مریدان خود از شیوه‌های رایج تنبیهات شدید را جایز می‌شمردند. در مرام آنها دانش محققانه، آیین‌ها، و انجام امور خیر، اموری جزئی محسوب می‌شد. امروزه تحقیقات و مطالعات گسترده‌ای درباره‌ی ذن بودیسم در سراسر جهان رایج شده است. تأثیرات زیبایی‌شناسی ذن را در اشعار، خوشنویسی، نقاشی، و نیز در مراسم جای نوشی، گل آرایی، و احداث باغهای زیبای ژاپنی می‌توان مشاهده کرد. م.

Yūgen	۷۰
Kamimono	۷۱
Shuramono	۷۲
Kazuramono	۷۳

شی کی کامل شدند، که حاوی‌ی اولین دعاها و آیینهای مکتوب شینتو است. شینتویسم پس از شکست ژاپن در جنگ جهانی دوم از هم پاشید، و هنگامی که در سال ۱۹۴۶ امپراتور ژاپن، هیروهیتو، نیروی آسمانی خود را انکار کرد، و ژنرال مک آرتور پرداخت مقرری و کمک به معابد و کاهنان شینتو را ممنوع ساخت، سازمان آیین شینتو از هم گسست.

Kagura	۴۶
Sangaku	۴۷
Shotoka	۴۸
gigaku	۴۹
bugaku	۵۰
saragaku	۵۱
Noh drama	۵۲
Sarogaku-no	۵۳
dengaku-No	۵۴
Za	۵۵
Shogun	۵۶
Samurai	۵۷
daimyo	۵۸
hatamoto	۵۹
ronin	۶۰
shonin	۶۱
shokunin	۶۲
hyakusho	۶۳
Ashikaga	۶۴

۶۵. Noh معمولاً برای اینکه تئاتر «نوی ژاپنی» با تئاتر نوین اشتباه نشود، یک حرف در جلوی آن می‌افزایند، مترجم ضرورتی در این کار، بجز همین توضیح ندید. م.

Kannami Kiyotsugu	۶۶
Zeami Motokiyo	۶۷
Kusemai	۶۸
Zen Buddhism	۶۹

بودیسم است، و از کلمه‌ی سانسکریت دهایانا (تأمل) مشتق شده است. در چین



۱۱

تئاتر انگلستان ۱۶۴۲ - ۱۸۰۰

فعالیت‌های تئاتری در ۱۶۴۰-۱۶۶۰

در طول هجده سال میان ۱۶۴۲ و ۱۶۶۰، پیوریتها می‌کوشیدند فعالیت‌های تئاتری را در انگلستان متوقف سازند، و در نتیجه‌ی همین بی‌اعتنایی است که گزارشهای نمایشی از این دوره بسیار اندک است، هر چند در این دوره نیز با وقفه‌هایی چند، فعالیت‌های نمایشی وجود داشته است. در ابتدا، در سال ۱۶۴۲ طبق قانونی که در مجلس وضع شد، اجرای تئاتر برای مدت پنج سال متوقف شد. گروه «بازیگران شاه» وسایل و لباسهای صحنه‌ی خود را فروختند، و تئاتر

جنگهای داخلی بین سلطنت طلبان و پیوریتنها (پاک دینان) در طول دهه‌ی ۱۶۴۰، زندگی در انگلستان را دچار بی‌ثباتی کرد. تا ۱۶۴۹، هنگام دستگیری، محاکمه، و اعدام چارلز اول پادشاه انگلستان، صلح و آرامش به این کشور بازنگشت. کشور انگلستان مدتی به سرپرستی کمیته‌ای از منتخبین مجلس اداره می‌شد، و پس از ۱۶۵۳، آلپور کرامول^۱، عملاً همچون حاکم مستبدی در صدر امور قرار گرفت. پس از مرگ کرامول در ۱۶۵۸، پسرش جانشین او شد، اما قادر به اداره‌ی کشور نشد. در ۱۶۶۰ استوارتها بار دیگر تاج و تخت سلطنت را تصاحب کردند.





تصویر ۱۱.۱. «» صفحه عنوان قانون نامه‌ی که پیوریتانها برای جلوگیری از نمایش تئاتر و میان‌برده منتشر کردند. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده، نوشته‌ی کنت مک گوتن و ویلیام ملننيس.

بازگشایی تئاتر

در سال ۱۶۶۰ چارلز دوم (سلطنت ۱۶۶۰-۱۶۸۵) به سلطنت رسید. (سالهای میان ۱۶۶۰ تا ۱۷۰۰ را دوران بازگشت سلطنت^{۱۱}) می‌نامند، هر چند این دوره چندین سال از سلطنت چارلز اول بیشتر است. تحت فرمانروایی چارلز دوم انگلستان پاک دینی رایج در دوران کشورهای مشترك المنافع را کنار گذاشت، بدین جهت دوران بازگشت سلطنت به دوران سهل انگاری در امور مذهبی معروف شده است. چارلز مدتی آتش بس ملایمی را با مجلس حفظ نمود، در حالی که مایل نبود هیچگونه حقی به مجلس بدهد، همچنین مایل نبود ستیز آشکاری با آن داشته باشد. اعتقاد چارلز به حقوق مطلقه‌ی خود در برخوردی که با تئاتر داشت،

دیونانت باشد زیرا در دهه‌ی ۱۶۳۰ به طور علنی نمایشهایی را بر صحنه آورد که اولین اجراهای اپرایی انگلیسی شناخته می‌شوند. دیونانت کسی بود که جای بن جانسن را به عنوان نویسنده‌ی اصلی بالماسیکه‌های درباری گرفته بود. اولین نمایش او، نخستین روز تفریح در روتلند هاوس^{۱۲}، در ماه مه سال ۱۶۵۶ به اجرا درآمد.

تهیه‌ی نمایش محاصره‌ی رودز^{۱۳} در سال ۱۶۵۶ نیز از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است، زیرا اولین کاربرد صحنه‌های ایتالیایی در انگلستان در نمایشی عمومی است. این نمایش را جان وب (۱۶۱۱-۱۶۷۲)، شاگرد و داماد اینیگو جونز طراحی کرد، و بر صحنه‌ای به عرض حدود ۷ متر، عمق حدود ۶ متر، و ارتفاع حدود ۴ متر به اجرا درآمد. وب در پشت پروسینیوم یک سلسله بالهای ثابت که بر آنها صخره‌هایی با شکوه نقاشی شده بود، قرار داد، و در انتهای صحنه پرده‌هایی آویخت که ترکیب آنها با دکورهای نقاشی شده، مکانهای گوناگون مورد نیاز صحنه را تجسم می‌بخشید.

این نخستین نمایشهای سرگرم کننده در خانه‌ی شخصی دیونانت، در روتلند هاوس، اجرا شدند. دیونانت بین سالهای ۱۶۵۸ و ۱۶۵۹ حداقل سه نمایش دیگر در تئاتر کاک پیت به صحنه برد که در آنها از طاق پروسینیوم استفاده شده بود. هر چند اعتراضهایی بر علیه این نمایشها صورت گرفت، اما چون بازگشت سلطنت نزدیک بود، اقدامی برای جلوگیری از آنها به عمل نیامد. از طرف دیگر دیونانت هیچ قانونی را نقض نکرده بود، زیرا نمایشهای او سرگرمیهایی موزیکال بودند، که ممنوعیتی نداشتند.

«گلوب» ویران شد. بازیگران بزودی به نمایشهای مخفی روی آوردند، و در سال ۱۶۴۷ در تئاترهای فورچون، کاک پیت، و سالیسبوری کورت نمایشهایی به روی صحنه رفت. با آن که مقامات مربوطه از جانب مجلس دستور داشتند جلوی تخلفات را بگیرند، اما نظارت دقیقی اعمال نمی‌شد، و در نتیجه آن قانون مؤثرواقع نشد. هنگامی که در سال ۱۶۴۷ موعد قانونی تعطیل تئاترها به سر رسید، بلافاصله اجرای نمایشهای علنی آغاز گردید. در سال ۱۶۴۹ بار دیگر قانون تازه‌ای از مجلس گذشت، که برطبق آن بازیگران مردمی فرو دست و دغل ارزیابی می‌شدند؛ و بنای داخلی تئاترهای فورچون، کاک پیت، و سالیسبوری کورت را در هم ریختند. اما بازیگران همچنان به اجرای نمایش در تئاتر «ردبول»، که از ویرانی مصون مانده بود، ادامه دادند، و زمانی که اجرای نمایش علنی، حتی در این محل نیز خطرناک می‌نمود، گروههای نمایشی به خانه‌های شخصی، زمینهای تنیس، یا خوابگاهها روی آوردند، و برای انجام این نمایشها، به مأمورین تفتیش رشوه و باج می‌دادند. ظاهراً در طول این سالها تنها شکل نمایشی «درول»^{۱۴} بوده است که نمایشی خلاصه شده به سبک فارس بود. بازیگران معتقد بودند که تئاتر بزودی آزاد و قانونی خواهد شد.

حدود ۱۶۵۰ ویلیام بیستن^{۱۵} (۱۶۰۶-۱۶۸۲) ساختمان سالیسبوری - کورت را خرید و آن را تجدید بنا کرد، و تربیت یک گروه پسران بازیگر را برعهده گرفت. تئاتر کاک پیت به دست کتابفروشی به نام جان رودز^{۱۶} افتاد، و او نیز یک گروه بازیگران جوان را تشکیل داد. شاید بتوان گفت پیشتاز واقعی ویلیام

بارزتر از موارد دیگر است؛ وی با تئاتر همچون اموال سلطنتی رفتار می‌کرد، و آن را مطابق سلیقه و میل خود بازسازی کرد.

به محض آن که معلوم شد سلطنت باز خواهد گشت، بازگشایی تئاترها آغاز گردید. در ماه مارس ۱۶۶۰، دیونانت زمین تنیس لایل^{۱۷} را اجاره کرد، و برای گرفتن مجوز نزد چارلز دوم به فرانسه رفت. در انگلستان سر هنری هربرت^{۱۸} بار دیگر مسئولیتی را که در دوران چارلز اول برعهده داشت، بدون اطلاع چارلز دوم برعهده گرفت، و به سه شرکت پروانه‌ی نمایش داد: جان رودز، برای تئاتر کاک پیت؛ مایکل ماهون^{۱۹}، برای تئاتر ردبول؛ و ویلیام بیستن، برای تئاتر سالیسبوری کورت^{۲۰}. در همین اثنا چارلز دوم بدون اطلاع از اقدامات هربرت، انحصار نمایشهای تئاتری



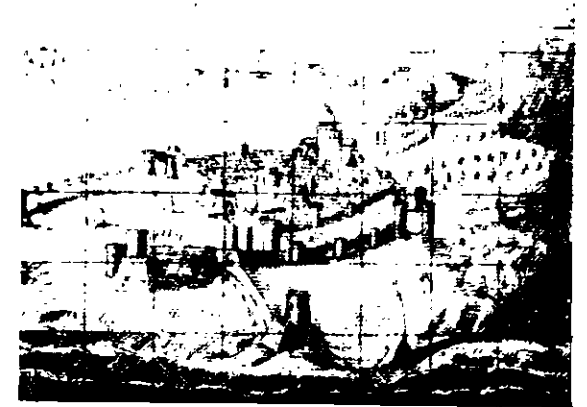
تصویر ۳.۱۱. پروسینیوم، و بالهای دو طرف نمایش محاصره‌ی رودز. طرح از جان وب، و اجرا از ویلیام دیونانت در رولندهاوس، ۱۶۵۶. بالهای این صحنه را صخره‌هایی تشکیل می‌دهند که در طول نمایش ثابت بودند، اما دکورهای دیگر در پشت آنها تغییر می‌کردند. این صحنه‌پردازی پرسپکتیو، با قطعات متحرک، نخستین نمایشدهی صحنه‌های ایتالیایی در تئاترهای عمومی انگلیس بشمار می‌رود.

تصویر ۴.۱۱. طرحی که احتمالاً مربوط به نمایشهای «درول» در دوران ملل مشترک‌المنافع است. در این طرح شخصیهایی از نمایشهای گوناگون نشان داده شده‌اند استفاده از چهلچراغ و نورهای زمینی در این طرح قابل توجه است. از مجموعه‌ی درول‌ها، جمع‌آوری توسط کیرکمن، چاپ ۱۶۷۲.



شرکتهای نمایشی ۱۶۶۰ - ۱۷۰۰

با آن که شرکت کیلیگرو با بازیگران با تجربه‌ای آغاز به کار کرد، اما نتوانست موفقیت شرکت دیونانت را به دست آورد. کیلیگرو شخصاً توجه زیادی به تئاتر نشان نمی‌داد، و امور شرکت را به سه تن از بازیگرانش می‌سپرد. شاید به همین جهت گروه او گرفتار اختلاف سلیقه‌ها شد و از هم پاشید. اما دیونانت تا هنگام مرگش در ۱۶۶۸ نظارت دقیقی بر تئاتر خود داشت، و پس از مرگ او، دو تن از بازیگرانش، هریس^{۵۳} و بترتن^{۵۴} کارگردانی هنری گروه او را برعهده گرفتند، و با مدیریت خانوادگی دیونانت گروه را زنده نگاه داشتند. در سال ۱۶۸۲ شرکت کیلیگرو دچار دشواریهای جدی مالی شد و بناچار در گروه دیونانت ادغام گردید.



تصویر ۲.۱۱. نخستین طرح برای پس‌زمینه‌ی نمایش محاصره‌ی رودز که نمای دوری از رودز و بندر آن را نشان می‌دهد. تصویر به چهارخانه‌هایی تقسیم شده، تا انتقال آن به پرده‌ی بزرگ در انتهای صحنه آسان شود. از مجموعه‌ی دیونشایر.

اجاره کردند، و جورج جالی همچنان به اجرای نمایش سیار در انگلستان ادامه داد. در غیاب جالی این دو به شاه اطلاع دادند که مجوز او را خریده‌اند، و در ۱۶۶۴، امتیاز تازه‌ای مبنی بر انحصار نمایش در لندن به آنها داده شد. پس از این نیرنگ، جالی به لندن بازگشت، و تا سال ۱۶۶۷ به اجرای نمایش پرداخت، تا آنکه سرانجام شاه پروانه‌ی او را باطل کرد. شاید برای پرهیز از دردسرهای دیگر بود که دیونانت و کیلیگرو مجبور به استخدام جالی شدند، و سرپرستی مدرسه‌ی تربیت بازیگر را به او سپردند. پس از ۱۶۷۳ دیگر خبری از او به دست نیامده است.

دیونانت و کیلیگرو، مشکلاتی هم با سر هنری هربرت داشتند. وی در دادگاه برعلیه آن دو شکایت کرد که بسیاری از اختیارات او را به عنوان سرپرست نمایشها و سرگرمیها غصب کرده‌اند. اما به تدریج هربرت از دادن پروانه به شرکتهای لندن محروم شد، و تنها حق صدور پروانه برای شرکتهای خارج از لندن، و نمایشهای تازه را حفظ کرد. بدین ترتیب دیونانت و کیلیگرو اداره‌ی همه‌ی امور نمایشهای تئاتری در لندن را به خود اختصاص دادند. امتیازی که چارلز دوم داد عملاً تا ۱۸۴۳ معتبر بود، و این امر به طور جدی جلوی رشد تئاتر انگلیسی را سد کرد.

در لندن را به دیونانت و تامس کیلیگرو^{۵۵} (۱۶۱۲-۱۶۸۳) سپرد. کیلیگرو در دربارهای انگلیسی زندگی کرده، و پیش از ۱۶۴۲ تعدادی نمایشنامه نوشته بود، و در تمام دوران تبعید خانوادگی سلطنتی با آنها به سر برده بود. تا سال ۱۶۶۰، دیونانت و کیلیگرو قادر نشدند از فعالیت گروههایی که از هربرت پروانه‌ی نمایش گرفته بودند جلوگیری کنند. این دو در آغاز يك گروه مشترك تشكيل دادند، اما بزودی هر يك شرکت مستقل خود را تاسیس کرد. کیلیگرو سرپرستی شرکت کینگز را که بازیگران با تجربه‌تر و مسن‌تری در اختیار داشت عهده‌دار شد، و دیونانت شرکت دوک را در اختیار گرفت که بازیگرانی جوان داشت.

انحصار تئاترها توسط دیونانت و کیلیگرو، بلافاصله مورد اعتراض شخصی به نام جورج جالی^{۵۶} (شهرتش ۱۶۴۸-۱۶۷۳) قرار گرفت. وی در دوران ملل مشترك المنافع، در آلمان، يك گروه سیار نمایشی را اداره می‌کرد، و در ۱۶۵۵ در آنجا برای چارلز دوم، پادشاه آینده‌ی انگلستان، نمایش اجرا کرده و توجه او را به خود جلب نموده بود. از اینرو، چارلز در سال ۱۶۶۰ مجوز داشتن يك گروه نمایشی در لندن را به او داد. در سال ۱۶۶۲ دیونانت و کیلیگرو مجوز او را

درام انگلیسی ۱۶۶۰ - ۱۷۰۰

یکی از مشکلات عمده‌ی مدیران تئاتر در ۱۶۶۰ تأمین يك مجموعه‌ی نمایشی (رپرتوار) مناسب بود. آنها نخست به نمایشنامه‌هایی متکی بودند که پیش از تشکیل ملل مشترك المنافع نوشته شده بودند، و سرپرست نمایشها و سرگرمیها آنها را به شرکتها می‌داد. از میان این نمایشنامه‌ها آثار بومون و فلچر از همه محبوبتر بودند؛ آثار جانسن اگرچه مورد تحسین بیشتری بودند اما به ندرت اجرا می‌شدند. تعدادی از نمایشنامه‌های شکسپیر دستکاری شدند تا با سلیقه‌ی آن روزگار همساز گردند. بسیاری از آثار قدیمی باب سلیقه‌ی روز نبودند، و به محض آنکه نمایشنامه‌ی تازه‌ای دریافت می‌شد این نمایشهای قدیمی را از مجموعه‌ی نمایشی خارج می‌کردند، گرچه تعدادی از آنها تا مدتها اجرا می‌شدند.

بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۷۰۰ تعدادی نمایشنامه‌ی جدی نوشته شد. تا سال ۱۶۸۰ رایجترین شکل نمایشی تراژدی «قهرمانی» بود که تأثیر بسیاری از مؤلفان اسپانیایی و فرانسوی پذیرفته بود. این تراژدیها بر محور انتقام و دعوی عشق و شرف دور می‌زدند، و نخست از طریق آثار راجربویل (۱۶۲۱ - ۱۶۷۹) متداول شدند. در میان آثار او نمایشنامه‌های تراژدی مصطفی (۱۶۶۵)، شاهزاده‌ی سیاه (۱۶۶۷)، و تریفون (۱۶۶۸) از شهرت ویژه‌ای برخوردار بودند. نویسندگان محبوب دیگر این رده عبارت بودند از، الکسانسیر (۱۶۴۸ - ۱۷۲۴) مؤلف نمایشنامه‌های کمبوجیه، شاه ایران (۱۶۷۱)، و ملکه‌ی مراکش (۱۶۷۳)؛ ناتانل لی (۱۶۵۳-۱۶۹۲) با نمایشنامه‌ی

تصویر ۵.۱۱. ۵. سرویلیام دیونانت، موزه‌ی تئاتر، دانشگاه کلمبیا.



جدایی از ۱۶۹۵ تا ۱۷۰۷ محسوس بود.

علاوه بر شرکت‌های مستقر در لندن، تعدادی شرکت در استانهای دیگر نیز پروانه‌ی نمایش دریافت کردند، که مهمترین آنها در دوبلین مستقر بودند. دوبلین خود يك سرپرست نمایشها و سرگرمیها داشت. در ۱۶۳۷ جان اوگیلی (۱۶۰۰-۱۶۷۶) اجازه یافت در دوبلین تئاتری برپا کند، و عنوان سرپرست نمایشها و سرگرمیهای ایرلند را نیز گرفت. امتیاز اوگیلی پس از ۱۶۴۱ لغو شد، و بار دیگر در ۱۶۶۱ تمدید گردید. وی در سال ۱۶۶۲ تئاتری به نام اسموک آلی (۱۶۶۲) بنا کرد، که نخستین تئاتر در بریتانیای کبیر پس از بازگشت سلطنت محسوب می‌شود. پس از مرگ اوگیلی امتیاز او به جوزف اشبری (۱۶۶۲) واگذار شد و او توانست بهترین شرکت تئاتری خارج از لندن تا چهل و پنج سال بعد از آن را پایه ریزی کند.

گروه مشترك تا سال ۱۶۹۵ به کار خود ادامه داد، و در این سال، پس از يك سلسله حوادث، تعدادی از بازیگران آن برای تشکیل گروهی دیگر جدا شدند. در سال ۱۶۸۸، چارلز دیونانت اداره‌ی تئاتر خود را به برادرش آلکساندر واگذار کرد، و هنگامی که آلکساندر برای فرار از دست طلبکارانش انگلستان را ترک گفت، معلوم شد که شرکت او را کریستوفر ریچ (۱۶۶۲) و سرتامس اسکپ ورت (۱۶۶۲) حمایت مالی می‌کردند. از آن پس اداره‌ی شرکت به دست ریچ افتاد که وکیلی بی‌تجربه بود، و شرکت بار دیگر با شکست مواجه شد. ریچ دستمزد بازیگران را نمی‌پرداخت، و به بازیگران چاپلوس امکانات بیشتری می‌داد، و موجب شد بازیگران ممتاز گروه از آن جدا شوند، و با سرپرستی بترتن و با پروانه‌ی مستقلی که از ویلیام سوم گرفتند، گروه دیگری تشکیل دهند. علایم این

ملکه‌های رقیب (۱۶۷۷)؛ و جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰) با نمایشنامه‌های ملکه‌ی هندی (۱۶۶۴)، امپراتور هندی (۱۶۶۵)، فتح غرناطه (۱۶۷۵)، و دوم (۱۶۶۹ - ۱۶۷۰)، و اورنگ زیب (۱۶۷۵). در این آثار، قهرمانی آرمانی و نوعی، با بانوی زیبایی برخورد می‌کند، و موقعیتها همواره چنان است که وصال آن دو موجب حوادثی می‌شود که برای خود، خاندان، و کشورشان خرابی و رسوایی به بار می‌آورد. پس زمینه‌ی این نمایشنامه‌ها غالباً جنگ است و گاه پایان خوشی نیز برای آنها در نظر گرفته می‌شود. این آثار مملو از لفاظیهای در قالب دو بیتی است که امروزه به شدت ثقیل می‌نمایند. جورج ویلیرز (۱۶۷۱-۱۶۸۷) دومین دوك بوكینگهام (۱۶۲۸-۱۶۸۷) در سال ۱۶۷۱ با نوشتن نمایشنامه‌ای به نام تمرین (۱۶۷۱) ضربه‌ی سنگینی بر این نوع نمایشنامه‌ها وارد ساخت، و شیوه‌ی تیپ سازی، ابزارهای داستانگویی، و قراردادهای صحنه‌ای در تراژدیهای قهرمانی را به باد هجو و استهزا گرفت. نمایشنامه‌ی ویلیرز بیش از آنچه انتظار می‌رفت توفیق یافت، و تا اواخر سده‌ی هجدهم در مجموعه‌های نمایشی ماند.

با زوال تراژدیهای قهرمانی، جای آنها را تراژدیهای به نثر، و بر طبق قواعد نئوکلاسیک پر کردند. تراژدیهای تازه داستانهایی ساده داشتند، و وحدتهای سه گانه را رعایت می‌کردند. این موج تازه با نمایشنامه‌ای از درایدن به نام همه چیز برای عشق (۱۶۷۷) مورد توجه قرار گرفت. این نمایشنامه «تنظیم دوباره»ی آنتونی و کلوپاترا اثر شکسپیر بود، و تا پایان سده‌ی هفدهم سرمشق درامهای انگلیسی گردید. سبک نئوکلاسیسم در انگلستان به نسبت کشورهای دیگر



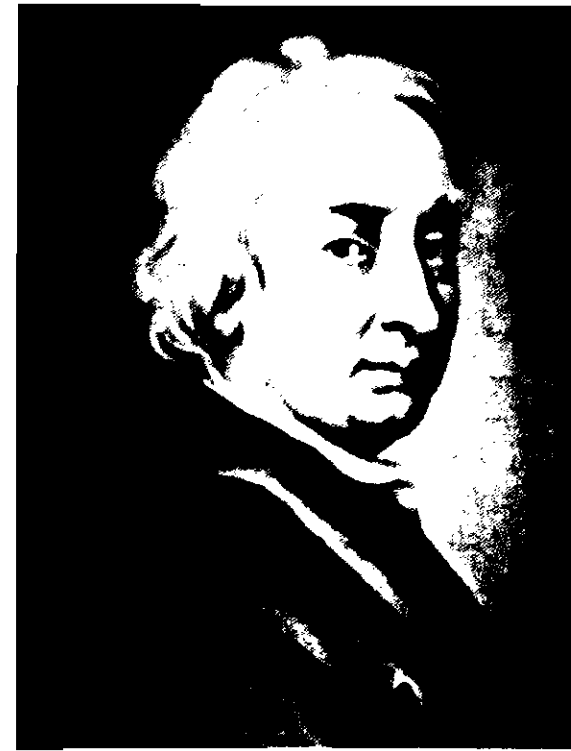
تصویر ۷.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی همه چیز برای عشق نوشته‌ی جان درایدن. برگرفته از مجموعه‌ی آثار دراماتیک درایدن، جلد چهارم (۱۷۳۵).

تصویر ۸.۱۱. ویلیام کانگریو، درام‌نویس انگلیسی.



شکسپیر برای اپرا تنظیم شد، بلکه اپراهای درایدن، آلبیون و آلبیانوس^(۳۱) (۱۶۸۵)، و آرتور شاه^(۳۲) (۱۶۹۲) نیز محبوبیت قابل ملاحظه‌ای کسب کردند. کوششهای ناموفق اپرای انگلیسی با متداول شدن اپرای ایتالیایی در حوالی ۱۷۰۵ در انگلستان به سرعت رو به کاهش نهادند.

اما دوران بازگشت سلطنت بیش از هر چیز به تنوع درام کمیک شهرت دارد: کمدی مزاحها، کمدی توطئه، فارسیها، و کمدی رفتارها. در این دوره به واسطه‌ی اهمیت جانسن بهره‌داری‌ی زیادی از اصل «مزاحها»^(۳۳) به عمل آمد. از میان مؤلفان عمده‌ی این دوره می‌توان از تامس شِوِل^(۳۴) (۱۶۴۲-۱۶۹۲) با کمدیهای عشاق عبوس^(۳۵) (۱۶۶۸)، مزاح شناسان^(۳۶) (۱۶۷۰)، ارباب بزرگ آلساتیا^(۳۷) (۱۶۸۸)، و جشن تدفین^(۳۸) (۱۶۸۹) نام برد. هر یک از این نمایشنامه‌ها شخصیت‌های عجیب و غریبی را بر صحنه می‌آورند، که در داستان‌هایی ملهم از زندگی‌ی معاصر خود، با زبانی صریح و معترض سخن می‌گویند. کمدیهای توطئه نیز، شاید به خاطر تأثیر کورنی، و درام نویسان اسپانیایی در این دوره محبوب شدند. بهترین نمونه‌ی این نوع درام نویسان خانم آفرا بن^(۳۹) (۱۶۴۰-۱۶۸۹) است که نمایشنامه‌ای به نام ولگرد^(۴۰)، قسمت اول و دوم (۱۶۷۷-۱۶۸۰) را نوشته است. فارس در آثار ادوارد راونز کرافت^(۴۱) (شهرتش ۱۶۷۱-۱۶۹۷) به اوج خود رسید، و نمایشنامه‌های بی‌غیرتهای لندن^(۴۲) (۱۶۸۱)، و کالبدشناس^(۴۳) (۱۶۹۷) از او در سراسر سده‌ی هجدهم به اجرا در می‌آمد. دوره‌ی بازگشت سلطنت همچنین به خاطر نمایشهای سرزنده‌ی کمدی رفتارها شهرت دارد. درایدن



تصویر ۹.۱۱. جان درایدن، درام‌نویس انگلیسی در سده‌ی هفدهم.

را نابود می‌کند. نجات و نیز درباره‌ی توطئه‌ای است که بر علیه دولت و نیز در جریان است، و با مرگ سه شخصیت اصلی‌ی داستان پی‌یر، جافیر (جعفر)، و بل ویدرا به پایان می‌رسد. با آن که در نمایشنامه‌های آت وی عامل تأثر هنوز به ترحم واقعی‌ی تراژیک نرسیده است، اما گرایش به داستان‌های تأثرانگیز و اشک آور در آنها مشهود است، گرایشی که بعدها شدیدتر شد. براساس «سرگرمیها»ی دوران ملل مشترک المنافع که دیونانت اجرا کرده بود، اپرا نیز در دوران بازگشت سلطنت شکوفا شد. اپرای انگلیسی به واسطه‌ی وجود موسیقی، آواز، و صحنه‌های تماشایی تفاوت آشکاری با تراژدیهای قهرمانی داشت، و به لحاظ وجود قطعات گفتاری در تکخوانیها (رستانیو) با قراردادهای اپراهای ایتالیایی متفاوت بود. در این دوره نه تنها مکبث، توفان، و رویای شب نیمه‌ی تابستان از

اروپایی آزادتر بود. به تعبیر اینان وحدت عمل به معنای استفاده از داستان‌هایی فرعی بود که با هم مرتبط باشند، و وحدت مکان به معنای آن بود که شخصیت‌های نمایش بتوانند به سادگی از مکانی به مکان دیگر بروند، بی‌آن که بر محدوده‌ی بیست و چهار ساعت خدشه‌ای وارد آید.

بهترین درام نویس انگلیسی‌ی آن عصر تامس آت وی^(۴۴) (۱۶۵۲ - ۱۶۸۵) تحت تأثیر مشترک نتوکلاسیسم و شکسپیر بود، و نمایشنامه‌های یتیم^(۴۵) (۱۶۸۰)، و نجات و نیز^(۴۶) (۱۶۸۲) از این نویسنده تا اواخر سده‌ی نوزدهم در مجموعه‌های نمایشی اجرا می‌شد. نمایشنامه‌ی یتیم داستان دختری است که دو برادر عاشق او هستند. دختر در خفا با یکی از برادرها ازدواج می‌کند، و برادر دیگر که پی به روابط آنها برده است، به گمان آن که روابط نامشروعی دارند، هر دو



تصویر ۹.۱۱.۱۰. صحنه‌ی پروسیوم در دوران بازگشت سلطنت. این تصویر مربوط به یکی از صحنه‌های نمایشنامه‌ی ملکه‌ی مراکش است که در ۱۶۷۳ در دورسیت گاردن به نمایش درآمد. این یکی از نخستین نمایشنامه‌هایی بود که همراه با طرح‌های صحنه‌اش به چاپ رسید. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده نوشته‌ی کنت مک گونن و ویلیام ملنیتس.

او، به خاطر صحنه‌ها و دیالوگ‌های درخشان و شخصیت پردازی‌ی خوش برش، هنوز هم به عنوان شاهکار شناخته می‌شوند. در نمایشنامه‌ی رسم روزگار عشاق زیرک و بذله‌گویی چون میلان و میرابل، با شناختی که از زمانه‌ی خود دارند، به توافقی منحصر به فرد برای ازدواج می‌رسند. این نمایشنامه که مملو از شخصیت‌های توطئه‌گر، پرمدها، و ابله است معمولاً یکی از بهترین کمدهای انگلیسی شناخته می‌شود.

موضوع اصلی و لحن کمدهای رفتارها در دوران بازگشت سلطنت موجب بحث‌های بسیاری در باب اخلاق شد. در این نمایش‌ها اشخاص عاقل اجر می‌بینند، و اشخاص نادان و احمق فریب می‌خورند؛ در

آثار او از ساختمان خوبی برخوردارند، و شخصیت‌هایش با ظرافت و زیرکی از مردم معاصر خود برگرفته شده‌اند، اما نکات اخلاقی‌ی آنها بسیاری از منتقدان را ناخوش آمده بود. در همسر دهاتی قهرمان نمایش شایع می‌کند که از نظر جنسی ناتوان است تا بهتر بتواند زنان را اغوا کند. این نمایشنامه را غالباً به عنوان شاهد انحرافات اخلاقی در نمایشنامه‌های دوران بازگشت سلطنت ذکر می‌کنند.

کمدهای رفتارها با آثار ویلیام کانگریو^(۱۶۷۰-۱۷۲۹) به اوج خود رسید. نمایشنامه‌های عشق به خاطر عشق^(۱۶۹۵)، و رسم روزگار^(۱۷۰۰) از

تصویر ۹.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی رسم روزگار، نوشته ویلیام کانگریو. در این تصویر خانم ویسفورت را به همراه خواهرزاده‌ی روستنایش می‌بینیم. از مجموعه‌ی آثار کانگریو، چاپ ۱۷۵۳.



نویسندگان پس از خود فراهم سازد. در آثار او می‌توان نخستین عناصری را یافت که خبر از تیپ شاخصی می‌دهند: شخصیت‌هایی برگرفته از طبقات بالای اجتماع، اغواگری، ازدواج‌های طراحی شده، آخرین مد لباس، و حاضر جوابی‌های زیرکانه.

از میان آخرین نویسندگان این شیوه ویچرلی، و کانگریو از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. ویلیام ویچرلی^(۱۶۴۰-۱۷۱۵) نمایشنامه نویسی را از سال ۱۶۷۱ با نمایشنامه‌ی عشق در جنگل^(۱۶۷۱) آغاز کرد، و با جناب استاد رقص^(۱۶۷۲)، همسر دهاتی^(۱۶۷۵)، و دلال زمین^(۱۶۷۶) ادامه داد. هر چند

یکی از شیواترین درام نویسان عصر خود، با آثاری همچون آقای مارتین خرابکار^(۱۶۶۷)، ستاره شناس مسخره^(۱۶۶۸)، و ازدواج به سبک روز^(۱۶۷۲) سهم شایانی در شکل‌گیری این نوع کمدهای داشته است. در هر یک از این نمایشنامه‌ها یک زوج عاشق بذله‌گو و بی‌خیال نقش دارند. کمدهای رفتارها که در این دوره به تحول نهایی‌ی خود رسید معمولاً تداعی کننده‌ی جورج اتهمرگ^(حدود ۱۶۳۴-۱۶۹۱) است. وی پس از اولین نمایشنامه‌ی خود به نام عشق در حمام^(۱۶۶۴)، که اثر متوسطی بود توانست با خلق آثاری همچون اگر می‌توانست می‌کرد^(۱۶۶۸) و مرد با سلیقه^(۱۶۷۶) الگویی برای

درام انگلیسی ۱۷۰۰ - ۱۷۵۰

گرایش به سوی رهیافتی نو در نمایشنامه‌های سی‌ و فارکواری بیش از دیگران مشهود است. در آثار این دو نمایشنامه نویس ویژگی‌ی تپیهای پذیرفته شده‌ی کمدی، یا نگرش اخلاقی‌ی محافظه کارانه و همچنین احساسات بیشتر تا حدی تعدیل یافته است. کالی سی‌ بر (۱۶۷۱-۱۷۵۷) در نمایشنامه‌های آخرین تدبیر عشق (۱۶۹۶)، شوهر بی‌ملاحظه (۱۷۰۴)، جوانمرد واقعی (۱۷۰۷)، و شرط بانو (۱۷۰۷) شخصیت‌های هرزه اعمال بی‌خردانه‌ی باب روز خود را



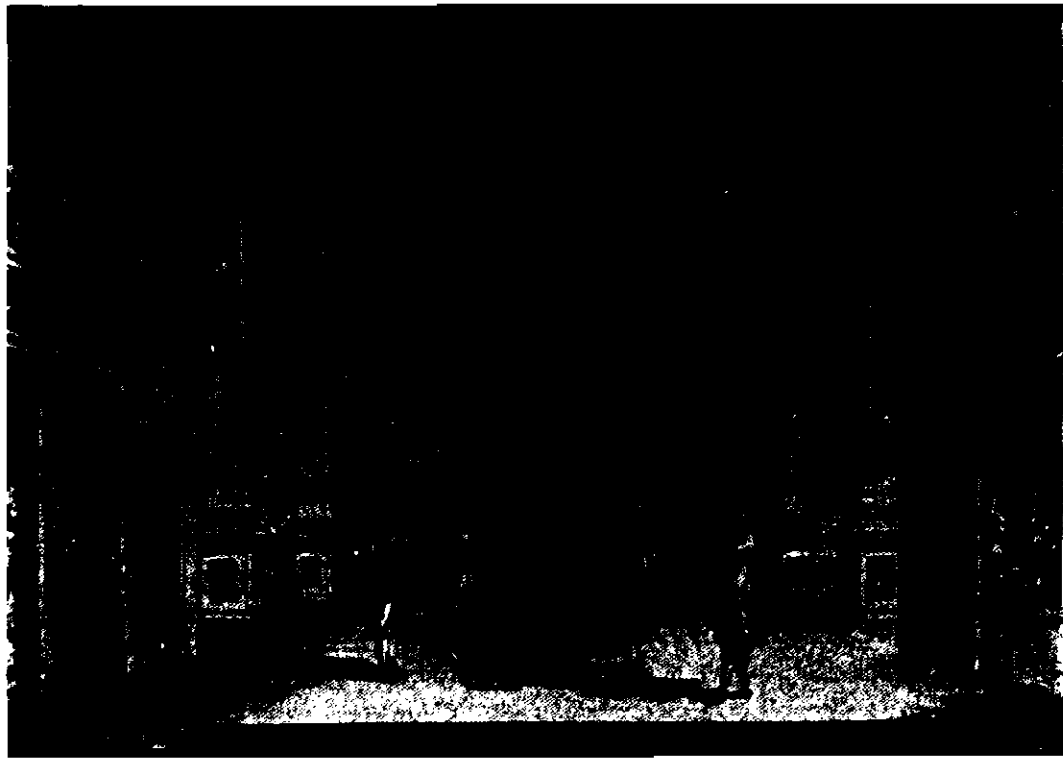
تا پرده‌ی پنجم ادامه می‌دهند، و در اینجا ناگهان، و به شیوه‌ای احساساتی دگرگون می‌شوند. جورج فارکواری (۱۶۷۸ - ۱۷۰۷) لطافت طبع کانگریو را حفظ نمود، اما صحنه‌های خود را به روستا کشاند، و آنها را به طریقی به سامان رساند که از نظر اخلاقی مورد اعتراض نباشند. بهترین نمایشنامه‌های سی‌ بر زوج ابدی (۱۶۹۹)، که یکی از محبوبترین شخصیت‌های سده‌ی هجدهم را ارائه می‌کند، افسر پشتیبانی (۱۷۰۶)، و تدبیر نیکو (۱۷۰۷) هستند، که دو تایی آخری تا به امروز مورد علاقه بوده‌اند. گرایش به سوی کمدی‌های احساساتی با

تصویر ۱۱.۱۱. کالی سی‌ بر، نویسنده و بازیگر انگلیسی در نقش لرد فایننگتن در نمایشنامه‌ی فضیلتو خطر کردن، ۱۶۹۶.

مشروطه تبدیل کرد، و نقطه‌ی پایانی بر استبداد سلطنتی، و نیز نقطه‌ی پایانی بر اختلاف‌هایی که پنجاه سال انگلستان را به ستوه آورده بود نهاد. این اقدام همچنین گام مهمی در تأمین حقوق مردم، بویژه طبقات بالا و متوسط جامعه بود. شاید طبقه‌ی بازرگان، که به سرعت بدل به منبع اصلی قدرت و ثروت انگلستان می‌شد، از این نظام جدید بیش از همه سود برد. لذا عجیب نیست اگر می‌بینیم سلیقه‌ی طبقه‌ی متوسط انگلیسی در تئاتر ظاهر شد، و از آنجا که اینان در مسایل اخلاقی محافظه کار بودند، احساسات مذهبی‌ی پاکدینی (پیوریتانسم) بار دیگر امکان بروز یافت. در دهه‌ی ۱۶۹۰، این محافظه کاری احیا شده از طریق حملاتی بر تئاتر ابراز وجود کرد، اما در حقیقت هیچ‌یک موثر واقع نشد، تا آنکه مقاله‌ای تحت عنوان نگاهی کوتاه بر فساد اخلاق و پرده‌داری در تئاتر انگلیسی (۱۶۹۸) از جرهمی کولیر^(۱) انتشار یافت. کولیر با پذیرش اصول عقاید نئوکلاسیکها آغاز می‌کند و اینکه هدف درام آموزش و لذتبخشی است، و می‌کوشد نشان دهد که میان نظریه و عمل تفاوت هست، از اینرو بعکس دیگران نظریات کولیر مؤثر افتاد. بسیاری از درام نویسان پاسخ مؤثری برای کولیر نداشتند، زیرا آنها نیز آموزش اخلاقی را هدف عمده‌ی درام می‌دانستند. تعدادی از درام نویسان، از جمله درآیدن، در مطبوعات به خطای خود اعتراف کردند؛ کانگریو، نه به خاطر حملات کولیر، بلکه اصولاً نمایشنامه نویسی را کنار گذارد؛ و به موازات بالا گرفتن این بحث‌ها، درام انگلیسی قدم در مسیر تازه‌ای نهاد.

آنها فضیلت به معنای خودشناسی و عدم پیروی از احساسات است. اشخاص خود فریب از جانب شخصیت اصلی نمایش که واجد درون بینی برتر است (هر چند کمی آزارنده) مورد استهزا قرار می‌گیرند و خوار می‌شوند. بحث‌هایی که در باب حقانیت این معیارهای اخلاقی در گرفت غالباً دستاوردهای قابل توجه درام نویسان دوران بازگشت سلطنت را در پرده‌ای از ابهام پوشانده است.

دگرگونی‌های زندگی و درام انگلیسی پس از ۱۷۰۰ آشکار شد. پس از مرگ چارلز دوم، برادرش جیمز دوم (سلطنت ۱۶۸۵ - ۱۶۸۸) جانشین او شد. وی کوشید اقتدار از دست رفته‌ی پادشاه و کاتولیک گرای را به انگلستان باز گرداند. جیمز دوم به رغم عدم محبوبیت، تا تولد اولین پسرش تحمل می‌شد، اما داشتن پسر و جانشین به گونه‌ی تهدیدی تلقی می‌شد، زیرا بیم آن می‌رفت که سیاست او توسط پسرش نیز تعقیب شود. گروهی از رهبران سیاسی انگلستان دختر جیمز دوم، ماری، را که پروتستان بود همراه شوهرش ویلیام اورانژی، فرمانروای هلند، دعوت کردند تا صاحب تاج و تخت انگلستان شوند. در نتیجه ویلیام انگلستان را تصرف کرد؛ جیمز فرار کرد؛ و مجلس انگلیس ماری دوم (سلطنت ۱۶۸۹-۱۶۹۴)، و ویلیام سوم (سلطنت ۱۶۸۹ - ۱۷۰۲) را به عنوان پادشاهان مشترک انگلستان پذیرفت. در همین زمان مجلس لایحه‌ای را به تصویب رساند، و پادشاهان تازه پذیرفتند که از آن پس مجلس در کلیه‌ی امور مهم مملکتی، و تعیین جانشین پادشاه دخالت داشته باشد. این قانون در حقیقت نظام سلطنتی انگلیس را به



تصویر ۱۳.۱۱. نمای عمومی از اجرای نمایش مدرسه‌ی چنگال‌سازی در تئاتر درویری‌لین، ۱۷۷۷. برگرفته از یک گراوور معاصر.

نیکبهای خویش را فراهم می‌آورند. در آن دوران عقیده بر آن بود که اگر کسی بتواند از حسیض ذلت به فضایل پاک انسانی روی آورد، نشانه‌ی آن است که صاحب ذات حساس و خلق پسندیده‌ای است.

هر چند استیل تا سال ۱۷۵۰ پیروان برجسته‌ای نداشت، اما این گرایش تازه در درام، پیش از این به طور مؤثری در تراژدی به کار گرفته شده بود. در اوایل سده‌ی هجدهم نیکلاس راو (۱۶۷۴ - ۱۷۱۸) تعدادی تراژدی تأثرانگیز نوشت، که مادر خوانده‌ی جاه طلب (۱۷۰۱)، تامرلین (۱۷۰۱)، توبه کار صاف (۱۷۰۳)، و تراژدی چین شور (۱۷۱۴) از آن جمله‌اند. این نمایشنامه‌ها تا سده‌ی نوزدهم بازار صحنه‌های انگلیسی را گرم نگه می‌داشتند. نویسندگان

هجدهم معتقد بودند که ذات انسان فی نفسه خوب است، و اگر از غرایز پاک خود پیروی کند، این خوبی حفظ خواهد شد، و اگر از معیارهای بد پیروی کند، به انحراف کشیده خواهد شد. در نتیجه چنین می‌اندیشیدند که اگر انسان بتواند کدورت‌های ناشی از غفلت را از آینده‌ی احساسهای خود بزداید، می‌تواند خود را از انحرافات و گناهان رهایی بخشد. به این دلیل اگر «دل» شخصیت‌های نمایش به دست می‌آمد، می‌توانستند به سرعت به راه صواب باز گردند. به گمان آنها ایجاد موقعیتهای تأثرآور ابزارهای مفیدی هستند، زیرا این موقعیتهای خصلتهای نیکوی شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارند، شخصیت‌هایی که از همه‌ی آزمونها سرافراز برآیند، برای تماشاگر نیز امکان دیدن



تصویر ۱۲.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی تدبیر نیکو نوشته‌ی فارکووار. از مجموعه‌ی آثار فارکووار. چاپ ۱۷۳۳.

شخصیت‌های دلپذیر نمایش، احساسات پاک انسانی را بیدار کند، شخصیت‌های را از آلامشان برهاند، و به خوبی پاداش بدهد. استیل می‌گوید مایل است «مستر فرام سازد متشخص‌تر از آن که بتوان بر آن خندید».

در روزگار ما درامهای سده‌ی هجدهم انگلیس «احساساتی» (سنتی مانتال) توصیف می‌شوند، زیرا شخصیت‌های این درامها به شکلی غیرطبیعی خوبند، و مسائلشان ظاهراً به سادگی قابل حل است. قدر مسلم آن است که در سده‌ی هجدهم این آثار همچون تجلی‌ی حقیقی‌ی طبیعت انسانی پذیرفته می‌شدند. این اختلاف نظر و سلیقه به خاطر برخورد متفاوتی است که امروزه با روانشناسی وجود دارد. فیلسوفان سده‌ی

قهرمانانی از طبقه‌ی متوسط در نمایشنامه‌ی عشاق آگاه (۱۷۲۲) از سر ریچارد استیل (۱۶۷۲ - ۱۷۲۹) به بیان کامل خود رسید. این نمایشنامه که براساس آندریا اثر ترنس نوشته شده، زمان داستان آندریا را به سده‌ی هجدهم آورده است. قهرمان فقیر این نمایشنامه‌اندیانا (۱۸۰۰) پس از گذر از آزمونهای بسیار، معلوم می‌شود که دختر تاجری ثروتمند بوده است، و این کشف پایان خوش نمایش را فراهم می‌آورد. در این نمایشنامه صحنه‌های مضحک معدودی با خدمتکارها وجود دارد. در نمایشنامه‌ی استیل هدف کمده‌ی به طرزی جدی تغییر یافته است، بدین معنی که استیل به جای برانگیختن خنده و مضحکه، می‌کوشد از طریق صحنه‌های آزمون، و سربلند بیرون آمدن



تصویر ۱۴.۱۱. صحنه‌ای از نمایش اپرای گدایان از جان کی. در این صحنه پالی و لوسی از مک هیث استدعای بخشش دارند. حضور تماشاگران در صحنه قابل توجه است. این گراور توسط ویلیام بلیک، براساس نقاشی ویلیام هوگارت، در ۱۷۱۹ تهیه شده است. مجموعه‌ی تئاتری هاروارد.

بود، زیرا همه ساله در طول فصل نمایشی کریسمس، شاگرد بازرگانان را به دیدن این نمایشنامه می‌آوردند تا عبرت بگیرند و از راه راست منحرف نشوند. با آنکه لیلو پیروان زیادی داشت، اما هیچیک توفیق او را نیافتند.

در طول سده‌ی هجدهم تعدادی اشکال دراماتیک دیگر (پانتومیم، اپرای افسانه‌ای یا بالاد^(۸۱)، اپرا، اپرای کمدی، و نمایشهای مسخره) موجب افول نتوکلایسیم در انگلستان شدند. پانتومیم سده‌ی هجدهم انگلیسی عناصری از کمدیا دل آرته و فارس را با موضوعهای ساتیری روز و داستانهای برگرفته از اساطیر کلاسیک درهم می‌آمیخت. از سده‌ی ششم به بعد گروههای کمدیا دل آرته گاه و بیگاه در انگلستان ظاهر می‌گشتند، و از اواخر سده‌ی هفدهم تپیه‌های کمدیا وارد نمایشهای رقص و سرگرمیهای انگلیسی شدند. سپس در ۱۷۰۲، جان ویور^(۸۲) رقصهایی را لا به لای داستانهای کوتاه خود می‌گنجانید. جان ریچ^(۸۳) (۱۶۹۲ - ۱۷۶۱) پسر کریستوفر ریچ و مدیر تئاترهای لینکلنز این فیلدز^(۸۴) و کاونت گاردن^(۸۵)، الگویی را در پانتومیم انگلیسی رواج داد، و آثاری همچون آرلکن اعدام می‌شود^(۸۶) (که در فصل تئاتری ۱۷۱۶ - ۱۷۱۷

دیگر نمایشنامه‌های جدی عبارتند از، امبروز فیلیپس^(۸۷) (۱۶۷۵ - ۱۷۴۹) که نمایشنامه‌ی مادر بی‌عاطفه^(۸۸) (۱۷۱۲) را از آندرو مک، اثر راسین اقتباس کرده بود، و بیش از یک سده مورد علاقه‌ی زنان بازیگر بود؛ جوزف آدیسون^(۸۹) (۱۶۷۲ - ۱۷۱۹) که نمایشنامه‌ی او به نام کاتو^(۹۰) یک شاهکار شناخته می‌شد؛ و جیمز تامسن^(۹۱) (۱۷۰۰ - ۱۷۴۸) که نمایشنامه‌ی سوفونیسیبا^(۹۲) (۱۷۲۹)ی او تحسین شده‌ترین نمایشنامه‌ی عصر خود بود. این تراژدیها ریشه در موضوعهای اساطیری یا تاریخی داشتند، و شخصیتهای خود را از میان طبقات حاکم برمی‌گزیدند. در سال ۱۷۳۱ جورج لیلو^(۹۳) (۱۶۹۳ - ۱۷۳۹) با نوشتن نمایشنامه‌ی تاجر لندن^(۹۴) قدم در راه کاملاً نوینی نهاد. قهرمان این نمایشنامه که یک شاگرد بازرگان به نام جورج برانول است، توسط فاحشه‌ای به گمراهی کشیده می‌شود، عموی مهربانش را به قتل می‌رساند، و سرانجام در سنتهای ذلت، پس از اعتراف به گناهان به دار آویخته می‌شود. لیلو مصالح آثار خود را از زندگی روزمره انتخاب می‌کرد، زیرا معتقد بود درسهایی که تراژدیها با شخصیتهای اشرافی می‌دهند برای مردم عادی مناسب نیستند. پیداست لیلو در کار خود موفق

به اجرا در آمد)، و آمادیس، یا عشقهای آرلکن و کولومبین^(۹۵) (۱۷۱۸) را خلق کرد. در پانتومیمهای ریچ صحنه‌هایی جدی براساس اساطیر کلاسیک، به تناوب با قطعات کمدی یا شخصیتهای کمدیا دل آرته در هم ادغام می‌شدند. صحنه‌های کمدی او دیالوگ نداشتند، اما در صحنه‌های جدی از دیالوگ و آواز استفاده می‌کرد، و قسمت اعظم نمایش با موسیقی همراهی می‌شد. عنصر اصلی نمایش عملیات حیرت انگیزی بود که آرلکن با عصای جادویی خود انجام می‌داد، و مکانها و اشخاص را جا به جا می‌کرد. برخلاف غالب پانتومیمهای دیگر، آثار ریچ عمر درازی داشتند. ریچ در طول چهل و پنجسال، تنها دوازده یا سیزده نمایش خلق کرد، که اولین اجرای آنها بین ۱۷۱۷ و ۱۷۳۲ به روی صحنه آمد. در میان مجموعه‌ی نمایشی (رپرئوار) او ۹ پانتومیم همیشه اجرامی شدند؛ آثار او در فاصله‌ی وقفه‌های متعارف بارها تجدیدنظر شده‌اند، و در فصول مختلف نمایش تغییراتی می‌کردند. ریچ که نام مستعار لون را برای خود برگزیده بود، از جمله‌ی مشهورترین و آزموده‌ترین اجراکنندگان پانتومیم در سده‌ی هجدهم در انگلستان شناخته می‌شد.

پانتومیم‌ها تا سال ۱۷۲۳ محبوبترین شکل نمایشهای سرگرم کننده محسوب می‌شدند. با آنکه این پانتومیمها به عنوان اختتامیه اجرا می‌شدند، اما بسیاری از آنها از نمایش اصلی محبوبتر بودند. هرگاه پانتومیم جدیدی به مجموعه‌ی نمایشی یک تئاتر افزوده می‌شد، قیمت بلیطهای آن تئاتر افزایش می‌یافت. تعدادی از این پانتومیمها چهل تا پنجاه شب پشت سر هم اجرا می‌شدند. ریچ تعدادی اجرا کننده‌ی پانتومیم نیز تربیت کرد، که هاری وود وود^(۹۶) (۱۷۱۷ - ۱۷۷۷) از معروفترین شاگردان اوست، که در سال

۱۷۲۸ از ریچ جدا شد، و ۲۰ سال تمام در تئاتر دروری لین^(۹۷) با استاد سابقش به رقابت برخاست. نام ریچ همچنین با اپرابالاد عجین شده است. نخستین اپرابالاد به نام اپرای گدایان^(۹۸) (۱۷۲۸)، نوشته‌ی جان کی^(۹۹) (۱۶۸۵-۱۷۳۲) توسط ریچ به نمایش در آمد. این اپرا ابتدا به تئاتر دروری لین عرضه شده بود، اما در آنجا رد شد. اپرابالاد پس از رواج اپرای ایتالیایی در انگلستان به وجود آمد. اپرای ایتالیایی پس از ۱۷۱۰، با ورود جورج فردریک هندل^(۱۰۰) (۱۶۸۵ - ۱۷۵۹) به انگلستان اهمیت بیشتری کسب کرد. آکادمی سلطنتی موسیقی در سال ۱۷۱۹ به عنوان خانه‌ی اپرا تأسیس شد، و با آن که تا سال ۱۷۳۰ همواره دچار مشکلات مالی بود، تا پایان سده‌ی هجدهم در نزد اشراف انگلیسی از منزلت والایی برخوردار بود. اپرابالاد، به صورتی که جان کی نوشت، از قراردادهای اپرایی گوناگون اقتباس شده بود (حتی هنگامی که آن قراردادهای را هجو می‌کرد)، اما با گنجاندن دیالوگ به نثر و ترانه‌های معروف روز از آنها فاصله می‌گرفت. اپرای کی بیش از یک اپرای محبوب تلقی می‌شد، زیرا موضوعات برگرفته از وقایع معاصر، و زندگی طبقات پائین لندن در آن، گاه با اوضاع سیاسی زمان خود درمی‌افتاد، و زمینه را برای درامهای فرعی‌تر درده سال بعد از خود فراهم می‌ساخت. به هر حال هیچ اپرابالادیگری توانست محبوبیت این اولین اپرا را به دست آورد.

ساتیرهای بورلسک^(۱۰۱) یا نمایشهای هجوآمیز که بویژه به خاطر نداشتن بخشهای آوازی با اپرابالاد تفاوت داشتند، در دهه‌ی ۱۷۳۰ وارد صحنه شدند. بهترین نویسنده‌ی این ساتیرها هنری فیلدینگ^(۱۰۲)

قوانین دولتی برای تئاتر

تصویب قانون «پروانه‌ی نمایش»^(۱۱۵) در سال ۱۷۳۷ نتیجه‌ی مستقیم اوضاع سیاسی و وضع تئاترها بود. در دوران سلطنت آن استوارت، خواهر ماری دوم، با افزایش نقش مجلس در تصمیمات سیاسی و اجتماعی، تعداد احزاب سیاسی رو به فزونی نهاد. جانشین آن استوارت، جورج اول (سلطنت ۱۷۱۴-۱۷۲۷) شاهزاده‌ای آلمانی بود که زبان انگلیسی نمی‌دانست، از اینرو نخست وزیر خود سر رابرت والپول^(۱۱۶) را (که معمولاً اولین نخست‌وزیر انگلستان شناخته می‌شود) مسئول اداره‌ی دولت کرد. روش جورج اول توسط پسرش جورج دوم (سلطنت ۱۷۲۷-۱۷۶۰) نیز ادامه یافت. بنابراین پس از ۱۷۱۴، احزاب سیاسی و مقامات دولتی، و سیاستهای روز زمینه‌ی مساعدی برای طنزپردازی فراهم آوردند. درام نویسها نیز، بویژه بین سالهای ۱۷۲۰ و ۱۷۳۰، این فرصت را از دست ندادند، و مسائل را با اغراق و آب و تاب تمام در آثار خود منعکس کردند.

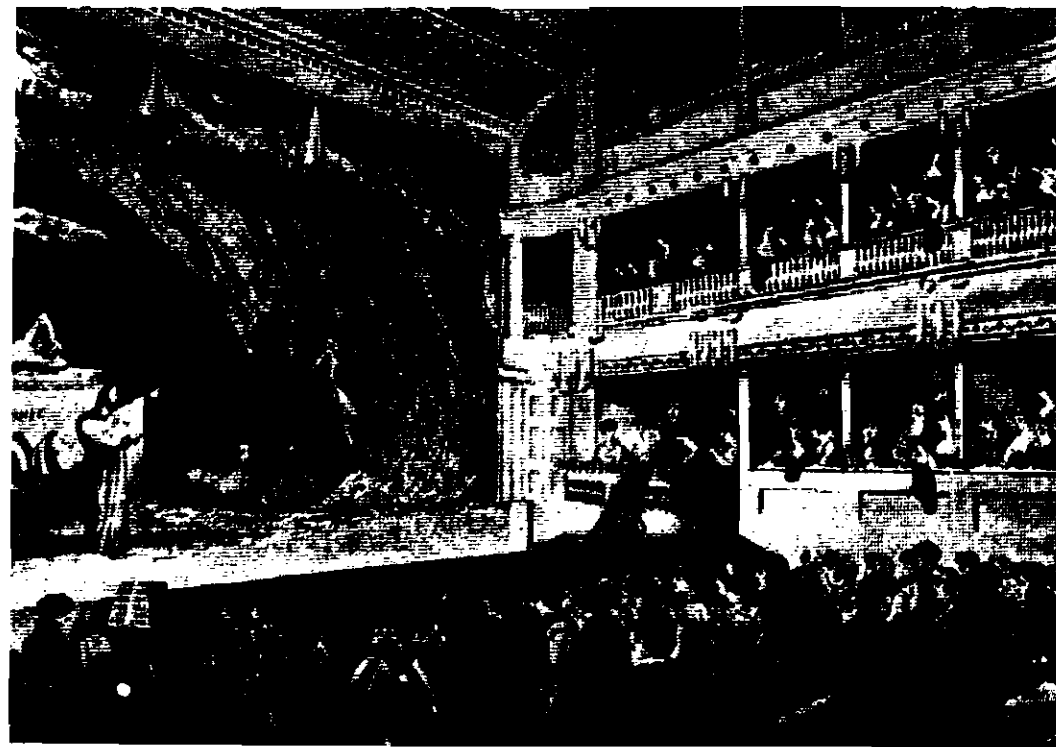
در این هنگام اعتبار قانونی پروانه‌ی تئاترهایی که توسط چارلز دوم صادر شده بود از میان رفت. در سال ۱۶۹۵ ویلیام سوم اعتبار پروانه‌ی نمایش بترن را مورد تردید قرار داد، زیرا امتیاز پروانه‌ی نمایش در انحصار کریستوفر ریچ بود. این دو شرکت که پس از ۱۶۹۵ هر دو فعال بودند، تا سال ۱۷۰۷ به مبارزه‌ی خود ادامه دادند تا آن که سرانجام با وساطت شاه در یکدیگر ادغام شدند. ریچ بلافاصله ناسازگاری را از سر گرفت، از دستورات سرپیچی کرد، و حتی دستمزد بازیگرانش را نپرداخت، تا آنکه در سال ۱۷۰۹

اختلافها ظاهراً رفع شد. اما ریچ هنوز هر دو پروانه را نزد خود نگاه داشته بود، و آن قدر دفع الوقت کرد تا موفق شد تئاتر لینکلنز این فیلدز را اجاره کند و به آنجا برود.

تئاتر دروری لین در سال ۱۷۱۰ با پروانه‌ی نمایش بازگشایی شد، با این شرط که این پروانه بین سالهای ۱۷۱۵ و ۱۷۱۹ در اختیار سر ریچارد استیل قرار بگیرد، و دیگر این که پروانه قابل تمدید باشد. پس از مرگ آن استوارت در ۱۷۱۴، مشکل ریچ حل شد، در نتیجه پسرش جان، تئاتر لینکلنز این فیلدز را با همان پروانه بازگشایی کرد.

از سال ۱۷۲۰ کلیه‌ی پروانه‌های صادر شده منسوخ شدند، زیرا مجوزهای چارلز دوم در مجلس تصویب نشده بود، از طرفی چارلز در این مجوزها استثنای زیادی قایل شده بود. این تردیدها عده‌ای را بر آن داشت تا بر علیه مجوزهای چارلز دوم برخیزند. اولین گام را جان پاتر^(۱۱۷) برداشت. این شخص در سال ۱۷۲۰ تئاتر هی مارکت را تأسیس کرد، در نتیجه در دهه‌ی ۱۷۳۰ چهار تئاتر بدون پروانه در لندن فعالیت داشتند. این آشفتگی بازار در سال ۱۷۳۳ با مسکوت ماندن شکایت‌های دو تئاتر بر علیه بازیگرانشان که می‌خواستند از تئاتر دروری لین جدا شوند و در جای دیگری نمایش بدهند به اوج خود رسید. از آنجا که اقدام این بازیگران سرپیچی از قانون محسوب می‌شد، لازم آمد که مسأله‌ی پروانه‌ی تئاترها به طور جدی روشن شود.

باید دانست انگیزه‌ی اصلی در تدوین لایحه‌ی «پروانه‌ی نمایش» حساسیت نخست وزیر والپول به طنزهای سیاسی‌ای بود که در تئاترهای بدون پروانه



تصویر ۱۵.۱۱. يك نمایش پانتومیم در تئاتر هی مارکت، در اواخر سده‌ی هجدهم. در این تصویر معماری تئاتر، غرفه‌های داخلی، و نیمکتهای بدون پشتی در گود تالار نمایش قابل توجه است. از کتاب لندن مصور، از ویلکینسن (۱۸۲۵).

اپرا بالاد با تصویب قانون «پروانه‌ی نمایش» در سال ۱۷۳۷ رو به افول نهاد.

(۱۷۰۷ - ۱۷۵۴) بود که کار خود را با اقتباس از آثار مولی‌یر آغاز کرد و سپس در هجویه‌هایی که بر تراژدیهای معاصر خود از جمله تام تاسب، یا تراژدی تراژدیها^(۱۱۸) (۱۷۳۰) نوشت به طنزپردازی در باب مسائل روز پرداخت. وی در آخرین آثار خود از جمله پاسکوین^(۱۱۹) (۱۷۳۶)، و منحرف شدن دیک^(۱۲۰) (۱۷۳۶)، و وقایع تاریخی^(۱۲۱) ۱۷۳۶ (۱۷۳۷) چهره‌ها و حوادث مهم روز را به باد هجو گرفت. از آثار مشهور بورلسک دیگر باید آثار هنری کاری^(۱۲۲) را به نامهای تراژدی کرونو نهوتو نتولوگوس^(۱۲۳) (۱۷۳۴)، و اژدهای وانتلی^(۱۲۴) (۱۷۳۷) یاد کرد. بورلسک نیز همچون



تصویر ۱۶.۱۱. بازیگران دوره‌گرد در يك انبار مشغول آماده شدن برای صحنه. وسایل فراوان صحنه، قطعات دکور، لباس، و وضع آماده شدن بازیگران برای ورود به صحنه قابل توجه‌اند. گراوور از ویلیام هورگارت، کتابخانه‌ی دانشگاه ایندیانا.

شهر وست مینیستر بود؛ (۲) رؤسای دادگاههای محلی در محدوده‌ی سی کیلومتری لندن، که پروانه‌ی مکانهای تفریحات فرعی را صادر می‌کردند؛ (۳) رؤسای دادگاههای محلی در خارج از محدوده‌ی سی کیلومتری لندن، که برای شهرهای خود مجوز می‌دادند؛ (۴) و مجلس، که پروانه‌ی «تئاترهای سلطنتی» در شهرهای خاصی را صادر می‌کرد. این آشفتگی تا سده‌ی نوزدهم مرتفع نشد، لذا هر تغییر شرایطی موجب می‌شد که مدیران تئاترها راههای تازه‌ای برای درهم شکستن محدودیتهای قانونی بجویند.

درام انگلیسی، ۱۷۵۰-۱۸۰۰

پس از تصویب قانون «پروانه‌ی نمایش» در ۱۷۳۷ درام به طور جدی لطمه دید، زیرا پس از آن میزبانی (سانسور) دقیقی بر نمایشنامه‌ها اعمال می‌شد. اشکال فرعی نمایش از این قانون لطمه‌ی بیشتری خوردند،

یورک، پروانه‌ی نمایشی برای ساموئل فوت صادر شد، تا در فاصله‌ی بین ۱۵ ماه مه و ۱۵ سپتامبر در تئاترهای مارکت نمایش اجرا کند. ظاهراً در این فاصله تئاترهای مجاز تعطیل بودند. با آن که این پروانه تنها برای دوران حیات ساموئل فوت صادر شده بود، او در سال ۱۷۷۷ پروانه‌ی خود را به جورج کلن (۱۳۳) فروخت، و این مجوز بعدها تا سال ۱۸۴۳ تمدید شد. در نتیجه، تئاترهای مارکت سومین تئاتر مجاز لندن شد، که اجازه داشت تنها در طول تابستان نمایش اجرا کند.

در سال ۱۷۸۸، لایحه‌ی دیگری از مجلس انگلستان گذشت، که برطبق آن دادگاههای خارج از محدوده‌ی سی کیلومتری لندن می‌توانستند برای تئاترهایی که نمایشهای مشروع می‌دادند پروانه‌ی نمایش صادر کنند. نتیجه‌ی این لایحه‌ی قانونی بار دیگر تئاتر را در سراسر جزایر انگلستان مشروعیت بخشید. پس از صدور این لایحه نیز هرج و مرج و بی‌تکلیفی هنوز همچون پیش از سال ۱۷۳۷ بر جای بود. زیرا اکنون برای صدور پروانه‌ی نمایش چهار مسؤول گوناگون وجود داشت: (۱) لرد چمبرلین، که مسؤول صدور مجوز برای همه‌ی تئاترهای موجود در

دست اگرچه گاه چشم پوشی می‌شدند، اما غالباً بر ملا می‌شدند. پس از بسته شدن تئاتر نیوولز (۱۳۳)، مدیر این تئاتر، ویلیام هالام (۱۳۳) در سال ۱۷۵۲، يك گروه نمایشی را به امریکا فرستاد، حادثه‌ای که آغاز تئاتر امریکا را رقم زد.

نمایشهای سرگرمی دیگر به جز تئاتر، تا سال ۱۷۵۲ نیازی به دریافت پروانه نداشتند، تا آن که چند بار مورد سوءاستفاده قرار گرفتند. در این سال لایحه‌ی تازه‌ای از مجلس گذشت. طبق این قانون هر مکان سرگرمی تا سی کیلومتری لندن، می‌باید از مقامات رسمی منطقه پروانه‌ی نمایش می‌گرفت. با آن که درام معمولی به شدت ممنوع بود، اما سرگرمیهای مجاز هنوز تعریف مشخصی نیافته بودند.

هنوز هیچ قانونی مبنی بر ممنوعیت سرگرمیهای نمایشی در نواحی خارج از محدوده‌ی لندن وجود نداشت، لذا تئاتر شهرهای دیگر و ایالات به کار خود ادامه می‌دادند (با نادیده گرفتن قانون و ترفندهای دیگر)، از این میان حوزه‌های تئاتری چندی سر برآورد. در دهه‌ی ۱۷۶۰ شهرهای بزرگ (به استثنای وست مینیستر) به نداشتن تئاتر مجاز اعتراض کردند، لذا مجلس صدور مجوز برای برخی از شهرها را آغاز کرد: در ۱۷۶۸ شهرهای بث (۱۳۳) و نورویچ، در ۱۷۶۹ شهرهای یورک (۱۳۳) و هول (۱۳۵)، در ۱۷۷۱ شهر لیورپول، و در ۱۷۷۷ شهر چستر صاحب پروانه‌ی نمایش شدند. در پایان سده‌ی هجدهم تقریباً در هر شهر مهمی يك «تئاتر سلطنتی»، یا تئاتری با اجازه‌ی شاه، دایر شد.

در لندن هیچ تئاتری بر تئاترهای انحصاری دروری لین و کاونت گاردن افزوده نشد، تا آن که در سال ۱۷۶۶ در پاسخی به شوخی تحریک آمیز دولی

ارائه می‌شد؛ بویژه پس از ناسزایی که آشکارا در یکی از نمایشها تثار والپول شد. از اینرو لایحه به سرعت تقدیم مجلس شد. از آنجا که این لایحه به دقت تدوین نشده بود، همان قدر که مشکل‌گشا بود، مسأله ساز هم شد. مواد اصلی لایحه‌ی «پروانه‌ی نمایش» در ۱۷۳۷ ساده بود: (۱) هرگونه نمایش «انتفاعی»، که کسانی را استخدام کند، یا پولی بدهد، و هر نمایشنامه‌ای که مجوز اجرا از لرد چمبرلین نداشته باشد ممنوع است؛ و (۲) تئاترهای مجاز محدود به شهر وست مینیستر (مقر کرسیهای دولتی) هستند. طبق این لایحه تئاترهای مجاز در انگلستان منحصر به دروری لین و کاونت گاردن می‌شدند، زیرا ماده‌ی دیگری مبنی بر وجود تئاتر در شهرهای دیگر نداشت. این لایحه بر درام انگلیسی و فعالیتهای تئاتری در انگلستان تأثیر مخرب سریع و پایداری بر جای نهاد.

این قانون مدتی رعایت شد، اما هنری گیفارد (۱۳۸)، که مدیر بهترین تئاتر بدون پروانه بین سالهای ۱۷۳۱ و ۱۷۳۷ بود، تئاتر گودمتر فیلدز (۱۳۳) را در ۱۷۴۰ تأسیس کرد. به صورت ظاهر در این تئاتر بلیت را بابت کنسرت می‌فروختند، و نمایش تئاتر، ضمیمه‌ی رایگان برنامه محسوب می‌شد؛ به این طریق قانون مزبور را که «انتفاع، استخدام، و دستمزد» در آن ممنوع شده بود رعایت می‌نمود. ناشیگری دیوید گاریک در سال ۱۷۴۱، که به این امر اشاره کرده بود، موجب شد که این تئاتر را تعطیل کنند. دیگران نیز ترفندهای مشابهی به کار می‌بستند؛ ساموئل فوت (۱۳۰) به کسانی که از او «يك ظرف شکلات» می‌خریدند، یا در «حراج عکسها»ی او شرکت می‌جستند يك نمایش سرگرمی به رایگان هدیه می‌کرد. مخاطراتی از این

(۱۷۶۱) و نمایشنامه‌های دیگر، به روح کم‌دیی دوران بازگشت سلطنت نزدیک شد. اما مهمترین نویسنده‌ی این دوره گلدسمیت و شریدان بودند. آلبور گلدسمیت^(۱۷۳۰-۱۷۷۴) که در نمایشنامه‌ی مرد خوش طینت^(۱۷۵۵) (۱۷۶۸) بر شیوه‌ی کلی، کامبرلند، و دیگران حمله کرده است نویسنده‌ی قلنبه‌گویی بود، و ساختمان آناش تا حدی ضعیف بودند، اما نمایشنامه‌ی او به پیروزمند تمکین می‌کند^(۱۷۷۳) از او یک شاهکار کم‌دیی محسوب می‌شود. این

تصویر ۱۸۰۱. آلبور گلدسمیت درام‌نویس انگلیسی سده‌ی هجدهم.



سده‌ی هجدهم عبارتند از: هیو کلی^(۱۷۳۹-۱۷۷۷)، که در نمایشنامه‌ی ظرافت ساختگی^(۱۷۳۲) ی او، سه زوج عاشق ناسازگار از گرفتاری می‌رهند؛ ریچارد کامبرلند^(۱۷۳۲-۱۸۱۱) که در نمایشنامه‌ی اهل هند غربی^(۱۷۳۳) داستان جوانی فاسد را وصف می‌کند که پس از ازدواج اصلاح می‌شود و پاداش می‌بیند، زیرا همسر او وارث ثروت کلانی می‌شود؛ و تامس هالکرافت^(۱۷۴۵-۱۸۰۹) که در نمایشنامه‌ی راهی که باید ویران شود^(۱۷۹۲) داستان قماربازی را شرح می‌دهد که چون در می‌یابد پدرش از اعمال او شرمند است به راه تقوا باز می‌گردد. این درامهای احساساتی (سانتی مانتال) که با عدالتی شاعرانه درس اخلاق می‌دهند، در سده‌ی نوزدهم راه بر ملودرام^(۱۷۳۳) (درام احساساتی) گشودند. کم‌دیی واقعی اما، هرگز از رواج نیفتاد، گو اینکه بین سالهای ۱۷۲۰ و ۱۷۶۰ «کم‌دیی خنده‌آور» محدود به فارس بود، و معمولاً به عنوان نمایش کوتاه در اختتامیه‌ی برنامه‌های تئاتر اجرا می‌شد. ساموئل فوت (۱۷۲۰-۱۷۷۷) برای زنده نگهداشتن کم‌دیی کوششهای بسیاری کرد. وی در آثاری مثل نجیب‌زاده‌ها^(۱۷۴۹)، خطیبه‌ها^(۱۷۶۲)، طبقه‌ی فرو دست^(۱۷۶۰)، و مستخدمه‌ی حمام^(۱۷۷۱) زیرکیهای ظریفی را با موقعیتهای گوناگون در هم می‌آمیزد، و بر مسلکهای معاصر خود از جمله به مذهب «متدیست»^(۱۷۳۳) می‌تازد.

تعدادی از نویسندگان پس از ۱۷۶۰ اعتراض بر علیه احساسات‌گرایی (سانتی مانتالیسم) را آغاز کردند. در این دوران جورج کلمن، پدر (۱۷۹۴-۱۷۳۲) در نمایشنامه‌ی همسر حسود^(۱۷۳۲)

تصویر ۱۷۰۱. صحنه‌ی آغاز نمایشنامه‌ی مستخدمه‌ی آسیاب نوشته‌ی آسیاک پیکرستاف. این صحنه را اینگوریچاردز یکی از مهمترین طراحان صحنه‌ی انگلیسی در سده‌ی هجدهم طراحی کرده است. مجله‌ی هنر، ۱۸۹۵.



این نمایشنامه جای نمایشنامه‌ی تمرین^(۱۷۳۸) اثر باکینگهام را گرفت، و تا پایان سده‌ی نوزدهم به طور مداوم بر صحنه‌ها بود.

پانتومیم از قانون «پروانه‌ی نمایش» ضرر کمتری دید، اما در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم هیچ اثر ماندنی در پانتومیم نوشته نشد. پس از ۱۷۶۰ تغییرات عمده‌ای در پانتومیم پدیدار شد، زیرا در این زمان هارلکن و دلفکهای احساساتی مورد توجه مردم قرار گرفتند. اما باید گفت پانتومیم همچنان محبوبترین سرگرمی تئاتری بر جای ماند.

پس از ۱۷۵۰ تراژدی بومی انگلیسی از رواج افتاد. تنها اثری که پس از این نیز محبوبیت خود را حفظ کرد قمارباز^(۱۷۵۳) نوشته‌ی ادوارد مور^(۱۷۱۲-۱۷۵۷) بود، که درباره‌ی زندگی رو به زوال یک قمارباز است.

با افول تراژدیهای بومی انگلیسی کم‌دیهایی احساساتی گل کردند، شاید از آنرو که تماشاگران آن روزگار ترجیح می‌دادند رهایی شخصیت‌های نمایش را از بدبختی ببینند، نه کیفر اشتباهاتشان را، چنان که در تراژدی معمول بود. برجسته‌ترین نویسندگان اواخر

زیرا طنزهای سیاسی، و پرداختن به مسائل روز به طور جدی ممنوع شده بود. نتیجه آن که اپرا بالاد و نمایشهای هجوآمیز (بورلسک) به سرعت ناپدید شدند. اپرا بالاد جای خود را به اپرای تازه‌ای به نام اپرای کمیک سپرد، که حاوی داستانهای احساساتی با موسیقی‌ای بود که ویژه‌ی آن نوشته می‌شد. مشهورترین نویسنده‌ی اپرا کمیک آسیاک پیکرستاف^(۱۷۳۵-۱۸۱۲) نام داشت، که اپراهای مستخدمه‌ی آسیاب^(۱۷۶۵)، لایونل و کلاریسا^(۱۷۶۸) را نوشت. اپرا کمیکهای دیگر عبارتند از: دایه^(۱۷۷۵) نوشته‌ی ریچارد برینسلی شریدان^(۱۷۵۱-۱۸۱۶)، و سریاز فقیر^(۱۷۸۳) نوشته‌ی جان اوکیف^(۱۷۴۷-۱۸۳۳)، و اینکل و یاریکو^(۱۷۸۷) اثر جورج کلمن پسر^(۱۷۶۲-۱۸۳۶). در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم معدودی نمایش بورلسک نوشته شد که نویسندگان آنها بیشتر به نمایشهای ادبی و دراماتیک توجه داشتند تا طنزهای سیاسی، و در این میان منتقد^(۱۷۶۱) اثر شریدان بدون شک بهترین آنهاست. این نمایشنامه طنزی است بر تراژدی، منتقدان، نویسندگان، و رواج نمایشهای پر زرق و برق و دیدنی^(۱۷۳۱) در آن روزگار. می‌توان گفت

گفت که دوستان تئاتر، نمایشهای قدیمی را بیش از نمایشهای تازه می‌دیدند، و در حقیقت آثار تازه بخش کوچکی از مجموعه‌های نمایشی را تشکیل می‌دادند.

نمایشنامه نویسی

با آن که مجموعه‌های نمایشی در تئاترهای انگلیسی از تنوع بسیاری برخوردار بودند، نیاز به درام نویسان جدید اندک بود. از طرفی نه تنها امکان ارائه‌ی آثار تازه بسیار کم بود، بلکه فروش آنها نیز تضمین شده نبود. تا مدتها پس از بازگشت سلطنت نمایشنامه‌نویسان معدودی وابسته یا سهامدار شرکتها بودند. مثلاً درآیدن از ۱۶۶۸ تا ۱۶۷۸ یکی از سهامداران «شرکت شاه» محسوب می‌شد، و موظف بود سالی سه نمایشنامه بنویسد. با افزایش نمایشنامه‌های جدید، نیاز به آثار تازه نیز افزایش یافت، در نتیجه مخارج دیگر نیاز به صرفه جویی پیدا کرد. پس از ۱۶۸۰ درام نویسان به نسبت «سود» نمایش دستمزد می‌گرفتند، یعنی چیزی نزدیک به يك سوم کل درآمد سه اجرای اول را (با کسر مخارج تئاتر) دریافت می‌کردند. پس از ۱۶۹۰، اگر نمایشی به دفعات زیاد به اجرا در می‌آمد، گاه قسمتی از درآمد اجرای ششم نیز بر آن افزوده می‌شد، و در سده‌ی هجدهم قسمتی از درآمد همه‌ی اجراهای سوم نمایش به نویسنده‌ی آن تعلق می‌گرفت. البته تعداد کمی از نمایشها در اولین دور نمایش به سومین اجرا می‌رسیدند، و برخی از آنها حتی سه بار پیایی هم اجرا نمی‌شدند.

زیرکانه و توطئه‌های مضحك آبروی دیگران را بریزند، و به جوزف سورفیس دو رو و اهل حال در قبال برادر هرزه اما بخشنده‌ی خود چارلز میدان می‌دهد، اما سرانجام دست جوزف را رو می‌کند، و چارلز را سرانجام به وصال ماریای پاك دل می‌رساند، و لیدی نیز بلند پرواز و ساده دل را به شوهر پیر و مفلوکش سیر پیترو و به خانه و زندگی خود باز می‌گرداند.

گلدسمیت و شریدان برای بازیابی اعتبار درام انگلیسی کوشش فراوانی به کار بردند، و آثار این دو نویسنده بیش از هر درام نویس دیگر انگلیسی، به استثنای شکسپیر، اجرا شدند. ستاسفانه گلدسمیت و شریدان پیروان موفقی نداشتند، و پس از ۱۷۸۰ درام انگلیسی با سرعت به سوی ملودرام کشیده شد.

تئاتر سده‌ی هجدهم هرگز منحصر به نمایش آثار نویسندگان معاصر خود نبود. الگویی که در سراسر سده‌ی هجدهم دنبال شد، در دوران بازگشت سلطنت طراحی شده بود. در آن دوران مجموعه‌های نمایشی از سی و پنج تا چهل نمایش، شامل آثار پیش از تشکیل ملل مشترك المنافع و نمایشهای معاصر، تشکیل می‌شدند که به طور مساوی در برنامه‌ی شرکتها به اجرا در می‌آمدند. در اوایل سده‌ی هجدهم مجموعه‌های نمایشی (رپرتوارها) به چهل تا هفتاد و نه نمایشنامه، و در ربع آخر سده، به حدود نود نمایشنامه افزایش یافته بودند. پس از ۱۷۵۰، حدود يك سوم برنامه‌ی مجموعه‌های نمایشی را آثار شکسپیر و آثار دیگر پیش از تشکیل ملل مشترك المنافع تشکیل می‌دادند. يك سوم دیگر شامل آثار دوران بازگشت سلطنت و نیز آثار اوایل سده‌ی هجدهم، و بقیه از میان آثار موفقی یا نمایشنامه‌های معاصر انتخاب می‌شدند. در نتیجه، باید

تصویر ۱۹.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی او به پیروزمند تمکین می‌کند نوشته‌ی گلدسمیت، که در سال ۱۷۷۳ در تئاتر کاونت گاردن به صحنه رفت. در این صحنه ادوارد شاترو و خانم گرین، در نقش آقا و خانم هاردکسل، و جان کوبیک در نقش تونی لامکین ایفای نقش می‌کنند. نقاشی از یارکینسن. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

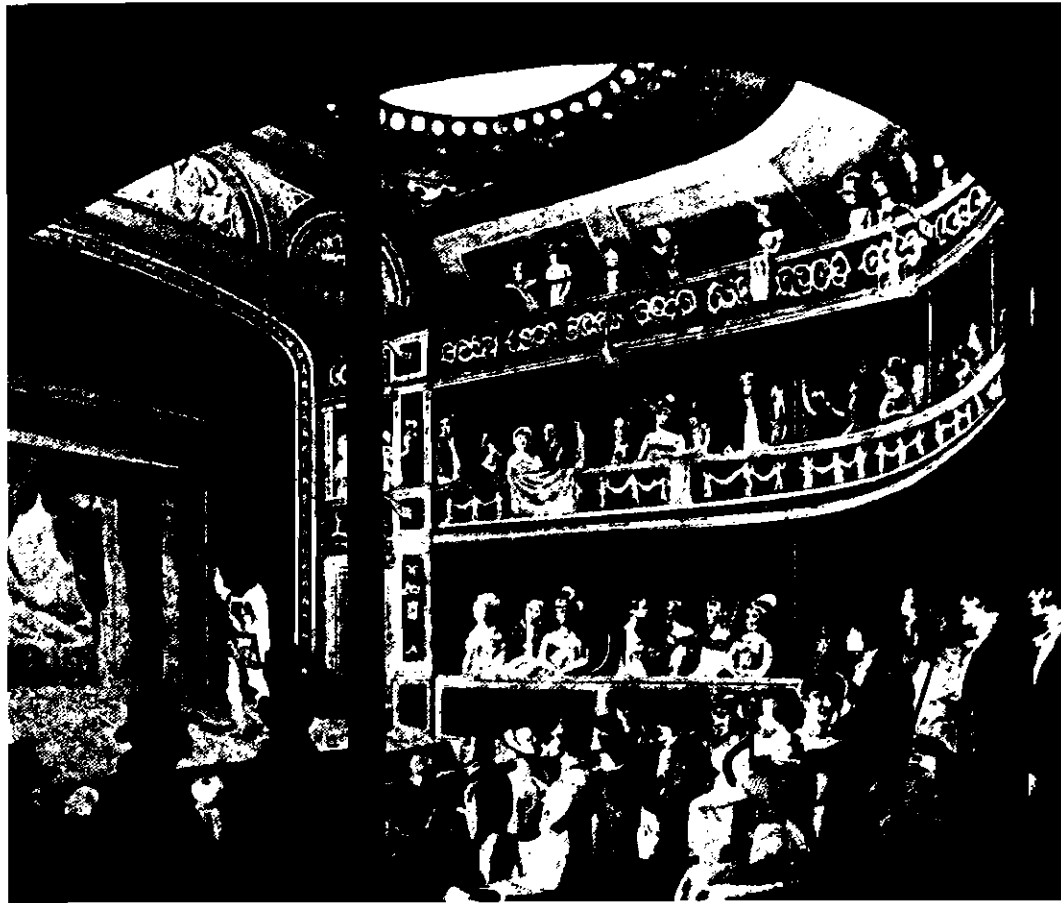


نمایشنامه که به نام اشتباههای يك شب (۱۵۷۱)، نیز خوانده می‌شود داستان دو مرد جوان است که به يك روستا وارد شده، و خانه‌ی شخص محترمی را با مهمانخانه اشتباه می‌گیرند، و با رفتار غیرطبیعی میزبان مواجه می‌شوند. نمایش پس از يك سلسله سوء تفاهمها، توطئه‌ها، و سپس روشن شدن آنها، سرانجام به پایان خوش، و عشق متقابل شخصیت‌های اصلی می‌انجامد. مهارت گلدسمیت در فراهم آوردن حرکات سریع و دلچسب، موجب گرم شدن بازار بحث به نفع کمدی «خنده‌آور» گردید.

ریچارد برینسلی شریدان (۱۷۵۱-۱۸۱۶) در درجه‌ی اول به خاطر نمایشنامه‌های رقیبان (۱۵۸۱)، (۱۷۷۵) و مدرسه‌ی جنجال سازی (۱۵۸۱)، (۱۷۷۷) خود مشهور است، و با دیالوگهای درخشان و زیرکانه و تصاویر زنده‌ی جامعه‌ی مدبرست خود کمدیهای کانگریو را احیاء می‌کند. اما شریدان از نظر اخلاقی در مقایسه با کانگریسو قراردادی‌تر است، زیرا داستانهای او به شکل واقعی‌تری به پیروزی از راه تقوا می‌رسند. مثلاً در مدرسه‌ی جنجال سازی با آن که به جنجال سازان اجازه می‌دهد که با سخن چینیهای

تصویر ۲۰.۱۱. ریچارد برینسلی شریدان درام‌نویس انگلیسی اواخر سده‌ی هجدهم.





تصویر ۲۱.۱۱. ۱. نمای داخلی تئاتر ریجنسی، لندن، در سال ۱۸۱۷. در این تصویر قسمتی از صحنه نمایش اتللو را می‌توان مشاهده کرد. همچنین غرنه‌ها، نیمکتهای گود، و صحنه مرتفع آن قابل توجه است. برگرفته از کتاب تاریخ مختصر تئاتر، فیلیس هارتنول.

با آن که در هر شرکت سرمایه‌گذاران متعددی سهم داشتند، اما تقریباً همه‌ی مسؤولیت مالی بر دوش شخصی بود که تئاتر به نامش اجاره شده بود، و همو مدیر گروه نیز محسوب می‌شد. تعداد کمی از این مدیران گروه دوام آوردند، از اینرو تعداد مدیران برجسته‌ی گروه در سده‌ی هجدهم اندک است. مهمترین این مدیران از خانواده‌ی ریچ بودند. اگرچه کریستوفر ریچ در سال ۱۷۰۹ از تئاتر دروری لین خلع ید شد، اما پسرش جان توانست تئاتر لینکلنز این فیلدز

خود نمی‌شد، بخشی از مالکیت شرکت به دست اشخاصی می‌افتاد که جز سرمایه‌گذاری خود علاقه و ارتباط دیگری به تئاتر نداشتند. خطر این شیوه نخست در ۱۶۹۳ آشکار شد، هنگامی که کریستوفر ریچ ظاهراً برای حفظ سرمایه‌ی سهامدارانش، نظارت بر «شرکتهای متحد» را برعهده گرفت، در حالی که هیچ نوع تجربه‌ی تئاتری نداشت. ریچ صرفاً نخستین فرد از میان خیل افرادی بود که نظارت بر تئاترهای لندن و شهرهای دیگر را عهده‌دار شدند.

سیاستهای مالی

تا سال ۱۷۰۰ مدیران تئاتر توانسته بودند تحولی در سیاستهای مالی تئاترها به وجود آورند که تا ۱۵۰ سال بعد هنوز معتبر بودند. دو نوع سهم تعیین شده بود: سهمی برای ساختمان تئاتر، و سهم دیگری برای شرکتهای نمایشی.

از سالهای بازگشت سلطنت به بعد، تئاترها معمولاً در زمینهای اجاره‌ای و با فروش سهم جهت ساختمان تئاتر ساخته می‌شدند. سهامداران مبلغ ثابتی از محل فروش بلیت در هر شب دریافت می‌کردند، ضمناً حق داشتند نمایش را به رایگان تماشا کنند.

نوع دیگر سرمایه‌گذاری خرید سهام شرکت نمایش دهنده بود. تا مدتها پس از ۱۶۶۰ شیوه‌ی قدیمی حفظ شده بود، بدین معنی که بازیگران در سود و زیان شرکت سهیم می‌شدند. اما با افول محبوبیت تئاتر، بازیگران دستمزد ثابت را بر درآمد نامطمئن سهم بری ترجیح دادند. بنابراین در سال ۱۶۹۰ شیوه‌ی سهم‌بری بازیگران کنار گذاشته شد. این شیوه يك بار دیگر در شرکت بترتن، بین سالهای ۱۶۹۵ تا ۱۷۰۷، احیا شد، اما پس از این دوره‌ی کوتاه، این شیوه در لندن برای همیشه از میان رفت، و تنها در تئاترهای محلی، تا اوایل سده‌ی نوزدهم ادامه یافت. با کاهش نظارت بازیگران بر نمایش، قدرت سرمایه‌گذاران خارج از گروه افزایش یافت. دیونانت و کیلیگرو بعدها با گرو گذاردن پروانه‌ی نمایش، دکور و لباس برای تأمین بودجه، سرمشقی ساختند که به تدریج همه‌گیر شد. در این شیوه، هنگامی که شرکت قادر به تأمین درآمد کافی و باز پس گرفتن وثیقه‌های

هر نویسنده به طور معمول می‌توانست درآمد خود را با فروش حق چاپ نمایشنامه‌اش افزایش دهد. پس از ۱۷۰۹ حق چاپ نمایشنامه‌ها برای چهارده سال قابل فروش بود. معمولاً تئاترها حق چاپ نمایشنامه‌ها را نیز می‌خریدند تا بتوانند سرمایه‌گذاری خود را ایمن سازند، چرا که وقتی نمایشی به چاپ می‌رسید هر تئاتری حق داشت بدون پرداخت حق مؤلف آن را اجرا کند. گاه اتفاق می‌افتاد که نمایشنامه نویسی خود اثرش را به ناشری بفروشد. در هر حال بجز چاپ اول، مؤلف حق الزحمه‌ی دیگری دریافت نمی‌کرد. اگر پس از چهارده سال نویسنده هنوز زنده بود، می‌توانست آن را دوباره بفروشد.

هر چند نمایشنامه‌نویسان به ندرت حقوق ثابتی دریافت می‌کردند، اما در سراسر سده‌ی هجدهم، صرفاً از سود اجرای آثار خود امرار معاش می‌کردند، زیرا در هر صورت فروش نمایشنامه برای چاپ، درآمد زیادی عایدشان نمی‌کرد. تعداد کمی از نمایشنامه‌ها را می‌توان سراغ کرد که درآمد قابل توجهی نصیب مؤلفان خود کرده باشند.

بیشترین تقاضا برای نمایشنامه‌های تازه در ده سال پیش از تصویب لایحه‌ی «پروانه‌ی نمایش» در ۱۷۳۷ وجود داشت، زیرا در آن دوره تعدادی تئاتر کوچک تأسیس شدند که برخی از آنها ویژه‌ی اجرای نمایشهای تازه بودند. تصویب لایحه‌ی ۱۷۳۷ معیضی شدید و تعطیل شدن بسیاری از تئاترها را به همراه داشت، و نمایشنامه‌نویسان را محدودتر کرد، زیرا آثار ممنوع شده تا پایان سده‌ی هجدهم امکان اجرای مجدد را نیافتند.

شد که در میان تئاترهای لندن در درجه‌ی سوم قرار گیرد. از سال ۱۷۶۶ تا ۱۷۷۷ ساموئل فوت، و پس از آن جورج کلن مدیریت آن را عهده‌دار شدند، که نظارت نزدیکی بر اداره‌ی شرکت خود داشتند.

موفقیت اداره‌ی یک تئاتر در آن دوران قابل پیش‌بینی نبود. غالب عدم توفیقا به خاطر آن بود که یا مدیران چیزی از تئاتر نمی‌دانستند و مایل نبودند اداره‌ی آن را به دست اشخاص مجرب بسپارند، یا آن

که گاریک در سال ۱۷۷۶ بازنشسته شد، اداره‌ی تئاتر به گروهی به سرپرستی ریچارد برینسلی شریدان واگذار گردید. در این موقع غالب وظایف تولید نمایش بر عهده‌ی بازیگری به نام تامس کینگ (۱۷۵۵) بود، اما از آنجا که اختیار کمی به او داده بودند کیفیت تئاتر پایین آمد؛ تا آنکه در سال ۱۷۸۸ جان فیلیپ کمبل (۱۷۴۰) جای کینگ را گرفت.

تئاتر هی مارکت تا سال ۱۷۶۶ در دست مدیرانی بود که زود به زود عوض می‌شدند، و این امر موجب

تصویر ۲۳.۱۱. صحنه‌ای از اعتراض تماشاگران به افزایش قیمت تئاترها. در این تصویر همچنین صحنه و بازیگران نیز مشاهده می‌شوند. بازیگران مثلاً لباس زمان اردشیر پادشاه ایران یعنی لباس مردم خاورمیانه را پوشیده‌اند. لباس زنان درآمقایسه با لباس باب‌روز مردم انگلیس است. چلیراغهای آویخته از سقف نیز قابل توجه‌اند. موزه تئاتر ویکتوریا و آلبرت.



تصویر ۲۳.۱۱. کاریکاتوری از چارلز و جان فیلیپ کمبل، پس از آتش‌سوزی تئاتر کاونت گاردن. این تصویر نشان می‌دهد که آن دو به اتفاق خانم سیدنز به گدایی افتاده‌اند. کتابخانه‌ی عمومی نیویورک، مجموعه‌ی تئاتر.

پیش گرفت، بدین معنی که سه بازیگر به نامهای کالی سی‌بر (۱۷۴۸)، رابرت ویلکز (۱۷۴۸) و تامس داگت (۱۷۴۸) (که پس از ۱۷۱۳ پارتن بوث جای او را گرفت) مدیریت آن را برعهده داشتند. دروری لین پس از ۱۷۳۳، تا سال ۱۷۴۷ دچار مضیقه‌ی مالی شدیدی بود، و در این سال دیوید گاریک و جان لیس (۱۷۴۱) توانستند آن را رفع کنند. وقتی گاریک مسئولیت اجرا و لیس مسئولیت مالی تئاتر دروری لین را عهده‌دار شدند، مدیریت تئاتر به شکل دلخواهی در آمد، چنان که در سراسر سده‌ی نوزدهم مدیریت این تئاتر زبانه‌زده همگان شد. پس از آن

را از سال ۱۷۱۴ تا ۱۷۳۲ و تئاتر کاونت گاردن را از سال ۱۷۳۲ تا ۱۷۶۱ با موفقیت اداره کند. پس باید گفت خانواده‌ی ریچ در زندگی تئاتری لندن نقش مهمی داشتند. پس از ۱۷۶۷، هنگامی که ورته‌ی ریچ سهم خود را فروخت، تئاتر کاونت گاردن به‌واسطه‌ی اختلافات میان صاحبان تئاتر ضعیف شد. این تئاتر در ۱۷۷۱ به تامس هریس (۱۷۴۰) سپرده شد، و تحت نظارت او تا سده‌ی نوزدهم به حیات خود ادامه داد. بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۳ تئاتر دروری لین بسیار موفق بود، زیرا سیاست اداره‌ی «سه نفره» را در

نبودند. در نتیجه کیلیگرو تا حاضر شدن تئاتر رویال در خیابان بریجز در سال ۱۶۶۳، از زمین تنیس گیونز (۱۳۷) استفاده می‌کرد. از چگونگی تئاتر رویال اطلاع زیادی در دست نیست، زیرا در سال ۱۶۷۲ آتش گرفت، و در محل آن تئاتر دروری لین ساخته شد. دروری لین در سال ۱۶۷۴ گشایش یافت و تا سال ۱۷۹۱ از آن بهره‌برداری می‌شد. ابعاد تئاتر دروری لین حدود ۱۸ در ۴۲ متر بود.

در سال ۱۶۶۱ دیونانت زمین تنیس لایل را تغییر داد و تئاتری به نام لینکلنز این فیلدز بنا کرد. این تئاتر که تنها ۹ در ۲۲/۵ متر وسعت داشت برای نمایشهای اپرا که مورد علاقه دیونانت بود کوچک می‌نمود، از اینرو در ۱۶۷۱ دیونانت به تئاتر دورست گاردن (۱۳۸) نقل مکان کرد. ابعاد این تئاتر حدود ۱۷ در ۴۲ متر بود. طراح این تئاتر کریستوفر رن (۱۳۹) بود. تئاتر دورست گاردن پس از ادغام گروههای تئاتری در سال ۱۶۸۲ دیگر هرگز مورد استفاده قرار نگرفت، و در سال ۱۷۰۹ خراب شد. هنگامی که شرکت بترین در سال ۱۶۹۵ پروانه‌ی نمایش گرفت، لینکلنز این فیلدز را بازگشایی کرد.

بنابراین بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۷۰۰ سه تئاتر مهم در لندن وجود داشت: دروری لین، لینکلنز این فیلدز، و دورست گاردن. این تئاترها در اندازه و جزئیات با هم تفاوت داشتند، اما هر سه دارای ویژگیهای مشترکی بودند، که این ویژگیها تا سده‌ی نوزدهم سمرشق تماشاخانه‌های انگلیسی بودند.

در این تئاترها جایگاه تماشاگران به قسمتهای گود، غرفه، و ایوان تقسیم می‌شد. گود تئاترهای انگلیسی شباهتی به گود تئاترهای فرانسوی نداشت،

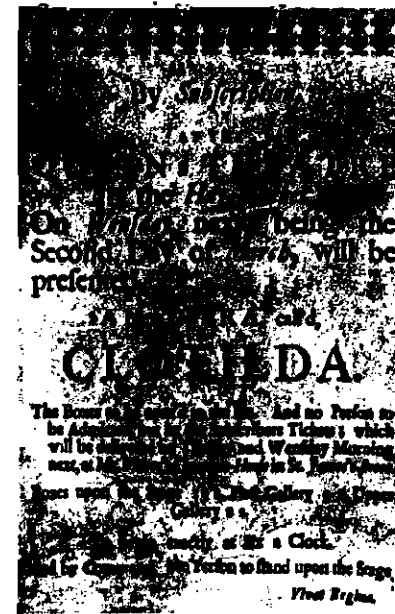
بسیار بالا می‌رفت، زیرا عده‌ای به خاطر بازیگر محبوب خود حاضر به پرداخت پول بیشتری می‌شدند. مدیریت از این درآمد اضافی سهمی نداشت.

در آغاز دهه‌ی ۱۶۹۰ تماشاگران می‌توانستند در پایان پرده‌ی سوم، با خرید بلیت «نیم بها» وارد تئاتر بشوند، تا بتوانند پانتومیم، یا نمایش اختتامیه‌ی دیگر را ببینند. از طرف دیگر اگر قیمت بلیتها به خاطر نمایش اختتامیه بالا رفته بود، کسانی که فقط برای دیدن نمایش اصلی آمده بودند پیش از آغاز بخش اختتامیه از تالار خارج می‌شدند، و مبلغ اضافی را پس می‌گرفتند. علاوه بر بلیتها، فروش غذا، نوشابه، نمایشنامه‌های چاپ شده، و بروشور نیز منبع درآمد اضافی محسوب می‌شدند.

افزایش روزافزون مخارج، مدیران تئاترها را مجبور می‌کرد تئاتر خود را بزرگ و بزرگتر کنند تا بتوانند بلیت بیشتری بفروشند. غالب تغییراتی که در جایگاه تماشاگران به وجود می‌آمد به این دلیل بود، اما گاه نیاز به تغییرات صحنه نیز موجب تغییراتی در جایگاه و شکل نشستن تماشاگران می‌شد.

معماری تئاتر

در دوران بازگشت سلطنت تئاترهای سالیسبوری کورت، کاک بیت، و ردبول برای مدت کوتاهی مورد استفاده قرار گرفتند، اما هیچکدام برای صحنه پردازی به شیوه‌ی ایتالیایی که در حال رواج بود مناسب



تصویر ۲۴، ۱۱. ۱۷۰۹: يك دیوارکوب تبلیغاتی، از نمایشنامه‌ی کلوتیلدا، در ۱۷۰۹.

می‌نمود، به ندرت این شیوه اتخاذ می‌شد. در طول دوران بازگشت سلطنت قیمت بلیتها بدین قرار بود: غرفه‌ها (یا جایگاههای ویژه) ۴ شیلینگ؛ گود (یا محوطه‌ی اصلی) ۲ شیلینگ و ۶ پنی؛ ایوان میانی يك شیلینگ و ۶ پنی؛ و ایوان بالا يك شیلینگ. در اواخر سده‌ی هجدهم این قیمتها به ترتیب به ۵ شیلینگ، ۳ شیلینگ، ۲ شیلینگ، و يك شیلینگ رسیده بودند. قیمت بلیت هنگام عرضه‌ی نمایشهای تازه‌ای که برای نخستین بار اجرا می‌شدند، و نیز هنگامی که نیاز به خرید وسایل صحنه و لباس تازه‌ای پیش می‌آمد، به طور موقت افزایش می‌یافت. در موقعیتهای ویژه، از جمله جمع‌آوری اعانه برای بازیگر محبوب، بخشی از گود تبدیل به غرفه می‌شد، یا صندلیهای اضافی در تئاتر قرار داده می‌شد تا به این ترتیب درآمد تئاتر بیشتر شود. در این شرایط، قیمت این صندلیهای اضافی

که عده‌ای دلال تنها به قصد تجارت وارد این کار می‌شدند.

با آن که موانع بیشماری بر سر راه تئاتر قرار می‌گرفت، اما از سال ۱۶۶۰ تا ۱۸۸۰ گرایشی به گسترش شرکتها و تهیه‌ی نمایشهای به‌دقت طراحی شده به وجود آمد، که این هر دو نیاز به سرمایه‌ی فراوانی داشتند. در دوران بازگشت سلطنت يك شرکت تئاتری از سی و پنج تا چهل عضو داشت، در حالی که اعضای شرکتها در سال ۱۸۰۰ به هشتاد نفر می‌رسید. هر شرکت علاوه بر بازیگران به افراد زیادی نیاز داشت از جمله: صندوقدار، متصدیان اخذ بلیت، مسؤولان شمارش (بلیتهای فروخته شده و تطبیق آن با تعداد تماشاگران)، سوفلورها، رقصگران، نوازندگان، حسابداران، نقاشان صحنه، شمعداران، دستیاران صحنه، لباسداران، دستیاران بازیگر برای پوشیدن لباس، لباسشویان، و مسؤولان حفاظت. در اواخر سده‌ی هجدهم يك گروه بزرگ تئاتری بیش از ۲۰۰ عضو داشت.

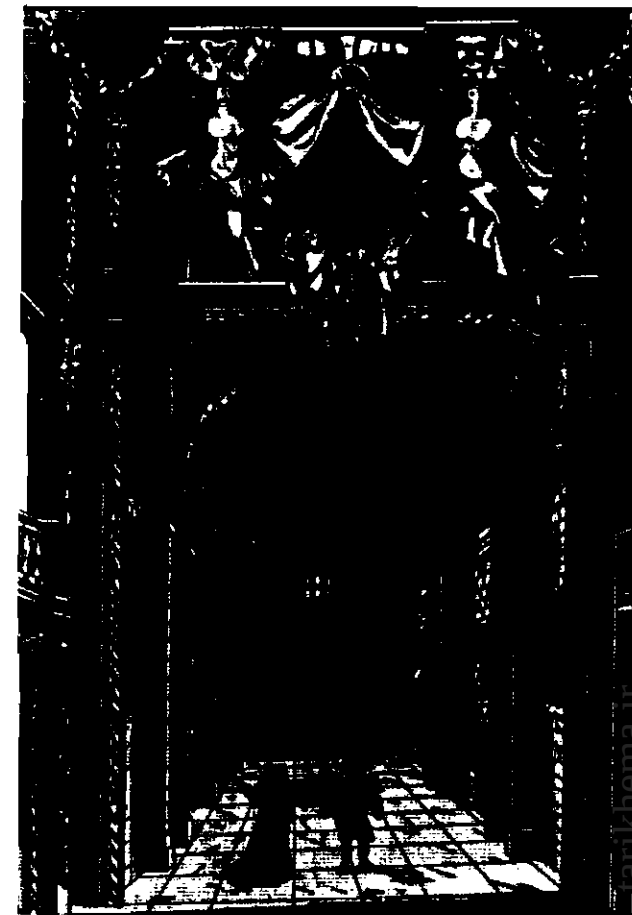
مخارج نمایش برحسب هر روز اجرای نمایش محاسبه می‌شد، زیرا در سده‌ی هجدهم انگیزه‌ی اصلی دست اندر کاران نمایش درآمد آن بود، و هر مدیر گروه ناچار بود مخارج ساختمان تئاتر را روزانه از درآمد کل نمایش کسر کند. در اوایل سده‌ی هجدهم مخارج متوسط روزانه‌ی يك تئاتر ۴۰ پوند، در ۱۷۳۵ ۵۰ پوند، و در ۱۷۹۰ به ۱۰۵ پوند رسیده بود.

مدیر گروه در درجه‌ی اول به فروش بلیت توجه داشت، و برای کسب درآمد بیشتر تنها دو راه در پیش داشت: یکی بالا بردن قیمت بلیتها، دیگر افزودن تعداد تماشاگران. چون بالا بردن قیمت بلیتها خطرناک

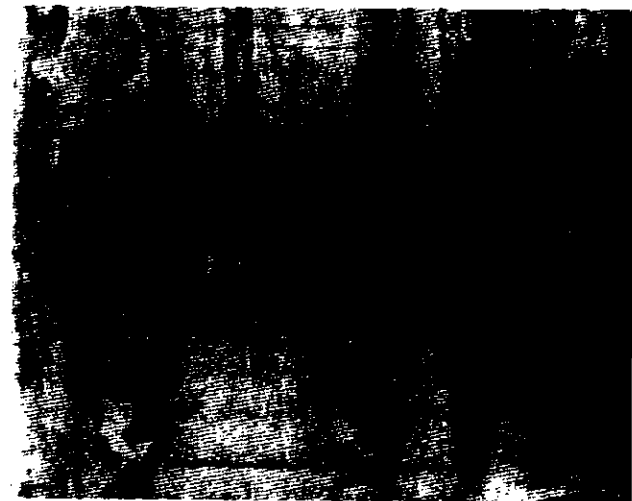
ترکیبی بود از شیوهی دوران پیش از ملل مشترك المنافع با صحنه‌های ایتالیایی، از بسیاری جهات پیشاهنگ صحنه‌های برآمدهی سدهی بیستم محسوب می‌شود. کف صحنه‌ی این تئاترها از پیش صحنه تا دیوار عقب صحنه شیب به بالا داشت. پشت پروسینیوم شیاریهایی تعبیه شده بود تا بالها و پرده‌ی عقب را بر آنها استوار کنند، و درهایی مخفی (تله) و ابزارهای ماشینی و بالاکشهایی برای ایجاد افکتهای مخصوص در نظر گرفته می‌شد. این طرح کلی با تغییرات اندکی در طول سدهی هجدهم نیز در انگلستان مورد استفاده بود. بین ۱۷۰۰ و ۱۸۰۰ تنها معدودی از تئاترهای انگلستان حایز اهمیت بودند: دروری لین، لینکلنز این فیلدز، تئاتر کینگ، هی مارکت، و دورست گاردن. تئاتر دروری لین در طول سدهی هجدهم تغییرات زیادی کرد؛ در ۱۷۹۰ حدود ۲۳۰۰ تماشاگر را در خود جای می‌داد، در حالی که در سال ۱۷۰۰ تنها گنجایش ۶۵۰ نفر را داشت. لینکلنز این فیلدز در ۱۷۰۵ متروک شد، و کریستوفر ریچ بعدها آن را بازسازی کرد، و در نزدیکی آن تئاتر تازه‌ای ساخت. این ساختمان که گنجایش حدود ۱۴۰۰ تماشاگر را داشت، از سال ۱۷۱۴ تا ۱۷۳۲ مورد استفاده بود، و پس از آن کاونت گاردن بر جای آن ساخته شد. تئاتر کینگ (که تا ۱۷۱۴ هی مارکت، یا تئاتر کوین نامیده می‌شد) در سال ۱۷۰۵ ساخته شد، و از ۱۷۰۷ تا ۱۷۸۹ تنها به اجرای اپرا اختصاص داشت. این تئاتر پیش از خراب شدن، گنجایش ۳۰۰۰ نفر را داشت. تئاتر هی مارکت که در ۱۷۲۰ ساخته شده بود، تا ۱۷۶۶ توسط شرکتهای غیرمجاز مورد استفاده قرار می‌گرفت، اما پس از این سال یکی از تئاترهای مهم لندن شناخته

زیرا گودهای انگلیسی شیب‌دار ساخته می‌شدند تا دید تماشاگران بهتر باشد و نیمکتهای آنها پشتی نداشتند. در تئاترهای انگلیس دو یا سه طبقه ایوان وجود داشت. ایوان پایین با دیوارهای کاذبی تقسیم بندی می‌شد تا تشکیل جایگاههای غرفه مانندی بدهد؛ ایوان بالایی يك سره بود و نیمکت داشت، و بخشی از ایوان میانی، اگر وجود داشت، دارای دیوارهای کاذب و بقیه دارای نیمکتهای سراسری بود. مثلاً در تئاتر دروری لین فاصله‌ی میان جلوی صحنه تا انتهای جایگاه تماشاگران تنها حدود ۱۱ متر بود، و گنجایش کمی داشت. در سدهی هفدهم، تئاتر دروری لین تنها گنجایش ۶۵۰ تماشاگر داشت، و لینکلنز این فیلدز حتی از آن هم کمتر گنجایش داشت. از اینرو این دو تئاتر تا حدی تئاترهایی خصوصی و خلوت بودند. اگرچه جایگاه تئاترهای انگلیسی شبیه تئاترهای اروپایی بود، اما صحنه‌های انگلیسی متفاوت بودند، زیرا تئاترهای انگلیسی هم طاق پروسینیوم و هم سکویی باز در جلوی پروسینیوم داشتند. صحنه‌ی دروری لین در سال ۱۶۷۴ حدود ۱۰ متر عمق داشت، که توسط پروسینیوم به دو بخش نسبتاً مساوی تقسیم می‌شد. دو در (و گاه سه در) در دو جانب پیش صحنه (اپرون) قرار داشتند که بر بالای آنها ایوان یا بالکنهایی ساخته می‌شد. بازیگران معمولاً از این درها وارد صحنه می‌شدند، زیرا بخش اعظم نمایش در همین پیش صحنه بازی می‌شد. خارج شدن از يك در و وارد شدن از در دیگر، همچون دوران الیزابتی، به عنوان تغییر مکان محسوب می‌شد. بنابراین پیش صحنه به جای قرار گرفتن در پشت قاب صحنه، در جلوی پروسینیوم و در دل جایگاه تماشاگران قرار داشت. این صحنه که

تصویر ۲۵.۱۱. صحنه‌ی تئاتر دورست گاردن. درهای پروسینیوم را در دو جانب جلوی تصویر می‌توان مشاهده کرد. این تصویر صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی ملکه‌ی مراکش نوشته‌ی الکاناسیل را نشان می‌دهد که در سال ۱۶۷۳ اجرا شده است. برگرفته از کتاب لندن مصور اثر ویلکینسن (۱۸۲۵).



تصویر ۲۶.۱۱. مقطع تئاتری که غالباً به تئاتر دروری لین نسبت می‌دهند، که کریستوفر رن در ۱۶۷۴ طراحی کرده است. اودیوریوم در سمت چپ آن قرار دارد. ردیف نیمکتهای بدون پشتی در گود، پیش صحنه‌ی عمیق، با دو در واقع در پروسینیوم، و يك صحنه‌ی نسبتاً کم‌عمق در پشت پروسینیوم قابل توجه است. دانشگاه آکسفورد (برای درك بهتر به تصویر ۲۱.۱۱ رجوع شود).



پرده‌ها (۱۷۱۱)، و پرده‌های عقب (یا شاتر) واحدهایی استانده بودند، و پس از ۱۶۹۰، پرده‌های لوله شونده‌ای (۱۷۱۱) به جای پرده‌ی عقب به کار می‌رفتند. دکورها از طریق شیارها و لولاهایی که در کف و سقف صحنه تعبیه شده بودند عوض می‌شدند. دستیاران صحنه با اشاره یا سوت مسؤول صحنه (یا سوفلور)، بدون اینکه دیده شوند با جا به جا کردن دکور تغییرات لازم را در صحنه می‌دادند. (به دلیل نامعلومی دستگاه نرده - اراپه، که در غالب کشورهای اروپایی رایج بود، در انگلستان به کار نرفت.) از آنجا که پرده‌ی جلو، هنگام اجرای پیش درآمد بالا می‌رفت و تا پایان اجرا پایین نمی‌آمد، لذا همه‌ی تغییرات صحنه در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت. تا حدود ۱۷۵۰ حتی نمایشهای کوتاه ضمیمه نیز در مقابل دکور نمایش اصلی اجرا می‌شدند. در این مواقع يك «پرده‌ی صحنه» (۱۷۱۱) به عنوان پس زمینه‌ی نمایشهای ضمیمه افزوده می‌شد. وسایل سنگین و مبلمان صحنه در پشت پرده‌ی عقب قرار داده می‌شدند و در مواقع لزوم به داخل صحنه منتقل می‌شدند. گاهی نیز این عمل توسط خدمه‌ی صحنه، و در مقابل دید تماشاگران انجام می‌گرفت.

بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ هر تئاتری مقداری وسایل صحنه و دکور در اختیار داشت که مرتب، و در نمایشهای گوناگون به کار می‌برد. وقتی تئاتر تازه‌ای بنا می‌شد، حتی پیش از تعیین نمایشها، ساخت وسایل صحنه و دکور سفارش داده می‌شد. این نحوه‌ی کار ناشی از ضوابط نئوکلاسیکها بود، زیرا طبق آن ضوابط لازم بود که زمان و مکان هر نمایش واحد باشد، لذا دکور واحدی با ویژگی‌ی خاص و کلی مورد نیاز بود.

صحنه‌ی بعضی از تئاترها به بیش از ۱۵ متر بالغ می‌شد. همزمان با وسیع شدن صحنه‌ها، وسعت پیش صحنه‌ها رو به کاهش گذاشت. حدود سال ۱۷۰۰، ريج يك دسته از درهای پروسینیوم را برداشت و پیش صحنه را کوچکتر کرد (تا جای بیشتری برای تماشاگران گود فراهم کند). در نتیجه در سراسر سده‌ی هجدهم در هر طرف پروسینیوم تنها يك در وجود داشت. در این زمان عمق پیش صحنه تا ۴ متر کاهش یافت، و فضای مناسبی برای بازی شناخته شد، اگرچه همین پیش صحنه نیز بعد از ۱۷۶۵ کاربرد کمتری یافت.

محل کار و تمرین مورد نیاز در تئاترها نیز در سده‌ی هجدهم نیاز به گسترش پیدا کرد، و با ایجاد تغییراتی در ساختمان تئاتر یا افزودن ساختمان کوچکی در مجاور ساختمان اصلی این منظور تأمین شد. این محل برای لباسکنی، محل تجمع بازیگران (گرسن روم)، انبارهای گوناگون وسایل دکور و لباس، و وسایل صحنه به کار می‌رفت. به رغم تغییرات و افزایش ضمایم بسیار به تئاترها، غالب تئاترهای موجود در سال ۱۷۹۰ نامناسب می‌نمودند، و ناچار شدند به سرعت جای خود را به تئاترهای وسیعتر، با ساختمانهای مجلل‌تری بپردازند.

صحنه‌پردازی

در سالهای پس از ۱۶۶۱ صحنه‌پردازی در انگلستان با ایتالیا و فرانسه کمی تفاوت داشت. بالها، نیم



تصویر ۲۷، ۱۱. اودیتریوم تئاتر دروری لین پس از تجدید بنا در سال ۱۷۷۵. گراوور از ر. و. ج. آدامز. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

می‌شود اندازه‌ی جایگاه تئاترها در سراسر سده‌ی هجدهم رو به افزایش بود، و این گرایش از سال ۱۷۶۰ آغاز شده بود. به رغم افزایش وسعت جایگاهها، شکل تئاترها تغییری نمی‌یافت. همه‌ی تئاترها همواره به قسمتهای گود، غرفه، و ایوان تقسیم می‌شدند و تا ۱۷۹۰ هیچک از تئاترها بیش از سه ایوان نداشت.

با گسترش جایگاه تماشاگران صحنه نیز وسیعتر می‌شد. حوالی ۱۷۰۰، عمق صحنه‌ی پشت پروسینیوم به حدود ۹ متر افزایش یافت، و در ۱۷۹۰ عمق

می‌شد. در اواخر سده‌ی هجدهم این تئاتر حدود ۱۵۰۰ تماشاگر را در خود جای می‌داد. تئاتر کاونت گاردن در سال ۱۷۳۲ بنا شد تا جای لینکلنز این فیلدز را بگیرد، و تا سال ۱۸۰۸ مورد استفاده بود. این تئاتر در اصل حدود ۱۳۰۰ تا ۱۴۰۰ نفر تماشاگر را در خود جای می‌داد، اما در دهه‌ی ۱۷۸۰ وسیعتر شد، و گنجایش آن به ۲۵۰۰ نفر رسید، و در ۱۷۹۳ حدود ۳۰۰۰ نفر تماشاگر را جای می‌داد (این آخرین دستکاری برای رقابت با دروری لین انجام گرفت، که گنجایش خود را به ۳۶۰۰ تماشاگر رسانده بود). چنان که ملاحظه

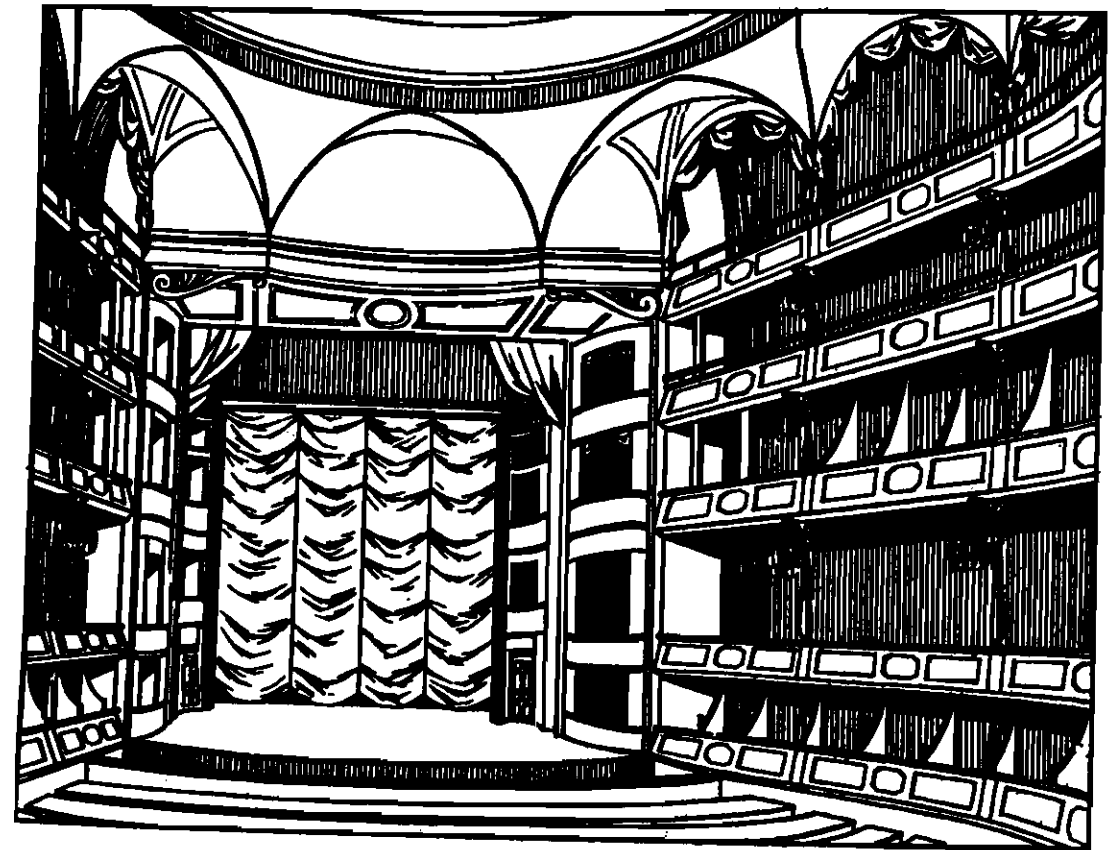


تصویر ۲۹۱۱. طرحی از جیمز تودن هیل، برای پرده‌ی اول، صحنه‌ی اول، نمایشنامه‌ی آرسینو، در ۱۷۰۶. این صحنه ظاهراً در زیر نور ماه دیده می‌شده است. موزی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

عملاً در انتهای صحنه می‌نشستند. از طرف دیگر هنگامی که در نمایش عملیات خارق‌العاده انجام می‌شد، یا تحرك و زرق و برق صحنه خیلی زیاد بود، هیچ تماشاگری را در صحنه جای نمی‌دادند.

از آنجا که غالب نمایشها در صحنه‌های پیش ساخته و قراردادی اجرا می‌شدند، هنگامی که نصب دکورهای تازه‌ای لازم می‌آمد، قیمت بلیتهای آن نمایش افزوده می‌شد. درآمدهای اضافی که از این طریق به دست می‌آمد، استفاده از صحنه‌های پر زرق و برق را ممکن می‌ساخت، و شاید به همین دلیل، و به

متوقف ماند. با آن که این شیوه تا قبل از ۱۶۴۲ بسیار متداول بود، تا سال ۱۶۹۰ هنوز جا نیفتاده بود، و تا سال ۱۷۰۰ طول کشید تا به صورت يك سنت تئاتری در آید. تا سال ۱۷۶۲ تماشاگران را همچنان در صحنه جای می‌دادند، تا آن که در این سال گاریک تماشاگران را از صحنه برداشت. بین سالهای ۱۷۰۰ و ۱۷۶۲ در اطراف پروسینیوم نیمکتهایی به طرف جلوی صحنه قرار داده می‌شد، و هنگام نمایشهایی که به نفع بازیگران اجرا می‌شدند جایگاههایی به شکل آمفی تئاتر در گرداگرد عقب صحنه تعبیه می‌شد، و تماشاگران



تصویر ۲۸۱۱. تئاتر دروری‌لین در ۱۸۰۸. این تئاتر پس از نوسازی در ۱۷۹۲، تعداد ۳۶۱۱ تماشاگر را در خود جای می‌داد. بازسازی از گرداپیکر. برگرفته از کتاب صحنه زنده.

می‌افزاید که دکورهای خارج از این فهرست کاربرد کمی دارند. در دوره‌ی بازگشت سلطنت چندتایی از کمدها به مکانهای مشخص و مشهور لندن نیاز داشتند، اما نمایشهای با مکانهای مشخص در سده‌ی هجدهم بسیار کم بودند. البته نمایشهای فرعی از جمله پانتومیم که صحنه‌های تماشایی و مجلل در آنها نقش عمده‌ای داشتند استثنا بودند. حتی در این نمایشها نیز هر دکور را برای نمایشهای متعدد به کار می‌بردند.

وجود صحنه‌های پر زرق و برق و دیدنی از زمانی که نشستن تماشاگران در صحنه معمول شد

هدف این بود که جوهر يك نوع مکان به عنوان دکور صحنه قرار داده شود، و نه جزئیات آن مکان خاص. از اینرو دکورهای نئوکلاسیک آن قدر کلی بودند که يك دکور می‌توانست برای نمایشهای گوناگون مورد استفاده قرار گیرد. نویسنده‌ای در حدود ۱۷۵۰ فهرست وسایل و دکورهای يك نمایش را بدین صورت فهرست می‌کند: (۱) معابد، (۲) مقبره‌ها، (۳) دیوارها و دروازه‌های شهر، (۴) مکانهای خارجی، (۵) مکانهای داخلی، (۶) خیابانها، (۷) مجالس، (۸) زندانها، (۹) باغها و باغچه‌ها، (۱۰) چشم اندازهای روستایی. وی



تصویر ۳۰.۱۱. طراحی از فیلیپ ژاک دو لوتربورگ برای نمایشنامه‌ی اقبالها از فلجر موزی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

باتیستا چیپرینانی^(۸۸) نقاش فلورانسی که در ۱۷۵۵ به لندن آمد؛ نیکلاس توماس دال^(۸۹)، اهل دانمارک که حوالی ۱۷۶۰ مقیم لندن شد، و به عنوان بهترین نقاش عصر خود شناخته می‌شد؛ و جان اینیگو ریچاردز^(۹۰) (؟ - ۱۸۱۰) نقاش معتبر انگلیسی که به خاطر مناظر خیره‌کننده‌اش مشهور است.

مهمترین طراح اواخر سده‌ی هجدهم فیلیپ ژاک دولوتربورگ^(۹۱) (۱۷۴۰-۱۸۱۲) نام داشت که نقاشی فرانسوی بود و نزد بوشر و بوکه در اپرای پاریس آموزش دیده بود. این طراح در سال ۱۷۷۱ همکاری خود را با گاریک آغاز کرد و نظارت بر دکورهای مجلل او را برعهده گرفت. دولوتر بورگ تا سال ۱۷۸۱ در این سمت ماند، و در این سال شریکان دستور قطع

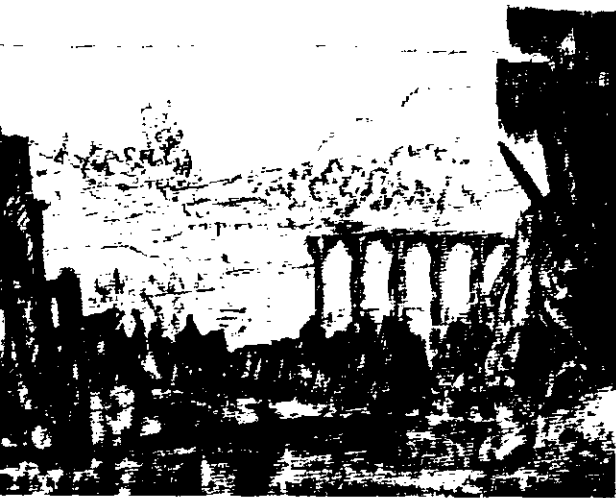
لدیارد^(۹۲)، که در ۱۷۳۰ دکور دروری لین را نقاشی کرده‌اند.

از سال ۱۷۴۹ شرایط رویه تغییر گذاشت، زیرا ریچ طراحان صحنه‌ای از کشورهای دیگر را دعوت به همکاری کرد. مشهورترین این طراحان ژان - نیکولاس سرواندونی^(۹۳) (۱۶۹۵-۱۷۶۶) نام داشت که به خاطر همکاری با اپرای پاریس و تئاتر کشورهای دیگر اروپایی مشهور شده بود. ظاهراً ریچ طراحی تعدادی صحنه را به سرواندونی سفارش داد که کاربرد فوری نداشتند، زیرا یکی از این طرحها در سال ۱۷۷۳ در کاونت گاردن به کار رفت؛ این طرح قبلاً در جایی استفاده نشده بود. طراحان ممتاز دیگری که برای کاونت گاردن کار کرده‌اند عبارتند از: جووانی

رابرت رابینسن^(۹۴)، و رابرت استریتر^(۹۵) برای کیلیگرو طراحی و نقاشی می‌کردند. ظاهراً اصول تبدیل یک طرح پیچیده به بالهای مسطح هنوز کاملاً در انگلستان فهمیده نشده بود، و نقاشانی با دستمزدهای زیاد وقت زیادی را صرف نقاشی دکور پرسپکتیو برای صحنه می‌کردند. مثلاً در سال ۱۶۶۹ آیساک فولر^(۹۶) از کیلیگرو به دادگاه شکایت کرده است که دستمزد نقاشی او را که شش هفته وقت صرف کرده بود نپرداخته است؛ و دادگاه مزد کار او را ۳۳۵ پوند ارزیابی کرد (و این زمانی است که بازیگر اصلی نمایش هفته‌ای ۲/۵ پوند درآمد داشت). در ۱۶۷۴-۱۶۷۵، نقاش دیگری برای نقاشی یک دکور ۸۰۰ پوند دستمزد گرفت. اما در اوایل سده‌ی هجدهم دستمزدها بسیار پایینتر از اینها بود، شاید از آنرو که نقاشان در این دوره امکانات بیشتری برای کار داشتند. از آنجا که تا پیش از ۱۷۶۰ نقاشی و طراحی صحنه به ندرت انجام می‌گرفت، هزینه‌ی سالانه‌ی دکورسازی پایین بود. کاونت گاردن در فصل نمایشی ۱۷۴۶-۱۷۴۷ تنها ۲۵۳ پوند صرف تهیه‌ی دکور کرد، و پس از ۱۷۶۰ تنها یک دهم بودجه‌ی شرکت صرف تهیه‌ی دکور می‌شد. در منابع معدودی که به دست ما رسیده‌اند نام تعداد زیادی از نقاشان صحنه در نیمه‌ی اول سده‌ی هجدهم ضبط شده است. تعدادی از مهمترین این نقاشان عبارتند از جیمز تورن هیل^(۹۷)، که در اوایل سده‌ی هجدهم مشهور بود؛ جان دو وتو^(۹۸)، که بین سالهای ۱۷۱۹ و ۱۷۴۴ کار می‌کرد؛ جورج لامبرت^(۹۹)، منظره‌سازی که دکورهای درلینکلنز این فیلدز و کاونت گاردن برای ریچ تهیه کرد، و تعدادی از دکورهای او تا سال ۱۸۰۸ هنوز مورد استفاده بود؛ و فرانسیس هیمن^(۱۰۰) و تامس

خاطر تجربه‌هایی که ریچ در پانتومیم انجام داد و صحنه‌های پرشکوهی به کار برد، این تجربیات در نمایشهای عادی نیز اعمال گردید. در دهه‌ی ۱۷۳۰ ریچ یک راهپیمایی و مراسم تاجگذاری به نمایشنامه‌ی هنری هشتم افزود، و در سال ۱۷۵۰ در نمایشنامه‌ی رومنو و ژولیت یک مراسم تدفین گنجانده، و در سال ۱۷۶۱ برای تاجگذاری جورج سوم و تعدادی از نمایشنامه‌های شکسپیر مراسم باشکوهی در صحنه برپا داشت. دکورهای پر زرق و برق معمولاً در شکل‌های فرعی نمایشی به کار می‌رفتند، تا آن که گاریک در ۱۷۶۵ از کشورهای اروپایی بازگشت و طرح‌های تازه‌ای برای صحنه پردازی با خود آورد. پس از آن این امر در نمایشهای اصلی نیز متداول شد. در اواخر سده‌ی هجدهم صحنه پردازی راه دیگری در پیش گرفت، و خلق صحنه‌های تازه رواج بیشتری یافت. از میان سی و هفت نمایشنامه‌ی تازه‌ای که در دروری لین بین سالهای ۱۷۶۵ و ۱۷۷۶ به روی صحنه رفت، نوزده‌تای آنها صحنه‌پردازی کاملاً تازه‌ای داشتند.

توجه روزافزون به صحنه‌های پر تجمل، اهمیت نقاشان صحنه را بالا برد. از سال ۱۶۶۰ تا حدود ۱۷۳۵ هیچ تئاتری نقاش معینی در استخدام خود نداشت؛ و در صورت نیاز به رنگ آمیزی صحنه، با نقاش آزادی قرار داد بسته می‌شد. اما در اواخر سده‌ی هجدهم هر تئاتر مهمی در انگلستان دو تا سه نقاش جزء اعضای خود داشت. این امر احتمالاً روشن می‌کند که چرا تا پیش از ۱۷۶۰ نامی از طراحان صحنه در میان نیست. در طول سالهای بازگشت سلطنت جان وب برای دیونانت، و ساموئل تاورز^(۱۰۱)



تصویر ۳۱.۱۱. پیش طرحی از دو لوتربورگ برای صحنه جنگ، در نمایشنامه‌ی ریچارده سوم. چادرهای سمت چپ، و پس‌زمینه‌ی تصویر قابل توجه‌اند. از مجله‌ی هنر (۱۸۹۵).

وسیله‌ی «نوربندهای صحنه»^{۱۱۵} (صفحه‌هایی که بین منبع نور و صحنه قرار داشتند، و به وسیله‌ی آنها جلوی نور را سد می‌کردند) آن را کم و زیاد می‌کردند. در میان فهرست اموال تئاتر کاونت گاردن در این سال به ۱۲ جفت «ترده‌ی صحنه»، ۲۴ عدد «نوربند صحنه»، و ۱۹۲ شمعدان اشاره شده است. نور زمینی بر روی اهرمهایی نصب می‌شد که هنگام بستن نور این اهرمها نور را به زیر کف صحنه می‌بردند. نور چراغهای روغنی نیز در نقاط مختلف توسط نور تاب^{۱۱۶} تلطیف می‌شد. مشکل بتوان تعیین کرد این شیوه‌ی نورپردازی از چه زمانی آغاز شده است، اما احتمال دارد که در همین دوران در کشورهای دیگر اروپایی همین شیوه معمول بود.

اگرچه گاریک را به عنوان اصلاح‌کننده‌ی روش نورپردازی صحنه در ۱۷۶۵ می‌شناسند، اما خاستگاه این شیوه معلوم نیست. چنین به نظر می‌رسد که گاریک جای همی منابع نور مرئی را در صحنه تغییر داده و برای شدت بخشیدن به نور از چراغهایی بهتر و از نورتاب استفاده کرده است. در سراسر ۱۷۷۰ دولوتربورگ تغییرات دیگری در نورپردازی به وجود

غریب جلب شد، و جای معیارهای نئوکلاسیک را که بیشتر متوجه مسائل کلی و جهانی در زمان و مکان بودند گرفت. صحنه‌ها روز به روز مشخص‌تر، و ترکیبهای صحنه از قواعد تعادل و قرینه سازیهایی رایج در سده‌ی گذشته دور شدند. البته باید گفت که این دستاورد تازه پس از ۱۸۰۰ کاربرد گسترده‌تری یافت.

از نورپردازی در دوران بازگشت سلطنت در انگلستان اطلاعات کمی داریم. چون نمایشها بعد از ظهر اجرا می‌شدند، نور صحنه را احتمالاً پنجره‌های داخل تالار نمایش تأمین می‌کردند. همچنین می‌دانیم که در بالای صحنه، در پشت پروسینیوم شمعدانهای بزرگی آویخته می‌شدند. پیتر^{۱۱۷} در یادداشت‌های روزانه‌ی خود نوشته است که نگاه کردن به شمعهای داخل تالار سرم را به درد می‌آورد. به احتمال زیاد در حوالی ۱۶۷۳ نور زمینی معمول بوده است، زیرا در یک نقاشی مربوط به آن دوره این نور قابل رؤیت است. از آنجا که غالب بازیها در پیش صحنه (یا ایرون) انجام می‌شد، جایگاه تماشاگران و صحنه در طول نمایش روشن بود.

در ۱۷۴۴ بر «ترده‌ها»^{۱۱۸}ی که در پشت هر یک از بالها قرار داشت چراغهایی را روشن می‌کردند، و به

کشتیهایی جنگی را توسط آنها مجسم کنند؛ و از افکتهای صوتی از قبیل صدای امواج، باران، هیاهوی مردم، و صدای شلیک گلوله از دور دست به طور مصنوعی بهره می‌جست، تا هر چه بیشتر واقعیت را در صحنه به تجسم آورد. دولوتر بورگ با استقرار نورهای قوی در بالای صحنه شیوه‌ی تازه‌ای در تکنیک نورپردازی پدید آورد، و با استفاده از انعکاس نور بر پرده‌های ابریشمی و تصفیه‌ی نور توسط پرده‌های توری، به تنوع و ظرافت نور رنگی در هواهای مختلف و ساعات مختلف روز دست یافت. اما شاید مهمترین نوآوری او رسیدن به وحدت طرح در صحنه پردازی باشد، زیرا او به جلوه‌ی کلی و تأثیر بصری صحنه توجه زیادی نشان می‌داد. پیش از دولوتر بورگ دکورهای گوناگون در یک نمایش توسط نقاشان مختلف کشیده می‌شدند، علاوه بخشی از دکورها از طرحهای تازه، و بخشی دیگر از دکورهای موجود در انبار ساخته می‌شدند. هرچند مدیر نمایش درباره‌ی چگونگی دکور توافقی مبهمی با نقاشان می‌کرد، اما کوشش زیادی در هماهنگ ساختن نقاشیها و طرحهای گوناگون یک صحنه به عمل نمی‌آمد. ابداعات دولوتربورگ استاندهایی را بر جای نهاد که جانشینانش ظاهراً تا سده‌ی نوزدهم به طور کامل آنها را در نیافتند.

آثار دولوتربورگ و دیگران نشان می‌دهند که رنگ و بوی محلی و وقایع تاریخی در نمایشهای سده‌ی هجدهم مورد توجه زیادی بوده‌اند، زیرا اکتشاف هرکولانیوم^{۱۱۹} در اوایل سده‌ی هجدهم توجه مردم را به تمدن و تاریخ گذشته معطوف کرده بود. از اینرو بزودی کنجکاوای مردم به سوی مکانها و رسوم عجیب و

دستمزد سالیانه‌ی ۵۰۰ پوندی او را داد، و او از کار خود استعفا کرد. وی تا سال ۱۷۸۵ هر از گاهی نمایشی را طراحی می‌کرد، اما بین سالهای ۱۷۷۱ و ۱۷۸۵ طرح بیش از سی نمایش را تهیه کرده است که تعدادی از آنها از امتیاز ویژه‌ای برخوردارند، از جمله: قصه‌ی کریسمس^{۱۲۰} (۱۷۷۳)، که به خاطر نورپردازی ظریفش شهرت دارد؛ عجایب دریی شایر^{۱۲۱} (۱۷۷۹)، که در آن تصاویری از مکانهای واقعی در انگلستان را گنجانیده بود، و به واسطه‌ی «رنگ و بوی محلی» خود شهرت دارد؛ و اومای یا سفری به دور دنیا^{۱۲۲} (۱۷۸۵)، که «سفرنامه‌ای است براساس سفرهای کاپیتان کوک. دولوتر بورگ در نمایشهای دیگر خود وقایع دریایی در پورتموت^{۱۲۳} (۱۷۷۳)، و یک جشنواره‌ی باب روز (۱۷۷۴) را طراحی کرد. وی از سال ۱۷۸۱ تا ۱۷۸۶ با تئاتر کوچکی به نام ایدوفوسیون^{۱۲۴} همکاری می‌کرد، و در صحنه‌ای به ابعاد ۲ در ۲/۵ متر، تصاویر خیال‌انگیزی از مکانهایی ویژه با آب و هوای ویژه را از ترکیب نقاشی، نورپردازی، افکتهای صوتی، و موسیقی در صحنه به وجود می‌آورد.

سهم دولوتر بورگ در تئاتر انگلستان بسیار زیاد است، زیرا برای نخستین بار بازسازی مکانهای واقعی را در صحنه رواج داد. او برای ایجاد توهم واقعیت، تصویر صحنه را با قرار دادن ردیفهایی از قطعات دکور بر سطح زمین دگرگون ساخت تا هم احساس عمق و واقعیت بیشتری به دست آورد، و هم از ترکیب بندی قرینه‌سازی که توسط بالهای موازی و پرده‌های عقب به وجود می‌آمد اجتناب کند. او برای خلق ازدحام در صحنه‌های جنگ، شکلکهای چوبی را در انتهای صحنه قرار می‌داد، تا مارش سربازان و

بازیگران زنی که در نقشهای کلاسیک یا مردم خاورمیانه ظاهر می‌شدند، معمولاً کلاههایی پر دار بر سر می‌نهادند و ضمایم محدود اما غیرمتعارفی بر لباسهای معاصر خود می‌افزودند. غالب بازیگران زن در تراژدیها، تا حدود سال ۱۷۵۰، پیراهنی از مخمل سیاه به برمی‌کردند، اما پس از این تاریخ پوشیدن لباس بر طبق مد روز رواج روزافزونی گرفت.

اما لباسهای قراردادی در مورد محدودی از شخصیتها همچنان ادامه یافت. مثلاً بازیگر نقش فالستاف با چکمه‌ی نجیب‌زادگان (شوالیه‌ها) و یقه‌ی حلقوی چین‌دار، و نقش ریچارد سوم با لباسی به شکل کدو تنبل با رانهای پف کرده به صحنه می‌آمد، و لباس نقش هنری هشتم از نقاشیهای هولباين^(۱۱۱) اقتباس می‌شد. قراردادهای دیگر عبارت بودند از لباس سیاه برای نقش هملت، لباس سیاه و پوست خنزیر برای نقش شاه‌لیر که گاه لباس روز هم می‌پوشید، و یونیفورم افسر ارتش بریتانیا برای مکبث.

گرایش به واقعگرایی و سندیت و انطباق تاریخی بیشتر در دهه‌ی ۱۷۴۰ آغاز شد. در سال ۱۷۴۱، چارلز مک‌لین^(۱۲۰) برای شخصیت شیلاک لباسی از گاباردین سیاه، شلواری با ساقهای بلند، و کلاهی سرخ انتخاب کرده بود، که به نظر او لباسی واقعگرا برای شخصیت یهودیان بود. پس از ۱۷۵۰، دیوید گاریک برای نمایشنامه‌هایی که پیش از تشکیل ملل مشترك المنافع نوشته شده بودند از لباسهای دوران الیزابت استفاده می‌کرد، اگر چه همچنان در نمایشنامه‌هایی که پس از ۱۶۶۰ نوشته شده بودند از لباسهای سده‌ی هجدهم استفاده می‌کرد. لباسهای گاریک نه از نظر تاریخی دقیق بودند و نه از منطق

نفنی جای شمع را گرفت. از طرفی چون حباب این چراغها قابل رنگ آمیزی بود، لذا نورپردازی رنگی نیز در صحنه‌های انگلیسی رو به افزایش نهاد.

پیشرفت نورپردازی و افزایش امکانات خلق صحنه‌های تخیل‌انگیز مدیران تئاتر را بر آن داشت تا بیشترین بخش نمایش را به پشت پرده‌ی منقل کنند. این گرایش در طول سده‌ی هجدهم تحول کامل خود را نیافت، و در این دوره هنوز جایگاه تماشاگران به عنوان بخشی از نمای عمومی صحنه نورپردازی می‌شد.

طراحی لباس ۱۶۶۰-۱۸۰۰

غالب اصول حاکم بر لباس نمایش بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰، با اصول پیش از تشکیل ملل مشترك المنافع، و سده‌ی هجدهم فرانسه تفاوت زیادی نداشت. از آنجا که در این نمایشها دوره و محل داستان حایز اهمیتی نبودند، اکثر شخصیتهای نمایش لباس معاصر خود را در برمی‌کردند. بعلاوه، چون مکبث و کلاسیسیسم طبیعت را به صورتی آرمانی می‌نگریست، شخصیتها معمولاً تا حد ممکن لباسهای مجلل می‌پوشیدند؛ هر چند، در این دوره نیز، همچون دوره‌های گذشته، همان لباسهای معاصر خود را با تغییر اندکی به کار می‌بردند. در این دوره شخصیتهای کلاسیک لباس رومی‌وار^(۱۱۸) می‌پوشیدند، و شخصیتهای مربوط به خاورمیانه با دستار، شلوارهای کیسه‌ای، و روپوشهای بلند مخملی به صحنه می‌آمدند. همچنین



تصویر ۳۲.۱۱. طرحی از دو لوئربروک، برای صحنه‌ی زندان. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

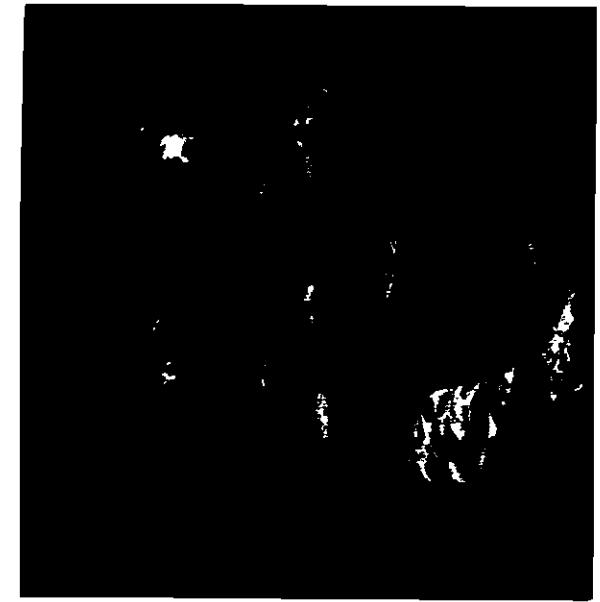
در سال بالغ می‌گردید. پس از اختراع چراغ آرگان^(۱۱۷)، یا «پانتنت»، در ۱۷۸۵ نورپردازی پیشرفت زیادی کرد. این چراغها دارای فتیله‌های استوانه‌ای و حباب شیشه‌ای بودند، و با فشار هوا مقدار اکسیژن و نفت مورد نیاز را برای سوخت تنظیم می‌کردند (چیزی شبیه چراغ توری). این چراغها نور بسیار بیشتر و یکدست‌تری از چراغهای پیشین داشتند. پس از این اختراع، چراغ

آورد. او برای بازتاباندن نور از پرده‌های ابریشمین استفاده می‌کرد و احتمالاً برای تلطیف نور نیز توری ابریشمی به کار می‌برد، و در نتیجه برای نخستین بار تسلط قابل ملاحظه‌ای بر رنگ و حالت نور صحنه به دست آورد. این توجه روزافزون به نورپردازی هزینه‌های زیر را در بر داشته است: در ۱۷۲۵ تئاترها حدود ۲۴۰ پوند در سال صرف نورپردازی می‌کردند، در حالی که در سال ۱۷۷۰ این هزینه به ۱۹۷۰ پوند



تصویر ۳۵.۱۱. طرحهایی از لباس روز مردم انگلیس در سدهی هجدهم، که پویزه زنان بازیگر در صحنه استفاده می‌کردند.

تصویر ۳۶.۱۱. طرحهایی از لباس روز مردم انگلیس در سدهی هجدهم.



تصویر ۳۳.۱۱. صحنه‌ی نمایش در نمایش از نمایشنامه‌ی هملت. این صحنه را فرانسویس هیمن نقاشی کرده است، که در دهه‌ی ۱۷۳۰ طراح و نقاش تئاتر درویری‌لین بود. این صحنه مربوط به لحظه‌ای است که کلودیوس خشمگین شده از جای خود برمی‌خیزد. هملت در طرف راست، پایین صحنه بر زمین نشسته است. لباس شخصیتها در این تصویر قابل توجه است. کتابخانه‌ی فولگر شکسپیر، واشینگتن، دی. سی.

تاریخی لباس (۱۰۰) منتشر شد. این مجموعه از نقاشیهای هولباین، وان دایک (۱۰۰)، هولار (۱۰۰)، و دیگران اقتباس شده بود، و «لباس شخصیتهای اصلی تئاتر انگلیس را نیز ضمیمه داشت». جوزف استروت (۱۰۰) پس از دیدن این کتاب بر آن شد تا در کتاب پوشاک مردم

پیوسته‌ای پیروی می‌کردند، اما شیوه‌ی لباس پوشیدن او نشان از توجهی داشت که نسبت به واقعگرایی تاریخی و انعکاس آن در لباس بازیگران پیدا شده بود. در ابتدا روشی برای طراحی لباسهای تاریخی وجود نداشت، اما در ۱۷۵۷ در لندن کتابی به نام منابع



تصویر ۳۴.۱۱. دیوید گاریک در نمایشنامه‌ی ریچارد سوم اثر شکسپیر. لباس و آرایش صحنه قابل توجه است. برگرفته از کتاب زندگی و دوران شکسپیر.



تصویر ۲۸.۱۱. سارا سیدنز در نقش لیدی مکیت که در تئاتر دوری لین اجرا شد (۱۷۸۵).

بوده باشد، می‌توان تصور کرد که بقیه‌ی بازیگران احتمالاً لباسهای کهنه و غیرمؤثری به بر می‌کردند. به همین جهت غالب بازیگران ناچار بودند که لباسهای صحنه‌ی خود را خودشان تأمین کنند.

برخی از بازیگران برای تأمین لباس خود تقاضای بودجه‌ی جداگانه‌ای می‌کردند و این بودجه گاه در اختیار آنان قرار داده می‌شد. از اینرو علاقه‌ی بازیگران به پوشیدن لباسهای هر چه مجلل‌تر راه به رقابتهای شدیدی می‌برد. در نتیجه، لباس در نمایشهای انگلیسی معمولاً نماینده‌ی توان مالی و اعتبار بازیگر بود و نه شخصیتی که نقش آن را ایفا می‌کرد. گاه لباس بازیگر فقیری در نقش يك ملکه، در کنار بازیگر متمولی که نقش یکی از درباریان را ایفا می‌کرد بسیار کهنه و مندرس می‌نمود.

آنها می‌افزود. در طول سده‌ی هجدهم بودجه‌ی لباس شرکتها بیش از بودجه‌ی دکور آنها بود. انبار لباسها گاه بسیار وسیع می‌شد، زیرا نه تنها هیچ قطعه‌ای کنار گذاشته نمی‌شد بلکه لباسهای موجود مدام تعمیر و اصلاح می‌شدند. هنگامی که در سال ۱۷۶۱ يك صحنه‌ی تاجگذاری به نمایش در آمد، گاریک لباسهایی به کار گرفت که از سال ۱۷۲۷ در انبار

انگلستان^{۱۰} اطلاعات دقیقتری فراهم آورد. طراحی لباس تا سده‌ی نوزدهم به اندازه‌ی طراحی صحنه پیشرفت نکرد.

بین ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰، منبع اصلی تأمین لباس انبار لباس شرکتها، و لباسهای موجود بازیگران بود. هر شرکتی يك «انبار مشترك» لباس برای خود داشت، که لباسها را به دقت بایگانی می‌کرد و مدام بر تعداد



تصویر ۳۷.۱۱. دیوید گاریک در چهار نقش بزرگ ترازوی و چهار نوع لباس خود.



تصویر ۳۹.۱۱. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی پدرو رومی نوشته‌ی وابتهد در تئاتر دروری لین، ۱۷۵۰. لباسهای رومی‌وار مردان، و طرحهای افزوده شده بر شانه و سینه‌ی لباس زنان در این طرح قابل توجه است. کتابخانه‌ی فولگر شکسپیر، واشینگتن، دی. سی.

نوآموزان، یا بازیگران «کارآموز» در طول يك فصل نمایشی تعداد زیادی نقشهای كوچك را برعهده می‌گرفتند، و به این طریق نقش مناسب خود را در آینده پیدا می‌کردند. نوآموزان پس از چند سال وارد يك «رشته‌ی حرفه‌ای» (حوزه‌ی محدود و معینی از تیپها) می‌شدند، و غالباً تا پایان دوره‌ی فعالیت خود در همین محدوده می‌ماندند. مشکل بتوان تعیین کرد که این «رشته‌های حرفه‌ای» چه موقع و چگونه پدید آمدند، زیرا احتمالاً سابقه‌ی آن به پیش از تشکیل ملل

مشترك‌المنافع باز می‌گردد. در اواخر سده‌ی هجدهم چهار رشته‌ی کاملاً متمایز به وجود آمده بود: (۱) بازیگران نقش اول؛ (۲) بازیگران نقش دوم؛ (۳) بازیگران نقش سوم، یا خط سوم (که «بانوان عابر» یا «آقایان عابر» خوانده می‌شدند)؛ و (۴) کارآموز یا پادو. بازیگران نقش اول مسؤول ایفای نقش قهرمانان تراژدی و کمدی‌ی سبك (۱۷۰۷) بودند. ممکن بود يك بازیگر نقش دوم یا حتی سوم که محبوبیت فوق‌العاده‌ای کسب می‌کرد، دستمزدی معادل يك



تصویر ۴۰.۱۱. دیوید گاریک، طرف راست، در نقش آبل دراگر، در نمایشنامه‌ی کیمیاگر اثر بن جانسن.

انبار لباس در اختیار همه‌ی بازیگران بود، و مسؤول لباس يك شركت تنها وظیفه داشت که لباس را بر تن بازیگران جا بیندازد، و بازیگران آزاد بودند هر نوع لباسی را که می‌خواهند برگزینند. در اواخر سده‌ی هجدهم این آزادی تا حدی محدود شد، زیرا در این دوره توجه به تناسب لباس با شخصیت نمایش افزایش یافت و مسؤولان لباس اختیارات بیشتری در تحویل لباس به بازیگران کسب کردند. روی هم رفته، با استانده‌های امروزی، لباس صحنه در سده‌ی هجدهم وضع نابسامانی داشت.

مسؤول لباس يك شركت علاوه بر حفظ و تعمیر لباسها، موظف بود که گاه تغییراتی نیز در آنها بدهد، و كمبودها را خریداری کند، و سالانه فهرستی از لباسهای موجود در انبار تهیه کند.

بازیگران و بازیگری، ۱۶۶۰-۱۸۰۰

مهمترین نوآوری‌ی دوران بازگشت سلطنت استخدام

زنان در شرکتهای نمایشی بود. در ۱۶۶۱ دیونانت و کیلیگرو گروه کاملی از زنان بازیگر در اختیار داشتند. پس از این دوره مردان تنها در نقش زنانی همچون جادوگران یا پیرزنان مضحك ظاهر می‌شدند، و این رسم تا پایان سده‌ی هجدهم جاری بود.

بین ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ نوآموزان به صورت آزمایشی به گروه می‌پیوستند، و از طریق مشاهده‌ی بازیگران با سابقه کسب تجربه می‌کردند. در دهه‌های ۱۶۶۰ و ۱۶۷۰، دیونانت و کیلیگرو مدرسه‌ای برای تربیت بازیگر تأسیس کردند، و در دهه‌ی ۱۷۴۰ چارلز مك لین سرپرستی يك مدرسه‌ی بازیگری را برعهده گرفت. بعدها شریدان نیز مدرسه‌ای تأسیس کرد، اما هیچيك از این دو موفقیتی احراز نکرد. بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۰ در تئاتر دروری لین بازیگران جوان هفته‌ای سه جلسه تعلیم آواز و رقص می‌گرفتند، و گاه بازیگران با تجربه با دریافت حق‌التدریس نوآموزان را تعلیم می‌دادند. پس از ۱۷۵۰ گاریک خود آموزش بازیگران جوان را بر عهده گرفت، و ریچ نیز چند بازیگر پانتومیم را تعلیم داد. اما این گونه اقدامات تداوم نداشت، و در حقیقت غالب بازیگران با آزمون و خطا تجربه اندوزی می‌کردند.

تصویر ۴۱.۱۱. صحنه‌ی اتاق خلوت از نمایشنامه‌ی هملت، در اوایل سده‌ی هجدهم. لباسهای سده‌ی هجدهمی هملت و ملکه قابل توجه است. از کتاب آثار شکسپیر، جلد پنجم (۱۷۰۹).



می‌کردند، اما بازیگران نقشهای پایینتر و اعضای دیگر شرکت تنها همان سود سالانه را، پس از کسر مخارج تئاتر، بین خود تقسیم می‌کردند. پرداخت این سود نیز شکلهای گوناگونی داشت. در آغاز سود ویژه در خلال فصل نمایشی پرداخت می‌شد، اما پس از ۱۷۱۲ یکجا و در بین ماه مارس و تعطیلات تابستانی بین اعضا تقسیم می‌گردید.

يك بازیگر محبوب ممکن بود در يك شب درآمدی معادل سود سالانه‌ی دیگران کسب کند، زیرا رسم بر آن بود که تماشاگران ثروتمند به نفع او پول بیشتری بابت ورودی بپردازند، یا با تقدیم هدایایی مثل

تعدادی از بازیگران پراوازه سالانه بیش از ۳۰۰ پوند دستمزد داشتند.

البته علاوه بر این دستمزدهای گزارش شده، مبالغی از سود ویژه‌ی شرکت هم نصیب بازیگران شرکتها می‌شد. شیوه‌ی پرداخت سود ویژه به گروه بازیگران از دهه‌ی ۱۶۶۰ متداول گردید، و از اواخر دهه‌ی ۱۶۸۰ این سود جزء حقوق افراد عضو شد. پس از ۱۶۹۵ برترن این سود ویژه را برای جذب بازیگران می‌پرداخت. پس از سال ۱۷۰۰ این شیوه گسترش یافت تا آنکه به تدریج شامل همه‌ی اعضای تئاتر شد. بازیگران عمده‌ی شرکت سهم جداگانه‌ای نیز دریافت

یافت، زیرا شرکتها در این دوره برای هر رشته‌ی حرفه‌ای بیش از يك بازیگر استخدام می‌کردند. تعداد نقشهای اولی که بازیگران در يك مجموعه‌ی نمایشی برعهده می‌گرفتند متنوع بود. خانم الدفیلد حدود بیست و شش نقش، بارتن بوث حدود سی و پنج نقش، و گاریک نود و شش نقش اول را در مجموعه‌ی نمایشی خود بازی کردند.

بازیگران نقشهای دوم و سوم به صورت فصلی استخدام می‌شدند، اما بازیگران نقش اول معمولاً قراردادهای درازمدتی داشتند، اگر چه این زمان هرگز از پنج سال فراتر نمی‌رفت. مک لین پس از ۱۷۴۳ تنها قراردادهای کوتاه مدت می‌بست، و شیوه‌ی او منجر به پیدایش بازیگران «ستاره» شد؛ رسمی که در تئاتر سده‌ی نوزدهم به اوج خود رسید. «ستاره‌گری» یا قرارداد بستن به عنوان ستاره در سده‌ی هجدهم مورد توجه فراوانی قرار گرفت، زیرا در این دوره بازیگران مهم لندن در طول تعطیلات کوتاه تابستانی به شهرستانها و حومه‌های لندن می‌رفتند و در آنجا همچون «ستاره» ای مورد استقبال قرار می‌گرفتند.

درآمد بازیگران نیز تنوع بسیاری داشت. بازیگران به صورت هفتگی، و برای روزهای اجرای نمایش دستمزد می‌گرفتند؛ هرگونه تعطیلی تئاترها موجب کاهش درآمد آنان می‌شد. درباره‌ی دستمزد بازیگران، بجز بازیگران نقش اول، تا پیش از ۱۷۵۰ اطلاع کمی داریم. در دهه‌ی ۱۶۹۰ خانم باری سالانه ۷۰ پوند دستمزد می‌گرفت؛ در دهه‌ی ۱۷۴۰ درآمد سالانه‌ی يك بازیگر مشهور حدود ۱۸۰ پوند بود؛ در دهه‌ی ۱۷۶۰ دستمزد چهار رده‌ی بازیگری به ترتیب ۲۸۷ پوند، ۱۴۸ پوند، ۷۰ پوند، و ۴۲ پوند بود؛ از سال ۱۷۹۰

بازیگر نقش اول دریافت کند. رده بندی دیگری نیز برای بازیگرانی که دارای مهارتها و تخصصهای ویژه بودند وجود داشت، مثل بازیگران نقش کمدهای مبتذل (۱۷۰۸)، «بانوی آوازه خوان»، مردان پیر، تپیه‌های غیرمتعارف، جادوگران، و عجوزگان.

دامنه‌ی تخصص و مهارت بازیگران به استعداد آنها، و نیز به وسعت شرکت نمایشی بستگی داشت. شرکتهای کوچک محلی به بازیگرانی یا دامنه‌ی وسیعتری از مهارتها نیاز داشتند؛ و تنوع نقش در شرکتهای بزرگ لندنی برای يك بازیگر محدودتر بود. غالب بازیگران دارای دو نوع مهارت بودند: نمایشهای جدی و کمدی؛ و معمولاً به ندرت بازیگری در هر دو رشته به حد والایی می‌رسید. «رشته‌ی حرفه‌ای» بستگی به سن بازیگر نداشت، مثلاً گاریک تا سن پنجاه و نه سالگی نقش هملت را ایفا می‌کرد، و زنان بازیگر گاه تا پایان عمر در نقش ژولیت جوان ظاهر می‌شدند. وجود «رشته‌ی حرفه‌ای» موجب شده بود که نقشها مالک پیدا کنند، و به محض آنکه بازیگری در يك تیپ جا می‌افتاد، تا زمانی که عضو آن گروه بود آن تیپ یا نقش متعلق به او بود. وجود مجموعه‌های نمایشی (رپرتوارها) همچنین بازیگران را وامی‌داشت نقشهای زیادی را بیاموزند تا قادر باشند در عرض ۲۴ ساعت پس از اعلام شرکت، خود را برای ایفای هر يك از نقشها مهیا سازند. چون بازیگران خود را مالک نقشهای خود می‌شناختند، هرگاه بازیگر معروف و ماهری وارد يك گروه می‌شد، برای تقسیم دوباره‌ی نقشها حسادتها و بحرانهای بسیاری سر برمی‌آورد. این مسأله در اواخر سده‌ی هجدهم افزایش بیشتری

جواهرات یا پول نقد بازیگر مورد علاقه‌ی خود را تشویق کنند. از طرف دیگر، امکان داشت که درآمد سالانه‌ی يك تئاتر تنها كفاف مخارج تئاتر را بدهد، که در این صورت سود ویژه به کسی تعلق نمی‌گرفت. طعمه‌ی فریبنده‌ی سود ویژه گاه به مدیران تئاتر امکان می‌داد دستمزد بسیار پایینتری به بازیگران بپردازند. اگر مدیر تئاتری صلاحیت هنری‌ی چندانی نداشت، گزینش نمایشنامه و نظارت بر امور اجرایی به بازیگری با تجربه (که «مدیر بازی» نیز خوانده می‌شد) سپرده می‌شد. برترین بین سالهای ۱۶۶۸ و ۱۷۰۹ مدیر بازی‌ی شرکت‌های نمایشی بود، و در این مدت وی تمام طول سال مشغول به کار بود؛ و جان ریچ بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۲ یکی از مدیران سه‌گانه‌ی بازی در تئاتر دروری لین بود. وی اداره‌ی کلیه‌ی تمرین‌ها و اجرای نمایش‌های بانتومیم و سرگرم‌کننده را نیز برعهده داشت. همو بود که بازیگرانی همچون جیمز کین، لیزی رایان، و جیمز لیزی را برای نمایش‌های خود استخدام کرد؛ چارلز مک لین از سال ۱۷۳۴ تا ۱۷۴۳، و گاریک از سال ۱۷۴۷ تا ۱۷۷۶ مسؤول اداره‌ی مجموعه‌ی نمایشی در تئاتر دروری لین بوده‌اند.

نظارت بر سه تمرین اولیه‌ی نمایش‌ها وظیفه‌ی نویسنده‌ی نمایشنامه بود. وی ظاهراً بازیگران را در تفسیر نقش‌ها یاری می‌کرد، و پس از آن مدیر بازی کار را ادامه می‌داد. با معیارهای امروزی، مدت تمرین‌ها کوتاه و محدود بود؛ معمولاً تمرین‌های روزانه از ۱۰ صبح تا يك ساعت بعد از ظهر، و به ندرت بیش از دو هفته طول می‌کشید. گاریک وسواس بیشتری داشت، و گاه تا هشت هفته تمرین می‌کرد. برای تعیین خطوط

حرکت بازیگران (بلاکینگ)^{۱۰۱}، وقت زیادی صرف نمی‌شد، و بازیگران از راه تجربه می‌آموختند چگونه در صحنه حرکت کنند، و چه موقع صحنه را به بازیگر نقش اول بپسارند. غالب صحنه‌ها در پیش صحنه یا در جلوی صحنه‌ی اصلی بازی می‌شدند، و تماشاگران همانقدر مخاطب قرار می‌گرفتند که شخصیت‌های نمایشی. به ندرت مبلمانی در صحنه وجود داشت، از اینرو بازیگران غالباً در طول نمایش می‌ایستادند، و کوشش زیادی برای واقعگرایی به عمل نمی‌آمد. بازیگران در طول تمرین تصویر کامل شخصیت مورد نظر را ارائه نمی‌دادند، در نتیجه نوآوری و خلاقیت بازیگر معمولاً تا روز اجرا بر همه پوشیده بود، و روز اول اجرا هم بازیگران نقش مقابل و هم تماشاگران برای نخستین بار چهره‌ی واقعی‌ی شخصیت مورد نظر را می‌دیدند. تمرین‌های مختصر و کلی باعث می‌شد که در شب افتتاح نمایش بازیگران معمولاً به نقش خود مسلط نباشند و بیشتر به بدیهه سازی متوسل شوند. موقعیت تثبیت شده و محبوبیت برخی از بازیگران ممتاز گاه آنها را سهل‌انگار و فراموشکار بار می‌آورد، در نتیجه مدیر بازی انضباط را با اعمال جریمه برقرار می‌کرد. کسانی که بر سر تمرین‌ها دیر حاضر می‌شدند، یا دیالوگ خود را فراموش می‌کردند، و یا از پذیرفتن نقشی که به آنها محول می‌شد سر باز می‌زدند برطبق ضوابط پیچیده‌ای جریمه می‌شدند.

مراحل مختلف تولید يك نمایش بستگی‌ی زیادی به کار سوفلور داشت. سوفلور موظف بود برای نمایشنامه‌های تازه مجوز دریافت کند؛ دیالوگ‌های هر بازیگر را جداگانه نسخه‌برداری کند؛ بر حسن اجرای تمرینات نظارت داشته باشد؛ و جریمه‌ها را تعیین کند.

وی همچنین وظیفه داشت در طول اجرا تغییرات صحنه و لحظه‌ی آغاز موسیقی را با اشاره اعلام کند، و تسهیلات لازم را برای بازیگران نقش اول فراهم آورد. سوفلور در طول اجرای نمایش نیز دیالوگ کسانی را که فراموش می‌کردند به نجوا یادآوری می‌کرد. یادداشت‌های سوفلورهای نظیر جان داونز^{۱۰۲}، ویلیام چت وود^{۱۰۳}، و ریچارد کراس^{۱۰۴} از منابع پر ارزش مورخان تئاتر به شمار می‌رود.

بازیگری در سده‌ی هجدهم در تئاتر انگلیس آمیزه‌ای از سنت و بدعت بود. ماهیت نقش‌ها، و تفسیرهایی که بر چگونگی‌ی ارائه‌ی شخصیت‌های نمایشنامه‌ها وجود داشت، از نسلی به نسل دیگر، و سینه به سینه منتقل می‌شد. وقتی بازیگری وارد شرکت می‌شد و جای بازیگر دیگری را در مجموعه‌ی نمایشی می‌گرفت، لازم بود رشته‌ی مورد نظر و خط و ربط آن نقش در آن شرکت را نیز فرا گیرد، زیرا مجموعه‌ی نمایشی‌ی شرکت نمی‌توانست و لازم نبود که خود را با تفسیرها و با احتمالاً نوآوری‌های او منطبق کند. از آنجا که بازیگری از سنتی قدیمی پیروی می‌کرد، لذا عرضه‌ی فرایافتی تازه از يك شخصیت، یا حتی شیوه‌ای تازه برای ادای دیالوگ، می‌توانست جنجال آفرین باشد. چارلز مک لین در ایفای نقش شیلک (در تاجر ونیزی) از تفسیرهای سنتی‌ی کم‌دیه‌های متبذل فاصله گرفت، اما گاریک شهرت خود را با انطباق دقیق نقش‌هایش بر سنن موجود به دست آورد.

سبك بازیگری میان سبك رسمی و سبك واقعگرا در نوسان بود. تا حدود ۱۷۵۰، ادای دیالوگ شیوه‌ای خطابه‌ای داشت، و برتن، بوث، و کین به بهترین

وجهی از عهده‌ی آن برمی‌آمدند. سپس مك لین و گاریک اقتباس از زندگی روزمره را الگوی خود قرار دادند، هر چند این دو نیز واقعیت را آرمانی تصویر می‌کردند. در دهه‌ی ۱۷۴۰ این دو سبك دچار تضاد شدیدی شدند. یکبار گاریک، نماینده‌ی سبك واقعگرا، و کین، سرمدار سبك سنتی، در نمایشنامه‌ای نقش مقابل یکدیگر را ایفا کردند، و گاریک از این رقابت پنهانی پیروزمند برآمد، و این پیروزی موجب استقرار رهیافت واقعگرایانه در ادامه‌ی سده‌ی هجدهم گردید. این پیروزی همچنین در سبك بازیگری در تئاترهای دیگر نیز مؤثر افتاد، و جنبشی را در مقابل کلی بافی و آرمانگرایی‌ی نئوکلاسیک‌ها پایه‌گذاری کرد، و پس از آن شخصیت‌پردازی جنبه‌ای مشخص‌تر و فردی‌تر یافت. البته سبك نئوکلاسیسیسم و شیوه‌ی خطابه‌ای، حتی در میان بازیگران گروه گاریک همچنان به مقاومت خود ادامه می‌داد، چنانکه گاه در نمایشنامه‌ای دو سبك کاملاً متمایز در بازیگری و لباس در کنار هم به چشم می‌خورد.

به رغم همه‌ی تغییرات، برخی از سنت‌ها تا حدودی پایدار ماندند، و همین امر واقعگرایی‌ی سده‌ی هجدهم را از واقعگرایی‌ی امروزی جدا می‌سازد. از ویژگی‌های سبك بازیگری در سده‌ی هجدهم نخست آن بود که بازیگر تا حد ممکن در جلوی صحنه بازی می‌کرد. دیگر آنکه به قول گزارشگری از آن دوره «آنها هرگز پشت خود را به تماشاگران نمی‌کنند، و حتی به ندرت نیم‌رخ خود را به طرف تماشاگران می‌گیرند.» آنها همچنین پس از هر گفتار صحنه را به بازیگر دیگر می‌سپردند. یکی از شاهدان در سده‌ی هجدهم می‌نویسد: «بی‌هیچ تنوعی یکی از بازیگران به



تصویر ۴۲.۱۱: نل گوین، بازیگر نقشهای کمدی.

بین سالهای ۱۶۹۰ و ۱۷۳۵ به شمار می‌رود. به عنوان بازیگر بهترین اجراهای خود را در نقش مردان ابله و بی‌دست و پا ارائه داد. رابرت ویلکز^(۱۱۱) (حدود ۱۶۶۵-۱۷۳۲) کار خود را در سال ۱۶۹۱ در ایرلند آغاز کرد، و در ۱۶۹۸ یکی از بازیگران پر ارزش تئاتر دروری لین شناخته می‌شد. وی در آنجا ایفای نقش اول نمایشها را برعهده داشت و تا آخر عمر مدیر بازی نمایشها بود. با آنکه در نقشهای تراژدی نیز موفق بود، اما او را به خاطر ایفای نقش قهرمانان بی‌پروا و جذاب کمدیها بسیار ستوده‌اند. تامس داگت^(۱۱۲) (حدود ۱۶۷۰-۱۷۲۱) بهترین بازیگر کمدیهای مبتذل، کار خود را از شرکت‌های محلی گوناگون در دابلین آغاز کرد، و سپس در ۱۶۹۱ به لندن رفت. در سال ۱۶۹۵ همراه بترن به تئاتر لینکلنز این فیلدز پیوست، و در ۱۷۱۰ به مدیریت شرکت دروری لین انتخاب شد. پس از آن بازیگری را ترک گفت، و به ندرت در نقشی ظاهر شد. بارتن بوث^(۱۱۳) (۱۶۸۱-۱۷۳۳) نیز در حدود ۱۶۹۸ کار خود را در

مرد می‌پوشید، رقصگر، و گوینده‌ی پیش درآمدهای کنایی و قطعات اختتامیه تثبیت کند. الیزابت باری (۱۶۵۸-۱۷۱۳) بازیگر نقش مقابل بترن در تراژدی بود؛ و آن پریس گریدل (حدود ۱۶۶۳-۱۷۴۸) شاگرد بترن بود، و از سال ۱۶۸۰ تا ۱۷۰۷ به عنوان بهترین بازیگر کمدی رفتارها^(۱۱۴) شهرت یافت و در اوج شهرت از کار کناره گرفت.

بین سالهای ۱۷۱۰ و ۱۷۳۵ مشهورترین بازیگران انگلیسی عبارت بودند از: کالی سیر، رابرت ویلکز، تامس داگت، بارتن بوث، و آن الدفیلد. کالی سیر (۱۶۷۱-۱۷۵۷) در سال ۱۶۹۰ وارد شرکت یونایتد شد، در ۱۶۹۵ به گروه ریچ پیوست و جای بازیگران پر تجربه‌ی پیش از خود را گرفت، و بزودی بازیگری سرشناس و نویسنده‌ی نمایشنامه‌های محبوبی شد. سیر از سال ۱۷۱۰ تا ۱۷۳۳ مدیر بازی (کارگردان) تئاتر دروری لین بود، و در ۱۷۴۰ زندگینامه‌ی خود را به چاپ رساند، که یکی از مهمترین منابع ما در تحقیقات مربوط به تئاتر انگلستان

شرکت کیلیگرو، از همه مشهورتر بودند. از گروههای نمایشی جوانتر مشهورترین بازیگران عبارت بودند از ادوارد کیناستن^(۱۱۵) (حدود ۱۶۴۰-۱۷۰۶)، که در آغاز در نقش زنان ظاهر می‌شد (به اصطلاح «زن پوش» بود)، و بعدها نقش قهرمانان را برعهده گرفت؛ جیمز نوکز^(۱۱۶) (؟-۱۶۹۶)، بازیگر نقش شوهران ابله و پیر، اشخاص جلف و بی‌دست و پا، و زنان پیر و احمق؛ کیو آندرهیل^(۱۱۷) (حدود ۱۶۴۳-۱۷۱۰)، بازیگر مشهور کمدیهای سبک؛ هنری هریس^(۱۱۸) (؟-۱۶۸۲)، دوست و رقیب بترن؛ ویلیام مونتفورت^(۱۱۹) (۱۶۶۴-۱۶۹۲)، بازیگر نقش کمدیهای بازگشت سلطنت؛ و جان لیزی (؟-۱۶۸۱) بازیگر درخشان نقشهای کمدی. اما مهمترین بازیگر دوران بازگشت سلطنت تامس بترن (حدود ۱۶۳۵-۱۷۱۰) بود. بترن از سال ۱۶۶۰ تا ۱۷۰۹ نقشهای قهرمانی و نقش اول نمایشهای تراژدی را بازی می‌کرد، و معمولاً بهترین بازیگر زمان خود شناخته می‌شود. بترن نقشهای متنوع و زیادی را در کمدی و تراژدی اجرا کرد، اما احتمالاً بهترین نقشهای او هملت، اتللو، هاتسپور، و پروتوس بوده‌اند. بترن در تمام طول نمایش کاملاً در حال و هوای نقش خود می‌ماند، و به واسطه‌ی تمرکز، قدرت بازیگری، و شیوه‌ی بیان خود تحسین عمومی را به خود جلب می‌کرد، و سبک رسمی و بیان فصیح او را الگوی بازیگران دیگر ساخته بود. سه بازیگر ممتاز زن نیز در تئاتر سده‌ی هجدهم انگلستان قابل ذکرند: نل گوین^(۱۲۰)، خانم باری^(۱۲۱)، و خانم پریس گریدل^(۱۲۲). دوران بازیگری نل گوین (۱۶۵۰-۱۶۸۷) کوتاه بود، بین ۱۶۶۵ و ۱۶۶۹؛ اما همین مدت کافی بود تا شهرت او را به عنوان کمدین (بویژه هنگامی که لباس

چپ صحنه و بازیگر مقابل به طرف راست صحنه می‌رود و برعکس). ویژگی‌ی دیگر عبارت بود از «فریادهای کشدار و ساختگی، بانگهای بلند، و حرکات اندام برای تأکید بر آهها و اوهاها، و از حال رفتنهای متناوبی که ضمن آن بازیگری با تمام وزن خود بر کف صحنه می‌افتد، و از این سقوطهای پیاپی صداهای مهیبی ایجاد می‌شود.»

در نیمه‌ی اول سده‌ی هجدهم بازیگران جملات خود را با وزنی کشدار و آهنگین بیان می‌کردند، اما پس از گاریک، بازیگران می‌کوشیدند جملات را تا حد ممکن «طبیعی» ادا کنند. در طول سده‌ی هجدهم بازیگران قطعات مختلف دیالوگ خود را به دو دسته‌ی «گفتار عادی» و «گفتار پرحرارت» (یا نقطه‌ی اوج) تقسیم می‌کردند. «گفتار عادی» با «صدای طبیعی»، و «گفتار پرحرارت» با قوت و شدت بسیار ادا می‌شد. پس از هر نقطه‌ی اوج رسم بر آن بود که تماشاگران همانجا، در وسط نمایش کف بزنند، زیرا به صحنه آمدن بازیگران در پایان نمایش برای پاسخ به تشویق تماشاگران هنوز متداول نشده بود. روی هم رفته می‌توان گفت که سبک اجرای بازیگران در سده‌ی هجدهم بسیار شبیه به شیوه‌ی بازیگری در اپراهای امروزی بوده است.

دوره‌ی میان ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ به دوره‌ی بازیگران ممتاز مشهور است. در این دوره تعداد زیادی بازیگر ممتاز سر برآوردند که در اینجا معدودی از آنها را نام می‌بریم. از بازیگران پیش از تشکیل ملل مشترک^(۱۲۳)، که پس از بازگشت سلطنت نیز فعالیت داشتند، مایکل ماهون^(۱۲۴) (حدود ۱۶۲۰-۱۶۸۴) و چارلز هارت^(۱۲۵) (؟-۱۶۸۳)، بازیگران نقش اول

تصویر ۲۵.۱۱. چارلز مک لین در نقش شیلک. و خانم پوپ در نقش پورتیا در صحنه محاکمه از نمایشنامه تاجر ونیزی. شیوه بازیگری و لباس مک لین جنجالی برانگیخته زیرا از الگوهای سنتی پیروی نکرده بود. لباس سده هجدهمی بر تن بازیگران دیگر قابل توجه است. فولگر شکسپیر، کتابخانه واشینگتن، دی. سی.



(۱۷۵۹) و انسان جهانی (۱۷۸۱) را نوشت، و نقش قهرمانان منفی در این نمایشنامه‌ها را نیز خود برعهده گرفت. هر چند مک لین واقع‌گراتر از گاریک بود، اما دامنه محدود بازیگری و طبیعت ستیزه‌جوی او مانع شهرت بیشتر او شد. وی یکبار از دریافت پروانه‌ی نمایش طفره رفت، و همین امر شهرتی منفی برای او به بار آورد، و تا مدتها شرکتهای نمایشی با او قرارداد نمی‌بستند. مهارت او در توپ زدن (بلوف زدن)، ایفای نقش مردان احساساتی، و شخصیت‌های نامتعارف مورد توجه بسیار بود.

از دهه‌ی ۱۷۴۰ تا ۱۷۷۶، دیوید گاریک (۱۷۷۹-۱۷۱۷) صحنه‌های تئاترهای انگلستان را به تسخیر خود در آورده بود. گاریک پس از آغاز کارش در لندن در تئاتر گودمنز فیلدز در سال ۱۷۴۱، میان تئاترهای دروری لین و کاونت گاردن در آمد و رفت بود، تا آنکه در سال ۱۷۴۷ مدیر مشترک دروری لین

گاریک داشت در سال ۱۷۵۱ در اوج شهرت از کار کناره‌گیری کرد.

با آنکه ابداع شیوه‌ی طبیعی در بازیگری را به گاریک نسبت می‌دهند، اما چارلز مک لین (۱۶۹۹-۱۷۹۷) توانست در این شیوه بر او پیشی بگیرد. مک لین، متولد ایرلند، بازیگری را در سال ۱۷۱۹ آغاز کرد، و تا ۱۷۸۹ به کار خود ادامه داد. وی در سال ۱۷۲۵ به لندن رفت، اما چون در آن موقع سبک او را یکتا وخت و بدون زیر و بم می‌یافتند، در سال ۱۷۳۰ به حومه‌ی لندن رفت. وی از سال ۱۷۳۴ مدیر بازی دروری لین شد، و در سال ۱۷۴۳ همراه گاریک بازنشسته شد. پس از آن مدتی یک مدرسه‌ی بازیگری را اداره کرد، و تنها با قراردادهای کوتاه مدت در لندن و نقاط دیگر بازی می‌کرد. شهرت مک لین از ایفای نقش‌های معدودی همچون شیلک به دست آمد. وی همچنین کمدهای عشق به شیوه‌ی روز (۱۷۳۳)

دابلین آغاز کرد، و در ۱۷۰۰ به لندن رفت. وی تا سال ۱۷۱۳ بازیگر نقش دوم بود تا آنکه با ایفای نقشی در نمایشنامه‌ی کاتو (۱۷۰۸)، نوشته‌ی آدیسن (۱۷۱۳)، به شهرت رسید. بوث بعدها به دستور شاه به مدیریت تئاتر دروری لین منصوب شد. وی از سال ۱۷۱۳ به عنوان بهترین بازیگر تراژدی در لندن، و جانشین برحق برتن شناخته می‌شد، و در ۱۷۲۷ به علت بیماری از کار کناره گرفت. خانم آن الدفیلد (۱۶۸۳-۱۷۳۰) ابتدا در سال ۱۷۰۰ به صحنه رفت، و در سال ۱۷۰۴ به موفقیت و شهرت رسید. پس از بازنشسته شدن خانم باری و خانم پریس گریدل، او را بهترین بازیگر زن در دوران خود ارزیابی کرده‌اند. آن الدفیلد در ایفای نقش‌های جدی و کمدی هر دو مهارت داشت، اما شهرت او در نقش‌های کمدی بویژه چشمگیر بود. وی اولین بازیگر زنی بود که پس از مرگ جسدش را در کلیسای وست مینیستر دفن کردند.

در سال ۱۷۲۳ این بازیگران یا مرده بودند و یا بازنشسته شده بودند. تئاتر انگلستان تا ده سال پس از آن دچار کمبود بازیگران طراز اول بود، تا آن که بازیگران ممتازی سر بر آوردند: جیمز کین (۱۶۹۳-۱۷۶۶) کار خود را از سال ۱۷۱۲ در دابلین آغاز کرد، و در ۱۷۱۴ به دروری لین رفت. در سال ۱۷۱۸ به گروه ریچ پیوست، و سپس به عنوان مدیر بازی برگزیده شد، و در سال ۱۷۳۴ بار دیگر به دروری لین بازگشت. هر چند سبک خطابه‌ای (تحریری) کین به ناحق با گاریک مقایسه شده است، اما شهرت عمده‌ی او در ایفای نقش‌های کمدی همچون فالستاف (۱۷۳۳) بود. کین به رغم رقابت شدیدی که با



تصویر ۲۳.۱۱. الیزابت باری.



تصویر ۲۴.۱۱. پریس گریدل، بازیگر انگلیسی.

دهی ۱۷۹۰ خانوادہ کیمل (۱۵۰) سردمدار بازیگران ستاره در تئاتر انگلیس شدند و نسل بعدی را تحت نفوذ خود گرفتند.

تماشاگران و اجراها

در طول دوران بازگشت سلطنت فصل تئاتری از ماه اکتبر شروع می‌شد و تا ماه ژوئن ادامه می‌یافت؛ در سدهی هجدهم تئاترها در میانه‌ی سپتامبر گشوده می‌شدند و تا پایان ماه مه و اول ژوئیه نمایش می‌دادند. پس از حدود سال ۱۷۵۰، هنگامی که اجرای نمایش همه روزه به استثنای روزهای یکشنبه آزاد شد، تئاترها تمام طول پاییز را تا اواسط اکتبر هفته‌ای دو تا سه برنامه اجرا می‌کردند. تئاتر در روزهای معین و مناسبت‌های دیگر نیز بسته می‌شد، از جمله عید کریسمس، شب کریسمس، ۳۰ ژانویه (سالروز مرگ چارلز اول)، چهارشنبه خاکستر، هفته‌های مقدس، عید ویسئون (۱۵۱)، و چهارشنبه‌ها و جمعه‌های عید لنت. از سال ۱۷۴۰ در برخی از این روزها اجرای اوراتوریو (۱۵۲) مجاز شد. تعطیلات دیگر تئاتر مربوط به روز سپاس ملی (۱۵۳)، یا ایام سوگواری بود. بنابراین تعداد نمایش‌های سالانه در فصل‌های تئاتری متغیر بود، اما متوسط تعداد اجراها بین ۱۷۰ تا ۲۰۰ اجرا در سال برآورد شده است.

نمایش‌های تابستانی به تدریج متداول شدند. در دوران بازگشت سلطنت، تقریباً همه‌ی این نمایش‌ها را کارآموزان اجرا می‌کردند. در دهه‌ی ۱۷۴۰ تعدادی

تراژیک شناخته می‌شد. هانا نقش لیدی مکبث را چندان از آن خود ساخته بود که پس از مرگ او دیگر گاریک در نقش مکبث ظاهر نشد.

بزرگترین رقیب گاریک بازیگری به نام اسپرنجر باری (۱۷۱۹-۱۷۷۷) بود که کار خود را در سال ۱۷۴۳ در ایرلند آغاز کرد، و در سال ۱۷۴۶ به لندن آمد. وی از ۱۷۵۰ تا ۱۷۵۸ در کاونت گاردن نمایش داد. اگر گاریک توانسته بود هنر خود را در بسیاری از نقش‌ها به نمایش بگذارد، باری تنها به بازیگر نقش‌های عشاق احساساتی مشهور بود. باری از سال ۱۷۶۶ تا هنگام مرگ، هر از گاهی همراه گاریک در تئاتر دروری لین به صحنه می‌رفت.

بازیگران مشهور دیگر در سدهی هجدهم در انگلستان عبارت بودند از جورج آن بلامی (۱۷۲۷-۱۷۸۸) که نقش ژولیت را در مقابل گاریک ایفا می‌کرد؛ ماری آن بیتس (۱۷۲۸-۱۷۸۷) که جای خانم سیر را در تراژدی گرفت؛ ادوارد شاتس (۱۷۲۸-۱۷۷۶)، که به خاطر ایفای نقش پیرمردهای مضحک در کمدها و نمایش‌های تفریحی در فاصله‌ی تنفسها (آتراکتها) شهرت داشت؛ ریچارد بیتس (۱۷۰۶-۱۷۹۶)، که ایفاگر نقش کمدهای مبتذل و نقش هارلکن بود؛ تامس کینگ (۱۷۳۰-۱۸۰۵)، بازیگر نقش مردان مسن، و مدیر بازی دروری لین تحت سرپرستی شریسان بود؛ جان هندرسن (۱۷۴۷-۱۷۸۵)، که جانشین گاریک محسوب می‌شد، اما مرگ زودرس به سراغش آمد؛ و الیزابت فارن (۱۷۵۹-۱۸۲۹)، بازیگر نقش زنان خوب، که در سال ۱۷۹۷ بازیگری را ترک گفت، و همسر حاکم دربی (یکی از بخش‌های دربی شایر در انگلستان) شد. در



تصویر ۴۶.۱۱. دیوید گاریک در نقش مکبث و خانم پریچارد در نقش لیدی مکبث، لحظه‌ای پیش از قتل دانکن. لباس افسر ارتش بریتانیا بر تن مکبث، و لباس باب روز زنان سدهی هجدهم بر تن لیدی مکبث قابل توجه است. موزه تئاتر، موزه ویکتوریا و آلبرت.

شهرت گاریک بر بسیاری از بازیگران برجسته‌ی اواخر سدهی هجدهم سایه افکند. در میان بازیگران زنی که با او همبازی بودند پگ وُفینگتن (۱۷۱۴-۱۷۶۰) بویژه به خاطر تجسم قهرمانان سرزنده در کمدها، و ایفای نقش‌های «پریچز» (۱۷۱۹-۱۷۸۵) از دیگران مشهورتر است. زنان بازیگر دیگر عبارت بودند از کیتی کلایو (۱۷۱۱-۱۷۸۵)، که کار خود را از ۱۷۲۸ آغاز کرد، و بازیگر محبوب فارس و کمدهای پر نشاط در میان مردم شناخته می‌شد؛ فرانسس آبینگتن (۱۷۳۷-۱۸۱۵)، بازیگر نقش‌های کمدها بود که با خانم سیرو پریچارد از شهرت زیادی برخوردار بودند؛ سوزانا سیرو (۱۷۱۴-۱۷۶۶) عروس کالی سیرو، کار خود را به عنوان آوازخوان آغاز کرد، و از سال ۱۷۳۶ به بازیگری روی آورد. سوزانا، تنها در تراژدیها ظاهر می‌شد، و قادر شده بود سبک تحریری متأثر از دوره‌ی خوانندگیش را تعدیل کند. وی نیز در سال ۱۷۵۳ به گروه گاریک پیوست؛ و هانا پریچارد (۱۷۱۱-۱۷۶۸) که بهترین بازیگر زن در نقش‌های

گردید و تا هنگام بازنشستگی در ۱۷۷۶ در این سمت ماند. گاریک نفوذ خود را هم از طریق سیاست مدیریت تئاتر، و هم از راه بازیگری بر تئاتر انگلستان گسترش داد. وی علاوه بر آنکه مدیری دقیق و فداکار بود، در بازیگری نیز بدعتهای متعددی بر جای نهاد. گاریک در بازیگری از انعطاف چشمگیری برخوردار بود، و تقریباً در هر نوع نقشی ظاهر می‌شد. از میان نقش‌های او لیر، مکبث، و هملت را بهترین کارهای او شمرده‌اند. وی چهره‌ای انعطاف‌پذیر، چشمانی با نفوذ، و اندامی روایتگر داشت، که همه‌ی این امکانات را در پانتومیمها و میان پرده‌ها نیز به نمایش می‌گذاشت، و به خاطر همین نمایش‌ها نیز مشهور شد. وی صدایی دلنشین و مهارپذیر، اما، تا حدی کم جان داشت. گاریک با قدرت تمرکز بی‌نظیرش قادر بود هر نقش و موقعیتی را واقعیت بخشد، و بالاتر از همه، قادر بود پیچیدگی‌های هر نقشی را هضم کند، و آن را پر محتواتر از همه‌ی معاصران خود القا نماید. گاریک را گاه بزرگترین بازیگر انگلیسی‌ی همه‌ی اعصار شناخته‌اند.

جای بازیگر شناخته شده‌ای به صحنه می‌آمد و یا مثلاً لباس معروفی در نمایش تغییر می‌یافت، غوغای تماشاگران برمی‌خاست. تماشاگران جداً خود را صاحب حق و نظر می‌دانستند، و برای اصلاح هرگونه نارسایی خیالی یا واقعی اعمال قدرت می‌کردند. در طول سده‌ی هجدهم با رونق تجارت و افزایش درآمد عمومی، تئاترها نیز محبوبیت روزافزونی کسب کردند، و سرانجام در دهه‌ی ۱۷۹۰ عرضه‌ی تئاترهای موجود انگلیسی برای تقاضای افزایش مردم بسیار اندک می‌نمود. در این دوران همچنین ارزشهای تازه‌ای بر جای ضوابط نئوکلاسیکها نشست، و در آغاز سده‌ی نوزدهم تئاتر انگلستان هم از نظر ساختمان و هم از نظر نمایشهای دراماتیک در آستانه‌ی تحولات تازه‌ای قرار گرفت.

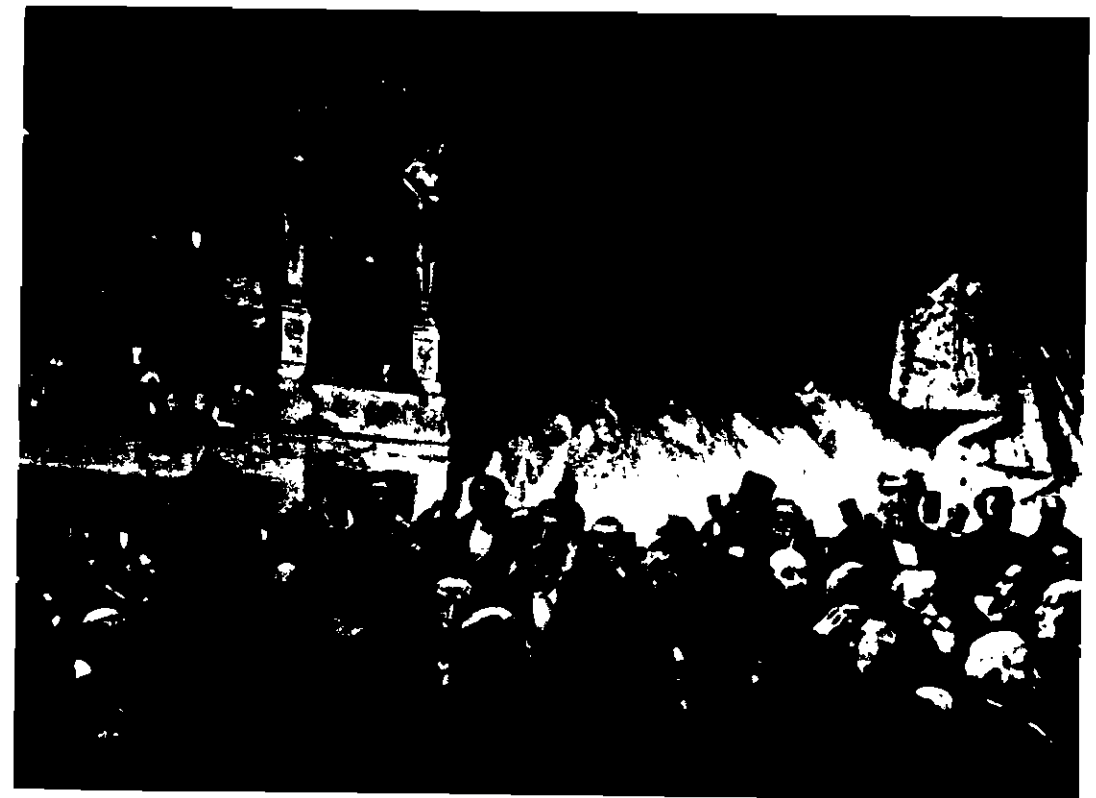
تئاترهای محلی

در سده‌ی هجدهم تئاتر انگلیسی دیگر منحصر به لندن نبود، بلکه دابلین نیز يك مركز تئاتری شناخته می‌شد. دابلین نه تنها شرکتهای پر رونق تئاتری به وجود می‌آورد، بلکه لندن را نیز از نظر بازیگر و نویسنده تغذیه می‌کرد. بخشی از موفقیت تئاتر ایرلند به خاطر آن بود که از دریافت پروانه‌ی نمایش که از سال ۱۷۳۷ اجباری شده بود معاف بود، در نتیجه تا دهه‌ی ۱۷۶۰ دابلین تنها مرکز مجاز تئاتر خارج از لندن در جزایر بریتانیا شمرده می‌شد.^۱ با آنکه دست اندرکاران تئاتر ایرلند پروانه‌ی

ویژه از پیش قابل خرید بود، اما هنوز محل مشخصی در بلیتها قید نمی‌شد. هر بخش از غرفه‌ها، گود، و ایوانهای تئاتر، ورودی ویژه‌ی خود را داشت، و هر ورودی بلیت فروش و بلیت جمع کن جداگانه‌ای داشت. چون شماره‌ی صندلیها معلوم نبود، کشمکش بر سر جای بهتر رواج بسیار داشت.

برنامه‌ی نمایشها قدری پیچیده بود. در دوران بازگشت سلطنت هر برنامه شامل يك نمایش بلند و کامل می‌شد، و در فاصله‌ی هر پرده آواز و رقص نیز ارائه می‌گردید. حوالی سال ۱۷۰۰، کریستوفر ریچ نمایش آکروبات، حیوانات تربیت شده، و نمایشهای سیرك مانند دیگر را نیز افزود تا بتواند با گروه بترن رقابت کند؛ اینگونه سرگرمیها از آن پس هرگز از تئاتر جدا نشدند. حوالی ۱۷۱۵، بر این مجموعه يك نمایش اختتامیه نیز افزوده شد، که بلافاصله بخشی از نمایشهای تئاتری محسوب گردید. بنابراین پس از ۱۷۲۰ برنامه‌ی معمولی يك تئاتر به این ترتیب بود: در آغاز تقریباً نیم ساعت موسیقی نواخته می‌شد؛ سپس پیش درآمد نمایش، و بلافاصله پس از آن نمایش اصلی به اجرا در می‌آمد؛ فاصله‌ی تنفس در میان پرده‌های مختلف نمایش نیز با سرگرمیهای گوناگون پر می‌شد، و به این ترتیب نمایش اصلی به پایان می‌رسید؛ آنگاه قطعه‌ی اختتامیه (پانتومیم، فارس، اپراکمیک، که هر يك معمولاً دو پرده داشت) می‌آمد، و برنامه با يك نمایش رقص و موسیقی تمام می‌شد.

میان تماشاگران و بازیگران رابطه‌ی نزدیکی وجود داشت. گاه بازیگران به تماشاگری که مانع اجرای نمایش می‌شد اعتراض می‌کردند، و منتظر پاسخ شخص خاطی می‌ماندند. هنگامی که بازیگر تازه‌ای به



تصویر ۴۷، ۱۱. ازدحام تماشاگران در فاصله‌ی تنفس. این شلوغی در دوران ما قابل تصور نیست.

تدریج از بعدازظهر به اوایل غروب انتقال یافت. در دوران بازگشت سلطنت آغاز نمایش در ساعت ۳ یا ۳/۳۰ بعد از ظهر بود؛ در ۱۷۰۰ نمایشها بین ۵ تا ۵/۳۰ بعد از ظهر، و پس از ۱۷۱۰ از ساعت ۶ بعد از ظهر شروع می‌شدند. در ربع آخر سده‌ی هجدهم شروع نمایش به ۶/۱۵ تا ۶/۳۰ تغییر یافت. تئاترهای غیرمجاز در ساعات دیگر نیز نمایش می‌دادند. درهای تئاتر بسیار پیش از آغاز نمایش به روی مردم گشوده می‌شد، و چون ذخیره‌ی جا و شماره‌ی صندلی مرسوم نبود، بسیاری از مردم زودتر می‌آمدند، یا خدمتکار خود را برای گرفتن جای مناسب زودتر می‌فرستادند. در دهه‌ی ۱۷۳۰ بلیت جایگاههای

شرکت غیر مجاز اقدام به اجرای نمایشهای تابستانی کردند، اما این گونه نمایشها دوام چندانی نمی‌آوردند. پس از ۱۷۶۶ هنگامی که برپا کردن بازار مکاره مجاز شد، نمایشگران اجازه یافتند از ۱۵ ماه مه تا ۱۵ سپتامبر نیز نمایش بدهند، و این دوره‌ای بود که معمولاً جزء تعطیلات تابستانی تئاترها در لندن محسوب می‌شد.

تبلیغ برای نمایشها شکلهای گوناگونی داشت: در اطراف شهر دیوارکوبهایی نصب می‌شد؛ بروشورهای نمایش در قهوه‌خانه‌ها، خانه‌ها، و مکانهای مختلف گذاشته می‌شد؛ و در سده‌ی هجدهم آگهی در روزنامه هم معمول گردید. ساعت اجرای نمایشها به

نمایش قانونی نداشتند، اما شرکت‌های ایرلندی پس از ۱۷۳۷ در سراسر انگلستان و اسکاتلند به اجرای نمایش ادامه می‌دادند. آنان قانون منع اجرای نمایش را با تظاهر به اینکه برنامه‌ای رنگارنگ مرکب از رقص و آواز و صحنه‌های دراماتیک اجرا می‌کنند نقض می‌کردند. مقامات محلی نیز این قانون شکنی را نادیده می‌گرفتند، مگر هنگامی که مردم شهر بر علیه بازیگران شکایتی رسمی تسلیم دادگاه می‌کردند. پس از دهه‌ی ۱۷۶۰، هنگامی که دولت صدور پروانه برای تئاترهای محلی را آغاز کرد، تئاترهای خارج از لندن رونق گرفتند. بهترین شرکت‌های نمایشی در این دوره در شهرهای ادینبورگ، یورک، نورویچ، لیورپول، منچستر، بریستل، نیوکاسل، و برایتن قرار داشتند. این شهرها بودند که پایگاهی برای تربیت بازیگران و عرضه‌ی استعدادها به شرکت‌های لندن شدند. باید گفت که پس از تعطیل تئاترهای لندن، همین گروه‌های محلی بودند که سنت مستحکم تئاترهای انگلستان را تداوم بخشیدند.

تئاتر مهاجرنشینهای امریکایی

تا ۱۷۷۶، امریکا یکی از مستعمرات بریتانیا به شمار می‌رفت، و تئاتر آن با همه‌ی مسافتی که از جزیره‌ی بریتانیا داشت، عملاً جزء تئاترهای محلی انگلستان محسوب می‌شد؛ تا آنکه در سال ۱۷۷۶ مردم امریکا پرچم استقلال خود را به اهتزاز در آوردند. در این مستعمره تئاتر رشد آرامی داشت، و در حاشیه‌ی تئاتر

سرزمین مادری و به‌حسب عادت انگلیسیها به حیات خود ادامه می‌داد.

در آغاز، در مهاجرنشینهای امریکایی زندگی چندان خشن و ناایمن بود که امکان فعالیت‌های تئاتری در آن وجود نداشت. نخستین سند حاکی از اجرای يك نمایش در امریکا مربوط به سال ۱۶۶۵ است. در این سال، در ویرجینیا، سه بازیگر، نمایشنامه‌ی کوچکی به نام خرس و بچه شیر(۱۵۶) را اجرا کردند. پس از آن تا پایان سده‌ی هفدهم اثر دیگری از اجرای نمایش در امریکا به دست نیامده است. در پایان سده‌ی هفدهم ابتدا دانشجویان دانشگاه هاروارد، و سپس گروه‌های کوچک دیگر در تئاترهای به نام ویلیام و ماری نمایشنامه‌هایی را به صحنه بردند. ظاهراً در سالهای بین ۱۶۹۹ و ۱۷۰۲، شخصی به نام ریچارد هانتز(۱۵۵) توانست مجوزی برای اجرای نمایش و سرگرمی بگیرد، اما سندی مبنی بر اجرای نمایش از او وجود ندارد. در سال ۱۷۰۳ آنتونی آستن(۱۵۶)، نخستین بازیگر حرفه‌ای که به امریکا رفته بود چند نمایش در شهرهای نیویورک و چارلستن برپا کرد تا بتواند مخارج سفر بازگشت خود به انگلستان را تأمین کند. در سال ۱۷۱۴ نخستین نمایشنامه‌ی موجود امریکایی به نام آندروورو (یا «آدم خوار»)(۱۵۷) نوشته‌ی رابرت هانتز(۱۵۸)، شهردار نیویورک، به چاپ رسید. این نمایشنامه هجویه‌ی (ساتیر) خامی بر علیه مخالفین سیاسی خود شهردار بود.

بین ۱۷۱۵ و ۱۷۳۵، فعالیت‌های تئاتری در امریکا رو به افزایش نهاد. در سال ۱۷۱۶ ویلیام لیوینگستن(۱۵۹) از شهر ویلیامزبورگ در ویرجینیا

نخستین تئاتر امریکایی را بنا کرد، و چارلز و ماری استگ(۱۶۰) در آنجا نمایشهای سرگرمی ترتیب دادند، که از چگونگی کیفیت آنها اطلاع دقیقی نداریم؛ در سالهای ۱۷۲۳ و ۱۷۲۴ در فیلادلفیا بازیگران بسیاری چند صبحی نمایش دادند؛ بین ۱۷۳۰ و ۱۷۴۲ در لنکستر نمایشهایی اجرا شد؛ و بین سالهای ۱۷۳۰ و ۱۷۳۳ بازیگران غیرحرفه‌ای تئاتری را در نیویورک سر هم کردند و نمایشهایی ترتیب دادند؛ و در ۱۷۳۵ در چارلستن، در کارولینای جنوبی، بازیگران غیرحرفه‌ای يك فصل تئاتری با سه نمایشنامه به راه انداختند؛ و سرانجام در سالهای ۱۷۳۶ و ۱۷۳۷ يك تئاتر بنا کردند. این جبهشهای ناگهانی در دهه‌ی ۱۷۳۰ خاموش شد، و علت آن شاید ورود جورج وایت فیلد و جان وسلی(۱۶۱) به امریکا و بالا گرفتن حرارت مذهبی در مستعمره‌ی امریکا بوده باشد.

حرکت تازه در تئاتر امریکا از سال ۱۷۴۹ آغاز شد، که يك شرکت نمایشی به سرپرستی والتسر موری(۱۶۲) و تامس کین(۱۶۳) نخستین نمایش خود را در فیلادلفیا به صحنه برد. از خاستگاه و کیفیت کار این گروه اطلاعی در دست نیست، اما ظاهراً غالب بازیگران آن غیرحرفه‌ای بوده‌اند. این گروه تا سال ۱۷۵۰ در فیلادلفیا نمایش داد و سپس به نیویورک و شهرهای دیگر در ویرجینیا و مریلند سفر کرد. پس از سال ۱۷۵۲ دیگر نشان زیادی از این گروه به دست نیامده است. صرف‌نظر از کیفیت هنری نمایشهای گروه موری - کین، می‌توان گفت آنها نخستین گروهی را تشکیل دادند که توانست فصلهای تئاتری مداوم و نمایشنامه‌های بلندی را در چندین شهر امریکا اجرا

کند. اقدامات این گروه پشوانه‌ای شد که تئاتر آینده‌ی امریکا از آن شکل گرفت، و جانشین پر اهمیتی همچون گروه هالام پیدا کرد.

پیش از پرداختن به هالام‌ها لازمست نگاه کوتاهی به جامائیکا(۱۶۴) بیندازیم. از حدود ۱۶۸۰، گاه و بیگاه نمایشهای کوتاهی در جامائیکا، یکی دیگر از مستعمرات انگلستان در قاره‌ی امریکا، اجرا می‌شد. با ورود جان مودی(۱۶۵) به قاره‌ی امریکا در سال ۱۷۴۵، تغییر چشمگیری در تئاتر جامائیکا به وجود آمد. مودی که بازیگری سیار بود، پس از آنکه مدتی با يك گروه غیر حرفه‌ای کار کرد، در سال ۱۷۴۹ به انگلستان بازگشت تا تعدادی بازیگر حرفه‌ای استخدام کند، و در سال ۱۷۵۱ توانست شرکتی به سرپرستی دیوید داگلاس(۱۶۶) (۱۷۸۶) به جامائیکا بفرستد. شاید به واسطه‌ی همین اقدامات مودی بود که بازیگران انگلیسی متوجه مستعمره‌ی امریکا شدند، بویژه آنکه در آن دوران دریافت پروانه‌ی نمایش در کشور بریتانیا فعالیت‌های تئاتری را متوقف ساخته بود. اخبار فعالیت‌های مودی در امریکا در لحظه‌ی بسیار حساسی به گوش هالام‌ها رسید.

ویلیام هالام، متعلق به خانوادگی بزرگی از بازیگران انگلیسی بود که در سال ۱۷۴۰ تئاتر نیوولز(۱۶۷) را در گودمنز فیلدز(۱۶۸) لندن برپا کرده بود. کار او در آغاز تهیه‌ی نمایشهای سرگرمی بود، اما در سال ۱۷۴۴، به رغم موانعی که دریافت پروانه‌ی نمایش ایجاد می‌کرد، به نمایشهای بزرگتر روی آورد. به هر حال، با آنکه در کار خود موفقیت‌هایی نیز به دست آورد، در سال ۱۷۵۱ مجبور به تعطیل تئاتر خود شد. در آن هنگام بود که هالام به فکر فرستادن گروهی به

امریکا افتاد، لذا شرکتی به سرپرستی برادرش لویس هالام^(۱۷۱۴-۱۷۵۶)، که بازیگر نقش دوم بود، و خانم هالام، به عنوان بازیگر نقش اول تأسیس کرد. این گروه به همراه دوازده بازیگر با تجربه و پنج فرزند هالام، به صورت شرکت سهامی، که شکل مرسوم در تئاتر آن دوره‌ی انگلستان بود، راهی امریکا شد. گروه تازه به محض رسیدن به امریکا در شهر ویلیامز بورگ، در سال ۱۷۵۲، تئاتری را سرهم کرد. تئاتر حرفه‌ای امریکا از این تاریخ به بعد قابل پیگیری است.

گروه هالام پیش از عزیمت به جامائیکا، علاوه بر تئاتر ویلیامز بورگ، در نیویورک، فیلادلفیا و چارلستون نیز نمایش داد. هنگامی که وارد امریکا شد، دیوید داگلاس در تدارک رفتن به انگلستان و تأمین بازیگر حرفه‌ای بود، پس صرفه را در آن دید که با گروه هالام شریک شود، و چنین شد. لویس هالام در ۱۷۵۶ فوت کرد، و در سال ۱۷۵۸ خانم هالام با دیوید داگلاس ازدواج کرد، و داگلاس تا آغاز جنگ استقلال امریکا سرپرست این گروه ماند. شرکت داگلاس - هالام از سال ۱۷۵۸ تا ۱۷۶۴ در مهاجرنشینها به اجرای تئاتر پرداخت، و در طول این سالها خانم هالام نقش اول نمایشهای گروه را ایفا می‌کرد، و لویس هالام پسر، (حدود ۱۷۴۰-۱۸۰۸) نیز سرپرست گروه بود. داگلاس بین سالهای ۱۷۵۹ و ۱۷۶۱ در شهرهای نیویورک، فیلادلفیا، آنابولیس، ویلیامزبورگ، و نقاط دیگر نمایش داد، و در ۱۷۶۱-۱۷۶۲ با ارائه‌ی «گفتارهای اخلاقی»^(۱۷۰۰) در ردآیلند نمایش حرفه‌ای در نیوانگلند را پایه‌ریزی کرد.

داگلاس پس از توقف دیگری در جامائیکا، از

سال ۱۷۶۶ تا ۱۷۷۵ به سرزمین اصلی (امریکا) بازگشت، زیرا در این زمان امیدهای فراوانی به آینده‌ی تئاتر امریکا بسته بود، لذا بر آن شد تا تئاترهایی مستحکم و دائمی در امریکا بنا کند. او در سال ۱۷۶۶ تئاتری به نام ساوت وارک^(۱۷۰۰) در فیلادلفیا ساخت، و در سال ۱۷۶۷ تئاتری به نام جان استریت^(۱۷۱۰) در نیویورک، و سپس تئاترهای دیگری را در شهرهای مهم بین نیویورک و چارلستون برپا کرد. در طول این سالها داگلاس اولین نمایشنامه‌ی امریکایی به نام شاهزاده‌ی پارت^(۱۷۳۰) نوشته‌ی تامس گادفری^(۱۷۳۰) (۱۷۳۶-۱۷۶۳) را با اجرایی حرفه‌ای به صحنه برد. همچنین نمایشنامه‌ای ملهم از آثار شکسپیر و تراژدیهای نئوکلاسیک را در ۱۷۶۷ تهیه کرد. اما هنگامی که جنگ استقلال امریکا در سال ۱۷۷۴ آغاز شد، کنگره‌ی مهاجرین امریکایی نمایشهای تئاتری را ممنوع اعلام کرد. داگلاس در سال ۱۷۷۵ بار دیگر به جامائیکا رفت، اما دوره‌ی کار او به سررسیده بود. بعدها تعدادی از اعضای گروه او دوباره به تئاتر روی آوردند و تئاتر امریکایی را بنیان نهادند.

تئاتر مهاجرنشینها بین سالهای ۱۷۵۲ و ۱۷۷۴ کمی با تئاترهای محلی انگلستان در آن دوران متفاوت بود. شرکت هالام - داگلاس گروهی سیار بود، زیرا در آن زمان مرکزی برای حمایت از تئاترهای دائمی وجود نداشت. مخارج و مشکلات سفر گروههای سیار را مجبور می‌ساخت گروه خود را کوچک، و امکانات صحنه‌ی خود را محدود و ساده نگهدارند. بازیگران چنین گروهی عموماً درجه‌ی ۳ بودند؛ نقشهای دو گانه و چند گانه اجرا می‌کردند، و حتی اجرای نمایشهای میان پرده را نیز خود برعهده می‌گرفتند. از طرف دیگر

با آنکه این گروه از نظر هنری در سطح پایینی قرار داشت، اما وجود این شرکت موجب شد تا بعدها گروههای استخوان دارتری سر برآورند، و شرکتهای معتبرتری تأسیس شوند.

در طول جنگ استقلال امریکا نمایشهای حرفه‌ای برجیده شدند، اما نظامیان انگلیسی و نیز گروههای امریکایی کوچکتر در بوستن، نیویورک، و فیلادلفیا نمایشهایی اجرا می‌کردند. در این دوره درام نویسان امریکایی فعالتر از بازیگران و اجراکنندگان بودند: مرسی اوتیس وارن^(۱۷۵۰) (۱۷۲۸-۱۸۱۴) در نمایشنامه‌های چاپلوسها^(۱۷۶۶) (۱۷۷۳) و انجمن^(۱۷۷۰) (۱۷۷۵) دلسوزیهای مزورانه‌ی انگلیسیها را به باد مسخره گرفت؛ هیو هنری براکن ریج^(۱۷۳۸) (۱۷۴۸-۱۸۱۶) نمایشنامه‌ی نبره در بونکر هیل^(۱۷۹۱) (۱۷۷۶) را به نظم نوشت؛ و جان (یا جوزف) لیکاک^(۱۷۸۰)، که نمایشنامه‌ی سقوط استبداد بریتانیا^(۱۷۸۱) در پنج پرده را منسوب به او می‌دانند. مؤثرترین

نمایشنامه‌ی امریکایی در این دوره میهن‌پرستان^(۱۸۲۱) (حدود ۱۷۷۶-۱۷۷۷) نوشته‌ی رابرت مونفور^(۱۸۲۱) (حدود ۱۷۳۰-۱۷۸۴) نام دارد که طنزی است بر علیه میهن‌پرستان «دوآتشه»ای که به همه‌ی مخالفان خود برچسب دشمن و خائن می‌زنند. با آنکه بازده ادبی‌ی این دوره‌ی امریکا زیاد نیست، اما همین نمونه‌ها به عنوان اولین جرقه‌های آثار دراماتیک امریکایی قابل توجهند.

پس از امضای قرارداد صلح در ۱۷۸۳، که برطبق آن امریکا کشوری مستقل شناخته می‌شد، فعالیتهای تئاتری ملت نوای امریکا به تدریج بالا گرفت. اندکی پس از آن، با الحاق سرزمینهای جدید به امریکا تئاتر نیز به سرعت رو به رشد نهاد و گسترش یافت. اکنون آزادی‌ی سیاسی به دست آمده بود، اما برای گسستن از الگوهای تئاتر انگلیسی، که پدر تئاتر امریکا محسوب می‌شود، زمان درازی در پیش بود.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

در سالهای اخیر بررسیهای کمی و کامپیوتر وسایل مقتدری در تحقیقات تاریخی محسوب می‌شوند. از طرفی بررسیهای کمی همواره در بررسی نوشته‌های تاریخی نقش قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند، زیرا به کار بردن کمیت‌هایی نظیر «تعدادی»، «بسیاری»، «غالباً»، و «درصد» در تحقیقات تاریخی اجتناب‌ناپذیر بوده است. از طرف دیگر این اصطلاحات غالباً متکی به حدس و گمانند و بر مفروضات دقیقی استوار نیستند. این مشکل قابل درک است، زیرا به دشواری بتوان شواهدی به تعداد کافی گرد آورد تا بتوان تعمیمی دقیق به دست داد. اما چنانکه ویلیام آ. آیلولوت (۱۸۸۲) در کتاب عیار سنجی در تاریخ (۱۸۵۵) نشان می‌دهد «عیب بارز يك تحقیق کمی، و اشکالی که در تعمیم آن وجود دارد، عملاً حسن آن نیز هست، زیرا خواننده را به محدودیتها، و نارساییهای آن دانش معطوف می‌دارد، که در غیر اینصورت گمراه‌کننده می‌بود.» (ص ۶۰). به دیگر سخن، در شیوه‌ی تعمیم اخطاری نهفته است که ما را متوجه عدم کفایت تعداد شواهد می‌کند. مسلماً موارد بسیاری وجود دارند که به ما اجازه‌ی این گمان‌زنی‌ها و عیار سنجی‌ها را می‌دهند. مثلاً با این وسیله می‌توانیم بسیاری از سؤالات مربوط به تئاتر لندن بین سالهای ۱۶۶۰ و ۱۸۰۰ را بسی

دقیقتر از گذشته پاسخ گوئیم، زیرا اطلاعات نسبتاً کاملی درباره‌ی همه‌ی اجراهای آن دوره‌ی لندن به کامپیوترها داده شده است به طوری که اطلاعات کمی را می‌توان طی چند دقیقه یا چند ساعت به دست آورد. يك کامپیوتر می‌تواند همه‌ی نقشهای اجرا شده توسط دیوید گاریک را (مجموعاً ۱۶۱۰ نقش) همراه با اطلاعاتی از تاریخ اجرا و مکان یا تئاتر محل اجرا در اختیار ما بگذارد. با این مفروضات مشخص می‌توان تعمیمهای بسیار دقیقتری را به عمل آورد.

پیداست کار کامپیوترها بستگی به داده‌های آنها دارد. همچنین پاسخ دریافت شده به نوع برنامه‌ریزی آن بستگی دارد. کامپیوتر نمی‌تواند جای انسان را بگیرد، اما می‌تواند او را یاری دهد. دیگر آنکه همه‌ی دانشها قابل بررسی کمی نیستند. بانک داده‌ها و سیستم بازبایی تقریباً در هر موقعیتی می‌تواند جستجوی ما را سرعت بیشتری ببخشد، و اشتباهات ممکن و موجود در گزارشها را کاهش دهد. این وسایل هنوز کاملاً در تحقیقات تئاتری به کار گرفته نشده‌اند، اما به عنوان نمونه «صحنه‌های لندن در سالهای ۱۶۶۰-۱۸۰۰» (در بانک داده‌های دانشگاه لاورنس در آبلتن، ویسکانسین) امکانات و ظرفیتهای چنین روشی را به خوبی نشان می‌دهد.

باید دانست نمایشنامه‌های موجودی که از دوران گذشته به دست ما رسیده‌اند، لزوماً عین همان متونی نیستند که در گذشته اجرا می‌شده‌اند. این امر در مورد نمایشنامه‌های شکسپیر بیش از همه صادق است. در دوران بازگشت سلطنت و در سده‌ی هجدهم تماشاگران انگلیسی بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر را چنان که بودند نمی‌پذیرفتند، و ترجیح می‌دادند مطابق سلیقه‌ی آنها بازنویسی شوند. بنابراین هنگامی که بازیگری در نقش مثلاً شاه‌لیر ظاهر می‌شد، متنی را که ما می‌شناسیم دقیقاً پیروی نمی‌کرد. با مطالعه‌ی متنی که از این نمایشنامه در سده‌ی هجدهم اجرا شده است، می‌توان دریافت عمیقتری از سلیقه‌ی مردم آن روزگار به دست آورد. در این متن که توسط نی‌هام تیت (۱۸۱۶) نوشته شده، و نخست در سال ۱۶۸۱ اجرا شده است، کوردلیا و ادگار از ابتدا عاشق یکدیگرند، و شخصیت ابله در نمایشنامه بکلی حذف شده است. در پایان این متن لیر به تاج و تخت خود باز می‌گردد، و گونریل و رگان به وسیله‌ی زهر می‌میرند، و سرانجام کوردلیا و ادگار با یکدیگر ازدواج می‌کنند. بنابراین مشاهده می‌شود که ضوابط نئوکلاسیسیسم درباره‌ی عدالت شاعرانه رعایت شده است. نئوکلاسیسیسم همچنین معتقد بود که صحنه‌پردازی باید تصویری کلی از صحنه بدهد، چنانکه در این قطعه دیده می‌شود:

صحنه باید تعداد مناسبی از مناظر نقاشی شده داشته باشد، تا جوابگوی همه‌ی نمایشنامه‌های موجود در تئاتر باشند. در این مناظر نیازی به تنوع فراوان نیست، و باید صحنه‌ها را به تعداد معینی

که در اینجا ذکر شده تقلیل داد:

۱. معابد
 ۲. مقابر
 ۳. دیوارها و دروازه‌های شهر
 ۴. نمای خارج قصرها
 ۵. نمای داخل قصرها
 ۶. خیابانها
 ۷. اتاقها
 ۸. زندانها
 ۹. باغها و غیره.
 ۱۰. مناظری روستایی از بیشه‌زارها، جنگلها، بیابانها، و غیره.
- لازم است همه‌ی این مناظر توسط نقاش ماهری کشیده شوند، و اگر چنین شخصی در دسترس نبود، بهتر است تا حد ممکن ساده و خنثی طراحی شوند تا چشمهای حساس و هنرشناس را نیازارند. اگر برای صحنه‌ی خاصی نیاز به منظره‌ی ویژه‌ای بود، می‌توان هر از گاهی منظره‌ای نیز افزود.

صحنه‌های تئاتر ایرلند (۱۸۷۱) (دابلین، ۱۷۵۸).

در طول سده‌ی هجدهم پانتومیم موجب رواج صحنه‌های باشکوه در تئاترهای انگلیسی شد. این امر از دستور صحنه‌ی يك نمایش پانتومیم به نام هارلکن ساحر (۱۸۸۸) به خوبی روشن است. این پانتومیم را جان ریچ در سال ۱۷۲۵ به صحنه برد، و بارها تکرارش کرد:

پرده بالا می‌رود، و تعدادی پناهگاه صخره مانند در کنار جنگل نمودار می‌شود. نور ماه بر این پناهگاه تابیده است. پرنده‌گان بدشگونی به طرز نامرتبی در پروازند، و جرقه‌های برق به طور مبهمی فضا را روشن می‌کنند.

زیرنویسهای فصل یازدهم

George Villiers	۳۵	Oliver Cromwell	۱
The Rehearsal	۳۶	droll	۲
All for Love	۳۷	William Beeston	۳
Thomas Otway	۳۸	John Rhodes	۴
The Orphan	۳۹	The First Day's Entertainment at Rutland-house	۵
Venice Preserv'd	۴۰	The Siege of Rhodes	۶
Albion and Albanius	۴۱	Restoration	۷
King Arthur	۴۲	Lisle Tennis Court	۸
Humours	۴۳	Sir Henry Herbert	۹
Thomas Shadwell	۴۴	Michael Mahun	۱۰
The Sullen Lovers	۴۵	The Salisbury Court	۱۱
The Humourists	۴۶	Thomas Killigrew	۱۲
The Squire of Alsatia	۴۷	George Jolly	۱۳
Bury Fair	۴۸	Harris	۱۴
Mrs. Aphra Behn	۴۹	Betterton	۱۵
The Rover	۵۰	Christopher Rich	۱۶
Edward Ravenscroft	۵۱	Sir Thomas Skipworth	۱۷
London Cuckolds	۵۲	John Ogilby	۱۸
The Anatomist	۵۳	Smock Alley	۱۹
Sir Martin Mar-All	۵۴	Joseph Ashbury	۲۰
The Mock Astrologer	۵۵	Roger Boyle	۲۱
Marriage a la Mode	۵۶	The Tragedy of Mustapha	۲۲
George Etherege	۵۷	The Black Prince	۲۳
Love in a Tub	۵۸	Tryphon	۲۴
She Would if She Could	۵۹	Elkana Settle	۲۵
The Man of Mode	۶۰	Cambyzes, King of Persia	۲۶
William Wycherley	۶۱	The Empress of Morocco	۲۷
Love in The Wood	۶۲	Nathaniel Lee	۲۸
The Gentleman Dancing Master	۶۳	The Rival Queens	۲۹
The Country Wife	۶۴	John Dryden	۳۰
The Plain Dealer	۶۵	The Indian Queen	۳۱
William Congreve	۶۶	The Indian Emperor	۳۲
Love for Love	۶۷	The Conquest of Granada	۳۳
The Way of The World	۶۸	Aureng-zebe	۳۴

ریج که نام مستعار لون را برای خود انتخاب کرده بود، در تکامل حرکات پانتومیم نیز سهم داشته است. در اینجا شرح حرکات پانتومیم در نمایش هارلکن ساهر را می‌آوریم. در این صحنه هارلکن قرار است مثل جوجه از تخم خارج شود.

این صحنه يك شاهکار پانتومیم بود. از لحظه‌ای که تخم ترک برمی‌داشت، و جوجه اولین تکان را می‌خورد، زمین را احساس می‌کرد و سپس می‌ایستاد، تا موقعی که هارلکن بر گرد تخم مرغ خالی می‌گشت، و خلاصه کوچکترین حرکتی که به بالش می‌داد دارای معنایی بود. هر حرکتی صدای ویژه‌ی خود را داشت که با سحرانگیزترین زبانی با بیننده ارتباط برقرار می‌ساخت و او را به وجد می‌آورد.

جان جکسن، تاریخ تئاتر اسکاتلند، (ادینبورگ، ۱۷۹۳)، صفحات ۳۶۷-۳۶۸.

در اواسط سده‌ی هجدهم سلیقه‌ی بازیگری و طراحی لباس تغییراتی را آغاز کرد. در اینجا شرحی از يك اجرا نقل می‌شود که در آن کین (مدعی‌ی سرسخت شیوه‌ی قدیم) و گاریک (مدعی‌ی سرسخت شیوه‌ی جدید) هر دو در يك صحنه ظاهر می‌شوند:

کین با چنین هیبتی وارد صحنه شد: کُنی از مخمل سرخ که درزهای آن تا پایین قلابدوزی شده بود، کلاه گیس مجللی بر سر، با ساق پیچها و کفشهای پاشنه بلند و نوک تیز، رفتاری بسیار با وقار، صدایی پرطنین، و حرکاتی که بیشتر به سناتورهای می‌مانست تا بازیگران. آنگاه با لحنی پرشکوه و بی‌تفاوت آغاز به سخن کرد... اینک نوبت گاریک بود، او همچون جوانی سبکروح که سرزندگی از

همه‌ی حرکات و رفتارشان مشهود بود به چالاکی به صحنه آمد... تو گویی در يك تغییر صحنه قرنیه گذشته است؛ چیزهای قدیمی به پایان رسیده بود، و ناگهان نظام نوینی پای بر عرصه نهاده بود، نظامی پر ذکاوت و روشنی‌بخش که پایان بربریت را نوید می‌داد، و تعصبات بی‌مزه‌ی اعصار گذشته را باطل می‌کرد... خرافاتی که با بیان کشدار و تحریرگر خود القای توهم می‌کنند... و مردم [تماشاگران] انگار به تاریکی بیشتر خو کرده بودند تا به روشنائی، و... به حرکات پر طمطراق دستهای استاد مکتب کهنه بیشتر متمایل بودند تا بنیانگذار مکتب نو.

ریچارد کامبرلند، خاطرات... (لندن، ۱۸۰۶)، صفحات ۵۹-۶۰.

پیش از پایان سده‌ی هجدهم نارضایتی از لباسهای درهم، و از نظر تاریخی نادرست، روز به روز بیشتر می‌شد. در اینجا یکی از این شکایتها را درباره‌ی ترکیب شیوه‌های مختلف طراحی لباس در نمایشنامه‌ی ریچارد سوم نقل می‌کنیم:

همراهان شاه ریچارد در لباسهای امروزی‌ی سربازان پارک سنت جیمز وارد صحنه شدند. آنها کتھایی کوتاه پوشیده بودند، و کلاههایی سیخ بر سر نهاده بودند. ریچارد البته لباس دوران خود را پوشیده بود، اما لباس ریچموند واقعاً لباس روز بود... لرد میسور... لباس دوران خاص خود را داشت، اما دیگران و همراهان همه لباسشان امروزی بود... چطور می‌توان پذیرفت که مکبث و هملت کتھای کوتاه و رایج دوران ما را به تن کنند، و تظاهر نمایند که مردمی از دورانهای گذشته‌اند؟

مجله‌ی آقایان (مه ۱۷۸۹)، ...

بسیاری از این مذهب، بویژه در انگلستان و آمریکا به وجود آمد. م.

The Jealous Wife	۱۵۳
Oliver Goldsmith	۱۵۴
The Good Natur'd Man	۱۵۵
She Stoops to Conquer	۱۵۶
The Mistakes of a Night	۱۵۷
The Rivals	۱۵۸
The School for Scandals	۱۵۹
Thomas Harris	۱۶۰
Colley Cibber	۱۶۱
Robert Wilks	۱۶۲
Thomas Doggett	۱۶۳
John Lacy	۱۶۴
Thomas King	۱۶۵
John Philip Kemble	۱۶۶
Gibbon's Tennis Court	۱۶۷
Dorset Garden	۱۶۸
Christopher Wren	۱۶۹
forestage (apron)	۱۷۰

border ۱۷۱ پارچه‌ی عرضی و پهن و رنگ‌آمیزی شده‌ای که بر بالای صحنه، یا زیر پروسینیوم آویخته می‌شد تا قسمتهای بالای دکور صحنه را از دید تماشاگران بپوشاند، و در صورت لزوم به شکل ابر یا شاخه‌های درخت بریده می‌شد. م.

roll drop ۱۷۲ در انتهای صحنه پرده‌ای آویخته می‌شد که از پایین به بالا لوله می‌شد. گاه که قصد ایجاد عمق بیشتری در صحنه در میان بود، یا لازم بود پس‌زمینه‌ی صحنه عوض شود، پرده‌ی عقب را بالا می‌زدند تا پس‌زمینه‌ی دیگری نمایان شود. م.

act drop	۱۷۳
Samuel Towers	۱۷۴
Robert Robinson	۱۷۵
Robert Streeter	۱۷۶
Issac Fuller	۱۷۷
James Thornhill	۱۷۸

موسیقی اجرا می‌شوند. این اصطلاح در آلمان به قطعه‌ای در اپرا گرفته می‌شد که گفتگویی (دیالوگ) به همراه موسیقی بود. در فرانسه این شکل توسط ژان ژاک روسو برای نمایشی (پیکمالیون) به کار رفت که راز درون یک شخصیت توسط موسیقی توصیف می‌شد، در حالی که او خود سخنی نمی‌گفت. هر چند روسو خود قصد ابداع یک بیان نمایشی را نداشت، اما بعدها این روش توسط شیلر و دیگران تحول یافت. در سده‌ی نوزدهم داستانها و نمایشهای ملودراماتیک با صحنه‌های احساساتی و خشن که در نهایت با پیروزی حق به پایان می‌رسیدند، حتی در انقلابات و جنگها تأثیر فراوانی بر مردم نهادند. امروزه ملودرام به نمایشهایی گفته می‌شود که دارای شخصیتهایی اغراق شده، همراه با نقاط اوج بسیار قوی و احساساتی باشند، حتی اگر موسیقی آنها را همراهی نکند. م.

The Knights	۱۴۸
The Orators	۱۴۹
The Minor	۱۵۰
The Maid of Bath	۱۵۱

Methodist religion ۱۵۲، عقیده، سیاست، و نیایش آن دسته از پروتستانهایی است که می‌کوشند زندگی و مذهب خود را با «قانون و روش» تطبیق دهند. این مذهب در سال ۱۷۲۹ به رهبری جان وسلی بنیانگذاری شد. آنها معتقد به توبه، ایمان، و طهارت بودند، و بر آن بودند که همه کس می‌تواند رستگار شود. این گروه از دعا کردن در کلیساهای مسیحی منع شده بودند، از اینرو در انبارها، خانه‌های شخصی، و هوای آزاد به دعا می‌پرداختند. بعدها شاخه‌های

Tom Thumb, or The Tragedy of Tragedies	۱۰۸
Pasquin	۱۰۹
Tumble-Down Dick	۱۱۰
The Historical Register of 1736	۱۱۱
Henry Cary	۱۱۲
The Tragedy of Chrononhotonthologos	۱۱۳
The Dragon of Wantley	۱۱۴
Licensing Act	۱۱۵
Sir Robert Walpole	۱۱۶
John Potter	۱۱۷
Henry Giffard	۱۱۸
Goodman's Fields	۱۱۹

Samuel Foote	۱۲۰
New Wells Theatre	۱۲۱
William Hallam	۱۲۲
Bath	۱۲۳
York	۱۲۴
Hull	۱۲۵
George Colman	۱۲۶
Isaac Bickerstaffe	۱۲۷
The Maid of the Mill	۱۲۸
Lionel and Clariassa	۱۲۹
The Duenna	۱۳۰
Richard Brinsley Sheridan	۱۳۱
The Poor Soldier	۱۳۲
John O'Keeffe	۱۳۳
Inkle and Yarico	۱۳۴
George Colman the Younger	۱۳۵
The Critic	۱۳۶
Spectacle	۱۳۷
Rehearsal, ر. ک. جلد اول، فصل هفتم.	۱۳۸

The Gamster	۱۳۹
Edward Moore	۱۴۰
Hugh Kelly	۱۴۱
False Delicacy	۱۴۲
Richard Cumberland	۱۴۳
The West Indian	۱۴۴
Thomas Holcroft	۱۴۵
The Road to Ruin	۱۴۶
melodrama ۱۴۷ اصطلاحاً به نمایشهای احساساتی اطلاق می‌شود که به همراهی	

Jeremy Collier	۶۹
Colly Cibber	۷۰
Love's Last Shift	۷۱
The Cereless Husband	۷۲
The Double Gallant	۷۳
The Lady's Stake	۷۴
The Constant Couple	۷۵
The Recruiting Officer	۷۶
The Beaux' Stratagem	۷۷
The Councious Lovers	۷۸
Sir Richard Steele	۷۹
Indiana	۸۰
Nicholas Rowe	۸۱
The Ambitious Step-Mother	۸۲
Tamerlane	۸۳
The Fair Penitent	۸۴
The Tragedy of Jane Shore	۸۵
Ambrose Philips	۸۶
The Distrest Mother	۸۷
Joseph Addison	۸۸
Cato	۸۹
James Thomson	۹۰
Sophonisba	۹۱
George Lillo	۹۲
The London Merchant	۹۳

۹۴ Ballad - آوازی ساده دل و احساساتی که گاه داستانهایی از قهرمانان فولکلوریک را بیان می‌کند. این نوع آوازه‌ها در میان عشایر ایران نیز رایج است. م.

John Weaver	۹۵
John Rich	۹۶
Lincoln's Inn Fields	۹۷
Covent Garden	۹۸
Harlequin Executed	۹۹
Amadis, or The Loves of Harlequin and Columbine	۱۰۰
Harry Woodward	۱۰۱
Drury Lane	۱۰۲
The Beggar's Opera	۱۰۳
John Gay	۱۰۴
George Frederick Handel	۱۰۵
Satirical burlesque	۱۰۶
Henry Fielding	۱۰۷

می‌شود. روح القدس در این روز بر زمین آمد، و به حواریون زبانی آموخت تا بتوانند مردم را به دین مسیح دعوت کنند. م.

۲۵۲. oratorio. قطعه‌ای آوازی به همراهی نوازندگان و تکخوانی، یا گروه همسرایان. این قطعه معمولاً براساس داستانهای انجیلی و مذهبی نوشته می‌شد. م.

۲۵۳. Thanksgiving
۲۵۴. The Bear and the Cub
۲۵۵. Richard Hunter
۲۵۶. Anthony Aston
۲۵۷. Androboro (Maneater)
۲۵۸. Robert Hunter
۲۵۹. Williem Livingston
۲۶۰. Charles and Marry Stegg
۲۶۱. John Wesley, George Whitefield

جان ولسلی (۱۷۰۳-۱۷۹۱) کشیش
اوانجلیست (پیروان مذهب سنت ماتیو، سنت مارک، سنت لوقا، و سنت جان)، که با کمک جورج وایت فیلد، مذهب متدیسم را در انگلستان پایه‌گذاری کردند و سپس به آمریکا رفته، و در آنجا به تبلیغ آیین خود پرداختند. متدیست‌ها به مطالعه در امور دینی، و انجام وظایف مذهبی اهمیت بسیار می‌دهند، و موعظه‌های خود را در هوای آزاد و برای جمع کثیر انجام می‌دهند. م.

۲۶۲. Walter Murray
۲۶۳. Thomas Kean
۲۶۴. Jamaica
۲۶۵. John Moody
۲۶۶. David Douglass
۲۶۷. New Wells Theatre
۲۶۸. Goodman's Fields
۲۶۹. Lewis Hallam
۲۷۰. Southwark
۲۷۱. Moral dialogues
۲۷۲. John Street Theatre
۲۷۳. The Prince of Parthia

۲۲۲. Mrs. Elizebeth Berry
۲۲۳. Mrs. Anne Bracegirdle
۲۲۴. comedy of manners، مولیر، بنیانگذار کمدی رفتارها آن را چنین توصیف می‌کند، «هدف کمدی باید اصلاح عیوب و ناپسندیهای جامعه باشد.» م.

۲۲۵. Robert Wilks
۲۲۶. Thomas Doggett
۲۲۷. Barton Booth
۲۲۸. Cato
۲۲۹. Addison
۲۳۰. Mrs. Anne Oldfield
۲۳۱. James Kean
۲۳۲. Falstaff، شخصیت اصلی در نمایشنامه‌های هنری چهارم، هنری پنجم و زنان شاد و پندسور اثر شکسپیر است. م.

۲۳۳. Love à la Mode
۲۳۴. The Man of the World
۲۳۵. David Garrick
۲۳۶. Peg Woffington
۲۳۷. Breeches، نقشی که در آن زنان در نقش مردان ظاهر می‌شوند. م.

۲۳۸. Kitty Clive
۲۳۹. Frances Abington
۲۴۰. Susanna Cibber
۲۴۱. Hannah Pritchard
۲۴۲. Spranger Barry
۲۴۳. George Anne Bellamy
۲۴۴. Ann Yates
۲۴۵. Edward Shuter
۲۴۶. Richard Yates
۲۴۷. Thomas King
۲۴۸. John Henderson
۲۴۹. Elizabeth Farren
۲۵۰. Kemble

۲۵۱. Whitsun، یا Whitsunday، نامی انگلیسی برای پنتاکوست و روز تولد کلیسا، و عید روح القدس است. این روز یادآور مصلوب شدن حضرت مسیح است، و در میان یهودیان روز نزدیک شدن بهار شناخته

۲۰۲. Sir Anthony Van Dyke (۱۵۹۹-۱۶۴۱) نقاش هلندی و شاگرد و همکار روبنس (Rubens). نقاشیهایی مذهبی و تکیه‌های اشراف از او مشهور است. م.

۲۰۳. Wenzel Hollar (۱۶۰۷-۱۶۷۷)، نقاش یوهانی (چک)ی مقیم انگلستان. بیش از ۲۵۰۰ لوحه‌ی کنده‌کاری از مناظر، تکیه‌ها، طرح‌های معماری، طرح حیوانات، طبیعت بی‌جان، و صحنه‌های مذهبی از او بر جای مانده است. طرح لباسهای آثار او الهامبخش طراحان لباس بوده است. م.

۲۰۴. Joseph Strutt
۲۰۵. The Dress and Habits of the People of England
۲۰۶. line of business
۲۰۷. light comedy
۲۰۸. low comedy

۲۰۹. Blocking، به معنای تثبیت حرکت بازیگران در صحنه است. در طول تمرین خط حرکت و توقفهای هر بازیگری در صحنه از پیش تعیین می‌شد تا در هنگام اجرا تداخل حرکتی و سردرگمی ایجاد نشود. م.

۲۱۰. John Downes
۲۱۱. William Chetwood
۲۱۲. Richard Croso
۲۱۳. Michael Mohun
۲۱۴. Charles Hart
۲۱۵. Edward Kynaston
۲۱۶. James Nokes
۲۱۷. Kave Underhill
۲۱۸. Henry Harris
۲۱۹. William Mountfort
۲۲۰. Thomas Betterton
۲۲۱. Nell Gwynn

۱۷۹. John DeVoto
۱۸۰. George Lambert
۱۸۱. Francia Hayman
۱۸۲. Thomas Lediard
۱۸۳. Jean-Nicolas Servandoni
۱۸۴. Giovanni Battista Cipriani
۱۸۵. Nicholas Thomas Dall
۱۸۶. John Inigo Richards
۱۸۷. Philippe Jacques DeLouthembourg
۱۸۸. A Christmas Tale
۱۸۹. The Wonders of Derbyshire
۱۹۰. Omal, or a Trip Around the World
۱۹۱. Portsmouth Naval Review
۱۹۲. Eldophalkon

۱۹۳. Herculaneum شهری باستانی در جنوب ایتالیا است که بر اثر زلزله همراه با بومی در زیر خاک مدفون شده بود. این شهر نخست در ۱۷۰۹ کشف شد و خاکبرداری از آن تا زمان ما ادامه دارد. گفته می‌شود که این شهر قبل از وقوع زلزله شهری مشهور در قلمرو رومیان بوده است. م.

۱۹۴. Pepys
۱۹۵. Scene blinder
۱۹۶. reflector
۱۹۷. Argand
۱۹۸. habit à la romaine

۱۹۹. Hana Holbein (۱۴۹۷-۱۵۴۳)، نقاش آلمانی که تحت تأثیر رنسانس ایتالیا قرار داشت. پدرش هانس هولباين پدر و برادرش آمبروسیوس هولباين نیز نقاش بودند. کنده‌کاری، تزئینات کلیسا، نقاشی صحنه‌هایی از کتاب مقدس متعلق به لوتر، و از همه مهمتر تکیه‌های او از شخصیت‌های مهم بسیار مشهور است. م.

۲۰۰. Charles Macklin
۲۰۱. Recueil des Habillements

Quantification in History, Reading, Mass, Addison-Wesley Publishing Co. 1971.	.۲۸۵	Thomas Godfrey	.۲۷۴
Nahum Tate	.۲۸۶	Mercy Otis Warren	.۲۷۵
The Case of the Stage in Ireland	.۲۸۷	The Adulateur	.۲۷۶
Harlequin a Sorcerer	.۲۸۸	The Group	.۲۷۷
John Jackson, The History of the Scottish Stage	.۲۸۹	Hugh Henry Brackenridge	.۲۷۸
Richard Cumberland, Memoirs	.۲۹۰	The Battle of Bunker Hill	.۲۷۹
Gentleman's Magazine (May, 1789)	.۲۹۱	John (Joseph) Leacock	.۲۸۰
		The Fall of British Tyranny	.۲۸۱
		The Patriots	.۲۸۲
		Robert Munford	.۲۸۳
		William O. Aydelotte	.۲۸۴



۱۲

تثاثر ایتالیا، فرانسه، و اسپانیا در سده‌ی هجدهم

تحول طراحی صحنه در ایتالیا

از ۱۷۰۰ میلادی دستاوردهای صحنه‌پردازان ایتالیا دیگر جزیی از میراث غرب اروپا شده بود. طاقهای پروسینیوم، صحنه‌های دارای پرسپکتیو (مركب از بالهای سطح، پرده‌های عقب یا «شاتر»ها، و نقابهای صحنه^{۱۱})، تغییر دکورهای سریع، و افکتهای مخصوص و پرشکوه، تقریباً در همه‌ی کشورهای اروپایی معمول شده بودند. در ۱۷۰۰ قراردادهای بصری صحنه هنوز

در سال ۱۷۰۰ میلادی کشور ایتالیا دیگر آن قدرت سیاسی گذشته‌ی خود را در میان کشورهای اروپایی نداشت. بسیاری از ایالات آن ضمیمه‌ی قلمرو امپراتوری مقدس روم^{۱۲} شده بود، و از ۱۵۵۹ تا ۱۸۰۶ تقریباً همواره توسط یکی از اعضای خاندان هابسبورگ که در اتریش سلطنت می‌کرد اداره می‌شد. اتریش بخشی از ایتالیا را مستقیماً و بقیه‌ی آن را از طریق شاهزادگان وابسته‌ی خود اداره می‌کرد، و در حقیقت، ایتالیا وابسته‌ی اتریش محسوب می‌شد.

۱۶۷





تصویر ۱.۱۲. طرحی از بورناچینی برای اپرای سبب طلایی، پرده‌ی اول، صحنه‌ی دوم، قصر پاریس، در بالای صحنه ربه‌النوعها به پاریس اصرار می‌کنند تا درباره‌ی زیباییشان قضاوت کند. کتابخانه‌ی وین، مجموعه‌ی تئاتر.



تصویر ۲.۱۲. طرحی از خانواده‌ی بی‌بیه‌نا، احتمالاً جوزیه، چنین طرحهای باشکوه و بزرگنمایی شاخص خانواده‌ی بی‌بیه‌نا بود.

جهانی به دست آوردند. از پانزده نمایشی که توسط این خانواده طراحی شد اپرای سبب طلایی^۵ (۱۶۶۸) از همه پرشکوه‌تر بود. این اپرا به عنوان برنامه‌ی افتتاحیه‌ی يك ساختمان اپرا به اجرا در آمد و در آن ۲۳ دکور و ۳۵ دستگاه تغییر صحنه به کار گرفته شد. در صحنه‌ی نهایی این اپرا سه گروه رقصگر همزمان به رقص پرداختند، یکی در آسمان، دیگری در دریا، و سومی بر روی زمین.

تئاتر سده‌ی هفدهم گرایش روزافزونی به دکورهای عظیم و باشکوه نشان می‌داد. این تغییر و تغییرات دیگر، ظاهراً در درجه‌ی اول توسط خانواده‌ی بی‌بیه‌نا^۶ عرضه شد، و به جرأت می‌توان گفت که طراحان برخاسته از این خانواده نفوذ عظیمی بر طراحان سده‌ی هجدهم داشته‌اند. از میان اعضای

همانهایی بودند که توسط تورلی و ویگارینی تدوین یافته بودند؛ بدین ترتیب که دکورها به صورتی متقارن در دو جانب صحنه در پرسپکتیو چیده می‌شدند و خیابانی می‌ساختند که بر دو جانب آن بناهایی عظیم در نمایی دور محو می‌شدند.

در بخش اعظم سده‌ی هفدهم مراکز عمده‌ی طراحی صحنه شهرهای ونیز، پارما، بولونیا، فلورانس، میلان، تورینو، رم، و ناپل بودند. اما پس از سال ۱۶۵۰ دربار سلطنتی وین رقابت سختی را با ایتالیا آغاز کرد، زیرا قادر بود شهرت و ثروت نثار طراحان ممتاز کند. میان سالهای ۱۶۵۲ و ۱۷۰۷ جووانی بورناچینی^۷ (۱۶۰۰-۱۶۶۵) و لودوویکو اوتاویو بورناچینی^۸ (۱۶۳۶-۱۷۰۷) مجلل‌ترین نمایشهای اروپا را در وین طراحی کردند، و شهرتی

درسدن، و سن پترزبورگ به طراحی صحنه گمارده شدند.

سهم خانواده‌ی بی‌بیه‌نا در طراحی صحنه فراوان و متنوع است. حدود ۱۷۰۳ فردیناندو، ضمن کار در بولونیا، پرسپکتیو زاویه‌دار را معرفی کرد (شینا پر آنگولو^۹) که شاید مهمترین نوآوری او باشد. او به جای يك نقطه‌ی دور شونده در انتهای دکور، از دو تا چند نقطه، در دو طرف صحنه، استفاده کرد. طراحان پیش از او بر چشم انداز مرکزی تأکید می‌نهادند، اما فردیناندو (با آنکه شیوه‌ی گذشته را بکلی کنار نگذاشت) به شیوه‌ی خاص خودش، ساختمانها، دیوارها، پیکره‌ها، و محوطه‌ها را در مرکز تصویر قرار داد، اما چشم‌انداز پرسپکتیو را به جوانب صحنه متمایل کرد.

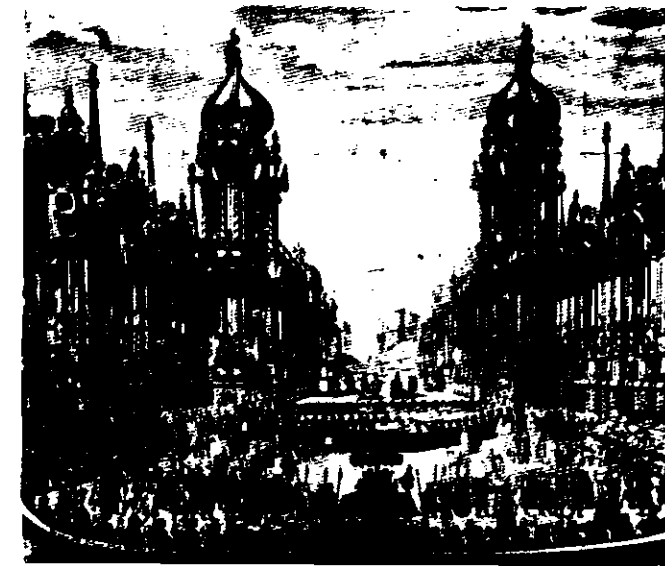
فراوان خانواده‌ی بی‌بیه‌نا، فردیناندو^{۱۰} (۱۶۵۷-۱۷۴۳)، فرانچسکو^{۱۱} (۱۶۵۹-۱۷۳۹)، جوزیه^{۱۲} (۱۶۹۶-۱۷۵۷)، آنتونیو^{۱۳} (۱۷۰۰-۱۷۷۴)، و کارلو^{۱۴} (۱۷۲۸-۱۷۸۷) از همه نامی‌ترند. خانواده‌ی بی‌بیه‌نا، نخست با آثار فردیناندو در بولونیا و پارما به شهرت رسید. فردیناندو در سال ۱۷۰۸ چندین سرشناس بود که او را به بارسلون دعوت کردند تا طراحی مراسم جشنی را که به خاطر ازدواج امپراتور آینده، چارلز ششم، برپا می‌شد برعهده گیرد. در سال ۱۷۱۱ چارلز پنجم او را به عنوان معمار دربار وین به جای بورناچینی منسوب کرد. از آن پس هر کجا که اپرایی در کار بود، خانواده‌ی بی‌بیه‌نا به طراحی آن دعوت می‌شد. در سده‌ی هجدهم آنها در شهرهای مهمی چون پاریس، لیسن، لندن، استکهلم، برلین،

دست می‌آمد که کاملاً نشان داده نمی‌شدند. این دکورها معمولاً صحنه را به یک پیش صحنه برای حرکت بازیگران، و یک پس زمینه برای ایجاد توهّم و نشان دادن اشیاء دور تقسیم می‌کردند. در چنین صحنه‌ای کافی بود به جای پروسینیوم پرده‌ای آویخته شود، یا یک سلسله ستون محوطه‌ی بازیگران را از نمای پرسپکتیو جدا سازد، و قایی را فراهم آورد که از ورای آن مناظر دور صحنه قابل رؤیت باشند. دستگاه

تصویر ۵.۱۲. طرح صحنه‌ای برای اپرا توسط جوزپه گالی بی‌بینه‌نا، برای نمایشی که به مناسبت ورود دو تن از خاندانهای سلطنتی لهستان و ساکسونی در سال ۱۷۱۹ برپا شد. موزه هنری متروپلیتن، نیویورک.



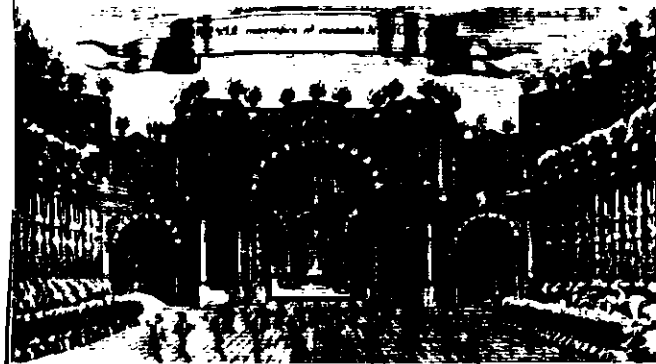
تصویر ۴.۱۲. طرحی از جوزپه گالی بی‌بینه‌نا برای اپرای کمستانزا! فورتتورا، در قصر سلطنتی پراگ، ۱۷۲۳. موزه تئاتر، مونیخ.



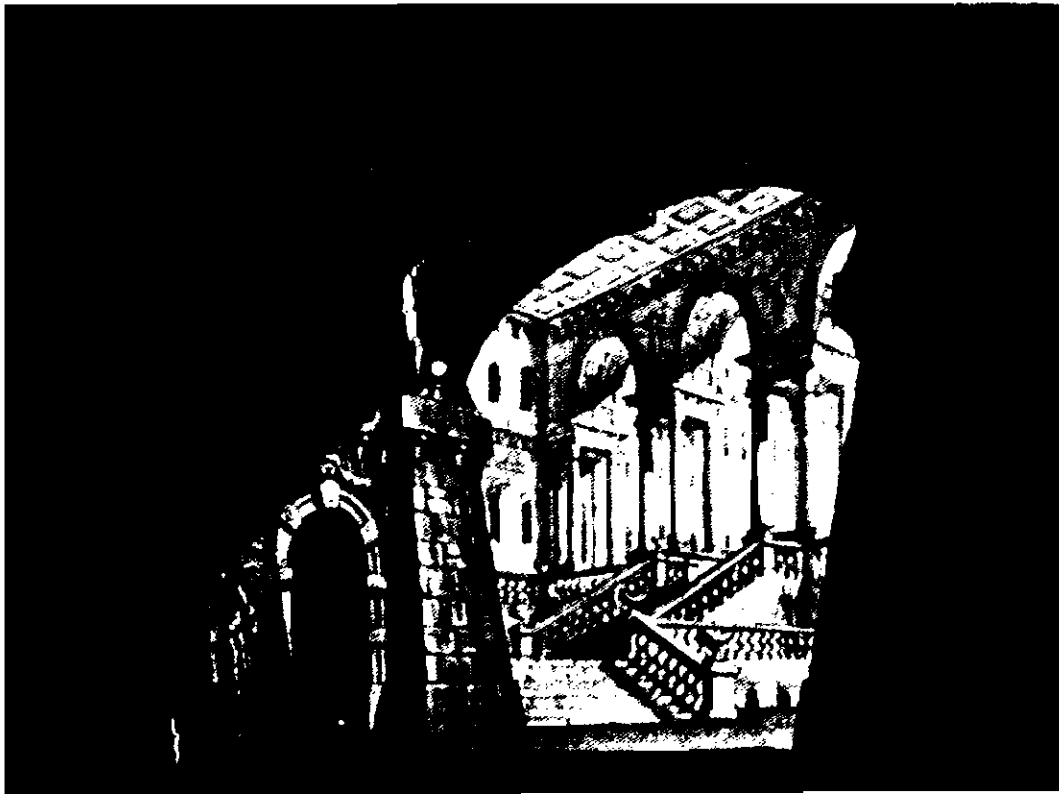
که گویی قسمت تحتانی بناها بودند، لاجرم چندان عظیم بودند که در محدوده‌ی باریک پروسینیوم جا نمی‌گرفتند. بعلاوه، نقاط دور شونده آنقدر پایین می‌افتادند که اندازه‌ی مرئی دکور بسیار عظیمتر به نظر می‌رسید. بدین ترتیب طرحهای او غالباً چنان وسیع می‌نمودند که فضایی تخیلی و غیرواقعی می‌آفریدند.

دکورهای با پرسپکتیو زاویه دار (شنا پر انگولو) به رغم ظاهر عظیمی که دارند، غالباً نیاز به فضای کمتری از دکورهای با خیابان مرکزی داشتند، زیرا تأثیر بزرگنمای آنها از طریق چشم اندازهایی جانبی به

فردیناندو ابعاد دکور را نیز تغییر داد. پیش از او، صحنه‌ها ادامه‌ی اودیتریوم محسوب می‌شدند، و مناظر صحنه بر این مبنا طراحی می‌گردیدند. در صحنه‌پردازی توری بالای بناها همیشه قابل رؤیت بود، بعلاوه پهنه‌ی مستطیل شکل اودیتریوم (جایگاه تماشاگران) توسط پرسپکتیو مرکزی صحنه ادامه می‌یافت و یک خیابان می‌ساخت. اما فردیناندو اندازه و زاویه‌ی دکور خود را از اودیتریوم جدا کرد. در نتیجه چون صحنه‌ی او از هر زاویه قابل رؤیت بود، دیگر آرایش متقارن قدیمی لزومی نداشت. از طرف دیگر بالهای نزدیک به جلوی صحنه چنان نقاشی می‌شدند



تصویر ۴.۱۲. طرحی از فردیناندو و جوزپه گالی بی‌بینه‌نا برای نمایش پیروزی آنچلیکا بر آلسینا که در فضای خارجی و در پارک فاواریت در وین اجرا شد، ۱۷۱۶. موزه تئاتر، مونیخ.



تصویر ۷.۱۲. طرحی از جولینو کاکلیو، که خانواده‌اش شش نسل در کار طراحی بوده‌اند. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر نوشته‌ی جورج فریدلی، و جان ا. ریون

عمده‌ای داشتند. در طرحهای او چشم بیننده در دایره‌ای گردش می‌کند و همواره به جای رسیدن به دو جناح صحنه، چنانکه در آثار بی‌بیه‌ناها مشاهده می‌شود، به پیش زمینه می‌رسد. شاید به همین جهت دکورهای جووارا عظمت و تخیل کمتری از آثار بی‌بیه‌ناها دارند.

جووارا تجربه‌های فراوانی کرد. مثلاً گاه از دکورهای منفصل استفاده می‌کرد، و تصاویر پس زمینه را در پشت یک پیش زمینه ثابت تغییر می‌داد. گاه دکورهایی یکپارچه از پرده و آویز می‌ساخت، و درختان و برگهای گرمسیری و عناصر معماری خاورمیانه‌ای را در دکورهای خود به کار می‌برد که در زمان خود بسیار غیر متعارف بود. به نظر می‌رسد که جووارا در

برمی‌انگیخت. تا سال ۱۷۰۰ معماری دارای چنین کیفیاتی بود، و خانواده‌ی بی‌بیه‌نا در اوایل سده‌ی هجدهم همگی این کیفیات را در طرحهای صحنه‌ی خود به کار گرفتند.

هر چند شینا پر انگولو توسط فردیناندو بی‌بیه‌نا رواج یافت، اما چنین به نظر می‌رسد که فیلیپو جووارا^(۸۷) (۱۶۷۶-۱۷۳۶) نیز به طور کاملاً مستقلی به همان شیوه رسیده بود. وی در سال ۱۷۰۶ پرسپکتیو زاویه‌دار را در ناپل به کار برد. جووارا پس از مدتی تجربه در رم به تورینو رفت، و در آنجا به عنوان استاد معماری در شمال‌غربی ایتالیا سرشناس شد.

دکورهای جووارا اندکی با طرحهای بی‌بیه‌ناها متفاوت بود، زیرا در آثار او خطوط منحنی نقش



تصویر ۶.۱۲. طرحی از فیلیپو جووارا. در پایین تصویر دو قطعه‌ی متحرک دکور نشان می‌دهند که دکورهای او شامل عوامل ثابتی بوده‌اند، که در جلوی پس‌زمینه‌ها تغییر می‌یافتند. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، بخش تئاتر.

دوران باروک نیز عناصر معماری از ستونها، طاقها، و سنگفرشهای رایج در رنسانس تشکیل می‌شدند، اما در هنر باروک ستونها تاب برداشته، و با گلبندهای معماری و ضمایم دیگر در هم بافته می‌شدند. در این شیوه ستونها و تیرهای حمال با قیده‌ای خوش ترکیب و پیچانی بر سنگفرشها محکم می‌شدند، و استخوانبندی‌ی بنا، سراسر از کنده کاریها و تندیسها و نقاشیها پوشیده می‌شد. حجم و فضا با دقت نفس گیری در هم بافته می‌شد، و هنرمندان باروک با استفاده از ماده‌ی تازه‌ای چون گچ و پلاستر، جزئیات پر پیچ و خمی می‌آفریدند که همگی ساختمان را سرشار از زندگی و تحرک می‌ساخت؛ تأثیر کلی‌ی بناهای باروک احساسی از عظمت، غنا، و شکوه را در بیننده

دست است، بازسازی‌ی نقشه‌ی صحنه‌های سده‌ی هجدهم مشکل است، زیرا در گراورهای به دست آمده کلیدی وجود ندارد که بدانیم عوامل بصری در پشت بالها، پرده‌های عقب (شاترها)، و نقابها را چگونه مستقر می‌ساختند.

باید دانست همگی دستاوردهایی که امروزه به خانواده‌ی بی‌بیه‌نا منسوب شده است، دنباله‌ی سبک باروک‌اند. این سبک در اواخر سده‌ی شانزدهم پدیدار شد، و آغاز جدایی از شیوه‌ی حاکم بر رنسانس محسوب می‌شود، که شیوه‌ای خوددار، منظم، متعادل و متقارن در فضایی مستطیل شکل بود؛ در مقابل، هنر باروک هنری افراطی و نامتقارن بود که فضایی مرکب از منحنی و خطوط شکسته ایجاد می‌کرد. با آنکه در



تصویر ۹.۱۲. «۱» ویرانه‌های هرکولانیوم، متعلق به سده‌ی اول میلادی که در سال ۱۷۰۹ از زیر خاک به در آمد.

به تئاتر وارد کردند. تا پیش از پیدایش مکتب گوتیک تنها آثار کلاسیک مورد توجه بودند.

در اواخر سده‌ی هجدهم همچنین جنبش‌هایی بر علیه هنر و موسیقی‌ی باروک پیا خاست. در این دوره هنرمندان بر آن شدند که هنر باروک آکنده از جزئیات بی‌مصرف است. این عکس‌العمل را در کار موسیقیدانی همچون کریستف ویلیبالد گلسوک^(۲۵) (۱۷۸۷-۱۷۱۴) به وضوح می‌توان دید. گلسوک با تصنیف آثاری همچون آرفه و اوریدیس^(۲۶) (۱۷۶۲) کوشید تا سادگی‌ی اولیه‌ی اپرای فلورانس، و نیز هماهنگی‌ی حرکت و موسیقی را به اپرا باز گرداند. محبوبیت آثار او موجب پیدایش دوران «کلاسیک» تازه‌ای در موسیقی‌ی ربع آخر سده‌ی هجدهم گردید. این گرایش به سادگی و عمق در معماری و طراحی نیز پدیدار شد، زیرا در آنجا نیز بازگشتی به شکل‌های خالص کلاسیک، فارغ از آذین‌ها و جزئیات بی‌فایده، پیدا شده بود.

شاید مهمترین دستاورد سده‌ی هجدهم «فضاسازی» در طراحی‌ی صحنه باشد. پیش از این دوران صحنه‌ها معمولاً چنان طراحی می‌شدند تا همه‌ی جزئیات تصویر به روشنی قابل رؤیت باشد. در این دوره طراحان تأکید اصلی خود را بر ارزش‌های کیفی و فضاهای حسی‌ی سایه روشن‌ها قرار دادند. ممتازترین طراح این شیوه‌ی تازه جوانی باتیستا

همه جا گیر کسب کرد خدمتکار و معشوقه^(۲۷) (۱۷۳۳) نوشته‌ی پرگوله‌سی^(۲۸) بود. اپرای فکاهی در سراسر اروپا شکل‌های گوناگونی داشت (در انگلستان بالاد اپرا^(۲۹)، در آلمان سینگشپیل^(۳۰)، در فرانسه اپرا کمیک^(۳۱)). این اپراها در سده‌ی هجدهم به قدری محبوب شده بودند که بسیاری از تالارهای بزرگ اپرا همواره دو گروه مستقل در استخدام خود داشتند، یکی برای اپرای فکاهی و دیگری برای اپرای جدی.

توجه به تاریخ نیز در اواخر سده‌ی هجدهم طراحی‌ی صحنه‌های تئاتر را تحت تأثیر قرار داد. کشف هرکولانیوم^(۳۲) در ۱۷۰۹، و کشف پومپئی^(۳۳) در ۱۷۴۸ تخیل اروپاییان را برانگیخت، و توجه آنها را به «قدمت» تمدن کلاسیک جلب کرد. در این دوره گراورهایی که از ویرانه‌ها تهیه می‌شد دست به دست می‌گشت، و بسیاری از اشراف در وسط باغ خود بناهایی به شکل ویرانه‌های باستانی می‌ساختند. طراحان صحنه نیز برای القای پیری و زوال در طرح‌های خود ویرانه‌هایی می‌کشیدند که از شکاف دیوارهای آن بوته‌های توت‌فرنگی و انگور سبز شده بود.

این علاقه‌ی تازه به تاریخ انگیزه‌ی تألیف آثاری بر اساس میراث ملی‌ی مابعد کلاسیک و داستانهای محلی شد و بسیاری از این آثار در فضای قرون وسطایی اتفاق می‌افتادند، از اینرو معماری‌ی گوتیک را

در اتریش و آلمان فعالیت می‌کردند. آنها از سال ۱۷۷۸ تا ۱۹۱۷ موناکو را مرکز اقامت خود قرار دادند، از اینرو تعداد زیادی از طرح‌های آنها در موزه‌ی موناکو محفوظ مانده است. همچنین خانواده‌ی گالیاری، که مشهورترین آنها برناردینو گالیاری^(۳۴) (۱۷۰۷-۱۷۹۴) و فابریزیو^(۳۵) (۱۷۰۹-۱۷۹۰) نام دارند. افراد این خانواده نیز از اوایل سده‌ی هجدهم تا سال ۱۸۲۳ در بسیاری از شهرها، بویژه تورینو و میلان، به طراحی صحنه پرداخته‌اند.

با پیدا شدن علایق تازه در سده‌ی هجدهم، شیوه‌های بصری‌ی متداول در سال‌های ۱۷۰۰ تا ۱۷۵۰ تغییرات زیادی به خود دید. مثلاً با محبوب شدن اپرای فکاهی استفاده از دکورهای محلی و روستایی معمول شد. اپرای فکاهی در ایتالیا از دل اینترمتسوها برخاست، که غالباً همراه اپراهای جدی به نمایش در می‌آمدند. اولین اپرای فکاهی‌ی ایتالیایی که شهری

طرح دکورهای خود برطبق نقشه کار می‌کرد، از اینرو در پای همه‌ی طرح‌های او نقشه‌ی دکور نیز ضمیمه است.

علاوه بر خانواده‌ی بی‌بی‌نا در سده‌ی هجدهم خانواده‌های دیگری نیز در کار طراحی‌ی تئاتر مشهور بودند. خانواده‌ی مورو از سده‌ی هفدهم تا سال ۱۸۲۰ در مراکز عمده‌ی تئاتری در ایتالیا و آلمان کار می‌کرد. نخستین فرد طراح در این خانواده گاسپار مورو^(۳۶) (شهرتش ۱۶۵۷-۱۷۱۹) نام داشت. پس از آنکه گاسپار به شهرت رسید، افراد دیگری از خانواده‌اش درونیز، تورینو، پارما، موناکو، میلان، درسدن، وین، و نقاط دیگر به طراحی صحنه مشغول بودند. خانواده‌ی کاکلیو نیز از آن جمله‌اند. شش نسل از اعضای این خانواده از جولینو کاکلیو^(۳۷) (۱۶۰۱-۱۶۵۸) تا یوجین^(۳۸) (۱۸۵۷-۱۹۴۲) در کار طراحی بوده‌اند. این خانواده اصلاً ایتالیایی بودند، اما عمدتاً



تصویر ۸.۱۲. طرحی از جوزینو گالیاری حدود سال ۱۷۸۰. سواد طرح‌های باستانی در این تصویر نمایان است. موزه‌ی شهر، تورینو.



تصویر ۱۱، ۱۲. گراوور میدان (فوروم) نروا، از پیرانه سی. تقابل نور و سایه در این تصویر قابل توجه است. از ابرای روم باستان (۱۷۶۵) اثر جوانی بانیسا پیرانه سی. کتابخانه ی لیلی، دانشگاه ایندیانا.

دست می‌آوردند. دو تن از مشهورترین نویسندگان ایتالیایی در اوایل سده ی هجدهم عبارتند از آپوستولو زنو^(۲۸) (۱۶۶۷-۱۷۵۰)، مؤلف بیش از شصت متن اپرا و سرکرده ی مؤلفان سالهای ۱۷۰۰ تا ۱۷۲۵، که بزودی تحت الشعاع جانشین خود متاستاسیو^(۲۹) (پیترو تراپاسی، ۱۶۹۸-۱۷۸۲) قرار گرفت. متاستاسیو بزرگترین شاعر دوران خود شناخته می‌شد، و مدعی بود که می‌تواند لیبرتوهای بنویسد که بدون موسیقی هم مؤثر واقع شوند. بنابراین آثار او شبیه تراژدیهای کلاسیک بودند، با این تفاوت که در سه پرده تنظیم می‌شدند و پایان خوش داشتند. چون شخصیت‌های آثار او یا خوب هستند یا بد، و از آنجا که معصومیت و پاکی همواره در آثارش پیروز می‌شوند، نمایش‌های او به

اروپا منادیان سبک رمانتیک بودند که رفته رفته داشت بر ضوابط هنری حاکم می‌شد.

درام ایتالیایی در سده ی هجدهم

اگرچه طراحان ایتالیایی رهبر صحنه‌های اروپا بودند، اما این امر در مورد درام نویسان ایتالیایی صادق نبود، زیرا معدودی از آنها صاحب آوازه شدند. چون اپرا در ایتالیا بیش از تئاتر اهمیت داشت، غالب نویسندگان ایتالیایی به نوشتن لیبرتو (متن اپرا) بسنده می‌کردند، و «شاعر دربار سلطنتی ی وین» بالاترین مقامی بود که به



تصویر ۱۰، ۱۱. گراووری از طرح پیرانه سی. در این طرح تأکید بر ویرانه‌ها، استفاده ی دراماتیک از نور و سایه قابل توجه است.

منحصراً از تقابل نورهای موضعی و سایه‌ها به وجود می‌آمد.

به رغم گرایش که به سوی تنوع بصری در طرح‌های صحنه به وجود آمده بود، همی مکان‌هایی که در اپراهای سده ی هجدهم تصویر شده‌اند به طور کلی بیش از ده نوع نیستند. چون مکان در آن دوره ماهیتی آرمانی داشت، در نمایش‌های مختلف دکورهای واحدی به کار می‌رفت. در این دوره تکنیک اصلی ترکیب بندی تغییری نکرد، اما استفاده از شنا پرانگولو (صحنه ی پرسپکتیو زاویه دار) همچنان ادامه یافت. بسیاری از نوآوری‌های پس از ۱۷۵۰، بویژه محتوای بصری و افزایش توجه به فضا، نشانه‌ی آن است که باریک‌بینی و سخت‌گیری ناشی از نئوکلاسیسیسم در هنر مردم را ارضا نمی‌کرد. هنرمندان سده ی هجدهم

پیرانه سی^(۳۰) (۱۷۲۰-۱۷۷۸) است. او صحنه‌های بسیاری را برای تئاتر طراحی کرده است، اما نفوذش اساساً به واسطه ی بیش از ۱۰۰۰ گراوور از «ویرانه‌های» رومی و زندان‌های آن دوره است که بین سالهای ۱۷۴۵ و ۱۷۷۸ عرضه کرد. طرح‌های او از ویرانه‌ها سهم زیادی در جلب توجه مردم به «ویرانه‌های باستانی، و طرح‌های زندان او با سایه روشن‌های شدید، سهم زیادی در گرایش به کیفیت‌های فضا‌سازانه داشته است. پس از او بود که طراحان صحنه تجسم مکان‌های نظریه در زیر نور ماه یا نورهای موضعی و مصنوعی را آغاز کردند. در این آثار رنگ نقش ناچیزی داشت، زیرا امکانات رنگ آمیزی محدود بود. دکورها به رنگ‌های سرخ یا سایه رنگ‌های سبز، زرد، و بنفش رنگ آمیزی می‌شدند. لذا فضا

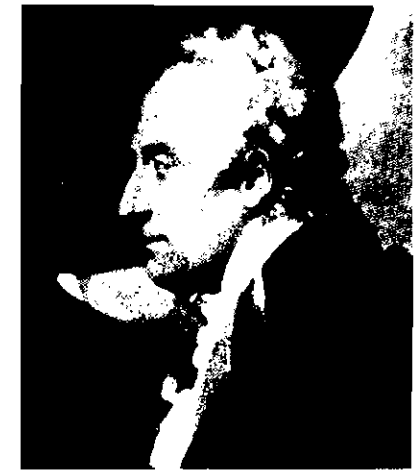
خود را با نوشتن دیالوگ برای نقش‌های اصلی کمدیا در نمایشنامه‌ی انسان جهانی^(۳۱) پایه‌ریزی کرد. این نمایشنامه چندان موفق بود که او در سال ۱۷۴۳، دیالوگ بقیه‌ی شخصیت‌ها را نیز نوشت، و در ۱۷۴۹ شروع به تغییر تیپ‌های سنتی شخصیت‌ها کرد. گولدنسی در سال ۱۷۵۰ در مقاله‌ی تئاتر کمدی^(۳۲) به روش‌های کهنه‌ی کمدیا حمله برد. در این مقاله استفاده از صورتک را نهی کرد (زیرا صورتک‌ها از ظرافت بیان چهره‌ی واقعی جلوگیری می‌کنند)، و پیشنهاد نوشتن دیالوگ‌های بهتری برای صحنه کرد و گفت به جای موقعیت‌های قراردادی در کمدیا باید از موقعیت‌های واقعی در زندگی روزمره استفاده شود. از آنجا که از آغاز کار عملاً بدیهه‌سازی را کنار گذاشته بود، لذا در بیانیه‌اش همه‌ی اشکال شناخته‌شده‌ی

تصویر ۱۴.۱۲. چهره‌ی گولدنسی که کمدیا دل آرته را در سده‌ی هجدهم احیاء کرد و نیز آن را دگرگون ساخت.



ستمگری، و بزرگی در نوسان است. حرکت نمایشی در آن ساده است، بدین معنی که شاول از مشاهده‌ی بالا رفتن منزلت داود^(۳۳) و فرو ریختن اعتبار خود دچار عذاب‌ی درونی می‌شود، و تنها يك بار، آن هم در هنگام مرگ، جلال پیشین خود را به چشم می‌بیند. غالب آثار آلفیه‌ری با گرایش‌های نیرومند سیاسی همراهند، که گاه او را در دام تأکیدهای زیاده از حد بر پیام‌های نظری می‌اندازند. آلفیه‌ری از حامیان سرسخت استقلال ایتالیا، و مخالف آشتی‌ناپذیر هر نوع استبداد بود. عقاید سیاسی آلفیه‌ری بسیاری از دام نویسان سده‌ی نوزدهم ایتالیا را تحت تأثیر قرار داد، که البته هیچ کدام به درجه‌ی هنری او نرسیدند.

کمدی در ایتالیا تاحدی محبوب‌تر از تراژدی بود. تا سال ۱۷۵۰ کمدیا دل آرته شکل بیان عمده‌ی کمدی در ایتالیا بود، اما متأسفانه پس از ۱۷۰۰ این شکل نمایشی که در گذشته سرشار از طراوت و سرزندگی بود به تکرار و سکون گرایید، و برای ایجاد تنوع، به شخصیت‌های فرعی، موسیقی، و صحنه‌های تماشایی و نظرگیر روی آورد، و رشد احساساتی‌گری^(۳۴) در آن موجب شد که کمدیا دل آرته خام دست و بی‌احساس بنماید. در این هنگام بود که کارلو گولدنسی^(۳۵) (۱۷۰۷-۱۷۹۳) بزرگ‌ترین درام نویس کمدی سر بر آورد. گولدنسی کار خود را از سال ۱۷۳۴ با نوشتن سناریو (برنامه‌ی نمایش‌های بدیهه‌سازی) برای گروه‌های کمدیا دل آرته در ونیز و اطراف آن آغاز کرد، و عملاً آخرین سنگر کمدیا دل آرته را که بدیهه‌سازی بود با کار خود در هم شکست. وی از همان آغاز زبان به نقد بسیاری از شکل‌های سنتی گشود، و در سال ۱۷۳۸ برنامه‌ی تجدید نظر کننده‌ی



تصویر ۱۲.۱۲. آلفیه‌ری مشهورترین تراژدی‌نویس ایتالیایی در سده‌ی هجدهم.

تصویر ۱۳.۱۲. صحنه‌ای از اپرای شاول اسر آلفیه‌ری. برگرفته از نسخه‌ی چاپ فلورانس، ۱۸۲۴.

عاملین گمشدن فرزند خود انتقام می‌گیرد. مشهورترین تراژدی‌نویس ایتالیایی در سده‌ی هجدهم ویتوریو آلفیه‌ری^(۳۶) (۱۷۴۹-۱۸۰۳)، از سال ۱۷۷۵ شهرت یافت. وی بر آن بود تا نیرومندترین احساسات را در غالب ساده‌ترین شکل دراماتیک بریزد. در آثار او چیزهای غیرعمده کنار گذاشته شده‌اند، در نتیجه تراژدی‌های او به نمایشنامه‌های راسین نزدیک‌ترند تا تراژدی‌های رایج در سده‌ی هجدهم. از میان آثارش *آرسته*^(۳۷) (۱۷۷۶)، *آنتیگون* (۱۷۸۳)، و *میرا*^(۳۸) (۱۷۸۹)، و تراژدی‌ی شاول^(۳۹) (۱۷۸۲) از همه ممتازترند، و این آخری به عنوان شاهکار شناخته شده است. شخصیت مرکزی این تراژدی شاول، مردی است که در گذشته صاحب شکوه و عظمتی بوده است. در این تراژدی شاول میان دیوانگی، عقل،

ملودرام نزدیک می‌شوند. متاستاسیو ۳۰ لیبرتو نوشت که معروفترین آنها *آدریانو*^(۴۰) (۱۷۳۱)، *ایسی پیل*^(۴۱) (۱۷۳۲)، و *کله منسی تیتوسی*^(۴۲) نام دارند. آثار او تا پیش از سال ۱۸۴۰ بیش از هزار بار همراه موسیقی اجرا شدند. آثار متاستاسیو با معیارهای امروزی چندان سطحی می‌نمایند که مشکل بتوان علت اینهمه تحسین و ستایش از او را دریافت.

در ایتالیای سده‌ی هجدهم درام غیراپرایی محبوبیتی نداشت. تنها تراژدی‌ی قابل ذکر ایتالیایی تا پیش از ۱۷۵۰ تراژدی‌ی *مروپ*^(۴۳) (۱۷۱۳) نوشته‌ی فرانچسکو سیبیون دی مافه‌بی^(۴۴) (۱۶۷۵-۱۷۶۵) است. این تراژدی براساس داستان کلاسیک *مروپ* نوشته شده است. *مروپ* لحظه‌ای که می‌خواهد پسر گمشده‌اش را بکشد، او را باز می‌شناسد. آنگاه از



تصویر ۱۶.۱۲. نمایشی در آمفی‌تئاتر رومی در ورونا. گولڈنی در خاطرات خود درباره‌ی این نمایشنامه می‌نویسد: «در این برنامه همه نوع نمایشی وجود داشت؛ مسابقه، نیزه‌بازی، گاویازی، در تابستانها حتی نمایشنامه هم اجرا می‌شد... برای این نمایشها سکوی تئاتری بر روی پایه‌های بسیار محکم ساخته شده بود که زمستانها جمع، و در فصلهای مناسب سال دوباره برپا می‌شد.» نقاشی از مارکو مارکولا، ۱۷۷۲. کانون هنری شیکاگو.

تصویر ۱۵.۱۲. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی خدمتگار دو ارباب، پرده‌ی اول، صحنه‌ی هفتم، از مجموعه‌ی آثار گولڈنی به نام کمدی، جلد چهاردهم (۱۸۲۴).



پاریس مستقر شد و تا پایان کارش در ۱۷۷۳ برای کمدی ایتالین^{۵۵}، نمایشنامه نوشت. حوزه‌ی کار گولڈنی منحصر به کمدیا دل آرته، یا حتی محدود به کمدی نبود. او که از پرکارترین نویسندگان سده‌ی هجدهم محسوب می‌شود ۱۰ تراژدی، ۸۳ درام موزیکال، و حدود ۱۵۰ کمدی نوشته است. بسیاری از این آثار سیاه مشق‌هایی بیش نبودند، اما بقیه‌ی آنها ممتازترین آثار زمان او محسوب می‌شدند. گولڈنی هنرمند مبتکری بود، و برای وحدت بخشیدن به داستانهای خود راههای نبوغ آمیزی می‌یافت. گاه مکانی مثل قهوه‌خانه^{۵۶}، گاه شبی همچون بادبزن^{۵۷}، و گاه يك تپ (در نمایشنامه‌ی غیبت زنان^{۵۸}) را مرکز داستان خود قرار می‌داد، تا حرکات

کمدیا را تغییر داد. هنگامی که در سال ۱۷۶۱ ونیز را ترك گفت، با همه‌ی توان خود خیالپروری، جلف بازی، و شیوه‌های غیرواقعی‌ی کمدیا دل آرته در سده‌ی هجدهم را طرد کرده بود، و به جای آن لطیفه، احساس، و واقعگرایی را (هم در وقایع و هم در اجرا) نشانده بود. شخصیتهای ثابت (تیپها) در آثار او نرمتر و انسانی‌تر شده بودند. پانتالونه دیگر پیرمرد احمق، بدبخت، و شهوت‌پرست نمایشهای سنتی گذشته نبود، بلکه تاجری درستکار، پدری خوب، و همشهری‌ای ثابت قدم بود. گولڈنی بایین تغییرات تفاوت‌های میان کمدیا و کمدی را از میان برداشت. در میان کمدی‌هایی که گولڈنی نوشت شاید خدمتگار دو ارباب^{۵۹} از همه بهتر باشد. وی در سال ۱۷۶۲ در



۱۷۱۲. ۱۱. کارلو گتزی، درام‌نویس ایتالیایی که نجیب‌زاده بود و بعدها به خاطر فقر به درام‌نویسی روی آورد.

متعددی را به هم جوش دهد. اگرچه گولڈنی در آثارش تقریباً به هر شغل و طبقه‌ای پرداخته است، اما طبقه‌ی متوسط و پایین جامعه‌اش بیشتر توجه او را جلب می‌کرد. در نمایشنامه‌های او اشراف موجوداتی منحط و بی‌مصرف تصویر شده‌اند، و شخصیت‌های زن در آثار او دلپذیرند. گرایش اخیر در نمایشنامه‌ی مدیره‌ی میهمانخانه^{۱۱} (۱۷۵۳) به خوبی مشهود است. آثار گولڈنی پر از درگیری‌های احساساتی‌اند، اما همواره آنقدر لطافت طبع و ظرافت دارند که نمی‌گذارند کار به احساساتی‌گریهای خنک بکشد، و همین ویژگی است که نمایشنامه‌های او را برتر از معاصرانش قرار می‌دهد. اما باید اذعان داشت که آثار گولڈنی با وجود جاذبه‌های بسیاری که دارند فاقد ژرفای واقعی‌اند.

کارلو گتزی^{۱۲} (۱۷۲۰-۱۸۰۶) مخالف تجدیدنظرهای گولڈنی در کمیدیا دل آرتِه، و احساساتی‌گری او در کمدی، و بدنام کردن طبقه‌ی بالای اجتماع بود. ضد حمله‌ی گتزی بر گولڈنی به شکل فیاب^{۱۳} (یا افسانه‌های ساتیری) ظاهر شد که برای بالماسکه‌های کمدیا دل آرتِه می‌نوشت. گتزی در آثارش دقیقاً به عناصری می‌پرداخت که گولڈنی بیشترین تلاش خود را در طرد آنها به کار برده بود، عناصری همچون تخیل، افسون، و بدیهه‌سازی. بنابراین گتزی موضوعات خود را از افسانه‌ها و قصه‌های پریان می‌گرفت (که امکانات زیادی برای صحنه‌پردازیهای مجلل و تماشایی فراهم می‌کردند)، و از این داستانها برای تحقیر گرایشهای احساساتی در ادبیات معاصر خود استفاده می‌کرد. نتیجه‌ی این کشاکش را، که زمانی بحث داغ روز بود، خواننده‌ی امروزی تنها از طریق تأثیرات آنها می‌تواند حدس

درام فرانسوی در سده‌ی هجدهم

فرانسه در طول سده‌ی هجدهم قدرت عمده‌ی اروپا بود، اما به خاطر جنگهای پی در پی و سیاستهای مالی‌ی نادرست رفته‌رفته موقعیت برتر خود را از دست داد. لویی چهاردهم به طمع کشورگشایی و نفوذ در اسپانیا، و به امید آن که بتواند نوه‌ی خود را بر تخت فرمانروایی اسپانیا بنشاند، «جنگ جانشینسی اسپانیا» را به راه انداخت، و بین سالهای ۱۷۰۱ و ۱۷۱۳ فرانسه را به قهقرا کشاند. این جنگ همچنین موجبات چندین شکست تحقیرآمیز از انگلستان و اتریش را برای فرانسه فراهم آورد، به طوری که خود به زیر سلطه‌ی این دو کشور رفت. پس از ۱۷۵۰ غالب قلمروهای فرانسه به انگلستان واگذار شد. این جنگها فشار زیادی بر اقتصاد فرانسه وارد آوردند، و در این میان طبقه‌ی متوسط و پایین فرانسوی زیان بیشتری دید، زیرا اشراف و روحانیان فرانسوی از پرداخت مالیات معاف بودند. ناراضیتهای ناشی از این شرایط بعدها در انقلاب فرانسه چهره‌ی خود را نشان داد.

به رغم همه‌ی مشکلات مالی و اجتماعی، فرانسه در سراسر سده‌ی هجدهم همچنان مرکز فرهنگی اروپا بود، و درام فرانسوی الگوی ارزیابی درام اروپایی ماند، هر چند درام فرانسوی خود پیرو الگوهای سده‌ی هفدهم، و کم و بیش واپس‌گرا بود. غالب تراژدی نویسان سده‌ی هجدهم فرانسوی قدم در جای پای راشین می‌نهادند، اما به جای تکیه بر تضادهای درونسی شخصیتها، که ویژگی راسین بود، همگی به طرح داستانهای بفرنج

و شخصیتهای پیچیده می‌پرداختند، از اینرو هیچیک اهمیت او را کسب نکردند. نمونه‌ی عمده‌ی اینس گرایشها را می‌توان در آثار لاگرانژ شانسِل، کرییون، و ولتر ملاحظه کرد.

ژوزف دو لاگرانژ شانسِل^{۱۴} (۱۶۷۷-۱۷۵۸) پس از ۱۶۹۴ چهارده نمایشنامه نوشت. محبوبترین آنها اینو و مه لیست^{۱۵} (۱۷۱۳) داستان برده‌ای است به نام اینو که در خانه‌ی شوهر سابقش، پادشاه، بسر می‌برد، و شاه گمان می‌کند که او مرده است. ملکه‌ی تازه توطئه‌ای می‌چند تا پسر اینو به نام مه لیست را، که از هویت خود آگاه نیست، بکشد. پس از صحنه‌های مختلف بازشناسی، و تعدادی ارتباطهای پیچیده‌ی دیگر، توطئه‌ی ملکه خنثی می‌شود، و اینو بار دیگر به مقام گذشته‌ی خود باز می‌گردد. این داستانها که گرایش به سوی ملودرام را به وضوح نشان می‌دهند، توسط نویسنده‌ی دیگر فرانسوی شدت بیشتری گرفتند. بسیاری از درامهای به شدت پیچیده‌ی پروسپه ژولیو کرییون^{۱۶} (۱۶۷۴-۱۷۶۲) به منظور ایجاد وحشت در تماشاگران طراحی شده‌اند. مثلاً در نمایشنامه‌ی آترو و تی‌پست^{۱۷} (۱۷۰۷)، تی‌پست مشروب می‌سازد که با خون پسرش آمیخته شده است. علاقه‌ی کرییون به داستانهای پیچیده در نمایشنامه‌ی الکتر^{۱۸} (۱۷۰۷) بارزتر است. در این نمایشنامه آژیستوس^{۱۹} دارای پسر و دختری است، که عاشق الکتر^{۲۰} و اریست^{۲۱} شده‌اند، و مشکلاتی ایجاد می‌کنند. رادامیست و زنوبی^{۲۲} (۱۷۱۱) بهترین نمایشنامه‌ی کرییون داستان زنوبی، زنی است که در لباس مبدل ظاهر شده و پدرشوهر و برادر شوهرش، آرسام، عاشق او می‌شوند. در این صحنه شوهر بی‌رحم



تصویر ۱۸.۱۲. ۱۸. ولتر تراژدی‌نویس و دانشمند
فرانسوی سدهی هجدهم.

ممتازند. شخصیت‌های او نیز همچون معاصرانش
بفرنجند، و طی بازشناسیها و تغییر ماهیت‌های ناگهانی
پی به واقعیت می‌برند.

بهترین اثر ولتر به نام زاییر^{۳۱} (۱۷۳۲) هنگام
جنگ‌های صلیبی در خاورمیانه اتفاق می‌افتد. این
نمایشنامه درباره‌ی دختر برده‌ای است به نام زاییر، که
صاحبش سلطان عثمان به او دل می‌بندد. یکی از
اطرافیان سلطان می‌داند که زاییر دختر حاکم مسیحی
پشین این منطقه، به نام لوسینیان^{۳۲} است که او نیز
اکنون برده است، اما این راز را فاش نمی‌کند. سلطان
از دیدن ملاقات‌های زاییر با شخصی به نام یرستان^{۳۳}،
که در حقیقت برادر اوست، دچار حسادت می‌شود، و
هر دو رامی‌کشد. علایق فلسفی ولتر در بسیاری از
آثارش منعکس است، مثلاً در نمایشنامه‌ی آلزیر^{۳۴}،
(۱۷۳۶)، که داستان پیچیده‌ای درباره‌ی اسپانیایی‌ها در
کشور پرو است، به‌این نتیجه می‌رسد که مذهب وقتی
خوب است که نتایج انسانی به بار آورد. ولتر نیز
همچون معاصرانش با رجوع پی در پی به غریزه‌ی
همخونی^{۳۵} (غریزه‌ای که انسان را به نزدیکانش جذب
می‌کند)، به عنوان وسیله‌ای دراماتیک، گرایش‌های
احساساتی خود را نشان می‌دهد، و در آثار او غالب
شخصیت‌ها از طریق این غریزه به بازشناسی می‌رسند.
ولتر پس از اقامت در انگلستان از ۱۷۲۶ تا
۱۷۲۹ به این نتیجه رسید که ضوابط نئوکلاسیک در
فرانسه بسیار محدود کننده‌اند، و از آن پس کوشید از
محدودیت آنها بکاهد. اما تجدید نظرهای او منحصر
به معرفی اشباح، کاهش خشونت، و افزایش
جنبه‌های تماشایی در صحنه شد. گرایش ولتر به
ارائه‌ی صحنه‌های تماشایی و مجلل با مانع بزرگی

روبرو بود، زیرا در آن دوران رسم بود که تعدادی از
تماشاگران داخل صحنه بنشینند، و این امر امکانات
صحنه پردازی را محدود می‌ساخت؛ شاید به خاطر نفوذ
ولتر بود که این رسم از سال ۱۷۵۹ ملغی شد.
گرایش‌های تازه‌ی ولتر مصادف با دورانی بود که توجه
مردم به تاریخ و رنگ‌های محلی و ملی جلب شده بود،
لذا آمادگی لازم برای پذیرش صحنه پردازی مجلل
و نظرگیر فراهم بود. نمایشنامه‌ی تانکر^{۳۶} (۱۷۶۰) اثر
ولتر توجه معاصران او را به قرون وسطی کشاند، و
موجی از نمایشنامه‌های فرانسوی درباره‌ی گذشته‌ی
کشور به راه افتاد، و این موج در آثار نویسندگان بعدی
از جمله پی یر لوران دو پلوی^{۳۷}، در نمایشنامه‌های
محاصره‌ی کالسه^{۳۸} (۱۷۶۵)، و گاستن و بایار^{۳۹} (۱۷۷۱)
تجلی کرد.

ولتر برای رفع موانع صحنه‌های فرانسوی متوجه
آثار شکسپیر شد که پیش از آن مورد غفلت قرار گرفته
بودند. آثار شکسپیر پیش از ولتر نیز در شکل موجود
خود در فرانسه خوانده می‌شدند، اما به نظر فرانسویان
بسیار «غیرمتعارف» می‌نمودند، و برای آن که با
سلیقه‌ی آنان منطبق شوند باید دخل و تصرفاتی در
آنها به عمل می‌آمد. حتی هنگامی که ژان فرانسوا
دوسی^{۴۰} (۱۷۳۳-۱۸۱۶) اقتباس کاملاً آزادی از
شکسپیر به عمل آورد، فرانسویان هنوز آن را بسیار
عجیب و غریب می‌یافتند. این واقعیت‌ها نشان می‌دهند
که نئوکلاسیسیسم حتی به رغم تجدید نظرهای ولتر و
دیگران، چه سنگر غیرقابل نفوذی داشته است.

کمدی در فرانسه به خاطر پایگاه مردمی‌تر و
شکل ساده‌تری که داشت، بیش از تراژدی امکان
نوآوری یافت. تا حدود ۱۷۲۰ نفوذ مولی‌یر هنوز برجوا

بود، و این نفوذ را در آثار دانکور، رنیار، و لوساژ، کمدی
نویسان عمده‌ی اوایل سدهی هجدهم فرانسوی،
می‌توان مشاهده کرد. فلوران - کارتن دانکور^{۴۱} (۱۶۶۱-۱۷۲۵)
نخست در سال ۱۶۸۵ در کمدی
فرانسز کار خود را آغاز کرد، و به تدریج جزو مدیران
این سازمان شد. از میان پنجاه کمدی او دو تای آنها
دارای اهمیت ویژه‌ای هستند: مرد روز^{۴۲} (۱۶۸۷) و
زنان روز، از طبقه‌ی متوسط^{۴۳} (۱۶۹۲). وی در
نمایشنامه‌ی نخستین، شخصی (تیپی) به نام جناب
زرنگ^{۴۴}، یا ژیکولسو^{۴۵} را معرفی می‌کند، که در
نمایشنامه‌های دیگر او نیز ظاهر می‌شود. نمایشنامه‌ی
دومی هجویه‌ای است درباره‌ی همسران تاجران که
می‌کوشند زن روز باشند. دانکور در این آثار سر
برآوردن يك طبقه‌ی تاجریشی جاه طلب را منعکس
می‌کند (طبقه‌ای که در آن زمان در انگلستان نیز رو به
رشد بود). غالب نمایشنامه‌های او کمدی رفتارها
محسوب می‌شوند، که حوزه‌ی وسیعی از شخصیت‌های
(تیپ) اجتماعی دوران او را در برمی‌گیرند. ژان
فرانسوا رنیار^{۴۶} (۱۶۵۵-۱۷۰۹) در آغاز برای گروه
کمدیا دل آرته که ساکن پاریس بود می‌نوشت، اما
بعدها نویسنده‌ی کمدی فرانسز شد. بهترین آثار او
عبارتند از قمارباز^{۴۷} (۱۶۹۶)، که تک‌چهره‌ای کمدی از
قماربازی حرفه‌ای است، و وارث همه جانبه^{۴۸}،
(۱۷۰۸) که نمایشنامه‌ای فارس درباره‌ی خدمتگاری
است که می‌کوشد وارث ارباب خود شود، اما ثروت
عموی بد اخلاقش را به ارث می‌برد. آلن - رنه
لوساژ^{۴۹} (۱۶۶۸-۱۷۴۷) پس از چندی که آثار لویه و
وگا، روخاس زوریلا، و کالدرن را اقتباس کرد،
نمایشنامه‌ای به نام تورکاره^{۵۰} (۱۷۰۹) نوشت که در

بیش از دیگران به راسین نزدیک شده است. او را همچنین به خاطر شیوه‌ی نثر زیبایش که به سبک ماری و و^(۳۳) مشهور است ستوده‌اند. ماری وو به واسطه‌ی تأکیدهایی که بر احساسات شخصیت‌هایش می‌گذارد، سهم زیادی در تحول احساساتی‌گری داشته است، اما جذابیت و زیرکی‌ی موجود در آثارش او را بسی بالاتر از معاصرانش قرار می‌دهد. به خاطر توجهی که ماری وو به تضادهای روانشناختی دورنی‌ی شخصیت‌هایش نشان می‌داد، در نزد منتقدان سده نوزدهم منزلت روزافزونی یافت. کمدیهای ماری وو امروزه در میان کلاسیکهای فرانسوی پس از مولییر قرار می‌گیرند.

پی‌یر کلود نیول دو لاشوسه^(۳۴) (۱۶۹۲-۱۷۵۴) با نمایشنامه‌های نفرت دروغین^(۳۵) (۱۷۳۳)، و پیشداوری‌ی باب روز^(۳۶) (۱۷۳۵) پایه‌گذار نوعی کمدی به نام کمدی‌ی اشک‌آور (کمدی لارمویانت)^(۳۷) محسوب می‌شود، که شاید محبوبترین شکل دراماتیک در بین سالهای ۱۷۳۰ و ۱۷۵۰ در فرانسه بود. در آثار لاشوسه یک آدم خوب با یک سلسله موانع روبرو می‌شود که صرفاً برای برانگیختن حس همدردی و ترحم نسبت به او طراحی شده‌اند، و این شخص پس از مکاشفه و دریافت حقایقی که قبلاً نمی‌دانست، به خاطر پایداری و حفظ منزلت خود پاداش می‌بیند. بنابراین آثار او هم به‌ترازدهیهای متداول در زمان خودش شباهت دارند، زیرا طرح داستان براساس عدم آگاهی‌ی شخصیتها، و با دیالوگی منظوم شکل می‌گیرد، و هم شبیه کمدی‌اند، زیرا با خوشی به پایان می‌رسند. هدف کلی‌ی این آثار تهذیب روح تماشاگر از طریق قالبی دلپذیر و لطیف است. به درام نویسانی که سهم قابل توجهی در رواج کمدیهای احساساتی داشته‌اند

«پسر من مغرور است، اما قلب پاک‌ی دارد؛ و این به همه چیز می‌ارزد.»

پی‌یر کارله دو شامبلن دوماری و و^(۳۸) (۱۶۸۸-۱۷۶۳) در سال ۱۷۲۰ با نمایشنامه‌ی آرلکن با عشق پالوده می‌شود^(۳۹)، مورد توجه قرار گرفت. این نمایشنامه را یک گروه ایتالیایی اجرا کرد که پس از مرگ لویی چهاردهم در ۱۷۱۶ اجازه یافته بود به فرانسه بیاید. ماری وو سی و پنج نمایشنامه نوشت که غالب آنها توسط همین گروه اجرا شد، شاید از آنرو که شیوه‌ی بازیگری این گروه برای ارائه‌ی ظرایف احساسات موجود در آثار ماری وو مناسبتر از سبک کار کمدی فرانسز بود. بیشتر نمایشنامه‌های ماری وو درباره‌ی عشقی است که آگاهی می‌بخشد. به خلاف کمدیهای پیش از او که نیروهای خارجی عشاق را از یکدیگر دور می‌سازند (والدین، یا قیّم‌ها)، در آثار ماری وو موانع از تضادهای درونی‌ی خود شخصیتها سرچشمه می‌گیرند. مثلاً در نمایشنامه‌ی بازی‌ی عشق و اقبال^(۴۰) (۱۷۳۰) دو پدر و مادر که با هم دوستی خانوادگی دارند تصمیم می‌گیرند مقدمات آشنایی و ازدواج فرزندان خود را فراهم آورند، به شرط آن که پسر و دختر مایل به پذیرفتن یکدیگر باشند؛ زوج جوان که به این بازی مشکوکند، در جلسه‌ی دیدار، هر یک خدمتگار خود را به جای خودش می‌فرستد، تا بتواند خود ناظر صحنه‌ی معارفه باشد؛ از بد حادثه هر دو به شدت عاشق خدمتگار طرف مقابل می‌شود، و او را همچون همسر آینده‌ی خود می‌نگرد. در اینجا نیز همچون غالب آثار ماری وو تأکید اصلی بر تغییرات ظریفی است که در احساسات شخصیتها به وجود می‌آید، و نه عواملی خارجی. بنابراین می‌توان گفت که ماری وو



تصویر ۱۹.۱۲. آلن‌رنه لوساز درام‌نویس جنجالی‌ی فرانسوی سده‌ی هجدهم.

تصویر ۲۰.۱۲. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی وارث همه‌چانه نوشته‌ی فرانسوا رنبار در کمدی فرانسز، ۱۷۰۸. از چاپ اول نمایشنامه.

گرایش به احساساتی‌گری (سانتی مانتالیزم) حدود ۱۷۲۰ در انگلستان و فرانسه همزمان متداول شد، و بیش از همه در آثار دتوش، ماری وو، و لاشوسه تجلی کرد. فیلیپ نریکو دتوش^(۴۱) (۱۶۸۰-۱۷۵۴) با نوشتن دو نمایشنامه به شهرت رسید: فیلسوف متأهل^(۴۲) (۱۷۲۷)، و کنت از خود راضی^(۴۳) (۱۷۳۲)، که هر دو شباهتهایی با نمایشنامه‌ی عشاق آگاه، نوشته‌ی استیل، درام نویس انگلیسی، دارند (دتوش در دهه‌ی ۱۷۲۰ در انگلستان پسر می‌برد). شاید نمایشنامه‌ی کنت از خود راضی گرایشهای دتوش را بهتر از هر اثر دیگری منعکس کند. در این نمایشنامه نجیب زاده‌ای پی‌پول اما از خود راضی، پس از دیداری احساساتی که با پدرش دارد تغییر می‌کند، و پدرش بعدها درباره‌ی او می‌گوید

آن حمله‌ی شدیدی بر مؤدیان مالیاتی کرده بود. گفته‌اند تورکاره اولین نمایشنامه‌ی بزرگ فرانسوی از نوع کمدی رفتارهاست که در آن عده‌ای حقه باز زرنگ یکدیگر را قربانی می‌کنند. در پشت ظاهر این نمایشنامه انتقاد ظریفی از سیاستهای مالی‌ی لویی چهاردهم نهفته است، سیاستی که در آن طبقات صاحب جاه و جسور امکان می‌یابند کیسه‌ی مردم طبقات پایین، و مردم شرافتمند را خالی کنند، و به جاه و مقامی برسند. این نمایشنامه‌ی جنجال آفرین موجب طرد لوساز از کمدی فرانسز شد. لوساز پس از آن به نوشتن داستان، و کمدی‌ی فکاهی روی آورد. این کمدیها توسط گروههای غیرمجاز نمایشی، در بازارهای مکاره‌ی پاریس اجرا می‌شدند.



تصویر ۲۳، ۱۲. پی‌یر اُگوستین بومارشه
کمدی‌نویس معروف فرانسوی در سده‌ی هجدهم.

فرانسز «درام» را نمی‌پسندیدند، امکان تحول آن در سده‌ی هجدهم فراهم نیامد، و تنها در تئاترهای کوچکی که برنامه‌های رنگارنگ مثل پانتومیم و موسیقی اجرا می‌کردند امکان اجرا شدن یافت، تا آن که در سده‌ی نوزدهم، به صورت ملودرام دوباره احیا شد.

در اواخر سده‌ی هجدهم تنها يك درام نویس برجسته برخاست، بومارشه^(۱۳۳) (پی‌یر - اُگوستین کارُن، ۱۷۳۲-۱۷۹۹). امروزه بومارشه به خاطر کمدهایش مورد توجه است، اما درام‌هایی همچون اوژنی^(۱۳۴) (۱۷۶۷)، و دو رفیق^(۱۳۵) (۱۷۷۰) نیز نوشته است. بومارشه با نوشتن آثاری همچون آرایشگر سویل^(۱۳۶) (۱۷۷۵)، و عروسی فیگارو^(۱۳۷) (۱۷۸۳) شهرتی پایدار به دست آورد. آرایشگر سویل را می‌توان جزء کمدهای توطئه طبقه بندی کرد. در این نمایشنامه پدر خوانده‌ی پیری می‌کوشد دختر خوانده‌ی خود را شوهر بدهد و موفق نمی‌شود. در این نمایشنامه شخصیتی به نام فیگارو معرفی می‌شود که اوج تیپ خدمتگار مضحك در نمایشنامه‌های فرانسوی است.

قرار داده بود تا پایان سده‌ی نوزدهم کاملاً مورد توجه قرار نگرفت.

دیده‌رو همچنین مریدانی به هم زد که همگی ضمناً از درام احساساتی انگلیسی الهام می‌گرفتند. برنار - ژوزف سوارن^(۱۳۸) (۱۷۰۶-۱۷۸۱) نمایشنامه‌ی پورلی^(۱۳۹) (۱۷۶۸) خود را از نمایشنامه‌ی قمارباز اثر مور اقتباس کرد، و لویی - سباستین مرسیه^(۱۴۰) (۱۷۴۰-۱۸۱۴) نمایشنامه‌ی ژنه وال^(۱۴۱) (۱۷۹۶) را با اقتباس از تاجر لندنی نوشت، نیز آثار مستقلی را از جمله قاضی^(۱۴۲) و مرد تهیدست^(۱۴۳) پدید آورد. بهترین درامی که در این دوره نوشته شد فیلسوفی که نمی‌داندست فیلسوف است^(۱۴۴) (۱۷۶۵) نوشته‌ی میشل - ژان سین^(۱۴۵) (۱۷۱۹-۱۷۹۷) بود. این نمایشنامه درباره‌ی مرد جوانی است که در يك دوتل ناخواسته پیروز می‌شود، اما بعداً با حریف خود دوستی می‌کند. طرح این نمایشنامه از داستانهای رایج آن دوره، اما برتر از درام‌های معمول بود، زیرا شخصیت پردازی‌ی ممتاز، و پیام غیر مستقیمی داشت. چون مدیران کمدی

ولتر را نیز، با آثاری همچون پسر ولخرج^(۱۴۶) (۱۷۳۶) و ناتین^(۱۴۷) (۱۷۴۹)، باید افزود.

پس از ۱۷۵۰، هنگامی که نویسندگان دیگر از جمله دنی دیده‌رو^(۱۴۸) (۱۷۱۳-۱۷۸۴) کوشیدند پهنه‌ی جامعتری از انواع شکلهای دراماتیک را معمول کنند، کمدی اشك آور جذب انواع دیگر نمایشنامه‌نویسی شد. در این دوره تقریباً همه‌ی فریافتهای سنتی و قراردادی، از جمله درام، توسط گروهی از متفکران پیشرو اصحاب دایرةالمعارف از نو ارزیابی شدند، و توسط مقالاتی جنجالی در دایرةالمعارف تدوین یافتند. دیده‌رو ویراستار دایرةالمعارفی بود که در بیست و هشت جلد بین سالهای ۱۷۴۸ و ۱۷۷۲ چاپ و منتشر شد. عقاید دیده‌رو درباره‌ی درام در چند کتاب به صورت گفتگو، و دو نمایشنامه به نامهای پسر نامشروع^(۱۴۹) (۱۷۵۷)، و پدر خانواده^(۱۵۰) (۱۷۵۸) عرضه شده است. دیده‌رو معتقد بود که طریق نئوکلاسیسیسم در تقسیم اشكال دراماتیک به دو شکل کمدی و تراژدی بسیار باریك و محدود کننده است، و بر آن بود که لازم است شکلی «میانجی»، یعنی يك درام^(۱۵۱)، یا تراژدی بومی، و نوعی کمدی به وجود آید که به فضایل انسانی بپردازد. وی همچنین پیشنهادهایی برای ارائه‌ی نمایش با اجرای آن داشت و معتقد بود، حال که قرار است درام توهمی از واقعیت بسازد، باید بتواند تماشاگر را عمیقاً تحت تأثیر قرار دهد. بنابراین به نویسندگان توصیه می‌کرد که از زندگی واقعی الهام بگیرند، و حوادث خود را در مکانهای واقعی قرار دهند. او استفاده از زبان نثر در دیالوگ، تقلید دقیق حرکات واقعی، و کشیدن «دیوار چهارم»^(۱۵۲) را در بازیگری تبلیغ می‌کرد. عقاید دیده‌رو، که واقعگرایی آن روزگار را تحت‌الشعاع



تصویر ۲۱، ۱۲. پی‌یر دو ماری، کمدی‌نویس بزرگ فرانسوی، که او را از کلاسبکهای فرانسوی پس از مولیر قرار می‌دهند.

تصویر ۲۲، ۱۲. دنی دیده‌رو از متفکران و نویسندگان فرانسوی سده‌ی هجدهم، و از پایه‌گذاران دایرةالمعارف، و نیز نوآوران درام‌نویسی در جهان.



گروههای نمایشی در پاریس

در سال ۱۷۰۰ تنها دو گروه مجاز نمایشی در پاریس فعالیت داشتند، یکی سازمان اپرا، و دیگری سازمان کمدی فرانسز، و هر يك از این گروهها امتیاز انحصاری نمایشهای پاریس را نیز یدک می‌کشید. این دو گروه تا پایان سده‌ی هجدهم تنها گروههای رسمی نمایشی در فرانسه محسوب می‌شدند، لذا رقابت سختی با گروههای آزاد داشتند. مبارزه را نخست گروههای غیرمجاز تئاتری آغاز کردند، بویژه گروه سن ژرمن^(۱۱۰)، که همه ساله در جشنهای بازار

مکاره از سوم فوریه تا عید پاک، و گروه سن لوران^(۱۱۱)، که از پایان ژوئن تا اواخر ماه اکتبر نمایشهای سرگرمی اجرا می‌کردند. این دو گروه بر روی هم سالی شش ماه نمایش می‌دادند. برنامه‌ی گروههای بازار مکاره (بنگاههای شادمانی، فیرها)^(۱۱۲)، از سده‌ی شانزدهم به بعد، شامل نمایشهای سرگرمی همچون آکروبات، رقص، نمایش حیوانات تربیت شده، و نمایش بازیگران خرده پا بود. در اواخر سده‌ی هفدهم این گروهها نمایشهای رنگارنگ و کاباره‌ای نیز به برنامه‌های خود افزودند، و هنگامی که گروههای کمدی دل آرته در سال ۱۶۹۷ از فرانسه اخراج شدند،

تصویر ۲۵.۱۲. یکی از نمایشهای بازار مکاره در تئاتر دائمی گروه سن لوران، که در ۱۷۲۱ ساخته شد.



تصویر ۲۴.۱۲. پرده‌ی آخر نمایشنامه‌ی عروسی فیگارو اثر بومارشه، که بعدها چند اپرا براساس آن نوشته شد. برگرفته از مجموعه‌ی آثار بومارشه، چاپ ۱۷۸۵، کتابخانه‌ی لولی، دانشگاه ایندیانا.



مایه‌های سیاسی و جامعه‌شناسانه بر آن می‌افزود. در اواخر سده‌ی هجدهم نمایشنامه‌ها عموماً احساساتی (سانتی مانتال) بودند، و بسیاری از آنها با تاریخ ملی و رنگهای محلی آراسته می‌شدند. همه‌ی این گرایشها را می‌توان یکجا در نمایشنامه‌ی ضیافت با شکوه هانری چهارم^(۱۱۳) (۱۷۷۴) نوشته‌ی شارل کولسه^(۱۱۴) (۱۷۰۹-۱۷۸۳) مشاهده کرد. در این نمایشنامه پادشاه در لباسی مبذل در میان مردم عادی گردش می‌کند، و به حل مشکلات آنها کمک می‌کند. بدین سان تا ۱۷۹۰ درام فرانسوی چند گام تجربی در خارج از محدوده‌ی نئوکلاسیسیسم برداشته بود. باید گفت اگرچه در این سالها مباحث رایج و شکل اجرا با اوایل سده‌ی هجدهم متفاوت بود، اما تا پیش از انقلاب کبیر فرانسه بدعتها و دگرگونیهای چشمگیری صورت نگرفت.

عروسی فیگارو اگرچه غالب شخصیتهای آرایشگر سویل را دارد، اما لحن آن کاملاً متفاوت و از آن پیچیده‌تر است، زیرا طرح توطئه در آن بهانه‌ای است تا مسائل اجتماعی و روابط طبقاتی بررسی شود. عروسی فیگارو در اسپانیا اتفاق می‌افتد، اما به روشنی مسائل آن زمان فرانسه را طرح می‌کند. در اواخر سده‌ی هجدهم، اشرافیت فرانسه علت وجودی خود را از دست داده بود، و لویی پانزدهم (سلطنت ۱۷۷۴-۱۷۹۳) مذبوحانه می‌کوشید امتیازات طبقه‌ی خود را حفظ کند، و در این راه از هیچ فشاری بر طبقه‌ی متوسط تازه پا و طبقات پایین فروگذار نمی‌کرد. اگرچه در این دوره طبقات پایین حقوق مدنی ناچیزی به دست آورده بودند، اما بار همه‌ی مالیاتها بر دوش آنها بود. بومارشه نیز همچون گلدسمیت و شریدان در انگلستان، روح کمدی «تفریحی» را می‌گرفت، اما

است، و تصمیم گرفت تغییراتی در کار خود بدهد. بنابراین پس از سرد شدن بازار نمایشهایش، به اجرای آثاری همچون مروپ اثر مافه‌ای، و ترجمه‌ی تراژدیها و تراژیکمدیهای فرانسوی به زبان ایتالیایی روی آورد. وی در سال ۱۷۱۸ چند نمایش فرانسوی نیز به برنامه‌های خود افزود، و در سال ۱۷۱۹ نمایشهای تقلیدی (پارودی) را به شیوه‌ی گروههای بازاری آغاز کرد. وی در سال ۱۷۲۱ چهار بازیگر فرانسوی به گروه خود آورد، و نویسندگانی چون ماری و و را به نوشتن نمایشنامه برای گروه خود ترغیب کرد.

کار این گروه ایتالیایی در سال ۱۷۲۳ گل کرد، زیرا در این زمان به عنوان يك تئاتر دولتی به نام «بازیگران عامی‌شاه» پذیرفته شد (این گروه معمولاً به نام کمدی ایتالین، در مقابل کمدی فرانسز، خوانده می‌شد). در این هنگام گروه ریکوبنی به دریافت کمک هزینه‌ی دولتی نیز نائل آمد، و این شرکت با امتیازات و قوانینی مشابه با کمدی فرانسز تثبیت شد. مجموعه‌ی نمایشی این شرکت رسمی شامل کمدیا دل آرتسه، کمدی، و نمایشهای طنزآمیز تقلیدی (پارودی) بود.

گروههای بازار مکاره با آن که در سال ۱۷۱۸ ممنوع شده بودند، اما به طور مداوم و به صورت علنی نمایش می‌دادند. حضور لویی پانزدهم جوان در سال ۱۷۲۳ در یکی از این نمایشها مجوزی شد که کار خود را رسمیت ببخشند، و از آن پس موفقیت بی‌چون و چرایی کسب کنند. بنابراین در سال ۱۷۲۳ سه گروه قانونی و تعدادی شرکتهای نیمه قانونی یا بنگاههای شادمانی در پاریس فعالیت می‌کردند.

در دهه‌ی ۱۷۴۰ ابرا کیمیک به تدریج از پرداختن به هجویات دست برداشت، و به داستانهای

دریافت مبالغ گزاف، به یکی از گروههای بازاری اجازه داد تا از موسیقی و رقص و دکورهای مجلل استفاده کند. پس از این دوره نمایش گروههای سرگرمی را اپرا کیمیک نامیدند. بین سالهای ۱۷۱۳ و ۱۷۳۰ لوساز به دنبال جنگالی که با نمایشنامه‌ی تورکاره برپا کرده بود از کمدی فرانسز طرد شد و به نوشتن نمایشنامه برای این گروهها پرداخت، و چنان موفقیتی حاصل کرد که غالباً او را بنیان گذار اپرا کیمیک می‌شناسند. لوساز در این آثار، دیالوگهایش را با اشعار و آهنگهای روز می‌آمیخت و نتیجه چیزی شبیه به بالاد ابراهایی می‌شد که بعدها در انگلستان متداول شد. در این قطعات کوتاه که شخصیتهای کمدیسا دل آرتسه نیز حضور داشتند، تراژدی، اپرا، وقایع و عادات رایج روز به طنز گرفته می‌شدند. برنامه‌ی گروههای بازار مکاره، که همیشه با نمایشهای رنگارنگ تئاتری نیز همراه بود، تضاد شدیدی با اجراهای متین و موقر تئاتر کمدی فرانسز، و برنامه‌های تشریفاتی و مد روز اپرا داشت.

در سال ۱۷۱۶ دوک اورلئان، برادر عیاش لویی چهاردهم و نایب‌السلطنه‌ی لویی پانزدهم جوان (سلطنت ۱۷۱۵-۱۷۷۴)، گروه کمدیا دل آرتسه را به فرانسه باز خواند، و موجب تنوع و گسترده‌ی فراوان تئاتر پاریس شد. این گروه جدید ایتالیایی در هتل بورگونی اقامت گزید، و کار خود را به سرپرستی لوییجی ریکوبنی (حدود ۱۶۷۶-۱۷۵۳) آغاز کرد. ریکوبنی در سال ۱۷۱۳ کوشیده بود يك تئاتر ملی درایتالیا تأسیس کند اما موفق نشده بود. ریکوبنی در سال ۱۷۱۶ دریافت که کمدیا دل آرتسه در حال نزول



تصویر ۲۶، ۱۲. بازیگران گروه سن لوران، که برای جلب تماشاگر بر سکوی موقتی صحنه آمده‌اند.

تصویر ۲۷، ۱۲. صحنه‌ای از يك نمایش بازار مکاره به نام دعوای تئاترها. در این نمایش، تئاتر کمدی فرانسز (نفر سمت راست) و تئاتر کمدی ایتالین (نفر سمت چپ)، به هجو گرفته شده‌اند. در این صحنه می‌بینیم که آن دو تئاتر رسمی و مهم دارند دکورهای بنگاه شادمانی آنها را می‌دزدند. از کتاب تئاترهای بازار مکاره (فیرها یا فوارها)، نوشته‌ی لوساز و دورنموال، جلد سوم، ۱۷۲۳.

بازاری بیرون آمد اپرای فکاهی بود. چون استفاده از دیالوگ در انحصار گروههای مجاز قرار داشت، گروههای فرعی حرفها و دیالوگهای خود را در دوبیتی‌هایی خلاصه کرده، بر روی تابلوهای چاپ شده می‌چسباندند، و به دست پسران کوچکی در لباس کوپید (امید) می‌دادند. این پسران خود در فضای صحنه معلق بودند، و اشعار دوبیتها، که با آهنگهای رایج روز تنظیم شده بود، توسط اعضای اتحادیه که در تالار نمایش جا می‌گرفتند خوانده می‌شدند. در سال ۱۷۱۴ سازمان اپرا دچار چنان مضیقهای مالی شد که با

نمایشهای آنها نیز توسط فرانسویان دنبال شد. پس از ۱۶۹۸، کمدی فرانسز و اپرا تلاش زیادی برای جلوگیری از کار آنها به غمל آوردند، زیرا این گروههای بازاری با ترفندهای بسیار حق انحصاری آنها را نادیده می‌گرفتند. به هر حال گروههای بازار مکاره امکان تجربه در اشکال متنوع دراماتیک را بیشتر داشتند، و محبوبیت نمایشهای «غیرمتعارف» آنها نقش مهمی در کنار زدن آرمان نئوکلاسیک در فرانسه ایفا کرد.

اولین شکل نمایشی فرعی که از دل گروههای



تصویر ۲۸.۱۲. بازیگران ایتالیایی مقیم پاریس، حدود ۱۷۲۰. نقاشی از آنتوان واتو، موزه‌ی هنر ملی، واشینگتن، دی. سی.

احساساتی‌تر (سانتی مانتال) روی آورد. شارل - سیمون فاواری (۱۷۹۰-۱۷۹۲) در این شیوه‌ی تازه محبوبیت زیادی یافت. نمایشنامه‌ی آکاژو (۱۷۴۴) از این نویسنده به چنان موفقیتی دست یافت که سازمان اپرا اجازه‌ای را که در ازای دریافت پول به گروه‌های فرعی برای اجرای موسیقی و نمایش‌های مجلل داده بود پس گرفت، و نظارت بر اپرا کمیک را خود عهده‌دار شد. این اقدام چنان جنجال خصمانه‌ای برانگیخت که دربار دستور تعطیل کلیه‌ی نمایش‌های اپرا کمیک را صادر کرد. بین سال‌های ۱۷۴۵ و ۱۷۵۱،

سال‌هایی که هنوز فرمان دربار حاکم بود، پانتومیم انگلیسی جای خالی اپرا کمیک را پر کرد. این شکل تازه نیز چندان محبوب شد که ستون اصلی نمایش‌های سرگرمی در پاریس را تا پایان سده‌ی هجدهم تشکیل می‌داد.

پس از آزاد شدن اپرا کمیک در سال ۱۷۵۱ در عنصر تازه در آن ابداع شد: نخست آنکه شخصیت‌های عادی جای تپه‌های کم‌دیا دل آرته را گرفتند، و در این تغییر، رنگ‌های محلی در هیأت شخصیت‌ها، مکان‌ها، و لباس‌های مجلل وارد تئاترهای فرعی شدند؛ درحقیقت

این نوآوری‌ها پیش از آن که به تئاترهای سه گانه‌ی رسمی راه یابند، در تئاترهای غیررسمی معرفی شدند. دوم آنکه، پس از موفقیت نمایشنامه‌ی خدمتگار و معشوقه نوشته‌ی پرگوله‌سی در سال ۱۷۵۲، به جای دو بیتی‌ها و آهنگ‌های روز، برای نمایش‌های فرعی نیز آهنگ ساخته شد. این نوآوری‌ها محبوبیت فوق‌العاده‌ای نصیب اپرا کمیک کرد، و شاید به همین دلیل بود که گروه تجدید سازمان شده‌ی کم‌دی ایتالین، انحصار نمایش آنها را به دست آورد تا به دست گروه‌های فرعی و آزاد نیفتد. از طرف دیگر گولدنی نیز به فرانسه دعوت شد تا برای کم‌دی ایتالین نمایشنامه بنویسد. اپرا کمیک و کم‌دی‌های گولدنی چندان مورد استقبال قرار گرفتند که بین سال‌های ۱۷۶۹ و ۱۷۸۰ نمایشنامه‌های فرانسوی از مجموعه‌ی نمایشی سازمان کم‌دی ایتالین برداشته شدند.

گروه‌های بازار مکاره پس از محروم شدن از نمایش اپرا کمیک، به شیوه‌های قدیمی‌ی خود، یعنی اپراهای فکاهی روی آوردند، و بار دیگر آوازهای روز به برنامه‌هایشان راه یافت؛ این نمایش‌ها از آن پس به نام کم‌دی‌های وودویل (۱۷۸۰) خوانده شدند، و تا سده‌ی نوزدهم ادامه یافتند. در این دوره پانتومیم نیز مورد توجه بسیار قرار گرفت، و در صحنه‌های ملودراماتیکی که بیگانه‌ای از مرگ یا از دست ستمگری نجات می‌یافت، موسیقی‌ی مناسبی آن را همراهی می‌کرد. در سال ۱۷۸۰ به این نمایش صامت دیالوگ نیز افزوده شد، و نام‌های بی‌مسمایی مثل پانتومیم همراه با دیالوگ و گفتار بر آن نهاده می‌شد. پس از ۱۷۶۹، هنگامی که کم‌دی ایتالین نمایشنامه‌های فرانسوی را از مجموعه‌ی نمایشی خود حذف کرد، شرکت‌های کوچک آغاز به

نمایش درام و کم‌دی کردند، و درام نویسانی که آثارشان در کم‌دی فرانسز پذیرفته نمی‌شد، آنها را به این شرکت‌ها می‌دادند.

پس از سال ۱۷۶۰، گروه‌های بازاری بار دیگر در بولوار دو تامپ (۱۷۱۱) که محلی تفریحی بود مستقر شدند، و البته همچنان به نمایش در بازارهای مکاره نیز ادامه می‌دادند. مجوز کار این گروه‌ها سالانه بود، و هر سال نیاز به تمدید مجدد داشت. از میان گروه‌هایی که به بولوار رفتند، چهار گروه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بودند: گروه اودینو (۱۷۲۰)، گروه نیکوکه (۱۷۲۰)، تئاتر دز آسوسیه (۱۷۲۰)، و وریه‌ته - آموزان (۱۷۲۰). محل نمایش این گروه‌های پارسی، موجب وضع اصطلاح «تئاتر بولوار» شد که به نمایش‌های پر سر و صدای تفریحی اطلاق می‌شود.

در دهه‌ی ۱۷۸۰ تئاترهای کوچک، بر اثر فشار شرکت‌های بزرگ، ناچار شدند تغییراتی در کار خود بدهند. نخستین تغییرات در شرکت کم‌دی ایتالین به وقوع پیوست، زیرا پس از بازنشسته شدن گولدنی بازار آن کساد شده بود. اما سرانجام در ۱۷۸۰ آشکار شد که نه نمایشنامه‌ها و نه بازیگران ایتالیایی هیچ‌یک محبوبیتی در فرانسه ندارند، لذا آخرین رشته‌های کم‌دی ایتالین نیز از ایتالیا گسسته شد. بنابراین کم‌دی‌ها و درام‌های فرانسوی بار دیگر وارد مجموعه‌های نمایشی کم‌دی ایتالین شدند. از طرفی چون شرکت‌های کوچک مستقر در بولوار حق رقابت مستقیم با گروه‌های رسمی و دولتی را نداشتند، آنها نیز ناچار به تغییراتی در برنامه‌های خود شدند، و پس از آن همه‌ی تأکید خود را بر پانتومیم متمرکز کردند. تغییرات بعدی مربوط به سازمان اپرا بود. اپرا در پی



تصویر ۳۰.۱۲. یکی از نمایشهای بازار مکاره در پاریس به نام تئاتر سن اوبد. در دو جانب تصویر دو دکه‌ی تئاتری دیده می‌شود. دکه‌ی سمت راست متعلق به گروه نیکوله. در بالای دکه ایوانی است که احتمالاً از آنجا رهگذران را به داخل تئاتر دعوت می‌کردند. برگرفته از فرهنگ تئاتر، نوشته‌ی بوگن، ۱۸۸۴.

صحنه‌های مجلل استفاده کنند. پس از ۱۷۶۲ کم‌دی ایتالین سالانه بین ۲۰,۰۰۰ تا ۵۴,۰۰۰ فرانک به سازمان اپرا می‌پرداخت تا پروانه‌ی نمایشهای موزیکال بگیرد، و پس از ۱۷۸۴ تئاترهای بولوار اصولاً بخشی از منابع درآمد اپرا محسوب می‌شدند.

کم‌دی فرانسز و کم‌دی ایتالین به صورت شرکت سهامی اداره می‌شدند. هنگامی که کم‌دی ایتالین در سال ۱۷۲۳ رسمیت یافت زیر نظر همان هیأت امنای کم‌دی

شد، هر ماه نمایشنامه‌ی تازه یا نمایشنامه‌ی قدیمی‌ی دیگری به مجموعه‌ی نمایشی خود بیفزاید.

در میان گروههای نمایشی پاریس اپرا دارای اعتبار بیشتری بود، از همین رو اجازه داشت از گروههای دیگر بهره برداری کند. پس از ۱۷۱۴ اپرا درآمد قابل ملاحظه‌ای از طریق صدور مجوز برای تئاترهای دیگر به دست می‌آورد. اپرا بود که به گروههای دیگر اجازه می‌داد از موسیقی و رقص، یا



تصویر ۳۱.۱۲. نمایشهای مختلف آکروبات و بازیهای دیگر در تئاتر نیکوله، در بولوار درنام، در اواخر سده‌ی هجدهم. برگرفته از فرهنگ تئاتر، نوشته‌ی بوگن، ۱۸۸۵.



تصویر ۲۹.۱۲. شارل سیمون فاوار در نقش يك چوپان، در يك اپراكميك. برگرفته از كتاب تئاتر وين، جلد دوم، بخش اول، ۱۸۹۹.

در خلال همه‌ی جنجالهای موجود در سده‌ی هجدهم، کم‌دی فرانسز همچنان انحصار نمایشهای «متعارف»، چه کم‌دی و چه تراژدی، را در اختیار داشت. بنابراین غالب نویسندگان ممتاز برای این سازمان می‌نوشتند، و نمایشنامه‌های «غیرمتعارف» و كوچك در تئاتر كم‌دی ایتالین با گروههای بازار مکاره اجرا می‌شدند. هنگامی که نمایشنامه‌ای از جانب کم‌دی فرانسز یا اپرا رد می‌شد، آن اثر دوباره نویسی می‌شد، تا در رده‌ی نمایش گروههای فرعی قرار گیرد. چون تقاضای نمایش تازه زیاد نبود گاه شرکتیهای عمده نمایشنامه‌هایی را سالها پیش از اجرا تصویب و خریداری می‌کردند. شاید به علت همین عدم تنوع بود که در اواخر سده‌ی هجدهم به کم‌دی فرانسز تکلیف

راه حلی بود تا مضایق پیچیده‌ی مالی خود را برطرف کند، لذا در سال ۱۷۸۴ مجوزی قانونی برای نظارت و استعمار گروههای كوچك دریافت کرد. هر گروه كوچکی که پرداخت مبالغی سالانه را به اپرا پذیرفت، به کار خود ادامه داد، اما گروههایی که از دادن این امتیاز سر باز زدند و مقاومت ورزیدند، یا مجبور به تعطیل شدند، و یا تحت فشار بیشتری قرار گرفتند. این شرایط تا انقلاب فرانسه ادامه داشت. پس از انقلاب، مجلس ملی فرانسه کلیه‌ی انحصارات را لغو کرد، و تئاترها را از زیر سلطه‌ی سازمانهای دولتی به در آورد. البته پس از آن نیز يك رشته محدوديتها اعمال می‌شد، اما سال ۱۷۹۱، (سال تصویب قانون اساسی فرانسه) پایان دوره‌ای از تئاتر فرانسه به شمار می‌رود.



تصویر ۲۲.۱۲. طرح لباسی از بوکه برای نمایش رقص دو نفره که در اپرا اجرا شد (۱۷۶۹). در این نمایش م. گاردل در نقش هیپومین، و دوشیزه آسولین در نقش آتلانتا رقصیدند. از کتاب تاریخ لباس در تئاتر، ۱۸۸۰.

به صورت شرکت سهامی اداره می‌شد، اما ظاهراً در آمد اعضایش بیش از مخارج شرکت بود. هر از گاهی دربار کمکهایی برای کاهش قروض و بحرانهای مالی به شرکتها می‌پرداخت، اما هیچ اقدامی برای اصلاح سیاست مالی آنها به عمل نمی‌آمد.

گروههای دراماتیک هر روز برنامه داشتند. ابتدا فصل تئاتری از دوم نوامبر تا عید پاک بود، اما پس از ۱۷۶۶ از ۱۵ نوامبر تا ۱۵ مه (حدود ۷ ماه در سال) ادامه می‌یافت. در سال ۱۷۰۰ نمایش ساعت ۵ بعد از ظهر شروع می‌شد، بعدها به ۵/۱۵ یا ۵/۳۰ تغییر یافت. هر تئاتر مجبور بود از دو هفته قبل برنامه‌ی خود را اعلام کند. معمولاً نمایشنامه‌ها هر روز عوض می‌شدند به استثنای اوقاتی که نمایشنامه‌ی تازه و محبوبی دو بار اجرا می‌شد. اپرا هفته‌ای سه روز نمایش داشت، فصل نمایشی آن به دو قسمت تقسیم شده بود: از ماه اکتبر تا عید لنت، و از عید پاک تا اواسط ماه مه. در سال ۱۷۰۰ نمایشهای اپرا از ساعت ۴ بعد از ظهر شروع می‌شد، اما پس از ۱۷۱۴ اپرا نیز ساعت شروع خود را به ۵/۱۵ بعد از ظهر برد. نمایشهای اپرا تا زمانی که مورد توجه بود و تماشاگر کافی داشت ادامه می‌یافت، و گاه در هر فصل نمایشی بیش از چهار یا پنج اثر اجرا نمی‌شد.

برنامه‌ی تئاترهای پارسی ساده‌تر از تئاترهای لندن بود. کمدی فرانسز معمولاً یک نمایش بلند و یک اختتامیه اجرا می‌کرد. پس از ۱۷۵۷ در فاصله‌ی پرده‌های نمایش اصلی باله نیز اجرا می‌شد. برنامه‌ی کمدی ایتالین معمولاً شامل چند نمایش کوتاه بود، و چنان تنظیم می‌شد تا برخی از روزهای هفته ویژه‌ی انواع معین نمایشهایی باشد که اجازه‌ی اجراشان را

۱۷۷۵ بهترین گروه اپرای اروپایی شناخته می‌شد. اما تئاترهای بولوار و بنگاههای شادمانی شرکت‌هایی مخاطره جو بودند. هر یک از این شرکتها زیر نظر يك مدير اداره می‌شد، که سود کلان، یا زیان فراوان هر دو در انتظارش بودند.

در سده‌ی هجدهم گروههای نمایشی وسعت بیشتری یافتند. در سال ۱۷۱۳ سازمان اپرا ۱۲۱ اجرا کننده (خواننده، رقصگر، و نوازنده) در اختیار داشت، اما در سال ۱۷۷۸ تعداد اجراکنندگان آن به ۲۲۸ نفر افزایش یافت. در دهه‌ی ۱۷۷۰ کمدی فرانسز ۵۰ بازیگر و کمدی ایتالین حدود ۷۰ بازیگر عضو داشتند. با وجودی که افزایش تعداد اعضا مخارج را نیز بالا می‌برد، اما ظاهراً شکستهای مالی شرکتها بیشتر به خاطر سیاست مالی غلط در مورد سهامداران آنها بود تا مخارج اعضا. کمدی فرانسز و کمدی ایتالین هر دو کمک مالی دریافت می‌کردند (سالانه حدود ۱۲۰۰۰ تا ۱۵۰۰۰ فرانک)، و هر صاحب سهم (سوسیه تر) تازه‌ای بین ۸۰۰۰ تا ۱۵۰۰۰ فرانک سرمایه‌گذاری می‌کرد. مبالغ زیادی نیز از محل درآمد جایگاههای ویژه نصیب شرکت می‌شد. اما بخش اعظم این درآمدها هر سال بین صاحبان سهم (سوسیه‌ترها) تقسیم می‌شد، و به سرمایه‌ی در گردش شرکت افزوده نمی‌شد. نتیجه‌ی این سیاست آن بود که شرکت هرگز قادر به تأمین مخارج تازه و پیش بینی نشده نبود. کمدی فرانسز در سال ۱۷۵۷ حدود ۴۰۰،۰۰۰ فرانک سرمایه‌ی ثابت داشت، در حالی که صاحبان سهم (سوسیه‌ترها) سالی ۳۰،۰۰۰ فرانک سهم می‌بردند، حال آن که درآمد اعضا (پانسیونرها) کمتر از ۲۰،۰۰۰ فرانک بود. بنابراین در حالی که شرکت به طور نظری

فرانسز قرار گرفت، و از قوانین حاکم بر تئاترهای دولتی پیروی می‌کرد. تصمیمات و برنامه ریزیها در جلسات هفتگی توسط بازیگران گروه انجام می‌گرفت، و پس از ۱۷۵۹، حتی اعضاء (پانسیونرها) نیز در تصمیم گیریها شرکت می‌کردند، اما تصویب و تصمیم نهایی بر عهده‌ی هیأت امنا بود. این تصمیمات شامل انتخاب نمایشنامه و بازیگران، امور مالی، و تغییرات لازم در ساختمان تئاتر بود. این هیأت همچنین موظف بود بازیگرانی را که شایسته‌ی رسیدن به عضویت سوسیه‌تر (شرکای اصلی) بودند انتخاب کند، و حتی اگر لازم بود عده‌ای را بازنشسته می‌کرد، تا اعضای جدید را جانشین آنها کند، زیرا تعداد سوسیه‌ترها نباید از حد نصاب تجاوز می‌کرد.

سازمان اپرا قوانین کاملاً متفاوتی داشت. با آن که دربار کمک هزینه‌ی قابل توجهی در اختیار آن قرار می‌داد، و مقررات آن را وضع می‌کرد، مع‌الوصف اداره‌ی اپرا به صورت اجاره به اشخاص ذیصلاح سپرده می‌شد. هزینه‌ی اپرا بسیار بالا بود، و همواره مشکل مالی داشت، به طوری که در سال ۱۷۴۹ يك رقم بدهی يك میلیون فرانکی بالا آورده بود. در این سال اپرا در اختیار شهرداری بود، و چون شهرداری هم از اداره‌ی مالی آن ناتوان شد، پس از ۱۷۵۷ آن را دوباره اجاره داد. در سال ۱۷۸۰ وضع اپرا آن قدر مغشوش شد که دربار خود اداره‌ی آن را بر عهده گرفت، و یکی از مقامات دربار را به مدیریت آن گمارد. این وضع تا انقلاب فرانسه ادامه داشت. به رغم همه‌ی مشکلات مالی و بحران مدیریت، در طول سده‌ی هجدهم اپرا مورد حمایت اشراف بود، و مجلل‌ترین نمایشهای پاریس در آنجا اجرا می‌شد، و پس از



تصویر ۱۲، ۳۳، ۳۴: میشل بارن بازیگر و درام‌نویس فرانسوی.

تصویر ۱۲، ۳۴، ۳۵: آدریان لوکورورر، بازیگر فرانسوی که از مراسم تدفین مسیحی محروم شد. این تصویر مربوط به نمایش مرگ پومپی اثر کرنی است.



بوده باشد، یا دو سال تمام در گروه فعالیت کرده باشد. این قاعده غالباً موجب تقسیم بندی مجددی در سهام می‌گردید. غالباً یکی از اعضای پیشین مجبور به کناره گیری می‌شد، تا شخص مجربتری جای او را بگیرد؛ زیرا تعداد اعضا باید ثابت می‌ماند.

بازیگران جوان غالباً به عنوان کارآموز یا بدل يك بازیگر قدیمی آغاز به کار می‌کردند. در فرانسه نیز همچون انگلستان نقشها بر طبق «رشته‌ای حرفه‌ای» به بازیگران واگذار می‌شدند. نقشها، یا رشته‌های عمده تراژدی شاهان، حکام مدینه، عشاق، شاهزادگان، مادران، و معشوقه‌ها بودند، و نقشهای عمده در کمدی را مردان پیر، عشاق، نوکران، کشاورزان، پیرزنان، زنان لوند (۱۷۴۸)، و زنان سلیطه (۱۷۴۸) تشکیل می‌دادند. نقش دوم و نقش سوم (آخر خط - خط سوم) هابی هم وجود داشتند که از بازیگران متفرقه و پادوها تشکیل می‌شدند. برخی از نقشهای کمدی و تراژدی توسط يك بازیگر اجرا می‌شد. مثلاً جوان اول (۱۷۴۰) (بازیگر نقش اصلی) در نقش عشاق کمدی و تراژدی هر دو ظاهر می‌شد، و بازیگران زنی که در تراژدی نقش شاهزاده را ایفا می‌کردند، در کمدی به نقش زن لوند ظاهر می‌شدند. قاعده‌ی کلی بر آن بود که بازیگران همواره در همان رشته‌ی حرفه‌ای ظاهر شوند.

تئاتر فرانسه در سده‌ی هجدهم بازیگران ممتازی به جهان تئاتر عرضه داشت، که بیشتر آنها از اعضای کمدی فرانسز بوده‌اند. بین سالهای ۱۷۰۰ و ۱۷۲۰، سیک بازیگری رسمی و خطابه گون (تحریری) بود، و بازیگران معروف آن دوشیزه دمار، دوشیزه دوکلو، و بوبور بودند. شارلوت دمار (۱۶۸۲-۱۷۵۳) جانشین دوشیزه شامسله، خاله‌ی خود شد، که در ۱۶۹۸

مرگ مؤلف از کلیه‌ی حقوق تألیفات خود برخوردار می‌شدند؛ همچنین هر بار که اثر مؤلفی اجرا می‌شد حقی دریافت می‌کرد.

بازیگران و بازیگری

سده‌ی هجدهم همچنین شاهد نخستین تلاشهایی بود که در جهت ایجاد سازمانی برای تربیت بازیگران به عمل آمد. تا دهه‌ی ۱۷۸۰ غالب بازیگران از طریق پادویی و اجرای نقش سیاهی لشکر در گروههای محلی کسب تجربه می‌کردند. معدودی از بازیگران نوپا پس از آموزش نزد بازیگران باتجربه، در گروههای پاریسی پذیرفته می‌شدند. این استادان برای تربیت هر بازیگر نوآموز، و رساندن او به سطح بازیگر صحنه، ۵۰۰ فرانک از شرکت دریافت می‌کردند. این شیوه به تدریج برای تأمین بازیگر ناکافی می‌نمود، لذا در سال ۱۷۸۶ مدرسه‌ی سلطنتی تئاتر - پیشاهنگ کنسرواتوار کنونی - تأسیس، و ضمیمه‌ی کمدی فرانسز شد.

وارد شدن به گروههای مهم تئاتری در پاریس کار مشکلی بود. هر داوطلب بازیگری می‌بایست ابتدا از طرف کمیته‌ی بازیگران مورد تأیید قرار می‌گرفت؛ سپس باید حداقل در سه نمایش عمومی به طور آزمایشی شرکت می‌جست؛ در صورت احراز موفقیت در این نقشها، و در صورتی که یکی از سهامداران (پانسپورها) کنار می‌رفت یا بازنشسته می‌شد، عضو جدید می‌توانست جای او را بگیرد. در اواخر سده‌ی هجدهم يك سهامدار بایستی یا قبلاً عضو (سوسیته‌تر)

درام نویسی در فرانسه

در سده‌ی هجدهم نرخ دستمزد مؤلفان را دولت تعیین می‌کرد. پس از کسر مخارج روزانه و کسر مالیات‌ی اندك (بین ۱/۶ تا ۱/۸)، يك نهم درآمد يك نمایشنامه‌ی بلند (پس از ۱۷۸۱ يك هفتم)، و يك هشتم يك نمایشنامه‌ی کوتاه (پس از ۱۷۶۱ يك دوازدهم) به مؤلف تعلق می‌گرفت. این مقدار هنگامی پرداخت می‌شد که درآمد نمایش از حد نصاب تعیین شده پایینتر نمی‌بود، و اگر درآمد پایینتر از حد نصاب می‌شد، مؤلف پولی دریافت نمی‌کرد. اما شیوه‌ی پرداخت دستمزد در اپرا متفاوت بود، زیرا مدت بیشتری اجرا می‌شد. نویسنده و آهنگساز اپراهای بلند، برای هر اجرا، در ده شب اول ۱۰۰ فرانک، و برای بیست شب بعدی هر اجرا ۵۰ فرانک دریافت می‌کرد، و نویسنده و آهنگساز اپراهای کوتاه برای ده اجرای اول هر اجرا ۶۰ فرانک و برای بیست اجرای بعدی هر اجرا ۳۰ فرانک دریافت می‌کرد.

نویسندگان اپرا با این شیوه‌ی دستمزد از نظر مالی تأمین می‌شدند، اما معمولاً گروههای اپرا راههایی می‌یافتند تا از درآمد آنان بکاهند. مثلاً هزینه‌ی اجاره بهای تئاتر را از درآمد سالانه می‌کاستند. بومارشه برای جلوگیری از این سوء استفاده‌ها در سال ۱۷۷۷ دفتری به نام اداره‌ی دراماتیک (۱۷۷۸) تأسیس کرد (خاستگاه جامعه‌ی مؤلفان (۱۷۷۸) در فرانسه‌ی امروزی)، که کارش رسیدگی به مشکلات مؤلفان بود. به واسطه‌ی کوششهای این سازمان بود که مجلس ملی فرانسه در سال ۱۷۹۱ قانون حق مؤلفان را تصویب کرد. طبق آن قانون کلیه‌ی مؤلفان و وارثان آنها تا پنج سال پس از



تصویر ۳۵.۱۲. بازیگران کمدی فرانسز، حدود ۱۷۲۰. لباس رومی‌وار بر تن بازیگر مرد قابل توجه است؛ در طرف راست بازیگری را می‌بینیم که لباس شخصیت‌های نمابشنامه‌های مولی‌یر را پوشیده است. برخی از این لباس‌ها تا سده‌ی هفدهم متداول بودند. نقاشی رنگ و روغن از آنتوان واتو (۱۶۸۴-۱۷۲۱)، موزه‌ی هنری متروپلیتن.



تصویر ۳۶.۱۲. هانری - لویی لوکن بزرگترین بازیگر فرانسوی در نقش‌های تراژیک. او را غالباً با گاریک بازیگر بزرگ انگلیسی مقایسه کرده‌اند. در اینجا او را در نمابشنامه‌ی یتیم چینی، اثر رلستر می‌بینیم.

بازیگر نقش اول کمدی فرانسز بود و در سال ۱۷۲۱ بازنشسته شده بود. رقیب اصلی‌ی او دوشیزه دوکلو^(۳۳) (ماری - آن دو شاتونوف، ۱۶۶۸-۱۷۴۸) نام داشت، که خود کارآموز شامسله بود. دوشیزه دوکلو پس از آن که سبک بازیگری در سال ۱۷۲۰ تغییر یافت، بسیاری از هواداران خود را از دست داد؛ هنگامی که در سال ۱۷۳۶ بازنشسته می‌شد، بسیار قدیمی و از رسم افتاده می‌نمود. پی‌یر - تروشون دو بوبور^(۳۴) (۱۶۶۲-۱۷۲۵) در سال ۱۶۹۱ جای میشل بارُن را در کمدی فرانسز گرفت. چهره‌ی زیبا و بیان ممتاز بوبور او را تا سال ۱۷۱۸، که بازنشسته شد، در نقش اول نمایشنامه‌ها نگه داشت.

حدود سال ۱۷۲۰ سبک بازیگری واقعگراتر شد، شاید از آنرو که میشل بارُن بین سالهای ۱۷۲۰ و ۱۷۲۹ بار دیگر به صحنه بازگشته بود. علت دیگر پا گرفتن واقعگرایی وجود آدریان لوکورور^(۳۵) (۱۶۹۲-۱۷۳۰) بود، که در سال ۱۷۱۷ پا بر صحنه گذاشت، و پس از بازنشسته شدن دوشیزه دمار در ۱۷۲۱ جای او را در نقش‌های اول کمدی فرانسز اشغال کرد. مرگ آدریان در سال ۱۷۳۰ ناگهانی بود، و درست در همان سالی که خانم اُلد فیلد انگلیسی را در دیر وست مینیستر به خاک سپردند، او در فرانسه از مراسم تدفین مسیحی محروم ماند، و در محل ناشناسی به خاک سپرده شد. علاوه بر بارُن که بازیگر ممتاز این دوره بود، کینو دوفرُن^(۳۶) (۱۶۹۳-۱۷۶۷) نیز محبوبیت زیادی داشت. کینو در سال ۱۷۱۲ وارد کمدی فرانسز شد، و در نزد بوبور تجربه آموخت. او در سال ۱۷۱۸ نقش‌های بوبور را به ارث برد، و تا سال ۱۷۴۱ که بازنشسته شد، همواره در نقش اول ظاهر می‌گردید.

بازیگران ممتاز دوره‌ی بعد دوشیزه لاگوسن، گرانوال، و دوشیزه دانزوئل بودند. دوشیزه لاگوسن^(۳۷) (ژان - کاترین گوسن، ۱۷۱۱-۱۷۶۷) دختر خدمتکار بارُن، در سال ۱۷۳۱ وارد کمدی فرانسز شد، و تا زمانی که تحت الشعاع دوشیزه دومنیل و کلاریون قرار گرفت بازیگر نقش‌های اول بود. قدرت لاگوسن در القای ظرافت و اندوه او را بویژه در نقش‌های «کمدی‌ی اشک‌آور» مشهور ساخت. شارل - فرانسوا گرانوال^(۳۸) (۱۷۱۰-۱۷۸۴) در سال ۱۷۲۹ به عنوان کارآموز کینو دوفرُن وارد کار تئاتر شد، و در سال ۱۷۴۱ وارث نقش‌های کینو گردید، و تا سال ۱۷۶۸ بازیگر عمده‌ی کمدی فرانسز بود. ماری - آن - بوتو دانزوئل^(۳۹) (۱۷۱۴-۱۷۹۶) در سال ۱۷۳۰ وارد کمدی فرانسز شد، و تا ۱۷۶۳، که بازنشسته شد، بازیگر نقش اول ماند. گاریک، بازیگر ممتاز انگلیسی، او را بهترین بازیگر زن در تئاتر فرانسه شناخته است. شاید بتوان گفت که مشهورترین بازیگران سده‌ی هجدهم فرانسوی دوشیزه دومنیل، دوشیزه کلاریون، و لوکن بوده‌اند. دوشیزه دومنیل^(۴۰) (ماری فرانسوا مارشان، ۱۷۱۳-۱۸۰۳) از سال ۱۷۳۳ بازیگری در تئاترهای محلی را آغاز کرد. در سال ۱۷۳۵ به عنوان کارآموز در کمدی فرانسز پذیرفته شد، و در سال ۱۷۳۸ عضو (سوسیتر) هیأت امنای آنجا گردید، و بزودی نقش‌های پر قدرتی همچون کلی تمستر^(۴۱) و مده آ^(۴۲) را ایفا کرد. دیده‌رو در کتاب خود به نام بازیگر کیست، یا نظر خلاف عرف در باب بازیگری^(۴۳) فرانسوا مارشان را بازیگری متلون و سرگردان می‌نامد، زیرا متکی بر الهام است، از اینرو گاه درخشان و گاه متوسط است. مارشان در سال ۱۷۷۶

تصویر ۳۸.۱۲. صحنه‌ی تاجگذاری از نمایش بسیار موفق ایرنه اثر ولتر، در کمدی فرانسه در ۱۷۷۸. این نمایش در تئاتر توپلری اجرا شده است. فرهنگ تئاتر، از بوگن، ۱۸۸۵.



تصویر ۳۹.۱۲. پره‌ویل بهترین بازیگر کمدی فرانسوی در اواخر سده‌ی هجدهم، در لباس متزنه‌ن. تصویر ۳۹.۱۲. پره‌ویل بهترین بازیگر کمدی فرانسوی در اواخر سده‌ی هجدهم، در لباس متزنه‌ن.



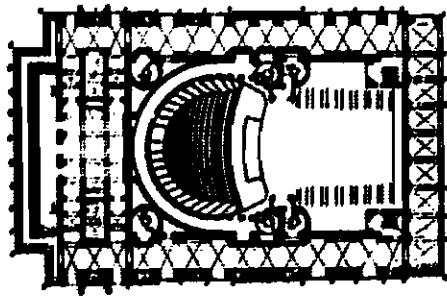
تصویر ۳۷.۱۲. دوشیزه کلاریون، در لباس نمایش یتیم چینی اثر ولتر. این لباس نشان از تغییر بزرگی به سوی واقعگرایی در لباس دارد. برگرفته از یک کتاب سده‌ی هجدهم.



کند، و در انتخاب لباس نیز واقعگرایی و انطباق تاریخی را در نظر بگیرد، لذا از سال ۱۷۵۷ شیوه‌ی سنتی را کنار گذاشت. دوشیزه کلاریون در سال ۱۷۵۵ در اوج شهرت از کارکناره گرفت. بدعت‌های او توسط هانری - لویی لوگن (۱۷۲۹-۱۷۷۸) نیز پیروی شد. لوگن در سال ۱۷۵۰ به توصیه‌ی ولتر در کمدی فرانسه پذیرفته شد؛ با کار و تمرین زیاد بر ضعف‌های صدا و حرکات خود فایز آمد؛ و تا سال ۱۷۵۸ از سازمان کمدی فرانسه سهم کامل دریافت نمی‌کرد. پس از کناره‌گیری گرانوال در سال ۱۷۶۸ استعداد واقعی او شکوفا شد. پس از آن به عنوان بزرگترین بازیگر نقش‌های تراژیک در عصر خود شناخته شد.

بازنشسته شد. دوشیزه کلاریون (۱۷۵۱) (کلر - ژوزف - هیپولیت له ریس دو لاتود، ۱۷۲۳-۱۸۰۳) در سال ۱۷۳۶ در گروه کمدی ایتالین آغاز به کار کرد، و پس از اجرای نقش‌هایی در تئاترهای محلی و اپرا، در سال ۱۷۴۳ در کمدی فرانسه به عنوان کارآموز دومنیل پذیرفته شد. دیده‌رو او را به عنوان هنرمندی که بر جزئیات کارش تسلط دارد ارزیابی کرده است. ولتر و گاریک نیز او را برتر از دومنیل شمرده‌اند. دوشیزه کلاریون در آغاز سبک بیانی تحریری داشت، اما منتقدی به نام مارمونتل (۱۷۵۱) در سال ۱۷۵۳ او را متقاعد ساخت که لحنی مکالمه‌ای‌تر بگیرد. این تغییر در لحن بیان او را بر آن داشت که در مورد لباس نیز تجدیدنظر

معماری تئاتر



تصویر ۴۰.۱۲. نقشه‌ی تئاتری که در سال ۱۷۸۲، برای کمدی فرانسز ساخته شد. این تئاتر بعدها به آدئون تغییر نام داد. اودیتوریوم نعل اسبی، و جایگاههای نشسته برای گود در این نقشه قابل توجه است. این جایگاهها از ابداعات فرانسویان بود. همچنین توجه شود که صحنه از جایگاه تماشاگران گودتر است. برگرفته از صنایع معماری تئاتر (۱۸۵۷-۱۸۳۶) تألیف دونه و کوفمن.

تا سال ۱۷۵۰ که معماری تئاتر مورد توجه محافل هنری قرار گرفت، ساختمان تئاترهای عمده پاریسی بدون تغییر مانده بود. مقالاتی که در دایرةالمعارف دیده‌رو به چاپ رسید، و مقاله‌ای که دومون^(۱۷۵۵) به نام مقایسه‌ی زیباترین تئاترهای ایتالیا و فرانسه (۱۷۶۳) نوشت، تقابل تئاترهای کهنه‌ی فرانسوی و تئاترهای نوساز ایتالیایی را تشدید کرد. شاید علت گرایش بناهای تازه به اودیتوریوم بیضی شکل و صحنه‌های وسیع به شیوه‌ی ایتالیایی، همین مقالات بوده‌اند.

اولین تغییر اساسی در تئاترهای پاریسی در سال ۱۷۶۳ به وقوع پیوست، و این سالی است که پاله رویال (یا خانه‌ی اپرا) آتش گرفت، و سازمان اپرا تا سال ۱۷۶۹ در تئاتر توپلری مستقر شد. صحنه‌ی این تئاتر پس از تغییراتی که در تالار ماشینها (سال ۱۷۶۹) به وجود آوردند (محوطه‌ای به ابعاد ۱۶ در ۴۲



تصویر ۴۱.۱۲. تئاتری که ویکتور لویی در دهه‌ی ۱۷۸۰ برای اپرا طراحی کرد، اما هرگز مورد استفاده‌ی اپرا قرار نگرفت. هنگامی که این گراورر تهیه می‌شد، حدود ۱۷۹۰، این تئاتر در اختیار وارسته‌آموزان بود، و در سده‌ی نوزدهم مورد استفاده‌ی کمدی فرانسز قرار گرفت. صحنه‌پردازی مجلل و نمایشی با بل معلق در عقب تصویر قابل توجه است. کتابخانه‌ی ملی پاریس.

کمدیهای مبتذل، و نقشی که پیش از او شخصیتی چاق و بی‌دست و پا و دائم‌الخمر بود، تحولی به وجود آورد. وی مردی خوش قیافه، باریک، بلند، و متین بود که همه‌ی این کیفیتها را در شخصیت‌های به دقت پرداخته شده‌اش به کار می‌گرفت. او در سال ۱۷۸۶ بازنشسته شد.

اگرچه غالب بازیگران مشهور فرانسوی وابسته به کمدی فرانسز بودند، اما تعدادی از بازیگران کمدی ایتالین نیز به شهرت رسیدند: لوییجی ریکوئینی سرپرست گروه اصلی ایتالیایی «اولین عاشق» و جووانا بنتوزی^(۱۷۶۱) دومین معشوقه (أموروز)^(۱۷۶۱)، الهامبخش بسیاری از کارهای ماری وو بوده‌اند. شاید مهمترین بازیگر کمدی ایتالین ماری - ژوستین فاوار^(۱۷۷۲-۱۷۲۷) همسر شارل - سیمون فاوار^(۱۷۶۱) باشد. او که در آغاز بازیگر گروههای بازار مکاره یا بنگاههای شادمانی بود، در سال ۱۷۴۹ به گروه کمدی ایتالین پیوست، و تا سال ۱۷۷۱ در آنجا ماند. فاوار مهارتهای متنوعی داشت، و در تحول لباس صحنه نیز سهم قابل توجهی داشته است. باید گفت که محدود شدن این تئاتر به نمایشهای کوتاه، و تجدید سازمانهای پی در پی در اداره‌ی آن، مانع از استقرار سنتی محکم و به وجود آمدن گروهی ممتاز در این تئاتر شد.

با بروز انقلاب فرانسه، بازیگران تئاتر صاحب حقوق کامل مدنی و مذهبی شدند، و مجلس ملی فرانسه تبعیض علیه بازیگران را از میان برداشت. اگرچه این قانون نتوانست اعتبار اجتماعی وسیعی برای بازیگران کسب کند، اما زمینه‌های قانونی تبعیضات و پیشداوریها را از پیش پای آنها برداشت.

لوکین به همراه دوشیزه کلاریون سهم عظیمی در رواج واقعگرایی در شیوه‌ی بازیگری‌ی زمان خود داشته است.

جانشین واقعی لوکن در واقعگرایی لاریو و موله بودند. لاریو^(۱۷۵۱) (ژان مودویی، ۱۷۴۷-۱۸۲۷) در سال ۱۷۷۵ به عنوان کارآموز لوکین وارد کمدی فرانسز شد، و در سال ۱۷۷۸ بسیاری از نقشهای او را تصاحب کرد. لاریو به رغم چهره‌ی زیبا و صدای خوب، هرگز محبوبیت لوکن را به دست نیاورد، و در سال ۱۷۸۸ بازنشسته شد. فرانسوا - رن موله^(۱۷۵۷-۱۷۳۴-۱۸۰۲) پس از چندین سال تجربه در تئاترهای محلی، در سال ۱۷۸۰ در کمدی فرانسز پذیرفته شد. از آن پس همواره بازیگر نقش اول کمدیها، و وارث تعدادی از نقشهای جدی لوکن گردید. وی در سال ۱۷۹۱ کمدی فرانسز را ترک گفت. مهمترین بازیگر زن در نقش اول تراژدیها، در اواخر سده‌ی هجدهم، دوشیزه وستری^(۱۷۵۸) (فرانسواز - ماری - روزت گورگو، ۱۷۴۳-۱۸۰۲)، پس از مدتی شاگردی در نزد لوکن، و پس از کناره‌گیری کلاریون و دومنیل به کمدی فرانسز پیوست. دوشیزه روکور^(۱۷۵۹-۱۷۵۶-۱۸۱۵) در سال ۱۷۷۲ به عنوان کارآموز در نزد دوشیزه وستری آغاز به کار کرد. در سال ۱۷۷۶ در یک جنجال اخلاقی از کمدی فرانسز طرد شد، اما در سال ۱۷۷۹ دوباره پذیرفته شد. وی در نقشهای جدی و عبوس تراژدیها ممتاز بود، اما فاقد ظرافت بود.

بهترین بازیگر کمدی در اواخر سده‌ی هجدهم پره‌ویل^(۱۷۰۱) (پی‌یر - لویی دو بوس، ۱۷۲۱-۱۷۹۹) نام داشت. وی کار خود را از تئاترهای محلی آغاز کرد، و در سال ۱۷۵۳ وارد کمدی فرانسز شد. پره‌ویل در

صحنه‌پردازی

وقتی انقلاب آغاز شد همه‌ی تئاترهای عمده‌ی پاریس نوساز شده بودند. انگیزه‌ی این تغییرات اصلاح نقاط دید تماشاگران، تأمین امکانات بیشتر برای نمایشهای پرزرق و برق، و افزایش ظرفیت تماشاگران بوده است.

در دهه‌ی ۱۷۳۰ ولتر بر آن بود که صحنه‌پردازی را با واقعیت تاریخی منطبق کند، اما دستیابی به خواسته‌های او در نمایشهای غیر اپرایی تا سال ۱۷۵۹ میسر نشد، زیرا تا این سال هنوز تعدادی از تماشاگران در صحنه می‌نشستند. بنابراین تا سال ۱۷۶۰ صحنه‌ها

تصویر ۴۳.۱۲. ۵. يك صحنه به شیوه‌ی پرسپکتیو زاویدار از نیکولا سرواندونی، که بخلاف روحیه‌ی سبک و باشکوه سبک باروک و روکوکو، از نظر معماری محکم و قوی است، و تأثیر خانوادگی بی‌په‌نا در آن مشهود است. تاریخ مختصر تئاتر، از فیلیس هارتنول.



تصویر ۴۲.۱۲. اجرای يك نمایش اپراکامیک در هتل بورگونی در سال ۱۷۶۹، یعنی زمانی که مجموعه‌ی نمایشی سازمان کم‌دی ایتالین منحصر به اجرای اپراکامیک، و کم‌دیهای ایتالیایی بود. نورهای زینتی (ردیف شمعها، در لبه‌ی پیش صحنه)، جایگاه سوفلورها در مرکز صحنه، و محل نوازندگان قابل توجه است. همچنین توجه شود که سکوی جلوی صحنه جای وسیعی برای بازی دارد. تعداد کمی نیمکت در پایین تصویر مشاهده می‌شود، اما اکثر تماشاگران در گود ایستاده‌اند. طرح از پ. ا. ویل، پسر، کتابخانه‌ی ملی پاریس.

اقتباس می‌شد، اما این تئاتر همچنان گود تماشاگران ایستاده را با ظرفیت ۶۵۰ نفر حفظ کرد. يك بار در سال ۱۷۸۸ تصمیم به برداشتن جایگاه ایستاده‌ی آن گرفته شد، اما با مخالفت‌هایی روبرو گردید و از آن صرف نظر کردند. جایگاه نشسته در گود تئاترهای فرانسوی تا اوایل سده‌ی نوزدهم به تمامی رواج نگرفت.

در اواخر سده‌ی هجدهم گروه‌های بولووار نیز تئاترهای مجهزتری برای خود ساختند. تئاتر وریه‌تیه آموزان ۱۷۸۸ که توسط ویکتور لویی برای اپرا طراحی شده بود، در سال ۱۷۸۵ گشایش یافت. این تئاتر در آن زمان احتمالاً بهترین تالار نمایش پاریس محسوب می‌شد، و پس از ۱۷۹۹ خانه‌ی کم‌دی فرانسز گردید.

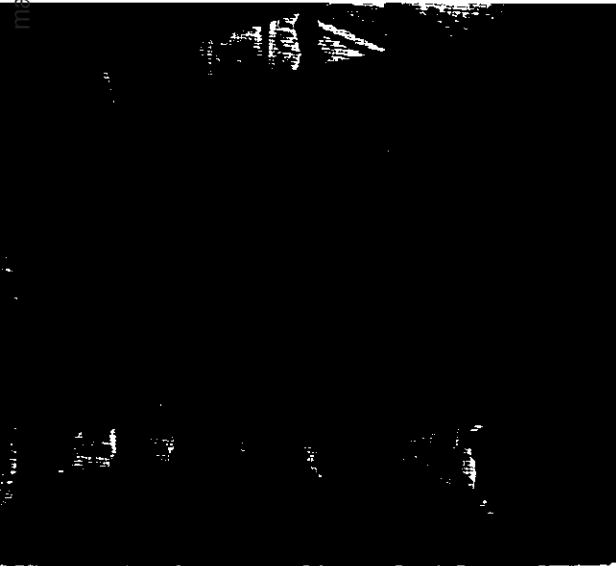
کم‌دی فرانسز همان زمین تنیسی را که تبدیل به تئاتر شده بود تا سال ۱۷۷۰ حفظ کرد، و در این مدت تغییرات اندکی در آن داد. تعدادی از غرفه‌های بزرگش را به غرفه‌های کوچکتر تقسیم کرد، و این غرفه‌ها را سالانه به اشراف اجاره می‌داد؛ هنگامی که در سال ۱۷۵۹ جایگاه تماشاگران از روی صحنه برچیده شد، ۱۸۰ صندلی در جلوی گود گذاشته شد، اما جایگاه ایستاده‌ی تماشاگران بر جا ماند. در سال ۱۷۷۰ کم‌دی فرانسز جای اپرا را در تئاتر تویلری گرفت، زیرا در این زمان اپرا صاحب تئاتر دیگری شده بود. در سال ۱۷۸۲ تئاتر تازه‌ای برای کم‌دی فرانسز ساخته شد که در محوطه‌ی اودئون ۱۷۷۱ امروزی قرار داشت. در این تئاتر تازه دیگر جایگاهی برای تماشاگران ایستاده وجود نداشت، و برای نخستین بار در تئاترهای غیر اپرایی پاریس همه‌ی تماشاگران جایی برای نشستن یافتند. جایگاه این تئاتر بیضی شکل، و بسیار مجهزتر از تئاترهای پیشین کم‌دی فرانسز بود.

کم‌دی ایتالین از سال ۱۷۱۶ تا ۱۷۸۳ در هتل بورگونی نمایش می‌داد. این تئاتر که در سال ۱۵۴۸ بنا شده بود، در سال ۱۷۸۳ خراب شد. تغییراتی که در سده‌ی هجدهم در تئاتر هتل بورگونی صورت گرفت با تغییرات تئاترهای کم‌دی فرانسز همراه بود. تعدادی از غرفه‌های بزرگ آن به غرفه‌های کوچکتری تقسیم شدند، و در جلوی گود نیمکتهایی تعبیه شد تا تماشاگران را از داخل صحنه به آنجا منتقل کنند، و گروه کم‌دی ایتالین نیز برای رقابت با کم‌دی فرانسز در سال ۱۷۸۳ به تئاتر دیگری نقل مکان کرد. آخرین دستاوردهای صحنه‌پردازی ایتالیایی در این تئاتر نیز



تصویر ۲۵.۱۲. جایگاه تماشاگران و صحنه کمدی فرانسز در ۱۷۷۶. تماشاگرانی که در صحنه پشت پرده سرک کشیده‌اند، و همچنین جایگاه تماشاگران ایستاده در گود قابل توجه است. از کتاب تماشاگران بر صحنه تئاتر، نوشته آدلف ژولین (۱۸۷۵).

نیز برای صحنه طراحی می‌کردند. طراحان فرانسوی بندرت به سطح طراحان ایتالیایی در آن دوران رسیده‌اند. تغییرات پی در پی در مدیریت اپرا، مشکلات مداوم مالی، ادامه‌ی پیروی از ضوابط نئوکلاسیک، و فقدان نظرخواهی از گروه‌ها برای سفارش صحنه‌های پر خرج در کمدی فرانسز، همه از علل عمده‌ی عقب ماندن صحنه پردازی در فرانسه گردید. هر چند پیش از انقلاب راه‌های تازه‌ای جستجو می‌شد، اما هیچگاه این راه‌ها به طور کامل به کار گرفته نشدند.



تصویر ۲۶.۱۲. طرح صحنه‌ای از نیکولا سرواندونی که شناور آنگولو را در فرانسه رواج داد. از رساله‌ای در باب تاریخ تئاتر، نوشته‌ی پابست، ۱۸۹۲.



تصویر ۲۴.۱۲. يك طرح باشکوه به شیوه‌ی روکوکو از لویی - رنه بوکه. بوکه برای اپرا، سرگرمی‌های درباری، نمایش‌های ورسای، و فونتن بلو طراحی می‌کرد. برگرفته از تاریخ مختصر تئاتر از فیلیس هارتنول.

هنوز غالب نمایشنامه‌ها برای دکورهای نویسی نوشته می‌شدند که در انبار تئاترها موجود بودند.

اپرا، اما، در طول سده‌ی هجدهم، بر صحنه‌های پر زرق و برق تأکید می‌ورزید. پس از آنکه ژان پرن در ۱۷۲۱ بازنشسته شد، ژان نیکولا سرواندونی^(۱۷۶۶-۱۶۹۵) مهمترین طراح صحنه‌های فرانسوی شد. وی اهل فلورانس بود، و از سال ۱۷۲۸ تا ۱۷۴۶ طراح اپراهای پاریس شد. سهم عمده‌ی او در صحنه پردازی فرانسوی استفاده از شنا پر انگولو، و طراحی صحنه‌های پر جلال به شیوه‌ی بی‌پیه‌ها بوده است. سرواندونی را همچنین به خاطر «نمایش‌های صامت» او ستوده‌اند، که يك بار بین سالهای ۱۷۳۸ و ۱۷۴۲، و بار دیگر بین سالهای ۱۷۴۵ و ۱۷۵۸ برپا کرد. سرواندونی در این نمایش‌ها مکان‌های مختلف و شناخته شده را با دقت تمام بازسازی کرد. طبیعت گرایشی این نمایش‌های بی‌بازیگر، سهم فراوانی در انگیختن تئاترهای پاریسی برای اصلاح صحنه‌هایشان داشته است.

کسانی که پس از سرواندونی به اپرا رفتند، زود به زود عوض می‌شدند از اینرو نتوانستند شیوه‌ی پایداری برجا نهند. از میان طراحان پس از او سه تن حائز اهمیت بودند، یکی فرانسوا بوشه^(۱۷۷۰-۱۷۴۰) که پس از ۱۷۴۰ برای چندین تئاتر

همچنان مکان دلخواه^(۱۷۸۱) و اتاقی با چهار در^(۱۷۸۰) برای تماشاگران ویژه بودند.

برداشتن تماشاگران از صحنه، در درجه‌ی اول به خاطر تأمین امکانات صحنه‌پردازی مجلل‌تر بوده است. نقطه‌ی عطف صحنه پردازی در تئاتر فرانسه نمایشنامه‌ی یتیم چینی^(۱۷۵۵) اثر ولتر بود که در کمدی فرانسز به صحنه رفت. در برنامه‌ی چاپ شده‌ی این نمایش آن را نخستین نمایشی وصف کرده‌اند که از لباس و صحنه‌های شرقی استفاده کرده است. در دهه‌ی ۱۷۵۰ کمدی ایتالین نیز به رنگ‌های محلی در صحنه‌پردازی روی آورد، و به محض برداشته شدن تماشاگران از صحنه، هر دو شرکت بر زرق و برق دکورهای خود افزودند. در سال ۱۷۶۰ نمایشنامه‌ی تانکرود از ولتر انتظار را به سوی قرون وسطی کشاند، و بزودی در نمایش‌های دیگر نیز مکان‌هایی چون نروژ، روسیه، اسپانیا، خاورمیانه، و دوران‌های مختلف را در صحنه‌ها و دکورهای خود به کار گرفتند. پیشنهاد دیده‌رو نیز در دهه‌ی ۱۷۵۰، مبنی بر اقتباس از زندگی روزمره، در چند نمایشنامه رعایت شد. مثلاً صحنه‌ی نمایشنامه‌ی دختر اسکاتلندی^(۱۷۶۰) اثر ولتر، اتاقی معمولی در يك میهمانخانه بود، و صحنه‌های اوژنی اثر بومارشه پس زمینه‌ای محلی را با همه‌ی جزئیات آن طلب می‌کرد. اما به رغم نوآوری‌های معدود



تصاویر ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵. لباسهای درباری و باب روز که در دوران لویی پانزدهم و لویی شانزدهم در فرانسه رایج بود. از کتاب تاریخ مصور لباس ولفگانگ برون و ماکس تیلکه.



طراحی لباس

پر زرق و برق می‌شد. مثلاً کلاههای پردار رفته رفته جای کلاههای سه گوش را گرفتند، و دامن لباسها با چرم تسمه دوزی می‌شد. این لباسهای قراردادی در سراسر سده‌ی هجدهم مورد استفاده بودند، اما شخصیت‌های مضحک در آثار مولی‌یر مثل آرباگن^(۱۸۱)، اسگانارل^(۱۸۲)، اسکابن^(۱۸۳) و گرورنه^(۱۸۴) بیش از دیگران سنتی ماندند، و همگی از همان شیوه‌های اواسط سده‌ی هفدهم، دوران مولی‌یر، پیروی می‌کردند. لباس بازیگران فرانسوی نیز همچون بازیگران انگلیسی از دو منبع تأمین می‌شد: انبار لباس شرکتها، و لباسهای متعلق به خود بازیگران. هر شرکت انبار وسیعی از لباسهای گوناگون داشت، اما آن قدر این لباسها را به کار می‌بردند که نخ نما می‌شدند، آنگاه

طراحی لباس در فرانسه اندکی با انگلستان تفاوت داشت. غالب شخصیت‌های نمایشی در فرانسه لباس دوران خود را می‌پوشیدند، و تا جایی که توان مالی بازیگر اجازه می‌داد مجلل و گرانبها بودند. تا سال ۱۷۲۷ معمولاً در ترازوی و کمدهای لباسهای باب روز رایج بود، اما پس از آن که آدریان لوکورور برای ترازوی از لباسهای دربار فرانسه اقتباس کرد، بزودی بازیگران دیگر نیز از او پیروی کردند. بازیگران مرد نیز جز در ترازوهای کلاسیک که لباس رومی‌وار به تن می‌کردند، در ترازوهای معاصر از لباسهای درباری استفاده می‌کردند؛ هر چند لباس رومی‌وار نیز رفته رفته

در نمایشنامه‌ی سه سلطان^(۱۸۵) لباس مناسب آنجا را پوشید. این گرایش تازه در دهه‌ی ۱۷۵۰ توسط دوشیزه کلاریون و لوکن به کمدهای فرانسز نیز راه یافت. ولتر برای نمایشنامه‌ی یتیم چینی (۱۷۵۵) از طراحی به نام ژوزف ورنه^(۱۸۶) خواست تا لباسهایی با رنگ و بوی چینی طرح کند چنانکه مضحک به نظر نیاید. نتیجه‌ی کار او بیشتر ترکی می‌نمود تا چینی. این نوآوریها به هر حال مورد توجه زیادی قرار نگرفت، و کلاریون و لوکن از آن پس لباسهایی انتخاب کردند که با شخصیت‌های نمایشی تناسب بیشتری داشته باشند. لوکن در سال ۱۷۵۶ با پوشیدن لباسهای بی‌آستین، موهای آشفته، و دستهای خون آلود در نقش سمیرامیس^(۱۸۷) تماشاگران را شگفت زده کرد. ولتر این همه واقعگرایی

بازیگران نقش دوم و سوم آنها را می‌پوشیدند. در سال ۱۷۳۰ بازیگران نقش اول با پوشیدن لباسهای هر چه مجلل‌تر با یکدیگر به رقابت سختی پرداختند. هنگامی که آدریان لوکورور درگذشت لباسهای او به ۴۰,۰۰۰ فرانک فروش رفت، و هنگامی که دوشیزه راکور در سال ۱۷۷۲ برای نخستین بار به صحنه رفت لباسهایی به ارزش ۲۰,۰۰۰ فرانک بر تن داشت. تجمل‌گرایی در لباس در دهه‌ی ۱۷۵۰ زیر سؤال رفت. نخستین تغییر اساسی در شیوه‌ی لباس پوشیدن در سال ۱۷۵۳ مشاهده شد؛ خانم فاوار در نقش قهرمان نمایشنامه‌ی عشقهای باستین و باستینه^(۱۸۸) لباسی روستایی و متناسب با نقش خود در پر کرد. او در سال ۱۷۶۱ ظاهراً به قسطنطنیه رفت و باز در آنجا



تصویر ۲۹.۱۲. لباس لوکین و دوینیل برای نمایش سمیرامیس اثر ولتر. با آن که این نمایشنامه در آشور باستان اتفاق می‌افتد دوشیزه دوینیل در لباس مجلل دربار سدهی هجدهم، و لوکین در لباسی قراردادی شبیه به قهرمانان کلاسیک دیده می‌شوند. از چاپ انگلیسی همین نمایشنامه در سال ۱۷۷۲.

تصویر ۵۰.۱۲. خانم فاوار در لباسی که ظاهراً از قسطنطنیه آورده بود تا اصالت لباسش را در نمایشنامه‌ی سه سلطان (۱۷۶۱) نشان دهد. از کتاب لباس و سهمیه‌ی سالانه‌ی بازیگران در تئاترهای بزرگ پاریسی (۱۷۸۶-۱۷۸۹).



را تأیید نکرد، و آن را «خیلی انگلیسی» خواند. ولتر همچنین در نمایشنامه‌ی تانکورد (۱۷۶۰) لباسهای قرون وسطایی را معرفی کرد، و از آن پس بود که رنگهای محلی و انطباق تاریخی گاه و بیگاه در لباسها رعایت شد. توجه به لباس صحنه شاید در آثار بومارشه به اوج خود رسید، زیرا او در آثارش لباس همه‌ی شخصیتها را با جزئیات تمام شرح داده است، حتی اگر نمایشنامه‌اش در زمان خود او اتفاق افتاده باشد.

هیچیک از این اصلاحات تأثیر قاطعی بر لباسهای صحنه‌ی فرانسوی نداشت. همه‌ی این تغییرات و تجدید نظرها تنها موجب شد که در سال ۱۷۹۰ کتلهای تسمه دوزی شده برای شخصیتهای کلاسیک، و کلاههای پردار برای شخصیتهای تاریخی کنار گذاشته شوند. با استثناهای نادری، همه‌ی بازیگران خود لباس صحنه‌ی خود را انتخاب می‌کردند. درباره‌ی طراحی لباس فرانسوی در سدهی هجدهم از کتاب لباس و سهمیه‌ی بازیگران در تئاترهای بزرگ پاریسی (۱۷۸۶-۱۷۸۹) نوشته‌ی لووئسه دو شارنوا (۱۷۸۰) اطلاعات مفیدی می‌توان به دست آورد. بذر تغییرات در شیوه‌ی لباس پوشیدن بازیگران قبلاً پاشیده شده بود، و تضاد میان نگرش قدیمی مبنی بر هنر آرمانی، و نگرش تازه مبنی بر تقلید از زندگی واقعی از مدتها پیش آغاز شده بود، زیرا در اواسط سدهی هجدهم هنوز نئوکلاسیسیسم بر فرانسه حاکم بود، اما میانی آن مورد سؤال بود.

فرانسه در ۱۷۹۰ با تغییرات بنیادی شدیدی روبرو شد، و دچار چنان اقتصاد نابسامانی گردید که لویی شانزدهم برای نخستین بار پس از ۱۶۱۴ مجلس

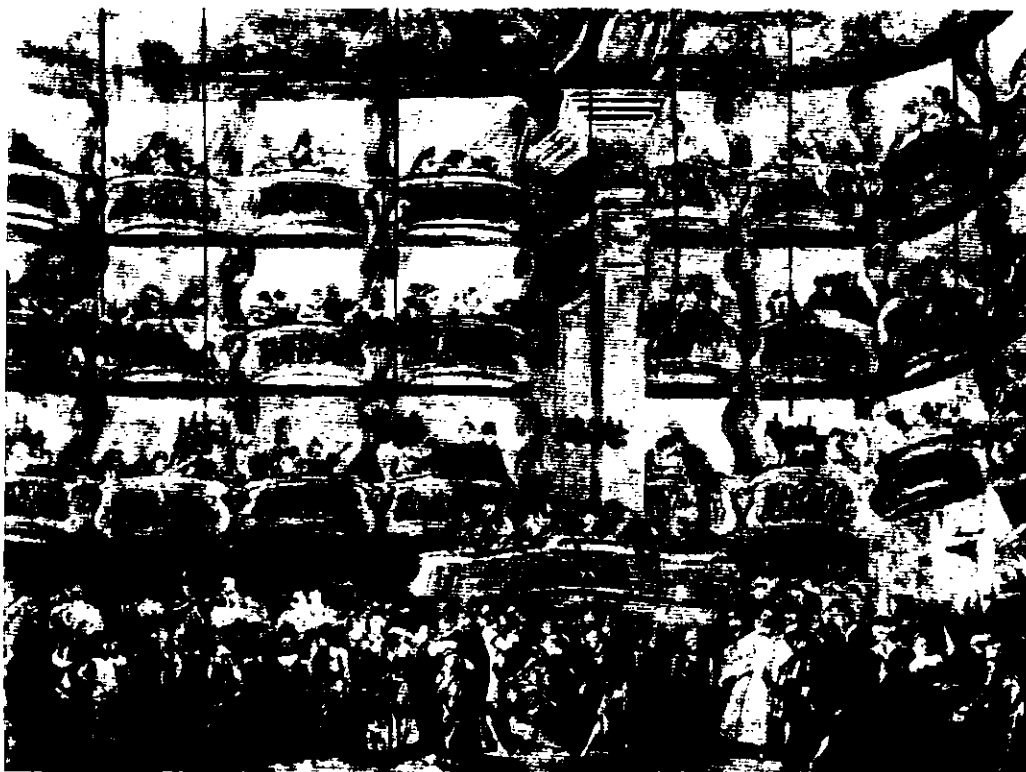
ملی فرانسه را به تشکیل جلسه خواند. در این جلسه یکی از حاضران به‌لزوم تدوین قانون اساسی و اصلاحات اجتماعی اساره کرد، و لویی به خشم آمد و مجلس ملی را بکلی منحل کرد، و این اقدام منجر به راهپیماییهای عمومی شد، که سقوط زندان باستیل را به همراه داشت، و انقلاب فرانسه را پایه‌ریزی کرد. این تضادها در نهایت بدانجا می‌رسیدند که اگر همه‌ی انسانها برابرند پس چرا پادشاهان از حقوق الهی برخوردارند، حقوقی که از قرون وسطی به بعد برای خود قائل بودند. نظریه‌ی برابری، و اینکه دولت قراردادی اجتماعی است، در حقیقت از سال ۱۷۷۶ پس از جنگهای داخلی امریکا برای استقلال پا گرفته بود، اما نتایج آن در فرانسه شدیدتر و پربارتر بود، زیرا هنوز توسط پادشاهان مستبدی اداره می‌شد. اما انقلاب واقعی نتیجه‌ی خشونت‌های ناشی از حوادث دهه‌ی ۱۷۹۰ نبود، بلکه به واسطه‌ی تأسیس سازمانها و آرای مبنی بر برابری حقوق انسانها شکل گرفت؛ این اندیشه‌ها به انسانهای عادی امکان می‌داد تا تصویر نوینی از خود و ارزشهای خویشان به دست آورند.

تئاتر اسپانیا، ۱۷۰۰-۱۸۰۰

پس از جنگ جانشینی اسپانیا و فرانسه (۱۷۱۰-۱۷۱۳)، صحنه‌ی سیاسی اسپانیا به پرتحرک‌ترین محیط سیاسی اروپا تبدیل شد، محیطی که در رؤیای عظمت گذشته‌ی خود می‌زیست. این امر

در مورد درام اسپانیایی نیز به شدت صادق است. پس از مرگ کالوین در ۱۶۸۱ تا اوایل سدهی هجدهم، نویسندگان اسپانیایی بدون هیچ موفقیتی می‌کوشیدند عظمت دوران طلایی را تکرار کنند، و مجموعه‌های نمایشی نیز غالباً پر از نمایشنامه‌های قدیمی بودند. در طول سدهی هجدهم کوششهای زیادی برای جلب توجه هنرمندان به معیارهای نئوکلاسیسیسم به عمل آمد. در زمان حکومت فیلیپ پنجم (سلطنت ۱۷۰۰-۱۷۴۶)، نوه‌ی لویی چهاردهم، که باعث جنگ جانشینی بود، یک فرهنگستان (آکادمی) اسپانیایی تأسیس شد، و ایگناسیو د لوزان (۱۷۰۲-۱۷۵۴) با مقالاتی انتقادی کوشید هنرمندان را با آرمان نئوکلاسیک آشنا سازد. اما به رغم همه‌ی کوششها، تا سال ۱۷۵۰ هیچ نویسنده‌ای این اسلوب تازه را به کار نبرد.

در دوران سلطنت کارلوس سوم (سلطنت ۱۷۵۹-۱۷۸۸) اوتوساکرامنتال‌ها از ۱۷۶۵ به بعد از تئاترهای عمومی اسپانیا برچیده شدند، و اجرای نمایشهای مذهبی ممنوع شد. در پایان پادشاهی کارلوس سوم میان نمایشنامه‌های سدهی هفدهمی با درامهای نئوکلاسیک رقابت آغاز شد. غالب این آثار نئوکلاسیک ترجمه‌ی نمایشنامه‌های کشورهای دیگر بودند. تراژدی ملی اسپانیایی در سدهی هجدهم پس از ظهور گارسیا د لا هورتا (۱۷۸۰) با نمایشنامه‌ی لا راکوتل (۱۷۷۸)، و لوپز د آیالا (۱۷۸۰) با نمایشنامه‌ی ویرانی نومانسیا (۱۷۷۸) پذیرفته شد، و در این میان کمدهای به سبک نئوکلاسیک نیز توسط توماس د ایریارتس (۱۷۸۰) با نمایشنامه‌هایی همچون جوان نازپرورده (۱۷۸۸) و بانوی غیراصیل (۱۷۹۱) رواج گرفت.



تصویر ۵۱.۱۲. صحنه‌ی نهایی‌ی نمایشنامه‌ی رضایت بانوان جوان نوشته‌ی موراتین. برگرفته از چاپ اصلی نمایشنامه.



تصویر ۵۲.۱۲. يك بالماسکه در تئاترو دل پرینییه، مادرید، ۱۷۶۶.



نوشته شده است.

اگر موراتین بهترین درام نویس دوران خود شناخته می‌شود، رامون دلا کروزا (۱۷۳۱-۱۷۹۴) محبوبترین درام نویس اسپانیایی در زمان خود بوده است. او در آغاز کم‌دی نویس بود، و در ۱۷۶۴ به نوشتن زارزونلا (۲۰۰۰) روی آورد، با این تفاوت که به جای چهره‌های اساطیری از شخصیت‌های معاصر خود استفاده کرد. زارزونلا در شکل تازه‌ی خود، یکی از محبوبترین انواع دراماتیک اسپانیایی شد. کروز همچنین دست به نوآوری‌هایی در شکل سته (۲۰۰۰) زد، و در این شکل نمایش‌هایی تک پرده‌ای نوشت که در فاصله‌ی تنفس نمایش‌های بلند اجرا می‌شدند.

در طول سده‌ی هجدهم تغییرات اندکی در تئاتر اسپانیا به وجود آمد. ساختمان اولیه‌ی کورال دلاکروز (۲۰۰۰) و کورال دل پرینیسیه (۲۰۰۵) که تنها

مهمترین درام نویس اسپانیایی لیندرو فرنانیز د موراتین (۱۷۶۰-۱۸۲۸) نام داشت. پدرش نویسنده بود، و او بین سالهای ۱۷۸۶ و ۱۸۰۵، پیش از آن که به نمایشنامه نویسی بپردازد، در دهه‌ی ۱۷۸۰ مدتی را در پاریس بسر برد. شاهکار موراتین نمایشنامه‌ی رضایت بانوان جوان (۲۰۰۰) (۱۸۰۵) شناخته شده است که داستان رقابتی عشقی میان عمو و پسرعمویی است که بر سر يك دختر دارند. بعکس همه‌ی نمایشنامه‌هایی که بر این روال نوشته شده‌اند، موراتین توجه خود را بر شخصیت‌های نمایش متمرکز می‌کند و نه طرح توطئه؛ همه‌ی پیچیدگی‌های این نمایشنامه از عدم صراحت جوان در مقابل فردی مسن‌تر از خود برمی‌خیزد. نمایشنامه‌ی رضایت بانوان جوان به خاطر صداقت و واقعیت موجود در آن بهترین نمایشنامه‌ی اسپانیایی است که از سال ۱۶۸۰ تاکنون

در اواخر سده‌ی هجدهم کوشش‌های زیادی برای اصلاح تئاترهای اسپانیا صورت گرفت، اما تقریباً هیچیک از آنها به نتیجه نرسید، تا آن که ایسودورو مکز (۱۷۶۸-۱۸۲۰) وارد عرصه شد. پدر مکز (یا مکز) بازیگر بود، و او پس از مدتی تجربه در تئاترهای محلی، نخستین بار در سال ۱۷۹۱ در تئاترو دل پرینیسیه به صحنه رفت. او پیش از سال ۱۸۰۰ مشهورترین بازیگر مادرید محسوب می‌شد. مکز بعدها به پاریس رفت و نزد تالما (۲۰۰۰) آموزش دید، و سپس آموخته‌های خود را در اسپانیا به کار بست. مکز سهم زیادی در برانداختن شیوه‌ی کهنه‌ی بیان تحریری (خطابه‌ای) در تئاتر اسپانیا داشته است، و به جای آن شیوه‌ای طبیعی‌تر را رواج داد. متأسفانه مکز جانشینی نیافت، و تحولات نهایی در تئاتر اسپانیا هنوز زمان زیادی در پیش داشت.

تئاترهای عمومی مادرید برای درامهای اسپانیایی بودند، در دهه‌ی ۱۷۴۰ عوض شد (به ترتیب در ۱۷۴۳ و ۱۷۴۵)، اما تنها تغییر مهمی که کردند افزایش طاق پروسینیوم بر آنها بود. موراتین گفته است صحنه پردازی و طرح لباسها به همان شیوه‌ی دوران طلایی بر جای ماند.

سومین تئاتر اسپانیایی در سال ۱۷۰۸ به نام کانوس دل پرال (۲۰۰۰) توسط يك گروه نمایشی ایتالیایی ساخته شد. این تئاتر پس از ۱۷۱۵ بکلی به نمایش ابرا اختصاص یافت، که در آن زمان مورد توجه فراوان دربار و اشراف اسپانیا بود. فارینللی (۲۰۰۰) (کارلو بروچی، ۱۷۰۵-۱۷۸۲) بزرگترین خواننده‌ی اپرای آن دوران در سال ۱۷۳۷ به اسپانیا رفت، و بین سالهای ۱۷۴۷ و ۱۷۵۹ اپراهای باشکوهی را در کاخ بونس رتیرو (۲۰۰۸) اجرا کرد.

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

«فرزانگان آن روزگار دریافته بودند که تصور نویسن روزگارشان از فضا و پهنه... رؤیایی دست نیافتنی خواهد ماند... بی‌پنهانها همان قدر که فرمانهای سلاطین مستبدشان حد و مرزی نمی‌شناخت، تخیل بارورشان را در معماری عظیم و شورانگیز صحنه‌های باروک به جولان در می‌آوردند.» (خانواده‌ی بی‌پنهانها، صفحات ۲۷-۲۸).

در مطالعه‌ی طراحی صحنه، اپرا به عنوان شاخه‌ای از تئاتر، از نظر صحنه‌پردازی و معماری تئاتر حائز اهمیت ویژه‌ای است. در حقیقت غالب منابع تصویری موجود ما در باب صحنه‌پردازی رنسانس تا سده‌ی نوزدهم، مربوط به اپراست. به عبارت دیگر طرحهای مطالعه شده بیشتر مربوط به نمایشهایی است که بیشتر بر نمایشهای موزیکال تأکید دارند تا نمایشهای دیگر. این امر در مورد سده‌ی هجدهم بیشتر صادق است، دوره‌ای که صحنه‌ی تئاترها در تسخیر خانواده‌ی بی‌پنهانها بوده است. استفانو آرتگا (۱۸) در سال ۱۷۸۵ دستاورد بی‌پنهانها را چنین توصیف کرده است:

هنری که فضایی محدود را وسیع می‌نمایاند، سهولت و سرعتی که امکان می‌دهد صحنه در یک

باید در نظر داشت که تئاتر هنری خود مختار نیست و با تحولات هنرهای دیگر ارتباط دارد، و آشنایی با نقاشی، موسیقی، و ادبیات یک دوره ما را بویژه در شناخت شیوه‌پردازی و قراردادهای تئاتر آن دوره یاریهای فراوانی تواند رساند. بنابراین هر چه دانش ما بر هنرهای دیگر بیشتر باشد، درونبینی بیشتری نسبت به تئاتر خواهیم یافت. این حقیقت ضمناً روشنگر آن است که اصول بنیادین نظری در هنر دورانهای مختلف، وجوه مشترکی داشته‌اند. آرنولد هاووز (۱۹) در تاریخ اجتماعی هنر (۲۰) نشان می‌دهد که همه‌ی هنر باروک مشخصه‌ی مشترکی دارد که از دل جهان بینشی پیچیده‌ای برخاسته که بر کشف کوپرنیک (۲۱) استوار است، بدین معنی که زمین (و به تبع آن انسان) مرکز جهان نیست، و «سراسر هنر باروک از این زخمه به ارتعاش در می‌آید... خطوط بی‌تاب و بی‌روای مورب، کوچکنماییهای ناگهانی در پرسپکتیو، و سایه روشنهای اغراق شده، همگی بیان اشتیاقی سیری ناپذیر برای رسیدن به جاودانگی هستند».

به نظر ا. هایت مهیر (۲۲) طراحی صحنه مناسبترین مجرای تجلی تخیلات باروک بود، زیرا فریادهای آن چندان عظیم بود که تنها معدودی از تفتنهای آنان امکان تجسم به وسیله‌ی سنگ را داشت.

چشم بر هم زدن تغییر کند... و مهمتر از همه، پناهایی که به تمامی از يك زاویه قابل رؤیت باشند، توانست علم آفرینش تخیل را به سر حد اوج خود رسانند... با تغییر پرسپکتیو مرکزی، که تخیل انسان را تنها به مرکز تصویر سوق می‌داد، جهان تازه‌ای متولد شد که تخیل را بیشتر سرگرم می‌ساخت... و قادر بود چیزهای واقعی و قابل تصور جهان را شرافت و عینیت ببخشد...

از کتاب خانراده‌ی بی‌پنهانها نوشته‌ی ا. هایت مهیر، (نیویورک: هارپرتز و شرکا، ۱۹۲۵) ص ۲۴.

ایتالیا خانه‌ی سنتی اپرا و کم‌دیا دل آرته بود. اما پیش از نیمه‌ی سده‌ی هجدهم کم‌دیا تکراری و خسته کننده شده بود، و بناچار خود را با سلیقه‌های احساساتی‌ی زمان خود وفق می‌داد. گولڈنسی در خاطرات خود کوششهای خود را برای تجدید نظر در کم‌دیا آورده است:

صورتك همیشه شخصیت بازیگر را قابل پیشگویی می‌ساخت... و بازیگر هر قدر هم که می‌کوشید با حرکات و لحن بیان خود تنوعی ایجاد کند، نمی‌توانست... احساس دیگری برانگیزد. [به این دلیل و دلایل دیگر] تصمیم گرفتم اصلاحاتی در کم‌دیی ایتالیایی به عمل آورم، و در این راه از کم‌دیهای دیگر مدد گرفتیم... ابتدا قطعات معدودی نوشتم که در آنها از شیوه‌های کم‌دیی شخصیتها استفاده کردم. صورتكها را [گاه] به همان صورت به کار بردم، و گاه عامل جالب دیگری بر آن افزودم... و با صبر و استقامت تلفیقی از شیوه‌های کهنه و نو به دست دادم؛ خشنودی من زمانی به اوج رسید که دیدم... سلیقه‌های شخصی‌ی من پس از چند سال در سراسر ایتالیا

عمومیت پیدا کرد.

کارلو گولڈنسی، خاطرات، ترجمه‌ی جان بلكندس، (لندن، ۱۸۱۴)، جلد دوم، صفحات ۵۶-۵۷.

مثل همه جای اروپا، درام فرانسوی نیز در طول سده‌ی هجدهم به احساساتی‌گری روی آورد. اساس این گرایش ناشی از نظریه‌ای بود که معتقد بود انسان خیر است. دیده‌رو نظریه‌ی فوق را به روشنی بیان کرده است:

[طبیعت انسان] خیلی خوب است... در طبیعت همه چیز خوب است... چیزی که انسان را به فساد و تباهی می‌کشاند، قراردادهای انحرافی موجود در جامعه است... [برداشت ما از تئاتر] بسته به آن است که تا چه حد به آن دل بدهیم.

دیده رو تقسیم بندی‌ی درام را به دو شکل کم‌دی و تراژدی، که توسط نئوکلاسیکها صورت گرفته بود، نمی‌پذیرفت، از اینرو دو «شکل میانی»‌ی دیگر نیز پیشنهاد کرد تا وسعت بیشتری به درام ببخشد:

کم‌دیی خنده‌آور معایب انسان را به سخره می‌گیرد؛ کم‌دیی جدی بر آن است که فضیلت و وظیفه‌شنسی را ترویج دهد؛ تراژدی دیگری هست که مشکلات خانگی و محلی را طرح می‌کند؛ و سرانجام تراژدی‌ای که به فجایع اجتماعی و بدبختیهای عظیم می‌پردازد.

علاوه بر اینها دیده‌رو مایل بود در تهیه و اجرای نمایش نیز اصلاحاتی به عمل آورد، و آن را تا حد

زیرنویسهای فصل دوازدهم

Gaspar Mauro	۱۴
Giulio Guglio	۱۵
Eugen	۱۶
Bernardino Galliani	۱۷
Fabrizio	۱۸
The Servant the Mistress	۱۹
Pergolesi	۲۰
ballad opera	۲۱
Singspiele	۲۲
opéra comique	۲۳
Herculaneum , Pompeii	۲۴

۲۵. Christof Willibald Gluck, آهنگساز آلمانی‌الاص‌ل اپرا، با تصنیف اپرایی براساس تراژدی، زندگی تازه‌ای به اپرا بخشید. وی تحصیلات خود را ابتدا در پراگ و سپس در ایتالیا گذراند، و سپس در کشورهای مختلف از جمله وین، لندن، پاریس، رهبری اپرای پیشرو، دراماتیک، و پراحساس را برعهده گرفت. م.

Orpheus and Eurydice	۲۶
Giovanni Battista Piranesi	۲۷
Apostolo Zeno	۲۸
Metastasio (Pietro Trapassi)	۲۹
Adriano	۳۰
Issipile	۳۱
The Clemency of Titus	۳۲
Merope	۳۳
Francesco Scipione di Maffei	۳۴
Vitorio Alfieri	۳۵
Oreste	۳۶

۱. Holy Roman Empire, هنگامی که شارلمانی در سال ۸۰۰ میلادی به دست پاپ تاجگذاری کرد، خود را خلف امپراتوران روم خواند، و اصطلاح امپراتوری مقدس روم وضع شد. سرانجام اوتوی اول از خاندان هابسبورگ، با الحاق ایتالیا و آلمان در سال ۹۶۲ به عنوان امپراتور روم تاجگذاری کرد، و این اصطلاح تا سال ۱۸۰۶ به طور ضمنی به کار برده می‌شد. زیرا پادشاهان آلمانی امپراتوری خود را برتر از کشورهای دیگر مسیحی می‌شناختند. م.

۲. borders. بر بالای صحنه، و در پشت پروسینیوم، نوارهای سیاه و پهنی کشیده می‌شد تا قسمتهای بالای دکور را مخفی کند. این نقابها هنوز هم در تئاترهای قدیمی به کار برده می‌شوند. م.

Giovanni Burnacini	۳
Ludovico Ottavio Burnacini	۴
The Golden Apple	۵
Bibiena	۶
Ferdinando	۷
Francesco	۸
Giuseppe	۹
Antonio	۱۰
Carlo	۱۱
Scena per angolo	۱۲
Filippo Juvarra	۱۳

امکان تماشایی‌تر سازد. وی نخستین کسی بود که فرایافت «دیوار چهارم» را پیشنهاد کرد:

شما چه نویسنده باشید و چه بازیگر، نباید به تماشاگران بیندیشید، چنانکه گویی اصلاً وجود ندارند. خیال کنید دیواری میان صحنه و تماشاگران کشیده شده است، و چنان عمل کنید که گویی پرده بالا نرفته است.

دنی دیده‌رو، در باب شعر دراماتیک (۱۷۵۸).

در اوایل سده‌ی هجدهم به خاطر انحصارهایی که در مورد نمایشهای صحنه‌ای وجود داشت (نمایشهای کمدی و تراژدی در انحصار کمدی فرانسز، و نمایشهای موزیکال و پر زرق و برق در انحصار اپرا بود) گروههای فرعی دیگر را به تمهیدات گوناگونی وامی‌داشت، تا به نحوی از این قانون سرپیچی کنند. در اینجا گزارشی از پلیس پاریس نقل می‌شود، که درباره‌ی نمایش یکی از گروههای بازار مکاره در پاریس در ۱۷۱۱ نوشته است. این گزارش مربوط به زمانی است که گروههای فرعی حق استفاده از دیالوگ را در نمایشهای خود نداشتند.

به ما... گزارش شد صحنه‌ای به ارتفاع ۱/۵ متر برپا شده، و در بالای آن چهاراغهایی آویخته‌اند، و در ارکسترا گروهی بالغ بر هفت تا هشت نوازنده به کار گرفته‌اند... همچنین بازیگران زن و مردی در لباسهای فرانسوی یا در لباس آرلکن، یا پی‌یرو، و تیپهای دیگر در صحنه بازی می‌کنند؛ آنها ظاهراً نمایشهای صامت‌ی درباره‌ی موضوعات مختلف می‌دهند، اما موضوع نمایشنامه را دو پسر کوچک به حال تعلیق، با تابلویی در دست به تماشاگران

نشان می‌دهند. این پسرها را با طناب و وسایل ماشینی بالا می‌کشند؛ بر این تابلوها شعرهایی نوشته شده، و عده‌ای در میان تماشاگران به محض شنیدن صدای ویولن، شعرها را در همان مایه می‌خوانند. اشعار بر دو روی تابلوها نوشته شده، و خوانندگان در دو گروه با یکدیگر سؤال و جواب می‌کنند، و موضوع نمایش صامت را توضیح می‌دهند.

نقل از نمایشهای بازار مکاره (۱۸۷۷) (پاریس، ۱۸۷۷) جلد اول، ص ۹۱.

در دهه‌ی ۱۷۵۰ در فرانسه تجدید نظرهایی در بازیگری و لباس به عمل آمد تا حالات طبیعی‌تری بیابد. در اینجا خلاصه‌ی اظهار نظر مارمونتل (۱۷۸۰) را پس از دیدن نخستین تجربه‌ها در این زمینه می‌آوریم:

برای دیدن [مادموازل کلاریون] به اتفاق لباسکنی او رفتم، و برای نخستین بار، او را در لباس يك ملكه‌ی شرقی دیدم؛ بدون کلاه پردار، بازوهایی نیمه عریان، و خلاصه يك شرقی واقعی.... این هیأت خارج از انتظار هر دوی ما بود. او دیگر يك بازیگر نبود، خود رُکسانا بود... حیرت، توهم، و افسون سرپای ما را گرفته بود... [تماشاگران] هم، چنین چیزی نشنیده بودند. پس از نمایش دوباره او را دیدم... گفت «فکر نمی‌کنی این وضع به من لطمه بزند؟ از این پس لباس همه‌ی نقشهای من باید عوض بشود؛ حتی بیان من هم تحت تأثیر لباس قرار خواهد گرفت؛ مجموعه‌ی لباسم از این به بعد به درد نخواهد خورد...»

ژان فرانسوا مارمونتل، خاطرات (لندن، ۱۸۰۵) صفحات ۴۴-۴۵.

Comedies-en-Vaudevilles	۱۲۸
Boulevard du Temple	۱۲۹
Audinot's	۱۳۰
Nicolet's	۱۳۱
Théâtre des Associés	۱۳۲
Variétés Amusantes	۱۳۳
Jean-George Noverre	۱۳۴
Letters on The Dance and Ballet	۱۳۵
Bureau Dramatique	۱۳۶
Society of Authors	۱۳۷
Coquettes	۱۳۸
Soubrettes	۱۳۹
Jeune Premier	۱۴۰
Charlotte Desmares	۱۴۱
Mlle Duclos (Marie-Anne de Chateauneuf)	۱۴۲
Pierre-Trochon de Beaubour	۱۴۳
Adrienne Lecouvreur	۱۴۴
Quiault-Dufresne	۱۴۵
Mlle LaGaussin (Jeanne - Catherine Gaussins)	۱۴۶
Charles-Francois de Grandval	۱۴۷
Marie-Anne-Botot Dangeville	۱۴۸
Mlle Dumesnil (Marie-Francoise Marchand)	۱۴۹
Clytemnestra	۱۵۰
Medea	۱۵۱
Paradox of Acting	۱۵۲
Mlle Clarion (Claire-Joséphine Hippolyte Lérès de la Tude)	۱۵۳
Marmontel	۱۵۴
Henri-Louis Lekain	۱۵۵
Larive (Jean Maudui)	۱۵۶
Francois-Rene Molé	۱۵۷
Mlle Vestris (Francoise-Marie-Rosette Gaurgaud)	۱۵۸
Mlle Raucourt	۱۵۹

Louis-Sebastien Mercier	۱۰۷
Jenneval	۱۰۸
The Judge	۱۰۹
The Indigent Man	۱۱۰
A Philosopher Without Knowing It.	۱۱۱
Michel-Jean Sedain	۱۱۲
Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron)	۱۱۳
Eugénie	۱۱۴
The Two Friends	۱۱۵
The Barber of Seville	۱۱۶
The Marriage of Figaro	۱۱۷
The Hunting Party of Henry IV	۱۱۸
Charles Collé	۱۱۹
St. Germain	۱۲۰
St. Laurent	۱۲۱
Fairs	۱۲۲
Cupid	۱۲۳
Luigi Riccoboni	۱۲۴
Parody	۱۲۵
Charles-Simon Favart	۱۲۶
Acajou	۱۲۷

Florent-Carton Dancourt	۷۷
The Fashionable Gentleman	۷۸
The Fashionable Middle-class Women	۷۹
Chevalier d'industrie	۸۰
gigolo	۸۱
Jean-Francois Regnard	۸۲
The Gambler	۸۳
The Universal Heir	۸۴
Alain-René LeSage	۸۵
Turcaret	۸۶
Philippe Néricault Destouches	۸۷
The Married Philosopher	۸۸
The Conceited	۸۹
Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux	۹۰
Arlequin Refined by Love	۹۱
The Game of Love and Chance	۹۲
marivaudage	۹۳
Pierre Claude Nivelles de LaChaussée	۹۴
False Antipathy	۹۵
The Fashionable Prejudice	۹۶
comédie larmoyante	۹۷
The Prodigal Son	۹۸
Nanine	۹۹
Denis Diderot	۱۰۰
The Illegitimate Son	۱۰۱
The Father of a Family	۱۰۲
Fourth Wall	۱۰۳
Fourth Wall	۱۰۴
Bernard-Joseph Suarin	۱۰۵
Beverlei	۱۰۶

Mirra	۳۷
Saul	۳۸
David	۳۹
Sentimentalism	۴۰
Carlo Goldoni	۴۱
Man of The World	۴۲
The Comic Theatre	۴۳
The Servant of Two Masters	۴۴
Comédie Italienne	۴۵
The Coffee House	۴۶
The Fan	۴۷
The Women's Gossip	۴۸
The Mistress of the Inn	۴۹
Carlo Gozzi	۵۰
fiabe	۵۱
The Love for Three Oranges	۵۲
King Stag	۵۳
Turandut	۵۴
The Magic Bird	۵۵
Joseph de LaGrange-Chancel	۵۶
Ino and Melicerte	۵۷
Prosper Jolyot Crébillon	۵۸
Atreus and Thyestes	۵۹
Electre	۶۰
Aegisthus	۶۱
Electra	۶۲
Orestes	۶۳
Rhadamisthe and Zénobie	۶۴
Francois-Marie Arouet, Voltaire	۶۵
Oedipe	۶۶
Zaire	۶۷
Lusignan	۶۸
Nerestan	۶۹
Alzire	۷۰
Voix du Sang	۷۱
Tancredé	۷۲
Pierre Laurent de Belloy	۷۳
The Siege of Calais	۷۴
Gaston and Bayard	۷۵
Jean-Francois Ducis	۷۶

۲۰۲. Zarzuela. یکی از اشکال نمایشی در

اسپانیاست، و نامش را از شکارگاه سلطنتی نزدیک مادرید گرفته است، زیرا، در ابتدا در آنجا اجرا می‌شد. لوبدوگا، و کالدرن از پایه‌گذاران آن بشمار می‌روند. این شکل نمایشی در آغاز به صورت نمایشنامه‌هایی به نظم نوشته می‌شد، که در آن آواز و موسیقی به کار می‌رفت. زارزولاه‌ها غالباً ساتیری، کمیک، و ملودراماتیک هستند، و هرگز تراژیک نبوده‌اند. م.

۲۰۳. Sainetes. نمایشهایی کوتاه و تفریحی

بودند که به عنوان میان‌برده اجرا می‌شدند. امروزه نیز سنه‌تهایی با مایه‌های محلی نوشته می‌شوند. م.

۲۰۴. Coral de la Cruz. ر. ک. فصل هشتم. م.

۲۰۵. Coral del Principe. ر. ک. فصل هشتم.

۲

Canos del Peral. ۲۰۶

Farinelli (Carlo Broschi). ۲۰۷

Buen Retiro. ر. ک. فصل هشتم. م. ۲۰۸

Isodoro Maiquez. ۲۰۹

Francois Joseph, Talma. ۲۱۰
(1763-1826)

Arnold Hauser. ۲۱۱

The Social History of Art. ۲۱۲

Copernicus. ۲۱۳

A. Hyatt Mayor. ۲۱۴

The Biblena Family. ۲۱۵

Stefano Arteaga. ۲۱۶

Memolra. ۲۱۷

John Black. ۲۱۸

On Dramatic Poetry. ۲۱۹

Les Spectacles de la Foire. ۲۲۰

Jean Francois Marmontel. ۲۲۱

Préville (Pierre-Louis Dubus). ۱۶۰

Giovanna Benozzi. ۱۶۱

amoureuse. ۱۶۲

Marie-Justina Favart. ۱۶۳

Charles-Simon Favart. ۱۶۴

Dumont. ۱۶۵

Porte-Saint-Martin. ۱۶۶

Odéon. ۱۶۷

Variétés Amusantes. ۱۶۸

Palais à volonté. ۱۶۹

chambre à quatre portes. ۱۷۰

The Orphan of China. ۱۷۱

The Scots Girl. ۱۷۲

Jean-Nicolas Servandoni. ۱۷۳

Francois Boucher. ۱۷۴

Louis-René Boquet. ۱۷۵

Pietro Algieri. ۱۷۶

Gillot. ۱۷۷

Saint-Aubin. ۱۷۸

Wailly. ۱۷۹

Moreau. ۱۸۰

Harpagon. ۱۸۱

Sganarelle. ۱۸۲

Scapin. ۱۸۳

Gros-René. ۱۸۴

The Loves of Bastien and. ۱۸۵

Bestienne

The Three Sultans. ۱۸۶

Joseph Vernet. ۱۸۷

Sémiramis. ۱۸۸

Costume et Annales des Grand. ۱۸۹

Théâtres de Paris

Levacher de Charnois. ۱۹۰

Ignacio de Luzán. ۱۹۱

García de la Huarta. ۱۹۲

La Raquel. ۱۹۳

Lopez de Ayala. ۱۹۴

Destruction of Numancia. ۱۹۵

Tomas de Iriarte. ۱۹۶

The Pampered Youth. ۱۹۷

The Ill-Bred Miss. ۱۹۸

Leandro Fernández de Moratin. ۱۹۹

The Consent of Young Maidens. ۲۰۰

Ramon de la Cruz. ۲۰۱



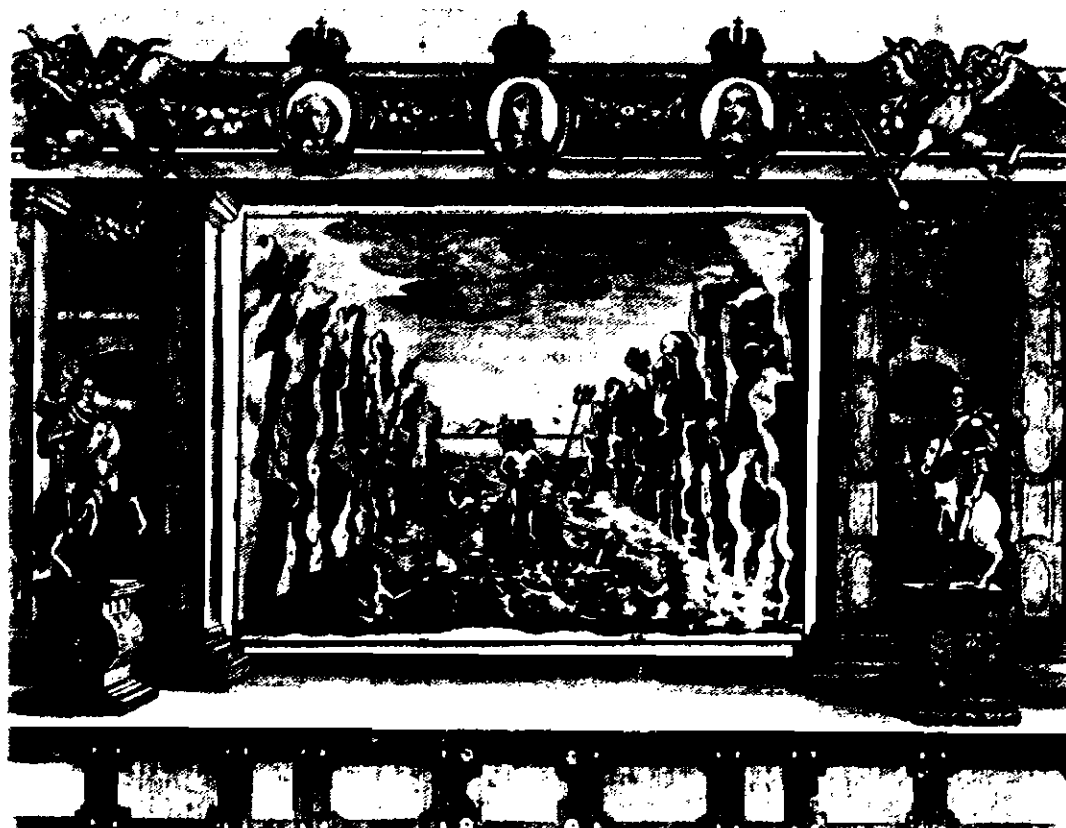
۱۳

تئاتر اروپای شمالی و شرقی در سده‌ی هجدهم

ساله نامیده می‌شود، تا سال ۱۶۴۸ طول کشید. از سال ۱۶۳۵ جنگ بیشتر سیاسی شده بود تا مذهبی، و فرانسه به زعامت کاردینال ریشلیو، برای آنکه قدرت اتریش را مهار کند، عملاً جانب پروتستانها را گرفت. هنگامی که قرارداد صلح وستفالی در سال ۱۶۴۸ بسته شد جمعیت و منابع مالی قلمرو ژرمنی چنان ته کشیده بود که ۱۵۰ سال طول کشید تا به حال اول خود باز گردد. علاوه بر آن منطقه‌ی ژرمنی به ۳۰۰ واحد مستقل کوچک و بزرگ، که برخی از آنها بیش از چند کیلومتر مربع مساحت نداشتند، تقسیم شد.

روزگاری که تئاتر حرفه‌ای در انگلستان، فرانسه، ایتالیا و اسپانیا در سال ۱۷۰۰ به خوبی جا افتاده بود، تئاتر اروپای شمالی و شرقی تازه پا می‌گرفت. کندی تکامل اروپای شرقی در تئاتر حرفه‌ای تا حد زیادی به واسطه‌ی فقدان ثبات سیاسی و مذهبی در این کشورها از اوایل سده‌ی شانزدهم بود. کشمکشهای میان پروتستانها و کاتولیکها در اروپای شرقی موجب تدوین پیمان آگسبورگ در سال ۱۵۵۵ شد، اما این پیمان چیزی را حل نکرد، تا آنکه در سال ۱۶۱۸ جنگ آشکاری در گرفت. این جنگ که معمولاً جنگ سی





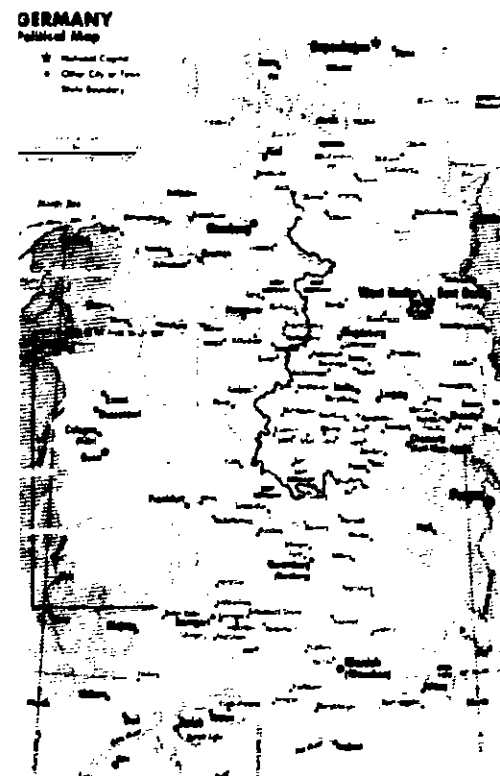
تصویر ۲.۱۲. طرحی از يك نمایش مجلل یسوعی در سدهی هفدهم، در وین. برگرفته از تاریخ مختصر تئاتر، فیلیس هارتنول.

شاهان دیگر آلمانی نیز از این الگو پیروی کردند. در سال ۱۶۵۴ فرانچسکو سانتورینی^(۸)، یکی از مشهورترین طراحان زمان، در دربار مونیخ تئاتری ساخت، و تعداد زیادی نمایش مجلل در آن به پا داشت. بین ۱۶۶۴ و ۱۶۶۷ يك تالار اپرا در درسدن^(۹)، و حدود ۱۶۸۳ تالار دیگری در گوتا^(۱۰) ساخته شد. در پایان سدهی هفدهم اپرا و صحنه پردازی به سبک ایتالیایی عملاً در همه‌ی دربارهای آلمانی دیده می‌شد. اگرچه شاهان هر از گاهی به تماشای تئاتر نیز می‌رفتند، اما کمکهای مالی آنها تنها به اپرا، باله، و گروههای خارجی تعلق می‌گرفت.

اپرا به طبقه‌ی حاکمه تعلق داشت اما در میان

خوانندگان فرانسوی و ایتالیایی را به دربار خود دعوت می‌کردند، و فرمانروایان فقیرتر ناچار بودند به آلمانیهای اتکا کنند که شیوه‌ی هنرمندان کشورهای بیگانه را تقلید می‌کردند.

امپراتور اتریش در سال ۱۶۵۲ لودوویکو بورناچینی را از ونیز دعوت کرد تا برای سرگرمیهای دربارش طراحی کند. در سال ۱۶۶۸ تئاتر باشکوهی در وین گشایش یافت، و مشهورترین آهنگسازان و اپرانویسان زمان را از ایتالیا دعوت کردند تا در آنجا برنامه اجرا کنند. از حوالی سال ۱۶۶۰ تا ۱۷۴۰ وین بزرگترین مرکز نمایشهای اپرایسی در اروپا محسوب می‌شد.

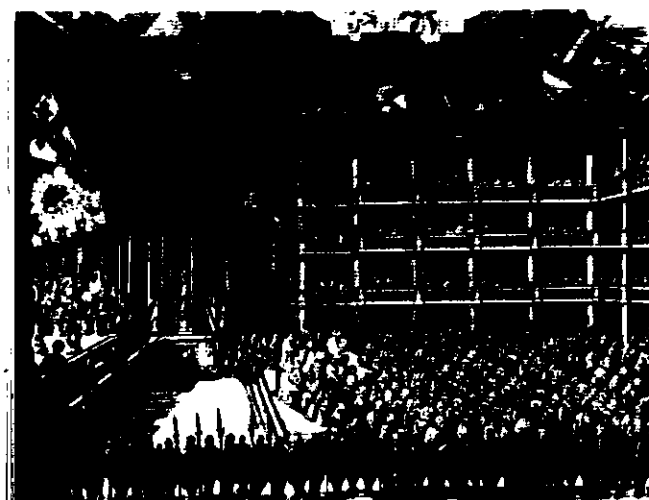


تصویر ۱.۱۲. نقشه‌ی آلمان. این نقشه تقسیمات امروزی آلمان را نشان می‌دهد اما برای بازشناسی محل شهرهای آلمانی که از سدهی هفدهم در تاریخ تئاتر آلمان حاضر اهمیت بوده‌اند، قابل استفاده است.

پیداست تحت چنین شرایط سیاسی، اقتصادی، و مذهبی تحولات تئاتر حرفه‌ای بسیار کند و تدریجی صورت می‌گرفت، و در این تنازع بقا حمایت چندانی از گروههای حرفه‌ای به عمل نمی‌آمد. مقامات کلیسا و دربار نه تنها کمکی به آنها نمی‌کردند، بلکه برعکس مانع کارشان می‌شدند.

تئاتر درباری در آلمان

میانجیگری فرانسه در برقراری صلح، منزلت بزرگی در آلمان برایش کسب کرده بود، از اینرو هر فرمانروای آلمانی می‌کوشید دربارهای فرانسوی را الگو قرار دهد. در نتیجه اپرا، باله، و نمایشهای سرگرمی دیگر بخشی از برنامه‌های عادی دربارهای آلمانی شد. حاکمان ثروتمند ایالات آلمانی طراحان، نوازندگان، و



تصویر ۲.۱۲. تالار اپرای وین که توسط لودوویکو بورناچینی طراحی شده است. این صحنه مربوط به اپرای سیب طلایی است. در سکوی ویژه جلو، امپراتور لئوپولد اول و همراهانش نشسته‌اند. گراوور از فرانزس کیفل، ۱۶۶۸. کتابخانه‌ی ملی اتریش، وین.



تصویر ۴.۱۳. کلیسای یسوعی سن مایکل که توسط فریدریش سوتنریس در ۱۵۸۳-۱۵۹۷ ساخته شده است.

هر چند بعدها دوباره احیا گردیدند، اما هرگز قدرت پیشین خود را به دست نیاوردند. در سده‌های هفدهم و هجدهم هر کجا که انجمن مسیحیه مدرسه‌ای داشت تئاتر یسوعیان نیز یافت می‌شد، و توانست در اتریش و جنوب آلمان مجللترین نمایشهای خارج از دربار را به روی صحنه ببرد.

(۱۷۲۷) نوشته‌ی لانگ^{۱۲} از آن جمله‌اند. تئاتر یسوعی در سده‌ی هفدهم شکوفا شد، و در سده‌ی هجدهم سقوط کرد. چون مدارس یسوعی آموزش و پرورش را در انحصار خود گرفته بودند، و منظوره‌ای سیاسی را نیز دنبال می‌کردند، دشمنان زیادی پیدا کردند، و در سال ۱۷۷۱ عملاً مجبور به تعطیل شدند.

علوم دینی تأسیس کند، و در ۱۷۰۶ تعداد مراکز آموزشی خود را به ۷۶۹ برساند. در بعضی از نقاط اروپا آموزش و پرورش عملاً در انحصار این انجمن بود، و در فرانسه، اتریش، و جنوب آلمان بیش از کشورهای دیگر موفقیت حاصل کرد.

تئاتر آموزشی یسوعیان تا پیش از دوران اخیر، پیشرفته‌ترین شیوه‌ها را به کار می‌بست. نخستین سندی که از اجرای نمایش یسوعیان به دست ما رسیده مربوط به سال ۱۵۵۱ است. پس از این تاریخ، تقریباً همه‌ی مدارس یسوعی حداقل سالی یک نمایش یا بیشتر اجرا کرده‌اند. بازیگران این نمایشها دانش آموزان بودند؛ نمایشنامه‌ها غالباً توسط استادان ادبیات^{۱۳} نوشته می‌شدند؛ و تماشاگران آنها را ترکیبی از درباریان، مقامات شهری، مقامات عالیرتبه‌ی کلیسایی، والدین دانش آموزان، و مردم دیگر تشکیل می‌دادند.

در آغاز همه‌ی نمایشها به زبان لاتین اجرا می‌شدند، و با رشته‌ی باریکی به تبلیغ تقوی و پرهیزگاری پیوند می‌خوردند، اما به تدریج مسائل بومی، کمدهای سبک، موسیقی و باله نیز بدانها راه یافت. بعدها صحنه‌های ترنس^{۱۴}، که شکل نخستین آنها بود، در سده‌ی هفدهم راه خود را به تئاترهای مجهز با پروسینیوم، صحنه‌های پرسپکتیو، وسایل ماشینی و افکتهای مخصوص گشودند. بسیاری از مهمترین تألیفات تئاتری در سده‌های هفدهم و هجدهم مربوط به مدارس یسوعیان بود، که رساله‌ای در باب پرسپکتیو^{۱۵} (۱۶۴۹) نوشته‌ی دوبروی^{۱۶}، و پرسپکتیو تصویری و پرسپکتیو معماری^{۱۷} (۱۶۹۳ - ۱۷۰۰) نوشته‌ی پوتزو^{۱۸}، و مقاله‌ای در باب بازیگری^{۱۹}

طبقات متوسط و ثروتمند نیز بسیار مورد توجه بود، از اینرو پیش از پایان سده‌ی هفدهم برخی از مراکز پر جمعیت تجاری نیز توانستند برای خود تالار اپرایی غیردرباری بسازند. از سال ۱۶۷۸ تا ۱۷۳۸ در هامبورگ، و از سال ۱۶۹۳ تا ۱۷۲۰ در لایپزیگ شرکتهایی تأسیس شدند که گاه و بیگاه نمایش می‌دادند. باید دانست که اشراف و سرمایه‌داران تا پس از ۱۷۵۰ بیشتر به اپرا توجه داشتند، و نمایشهای تئاتری به تدریج حمایت آنان را جلب کرد.

تئاتر یسوعی^(۲۰)

در سده‌ی هفدهم در تعدادی از مدارس آلمانی، پروتستان و کاتولیک، نمایشهایی اجرا می‌شد، زیرا درام نه تنها وسیله‌ی آموزشهای نظری، بلکه وسیله‌ای برای آموزش فن بیان و سلوک نیز به شمار می‌رفت. غالب نمایشهای آنان به زبان لاتین، و بقیه به زبانهای بومی و محلی اجرا می‌شدند.

درام مدرسه‌ای در مدارس کاتولیک که توسط یسوعیان اداره می‌شد به اوج خود رسید. انجمن مسیحیه^{۲۱}، که حاصل جنبش اصلاح دینی بود، در سال ۱۵۳۴ تأسیس شد (و در سال ۱۵۴۰ به تأیید پاپ رسید) تا با بدعت و ارتداد مبارزه کند، و اقتدار کلیسا را وسعت بخشد. این انجمن شأن زیادی برای آموزش قائل بود، و می‌کوشید با تربیت جوانان مؤمن، رهبران آینده‌ی کلیسا و دولت را تأمین کند. این انجمن تا سال ۱۶۰۰ توانست ۲۰۰ مدرسه، دانشگاه، و مدرسه‌ی



تصویر ۷.۱۳. ۱۰. يك گروه نمایشی از بازیگران خارجی که برای ورود به صحنه حاضر می‌شوند. این گروه مربوط به يك نمایش هایت‌اوند اشتانس آکسیون است. هارلکن و هانسورست در انتهای سمت چپ دیده می‌شوند. گراوور از پ. دکر. برگرفته از تاریخ مختصر تئاتر، فیلیس هارتنول.

پیروزی کنستانتین همان امپراتوری اتریش است تا مسیحیت را حفظ کند. پیروزی ایمان با هزینه‌ی دربار و با طرحی از بورناچینی، معمار دربار و یکی از بزرگترین طراحان اروپا، تهیه شد.

یسوعیان به رغم اجرای نمایشهای مجلل میانه‌ی خوبی با تئاتر حرفه‌ای نداشتند، زیرا معتقد بودند تئاتر حرفه‌ای موجب گمراهی هنرمندان با ایمان می‌شود. از اینرو در تحول تئاتر حرفه‌ای سهم اندکی دارند. در حقیقت معیارهای آنان چنان بالا و سنگین، و انتظار اخلاقی‌شان از تئاتر چندان زیاد بود که گروههای حرفه‌ای قدرت رقابت با آنها را نداشتند. بنابراین تا اوایل سده‌ی هجدهم تئاترهای حرفه‌ای از تئاتر یسوعیان عقب افتادند.

خداترسی را در زندگی این جهانی آموزش دهند. تئاتر یسوعی با نمایشنامه‌ی پیروزی ایمان^(۱۰) (۱۶۵۹) نوشته‌ی نیکلاس آوانچینی به اوج خود رسید. این نمایش در مقابل لئوپولد اول، و برای بزرگداشت او به نمایش در آمد، زیرا موضوع آن شباهتهایی به وضع لئوپولد داشت. در این نمایشنامه امپراتور کنستانتین بر امپراتور غیرمسیحی و کافر، ماگزنزیوس^(۱۱) پیروز می‌شود. نمایش شامل صحنه‌های جنگ دریایی و زمینی، صحنه‌های وحی، فرشتگان و ارواح، و تاجگذاری نهایی کنستانتین بود، به طوری که فرشتگان بر بالای سرش درآنها حرکت می‌کردند. قاب پروسینوم در این نمایش به صورت نشان سلطنتی هابسبورگ با جلال و شکوه خاصی طراحی شده بود، و به وضوح بدین معنا بود که حاصل



تصویر ۵.۱۳. دو طرح لباس از بورناچینی. از کتاب تئاتر وین، جلد دوم، بخش اول، تألیف آلكساندر فن ویلن. چاپ اول، ۱۸۹۹.

یاکوب بیدرمان^(۱۲) با نمایشنامه‌ی سنودوکسوس^(۱۵) (۱۶۳۷)، و یاکوب مازن^(۱۸) با نمایشنامه‌ی (۱۶۰۲)، یاکوب بالد^(۱۶) با نمایشنامه‌ی یفتیاس^(۱۷) (۱۶۴۷) می‌کوشیدند تقوی و



تصویر ۶.۱۳. طرح ابرای آنتیوپا جوستیفیکاتا (محاكمه‌ی آنتیوپا)، که فرانچسکو سانتو رینی آن را در ۱۶۶۲ در مونیخ طراحی کرده است. موزه‌ی تئاتر مونیخ.



تصویر ۹.۱۳. نمایشی از بازیگران سیار در محله‌ی اینگر در مونیخ در سدهی هجدهم. نقاشی از یوزف استفن، حدود ۱۷۷۰. موزهی تئاتر مونیخ.

برای حمایت از تئاتر وجود نداشت، و شرکتهای نمایشی برای یافتن تماشاگر مدام از شهری به شهر دیگر سفر می‌کردند. در جشنهای سالانه در شهرهای مهم گروهها عملاً با یکدیگر مسابقه می‌گذاشتند تا تماشاگران بیشتری را جذب کنند. در هر شهری که نمایش می‌دادند می‌بایست یک چهارم درآمد خود را به خیریه بدهند، و چون تئاتر ثابتی وجود نداشت در میدانها، آموزشگاههای اسب دوانی، میهمانخانه‌ها، مناطق محصور، اتاقهای بالای مغازه‌ها، یا در زمینهای تنیس نمایش می‌دادند. این گروهها هنگام توقف در یک شهر هر شب برنامه‌های تازه‌ای ارائه می‌کردند، و یا به مجموعه‌ی نمایشی خود آثار تازه‌ای می‌افزودند تا تئاتر دوستان محدود شهرها را به تئاتر خود بکشاند (گروه قلتن معمولاً هشتاد و پنج تا نود نمایشنامه در مجموعه‌ی خود داشت).

در پایان سدهی هفدهم یک برنامه‌ی نمایشی شامل نمایشی بلند، و قطعات اختتامیه بود که در هر دو

آنها همچنین برای جلب توجه تماشاگران جملات و سخنان آلمانی می‌آموختند، و گاه يك صحنه را به زبان آلمانی اجرا می‌کردند، و سرانجام از ۱۶۲۶ به بعد در گروه خود از بازیگران آلمانی زبان استفاده کردند. در دهه‌ی ۱۶۵۰ در بعضی از شرکتهای همه‌ی بازیگران آلمانی بودند. آخرین گروه انگلیسی که در آلمان نمایش داد شرکتی به سرپرستی جورج جالی^(۳۸) بود. در سال ۱۶۸۰ دیگر هیچ گروه انگلیسی در ایالات آلمانی زبان دیده نمی‌شد.

اولین گروه معتبر آلمانی به مدیریت کارل آندره آس پاولسن^(۳۹) تشکیل شد، و از سال ۱۶۵۰ تا ۱۶۸۷ فعال بود. گروه دیگری که معتبرتر از اولی بود به مدیریت یوهانس فلیتن^(۴۰) (۱۶۴۰-۱۶۹۵) تشکیل شد. فلیتن مردی تحصیل‌کرده بود که می‌کوشید با اقتباس از کُرِنی، مولی‌یر، و دیگران سطح تئاتر آلمانی را ارتقا دهد، اما متأسفانه در شرایط موجود آن روزگار کار زیادی از او ساخته نبود. در آن زمان شهر معینی

نخستین تئاترهای عمومی در آلمان

برخی از آنها مورد توجه ویژه شاهان قرار گرفته بودند. از آنجا که این گروهها در حوزه‌ی وسیعی سفر می‌کردند، و هر جا که مقدورشان بود نمایشی برپا می‌داشتند، در میان مردم عادی محبوب شده بودند. تا مدتها پس از ۱۶۵۰ اطلاق صفت «انگلیسی» به يك گروه به معنای کیفیت بالای کار آن محسوب می‌شد. کار گروههای خارجی در آلمان چندان هم ساده نبود. بازیگران خارجی برای جلب تماشاگران آلمانی زبان مجبور بودند متن نمایشنامه‌های خود را تغییر دهند (غالب این نمایشنامه‌ها از تئاترهای عمومی انگلیسی گرفته می‌شدند)، آنها را ساده کنند، و عناصری از کمدی سبک، پانتومیم، موسیقی، رقص، و آواز را بدانها بیفزایند. چون کار دلقکها نیازی به گفتگو نداشت از محبوبیت بیشتری برخوردار بودند، و بازیگران خارجی مطابق سلیقه‌ی آلمانیهای تپیه‌ای مسخره‌ای مثل جان پاسیت^(۴۱)، استاکفیش^(۴۲)، و پیکلهرینگ^(۴۳) خلق کردند.

تئاترهای یسوعی و درباری پس از ۱۶۵۰ بازار گرمی داشتند، اما گروههای نمایشی حرفه‌ای در این دوره به جایی نرسیده بودند، زیرا برای تأمین زندگی خود متکی به تماشاگران عامی بودند. البته استثناهایی هم وجود داشت، زیرا پیش از ۱۶۵۰ معدودی شرکتهای نمایشی مورد حمایت شاهان بوده‌اند. این گروههای اولیه اصلاً انگلیسی بودند، و باید گفت که خاستگاه تئاتر حرفه‌ای در آلمان بازیگران الیزابتی بودند که در حوالی ۱۵۸۶ سفرهای زیادی در آلمان کردند. از میان این گروههای اولیه شرکتهای رابرت براون^(۴۴) (از حدود ۱۵۹۰ تا ۱۶۰۶)، جان اسپنسر^(۴۵) (از ۱۶۰۵ تا ۱۶۲۳)، و جان گرین^(۴۶) (از ۱۶۰۶ تا ۱۶۲۸) از همه مهمترند. آنها در حالی که توصیه‌نامه‌هایی همراه خود می‌بردند معمولاً از درباری به دربار دیگر می‌رفتند، و



تصویر ۸.۱۳. طرحی از جوانی بورناچینی برای نمایش پیروزی ایمان نوشته‌ی نیکلاس آوانچینی. نمایشی از انجمن مسیحیه که در سال ۱۶۵۹ در مقابل امپراتور اتریش به صحنه رفت. برگرفته از کتاب تئاتر وین، ۱۸۹۹.



تصویر ۱۱.۱۳. یوهان کریستف گتشد، درام‌نویس و منتقد آلمانی و همسرش لویس آدلگوند ویکتوریا که به کمک هم تعدادی از نمایشنامه‌های کلاسیک فرانسوی را به آلمانی اقتباس کردند. تاریخ مختصر تئاتر، هارتنول.

سفید بود. هر چند هانسوورست در شهرهای مختلف شخصیت متفاوتی داشت اما خطوط اصلی تیپ او همان بود که استرانیسکی پرداخته بود.

مرکز کار استرانیسکی در درجه‌ی اول وین بود، و در آنجا توانست يك تئاتر دائمی بسازد. او تا پایان عمر تهیه‌کننده‌ی اصلی نمایشهای کارن تئوتور^(۳۷)، اولین تئاتر دائمی وین که در ۱۷۰۸ توسط انجمن شهر ساخته شده بود، ماند. وی در این تئاتر بود که سنت نمایشهای بدیهه‌سازی را چندان رواج داد که تا سال ۱۷۵۰ درام معمولی نتوانست با آن مقابله کند.

بنابراین در اوایل سده‌ی هجدهم عوامل چندی موجب رونق تئاتر عامیانه در آلمان شدند: يك مجموعه‌ی نمایشی برای جذب تماشاگران عادی؛ ورود بازیگران معمولی که اندکی بهتر از معرکه‌گیران کنار خیابان بودند؛ و ایجاد شرایطی که در آن امکان تمرین و دقت در اجرای نمایش میسر بود. با توجه به این امر تعجبی ندارد اگر طبقه‌ی اشراف آلمانی و عوامل کلیسا تئاتر حرفه‌ای را خوار می‌داشتند.

اصلاحات گتشد و نویبر

نخستین گام را برای اصلاح تئاتر آلمانی یوهان کریستف گتشد^(۳۸) (۱۷۰۰ - ۱۷۶۶) برداشت. وی پس از تحصیل در دانشگاه کونیگسبرگ، بزودی رهبر روشنفکران آلمانی شد، و توسعه‌ی زبان آلمانی را به عنوان وسیله‌ی بیان ادبی، در صدر برنامه‌های خود قرار داد. تا آن زمان، زبان دانشگاهی آلمان هنوز زبان

در ۱۷۰۷ همه‌ی این دلکها در يك شخصیت به نام هانسوورست^(۳۹) ادغام شدند. یوزف آنتسن استرانیسکی^(۴۰) (۱۶۷۶ - ۱۷۲۶) با ترکیب تیپهای متعددی از جمله هارلکن (یا آرلکن)، که تماشاگران آلمانی از نمایشهای کم‌دیا فل آرته می‌شناختند، مسخره بازیهای قرون وسطایی، و دلکهای مختلفی که گروههای انگلیسی آورده بودند، تیپ هانسوورست را ساخت. این تیپ زارعی سرزنده و بذله‌گو و دوستدار آبجو بود که به زبان باواریایی سخن می‌گفت. لباس او ترکیبی از يك کلاه نوك تیز سبز، کت قرمز، شلواری زرد و دراز، و یقه‌ی گرد و چین‌دار (روف)^(۴۱) به رنگ

برنامه سرگرمیایی چون آواز، رقص، و عملیات آکروبات چاشنی نمایش می‌شد. نمایش اصلی هاپت آکسیون^(۴۲) (نمایش اصلی)، یا هاپت - اوند - اشتاتس آکسیون^(۴۳) (نمایش اصلی ایالتی) خوانده می‌شد، که نمایشی جدی یا کم‌دی بود. قطعه‌ی اختتامیه، یا ناشپیل^(۴۴)، معمولاً نمایشی فارسی بود. نویسنده‌ی این نمایشنامه‌ها را نمی‌شناسیم تنها می‌دانیم که غالب آنها نمایشنامه‌های بلند، و آش در هم جوشی از جدی و کم‌دی، قلنبه‌گویی و خشرت، دسیسه‌های شرورانه، و فرارهای موفقیت آمیز بودند. در این نمایشها، هر قدر هم که جدی می‌بودند، چهره‌ی مرکزی يك دلک بود.



تصویر ۱۰.۱۳. استرانیسکی در نقش هانسوورست (در جلو) از کتاب تئاتر وین، ۱۸۹۹.



تصویر ۱۲.۱۳. «» کارولینا نویبر بازیگر و مدیر تئاتر آلمانی در سده‌ی هجدهم.

می‌شد برطرف سازد. اما نویبر موفقیت چندانی حاصل نکرد، زیرا جذب تماشاگرانی که به نمایشهای تازه‌ی آنها توجهی نشان دهند نیاز به زمان بیشتری داشت. او برای حفظ بقای شرکت ناچار بود هر دو دسته را راضی کند، و این شیوه گشتد را خوش نمی‌آمد. در ۱۷۳۵ هنوز در بیش از نیمی از اختتامیه‌های او هانسوورست نقش داشت. خانم نویبر در قطعه‌ی کوتاهی که در ۱۷۳۷ نوشت هانسوورست را حذف کرد، اما این تیب در ۱۷۳۸ دوباره با نام و کسوت



تصویر ۱۳.۱۴. درام پاستورال آتالانتا، یا تحقیر شده‌ای تحقیر می‌کند نوشته‌ی گشتد، از صفحه عنوان همین کتاب. برگرفته از کتاب تئاتر وین، جلد دوم، بخش اول، ۱۸۹۹.

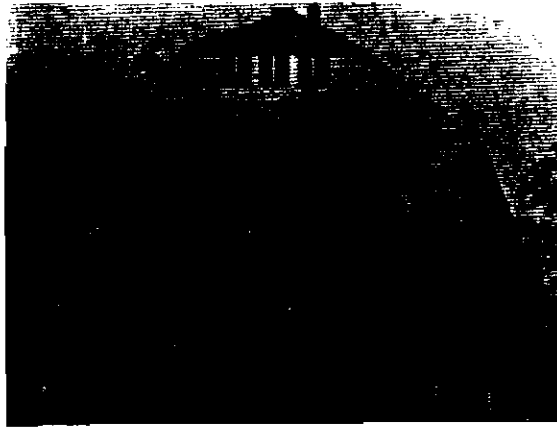
مجموعه‌ی نمایشی (رپرئوار) کامل تأمین شود، زیرا گشتد معتقد بود باید هاپت - اوند - اشتاتس آکسیون، بدیهه سازی، نمایشهای اختتامیه‌ی هجوآمیز و تقلیدی (بورلسک) «» و هانسوورست را جمع و جور کرد. بنابراین به همراه گروه، عمدتاً با ترجمه‌ی نمایشنامه‌های نئوکلاسیک فرانسوی، تصمیم به خلق آثار تازه‌ای گرفتند که بتواند شکل دلخواه درام آلمانی را منعکس کند. مشهورترین این آثار تازه مرفن کاتوه «» (۱۷۳۱) نوشته‌ی گشتد بود که تا پیش از ۱۷۵۶ ده بار تجدید چاپ شد. آثار دیگر شامل اقتباسهایی از نمایشنامه‌های دوشه، لاشوسه، ولتر، و دیگران بود که به طور عادی اجرا می‌شدند.

خانم نویبر به نحوه‌ی اجرای نمایشنامه اهمیت زیادی می‌داد، از اینرو تأکید داشت نمایشنامه‌ها را به دقت تمرین کند، و از بدیهه سازی اجتناب می‌ورزید؛ او بازیگران را به کارهای دیگری گماشت که پیش از او سابقه نداشت، از جمله رنگ آمیزی دکورها، تهیه‌ی آگهیهای دستی، یا دوختن لباس؛ او حتی بر زندگی خصوصی بازیگران خود نظارت می‌کرد تا معایبی را که موجب طرد آنها از جامعه‌ی موقر آلمانی

برقرار کرده بود. گشتد تا سال ۱۷۲۷ موفقیتی به دست نیاورد تا آنکه با نویبر آشنا شد.

کارولینا نویبر «» (۱۶۹۷-۱۷۶۰) دختر یک وکیل رسمی دولت بود که در سال ۱۷۱۷ با یوهان نویبر از خانه‌ی پدری فرار کرد، و در سال ۱۷۱۸ پس از پیوستن به یک گروه نمایشی با هم ازدواج کردند. آنها مدتی عضو یک شرکت نمایشی به سرپرستی یوهان کاسپار هاگه «» و کارل لودویگ هوفمان «» ماندند، و در سال ۱۷۲۷ خود شرکت مستقلی تأسیس کردند. پس از کسب عنوان «بازیگران منتخب دربار سلطنتی ساکسون و لهستان» توانستند در جشنهای سالانه‌ی بازار مکاره در لایپزیگ (که مرکز روشنفکران آلمانی بود) و در خانه‌ی گشتد، نمایشهایی اجرا کنند.

در سال ۱۷۲۷ نویبرها با گشتد به توافق رسیدند تا با همکاری یکدیگر تئاتر آلمان را سر و سامانی ببخشند. این همکاری، که تا سال ۱۷۳۹ ادامه یافت، نخستین اتحاد قابل توجهی بود که بین یک چهره‌ی شاخص ادبی، و یک گروه حرفه‌ای در آلمان به وجود آمد. متأسفانه قاعده بندی آرمانهای بزرگ آسانتر از دستیابی به آنهاست. نخست لازم بود یک



تصویر ۱۵.۱۳. نمای خارجی ساختمان تئاتری که کنراد آکرمان در سال ۱۷۶۵ بنا کرد، و این بنا بعدها از سال ۱۷۶۷ تا ۱۷۶۹ خانهی تئاتر ملی هامبورگ شد. از چاپ سدهی نوزدهم.

شرکتهای نمایشی، ۱۷۴۰ - ۱۷۷۰

آکرمان مدارج ترقی را خیلی سریع پیمودند، اما کنراد اِکَف^{۵۰} (۱۷۲۰-۱۷۷۸) برای حفظ موقعیت خود باید تلاش بسیاری می‌کرد، زیرا مردی کوتاه قد و عامی بود. خانم شرودر و آکرمان پس از يك فصل نمایشی از گروه شونمان جدا شدند، اما اِکَف هفده سال با آن گروه کار کرد، و در سال ۱۷۵۲ اِکَف ستاره‌ی شرکت نمایشی خود محسوب می‌شد. اِکَف همچنین نخستین نظریه پرداز تئاتر آلمانی محسوب می‌شود، و در سال ۱۷۵۳ مدرسه‌ای برای تربیت بازیگران در شورین^{۵۱} تأسیس کرد. وی با آن که قادر بود نظریه‌های خود را تدوین کند (که در ۲۴ مقاله آنها را تشریح کرده است)، اما کلاسهای او رونقی نگرفت، زیرا بازیگران گروهش او را مسخره می‌کردند و مزاحمش می‌شدند. شونه مان در سال ۱۷۵۱، پس از آنکه گروهش به «بازیگران دربار دولک شورین» ملقب شد، وقت خود را بین شورین و هامبورگ تقسیم کرد. این ثبات نسبی شونه مان را به طمع انداخت و به تجارت اسب روی آورد، در نتیجه گروهش سقوط کرد. در سال ۱۷۵۷ هنگامی که اِکَف به عنوان اعتراض از او جدا شد شرکت از هم پاشید، و خود او نیز از کار تئاتر کناره گرفت. اما اِکَف بر آن بود که کار را ادامه دهد، و به علت عدم توانایی در مدیریت، از هاینریش کُخ دعوت کرد تا مسئولیت گروه تازه‌ی او را برعهده گیرد. چرخ

بین سالهای ۱۷۴۰ و ۱۷۷۰ اصول کار نویر توسط گروههای دیگر پذیرفته و همه جا گیر شد. یوهان فریدریش شونمان^{۵۲} (۱۷۰۴-۱۷۸۲) نخستین کسی بود که شیوه‌های خانم نویر را در سال ۱۷۴۰ در گروه خود به کار بست. شونه مان در سال ۱۷۳۰ وارد گروه نویر شده بود و پیش از آن نقش دلقک را ایفا می‌کرد، اما در گروه نویر نقش نوکران کمیک را برعهده گرفت. سرزندگی و بالایش بازیگران جوان و تحصیلکرده‌ی گروه او در لایپزیگ حامیان زیادی یافت، و سه تن از بازیگران او - سوفی شرودر، کنراد آکرمان، و کنراد اِکَف - به شهرت رسیدند. سوفی شرودر^{۵۳} (۱۷۱۴-۱۷۹۲) زنی تحصیلکرده بود که پس از جدا شدن از همسرش در جستجوی کاری بود، لذا به تشویق اِکَف بازیگر شد. با آن که قبلاً تجربه‌ای در بازیگری نداشت، بزودی بازیگر محبوب شرکت شونه مان شد. کارهای بعدی او پیوندی ناگسستنی با کنراد آکرمان^{۵۴} (۱۷۱۰-۱۷۷۱) پیدا کرد، و در سال ۱۷۴۹ با او ازدواج کرد. کنراد آکرمان که خود از ۳۰ سالگی بازیگری را آغاز کرده بود زود مشهور شد، و به واسطه‌ی تربیت خانوادگی و تحصیلات خوبش حضور نمایشی در صحنه داشت. به حرکات باوقار و شکوه او در صحنه اشارات زیادی شده است. خانم شرودر و

رسیده بود، یافت. در این دوره جنگ روشنفکرانه‌ای بین نویر و گتشد آغاز شد و آن دو عقاید یکدیگر را متقابلاً به سخره گرفتند. هر چند حمله‌های نویر نقطه‌ی پایانی بر رهبری گتشد نهاد اما نفعی هم به حال خودش نداشت. نویر پس از چندی اقامت دوباره در لایپزیگ، به وین و شهرهای دیگر رفت، و در سال ۱۷۶۰ درگذشت.

کوششهای گتشد و نویر همیشه با توفیق همراه نبود، اما شکست سختی هم نخوردند. در دهه‌ی ۱۷۴۰ همه‌ی شرکتهای نمایشی درامهای را بر صحنه می‌بردند که غالباً به طور مستقیم از کتاب شش جلدی گتشد به نام تئاتر آلمانی^{۵۵}، که بین سالهای ۱۷۴۰ و ۱۷۴۵ چاپ شد، انتخاب می‌شدند و شیوه‌های اجرایی نویر نیز توسط شرکتهای دیگر اقتباس می‌شد. بنابراین با آن که گتشد و نویر مورد استهزای درام نویسان و بازیگران بعدی قرار گرفته‌اند، اما همین دو بودند که راه آینده‌ی تئاتر آلمان را هموار ساختند.

دوم اهمیت قرار داشت. نویر در این فصل ۲۰۳ نمایش به صحنه برد که ۷۵ نمایشنامه‌ی بلند و ۹۳ نمایشنامه‌ی تک پرده‌ای در آن گنجانیده شده بود. با توجه به مسائلی که تأمین وسایل این مجموعه‌ی بزرگ نیاز داشت، نباید تعجب کنیم که دقت و پرداخت لازمی که نویر اینهمه با امیدواری دنبال می‌کرد میسر نباشد. با آنکه خانم نویر حامیان معتبری، از جمله فرمانروای شلیزویگ - هُلشتاین را به گروه خود جذب کرده بود، موقعیتی را که انتظار داشت به دست نیاورد و پس از ۱۷۳۵ تماشاگران را علناً به خاطر سلیقه‌ی نازلشان شماطت می‌کرد. بدین ترتیب نویر تعداد زیادی از حامیان خود را در هامبورگ و لایپزیگ از خود راند، و در ۱۷۳۹ از گتشد جدا شد، و پس از آن دیگر کار زیادی از او ساخته نبود. در سال ۱۷۴۰ به سن پترزبورگ رفت اما مرگ ملکه آنا، شش ماه پس از ورود او، موجب تعطیل شدن تئاترش در آنجا شد. در سال ۱۷۴۱ به لایپزیگ بازگشت، و شونه مان، یکی از بازیگران قدیمی خود را که در گروه او به شهرت



تصویر ۱۴.۱۳. نمایشی از گروهی منتسب به نویر در نورمبرگ، حدود ۱۷۳۰. شخصیهای اصلی نمایش توسط دو دلقک احاطه شده‌اند. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

حوادث بار دیگر در سال ۱۷۶۴ اکف را به گروه آکرمان پیوست. هاینریش کُخ^{۵۱} (۱۷۰۳-۱۷۷۵) در سال ۱۷۲۸ وارد گروه نویسر شده بود، و در سال ۱۷۴۹، هنگامی که خانم نویبر لایبزیگ را ترک گفت، پروانه‌ی نمایش او را به دست آورد و به نمایش سیار پرداخت تا آنکه در ۱۷۵۸ به گروه شونه مان پیوست. بین ۱۷۵۸ و ۱۷۶۳ موفق شد بخش اعظم سال را در يك شهر، هامبورگ، نمایش اجرا کند؛ چنین کاری پیش از او سابقه نداشت. در سال ۱۷۶۶، پس از جنگ هفت ساله، به لایبزیگ مراجعت کرد، و در آنجا اولین تئاتر دائمی شهر را ساخت (با آن که این شهر مهمترین مرکز فرهنگی آلمان بود، همه‌ی تئاترهای آن پیش از آن موقتی بودند). کُخ از سال ۱۷۶۸ تا ۱۷۷۱ در دربار وایمار، و از سال ۱۷۷۱ تا هنگام مرگش در ۱۷۷۵، در برلین به اجرای نمایش اشتغال داشت. کُخ احتمالاً نخستین مدیر تئاتری بود که همه‌ی آرمانهای نویبر را به کار گرفت. او هم به سلیقه‌ی مردم، و هم به کیفیت نمایش اهمیت می‌داد، و به تدریج توانست نمایشهای سیار خود را متوقف کند، و در يك محل مستقر شود.

سومین شرکت مهم نمایشی در آلمان متعلق به کنراد آکرمان بود. آکرمان به همراه سوفی در چندین شرکت کار کرد، و با گروه خود تا روسیه سفر کرد، و موفق شد سازمان باثباتی را در ۱۷۵۳ پی ریزی کند. در سال ۱۷۵۵ در شهر کونیگسبرگ (در شرق پروس، که اکنون جزء روسیه شوروی است) يك تئاتر دائمی ساخت. این اولین تئاتر آلمانی بود که منحصرأ برای نمایشهای تئاتری ساخته شد. جنگ هفت ساله در سال ۱۷۵۶ (که بین سالهای ۱۷۵۶ و ۱۷۶۳ بین

پروس و اتریش بر سر حاکمیت بر ایالات مختلف آلمان درگرفت) آکرمان را وادار کرد به غرب برود، و در سویس و آلزاس و نقاط دیگر نمایش دهد. وی در سال ۱۷۶۴ بار دیگر به هامبورگ بازگشت، و در این سال بود که اکف به گروه او پیوست. به واسطه‌ی وجود آکرمان، اکف و سوفی هِنسِل^{۵۲} (۱۷۳۸-۱۷۸۹)، و فریدریش شرودر^{۵۳} جوان، این گروه احتمالاً بهترین گروه نمایشی در آلمان آن روزگار شد. آکرمانها در سال ۱۷۶۵ اولین تئاتر دائمی خود را در هامبورگ بنا کردند. اما اختلافات درون گروهی اصطکاکهایی را به وجود آورد که آکرمان ترجیح داد تئاتر خود را به سازمان نو بنیادی به نام تئاتر ملی هامبورگ اجاره دهد.

فکر ایجاد تئاتر ملی هامبورگ از جزوه‌ای سرچشمه گرفت که یوهان فریدریش لوتن^{۵۴}، داماد شونه مان، درباره‌ی تئاتر آلمانی نوشته بود. لوتن در این جزوه کیفیت نازل تئاتر آلمان را به واسطه‌ی فقدان مدیران و بازیگران بافرهنگ، عدم حمایت دولت، اجبار گروههای نمایشی به سفر مداوم، و کمبود درام نویس آلمانی شناخته بود، و برای اصلاح آن پیشنهاد تأسیس يك تئاتر دائمی و غیرانتفاعی را کرده بود که با کمک مالی دولت و زیر نظر مدیری حقوق بگیر اداره شود؛ وی همچنین تأسیس کانونی را برای تربیت بازیگران و استخدام آنان با حقوق بالا، و سازمانی که بتواند بازیگران خوب را جذب خود کند، پیشنهاد کرده بود، و معتقد بود که بازیگران خوب باید با گرفتن جایزه تشویق شوند. لوتن همچنین توانسته بود دوازده نفر تاجر را ترغیب کند تا از برنامه‌ی او حمایت کنند. پیشنهادهای او پذیرفته شد، و خود او با

همکاری ی آیل سیلر^{۵۵} (۱۷۳۰-۱۸۰۱) مدیریت این سازمان را برعهده گرفتند، و یکی از سرمایه‌گذاران که از دوستان سوفی هِنسل بود به مدیریت امور مالی برگزیده شد. همه‌ی بازیگران شرکت آکرمان به استثنای معدودی جذب این سازمان شدند. جی. ای. لسنینگ که در این زمان بهترین درام نویس آلمانی شناخته می‌شد، به عنوان مشاور و منتقد ویژه‌ی شرکت برگزیده شد. وی همچنین ویراستار مجله‌ای تئاتری شد که برای ایجاد علاقه به مجموعه‌های نمایشی و تعلیم مردم تأسیس کردند.

تئاتر ملی هامبورگ در سال ۱۷۶۷ با امیدهای فراوان گشایش یافت. بزودی لوتن حق نظارت بر بازیگران را از دست داد، و اکف مسؤول برقراری انضباط در میان بازیگران شد. به رغم وعده‌هایی که در مورد ارائه‌ی درامهایی با کیفیت بهتر داده شده بود، این تئاتر نیز ناچار شد برای جلب تماشاگران بیشتر سرگرمیهای رنگارنگ به برنامه‌های خود بیفزاید. این

درام آلمانی، ۱۷۴۰ - ۱۷۸۷

نوآوری در سال ۱۷۶۹ به شکست انجامید، و تنها دستاورد ماندنی آن مجله‌ی تئاتری لسنینگ به نام درام شناسی هامبورگ^{۵۶} بود که یکی از مهمترین نشریات انتقادی تئاتر در سدهی هجدهم به شمار می‌رود. هر چند تئاتر ملی هامبورگ خود چیزی به دست نیاورد اما در استقرار يك تئاتر غیرانتفاعی نقطه‌ی آغازی شد، و با آن که این سازمان چندان هم ملی نبود، اما نیاز به يك تئاتر ملی را در آلمان جنبه‌ای عام داد و راه را برای آیندگان هموار ساخت.

در دهه‌ی ۱۷۴۰ گنشد و یارانش بنای يك مجموعه‌ی نمایشی تازه را گذاشتند، اما نمایشنامه‌ای که ارزش پایداری داشته باشد ننوشتند. پس از آن که دوران



تصویر ۱۶، ۱۳. لسنینگ درام‌نویس آلمانی که درام آلمانی را از قوانین کلاسیک رها کند.



تصویر ۱۷، ۱۳. صحنه‌هایی از نمایشنامه‌ی ماینا فن بارنهلیم. گراوور از دانیل جادوویسکی. موزهی تئاتر مونیخ.

است. این نمایشنامه همچنین نخستین اثر آلمانی است که تماماً به نظم نوشته شده (آثار پیشین لسینگ یا در بحر آلكساندرین^{۴۷})، و یا به نثر بودند).

پس از آنکه گونه نیز شیوهی لسینگ را برگزید، زبان نظم در تراژدیهای آلمانی مرسوم شد. ناتان خردمند بزودی برای صحنه تنظیم شد، و یکی از محبوبترین نمایشهای آلمانی گردید به طوری که تا به امروز در صحنه‌های آلمانی اجرا می‌شود.

لسینگ از طریق نمایشنامه‌ها و نقدهایش استاندارد تازه‌ای در درام آلمانی به وجود آورد و از راه حل‌های محدود گوشتد پسی فراتر رفت، و نشان داد که درام آلمانی هم می‌تواند هواداران زیادی به دست آورد. باید توجه داشت که مجموعه‌های نمایشی در آلمان در دوران لسینگ و پس از مرگ او در ۱۷۸۱ هنوز بکلی دگرگون نشده بودند، و غالب آنها هنوز تقلیدهای دقیقی از درام کشورهای دیگر بودند، با این تفاوت که نفوذ درام فرانسوی از میان رفت و درام

سومین نمایشنامه‌ی بانفوذ لسینگ به نام امیلیا گالوتی^{۴۸} (۱۷۷۲) اقتباسی از داستان کلاسیک آپیسوس و ویرجینیاست که در پس زمینه‌ای سدهی هجدهمی اتفاق می‌افتد. این نمایشنامه احساس‌گرایی موجود در خانم سارا سمپسن را کنار گذاشته، و به روح تراژدی نزدیک‌تر شده است. یکی از شخصیت‌های این نمایشنامه پادشاهی مستبد از کشوری کوچک است، و لسینگ با این نوشتن اثر خود را ناقد اوضاع سیاسی و اجتماعی کشور خود، و مخالف اخلاق اشرافی معاصرش معرفی کرد.

آخرین نمایشنامه‌ی پراهمیت لسینگ ناتان خردمند^{۴۹} (۱۷۷۹) نام دارد. این اثر شعری دراماتیک است که اساساً برای صحنه نوشته نشده بود، اما به نظر بسیاری از منتقدان بزرگترین درام فلسفی سدهی هجدهم محسوب می‌شود. در این اثر با انتخاب شخصیت‌هایی از یهودیت، مسیحیت، و اسلام می‌کوشد نشان دهد که عشق جهانی بارورترین آموزه‌ی ممکن

بزودی یکی از محبوبترین نمایشهای آلمانی گردید، و مورد تقلید بسیار قرار گرفت. این درام که مورد توجه «طبقه‌ی متوسط» آلمانی بود پس از انتشار ترجمه‌ی آثار دیده‌رو توسط لسینگ، باز هم ارزش بیشتری یافت، و برای نخستین بار بورژوازی آلمانی را نیز در سطحی وسیع به تئاترها کشانید. چون لسینگ به تدریج دریافت که درام انگلیسی مناسبترین الگوی نویسندگان آلمانی است، در سال ۱۷۶۰ از گروه گشتد جدا شد، زیرا گشتد درام فرانسوی را ترویج می‌نمود. از آن پس لسینگ با نوشتن نمایشنامه و نقدهایی که در مجله‌ی درام شناسی هامبورگ (۱۷۶۷-۱۷۶۹) به چاپ می‌رساند، به تحقیر گشتد و نوکلاسیک‌های فرانسوی و تحسین درام انگلیسی آغاز نهاد.

دومین نمایشنامه‌ی مؤثر لسینگ به نام ماینا فن بارنهلیم^{۵۰} (۱۷۶۷) غالباً به عنوان نخستین کمدی ملی آلمانی شناخته شده است. این نمایشنامه به جنگ هفت ساله می‌پردازد، و داستان دو عاشق وابسته به دو جناح متخاصم در جنگ است. در نتیجه به هم رسیدن دو عاشق در پایان نمایش، معنایی فراتر از ابعاد ادبی نمایشنامه پیدا می‌کند. اگرچه موضوع این نمایشنامه مسأله‌ی روز آلمان بود با اینحال ماندنی‌ترین کمدی سدهی هجدهم آلمانی به شمار می‌رود. با آن که نمایشنامه‌ای احساساتی است اما شخصیت پرمایه و ظریف ماینا تازگی خاصی بدان می‌بخشد. این اثر نیز همچون خانم ساراسمپسن به طرزی استثنایی محبوبیت یافت و مورد تقلید قرار گرفت.

پشاهنگی این گروه بسر آمد، نسل تازه‌ای از درام نویسان ظهور کرد. مهمترین این درام نویسان یکی یوهان الیاس شلیگل^{۵۱} (۱۷۱۹ - ۱۷۴۹) بود که تعدادی کمدی و تراژدی نوشت، و بهترین آنها تراژدی هرمان^{۵۲} (۱۷۴۳) از تاریخ باستانی آلمان اخذ شده بود، و دیگری س. ف. گیلرت^{۵۳} (۱۷۱۵ - ۱۷۶۹)، که محبوبترین کمدیهای اشک آور و تراژدی آلمانی در آن دوره را نوشت.

اما بهترین نمایشنامه نویس این دوره گوته^{۵۴}د إفرایم لسینگ^{۵۵} (۱۷۲۹ - ۱۷۸۱) بود که يك درام نویس واقعی آلمانی است. لسینگ کار خود را در سال ۱۷۴۸ با نمایشنامه‌ی محقق جوان^{۵۶} آغاز کرد، که توسط گروه نویبر به صحنه رفت، و در سال ۱۷۵۵، با نمایشنامه‌ی خانم ساراسمپسن^{۵۷} شهرت زیادی به دست آورد. صدای این تراژدی ملی و بومی در سراسر آلمان پیچید، و پایه گذار درام احساساتی در آلمان شد. راهی که تراژدی لسینگ پیمود پیش از او توسط آثار گلرت و ترجمه‌ی آثار انگلیسی از جمله تاجر لندن از لیلو، و قمارباز از مور هموار شده بود. لسینگ در نمایشنامه‌ی خانم ساراسمپسن از اسطوره‌ی مده آ کمک گرفت، اما آن را در انگلستان معاصر خود قرار داد. وی خط اصلی داستان را نیز تغییر داد، و به جای مده‌آ، قربانیان او را مرکز توجه قرار داد. این نمایشنامه داستان دختر جوان و دوست داشتنی و ساده دلی است که فریب مرد رذلی را می‌خورد و با او فرار می‌کند؛ هنگامی که زن آن مرد در می‌یابد که شوهرش او را ترک کرده، توطئه‌ای می‌چیند و سارای جوان را مسموم می‌کند و از انگلستان فرار می‌کند. این نمایشنامه نخست توسط گروه آکرمان اجرا شد و



تصویر ۱۸۱۳. صحنه‌ای از نمایش دوقلوها،
نوستی کلینگر از پیروان مکتب «توفان و تلاش»،
گراوور از آلبرشت. کتابخانه ملی اتریش.

انگلیسی جای آن را گرفت.

لسینگ، به رغم تجدید نظرهایی که در درام آلمانی کرد، هرگز از حوزه‌ی تفکر عقل‌گرایی سدهی هجدهم دور نشد. برطبق این تفکر جهان تحت رهبری خدایی کریم و خیراندیش قرار دارد؛ و انسان اساساً خوب است و قادر است با منطق عقلی همه‌ی مسائل مهم جهان را حل کند. اگرچه آثار لسینگ از نظر ساختار آزادتر از درامهای فرانسوی در آن دوران بودند با اینحال عملاً «کلاسیک تجدیدنظر شده» محسوب می‌شوند، زیرا رهیافت تازه‌ای ارائه ندادند، اما نقدهای او به هر حال حاکمیت نئوکلاسیسیسم را مورد سؤال قرار دادند. پس از مرگ لسینگ درام نویسان تازه‌تر و افراطی‌تری سر بر آوردند.

انقلاب واقعی بر ضد معیارهای گذشته توسط درام نویسانی آغاز شد که مکتب خود را ستورم اوند دراگ (توفان و تلاش) نامیدند. محققان دوره‌ی فعالیت این گروه را معمولاً بین سالهای ۱۷۶۷ و ۱۷۸۷، و اوج آن را دهه‌ی ۱۷۷۰ می‌شناسند. مهمترین نویسندگان این مکتب عبارتند از گوته، با نمایشنامه‌ی گوتس فَن برلشینگن^(۸۱) (۱۷۷۳)؛ یاکوب. م. ر. لنتس^(۸۲) (۱۷۵۱ - ۱۷۹۲)، با نمایشنامه‌ی معلم سرخانه^(۸۳) (۱۷۷۴) و سربازان^(۸۴) (۱۷۷۶)؛ هاینریش لئوپولد واگنر^(۸۵) (۱۷۴۷ - ۱۷۷۹)، با نمایشنامه‌ی قاتل بچه^(۸۶) (۱۷۷۶)؛ یوهان آنتن لایزه‌وینس^(۸۷) (۱۷۵۲-۱۸۰۶) با نمایشنامه‌ی یولیوس فَن تارنت^(۸۸) (۱۷۷۶)؛ فریدریش ماکسیمیلیان کلینگر^(۸۹) (۱۷۷۶)؛ با نمایشنامه‌ی توفان و تلاش (۱۷۵۲-۱۸۳۱) و فریدریش شیلر^(۹۰) (۱۷۷۶) با نمایشنامه‌های

راهزنان^(۹۱) (۱۷۸۲)، فیسکوس^(۹۲) (۱۷۸۲)، و عشق و توطنه^(۹۳) (۱۷۸۳).

نمایشنامه‌های مکتب توفان و تلاش معمولاً به عنوان شورش بی‌قاعده بر علیه نئوکلاسیسیسم ارزیابی شده‌اند، و نمایشنامه‌ی گوتس فَن برلشینگن، با پنجاه و چهار صحنه و وقایع در هم پیچیده، و نمایشنامه‌ی توفان و تلاش با اشعار احساساتی و حماسی نمونه‌ی آثار این مکتب شناخته می‌شوند. غالب نمایشنامه‌های این مکتب در پنج پرده نوشته شده‌اند، و وحدت زمان در برخی از آنها رعایت شده و در برخی رعایت نشده است. باید گفت که توفان و تلاش جنبش علنی و تجربی جوانانی بود که بر علیه عقل‌گرایی سدهی هجدهم برخاسته بودند. از آنجا که این مکتب فلسفه‌ی خاصی را پیروی نمی‌کرد، نمایشنامه‌های آن تنوع وسیعی را در اندیشه و بیان درونی نشان می‌دهند. راهزنان نظرگاه‌ی آزادمنش و روسو^(۹۴) وار دارد؛ سربازان از تبعیض طبقاتی جانبداری می‌کند؛ یولیوس فَن تارنت به شیوه‌ی کاملاً نئوکلاسیک نوشته شده است، و گوتس فَن برلشینگن ساختاری آزاد و تودرتو دارد؛ موضوع طبیعی‌گرایی قاتل بچه با ذهن‌گرایی^(۹۵) غنایی توفان و تلاش تضاد بارزی را نشان می‌دهد؛ بیان در این آثار از نظم رسمی یولیوس فَن تارنت تا نظم طفیانی و مقطع و درونگرایی^(۹۶) توفان و تلاش، و نثر محاوره‌ای در معلم سرخانه در نوسان است. پراکندگی این نمایشنامه‌ها تماشاگران را نیز سر در گم می‌ساخت، زیرا نویسندگان جوان آنها بر آن بودند تا همه‌ی ارزشهای هنری و اجتماعی را یکباره تغییر دهند. موضوع این آثار غالباً تهاجمی و برخوردنده بود. نمایشنامه‌ی سربازان پیشنهاد دایر شدن يك فاحشه

خانه‌ی دولتی را می‌کند، و در نمایشنامه‌ی قاتل بچه يك صحنه‌ی تجاوز در مقابل تماشاگران اتفاق می‌افتد، و نیز کودکی بر روی صحنه کشته می‌شود. این آثار نیاز به صحنه پردازی تازه‌ای داشتند، مثلاً گوتس فَن برلشینگن مثل فیلمهای سینمایی سراسر انباشته از پرشهای مکانی است، و نمایشنامه‌های دیگر به دکورهایی با جزئیات زیاد نیاز دارند که به طور مفصل در متن نمایشنامه شرح داده می‌شوند.

تعداد کمی از آثار مکتب توفان و تلاش به صحنه رفتند، و بجز گوتس فَن برلشینگن و آثار اولیه‌ی شیلر تعداد کمی از آنها مورد استقبال قرار گرفتند. اگرچه این آثار به اجرا در نمی‌آمدند، اما در سطح وسیعی خواننده می‌شدند و مورد بحث قرار می‌گرفتند.

دستاوردهای این مکتب بود که سرانجام موجب کنار رفتن موانع کهنه شد، و راه را برای نویسندگان بعدی گشود، تا با بهره‌گیری از این عقاید و صنعت تازه نمایشنامه‌های پربیننده‌تری بنویسند. این مکتب همچنین موجب شد که آثار شکسپیر، که در آن روزها در آلمان اجرا می‌شدند، بهتر پذیرفته شوند، زیرا به نظر بسیاری از منتقدان آن دوره این آثار شباهت بسیاری با آثار شکسپیر داشتند. بین سالهای ۱۷۸۵ و ۱۸۰۵ درام آلمانی به بلوغ خود رسید.

از سال ۱۷۰۸ تماشاگران عادی تنها نمایشهایی را می‌دیدند که در تئاتر کارن تترتور اجرا می‌شد. و از سال ۱۷۵۰ در جشنهای سالانه و بازارهای مکاره نیز نمایشهای بدیهه سازی برای عموم مردم اجرا می‌شد. سنت اخیر توسط استرانیسکی و پیروانش گاتفرید پریهاوزراده، و یوزف فن کورتس^{۸۶} پایه گذاری شد. درام معمولی پس از ظهور کُخ در وین در سال ۱۷۴۸ جای پای پیدا کرد، اما تا دهه‌ی ۱۷۶۰ پذیرش عام نیافت. در این سال استاد یوزف فن سائن فل^{۸۷} پس از يك رشته سخنرانی توجه عموم را به درام غیراوپرای جلب نمود. پس از آن که در سال ۱۷۷۶ امپراتور یوزف دوم تئاتر سلطنتی و ملی^{۸۸} را تأسیس کرد (نام واقعی آن «تئاتر برگر»^{۸۹}، منسوب به محلی است که در آن ساخته شده بود)، دوران تازه‌ای در تئاتر اتریش آغاز شد. سازمان و ضوابط اداری این تئاتر براساس کمدی فرانسز تدوین یافته بود. این تئاتر در سالهای اول تأسیس با مشکلات زیادی روبرو شد، اما به تدریج در صف اول تئاترهای آلمانی قرار گرفت، زیرا دولت اتریش بودجه‌ی قابل ملاحظه‌ای برای آن در نظر گرفته بود. در سال ۱۸۲۵ تئاتر برگر بهترین گروه نمایشی را در آلمان داشت.

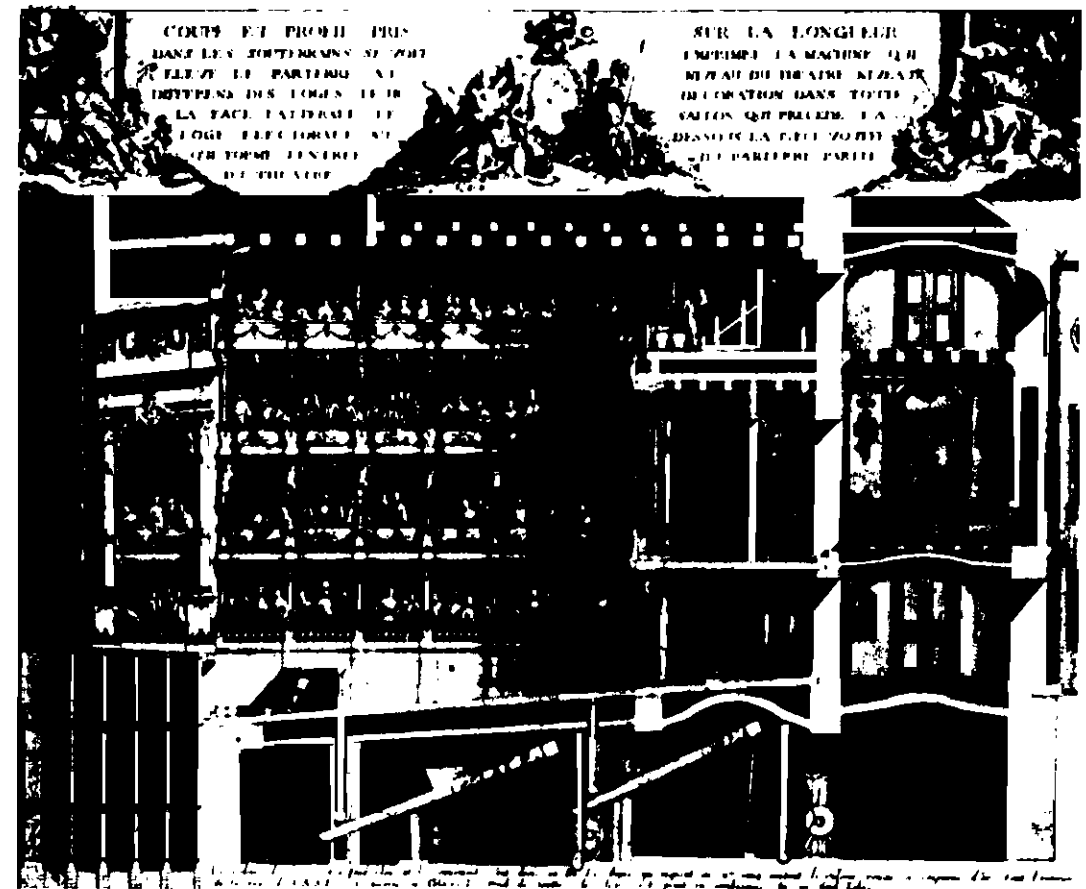
سومین تئاتر دولتی آلمان در سال ۱۷۷۹ در مانهایم تأسیس شد، و آن هنگامی بود که کارل تئودور، جای فرمانروای باواریا را گرفت و دربار خود را به مونیخ انتقال داد. وی در آنجا بنای هُف - اوند - ناشنال تئاتر^{۹۰} در مانهایم را به عنوان هدیه‌ای برای زیردستانش ساخت. این تئاتر زیر نظر بارون هـ فن دالبرگ^{۹۱} و از ترکیب گروههای سی‌لر و اعضای پراکنده‌ی شرکت گوتا آغاز به کار کرد. در آغاز سی‌لر

همکاری‌ی سوفی هِنسیل و اِکف گروه تازه‌ای را در گوتا تشکیل داد، و پس از مدتی سفر نمایشی بین سالهای ۱۷۷۲ و ۱۷۷۴ در وایمار مستقر شد.

هنگامی که تئاتر وایمار آتش گرفت، سی‌لر به گوتا رفت و در سال ۱۷۷۵ طرحی برای تشکیل يك تئاتر ایالتی عرضه کرد و توانست طرح را عملی سازد. بعدها سی‌لر این گروه را ترك گفت، اما اِکف و بازیگران بهتر ماندند.

تئاتر درباری‌ی گوتا سازمانی غیرانتفاعی بود و اعضای آن زیر نظر دولت مرکزی کار می‌کردند، و حق عضویت می‌گرفتند. اِکف، که مسؤول اجرای نمایشها بود در این زمان معتبرترین بازیگر آلمانی شناخته می‌شد. او تعدادی بازیگر جوان به گروه خود آورد، و چنان تعلیمشان داد که بعدها پس از مرگش بهترین بازیگران آلمانی شدند. اکف فردی محافظه کار بود، از اینرو گامی در پیشبرد درام نوین برنداشت. در ۱۷۷۹، پس از مرگ اکف تئاتر گوتا تعطیل شد.

پیش از تعطیل شدن تئاتر بدعت گذار گوتا، تئاتر دولتی بسیار معتبر دیگری در وین بنا شد. اگرچه وین همیشه نیرومندترین شهر آلمانی شمرده می‌شد، اما در تأسیس و تحول تئاتر عمومی از شهرهای دیگر آلمان عقب بود، و چون دربار وین مبالغ هنگفتی در راه اپرا صرف می‌کرد، درام آلمانی را تقریباً بکلی از یاد برده بود. سران کشور چنان تئاتر را حقیر می‌شمردند که ملکه ماریا ترزا (۱۷۱۷ - ۱۷۸۰) تا سال ۱۷۷۱ هیچ نمایش آلمانی ندیده بود. درام درباری همواره توسط بازیگران فرانسوی اجرا می‌شد که در سال ۱۷۴۱ با ایجاد تغییراتی در يك زمین تنیس تئاتر بورگ را ساخته بودند.



تصویر ۱۹.۱۳. مقطعی از تئاتر رزیدنس در مونیخ، سال ۱۷۷۸. طراح این تئاتر فرانسوا دو کووینیه‌ای (پدر) است. بخش جلوی صحنه و فضای زیر آن در طرف چپ تصویر دیده می‌شود. حیاط (گود) صحنه آنقدر بالا آمده است تا هم‌تراز صحنه قرار گیرد، و از آن در نمایشهای باله و نمایشهای دیگر نیز استفاده شود. ابزارهای ماشینی برای بالا و پایین آوردن حیاط در زیر تصویر دیده می‌شود. جایگاه شاه در مرکز راست تصویر پیداست. گراوور از والرین فانک. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

بنای تئاتر ملی آلمان، ۱۷۷۰ - ۱۸۰۰

تعداد گروههای نمایشی نیز افزوده شد. در دوران نویبر شش گروه نمایشی فعالیت داشتند، اما در سال ۱۷۷۶ تعداد آنها به چهارده گروه می‌رسید. مهمتر اینکه تئاترهایی با حمایت دولت تأسیس شدند.

اولین تئاتر دولتی در سال ۱۷۷۵ از بقایای تئاتر ملی هامبورگ به وجود آمد. پس از تعطیل شدن تئاتر هامبورگ در سال ۱۷۶۹، آبل سی‌لر با

در حالی که درام اروپایی در دهه‌ی ۱۷۷۰ در جستجوی پهنه‌های نوینی بود، تئاتر آلمانی مشغول تحکیم دستاوردهای خویش بود. حوادث چندی موجب شد که گروههای پراکنده گرد آیند، و آرمانهای مشترکی را در زمینه‌ی تئاتر بپردازند. در این هنگام بر

ف. ل. شرودر

با نفوذترین گروه نمایشی در آلمان، بیسن سالهای ۱۷۷۰ و ۱۸۰۰، گروه فریدریش لودویگ شرودر^(۱) بود. فریدریش پسر سوفی شرودر، از سن سه سالگی به صحنه رفت. وقتی به خاطر جنگ هفت ساله از گروه آکرمان جدا شد، با نمایش در گروههای سیار امرار

گردید، و پیش از سال ۱۸۰۰ تئاترهای بسیاری در شهرهای لیننس، اینسبروک، برون، فرانکفورت - آم - ماین، اوگسبورگ، نورمبرگ، آلتونا، برسلاو، ریگا، و جاهای دیگر ساخته شد. در دهه‌ی ۱۷۹۰ بیش از هفتاد شرکت نمایشی در آلمان به وجود آمد که بیش از نیمی از آنها ساختمان دائمی داشتند. در این دوره تنها گروههای کوچک نمایشهای سیار می‌دادند.



تصویر ۲۱.۱۳. کنراد اکف و هنسل در نمایش مدرسه‌ی پدران نوشته‌ی رومانوس، که در سال ۱۷۷۶ در تئاتر دربار گوتا اجرا شد. گراوور از لیه براساس یک نقاشی از ج. م. کراوس. بخش تئاتر دانشگاه هامبورگ.



تصویر ۲۰.۱۳. جان کودویس یکی از بازیگران انگلیسی که در سده‌ی هجدهم در آلمان نمایش می‌داد. در این تصویر او را در نقش هارلکن می‌بینیم. موزه بریتانیا.

حمایت قرار داد. پس از ۱۸۰۰، با گسترش اقتدار پروس بر آلمان، تئاتر پروس بر تئاتر آلمان نفوذ زیادی داشت.

بنابراین در سالهای بین ۱۷۷۵ و ۱۸۰۰ تغییرات گسترده‌ای در تئاتر آلمان رخ داد. بعکس سالهای میان ۱۷۲۵ و ۱۷۴۰، بویژه هنگامی که اشراف اعتنایی به‌درام معمولی نداشتند، در این دوران شاهان آلمانی برای ساختن تئاتر با یکدیگر رقابت می‌کردند، همان رقابتی که پیش از آن در اپرا وجود داشت. در این دوران تئاتر به عنوان نهادی فرهنگی، و وسیله‌ای برای ایجاد وحدت در میان مردم ایالات مختلف آلمان نگریسته می‌شد. شاید بتوان گفت که پراکندگی ایالات مختلف آلمان از یکدیگر به نفع تئاتر آلمان تمام شد، زیرا تئاتر در آنجا شکل متمرکزی نداشت، و شرکتهای مستقل و فراوانی در سراسر قلمروی ژرمنی به وجود آمدند.

استقرار تئاترهای دولتی، با بنای ساختمانهای دائمی تئاتر در شهرهایی غیر از پایتختها همگام

مسئول تهیه نمایشها بود، اما پس از ۱۷۸۱ دالبرگ این وظیفه را برعهده گرفت و آن را بویژه بین سالهای ۱۷۸۴ و ۱۷۹۵ تا سطح بهترین گروههای آلمانی ارتقا داد.

پس از ۱۷۸۰ تئاترهای دولتی در همه‌ی ایالات آلمان وجود داشتند. مهمترین این تئاترها در شهرهای کولونی، ماینز، سالسبورگ، وایمار، و پاسو قرار داشتند. در سال ۱۷۸۶ تئاتر دیگری در برلن ساخته شد که بعدها مهمترین تئاتر آلمانی گردید. در اوایل سده‌ی هجدهم در پروس نیز همچون ایالات دیگر چندان توجهی به درام نمی‌شد، و تنها فردریک کبیر (سلطنت ۱۷۴۰ - ۱۷۸۶)، آن هم به خاطر دلبستگی به فرهنگ فرانسوی، یک گروه فرانسوی را در تئاتر خصوصی خود حمایت می‌کرد، و در آنجا اپراهای باشکوهی برپا می‌داشت. نمایشهای کخ و شونه مان هیچیک در برلن مورد توجه قرار نگرفتند. دوران تازه‌ی تئاتر برلن زمانی آغاز شد که فردریک ویلیام دوم (سلطنت ۱۷۸۶ - ۱۷۹۷) با هزینه‌ی خود در سال ۱۷۸۶ گروهی را مورد



تصویر ۲۴، ۱۳. شرودر در نقش فالسناف. ماهنامه‌ی ادبیات و تئاتر (۱۷۸۰).

۱۷۸۰ او هنوز همان دستمزدی را دریافت می‌کرد که در ۱۷۷۱ برایش تعیین شده بود. به این دلیل و دلایل دیگر، در ۱۷۸۰ از این شرکت جدا شد، و تا شش سال بعد در نقش اول نمایش گروه‌های دیگر بویژه در وین به ایفای نقش پرداخت.

پس از کناره‌گیری شرودر، شرکت نمایشی هامبورگ رو به زوال نهاد، و شرودر در ۱۷۸۶ برای چندمین بار به آنجا بازگشت، و نظارت کامل بر آن را برعهده گرفت، و در طول دوازده سال موفق شد معتبرترین گروه نمایشی در آلمان را سازمان دهد. اگرچه شرودر مورد تحسین زیادی قرار گرفته است، اما عمده‌ی فعالیت‌های او پیش از آن توسط دیگران ابداع شده بود، و او در پایان عمر همان کارهای گذشته‌ی خود را تکرار می‌کرد. وی در سال ۱۷۹۸ در اوج محبوبیت از کار کناره گرفت.

امروزه شرودر بزرگترین بازیگر آلمانی در طول اعصار شناخته می‌شود. وی در دوران زندگی خود بیش از ۷۰۰ نقش ایفا کرد، و از نظر تاریخی

از مرگ پدر خوانده‌اش در ۱۷۷۱، به عنوان کارگردان هنری گروه برگزیده شد.

احراز مقام مدیریت ظاهراً موجب تغییراتی در کار شرودر شد. شرودر که بازیگری سهل انگار بود و بسختی تن به تمرین می‌داد، بدل به هنرمندی با انضباط بسیار گردید که در همه‌ی جزئیات به کمال می‌اندیشید. سرانجام توانست گروه خود را به اولین گروه واقعاً یکپارچه‌ی آلمانی تبدیل کند؛ بعلاوه توانست مجموعه‌ی نمایشی خوبی را در تئاتر خود برقرار سازد. شرودر علاوه بر اجرای آثار لسنینگ، بهترین تهیه‌کننده‌ی نمایش‌های شکسپیر، و نویسندگان مکتب توفان و تلاش محسوب می‌شد. در سال ۱۷۷۴ برای نخستین بار نمایشنامه‌ی گوتس فن برلشینگن را به صحنه برد، نمایشنامه‌ای که بسیاری از گروه‌ها آن را غیرقابل اجرا می‌یافتند. در سال ۱۷۷۶ با نمایشنامه‌ی هملت آغاز به اجرای آثار شکسپیر نهاد، و تا سال ۱۷۷۹ یازده نمایشنامه از شکسپیر را، با تغییراتی فاحش، به صحنه برد.

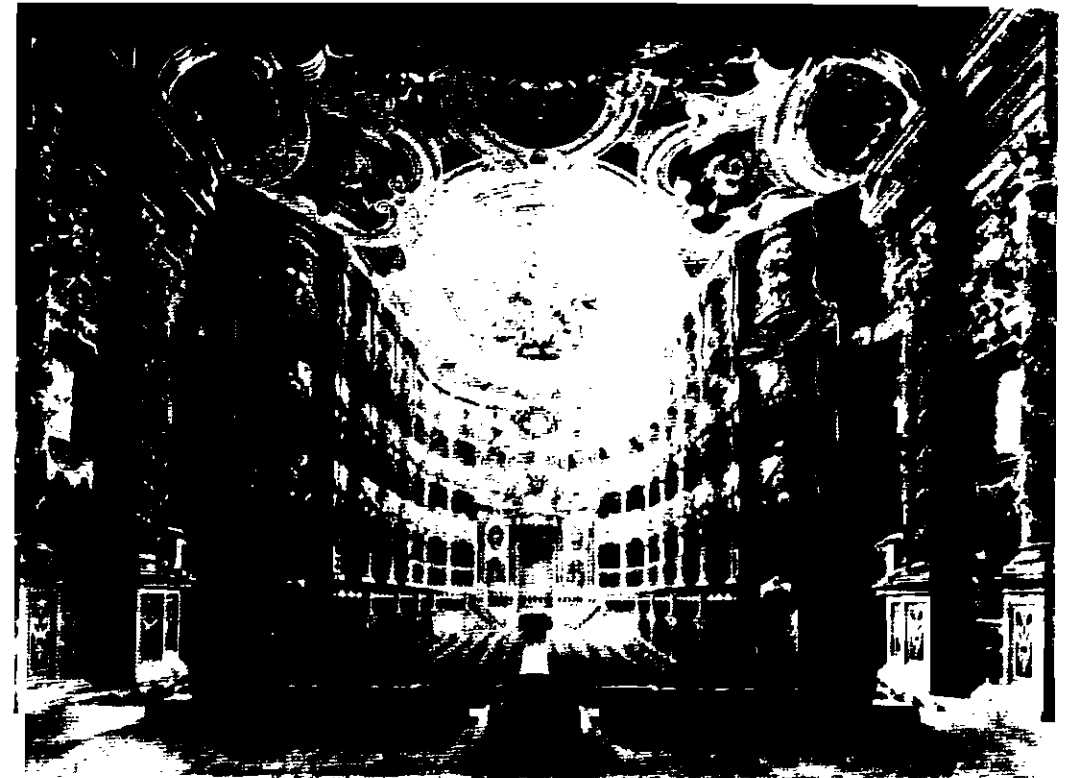
شرودر علاوه بر وظایف مدیریت، سالانه حدود سی و نه نقش نیز ایفا می‌کرد، و بین سال‌های ۱۷۷۱ و ۱۷۸۰ خود بیست و هشت نمایشنامه نوشت که غالباً ترجمه و اقتباس‌هایی از آثار دیگران بودند. او بازیگری پرتحرک و متنوع بود، و به تدریج از کمدهای سبک دوری جست و به تراژدی روی آورد. در ۱۷۸۰ در مقام بزرگترین بازیگر آلمانی شهرتی جهانی کسب کرد.

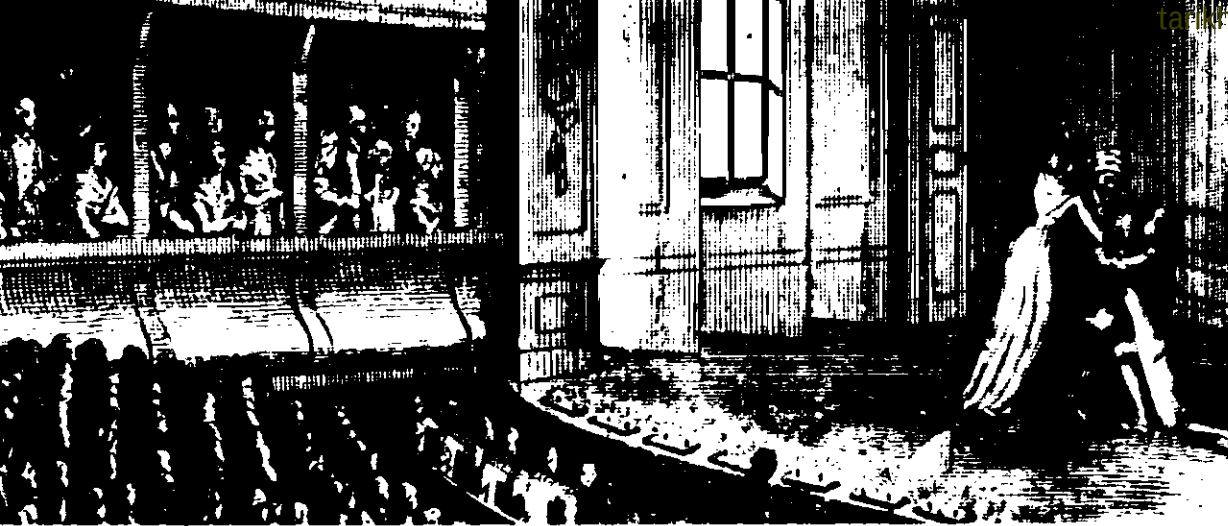
شرودر به رغم موفقیت‌های چشمگیری که به دست آورد همواره عضوی از شرکت مادرش سوفی، که مدیر مالی شرکت بود، بر جای ماند. در سال



تصویر ۲۲، ۱۳. فریدریش لودویگ شرودر بازیگر و گرداننده‌ی تئاتر بزرگ آلمانی در سده‌ی هجدهم و نوزدهم.

تصویر ۲۳، ۱۳. تالار اپرای مارگرید در بایروت که در سال ۱۷۴۸ توسط جوزپه و کارلو گالی بی‌پنهان طراحی شده است. عظمت‌گرایی باروک در این تئاتر به اوج خود رسیده است. نقاشی‌ی گواش از باورنقیند، ۱۸۷۹. موزه‌ی تئاتر مونیخ.





تصویر ۲۶.۱۳. يك تئاتر درجه دوم در نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم. گود، غرفه‌ها، نورهای پایین صحنه، جایگاه سوفلور، و بالهای دکور داخلی در این تصویر قابل توجه‌اند. همچنین توجه شود که در گوشه‌ی صحنه دری در میان عقب و بال قرار داده شده است. این شیوه بعدها به صورت دکورهای پیشرفته‌ی جمعی‌ای درآمد. موزه‌ی تئاتر مونیخ.

ارائه‌ی صحنه‌های پر زرق و برق ظاهر شد. تئاترهای دائمی برای تغییرات صحنه از دستگاه نرده - ارابه (۱۱) استفاده کردند، و این نوآوریها با تغییر معیارها به سوی واقعگرایی، و ایجاد تنوع و استفاده از دکورهایی با جزئیات بیشتر همزمان بود. موفقیت نمایش ماینس فُن بارنهم (۱۷۶۷)، و محبوبیت نمایشهای جنگی، نیاز به ساختن دکور و لباسهای بومی را افزایش داد. مدیران تئاتر برای این نمایشها از پادگانهای نظامی محل کمک می‌گرفتند. گفته می‌شود در سال ۱۷۷۱ شرودر برای تأمین سیاهی لشکر خود هشتاد سرباز از پادگان محل به صحنه‌ی خود آورد.

توجه به انطباق تاریخی پس از نمایش گوتس فن برلشینگن، و تعدادی نمایشهای پرحادثه (با ریتزشوکه (۱۱) به وجود آمد. اجرای شرودر از نمایشنامه‌ی گوتس فن برلشینگن در ۱۷۷۴، نخستین نمایشی بود که در آن صحنه پردازی و لباس برای ایجاد فضای تاریخی به کار برده شد. هر چند

تا هنگامی که تئاتر دائمی ساخته نشده بود نمایشهای پر زرق و برق در آلمان توسعه نیافته بودند، در اوایل سده‌ی هجدهم نِساز به سفر مداوم شرکت‌های نمایشی را مجبور می‌ساخت تا به دکورهای محدود اکتفا کنند؛ دکورهایی که قابل استفاده در انواع گوناگون نمایشها باشند. پیش از ۱۷۲۵، در شرکت‌های نمایشی سه دکور کافی به نظر می‌رسید: يك درختزار برای همه‌ی صحنه‌های خارجی؛ يك تالار برای قصرها؛ و يك کلبه برای صحنه‌های داخلی و محلی. پس از ۱۷۵۰ تعداد این دکورها تا حدی افزایش یافت: يك پراختسال (یا قصر دلخواه (۱۱)، يك خیابان، يك دهکده، تعدادی اتاق مردم طبقه متوسط، يك زندان، تعدادی تپه و گل و بُته. پیش از پیدایش تئاتر دائمی تغییر مکان در نمایشها مشکل بود، تا آن که در دهه‌ی ۱۷۷۰ پرده‌ای در وسط صحنه آویخته شد، تا ضمن اجرای صحنه‌های کوچک صحنه‌های دیگر را در پشت پرده جا به جا کنند. در دهه‌ی ۱۷۷۰ نوآوریهای چشمگیری در

تقلید رفتار روزمره‌ی مردم، در دوران نویر بازی بد به حساب می‌آمد، اما اِکف و شرودر الگوی خود را زندگی عادی مردم معمولی قرار دادند، و شرودر بویژه بر آن بود که شخصیت‌هایش را تا حد ممکن به طبیعت انسانی نزدیک سازد. در نتیجه در نمایشهای او حتی شخصیت‌های تراژدی نیز همچون موجوداتی معمولی تصویر می‌شدند.

تصویر ۲۵.۱۳. صحنه‌ی اتاق در نمایشنامه‌ی هملت که در ۱۷۷۸ در برلن اجرا شد. در این صحنه ج. ف. پروکمان در نقش هملت، و خانم چنکه در نقش گرتزود بازی می‌کنند. گراوور از چادوویسکی. موزه‌ی تئاتر مونیخ.



تحول نمایش در سده‌ی هجدهم

در طول سده‌ی هجدهم گروه‌های نمایشی تلاش بیشتری برای کسب امنیت حرفه‌ای کردند. با افزایش علاقه‌مندان به تئاتر، شرکتها از تعداد مجموعه‌های خود کاستند، و این امر به نوبه‌ی خود به آنها امکان داد تا نمایشهای خود را با دقت بیشتری تدارک کنند. در اواخر سده‌ی هجدهم به واسطه‌ی شهرت اقدامات شرودر کار متشکل گروهی متداول شد، زیرا شرودر نمایشنامه‌ها را در جلسات گروهی می‌خواند، و بازیگران را در شخصیت پردازی راهنمایی می‌کرد. او بود که برای نخستین بار در همه‌ی تمرینات حاضر می‌شد، و در همه‌ی تمرینات دقت زیادی بر جزئیات اعمال می‌کرد. کیفیت بالای اجراهای شرودر گروه‌های دیگر را نیز بر آن داشت تا راه او را دنبال کنند.

سبک بازیگری در این دوران به طور روزافزونی به سوی واقعگرایی متمایل گشت. این شیوه، یعنی

لایزیک ساخته بود، با واقعگرایی تاریخی تحرك قابل ملاحظه‌ای در لباس صحنه به وجود آورد. مع‌الوصف تادهی ۱۷۷۰ لباس تاریخی عمومیت نیافت شرودر در نمایشنامه‌ی گوتس فن برلشینگن در سال ۱۷۷۴ برای جنگاوران زره، برای راهبان و اسقفها لباسهای کلیسایی، و برای درباریان و مردم شهر و کولیان لباسهای مناسب آنها را انتخاب کرد. انتخاب این لباسها در آن روزگار نوآوری مهمی به شمار می‌رفت، و بیش از همه منتقدان زمان خود را تحت تأثیر قرار می‌داد. پس از آن لباسهای تاریخی در نمایشهای پر حادثه (ریتر شتوکه) به عنوان قاعده پذیرفته شد. باید در نظر داشت که منظور از لباسهای تاریخی، لباسهایی است که در يك سده (غالباً سدهی شانزدهم) معمول بودند، بدون توجه به اینکه زمان داستان نمایش چقدر قدیمتر یا جدیدتر باشد. در سال ۱۷۷۶ در برخی از نمایشهایی که در گوتا اجرا می‌شد لباسهای رومی به کار می‌رفت، و در دهی ۱۷۸۰ این

با افزایش تأثیرات تئاتر فرانسوی در آلمان پوشیدن لباس به رسم پارسی در صحنه‌ها متداول شد. غالب قهرمانان ترازدی با لباس دربارهای فرانسوی به صحنه می‌رفتند، و قهرمانان کلاسیک لباس رومی‌وار را، به شیوه‌ی فرانسویها می‌پوشیدند و شخصتهای شرقی و خاورمیانه‌ای از شلوارهای پف دار و عمامه استفاده می‌کردند. بازیگران مایل بودند خود لباسهای خود را تهیه کنند، و مدیران تئاتر میل داشتند هر چه بیشتر بر تعداد لباسهای انبار خود بیفزایند. کوششهای متناوبی که با گشتند آغاز شد موجب پیدایی معیاری برای انطباق تاریخی در لباس صحنه گردید. گشتند توصیه می‌کرد که در نمایشهای کلاسیک از نیمتنه‌های رومی (توگا) استفاده شود. هنگامی که نویر از گشتند جدا شد، از روی بدجنسی همه‌ی پیشنهادهای گشتند را در نمایشنامه‌ی مردن کاتو، برای خندانیدن تماشاگران به کار بست. در ۱۷۶۶ کخ در نمایشنامه‌ی هرمان اثر شلگل در تئاتر تازه‌ای که در

تصویر ۲۷.۱۳. يك تئاتر آلمانی در اواخر سدهی هجدهم. ترکیب اودیتوریوم و بالهای دکورمانند صحنه در این تصویر قابل توجه است. موزهی تئاتر مونیخ.



نوزدهم تحول کامل خود را نیافت.

لباس نیز از این قاعده مستثنی نبود. پیش از ۱۷۲۵ لباسهایی نهایت ساده بودند. هر بازیگری موظف به تأمین نیم شلوارهای سیاهی برای خود بود، و بالاتنه و روپوش را مدیر نمایش تهیه می‌کرد. این لباس در نقشهای گوناگون به عنوان پایه وجود داشت، که با افزودن ضمایم ساده‌ای به شکلهای دیگر در می‌آمد. پادشاه عصا و کلاهی از پر بر سر می‌نهاد، قهرمان باستانی حمایلی را به صورت افقی بر سینه می‌انداخت و کلاه خودی بر سر می‌گذاشت. بازیگران زن نیز رایجترین لباس روز را به تناسب استطاعت مالی خود در بر می‌کردند. پراقها غالباً از کاغذ رنگین ساخته می‌شدند.

این دکورها از نظر تاریخی کاملاً دقیق نبودند، اما پایه گذار سنت نمایشهای مجلل تاریخی و پرحادثه (ریترشتوکه) شدند. دالبرگ در دهی ۱۷۸۰ با اجرای جولوس سزار اثر شکسپیر در مانهایم این معیارها را گسترش داد، و برای نخستین بار از دکورهای با عوامل بصری باستانی و مناظر بدیع استفاده کرد. در دهی ۱۷۹۰ درام نویسان آلمانی آثاری نوشتند که در آنها پلهای معلق، دیوار، و قطعات گوناگون دکوری مورد نیاز بود. در این دوره، در و پنجره‌هایی به جای بال صحنه قرار داده می‌شد که نخستین قدم در استفاده از دکورهای جعبه‌ای محسوب می‌شود. در آلمان نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی گرایش به واقعگرایی و دقت در جزئیات تا سدهی



تصویر ۲۸.۱۳. اولین اجرای هملت در آلمان که در سال ۱۷۷۸ اجرا شد. ج. ف. ه. بروکمان در نقش هملت در طرف راست تصویر بر زمین نشسته است. در پس‌زمینه صحنه قطعه‌ی نمایش در نمایش اجرا می‌شود. اقتباس از گراووری اثر دانیل چادوویسکی. از کتاب تئاترون، جلد دوم، بخش اول (۱۸۹۹).



تصویر ۲۹.۱۳. ایفلند و مادام پتمان در صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی دوست خانوادگی. از یک گراوور معاصر.

رسم در مانهایم نیز متداول شد.

در دهه‌ی ۱۷۷۰ نویسندگان نمایشهای بومی و محلی لباس شخصیت‌های خود را شرح می‌دادند، و غالباً می‌کوشیدند آنها را با جزئیات و رنگهای بیشتری توصیف کنند. بنابراین پیش از ۱۸۰۰ با آن که هنوز شیوه‌های قدیمی غلبه داشتند، مدیران گروه‌ها نیاز به طراحی و تولید لباسهای انحصاری را دریافته بودند. در این دوران سنت‌های دیگر نیز تغییراتی به خود دید. در بخش اعظم سده‌ی هجدهم نمایش در روزهای شنبه، یکشنبه، تعطیلات رسمی، و در طول مدت جشنهای لنت و آدونته^{۸۸}، مجاز نبود. این سختگیرها به تدریج رو به کاهش نهادند، اما تا سال ۱۸۰۰ اعمال می‌شدند، و پس از آن اجرای نمایش در طول سال آزاد شد. در آلمان نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی ساعت شروع نمایش به عقب رفت. نمایشهای نویر در ساعت ۴ یا ۴/۳۰ بعد از ظهر آغاز می‌شد، و در دهه‌ی ۱۷۷۰ ساعت معمول برای شروع نمایشها ۵ بعد از ظهر، و در ۱۸۰۰ به ساعت ۵/۳۰ منتقل شد.

ایفلند و کوتسیو

بین سالهای ۱۷۷۵ و ۱۸۰۰ هنگامی که تئاتر در آلمان پذیرش عام یافت، درام آلمانی نیز به بلوغ رسید. در این سالها تئاتر طبقات گوناگون مردم را در سطح وسیعی به خود جلب کرد، و این امر تا حد زیادی مرهون نمایشنامه‌های ایفلند و کوتسیو بود، گو اینکه

تحول واقعی در تئاتر آلمان به دست گوتته و شیلر صورت گرفت.

آگوست ویلهلم ایفلند^{۸۹} (۱۷۵۹ - ۱۸۱۴) کار خود را با بازیگری در شرکت نمایشی مستقر در گوتا، زیر نظر اکف، آغاز کرد. وی در ۱۷۷۹ به استخدام تئاتر دولتی تازه‌ی مانهایم در آمد. دوران اقامت ایفلند در مانهایم سرزنده‌ترین دوران تئاتری در آلمان محسوب می‌شود. شرودر در ۱۷۸۰ در آنجا بازی می‌کرد، و آثار شکسپیر را وارد مجموعه‌های نمایشی آن کرد؛ سه نمایش اولیه‌ی شیلر نخست در آنجا بر صحنه رفت، زیرا شیلر مدتی عضو آن تئاتر بود؛ و دالبرگ تعدادی از تجربیات و نوآوریهای خود را در آنجا آغاز کرد.

ایفلند به عنوان بازیگر و درام نویس به سرعت مورد توجه قرار گرفت. از ۱۷۸۴ با نمایشنامه‌ی جنایت به خاطر جاه طلبی^{۹۰}، به عنوان درام نویس تثبیت شد، و تا ۱۷۹۶ هنگامی که این گروه را ترک کرد با نفوذترین عضو شرکت مانهایم بود. سی و هفت نمایشنامه‌ی اولیه‌ی او در این تئاتر اجرا شدند و محبوبیت فوق‌العاده‌ی ایفلند در سراسر آلمان موجب بالا رفتن اعتبار این تئاتر شد. با گسترش شهرت ایفلند تقاضا برای جلب او بیشتر می‌شد، از اینرو پس از مدتی به عنوان ستاره‌ی بازیگری سفرهای زیادی در آلمان انجام داد. از سال ۱۷۹۶ تا ۱۸۱۴ سرپرست تئاتر دولتی برلن شد، و در آنجا بهترین گروه نمایشی‌ی دوران خود را تشکیل داد.

پس از کناره‌گیری‌ی شرودر در ۱۷۹۸، ایفلند بهترین بازیگر آلمانی شناخته می‌شد. به عنوان بازیگر اتکای او بیشتر به حرکات بدن و چهره‌ی خود بود،

زیرا صدای ضعیفی داشت. به واسطه‌ی توان فراوانش در القای احساسات، غالباً گفته می‌شود که توانست میان سبک نئوکلاسیک و رمانتیک پلی بزند.

ایفلند بویژه در نمایشنامه‌های خودش بهترین بازیها را ارائه می‌داد. در آثار او از مردان و زنان معمولی سیمایی آرمانی ساخته می‌شود، و موقعیتهای دلپذیر شخصیت‌هایش به واقعیات زندگی رنگی از احساسات می‌زنند. مثلاً در نمایشنامه‌ی شکارچی^{۹۱} (۱۷۸۵) تضاد میان مردم عامی‌ی روستا را با مردم آراسته‌ی شهری نشان می‌دهد. اگرچه امروزه او را پیشاهنگ رمانتیسیم می‌شناسند، اما خود او مخالف نوآوری بود، و در حقیقت می‌کوشید تا درام رمانتیک را از مجموعه‌ی نمایشی‌ی تئاتر برلن دور سازد. به هر

حال باید گفت تکچهره‌های احساساتی او از انسان راهگشای مکتب رمانتیک در تئاتر آلمان بوده است.

آگوست فریدریش فن کوتسیو^{۹۲} (۱۷۶۱ - ۱۸۱۹) به عنوان درام نویس محبوبتر از ایفلند بود. از سال ۱۷۸۷ که اولین موفقیت خود را در نمایشنامه‌ی مردم گریزی و توبه^{۹۳} به دست آورد تا هنگام مرگ محبوبترین نمایشنامه‌نویس جهان بود. بین ۱۷۸۷ تا ۱۸۶۷ یک چهارم همه‌ی نمایشنامه‌های اجرا شده در تئاتر بورگه^{۹۴} را او نوشت؛ و این میزان در تئاترهای دیگر حتی بیشتر بود. سی و شش نمایشنامه‌ی او به زبان انگلیسی ترجمه شده، و تعدادی از آنها تا سده‌ی نوزدهم وسیله‌ای برای ستاره شدن بازیگران جهان بوده‌اند. کوتسیو بیش از ۲۰۰ نمایشنامه نوشته است

(۱۷۸۷) به نظر محققان یکی از بزرگترین دستاوردهای او در این دوره بوده است. این نمایشنامه در چهارچوب اساطیر باستانی، تحول اخلاقی انسان را از دایره‌ی محدود خویشتن به دریافت گسترده‌تری از انسانیت ترسیم می‌کند.

در ۱۷۹۱ دوک کارل آگوست گروه پلومو را منحل کرد و طرح تئاتری دولتی را، مانند شهرهای دیگر آلمان، ریخت. از آنجا که جمعیت وایمار بیش از ۶۰,۰۰۰ نفر نبود، دوک از پس تأمین هزینه‌ی يك گروه بزرگ نمایشی برنمی‌آمد. از طرفی چون مدیر تئاتر مناسبی نیافت گوته را به مدیریت تئاتر کوچک خود گماشت (۱۷۹۷). تئاتر دربار وایمار در ۱۷۹۱ گشایش یافت. این تئاتر بازیگران متوسطی داشت و مدیر هنری آن بازیگری به نام فرانتس فیشر (۱۷۹۸) بود. تا سال ۱۷۹۶ گوته توجه چندانی به تئاتر نشان نمی‌داد، اما پس از ملاقات با ایفلند در ۱۷۹۶ دریافت که اگر توجه کافی بر کار يك گروه مبذول شود، تئاتر تا حد والایی می‌تواند پیش برود. شیلر از توجه تازه‌ی گوته استفاده کرد و او را به پذیرفتن مدیریت شرکت نمایشی ترغیب نمود.

فریدریش شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵) به گونه‌ای کاملاً متفاوت پرورش یافت. او پسر يك افسر ارتش بود که به دستور دوک وورتمبرگ به اجبار وارد مدرسه‌ی نظام شد. پس از اولین موفقیتی که از نمایشنامه‌ی راهزنان (۱۷۸۲) به دست آورد، از نوشتن نمایشنامه محروم شد، لذا به مانهایم رفت. در آنجا نویسنده‌ی عضو تئاتر دولتی شد، و نمایشنامه‌های فیسکو (۱۷۸۳)، و عشق و توطنه (۱۷۸۴) را برای آن تئاتر نوشت. افکار او نیز همچون گوته در دهه‌ی ۱۷۸۰ متحول شد، و

اجرای نمایش گردید و آوازه‌ی این شهر کوچک را در سراسر آلمان گسترده.

یوهان ولفگانگ فن گوته (۱۷۴۹-۱۸۳۲) معمولاً بزرگترین چهره‌ی ادبی در سراسر تاریخ آلمان شناخته می‌شود. او «نابغه‌ای جهانی» بود که دامنه‌ی علایقش تقریباً در همه‌ی زمینه‌ها گسترده می‌شد، و در همه‌ی زمینه‌ها سهم قابل توجهی ادا کرده است. گوته کار ادبی را از سنین کودکی آغاز کرد اما نمایشنامه‌ی گوتس فن برلشینگن (۱۷۷۳)، و رمان ورتسر (۱۷۷۴) بودند که او را در جایگاه مشهورترین نویسنده‌ی جوان روزگار خودش، و در مرکز مکتب توفان و تلاش نشاندهند. ورتز در سراسر اروپا تجسم آمال نسل جدید شد.

گوته در سال ۱۷۷۵ به تقاضای فرمانروای جوان، دوک کارل آگوست، در وایمار مستقر شد، و این شهر را مرکز فرهنگی آلمان ساخت، و اندکی پس از رفتن سی‌لر و اِکف، او رهبری گروهی غیرحرفه‌ای و تنها گروه نمایشی در آن شهر را عهده دار شد. پس از آن که جاذبه‌های نمایش غیرحرفه‌ای از میان برخاست تئاتر دوک نشین وایمار، که در ۱۷۸۰ ساخته شده بود، در ۱۷۸۴ به يك گروه حرفه‌ای به سرپرستی یوزف پلومو (۱۷۸۰) به اجاره داده شد، و گوته به همکاری با او پرداخت. پلومو با کمک مالی اندک، و وسایل و دکور ناچیز تا سال ۱۷۹۱ در وایمار ماند.

دیدار گوته از ایتالیا از ۱۷۸۶ تا ۱۷۸۸ نقطه‌ی عطفی در جهان بینی او محسوب می‌شود. توجه تازه به تاریخ کلاسیک او را بر آن داشت تا از عقاید پیشین خود در توفان و تلاش دست بردارد، و مدتی به شیوه‌ی کلاسیک بنویسد. نمایشنامه‌ی ایفیژنی در تاوریس (۱۷۸۶)

تصویر ۳۰.۱۳. صحنه‌ی وصال نهایی از نمایشنامه‌ی پیگانه اثر کوتسیو از چاپ سال ۱۷۹۰ همین نمایشنامه. کتابخانه‌ی ملی اتریش، وین.



سده‌ی نوزدهم را فراهم ساخت. اگر درام آلمانی در ۱۸۰۰ محبوبترین درام جهان محسوب می‌شود، به واسطه‌ی وجود کوتسیو بوده است.

گوته، شیلر، و کلاسیسیسم وایمار

اگر ایفلند و کوتسیو درام آلمانی را نزد مردم عادی به اوج محبوبیت رسانده‌اند، گوته و شیلر بزرگترین نمایشنامه نویسان آلمانی شناخته می‌شوند. کار مشترک آنان در وایمار همچنین موجب پیدایش سبک تازه‌ای در

که شامل درامهای محلی، نمایشهای تاریخی، نمایشنامه‌های منظوم، و فارس‌اند.

شاید دلیل موفقیت کوتسیو از آن بود که قادر بود سلیقه‌های تازه‌ای را میان مردم رواج دهد. بنابراین با آن که بسیاری از مایه‌هایی را که درام نویسان مکتب توفان و تلاش معرفی کرده بودند به کار گرفت، اما جایی که آنها ناموفق بودند کوتسیو توفیق داشت. کوتسیو می‌دانست چگونه تماشاگران را غلغلک بدهد بدون این که جا بخورند، و می‌دانست چقدر از قراردادهای پذیرفته شده از طرف مردم عادی دور شود، بی آن که گیجشان کند. او مباحث شورانگیز را با تصاویر حیرت آور و احساسات انسانی چنان با موفقیت در هم می‌آمیخت که زمینه‌ی رواج ملودرام در

حقیقتی آرمانی هدایت کنند. «کلاسیسیسم وایمار» از دل این نظرگاهها برآمد.

آثار بعدی شیلر به شدت پیچیده، فلسفی، و تاریخی بودند که با مسائل زمان خود او در هم بافته می‌شدند و لایه‌هایی چند بعدی به وجود می‌آوردند. شیلر غالباً موضوعهایی انتخاب می‌کرد که نقاط عطف تاریخی را نشان می‌دادند. نمایشنامه‌های اردوگاه والنشتاین^(۱۷۹۸)، پیکولومینی^(۱۷۹۹)، و مرگ والنشتاین^(۱۷۹۹) که تشکیل سه گانه‌ی (تریلوژی) جنگ سی ساله را می‌دهند، ابعاد وسیعتری

ویژگیهای متداول آن. به گمان آنها قراردادهای تراژدی یونانی صرفاً برای «دورنگه داشتن» تماشاگر از وقایع نمایشنامه بود، تا تماشاگر بتواند الگوهای آرمانی نهفته در پس وقایع روزمره را بهتر درک کند. بنابراین گوته و شیلر بر آن بودند که درام باید قادر باشد تجربیات پیش پا افتاده را دگرگون کند، نه آنکه از آنها واقعیتی موهوم بسازد. آنها به تدریج قادر شدند آثار منظوم، الگوهایی قراردادی از ساختار درام، و فئونی شیوه پردازانه^(۱۷۹۹) در اجرای نمایش بیافرینند تا تماشاگر را به فراسوی دریافتهای روزمره، و به قلمرو



تصویر ۳۱.۱۳. یوهان ولفگانگ فن گوته شاعر، نویسنده، دانشمند و رهبر کلاسیسم آلمانی.



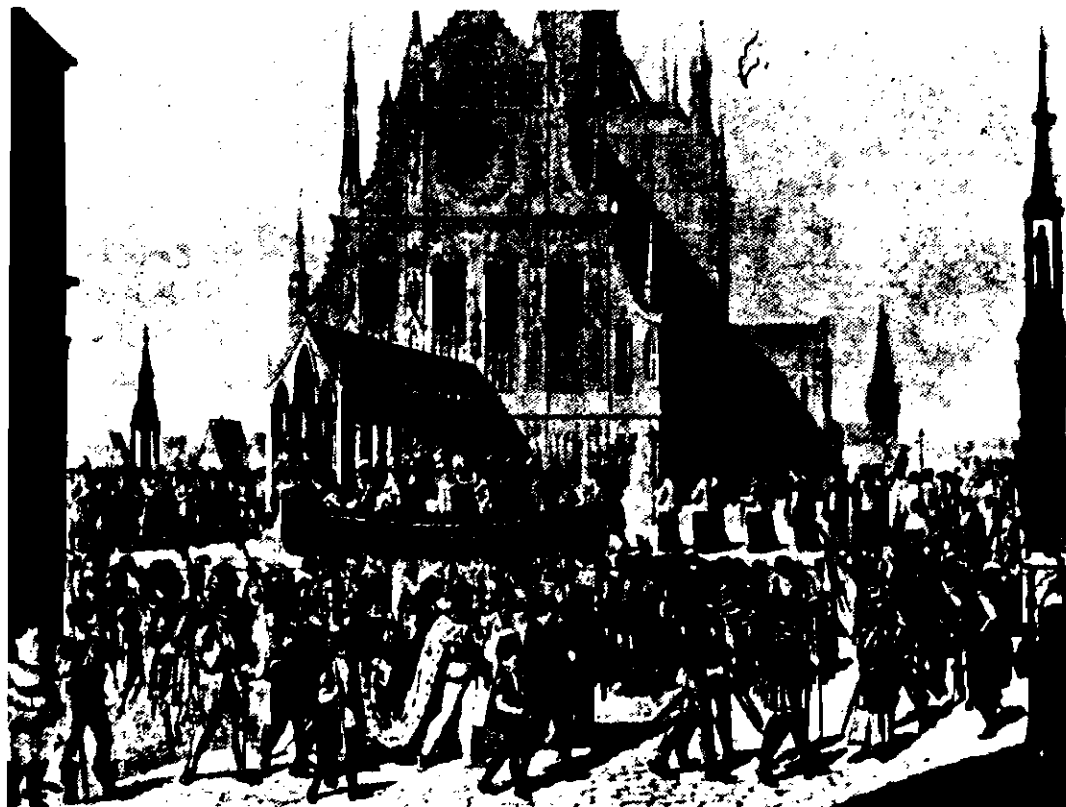
تصویر ۳۲.۱۳. فریدریش فن شیلر منتقد، درام‌نویس، شاعر، و تاریخدان آلمانی.



تصویر ۳۳.۱۳. گوته در نقش اوربستس و کوروناشورتر در نقش ایفیژنی در نمایشنامه‌ی ایفیژنی در تاوریس (۱۷۷۹). نقاشی از ج. م. کراوس. برگرفته از تاریخ مختصر تئاتر، نوشته‌ی فیلیس هارتنول.

با آنکه گوته و شیلر از بسیاری لحاظ در نقطه‌ی مقابل یکدیگر قرار داشتند، اما نظرگاههای هنری آن دو مشترک بود. اگرچه امروزه هر دو را به مکتب رمانتیک منسوب می‌کنند، اما آن دو خود را از این مکتب جدا می‌دانستند. به گمان آنها مکتب رمانتیک کاری جز نسخه برداری از زندگی روزمره انجام نمی‌داد، یا حداکثر به دنیای احساسات و اوهام پناه می‌برد. آنها معتقد بودند که شرودر، کوتسبو، و ایفلند می‌کوشند همه‌ی تجربیات خود را تا سطح درامهای محلی پایین بیاورند. گوته تحت تأثیر دیدارش از ایتالیا و شیلر پس از مطالعه‌ی تاریخ و فلسفه، کوشیدند با گرایشهای هنری عمده‌ی روزگار خود برخورد کنند. اگرچه آنها به شیوه‌ی کلاسیک می‌نوشتند، اما آنچه نظر آنها را جلب می‌کرد روح درام باستانی بود و نه

برای نوشتن نمایشنامه‌ی دون کارلوس^(۱۷۸۷) مطالعه‌ی تاریخ را آغاز کرد. بین سالهای ۱۷۸۷ و ۱۷۹۸ هیچ نمایشنامه‌ای ننوشت، و خود را وقف مطالعه‌ی تاریخ کرد. حاصل کار او کتابهایی همچون انقلاب هلند و تاریخ جنگ سی ساله بود که شهرت او را به عنوان مورخ در سراسر آلمان پراکند و به عنوان استاد تاریخ به دانشگاه ینا در ۹ کیلومتری وایمار دعوت شد. از آن پس گوته و شیلر دوستی نزدیکی به هم زدند، و بر یکدیگر تأثیر نهادند. در سال ۱۷۹۹ شیلر دانشگاه ینا را ترک گفت و در وایمار ساکن شد و در آنجا به همکاری با گوته پرداخت. بین ۱۷۹۸ و ۱۸۰۵ شیلر توانست بهترین آثار خود را بنویسد، و گوته توانست تئاتر وایمار را به سطح مشهورترین تئاترهای آلمانی برساند.



تصویر ۴۵، ۱۳. صحنه‌ی تاجگذاری در نمایشنامه‌ی دوشیزه‌ی اورلئان، چنان که در تئاتر سلطنتی برلن اجرا شد. در این نمایش حدود ۲۰۰ بازیگر بر صحنه ظاهر شدند (۱۸۰۱).

بازیگران با تکه چوبی ضرب می‌گرفت. به جای القای توهم واقعیت می‌کوشید تصویری هماهنگ و با شکوه ایجاد کند، تا همراه با بیان دلنشین و هوشیارانه‌ی گفتار، تماشاگر را در زیبایی‌ی آرمانی‌ی مجموعه‌ی نمایش مستحیل کند. گوته با شیوه‌ی کارگردانی‌ی استبدادی‌ی خود کاملترین کار گروهی‌ی ممکن را به وجود آورد. او را به خاطر شیوه‌ی کارش یکی از بهترین کارگردانان تئاتر به معنای امروزی آن می‌شناسند، گو اینکه در آن دوران منتقدان نسبت به تئاتری بودن نمایشهای گوته اختلاف نظر داشتند. دوستداران بی‌شمار گوته تمجیدهای اغراق‌آمیزی از او کرده‌اند، و به نظر عده‌ای دیگر بازیگران او چندان

از آنجا که گوته به سلیقه و آموزشهای پیشین بازیگران خود اعتماد نداشت، در اداره‌ی بازیگران بدل به فرمانروایی مطلق شد. هر نمایشی را با يك سلسله تمرین روخوانی آغاز می‌کرد، و در طول آن همه‌ی اشتباهات خواندن، تلفظ، و تفسیرها را اصلاح می‌کرد، و بر ادای درست اشعار تأکید بسیاری می‌گذاشت. برای اینکه بازیگران را در تعیین حرکت صحنه‌ای یاری کند صحنه را به صورت شطرنجی خط کشی می‌کرد، و حرکت بازیگران را نسبت به این چهارخانه‌ها معین می‌کرد. برای ترکیب بندی‌ی صحنه غالباً از نقاشان یاری می‌طلبید، و ضرباهنگ و وزن بازی چندان مورد توجه او بود که گاه ضمن تمرین

همین بازیگران مجبور به فرا گرفتن نقشهای فراوانی بودند غالباً به بدیهه سازی می‌پرداختند. برای اصلاح این وضع گوته قواعدی تدوین کرد که اگر با مسائل بازیگری آشنا نباشیم بسیار ابتدایی به نظر می‌رسند. این قواعد شامل آموزش تلفظ صحیح، راههایی برای رفع لهجه‌های محلی، مهار ضرباهنگ و لحن کلام، اصول حرکت در صحنه، گروه بندی‌ی حرکات، طرز ایستادن و اطوار، و رفتار اجتماعی بود. هدف عمده‌ی این قواعد تعلیم بازیگران برای کسب وقار، شکوه، و سادگی بود.

از هر اثر دیگری پس از دوران شکسپیر را در بر داشتند. ماری استوارت^(۱۸۰۰)، دوشیزه‌ی اورلئان^(۱۸۰۰) و ویلهلم تل^(۱۸۰۴) درباره‌ی وقایع سرنوشت سازی هستند که بر تاریخ انگلستان، فرانسه، سوئیس گذشته است.

گوته پس از پذیرفتن مدیریت تئاتر بر آن شد تا تئاتر دست دوم وایمار را به يك گروه واقعی تبدیل کند. بازیگران این تئاتر غالباً بی‌سواد و اهل نقاط مختلف آلمان بودند و لهجه‌های محلی‌ی گوناگون داشتند، و این نارساییها در همه‌ی نمایشها مشهود بود. از آنجا که

تصویر ۴۴، ۱۳. تئاتر دربار وایمار، هنگامی که گوته مدیر آن بود. از يك گراوور معاصر.





تصویر ۳۸.۱۳. طرحی از گونه برای نمایشنامه‌ی قاوست.

برادران (۱۸) اثر ترنس (۱۹) از نیمه صورتك استفاده کرد، تعدادی از متنهای کم‌دیا تل آرته را احیا کرد، و نمایشنامه‌های شکسپیر، کالدرون، و مؤلفان دیگری را که در مجموعه‌های دیگر دیده نمی‌شدند به صحنه برد. پس از مرگ شیلر در ۱۸۰۵، گونه به تدریج از تئاتر دلسرد شد. در ۱۸۰۷ گروه او به لایپزیگ دعوت شد، اما در آنجا شیوه‌ی کار گروهی او بیشتر از خود نمایش مورد توجه قرار گرفت. در این دوره بازیگران او طرفداران زیادی در آلمان پیدا کرده بودند، و آنها با پیوستن به گروه‌های دیگر، سبک وایمار را در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم در سطح وسیعی منتشر کردند. در بررسی‌ی نهایی می‌توان گفت که دستاوردهای تئاتری در آلمان جایی میان آرمانگرایی (که در کلاسیسیسم وایمار تجسم می‌یافت)، و واقعگرایی (که در سبک هامبورگ متجلی می‌شد) قرار می‌گرفت. گونه به تدریج نظارت بر گروه وایمار را کنار گذاشت، و کارولین یاگمان (۱۷۷۷-۱۸۴۸) که بازیگر زن، و



تصویر ۳۶.۱۳. طرحی از گونه برای نمایشنامه‌ی ایفی ژنی ۱۷۸۷-۱۷۸۸. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده.

یکتواخت و بی‌تنوع بودند که اگر نقشها عوض می‌شد، تغییر زیادی در کل نمایش احساس نمی‌شد. گونه از تماشاگران خود نیز انتظار انضباط داشت. او تشویق بازیگران را جز با کف زدن، و ابراز نارضایتی از آنها را جز با سکوت، ممنوع کرده بود. گاه از غرفه‌ای که نشسته بود تماشاگر بی‌ادب را توبیخ می‌کرد، و اگر قوانین انضباطی او را رعایت نمی‌کرد، دستور می‌داد از تالار نمایش اخراجش کنند. گونه در حقیقت خود را مدیر همه‌ی شهر وایمار می‌شناخت.

تصویر ۳۷.۱۳. طرحی از نمایشنامه‌ی فیسکو اثر شیلر، به صورتی که در ۱۸۰۵ در وایمار اجرا شد. نقاشی از ج. س. ای. مولر براساس نقاشی ج. ای. اوبیتز. موزه‌ی تئاتر مونیخ.



(انجمنهای ادبی) در ۱۷۱۱ از رواج افتادند، و در ۱۶۱۷ تنها دو انجمن باقیماندهی آمستردام، تحت نامی تازه، فرهنگستان (آکادمی)، متحد شدند. در ۱۶۱۸ شهرداری آمستردام ساختمانی در اختیار این فرهنگستان قرار داد که نام شووبورگ (تماشاخانه) را بر آن گذاشتند. در ۱۶۳۸ شهرداری خود ادارهی شووبورگ را برعهده گرفت، و بدین ترتیب نخستین تئاتر دولتی آن دوران به وجود آمد.

طراح صحنهی این تئاتر یاکوب فن کامپن (۱۷۱۵) تحصیلکردهی ایتالیا بود، و در آن آمیزه‌ای از ویژگیهای صحنه‌های انجمنهای ادبی و تئاترهای ایتالیایی را به کار برد. صحنهی این تئاتر حدود ۲ متر از کف جایگاه تماشاگران بلندتر بود، و پروسینیوم و پردهی جلو نداشت. در دو جانب و بر انتهای صحنه شبه ستونهایی قرار داده شده بود، و می‌شد فاصله‌ی شبه ستونها را با دیوارهای مسطح نقاشی شده پوشاند. این نقاشیها ممکن بود مکانهای مختلف، و یا به ندرت بخشی از یک

موسیقی نخستین تالار اپرایی بود که در ۱۶۸۷ در بروکسل بنا شد. در ۱۷۰۰ تئاتر دولامونه (۱۷۱۱) گشایش یافت، و با آن که تا به امروز تغییرات زیادی به خود دیده، عمده‌ترین تئاتر بروکسل محسوب می‌شود. در ۱۷۰۵ اولین گروه دائمی تئاتر در بلژیک تشکیل شد، و از آن تاریخ تا به امروز با وجود وقفه‌های مکرر، تئاتر بلژیک از تاریخ پیوسته‌ای برخوردار بوده است.

نواحی فلاندر و هلند در سرزمینهای پست، بویژه در سدهی هفدهم، از وضع اقتصادی نسبتاً خوبی برخوردار بودند. این سرزمینها در سال ۱۵۸۱ از اسپانیا جدا شدند، اما تا قرارداد ۱۶۴۸ وضعیت تازه‌ی خود را تثبیت نکرده بودند. هلند در اواخر سدهی هجدهم به عنوان بزرگترین قدرت بازرگانی دریایی، و آمستردام به عنوان مهمترین شهر تجاری و مرکز امپراتوری‌ای که جهان تازه و خاور دور را در برمی‌گرفت شناخته می‌شدند.

در آغاز سدهی هفدهم نمایشهای مجلسی



تصویر ۴۰.۱۳. نمای داخلی تئاتر شووبورگ در آمستردام، که در سال ۱۶۳۸ ساخته شده است. گراور از س. زواری، ۱۶۵۸، موزهی تونیسل، آمستردام.



تصویر ۳۹.۱۳. تصویر از گونه. او یکی از مقامات بلندپایه‌ی وایمار بود.

تئاتر و درام در کشورهای دیگر اروپای شمالی

رهبری تئاتر اروپا در ۱۸۰۰ در دست آلمان بود اما کشورهای دیگر اروپای شمالی نیز در این میانه نقش فرعی داشتند. تئاتر بلژیک و هلند از قرون وسطی بی‌وقفه فعال بوده‌اند، و نمایشهای پر زرق و برق مذهبی در بلژیک و نمایشهای مجلسی در هلند از همان دوران شکوفا بودند.

بلژیک در آغاز سدهی شانزدهم همچون مهره‌ای سیاسی میان اسپانیا، اتریش، فرانسه، و هلند دست به دست می‌شد، و تنها در سال ۱۸۳۰ توانست به عنوان یک ملت کسب استقلال کند. از آنجا که غالب مردم تحصیلکرده‌ی بلژیکی به زبان فرانسه سخن می‌گفتند، تئاتر آن بیشترین تأثیر را از فرانسه گرفت. فرهنگستان

معشوقه‌ی دوک وایمار بود، جای او را گرفت. گونه در ۱۸۱۷ از مقام خود استعفا کرد، و تئاتر وایمار به آرامی از خاطرها محو شد.

در میان آثار اخیر گونه فاوست (۱۸۰۸) از همه مشهورتر است. قسمت اول این اثر در ۱۸۰۸، و قسمت دوم در ۱۸۳۱ منتشر شد. موضوع این شعر دراماتیک، که اساساً برای صحنه نوشته نشده بود، جستجوی انسان برای رسیدن به عشق و آگاهی و قدرت است، و بر آن است که انسان تنها از این طریق به رستگاری می‌رسد. ساختار و نظرگاههای فلسفی این نمایشنامه از هر نظر شبیه به آثار نویسندگان رمانتیک است. گونه در حالی که در قله‌ی کلاسیسیسم آلمانی قرار دارد، ضمناً سهم شایانی در پیدایش رمانتیسیسم داشته است، سبکی که از ۱۷۹۸ پا بر عرصه گذاشت.



تصویر ۴۲.۱۳. لودویگ هولبرگ، نخستین
درام‌نویس دانمارکی.

کاهش نهاد، اما تئاتر آن، اگرچه تا حد زیادی از تحولات تئاتری در کشورهای دیگر اروپا عقب ماند، به حیات خود ادامه داد.

کشورهای شمالی‌تر اروپایی تا سدهی هجدهم تحول چشمگیری نیافتند. نروژ و دانمارک تا سدهی هجدهم (تا ۱۸۱۴ هر دو یک کشور محسوب می‌شدند) به گروه‌های نمایشی فرانسوی و انگلیسی و آلمانی وابسته بودند. در اواخر سدهی هجدهم یک گروه فرانسوی در دربار این کشورها نمایشی اجرا کرد، اما مردم عادی تنها نمایشگران سیار شبیه به گروه‌های آلمانی را می‌شناختند.

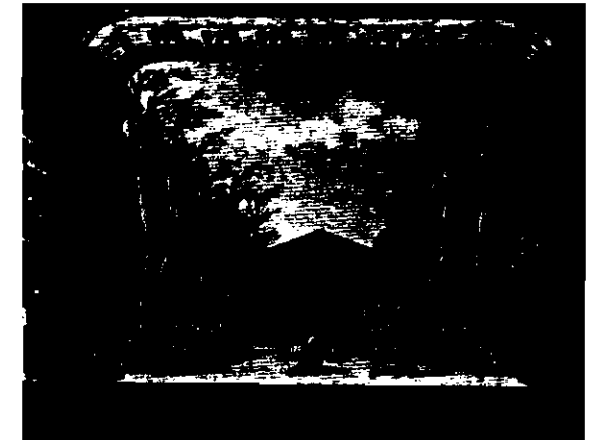
هنگامی که فردریک چهارم، پادشاه دانمارک، گروه فرانسوی دربار خود را طرد کرد شکوفایی تئاتر در دانمارک آغاز شد. سرپرست گروه فرانسوی رنه مانیون دو مونتگو (۱۷۳۱) از سال ۱۶۸۶ در دانمارک اقامت داشت، و پس از پایان کارش همچنان مایل بود در آنجا بماند. او به همراه ایتین کایسون (۱۷۳۱) که بازیگری فرانسوی بود درخواست مشترکی تقدیم شاه

دکوری واحدو هم به عنوان یک یا چند مکان مختلف مورد استفاده قرار می‌گرفت. جایگاه بیضی شکل تئاتر شووبورگ از یک گود برای تماشاگران ایستاده تشکیل شده بود که در اطراف آن یک ردیف غرفه‌ی ده‌تایی، و بر بالای غرفه‌ها یک ایوان باز قرار داشت.

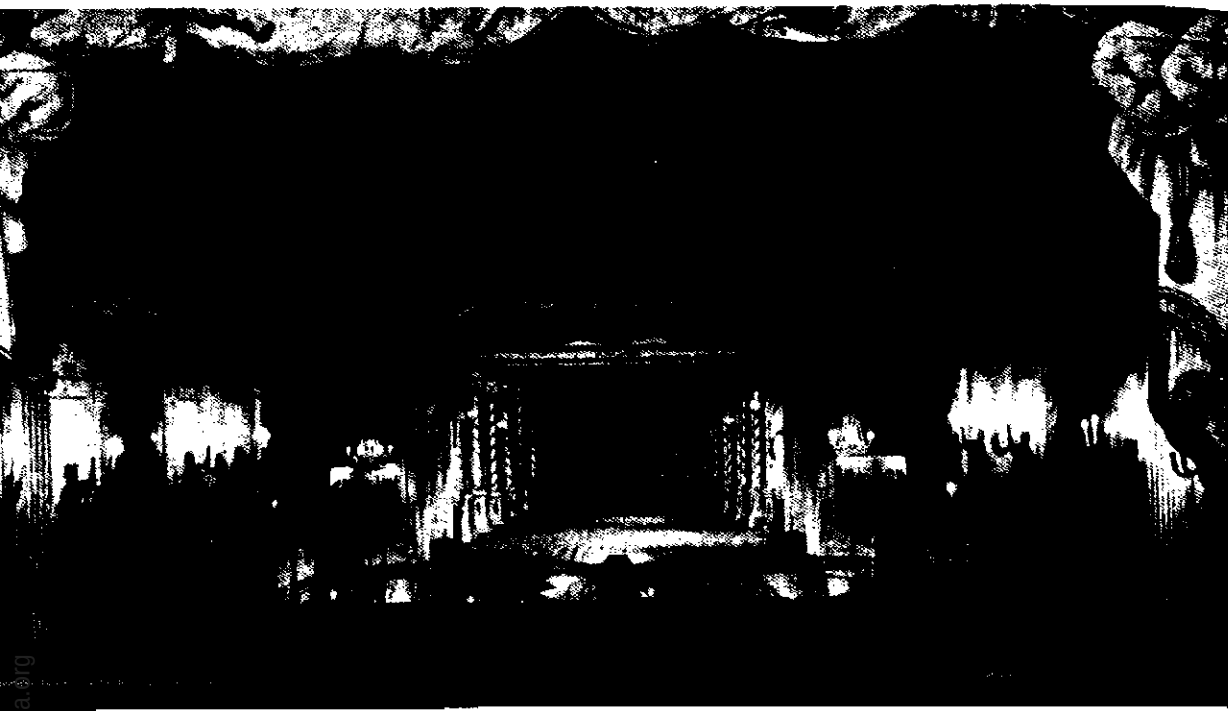
مهمترین درام نویس هلندی در سدهی هجدهم یوست وان دین فوندل (۱۵۸۷ - ۱۶۷۹)، مؤلف سی و دو نمایشنامه است که بسیاری از آنها تقلیدهایی از آثار پلوتوس و ترنس، و بقیه براساس داستانهای انجیلی و تاریخی نوشته شده‌اند؛ از جمله لوسیفر (۱۷۲۸)، یفتا (۱۷۲۸)، و ماری استوارت (۱۷۳۰). مشهورترین نمایشنامه‌ی او گیسپرشت وان ایمستل (۱۷۳۱) نام دارد که در تجلیل از شهر آمستردام نوشته شده، و امروز نیز در شب سال نو و شب دوازدهم (ششم ژانویه، عید تجلی‌ی مسیح) در هلند اجرا می‌شود.

در ۱۶۶۴ تئاتر قدیمی خراب شد، و بر جای آن نیوو شووبورگ بنا گردید که ساختمانی کاملاً ایتالیایی داشت. در سدهی هجدهم قدرت جهانی‌ی هلند رو به

مکان واحد را نشان دهند. شبه ستونهای انتهای صحنه گاه به عنوان تالار ستون داری نیز به کار می‌رفتند. بنابراین نمای صحنه کاربردهای متعددی می‌داشت: از دکورهای مضاعف شبیه به صحنه‌های هتل بورگونی در دهه‌ی ۱۶۳۰ گرفته تا دکورهای پرسپکتیو تعدیل یافته‌ای به شیوه‌ی صحنه‌های ایتالیایی. بعضی از این دیوارهای مسطح (در میان ستونها) دورو بودند تا بتوان با چرخاندن دیوار به سرعت تغییرشان داد. در صورت لزوم نمای مرکزی در انتهای صحنه به عنوان صحنه‌ی داخلی به کار می‌رفت. در وسط صحنه پرده‌ای قرار داشت، و برای تغییرات سریع در انتهای صحنه پرده را می‌انداختند، و یا پرده را بالا می‌بردند تا صحنه‌ی تازه‌ای نمودار شود. گاه از حجمهایی شبیه به عمارت‌های (۱۷۲۶) قرون وسطایی نیز در صحنه استفاده می‌شد. این تئاتر همچنین صحنه‌ای دائمی در طبقه‌ی دوم داشت که به صورت ایوانهایی در انتها و نیمی از طرفین صحنه ساخته شده بود. این ایوان که شبیه به تئاتر سوپریور در تئاتر ماره‌ی پاریس بود، هم به عنوان



تصویر ۴۱.۱۳. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی گیسپرشت وان آمستل که در ۱۷۷۵ اجرا شد. طراح این صحنه آ. وان در گرون است. این تصویر همچنین قسمتی از تالار نمایش نیووشووبورگ را نشان می‌دهد. این تئاتر در ۱۶۶۴ ساخته شد. موزه‌ی تونیل آمستردام.



تصویر ۴۳.۱۳. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی مرد پیه، اثر هولبرگ، برگرفته از چاپ سده‌ی هجدهم از این کتاب. موزه‌ی تاریخ تئاتر، کریستیانسبورگ.



تصویر ۴۴.۱۳. نمای داخلی تئاتر درونینگهلم که از سده‌ی هجدهم تاکنون دست نخورده مانده است. دکوری که در این تصویر مشاهده می‌شود يك قصر دلخواه (پاله اُلوگنته) است که آن را کارلو بی‌یه‌نا در ۱۷۷۴ طراحی کرده است. در پس‌زمینه‌ی صحنه، موج مصنوعی که توسط وسایل ماشینی ایجاد می‌شد، دیده می‌شود. موزه‌ی تئاتر درونینگهلم، استکهلم.

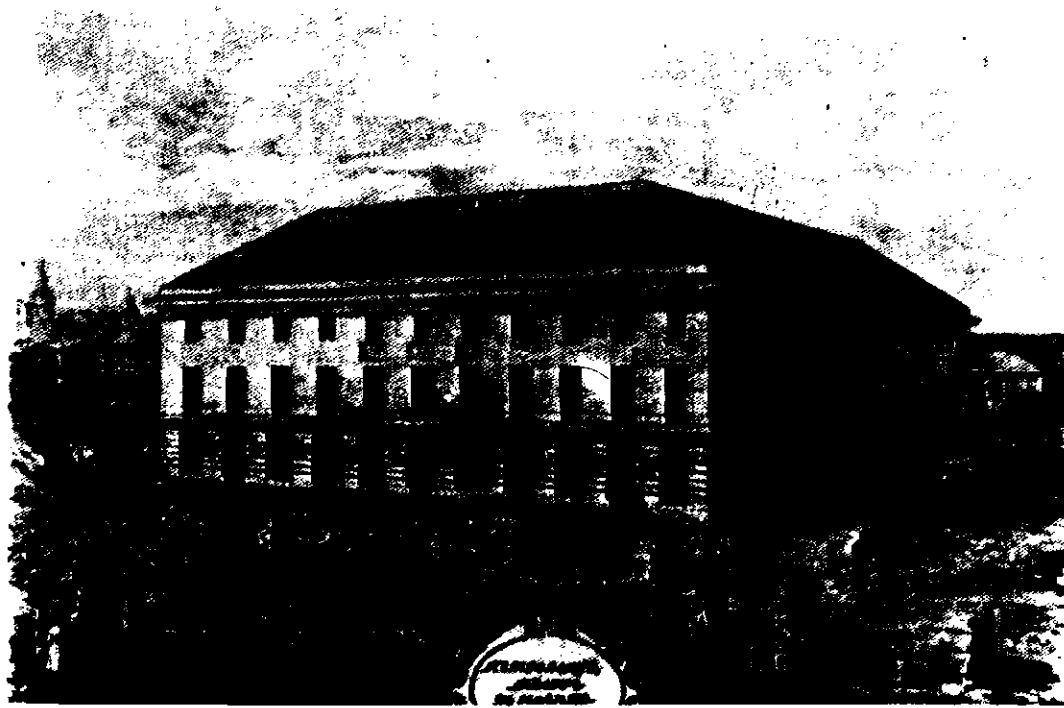
سده‌ی هجدهم ترجمه‌ی آثار خارجی بودند، زیرا هولبرگ پیروان انگشت شماری داشت. یوهان هرمان ویسل^(۱۳۸) (۱۷۴۲-۱۷۸۵) مترجم پرکاری بود که در ضمن هجویه‌هایی (پارودی) نیز بر آثار بیگانه می‌نوشت. یوهانس اوالد^(۱۳۹) (۱۷۴۳-۱۷۸۱) اولین نویسنده‌ی مهم نمایشنامه‌های جدی، و یکی از بزرگترین شعرای غنایی دانمارک، نمایشنامه‌ی رولف کراگه^(۱۴۰) (۱۷۷۰) نخستین تراژدی دانمارکی، و ماهیگیران^(۱۴۱) (۱۷۸۰) نخستین نمایشنامه‌ی جدی دانمارکی را نوشت، که در دومی با دلسوزی خاصی به مردم عادی می‌پردازد. اوالد همچنین انتظار را به سوی فرهنگ عامه و افسانه‌های کشورهای اروپای شمالی جلب کرد، و جنبش رمانتیک را در دانمارک

هولبرگ بخش اعظم مجموعه‌های نمایشی دانمارک را تشکیل می‌دادند، و در کشورهای دیگر اروپای شمالی نیز محبوبیت کم نظیری یافتند. هنگامی که فردریک پنجم در ۱۷۴۶ به سلطنت رسید ممنوعیت‌های تئاتر را در دانمارک از میان برداشت، و در ۱۷۴۸ خود تئاتر تازه‌ای ساخت. هولبرگ برای این تئاتر هفت نمایشنامه نوشت که فاقد سرزندگی آثار پیشین او بودند، و موفقیتی به دست نیاوردند. تئاتر جدید همانقدر ناموفق بود که تئاترهای پیش از آن، تا آن که در ۱۷۷۲ تئاتر سلطنتی دانمارک گشایش یافت، و تا به امروز با نام تئاتر ملی دانمارک به حیات خود ادامه داده است. غالب مجموعه‌های نمایشی دانمارک در اواخر

زیادی به فارسی‌های خوب قرون وسطایی دارند. پیه، مرد تپه‌ها داستان زارع غرغروی است که در حال مستی و گیجی رבוته می‌شود، و ربایندگان او بظاهر همچون مالک بزرگی با او رفتار می‌کنند و او بنای ستمگری را می‌گذارد. آنها دوباره در حال مستی او را به روستای خود باز می‌گردانند. این داستان کم‌دی چنین نتیجه می‌گیرد که حفظ مرزهای طبقاتی ضروری است، زیرا همچون پیه چنانچه طبقات فرودست قدرت بگیرند ستمگر می‌شوند. همه‌ی کم‌دی‌های هولبرگ مایه‌ی قرون وسطایی ندارند، زیرا او آزادانه از پلوتوس، مولی‌یر، و کم‌دیا دل آرته نیز اقتباس‌هایی کرده است. هولبرگ اقتباس‌های خود را چندان دستکاری می‌کرد تا از آن او شوند و به صورت کم‌دی‌هایی بومی در آیند. آثار

آغاز کرد، که هجویه‌ای ادبی است و سرآغاز ادبیات دانمارکی محسوب می‌شود. نوشتن به زبانی غیرمذهبی در آن روزگار کاری انقلابی بود، زیرا زبان فرهیختگان دانمارک هنوز لاتین، و زبان رسمی دربار، فرانسوی بود.

چون هولبرگ قادر شد زبان دانمارکی را با موفقیت به کار گیرد طبیعتاً مونه گو و کاپیون او را به شرکت نوپیداد خود دعوت کردند تا نمایشنامه‌هایی متناسب با تماشاگران دانمارکی بنویسد. بین سالهای ۱۷۲۲ و ۱۷۲۷ هولبرگ ۲۶ نمایشنامه نوشت که از میان آنها پیه، مرد تپه‌ها^(۱۴۲) (۱۷۲۲)، و اراسموس مونتانوس^(۱۴۳) (که در ۱۷۳۱ چاپ شد) احتمالاً از همه مهم‌ترند. بسیاری از نمایشنامه‌های هولبرگ شباهت



تصویر ۲۵.۱۳. تئاتر بطروفسکی در مسکو. برگرفته از گراووری منقح به سال ۱۷۸۰.

تعدادی داوطلب روسی را برای تعلیم بازیگری نزد بازیگران آلمانی فرستاد. این تئاتر که با تغییر پایتخت به سنت پترزبورگ (شهری که در ۱۷۰۳ به دستور پتر ساخته شد) خراب شده بود، پس از مرگ پتر فراموش شد.

بین سالهای ۱۷۲۵ و ۱۷۵۰ فعالیتهای تئاتری در روسیه منحصر به نمایشهای درباری بود. هنگام جشن تاجگذاری ملکه آنا (سلطنت ۱۷۳۰-۱۷۴۰) پادشاه لهستان یک گروه کمپدا دل آرته به دربار او فرستاد. موفقیت این گروه موجب افزایش تقاضا برای نمایشهای غربی در روسیه شد. سرانجام در سال ۱۷۳۵ فرانچسکو آرایا^(۱۷۳۱)، آهنگساز اپرای ناپلی، و در سال ۱۷۳۸ ژان باتیست لاندیه^(۱۷۲۵) استاد رقص و بنیانگذار باله‌ی روسی، به روسیه رفتند. در ۱۷۴۰ نیز

نمایشنامه‌های گرگوری همان هاپت - اوند - اشتاتس آکسیون (نمایش دولتی) به شیوه‌ی آلمانی به اضافه‌ی دلک پیکلهرینگ بودند، و چندان مورد توجه آلکسی قرار گرفتند که اشراف را موظف به دیدن آنها می‌کرد. آلکسی مدرسه‌ای نیز با کمک هزینه‌ی دربار برای تربیت بازیگر ساخت، اما پس از مرگ او در ۱۶۷۶، این تئاتر و مدرسه هر دو فراموش شدند.

تئاتر روسیه دیگر فعالیتی نداشت تا آنکه پتر کبیر (سلطنت ۱۶۸۲-۱۷۲۵) تصمیم گرفت در سیاست غربی سازی کشور خود از تئاتر استفاده کند. در ۱۷۰۲ پتر کبیر از شرکت نمایشی یوهان کونست^(۱۷۳۱) در دانتزیگ دعوت کرد تا در محلی که امروز میدان سرخ نامیده می‌شود مستقر شود. چون عده‌ی کمی از درباریان پتر کبیر آلمانی می‌دانستند، او

تئاتری جهان به شمار می‌رود. این تئاتر امروزه هر از گاهی برای نمایش آثار سدهی هجدهم مورد استفاده قرار می‌گیرد. تئاتر درباری دیگری نیز در گریپسهم تا دوران ما بر جا مانده که برخلاف تئاتر قبلی، شاخص ویژگیهای عصر خود نیست.

تئاتر روسیه تا ۱۸۰۰

تثبیت تئاتر و درام در روسیه نیز به سدهی هجدهم باز می‌گردد. درام آیینی و محلی و نمایشگران سیار در روسیه را، همچون کشورهای دیگر اروپایی می‌توان از سدهی دهم میلادی به بعد سراغ کرد. چنانچه هرگز زمانی درام مذهبی در روسیه وجود داشته است، امروز تنها رد پای ناچیزی از آن باقی است. درام در سدهی هفدهم به وسیله‌ی مدارس یسوعیان اوکراین در روسیه معرفی شد، و دانش آموزان این مدارس تا سدهی هجدهم به صورت گروههای سیار حتی تا دل سبیره رفتند.

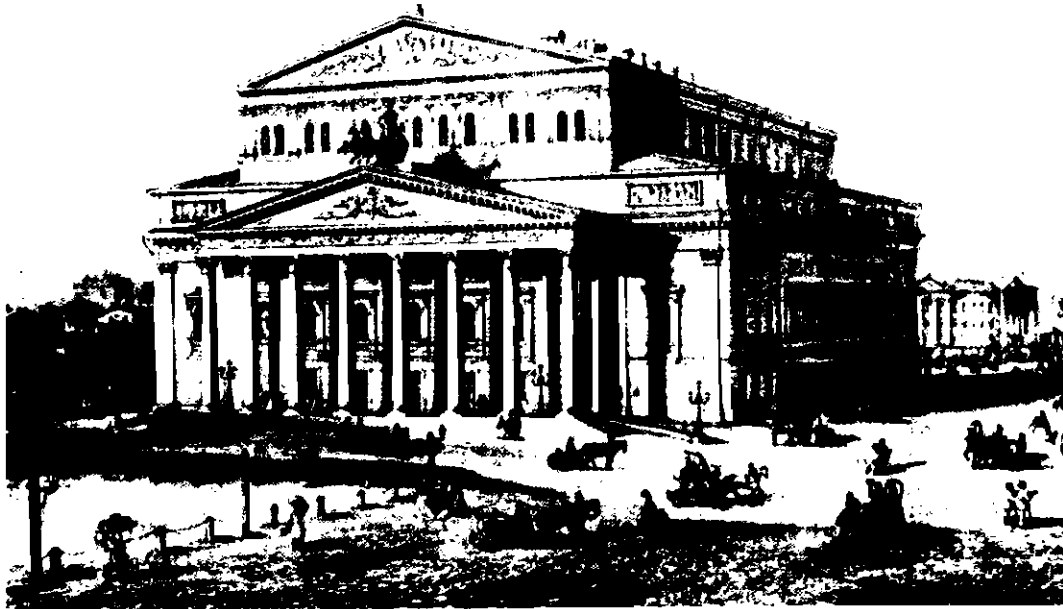
اولین نشانه‌ی وجود تئاتر در مسکو را در سال ۱۶۷۲، یعنی دوران سلطنت آلکسی (۱۶۴۵-۱۶۷۶) می‌بینیم. آلکسی پس از آن که دریافت قادر به تأمین مخارج یک گروه نمایشی از غرب نیست، از یوهان گوتفرد گرگوری^(۱۷۳۱)، کشیش لوتری، و معلم یکی از مدارس مهاجرنشینان آلمانی خواست تا برای تئاتری که خود در دربار ساخته بود نمایشنامه بنویسد.

بنیان نهاد.

تئاتر سوئد تاریخ دراز اما ناشناخته‌ای دارد. با آن که تا حدود ۱۵۵۰ در سوئد نمایشنامه‌های غیرمذهبی نوشته می‌شد اما این آثار تحول چشمگیری نیافتند، شاید از آنرو که در این مدت کشور سوئد درگیر ناآرامیهایی (از جمله جنگ سی ساله) بود. نمایشهای عمومی حوالی ۱۶۹۰ در استکهلم پیدا شدند، و تئاتر درباری که در ۱۷۳۷ برپا شده بود، در سال ۱۷۷۳ تبدیل به تئاتر ملی گردید.

در سدهی هجدهم، در دوران سلطنت گوستاو سوم (۱۷۷۱-۱۷۹۲)، تئاتر سوئد تحرك قابل توجهی یافت، زیرا پادشاه سوئد يك فرهنگستان سوئدی تأسیس کرد و خود نمایشنامه نوشت. او نویسندگان و بازیگران کشور را تشویق می‌کرد و بر آن بود تا هنر ملی را طبق الگوی فرانسوی بازسازی کند. متأسفانه نتیجه‌ی کوششهای او غالباً تقلیدهایی بی‌جان از کشورهای دیگر از آب درآمد.

به رغم کوششهای گوستاو، دوران سلطنت او تنها به واسطه‌ی تئاتری که در املاک سلطنتی دروتنینگهلم در استکهلم بنا کرد در خاطر مانده است. این تئاتر بین ۱۷۶۴ و ۱۷۶۶ ساخته شد، و در اواخر سدهی هجدهم از آن بسیار استفاده می‌شد، اما پس از مرگ گوستاو در ۱۷۹۲ تعطیل شد. تا سال ۱۹۲۱ که این تئاتر دوباره کشف شد عملاً دست نخورده و متروک مانده بود. سی قطعه‌ی دکوری، صحنه‌ای با وسایل ماشینی، و جایگاه تماشاگران (اودیتریوم) آن همه سالم مانده بودند. تئاتر سلطنتی سوئد یکی از معدود تئاترهای دست نخورده‌ای است که از سدهی هجدهم به دست ما رسیده، و یکی از عمده‌ترین موزه‌های



تصویر ۴۷.۱۳. نمای بیرونی تئاتر بولشوی پس از بازسازی در سده نوزدهم.



تصویر ۴۶.۱۳. تئاتر بولشوی، پتروفسکی، در ۱۸۲۵.

هنگامی بود که ملکه‌ی روسیه يك تئاتر دولتی ویژه‌ی نمایشهای روسی ساخت. در این تئاتر گروهی که اکثراً متشکل از بازیگران ولکف بودند نمایش می‌دادند و یکی از مقامات درباری مسؤول نظارت بر آن شد. دربار كمك هزینه‌ای بالغ بر ۵,۰۰۰ روبل برای این شرکت در نظر گرفته بود، و در مقایسه با ۲۰,۰۰۰ روبلی که به گروه فرانسوی و ۳۰,۰۰۰ روبلی که به نمایشنامه‌های روسی توسط دربار ممیزی و کوتاه می‌شدند تا در مقابل طبقه‌ی متوسط اجرا شوند.

در دوران کاترین دوم (سلطنت ۱۷۶۲-۱۷۹۶) تئاتر در سراسر روسیه متداول شد. در این دوره تعداد

پترزبورگ با تئاتر آشنا شده بود بر آن داشت تا نمایشهایی در شهر خود یاروسلاو ترتیب دهد. وی با اعضای خانواده و دوستانش گروهی تشکیل داد و انباری را به صورت تئاتر در آورد. نمایشهای او با چنان اشتیاقی روبرو شدند که او بزودی محل مناسبتری را انتخاب کرد، و در ۱۷۵۲ در آنجا برای ملکه نمایش داد. ملکه خشنود از فعالیتهای این گروه، برخی از بازیگران آن را به فرهنگستان اشراف فرستاد تا پس از تعلیمات بیشتر برای عموم نمایش دهند. بنابراین محققان تئاتر، ولکف را پایه گذار تئاتر حرفه‌ای در روسیه می‌شناسند.

تحول بعدی در سال ۱۷۵۶ رخ داد، و آن

دوران تازه‌ای در تئاتر روسیه شد. نخست، يك درام نویس با استعداد روسی، آلکساندر سومانروکف^{۱۳۴} (۱۷۱۷ - ۱۷۷۷) آغاز به نوشتن نمایشنامه‌هایی با داستانهای روسی کرد، و این نمایشنامه‌ها را به شیوه‌ی نوکلاسیك فرانسوی به صحنه برد. تراژدیها و کمدهای طنزآمیز او آغاز مکتب کلاسیك روسی را نوید داد. در ۱۷۴۹ پس از آن که دانشجویان مدرسه‌ی نظام نمایشنامه‌ی خورف^{۱۳۵} (۱۷۴۲) اثر سومانروکف را با موفقیت به صحنه بردند بر آن شدند تا آثار دیگر او را نیز اجرا کنند.

رشته حوادث دیگری در ۱۷۵۰ فیودور ولکف^{۱۳۸} (۱۷۲۹-۱۷۶۳) پسر يك بازرگان روسی را که در سنت

گروه نویبر از آلمان به سنت پترزبورگ دعوت شد، اما به واسطه‌ی مرگ ملکه آنا خیلی زود بازگشت.

در دوران سلطنت ملکه الیزابت (سلطنت ۱۷۴۱ - ۱۷۶۲) گروههای ایتالیایی و فرانسوی برای کسب برتری در تئاتر درباری‌ی روسیه به رقابت می‌پرداختند. سرانجام شرکتی فرانسوی برای هفته‌ای دو نمایش، و شرکتی ایتالیایی برای اجرای اپراهای مجلل استخدام شدند. در ۱۷۵۰ دربار روسیه در جریان آخرین رویدادهای غربی قرار می‌گرفت، اما هنوز تئاتر عمومی و مجموعه‌ی نمایشی که درامهای بومی نشان دهد در کار نبود.

حوالی ۱۷۵۰ تحولاتی چند موجب پیدایش



تصویر ۲۸.۱۳. پس‌زمینه‌ی يك اپرا در روسیه در اواسط سدهی نوزدهم.

طبق قوانین دربار گشایش یافتند. با آن که اشراف هنوز تنها از نمایشهای اپرایی حمایت می‌کردند، گروههای تئاتری نیز امنیت شغلی بیشتری یافتند. در سال ۱۷۷۶ گروهها عضو می‌پذیرفتند، و پس از ۱۷۸۹ سالی چهار نمایش انتفاعی اجرا می‌کردند. در ۱۷۷۹ يك مدرسه‌ی بازیگری گشایش یافت، و در دهه‌ی ۱۷۹۰ تئاتر دولتی‌ی دیگری در سنت پترزبورگ ساخته شد. این شرکتها عموماً طبق همان شیوه‌ی «رشته‌ی حرفه‌ای» رایج در فرانسه اداره می‌شدند. يك سند دولتی از ۱۷۶۶ این رشته‌ها را بدین ترتیب ضبط کرده است: بازیگران نقش اول، دوم، و سوم، پدران نجیب زاده، پدران کمیک، شخصیت‌های محلی نقش اول و دوم؛ متادیان اخلاق، منشیان، معتمدان، بازیگران زن نقش اول و دوم در تراژدی و کمدی، خدمتگاران درجه‌ی اول و دوم، زنان پیر، و ندیمگان.

پس از مرگ ولکف در ۱۷۶۳ ایوان دیمیترفسکی^(۱۷۳۴-۱۸۲۱) مشهورترین بازیگر روسی کار خود را با گروه ولکف در یاروسلاو آغاز کرد. وی در سال ۱۷۶۵ و ۱۷۶۷ به خارج سفر کرد، و گفته می‌شود در آنجا شیوه‌های بازیگری‌ی مشاهیری چون کلابون، لوکین، و گاریک را فرا گرفت. پس از ۱۷۸۷ ایوان بسیار کم در صحنه ظاهر می‌شد، اما نفوذ او به عنوان معلم بازیگری بسیار زیاد بود. در ۱۷۹۱ به عنوان ناظر همه‌ی نمایشهای دولتی در روسیه برگزیده شد. ایوان بازیگری دقیق بود که هر حرکتی را از پیش طراحی می‌کرد، و در نمایشهای کلاسیک مجرب‌تر بود. یاکف شوشرینسن^(۱۷۵۳-۱۸۱۳) یکی دیگر از بازیگران مشهور روسی در اوایل سده‌ی نوزدهم به واسطه‌ی ایفای نقش‌های مهیج و شورانگیز مشهور شد،

نمایشنامه نویسان افزایش یافت و معدودی از آنها به شهرت رسیدند. رهبری تئاتر روسیه از سوماروکف به دامادش یا کف کنیاژنین^(۱۷۴۲-۱۷۹۱) منتقل شد و کنیاژنین پس از ۱۷۶۹ هفت تراژدی و تعدادی کمدی براساس اصول نوکلاسیک نوشت. بهترین درام نویس روسی در سده‌ی هجدهم دنیس فن‌ویزین^(۱۷۹۲-۱۷۴۵) نام دارد. او نوشتن نمایشنامه را از ۱۷۶۱ آغاز کرد، و در سال ۱۷۶۶ با نمایشنامه‌ی فرمانده‌ی لشکر^(۱۷۹۱) نخستین موفقیت خود را کسب نمود. این نمایشنامه‌ی طنزآمیز درباره‌ی مردم تازه به دوران رسیده‌ای است که همه‌ی مظاهر اروپای غربی را با دیده‌ی تحسین می‌نگرند و همه‌ی مظاهر روسی را نفی می‌کنند. فن‌ویزین با نمایشنامه‌ی صغیر^(۱۷۸۱)، که تصویری طنزآمیز از مردمان نجیب و خشن روستایی است، به محبوبیت پایداری رسید.

در این دوره غالب مجموعه‌های نمایشی در روسیه ترجمه‌ی نمایشنامه‌های کشورهای دیگر بودند، و در دهه‌ی ۱۷۶۰ با معرفی آثار دیده‌رو، دتوشه، مرسیه، لیلو، لسینگ، و بومارشه، تراژدی محلی و کمدیهای احساساتی محبوبترین شکل نمایشی در روسیه شدند، و نمایشنامه‌های موزیکال به روال بالاد اپرای انگلیسی و اپرا کمیک فرانسوی طرفداران بی‌شماری یافتند. محبوبترین نمایشنامه‌ی موزیکال در این دوره آسیایان، جادوگر، حقه باز، و دلال^(۱۷۷۹) نوشته‌ی آ. آبله‌سیمف^(۱۷۴۲-۱۷۸۳) بود که تا سده‌ی نوزدهم بازار تئاترهای روسی را گرم نگه داشت. در دوران کاترین دولت نظارت شدیدی بر تئاتر اعمال می‌کرد. همه‌ی نمایشنامه‌ها به شدت ممیزی می‌شدند و تئاترهایی با کمک مالی‌ی دربار و دولت،

و بین سالهای ۱۷۸۷ و ۱۸۱۰ محبوبترین بازیگر تئاتر سنت پترزبورگ به شمار می‌رفت.

در پایان سده‌ی هجدهم شرکت‌های سیار نمایشی به همه‌ی شهرهای بزرگ روسیه سفر می‌کردند. در این دوره تئاترهای خصوصی‌ی بسیاری ساخته شدند که برخی از آنها نمایشهای عمومی ترتیب می‌دادند، و تعدادی نیز متعلق به اشراف، و ویژه‌ی تأمین سرگرمی برای حلقه‌ی نجیب زادگان بودند. معدودی از این نمایشگران عمومی به موفقیت رسیدند، و برخی از آنها گاه نمایشهایی در مسکو می‌دادند. پس از شکست گروههای حرفه‌ای که تنها از ۱۷۵۹ تا ۱۷۶۱ دوام آورده بودند، تا سال ۱۷۸۶ هیچ گروه حرفه‌ای دیگری

به وجود نیامد، و در این سال م. ای. مدوکس^(۱۷۵۷) گروهی تشکیل داد، و توانست تا ۱۷۹۶ گلیم خود را از آب بیرون بکشد. تا سده‌ی نوزدهم هیچ تئاتری با کمک مالی‌ی دولت در مسکو ساخته نشد.

غالب تئاترهای خصوصی توسط مالکان عمده و در زمینهای آنان ساخته و اداره می‌شدند. پس از آن که کاترین دوم اشراف را به حمایت از هنر ترغیب کرد و آن را نشانه‌ی روشنفکری تلقی نمود، بسیاری از نجیب زادگان آغاز به ساختن تئاترهای خصوصی کردند. غالب این تئاترها از رعایای خود به عنوان بازیگر استفاده می‌کردند.

برخلاف دیگر کشورهای اروپایی، که پس از

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

طبیعی برای تعیین مرزها، ایجاد قدرت مرکزی در آلمان را بسی مشکلتر از انگلستان و فرانسه می‌ساخت.... (ص ۲۷۱)

بروفورد سپس وسعت این پراکندگی، دولتها، و قدرت این ایالات متعدد را در قلمروی ژرمنی توضیح می‌دهد:

[در این مناطق] شاهان اتریش و پروس در سطح شاهان اروپایی بودند، و شاهزادگان منتخب، ۹۴ ولیعهد روحانی و غیرروحانی، ۱۰۳ کنت، ۴۰ اسقف، ۵۱ شهر آزاد، و در مجموع ۳۰۰ «قلمروی» مستقل، هر يك امتیازات خاندان خود را داشتند، و هیچیک از آنها قرابتی با یکدیگر احساس نمی‌کردند. (ص ۷).

و. ه. بروفورد، آلمان در سده‌ی هجدهم، (کمبریج: نشر دانشگاه کمبریج ۱۹۶۵).

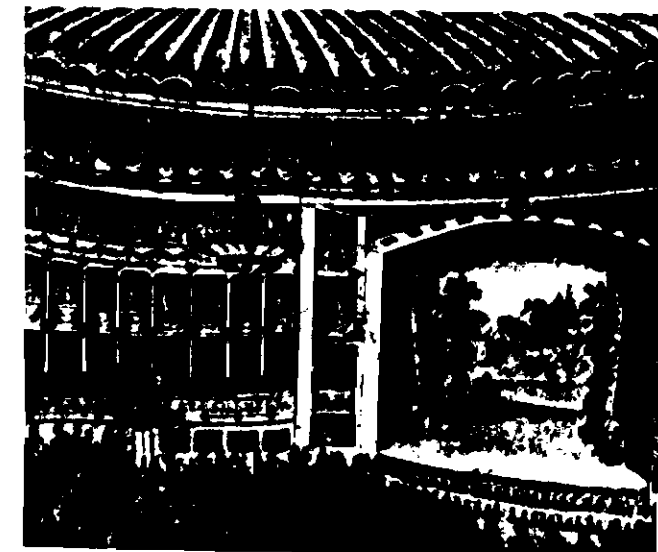
در اوایل سده‌ی هجدهم شاهان ژرمنی خود را بی‌نیاز از درام محلی و بومی می‌دانستند، از اینرو تئاتر منزلتی نداشت، چنانکه در این گزارش از کنراد اِکف می‌بینیم:

گروههای سیار حقه باز در سراسر آلمان از بازار

مطالعه‌ی تاریخ تئاتر را می‌توان با کسب معلوماتی در جغرافیا گسترش بیشتری داد، زیرا جغرافیا علاوه بر موضوعهای دیگر، با وضعیت سرزمینها (از جمله رودها، جلگه‌ها، و کوهها) و شرایط حاکم بر زندگی اقتصادی کشورها (از جمله خاک، آب و هوا، و منابع طبیعی) نیز سر و کار دارد. این عوامل در تاریخ تئاتر حایز اهمیتند، زیرا تقسیم قلمروها به واحدهای سیاسی، تقسیم جمعیت و ثروت، و مشکلات سفر تأثیری جدی بر شرایط تئاتری در کشورها می‌گذارد. شاید در هیچ دوره‌ای همچون آلمان سده‌ی هجدهم شرایط جغرافیایی اینهمه بر تئاتر آن اثر نداشته باشد. بروفورد در سده‌ی هجدهم درباره‌ی آلمان چنین می‌نویسد:

آلمان در این دوره... يك ایالت واحد و ملی نبود، بلکه... اتحادیه‌ای (کنفدراسیون) سست از ایالات گوناگون محسوب می‌شد، و مرزها و ضوابط آن چنان پا در هوا بودند که سخن گفتن از «آلمان» در این دوره از بسیاری جهات گمراه کننده خواهد بود.... این [پراکندگی عمومی] علل کلی‌ی بسیاری داشت... اما آنچه کمتر از همه مورد بحث قرار گرفته شرایط جغرافیایی منطقه است. کثرت مرزها در داخل و فقدان حصارهای مشخص

تصویر ۴۹.۱۳. نمای داخلی تئاتر بولشوی در سنت پترزبورگ در اواخر سده‌ی هجدهم. برگرفته از يك گراوور معاصر.



پاریس داشت تا او را در جریان آخرین تحولات نمایشی در اروپای غربی بگذارد. نمایشهای او به خاطر تجمل و زرق و برق مشهور بودند و خانواده‌ی سلطنتی، اشراف درجه‌ی اول، و مقامات خارجی برای دیدن نمایشهای او می‌رفتند. گاهی مالکان عمده شرکت خود را می‌فروختند، یا آن را برای نمایشهای عمومی اجاره می‌دادند. مهمترین شرکتهای رعیتی بین سالهای ۱۷۹۰ و ۱۸۱۰ فعال بودند، اما برخی از آنها تا دوران القای قانون سرف داری (ارباب و رعیتی) در ۱۸۶۱ نمایش می‌دادند.

تئاتر روسی در سال ۱۸۰۰ پایگاه نسبتاً محکمی برای خود کسب کرده بود، و تعدادی درام نویس برجسته‌ی روسی پدیدار شده بودند که غالب نمایشهای آنها تقلید از شیوه‌های فرانسوی و ایتالیایی بود، اما زمینه‌ی تحولات آینده به وضوح به چشم می‌خورد. پس از سال ۱۸۰۰ تئاتر حرفه‌ای در سراسر اروپا گسترده شد، اما تئاتر روسیه تا سده‌ی نوزدهم به شکوفایی نهایی خود نرسید.

رئسانس رابطه‌ی سرف داری (ارباب و رعیتی) در آنها منسوخ شده بود، در روسیه این نظام تازه در سده‌ی شانزدهم تثبیت شد، و در این دوره قوانینی وضع شد که کشاورزان را وابسته به زمین و جزء املاک صاحبان زمین می‌شناخت. از آن پس اساس اقتصاد روسیه متکی بر این اصل گردید چنان که ثروت يك مالك را با تعداد کشاورزانش می‌سنجیدند. در پایان سده‌ی هجدهم بسیاری از اشراف کشاورزان خود را برای نمایشهای تئاتری تربیت می‌کردند. بنابراین اشراف نه تنها صاحب تئاتر که مالك بازیگران خود نیز محسوب می‌شدند. در ۱۷۹۷ تنها در مسکو هفده گروه نمایشی از این دست وجود داشت که بسیاری از آنها از نظر کیفی با تئاترهای دولتی رقابت می‌کردند. شاهزاده یوسوف^{۵۵} که ارباب ۲۱,۰۰۰ کشاورز بود، خود يك مدرسه‌ی تئاتری مستقل تأسیس کرد. کنت پتر شرمیتف^{۵۶} سه تئاتر مستقل ساخت که یکی از آنها سه طبقه غرفه‌ی خصوصی داشت و گروه بزرگ او از ۲۳۰ عضو تشکیل شده بود. شرمیتف نمایندگی‌یی در

مکاره‌ای به بازار دیگر می‌رفتند و انبوه مردم را با فارسهای مبتذل خود سرگرم می‌کردند... نمایشنامه و نمایش هر دو مسخره بود. یکی از نمایشهایی که همه جا اجرا می‌شد آدم و حوا (۱۷۳۱)، یا هبوط نخستین انسانها (۱۷۳۱) نام داشت... من یکی از این نمایشها را در استراسبورگ دیده‌ام. يك حوای چاق، که لباس تنگ و زمختی به رنگ پوست انسان می‌پوشید، و برگ انجیر كوچك و توری ماندی به جلوی آن می‌چسباند... لباس آدم نیز همانقدر مسخره بود، و خدا، در لباس بلند قدیمی ظاهر می‌شد... لحظه‌های کمدی را شیاطین ایجاد می‌کردند... این نمایشنامه‌های قدیمی آلمانی... کامل نبودند... بازیگران فقط يك برنامه‌ی کار (سناریو) در دست داشتند، و نمایش بکلی بدیهه سازی بود. هانسوورست در این نمایشها میدان زیادی برای شیرینکاری داشت... تماشاخانه‌ها را نیز يك کلبه‌ی چوبی رقت آور تشکیل می‌داد؛ دکورها هم دردناک بودند... خلاصه این تئاتر نمونه‌ی تفریح مردم عامی بود.

نقل از کتاب کارولین نویبر و یارانش (۱۷۳۱)، اثر ف. ج. فن ردن - اسپلگه (۱۷۳۱)، (لایپزیگ، ۱۸۸۱) ص ۳۷.

در چنین شرایطی شاهان ژرمنی اپراهایی به راه می‌انداختند که با مجلل‌ترین اپراهای اروپایی برابری می‌کرد. در ۱۷۱۶ امپراتور چارلز ششم، به مناسبت تولد پسرش، اپرای آنجلیکا فاتح آلسینا را در فضای خارجی، و در پارک فاووریت در وین برپا کرد. صحنه‌ی این نمایش باشکوه را فردیناندو و جوزپه بی‌بینه‌نا طراحی کرده بودند (ر. ک. فصل ۱۱). در اینجا گزارش يك شاهد عینی از این نمایش از نامه‌ی خانم ماری وُرتلی مونتگومری (۱۷۶۶) نقل می‌شود:

تاکنون چیزی به این عظمت در تئاتر دیده نشده است؛ به من گفتند دکور و لباسهای این نمایش سی هزار لییره‌ی استرلینگ هزینه برداشته است، و این به راحتی باور کردنی بود. صحنه بر روی يك ترعه‌ی وسیع ساخته شده بود و در آغاز پرده‌ی دوم این صحنه به دو قسمت تقسیم می‌شد، به طوری که در میان این دو قسمت آب ترعه پیدا بود. در این موقع دو ناوگان كوچك طلایی وارد می‌شدند، و يك نمایش جنگی بین آن دو آغاز می‌شد... اپرا داستان‌افسون شدن آلسینا بود، و امکان می‌داد تا تغییر صحنه‌های بسیار متنوعی توسط دستگاههای ماشینی صورت گیرد که با سرعت حیرت آوری انجام می‌شد. این تئاتر آنقدر بزرگ بود که همه‌اش قابل رؤیت نبود، و لباس بازیگران در منتهای شکوه و گشاده دستی، به تعداد صد و هشت دست دوخته شده بود. هیچ تئاتری در دنیا قادر به نمایش چنین دکورهایی نیست.

نامه‌های خانم ماری ورتلی مونتگومری (۱۷۶۶)، (لندن، ۱۸۶۱) جلد اول، نامه به الکساندر پوپ (۱۷۳۱)، به تاریخ ۱۴ سپتامبر ۱۷۱۶.

لسینگ، نخستین منتقد و درام نویس آلمانی، که در تغییر سلیقه‌ی مردم آلمان نسبت به ضوابط نئوکلاسیک سهم بسزایی داشته است به گُتش و یارانش پیوست. او در شماره‌های آخر مجله‌ی درام شناسی هامبورگ (۱۷۶۷-۱۷۶۹) نظرگاههای خود را بدین صورت خلاصه کرده است:

خود را موظف می‌دیدیم... برخی از مهمترین الگوهای تئاتر فرانسوی را بررسی کنم، زیرا گفته می‌شد که این تئاتر خود را کاملاً با قوانین ارسطو

تطبیق داده است. به ما آلمانیها می‌گفتند که فرانسویها به کمک این قوانین تئاتر خود را به درجه‌ای از کمال رسانده‌اند که قادرند تئاتر کشورهای جوان را به دیدی تحقیر بنگرند. مدت زیادی ما بر این عقیده بودیم که اگر شعرای ما دنبال فرانسویان بروند مثل این است که از قواعد باستانی تقلید کرده باشند.

پیداست نمی‌توانستیم تا ابد با این پیشداوریها خود را بیازاریم. خوشبختانه این عقیده زمانی در من بیدار شد که فرانسویها با چند نمایشنامه‌ی انگلیسی چرتشان گرفت؛ و ما سرانجام دریافتیم که تراژدی می‌تواند راهی کاملاً متفاوت با کرنی و راسین را بپیماید... باید گفت هیچ ملتی به اندازه‌ی فرانسویها درام باستانی را بد تفهیمیده است.

گوتهولد افرانیم لسیگ، درام شناسی هامبورگ، ترجمه‌ی هلن زیرمن (۱۷۳۱) (نیویورک: کتابخانه‌ی بِن، ۱۸۹۰).

ف. ل. شرودر بزرگترین بازیگر آلمانی در سده‌ی هجدهم، از جمله کسانی بود که مکتب «واقعگرای» آلمانی را در بازیگری تثبیت کرد. شرحی را که بر استانه‌های خود داده است در اینجا می‌آوریم:

به گمان من تنها بازیگری به هنر واقعی نزدیک می‌شود که قادر باشد نقش خود را چنان جذب کند که هیچ عنصر بیگانه‌ای در شخصیت مخلوق او وجود نداشته باشد. این امر به معنای خلق تیپ نیست، بلکه منظور آن است که بازیگر شخصیت مورد نظر را به وسیله‌ی عناصری فردی که از

طریق تجربیات شخصی بدان رسیده از شخصیت‌های مشابه او متمایز سازد... من می‌گویم با هیچ آینه‌ای جز حقیقت مشورت نکنم، و گمان می‌کنم تنها بدین طریق قادر خواهم بود قضاوتی منطقی از شخصیت انسانی به دست دهم.

ف. ل. و. مهیر، فریدریش لودویگ شرودر، جلد اول، ص ۳۳۷، برگرفته از تاریخ هنرهای نمایشی (۱۷۳۱)، نوشته‌ی کارل مانسیوس (۱۷۳۱)، جلد اول (لندن، ۱۹۰۹)، ص ۱۶۳.

در پایان سده‌ی هجدهم، به واسطه‌ی وجود گوته و شیلر، تئاتر وایمار یکی از مشهورترین تئاترهای آلمانی شد. گوته در یکی از گفتگوهای خود با آکرمان برخی از شیوه‌هایی را که کلاسیسیسم وایمار بر آنها متکی است چنین توضیح داده است:

صحنه پردازی باشکوه، و لباسهای پر زرق و برق توجه مرا جلب نمی‌کند، اما... نمایشنامه‌های خوب چرا... من با بازیگرانم به طور مداوم و خصوصی ارتباط داشتم، همیشه در روخوانی نمایشنامه‌ها شرکت می‌جستم، و قسمت‌های مربوط به هر بازیگر را برایش توضیح می‌دادم؛ در تمرینات اصلی شرکت می‌کردم، و برای اصلاح کار بازیگران با آنها صحبت می‌کردم؛ هرگز از اجرای نمایشی غیبت نمی‌کردم، و روز پس از اجرا هر چیزی را که به نظرم نادرست می‌آمد اشاره می‌کردم.

گفتگوهای گوته با آکرمان و سور (۱۷۳۱)، ترجمه‌ی جان آکسفورد (۱۷۳۱)، (لندن، ۱۸۷۴)، تاریخ ۲۲ مارس ۱۸۲۵.

زیرنویسهای فصل سیزدهم

- | | | | |
|--|----|---|----|
| John Posset | ۲۵ | Francesco Santurini | ۱ |
| Stockfish | ۲۶ | Dresden | ۲ |
| Pickelhering | ۲۷ | Gotha | ۳ |
| George Jolly | ۲۸ | Jesuit (ژزویت)، بیروان کلیسای کاتولیک | ۴ |
| Carl Andreas Paulsen | ۲۹ | رومی. سازمانی بسیار منضبط، و وابسته به | |
| Johannes Velten | ۳۰ | پاپ. بیروان این مذهب، باید پانزده سال در | |
| Hauptaktion | ۳۱ | مراتب مختلف مذهبی و عرفانی تعلیم ببینند، | |
| Haupt-und-Staatsaktion | ۳۲ | تا از مراحل سه گانهی تقوی، فقر و اطاعت | |
| Nachspiel | ۳۳ | بگذرند. مبلغین مسیحی در کشورهای دیگر | |
| Hanswurst | ۳۴ | غیرمسیحی از میان این فرقه برخاسته‌اند. م. | |
| Joseph Anton Stranitsky | ۳۵ | The Society of Jesus | ۵ |
| Ruff | ۳۶ | ۶. استاد ادبیات علاوه بر ادبیات لاتین علم | |
| Karntnertor | ۳۷ | بدیع، معانی، و فصاحت نیز آموزش می‌داد. م. | |
| Johann Christoph Gottsched | ۳۸ | ۷. Terence Stage، ر. ک. جلد اول. | |
| Andreas Gryphius | ۳۹ | Treatise on Perspective | ۸ |
| Daniel Caspar Von Lohenstein | ۴۰ | Dubrevil | ۹ |
| Carolina Neuber | ۴۱ | Pictorial and Architectural Perspective | ۱۰ |
| Johann Caspar Haacke | ۴۲ | Pozzo | ۱۱ |
| Carl Ludwig Hoffman | ۴۳ | Dissertation on Stage Acting | ۱۲ |
| ۴۴. burlesque، نمایشهایی که در آن درامهای | | Lang | ۱۳ |
| مرسوم وجدی، یا شخصتهای سرشناس روز | | Jakob Bidermann | ۱۴ |
| را به باد هجو و استهزا می‌گرفتند، و به | | Cenodoxus | ۱۵ |
| اصطلاح ادای آنها را در می‌آوردند. این | | Jakob Balde | ۱۶ |
| شکل نمایشی در سدهی نوزدهم دچار | | Jephthas | ۱۷ |
| تغییراتی شد، زیرا بسیاری از تماشاگران | | Jakob Masen | ۱۸ |
| سدهی هجدهم موضوع مورد استهزا را | | Androphilus | ۱۹ |
| نمی‌شناختند. این اصطلاح ضمناً به | | Pietas Victrix | ۲۰ |
| نمایشهای بی‌بند و بار و مسخره و بی‌معنی که | | Maxentius | ۲۱ |
| فقط به منظور خنداندن و شلوغ کردن اجرا | | Robert Browne | ۲۲ |
| می‌شوند نیز اطلاق می‌شود. م. | | John Spencer | ۲۳ |
| | | John Green | ۲۴ |

دو بازیگر به نامهای پیوس آلكساندرولف^(۱۷۳۳)، و کارل فرانتس گرونر^(۱۷۵۱) که زیر نظر گوته کار کرده بودند دریافتهای خود را از مربی خود تدوین کرده‌اند. این نوشته‌ها بعدها توسط آکرمان تنظیم، و به نام «قواعد بازیگری»^(۱۷۵۱)ی گوته چاپ شد. از میان نود و نه قاعده چند تا را نقل می‌کنیم:

- ۳۵.... بازیگر نه تنها می‌بایست طبیعت را تقلید کند، بلکه باید قادر باشد آن را به شکلی آرمانی ارائه دهد.... و حقیقت و زیبایی را به وحدت برساند.
- ۳۶.... بازیگر باید بتواند اندامهای خود را کاملاً در مهار خود بگیرد تا بتواند به تناسب نیازهای نمایش

آزادانه، هماهنگ، و با متانت از آنها استفاده کند.

۳۹. بازیگران نباید چنان در مقابل یکدیگر ظاهر شوند که گویی شخص سومی ناظر آنها نیست، اینگونه طبیعی بودن نادرست است. آنها هرگز نباید نیمرخ یا پشت خود را مقابل تماشاگران بگیرند....

۹۱. این قواعد در درجهی اول هنگامی باید رعایت شوند که بازیگران نقش نجبا و شخصتهای ممتاز را بازی می‌کنند....

یوهان ولفگانگ فُن گوته، مجموعهی آثار^(۱۷۷۳)، جلد چهارم (وایمار، ۱۹۰۱). ترجمه‌ی کامل و جداگانهی قواعد بازیگری را در فصلنامهی سخن^(۱۷۷۳)، شماره ۱۳ (۱۹۲۷)، ص ۲۴۷ - ۲۵۶، و ۲۵۹ - ۲۶۴ بیابید.

Lucifer	۱۲۸
Jeftha	۱۲۹
Maria Stuart	۱۳۰
Gysbrecht Van Aemstel	۱۳۱
René Magnon de Montaigne	۱۳۲
Etienne Capion	۱۳۳
Ludwig Holberg	۱۳۴
Peder Paars	۱۳۵
Jeppe of the Hill	۱۳۶
Erasmus Montanus	۱۳۷
Johan Herman Wessel	۱۳۸
Johannes Ewald	۱۳۹
Rolf Krage	۱۴۰
The Fishermen	۱۴۱
Johann Gottfried Gregory	۱۴۲
Johann Kunst	۱۴۳
Francesco Araia	۱۴۴
Jean-Baptiste Landet	۱۴۵
Alexander Sumarokov	۱۴۶
Khorev	۱۴۷
Fyodor Volkov	۱۴۸
Yakov Kniazhnin	۱۴۹
Denis Fonvizin	۱۵۰
The Brigadier General	۱۵۱
The Minor	۱۵۲
The Miller, The Witchdoctor, ...	۱۵۳
A. Ablesimov	۱۵۴
Ivan Dmitrovsky	۱۵۵
Yakof Shusherin	۱۵۶
M.E. Medox	۱۵۷
Prince Yusopov	۱۵۸
Count Peter Sheremetyev	۱۵۹
W.H. Bruford	۱۶۰
Germany in the Eighteenth Century	۱۶۱
Adam and Eve	۱۶۲
The Fall of the First Men	۱۶۳
Caroline Neuber und Zeitgenossen	۱۶۴
F.J. von Reden-Esbeck	۱۶۵
Mary Worthly Montagu	۱۶۶
The Letters of Lady Mary Worthly Montagu	۱۶۷
Alexander Pope	۱۶۸
Helen Zimmern	۱۶۹
A History of Theatrical Art	۱۷۰
Karl Mantzius	۱۷۱

می گرفتند، اما امروزه فقط روحانیان مسیحی
روزه می گیرند. م.

August Wilhelm Iffland	۹۷
Crime from Ambition	۹۸
The Hunter	۹۹
August Friedrich von Kotzebue	۱۰۰
Misanthropy and Repentance	۱۰۱
Burg Theatre	۱۰۲
Johann Wolfgang von Goethe	۱۰۳
Werther, آلام ورترا گوتنه زمانی نوشت	۱۰۴
که به خاطر عشق شارلوتنه بوف قصد	
خودکشی داشت، و شهرت این کتاب در	
حقیقت او را نجات داد. م.	
Joseph Bellomo	۱۰۵
Iphigenia in Tauris	۱۰۶
گوتنه پیش از آن نخست وزیر دوك نشین	۱۰۷
وایمار بود، که بعدها اداری تئاتر، و	
سرپرستی بنیاد علمی وایمار را نیز	
برعهده گرفت. م.	

Franz Fischer	۱۰۸
Friedrich Schiller	۱۰۹
Don Carlos	۱۱۰
Stylized	۱۱۱
Wallenstein's Camp	۱۱۲
The Piccolomini	۱۱۳
Wallenstein's Death	۱۱۴
Mary Stuart	۱۱۵
The Maid of Orleans	۱۱۶
William Tell	۱۱۷
The Brothers	۱۱۸

Terence, ر. ک. جلد اول.	۱۱۹
Caroline Jagemann	۱۲۰
Faust	۱۲۱
Théâtre de la Monnaie	۱۲۲
Chambers of Rhetoric, ر. ک. جلد اول.	۱۲۳

فصل پنجم.

Schouwburg	۱۲۴
Jacob von Campen	۱۲۵
Mansion, ر. ک. جلد اول، فصل پنجم.	۱۲۶
Joost von den Vondel	۱۲۷

فرانسوی، که تأثیر زیادی بر تفکر سیاسی،
اجتماعی و ادبی زمان خود داشته است.

وی معتقد بود که انسان فی نفسه خوب و
آزاداندیش است، اما از هنگامی که اجتماعی
شد سقوط کرد. او معتقد است وظیفه ی تعلیم
و تربیت آموزش دادن نیست، زیرا انسانها و
نیازهایشان با هم متفاوتند بلکه باید کوشید
آنچه در ذات انسان نهفته است استخراج و
بارور ساخت. به نظر روسو قوانین اجتماعی
باید منتهی خواست همه ی جامعه باشد، و
افراد باید به دقت از آن قانون پیروی کنند. م.

Subjectivism ۸۳
Expressionism ۸۴ را گاه بیانگرایی نیز
ترجمه کرده اند. اما این اصطلاح به معنای
بیان تجربه و حالات درونی است. گویانکه
«درونگرایی» ترجمه ی درست این اصطلاح
نیست، اما در این جا معنارا بهتر از بیانگرایی
می رساند. م.

Gottfried Prehauser	۸۵
Joseph von Kurz	۸۶
Joseph von Sonnenfels	۸۷
Imperial and National Theatre	۸۸
Hof-und-Nationaltheatre	۸۹
Baron H. Von Dalberg	۹۰
Friedrich Ludwig Schröder	۹۱
Prachtsaal (palais à volonté), ر. ک.	۹۲

فصل نهم.

Chariot-and-Pole	۹۳
Ritterstücke	۹۴
habit à la romaine	۹۵
Advent, از روزهای مذهبی مسیحیان	۹۶

برای طلب مغفرت و آماده شدن برای
کرسمس، مؤمنان در این روز جامه های
ارغوانی می پوشیدند. اولین یکشنبه ی ادونت،
اولین روز تقویم کلیسایی است. تا سالهای
اخیر مسیحیان متدین در این دوره روزه

The Dying Cato	۴۵
The German Stage	۴۶
Johann Friedrich Schönmann	۴۷
Sophie Schröder	۴۸
Konrad Ackermann	۴۹
Konrad Ekhof	۵۰
Schwerin	۵۱
Heinrich Koch	۵۲
Sophie Hensel	۵۳
Friedrich Schröder	۵۴
Johann Friedrich Löwen	۵۵
Abel Seyler	۵۶
Hamburg Dramaturgy	۵۷
Johann Elias Schlegel	۵۸
Hermann	۵۹
C.F. Gellert	۶۰
Gotthold Ephraim Lessing	۶۱
The Young Scholar	۶۲
Miss Sara Sampson	۶۳
Minna von Barnhelm	۶۴
Emilia Galotti	۶۵
Nathan the Wise	۶۶

Alexandrine, بحری عروضی، که هر
مصراع آن ۱۲ یا ۱۳ ضرب دارد. این نام
احتمالا از اشعاری گرفته شده که در سده ی
دوازدهم و سیزدهم درباره ی اسکندر سروده
می شد. م.

Sturm und Drang	۶۸
Goetz von Berlichingen	۶۹
Jacob M.R. Lenz	۷۰
The Tutor	۷۱
The Soldiers	۷۲
Heinrich Leopold Wagner	۷۳
The Child Murderess	۷۴
Johann Anton Leisewitz	۷۵
Julius von Tarent	۷۶
Friedrich Maximilien Klinger	۷۷
Friedrich Schiller	۷۸
The Robbers	۷۹
Fiesko	۸۰
Intrigue and Love	۸۱

Jean Jacques Rousseau, فیلسوف و
متفکر اخلاق گرای سده ی هجدهم

Karl Franz Gruner	.۱۷۵	Conversations of Goethe with	.۱۷۲
Werke	.۱۷۶	Eckermann and Soret	
Quarterly Journal of Speech	.۱۷۷	John Oxenford	.۱۷۳
		Pius Alexander Wolff	.۱۷۴



۱۴

تاثیر اروپا و آمریکا در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم

گسترش انقلاب بر علیه فرانسه اعلام جنگ کردند، و خانواده‌ی سلطنتی فرانسه متهم به همکاری با دشمن شد. در ۱۷۹۲ در فرانسه جمهوری اعلام شد، و در ۱۷۹۳ سر از تن لویی شانزدهم جدا کردند. از آن پس «دوره‌ی وحشت» آغاز شد و هزاران نفر محکوم به اعدام شدند، که بسیاری از آنان تنها به صرف بدگمانی یا عدم همراهی با انقلاب کشته شدند. این حمام خون سرانجام در ۱۷۹۵ به پایان رسید، اما در این هنگام غالب رهبران اولیه‌ی انقلاب خود اعدام شده بودند. وقتی حرارت انقلابی فروکش کرد، امور داخلی و خارجی‌ی فرانسه، تا ظهور ناپلئون (۱۷۶۹ -

سده‌ی نوزدهم شاهد حادثه‌ی دگرگونیهای اجتماعی و سیاسی پس از رنسانس بود. بخش اعظم دوره‌ی ۱۷۹۰ تا ۱۸۵۰ را کشمکشهای میان دو دسته در بر گرفت؛ دسته‌ی اول معتقد به حفظ وضع موجود، و دسته‌ی دوم در تلاش رسیدن به جامعه‌ای دموکراتیک‌تر بودند. در این مبارزه نقش فرانسه حیاتی‌تر از کشورهای دیگر بود، زیرا انقلاب کبیر فرانسه انگیزه‌ی اصلی این مبارزات محسوب می‌شود. مطالبه‌ی کم و بیش مسالمت‌جویانه‌ی مشروطیت در فرانسه در سال ۱۷۸۹ به سرعت چهره‌ی حادی به خود گرفت، بویژه هنگامی که کشورهای دیگر از بیم



(۱۸۲۹) دچار نابسامانی گشت. در سال ۱۷۹۹ ناپلئون قدرت را در دست گرفت، و توانست نظم را برقرار سازد. در ۱۸۰۴ او را امپراتور خواندند، و بین ۱۸۰۵ و ۱۸۱۲، عملاً فرمانروای همه اروپا شد. ناپلئون اعضای خانواده، یا سران ارتش خود را در کشورهای همچون اسپانیا، هلند، و بسیاری از ایالات آلمانی و ایتالیایی بر تخت سلطنت نشاند، و به تدریج وسیعترین امپراتوری جهان را پس از امپراتوری روم برپا ساخت. ناپلئون در امپراتوری گسترده خود اصلاحات بسیاری انجام داد. او امپراتوری مقدس روم را منحل کرد، از تعداد ایالات آلمانی کاست و تعداد آنها را به ۴۰ ایالت رساند، و در بخشی از اروپای شمالی نظام سرفداری را منسوخ کرد. در ۱۸۱۰ توم استقرار نظامی دموکراتیک در رؤیای امپراتوری مسخ شد. بسیاری از آنها که ناپلئون را ناجی قلمداد می‌کردند به احساسات ملی‌گرایانه گرویدند، و این احساسات سراسر سده نوزدهم را در بر گرفت.

پس از سال ۱۸۱۲ چرخ روزگار بر علیه ناپلئون به گردش درآمد. ناپلئون در ۱۸۱۴ در جنگ واترلو شکست خورد؛ در ۱۸۱۵ اندکی خود را بازیافت، و سپس به تبعید دائم محکوم شد. جریانی که پس از آن آمد ضربه دیگری بر احساسات آزادیخواهی فرود آورد، زیرا کنگره‌ی وین (۱۸۱۴ - ۱۸۱۵) بر آن بود تا شرایط سیاسی و اجتماعی پیش از ۱۷۸۹ را بازگرداند، و بی‌میل نبود که مرزهای ملی را تغییر دهد، یا به شرکت کنندگان در کنگره قلمروهایی را اعطا کند. نتیجه آن که پس از ۱۸۱۵ سراسر اروپا تحت سلطه نظامهای سرکوبگر درآمد، و غالب آنها

مواظب بودند تا از تکرار تجربه‌ی فرانسه پیشگیری کنند.

پس از ۱۸۱۵ بحران عظیم اقتصادی چهره نمود، زیرا جنگهای ناپلئون منابع مالی اروپا را به شدت تهی ساخته بود. با اختراع ماشینهای ریسندگی و بافندگی، کشتیهای بخاری، و لوکوموتیو، صنایع بزرگ در اروپا جانشین کارگاههای شخصی و دستی شدند، و کارخانه‌ها مردم را به شهرها کشاندند، و مراکز پرجمعیت شهری به وجود آمد. با آغاز شهرنشینی یک زندگی محقر و نکبت‌بار شهری پا گرفت، و نیاز به قوانین اجتماعی پیشرفته‌تر فزونی یافت، و این در حالی بود که حکومت‌های محافظه‌کار هرگونه مطالبه‌ی برحق را پیش‌درآمد انقلابی دیگر تلقی می‌کردند. بنابراین جای شگفتی نیست که در حوالی ۱۸۳۰ محرومیت‌های اجتماعی در سراسر اروپا طغیانهای فراوانی را برانگیخت؛ هر چند این نهضتها غالباً عقیم ماندند، و غالباً نتیجه‌ای جز اعمال فشار و استبداد بیشتر عاید نکردند. پس از یک رشته انقلابات دیگر در ۱۸۴۸ و ۱۸۴۹، سرانجام تغییرات چشمگیری در نظامهای اروپایی پدیدار شد.

در نیمه دوم سده نوزدهم تئاتر در چنین زمینه‌ای به حیات خود ادامه می‌داد. تا حوالی ۱۸۳۰ رمانتیسیم که آرمان‌گرایانه ندای برابری و زندگی طبیعی را در می‌داد، بر اندیشه‌های هنری و اجتماعی اروپا فرمان می‌راند. اما شکست قیامهای ۱۸۳۰، این آرمان‌گرایی را، که پیش از آن نیز تضعیف شده بود، مضمحل کرد و آن را به واخوردگی و ناامیدی بدل ساخت. پس از آن بدبینی رواج گرفت. حوالی ۱۸۵۰ جنبش تازه‌ای به نام واقعگرایی جانشین نظرگاه

رمانتیک شد. گواهی که میان سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۵۰ رمانتیسیم هنوز حاکم بود، اما از کشوری به کشور دیگر، و از دهه‌ای به دهه‌ای دیگر تنوع قابل ملاحظه‌ای را نشان می‌داد.

بنیادهای نظری رمانتیسیم

آرمانهای نئوکلاسیک، مبنی بر اینکه انسان موجودی عقلایی است، و قادر است همه مسائل خود را از راه عقل حل کند، در سده هجدهم به تدریج از سکه افتاد، و عقیده‌ای قدیمی تلقی شد، و اعتماد به احساس و غریزه به عنوان راهنمای اخلاق و رفتار انسانی جای آنرا گرفت. نویسندگان این دوره، آرمان‌گرایانه به گذشته‌های دور می‌نگریستند، دورانی که به قول آنها انسان، آزاد از قید و بندهای حاکمان ستمگر، به شیوه‌ای طبیعی زندگی می‌کرد. این تغییرات موجب پیدایش نظرگاهی تازه نسبت به طبیعت انسان و نظریه‌های سیاسی و شکلهای ادبی شدند. غالب این گرایشها در حوالی ۱۸۰۰ در یک عقیده جمع آمدند و رمانتیسیم نام گرفتند.

رمانتیسیم به گونه‌ای یک جنبش آگاهانه در آلمان آغاز شد، اما در نهایت بر همه جهان غرب، با درجات گوناگون، اثر گذاشت. لفظ رمانتیسیم، نخست همچون اصطلاحی توصیفی، توسط گروهی از نویسندگان آلمانی در برلن، و در مجله‌ی ادبی داس آنتانوم^(۱) (۱۷۹۸ - ۱۸۰۰) به کار گرفته شد. این رمانتیکهای آلمانی بعکس هم‌کیشان فرانسویان بر

علیه درام کهنه و مرده‌ای برنخاسته بودند، زیرا این جنبش در اوج خلاقیت گوته و شیلر جوانه زده بود. آنها در حقیقت می‌کوشیدند فرایافتهای برخاسته از نویسندگان «توفان و تلاش»، و گوته و شیلر را تبیین کنند و تحول بخشند. آنها همچنین نوشته‌های امانوئل کانت^(۲) (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴) و فیلسوفان آرمان‌گرای (ایدالیست) دیگر را برای صورت‌بندی مبانی نظری هنر «رمانتیک» آزادانه مورد استفاده قرار می‌دادند.

مبانی فلسفی رمانتیسیم پیچیده است، اما اصول بنیانی آن را می‌توان به این صورت خلاصه کرد: نخست، رمانتیکها (بویژه در آلمان) معتقد بودند در پس هر پدیده‌ی زمینی حقیقتی برتر از ظاهر روزمره‌ی اجتماعی و طبیعی آن نهفته است، زیرا هرچه هست، توسط وجودی مطلق خلق شده است (که خدا، روح، نفس، یا ایده - صورت ذهنی - خوانده می‌شود). در نتیجه همه‌ی خلقت سهمی در حقیقت ابدی دارد، و همه‌ی چیزها جزئی از کل و نیز جزئی از یکدیگرند. پس حقیقت برحسب هستی‌ای نامتناهی تعریف می‌شد، و نه معیاری محسوس، چنانکه نئوکلاسیکها معتقد بودند.

دوم، از آنجا که همه‌ی خلقت خاستگاه مشترکی دارد، پس مشاهده‌ی دقیق و تمام کمال هر جزء ممکن است بصیرتی از کل آن به دست دهد (که اساساً نگرشی مردمسالارانه^(۳) است). هر اندازه که چیزی فساد کمتری داشته باشد - یعنی، هر چه از طبیعت خود کمتر دور شده باشد - حقیقت بیشتری را در بردارد. لذا نویسنده‌ی رمانتیک ترجیح می‌داد طبیعت و انسان فاسد نشده‌ی طبیعی را به عنوان موضوع خود برگزیند،

و یا انسانی را برگزیند که بر علیه موانع غیرطبیعی در جامعه‌ی ساخت داده شده و دیوانسالار برخاسته است. سوم، انسان دارای هستی‌ای دوگانه است: جسم و روح، جسمانی و روحانی، فانی و ابدی، ممتاهی و نامتناهی. انسان به واسطه‌ی ذات دوگانه‌اش، همواره با خویشتن در تضاد است؛ از سویی مجبور به زندگی‌ی جسمانی است، از سوی دیگر روح او در طلب فراتر رفتن از این محدوده است. بنابراین در حالی که آرزوی دست‌یابی به هستی یا جامعه‌ی آرمانی را دارد، خودخواهیها و محدودیتهای دیگرش مانع اویند. در این طرح هنر جای والایی می‌یابد، چون هنر است که به انسان مجال می‌دهد تا «تمامیت» حقیقی‌ی خود را باز یابد. زیرا لحظه‌ی خلاقیت هنری و تجربه‌ی زیبایی شناختی، او را موقتاً از محدودیتهای انسانی و هستی‌ی جداکننده‌ی روزمره‌اش آزاد می‌سازد. هنر قادر است امور فوق محسوس را محسوس گرداند، زیرا حقیقت ابدی و متعالی را صورتی مادی و غیرمجرد می‌بخشد،



چنانکه با حواس محدود انسانی قابل درک باشد؛ از طریق این لحظات سرشار از حقیقت ابدی است که انسان امکانات هنری، اجتماعی، و سیاسی‌ی خود را به تمامی در می‌یابد.

چهارم، برای مشاهده‌ی وحدت نهایی در پشت این کثرت ظاهری و بی‌پایان وجود، تخیلی استثنایی لازم است، که تنها یک هنرمند ممتاز و یک فیلسوف از آن برخوردار است. بنابراین هنر همچون فلسفه دانشی برتر، و هنرمند نیز موجودی برتر است، که قادر است علاقه‌مندان دیدن و شنیدن هنر را راهنمایی کند.

نگرش رمانتیسیم بر آن بود که خوشبختی و حقیقت تنها در قلمرویی روحانی قابل حصول‌اند، و دریافت کامل آن در هستی‌ی زمینی ممکن نیست. بعلاوه، چون روح به‌عنوان بخشی از مطلق، ابدی و نامتناهی است و ذهن انسان با محدودیتهای زمینی‌اش قادر به دریافت حقیقت در تمامیت آن نیست، بنابراین درام‌نویس رمانتیک تکلیف بسیار سنگینی بر دوش

تصویر ۱۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی پست و چهارم فوریه، پرده‌ی پنجم، اثر ورنر. برگرفته از کتاب دنیای درام.

داشت، زیرا نه تنها حقیقت برتر فراسوی دسترس او قرار دارد، بلکه شهود عمیقی که به او، به عنوان موجودی استثنایی، نسبت داده می‌شود، به تمامی قابل حصول نیست، زیرا ابزارهایی که در اختیار دارد طبیعتاً بسیار محدودند (بر همین میاق جامعه و دولت آرمانی نیز به واسطه‌ی محدودیتهای انسانی به یک توهم بیشتر شباهت دارد تا هدفی دستیافتنی). نیازهای اجرایی‌ی نمایش برای رمانتیکها بسیار دست و پا گیر می‌نمودند، و بسیاری از درام‌نویسان، چون به محدودیتهای صحنه واقف بودند، از نوشتن جزئیات صحنه خودداری می‌کردند، و ترجیح می‌دادند نمایشنامه‌هایی «خواندنی» (یادرام خانگی^(۱)) بنویسند، زیرا چنین نمایشنامه‌هایی، فارغ از محدودیتهای اجرایی، قادرند تخیل خواننده را به پرواز درآورند.

با مقدماتی که ذکر شد، نباید انتظار داشت که درام‌نویس رمانتیک وحدت زمان و مکان، تقسیمات درام به کمده و تراژدی و غیره، منطقی بودن ظواهر، و جنبه‌های ناچیز آموزشی آن را رعایت کند. آثار شکسپیر از نظر رمانتیکها رهیافتی بسیار نزدیک به هدف آنها داشت، در نتیجه الگوی آنها شد. از نظر بسیاری از نویسندگان رمانتیک شکسپیر به معنای رهایی از محدودیتهای تلقی می‌شد، و آنها آثار بی‌سامان و قطعات گسیخته‌ی خود را با استناد به شکسپیر توجیه می‌کردند. این ذهن‌گرایی و فقدان انضباط است که نویسندگان رمانتیک را از گوته و شیلر جدا می‌سازد، وگره‌نقاط مشترک فراوانی بین آنها وجود دارد. اگر چه گوته رمانتیسیم را «بیمار گونه» توصیف کرده است، اما فاوست با آن میدان عمل گسترده، با تصویری که از ستیزه‌ی ابدی‌ی انسان ترسیم می‌کند، و با کوششی



تصویر ۲۱۴. (۵) لودویگ تیک درام‌نویس محبوب آلمانی در سده‌ی نوزدهم.

حلقه‌ی تیک - شلگل از آثار شکسپیر صورت گرفت عمده‌ترین نمایشهایی بودند که در اوایل سده‌ی نوزدهم در مجموعه‌های نمایشی آلمان اجرا می‌شدند. شلگل در نقدهای خود توجه اندکی به شکل دراماتیک نشان می‌داد، و بیشتر به «حالت» تراژیک و کمیک می‌پرداخت، زیرا بر آن بود که رهیافتهای دیگر از دل همین حالات برمی‌خیزند. بنابراین از نظر او ماده‌ی اصلی درام را حالت، احساسات، و شخصیت نمایشی تشکیل می‌داد، و داستانپردازی تمهیدی بود که تنها نویسندگان درجه‌ی دوم را خوش می‌آمد. چنین برخوردی با عناصر دراماتیک افکار منتقدان پس از شلگل را تحت نفوذ گرفت، و توجه آنها را از ساختار به تخیل و رؤیا معطوف داشت.

لودویگ تیک (۱۷۷۳ - ۱۸۵۳)، پیش از ملاقات با رمانتیکهای آلمانی، عمیقاً تحت تأثیر درام الیزابتی قرار داشت. این علاقه در طول زندگی با او همراه بود، و شاید سهم او در آشنا کردن مردم آلمان با شکسپیر و معاصرانش بیش از هر کس دیگری بوده باشد. تیک تعدادی «کمدی خیال‌انگیز» به شیوه‌ی فیاب‌های کوتزی نوشت که ملهم از افسانه‌ی پریان، از جمله «کلاه سرخ طلایی» و «بچه گربه‌ای در چکمه» بودند. این نمایشنامه‌ها بهانه‌ای بودند تا از خلال آنها عقل‌گرایی و آثار نمایشی سده‌ی هجدهم را به باد استهزا بگیرد. لحن این کمدیها هنوز به‌طور شگفت‌انگیزی تازه می‌نمایند، زیرا گاه و بیگاه از توهمهای دراماتیک جدا شده، توجه ما را به بیان تئاتری و سلیقه‌های امروزی در هنر می‌کشانند. تیک تراژدی هم نوشته است که شاید قیصر اوکتاویانوس (۱۸۰۲) بهترین آنها باشد. این نمایشنامه که در قرون

وسطی اتفاق می‌افتد در باره‌ی تحولات مسیحیت و اتحاد همه‌ی مردم در یک کلیسای جهانی است. حوادث این نمایشنامه به شدت پراکنده و متنوع‌اند، و توسط چهره‌ای استعاری به نام رمانس به هم پیوند می‌خورند. پیش‌درآمد نمایشنامه شهرت زیادی پیدا کرد، زیرا هنگامی که منطق روشن روز در تیرگی رازآمیز و جادویی شب محو می‌شود، این پیش‌درآمد طلوع تازه‌ای را نوید می‌دهد. معاصران تیک این قطعه را به اندازه‌ای شاخص روحیات رمانتیکها می‌شناختند، که آنها را «مردان شفق» خوانده‌اند.

رمانتیکهای پیشاهنگ را رشته‌ای از روابط شخصی به هم پیوند می‌داد، اما هنگامی که آرای آنها گسترش بیشتری یافت از یکدیگر جدا شدند، و با این جدایی رمانتیسم هر روز پراکندگی بیشتری یافت. نتیجه آن که مورخان امروزی رمانتیکهای آلمانی را به گروههای مختلف، از جمله رمانتیکهای هایدلبرگ، رمانتیکهای برلن، و غیره تقسیم می‌کنند. معدودی از



تصویر ۳۱۴. (۵) هاینریش فن کلايست درام‌نویس آلمانی در سده‌ی نوزدهم.

آثار رمانتیکها در صحنه اجرا شدند، و تعداد اندکی از آنها مورد توجه مردم آلمان قرار گرفتند. این نهضت در درجه‌ی اول توسط نویسندگان مردم‌پسندی همچون کوتسبو یا نویسندگان «تراژدی‌ی تقدیر» (۱۸۰۶) با مردم عادی روبرو شد، زیرا آثار آنان بین ۱۸۱۰ و ۱۸۲۰ مورد توجه بسیار بود. آثار رمانتیک نخست با نمایشنامه‌ی بیست و چهارم فوریه (۱۸۰۹)، نوشته‌ی زاخاریاس ورنر (۱۷۶۸ - ۱۸۲۳) به محبوبیت رسید. این نمایشنامه یک رشته حوادث متمایز تراژیک را طرح می‌کند، که همه از فاجعه‌ای در بیست و چهارم فوریه ناشی شده‌اند. این نمایشنامه همچنین موجب گسترش نفوذ شیلر شد، زیرا پیش از آن شیلر می‌کوشید تئاتر را با ادبیات پیوند دهد، و این امر مورد استهزای رمانتیکها بود. در آن زمان محدودیتهای تهیه‌ی چنین آثاری مانع شکوفایی‌ی استعدادهای نویسنده تلقی می‌شد، زیرا اجرای آنها ناممکن می‌نمود. نویسندگان دیگر تراژدی‌ی تقدیر عبارتند از

گوتفريد مولنر (۱۷۷۴ - ۱۸۲۹) با نمایشنامه‌ی وام (۱۸۱۳)، و ارنت فن هو والد (۱۷۷۸ - ۱۸۴۵) با نمایشنامه‌ی تکچهره (۱۸۲۰).

بهترین درام‌نویس آلمانی در اوایل سده‌ی نوزدهم هاینریش فن کلايست (۱۷۷۷ - ۱۸۱۱) نام دارد. کلايست رابطه‌ی مستقیمی با رمانتیکها نداشت، از اینرو منتقدان با تردید او را در ردیف رمانتیکها قرار می‌دهند. به آثار کلايست در زمان حیاتش توجه چندانی نشد و این سرخوردگی او را به خودکشی کشاند، از اینرو خود اجرای هیچیک از آثارش را ننید. او تا سال ۱۸۲۶، که مجموعه‌ی آثارش توسط تیک انتشار یافت، ناشناخته مانده بود، اما در ۱۹۰۰ شهرت او از همه‌ی رمانتیکها فراتر رفت، و نمایشنامه‌هایش هنوز هم به‌طور مداوم در مجموعه‌های نمایشی آلمان اجرا می‌شوند.

مشهورترین نمایشنامه‌های کلايست عبارتند از کوزه‌ی شکسته (۱۸۰۶)، پنته سیلی (۱۸۰۸)، و شاهزاده‌ی هامبورگ (۱۸۱۰). کوزه‌ی شکسته نمایشنامه‌ای تک پرده‌ای است در باره‌ی وکیل مدافعی فالستاف مآب که می‌کوشد شریک جرم بودن خود را در محاکمه‌ای که با حضور او انجام می‌شود پنهان کند. این نمایش از معدود کمدیهای دوران رمانتیک است که هنوز قابل اجراست. پنته سیلی که اساساً مطالعه‌ی روانکاوانه‌ی هوی و هوس و عناصر نامعقول موجود در عشق است، در دوران جنگ تروا اتفاق می‌افتد. شخصیت خود محور (۱۸۰۳) این نمایشنامه، به واسطه‌ی شہوات مهار ناپذیرش در پایان نابود می‌شود. شاهزاده‌ی هامبورگ، شاهکار کلايست، داستان افسر جوانی است که به‌خاطر سرپیچی از مافوق خود



تصویر ۲۱۴. فرانتس گریلپارتسر نویسنده ی اتریشی در سده ی نوزدهم.

یهودی تولدور^(۳۳) (۱۸۳۷) در باره ی تاریخ، و نمایشنامه ی ورتراوم این لین^(۳۴) (۱۸۳۴)، که بر اساس نمایشنامه ی زندگی رؤیاست اثر کالدیرون نوشته شده حاوی خیالپردازیهای شاعرانه است. گریلپارتسر نخستین درام نویس برجسته ای است که ناامیدیهای زاینده از کنگره ی وین^(۳۵) را تصویر کرده است. شخصیتهای اصلی نمایشنامه های او عموماً اشخاص بی ریشه ای هستند که از جامعه ی خود بیگانه شده اند. انگیزه ی حرکت آنها رسیدن به آرمانهای بزرگ است و در این راه صلح با خویشان و دیگران را جستجو می کنند، اما همواره کارشان به فاجعه می کشد. گریلپارتسر بیش از هر نویسنده ی معاصر خود، با زبانی شاعرانه یهوددگی آرمانگرایی متداول در دوران خود را تصویر می کند، و بر آن است که این آرمانگرایی در مقابل نیروهای جامعه و تقدیر تأثیری نخواهد گذاشت.

از هنگامی که استرانیسکی تیپ هانسوورست را معرفی کرد، طبع اتریشی در نمایشهای محلی و

نمایشنامه ی ناپلئون، یا حکومت صد روزه^(۳۶) (۱۸۳۱) نیاز به صحنه هایی از مناظر اروپا، و یک لشکر کامل است که به عنوان بازیگر مورد استفاده قرار داده است. در زمان حیاتش تنها یکی از نمایشنامه های او اجرا شد، اما پس از سال ۱۸۷۵ آثارش شهرتی پایدار یافتند.

فرانتس گریلپارتسر^(۳۷) (۱۷۹۱ - ۱۸۷۲) نخستین نمایشنامه نویس اتریشی است. با نمایشنامه ی نیاکان (اثری که در آن دوران نزد منتقدان در رده ی تراژدی تقدیر قرار داده می شد) آغاز به کار کرد، و پس از آن به رغم مشکلات مداومی که با سانسور داشت، به طور منظم نمایشنامه می نوشت. در سال ۱۸۲۸ پس از توقیف یکی از نمایشنامه هایش، خود اجرای بقیه ی آثارش را متوقف کرد، از اینرو بسیاری از آثار او در زمان حیاتش به اجرا در نیامدند. آثار او موضوعهای مختلفی را در برمی گیرند. نمایشنامه های ساپفو^(۳۸) (۱۸۱۸)، و پشم طلایی^(۳۹) (۱۸۲۱) دارای موضوعی کلاسیک، صعود و سقوط شاه اوتوکار^(۴۰) (۱۸۲۴) و زن

محکوم به مرگ می شود، در حالی که سریچی او موجب پیروزی سربازانش شده است. پس از صحنه ای که افسر محکوم تقاضای بخشش می کند، و اقرار می کند که سریچی او ناشی از خودخواهی بوده است، بخشیده می شود. کلاسیست در این نمایشنامه نفس پرستی را در مقابل ایثار قرار داده است. شاید علت بی اعتنایی به کلاسیست از جانب رمانتیکهای خودآگاه آن باشد که کلاسیست انسان را غالباً با طبیعتی حیوانی (و نه روحانی) تصویر می کرد.

درام ما بعد رمانتیک در آلمان

حوالی ۱۸۰۵ - ۱۸۰۶، هنگامی که آلمان و اتریش به زیر سلطه ی ناپلئون درآمدند، تغییراتی در آرای مردم آلمان به وجود آمد. از آن پس افکار ملی گرایانه رو به رشد نهادند، و نظام توتنی^(۴۱) دوباره در اذهان آلمانیها جوانه زد. پیداست که در این دوره درامهای ملی گرای زیادی نوشته نشد، زیرا که در سالهای تسلط ناپلئون، و حتی پس از آن، ممیزی شدیدی بر تألیفات اعمال می شد. چون نوآوری مورد اعتنا نبود، مجموعه های نمایشی به اجرای آثار کلاسیک (از جمله لسینگ، گوته، شیلر، وشکسپیر)، و نمایشهای بی زبان از نویسندگانی مثل کوتسبو منحصر شدند. در میان نویسندگانی که محبوبیتی در سطح کوتسبو و ایفلند یافتند ارنست راپاخ^(۴۲) (۱۷۸۴ - ۱۸۵۲) را می توان نام برد. راپاخ پس از ۱۸۲۱، حدود ۱۱۷ نمایشنامه نوشت، و ۱۴ نمایشنامه ی تاریخی و مجلل او در دهه ی

۱۸۳۰ مجموعه های نمایشی برلن و شهرهای دیگر را به خود اختصاص دادند. درام نویسان محبوب دیگر عبارت بودند از شارلوته بیرش - فایفر^(۴۳) (۱۸۰۰ - ۱۸۶۸)، بازیگری که پس از ۱۸۲۸ صحنه را ترک کرد، و به اقتباس از داستانهای معروفی چون گوزپشت نوتردام^(۴۴) (۱۸۳۷) برای صحنه، روی آورد؛ فریدریش هالم^(۴۵) (۱۸۰۶ - ۱۸۷۱)، که درامهای احساساتی و شاعرانه ای همچون گریسلدیس^(۴۶) (۱۸۳۴) نوشت؛ و ادوارد باورنفلد^(۴۷) (۱۸۰۲ - ۱۸۹۰) که در نمایشنامه هایی مثل اعتراف^(۴۸) (۱۸۳۴)، و طبقه ی متوسط و رمانتیک^(۴۹) (۱۸۳۵) صحنه های کنایه آمیزی از زندگی مردم وین را به صورت نمایش در آورد.

در سالهای راکد میان ۱۸۱۵ و ۱۸۳۰، دو درام نویس به نامهای گرایه و گریلپارتسر سر بر آوردند. کریستیان دیترش گرایه^(۵۰) (۱۸۱۰ - ۱۸۳۶) در دوران حیات خود بکلی نادیده گرفته شد، اما امروزه او را پیشاهنگ تئاتر اکسپرسیونیست، تئاتر حماسی، و تئاتر پوچی می شناسند. گرایه برای مبارزه با خوشبینی سالهای گذشته، در نمایشنامه ی کمدی، ساتیر، کنایه و معانی عمیقتر^(۵۱) (۱۸۲۲) ساختاری آشفته را برگزید تا نظرها را در باره ی جامعه ی آشوب زده و خودخواه دوران خود بسان کند؛ جامعه ای که به کلیشه های مدرس و سنن ایستاد دل خوش کرده بود؛ در صحنه ی نهایی نویسنده خود همچون شخصیتی نمایشی به صحنه می آید. در نمایشنامه ی دون خوان و فاوست^(۵۲) (۱۸۲۹) شخصیتهای اصلی نمایش را به صورت قطبهای متضاد معاصر خود، یعنی توده و روشنفکر، و زمینی و روحانی، همچون نمادی به کار می گیرد. اجرای غالب آثار گرایه مشکل است؛ مثلاً در

گوتسکو و لایوه رهبران این نهضت در زمینهی درام نویسی بودند. کارل گوتسکو^(۵۱) (۱۸۱۱ - ۱۸۷۸) کار خود را از ۱۸۳۵ آغاز کرد، اما تا ۱۸۳۹ که نمایشنامهی ریچارد وحشی^(۵۲) اجرا شد هیچیک از آثارش به صحنه نرفته بود. این نمایشنامه که در فرانکفورت اجرا شد در بارهی شاعری است که با تبعیضات طبقاتی به مبارزه برخاسته است. ماندنی‌ترین نمایشنامهی او اوریل آکوستا^(۵۳) (۱۸۴۷) از طریق داستان یک جوان یهودی پیشداوریهایی مذهبی را مطرح می‌کند. هاینریش لایوه^(۵۴) (۱۸۰۶ - ۱۸۸۴) کار خود را در ۱۸۴۱ با نمایشنامهی موندالسکی^(۵۵) آغاز کرد. بهترین اثر او شاید نمایشنامهی مدرسهی پسرانهی کارل^(۵۶) (۱۸۴۶) باشد که درگیریهایی شیلر را با دوک ورنبرگ مطرح می‌کند (زیرا شیلر از جانب این دوک ممنوع‌القول شده بود). در این اثر و آثار دیگر از گروه آلمان جوان، مسائل معاصر آلمان با پوشش کم‌رنگی از داستانهای قدیمی، یا داستانهای کشورهای دیگر مطرح می‌شود. پیداست جمع این هنرمندان با سانسور

درامهای سنتی محلی بودند، اما در نمایشنامه‌های بعدی خود عناصر افسانه‌ای را کنار گذاشت. نمایشنامهی خانهی پرهیاو^(۵۷) (۱۸۳۷) همزمان داستان چهار خانواده را نشان می‌دهد که هر یک از آنها را پدری با خلق و خوی متفاوت اداره می‌کند. نستروی همچنین فارسیایی با لهجه‌های محلی، و نمایشهایی هجایی نوشته است. تورتن وایلد^(۵۸) نمایشنامهی دلال محبت^(۵۹) خود را بر اساس یکی از آثار نستروی نوشته است. پس از حدود ۱۸۳۵، نستروی محبوب‌ترین نمایشنامه‌نویس وین محسوب می‌شد.

پس از انقلاب ناکام ۱۸۳۰، نهضت تازه‌ای به نام آلمان جوان سر برآورد، و جنجالی‌ترین نمایشنامه‌های دهه‌ی ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ را عرضه کرد. این نهضت از بسیاری لحاظ فاقد یکدستی و هماهنگی بود، اما بانیان آن در یک نقطه مشترک بودند: ریشخند به رمانتیکهای تجریدی و آرمانگرا. پیروان نهضت تازه بر آن بودند تا سطح آگاهی‌ی جامعه را بالا برند، و با مسائل روز معاصر خود در ارتباط نزدیکتری باشند.



تصویر ۶.۱۴. نمایشنامهی طبقه‌ی همکف و طبقه‌ی اول از نستروی. در این تصویر کاربرد دو صحنه همزمان را می‌توان مشاهده کرد، که یکی بر بالای دیگری ساخته شده است. گراوور از مجله‌ی تئاتر، برگرفته از آرشیو عکس، کتابخانه‌ی ملی اتریش، وین.



تصویر ۵.۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی زندگی یک رؤیاست، برده‌ی چهارم، که در ۱۸۳۴ در تئاتر بزرگ اجرا شد. گراوور از آندره‌آس گیکر. آرشیو عکس، کتابخانه‌ی ملی اتریش، وین.

(۱۸۲۳)، و شاه آلپ و مردم گریز^(۵۰) (۱۸۲۸) را لهجه‌های محلی، داستانهای محلی، استعاره‌ها و صحنه‌های فارس تشکیل می‌دهند. یوهان نیوموک نستروی^(۵۱) (۱۸۰۱ - ۱۸۶۲) که بازیگر کم‌دی بود، نوشتن نمایشنامه را از ۱۸۳۲ آغاز کرد، و غالب آثارش را (که خود نقش اول آنها را ایفا می‌کرد) برای شرکت کارل کارل^(۵۲) (۱۷۸۲ - ۱۸۵۴) در تئاتر وین^(۵۳) نوشت، و خود حدود بیست سال در آنجا کار کرد. آثار نخستین او از جمله روح خبیث سرگردان^(۵۴) (۱۸۳۳)، به خاطر وجود نیروهای فوق طبیعی، شبیه به

دهقانی تجلی یافت، و به بیان ویژه‌ی خود رسید. این سنت پردوام در سده‌ی نوزدهم با نمایشنامه‌های ریموند و نستروی به اوج خود رسید. فردیناند ریموند^(۵۵) (۱۷۹۰ - ۱۸۳۶) از سال ۱۸۲۳ نمایشنامه‌نویسی را برای تئاتر لئوپولد شتاتر^(۵۶) (تأسیس در ۱۷۸۱) آغاز کرد، جایی که او خود از ۱۸۱۷ تا ۱۸۳۰ در آن بازی می‌کرد. در آثار او صحنه‌های واقعگرایانه‌ی زندگی‌ی روستایی با نیروهای فوق طبیعی و عناصری از قصه‌های پریان در هم می‌آمیزند. مواد اصلی‌ی نمایشنامه‌های سازنده‌ی هوانسج، و جزیره‌ی جادویی^(۵۷)



تصویر ۷۱۴. (۵) گئورگ بوشنر نویسندهی آلمانی در سدهی نوزدهم که در سدهی بیستم مطرح شد.

شدیدی روبرو بودند، و آثارشان تنها پس از انقلاب ۱۸۴۸ امکان اجرا یافت. در این دوره گوتسکو مشاور ادبیی تئاتری در درسدن، و لاو به مدیر تئاتر بورگ در وین بودند. به هر ترتیب نویسندگان آلمان جوان به قدری در آثار خود به مسائل روز می پرداختند که بزودی نمایشنامه هایشان از مجموعه های نمایشی آلمان حذف شدند.

گئورگ بوشنر^(۶۱) (۱۸۱۳ - ۱۸۳۷) که ارتباط اندکی با نویسندگان گروه آلمان جوان داشت، پایدارترین شهرت را به دست آورد. بوشنر تنها سه نمایشنامه نوشت: مرگ دانتن^(۶۲) (۱۸۳۵)، لئون ولنا^(۶۳) (۱۸۳۶)، که کمدهایی طنزآمیزند، و ویتسک^(۶۴) (۱۸۳۶). مرگ دانتن درامی است مرکب از چند بخش، و در «دوران وحشت» پس از انقلاب فرانسه اتفاق می افتد. شخصیت مرکزی این نمایشنامه آرمانگرایی است که هدفهای بزرگ خود را حقیر می یابد، و می ترسد که مبدا آرمانهای بزرگش تنها امیال نفسانسی سرکوب شده ای بیش نباشند. حساسیت فوق العاده ای او راه به جایی نمی برد، در نتیجه به معنای هستی شک می کند، و کارش به نومییدی و مرگ می انجامد. ویتسک یکی از نخستین نمایشنامه هایی است که شخصیتهای اصلی آن را طبقات پایین اجتماع تشکیل می دهند، و بوشنر با آنها همدردی می کند. شخصیت اصلی نمایشنامه مردی است که به خاطر محیط پست و طبقه ی موروثی خود تحقیر می شود. موضوع نمایشنامه ی ویتسک مناسدی طبیعت گرایی در تئاتر بود، و مصالح ساختاری و دیالوگ آن پیشاهنگ اکسپرسیونیسم شناخته می شود. نظرگاهها و شیوه های فنی بوشنر از دوران خود بسیار

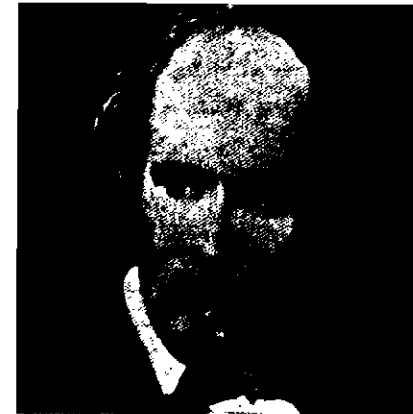
تصویر ۹۱۴. صحنه ای از نمایشنامه ی آگس برنور نوشته ی فریدریش هیل، که در ۱۸۶۸ در تئاتر بورگ در وین اجرا شد. بازیگران این صحنه فریدریش کراستل در نقش آلبرشت و فردریکه بوگنار در نقش آگس بودند. کتابخانه ی ملی اتریش، وین.



به کمال می رسد. به نظر هیل مشکلات اساسی انسان از آنجا ناشی می شود که ارزشهای او بجای انعطاف در مقابل شرایط متغیر زندگی، به صورت الگوهایی قراردادی سفت و سخت می شوند. در نتیجه، تنها پس از آنکه تضادهای شدید اجتماعی دستاوردهای ارزشمند انسان را نابود کردند، آنگاه پیشرفتی در اخلاقیات حاصل می شود. مرگ بدان معنا است که نسبت به الگوهای کهنه تردید کنیم، باری، و راه را برای چیزهای نو باز کنیم. از آنجا که ارزشهای نوین نیز به نوبه ی خود منجمد و سخت خواهند شد، لذا این فرایند باز قابل تکرار است. بنابراین، هیل تاریخ را به مثابه ی رشته ای از تضادها می دید، و نمایشنامه های او منعکس کننده ی چنین برداشتی از تکامل اخلاقی بودند.

فریدریش هیل^(۶۵) (۱۸۱۳ - ۱۸۶۳) پس از ۱۸۴۰ از جانب منتقدان معاصر خود مورد تحسین بسیار قرار گرفت. هیل مردی خودآموخته بود، و در سال ۱۸۳۹ کار خود را با نمایشنامه ی یودیت^(۶۶) آغاز کرد. مهمترین آثار او عبارتند از گئو ووا^(۶۷) (۱۸۴۱)، ماریا ماگدالنا^(۶۸) (۱۸۴۴)، هرود و میریام^(۶۹) (۱۸۴۹)، و سه گانه ی نیپلونگی^(۷۰) (۱۸۵۵ - ۱۸۶۲). پس از آنکه هیل نظریه ی رمانتیکها را پذیرفت، همچون معاصرانش دچار بحرانهای عمیقی گردید. بعکس بوشنر که هرگز بر بدبینی خود فایق نیامد، هیل با برداشتهای شخصی خویشتن از نگرش هگل^(۷۱) توانست دلگرمیهایی برای خود فراهم آورد. بنابراین بر آن شد که جامعه انعکاسی از روح مطلق است، که در پس هستی انسان قرار دارد، و تنها از طرق انسانی

تصویر ۸۱۴. (۵) فریدریش هیل درام نویس رمانتیک آلمانی.





تصویر ۱۴، ۱۰. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی روح خبیث سرگردان نوشته‌ی نستروی در ۱۸۳۳. نستروی خود در طرف چپ، و بازیگر و کارگردان کارل در مرکز تصویر دیده می‌شود. لباسهای کمیکی اغراق شده مشخصی لباسهای آن دوره در تئاتر آلمان بودند. از نوشته‌های مجمع نویسندگان تاریخ تئاتر (۱۹۰۸).

اثر شیلر در ۱۸۰۱، بویژه در صحنه‌ی مراسم تاجگذاری، بیش از هشتصد نفر را با لباسهای تاریخی در مقابل کلیسای جامع گوتیک بر صحنه آورد. بین سالهای ۱۸۱۴ تا ۱۸۲۸ کنت کارل برول (۱۷۸۲ - ۱۸۳۷) روش ایفلند را ادامه داد. او از مقامات درباری بود و حتی بیش از ایفلند به انطباق تاریخی لباس تکیه می‌کرد، اما در نمایشهای خود به کار گروهی اهمیتی نمی‌داد. پس از ۱۸۱۶ طراح اصلی او، کارل فریدریش شینسکل (۱۷۸۱ - ۱۸۴۱) بود که رهبری احیای آثار کلاسیک را بر عهده داشت.

در طول این سالها شهرهای برلن و وین برتری خود را حفظ کردند. در آغاز تئاتر برلن به علت وجود ایفلند برتر بود، زیرا ایفلند تا هنگام وفاتش در ۱۸۱۴ مدیر تئاتر ملی برلن ماند. ایفلند در این تئاتر پرخرجترین نمایشهایی را که تا آن روز در آلمان دیده شده بود بر صحنه آورد (در درجه‌ی اول نمایش آثار شیلر و نمایشهای احساساتی و اپرا). او در این نمایشها (با همکاری طراحی به نام بارتولومئو وروناتس) گرایشهای شرودر و دیگران را به سوی انطباق تاریخی گسترش داد. مثلاً در نمایش خادمه‌ی اورلئان

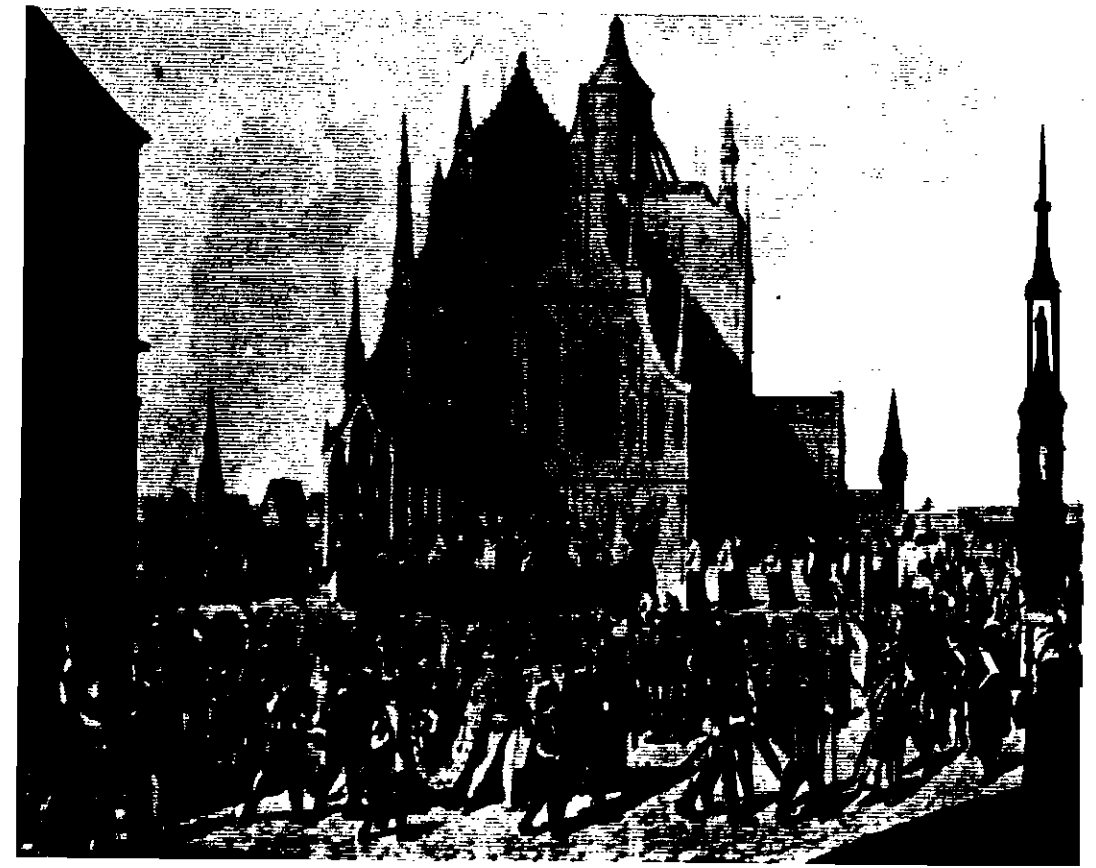
تئاتر، نظارت بر کار تئاترهای دولتی را بر عهده گرفتند، با این ادعا که مصلحت مردم را بهتر می‌فهمند، از اینرو امور نمایشی به دست کارمندان و کارگران تئاترها افتاد. نتیجه آن که نظارت مدیران صحنه‌ها (کارگردانان) از میان رفت و سازمانی دیوانسالار بر شرکت‌های نمایشی تحمیل شد. بزودی نوآوری کاهش یافت و کارآییهای جاری (روتین) جای آنرا گرفت. ممیزی نیز که در غالب ایالات بسیار شدید بود مزید بر علت شد، زیرا هر چیزی را که بالقوه اهانت‌آمیز یا خطرناک تشخیص می‌داد ممنوع می‌ساخت، پس نمایشهای بی‌سود و زیان صحنه‌ها را انباشت. سرانجام باید گفت تئاتر آلمان در سده نوزدهم اگرچه قابل اعتناست، اما واقعاً الهامبخش نبوده است.

هرچند در این دوره تعداد شرکت‌های نمایشی اندک بود، اما به طور کلی تئاتر توانست گلیم خود را از آب بیرون کشد. گروههایی که کمک مالی دریافت می‌کردند از امنیتی نسبی برخوردار بودند، زیرا کارمند دولت محسوب می‌شدند، و حقوق عضویت دریافت می‌کردند؛ کسر بودجه‌ی این شرکتها از طرف دولت تأمین می‌شد و بناهای تئاتری نیز امکانات خوبی از دولت می‌گرفتند. در ۱۸۴۲ شصت و پنج تئاتر دائمی در آلمان وجود داشت که حدود ۵۰۰۰ بازیگر، موسیقیدان، و خواننده در استخدام داشتند. در ۱۸۵۰ دولت و شهرداریها، به عنوان حمایت از تئاتر، در هر شهری یک گروه بزرگ تئاتری با کیفیتی نسبتاً خوب را تحت حمایت خود گرفتند. از طرف دیگر به خاطر نامتمرکز شدن اداره‌ی تئاترها به ندرت تئاتری بر تئاتر دیگر برتری می‌یافت.

شخصیتهای اصلی آثار هپل نمایندگان نظامهای کهنه و نو هستند. چون نمایندگان کهنه همواره تحت حمایت نیروهای حاکمه‌اند نمایندگان نو را که تنها متکی به ایمان و عشق‌اند نابود می‌کنند. اما همین نابودی منادی‌ی جهان تازه‌ای است که در ظاهر شکست خورده است. هپل معتقد بود که بهبود جهان ناکامل موجود میسر است، و خود را با چنین نگرشی دلگرم می‌ساخت. مشهورترین نمایشنامه‌ی او، ماریا ماگدلنا، امروزه پیشاهنگ سبک واقعگرایی شناخته می‌شود، زیرا شخصیتهای آن از زندگی روزمره گرفته شده‌اند، و دیالوگ آن به نثر است. قهرمان نمایش قربانی‌ی کوتاه‌فکری‌ی جامعه می‌شود و خودکشی می‌کند. این نمایشنامه نیز همچون آثار دیگر او برداشتی واقعگرایانه از زندگی مردم آلمان در سده نوزدهم دارد. آثار دیگر هپل نیز نمایش نبرد میان ارزشهای کهنه و نواند و مرگ قهرمان آنها تردید زیادی را نسبت به ارزشهای کهنه القا می‌کنند، و نورسیدگان را راه می‌نماید. پس از مرگ هپل در ۱۸۶۳ درام آلمانی دچار فترت شد، و تا سال ۱۸۹۰ نتوانست از آن به در آید.

وضع تئاترهای آلمان

شور و حال تئاتر آلمان بین سالهای ۱۸۰۵ و ۱۸۱۵، پس از تسلط فرانسویان بر آلمان خاموشی گرفت، زیرا کمکهای مالی دولت به تئاتر متوقف شد. پس از سقوط ناپلئون کمکهای مالی از سر گرفته شد اما نظارت سیاسی زیادی را نیز به همراه آورد. از آن پس مقامات رسمی، گاه بدون هیچ شناختی از



تصویر ۱۱.۱۴. صحنه ای از نمایشنامه ی خادمه ی اورلئان اثر شیلر، که در ۱۸۰۱ توسط ایفلند در برلن اجرا شد. این نخستین نمایش جهان است که در آن انطباق تاریخی در لباس و دکور مورد تأکید قرار گرفت. گواينکه در آن هم، با آن که داستان مربوط به سده ی پانزدهم است بیشتر عناصر سده ی شانزدهم به کار رفته بود. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر آلمان نوشته ی وديگن (۱۹۰۴).

شینکل همچنین تئاتر تازه ای برای شرکت خود طراحی کرد که در ۱۸۲۸ گشوده شد، و تا ۱۹۴۴ مورد استفاده بود. این تئاتر با اودیوتوریوم نیمه دایره ای و محل بازی وسیعش غالب تئاترهایی را که پس از آن ساخته شدند تحت تأثیر قرار داد.

پس از ۱۸۱۵ تئاتر بورگ در وین عنوان برترین تئاتر آلمان را به دست آورد، و ایسن برتری تا حد زیادی مرهون یوزف شرایفویگل^{۳۱} (۱۷۶۸ - ۱۸۳۲) بود که از ۱۸۱۴ تا ۱۸۳۱ طراح اصلی ی این تئاتر

بشمار می رفت. علت ارتقای موقعیت تئاتر بورگ شاید آن باشد که اولین تئاتری بود که مجموعه ی نمایشی خود را از ۱۸۱۰ به بعد به نمایش درامهای گفتاری (غیر اپرایی) محدود ساخت (در حالی که نمایش تئاترهای دیگر تا مدتها مخلوطی از اپرا و درام بود). شرایفویگل با وجود ممیزی ی شدید توانست بهترین مجموعه ی نمایشی و بهترین گروههای موجود در آلمان را سازمان دهد. بازیگران گروه ممتاز او عبارتند از سوفی شرودر (۱۷۸۱ - ۱۸۶۸) بزرگترین

بازیگر تراژدی در دوران خودش؛ هاینریش آشتونس^{۳۰} (۱۷۸۵ - ۱۸۶۵)، که به بازیگر نقش کمدیهای طبقه ی متوسط، درام، و تراژدی شهرت داشت؛ و لودویگ کُستوبل^{۳۱} (۱۷۶۹ - ۱۸۳۷) بهترین بازیگر کمدی در دوران خود. شرایفویگل در اجرای نمایشها حد واسطی میان شیوه ی آزاد تحریری (خطابه ای، دکلاماتوری) و ایسماری، و سبک مجلل و تماشایی ی برلنی را بر می گزید. در نهایت تأکید او بیشتر بر زیبایی و وقار در بازیگری و ترکیب بندی چشم نواز بود، و از بذل توجه به دکور و لباس نیز دریغ نداشت. بین ۱۸۱۰ و ۱۸۴۸ دکورهای تئاتر بورگ زیر نظر فیلیپ فن اشتوبن راوخ^{۳۲} ساخته می شد که متخصص همه ی دوره های تاریخی بود، و سهم زیادی در استقرار انطباق تاریخی در لباس و صحنه پردازی ادا کرده است.

در این دوران گرایشهای مشابه زیادی به انطباق تاریخی ی لباس تقریباً در همه ی تئاترهای آلمان به وجود آمد. باید دانست در این زمان انطباق تاریخی منحصر به پنج دوره بود که برای همه ی نمایشنامه ها کافی به نظر می رسید: دوره ی کلاسیک، قرون وسطی، سده ی شانزدهم، سده ی هفدهم، و اواسط سده ی هجدهم. تا ۱۸۵۰ که کتاب بانفوذ تاریخ لباس اثر یاکوب وایس^{۳۳} (چاپ بین ۱۸۵۶ و ۱۸۷۲) در دسترس قرار گرفت، دقت کافی در مورد دوره های تاریخی در لباس پدید نیامد.

اگر چه غالب صحنه ها با بالها و پرده ها ساخته می شدند، اما گاه دکورهای جعبه ای نیز برای صحنه های داخلی به کار می رفتند. هنگامی که در فاصله ی دو بال صحنه در یا پنجره ای قرار داده شد (ظاهراً از اواخر سده ی هجدهم) دکورهای جعبه ای رو

به تحول نهادند، و به تدریج لتهای دیگری بر این دکورها افزوده شدند تا آنکه محل بازی تماماً محصور شد. نخستین تحول در دکورهای جعبه ای در ۱۸۲۶ به وقوع پیوست. در دهه ی ۱۸۳۰ نستروی در نمایشنامه ی خانه ی پر هیاهو توانست امکانات دکوری را تأمین کند که دارای دو طبقه بود، یعنی دو اتاق در طبقه بالا، و دو اتاق در طبقه پایین. این دکورهای جعبه ای تا حدود ۱۸۷۵ همه گیر نشدند.

کار گروهی چنانکه شرودر و گوته متداول کرده بودند، ظاهراً پس از ۱۸۳۰ از رواج افتاد، زیرا پس از این سال رمانتیکها استعداد فردی را مورد تجلیل قرار می دادند؛ بنابراین ستاره سازی مورد تأکید بیشتری قرار گرفت. سنت استخدام بازیگران ستاره را شرودر و ایفلند پایه گذاری کردند، و در سده ی نوزدهم، بویژه پس از گشایش اولین راه آهن در ۱۸۲۵، این سنت رواج بیشتری گرفت؛ چرا که سفر بازیگران ستاره پس از آن آسانتر شده بود. تئاتر محبوبترین سرگرمی ی مردم آلمان محسوب می شد، اما تماشاگران به شرطی به دیدن مجموعه های تکراری رغبت نشان می دادند که بازیگر مشهوری در آن ایفای نقش کند، پس طبیعی بود که مدیران تئاتر استخدام بازیگران ستاره را ضروری ببانند. چون بازیگران ستاره به ندرت به تمرینهای طولانی در نمایشهای محلی تن می دادند، و غالباً به مدیران تئاتر تکلیف می کردند که نقشهای دیگر را کوتاه کنند تا نقش آنها درخشش بیشتری بیابد، بنابراین دستیابی به کار گروهی مشکل می بود.

در طول نیمه ی اول سده ی نوزدهم آلمان بازیگران برجسته ای را به تئاتر عرضه کرد. بزرگترین بازیگر رمانتیک در ایسن دوران لودویگ دورینت^{۳۴}



تصویر ۱۲.۱۴. لودویگ دورانت در نقش شاه‌لیر، در صحنه ی توفان. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر آلمان (۱۹۰۴).

سیمپ^{۸۳}، با بازسازی تئاتر فورچون^{۸۴}، اولین گام را در این راه برداشت. تیک در زمانی به نام استاد قفسه‌ساز جوان^{۸۵} (۱۸۳۷) اجرای نمایش شب دوازدهم را در تئاترهای عمومی لندن در دوره ی الیزابت تصویر کرده است. او نخستین منتقد نوجویی بود که صحنه ی باز را تبلیغ می‌کرد، زیرا بر آن بود که توهم واقعیت باید از طریق بازی‌یی متقاعد کننده منتقل شود، در حالی‌که واقعگرایی تصویری این توهم را بر باد می‌دهد. او همچنین معتقد بود که همه ی جزئیات نمایش را باید کارگردانی مستقل و مقتدر زیر نظر بگیرد.

تیک در ۱۸۴۲ فرصت یافت تا نظرات خود را عملی سازد، زیرا در این سال ویلیام چهارم شاه پروس تئاتر دربار خود را در پوتسدام وقف نمایشهای تجربی کرده بود. برای این کار تیک را فرا خواندند تا آنتیگون اثر سوفوکل را اجرا کند. این کار فی‌نفسه نوآوری بود، زیرا در آن دوران اجرای نمایشهای کلاسیک یونانی در شکل حرفه‌ای سابقه نداشت. در این نمایش تیک اختیار تام داشت. او پیش‌صحنه (صحن، اپرون) را تا محل گود ارکسترا به شکل نیم‌دایره ادامه داد، و یک اسکینای یونانی به عنوان تنها پس زمینه ی بازی ساخت. این نمایش پس از احراز موفقیت در پوتسدام به تئاتر دولتی برلن منتقل شد و بزودی در درسدن، لایپزیگ، مانهایم، مونیخ، و کالسروهه مورد تقلید قرار رفت.

مشهورترین اجرای تیک در نمایشنامه ی رؤیای شب نیمه ی تابستان اثر شکسپیر عرضه شد، که با موسیقی ممتاز فلیکس میندلسن^{۸۶}، در ۱۸۴۳ به صحنه رفت. تیک در این نمایش قراردادهای تئاتر الیزابتی را در تئاتر پروسینیوم به کار بست. او قسمت جلوی

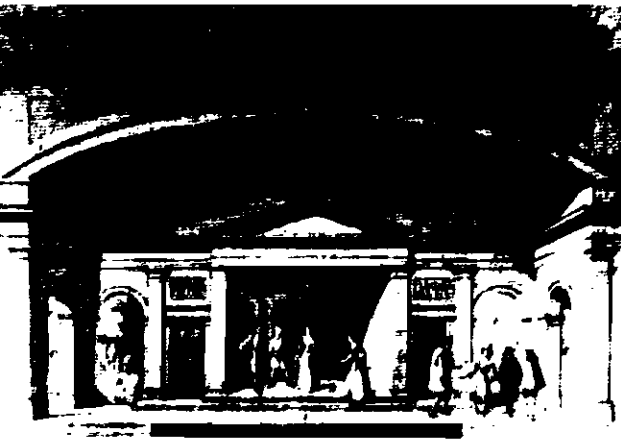
بوگومیل داویسن^{۸۷} (۱۸۱۸ - ۱۸۷۲)، بازیگر لهستانی که چهره‌های آزارنده‌ای همچون یاگو و شیلک را تجسم می‌بخشید. این دو بازیگر هم ستارگانی سیار و هم عضو شرکت‌های نمایشی وین و درسدن بودند. تضاد سیک در بازیگری تا پس از میانه ی سده ی نوزدهم ادامه داشت تا آنکه مکتب واقعگرایی صحنه‌ها را فتح کرد.

وضع تئاتر در آلمان در اوایل سده ی هجدهم بسیاری از دست‌اندرکاران را می‌آزرد. تیک و ایمرمان از جمله کسانی بودند که به تغییر این وضع می‌اندیشیدند. علایق لودویگ تیک بسیار فراتر از نمایشنامه‌نویسی بود، هرچند از این طریق وارد تئاتر شد. وی در دهه ی ۱۸۲۰ به خاطر مقالات انتقادی و نمایشهای جنجالی‌اش به عنوان مرد اول تئاتر آلمان شناخته می‌شد. نظرات او درباره ی نحوه ی اجرای نمایش در آن روزگار ناممکن تلقی می‌شد، و با آنکه از ۱۸۲۴ تا ۱۸۴۲ مشاور ادبی‌ی گروه درسدن بود، آرای خود را تنها از طریق اصلاحاتی که در مجموعه ی نمایشی آن شرکت به عمل می‌آورد، پیاده می‌کرد. اما در سال ۱۸۴۱ در سن شصت و چهار سالگی موفق شد نظرات خود را در باره ی صحنه‌پردازی و اجرای نمایشها به مرحله ی عمل درآورد.

مشکلاتی را که تیک با آن روبرو بود باید با توجه به نفوذ کلاسیسم وایمار در آن دوره در نظر گرفت. چون تیک مبلغ واقعگرایی روانشناسانه در یک صحنه ی ساده ی مرتفع بود، رهیافتی متمایز از شیوه‌های رایج در روزگار خود را پیشنهاد می‌کرد. بسیاری از آرای تیک از مطالعه ی وسیع او در آثار شکسپیر ناشی می‌شد. او در ۱۸۳۶ همراه با معماری به نام گوتفرد

در طول این دوره تضاد و تنوع در شیوه ی بازیگری حتی در یک گروه نمایشی به خوبی مشهود بود. ادوارد^{۸۸} (۱۸۰۱ - ۱۸۷۷) و امیل^{۸۹} (۱۸۰۳ - ۱۸۷۲)، برادرزاده‌های دورانت، تجسم این تضادها بودند. ادوارد شیوه‌ای طبیعی و واقعگرا داشت، اما امیل سرسپرده ی مکتب کلاسیک وایمار بود. یکی دیگر از بازیگران برجسته در شیوه ی کلاسیک فردیناند اسلایر^{۹۰} (۱۷۷۲ - ۱۸۴۰) نام داشت که پس از ۱۸۲۰ ستاره ی صحنه‌های مونیخ بشمار می‌رفت، و غالباً در نقش شخصیت‌های اصلی نمایشنامه‌های شیلر ظاهر می‌شد. واقعگرایی در بازیگری را دو بازیگر به اوج خود رساندند: کارل سیدلمان^{۹۱} (۱۷۹۳ - ۱۸۴۳)، که بین سالهای ۱۸۲۲ و ۱۸۲۸ در کاسل به شهرت رسید، و در نقش شخصیت‌هایی همچون یاگو، شیلک، و مفیستو در شهرهای بسیاری نمایش داد؛ و پس از ۱۸۳۸ به شرکت نمایشی برلن پیوست، و

(۱۷۸۴ - ۱۸۳۲)، نخستین بار در سال ۱۸۰۴ در صحنه ظاهر شد، اما هنگامی به موفقیت دست یافت که در نقشهای ویژه‌ای تخصص یافت. او را بویژه به خاطر ایفای نقشهای ریچارد سوم، شیلک، فالستاف، لیر، و فرانتس موره^{۹۲} (شخصیت اصلی نمایشنامه ی راهزنان، اثر شیلر) بسیار ستوده‌اند. دورانت پس از مرگ ایفلند به برلن رفت، اما به خاطر برخوردی که با بازیگر مشهور تراژدی پیوس. آ. ولفه^{۹۳} (۱۷۸۲ - ۱۸۲۸)، که تربیت شده ی گوته بود، پیدا کرد مدیر تئاتر او را به مدیریت صحنه ی (کارگردان) نمایشهای کم‌مدی گماشت. بنابراین دورانت در آغاز فصل نمایشی خود در برلن، و در اوج شهرت خود، محدود به ایفای نقشهای کم‌مدی شد. او در ۱۸۲۸ به تئاتر بورگ رفت و چهار سال تمام اهالی وین را با بازی آتشین و پر تحرک خود مجذوب کرد. متأسفانه توان او زود به پایان آمد، و در سن ۴۸ سالگی درگذشت.



تصویر ۱۴.۱۴. صحنه‌ای از نمایش شب دوازدهم اثر شکسپیر که در سال ۱۸۴۰ توسط ایمرمان اجرا شد. پیش‌صحنه در اینجا ثابت می‌ماند اما عناصری از آن در طول نمایش تغییر می‌یافتند. موزه تئاتر مونیخ.

در ورودی و در دل پس‌زمینه‌ی آن يك صحنه‌ی داخلی با ورودیهایی کوچکتر تعبیه شده بود. از نظر تاریخی این صحنه نخستین قدم در راه بازگشت به صحنه‌هایی است که شکسپیر برای آنها نوشته است، گو اینکه نتیجه‌ی کار ویگمان بیشتر به تئاتر الیمپیکو^(۸) شباهت داشت تا تئاتر گلوب^(۹).

در طول نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم تئاتر آلمان از محبوبیت و موفقیت بسیاری برخوردار بود، و تعداد شرکت‌های نمایشی رو به افزایش داشتند. اگر چه پیش از ۱۸۵۰ نیز در مراکز مهمی همچون وین و برلن تعدادی تئاتر همزمان به اجرای نمایش می‌پرداختند، اما در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم این تعداد باز هم افزایش یافت.



تصویر ۱۵.۱۴. (ه) صحنه‌ی شکسپیری ایمرمان. این صحنه که در ۱۸۴۰ در تئاتر دوسلدورف پیاده شده بود، قادر بود يك نمایش شکسپیری را بدون نیاز به تغییر صحنه اجرا کند. طرح از گودابکر. برگرفته از کتاب صحنه‌ی زنده.



تصویر ۱۳.۱۴. صحنه‌ی نمایش رؤیای شب نیمه‌ی تابستان اثر شکسپیر، چنان که تیک در ۱۸۴۳ اجرا کرد. پرده‌های جلو در دو جانب صحنه قابل توجهند؛ همچنین پله‌هایی که در بالا به هم می‌پیوندند تا در زیر آنها يك صحنه‌ی داخلی شکل بگیرد. برگرفته از يك لیتوگرافی.

دستاوردهای تیک در اواخر سده‌ی نوزدهم احیا شدند، و با تداوم بیشتری ادامه یافتند. کارل ایمرمان^(۱۰) (۱۷۹۶ - ۱۸۴۰) دستاوردهای گوته و تیک را درهم آمیخت. او ضمن پیروی از شیوه‌های تحریری (خطابه‌ی)ی گوته، بسیاری از نظریه‌های تیک را در باب اجرا نیز پذیرفت. ایمرمان معتقد بود که راه نجات تئاتر آلمان گزینش نمایشنامه‌هایی با کیفیت عالی، و اجرایی است که توسط هنرمندی خلاق نظارت شود. ایمرمان یکی از مقامات دون‌پایه‌ی درباری بود و در حوالی ۱۸۲۹ با بازیگرانی غیر حرفه‌ای به کار تئاتر پرداخت. در ۱۸۳۴ مدیریت تئاتر شهرداری دوسلدورف را بر عهده گرفت و در آنجا آثاری از کالدورن، گوته، شیلر، لسینگ، کلايست، و دیگران را اجرا کرد. او در مدت چهار سال ۳۵۵ نمایشنامه تهیه کرد که البته غالب آنها آثاری کوتاه و سبک بودند. نمایشهای او با معیار آن

صحنه را به شکل مکانی باز و وسیع درآورد، و در پشت آن يك واحد معماری ساخت که با پله‌های قوسی به يك فضای نمایشی دیگر، ۲/۵ متر بالاتر از کف صحنه، راه می‌برد. این پله‌ها از دو سو قابی فراهم می‌کردند که در داخل آن يك صحنه‌ی داخلی تشکیل می‌شد. بالای صحنه توسط پرده‌هایی که تا پروسینیوم ادامه داشتند استتار می‌شد. این نمایش در اولین فصل اجرای خود در تئاتر برلن چهل بار اجرا شد، و گروه‌های زیادی در آلمان آن را تقلید کردند. تیک در نظر داشت هنری پنجم را نیز بدون هیچ تغییر صحنه‌ای اجرا کند، اما به علت بیماری موفق نشد.

تیک از آنرو موفق به اجرای نظریات خود شد که ویلیام چهارم از همه‌ی کارمندان تئاتر خود خواسته بود تا اوامر او را گردن نهند. پس از بازنشسته شدن تیک مدیران رسمی تئاتر دربار کار او را دنبال نکردند، و شیوه‌های قدیمی باردیگر به صحنه‌ها بازگشتند.

تئاتر فرانسه، ۱۷۸۹ - ۱۸۱۵

دوران عدم ثبات سیاسی در فرانسه، که به سقوط باستیل در ۱۷۸۹ منجر شد، شاهد رشد روزافزون تئاترهای کوچک و فرعی بود که امتیازات انحصاری گروههای بزرگ را نادیده می‌گرفتند و به اعتراضهای آنها وقعی نمی‌نهادند. پس از القای انحصار نمایش در سال ۱۷۹۱ تعدادی شرکت نمایشی در پاریس تشکیل شد. تعیین فرایند رشد این گروهها مشکل است زیرا بسیاری از آنها بسرعت از هم پاشیدند و تعدادی نیز با تغییر نامهای پیاپی می‌کوشیدند با جریانهای متغیر سیاسی و بخشهای مختلف حاکمیت همساز شوند. تعداد این گروهها را بین سالهای ۱۷۹۱ و ۱۸۰۰ بین ۵۰ تا ۱۰۰ تخمین زده‌اند.

غالب تئاترها در این دوران سرگرمیهای متنوع عامه‌پسند را با شعارهای میهن‌پرستانه در می‌آمیختند تا تماشاگران بیشتری جلب کنند. با وزیدن نخستین نسیمهای آزادی، ممیزی از سر نمایشها برداشته شد، اما «دوره وحشت» آغاز شد، و هر کس که مخالفتی نسبت به انقلاب نشان می‌داد به سختی مورد حمله و مجازات قرار می‌گرفت. در این دوران درامهای قابل توجهی نوشته نشد. محبوبترین درام‌نویس دوران انقلاب فرانسه ماری ژوزف شنیه (۱۷۶۴ - ۱۸۱۱) نام دارد که با نمایشنامه‌های شارل نهم (۱۷۸۹) و هانری هشتم (۱۷۹۱) مایه‌های سیاسی را وارد نمایشنامه نویسی کرد. آثار شنیه به‌رغم القای احساسات انقلابی هنوز در چهارچوب سنت نوکلاسیسم قرار داشتند.

در طول دهه ۱۷۹۰ تئاترهای سلطنتی اعتبار

پیشین خود را از دست دادند. در ۱۷۹۱ کمدهی فرانسیز که قبلاً به واسطه‌ی کشمکشهای داخلی ضعیف شده بود به دو گروه تقسیم شد. بازیگرانی که طرفدار انقلاب بودند، از جمله تالما و مادموازل دگارسن (۱۷۹۱) به تئاتر واریته آموزان (۱۷۹۱) (سرگرمیهای رنگارنگ) پیوستند و در سال ۱۷۹۲ گروه تئاتر جمهوری (۱۷۹۲) را تشکیل دادند. پس از ۱۷۹۳، و پس از زندانی شدن بازیگران کمدهی فرانسیز، گروه اخیر بهترین گروه تئاتری فرانسیز محسوب می‌شدند. کمدهی ایتالین نام خود را به تئاتر فاوار (۱۷۹۳) تغییر داد و رقابت سختی را با تئاتر فی دو (۱۷۹۷) آغاز کرد و بشدت تضعیف شد. اپرا تنها از آنرو برجای ماند که تحت نظارت شهرداری پاریس درآمد پیدا کرد.

در ۱۷۹۹ هنگامی که ناپلئون قدرت را در دست گرفت کشور فرانسه از شدت تعصبات و دسیسه‌های سیاسی از پا درآمد. ناپلئون به صراحت موضع خود را در قبال تئاتر سیاسی و مبارز اعلام کرد، و در این راه جلوی چندین نمایش سیاسی را هرچند که جانبدار او بودند گرفت. در نتیجه تئاتر فرانسه به تدریج از مباحث سیاسی دور شد.

این تغییر حال همچنین گروههای بزرگ نمایشی را مستحکمتر کرد. در ۱۷۹۹ برخی اعضای پراکندهی کمدهی فرانسیز جمع آمدند؛ در ۱۸۰۰ تئاتر جزو اموال دولتی در آمد، و از آن پس از طرف دولت به گروهها واگذار می‌شد؛ در ۱۸۰۱ مستعربها و کمک هزینه‌هایی که در ۱۷۹۱ قطع شده بودند دوباره مقرر شدند؛ در ۱۸۰۱ تئاتر فی دو و تئاتر فاوار در يك تئاتر دولتی به نام تئاتر ملی اپرا کمیک ادغام شدند؛ و در ۱۸۰۲ اپرا بار دیگر تحت نظارت دولت در آمد، و در ۱۸۰۳ کمک

هزینه نیز دریافت کرد.

با اعتبار یافتن گروههای بزرگ تئاتری گروههای کوچک بار دیگر از چشم افتادند، زیرا ناپلئون نظر خوبی به آنها نداشت. در ۱۸۰۶ ناپلئون فرمان داد نمایشنامه‌هایی که در مجموعه‌های نمایشی تئاترهای دولتی اجرا می‌شوند حق اجرا شدن در تئاتر دیگری را ندارند، دیگر آنکه همه‌ی نمایشنامه‌ها باید ممیزی شوند و هیچ تئاتری بدون اجازه‌ی مخصوص نمی‌تواند دایر گردد. در ۱۸۰۷ ناپلئون قوانین شدیدتری صادر کرد: نخست، تنها چهار تئاتر دولتی را مجاز اعلام کرد: کمدهی فرانسیز (برای کمدها و تراژدیهای معمولی)؛ تئاتر ملکه امپراتور (۱۸۰۸) که بعداً ادئون نامیده شد (برای درامهای فرعی‌تر)؛ اپرا (برای اپراهای عظیم و باله‌های جدی)؛ و اپرا - کمیک (۱۸۰۹) (برای اپراهای سبک و باله کمیک). این گروهها (با اشکال گوناگون خود) تا سده‌ی بیستم به کار خود ادامه دادند. دوم، فرمان داد کلیه‌ی تئاترهای فرعی بجز چهارتای آنها بسته شوند؛ تئاتر دو لا گیتته (۱۸۰۰) و آمیگو کمیک (۱۸۰۰) (هر دو ویژه‌ی نمایشهای ملودرام و پانتومیم)؛ تئاتر د واریته (۱۸۰۰) و تئاتر وودویل (۱۸۰۰) (هر دو ویژه‌ی نمایشهای کوتاه و اشعار هجوآمیز، و کمدهی وودویل (۱۸۰۰). تئاترهای دیگر از قبیل پورت سن مارتین (۱۸۰۵) و سیرک الیمیک (۱۸۰۶) بعدها به تدریج اجازه‌ی نمایش یافتند، اما جزء گروههای فرعی طبقه‌بندی شدند. سختگیریهایی ناپلئون تا دوران بازگشت سلطنت، از ۱۸۱۵ تا ۱۸۳۱، ادامه داشت، تا آنکه شورش تازه‌ای موجب تغییرات دیگری شد. بین سالهای ۱۸۰۷ و ۱۸۳۱ تعداد تئاترهای پاریس به دقت کنترل می‌شد، و هر يك از آنها محدود به

نمایشهای ویژه‌ای بود. بنابراین می‌توان گفت شرایط تئاتر در این دوران کم و بیش با شرایط دهه ۱۷۸۰ متفاوت بوده است. همچون دوران پیش از انقلاب باز هم نوآوریهای تئاتری در فرانسه از تئاترهای بولوار سر برآورد.

درام فرانسوی، ۱۸۰۰ - ۱۸۵۰

ناپلئون همان‌گونه که امپراتوری خود را بر الگوی روم بنا می‌نهاد، مایل بود تئاتر کلاسیک را نیز اشاعه دهد. غالباً گفته شده که ناپلئون در ازای حمایت از تئاتر انتظار داشت سالی يك شاهکار نمایشی نوشته شود. وی از سال ۱۸۰۴ جوایزی بالغ بر ۱۰,۰۰۰ و ۵,۰۰۰ فرانک برای بهترین تراژدی و بهترین کمدهی اجرا شده در کمدهی فرانسیز در نظر گرفت. متأسفانه از میان برندگان آن جوایز تنها معدودی اهمیت پایدار یافتند. شاید بهترین نمایشنامه‌نویس این دوره نیوموسن لومرسیه (۱۷۷۱ - ۱۸۴۰) باشد که آثاری همچون پیتو (۱۸۰۰)، و کریستف کلمب (۱۸۰۹) را خلق کرد، که نمایشنامه‌ی اخیر تحت عنوان «کمدهی شکسپیری» (۱۸۰۰) در ادئون اجرا شد. کمدهی از آنرو که از وحدتهای سه‌گانه تخطی کرده بود و مایه‌ی نقایس داشت.

جای شگفتی است که بار دیگر تئاترهای بولوار توانستند نمایشنامه‌هایی واقعاً محبوب ارائه دهند. این نمایشها آثاری ملودراماتیک بودند و نه تراژدیهایی که ناپلئون انتظار داشت. هر چند آثار ملودراماتیک، بویژه

آنهايي که در شکل ترازى کمى يا پاستورال (روستايى) نوشته مى شدند، ريشه در درام کلاسيک يونانى داشتند، اما اصطلاح «ملودرام» تا سال ۱۸۰۰ کاربرد گسترده‌اى نيافت. اگر چه عناصر شاخص ملودرام در بسيارى از تئاترهاى بولوار وجود داشتند، اما شکل مشخص و شناخته شده‌اى آنها توسط ژنه شارل ژيلير دو پيکيره کور در آثارى همچون ويکتور، يا کودک جنگل (۱۷۹۸)، کوتلينا (۱۸۰۰)، و آثار ديگرش اين شيوه را تثبيت کرد. محبوبيت آثار او (به همراه آثار کوتيبو) موجب شد که ملودرام در سده نوزدهم رايجترين شکل دراماتيک گردد.

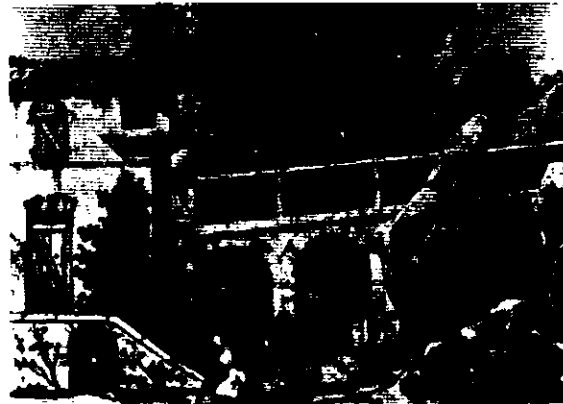
ويژگى عمده ملودرام را مى توان بدین صورت خلاصه کرد: قهرمانان پاکدامنى (زن و مرد) به طرزى بي رحمانه دچار مردمان رذل و شيطان صفت مى شوند، و پس از گذشتن از مخاطراتى که جان، آبرو، و خوشبختى آنها را تهديد مى کند، به همان شيوه‌اى که گرفتار شده‌اند نجات مى يابند؛ گره‌اى داستان اين نمايشها پس از يك سلسله صحنه‌هاى روشنگرانه به سرعت گشوده مى شود؛ هر پرده با يك اوج شديد به پايان مى رسد؛ همى حوادث مهم نمايش در صحنه اتفاق مى افتند، و نمايش غالباً با صحنه‌هاى پر زرق و برق و هيجان انگيز (از قبيل نمايشهاى باله، صحنه‌هاى سيل و توفان و زلزله) و رنگه‌اى محلى (از قبيل جشنواره‌ها، رقصها، يا به هر حال اوضاعى تماشاى) همراه است؛ شيوه معمول داستانگويى در آنها مرکب از بدل پوشى، ربودن، پنهان داشتن هويت، و حسن تصادفهاى عجيب است؛ نوعى عدالت شاعرانه همواره ميزان سنجش است، مثلاً با آنکه قهرمان رذل

ممکن است تا صحنه‌اى نهايى موفق بنمايد، اما همواره سرانجام شکست مى خورد؛ صحنه‌هاى کمى و مفرح توسط خدمتکار يا رفيق قهرمان اصلى فراهم مى شود؛ آواز و رقص و موسيقى در آنها لحظات متنوعى مى سازند، يا حداقل از شدت صحنه‌هاى عاطفى مى کاهند. نمايشهاى ملودرام با داستانهاى ساده اما نيرومند معمولاً اصول اخلاقى جامع را آشکار مى کردند، و همراه با عناصرى برگرفته از سرگرميه‌اى مورد علاقه‌ى مردم، موجب مى شدند که حتى تماشاگران عامى نيز آنها را بفهمند و از آنها لذت ببرند. شايد به همين دليل بود که در سده نوزدهم ملودرام توانست قشر وسيعى را به تئاتر بکشاند، درست مانند سينما و تلويزيون در سده بىستم.

پيکيره کور، با نوشتن بيش از ۱۲۰ نمايشنامه موفقترين درام نويس دوران خود بود، اما رقبائى بسيارى نيز داشت، و در ميان رقبائى او بدون شک ويکتور دوکانتز (۱۸۲۷)، مؤلف نمايشنامه‌اى سى سال، يا زندگى يك قمارباز (۱۸۲۷)، و لويى کينيه (۱۸۲۵) مؤلف نمايشنامه‌اى زاهد مونت پزليزه (۱۸۲۵) از همه با نفوذتر بودند.

ملودرام در فرانسه با جدا شدن از فرايافته‌اى نوکلاسيک، و به دست آوردن تماشاگرانى وسيع، راه درام رمانتيک فرانسوى را هموار ساخت. بعلاوه، رمانتيکهاى فرانسوى چنان تحت تأثير شيوه‌اى داستانگويى ملودرام قرار داشتند که آثارشان اختلاف ناچيزى با آثار ملودراماتيک دارند. از جمله اينکه شکل درام رمانتيک فرانسوى پنج پرده‌اى است (در حالى که ملودرام سه پرده‌اى است)؛ رمانتيکهاى فرانسوى از قرار دادن پايان خوش در آثارشان پرهيز مى کردند، و بيش از آثار ملودرام به عبارت پردازى و بيان وابسته

بودند. به طور کلى مى توان گفت درام رمانتيک فرانسوى تنها ملودرام را به سطح بالاترى ارتقا داد. نهضت رمانتيسم در فرانسه به علل سياسى حرکت کندى داشت. نخستين درخشش آن هنگامى بود که مادام دوشنال مجله‌اى تازه‌اى آلمان (۱۸۱۷ - ۱۷۶۶) را منتشر مى کرد. نام اصلى او ژرمن نيکر متخلص به مادام دوشنال (۱۷۶۶ - ۱۸۱۷) دختر وزير ماليه‌اى لويى شانزدهم، و همسر سفير سوئد در فرانسه بود. او که از دشمنان سرسخت ناپلئون بشمار مى رفت، در سالهاى نخست حکومت ناپلئون به آلمان رفت، و در آنجا با رمانتيسم آشنا شد، زيرا ا. و. شگل مدنى معلم خصوصى فرزندان او بود. تازه‌هاى آلمان، که به ادبيات نوين آلمانى مى پرداخت، نخست در سال ۱۸۱۰ در فرانسه منتشر، اما به سرعت تعطيل شد، و پس از سقوط ناپلئون در ۱۸۱۴ بار ديگر انتشار يافت. شهرت مادام دوشنال به واسطه‌اى دشمنى با ناپلئون به نفع اين مجله تمام شد، چندانکه مطالب آن رواج گرفت، و پس از آن بازار جدال بر سر منزلت نوکلاسيسم و رمانتيسم گرم شد.



استاندال (۱۸۰۳) (مارى - هانرى پيل، ۱۷۸۳ - ۱۸۴۲) با نوشتن مقاله‌اى به نام راسين و شکسپير (۱۸۲۳ - ۱۸۲۵) در اين جدالها سهم زيادى داشت، زيرا در اين مقاله اعلام مى کرد که آثار شکسپير براى درام نويسان الگوهاى بهترى از آثار راسين هستند. اما مهمترين بيانيه رمانتيکهاى فرانسوى مقدمه‌اى بود که ويکتور هوگو بر نمايشنامه‌اى خود به نام کرامول (۱۸۲۷) نوشت. ويکتور هوگو (۱۸۰۲ - ۱۸۸۵) در اين مقدمه نظرانى آورده بود که پيش از آن حتى در آلمان، انگلستان، و کشورهاى ديگر سابقه نداشت. او نويسندگان را به کنار گذاشتن وحدتهاى زمان و مکان دعوت کرد؛ جدائى مطلق ميان انواع درامها را طرد کرد؛ و تأکيد کرد که براى حرکت نمايشى يك فضای معين تاريخى ضرورت دارد. شايد مهمتر از همه آنکه اصرار داشت هنر بايد از «طبيعت آرمانى» نوکلاسيکها فراتر رود، و به جايى برسد که در عين حال والا و عجيب و غريب بنمايد. هوگو كيفيات روحانى انسان را والا يا بلند مرتبه، و طبيعت حيوانى او را عجيب و غريب (گروتسک) مى خواند،

تصوير ۱۶۱۴. پرده سوم از نمايشنامه طاعون در مارسى اثر پيکيره کور که در تئاتر گيتيه، پارس، در ۱۸۲۸ اجرا شده است. طرح صحنه از گو. کتابخانه‌اى ملى آرسنال، پارس.



تصویر ۱۷۱۴. (۵) ویکتور هوگو، نویسنده رمانتیک فرانسوی در سده نوزدهم.

تصویر ۱۸۱۴. جدال در تالار نمایش، هنگام نمایش هرنانی اثر ویکتور هوگو. این تصویر صحنه‌ی نهایی نمایش را نشان می‌دهد. گران کارتره، سده نوزدهم (۱۸۹۲).



نمایشنامه‌های آلكساندر دوماى پدر (۱۸۰۲ - ۱۸۷۰) دو نوع‌اند: اول آثار مجلل و پر حادثه‌ی تاریخی، مانند هانری سوم و نامزدش، کریستین (۱۸۲۹)، و سه تفنگدار (۱۸۳۰) که توسط خودش به صورت نمایشنامه تنظیم شد؛ دوم درامهای محلی، مانند آنتونی (۱۸۳۱). با آنکه آلكساندر دوما بیش از ویکتور هوگو به موقعیت‌های دراماتیک واقف بود، اما استعداد شاعرانه‌ی هوگو را نداشت، و هنگامی که می‌کوشید احساسات عمیق یا اندیشه‌های پرمعنایی را بیان کند، کودکانه از آب در می‌آمدند.

آلفرد دو وینی (۱۷۹۷ - ۱۸۶۳) درام نویسی را با اقتباس از آثار شکسپیر آغاز کرد، و بعدها به نوشتن نمایشنامه‌های مجلل تاریخی، از جمله کلانتر آنکر (۱۸۳۸)، روی آورد. امروزه تنها نمایشنامه‌ی شایسته‌ی (۱۸۳۵) از او در یاد مانده است. این نمایشنامه که نشانگر آرمانگرایی رمانتیسیم در مورد نوابغ گمنام است، داستان شاعری است که قربانی می‌شود، زیرا درونبینی او با جامعه تفاوت دارد.

از میان درامهای رمانتیک فرانسوی آثار آلفرد دو موسه (۱۸۱۰ - ۱۸۵۷) سرنوشت بهتری داشته‌اند، هر چند در آغاز عملاً مورد اعتنای چندانی نبودند. موسه پس از شکستی که نخستین نمایشنامه‌اش شب ونیزی (۱۸۳۰) حاصل کرد، دیگر برای صحنه نمایشنامه ننوشت. بنابراین در آثار بعدی خود زمان و مکان را آزادانه و بدون توجه به امکانات نمایش به کار گرفت. موسه نیز همچون راسین و ماری وودر درجه‌ی اول به احساسهای درونی شخصیت‌هایش، بویژه به ناتوانی آنها در مقابل نیروی قاهر عشق می‌پرداخت. شخصیت‌های نمایشنامه‌های موسه اساساً موجوداتی

نئوکلاسیکها را عمداً نادیده گرفت. نخست در آلكساندرین (۱۸۳۳)، که شیوه‌ی بیان شعری سده‌ی هفدهم بود، تغییراتی داد. دوم، واژه‌هایی را به کار گرفت که در سنت شعری فرانسوی دوشان تراژدی شناخته می‌شدند. سوم، وحدت زمان و مکان را رعایت نکرد. چهارم، مرگ و خشونت را در صحنه نمایش داد. پنجم، فضای صحنه‌هایش را به تناسب با شوخی و جدی درآمیخت.

نمایشنامه‌ی هرنانی اساساً ملودرامی است که پایان خوش ندارد. قهرمان داستان (هرنانی) نجیب زاده‌ی بی‌یای است که به رغم مخالفت شاه و قیم دختری به نام دوناسل، که آن دوهم او را دوست دارند، می‌خواهد با دختر ازدواج کند. او سرانجام موفق می‌شود، و ظاهراً زندگی خوشبختی در انتظار آنهاست، اما قیم دختر به او یادآور می‌شود که در گذشته با او میثاقی بسته است که هر وقت او بخواهد باید جان‌اش را در راه او فدا کند. پدرخوانده‌ی کینه‌توز اعاده‌ی آن پیمان را از او می‌طلبد، و عاشق و معشوق ناگزیر هر دو دست به خودکشی می‌زنند.

رسم بر آن است که نمایشنامه‌ی هرنانی را آغاز مکتب رمانتیک فرانسوی بشناسند. نمایشنامه‌های رمانتیک پس از برداشته شدن ممیزی و طرد محدودیت درامها که منحصر به انواع تراژدی، کمدی و غیره بودند، پس از انقلاب ۱۸۳۰، به اوج شکوفایی خود رسیدند. نویسندگان مکتب رمانتیک فرانسوی علاوه بر ویکتور هوگو که با نمایشنامه‌های ماریون وِلورم (۱۸۳۱)، شاه تفریح می‌کند (۱۸۳۲)، و ری بلاس (۱۸۳۸) به شهرت رسید، عبارتند از دوماى پدر، وینی، و موسه.

از اینرو معتقد بود که انعکاس چهره‌ی واقعی انسان در ادبیات تنها با ارائه‌ی این هر دو جنبه میسر است. این بحث و جدلها با اجرای نمایشنامه‌ی هرنانی (۱۸۳۰) از ویکتور هوگو در سال ۱۸۳۰ در کمدی فرانسه به اوج خود رسیدند. در چند شب اول اجرا مناقشات پرشوری میان سنت‌گرایان و رمانتیکها در تالار نمایش درگرفت به طوری که به واسطه‌ی مهمهمی تماشاگران صدای بازیگران شنیده نمی‌شد. با توجه به اینکه آینده‌ی ادبیات فرانسه به این جدالها بستگی داشت، اهمیت و در عین حال تلخی آنها را بهتر در می‌یابیم. پس از ۱۸۲۷ حوادث چندی موجب شد که توجه محافل هنری به سوی رمانتیسیم جلب شود. گروه بازیگران انگلیسی به رهبری چارلز کیمپل (۱۸۲۷) تعدادی از آثار شکسپیر را برای تماشاگران پارسی اجرا کرد و مورد استقبال قرار گرفت؛ و مک ردی (۱۸۲۸) در سال ۱۸۲۸ چند نمایش رمانتیک انگلیسی را در پاریس اجرا کرد؛ رمانهای سروالتر اسکات (۱۸۲۵) در فرانسه خوانندگان روز افزونی یافت؛ و اجرای آثار شکسپیر در فرانسه رونق گرفت. بعلاوه، تا سال ۱۸۲۹ نمایشنامه‌های رمانتیک فرانسوی نیز جای خود را در مجموعه‌های نمایشی کمدی فرانسه باز کرده بودند، از جمله هانری سوم و نامزدش، کریستین (۱۸۲۵) اثر آلكساندر دوماى پدر (۱۸۲۵)، ماریون فالیه‌رو (۱۸۲۸) اثر کازیمیر دولایینی (۱۸۲۵)، و اقتباسی از اُتِلو به نام مور ونیزی (۱۸۲۵) اثر آلفرد دووینی (۱۸۲۵) که همه در سال ۱۸۲۹ به اجرا درآمدند. تماشاگران محافظه‌کار در آغاز با اعتراض به نمایشنامه‌ی هرنانی امیدوار بودند موج رمانتیسیم را متوقف کنند. هوگو در نمایشنامه‌ی هرنانی بسیاری از قواعد

خودخواه‌اند، و مذبوحانه می‌کوشند تا دیگران را وادار به افشای عواطف خود سازند، و غرور خود را محفوظ دارند. اما از آنجا که دیگران نیز از رو کردن دست خود و زخم‌پذیری بیزارند، لذا شخصیت‌های موردنظر درگیر يك سلسله ابراز و اعراضا می‌شوند. نتیجه‌ی این درگیری گاه فرخنده است، مثلاً در نمایشنامه‌ی در باید یا بسته باشد یا باز (۱۸۵۱)، و گاه تراژیک، همچون نمایشنامه‌ی بازیگوشی در عشق ممنوع (۱۸۵۲). موسه غالباً با عشق دلمشغول است، و در این مورد نمایشنامه‌ی لورنزا چپو (۱۸۵۱) استثناست. این نمایشنامه که یکی از بهترین درام‌های تاریخی از سده‌ی نوزدهم به شمار می‌رود، در باره‌ی شخصیتی هملت‌وار است. نمایشنامه‌های آلفرد دو موسه که اکثراً بین ۱۸۳۰ و ۱۸۴۰ نوشته شده‌اند تا سال ۱۸۴۷ امکان اجرا نیافتند. از آن هنگام تاکنون همواره آثارش در مجموعه‌های نمایشی فرانسه اجرا شده‌اند.

پس از آنکه طبقه‌بندی تئاترها به انواع مجاز نمایش (۱۸۵۱) منسوخ شد، درام رمانتیک خانه‌ی آماده‌ی در تئاترهای بولوار یافت، و در آنجا بود که با ملودرام درآمیخت و تأثیراتی از آن پذیرفت، و حتی توانست آن را به سطح بالاتری ارتقا دهد. در دهه‌ی ۱۸۴۰ شور و شوق رمانتیسم فروکش کرد، چنان که شکست نمایشنامه‌ی واپس‌گرایان (۱۸۵۱) اثر هوگو در ۱۸۴۳ معمولاً پایان دوران رمانتیک در فرانسه شناخته می‌شود. رمانتیسم جای خود را به «تئاتر عامه‌فهم» (۱۸۵۲) داد که حد واسطه‌ی میان نئوکلاسیسم و رمانتیسم است. رهبر این گروه تازه فرانسوا پونسار (۱۸۱۴ - ۱۸۶۷) نام داشت که در سال ۱۸۴۳ با نمایشنامه‌ی لوکریس (۱۸۵۱) به شهرت رسید. این گروه نیز همچون همه‌ی جریانهای

مصالحه‌گر بزودی از میان رفت. در دهه‌ی ۱۸۵۰ نهضت دیگری گام در راه نهاد: رئالیسم.

شرایط تئاتری در فرانسه ۱۸۵۰ - ۱۸۰۰

تعداد تئاترهای پاریس در نیمه‌ی اول سده‌ی نوزدهم به شدت افزایش یافت. با آنکه دولت فرانسه نظارتی جدی بر صدور پروانه‌ی نمایش اعمال می‌کرد، در سال ۱۸۰۷ تعداد هشت شرکتی که از جانب ناپلئون اجازه‌ی کار دریافت کرده بودند، در ۱۸۵۵ به بیست و هشت شرکت افزایش یافت. در میان آنها چهار شرکتی که وابسته به دولت بودند منزلت بیشتری داشتند. پس از لغو طبقه‌بندی تئاترها در ۱۸۳۱، آدئون و اپرا کمیک از نظر کیفی و کمی بر کمدهی فرانسوز و اپرا برتری یافتند. در طول این سده تئاترهای بولوار بیش از تئاترهای دیگر دست به تجربه زدند، و غالباً آثار درام‌نویسان نوآور را بر صحنه بردند. آنها شیوه‌های تازه‌ی به کار می‌بستند که تئاترهای دولتی سالها طول کشید تا بدان شیوه‌ها روی آورند. از میان این گروهها تئاترهای وودویل، ژیمناز، پورت سن مارتن، گیت، و آمبیگو - کمیک از همه با نفوذتر بودند.

بجز کمدهی فرانسوز همه‌ی تئاترهای پاریسی (با استثنای نادری) بازیگران را به صورت قراردادی استخدام می‌کردند. از طرف دیگر کمدهی فرانسوز همچنان به صورت شرکت سهامی، و کم و بیش تحت همان قوانین پیش از انقلاب اداره می‌شد. قوانین

تازه‌یی که در سال ۱۸۰۲ توسط ناپلئون تحت نام «فرمان مسکو» صادر شد، کوشید مسائل پیشین را با ۱۰۱ ماده حل کند. این قانون همچنین بودجه‌ی ذخیره‌ای برای پر کردن کسر درآمدها در نظر گرفته بود. طبق این قانون به هر عضو ۱۲۰۰۰ يك حداقل مستمری سالانه تعلق می‌گرفت، و برای هر اجرایی مبلغ اندکی روزانه دریافت می‌کرد. همچون سالهای پیش، دولت کمک هزینه‌ی (سوبسید) قابل توجهی نیز برای تئاترهای دولتی در نظر گرفته بود. در ظاهر بازیگران مسؤول همه‌ی تصمیمات و سیاستهای گروه خود بودند، اما ناظر کل، که جای سرپرست تئاتر را گرفته بود، معمولاً نفوذ بیشتری داشت. بعلاوه در دهه‌ی ۱۸۳۰ مسائل تئاتر چنان پیچیده شده بود که بازیگران ناچار حق نظارت خود را به مدیر شرکت تفویض کردند. تئاترهای دولتی دیگر (با قراردادهای قابل تمدید) تحت نظر مدیرانی اداره می‌شدند که بر همه‌ی مسائل اجرا و مجموعه‌های نمایشی نظارت می‌کردند. اپرا در این میان مورد توجه بیشتری بود. نه تنها کمک‌هزینه‌ی آن چهار برابر کمدهی فرانسوز بود، بلکه بین ۱۸۱۱ و ۱۸۳۱ يك بیستم فروش تئاترهای خصوصی را نیز دریافت می‌کرد.

همه‌ی تئاترهای پاریسی تا ۱۸۵۰ صاحب مجموعه‌ی نمایشی (رپرئوار) بودند، ولی بعدها اجراهای متوالی از يك نمایشنامه رواج بیشتری گرفت. در اوایل سده‌ی نوزدهم تنها نمایشهایی که محبوبیت بی‌سابقه می‌یافتند امکان اجرای پی‌درپی داشتند، و نمایشهای دیگر هر شب تغییر می‌کردند. با این همه حتی در ۱۸۳۵ نیز نمایشها گاه تا ۱۰ شب پیاپی اجرا

می‌شدند؛ این امر تا دهه‌ی ۱۸۷۰ نادر بود. تماشاگران پاریسی باید بلیط خود را به سه نفر نشان می‌دادند: متصدی رسمی تئاتر، کارمند مالیاتی، و نماینده‌ی جامعه‌ی مؤلفان دراماتیک، که وظیفه‌اش محاسبه‌ی حق‌التألیف درام‌نویس بود. جامعه‌ی مؤلفان دراماتیک که در سال ۱۸۲۹ جای اداره‌ی دراماتیک را گرفت يك «مؤسسه‌ی کارشناسی» بود، و هر تئاتری را که حق نظارت او را بر قراردادها نمی‌پذیرفت تحریم می‌کرد. قراردادی استاندارد وجود داشت که تعیین می‌کرد هر تئاتر پس از پذیرفتن نمایشنامه حداکثر چند روز بعد می‌بایست آن را به صحنه ببرد، و تئاتر را مکلف می‌ساخت که هر نمایشنامه‌ی را حداقل سه بار اجرا کند، و در صورت عدم موفقیت نمایش يك فرصت ده روزه برای تمرین دوباره به مؤلف می‌دادند، تا در صورت لزوم در آن تجدیدنظر کند و اصلاحاتی به عمل آورد. درام‌نویسان بین ۱۰ تا ۱۵ درصد فروش نمایش خود را دریافت می‌کردند. جامعه‌ی مؤلفان همچنین برای نویسندگانی که پیش از بیست‌سال عضو آن بودند، یا نویسندگانی که بیش از حداقل تعداد تعیین شده نمایش نوشته بودند، سهمی در نظریه می‌گرفت. درام‌نویسان فرانسوی نخستین نویسندگان جهان بودند که برای هر اجرای نمایش خود حق تألیف دریافت کردند، و از امنیت مالی خوبی برخوردار شدند. هر تئاتر يك گروه تشویق‌کننده‌ی مزدور داشت تا عکس‌العملهای مناسب و صحیح نشان دهد. حتی بعضی از بازیگران در قرارداد خود مدت کف‌زدن تشویق‌کنندگان را هنگام نخستین ورود به صحنه قید می‌کردند. نتیجه‌ی این تشویقهای اجباری آن شد که تماشاگران دیگر در تشویق امساک کنند.

کارگردانی و بازیگری در فرانسه ۱۸۵۰ - ۱۸۰۰

ملودرام در فرانسه موجب شد که «کارگردانی» ی نمایش اهمیت یابد، زیرا موفقیت نمایشهای ملودرام بستگی به استفاده های ماهرانه از پیش آمدها و عوامل نمایشی داشت. داستان این نمایشها غالباً بر گرد استراق سمعها، ظهور و حضورهای مساعد، و لحظه های پرحادثه (۱۸۶۱) و عملیات خارق العاده ی جسمانی می چرخید، و نمایش غالباً با شکست قهرمان خبیث و هلاکت او توسط عواملی همچون زلزله و آتشفشان به انجام می رسید. بنابراین مؤثر بودن نمایش به هماهنگی دقیق بسیاری از عوامل بستگی داشت. به این جهت پیکسیره کور بر اجرای آثار خود نظارت مطلق را اعمال می کرد. او بعدها ادعا کرد که موفقیت او به عنوان يك درام نویس به واسطه ی نظارت دقیق بر تهیه ی آثارش بوده است.

پیکسیره کور سرمشق تعدادی از رمانتیکها بویژه ویکتور هوگو و الکساندر دوما شد. اما پیکسیره کور تنها بر هماهنگی افکتهای مخصوص تأکید می ورزید، در حالی که هوگو علاوه بر آن به موقعیت بازیگران در صحنه و ترکیب بندی کلی صحنه نیز توجه می کرد. تا پیش از ۱۸۳۰ بازیگران فرانسوی در يك خط مستقیم یا نیمه دایره در جلوی صحنه، نزدیک جایگاه سوفلور، حرکت می کردند. در دهه ی ۱۸۲۰ وسایل صحنه رو به افزایش نهادند اما بندرت مورد استفاده ی بازیگران قرار می گرفتند، و فقط نقش تزئینی داشتند. هوگو در نمایش هرنانی بخلاف شیوه های قدیمی از همه ی صحنه استفاده کرد، و به

جای حرکت عرضی طولانی، بازیگرانش را به حرکات مدور و کوتاه واداشت، و حتی گاه بازیگری را پشت به تماشاگران قرار می داد. اعضای کمده ی فرانسیز این بدعت را با اکراه می پذیرفتند و هنگامی که هوگو نمایشنامه هایش را به تئاترهای دیگر برد آنها شیوه های قدیمی را از سر گرفتند. در ۱۸۳۵ منتقدان متوجه شدند که در تئاترهای بولوار بازیگران در صحنه روی دسته ی صندلی می نشینند، به میز تکیه می دهند، و حتی در حال نشسته سخن می گویند. در این دوران هنوز غالب کارگردانها به رنگهای تماشایی محلی، انطباق تاریخی، و دقت در حرکت صحنه ای گرایش بیشتری داشتند تا خلق توهم زندگی واقعی. کسانی که قدم در راه واقعگرایی می نهادند مورد اعتراض فراوان منتقدان قرار می گرفتند. منتقدان آن روزگار معتقد بودند که وظیفه ی هنر آرمانی کردن زندگی است، و نه نسخه برداری از آن. حتی آنهایی که واقعگرایی را تأیید می کردند شلختگی در صحنه را روا نمی داشتند.

در طول نیمه ی اول سده ی نوزدهم بازیگران هنوز بر طبق «رشته ی حرفه ای» استخدام می شدند. اما همچون کشورهای دیگر گرایش به ستاره سازی غالب بود. حتی در کمده ی فرانسیز، پس از ۱۸۰۵ برای جذب تماشاگر بیشتر، نام بازیگران اصلی در راهنمای نمایش (بروشور) چاپ می شد.

بین ۱۷۹۰ و ۱۸۰۵ بازیگران برجسته یی در فرانسه ظهور کردند. تا پیش از ۱۸۲۵ ستارگان نمایشهای پارسی عبارت بودند از: تالما، مادموازل دوشنوا، مادموازل مار، فلوری، و مادموازل ژرژ. فرانسوا ژوزف تالما (۱۷۶۳ - ۱۸۲۶)، که غالباً بزرگترین بازیگر فرانسوی شناخته می شود، بخش

تصویر ۱۹.۱۴. طرحی از ویکتور هوگو برای نمایشنامه ی خودش به نام شاه تفریح می کند. هوگو نمایشهای را غالباً خودش طراحی می کرد. در اینجا صحنه ی میهمانخانه را مشاهده می کنیم. برگرفته از کتاب نمایش فرانسوی اثر لولیه (۱۹۰۷).

تصویر ۲۰.۱۴. (۵) فرانسوا ژوزف تالما در نقش نرون در نمایشنامه ی بریتانیکوس اثر راسین. برگرفته از کتاب تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارنتول.

اعظم جوانی خود را در انگلستان گذراند، و در ۱۷۸۵ به فرانسه بازگشت. وی یکی از اولین دانشجویان مدرسه‌ی سلطنتی‌ی دراماتیک بود که در ۱۷۸۶ تأسیس شد. تالما از ۱۷۸۷ که وارد کم‌دی فرانسز شد منشأ دائمی اختلاف در میان بازیگران بود، زیرا سبک بازیگری، شیوه‌ی لباس پوشیدن، و سیاست‌های گروه را نمی‌پسندید. اولین موفقیت او در نمایشنامه‌ی شارل نهم^(۱۷۸۳) اثر شنیه، موجب پاشیده شدن گروه در سال ۱۷۹۱ شد. در سال ۱۷۹۹، هنگامی که گروه دوباره تشکیل شد، تالما تا پایان عمر رهبر مورد قبول بازیگران آن ماند. تالما مورد توجه ناپلئون بود و اغلب برای نمایش در مقابل پادشاهان اروپایی میهمان خود از او دعوت می‌شد. تالما طرفدار لباس بومی (بویژه در نقش‌های کلاسیک)، و مطالعه‌ی دقیق نقش‌هایی بود که بر عهده می‌گرفت. او احساس شدید و نیروی درونی را یکجا داشت. گفته شده که تالما طبع رمانتیکی داشت، اما اگر لازم بود در نمایشنامه‌های نئوکلاسیک نیز ظاهر می‌شد.

مادموازل دوشینوا^(۱۷۸۱) (کاترین رافین، حدود ۱۷۷۷ - ۱۸۳۵) در غالب نمایش‌ها همبازی تالما بود. ظهور او در نقش قدر در سال ۱۸۰۲ چنان موفقیتی کسب کرد که نمایش هشت شب پی‌درپی اجرا شد. با آنکه زنی بسیار زشت بود، «ظرافت ژرف و اندوه دلپذیرش» طرفداران بسیاری برای او فراهم آورد. او پس از مرگ تالما بندرت در صحنه ظاهر می‌شد، و در ۱۸۳۰ بکلی از کار کناره‌گیری کرد.

در حالی که تالما و مادموازل دوشینوا ستاره‌ی نقش‌های تراژیک بودند، مادموازل مار و فلوری مشهورترین بازیگران کم‌دی محسوب می‌شدند.

مادموازل مار^(۱۷۸۵) (آن بوته، ۱۷۷۹-۱۸۴۷) از کودکی پا بر صحنه گذاشت، و در سال ۱۷۹۹ به کم‌دی فرانسز پیوست، و پس از ۱۸۰۵ معبود پارسیها بود؛ منتقدان آن دوره به زبانی پر شور از او سخن گفته‌اند. اگر چه در پشت صحنه زنی بدجنس بود، اما به عنوان بازیگر بسیار دلخواه بود (در نمایشنامه‌ی هرناتی نقش دوناسول را ایفا کرد). در دهه‌ی ۱۸۳۰ هنگامی که کم‌دی فرانسز دچار مضایق مالی شد، مادموازل مار از عضویت آن استعفا داد، تا وارد جرگه‌ی سهامداران^(۱۷۸۳) شود، و سالها همچون آفتی به جان گروه بیفتد. او تا سن ۶۲ سالگی که بازنشسته شد همچنان نقش زنان جوان را بازی می‌کرد.

آبراهام ژوزف فلوری^(۱۷۵۰ - ۱۸۲۲) در ۱۷۷۸ عضو کم‌دی فرانسز شد، و از آغاز تأسیس کنسرواتوار^(۱۷۸۸) در سال ۱۷۸۶ در آنجا تدریس می‌کرد. رفتار بزرگمنشانه‌اش در کم‌دی او را زوج مناسبی برای مادموازل مار ساخته بود. وی در ۱۸۱۸ بازنشسته شد.

مادموازل ژورژ^(۱۷۸۷) (مارگریت ویمر، ۱۷۸۷ - ۱۸۳۵) که دختر یک مدیر تئاتر محلی بود، در سال ۱۸۰۲ در سن پانزده سالگی وارد کم‌دی فرانسز شد. هنگامی که معشوقه‌ی ناپلئون شد رقابت او با مادموازل دوشینوا به اوج رسید، و ملکه ژوزفین برای تسکین خود مادموازل دوشینوا را تحت حمایت گرفت. در سال ۱۸۰۸ مادموازل ژورژ پاریس را ترک گفت و به اجرای نمایش در سن پترزبورگ و استکهلم و کشورهای دیگر رفت، و در ۱۸۱۳ بار دیگر به پاریس بازگشت. پس از سقوط ناپلئون در ۱۸۲۲ وی دوباره پاریس را ترک کرد. از این دوران به بعد کار او با ژان - شارل

هارل^(۱۷۷۰)، مدیر تئاترهای پورت سن مارتین و آدئون عجین بوده است. هارل نسبت به رمانتیکها همدلی فراوانی داشت و در دهه‌ی ۱۸۳۰ بسیاری از آثار آنها را تهیه کرد. در این نمایش‌ها مادموازل ژورژ نقش اصلی زنان را ایفا می‌کرد، و در رواج این نوع درام سهم بسزایی داشته است.

نمایش‌های ملودرام و رمانتیک بازیگران بسیاری را در تئاترهای بولوار به شهرت رساندند. در این میان مادام دُروال، بوکاژ، و دیورو از همه محبوبتر بوده‌اند. مادام دُروال^(۱۷۹۸ - ۱۸۴۹) پس از تحصیل در کنسرواتوار مدتی در تئاترهای حومه‌ی پاریس ایفای نقش کرد، و در ۱۸۱۸ به گروه پورت - سن - مارتین پیوست. در آنجا در نمایش‌های ملودرام ظاهر می‌شد تا آن که این تئاتر اجازه یافت انواع دیگر نمایش‌ها را نیز تهیه کند. مادام دُروال بازیگری شهودی بود و در ایفای نقش‌های پر حرارت و جذابیتهای اغواگرانه مهارت بسیار داشت. وی از ۱۸۳۵ تا ۱۸۳۷ در کم‌دی فرانسز بازی کرد اما در آنجا چندان مورد اعتراض قرار گرفت (بویژه از جانب مریدان مادموازل مار) که به تئاترهای بولوار بازگشت.

بوکاژ^(۱۷۹۷ - ۱۸۶۳) (پی‌یر فرانسوا نوز، ۱۷۹۷ - ۱۸۶۳) که در جوانی حرفه‌ی نساجی داشت به واسطه‌ی قیافه‌ی خویش در تئاترهای محلی به صحنه خوانده شد. در ۱۸۲۱ کم‌دی فرانسز از استخدام او خودداری کرد، لذا در تئاترهای بولوار به کار پرداخت، و بزودی بزرگترین بازیگر نقش عاشق در نمایش‌های پارسی شناخته شد. وی در دهه‌ی ۱۸۳۰ مدت کوتاهی در کم‌دی فرانسز بازی کرد، اما فضای آنجا را بسیار غیر دوستانه یافت و بزودی آنجا را ترک گفت. پس از

۱۸۴۵ به مدیریت تئاتر آدئون برگزیده شد. ژان گاسپار - دُبور^(۱۷۹۶ - ۱۸۴۶) در خانواده‌ای متولد شد که نمایشگران سیار آکروبات بودند. وی در ۱۸۱۱ در پاریس مستقر شد، و با تئاتر فونامبول^(۱۷۸۱) همکاری کرد. پس از ۱۸۲۵ با ابداع تیپ پی پرو رسید. به شهرت رسید. پی پرو مردی رنگ پریده، بیمار عشق، و جستجوگر ابدی‌ی خوشبختی بود، و دُبور در این نقش به عنوان یکی از محبوبترین اجرا کنندگان پارسی شناخته می‌شد.

مشهورترین بازیگر رمانتیک فرانسوی فردریک لومتر^(۱۸۰۰ - ۱۸۷۶) نام داشت. وی در ۱۵ سالگی وارد کنسرواتوار پاریس شد، و ضمن تحصیل جدی و کلاسیک به کار در سیرک مشغول شد و در آنجا در نمایش‌های پانتومیم و ملودرام ظاهر شد. در ۱۸۲۳ با تبدیل یک قهرمان خیبت ملودرام به کاریکاتوری کم‌دی به شهرت رسید. پس از آن در کلیه‌ی نقش‌هایی که ایفا می‌کرد دست به ابداع می‌زد، تا آن که توسط هارل به استخدام آدئون و پورت سن مارتین درآمد، و بازیگر ثابت آن شد. لومتر با انعطافترین بازیگر دوران خود بود، زیرا از محدود شدن در «رشته‌ی حرفه‌ای» پرهیز می‌کرد. او با تعابیر بدیع و طغیانهای پرشور تماشاگران حیرت زده را مجذوب خود می‌ساخت. میان سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۵۰ لومتر به اوج محبوبیت خود رسید، اما تا پایان عمر، و حتی سالها پس از افول به بازیگری ادامه داد.

راشیل^(۱۸۲۱ - ۱۸۵۸) (الیزابت فلیکس، ۱۸۲۱ - ۱۸۵۸) همچون لومتر بازیگر پرشوری بود، اما در مجموعه‌های نمایشی کاملاً متفاوتی ایفای نقش می‌کرد. او را نمونه‌ی یک بازیگر زن جسور در دوران خود

تصویر ۲۱.۱۴. نالما در نقش نینوس در نمایش پروتوس اثر ولتر، در ۱۷۹۱. برگرفته از تاریخ لباس تئاتر اثر آدلف زولین (۱۸۸۰).



تعداد نمایشهایی که راشل در مجموعه‌ی نمایشی خود داشت محدود بودند، و تنها یکی از آنها به نام زندگی آدریان لوکورور (۱۷۹۹)، نوشته‌ی اسکریب نمایشنامه‌ی جدید بود. راشل مناسب کم‌دی نبود، و نمی‌توانست ظرافت، نرمی زنانه، شادابی و عواطف قلبی را تجسم بخشد؛ قدرت او در بیان و انعکاس درد، تحقیر، غلبه، خشم، خبث‌طینت، حرص و آز به اوج می‌رسید. راشل در محدوده‌ی قابلیت‌هایش همتا نداشت. اجرای نمایش مرگ در هنگام زایمان، همچون آدریان لوکورور تحسین و رعب را همزمان برمی‌انگیخت، زیرا که قادر بود آن را بسیار واقعی اجرا کند. از سال ۱۸۴۱ کشورهای دیگر اروپایی او را دعوت می‌کردند، و او در سراسر اروپا نمایش می‌داد. راشل در ۱۸۵۵ در آمریکا به صحنه رفت. وی مبتلا به سل شد، و بیماری توان او را گرفت، و در سالهای آخر عمر در نمایشهایی که شرکت می‌کرد همگی توان خود را برای لحظه‌ی اوج نمایش حفظ می‌کرد، و صحنه‌های دیسگر را

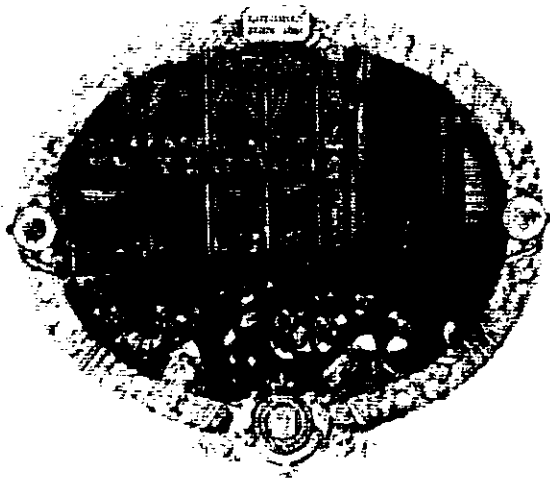
پس از ظهور رمانتیسیم از نظرها افتاده بودند، لذا می‌توان گفت راشل در سقوط رمانتیسیم نقش قاطعی داشته است. راشل علاوه بر آن که بیشترین درآمد شرکت را به خود اختصاص داده بود، سفرهای درازمدتی نیز انجام می‌داد، از اینرو با آن که هنگام نمایشهای او تئاتر پر از تماشاگر می‌شد، اما عملاً موجبات فقر تئاتر را فراهم می‌آورد. شاید به واسطه‌ی چنین تجربیاتی بود که بعدها کم‌دی فرانسیز از پرداختن حق ستاره‌گی به بازیگرانش سر باز زد، و نام بازیگران را بر طبق سابقه‌ی کار آنها اعلام می‌داشت.

شناخته‌اند. راشل دختر یک فروشنده‌ی دوره‌گرد بود که در کودکی پدرش را همراهی می‌کرد و در خیابانها برای جلب توجه مشتری آواز می‌خواند. او بعدها وارد مدرسه‌ی دراماتیک شد، اما پدرش که نتوانسته بود به استثمار دخترش ادامه دهد او را ترك گفت. راشل در سال ۱۸۳۷ برای نخستین بار در تئاتر ژیمناز (۱۷۸۸) به صحنه رفت، و در سال ۱۸۳۸ به کم‌دی فرانسیز پیوست، و بزودی یکی از جاذبه‌های این تئاتر گردید. او برای کار خود دستمزد کلانسی طلب می‌کرد، که گاه چیزی معادل حقوق نخست‌وزیر فرانسه بود. اجراهای او موجب احیای محبوبیت آثار کلاسیک شد، آثاری که

سرسری می‌گرفت. بدون شك میزان نیرو و شدتی که راشل در صحنه بکار می‌بست، پایه‌گذار استانده‌ی تازه‌ای در بازیگری نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم شد.

صحنه‌پردازی، لباس، و نور در فرانسه، ۱۸۰۰ - ۱۸۵۰

استفاده از رنگهای محلی و انطباق تاریخی در صحنه‌پردازی پیش از انقلاب فرانسه معرفی شده بود، اما تا سده‌ی نوزدهم به طور کامل مورد بهره‌برداری قرار نگرفت. در طول دهه‌ی ۱۷۹۰ بسیاری از مدیران تئاترها می‌کوشیدند مکانها و حوادث واقعی را بر صحنه آورند، اما تأکید مداوم بر زرق و برقهای نمایشی نخست در تئاترهای بولوار بین ۱۸۰۰ تا ۱۸۳۰ رایج شد. این زرق و برقها حداقل دو فایده‌ی عمده داشتند،



تصویر ۲۲.۱۴. راشل هنگام وداع با تماشاگران لندن. راشل در این سفر خود به لندن، که به دعوت تئاتر ملکه در سال ۱۸۴۱ صورت گرفته بود موفقیت بسیاری به دست آورد. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.



تصویر ۲۳.۱۴. برده‌ی سوم از نمایش الودی اثر داگر، که در تئاتر آمیگوکمیک در پاریس تهیه شده بود. کتابخانه‌ی ملی، پاریس.

دوپیش‌ه (۱۸۳۳) تکامل بخشید. در این شیوه برخی جزئیات يك منظره‌ی نقاشی را در جلو، و برخی دیگر را در عقب بر روی پارچه‌های شفاف نقاشی می‌کرد. با تغییر نور بر روی سطوح مختلف می‌توانست نقوش منظره را مرئی یا نامرئی سازد. یکی از معروفترین دیوراما‌های او «عشای ربانی نیمه شب در سن ایتن دو من» (۱۸۳۳) نام داشت. در این نمایش ابتدا کلیسا در روز نشان داده می‌شد که خالی بود، و بتدریج هنگام عشای ربانی در نیمه شب پر از جمعیت می‌شد، و بار دیگر در پایان مراسم کلیسا خالی می‌شد.

در سده‌ی نوزدهم پانوراما در همه‌ی دنیا به نمایش گذاشته شد، و بزودی توانست مورد استفاده‌ی تئاتری نیز پیدا کند. پانوراما در تئاتر بیش از دیوراما مورد استفاده قرار می‌گرفت، زیرا کاری به نورپردازی صحنه نداشت. اما از طرفی برای استفاده‌ی پانوراما در تئاتر لازم بود تغییرات زیادی در آن صورت گیرد، زیرا محاط کردن تماشاگران در تئاتر ممکن نبود؛ سرانجام پانوراما شکلی به خود گرفت که داگر برای دیورامای خود تدبیر کرده بود. شاید به این دلیل باشد که پس از دهه‌ی ۱۸۲۰ اصطلاح پانوراما و دیوراما را اغلب به

۱۸۳۹ نخستین شیوه‌ی مؤثر عکاسی را (به نام داگروتایپ) اختراع کرد. تجربه‌ی او در عکاسی او را بر آن داشت تا تنوعی در پانوراما ایجاد کند. وی در ۱۸۲۲ دیوراما را به نمایش گذاشت. در این شیوه تماشاگران با نقاشی محاط نمی‌شدند، بلکه بر روی سکویی می‌نشستند و تصویر مقابل هر ۱۵ دقیقه یکبار عوض می‌شد و یکی از دو نقاشی موجود را نشان می‌داد. این نقاشیها هر يك حدود ۲۱/۵ متر پهنا و ۱۳/۵ متر ارتفاع داشتند و بر صحنه‌یی به شکل پروسینیوم دیده می‌شدند. داگر موفق شده بود توهّم تصویری را خلق کند که مدام در تغییر بود. صحنه‌ی نیمه شفاف داگر ثابت بود، اما با تغییر جهت، تغییر شدت، و تغییر نوری که از پنجره‌های سقف بر آن می‌تاباند، می‌توانست تغییراتی تدریجی در منظره‌ی نقاشی ایجاد کند (این عمل توسط دستگاهی مرکب از دریچه‌ها (۱۸۳۳) و سایبان (۱۸۳۳) انجام می‌گرفت). با مهار کردن نور هوای آفتابی منظره را به تدریج به هوای طوفانی تغییر می‌داد، و روز را به شب بدل می‌کرد، و هكذا. داگر به این بسنده نکرد، و پس از مدتی دستاورد خود را به صورت دستگاه دیگری به نام دیورامای

این نمایش او برای نشان دادن ارزش و اعتبار خود همه‌ی عجایب صحنه‌اش را به نمایش می‌گذاشت و الهه‌های دیگر را چنان تحت تأثیر قرار می‌داد که او را در سلک خود می‌پذیرفتند. پیداست صحنه‌های پر زرق و برق این نمایش جایی برای شخصیت‌پردازی نمی‌گذاشت، زیرا این تمهیدات تنها برای ایجاد تنوع در داستانی سر راست و عادی چیده می‌شد.

در این دوره دو طراح به نامهای داگر و سیرری پایه‌گذار تحولات بعدی شدند. داگر بویژه به خاطر استفاده از پانوراما و دیوراما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا در این شیوه‌ها توانسته بود تخیل را به واقعیت نزدیکتر کند. پانوراما که توسط رابرت بارکر (۱۸۴۱) در سال ۱۷۸۷ ابداع و به نام او ثبت شد، نخست در سال ۱۷۸۸ در ادینبورگ و در ۱۷۹۲ در لندن به نمایش درآمد. رابرت فولتن (۱۸۲۷) (۱۷۶۵ - ۱۸۱۵) که از همکاران بارکر بود، و بعدها قایق بخاری را اختراع کرد، در سال ۱۷۹۹ يك امتیازنامه‌ی فرانسوی برای پانوراما به دست آورد. او این امتیازنامه را به يك آمریکایی به نام جیمز تیر (۱۸۴۸) فروخت، و شخص اخیر در ۱۸۰۰ دو پانوراما در پاریس افتتاح کرد. پانوراما بنایی مدور بود که تماشاگرانی در مرکز آن قرار می‌گرفتند و گرداگرد آنها را يك نقاشی ممتد و سراسری احاطه می‌کرد. تماشاگر در مرکز این تصاویر قادر بود همه‌ی گرداگرد خود را ببیند.

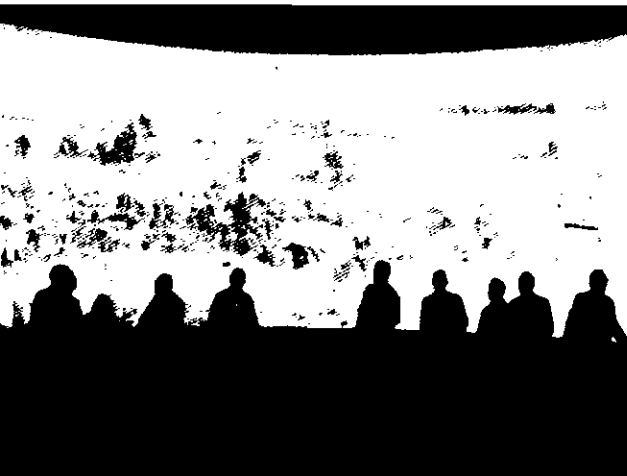
لویی - ژاک داگر (۱۷۸۷ - ۱۸۵۱) کار خود را به عنوان دستیار بی‌پره‌و (۱۷۶۴ - ۱۸۲۳)، نخستین نقاش تماشاخانه‌های پانوراما، آغاز کرد. او با اپتیک (نور شناسی) نور آشنایی داشت، و در سال

یکی آن که موجبات حرکت نمایشی را فراهم می‌آوردند، دیگر با ارائه‌ی چیزهای چشم‌نواز موجب جلب تماشاگر می‌شدند. این هر دو فایده موجب رواج دکورهای با جزئیات بسیار و استفاده از افکتهای مخصوص شدند.

داستان ملودرامهای اوایل سده‌ی نوزدهم همواره با يك فاجعه‌ی طبیعی آغاز می‌شد. مثلاً نمایشنامه‌ی دختر تبعید (۱۸۰۰) اثر پیکسره کور با يك سیل آغاز می‌شود که درختان را از جا بر می‌کند، سیلاب صحنه را پر می‌کند، و قهرمان زن نمایش بر روی تخته پاره‌ای زنده می‌ماند. در نمایشنامه‌ی پیشاهنگ مرگ (۱۸۱۱) انفجار آتشفشان صحنه را در خود می‌پیچد، و قهرمان خبیث نابود می‌شود. سیرک المپیک (۱۸۲۱) به رهبری لوران فرانکونی (۱۸۲۱) جنگهای مشهوری را با بیش از ۱۰۰ بازیگر و ۳۰ اسب به نمایش گذاشت، که در آن دسته‌ای از سلحشوران در لحظه‌ی حساس سر می‌رسیدند. بنابراین می‌توان گفت که غالب تئاترهای بولوار برای پیشبرد داستان خود شدت وابسته به صحنه‌های هیجان‌انگیز و تماشایی بودند.

تأکید دیگر این تئاترها بر نوآوری در صحنه‌های تماشایی بود. نمایشنامه‌نویسان می‌کوشیدند مکانهای تازه و رنگهایی محلی در آثار خود بگنجانند که پیش از آن سابقه نداشت. تجسم دورانه‌ی مختلف تاریخی، مکانهای عجیب و غریب، و صحنه‌پردازیهای خیال‌انگیز نتیجه‌ی این نیازها بوده است.

در ۱۸۲۸ صحنه‌های هیجان‌انگیز نیز پیشرفت فراوانی کردند. تئاتر تازه‌ی آمیگوکمیک با نمایشی افتتاح شد، که «الهه‌ی کارگردانی» (۱۸۲۸) برای ورود تماشاگران به مون پاراناس (۱۸۳۰) ورودیه می‌گرفت. در



تصویر ۲۵.۱۴، نمایش پانورامای نبرد گنسیبورگ (۱۸۸۳)، نقاشی توسط پل فیلیپوتو، پارک ملی ارتش گنسیبورگ.

مجموعه‌ی نمایشی کامل را تنها با دو بازیگر در يك نمایش پانوراميك عملی ساخت.

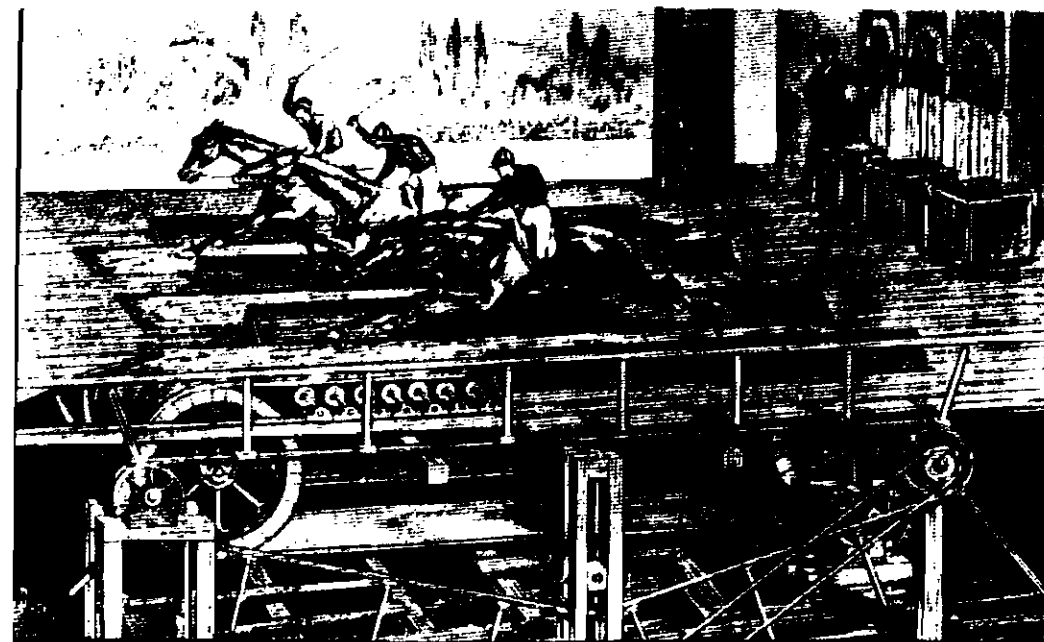
هر چند داگر با تجربیات خود سهم بسیاری در صحنه‌پردازی با ابداعات نوری ادا کرد، اما پی‌یر لوك - شارل سیسیری (۱۷۸۲ - ۱۸۶۸) با نفوذترین طراح دوران خود محسوب می‌شد، شاید از آنرو که قادر بود مایه‌های بصری دلپذیری به دست دهد: رنگهای محلی دیدنی، خرابه‌هایی یادآور دوران خوش گذشته، و چشم اندازهایی تماشایی و تاریخی. از حدود سال ۱۸۱۰ سیسیری طراح اصلی تالار اپرا

پرده‌ی نقاشی بر پشت قطعات دکور دور می‌زد. با این کار نه تنها مرزهای آسمان پوشانده می‌شد، بلکه امکان نقاشی کردن همه‌ی صحنه، بجز پیش‌صحنه، بر روی سطحی یکپارچه فراهم می‌آمد. این تجربه‌ها بودند که راه را برای پیدایش سیکلورامای (۱۸۵۱) خنثی هموار کردند.

بنابراین باید گفت پانوراما و دیوراما از بسیاری جهات به ایجاد توهم واقعیت در صحنه کمک کردند. در پاریس برای اولین بار از این شیوه در پانوراما - دراماتیک بهره‌برداری شد، و بین ۱۸۲۱ و ۱۸۲۳ يك



تصویر ۲۶.۱۴، طرحی از پی‌یر - لوك - شارل سیسیری برای اپرای رویر شیطان اثر دونیزتی، که در ۱۸۳۱ در اپرای پاریس به صحنه رفت. در اینجا ایوان صومعه‌ای را می‌بینیم که در آن صحنه‌ی رقص راهبه‌ها اجرا می‌شود. کتابخانه‌ی اپرا، پاریس.



تصویر ۲۴.۱۴، يك صحنه‌ی مسابقه‌ی اسب‌دوانی در تئاتر یونیون اسکوتر، نیویورک، ۱۸۸۹-۱۸۹۰. این نمایش پانورامای متحرکی بود که تسمه‌ی افقی آن با موتور برقی کار می‌کرد. سرعت حرکت این دستگاه توسط مردی که در طرف بالا دست راست دیده می‌شود کنترل می‌شد. برگرفته از کتاب وسایل ماشینی تئاتر، نوشته‌ی ژرژ موینه (۱۸۹۳).

بن هوربه کار رفت؛ در این نمایش بر روی پانوراما يك استادبوم مسابقه نقاشی شد و در پشت سر اسبهای در حال تاخت به حرکت درآمد. برای نمایش دويدن اسبها بر روی صحنه از تسمه‌ی افقی متحرك استفاده شد.

پانوراما و دیوراما همچنین به طراحان امکان می‌داد که مشکل مرزهای آسمان در نقاشیهای خود را حل کنند، زیرا در اوایل سده‌ی نوزدهم دیده شدن تركها و چین و چروکها در تصویر آسمان توهم واقعیت را از بین می‌برد. پانوراما امکانات تازه‌ای را برای تئاتر فراهم آورد. قطعاتی که واحدهای معماری یا اشیاء صحنه را با آن می‌ساختند نزدیک به جلوی صحنه قرار می‌گرفتند و طاقه‌هایی می‌ساختند که از ورای آنها مناظر دور نقاشی شده بر پانوراما قابل رؤیت بود، و این

جای هم به کار می‌بردند. پانورامای متحرك در تئاتر در اوایل سده‌ی نوزدهم مورد استفاده قرار گرفت. بر روی پارچه‌ای بسیار بلند صحنه‌ی دنباله‌داری نقاشی می‌شد، و این پرده بر روی ریلی مستقر می‌شد، و بر استوانه یا «قرقره»ای عمودی در دو جانب صحنه می‌پیچید. با گردش قرقره یا ماسوره، پارچه در عرض صحنه به حرکت در می‌آمد. در این حالت شخصیتها و کشتیها ظاهراً از جایی به جای دیگر حرکت می‌کردند، بدون آنکه حرکت پرده احساس شود. بر این صحنه گاه بالها و پرده‌های دیگری نیز افزوده می‌شد تا اشیاء و صحنه‌های متعددی را بر روی هم قرار دهند و بر بعد تصاویر بیفزایند. پیش از پایان سده‌ی نوزدهم این پانورامای متحرك برای نمایش مسابقات ارابه‌رانی در



تصویر ۲۸.۱۴. (ه) انطباق تاریخی و رنگ و بوی محلی در لباس. در این دوره امری پذیرفته شده بود، از اینرو محققان طرحهای بسیاری را از روی مدارک موجود تهیه کرده بودند. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر، جی. ب. پرستلی.

انطباق تاریخی طفره می‌رفتند، تا آنکه در ۱۸۴۲ احیای نمایشنامه‌ی سید که در آن از شش دکور استفاده شده بود الگوی تازه‌ای بر جای گذاشت. اگر چه استفاده از رنگ محلی و انطباق تاریخی از محبوبترین راههای ایجاد هیجانهای بصری بود، اما گرایش به واقعیت و تقلید از زندگی روزمره نیز به تدریج گسترش می‌یافت. به همین واسطه به تدریج برای صحنه‌های داخلی از دکورهای جعبه‌ای با سقف استفاده شد. تاریخ دقیق پیدایش دکورهای جعبه‌ای برای ما روشن نیست، اما می‌دانیم که در دهه‌ی ۱۸۲۰ شیوه‌ی متداولی بوده است. رسیدن به یک واقعگرایی کامل تدریجی بود، زیرا تا ۱۸۵۰ هنوز غالب وسایل و مبلمان صحنه نقاشیهای بریده شده‌ای بیش نبودند. در ۱۸۴۶، پی‌یر فوریه (۲۰۰) با استفاده از مبلمان واقعی، و

نمایشنامه‌های خود به کار می‌برد با اداره‌ی بناهای تاریخی و منابع دیگر مشورت می‌کرد. دوما‌ی پدر غالباً در حضور جمع، تهیه کنندگانی را که انطباق تاریخی را رعایت نمی‌کردند سرزنش می‌کرد، و از ۱۸۴۷ تا ۱۸۵۰ خود سرپرست تئاتری به نام تئاتر هیستوریک (۱۱۸) (تئاتر تاریخی) شد، و در آنجا چنان نمایشهای مجللی تهیه کرد که تقریباً تئاتر را ورشکسته کرد.

در ۱۸۴۰ منتقدان تئاتر در نوشته‌های خود به دقت به جزئیات صحنه و لباس و نور می‌پرداختند، و غالباً حتی پانتومیمهای قصه‌ی پریان را نیز به واسطه‌ی عدم رعایت انطباق تاریخی به نقد می‌کشیدند. مجموعه‌های نمایشی کلاسیک که در پالّه آ ولونته (۱۱۹) (مکان دلخواه) اجرا می‌شدند تا حدی از رعایت

نورگازی، و شبکه‌ی آبی که چشمه‌ها و آبشارهای واقعی ایجاد می‌کرد. پس از ۱۸۲۵ هنگامی که بارون تیلر (۱۱۳) به سمت ناظر نمایشهای اپرا انتخاب شد، حتی کمدهای فرانسوی نیز از این گرایش تازه پیروی کرد. تیلر که قبلاً مدیر پانوراما دراماتیک بود در سال ۱۸۲۶ سیسری را استخدام کرد تا تعدادی صحنه‌ی تاریخی برای نمایشهای طراحی کند؛ هرچنان یکی از آنها بود. پس از ۱۸۲۸ توجه روزافزون به زرق و برق در نمایشها موجب شد که کتابی به نام کتابچه‌ی صحنه یا کتاب راهنما چاپ شود. این کتاب صحنه‌ها و افکنهای مخصوصی را که تئاترهای پاریسی به کار می‌بردند با ذکر جزئیات شرح می‌داد، و برای ساده‌تر کردن صحنه در تئاترهایی با امکانات کمتر راه‌حلهایی پیشنهاد می‌کرد. پس از ۱۸۳۰ توجه به انطباق تاریخی نیز افزایش یافت، زیرا نمایشنامه نویسان رمانتیک عدم تداوم و انطباق در ملودرامها را مسخره می‌کردند. ویکتور هوگو پیش از تهیه‌ی طرحهایی که در

بود، اما ضمناً برای تئاترهای اپراکمیک، کمدهای فرانسوی، پورت سن مارتین، پانوراما - دراماتیک و تئاترهای دیگر نیز طراحی می‌کرد. او پس از ۱۸۲۲ به قدری از تئاترها سفارش می‌گرفت که نخستین آتلیه‌ی طراحی صحنه را در پاریس به راه انداخت. سیسری در اینجا به تدریج توانست متخصصان مختلف در طراحی صحنه را گرد آورد (یکی برای جزئیات طرح معماری، یکی برای نقاشی منظره، و غیره)، و موجب شد که طراحی صحنه به تخصصهای مختلف تقسیم شود. از دوران سیسری به بعد جای طراحان اختصاصی را در تئاترها آتلیه‌های طراحی گرفتند. طراحی صحنه در فرانسه در ادامه‌ی سده‌ی نوزدهم در سیطره‌ی شاگردان سیسری قرار داشت.

پس از ۱۸۲۰ نمایشهای پر عظمت مورد توجه روز افزونی قرار گرفتند. در سال ۱۸۲۲ تالار اپرای تازه‌ای ساخته شد که همه‌ی دستاوردهای پیشین در ساختمان صحنه را یکجا جمع کرده بود. از جمله



تصویر ۲۷.۱۴. نمایش افتتاحیه‌ی تئاتر هیستوریک متعلق به آلكساندر دوما‌ی پدر در سال ۱۸۴۷. از مجله‌ی اخبار مصور لندن (۱۸۴۷). مجموعه‌ی تئاتری هابلیتزل، دانشگاه نکرزاس، آوستین.

ایتالیا و اسپانیا در نیمه اول سده نوزدهم

بین سالهای ۱۸۰۰ و ۱۸۶۱ ایتالیا درگیر تحولات سیاسی بود. این کشور در طول جنگهای ناپلئونی توسط فرانسه اداره می‌شد. فرانسه بسیاری از ایالات کوچکتر ایتالیا را ادغام کرد، و موقتاً از نفوذ کلیسا کاست. خودآگاهی ملی ایتالیا نیز در طول این سالها برای نخستین بار بیدار شد. سقوط ناپلئون در ۱۸۱۵ بار دیگر شرایط پیش از ۱۸۰۰ را باز گرداند، اما استقرار دوباره تسلط اتریش بر بسیاری از ایالات ایتالیا آرزوی استقلال را زنده نگاه می‌داشت. پس از يك سلسله شورشهایی که در ۱۸۴۸ واقع شد مبارزه برای وحدت ملی فزونی گرفت و در ۱۸۶۱ ایتالیا به ملتی واحد بدل شد.

تا ۱۸۱۵ تراژدی از الگوی آلفییری، و کمندی از الگوی گلدونی پیروی می‌کرد. بلافاصله پس از سقوط ناپلئون مجله تازه‌های آلمان به مدیریت مادام دوشال در ایتالیا نیز منتشر شد و گرایش به رمانتیسیم را سرعت بخشید. از آنجا که این نهضت به‌طور عمده آزادی و ملی‌گرایی را تداعی می‌کرد، توانست در امور ادبی و سیاسی وحدتی ایجاد کند.

در این دوره درام‌نویسان معدودی سر برآوردند که حائز اهمیتند. اوگو فسکولو (۱۷۷۸ - ۱۸۲۷) با نمایشنامه‌های گورها (۱۸۰۷) و آژاکس (۱۸۰۹) معمولاً پیشاهنگ نهضت رمانتیک در ایتالیا شناخته می‌شود. فسکولو شاید از آنجا که به دلایل سیاسی مجبور شد ایتالیا را ترک کند، در سراسر نیمه اول سده نوزدهم نزد عناصر آزادیخواه محبوبیت

سرانجام در ۱۸۴۰ منتقدان فرانسوی بدون استثنا بی‌سامانی در لباس صحنه را به باد استهزا گرفتند.

نورپردازی تا ۱۸۲۲ دنباله‌ی همان شیوه‌های سده هجدهم بود، تا آنکه در این سال اپرا چراغ‌گازی را عرضه کرد. انعطاف و شدت نوری که این چراغها در اختیار می‌گذاشتند، مورد توجه تئاترهای دیگر قرار گرفت. اما کمندی فرانسز تا سال ۱۸۴۳ از این چراغها استفاده نکرد، حتی در این سال نیز نورهای زمینی را حفظ کرد، زیرا بازیگران زن کمندی فرانسز نور چراغهای گازی را بسیار زننده می‌یافتند. چون شدت و جهت نور چراغهای گاز بیشتر قابل کنترل بودند، از آن پس امکان واقعگرایی بیشتر شد. اما چون هنوز نور متمرکز اختراع نشده بود، نور صحنه همچنان عمدتاً همان نور عمومی بود.

گرایش به نورپردازی دقیقتر به دهه ۱۸۴۰ بر می‌گردد، زیرا در این سالها بود که نور زرد متمرکز (لایم لایت) و نور آرک کربنی (قوس زغالی) در فرانسه رواج یافت. در ۱۸۴۶ در اپرا برای طلوع خورشید از نور آرک کربنی استفاده شد، و در ۱۸۶۰ آرکی کربنی همراه با کلاهک و عدسی به کار گرفته شد تا نور گرد متمرکز (اسپات لایت) و مؤثری ایجاد کند. این نورهای متمرکز که در اصل برای تعقیب بازیگران بر صحنه ابداع شده بودند به تدریج مورد استفاده‌هایی یافتند که امروز نیز در تئاترها دیده می‌شوند. ظرفیت کامل این نورها تا سده بیستم کشف نشد.



تصویر ۲۹.۱۴. (۵) در سال ۱۸۴۰ استفاده از نور گازی در بسیاری از تئاترها معمول شده بود. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر، جی. ب. پرستلی.

فرانسه بود. اگر چه راهجوییهای مداومی از دیرباز در تحول طرح لباس به عمل آمده بود، اما پیشرفت کار بویژه در آثار جدی پیگیر بود. تا سال ۱۸۱۵ هنوز برای کمندی لباس معاصر به کار می‌رفت، پس از آن به تدریج برای آثار مولییر لباسهای سده هفدهمی اقتباس شد؛ گو اینکه مادموازل مار این تغییر را نپذیرفت، و همچنان به پوشیدن لباسهای باب روز خود ادامه داد. بارون تیلر بر انطباق تاریخی در لباس تأکید بسیار داشت و این شیوه برای درام‌نویسان رمانتیک بسیار مطلوب می‌نمود.



تصویر ۳۰.۱۴. طرحهایی از آلکساندر دوما، پدر، برای لباس. این طرحها برای نمایشنامه‌ی دون ژوان مارِنا (۱۸۳۶) تهیه شده بود. از مجله‌ی بررسی تئاتر (۱۸۳۶).



تصویر ۳۲.۱۴. طرحی از سانکیرکو برای نمایشنامه‌ی جنگجویان صلیبی در مصر اثر پیر بیر در تئاترو آلا اسکالا در میلان، ۱۸۲۶. برگرفته از جنگی دکورهای صحنه (۱۸۲۸).

نمایشنامه‌ی دون خوان تنوریو (۱۸۴۴)؛ آنتونیو خیل ای زارات (۱۷۹۶ - ۱۸۶۱) با نمایشنامه‌ی کارلوس دوم (۱۸۳۷)؛ و ماریانو خوزه و لارا (۱۸۰۹ - ۱۸۳۷) با نمایشنامه‌ی ماسیاس (۱۸۳۴). با رشد محبوبیت درام در دهه‌ی ۱۸۳۰، تعداد تئاترهای اسپانیایی نیز افزایش یافت. این تئاترها همچون دوران طلایی همچنان به نفع امور خیریه فعالیت می‌کردند، اما در ۱۸۴۹ این روش برجیده شد و اصلاحات قابل توجهی در تئاتر اسپانیا انجام گرفت.

تئاتر و درام روسی، ۱۸۵۰ - ۱۸۰۰

از سال ۱۸۰۵ به بعد روسیه از مهمترین دشمنان فرانسه‌ی ناپلئونی محسوب می‌شد، و ناپلئون در جریان حمله به روسیه بود که نخستین شکست عظیم را خورد. احساسات ملی‌گرایانه در روسیه نیز همچون کشورهای دیگر در این دوره پیوسته اوج می‌گرفت. محبوبترین نمایشنامه‌نویس روسی در این دوره ولادیسلاو آزرُف (۱۷۷۰ - ۱۸۱۶) بود، شاید از آنرو که آثار او هنگامی که روسیه از جانب فرانسه

طریق نمایشهای سیار توانستند به بقای خود ادامه دهند.

در اسپانیا نیز همچون کشورهای دیگر اروپایی، تئاتر تحت تأثیر وقایع سیاسی قرار گرفت. در سال ۱۸۱۵ برادرِ ناپلئون، که در ۱۸۰۸ به عنوان پادشاه اسپانیا تاجگذاری کرده بود جای خود را به یکی از سرکوبگرترین رژیمهای اروپایی داد. بسیاری از نویسندگان اسپانیایی کشور را ترک کردند، تا آنکه پس از مرگ فردیناند هفتم در ۱۸۳۳ اوضاع آرامتر شد. نویسندگان اسپانیایی غالباً سالهای تبعید خود را در پاریس می‌گذراندند، و در آنجا شاهد انقلاب رمانتیک شدند.

جنگی شبیه به آنچه در فرانسه بر سر هرنانی در گرفته بود در سال ۱۸۳۵ با نمایشنامه‌ی دون آلوارو، یا نیروی تقدیر (۱۸۳۵) نوشته‌ی آنخل و ساودرا (۱۷۹۱ - ۱۸۶۵) در اسپانیا درگرفت. اگر چه این نمایشنامه با موفقیت خود رمانتیسم را در اسپانیا مستقر ساخت، اما عمر کوتاهی داشت، و بلافاصله پس از ۱۸۴۰ فراموش شد. مهمترین درام‌نویسان اسپانیایی عبارتند از: مارتینز و لاروسا (۱۷۸۷ - ۱۸۶۲) با نمایشنامه‌ی توطئه در ونیز (۱۸۳۴)؛ آنتونیو گارسیا گوتیه رز (۱۸۱۲ - ۱۸۸۴) با نمایشنامه‌ی تروبادور (۱۸۳۶)؛ خوزه زوریلا (۱۸۱۷ - ۱۸۹۲) با

این دوره عبارتند از لورنزو ساچتی (۱۷۵۹ - ۱۸۲۹)، که در ونیز، وین، و پراگ کار می‌کرد؛ آلساندرو سانکیرکو (۱۷۷۷ - ۱۸۴۹) طراح صحنه‌ی تئاترو آلا اسکالا در میلان؛ و آنتونیو دو پیسان (۱۷۸۴ - ۱۸۵۱)، که در ونیز و وین کار می‌کرد. اگر چه ایتالیا همچنان پیشرو ابرای جهان ماند، اما نفوذ آن رو به کاهش بود. آهنگسازان برجسته‌ی ایتالیایی بخش اعظم زندگی‌ی خود را در فرانسه و کشورهای دیگر می‌گذراندند، اما درخواست جهانی برای بازیگران و طراحان ایتالیایی کاهش یافته بود. آخرین شرکت نمایشی ایتالیا در آلمان، در سال ۱۸۳۲ اخراج شد. باید دانست که فعالیت اجرا کنندگان ایتالیایی در آلمان از سده‌ی هفدهم آغاز شده بود. در کشورهای دیگر نیز به تدریج اجرا کنندگان محلی جای ایتالیاییها را پر می‌کردند، و تنها ستاره‌های ایتالیایی همچنان در کشورهای اروپایی استقبال می‌شدند. اپرا همچنان زندگی تئاتری ایتالیا را تشکیل می‌داد، و گروههای دراماتیک معدودی تنها از

داشت. نخستین درام‌نویس ممتاز رمانتیک در ایتالیا آلساندرو مانزونی (۱۷۸۵ - ۱۸۷۳) نام داشت. مانزونی در نمایشنامه‌های کُنتی از کارمانیولا (۱۸۲۰) و آدلچی (۱۸۲۲) موضوعات مذهبی را با احساسات آزادیخواهی‌ی سیاسی در می‌آمیخت. اما بدون شك مشهورترین نویسنده‌ی ایتالیایی در این دوره جانباتیستا نیکولونی (۱۷۸۲ - ۱۸۶۱) بوده است که استادی از اهالی فلورانس بود و پیش از پرداختن به سبک رمانتیک به شیوه‌ی آلفیه‌ری می‌نوشت. او در آثار خود حوادثی را میان زمان حال و زمان گذشته به‌طور موازی پیش می‌برد و آزادیخواهی و نفوذ کلیسا را در میان کشورهای بیگانه مدام تبلیغ می‌کرد. اگر چه آثار او امروزه کند و راکد می‌نمایند، مع الوصف نمایشنامه‌های جوانسی‌دا پروسیدا (۱۸۳۰) و آرنالدو دا برشیا (۱۸۴۳) روح همبستگی ملی را در ایتالیاییها دمید.

طراحی صحنه در ایتالیا همان گرایشهای کلی فرانسه را دنبال می‌کرد. مهمترین طراحان ایتالیایی در



تصویر ۳۱.۱۴. برده‌ی پنجم نمایشنامه‌ی کُنتی از کارمانیولا اثر آلساندرو مانزونی، که نخستین بار در ۱۸۲۸ اجرا شد. برگرفته از کتاب اپرا واری نوشته‌ی ا. مانزونی (۱۸۲۵).

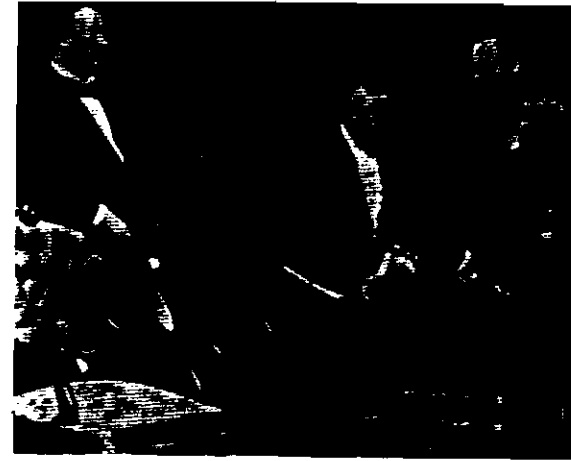
شاهکارهای درام روسی، و گاه تنها نمایشنامه‌ی قابل توجه روسی در سبک نئوکلاسیک شناخته می‌شود. قهرمان وارسته‌ی این نمایشنامه، همچون قهرمان مردم‌گریز^(۱۱۱) اثر مولی‌یر، می‌کوشد دیگران را نسبت به مادیگری و ربایی که جامعه در پیش دارد آگاه سازد. برای این کار نمایشگاهی از تپیه‌های مختلفی از زندگی معاصر مسکو ترتیب می‌دهد. متأسفانه این نمایشنامه زمانی کامل شد که شورش ۱۸۲۵ به وقوع پیوسته بود و ممیزی شدت گرفته بود، نتیجه آن که سالها اجازه‌ی اجرا نیافت. شکل نهایی نمایشنامه تا ۱۸۶۹ منتشر نشد؛ اما از آن پس هرگز از مجموعه‌های

(سلطنت ۱۸۲۵ - ۱۸۵۵) به سلطنت رسید، در همان آغاز ناراضیاتی عمومی به جنبشی علنی مبدل شد. این انقلاب به سرعت سرکوب شد، و تزار برای پیشگیری از شورشی‌های احتمالی آینده، شدیدترین سازمان مخفی و ممیزی اروپا را سازمان داد. اگر چه دوران حاکمیت او خلافت‌ترین دوران هنری روسیه بود اما بهترین نمایشنامه‌ها، همواره پیش از دریافت مجوز نمایش، به شدت مثله می‌شدند.

آلکساندر گریبایدف^(۱۱۲) (۱۷۹۵ - ۱۸۲۹) در درجه‌ی اول به خاطر نمایشنامه‌ی وای بر هوشمند^(۱۱۳) (۱۸۲۲ - ۱۸۲۵) در خاطرها مانده است، و یکی از



تصویر ۳۵.۱۴. (۵) میخائیل لرمونتف، شاعر و نویسنده‌ی روسی.



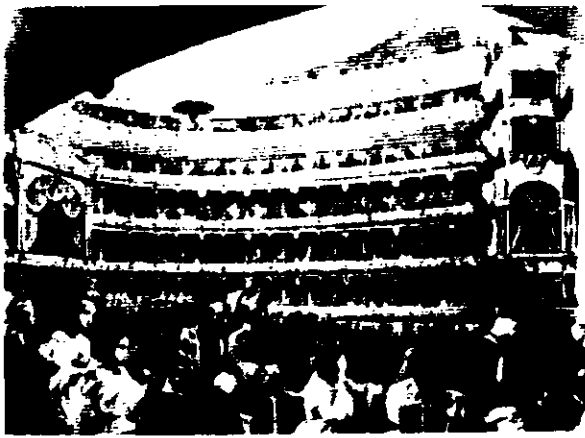
تصویر ۳۳.۱۴. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی وای بر هوشمند اثر گریبایدف. در مرکز تصویر میخائیل شچپکین در نقش ناموسف دیده می‌شود. برگرفته از کتاب تئاترهای مسکو نوشته‌ی کیسار ژفسکی (۱۹۵۹).

سرآمدن دوران ناپلئون استبداد تازه‌ای شکل گرفت. آلکساندر اول (سلطنت ۱۸۱۰ - ۱۸۲۵) ابتدا دم از آزادی رعیتها و اصلاحات دیگر می‌زد، اما وقتی معلوم شد کاری از او ساخته نیست گروههای انقلابی به تدریج متشکل شدند، و پس از آنکه نیکلای اول

تهدید می‌شد احساسات میهن‌پرستانه‌ی روسها را خوش می‌آمد. نمایشنامه‌های او، بویژه دیمیتسری دانسکوی^(۱۱۴) (۱۸۰۷)، به شیوه‌ی کلاسیک نوشته شده‌اند، و به سرعت فراموش شدند. در روسیه نیز همچون کشورهای اروپایی با



تصویر ۳۴.۱۴. (۵) آلکساندر پوشکین، شاعر و نویسنده‌ی بزرگ روسی، گراوور از ت. رایت. ۱۸۳۷.



تصویر ۳۶.۱۴. نمای داخل تئاتر بولشوی، حدود ۱۸۵۰. برگرفته از کتاب معماری تئاتر نوشته ی بارخین (مسکو، ۱۹۲۷).

بخشید. در ۱۸۰۹ يك مدرسه ی تربیت بازیگران به آن افزوده شد، و گروه های ساکن مسکو به تدریج از نظر تئاتری اهمیت یافتند؛ البته هنوز شرکت های نمایشی در پایتخت روسیه، سنت پترزبورگ، مورد توجه بیشتری بودند و کمک مالی ی بیشتری دریافت می کردند. شاخوسکوی پس از دیدار از پاریس و مراکز تئاتری دیگر اروپایی بر آن شد که سطح اجرای نمایش ها را در روسیه بالا ببرد، لذا برای اداری گروه ها قوانینی به تصویب رساند که تا ۱۹۱۷ معتبر ماندند.

در سراسر این دوره تئاتر های سلطنتی انحصار نمایش های تولید شده در سنت پترزبورگ و مسکو را در اختیار داشتند. در سنت پترزبورگ سه تئاتر وجود داشت: تئاتر بولشوی (۱۷۷۸)، که عمدتاً ویژه ی نمایش های باله و اپرا بود؛ تئاتر مالی (۱۷۷۷)، (در ۱۸۳۲ تئاتر آلکساندرینسکی (۱۷۵۰) جایگزین آن شد) که عمدتاً برای نمایش درام به کار می رفت؛ و تئاتر میخائیلوفسکی (۱۷۵۱) که اختصاص به نمایش آثار خارجی داشت. مسکو دو شرکت تئاتری داشت که یکی ویژه ی اپرا و باله، و دیگری ویژه ی نمایش درام بود. این دو شرکت ابتدا در ساختمان هایی موقتی مستقر بودند، اما در ۱۸۲۴، با گشایش تئاتر مالی برای نمایش درام، این دو شرکت به آنجا رفتند و استقرار دائمی یافتند؛ این تئاتر هنوز هم

نمایش نامه داستان مرد جوانی است که اشتباهاً به جای يك مقام رسمی از سنت پترزبورگ گرفته می شود. در این نمایش نامه فساد، خشونت، و بی نزاکتی مقامات دولتی در شهرستانها طرح می شود، و نسبت به دوران خودش اثر اصیلی شمرده می شود، زیرا با آن که نه داستان عاشقانه و نه شخصیت های دلپذیری دارد هنوز محبوب مانده است. این نمایش نامه را از آن رو واقعگرا می دانند که سرشار از شخصیت پردازی های اغراق شده، و سراسر درگیر حقارت، تزویر و فساد است. این نمایش نامه که با رضایت ضمنی تزار اجرا شد، نویسندگان دیگر را نیز بر آن داشت تا تصویر واقعی جامعه را منعکس کنند، اما موج جدید تا پایان ۱۸۵۰ آشکار نگشت.

در طول سده ی نوزدهم تئاتر روسیه به طور دائم رو به گسترش بود، اما به دقت تحت نظارت دولت قرار داشت. شاهزاده آلکساندر شاخوسکوی (۱۷۷۷ - ۱۸۴۶) که از ۱۸۰۱ تا ۱۸۲۶ مدیریت تئاتر سلطنتی را بر عهده داشت چندین تغییر اساسی در آن داد. در ۱۸۰۵ سرانجام يك تئاتر دولتی در مسکو گشایش یافت، و دربار روسیه يك گروه ۷۴ نفره ی رعیت - بازیگر از رعایای ا. ای. استولپین (۱۷۷۸)، و تعدادی نیز از رعایای شاهزاده ولکنسکی (۱۷۷۱) را به این تئاتر

تشویق نیکلای اول امکان تجلی یافت. یکی از موفقترین نویسندگان این سبک نستور کوکولنیک (۱۸۰۹ - ۱۸۶۸) بود که در نمایش نامه ی دست قادر متعال سرزمین ما را نجات داد (۱۸۳۴) داستان برگزیده شدن میخائیل رومانوف (۱۸۳۸) را به جانشینی نیکلای اول بازگو می کند. نیکلای پله وی (۱۷۹۶ - ۱۸۴۶) نیز مباحث میهنی و رایج را طرح می کند، گو اینکه اساساً به خاطر آثار ملودراماتیک خود مشهور شده است. ملودرام پس از اجرای نمایش نامه ی سی سال (۱۸۳۱) اثر ویکتور دوکانژ (۱۸۲۱) در ۱۸۲۹ در روسیه محبوب شد. بیشترین سهم پله وی در تئاتر روسیه معرفی شکسپیر به صحنه های روسی بود که با ترجمه ی هملت در ۱۸۳۷ آغاز کرد. پس از آن اجرای آثار شکسپیر در روسیه رواج روز افزونی گرفت.

مجموعه های نمایشی در روسیه همچون کشورهای دیگر اروپایی تحت سلطه ی ملودرام و نمایش موزیکال بودند. غالب این گونه نمایش ها ترجمه ی آثار کشورهای دیگر بویژه فرانسه بودند، اما نویسندگان روسی نیز در رواج این سلیقه سهم داشتند. کمدی وودویل، نمایشی در يك پرده و سراسر همراه با موسیقی و آوازهای باب روز، بویژه از محبوبیت زیادی برخوردار بود. این نوع کمدی در روسیه توسط آلکساندر پیساروف (۱۸۰۳ - ۱۸۲۸) به اوج محبوبیت رسید، و در بقیه ی سده ی نوزدهم نویسندگان دیگر نیز از پیساروف پیروی کردند.

درام واقعگرا در دهه ی ۱۸۳۰ با نیکلای گوگول (۱۸۰۹ - ۱۸۵۲) آغاز می شود. گوگول به عنوان يك نمایش نامه نویس امروزه بیشتر به واسطه ی نمایش نامه ی بازرس کل (۱۸۳۶) شهرت دارد. این

نمایشی روسیه غایب نماند.

هنگامی که نمایش نامه ی گریبایدوف نوشته شد، رمانتیسیم کم کم در روسیه پا می گرفت. آلکساندر پوشکین (۱۷۹۹ - ۱۸۳۷) را معمولاً پایه گذار سبک رمانتیک در روسیه می شناسند، و نمایش نامه ی بوریس گودونوف (۱۸۲۵) با تنوع، ابعاد وسیع، قوت شاعرانه، و موضوع تاریخی نخستین پیروزی رمانتیسیم بر نئوکلاسیسم روسی بود. این اثر که گاه نخستین نمایش نامه ی سیاسی روسی نیز شناخته می شود، رابطه ی يك فرمانروا را با زیردستانش نشان می دهد. نمایش نامه ی بوریس گودونوف تا سال ۱۸۳۱ اجازه ی انتشار نیافت، و تا سال ۱۸۷۰ امکان اجرا نداشت، و در سال ۱۸۷۳ موسورگسکی (۱۸۳۹) بر اساس آن اپرایی ساخت که از آن به بعد به شدت بر متنی که در تئاترها اجرا می شد اثر گذاشت. میخائیل لرمونتوف (۱۸۱۴ - ۱۸۴۱) یکی از لطیفترین شعرای رمانتیک روسی نیز پس از ۱۸۳۰ با موفقیتی که از نمایش نامه ی اسپانیاییها (۱۸۳۵) به دست آورد تعدادی نمایش نامه نوشت. امروزه تنها نمایش نامه یی که از او در خاطرها مانده است بالماسکه (۱۸۳۵) نام دارد، که در آن مردی همسر خود را به قتل می رساند، و جامعه ی فاسد روسیه مقصر اصلی شناخته می شود. این نمایش نامه نیز تا دهه ی ۱۸۶۰ تحت ممیزی قرار داشت و اجرا نشد.

با توجه به ممیزی شدیدی که در روسیه ی تزاری وجود داشت تعجبی ندارد اگر بینیم غالب نمایش نامه های روسی در این دوران آثاری بی ضرر یا تملق آمیز نسبت به شاهان روسی اند. رمانتیسیم روسی سرانجام در هیأت نمایش هایی پر تامل و میهن پرستانه با



تصویر ۳۷.۱۴. نیکلای گوگول نویسنده‌ی روسی.

کاراتیگین تکنیک استادانه‌ای داشت و در انتخاب لباس، آرایش و همه‌ی جزئیات اجرا دقت فراوانی به کار می‌برد.

پس از ۱۸۲۵ سرانجام تئاترهای مسکو برتری خود را به کرسی نشاندند. از میان بازیگران اولیه‌ی مسکویی مُچالف و شچپکین از همه مهمتر بودند. پُل مُچالف (۱۸۰۰ - ۱۸۴۸) از سن هفده سالگی به صحنه رفت. او بازیگری احساساتی بود که در کارش یکدستی نداشت، اما وقتی که خوب بود تماشاگران را مسحور می‌ساخت. او را بویژه در ملودرام و نقشهایی چون ریچارد سوم و هملت بسیار ستوده‌اند. میخایل شچپکین (۱۷۸۸ - ۱۸۶۳) به عقیده‌ی استانیسلاوسکی (۱۹۰۱) نخستین بازیگر بزرگ روسی است. شچپکین سیرف زاده‌ای بود که کار خود را در گروههای سیرفی آغاز کرد. در سال ۱۸۰۸ با گروههای حرفه‌ای به نمایش سیار پرداخت و در ۱۸۲۱ از قید سرفی آزاد شد. در ۱۸۲۳ عضو گروه تئاتری مالی شد و تا پایان عمر در آنجا ماند. پس از ۱۸۳۲ به تدریس در مدرسه‌ی دراماتیک پرداخت، در حالی که گاه سفرهایی نیز برای نمایش در سراسر روسیه انجام می‌داد. شچپکین بازیگر پرکار و صاحب تکنیکی بود، و در بازیگری نوعی طبیعتگرایی را دنبال می‌کرد. نفوذ او موجب شد که در تئاتر مالی پیش از نقاط دیگر روسیه کار گروهی متداول شود. شیوه‌ی روخوانی پیش از انتخاب نقشها را برای گروه نخستین بار او اعمال کرد. شچپکین همچنین بازیگرانش را در شخصیت پردازی راهنمایی می‌کرد. او در کمدهای گوگول بی‌نظیر بود و گفته می‌شود شیوه‌ی طبیعی او نمایشنامه‌نویسان را نیز برای نوشتن شخصیتهای

شاگرد دیمیترفسکی (۱۸۵۱) بود و در کمدهای و تراژدی نقش اول را ایفا می‌کرد. هر چند در تراژدی بهتر بود؛ گفته‌اند که برای نقشهای بومی مناسب نبوده است. او به‌خاطر محبوبیتی که داشت بسیار بیش از دیگران دستمزد می‌گرفت، و حتی مبلغی نیز برای تهیه‌ی لباس دریافت می‌کرد. هنگامی که مادموازل ژرژ، بازیگر فرانسوی، در ۱۸۰۸ به روسیه آمد رقابت تلخی میان آن دو در گرفت که تا سال ۱۸۱۱، یعنی تاریخ مراجعت مادموازل ژرژ ادامه داشت. آلکسی یاکوفلِف (۱۷۷۳ - ۱۸۱۷) نیز که نزد دیمیترفسکی تعلیم دیده بود در سال ۱۷۹۹ برای نخستین بار به صحنه رفت. یاکوفلِف بازیگر پرحرارتی بود و در تراژدیهای اُزُرف (۱۸۵۵) محبوبیت ویژه‌ای داشت. بعدها با رواج آثار اُزُرف محبوبیت او نیز بیشتر شد. در ربع دوم سده‌ی نوزدهم صحنه‌ی تئاتر سنت پترزبورگ در سلطه‌ی واسیلی کاراتیگین (۱۸۰۲ - ۱۸۵۳) قرار داشت. او مردی بلند قامت و زیبا بود و صدایی رسا داشت، و تقریباً در انواع نقشها ظاهر می‌شد.

مورد استفاده است. تئاتر بولشوی در ۱۸۲۵ برای نمایش اپرا و باله ساخته شده بود، اما هنگامی که در ۱۸۵۳ آتش گرفت، دوباره در سال ۱۸۵۶ در محل کنونی خود ساخته شد. از آنجایی که شرکتهای دولتی صاحب اعتبار بیشتری بودند، الگوی تئاترهای قرار می‌گرفتند که از طریق نمایشهای سیار با کیفیتی نازلتر به بقای خود ادامه می‌دادند.

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ بازیگران روسی در گروههای دولتی هنوز بر طبق «رشته‌ی حرفه‌ای»، و مطابق با الگوهای فرانسوی استخدام می‌شدند. زمان تمرینات، رفتار بازیگران، و همه‌ی جنبه‌های زندگی آنها را قوانین دولتی تعیین می‌کرد. در ۱۸۳۹ این بازیگران به صورت استخدام کشوری درآمدند و بر حسب سابقه‌ی خدمت به سه دسته تقسیم شدند.

بازیگران گروههای سنت پترزبورگ دیر زمانی بر بازیگران مسکو برتری داشتند. در میان بازیگران سنت پترزبورگی، سیمونوا و یاکوفلِف بویژه مورد تحسین بودند. یکاترینا سیمونوا (۱۷۸۶ - ۱۸۴۹)

واقعی‌تر تشویق کرد.

صحنه‌پردازی در روسیه به‌طور کلی بسیار محافظه‌کارانه بود، و نمایشها عمدتاً وابسته به دکورهای محدودی بودند که در انبار تئاتر یافت می‌شدند. این دکورها به وسیله‌ی بالها و پرده‌ها ساخته می‌شدند. دکورهای جعبه‌ای در روسیه از دهه‌ی ۱۸۳۰ معرفی شدند، اما در آغاز طرفداران زیادی نیافتند، و بسیار طول کشید تا در سطحی گسترده به کار روند.

اپرا که در درجه‌ی اول يك سرگرمی اشرافی بود، در دهه‌ی ۱۸۳۰ در روسیه طرفداران فراوانی یافت، و این زمانی است که میخایل گلینکا (۱۸۰۴ - ۱۸۵۷) مکتب روسی را در آهنگسازی بنا گذاشت. اما باید دانست که نفوذ کشورهای دیگر اروپایی تا پایان سده‌ی نوزدهم همچنان حاکم بود. باله‌ی روسیه نیز تحت نفوذ کشورهای دیگر بود، و شارل دیده‌لو (۱۸۲۱)، اهل فرانسه، بین سالهای ۱۸۰۱ و ۱۸۲۹ بنیان باله‌ی نوینی را در روسیه افکند. تأکید دیده‌لو بر حرکات عمودی در رقص موجب پیدایش کفشهای نرمی شد که به رقصگر امکان چرخشهای مشکلی را می‌داد، و همو بود که پیراهن باله (۱۸۲۱) و دامن کوتاه را معرفی کرد. ستارگان باله‌ی اروپایی از جمله ماری تاگلیونی (۱۸۰۴ - ۱۸۸۴)، برجسته‌ترین رقصگر دوران خود، از دهه‌ی ۱۸۳۰ سفر به روسیه را آغاز کردند، و موجب رشد تکنیکی‌ی بیشتری در باله‌ی روسی شدند. باید دانست که باله‌ی روسی شکل شاخص خود را در اواخر سده‌ی نوزدهم پیدا کرد.

گرایشهای تئاتر انگلیسی،

۱۸۰۰ - ۱۸۴۳

کشور دیگری با فرانسه دشمنی کرد. سیاست انگلستان بر آن بود که فرانسه را به انزوا کشاند (با جلوگیری از حرکت کشتیهایی که به فرانسه کالا می بردند، جنگ ۱۸۱۲ با آمریکا را تسریع کرد). انقلاب صنعتی که در اواخر سده ی هجدهم آغاز شده بود، در اوایل سده ی

بین سالهای ۱۷۹۰ و ۱۸۱۵ انگلستان بیش از هر

تصویر ۳۸.۱۴. یکی از تاترهای متعددی که بین ۱۸۱۰ و ۱۸۴۰ در لندن ساخته شد. این تصویر تئاتر رویال کابورج را هنگام گشایش در ماه مه ۱۸۱۸ نشان می دهد. این تئاتر بعدها آلدویک نام گرفت، و هنوز هم مورد استفاده است. برگرفته از کتاب لندن مصور از ویلکینسن (۱۸۲۵).

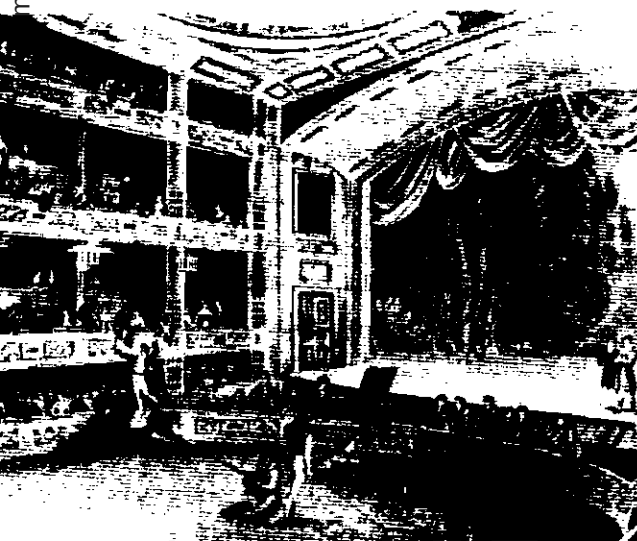


نوزدهم انگلستان را در صدر ملت های جهان جای داد. با این حال جنگ های ناپلئونی منابع مالی انگلستان را به ضعف کشاند، و نیاز به اصلاحات سیاسی و اجتماعی در برنامه ی روز قرار گرفت. اما دوران پس از ناپلئون همه ی دولتهای اروپایی را به سوی محافظه کاری و محدود ساختن آزادیها سوق داد. نتیجه آن شد که در طول دهه های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ انگلستان با فشارهای مالی و نهضتهای داخلی روبرو شود. اما بریتانیا انعطاف پذیرتر از کشورهای دیگر اروپایی بود، و توانست اصلاحات پارلمانی و کارگری متعددی انجام دهد. با اینهمه از دهه ی ۱۷۹۰ تا حدود ۱۸۴۰، به واسطه ی جنگ، گسترش شهرنشینی، و شرایط اقتصادی و اجتماعی همواره در شورش و غلیان بود. لندن در ۱۸۰۰ بزرگترین شهر جهان محسوب می شد، و در ۱۸۴۳ جمعیت آن دو برابر شد، یعنی به دو میلیون نفر بالغ شد. در طول این سالها بود که طبقه ی کارگر برای نخستین بار به تئاتر روی آورد، و تأثیر قابل ملاحظه ای بر آن نهاد. این تحول پیامدهای متعددی داشت.

نخست، تعداد تئاترهای دارای پروانه افزایش یافت، و گنجایش تئاتر کاونت گاردن در ۱۷۹۲ - ۱۷۹۳ به حدود ۳۰۰۰، و گنجایش تئاتر دروری لین پس از تجدید بنا به ۳۶۰۰ نفر رسید. دوم تئاترهای فرعی امکان گشایش یافتند. اولین تئاتر فرعی، در خارج از شهر وست مینستر (کرسبی رسمی دولتی) طبق قانون ۱۷۵۲ پروانه گرفت. پس از ۱۸۰۴ هنگامی که حاکم دارتموت به عنوان لرد چمبرلین (۱۶۶۱) انتخاب شد، یک تغییر اساسی به وقوع پیوست. او صدور پروانه ی نمایش را چنین تعبیر می کرد که تئاترهای

کوچک می توانند تحت نظارت شهر وست مینستر اجازه ی کار بگیرند به شرط آنکه به حقوق تئاترهای دارای پروانه تجاوز نکنند. بنابراین در آغاز ۱۸۰۷ تعدادی مجوز برای تئاترهای تازه صادر کرد. در ۱۸۴۳ در منطقه ی لندن بیست و یک شرکت نمایشی به وجود آمده بود، در حالی که در ۱۸۰۰ تنها شش تئاتر در لندن وجود داشت. بعلاوه لرد چمبرلین به تئاتر هی مارکت اجازه داد فصل نمایشی خود را طولانی تر کند. این تئاتر پیش از آن تنها پنج ماه از فصلهای گرم سال را حق اجرای نمایش داشت، در سال ۱۸۱۲ سالی هفت ماه نمایش می داد، و در ۱۸۴۰ تعداد آن به ده ماه رسید. سوم، مجموعه های نمایشی تغییر یافتند: تئاترهای دارای پروانه (کاونت گاردن، دروری لین، و هی مارکت) می توانستند نمایشهای دراماتیک اجرا کنند، اما تئاترهای فرعی تنها مجاز به نمایش شکلهای فرعی و ارائه ی سرگرمیهای مختلف بودند. پس از آن تئاترهای اصلی نیز برای جذب تماشاگر و رقابت با تئاترهای فرعی بر نمایشهای سرگرمی خود افزودند. بعلاوه تئاترهای اصلی برای جلب سلیقه های مختلف برنامه ی نمایشی خود را طولانی تر کردند و گاه از پنج تا شش ساعت طول می کشیدند، و در یک شب گاه سه نمایش می دادند؛ که مرکب از دو نمایش کامل و یک قطعه ی اختتامیه (۱۶۵۵) بود و بین ۱۸۲۰ و ۱۸۴۳ تعدادی برنامه های متنوع سرگرمی نیز افزوده می شد. بسیاری عقیده داشتند که تئاترهای اصلی با این زیاده رویها از مسؤولیت اجرای درام واقعی طفره می روند، زیرا مجموعه ی نمایشی آنها حتی نازلتر از برنامه ی تئاترهای فرعی شده بود. سرانجام حدود سال ۱۸۱۰، و دوباره در دهه ی ۱۸۳۰ اقداماتی به عمل آمد تا

نمایش اساساً در سه پرده نوشته می‌شد و با موسیقی همراه بود. بنابراین با کوتاه کردن درامهای معمولی به سه قسمت، و افزودن موسیقی، آنها را به ملودرام تبدیل کردند. کاراین تدبیرها به آنجا کشید که گفته‌اند یکبار اتللو به عنوان ملودرام اجرا شد با این تفاوت که هر پنج دقیقه یکبار صدای پیانویی به گوش می‌رسید. گو اینکه تئاترهای فرعی گاه به‌خاطر چنین خطاهایی جریمه می‌شدند، اما تفاوت میان تئاترهای اصلی و فرعی دیگر قابل تمیز نبود. نیاز به اصلاح این وضع آنقدر بالا گرفت که دولت مجبور به دخالت شد. در ۱۸۴۳ امتیاز قانونی تئاترهای اصلی، مصوبه‌ی دهه‌ی ۱۶۶۰، لغو شد. پس از آن هر تئاتری که پروانه‌ای اخذ می‌کرد، می‌توانست هر نوع نمایشی را اجرا کند. قانون تازه، البته، حق تصویب نمایشنامه‌ها را پیش از اجرا برای لرد جمبرلین حفظ کرد، و این حق تا سال ۱۹۶۸ برقرار ماند.



تصویر ۴۰.۱۴. آمفی تئاتر استلی، چنان که در اوایل سده نوزدهم تصویر شده است. عرصه (گود) و صحنه‌ی این آمفی تئاتر هر دو مورد استفاده‌ی تئاتر نیز قرار می‌گرفتند، اما معمولاً برای ملودرامهای مربوط به سلحشوران به کار می‌رفت. برگرفته از کتاب لندن مصور از ویلکینسن (۱۸۲۵).

به یاری آنها آمد. بورلتا که در اواسط سده‌ی هجدهم به عنوان اپرای کمده‌ی به انگلستان آمده بود، در ۱۸۰۰ تعریفی دوبه‌لو و مبهم پیدا کرده بود، و لرد جمبرلین هر نمایشی را که کمتر از سه پرده، و در هر پرده حداقل پنج آواز داشت، بورلتا می‌دانست. این ابهام نخست توسط رابرت ایلیستن (۱۷۶۸)، مدیر تئاتر سوری (۱۷۶۸)، مورد بهره‌برداری قرار گرفت. ایلیستن که یکی از بزرگترین بازیگران دوران خود محسوب می‌شد، ناخشنود از اجرای نمایشهای پیش پا افتاده، در ۱۸۰۹ نمایشنامه‌ی تدبیر نیکو (۱۷۰۰) اثر فارکوآر را به یک بورلتا تبدیل کرد، و در پایان آن مکث را به صورت «باله‌ی حرکت» افزود. پس از این اقدام، تئاترهای فرعی آموختند که تقریباً هر اثری را تغییر دهند تا از کنار محدودیت‌های قانونی بگریزند. ملودرام نیز که غالب تئاترهای فرعی اجازه‌ی اجرای آن را داشتند همان رخنه را داشت. این نوع



تصویر ۳۹.۱۴. (۵) تئاترهای فرعی قادر بودند همی سلیقه‌ها را به خود جلب کنند، و با همی محدودیت‌هایی که داشتند، توانستند تئاترهای اصلی را به تقلید از خود وادارند. در این جا تصویری تخیلی از یکی از تئاترهای بازاری با نمایشهای متنوع آن را می‌بینیم. برگرفته از شگفتیهای تئاتر نوشته‌ی جی. ب. پریسلی.

نمی‌دادند و در ۱۸۴۳ عقیده‌ی غالب بر آن بود که نمایشهای شکسپیر گیشه‌ی تئاترها را به کساد کشانده است. تئاترهای اصلی حق اجرای نمایشهای سطح پایین را نیز داشتند، اما تئاترهای فرعی مجاز به نمایشهای سطح بالا نبودند. بنابراین تئاترهای فرعی در کمین رخنه‌ای در قانون پروانه‌ی نمایش بودند تا با استفاده از آن امکان رقابت بیشتری با تئاترهای اصلی بیابند. دو شکل نمایشی به نامهای بورلتا (۱۷۶۱) و ملودرام

نوعی «تئاتر سوم» تأسیس شود، و به نمایش مجموعه‌ای استاندارد بپردازد. اگرچه این کوششها حاصلی نداشت اما نیاز به اصلاح وضع تئاتر احساس شد. با تغییر مجموعه‌های نمایشی در تئاترهای اصلی بویژه پس از ۱۸۱۰ بسیاری از تماشاگران درامهای جدی جذب اپراهای تئاتر کینگ (۱۷۶۶) شدند، که در آن حتی تماشاگران ایستاده موظف به پوشیدن لباس رسمی شب بودند. تماشاگرانی که به تئاتر جدی وفادار مانده بودند نیز ظاهراً علاقه‌ای به درامهای شاعرانه نشان

درام انگلیسی، ۱۸۰۰ - ۱۸۵۰



تصویر ۲۱.۱۴. (۵) پرسی بیش شلی، یکی از بهترین نویسندگان درامهای شاعرانهی انگلیسی در دوران خود بشمار می‌رفت.

اگر چه غالب شعرای مهم انگلیسی در اوایل سدهی نوزدهم نمایشنامه نوشته‌اند، اما معدودی از این آثار به منظور اجرا نوشته شده‌اند، و در میان آثار اجرایی آنها نیز تنها تعداد کمی موفقیتی به دست آوردند. غالب نمایشنامه‌های شاعرانه بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ از نظر موضوع و رهیافت نمایشی، تنوع الیزابتی محسوب می‌شوند، زیرا به موضوعات تاریخی پرداخته‌اند و بر آن بودند تا افتخارات شکسپیر را زنده کنند.

یکی از تحسین شده‌ترین نمایشنامه نویسان اوایل سدهی نوزدهم جووانا بیلی (۱۷۶۲ - ۱۸۵۱) است که بین ۱۷۹۸ و ۱۸۱۲ مجموعه‌یی سه جلدی به نام نمایشنامه‌های احساسات (۱۷۹۸) منتشر کرد، که در هر نمایشنامه‌ی آن به یکی از عواطف انسانی پرداخته است. اشعار این نمایشنامه‌ها از کیفیت ممتازی برخوردارند، اما خود نمایشنامه‌ها رضایتبخش نیستند، زیرا شخصیت و داستان نمایشنامه‌ها از انگیزه‌ی واحدی برخاسته‌اند. در میان آثار او تنها نمایشنامه‌ی دو مونتفورت (۱۷۹۱) (اجرا در ۱۸۰۰) موفقیتی نسبی کسب کرد، اما باید گفت نویسندگان دیگر تجلیل بسیاری از آثار او کرده‌اند.

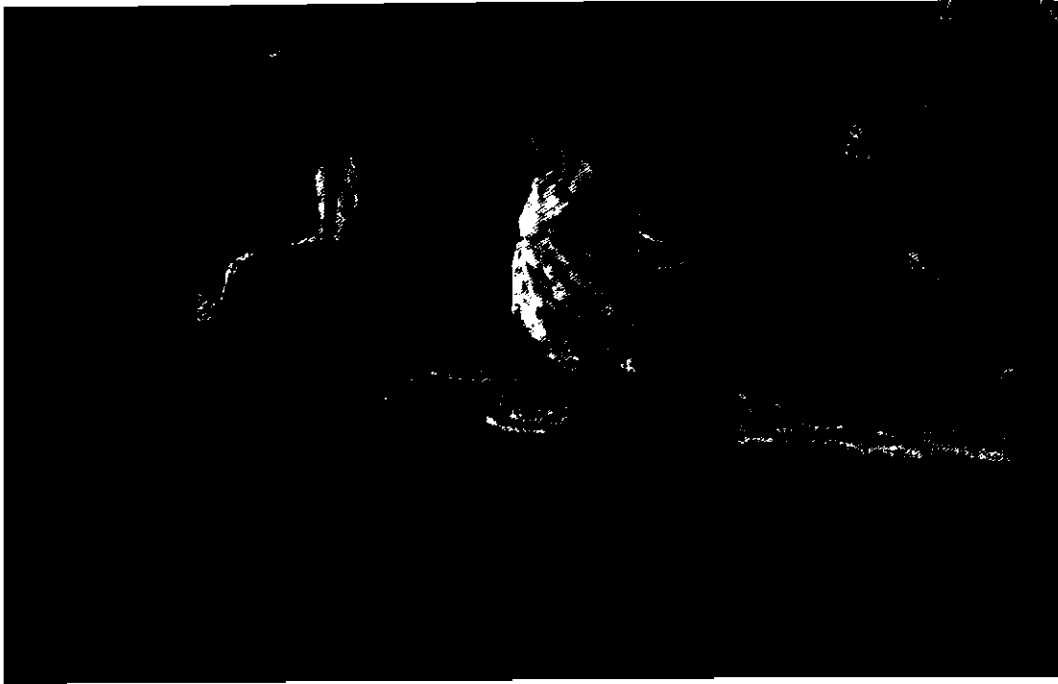
شعراي رمانتيك انگليسي غالباً درام‌نویسی نیز می‌کردند. ساموئل تیلر کولریج (۱۷۷۲ - ۱۸۳۴) نظریه‌پرداز عمده‌ی رمانتیسم در انگلستان با نمایشنامه‌ی ندامت (۱۸۱۳)، ویلیام وردز ورت (۱۷۷۰ - ۱۸۵۰) با نمایشنامه‌ی مرزداران (۱۷۹۵ - ۱۷۹۶)؛ و جان کیتس (۱۷۹۵ - ۱۸۲۱) با نمایشنامه‌ی اتوی کبیر (۱۸۱۹) از آن جمله‌اند.

تاریخی پاسخ گفت، و نمایشنامه‌ی ورتن (۱۸۷۱) (اجرا در ۱۸۳۰)، داستان مردی که به خاطر انتقامجویی نابود می‌شود، یکی از ابزارهای شهرت مک ردی شد.

سر والتر اسکات (۱۷۷۱ - ۱۸۴۲) علاقه‌ی پایداری به تئاتر نداشت، اما تعدادی نمایشنامه نوشت. نفوذ او بر تئاتر انگلستان بیشتر به واسطه‌ی داستانهای اوست که توسط دیگران برای نمایش اقتباس شده‌اند. داستانهای او با تأکید بر رنگهای محلی و تاریخی، سکوی پرتابی برای رمانسهای تاریخی (۱۸۸۹ - ۱۸۱۲)، که مؤلف اشعار رابرت براونینگ (۱۸۱۲ - ۱۸۸۹)، که مؤلف اشعار «دراماتیک» فراوان است، ظاهراً مناسبترین درامهای شاعرانه برای صحنه بودند، و مک ردی مایل بود با این نوع نمایش طبع آزمایی کند. اما نمایشنامه‌های استرافورد (۱۸۳۷)، لکمی تنگی بر دامن اسکاچون (۱۸۴۳)، و روز تولد کلمب (۱۸۵۳) موفقیت چشمگیری حاصل نکردند، شاید به این علت که بر حوادث غیر عادی تکیه می‌کردند، در نتیجه نمی‌توانستند عمومی باشند.

در این دوران کسی که به روشنی ویژگیهای هنرمندی بزرگ را در خود داشت جیمز شریدان نولز (۱۷۸۴ - ۱۸۶۲) نویسنده و درام‌نویس انگلیسی بود. هنگامی که نمایشنامه‌ی ویرجینیوس (۱۸۲۰) از او برای نخستین بار اجرا شد در سراسر انگلستان و آمریکا همچون الگویی پذیرفته شد. شهرت نولز با نمایشنامه‌های ویلیام تل (۱۸۲۵)، همسر (۱۸۳۳)، و گوژ پشت (۱۸۳۲) تثبیت شد. موفقیت او موهن تبدیل ماهرانه‌ی داستانهای ملو دراماتیک به صورت شکسپیری است. نولز سالهای دراز در میان منتقدان و تماشاگران محبوب ماند.

پرسی بیش شلی (۱۷۹۲ - ۱۸۲۲) شاید بهترین درام‌نویس شاعرانه‌ی دوران خود باشد، اما آثار او مثل سنسی (۱۸۱۱) و پرومته‌ی بی‌زنجیر (۱۸۲۱) تا سده‌ی بیستم به اجرا در نیامدند. سنسی (۱۸۱۹) داستان دختری است به نام بثارتیس سنسی که از پدر خود به خاطر رفتار غیر انسانی‌اش انتقام می‌گیرد. این نمایشنامه بیش از هر اثر دیگری در دوران خود به درام جاکوبی (۱۸۲۱) نزدیک می‌شود. جورج گوردن، معروف به لرد بایرن (۱۷۸۸ - ۱۸۲۴) موفقترین شاعر رمانتیک انگلیسی در تئاتر است، زیرا هم بیش از دیگران نمایشنامه نوشت، و هم آثارش بیش از شاعران دیگر مناسب صحنه بودند. لرد بایرن عضو کمیته‌ی تئاتر درویری‌لین بود، و دانش تئاتری و توجهش به جنبه‌های اجرایی نمایشنامه از شاعران معاصرش بیشتر بود. با این حال تنها يك نمایشنامه از او، ماریو فالیه‌رو (۱۸۲۱)، در دوران زندگیش به صحنه رفت (و از همان هم ناخرسند بود)، اما بعدها همه‌ی آثارش اجرا شدند. نمایشنامه‌ی سارا دانا پالوس (۱۸۲۱)، اشتیاق مقاومت ناپذیر چارلز کین را برای نمایشهای عظیم



تصویر ۴۲.۱۴. (۵) ملودرام با صحنه‌های خشن و خونریز جای نمایشهای سنگین را گرفته بود. در این نمایشها جسد‌ها بر روی صحنه می‌افتادند، و کاردهای خون‌آلود از تن شخصیت‌های نمایش بیرون کشیده می‌شد. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر نوستی جی. ب. پرستلی.

اسب سواری اجرا می‌کرد و تماشاخانه‌ی سدلرز ولز (۳۰) در ۱۸۰۴ مخزن بزرگ آبی بر صحنه قرار داد تا در آن صحنه‌های «آبی» (آکوئیک (۳۱)) شامل جنگهای دریایی و صحنه‌های نجات غریق را به نمایش بگذارد.

تا حدود ۱۸۴۰ ملودرام در نزد تماشاگران عادی موفقیت عظیمی به دست آورده بود. در این دوره نویسندگانی چون بولسور - لیسن و - مارستن ملودرامهای سنگینی نوشتند که مورد توجه تماشاگران ممتازتری قرار گرفت. این نمایشها هم از نظر تئاتری مؤثر و هم از نظر منتقدان قابل قبول بودند. اگر چه بسیاری از آثار نولز در این رده قرار می‌گیرند، اما

و مدیر تئاتر محبوبی بود بین دهه‌ی ۱۸۲۰ و ۱۸۷۰ بیش از ۲۰۰ نمایشنامه نوشت یا اقتباس کرد. آثار اولیه‌ی او بویژه نمایشنامه‌ی لوك كارگر (۳۲) (۱۸۲۶) در رواج ملودرام «محلی» نقش عمده‌ای داشته است. بسیاری از آثار بعدی باکستن فارس، پانتومیم، یا اقتباسهایی از رمانهای معاصر خود بودند.

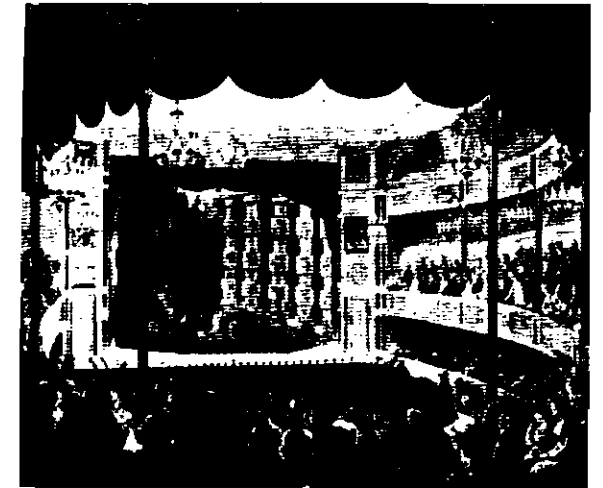
اگر چه پس از ۱۸۳۰ ملودرامهای غیر معمول و غریب (۳۳) گذشته هنوز متداول بودند، اما مایه‌های محلی و بومی به تدریج صحنه‌های تئاتر انگلیسی را تسخیر می‌کردند. در این دوره انواع دیگری از نمایش نیز بر سرگرمیها افزوده می‌شدند. سیرك استلی (۳۴) و سیرك سلطنتی ملودرامهایی با عملیات حیرت آور

نمایشنامه‌ی او به نام سوزان سیاه چشم (۳۵) (۱۸۲۹) در حقیقت محبوبترین نمایش سده‌ی نوزدهم شد. اگر چه امروزه جرولد را به واسطه‌ی ملودرامهایش می‌شناسند، اما تراژدیهای نیز به نظم نوشته است. وی پس از ۱۸۴۱ نمایشنامه‌نویسی را کنار گذاشت تا در مجله‌ی پانچ (۳۶) مقاله بنویسد. ادوارد فیتز بال (۳۷) (۱۷۹۲ - ۱۸۷۳) پیش از نوشتن آثار دست اول، تعدادی از رمانهای اسکات را به صورت نمایشنامه اقتباس کرد، و بزودی ملودرامهای «دریایی» او از آثار مشابه جرولد برگزیدند. اهمیت امروز او به خاطر ملودرامهایی است که بر اساس حوادث واقعی نوشته است. نمایشنامه‌ی جانان برد فورد، یا قتل در مهمانخانه‌ی کنار جاده (۳۸) (۱۸۳۳) در نخستین اجرای خود ۱۶۰ شب پشت سر هم به صحنه رفت، و این رکورد تا سال ۱۸۶۰ شکسته نشد. فیتز بال پر بارترین درام‌نویس سده‌ی نوزدهم بود و تا دم مرگ به ارانه‌ی آثار تازه ادامه داد. جان بالدوین باکستن (۳۹) (۱۸۰۲ - ۱۸۷۹) نیز که بازیگر

كوجك تثبيت شد.

تا دهه‌ی ۱۸۲۰ غالب نمایشهای ملودرام به جهانی غریب و دور از واقع می‌پرداختند، و زمان و مکان در آنها دور از دست، و چهره‌ها فوق طبیعی و غیر عادی بودند. رمان زندگی در لندن (۴۰) (۱۸۲۱) نوشته‌ی پیرس اگان (۴۱) توسط خود او و دیگران بارها به صورت نمایش درآمد، و تحت نام جدید تام و جری، یا زندگی در لندن (۴۲) ملودرام را به مباحثی از زندگی معاصر خود کشاند، و بر آن رنگهای محلی نیز افزود. در این داستان تعدادی از محله‌های مشهور لندن و حوادثی از زندگی روزمره‌ی مردم انگلیس گنجانیده شده است.

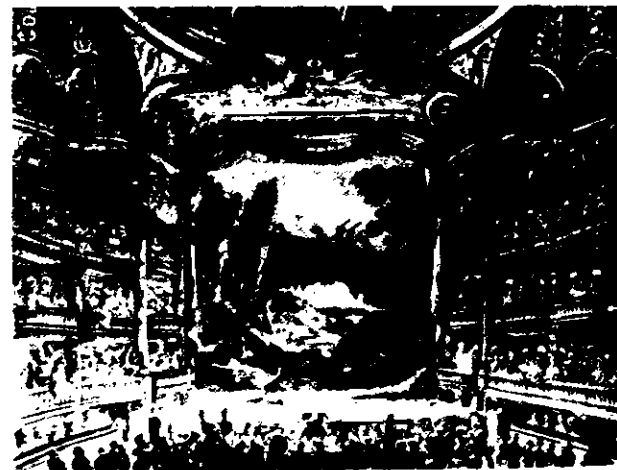
موجی که با اگان آغاز شده بود، به وسیله‌ی جرولد، فیتز بال، و باکستن تحول یافت. داگلاس ویلیام جرولد (۴۳) (۱۸۰۳ - ۱۸۵۷) نمایشنامه‌نویسی را از ۱۸۲۱ آغاز کرد و با يك سلسله ملودرامهای «دریایی» (۴۴) به موفقیت‌های چشمگیری دست یافت؛



تصویر ۴۲.۱۴. يك نمایش آبی در تئاتر سدلرز ولز در اوایل سده‌ی نوزدهم. برای چنین نمایشهایی در این دوره مخزن آبی را در صحنه قرار می‌دادند. برگرفته از کتاب لندن، جهان صغیر، جلد سوم، ۱۹۰۲.



تصویر ۴۴.۱۴. (●) جان فلیپ کمپل تهیه‌کننده، کارگردان و بازیگر بزرگ انگلیسی در نقش هملت در تئاتر کاونت گاردن، در ۱۷۸۳.



تصویر ۴۵.۱۴. نمای داخلی تئاتر در وری لین پیش از آتش‌سوزی سال ۱۸۰۹. برگرفته از کتاب لندن، جهان صغیر، جلد اول، ۱۹۰۲.

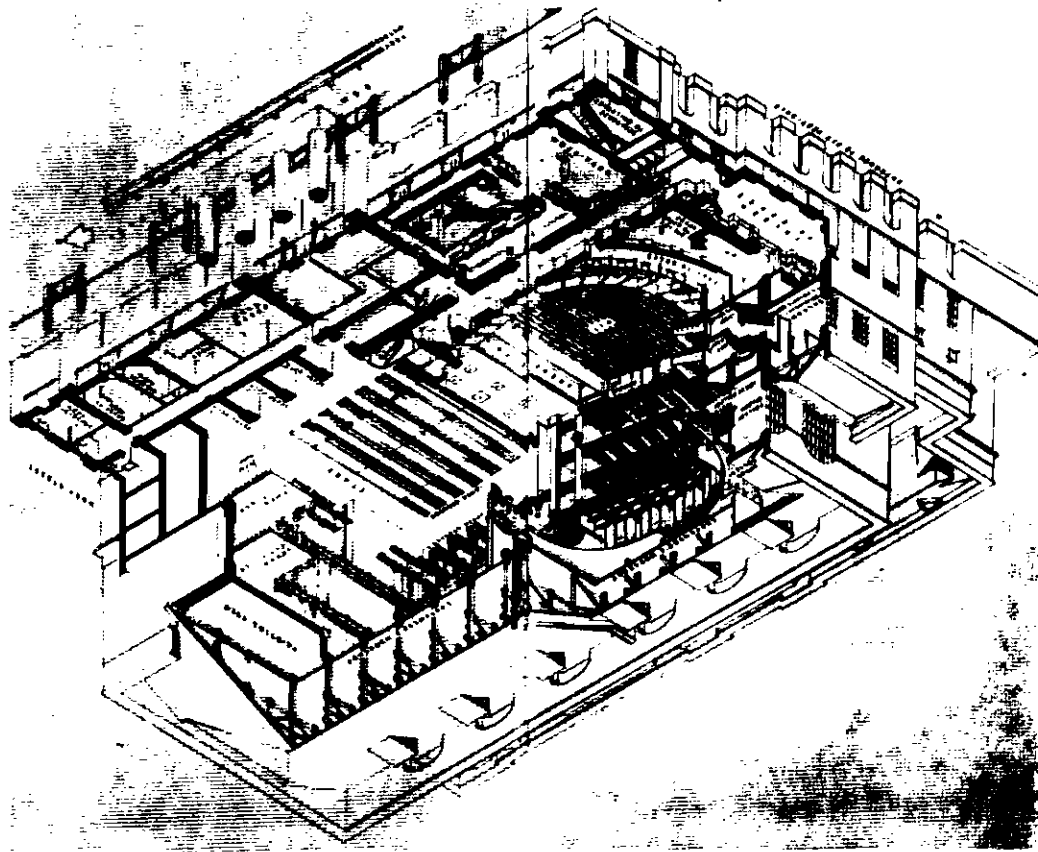
می‌گرفت. با آنکه کمپل کوشش فراوانی به کار برد تا حیثیت از دست رفته‌ی تئاتر را بازگرداند، اما مشکلات مالی او را خسته کرد، و سرانجام در سال ۱۸۰۲ به تئاتر کاونت گاردن رفت و تا سال ۱۸۱۷ که بازنشسته شد در آنجا ماند. تئاتر کاونت گاردن در دوران مدیریت کمپل چشم و چراغ تئاترهای انگلیسی زبان جهان شد.

هنگامی که کمپل بازنشسته شد انگلستان به خاطر جنگهای ناپلئونی دچار بحران مالی بود، و این وضع تا ۱۸۴۰ ادامه داشت. بین سالهای ۱۸۱۷ و ۱۸۴۳ تئاترهای معدودی توانستند از ورشکستگی بگریزند. تنزل درآمد تئاترها را می‌توان از وضع دروری لین دریافت. این تئاتر در سالهای ۱۸۱۲ و ۱۸۱۳ بالغ بر ۸۰,۰۰۰ پاوند در سال درآمد داشت، اما در سالهای ۱۸۱۷ و ۱۸۱۸ با آن که صاحبان تئاترها اجاره بهای خود را کاسته بودند درآمد تئاتر به ۴۳,۰۰۰ پاوند در سال سقوط کرده بود. بین سالهای ۱۸۱۹ و ۱۸۲۷ رابرت ایستن سالانه ۱۰,۰۰۰ پاوند بابت اجاره‌ی تئاتر دروری لین می‌پرداخت، و در ۱۸۳۲ پس از آن که ایستن و جانشینانش شکست خوردند، اجاره‌ی همین تئاتر به ۶۰۰۰ پاوند تنزل کرد. با این کاهش اجاره‌بها و هزینه‌های دیگر مقداری از فشارهای مالی از دوش مدیران برداشته شد. درآمد روزانه‌ی کاونت گاردن از ۳۰۰ پاوند در ۱۸۰۹ به ۱۵۴ پاوند در ۱۸۳۶ رسید. بین سالهای ۱۸۲۳ و ۱۸۳۵ تئاترهای مهمی چون دروری لین و کاونت گاردن دچار چنان مضیقه‌ای شده بودند که آلفرد بان^(۳۳) (۱۷۹۸ - ۱۸۶۰) قادر شد هر دو تئاتر را اجاره کند و به صورت شرکت واحدی بگرداند. در این میان تنها تماشاخانه‌ی هی مارکت که

کسی که این نوع نمایش را تثبیت کرد جورج بولور - لیتن^(۳۴) (۱۸۰۳ - ۱۸۷۳) نام داشت. لیتن که نخست به‌خاطر رمانهایش شهرت یافته بود، به تشویق مک ردی به نمایشنامه‌نویسی روی آورد. سه تا از نمایشنامه‌های او به نامهای بانوی لیون^(۳۵) (۱۸۳۸)، ریشیلیو^(۳۶) (۱۸۳۹)، و پول^(۳۷) (۱۸۴۰) که در سراسر سده‌ی نوزدهم اجرا شده‌اند، تا حد زیادی مرهون مک ردی اند. جان وستلند مارستن^(۳۸) (۱۸۱۹ - ۱۸۹۰) نیز با نمایشنامه‌های دختر اشرافی^(۳۹) (۱۸۴۲) و آن بلیک^(۴۰) (۱۸۵۲) در استقرار این نوع نمایش سهم عمده‌ای داشته است. این دو نمایشنامه که در آنها به مسائل معاصر پرداخته می‌شود، زبانی شاعرانه و شکلی ملودراماتیک دارند. با رواج ملودرام «آقا منشا»^(۴۱) بار دیگر تئاتر منزلت پیشین خود را در میان طبقات بالای انگلیسی به چنگ آورد.

شرایط تئاتری در انگلستان، ۱۸۰۰ - ۱۸۴۳

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۱۷، اعتبار و ثبات تئاتر انگلیسی تا حد زیادی مدیون جان فلیپ کمپل^(۴۲) (۱۷۵۷ - ۱۸۲۳) بوده است. در ۱۷۸۸ هنگامی که کمپل مدیریت تئاتر دروری لین را بر عهده گرفت اهمیت آن بسیار کمتر از دوران گاریک شده بود. ریچارد برینسلی شریدان مدیر سابق این تئاتر تمام وقت خود را صرف امور سیاسی کرده بود و تامس کینگ^(۴۳) که در غیاب او تئاتر را اداره می‌کرد ضوابط شریدان را نادیده



تصویر ۴۷.۱۴. تئاتر کاونت گاردن در ۱۸۲۴. طراحی و مقیاس گذاری از ریچارد کرافت. از کتاب تکامل تماشاخانه های انگلیسی (۱۹۷۳).

عطفی میان کلیت مورد علاقه ی نئوکلاسیکها و فردیتی بود که رمانتیکها تبلیغ می کردند. بنابراین اگر چه کمبل غالب شخصیت های اصلی را با لباسهایی شبه تاریخی بر صحنه می برد، اما شخصیت های فرعی در نمایش های او معمولاً لباس های سنتی موجود در انبار لباس را می پوشیدند. با روشی مشابه، خانم سیدنز نیز در تراژدی لباس های باب روز را کنار گذاشته بود، و «روپوش» هایی می پوشید که به هیچ دوره ای تعلق نداشتند. بعلاوه کمبل به تأثیر نمایشی بیش از

برخی از دکورهای او تا ۱۸۴۰ مورد استفاده بودند. کاپن، بعکس دولتربورگ، طراح درام های معمولی بود، و از نخستین منادیان انطباق تاریخی در صحنه های انگلیسی بشمار می رفت. با اینحال شیوه ی او تداوم و یکدستی نداشت، زیرا طراحان متعددی برای یک نمایش کار می کردند، و گاه دکور تازه ای برای یک پرده ساخته می شد در حالی که در پرده های دیگر همان دکورهای قدیمی را به کار می بردند. روش کمبل در صحنه پردازی و لباس نقطه ی

بیشتری بیابند.

علاقه به نمایش های باشکوه از دهه ی ۱۷۹۰ آشکار شد، و آن هنگامی بود که کمبل دست به احیای آثار شکسپیر زد و همان راهی را در پیش گرفت که گاریک و دولتربورگ با نمایش های مجلل خود در درام های فرعی آغاز کرده بودند. عمده ترین طراح صحنه در دوران کمبل، ویلیام کاپن (۱۷۵۷ - ۱۸۲۷)، پس از تجدید بنای دروری لین در ۱۷۹۴ به شهرت رسید. این تئاتر در آن زمان صحنه ای به پهنای ۲۵/۵ و عمق ۲۷/۵ متر داشت، و عرض پروسینیوم آن ۱۳ و ارتفاع آن ۱۱/۵ متر بود. یکی از دکورهای کاپن در ۱۷۹۹ رواق و راهروهای جانبی و جایگاه همسرایان کلیسایی جامع متعلق به سده ی چهاردهم را نشان می داد؛ عرض این صحنه ۱۶/۸ و عمق آن ۱۵/۶ و ارتفاع آن ۱۱ متر بود. کاپن تا سال ۱۸۰۹، که دروری لین آتش گرفت، طراح اصلی آنجا بود.

تئاتر کوچکی بود، و بویژه در فصل گرما از رقابت های بزرگ فارغ بود، توانست تا حدی دخل و خرج کند. بخشی از مشکلات مالی در تئاترهای این دوره ناشی از مخارج گزافی بود که صرف نمایش های مجلل و باشکوه می شد. همچنین گاه گفته شده است که اودیتوریوم عظیم این تئاترها مانع از ارائه ی بازی های ظریف می شدند، و تأکید عمده ی نمایشها بر جنبه های دیدنی صحنه بوده است. دروری لین در سال ۱۸۰۸ آتش گرفت و ویران شد، و در سال ۱۸۰۹ بلای مشابهی بر سر کاونت گاردن آمد. در تئاتر تازه ی کاونت گاردن (۱۸۰۹) فاصله ی جلوی صحنه تا انتهای تالار حدود ۳۱/۵ متر بود، و همین فاصله در تئاتر دروری لین (۱۸۱۲) اندکی کمتر بود. وجود چنین ابعادی، با رواج ملودرام، رنگهای محلی، و صحنه های تاریخی مزید بر علت شد و بدون تردید انگیزه ای بود که عناصر بصری در نمایشها اهمیت



تصویر ۴۶.۱۴. نمای داخلی تئاتر کاونت گاردن پس از تجدید بنا در سال ۱۸۰۹. برگرفته از کتاب لندن، جهان صغیر، جلد سوم، ۱۹۰۲.



تصویر ۴۹.۱۴. یک طرح صحنه گوتیک از ویلیام کابن در نمایشی از ج. ف. کمبل در تئاتر در ورلین پس از ۱۸۰۹. کمبل در این زمان قصد احیای دوران شکسپیر را داشت. برگرفته از مجله هنر، ۱۸۹۵.

۱۸۸۰) در ۱۸۲۳ توانست چارلز کمبل^(۳۶) (۱۷۷۵ - ۱۸۵۴)، مدیر کاونت گاردن از ۱۸۱۷ تا ۱۸۳۲، را قانع کند که برای کلیدی نقشهای شاه جان اثر شکسپیر لباسهایی با انطباق تاریخی به کار گیرد، گام اصلی به سوی عتیق‌گرایی^(۳۷) برداشته شد. در آن روزگار بازیگران می‌ترسیدند با آن لباسها اسباب تمسخر و خنده‌ی تماشاگران قرار گیرند، اما چنین نشد و مورد استقبال قرار گرفتند. در ۱۸۲۴ کمبل در نمایش هنری چهارم، قسمت اول، انطباق تاریخی را هم در لباس و هم در صحنه‌پردازی رعایت کرد. به رغم موفقیتی که از این اجراها حاصل شد، کمبل تا ۱۸۲۷ دیگر این

دروری لین از سال ۱۸۱۹ تا ۱۸۲۶ تصویر گرایی را مورد تأکید قرار داد. در اجرای شاه لیر (۱۸۲۰) درختهایی واقعی بر صحنه کاشته بود، و باد چنان بر شاخ و برگ درختها می‌پیچید و آنها را خم می‌کرد که صدای لیر در صحنه شنیده نمی‌شد. ایستن شبکه‌ی آبی تعبیه کرده بود تا بتواند فواره و آبشار واقعی ایجاد کند، و یکی از طراحان اصلی او کلارکسن^(۳۸) (۱۷۹۳ - ۱۸۶۷) دیورامای متحرک را به تئاتر آورد (از حدود سال ۱۸۰۰ پانوراما در لندن رایج شده بود).

هنگامی که جیمز رابینسن^(۳۹) پلانته (۱۷۹۶ -



تصویر ۴۸.۱۴. (۵) طرحی از ویلیام کابن برای نمایشنامه‌ی ریچارد سوم اثر شکسپیر. برگرفته از کتاب طراحی و ساخت دکور از مایکل وار.

داشت که بر پلی بر بالای صحنه تعبیه می‌شد تا قهرمان داستان بتواند در لحظه‌ی موعود از طریق آن فرار کند. این‌گونه وسایل با رواج ملودرام متداول شدند. در سال ۱۸۱۱ کمبل تحت تأثیر نمایشهای سلحشوران، در صحنه‌ی خود از یک گروه سوارکار استفاده کرد. او همچنین برای تأثیر گذاشتن بر تماشاگران صحنه‌های بزرگ راهپیمایی، تاجگذاری و صحنه‌های پرجمعیت را به نمایش خود می‌افزود. هنگامی که در ۱۸۱۷ بازنشسته شد تصویرگرایی تا حد ممکن در انواع درامها پذیرفته شده بود.

رابرت ایستن^(۴۰) (۱۷۷۴ - ۱۸۳۱) مدیر تئاتر

انطباقهای باستانشناسانه اهمیت می‌داد. او دکور کوریولانوس را به جای روم قدیم از روم جدید اقتباس کرد، زیرا عقیده داشت تماشاگرانش آمادگی پذیرش معماری دوران باستان را ندارند؛ و لباس شاه لیر را «شبه ساکسونی» انتخاب کرد. در نتیجه با آن که به دلپذیری جزئیات تاریخی و جزئیات فردی اهمیت می‌داد، اما آنها را بدون یکتااختی و سازگاری به کار می‌برد.

در دوران کمبل تعداد قطعات دکوری پیچیده نیز به‌طور قابل ملاحظه‌ای افزایش یافت. مثلاً نمایشنامه‌ی پیسارو اثر شریدان نیاز به گذرگاه تنگی



تصویر ۵۱.۱۴. گراووری بر اساس یک نقاشی از ج. ه. هارلو (۱۸۱۹). در این صحنه از نمایشنامه‌ی هنری هشتم اثر شکسپیر تعدادی از اعضای خانواده‌ی کمبل نقش دارند. گویانکه هیچ‌وقت همه‌ی اعضای این خانواده در یک نمایش ظاهر نشدند. در این تصویر خانم سیدنز در جلو در نقش کاترین، جان فیلیپ کمبل در سمت چپ در نقش کاردینال وُسل، پشت میز در مرکز تصویر چارلز کمبل در نقش کرامول، بالای تصویر در مرکز استفن کمبل در نقش هنری هشتم دیده می‌شوند. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

کوربولانوس، کاردینال وُلسی، بروتوس، رولا، بدون شک چشمگیر بوده است. او همواره در شخصیت پردازی نقشهای خود با اشتیاق و کوشش بسیار کار می‌کرد، و نتیجه‌ی کار را با دقت حفظ می‌نمود. او را بازیگری خودآگاه^(۳۱) خوانده‌اند، یعنی کسی که مدام مواظب رفتار و گفتار خود است، و خود انگیخته^(۳۲) نیست. خانم سیدنز نیز همان شکوه و وقار در صحنه را داشت، اما چون از احساس عاطفی‌ی بیشتری برخوردار بود بازیگر برتری شناخته می‌شد. او را بویژه

نکرد لذا به تئاترهای حومه‌ی لندن روی آورد و تا ۱۷۸۲ در آنجا به کار خود ادامه داد. در سال ۱۸۱۲ دوباره به لندن بازگشت و تا دوران بازنشستگی بزرگترین بازیگر زن در نقشهای تراژدی در دوران خود شناخته می‌شد.

کمبل و خانم سیدنز به خاطر وقار، شکوه، و ظرافت در بازیگری سبکی را رواج دادند که معمولاً «کلاسیک» خوانده می‌شود. این سبک در نزد کمبل گاه حالتی سرد به او می‌داد، اما در نقشهای کاتو،



تصویر ۵۰.۱۴. یک طرح لباس از ج. ر. پلانسه برای نمایشنامه‌ی هنری چهارم در نمایشی از چارلز کمبل (۱۸۲۴). از کتاب لباسهای نمایشنامه‌ی هنری چهارم شکسپیر، قسمت اول و دوم، ۱۸۲۴. کتابخانه‌ی لی‌لی، دانشگاه ایندیانا.

مطالعاتش را در کتابی به نام تاریخ لباس انگلیسی^(۳۳) (۱۸۳۴) منتشر کرد که تا مدت‌ها مرجع طراحان انگلیسی بود. پلانسه به تحقیقات خود در باره‌ی خانواده‌های نجیب و نشانهای خانوادگی‌ی آنها ادامه داد چنان که همواره مورد مشورت تهیه کنندگان قرار می‌گرفت. بنابراین پلانسه نه تنها تحرکی به صحنه‌پردازی مستند و منطبق با تاریخ داد، بلکه اطلاعاتی در باره‌ی نحوه‌ی پیاده کردن آنها نیز به دست داد.

در دهه‌ی ۱۸۳۰ تئاترها بر آن بودند که در فصل نمایشی خود تعدادی نمایش زیبا و شسته رفته تهیه کنند. هزینه‌های روزافزون نمایشها مدیران را بر آن داشت برای توجیه و تأمین سرمایه‌ی لازم نمایشهایی تهیه کنند که مدت طولانی‌تری قابل اجرا باشد. در نتیجه از آن پس گرایشی به سوی نمایشهای پر اجرا پیدا شد، گو اینکه تا سال ۱۸۵۰ این امر گسترش زیادی نیافت.

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۴۳ تعدادی بازیگر برجسته از تئاتر انگلیسی سر برآوردند. تا ۱۸۱۵ صحنه‌های انگلیسی در تسخیر خانواده‌ی کمبل بود. تقریباً همه‌ی ۱۲ فرزند راجر کمبل^(۳۴) (۱۷۲۱ - ۱۸۰۲)، مدیر یک تئاتر محلی، بازیگر شدند. در این میان تنها جان فیلیپ و سارا کمبل سیدنز^(۳۵) (۱۷۵۵ - ۱۸۳۱) شهرت دیرپایی به دست آوردند. جان فیلیپ کمبل از ۱۷۷۶ در نوجوانی به صحنه رفت. در ۱۷۸۳ به لندن آمد و به تدریج مورد توجه قرار گرفت، و از ۱۷۹۰ تا دوران بازنشستگی سرکرده‌ی بازیگران انگلیسی زبان در جهان شمرده می‌شد. خانم سیدنز از کودکی به صحنه رفت؛ در ۱۷۵۵ در تئاتر درووری لین موفقیتی حاصل

تجربیات را تکرار نکرد، تا آن که مک ردی در سال ۱۸۳۷ این شیوه را بتمامی پذیرفت، زیرا در دوره‌ی او سندیت تاریخی طرفداران پیگیری یافته بود. بنابر این اگر چه اقدامات پلانسه در ۱۸۲۳ نقطه‌ی آغازی محسوب می‌شود اما بلافاصله تحولی در تجربیات تئاتری ایجاد نکرد.

پلانسه، اما، رهبر جنبش عتیق‌گرایی ماند. او که برای طرح لباسهای خود نیاز به اطلاعات تاریخی داشت، تحقیقات دامنه‌داری را آغاز کرد، و نتیجه‌ی



تصویر ۵۲.۱۴. ادموند کین در نقش ریچارد سوم.
برگرفته از یک گراورر سده‌ی نوزدهمی.



تصویر ۵۲.۱۴. جان فیلیپ کمبل در نقش هملت در
یک تئاتر محلی. تله یا درجیه‌ی مخفی در این صحنه به
عنوان گور مورد استفاده قرار گرفته است. وسایل
گورکن که از اشیاء قدیمی‌ی کمدهای سبک است
قابل توجهند. برگرفته از خاطرات جوزف گریمالدی
زیر نظر چارلز دیکنز، جلد اول (۱۸۳۸).

سفرهای کوك در آمريكا زمينه‌ای برای تئاتر آمريكايی فراهم ساخت که نتایج خوبی به بار آورد. سبک بازیگری رمانتيك را كوك جا انداخت، اما ادموند كين (۱۷۸۷ - ۱۸۳۳) آن را كمال بخشید. كين در چهارده سالگی به عنوان اعجوبه‌ی بازیگری به استاد كرى (۱۸۰۱) ملقب شد، و در شرکتهای حومه‌ی لندن کار خود را آغاز کرد. تا سن بیست‌وهفت‌سالگی به لندن نیامد، اما وقتی آمد، از همان آغاز در ۱۸۱۴ ستاره‌ی اصلی‌ی تئاترهای لندن، و پس از بازنشسته شدن کمبل برجسته‌ترین بازیگر زمانه‌ی خود قلمداد شد. او نیز همچون كوك استاد نقشهای شرورانه از قبیل ریچارد سوم، شیلاك، سر جیلز اوراك، و باراباس بود؛ وی به ندرت در نقشهای كمدی ظاهر می‌شد. اگر چه گفته‌اند بازیگری شهودي (غیر تكنيكي) و احساسی بود، اما این تصور احتمالاً

جورج فردريك كوك (۱۷۵۶ - ۱۸۰۲) شد. كوك از ۱۷۷۶ تا ۱۸۰۰ به‌لندن نیامد و هنگامی آمد که نیرویش رو به تحلیل بود. او معتاد به الكل، و بازیگری غیرقابل اعتماد بود، و گاه برای مدتی طولانی ناپدید می‌شد. اما وقتی که بر خودش مسلط بود هیچکس در جذب تماشاگران به پای او نمی‌رسید. هنگامی که كوك از وضع جسمانی خوبی برخوردار بود بهترین بازیگر نقشهای شروری چون ریچارد سوم و یاگو شمرده می‌شد. او توجهی به متانت و رفتار اشرافی نداشت، و در تصویر کردن ریا و سالوس و شرارت بی‌رقیب بود. كوك پیرو واقعگرایی بود، و خود نیز گاه دیالوگهای شاعرانه‌ای به نثر می‌نوشت تا بدین وسیله از وزن و قافیه پرهیز کند. او سالهای آخر عمر را از ۱۸۱۰ تا ۱۸۱۲ در آمريكا گذراند، و نخستین بازیگر انگلیسی بود که به عنوان ستاره‌ی میهمان به آمريكا سفر کرد.

تا دوران بازنشستگی در ۱۸۳۴ محبوبترین بازیگر زن انگلیسی محسوب می‌شد. چارلز کمبل در ۱۸۳۶ بازنشسته شد، و بعدها با لرد چمبرلین در انتخاب نمایشنامه‌ها مشورت می‌کرد. سبک بازیگری‌ی کمبل توسط دیگران ادامه یافت: چارلز ماینه یانگ (۱۷۷۷ - ۱۸۵۶) که پس از بازنشسته شدن جان فیلیپ کمبل ایفای نقشهای او را بر عهده گرفت؛ جی. م. وانین هف (۱۷۹۰ - ۱۸۶۱)؛ جی. و. والاك (۱۷۹۱ - ۱۸۶۴) که به آمريكا رفت و در آنجا مشهور شد؛ و الیزا أنیل (۱۷۹۱ - ۱۸۲۷) که به نظر بسیاری از منتقدان جانشین برحق خانم سیدنز شد. رهیافت كلاسيك در بازیگری پس از ۱۸۱۴ در میان بازیگران مكتب رمانتيك رقابتي یافت. ادموند كين (۱۸۰۱) بزرگترین مدعی‌ی سبک جدید و جانشین

در نقشهای لیدی مكبث، ملکه كاترين، ولومينا، و خانم هالز بسیار ستوده‌اند. استفن كيمبل (۱۷۵۸ - ۱۸۲۲)، عضو دیگر این خانواده، معمولاً در تئاترهای محلی بازی می‌کرد، اما پس از احراز موفقیت در نقش فالتاف در لندن به شهرت رسید. دیگری الیزا كيمبل وینلاك (۱۷۶۱ - ۱۸۳۶) است که پس از مدتی نمایش در لندن، در سال ۱۷۹۴ به آمريكا مهاجرت کرد و یکی از سرشناسترین بازیگران سرزمین جدید شد. چارلز كيمبل یکی دیگر از اعضای خانواده‌ی كيمبل نخست در نقش قهرمانان جوان در نمایشهای جان فیلیپ كيمبل كسب مهارت کرد، و بعدها به مدیریت تئاتر كاونت گاردن رسید. بخش اعظم شهرت سالهای پیری‌ی او با دخترش فرانسس آن كيمبل (۱۸۰۹ - ۱۸۹۳) درآمیخته است. فرانسس از نخستین اجرای صحنه‌ای در ۱۸۲۹



تصویر ۵۴.۱۴. (●) ویلیام هنری وست، پنی، یا روسیوس جوان.

هنوز قاعده‌ی کلی‌ی استخدام بود، اما قراردادهای تخصصی روزبه‌روز رایج‌تر می‌شد. پس از ۱۸۰۹ چارلز کمبل برای تئاتر خود معادل سه گروه کامل نمایشی بازیگر استخدام کرد، یکی برای درام جدی، یکی برای کمدی، و سومی برای موسیقی و رقص. پس از آن شرکت‌های بزرگ تنها بازیگرانی را استخدام می‌کردند که در حوزه‌ی محدودی تخصص داشته باشند. بدین ترتیب تنوع نقش‌ها افزایش یافت، و هر گروهی صاحب تعداد زیادی اجرا کننده‌ی متخصص شد.

تمرینات هنوز سرهم‌بندی می‌شد. اگر چه هدف کمبل به دست آوردن تأثیری گروهی و جمعی بود، اما تمریناتش از روخوانی فراتر نمی‌رفت. علت این امر

نامی‌تر بود، و به روسیوس جوان ملقب شده بود، و طبق سنت کودکان بازیگر او را استاد بتی می‌نامیدند. استاد بتی پس از کسب شهرت در تئاترهای حومه‌ی لندن در سال ۱۸۰۴ به لندن آمد، و چنان محبوبیتی یافت که کمبل و خانم سیدنز برای مدتی صحنه را ترک کردند. یکبار مجلس انگلستان جلسه‌ی خود را پیش از وقت تعیین شده تعطیل کرد تا نمایندگان بتوانند اجرای او را ببینند. شهرت بتی خیلی زود سرآمد، و پس از ۱۸۱۱ بکلی فراموش شد.

بازیگران انگلیسی بجز مدتی که به عنوان ستاره قرارداد بسته بودند، با دستمزد هفتگی و یک نمایش ویژه به نفع خود در فصول نمایشی سال به استخدام تئاترها در می‌آمدند. در این دوره «رشته‌ی حرفه‌ای»

و کین کسب کرده بودند به دست نیاورد، اما بازیگران کمدی‌ی بسیاری مورد تحسین بوده‌اند. رابرت لیستن علاوه بر اهمیتی که به عنوان مدیر تئاتر داشت، در نقش قهرمانان کمدی، و بعدها در نقش‌هایی چون فالستاف، شهرتی همه‌جاگیر یافت. چارلز ماتیوز، ارشد (۱۷۷۶ - ۱۸۳۵) بویژه در نمایش‌هایی با عنوان «در میان خانواده‌ها» که خود آنها را می‌نوشت یک سلسله شخصیت - تیپ را همزمان اجرا می‌کرد، شخصیت‌هایی که خودش از مشاهدات شخصی خلق کرده بود. این نوع تقلیدهای درخشان که حوالی ۱۸۰۸ آغاز شده بود، چارلز ماتیوز را به عنوان یکی از جاذبه‌های عمده‌ی تئاتر در سراسر انگلستان مشهور ساخت، و در سالهای ۱۸۲۲ و ۱۸۳۴ او را به آمریکا کشاند. این دوره همچنین آغاز دوران کمدی بازان سبک (۱۷۵۸ - ۱۸۳۲)، جان لیستن (۱۷۷۶ - ۱۸۴۶)، و رابرت کیلی (۱۷۹۳ - ۱۸۶۹) برای نخستین بار دستمزدهایی طلب می‌کردند که معادل و گاه بیشتر از دستمزد بازیگران نقش‌های جدی بود. ستارگان برجسته‌ی دیگر در این دوره عبارتند از: تیرون پاور (۱۷۹۵ - ۱۸۴۱) که به خاطر تقلیدهای ایرلندی‌ی بامزه‌اش مورد توجه بود، و ت. پ. کوک (۱۷۸۶ - ۱۸۶۴) که به قهرمان نمایش‌های «دریایی» (۱۸۷۱ - ۱۸۷۴) در ملودرام‌ها شهرت داشت.

تماشاگران این دوره نمایش‌های غریب و غیر معمول را بیشتر می‌پسندیدند، و در اوایل سده نوزدهم استفاده از کودکان بازیگر به صورت بیمارگونه‌ای شایع شده بود. در میان این بازیگران ویلیام هنری وست بتی (۱۷۹۱ - ۱۸۷۴) از همه

نادرست بوده است، چرا که روی هر لحظه‌ی نمایش و هر زیر و بم آن به دقت کار می‌کرد. هنگامی که نقشی را به دقت می‌ساخت، آن را در همه‌ی اجراهایش نگه می‌داشت. کین گاه تغییراتی در شخصیت پردازی خود می‌داد و آن را اصلاح می‌کرد، و این قصد عمدی را به حساب اعتیاد او به الکل می‌نوشتند. البته در سالهای آخر عمر دیده می‌شد که نیروی خود را برای لحظه‌های اوج نمایش حفظ می‌کند، و بقیه‌ی نمایش را سرسری اجرا می‌کند. بعکس کمبل او ارزشی برای وقار و شکوه اشرافی در صحنه قایل نبود؛ و برای تأثیر نقش خود اگر لازم بود بر کف صحنه می‌خزید، و پیچ و تاب می‌خورد. بنابراین باید گفت تأکید او بیشتر بر انعکاس واقعی احساس بود، در حالی که کمبل می‌کوشید تصویری آرمانی و اشرافی از نقش خویش القا کند. سبک کین تماشاگران تازه‌ی تئاتر، یعنی طبقه‌ی متوسط را خوشتر می‌آمد، اما در اواخر عمر رفتار غیراخلاقی و اعتیادش محبوبیت او را خدشه‌دار کرده بود.

پس از ۱۸۱۵، بستن قرارداد ستاره‌گری در نمایش‌های عمده‌ی انگلستان بدل به یک سنت شد، و این سنت را کین پایه‌گذاری کرد. پس از دهه‌ی ۱۸۲۰ ادموند کین هرگز همچون عضوی معمولی در شرکت‌های لندنی بازی نکرد، و برای هر روز اجرا ۵۰ پاوند دستمزد طلب می‌کرد (در حالی که کمبل هرگز بیش از ۳۶ پاوند، و خانم سیدنز بیش از ۳۰ پاوند در هفته دریافت نکرده بودند). کین با دریافت دستمزد بالا در یک مجموعه‌ی نمایشی محدود الگویی گذاشت که پس از او بسیاری از ستارگان از آن پیروی کردند. اگر چه هیچ بازیگر کمدی شهرتی را که کمبل

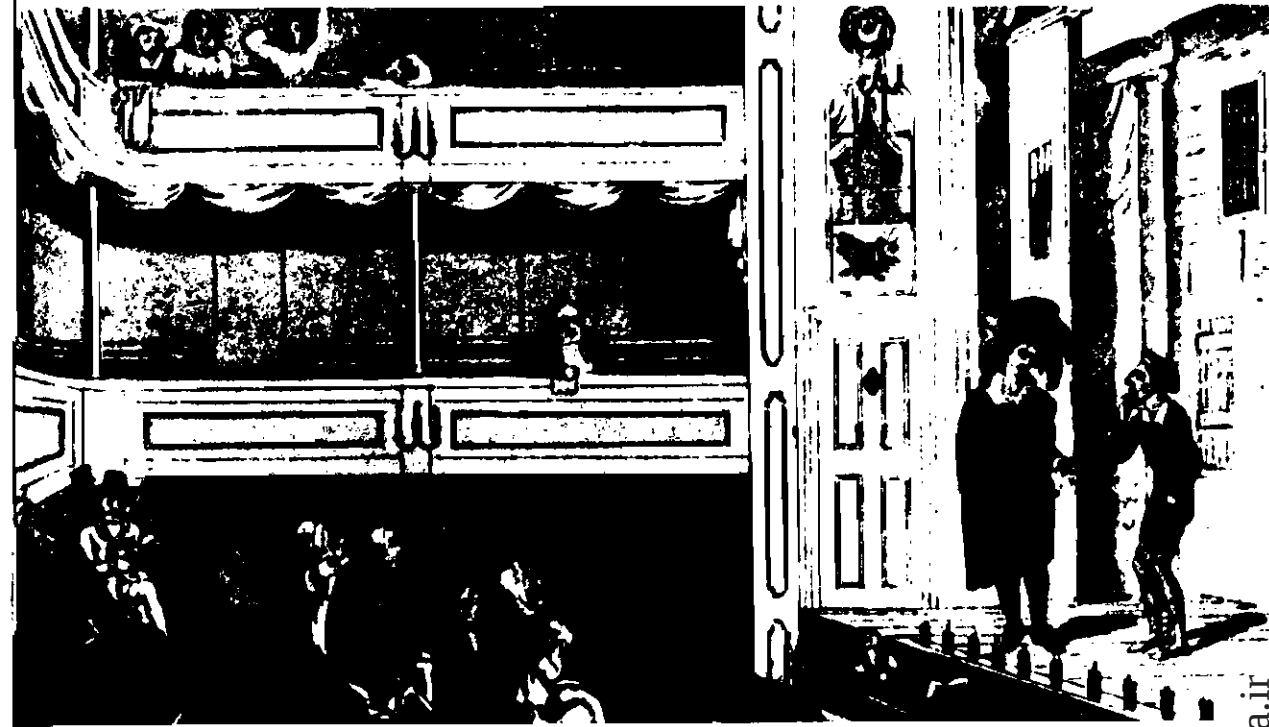
تصویر ۵۶.۱۴. مك ردی در نقش ورنر در نمایشنامه‌ای به نام لرد بایرن. برگرفته از کتاب تاریخ اجمالی تئاتر، از فیلیس هارنتول.



علاقه‌ای به صحنه نداشت تا آنکه بحران مالی تئاتر پدرش در بیرمنگام او را واداشت مدرسه را ترك گوید و در ۱۸۱۰ در سن هفده سالگی پا بر صحنه گذارد. در ۱۸۱۶، در لندن، رقیبی برای کین محسوب می‌شد، اما تا کین زنده بود عنوان بهترین بازیگر انگلیسی به او تعلق نگرفت. مك ردی در بازیگری شکوه و وقار و کار منضبط کیمیل، و حرارت کین را در هم می‌آمیخت، و بعکس کیمیل می‌کوشید تصور و توهمی از زندگی روزمره را بر صحنه آورد، از اینرو بسیاری از عادات بومی و آشنای انگلیسی را در کار صحنه وارد کرد. مکتبهای طولانی او، که گویی در طول آنها به پاسخ بازیگر مقابلش می‌اندیشید، شهرت ویژه‌ای داشت.

ناخرسندی عمیق مك ردی از کیفیت هنری تئاترهای معاصرش او را بر آن داشت تا مدیریت تئاتری را بر عهده گیرد تا شاید بدینوسیله اصلاحاتی به عمل آورد. از ۱۸۳۷ تا ۱۸۳۹ مدیر کاونت گاردن، و از ۱۸۴۱ تا ۱۸۴۳ مدیر تئاتر دروری لین شد، که در هر دو تئاتر بیشتر موفقیت هنری کسب کرد تا مالی. او به رغم مشکلات فراوانی که پیش رو داشت موفق به نوآوری‌هایی شد که پایه‌ی تجربیات آیندگان شد.

مك ردی یکی از نخستین کارگردانان تئاتر به مفهوم امروزی کلمه است. او به بازیگرانش اجازه نمی‌داد موقعیت صحنه‌ی خود را خود انتخاب کنند، و مایل بود خط حرکت آنها را او تعیین کند. بازیگرانش غالباً او را مسخره می‌کردند و با او ستیزه داشتند اما او راه خود را می‌رفت. بعلاوه، مك ردی تأکید بسیار داشت که بازیگران در موقع تمرینات نیز واقعاً بازی کنند، و «خود را تنها برای صحنه حفظ نکنند». در آن روزگار بازیگران کارهای اصلی و جالب



تصویر ۵۵.۱۴. غالب بازیگران انگلیسی در اوایل سده نوزدهم کار خود را در حومه‌ی شهر لندن آغاز می‌کردند. چه در حومه و چه در شهر، بازیگران بیشترین درآمد خود را از نمایشهای ویژه‌ای که به نفع خود اجرا می‌کردند به دست می‌آوردند. در اینجا صحنه‌ای از يك نمایش ویژه در حومه‌ی لندن که به نفع بازیگران اجرا شده، و تماشاگران کمی به دیدن آن رفته‌اند مشاهده می‌شود. در این تصویر بسیاری از عناصر معماری و صحنه در آن دوران نیز دیده می‌شود. برگرفته از کتاب زندگی يك بازیگر نوشته‌ی پیرس اگان (۱۸۲۵).

بازیگری در اوایل سده نوزدهم بوده است.

مك ردی و وستریس

در دهه‌ی ۱۸۳۰ دو مدیر تئاتر انگلیسی، مك ردی و خانم وستریس تصمیم گرفتند که آشوب حاکم بر صحنه‌های انگلیسی را فرو نشانند، و برای بهبود تئاتر اقدام کنند.

ویلیام چارلز مك ردی (۱۷۹۳ - ۱۸۷۳)

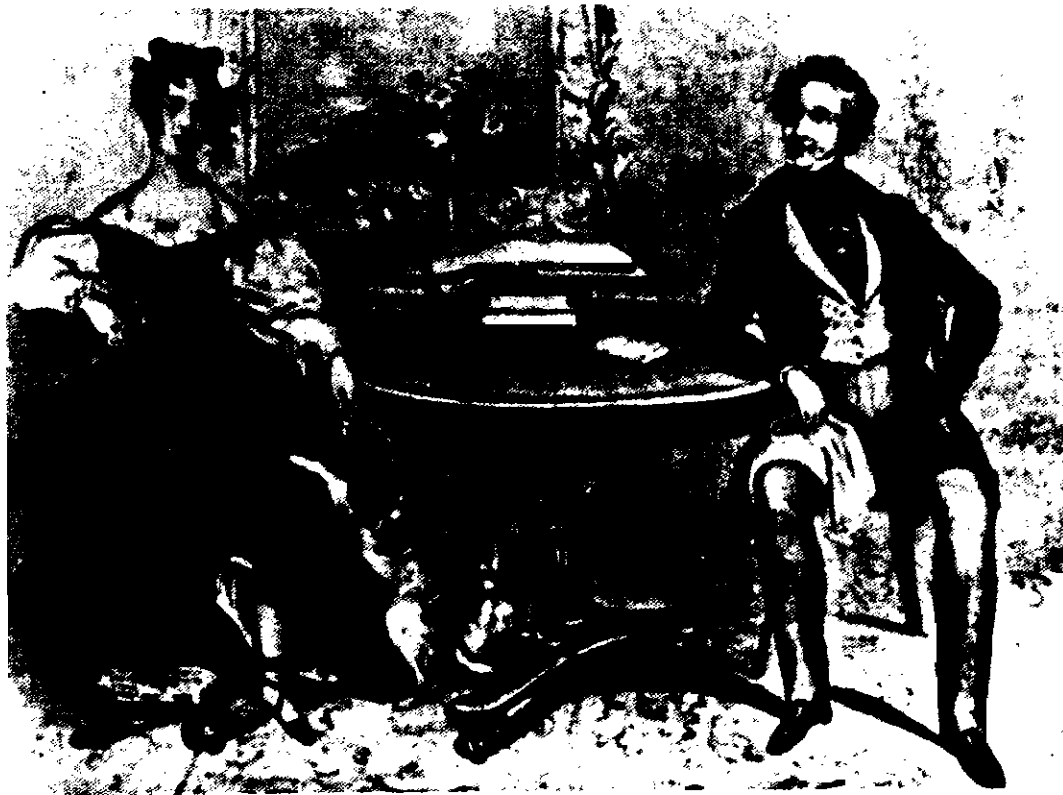
شاید آن باشد که در این دوره گردآمدهای گروه و تمرینات حرکت جزء سنت جاری‌ی گروهها شده بود، و همین جمع‌شدنها هماهنگی لازم را به وجود می‌آورد. در این دوره رسم بر آن بود که بازیگران در صحنه به فاصله‌ی دو بازوی گشاده از یکدیگر می‌ایستادند تا مانع از حرکات و اطوار یکدیگر نشوند. از آنجا که نور پایین صحنه شعاع نور وسیعی داشت (به نام «رُز») بازیگرانی که گفتار مهمی داشتند به مرکز «رُز» می‌آمدند، پس از ادای گفتار خود سه قدم به طرف چپ یا راست می‌رفتند، و جای خود را به بازیگر بعدی می‌سپردند. این جابه‌جایی مداوم از ویژگیهای

پلیس (۳۳۱) به خاطر بلوایی که رقیبش ادوین فورست برپا کرد ناقص ماند، در این آشوب هنری بیست و دو نفر کشته شدند. مک ردی در سال ۱۸۵۱ بازنشسته شد.

اگر مک ردی بر درام معمولی انگلستان تأثیر گذاشت، خانم وستریس از طریق نمایشهای سرگرمی توانست آثار قابل توجهی عرضه کند. لوسیا الیزابتا بارتولوتزی (۳۳۸) (۱۷۹۷ - ۱۸۵۶) در سال ۱۸۱۳ با

آرماند وستریس (۳۳۱) (۱۷۸۸ - ۱۸۲۵) مشهورترین رقصگر دوران خود ازدواج کرد. در ۱۸۱۵ به صحنه رفت، و در لندن و پاریس به ایفای نقش پرداخت. بزرگترین موفقیت خود را در نقش «زنان شلواریوش» (۳۳۰) در نمایشنامه‌ی جوانی در لندن (۳۳۱) (۱۸۲۱)، که هجویه‌ای (بورلسکی) بر دون ژوان (۳۳۱) اثر موتسارت بود به دست آورد. او تا دوران بازنشستگی‌اش در ۱۸۵۴ به عنوان محبوبترین بازیگر

تصویر ۵۸.۱۴. خانم وستریس و همسرش در نمایشنامه‌ی خانم و آقای ماتیو در منزل. برگرفته از کتاب تاریخ اجمالی تئاتر، فلیس هارتول.



تصویر ۵۷.۱۴. صحنه‌ای از نمایش شاه لیر به کارگردانی مک ردی، ۱۸۳۸. مک ردی در وسط صحنه در نقش لیر؛ برسیلا هورتن در طرف چپ او در نقش دیوانه (این نقش در سده‌ی نوزدهم توسط زنان ایفا می‌شد). برگرفته از کتاب یادداشت‌هایی از فوت و فن صحنه‌ای در کاونت گاردن، ۱۸۳۸-۱۸۳۹ نوشته جورج شارف، ۱۸۳۹.

داشت، و مدعی بود که متنهای اصیل شکسپیر را کار می‌کند، گو اینکه در این مورد همیشه وسواس نشان نمی‌داد. او توانست برخی از چهره‌های ادبی‌ی زمان خود را قانع کند تا نمایشنامه بنویسند، و پیدایش ملودرام «آقا منشان» (۳۳۲) نتیجه‌ی کوششهای اوست. مک ردی معتقد بود یک گروه نمایشی کامل و با منزلت نباید بیش از چهار نمایش در هفته اجرا کند، حتی اگر نمایشی بسیار مورد توجه باشد (بسیاری از مشکلات مالی‌ی او ناشی از این سیاست بود).

مک ردی یک گروه نمایشی با کیفیت خوب به وجود آورد. هلن فاسیت (۳۳۲) (۱۸۱۷ - ۱۸۹۸) از گروه مک ردی بازیگری از مکتب کیمبل بود. او در ۱۸۳۶ برای نخستین بار در لندن به صحنه رفت، و معمولاً بهترین بازیگر زن در دوران خود شمرده می‌شد. خانم ماری وارنر (۳۳۵) (۱۸۰۴ - ۱۸۵۴) نیز بهترین بازیگر نقشهای مهمی چون لیدی مکبث در گروه مک ردی بود؛ و ساموئل فلیپ (۳۳۶)، که بعدها به عنوان مدیر نمایش کسب شهرت کرد نسبت به مک ردی در رده‌ی دوم قرار داشت.

مک ردی که در استقرار تئاتری با کیفیت خوب ناکام شده بود در سال ۱۸۴۳ مدیریت را کنار گذاشت، و پس از آن به عنوان ستاره‌ی میهمان به سفر پرداخت. آخرین نمایش او در آمریکا در ۱۸۴۹ در تئاتر آستور

خود را تنها در هنگام اجرا رو می‌کردند. اگر چه مک ردی توانست روحیه‌ی بازیگران را تغییر دهد، اما موفقیت او به عنوان کارگردان و بازیگر موجب تغییراتی در صحنه‌های انگلیسی شد.

مک ردی بر همه‌ی جزئیات نمایش خود توجه می‌کرد. اگرچه در مجموعه‌ی نمایشی خود تعدادی نمایش تجارتي و روتین ذخیره داشت که در فصلهای نمایشی مرتب تکرار می‌شدند، اما هر سال چند نمایش تازه و به دقت پرداخته شده نیز معرفی می‌کرد. او نخستین کارگردانی بود که انطباق تاریخی در صحنه پردازی و لباس را پیگیرانه رعایت می‌کرد. طراح اصلی‌ی او چارلز مارشال (۳۳۱) (۱۸۰۶ - ۱۸۸۰) یکی از بهترین نقاشان منظره ساز در دوران خود بود، البته مک ردی با طراحان دیگر نیز همکاری داشت. کلارکسن استنفیلد در نمایش هنری پنجم دیورامای متحرکی طراحی کرد تا یک سفر دریایی از ساوثمپتن به هارفلور و کول را نشان دهد. همیلتن اسمیت (۳۳۲) (۱۷۷۶ - ۱۸۵۹) نیز که یکی از عتیق گرایان مشهور دوران خود بود گاه مک ردی را در طرح لباسهای یاری می‌کرد.

مک ردی مایل بود وضع مجموعه‌های نمایشی را سامانی بخشد. او علاقه‌ی زیادی به آثار شکسپیر



تصویر ۵۹.۱۴. تئاتر الیمپیک در دهه ۱۸۲۰. برگرفته از کتاب لندن مصور از ویلکینسون (۱۸۲۵).



تصویر ۶۰.۱۴. خانم وستریس و چارلز ماتیوز، پسر (هر دو در طرف چپ) در نمایشنامه بازی پرنده شدن اثر و. ب. برنارد، در تئاتر الیمپیک (۱۸۳۲). این دکور معمولاً جزء اولین دکورهای جعبه‌ای در تئاتر انگلیسی بشمار می‌رود. طراحی از روی صفحه عنوان کتاب تئاتر انگلیسی نوشته دونکمپ، جلد ۳۵ (حدود ۱۸۶۵).

کمدیهای سبک و بورلسک (هجایی) باقی ماند. اهمیت خانم وستریس در تئاتر بیشتر به واسطه مدیریت تئاتر الیمپیک^{۳۳۳}، از ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۹، بوده است. او در این تئاتر با جی. ر. پلانسه که بسیاری از نمایشهای مجموعه‌های او را می‌نوشت همکاری نزدیکی داشت، و پلانسه کار خود را به نوشتن بورلسک، خیالبازی^{۳۳۴}، و نمایشهای فرعی محدود ساخته بود. نمایش بورلسک در این دوره کاریکاتوری از درامهای محبوب، اساطیر، و یا وقایع روزمره معاصر بود. نمایش خیالبازی در شکل اصلی خود برخوردار از ولنگارانه با اسطوره و افسانه‌های پریان داشت، و تأکید زیادی بر رقص و نمایشهای دیدنی می‌گذاشت. بورلسک و خیالبازی هر دو معمولاً استفاده‌ای فراوانی از موسیقی می‌کردند، و بعدها به خاطر شباهتهایی که با هم داشتند، به تدریج درهم ادغام شدند، و هر دو به یک نام، بورلسک، شناخته شدند. بورلسک به خاطر لطیفه‌های افراطی‌اش ظاهراً با سلیقه مردم سده نوزدهم سازگارتر بود، در حالی که خیالبازی راه را برای کمدی موزیکال هموار می‌ساخت. این دو شکل نمایشی، بویژه بین ۱۸۳۰ و ۱۸۷۰، بشدت مورد توجه بودند. پلانسه پرکارترین نویسنده‌ی این نمایشها حدود ۱۷۵ نمایش از این دست نوشت. آثار پلانسه با هوسبازی و زبانبازیهای مشهور خود نفوذ قاطعی بر اپرا کیمیکهای گیلبرت و سولیوان داشته است.

خانم وستریس، به عنوان مدیر تئاتر، به دلایل چندی در تئاتر انگلستان حائز اهمیت است. نخست آن که او توجه زیادی به همه‌ی جزئیات نمایش داشت، و این جزئیات را در یک کل به هم پیوند می‌داد. دوم،

ارزش ویژه‌ای برای جنبه‌های دیدنی نمایشها قائل بود، و معرفی‌ی دکورهای جعبه‌ای در انگلستان را به او نسبت می‌دهند؛ خاستگاه دکورهای جعبه‌ای معلوم نیست، و به احتمال زیاد تحولی تدریجی داشته است. در ۱۸۰۸، نمایشنامه‌ی ونونی^{۳۳۵} نوشته‌ی لوییس راهب همزمان به دو اتاق مجاور در صحنه نیاز داشت؛ در ۱۸۱۷ نمایشنامه‌ی بازیگر هزار پیشه^{۳۳۶} نوشته‌ی جورج کلمن^{۳۳۷} نیز چنین صحنه‌ای داشت. نمایشنامه‌ی جاناتان برد فورد^{۳۳۸} (۱۸۳۳) نوشته‌ی فیتز بال چهار اتاق را همزمان در یک صحنه بکار برد، که دو تا در بالا و دو تا در پایین قرار داشتند. اگرچه نحوه‌ی ساختن چنین صحنه‌هایی بر ما روشن نیست، اما می‌توان تصور کرد که احتمالاً از دکورهای جعبه‌ای استفاده کرده بودند. به هر حال خانم وستریس نخستین کسی بود که این نوع دکور را به طور پیگیر به کار گرفت؛ او همچنین احتمالاً نخستین کسی بود که منطقه‌ی بازی را کاملاً محصور ساخت. در باره‌ی تاریخ معرفی دکورهای جعبه‌ای در تئاتر الیمپیک اختلاف زیادی وجود دارد، اما سال ۱۸۳۲ احتمالاً دقیقتر است. این دکورها در ۱۸۴۳ در تئاتر دروری لین، و در ۱۸۳۷ در تئاتر کاونت گاردن دیده شده‌اند. با این حال دکورهای جعبه‌ای تا ۱۸۷۰ نوظهور بودند، و از آن پس مورد استفاده‌ی گسترده‌ای یافتند.

خانم وستریس نه تنها از دکورهای جعبه‌ای استفاده می‌کرد بلکه آنها را به شکل خانه‌ای واقعی می‌آراست. کف اتاق را فرش می‌کرد، بر درهای اتاق دستگیره نصب می‌کرد، و اتاق را با قفسه‌ی کتاب، کتاب، و خرت و پرت‌های دیگر تزئین می‌نمود تا تصویر یک اتاق واقعی را ایجاد کند. این دقتها در مورد لباس

نیز مراعات می‌شد. با توصیه‌های پلانسه، خانم وستریس به جای لباسهای اغراق شده و احمقانه‌ای که در بورلسکهای قدیمی رایج بود، لباسهایی از زندگی واقعی اقتباس می‌کرد. بنابراین او نخستین کسی است که درام فرعی را به پایهی درامهای کلاسیک ارتقا داد.

خانم وستریس همچنین برنامه‌ی نمایشها را خلاصه کرد. او از مدت نمایشهای خود کاست، به طوریکه برنامه‌اش از ساعت ۱۱ شب فراتر نمی‌رفت. این تغییر اهمیت زیادی دارد، زیرا در دوران او نمایشها معمولاً تا یک و دوی صبح طول می‌کشیدند. نوآوریهای خانم وستریس چندان مورد استقبال قرار گرفتند که برنامه‌ی تئاترها به تدریج به یک نمایش در شب محدود شد.

در ۱۸۳۸ خانم وستریس تئاتر الیمپیک را ترک گفت و با چارلز ماتیوز جوان (۱۸۰۳ - ۱۸۷۸) ازدواج کرد؛ چارلز ماتیوز بازیگر کمدهای سبک در شرکت خانم وستریس بود. از آن پس آن دو مشترکاً از سال ۱۸۳۹ تا ۱۸۴۲ تئاتر کاونت گاردن، و سپس از سال ۱۸۴۷ تا ۱۸۵۶ تئاتر لیسیم را اداره کردند. آنها در هر دو تئاتر همان سیاستی را در پیش گرفتند که در تئاتر الیمپیک پایه گذاری شده بود. در تئاتر لیسیم ویلیام راکسبی پورلی (۱۸۰۱ - حدود ۱۸۱۴) یکی از طراحان عمده‌ی آن روزگار با آنها همکاری می‌کرد. تأکید بر بالاترین کیفیت در نمایشها آنها را با مشکلات مالی روبرو ساخت، و هر دو تجربه‌ی آنها در کاونت گاردن، و درووری لین با شکست مواجه شد. با این حال اصلاحاتی که در ارانه‌ی نمایشهای فرعی به عمل آوردند الهامبخش دیگران شد، و در دهه‌ی

۱۸۶۰ به نتایج پرارزشی رسید.

تئاتر انگلیسی از ۱۸۵۰ در جریان یک دگرگونی قرار گرفت. قوانین مصوبه‌ی تئاتر در ۱۸۴۳ بسیاری از موانع را از پیش پای تئاترها برداشت، و راه را بر ابداع و نوآوری هموار ساخت. تغییرات چشمگیر تئاتر انگلیسی در راه بود.

تئاتر آمریکایی، ۱۷۸۲ - ۱۸۱۵

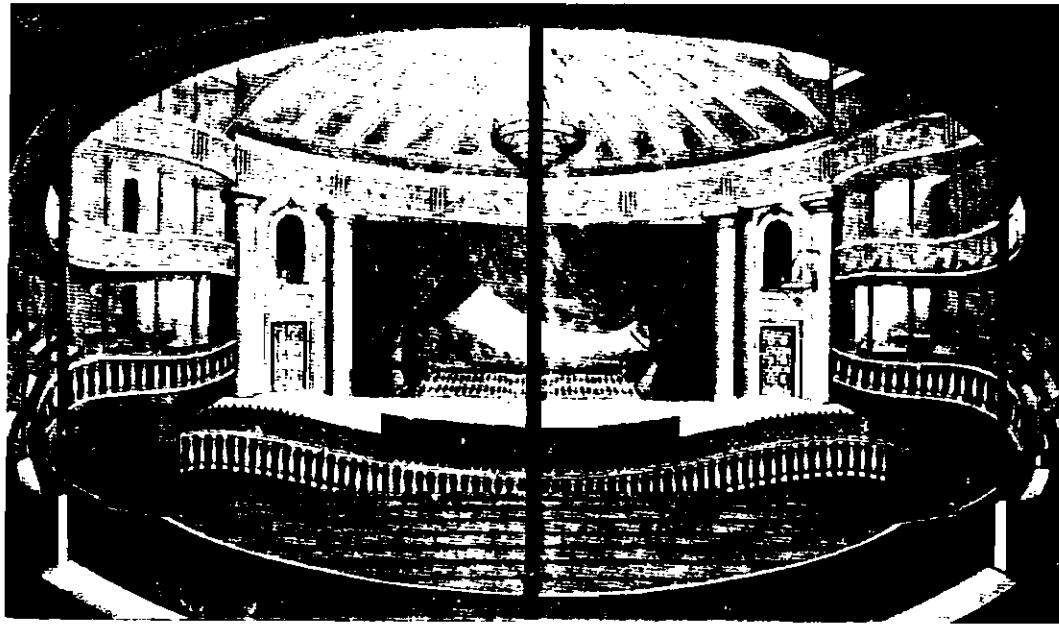
نمایشهای تئاتری در آمریکا بلافاصله پس از خاتمه‌ی جنگ استقلال آغاز شد. در سال ۱۷۸۲ تامس وال (۱۷۸۱)، یکی از اعضای پیشین گروه داگلاس، در بالتیمور به صحنه رفت، و سال بعد با کمک دنیس رایان (۱۷۸۱) شرکتی به نام «شرکت آمریکایی» تشکیل داد، و آنها چندین سال در شهرهای نیویورک و چارلستن به تولید نمایش پرداختند. در سال ۱۷۸۴ لوئیس هالام گروهی از بازیگران انگلیسی را به آمریکا آورد، و در ۱۷۸۵ جان هنری (۱۷۳۸ - ۱۷۹۴) یکی دیگر از بازیگران داگلاس به گروه او پیوست. هالام و هنری در سال ۱۷۸۵ مشترکاً شرکتی به نام «شرکت قدیمی آمریکایی» (۱۷۸۱) تشکیل دادند که از ۱۷۹۴ به بعد مهمترین شرکت نمایشی در آمریکا محسوب می‌شد. همین شرکت بود که تئاتر دانسی نیویورک را پایه‌گذاری کرد.

مرکز اصلی تئاتر آمریکایی بین سالهای ۱۷۹۴ و ۱۸۱۵ فیلادلفیا بود. گروه مستقر در فیلادلفیا با ناامیدی آغاز به کار کرد، زیرا در ۱۷۷۴ نمایش در

آمریکا ممنوع شده بود، و تا ۱۷۸۹ قانون ممنوعیت معتبر ماند. تامس ویگنل (۱۷۵۳ - ۱۸۰۳) در سال ۱۷۹۱ که از بازیگران کمدهای سبک در گروه هالام و هنری بود، با همکاری موسیقیدانی به نام آلکساندر ریناگل (۱۷۸۶) شرکتی تأسیس کرد. آنها مصمم بودند تئاتری با کیفیت خوب در فیلادلفیا به راه اندازند، و بدینترتیب تئاتر چست نات استریت (۱۷۸۷) را برپا ساختند که در آن هنگام بهترین تئاتر آمریکایی شناخته شد. این تئاتر را یکی از مهمترین طراحان انگلیسی، اینیگو ریچاردز (۱۷۸۸)، داماد ویگنل طراحی کرده بود، و حدود ۱۲۰۰ نفر گنجایش داشت. عرض پروسینیوم آن حدود ۱۱ متر و عمق آن ۲۱/۵ متر بود. در حین ساخته شدن این تئاتر ویگنل به انگلستان رفت، و با استخدام افراد مورد نیازش توانست بهترین گروه تئاتری موجود در

آمریکا را تشکیل دهد. در میان بازیگرانی که به همراه خود به آمریکا آورد الیزا کمپل ویتلاک (۱۷۶۱ - ۱۸۶۳) خواهر جان فیلیپ کمپل؛ خانم آلد میکسن (۱۸۰۱ - ؟) خواننده‌ی محبوب تئاتر کاونت گاردن؛ و جیمز فینل (۱۷۶۶ - ۱۸۱۶) یکی از بازیگران محبوب ادینبورگ و لندن را می‌توان نام برد. این گروه در سال ۱۷۹۶ با افزایش بازیگرانی چون مری، وارن، و کوپر باز هم قویتر شد. خانم آن برونتن مری (۱۷۶۸ - ۱۸۰۸) پیش از ازدواج و کناره‌گیری از تئاتر در ۱۷۹۲ بازیگر نقشهای اصلی در کاونت گاردن بود. پس از مدتی نیاز مالی او را بار دیگر به صحنه کشاند؛ و چون نتوانست قرارداد با صرّفه‌ای در تئاترهای انگلیسی ببندد، به آمریکا آمد و در اوج محبوبیت خود در سن چهل سالگی در آمریکا مُرد.

تصویر ۶۱.۱۴. نمای داخلی تئاتر چست نات استریت، فیلادلفیا، ۱۷۹۴. برگرفته از عکسی در مجله‌ی نیویورک، ۱۷۹۴. مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه نکراس، آوستین.



تصویر ۶۲.۱۴. نمای داخلی تئاتر یارک، نیویورک، حدود ۱۸۰۵. مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه نکرزاس، آوستین.

نمایش در سراسر آمریکا پرداخت، و در ۱۸۱۵ بکلی از مدیریت تئاتر کنار کشید. سفر در آمریکا به عنوان بازیگر ستاره را کوپر و پرایس رواج دادند، و این امر کار گروههای ثابت را به کساد کشاند. اگرچه بازیگران نقش اول آمریکایی نیز تا سال ۱۸۰۰ تنها در گروههای خود قراردادهای دراز مدت می‌بستند، اما با آمدن جورج فردریک کوك به آمریکا در سال ۱۸۰۰، تقاضا برای ستارگان درجه‌ی اول تئاتر افزایش یافت. کوپر و پرایس نماینده‌ی کوك در آمریکا بودند، و تربیتی دادند تا دانلپ به همراه او به بوستن، فیلادلفیا، و بالتیمور سفر کنند. این سفرها به قدری سودآور بودند، که دیگران را نیز به این کار ترغیب کرد؛ هرچند جنگ ۱۸۱۲ (این جنگ موجب گسترش جنگهای ناپلئونی به آمریکا بود) مانع از ادامه‌ی این سفرها شد. دهه‌ی ۱۷۹۰ همچنین شاهد پیدایش گروههای

می‌ساخت و تئاتر نیویورک را از نظر مالی تضعیف می‌کرد. در ۱۷۹۸ تئاتر جان استریت^(۳۰۲) در نیویورک که تئاتر کوچکی بود تصمیم به گسترش گرفت و تئاتر تازه‌ای ساخت. در ۱۷۹۸ تئاتر پارک^(۳۰۳) گشایش یافت، و تقدیر بر آن بود که این تئاتر بهترین تئاتر نیویورک تا دهه‌ی ۱۸۴۰ گردد. دانلپ به تنهایی تا ۱۸۰۵ همه‌ی تلاش خود را به کار بست اما ورشکستگی او را از دور خارج کرد. در ۱۸۰۷ تامس ا. کوپر مدیریت تئاتر پارک را بر عهده گرفت، و سرانجام این تئاتر قدم در راه کامیابی نهاد. کوپر پس از ۱۸۰۸ - ۱۸۰۹ مقداری از سهم این تئاتر را به بازرگان و حقوقدانی به نام استفن پرایس^(۳۰۴) (۱۷۸۳ - ۱۸۴۰) فروخت، و پرایس نشان داد که مدیر لایقی است. پس از آنکه پرایس لیاقت خود را به ثبوت رساند، کوپر دخالت در مدیریت تئاتر پارک را کاست، و مدتها به عنوان ستاره‌ی میهمان به

بود به گروه نیویورک پیوست، و در ۱۷۹۴ به جای هنری عضومدریت تئاتر شد. در این دوره محبوبیت هالام رو به کاهش بود، از اینرو نسبت به هاجکینسن حسادت می‌ورزید، و این امر در حسن اداره‌ی تئاتر خدشه وارد می‌ساخت. شاید برای پرهیز از خصومت بین این دو بود که ویلیام دانلپ^(۳۰۵) (۱۷۶۶ - ۱۸۳۹) بهترین درام‌نویس آمریکایی در مدیریت تئاتر با هاجکینسن شریک شد. پس از مدتی هالام از مدیریت شرکت مزبور کنار رفت، و هاجکینسن نیز در ۱۷۹۸ از مدیریت تئاتر استعفا داد. اما آن دو به بازیگری در این گروه و ایجاد اختلاف و ناسازگاری ادامه دادند. بنابراین هنگامی که دانلپ به تنهایی مسؤولیت تئاتر را بر عهده گرفت گروهش دچار مشکلاتی بود، و با افزودن بازیگران تازه و تمهیدات گوناگون مشکل رفع نشد. در ۱۷۹۳ شارلت پلموت^(۳۰۶) (۱۷۴۹ - ۱۸۳۲) پس از کسب شهرت در کاونت گاردن و دروری لین به آمریکا آمد و وارد تئاتر نیویورک شد تا ابغای نقشهای تراژدی را بر عهده گیرد. در ۱۷۹۵ جوزف جفرسن^(۳۰۷) اول^(۳۰۸) (۱۷۷۴ - ۱۸۳۲) بازیگر محبوب کمده‌ی که خانواده‌اش در تئاتر آمریکا اهمیت زیادی دارد به این شرکت پیوست. با وجود مسائل گذشته و دسته‌بندیهای تازه‌ای که در این شرکت وجود داشت، ایجاد نظم و انضباط و رسیدن به يك استاندارد بالا در این تئاتر ناممکن شده بود.

مشکل دیگر تئاتر نیویورک این بود که هاجکینسن اصرار داشت برای رقابت با تئاتر بوستن در نیوانگلند، و تئاتر چست نات استریت در فیلادلفیا به آنجا سفر کند. این امر خود موجب می‌شد که آنها نیز به نیویورک بیایند، و این امر رقابت را شدیدتر

مری پس از مرگ همسر اولش ابتدا با ویگنل، و سپس با وارن ازدواج کرده بود. ویلیام وارن^(۳۰۹) (۱۷۶۷ - ۱۸۳۲) بازیگر نقش پیرمردان بود و از ۱۷۹۶ تا ۱۸۲۹ عضو تئاتر چست نات استریت ماند، و از ۱۸۰۶ یکی از شرکاء و مدیران این تئاتر شد. تامس آبشورپ کوپر^(۳۱۰) (۱۷۷۶ - ۱۸۴۹)، یکی از با استعدادترین بازیگران جوان انگلیسی، چون نتوانسته بود قرارداد دلخواهی در انگلستان ببندد، در سال ۱۷۹۶ به آمریکا آمد و در ظرف چند سال به عنوان بهترین بازیگر آمریکایی تثبیت شد. او که اساساً بازیگر نقشهای تراژدی بود، موفق شد سبک کبیل را در آمریکا رواج دهد. در ۱۷۹۷ ویگنل موفق شد جان برنارد^(۳۱۱) (۱۷۵۶ - ۱۸۲۸) را نیز به جمع گروه خود بیفزاید. این بازیگر که نقش قهرمان اصلی کمدهای سبک را ایفا می‌کرد، پیش از آمدن به آمریکا در تئاتر کاونت گاردن و تئاترهای دیگر انگلیسی نیز به صحنه رفته بود. برنارد در ۱۸۱۹ به انگلستان مراجعت کرد، اما پیش از مراجعت توانست سطح بازیگری در فیلادلفیا، بوستن، نیویورک و آلبانی را ارتقا دهد. تئاتر چست نات استریت که از بازیگران برجسته و مدیران خوبی برخوردار بود تئاتر پیشتاز آمریکا گردید. پس از ویگنل و ریناکل، مدیریت تئاتر به دست وارن و ویلیام وود^(۳۱۲) (۱۷۷۹ - ۱۸۶۱) افتاد، و این دو توانستند کیفیت بالای آن را حفظ کنند.

تئاتر نیویورک^(۳۱۳) بین سالهای ۱۷۹۴ و ۱۸۱۵ تئاتری درجه دوم محسوب می‌شد، شاید از آنرو که در میان اعضای شرکت اختلاف نظرهای زیادی وجود داشت. در ۱۷۹۲ جان هاجکینسن^(۳۱۴) (حدود ۱۷۶۵ - ۱۸۰۵) که بازیگر با قریحه و جاه‌طلبی از شهرستان

حرفه‌ای در بوستن شد که تا این زمان به علت نفوذ پاکدینی (پُوریتانیسم) و تحریم بازیگران حرفه‌ای امکان تشکیل نداشتند. اجراهای حرفه‌ای در بوستن ظاهراً از ۱۷۹۲ آغاز شد، گو اینکه تحریم مذهبی تا ۱۷۹۳ هنوز حاکم بود. در این سال تئاتر فدرال استریت (۲۰۵) ساخته شد و چارلز استوارت پاول (۲۰۶) برای این تئاتر یک گروه درجه‌ی دوم نمایشی در انگلستان سرهم کرد. مدیریت این تئاتر مدام در حال تغییر بود، و تا سال ۱۸۰۲ شرایط تئاتری مناسبی در این شهر فراهم نبود، تا آن که در این سال اسنلینگ پاول (۲۰۷) (۱۷۷۴ - ۱۸۴۳) اداره‌ی آن را بر عهده گرفت. این شرکت بویژه بین سالهای ۱۸۰۶ و ۱۸۱۱ اعتباری کسب کرد، زیرا جان برنارد در مدیریت آن شرکت داشت و توانست تعدادی بازیگر برجسته را به آنجا جلب کند.

چهارمین مرکز تئاتری مهم در آمریکا در دهه‌ی ۱۷۹۰ تئاتر چارلستن (۲۰۸) بود. با آنکه از سال ۱۷۸۵ گروه رایان - وال در آنجا نمایشهایی اجرا می‌کردند، اما هیچ شرکت پایداری در آنجا تشکیل نشده بود تا آن که در سال ۱۷۹۵ جان جوزف سللی (۲۰۹) اداره‌ی تئاتر شهر چارلستن را بر عهده گرفت. وجود تئاتری سرزنده در چارلستن در درجه‌ی اول مدیون مهاجران فرانسوی، هم در دوران انقلاب فرانسه، و هم پس از قیام بردگان سانتادومنیکو در ۱۷۹۳ بوده است. در دهه‌ی ۱۷۹۰ بسیاری از نمایشهای این شهر به زبان فرانسوی اجرا می‌شدند، و بسیاری از بازیگران برجسته‌ی آن اصل و نسب فرانسوی داشتند. شاید بتوان گفت که مهمترین هنرمند فرانسوی در چارلستن آلکساندر پلاسید (۲۱۰) (حدود ۱۷۵۰ - ۱۸۱۲) بوده

است. پلاسید رقصگر، آکروبات، و اجرا کننده‌ی پانتومیم بود، که قبلاً در بازارهای مکاره‌ی پاریس نمایش اجرا می‌کرد. او پیش از آن که مدیریت تئاتر چارلستن را از ۱۷۹۸ تا ۱۸۱۲ بر عهده گیرد با بهترین گروههای ساکن آمریکا کار کرده بود.

در دهه‌ی ۱۷۹۰ تئاتر آمریکایی در ساحل آتلانتیک شرقی به خوبی تثبیت شده بود، جایی که اکثریت جمعیت چهار میلیونی آمریکا در آن متمرکز بودند. در این دوره چهار حوزه‌ی تئاتری به وجود آمد: گروه چارلستن همگی شهرهای شمال تا منطقه‌ی ریچموند را تحت پوشش داشت؛ گروه فیلادلفیا نمایش نواحی بالتیمور، آنابولیس، و بعدها واشینگتن را تأمین می‌کرد؛ شرکت نیویورکی که مدتی در مناطق مجاور خود نمایشهای سیار اجرا می‌کرد، و پس از ۱۸۰۰ ترجیح داد در یک جا ثابت بماند؛ و گروه بوستن سرناسر نیوانگلند را زیر پوشش خود داشت. البته گروههای فرعی هم بودند، اما این چهار شرکت مهمترین گروه نمایشی آمریکا را تا ۱۸۱۵ تشکیل می‌دادند. پس از ۱۷۹۰ گروههای بزرگ آمریکایی شیوه‌ی سهامداری را کنار گذاشتند و ترجیح دادند دستمزد و سود سالانه دریافت کنند، اما گروههای فرعی تا بخش اعظم سده‌ی نوزدهم همان سنت قدیمی را حفظ کردند. گروهها هفته‌ای سه شب نمایش می‌دادند، و طول فصلهای نمایشی در هر شهری متفاوت بود. بیماری تب زرد، و ناراحتیهای ناشی از سرما و گرما غالباً کار گروهها را متوقف می‌ساخت.

اکثر مجموعه‌های نمایشی در آمریکا از میان درامهای انگلیسی انتخاب می‌شدند، با این حال تعدادی نمایشنامه‌نویس آمریکایی مثل تیلر، دانلپ، و

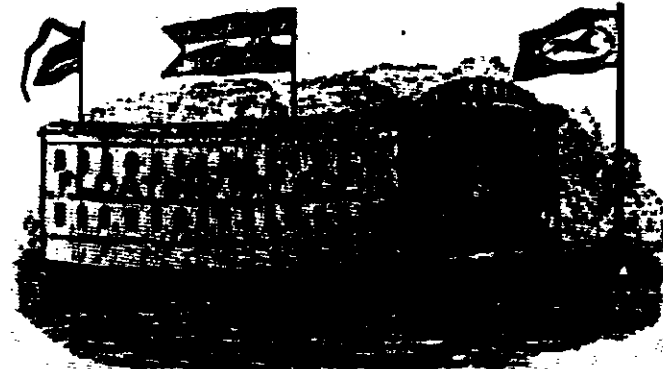
پین توانستند بنیان درام ملی آمریکایی را پی‌ریزی کنند. رویال تیلر (۲۱۱) (۱۷۵۷ - ۱۸۲۶) را امروزه به واسطه‌ی نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل (۲۱۲) (۱۷۸۷) به خاطر می‌آورند، که نخستین کمدی آمریکایی بود که به صورت حرفه‌ای اجرا شد. این نمایشنامه شدیداً تحت تأثیر آثار شریدان، و صرفاً تقلیدی از اوست، جز آن که شخصیتی چون یانکی (۲۱۳) خدمتکار به نام جانانان (۲۱۴) دارد که رک گویی و برخورد ساده‌دلانه‌اش



با زندگی اجتماعی نیویورک آداب و رفتار آن زمان آمریکا را منعکس می‌کند.

موفقیت تیلر احتمالاً ویلیام دانلپ را نیز به نوشتن نمایشنامه ترغیب کرد. دانلپ سالهای میان ۱۷۸۴ و ۱۷۸۷ را در انگلستان بسر برده بود و با غالب نمایشنامه‌ها و اجراهای انگلیسی آشنایی داشت. دانلپ پس از موفقیتی که از نمایشنامه‌ی پدر (۲۱۵) (۱۷۸۹) کسب کرد نوشتن نمایشنامه را ادامه داد و

تصویر ۶۳، ۱۴. صحنه‌ی نهایی نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل نوشته‌ی تیلر (۱۷۸۷). شخصیت یانکی، جانانان، در مرکز تصویر مشاهده می‌شود. برگرفته از چاپ اول این نمایشنامه در سال ۱۷۹۰. کتابخانه‌ی مرکز مطالعات انسانی، دانشگاه تکزاس، آوستین.



SPALDING & RODGERS CIRCUS CO
ON BOARD FLOATING PALACE
Will Sail for New Haven, Saturday, April 24th, 1852, 12 o'clock, P.M.

PRICES OF ADMISSION.
Dress Circle, all seats 50 cts.
Family Boxen, Combined Seats 25 cts.
Gallery 10 cts.
Gallery for Colored persons 5 cts.
The Company will perform at the following places:
Monday 18th, New Haven at 2 & 7 p.m.
Tuesday 19th, Middletown at 2 & 7 p.m.
Wednesday 20th, Southington at 2 & 7 p.m.
Thursday 21st, Haddamville at 2 & 7 p.m.
Friday 22nd at Danbury at 2 & 7 p.m.
April 23rd, 53 3/4 cts.

تصویر ۶۴.۱۴. يك ديواركوب (پوستر) تبلیغاتی برای نمایش سیرکی در يك قایق نمایش، در ۱۸۵۳. برگرفته از کتاب رودخانه‌ی آهایو، نوشته‌ی هالبرت (۱۹۰۶).

مهاجران تئاتری را نیز به پیروی ترغیب کرد، زیرا او نیز همچون هالام توانسته بود خود را با موقعیتهای مختلف هماهنگ سازد. دریک در هر شهر تا جایی که تماشاگرانی داشت توقف می‌کرد و به اجرای نمایش می‌پرداخت. تئاترهای اولیه‌ی آمریکایی نوعاً خود را با سفر در مناطق وسیع همساز کرده بودند، اما با افزایش جمعیت در ایالات متحده بتدریج خود را به نمایش در حوزه‌های کوچکتري محدود کردند، تا جایی که سرانجام سفر برای اجرای نمایش نزد گروههای بزرگ متروک شد. دریک بزودی رقبایی یافت. مهمترین رقیب او بین سالهای ۱۸۲۰ و ۱۸۴۰ جیمز ه. کالدول (۱۷۹۳ - ۱۸۶۳) بازیگر انگلیسی در کمدهای سبک بود که در ۱۸۱۶ به آمریکا آمده بود. او نخستین بار در چارلستون و ریچموند به صحنه رفت، و در ۱۸۰۲ در نیواورلئان مستقر شد. بین سالهای ۱۸۲۵ و ۱۸۳۵ کالدول دره‌ی میسی‌سی‌پی را در تسخیر خود داشت،

سفر می‌کرد. دریک مداری شامل لکزینگتن، لویزویل، و فرانکفورت تشکیل داده بود و هر چند گاه يك بار در آهایو، ایندیانا، تینسی، و میسوری نیز نمایش می‌داد. دکورهای او چنان ساخته شده بودند که برای انواع موقعیتهای تئاتری مناسب باشند. پرده‌ی دوخته شده‌ی قابل تغییری برای پروسینیوم، که در هر اتاق بزرگی قابل استفاده بود؛ يك طومار پارچه به جای پرده‌ی جلوی صحنه؛ سه مجموعه از بالها (یکی برای صحنه‌های خارجی، یکی برای صحنه‌های داخلی، و سومی برای صحنه‌های ساده داخلی)؛ و شش طومار پارچه نقاشی شده (با تصاویر باغ، خیابان، جنگل، قصر، اتاق پذیرایی و آشپزخانه) کلیه‌ی وسایل صحنه‌ی او را تشکیل می‌دادند. نمایشنامه‌ها را آنقدر دستکاری می‌کرد تا متناسب با گروه ده نفره‌ی او گردند. بازیگران گاه در صورت لزوم کارهای پشت صحنه را نیز انجام می‌دادند. اقدامات دریک دیگر

گسترش تئاتر آمریکایی، ۱۸۱۵ - ۱۸۵۰

پس از جنگ ۱۸۱۲ آمریکاییها نفوذ بر سرزمینهای غرب را افزایش دادند. در ۱۸۰۳ حوزه‌ی قلمروی ایالات متحده تا حد زیادی گسترش یافته بود، زیرا ناپلئون به خاطر مضیقه‌ی مالی زمینهای متعلق به فرانسه در غرب میسی‌سی‌پی را به ایالات متحده فروخته بود (خرید لوویزیانا (۱۸۰۳)). از آن پس آمریکاییها با اشغال فلوریدا در دهه‌ی ۱۸۱۹، و تکزاس و نواحی جنوب غربی و کالیفرنیا در دهه‌ی ۱۸۴۰ گسترش متصرفات خود را آغاز کردند. در سال ۱۸۵۰، به استثنای بخش کوچکی از آریزونا و نیو مکزیکو، آنچه را که امروز ایالات متحده‌ی آمریکا شناخته می‌شود به مالکیت خود درآوردند. بنابراین در طول تقریباً پنجاه سال این کشور سرزمین پهناوری از رود میسی‌سی‌پی تا اقیانوس آرام را تصرف کرد، و وسعت خود را به سه برابر قبل رساند.

با پیشرفت ساکنین آمریکایی در سرزمینهای تازه تئاتر نیز پایه‌پای آنها می‌رفت. تا پیش از ۱۸۱۵ معدودی نمایش تئاتری در غرب رودخانه‌ی آله گنسی توسط گروههای غیرحرفه‌ای اجرا شده بود. نیو اورلئان تنها منطقه‌ی غرب آمریکا بود که فرانسویها از سال ۱۷۹۱ فعالیت گسترده‌ی تئاتری را در آن آغاز کرده بودند.

اولین گام به سوی تئاتر حرفه‌ای در غرب آمریکا در سال ۱۸۰۵ توسط ساموئل دریسک (۱۷۶۹ - ۱۸۵۴) برداشته شد. دریک گروهی سیار تشکیل داده بود و از راه خشکی از شهر آلبانی تا پیتسبورگ، و از راه آبی از رودخانه‌ی آهایو تا کینتاک

مجموعاً ۶۰ نمایشنامه نوشت که حداقل ۱۳ تانای آنها اقتباس از آثار کوتسبو بودند. مشهورترین نمایشنامه‌ی اصیل او، آندره (۱۷۹۸)، بر اساس سرگذشت واقعی جاسوسی انگلیسی در جنگ استقلال نوشته شده است. غالب نمایشنامه‌های دانلپ پیش از ۱۸۱۲ نوشته شده‌اند، زیرا پس از این تاریخ او بیشتر وقت خود را صرف نقاشی کرده است. دانلپ همچنین به خاطر نوشتن تاریخ تئاتر آمریکایی (۱۸۳۲) و نخستین تاریخ هنر آمریکایی (۱۸۳۴) حائز اهمیت است.

جان هاوارد پین (۱۷۹۱ - ۱۸۵۲) در سن چهارده سالگی با انتشار مجله‌ی انتقادی آیینی تس پین (۱۸۱۱) توجه محافل را به سوی خود جلب کرد. نخستین نمایشنامه‌ی او به نام جولیا (۱۸۰۶) در تئاتر پارک اجرا شد، و در ۱۸۰۹ برای نخستین بار به صحنه رفت و به عنوان کودک اعجوبه بر سر زبانها افتاد. وی همراه استفن پرایس که نقش مدیر نمایش او را داشت مدت کوتاهی درخشید، اما در ۱۸۱۱ محبوبیت خود را از دست داد. پین در ۱۸۱۳ به انگلستان رفت و مدت بیست سال در آنجا به عنوان درام‌نویس و منتقد فعالیت کرد. معروفترین نمایشنامه‌های او عبارتند از پروتوس (۱۸۱۸) (که در توسط ادموند کین اجرا شد)، چارلز دوم (۱۸۲۱) (که در ۱۸۲۴ توسط چارلز کیمبل اجرا شد)، و کلاری (۱۸۲۳) (که به خاطر شعر معروف «خانه، خانه، دلدیر من» (۱۸۲۳) بر سر زبانها افتاد. پین نخستین درام‌نویس آمریکایی است که موفقیتی جهانی کسب کرد.

زیرا نمایشهای تئاتری در ناچز، سنت لوئیز، نشویل، و شهرهای مجاور را نیز اداره می‌کرد. به خاطر حوزه‌ی وسیعی که در اختیار داشت قادر بود قراردادهای وسوسه‌انگیزی با ستارگان تئاتری که حدود سال ۱۸۳۰ به غرب سفر می‌کردند ببندد. پس از بحران ۱۸۳۷ کالدول با مشکلات مالی روبرو شد، و در ۱۸۴۳ دست از تئاتر کشید.

جای کالدول را دو تن، لودلو و اسمیت پر کردند. نوا لودلو (۱۷۹۵ - ۱۸۸۶) به همراه ساموئل دریک به غرب آمد، و در ۱۸۱۷ به سراسر تنسی، آلاباما، و نقاط دیگر غرب سفر کرد، و در همه‌ی این مناطق نمایشهایی اجرا کرد که پیش از آن سابقه نداشت. تا سال ۱۸۳۵ میان مدیریت گروه و بازیگری در نوسان بود تا آن که سالامون اسمیت (۱۸۰۱ - ۱۸۶۹) را به عنوان شریک برگزید. اسمیت بازیگری را از ۱۸۲۳ آغاز کرده بود، و تا پیش از پیوستن به لودلو، در گروههای متعددی در غرب بازی کرده بود. این دو بین

سالهای ۱۸۳۵ و ۱۸۵۳ تئاتر منطقه‌ی سنت لوئیز را در اختیار خود داشتند، و تا ۱۸۴۰ تئاتر سیاری را اداره می‌کردند، و از ۱۸۴۳ تا ۱۸۵۳ در نیو اورلئان توانستند از کالدول پیشی بگیرند. بنابراین می‌توان گفت که در طول دهه‌ی ۱۸۴۰ این دو نیرومندترین مدیران تئاتر در غرب آمریکا محسوب می‌شدند. اهمیت لودلو و اسمیت همچنین به خاطر یادداشتهایی است که از تجربیات خود بر جای گذاشته‌اند. یادداشتهای این دو گرداننده‌ی تئاتر پلکی از منابع اصلی ما در باره‌ی تاریخ «پیشگامان» تئاتر آمریکاست.

تسخیر غرب را تحول وسایط نقلیه آسانتر کرد. در طول اوایل سده‌ی نوزدهم ترعه‌ها و شاهراههای زیادی برای سفر آبی و زمینی ساخته شده بود؛ در ۱۸۳۰ نخستین راه‌آهن به سوی غرب کشیده شد، و متعاقب آن خطوط راه‌آهن بتدریج افزایش یافت. در این دوره رایجترین وسیله‌ی سفر راه‌آبی بود. کشتی بخاری در ۱۸۰۷ اختراع شده بود، و تا ۱۸۴۶ حدود

۱۲۰۰ کشتی بخاری تنها در رودخانه‌ی میسیسیپی و شعب آن در آمد و شد بودند. در غرب آمریکا تئاترها غالباً در کنار رودخانه‌هایی قرار داشتند که قابل قایقرانی بودند. در شمال رودخانه‌ی آهایو نیز معدودی تئاتر موقتی برپا شده بود. شیکاگو تا ۱۸۴۳ هیچ نمایش حرفه‌ای ندیده بود، و تا سال ۱۸۴۷ هنوز تئاتر دائمی در شیکاگو وجود نداشت. تقریباً تئاتر در همه‌ی نقاط آمریکا محدود به گروههای کوچک و سیار نمایشی بود، اما بلافاصله پس از اشغال قلمروهای جدید بحرانهای مالی کاسته شد و افزایش جمعیت در شرق گشایشی در کار تئاترهای حرفه‌ای فراهم آورد. پس از اسکان تئاترهای معتبر در شرق، بازیگرانی که در مراکز مهم تئاتری موفقیتی به دست نیاورده بودند فرصتی یافتند تا هنر خود را در غرب آمریکا عرضه کنند. غالب شرکتیهای سیار به هر شهری که می‌رفتند تئاتری موقتی در آنجا برپا می‌کردند. در دهه‌ی ۱۸۳۰ نوع تازه‌ای از تئاتر به نام

قایق نمایش (۳۰) ابداع شد. اگر چه گروههای آمریکایی مدت درازی با قایق سفر می‌کردند، اما تا سال ۱۸۳۱ هرگز به فکر ساختن تئاتر شناور نبودند. تا آن که ویلیام چاپمن (۱۷۶۴ - ۱۸۳۹) بازیگر انگلیسی، که در ۱۸۲۷ به آمریکا آمده بود، یک قایق مسطح بی‌موتور را تبدیل به تئاتر کرد. این قایق در جهت مسیر آب از پیتسبورگ به نیو اورلئان حرکت می‌کرد و به اجرای نمایش می‌پرداخت. متأسفانه این قایقها پس از رسیدن به مقصد دیگر نمی‌توانستند برگردند چون موتور نداشتند، اما در ۱۸۳۶ قایق موتورداري را به تئاتر تبدیل کردند که می‌توانست در جهت مخالف نیز حرکت کند. قایقهای نمایشی بسیار عملی بودند و شرکتیهای نمایشی را قادر می‌ساختند تا تئاتر مجهری را به هر جا که رودخانه‌ی بزرگی داشت ببرند. این نمایشهای آبی به واسطه‌ی جنگ داخلی متوقف شدند، اما بلافاصله پس از جنگ دوباره به کار افتادند. تعدادی از مجلل‌ترین «قصرهای شناور» (۳۱)



تصویر ۶۶.۱۴. (۵) قصر شناور یوجین رابینسن که در آن یک موزه، یک نمایشگاه حیوانات، و یک تالار اپرا برپا بود.



تصویر ۶۵.۱۴. اَدینور یوم قایق نمایشی «دیکیاناه» حدود ۱۹۲۰، در حوالی پایان دوران قایقهای نمایشی. برگرفته از مجموعه‌ی رابرت داوینیک، مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.



تصویر ۶۸.۱۴. نمایش در تئاتر پارک، نیویورک، در ۱۸۲۲. چارلز مانیو پسر و این جانسن در صحنه ای از نمایشنامه ی آقای تونس دیده می شوند. انجمن تاریخدانان نیویورک.

نیویورک در سال ۱۸۰۷ بزرگتر شد تا بتواند ۲۳۷۲ نفر را در خود جای دهد. در سال ۱۸۲۰ هر دو تئاتر سوختند، و پس از تجدید بنا هر دو بین ۲۰۰۰ تا ۲۵۰۰ نفر گنجایش داشتند. تئاتر باوری (۳۶) در ۱۸۲۶ در نیویورک ساخته شد و ۳۰۰۰ صندلی داشت. بعلاوه بر تعداد نمایشهای هفتگی افزوده شد. در ۱۸۲۰ تئاتر پارک هفته ای شش نمایش اجرا می کرد که توسط چست نات استریت سنت گذاری شده بود. تئاترهای دیگر نیز از آن دو پیروی کردند.

در این مدت شرکت های تازه ای تشکیل شدند. در ۱۸۲۵ حدود بیست گروه نمایشی مستقر در آمریکا وجود داشت، و این تعداد در ۱۸۵۰ به حدود ۳۵ رسید. بعلاوه تئاترهای سیار بسیار زیاد شد. در شهرهای بزرگ در شرق آمریکا گسترش تئاتر از الگوی معینی پیروی می کرد. معمولاً تئاترهای بزرگ ابتدا يك محل دیگر به عنوان آمفی تئاتر یا سیرك می ساختند، که در آغاز به طور متناوب نمایشهای سرگرمی اجرا می کرد، و رفته رفته این محل به يك تئاتر کامل با برنامه های

توسط ا. ب. فرنچ (۳۳)، ای. ا. پرایس، و ا. ا. آیزنبارت (۳۴) ساخته شد که بین ۱۸۷۵ تا ۱۹۰۰ رودخانه ها را تسخیر کرده بودند. قایق های نمایشی تا سال ۱۹۲۵ بی وقفه به اجرای نمایش ادامه دادند و پس از آن به صورت اشیایی عتیقه درآمدند.

در دورانی که پیشگامان (۳۵) تئاتر در غرب آمریکا مستقر می شدند، تئاتر شهرهای شرقی راه تحول می پیمود. جمعیت نیویورک از ۶۰,۰۰۰ نفر در ۱۸۰۰ به ۳۱۲,۷۱۰ نفر در سال ۱۸۴۰ رسید، و جمعیت فیلادلفیا در همین مدت از ۴۱,۰۰۰ نفر به ۹۳,۶۶۵ نفر رسید. علت اصلی این افزایش جمعیت صنعتی شدن آمریکا پس از ۱۸۲۰ بود.

تقاضا برای سرگرمی با رشد درآمدها افزایش یافت، و به این تقاضا به شیوه های گوناگونی پاسخ داده می شد: تئاترهایی که نمایشهای هیجان انگیز می دادند وسیع تر شدند. چست نات استریت که در آغاز گنجایش ۱۲۰۰ نفر را داشت، در سال ۱۸۰۵ تجدید ساختمان شد و گنجایش ۲۰۰۰ نفر را یافت. تئاتر پارک



تصویر ۶۷.۱۴. (۵) تئاتر باوری در نیویورک.

فصلی تبدیل می گشت. دومین تئاتر نیویورک در ۱۸۱۲ با تبدیل يك سیرك به تئاتر الیمپیک (۳۷) (که بعدها به تئاتر آنتونی استریت (۳۸)، و سپس به تئاتر پاولیون (۳۹) تغییر نام داد) به وجود آمد. در دهه ی ۱۸۳۰ شهر نیویورک چهار تئاتر داشت که به طور منظم نمایش می دادند، و پس از آن سرعت تعداد آنها افزایش یافت. به رغم رقابتهای شدید، تئاتر پارک توانست برتری خود را حفظ کند. در ۱۸۱۵ استفن پرایس و ادmond سمپسن (۴۰) (۱۷۸۴ - ۱۸۴۸)، بازیگر انگلیسی که در ۱۸۰۹ به نیویورک آمده بود، مدیریت تئاتر پارک را بر عهده گرفتند؛ پس از ۱۸۴۰ سمپسن

ان را به تنهایی اداره می کرد، و تا سال ۱۸۴۸، هنگامی که تئاتر دچار آتش سوزی شد، در این مقام ماند. از آن پس تئاتر پارک برتری خود را در نیویورک از دست داد. یکی از رقبای بلندپرواز تئاتر پارک تئاتر باوری بود که به هنگام گشایش در ۱۸۲۶ بزرگترین تئاتر آمریکا بشمار می رفت. برنامه های تئاتر باوری را ملودرامهای خشن و خونریز تشکیل می دادند، از اینرو این تئاتر به «قصایخانه» مشهور شده بود. هنگامی که تئاتر باوری در ۱۸۴۵ تجدید بنا شد ۴۰۰۰ تماشاگر را در خود جای می داد.

همین الگو را در فیلادلفیا نیز می توان سراغ کرد.

در ۱۸۱۲ يك سرك قدیمی آغاز به نمایش سرگرمیهای دراماتيك كرد، و تئاتر والنات استریت^(۳۱۱) نام گرفت. در ۱۸۲۸ تئاتر دیگری به نام آرج استریت^(۳۱۲) ساخته شد، و رقابتی سه جانبه بر سر برتری، هر سه را ضعیف كرد. ویلیام وود، که در ۱۸۲۶ تئاتر جست نات را ترك کرده بود، مدیریت تئاتر آرج استریت را بر عهده گرفت، اما پیش از پایان فصل ۱۸۲۸ - ۱۸۲۹ به همراه شريك قبلی‌اش در تئاتر جست نات استریت، یعنی ورن، ورشكست شد. هر دو از کار كناره‌گیری كردند. به هر حال پس از سال ۱۸۲۸ همواره سه تئاتر در فیلادلفیا فعال بودند. در دهه‌ی ۱۸۳۰ تئاتر آرج استریت از تئاتر جست نات استریت پیش افتاد، و پس از ۱۸۵۰ تئاتر والنات استریت صاحب نام شد. در سال ۱۸۵۵ تئاتر جست نات استریت تعطیل شد.

در بوستن، تئاتر فدرال استریت در سال ۱۸۲۷ رقیبی به نام تئاتر ترمونت استریت^(۳۱۳) یافت. در سال ۱۸۲۹ هر دو شركت ادغام شدند، اما در سال ۱۸۳۲ با گشایش تئاتر ملی^(۳۱۴) (نشنال) رقیب دیگری سر برآورد. پس از آن بوستن همواره بیش از يك تئاتر داشت، اما مهمترین تئاتر بوستن تئاتری متعلق به موزه‌ی شهر بوستن بود. تئاتر موزه‌ی^(۳۱۵) بوستن در ۱۸۴۱ به عنوان نمایشگاهی فرعی در كنار موزه گشایش یافت. در این نمایشگاه تالاری را به موسیقی و سرگرمیهای کوتاه اختصاص دادند. در ۱۸۴۶ پس از موفقیت عظیم نمایشنامه‌ی مست^(۳۱۶)، (۱۸۴۴)، ملودرامی که توسط مدیر شركت ویلیام هـ اسمیت^(۳۱۷) (۱۸۰۶ - ۱۸۷۲) نوشته شده بود، يك تئاتر واقعی در آنجا ساخته شد. این تئاتر تا ۱۸۹۳ بهترین تئاتر آمریکایی شناخته می‌شد.

در دوران بحران اقتصادی آمریکا بسیاری از تئاترها ورشكسته شدند، زیرا تعداد آنها بسیار زیاد شده بود و رقابت را مشكل می‌ساخت، از اینرو شیوه‌ی مدیریت تغییر كرد. جدال برای جلب تماشاگر بیشتر به صورتهای مختلفی خودنمایی كرد. شاید مهمترین نوع رقابت استفاده‌ی روزافزون از ستارگان میهمان بود که پس از سفر ادموند کین به آمریکا در ۱۸۲۰ - ۱۸۲۱ آغاز شده بود. کین که در آن زمان بهترین بازیگر جهان انگلیسی زبان شناخته می‌شد سرمشق شد، و از آن پس ستارگان دیگر به راحتی رضایت می‌دادند از اقیانوس اطلس عبور کنند و به آمریکا بیایند. پس از ۱۸۲۰ پرایس وقت زیادی را در لندن صرف می‌کرد تا گروهی از بازیگران ممتاز انگلیسی را به آمریکا دعوت کند. سفر ستارگان تئاتر به آمریکا روز به روز بیشتر شد. چارلز ماتیوز ارشد در ۱۸۲۲ و دوباره در ۱۸۳۳ - ۱۸۳۵، مك ردی در ۱۸۲۶ - ۱۸۲۷، و دوباره در ۱۸۴۳ - ۱۸۴۵ و ۱۸۴۹، چارلز کین در ۱۸۳۰، ۱۸۳۹، ۱۸۴۵ - ۱۸۴۷، چارلز و فنی کیمبل در ۱۸۳۲ - ۱۸۳۴، خانم وستریس و چارلز ماتیوز جوان در ۱۸۳۸، برای نمایش به آمریکا سفر كردند. این سفرها در آغاز محدود به سواحل اقیانوس اطلس بود، اما با تحول یافتن وسایل ایاب و ذهاب ستارگان تئاتر تا نیواورلئان و رود میسی‌سی‌پی پیش رفتند.

در آغاز سفر ستارگان مهم اروپایی شرکتهای آمریکایی را به رقابت وا می‌داشت، و آنها می‌كوشیدند سطح کار خود را ارتقا دهند. اما پس از ۱۸۳۰ هنگامی که بستن قرارداد با ستارگان مشهور تئاتر منزلی برای تئاترها شمرده شد بازیگران درجه‌ی دوم به نمایشهای سیار روی آوردند، و برای نمایش به

شهرهای دورافتاده و شهرستانها كشیده شدند. سرانجام معدودی از بازیگران خوب آمریکایی نیز رضایت دادند که در گروههای محلی مستقر شوند. وجود ستارگان نه تنها كمکی به بازیگران آمریکایی نمی‌كرد بلکه موجب ركود کیفیت کار آنها می‌شد، زیرا ستارگان بسیار دیر بر سر تمرینها می‌آمدند، و تنها نقشها و شیوه‌هایی را اختیار می‌كردند که در آن ماهرتر بودند، و عملاً بازیگران نقش اول محلی را مجبور به ایفای نقشهای دوم می‌كردند. ستارگان غالباً دستمزدهای كلان و سود ویژه طلب می‌كردند، و مدیران تئاترهای آمریکایی در حقیقت سودی از سفر آنها حاصل نمی‌كردند. با این حال مدیران آمریکایی بشدت در دام این ستارگان افتادند، زیرا تماشاگران آمریکایی تنها در صورتی به دیدن نمایشی می‌رفتند که چیز تازه‌ای در آن عرضه شود. این خسران بلافاصله آشكار نشد، و شرکتهای مستقر محلی بتدریج نادیده گرفته شدند.

تلاش برای بقا در برنامه‌ی مجموعه‌های نمایشی نیز منعكس شد. میان پرده‌ها تنوع و تعدد فراوان یافتند، نوآوریها (از جمله کودکان بازیگر، حیوانات، و اجراكنندگان تخصصی^(۳۱۸)) رو به فزونی گذاشتند، و ملودرامها و شكلهای فرعی تئاتر بخش اصلی‌ی مجموعه‌ها را تشكيل دادند. اگر چه این وضع تفاوت چندانی با تئاتر انگلیسی نداشت، اما دمدی مزاجی و زیاده‌طلبی تماشاگران آمریکایی نسبت به نمایشنامه‌ها و بازیگران بیگانه وضع را پیچیده‌تر از انگلستان می‌كرد. هنگامی که آمریکاییها، بویژه پس از جنگ ۱۸۱۲، هویت ملی خود را باز یافتند توده‌ی تماشاگر نسبت به هر چیز بیگانه مشكوك شد، در حالی

که طبقات تحصیل‌كرده و گروههای با فرهنگ‌تر برای ساختن استاندهای خود چشم به اروپا داشتند و استعدادهای موجود در كشور خود را با نگاهی تحقیرآمیز می‌نگریستند. سرانجام پس از ۱۸۱۵ درام‌نویسان و اجراكنندگان آمریکایی بتدریج مورد توجه قرار گرفتند. این هنرمندان معمولاً پیش از آن که مورد تأیید منتقدان قرار گیرند از جانب توده‌ی تماشاگر پذیرفته می‌شدند. این پذیرش پس از ۱۸۳۰ افزایش یافت، و آن هنگامی بود که «دموکراسی جكسنی^(۳۱۹)» مردم آمریکا را نسبت به سلیقه و سرنوشت مردم عادی و نهادهای ملی مطمئن ساخت.

تا حدود سال ۱۸۳۰ غالب بازیگران اصلی و غیر اصلی در انگلستان زاده شده بودند و در آنجا آموزش دیده بودند. بازیگر عمده‌ی این نسل تا سال ۱۸۲۵ کوپر بود، اما پس از پیروزی سبك کین، سبك «كلاسیك» کوپر دیگر خواهانی نداشت.

شاید مهمترین پیرو مكتب تازه جونیسوس بروتوس بوث^(۳۲۰) (۱۷۹۶ - ۱۸۵۲) باشد. بوث از سال ۱۸۱۳ بازیگری را آغاز كرد، و در ۱۸۲۱ به آمریکا آمد و تا پایان عمر در آنجا ماند. اگر چه گاه مدت کوتاهی مدیریت تئاتر را بر عهده می‌گرفت اما اساساً بازیگری سیار بود، و جزء نخستین بازیگرانی بود که به دره‌ی میسی‌سی‌پی رفت، و نخستین بازیگری بود که در کالیفرنیا نمایش داد. گاه گفته می‌شود که او بیش از هر بازیگر آمریکایی دیگری توجه آمریکاییها را به ترازوی جلب کرده است. اما رفتار بی‌مبالاتش او را بازیگری غیر قابل اعتماد می‌نمود، و اثر نفوذش را در مراکز مهم تئاتری می‌كاست. بازیگران انگلیسی‌ی دیگری که در این دوره سهم زیادی در تئاتر آمریکایی

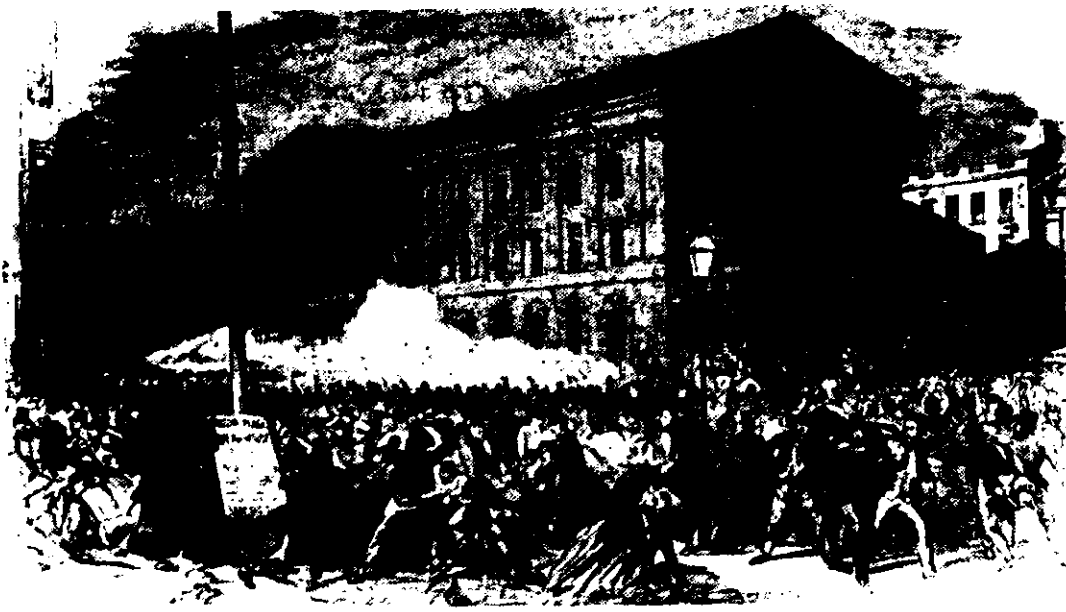
نمایشهای پرماجرا و پهلوانی تلاش زیادی برای رقابت با او به کار می بردند، اما فورست همواره پرهیبت تر از آنان بود.

نخستین زن بازیگر آمریکایی که شهرت جهانی کسب کرد شارلوت کوشمن (۱۸۱۶ - ۱۸۷۶) نام داشت. او در آغاز خواننده ی اپرا بود، اما هنگامی که صدایش را از دست داد به تئاتر روی آورد. پس از مدتی که در تئاتر پارک در نقشهای فرعی ظاهر شد، از سال ۱۸۳۷ تا ۱۸۴۰ در تئاترهای فیلادلفیا و نیویورک نقشهای اصلی را بر عهده گرفت. در سال ۱۸۴۳ با مک ردی به صحنه رفت، و تأثیرات زیادی از او گرفت،

ردی برپا کرد، و پس از جدایی شورانگیزی که با همسرش داشت محبوبیت او کاسته شد، و بعد از ۱۸۵۲ بندرت در نمایشی شرکت می کرد. او در ۱۸۷۲ بازنشسته شد.

فورست در بازیگری سبکی را پایه گذاری کرد که سبک «جسمی» (۱۸۵۵) یا «پهلوانی» (۱۸۵۶) خوانده می شود. او اندامی درشت و صدایی پرتوان داشت و سبک درونی کمیل و مک ردی را نمی پسندید. بازیهای پهلوانانه و آزادش او را ستاره ی محبوب تئاتر دوستان عامی ساخته بود، و تنها تحسینهای بخیلانه ای از تماشاگران تحصیلکرده دریافت می کرد. معاصران او در

تصویر ۷۰، ۱۴. (۵) طرحی از بلوای تئاتر آستور پلیس در سال ۱۸۴۹ که میان طرفداران مک ردی و فورست درگرفته بود. برگرفته از کتاب صنایع تئاتر از ا. م. ناگلر.



تصویر ۶۹، ۱۴. ادوین فورست در نقش ویرجینیوس. برگرفته از مجموعه ی هنرهای نمایشی هابلیتزل. دانشگاه تکزاس، آوستین.

کردند و به عنوان بازیگر و مدیر گروه هر دو درخشیدند. اگر چه تا این زمان بازیگران آمریکایی الاصل فراوان بودند، اما ادوین فورست (۱۸۰۶ - ۱۸۷۲) نخستین بازیگر آمریکایی است که به شهرتی پایدار رسید. او از سن چهارده سالگی به صحنه رفت و بسیاری از تجربیات اولیه ی خود را در گروههای پیشاهنگ غرب کسب کرد. در نیویورک نخست در سال ۱۸۲۶ به صحنه رفت و تا سال ۱۸۲۸ یکی از جاذبه های اصلی تئاتر باوری محسوب می شد، و از آن پس او را ستاره ی آمریکایی می شناختند. پس از بلوایی که در ۱۸۴۹ در تئاتر آستور پلیس بر علیه مک

داشته اند ماری آن داف (۱۷۹۴ - ۱۸۵۷)، و خانواده ی والاکها بوده اند. وقتی ماری آن داف در ۱۸۱۰ به آمریکا آمد تجربه و شناخت اندکی در تئاتر داشت، اما در سال ۱۸۱۸ بازیگر مهمی بشمار می رفت. ادوین کین، فورست، و کوپر همه بر این عقیده بودند که او بزرگترین زن بازیگر تراژدی در دوران خود است، و کین مدعی بود که او بر همه ی بازیگران زن در تئاترهای انگلستان برتری دارد. هنری جی. والاک (۱۷۹۰ - ۱۸۷۰)، و جیمز والاک (۱۷۹۱ - ۱۸۶۴) بازیگران سبک کمیل، پس از ۱۸۱۸، اوقات خود را بین انگلستان و آمریکا تقسیم

Broadway Theatre

R. A. MARSHALL SOLE LESSEE
Also of the Walnut Street Theatre, Philadelphia, and the Theatre in Washington.

MR. FORREST

The American Tragedian,

Will, this Night, in compliance with the wishes of Many Hundred Gentlemen, who were unable to procure seats to witness the last representation, re-appear in his Great Shakespearean Character of

HAMLET

received during the present Brilliant Engagement, by Crowded and Fashionable Audiences with the most Enthusiastic Applause.

DIAMOND CUT DIAMOND

To-Night for the Second Time.

Times Altered.

Boxes open at 7 o'clock, and the performance proceeds at half past 8.
Boxes and Parquet 50 Cents Family and Upper Boxes 25 Cents
Private Boxes 10 Cents
A portion of the Third Circle has been reserved for the accommodation of respectable Colored Persons—Admission 10 Cents.

Wednesday Evening, March 30th, 1883

Will be performed, by public request, Shakespeare's sublime tragedy of

HAMLET

PRINCE OF DENMARK

Hamlet by Mr. Forrest
His night of his engagement.
Ophelia, King of Denmark by
Laertes by
Polonius by
Claudio by
Gertrude by
The Ghost by
Rosencrantz by
Guildenstern by
Voland by
Francisco by
Marcellus by
Bernardo by
Alonso by
Antonio by
Nathan by
A Full Bill by
To conclude with, for the 2nd time, a Farce, by W. E. Murray, called "How to live for Love."

تصویر ۷۲.۱۴. (۵) بروشور نمایش هملت که ادوین فورست در آن نقش هملت را ایفا می‌کرد.

تصویر ۷۱.۱۴. شارلوت کوشمن در نقش مگ مریلز، از پرده‌ی دوم، صحنه‌ی چهارم نمایشنامه‌ی رفتار مردانه از والتر اسکات. خانم کوشمن در این نقش بود که محبوبیت یافت. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.



دست آورده بود. جیمز ا. موردک (۱۸۱۱ - ۱۸۹۳) نیز در انگلستان و آمریکا مورد توجه قرار گرفت. او از سال ۱۸۲۹ تا اواخر دهه‌ی ۱۸۵۰ به ایفای نقش پرداخت، و به خاطر کتابی که در فن بیان نوشت و همچنین به خاطر اجراهایش نفوذ قابل ملاحظه‌ای بر دیگران گذاشت.

بین ۱۸۱۵ و ۱۸۵۰ تعدادی از درام‌نویسان آمریکایی شهرت محدودی یافتند. جیمز نلسن بارکر (۱۷۸۴ - ۱۸۵۸) ده نمایشنامه نوشت که پنج تای آنها به دست ما رسیده است. نخستین نمایشنامه‌ای که از او اجرا شد اشکها و لبخندها (۱۸۰۷) نام داشت. این نمایشنامه در ردیف کمدی رفتارها (۱۸۰۷) بود و به نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل شباهت

و ویژگیهای او را چنان اخذ کرد که او را «مک ردی مؤنث» خوانده‌اند. در ۱۸۴۵ به لندن رفت و در آنجا به موفقیت و شهرتی سریع نائل آمد، و بزودی به عنوان بهترین بازیگر زن در نقشهای تراژدی در جهان انگلیسی زبان شناخته شد. کوشمن پس از ۱۸۵۲ کمتر به صحنه می‌رفت، و تنها در مجموعه‌ی نمایشی محدودی و آنهم در نقشهای لیدی مکبت، ملکه کاترین در هنری هشتم، و مگ مریلز در نمایشنامه‌ی گلی مَرنِنگ (۱۸۵۸) (رفتار مردانه) بازی می‌کرد. سبک بازی شارلوت کوشمن بی‌شباهت به سبک فورست نبود، زیرا او نیز در کار خود به قدرت جسمانی و تحرک مداوم تکیه داشت، اما با بیان زیرکانه و رفتار خوددارانه‌اش در میان تماشاگران تحصیلکرده نیز طرفداران زیادی به

داشت، و در انجمن فیلادلفیا اجرا شد. نمایشنامه‌ی دختر رییس سرخیوستها (۱۸۰۸) از بارکر درامی رمانتیک در باره‌ی پوکهانتس دختر رییس یکی از قبایل سرخیوست، و نخستین نمایشنامه‌ی سرخیوستی بود که به روی صحنه رفت. بهترین نمایشنامه‌ی بارکر خرافات (۱۸۲۴) نام دارد، و موضوع آن جادوگری در نیوانگلند است. مُردکای مانوئل نواه (۱۷۸۵ - ۱۸۵۲) یکی دیگر از درام‌نویسان اولیه‌ی آمریکایی تعدادی نمایشنامه‌ی میهنی نوشت که آن زن می‌توانست سرباز باشد (۱۸۱۹)، محاصره‌ی تریپولسی (۱۸۲۰)، و ماریون یا قهرمان دریایچه‌ی جورج (۱۸۲۱) از آن جمله‌اند. نمایشنامه‌های نواه ساده نوشته شده‌اند، و تا حد زیادی وابسته به صحنه‌های

تماشایی و پرتحرک‌اند. ریچارد پن اسمیت (۱۷۹۹ - ۱۸۵۴) بیست نمایشنامه نوشت که پانزده تای آنها اجرا شدند. آثار او متنوعند، و از فارس تا تراژدی رمانتیک را در بر می‌گیرند. اگرچه غالب آثار کمدی او اقتباس از منابع فرانسوی هستند، اما تعدادی از آثار جدی او از جمله ویلیام پن (۱۸۲۹)، و هشتم ژانویه (۱۸۲۹) مایه‌های آمریکایی دارند. ساموئل وود ورت (۱۷۸۵ - ۱۸۴۲) تعدادی درام بومی مثل نمایشنامه‌ی کردار نبوغ‌آمیز (۱۸۲۲) و فرزند یک بیوه (۱۸۲۵) نوشته است، اما امروزه او را به خاطر نمایشنامه‌ی گل سرخ جنگل (۱۸۲۵) به یاد می‌آورند، که در آن شخصیت محبوب یانکی، جانانان کشاورز، معرفی شده است.



تصویر ۷۳.۱۴. چارلز ماتیوز در نقشهای مختلفی در نمایشنامه‌ی میهمانیها از سلسله‌ی «در میان خانواده‌ها». از کتاب خاطرات چارلز جیمز ماتیوز، جلد سوم، (۱۸۴۲).

تصویر ۷۴.۱۴. جورج هندل هیل یکی از بازیگران تخصصی، در نقش یانکی در دهه‌ی ۱۸۳۰ و دهه‌ی ۱۸۴۰. در این تصویر او را در نقش یانکی پادو می‌بینیم. برگرفته از یک گراورر مسی، چاپ ۱۸۳۸.



نمایشنامه‌ی سرخپوستی در آمریکا اجرا شد که بسیاری از آنها را فورست به صحنه برد. این درامها با اجرای نمایشنامه‌ای هجوآمیز (پورلسک) به نام پو - کا - هن - تاس^(۱۸۵۵) نوشته‌ی جان بروگام^(۱۸۱۱)، لطمه‌ی شدیدی خوردند، اما سنت «وحشی‌ی اصیل» تا ۱۸۷۰ ادامه یافت.

شخصیت یانکی از نقشهای مورد علاقه‌ی بازیگران کم‌دی یا اجرا کنندگان «تخصصی» بود، گو اینکه پیش از آن، هنگامی که نمایشنامه‌ی نقطه‌ی مقابل^(۱۷۸۷) اجرا شد، این شخصیت در بسیاری از نمایشنامه‌ها دیده می‌شد. فکر قرارداد او به عنوان تیپ - شخصیت مرکزی از نمایشنامه‌ی سفری به آمریکا^(۱۸۲۴) نوشته‌ی چارلز ماتیوز سرچشمه گرفت. او در این اثر بسیاری از تئیهای آمریکایی را به باد تمسخر گرفته بود (ماتیوز با یک سلسله نمایش به نام «در میان خانواده‌ها»^(۱۸۱۱) نقش زیادی در پیدایش اجرا کنندگان «تخصصی» داشته است). پس از ۱۸۲۵

تماشاگران خود نوید می‌دادند تا ایمان خود را به عدالت و دموکراسی حفظ کنند.

نمایشنامه‌های آمریکایی در اوائل سده‌ی نوزدهم دو نوع نمایش ملی را رواج دادند: درامهای سرخپوستی، و درامهای مربوط به تیپ یانکی. در درامهای نوع اول یا سرخپوستان همدردی می‌شد. این آثار از سنت رمانتیک «وحشی‌ی اصیل»^(۱۸۴۷) پیروی می‌کردند، و موجب پیدایش نقشهای پر قدرتی برای بازیگران جدی شدند. سرخپوستها از سال ۱۷۶۶ با نمایشنامه‌ی پونتچ^(۱۸۸۱) نوشته‌ی رابرت راجرز^(۱۸۱۱) در درامهای آمریکایی راه یافته بودند. بارکر با نمایشنامه‌ی دختر رئیس سرخپوستها طرحی را ابداع کرد که پس از آن الگو شد. درام سرخپوستی با نمایشنامه‌ی رسالت سرخپوستی^(۱۸۲۷)، و پوکهاتس^(۱۸۳۰) نوشته‌ی جورج واشینگتن پارک کوستیس^(۱۷۸۱ - ۱۸۵۷) صاحب حیثیتی شد. بین سالهای ۱۸۲۵ و ۱۸۶۰ بیش از پنجاه

دیگری که فورست به آنها علاقه داشت عبارتند از رابرت ت. کنراد^(۱۸۲۴ - ۱۸۷۱) با نمایشنامه‌ی جک کید^(۱۸۳۵)، و جورج ه. میلز^(۱۸۵۲ - ۱۸۲۴) با نمایشنامه‌ی دوستو^(۱۸۵۲).

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ تعداد نمایشنامه‌های آمریکایی در مجموعه‌های نمایشی از ۲ به ۱۵ درصد رسید. همچون کشورهای دیگر، در آمریکا نیز ملودرام مهمترین شکل نمایشی در این دوره بوده است. تأکید اصلی این نمایشها بر داستانهای هیجان‌انگیز، تمهیدات بصری جالب، و وعظهای اخلاقی بود که برای تماشاگران عامی که روز به روز بر تعدادشان افزوده می‌شد بسیار جذاب بودند. این نمایشها همچنین بهانه‌ای بودند تا مسائل روز را (مثل برده‌داری، حقوق کارگران، و زندگی محلات فقیر نشین) مورد توجه قرار دهند، از اینرو به رغم ساده بینی فراوان، این آثار اوضاع زمان خود را منعکس می‌کردند، و پایانه‌های خوش این نمایشنامه‌ها به

ادوین فورست پس از ۱۸۲۸ برای نمایشنامه‌هایی که توسط درام‌نویسان آمریکایی نوشته می‌شدند جایزه‌ی تعیین کرد. مهمترین درام‌نویسانی که برای فورست نمایشنامه نوشتند بیرد و استون بودند. رابرت مونتگمری بیرد^(۱۸۰۶ - ۱۸۵۴) کار خود را از ۱۸۲۷ آغاز کرد، و نخستین نمایشنامه‌ی آمریکایی را با رنگهای محلی و زندگی طبقات پایین به نام آیینی شهر^(۱۸۳۱) نوشت. او نمایشنامه‌های دیگری نوشت که فورست با اجرای آنها به شهرت رسید، و تا پایان عمر هنریش آنها را اجرا کرد. مهمترین این نمایشنامه‌ها گلا دیاتسور^(۱۸۳۱)، اورا لوسا^(۱۸۳۲)، و دلال بوگوتا^(۱۸۳۴) بودند. جان آگوستوس استون^(۱۸۰۱ - ۱۸۳۴) به خاطر نمایشنامه‌ی مینامورا^(۱۸۲۹) در یاد مانده است. این نمایشنامه در باره‌ی سرخپوست اصیلی است که سرکرده‌ی یک قبیله است. فورست این نمایشنامه را در سراسر فعالیت تئاتری خود اجرا می‌کرد. درام‌نویسان



تصویر ۷۵.۱۴. تامس د. رایس در نقش جیم کراو. برگرفته از مجموعه آلبرت دیویس. مجموعه هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، اوستین.

شد که هر از گاه نمایشهایی در «بیشه‌ی آفریقایی» (۱۵۲۱) (که يك قهوه خانه بود) و بعدها در تئاترها اجرا می‌کرد. مجموعه‌ی نمایشی‌ای این شرکت را آثاری چون ریچارد سوم، اتللو، و درامهایی از این قبیل تشکیل می‌دادند و ستاره‌ی چون جیمز هولت (۱۵۲۵)، یکی از بومیهای سرخپوست غرب آمریکا، در آن بازی می‌کرد. در این مجموعه همچنین نخستین نمایشنامه‌ی آمریکایی از سیاه‌پوستان به نام شاه شاتسوا (۱۵۲۶) نوشته‌ی براون اجرا شد. این نمایشنامه در باره‌ی قیام سنت وینسنت (۱۵۲۷) است. متأسفانه شرکت سیاه‌پوستان چندان مورد آزار سفیدپوستان قرار گرفت که پس از ۱۸۲۳ جای پای آن به دست نیامده است.

شرکت آفریقایی میراث پراهمیتی از خود بر جای نهاد، بدین معنی که ایرا آلدريج (۱۵۲۸) (۱۸۰۷ - ۱۸۶۷) بازیگر سیاه‌پوست آمریکایی نخستین

متخصص و خوانندگان تشکیل می‌دادند. نمایش مینسترل (مینسترل شو) بین سالهای ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ به اوج محبوبیت خود رسید، و شرکت‌های نمایش دهنده‌ی آن پس از ۱۸۷۰ به شرکت‌های بزرگی تبدیل شدند که بعضی از آنها بیش از ۱۰۰ اجرا کننده در اختیار داشتند. با این حال بعداً محبوبیت این نمایش کاهش یافت، و در ۱۸۹۶ تنها ده شرکت نمایشی از این دست برجا ماند. در ۱۹۱۹ تنها سه شرکت از این نوع در آمریکا وجود داشتند، و از آن پس تماشاگران تنها از روی کنجکاوی به دیدن آنها می‌رفتند.

به رغم وجود کاریکاتورهای سیاه در سنت‌های نمایشی آمریکا، سیاه‌پوستان آمریکایی توانستند جای پای در نمایش‌های جدی اوایل سده نوزدهم باز کنند. در ۱۸۲۱ نخستین شرکت بازیگران سیاه‌پوست توسط جیمز براون (۱۵۲۳) در نیویورک تشکیل

بدون تردید تیب - شخصیت یانکی، که بین ۱۸۳۰ و ۱۸۵۰ درخشید، از مهمترین نقش‌های آمریکایی بود، زیرا کم‌دی‌ی آمریکایی توسط این تیب به وجود آمد. یکی دیگر از تیب - شخصیت‌های مهم در درام آمریکایی نقش سیاه بود که بعدها تخصصی شد. این تیب در آغاز نوکری وفادار یا کاریکاتوری بامزه بود، اما از حدود سال ۱۸۲۸ محبوبیت آن رو به افزایش گذاشت. در این هنگام تامس د. رایس (۱۵۰۹) (۱۸۰۸ - ۱۸۶۰) تیب «جیم کراو» (۱۵۱۰) را به عنوان شخصیتی آوازه خوان و رقصگر معرفی کرد. رایس در این نقش بزودی ستاره‌ی محبوبی شد و بازیگرانی چون بارنی ویلیامز (۱۵۱۱)، جک دایموند (۱۵۱۲)، بارنی پرنز (۱۵۱۳)، و باب فارل (۱۵۱۴) به تقلید او پرداختند. موفقیت رایس همچنین موجب پیدایش نمایش مینسترل (۱۵۱۵) گردید. رایس در حدود سال ۱۸۳۳ نمایش «اپراهای اتیوپی» (۱۵۱۶) را آغاز کرد و مجموعه‌ی نمایشی خود را گسترش داد. دان ایست (۱۵۱۷) (۱۸۱۵ - ۱۹۰۴) از سال ۱۸۴۳ بر اساس این اپرا يك نمایش سرگرمی کامل به نام «ویرجینیا مینسترل» (۱۵۱۸) تنظیم کرد، و در ۱۸۴۶ نمایش مینسترل توسط ای. پ. کریستی (۱۵۱۹) (۱۸۱۵ - ۱۸۶۲) شکل مشخص خود را یافت.

نمایش مینسترل از دو قسمت تشکیل می‌شد. در قسمت اول اجراکنندگان نیمه‌اداره‌ای تشکیل می‌دادند، چنان که در يك سر نیمه‌اداره نوازنده‌ی دایره زنگی، و در سر دیگر آن نوازنده‌ی «قاشق» می‌ایستاد. این دو نفر بعدها به نام تامبو (۱۵۲۰) و بون (۱۵۲۱) نامیده شدند. کسی که در وسط ایستاده بود رهبر این بازی و پاسخ دهنده نامیده می‌شد. رهبر با نوازندگان دو طرف خود لطیفه رد و بدل می‌کرد. قسمت دوم یا «اولیو» (۱۵۲۲) را بازیگران

شخصیت یانکی یکی از تپیه‌های محبوب آمریکایی شد، و تعدادی اجرا کننده‌ی «تخصصی» را به شهرت رساندند. یانکی نمونه‌ی يك آمریکایی عامی بود. او که ظاهراً مردی ساده و ساده‌دل می‌نمود، حامی‌ی اصول دموکراتیک و دشمن سرسخت ریاکاری و شخصیت‌های ساختگی بود. اولین بازیگر مهم نقش یانکی جیمز هکت (۱۸۰۰ - ۱۸۷۱) نام داشت که در نمایشنامه‌ی جاناتان در انگلستان (۱۵۰۰) (۱۸۲۸) شخصیتی حاضر جواب را معرفی کرد. هکت در ۱۸۳۶ ایفای نقش یانکی را کنار گذاشت، اما کار درخشان خود را به عنوان بازیگر و مدیر تئاتر ادامه داد. او را به خاطر ایفای نقش فالستاف بسیار ستوده‌اند. هکت جانشینی به نام جورج هندل هیل (۱۵۰۱) (۱۸۰۹ - ۱۸۴۹) یافت که در ۱۸۳۲ او را بهترین متخصص نقش یانکی (یانکی پوش) می‌شناختند. هیل علاوه بر نقش‌های تخصصی در برنامه‌های تك گویی و نکته‌برانی (۱۵۰۲)، درام‌های کامل نیز اجرا می‌کرد، از جمله نمایشنامه‌های پسرکی از کوهستان سبز (۱۵۰۳) (۱۸۳۳) و وکیل مردم (۱۵۰۴) (۱۸۳۹) نوشته‌ی جی. س. جونز (۱۵۰۵). شخصیت یانکی در دست هیل به شخصیتی احساساتی و دوست داشتنی تبدیل شد. دان ماربل (۱۵۰۶) (۱۸۱۰ - ۱۸۴۹) پس از سال ۱۸۳۶ با ایفای نقش سام پیچ (۱۵۰۷) به شهرت رسید. سام پیچ نیز تیب - شخصیتی آمریکایی، اما عامتر از یانکی بود. پس از مرگ هیل و ماربل جوشوا سیلسبی (۱۵۰۸) (۱۸۱۳ - ۱۸۵۵) استاد نقش یانکی شد، و آن را دوباره به سوی لطیفه‌گوییهای عجیب و غریب سوق داد. از آخرین بازیگران تخصصی در آمریکا جان ای. اونز (۱۸۲۳ - ۱۸۸۶) را می‌توان نام برد که از همه مشهورتر بود.



تصویر ۷۷.۱۴. ایرا آلدريج نخستین ستاره سیاهپوست آمریکایی.

برخاسته بود، حدود ۱۸۴۰، پس از آنکه شوهر نویسنده‌اش سلامتی و ثروت خود را از دست داد، به نویسندگی روی آورد. چون نویسندگی درآمد چندانی نداشت، خانم موات در سال ۱۸۴۵ خود به صحنه رفت. با آن که تجربه‌ای نداشت از همان آغاز يك ستاره شد. موات در نقشهایی چون ژولیت و روزالیند در آمریکا و انگلستان به شهرت رسید، و در ۱۸۵۴ بازنشسته شد.

بین ۱۸۱۵ و ۱۸۵۰ تأکید بر صحنه‌های دیدنی و هیجان‌انگیز در نمایشهای آمریکایی روزافزون بود. بخش اعظم نمایشها در دکورهای موجود در انبار اجرا



تصویر ۷۸.۱۴. فرانک شانفراو در نقش موز، سر باوری و داوطلب آتش‌نشانی. این شخصیت از دهه‌ی ۱۸۴۰ تا دهه‌ی ۱۸۶۰ یکی از چهره‌های محبوب صحنه‌های آمریکایی بود. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای نمایشی هابلیتزل، دانشگاه نکرزاس، آوسیتن.



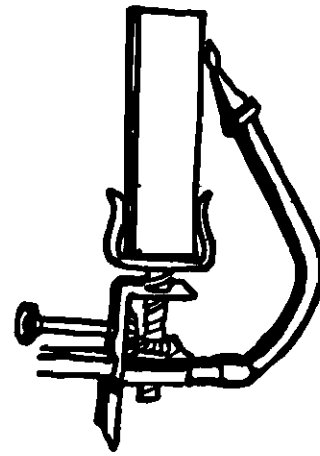
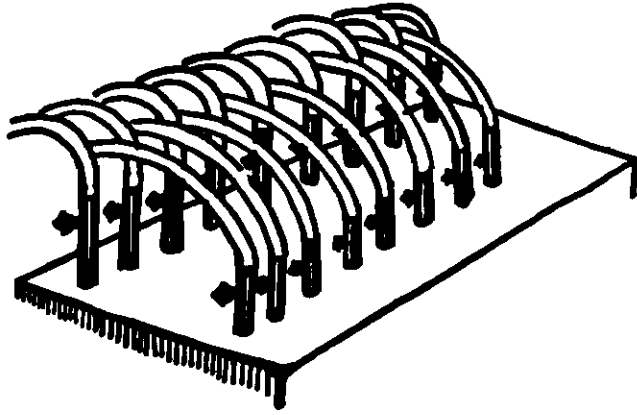
تصویر ۷۶.۱۴. (e) يك مینسترل آمریکایی در سده‌ی نوزدهم. کتابخانه‌ی دانشگاه آیووا.

به‌نمایش درمی‌آمد. نمایشنامه‌ی مزبور در دهه‌ی ۱۸۲۰ مورد تقلید قرار گرفت و با نامهای زندگی در فیلادلفیا، زندگی در نیویورک و غیره اقتباس شد. تیپ بچه محل هنگامی مشهور شد که نمایشنامه‌ی نگاه‌سی به نیویورک (۱۸۴۸) نوشته‌ی بنجامین پیکر (۱۸۳۱) به صحنه رفت. در این نمایشنامه داوطلب آتش‌نشانی (۱۸۳۱) و مرد خشن اما خوش خلقی به نام موز، بچه‌ی باوری (۱۸۳۱) به تماشاگران آمریکایی معرفی شد. موفقیت بی‌نظیر این نمایشنامه موجب شد که دنباله پیدا کند (به صورت سریال)، و موز در سفر به شهرهای مختلف با حوادث گوناگونی برخورد کند (۱۸۳۱). فرانک س. شانفراو (۱۸۲۴ - ۱۸۸۴) در بخش اعظم کار تئاتری خود این نقش را ایفا می‌کرد. بچه‌ی باوری پس از دهه‌ی ۱۸۶۰ محبوبیت خود را از دست داد. اما در نمایشنامه‌های دیگری در باره‌ی زندگی‌ی شهری به حیات خود ادامه داد.

در دهه‌ی ۱۸۴۰ وجود نویسندگان و بازیگران انگلیسی در آمریکا تازگی‌ی خود را از دست داده بود. در این دوره آناکورا موات (۱۸۱۹ - ۱۸۷۰) در يك کمده‌ی رفتارها از زندگی اجتماعی نیویورک، یعنی نمایشنامه‌ی مد (۱۸۴۵)، به سرعت قبول عام یافت. خانم موات که از يك خانواده‌ی ثروتمند

تجربیات خود را در این شرکت به دست آورد. آلدريج چون در آمریکا مورد آزار بود به لندن مهاجرت کرد و در سال ۱۸۲۵ در آنجا به صحنه رفت؛ در عرض چند سال در سراسر انگلستان به عنوان «ستاره‌ی سرشناس، روسیوس آفریقایی» بلند آوازه شد. در ۱۸۵۲ نخستین سفر خود را به عنوان ستاره به اروپا آغاز کرد و چنان محبوبیت و جاذبه‌ای کسب نمود که تصمیم گرفت بقیه‌ی عمر خود را در اروپا زندگی کند. او را به خاطر ایفای نقشهای اتللو، شیلک، مکبث، و لیر ستایش بسیار کرده‌اند. وی از فرمانروایان پروس، روسیه، و ساکس - ماینینگن نشانهای افتخار دریافت کرد. او به هنگام اجرای نمایش در لهستان درگذشت. همه شواهد حاکی از آن است که او یکی از بزرگترین بازیگران زمان خود بود، اما متأسفانه تعصبات نژادی مانع از آن شد که آلدريج توان خود را در زادگاهش به ظهور برساند.

یکی دیگر از تیه‌های بومی آمریکایی، بچه محل (۱۸۳۱)، در دهه‌ی ۱۸۴۰ مورد توجه قرار گرفت. این تیپ میان توده‌ی تماشاگر آمریکایی محبوبیت ویژه‌ای داشت چرا که از سنخ خود آنان بود. زندگی پایین شهری از زمانی که پی یرس اگان نمایشنامه‌ی تام و جری، یا زندگی در لندن را نوشت گاه و بیگاه در تئاترها



تصویر ۷۹.۱۴. (۵) وسایل نوین نورپردازی که در اوایل سده نوزدهم رایج شدند. تصویر سمت راست آرک کریبی، و تصویر سمت چپ میز گاز است که به وسیله لوله‌های گاز نور را به نقاط دلخواه صحنه هدایت می‌کرد. این میز به وسیله شیرهایی قابل کنترل بود.

متمرکز نمونه‌ی اولیه‌ی نورافکنهایی است که بعدها برای تعقیب بازیگران ستاره در صحنه به کار برده شد. مک ردی نخستین کسی بود که امکانات چنین نوری را در تئاتر دریافت، اما پس از مدتی، در ۱۸۳۷، به علت گرانی تولید این نور آن را کنار گذاشت. در دهه‌ی ۱۸۵۰ از این نور در نمایشهای مهم بهره‌برداری زیادی به عمل آمد. شعاع نرم و درخشان این نور ابتدا به جای نور خورشید و ماه به کار می‌رفت؛ بعدها از این چراغها برای نورپردازی صحنه استفاده کردند تا آن که سرانجام نورافکنها تنها برای «تعقیب» بازیگر ستاره، به عنوان تأکید، به کار رفتند. یکی از عیبهای اساسی نورافکنهای متمرکز آن بود که نیاز مداومی به مواظبت و نظارت داشتند، زیرا سنگ آهک آنها دائماً نیاز به تنظیم داشت تا در مقابل شعله‌ی گاز قرار گیرد. و عملاً هر دستگاهی نیاز به مسؤول جداگانه‌ای داشت.

دستگاه نوع دوم، قوس زغالی (آرک کریبی)، نخست در ۱۸۰۸ توسط سر همفری ویبوی (۱۵۱۸) به

بسیاری از نارساییهای چراغهای گازی با اختراع چراغهای «دم ماهی» (۱۵۲۵) برطرف شد. این چراغها کارایی بیشتری داشتند و با امکان تنظیم سوخت با اکسیژن بوی گاز را هم از بین می‌بردند. در دهه‌ی ۱۸۸۰، با اختراع توری چراغهای گازی را ایمنتر ساختند، اما در این دوره برق به تدریج جای گاز را می‌گرفت.

در سده‌ی نوزدهم دو نوع دستگاه روشن‌سازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود: نورافکن متمرکز (۱۵۲۵) (لایم لایت)، و نور قوس زغالی (۱۵۲۷). نورافکن متمرکز، یا نور آهک یا اکسید کلسیم در ۱۸۱۶ توسط یک انگلیسی به نام تامس دراموند (۱۵۲۸) اختراع شد. این دستگاه از دو سیلندر حاوی گاز فشرده، یکی هیدروژن و دیگری اکسیژن، تشکیل می‌شد که گاز آنها بر روی قطعات سنگ آهک (لایم) هدایت می‌شد تا آن را گرم کند، و از گرمای آن نوری نقره‌ای ساطع شود. این وسیله در داخل حبایی فلزی جاسازی می‌شد، و نور آن توسط عدسی بر جهت مورد نظر می‌تابید. نور

صحنه به کار گرفته شد، و احتمالاً در همان سال تئاتر لیسیم نیز برای نور اودیتریوم خود از آن استفاده کرد. در سال ۱۸۱۷ تئاترهای دروری لین و کاونت گاردن برای نخستین بار نور گازی را در صحنه‌های خود به کار بردند. در اوایل دهه‌ی ۱۸۲۰ نیز نور گازی به طور تجربی در غالب کشورهای اروپایی به کار رفت.

به هر حال پذیرفتن نور گازی در تئاتر تدریجی بود، زیرا مسائل متعددی را ایجاد می‌کرد. چون هنوز معادن گاز وجود نداشت تئاترها مجبور بودند خود دست به استخراج گاز بزنند و این کار مخارج زیادی در بر داشت. علاوه چراغ گاز در هنگام سوختن بوی بدی تولید می‌کرد و گرمای ناراحت کننده‌ای داشت؛ دیگر آن که خطر آتش‌سوزی همواره تئاترها را تهدید می‌کرد. در دهه‌ی ۱۸۴۰ هنگامی که نوعی گاز قابل اعتماد به دست آمد، استفاده از چراغ گاز گسترش بیشتری یافت. نور گاز از آن رو متداول شد که امتیازات زیادی بر نور شمع و چراغهای روغنی داشت. زیرا این نور امکان می‌داد که برای نخستین بار صحنه را به حد دلخواه روشن کنند. از طرفی چون مثل شمع و چراغ لامپا نیازی به قتیله نداشت تا مرتب آن را کوتاه کنند، بنابراین توزیع نور در سراسر صحنه آسانتر و عملی‌تر بود. پس از پیدایش این وسیله بود که نور سراسری بالایی صحنه (۱۵۳۳) رواج عام یافت. علاوه از آن پس کنترل کامل شدت نور میسر می‌شد. در آغاز هر چراغ گازی مستقلاً تنظیم و کنترل می‌شد، اما در دهه‌ی ۱۸۴۰ «میز گاز» (۱۵۳۴) چیزی شبیه به جعبه تقسیم برق، به مسؤول نور امکان می‌داد تا همه‌ی چراغها را از یک محل اداره کند. پس از ۱۸۵۰

می‌شدند، اما گاه پس زمینه‌های مجلل و شاخصتری نیز تدارک می‌شد. علاقه به انطباق تاریخی نخست در دکورهای گوتیک جان. ج. هولاند (۱۵۳۵) در نمایشنامه‌ی دو مونتفورت (۱۵۳۶) نوشته‌ی جووانا پیلی (۱۵۳۱)، که در ۱۸۰۹ در تئاتر پارک اجرا می‌شد، به ظهور رسید. علاقه به جزئیات باستانی در طرح صحنه هنگامی آغاز شد که چارلز کین نمایشنامه‌ی ریچارد سوم و شاه جان را در ۱۸۴۵ - ۱۸۴۶ در تئاتر پارک اجرا کرد. از آن پس انطباق تاریخی در دکور و لباس همچون شیوه‌ی دلخواهی پذیرفته شد.

نمایشهای آمریکایی برای واقعگرایی بیشتر به پانوراما و دیوراما روی آوردند. پانوراماهای غیر تئاتری از دهه‌ی ۱۷۹۰ در نیویورک، و دیورامای داگر در دهه‌ی ۱۸۲۰، به طور معمول در آمریکا به نمایش گذاشته می‌شدند. شاید به همین دلیل بود که دانلپ از جانب تئاتر باوری، در سال ۱۸۲۷ مأمور نوشتن نمایشنامه‌ی سفری به نیآگارا (۱۵۳۱) شد، که داستان آن سفری در رود هادسن با کشتی بخاری بود. گفته می‌شود خانم وستریس در سفر خود به آمریکا در سال ۱۸۳۸ از دکورهایی با جزئیات و وسایل دقیقتر استفاده کرد، و به احتمال زیاد در همین موقع بود که دکورهای جعبه‌ای را به آمریکاییان معرفی کرد.

در ۱۸۱۶ تئاتر چست نات استریت اولین تئاتر جهان بود که صحنه‌ی خود را با نور گاز روشن کرد. این وسیله‌ی تازه در اواخر سده‌ی هجدهم توسط ویلیام موردک (۱۵۳۱) در لندن به نمایش گذاشته شده بود، اما در آن زمان هنوز به قدر کافی کامل نشده بود که به عنوان روشنایی صحنه به کار رود. در سال ۱۸۱۵ نور گازی در کاونت گاردن برای دادن نور خارجی در

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

نمایش گذاشته شد، اما فقدان منبع نیروی کافی کاربرد تئاتری آن را تا دهه‌ی ۱۸۴۰ به تأخیر انداخت. در ۱۸۶۰ برای ایجاد نور گرد در آن از يك عدسی كمك گرفته شد. به هرحال استفاده‌ی زیادی از آن نشد تا آن که پس از ۱۸۸۰ نیروی برق جای گاز را در این چراغها گرفت. برای ساختن قوس زغالی هر يك از قطبهای برق به قطعه‌ی زغالی وصل می‌شد، و هنگامی که این قطعات به هم نزدیک می‌شدند برق بین آنها جریان می‌یافت و نوری سیمایی و روشن ایجاد می‌کرد. این چراغها علاوه بر نور شدید و زنده‌ای که تولید می‌کردند صدای زیاد و نور لرزانی نیز داشتند. با اختراع شمع جابلچکف^{۵۰} در ۱۸۷۶ بسیاری از اشکالات این چراغها برطرف شد، زیرا وسیله‌ی تازه بدون نیاز به مسؤول برق، خود به‌خود کربن سوخته را به حالت مناسب جابه‌جا می‌کرد. قوس زغالی همان کاربردی را داشت که نورافکنهای متمرکز، ابداعاتی چون گاز، میز گاز، نورافکن متمرکز، قوس زغالی، و اصلاحاتی که در هر يك از آنها به‌عمل

آمد، بین ۱۸۱۵ و ۱۸۸۰ انقلابی در نورپردازی صحنه در آمریکا و اروپا به وجود آوردند، که قاعده بندی‌ی اصول هنری آنها نیاز به زمان داشت.

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ تئاتر شاهد تغییرات بسیاری بود. در این دوره آخرین نشانه‌های کلاسیسم در زیر ضربه‌های رمانتیسم تقریباً نابود شد. رمانتیسم در برخی از کشورها آگاهانه دنبال می‌شد، و در بعضی کشورهای دیگر به‌خوبی شناخته نشد، اما ملودرام و درامهای شبه شکسپیری^{۵۱} در نمایشنامه‌نویسی به صورت پیدایی رنگهای محلی، در صحنه‌پردازی و لباس به صورت انطباق تاریخی، و در بازیگری به صورت واقعگرایی عاطفی و روانشناسانه چهره نمود، و ترکیب همه‌ی این پدیده‌ها در سال ۱۸۵۰ تئاتری را به وجود آورد که دیگر شباهتی به تئاتر سده‌ی هجدهم نداشت. رمانتیسم خود نیز پس از ۱۸۵۰ رنگ باخت، تا جا برای نیروی تازه‌ای که از راه رسیده بود، واقعگرایی (رئالیسم)، باز کند.

در تاریخ تئاتر گرایشی وجود دارد که هر دوره‌ی تاریخی را بر اساس تئاتر پیشرفته‌ی آن دوره ارزیابی کنند. اکثر اوقات بهترین نمایشنامه‌ها را به عنوان الگوی رایج در يك دوران قلمداد می‌کنند و کلیه‌ی آثار درجه‌ی دوم و سرگرمیهای متداول و محبوب را برجسب غیر مهم می‌زنند و کنار می‌گذارند. چنین رهیافتی انحرافی است، زیرا معنای ضمنی آن این است که «فرهنگ عامه» فاقد اعتبار است. در حالی که برای نشان دادن معیارهای زمانه سرگرمیهای توده‌ی مردم الگوهای مناسبتری از هنرهای برگزیده‌ی «فرهنگ خواص» محسوب می‌شوند. فرهنگ عامه تقریباً همواره درونبینی مهمی از زمانه‌ی خود را به دست می‌دهد. لئو لونتال^{۵۲} در مقاله‌ی تحت عنوان ادبیات، فرهنگ عامه و جامعه^{۵۳} (۱۹۶۱) می‌نویسد «با بررسی‌ی سازمان، محتوا، و نمادهای زبان شناختی و وسایل ارتباط جمعی‌ی يك جامعه می‌توانیم صورتهای نوعی رفتار، تمایلات، اعتقادات مشترك، پیشداوریها، و آمال جمع کثیری از مردم را باز شناسیم».

توجه به «فرهنگ عامه» در تاریخ تئاتر سده‌ی نوزدهم بویژه حائز اهمیت فراوان است، زیرا در این دوره مجموعه‌های نمایشی در تسخیر ملودرام و

شکلهای فرعی‌ی تئاتر بودند، شکلهایی که معمولاً مورد بی‌اعتنایی منتقدان تئاتر است. از اینرو معمولاً درام و تئاتر سده‌ی نوزدهم فرودستانه، و یا با نگاهی گذرا همچون چیزی فاقد ارزش بررسی نگریسته شده است. دیوید گریستند^{۵۴} از آن دسته محققانی است که رهیافت متداول را نمی‌پذیرند. او نشان می‌دهد که چگونه می‌توان سده‌ی نوزدهم را از طریق تئاتر آن شناخت.

کیفیت درام سده‌ی نوزدهم از نظر زیبایی‌شناسی ادبی نازل بود، از اینرو تاریخ نویسان تئاتر بر آن شدند که این درامها صرفاً میان پرده‌هایی بیگانه، و نمایشها و اجراها و لطیفه‌هایی ماهرانه‌اند، و یا به سادگی مقدمه‌یی برای تحولات تئاتر در سده‌ی نوزدهم بشمار می‌روند. درام سده‌ی نوزدهم محصول شیدایی‌ی فکری و اجتماعی ویژه‌ای ارزیابی می‌شد... اما ملودرام امروزه نه همچون مخلوقی عجیب‌الخلقه و وصف‌ناپذیر، که کوششی برای تجسم بخشیدن به باورهای يك عصر شناخته می‌شود؛ کوششی که از نظر عاطفی ارجمند است. (صفحه‌ی X)

گریستند در پایان بررسی‌ی خود به این نتیجه می‌رسد که:

سنت‌های [ملودرام] کاذب، زبانش متکلف و عامیانه، شخصیت‌های قالبی، و اخلاق و الهیاتش ساده پسندانه بود. اما تأثیر آن عظیم و قابل فهم است. این درام زندگی مردم عادی را جدی می‌گرفت، و خلوص و معرفت والایشان را ارج می‌نهاد... و تمثیل‌های اخلاقی آن می‌کوشید تا هراسهای اجتماعی و نارسایی‌های زندگی را با اعتماد زمانه به استانداردهای مطلق اخلاقی، پیشرفت‌های روزافزون انسان، و مشیت خیر الهی که پیروزی عدل را تضمین کرده است، تسکین بخشد.

دبوید گریسند، ملودرام بدون نقاب: تئاتر و فرهنگ آمریکایی، ۱۸۰۰ - ۱۸۵۰ (انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۶۸).

ملودرام که جای پانتومیم را گرفته بود نوعی جنبه‌ی تماشایی به درام داد که بعد از رنسانس تنها در اپرا یافت می‌شد. پیکسره کور، «پدر ملودرام»، استاد خلق صحنه‌های تماشایی بود. پرده‌ی دوم از نمایشنامه‌ی او به نام دختر تبعید یک صحنه‌ی سیل دارد که در آن قهرمان زن بر روی تخته‌ی شناوری فرار می‌کند. در اینجا نقدی که یکی از معاصرانش بر اجرای این نمایشنامه نوشته نقل می‌شود.

دکورهای پرده‌ی دوم نسایش را باید یکی از عجایب پرسپکتیو و علم مکانیک نامید. خروش اوج گیرنده‌ی امواج، ریزش برف و صخره‌ها، از جا کنده شدن درختان، تعادل تخته‌ی چوب بر روی آب، همه حیرت انگیز و تقلیدی از واقعیت بودند.

هفته نامه بحث، ۱۶ مارس، ۱۸۱۹.

صحنه‌های تماشایی با پیدایی پانورامای متحرک و دیوراما واقع‌گراتر شدند. دیورامای داگر به نام دوپیشه بویژه هیجان زیادی بر می‌انگیخت، زیرا با کنترل نقاشی و نور بر روی پارچه‌ی کرباس می‌شد یک منظره‌ی ثابت را به چندین حال نشان داد و تصاویر را در مقابل چشم تماشاگران تغییر داد. این دیوراماها نخستین قدم در راه پیدایش سینما بودند. داگر مراحل مختلف ساختن یکی از این دیوراماها را با شرح جزئیات آن ضبط کرده است. برگزیده‌ی از این شرح در اینجا نقل می‌شود. بقیه‌ی توضیحات او درباره‌ی چگونگی نقاشیها و کنترل نور است:

... مهمترین چیز در ساختن دیوراما پیدا کردن پارچه‌ی است که تا حد ممکن شفاف باشد... باید هر دو طرف آن را رنگ آسترز تا آستری پوستی به دست آید. نقاشی اول، که شفافتر است در طرف روی پارچه، و نقاشی دوم در پشت پارچه... نقاشی اول... از طرف روبرو نورپردازی می‌شود، و نقاشی دوم... نور خود را... تنها از پشت می‌گیرد... می‌توان هر دو نور را همزمان داد، و رنگ بعضی از قسمتهای تصویر را تعدیل کرد.

ل. جی. م. داگر، گزارش مشروح و تاریخی مراحل مختلف ساخت داگر و تاپ و دیوراما، (لندن، ۱۸۴۹) صفحات ۸۱ - ۸۶.

در سده‌ی نوزدهم اختراع چراغ گازی با نور درخشان و قابل کنترل، امکاناتی برای نورپردازی صحنه فراهم کرد که پیش از آن شناخته نبود. در اینجا نقل قولی از نخستین کار برد نور گازی در تئاتر

دروری لین در ۱۸۱۷ نقل می‌شود:

... چراغهای گازی... نه تنها برای نور جلوی صحنه، بلکه در نقاط مختلف در دوطرف صحنه نیز به کار رفت: از میان تاریکی ناگهان گویی نور خیره کننده‌ی روز ظاهر شده است؛ شباهت این نور به نور روز آن را برتر از نورهای دیگر قرار می‌دهد. این نور هم سرزنده است و هم عالی - سفید، یکدست، پراکنش... اگر آن را چنان که روز جمعه دیدیم تنظیم کنند، می‌توان همه‌ی زوایای صحنه را با روشنی یکدستی مشاهده کرد. اگر بتوان نور جلو را به‌جای پایین از بالا تاباند، مثل نور روز، (و باید دید چرا این کار را نکرده بودند) تأثیر آن فوق‌العاده خواهد بود.

نقد از لی هانت، در مجله‌ی انگیز، ۷ سپتامبر، ۱۸۱۷.

سده‌ی نوزدهم همچنین عصر بازیگران بزرگ تئاتر بود، که بسیاری از آنها در سراسر جهان طرفدارانی داشتند، همچون ستارگان سینما در دوران ما. یکی از معروفترین آنها راشل بازیگر فرانسوی بود. در اینجا نقدی بر اجرای او در نقش قدر نقل می‌شود:

وقتی قدم بر صحنه می‌گذارد، آتش می‌افشاند و خود در شعله‌های آن می‌سوزد. با چهره‌ی رنگ پریده، چشمانی سوزان و بازوان و دستهای نزار بر بالای گور ایستاده بود و خوف بر دل ما می‌افکند... در پرده‌ی دوم، جایی که دستخوش احساسات می‌شود، همچون جسمی شفاف به نظر می‌رسد. در این صحنه ظرافت خاصی در تجسم احساسات بیمارگونه‌ی شخصیت نمایش به کار

برد. راشل با نیرویی تب‌آلود شخصیتی را مجسم می‌کرد که آتشین اما ناسالم، و مقاومت ناپذیر اما نفرت‌آور بود. خشم و در عین حال تنهایی و وحشتناکی بر بیننده غالب می‌شد... هنگامی که صحنه را ترک گفت، اعصاب ما از هیجانی تحمل ناپذیر به ارتعاش درآمده بود.

ج. فوستر و ج. هالوس، مقالات دراماتیک، (لندن، ۱۸۹۶)، صفحات ۸۴ - ۸۵.

شهرت بازیگرانی چون راشل، تبی در مردم ایجاد کرده بود که همه می‌خواستند او را از نزدیک ببینند، و این تب موجب سفرهای گسترده‌ی بازیگران می‌شد. از اینرو بازیگران فرعی‌تر نیز از آنها پیروی می‌کردند، و این امر خساراتی برای شرکت‌های نمایشی به‌بار می‌آورد، و آنها را متلاشی می‌کرد. در اینجا ویلیام وود، مدیر یک شرکت آمریکایی، در باره‌ی موقعیت خود چنین می‌نویسد:

تا روزی که ستارگانی چون کوک و کین ادعای نقشهای بزرگ می‌کردند بازیگران عادی [در شرکت] هیچ اعتراضی نداشتند... اما هنگامی که تعدادی ستاره‌ی آمریکایی، در سطوح مختلف، پیدا شدند، وضع دگرگون گشت. شرکت‌های نمایشی یک شبه از زمین سبز می‌شدند، و بازیگرانی را که هرگز نامشان به گوش کسی نخورده بود، به عنوان ستاره معرفی می‌کردند، و نامشان را با حروف درشت می‌نوشتند. این کارها به ضرر خودشان تمام می‌شد و مجبور می‌شدند وقت خود را در جستجوی ستارگان خارجی تلف کنند... تا در کنار او نقشهای فرعی بازی کنند... ماجراجویانی که نصف ارزش بازیگران خودی را

زیرنویسهای فصل چهاردهم

۲۷. Teutonic، نظامی مذهبی که وابسته به نیروی ارتش بود، و در ۱۱۹۰ تأسیس شد. این نظام ابتدا به نام نظام تنوالبه‌های (شهبازان) بیمارستان ماری مقدس توتنهای ساکن بیت‌المقدس شناخته می‌شد، و بیرون آن اشرافی بودند که پرستاری از بیماران و معلولین و اطاعت و پرهیزگاری را پیشه‌ی خود ساخته بودند. اگرچه، علت عمده‌ی جنگهای صلیبی جلوگیری از آزار مسیحیان در بیت‌المقدس بود، اما در حقیقت علل مادی داشت. این اشراف و شهبازان اروپایی که سودای توسعه‌ی اراضی و بسط اقتدار خود را در سر می‌بختند با شرکت در جنگ وسیله‌ای برای رسیدن به مطامع خود پیدا کرده بودند. م.

Ernst Raupach	۲۸
Charlotte Birch-Pfeiffer	۲۹
The Hunchback of Notre Dame	۳۰
Freidrich Halm	۳۱
Griseldis	۳۲
Eduard von Baurenfeld	۳۳
Confession	۳۴
Middle Class and Romantic	۳۵
Christian Dietrich Grabbe	۳۶
Comedy, Setire, Irony and Deeper Meaning	۳۷
Don Juan and Faust	۳۸
Napoleon, One Hundred Days	۳۹
Franz Grillparzer	۴۰

وسوسه‌ی ستاره‌شدن می‌رفت.

ویلیام ب. ورد، خاطرات روزانه‌ی صحنه‌ها، (فیلادلفیا، ۱۸۵۵)، صفحات ۴۴۶ - ۴۴۷.

هم نداشتند؛ هنگامی که این ستارگان يك شبه دستمزدی معادل يك هفته‌ی بازیگران عادی درآمد به دست می‌آوردند... کسی که تا امروز کاملاً از دستمزد، و شهرت محلی‌ی خود خرسند بود... از آن پس موقعیت امن خود را ترك می‌گفت، و در پی

Das Athenaeum	۱
Immanuel Kant	۲
democratic	۳
closet drama	۴
این اصطلاح مربوط به	
درامهایی است که نه برای اجرا، که صرفاً	
برای روخوانی در محافل محدود نوشته	
می‌شوند. درامهای سنه‌کا از آن جمله‌اند. در	
سده‌ی نوزدهم شعرای معتبر درامهایی به	
نظم، و صرفاً برای روخوانی می‌نوشتند،	
گواینکه برخی از آنها اجرا شدند. م.	
August Wilhelm Schlegel	۵
Samuel Taylor Coleridge	۶
Mme. de Stael	۷
Of Germany	۸
mood	۹
Ludwig Tieck	۱۰
fantastic comedy	۱۱
Little Red Riding Hood	۱۲
Puss in Boots	۱۳
Kaiser Octavianus	۱۴
fate tragedy	۱۵
The 24th of February	۱۶
Zacharias Werner	۱۷
Gottfried Mullner	۱۸
The Debt	۱۹
Ernst von Houwald	۲۰
The Portrait	۲۱
Heinrich von Kleist	۲۲
The Broken Jug	۲۳
Penthesilea	۲۴
The Prince of Homburg	۲۵
self centered	۲۶

۱۴۲. Alexandrine, از اوزان هجایی در اشعار

اروایی. م.

Marione Delorme	۱۴۳
The King Amuses Himself	۱۴۴
Ruy Blas	۱۴۵
The Three Musketeers	۱۴۶
Antony	۱۴۷
The Marshal of Ancre	۱۴۸
Chatterton	۱۴۹
Alfred de Musset	۱۵۰
A Venetian Night	۱۵۱
A Door Should Either Be Shut or Open	۱۵۲

No Trifling with Love	۱۵۳
Lorenzaccio	۱۵۴

۱۵۵. genre restriction. تئاترهای فرانسوی

در دوران ناپلئون هر يك محدود به نمایش نوعی از درام بودند. اگر تئاتری ویژه تر ازدی بود حق نمایش کمیدی یا انواع دیگر درام را نداشت. م.

Les Burgraves	۱۵۶
Theatre of Common Sense	۱۵۷
Francois Ponsard	۱۵۸
Lucrece	۱۵۹

۱۶۰. societaire, ر. ک. فصل هشتم، جلد اول، م.

۱۶۱. spectacle, به معنای تماشایی و دیدنی است، و معمولاً به نمایشهایی با

صحنه های پر زرق و برق، پرخرج و پرزد و خورد و حادثه های اطلاق می شود. در این کتاب این اصطلاح به مناسبت، حادثه ای، پر زرق و برق، مجلل، دیدنی، تماشایی آمده است. م.

Francois-Joseph Talma	۱۶۲
Charles IX	۱۶۳
Mlle. Duchenois (Catherine Rafuin)	۱۶۴
Mlle. Mars (Anne Boutet)	۱۶۵
Pensionaire, ر. ک. فصل نهم، جلد اول.	۱۶۶

۹۹. Globe, ر. ک. جلد اول. تئاتر الیزابتی. م.

Marie-Joseph Chenier	۱۰۰
Charles IX	۱۰۱
Henri VII	۱۰۲
Mlle. Desgarcins	۱۰۳
Varietes Amusantes	۱۰۴
Theatre de la Republique	۱۰۵
Favert	۱۰۶
Theatre Feydeau	۱۰۷
Theatre de l'Imperatrice	۱۰۸
Opere-Comique	۱۰۹
Theatre de la Gaite	۱۱۰
Ambigo Comique	۱۱۱
Theatre des Varietes	۱۱۲
Theatre Vaudeville	۱۱۳
Comedies-en-Vaudvilles	۱۱۴
Porte Saint-Martin	۱۱۵
Cirque Olympique	۱۱۶
Nepomucene Lemercier	۱۱۷
Pinto	۱۱۸
Shakespearean Comedy	۱۱۹
Rene Charles Guilbert de Pixerecourt	۱۲۰

Victor, or The Child of The Forest	۱۲۱
Coelina	۱۲۲
Victor Ducange	۱۲۳
Thirty Years, or The Life of a Gambler	۱۲۴

Louis Caingniez	۱۲۵
The Hermit of Mont-Pausilyse	۱۲۶
Of Germany	۱۲۷
Germain Necker, Mme de Stael	۱۲۸
Stendhal (Marie-Henri Bayle)	۱۲۹
Cromwell	۱۳۰
Victor Hugo	۱۳۱
Hernani	۱۳۲
Charles Kembel	۱۳۳
W.C. Mac ready	۱۳۴
Sir Walter Scott	۱۳۵
Henri III and His Court, Christine	۱۳۶
Alexandre Dumas Pere	۱۳۷
Marino Faliero	۱۳۸
Casimir Delavigne	۱۳۹
The Moor of Venice	۱۴۰
Alfred de Vigny	۱۴۱

The Matchmaker	۵۷
Karl Gutzkow	۵۸
Richard Savage	۵۹
Uriel Acosta	۶۰
Heinrich Leube	۶۱
Mondaleschi	۶۲
The Karls School boy	۶۳
Georg Buchner	۶۴
Danton's Death	۶۵
Leonce and Lene	۶۶
Woyzeck	۶۷
Max Reinhardt	۶۸
Friedrich Hebbel	۶۹
Judith	۷۰
Genoveva	۷۱
Maria Magdalena	۷۲
Herod end Miriamme	۷۳
Niebelungen	۷۴
G.W.F. Hegel	۷۵
Bertolomeo Verona	۷۶
Count Karl Bruhl	۷۷
Friedrich Schinkel	۷۸
Josef Schreyvogel	۷۹
Heinrich Anschutz	۸۰
Ludwig Costenoble	۸۱
Philipp von Stubenrauch	۸۲
Jacob Weiss	۸۳
Ludwig Devrient	۸۴
Franz Moore	۸۵
Pius. A. Wolf	۸۶
Eduard	۸۷
Emil	۸۸
Ferdinand Esclair	۸۹
Karl Seydelmann	۹۰
Bogumil Dawison	۹۱
Gottfried Semper	۹۲
Fortune, ر. ک. جلد اول. تئاتر الیزابتی.	۹۳

The Young Mester Cabinet-maker	۹۴
Felix Mendelssohn	۹۵
Karl Immermann	۹۶
Wiegman	۹۷
Teatro Olimpico, ر. ک. جلد اول. تئاتر	۹۸

رومن. م.

Sappho	۴۱
The Golden Fleece	۴۲
The Fate and Fall of King Ottokars	۴۳
Jewess of Toledo	۴۴
Der Traum ein Leben	۴۵
Congress of Vienne, یکی از مهمترین	۴۶

کنگره های بین المللی در تاریخ اروپا که از ژوئن ۱۸۱۴ تا ۱۸۱۵ پس از سقوط ناپلئون، در وین تشکیل شد. علل و نتایج این کنگره بسیار پیچیده و مفصل است، اما آنچه در این جا به نویسندگان آلمانی مربوط می شود از این قرار است: انقلاب کبیر فرانسه و جنگهای ناپلئونی ساختار شکل گرفته ی اروپا را از هم پاشیده بود. اگرچه انگیزه ی اصلی کنگره بازگرداندن اروپا به اوضاع پیش از انقلاب بود، اما نیت اصلی در پشت آن ایجاد تعادل قوا در خاک اروپا بود. کشور آلمان که از صدها شاهزاده نشین تشکیل یافته بود، طبق تصمیمات کنگره به کنفدراسیون آلمان و یک کشور ایالتی بدل شد. در این راه بسیاری از قلمروهای آلمان به کشورهای دیگر منتقل گردید و کنگره ای که به بهانه ی تأمین استقلال ملی برای کشورهای اروپایی تشکیل شده بود، بسیاری از خواسته های ملت آلمان را نادیده گرفت. م.

Ferdinand Reimund	۴۷
Leopoldstadter	۴۸
The Barometer-Maker and The Magical Island	۴۹
The Alpenking and The Misanthrope	۵۰
Nepomuk Nestroy	۵۱
Carl Karl	۵۲
Theater am der Wien	۵۳
The Evil Spirit of Lumpazivagabundus	۵۴
The House of Temperaments	۵۵
Thornton Wilder	۵۶

۱۶۷. Abraham-Joseph Fleury

۱۶۸. کنسرواتوار ملی هنرهای دراماتیک، یکی از مهمترین مدارس بازیگری در انگلستان بود که حدود ۲۰۰ سال رابطه‌ی نزدیکی با کمدی فرانسز (تئاتر ملی فرانسه) داشت. این مرکز در فرانسه در سال ۱۷۹۵ به نام کنسرواتوار ملی موسیقی و هنرهای دراماتیک آغاز به کار کرد، و بازیگران مشهوری چون مادموازل راشل و سارا برنارد را تربیت کرد. م.

۱۶۹. Mlle. George (Marguerite Weymer)

۱۷۰. Jean-Charles Harel

۱۷۱. Mlle. Dorval (Marie Delaunay)

۱۷۲. Bocage (Pierre-Francois Touze)

۱۷۳. Jean-Gaspar Debureau

۱۷۴. Funambules

۱۷۵. Pierrot

۱۷۶. Frederick Lemaître

۱۷۷. Rachel (Elizabeth Felix)

۱۷۸. Gymnase

۱۷۹. Adrienne Lecouvreur، ر. ک. فصل

دوازدهم. م.

۱۸۰. The Exile's Daughter

۱۸۱. Death's Head

۱۸۲. The Cirque Olympique

۱۸۳. Laurent Franconi

۱۸۴. Muse of The Mise - en - scene، الهه‌ی

کارگردانی، الهه‌ای ساختگی است. در این نمایش تمثیلی کوشیده‌اند نقش کارگردان را تا سطح الهه‌ی شعر و موسیقی بالا ببرند. م.

۱۸۵. Mount Parnassus، مکانی خیالی به

عنوان جایگاه الهه‌ی کارگردانی است. م.

۱۸۶. Robert Barker

۱۸۷. Robert Fulton

۱۸۸. James Thayer

۱۸۹. Louis-Jacques Daguerre

۱۹۰. Pierre Prevost

۱۹۱. Shutter

۱۹۲. Screen

۱۹۳. diorama a double effet

۱۹۴. Midnight Mass at St. Etienne-du-Mont

۱۹۵. Cycloorama، پرده‌ای ساخته شده از

پارچه یا بلاستیک است که دیواره‌ی محیط

داخل صحنه را می‌سازد، و برای نمودن

فواصل دور یا آسمان و ابرها و همچنین

برای نرم کردن نورهای داخل صحنه به کار

گرفته می‌شود. دو ویژگی اصلی این

پرده یکپارچگی و صاف و بی‌چروک بودن

آن است. عیب سیکلوراما آنست که

هنگامی که مورد نیاز نیست مزاحم صحنه

است، زیرا اولاً سایه‌ی اشیاء بلند یا

آویخته شده بر روی آن می‌افتد، ثانیاً

ورودی بازیگران بر صحنه را محدود

می‌سازد؛ از اینرو بعدها سیکلورامای قابل

تغییر ساخته شد، اما این نوع سیکلوراما را

نمی‌توان محکم کشید و صاف کرد. م.

۱۹۶. Pierre-Luc-Charles Ciceri

۱۹۷. Baron Tylor

۱۹۸. Theatre Historique

۱۹۹. Palais a Volonte، ر. ک. آخر فصل نهم.

جلد اول. م.

۲۰۰. Pierre Fevrier

۲۰۱. Ugo Foscolo

۲۰۲. The Tombs

۲۰۳. Ajax

۲۰۴. Alessandro Manzoni

۲۰۵. The Count of Carmagnola

۲۰۶. Adelchi

۲۰۷. Giambattista Niccoloni

۲۰۸. Giovanni da Procida

۲۰۹. Arnolfo da Brescia

۲۱۰. Lorenzo Sacchetti

۲۱۱. Alessandro Sanquirico

۲۱۲. Antonio de Pian

۲۱۳. Don Alvaro, or The Force of Destiny

۲۱۴. Angel de Saavedra

۲۱۵. Martinez de la Rosa

۲۱۶. Venice Conspiracy

۲۱۷. Antonio Garcia Gutierrez

۲۱۸. The Troubador

۲۱۹. Jose Zorilla

۲۲۰. Don Juan Tenorio

۲۲۱. Antonio Gil y Zarate

۲۲۲. Carlos II

۲۲۳. Mariano Jose de Larra

۲۲۴. Macias

۲۲۵. Vladislav Ozerov

۲۲۶. Dimitri Donskoi

۲۲۷. Alexander Griboyedov

۲۲۸. Woe From Wit

۲۲۹. The Misanthrope، ر. ک. فصل نهم.

جلد اول.

۲۳۰. Alexander Pushkin

۲۳۱. Boris Gudonov

۲۳۲. Modest Petrovich Mussorgsky

(۱۸۸۱-۱۸۳۹) آهنگساز روسی، که

نخستین بار سبک ملی‌ی روسی را

پایه‌گذاری کرد. او افسر ارتش بود و

تحصیلات کامل موسیقی نداشت، و آثارش

پس از مرگ توسط نیکلای ریمسکی

کرساکف تنظیم و تدوین شدند. م.

۲۳۳. Mikhail Lermontov

۲۳۴. The Spaniards

۲۳۵. Masquerade

۲۳۶. Nestor Kukolnik

۲۳۷. The Almighty's Hand The Father-

land Has Saved

۲۳۸. Mikhail Romanov

۲۳۹. Nikolai Polevoy

۲۴۰. Thirty Years

۲۴۱. Victor Ducange

۲۴۲. Alexander Pisarev

۲۴۳. Nicolai Gogol

۲۴۴. The Inspector General

۲۴۵. Prince Alexander Shakhovskoy

۲۴۶. A.E. Stolypin

۲۴۷. Prince Volkonsky

۲۴۸. Bolshoi

۲۴۹. Maly

۲۵۰. Alexandrinsky

۲۵۱. Mikhailovsky

۲۵۲. Yekaterina Semyonova

۲۵۳. Dimitrevsky

۲۵۴. Aleksey Yakovlev

۲۵۵. Ozerov

۲۵۶. Vassily Karatygin

۲۵۷. Paul Mochalov

۲۵۸. Mikhail Schepkin

۲۵۹. Konstantin Sergeivich Stanislavsky

(۱۸۶۳-۱۹۳۸)، ر. ک. جلد سوم. م.

۲۶۰. Mikhail Glinka

۲۶۱. Charles Didelot

۲۶۲. Leotard، پیراهنی یک‌تکه و چسبان که

هنوز مورد استفاده‌ی رقصگران پاله است.

نام این پیراهن از بندبازی فرانسوی به نام

لئوتارد گرفته شده، زیرا او در عملیات خود

برای نخستین‌بار از چنین لباسی استفاده

کرد. م.

۲۶۳. Marie Taglioni

۲۶۴. Lord Chamberlain، در انگلستان یکی

از مقامات درباری و عهده‌دار مسائل

نمایشی و سرگرمی، و همچنین مسؤول

ممیزی بر نمایشهای عمومی بود. این

مسؤولان تا سال ۱۹۶۸ وجود داشتند. م.

۲۶۵. afterpiece، معمولاً کمدیهای کوتاهی

بودند که پس از نمایش پنج پرده تراژدی به

عنوان حسن ختام اجرا می‌شدند. این

تمهیدات برای جلب تماشاگران طبقه‌ی

متوسطی بود که نمی‌توانستند از ساعت ۶

بعدازظهر به تئاتر بیایند و از سرگرمیهای

آغاز نمایش استفاده کنند. این نمایشها

کمدیهای کاملی بودند که به صورت یک

پرده کوتاه شده بودند، و گاه بازیگران عمده

۲۷۴. Extravaganza, تفاوت خیالبازی با بورلک تنها در آن بود که در خیالبازی مسائل روز، شخصیتها، و وقایع آشنا به باد هجو گرفته نمی شد. م.

Venoni	۳۷۵
The Actor of All Work	۳۷۶
George Colman	۳۷۷
Jonathan Bradford	۳۷۸
Charles Mathews the Younger	۳۷۹
William Roxby Beverley	۳۸۰
Thomas Wall	۳۸۱
Dennis Ryan	۳۸۲
John Henry	۳۸۳
Old American Company	۳۸۴
Thomas Wignell	۳۸۵
Alexander Reinagle	۳۸۶
Chestnut Street Theatre	۳۸۷
Inigo Richards	۳۸۸
Eliza Kemble Whitlock	۳۸۹
Mrs. Oldmixon	۳۹۰
James Fennell	۳۹۱
Mrs. Anne Brunton Merry	۳۹۲
William Warren	۳۹۳
Thomas Abthorpe Cooper	۳۹۴
John Bernard	۳۹۵
William Wood	۳۹۶
New York Theatre	۳۹۷
John Hodgkinson	۳۹۸
William Dunlop	۳۹۹
Charlotte Melmoth	۴۰۰
Joseph Jefferson I	۴۰۱
John Street Theatre	۴۰۲
Park Theatre	۴۰۳
Stephen Price	۴۰۴
Federal Street Theatre	۴۰۵
Charles Stuart Powell	۴۰۶
Snelling Powell	۴۰۷
Charlston Theatre	۴۰۸
John Joseph Sollee	۴۰۹
Alexandre Placide	۴۱۰
Royal Tyler	۴۱۱
The Contraat	۴۱۲
Yankee	۴۱۳
Jonathan	۴۱۴

History of British Costume	۳۳۸
Roger Kemble	۳۳۹
Sara Kemble Siddons	۳۴۰
self-conscious	۳۴۱
spontaneous	۳۴۲
Stephen	۳۴۳
Eliza Kemble Whitlock	۳۴۴
Frances Anne Kemble	۳۴۵
Charles Mayne Young	۳۴۶
J.M. Vandenhoff	۳۴۷
J.W. Wallack	۳۴۸
Eliza O'Neill	۳۴۹
Edmund Kean	۳۵۰
George Frederick Cooke	۳۵۱
Master Carey	۳۵۲
استاد یا مستر، لقبی بود که به بازیگران کم سن و سال، یا کودکان اعجوبه داده می شد. م.	

Charles Mathews the Elder	۳۵۳
low comedian	۳۵۴
Joseph Munden	۳۵۵
Robert Keeley	۳۵۶
nautical	۳۵۷
William Henry West Betty	۳۵۸
William Charles Macready	۳۵۹
blocking	۳۶۰
Charles Marshall	۳۶۱
Hamilton Smith	۳۶۲
Gentlemanly Melodrama	۳۶۳
Helen Faucit	۳۶۴
Mrs. Mary Warner	۳۶۵
Samuel Phelps	۳۶۶
Astor Place	۳۶۷
Lucia Elizabetha Bartolozzi	۳۶۸
Armand Westris	۳۶۹
breeches roles	۳۷۰
اصطلاحاتی است برای زنان جوانی که در نقش مردان جوان و زیبا ظاهر می شوند. این شیوه را نباید با زنانی که برای پنهان کردن هویت خود لباس مردانه می پوشند اشتباه کرد. م.	
Giovanni in London	۳۷۱
Don Giovanni	۳۷۲
Olympic Theatre	۳۷۳

Colomb's Birthday	۲۹۳
James Sheridan Knowles	۲۹۴
Virginius	۲۹۵
William Tell	۲۹۶
The Wife	۲۹۷
The Hunchback	۲۹۸
The Stranger	۲۹۹
Pizzaro	۳۰۰
Matthew Gregory Lewis	۳۰۱
Ambrosio, or The Monk	۳۰۲
The Castle Spectre	۳۰۳
Thomas Holcroft	۳۰۴
A Tale of Mystery	۳۰۵
Coelina	۳۰۶
The Life in London	۳۰۷
Pierce Egan	۳۰۸
Tom and Jerry, or Life in London	۳۰۹
Douglas William Jerrold	۳۱۰
nautical	۳۱۱
Black-Eyed Susan	۳۱۲
Punch	۳۱۳
Edward Fitzball	۳۱۴
Jonathan Bradford or The Murder at The Roadside Inn	۳۱۵
John Baldwin Buckstone	۳۱۶
Luke the Labourer	۳۱۷
Exotic	۳۱۸
Astley	۳۱۹
Sadler's Wells	۳۲۰
aquatic	۳۲۱
George Bulwer-Lytton	۳۲۲
The Lady of Lyons	۳۲۳
Richelieu	۳۲۴
Money	۳۲۵
John Westland Marston	۳۲۶
The Patrician's Daughter	۳۲۷
Anne Blake	۳۲۸
Gentlemanly Melodrama	۳۲۹
John Philip Kemble	۳۳۰
Thomas King	۳۳۱
Alfred Bunn	۳۳۲
William Capon	۳۳۳
Clarkson Stanfield	۳۳۴
James Robinson Planché	۳۳۵
Charles Kemble	۳۳۶
Antiquarianism	۳۳۷

و نویسندگان قطعاتی برای این منظور می نوشتند. م.	
King's Theatre	۲۶۶
burllette, به نمایشهای کوتاه شده از آثار کامل دیگر اطلاق می شود. م.	۲۶۷
Robert Elliston	۲۶۸
The Surrey Theatre	۲۶۹
The Beaux' Stratagem	۲۷۰
Joanna Bailie	۲۷۱
Plays of the Passions	۲۷۲
DeMontfort	۲۷۳
Samuel Taylor Coleridge	۲۷۴
Remorse	۲۷۵
William Wordsworth	۲۷۶
The Borderer	۲۷۷
John Keats	۲۷۸
Otho The Great	۲۷۹
Perce Bisshe Shelley	۲۸۰
The Cenci	۲۸۱
Prometheus Unbound	۲۸۲
Jacobian Drama, ر. ک. فصل هفتم، جلد اول.	۲۸۳
George Gordon, Lord Byron	۲۸۴
Marino Faliero	۲۸۵
Sardanapalus	۲۸۶
Werner	۲۸۷
Sir Walter Scott	۲۸۸
Romance, زبانی ساده برای داستانهای تخیلی و تاریخی است. داستانهای سلحشوران، و ادبیات رمانتیک قرون وسطایی پی از رنسانس در سراسر اروپا رایج شد، و بعدها به صورت رمان، در مقابل داستان کوتاه قرار گرفت. شاید بتوان سمک عیار و امیرارسلان و پاورقیهای قدیمی مجلات ایرانی را رمانهای ایرانی شناخت. م.	۲۸۹
Robert Browning	۲۹۰
Strafford	۲۹۱
A Bolt on the Scutcheon	۲۹۲

olio .۵۲۲
James Brown .۵۲۳
African Grove .۵۲۴
James Hewlett .۵۲۵
King Shataway .۵۲۶

منظور قیام ساکنان سیاه پوست آمریکای

جنوبی در جزیره سنت وینسنت است. م.

Ira Aldridge .۵۲۸
The city boy .۵۲۹
A Glance At New York .۵۳۰
Benjamin Baker .۵۳۱

۵۳۲. در آمریکا به علت وجود آتش سوزیهای

فراوان، معمول است که اهالی محلات به

عنوان داوطلب رایگان تعلیماتی می بینند تا

هنگام بروز آتش سوزی اقدامات اولیهی

لازم را در محل خود به عمل آورند. این

داوطلبان معمولاً مردان ورزشکار و قوی و

خیرخواهی هستند. م.

۵۳۳. Mose, The Bowery Boy, مثل بچهی

خانی آباد. م.

۵۳۴. شباهت این تیپ با جعفرخان، و اسمال

آقای ایرانی در نمایشنامه های قدیمی

ایران قابل توجه است. م.

Frank S. Shanfrau .۵۳۵

Anna Mora Mowatt .۵۳۶

Fashion .۵۳۷

John J. Holland .۵۳۸

De Montfort .۵۳۹

Joanna Baillie .۵۴۰

A Trip to Niagara .۵۴۱

William Murdoch .۵۴۲

border light .۵۴۳. در بالای پروسینیوم و در

بالای صحنه نوار پهنی نصب می شد تا

بالای دکورها را ببینند. بعدها از این

نوارها برای پوشاندن منبع نور نیز استفاده

می کردند. م.

gas table .۵۴۴

fishtail .۵۴۵

John Brougham .۴۹۴
Counterpoint .۴۹۵
A Trip to America .۴۹۶
At Homes .۴۹۷

۴۹۸. شاید سیاه روحی ترکیبی از یانکی

جانانان، و جیم کراو سیاه پوست ساده لوح

نمایشهای آمریکایی باشد. م.

James H. Hackett .۴۹۹

Jonathan in England .۵۰۰

George Handel Hill .۵۰۱

۵۰۲. این نوع نمایشها بی نهایت به

برنامه های برادران تقدسی نبودند. در ایران

بازیگران و اجرا کنندگان زیادی به اجرای

برنامه هایی از این دست پرداختند، که

برادران تقدسی، بهمنیار، و نابش از آن

جمله بودند، با این تفاوت که هنرمندان

ایرانی معرف تیپ و طبقه ی خاصی نبودند.

این تیپها بعدها در رادیو شکل مشخص تری

پیدا کردند، و مدتها در میان مردم رواج

داشتند. تناباجی خانوم را هنوز هم در یاد

داریم. م.

The Green Mountain Boy .۵۰۳

People's Lawyer .۵۰۴

J.C. Jones .۵۰۵

Don Marble .۵۰۶

Sam Patch .۵۰۷

Joshue Silsbee .۵۰۸

Thomas D. Rice .۵۰۹

Jim Crow .۵۱۰

Barney Williams .۵۱۱

Jack Diamond .۵۱۲

Barney Burns .۵۱۳

Bob Farrell .۵۱۴

Minstrel Show .۵۱۵

Ethiopian Opreras .۵۱۶

Don Emmet .۵۱۷

Virginia Minstrel .۵۱۸

E.P. Christy .۵۱۹

Tambo .۵۲۰

Bone .۵۲۱

متحد از ۱۸۲۹ تا ۱۸۳۷ م.

Junius Brutus Booth .۴۵۰

Mary Anne Duff .۴۵۱

Henry J. Wallack .۴۵۲

James Wallack .۴۵۳

Edwin Forrest .۴۵۴

Physical .۴۵۵

heroic .۴۵۶

Charlotte Cushman .۴۵۷

Guy Mannering .۴۵۸

James A. Murdoch .۴۵۹

James Nelson Barker .۴۶۰

Tears and Smiles .۴۶۱

Comedy of Manner .۴۶۲

The Indian Princess .۴۶۳

Superstition .۴۶۴

Mordecai Manvel Noah .۴۶۵

She Would Be a Soldier .۴۶۶

The Siege of Tripoli .۴۶۷

Marion, or The Hero of Lake George .۴۶۸

Richard Penn Smith .۴۶۹

William Penn .۴۷۰

The Eighth of January .۴۷۱

Samuel Woodworth .۴۷۲

The Deed of Gift .۴۷۳

The Widow's Son .۴۷۴

The Forest Rose .۴۷۵

Robert Montgomery Byrd .۴۷۶

The City Looking Glass .۴۷۷

The Gladiator .۴۷۸

Oralloosa .۴۷۹

The Broker of Bogota .۴۸۰

John Augustus Stone .۴۸۱

Metamora .۴۸۲

Robert T. Conrad .۴۸۳

Jack Cade .۴۸۴

George H. Miles .۴۸۵

Desoto .۴۸۶

noble savage .۴۸۷

Ponteach .۴۸۸

Robert Rogers .۴۸۹

The Indian Prophecy .۴۹۰

Pocahontas .۴۹۱

George Washington Park Custis .۴۹۲

Po-ca-hon-tas .۴۹۳

The Father .۴۱۵

Andre .۴۱۶

History of The American Theatre .۴۱۷

John Howard Payne .۴۱۸

The Thespian Mirror .۴۱۹

Julia .۴۲۰

Brutus .۴۲۱

Charles II .۴۲۲

Clary .۴۲۳

Home, Sweet Home .۴۲۴

Louisiana Purchase .۴۲۵

Samuel Drake .۴۲۶

James H. Caldwell .۴۲۷

Noah Ludlow .۴۲۸

Solomon Smith .۴۲۹

showboat .۴۳۰

William Chapman .۴۳۱

floating palace .۴۳۲

A.B. French .۴۳۳

E.E. Eisenbarth .۴۳۴

frontier .۴۳۵

Bowery Theatre .۴۳۶

Olympic Theatre .۴۳۷

Anthony Street Theatre .۴۳۸

Pavilion Theatre .۴۳۹

Edmund Simpson .۴۴۰

Walnut Street Theatre .۴۴۱

Arch Street Theatre .۴۴۲

Tremont Street Theatre .۴۴۳

National Theatre .۴۴۴

Museum Theatre .۴۴۵

The Drunkard .۴۴۶

William H. Smith .۴۴۷

۴۴۸. Specialty Performers, بازیگران،

تردستان، و شیرینکازانی که در یک رشته

تخصص و مهارت چشمگیری داشتند. این

نمایشها که امروزه در کاباره ها رواج دارند،

در آمریکا جزء سرگرمیهای میان پرده ی تئاتر

بودند. بازیگرانی که تیپ خاصی را ارائه

می دادند نیز جزء این دسته محسوب

می شدند. م.

۴۴۹. Andrew Jackson, رییس جمهور ایالات

Theatre and Culture, 1800-1850.		limelight	.۵۴۶
Journal des Debats	.۵۵۶	Carbon arc	.۵۴۷
An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerrotype and the Diorama	.۵۵۷	Thomas Drummond	.۵۴۸
Leigh Hunt	.۵۵۸	Sir Humphrey Davy	.۵۴۹
The Examiner	.۵۵۹	Jablochkoff Candle	.۵۵۰
J. Foster, and G.H. Lewes	.۵۶۰	Pseudo-Shakespearian	.۵۵۱
Dramatic Essays	.۵۶۱	Leo Lowenthal	.۵۵۲
Personal Recollection of the Stage	.۵۶۲	Literature, Popular Culture and Society	.۵۵۳
		David Grimstad	.۵۵۴
		Melodrama unveiled, American	.۵۵۵

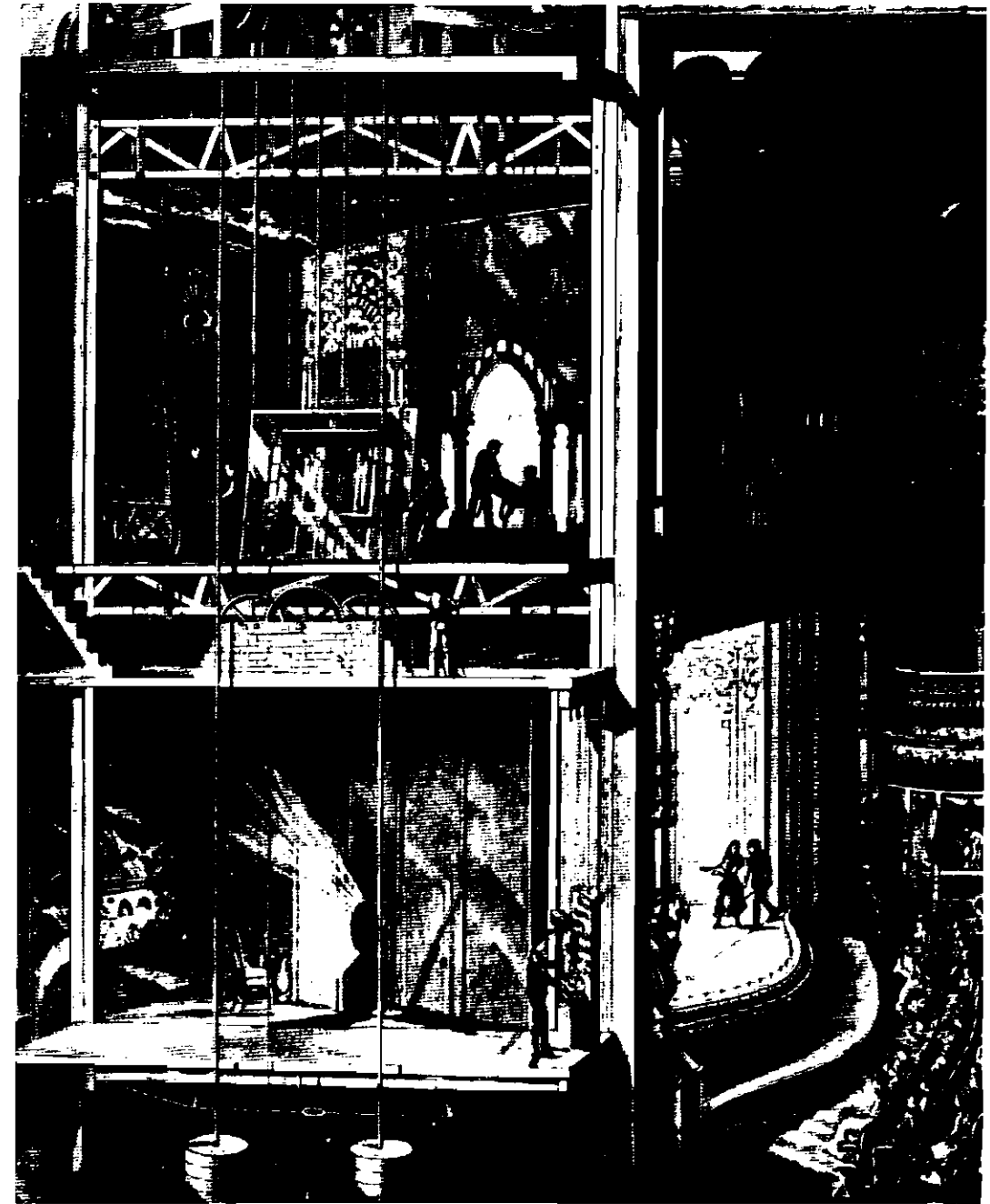


۱۵

تئاتر و درام در اروپا و آمریکا در اواخر سده‌ی نوزدهم

نشده ماند. انگلستان شاید در این میان انعطاف بیشتری نشان داد: در ۱۸۶۷ حق دادن رأی را تا حد زیادی گسترش داد؛ در ۱۸۷۲ رأی مخفی برای انتخاب نمایندگان متداول شد؛ و سرانجام در ۱۸۸۴ همه‌ی مردان بالغ حق انتخاب شدن برای نمایندگی مجلس را احراز کردند؛ همچنین در ۱۸۷۰ مجلس انگلستان از نمایندگان دولت مسئولیت اجرای کارها را خواست و نه صرفاً سرپرستی امور. اما همه‌ی این اصلاحات به سختی مورد اعتراض کسانی قرار می‌گرفت که مدافع استبداد خیرخواهانه‌ی برگزیدگان بر طبقات زحمتکش بودند.

نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم برای اروپای غربی دگرگونیهای فراوانی به همراه آورد. انقلابهای ۱۸۴۸ نشان داد که اصلاحات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی اجتناب ناپذیر است. دولتهای اروپایی در آغاز از روی ترس به مردم خود وعده‌های شیرین می‌دادند، اما هنگامی که شورشها فرو نشست، غالب این دولتها دریافتند که زمان وفای به عهد فرا رسیده است. جمهوری فرانسه که در ۱۸۴۸ تأسیس شده بود، سر از امپراتوری ناپلئون سوم درآورد، که از ۱۸۵۲ تا ۱۸۶۷ به طول انجامید، و در کشورهای دیگر اروپایی نیز تا اواخر سده‌ی نوزدهم مطالبات سال ۱۸۴۸ اعاده





تصویر ۱۵۰. ۱. (۵) واقعگرایی به عنوان مکتب بر آن بود که هنر می‌بایست جهان واقعی و ملموس را با صداقت بیان کند؛ و حقیقت تنها از طریق مشاهده‌ی مستقیم به چنگ می‌آید. تابلوی سنگ‌شکنان اثر گوستاو کوربه، ۱۸۴۹.

جدید چنین بودند: هنر می‌بایست جهان واقعی و ملموس را با صداقت بیان کند؛ حقیقت تنها از طریق مشاهده‌ی مستقیم به چنگ می‌آید؛ مشاهده‌ی مستقیم تنها در زندگی معاصر ممکن است؛ و مشاهده کننده باید مثل يك دانشمند بی‌طرف باشد.

درام فرانسوی، ۱۸۵۰ - ۱۹۰۰

نخستین درام نویسانی که موازین واقعگرایی را آگاهانه در آثار خود به کار گرفتند فرانسوی بودند. در میان این درام نویسان پیشاهنگ آلکساندر دومای پسر و اوژیه اهمیت بیشتری دارند. این دو خود تا حدودی تحت

همه‌ی رهیافتهای پیش از ۱۸۵۰ بر طبیعت و معیارهای «زیبا» و رنگ محلی چشم نواز، و یا تقابل دلپذیر رنگها تأکید گذاشته بودند. حتی ویکتور هوگو که غرابت را بخشی از هنر می‌دانست، در کارهای خود از تصاویر شلخته پرهیز می‌کرد. اما حدود سال ۱۸۵۰ منتقدان هنری مشاهده‌ی عینی و نزدیک زندگی را تبلیغ کردند، حتی اگر این مشاهده زننده و اغراق آمیز می‌بود.

واقعگرایی به عنوان يك جنبش آگاهانه، نخست در حوالی ۱۸۵۳ در فرانسه پدیدار شد، و در ۱۸۶۳ بنیانهای نظری این سبک در همانجا در ماهنامه‌هایی چون مجله‌ی پاریس، هنرمند، فیگارو، واقعگرایی^(۱) (که نخستین بار در ۱۸۵۶ چاپ شد)، و مجله تحفه^(۲) به دقت تشریح شده بود. انگاره‌های اصلی نهضت

آرمانگرایانه‌ی رمانتیکها روی برتافتند، و از دل همین عمل گرایی^(۳) (پراگماتیسم) بود که نهضت واقعگرایی در هنر به تدریج پدیدار شد.

طبیعی و واقعگرایی

واقعگرایی به مقدار زیاد مدیون «پوزیتیویسم»^(۴) (اصالت تحصلی) اوگوست کنت^(۵) (۱۷۹۸ - ۱۸۵۷) مؤلف فلسفه‌ی تحصلی^(۶) (۱۸۳۰ - ۱۸۴۲) و سیاست تحصلی^(۷) (۱۸۵۱ - ۱۸۵۴) است. کنت علوم را بر اساس سادگیی نسبی، و قرار دادن جامعه شناسی به عنوان پیچیده‌ترین و مهمترین علوم بر تارک علوم دیگر طبقه‌بندی کرد. تا پیش از اوگوست کنت هدف نهایی‌ی دانش صرفاً بهبود بخشیدن به زندگی انسان بود، اما کنت بر آن شد که همه‌ی علوم باید سهمی به جامعه شناسی بپردازند، زیرا اگر جامعه شناسی به روشهای علمی مسلح شود قادر است دانش لازم را برای پیش بینی آینده‌ی بشر و نیز برای نظارت بر جامعه تأمین کند. مباحث کنت پهنه‌ی گسترده‌ای را در بر می‌گرفت، از اینرو نه تنها دانشمندان و فیلسوفان، که بسیاری از هنرمندان طرفدار «هنر علمی» نیز آنها را مورد توجه قرار دادند.

گرایش به واقعیت از دوران یونان باستان گاه و بیگاه به چشم می‌خورد. توهم بصری (واقعگرایی) از رنسانس آغاز شده بود و تئاترها را مسحّر کرده بود، و ملودرام و رمانتیسم مطالبه‌ی صحنه‌های واقعی و انگیزه‌های روانشناسانه را سرعت بخشیده بودند، و

اواخر سده‌ی نوزدهم همچنین اوج شکوفایی ملی گرایی و امپریالیسم بود. از تعداد ایالتهای مستقل در قاره‌ی اروپا بشدت کاسته شد، و غالب ولایات کوچک اروپایی به زیر سلطه‌ی امپراتوریهای آلمان، کشور پادشاهی ایتالیا، امپراتوری اتریش - مجارستان، و یا امپراتوری روسیه درآمدند. این گرایش به ایجاد تمرکز در میان کشورهای غالب، به موازات نفوذ بر ماورای دریاها برای تأمین مواد خام صنعتی و ایجاد بازار فروش، که از ویژگیهای صنعتی شدن بود اوج گرفت. بخش اعظم آفریقا و آسیا تحت نظارت مستقیم ملت‌های اروپایی درآمد. در این میان بریتانیا وسیعترین امپراتوری را تشکیل داد، اما فرانسه و آلمان نیز دست کمی از او نداشتند.

صنعت و تجارت موجب پیشرفت تکنولوژی شد، و با هر اختراع تازه، ایمان مردم به علم و مهندسی، همچون وسیله‌ای برای حل مسائل انسانی، بیشتر شد. با این حال سود حاصل از این تجارت بی‌کران به صورت عادلانه تقسیم نشد، و طبقات زحمتکش ناچار بودند برای کسب هر نوع حقی مبارزه کنند. تشکیل اتحادیه و سازمان دادن اعتصاب، بویژه پس از دهه‌ی ۱۸۶۰ مهمترین سلاح این طبقات بود، اما این سلاح نیز تنها به بهای بیکار شدن و تحمل خشونت امکان تحصیل پیروزی می‌داد. این دوران هنگامه‌ای بود که در آن مردم عادی برای کسب آزادی خود مبارزه یا انقلاب می‌کردند، و از دولتها می‌خواستند تا شرف و اعتبار آنها را به رسمیت بشناسند.

منادیان اصلاحات دریافته‌اند نباید انتظار داشت که يك شبه همه چیز تغییر کند، و چون راه حلهای عملی را جستجو می‌کردند، از نظر گاه اوتوپیاوسی و



تصویر ۱۵. ۳. ۴. (۵) آلکساندر دومای پسر درام‌نویس
واقعه‌گرای فرانسوی در سده‌ی نوزدهم.

فراهم ساخت.
الکساندر دومای پسر^(۳) (۱۸۲۴-۱۸۹۵) پس
از آن که رمان خود بانوی کاملیا^(۴) (که امروزه به نام
کامیل^(۵) معروف است) را به صورت نمایشنامه
درآورد، مورد توجه قرار گرفت. اگر چه کامیل امروزه
صرفاً نمایشنامه‌ای است که «فاحشه‌ای با قلب طلایی»
را آرمانی کرده است، اما همین اثر به خاطر واقعه‌گرایی
مفرط سه سال اجازته‌ی اجرا نیافت. داستان این
نمایشنامه در پاریس دهه‌ی ۱۸۴۰ اتفاق می‌افتد، زبان
آن به نثر است، و موضوع آن از زندگی یکی از
فواحش معروف آن دوران گرفته شده است.
نمایشنامه‌ی ماریون دُلورم نوشته‌ی ویکتور هوگو نیز در
باره‌ی يك فاحشه بود، اما داستان آن تاریخی بود و
زبانی شاعرانه داشت. بعلاوه نمایشنامه‌ی هوگو فاقد
تأثیر و سوز و گدازی است که نمایشنامه‌ی بانوی
کاملیا دارد.



تصویر ۱۵. ۴. ۳. صحنه‌ی نمایشنامه‌ی بانوی کاملیا
اثر آلکساندر دومای پسر که برای نخستین بار در
۱۸۶۷ در تئاتر سیمای معاصر اجرا شد.



تصویر ۱۵. ۲. صحنه‌ی هفتم از پرده‌ی پنجم
نمایشنامه‌ی لیوان آب نوشته‌ی اوژن اسکریب، که
نخستین بار در ۱۸۴۰ در کمدی فرانسز اجرا شد.
برگرفته از مجموعه‌ی آثار م. اوژن اسکریب، جلد
پنجم (۱۸۴۷).

دقت در ارائه‌ی مقدمات، پیشبرد حوادث با ضوابط
علت و معلولی، اتخاذ ساختاری که در جایی به نقطه‌ی
اوج برسد، پرهیز از دادن اطلاعات اضافی، ورق
برگشتنهای ناگهانی، و تعلیق^(۶)، از آنجا که
نمایشنامه‌های اسکریب فاقد شخصیت پردازی
عمیق‌اند و تنها به طرح توطئه و خلق هیجان
می‌پردازند امروزه سطحی می‌نمایند. اما باید در نظر
داشت که این نمایشنامه‌ها برای تماشاگران سده‌ی
نوزدهم بسیار پر اهمیت بودند، زیرا راه و رسم و
تعصبات آن دوران با مهارت بسیار در آنها منعکس
می‌شد. اگر چه اسکریب پیوند آشکاری با نهضت
واقعه‌گرایی ندارد، اما فرمول درام خوش پرداخت او، با
تأکید بسیار بر تحول منطقی و اصول علت و معلولی
حوادث، قالب مناسبی را برای دومای پسر و اوژیه

تأثیر اوژن اسکریب^(۷) (۱۷۹۱-۱۸۶۱) قرار داشتند،
زیرا ساختاری که این دو برگزیدند او رواج داده بود.
اسکریب بین ۱۸۱۱ و ۱۸۶۱ بیش از ۳۰۰ قطعه‌ی
نمایشی به تئاترهای پاریس عرضه کرد، که ۲۳ تایی
آنها در کمدی فرانسز اجرا شدند. آثار او را کمدهای
وودویل، منتهای اپرا^(۸)، کمدی و درامهای جدی
تشکیل می‌دادند. در میان آثار او نمایشنامه‌های ازدواج
به خاطر پول^(۹)، لیوان آب، و آدرین لوکورو^(۱۰) ممتازتر
از بقیه‌اند. آوازه‌ی امروز اسکریب به خاطر تدوین و
تثبیت فرمولی است که به فرمول «درام خوش
پرداخت»^(۱۱) مشهور است. این اصطلاح غالباً به طنز،
و گاه صرفاً در مورد آثار اسکریب به کار می‌رود.
درامهای خوش پرداخت کامل کننده‌ی شیوه‌های
دراماتیکی است که از دوران اشیل متداول شده بود:

دوما در ۱۸۵۵ نظرگاه خود را تغییر داد، و در نمایشنامه‌ی نیمه جهان^(۱۷) همان نوع قهرمانانی را که در کامیل با ملاطفت زیاد معرفی کرده بود، بدون دلسوزی و حمایت به کار گرفت. در این نمایشنامه بر آن بود که «زنانی با گذشته‌ی ناپاک» حق ازدواج با خانواده‌های خوب را ندارند. پس از این دوره دوما به نمایشنامه‌های «پیام دار»^(۱۸) روی آورد، و در آنها مسائل اجتماعی را بر طبق فرمول درام خوش پرداخت اسکرپ با داستانهای هیجان انگیز و سرگرم کننده گنجانید. پیامها و آموزشهای اخلاقی آثار او را صدمه‌ی بسیاری زده‌اند، زیرا که غالب آنها آشکارا و توسط يك عقل کل^(۱۹) به طور مستقیم ادا می‌شوند؛ به عبارت دیگر حرفهای نویسنده را قرقره می‌کنند. دوما به رغم موضع گیریهای آشکارش خود را واقعگرا می‌شناخت و می‌کوشید از طریق آثارش جامعه را اصلاح کند. دوما در نامه‌ی سرگشاده‌یی به منتقدی به نام سارسی^(۲۰) نوشت: «... اگر بتوانم تأثیر اندکی در جامعه بگذارم...



اگر به طریقی بتوانم مردم را وادار کنم که در باره‌ی مسأله بحث کنند، و بتوانم قانون گذاران را وادارم قوانین خود را اصلاح کنند، توانستم وظیفه‌ام را نه تنها به عنوان يك نویسنده، که به عنوان يك انسان انجام دهم.»

امیل اوژیو^(۲۱) (۱۸۲۰ - ۱۸۸۹) روانتر و باذوقتر از دوما‌ی پسر بود. او کار خود را از ۱۸۴۴ به عنوان طرفدار «تئاتر عامه فهم»^(۲۲) آغاز کرد، اما پس از نوشتن هفت نمایشنامه‌ی منظوم سبک واقعگرایی را برگزید. یکی از نخستین نمایشنامه‌های منشور او ازدواج المپ^(۲۳) (۱۸۵۵) به قصد پاسخی مستقیم به کامیل نوشته شده است، و در آن، فاجعه‌ی ازدواج يك فاحشه با خانواده‌یی اشرافی را نشان می‌دهد. این نمایشنامه از مشهورترین آثار پیام‌دار اوژیو به شمار می‌رود. اما کم‌دی رفتارهای او از همه شاخص‌ترند، از جمله داماد آقای پواریه^(۲۴) (۱۸۵۴)، که در آن مبارزه‌ی نجیب زادگان فقیر اما بلند نظر را با طبقه‌ی متوسط ثروتمند

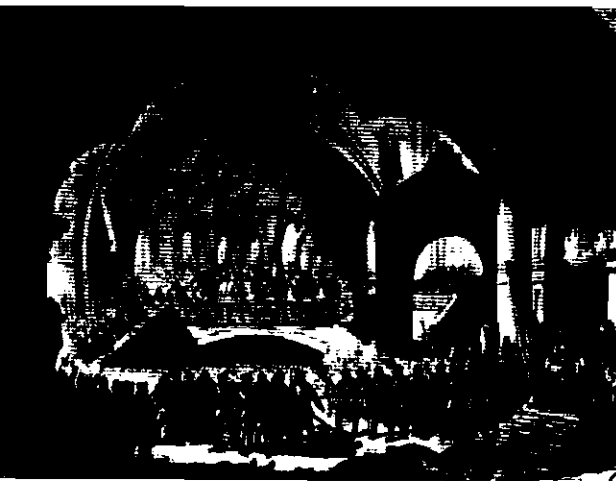
تصویر ۱۵. ۵. پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی ششم از نمایشنامه‌ی پسر گیوپیه که در ۱۸۶۲ در کم‌دی فرانز اجرا شد. کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.

اما متکبر در دوران خود طرح می‌کند. آثار دیگر او در باره‌ی قدرت پول، نفوذ کلیسا در سیاست، و مسائل بسیاری از این دست‌اند.

اگر چه آثار دوما و اوژیو گاه تماشاگران را تکان می‌دادند، اما نمایشنامه‌هایی افراطی نبودند. بلکه آن دو به عنوان عقلهای سلیم جامعه‌ی خود می‌کوشیدند اخلاق جامعه را اصلاح کنند. آنها موضوعهایی را برمی‌گزیدند که مورد علاقه‌ی طبقه‌ی متوسط، مادی و محافظه‌کار در دوران سومین امپراتوری ناپلئون سوم بود. بنابراین سرعت به جریان اصلی درام، نه تنها در فرانسه که در همه‌ی اروپا، پیوستند، اما جانشینان سازش ناپذیرشان، طبیعت گرایان، با مباحث و تکنیکهای غیر قابل قبول دیگری در راه بودند (که در فصل بعد به آنها خواهیم پرداخت). بعلاوه چون آن دو همان تکنیکهای اسکرپ را به کار می‌بستند، در آن دوران تفاوت زیادی با اسکرپ نشان ندادند، جز آن که لحن آثارشان در مقابل معاصران شوخ طبع خود،

تصویر ۱۵. ۶. صحنه‌ای از نمایش پرحادثه و تاریخی سرزمین پدری نوشته‌ی ساردو که توسط خود او در تئاتر پورت سن مارتین، در ۱۸۶۳ به صحنه رفت. طراح این صحنه کامین است. کتابخانه‌ی آرسنال، پاریس.

ساردو و لاییش، جلوه‌ی بیشتری داشت. ویکتورین ساردو^(۲۵) (۱۸۳۱ - ۱۹۰۸)، وارث راستین اسکرپ، بین ۱۸۶۰ و ۱۹۰۰ یکی از محبوبترین درام نویسان جهان شناخته می‌شد. او نیز همچون اسکرپ فرمول درام خوش پرداخت را الگوی خود داشت، اما این فرمول را در انواع درام به کار می‌بست. نخستین موفقیت‌های ساردو از کم‌دیهای چون ورق پاره^(۲۶) (۱۸۶۰) و یاران نزدیک ما^(۲۷) (۱۸۶۱)، و ساتیرهایی چون سعادت خانواده^(۲۸) (۱۸۶۵) حاصل شد. او بعدها نمایشنامه‌هایی مثل قدور^(۲۹) (۱۸۸۲) و توسکا^(۳۰) (۱۸۸۷) را برای سارا برنارد نوشت؛ تعدادی از مجلترین نمایشهای پر حادثه‌ی تاریخی در سده‌ی نوزدهم از قبیل سرزمین پدری^(۳۱) (۱۸۶۹) و تنودورا^(۳۲) (۱۸۸۴) متعلق به اوست. آثار اخیر او حتی تحسین طبیعت گرایان را برانگیخت، چرا که موفق شده بود فضای خاصی برای سرگرمیهای سالم ایجاد کند؛ گو اینکه به نظر جورج برنارد شاو^(۳۳)، درامهای کم



سلیقه‌های تازه‌ای ناشی می‌شد. همین محافظه‌کاری بود که سرانجام منشاء اصلاحاتی شد و به دوران «نوینی» در تئاتر فرانسه انجامید.

در طول نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم دو جریان متضاد غالباً در تئاتر فرانسه در ستیز بودند: واقعگرایی (و به تبع آن نظارت دقیق‌تر بر تولید نمایشها)، و ذوق هنری (که دقت در جزئیات را نمی‌پذیرفت). در این میان احتمالاً گرایش به واقعگرایی آشکارتر بود، چرا که آثار آن در همه‌ی جنبه‌های تولید نمایش دیده می‌شود. این امر بدون تردید یکی از عمده‌ترین انگیزه‌های پیدایش کارگردانی در نمایشهای تئاتری بوده است.

ساردو و دومای پسر هر دو آدولفو مونتینی^(۳۳) (۱۸۰۵ - ۱۸۸۰)، کارگردان تئاتر ژیمنازه^(۳۴)، را نخستین کارگردانی شناخته‌اند که اداره و نظارت بر نمایش را به سطح يك کار هنری ارتقا داد. بنابه گفته‌ی دوما، مونتینی در جلو صحنه، مقابل بازیگران میزی قرار می‌داد تا بازیگران نتوانند طبق عادت نیمدایره تشکیل دهند. پس از آن صندلیهایی نیز برگرد میز می‌چید، و از بازیگران می‌خواست در اطراف میز بنشینند، و از آنها می‌خواست هنگام سخن گفتن یکدیگر را مخاطب قرار دهند، و نه تماشاگران را. او اتاق صحنه‌اش را همچون اتاقهای واقعی می‌آراست، و اشیایی مثل جعبه‌ی سیگار، جعبه‌ی دستمال، یا نامه در اطراف صحنه می‌گذاشت تا بازیگران با استفاده از این اشیاء انگیزه‌ی واقعی برای حرکت داشته باشند. او بدین ترتیب قادر شد بتدریج توهمی از زندگی واقعی به دست دهد. بنا به گفته‌ی ساردو موفقیت مونتینی

بنویسد. در دهه‌ی ۱۸۸۰ این الگو به دلایل چندی کنار گذاشته شد. مهمترین علت آن بود که در این دوران نمایشها به دفعات زیاد اجرا می‌شدند، و نمایشی موفق شناخته می‌شد که حداقل صد شب پی‌درپی اجرا شود؛ بسیاری از نمایشها ۳۰۰ شب و گاه بیشتر اجرا می‌شدند، بنابراین هدف تئاترها جذب هر چه بیشتر تماشاگر شده بود؛ این امر همچنین موجب پیدایش بازیگران تخصصی شد که برای اجرای نمایشنامه‌ی خاص استخدام می‌شدند. افزایش تعداد اجراها طبعاً از تعداد آثار مجموعه‌های نمایشی در سال می‌کاست، و شرکتها برای فصلهای نمایشی خود به معدودی نمایش در سال نیازمند بودند. سفر گروههای بزرگ به شهرستانها و حومه موجب شد که بازار گروههای محلی از رونق بیفتد، بدین ترتیب در ۱۹۰۰ تنها مرکز تئاتری در فرانسه شهر پاریس بود. نزدیک به پایان سده‌ی نوزدهم، نویسنده‌ای شکوه کرده است که تئاترهای فرانسه محدود به اجرای ۲۵ نمایشنامه شده‌اند، زیرا شرکتها تنها به آثاری روی می‌آورند که امتحان خود را داده باشند، و این وضع تقاضا برای آثار تازه را کاهش داده است. ممیزیی نمایشنامه‌ها نیز عرضی آثار تازه را محدود می‌ساخت.

روی هم رفته، تئاتر فرانسه در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم کامیاب بود. پس از ۱۸۷۵ نمایشهای «متینه»^(۳۵) نیز به برنامه‌ی تئاترها افزوده شد، و در ۱۹۰۰ دفترهای نمایندگی‌ی فروش بلیط بازار سیاه درست کردند، به این ترتیب که همه‌ی بلیطها را یکجا می‌خریدند و بعد به قیمت بیشتری می‌فروختند. ماهیت تئاتر فرانسه در این دوران محافظه‌کارانه بود، که بعضاً از روحیه‌ی مال دوستی و بعضاً از



تصویر ۱۵. ۷. (۵) اوزن لابیث نویسنده‌ی آثار مردم‌پسند فرانسوی، در سده‌ی نوزدهم.

۱۸۸۰) بویژه اورفه در جهنم^(۳۶) (۱۸۵۸)، و هلن زیبا^(۳۷) (۱۸۶۵) جای خود را باز کردند.

شرایط تئاتری در فرانسه، ۱۸۵۰ - ۱۹۰۰

در نیمه‌ی آخر سده‌ی نوزدهم تعداد درام نویسانی که برای تئاترهای پاریسی نمایشنامه می‌نوشتند گاه به پنجاه می‌رسید، و بندرت تعدادشان از سی نفر کمتر بود، در حالی که ما در اینجا تنها معدودی از آنها را مورد بررسی قرار می‌دهیم. تا دهه‌ی ۱۸۸۰ غالب تماشاخانه‌های فرعی در تنها یکی از انواع پنجگانه‌ی نمایشی سرشته داشتند - ملودرام، کمدی، وودویل، درامهای پر زرق و برق، یا آپرت - شاید از آن رو که غالب شرکتها فرعی گروهی در اختیار داشتند که تنها در یکی از انواع نمایش تخصص یافته بود، و از نویسنده نیز می‌خواستند که چنین آثاری برایشان

ژرفای ساردو نماینده‌ی انحطاط و خشک مغزی سده‌ی نوزدهم‌اند، که برنارد شاو آن را عصر «ساردو سالاری»^(۳۸) نامیده است.

اوزن لابیث^(۳۹) (۱۸۱۵ - ۱۸۸۸) یکی از بهترین نویسندگان نمایش فارس در سده‌ی نوزدهم است. لابیث علاقه‌ی به طرح مسائل نظری نداشت، و برای مردم عادی می‌نوشت، و علاقه‌ی به چاپ آثارش نشان نمی‌داد. بسیاری از آثار او از جمله کلاه حصیری ایتالیایی^(۴۰) (۱۸۵۱) به شکل دلپسندی بی‌قید هستند، اما در آثار دیگرش از قبیل سفر آقای پریشمون^(۴۱) (۱۸۶۰) و غبار در چشم^(۴۲) (۱۸۶۱) نگاه ژرفی بر طبیعت انسان دارد. بسیاری از آثار او بسی بیش از آثار جدی و خود آگاه زمانه‌اش دوام آوردند. در میان شکلهای فرعی نمایشی در اواخر سده‌ی نوزدهم در فرانسه آپرت^(۴۳) از محبوبیت بیشتری برخوردار بود. آپرت مخلوطی از آواز و گفتار، خیال‌روری، مسخرگی و پرده دربهای اجتماعی و فرهنگی بود که حدود سال ۱۸۴۸ شکل متمایز خود را یافته بود. این نمایشها با آثار ژاک آفنباخ^(۴۴) (۱۸۱۹ -



تصویر ۱۵. ۸. طرحی از شاپرن برای نمایشنامه‌ی ادیپ شاه، برگرفته از بررسی هنرهای تزئینی (۱۸۸۲-۱۸۸۱).



تصویر ۱۵. ۹. پشت صحنه‌ی تئاتری در اواخر سده‌ی نوزدهم. خط‌کشیهای کف صحنه و حایل‌های نگهدارنده‌ی دکورها قابل‌توجه‌اند. برگرفته از فرهنگ تئاتر نوشته‌ی بوزن (۱۸۸۴).

شد، بر روی صحنه باغی ساخته شده بود که در آن آب واقعی جاری بود، و بر درخت‌های آن گیل‌سهای واقعی دیده می‌شد؛ در صحنه‌ی دیگری از این نمایش غذا و نوشابه‌ی واقعی خورده می‌شد.

اما سبک بصری و عناصر صحنه پردازی تفاوت اندکی با سال‌های گذشته داشت، زیرا طراحان عمده‌ی این دوران، غالباً کسانی بودند که کار خود را پیش از ۱۸۵۰ آغاز کرده بودند، و شاگردانشان نیز کم و بیش همان شیوه‌های استادان را به کار می‌بستند. طراحان مهم نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم در فرانسه عبارت بودند از: ا. ا. روبسه (۱۸۳۸)، فیلیپ شاپرن (۱۸۴۱)، س. ا. کامین (۱۸۵۱)، ژ. ب. لاواستر (۱۸۵۱)، ادوارد دیپل شین (۱۸۵۲)، ژان داران (۱۸۵۳)، و اوژن لاکوست (۱۸۵۴).

روش‌های تهیه‌ی دکور در اواخر سده‌ی نوزدهم نسبتاً استاندارد بود. کارگردان پس از مشورت با نمایشنامه‌نویس چکیده‌ی نیازهای خود را به طراح صحنه می‌سپرد، و طراح الگویی مقوایی (ماکت) از صحنه تهیه می‌کرد. پس از تصویب این مدل، طرحی با مقیاس از طرف طراح برای نجارها تهیه می‌شد تا از روی آن دکورها را بسازند. پس از ساخته شدن قطعات مختلف دکور، آنها را به یکی از پنج یا شش کارگاه دکور (استودیو) موجود در پاریس می‌فرستادند تا رنگ شوند. هر تئاتری تعداد کمی دستیار صحنه در استخدام داشت، زیرا نمایش‌های فرانسوی تقریباً هرگز در طول اجرا نیاز به تغییر صحنه نداشتند، و تغییرات اندکی هم که لازم می‌آمد در فاصله‌ی تنفس‌ها انجام می‌گرفت.

پس از ۱۸۵۰ تئاترها آغاز به استخدام طراحان مخصوصی برای لباس‌های تاریخی، و افزودن بر تعداد

موجب شد که دیگران نیز نوآوری‌های او را پیروی کنند.

مونتینی غالباً آثار واقع‌گرایی زمان خود را کارگردانی می‌کرد. بنابراین ساردو نیز به پیروی از او نظارت بر اجرای آثارش را بر عهده گرفت، و نمایش‌های پر زرق و برق تاریخی را با وفاداریی مطلق به واقعیت به کمال رسانید. این دقت در جزئیات به کم‌دی فرانسز نیز راه یافت، و احیای آثار گذشته همچون عروسی فیگارو را در اوایل ۱۸۸۰ آغاز کرد. برای این نمایشنامه هفتاد جلسه‌ی تمرین در نظر گرفته شد که در آن دوره بی‌سابقه بود. در پایان سده‌ی نوزدهم عملاً همه‌ی شرکت‌های نمایشی یک کارگردان، با دو یا سه دستیار، در اختیار داشتند تا جنبه‌های گوناگون صحنه و اجرا را زیر نظر بگیرند.

نهضت واقع‌گرایی به صحنه پردازی و طراحی لباس نیز سرایت کرد. ساردو در نمایش‌های دیدنی‌ی خود با دقت در جزئیات محل وقوع ماجرا (دقتی باستان‌شناسانه) این نهضت را به اوج خود رساند، چندان که حتی طبیعت گرایان نیز او را ستوده‌اند. در نمایشنامه‌ی دشمنی (۱۸۷۴) که در قرون وسطی اتفاق می‌افتد هزینه‌ی بی‌سابقه‌ی صرف‌تهیه‌ی سلاح، لباس و صحنه کرد تا جزئیات تاریخی را چنان که بود منعکس کند. اجرای تئودورا که داستان آن در بی‌زانس اتفاق می‌افتد، حتی بیش از دشمنی هزینه برداشت؛ در نقدهایی که بر اجرای این نمایش نوشته‌اند چیزی جز شگفتی‌های صحنه نیامده است.

انعکاس جزئیات واقع‌گرایانه از زندگی روزمره نیز هر روز بیشتر می‌شد. در نمایشنامه‌ی دوست من فریتس (۱۸۷۶) که در کم‌دی فرانسز اجرا

خیاطان و تعمیرکاران لباس کردند، تا برایشان لباس بدوزند، و لباسهای موجود را ترمیم و حفظ کنند. مراکز ویژه‌ی برای تأمین اسلحه و وسایل دیگری که تهیه‌شان برای شرکتها مشکل بود دایر شد. موی مصنوعی (ویگ) توسط افراد حرفه‌ی ساخته می‌شد، و آرایشگران متعددی برای کمک به بازیگران استخدام می‌شدند. در اواخر سده‌ی نوزدهم راسینه^{۵۵} کتابی به نام لباس تاریخی^{۵۶} نوشت که در ۱۸۸۸ کامل شد، و راهنمای استاندارده‌ی برای طراحان لباس به شمار می‌رفت.

گرایش به واقعگرایی در بازیگری نیز رو به افزایش نهاد. مثلاً بازیگران زن در صحنه چیز می‌باختند، و بازیگران مرد سیگار می‌کشیدند یا کارهایی از این قبیل انجام می‌دادند. در دهه‌ی ۱۸۷۰ بازیگری برای بازی در صحنه‌ی مردن با یک متخصص زهرشناسی^{۵۷} مشورت کرد تا بتواند نقش خود را واقعی اجرا کند (این اجرا از واقعگرایان بازیهای تئاتری در فرانسه از ریایی شده است). در ۱۸۹۰ در صحنه از کپسول خون مصنوعی برای واقعگرایی استفاده شد. از این نمونه‌ها تعداد بیشتری می‌توان ذکر کرد.

برای آموزش یک زبان ارتباطی دقیق در بازیگری نیز حداقل یک اقدام اساسی صورت گرفت. در این دوره غالب بازیگران فرانسوی از راه تجربه می‌آموختند، اما با متروک شدن نظام مجموعه‌ی نمایشی (درپرتواری)، کنسرواتوار پاریس اهمیت بیشتری یافت، هر چند حتی در کنسرواتوار نیز دانشجویان غالباً همان شیوه‌ی کار استادان را تقلید می‌کردند، و سبکهای کهن را ادامه می‌دادند. با توجه به دریافت‌های سده‌ی نوزدهم

از تئاتر می‌توان انتظار داشت که بازیگران نیز در جستجوی رهیافتی علمی و تحلیلی بودند. سرانجام فرانسوا دلسارت^{۵۸} (۱۸۱۱ - ۱۸۷۱) اعلام کرد و عملاً نشان داد که قوانین بیان صحنه‌ی قابل کشفند، و می‌توان این قوانین را با دقتی ریاضی قاعده بندی کرد.

دلسارت بر آن بود که عواطف و تصورات انسانی را تحلیل کند و روشی برای بیان آنها به دست آورد. او تجربیات و رفتار انسان را به سه نوع تقسیم کرد: جسمانی، ذهنی، و عاطفی - معنوی. و آنها را به ترتیب به عمل، اندیشه، و احساسات ارتباط داد. او همچنین بدن را به بخشهای اصلی و فرعی تقسیم کرد، و هر یک از آنها را به حالت‌های جسمانی، ذهنی، و عاطفی - معنوی مربوط دانست. سرانجام طرح جامعی به دست آورد و بر پایه‌ی آن توضیح داد که انسان برای بیان احساسات، آداب و سلوک، و مقصود خود چگونه از پا، دست، بازو، بالاتنه، سر و هر یک از اندامهای استفاده می‌کند.

اگر چه نظام پیشنهادی دلسارت بتدریج بسیار مکانیکی شد، اما به عنوان نخستین تلاش در راه پیدایش روش تعلیم بازیگری حائز اهمیت زیادی است، و در پایان سده‌ی نوزدهم این روشها تقریباً در همه‌ی جهان به کار برده می‌شدند. منتقدان عصر ما روشهای دلسارت را معمولاً با تمسخر یاد می‌کنند، اما باید دانست که این روشها سهم زیادی در تحول قواعد بازیگری و قاعده بندی برنامه‌های آموزشی بازیگران داشته‌اند.

با آن که نیروهای زیادی در اواخر سده‌ی نوزدهم دست به تبلیغ واقعگرایی زده‌اند، اما تعداد

مخالفان نیز اندک نبود. در ۱۹۰۰ هنوز تعدادی از نمایشها همان دکورهای را به کار می‌بردند که پیش از رواج واقعگرایی ساخته شده بودند. شرکت‌های نمایشی اگر چه بسیار بیش از سده‌ی هجدهم دکور در اختیار داشتند، اما برای هر نمایشنامه‌ی دکور تازه‌ای ساخته نمی‌شد. بعلاوه از آنجا که قطعات مختلف دکورهای یک نمایش طراحان مختلفی داشت، صحنه فاقد وحدت طرح بودند. لباس نیز وضع مشابهی داشت. هنوز بسیاری از بازیگران مایل بودند لباسهای خود را خودشان تهیه کنند و بازیگران زن معمولاً خیاطان ویژه‌ای داشتند. حتی هنگامی که مدیر شرکت طراح لباس استخدام می‌کرد، بازیگران اصلی آزاد بودند که لباس خود را خود انتخاب کنند، و منتقدان گاه آنها را به خاطر ترکیب لباسهایشان می‌ستودند. با آن که غالب نمایشهای مجلل تاریخی یکدست بود، حتی در این نمایشها هم یکدستی کامل نبود، زیرا لباسها نیز همچون دکورها در نمایشهای مختلفی به کار می‌رفت.

سبک کهن در بازیگری مشهودتر بود. تا نزدیک پایان سده‌ی نوزدهم بازیگران بر طبق رشته‌ی حرفه‌ی استخدام می‌شدند، از این رو مایل بودند مجموعه‌ی از شیوه‌ها و فوت و فنهای کاری برای خود دست و پا کنند. سیاهی لشکرها معمولاً از مردم کوچه و بازار انتخاب می‌شدند و بندرت پیش از اجرای نمایش با گروه اصلی تمرین می‌کردند. غالب تئاترها فردی را فقط برای تمرین با سیاهی لشکرها در اختیار داشتند، و این افراد رهبر سیاهی لشکرها در صحنه بودند. سیاهی لشکرها معمولاً هر شب عوض می‌شدند.

آنچه در اواخر سده‌ی نوزدهم بیش از هر چیز به چشم می‌خورد تجلیل از ستارگان است. بخش اعظم هر

نمایش در واقع بر محور ستارگان می‌گشت، و اگر ستاره‌ی از درک هنری خوبی برخوردار می‌بود نتایج خوبی به بار می‌آمد، اما تقریباً همواره همه چیز بر طبق خواسته‌های او جریان می‌یافت. حتی کمده‌ی فرانسز از این سنت‌های نداشت، و منازعه و حسادت میان بازیگران اصلی بیش از عوارض دیگر شرکتها را تحلیل می‌برد.

ستارگان فرانسوی در اواخر سده‌ی نوزدهم لشکری را تشکیل می‌دادند. در این میان گو، کوکلن، مونه - سولی، و رژان از همه نامی‌ترند. ادموند گو^{۵۹} (۱۸۲۲ - ۱۹۰۱) پس از ۱۸۴۴ به کمده‌ی فرانسز پیوست، و در شخصیت پردازی نقشهای کلاسیک، و همچنین در کمدهای معاصر خود تحسین منتقدان را برانگیخت. کستان - پنا کوکلن^{۶۰} (۱۸۴۱ - ۱۹۰۹) از ۱۸۶۰ تا ۱۸۸۶ در کمده‌ی فرانسز بازی می‌کرد، و پس از آن مدتی به سراسر جهان سفر کرد و نمایش داد و سرانجام به پاریس بازگشت. او در اوایل دهه‌ی ۱۸۹۰ به خاطر اعتراض به قانون ممنوعیت اجرای بازیگران کمده‌ی فرانسز در تئاترهای دیگر جنجالی برپا کرد (سارا برنارد نیز به این قانون اعتراض کرده بود، اما او به قدری جنجال آفرین بود که هیچکس در کمده‌ی فرانسز او را نمی‌خواست). اعتراضهای کوکلن قوانین کمده‌ی فرانسز را بر هم زد، زیرا پس از او هر بازیگر ناسازگاری به سادگی آن را زیر پا می‌گذاشت. در ۱۸۹۷ کوکلن مدیریت تئاتر پورت سن مارتین را بر عهده گرفت و در آنجا بود که نقش سیرانو دو برژراک^{۶۱} را، که ویژه‌ی او نوشته شده بود، آفرید. او در کمدهای مولی‌رو نقشهای رمانتیک و باشکوه بهترین آثار خود را عرضه کرد، و به خاطر قابلیت‌های



تصویر ۱۵. ۱۱. سارا برنارد و خانم پاتریک
کمبل در نقشهای پلانس و ملیزانده، (۱۹۰۴).

ساخته شد. یکی از نتایج این طرح برجیده شدن بولوار دوئام^{۸۸}، مرکز اصلی تئاترهای بلوار بود. تئاترهای تازه‌یی که جای تئاترهای قدیمی را گرفتند کم و بیش همان قیافه را با تغییرات اندکی حفظ کردند. در جایگاه تماشاگران، در مکانی که نزدیک صحنه وجود داشت، صندلیهای راحتی قرار داده شد (این شیوه در دهه‌ی ۱۸۴۰ در اپرا کیمیک اتخاذ شده بود)، اما محوطه‌ی پشت این محل تغییری نیافت و مثل گذشته پیت یا پارتر را تشکیل می‌داد که فقط نیمکت داشت. دور تئاترها با ردیف غرفه‌ها (یا پینوار^{۸۹}) محصور بود، و در بالای آن دو یا سه ردیف ایوان^{۹۰} ساخته شد. ایوان اول دو یا سه ردیف صندلی داشت که در پشت آن پله ردیف غرفه تعبیه شده بود؛ ایوان دوم معمولاً سراسر پوشیده از غرفه بود، و ایوان سوم معمولاً فقط



تصویر ۱۵. ۱۰. کنستان - پتوا کوکلن بازیگر ممتاز
فرانسوی در سده‌ی نوزدهم در نقش سیرانسو دو
برزوراک، نقشی که توسط ادموند رُستان ویزه‌ی او
آفریده شده بود. برگرفته از اجرای اصلی در ۱۸۹۸،
برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۸۹۸)

می‌گرفت نظیر نداشت. رُزان پس از موفقیت‌هایی که در صحنه‌های لندن، نیویورک و شهرهای دیگر به دست آورد بازنشسته شد.

معروفترین ستاره‌ی فرانسوی در اواخر سده‌ی نوزدهم سارا برنارد^{۹۱} (۱۸۴۴ - ۱۹۲۳) نام داشت. او در ۱۸۶۲ پا بر صحنه گذاشت، و پس از مدتی کار در تئاترهای فرعی، و سپس در آدئون، در ۱۸۷۲ به کمده‌ی فرانسز پیوست، و بزودی به یکی از جاذبه‌های عظیم تئاتر فرانسه و به سرچشمه‌ی جنجالهای فراوان بدل شد. پس از ماجراهای تلخی که در کمده‌ی فرانسز آفرید، سرانجام در ۱۸۸۰ آنجا را ترک گفت. مدتی به عنوان ستاره به سراسر جهان سفر کرد و مدیریت چند تئاتر پاریسی را بر عهده گرفت. سارا برنارد با اندام باریک، چشمان میاه، صدای «طلایی»، و توانایی در

برتر تکنیکی مورد تقدیر بود. کوکلن دستاوردهای خود را در کتابهایی مثل هنر بازیگری^{۹۲} (۱۸۸۹) به تفصیل نقل کرده است.

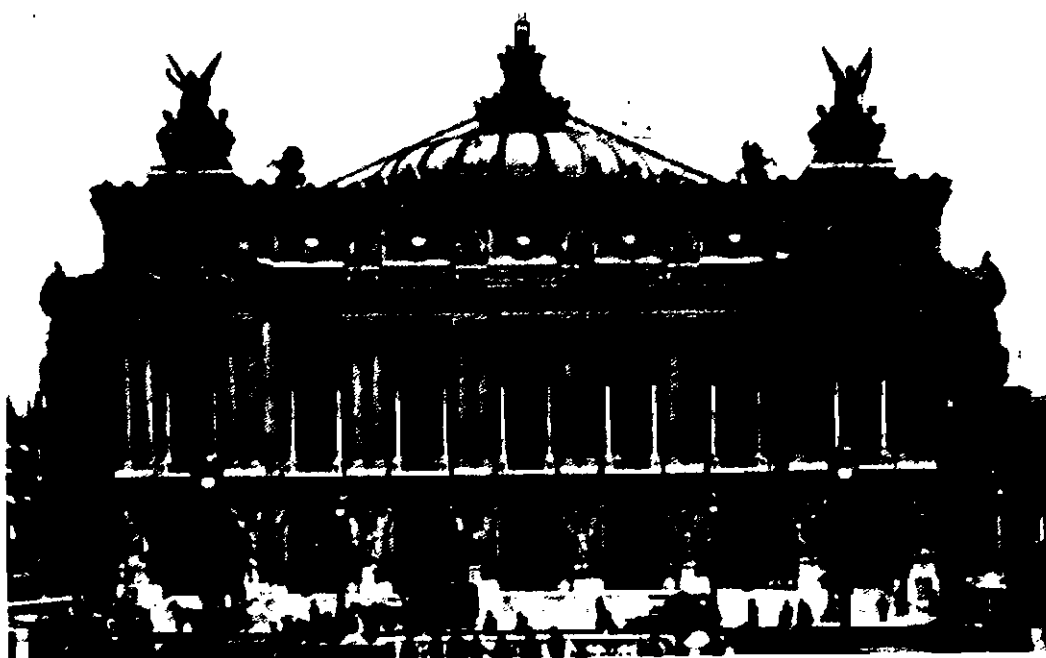
مونه - سولی^{۹۳} (ژان - سولی مونه، ۱۸۴۱ - ۱۹۱۶) در کنسرواتوار پاریس آموزش دید و پیش از وارد شدن به کمده‌ی فرانسز در ۱۸۷۲ در آدئون به ایفای نقش پرداخت. او با اندام متناسب، صدای زیبا، و طبع آتشین خود، به نقشهای بزرگو تراژیک در مجموعه‌های کلاسیک و رمانتیک اصالت فراوانی بخشید.

گابریل رُزان^{۹۴} (۱۸۵۷ - ۱۹۲۰) نخستین بار در ۱۸۷۵ به صحنه رفت و بزودی به عنوان بهترین بازیگر زن کمده‌ی در دوران خود تثبیت شد. او بندرت در درامهای سبکی که معاصرانش می‌نوشتند ظاهر می‌شد، اما هنگامی که چنین نقشهایی را بر عهده

داشت، و ۲۱۰۰ نفر را در خود جای می‌داد. طاق پروسینیوم آن ۱۶/۵ متر ارتفاع داشت که صحنه‌ای به پهنای ۵۲/۵ متر و عمق ۲۵/۵ متر را قاب می‌کرد. تالار رقصی که در پشت صحنه قرار داشت به صحنه پیوند می‌خورد و در این حال تا عمق صحنه تا حدود ۴۵ متر قابل افزایش بود. شیب کف صحنه از جلو تا انتهای تالار رقص، در هر يك متر پنج سانتی متر بود. در بالای صحنه فضایی به ارتفاع ۳۵/۷ متر، و در زیر آن فضایی به ارتفاع ۱۵ متر قرار داشت. کف صحنه از جلو تا انتها به ده بخش (یا پلان) تقسیم شده بود که

مجهز شده بود. در طول سده‌ی نوزدهم فضای بالا و زیر صحنه بسیار وسیع شد تا امکان جابه‌جایی دکورهای بزرگ را فراهم سازد، و در برخی از تئاترها بالاکشهای مخفی نیز بدین منظور ساخته می‌شد. شاید هیچ تئاتری همچون اپرای پاریس، که در ۱۸۷۴ کامل شد، شیوه‌های گذشته را این چنین در خود جمع نکرده باشد. این تئاتر را شارل گارنیه^(۱۱) طراحی کرد، و ساختمان آن در ۱۸۶۲ آغاز شد و حدود ۴۰ میلیون فرانک هزینه برداشت. سالن انتظار و راهروهای عظیم آن از چهار طبقه به ایوانها راه

تصویر ۱۵، ۱۳، ۱۴ (۵) اپرای پاریس که توسط شارل گارنیه ساخته شد.



تصویر ۱۵، ۱۲، ۱۳، ۱۴ (۵) اپرای پاریس که توسط شارل گارنیه ساخته شد. برگرفته از مجله‌ی تئاتر (۱۹۰۲).

طاق پروسینیوم را معمولاً بسیار بلند می‌گرفتند تا تماشاگران نشسته در ایوان دید کافی داشته باشند. این طاق نه تنها گاه تا سقف تالار بالا می‌رفت، بلکه از دو طرف تمام عرض تالار را نیز دربرمی‌گرفت. قطر پروسینیوم معمولاً بسیار ضخیم بود، زیرا بسیاری از تئاترها بر بالای پروسینیوم غرفه‌هایی را در ادامه‌ی ایوانها می‌ساختند. قطر دیوار پروسینیوم صحن وسیعی را در جلوی صحنه به وجود می‌آورد که بازیگران معمولاً در آنجا بازی می‌کردند. سوفلورها، بویژه پیش از استقرار کامل واقعگرایی، در غرفه‌ی در همین صحن می‌نشستند. کف صحنه به طرف انتها شیب سریبالا داشت، و تغییر دکور هنوز با زرده - ازابیه انجام می‌گرفت، اما این دستگاه با بالاکشها و ابزارهای دیگر

نیمکت داشت. تئاترهای مجلل تعدادی لژ مخصوص^(۱۲) بسیار آراسته داشتند که مثل يك اتاق پذیرایی تزئین می‌شدند، و در آنها زنگه‌هایی نیز برای خواندن پیشخدمت در طول نمایش قرار داده بودند. گنجایش تئاترها بین ۱۲۰۰ تا ۲۰۰۰ تماشاگر بود، و تا نزدیک پایان سده‌ی نوزدهم اقدامات حفاظتی و ایمنی چندان رعایت نمی‌شد. در جناحهای تالار نمایش غالباً صندلیهای تاشویی قرار می‌دادند تا در صورت پر شدن تالار از آنها نیز استفاده شود؛ درهای خروجی اضطراری معمولاً محدود و نارسا بود، و تهویه تئاترها خوب نبود. پس از آن که در آتش سوزی اپرا کیمیک در ۱۸۸۷ حدود ۴۰۰ نفر تماشاگر سوختند، به ایمنی تئاترها توجه بیشتری شد.



تصویر ۱۵. ۱۵. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی زندانی آزاد (یا تحت نظر) اثر تام تیلر، بدان گونه که در تئاتر الیبیک در سال ۱۸۶۳ در لندن اجرا شد. در مرکز تصویر هوراس و یگان در نقش هاوک شاه، احتمالاً نخستین کارآگاه تئاتری، دیده می‌شود. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت.

نمایشنامه‌ی پسران ماه (۱۸۶۸)، در نخستین اجرای خود ۱۳۶۲ شب پیاپی به صحنه رفت و تا سالها پراجراترین نمایش شناخته می‌شد. نمایشنامه‌های بایرن نماینده‌ی سطح سرگرمیهای نمایشی در اواخر سده‌ی نوزدهم‌اند، بدین معنی که از مسائل روزمره و شخصیت‌های شناخته شده فراتر نرفته‌اند.

شاید موفقترین درام نویس این دوره داین بوسیگولت (۱۸۲۲ - ۱۸۹۰) باشد. او از سال ۱۸۴۱ با نمایشنامه‌ی تعهد لندن (۱۸۶۱)، که کم‌دی با نشاطی از نوع کم‌دی رفتارهاست، کار خود را آغاز کرد، و تا پایان عمر آثار فراوانی آفرید. او بین ۱۸۴۴ و ۱۸۴۸ در فرانسه بسر برد و در آنجا تکنیک درامهای

بومی‌ی او بودند. مشهورترین آثار او عبارتند از صورتکها و چهره‌ها (۱۸۵۲)، که بر اساس زندگی پگ و فینگتن (۱۸۷۱) نوشته شده؛ مترس از آن که هابو دارد (۱۸۵۵)، که با طرح مسائل جنسی سرو صدایی بیا کرد؛ پسر عموی آمریکایی‌ی ماه (۱۸۵۸)، که ای. ا. ساترن (۱۸۰۱) با ایفای نقش لرد دائریری آن را به شهرت رسانید؛ و خوش قول (۱۸۶۳)، که در باره‌ی زندگی مردم فقیر، و کارآگاهی به نام هاوک شاه (۱۸۷۱) است.

هنری جیمز بایرن (۱۸۳۴ - ۱۸۸۴) بین ۱۸۵۷ و ۱۸۸۲ حدود ۱۵۰ نمایشنامه نوشت که شامل کم‌دیهای احساساتی و بورلسکهای خیالبازی هستند.

تصویر ۱۴. ۱۵. نقشه‌ی مقطع ایبرای پاریس که در ۱۸۷۲ گشایش یافت. اتاق صحنه در طرف راست دیده می‌شود. طبقات بسیاری که در زیر صحنه وجود دارند و همچنین فضای عظیم بالای تالار انتظار و اتاقهای دیگر قابل توجه‌اند. برگرفته از مجله‌ی جهان مصور (ششم فوریه ۱۸۷۵).



جدالهای سختی بروز کرد، اما هنوز فقدان يك نظریه تئاتری که بتواند عناصر مختلف را در يك کل واحد پیوند زند احساس می‌شد. در سالهای آخر سده‌ی نوزدهم این کمبود هم به آرامی رفع شد. نتایج دستاوردهای تازه موضوع بحث فصل آینده خواهد بود.

درام انگلیسی، ۱۸۵۰ - ۱۸۹۰

در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم درام انگلیسی راه زوال پیمود، و تنها معدودی درام نویس انگلیسی با نوشتن ملودرام، کم‌دیهای سبک، بورلسک، و درامهای موزیکال در زمان خود به شهرت رسیدند. در میان این درام نویسان تیلر، بایرن، و بوسیگولت محبوبتر از دیگران بوده‌اند.

تام تیلر (۱۸۱۷ - ۱۸۸۰) در سالهای میان ۱۸۴۴ و ۱۸۷۸ بیش از هفتاد نمایشنامه از انواع مختلف نوشت که بهترین آنها کم‌دیها و درامهای

هر يك از بخشها خود تقسیمات دیگری داشتند: (۱) شیارهای متعددی به عرض ۴ سانتیمتر، (۲) حفره‌های مخفی باریک به عرض ۵۵ سانتیمتر، (۳) مخفی گاههای بزرگتر به عرض تقریبی ۱/۲ متر. هر يك از این قسمتهای فرعی، یا همه‌ی پلان، در محاذات عرض پروسینیوم باز و بسته می‌شد. این انعطاف امکان ایجاد هر نوع افکشی را از زیر زمین صحنه می‌داد. دکورها توسط اراپه‌هایی به درازای ۳ متر، که هر يك به چهار نرده‌ی عمودی مجهز بودند، جابه‌جا می‌شدند، و قطعات مسطح دکور بر این نرده‌ها استوار بودند، بعلاوه قطعات دکور را از طریق بالاکشهای مخفی نیز حرکت می‌دادند. هنگامی که این تئاتر ساخته شد مجهزترین تئاتر جهان به شمار می‌رفت. نکته‌ی جالب این است که این تئاتر با شیوه‌های سنتی خود زمانی تمام شد که تئاتر فستشپیل هاوس (۱۸۷۱) با تجهیزات نوینی توسط واگنر در بایروت (۱۸۷۵) (آلمان) ساخته شد.

به طور کلی باید گفت در اواخر سده‌ی نوزدهم در فرانسه جنبه‌های گوناگون تئاتر مورد توجه فراوان قرار گرفت. در همین زمان میان سنت گرایان و نوآوران



تصویر ۱۵، ۱۷. (ب) يك صحنه‌ی واقع‌گرایانه از نمایشنامه‌ی مال ما نوشته‌ی رابرتسن. در این دوران دکور جمعی، بدون نیاز به بالها، دیگر امری پذیرفته شده بود. برگرفته از کتاب شگفتیهای تئاتر، نوشته‌ی جی. ب. بریستلی.

شناسه شده اتفاق می‌افتند، و جزئیات مکانها با وسواس تمام در آنها توصیف شده‌اند. بعلاوه در آثارش با حرکات پانتومیم و شیوه‌های بازیگری نکات مهمی را القا می‌کند؛ اعمال روزمره‌ی چون جای درست کردن، جای دادن، و جای نوشیدن. این نمایشنامه‌ها، آن طور که در گروه بنکرافتها اجرا شده‌اند، نوآوریهای چندی را نیز در بازیگری ارائه می‌دهند. اگرچه رابرتسن را نمی‌توان درام نویس بزرگی برشمرد، اما در میان معاصرانش نظیر نداشت. متأسفانه راه او پیروان بلافصلی نیافت، در نتیجه واقع‌گرایی تا دهه‌ی ۱۸۹۰ توسط نویسندگان انگلیسی مورد اعتنای چندانی قرار نگرفت.

از لحاظ محبوبیت مردمی پر بیننده‌ترین

کشفیات علمی به عنوان مهمترین عناصر داستانی تأثیر زیادی در تهیه‌ی نمایشها بر جای نهاد.

تا دهه‌ی ۱۸۶۰ درام نویسان انگلیسی توجهی به واقع‌گرایی نشان نمی‌دادند، تا آنکه تامس ویلیام رابرتسن^(۱۷) (۱۸۲۹ - ۱۸۷۱) آغاز به کار کرد. او که پسر يك بازیگر گروههای محلی بود، مدتی به عنوان مدیر صحنه‌ی خانم وستریس تجربه اندوخته بود، از ۱۸۵۱ نوشتن نمایشنامه را آغاز کرد. رابرتسن تا ۱۸۶۴ موفقیتی به دست نیاورد، تا آن که نمایشنامه‌ی به نام دیوید گاریک از او اجرا شد. آثار او - جامعه^(۱۸)، (۱۸۶۵)، مال ما^(۱۹)، (۱۸۶۶)، نظام کاستی^(۲۰)، (۱۸۶۷)، نمایشنامه^(۲۱)، (۱۸۶۸)، و مدرسه^(۲۲)، (۱۸۶۹) - همه از زندگی معاصر او الهام گرفته‌اند و در مکانهایی کاملاً

احساساتی و ملودرام را بخوبی فرا گرفت. بوسیکولت سالهای میان ۱۸۵۳ و ۱۸۶۰ را در آمریکا گذراند، و پس از آن اوقات خود را متناوباً در آمریکا و انگلستان سپری کرد. او در طول دهه‌ی ۱۸۵۰ مایه‌های اصلی آثار خود را کمال بخشید - از نظر احساس، لطافت طبع، هیجان، و رنگ محلی - و آثاری نوشت که تنها در جزئیات با هم تفاوت داشتند. آثار عمده‌ی او عبارتند از برادران کُرسی^(۲۳)، (۱۸۵۲)، پیاده‌روهای نیویورک^(۲۴)،

تصویر ۱۵، ۱۶. صحنه‌ی بازار فروش بردگان در نمایشنامه‌ی دو رگه نوشته‌ی بوسیکولت، که برای نخستین بار در ۱۸۵۹ در آمریکا اجرا شد. آگنس رابرتسن همسر بوسیکولت، و جفرسن در این نمایش ایفای نقش کردند. برگرفته از يك گراور سده‌ی نوزدهمی.



شکلهای نمایشی در انگلستان بین ۱۸۵۰ و ۱۹۰۰ پانتومیم، بورلسک - خیالبازی، و سرگرمیهای موزیکال بودند. پانتومیم در این سالها تغییرات چشمگیری یافت و شکلهای سنتی و کوتاه گذشته به سرگرمیهای کامل و بلندی تبدیل شدند. این تغییرات احتمالاً مرهون درام نویسانی چون بلانشار^(۱۱) (۱۸۲۰ - ۱۸۸۹) و خانواده‌ی وکز^(۱۲) بوده است؛ وکز بین ۱۸۶۹ و ۱۸۷۹ بازیگر تئاتر دروری لین بود. در طول دهه‌ی ۱۸۸۰ آگوستوس هریس^(۱۳) (۱۸۵۱ - ۱۸۹۶)

نیز تغییر تازه‌یی به سرگرمیهای انگلیسی داد. او برای نخستین بار اجرا کنندگان تالار موسیقی را به دروری لین آورد تا «پسر اول»^(۱۴) (مرد جوان زن پوش^(۱۵))، و «دیم»^(۱۶) (زن جوان مرد پوش) و نمایشهای تخصصی دیگری را به عنوان بخشی از پانتومیم اجرا کنند. از این دوره به بعد کمدهای درامهای جدی را گرفت، و در آنها عنصر افسانه‌ی پریان همچون عامل کمرنگی برای پیوند صحنه‌های رایج کمیک، رقصها و نمایشهای دیدنی به کار گرفته شد. پانتومیمهای



تصویر ۱۵، ۱۸. جورج رابی «پسر اول» انگلیسی در يك نمایش پانتومیم.

کریسمس انگلیسی در همین قالب تا دوران ما دوام آورده‌اند.

در نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم بورلسک - خیالبازی تقریباً جزء برنامه‌ی همه‌ی تئاترهای انگلیسی شده بود، و تعدادی از تئاترها مجموعه‌ی نمایشی خود را به این نوع نمایشها اختصاص داده بودند. در این دوره بود که پلانته با پرده‌دریهای ظریف خود راه را بر هجویه سرایی در نمایشهای پر بیننده، اپراها، اساطیر، و افسانه‌ی پریان هموار کرد، که پر از اشاراتی به مسائل

روز، فوت و فنهای کمیک، و جابه‌جا کردن حقایق تاریخی بودند. در این دوره شعرهای بند تنبانی با جناسهای لفظی فراوان رواج یافت، و بر آهنگهای شناخته شده‌ی روز و نمایشهای باشکوه دیگر اشعار و گفتار تازه‌ای گذاشته شد. بعدها این موج طعنه و شوخی و مسخرگی با صحنه‌های جادویی کاملتر شد. استادان این گونه نمایشها عبارت بودند از ه.ج. بایرن، ویلیام براون^(۱۷) (۱۸۲۶ - ۱۸۷۰)، و ف. س. برناند^(۱۸) (۱۸۳۶ - ۱۹۱۷).



تصویر ۱۵، ۱۹. ستاره‌ی معروف تالارهای موسیقی، ماری لوید، در لباس یکی از نمایشهایش.



تصویر ۲۰.۱۵. صحنه‌ای از يك نمایش بانومیم به نام «گریه‌ای در چکمه». بدان گونه که در ۱۸۸۷ در تئاتر دروری لیسن اجرا شد. متن این نمایش را ای. ل. بلانشار نوشته بود و طراح آن ویلهلم بود. برگرفته از مجله‌ی گرافیک (۷ ژانویه ۱۸۸۸).

موزیکال به همین شکل و بدون تغییرات چشمگیر تا جنگ جهانی اول در اوج شکوفایی ماند.

با جدا شدن درامهای معمولی از سرگرمیهای متنوعی که از سال ۱۷۰۰ با عناصر دراماتیک مخلوط شده بودند، تالارهای موسیقی^(۱۱۱) نیز سر و سامانی گرفتند. تالارهای موسیقی از دل «اناتهای موسیقی»^(۱۱۲)ی موجود در میخانه‌ها به در آمده بودند. حدود سال ۱۸۵۰ چارلز مرتن^(۱۱۳) (۱۸۱۹ - ۱۹۰۴)، صاحب يك میخانه، گام بلندی برداشت و ساختمان مستقلی برای سرگرمیهای موزیکال ساخت. صاحبان میخانه‌های دیگر نیز از او تقلید کردند، اما تا سالها این تالارها پیوند خود را با میخانه‌ها حفظ کردند. پس از جدا شدن تالارهای موسیقی از میخانه‌ها، این سرگرمی نیز مورد توجه طبقه‌ی متوسط انگلیسی قرار گرفت. برنامه‌ی این تالارها ابتدا با طرحهای نمایشی و نمایشنامه‌های کوتاه همراه بود، و بازیگران مشهور و نوازندگان کنسرت بتدریج وسوسه شدند در پاتوقهایی^(۱۱۴) که در سراسر انگلستان از زمین روییده بودند ظاهر شوند. از میان پاتوقهای زیادی که به وجود آمدند، پاتوق ادوارد ماس^(۱۱۵) و آسوالد اشتال^(۱۱۶) از

پینتپور^(۱۱۷) (۱۸۷۵)، دزدان دریایی بیژانس^(۱۱۸) (۱۸۷۹)، میکادو^(۱۱۹) (۱۸۸۵)، کرجی ران^(۱۲۰) (۱۸۸۹)، آرمانشهر با مسؤولیت محدود^(۱۲۱) (۱۸۹۳) از همه بهترند. سرانجام میان آن دو اختلاف پیدا شد و همکاری مشترک خود را قطع کردند، اما آثارشان مدتها بر صحنه‌ها ماند. گیلبرت و سالیوان با آهنگهای نشاط آور و شوخیهای هوسبازانه، توانستند نمایش خیالبازی را به پایه‌ی ساتیر برسانند، چنان که گفته می‌شود کمدیهای آریستوفان را در سده‌ی نوزدهم زنده کرده‌اند. موفقیت گیلبرت و سالیوان موجب تحولات دیگری نیز در درام موزیکال شد، این تحولات بویژه در آثار جورج ادواردز^(۱۲۲) (۱۸۵۲ - ۱۹۱۵) نمایانتر است. ادواردز مدیر مالی تئاتر ساوی بود، و در ۱۸۸۵ به مدیریت تئاتر گیتی^(۱۲۳) برگزیده شد. او در این تئاتر با نمایشهایی از قبیل در شهر^(۱۲۴) (۱۸۹۲)، و دختر فروشنده^(۱۲۵) (۱۸۹۴) نوعی کمدی موزیکال را رواج داد. در این نمایشها داستان ساده‌یی را بهانه می‌کرد تا آواز و نمایشهای مجللی را به همسرایي دخترانی زیبا و بازیگران تخصصی اجرا کند. کمدی

در دهه‌ی ۱۸۷۰ بورلسک - خیالبازی کم‌کم از نظرها افتاد، گو اینکه تا پایان سده‌ی نوزدهم اینجا و آنجا اجرا می‌شد. با سقوط این شکل نمایشی اپرا کمیک جای آن را گرفت، بویژه آنهایی که توسط گیلبرت و سالیوان نوشته می‌شدند. ویلیام شوئنگ گیلبرت^(۱۲۶) (۱۸۳۶ - ۱۹۱۱) به تشویق رابرتسن نمایشنامه نویسی را شروع کرد، و حدود چهل نمایشنامه نوشت که غالباً کمدیهای کاملاً متمایز از موسیقی سالیوان بودند. تعدادی از آثار او بویژه پیگمالیون و گالاته^(۱۲۷) (۱۸۷۱)، عشاق^(۱۲۸) (۱۸۷۴)، و دل‌های شکسته^(۱۲۹) (۱۸۷۵) موفقیت بسیاری به دست آوردند. امروزه گیلبرت را بیشتر به خاطر اپرا کمیکهایی که با همکاری آرتور سالیوان^(۱۳۰) (۱۸۴۲ - ۱۹۰۰) نوشته است به یاد می‌آورند. نخستین کار مشترک آنها، محاکمه در هیأت منصفه^(۱۳۱) (۱۸۷۵)، موجب شد که با ریچارد دیلی کارت^(۱۳۲) (۱۸۴۴ - ۱۹۰۱) همکاری کنند. دیلی کسی بود که تئاتر ساوی^(۱۳۳) را برای آن دو طراحی کرده بود. در میان آثار فراوانی که آن دو به طور مشترک تهیه کردند هم. س.



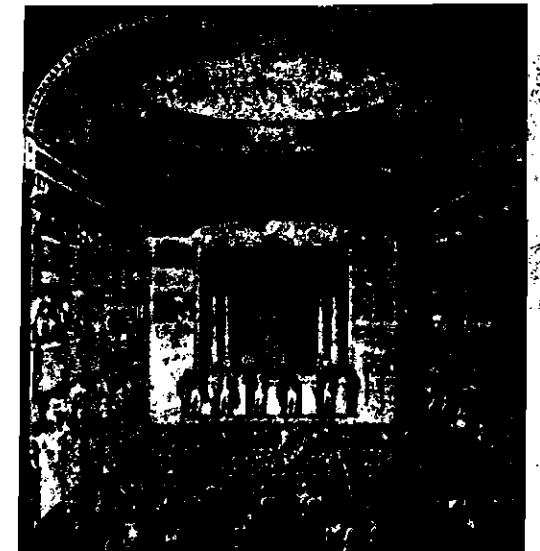
تصویر ۲۱.۱۵. يك دیوارکوب تبلیغاتی در اواخر سده‌ی نوزدهم در لندن.

شرایط تئاتری در انگلستان،

۱۸۴۳ - ۱۸۶۰

هنگامی که قانون مقررات تئاتر (۱۸۴۳) در سال ۱۸۴۳ تصویب شد تئاترهای انگلیسی وضع بدی داشتند. بسیاری بر این عقیده بودند که قانون تازه تغییرات سریعی را موجب خواهد شد و تئاترهای بسیاری ساخته خواهند شد. اما واقعیت این است که سالهای بین ۱۸۴۳ و ۱۸۶۰ دوران ارزیابی دوباره و بازیابی تدریجی تئاتر در انگلستان بوده است. بعکس سالهای ۱۸۱۰ تا ۱۸۴۳ که تئاترهای فراوانی

ساخته شده بودند، تا پس از ۱۸۶۰ هیچ تئاتر تازه‌ای در لندن ساخته نشد. می‌توان دریافت که دستاوردهای سالهای ۱۸۴۳ - ۱۸۶۰ موجب شد که تئاتر انگلیسی منزلت تازه و موقعیت مالی بی‌سابقه‌ای کسب کند. پس از ۱۸۴۳ تئاترهای درواری لین و کاونت گاردن برتری خود را سرعت از دست دادند. کاونت گاردن به نمایش‌ابرا اختصاص یافت، و درواری لین روز به روز بیشتر به نمایشهای پر زرق و برق و درامهای موزیکال روی آورد؛ این دو تئاتر تا به امروز همان سیما را حفظ کرده‌اند. در میان تئاترهای دارای پروانه‌ی نمایش تنها هی مارکت دارای ثبات بود، و بین



تصویر ۱۵. ۲۲. تئاتر تازه‌ی هی مارکت که در ۱۸۱۲ گشایش یافت تا جای تئاتر قبلی را که در ۱۸۲۰ خراب شده بود بگیرد. این تئاتر هنوز هم مورد استفاده است. نقشی تئاتر در پایین تصویر مشاهده می‌شود. برگرفته از کتاب لندن مصور (۱۸۲۵)، از ویلکینسون.

تصویر ۱۵. ۲۳. جو گریمالدی جوان در نقش میمون همراه پدرش، یک دلقک عجیب و غریب، در حال اجرای نمایش در تئاتر سدلرز ولز. در این صحنه زنجیری که به میمون بسته شده بود پاره شد و جو به میان تماشاگران پرتاب شد. گراوور از جورج کرویک سنسک. برگرفته از خاطرات جوزف گریمالدی، ویرایش بوز (چارلز دیکنز) جلد اول، ۱۸۳۸.



سالهای ۱۸۴۳ تا ۱۸۵۰ تنها محل نمایشهای دراماتیک در لندن محسوب می‌شد. مدیریت این تئاتر را از ۱۸۳۷ تا ۱۸۵۳ بنجامین وبستر (۱۷۹۷ - ۱۸۸۲) بر عهده داشت. وبستر عضو سابق گروه خانم وستریس بود که از ۱۸۴۴ مدیریت تئاتر آدلفی (۱۷۹۲) را نیز برعهده داشت. این تئاتر منحصر به اجرای نمایشهای ملودرام، بویژه آثار باکستن بود. در ۱۸۵۳ وبستر مدیریت هی مارکت را به باکستن واگذار کرد، و او تا ۱۸۷۶ آن را اداره می‌کرد. هی مارکت تحت سرپرستی باکستن، با نمایشهای کم‌دی محبوبیت یافت، اما جز مواردی که بازیگر ستاره‌ای در آن ظاهر می‌شد، از نظر نمایش آثار دراماتیک اهمیتی نداشت. وبستر تئاتر آدلفی را در ۱۸۵۸ تجدید بنا کرد و تا

۱۸۷۴ آن را اداره کرد.

باید گفت وبستر و باکستن تنها ادامه دهنده‌ی سنتهای پیشین تئاتر بودند و نه نوآور. تحولات درام انگلیسی در تئاتر سدلرز ولز (۱۸۳۳) و تئاتر پرنسس (۱۷۹۲) به وقوع پیوست. در سال ۱۸۴۴ تئاتر سدلرز ولز تئاتری منزوی و ویژه‌ی ملودرامهای خون ریز بود. نوع نمایشهای این تئاتر که از ۱۷۳۰ سرگرمیهای مختلفی نمایش می‌داد، عملاً هدف اصلی تدوین قانون پروانه‌ی نمایش در ۱۷۵۲ بوده است. این تئاتر در اوایل سده‌ی نوزدهم با نمایش درامهای زیرآبی، و سپس نمایشهای تابستانی مشهورترین دلقک پانتومیم، جوزف گریمالدی (۱۷۷۸ - ۱۸۳۷)، چهره‌ی تازه‌ای گرفت.



تصویر ۱۵، ۲۵. (۵) فلیس در نقش کاردینال ولسلی
در نمایشنامه‌ی هنری هشتم.

بازیگری ناچیز می‌شمردند). عیب کار او آن بود که هنجاری یکنواخت و اجرایی کند داشت، اما به رغم گروه ضعیفی که فلیس در اختیار داشت، تئاتر سدلرز ولز پیگیرترین تماشاگران را در میان تئاترهای لندن به خود جلب کرد.

گفته می‌شود فلیس به عنوان مدیر تئاتر دنباله‌روی مک ردی بوده است. اگر چه این امر تا حدی واقعیت دارد، اما باید دانست مک ردی در این راه ناموفق بود، در حالی که فلیس توانست به خوبی دخل و خرج کند، و درام شاعرانه را بار دیگر به صحنه‌های لندن بازگرداند. در سال ۱۸۶۲ فلیس تئاتر سدلرز ولز را واگذار کرد و دست به سفرهای گسترده‌ای زد، و در دهه‌ی ۱۸۶۰ توانست با نمایش آثار شکسپیر شکوه گذشته‌ی دروری لین را زنده کند.

تصویر ۱۵، ۲۴. ساموئل فلیس در نقش مکبث در
پرده‌ی دوم، صحنه‌ی اول، لحظه‌ای پیش از کشتن
دانکن. مجموعه‌ی تئاتری هابلیتزل، دانشگاه
نکراس، آوسنین.



فلیس همه‌ی آثار عمده‌ی شکسپیر را، به استثنای ۶ نمایشنامه، به شکلی حتی کاملتر از دوران شکسپیر به صحنه برد. بعکس دیگران، که برای اجتناب از تغییر صحنه نمایشنامه‌های شکسپیر را دستکاری می‌کردند و با برشهای شدید زمینه را برای صحنه‌هایی بزرگ و تماشایی فراهم می‌آوردند، فلیس برشهایی جزئی در آنها می‌داد و جابه‌جاییهای کوچکی به عمل می‌آورد. فلیس نمایشهای خود را با دقت تهیه می‌کرد، اما امکانات مالی اندک به او اجازه‌ی تهیه‌ی دکور و لباس گرانقیمت نمی‌داد، و با آن که مایل بود انطباق تاریخی را رعایت کند، هرگز ارزشهای دراماتیک را فدای جنبه‌های بصری نمی‌کرد. در نمایشنامه‌ی رؤیای شب نیمه‌ی تابستان، فردریک فنتن^{۱۳۳}، طراح او، از يك دیورامای متحرك برای تغییرات صحنه از يك قسمت

برای ما روشن نیست که چرا ساموئل فلیس^{۱۳۴} (۱۸۰۴ - ۱۸۷۸)، کسی که از ۱۸۲۶ بازیگری را آغاز کرده، و از ۱۸۳۷ یکی از همبازیهای مک ردی بود، تئاتر سدلرز ولز را برای فعالیت خود انتخاب کرد، شاید به این علت که اجاره بهای آن کم بود. فلیس در این تئاتر موفقیت غیر مترقبه‌ای به دست آورد، و آن را خانه‌ی اصلی‌ی درامهای شاعرانه‌ی لندن، بین سالهای ۱۸۴۴ و ۱۸۶۲ قرار داد. اهمیت فلیس در آن است که نشان داد می‌توان با نمایش درامهای خوب نیز موفقیت به دست آورد، زیرا پیش از او صاحبان و مدیران تئاترها معتقد بودند که تنها سرگرمیهای پیش پا افتاده قادر به جلب تماشاگرند. آثاری که فلیس را به موفقیت رساندند کاملاً شناخته شده‌اند، زیرا می‌دانیم که مجموعه‌ی نمایشی او درامهای شاعرانه بوده‌اند.



تصویر ۱۵. ۲۶. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی مانفرد نوشته‌ی لرد بایرن که در سال ۱۸۶۳ در تئاتر در ورلین اجرا شد. در اینجا آبشار اشتینباخ و ظهور زن جادوگر آلب را بر پرده می‌بینیم. ساموئل فلیس پس از ترك تئاتر سدلرز ولز در این نمایش شرکت کرد. برگرفته از لندن مصور (۱۸۶۳). از مجموعه‌ی تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

فرانسوی بودند. این نمایشنامه‌ها ترکیبی از درام رمانتیک و ملودرام بودند که تا پایان سده‌ی نوزدهم محبوبیت فراوانی داشتند.

چهارم، و شاید مهم‌تر از همه آن که، کین عتیق گرایی را بیش از هر تهیه‌کننده و کارگردانی گسترش داد. او اولین قدم را در راه انطباق همه‌ی جزئیات تاریخی در نمایشنامه‌ی شاه جان در سال ۱۸۵۲ برداشت. کین در ۱۸۵۳ در نمایشنامه‌ی مکبث فهرست اسامی همه‌ی صاحب‌نظرانی را که برای انطباق تاریخی مورد مشورت قرار داده بود در راهنمای (بروشور) نمایش چاپ کرد. یکی از افتخارات کین این بود که به عضویت انجمن عتیق شناسان پذیرفته شده بود. به رغم دقتی که کین در همه‌ی جزئیات لباس و صحنه به کار می‌برد موفق نشده بود همسرش الن تری را قانع کند که از پوشیدن زیر دامن (ژپون) در همه‌ی لباسهایش دست بردارد.

کین را غالباً «تصویرگر» (۱۲۶) متون شکسپیر

دوم آن که، کین در برنامه‌ی شبانه‌ی تئاترها تغییراتی داد. چون تماشاگران جدی‌ی تئاتر دیر شام می‌خوردند، کین برنامه‌ی شبانه را با چند نمایش کوتاه آغاز کرد تا تماشاگرانی که دیر می‌رسند بتوانند برنامه‌ی اصلی را ببینند. این ابتکار بزودی در همه‌ی تئاترها متداول شد و پیش پرده‌ها (۱۲۷) جای برنامه‌های اختتامیه (۱۲۸) را گرفتند. بعلاوه او همه‌ی نمایشهای فرعی و سرگرم‌کننده را برچید. پس از آن نمایشهای وارسته به تالارهای موسیقی منتقل شدند، و هر تئاتری برنامه‌های خود را به نمایشهای خاصی محدود کرد.

سوم آن که، ملودرام «آقامنشانه» بی که مک ردی آغاز کرده بود به دست کین تحکیم یافت. اگرچه امروزه کین را به خاطر نمایشهای شکسپیری به یاد می‌آورند، اما در حقیقت او کمتر از نصف آثار شکسپیر را اجرا کرده است، و موفقیت عمده‌ی او اجرای نقش در دو ملودرام بوسیکولت به نامهای برادران کُرسی، و لویی‌ی پانزدهم (۱۲۹) بوده است، که هر دو اقتباس از آثار



تصویر ۱۵. ۲۷. صحنه‌ی جادوگران از نمایشنامه‌ی مکبث، که در ۱۸۵۳ به کارگردانی چارلز کین در تئاتر پرنس اجرا شد. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

پرنس آخرین تئاتری بود که پیش از تصویب قانون مقررات تئاتر در لندن گشوده شد. در طول دهه‌ی ۱۸۴۰ پس از آن که بازیگران برجسته‌ی آمریکایی ادوین فورست، شارلوت کوشمن، آناکورا موت، و ا. ل. دیونپورت در این تئاتر نمایش دادند منزلتی به دست آورد. اما دوران شکوفایی‌ی این تئاتر بین ۱۸۵۰ و ۱۸۵۹ بود، یعنی هنگامی که چارلز کین آن را اداره می‌کرد.

چارلز کین به چندین لحاظ حائز اهمیت است. نخست آن که تماشاگران نوجو را بار دیگر به تئاتر کشاند، و در این امر ملکه ویکتوریا سهم عمده‌ای داشته است، زیرا در ۱۸۴۸ «اداره‌ی نمایشها و سرگرمیها» (۱۳۰) را دوباره به راه انداخت و کین را سرپرست آن قرار داد. ملکه ویکتوریا همچنین گروههایی را برای اجرای نمایش به قصر ویندسور دعوت می‌کرد، و خود به دیدن نمایشهای تئاتر پرنس می‌رفت. منزلتی که ملکه برای تئاتر قایل شد همراه با مدیریت احترام انگیز کین مجموعاً تئاتر کین را به مکانی باب روز بدل ساخت.

فلیس تا سال ۱۸۷۷ در صحنه بود تا آن که در این زمان سبک کار او قدیمی تلقی شد.

اگر فلیس احیا کننده‌ی درام شاعرانه بود، چارلز کین (۱۸۱۱ - ۱۸۶۸) واقعگرایی بصری را کمال بخشید و تماشاگران نوجو را به تئاتر بازگرداند. چارلز کین پسر ادموند کین در ۱۸۲۷ پا بر صحنه گذاشت، اما چون در آن زمان فاقد قدرت پدرش بود تا ۱۸۳۸ مورد توجه قرار نگرفت. در ۱۸۴۲ پس از ازدواج با الین تری (۱۸۰۶ - ۱۸۸۰) همواره نقش مقابل یکدیگر را برعهده گرفتند. نخستین تجربه‌ی چارلز کین در کارگردانی در ۱۸۴۱ با اجرای رومئو و ژولیت برای شرکت ویستر به ثمر رسید. در سومین سفر به آمریکا بین ۱۸۴۵ و ۱۸۴۷ نمایشنامه‌های شاه جان و ریچارد سوم را در نیویورک به صحنه برد، و در این راه کتاب راهنمای مک ردی را به کار بست. این دو نمایش دقیقترین نمایشهایی بودند که تا آن زمان در آمریکا اجرا شده بودند، و احتمالاً موفقیت همین نمایشها موجب شد که کین مدیریت تئاتر را گردن بگیرد، و در ۱۸۵۰ تئاتر پرنس را اجاره کند.

شرایط تئاتری در انگلستان، ۱۸۶۰ - ۱۸۸۰

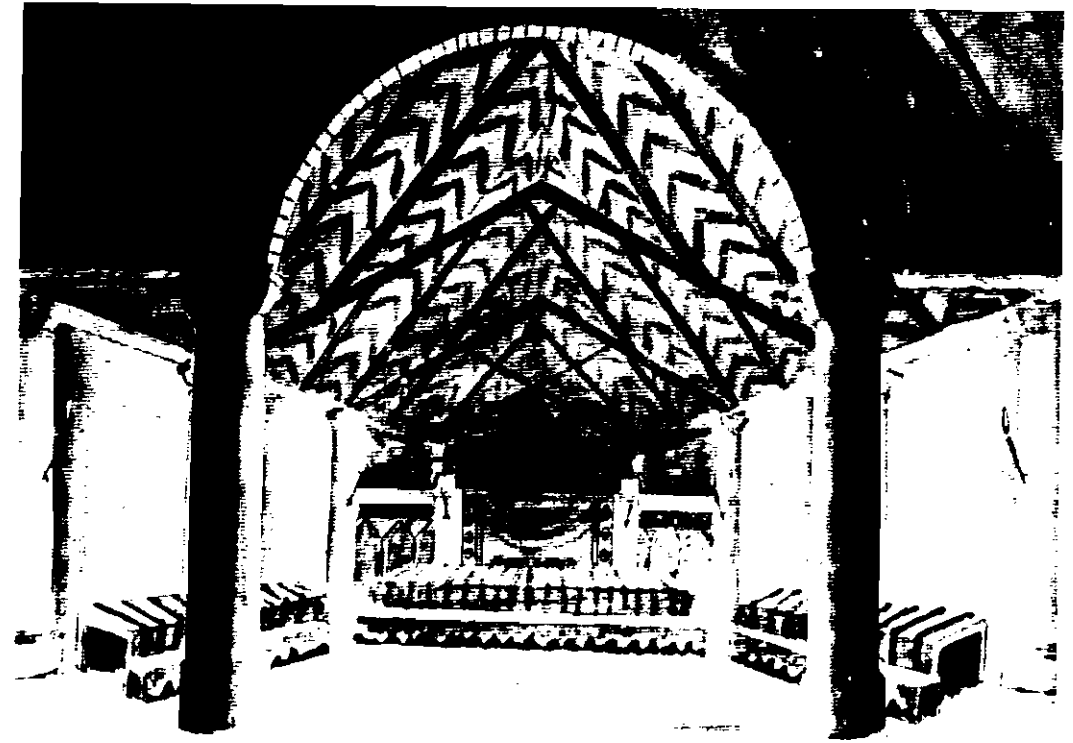
جمعیت موجب تغییراتی در تهیه‌ی نمایشهای تئاتری نیز گردید. این تحولات در کارهای فشر، بوسیکولت، و بنکرافتها از همه آشکارتر است.

چارلز فشر (۱۸۲۴ - ۱۸۷۹) از پدری آلمانی و مادری فرانسوی در لندن متولد شد، و در سال ۱۸۴۴ برای نخستین بار در کمدی فرانسز به صحنه رفت. چون کار در کمدی فرانسز او را راضی نمی‌کرد مدتی به برلین و لندن سفر کرد، و سرانجام در ۱۸۴۸ به فرانسه بازگشت، و بزودی در آنجا یکی از محبوبترین بازیگران نقش عشاق شناخته شد (او در نخستین

در حوالی ۱۸۶۰ دوران فلیس و کین دیگر سر آمده بود و تئاتر انگلیسی راههای تازه‌ای را جستجو می‌کرد. ساختن تئاترهای تازه از ۱۸۴۳ آغاز شد، و تا ۱۸۷۰ تعداد بیست و یک تئاتر موجود به سی رسید. جمعیت لندن از ۳,۳۱۶,۹۳۲ نفر در سال ۱۸۶۴ به ۴,۷۶۶,۶۶۱ نفر در ۱۸۸۱ رسیده بود و این رشد



تصویر ۲۹. ۱۵. چارلز فشر در نقش هملت در صحنه‌ی گورستان، برده‌ی پنجم، صحنه‌ی اول، برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلینزل، دانشگاه نکراس، آوستین.



تصویر ۲۸. ۱۵. دکوری برای صحنه‌ی ضیافت در نمایشنامه‌ی مکبث به کارگردانی چارلز کین در ۱۸۵۳. کین برای نخستین بار در این نمایش اسامی صاحبزاده‌هایی را که برای انطباق تاریخی دکور و لباس و همه‌ی عناصر بصری دیگر مورد مشورت قرار داده بود در اختیار تماشاگران قرار داد. کتابخانه‌ی شکسپیر فولگر، واشینگتن.

نمایش خود را با دقت در جزئیات و ترکیب هماهنگی آنها وحدت بخشید. اما به رغم شهرت زیادی که کسب کرد هرگز موفقیت مالی به دست نیاورد، زیرا همواره بیش از دخل خود خرج نمایشها می‌کرد، از اینرو عدم توفیق مالی‌ی او را به واسطه‌ی برتری‌ی آثارش می‌شناسند و نه ضعف مدیریت، چرا که تئاتر او همیشه پر از تماشاگر بوده است. چارلز کین در اواخر دوران کارش مدیریت تئاتر را کنار گذاشت و به‌عنوان ستاره به سراسر جهان سفر کرد.

خوانده‌اند، زیرا بهترین فرازهای توصیفی نمایشنامه‌های شکسپیر را حذف می‌کرد تا به جای آنها تصاویر دیدنی و پانتومیم بگنجانند، و برای پرهیز از تغییر صحنه، غالباً صحنه‌های نمایشنامه را جابه‌جا می‌کرد. او برای صحنه‌های خود طراحان معتبری چون تامس گریو (۱۸۷۱)، ویلیام تلین (۱۸۷۸)، و فردریک لویدنز (۱۸۷۹) را در اختیار داشت. حدود ۴۰۰ طرح آبرنگ از نمایشهای کین به دست ما رسیده که از کاملترین منابع ما از آثار اجرا شده در سده‌ی نوزدهم بشمار می‌روند.

پنجم آن که، کین کارگردان را به عنوان مهمترین هنرمند نمایش تثبیت کرد. او جز خود و همسرش هیچ بازیگر ستاره‌ای را استخدام نکرد، و



تصویر ۱۵. ۴۰. صحنه‌ی دول از نمایشنامه‌ی برادران کُرسی نوشته‌ی بوسیکولت، که در ۱۸۵۲ در تئاتر پرنس اجرا شد. چارلز کین در طرف چپ بر بالای سر لویی دی فرانسی در حال مرگ. کین در این نمایش نقش قابین، برادر دوقلوی لویی را نیز برعهده داشت، که بعدها انتقام برادر مقتول خود را می‌گیرد. موزه‌ی تئاتر، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

تدوین یافت اما تأثیری در وضع مؤلفان نکرد. بوسیکولت به خاطر محبوبیت فراوان آثارش درصدی از همه‌ی اجراهای آثارش طلب کرد، و آن را گرفت، و این بدعت هیچ ربطی به قوانین موجود نداشت. گفته می‌شود که بوسیکولت ۵۰۰,۰۰۰ دلار از نمایشنامه‌ی شافراون خود درآمد داشته است. در ۱۸۶۵ بنکرافتها برای هر اجرایی از آثار رابرتسن مبلغ ثابتی می‌پرداختند؛ پس از آن نظام حق مؤلف بتدریج عمومیت یافت. به هر حال تا پایان سده‌ی نوزدهم حقوق کامل قانونی مؤلفان تأمین نشد، زیرا حق

دراماتیک (non) برای حمایت از درام نویسان شکل گرفت. کوششهای این انجمن موجب شد که اولین قانون انگلیسی حق مؤلف (non) در ۱۸۳۳ برای نمایشنامه نویسان تدوین شود. این قانون شامل آثاری می‌شد که پس از ۱۸۲۳ نوشته شده باشند، و شامل اقتباسهایی که از رمانها به عمل می‌آمدند نمی‌شد. قدرت اجرایی این قانون بعدها ضعیف شد، زیرا بنابه تصمیم دادگاه حق اجرای نمایشهای چاپ شده به ناشران تعلق می‌گرفت، از اینرو بسیاری از مؤلفان اجازه‌ی چاپ آثارشان را نمی‌دادند. بار دیگر لایحه‌ای

بودند، در بالها پنهان می‌شدند. فشر استفاده از بالهای صحنه را برای پنهان شدن بازیگران به طور کلی کنار گذاشت. اگر چه او انقلابی در تهیه‌ی نمایش به وجود نیاورد، اما دیگران را جرأت بخشید تا توهم واقعیت (۱۵۱ واقعگرایی) را بیشتر مورد توجه قرار دهند.

داین بوسیکولت پس از آن که در ۱۸۶۰ به انگلستان بازگشت، چندین نوآوری عرضه کرد، و مورد تأیید تماشاگران قرار گرفت. در سال ۱۸۶۵ نمایشنامه‌ی آرا-نا-پوک را پیش از اجرا در لندن، در حومه‌ها نمایش داد، و موجب شد که گروههای دیگر نیز تجربه‌های بیرون شهری را آغاز کنند. او همچنین نخستین کسی بود که بازیگرانی را فقط برای اجرا در يك نمایش استخدام کرد و نه برای همه‌ی فصل. او احتمالاً جزء نخستین مدیران تئاتری بود که نمایش را برای اجراهای پی در پی و فراوان تهیه می‌کردند. علاوه بر آن بوسیکولت نخستین درام نویس انگلیسی است که از راه نمایشنامه نویسی رفاه مالی خوبی به دست آورد. در اوایل سده‌ی نوزدهم دستمزد رایج به مؤلفان، که درصدی از همه‌ی اجراها بود، بتدریج محدود به مبلغ ثابتی شد که از محل درآمد شب سوم، ششم و بیستم اجراهای پی‌درپی پرداخته می‌شد (این مبلغ معمولاً ۱۰۰ پوند برای يك نمایش پنج پرده‌ای، و بسیار کمتر از آن برای نمایشهای کوتاه‌تر بود). بین سالهای ۱۸۱۰ و ۱۸۶۰ معدودی از نمایشنامه‌نویسان تا ۳۰۰ پوند برای يك نمایشنامه دریافت می‌کردند. جروولد برای نمایشنامه‌ی سوزان سیاه‌چشم (۱۵۱) که از محبوبترین نمایشهای سده‌ی نوزدهم بشمار می‌رفت روی هم ۷۰ پوند دستمزد گرفته بود. در ۱۸۳۰ این وضع موجب نارضایتیهایی شد، از اینرو انجمن مؤلفان

نمایش کامیل، اثر دومای پسر، نقش آرمان دووال را ایفا می‌کرد. وی مدتی نیز در مدیریت تئاتر آدئون شرکت داشت. پس از آن که اختلافاتی به وجود آورد از کار کناره گرفت و به لندن رفت.

فشر در ۱۸۶۰ کار خود را در تئاتر پرنس آغاز کرد، و در ۱۸۶۱ خود نمایشنامه‌ی هملت را کارگردانی کرد. چون با قراردادهای تئاتر انگلیسی آشنایی نداشت تمیز او از هملت با نمایشهایی که پیش از او در انگلستان اجرا شده بود تفاوت فاحشی داشت. اجرای او به شیوه ملودرامهای آقا منشانه، و با دکوری از اتاقهای معمولی، موجب شد که هملت نمایشنامه‌ای معاصر جلوه کند. او از ۱۸۶۳ تا ۱۸۶۷ مدیریت تئاتر لیسوم را برعهده گرفت و در آنجا با ترجمه و اجرای آثار فرانسوی، بهترین بازیگر دوران خود شناخته شد. در ۱۸۷۰ به آمریکا رفت، اما دیگر نیروی کافی نداشت، از اینرو در آنجا توفیقی حاصل نکرد. فشر در ۱۸۷۶ بازنشسته شد.

نفوذ فشر بسیار قابل ملاحظه بوده است. نخست از آن رو که ملودرام آقا منشانه را، که مک ردی و کین آغاز کرده بودند، گسترش داد. دوم آن که، شیوه‌ی واقعگراتری را در بازیگری رواج داد، چرا که حتی نمایشنامه‌های کلاسیک را نیز به گونه‌ی آثار معاصر خود پیاده می‌کرد؛ درام شاعرانه پس از او مورد توجه بیشتری قرار گرفت، چون با سلیقه‌ی مردم سده‌ی نوزدهم و ملودرامهای تماشایی هماهنگ بود. سوم آن که توجه طراحان را به صحنه‌های جعبه‌ای جلب نمود، و غالب صحنه‌های داخلی خود را با این دکورها عرضه کرد. در دوران او بازیگران انگلیسی حتی زمانی که بالهای صحنه نماینده دیوارهای سختی

مؤلف از مرز يك کشور فراتر نمی‌رفت. در ۱۸۸۶ يك توافقنامه‌ی بین المللی در مورد حق مؤلف به وجود آمد که بر طبق آن همه‌ی کشورهای عضو موظف به حفظ حقوق مؤلفان یکدیگر شدند، و در ۱۹۰۰ غالب کشورهای مهم جهان آن را پذیرفتند. بتدریج رخنه‌هایی که در قوانین ملی اولیه وجود داشت نیز مسدود شد. به عللی از این دست، سرانجام درام نویسی حرفه‌ی پردرآمدی گردید. بوسیکولت از نخستین کسانی بود که از این قوانین سود برد. مهم‌ترین مدیران تئاتر میان سالهای ۱۸۶۰ و ۱۸۸۰ احتمالاً بنکرافتها بوده‌اند. آنها تئاتر پرنس ویلز^{۱۵۵} را اختیار کردند و در آنجا همه‌ی شیوه‌های کهن را یکجا گرد آوردند. مشکل بتوان دریافت آنها

چه بدعتهایی آوردند، اما می‌دانیم که برای آفرینش تئاتری نوین و متفاوت با آنچه پیش از خود می‌شناختند دست به نوآوری زدند.

خانم بنکرافت که نام اصلیش ماری ویلتن^{۱۵۶} (۱۸۳۹ - ۱۹۲۱) بود از کودکی پا بر صحنه گذاشت، و با مک ردی و چارلز کین همبازی شد. موفقیت او به عنوان بازیگری ماهر در ۱۸۵۶ با نمایشهای بورلسک - خیالبازی آغاز شد. سپس در سن بیست و شش سالگی خود گروه مستقلی تشکیل داد. تنها تئاتری که در آن زمان قادر بود اجاره کند تئاتر کوبینز^{۱۵۷} در محلی دور افتاده بود. این تئاتر چندان فرسوده و ویران بود که آن را «غبار دانی» می‌نامیدند. با اینحال خانم ویلتن چنان سر و سامانی به آن داد که توانست هج



تصویر ۱۵. ۳۱. (۵) خانم بنکرافت و همسرش در نمایشنامه‌ی جامعه نوشته‌ی تام رابرتسن. بنکرافتها این نمایشنامه را در تئاتر پرنس ویلز در ۱۸۶۵ تهیه کردند. برگرفته از کتاب تاریخ اجمالی تئاتر، فیلیس هارنول.

بایرن نویسنده‌ی محبوب آن دوران را راضی کند تا در مدیریت آن شرکت جوید و برای این تئاتر نمایشنامه بنویسد. پس از تعمیرات لازم نام پرنس ویلز برای آن انتخاب شد، و در ۱۸۶۵ گشایش یافت. خانم ویلتن برای تأمین مخارج بایرن آشکارا به نمایشهای بورلسک و کمدهای سبک روی آورد، و بنا به توصیه‌ی بایرن نمایشنامه‌ی جامعه اثر رابرتسن را تهیه کرد. این نمایشنامه که قبلاً از جانب مدیران دیگر رد شده بود، در نخستین نمایش خود ۱۵۰ شب پیایی اجرا شد، آنقدر که حوصله‌ی بایرن سر رفت، و در ۱۸۶۷ از مدیریت این تئاتر کناره‌رفت. در همان سال خانم ویلتن با اسکوائر بنکرافت^{۱۵۸} (۱۸۴۱ - ۱۹۲۶)، بازیگر اصلی تئاتر خود، ازدواج کرد. بنکرافت از ۱۸۶۱ بازیگری را آغاز کرده بود، و تاپیش از پیوستن به گروه خانم ویلتن، یعنی سال ۱۸۶۵، در تئاترهای حومه‌ی لندن کار می‌کرد. از سال ۱۸۶۷ تا ۱۸۷۹ بنکرافتها مشترکاً تئاتر پرنس ویلز را اداره می‌کردند، و از سال ۱۸۸۰ تا ۱۸۸۵ که بازنشسته شدند، تئاتر هی‌مارکت را در اختیار داشتند.

مشکل بسوان سهم بنکرافتها را از رابرتسن تمیز داد، زیرا نه تنها رابرتسن تنها نویسنده‌ی آنها بود، بلکه در سالهای نخست، نمایشهای خود را کارگردانی هم می‌کرد. از طرف دیگر می‌دانیم که رابرتسن با گروههای دیگر موفقیتی به دست نیاورد. بنابراین باید گفت موفقیت مشترک آنها ناشی از هماهنگی آنها بوده است.

سبک متمایز رابرتسن و بنکرافتها - واقعگرایی محلی^{۱۵۹} - نخست در نمایشنامه‌ی نظام کاستی (۱۸۶۷) نمودار شد. اگر چه استفاده از جزئیات

بصری و واقعگرایانه پیش از آنها نیز توسط گروههای چندی مورد تأکید قرار گرفته بود، اما دیگران واقعگرایی را همچون آرایشی برای جلب نظر به کار می‌بردند، اما در نمایشنامه‌های رابرتسن شخصیتها جدا از فوت و فهای صحنه‌ای نبودند، و رفتار گرایشی و عواطف شخصیتهايش دقیقاً از زندگی روزمره اخذ می‌شد. آثار رابرتسن بدون آن جنبه‌های تماشایی فاقد ارزش می‌نمایشند، و در نسخه‌های چاپی موجود آثارش جزئیات صحنه و شیوه‌ی کارگردانی بدقت شرح داده شده است، زیرا در غیر اینصورت فهمیده نمی‌شوند. آثار رابرتسن نقطه‌ی آغاز نوعی از واقعگرایی در انگلستان بشمار می‌روند.

رابرتسن با بازیگران گروه بنکرافتها در همه‌ی جزئیات کار می‌کرد؛ او اعتیایی به بازیهای توجه برانگیز و فردی نشان نمی‌داد، و به جای آن کار گروهی را می‌نشانید؛ او رسته‌ی حرفه‌ی را که هنوز در شرکتهای دیگر متداول بود کنار گذاشت؛ شرکت بنکرافتها ستاره نداشت، و حتی خود بنکرافتها نقشهای فرعی بر عهده می‌گرفتند. باید گفت بخت نیز با آنها یار بود، زیرا غالب بازیگران شرکت او جوان بودند، و این سنت شکنیها را استقبال می‌کردند.

بنکرافتها در درجه‌ی اول بر درامهای معاصر خود تأثیر گذاشتند. آنها تنها دو نمایشنامه‌ی کلاسیک اجرا کردند که ناموفق بود، زیرا سبک بازیگری در این گروه مناسب نمایشهای تاریخی نبود، با این حال منزلت شرکت بنکرافتها با شرکتهایی که قبلاً چارلز کین سازمان داده بود قابل مقایسه بود، و موجب شد که درام معاصرشان مورد توجه منتقدان قرار گیرد.

نمایشهای بنکرافتها همواره پر اجرا بود، و در



تصویر ۱۵، ۳۲. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی نظام کاستی که توسط شرکت بنکرافتها در سال ۱۸۷۹ در تئاتر برنس ویلز اجرا شد. برگرفته از مجموعه‌ی ایتون، موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن.

ادامه می‌دادند، اما تماشاگران دیگر استقبالی نشان نمی‌دادند. بعلاوه، آنها در تثبیت برنامه‌های متینه سهم عمده‌ای داشته‌اند. از دهه‌ی ۱۸۵۰ گاه و بیگاه نمایشهای متینه اجرا می‌شد، اما بنکرافتها پس از نمایش دیپلماسی (۱۸۶۰) از ساردو، در سال ۱۸۷۸، این گونه نمایشها را ادامه دادند. در دهه‌ی ۱۸۸۰ حتی در اپرا کمیکهای گیلبرت و سالیوان نیز نمایش متینه متداول شد و تا سال ۱۹۰۰ بدل به رسم رایجی گردید. سهم بنکرافتها در نمایشهای بزرگ و پر زرق و برق، و همچنین در معماری تئاتر نیز بسیار بوده است. آنها بهتر از هر مدیر دیگری در سده‌ی نوزدهم توانستند صحنه‌های جعبه‌یی را جا بیندازند، و پس از ۱۸۷۵ همان کوشش و دقتی که در انطباق تاریخی در آثار دورانهای مختلف به کار می‌رفت، در آثار معاصر نیز به کار بردند. آنها همچنین جداً از بازی در پیش صحنه (صحن) پرهیز کردند، و بازیگران را به پشت پروسیونیوم بردند. عقب نشینی از پیش صحنه به پشت پروسیونیوم ابتدا توسط دیوید گاریک آغاز شد، اما به رغم کوششهایی که برای حذف درهای پروسیونیوم به کار رفت، تئاتر دروری لین تا ۱۸۲۲ و کاونت گاردن تا ۱۸۲۳ این درها را برنداشتند. در سال ۱۸۳۱ تئاتر الیمیک نخستین تئاتر فرعی بود که درهای پروسیونیوم را حذف کرد، هر چند صحن یا پیش صحنه هنوز برجای بود، و بازیگران در آنجا نمایش می‌دادند. اما پس از ۱۸۶۷ «دیوار چهارم» همواره در تئاتر پرنس ویلز رعایت می‌شد. پس از ۱۸۸۰، هنگامی که بنکرافتها به تئاتر هی‌مارکت رفتند، پروسیونیوم مجلل آن را به لبه‌ی جلوی صحنه آوردند تا بر قاب صحنه تأکید بیشتری بگذارند. در ۱۹۰۰ استفاده از پیش صحنه (صحن)

تقریباً در همه‌ی تئاترهای لندن کنار گذاشته شد. بنکرافتها همچنین وسیله شدند تا ارکسترا (محوطه‌ی نزدیک صحنه) یکی از نقاط دلخواه تئاترها گردد. در ۱۸۰۰ گود (جایگاه وسط تالار) هنوز دارای نیمکتهای بدون پشتی بود. تئاتر کینگ که ویژه‌ی نمایش اپرا بود در دهه‌ی ۱۸۲۰ تعدادی از نیمکتهای جلو را با صندلیهایی پشتی‌دار عوض کرد، و در ۱۸۲۲ دروری لین نیز این صندلیها (استال) را افزود، و بتدریج تئاترهای دیگر نیز پیروی کردند. این جایگاه محدود به چند ردیف جلو بود، و بقیه‌ی کف تالار همچنان به صورت گود یا پیت برجا ماند. در ۱۸۶۳ تئاتر هی‌مارکت به جای صندلیهای جلو مبلهایی روکش‌دار قرار داد، و آخرین بازمانده‌ی نیمکتهای وسط تالار هنگامی برداشته شد که بنکرافتها اداره‌ی این تئاتر را بر عهده گرفتند. تئاترهای دیگر نیز بتدریج از این کار پیروی کردند. با معرفی مبلهای راحت، شماره‌ی صندلی برای ذخیره‌ی جا نیز مرسوم شد. امکان ذخیره‌ی جا به نوبه‌ی خود بر تعداد اجرای نمایشها افزود، زیرا تماشاگران از آن پس می‌توانستند برای نمایشهای مورد علاقه‌ی خود پیش از آغاز اجرا، جا ذخیره کنند، و این امر امکان دیدن تعداد بیشتری تماشاگر را می‌داد.

همه‌ی این تغییرات در معماری تئاترها نیز تأثیر گذاشت. از دوران بازگشت سلطنت تا اواخر سده‌ی نوزدهم، گرداگرد تالارهای نمایش پوشیده از غرفه‌هایی بود که ارتفاع اندکی از کف تالار داشتند. حوالی ۱۸۲۰ تئاتر آدلفی کار تازه‌ای کرد، بدین صورت که ارتفاع غرفه‌ها را آنقدر بالا برد که گود تالار می‌توانست تا دیوارهای اصلی ادامه یابد. تغییرات

طول بیست سال، تنها حدود سی نمایشنامه بر صحنه بردند، که نیمی از آنها نیز از نوشته‌های رابرتسن بودند. آنها پس از چند نمایش پر اجرا آغاز به استخدام بازیگرانی منحصرأ برای يك اجرا کردند. در این شرکت سود ویژه به بازیگران پرداخته نمی‌شد، اما دستمزدها بالا بود. در روزگاری که شرکتهای دیگر هفته‌یی پنج تا ده پوند به بازیگران خود می‌پرداختند، شرکت بنکرافتها ۶۰ تا ۱۰۰ پوند دستمزد می‌داد. بنکرافتها بدعتهای بسیاری گذاشتند:

نمایشنامه‌ی نظام کاستی که در ۱۸۶۷ اجرا شد، جزء نخستین نمایشهای انگلیسی است که همه‌ی گروه را همراه با دکور و وسایل صحنه به سفر برد، و پس از آن سفر دسته جمعی گروهها به شهرستانها و کشورهای دیگر سرعت زیاد شد. به همین علت در سال ۱۸۸۰ تئاترهای مستقر در حومه‌ها رو به نابودی گذاشتند. آنها همچنین برنامه‌ی تئاتر خود را به يك نمایش محدود کردند و پیش برده و اختتامیه را از برنامه‌های تئاتر خود حذف کردند. اگر چه برخی از تئاترها سنت گذشته را



تصویر ۱۵، ۲۳. هنری ایروینگ در نقش مانیاس در نمایشنامه‌ی زنگها، در این صحنه مانیاس در فضایی وهم‌آمیز یهودی لهستانی‌بی را که کشته است ملاقات می‌کند. ایروینگ در این نقش بسیار بیش از نمایشهای دیگرش تحسین شد، از ایروینگ بیش از سی سال آن را اجرا می‌کرد. برگرفته از بک گراوور معاصر.

صحنه (۱۷۱) استاد بود، و با این حرکات هر عکس العمل یا اندیشه‌ی موجود در نمایشنامه را روشن می‌ساخت. از نقشهای خود درک شجاعانه‌یی داشت، و آنها را با وسواس مجسم می‌کرد. او نیز همچون چارلز کین در ملودرام مهارت بیشتری داشت، و با آن که امروزه او را بازیگری شکسپیری می‌شناسند، تنها نقشی را که عملاً با موفقیت و پیگیری از شکسپیر اجرا کرد، نقش شیلک بود. ایروینگ هیچ درام نویس تازیبی را ترویج نکرد، و هرگز در آثار معاصر خود، یا در نمایشنامه‌های واقعگرا ظاهر نشد.

شهرت هنری ایروینگ از بازیگر اصلی‌ی مقابلش اِلن تری (۱۸۴۷ - ۱۹۲۸) جدا نبوده است. الن تری از يك خانواده‌ی بزرگ بازیگران

کرد. در سال ۱۸۷۴ نمایش هملت او ۲۰۰ شب پیاپی اجرا شد، که در مورد اجراهای شکسپیری سابقه نداشت. هنگامی که مدیریت تئاتر لیسوم را پذیرفت، یکی از بهترین بازیگران نقشهای جدی در لندن شناخته می‌شد، که بیست سال سابقه‌ی کار مداوم و پیگیر را پشت سر داشت. ایروینگ چند ویژگی طبیعی داشت که کار خود را همواره بر آنها استوار می‌کرد: در دوران زندگی‌ی هنریش منتقدان احتیاط زیادی نسبت به بازی‌ی او نشان داده‌اند. او بسیاری از کلمات را غلط ادا می‌کرد، و به قول یکی از منتقدان چنان بر صحنه می‌رفت که گویی بر شخمزاری با شتاب گذر دارد. او نقشهای خود را به شیوه‌ی خودش تفسیر می‌کرد. از طرف دیگر در حرکات فرعی و اضافی‌ی

مدتی با بازیگران مشهوری به صحنه رفت، و در سال ۱۸۷۱ به تئاتر لیسوم پیوست، و پس از چندی بازیگر اصلی و مدیر این تئاتر شد. پیش از او هل. پیتمن (۱۷۰ - ۱۸۱۲) (۱۸۷۵ - ۱۸۷۵) آمریکایی تئاتر را اداره می‌کرد، و دخترانش کیت (۱۸۴۳ - ۱۹۱۷)، ویرجینیا (۱۸۵۳ - ۱۹۴۰)، و ایزابل (۱۸۵۴ - ۱۹۳۴) به عنوان ستاره در آنجا ایفای نقش می‌کردند. کیت قبلاً همراه خواهر دیگرش اِلن (۱۸۴۴ - ۱۹۳۶) در آمریکا با عنوان کودک اعجوبه به شهرت رسیده بود، و نقشهایی چون ریچارد سوم، مکبث، و شیلک را اجرا کرده بود. اِلن در سن شانزده سالگی تئاتر را ترك گفت، اما خواهرش کیت، که دیگر بازیگر بالغی شده بود، پیش از اعضای دیگر خانواده‌اش به لندن آمد. پس از مرگ پیتمن در ۱۸۷۵، همسرش تا سال ۱۸۷۸ مدیریت تئاتر لیسوم را عهده‌دار شد، و در این سال اداره‌ی تئاتر را به هنری ایروینگ واگذار کرد. تئاتر لیسوم از ۱۸۷۸ تا ۱۸۹۸ تحت سرپرستی ایروینگ مهمترین تئاتر لندن شد. ایروینگ برای نمایش به سراسر انگلستان می‌رفت، و هشت بار به آمریکا سفر کرد.

نخستین موفقیت ایروینگ به عنوان بازیگر در سال ۱۸۷۱ در نقش مانیاس در نمایشنامه‌ی زنگها (۱۷۱) حاصل شد، که ملودرامی پر هیجان درباره‌ی مردی است که زیر نفوذ هیپنوتیسم به قتل يك دستفروش دوره گرد یهودی اعتراف می‌کند. این نقش در تمام دوران بازیگری ایروینگ از محبوبترین نقشهای او ماند. ایروینگ شهرت خود را با اجرای ملودرامهایی چون چارلز اول (۱۷۱) (۱۸۷۲)، و یوجین آرام (۱۷۱) (۱۸۷۳) نوشته‌ی و. ج. ویلز (۱۷۱) (۱۸۲۸ - ۱۸۹۱) بنا

بعدی پس از ۱۸۶۰ حاصل شد. شاید مهمترین تغییر در معماری تئاتر اجتناب از ساختن تالارهای بزرگ بود. تئاتر کریتریون (۱۷۱) در ۱۸۷۴ گشایش یافت، و تنها گنجایش ۶۶۰ نفر تماشاگر را داشت، و گنجایش تئاتر پرنس ویلز ۶۰۰ نفر بود. پس از ۱۸۷۵ تعداد کمی تئاتر ساخته شد که بیش از ۱۵۰۰ نفر گنجایش داشتند. کوچکتر شدن تئاترها از تعداد غرفه‌ها کاست، و بالا رفتن منزلت صندلیهای مبله در پایین موجب شد که غرفه‌های بسته به ایوانهای باز تبدیل شوند. ایوانهای سه گانه معمولاً ردیف جلو (۱۷۱)، ردیف بالا (۱۷۱)، و گالری (۱۷۱) نامیده می‌شدند. بعلاوه ایوانها از دو طرف کوتاهتر شدند، و دیگر تا کنار پروسینیوم ادامه نمی‌یافتند. بنابراین ارتفاع طاق پروسینیوم کوتاهتر شد. از طرف دیگر پیدایش ایوانهای معلق در اواخر سده‌ی نوزدهم امکان داد که ستونهای حایل ایوانها را بردارند. اینهمه برای آن بود که دیدرس تماشاگران را افزایش دهند و آسایش بیشتری برای آنها فراهم آورند. عامل اصلی بسیاری از این اصلاحات و نوآوریها س. ج. فییس (۱۷۱) (۱۸۳۵ - ۱۸۹۷) نام داشت که حدود چهل تئاتر در انگلستان ساخت.

نمایشهای انگلیسی، ۱۸۸۰ - ۱۹۰۰

بین سالهای ۱۸۸۰ و ۱۹۰۰ تئاتر انگلیسی در تسخیر بازیگر و تهیه کننده‌یی به نام هنری ایروینگ (۱۷۱) (۱۸۳۸ - ۱۹۰۵) بود. نام اصلی‌ی جان هنری برادرین، و از ۱۸۵۶ تا ۱۸۶۶ در تئاترهای محلی بازیگر بود.

نوین بوده است. اگر چه ابروینگ بهترین هنرمندان دورانش را دعوت به همکاری می‌کرد، اما در این راه سیاست پیگیری نداشت. گاه در يك نمایش همه‌ی طراحی‌ی صحنه و لباس را به يك هنرمند می‌سپرد، اما غالباً این وظیفه را بین افراد زیادی تقسیم می‌کرد. نوآوری‌ی عمده‌ی تئاتر لیسیوم در تغییر روشهایی بود که برای تغییرات صحنه در پیش می‌گرفت. ابروینگ در سال ۱۸۸۱ يك گام انقلابی برداشت، و شیارهای کف صحنه را که بیش از دوپست سال برای جابه‌جایی دکور به کار می‌رفتند کنار گذاشت. او با «نصب آزاد»^(۱۱۶) قطعات دکور سه بعدی در صحنه، قادر شد دکورها را در هر نقطه‌ی دلخواهی بکارد. این راه حل در حقیقت ترکیب همه‌ی دستاوردهای پیش از او بود. از اوایل سده‌ی نوزدهم بر تعداد قطعات سنگین دکور افزوده شده بود و بسیاری از آنها توسط بالاکشهای بزرگی که در بالای صحنه پنهان می‌شد جابه‌جا می‌شدند، و در فاصله‌ی «صحنه‌های کوتاه»، که در جلوی صحنه اجرا می‌شدند،

لباس و صحنه از سرلاورنس آلمان تا دما^(۱۱۷) (۱۸۳۶ - ۱۹۱۲) کمک گرفت. در نمایشهای دیگر نقاش معروف دیگری به نام ادوارد بورن - جونز^(۱۱۸) (۱۸۳۳ - ۱۸۹۸) را در طرح صحنه به یاری طلبید. در میان همکاران او بهترین طراحان زمانش از جمله کراون و هارکر دیده می‌شوند. هیوز کراون^(۱۱۹) (۱۸۳۷ - ۱۹۱۰) از سال ۱۸۵۷ در لندن فعالیت می‌کرد، و برای تهیه کنندگانی چون فشر و بنکرافتها طراحی کرده بود، و احتمالاً در بسیاری از افتخاراتی که نصیب ابروینگ شد سهیم بوده است. کراون بعدها يك کارگاه طراحی دکور به راه انداخت که طرح بسیاری از نمایشهای لندن را تهیه می‌کرد. جوزف هارکر^(۱۲۰) (۱۸۵۵ - ۱۹۲۷) کار خود را به عنوان دستیار کراون آغاز کرد، و بعدها طرح غالب صحنه‌های ابروینگ به او سپرده می‌شد. پس از مدتی از ابروینگ جدا شد و طراح اصلی هربرت بیربوم تری^(۱۲۱) شد. او تا دهه‌ی ۱۹۲۰ به کار خود ادامه داد و یکی از نقاط عطف عمده‌ی صحنه پردازی و ویکتوریایی^(۱۲۲) و طراحی

تصویر ۱۵. ۳۵. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی شاه لیر، برده‌ی اول، صحنه‌ی اول، که هنری ابروینگ در تئاتر لیسیوم تهیه کرد، (۱۸۹۲). این صحنه را هیوز کراون طراحی کرده بود. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

تصویر ۱۵. ۳۴. (۱۱) الن تری ستاره‌ی تئاتر، و «دختر اول» نمایشهای انگلیسی در اواخر سده‌ی نوزدهم، و مادر گوردن گرینک.



بازنشسته شد. او در نقش بئاتریس در نمایشنامه‌ی هیاهوی بسیار برای هیچ، و در نقش الیویا در نمایشنامه‌ی شب دوازدهم، و در نقش پُرتیا در نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی با زمان سنجی دقیق و تسلط کامل بر حرکات و گفتارش بهترین بازی‌ی خود را ارائه داد. خانم تری طراوت و سرزندگی ویژه‌ای بر نقشهای خود می‌افزود.

اگر چه ابروینگ و الن تری بسیار بلند آوازه بودند، اما محبوبیت تئاتر لیسیوم به واسطه‌ی برخورداری از کیفیت عالی‌ی نمایشهایش به دست آمد. ابروینگ پیرو سنت مک ردی و چارلز کین، و تحت تأثیر نمایشهایی که بازیگران ماینینگن^(۱۲۳) در ۱۸۸۱ در لندن عرضه کرده بودند، واقعگرایی‌ی تصویری را در انگلستان به اوج شکوفایی رساند. اگرچه هرگز همچون کین در انطباق تاریخی سماجت به خرج نمی‌داد، اما او نیز غالباً با باستانشناسان مشورت می‌کرد و در دو نمایش سیمبلین^(۱۲۴) (۱۸۹۶)، و کوریولانوس^(۱۲۵) (۱۹۰۱) از شکسپیر، برای طراحی

برخاسته بود که دوتای دیگر آنها نیز بلند آوازه شدند: یکی کیت^(۱۲۶) (۱۸۴۴ - ۱۹۲۴)، که همراه الن در نقش کودک اعجوبه در نمایشهای چارلز کین ظاهر می‌شد، و بعدها نقش اُفلیا را در مقابل فشر ایفا کرد. او مادر بزرگ جان گیلگود^(۱۲۷) است، و در ۱۸۶۷ از تئاتر کناره گرفت. دیگری فرد تری^(۱۲۸) (۱۸۶۳ - ۱۹۳۳) که در نقشهای رمانتیک درخشید، و در تئاتر لیسیوم بازی می‌کرد. فرد در سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۳۰ خود شرکت نمایشی مستقلی را اداره می‌کرد. الن تری وقتی به سن رشد رسید، در تئاترهای محلی مشغول به کار شد و سپس در شرکت بنکرافتها بازی کرد. او همچنین پیش از پیوستن به ابروینگ در ۱۸۷۸ در تئاتر کورت^(۱۲۹) به ایفای نقش پرداخت. این تا دوران بازنشستگی در نقشهای مقابل ابروینگ ظاهر می‌شد، و مدتی نیز اداره‌ی تئاتر امپریال^(۱۳۰) را برعهده داشت، و در آنجا بود که برای پسرش گوردن کریک^(۱۳۱) امکان تجربیات بسیاری را فراهم کرد. الن پس از ۱۹۰۷ بندرت در نقشی ظاهر می‌شد، و در ۱۹۲۵ بکلی





تصویر ۱۵-۳۸. مقطع ساختمان زیر صحنه‌ی يك تئاتر، که کاربرد نله‌ی ستاره را نشان می‌دهد. توجه شود که با ظهور بازیگر بر سطح صحنه تا چه حد کف صحنه طبیعی می‌نماید. حفراه‌ای که بازیگر از آن بالا آمده، هنگامی که نیازی به آن نباشد، مخفی می‌ماند و قابل تمیز نیست. برگرفته از کتاب ماسینهای تئاتری اسر مویته (۱۸۹۳).



تصاویر ۱۵، ۳۶ و ۳۷. (۵) دو طرح از هیوز کراون برای نمایشنامه‌ی مکبث، که در سال ۱۸۸۸ توسط ایروینگ تهیه و اجرا شد. موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن. از مجموعه‌ی شخصی سلطنتی.



می‌ساختند: تیرکهای حایل کف صحنه (یا سقف زیرزمین صحنه) که موازی‌ی چراغهای پایین صحنه بودند، در گروههای سه یا چهار تایی دسته بندی می‌شدند به طوری که هر يك از تیرکها حدود ۴ تا ۵ سانتی متر از تیرك دیگر فاصله داشت. فضای بین تیرکها را یا با نوارهای باریك چوب می‌پوشاندند یا باز می‌گذاشتند تا بتوان قطعات دکور را از «شکاف» آنها عبور داده و بالا و پایین برد. گاه پانورامای عمودی متحرکی را از لای این شکافها در پشت سر بازیگران حرکت می‌دادند تا توهم واقعگرایی را افزایش دهند. مثلاً بازیگری تظاهر به صعود از قله می‌کرد، و تصویر قله در پشت سرش حرکت می‌نمود، و یا فردی تظاهر بر سقوط می‌کرد و پس زمینه به جای او

«قطعات اصلی» را در پشت پرده نصب می‌کردند، و در موقع لازم با کنار زدن پرده آنها را ظاهر می‌نمودند. در این حالت امکان جابه‌جایی‌ی دکورهای سنگین بدون بستن پرده‌ی جلو فراهم می‌شد. تغییرات پیچیده‌ی دیگر را با آویختن يك «پرده‌ی نمایشی»^(۱۹۷) به عنوان پس زمینه‌ی سرگرمیهایی که نیاز به دکور نداشت انجام می‌دادند. ایروینگ نخستین تهیه‌کننده‌ی بودکه پیگیرانه از پرده‌ی جلو برای تغییرات عمده‌ی صحنه استفاده کرد، و صحنه‌های کوتاه و بلند را چنان ردیف می‌کرد تا در فاصله‌ی آنها دکور را عوض کند.

در طول سده‌ی نوزدهم با افزایش نمایشهای بزرگ و پرتحرک تقسیم بندی‌ی کف صحنه پیچیده‌تر شد، و از ۱۸۵۰ به بعد صحنه را به ایسن شکل

بسرعت بالا می‌رفت. گروه تیرکها حدود ۱۲۰ سانتیمتر ازهم فاصله داشتند، و کف پوش صحنه^(۱۱۱) در این فاصله‌ها قرار داده می‌شد. بعضی از این کف پوشها برداشته می‌شد تا بالاکشهای مخفی^(۱۱۰) (یا تله‌ها) در زیر آنها مستقر شوند، و گاه همه‌ی کف پوش تشکیل سکوی^(۱۱۱) را به عرض پروسینیوم می‌داد که جابه‌جایی قطعات عظیم دکور، و افکنهای مخصوص را توسط آن انجام می‌دادند.

نمایشنامه‌های سده‌ی نوزدهم نیاز فراوانی به تله یا بالاکشهای مخفی داشتند. تله‌ی وامپیر^(۱۱۱) (که پس

از استفاده در نمایشنامه‌ی وامپیر^(۱۱۰) (۱۸۲۰) نوشته‌ی پلانسه به این نام خوانده شد) از دو تکه‌ی ارتجاعی ساخته می‌شد که با فشار از هم باز می‌شدند، و بلافاصله به جای خود برمی‌گشتند. این تله را در کف صحنه جاسازی می‌کردند، و بازیگران با ایستادن بر روی آن در زمین فرو می‌رفتند، و یا آن را به طور عمودی در دیوار قرار می‌دادند، و بازیگر می‌توانست از لای آن عبور کند، چنان که گویی از دیوار سختی عبور کرده است. تله‌ی «کُرسی»^(۱۱۲) (که پس از استفاده در نمایشنامه‌ی برادران کُرسی به این نام خوانده شد) یا



تصویر ۱۵. ۳۹. یک صحنه‌ی انگلیسی در اواخر سده‌ی نوزدهم. توجه شود که کف صحنه چگونه تقسیم شده است: همچنین تله‌ی فروبرنده، شیارهای بالای صحنه، و شعاع نیرومند نور (نورافکن یا قوس ذغالی) قابل توجه‌اند. به نورهای زمینی در گوشه‌ی راست در پایین تصویر، و نورهای عمودی در طرف راست در پشت ستون پروسینیوم توجه شود. برگرفته از مجله‌ی هنر (۱۸۸۹).

«بالاکش روح»^(۱۱۰) پیچیده‌تر بود. در این وسیله خندق بهنی به نام «پل» به درازای عرض صحنه از کف صحنه برداشته می‌شد، بر جای این خندق پوشش مفصل‌داری قرار می‌دادند، و روی آن را با کرک و پشم می‌پوشاندند (این کرکها را به رنگ کف صحنه نقاشی می‌کردند تا قابل تمیز نباشند). در زیر پل سطح شیب‌داری قرار داده می‌شد و سکوی چرخ‌داری بر این سطح (در زیر خندق) مستقر می‌شد، و بازیگر بر روی این سکو می‌ایستاد. با حرکت سکو به طرف جلو در سطح شیب‌دار بازیگر از زیر صحنه، از سطح مفصل‌دار، و از لای کرکها بالا می‌آمد، یا در آن فرو می‌رفت، چنان که گویی روحی از زیرزمین برآمده یا در آن فرو رفته باشد.

هنگامی که ایجاد صحنه‌های توهّم آفرین در سده‌ی نوزدهم افزایش یافت، استفاده از عناصر دکوری‌ی سه بعدی نیز روز افزون شد. چارلز کین در دوران خود هنوز با قطعات نقاشی‌ی دو بعدی کار می‌کرد، و تا دهه‌ی ۱۸۷۰ پله‌ها، سکوها، و قطعات مشابه سه بعدی هنوز رواج زیادی نداشت. ادوارد گادوین^(۱۱۳) (۱۸۳۳ - ۱۸۸۶) پدر گوردن کریگ که در ۱۸۷۵ مشاور هنری بنکرافتها در نمایش تاجر ونیزی بود، در رواج دکورهای سه بعدی سهم عمده‌ای داشته است. گادوین همچنین یک صحنه‌ی یونانی در یک سیرک ساخت؛ این اقدام سالها پیش از تجربیات ماکس راینهارت^(۱۱۴) صورت گرفته است. میل باطنی‌ی ابروینگ آن بود که با استفاده از قطعات سه بعدی تأثیر بیشتری بر تماشاگران بگذارد. بر این کار شیار و شیب کف صحنه را کنار گذاشت، زیرا این شیار و شیب فقط برای صحنه‌هایی با بالهای مسطح مناسب

بودند. از آنجا که ابداعات ابروینگ نیاز به دستیاران فراوانی داشتند، حدود ۱۳۵ نفر دستیار صحنه «برای تغییرات دکور» استخدام کرده بود. ابروینگ با کارگردان صحنه نیز به اندازه‌ی بازیگران تمرین می‌کرد. نوآوریهای ابروینگ بزودی صحنه‌های شیب دار و پلکانی را از رواج انداخت، زیرا به علت وجود شیب قرار دادن دکورهای سه بعدی بر آنها ممکن نبود. ابروینگ به لباس نیز توجه زیادی داشت، اما اصلاح عمده‌یسی که به عمل آورد دقت در لباس بازیگران شخصیت‌های فرعی بود. البته کین نیز لباس سیاهی لشکرها را از فلز نازک روی و پولک می‌گرفت، و به جای ساتن از کرباس لعاب‌دار استفاده می‌کرد. ظاهراً ابروینگ این الگورا برای تمام لباسهای خود به کار بست و نتیجه‌ی وحدت یافته‌تری به دست آورد. ابروینگ احتمالاً نخستین تهیه کننده‌ای بود که نور پردازی‌ی صحنه را به یک هنر تبدیل کرد، زیرا اگر چه امکانات تکنیکی برای نورپردازی پیشرفت بسیار کرده بود (اختراع چراغ گاز، میز گاز، نورافکن و قوس زغالی) اما کارگردانهایی که ظرفیت هنری این امکانات را دریافته باشند زیاد نبودند.

اصلاحات ابروینگ به واسطه‌ی دقتی بود که در جزئیات اعمال می‌کرد. او نورهای زمینی^(۱۱۵) و نورهای حاشیه‌ی سقف^(۱۱۶) را به بخشهای کوچکتری تقسیم کرد، که هر بخش نور متفاوت و محل کنترل مستقلی داشت. برای دستیابی به رنگهای مختلف از شیشه‌های لاک‌ی شفاف در مقابل نور استفاده کرد، و برای پخش مؤثرتر نور با وسایل گوناگونی تجربه می‌کرد. منتقدان معاصر او تقریباً همواره به نور پردازی‌ی او نظر داشته‌اند. البته برخی از منتقدان نورهای ابروینگ را تحمیلی و

در ۱۹۱۴ بازیگرانی چون جان هیر (Hir)، جانستن فوربس - رابرتسن (Robertson)، و هربرت بیربون تری نیز به این افتخار نایل آمدند. در سال ۱۹۲۵ نشانهای مشابهی به بازیگران زن نیز اعطا شد، و این تری، به بانوی والامقام امپراتوری انگلستان (Queen Victoria)، ملقب شد.

تئاتر ایتالیا و اسپانیا، ۱۸۵۰ - ۱۹۰۰

پس از وحدت ایتالیا احساسات سیاسی چندان بر آنجا غالب شد که دیگر درام نویسان توانستند آثاری فراتر از علایق محلی و منطقه‌ای بیافرینند. هر منطقه‌ی به آداب و رسوم و گویش محلی خود پرداخت، و غالب درام نویسان مخاطبان خود را از منطقه‌ی معینی برگزیدند. از سال ۱۸۶۱ به بعد نویسندگان ایتالیایی بندرت هویت ملی خود را منعکس نمودند، و حتی تعداد بسیار کمی از آنها شهرت جهانی به دست آوردند.

در اواخر سده‌ی نوزدهم ایتالیا بیشترین موفقیت جهانی خود را در تئاتر از طریق صدور بازیگران ستاره بویژه ریسوری، سالوینی، و رُسی کسب کرد. آدلاید ریسوری (Adelaide Ristori) (۱۸۲۲ - ۱۹۰۶) از دوازده سالگی به صحنه رفت، و در سن چهارده سالگی در گروه جوزپه مونکالو (Giuseppe Moncalvo) (۱۷۸۱ - ۱۸۵۹) نقش اول را بر عهده گرفت. خانم ریسوری در ۱۸۳۸ در شهر تورینو به تئاتر سلطنتی پیوست، و آموزشهای رسمی و ایفای نقش در درامهای شاعرانه را در آنجا فرا

پروی کردند. نور برق در آغاز قدرت و شدت کمی داشت، از اینرو آرک کربنی از میدان به در نرفت. در ۱۹۰۵ گام بزرگی در اصلاح افروزی (فیلامان) (Lampan) لامپها به وقوع پیوست، و امکان داد تا از قدرت برق بیشتری برای روشنایی استفاده شود، و با افزایش ظرفیت لامپها، قوس زغالی و نور آهکی (نور افکن) دیگر بندرت به کار می‌رفتند، هرچند تا جنگ جهانی اول هنوز مورد استفاده بودند.

نظارت دقیق ایروینگ بر همه‌ی عوامل يك نمایش هنگامی ارزش والای خود را می‌نماید که بدانیم این جزئیات را در يك کل هماهنگ به وحدت می‌رساند، و علت برتری نمایشهای او بر معاصران انگلیسی خود همین بود. تجربیات ایروینگ به عنوان کارگردان راه را برای آیندگان هموار ساخت، گو اینکه تأکید بر واقعگرایی پیش از او در سده‌ی نوزدهم آغاز شده بود، و او تنها آن را به اوج رساند.

بزرگترین موفقیت ایروینگ بین سالهای ۱۸۷۸ و ۱۸۸۸ حاصل شد. در سالهای بعد نمایش مکیت او نسبتاً شکست خورد، و این آغاز سقوط او بود، تا آن که با اجرای نمایش آراسته‌ی هنری هشتم در ۱۸۹۲ بار دیگر موقعیت خود را باز یافت. در ۱۸۹۶ سلامتی خود را از دست داد، و در ۱۸۹۸ از مدیریت تئاتر کنار رفت. اما تا ۱۹۰۲ به ایفای نقش ادامه داد.

در ۱۸۹۵ برای نخستین بار در تاریخ انگلستان، ایروینگ لقب شوالیه‌گری (سلحشوری) گرفت و سر هنری ایروینگ خوانده شد. این امر همچنین نشانه‌ی آن بود که بازیگران سرانجام در جامعه‌ی اروپایی منزلت یافته بودند، و ایروینگ در این حرفه برتر از دیگران بود. در ۱۸۹۷ اسکوائر بنکرافت شوالیه شد، و



تصویر ۱۵، ۴۰. صحنه‌ی نهایی از نمایشنامه‌ی رومنو ژولیت، که ایروینگ در سال ۱۸۸۱ تهیه کرد. طراح دکور مقبره ویلیام نلین است. استفاده از دکورهای سه‌بعدی و نورپردازی مؤثر در این صحنه قابل توجه است. این نخستین نمایشی است که ایروینگ پس از کنار گذاشتن بالها و شیارها در تئاتر خود اجرا کرد. اخبار مصور لندن (۱۸۸۲).

ایروینگ تا پایان دوران کارش از نور گازی استفاده کرد، و از این لحاظ انگشت نما بود. در ۱۸۷۹ اختراع لامپ افروزی (Lampan)، توسط ادیسن امکان نورپردازی با برق را فراهم آورد، و سرعت در همه‌ی تئاترها مورد استفاده قرار گرفت. در این دوره چراغهای گاز نیز اصلاح شده بودند، و شعله‌ی روباز نداشتند. در ۱۸۸۱ تئاتر ساوی برای نخستین بار در انگلستان صحنه‌ی خود را سراسر با نور برق روشن کرد، و در ۱۹۰۰ تقریباً همه‌ی تئاترهای انگلیسی از آن



تصویر ۱۵، ۴۱. ایروینگ به‌رغم پیشرفتهایی که در کار خود داشت هنوز به قراردادهای کهن متکی بود. مثلاً در اجرای نمایش مکیت در ۱۸۸۸ (این تصویر) از همسرایان جادوگر استفاده کرد، که در اواخر سده‌ی هفدهم به این نمایشنامه افزوده شده بود. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه نکرزاس، آوستین.

گرفت. در ۱۸۵۰ به خاطر اجراهای باشکوه و دقیقش در سراسر ایتالیا مشهور بود، و در ۱۸۵۳ با گروه خود به پاریس رفت. از آن پس تا سال ۱۸۸۵، که بازنشسته شد، برای نمایش به سراسر اروپا سفر کرد؛ او چهار بار به آمریکا رفت، و در ۱۸۷۴ دست به سفری دور دنیا زد. ریستوری اگرچه نوآوری چشمگیری نداشت اما توانست سنتهای موجود کشورش را به اوج تازه‌ای برساند. تومازو سالوینی^(۱۱۱) (۱۸۲۹ - ۱۹۱۵) در سن

چهارده سالگی در گروه گوستاوو مودنا^(۱۱۲) (۱۸۰۳ - ۱۸۶۱) در شهر پادوا کار خود را آغاز کرد. در سال ۱۸۴۸ در رم با گروه ریستوری کار کرد، و در آنجا با ایفای نقش اورسین در نمایشنامه‌ی آلفیه ری نخستین بار نامش بر سر زبانها افتاد. حوالی سال ۱۸۶۰ یک سلسله سفر به دور دنیا را برای اجرای نمایش آغاز کرد. سالوینی در نقش قهرمانان نمایشنامه‌های آلفیه‌ری، لیر، مکبث، و بویژه اُتللو به درجات بالایی رسید. قدرت جسمی و عاطفی او



تصویر ۱۵. ۴۲. (۵) ارنستو رسی بازیگر ایتالیایی در نقش هملت، که در سال ۱۸۷۵ در تئاتر دروری لین، لندن، اجرا کرد.

چندان زیاد بود و به قدری در نقشهای خود غرق می‌شد که گفته‌اند بازیگر مقابلش را می‌ترساند. سالوینی به عنوان بازیگری آتشین مشهور بود، و در ۱۸۹۰ بازنشسته شد.

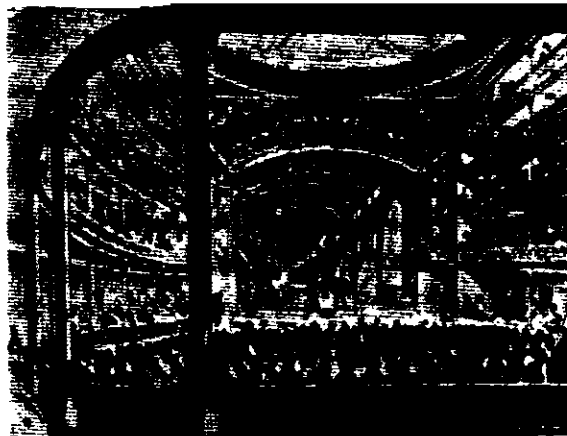
اِرنستو رُسی^(۱۱۳) (۱۸۲۹ - ۱۸۹۶) در سال ۱۸۴۶ بازیگری را آغاز کرد، و در شرکت مودنا جای سالوینی را گرفت و سپس با ریستوری همبازی شد، و در سال ۱۸۵۷ به همراه گروه خود به وین رفت. پس از آن با نمایشنامه‌های آلفیه‌ری و شکسپیر به سراسر جهان سفر کرد. او بازیگری بالایش یافته بود، اما به نظر برخی منتقدان در جزئیات نقشهای خود زیاده روی می‌کرد، و احتمالاً به همین دلیل نتوانست بر ریستوری و سالوینی پیشی گیرد.

سهم ایتالیا در درام اواخر سده‌ی نوزدهم اندک بود، و همان سنتهایی را که در کشورهای دیگر مستقر شده بود دنبال می‌کرد.

اسپانیا در سالهای میان ۱۸۴۰ و ۱۸۷۵ شاهد

گذار از رمانتیسم به سیاه مشقهای واقعگرایانه بود. نویسندگان مهم این دوران اسپانیایی عبارت بودند از ونتسورا و لا وگا^(۱۱۴) (۱۸۰۷ - ۱۸۶۵)، که در نمایشنامه‌ی انسان جهانی^(۱۱۵) (۱۸۴۵) سبک فرناندز و موراتین^(۱۱۶) (۱۷۶۰ - ۱۸۲۸) را دنبال کرد؛ مانوئل تامایو ای باوس^(۱۱۷) (۱۸۲۹ - ۱۸۹۸)، که در نمایشنامه‌ی شوریدگی عشق^(۱۱۸) (۱۸۵۵) داستان حسادت ملکه خوانا را باز می‌گوید، و در نمایشنامه‌ی انسان مثبت^(۱۱۹) (۱۸۶۲) به مسائل بومی‌ی جامعه‌ی اسپانیا می‌پردازد؛ آدلاردو لویز و آیالا^(۱۲۰) (۱۸۲۸ - ۱۸۷۰)، که نمایشنامه‌های یک نسخه برای صد نفر^(۱۲۱) (۱۸۶۱)، کونسونلو^(۱۲۲) (۱۸۷۸) از او آثار اوژییه را به یاد می‌آورند. در ۱۸۷۵ دیگر پایه‌های درام واقعگرایانه در اسپانیا ریخته شده بود تا درام نویسان «نویسن» اسپانیایی آن را توسعه بخشند.

وضع تئاتر در اسپانیا در ۱۸۴۹ دچار چنان اغتشاشی بود که شورایی دولتی تشکیل شد تا قوانینی برای تئاتر وضع کند. این شورا موفق شد اصلاحاتی به



تصویر ۱۵. ۴۳. منظره‌ی داخل یک تئاتر اسپانیایی، حدود ۱۸۲۵. برگرفته از یک گراوور معاصر.



تصویر ۱۵، ۴۴، ۵) ایوان تورگنیف، نویسنده‌ی روسی، که واقعگرایی را پیش از دیگران در داستانهایش به کار برد.

دیگر بسی دیرتر آغاز شد، زیرا بهترین اثر او یک ماه در روستا^(۱۳۳) (۱۸۵۰) تا سال ۱۸۷۲ امکان اجرا نیافت. تورگنیف در ایسن نمایشنامه بر آن بود تا زندگی درونی شخصیتها را توصیف کند، او زندگی روزمره‌ی روستاییان را در این نمایشنامه با صداقت تمام ترسیم کرده تا تغییرات مداومی را که تعدادی از شخصیتها به واسطه‌ی حضور معلمی جوان می‌بینند، نشان دهد. سهم تورگنیف به مکتب واقعگرایی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که جزئیات زندگی بومی را برای نشان دادن آشفتگی درونی مردم به کار می‌گیرد. چخوف بنای کارهای خود را بر پایه‌ی آثار او استوار کرد.

پیش از آنکه آثار تورگنیف به صحنه درآیند، واقعگرایی از طریق آثار آلکساندر اُستروفسکی^(۱۳۴)

(۱۸۲۳ - ۱۸۸۶) عمومیت یافته بود. استروفسکی نخستین درام نویس حرفه‌یی در روسیه بود که همه‌ی اوقات خود را وقف نوشتن درام کرد. او نخستین نمایشنامه‌ی خود را در ۱۸۴۷ نوشت و از ۱۸۵۳ تا هنگام مرگ سالانه حداقل یک درام تازه پدید آورد. از آنجا که همواره مشاهدات خود را ضبط می‌کرد، او را غالباً آفریننده‌ی درام ویژه‌ی روسی، مستقل از نفوذ کشورهای غربی، می‌شناسند. اگر چه او در شکلهای متنوع و موضوعهای گوناگونی نمایشنامه نوشته است، اما آثار عمده‌ی او برگرفته از زندگی طبقه‌ی متوسط روسی‌اند که بخوبی آنها را می‌شناخت. اُستروفسکی می‌کوشید کاریکاتور سازهایی گنگول را محدود کند، و از فوت و فتهای صحنه‌ای و زرق و برق اضافی بپرهیزد، و کار خود را بر شخصیتها و روابط آنها با یکدیگر و با جامعه‌ی معینی متمرکز سازد. شهرت او شاید به خاطر نمایشنامه‌های هرکس به حد کافی حماقت دارد^(۱۳۵) (که گاه خاطرات روزانه‌ی یک مرد رذل^(۱۳۶)) نیز خوانده می‌شود)، و توفان^(۱۳۷) بوده است. نمایشنامه‌ی نخست یک کمدی در باره‌ی زندگی مردی است که با استفاده از خود بینی دیگران به نان و نوایی می‌رسد؛ و نمایشنامه‌ی دوم عواقب تراژیک استبداد در خانواده را نشان می‌دهد. این نمایشنامه به خاطر استفاده از توفان و رعد و برق به عنوان نمادی از پریشانی زندگی انسانها قابل ملاحظه است. نمادگرایی اُستروفسکی نیز پیشاهنگ چخوف بوده است.

اُستروفسکی از کسانی بود که در تأسیس انجمن مؤلفان و آهنگسازان دراماتیک روسیه در ۱۸۶۶ سهم داشته است. پیش از این تاریخ درام نویسان تنها یک حقوق معین دولتی دریافت می‌کردند، و پس از آن حق

منزوی ماند، و نهضت‌های جهانی تئاتر را تنها از دور لمس می‌کرد.

تئاتر و درام روسی، ۱۸۵۰ - ۱۹۰۰

در طول سده‌ی نوزدهم روسیه در میان امواج اصلاحات و مصایب در نوسان بود. آلکساندر دوم (سلطنت ۱۸۵۵ - ۱۸۸۱) یک سلسله تغییرات را پایه گذارد که کاستن از ممیزی، آزاد کردن سرفها (در ۱۸۶۱)، و توسعه‌ی نظام آموزشی از آن جمله بودند. اما پس از سوء قصدی که در ۱۸۶۶ به جان او شد، ذوق و شوق خود را در راه اصلاحات از دست داد، و سرانجام در ۱۸۸۱ به قتل رسید. آلکساندر سوم (سلطنت ۱۸۸۱ - ۱۸۹۴) جانشین او، بار دیگر ممیزی نمایشها را برقرار کرد و قدرت اشراف را افزایش داد. بنابر این می‌توان گفت روسیه نسبت به بقیه‌ی اروپا کم و بیش منزوی ماند. با این حال جای تعجب است اگر بدانیم در درام روسی واقعگرایی حتی پیش از فرانسه مطرح شد، و این که در آغاز هیچ آینده‌ای برای آن متصور نبود. ایوان تورگنیف^(۱۳۳) (۱۸۱۸ - ۱۸۸۳) نخستین کسی بود که با انتشار مجموعه‌ی داستانهای کوتاهش به نام سرگذشت یک شکارچی^(۱۳۳) در ۱۸۵۲ به عنوان مهمترین نویسنده‌ی روسی شناخته شد. تورگنیف پس از ۱۸۶۳ در خارج از روسیه زندگی کرد، و در آنجا مشهورترین مؤلف روسی شد. او بیشتر نمایشنامه‌هایش را بین ۱۸۴۳ و ۱۸۵۲ نوشت، اما تأثیر آثار او بر درام نویسان

وجود آورد که از سده‌ی هفدهم تا آن زمان بی‌سابقه بود. در این هنگام تئاتر و دل پرینسیپه^(۱۳۸) به تئاتر و اسپانیول^(۱۳۹) تغییر نام داد، و عنوان تئاتر ملی به دست آورد که این اعتبار را تا زمان ما حفظ کرده است. ساختمان این تئاتر تغییر یافت و در آن نور گازی به کار گرفته شد و شیوه‌های اجرایی آن نیز نو شد. (تئاتر و دلاکروز^(۱۴۰) از سال ۱۸۵۶ متروک شد.) از آن پس عوایدخبریه از تئاترها برداشته شد، و درآمد تئاترها از آن پس وقف بالا بردن کیفیت نمایشها شد. تئاترهای اسپانیایی به سه گروه تقسیم شدند که هر گروه انحصار نمایشهای ویژه‌ی خود را به دست گرفت.

اگر چه قوانین اخیر بدقت مراعات نمی‌شدند، اما رشد کمی درامهای فرعی‌تر را به همراه آوردند. در ۱۸۷۰ از میان سی تئاتر موجود در مادرید تنها هشت تایی آنها به درامهای معمولی اختصاص یافتند؛ از طرفی چون تئاترهای فرعی هر شب چهار نمایش سرگرمی مختلف در برنامه‌های خود منظور می‌کردند، تئاترهای اصلی قادر به رقابت با آنها نبودند. وجود این انعطاف در طول نمایشها و ساعت اجرای آنها محبوبیت تئاترهای فرعی را افزایش بسیار داد، و همچون آفتی مانع رشد تئاترهایی شد که مایل به اجرای نمایشهای کامل بودند. ایسن امر به نمایشنامه‌نویسی در اسپانیا نیز لطمه‌ی شدیدی زد.

در طول سده‌ی نوزدهم تئاتر اسپانیا قدم در راه رشد نهاد، و تعداد شرکتهای نمایشی از چند شرکت در ۱۸۰۰ به بیش از پنجاه شرکت در ۱۸۷۵ رسید. تئاتر اسپانیا از نهادی عتیق و کهن بدل به تئاتری شد که کم و بیش در اروپا وجود داشت، با این حال تئاتری



تصویر ۱۵. ۴۶. (۵) لئو تولستوی رمان‌نویس بزرگ روسی، که چندین نمایشنامه هم نوشته است.

تصویر ۱۵. ۴۷. (۵) آلکسی تولستوی بهترین درام‌نویس روسی در اواخر سده‌ی نوزدهم.



۱۸۹۵ در روسیه اجرا شد، آزمندی و جنایت در میان روستاییان را تصویر می‌کند، و مثل سرنوشت تلخ یکی از مؤثرترین درامهای مکتب طبیعت‌گرایی بشمار می‌رود. نمایشنامه‌ی میوه‌های فرزادگی (۱۵۰۰)، (۱۸۸۹)، که در ۱۸۹۲ اجرا شد، هجویه‌ای است در باب شیفتگی‌ی اشراف به چیزهای جزئی و خرافات، و نمایشنامه‌ی اجساد متحرک یا رستاخیز (۱۵۰۰)، (۱۹۰۰) تضاد میان قوانین ازدواج را با فداکاری، که از اصول مسیحیت است، مطرح می‌کند و نمایشنامه‌ای مسأله‌گو است.

اگر چه نمایشنامه‌های اواخر سده‌ی نوزدهم روسیه جزء مکتب واقع‌گرایی قرار می‌گیرند، اما این آثار تئاترهای عمومی را تغذیه نمی‌کردند، و تئاترهای عمومی به اجرای ملودرام، فارسی، درام موزیکال و نمایشهای پر زرق و برق رمانتیک خود ادامه می‌دادند. شاید مهمترین نویسنده‌ی روسی، خارج از گرایشهای واقع‌گرایانه، آلکسی ک. تولستوی (۱۵۰۰)، (۱۸۱۷) - (۱۸۷۵) باشد، که در آثارش آرمان‌گرایی به گذشته‌ی روسیه می‌نگرد و در مقابل پس‌زمینه‌های تاریخی و پر تجمل، تضاد شخصیت‌های بزرگ را مورد تأکید قرار می‌دهد. سه گانه‌ی مرگ ایوان مخوف (۱۵۰۰)، تزار فیودور ایوانوویچ (۱۵۰۰)، و تزار بوریس (۱۵۰۰) (که همه بین ۱۸۶۵ و ۱۸۷۰ نوشته شده‌اند) از آلکسی تولستوی جزء بهترین نمایشنامه‌های تاریخی‌ی روسی بشمار می‌روند.

روسیه در اواخر سده‌ی نوزدهم درام‌نویسان برجسته‌یی به جهان عرضه کرد که هنوز هم بسیاری از آنها در غرب شهرت زیادی ندارند. بسختی می‌توان از اندیشیدن به این نکته خودداری کرد که اگر در این دوران ممیزی آثار نمایشی در روسیه نمی‌بود، و

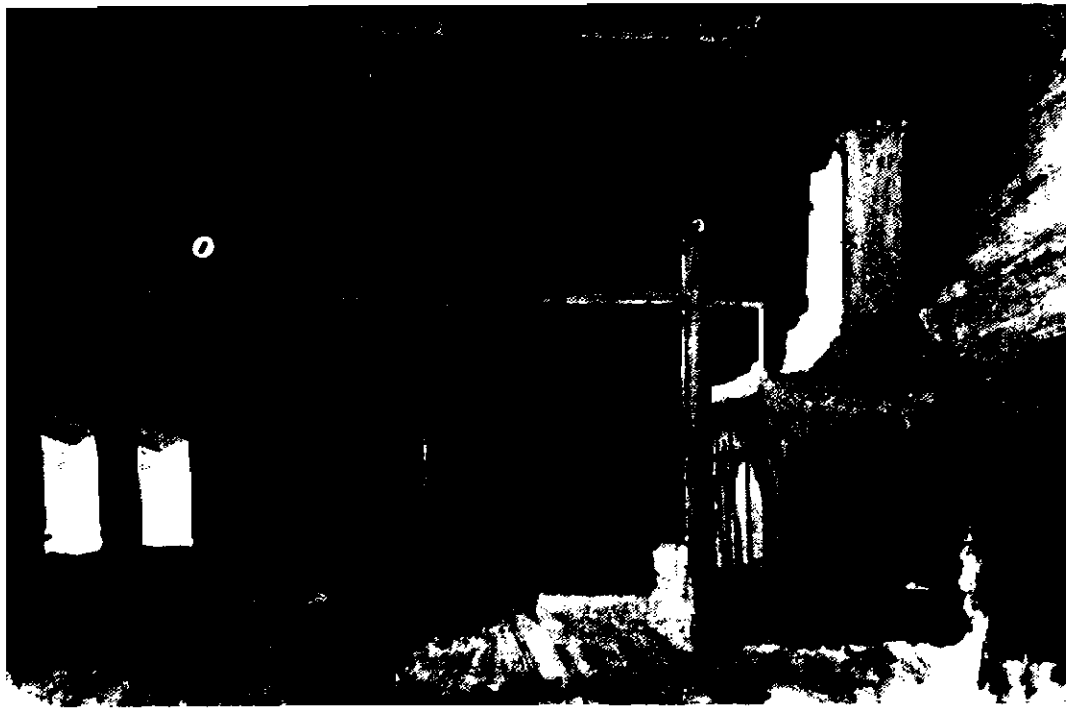
تصویر ۱۵. ۴۵. (۵) آلکساندر آستروفسکی نخستین درام‌نویس حرفه‌ای در روسیه.



دیوانسالار روسیه نوشته در یادها مانده است. نظامی که خود زمانی دچار آن بود. نمایشنامه‌ی دیگرش عروسی‌ی کرچینسکی (۱۳۳۰)، (۱۸۵۴) نسبتاً دلپذیر است اما نمایشنامه‌های صندوق (۱۳۳۰)، (۱۸۶۱) و مرگ تارلکین (۱۳۳۵)، (که تا ۱۹۱۷ اجرا نشد) ظاهراً به قصد ایجاد نفرت نوشته شده‌اند تا خنده. آثار میخائیل سالتیکف - شچدرین (۱۳۳۵)، (۱۸۲۶ - ۱۸۸۹) ارتباط نزدیکی با سوخوو - کابیلین دارند، و نمایشنامه‌ی او به نام مرگ پازوخین (۱۳۳۰)، (۱۸۵۷) تصور هجو آمیزی از فساد موجود در روسیه می‌دهد. این نمایشنامه تا سال ۱۹۰۰ اجازه‌ی اجرا نداشت.

نزدیک به پایان سده‌ی نوزدهم لئو تولستوی (۱۳۳۸)، (۱۸۲۸ - ۱۹۱۰)، که قبلاً به عنوان رمان‌نویس مشهور شده بود، به نوشتن نمایشنامه روی آورد. در میان نمایشنامه‌های او قدرت تاریکی (۱۳۳۰)، (۱۸۸۶) اهمیت بیشتری دارد. این نمایشنامه که نخستین بار در

مؤلف نیز به آنها تعلق گرفت. از مهمترین معاصران آستروفسکی می‌توان از پیسمسکی، سخوو و کابیلین، و سالتیکف - شچدرین نام برد. ا. ف. پیسمسکی (۱۳۳۰)، (۱۸۲۰ - ۱۸۸۱) نمایشنامه‌های گوناگونی نوشت، اما امروزه او را به خاطر یکی از طبیعت‌گراترین نمایشنامه‌ی سده‌ی نوزدهم، سرنوشت تلخ (۱۳۳۰)، (۱۸۵۹) به یاد می‌آوردند. این نمایشنامه بسی پیش از آغاز نهضت طبیعت‌گرایان فرانسوی نوشته شده است. داستان سرنوشت تلخ ساده است: یک روستایی در می‌یابد که مالک ثروتمند همسرش را فریفته؛ فرزندی را که از همسرش متولد می‌شود می‌کشد و خود را به مقامات شهر معرفی می‌کند. اثر استادانه‌ی او بیش از هر اثر فرانسوی به اهداف درامهای طبیعت‌گرا نزدیک شده است. آلکساندر سوخوو - کابیلین (۱۳۳۰)، (۱۸۱۷ - ۱۹۰۳) به خاطر نمایشنامه‌ی سه گانه‌ی (۱۳۳۰)، که در باره‌ی نظام



تصویر ۱۵. ۴۸. (۵) طرحی از بوجرف برای ابرای ساحر.

پس از دهه‌ی ۱۸۶۰، و بتدریج پیدا شدند. در ۱۸۶۵ تئاتر آلکساندرینسکی^(۱۲۶) از يك باستانشناس دعوت کرد تا نظارت بر انطباق تاریخی در دکور و لباس نمایشنامه‌ی مرگ ایوان مخوف را برعهده گیرد؛ پس از ۱۸۷۰ نقاشان مهمی چون بوجارف^(۱۲۷) و شیشکف^(۱۲۸) نیز توجه تماشاگران را به انطباق تاریخی در جزئیات صحنه جلب کردند. در ۱۸۸۰ شیشکف در آکادمی هنر مسکو کلاسی برای طراحی تئاتر ترتیب داد؛ و در دهه‌ی ۱۸۹۰ تعدادی از نقاشان برجسته‌ی روسی برای تئاترهای خصوصی طراحی می‌کردند. در سال ۱۸۸۵ بازیگران ماینینگن در مسکو نمایش دادند و پاسخ استروفسکی به شیوه‌ی کار آنها بیش از هر چیز برخورد روسها را در آن دوران با تئاتر نشان می‌دهد؛ استروفسکی آنها را گروهی با استعداد اما غیر

استروفسکی سرپرست این تئاتر شد، و این نخستین باری بود که يك حرفه‌ی در روسیه چنین وظیفه‌ای را برعهده می‌گرفت، اما متأسفانه پیش از آن که بتواند مقاصد خود را جامه‌ی عمل پوشاند، در همان سال در گذشت.

تئاترهای روسی در دهه‌ی ۱۸۸۰ به دکورهای واقعگرایانه روی آوردند، و پیش از این دوره تنها از دکورهای قرار دادی با حال و هوای محلی یا تاریخی استفاده می‌کردند. دکور واقعگرایانه را آندره آس رولر^(۱۲۹) (۱۸۰۵ - ۱۸۹۱) آلمانی در روسیه رواج داد. صحنه پردازی روسی در اواخر سده‌ی نوزدهم در تسخیر رولر بود، زیرا پس از او نیز شاگردان و میردانش مقامهای عمده‌ی طراحی در تئاترهای دولتی را عهده‌دار بوده‌اند. دکورهای باستانشناسانه و دقیق

کیفیت تئاترهای محلی نیز بهتر شد. پیش از دهه‌ی ۱۸۸۰ حتی بهترین شرکت‌های نمایشی برای بقای خود ناچار بودند به شهرهای دیگر سفر کنند، و در این موارد نیز برای جلب توجه بیشتر، بازیگران ستاره به همراه خود می‌بردند. بازیگران محلی نیز اگر شهرتی می‌یافتند، به استخدام شرکت سلطنتی در می‌آمدند. در نمایشهای این دوره لباس و دکور ناچیز بود، و دستیاران صحنه از میان افراد غیر حرفه‌ی برگزیده می‌شدند. در دهه‌ی ۱۸۷۰ هشت شهر روسی صاحب تئاتر دائمی بودند، اما گروه‌های موجود در این تئاترها تا ۱۸۹۰ امکان استقرار دائمی را نداشتند. نخستین تئاتر محلی که شهرتی به هم زد متعلق به ن. ن. سلوتسکف^(۱۳۰) (۱۸۵۷ - ۱۹۰۲) بود، که بین ۱۸۹۲ و ۱۹۰۲ در شهرهای کیف و اُدسا نمایش می‌داد. البته به غیر از چند شهر بزرگ، فعالیت تئاتری در روسیه در دست گروه‌های دوره گرد بود. در ۱۸۹۷ تئاترهای محلی نخستین اجتماع دست اندر کاران تئاتر را تشکیل دادند تا در باره‌ی مسائل مشترک خود مشورت کنند.

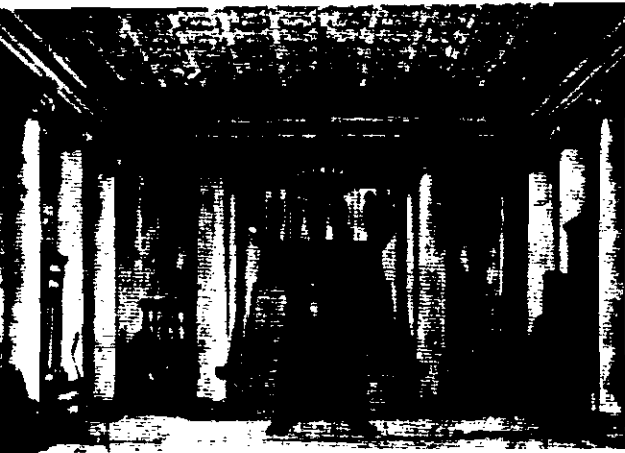
گرایش به انطباق دکور و لباس با واقعیت موجود، که در اروپای غربی حتی پیش از طرح واقعگرایی در شخصیتها و موقعیتها پیدا شده بود، در روسیه روند آرامی داشت. در ۱۸۵۳ در یکی از نمایشهای استروفسکی تماشاگران حیرت زده شدند، زیرا دکور آن ساده بود و قهرمان زن به جای لباس و آرایش باب روز، در لباسی کتانی و با آرایشی طبیعی در صحنه ظاهر شد. پس از این نمایش واقعگرایی در دکور و لباس، بویژه در تئاتر مالی که استروفسکی در آن نفوذ بسیار داشت سرعت رواج گرفت. در ۱۸۸۵

شرایط تئاتری مناسبتر می‌بود، درام روسی به چه پایگاهی می‌رسید.

شاید از آنروکه باله مقامات روسی را نمی‌آزرد، در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، زیر نفوذ ماریوس پتیا^(۱۳۱) (۱۸۲۲ - ۱۹۱۰) باله‌ی روسی به اوج شکفتگی خود رسید. پتیا که در فرانسه متولد شده بود، در ۱۸۴۷ به روسیه رفت، و در ۱۸۶۲ به سمت استاد رقص آرایبی در مدارس سلطنتی باله منصوب شد. پس از ۱۸۷۰ او عملاً فرمانروای مطلق باله در روسیه بود. در دوران زندگی هنری خود هفتاد و چهار نمایش بلند باله و سی نمایش «سرگرمی» طراحی کرد که در همه‌ی آنها بیشترین تأکید را بر دکور، لباس، و همچنین بر رقصهای روایی می‌گذاشت. در سال ۱۹۰۳ هنگامی که پتیا بازنشسته شد، باله‌ی روسی تشخیص یافته بود که هنوز هم آنرا حفظ کرده است.

تا سال ۱۸۸۲ شرایط تئاتری در روسیه تغییرات زیادی ندید تا آن که در این سال انحصارهای نمایشی منسوخ شدند. در واقعیت امر این انحصارها سالها پیش از این در لباسی مبدل به صورت سرگرمیهای نمایشی در محافل خصوصی، نادیده گرفته می‌شدند. گروه‌های اشرافی، انجمن نقاشان، انجمن تاجران، و دیگران دست به «نمایشهای دراماتیک شبانه»^(۱۳۲) و «اجتماعهای خانوادگی»^(۱۳۳) می‌زدند، و در این مجامع سرگرمیهای تئاتری اجرا می‌کردند. در ۱۸۷۵ حدود بیست و پنج گروه از این دست به طور منظم در مسکو و سنت پترزبورگ نمایش می‌دادند.

پس از لغو قانون انحصارها سرعت بر تعداد تئاترهای عمومی افزوده شد، اگر چه هنوز تئاترهای دولتی از منزلت بیشتری برخوردار بودند. در این دوره



تصویر ۱۵. ۵۰. دکور نمایشی وای بر هوشمند
ساخنی سیشکف. برگرفته از کتاب دکورهای تئاتر
روسی، نوشته‌ی سیرکینا.



تصویر ۱۵. ۴۹. طرحی از ا. رولر برای يك نمایش
باله. برگرفته از کتاب دکورهای تئاتر روسی
نوشته‌ی سیرکینا.

مارتینف^(۱۳۱) (۱۸۱۶ - ۱۸۶۰) شاگرد کاراتینگین^(۱۳۰) و بازیگر موفق نقشیهای کمدی بود که توانست نوعی واقعگرایی سببه به سبک شچپکین را به وجود آورد. ولادیمیر داویدف^(۱۳۰) (۱۸۴۹ - ۱۹۲۵) از ۱۸۶۷ تا ۱۸۸۰ در تئاترهای محلی بازی می‌کرد و در این سال به سنت پترزبورگ آمد، و تا سال ۱۹۲۲ به ایفای نقش ادامه داد. او در نقشیهای کمدی مهارت بیشتری داشت، و جزئیات واقعگرایانه را به شکلی کاملاً نمایشی ارائه می‌داد. ماریا ساوینا^(۱۳۱) (۱۸۵۴ - ۱۹۱۵) از کودکی در صحنه بود و از ۱۸۷۴ به بعد در

آلکساندر یوژین^(۱۳۱) (۱۸۵۷ - ۱۹۲۷) مفسر برجسته‌ی نقشیهای قهرمانی، و از مدافعان ثابت قدم واقعگرایی در جزئیات بشمار می‌رفت. وی در ۱۹۰۹ مدیریت تئاتر مالی را برعهده گرفت.

گروههای مستقر در سنت پترزبورگ، بخلاف گروه مالی، بیشتر مایل به ارضای سلیقه‌های عمومی بودند، و گرایش به کار هماهنگ گروهی نشان نمی‌دادند. شاید به همین علت بازیگران ممتاز زیادی از آنجا برنخاستند. مهمترین بازیگران این شرکت عبارت بودند از مارتینف، داویدف، و ساوینا. آلکساندر



تصویر ۱۵. ۵۱. طرحی از ای. ساوینسکی برای
ابرای رومنو و ژولیت.

شچپکین خود در ارائه‌ی جزئیات بیرونی‌ی شخصیت‌هایش تخصص داشت، اما توانایی‌ی سادفسکی در آفرینش واقعتهای درونی و بیرونی نقشیها به او امکان داد تا شخصیت پردازی را به درجه‌ی برساند که پیش از او سابقه نداشت.

بازیگران عمده‌ی دیگر در تئاتر مالی عبارت بودند از شومسکی، فِدوتوا، پرمِلوا، لَنسکی، و یوزین. سرگئی شومسکی^(۱۳۱) (۱۸۲۱ - ۱۸۷۸) دنباله‌روی شچپکین بود، و سنت او را در توجه به جزئیات و قابلیت‌های تکنیکی ادامه داد. گلگیرسا فِدوتوا^(۱۳۱) (۱۸۴۶ - ۱۹۲۵) از شانزده سالگی به صحنه رفت، و در آثار استروفسکی درخشید. ماریا پرمِلوا^(۱۳۱) (۱۸۵۳ - ۱۹۲۸) کار خود را با باله آغاز کرد، و در ۱۸۷۰ به تئاتر روی آورد. در ۱۸۷۶ نخستین موفقیت خود را در نمایشنامه‌ی گودال گوسفندان^(۱۳۱) نوشته‌ی لویه دِ وِگا^(۱۳۱) به دست آورد. پرمِلوا کار خود را پس از انقلاب اکتر نیز ادامه داد و نخستین زن بازیگر روسی بود که لقب «هنرمند خلق» گرفت. آلکساندر لَنسکی^(۱۳۱) (۱۸۴۷ - ۱۹۰۸) در ۱۸۶۵ با بر صحنه گذاشت، و در ۱۸۷۶ در مسکو مستقر شد. بازی او را در نقش عشاق بسیار ستوده‌اند. لَنسکی معلم خوبی بود، و پس از ۱۸۹۸ در تئاتر ناوی^(۱۳۱) به عنوان کارگردان و معلم کار کرد.

حرفه‌ی خواننده، که بیش از حد به جنبه‌های نمایشی تکیه می‌کنند، و از پس صحنه‌های تحسین برانگیز پر جمعیت خوب برمی‌آیند. از طرف دیگر توجه گروه ماینینگن به ارزشهای بصری، استروفسکی را عمیقاً تحت تأثیر قرار داد، هر چند با دریافت روسها بشدت در تضاد بود. استانیسلاوسکی گفته است، حدود سال ۱۸۹۰ روسها سه مجموعه‌ی دکور تاریخی داشتند که آنها را برای همه‌ی نمایشنامه‌ها کافی می‌دانستند. آنها آنقدر از این دکورها استفاده کرده بودند که بسیار کثیف و فرسوده شده بودند. او می‌افزاید که زنان بازیگر هنوز از لباسهای خوش برش و نامربوط خود دست برنمی‌داشتند، و شخصیت‌های فرعی‌ی نمایشها از لباسهای شلخته و مندرشان قابل تشخیص بودند.

از نظر بازیگری گروه تئاتر مالی در مسکو برتر از گروه مستقر در سنت پترزبورگ شناخته می‌شد. پُرف سادفسکی^(۱۳۱) (۱۸۱۸ - ۱۸۷۲) جانشین شچپکین، در اجرای آثار استروفسکی چنان مهارتی داشت که تئاتر مالی را «خانه‌ی استروفسکی» می‌خواندند. پُرف را شچپکین در تئاتر محلی کشف کرده بود، و در ۱۸۳۹ او را به تئاتر مالی آورد، و ایفای نقشیهای دوم را به او سپرد، و سرانجام استروفسکی مناسب با سبک اجرایی‌ی او نقشیهای ویژه‌ی نوشت.



تصویر ۱۵، ۵۲. طرحی از ای. وسایسکی برای اپرای روگنهدا.

دهه‌ی ۱۸۹۰ این وسواسها بتدریج ناپدید شدند. روی هم رفته در ۱۸۹۸ در کشور روسیه شرایط و امکانات تئاتری نو پایه‌ریزی شد. دوران نوین تئاتر روسی در انتظار استانیسلاوسکی و میرووویچ - دانچنکو بود تا دستاوردهای گذشته را تثبیت و تحکیم کنند.

تئاتر آلمان و اتریش، ۱۸۵۰ - ۱۹۰۰

در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تعداد درام نویسان قابل ذکر در آلمان اندک بود. بهترین درام نویسان آلمانی در دهه‌ی ۱۸۵۰ اوتو لودویگ^(۱۷۸۱) (۱۸۱۳ - ۱۸۶۵) و گوستاو فریتاک^(۱۷۹۱) (۱۸۱۶ - ۱۸۹۵) نام داشتند. لودویگ را می‌توان در جایی میان آرمان گرایی و طبیعت گرایی قرار داد. او با پایگاه سیاسی و اجتماعی نهضت «آلمان جوان» مخالف بود، و بر آن بود که واقعگرایی باید از گرایشهای خاص جدا شود. بهترین نمایشنامه‌های او عبارتند از جنگلیان موروثی^(۱۸۰۸) (۱۸۵۰)، که یک تراژدی میانه حال شبیه به اتللو است و داستان سوء تفاهم میان دو دوست را مطرح می‌کند؛ و مکابیان^(۱۸۸۱) (۱۸۵۴)، که داستان قیام یهودای مکابی بر علیه آنتیوخوس است. امروزه فریتاک را به خاطر نمایشنامه‌ی روزنامه نگاران^(۱۸۸۱) (۱۸۵۳) به یاد می‌آورند. این نمایشنامه‌ی طنز آمیز امور سیاسی یک شهرستان کوچک را تصویر می‌کند. فریتاک کتابی به نام فن درام^(۱۸۸۱) (۱۸۶۳) نوشت که مدتها یکی از رساله‌های عمده درباره‌ی ساختار

دراماتیک محسوب می‌شد. درام آلمانی زبان پس از مرگ هبل در ۱۸۶۳ رو به ضعف نهاد و تا دهه‌ی ۱۸۹۰ نتوانست خود را بازیابد. شاید بتوان گفت سطح عمومی درام جدی در این دوران در آثار ارنست فن ویلدنبروخ^(۱۸۸۱) (۱۸۴۵ - ۱۹۰۹) تجسم یافته است. ویلدنبروخ از حامیان دو آتشه‌ی فرمانروایان هوهنزولرن^(۱۸۸۱) و میراث توتنی بود. نمایشنامه‌های او پس از وحدت آلمان محبوبیت وسیعی به دست آوردند. او در نوشتن صحنه‌های پرجمعیت و تجسم زندگی طبقه‌ی کارگر استعداد قابل ملاحظه‌ای داشت، اما غالب آثار دراماتیک او از جمله سه گانه‌ی هاینریش و خانواده‌ی هاینریش^(۱۸۸۱) (۱۸۹۶) امروز ضعیف می‌نمایند.

نمایشهای دهقانی‌ی اتریش توسط لودویگ آنتسن گرویر^(۱۸۸۱) (۱۸۳۹ - ۱۸۸۹) به حیات خود ادامه دادند، و او توانست با تجسم صادقانه‌ی زندگی روستایی به این نمایشها جنبه‌ای جدی ببخشد. نمایشنامه‌ی کشیش کیرشفیلد^(۱۸۸۱) (۱۸۷۰) انعکاس جنجالهایی است که در دوران او بر سر نظریه‌ی لغزش ناپذیری‌ی پاپ در گرفته بود، و نمایشنامه‌ی خودکشی مضاعف^(۱۸۸۱) (۱۸۷۲) یادآور رومئو و ژولیت است. آنتسن گرویر کمدی هم می‌نوشت؛ مثلاً نمایشنامه‌ی مخالف خوانان^(۱۸۸۱) (۱۸۷۲) یادآور لیسیستراتا اثر آریستوفان است. آنتسن گرویر به خاطر واقعگرایی موجود در آثارش تا پایان عمر موفقیتی به دست نیاورد، اما پس از مرگش، هنگامی که طبیعت گرایی رواج یافت، شخصیتهای برگرفته از مکانهای مشخص در آثار او توجه گروهها را به خود جلب نمود. شهرت دیر رس او موجب شکوفایی درامهای روستایی گردید، در

گذشته شد؛ گو اینکه هنوز بازیگران بر طبق تخصص خود استخدام می‌شدند، اما میدان انتخاب وسیعتر شده بود.

کار گروهی، به شیوه‌ی شرکت ساکس - مایننگن، هنگامی در روسیه متداول شد که در سال ۱۸۹۸ تئاتر هنری مسکو بنیاد گرفت. تا پیش از این دوره تنها معدودی از شرکتهای روسی به کار گروهی اهمیت می‌دادند، و گروه او. ا. کرش^(۱۸۵۲) - (۱۹۲۱) در مسکو در میان آنها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. کرش سطح نمایشهای خود را همیشه بالا نگه می‌داشت و نمایشنامه‌های مهمی از نویسندگان اروپای غربی را به صحنه می‌برد، و بازیگرانی تربیت کرد که به شهرت رسیدند. شرکت کرش تا ۱۹۳۲، سالها پس از مرگش، به کار خود ادامه داد. نمایشهای اولیه‌ی این شرکت دارای سبک یکدستی بودند، و در آنها همه‌ی نقشها با دقت انتخاب و کار می‌شدند. در

تئاتر آلساندربنسکی به ایفای نقش پرداخت. او را به خاطر صداقت در بازیگری و اجتناب از حرکات کلیشه‌ای ستوده‌اند. ساوینا بهترین نقشهای خود را در نقش زنان اجتماعی در آثار گوگول، تورگنیف، استروفسکی، و تولستوی ارائه داد.

تا دهه‌ی ۱۸۶۰ بازیگران یا در حین کار و یا در مدرسه‌ی دراماتیک دولتی آموزش می‌دیدند. این مدرسه ترکیبی از دوره‌های بازیگری، رقص و آواز بود. پس از آن که انجمن موسیقی روسیه که مرکزی خصوصی بود در سال ۱۸۶۲ یک کنسرواتوار در سنت پترزبورگ و یکی در مسکو تأسیس کرد، مدارس دولتی نیز در شیوه‌ی کار خود تجدید نظر کردند، بدین معنی که کلاسهای اپرا و باله از کلاسهای بازیگری جدا شدند، و فارغ التحصیلان این مدرسه دیگر لزوماً به استخدام تئاترهای سلطنتی در نمی‌آمدند. در ۱۸۸۲ رشته‌ی حرفه‌ی به عنوان پایه‌ی استخدام در گروهها کنار



تصویر ۱۵، ۵۳. نمای داخلی تئاتر بورگ در اواخر سده‌ی نوزدهم.

بین سالهای ۱۸۷۰ و ۱۸۸۱ فرانتس دینگلشتات^(۳۰۰) (۱۸۱۴ - ۱۸۸۰) در تئاتر بورگ جانشین لاوبه شد. او برخلاف لاوبه دکورهای مجلل و منطبق بر تاریخ را مورد تأکید قرار می‌داد. دینگلشتات به خاطر نمایشهایی که بین ۱۸۵۷ و ۱۸۵۷ در سراسر آلمان، و نیز به خاطر آثاری که بین ۱۸۵۷ و ۱۸۶۷ در وایمار اجرا کرد شهرت فراوانی به دست آورد. او در سال ۱۸۵۱ نمایشنامه‌ی آنتیگون اثر سوفوکل را با یاری معتبرترین محققان و هنرمندان و موسیقی دانان زمان خود در مونیخ به صحنه برد. نقطه‌ی اوج کارهای او در ۱۸۵۴ احتمالاً بر پایسی جشنواره‌ای (همزمان با نمایشگاه صنعتی مونیخ) در

پذیرایی او را ستوده‌اند، و شارلوت وُلتر^(۳۰۱) (۱۸۳۳ - ۱۸۹۷)، یکی از ستارگان بین المللی آن روزگار، قرار داشتند. لاوبه مخالف دکورهای مجلل تاریخی بود، و بر آن بود که این دکورها گیج کننده و «اپرایی» اند. او نخستین تهیه کننده‌ی آلمانی بود که از دکورهای جمعبندی استفاده کرد، و معتقد بود که این دکورها صمیمی‌تر و بی‌واسطه‌ترند. او هرگز وسایل صحنه را بیش از آنچه برای بازی ضرورت داشت در صحنه پر نمی‌کرد. سبک او واقعگرایی‌ی تند و تیزی بود که هدفش بیشتر جلب توجه به بازیگران بود تا به زرق و برق صحنه. در تاریخ تهیه کنندگان تئاتر آلمان، لاوبه موقعیتی همچون مونتین در فرانسه دارد.

«نوبل» بکلی سرآمد.

بخلاف تغییراتی که در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم در کشورهای دیگر صورت می‌گرفت، شرکت‌های ثابت آلمانی از نظر منزلت و احترام سقوط چندانی نکردند. شاید علت آن باشد که در آلمان گروه‌های عمده‌ی تئاتر از جانب حکومت‌های ایالتی ویا ولایتی حمایت می‌شدند. این تئاترها حتی از وحدت آلمان در ۱۸۷۱ نیز لطمه‌ی زیادی نخوردند، چرا که ایالات مستقل آلمانی، هویت محلی و بسیاری از ویژگی‌های خود را هنوز حفظ کرده بودند. با این حال پس از ۱۸۷۱ تنها شهری که مرکز سیاسی و فرهنگی آلمان محسوب می‌شد برلن بود، و هنگامی که در دهه‌ی ۱۸۸۰، تئاتر دویچس^(۳۰۲)، تئاتر برلینر^(۳۰۳)، و تئاتر لسینگ^(۳۰۴) گشایش یافتند، تئاتر در برلن تشخیص واقعی خود را باز یافت.

در اواخر سده‌ی نوزدهم مهم‌ترین تئاتر آلمانی زبان تئاتر بورگ در وین بود، شاید از آن رو که لاوبه و دینگلشتات برای این تئاتر نمایشنامه می‌نوشتند. هاینریش لاوبه (۱۸۰۶ - ۱۸۸۴) پیش از آن که مدیریت تئاتر بورگ را عهده‌دار شود، یکی از نویسندگان مشهور مکتب «آلمان جوان» محسوب می‌شد، او از سال ۱۸۴۹ تا ۱۸۶۸ اداره‌ی تئاتر بورگ را بر عهده داشت. لاوبه متن نمایشنامه‌ها و بویژه بیان و شخصیت پردازی را در درجه‌ی اول اهمیت قرار می‌داد. تئاتر بورگ تحت نظارت لاوبه موقعیتی را که در دوران شرایفولگ داشت دوباره به دست آورد. در میان اعضای گروه این تئاتر، که برتر از همه‌ی تئاترهای دیگر بود، بوگومیل داویسن، آدلف سونتال^(۳۰۵) (۱۸۳۴ - ۱۹۰۹) که بویژه درام‌های اتاق

نتیجه در ۱۸۹۱، در باواریا، تئاتری ویژه‌ی تولید و اجرای نمایش‌های محلی تأسیس شد؛ این گروه برای نمایش به سراسر آلمان سفر می‌کرد.

در اواخر سده‌ی نوزدهم تماشاخانه‌های وارپته، کاباره‌ها، تئاترهای تابستانی و باغ‌های تفریحی در آلمان بازار گرمی داشتند. در این دوره محبوبیت اپرتا نیز، بویژه در وین، رو به افزایش گذاشت، و حدود ۱۸۵۸ با آثار آفباخ^(۳۰۶) به اوج خود رسید. نخستین آهنگساز مهم آلمانی اپرتا فرانتس فن سوپه^(۳۰۷) (۱۸۲۰ - ۱۸۹۵)، با آثاری چون فانتینز^(۳۰۸) (۱۸۷۲) و شیطان بر روی زمین^(۳۰۹) (۱۸۷۸) به شهرت رسید، اما بزودی یوهان اشتراوس^(۳۱۰) (۱۸۲۵ - ۱۸۹۹) با آثاری چون خفاش^(۳۱۱) (۱۸۷۴)، شی در وینز^(۳۱۲) (۱۸۸۳)، بارون کولی^(۳۱۳) (۱۸۸۵)، و آثار بسیار دیگر از او برگذشت. اپرتا مدت درازی از جاذبه‌های عمده‌ی وین محسوب می‌شد.

فقدان درام نویسان ممتاز در آلمان چندان محسوس نبود، چرا که آثار شکسپیر، لسینگ، گوته، و شیلر مجموعه‌های نمایشی آلمانی را بخوبی تغذیه می‌کردند. در این دوران نمایشنامه‌های کلاسیک نیز جای خود را در میان آثار کلاسیک باز کرده بودند. همچنین پس از مرگ گرلیپارتر، کارگردانان آلمانی با اجرای هر چه مجلتر آثار او با یکدیگر رقابت می‌کردند.

پس از ۱۸۵۰ نمایشنامه‌های خارجی، بویژه آثار اسکریب، ساردو، اوژیه، و دومای پسر به طور روز افزونی به مجموعه‌های نمایشی آلمان و اتسیرش پیوستند، تا کمبود آثار تازه‌ی آلمانی را جبران کنند. دوران رکود حدود سال ۱۸۹۰ با پیدایی مکتب



تصویر ۱۵، ۵۶. (۵) ریشارد واگنر موسیقیدان، کارگردان تئاتر و اپرا، و نوآور بزرگ سده‌ی نوزدهم.

برگزیده شد. به خاطر شرکت در انقلاب ۱۸۴۸ دوازده سال را در تبعید گذراند، و در این دوران بود که توانست نظریاتی را قاعده بندی کند که راه تئاتر آینده را می‌گشود.

واگنر گرایشهای دوران خود را به واقعگرایی رد کرد، و اعلام داشت که درام نویس باید اسطوره ساز باشد و نه ضبط کننده‌ی کار و بار خانگی. برای واگنر درام واقعی با جهان آرمانی سروکار دارد، و این جهان به محض ورود زبان روزمره رنگ می‌بازد. او می‌گفت درام را باید «در چشمه‌ی جادویی موسیقی شستشو داد» تا عظمت شکسپیر و بتوهون ترکیب شوند؛ و بر آن بود که موسیقی با نغمه و نواخت (۳۱) خود امکان کنترل بیشتری بر اجرای نمایش می‌دهد که درام گفتاری فاقد آن است، چرا که درام گفتاری وابسته به

۱۸۶۶ و ۱۸۶۸ در تئاتر کابورگ - گوتا، و همچنین بین ۱۸۷۰ و ۱۸۷۶ در تئاتر شهرداری لایپزیگ مورد توجه بسیار قرار گرفت. او را به خاطر اجرای آثار ی چون هملت و تاجر ونیزی به شیوه‌ی چارلز کین بسیار ستوده‌اند. هاس نفوذ کین بر آثارش را اذعان کرده است. هاس که خود بازیگر ستاره بود، در نحوه‌ی انتخاب و استخدام بازیگران در شرکتهای نمایشی دیگر نیز تأثیر گذاشت.

در ۱۸۷۵ انطباق تاریخی در نمایشها اگرچه تداوم پیگیری نداشت، اما همچون آرمانی در میان گروههای آلمانی پذیرفته شده بود، با این حال در نمایشنامه‌های مختلف متعلق به یک دوره‌ی تاریخی از دکورهای واحدی استفاده می‌شد. شاید بتوان گفت مهمترین نیاز گروهها در این دوره به دست آوردن اجرای گروهی، و دقت در جنبه‌های هنری کارها بود. این نیاز را دو نوآور مهم عصر خود، واگنر و ساکس - ماینینگن، چنان بشایستگی پاسخ گفتند که پایه‌های نهضت نوین در تئاتر جهان به دست آنان ریخته شد.

واگنر و ساکس - ماینینگن

ریشارد واگنر (۱۸۱۳ - ۱۸۸۳) در یک خانواده‌ی اهل تئاتر تربیت یافت (ناپدری و چهار برادر و خواهرش در کار تئاتر بودند). اولین اپرای او دای فین (۳۲) (پریان) در ۱۸۳۱ نوشته شد، اما تا سال ۱۸۴۲ و ارائه‌ی اپرای رینتسی (۳۳) توجه منتقدان را جلب نکرد. پس از موفقیت رینتسی او به عنوان رهبر نوازندگان اپرای درسدن

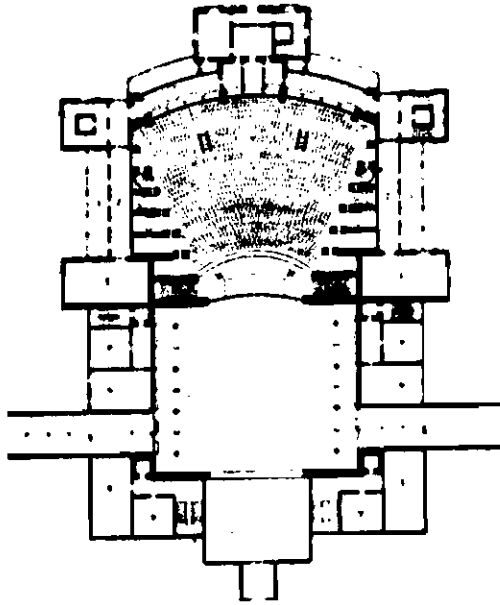


تصویر ۱۵، ۵۴. صحنه‌ی نهایی نمایشنامه‌ی دوم از سه‌گانه‌ی هپل به نام نیلونگن که توسط فرانتس دینگلشتات در وایمار اجرا شد (۱۸۶۱). برگرفته از مجله‌ی لایپزیگ مصور (۱۸۶۱).

دینگلشتات در سال ۱۸۷۰ اداره‌ی تئاتر بورگ را بر عهده گرفت، و در آنجا با طراح لباس فرانتس گاول (۳۴) (۱۸۳۷ - ۱۹۰۶)، و طراح صحنه هرمان بورگهارت (۳۵) (۱۸۳۴ - ۱۹۰۱) یکی از مجلل ترین نمایشهای سده‌ی نوزدهم را به صحنه برد. در سال ۱۸۷۵ مجموعه‌ی آثار تاریخی شکسپیر را به گونه‌ی یک «مجموعه‌ی نمایشی» (۳۶) پیوسته اجرا کرد، و شاید بتوان گفت که این مهمترین دستاورد او بوده است. یکی دیگر از مدیران تئاتر در این دوره فریدریش هاس (۳۸) (۱۸۲۷ - ۱۹۱۱) است. هاس بویژه بین



تصویر ۱۵، ۵۵. فریدریش هاس در نقش هملت در یکی از نمایشهای خود که در لایپزیگ تهیه کرد. در اینجا صحنه‌ی نمایش در نمایش را می‌بینیم. کنده‌کاری روی چوب توسط نوت اکوال، ۱۸۷۱. موزه تئاتر، مونیخ.



تصویر ۱۵. ۵۹. نقشه‌ی تئاتر واگنر در بایروت. برگرفته از کتاب تالارهای نوین اپرا و تئاتر، نوشته‌ی سانش (۱۸۹۶-۱۸۹۸).

تصویر ۱۵. ۶۰. طرح صحنه‌ی اپرای زیگفرید اثر واگنر، چنان که در سال ۱۸۷۶ در بایروت اجرا شد.

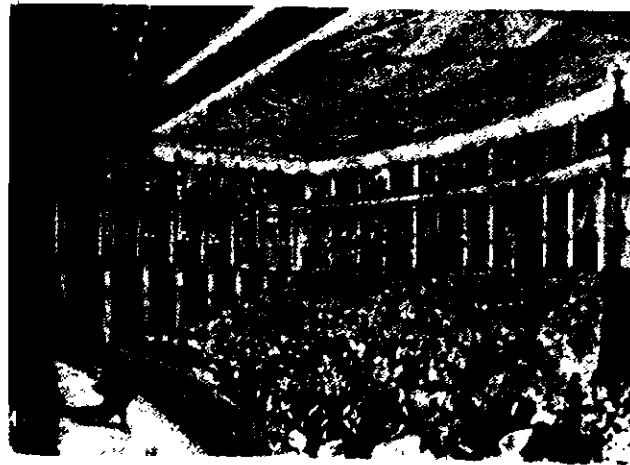
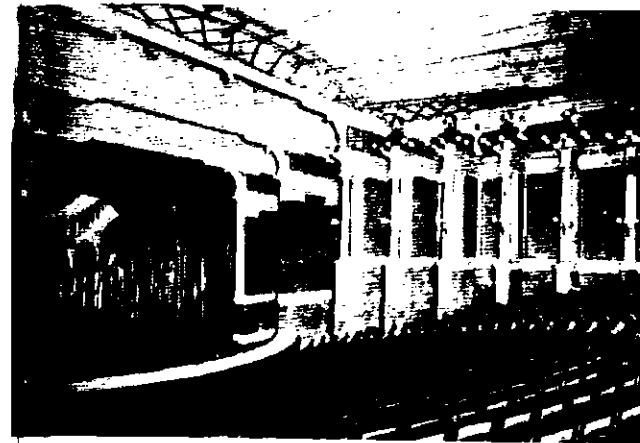


نخستین نقشه‌ی ساده‌ی این تئاتر توسط گاتفرید سیمپر (۱۳۱۵) تهیه شد. سیمپر در تجدید بنای تئاتر فورچون با تیک همکاری داشت و بعدها اشخاص دیگری، از جمله معماری به نام ویلهلم نویمان (۱۳۱۶) و اوتسو بروخوالد (۱۳۱۷) و مکانیکی به نام کارل براند (۱۳۱۸) روی آن کار کردند. این اپرا که در اصل برای مونیخ در نظر گرفته شده بود سرانجام در بایروت ساخته شد.

ساختمان تئاتر بایروت در ۱۸۷۲ آغاز شد و در ۱۸۷۶ به پایان رسید. شهرت این تئاتر بلافاصله در سراسر جهان پیچید، و الهامبخش اصلاحات زیادی در طرح معماری تئاتر شد. چون واگنر تئاتری را در نظر داشت که به طبقه‌ی خاصی تعلق نداشته باشد، از ترکیب سنتی‌ی غرفه، گود، و ایوان چشم پوشید. بخش اصلی جایگاه تئاتر بایروت از سی ردیف صندلی تشکیل می‌شد که به صورت پلکانی تا انتهای تالار پشت هم قرار می‌گرفتند. در طرفین تالار غرفه‌یی وجود نداشت، و حتی راهروی وسط صندلیها نیز حذف شد، و در دو طرف هر ردیف یک در خروجی قرار داده شد. در انتهای جایگاه تماشاگران (اودیتوریوم) غرفه‌ی وسیعی ساخته شد که ایوانهای کوچکی آن را احاطه می‌کردند. گنجایش کلی این تالار ۱۷۴۵ نفر بود. برای آن که تماشاگران از هر نقطه‌یی دید کافی بر صحنه داشته باشند جایگاه به شکل ذوزنقه ساخته شد که ضلع کوتاه آن در نزدیک پروسینیوم ۱۵ متر، و ضلع بلند آن در انتهای تالار حدود ۳۵ متر بود. چون وضع صندلیها مشابه بود بهای بلیط برای همه‌ی صندلیها یکی بود. گود ارکسترا از چشم تماشاگران پنهان بود و بخش اعظم آن در زیر صحن (یا پیش صحنه) قرار داده شده بود. هیأت عمومی تئاتر امکان می‌داد تا «جهان

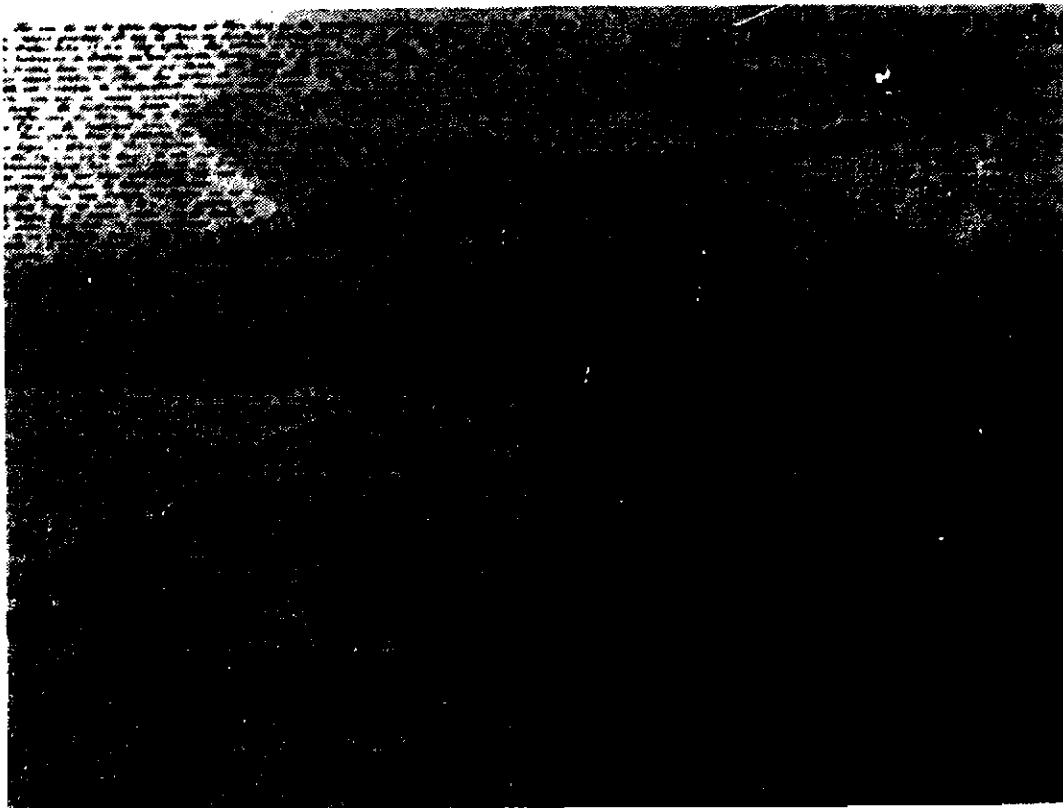
تئاتر نوین، از دل این عقاید به در آمد.

واگنر علاوه بر نظریات تئاتری خود، از طریق کارهایش نیز تأثیر قابل ملاحظه‌یی بویژه بر معماری تئاتر، بر جای گذاشت. واگنر برای اجرای موسیقی - درام آرمانی‌ی خود نوع تازه‌یی از تئاتر آفرید. گفته‌اند ساختمان تئاتری که او بنا کرد نخست از طرف شینکل (۱۳۱۷) در ۱۸۴۱ پیشنهاد شده بود. در ۱۸۶۴



استعدادها و تفسیر شخصی‌ی اجرا کنندگان آن است. بنابر این به نظر واگنر مؤثر بودن درام - موسیقی منوط به کار نمایشگر و قطعه‌ی موسیقی است، و اصرار داشت که مؤلف - آهنگساز باید بر همه‌ی جنبه‌های یک نمایش نظارت کند تا بخشهای پراکنده را در گزانت کونسرت و رک (۱۳۱۷)، «یا شاهکار هنری» یک کاسه کند. نیاز به یک کارگردان نیرومند و نمایشی وحدت یافته در

تصویر ۱۵. ۵۷. و ۱۵. ۵۸. دو نما از تئاتر بایروت. در این تئاتر برای نخستین بار ترکیب صحنه و جایگاه تئاتر عوض شد، و از سنت معماری تئاتر عدول شد. در تصویر ۱۵. ۵۷. دکور صحنه‌ی پاریسفال اثر واگنر دیده می‌شود. طراح این دکور ماکس بروختر بود.



ایجاد می‌کردند. پروسینیوم این تئاتر ۱۲ متر پهنا داشت و صحنه‌ی به عمق ۲۴ متر و عرض ۲۸ متر را قاب می‌کرد. در بالای صحنه حدود ۳۰ متر فضا در نظر گرفته شده بود، و در ساختمان آن کارگاه‌های وسیع، انبار، لباس‌کشی، و فضاهایی برای تمرین پیش‌بینی شده بود.

گرچه نظریات واگنر بعدها الهامبخش رهیافت‌هایی ناواقع‌گرا شد، اما هدف او تهیه‌ی نمایش‌هایی کاملاً واقع‌گرایانه (توهم آفرین) بود. او نوازندگان را از کوك کردن ساز خود در گود ارکستر ممنوع می‌کرد، و به تماشاگران اجازه نمی‌داد در هنگام اجرا کف بزنند، یا بازیگران را پس از پایان نمایش به

راز آمیز دیگری» از واقعیت جایگاه تماشاگران، و جهان «آرمانی»ی صحنه ایجاد شود. این تأثیر با تاریک شدن جایگاه در طول نمایش، و قاب کردن صحنه با پروسینیومی دولایه حتی شدیدتر می‌شد.

مهمترین نوآوری این تئاتر همان ترکیب جایگاه تماشاگران بود، و طرح صحنه در حقیقت محافظه‌کارانه بود. کف صحنه به طرف انتهای آن شیب داشت و برای تغییرات صحنه از همان سیستم نرده - ارابه استفاده شده بود. تنها نوآوری عمده در صحنه، تعبیه‌ی دستگاه بخار بود که می‌توانست ابر و مه واقعی ایجاد کند، و هنگامی که می‌خواستند صحنه‌ی پشت را عوض کنند، «پرده‌ی بخار»ی در جلوی آن

تصویر ۱۵. ۶۱. (۵) طرح صحنه‌ی اپرای والکیری اثر واگنر (۱۸۷۶).



تصویر ۱۵. ۶۲. (۵) طرح اجرایی ساخت ازدها برای نمایش زیگفرید، برای قبلی که فرینس لانگ ساخت (۱۹۲۳).

الهام بخشید.

در سال‌هایی که تالار اپرای واگنر ساخته می‌شد، گروه نیرومند دیگری به نام «بازیگران ماینینگن»^(۳۲۰) در حال تکوین بود. از اواخر سده‌ی هجدهم در دوك نشین ماینینگن نمایش‌هایی اجرا می‌شد، و در ۱۸۳۱ در آنجا يك تئاتر دائمی ساخته شده بود، و تا ۱۸۶۶ که گئورگ دوم^(۳۲۱) (۱۸۲۶ - ۱۹۱۴) به حکومت رسید، این تئاتر نمایش‌هایی اجرا می‌کرد. گئورگ دوم، دوك ساکس - ماینینگن^(۳۲۲) آموزش‌های وسیعی در هنر دیده بود؛ در سال‌هایی که تیک در دربار پروس نمایش می‌داد او نیز در برلن بود؛ اجراهای شکسپیری‌ی چارلز کین را در

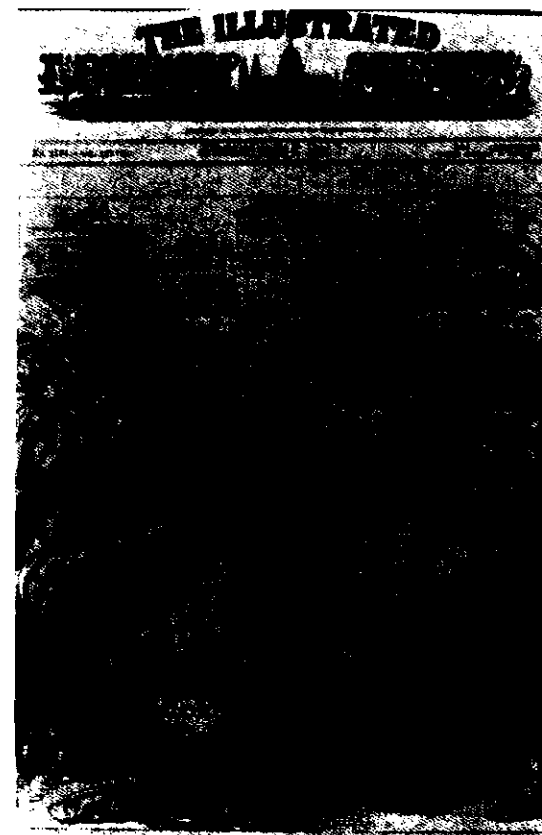
جلوی صحنه فرا خوانند. انطباق دقیق تاریخی در دکور و لباس در نمایش‌های واگنر رعایت می‌شد، و وسایلی چون پانوراما نیز به وفور به کار می‌رفت. اصرار واگنر در جزئیات را شاید بتوان از اپرای زیگفرید^(۳۲۳) دریافت؛ در این نمایش ازدهایی را با ابعاد واقع‌گرایانه بر صحنه آورد که دهان و چشم‌های ازدها حرکت می‌کردند. واگنر بر آن بود که توهم کاملی از واقعیت را در صحنه بیافریند. تجربه‌های واگنر در تئاتر پایگاه محکمی در سنت نمایشی سده‌ی نوزدهم باقی گذاشت، و فرایافت او از «شاهکار هنری»، وحدت، و معماری تئاتر بسیاری از پیشروان تئاتر «نویسن» را



تصویر ۱۵. ۶۴. (۵) طرحی برای نمایشنامه‌ی خانم سارا سمپسن از ساکس - ماینینگن.

۲۶۰۰ بار به صحنه برد. در ۱۸۹۰ هنگامی که سفرهای خود را متوقف کرد بیش از هر گروه نمایشی دیگری در جهان منزلت داشت. دستاوردهای گروه بازیگران ماینینگن بیشتر در زمینه‌ی روشهای گروه بود و نه در اهداف. دوک همچون غالب تهیه کنندگان دوران خودش بر آن بود تا با دکورهای دقیقاً منطبق با زمان داستان نمایش و

تصویر ۱۵. ۶۵. (۵) صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی منظره‌ها اثر ایسن، که توسط دوک ماینینگن طراحی شده است.



تصویر ۱۵. ۶۳. صحنه‌ای از نمایش جولیس سزار که توسط ساکس ماینینگن در ۱۸۸۱، در تئاتر در وری‌لین لندن اجرا شد. در این صحنه آنتونی بر بالای جسد سزار خطابه‌اش را می‌خواند. برگرفته از اخبار مصور لندن (۱۸۸۱). موزه تئاتر، موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن.

شرکت ساکس - ماینینگن از ۱۸۶۶ تا ۱۸۷۴ منحصراً در ماینینگن نمایش می‌داد، و هنگامی که در ۱۸۷۴ نمایشی را در برلن به صحنه برد، تماشاگران خود را شگفت زده کرد. پس از این نخستین موفقیت، گروه ماینینگن یک سلسله سفرهای طولانی را آغاز کرد. بین ۱۸۷۴ و ۱۸۹۰ در سی و هشت شهر از ۹ کشور جهان نمایش داد، که کشورهای روسیه، سوئد، اتریش، دانمارک، بلژیک، هلند، و انگلستان از آنجمله بودند، و در این مدت چهل و یک نمایشنامه را مجموعاً

لندن دیده بود؛ و نمایشهای فردریک هاس در کابورگ - گوتا، و کار گروه ممتاز تئاتر بورگ را نیز دیده بود. بنابراین پیش از آن که پروسیها ماینینگن را تصرف کنند، و او را بر جای پدرش بنشانند، علایق او به تئاتر به ثمر رسیده بود.

گنورگ دوم به محض آن که بر اریکه‌ی حکومت نشست، دست به تغییراتی در مجموعه‌ی نمایشی تئاتر دربار زد، و شخصاً نظارت بر آن را عهده دار شد. دوک ماینینگن در آغاز برای اداره‌ی تئاترش بسیار به فریدریش فن بادنشات (۱۸۱۹ - ۱۸۹۲) وابسته بود، و پس از ۱۸۷۱ لودویگ شرونک (۱۸۳۷ - ۱۸۹۱) جای بادنشات را گرفت. شرونک که به عنوان آوازه خوان کمدی آموزش دیده بود، در ۱۸۶۶ به عنوان بازیگر کمدی در تئاتر ماینینگن استخدام شد. هنگامی که به مدیریت این تئاتر برگزیده شد حیرت اعضای شرکت را برانگیخت، زیرا سابقه‌ی کافی برای احراز این مقام را نداشت. با این حال باید گفت در اعتلای شرکت ماینینگن به اندازه‌ی خود دوک مؤثر بوده است. شرونک مدیری خستگی ناپذیر بود، و توانست گروه خود را به سفرهای مختلف ببرد و آن را به شهرت برساند. سومین عامل مؤثر در اعتلای این گروه اِلن فرانسن (۱۸۳۹ - ۱۹۲۳) بازیگری بود که در ۱۸۷۳ به عنوان همسر سوم دوک با او ازدواج کرد. الن فرانسن پس از ازدواج با دوک مسئولیت انتخاب نمایشنامه برای شرکت، اقتباس متن و نظارت بر شیوه‌ی گفتار نمایشها را بر عهده گرفت. بنابراین مشکل بتوان امتیاز دستاوردهای شرکت را به یک نفر داد، اگر چه امروزه همه‌ی امتیازها به جناب دوک داده می‌شود.

اجرا کرد، اما در مجموع معمولاً از میان نمایشنامه‌های معاصر خود تنها آثار شاعرانه و رمانتیک را به صحنه می‌برد.

همچنین گروه بازیگران ماینینگن مانند گروه‌های دیگر در سدهی نوزدهم در انطباق تاریخیی اجرا اصرار داشت. دوک هر سدهی میلادی را به سه بخش تقسیم کرده بود، و در هر عصر تفاوت ملیتها را مورد توجه قرار می‌داد. نتیجه آن که نمایشهای او سندیت بیشتری از گروه‌های دیگر داشتند. این دقت بعدها حتی بیشتر شد، زیرا به بازیگران گروهش اجازه‌ی دستکاری در لباس خود را نمی‌داد. در سدهی نوزدهم و در غالب تئاترهای جهان، بازیگران یا خود لباس خویش را تهیه می‌کردند و یا در لباسهایی که شرکت در اختیارشان می‌گذاشت مطابق سلیقه‌ی خود دستکاری می‌کردند. بازیگران زن غالباً در زیر دامن خود بدون توجه به عصر مورد نظر ژپونهای پف دار می‌پوشیدند. دوک همچنین اصرار داشت جنس پارچه‌های لباسش را نیز مستند به واقعیت تاریخی

کند، و استفاده از پارچه‌های ارزان قیمت معمولی را کنار گذاشت. این گروه در صحنه‌ی خود از مبلمان واقعی استفاده می‌کرد که بسیاری از آنها را از فرانسه و ایتالیا می‌خرید، و برخی دیگر را سفارش می‌داد؛ او در تهیه‌ی وسایل و لباسهای صحنه از جمله زره زنجیری، زره فلزی، شمشیرها، تیرها، نیزه‌ها، و غیره دقت و ظرافت تمامی به کار می‌برد. در نمایشهای رومی بازیگران توگاهایی با دامنهای بسیار بلند می‌پوشیدند؛ و طرح مبلمان صحنه همواره متعلق به زمان نمایش بود. موفقیهای بازیگران ماینینگن موجب شد که کارگاههایی برای ساختن وسایل صحنه تأسیس شوند، که در آنها مبلمان، وسایل صحنه، وسایل لباس و سلاح برای گروههای نمایشی تهیه می‌کردند.

شرکت ماینینگن همه‌ی لباسها، دکورها، و وسایلی را که به کار می‌برد، خود طراحی می‌کرد. نقاشی دکورهای شرکت را معمولاً برادران بروختر (۱۸۳۸)، از تئاتر کابورگ انجام می‌دادند؛ آنها طراح دکور واگنر و هاس نیز بودند. ماینینگن برای نخستین

بار در دکورهای خود از رنگهای شدید استفاده کرد. پیش از آنها بازیگران در مقابل دکورهایی بازی می‌کردند که رنگهای نرم و کمرنگی داشتند. همین نوآوری بود که موجب شد منتقدان دکورهای او را زننده و شدید بخوانند. دوک مخالف نیم پرده‌ی بالای پروسینیوم بود، و برای پوشاندن بالای دکورها از برگ، تیرهای افقی، علائم مخصوص، مثل پرچم و وسایل دیگر استفاده می‌کرد. از قرینه سازی در دکور اجتناب می‌کرد و آن را غیر طبیعی می‌دانست؛ در جزئیات دکور می‌کوشید ابعاد واقعی را در نظر بگیرد، و قطعات نقاشی شده را به شکل هماهنگی با قطعات سه بعدی تلفیق می‌کرد. دوک همچنین نخستین هنرمندی بود که کف صحنه را نیز بخشی از طرح کلی صحنه تلقی کرد، و خطوط کف صحنه را با درختهای افتاده، صخره‌ها، پشته‌ها، پله‌ها و سکوها شکست.

اگر چه دکور و لباس شرکت ماینینگن احتمالاً برتر از همه‌ی گروه‌های دیگر بود، اما راز موفقیت و منشاء قدرتش یکدستی و وحدت شکل صحنه، و

بازی گروهی بازیگرانش بود. دوک همان دقتی را که بر کار بازیگران اعمال می‌کرد، در امور تهیه صحنه نیز به کار می‌برد. چون وضع مالی شرکت امکان استخدام بازیگران ستاره را نمی‌داد، گروه از بازیگران تازه کار، و یا بازیگران قدیمی‌ای که موفقیت چشمگیری به دست نیاورده بودند، تشکیل شده بود. اگر بازیگر میهمانی به گروه دعوت می‌شد، مجبور بود از قوانین شرکت پیروی کند، و توقع ستاره گری نداشته باشد. شاید برای جلوگیری از «عقده‌ی ستاره بودن» در نزد بازیگران، از همه‌ی آنها‌یی که نقش اصلی نمایشنامه‌یی را بر عهده نداشتند می‌خواست تا به عنوان سیاهی لشکر به صحنه درآیند. شیوه‌ی او موجب می‌شد که صحنه‌های پر جمعیت و شلوغ در نمایشهای این گروه بسیار مؤثر از آب درآیند. از آنجا که برای صحنه‌های شلوغ محدود به استفاده از بازیگران شرکت بود، معمولاً تعداد جمعیت در این صحنه‌ها محدود می‌شد، و برای القای ازدحام ابعاد صحنه‌ها را کوچک می‌گرفت تا بازیگران در صحنه جا



تصویر ۱۵، ۶۷. (۵) صحنه‌ی خطابی آتونی بر بالای جسد سزار در نمایشنامه‌ی جولیس سزار. طرحی دیگر از شرکت ساکس - ماینینگن (۱۸۷۹). برگرفته از کتاب اساس تئاتر.



نگیرند (و چنین بنماید که تعداد جمعیت آنقدر زیاد است که در صحنه جا نمی‌گیرند) و با طرح حرکات مورب و متقاطع برای سیاهی لشکر حالت اغتشاش و تلاطم در صحنه را القا می‌کرد. دوک برای تمرین صحنه‌های شلوغ سیاهی لشکرها را به سه گروه تقسیم می‌کرد، و هر گروه را زیر نظر بازیگر پر تجربه‌ای قرار می‌داد. بعلاوه برای هر يك از افراد جمعیت در صحنه فردیت ویژه و گفتار معینی تعیین می‌کرد، و این همه را با دقت در هم می‌آمیخت. نتیجه‌ای که از این روش حاصل می‌شد با صحنه‌های شلوغ در گروه‌های دیگر تفاوت چشمگیری داشت، و انقلابی محسوب می‌شد. دوک ماینینگن امکان آن را داشت که دوره‌ی تمرین نمایشهایش را به دلخواه طولانی کند. دوک نشین ماینینگن تنها ۸۰۰ نفر جمعیت داشت، از اینرو

تئاتر این شهر تنها هفته‌ای دو روز نمایش می‌داد، و در سال شش ماه بیشتر باز نبود. از طرفی امکانات کار و قدرت دوک به او اجازه می‌داد به صورتی کاملاً متفاوت با گروه‌های دیگر تمرین کند. هر نمایشی از همان آغاز با دکور، مبلمان، و وسایل کامل تمرین می‌شد. لباس گاه از شروع تمرین آماده نبود، اما به هر حال روزها پیش از اجرای نمایش در اختیار بازیگران قرار می‌گرفت. بازیگران می‌بایست از همان روزهای اول تمرین «بازی» می‌کردند. تمرین همیشه پس از غروب، و پس از اتمام کارهای رسمی دوک آغاز می‌شد، و هر روز پنج تا شش ساعت طول می‌کشید، و آن قدر ادامه می‌یافت که برای اجرا آماده تشخیص داده می‌شد، حتی اگر لازم بود شش ماه تمرین ادامه می‌یافت. چون حاضر شدن نمایش تاریخ معینی



تصویر ۶۸. ۱۵. طرح اصلی تصویر قبلی. مقایسه‌ی طرح و اجرای این دو صحنه قابل توجه است. و نیز دقت در ترکیب‌بندی و گروه‌بندی نمایشهای این گروه را در این طرح می‌توان مشاهده کرد. موزه‌ی تئاتر، مونیخ.

نداشت، بسیاری از جزئیات در طول تمرین روشن می‌شد. معمولاً برای تغییرات تازه‌یی که پیش می‌آمد، از جمله تنظیم دوباره‌ی صحنه، تمرینها متوقف می‌شدند.

گروه بازیگران ماینینگن به خاطر واقعگرایی‌ی کمال یافته‌ی خود، که در همه‌ی جزئیات مراعات می‌شد، تأثیر قاطعی بر تماشاگران می‌گذاشت. بنابراین واقعگرایی، که از رنسانس به بعد آغاز شده بود، در آثار این گروه به تکامل خود رسید. کار این گروه سرآغاز نهضتی شد که به نمایشی وحدت یافته می‌انديشید. در این نهضت هر عنصر نمایشی چنان برگزیده می‌شد که در کلیت نمایش مستحیل شود. همچنین در این نهضت بازیگران تئاتر به نفع کارگردان به عنوان هنرمند حاکم بر کل نمایش کنار رفتند. گروه ساکس - ماینینگن راه را بر مردانی چون آندره آنتوان و استانیسلاوسکی هموار کرد تا براساس الگوی آن تئاتر نوین جهان را تأسیس کنند. در ۱۸۹۰ هنگامی که بازیگران ماینینگن سفر به کشورهای مختلف را متوقف کردند، درهای تازه‌یی بر تئاتر جهان گشوده شده بود.

تئاتر آمریکایی، ۱۸۵۰ - ۱۸۷۰

در اواخر سده‌ی نوزدهم آمریکا نیز درگیر همان جنبشهایی بود که در اروپا جریان داشت. از طرف دیگر دولت آمریکا می‌کوشید مرزهای خود را گسترش دهد و اقتدار خود را بر مرزهای نو یافته تثبیت کند؛ گو اینکه بخش اعظم نیرویش صرف حفظ یکپارچگی

ملت آمریکا، و پرجمعیت کردن سرزمینهایی می‌شد که تصرف کرده بود. مهمترین حادثه‌ی نیم قرن آخر سده‌ی نوزدهم در آمریکا جنگ داخلی بود که موجب برچیده شدن برده داری، ورهائسی از نفوذ غرب روستایی منش شد؛ و سرانجام به بهای سنگین مال و جان ساکنانش، توانست وحدت ملی‌ی آمریکا را حفظ کند. گشادگی‌ی سرزمینهای غربی، و تهی بودن آنها از سکنه در آغاز، دستیابی به ثروت و امنیت را در آنجا مشکل می‌ساخت؛ به همین خاطر حادثه جویان و مهاجران کشورهای دیگر جهان، بویژه اروپایی، به جستجوی معادن غنی و مسکن رایگان به سوی غرب آمریکا سرازیر شدند، و در سر راه خود سرخپوستان بومی را رانداند، یا کشتند، و خود سرزمین آنها را اشغال کردند.

حرکت به سوی غرب، و نیاز به تجارت و صنعت انگیزه‌ی گسترش شبکه‌ی راه آهن شد، و در پایان سده‌ی نوزدهم خط آهن از سراسر خاک آمریکا گذر کرد. نخستین خط راه آهن سراسری‌ی آمریکا در ۱۸۶۹ کامل شد، و در دهه‌ی ۱۸۸۰ خطوط دیگری بر آن افزوده شد. گسترش وسایط نقلیه، مسابقه بر سر تصاحب منابع زیر زمینی و بهره برداری از آنها را به همراه آورد. در این دوران بسیاری از اروپاییان آمریکا را همچون جانور عظیم الجثه‌ای خروشان و فاقد فرهنگ و کمالات توصیف می‌کردند، اما از نظر مردم عامی‌ی سراسر جهان، آمریکا «سرزمین فرصتهای جدید» بود که مهاجران را به سوی خود جذب می‌کرد. صف طویل مهاجران، از طرفی موجب افزایش نیروی کار و ازدحام جمعیت می‌شد، و از طرفی دیگر نعمت و تنوع با خود به همراه می‌آورد. دولت آمریکا، همچون

اروپا، آمادگی‌ی برخورد با این گسترش وسیع و پیچیده را نداشت، از اینرو آن که درنده خوتر بود به بهای کشتار و غارت دیگران مکتبی به هم می‌زد. فریاد اصلاحات از دل این اغتشاشها برخاست — اصلاح شرایط کار، حقوق زنان، آموزش و پرورش، حقوق ملی، و امنیت در مقابل «دزدان صاحب‌منصب» — و تا سده‌ی بیستم پاسخ مؤثری به این فریادها داده نشد. تئاتر آمریکا در این دوره همچنان در حال گسترش بود. وضع شرکتهای نمایشی در شهرهای

بزرگ آمریکا با همکاران اروپاییشان مشابه بود، اما در شهرهای کوچک کیفیت گروههای پیشاهنگ گذشته همچنان حفظ شده بود، و بازیگرانی که در شهرها موفق به یافتن کاری ثابت و امن نمی‌شدند بخت خود را در اردوگاههای کارگران معادن و شهرهای کوچک می‌آزمودند. پس تئاتر آمریکایی نیز همچون زندگی آمریکایی متنوع و پراکنده بود. با افزایش هجوم به سوی غرب، یویژه پس از کشف طلا در کالیفرنیا در سال ۱۸۴۸، تعداد تئاترهای

سیار رو به افزایش نهاد. نخستین اجرای نمایش به زبان انگلیسی در کالیفرنیا در ۱۸۴۹ آغاز شد. در این سال تئاتر عقاب ساکرامنتو ۳۰ هفته‌ای سه نمایش برای کارگران معدن اجرا می‌کرد. در سان فرانسیسکو نخستین تئاتر در ۱۸۵۰ گشایش یافت، و در سراسر دهه‌ی بعد معمولاً چهار تئاتر در آنجا فعالیت می‌کردند، و از آن پس سان فرانسیسکو نخستین مرکز عمده‌ی تئاتری غرب آمریکا محسوب می‌شد. از ۱۸۵۳ تا ۱۸۵۶ کاترین سینکلر (۳۱ - ۱۸۱۷ - ۱۸۹۱)، همسر

طلاق گرفته‌ی ادوین فورست، اداره‌ی تئاتر متروپلیتن (۳۱) را بر عهده گرفت و نخستین تئاتر معتبر این ناحیه را بر پا داشت. همه‌ی این کوششهای اولیه، بعدها تحت الشعاع تئاتر کالیفرنیا (۳۱) قرار گرفتند. این تئاتر هنگامی که توسط مک کولو و لارنس بارت، در ۱۸۶۹، گشایش یافت، بهترین تئاتر در سراسر آمریکا شناخته می‌شد. به‌رغم آن‌که سفر در آمریکا، چه از راه خشکی و چه از راه آبی، متضمن پیچیدن راههایی خسته کننده بود،

تصویر ۱۵، ۶۹. (۵) تماشاخانه‌ی کلیولند، اُهایو، ایالات متحده‌ی آمریکا.



تصویر ۱۵، ۷۰. یک بازیگر نامحبوب در صحنه. تماشاگران بر روی او میوه و گوجه‌فرنگی پرتاب می‌کنند. تئاتر بالدوین، سان‌فرانسیسکو، حدود ۱۸۷۰. برگرفته از مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلشزول، دانشگاه نکراس، آوستین.





تصویر ۱۵. ۷۱. جایگاه تماشاگران در تئاتر چیمبرز استریت، نیویورک، در دهه‌ی ۱۸۵۰. ویلیام بُرتن را می‌توان در صحنه مشاهده کرد. ستونهای متعدد حایل ایوان در این طرح قابل توجه است. در این دوران ایوانهای معلق هنوز تکامل نیافته بودند. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

والاک پسر (۱۸۱۸ - ۱۸۷۳)، بازیگر نقشهای تراژیک، نیز از شهرت خوبی برخوردار بود. تئاتر والاک با مجموعه‌ای متشکل از آثار معتبر جهانی، سطح نمایشهای خود را بالا نگه می‌داشت.

یکی دیگر از شرکتهای ممتاز آمریکایی توسط لاراकिन (حدود ۱۸۲۰ - ۱۸۷۳) تشکیل شده بود. خانم کین بازیگری انگلیسی بود که پیش از آن باخانم وستریس کار کرده بود. پس از ایفای نخستین نقش خود در آمریکا در سال ۱۸۵۲، مدتی برای گروه والاک کار کرد، و سپس به نمایشهای سیار در آمریکا روی آورد. بین ۱۸۵۵ و ۱۸۶۳، در نیویورک، در تئاتری که خود اداره می‌کرد، نقش اول يك سلسله نمایشهای مجلل را به شیوه‌ی وستریس بر عهده گرفت. پس از ۱۸۶۳ باز به نمایشهای سیار پرداخت، و در شبی که لینکلن، رئیس جمهور آمریکا، در تئاتری متعلق به فورد در واشینگتن ترور شد، لاراकिन در صحنه بود.

باید دانست که گروههای معتبر آمریکایی همه در نیویورک نبودند. تئاتر موزه، یکی از بهتری تئاترهای آمریکایی، در بوستن قرار داشت. این تئاتر منزلت خود را مرهون ویلیام وارن پسر (۱۸۱۲ - ۱۸۸۸) بود که از ۱۸۴۷ تا ۱۸۸۳ خود در این تئاتر بازی می‌کرد.

یکی از معتبرترین تئاترهای آمریکا را به وجود آورد. چون تئاتر چیمبرز استریت تنها ۸۰۰ نفر گنجایش داشت، بُرتن به تئاتر متروپولیتن نقل مکان کرد؛ این تئاتر در آن روزگار بزرگترین تئاتر جهان بود. بُرتن در این تئاتر نتوانست موفقیت پیشین خود را حفظ کند، لذا به دعوت از بازیگران ستاره روی آورد. وی در ۱۸۵۸ مدیریت تئاتر را کنسار گذاشت، و در ۱۸۵۹ بکلی بازنشسته شد. بُرتن با اداری گروهی معتبر، و مجموعه‌ی نمایشی وسیع در تئاتر چیمبرز استریت، نشان داد که می‌توان بدون داشتن بازیگران ستاره نیز موفقیت حاصل کرد. او با اجرای آثار شکسپیر در دکورها و لباسهای مستند و منطبق با تاریخ منزلت هنری نیز به دست آورد.

بُرتن پیش از بازنشسته شدن رقیبی به نام جیمز و. والاک (۱۸۰۴ - ۱۸۵۳) پیدا کرده بود. والاک در ۱۸۵۳ تئاتر لیسیم را اجاره کرد، و نام آن را به لیسیم والاک تغییر داد. از ۱۸۵۵ تا دهه‌ی ۱۸۸۰ لیسیم والاک بهترین تئاتر آمریکایی محسوب می‌شد. پس از او، پسرش لستر والاک (۱۸۲۰ - ۱۸۸۸) جانشین او شد، که از بازیگران محبوب نمایشنامه‌های رمانتیک بود، و تا ۱۸۸۷ سیاست پدرش را ادامه داد. در گروه او جیمز و.

اجرای نمایش را آغاز کردند، و در ۱۸۶۲ تئاتر سالت لیک (۱۸۳۱)، نخستین تئاتر مهم شهر سالت لیک، ساخته شد. نمایشهای این تئاتر در آغاز توسط گروههای غیر حرفه‌ای اجرا می‌شد، اما در ۱۸۶۳ بازیگران حرفه‌ای نیز به آنها پیوستند، و پس از ۱۸۶۵ يك شرکت نمایشی دائم در این تئاتر مستقر شد. با افتتاح راه آهن سراسری در ۱۸۶۹ وضع تئاتر در مناطق غربی تحکیم یافته بود.

بین ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ تعداد شرکتهای مستقر و ثابت در آمریکا رو به افزایش نهاد. تعداد این شرکتها در ۱۸۵۰ سی و پنج بود و در ۱۸۶۰ به حدود پنجاه رسید، و این تعداد پس از ۱۸۷۰ ثابت ماند. همچنین گروههای سیار بی‌شماری در مناطق کم جمعیت به اجرای نمایش می‌پرداختند. هنوز در غالب شهرهای آمریکایی شرکتها وابسته به بازیگران ستاره بودند، گو اینکه تعدادی از مدیران تئاترها می‌کوشیدند با شیوه‌ی ستاره‌گری مبارزه کنند. در میان این قبیل مدیران سه تن از همه مهمتر بودند: میچل، بُرتن، و والاک. بین ۱۸۳۹ و ۱۸۵۰، ویلیام میچل (۱۷۹۸ - ۱۸۵۶) در تئاتر الیمیک گروه معتبری را سازمان داده بود که در آن بازیگر ستاره وجود نداشت. تئاتر او در آغاز به سرگرمیهای سبک اختصاص داشت، تا آن که ویلیام ا. بُرتن (۱۸۰۴ - ۱۸۶۰) همان سیاست را با درامهای معمولی ادامه داد. بُرتن متولد لندن بود، و بین ۱۸۲۱ و ۱۸۳۲ در انگلستان در کمدهای سبک ایفای نقش می‌کرد. او در ۱۸۳۴ به آمریکا آمد. او تا ۱۸۴۸ در فیلادلفیا بازیگری محبوب و مدیری موفق بود، و سپس به نیویورک رفت و در آنجا تئاتر چیمبرز استریت (۱۸۳۱) را تأسیس کرد، و بین ۱۸۴۸ و ۱۸۵۶

ستارگان تئاتر تقریباً بلافاصله سفر به مناطق دور افتاده را آغاز کردند. در میان نخستین ستارگانی که به غرب رفتند جونیوس بروتوس بوث، فرانک شانراو، و ج. و. والاک پسر را می‌توان نام برد. غالب این ستارگان از شرق آمریکا می‌آمدند، اما يك بازیگر محلی به نام لوتا کُرب تری (۱۸۴۷ - ۱۹۲۴) نیز از غرب برخاست. کُرب تری که از سن هفت سالگی به صحنه رفته بود، ستاره‌ی سرشناس غرب شد، و در سن هفده سالگی به عنوان ستاره به شرق آمریکا رفت. او معمولاً نقش چندین شخصیت را، که ویژه‌ی او نوشته می‌شد، ایفا می‌کرد تا مهارت خود را نشان دهد. در بسیاری از نمایشها، در نقش زن بی‌کس و کار و ژنده پوشی ظاهر می‌شد که در طول نمایش معدنچیان مست را بر سر عقل می‌آورد، و زندگیشان را تغییر می‌داد. کُرب تری در همه‌ی نمایشهایش امکان می‌یافت تا استعداد خود را در رقص، آواز، و نواختن بانجو عرضه کند.

تئاتر غرب با احداث معادن جدید گسترش بیشتری می‌یافت. هنگامی که معدن نقره‌ی کامستاک در ۱۸۵۹ کشف شد، پنج تئاتر کامل و شش تماشاخانه برای نمایشهای سرگرمی در دهه‌ی ۱۸۶۰ در نوادا سیتی، در ایالت نوادا ساخته شد. شهرهای صاحب معدن دیگر از جمله آیداهو، مُنتانا، و کُلرادو نیز گروههای نمایشی را به سوی خود جلب کردند. در اواخر دهه‌ی ۱۸۵۰ سر و کله‌ی گروههای نمایشی در ارگان نیز پیدا شد، و در ۱۸۶۱ در منطقه‌ی ویلامیت نیز تئاتری ساخته شد. نخستین گروه حرفه‌ای در ایالت واشینگتن در سال ۱۸۶۲ شکل گرفت، اما تا ۱۸۷۹ هیچ تئاتر دائمی در آنجا ساخته نشد.

مورمونها (۱۸۵۰) در حوالی ۱۸۵۰ در ایالت یوتا

است که بر اساس داستان هریت بیچر استون (۱۸۵۱)، به همین نام نوشته شده بود. اگر چه این داستان بارها به صورت نمایشنامه اقتباس شده بود، اما محبوبترین روایت نمایشی آن متعلق به جورج ل. آیکن (۱۸۵۱) بود که نخست در شهر تروی، در ایالت نیویورک، اجرا شد. این اقتباس ابتدا به صورت دو نمایشنامه‌ی دنباله هم نوشته شده بود، اما بعداً به صورت نمایشنامه‌ی شش پرده‌ی درآمد. روایت تازه‌ی این داستان برای خانواده‌ی هاوارد نوشته شده بود که جورج س. هاوارد (۱۸۵۱) در نقش سنت کلر، خانم هاوارد در نقش تاپسی، و دخترشان کُردلیا (۱۸۵۱) در نقش اوای کوچک، تا سال ۱۸۸۷ آن را اجرا می‌کردند. شوق اجرای کلبه‌ی عمو تام پیش از ۱۸۶۰ به سردی گراییده بود، اما بار دیگر در دهه‌ی ۱۸۷۰ زنده شد، چنان که در این دهه حدود پنجاه شرکت سیار آن را اجرا می‌کردند. در ۱۹۲۷ هنوز دوازده شرکت نمایشی تنها به اجرای این نمایشنامه اشتغال داشتند.

جای تعجب است که داستان خانم استون درباره‌ی سیاهپوستان تا بدین پایه محبوب شد، در حالی که نمایشنامه‌ی فرار (۱۸۵۸)، قدیمترین نمایشنامه‌ی که توسط یک سیاهپوست مورخ آمریکایی به نام ویلیام ولز براون (۱۸۵۱) (حدود ۱۸۱۶ - ۱۸۸۴) نوشته شده بود هرگز به صحنه نیامد. براون در کودکی برده بود، و نمایشنامه‌ی فرار را بر اساس داستان برده‌ی بی به نام گلن و همسرش نوشته بود. او تنها به این خرسند بود که کتابش را در مجامع ادبی و ضد برده‌داری بخواند.

جالبتر این که تا نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم بازیگران سیاه تنها اجازه داشتند به شکل کاریکاتورهایی از یک کاریکاتور، یعنی در گروه‌های

می‌دادند، گرایشی که موجب شد حتی شرکت‌های ممتاز هم بازیگران را برای مدت طولانی‌تری استخدام کنند. میانگین اجرای نمایش در تئاتر موزه‌ی بوستن در دهه‌ی ۱۸۶۰ از ۱۴ تا ۴۰ شب پیاپی بود، و در دهه‌ی ۱۸۷۰ این تعداد به ۲۰ تا ۵۰ شب، و در دهه‌ی ۱۸۸۰ به ۵۰ تا ۱۰۰ شب رسید.

افزایش تعداد اجراها از حجم مجموعه‌های نمایشی کاست. در ۱۸۵۱ - ۱۸۵۲، تئاتر موزه‌ی بوستن ۱۴۰ نمایش (۶۸ نمایش بلند و ۷۲ نمایش اختتامیه) در مجموعه‌ی خود داشت، اما در ۱۸۷۵ این تعداد به ۷۵ نمایش، و در ۱۸۹۳ به ۱۵ نمایش کاهش یافت. در ۱۸۵۵ - ۱۸۵۶ تئاتر والاک ۶۰ نمایشنامه در مجموعه‌ی خود داشت، اما در اواسط دهه‌ی ۱۸۷۰ به ۱۵ تا ۲۵ نمایشنامه، و در اواسط دهه‌ی ۱۸۸۰ به تنها ۵ تا ۱۰ نمایشنامه اکتفا کرد. اگر چه بخش عمده‌ی این کاهشها از حذف تدریجی اختتامیه‌ها حاصل می‌شد، که این کار از حدود ۱۸۷۰ آغاز شده بود، اما رهیافت تازه‌ی مجموعه‌های نمایشی نیز در این امر دخیل بود. در این رهیافت یک سلسله نمایش موفق برای اجراهای دراز مدت تهیه می‌شد، و در فاصله‌ی توقف اجرای آنها نمایشهای قدیمی به اجرا در می‌آمد. با افزایش تعداد اجراها نمایشنامه‌های تازه مورد توجه بیشتری قرار گرفتند. بین ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ بخش اعظم مجموعه‌های نمایشی از آثار شکسپیر و آثار استانده‌ی دیگر تشکیل می‌شد، اما آثار پراجا غالباً از میان نمایشنامه‌های تازه انتخاب می‌شدند. در این دوره اقتباس از رمانهای تازه، ملودرامها، خیالابازها و بورلسکها از همه معمولتر بود. شاید بتوان گفت محبوبترین نمایشنامه‌ی این دوره کلبه‌ی عمو تام بوده



تصویر ۱۵. ۷۲. (۵) خانم جان درو، مدیر يك گروه معتبر آمریکایی و بازیگر نقشهای اول. در این تصویر او را در نقش خانم مالا پروپ در نمایشنامه‌ی رقیبان اثر شریدان می‌بینیم. برگرفته از تاریخ اجمالی تئاتر. فیلیس هارتول.

تأسیس کرد، و تا پایان عمر تئاتر خود را به درجه‌ی رساند که از بهترین تئاترهای آمریکایی در خارج از نیویورک بشمار می‌رفت. در سنت لویس نیز بن دیبار (۱۸۳۱) جانشین لودلو و اسمیت شد، و از ۱۸۵۳ تا دهه‌ی ۱۸۸۰ اجرای نمایش در آن منطقه را در اختیار خود گرفت.

میان سالهای ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰ سازمان اصلی نمایشهای آمریکایی در دست تئاترهای استانده و دائمی بود، اما بتدریج یک سلسله نوآوریها موجبات ضعف این سازمان جا افتاده را فراهم آورد. یکی از زیانبارترین بدعتها، پیدایی نمایشهای پر اجرا بود. تا پیش از ۱۸۵۰ حتی نمایشهای موفق نیز بیش از ۱۵ شب پیاپی اجرا نمی‌شدند و پس از آن وارد مجموعه‌ی نمایشی شده و بتناوب با آثار دیگر اجرا می‌شدند. در ۱۸۵۲ - ۱۸۵۳ نمایشنامه‌ی کلبه‌ی عمو تام (۱۸۵۰) ۳۰۰ شب پیاپی بر صحنه رفت. اگر چه چنین نمایشهایی در آن دوران اندک بودند، اما از یک گرایش تازه خبر

بسیاری از منتقدان او را به خاطر تنوع نقشهایش بهترین بازیگر دوران خود می‌شناختند. تئاتر آرج استریت در فیلادلفیا، تحت سرپرستی خانم جان درو (۱۸۲۰ - ۱۸۹۷)، که نام اصلی او لونیسا لین (۱۸۲۰) بود، به خاطر گروه خوب، و تربیت بازیگران جوان، در سراسر آمریکا مشهور شد. خانم درو که از کودکی پا بر صحنه گذاشته بود، در ۱۸۲۷ به آمریکا آمد، و در ۱۸۵۰ با جان درو (۱۸۲۷ - ۱۸۶۲) بازیگر نقشهای ایرلندی ازدواج کرد. خانم درو اگرچه از سال ۱۸۶۰ تا ۱۸۹۲ تئاتر آرج استریت را اداره می‌کرد، اما در دهه‌ی ۱۸۶۰ محبوب شد. او پس از ۱۸۷۰، بویژه در نقش خانم مالا پروپ، سفرهای درازی برای نمایش انجام داد. جان ه. مک ویکر (۱۸۲۲ - ۱۸۹۶) در شیکاگو یکی دیگر از مدیران ممتاز تئاترهای آمریکایی بود. مک ویکر که مدتی با لودلو و اسمیت کار کرده بود، و نقش یانکی را از دن ماربل (۱۸۲۸) به ارث برده بود، در ۱۸۵۷ خود یک شرکت نمایشی مستقل

نویس (۱۸۶۱) در لندن توسط گروه فلیس اجرا شد. نمایشنامه‌ی فرانچسکا داریمینی (۱۸۵۵) نوشته‌ی بوکر را بسیاری از صاحب‌نظران بهترین تراژدی‌ی شاعرانه‌ی آمریکایی در سده‌ی نوزدهم می‌شناسند. بوکر برای کسب امنیت قانونی برای درام نویسان کوشش زیادی کرد، و در سال ۱۸۵۶، شاید به واسطه‌ی فعالیت‌های او بود که قانون حق مؤلف تصویب شد. متأسفانه این قانون تأثیر چندانی نگذاشت، زیرا تنها کاری که انجام می‌داد ثبت آثار دست اول در محاکم

بخشید، و در این نمایش بیش از ۱۲۰۰ بار به نقش دلقک ظاهر شد. خانم جان وود (۱۸۳۱ - ۱۹۱۵) نیز احتمالاً بهترین بازیگر زن در نمایش‌های بورلسک در دوران خود باشد، که بویژه در نمایشنامه‌های زیبای خفته (۱۸۶۳) و زیبای با گیسوان طلایی (۱۸۶۱) بلند آوازه شد. در میان درام نویسان جدی در این دوره جورج هنری بوکر (۱۸۶۱ - ۱۸۲۳) ممتازتر از دیگران بود. بوکر پدر و مادر ثروتمندی داشت، و در ۱۸۴۸ نوشتن را آغاز کرد. نخستین نمایشنامه‌ی او کالی

تصویر ۱۵. ۷۳. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی کلبه‌ی عمو تام، که توسط جورج. ل. آیکین اجرا شده است. برگرفته از فرهنگ درام جهان.



تصویر ۱۵. ۷۳. صحنه‌ای از نمایشنامه‌ی کلبه‌ی عمو تام، که توسط جورج. ل. آیکین اجرا شده است. برگرفته از فرهنگ درام جهان.

موفق‌ترین نویسنده‌ی بورلسک باشد. او ایرلندی بود، و پیش از آمدن به آمریکا در سال ۱۸۴۲، با خانم وستریس همکاری داشت. پروگام بازیگر کم‌سودی محبوبی بود که چندین بار نیز بخت خود را به عنوان مدیر تئاتر آزمود، اما موفقیتی حاصل نکرد. او تعدادی رمان معروف را به صورت نمایشنامه درآورد، و خود نیز تعدادی نمایشنامه نوشت، که پو - کا - هون - تاس (۱۸۵۱)، یا وحشی نجیب (۱۸۵۵)، شاید بیش از دیگر آثارش معروف شد. این نمایشنامه هجویه‌ی بر سنت «وحشیان نجیب» بود، که بویژه از دهه‌ی ۱۸۲۰ رواج بسیار داشت. او آثار دیگری نیز به شیوه‌ی بورلسک نوشت و اجرا کرد. جورج. ل. فوکس (۱۸۲۵ - ۱۸۷۷) یکی از با استعدادترین بازیگران کم‌سودی در سده‌ی نوزدهم، به خاطر تقلیدهای مسخره آمیزش از مکبث، ریچارد سوم، و هملت مشهور شد. او همچنین با نمایش هامپی دامپی (۱۸۶۸) پانتومیم را جانی تازه

خنیاگران سیاه نمایش بدهند. نخستین گروه خنیاگران سیاه در ۱۸۵۲ تشکیل شد، و پس از آن سرعت بر تعداد آنها افزوده شد. در این گروه‌ها سیاهان آمریکایی ناچار بودند به تقلید از همکاران سفید پوست خود چهره‌ی خود را با رنگ سیاه، و لب‌ها را با رنگ سرخ رنگ آمیزی کنند، و موهای مصنوعی (ویگ) آشفته‌ای بر سر نهند. از میان همین گروه‌ها تعدادی بازیگر تخصصی به عالم نمایش عرضه شد. به علاوه، نمایش‌های موزیکال سیاهان از دهه‌ی ۱۸۹۰ به بعد از دل این گروه‌ها زاده شد.

بورلسک - خیابازی نیز، همچون انگلستان بین ۱۸۵۰ و ۱۸۷۰، یکی از محبوب‌ترین شکل‌های نمایشی بود. در این نمایش‌ها آثار مشهور، بازیگران، و یا حوادث روز مورد هجو قرار می‌گرفتند و همراه با رقص و آواز به سلیقه‌های دوستداران کم‌سودی پاسخ می‌دادند. جان بروگام (۱۸۱۰ - ۱۸۸۰) شاید

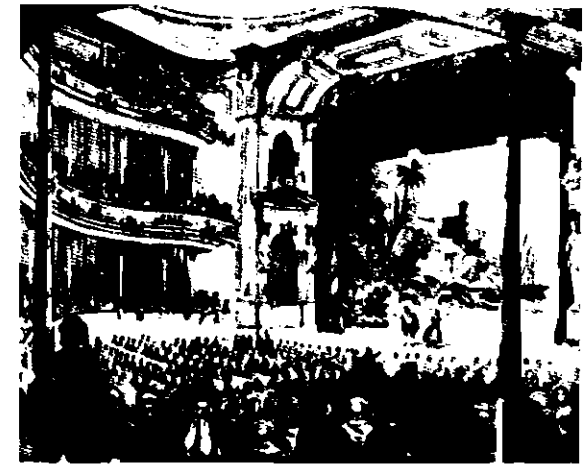
تصویر ۱۵. ۷۶. (۵) جوزف جفرسن در نمایشنامه‌ی
رپه فن وینکل نوشته‌ی بوسیکولت.



پی‌ریزی شد، اما ادام‌هی آن به واسطه‌ی جنگ داخلی متوقف ماند، و در دهه‌ی ۱۸۷۰ با گسترش سریع راه آهن، که امکان حرکت گروه را با همه‌ی وسایل میسر می‌ساخت، دوباره سر برآورد. در ۱۸۷۲ لاورنس بارت (۳۱۱)، همه‌ی اعضای گروه خود را به سفر برد، اما دکور به همراه خود نبرد؛ و در ۱۸۷۶ نمایشنامه‌ی رُزمیشل (۳۱۱) را به همراه همه‌ی اعضا و دکور و وسایل صحنه به سفر فرستاد. در فصل نمایشی ۱۸۷۶ - ۱۸۷۷ حدود ۱۰۰ شرکت مختلط در راه‌های آمریکا در رفت و آمد بودند، و در ۱۸۸۶ این تعداد به ۲۸۲ رسید.

در سال‌های اولیه‌ی سفرِ گروه‌های مختلط، گروه‌های ساکن محلی، در فاصله‌ی غیبت گروه میهمان در تئاتر خود نمایش می‌دادند، و هنگامی که گروه میهمانی به شهر می‌آمد، آنها برای نمایش به شهرستان‌های مجاور می‌رفتند. هنگامی که تماشاگران محلی حمایت خود را از گروه‌های ساکن شهرستان سلب کردند و به گروه‌های سیار دل بستند، مدیران تئاترهای شهرستانی بازیگران خود را جواب کردند و تنها به تئاترداری پرداختند. نظام جدید نتوانست شیوه‌ی ستاره‌گری را پایان دهد، بلکه از آن پس ستارگان نیز به همراه گروه خود به سفر پرداختند. هنری ایروینگ بین ۱۸۸۳ و ۱۹۰۲ هشت بار، سالوینی بین ۱۸۷۲ و ۱۸۸۹ پنج بار، کوکلن بین ۱۸۸۹ و ۱۹۰۰ سه بار، و سارا برنارد بین ۱۸۸۰ و ۱۹۱۸ نه بار به آمریکا سفر کردند. ستارگان کشورهای دیگر مجموعه‌ی کوچکی را در برنامه‌ی خود می‌گنجانیدند، اما گروه‌های آمریکایی غالباً تنها يك نمایشنامه را در سفرهای داخلی اجرا می‌کردند.

تصویر ۱۵. ۷۵. تئاتر نیپلو در نیویورک، در ۱۸۷۲. در این صحنه يك باله‌ی خیابازی در حال اجرا است. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هابلیتزل، دانشگاه نگراس، آوستین.



شرکتها از میان رفتند.

اگر چه دلایل بسیاری بر این تغییرات می‌توان بر شمرد، اما شاید مهمترین دلیل به وجود آمدن شرکت‌های «مختلط» (۳۱۸) باشد؛ این شرکتها همراه با بازیگران ستاره و همه‌ی اعضا و وسایل خود سفر می‌کردند. سفر دسته جمعی گروه با وسایل دنباله‌ی منطقی‌ی سفر به همراه ستارگان بود. در دهه‌ی ۱۸۴۰ بازیگران نقش اول گروهی از بازیگران نقش دوم را نیز به همراه می‌بردند، زیرا مطمئن نبودند که شرکت میزبان آنها بتواند بازیگران دیگر را تأمین کند.

در باره‌ی خاستگاه شرکت‌های مختلط میان مورخان توافق وجود ندارد. بوسیکولت ادعا کرده است که این شیوه را در حوالی سال ۱۸۶۰ آغاز کرده است، و گروهی را به همراه نمایشنامه‌ی کالین باون (۳۱۹) به سفر فرستاده است، اما این مربوط به انگلستان است. در کتابی که در ۱۸۵۹ در آمریکا چاپ شد، به گروه‌های مختلطی اشاره شده است که پیش از این تاریخ وجود داشته‌اند. جوزف جفرسن سوم (۳۲۰) نیز ادعا دارد که در این راه پیشگام بوده است. اما باید گفت که این سنت احتمالاً نخست توسط شرکت مختلط هاوارد - آیکن با نمایشنامه‌ی کلبه‌ی عمو تام در ۱۸۵۲

محلی بود. تغییر محل ثبت به کتابخانه‌ی کنگره در ۱۸۷۰ این وضع را تا حدی اصلاح کرد، اما امنیت کامل درام نویسان آمریکایی زمانی تضمین شد که ایالات متحده‌ی آمریکا توافقنامه‌ی بین المللی ۱۸۹۱ درباره‌ی حق مؤلف را پذیرفت، و نیز در ۱۹۰۹ آن را مورد تجدید نظر قرار داد.

تئاتر آمریکایی، ۱۸۷۰ - ۱۸۹۵

در سال‌های میان ۱۸۷۰ و ۱۸۹۵ دگرگونی‌های عظیمی در تئاتر آمریکایی پیدا شد؛ از جمله این که اعتبار گروه‌های سیار بر گروه‌های مستقر و ساکن چربید، نیویورک بدل به تنها مرکز تولید نمایش گردید، و نظام مجموعه‌های نمایشی (رپرتوار) از میان رفت و جای آن را نمایش‌های منفرد و پر اجرا گرفت. در ۱۸۷۰ شرکت‌های ثابت نمایشی در آمریکا به اوج گسترش خود رسیده بودند. تعداد پنجاه شرکت ثابت موجود در سال ۱۸۷۰، در ۱۸۷۸ به بیست، در ۱۸۸۰ به هشت، و در ۱۸۸۷ به چهار رسید و در ۱۹۰۰ عملاً اینگونه

که قادر بودند قطعات دکور را تا ۱۵ متر از زیر صحنه (و کارگاه دکور) بالا بکشند؛ و دستگاه‌های پرواز دیگری کار گذاشته بود که قطعات دکور را تا ۲۳ متر بالا می‌کشیدند. بوث برای نخستین بار، و سالها پیش از ایروینگ در انگلستان، دکورهای سه بعدی را آزادانه در صحنه می‌گذاشت. تئاتر بوث پیش صحنه نداشت، و برای ایجاد توهم واقعیت در آن از دکورهای جعبه‌یی استفاده می‌شد. او چنان نمایشهای مجللی برپا کرد که در ۱۸۷۴ ورشکسته شد. از آن پس

نمایشها برترین نمایشهای شکسپیری بودند که تا آن زمان در آمریکا اجرا شده بودند. نمایش هملت او ۱۰۰ شب پیایی به اجرا درآمد، که تا سده‌ی بیستم در آمریکا بی‌سابقه بود. پس از آن که برادرش لینکلن رئیس جمهور آمریکا را به قتل رساند، مدتی از تئاتر کناره‌گیری کرد. در ۱۸۶۹ تئاتری به نام تئاتر بوث (۳۷۵) مطابق سلیقه‌ی خود ساخت، و در ساختمان آن ابداعات چندی را عرضه کرد. کف صحنه را صاف و بدون شیار گرفت؛ چندین بالاکش در صحنه تعبیه کرد



تصویر ۱۵، ۷۹. پشت صحنه‌ی تئاتر بوث، ۱۸۷۰. کاربرد تله (بالاکش هیدرولیک) برای بالا و پایین بردن وسایل و قطعات دکور در اینجا قابل توجه است. این یکی از نخستین صحنه‌ها در ساختمان تئاتر است که کف صحنه‌ی مستقل دارد و استفاده از شیارها را کنار گذاشته است. داربستهای سقف برای نگه داشتن قطعات دکور به جای شیارهای کف صحنه نیز قابل توجه‌اند. از مجله‌ی اپلتن، سال سوم (۲۸) مه، ۱۸۷۰.

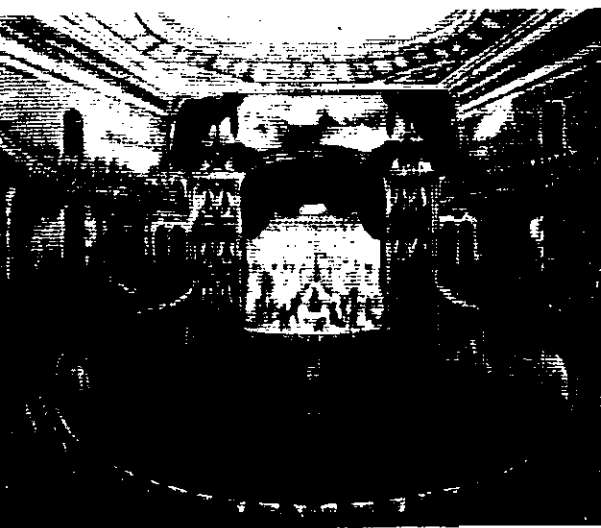


تصویر ۱۵، ۷۷. طرحی از نمایشنامه‌ی کالین پاون، نوشته‌ی بوسیکولت. برگرفته از نسخه‌ی اجرایی نمایشنامه، حدود ۱۸۶۵.

تصویر ۱۵، ۷۸ (●) ادوین بوث از تهیه‌کنندگان و بازیگران عمده‌ی آمریکایی آثار شکسپیر در نقش هملت، در اواخر سده‌ی نوزدهم. برگرفته از کتاب تاریخ تئاتر، نوشته‌ی جورج فریدلی، و جان ا. ریوز.



پیداست که همه‌ی این تغییرات یکشبه پیدا نشد و شرکتهای مهم آمریکایی سالها در برابر آن مقاومت می‌ورزیدند. با این حال شرکت والاک در ۱۸۸۸، تئاتر آرج استریت در ۱۸۹۲، و تئاتر موزه‌ی بوستن در ۱۸۹۳ مجبور به تعطیل شدند. اما باید دانست که پیشرفتهای عمده‌ی تئاتری در آمریکا میان ۱۸۷۰ و ۱۸۹۵ از گروههایی حاصل شد که ثابت بودند. در میان معتبرترین گروههای ثابت آمریکایی گروه ادوین بوث، اگوستین دالی، و استیل مک کی قابل ذکرند. ادوین بوث (۱۸۳۳ - ۱۸۹۳) پسر جونوس بروتوس بوث، از نوجوانی پدرش را در سفرها همراهی می‌کرد، و در سال ۱۸۴۹ برای نخستین بار در بوستن به صحنه رفت. از ۱۸۵۲ تا ۱۸۵۶ با شرکتهای مختلفی همکاری کرد و به کالیفرنیا، استرالیا، و غرب آمریکا سفر کرد، و سرانجام در تئاتر برتن در نیویورک به صحنه رفت. او از ۱۸۵۶ تا هنگام مرگ یکی از مهمترین ستارگان تئاتر آمریکا محسوب می‌شد. در ۱۸۶۳، تئاتر وینتر گاردن (۳۷) در نیویورک را اجاره کرد، و در آنجا تعدادی از آثار شکسپیر را تهیه کرد. این



تصویر ۱۵، ۸۱. نمای داخلی تئاتر خیابان پنجم در نیویورک. توجه شود که، بجز چند غرفه، بقیه‌ی غرفه‌ها به صورت ایوان سراسری درآمده‌اند. همچنین به صندلیهایی که در محوطه‌ی ارکسترا و راهروی وسط قرار دارند توجه شود. در این تئاتر پیش‌صحنه یا صحن عملاً از میان رفته است. برگرفته از مجموعه‌ی آلبرت دیویس، در مجموعه‌ی هابلیتزل، دانشگاه نکرزاس، اوستین.

تا دوران بازنشستگی در ۱۸۹۱، به عنوان بازیگر ستاره در آمریکا و کشورهای دیگر به ایفای نقش پرداخت. بوث معتقد بود که تئاتر باید بهترین درامها را به نمایش بگذارد، و وظیفه‌ی بازیگر آن است که زیبایی و خرد موجود در این بزرگترین نمایشنامه‌ها را نمایان

تصویر ۱۵، ۸۰. صحنه‌ی «ظهور روح» در برده‌ی اول نمایشنامه‌ی هملت، در تئاتر بوث، که ادوین بوث آن را تهیه کرده بود. برگرفته از طرحی از تامس. ب. گلینگ، حدود ۱۸۷۰. مجموعه‌ی تئاتری بوث از والتر فمینگ، کتابخانه‌ی نیویورک.



دیگری نیز در لندن دایر کرد. دالی از چند نظر حائز اهمیت است. او در توسعه‌ی واقعگرایی در نمایشهای آمریکایی سهم شایانی داشته است. بسیاری از نمایشهای او اقتباس از آثار دوما و ساردو بودند. در برخی نمایشنامه‌هایی که خود نوشت، از افکت مخصوص همچون عنصری تازه به شکلی واقعگرایانه استفاده کرد (قهرمان داستان به ریلهای راه آهن گیر می‌کند، در حالی که صدای نزدیک شدن قطار را می‌شنویم؛ قهرمان زن در يك کشتی بخاری زندانی می‌شود، و کشتی در حال سوختن است) و موضوعهای تازه‌یی را در تئاتر مطرح کرد. در نمایشنامه‌ی افق (۱۸۷۱) (۲۸۱) برای اولین بار سرخپوستان را همچون مردمی تبه‌کار معرفی می‌کند، و در آن تربیت و اخلاق متفاوت میان مردم شرق و غرب آمریکا را مورد تأکید قرار می‌دهد. مهمتر از همه آن که دالی کارگردانی نمایش را به عنوان عامل اصلی نمایش در آمریکا مستقر ساخت. او بر همه‌ی عناصر نمایش خود نظارت بی‌چون و چرایی اعمال می‌کرد، و از بسیاری جهات می‌توان او را با ساکس - ماینینگن در آلمان و ایروینگ در انگلستان مقایسه کرد. او به

تداوم شخصیت پردازی، و فارغ بودن از رفتارگرایی در اجراهایش ستایش بسیار کرده‌اند. از آنجا که قدرت جسمانی کافی نداشت، از قدرت انعطاف و درون گرایی صدایش کمک بسیار می‌گرفت. بوث بهترین بازی خود را در نقشهایی چون یاگو، هملت، اتللو، و ریشلیو (در نمایشنامه‌ی لیتن) ارائه می‌داد، و بسیاری از منتقدان او را بهترین بازیگری می‌شناسند که از تئاتر آمریکا برخاسته است.

اُگوستین دالسی (۱۸۳۶ - ۱۸۹۹) پیش از اجرای لی، مرد طرد شده (۱۸۶۲) منتقد تئاتر بود. او نمایشنامه‌ی مزبور را از دبورا (۱۸۷۸) اثر موزنتال (۱۸۷۸) آلمانی اقتباس کرده بود. نخستین نمایشنامه‌ی خود به نام زیر نور گاز (۱۸۶۷) (۲۸۰) را خود تهیه کرد. در ۱۸۶۹ تئاتر خیابان پنجم (۲۸۱) را اجاره کرد و گروه مستقلی تشکیل داد. از این سال تا پایان عمر یکی از بانفوذترین چهره‌های تئاتر آمریکا محسوب می‌شد. دالی بهترین آثارش را پس از ۱۸۷۹، پس از گشایش تئاتر دالی آفرید. تئاتر دالی سوسین تئاتری بود که به همراه گروهش در آن کار کرد. پس از موفقیت‌های چندی که در لندن به دست آورد در ۱۸۹۳ تئاتر

می‌تواند وضع نمایش را دگرگون کند؛ و نخستین کسی بود که در چندین مدرسه‌ی بازیگری در آمریکا روش دلسارت را به کار بست. در ۱۸۷۲ - ۱۸۷۳ يك برنامه‌ی کوتاه آموزشی برای نخستین بار در آمریکا در تئاتر سنت جیمز^(۳۲) خود به وجود آورد. اما کار عمده‌ی او در آموزش بازیگری در ۱۸۸۲ آغاز شد که اداره‌ی تئاتر لیسیم را بر عهده گرفت و در آنجا کلاسهای برای تربیت بازیگران تأسیس کرد؛ آکادمی هنرهای دراماتیک در آمریکا از دل این کلاسها زاده شد. دو تن از شاگردان مك کی خود دو مدرسه‌ی مستقل تأسیس کردند: ساموئل س. کوری^(۳۳) مدرسه‌ی فن بازیگری القایی^(۳۴) و چارلز و. ایرسُن^(۳۵) مدرسه‌ی فن بیان^(۳۶). این سه مرکز مهمترین مدارس اولیه‌ی آمریکایی در بازیگری بودند که روش مك کی و دلسارت را متداول کردند.

مك کی همچنین ۱۹ نمایشنامه نوشت یا اقتباس کرد که سه تای آنها حائز اهمیت‌اند: هیزل کیرك^(۳۷) (۱۸۷۸ - ۱۸۸۰)، برنده‌ی نهایی^(۳۸) (۱۸۷۷)، و پل کاوار^(۳۹) (۱۸۸۷). هیزل کیرك پس از ۲۸۶ اجرای پی در پی در نیویورک، سرانجام در ۱۸۸۲ توسط چهارده شرکت نمایشی مختلف به نمایشهای سیار پیوست. این نمایشنامه در تحول واقعگرایی در آمریکا نیز نقش مهمی داشته است، زیرا به خلاف آثار ملودراماتیک دیگر هیچ خشونت در آن به کار نمی‌رود، و شخصيتها در آن با همدردی و صداقت طراحی شده‌اند. پل کاوار را نیز به خاطر صحنه‌های پر جمعیت آن که به شیوه‌ی شرکت ساکس - مایننگن اجرا شد، ستوده‌اند.

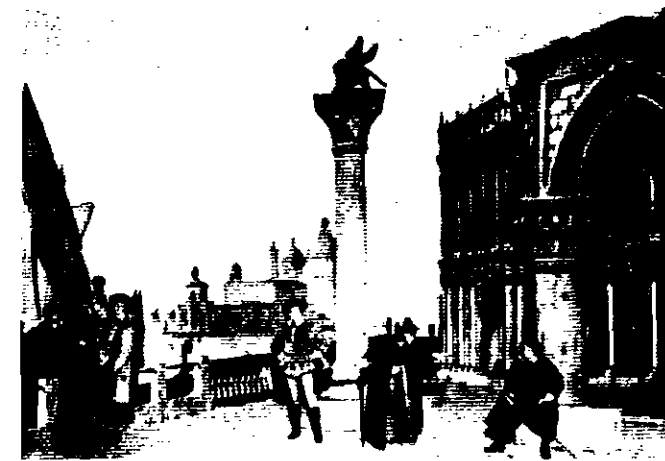
مك کی از پر بارترین مبتکران سده‌ی نوزدهم بشمار می‌رود. تئاتر مَدِیسُن اسکوتر گاردن^(۴۰) او که در

را در نقش زنان درد کشیده ارائه داد، و در بروز احساسات تماشاگران چنان واقعگرا بود که او را «ملکه‌ی تشنج» می‌خواندند. سبك کار او در ۱۸۹۰ از رواج افتاد، و بزودی به خاطر بیماری تئاتر را بكلی کنار گذاشت.

بازیگران عمده و ثابت قدم در شرکت دالی پس از ۱۸۷۹ «چهار ستاره‌ی بزرگ» بودند: آدا رِهان^(۴۱) (۱۸۶۰ - ۱۹۱۶) و جان درو دوم^(۴۲) (۱۸۵۳ - ۱۹۲۷)، بازیگران نقش اول؛ جیمز لوییس^(۴۳) (۱۸۴۰ - ۱۸۹۶) و خانم ج. ه. گیلبرت^(۴۴) (۱۸۲۲ - ۱۹۰۴) بازیگران اصلی نقشهای کم‌دی. بین ۱۸۷۹ و ۱۸۹۲ دالی با كمك این بازیگران بهترین گروه نمایشی در آمریکا را به وجود آورد. درو دوم و دوشیزه رِهان تربیت شده‌ی خانم درو بودند و تا ۱۸۹۲ که جان درو نیز شرکت دالی را ترك گفت نقش مقابل یکدیگر را ایفا می‌کردند. دوشیزه رِهان بیش از ۲۰۰ نقش ایفا کرد که بهترین آنها نقش کاترین در نمایشنامه‌ی رام کردن زن سرکش بود. جاذبه‌ی شخصی و صدای زیبایش او را یکی از محبوبترین بازیگران دوران خودش ساخته بود. رِهان چون قادر نبود با روش دیگری کار کند، پس از مرگ دالی در ۱۹۰۵ بازنشسته شد.

کار استیل مك کی^(۴۵) (۱۸۴۲ - ۱۸۹۴) بازیگر، نمایشنامه نویس، کارگردان، مخترع، طراح، و معلم تئاتر تنوع بیشتری از دالی داشت اما احتمالاً نفوذش از او کمتر بود، زیرا بسیاری از دستاوردهای او مدتی طول کشید تا ارزش خود را نشان دهند. به عنوان بازیگر و معلم، روش دلسارت^(۴۶) را به آمریکا معرفی کرد. پس از آموزش نزد فرانسوا دلسارت در فرانسه، به این نتیجه رسیده بود که روش دلسارت

تصویر ۱۵. ۸۲. پردی اول از نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی که توسط دالی تهیه شد. بازسازی دقیق قصر در ونیز در این صحنه قابل توجه است. در طرف چپ کانال بزرگ با قایقهای مربوطه دیده می‌شود. مجموعه‌ی تئاتری هاروارد.



گرفت. آگنس در ۱۸۷۴ از تئاتر دست کشید. ستاره بعدی فنی دیونپورت^(۴۷) (۱۸۱۵ - ۱۸۷۷)، دختر ا. ل. دیونپورت، متنوعترین بازیگر سده‌ی نوزدهم شناخته شد. فنی پس از کارآموزی در شرکت درو، در ۱۸۶۹ به گروه دالی پیوست و در ۱۸۷۵ بازیگر نقش اول گروه شد، و سپس گروه دالی را ترك کرد و در شرکت مستقل خودش ستاره شد. معروفترین كشف دالی، کلارا موريس^(۴۸) (۱۸۴۶ - ۱۹۲۵)، پس از جدا شدن آگنس از گروه، به شهرت رسید. موريس با ایفای نقش در نمایشنامه‌ی بند ۴۷^(۴۹) بلند آوازه شد، و او نیز بزودی دالی را ترك گفت. موريس بهترین بازی‌ی خود

خود این حق را داد که بازیگرانش را در تفسیر نقشهایشان، فوت و فنه‌ای صحنه، و خط حرکتی راهنمایی کند، و شیوه‌ی سنتی استخدام بازیگران را بر طبق رشته‌ی حرفه‌ی کنار گذاشت. به خاطر روش کارش بازیگران جوان را بیشتر جلب می‌کرد، و بسیاری از این بازیگران جوان در شرکت دالی ستاره شدند. او را می‌توان یکی از نخستین «ستاره سازان» تاریخ نمایش بشمار آورد. نخستین ستاره‌ای که از گروه او برخاست آگنس اِتل^(۵۰) (۱۸۵۲ - ۱۹۰۳)، بدون هیچ تجربه‌ی قبلی در نخستین نمایشنامه‌ی مهم دالی، دنگ و فنگ^(۵۱) (۱۸۷۰)، نقش اول را بر عهده



تصویر ۱۵. ۸۳. صحنه‌ای از نمایش رام کردن زن سرکش، که در ۱۸۸۶ توسط دالی تهیه شد. این صحنه مربوط به اتاق خانه‌ی بانینا است. مجموعه‌ی هنرهای تئاتری هاپلینزل، دانشگاه نِکراس، آوِستین.



تصویر ۱۵، ۸۵. برنسن هاوارد نخستین
درام‌نویس حرفه‌ای آمریکایی، که از پانین انجمن
درام‌نویسان آمریکایی بود، و حق مؤلف آثارش را
دریافت می‌کرد.

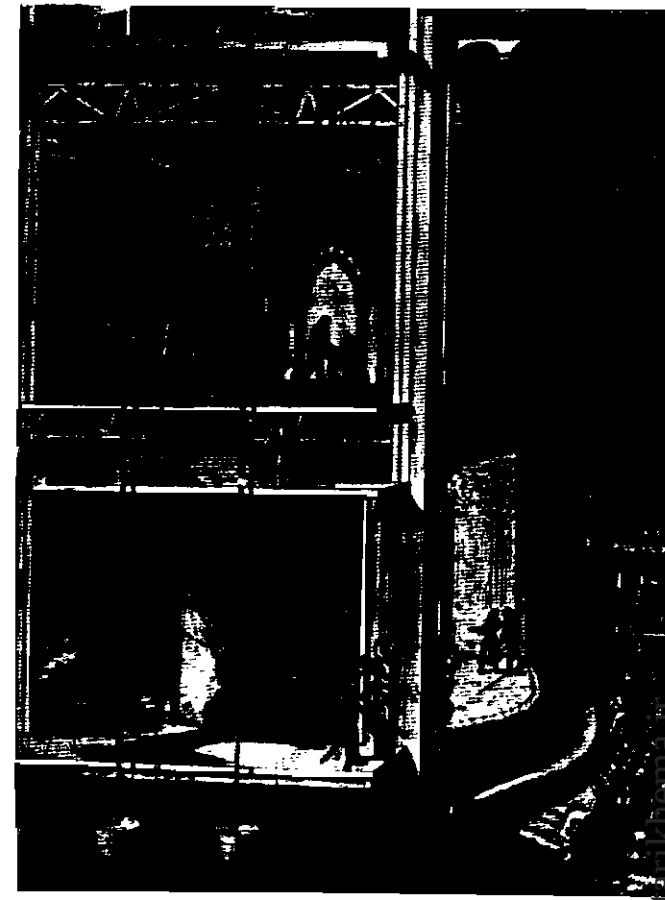
دارند. اگر چه انطباق تاریخی در دکورها در سراسر
سده‌ی نوزدهم رو به افزایش بود، اما توجه به
واقعگرایی در شخصیت پردازی و موقعیتهای نمایشی
هنجار‌کننده داشت. در ۱۸۵۷ با اجرای نمایش کامیل
گام بلندی به سوی موضوعهای تازه برداشته شد. این
نمایشنامه که در نظر بسیاری از تهیه‌کنندگان اثری
جسورانه شناخته می‌شد نخست توسط لاراکین، در
نقش کامیل، به صورت رویای وحشتناکی که قهرمان
زن داستان از آن بیدار می‌شود، عرضه شد. این
نمایشنامه را ماتیلتا هرون^(۲۳۱) (۱۸۳۰ - ۱۸۷۷) نیز
بدون دستکاری ترجمه کرده بود، و خود آن را بدون
آرمانگرایی در شخصیت‌ها به صورتی واقعگرایانه به‌صحنه
برد. این نمایش ۱۰۰ شب پیاپی اجرا شد، و دوشیزه
هرون به خاطر بازی طبیعت‌گرایانه‌اش مورد تقدیر
قرار گرفت.

اما واقعگرایی در این دوره محدود می‌شد به
گنجاندن حال و هوای محلی در نمایشنامه‌ها. هنگامی
که برت هارت^(۲۳۲) و مارک‌تواین^(۲۳۳) محبوبیتی به دست
آوردند، نمایشنامه‌هایی چون همسفر من^(۲۳۴) (۱۸۷۹)
نوشته‌ی بارتلسی کمبل^(۲۳۵) (۱۸۴۳ - ۱۸۸۸) به

تئاتر لیسوم به‌شهرت رسیده بودند. او پس از مرگ
برادرش اداره‌ی تشکیلات گسترده‌ی او را بر عهده
گرفت. ا. م. پالمر^(۲۳۶) (۱۸۳۸ - ۱۹۰۵) نیز از ۱۸۷۲
تا ۱۸۹۶ در تئاتر یونیون اسکوتر^(۲۳۷)، و از ۱۸۸۴ تا
۱۸۹۱ در مدیسن اسکوتر، و از ۱۸۹۱ تا ۱۸۹۶ در
شرکت والاک گروههای نمایشی معتبری را اداره
کرد. او موفقیت خود را از طریق نظارت بر تهیه‌ی
نمایشها به‌دست می‌آورد و وظایف اجرایی را به‌دیگران
می‌سپرد. اگر چه در انتخاب نمایشنامه‌ها محافظه‌کار
بود و بازیگرانی را استخدام می‌کرد که امتحان خود را
قبلاً داده بودند، اما قادر بود امتیاز همکارانش را
تشخیص دهد. او افراد شایسته را پاداش می‌داد و
نمایشهای خود را همواره در سطح بالا نگه می‌داشت.
با متداول شدن آثار تازه‌ی نمایشی، نمایشنامه
نویسی به حرفه‌ی تمام وقت بدل شد. برنسن
هاوارد^(۲۳۸) (۱۸۴۲ - ۱۹۰۸) نخستین درام‌نویس
حرفه‌ی در آمریکا از سال ۱۸۶۴ آغاز به کار کرد، و با
نمایشنامه‌ی سارا توگ^(۲۳۹) (۱۸۷۰) که ۱۰۱ شب پیاپی
اجرا شد توجه همگان را به خود جلب کرد. از میان
هجده نمایشنامه‌ای که نوشت دختر بانسکدار^(۲۴۰)
(۱۸۷۸)، خانم وینتروپ جوان^(۲۴۱) (۱۸۸۲)، و
شانداو^(۲۴۲) (۱۸۸۸) از همه معروفترند. شانداو که به
ماجرای جنگ داخلی مربوط است توسط فروهام به
صحنه رفت. هاوارد نخستین نمایشنامه‌نویس
آمریکایی بود که حق مؤلف دریافت کرد و در ۱۸۹۱
انجمن درام‌نویسان آمریکایی به کوشش او تأسیس
شد. این انجمن پیشاهنگ اتحادیه‌ی درام‌نویسان
آمریکایی امروزی است.

غالب درامهای این دوره گرایش به واقعگرایی

تصویر ۱۵، ۸۴. طرحی از مقطع تئاتر مدیسن اسکوتر
که در ۱۸۷۹ توسط مک کی ساخته شد. صحنه‌ی
دوطبقه‌ی این تئاتر که توسط بالاکش مستقر شده
قابل توجه است. این بالاکش به وسیله‌ی وزنه‌های
متوازن بالا و پایین می‌رفت. برگرفته از مجله‌ی علمی
آمریکایی (نجم آوریل ۱۸۸۴).



به قاره‌ی تازه، و تحول تدریجی‌ی کشور آمریکا را در
آنجا به نمایش بگذارد. بحران مالی مانع از اجرای این
طرح شد، اما از نقشه‌ها و طرحهایی که به دست ما
رسیده می‌توان گفت که این برنامه عملی بوده است.
تنها معدودی از تهیه‌کنندگان آمریکایی بدین پایه خلاق
بوده‌اند، و تا به این حد با بد اقبالی روبرو شدند.
مدیران مهم دیگر در این دوره عبارتند از دانیل
فروهام و ا. م. پالمر. دانیل فروهام^(۲۴۳) (۱۸۵۱ -
۱۹۴۱) جای مک کی را در تئاتر لیسوم گرفت، و تا
سال ۱۹۰۲ یکی از بهترین شرکت‌های نمایشی در
نیویورک را به وجود آورد. بسیاری از ستارگانی که در
تئاتر برادرش چارلز فروهام^(۲۴۴) بازی می‌کردند، ابتدا در

۱۸۷۹ گشایش یافت دارای دو طبقه‌ی بالا رونده بود
که هر يك ۶/۵ متر پهنا و ۹/۵ متر عمق داشتند، و در
عرض چهل ثانیه قابل تغییر بودند. تئاتر لیسوم او در
۱۸۸۵ نخستین تئاتری بود که از نور برق استفاده
کرد، و به وسایل ایمنی‌ی خوبی مجهز بود. مک کی در
تئاتر مدیسن اسکوتر گاردن در نمایشنامه‌ی که در
باره‌ی هجوم به غرب و ماجراهای «بافولوبیل»
کودی^(۲۴۵) نوشته و اجرا شد، صدای توفان و تاخت
اسبان را به شکل واقعگرایانه‌ی ایجاد کرد. بسیاری از
طرحهای عظیم مک کی هرگز به مرحله‌ی اجرا در
نیامدند. او «تماشاگاهی»^(۲۴۶) با بیست و پنج صحنه
طراحی کرده بود، و بر آن بود که سفر کریستف کلمب



تصویر ۱۵. ۸۶. ویتلاک، که در نمایش اصلی سیاه‌بازی در نیپلو گاردن، نقش اول را برعهده داشت (۱۸۶۶) برگرفته از مجموعه‌ی آلبرت دیویس، در مجموعه‌ی هابلیتزل، دانشگاه تکزاس، آوستین.

عمومی را جریحه دار نمی‌کرد، از اینرو سرعت مورد توجه قرار گرفت. هنر درام نویس بزرگی نبود، اما سهم او در استقرار واقعگرایی در آمریکا بیش از درام نویسان دیگر بوده است.

به رغم وجود گرایشهای واقعگرایانه، غالب تئاترها سرگرمیهای عامه پسند اجرا می‌کردند. پس از ۱۸۷۰ شکلهای دراماتیک فرعی با نمایشهای واریته مخلوط شدند، و فرا یافت تازه‌ای از یورلسک و وودویل را به دست دادند. در ۱۸۶۶، با ظهور یک گروه رقصگران باله در نیویورک، نمایش یورلسک تغییراتی را آغاز کرد، و با نمایشهای سیاه‌بازی (۱۸۸۱)، ادغام شد. نتیجه‌ی این ادغام ترکیبی از دکورهای مجلل و تماشایی، دختران نیمه برهنه، موسیقی، رقص و آواز را به بار آورد. نمایش اخیر چندان مورد توجه قرار گرفت که ۱۶ ماه پیاپی اجرا شد، و بذر تقلیدهای بیشماری را

کرد. هنر نویسند، بازیگر، تهیه کننده و کارگردان آثار خود بود. مهمترین نمایشنامه‌ی او مارگارت فلمینگ (۱۸۹۰) معمولاً واقعگرایترین درام آمریکایی در سده‌ی نوزدهم ارزیابی شده است. این نمایشنامه داستان زنی است که سرپرستی کودک حرامزاده‌ی شوهرش را آگاهانه بر عهده می‌گیرد. مارگارت فلمینگ پر از جزئیات واقعگرایانه است و تأکید عمده‌اش بر تضاد روانی میان شخصیتهاست. موضوع این نمایشنامه مورد توجه تهیه کنندگان پولساز قرار نگرفت، از اینرو هنر آن را در تالارها و تئاترهای فرعی به صحنه برد، و خود را دچار مضایق مالی ساخت، اما با نوشتن نمایشنامه‌ی زمینهای ساحلی (۱۸۹۲) بار دیگر سر و سامان گرفت. زمینهای ساحلی در باره‌ی مردی آرام و دوست داشتنی از اهالی نیو انگلند است. با آن که این نمایشنامه نیز صریح و واقعگرایانه بود، اما اخلاق

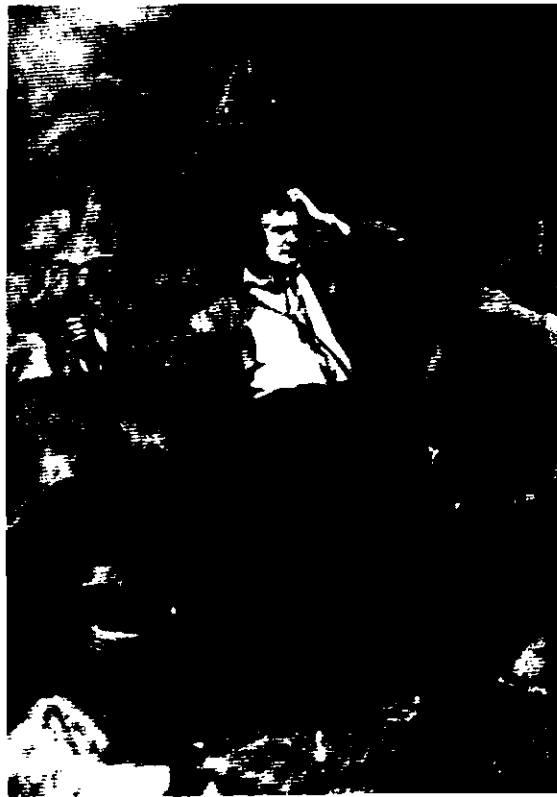
او نشان ندادند، اما امروزه او را ناظر بی‌طرف اوضاع جامعه‌ی خود می‌شناسند.

واقعگرایی در این دوره از طریق آثار ژیل و هنر گسترش وسیعی یافت. ویلیام ژیل (۱۸۵۵ - ۱۹۳۷) پس از ۱۸۷۵ با بر صحنه گذاشت و در ۱۸۸۱ نخستین نمایشنامه‌ی خود را به نام استاد (۱۸۸۱) نوشت. از میان بیست نمایشنامه‌ی او در تصرف دشمن (۱۸۸۶) نخستین اثر مهم در باره‌ی جنگ داخلی آمریکا؛ مأمور مخفی (۱۸۹۵)، و شرلوک هولمز (۱۸۹۹) از همه مهمترند. در آثار چاپ شده‌ی او توضیح صحنه‌ها جای بیشتری از دیالوگ اشغال کرده‌اند، زیرا ژیل تمامی دقایق حرکات صحنه را توضیح داده است. اگرچه آثار او اساساً ملودرام شناخته می‌شوند، اما توانسته‌اند توهم زندگی واقعی را با انباشتن صحنه‌ها با جزئیات ظاهری بیافرینند. ژیل یکی از بهترین بازیگران دوران خود نیز محسوب می‌شد. او با تمرکز بر همه‌ی لحظات حرکت خود چنان می‌نمود که «همواره کار را برای نخستین بار اجرا می‌کند». حتی اگر اجرای نمایش او سالها ادامه می‌یافت.

جیمز ا. هرن (۱۸۳۹ - ۱۹۰۱) کار خود را در ۱۸۵۹ به عنوان بازیگر آغاز کرد. در دهه‌ی ۱۸۷۰ ضمن این که مدیر صحنه‌ی تئاتری در سان فرانسیسکو بود تعدادی نمایشنامه اقتباس کرد که در برخی از آنها با دیوید بلاسکو (۱۸۸۸)، همکاری داشت. با نمایشنامه‌ی خانمانسوز (۱۸۸۸)، که عواقب باده گساری را در یک روستای ماهیگیری در ماساچوست نشان می‌دهد، توجه منتقدان را به خود جلب کرد. هنر به تشویق ویلیام دین هاولز (۱۸۸۱) و واقعگرایان دیگر آمریکایی با صداقت و دقت تمام زندگی دور و بر خود را تصویر

زندگی‌ی پیشاهنگان آمریکایی پرداختند. رنگهای محلی نیز در آثاری چون آلاباما (۱۸۹۱)، در سرزمین میزورا (۱۸۹۳)، و آریزوناس (۱۸۹۷) نوشته‌ی آگوستوس تامس (۱۸۵۷ - ۱۹۳۴) منعکس شدند، گو اینکه بهترین آثار تامس حال و هوای دیگری داشتند. او در نمایشنامه‌ی ساعت آنچه (۱۹۰۷) هیپنوتیسم و ارتباط درونی (تله پاتی)، و در عنصر نفوذی (۱۹۱۸) داستان میهن پرستی شمالی را نمایش می‌دهد که در جنگ داخلی آمریکا به خاطر میهنش و کسب خبر خود را اهل جنوب معرفی می‌کند.

در آثار ادوارد هریگان (۱۸۴۵ - ۱۹۱۱) حال و هوای محلی به گونه‌ی دیگری ترسیم شده است. هریگان نویسنده‌ی کمدی بود که سنت قدیمی «بچه‌ی باوری» را ادامه داد، و در آغاز کارش با همکاری تونی هارت (۱۸۵۷ - ۱۸۹۱) در تئاترهای واریته به شهرت رسید. هریگان کار خود را با نوشتن طرحهای نمایشی آغاز کرد، و سپس به نوشتن نمایشنامه‌های بلند در باره‌ی گروههای مختلف مهاجر نیویورک روی آورد. او با تلفیق فارسیهای پر حادثه (۱۸۸۱) (بکوب بکوب) با سبک واقعگرایی نمایشنامه‌های خود را با صحنه‌هایی تکان دهنده به پایان می‌برد؛ صحنه‌هایی چون انفجار کارخانه‌ی سازنده‌ی وسایل آتشبازی و به همراه آن سقوط اجساد کارکنان از سقف صحنه بر زمین. هریگان خود نیز در نمایشنامه‌های خود بازی می‌کرد و آنها را با دکور و لباسهای واقعگرایانه با دقت تمام کارگردانی می‌کرد. پس از ۱۸۹۵ هریگان بندرت در نمایشی ظاهر شد. منتقدان معاصر او اعتنای چندانی به



تصویر ۸۸. ۱۵. جوزف جفرسن سوم در نقش ریپ فن وینکل. نقشی که حدود چهار سال اجرا می‌کرد. برگرفته از مجموعه آلبرت دیویس، در مجموعه هایلینزل، دانشگاه نکرزاس، آوستین.

کمال پیموده بود. او که در آغاز عملاً بی‌سواد بود، با کوششهای فراوان بارت بدل به يك «محقق» تئاتر شد، و در دهه‌ی ۱۸۸۰ به‌عنوان ستاره با بوث به‌صحنه رفت. دریافت روشن او از نقشهایش مورد توجه منتقدان بود، اما اجراهایش از صحت کامل برخوردار نبودند، زیرا بیانی مصنوعی داشت. ریچارد منسفیلد^(۲۲۸) (۱۸۵۴ - ۱۹۰۷) در ۱۸۸۰ به صحنه رفت، و در ۱۸۸۳ نخستین موفقیت خود را در نقش بارون شوربال، شخصیتی فاسد و پیر در نمایشنامه‌ی داستان عاشقانه‌ی پارسی^(۲۲۹)، به دست آورد. پس از ۱۸۸۶ خود شرکت مستقلی دایر کرد و هر سال نقش تازه‌ی از آثار محبوب قدیمی به مجموعه‌ی خود افزود. او در نقشهای ملودراماتیک و عجیب و غریب بهتر بود، اما فقدان نرمش و ظرافت او مانع از کسب موفقیت در نقشهای عمده‌ی

وینکل^(۲۳۰)، هرگز از مجموعه‌ی نمایشی او حذف نشد. او را به خاطر بازی‌ی خونسردانه، حرکت القایی^(۲۳۱) و حرکات جنبی‌ی خلاقش بسیار ستوده‌اند. او قادر بود تأثر و خنده را توأم کند. جان مک کولو^(۲۳۲) (۱۸۳۲ - ۱۸۸۵) در پانزده سالگی از ایرلند به آمریکا آمد. از ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۶ در مقابل ادوین فورست به ایفای نقشهای دوم پرداخت، و توانست شیوه‌های فورست را اقتباس کند، و پس از نمایش در سان فرانسیسکو از ۱۸۶۶ تا ۱۸۷۵ تحت تأثیر مک کی سبک بازی‌ی خود را تغییر داد. در پایان عمر او را دومین بازیگر مهم آمریکایی پس از بوث در نقشهای تراژیک می‌شناختند. لاورنس بارت^(۲۳۳) (۱۸۳۸ - ۱۸۹۱) به توصیه‌ی چندین نفر به تئاتر روی آورد. او در ۱۸۵۷ در شرکت برتن کارش را آغاز کرده و در آنجا به آرامی راه



تصویر ۸۷. ۱۵. رقصگران مک گیلتن در نمایش سیاه‌بازی، در نیپلو گاردن، نیویورک. در این نمایش هرازگاه گروههای مختلفی شرکت می‌کردند. برگرفته از مجموعه آلبرت دیویس، در مجموعه هایلینزل، دانشگاه نکرزاس، آوستین.

۱۹۰۸) بورلسک را به صورت آبرومندی تغییر داد تا خانواده‌ها را به دیدن این نمایش جلب کند، و از حدود ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰ وودویل یکی از محبوبترین سرگرمیهای تئاتری بشمار می‌رفت. این شکل نمایشی، که اساساً ترکیبی از نمایشهای گوناگون بود، از طرحها و نمایشهای کوتاهی تشکیل می‌شد که معمولاً بازیگران مهم آن را اجرا می‌کردند. غالب بازیگران عمده‌ی این دوره را پیش از این نام برده‌ایم، اما بازیگران معدود دیگری را نیز می‌توان به آن فهرست افزود. جوزف جفرسن سوم^(۲۳۴) (۱۸۲۹ - ۱۹۰۵) یکی از دوست‌داشتنی‌ترین بازیگران سده‌ی نوزدهم آمریکایی بود که از سن چهار سالگی به صحنه می‌رفت. در آغاز با ایفای نقشهای کم‌مدی مشهور شد، اما پس از ۱۸۶۵ نمایشنامه‌ی ریپ فن

پراکند. در ۱۸۶۹ با ظهور لیدیا تامسن^(۲۳۵) و «موبورهای انگلیسی» اش، که با جاذبه‌های زنانه بیش از هجویه‌های مرسوم در بورلسک می‌پرداخت، این موج شدت بیشتری گرفت و بدین ترتیب بورلسک چهره‌ی تازه‌ای یافت: مجموعه‌ی نمایشهای سرگرمی‌ی متنوع، که موزیکالهایی همراه با زنان زیبا را چاشنی‌ی خود می‌کردند. حال و هوای شهوانی‌ی این نمایشها در میان مردان محبوبیت زیادی یافته بود. بورلسک تا پیش از جنگ جهانی اول به اوج محبوبیت خود رسید، و در ۱۹۲۹ به نمایش «رقصهای برهنه»^(۲۳۶) تبدیل شد، و نمایشهای سنتی بورلسک در حاشیه‌ی نمایشهای قانونی به صورت اولیه‌ی خود بازگشتند. وودویل نوین نیز از دل چنین نمایشهایی زاده شد. در دهه‌ی ۱۸۸۰ تونی پاستور^(۲۳۷) (۱۸۳۷ -

نگاهی به منابع تاریخ تئاتر

زیادی را تحت عنوان جادو: توهمنهای صحنه و تمهیدات عملی^(۲۵۱) (۱۸۹۷) به چاپ می‌رساند، که بخش اعظم این مقالات به «علم در تئاتر» اختصاص داشتند. این مقالات منابع اطلاعاتی پر ارجی در باره‌ی تکنولوژی تئاتر آن دوره در اختیار ما می‌گذارند.

در میان ابزارهایی که در مقالات جادو درج شده بالاکشی است که مک کی در تئاتر مدیسُن اسکوتر (تصویر ۱۵، ۴۹) به کار برده است:

محور (میله‌ای) که بالاکش از طریق آن بالا و پایین می‌رود از سقف تا زیر زمین صحنه حدود ۳۴ متر درازا دارد... همه‌ی ساختمان این دستگاه ۱۶/۵ متر ارتفاع، ۶/۵ متر پهنا، و ۹/۵ متر عمق دارد، و وزنش حدود ۲۸ تن است... برای تغییر هر دکور تنها چهل ثانیه وقت لازم است، و کل این دستگاه تنها توسط چهار نفر به کمک دستگیره‌ی به حرکت در می‌آید. حرکت دکور بدون صدا، لرزش، یا ارتعاش انجام می‌شود، و تعادل وزن قطعات صحنه به وسیله‌ی وزنه‌های متوازن حفظ می‌شود... بر هر یک از صحنه‌های متحرک آن نیم پرده‌ها و ردیفهائی از نور چراغ تعبیه شده است، و هر صحنه تله‌ی (بالاکش) ویژه‌ی برای خود دارد... (صفحه‌ی ۲۷۱).

یکی از راههای مطالعه‌ی تاریخ تئاتر شناخت تکنولوژی موجود در هر دوره است تا دریابیم برای ایجاد افکتهای مخصوص مورد نیاز نمایشنامه نویسان، کارگردانان، و طراحان صحنه چه امکاناتی در دست بوده است. از دوران یونان باستان تا به امروز، همواره در تئاتر از تکنولوژی بهره برداری شده است، و نمایشگران کوشیده‌اند وسایل و امکانات موجود را بشناسند. شناخت شیوه‌ی کار برد این وسایل در دوره‌های مختلف، در شناخت سبک و کیفیت بصری هنرهای نمایشی کمک بسیاری به ما می‌کند. کمتر دورانی همچون اواخر سده‌ی نوزدهم آگاهی به دانش علمی و کاربرد آن در نمایشها مورد علاقه بوده است. شاید آشکارترین نتیجه‌ی این برخورد را بتوان در دستگاههای ماشینی‌ی صحنه یافت. در غالب حوزه‌های دیگر تهیه‌ی نمایش نیز این امر صادق است، زیرا که هدف اصلی‌ی هر نمایشی آفریدن توهمی بود که چندان نزدیک به واقعیت باشد که حتی اشخاص کنجکاو را از تشخیص آن عاجز کند. تکنولوژی‌ی صحنه از موضوعهای رایج مجله‌های فنی بود که در این میان احتمالاً مجله‌ی علمی‌ی آمریکایی^(۲۵۰) (ساینتیفیک آمریکن) از مهمترین آنها است. آلبرت ا. هاپکینز^(۲۵۱)، که سالها ویراستار این مجله بود، مقالات

حقوق بازیگران وجود نداشت، برای روزهای تمرین حقوقی به آنها پرداخت نمی‌شد، و اگر نمایشی به هر علت تعطیل می‌شد، آنها را بدون هیچ حقی رها می‌کردند. در اواخر سده‌ی نوزدهم بازیگران از مقامی که ۲۰۰ سال در اختیار خود داشتند سقوط کردند، و زیر نظر کارگردان و تهیه کننده قرار گرفتند. در اواخر سده‌ی نوزدهم هنرمندان اروپایی چندان از وضع خود ناراضی بودند که دست به نوآوریهای دیربایی زدند. کوششهای این هنرمندان راه و روشها و تجربه‌هایی را مطرح کرد که بعدها در تئاتر نوین به کار آمد.

تراژیک می‌شد. او نمایشهای مجلل بسیاری تهیه کرد و در آنها به ایفای نقش پرداخت، چنان که غالباً او را با ایروینگ مقایسه کرده‌اند.

در ۱۸۹۵ وضع بازیگران تئاتر تغییرات چشمگیری یافت. در دهه‌ی ۱۸۷۰ سود سالانه‌ی آنان حذف شد و جای آن را دستمزد جاری گرفت. با رواج شرکتهای سیار بازیگران ناچار شدند برای جستجوی کار به نیویورک بروند، زیرا نیویورک مرکز تجمع همه‌ی شرکتهای بود. علاوه در این دوره بازیگران تنها برای اجرای یک نمایش استخدام می‌شدند و نه برای تمام فصل. چون در این دوره اتحادیه‌ی برای دفاع از

هایکینز همچنین تماشاگاه (اسپکتاتوریم) مک کی، صحنه‌های گردان لانتینلاگر (تصویر صفحه‌ی ۵۰۱ اصلی)، صحنه‌ی مسابقات اسب دوانی (تصویر ۱۴، ۱۶)، و وسایل گوناگون دیگر، از جمله بسیاری از ابزارهایی را که در اپراهای واگنر به کار می‌رفت (از جمله پرواز بانوان راین در اپرای طلای راین^{۲۵۳})، و نحوه‌ی حرکت ارژدها در اپرای زیگفريد توصیف می‌کند.

یکی از حوادث عمده‌ی این دوره کشف برق به عنوان نیروی عمده‌ی دستگاههای صحنه و تولید روشنایی بود. در اینجا گزارشی از تئاتر ساوی متعلق به گیلبرت و سالیوان نقل می‌شود:

... برای نخستین بار در لندن نورپردازی صحنه تماماً توسط برق انجام می‌گیرد. سیستمی که در اینجا به کار رفته استفاده از لامپ افروزه‌ای است... حدود ۱۲۰۰ منبع نور تعبیه شده، و نیروی کافی برای این چراغها را موتورهای بزرگ بخار با قدرت ۱۲۰ اسب تأمین می‌کنند که در محوطه بازی در نزدیکی تئاتر کار گذاشته شده‌اند. این نور نه تنها محل تماشاگران، بلکه چراغهای زمینی صحنه، چراغهای بالا و پایین صحنه، و غیره را نیز روشن می‌کند... آنچه در این تئاتر انجام گرفته در مرحله‌ی تجربه است، اما، بدون شکست نمی‌توان پیروز شد.

مجله‌ی تایمز، سوم اکتبر ۱۸۸۱.

سده‌ی نوزدهم همچنین بر آن بود تا به طراحی صحنه و لباس به شیوه‌ی علمی نزدیک شود، تا انطباق آنها را با واقعیت تضمین کند. چارلز کین حتی گاه

منابعی را که برای انتخاب لباس و دکور به کمک گرفته بود، و همچنین دلایل انتخابش را، در جزوه یا بروشور نمایش توضیح می‌داد. این گزارشها (که بخشی از آن در زیر خواهد آمد) نخستین بار برای نمایش مکبث، در ۱۸۵۳، تهیه شده‌اند:

همین اطلاعات غیر دقیقی... که در باره‌ی لباس ساکنان اسکاتلند در سده‌ی یازدهم در اختیار داریم، و لباسهای این تراژدی را بر آن منطبق کرده‌ایم، با مشکلات زیادی فراهم آمده است... از آنجا که منابع اندکی در اختیار داریم، من بناچار این مواد را از میان ملتهایی به دست آورده‌ام که اسکاتلند مدام با آنها در حال جنگ بوده است... در این نمایش من تونیک، شتل، بند جوراب، و غیره را از دینز و آنگلساکسونها وام گرفته‌ام... چنین می‌نماید که روپوش مردان ترکیبی از حلقه‌های آهنی یا نقش برجسته‌هایی بوده که بر روی پارچه یا چرم دوخته می‌شد؛ چیزی شبیه به روپوش آنگلو ساکسونها... معماری دوران پیش از اشغال نورمنها در سراسر نمایشنامه مورد استفاده قرار گرفته... در این مورد از دانش آقای جورج گادوین استاد ارجمند بنیاد سلطنتی معماری بهره‌ی بسیار برده‌ام که بدینوسیله از یاریهای ایشان سپاسگزار می‌کنم.

تراژدی مکبث... که برای اجرا در تئاتر پرنسس تهیه شده، به همراه یادداشتهای چارلز کین (لندن، ۱۸۵۳)، صفحات ۵ تا ۹.

بازیگری نیز نتوانست از گرایشهای علمی بر کنار بماند، و دلسارت در فرانسه کوشید آن را در حد قوانینی قابل آموزش محدود کند:

دریافته بودم که بدون در دست داشتن يك نظام، ديكنه کردن گرايشها و عقايد يك استاد بازیگری به نوآموزان تا چه حد بيهوده است... و مطمئن بودم که باید قوانینی وجود داشته باشند... من هسته‌ی آنها را می‌شناختم... بنابراین برای قاعده بندی‌ی آنها تردید به خود راه ندادم.

یکی از مریدان دلسارت اساس فرضیه‌های نظام او را چنین خلاصه کرده است:

هر علمی بر اصولی استوار است که حقایق آن علم را مدلل می‌سازد. بنابراین برای آموزش دادن و آموختن [علم بازیگری] باید (۱) قوانین کلی‌ی اداره‌ی اندامها و حرکت آنها را به دست آوریم؛ (۲) این قوانین کلی را بر حرکت هریک از اندامها منطبق کنیم؛ (۳) هر حرکت شکلی دارد، و ما باید معنای آن شکل را دریابیم؛ (۴) و این معنا را به حالات مختلف روحی منتقل کنیم.

نظام دلسارت (۱۸۵۲)... بر اساس نوشته‌های موجود از فرانسوا دلسارت (نیویورک، ۱۸۸۷).

دلسارت و پیروانش بدن انسان را به قسمت‌های مختلفی تقسیم کردند، و قوانینی به دست دادند که هر يك از اعضای بدن بر طبق آن قوانین احساسها و حالات روحی‌ی خود را بیان می‌کند. در اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم آموزش بازیگری در اروپا و آمریکا بر طبق این نظام انجام گرفت.

نیاز به دقت در همه‌ی جنبه‌های تولید نمایش، که در آثار شرکت ساکس - ماینینگن دیده می‌شد، از

۱۸۷۴ تا ۱۸۹۰ با سفر این گروه به سراسر اروپا مورد توجه قرار گرفت. این شرکت در ۱۸۸۱ در لندن نمایش داد. منتقدان انگلیسی با همه‌ی جنبه‌های کار آنها موافق نبودند، زیرا ادعا می‌کردند که شیوه‌ی کار انگلیسیها در بسیاری از موارد بهتر از آنهاست، با این حال موارد بسیاری از کار آنها را الگوی خود قرار دادند. در اینجا قسمتی از نقد نمایش جولیوس سزار را که توسط شرکت ماینینگن اجرا شد نقل می‌کنیم (تصویر ۱۵ - ۳۶):

شاید... بتوان گفت که هرگز نمایش مجللی از شکسپیر همچون «جولیوس سزار» به این قدرت تأثیر در تئاترهای ما اجرا نشده است... دستاورد عمده‌ی این گروه رفتاری است که با نقشهای سیاهی لشکر یا نقشهای فرعی دارد. این نقشها با لباسهایی از دوران کهن، سهم سازنده‌ی در نمایش و حرکت صحنه بر عهده می‌گیرند، حرکاتی که در زندگی واقعی آن را تجربه نکرده‌اند... گرایش آشکاری که بازیگران انگلیسی به تحقیر همبازیهای خود نشان می‌دهند، و این امر موجب سرافکنندگی است، در این گروه کنار گذاشته شده است.

یکی از قابل توجه‌ترین دستاوردهای نمایش «جولیوس سزار» تصویر کلی‌ی صحنه و شیوه‌ی ترکیب سیاهی لشکرهاست، به طوری که صحنه‌ی خطابه‌ی آنتونی بر جسد سزار دارای بار عاطفی نیرومند و اوج گیرنده‌ی است. این صحنه از نظر تصویری نیز در حد کمال است.

آنتائوم (۱۸۵۵)، ۱۱ ژوئن، ۱۸۸۱، ص ۷۹۶.

The Ticket-of-Leave Man	.۸۱
Hawkshaw	.۸۲
Henry James Byron	.۸۳
Our Boys	.۸۴
Dion Boucicault	.۸۵
London Assurance	.۸۶
The Corsican Brothers	.۸۷
Side walks of New York	.۸۸
The Octoroom	.۸۹
The Colleen Bawn	.۹۰
Arrah-na-Pogue	.۹۱
Shaughraun	.۹۲
Thomas William Robertson	.۹۳
Society	.۹۴
Ours	.۹۵
Caste	.۹۶
Play	.۹۷
School	.۹۸
E.L. Blanchard	.۹۹
Vokes	.۱۰۰
Augustus Harris	.۱۰۱
principal boy	.۱۰۲
breeches role. ر. ک. فصل چهاردهم.	.۱۰۳
زیرنویس ملک ردی و وستریس. م.	
dame	.۱۰۴
William Brough	.۱۰۵
F.C. Bernard	.۱۰۶
William Schwenck Gilbert	.۱۰۷
Pygmalion and Galatea	.۱۰۸
Sweethearts	.۱۰۹
Broken Hearts	.۱۱۰
Arthur Sullivan	.۱۱۱
Trial by Jury	.۱۱۲
Richard D'Oyly Carte	.۱۱۳
Savoy Theatre	.۱۱۴
H.M.S. Pinafore	.۱۱۵
The Pirates of Penzance	.۱۱۶
The Mikado	.۱۱۷
The Gondoliers	.۱۱۸
Utopia Limited	.۱۱۹
George Edwardes	.۱۲۰
Gaiety Theatre	.۱۲۱
In Town	.۱۲۲
The Shop Girl	.۱۲۳
Music Halls	.۱۲۴

Jaques Offenbach	.۴۰
Orpheus in the Underworld	.۴۱
La Belle Helene	.۴۲
matinee. اجراهای اضافی، پیش از نمایش	.۴۳
شب. متینه معمولاً از ۲ یا ۳ بعد از ظهر آغاز	
می‌شود، و تا ۴ یا پنج بعد از ظهر طول	
می‌کشد. م.	
Adolphe Montigny	.۴۴
Gymnase	.۴۵
Hatred	.۴۶
My Friend Fritz	.۴۷
A.A. Rubé	.۴۸
Philippe Chaperon	.۴۹
C.A. Cambon	.۵۰
J.B. Lavastre	.۵۱
Eduard Desplechin	.۵۲
Jean Daran	.۵۳
Eugene Lacoste	.۵۴
Raciné	.۵۵
Le Costume Historique	.۵۶
toxicologiste	.۵۷
Francois Delsarte	.۵۸
Edmond Got	.۵۹
Constant-Benoit Coquelin	.۶۰
Cyrano de Bergerac	.۶۱
The Art of the Actor	.۶۲
Mounet-Sully (Jean-Sully Mounet)	.۶۳
Gabrielle Rejane	.۶۴
Sarah Bernhardt	.۶۵
The Eaglet	.۶۶
Edmond Rostand	.۶۷
Boulevard du Temple	.۶۸
baignoirs	.۶۹
gallery	.۷۰
loges à salon	.۷۱
Charles Garnier	.۷۲
Festspielhaus	.۷۳
Bayreuth	.۷۴
Tom Taylor	.۷۵
Masks and Faces	.۷۶
Peg Woffington	.۷۷
Still Waters Run Deep	.۷۸
Our American cousin	.۷۹
E.A. Sothorn	.۸۰

زیرنویسهای فصل پانزدهم

Le Présent	.۸
Eugene Scribe	.۹
Opere Libretti. یا Librettos، متنی است	.۱۰
که برای موسیقی اپرا نوشته می‌شود، و به	
نظم است. م.	
Marriage for Money	.۱۱
well-made play	.۱۲
suspense	.۱۳
Alexandre Dumas, fils	.۱۴
La Dame aux Camelias	.۱۵
Camille	.۱۶
Le Demi-Monde	.۱۷
thesis plays	.۱۸
raisonneur	.۱۹
Sarcey	.۲۰
Emile Augier	.۲۱
theatre of common sense	.۲۲
Olymp's Marriage	.۲۳
M. Poirier's Son-in-Law	.۲۴
Victorien Sardou	.۲۵
A Scrap of Paper	.۲۶
Our Intimates	.۲۷
The Family Benoiton	.۲۸
Fedora	.۲۹
Tosca	.۳۰
Fatherland	.۳۱
Theodora	.۳۲
George Bernard Shaw	.۳۳
Sardoodledom	.۳۴
Eugene Labiche	.۳۵
The Italian Straw Hat	.۳۶
M. Perrichon's Journey	.۳۷
Dust in The Eyes	.۳۸
operetta	.۳۹

۱. Pragmatism، یا اصالت عمل، مکتبی فکری	
است که بر اساس آن حقیقت هر چیز (قضیه)	
هنگامی آشکار می‌شود که از راه تجربه و	
فواید عملی سنجیده شود. در این مکتب	
جنبه‌های ما بعد طبیعی فکر فاقد اعتبار	
است. م.	
۲. Positivism، فلسفه‌ی تحصلی (یا تحقیقی)، بر	
اساس این فلسفه انسان در تکامل معنوی و	
ذهنی خود از سه مرحله می‌گذرد: مرحله‌ی	
اول الهیات، یعنی هنگامی که انسان همه‌ی	
حوادث و ظواهر طبیعت را به خواست و	
اراده‌ی خدایان منتسب می‌کند: مرحله‌ی	
مابعدالطبیعه، یعنی هنگامی که انسان به تعقل	
و تفکر می‌پردازد، و امور و حوادث را به قوایی	
مجهول و مبهم، چون طبیعت و نظایر آن	
منتسب می‌کند؛ و مرحله‌ی تحصلی یا تحقیقی،	
هنگامی است که انسان در پی کشف روابط و	
مناسبات اشیاء با یکدیگر است، و دیگر	
کاری به علل و اسباب مابعدالطبیعی ندارد.	
م.	
۳. Auguste Komte، فیلسوف و جامعه‌شناس	
بزرگ فرانسوی. م.	
۴. Positive Philosophy	
Positive policy	.۵
grotesque	.۶
La Revue de Paris, L'Artiste,	.۷
Le Figaro, Realisme	

هجدهم، که سیک فرانسوی و گولدونی را با
شیوه‌های سنتی اسپانیا با هم آمیخت. م.

Manuel Tomayo y Baus	۲۲۳
Love's Madness	۲۲۴
The Postive One	۲۲۵
Adelardo Lopez de Ayala	۲۲۶
A Copy for a Hundred	۲۲۷
Consualo	۲۲۸
Teatro del Principe	۲۲۹

فصل هشتم. م.

Teatro Espagnol	۲۳۰
Teatro de la Cruz	۲۳۱

هشتم. م.

Ivan Turgenev	۲۳۲
A Sportsman's Sketches	۲۳۳
A Month in the Country	۲۳۴
Alexander Ostrovsky	۲۳۵
Enough Stupidity in Every Wise Man	۲۳۶
The Diary of a Scoundrel	۲۳۷
Thunderstorm	۲۳۸
A.F. Pisemsky	۲۳۹
A Biller Fate	۲۴۰
Alexander Sukhovov Kobylin	۲۴۱
trilogy	۲۴۲
Krechinsky's Wedding	۲۴۳
The Case	۲۴۴
Tarlekin's Death	۲۴۵
Mikhail Saltikov-Shchedrin	۲۴۶
The Death of Pazukhin	۲۴۷
Leo Tolstoy	۲۴۸
The Power of Darkness	۲۴۹
The Fruits of Enlightenment	۲۵۰
The Living Corpse or Redemption	۲۵۱
Alexey K. Tolstoy	۲۵۲
The Death of Ivan the Terrible	۲۵۳
Tsar Fyodor Ivanovich	۲۵۴
Tsar Boris	۲۵۵
Marius Petia	۲۵۶
dramatic evenings	۲۵۷
family reunions	۲۵۸
N.N. Solovtsov	۲۵۹
Andreas Roller	۲۶۰

free plantation	۱۹۶
act drop	۱۹۷
cut	۱۹۸
floorboard	۱۹۹

۲۰۰. Trap، وسیله‌ای مکانیکی که در زیر صحنه،
یا در لایه‌ی دکورها کار گذاشته می‌شد به
طوری که از نظرها پنهان باشد. این وسیله
برای بالا و پایین بردن وسایل سنگین و ظاهر
و غایب شدنهای ناگهانی به کار می‌رفت، و
اشکال گوناگون داشت. رایجترین نوع
بالاکشها با ماسوره و طناب و وزنه‌های
متعادل ساخته می‌شدند. همه‌ی تئاترهای
قدیمی به آن مجهزند. م.
۲۰۱. Bridge سکویی مکانیکی که در زیر صحنه
کار گذاشته می‌شد تا وسایل سنگین صحنه
رابا آن حرکت دهند. م.

vampire trap	۲۰۲
Vampire	۲۰۳
Corsican trap	۲۰۴
ghost glide	۲۰۵
Edward Godwin	۲۰۶
Max Reinhardt	۲۰۷
foot lights	۲۰۸
borders	۲۰۹
incandescent lamp	۲۱۰
filamenta	۲۱۱
John Hare	۲۱۲
Johnston Forbes-Robertson	۲۱۳
Dame Commander of the British Empire	۲۱۴
Adelaide Ristori	۲۱۵
Giuseppe Moncalvo	۲۱۶
Tommaso Salvini	۲۱۷
Gustavo Modena	۲۱۸
Ernesto Rossi	۲۱۹
Ventura de la Vega	۲۲۰
Man of the World	۲۲۱
Fernandez De Moratin	۲۲۲

موفقترین درام
نویس و مورخ تئاتر اسپانیایی در سده‌ی

ک. جلد اول، م.

orchestra	۱۶۲
stall	۱۶۳
The Criterion	۱۶۴
Dress Circle	۱۶۵
Upper Circle	۱۶۶
Gallery	۱۶۷
C.J. Phipps	۱۶۸
Henry Irving (John Henry Brodribb)	۱۶۹
H.L. Bateman	۱۷۰
Kate	۱۷۱
Virginia	۱۷۲
Isabel	۱۷۳
Ellen	۱۷۴
The Bella	۱۷۵
Charles I	۱۷۶
Eugene Aram	۱۷۷
W.G. Willis	۱۷۸
byplay	۱۷۹

۱۸۰. Ellen Terry، با اشتباه نشود.

م.

۱۸۱. Kate، با کیت بیتن اشتباه نشود. م.
۱۸۲. John Gielgud، بازیگر بزرگ معاصر

انگلیسی. م.

Fred Terry	۱۸۳
Court Theatre	۱۸۴
Imperial Theatre	۱۸۵

۱۸۶. Gordon Craig، کارگردان و طراح بزرگ

انگلیسی و یکی از پایه گذاران اصلی تئاتر

نویسن. ر. ک. جلد سوم. م.

Meiningen Players	۱۸۷
Cymbelini	۱۸۸
Coriolanus	۱۸۹
Sir Lawrence Alma - Tadema	۱۹۰

هلندی متخصص صحنه‌های واقعگرایانه از

زندگی روزمره مردم. م.

Edward Burne-Jones	۱۹۱
Hawes Cravan	۱۹۲
Joseph Harker	۱۹۳
Herbert Beerbohm Terry	۱۹۴
Victorian	۱۹۵

ر. ک. جلد اول، فصل هفتم. م.

music rooms	۱۲۵
Chaslea Morton	۱۲۶
circuit	۱۲۷
Edward Moss	۱۲۸
Oswald Stoll	۱۲۹
Theatre Regulation Act	۱۳۰
Benjamin Webater	۱۳۱
Adephi	۱۳۲
Sadlar's Wells	۱۳۳
Princess' Theatre	۱۳۴
Joseph Grimaldi	۱۳۵
Samuel Phelps	۱۳۶
Frederick Fenton	۱۳۷
Mrs. Warner	۱۳۸
Isabella Glyn	۱۳۹
Charles Kean	۱۴۰
Ellen Tree	۱۴۱
Master of Revels	۱۴۲

ر. ک. جلد اول، فصل

هفتم. م.

curtain raiser	۱۴۳
after piece	۱۴۴
Louis XI	۱۴۵
Illustrator	۱۴۶
Thomas Grave	۱۴۷
William Telbin	۱۴۸
Frederick Lloyds	۱۴۹
Charles Fechter	۱۵۰
illusionism	۱۵۱
Black—Exed Susan	۱۵۲
Society of Dramatic Authors	۱۵۳
copyright	۱۵۴
Prince of Wales'	۱۵۵
Maria Wilton	۱۵۶
Queen's Theatre	۱۵۷
Squire Bancroft	۱۵۸
domeatic realism	۱۵۹

روزمه و ویژگیهای يك محل یا يك کشور، و

نه واقعگرایی به طور کلی. م.

Diplomacy	۱۶۰
fourth wall	۱۶۱

بازیگر از سه طرف با
دیوارهای صحنه محاط می‌شود، و دیوار
چهارم سمت تماشاگران است. همچنین ر.

Calaynos	۳۶۶
Francesca da Rimini	۳۶۷
Combination Companies	۳۶۸
Colleen Bawn	۳۶۹
Joseph Jefferson	۳۷۰
Lawrence Barrett	۳۷۱
Rose Michel	۳۷۲
Edwin Booth	۳۷۳
Winter Garden Theatre	۳۷۴
Booth's Theatre	۳۷۵
Augustin Daly	۳۷۶
Leah The Forsaken	۳۷۷
Deborah	۳۷۸
Mosenthal	۳۷۹
Under the Gaslight	۳۸۰
Fifth Avenue Theatre	۳۸۱
Horizon	۳۸۲
Agnes Ethel	۳۸۳
Frou-Frou	۳۸۴
Fanny Davenport	۳۸۵
Clara Morris	۳۸۶
Article 47	۳۸۷
Ada Rehan	۳۸۸
John Drew II	۳۸۹
James Lewis	۳۹۰
Mrs. G.H. Gilbert	۳۹۱
Steele McKaye	۳۹۲
Francois Delsarte	۳۹۳
St. James Theatre	۳۹۴
Samuel S. Curry	۳۹۵
The School of Expression	۳۹۶
Charles W. Emerson	۳۹۷
The School of Oratory	۳۹۸
Hazel Kirke	۳۹۹
Won at Last	۴۰۰
Paul Kauvar	۴۰۱
Madison Square Garden	۴۰۲

مورمون‌ها بر روی الواح زرین بر اسمیت وحی شده است. داستان این کتاب مهاجرت یهودیان به آمریکا در ۶۰۰ سال پیش از میلاد است، و معتقدند بخشی از یهودیانی که در آغاز به آمریکا آمدند مذهب خود را فراموش کردند، وحشی شدند، و نیاکان همین سرخپوستها را تشکیل دادند. مورمون‌ها به اقتصاد اشتراکی معتقدند، روزه می‌گیرند، طلاق را حرام می‌دانند، و سیاهپوستان را به سلك خود راه نمی‌دهند. م.

Salt Lake Theatre	۳۳۶
William Mitchel	۳۳۷
William E. Burton	۳۳۸
Chambers Street Theatre	۳۳۹
James W. Wallack	۳۴۰
Lester Wallack	۳۴۱
James W. Wallack Jr.	۳۴۲
Laura Keene	۳۴۳
William Warren Jr.	۳۴۴
John Drew	۳۴۵
Louisa Lane	۳۴۶
John H. McVicker	۳۴۷
Dan Marble	۳۴۸
Ben DeBar	۳۴۹
Uncle Tom's Cabin	۳۵۰
Harriet Beecher Stowe	۳۵۱
George L. Aiken	۳۵۲
George C. Howard	۳۵۳
Cordelia	۳۵۴
The Escape	۳۵۵
William Wells Brown	۳۵۶
John Brougham	۳۵۷
Po-ca-hon-tas	۳۵۸
The Gentle Savage	۳۵۹
George L. Fox	۳۶۰

Humpty Dumpty، آن سبب شکست و آن پیمانه ریخت. م.

Mrs. John Wood	۳۶۲
The Sleeping Beauty	۳۶۳
The Fair One with the Golden Locks	۳۶۴
George Henry Boker	۳۶۵

Johann Strauss	۲۹۵
Die Fladermaus	۲۹۶
A Night in Venice	۲۹۷
The Gypsy Baron	۲۹۸
Deutsches Theatre	۲۹۹
Berliner Theatre	۳۰۰
Lessing Theatre	۳۰۱
Bogumil Dawison, Adolf Sonnenthal	۳۰۲
Charlotte Wolter	۳۰۳
Franz Dingelstedt	۳۰۴
Franz Gaul	۳۰۵
Herman Burghart	۳۰۶
Cycles, ر. ک. جلد اول، فصل هفتم. م.	۳۰۷
Friedrich Haase	۳۰۸
Richard Wagner	۳۰۹
Die Feen	۳۱۰
Rienzi	۳۱۱
Tempo	۳۱۲
Gesamtkunstwerk	۳۱۳
Schinkel	۳۱۴
Gotfried Semper	۳۱۵
Wilhelm Neuman	۳۱۶
Otto Bruckwald	۳۱۷
Karl Brandt	۳۱۸
Siegfried	۳۱۹
Meiningen Players	۳۲۰
George II	۳۲۱
Saxe-Meiningen	۳۲۲
Coburg Gotha	۳۲۳
Friedrich von Bodenstedt	۳۲۴
Ludwig Chronegk	۳۲۵
Ellen Franz	۳۲۶
Ghosts	۳۲۷
Bruckner brothers	۳۲۸
sky border	۳۲۹
Sacramento's Eagle Theatre	۳۳۰
Catherine Sinclair	۳۳۱
Metropolitan Theatre	۳۳۲
California Theatre	۳۳۳
Lotta Crabtree	۳۳۴
Mormon نام شاخه‌یی از مذهب مسیحیت	۳۳۵

آرتدکس است که در ۱۸۳۰ توسط جوزف اسمیت Joseph Smith، در پالمیر، در ایالت نیویورک تأسیس شد. آنها معتقدند که کتاب

Alexandrinsky Theatre	۲۶۱
Bocharov	۲۶۲
Shishkov	۲۶۳
Prov Satovsky	۲۶۴
Sergei Shumsky	۲۶۵
Glikeria Fedotova	۲۶۶
Maria Yermelova	۲۶۷
The Sheep Well, ر. ک. جلد اول، فصل هشتم. م.	۲۶۸

Lope de Vega, ر. ک. جلد اول، فصل هشتم. م.	۲۶۹
---	-----

Alexander Lensky	۲۷۰
Novy Theatre	۲۷۱
Alexander Yuzhin	۲۷۲
Alexander Martynov	۲۷۳
Karatigin	۲۷۴
Vladimir Davidov	۲۷۵
Maria Savina	۲۷۶
O.A. Korsh	۲۷۷
Otto Ludwig	۲۷۸
Gustav Freytag	۲۷۹
The Hereditary Forester	۲۸۰
The Maccabees	۲۸۱
The Journalists	۲۸۲
The Technique of Drama	۲۸۳
Ernst von Wildenbruch	۲۸۴

۲۸۵. Hohenzollern، خانواده‌ی شاهزادگان آلمانی که از ۱۴۱۵ تا ۱۹۱۸ بر آلمان حکومت می‌کردند، و سلحشوران توتنی وابسته به آنها بودند. امپراتوری این خانواده در جنگ جهانی اول منقرض شد.

Heinrich and Heinerich's Family	۲۸۶
Ludwig Anzengruber	۲۸۷
The Priest of Kirchfield	۲۸۸
The Double Suicide	۲۸۹
The Cross Singers	۲۹۰
Offenbach	۲۹۱
Franz von Suppe	۲۹۲
Fatinitza	۲۹۳
The Devil on Earth	۲۹۴



The Copperhead	.۴۲۴
Edward Harrigan	.۴۲۵
Tony Hart (Anthony Cannon)	.۴۲۶
knockabout	.۴۲۷
William Gillette	.۴۲۸
The Professor	.۴۲۹
Held by the Enemy	.۴۳۰
Secret Service	.۴۳۱
Sherlock Holmes	.۴۳۲
James A. Herne	.۴۳۳
David Belasco	.۴۳۴
Drifting Apart	.۴۳۵
William Dean Howels	.۴۳۶
Margaret Fleming	.۴۳۷
Shore Acres	.۴۳۸
The Black Crook	.۴۳۹
Lydia Thompson	.۴۴۰
Striptease	.۴۴۱
Tony Pastor	.۴۴۲
Joseph Jefferson III	.۴۴۳
Rip von Winkle	.۴۴۴
expressive action	.۴۴۵
John Mc Cullough	.۴۴۶
Lawrence Barret	.۴۴۷
Richard Mansfield	.۴۴۸
A Parisian Romance	.۴۴۹
The Scientific American	.۴۵۰
Albert A. Hopkins	.۴۵۱
Magic: Stage Illusions and	.۴۵۲
Scientific Diversion	
The Rhinegold	.۴۵۳
The Delsarte System	.۴۵۴
The Athenaeum	.۴۵۵

نزدیک نیویورک نمایشهایی از شکار گاو و اسب و چابک سواری و تیراندازی و غیره برپا کرد، و آن را به صورت نمایشهای بومی آمریکایی درآورد. کودی در این نمایشها خود نقش نمایش گردان را ایفا می‌کرد. م.

.۴۰۴. Spectatorium. «تماشاخانه‌ی بزرگی برای نمایش موسیقی، درام، رقص و نمایشهای مجلل و دیدنی. م.

Daniel Froham	.۴۰۵
Charles Froham	.۴۰۶
A.M. Palmer	.۴۰۷
Union Square Theatre	.۴۰۸
Bronson Howard	.۴۰۹
Saratoga	.۴۱۰
The Banker's Daughter	.۴۱۱
Young Mrs. Winthrop	.۴۱۲
Shenandoah	.۴۱۳
Matilda Heron	.۴۱۴
Bert Harte	.۴۱۵
نویسنده‌ی داستانهای کوتاه و طنزآمیز آمریکایی. م.	

Mark Twain	.۴۱۶
My Partner	.۴۱۷
Bartley Campbell	.۴۱۸
Alabama	.۴۱۹
In Mizzora	.۴۲۰
Arizona	.۴۲۱
Augustus Thomas	.۴۲۲
The Witching Hour	.۴۲۳

فهرست اعلام

آ

آبینگین، فرانسس ۱۴۸	آرسینو ۱۲۷	۳۰۳
آپله تن ۴۹۷	آرسینو ۱۲۷	آگوست، کارل ۲۶۱
آتالانتا پاستورال ۲۳۹	آرلکن اعدام می‌شود ۱۰۶	آلاپاما ۳۷۶، ۵۰۴
آتالانتا ۱۹۹	آرلکن با عشق پالوه می‌شود ۱۸۷	آلام ورتز ۲۸۷
آتائوم، داس (۱۷۹۸-۱۸۰۰) ۲۹۲، ۲۹۳، ۵۱۱	آرلینگتن، ل. س (۱۹۳۰) ۳۶	آلاپا، آدلارو لوپزد (۱۸۷۰-۱۸۷۸) ۲۱۵، ۴۶۱
آتوزا ۵۲	آرمانشهر با مسؤولیت محدود (۱۸۹۳) ۴۳۴	آلبانی ۳۷۴، ۳۷۰
آخرین تدبیر عشق (نمایشنامه ۱۶۹۶) اثر کالی سی. بر ۱۰۳	آرنالدو دابرشیا (۱۸۴۳) (نمایشنامه) اثر جووانی دابروسیدا ۳۳۴	آلبرشت ۲۴۷، ۳۰۳
آدامز، ر. و - ج ۱۲۴	آروئه، فرانسوا ماری - ولتر ۱۸	آلبیانوس (۱۶۸۵) ۹۹
آفریائو (۱۷۳۱) ۱۷۸	آریزونا ۳۷۴-۵۰۴	آلتونا ۲۵۱
آفرین لوکو و رور ممتازتر از بقیه‌اند (نمایشنامه) اثر اوژن اسکریب ۴۱۴	آژاکس (۱۸۰۹) (نمایشنامه) اثر اوگوسفکولو ۳۳۳	آلجیه‌ری، پیترو ۲۱۱
آدلجی (۱۸۲۲) (نمایشنامه) اثر آلکساندرو مانزونی ۳۳۴	آژیستوس (نمایشنامه) ۱۸۳	آلدريج، ایرا ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱
آدم و حوا ۲۸۲	آسیا ۱۷	آلزاس ۲۴۲
آدینس ۱۴۶	آسیای جنوب شرقی ۱۷	آلفیه‌ری، وینوریو (۱۷۴۹-۱۸۰۳) ۱۷۸، ۴۶۱، ۴۶۰، ۳۳۴، ۳۳۳، ۱۷۹
آدیسون، جوزف (۱۶۷۲-۱۷۱۹) ۱۰۶	آسه‌لین ۱۹۹	آلکساندر ۹۶
آرا - نا - پرگ (نمایشنامه) اثر دایسن بوسیکولت ۴۴۴	آریستوفان ۴۷۱	آلکساندر اول (۱۸۱۰-۱۸۲۵) ۳۳۶
آرایا، فرانچسکو ۲۷۵	آشیگاکا، شوگون یوشی میتسو (۱۴۰۸-۱۳۵۸) ۴۶	آلکساندر دوم (۱۸۵۵-۱۸۸۱) ۴۶۲
آرایشگر سویل (۱۷۷۵) ۱۸۹	آقای تونسن ۳۷۹	آلکساندر سوم (۱۸۸۱-۱۸۹۴) ۴۶۲
آریاگن ۲۱۲	آکاژو (نمایشنامه ۱۷۴۴) اثر شارل سیمون فاوار ۱۹۴	آلکساندرنيسکی ۴۶۷، ۴۷۰
آرتگا، استفانو ۲۱۸	آگسford ۱۲۲	آلکساندرین ۲۴۵، ۳۱۶
آرتو ۸۳	آگسفورد، جان ۲۸۳	آلکسی (۱۶۴۵-۱۶۷۶) ۲۷۴، ۲۷۵
آرتور، مک ۸۸	آگامنون ۲۲۳	آلمان ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۲۱، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۴، ۲۵۷
آرتور شاه (۱۶۹۲) ۹۹	آگنس برناور (نمایشنامه) اثر فریدریش هیل	۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۶، ۲۸۱
آرسام ۱۸۳		۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۰۹

الف

آلن، جورج ۸۵	آن‌بلیک (۱۸۵۲) (نمایشنامه) اثر جان وستلند مارستن ۳۵۰	مردکای مانوتل نوار ۳۸۵	ایرایی شائوسینگ ۴۰
آلن، رونی ۳۰	آنتونی (۱۸۳۱) ۳۱۷، ۲۸۰، ۲۸۳	آنشوتس، هاینریش (۱۸۶۵-۱۷۸۵) ۳۰۷	ایرایی شاول ۱۷۸
آلی ۳۹، ۳۷	آستن، آنتونی ۱۵۲	آنوبین ۸۵	ایرایی طلای راین ۵۱۰
آلی، روهی ۸۵	آنتونی وکلوپاترا (نمایشنامه) اثر شکسپیر ۹۷	آواز عود ۲۵	ایرایی کانتن ۴۰
آم ۲۵۱	آنتونیو (۱۷۷۴-۱۷۰۰) ۱۶۹	آوانچینی، نیکلاس ۲۳۳، ۲۳۴	ایرایی کستانزا افرتترا ۱۷۰
آمادیس ۱۰۷	آنتیگون (نمایشنامه) اثر سوفوکل ۳۰۹، ۲۷۳	آوای کوچک ۴۹۱	ایرایی گدایان (۱۷۲۸) ۱۰۶، ۱۰۷
آمبروسو (۱۷۱۵) (رمان) ۳۴۷	آنتیگون (نمایشنامه) اثر ویتورسو ۲۹۱، ۱۶۳، ۱۶۱، ۱۵۵، ۱۵۲	آوستین ۳۳۰، ۳۶۹، ۳۷۳، ۳۸۲	ایرایی مارگرید دریایروت ۲۵۲
آمیگو ۳۲۷، ۳۲۶	آلفیری ۱۷۸	۳۸۹، ۳۹۱، ۴۲۸، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۳	ایرایی والکیری ۲۷۸
آمیگوکمیک ۳۱۳	آنتیوخوس ۴۷۱	۴۵۳، ۴۵۸، ۴۸۷، ۴۸۹، ۴۹۴، ۴۹۹	اتحادیه‌زا ۴۴
آمریکا ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۹۱	آنچلیکا فاتح آلسینا ۲۸۲	۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۷	اتروو تی‌یست (۱۷۰۷) (نمایشنامه) اثر بروسیه زولیوکرینون ۱۸۳
۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۴، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۵	آندروماک ۱۰۶	آیداهو ۴۸۸	اتل، آلنس (۱۸۵۲-۱۹۰۳) ۵۰۰
۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲	آندرو پورو (نمایش) اثر رابرت هانتز ۱۵۲	آیدلوت، ویلیام ۱۵۶	اتریش ۱۶۷، ۱۷۴، ۱۸۳، ۲۲۹-۲۳۱، ۲۳۴
۴۳۰، ۴۴۰، ۴۵۰، ۴۶۰، ۴۸۵، ۴۸۶	آندره (نمایشنامه) اثر ویلیام دانلب ۳۷۴	آیکن، جورج - ل ۴۹۱، ۴۹۲	۲۴۲، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۶۰، ۲۶۸، ۲۸۱
۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۲، ۴۹۴، ۴۹۶	آندرهیل، لیو ۱۴۴	آیکن، هاوارد ۴۹۴	۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۳، ۴۱۲، ۴۷۱
۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۱، ۵۰۷	آندریا ۱۰۴	آیوا ۳۹۰	۴۸۰
آمستردام ۲۶۹، ۲۷۰	آن زن می‌توانست سرباز باشد (نمایشنامه)	آینه تس‌پین ۳۷۴	اتلو ۱۴۴-۳۱۶، ۳۸۹
آنا ۲۴۰، ۲۷۵، ۲۷۶		آینه شهر (نمایشنامه) اثر رابرت مونتهگری ۳۸۶	اتوی کبیر (۱۸۱۹) (نمایشنامه) اثر سامونل
آناپولیس ۱۵۴، ۳۷۲			تیلر کولریج ۳۴۶

ایرا بالاد ۱۱۲	ایرایی جنگل گراز وحشی ۳۸	ایرایی رومو ژولیت ۴۶۹
ایرا کمیک ۱۷۵، ۳۱۸، ۳۳۰	ایرایی خدمتکار و معشوقه (۱۷۳۳) ۱۷۵	ایرایی روم باستان (۱۷۶۵) ۱۷۷
ایرا واری ۳۳۴	ایرایی دای‌فین ۲۷۵	ایرایی رینتسی ۴۷۵
ایراهای اتیوپی ۳۸۸	ایرایی درسدن ۴۷۵	ایرایی زیگفرید ۴۷۷، ۵۱۰
ایرایی آنتیوپاچوستیفیکاتا ۲۳۲	ایرایی روگندها ۴۷۰	ایرایی ساحر ۴۶۷
ایرایی پکن (کتاب) ۳۰، ۳۵، ۳۷، ۴۰		ایرایی سیب طلایی ۱۶۸، ۲۲۸

اسپانیایی‌ها (نمایشنامه) اثر میخائیل لرمونتف ۲۳۸	ادسا ۴۶۶	ایرایی شائوسینگ ۴۰
اسپنسر، جان ۲۳۴	ادگار ۱۵۷	ایرایی شاول ۱۷۸
استاد (نمایشنامه) اثر ویلیام زیلت ۵۰۴	ادوارد (۱۸۷۷-۱۸۰۱) ۳۰۸	ایرایی طلای راین ۵۱۰
استاد بتی ۳۶۱	ادواردز، جورج (۱۹۱۵-۱۸۵۲) ۴۳۴	ایرایی کانتن ۴۰
استاد قفسه‌ساز جوان (۱۸۳۷) ۳۰۹	آدونت ۲۵۸	ایرایی کستانزا افرتترا ۱۷۰
استاد کری - کین ادموند	آدیسن ۴۵۸	ایرایی گدایان (۱۷۲۸) ۱۰۶، ۱۰۷
استاکفیش ۲۳۴	آدینبورگ ۱۵۲، ۱۵۸، ۳۲۶، ۳۶۹	ایرایی مارگرید دریایروت ۲۵۲
استاندال ۳۱۵	آراسموس مونتاسوس (نمایشنامه) از لودویگ هولبرگ ۲۷۲	ایرایی والکیری ۲۷۸
استانیلاوسکی ۳۴۱، ۳۴۱، ۴۶۸، ۴۷۱	آریاب بزرگ آلساتیا (۱۶۸۸) (کمدی) ۹۹	اتحادیه‌زا ۴۴
استراسبورگ ۲۸۲	آردشیر (پادشاه ایران) ۱۱۹	اتروو تی‌یست (۱۷۰۷) (نمایشنامه) اثر بروسیه زولیوکرینون ۱۸۳
استرالیا ۴۹۶	آردگاه والنشتاین (۱۷۹۸) ۲۶۳، ۲۶۷	اتل، آلنس (۱۸۵۲-۱۹۰۳) ۵۰۰
استرانیتسکی، یوزف آنتن ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۹	آرست (۱۷۷۶) ۱۷۸، ۱۸۳	اتریش ۱۶۷، ۱۷۴، ۱۸۳، ۲۲۹-۲۳۱، ۲۳۴
استروت جوزف ۱۳۴	آرسطو ۲۸۲	۲۴۲، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۶۰، ۲۶۸، ۲۸۱
استروفسکی، الکساندر ۴۶۳، ۴۶۴	آرفه‌واریدیس (۱۷۶۲) ۱۷۹	۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۳، ۴۱۲، ۴۷۱
۴۶۸-۴۷۰	آرلنن ۱۹۳	۴۸۰
استریتر ۱۲۸	آروپا ۱۷، ۴۴، ۲۱۵، ۲۶۸، ۴۶۰	اتلو ۱۴۴-۳۱۶، ۳۸۹
استریندبرگ ۷۵	آرواح (نمایشنامه) اثر ایسن ۴۸۱	اتوی کبیر (۱۸۱۹) (نمایشنامه) اثر سامونل
استفن ۲۳۵	آزدواج المپ ۴۱۶	تیلر کولریج ۳۴۶
استکلم ۱۶۹، ۳۲۲، ۲۷۳، ۲۷۴	آزدواج به خاطر پول (نمایشنامه) اثر اوزن اسکریب ۴۱۴	اتهرگ، جورج (۱۶۳۴-۱۶۹۱) ۳۹۰
استگ، چارلز دماری ۱۵۳	آزدواج به سبک روز (نمایشنامه - ۱۶۷۲)	۴۶۰، ۴۷۱، ۴۹۹، ۱۰۰
استفیلد، کلارکس (۱۷۹۳-۱۸۶۷) ۳۵۵، ۳۶۴	آزدراین ۱۰۰	۴۵۷
استو، هریت بیچر ۴۹۱	آزروف، ولادیسلاو (۱۷۷۰-۱۸۱۶) ۳۳۵، ۳۴۰	آخبار مصور لندن ۴۸۰
استوارت، آن ۱۰۸، ۱۰۹	آزدهای وانلی (۱۷۳۷) ۱۰۸	اجساد متحرک یا رستاخیز (۱۹۰۰)
استوارت، ماری ۲۶۴، ۲۷۰	اسپک، ف - ج - فن - رن ۲۸۲	(نمایشنامه) اثر لئونلستوی ۴۶۵
استون، جان آگوستوس ۳۸۶	اسپانیا ۱۸۳، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۶۸، ۲۶۹	اذنون ۲۰۸، ۳۱۳، ۳۱۸، ۳۲۳، ۴۲۴
	۲۹۲، ۳۳۵، ۴۶۱، ۴۶۲	اداره تئاتر بورگ ۴۷۴
		اداره دراماتیک ۲۰۰
		اداره سلطنتی موسیقی ۴۳

استیل ۱۰۵، ۱۸۶	اعتراف (نمایشنامه) ۲۹۸ اثر ادوارد باورنفلد	انجمن (نمایشنامه) اثر مرسی اوتیس وارن	اودیپ (۱۷۱۸) ۱۸۴	اوگسبورگ ۲۵۱	ایزومو، تاکه‌مو (۱۷۵۶-۱۶۹۱) ۵۸، ۶۱، ۶۲
استیل، سر ریچارد (۱۶۷۲-۱۷۲۹) ۱۰۴	اکرمان، کزاد ۲۴۱-۲۴۳، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۸۴	۱۵۵	اودیپ شاه ۴۲۱	اوگیلی، جان ۹۶	ایزومی ۵۳
اسکاپن ۲۱۲	اکف، کزاد ۲۴۱-۲۴۳، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲	انجمن آزاد تئاتر ۷۵	اودیتوریوم (ورودی تماشاگران) ۳۹	اولین عاشق ۲۰۶	ایسی پیل (۱۷۳۲) ۱۷۸
اسکات، ا. س. ۸۴	۲۸۱، ۲۶۱	انجمن بوزاکو ۵۸	اودینو ۱۹۵	اوناگاتا ۷۱، ۸۶	ایفلند، آگوست ویلهلم (۱۷۵۹-۱۸۱۴)
اسکات، سروالتر (۱۷۷۱-۱۸۳۲) ۳۱۶	اگان، پیرس ۳۲۸، ۳۶۲، ۳۹۰	اندونزی ۷۶، ۷۷	اوراک، سر جیلز ۳۵۹	اونز، جان، ای. (۱۸۲۳-۱۸۸۶) ۳۸۸	۲۵۸-۲۶۲، ۲۶۷، ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۰۶
۳۸۴، ۳۴۷	اگر می‌توانست می‌کرد (۱۶۶۸)	انسان جهانی (نمایشنامه) اثر وتورا	اورالوسا (نمایشنامه) ۳۸۶	اهایو ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۸۶	۳۰۸
اسکاتلند ۱۵۸	(نمایشنامه) ۱۰۰ اثر جورج اندرگ	ولاوکا) ۴۶۱	اورانروی، ویلیام (فرمانروای هلند) ۱۰۲	اهل بهشت ۲۸	ایفیترنی (نمایشنامه اثر راسین) ۲۶۶، ۲۲۳
اسکرپ، اوژن (۱۷۹۱-۱۸۶۱) ۴۱۴	اگزیمیر ۳۹۷	انسان جهانی (نمایشنامه اثر کارلو گولدن)	اورست ۲۲۳	اهل هند غربی (نمایشنامه) اثر ریچارد	ایفیژنی (نقش) (۱۷۸۷-۱۷۸۸) ۲۶۳
اسکرپ ۳۲۵، ۴۱۷، ۴۷۲	البیون (۱۶۸۵) ۹۹	۱۷۹	اورستس ۴۶۰، ۲۶۳	کابرلند ۱۱۳	ایفیژنی در تاوریس (۱۷۷۹-۱۷۸۷) ۲۶۱، ۲۶۳
اسکندر ۲۸۶	الدقید، آن ۱۴۵، ۱۴۶، ۲۰۲	انسان جهانی (نمایشنامه) اثر چارلز مک‌لین) ۱۴۷	اورفه در جهنم ۴۱۸	ایسین ۴۱، ۴۵، ۴۸۱	ایمرمان، کارل (۱۷۹۶-۱۸۴۰) ۳۰۹-۳۱۱
اسگانارل ۲۱۲	الزیر (نمایشنامه) (۱۷۳۶) ۱۸۴ اثر ولتر	انسان مثبت (نمایشنامه) اثر مانوئل تامایو	اورنگ زیب (۱۶۷۵) (نمایشنامه) اثر جان درایدن ۹۷	ایتالیا ۱۲۵، ۱۶۲، ۱۷۴، ۱۷۹، ۲۲۱، ۲۲۷	ایندیانا ۱۰۴
اسلایر، فردیناند (۱۷۷۲-۱۸۴۰) ۳۰۸	الکتر (نمایشنامه) ۱۸۳ اثر پروسپه زولیو	ای باوس ۴۶۱	اوریل، آگوستا ۳۰۱	۲۹۵، ۲۶۱، ۲۳۳، ۳۳۴، ۴۱۲	ایندیانا ۱۱۱، ۱۷۷، ۱۹۰، ۳۵۶، ۳۷۵
اسمیت ۴۹۰	الن (۱۸۴۴-۱۹۳۶) ۴۵۲، ۴۵۰	انگلستان ۸۰، ۹۱، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۹، ۱۲۵	اوزاکا ۵۸، ۶۵، ۷۲	ایرلند ۱۴۷، ۱۵۷، ۵۰۷	اینسبروک ۲۵۱
اسمیت، ریچارد پن ۳۸۵	الودی ۳۲۷	۱۳۱، ۱۳۵، ۱۴۷-۱۴۹، ۱۵۲-۱۵۴	اوزنی (۱۷۶۷) ۱۸۹	ایرینه ۲۰۵	اینکل و یاریکو (۱۷۸۷) ۱۱۲
اسمیت، سالامون (۱۸۰۱-۱۸۶۹) ۳۷۶	الیزا ۴۹۳	۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۱، ۱۷۵، ۱۸۲، ۱۸۳	اوژی، امیل ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۶۱	ایرونیگ، هنری (۱۸۳۸-۱۹۰۵) ۴۵۰	اینگر ۲۳۵
اسمیت، ویلیام، ه. (۱۸۰۶-۱۸۷۲) ۳۸۰	الیزابت (ملکه) (۱۷۴۱-۱۷۶۲) ۱۳۳، ۲۷۶	۲۲۷، ۲۴۴، ۲۶۴، ۲۸۱، ۲۹۵، ۳۱۵	اوکرابین ۲۷۴	۴۵۱، ۴۵۵، ۴۵۷، ۴۵۹، ۴۹۵	اینومه لیست (۱۷۱۳) ۱۸۳
اسمیت، همیلتن (۱۷۷۶-۱۸۵۹) ۳۶۴	۳۰۹	۳۲۲، ۳۴۲، ۳۴۶، ۳۴۸، ۳۵۰	اوکورا، توراکی (۱۶۶۲) ۵۳	۴۹۹	اینیگو، ریچاردز ۱۱۲
اشبری ۹۶	الیستن، رابرت (۱۷۷۴-۱۸۳۱) ۳۴۵	۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۹۱، ۴۰۲، ۴۱۱	اوکونی ۶۱	ایریارته، توماس د. ۲۱۵	ایوانویچ، تزار فیودور ۴۶۵
اشنال، آسوالد ۴۳۵	۳۶۰، ۳۵۴	۴۵۰، ۴۵۹، ۴۸۰، ۴۸۸، ۴۹۲، ۴۹۴	اوکیف، جان (۱۷۴۷-۱۸۳۳) ۱۱۲	ایزابیل (۱۸۵۴-۱۹۳۴) ۴۵۰	
اشتباه‌های یک شب ۱۱۴	الویا ۴۵۲	۴۹۹			
اشتراوس، یوهان (۱۸۲۵-۱۸۹۹) ۴۷۲	امپراتور هندی (۱۶۶۵) (نمایشنامه) ۹۷ اثر جان درایدن	انبل، الزا (۱۸۲۷-۱۷۹۱) ۳۵۸			
اشکها و لیخندها (نمایشنامه) ۳۸۴	امت، دان (۱۸۱۵-۱۹۰۴) ۳۸۸	اولد، یوهانس ۲۷۳			
افسر پشتیبانی (۱۷۰۶) (نمایشنامه) ۱۰۳	امرمن، چارلز، و. ۵۰۱	او به پیروزمند تمکین می‌کند (نمایشنامه - ۱۷۷۳) از الیور گلدسمیت ۱۱۳، ۱۱۴			
اثر کالی سی‌بر	امستل، گیسرشتوان ۲۷۰	اوپانشادها ۸۹			
افق (نمایشنامه) ۴۹۹ اثر آگوستین دالی	امیل (۱۸۰۳-۱۸۷۲) ۳۰۸	اوپیتز، ج. ای. ۲۶۶			
افنیاح، ژاک ۴۱۸، ۴۷۲	انتشارات دانشگاه کلمبیا ۸۶	اوتادافوسا ۵۵			
افلیا ۴۵۲	انتون ۴۴۸	اوتوساکرامنتال ۲۱۵			
اقبالها ۱۲۹					

ب

باتاتیس ۴۵۲	بناتریس ۴۵۲	باتوم ۴۳۹	باتیستا ۵۰۰	باراباس ۳۵۹	بارت، لاورنس (۱۸۳۸-۱۸۹۱) ۲۸۷
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)
بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵۶)	بارتولوتزی، لوسیا الیزابت (۱۷۹۸-۱۸۵				

بارنهم، مانیافن ۲۴۵، ۲۴۴
 باروک ۱۷۲، ۲۵۲
 باری، اسپنجر (۱۷۷۷-۱۷۱۹) ۱۴۹
 باری، الیزابت ۱۴۰، ۱۴۴-۱۴۶
 بازرس کل (نمایشنامه ۱۸۳۶) اثر نیکلای
 گوگول ۳۳۸
 بازی برنده شدن (نمایشنامه) اثر و. ب.
 برنارد ۳۶۷
 بازیگران دربار دوك شورين ۲۴۱
 بازیگران عامی شاه ۱۹۳
 بازیگران ماینینگن ۲۷۹
 بازیگر کیست؟ ۲۰۲
 بازیگر هزارپیشه (نمایشنامه) اثر جورج
 کلن ۳۶۶
 بازیگوشی در عشق ممنوع (نمایشنامه) اثر
 آلفرد دومسه ۳۱۸
 بازی عشق و اقبال (۱۸۳۰) ۱۸۷
 باستیل ۳۱۲
 باشیرا، فونه ۵۲
 باشیر، متسوكه ۵۰
 بافولوبیل ۵۰۲
 باكستن، جان بالدوین (۱۸۰۲-۱۸۷۹)
 ۳۴۸ و ۳۴۷
 باکینگهام ۱۱۲
 بال، ادوارد فیتز (۱۸۷۳-۱۸۷۲) ۳۴۸،
 ۳۶۶
 بالاد اپرا ۱۷۵
 بالتیمور ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۲

بالد، یاکوب ۲۳۲
 بالماسکه (نمایشنامه) ۳۳۸
 بالی ۸۰، ۱۰۶
 بان، آلفرد (۱۷۹۸-۱۸۶۰) ۳۵۰
 بانوی غیر اصیل (نمایشنامه) (۱۷۹۱) اثر
 توماس د ایریارنه ۲۱۵
 بانوی لیون (۱۸۳۸) (نمایشنامه) جورج
 بولور لیتن ۳۵۰
 باواریا ۲۴۹، ۲۷۲
 باورنفلد، ادوارد (۱۸۰۲-۱۸۹۰) ۲۹۸
 باورنفلد ۲۵۲
 باوسن، مانوئل تامایوای (۱۸۲۹-۱۸۹۸)
 ۴۶۱
 باون، کالین (۱۸۶۰) ۴۳۰
 بایرن ۴۲۸
 بایرن، لرد - گوردن جورج ۴۴۰
 بایرن، هـ ج ۴۳۳، ۴۴۷
 بایروت ۴۲۸
 بایگانی چیزهای گذشته (کتاب) ۴۲
 بترتن، تامس ۱۵، ۱۶، ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۲۱،
 ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۰
 بتمان ۲۵۹
 بتهوون ۴۷۵
 بتی، ویلیام هنری وست (۱۷۹۱-۱۸۷۴)
 ۳۶۰
 بث ۱۱۰
 بچه گریه‌ای در چکمه ۲۹۶
 بچه محل ۳۹۰
 بچه باوری ۳۹۰

برا، ویلیام (۱۸۲۶-۱۸۷۰) ۴۳۳
 برادران کرسی (نمایشنامه) انسر دابین
 بوسیکولت ۴۳۰، ۴۴۱، ۴۴۵، ۴۵۶
 برادرپی، جان هنری - ایرونینگ هنری
 برادلی، ویلیام ۴۹۳
 براند، کارل ۴۷۷
 برانول، جورج ۱۰۶
 براون ۳۸۹
 براون، جیمز ۳۸۹
 براون، رابرت ۲۳۴
 براون، ویلیام ولز ۴۹۱
 براونینگ، رابرت (۱۸۱۲-۱۸۸۹) ۴۴۷
 برایتن ۱۵۲
 برتن ۵۰۷، ۴۸۹
 برتن، ویلیام، ا. (۱۸۰۴-۱۸۶۰) ۴۸۹، ۴۸۸
 برژراک، سیرانودو ۴۲۳، ۴۲۴
 برسلاو ۲۵۱
 برشت، برتولت ۲۳، ۸۳
 برکلی ۴۵
 برلینسنگن، گوتسفن (۱۷۷۳) ۲۴۶، ۲۴۷،
 ۲۵۳، ۲۵۷، ۲۶۱
 برلین ۱۶۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۶۵، ۲۹۳، ۲۹۶،
 ۲۹۸، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۰۹، ۴۳۳،
 ۴۷۹، ۴۸۰
 برمه ۷۵
 برن، ژان ۲۱۰
 برنارد، جان (۱۷۵۶-۱۸۲۷) ۳۷۰
 برنارد، سارا (۴۰۲، ۴۱۷، ۴۲۳-۴۲۵،
 ۴۹۵

برنارد، و. ب. ۴۶۷
 برنارد، ف. س. ۴۳۳
 برنده نهایی (نمایشنامه - ۱۸۷۷) اثر استیل
 ملكی ۵۰۱
 برنز، بارنی ۳۸۸
 بروتوس (نمایشنامه) اثر ولتر ۲۲۴
 بروتوس (نمایشنامه) اثر جان هاوارد پین
 ۳۷۲
 بروتوس (نقش) ۱۴۴
 بروچی، کارلو - فارنیلی
 بروختر، برادران ۴۸۲
 بروخوالد، اوتو ۴۷۷
 بروس ۲۵۰
 بردفورد، و - هـ ۲۸۱
 بروکسل ۲۶۹
 بروکمان، ج - ف. هـ ۲۵۴، ۲۵۷
 بروگام، جان (۱۸۱۰-۱۸۸۰) ۳۸۷، ۳۹۲
 برون ۲۵۱
 برون، کنت کارل (۱۷۸۲-۱۸۳۷) ۳۰۵
 برون، ولفانگ ۲۱۳
 برهما ۸۹
 بریتانیا ۱۵۳، ۴۱۲
 بریتانیکوس (نمایشنامه) ۴۲۱
 بریجز ۱۲۱
 بریستل ۱۵۲
 بلاسکو، دیوید ۵۰۴
 بلامی، جورج آن ۱۴۹
 بلانشار، ای. ل ۴۳۴
 بلانشار، جون (۱۸۲۰-۱۸۸۹) ۴۳۳

بلانشه ۴۳۳
 بلژیک ۲۶۸، ۲۶۹، ۳۸۰
 بلك، جان ۲۱۹
 بلومو، یوزف ۲۶۱
 بلومینگتن ۸۴
 بلوید ۹۸
 بلیک ۱۰۶
 بن ۲۸۳
 بن، آفرا (۱۶۴۰-۱۶۸۹) ۹۹
 بند ۴۷ (نمایشنامه) ۵۰۰
 بنکرافت (۱۸۳۹-۱۹۲۱) ۴۴۶
 بنکرافت، اسکوپر (۱۸۴۱-۱۹۲۶) ۴۴۷،
 ۴۵۹
 بنکرافتها ۴۲۸، ۴۴۹، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۷
 بنگاه سخن‌پراکنی ژاپن ۵۸
 بنوا، گوکلن کستان (۱۸۴۱-۱۹۰۹) ۴۲۳،
 ۴۲۴
 بنوتزی، جوانا ۲۰۶
 بنی، ریکو ۱۹۳
 بوتای ۵۰
 بوت، آن - مار، مادموازل
 بوث ۱۴۳، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۷
 بوث، ادوین ۴۹۶
 بوث، هارت ۱۱۸، ۱۴۵
 بوث، جونیوس پروتوس (۱۷۹۶-۱۸۵۲)
 ۳۸۱، ۳۸۸
 بوچارف ۴۶۷
 بودیدارما ۸۸
 بوربور ۲۰۱

بورگ ۲۴۹، ۲۵۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳
 ۳۰۸، ۳۰۶
 بورگونی ۲۰۸، ۲۷۰
 بورگهات، هرمان (۱۸۳۴-۱۹۰۱) ۴۷۴
 بورلنا ۳۴۴، ۳۴۵
 بورلسک ۴۹۲، ۵۰۵، ۵۰۶
 بورلی، ویلیام راکسی (۱۸۱۴-۱۸۸۹)
 ۳۶۸
 بورلی (نمایشنامه) اثر برنار - ژوزف سوارن
 ۱۸۹
 بورناچینی، جوانی (۱۶۰۰-۱۶۶۵) ۱۶۸،
 ۲۳۲، ۲۳۳
 بورناچینی، لودویسکا و تویسو
 (۱۶۳۶-۱۷۰۷) ۱۶۸، ۲۲۸، ۲۲۹
 بوریس، تزار ۴۶۵
 بوریس گودونف (نمایشنامه - ۱۸۲۵) اثر
 الکساندر پوشکین ۳۳۸
 بوستن ۱۵۵، ۳۷۰-۳۷۲، ۴۹۱
 بوسیکولت ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۵،
 ۴۴۶، ۴۹۴-۴۹۶
 بوسیکولت، داین ۴۲۹، ۴۴۴
 بوشر، گئورگ (۱۸۱۳-۱۸۳۷) ۳۰۲
 بوشه، فرانسوا (۱۷۰۳-۱۷۷۰) ۲۱۰
 بوف، شارلوت ۲۸۷
 بوگاژ (۱۷۹۷-۱۸۶۴) ۳۲۳
 بوکر، جورج هنری (۱۸۲۳-۱۸۹۰) ۴۹۳
 بوک، لویی رنه ۱۹۹، ۲۱۰، ۲۱۱
 بوگاکو ۴۲، ۴۳

بوگنار، فردريك ۳۰۳
بولشوی ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۰
بولور - لیتن - لیتن، جورج بولور
بولونیا ۱۶۸، ۱۶۹
بومارشه (۱۷۳۲-۱۷۹۹) ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۰۰
بومون ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۷۸
بون ۳۸۸
بونزارکو (کتاب) ۵۹، ۶۳، ۶۵
بونزارکو (نمایش) ۶۳، ۶۵
بول، راجر (۱۶۲۱-۱۶۷۹) ۹۷
بهاراتاناتیام ۸۰

بی‌بدهنا ۱۶۹-۱۷۲، ۲۰۹، ۲۱۸
بی‌بدهنا، فردیناندو و جوزپه ۲۸۲
بی‌بدهنا، کارلوگالی ۲۵۲
بیتز و شرکاه، هـ ۲۱۹
بیتمن، هـ - ل ۴۵۰
بیدرمان، پاکوب ۲۳۲
بیرد، رابرت مونتگری ۲۸۶
بیرمنگام ۳۶۳
بیستن، ویلیام (۱۶۰۶-۱۶۸۲) ۹۲، ۹۳
بیست و چهارم فوریه (نمایشنامه) ۲۹۴، ۲۹۷
بی‌عدالتی‌هایی که در حق خانم «تروه» شد.

ب

پایست ۲۱۱
پاتر، جان ۱۰۹
پاپ سیگستوس پنجم (نمایشنامه) اثر
جولیوس ویندینگ ۲۸۲
پادشاه‌خانه تاریک (نمایشنامه - ۱۹۱۴) اثر
رابیند رانات تاگور ۸۲
پادوا ۴۶۰
پارکینسن ۱۱۴
پارما ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۲
پاریس ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۹۴، ۲۰۸، ۲۱۷، ۲۲۰، ۲۲۱، ۳۱۵، ۳۲۷، ۳۶۵، ۴۱۶
۴۱۷، ۴۶۰
پایست، جان ۲۳۴

پامتور، تونی (۱۸۳۷-۱۹۰۸) ۵۰۶
پاسکویین (۱۷۳۶) ۱۰۸
پاسو ۲۵۰
پالمر، ا. م. ۵۰۲، ۵۰۳
پالوس، سارادانا (۱۸۲۱) ۳۴۶
پاله‌روبال ۲۰۷
پانتالونه ۱۸۰
پانچا ۷۹
پانگسان ۷۶
پاور، تیرون (۱۷۹۵-۱۸۴۱) ۳۶۰
پاول، استلینگ (۱۷۷۲-۱۸۲۲) ۳۷۲
پاول، چارلز استوارت ۳۷۲
پاولسن، کارل آندره آس ۲۳۵

(نمایشنامه) اثر کوان‌هان‌چینگ ۲۲
بی‌غیرتهای لندن (نمایشنامه ۱۶۸۱) اثر
ادوارد راوتزکرافت ۹۹
بیگانه (نمایشنامه) اثر کونسو ۲۴۷، ۲۶۰
بیل، ماری هانری (۱۷۸۳-۱۸۲۲) ۳۱۵
بیلی، جووانا (۱۷۶۲-۱۸۵۱) ۳۹۲، ۳۴۶
بیکر، بنجامین ۳۹۰
بیکر ستاف، آیساک (۱۷۳۵-۱۸۱۲) ۱۱۲
بینتن کازو و دسته‌زدانش (۱۶۸۲) ۶۲
بی‌وا (آزادهای زمی) ۵۵
بی‌واهایی ۵۹

پیتر ۱۳۱
پتر کبیر ۲۷۵
پتیا، ماریوس ۴۶۶
پیج، سام ۳۸۸
پدر (نمایشنامه) اثر دانلب ۳۷۳
پدر پارس (نمایشنامه) اثر لودیگ هولبرگ ۲۷۱
پدر رومی (نمایشنامه) اثر واینده ۱۳۸
پدر خانواده (۱۷۵۸) ۱۸۸
پراگ ۱۷۰، ۳۳۴
پران، کاتوس‌دل ۲۱۷
پرایس، استفن (۱۷۸۳-۱۸۴۰) ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۹

پرتیا ۴۵۲
پرگوله‌سی ۱۷۵، ۱۹۵
پرنده سحرآمیز (۱۷۶۵) ۱۸۲
پروس ۲۴۲، ۲۵۰، ۲۸۱، ۳۹۰
پروسیوم ۹۵
پروسته بی‌زنجیر ۳۴۶
پرو، بی‌یر (۱۷۶۴-۱۸۲۳) ۳۲۶
پریچارد، هانا (۱۷۱۱-۱۷۶۸) ۱۲۸
پرستلی، جی. پ ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۴۹، ۳۳۱
پریهاوزر، گاتفرید ۲۴۹
پسران ما (نمایشنامه) ۵۷ اثر هنری
جیمزبايرن ۴۲۹
پسرعموی آمریکایی ما اثر تام تیلر ۴۲۹
پسرکی از کوهستان (نمایشنامه) اثر جی.
س. جونز ۳۸۸
پسر گیویه (نمایشنامه) ۴۱۶
پسر ناشروع (نمایشنامه ۱۷۵۷) اثر دنس
دیده‌رو ۱۸۸
پسر ولخرج (۱۷۳۶) اثر ولتر ۱۸۸
پشم طلایی (۱۸۲۱) ۲۹۹
پتروفسکی ۲۷۶، ۲۷۵
پکن (۱۹۴۵) ۱۸، ۲۶، ۲۹
پلتاس ۴۲۵
پلاسید، چاولستن آلکساندر ۳۷۲

ت

تاتار آدلفی ۴۲۷، ۴۴۹

تلاتشه، جیمز رابینسن (۱۷۹۶-۱۸۸۰)
۳۵۵، ۳۵۶، ۳۶۶، ۳۶۸
تلوتوس ۲۷۰، ۲۷۲
تله‌وی، نیکلای (۱۷۹۶-۱۸۲۶) ۳۳۸
تپپی ۱۶۲
تن ۲۰، ۸۵
تن، ویلیام ۲۸۵
تن‌هو ۲۰
توپ ۱۲۷
توتسدام ۳۰۹
تورتسموت (۱۷۷۳) ۱۳۰
تورت، سن مارتین ۲۰۷، ۳۱۳، ۳۲۲، ۳۳۰
پورتیا ۱۲۷
پوژن ۴۲۱
پوشکین، آلکساندر (۱۷۹۹-۱۸۳۷) ۳۳۶، ۳۳۸
پو - کا - هون - تام (وحشی نجیب)
(نمایشنامه ۱۸۵۵) ۴۸۷، ۴۹۲
پوکهانتس (نمایشنامه ۱۸۳۰) ۳۸۵، ۳۸۷
اثر جورج واشنگتن پارک کوستیس
پوگ، آرا - نا ۴۳۰
پوگن ۱۹۷، ۲۰۵
پول (نمایشنامه - ۱۸۴۰) ۳۵۰ اثر جورج
بولورلین

تاتار آرج استریت ۳۸، ۴۹۰، ۴۹۶

تاتار آستورپلیس ۳۸۲

تئاتر آلمانی ۲۴۰
تئاتر آمیگو - کمیک ۳۱۸
تئاتر آنتونی استریت ۳۷۹
تئاتر افنون ۲۴۲
تئاتر استکی ۳۴۵
تئاتر اسموک آبی ۹۶
تئاتر الکساندرینسکی ۳۳۹
تئاتر الیمپیک ۳۶۶-۳۶۸، ۳۷۹، ۳۲۹، ۳۲۹
تئاتر امپریال ۲۵۲
تئاتر انگلیسی (کتاب) ۳۶۷
تئاتر ایدوفوسیکون ۱۳۰
تئاتر بالدوین ۲۸۷
تئاتر باوری ۳۷۹، ۳۸۲، ۳۹۲
تئاتر بایروت ۲۷۷
تئاتر برتن ۲۹۶
تئاتر برگر ۲۲۹
تئاتر برلینر ۲۷۲
تئاتر بوت ۲۹۷
تئاتر بورگ ۲۷۳، ۲۸۰
تئاتر بوستن ۳۷۰
تئاتر بولشوی ۳۳۹
تئاتر پارک ۳۷۱، ۳۹۲
تئاتر پارک نیویورک ۳۷۸
تئاتر پاولیون ۳۷۹
تئاتر پرنس ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۴، ۴۴۵، ۵۱۰
تئاتر پرنس ویلز ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۵۰
تئاتر پورت سن مارتین ۳۱۷، ۳۱۷، ۴۲۳
تئاتر ترمونت استریت ۳۸۰

تئاتر جان استریت ۳۷۱
تئاتر جمهوری ۳۱۲
تئاتر چارلستن ۳۷۲
تئاتر چستناست استریت ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۹۲
تئاتر چیمز استریت ۲۸۹
تئاتر چینی در عصر نوین (کتاب) ۲۰، ۲۳
۲۵، ۲۶، ۴۰
تئاتر خیابان پنجم ۲۹۹
تئاتر دالی ۲۹۹
تئاتر دروری لین ۱۰۵، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۵
۳۶۶، ۳۹۲، ۳۹۲، ۳۹۲، ۳۹۲، ۳۹۶
۴۲۰، ۴۲۹، ۴۸۰
تئاتر در هند (کتاب) ۸۳
تئاتر فوارینه ۳۱۳
تئاتر دولاگیت ۳۱۳
تئاتر دوپچس ۲۷۲
تئاتر ردبول ۹۳
تئاتر رویال کابورج ۳۴۲
تئاتر ژاپی ۵۵
تئاتر ژاپنی (کتاب) ۴۹، ۶۲
تئاتر ژیمتاز ۳۱۸، ۲۱۹
تئاتر سالتلیک ۲۸۸
تئاتر سالیسبوری کورت ۹۳
تئاتر سادی ۵۱۰
تئاتر سد لوز ولز ۳۲۸، ۳۲۷، ۴۲۰
تئاتر سنت جیمز ۵۰۱
تئاتر سوری ۳۴۵
تئاتر سیمای معاصر ۲۱۵
تئاتر عروسکی ۵۵، ۵۶، ۶۰، ۷۵

تئاتر عروسکی اوزاکا ۶۲
تئاتر عقاب ساکرامنتو ۲۸۷
تئاتر فاوار ۳۱۲
تئاتر فدرال استریت ۳۷۲، ۳۸۰
تئاتر فستشیل هاوس ۲۲۸
تئاتر فورچون ۲۷۷
تئاتر فی در ۳۱۲
تئاتر کابورگ ۲۸۲
تئاتر کابورگ گوتا ۲۷۵
تئاتر کابورگی ۵۸، ۶۰، ۷۵، ۸۴
تئاتر کابورگی ژاپنی ۸۵
تئاتر کابورگی زا ۷۳
تئاتر کالکیت ۹۳
تئاتر کالیفرنیا ۲۸۷
تئاتر کاونت گاردن ۳۵۰-۳۵۲، ۳۵۸، ۳۶۶
۳۶۸، ۳۷۰، ۳۹۲، ۴۲۶، ۴۹۹
تئاتر کریتریون ۲۵۰
تئاتر کورت ۲۵۲
تئاتر کوپینز ۲۴۶
تئاتر کین ۲۴۰
تئاتر کینگ ۳۲۲، ۳۲۹
تئاتر گلوب ۳۱۱
تئاتر گیت ۲۱۸
تئاتر گیتی ۲۳۳
تئاتر لستینگ ۲۷۲
تئاتر لیسوم ۳۶۸، ۳۹۲، ۴۲۲، ۴۵۰-۴۵۲
۴۵۸، ۴۸۹، ۵۰۲، ۵۰۳
تئاتر متروپلیتن ۲۸۷، ۲۸۹

تئاتر مدیسن اسکوتر ۵۰۲، ۵۰۹
تئاتر مدیسن اسکوتر گاردن ۵۰۱
تئاتر ملکه امپراطور ۳۱۳
تئاتر ملی ۳۸۰
تئاتر ملی توکیو ۵۸
تئاتر ملی ژاپن ۵۸
تئاتر ملی اپرا کمیک ۳۱۲
تئاتر موزة بوستن ۳۸۰، ۲۹۶
تئاتر میخایلفسکی ۳۳۹
تئاتر ناکامورا ۷۵
تئاتر ناوی ۲۶۸
تئاتر نو ۴۹-۵۴، ۵۸، ۶۲، ۷۵
تئاتر نو (کتاب) ۵۴، ۵۸-۵۸
تئاتر نوی ژاپنی ۵۱
تئاتر نیپلو ۲۹۲
تئاتر نیورک ۳۷۱
تئاتر و آلا اسکا ۳۳۲، ۳۳۵
تئاتر وارینه آموزان ۳۱۲
تئاتر و اسپانیول ۲۶۲
تئاتر والا ۴۹۱
تئاتر والنات استریت ۳۸۰
تئاتر والیمیکو ۳۱۱
تئاتر و دلاکروز ۲۶۲
تئاتر و دل پرنسپه ۲۱۷، ۲۶۲
تئاتر و دویل ۳۱۲، ۳۱۸
تئاتر وین ۲۵۷
تئاتر وینتر گاردن ۴۹۶
تئاتر هالی ۳۳۹
تئاتر هوارد ۴۹۳

تئاترهای مسکو ۳۳۶
تئاتر هی مارکت ۱۰۸، ۴۳۶، ۴۴۹
تئاتر یونیون اسکوتر ۵۰۳
تئودور، کارل ۲۴۹
تئودورا (نمایشنامه ۱۸۸۲) اثر سارم ۴۱۷، ۴۲۶
تاپسی ۴۹۱
تاجر لندن (نمایش) ۱۰۶ اثر جورج لیلو
تاجر ونیزی (نمایش) ۱۴۷، ۲۵۲، ۲۷۵
۵۰۰
تاریخ اجتماعی هنر ۲۱۸
تاریخ اجمالی تئاتر (کتاب) ۳۶۳، ۳۶۵
تاریخ تئاتر آمریکا ۳۷۲
تاریخ تئاتر ژاپن ۵۰
تاریخ جنگ سی ساله ۲۶۲
تاریخ فرام چینی (کتاب) ۲۱، ۲۷، ۲۹، ۳۱
تاریخ لباس انگلیسی ۲۵۶
تاریخ مختصر تئاتر (کتاب) ۱۱۷، ۲۶۳
تاریخ هنر آمریکائی ۳۷۲
تاجر لندن ۱۸۹، ۲۴۲
تاجپاکو ۷۱
تادمسا، سرلورنس آلسا (۱۸۳۶-۱۹۱۲)
۲۵۳
تاکلیونی (۱۸۸۲-۱۸۰۴) ۴۴۱
تاگور، رابیندرانات (۱۸۶۱-۱۹۴۱) ۸۲
تالارهای نوین (کتاب) ۴۷۷
تالسما، فرانسوا ژوزف (۱۷۶۳-۱۸۲۶)
۲۱۷، ۳۱۲، ۳۲۰، ۳۲۲، ۴۲۲، ۳۳۲
تامبر ۳۸۸

تام تامپ (تراژدی تراژدیها ۱۷۳۰) ۱۰۸
تامرلین (نمایشنامه ۱۷۰۱) ۱۰۵
نیکلاس راد
تامس، آگوستوس (۱۸۵۷-۱۹۳۴) ۵۰۲
تامس، لیدیا ۵۰۶
تامس، جیمز (۱۷۰۰-۱۷۳۸) ۱۰۶
تام و جری یا زندگی در لندن ۳۲۸، ۳۹۰
تان ۳۳
تانکرد (نمایشنامه ۱۷۶۰) ۱۸۵، ۲۱۴
ولتر
تاووزر، ساموئل ۱۲۸
تاپوان ۴۱، ۲۸
تایلند ۷۶، ۷۷
تدبیر نیکو (نمایشنامه ۱۷۰۷) ۱۰۳، ۱۰۴
۲۴۵ اثر کالیسی بر
تراپاسی پیترو-مناستاسیو
تراژدی شاول (۱۷۸۲) ۱۷۸
تراژدی کرونو نهوتوتسو لوگرس (۱۷۳۴)
۱۰۸
توزا، ملکه ماریا (۱۷۱۷-۱۷۸۰) ۲۴۹
ترنس ۱۰۴، ۲۶۸، ۲۷۰
ترو باور (نمایشنامه ۱۸۳۶) ۳۳۵
آنتونیو گارسیا گوینتز
تروی ۴۹۱
تروی، الن (۱۸۰۶-۱۸۸۰) ۴۴۰، ۴۴۱
۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۹
تروی، فرد (۱۸۶۳-۱۹۳۳) ۴۵۲
تریفون (نمایشنامه ۱۶۶۸) ۹۷
اثر راجبر
بویل

تری هربرت پیربوم ۴۵۳، ۴۵۹
تساویو (۱۹۰۰) ۴۱
تسو تانگ-هسین (۱۶۱۶-۱۵۵۰) ۲۸، ۲۷
تسوگو - کانامی کیو (۱۳۸۴-۱۳۳۳) ۴۶
تعمد لندن (نمایشنامه) اثر داین بوسیکولت ۴۲۹
تکامل تماشخانه‌های انگلیسی (کتاب) ۳۵۳
تک‌چهره (نمایشنامه ۱۸۲۰) ۲۹۷ اثر ارنست فن هوالد
تکراس ۳۳۰، ۳۶۹، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۹، ۳۹۱، ۳۹۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۵۳، ۴۵۸، ۴۸۷، ۴۸۹، ۴۹۲، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۵، ۵۰۷، ۵۰۸
تلبین، ویلیام ۴۵۸، ۴۴۲
تماشاخانه سد لرز ولز ۳۴۹
تماشاگران بر صحنه تئاتر ۲۱۰
تیرمین (نمایشنامه ۱۶۷۱) ۹۷، ۱۱۲ اثر

جورج ویلیز
تترتور، گارن ۲۳۷
تنسی ۳۷۵، ۳۷۶
تواین، مارک ۵۰۳
توبه‌کار صادق (نمایشنامه ۱۷۰۳) ۱۰۵ اثر
نیکلاس راول
توراندخت (۱۷۶۲) ۱۸۲
تورکاره (نمایشنامه ۱۷۰۹) ۱۸۵، ۱۸۶ اثر
آلن رنه لوساز
تورگنیف، ایوان ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۰
تورلی ۱۶۸
توریگو، بونزو ۸۶
تورینو ۱۶۸، ۱۷۲، ۲۵۹
توز، پی‌یر فرانسوا - بوکاژ
توسکا (نمایشنامه) ۴۱۷، ۴۲۵ اثر
ویکتورین سارد
توشیو تسوجی ۴۵
توطئه در ونیز (نمایشنامه ۱۸۳۳) ۳۳۵ اثر

مارتینز دلاروسا
توفان (نمایشنامه) ۹۸ اثر شکسپیر
توفان و تلاش (۱۷۷۶) ۲۴۶
تولستوی، آلکسی ۴۶۵
تولستوی، لئو (۱۸۲۸-۱۹۱۰) ۴۶۴-۴۶۵
توتیل ۲۶۹، ۲۷۰
توکاوا (۱۸۶۷-۱۶۰۳) ۵۲
توکیو ۵۵، ۶۲، ۷۳، ۷۵
تویلی ۲۰۷، ۲۰۸
تی‌ترو ۲۰
تیر، جیمز ۳۲۶
تیزل (لیدی) ۱۱۵
تینک، لودیگ ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۷۷
تیلر، بارون ۳۳۰، ۳۳۲
تیلر، تام ۴۲۸، ۴۲۹
تیلر، رویال (۱۸۲۶-۱۷۵۷) ۳۷۳، ۴۲۸
تیلکه، ماکس ۲۱۲

چک کید (نمایشنامه) ۳۸۶ اثر رابرت ت کنراد
جناب استاد رقص (نمایشنامه ۱۶۷۲) ۱۰۰
اثر ویلیام ویجری
جنایت بخاطر جاه‌طلبی (نمایشنامه) ۲۵۸ اثر
اگوست ویلهلم ایفلند
چندایو، توراپا ۵۵
چنگ بازیگران ۸۶
چنگ دکورهای صحنه (۱۸۲۸) ۳۳۵
چنگجویان صلیبی (نمایشنامه) ۳۳۵ اثر میر بیر
چنگلیان موروثی (نمایشنامه ۱۸۵۰) ۴۷۱ اثر اوتولودویگ

جوانمرد واقعی (نمایشنامه ۱۷۰۷) ۱۰۳ اثر
کالی سی‌بر
جوان نازپرورده (نمایشنامه) ۲۱۵ اثر
توماس دایریارته
جورج اول (۱۷۱۴-۱۷۲۷) ۱۰۹
جورج دوم (۱۷۲۷-۱۷۶۰) ۱۰۹
جورج سوم ۱۲۸
جوروی ۵۵، ۶۸
جوزپه ۱۶۹
جولیا ۳۷۲
جولیوس مزار (نمایش) ۴۸۰ اثر ساکس ماینینگن
جوز، ادوارد بورن (۱۸۳۳-۱۸۹۸) ۴۵۳

جوز، اینیگر ۹۲
جوز، جی. س. ۳۸۸
جوز، کلیفورد ۷۹
جوانی‌ها پروسیدا (نمایشنامه ۱۸۳۰) اثر
جانیستا نیکولونی ۳۳۴
جوانی در لندن (نمایشنامه ۱۸۲۱) ۳۶۵
جیدای، مونو ۶۳، ۶۷
جیدایو، تاکه موتو (۱۶۵۰-۱۷۱۴) ۵۵، ۶۵، ۶۸
جیمز دوم (پادشاه انگلیس) ۱۰۲
جین شور (نمایشنامه ۱۷۱۴) ۱۰۵ اثر
نیکلاس راول
جیگاگو ۴۲، ۴۳

ج

چاپلوس‌ها (نمایشنامه ۱۷۷۳) ۱۵۵ اثر
مرسی اوتیس وارن
چاپین ویلیام (۱۸۳۹-۱۷۶۴) ۲۷۷
چادویسکی دانیل ۲۴۵، ۲۵۴، ۲۵۷
چارلز ۱۱۵، ۱۱۸
چارلز اول (پادشاه انگلیس) ۹۱، ۹۳، ۲۵۰
چارلسز دوم (نمایشنامه) ۳۷۲ اثر جان هاواردبین
چارلز پنجم ۱۶۹
چارلز دوم (شاه انگلستان) ۹۳، ۱۰۲، ۱۰۹
چارلز ششم ۱۶۹، ۲۸۲
چارلستن ۱۵۲، ۱۵۴، ۳۶۸، ۳۷۲، ۳۷۵

چخوف ۴۱، ۴۶، ۷۵، ۲۶۳
چرخه بهار (نمایشنامه ۱۹۱۷) از رابیندرانات تاگور ۸۲
چستانت استریت ۳۷۸
چمبرلن (لرد) ۱۱۰، ۱۱۱، ۳۳۳، ۳۴۵، ۳۵۸
چو ۳۴
چهار رؤیا ۲۸
چهار ۸۱
چهریانی، جوانی پاتیستا ۱۲۹
چیترا (نمایشنامه ۱۸۹۴) اثر رابیندرانات تاگور ۸۲
چی‌لیر - وژ ۲۲

چمبرز استریت ۴۸۸
چین ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۲، ۳۳
۳۷، ۳۸، ۴۰-۴۲، ۴۶، ۸۲، ۸۸
چینگ ۳۳، ۳۴، ۳۶
چینگ (۱۹۱۲-۱۶۴۴) (سلسله) ۲۸
چینگ، شن (۱۵۵۳-۱۶۱۰) ۲۸
چینگ، کوان‌هان ۲۱
چینگ، هو ۸۵
چیکاماتسو ۶۵
چیو، لورنزا ۳۱۸
چیه‌تسه ۱۸

ج

جافیر ۹۸
جاکوبی ۳۳۶
جالی، جورج (۱۶۷۳-۱۶۲۸) ۲۳۵، ۹۲
جامائیکا ۱۵۳، ۱۵۴
جامعه (۱۸۶۵) ۴۳۱، ۴۴۶
جان ۱۱۲
جانانان ۳۷۲
جانانان بردفورد یا قتل در مهمانخانه کنار جاده (نمایشنامه) ۳۴۸، ۳۶۶ اثر ادوارد فیتزبال
جانانان در انگلستان (نمایشنامه) ۳۸۸
جانسن، الن ۳۷۹
جاده ۷۷
جرولد، داگلاس ویلیام (۱۸۵۷-۱۸۰۳)

۴۴۴، ۳۳۸
جشن تدفین (کمدی ۱۶۸۹) ۹۹
جزیره جادویی ۳۰۰
جفرسن، جوزف ۲۳۰، ۲۹۵
جفرسن سوم، جوزف (۱۸۲۹-۱۹۰۵) ۴۹۴، ۵۰۶
چکمن، جان ۱۵۸

خ

خادمه اورلثان (نمایشنامه) ۳۰۶، ۳۰۵ اثر
شیلر
خاطرات جوزف گرمالدی ۳۵۸
خاطرات چارلز جیمز ماتیوز (کتاب) ۳۸۷
خانمانسوز (نمایشنامه ۱۸۸۸) ۵۰۴ اثر
جیمز ا. هرن
خانم سارا سمپسن (نمایشنامه) ۴۸۱
خانم و آقای ماتیوز در منزل (نمایشنامه)
۳۶۵
خانم وینتروپ جوان (نمایشنامه ۱۸۸۲)
۵۰۳ اثر برنسن هاوارد

خانه، خانه دلپذیر من ۳۷۲
خانه استروفسکی ۴۶۸
خانه پرهیاو (نمایشنامه) ۳۰۷، ۳۰۱
خدمتکار دو ارباب (نمایشنامه) ۱۸۰ اثر
گولدنی
خدمتکار و معشوقه (نمایشنامه) ۱۹۵ اثر
پرگولسمی
خرافات (نمایشنامه) ۳۸۵ اثر جیمز نلسن
بارکر
خرس و بچه‌شیر (نمایشنامه) ۱۵۲
خطیب‌ها (نمایشنامه) ۱۱۳ اثر ساموئل فوت

خفاش (۱۸۷۲) ۴۷۲
خودکشی دوفره در سونمزاکی (۱۷۰۳)
۵۵ اثر چیکاماتسوسوزاتمون
خودکشی مضاعف (نمایشنامه) ۴۷۱ اثر
لودویگ آنتسن گروبر
خورف (نمایشنامه ۱۷۲۷) ۲۷۶ اثر
سوماروکف
خوش‌قول (نمایشنامه) اثر تام تیلر ۴۲۹
خروانا (ملکه) ۴۶۱

دیورو، ژان گاسپار (۱۷۹۶-۱۸۴۶) ۳۲۳
دپله‌شین، ادوارد ۴۲۰
دتوش، فیلیپ نریکو (۱۶۸۰-۱۷۵۴) ۱۸۶
دتوشه ۲۷۸، ۲۳۸
دختر اسکاتلندی (نمایشنامه) ۲۱۰ اثر ولتر
دختر اشرافی (نمایشنامه ۱۸۴۲) ۳۵۰ اثر
جان وستلند مارستن
دختر پانگدار (نمایشنامه) ۵۰۳ اثر برنسن
هاوارد
دختر تهید (نمایشنامه) ۳۲۶، ۳۹۶ اثر
بیکسره کور
دختر ریچی سرخپوست‌ها (نمایشنامه
۱۸۰۸) اثر جیمز نلسن بارکر ۳۸۷، ۳۸۵
دختر فروشنده (نمایشنامه ۱۸۹۴) ۴۳۴ اثر
جورج ادوارد
درام ۱۸
درام آواز عود (۱۳۵۰) ۲۵
درام جاکوبی ۳۴۶
درام چینی ۲۵، ۲۴
درام چینی (کتاب) ۳۵
درام‌شناسی هامبورگ ۲۳۳
درام گفتاری ۴۱
درام مدرن ۴۱
درام موزیکال
دراموند ۳۹۳
درایدن، جان (۱۶۳۱-۱۷۰۰) ۹۷، ۹۹، ۱۱۵
درایس، تامس ۳۸۹
در بیشه آفریقای ۳۸۹
در تراژدی این لین (نمایشنامه ۱۸۳۴) ۲۹۹

اثر فرانتس گریلیاتسر
در تصرف دشمن (نمایشنامه ۱۸۸۶) ۵۰۴
اثر ویلیام زیلت
در سدن ۱۶۹، ۱۷۴، ۲۲۹، ۳۰۲، ۳۰۹
در شهر (نمایشنامه ۱۸۹۲) ۴۳۴ اثر جورج
ادواردز
در میان خانواده ۳۸۷
میهمانی‌ها (نمایشنامه) ۳۸۷
درو، جان ۴۹۰
دروال (مادام) (۱۷۹۸-۱۸۴۹) ۳۲۳
درو دوم، جان (۱۸۵۳-۱۹۲۷) ۵۰۱
درووی-لین ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۷
۱۲۱-۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۷-۱۳۸، ۱۴۲
۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۳۲۳، ۳۵۰، ۳۵۲
۳۷۰، ۴۶۰
دروال ۹۵، ۹۲
دریک، ساموئل (۱۷۶۹-۱۸۵۴) ۳۷۴، ۳۷۶
دزآسیوسه ۱۹۵
فزدان دریای بیژانس (۱۸۷۹) ۴۲۴
فست قافر متعال سرزمین ما را نجات داد
(نمایشنامه ۱۸۲۴) ۳۳۸ اثر نسنور
کوکولنیک
دستوتو (نمایشنامه) ۴۸۶ اثر جورج هـ میلز
دشمنی (نمایشنامه) ۴۲۰ اثر ساردو
دعوی تئاترها ۱۹۲
دکوره‌های تئاتر ۴۶۸
دکوره‌های تئاتر روسی (کتاب) ۴۶۹
دگارسن (مادموازل) ۳۱۲
دلارا، هاریو خوزه (۱۸۰۹-۱۸۳۷) ۳۳۵

دلاروسا، مارتینز (۱۷۸۷-۱۸۶۲) ۳۳۵
دلایل ۲۷۸
دلایل زمین (نمایشنامه ۱۶۷۶) اثر ویلیام
ویجری ۱۰۰
دلایل صحبت (نمایشنامه) ۳۰۱ اثر تورنتن
وایلدز
دلصارت، فرانسوا ۵۰۱، ۵۱۱، ۴۲۲
دلونه، ماری - دروال، ماری
دلهای شکسته (۱۸۷۵) ۴۳۴
دمار، شارلوت (۱۶۸۲-۱۷۵۳) ۲۰۱
دنکاگو - نو (نمایش) ۴۴، ۴۶
دنگ و فنگ (۱۸۷۰) ۵۰۰
دواستال، (مادام) ۲۹۵
دوبروی ۲۳۰
دوبلوی، پی‌یر لوران ۱۸۵
دوبر، پی‌یر تروشون (۱۶۶۲-۱۷۲۵)
۲۰۲
دوبلین ۹۶
دوبوس، پی‌یر لویی - ویل بره
دوپانه آنتونیو (۱۷۸۳-۱۸۵۱) ۳۳۴
دوتام ۱۹۷
دوتام پولوار ۴۲۵
دو رفیق (۱۷۷۰) ۱۸۹
دوریت گاردن ۱۰۱، ۱۲۱-۱۲۳
دورگه ۴۳۰
دورنغوال ۱۹۲
دورنیت، لودویگ ۳۰۸، ۳۰۷
دوست من فریتس (نمایشنامه) ۴۲۰
دوست خانوادگی (نمایشنامه) ۲۵۹

د

دایرشیا، آرنالدو (۱۸۳۴) ۳۳۴
دایلین ۱۴۶، ۱۵۱، ۱۵۷
داران، ژان ۴۲۰
داس، نیکلاس توماس ۱۹۲
داستان اسرارآمیز (نمایشنامه) ۳۳۷ اثر
تامس هالکرافت
داستان دایره گچی ۲۳
داستان عاشقانه پاریسی (نمایشنامه) ۵۰۷
داستان عاشقانه تالار غربی ۲۲، ۲۴
داف، ماری‌آن (۱۷۹۴-۱۸۵۷) ۳۸۲
داگت، تامس ۱۱۸، ۱۴۵
داگر، لویی ژاک (۱۷۸۷-۱۸۵۱) ۳۲۶
داگلاس، دیوید ۱۵۳، ۱۵۴، ۳۶۸
داس، نیکلاس توماس ۱۲۹
دالبرگ، هـ فن ۲۴۹، ۲۵۰

دالهی، ویلیام (۱۹۷۶) ۲۱
دالسی، اگوستین (۱۸۳۶-۱۸۹۹) ۴۹۶
۵۰۱-۴۹۹
داماد آقای پواریه ۴۱۶
دانتریگ ۲۷۵
دانجوروی پنجم، ایچی کاوا ۷۰
دانچنکو نیروویچ ۴۷۱
دانیری (لرد) ۴۲۹
دانژویل، ماری - آن - بروتو
(۱۷۹۴-۱۷۹۶) ۲۰۴
دانشگاه کالیفرنیا ۴۵
دانشگاه کلمبیا ۹۶
دانکن ۱۴۸، ۴۳۸
دانکور، فلوران کارتن (۱۶۶۱-۱۷۲۵)
۱۸۵

دانلپ، ویلیام (۱۷۶۶-۱۸۳۹) ۳۷۰، ۳۷۱
۳۷۳، ۳۹۲
دانمارک ۲۷۱-۲۷۳، ۴۸۰
داونز، جان ۱۴۳
داونینگ ۳۷۶
داویدف، ولادیمیر (۱۸۴۹-۱۹۲۵) ۴۶۹
داوینس، برگومیل (۱۸۱۸-۱۸۷۲) ۳۰۹
۴۷۲
دایره گچی (۱۹۲۳) ۲۳
دایره گچی قفقازی (۱۹۴۴) ۲۳
دایموند، جک ۳۸۸
دایمیو ۴۶
دایه (۱۷۷۵) ۱۱۲
دبارین ۴۹۰
دبورا ۴۹۹

دو سولدورف ۳۱۰
دوسی، ژان فرانسوا ۱۸۵
دوشاتونوف، ماری - آن - جوکلو
دوشال (مادام) ۳۳۳، ۳۱۵
دوشنوا (مادموازل) (۱۸۳۵-۱۷۷۷) ۳۲۲
دوشیزه اورلئان ۲۶۴، ۲۶۵
دوفرن، کیتو ۲۰۲
دوللرها ۲۴۷
دوکاتز، ویکتور ۳۳۸
دوکلر (۱۷۳۸-۱۶۶۸) ۲۰۲، ۲۰۱
دوکوریه، فرانسوا ۲۴۸
دوگا، لویه ۱۸۵، ۲۲۳، ۲۶۸
دولاشوسه، پی-یر کلودینسول
(۱۷۵۳-۱۶۹۲) ۱۸۷
دولامونه ۲۶۹
دولاوینی، کازیمیر ۳۱۶
دولوتزیسورگ، فیلیپ ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲
۳۵۳، ۳۵۲
دوما ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۹۹
دومای پدر، آلکساندر (۱۸۰۲-۱۸۷۰)
۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۰، ۳۳۲، ۳۳۳

دومای پسر ۴۱۳، ۴۱۴-۴۱۶، ۴۱۹، ۴۲۲، ۴۲۴
۴۷۲
دومنیل ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۲
دوموسه، آلفرد (۱۸۵۷-۱۸۱۰) ۳۱۸، ۳۱۷
دومون ۲۰۷
دومونتفورت (نمایشنامه ۱۸۰۰) ۳۹۲، ۳۹۴
اثر جووانا بیلی
دومین معشوقه ۲۰۶
دون آلوارو یا نیروی تقدیر (نمایشنامه)
۳۳۵ اثر آنخل وسادرا
دوناسول ۳۲۲، ۴۲۵
دون، چارلز، جی. ۸۶
دون خزان تندریز (نمایشنامه ۱۸۳۴) ۳۳۵
اثر خوزه زوریللا
دون خزان و قاوست (نمایشنامه ۱۸۲۹)
۲۹۸ اثر کریستیان دبتریش گرابه
دون ژوان ۳۶۵
دون ژوان مارنا (نمایشنامه ۱۸۳۶) ۳۳۲
دون کارلوس (نمایشنامه ۱۷۸۷) ۲۶۲ اثر
فریدریش شیلر
دونکسپ ۳۶۷

دونه ۲۰۷
دووال، آرمان ۲۲۴
دوونینی، آلفرد (۱۸۶۳-۱۷۹۷) ۳۱۷، ۳۱۶
دوهانامیچی ۷۵
دهایانا ۸۸
دهلماسی (نمایش) اثر ساربرو ۴۴۹
دیده‌رو، دنی ۱۸۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۷۸
دیده‌لو، شارل ۳۴۱
دیکه، وان ۱۳۴
دیکسن، چارلز ۳۵۸
دیکتز، چارلز ۴۳۷
دیمترفسکی (۱۸۲۱-۱۷۳۴) ۲۷۸، ۳۴۰
دینگلشتات، فرانسیس (۱۸۱۴-۱۸۸۰)
۴۷۲-۴۷۳
دیپوتانت، ویلیام ۹۶-۹۷، ۹۸، ۱۱۶، ۱۲۱
۱۲۸، ۱۲۸
دیپنپورت، ا. ل. ۴۴۰، ۵۰۰
دیپنپورت، فنی (۱۸۱۵-۱۸۷۷) ۵۰۰
دیپری، سرهفری ۳۹۳
دیپریس، آلبرت ۳۸۹، ۴۹۹، ۵۰۵، ۵۰۷
دیی ۴۴۵

رابرتسن، جانستن فورس ۴۵۹
رابی، جورج ۴۲۲
راباخ، ارنست (۱۸۵۲-۱۷۸۴) ۲۱۸
راجرز، رابرت ۳۸۷
رادمیست وژنویی (نمایشنامه ۱۷۱۱) ۱۸۳
راسین ۱۰۶، ۳۲۱، ۳۲۳
راسینه ۴۲۲
راشل (۱۸۵۸-۱۸۲۱) ۳۲۳، ۳۲۵

راشل (مادموازل) ۴۰۲
رافین، کاترین - دو شنوا مادموازل
راکور ۲۱۳
راهایانا ۷۷
رام کردن زن سرکش (نمایشنامه) ۵۰۰
۵۰۱
راو، نیکلاس (۱۷۱۸-۱۶۷۴) ۱۰۵
راوخ، فیلیپ فن اشتوبن ۳۰۷
راهزنان (نمایشنامه ۱۷۸۲) ۲۴۶، ۲۴۱
۳۰۸ اثر فریدریش شیلر
راهی که باید ویران شود (نمایشنامه
۱۷۹۲) ۱۱۳ اثر تامس هالکرافت
رایان، دنس ۳۶۸
رایان، لیس ۱۴۲
رایت ۳۳۶
رایس، تافس، د (۱۸۰۸-۱۸۶۰) ۳۸۸
راینهارت، ماکس ۳۰۲
ره‌آیلند ۱۵۴
ردبول ۱۲۱
ردی ملک ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۵۰، ۳۵۶، ۳۶۲
۳۶۳، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۹۳
۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۵۲
رز، آنتونیو گارسیا گویتنه (۱۸۱۲-۱۸۸۴)
۳۳۵
رز میشل (نمایشنامه) ۴۹۵
رژان، گابریل ۴۲۳، ۴۲۴
رسالت سرخپوستی (نمایشنامه) ۳۸۷ اثر
جورج واشینگتن کوستیس
رستان، ادموند ۴۲۴، ۴۲۵

رسم روزگار (نمایشنامه ۱۷۰۰) ۱۰۰، ۱۰۱
اثر ویلیام کانگریو
رسی، ارنستو (۱۸۲۹-۱۸۹۶) ۴۵۹، ۴۶۱
رضایت پائولان جوان (نمایشنامه ۱۸۰۵)
۲۱۶ اثر لئیندرو فرناندز دموراتین
رقص پرگاکو ۴۴
رقص تاجپوراکو ۴۵
رقص دنگاکو ۴۴
رقص نو ۴۴
رقیبان (نمایشنامه ۱۷۷۵) ۱۱۴، ۴۹۰ اثر
شریدان
رکسانا ۲۲۰
رُم ۱۶۸، ۴۶۰
رن، کریستوفر ۱۲۱، ۱۲۲
رؤیای شب نیمه تابستان (نمایش) ۳۹
۹۸، ۳۱۰، ۳۳۸ اثر شکسپیر
رؤیای اوزن زرد (نمایشنامه) ۲۴ اثر ماجی
یوان
روبنس ۱۶۲
روبه ا. ا. ا. ه. ۴۲۰
روتلند هانس ۹۲، ۹۵
روح خبیث سرگردان ۳۰۰، ۳۰۵
رودز، جان ۹۲، ۹۳
روزآیلند ۳۹۱
روز تولد کلمب (نمایشنامه ۱۸۵۳) ۳۳۷
اثر رابرت براونینگ
روزنامه‌نگاران (نمایشنامه) ۴۷۱ اثر گوستاو
فریناک
روسو، ژان ژاک ۱۶۱

روسیه ۲۴۲، ۲۷۲-۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۳۵،
۳۳۸، ۳۹۰، ۴۱۲، ۴۶۲، ۴۶۵، ۴۷۰،
۴۸۰، ۴۷۱
روکور (۱۸۱۵-۱۷۵۶) ۲۰۶
روکوکو ۲۱۰
رولر، آندره‌آس ۴۶۷، ۴۶۸
رولف کراگه (نمایشنامه) ۲۷۳ اثر یوهانسر
اوالد
روم ۲۲۱، ۳۱۳
رومنو زولیت ۴۴۰، ۴۵۸، ۴۷۱
رومانف، میخائیل ۳۳۸
رومانوس
رونین ۴۶
رویال ۱۲۱
رهان، آدا (۱۸۶۰-۱۹۱۶) ۵۰۱
ریب فن و نیگل (نمایشنامه) ۴۹۵ اثر
بوسیکولت
ریترو، یوتن ۲۱۷
ریج، هیرو هنری براکن (۱۷۴۸-۱۸۱۶)
۱۵۵
ریج ۱۲۸، ۱۵۸
ریج، جان (۱۶۹۲-۱۷۶۱) ۱۰۶، ۱۴۲،
۱۵۷
ریج، کریستوفر ۹۶، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۷،
۱۵۱، ۱۲۳
ریچارد سوم ۱۳۱، ۳۰۸، ۳۳۱، ۳۵۹، ۳۸۹،
۴۵۰، ۴۹۲
ریچارد سوم (نمایشنامه) ۳۵۴، ۳۹۲، ۴۴۰
اثر شکسپیر

س

ساترن، ای. ۲۲۹	سالیوان، آرتور (۱۸۴۲-۱۹۰۰) ۲۲۲	سزار، جولیس ۲۵۶، ۲۸۰، ۲۸۳، ۵۱۱
سایفو (نمایشنامه ۱۸۱۸) ۲۹۹ اثر فرانسیس گریلپارنسر	ساموایی ۲۶، ۵۳، ۵۷، ۶۳	سعادت خانواد (۱۸۶۵) ۲۱۷
ساتیر ۲۱۷	سامی سن ۵۵، ۵۹، ۶۹	سفر آقای پریشون ۲۱۸
ساجی ۵۳	ساتنا دومینکو ۳۷۲	سفری به دور دنیا (۱۷۸۵) ۱۳۰
ساجتی، لورنزو (۱۸۲۹-۱۷۵۹) ۳۳۲	ساتتورینی، فرانچسکو ۲۲۹، ۲۳۲	سفری به نیساگارا (نمایشنامه) ۳۹۲ اثر دانلپ
سادفسکی، پرف (۱۸۷۲-۱۸۱۸) ۲۶۸	سانفرانسیسکو ۲۸۷، ۵۰۴، ۵۰۷	سقوط استبداد بریتانیا (نمایشنامه) ۱۵۵ اثر جان لیکاک
ساراتوگا (نمایشنامه) ۵۰۳ اثر برنسن هاوارد	سانکیریکو، آلکساندرو (۱۷۷۷-۱۸۲۹) ۳۳۵، ۳۳۲	سلوتسف، ن. ن. (۱۸۵۷-۱۹۰۲) ۲۶۶
سارادان پالوس (نمایشنامه) ۳۳۶ اثر لرد بایرن	سان هسین ۲۰	سلی، جان جوزف ۳۷۲
ساردو، ویکتورین ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۹۹	ساویمین ۳۶۳	سمپر، گوتفرد ۳۰۹، ۳۷۷
ساردو سالاری ۲۱۸	ساوردا، آنخل، د. (۱۸۶۵-۱۷۹۱) ۳۳۵	سمپس، سارا ۲۲۲، ۲۲۵
سارسی ۲۱۶	سایتسکی، ای. ۲۶۹	سمیرامیس ۲۱۳، ۲۱۴
ساروگا، کو ۵۳، ۲۲	سایونا، ماریتا (۱۸۵۴-۱۹۱۵) ۲۶۹، ۲۷۰	سمیونوا، یکاترینا (۱۷۸۶-۱۸۲۹) ۳۳۰
ساروگا، کوسه‌مای ۲۶	سیک فرناندز دموراتین ۲۶۱	سن اوین ۲۱۱
ساروگا، نو (نمایش) ۲۴، ۲۶	ستاره‌شناس مسخره (نمایشنامه ۱۶۶۸)	سن اوید ۱۹۷
سازنده هوانسج (نمایشنامه) ۳۰۰ اثر فردیناند ریموند	۱۰۰ اثر درابین	سن پترزبورگ ۱۶۹، ۲۷۵-۲۸۰، ۳۲۲
ساش (۱۸۹۸-۱۸۹۶) ۳۷۷	سیل، الکسان ۹۷، ۱۲۲	۳۳۹، ۳۴۰، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰
ساعت اجه (نمایش) ۵۰۴ اثر اگوستوس تامس	سیدن، میشل ژان ۱۸۹	سنت جیمز ۱۵۸
ساکس ۳۹۰	سربازان (۱۷۷۶) ۲۲۶	سنت کلا ۲۹۱
ساکس ماینینگن ۳۷۵، ۳۷۹، ۳۸۰-۳۸۳، ۴۹۹	سرباز فقیر (۱۷۸۳) ۱۱۲	سنت لویز ۳۷۶، ۳۹۰
ساکسونی ۱۷۱	سرزمین پدری ۲۱۷	سنت وینسنت ۳۸۱
سالیبورگ ۲۵۰	سرزمین میزورا (۱۸۹۳) ۵۰۴	سنسی ۳۳۶
سالیونی، تومازو ۴۵۹، ۴۶۱-۴۹۵	سرگشت یک شکارچی ۲۶۲	سن لوران ۱۹۱، ۱۹۲
سالیسبوری کورت ۱۲۱، ۱۲۲	سرنوشت تلخ (نمایشنامه ۱۸۵۹) ۲۶۲، ۱.	سن مایکل ۲۳۱
	ف- پیسمسکی	سنودوکوس ۲۳۲
	سرواندونی، ژان نیکولاس (۱۶۹۵-۱۷۶۶)	سوند ۲۷۲، ۳۸۰، ۳۱۵
	۲۱۱-۲۰۹، ۲۱۱	سوارن، برنار - ژوزف (۱۷۰۶-۱۷۸۱) ۱۸۹
	سری راما ۷۹	

ز

زبان شلوارپوش ۳۶۵	زبان، ژان اینیگو ۱۲۹، ۳۶۹	زبان، جان اینیگو ۱۲۹، ۳۶۹
زندانی آزاد (نمایشنامه) ۲۲۹ اثر نام تیلر	زبهارد وحشی (نمایشنامه) ۳۰۱ اثر کارل گوستکو	زبهارد وحشی (نمایشنامه) ۳۰۱ اثر کارل گوستکو
زندگی در فیلا دلفیا ۳۹۰	زیموند ۱۵۸، ۳۷۲، ۳۷۵	زیموند ۱۵۸، ۳۷۲، ۳۷۵
زندگی در لندن (رمان ۱۸۲۱) ۳۳۸	زیستوری، ادالید (۱۸۳۳-۱۹۰۶) ۲۶۱-۲۵۹	زیستوری، ادالید (۱۸۳۳-۱۹۰۶) ۲۶۱-۲۵۹
زندگی در نیویورک ۳۹۰		
زندگی رویاست (نمایشنامه) ۲۹۹، ۳۰۰		
زندگی آفریان لوکورور ۳۲۵		
زندگی یک بازیگر (کتاب) ۳۶۲		
زنگ ۱۹		
زنگها (نمایشنامه) ۲۵۱، ۲۵۰		
زنو، آپوستولو (۱۶۶۷-۱۷۵۰) ۱۷۷		

ژ

ژانین ۳۸، ۴۲، ۴۳، ۴۵، ۴۶، ۵۲، ۵۵	ژانین (نمایشنامه ۱۷۹۶) ۱۸۹ اثر لویی سیاسنین مرسیه	ژانین (نمایشنامه ۱۷۹۶) ۱۸۹ اثر لویی سیاسنین مرسیه
۵۸، ۶۰، ۷۲، ۷۶، ۸۲، ۸۵، ۸۸	ژوزفین (ملکه) ۳۲۲	ژوزفین (ملکه) ۳۲۲
ژورژ (مادموازل) (۱۸۳۵-۱۷۸۷) ۳۲۲، ۳۲۰	ژولیت ۱۲۹، ۳۹۱	ژولیت ۱۲۹، ۳۹۱
ژفسکی، کسبار ۳۳۶		

سوامونو ۶۷

سوچو ۲۸

سورفیس، جوزف ۱۱۵

سوزان سیاه چشم (نمایشنامه ۱۸۳۹) ۳۳۸

۴۴۴ اثر داگلاس ویلیام جرولد

سومتریس، فریدریش ۲۳۱

سوفوکل ۳۰۹، ۴۷۳

سوفونیسبا (۱۷۲۹) ۱۰۶

سوفی ۲۴۲

سولیوان ۳۶۶

سوماروگف، آلكساندر (۱۷۱۷-۱۷۷۷)

۲۷۸، ۲۷۶

سوناتا ۲۶

سوننتال، آدلف ۴۷۲

سویس ۲۶۲-۲۴۲

شی

شاپرن، فیلیپ ۴۲۰، ۴۲۱

شاتاوی، شاه ۳۸۹

شاطر، ادوارد (۱۷۲۸-۱۷۷۶) ۱۱۶، ۱۲۹

شاترتون (نمایشنامه) ۳۱۷ اثر آلفرد دو

وینی

شاخو سکوی، الکساندر (۱۷۷۷-۱۸۶۴)

۳۳۹

شارف، جورج ۳۶۶

شارل، رنه ۳۱۴

شارلمانی ۲۲۱

شارل نهم (۱۷۸۹) ۳۱۲، ۳۲۲

سه تفنگدار ۳۱۷

سه سلطان (نمایشنامه) ۲۱۳، ۲۱۴

سه گانه پنلونگن ۴۷۴

سه گانه والنشتاین ۴۷۳

سیاه بازی (نمایش) ۵۰۵

سی، چیانگ ۲۹

سیبر ۱۴۹

سیبر، سوزانا ۱۴۸

سی، بر، کالی (۱۶۱۸-۱۷۵۷) ۱۰۳، ۱۱۸

۱۴۸، ۱۴۵

سیدلمان، کارل (۱۷۹۳-۱۸۴۳) ۳۰۸

سیدنز، خانم ۱۱۸، ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۰

۳۶۱

سیرک استلی ۳۴۹

سیرك المپيك ۳۱۳، ۳۲۶

سیرکینا ۴۶۸، ۴۶۹

سی سال (نمایشنامه) ۳۳۸ اثر ویکسور

دوکانره

سی سال یا زندگی يك قمارباز (نمایشنامه

(۱۸۲۷) ۳۱۴ اثر پیکره لور

سیمری، بی-یر - لوک - شارل ۳۲۶-۳۲۹،

۳۳۰

سی، لر، آبل ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۶۱

سیلسی، جوشوا (۱۸۱۳-۱۸۵۵) ۲۸۸

سیمیلین ۴۵۲

سیمپسن، اموند (۱۷۸۴-۱۸۴۸) ۳۷۹

سینکلر، کترین ۲۸۷

سینگیشپیل ۱۷۵

راجر بویل ۹۷

شاه لیر (نمایشنامه ۱۸۲۰) ۳۵۵، ۳۶۴،

۴۵۳

شب دوازدهم (نمایش) ۳۰۹، ۳۱۱

شب ونیزی (نمایشنامه ۱۸۳۰) ۳۱۷ اثر

آلفرد دومسه

شبی در ونیز (۱۸۸۳) ۴۷۱

شتاتر، لنو پلد ۳۰۰

شتو رم اوند درانگ ۲۴۶

شچدرین، میخائیل سالتیکف

(۱۸۸۹-۱۸۲۶) ۴۶۸، ۴۶۴، ۴۶۹

شچیکین، میخائیل ۳۳۶، ۳۴۱

شدرول، تامس (۱۶۶۲-۱۶۹۲) ۹۹

شرایفوکل، یوزف (۱۷۶۸-۱۸۳۲) ۳۰۶،

۳۰۷

شرط بانو (نمایشنامه ۱۷۰۷) ۱۰۳ اثر کالی

سی، بر

شرکت دالی ۵۰۱

شرکت درو ۵۰۰

شرکت دینگلسات ۴۷۴

شرکت دیونانت ۹۵

شرکت ساکس - ماینینگن ۴۸۰، ۵۰۱

شرکت قدیمی امریکایی ۴۶۸

شرکت کیلیگرو ۹۵

شرلوک هلمز (نمایشنامه ۱۸۹۹) ۵۰۴

شرمتیف، کنت پتر ۱۸۰

شروتز، کورونا ۲۶۳

شرودر ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۶۲، ۳۰۵

شرودر، سوفی (۱۷۸۱-۱۸۶۸) ۲۴۱، ۲۵۱

۳۰۶

شرودر، فریدریش لودویگ ۲۴۲، ۲۵۱،

۲۸۳، ۲۵۲

شرونک، لودویگ (۱۸۲۷-۱۸۹۱) ۲۸۰

شریدان، ریچارد برینسلی ۱۱۲، ۱۱۴،

۱۱۹، ۱۱۵، ۳۵۰، ۳۵۴، ۴۹۰

شکارچی (نمایشنامه ۱۷۸۵) ۲۵۹

شکسپر ۴۱، ۷۵، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۱۵،

۱۳۸، ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۸۵، ۲۴۷، ۲۵۳،

۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۴، ۲۶۷، ۲۹۵، ۲۹۶،

۲۹۸، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۳۸،

۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۷، ۳۶۴، ۴۲۸، ۴۲۹،

۴۴۱، ۴۵۲، ۴۶۱، ۴۷۲، ۴۷۵، ۴۷۶،

۴۸۱، ۴۹۱، ۴۹۶

شگفتیهای تاتر (کتاب) ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۴۴،

۳۴۹، ۴۳۱

شلزویک، هلشتاین ۲۴۰

شلکل، یوهان الیاس ۲۴۴، ۲۵۷

شلکل، آگوست ویلهلم ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۵

شلی، پرسی بیش ۳۴۶

شنا، پرانگولو ۱۷۳

شناندواه (نمایشنامه ۱۸۸۸) ۵۰۳ اثر برنسن

هاوارد

شنسی ۲۹

شنک ۳۳

شنک، لائو ۳۷

شنیه، ماری ژوزف (۱۷۶۴-۱۸۱۱) ۳۱۲،

۳۲۲

شوتوکو (۵۷۳-۶۲۱) ۴۲

شورامونو (نمایش) ۴۸

شوریال، بارون ۵۰۷

شوریدگی عشق (نمایشنامه ۱۸۵۵) ۴۶۱

اثر تامایو ای باوس

شوزین ۲۴۱

شوشین، یاکف (۱۷۵۳-۱۸۱۳) ۲۷۸

شوگونین ۴۶

شوگون ۴۵، ۴۶، ۵۳، ۵۵، ۶۱

شوگونی ۷۴

شومسکی، سرگئی (۱۸۲۱-۱۸۷۸) ۴۶۸

شونهمان، یوهان فریدریش (۱۷۰۴-۱۷۸۲)

۲۴۱

شونین ۴۶

شووبورگ ۲۶۹، ۲۷۰

شهر بی ملاحظه (نمایشنامه ۱۷۰۴) ۱۰۳

اثر کالی سی، بر

شویو، تموبوچی ۷۵

شیباراکو ۷۰

شیت ۴۸-۵۰

شیته باشیر ۵۰

شیشکف ۴۶۷، ۴۶۹

شیطان بر روی زمین (۱۸۷۸) ۴۷۲

شیکاگو ۱۸۱، ۳۷۷، ۴۹۰

شیللاک ۱۴۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۵۹، ۳۹۰،

۴۵۰، ۴۵۱

شیلر، فریدریش (۱۷۵۹-۱۸۰۵) ۲۴۶،

۲۴۷، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۸۳،

۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶،

۳۰۸، ۳۱۰، ۴۷۲، ۴۷۴، ۴۸۱

ع

عشاق ربانی نیمه شب در سن اتین دومن ۳۲۷	عجایب دری شایر (۱۷۷۹) ۱۳۰ عروسک بازان (کتاب) ۵۵ عروسی فیگارو (۱۷۸۳) ۱۸۹، ۱۹۰، ۲۲۰ عروسی کرچنسکی (نمایشنامه) ۱۸۵۲ ۴۶۴ اثر الکساندر سوخو کابیلین عشاق (۱۸۷۴) ۴۳۴	شینکل، کارل فریدریش (۱۷۸۱-۱۸۴۱) ۳۰۶، ۳۰۵ شینگو، اچو ۶۲ شیرا ۸۱، ۸۹
عشق و توطئه (نمایشنامه) ۱۷۸۴-۱۷۸۳ ۲۶۱، ۲۶۴ اثر فریدریش شیلر عشق های آرلکن و کولومبین ← آمادیس عشقه های پاستین و پاستینه (نمایشنامه) ۲۱۳ عصر طلانی ۱۸ عقاب جوان (نمایشنامه) ۴۲۵ اثر ادموند رستان عیارسنجی در تاریخ ۱۵۶	عشق به خاطر عشق (نمایشنامه) ۱۶۹۵ ۱۰۱ اثر ویلیام کانگریو عشق به سه نارنج (۱۷۶۱) ۱۸۲ عشق به شیوه روز (۱۷۵۹) ۱۴۸ عشق در جنگل (نمایشنامه) ۱۰۰ اثر ویلیام ویچرلی عشق در حمام (نمایش ۱۶۶۴) ۱۰۰ اثر جورج اتمرگ	

غ

غبار در چشم ۴۱۸
غبار در گوشها (کتاب) ۸۶
غرفه گل (نمایشنامه) ۲۸ اثر تانگ حسین
تسو

ف

فابریو (۱۷۰۹-۱۷۹۰) ۱۷۴ فابین ۴۴۵ فاپینگتن، لرد ۱۰۳ فاتینتیزا (۱۸۲۲) ۴۷۲ فارکوار - جورج (۱۶۷۸-۱۷۰۷) ۱۰۳، ۳۴۵، ۱۰۴ فارل، پاپ ۳۸۸ فارق، الیزابت (۱۷۵۹-۱۸۲۹) ۱۴۹ فارنیللی ۲۱۷	فاسیت، هلن (۱۸۱۷-۱۸۹۸) ۳۶۴ فالستاف ۲۵۳، ۳۰۸، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۸۸ فالیهرو، مارینو (۱۸۲۱) ۳۱۶، ۳۲۶ فانک، والرین ۲۴۸ فوار ۲۱۳، ۲۱۴ فوار، شارل سیمون (۱۷۱۰-۱۷۹۲) ۱۹۴، ۱۹۶، ۲۰۶ فوار، ماری - ژوستین (۱۷۲۷-۱۷۷۲) ۲۰۶	فاوریت ۱۷۰ فاوست ۲۶۸ فایفر، شارلوت پیرس (۱۸۰۰-۱۸۶۸) ۲۹۸ فتح غرناطه (نمایش ۱۶۶۹-۱۶۷۰) ۹۷ اثر نانانائلی فدتوا، گلیکریا (۱۸۴۶-۱۹۲۵) ۴۶۸ فدورا (نمایشنامه) ۴۱۷ اثر ویکتورین ساردو فرار (نمایشنامه) ۴۹۱ اثر ویلیام ولز براون فرانتس، آلن (۱۸۳۹-۱۹۲۳) ۴۸۰
--	--	---

ص

صاغه (۱۹۳۳) ۴۱ صحنه زنده (کتاب) ۹۳، ۱۰۱، ۱۲۶، ۲۶۶ صحنه های اوژنی (نمایشنامه) ۲۱۰ اثر بومارنه	صحنه های دیوانه (نمایش) ۶۸ صعود و سقوط شاه اوتوکار ۲۹۹ صغیر ۲۷۸ صندوق (نمایشنامه) ۴۶۴ اثر الکساندر	شینکل، کارل فریدریش (۱۷۸۱-۱۸۴۱) ۳۰۶، ۳۰۵ شینگو، اچو ۶۲ شیرا ۸۱، ۸۹
---	---	---

ض

ضد قهرمانان یا گردباد سیاه (نمایشنامه) ۲۴
اثر کاتودن - هسیو
ضیافت باشکوه هنری چهارم (نمایشنامه)
۱۹۷۴ (۱۹۰ اثر شارل کوله

ط

طاعون در مارسسی (نمایشنامه) ۳۱۵ اثر بیکره کور طاق پروسینوم ۷۳	طبقه فرودست (نمایشنامه ۱۷۶۰) ۱۱۳ اثر ساموئل فوت طبل ۱۹ طبل امواج در هوری کاوا (۱۷۰۷) ۵۵ طراحی و ساخت دکور (کتاب) ۳۵۴ طلوع (۱۹۳۵) ۴۱
---	--

ظ

ظرافت ساختگی (نمایشنامه) ۱۱۳ اثر
هیوکی

فرانچسکا داریچینی (نمایشنامه) ۴۹۳ اثر
 جورج هنری بوکر
 فرانچسکو (۱۶۵۹-۱۷۳۹) ۱۶۹
 فرانسه ۱۲۵، ۱۷۵، ۱۸۲، ۱۸۷، ۱۹۵، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۶۲، ۲۶۸، ۲۸۱، ۲۹۱، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۲۵، ۳۳۲، ۳۳۵، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۷۲، ۳۷۴، ۴۱۲، ۴۲۹، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵
 فرانسی ۴۴۵
 فرانکفورت ۲۵۱، ۳۰۱، ۳۷۵
 فرانکونی، لوران ۲۲۶
 فردریک پنجم ۲۷۳
 فردریک چهارم ۲۷۱
 فردریک کبیر ۲۵۰
 فردریک ویلیام دوم ۲۵۰
 فردیناندو (۱۶۵۷-۱۷۲۳) ۱۶۹، ۱۷۰
 فردیناند هفتم ۳۳۵
 فرزند یک بیوه (نمایشنامه) ۳۸۵ اثر ساموئل وودرت
 فرنچ، ا. ب. ۳۷۸
 فروهام ۵۰۳
 فروهام، چارلز ۵۰۲
 فروهام، دانیل (۱۸۵۱-۱۹۴۹) ۵۰۲
 فرتیاگ، گوستاو (۱۸۱۶-۱۸۹۵) ۴۷۱
 فریدلی، جورج ۱۷۳، ۴۹۶
 فسکولو، اوگو (۱۷۷۸-۱۸۳۷) ۳۳۳
 فشت، چارلز ۴۲۳، ۴۴۴، ۴۵۲، ۴۵۳
 فصلنامه سخن ۲۸۲

فضیلت خطر کردن (نمایشنامه) ۱۰۳
 فلاندر ۲۶۹
 فلیس ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۹۳
 فلیس، ساموئل ۳۶۲، ۴۳۸
 فلتن، پوهانس (۱۶۳۰-۱۶۹۵) ۲۳۵
 فلچر ۱۲۹، ۱۹۷
 فلدینگ، هنری (۱۷۰۷-۱۷۵۲) ۱۰۷
 فلمینگ، مارگارت ۵۰۵
 فلورانس ۱۶۸، ۱۷۸، ۳۳۲
 فلوری ۳۲۰
 فلوری (مادموازل) ۳۲۲
 فلوری، آبراهام ژوزف (۱۷۵۰-۱۸۲۲) ۳۲۲
 فلوریدا ۳۷۴
 فلیکس، الیزابت - راش
 فن پادشنتات، فریدریش (۱۸۱۹-۱۸۹۲) ۴۸۰
 فنتن، فردریک ۴۳۸
 فن درام ۴۷۱
 فن سانفل، یوزف ۲۴۹
 فن سوپه، فرانسی (۱۸۲۰-۱۸۹۵) ۴۷۲
 فن کوتسبو، آگوست فریدریش (۱۷۶۱-۱۸۱۹) ۲۵۹
 فنگ، می لان (۱۸۹۴-۱۹۹۶) ۳۳
 فنل، جیمز (۱۷۶۶-۱۸۱۶) ۳۶۹
 فن ویلن، الکساندر ۲۳۲
 فن هروالد، ارنست (۱۷۷۸-۱۸۴۵) ۲۹۷
 فوآن لی چین ۲۳

فو، وانگ شی ۲۲
 فو، وی لیانگ ۲۶
 فوت، ساموئل (۱۷۲۰-۱۷۷۷) ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۹
 فورچون ۹۲، ۳۰۹
 فورد ۴۸۹
 فورست، ادوین (۱۸۰۶-۱۸۷۲) ۳۶۵
 فورس، ج. ۳۸۲، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۴۴۰
 فوروم ۵۰۷، ۴۸۷
 فوروم ۱۷۷
 فوریه، پییر ۳۳۱
 فوستر، ج. ۳۹۷
 فوکس، جورج. ل. (۱۸۲۵-۱۸۷۷) ۴۹۲
 فوکین ۲۷
 فولتن، رابرت (۱۷۶۵-۱۸۱۵) ۳۲۶
 فولر، آیساک ۱۲۸
 فونامبول ۳۲۳
 فونتن بلو ۲۱۰
 فوندل، یوست وان دن (۱۵۸۷-۱۶۷۹) ۲۷۰
 فویس، س. ج. (۱۸۳۵-۱۸۹۷) ۲۴۶، ۲۶۶، ۲۶۱
 فیسکو (۱۷۸۲-۱۷۸۳) ۲۴۶، ۲۶۱، ۲۶۴
 فیشر، فرانسی ۲۶۱
 فیلاولفیا ۳۷، ۱۵۵، ۱۵۳، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۲، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۳، ۳۸۵، ۴۸۸، ۴۹۰
 فیلد، جورج وایت ۱۶۳، ۱۵۳
 فیلسوف متأهل (نمایشنامه) ۱۸۶
 فیلسوفی که نمی دانست فیلسوف است (۱۷۶۵) ۱۸۹

فیلسوف، آندرو ۲۳۲
 فیلیپ پنجم (۱۷۰۰-۱۷۴۶) ۲۱۵

ق

قاتل بچه (نمایشنامه) ۲۴۶ اثر
 هاینریش لئوپلد واکتر
 قاضی ۱۸۹
 قدرت تاریکی (نمایشنامه) ۱۸۸۶ اثر ۴۶۴
 لئو تولستوی
 قرون وسطی ۱۷، ۴۴، ۲۶۸

فیلیپس (۱۶۷۵-۱۷۴۹) ۱۰۶
 فیلیپوتو، پل ۳۲۹

ک

کاپوکی ۵۵، ۶۴، ۶۶، ۷۳، ۷۵
 کابیلین، الکساندر سخو (۱۸۱۷-۱۹۰۳) ۴۶۴
 کاپن، ویلیام (۱۷۵۷-۱۸۲۷) ۳۵۵، ۳۵۲
 کاپیون، اتین ۲۷۱، ۲۷۲
 کاتا دوکه ۷۱
 کاتاک ۸۰
 کاتاکالی ۸۳، ۸۱
 کاتا کیاکو ۷۱
 کاتاواکه ۶۲
 کاترین (ملکه) ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۸۴، ۵۰۱
 کاترین دوم (۱۷۶۲-۱۷۹۶) ۲۷۷
 کاتو (نمایشنامه) ۱۰۶، ۱۴۶ اثر جوزف آدیسن
 کاتو، مرفن ۲۳۸، ۲۵۷

قسططنیه ۲۱۴
 قصر اشباح (رمان) ۳۴۷
 قصر ویندسور ۲۴۰
 قصری برای عمر دراز (نمایشنامه) ۲۸ اثر
 کونگ شانین
 قصه کریسمس ۱۳۰

قمارباز (نمایشنامه) ۱۶۹۶ اثر ژان
 فرانسواریتا ۱۸۵
 قمارباز (نمایشنامه) ۱۷۵۳ اثر ادوارد مور
 ۱۱۲، ۱۸۹، ۲۴۴
 قبصر اوکناویانوس ۲۹۶

کاکپیت ۹۲، ۱۲۱
 کاکلیو، چرلیو (۱۶۰۱-۱۶۵۸) ۱۷۳، ۱۷۴
 کاکورا ۴۲
 کالبدشناس (نمایشنامه) ۱۶۹۷ اثر ادوارد
 اونزکرافت ۹۹
 کالدرن ۱۸۵، ۲۱۵، ۲۲۴، ۲۶۷، ۲۹۹، ۳۱۰
 کالدول، جیمز (۱۷۹۳-۱۸۶۳) ۳۷۶، ۳۷۵
 کالسروده ۳۰۹
 کالیفرنیا ۳۷۴، ۳۸۱، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۹۶
 کالین باون (نمایشنامه) ۴۹۴، ۴۹۶ اثر
 بوسیگولت
 کالی-نوس (نمایشنامه) ۴۹۳ اثر جورج
 هنری بوکر
 کامبرلند، ریچارد (۱۷۳۲-۱۸۱۱) ۱۱۳

۱۵۸
کامین، س. ا. ۴۱۷، ۴۲۰
کامبوج ۷۶
کامپن، یاکوب فن ۲۶۹
کامستاک ۲۸۸
کاملیا ۲۱۵
کامیل (نمایش) ۴۲۵، ۴۲۴، ۵۰۳
کامی مونو (نمایش) ۴۸
کامینگز ۲۷
کامی - نو - میچی ۸۷
کانت، امانوئل ۲۹۳
کانتن ۴۰
کانگری، یو. ویلیام (۱۶۷۰-۱۷۲۹)
۱۰۱-۱۰۳
کانن، آنتونی - تونی هارت
کاوار پل ۵۰۱
کاوست گاردن ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۸
۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۴۷
۱۴۹، ۱۴۹، ۳۳۳، ۳۵۰، ۳۵۵، ۳۶۳، ۳۶۴
۳۷۰، ۳۹۲
کپنهاگ ۲۷۱
کتابچه صحنه ۳۳۰
کتابخانه آرسنال ۴۱۶، ۴۱۷
کج ۲۴۲، ۲۵۰، ۲۵۷
کراس، ریچارد ۱۴۳
کراسنل، فریدریش ۳۰۳
کرافت، ادواردز اونز (۱۶۷۱-۱۶۹۷) ۹۹۱
کراولا (ایالت) ۷۸
کرامول، الیور ۹۱

کراو، جیم ۲۸۸، ۲۸۹
کراوس، ج. م. ۲۵۱، ۲۶۳
کرامول ۳۵۷، ۳۱۵
کراون، هموز (۱۸۳۷-۱۹۱۰) ۲۵۴، ۲۵۳
کرب تری، لوتا (۱۸۲۷-۱۹۲۴) ۲۸۸
کربنی، آرک ۲۵۹
کریبون، پروسپه ژولیو (۱۶۷۴-۱۷۶۲)
۱۸۳
کرجی ران (۱۸۸۹) ۲۳۴
کردار نبوغ آمیز (نمایشنامه) ۳۸۵ انسر
ساموئل وودورت
کردلیا ۲۹۱
کرساکف، نیکلای ریفسکی ۲۰۳
کرش، او. ا. (۱۸۵۲-۱۹۲۱) ۲۷۰
کرزی ۲۰۱
کروز، رامون دلا (۱۷۳۱-۱۷۹۴) ۲۱۶
کوه ۲۲-۲۴، ۷۶
کریستی، ای. ب. ۲۸۸
کریستیانسبورگ ۲۷۲
کریگ، گوردن ۲۵۷، ۲۵۲
کستنویل، لودویگ (۱۷۶۷-۱۸۳۷) ۳۰۷
کشیش کیرشفیلد (نمایشنامه) ۴۷۱ اثر
لودویگ آنتن گروبر
کلابوند، ه. ا. ۲۳
کلاری (نمایشنامه) ۳۷۲ اثر جان هاوارد بین
کلاریون ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۲۰
۲۷۸
کلانتر آنکر ۳۱۷
کلاه حصیری ایتالیایی ۴۱۸

کلاه سرخ طلایی ۲۹۶
کلاید، کیتی (۱۷۸۵-۱۷۱۱) ۱۲۸
کلايست (۱۷۷۷-۱۸۱۱) ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۰
کلیه عمو تام (نمایشنامه) ۲۹۴، ۲۹۰
کلرادو ۲۸۸
کلمات آیم (کتاب) ۸۶
کلمب، کریستف (۱۸۰۹) ۳۱۳، ۵۰۲
کلن، جورج ۱۱۱، ۱۱۹، ۳۶۶
کلن پدر، جورج (۱۷۳۲-۱۷۹۴) ۱۱۳
کلن پسر، جورج ۱۱۲
کلوتید، ا. (۱۷۰۹) ۱۲۰
کله منسی، تیتوسی ۱۷۸
کلی ۱۱۳
کلینگر، فریدریش ماکسیمیلیان ۲۴۶
کلیولند ۲۸۶
کمبوجیه شاه ایران (نمایشنامه) ۱۶۷۱ اثر
الکساندرا بیل
کمبل ۱۲۹، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۳
۳۶۴، ۳۷۰، ۳۸۲
کمبل، استفن (۱۷۵۸-۱۸۲۲) ۳۵۸، ۳۵۷
کمبل، پاتریک ۲۲۵
کمبل، بارتلی (۱۸۴۳-۱۸۸۸) ۵۰۳
کمبل، جان فیلیپ ۱۱۸، ۱۱۹، ۳۵۰، ۳۵۱
۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۸
کمبل، چارلسز (۱۷۷۵-۱۸۵۲) ۳۱۶
۳۵۵، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۸۰
کمبل، راجر (۱۷۲۱-۱۸۰۲) ۳۵۶
کمبل، فرانسیس آن (۱۸۰۹-۱۸۹۳) ۳۵۸
کمبل، فی ۳۸۰

کمدی ۱۸۰
کمدیا دل آرتسه ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۱۹، ۲۳۶
۲۶۷، ۲۷۲، ۲۷۵
کمدی اشك آور ۱۸۷
کمدی ایتالین ۳۱۲
کمدی فرانسز ۱۸۶، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸
۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۰، ۲۲۹، ۳۱۲، ۳۱۳
۳۱۶، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۳۰
۳۳۳، ۴۰۲، ۴۱۴، ۴۱۶، ۴۲۳، ۴۲۴
۴۴۳
کمدی موقعیتها ۲۸
کمدیهای وودویل ۱۹۵، ۴۱۴
کنت، اوگوست ۴۱۲
کنت از خودراضی (۱۷۳۲) ۱۸۶
کنتاکی ۳۷۴
کنسی از کارمانیولا (نمایشنامه) ۱۸۲۰
۳۳۴ اثر الکساندرو مانزونی
کتراد رابرت. ت. (۱۸۲۴-۱۸۷۱) ۳۸۶
کنستانتین ۲۳۳
کوتل، لارا (۱۷۷۸) ۲۱۵
کوتلینا (۱۸۰۰) ۳۱۴، ۳۲۷
کوپر، تامس آبشورپ (۱۷۷۶-۱۸۴۹)
۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۸۲
کوتسبو ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۷، ۲۹۸
۳۲۷، ۳۲۷
کوجی کو ۸۷
کوره، ژیلبردو پیکسره (۱۷۷۳-۱۸۴۴)
۳۱۲، ۳۱۵، ۳۲۶
کورال، دلاکروز ۲۱۶

کورال، دل پرینسیپه ۲۱۶
کورتس، یوزف فن ۲۴۹، ۲۵۲
کوریه، گوستاو ۲۱۳
کوردلیا ۱۵۷
کورنی ۹۹
کورو بی مونو (نمایش) ۲۸
کوریو، لائوس (۱۹۰۱) ۲۵۲
کوری، ساموئل، س ۵۰۱
کوزه شکسته (۱۸۰۶) ۲۹۷
کوستیس، جورج واشینگتن پارک
(۱۷۸۱-۱۸۵۷) ۳۸۷
کوشمن، شارلت (۱۸۱۶-۱۸۷۶) ۳۸۳
۳۸۴، ۴۲۰
کوفمن ۲۷۰
کوک، جورج فردریک (۱۷۵۶-۱۸۰۲)
۳۵۹، ۳۷۱
کوک، کاپیتان ۱۳۰
کوک، و - ت - پ. (۱۷۸۶-۱۸۶۴) ۳۶۰
کوکاتا ۲۹
کوکن، اومورا بونرا (۱۷۳۸-۱۸۱۰) ۵۸
کوکلن ۴۲۳، ۴۹۵
کوکولنیک، نستور (۱۸۰۹-۱۸۶۸) ۳۳۸
کول ۳۶۴
کولریج، ساموئل تیلر (۱۷۷۲-۱۸۳۲)
۲۹۵، ۳۴۶
کولو، جان مک (۱۸۳۲-۱۸۸۵) ۴۸۷، ۵۰۷
کولونی ۲۵۰
کوله، شارل (۱۷۰۹-۱۷۸۳) ۱۹۰
کولی، بارون (۱۸۸۵) ۴۷۲

کولیر، جردمی ۱۰۲
کونست، یوهان ۲۷۵
کونسولتو (نمایشنامه) ۱۸۷۸ (۴۶۱ انسر
آدلاردولویزد آلیا
کون - شان ۲۶
کوپنگسبرگ ۲۳۷، ۲۴۲
کویاکو ۷۱
کوریک ۱۱۴
کی، مک ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۷
کیت (۱۸۴۳-۱۹۱۷) ۲۵۰، ۲۵۲
کیتز، جان (۱۷۹۵-۱۸۲۱) ۳۴۶
کیرگمن ۹۵
کیرنومونو (نمایش) ۴۸
کیف ۴۶۶
کیلی، رابرت (۱۷۹۳-۱۸۶۹) ۳۶۰
کیلیگرو، تامس (۱۶۱۲-۱۶۸۳) ۹۴، ۱۱۶
۱۲۱، ۱۲۸، ۱۳۸
کین ۱۴۳، ۳۶۳، ۴۴۳
کین، ادموند (۱۷۸۷-۱۸۳۳) ۳۵۸، ۳۶۰
۳۷۲، ۳۸۰، ۳۸۲، ۴۴۰
کین، تامس ۱۵۳
کین، جیمز ۱۴۲، ۱۴۶
کین، چارلسز ۳۸۰، ۳۹۲، ۴۴۰، ۴۴۲
۴۴۵، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۷، ۴۷۵
۴۷۹، ۵۱۰
کین، لارا ۳۸۹، ۵۰۳
کین، موری ۱۵۳
کیناستن، ادوارد ۱۴۴
کینگ، تامس (۱۷۳۰-۱۸۰۵) ۱۱۹، ۱۲۳

گ

کینه، لویی ۳۱۴
کیوگن (نمایش) ۵۳، ۵۷، ۵۸، ۶۳

گورک دوم ۴۷۹، ۴۸۰
گادفری، تامس (۱۷۳۶-۱۷۶۳) ۱۵۴
گادوین، ادوارد (۱۸۳۳-۱۸۸۶) ۴۵۷
گارفیل، م. ۱۹۹
گاردن، نیلو ۵۰۵، ۵۰۶
گارفیاس، رابرت ۴۵
گارگی ۸۳
گازیه، شارل ۴۲۷
گاریک، دیوید ۱۱۰، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷-۱۴۹، ۱۵۸، ۲۰۴، ۲۷۸، ۳۵۰، ۳۵۲، ۳۵۳، ۴۴۹
گاستن و بایار (نمایشنامه ۱۷۷۱) ۱۸۵ اثر
بیر لوران دوبلوی
گالسورتی ۴۱
گالوتی، امیلیا (۱۷۷۲) ۲۴۵
گالیاری، برناردینو (۱۷۰۷-۱۷۹۳) ۱۷۴
گالیاری، جوزپینو ۱۷۴
گانگ ۱۹
گاول، فرانتس (۱۸۳۷-۱۹۰۶) ۴۷۴
گای منریک (نمایشنامه) ۳۸۴
گتزی، کارلو (۱۸۰۶-۱۷۲۰) ۱۸۲
گتشد، یوهان کریستف (۱۷۰۰-۱۷۶۶) ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۷، ۲۸۲
گراه، کریستیان دیتیش ۲۹۸
گرانوال، شارل فرانسوا (۱۷۱۰-۱۷۸۴) ۲۰۲
گربه‌ای در چکمه ۴۳۴
گرتروید ۲۵۴
گرداهگر ۱۲۶
گرگوری، یوهان گوتفرد ۲۷۴، ۲۷۵
گرویس، لودویگ آنتسن (۱۸۳۹-۱۸۸۹) ۴۷۱
گرون، آ-واندر ۲۷۰
گرونر، کارل فرانتس ۲۸۴
گرونه ۲۱۲
گریبایدف، الکساندر (۱۷۹۵-۱۸۲۹) ۳۳۷، ۳۳۶
گریبایدف ۳۳۸
گریسلهم ۲۷۴
گریسلدیس ۲۹۸
گریفیوس، آندره‌آس (۱۶۱۶-۱۶۶۴) ۲۳۷
گریلیار، تسر فرانتس (۱۷۹۱-۱۸۷۲) ۲۷۲، ۲۹۹، ۲۹۸
گریدل، بریس ۱۴۴-۱۴۶
گریمالدی، جوزف ۴۳۷
گریستند، دیوید ۳۹۵، ۳۹۶
گرین، جان ۲۳۴

ل

گوتس فن برلشینگن (نمایش) ۲۵۵
گوتسلو، کارل (۱۸۱۱-۱۸۷۹) ۳۰۱، ۳۰۲
گوتشد ۲۴۵
گوتسه، یوهان ولفگانگ (۱۷۴۹-۱۸۳۲) ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۴، ۲۶۰-۲۶۴
گودال گوسفندان (نمایشنامه) ۴۶۸ اثر لویه
د وگا
گودمنز، فیلدز ۱۱۰، ۱۴۷، ۱۵۲
گودوین، جان ۲۵۰
گورتن، جورج (۱۷۸۸-۱۸۲۴) ۳۴۶، ۴۴۰
گورگو، فرانسواز ماری رُزت ← وستری

گوروزوی خوش‌لیاس (۱۸۶۳) ۶۲
گورها (نمایشنامه ۱۸۰۷) ۳۳۳ اثر
اوگوسفکولو
گوژپشت (نمایشنامه ۱۸۳۲) اثر جیمز
شریدان نولز ۳۲۷
گوژپشت نتردام (۱۸۳۷) (اقتباس) ۲۹۸
گوستاو سوم ۲۷۴
گوسن، ژان کاترین (۱۷۱۱-۱۷۶۷) ← لاگوسن
گوگول، نیکلای ۳۳۸، ۳۴۰، ۴۷۰
گولدنی، کارلو (۱۷۰۷-۱۷۹۳) ۱۷۹-۱۸۲
۱۹۵، ۲۱۹
گوه ۳۱۵

گوین، نل (۱۶۵۰-۱۶۸۷) ۱۴۴، ۱۴۵
گی، جان (۱۶۸۵-۱۷۳۲) ۱۰۶، ۱۰۷
گیبونز ۱۲۱
گینه ۳۱۵
گیفارده، هنری ۱۱۰
گیگر، آندره‌آس ۳۰۰
گیلبرت، ج. هـ (۱۸۲۲-۱۹۰۴) ۳۶۶
۴۴۹، ۵۰۱، ۵۱۰
گیلبرت، ویلیام شونک (۱۸۳۶-۱۹۱۱) ۴۳۴
گیلتن، مک ۵۰۶
گیلگود، جان ۴۵۲

لاوستر، ژ. ب. ۴۲۰
لاویه، هاینریش (۱۸۰۶-۱۸۸۴) ۳۰۱
۳۰۲، ۴۷۲، ۴۷۳
لاورنس ۱۵۶
لاهورتا، گارسید ۲۱۵
لاپزیگ ۲۳۰، ۲۳۸-۲۴۰، ۲۴۲، ۲۵۷
۲۶۷، ۲۸۲، ۳۰۹، ۴۷۵
لایزه ویتنس، یوهان آنتن (۱۷۵۲-۱۸۰۶) ۲۴۶
لایل ۹۳، ۱۲۱
لاپونل و کلاریسا (۱۷۶۸) ۱۱۲
لباسهای نمایشنامه هنری چهارم (کتاب) ۳۵۶
لدیارد، تلمس ۱۲۸
لرمونتف، میخائیل (۱۸۱۴-۱۸۴۱) ۳۳۷، ۳۳۸
لسینگ، جی. ای. ۲۴۳-۲۴۶، ۲۵۳، ۲۸۲، ۲۹۸، ۳۱۰، ۴۷۲، ۴۷۴
لسینگ، گوتهلد افرانیم (۱۷۲۹-۱۷۸۱) ۲۴۴، ۲۸۳
لکزینگتن ۳۷۵
لکه‌ننگی بردامن اسکاجون (۱۸۴۳) ۳۴۷
لنت ۲۵۸
لنتس، یاکوب. م. ر. (۱۷۵۱-۱۷۹۲) ۲۴۶
لندن ۸۵، ۹۴، ۹۶، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۴۶

ماینینگن ۳۹۰، ۴۵۲، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۵	ماری دوم ۱۰۲، ۱۰۸	مأمور مخفی (نمایشنامه ۱۸۹۵) ۵۰۴ اثر
مستاستاسیو (نروترپاسی ۱۶۹۸-۱۷۸۲) ۱۷۷، ۱۷۸	ماریون دلورم (نمایشنامه ۱۸۳۱) ۳۱۶، ۴۱۵ اثر ویکتور هوگو	ویلیام ژیلت
متامورا (نمایشنامه) ۲۸۶ اثر جان اگوستوس استون	ماریون یا قهرمان دریاچه جورج (نمایشنامه) ۲۸۵ اثر مردکای مانوئل نواه	ماتیاس ۴۵۰، ۴۵۱
مترس از آن‌که هایو دارد (نمایشنامه) اثر تام تیلر ۴۲۹	مازن، یاکوب ۲۳۲	ماتیوز، چارلز ۳۶۰، ۳۶۷، ۳۸۰، ۳۸۷
متروپلیتن ۱۷۱	ماسن، ادوارد ۴۳۵	ماتیوز، چارلز (نمایشنامه ۱۸۳۵-۱۷۷۶) ۳۶۰
مجارستان ۴۱۲	ماسیاس (نمایشنامه ۱۸۳۴) ۳۳۵ اثر ماریانو خوزه دلارا	ماتیوز، پسر چارلز (نمایشنامه ۱۸۷۸-۱۸۰۳) ۳۶۸، ۳۷۹
مجله اسکریپتور ۷۴	ماشینهای تئاتری (کتاب) ۴۵۵	ماچی، یوان ۲۵
مجله پاریس ۴۱۳	ماهیسی، فرانچسکو سیپیون دی (نمایشنامه ۱۷۶۵-۱۷۸۰) ۱۷۸	مادر بی‌عاطفه (نمایشنامه ۱۷۱۲) ۱۰۶ اثر امبروز فیلیس
مجله تازه‌های آلمان ۳۱۵	ماگدالنا (نمایشنامه ۱۸۴۴) ۳۰۳، ۳۰۴	مادرخوانده جاه‌طلب (نمایشنامه ۱۷۰۱) اثر نیکلاس راو
مجله تحفه ۴۱۴	ماگرتیوس ۲۳۳	مادرید ۲۱۷، ۲۲۴، ۴۶۲
مجله فیگارو ۴۱۳	مالایروپ ۴۹۰	مار، مادموازل (نمایشنامه ۱۸۴۷-۱۷۷۹) ۳۲۰، ۳۲۲، ۳۳۲
مجله لایپزیگ مصور ۴۷۴	مالزی ۷۷، ۷۹	ماربل، دان ۳۸۸، ۴۹۰
مجله واقعگرایی ۴۱۳	مال ما (نمایشنامه ۱۸۶۶) ۴۳۱	مارتین خرابکار (نمایشنامه ۱۶۶۷) ۱۰۰ اثر درابین
مجله هنر ۴۵۶	مان، شونه ۲۴۲، ۲۵۰	مارتینف، الکساندر (نمایشنامه ۱۸۱۶-۱۸۶۰) ۴۶۹
مجله هنرمند ۴۱۳	مانتسیوس، کارل ۲۸۳	مارستن، جان وستلند (نمایشنامه ۱۸۱۹-۱۸۹۰) ۳۴۹، ۳۵۰
مجموعه دیونشایر ۹۴	مازونی، آلساندرو (نمایشنامه ۱۷۸۵-۱۸۷۳) ۳۳۴	مارشال، چارلز (نمایشنامه ۱۸۰۶-۱۸۸۰) ۳۶۴
مجالف، پل ۳۴۱	مانفرد (نمایشنامه) ۴۴۰ اثر لرد بایرون	مارشال، ماری فرانسوا - دومینل
محاصره رودز (نمایش) ۹۲، ۹۴، ۹۵ اثر جان وب	مانکالو، جوزپه (نمایشنامه ۱۷۸۱-۱۸۵۹) ۴۵۹	ماساگونگورو، کاکه ۷۰
محاصره تریپولی (نمایشنامه) ۲۸۵ اثر مودکای مانوئل نواه	مانهایم ۲۴۹، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۱، ۳۰۹	مارکوپولو ۱۷
محاصره کاله (نمایشنامه ۱۷۶۵) ۱۸۵ اثر بی‌یر لوران دوبلوی	مانی، بوری ۸۱	مارکو، مارکولا ۱۸۱
محاکمه در هیئت منصفه (نمایشنامه ۱۸۷۵) ۴۳۴	ماهگیران (نمایشنامه ۱۷۸۰) ۲۷۳	مارمونت، ژان فرانسوا ۲۲۰
محقق جوان (نمایشنامه) ۲۴۴ اثر گوتفرد	ماهون، مایکل ۹۳، ۱۴۴	ماری ۱۰۲
	مایانف بارنهم (نمایش) ۲۵۵	ماریای پالدل ۱۱۵
	ماین ۲۵۱	
	ماینز ۲۵۰	

لوکن، هانری (لوسی) ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۷۸	لوکن، هانری (لوسی) ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۷۸	لوکن، هانری (لوسی) ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۷۸
لوکوروز، آدریان ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۲، ۴۲۵، ۴۱۳	لوکوروز، آدریان ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۲، ۴۲۵، ۴۱۳	لوکوروز، آدریان ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۱۲، ۴۲۵، ۴۱۳
لولیه ۳۲۱	لولیه ۳۲۱	لولیه ۳۲۱
لومستر، فردریک (نمایشنامه ۱۸۷۶-۱۸۰۰) ۳۲۳	لومستر، فردریک (نمایشنامه ۱۸۷۶-۱۸۰۰) ۳۲۳	لومستر، فردریک (نمایشنامه ۱۸۷۶-۱۸۰۰) ۳۲۳
لومرسيه، نیوموسن (نمایشنامه ۱۷۷۱-۱۸۴۰) ۳۱۳	لومرسيه، نیوموسن (نمایشنامه ۱۷۷۱-۱۸۴۰) ۳۱۳	لومرسيه، نیوموسن (نمایشنامه ۱۷۷۱-۱۸۴۰) ۳۱۳
لون ۱۵۸	لون ۱۵۸	لون ۱۵۸
لونگ ۲۹	لونگ ۲۹	لونگ ۲۹
لوهشتاین، دانیل کاسپارفسن (نمایشنامه ۱۶۸۳-۱۶۳۵) ۲۳۷	لوهشتاین، دانیل کاسپارفسن (نمایشنامه ۱۶۸۳-۱۶۳۵) ۲۳۷	لوهشتاین، دانیل کاسپارفسن (نمایشنامه ۱۶۸۳-۱۶۳۵) ۲۳۷
لوید ماری ۴۲۳	لوید ماری ۴۲۳	لوید ماری ۴۲۳
لویدز، فردریک ۴۴۲	لویدز، فردریک ۴۴۲	لویدز، فردریک ۴۴۲
لویی، ویکتور ۲۰۷، ۲۰۸	لویی، ویکتور ۲۰۷، ۲۰۸	لویی، ویکتور ۲۰۷، ۲۰۸
لویی چهاردهم ۱۸۷، ۱۹۲، ۲۱۵	لویی چهاردهم ۱۸۷، ۱۹۲، ۲۱۵	لویی چهاردهم ۱۸۷، ۱۹۲، ۲۱۵
لوپزیانا ۳۷۴	لوپزیانا ۳۷۴	لوپزیانا ۳۷۴
لوپیس ۳۶۶	لوپیس ۳۶۶	لوپیس ۳۶۶
لوپیس، جیمز (نمایشنامه ۱۸۴۰-۱۸۹۶) ۵۰۱	لوپیس، جیمز (نمایشنامه ۱۸۴۰-۱۸۹۶) ۵۰۱	لوپیس، جیمز (نمایشنامه ۱۸۴۰-۱۸۹۶) ۵۰۱
لوپیس، ماتیو گرگوری (نمایشنامه ۱۷۷۵-۱۸۱۸) ۳۴۷	لوپیس، ماتیو گرگوری (نمایشنامه ۱۷۷۵-۱۸۱۸) ۳۴۷	لوپیس، ماتیو گرگوری (نمایشنامه ۱۷۷۵-۱۸۱۸) ۳۴۷
لویی شانزدهم ۲۱۳، ۲۱۴، ۳۱۵	لویی شانزدهم ۲۱۳، ۲۱۴، ۳۱۵	لویی شانزدهم ۲۱۳، ۲۱۴، ۳۱۵
لهستان ۱۷۱، ۲۷۵، ۳۹۰	لهستان ۱۷۱، ۲۷۵، ۳۹۰	لهستان ۱۷۱، ۲۷۵، ۳۹۰
لیبه ۲۵۱	لیبه ۲۵۱	لیبه ۲۵۱
لیپین، ا. ای. استو ۳۳۹	لیپین، ا. ای. استو ۳۳۹	لیپین، ا. ای. استو ۳۳۹

افرائیم لسینگ
مخالف خوانان (نمایشنامه ۱۸۷۲) ۴۷۱ اثر
لودویگ آنتسن گرویر
مد (نمایشنامه ۱۸۴۵) ۳۹۰ اثر
آناکورا موت
مدرس ۸۰
مدرسه (۱۸۶۹) ۴۳۱
مدرسه پدران (نمایش ۲۵۱ اثر رومانوس
مدرسه پسرانه کارل (نمایشنامه) ۳۰۱ اثر
هابنریش لاربه
مدرسه جنگال سازی (۱۷۷۷) ۱۰۵، ۱۱۴
مدرسه فن بازیگری القایی ۵۰۱
مدرسه فن بیان ۵۰۱
مدوکس، م. ای ۲۷۹
مده آ ۲۴۴
مدیره مهمانخانه (نمایشنامه ۱۷۵۳) ۱۸۲
اثر گولدن
مدیس، اسکوتر ۵۰۳
مرتین، چارلز (۱۸۱۹-۱۹۰۴) ۴۳۵
مرد باسلیقه (نمایشنامه ۱۶۷۶) ۱۰۰ اثر
جورج اندرگ
مرد پرگار (نمایشنامه) ۲۷۲ اثر هولبرگ
مرد تهیدست ۱۸۹ اثر لویی سباستین مرسیه
مرد خوش طینت (نمایشنامه ۱۷۶۸) ۱۱۳ اثر
آلبور گلدسمیت
مرد روز (۱۶۸۷) ۱۸۵ اثر فلوران کارنسن
دانکور
مردم گریزی و توبه (نمایشنامه) ۲۵۹ اثر
اگوست فریدریش فن کوتسبو

مرزداران (نمایشنامه ۱۷۹۵-۱۷۹۶) ۳۴۶
اثر ویلیام وردزورث
مرسیه، لویی سباستین (۱۷۴۰-۱۸۱۴)
۱۸۹
مرگ ایوان مخوف ۴۶۷، ۴۶۵
مرگ پازوخین (نمایشنامه ۱۸۵۷) ۴۶۴ اثر
میخائیل سالتیف شچدرین
مرگ پومپنی ۲۰۱
مرگ تارلکین (نمایشنامه) ۴۶۴ اثر
الکساندر سوخور - کابیلین
مرگ دانتن (۱۸۲۵) ۳۰۲
مرگ رالشتاین (نمایشنامه ۱۷۹۹) ۲۶۳
اثر شیلر
مروپ (۱۷۱۲) ۱۷۸
مری، آن پروتن (۱۷۶۸-۱۸۰۸) ۳۶۹
مریلند ۱۵۲
مریلیز، مک ۳۸۴
مزاح شناسان (کمدی) (۱۶۷۰) ۹۹
مست (نمایشنامه) ۳۸۰
مستخدمة آسیاب (نمایشنامه ۱۷۶۵) ۱۱۲
اثر آیساک بیکرستاف
مستخدمة حمام (نمایشنامه ۱۷۷۱) ۱۱۳ اثر
ساموئل فوت
مسکو ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۰، ۳۳۹، ۴۶۷، ۴۶۸
۴۷۰
مصر ۳۳۵
مصطفی (نمایشنامه ۱۶۶۵) ۹۷ اثر راجر
بویل
معلم سرخانه (نمایشنامه ۱۷۷۴) ۲۴۶ اثر

باکوب، م. ر. لئس
معماری تئاتر ۳۳۹
مفیستو ۳۰۸
مقایسه زیباترین تئاترهای ایتالیا و
فرانسه (۱۷۶۳) ۲۰۷
مقدمه‌ای بر ادبیات چینی ۸۴
مکاپیان ۴۷۱
مکانی موقت برای اندیشه‌های مفرح من
(نمایشنامه) ۲۸ اثر لویو
مکیث (نمایش) ۹۸، ۱۴۸، ۳۴۵، ۳۹۰، ۳۳۸، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۵۰، ۴۵۴، ۴۵۸-۴۶۰، ۵۱۰ اثر شکسپیر
مکیث، لیدی ۳۵۸، ۳۶۴، ۳۸۴
مکتب جنوبی ۲۴
مک ردی، ویلیام چارلز (۱۷۹۳-۱۸۷۳)
۳۶۲
مک کراس، کالین (۱۹۷۵) ۲۰، ۲۳، ۲۵
مک کی، استیل (۱۸۴۲-۱۸۹۴) ۴۹۶، ۵۰۱
مک گوئن، کنت ۱۰۱، ۹۳
مک لین، چارلز ۱۳۳، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۷
مک ویکر، جان. هـ ۴۹۰
مک، هیت ۱۰۶
ملکه مراکش (نمایشنامه ۱۶۷۳) اثر الکاتا
بیئل ۹۷، ۱۲۲
ملکه‌های رقیب (نمایشنامه ۱۶۷۷) اثر
ناتانائلی ۹۷
ملکه هند (نمایشنامه ۱۶۶۴) ۹۷ اثر ناتانائلی
لی

ملموت شارلت (۱۷۴۹-۱۸۳۲) ۳۷۰
ملنیس، ویلیام ۱۰۱، ۹۳
ملیسزاند ۴۲۵
منابع تئاتر (کتاب) ۳۸۳
منابع تاریخی لباس (کتاب) ۱۳۴
منتانا ۴۸۸
منچستر ۱۵۲
منچر ۳۸
منحرف شدن دیک (۱۷۳۶) ۱۰۸
مندلین، فلیکس ۳۰۹
منسفیلد، ریچارد (۱۸۵۴-۱۹۰۷) ۵۰۷
موات، آناکورا (۱۸۱۹-۱۸۷۰) ۳۹۰، ۳۹۱، ۴۴۰
موبورهای انگلیسی ۵۰۶
مونتسارت ۳۶۵
موت، تاکه ۵۵
مودنا، گوستاوو (۱۸۰۳-۱۸۶۱) ۴۶۰
مودویی، ژان (۱۷۴۷-۱۸۲۷) ← لاریو
مودی، جان ۱۵۳
مور ۱۸۹، ۲۴۴
مور، فرانسن ۳۰۸
مور، ادوارد (۱۷۱۲-۱۷۵۷) ۱۱۲
موراتین، لیندر و فرناندد (۱۷۶۰-۱۸۲۸)
۲۱۶
موردک، جیمز ا. (۱۸۰۱-۱۸۹۳) ۳۸۴
موردک، ویلیام ۳۹۲
مورمونها ۴۸۸
مورو، گاسپار ۱۷۴، ۲۱۱
مور ونیزی ۳۱۶

موری، والتر ۱۵۳
موریس، کلارا (۱۸۴۶-۱۹۲۵) ۵۰۰
موزتال ۴۹۹
موزه تئاتر ۹۶
موزه راینبرگ ۷۹
موزه ویکتوریا و آلبرت ۳۵۷
موزه راینبرگ ۷۰
موزه هنری متروپلیتن ۲۰۳
موسه ۳۱۶، ۳۱۸
موسیقی سانگاکو ۴۲
موسیقی هزار پاییز (کتاب) ۴۵
موکوامی، کاواتاکه (۱۸۱۶-۱۸۹۳) ۶۲
مولر، ج. س. ای ۲۶۶
مولتر، گوتفرد (۱۷۷۴-۱۸۲۹) ۲۹۷
موله، فرانسوارا (۱۷۳۴-۱۸۰۲) ۲۰۶
مولی-یر ۱۰۸، ۱۶۳، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۰۳، ۲۱۲، ۲۷۲، ۳۲۷
موناکو ۱۷۴
مون پاراناسو ۳۳۶
موناگو، ماری ورتلی ۲۸۲
مونفورت، ویلیام ۱۴۴
مونه گو ۲۷۱، ۲۷۲
مونتن ۴۷۳
مونتنی، آدلفو ۴۱۹، ۴۲۰
موتدالسکی (نمایشنامه) ۳۰۱ اثر هابنریش
لاوبه
موندن، جوزف (۱۷۵۸-۱۸۲۲) ۳۶۰
مونزاتمون، چیکاماتسو (۱۶۵۳-۱۷۲۴)
۵۵، ۶۱، ۶۲

مونشو، کاتسو (۱۷۷۰) ۷۰
مونفورد، رابرت (۱۷۳۰-۱۷۸۴) ۱۵۵
مونه، ژان سولی ۴۲۳، ۴۲۴
مونیک ۱۷۰، ۲۲۵، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۴، ۳۰۹، ۴۷۳، ۴۸۴
مونه، ژرژ ۳۲۸، ۴۵۵
مهابهاراتا ۷۷، ۸۹
مهادوا ۸۹
مهاکالا ۸۹
مه‌کز، ایسو دورو (۱۷۶۸-۱۸۲۰) ۲۸۳
مه‌یر، ف. ل. و. ۲۸۳
مه‌یر، اهیت ۲۱۸، ۲۱۹
میرا (۱۷۸۹) ۱۷۸
میچل، ویلیام (۱۷۹۸-۱۸۵۶) ۴۸۸
میرنیر ۳۳۵
میرهولد ۸۳
میسوری ۳۷۵
میسی-سی-پی ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۸۰، ۳۸۱
میکادو (۱۸۸۵) ۴۳۴
میکسن، الد ۳۶۹
میلان ۱۶۸، ۱۷۴، ۳۳۴
میلر، جورج. هـ (۱۸۲۴-۱۸۷۱) ۳۸۶
مینس، نرل ۴۸۸
مینگ، کاتو ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۲۷، ۲۸
مینگ (سلسله) (۱۶۴۴-۱۶۶۸) ۲۵
میور، لرد ۱۵۸
میوه‌های فرزاتگی (نمایشنامه) ۴۶۵ اثر لئو
تولستوی
میهن پرستان (۱۷۷۶-۱۷۷۷) ۱۵۵

ن

نابلتون ۲۹۱، ۲۹۸، ۳۰۴، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۶، ۳۷۴، ۴۰۰، ۴۰۱	نستروی - یوهان نیوموک (۱۸۰۱-۱۸۶۲)	نیاکان (نمایشنامه) ۲۹۹ نیبلو (نتانر) ۵۰۶، ۵۰۵، ۴۹۴ نیبلونگلن (سه‌گانه) ۳۷۴، ۳۰۳ نیکلای اول (۱۸۵۵-۱۸۲۵) ۳۳۷ نیکوله (نتانر) ۹۶ نی‌مای‌مه ۷۱ نیمه جهان (نمایشنامه) ۴۱۶ نیولولتان-۳۷۶، ۳۸۰ نیوانگلند ۳۷۰، ۳۷۲، ۵۰۵ نیومکزیکو ۳۷۴ نیولز (نتانر) ۱۱۰، ۱۵۳ نیویسورک ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۷۱، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۹، ۴۴۰، ۴۸۸، ۴۹۹، ۴۹۸، ۴۹۶، ۴۹۴، ۴۹۱، ۴۸۹، ۵۰۵
نابلتون سوم ۴۱۱، ۴۲۵	نشویل ۳۷۶	
نابلتون یا حکومت صد روزه (نمایشنامه) ۲۹۹	نظام کاستی (نمایشنامه) ۴۳۱	
ناتان خردمند (نمایشنامه ۱۷۷۹) ۲۴۵	نفرت دروغین (نمایشنامه ۱۷۳۳) ۱۸۷	
ناتاناسترا ۸۱	نقطه مقابل (نمایشنامه) ۳۸۷، ۳۷۲	
ناکازو - ناکامورا ۶۷	نمایش فرانسوی (کتاب) ۳۲۱	
ناموسف ۳۳۶	نمایشنامه (نمایشنامه) ۴۳۱	
نامی‌کی‌شوزویک ۷۲	نوادا سیتی ۴۸۸	
ناوی (نتانر) ۴۶۸	نواه - مردکای مانوتل (۱۷۸۵-۱۸۵۲) ۳۸۵	
نخستین روز تفریح در روتلند‌هارس (نمایش) ۹۲	نورمبرگ ۲۴۰، ۲۵۱	
ندامت (نمایشنامه) ۳۲۶	نورویچ ۱۱۰، ۱۵۲	
نرستان ۱۸۴	نوکر - جیمز ۱۴۴	
نرون ۳۲۱	نویبر - کارولینا ۲۳۸-۲۴۱، ۲۴۸، ۲۵۴	
	نویبر - یوهان ۲۲۸	
	نویمان - ویلهلم ۴۷۷	

و

واپس‌گرایان (نمایشنامه) ۳۱۸ اثر هرگو	واردن، پسر ویلیام (۱۸۱۲-۱۸۸۸) ۳۶۹	واکی، باشیر ۵۰
واترلو ۲۹۲	۳۷۰	واکی‌زا ۵۲، ۵۳
واتو، آنتوان (۱۶۸۴-۱۷۲۱) ۱۹۴، ۲۰۳	وارنر ۴۳۹	واگنر، ریشارد (۱۸۱۳-۱۸۸۳) ۴۲۸
واحتانگوف ۸۳	وارنر، ماری (۱۸۰۴-۱۸۵۴) ۳۶۴	۴۸۲، ۳۷۹-۳۷۵
وار، مایکل ۳۵۴	واسه‌دا ۷۵	واگنر، هاینریش لئوپلد (۱۷۴۷-۱۷۷۹) ۲۴۶
وارا، فیلیپو ۱۷۲	واشینگتن ۳۷۲، ۴۴۲، ۴۸۸، ۴۸۹	وال، تامس ۳۶۸
وارت، ساوت ۱۵۴	واشینگتن، دی. سی ۱۲۸، ۱۹۴	وال، رایان ۳۷۲
وارث همه‌جانبه (۱۸۰۷-۱۸۵) ۱۸۶	واکشوکاتا ۷۱	والاک ۴۸۸، ۴۹۶
واردن، مرسی اوتیس (۱۷۲۸-۱۸۱۴) ۱۵۵	واکی ۴۹	

والاک، جیمز. و. (۱۷۹۱-۱۸۶۴) ۴۸۹	والاک، جی. و. (۱۷۹۱-۱۸۶۴) ۳۵۸	والاک، پسر. و. ج. ۴۸۸
والاک، لستر (۱۸۳۰-۱۸۸۸) ۴۸۹	والاک، هنری جی. (۱۷۹۰-۱۸۷۰) ۳۸۲	والاک، هنری جی. (۱۷۹۰-۱۸۷۰) ۳۸۲
والاک، والپول، سر رابرت ۱۰۹	وام (نمایشنامه ۱۸۱۳) ۲۹۷	واندن هف، جی - م. (۱۷۹۰-۱۸۶۱) ۳۵۸
وام (نمایشنامه ۱۸۱۳) ۲۹۷	واندن هف، جی - م. (۱۷۹۰-۱۸۶۱) ۳۵۸	وایانگ، اورانگ ۷۸
مولتر	وایانگ، توپنگ ۷۸، ۷۹	وایانگ، کولیت ۷۷، ۷۸، ۸۰
وایانگ، توپنگ ۷۸، ۷۹	وایانگ، کولیت ۷۷، ۷۸، ۸۰	وایدلر، توزش ۳۰۱
وایانگ، کولیت ۷۷، ۷۸، ۸۰	وایانگ، کولیت ۷۷، ۷۸، ۸۰	وایسار ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷
وایسار ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷	۳۰۹، ۴۷۳، ۴۷۴	وایس، یاکوب ۳۰۷
۳۰۹، ۴۷۳، ۴۷۴	وایس، یاکوب ۳۰۷	وب، جان (۱۶۱۱-۱۶۷۲) ۱۲۸
وایس، یاکوب ۳۰۷	وب، جان (۱۶۱۱-۱۶۷۲) ۱۲۸	ویستر، بنجامین (۱۷۹۷-۱۸۸۲) ۴۳۷
وب، جان (۱۶۱۱-۱۶۷۲) ۱۲۸	ویستر، بنجامین (۱۷۹۷-۱۸۸۲) ۴۳۷	۴۴۰
ویستر، بنجامین (۱۷۹۷-۱۸۸۲) ۴۳۷	۴۴۰	وتینگهلم ۲۷۲، ۲۷۴
۴۴۰	وتینگهلم ۲۷۲، ۲۷۴	وتر، جان دو ۱۲۸
وتینگهلم ۲۷۲، ۲۷۴	وتر، جان دو ۱۲۸	ودینگن (۱۹۰۴) ۳۰۶
وتر، جان دو ۱۲۸	ودینگن (۱۹۰۴) ۳۰۶	ورتر (رمان ۱۷۷۴) ۲۶۱
ودینگن (۱۹۰۴) ۳۰۶	ورتر (رمان ۱۷۷۴) ۲۶۱	ورتمبرگ، دوک ۳۰۱
ورتر (رمان ۱۷۷۴) ۲۶۱	ورتمبرگ، دوک ۳۰۱	ورث، سرتامس اسکپی ۹۶
ورتمبرگ، دوک ۳۰۱	ورث، سرتامس اسکپی ۹۶	ورف‌زورث، ویلیام (۱۷۷۰-۱۸۵۰) ۳۴۶
ورث، سرتامس اسکپی ۹۶	ورف‌زورث، ویلیام (۱۷۷۰-۱۸۵۰) ۳۴۶	ورسای ۲۱۰
ورف‌زورث، ویلیام (۱۷۷۰-۱۸۵۰) ۳۴۶	ورسای ۲۱۰	ورق‌پاره ۴۱۷

هالز، (خانم) ۲۵۸	هردومیرپام (۱۸۴۹) ۳۰۳	هنری - جان (۱۷۹۴-۱۷۳۸) ۳۶۸، ۳۷۰
هالکرافت، تامس (۱۸۰۹-۱۷۴۵) ۱۱۳	هرون - ماتیلدا (۱۸۳۰-۱۸۷۷) ۵۰۳	هنری چهارم ۱۶۳
۳۴۷	هریس ۹۵	هنری چهارم (نایشنامه) ۳۵۶ اثر چارلز کبل
هالم - فریدریش (۱۸۰۶-۱۸۷۱) ۲۹۸	هریس - آگوستوس (۱۸۵۱-۱۸۹۶) ۴۳۲	هنری هشتم ۱۲۸، ۳۵۷، ۴۶۹
هامبورگ ۲۳۹، ۲۴۸، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۶۷	هریس - تامس ۱۱۸	هنری هشتم (نایشنامه) ۴۳۹، ۴۵۷، ۴۳۹ اثر شکبیر
۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۷، ۳۳۰	هریس، هنری ۱۴۴	هنسل - سوفی ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۵۱
هامپی دامپی (نایش) ۴۹۲	هریگان - ادوارد (۱۸۲۵-۱۹۱۱) ۵۰۴	هنکه ۲۵۴
هاتامی چی ۶۸، ۷۰، ۷۳، ۷۴	هسینانگ - چی چون ۲۳	هنگام وصلت باید مواظب بود ۲۸
هانتی ۳۹۷	هسیو - کانوون ۲۴	هوپی ۲۹
هانتز - رابرت ۱۵۲	هشتم ژانویه ۳۸۵	هوچین ۲۰
هانجی - چیکاماتسو (۱۷۲۵-۱۷۸۳) ۵۸	هف - اوند - ناشنال تناتر ۲۴۹	هورتن - پرسیلا ۳۶۴
هانری سوم و نامزدش کریستین (۱۸۲۹)	هکت، جیمز، هـ (۱۸۰۰-۱۸۷۱) ۳۸۸	هوفمان - کارل لودویگ ۲۳۸
۳۱۶، ۳۱۷	هلند ۲۶۲، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۹۲، ۴۸۰	هوکارت، ویلیام ۱۰۶، ۱۱۱
هانری هشتم (۱۷۹۱) ۳۱۲	هلن زیبا ۴۱۸	هوگو - ویکتور ۳۱۵، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۲۱
هانسو و رست ۲۳۲، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۹۹	همدن - والتر ۴۹۸	۳۳۰، ۴۱۳، ۴۱۵
هانگ چو ۲۴	همسر دهانی (نایشنامه ۱۶۷۵) اثر ویلیام ویچرلی ۱۰۰	هول ۱۱۰
هاوارد، پرونس (۱۸۴۲-۱۹۰۸) ۴۹۳، ۵۰۳	هملت ۱۴۴، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۵۷، ۳۳۸، ۳۴۱	هولار ۱۳۴
هاوارد، جورج، س ۴۹۱	۳۵۱، ۳۵۸، ۳۵۹، ۴۴۳، ۴۶۰، ۴۷۵	هولاند، جان، ج ۳۹۲
هاوزر، آرنولد ۲۱۸	۴۹۲، ۴۹۷، ۴۹۹	هولباین ۱۳۴
هاولز - ویلیام دین ۵۰۴	همه چیز برای عشق (نایشنامه ۱۶۷۷) ۹۷	هولباین - آمبروسیوس ۱۶۲
هایدلبرگ ۲۹۶	۹۹ اثر درایدن	هولباین - هانس ۱۶۲
هایزیش و خانواده هایزیش (۱۸۹۶) ۴۷۱	هند ۴۲، ۴۳، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۲، ۸۸	هولبرگ - لودویگ ۲۷۱-۲۷۳
هیسل - فریدریش (۱۸۱۳-۱۸۶۳)	هندرسن - جان (۱۷۲۷-۱۷۸۵) ۱۴۹	هولت - جیمز ۳۸۹
۳۰۲، ۳۰۴، ۴۷۱، ۴۷۴	هندل - جورج فردریک (۱۶۸۵-۱۷۵۹)	هونگ شینگ (۱۶۴۶-۱۷۰۴) ۲۸
هیوط نخستین انسانها ۲۸۲	۱۰۷	هوهنر و لرن ۴۷۱
هربرت - سر هنری ۹۳، ۹۴	هنر بازیگری ۴۲۴	هدهیان (۱۷۸۱-۱۱۸۵) ۵۵
هرکولانیروم ۱۷۵	هنری پنجم ۱۶۳، ۷۱۰	هینت ملی حمایت از میراث فرهنگی ۵۸
هرمان (۱۷۴۳) ۲۵، ۲۴۴	هنری پنجم (نایش) ۳۶۴	
هرن - جیمز، ا (۱۸۳۹-۱۹۰۱) ۵۰۵، ۵۰۴		

ویلی، آرتور ۸۶	ویل، پره (۱۷۲۱-۱۷۹۹) ۲۰۶، ۲۰۵	ویزین، دنیس فون ۲۷۸
ویلیام چهارم ۳۰۹	ویل، پسر ب. ا. ۲۰۸	ویسکانسین ۱۵۶
ویلیامز، بارنی ۳۸۸	ویل، لوییز ۳۷۵	ویشفورت (خانم) ۱۰۰
ویلیامز، بورگ ۱۵۲، ۱۵۴	ویلامت ۴۸۸	ویشنو ۸۹
ویلیام سوم ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۹	ویلتن ۴۴۷	ویکتوریا، لوییس آدلگوند ۲۳۷
ویلیام و ماری ۱۵۲	ویلدنبروخ، ارنست فسن (۱۸۴۵-۱۹۰۹)	ویکتوریا، ملکه ۴۴۰
ویلیز، جورج (۱۶۸۷-۱۶۲۸) ۹۷	۴۷۱	ویکتور یا کودک جنگل (۱۷۹۸) ۳۱۴
ویمر مارگریت - زرز، مادموازل	ویلز، پرنس ۴۴۷	ویکتوریا و آلبرت (موزه) ۱۱۴، ۱۱۹
وین ۱۶۸-۱۷۰، ۱۷۴، ۱۹۶، ۲۲۱، ۲۲۹	ویلز، و. ج. (۱۸۹۱-۱۸۲۸) ۴۵۰	۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۲، ۱۴۸، ۱۷۲
۲۶۰، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۰۹	ویلیکز، رابرت ۱۱۸، ۱۴۵	۳۲۵، ۳۲۹، ۳۴۵، ۳۴۸، ۳۵۴، ۴۸۰
۴۰۰، ۳۳۴	ویلیکسنس ۱۰۸، ۱۲۲، ۳۴۲، ۳۴۵، ۳۶۷	ویگارینی ۱۶۸
ویندینگ، جولیس ۴۸۲	۴۳۶	ویگان، هوراس ۴۲۹
ویور، جان ۱۰۶	ویلهلم ۴۳۴	ویگنل، تامس (۱۷۵۳-۱۸۰۳) ۳۷۰، ۳۶۹
	ویلهلم تل ۲۶۴	ویگمان ۳۱۱

هاروارد ۱۵۲	هار ۶۴	هابل، داگلاس ۵۳، ۳۹
هاس ۴۸۲، ۴۷۵	هارت، تونی (۱۸۵۷-۱۸۹۱) ۵۰۴	هابلیتزل ۳۳۰، ۳۷۶، ۳۸۲، ۳۸۹
هاس، فردریش (۱۸۲۷-۱۹۱۱) ۴۷۴	هارت، چارلز ۱۴۴	۳۹۱، ۳۹۸، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۵۳
هاس، فردریک ۴۸۰	هارتندل، فیلیس ۱۱۷، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۲۹	۴۵۸، ۴۸۷، ۴۸۹، ۴۹۴، ۴۹۹، ۵۰۰
هاشی روهی (عروسلدار) ۶۵	۲۳۷، ۲۶۳، ۳۶۳، ۳۶۵، ۴۴۶، ۴۹۰	۵۰۵، ۵۰۷
هارفلور ۳۶۴	هارتوکیو ۴۹	هابت اوند - اشتاتس آکسیون ۲۷۵
هاشیگاکاری ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۷۲	هاردکسل، آقا و خانم ۱۱۴	هاپسبورگ ۲۲۱-۱۶۷
هاکه، یوهان کاسپار ۲۳۸	هارکر، جوزف ۴۵۳	هاپکیتز، آلبرت ۵۱۰، ۵۰۹
هالام ۱۵۴، ۳۶۸-۳۷۰	هارل، ژان، شارل ۳۲۲، ۳۲۳	هاتاموتو ۴۶
هالام، لوییس ۱۵۴، ۳۶۸	هارلکن ۱۵۸، ۲۳۳، ۲۵۰	هاتسپر ۱۴۴
هالام، لوییس - پسر ۱۵۴	هارلکن، ساهر ۱۵۷	هاجکینسن، جان (۱۷۶۵-۱۸۰۵) ۳۷۰
هالبرت ۳۷۵	هارلو، ج. هـ (۱۸۱۹) ۳۵۷	هادسن ۳۹۲

هیاکوشو (دهقانان و زراعتگران) ۴۶	اثر استیل مک کی	هی مارکت ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۲۳، ۳۴۳، ۴۳۷
هیاهوی بسیار برای هیچ (نمایشنامه) ۴۵۲	هیستوریک ۳۳۱، ۳۳۰	
هیتومن ۱۹۹	هیسر - جان ۴۵۹	هیمن - فرانسیس ۱۲۴، ۱۲۸
هیروهیتو (امپراطور) ۸۸	هیل - جورج هندل ۲۸۸، ۲۸۷	هیوکللی (۱۷۳۹-۱۷۷۷) ۱۱۳
هیزل کیرک (نمایشنامه ۱۸۷۸-۱۸۸۰) ۵۰۱	هیل جیمز تورن ۱۲۷، ۱۲۸	

ی

یادداشت‌هایی در باب رقص و باله ۱۹۹	یفتا ۲۷۰	یوجن (۱۸۵۷-۱۹۴۲) ۱۷۴
یاران نزدیک ما ۴۱۷	یفتیاس (نمایشنامه) ۲۳۲ اثر یاکوب بالد	یوجین آرام (۱۸۷۳) ۴۵۰
یاروسلاو ۲۷۷، ۲۷۸	یک ماه در روستا ۴۶۳	یورک، دوک ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۵۲
یاسونا ۶۸	یک نسخه برای صد نفر (نمایشنامه) ۴۶۱	یوزف دوم ۲۴۹
یاکوف، آلکسی (۱۸۱۷-۱۷۷۳) ۳۴۰	اثر آدلارو لویزد آیالا	یوزین، الکساندر (۱۸۵۷-۱۹۲۷) ۴۶۸، ۴۶۹
یاگمان، کارولین (۱۸۴۸-۱۷۷۷) ۲۶۷	ین کونگ شانگ (۱۶۴۸-۱۷۱۸) ۲۸	یوسوف (شاهزاده) ۲۸۱
یاگو ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۵۹، ۴۹۹	ینا ۲۶۲	یوگن ۴۷
یانکی ۳۷۳، ۴۹۰	ینجی شی کی ۸۷	یومه‌بی ۶۵
یانگ ۲۲	ین‌هو - هونگ ۳۳	یونان باستان ۵۰۹
یانگ، چارلز مانیه (۱۸۵۶-۱۷۷۷) ۳۵۸	یودیت (نمایشنامه) ۳۰۳ اثر فریدریش هبل	یونیون اسکوتر ۳۲۸
یتیم چینی (نمایشنامه ۱۷۵۵) ۲۳، ۲۰۳، ۲۰۴	یسو زیای سوتوکی (۱۴۴۴-۱۴۶۳) ۴۶	یوه چین ۲۰
یتیمی در خانه چاتو (نمایشنامه) ۲۳ اثر	یو - لی (۱۶۸۰-۱۶۱۱) ۲۸	ییتس، ریچارد (۱۷۰۶-۱۷۹۶) ۱۴۹
چی‌جون هسینانگ	یولیوس فن تارنت (نمایشنامه ۱۷۷۶) ۲۴۶	ییتس، ماری آن (۱۷۲۸-۱۷۸۷) ۱۴۹
په مرد تپه‌ها ۲۷۲	یوان ۲۱، ۲۲، ۲۴	یینگ بینگ ۲۲، ۲۴
پرملوا، ماریا (۱۸۵۳-۱۹۲۸) ۴۶۸	یوان (سلسله) (۱۲۷۹-۱۳۶۸) ۱۷، ۱۸	
	یوتا ۴۸۸	