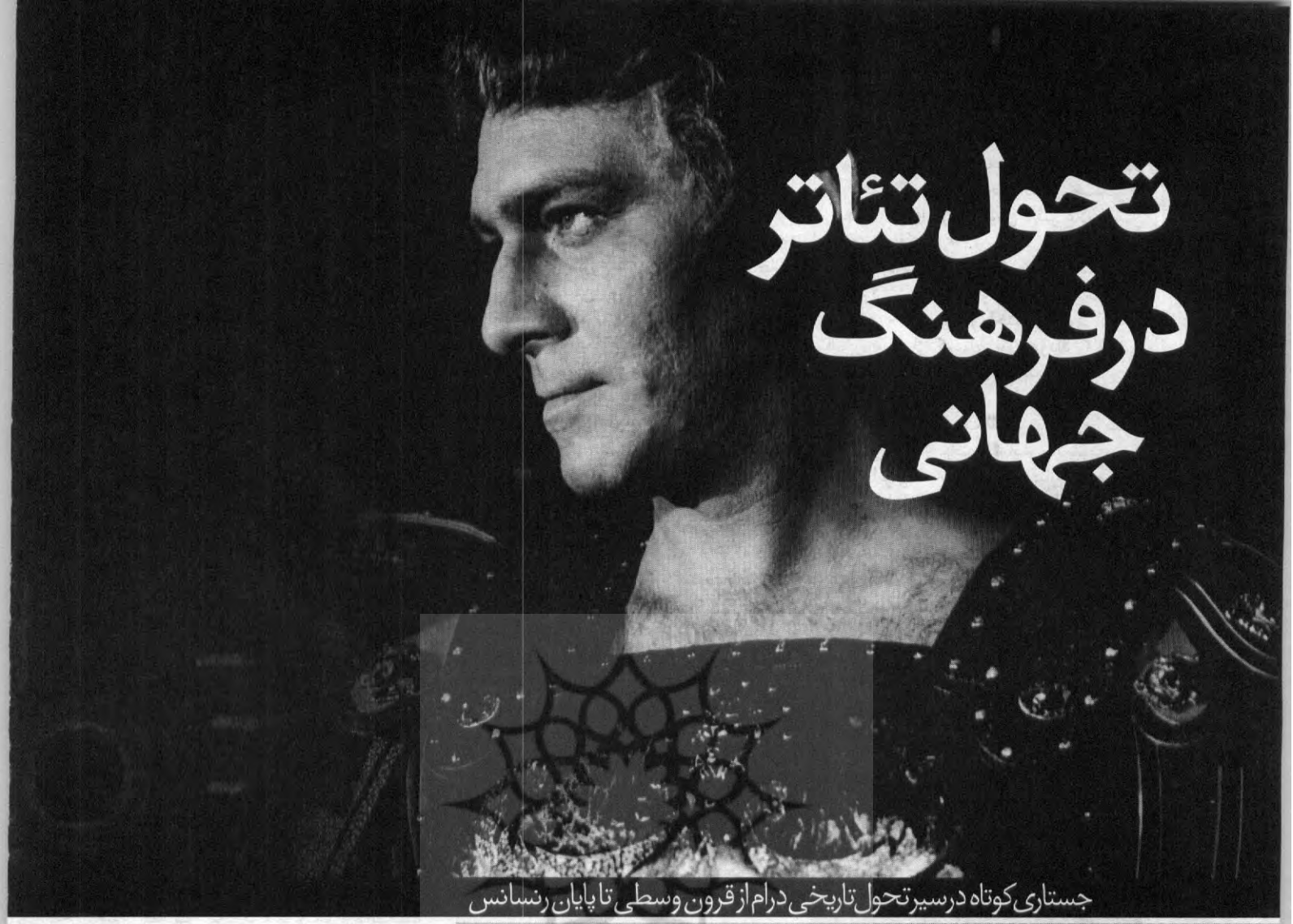
تحول تئاتر در فرهنگ جهانی



جستاری کوتاه در سیر تحول تاریخی درام از قرون وسطی تا پایان رنسانس

مترجم: مژگان فرازی

منبع: www.student.ru

تئاتر قرون وسطی

درام لیتورکی[1] و نیمه لیتورکی

یکی از صورتهای هنر تئاتر قرون وسطی درام دینی است. کلیسا، تمایل داشت تا با مبارزه ضد بقایای تئاتر یونان باستان و بازیهای زراعت از عملکرد تبلیغاتی تئاتر برای دستیابی به اهداف خود استفاده کند و بالاخره در قرن نهم آیین عشاء ربانی، نمایشی می‌شود و اپیزودهایی از افسانه زندگی مسیح، درباره به خاک‌سپاری و زنده شدن او، ساخته و به صورت آیین خواندن، به اجرا درمی‌آید. از این اجرا به بعد، درام لیتورکی اولیه متولد می‌شود. دو دوره از این درامها وجود داشت: درام میلاد مسیح، که از تولد مسیح، صحبت می‌کرد و درام عید پاک که تاریخچه زنده شدن او را بیان می‌کرد.

با گذشت زمان درام دینی پیچیده‌تر و لباس «بازیگران» متنوع می‌شود و دستورالعملهای کارگردانی پدید می‌آید که همه این کارها را، خود کشیشها، انجام می‌دادند.

ترتیب‌دهندگان نمایشهای دینی، تجربهٔ کارگردانی خود را گسترش دادند و در به نمایش گذاشتن نحوهٔ عروج از خاک مسیح و دیگر معجزه‌های انجیل، موفق شدند. درام دینی با نزدیک شدن به زندگی و استفاده از افکتهای کارگردانی، دیگر مردم را به خود جلب نمی‌کرد بلکه از خود دور می‌ساخت. این نوع تئاتر هرچه بیشتر توسعه می‌یافت به نابودی نزدیک‌تر می‌شد. مقامات کلیسا چون نمی‌خواستند از تئاتر صرف نظر کنند و قدرت غلبه بر این کار را هم نداشتند، درام دینی را از مجموعهٔ کلیساها به مکانهای سرپوشیده بردند و بدین‌ترتیب درام نیمه دینی (اواسط قرن دوازده) متولد شد و تئاتر دینی ـ کلیسایی ضمن اینکه ظاهراً در قدرت روحانیان بود تحت تأثیر جمعیت شهری، قرار گرفت. حالا دیگر این مردم بودند که علایق خود را به تئاتر دیکته و آن را وادار می‌کردند تا در روزهای بازار و نه جشنهای مذهبی و به طور کامل به زبان مادری و قابل فهم برای عموم مردم نمایش بدهند.

نمایشنامه‌نویسی اشرافی

نخستین نشانه‌های مکتب رئالیستی جدید با نام خوانندهٔ شاعر، آدام د لاآل (حدود ۱۲۸۷ـ ۱۲۳۸) از شهر آراس فرانسه، ارتباط دارد. د لاآل شدیداً مجذوب شعر، موسیقی و تئاتر بود. او در پاریس و نیز ایتالیا (در کاخ کارل آنژویسک) زندگی و شهرت فراوانی به عنوان شاعر، موسیقی‌دان و درام‌نویس کسب کرد. در خلاقیّت آدام د لاآل، اصول شعر مردمی با اصول هجوی، ترکیب شد و نطفه‌های تئاتر آتی رنسانس، شکل گرفت. اما در طول قرون

وسطی، این درام‌نویس دنباله‌رو و ادامه‌دهنده‌ای پیدا نکرد. زنده‌دلی و تخیلات آزاد او تحت تأثیر سخت‌گیریهای کلیسا و واقع‌بینی عادی شهرنشینها، افول کرد.

اصول هجوی نمایشهای مردمی آدام دِ لاآل، ادامهٔ راه خود را در نمایشهای کمدی جست‌وجو کرد که قهرمانان آنها گاهی دوره‌گردهای بازاری، وقتی پزشکان حقّه‌باز و موقعی راهنمایان بی چشم و روی افراد نابینا بودند. اما ژانر کمدی، بعدها و در قرن پانزدهم به اوج خود رسید. در قرن سیزده ژانر کمدی توسط تئاتر شعبده‌بازی، که با رویکرد مذهبی حوادث زندگی را دربرداشت، جایگزین شد.

شعبده‌بازی

کلمه شعبده‌بازی از لغت لاتین «معجزه» آمده است و در واقع همه تنشها و درگیریهایی که اغلب خیلی دقیق تضادهای زندگی را منعکس می‌کنند در این ژانر با دخالت نیروهای الهی نیکلای مقدّس، دوشیزه ماریا و ... از بین می‌رود. به مرور زمان، این نمایشنامه‌ها با حفظ اخلاق‌گرایی مذهبی، بیش از پیش شکست فئودالها، قدرت تمایلات سیاه، اشراف و ثروتمندان را نشان می‌دهند. نخستین شعبده‌بازی شناخته‌شده نمایش مربوط به نیکلای مقدّس است (سال ۱۲۰۰) که در مرکز آن معجزه‌ای قرار داشت که از سوی فردی مقدّس برای نجات مسیحیان در بند بت‌پرستان، صورت گرفت. واکنش آن، جنگهای صلیبی بود. خیلی بعد «شعبده‌بازی در مورد روبرت شیطان» تصویر کاملی از سدهٔ خونین جنگ صد ساله (۱۳۳۷ـ۱۴۵۳) و چهرهٔ زشت فئودال سنگ‌دل ارائه می‌دهد. اکثر شعبده‌بازیهای ساخته‌شده از موضوعات معیشتی، زندگی شهری، زندگی صومعه‌ها یا کاخهای قرون وسطی بودند. شعبده‌بازی مربوط به برته، از جهت مثبت اشراف و محیط اطراف آنها که در معرض عیوب و تمایلات قرار داشتند تصویر می‌کند که اگر در محیط رعایا و زحمت‌کشان قرار می‌گرفتند می‌توانستند مثل آنان مردمی عادی باشند.

حقیقت و ذات شعبده‌بازی با ناپختگی ایدئولوژی زندگی شهری آن زمان، ارتباط داشت. اتفاقی نیست که اغلب شعبده‌بازیهایی که با توصیف افشاگرانهٔ حقیقت، شروع می‌شد، با مصالحه، توبه و طلب بخشش که عملاً به معنی صلح با شرارتهای نشان داده شده است خاتمه می‌یافت. این، هم باب طبع شعور زندگی شهری بود و هم، باب طبع کلیسا.

تئاتر رمزی[۲] (Mystery)

اوج شکوفایی تئاتر رمزی، قرن پانزده تا شانزده، هم‌زمان با گسترش شهرها و تشدید تضادهای اجتماعی بود. شهرنشینی بر وابستگی فئودالی، غلبه یافته، اما شهر هنوز تحت نفوذ قدرت پادشاه مستبد قرار نگرفته بود و تئاتر رمزی، روایت شکوفایی شهرنشینی قرون وسطی و فرهنگ آن بود. تئاترهای رمزی میمیک بودند و به افتخار عزیمت پرشکوه و جلال پادشاهان به اجرا درمی‌آمدند. سپس این مراسم به تدریج به نمایشهای میدانی تبدیل شد که از تجربهٔ اولیه تئاتر قرون وسطی، استفاده می‌کرد.

نمایشنامه‌نویسی با استفاده از موضوعات انجیل به سه دوره تقسیم می‌شود: «عهد عتیق» که محتوایی از موضوعات انجیل دارند؛ «عهد جدید» که تاریخچه تولّد و رستاخیز مسیح را بیان می‌کند؛ و دورهٔ «مربوط به حواریّون» که سوژه‌های نمایشنامه‌های آن از «زندگی قدّیسین» و اغلب از اعجاز مربوط به آنها اقتباس شده‌اند.

تئاتر رمزی، دامنه موضوعی تئاتر قرون وسطی را گسترش داد و تجارب نمایشی فراوانی کسب کرد که توسط ژانرهای بعدی قرون وسطی، به کار برده شد. تئاترهای رمزی علاقه به تئاتر را میان مردم تثبیت و همچنین برخی از ویژگیهای تئاتر رنسانس را آماده کرد. اما در سال ۱۵۴۸، نمایش رمزی در جوامع مذهبی به ویژه جوامع مذهبی فرانسه، ممنوع و خط مشی انتقادی کمدی تئاتر رمزی خیلی محسوس شد. علت نابودی آن نیز حمایت نشدن از سوی نیروهای ترقی‌خواه جدید جامعه بود. محتوای مذهبی آن، افراد دارای گرایشهای اومانیستی را دل‌سرد کرد و شکل میدانی و عناصر انتقادی آن موجب آزار کلیسا گردید. با توجه به تضاد درونی این ژانر، نابودی آن اجتناب‌ناپذیر بود. ضمناً پایه و اساس تئاتر رمزی در شرف نابودی و حکومت پادشاهی همه آزادیهای شهروندی را سلب کرده بود و قراردادهای کارگاهی ممنوع گردید. تئاتر رمزی، هم، از سوی کلیسای کاتولیک و هم از طرف جنبش اصلاح‌طلب، مورد انتقاد شدید بود.

تئاتر اخلاقی

در قرن ۱۶، جنبش اصلاح‌طلب در اروپا گسترش یافت که جنبه ضد فئودالی داشت و شکل مبارزه با پایگاه ایدئولوژیکی کلیسای کاتولیک ـ فئودالیزم را به خود گرفت. این جنبش اصلاح‌طلب، اصل ارتباط فردی با خدا و اصل پاک‌نهادی شخصی را تأیید می‌کرد. اخلاق دست‌آویزی می‌شود هم برای مبارزه ضد فئودالها و هم ضد توده‌های بی‌بضاعت شهر، تمایل به قداست بخشیدن به ایدئولوژی بورژوازی، تئاتر اخلاقی را ایجاد کرد که از تئاتر رمزی نشئت گرفته بود. تئاتری که در آن اصول اخلاقی پندآمیز به شکل دینی نمود پیدا کرد. تئاتر اخلاقی، اخلاق‌گرایی را از قید موضوعات دینی، و نیز انحرافات معیشتی آزاد کرد و با جدا شدن از آن به وحدت سبکی خود، دست یافت و جهت‌گیری اخلاقی خاص خود را یافت. اما در این ضمن حقیقت نمایش و ویژگیهای زندگی پرسوناژها، گم شد.

نشانهٔ اصلی تئاتر اخلاقی استعاره بود و در نمایشنامه‌ها، پرسوناژهای استعاری که هر کدام تجسّم عیب و نقص و یا رفتار خوب بشری بودند، عمل می‌کردند. این شخصیتها ویژگیهای فردی را از دست می‌دادند حتی موضوعات واقعی در داستان آنها تبدیل به سمبُل می‌شد. برخورد بین قهرمانان متناسب با تضاد و مبارزه دو اصل شکل می‌گرفت: خیر و شرّ، جسم و روح. این برخورد بیشتر از همه به صورت تقابل دو پرسوناژ، که تجسم خیر و شرّ بودند و عموماً در هر انسانی وجود دارد نشان داده می‌شد.

اهمیت تاریخی ژانر استعاره در این بود که صراحت و وضوح را وارد نمایشنامه‌نویسی قرون وسطی کرد و وظیفه ایجاد چهره تیپیک را در

مقابل تئاتر قرار داد. اما با به قدرت رسیدن اخلاقیات دُگمْ و با حکم جَزمی، این ژانر نتوانست هیچ چیز بااهمیتی ایجاد کند.

نمایش کمدی[۳]

نمایش کمدی به عنوان یک ژانر تئاتری مستقل، از نیمهٔ دوم قرن پانزده شناخته می‌شود. اما تا این زمان مسیر نسبتاً طولانی توسعهٔ پنهانی خود را طی کرده بود. اسم این تئاتر از کلمه لاتین Farta گرفته شده است. اجراهای شاد کارناوالی و نمایشهای مردمی به «مؤسّسات مسخره‌بازی» پایه و اساس داد. این مؤسّسات کارمندان جزء قضایی، روشنفکران مختلف شهر، بچه‌مدرسه‌ایها و برپاکنندگان سمینارها را در خود جمع می‌کرد. در قرن پانزده، مجالس هزل و شوخی در سراسر اروپا گسترش یافت. نمایش کمدی با همه محتوا و ساختار هنری خود به حقیقت تبدیل شد و سربازان غارتگر، راهبان تاجر، اشراف‌زادگان با تکبر، تجار ممسک و نظایر آنها را به مسخره گرفت. خصوصیات مورد توجه قرار گرفتهٔ شخصیتها در واقع توصیف هجوآمیز زندگی است.

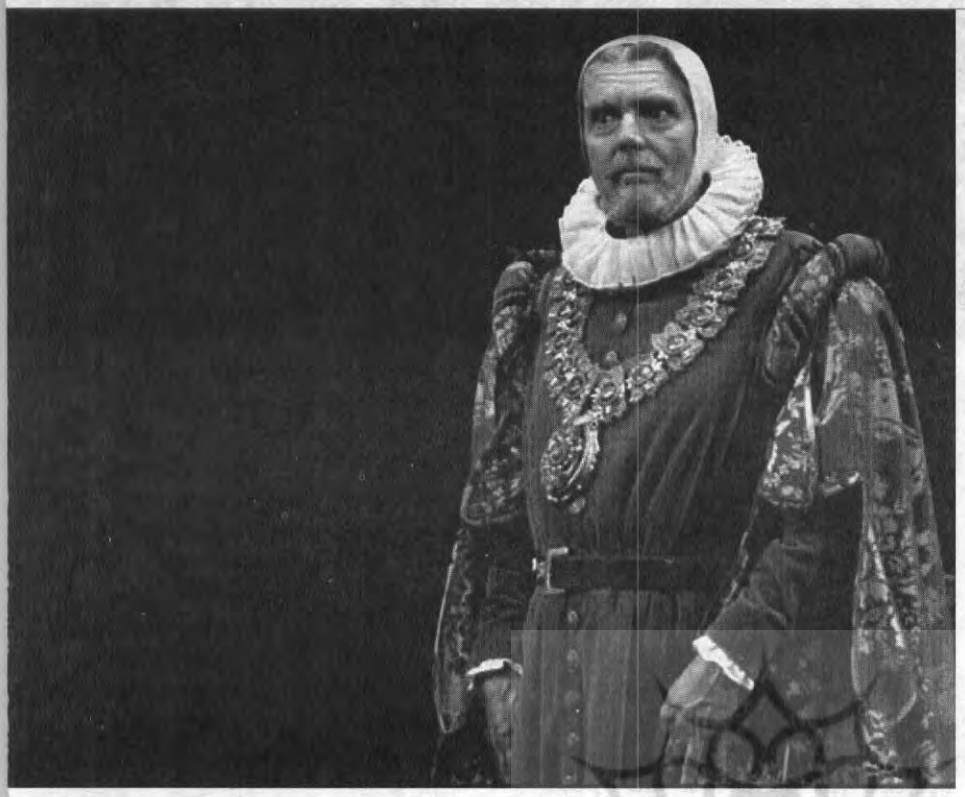
ویژگی خاص نمایش کمدی که آن را تا مرز کاریکاتور تقلیدی مسخره‌آمیز می‌برد و تحرک آن که بیان‌کننده فعال بودن و زنده‌دلی اجراکنندگان خود بود از اصول اصلی هنر اجرا برای هنرپیشگان نمایش کمدی شد. هدف اجراکنندگان نمایش کمدی، بازسازی تیپهای مشخص بود. جوان شهری تردست، سرباز خودستا و لافزن، خدمتکار زیرک و نظایر آن. اما پس از مشخص شدن تیپهای نمایشی، بدیهه که معلول ارتباط زندهٔ اجراکننده نمایش کمدی با حضّار پر سر و صدای بازار مکّاره بود، نیز گسترش یافت.

نمایش کمدی بر گسترش آتی تئاتر اروپای غربی، تأثیر فراوانی گذاشت. در ایتالیا کمدی دل آرته و در اسپانیا آثار پدر تئاتر اسپانیا، لوپه د رواد، از نمایش کمدی زاده شد. جان هیوود، در انگلستان بر اساس الگوی نمایش کمدی، میان‌پرده‌های خود را نوشت. هانس ساکس، در آلمان و مولیر در فرانسه از سنتهای نمایش کمدی، هنر خود را بارور کردند. بدین ترتیب نمایش کمدی حلقه‌ای شد بین تئاتر جدید و قدیم.

دورهٔ رنسانس

ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶)

ویلیام شکسپیر درام‌نویس بزرگ انگلیس خالق تئاتر نوین اروپا، که تاکنون رقیبی نداشته است، پیروزمندانه و برای ابد وارد ادبیات جهان شد. او فرزند دوره‌ای عجیب و به ویژه مساعد



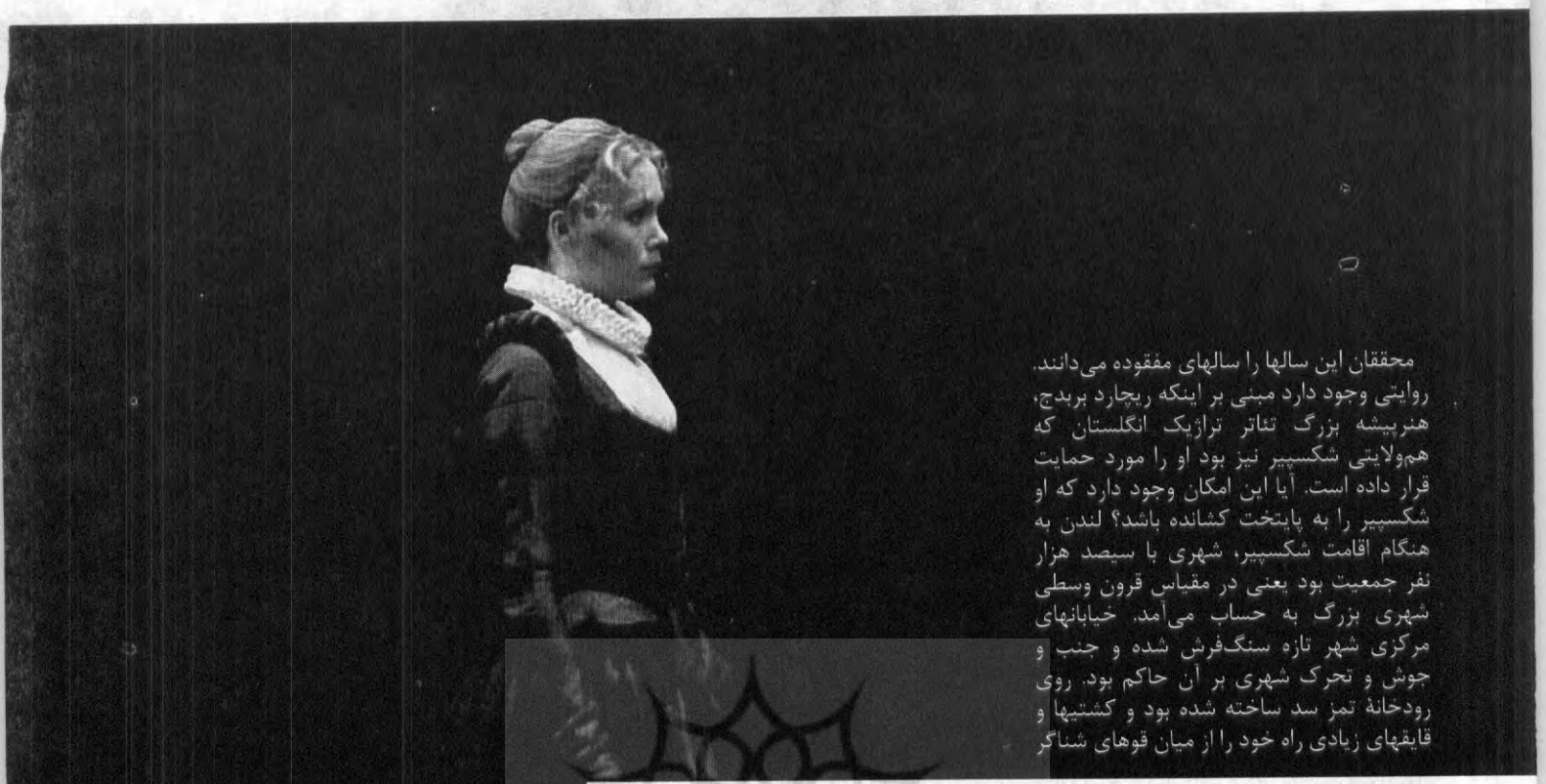
برای تهورات خلّاقه بود که بیهوده دورهٔ رنسانس نام‌گذاری نشده است. همه کشورهای اروپایی این دوره را به شیوهٔ خود سپری و استعدادهای خاص خود را به دنیا عرضه کرده‌اند. انگلستان شکسپیر، صبح نورانی خطور کرده بر افکار نوابغ بزرگ ایتالیا، دانته، پترارکا و بوکاچو را نمی‌شناخت و وارد نیم‌روز روشن فرهنگ رنسانس شد که هنوز در کمدیها و «رمئو و ژولیت» شکسپیر می‌درخشد اما به سرعت در مقابل سایه‌های شبانه سرخ آتشگون «هاملت» و «شاه لیر» عقب‌نشینی می‌کند.

دربارهٔ شکسپیر نیز معمّاها و اسرار زیادی وجود داشت که کشف و پی بردن به آنها، هنوز متوقف نشده است. همان طور که مسئلهٔ هومر همیشه مورد نگرانی دانشمندان بوده است، مسئله شکسپیر هم، تاکنون حل نشده باقی مانده است.

زندگی واقعی ویلیام شکسپیر خیلی پرماجرا نبود و می‌توان گفت نسبتاً معمولی بود. او ۲۳ آوریل سال ۱۵۶۴ در شهر کوچک استردفورد در اوونه به دنیا آمد؛ مکانی پُرتپه در گوشه‌ای از انگلستان. اجداد شکسپیر، کشاورز بودند اما پدر او، جان شکسپیر، که توانسته بود تا حد یک شهروند شهرستانی خود را بالا بکشد، از راه تجارت امرار معاش می‌کرد. او توانست حتی تا پست شهرداری پیش برود، اگرچه بعدها دچار بحران مالی شدیدی شد و عملاً ورشکست گردید. این تصور وجود دارد که نقش اصلی در زندگی نوابغ به عهدهٔ مادر است اما در مورد شکسپیر، هیچ چیز شخصی در مورد مادرش وجود ندارد. ویلیام فرزند سوم خانواده بود. هفت سال او را به مدرسهٔ محل سپردند. در آنجا او خواندن، نوشتن و اطلاعات اولیه درباره زبانهای باستان را کسب کرد. اما پدر خیلی زود او را از مدرسه درآورد چرا که به کمک پسر، احتیاج داشت و بدین ترتیب تحصیلات شکسپیر، عملاً خاتمه یافت و این امر تعجب پیروان و دنباله‌روان او را برمی‌انگیزد.

چطور کسی که مدرسه را به پایان نرسانده این همه معلومات دارد؟ روایتی هست که می‌گویند وقتی ویلیام در مغازهٔ پدرش گوشت گوسفند تقسیم می‌کرد برای مردم شعر می‌سرود. البته گمان نمی‌رود که این موضوع صحت داشته باشد. معروف است که شکسپیر در هجده سالگی با دختری به نام آناهتوی از روستای مجاور ازدواج کرد. عروس هشت سال از او بزرگ‌تر بود و بچهٔ آنها شش ماه پس از مراسم عروسی به دنیا آمد که البته این نکته به جنبهٔ اجباری این ازدواج عجولانه، اشاره دارد. خیلی زود خانواده به یک دوقلو رسید، اما این زندگی قلب شکسپیر را مالامال غم کرد. به همین دلیل حدوداً سال ۱۵۸۵ او استردفورد را ترک کرد و تا سال ۱۶۱۲ فقط گاه‌گاهی به آنجا سر می‌زد.

در مورد سالهای اوّل اقامت شکسپیر در لندن (۱۵۹۲ـ ۱۵۸۵) چیز زیادی نمی‌دانیم.



محققان این سالها را سالهای مفقوده می‌دانند. روایتی وجود دارد مبنی بر اینکه ریچارد بربدج، هنرپیشه بزرگ تئاتر تراژیک انگلستان که هم‌ولایتی شکسپیر نیز بود او را مورد حمایت قرار داده است. آیا این امکان وجود دارد که او شکسپیر را به پایتخت کشانده باشد؟ لندن به هنگام اقامت شکسپیر، شهری با سیصد هزار نفر جمعیت بود یعنی در مقیاس قرون وسطی شهری بزرگ به حساب می‌آمد. خیابانهای مرکزی شهر تازه سنگ‌فرش شده و جنب و جوش و تحرک شهری بر آن حاکم بود. روی رودخانهٔ تمز سد ساخته شده بود و کشتیها و قایقهای زیادی راه خود را از میان قوهای شناگر باز می‌کردند. روی پلی که روی رودخانهٔ تمز زده شده بود بازار گرم و پُررونقی بود که ملکه الیزابت اوّل گاهی با کالسکه، در پایتخت گشت می‌زد و گاهی با قایق گوندولا[۴] روی رودخانه حرکت می‌کرد. این شهر کاملاً رنسانسی بود. جایی که تئاتر، جشنها، مراسم عید پاک و همه آنچه که به چشم و گوش، نوید خوش می‌داد تحسین و تجلیل می‌شد.

تئاتر، آن هنری شد که روح تشنهٔ نمایش، تحرّک، سرور و افروختگی تمایلات انگلیسیهای عصر رنسانس در پی آن بودند. در انگلستان قرن شانزدهم هنوز سنتهای تئاتر قرون وسطی حیات داشت. نخستین نمایشهای تئاتری در قرون وسطی در اعیاد مذهبی برپا می‌شد. در تئاترهای رمزی، شعبده‌بازیها و تئاترهای اخلاقی که با موضوعات مذهبی-اخلاقی نوشته شده بود نقشهای اصلی را مقدسان و نمایندگان طبقات شهری بازی می‌کردند. در نمایشهای کمدی کارناوالی که در میدانهای شهر و بازارهای محلی اجرا می‌شد، شعبده‌بازان دوره‌گرد به نوبت، به اجرای نمایشهای آکروباتیک می‌پرداختند. فقط در نیمهٔ دوم قرن شانزده بود که تئاترها و هنرپیشه‌های تخصصی، در انگلستان شروع به فعالیت کردند.

در سال ۱۵۶۰ الیزابت اوّل، قوانین اصلی نمایشهای تئاتری را تعیین کرد و آنها را مشمول سانسور قرار داد. از جمله اینکه هنرپیشه‌ها موظف بودند در خدمت یکی از اشراف باشند در غیر این صورت دوره‌گردی معمولی بیش نبودند. از این زمان، افراد شناخته‌شدهٔ کشور دارای تئاتر درباری خصوصی شدند. از جمله لُرد لیستر. به تئاترهای دیگر اجازه اجرای نمایش در محدودهٔ شهر، داده نمی‌شد. به همین دلیل تئاترهای لندن در منطقه خاصی در ساحل جنوبی تمز، در ایستاده، به دور از نگاههای تند پروتستانها مستقر شدند و همان‌جا نمایشهایی تحت عناوین زیبای «امید»، «قو» و «روزا» را ساختند. تئاتر معروف «گلوبوس» (کرهٔ جغرافیایی) نیز، در همین محل و در سال ۱۵۹۹ ساخته شد. این تئاتر نقش حسّاسی ایفا کرد و معروفیت جهانی یافت.

ورود به تئاترهای درباری خصوصی فقط با دعوت ممکن بود و مکانهایی منحصراً برای نشستن وجود داشت. نمایشها در سالنهایی شبیه به سالنهای شورای شهر، اجرا می‌شد. سالنهای تئاتر همگانی شهر، برای عدهٔ زیادی از تماشاچیان تعبیه شده بود. آنها را طبق الگوی کاخهای غذاخوری، جایی که قبلاً نمایشهای تئاتری مورد دلخواه مردم، اجرا می‌شد ساخته بودند. فقط صحنه، مسقف بود و تماشاچیان در فضای باز می‌نشستند. به همین دلیل فقط در روز می‌توانستند به اجرای نمایش بپردازند. لژ به تماشاچیان خشن و بدبخت اختصاص داشت که نمایش را ایستاده تماشا می‌کردند و هیجان بروز می‌دادند. آنها ساده‌لوحانه و سریع به نمایش، واکنش نشان می‌دادند و حتی بعضی مواقع به

سیاه با صاسی به طرف بازیگران باقی‌مانده عدا و سنگ پرت می‌کردند. مسروب می‌خوردند، شکار می‌کشیدند. فحش می‌دادند و کتک‌کاری می‌کردند. بهترین مکان دقیقاً جلوی صحنه بود که معمولاً حمایت‌کنندگان مالی برومند و اشراف از جمله، همکاران نمایشنامه‌نویس در آنجا می‌نشستند. تئاتر سوی فروشندگان کتاب به آنجا فرستاده می‌شدند در این مکان می‌نشستند. آنها سعی می‌کردند مجسمه‌ای نباشند در حال حرکت بنشینند که طبق قوانین آن زمان این امر صرفاً خاص آن تئاتر بود و هیچ ناشری بدون اجازه حق چاپ نداشت از همین انحصاری بودن محصول، می‌توان از بسیاری جهات به حقیقت فقدان دست‌نوشته‌های شکسپیر پی برد.

تجهیزات تئاتری نیز خیلی ابتدایی و ساده بود. دکور عملاً وجود نداشت. زمانی که کمدی اجرا می‌شد سقف صحنه را با پارچه آبی می‌پوشاندند و به هنگام اجرای تراژدی سقف، مشکی می‌شد. روی درهایی که مستقیماً داخل صحنه قرار داشت و به اتاق گریم هنرپیشه‌ها، باز می‌شد یادداشتهایی چسبانده شده بود که با حروف درشت روی آنها نوشته بودند: پاریس، مجارستان، آتن. برای تماشاچیان همین کافی بود تا به هر گوشهٔ دنیا، کشانده شوند. برای بالا و پایین بردن بازیگران نیز ساده‌ترین ماشینها به کار برده می‌شد.

نقش زنان را در آن زمان، مردان و به ویژه

مردان جوان، بازی می‌کردند. ضمناً برای تهیه لباس بازیگران از پول دریغ نمی‌شد و اغلب یک شلوار برای نقش پادشاه بیشتر از کل مبلغ حق تألیف نویسنده، قیمت داشت. تعداد بازیگران در دورهٔ شکسپیر در گروه تئاتری زیاد نبود، (۸ تا ۱۲ نفره) هنرپیشه‌ها، خود تصمیم می‌گرفتند چه نمایشی را به اجرا درآورند و خودشان نقشها و نیز درآمد حاصل از آن را، تقسیم می‌کردند.

ویلیام شکسپیر وارد این دنیای تئاتری شد و سریعاً به موفقیت رسید چرا که هم‌زمان، هم، به عنوان بازیگر و هم به عنوان نمایشنامه‌نویس مشغول کار شد و خیلی زود یکی از سهام‌داران تئاتر خود، «گلوبوس» گردید.

دربارهٔ شکسپیر هنرپیشه، اطلاعات اندکی در دست است. در کل، او نقشهای درجه دوم، افراد مسن و جدّی، را بازی می‌کرد. به طور موثق، مشخص شده است که او نقش شبح را در تراژدی «هاملت» خود بازی می‌کرد. سپس سال به سال، کامل‌تر نمایشنامه‌های خود را که دارای آهنگ بحرانی بود به نگارش درآورد. در مورد بیست سال هیئت نویسندگی او در لندن و نیز، زندگی این نابغهٔ مرموز اطلاعات خیلی کمی در دست داریم. مشخصاً او دوستان و حامیان عالی‌رتبه‌ای داشت. لرد ساوت همپتون و لرد اسکس که ارتباط با آنها برای او کارساز بود. شاید در زندگی او خانمی گندم‌گون و زیبا ولی بی‌نام، قهرمان سوناتهای او، نیز بوده باشد. «رفتن» ناگهانی او در سال ۱۶۱۳ از نظر بسیاری از محققان عجیب و توجیه‌ناپذیر خوانده می‌شود. در این زمان او ناگهان تئاتر محبوب خود را ترک کرد و عازم زادگاه خود، استرد‌فورد، در اوونه، شد تا یک عمر زندگی مرفّه یک خرده‌بورژوای ثروتمند شده را داشته باشد و همان‌جا بمیرد. روایتی وجود دارد که می‌گوید که شکسپیر ۲۳ آوریل، همان روز تولّد خود، سال ۱۶۱۶ هم‌زمان با سال‌مرگ سروانتس کبیر، از دنیا رفت. آیا هم‌ولایتیهای او می‌دانستند که بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس جهان را به جهان آخرت مشایعت می‌کنند؟

آنچه که بیش از همه تعجب و شگفتی محققان را برمی‌انگیزد وصیت‌نامه باقی‌مانده از شکسپیر است که در آن کل داراییهای خود را به زنش انتقال داده بود، ولی از وارثان آثار و دست‌نوشته‌ها چیزی ذکر نکرده بود. گویا این آثار اصلاً در خانه‌اش نبودند. بدین ترتیب راز شکسپیر برای محققان رازی ناگشوده ماند، که مایهٔ حیرت همگان تا زمان حال است. بحث بی‌پایانی آغاز شد: آیا یک روستایی بدون تحصیلات منظم و مستمر که جهان و مردم آن را ندیده می‌تواند شاهکارهایی این‌چنینی خلق کند؟ شاهکارهایی که علاوه بر استعداد حیرت‌انگیز نشان‌دهندهٔ تبحر دایرةالمعارفی او بود. آثار متعددی نوشته شده است که از علم شکسپیر در رشته خاصی حکایت می‌کند: تاریخ، اسطوره‌شناسی، فلسفهٔ طبیعی، پزشکی و از جمله روان‌شناسی، طالع‌بینی، گیاه‌شناسی، پرنده‌شناسی، علم حقوق و نظایر آن و دانش او به شکل مبهوت‌کننده‌ای همه‌جانبه بود اگرچه گاهی دچار لغزش و اشتباه می‌شد. او گاهی در مسئله‌ای حتی از زمان خود نیز، جلوتر بود. بدین‌ترتیب گمانی حاصل شد که مطابق آن، شکسپیر واقعی تنها برده‌ای بود که مؤلّف واقعی آثار بزرگ انسانی با فرهنگ و تحصیلات عالیه که جهان‌شمولی رنسانس را تحقق می‌بخشد پشت آن پنهان شده بود. در نقش این نویسندهٔ مرموز، بسیاری از شخصیتهای معروف رنسانس انگلیس، از جمله فیلسوف برجسته فرانسیس بکن، کنت رتلند، کنت پمبروک، کنت داربی و دیگران مطرح شدند. بعید است اشرافیت مذهبی که تا حد زیادی خاص نبوغ شکسپیر است از دید محققان هویت تأییدشده‌ای از شخصیت این فرد عامی عجیب به دست نیاورده باشد، فردی که از شهرستانی در انگلیس به لندن آمده تا قبل از همه چیز امرار معاش کند و از سر اتفاق دهها شاهکار دراماتیک می‌نویسد تا برای دوران پیری خود آرامش و راحتی تضمین کند. هیچ‌کدام از موارد مطرح‌شده تاکنون به طور مطلق معتبر شناخته نشده‌اند. بحثها ادامه دارد، اگرچه گاهی قطع می‌شود اما دوبارهٔ با توانی سرسختانه‌تر، از سر گرفته می‌شود.

نخستین مجموعه آثار شکسپیر پس از مرگ وی در سال ۱۶۲۳ توسط دو تن از بازیگران گروه تئاتری او، همیپکوم و کاندل، منتشر شد. آنها تأکید کردند که متن کتابها، با دست‌نویسهای اصلی شکسپیر، کاملاً مطابقت دارد. از همان زمان کار متن‌شناسی آثار شکسپیر شروع شد که تا زمان حال نیز به پایان نرسیده است. در میان «آثار معتبر و اصیل» کشف‌شدهٔ شکسپیر ۳۷ نمایشنامه، ۲ منظومه و یک مجموعه از اشعار وجود دارد. آثار شکسپیر را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ اوّل (۱۵۹۱ـ ۱۶۰۱) کمدیهای «خواب شب ایوانف»، «شب دوازدهم»، «مهار نافرمانی»، «اراجیف خنده‌دار ویندز ورسکی»، «تاجر ونیزی»، «چطور شما از این خوشتان می‌آید»، «هیاهوهای بیهوده» و «تلاشهای بی‌حاصل»، تراژدیهای «رمئو و ژولیت» و «ژولی سزار» و تعدادی دست‌نوشتهٔ تاریخی از جمله «هنری ششم»، «ریچارد سوم»، «پادشاه ایوان»، «ریچارد دوم» و «هنری چهارم» که متعلق به این دوره‌اند. شکسپیر مجبور نبود الفبای هنر تئاتر را از اوّل اختراع کند. در زمان ظهور این نمایشنامه‌نویس بزرگ آتی، در لندن این هنر به بلوغ خود رسیده بود. این هنر شکل گرفته بود و زمینه برای به ظهور رسیدن نبوغ نویسنده، آماده بود. دنیای ظریف و ساده جان لیلی

(۱۵۵۴ـ ۱۶۰۶)، تیتانیزم تراژیک کریستوفر مارلو (۱۵۶۴ـ۱۵۹۳)، موضوعات جذّاب روبرت گرین (۱۵۵۸ـ۱۵۹۲)، دراماتیسم شدید توماس کید (۱۵۵۸ـ۱۵۹۴)، همه و همه به تئاتر شکسپیر که تنوع ژانرهای دراماتیک و مهارت روشهای سبکی را نمایش می‌داد ملحق شدند. اغلب آثار تاریخی را به نخستین آثار شکسپیر، نسبت می‌دهند. این ژانر در تئاتر انگلیس مستقل از سنّت یونان ایجاد شد و خیلی کامل به خواسته‌های ملی، پاسخ داد. تاریخهای منثور ژانر ادبی مشهور قرون وسطای انگلیس بود که شکسپیر بعدها موضوعات تراژدیهای بزرگ «شمالی» خود را از آنها گرفت. بیشترین توجه را او به تاریخ خالینشد (۱۵۷۷) جایی که به ویژه از داستان غم‌انگیز پرنس دانمارکی، گفته

شده بود معطوف داشت.

ژانر تاریخی بر اساس سنتهای تئاتر قرون وسطی، شکل گرفت. اما اگر در تئاترهای رمزی مذهبی که در میان تماشاچیان اروپایی قرون وسطی، معروفیت و محبوبیت داشت، سرنوشت جهان به شکلی استعاری نشان داده شده بود، در عوض دست‌نویسهای تاریخی به سمت مسائل ملی میهنی که در مرکز آن سرنوشت کشور قرار داشت جهت‌گیری شدند، مسائل قانون‌گذاری، حق سلطنت و حیات اجتماعی که به طور آشکار معاصران شکسپیر را که هنوز در خاطر خود حوادث اغتشاشات خونین فئودالی را به یاد داشتند نگران می‌کرد.

به همین دلیل موضوع اصلی تاریخ نوشته شکسپیر، شکل‌گیری نظام حکومتی کشور انگلستان می‌باشد که تنوع ژانری و موضوعی آنها را تعیین کرد. درخشنده بودن طرز تفکر و نگرش شکسپیر در کمدیهای او، بیان شده است. کمدیهای یونان باستان به طور غالب هجوی و رفتار توصیف‌گرانه بود. در تئاتر قرون وسطی نیز، کمدی به طور کامل به ژانر «پایین» تعلق داشت و بر آن هزل میدانی نمایش مضحک، حاکم بود. معروف‌ترین نوع از انواع این کمدی، نمایش مضحک می‌باشد که در آن بازیگران بیانگر تیپ اجتماعی خاص خودند؛ وکیل تردست و حقّه‌باز، کشیش فاسق، کشاورز حیله‌گر. متن کمدیهایی که اغلب در شهرهای دورهٔ قرون وسطی به اجرا در می‌آمد توسط علایق پول‌پرستانه بازیگران آنها تعیین می‌شد. شکسپیر امکانات جدیدی برای کمدی فراهم ساخت ضمن اینکه آن را شاعرانه و حتی آن‌گونه که طبق معمول گفته می‌شود رمانتیک ساخت. کمدی او در زمینهٔ جدید و فرهنگ‌سازی شدهٔ دورهٔ رنسانس اروپا، که از قوانین اخلاقی شناخت پیدا کرده بود و هنر را کپی فاحشی از واقعیت نمی‌دانست بلکه آن را تجسّم طبیعت آرمانگرایانهٔ انسان می‌دانست، رشد کرد. بنابراین، دیگر عنصر هجوی سنّتی، نقش اصلی را در کمدیهای شکسپیر ندارد و اغلب به کل، حذف می‌شود. برای او حتی منابع الهام کمدی، عوض می‌شود.

شکسپیر و تماشاچیان حق‌شناس او که چهارصد سال پس از او علاقه به کمدیهایش را از دست نداده‌اند به چه چیزی می‌خندند. موضوعات خنده‌دار، زودتر از همهٔ انواع ژانرها کهنه می‌شود و گاهی آنچه که بیست سال پیش موجب شادی و خنده می‌شد حالا برای نسل جدید دلگیرکننده و بی‌مفهوم می‌گردد. پس برای اینکه یک کمدی چهار قرن زنده بماند باید در تعبیر و مفهوم خنده‌آور بودن جامعیت لازم را داشته باشد که در نوآوری شکسپیر موجود است. اساس موضوع خنده‌آور در کمدیهای او فراز و نشیبهای عشق است که در همهٔ زمانها تکرار می‌شود. اما سرچشمه‌های آنها یا در پیش آمدن شرایط غیرعادی یا در هوی و هوسهای تمایلات کمدی موقعیت یا کمدی شخصیتهاست. مجرای موضوعی کمدیهای شکسپیر به ندرت فکر و اندیشه خود نویسنده بود. او اغلب از موضوعات یونان باستان و موضوعات تاریخی استفاده می‌کرد و آنها را به زمانها و داستانهای مشهور تبدیل می‌ساخت. او بیشتر از همه داستانهای ایتالیایی و نمایشنامه‌های اجداد و معاصران خود را مورد توجه قرار می‌داد. تنها تراژدی شکسپیر، رومئو و ژولیت نیز به نخستین دورهٔ نویسندگی شکسپیر برمی‌گردد. رومئو و ژولیت در دورهٔ رنسانس خیلی معروف بود اما تا زمان شکسپیر، هنوز به صورت ادبی درنیامده بود. از خانواده‌های ایتالیایی متخاصم، مونته‌کی و کاپولتی، دانته نیز در «کمدی الهی» خود («برزخ» ششم، ص۱۰۶) یاد کرده است. موضوع دشمنی خانوادگی که مانع به هم رسیدن عشاق می‌شود از موضوعاتی بود که به اندازه کافی در ادبیات قرون وسطی به آن پرداخته شده بود اما در دورهٔ رنسانس که حق انسان برای دستیابی به خوشبختی و انتخاب آزاد را از اهداف زندگی می‌داند مفهومی خاص پیدا می‌کند. این موضوع بیهوده نظر شکسپیر را به خود جلب نکرده بود. او در رومئو و ژولیت حقیقتاً تصوّرات بشری را از عشق، همچون نیروی هماهنگ‌کنندهٔ تواناییها که در خود توانایی جسمانی و روحانی را جای می‌دهد، بیان کرد. گفت‌وگوی عاشقانه رومئو و ژولیت در صحنهٔ ملاقات شبانه بیهوده به شیوهٔ آسمانی و مقایسه‌ای نبوده است. این احساس ضمن اینکه سر راه خود همه موانع را از بین می‌برد به صورت خودکار و قوی شعله‌ور می‌شود. اتفاقی نیست که جریان واقعه در تراژدی شکسپیر کلاً پنج شبانه‌روز طول می‌کشد و در طول آن عشاق، تمایلات جوانی خود، از نخستین ملاقات تا فرجام تراژیک آن را از سر می‌گذرانند و در مورد اتحاد خود، هماهنگی مطلوب را به دست می‌آورند. این شروع هماهنگ‌کننده که بر دشمنی و مرگ، غلبه می‌کند، پایان خوش تراژدی شکسپیر را تعیین می‌کرد. خانواده‌های مونته‌کی و کاپولتی پس از آشتی در کنار اجساد فرزندان خود، تصمیم می‌گیرند مجسمه‌هایی طلایی از رومئو و ژولیت بسازند.

دورهٔ دوم خلاقیّت شکسپیر را بهتر است «تراژیک» نامید. این مسئله نه فقط به اینکه ژانر اصلی او تراژدی است مرتبط می‌شود بلکه با خصوصیات کلی دیدگاههای شکسپیر در دوره پختگی او نیز هماهنگ است که در آن نیم‌روز تابناک و نورانی جای خود را به سایه‌های زننده

شبانه می‌دهد.

تغییر و تحول در روحیات شکسپیر خیلی شدید بود و به طور مشخص با حوادث سیاسی واقعی انگلیس که رابطه‌ای مستقیم با شکسپیر داشت، مرتبط بود. چنان که معروف است او با گروههای جوان و اشراف بانفوذ دوستی داشت و پاتوق آنها تئاتر «گلوبوس» بود. در سال ۱۶۰۱ دادگاه حکم اعدام لرد اسکس را که متهم به خیانت به کشور بود صادر کرد و پس از آن اسکس را اعدام کردند. در این حکم، اسم لرد ساوت همپیتون نیز بود که به حبس محکوم شده بود، کمی قبل از این جریان شکسپیر تراژدی «ژول سزار» را می‌نویسد که در مرکز آن، جریان توطئه سیاسی و سرنوشت

غم‌انگیز بروت قرار دارد که کشتن ظالم را از جوانمردانه‌ترین اقدامات می‌داند امّا موفق نمی‌شود ظلم و استبداد را نابود کند. شکست اخلاقی بروت خط و مشی روانشناختی مستقل این تراژدی بزرگ را تشکیل می‌دهد و دقیقاً در همین زمان فکر هاملت در شکسپیر متولّد می‌شود که پیدایش آن شروع مرحلهٔ جدیدی در نویسندگی اوست.

افسانه مربوط به پرنس دانمارکی، آملت، نخستین بار در کتاب ساکسون گراماتیک تحت عنوان «تاریخ دانمارکیها» (سال ۱۲۰۰) ارائه شد که بعدها هولینشد نیز از آن استفاده کرد.

هاملت، پیش‌درآمد خاصی است نسبت به همه تراژدیهای بزرگ شکسپیر. با توجه به ویژگیهای تنشی می‌توان در تراژدیهای شکسپیر دو نوع خاص آن را، از هم متمایز کرد: «عاملی» که روی قهرمانان و برده‌های هوس متمرکز شده و «متعاملی» که در مرکز آنها مسئله وضعیت دنیا قرار دارد. ویژگی هاملت این است که هر دوی اینها را با هم ترکیب می‌کند و به همین دلیل به عنوان یکی از پیچیده‌ترین تراژدیهای شکسپیر که مورد تفاسیر ضد و نقیض هم قرار گرفته‌اند، باقی می‌ماند.

طبیعت و ذات تنش، که ویژگی ژانری تراژدی را تعیین می‌کند با قوانین حتمی مقرر ارتباط دارد. تراژدی نیاز به مقیاسی فلسفی، دوران‌ساز و جهانی دارد. قهرمان تراژدی نمی‌تواند مسائل شخصی را حل کند. سرنوشت او در حرکت زمان یا تقدیر، قرار گرفته است و ارادهٔ آزاد با نیروهای غیر اختیاری زندگی برمی‌خورد و او را به شکست و مرگ محکوم می‌کنند. علاوه بر آن فاصله زمانی و زیبایی‌شناختی خاصی، بین قهرمان تراژدی و تماشاچی لازم است که شرط لازم بر تخلیه هیجانی است. به همین دلیل مدتها این باور وجود داشت که تراژدی مهمان نادری بر هنر جهان است.

در تراژدیهای دورهٔ پختگی شکسپیر که با هاملت شروع می‌شود ویژگی خاصی وجود دارد که تقابل و تضاد آن را با دور اوّل تشکیل می‌دهد. اولاً خود زمینه عمل شدیداً عوض می‌شود. بیهوده نیست که هاملت، مکبث و شاه لیر را تراژدیهای امروزی می‌نامند. در این تراژدیها ویژگی تیرگی، شب و سرما، حاکم است: «چقدر هوا سوز دارد، یخبندان شدیدی است.»[۵] این را هاملت زمانی که روی دیوارهای قلعه در انتظار شبه ایستاده است می‌گوید. گوراسیو نیز با او تکرار می‌کند: «هوا گزنده و بی‌رحم است».[۶] رعد و برق و تگرگ بر سر شاه لیر بیچاره، فرو می‌ریخت. ثانیاً در تراژدیهای جدید طرح تنش و اختلاف، به طور اصولی عوض می‌شود، همان گونه که برای مثال در تراژدی اولیه او رومئو و ژولیت، بروز کرد. دیگر برخورد و تقابل عشقی، مرکز سوژه نیست و در سوژهٔ اصلی جدید، سرنوشت انسان در عرصهٔ وضعیت بحرانی جهان قرار می‌گیرد. ثالثاً در مقابل قهرمان تراژیک شکسپیر، وظیفهٔ حل مسائل غیر شخصی قرار داده می‌شود، مسائلی که به اساس هستی اشاره می‌کند و سرنوشت او را به طور اجتناب‌ناپذیر به سوی فرجامی تراژیک می‌برد. هاملت شکسپیر به دلیل جهانی بودن فکر آن، پیش درآمد خاصی برای دوران پختگی او می‌شود.

آخرین دورهٔ نویسندگی شکسپیر(۱۶۰۹-۱۶۱۳) با سبک جدید نویسندگی او، کمدیِ تراژیک، ارتباط دارد. کمدی تراژیک سبکِ معروف تئاتر اروپا، در دورهٔ باروک می‌باشد. خود اسم این سبک به ظاهر به معنی ترکیب دو سبک تراژدی و کمدی است که از نظر نشانه‌های هنری، کاملاً متفاوت است. این سبک به شکسپیر دورهٔ آخر، خیلی نزدیک بود و به او اجازه می‌داد تا از شدت تراژیک بودن آثار دورهٔ دوم کم کند و اتوپیایی ایجاد کند که به ویژه در بهترین نمایشنامه‌های دورهٔ آخر، «طوفان»، حس می‌شود.

ژان‌باتیست‌مولیر

از میان نوابغ ادبیات جهان، ژان باتیست مولیر، جایگاه ویژه‌ای دارد. اعتبار ادبی ارزنده مولیر را شخصیتهای سرشناس و معتبر سه دهه اخیر تأیید کرده‌اند: ولتر، در قرن هجده، بالزاک در قرن نوزده و رومن رولان، در قرن بیست. کمدی‌سازان تقریباً، سراسر دنیا، از مدتها پیش مولیر را به عنوان پیش‌کسوت تئاتر به رسمیت شناخته‌اند. کمدی مولیر تقریباً به همه زبانهای دنیا ترجمه شده است. نام مولیر در همهٔ آثار مربوط به تاریخ ادبیات جهان می‌درخشد. شعار مولیر: «هدف کمدی، توصیف کمبودها و نواقص بشری و به ویژه نواقص معاصران ماست.»[۷] مولیر از بسیاری جهات اساس زیباشناختی نمایشنامه‌نویسی رئالیستی دورهٔ جدید را بنا نهاد. بدین ترتیب آثار مولیر ارزش تاریخی بالایی کسب کرد و به مفهوم آشکار به عنوان الگو درآمد.

آثار این کمدی‌ساز برجسته، اغلب نقد و ارزیابیهای متفاوتی به خود دیده است. برخی از معاصران، ضمن بحث با طرفداران «سبک آکادمیک مولیر» که نقش اخلاق‌گرای کسل‌کننده را به او نسبت می‌دادند و او را نویسنده موضوعات اجتماعی بی‌مزه می‌دانستند که البته دادن این نسبتها به او عجیب بود. عده‌ای بر این عقیده‌اند، که مولیر فقط به فکر خنداندن بیننده بوده است.

ژان باتیست پوکلن (اسم واقعی مولیر پوکلن بود) در سال ۱۶۲۲ به دنیا آمد. پدرش، ژان پوکلن، دکوراتور داخلی دربار بود. مولیر، در کودکی مادر خود را از دست داد و تحت سرپرستی پدربزرگ خود، لویی کرسه، قرار گرفت و بعد به کالج کلورمونسک سپرده شد که بهترین موسسهٔ آموزشی کشور بود. ژان باتیست هم بهترین دانش‌آموز آنجا شد و شوق به تحصیل ادبیات و فلسفه، خیلی زود در او بروز کرد. با پشتکار و عشق تمام، اشعار فلسفی لوکر تسه‌کار «در مورد طبیعت غذاها» را که دایرةالمعارف مشهور ماتریالیسم روزگار قدیم بود، ترجمه کرد. از نوجوانی، گرایش فکری مولیر به تعالیم فیلسوف ماتریالیست فرانسوی، بی‌یر گاسندی بود. دوستان مولیر نیز، افراد خاصی بودند. هنوز جوان بود که با علاقه‌مندان به فلسفه و ادبیات آشنا شد. مثلاً کلود شاپل که ذهنی طنزپرداز داشت و بعدها هجونویس شد، یا فرانسوا برنه که بعدها نویسندهٔ متهور رسالات سیاسی گردید. یا نمایشنامه‌نویس و فیلسوف سیرانو دبرژراک.

مولیر در محل زندگی خود با، د آسوسی، شاعر عیّاش و تجمل‌گرا و برادران پی‌یر و تام کارنل دوست گردید. در پاریس هم، با دپروی جوان، بوآلو، لاموت د وایه فیلسوف، نینن د لانکو که زنی آزاداندیش بود، سابلیر که خانمی روشنفکر بود، ژان راسین جوان و بالاخره لافونتن رفت و آمد و معاشرت داشت.

وحدت، خلاقیت ادبی و بازیگری در واقع ویژگی مشخصهٔ نبوغ مولیر است. نمایشنامه‌نویس بزرگ فرانسه ورود به دنیای تئاتر را با بازیگری آغاز کرد و در تمام عمر خود، هنرپیشه باقی ماند. این وضعیت دارای اهمیت زیادی است.

مسئله این نیست که مولیر با حضور روی صحنه به شناخت بهتر قوانین تئاتر کمک کرد بلکه او با سی سال روی صحنه بودن و با تکنیک خاص تئاتری خود، هم سنّت بی‌وقفه تئاتر فرانسه را ادامه و هم آن را با اصول ژانر کمدی عالی، هماهنگ کرد و گسترش داد. نه فقط در خود صحنه تئاتر مولیر، بلکه در کل ساختار درونی کمدیهای او، رکن و عنصر بازی میدانی آزاد، فرم آزاد، اجرای تئاتری فردی، رنگهای روشن ماسکها، دینامیک ساخت بیرونی عمل، حفظ می‌شود ضمن اینکه تیپهای امروزی به روی صحنه ظاهر می‌گردند و اصول زندگی و آداب حقیقی زندگی، نمایش داده می‌شود.

مولیر با قدم گذاشتن در مسیر تئاتر در سالهای جوانی خود ـ برای این منظور او از مشاغل وکالت و «طرّاحی داخلی دربار» صرف‌نظر کرد ـ سرشار از امید می‌شود. او با خانواده بژارف که شیفتهٔ تئاتر بودند دوستی کرد. دختر بزرگ خانواده، مادلن، بازیگر باتجربه‌ای بود. مولیر در پی علاقه به مادلن، به تئاتر نیز علاقه‌مند شد. طبیعی است که او آرزو داشت با محبوب

خود، در برنامه‌های تئاتری، شرکت کند. آیندهٔ دلفریبی تداعی شد اما او هنوز فقط سوزنی به تئاتر می‌زد. اما بدبختی او فقط در انتخاب اشتباه هم‌بازی نبود. گروه تئاتری آماتوری که مولیر وارد آن شده بود به دلیل اجرای برنامه‌های غیر اُرجینال، و نیز، تکنیک ضعیف بازیگری نتوانست با دو گروه تئاتری باثبات پاریس، بورگوندس و ماره، رقابت کند و به سختی دورهٔ تئاتری سال ۱۶۴۱ را گذراند. تئاتر زیر قرض رفت و مولیر که مسئولیت مالی آن را به عهده داشت به زندان افتاد. با این حال شور و شوق جوانی از بین نرفت. با ترک پایتخت نامهربان، آنها عازم شهرستان شدند و دوازده سال در آنجا اقامت کردند. سالهای اقامت مولیر در شهرستان، هم‌زمان بود با دورهٔ هولناک فروندا (۱۶۴۸- ۱۶۵۳) زمانی که شورشهای مبتنی بر «اصول خونین» جای خود را به قیامهای مردمی داد و هر دو جنبش ضد حکومتی در یک جریان واحد به هم پیوست. شهرهایی که گروه تئاتری مولیر، در آن به اجرای نمایش می‌پرداختند هیچ‌گاه مجاور با شهرهای درگیر جنگ نبود. اگرچه تمامی این روشها موفقیتی را بشارت نداد، اما قهقهه‌ها و تشویقها، برای مولیر، کافی بود. سالها می‌گذرد و مولیر در بحثی جدّی می‌گوید: «به عقیدهٔ من، مهم‌ترین اصل، خوش آمدن است. نمایشنامه‌ای که به این اصل برسد نمایشنامه خوبی است.» البته این اصل مولیر را، نه کتابها و نه دانشمندان نویسنده، تعلیم نمی‌دهند بلکه صحنه و موقعیت خاص آن است که آموزش می‌دهد. نمایشهای خنده‌دار مولیر، مثل «حسد باربوله» یا «دکتر پرنده» کوچک بودند اما فکر بزرگی در خود داشتند که همانا، شکل‌گیری کمدی نوین بود. زیرا به گفته ادیب فرانسوی ک. لانسول آن «عرصه مردمی است که کمدی با ریشه‌های خود در آن حرکت می‌کند.»

در سالنهای تاریخی پنج ساله تئاتر جهان، از سال ۱۶۶۴ تا ۱۶۶۹ که در آن «تارتوف»، «دون ژوان»، «مردم‌گریز»، «ژرر داندن» و «خسیس» نوشته شده، مولیر، فقط با پنج سال آفرینش با هاملت، اتللو، و شاه لیر مقایسه گردیده است.

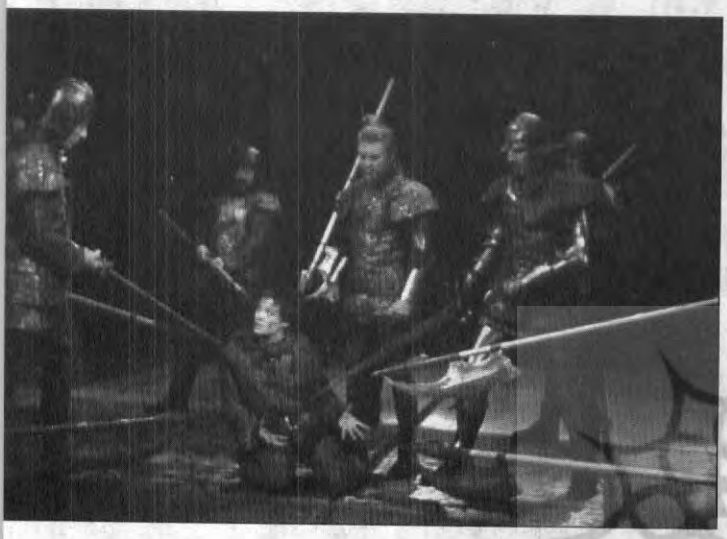
آنتون‌پاولویچ‌چخوف

چخوف، در تاگانروگ، و در خانواده‌ای بداقبال، که خیلی زود دچار ورشکستگی تجاری شد، به دنیا آمد. دوران کودکی و جوانی او روزهای عادی دانش‌آموزی و دانشجویی بود. در سال ۱۸۸۴ دانشکده پزشکی دانشگاه مسکو را به پایان رساند. هم زمان با سالهای اول دانشجویی، مطالب بسیاری در مجلات «بودیلینک»، «آسکولکی»، «زریتل»، «اسورچوک» و «استریکوزا» چاپ کرد. سبک نوشته‌های او، داستانهای فکاهی کوتاه، مقالات فکاهی انتقادی و حتی زیرنویسهای کاریکاتور و تصاویر بود.

دقّت نظر ذاتی، خوش‌مشربی و تأثرات برگرفته از حرفهٔ پزشکی، در خلاقیت آشوشا چخانته (در آن سالها اغلب او را با این نام مستعار صدا می‌زدند) با وفور موضوعات، مضامین و شخصیتها، بیان می‌شد. بعدها چخوف از خودش به دلیل آن همه «بدبختی» توصیف‌شده در داستانهایش، تعجب کرد. نمایشنامه «یتیم» را که در طول حیات نویسنده به چاپ نرسیده و در واقع هستهٔ نمایشنامه‌نویسی آتی او بود می‌توان به دورهٔ اولیه نویسندگی و شاید حتی دورهٔ دانشجویی چخوف نسبت داد. دقیقاً در همین زمان، روش هنری خاص چخوف، اختصارگویی و بی‌طرفی ظاهری، شروع به شکل‌گیری می‌کند، به طوری که نخستین سطور آخرین داستان او، «ویلون روتچیلد» (۱۸۹۴) بلافاصله خواننده را با افکار تابوت‌ساز، یاکف، و کل ساختار روحی عبوس او، آشنا می‌کند: «شهر کوچک بود، کوچک‌تر از روستا، و فقط پیرهایی که به ندرت پیش می‌آمد، بمیرند در آن زندگی می‌کردند و این خیلی تأسف‌آور بود. بیمارستانها و زندانها خیلی کم درخواست تابوت می‌کردند. در یک کلام، کار و کاسبی خراب بود.» چخوف، در توصیف طبیعت نگارش اختصاری خاصی دارد که با جزئیاتی دقیق، گویا و خوب، دسته‌بندی شده و احساس واحدی را ایجاد و القاء می‌کند: «روی سدّی که نور ماه به آن پاشیده شده بود سایه‌ای دیده نمی‌شد؛ روی آب، گردن یک بطری شکسته می‌درخشید ... چیزی حرکت نمی‌کرد. آب و ساحل خوابیده بودند. حتی ماهی شلپ‌شلوپ نمی‌کرد ...» («گرگ»، ۱۸۸۶).

اساس نمایشنامه‌نویسی چخوف، با توجه به دست‌آوردهای ادبیات روسیه به ویژه آثار دراماتیک ایی.س.تورگیف و ا.ن.آستروفسکی پایه‌گذاری شد. چخوف گامی به جلو، در عرصهٔ هنر تئاتر جهانی است. او ضمن اینکه دست‌آوردهای جدیدی را به تجربهٔ پیشینیان بزرگ خود می‌افزاید و به امکاناتِ توصیف زندگی، عمق و گسترش می‌بخشد، مرحله نوینی را در توسعه نمایشنامه‌نویسی، آغاز می‌کند. نوآوری هنری چخوف در نوع خود منشأ توسعه آتی هنر نمایشنامه‌نویسی در سراسر جهان شد.

در نمایشنامه‌های سالهای ۱۹۰۰-۱۹۹۰ چخوف به طور پیوسته و مصمم از هرگونه تمرکز بر موضوع، تنش در توسعه عمل و افکتهای نمایشی، امتناع می‌کند. به عبارت دیگر در نمایشنامه‌های او امتناع از حوادث همچون امتناع از اصول نهضت تئاتری، به طور آشکار حس می‌شود. حتی تأثیرگذارترین صحنه‌ها، مثل صحنه‌های خودکشی قهرمان یا دوئل منجر به مرگ («مرغ دریایی»، «سه خواهر») از صحنه نمایش او بیرون برده می‌شود. صحنهٔ حراج در «باغ آلبالو» چطور می‌توانست اجرا



شود اگر که چخوف می‌خواست آن را به طور مستقیم توصیف کند؟ وخامت اوضاع، مزایده، دخالت غیر منتظره لاپاخین، قمار، سر و صدا و هیجان حضّار، سردی و مأیوس شدن تدریجی گایف و ...، اما چخوف اینها را نمایش نمی‌دهد. پیشینیان و معاصران چخوف، این صحنه‌ها را کارسازترین و مؤثرترین صحنه‌ها می‌دانستند، اما چخوف به دلیل اینکه نتایج او را جذب نمی‌کرد از توصیف آنها سر باز می‌زند.

اصل بنیادین زیبایی‌شناختی چخوف به مفهوم حقیقت‌نمایی ناتورالیسی، ملال‌آور نیست بلکه اعتراضی بر توصیف عجولانه موضوعات من‌درآوردیِ قهرمانان متکبر و نقشهای تئاتری کهنه است. چخوف در تفحصات سبکی خود، از این اصل پیروی کرد. او هم موضوعات نمایشنامه‌های خود را ساخت و هم، ویژگیهای قهرمانان خود را بیان نمود و هم، زبان قهرمانان خود را توصیف کرد.

پی‌نوشت

۱. دینی.
۲. نمایش بر اساس موضوعات انجیل.
۳. (Farce)
۴. نوعی قایق که بیشتر در ونیز به‌کار می‌رود. (م)
۵. پرده اول، صحنه چهارم.
۶. همان.
۷. بوآلو، هنر شعر، مسکو، ۱۹۳۷، ص ۷۷.