شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/JOR-201603-1364 (R2)
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

پایانی بر «پایان ایدئولوژی» در تئاتر مستند بریتانیا پس از یازدهم سپتامبر: نگاهی به نمایشنامهٔ *نام من راشل کوری است*

گلناز منتظری*
دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

سید محمد مرندی**
استاد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

حسین پیرنجم‌الدین***
دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۱۲/۱۸، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۱۶، تاریخ چاپ: شهریور ۱۳۹۷)

چکیده

«پایان ایدئولوژی» نظریه‌ای است که در بحبوحهٔ جنگ سرد توسط نظریه‌پردازان محافظه‌کار آمریکایی مطرح شد، و در منازعهٔ قدرت در جهان دوقطبی پس از جنگ جهانی دوم به عنوان راهکاری برای مقابله با مارکسیسم/کمونیسم در خدمت سیاستمداران غربی قرار گرفت. در نیمهٔ دوم قرن بیستم، «پایان ایدئولوژی»، با نام‌ها و کسوت‌های مختلف، به گفتمان غالب سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی تبدیل شد، و عملاً امکان هرگونه نقد جدی و تغییر معنادار در وضعیت حاکم را از بین برد. با این حال، طی دو دههٔ گذشته، خصوصاً در سال‌های پس از یازده سپتامبر، نشانه‌هایی از مخالفت با این گفتمان به روشنی دیده می‌شود. در مقالهٔ حاضر تلاش شده، تا ضمن بررسی تأثیر این تحولات گفتمانی بر تئاتر معاصر بریتانیا و معرفی فرم کمتر شناخته‌شدهٔ نمایش مستند، به بازگشت ایدئولوژی به تئاتر بریتانیا در قالب تئاتر مستند بپردازیم. در همین راستا، نمایشنامهٔ مستند نام من راشل کوری است، به عنوان نمونهٔ کامل بازگشت ایدئولوژی به تئاتر، مورد بررسی قرار گرفته، و به طور ضمنی به دو اثر مستند دیگر پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: پایان ایدئولوژی، تئاتر سیاسی، تئاتر مستند، حقیقت، نسبی‌گرایی، راشل کوری، فلسطین.

---

* نویسنده مسئول: E-mail: g.montazeri@ut.ac.ir

** E-mail: mmarandi@ut.ac.ir

*** E-mail: pirnajmuddin@fgn.ui.ac.ir

۱- مقدمه

«پایان ایدئولوژی» نظریه‌ای است که نظریه‌پردازان محافظه‌کار آمریکا و اروپا در بحبوحهٔ جنگ سرد به عنوان راهکاری برای مقابله با ایدئولوژی مارکسیسم/کمونیسم ارائه کردند. در سال ۱۹۶۰، دَنیل بِل[۱] این نظریه را، که پیش‌تر همفکران سیاسی‌اش مطرح کرده بودند، به نحوی تأثیرگذار در کتاب *پایان ایدئولوژی: در باب فرسودگی عقاید سیاسی در دههٔ پنجاه*[۲] تبیین کرد. بِل از فروپاشی ایدئولوژی‌هایی خبر می‌داد که در قرن نوزدهم شکل گرفته و تا مدتی قبل بر فرهنگ و سیاست غرب سایه افکنده بودند. از نظر بِل، آنچه این فروپاشی را رقم می‌زد سرخوردگی «متفکر رادیکال» از عملکرد رژیم‌های خودکامهٔ ایدئولوژیک و پوچی آرمان‌های آنها بود. علاوه بر این، به عقیدهٔ بِل رشد فن‌سالاری و تمایل فزایندهٔ سیاست به مسائل اجتماعی-اقتصادی و اصلاحات محدود در نظام موجود پایانی بود بر «امیدها برای جامعهٔ آرمانی، انتظار فرا رسیدن عصر سعادت، تفکرات آخرالزمانی و، در یک کلام، ایدئولوژی» (بِل ۳۹۳).

اما ایدئولوژی‌ای که بِل و همفکران او پایان آن را نوید می‌دادند چه بود؟ شاید بتوان آن را در نقطهٔ مقابل ایدئولوژی در نظریهٔ مارکسیسم تعریف کرد: در حالی که ایدئولوژی از نظر کارل مارکس[۳] و فردریش انگلس[۴] نظامی است از عقاید اشتباه که طبقهٔ حاکم برای مشروعیت بخشیدن به قدرت و تضمین منافع خود آن را ایجاد می‌کند،[۵] ایدئولوژی مدّ نظر راست‌گرایان به نظامی از عقاید انتزاعی اشاره دارد که از پیروانش تعهد به آرمان‌های فراگیر و اصول اخلاقی، و اقدام مؤثر برای تغییر وضعیت موجود (شکل‌گرفته بر پایهٔ لیبرالیسم اقتصادی، سیاسی و فرهنگی) را می‌طلبد.

پس از انتشار کتاب بِل، نظریهٔ «پایان ایدئولوژی» به مدت یک دهه در مرکز توجه اندیشمندان سیاسی و سیاست‌مداران قرار گرفت و منازعات بسیاری برانگیخت. دفاع از «پایان ایدئولوژی» با درجاتی متفاوت از اطمینان و ایمان نسبت به اهداف و دستاوردهای لیبرال دموکراسی صورت می‌گرفت. در افراطی‌ترین حالت، «پایان ایدئولوژی» به عنوان نشانه‌ای از پیشرفتی اجتماعی مطرح می‌شد که با درنوردیدن مرزهای میان راست و چپ سیاسی، آزادی و

---

۱. Daniel Bell

۲. *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*

۳. Karl Marx

۴. Friedrich Engels

۵. برای آشنایی با این تعریف از ایدئولوژی، رجوع شود به مارکس و انگلس (۱۸۴۶).

رفاه را برای همگان به ارمغان می‌آورد. در مقابل، مخالفان، این نظریه را پیش‌بینی عجولانه‌ای از آینده سیاسی غرب و جهان می‌دانستند. همچنین، از آنجا که طرفداران این نظریه بعضاً از متفکران سابقاً رادیکال، یا به عبارتی چپ‌گرایان نادم بودند، مخالفان آنها را به تسلیم غیرمسئولانهٔ افکار منتقدانه به نظام سرمایه‌داری لیبرال و همدستی با آن متهم می‌کردند، به خصوص که بعدها فاش شد که طرح این نظریه در چارچوب برنامه‌ای سرّی توسط آژانس اطلاعاتِ مرکزی آمریکا (CIA) سازماندهی شده بود.[۱]

هر چند شکل‌گیری جنبش‌های اعتراضی عمومی و دانشجویی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی گواهی بود بر بی‌اعتباری نظریهٔ «پایان ایدئولوژی»، اما سرکوب و مهار این جنبش‌ها یأس دوباره و سرخوردگی نیروهای رادیکال و احساس عجز آنها برای ایجاد تغییری پایدار و معنادار را در پی داشت. یکی از نتایج سرکوب این اعتراضات ظهور نسل جدیدی از اندیشمندان رادیکال بود که، با وجود بیزاری از نظم موجود، از انگیزه و توان لازم برای مقاومت در برابر آن تهی شده بودند، چرا که حالا آنها هم نسبت به قدرت ایدئولوژی تردید داشتند. در حالی که این گروه همچنان عنوان رادیکال را بر خود دارد، معرفت‌شناسی پسامدرن آن را از ابزار لازم برای دخالت جدی و مؤثر در سیاست محروم کرده و آن را به همدستی ناخواسته در تقویت ساختارهایی وامی‌دارد که قصد واژگون کردنشان را داشته است.

همچنین، سه دهه پس از مطرح شدن نظریهٔ «پایان ایدئولوژی»، وقوع دو اتفاق مهم تاریخی به فاصلهٔ دو سال، شرایط را به نفع نظام سرمایه‌داری لیبرال پیش برد: فرو ریختن دیوار برلین در سال ۱۹۸۹ و فروپاشی رژیم شوروی در سال ۱۹۹۱، که هر دو به وضوح شکست مدل مارکسیستی حکومت را نشان می‌دادند، خیلی زود از سوی سیاست‌مداران غربی به معنی برتری سرمایه‌داری لیبرال تعبیر شد. از نظر آنها حالا دیگر تردیدی وجود نداشت که الگوی مورد تأیید غرب بهترین الگوی ادارهٔ دنیاست. فرانسیس فوکویاما،[۲] نظریه‌پرداز نومحافظه‌کار آمریکایی، با نگارش کتاب *پایان تاریخ و انسان واپسین*[۳] در سال ۱۹۹۲، تئوریزه کردن برتری الگوی سرمایه‌داری لیبرال را بر عهده گرفت، و به این ترتیب «پایان ایدئولوژی»، در کسوتی

---

۱. برنامهٔ مذکور در دههٔ ۱۹۵۰ با هدف جذب اندیشمندان و نخبگان فرهنگی، که در آن زمان عمدتاً گرایش مارکسیستی داشتند، و حول محور کنگرهٔ آزادی فرهنگی (Congress for Cultural Freedom) سازماندهی شد. رجوع شود به ف. س. ساندرز (F. S. Saunders).

۲. Francis Fukuyama

۳. *The End of History and the Last Man*

جدید، دوباره به صحنه آمد. البته فوکویاما با اعتماد به نفس ناشی از هزیمت کمونیسم، بر خلاف اسلاف خود در دهۀ ۱۹۶۰، اصراری بر کتمان ماهیت ایدئولوژیک لیبرالیسم نداشت. در واقع، آنچه فوکویاما در سراسر کتاب خود سعی بر اثبات آن دارد این است که شکست کمونیسم را باید نشانۀ همان اتفاق عظیمی دانست که او آن را «پایان تاریخ» می‌خواند و این‌گونه تعریف می‌کند: جهانی شدن لیبرال دموکراسی به عنوان «نقطۀ پایان تکامل ایدئولوژیک بشریت» و «آخرین شکل حکومت بشری» (فوکویاما xi). با این حال، تلاش فوکویاما برای ارتقای جایگاه لیبرالیسم به مثابه مطلوب‌ترین سیستم سیاسی–اقتصادی، به وضوح نشان می‌دهد که نظریۀ «پایان تاریخ» دنباله و تکمیل‌کنندۀ نظریۀ «پایان ایدئولوژی» است.

با این همه، از ابتدای قرن بیست‌ویکم، و مشخصاً پس از وقایع یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱ و تبعات آن، ابراز نارضایتی عمومی نسبت به ارزش‌های بنیادین نظام حاکم تردیدهایی جدی دربارۀ وقوع دوران «پساایدئولوژیک» به وجود آورد. تظاهرات جهانی پانزده فوریه ۲۰۰۳ در اعتراض به حمله قریب‌الوقوع ایالات متحده و هم‌پیمانانش به عراق بارزترین مصداق واکنش فعالانۀ مردمی به رویدادهای سیاسی و گذر از دوران «پساسیاسی» است. در این روز، مشارکت میلیون‌ها معترض در بیش از ششصد شهر جهان به سیاست‌های سلطه‌جویانه نمایندگان سرمایه‌داری لیبرال، که ناظران آن را «بزرگ‌ترین رویداد اعتراضی در تاریخ بشریت» (والگریو و روشت xiii) دانسته‌اند، به یک‌باره بی‌علاقگی و انفعال عموم مردم نسبت به مسائل سیاسی را به اراده‌ای جدی برای تغییر شرایط تبدیل کرد. در بریتانیا، راهپیمایی اعتراضی پانزده فوریه در لندن، که از حیث بزرگی در تاریخ بریتانیا بی‌نظیر بوده است، به خنثی‌شدگی و انفعال سیاسی دوران «پساتاچر»[۱] پایان داد.

هرچند اعتراضات گستردۀ جهانی علیه اشغال عراق در نهایت با بی‌اعتنایی ائتلاف غربی از تحقق اصلی‌ترین هدف خود بازماند، اما این اعتراضات دستاوردی به مراتب مهم‌تر در بر داشت که از آن با عنوان «جهانی‌سازی وجدان» یاد شده (دِنهِر ۱۱–۳۱۰)، که در نقطۀ مقابل جهانی‌سازی دلخواه نظام سرمایه‌داری، بر مبنای احساس وظیفۀ توده‌های عظیم مردمی در قبال حقیقت و اخلاق شکل گرفته است.

شکست فضای بی‌انگیزگی و کرخی در مواجهه با سیاست خیلی زود به تمام عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی تسرّی یافت. در این دوره، به گفتۀ سومان گوپتا،[۲] اوج‌گیری گرایش مردم

---

۱. post-Thatcher

۲. Suman Gupta

به پیگیری، تحلیل، و بررسی منتقدانه رویدادهای جاری زمینهٔ مساعدی را برای نویسندگان ادبی فراهم کرد تا دغدغه‌های خود را در مورد مسائل مهم روز با اطمینان از اقبال مخاطبان به روشنی در آثارشان بیان کنند (گوپتا ۲۶). در این میان، تئاتر که به طور سنتی در میان انواع ادبی و هنری به عنوان مدیومی قدرتمند برای بیان و واکاوی مسائل اجتماعی و سیاسی شناخته می‌شود، گوی سبقت را از سایر انواع ربود و با ایجاد تغییراتی اساسی در فرم و محتوای آثار، «پایان ایدئولوژی» را در عرصهٔ هنر و ادبیات با چالشی جدی روبه‌رو کرد. در آنچه که در پی می‌آید برآنیم که با تمرکز بر گرایش ویژهٔ نویسندگان بریتانیایی در سال‌های اخیر به «نمایش مستند»[۱] به درک بهتری از ابعاد و اهمیت این تغییرات در عرصهٔ تئاتر برسیم.

۲- صحنه و سیاست در بریتانیا

در میان چهره‌های مطرحی که در جمع تظاهرکنندگان پانزده فوریه در لندن سخنرانی کردند، هارولد پینتر،[۲] یکی از تأثیرگذارترین نمایشنامه‌نویسان معاصر بریتانیا، نیز حضور داشت. او در سخنرانی پرحرارتش ایالات متحده را «هیولایی مهارناشدنی» خواند که «در صورتی که با اراده‌ای محکم با آن مبارزه نشود، بربریت آمریکایی جهان را ویران خواهد کرد» (پینتر). حضور و اعلام موضع سیاسی این نمایشنامه‌نویس مطرح را باید فراتر از امری تصادفی، یادآور رابطهٔ تنگاتنگ تئاتر و سیاست دانست. در واقع، صاحب‌نظران و منتقدان بسیاری بر این رابطه صحه گذاشته‌اند، و حتی بعضاً تا آنجا پیش رفته‌اند که تئاتر را هنری ذاتاً سیاسی دانسته‌اند. به عقیدهٔ مایکل پترسن،[۳] پژوهشگر تئاتر، «تئاتر یکسره سیاسی است. در واقع تئاتر سیاسی‌ترین شکل هنری است» (پترسن ۱). البته معلوم است که برای پذیرش این نظر باید تعریفی کلی‌تر و وسیع‌تر از مفهوم «سیاسی» را در نظر داشت. پترسن موضوع را به این شکل روشن می‌کند:

> واضح است که از حیث محتوا بعضی از نمایشنامه‌ها با قطعیت بیشتری سیاسی هستند؛ اما این هم مشخص است که امکان ندارد یک سری شخصیت در حال تعامل اجتماعی در برابر دیدگان جمعی که برای مشاهدهٔ این روابط گرد آمده‌اند به نمایش گذاشته شوند بی آن‌که مضمون سیاسی‌ای در کار باشد. بنابراین حتی احمقانه‌ترین

---

۱. documentary theatre

۲. Harold Pinter

۳. Michael Patterson

> لودگی‌نامه[۱] و بی‌خاصیت‌ترین موزیکال هم بازتاب‌دهندهٔ یک ایدئولوژی هستند، که معمولاً ایدئولوژی نظام حاکم است. به این مفهوم، کل تئاتر بی‌شک سیاسی است. (پترسن ۳)

منتقدان دلایل مختلفی را در توضیح ماهیت سیاسی تئاتر برشمرده‌اند که از مهم‌ترین آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد: جنبهٔ عمومی و اجتماعی دریافت اثر توسط مخاطبان (پترسن ۲-۱؛ کریتزر ۱)، ایجاد امکان هم‌ذات‌پنداری با نقش‌ها و پذیرش موقت هویتی جدید از جانب مخاطب که می‌تواند به تغییراتی در هویت بیانجامد (کریتزر ۲)، دور شدن مخاطب از دغدغه‌های شخصی و درگیر شدن با اتفاقات صحنه به مثابه «عملی ذاتاً سیاسی» (پترسن ۳)، و فاصلهٔ بیشتر تئاتر (در مقایسه با سایر گونه‌های ادبی) از فضای نظری آکادمیک و بالطبع تأثیرپذیری بیشتر آن از دنیای واقعیت (گوپتا ۱۲۵).

اما، صرف‌نظر از قرابت کلی تئاتر و سیاست، «تئاتر سیاسی» مدّ نظر ما در این نوشتار تعریف و مختصاتی دارد که تا این اندازه فراگیر نیست. تئاتر سیاسی دربرگیرندهٔ آن دسته از نمایش‌هایی است که با به چالش کشیدن ساختارهای قدرت نظام حاکم به دنبال تغییر وضعیت موجود است، هر چند این تغییر جزئی و در حد تغییر نگرش تدریجی مخاطب باشد. تئاتر سیاسی تعریف‌شده در این چارچوب می‌تواند انواع و اشکال مختلفی داشته باشد. گاهی تئاتر سیاسی مستقیماً به موضوعات مربوط به بدنهٔ حاکمیت، افراد، موضوعات کلان و رویدادهای سیاسی می‌پردازد، و گاه همهٔ این موارد پس‌زمینه‌ای را ایجاد می‌کنند تا وقایع داستان، که تماماً زاییدهٔ فکر نویسنده هستند، در برابر آن به تصویر کشیده شوند. گاهی تئاتر سیاسی ضمن ارجاع مخاطب به دنیای واقعیت تلاش دارد به شکلی مستند اما با نگاهی نو در برابر اشباع رسانه‌ای در عصر حاضر قد عَلَم کند و به این ترتیب بر نگرش مخاطب تأثیر بگذارد و گاه با اشاره ضمنی به واقعیات سیاسی به بررسی عمیق‌تر و نقد جدی اصول و پایه‌های تفکر سیاسی غالب می‌پردازد. همچنین تئاتر سیاسی گاه از نظر ریختار[۲] واقع‌گرا و بازتاب‌دهندهٔ دنیای خارج است و گاه نوگرا و تجربی است.

اگرچه طبق این تعریف، تئاتر سیاسی در بریتانیا از پیشینه‌ای طولانی برخوردار است (که آثار برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویس انگلیسی، ویلیام شکسپیر، بهترین گواه این مدعاست)، اما

---

۱. farce

۲. form

تئاتر سیاسی بریتانیا از اواسط قرن بیستم اهمیت و تأثیرگذاری خاصی یافت. احیای تئاتر سیاسی در این مقطع، خود متأثر از فضای دوقطبی سیاست در اوج دورهٔ جنگ سرد و نیز پیشرفت چشمگیر تئاتر سیاسی در اروپا با تلاش‌های نمایش‌پیشه‌گان شاخص چپ‌گرا همچون برتولت برشت[۱] و اروین پیسکاتور[۲] بود.[۳] در این دوره گروهی از نویسندگان جوانِ عمدتاً برخاسته از طبقه کارگر تحولی را در تئاتر بریتانیا رقم زدند که اثر آن تا به امروز باقی است. این نویسندگان که در پی نمایش جریان‌ساز جان آزبرن[۴] با عنوان *با خشم به گذشته بنگر*[۵] به «مردان جوان خشمگین»[۶] معروف شدند، هر چند گروه کاملاً متجانسی را تشکیل نمی‌دادند، اما همگی در به چالش کشیدن ارزش‌ها و نهادهای پذیرفته‌شدهٔ دوران اشتراک داشتند. به گفتهٔ استیون لیسی[۷] این جریان در تئاتر بریتانیا، که او از آن با عنوان «موج نو» یاد می‌کند، ضمن شکستن فضای رضایت عمومی ناشی از فراوانی و رفاه پس از جنگ جهانی دوم، اعتراضی بود به توافق بین احزاب سیاسی و یکدست شدن حاکمیت. به عقیدهٔ لیسی، همین ایستادگی در برابر رضایت و اجماع پس از جنگ بود که به تئاتر موج نو اهمیت ویژه‌ای می‌بخشید، چرا که در این زمان «تئاتر به یکی از میدان‌های اصلی بحث و جدل دربارهٔ ارزش‌های هژمونیک تبدیل شد» (لیسی ۵).

تبدیل صحنه به محلی برای رویارویی با ارزش‌های حاکم دستاوردی بود که تئاتر موج نو از خود به جا گذاشت، اگرچه شکل و نوع این رویارویی با تغییر شرایط اجتماعی و سیاسی به مرور تغییر کرد و تئاتر ایدئولوژیک و هژمونی‌ستیز کم‌کم به محاق رفت. تغییر اجتماعی در دهه‌های پایانی قرن بیستم تا حد زیادی معطوف به جریانی است که با عنوان «انقلاب جنسی»[۸] شناخته می‌شود — جریانی که با عبور از هنجارها و خطوط قرمز اخلاقی به تحولات بی‌سابقه

---

۱. Bertolt Brecht

۲. Erwin Piscator

۳. البته تأثیر تئاتر سیاسی اروپا بر این دوره از تئاتر بریتانیا بیش از آنکه به فرم مربوط باشد محتوایی و ایدئولوژیک است. از قضا، آثار نمایشنامه‌نویسان این دوره، چه در نگارش و چه در اجرا، بر خلاف «تئاتر حماسی» (epic theatre) برشت و پیسکاتور، رئالیستی و به دور از فنون نوآورانه بودند.

٤. John Osborne

٥. *Look Back in Anger*

٦. Angry Young Men

٧. Stephen Lacey

٨. sexual revolution

در فرهنگ و قانون‌گذاری[۱] و ایجاد نسلی لذت‌طلب و بی‌مسئولیت انجامید و در نهایت سیاست را هم متأثر ساخت. در حالی که جنبش‌های اجتماعی–سیاسی دهۀ ۱۹۶۰ بنیان‌های فکری لیبرالیسم را با چالشی بسیار جدی مواجه کرده بود، در همین زمان ظهور گروه‌ها و خرده‌فرهنگ‌هایی که علاج مشکلات را در به دست آوردن آزادی‌های بی‌قید و شرط و برچیده شدن «سرکوب جنسی» می‌دیدند، گامی به عقب بود؛ خصوصاً که برخی از این گروه‌ها، در کنار سازماندهی کمپین‌های مربوط به دغدغه‌های اصلی‌شان، با شرکت در رویدادهای سیاسی‌ای مانند اعتراضات علیه جنگ ویتنام و ابداع شعارهایی مانند «به جای جنگیدن عشق بورز» (گارتن ۲۱۰) اهداف گروه‌های اصلی ضدجنگ و ضدسرمایه‌داری را به شکل هجوآمیزی به انحراف می‌کشیدند.[۲] ماندگارترین نتیجۀ فعالیت این گروه‌ها سیاسی کردن مسائل شخصی و خصوصی بود. هرچند شعار معروف «امر شخصی سیاسی است»، که اولین بار فعالان حقوق زنان در اواخر دهۀ ۱۹۶۰ مطرح کردند، بیانگر بخشی از واقعیات بود، اما بسط افراطی آن، مسائل کلان سیاسی را از زیر ذره‌بین فعالان سیاسی خارج کرد و حاشیۀ امنی را برای ساختارهای اصلی قدرت به وجود آورد. بازتاب این تغییر اولویت‌های اجتماعی و سیاسی را می‌توان به خوبی در صحنۀ تئاتر مشاهده کرد. تحول در هنجارهای فرهنگی در کنار لغو رسمی قانون سانسور در سال ۱۹۶۸ تئاتر را آنچنان با نمایش بی‌پردۀ موضوعات ممنوعه سرگرم کرد[۳] که امکان پرداختن به مسائل جدی سیاسی را تا حد زیادی از بین برد. این وضعیت در دهۀ ۱۹۹۰ به اوج خود رسید، چرا که با پایان جنگ سرد زمینۀ اجماع مجدد راست و چپ سیاسی فراهم شد، که این خود خلأ ایدئولوژیکی را به وجود می‌آورد که طبیعتاً

---

۱. رجوع شود به استیون گارتن (Stephen Garton)، فصل یازدهم.

۲. در ظهور و بروز گرایش‌های آنارشیستی و ضداجتماعی دهۀ ۱۹۶۰ نمی‌توان نقش متفکرانی مانند هربرت مارکوزه (Herbert Marcuse)، پدر جریان موسوم به «چپ نو» (New Left)، را نادیده گرفت. مارکوزه با پیوند زدن مارکسیسم و روانکاوی فروید ادعا می‌کرد استثمار کاپیتالیستی ریشه در سرکوب غرایز و هدایت انرژی اروتیک به سمت تولید در اقتصاد سرمایه‌داری دارد. به عقیدۀ او، با پیشرفت تکنولوژی و برطرف شدن کمبودهای مادی در عصر جدید، ضروری است که انرژی غریزه آزاد شود و کارکرد اصلی و طبیعی خود را به دست آورد. به عبارتی، مارکوزه نظریه‌پرداز نوعی «انقلابی‌گری مبهم تهی از محتوای ایجابی» (کولاکوسکی ۴۱۶) بود که تا به امروز هم گریبان «فعالان» سیاسی غرب را رها نکرده است. با این وصف، در بررسی رابطۀ علّی–معلولی جریان‌های فرهنگی و سیاسی غرب در دهه‌های پایانی قرن بیستم شاید بتوان جایگاه علت را به سیاست و هدایت و برنامه‌ریزی متفکران و چهره‌های سیاسی داد و نه برعکس.

۳. برای مطالعۀ تاریخچۀ این نوع تئاتر در بریتانیا، کمی قبل و چند دهه پس از لغو قانون سانسور، رجوع کنید به الکس سایرز (Aleks Sierz)، صفحات ۱۷–۳۵.

تئاتر اپوزیسیون را تضعیف می‌کرد. از سویی دیگر، تئاتر بریتانیا در این مقطع شاهد ظهور نسلی از نویسندگان جوان بود که کودکی و نوجوانی خود را در دوران سخت نخست‌وزیری مارگارت تاچر[۱] گذرانده بودند — دورانی که حذف سیاست‌های حمایتی و رفاهی، و گرایش افراطی دولت به اقتصاد لیبرال به گسترش نابرابری اجتماعی انجامید، و روش‌های اقتدارگرایانه تاچر در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، در عین ایجاد بی‌انگیزگی سیاسی، فردگرایی مورد علاقهٔ او را در جامعهٔ بریتانیا تثبیت کرد.[۲] این نویسندگان جوان که بندیکت نایتینگِیل،[۳] منتقد تئاتر، آنها را به درستی «فرزندان سردرگم خانم تاچر» می‌نامد (نقل‌شده در گ. ساندِرز ۶)، با نمایش احساس خشم، عجز، و سرخوردگی خود از شرایط موجود در قالب تئاتری به غایت تکان‌دهنده، خشن، و بی‌پرده موج جدیدی در تئاتر بریتانیا ایجاد کردند. اگرچه در آثار پسامدرن این نویسندگان ناخشنودی و اعتراض نسبت به شرایط اجتماعی بریتانیا موج می‌زند، درون‌گرایی، جزئی‌نگری، و نزدیک‌بینی مفرط این آثار مانع از آن می‌شود که بتوان آنها را به معنای دقیق کلمه سیاسی دانست. شخصیت‌های این نمایشنامه‌ها، اسیر در سلول‌های انفرادی ذهن بیمار خود، از هویت و عاملیت لازم برای فعالیت معنادار جهت تغییر شرایط بی‌بهره هستند، و خشم خودویرانگرشان نه تغییر مثبتی ایجاد می‌کند و نه خطری را متوجه نظام حاکم.[۴]

۳- مستندنگاری: فصلی جدید در تئاتر سیاسی بریتانیا

اما تئاتر بریتانیا در واپسین سال‌های دههٔ ۱۹۹۰ شاهد ظهور طیف دیگری از آثار هم بود: آثاری سیاسی که با گذار از فضای غالب تئاتر آن روز، هم از حیث فرم و هم محتوا، خود را تعمداً در تقابل با تئاتر پسامدرن تعریف می‌کردند. در این آثار، سیاست از حلقهٔ تنگ موضوعات شخصی و خصوصی خارج شد و تمرکز وسواس‌گونه بر روی مسائل جنسیتی و

---

۱. Margaret Thatcher

۲. فردگرایی مدّ نظر تاچر به بهترین شکل در این نقل قول معروف از او دیده می‌شود که «چیزی با عنوان جامعه وجود ندارد» (پیلچر و وَگ ۲). تاچر اعتقاد داشت هر فرد مسؤول زندگی و وضعیت خود است، و جامعه و حکومت مسؤولیتی در قبال سرنوشت افراد ندارند. به گفتهٔ اریک ج. اِونز (Eric J. Evans)، این عقیدهٔ تاچر تأثیر بسیار مخربی بر جامعهٔ بریتانیا گذاشت، به ویژه آن‌که تاچر، بر خلاف بسیاری از سیاستمداران، به آنچه می‌گفت کاملاً ایمان داشت (۱۳۸).

۳. Benedict Nightingale

۴. برای آشنایی با این جریان در تئاتر بریتانیا رجوع کنید به الکس سایرز (Aleks Sierz).

جنسی جای خود را به نقد مسائل کلان سیاسی و اجتماعی داد. پرداختن به موضوعات روز با هدف تغییر شرایط جای انفعال، بدبینی، و اجتناب از مخالفت مستقیم را گرفت، و نقش اغراق‌شدهٔ تجربه‌گرایی هنری به عنوان یکی از ارکان «سیاست پسامدرن» رنگ باخت.

بازنمایی تحقیق و تفحص از ماجرای فروش اسلحه به عراق در دوران نخست‌وزیری تاچر در نمایش *نیمی از تصویر: دادگاه فروش تسلیحات اسکات به عراق* (۱۹۹۴)،[۱] دادگاه قتل عام هزاران مسلمان بوسنیایی در منطقهٔ تحت حفاظت سازمان ملل در نمایش *سربرنیتسا* (۱۹۹۶)،[۲] و دادگاه قتل جوان سیاهپوست بریتانیایی با انگیزهٔ نژادپرستانه در نمایش *رنگ عدالت* (۱۹۹۹)[۳] اولین نمونه‌ها از بازگشت دوبارهٔ سیاست به عرصهٔ تئاتر هستند. این بازگشت که بازتابی از نیاز کلی جامعه به راه‌حل‌ها و گزینه‌های جدید برای خروج از انفعال و بن‌بست سیاسی و اجتماعی بود، پس از حوادث ۱۱ سپتامبر و حمله متعاقب آمریکا و متحدانش به افغانستان و عراق شتاب بیشتری گرفت.

هم‌زمان در حیطهٔ نقد بسیاری از صاحب‌نظران بر ضرورت این تحول جدی در صحنهٔ تئاتر تأکید داشتند. به عقیدهٔ ایین فلینتاف،[۴] نویسنده، تئاترپیشه، و سیاست‌مدار بریتانیایی، در سال‌های پایانی قرن بیستم «عقاید در صحنهٔ تئاتر بریتانیا جایی ندارند، علی‌الخصوص عقاید سیاسی» (بند ۱).[۵] او با انتقاد از روش‌های مستعمل و کهنهٔ شوکه کردن مخاطب با «بد و بیراه» و «برهنگی» تأکید می‌کند که نمایش‌های دغدغه‌مند سیاسی تنها «استثناهایی نادر و قابل احترام در برابر لذت سطحی، تکرار مکررات، کوته‌نظری اجتماعی، و کوچک انگاشتن مخاطب» در تئاتر این دوره به حساب می‌آیند (بند ۲). از نظر این منتقد، جریانی مانند «مردان جوان خشمگین» در تئاتر بریتانیا قابل تحسین است، چرا که «به مخاطبان به عنوان عامل تغییر سیاسی و اجتماعی احترام می‌گذاشت» (بند ۸). فلینتاف معتقد است «در دوره‌های بسیار حساس سیاسی مانند دورهٔ ما، تئاتر زنده و پرشور پادزهری ضروری در برابر دورویی و فریبکاری کسانی است که قدرت را در دست دارند ... نمایشنامه‌ها باید خطرناک باشند، که در حال

---

۱. *Half the Picture: the Scott Arms to Iraq Inquiry*

۲. *Srebrenica*

۳. *The Colour of Justice*

٤. Ian Flintoff

۵. از آنجایی که در مقالهٔ دیجیتالی مورد ارجاع و دو مقالهٔ بعدی شمارهٔ صفحات مشخص نشده، به جای شمارهٔ صفحه به شمارهٔ بندها اشاره شده است.

حاضر این‌طور نیستند» (بندهای ۲ و ۳). طارق علی،[۱] نویسنده، روزنامه‌نگار و فیلم‌ساز بریتانیایی، با ابراز شگفتی از ناسازهٔ[۲] منطقه‌محور و محدود بودن فرهنگ و به تبع آن تئاتر در عصر جهانی‌سازی، بر لزوم شکل‌گیری تئاتری با دغدغه‌های کلان و جهانی تأکید می‌کند (بند ۳). به گفتهٔ او، «ما تحت نظامی زندگی می‌کنیم که مدت‌هاست با حال احتضار دست و پنجه نرم می‌کند. اجماع پیر نئولیبرال در حال جان دادن» و آثار این دوران گذار در فرهنگ و سیاست در حال رخ نمودن است (بند ۲). در همین مقطع، یکی دیگر از منتقدان تئاتر با نقل قولی از برشت هدف غایی تئاتر سیاسی را به بهترین شکل بیان می‌کند: «هنر آینه‌ای برای منعکس کردن جامعه نیست، بلکه چکشی است برای شکل دادن به آن» (اسمیث بند ۱۳).

بررسی تئاتر متأخر بریتانیا، خصوصاً در سال‌های پس از یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱، نشان می‌دهد که بسیاری از تئاترپیشه‌گان با این دسته از منتقدان هم‌عقیده‌اند. و نکته قابل توجه این‌که، اگرچه بسیاری از آثار نمایشی ارزشمند این مقطع که در نقد سیاست‌ها و نظام حاکم نوشته و تولید شده‌اند از ابداعات پسامدرن و موضوعات داستانی و تخیلی بهره می‌برند، درصد بالایی از نمایشنامه‌های سیاسی این دوره قالب مستند را برگزیده‌اند. این رویکرد جدید در تئاتر در شرایط فعلی، یعنی درست در زمانی که معرفت‌شناسی نسبی‌گرای پسامدرن اعتقاد به هر نوع سندیت و مرجعیتی را متزلزل کرده، واقعیات مهمی را دربارهٔ آیندهٔ فلسفی و سیاسی جهان به ما می‌نماید، که به آن خواهیم پرداخت.

اما تئاتر مستند چیست؟ تئاتر مستند به نوعی از تئاتر اطلاق می‌شود که نه تنها بر پایهٔ مستندات تاریخی نگاشته شده، بلکه پایبندی به مستندات در تمام یا بخش قابل توجهی از اثر به طور کامل و بدون دخل و تصرف در صورت‌بندی جملات و عبارات متون مورد استناد رعایت می‌شود. تئاتر مستند را باید نوعی خاص از تئاتر تاریخی دانست که ویژگی منحصر به فرد آن استفاده از عین عبارات منابع دست اول[۳] در متن نمایشنامه است.[۴] منابع دست اول قابل استفاده در تئاتر مستند – که در بردارندهٔ گفته‌ها یا نوشته‌های شاهدان عینی یا افراد دخیل در

---

۱. Tariq Ali

۲. paradox

۳. primary sources

۴. عنوان «نمایش لفظ به لفظ» (Verbatim theatre) که درک پجت (Derek Paget) برای یکی از انواع تئاتر مستند ابداع کرده، به همین خصوصیت تطابق واژه به واژه، یا به اصطلاح طابق النعل بالنعلِ متن منابع و نمایشنامه اشاره دارد. لازم به توضیح است که این نوع از تئاتر مستند از طریق مصاحبه سازندگان یکَ نمایش با افراد مطلع یا دخیل در یک ماجرا و با استفاده از عین گفته‌های این افراد شکل می‌گیرد.

یک واقعه هستند – از تنوع بالایی برخوردارند (متن پیاده شدهٔ جلسات دادگاه یا مصاحبهٔ ضبط شدهٔ نویسنده با افراد، گزارش‌های دولتی و رسانه‌ای، نامه و روزنوشت و غیره)، که این خود به تنوع قابل توجهی در شکل، لحن و فضا، و در نتیجه کارکرد و نوع تأثیرگذاری نمایش‌های مستند انجامیده است.

علاوه بر دو ویژگی وثوق تاریخی و به کارگیری متن منابع دست اول، آنچه تئاتر مستند را متمایز می‌کند ویژگی نوآوری در اجرا و فنون صحنه[۱] است که تقریباً در همهٔ انواع آن به اشکال مختلف دیده می‌شود. استفاده از حداقل وسایل صحنه، مخاطب قرار دادن تماشاگر به طور مستقیم، بازی چند نقش توسط بازیگری واحد، نمایش عکس و فیلم و... از جملهٔ این نوآوری‌ها هستند، که به منظور اجتناب از فنون ناتورالیستی[۲] جریان غالب تئاتر و با هدف خرق توهم واقعیت و هشیار کردن مخاطب و، در نتیجه، سهیم کردن او در فرآیند تولید معنا صورت می‌گیرد.

تئاتر مستند با تعریفی که ارائه شد، شکلی نسبتاً جدید است که از اوایل قرن بیستم در آمریکا و اروپا هر از گاهی (عمدتاً در مواقع بحران و دوره‌های پرتنش) و به منظور مخالفت با وضع موجود سر برآورده و پس از مدتی به فراموشی سپرده شده است. و این همان چیزی است که درک پجت از آن با عنوان «سنّت گسستهٔ» تئاتر مستند یاد می‌کند.[۳] ناسازگاری معمول تئاتر مستند با ایدئولوژی‌های حاکم (و فرم‌های برآمده از آن) و بی‌اطلاعی و بی‌علاقگی افراد و مجموعه‌هایی که جریان‌های معیار ادبی و هنری را تعریف می‌کنند،[۴] از جمله عوامل «گسستگی» این گونه نمایشی هستند. اما اتفاق خوب در سال‌های اخیر التفات منتقدان و مخاطبان به تئاتر مستند به عنوان فرمی قوی، پویا و اثرگذار است. در روزگاری که رسانه‌های وابسته به نظام حاکم تقریباً با رویکردی واحد به مسائل می‌پردازند، بعضی موضوعات را پررنگ می‌کنند و بعضی دیگر را نادیده می‌گیرند، تئاتر

---

۱. stagecraft

۲. لازم به توضیح نیست که ناتورالیسم صحنه (stage naturalism) به مفهومی گسترده‌تر از مکتب ادبی اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم اشاره دارد، و مراد از آن بازنمایی واقع‌گرایانه و باورپذیر به عنوان گرایش رایج در تئاتر است.

۳. رجوع شود به پجت، فصل ۳.

۴. نمونهٔ بارز این بی‌علاقگی، تصمیم هیئت داوران جایزهٔ پولیتزر در سال ۱۹۹۴ است. این هیئت، نمایش مستند انا دیور اسمیث (Anna Deavere Smith)، نمایشنامه‌نویس مطرح آمریکایی، را با این توجیه که متن آن ساختهٔ ذهن نویسنده نیست از دور رقابت حذف کرد (داوسن ۱۱۵).

مستند به ادعای منتقدان و دست‌اندرکاران این نوع تئاتر، رسالت کشف و بیان حقیقت را بر عهده گرفته است.

۴- در جستجوی حقیقت: *نام من راشل کوری است*[۱]

روز ۱۶ مارس ۲۰۰۳، یک فعال صلح جوان آمریکایی در حالی که سعی داشت از تخریب یک خانهٔ فلسطینی در منطقهٔ رفح غزه جلوگیری کند، به‌وسیلهٔ بولدوزر زرهی نیروهای نظامی اسرائیل به شکل فجیعی کشته شد. راشل کوری[۲] از دو ماه قبل به فلسطین اشغالی سفر کرده بود تا در کنار سایر فعالان آمریکایی و اروپایی در قالب جنبش همبستگی جهانی[۳] مانع نقض حقوق غیرنظامیان فلسطینی از جانب اسرائیل شود، و از سویی دیگر صدای مردم فلسطین را به گوش مردم آمریکا برساند. راشل در شرایط بسیار حساس منطقه‌ای و بین‌المللی وارد فلسطین اشغالی شد؛ یعنی زمانی که مناقشات فلسطینی-اسرائیلی در جریان انتفاضهٔ دوم به اوج خود رسیده بود، و ائتلاف غربی به رهبری آمریکا خود را برای اشغال عراق آماده می‌کرد. درست سه روز پس از کشته شدن راشل ، حمله به عراق آغاز شد و پوشش رسانه‌ای مرگ او را تا حد زیادی تحت‌الشعاع قرار داد. با این حال، کشته شدن یک سفیدپوست آمریکایی توسط نظامیان اسرائیلی آن‌قدر بی‌سابقه و غیرمنتظره بود که تا مدت‌ها در رسانه‌های غربی به آن پرداخته شود.

آنچه از این ماجرا در رسانه‌ها گفته و شنیده می‌شد، دو روایت متضاد بود. رسانه‌های وابسته به بدنهٔ حاکمیت عمدتاً بازتاب‌دهندهٔ روایت رژیم اسرائیل بودند: راشل کوری و سایر فعالانی که در آن زمان در منطقه حضور داشتند، افراد خودسر و بی‌مسئولیتی بودند که با تحریک گروه‌های به ظاهر صلح‌طلب وارد منطقه‌ای جنگی شده بودند، و به اسم دفاع از غیرنظامیان، در عمل شرایط را برای «تروریست‌های» فلسطینی هموار می‌کردند. به گفتهٔ این رسانه‌ها، نه راننده و نه دیگر سرنشین بولدوزر و نه هیچ‌یک از نظامیانی که به منظور هدایت

---

۱. اخیراً ترجمهٔ فارسی نمایشنامهٔ مورد بحث با عنوان *نام من ریچل کوری است* (حسین درخشان، نشر نی) به چاپ رسیده است. البته در اینجا ارجاعات به این اثر به متن اصلی است که به قلم نویسندگان مقاله ترجمه شده است. همچنین، هرچند تلفظ صحیح نام شخصیت اصلی نمایش، همانطور که در ترجمهٔ فارسی آمده، «ریچل کوری» است، با این حال در مقاله حاضر از عنوان «راشل کوری» استفاده شده، چرا که او در تداول فارسی به این شکل (تلفظ فرانسه نام) شناخته شده است.

۲. Rachel Corrie

۳. International Solidarity Movement

عملیات تخریب در آنجا حضور داشتند راشل را ندیده بودند، و مرگ او صرفاً یک تصادف تلخ بوده است. در مقابل، روایت همکاران راشل که شاهدان عینی ماجرا بودند، در رسانه‌های جریان حاکم بازتاب کمتری داشت. طبق این روایت، راشل و سایر فعالان صلح در منطقه‌ای مسکونی حاضر شده بودند که ساکنان غیرنظامی آن روزانه و به طور نظام‌مند در معرض کشتار و تخریب خانه‌ها، منابع آب و سایر لوازم بقا قرار داشتند. ضمن این‌که، بنابر دلایل *مستند* شاهدان عینی، دیده نشدن راشل به‌وسیلهٔ راننده امری محال بوده، و قتل او با تعمد کامل صورت گرفته بود.

اما آنچه در همهمهٔ رسانه‌ای پیرامون مرگ راشل و دلایل آن گم شده بود مجموعهٔ افکار و احساسات او دربارهٔ مسئلهٔ فلسطین و سایر مسائل مهم جهانی بود، که این دختر بیست‌وسه ساله توانسته بود با قلمی بسیار قدرتمند و نافذ در قالب ایمیل و روزنوشت از خود به جا بگذارد. انتشار بخشی از این نوشته‌ها در روزنامه گاردین به فاصلهٔ دو روز از مرگ او، در کنار بازتاب نادرست و ناقص ماجرا در رسانه‌های اصلی، اَلِن ریکمن،[۱] تئاترپیشه، و کترین واینر،[۲] روزنامه‌نگار، را به فکر ویرایش نوشته‌های او در قالب نمایشنامه‌ای تک‌نفره[۳] انداخت. نمایشنامهٔ مستند *نام من راشل کوری است*[۴] حاصل کار بود، که برای اولین بار در سال ۲۰۰۵ به روی صحنه رفت. متن این نمایش، به استثنای چند متن کوتاه (مانند متن ایمیل مادر راشل و بخشی که یکی از شاهدان عینی، صحنهٔ مرگ او را روایت می‌کند) تماماً برگرفته از نوشته‌های شخصیت اصلی است. ریکمن و واینر تأکید دارند که این نمایشنامه برای ارائهٔ چهرهٔ واقعی راشل در برابر چهره‌های بسیار منفی و بسیار مثبت ترسیم‌شده از او گردآوری شده است (واینر ۴۲). به همین دلیل، با خواندن نمایشنامه ما با شخصیتی واقعی و زنده، و انسانی با تمام خصوصیات انسانی مواجه می‌شویم: زن جوان پرتکاپو، شوخ‌طبع و بااحساسی که به لذت‌های معمول زندگی علاقه دارد؛ اما در کنار این ویژگی‌های عادی خصوصیات فوق‌العاده‌ای هم دارد که او، زندگی و مرگش را متمایز می‌کند. واینر می‌گوید: «ما امیدوار بودیم که دریابیم چه چیزی راشل کوری را از کلیشهٔ جوان مصرف‌گرا و غیرسیاسی امروز متمایز می‌کند» (همان). با مطالعهٔ نوشته‌های راشل کوری از دوران کودکی (که در کتابی با

---

۱. Alan Rickman

۲. Katharine Viner

۳. one-person/solo piece

۴. *My Name Is Rachel Corrie*

عنوان *Let Me Stand Alone* منتشر شده است) و نمایشنامهٔ برگرفته از آن می‌توان به روشنی دریافت که فکر عمیق، تحلیل‌گر و منتقد، و روحیهٔ جستجوگر و آرمان‌گرا خصوصیاتی هستند که او را از جوان معمول عصر حاضر متمایز می‌کند.

صحنهٔ ورود ما به دنیای راشل اتاق آشفته و درهمی را می‌نماید که دیوارهای قرمزش، که روزی مورد علاقهٔ او بوده، حالا «قتل عام» را در ذهن او تداعی می‌کند، و هنگامی که سرش را بالا می‌گیرد، به جای آسمان، سقف محصورکنندهٔ آن را می‌بیند که آمادهٔ بلعیدن اوست (۷). پس از توصیف این اتاق که نمود ظاهری ذهن ناآرام و بی‌قرار او و نارضایتی از شرایط موجود است، راشل خطاب به تماشاگر می‌گوید: «مسأله همیشه این است که داستان را باید از کجا شروع کرد [...] تلاش برای یافتن یک شروع، تلاش برای تحمیل نظم به چرخ و فلک بزرگی که دیوانه‌وار و با سرعت در حرکت است [...] اگر به دنبال منطق و ترتیب اتفاقات و نقطهٔ اوج تعلیق و پایانی خوب و تکان‌دهنده هستید، بهتر است بروید سراغ همان بازی ویدئویی و پول درآوردنتان» (۸). به این ترتیب از اولین صحنه، با شکستن «دیوار چهارم»[۱] از طریق استفاده از شگرد خطاب مستقیم و اشارهٔ فراداستانی به هدف نمایش، توهم دنیای خیالی تئاتر برای تماشاگر فرو می‌ریزد. از همان ابتدا به مخاطب یادآوری می‌شود که نباید از این نمایش انتظار نظم داستانی سرراست را داشته باشد که قرار است برای مدتی او را از دنیای واقعیت جدا کند. او باید بداند که از قضا تماشای این کار به معنای روبرو و درگیر شدن با واقعیات است– واقعیاتی که با تردستی همواره از نظر او دور نگه داشته شده‌اند.

ضرورت این زمینه‌سازی اولیه در ادامه به خوبی احساس می‌شود: این نمایشنامه مشحون است از اطلاعاتی دقیق که شخصیت اصلی گاه با جزئیات فراوان و همواره با درکی همدلانه و عمیق از شرایط طاقت‌فرسای زندگی هم‌نوعانش برای مخاطب به تصویر می‌کشد. دریافت این حجم از اطلاعات در کنار تحلیل‌هایی جدید، مخاطب را با چالشی جدی روبه‌رو می‌کند. از طرفی او باید اطلاعات و تحلیل‌هایی را تفسیر و هضم کند که در بسیاری از موارد برای اولین بار با آن مواجه شده است. از طرف دیگر، او نمی‌تواند شهادت یک شاهد عینی را نادیده بگیرد، آن هم شاهدی غربی، سفیدپوست و از طبقهٔ متوسط که اشتراکات زیادی با او، یعنی تماشاگر عادی و متعارف تئاتر، دارد. همین امر، خوانش این نمایش را برای مخاطب به تجربه‌ای مشکل و فعال تبدیل می‌کند. در بخشی از نمایش، راشل متن ایمیل مادرش را برای

---

۱. fourth wall

ما می‌خواند: «احساس می‌کنم دارم با القائاتی که یک عمر در ذهنم ایجاد کرده‌اند مبارزه می‌کنم. فلسطینی‌ها واقعاً از دید من مخفی مانده بودند، اما تو داری این وضعیت را تغییر می‌دهی» (۲۶). این متن را باید زبان حال مخاطب دانست که با هوشمندی خاصی در کار گنجانده شده تا مخاطب بتواند به درک بهتری از موقعیت خود برسد: او هم تحت تأثیر القائاتی بوده که امکان فکر مستقل و درک واقعیت را از او گرفته است؛ با این حال، این وضعیت قابل تغییر است.

شرط تغییر وضعیت همان چیزی است که راشل در یادداشت‌های خود با عنوان «تفکر انتقادی» به آن اشاره می‌کند (ر. کوری، *بگذار* ۵-۲۷۴)، و ریکمن و واینر با انتخاب‌های به‌جا راه دستیابی به آن را مرحله به مرحله نشان می‌دهند. اینجا فرصت مناسبی است که تأکید کنیم ویرایش و گردآوری یک نمایش مستند، بر خلاف تصور رایج، نه غیرخلاقانه است و نه بی‌طرفانه. از قضا، فرایند انتخاب، حذف، و ترتیبِ در کنار هم قرار دادن متونی که مبنای نمایشنامهٔ مستند قرار می‌گیرند می‌تواند به اندازهٔ هر نمایشنامهٔ دیگری خلاقانه و نیز بازتاب‌دهنده افکار و ایدئولوژی گردآورندهٔ آن باشد. پیتر وایس[۱] نویسندهٔ مطرح آلمانی و چهرهٔ تأثیرگذار تئاتر مستند در مقطع پس از جنگ جهانی دوم، در مقالهٔ «چهارده پیشنهاد برای تئاتر مستند» به خوبی بر این موضوع صحه می‌گذارد. به گفتهٔ وایس «در برابر انبوه اطلاعات نامتجانس که مدام از هر سو به ما هجوم می‌آورد، [تئاتر مستند] گزینشی را ارائه می‌کند که به یک تِمِ مشخصِ عموماً اجتماعی و سیاسی می‌گراید. این گزینش در کنار معیاری که ویرایش این برش‌ها از واقعیت را رقم می‌زند، کیفیت دراماتورژی مستند را تضمین می‌کند» (۱۳۹). وایس در بخش دیگری از این مقاله، با صداقتی قابل توجه، امکان نگاه بی‌طرفانه را نه تنها برای تئاتر مستند، که برای هر گرایش و تفکری منتفی می‌داند: «تئاتر مستند جانب‌دارانه است [. . .] برای تئاتری از این دست، بی‌طرفی – از زاویه‌ای خاص – مفهومی است که صاحبان قدرت برای توجیه اعمالشان از آن بهره می‌برند. دعوت به اعتدال و درک متقابل، از قضا، از کسانی شنیده می‌شود که در هراسند مبادا امتیازاتشان را از دست بدهند» (۲-۱۴۱). واقعیتی که وایس به درستی به آن اشاره می‌کند دربارهٔ هر نمایش مستندی صادق است، چه نویسنده/نویسندگان آن حاضر به تأیید این واقعیت باشند یا نباشند. به همین دلیل می‌بینیم که در نمایش مورد بحث ما، از حدود سیصد صفحه آثار مکتوب راشل نمایشنامه‌ای سی و چند

---

۱. Peter Weiss

صفحه‌ای استخراج شده که توجهی خاص به ویژگی‌های برتر و نقاط عطف زندگی او از دید نویسندگان دارد. یکی از این نقاط عطف سفر راشل در دوران نوجوانی به روسیه است که تأثیر زیادی بر تکامل رویکرد انتقادی او داشت. همانطور که پدر راشل در مقدمهٔ کتاب او توضیح می‌دهد، شکاف عمیق میان شنیده‌های راشل از دشمن قدیمی کشورش در دورهٔ جنگ سرد با آنچه خود در سفر به روسیه دریافت، او را به اهمیت تجربهٔ دست اول و بی‌واسطه، و لزوم پرهیز از پیش‌داوری واقف ساخت (ک. کوری، xii)، یا به قول خودش او را «بیدار» کرد (ریکمن و واینر ۱۰). تفکر انتقادی مورد ستایش راشل علاوه بر مکان‌های بیگانه، زمان‌های ناآشنا را هم می‌کاود. مطالعهٔ تاریخ از نظر او یک ضرورت است، چرا که در فرایند مطالعهٔ تاریخ امکان تغییر برای فرد فراهم می‌شود و بهتر می‌تواند تصمیم بگیرد که باید جانب چه چیزی را بگیرد (۱۲).

داشتن اندیشه ناقدانه و سنجشگر و عمل بر اساس آن به معنی حرکت بر خلاف جهت جریان است، که بی‌شک برای صاحب آن تبعاتی دارد. اما راشل با آگاهی از این واقعیت و با اطمینان کامل دست به انتخاب زده، چرا که از نظر او حقیقت ارزش پذیرفتن این تبعات را دارد: «ما همه روزی به دنیا می‌آییم و روزی هم خواهیم مرد. به احتمال زیاد تا حدی تنها. اما اگر تنهایی‌مان تراژدی نباشد چه؟ اگر تنهایی‌مان به ما اجازه بدهد بدون ترس حقیقت را بگوییم؟» (۱۸). انتخاب این متن ذیل عنوان «ترک اُلمپیا» (زادگاه راشل، به مقصد فلسطین) *حقیقت‌گویی* را به عنوان هدف گردآورندگان نمایشنامه معرفی می‌کند، که البته این در گونهٔ تئاتر مستند چیزی جدید نیست. نمایشنامه‌نویسان مستند همواره جستجو، نمایش یا افشای حقیقت را هدف اصلی خود از ارائهٔ آثارشان می‌دانند، چرا که اعتقاد دارند در بررسی، شناخت و معرفی ریشه‌ها و پیامدهای موضوعاتی که به آن می‌پردازند حقیقت نادیده گرفته شده است. از نظر آنها بخش عمدهٔ این مشکل به نقش رسانه‌ها در خدمت به منافع صاحبان قدرت برمی‌گردد. بر همین اساس، تئاتر مستند با پرداختن به موضوعات مناقشه‌برانگیز ملی و بین‌المللی، همچون فساد سیاسی و اقتصادی، نژادپرستی، نقض حقوق بشر در زندان‌ها، حمله به عراق، مسألهٔ فلسطین و غیره، تلاش دارد به شکل محکمه و یا مجمعی دموکراتیک عمل کند که به قول دیوید هِر،[۱] نمایشنامه‌نویس مطرح انگلیسی، صدای بی‌صدایان را به گوش مردم برساند («نمایش واقعی» ۱۱۲).

---

۱. David Hare

دغدغهٔ جستن و گفتن حقیقت در تئاتر مستند را باید نقض گفتمان غالب نسبی‌گرایی و، با تعمیم، نقض اجماع پساایدئولوژیک دانست؛ خصوصاً که تئاتر مستند به جریانی پرطرفدار و قدرتمند در بدنهٔ تئاتر سیاسی تبدیل شده که نویسندگانی از طیف‌های مختلف فکری و سیاسی را به خود جذب کرده است. به طور مثال، در همین مورد مناقشات فلسطینی–اسرائیلی دو نمایشنامهٔ *مسیر رنج*[۱] و *گفتگو با تروریست‌ها*[۲] را می‌توان در نظر گرفت که، در کنار *نام من راشل کوری است*، هر یک رویکرد متفاوتی را نسبت به مسئله به نمایش می‌گذارند. با این حال، هر سهٔ این نمایشنامه‌ها بر اساس این فرض بنیادین شکل گرفته‌اند که حقیقتی مکتوم مانده که باید آشکار شود.

گفتگو با تروریست‌ها، به ویرایش رابین سُنز،[۳] نمایشنامهٔ لفظ به لفظی است که به طور مستقیم با افرادی که در فعالیت‌های «تروریستی» نقش داشته‌اند وارد دیالوگ می‌شود. عنوان نمایشنامه، در کنار انتخاب اعضای سابق گروه‌هایی مانند ارتش جمهوری‌خواه ایرلند، حزب کارگران کرد ترکیه، و گردان شهدای الاقصی به عنوان نمایندگان تروریسم، به خوبی نشان می‌دهد که این نمایشنامه در تأیید ضمنی موضع جریان حاکم سیاسی در غرب در قبال مقولهٔ تروریسم نوشته شده، خصوصاً که در ابتدای نمایشنامه از زبان یکی از شخصیت‌ها که با عنوان «وزیر خارجهٔ سابق» معرفی می‌شود متوجه می‌شویم که هدف از «گفتگو با تروریست‌ها» تغییر افکار آنها و غلبه بر آنهاست (۲۵، ۲۸). علی‌رغم این رویکرد محافظه‌کارانه، اما، این نمایش بخشی از موضع رسمی را قابل نقد می‌داند: در خصوص تروریسم آنچه که به آن پرداخته نمی‌شود این است که تبعیض، خشونت و نقض حقوق بشر، افراد عادی و بهنجار را به دامان «افراط‌گرایی» و «تروریسم» می‌کشاند. نمایش با دیالوگ یک دانش‌آموز دختر اهل بیت‌لحم– یک «تروریست» بالقوه– به پایان می‌رسد:

> امسال همه چیز بدتر شده. آوریل گذشته... بدترین روز؛ یکی از بچه‌ها که یک کلاس از من پایین‌تر بود، به اسم کریستین، به دست یک تک‌تیرانداز اسرائیلی کشته شد. اسرائیلی‌ها گفتند که اشتباه شده، اما آنها نمی‌توانند او را دوباره زنده کنند، می‌توانند؟

---

۱. *Via Dolorosa*

۲. *Talking to Terrorists*

۳. Robin Soans

> من وقتی که اولین بار ریختن برج‌های دوقلو را از تلویزیون دیدم متأسف شدم. اما حالا احساس می‌کنم از مردن آنها خوشحالم. حالا نوبت آنهاست که زجر بکشند. حتی اگر ببینم چندین هزار نفر از آنها کشته می‌شوند عین خیالم نمی‌شود. (۹۷)

حوادث یازدهم سپتامبر به دست تروریست‌های خاورمیانه رقم زده شده، اما «گفتگو با تروریست‌ها» با هدف درک علت رفتار آنها می‌تواند از تکرار چنین حوادثی جلوگیری کند.

رابین سُنز در جایی می‌گوید: «مخاطبان یک نمایش لفظ به لفظ با این درک وارد تئاتر می‌شوند که قرار نیست دروغ بشنوند» (نقل‌شده در نُرتُن-تِیلر بند ۲). دیوید هِر، اما، پا را از مسألهٔ اخلاقی حقیقت‌گویی فراتر می‌گذارد و به حوزهٔ معرفت‌شناختی حقیقت وارد می‌شود. هِر به فروید خرده می‌گیرد که با تأکید بر نیروهای ناخودآگاه و خارج از کنترل فرد، محوریت انسان و حاکمیت او بر حیات ذهنی و سرنوشتش را زیر سؤال می‌برد. از نظر هِر این گفتهٔ فروید که «خود[1] رئیس خانهٔ خودش هم نیست» اثر مخربی بر ادبیات قرن گذشته داشت، به طوری که هنرمندان را به سمت هنری به شدت «بی‌مسئولیت» سوق داد که در آن «رؤیا می‌تواند به اندازهٔ واقعیت واقعی باشد» («چرا داستان‌سرایی؟» بند ۱۲). طبیعی است که نمی‌توان از انسانی که در چارچوب فرایندها، نیازها، و تنش‌های ناخودآگاه خود دنیا را درک می‌کند انتظار دستیابی به حقیقت، به مثابه امری متعالی و ثابت، را داشت. پس حقیقت همان چیزی است که هر فرد در چارچوب فرایندهای ذهنی خود به آن می‌رسد – همان چیزی که رؤیا (یا کابوس؟) هنر سوررئال مورد انتقاد دیوید هِر را می‌سازد. اما آنچه که از نظر هِر مایهٔ امیدواری است این است که «با پایان قرن [بیستم] احساس می‌کنی که مردم خسته شده‌اند از این راه فرار آسان هنرمندان که: هیچ حقیقت واحدی وجود ندارد، آنچه وجود دارد حقیقت من است یا حقیقت تو، آن هم فقط برای این لحظه و نه لزوماً برای مدت طولانی» (بند ۱۳).

بازتاب این نظرات در *مسیر رنج* به خوبی دیده می‌شود. *مسیر رنج* نمایشنامهٔ نیمه‌مستندی است که در خلال شرح حال و افکار هِر در جریان سفر به مناطق اسرائیلی و فلسطینی به کلام طرف‌های گفتگوی او از هر دو طرف مخاصمه استناد می‌کند. تلاش هِر این است که نشان دهد چرا فلسطین، مهد بزرگ‌ترین ادیان جهان، در عین حال کانون بزرگ‌ترین مخاصمات جهان نیز هست. *مسیر رنج* نمایش تک‌نفره‌ای است که به جای اجرا توسط بازیگران، توسط خود هِر بر روی صحنه *روایت* می‌شود. بسیاری از صحنه‌هایی که این روایت به تصویر

---

۱. ego

می‌کشد، مانند ایست‌های بازرسی، برج‌های مراقبت، و شکاف عظیم طبقاتی میان مناطق اسرائیلی و فلسطینی، تصاویر راشل از فلسطین را به یاد می‌آورد. البته واکنش هِر به همهٔ اینها خونسردانه‌تر و نسبت به اسرائیل همدلانه‌تر است. با این وجود، هِر فکر می‌کند دربارهٔ مسئلهٔ فلسطین حقیقتی هست که آن‌طور که باید در غرب درک نشده؛ حقیقتی که او گاه با به تصویر کشیدن طنزآمیز تعصبات مذهبی و سیاسی شهرک‌نشینان اسرائیلی و گاه از زبان یک اسرائیلی منتقد به آن اشاره می‌کند: اعتقادات مذهبی و مظلومیت تاریخی قوم یهود حربه‌ای برای پیشبرد اهداف سیاستمداران اسرائیلی است. او از قول یک وکیل منتقد اسرائیلی موضوع را این‌گونه می‌شکافد:

> یهودیان زمانی قربانی بودند، پس ما را شستشوی مغزی می‌دهند که باورمان شود همیشه قربانی خواهیم بود و قربانی هم هیچ خطایی مرتکب نمی‌شود. ما یک‌باره قوی و حریص شده‌ایم و این‌طور وانمود می‌کنیم که می‌توانیم هر کاری را توجیه کنیم. دائم به ما می‌گویند که فلسطینی‌ها می‌خواهند شما را به دریا بریزند. ما شش میلیون جمعیت و قوی‌ترین ارتش منطقه را داریم. و باز دربارهٔ آنها طوری حرف می‌زنیم که انگار دو قدرت برابریم. اسم این سوءاستفاده از ترس مردم است. (*مسیر رنج*، ۳۹)

از نظر هِر راه خلاص شدن از این فریبکاری بیان صادقانه و بی‌اغراق واقعیات است. در جای دیگری هِر این‌گونه به بیان تجربهٔ بازدیدش از موزهٔ هولوکاست در بیت‌المقدس می‌پردازد: «تنها مواردی که در موزه بی‌صداقت و بی‌جا به نظر می‌رسند آثار هنری هستند. مجسمه و نقاشی. اینها به نظر زائد می‌آیند. نمایش اینها در همهٔ موارد حرکت نامناسبی به نظر می‌آید. نقاشی چه ضرورتی دارد؟ نقاشی یک مرد گرسنه؟ نقاشی یک جسد؟ ما به واقعیات نیاز داریم. به ما واقعیات بدهید.» (همان ۳۸). پایبندی به واقعیات به منظور بیان حقیقت اساس دراماتورژی نمایش‌های مستند دیوید هِر را تشکیل می‌دهد. او دربارهٔ نگارش و اجرای *مسیر رنج* توضیح می‌دهد که برای ادای حق مطلب «دربارهٔ مسائل پیچیدهٔ ایمان و اعتقاد» لازم بوده که آداب معمول تئاتر را زیر پا بگذارد، چرا که ناتوانی احتمالی بازیگران در اجرای نقش‌های فلسطینی و اسرائیلی «عنصر دروغینی را وارد کار می‌کرد که کار را لوث می‌کرد» («چرا داستان‌سرایی؟» بند ۲۳)؛ بنابراین، او تصمیم می‌گیرد «خود را ظرف نمایش [کند] تا توجه مردم بیشتر به خود موضوع جلب شود» (همان). دربارهٔ ساختار نامتعارف *راشل کوری* هم (صرف‌نظر از اجرای نقش راشل توسط بازیگر) همین توضیح صدق می‌کند. می‌توان گفت که

عناصر ضدنمایش یا ضدداستان این دو نمایش تک‌نفره، همچون خطاب مستقیم، فرم روایی و، در مورد *راشل کوری*، استفاده از نمایش ویدئو بر روی پرده، به خوبی در خدمت هدف سیاسی نمایش قرار گرفته‌اند. جالب است که این عناصر معمولاً در آثار پسامدرن و به منظور علنی کردن ماهیت ساختگی اثر مورد استفاده قرار می‌گیرند، تا به این ترتیب ذهنی و شخصی بودن دریافت نویسنده از واقعیت مورد تأکید قرار گیرد و از ایجاد توهم ارائهٔ واقعیتی عینی توسط اثر پرهیز شود. اما در نمایش‌های مورد بحث، آشکار کردن تمهید کارکردی کاملاً متضاد دارد، چرا که خرق توهم داستان با هدف جلب توجه مخاطب به واقعیت و حقیقت کتمان‌شده صورت می‌گیرد.

۵- نتیجه

کارکرد تئاتر مستند را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد: استناد به واقعیات برای اثبات درستی نگرش و موضعی خاص با هدف ترغیب مخاطب به پذیرش آن نگرش و موضع. بنابراین، اغراق نیست اگر تئاتر مستند را ذاتاً سیاسی بدانیم. و عجیب هم نیست که واکنش‌ها به تئاتر مستند با واکنش‌های معمول به سایر آثار ادبی و هنری متفاوت است. اجرای *نام من راشل کوری است* در آمریکای شمالی با موانع زیادی، از جمله لغو، مواجه شد، تنها به این دلیل که گروه‌های طرفدار اسرائیل مخالف اجرای آن بودند. همین‌طور تجربهٔ موفق و پویای تئاتر مستند در مراحل آغازین تکوین آن در آمریکا با قطع بودجهٔ پروژهٔ تئاتر فدرال در سال ۱۹۳۹ متوقف شد، چرا که «کمیتهٔ رسیدگی به فعالیت‌های ضدآمریکایی» در مجلس نمایندگان آمریکا این پروژه را «از بالا تا پایین آلوده به افراد رادیکال» تشخیص داد. در پی این تصمیم تئاتر مستند در آمریکا به مدت بیش از دو دهه عقب افتاد.

اما آنچه بیش از روش‌های علنی سرکوب، هنر سیاسی و از جمله تئاتر مستند را در دهه‌های پایانی قرن گذشته مهجور کرد شیوع تفکر نسبی‌گرایی بود. نسبی‌گرایی با رد هرگونه معیار ثابت برای تشخیص حقیقت، امکان نقد جدی رویه‌های جاری را از بین می‌بَرَد و عملاً به محافظه‌کاری می‌انجامد.[۱] خطر جدی‌تر، بسط افراطی نسبی‌گرایی به حیطهٔ اخلاقیات است که مسئله را از تشکیک دربارهٔ امکان شناخت حق از باطل پیچیده‌تر می‌کند و این شک را در ذهن ایجاد می‌کند که اگر معیاری برای سنجش اعتبار حقیقت وجود ندارد آیا واقعاً می‌توان

۱. دربارهٔ انفعال سیاسی و همدستی ناخواستهٔ پسامدرنیسم با ساختارهای موجود قدرت رجوع شود به تری ایگلتون (Terry Eagleton).

تفاوتی میان حقیقت‌گویی و فریب متصور شد؟ در چنین شرایطی قضاوت رفتار و گفتار سیاست‌مداران کاری بیهوده به نظر می‌رسد و فریبکاری سیاست‌مداران و رسانه‌ها دیگر موضوع تکان‌دهنده‌ای نخواهد بود. اما وقوع فجایع مربوط به یازده سپتامبر بخشی از بدنهٔ تئاتر را متقاعد کرد که رهایی از تخدیر نسبی‌گرایی ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است و آن‌چه در دنیای سیاست می‌گذرد باید مورد قضاوت قرار گیرد. بر همین اساس، صحنه، چه در نمایش‌های دادگاهی[۱] و چه در سایر انواع تئاتر مستند، تبدیل به محکمه‌ای شده که در آن شهادت شاهدان عینی از حقایق رمزگشایی می‌کند تا مخاطبان، در جایگاه هیئت منصفه، به قضاوتی درست برسند و بر مبنای این قضاوت عمل کنند. با این وصف تئاتر مستند باز سر برآورده تا ادعای مرگ حقیقت، مرگ آرمان‌گرایی، و مرگ ایدئولوژی را بی‌اعتبار کند.

۶- منابع

Ali, T. (2003, Aug. 4). A Little Treatise on Theatre: ... a Greater Need for Provocative Political Drama. *New Statesman*, p. 26+.

Bell, D. (1962). *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties.* New York: Free Press.

Corrie, C. (2008). Introduction from the Corrie Family. In R. Corrie, *Let Me Stand Alone: the Journals of Rachel Corrie* (pp. ix-xx). New York: Norton.

Corrie, R. (2008). *Let Me Stand Alone: the Journals of Rachel Corrie.* New York: Norton.

Danaher , K., & Mark, J. (2003). *Insurrection: Citizen Challenge to Corporate Power.* New York: Routledge.

Dawson, G. F. (1999). *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of its Content, Form, and Stagecraft.* Westport: Greenwood Press.

BIBLIOGRAPHY \l 1033 Eagleton, T. (1996). *The Illusions of Postmodernism.* Oxford: Blackwell.

Evans, E. J. (1997). *Thatcher and Thatcherism* (2nd ed.). London: Routledge.

۱. tribunal plays

Flintoff, I. (2004, June 21). Bloody Poor Show: Why Is Theatre Failing to Address Contemporary Political Realities? *New Statesman*, p. 38.

Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man.* New York: Free Press.

Garton, S. (2004). *Histories of Sexuality: Antiquity to Sexual Revolution.* London: Equinox.

Gupta, S. (2011). *Imagining Iraq: Literature in English and the Iraq Invasion.* New York: Palgrave Macmillan.

Hare, D. (1998). *Via Dolorosa.* London: Faber.

Hare, D. (2002, Feb. 2). Why Fabulate?: ... the best art is conceived in response to the real world. *Guardian*.

Hare, D. (2005). On Factual Theatre. In R. Soans, *Talking to Terrorists* (pp. 111-113). London: Oberon.

Kolakowski, L. (1978). *Main Currents of Marxism: Its Origin, Growth, and Dissolution* (Vol. III). (P. S. Falla, Trans.) Oxford: Oxford UP.

Kritzer, A. H. (2008). *Political Theatre in Post-Thatcher Britain.* New York: Palgrave Macmillan.

Lacey, S. (1995). *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965.* Lodon: Routledge.

Marx, K. a. (1998). *The German Ideology*. New York: Prometheus.

Norton-Taylor, R. (2014, Oct. 22). Verbatim Plays Pack More Punch than the Papers. *Guardian*.

Paget, D. (1990). *True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen, and Stage.* Manchester: Manchester UP.

Patterson, M. (2003). *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights.* Cambridge: Cambridge UP.

Pilcher, J., & Wagg, S. (2005). Introduction: Thatcher's Children? In J. Pilcher, & S. Wagg (Eds.), *Thatcher's Children?: Politics, Childhood and Society in the 1980s and 1990s.* London: Falmer Press.

Pinter, H. (2003, 15 Feb.) Speech at Hyde Park. Harold Pinter.org.

Rickman, A., & Viner, K. (2008). *My Name is Rachel Corrie.* New York: Dramatists Play Service.

Saunders, F. S. (2000). *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters.* New York: New Press.

Saunders, G. (2002). *'Love me or Kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes.* Manchester: Manchester UP.

Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today.* London: Faber.

Smith, C. S. (2005, Feb. 14). Political Acts: Theatre ... Plays a Vital Role in Debating Society's Big Issues. *New Statesman*, p. 38+.

Soans, R. (2005). *Talking to Terrorists.* London: Oberon.

Viner, K. (2008). Let Me Fight My Monsters. In A. Rickman, & K. Viner, *My Name Is Rachel Corrie* (pp. 41-45). New York: Dramatists Play Service.

Walgrave, S., & Rucht, D. (2010). Introduction. In S. Walgrave, & D. Rucht (Eds.), *The World Says No to War: Demonstrations against the War in Iraq.* Minneapolis: Minnesota UP.

Weiss, P. (1995). Fourteen Propositions for a Documentary Theater. In A. Favorini (Ed.), *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*. Hopewell: Ecco Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی