

آرمان‌گرایی در بن‌بست: نگاهی به نمایشنامه‌ی *فراوانی* اثر دیوید هر

حسین پیرنجم‌الدین*

استادیار دانشکده‌ی زبان‌های خارجی دانشگاه اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۶/۵/۱۶، تاریخ تصویب: ۸۶/۸/۱۲)

چکیده

این گفتار به بررسی مضمون اصلی (تقابل میان آرمان‌خواهی و جامعه‌ای منحط) و نیز اهمیت نمایشنامه‌ی *فراوانی* (۱۹۷۸) اثر دیوید هر، نمایشنامه‌نویس معاصر انگلیسی می‌پردازد. *فراوانی*، روایتی است فردی در بافتی تاریخی. روح سرکش شخصیت محوری این اثر نمودار شور تحول‌خواهی و آرمان‌گرایی دهه ۱۹۶۰ است که انبوه نمایشنامه‌نویسان جوان آن زمان نیز، از جمله دیوید هر، دستخوش آن بودند. تلخکامی این آرمان‌خواه در مواجهه با انحطاط روزافزون بریتانیای پس از جنگ جهانی دوم (در دوران رونق و «فراوانی») نقدی است کوبنده بر جامعه‌ای اخلاق‌زدوده و سترون که بذر آرمان‌گرایی در آن بخت رویدن ندارد. نگارنده می‌کوشد جایگاه این نمایشنامه را در مجموعه آثار هر و همچنین درام‌نویسی معاصر انگلیسی بررسی کند. در این مقاله تأکید می‌شود که اثر مورد بحث را باید نقطه عطفی (هم از حیث مضمون‌پردازی و هم از حیث سبکی) در کارهای نویسنده‌ای شمرد که سیر تطوّر مضامین و رویکردهای آثارش (فاصله گرفتن از رادیکالیسم و میل به لیبرالیسم و محافظه‌کاری) و نیز زندگی حرفه‌اش (گذار از «حاشیه» به «مرکز» درام‌نویسی انگلیسی) نمودگار و نمایه‌ای است از یکی از مهمترین الگوها و روندها در درام‌نویسی انگلیسی بعد از جنگ جهانی دوم تاکنون.

واژه‌های کلیدی: دیوید هر - *فراوانی* - آرمان‌گرایی - انحطاط - درام انگلیسی معاصر

مقدمه

دیوید هر (David Hare ۱۹۴۶-) نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر و سینماست. او از مطرح‌ترین و پرکارترین نمایشنامه‌نویسان انگلیس به شمار می‌رود که پس از طی راهی طولانی به «نمایشنامه‌نویس ملی بریتانیا» (بواریو، ۲۵) تبدیل شده است. او را «موفق‌ترین (درمعنای عام و متعارف کلمه)» نمایندهٔ درام‌نویسی چپ‌گرای انگلیسی و «چهره‌ای کلیدی» با جایگاهی تناقض‌آمیز می‌دانند (اسپنسر، ۴۷).

هر بلافاصله پس از اخذ مدرک کارشناسی ارشد از دانشگاه کمبریج در ۱۹۶۸، یکی از گروه‌های نمایشی تجربه‌گرای آن دوره را تأسیس کرد. این که آغاز فعالیت هنری او مصادف با اوج اعتراضات جنبش دانشجویی اروپا و آمریکا در آن زمان شد گویای نکات بسیاری درباره این نویسنده است. هر با چپ‌گرایی افراطی آغاز کرد ولی این اواخر، البته، به محافظه‌کاری گراییده است. هر برخی نمایش‌های گروه نمایشی خود را کارگردانی کرد و اولین اثر خود، چگونه ترقی کردن بروفی (۱۹۶۹) (*How Bruphy Made Good*)، را برای این گروه نوشت. نمایش‌هایی چون لکاته (۱۹۷۰) (*Slag*)، نمایشگاه بزرگ (۱۹۷۲) (*The Great Exhibition*) و مفصل (۱۹۷۴) (*knuckle*) جایگاه هر را در نمایشنامه‌نویسی معاصر انگلیس تثبیت کرد. هر را ناقد و هجوپرداز طراز و ظریف‌کار می‌دانند؛ تقریباً تمام جوانب و مسائل جامعه انگلستان، و تا حدی غرب، در نقد و طنز ظریف او موضوعیت می‌یابند. این رویکرد در آثار اخیر او نیز بارز است.

نمایشنامه فراوانی (۱۹۷۸) (*Plenty*)^۱ نقطهٔ عطفی در آثار هر به شمار می‌رود. هر این نمایشنامه را درست در پایان دههٔ نخست فعالیت هنری اش نوشت، پس از آن به خارج رفت و تا چهار سال بعد اثری روی صحنه نبرد. این اثر را می‌توان هم از حیث مضمون و هم از حیث شگردپردازی چکیده و زبدهٔ نمایش‌پردازی هر به شمار آورد. مضامین کلیدی نمایش‌های پیشتر او را در بالیده‌ترین شکل‌شان نشان می‌دهد (اینس، ۲۰۶) و همچنین دربردارنده درونمایه‌ها و دل‌مشغولی‌های آثار بعدی هر است. این اثر تنها کار هر بود که اجرای آن در آمریکا با استقبال چشمگیری روبرو شد (دایرةالمعارف بریتانیکا، ۲۰۰۳).^۲ از روی این نمایش

۱- تمام ارجاعات به این نمایش و دیگر نمایش‌های هر، مشخص شده با ذکر شماره صحنه و صفحه در متن، به منبع ذیل است: *David Hare: Plays I* (London and Boston: Faber and Faber, 1996). ترجمهٔ فارسی این نمایش به قلم نگارنده در دست چاپ است.

۲- شاید دلیل این استقبال علاوه بر تب و تاب جنبش دانشجویی، فضای به وجود آمده در اثر جنگ ویتنام بود.

در ۱۹۸۵ فیلمی نیز تهیه شد که فیلمنامه آن را خود هر نوشت که باز هم بهترین کار او در زمینه فیلمنامه‌نویسی محسوب می‌شود.^۱ در آن چه از پی می‌آید به مضمون آرمان‌گرایی به عنوان یکی از مضامین مرکزی آثار هر در یکی از مهمترین نمایش‌های او می‌پردازیم. این گفتار در پی نشان دادن اهمیت فراوانی است به مثابه نمایه و نموداری از دغدغه‌های اصلی هر - و درام‌نویسی انگلیسی در دوره پس از جنگ جهانی دوم - و نیز اثری که به نوعی پیش‌تاباننده سیر تطوّر آثار بعدی نویسنده آن است.

بحث و بررسی

از «دار و دسته وحشی» تا سِر دیوید هر

برای روشن شدن جایگاه درونمایه تقابل میان آرمان‌خواهی و جامعه‌ای منحط در نمایشنامه مورد بحث، و به طور کلی در مجموعه آثار هر، مروری مختصر بر مضامین کلیدی نمایشنامه‌های پیش و پس از فراوانی ضروری می‌نماید.

دیوید هر منتقد اجتماعی - سیاسی کهنه‌کاری است. او که از پرکارترین و موفق‌ترین درام‌نویسان انگلیسی پس از جنگ جهانی دوم است، بزرگترین نمایشنامه‌نویس سیاسی در قید حیات انگلیس هم لقب گرفته، کسی که کارهایش او را سر سلسله نمایشنامه‌نویسان نسل پس از ۱۹۶۸ کرده است (اینس، ۲۰۴). به قول مایکل بلینگتون (۲۰۰۲) هر از آن گروه نویسندگانی است که برآند «با رسانه نمایش نبض اخلاقی بریتانیا» را بگیرند. در ابتدا رویکرد او در این راستا چنان هنجارشکنانه و بی‌پروا بود که در آغازین سال‌های دهه هفتاد میلادی او را (همراه اوارد برنتن، اسنو ویلسون و هاوارد بارکر) عضوی از گروه «دار و دسته وحشی» (Bunch The Wild) می‌دانستند (فرهنگ زندگینامه ادبی، ۲۰۰۷).

لکاته (۱۹۷۰) اولین اثر هر بود که روی صحنه رفت و در آن فمینیسم رادیکال هجو شده است. تلاش سه زن برای گرداندن مدرسه شبانه‌روزی دخترانه، و گریز از نظام مردسالارانه، به طرز رقت‌باری به شکست می‌انجامد. به نظر نگارنده، این اثر را می‌توان نوعی به بن بست رسیدن آرمان‌خواهی خیالبافانه انگاشت. در لکاته، چنان که در بسیاری از دیگر آثار هر،

۱- شاید شهرت هر در سینما از تئاتر کمتر نباشد. دیگر فیلمنامه‌های فیلم شده هر عبارتند از: *Wetherby* (۱۹۸۵)، *پاریس در شب Paris by Night* (۱۹۸۸)، *بی‌بند Strapless* (۱۹۸۹)، *وحد پنهان The Secret Rapture* (۱۹۹۳) بر اساس نمایشنامه‌ای از خود هر) و *ساعت‌ها The Hours* (۲۰۰۲)، بر اساس رمانی از مایکل کانینگهام.

شیفتگی نویسنده به «آنچه پشت درهای بسته می‌گذرد» آشکار است (سیرز، ۲۰۰۴). نمایشگاه بزرگ (۱۹۷۲) با تصویر کردن فساد یک نماینده حزب کارگر، به انتقاد از سیاست‌های این حزب در دهه ۱۹۶۰ می‌پردازد. نمایشنامه مفصل (۱۹۷۴) در قالب داستانی جنایی «تباهی اخلاقی جامعه مدرن» را هدف می‌گیرد (همان). این اثر دربردارنده یکی از کوبنده‌ترین نقدهای هر بر سرمایه‌داری است. کرلی، که پدر بورس‌بازش پول‌پرستی ریاکار و ظاهرالصلاح است، سرمایه‌سالاری را این‌گونه تعریف می‌کند: «گرد کردن پول و خرد کردن انسان» ("The making of money. The breaking of men.") (هر، ۳۰۹). خواهر کرلی دختری است آرمان‌خواه و دارای تعهد اجتماعی که ناپدید شده و احتمالاً به قتل رسیده است. در چنین مدینه ضالّه‌ای، آرمان‌گرایی یعنی خودکشی (اینس، ۲۰۵). اوضاع زمانه حجت را بر همه تمام کرده زیرا، همان‌طور که کرلی می‌گوید، دیگر «هیچ بهانه‌ای باقی نمانده» (هر، ۲۹۵). *براسنیک* (*Brassneck*) (۱۹۷۴) با همکاری هاوارد برنتن) نیز به فساد نظام مبتنی بر سرمایه‌داری می‌پردازد. در این نمایش، کار غولی صنعتی از بورس‌بازی به قاچاق مواد مخدر می‌کشد. چپ‌گرایی تند، یا به تعبیری شعارزدگی و ایدئولوژی‌زدگی هر، در *فانشن* (*Fanshen*)، به سال ۱۹۷۶، اوجی تازه می‌یابد. این اثر که تصویری بیش و کم مثبت از انقلاب مائوئیستی چین ارائه می‌کند، درباره گروهی دهقان چینی است که می‌کوشند خود را با پیامدهای انقلاب (گذار از مالکیت خصوصی به عمومی) وفق دهند. در اینجا باید اشاره کنیم که نمایشنامه *فراوانی* نیز به نوعی با مسأله تطبیق یا عدم تطبیق با شرایط جدید جامعه انگلیس پس از جنگ جهانی دوم سر و کار دارد. *دندون و لبخند* (*Teeth 'n Smiles*)، در ۱۹۷۶، کشتی تایتانیک را نمادی از بریتانیای در حال غرق شدن می‌گیرد (اینس، ۲۰۶). *نقله کردن هیتلر* (*Licking Hitler*) به سال ۱۹۷۸ نمایشی است که هر آن را «دوقلوی *فراوانی*» خوانده است (هر، xiv). در این نمایش، یک واحد سری نظامی علیه آلمان تبلیغ می‌کند اما جو دروغ و فریبکاری بر شخصیت آدم‌هایی که با آرمان مبارزه با شر هیتلر وارد عمل شده‌اند تأثیری تباهنده دارد. *نقشه جهان* (*A Map of the World*) در ۱۹۸۳ بی‌خبری روشنفکران لیبرال از اوضاع جهان سوم را دستمایه قرار می‌دهد (بوارو، ۳۵). به نظر نگارنده، در این نمایش به جای روایتی فردی در بافتی تاریخی (مانند *فراوانی*)، بیشتر با روایتی تاریخی - سیاسی در بافتی فردی روبرویم. *پراودا* در ۱۹۸۵ (با همکاری برنتن) از مهمترین آثار نمایشی هر پس از *فراوانی* است و همان‌گونه که از عنوان

فرعی آن، کمدی خیابان فلیت^۱ (*A Comedy of Fleet Street*)، بر می‌آید، به فساد مطبوعاتی، در عصر چیرگی روزافزون رسانه‌ها، می‌پردازد. وجد پنهان (۱۹۸۸) (*The Secret Rapture*) به پدیده تاجرسم می‌پردازد. دو خواهر، یکی دارای منصبی در دولت تاجر و دیگری دارای تعهد اجتماعی، رو در روی یکدیگرند؛ قتل خواهر آرمان‌خواه، خواهر محافظه‌کار را متحول می‌کند. در سه گانه‌ای با عناوین دیوشتابان (۱۹۹۰) (*Racing Demon*)، قضات زمزمه‌گر (۱۹۹۱) (*Murmuring Judges*) و نبود جنگ (۱۹۹۳) (*Absence of War*) به ترتیب نهادهایی چون مذهب، قوه قضائیه و نظام سیاسی به نقد کشیده می‌شوند. در نورگیر (۱۹۹۵) (*The Skylight*) باز هم تقابل دو دیدگاه مطرح می‌شود. به هم رسیدن دوباره دو دل‌داده، زن معلمی آرمانگرا و رستوران‌داری ثروتمند، پس از سال‌ها نوعی دست شستن از آرمان‌خواهی یا دست کم سازشکاری را القا می‌کند (یا در خوانشی محافظه‌کارانه، به هم پیوستن دو رگه مخالف در حیات بریتانیا را (بلینگتون، ۲۰۰۲). در نظریه‌ای (*Amy's View*) در ۱۹۹۷ کمرنگ شدن وجه اجتماعی-سیاسی در آثار هر آشکار است. این اثر روایتی شخصی از هنرپیشه‌ای است که با نیروی اراده بر مشکلات زندگی (از دست دادن دختر و نیز سرمایه‌اش) چیره می‌شود (همان). دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی در آخرین نمایش‌های هر هم نمود دارند. راه همیشگی (۲۰۰۳) (*The Permanent Way*) به موضوع خصوصی‌سازی راه آهن انگلستان می‌پردازد. پیش‌میاد^۲ (۲۰۰۵) (*Stuff Happens*) موضوع جنگ دوم عراق را دستمایه قرار می‌دهد. در ساعت عمودی (۲۰۰۷) (*The Vertical Hour*) هر بار دیگر به موضوع جنگ عراق بازمی‌گردد (از دو شخصیت اصلی نمایش، یکی موافق و دیگری مخالف حمله سال ۲۰۰۳ آمریکا به عراق است).

حتی منتقدانی هم که سعی در دفاع از تغییر موضع و لحن هر داشته‌اند (مانند برنهارت ریتز ۱۱۶) که هر را «وجدان همگان» می‌خواند، به این نکته اذعان کرده‌اند که نمایش‌های اخیر او «به شدت فردی‌اند» و با این وجود «دعوت‌کننده به نوعی نظم نوین جهانی»، گو این که این «نظم» «به طرزی ناسازه‌وار محافظه‌کارانه» باشد (بوارو، ۳۱).

همین مختصر درباره مضامین مرکزی آثار هر و تغییر لحن و نگرش او در آثار متأخرش

۱- خیابان فلیت مرکز و نماد مطبوعات انگلیس است.

۲- چگونگی انتخاب این عنوان جالب است. وقتی در آوریل ۱۹۹۳، پس از حمله دوم آمریکا به عراق، خبرنگاران از رامسفلد، وزیر دفاع وقت آمریکا، درباره غارت‌های بغداد پرسیدند، پاسخ داد: «پیش‌میاد» (اکونومیست، ۲۰۰۴).

نیز می‌تواند گویای اهمیت *فراوانی* به مثابه متنی نوعی و نمونه‌وار باشد. این متن نمودار شور انقلابی، انتقادگری، تحول‌خواهی و آرمان‌جویی خیل نمایشنامه‌نویسان جوان انگلیسی است که در دهه شصت میلادی سر بر آوردند. سوزان، قهرمان این نمایش، نماینده روح سرکش شورشیان آن دوره است. آرمان‌گرایی رمانتیک او با شور انقلابی درام‌نویسان جوان آن دوره، از جمله خود هر، هم‌تراز است.^۱

در بحث از گذار هر از تئاتر «حاشیه‌ای» (fringe theater) به «متن» یا «جریان عمده» نمایش (mainstream theater) انگلیسی، باید به این نکته اشاره کنیم که درام‌نویسان جوانی که در دهه شصت، پیامد برآورده نشدن وعده‌های دولت‌های چپی (به ویژه دولت ویلسون) در انگلستان، جنگ ویتنام و جنبش دانشجویی ظهور کردند در اندک زمانی بسیار پرشمار شدند. حدود صد گروه نمایشی «حاشیه‌ای» تشکیل شد و شمار نمایشنامه‌نویسان، دست‌کم، به ۲۵۰ نفر رسیده بود (سینفیلد، ۴۸۱). گروه نمایشی هر و برنتن در ۱۹۶۸ (Portable Theatre Company) یکی از آنها بود.^۲ بدین سان، اهمیت *فراوانی* در این است که این اثر نقطه عطفی در آثار نویسنده‌ای است که کارها و سیر زندگی حرفه‌ای‌اش نمودگار و نمایه‌ای است از یکی از مهمترین الگوها و روندها در درام‌نویسی انگلیسی پس از جنگ جهانی دوم تاکنون.

درام شخصی، زمینه تاریخی

باری، از بنیادی‌ترین درونمایه‌های آثار هر، چنان‌چه به خوبی در *فراوانی* نمود یافته، انحطاط در تمام وجوه و نمودهای آن - فردی، اجتماعی و سیاسی - است.^۳ *فراوانی* به نوزده سال زندگی سوزان تراهرن (۱۹۴۳ تا ۱۹۶۲) می‌پردازد. این اثر داستان زوال روحی و روانی زن جوانی است که در دوره جنگ جهانی دوم داوطلبانه در کسوت مأمور مخفی، علیه آلمان‌ها

۱- چنان‌چه خود نمایشنامه‌نویسان دهه ۱۹۶۰ اروپا و آمریکا نیز از درام‌نویسان دوره رمانتیک (مانند شلی، بایرون و کولریج) متأثر و ملهم بودند (قادری، ۱۵).

۲- از دید آلن سینفیلد (۴۸۱) این گروه جزء آنهایی بود که انگیزه اصلی بنیان‌گذاران‌شان از تأسیس آنها ناتوانی از ورود به تئاترهای جاافتاده بود.

۳- این مضمون حتی در آثار نمایشی اقتباسی هر نیز مرکزیت دارد: *اتاق آبی* (The Blue Room)، اقتباسی از La Ronde اثر آرتور شنیترسلر؛ اقتباس‌هایی از چخوف (ایوانف Ivanov و پلاتونف Platonov) و نیز اقتباسی از ننه‌دلاور و فرزندانش (Mother Courage and Her Children) از برشت. ضمناً، جا دارد اشاره کنیم که رابطه برشت با درام‌نویسی رادیکال، و نیز آثار هر، از موضوعات کلیدی و بحث‌انگیز در تحلیل درام انگلیسی پس از جنگ جهانی دوم است.

می‌جنگید. او که از سر آرمان‌خواهی در اوان جوانی به فرانسه اعزام شده، تا به مقاومت فرانسه کمک کند، پس از بازگشت، با جامعه‌ای روبرو می‌شود که با آرمان‌های او سر سازگاری ندارد و این ناسازگاری به مرور تشدید می‌شود و همراه آن، فروشکنی او هم. نمایش سیر زندگی سوزان از دوران آرمان‌گرایی و شور نوجوانانه تا زندگی مشترک هنجار گسیخته‌اش با همسری دیپلمات در دهه پنجاه و اوایل دهه شصت را دنبال می‌کند. او که از دوران جنگ زخم‌ها و دردهای عاطفی و روانی با خود دارد، در مواجهه با انحطاط اجتماعی - سیاسی روزافزون دوره پس از جنگ (دوران رونق و «فراوانی») هرچه بیشتر تلخکام می‌شود.

اساساً رویکرد هر به نمایش‌نویسی تاریخی است (اینس، ۲۰۵). او در پی کاویدن ریشه‌های استعمار، تبعیض و فساد موجود در جامعه معاصر انگلیس است و برای این کار از حقایق مستند بهره می‌جوید (همان). البته، این رویکرد به تاریخ و گذشته برای واکاوی وضعیت کنونی جامعه، پس از با خشم به گذشته بنگر (*Look Back in Anger*) نوشته جان آزیورن، وجه غالب درام‌نویسی انگلیسی بعد از جنگ دوم بوده است (پیکاک، ۱۱). آثار هر نیز از این قاعده مستثنی نیستند و نمایشنامه مورد بحث در این گفتار از این لحاظ جایگاه ویژه‌ای در کارهای او دارد. *فراوانی* درامی است شخصی در بافتی اجتماعی - تاریخی. مکان دوازده صحنه نمایش، هفت شهر کوچک و بزرگ اروپایی (فرانسه، بلژیک و انگلستان) است و این تغییر مکانی با تغییرات زمانی بسیاری نیز همراه است. حوادث نوزده سال (نوامبر ۱۹۴۳ تا ژوئن ۱۹۶۲) با نوسان میان گذشته و حال، پرداخته می‌شوند، چنان‌چه، به مثل، در صحنه پایانی بار دیگر به زمان صحنه اول (۱۹۴۳) بازمی‌گردیم. این تغییرات مکانی و زمانی زمینه‌ای برای بازتابانندن ثببات وجودی شخصیت‌های اصلی نمایش‌اند. سوزان نمی‌خواهد آرمان‌ها و باورهای خود را همخوان با دگرذیسی‌های منحنی اجتماع تغییر دهد، چنانچه، به مثل، هم‌رمز او، لازار، در پایان نمایش (صحنه یازدهم) اعتراف می‌کند که «منم وادام» (۴۷۴). لازار درباره دوران پس از جنگ، هنگام بازگشت از مأموریت‌های برون‌مرزی، می‌گوید: «نمیدونم چه انتظاری داشتم. ... امیدم موقع برگشت پیدا کردن نوعی تغییر مثبت در زندگی سابقم بود. این که حس کنم مرگ اون آدمای بیخود نبوده» (همان). سوزان هم خواهان تغییری آرمانی است. از این منظر، او سرخورده از این است که در واقع چیزی تغییر نکرده و همان وضع قبل از جنگ، همان سازوکارهای سرمایه‌سالاری و سوداگری، همان هنجارها و ارزش‌های فرهنگ بورژوازی، اعاده و تشدید شده است. او سخت می‌کوشد «واندهد»، ولی این بسیار دشوار و بل ناممکن است؛ از همین روست که در پایان نمایش او را می‌بینیم که شوهرش را ترک کرده و پریشان و

بی‌هدف، در حالی که بار دیگر در آستانه فروشکنی کامل عصبی است، از جایی به جای دیگر می‌رود.

نکته جالب از لحاظ نوع‌شناسی شخصیت‌های آثار هر این است که در بسیاری از آثار او، شخصیت محوری، زنی چون سوزان است (که یا می‌میرد، یا دیوانه می‌شود). این زن آرمان‌گرا، «نماد اصل آرمان‌شهرگرایی»، در واقع «محک اخلاقی برای سنجش جامعه» می‌شود (اینس، ۲۰۶). هر در یکی از سخنرانی‌هایش درام را «بهترین دادگاه جامعه» (نقل در اینس، ۲۱۲) دانسته است. از این منظر، می‌توان فراوانی را «دادگاهی» پنداشت که در آن هنجارها و استانداردهای جامعه بریتانیای پس از جنگ جهانی دوم با شخصیت آرمان‌گرای سوزان محک می‌خورد. خواهیم دید که این محک بودن سوزان از دید برخی منتقدان پذیرفتنی نیست. سوزان «نمایند، نسلی آرمان‌خواه» است «سرخورده از کشوری فروافتاده در زوال اخلاقی» (براستاین، ۲۴). از دید هر «جنگ جهانی دوم آخرین برگ قهرمانانه در تاریخ انگلستان بود و پس از آن سلسله‌ای از فریبکاری‌ها و سازشکاری‌های یأس‌انگیز، همبسته با اضمحلال امپراتوری بریتانیا، تجربه شد» (همان).

توهم زدودگی و سرخوردگی سوزان در بریتانیای پس از جنگ جهانی دوم، تا اندازه زیادی معلول انحطاط اجتماعی - سیاسی و، البته، تا اندازه‌ای هم ناشی از خصایص فردی اوست (این درهم تنیدگی عرصه عمومی و خصوصی یا اجتماعی و فردی از ویژگی‌های آثار هر است که به آن بیشتر خواهیم پرداخت). فراوانی تابلوی تمام‌نمای انگلستان و، در مقیاسی کوچکتر، اروپای پس از جنگ است: ویرانه‌های جنگ، فلاکت اروپای مصیبت‌زده، فروپاشی امپراتوری بریتانیا و به حاشیه رفتن انگلستان در عرصه سیاست جهانی، معادلات قدرت جدید، بحران‌های سیاسی، زوال نهاد خانواده، افول نفوذ کلیسا و ارزش‌های مذهبی، سربرآوردن الگوهای جدید رفتارهای اجتماعی، فمینیسم، سربرآوردن فرهنگ جوانان (Youth Culture)، مواد مخدر، بحران هسته‌ای و مسأله خلع سلاح، بحران هویت، آزادی جنسی، جریان‌های هنجارشکن ادبی - هنری و البته رونق و فراوانی تدریجی. بسیاری از اینها در پس‌زمینه قرار دارند، ولی سیاست خارجی انگلستان و چیرگی روزافزون سرمایه‌سالاری در پیش‌زمینه این تابلو جای دارند.

سوزان که همسرش دیپلمات است، از نزدیک با این انحطاط در وجه سیاسی آن، با دروغ‌ها و فریبکاری‌ها (مانند بحران کانال سوئز و جنگ اعراب و اسرائیل و نقش انگلستان در آن)، آشناست. داروین، سفیر انگلیس در بروکسل و رئیس بروک (همسر سوزان)، از نظر

سوزان دلفکی بیش نیست ولی از دید بروک: «داروین دلفک نیست ... فقط در تطبیق خودش با عصر جدید یه کم مشکل داره!» (صحنه چهارم، ۴۰۹). او نماد زوال امپراتوری بریتانیا و سنت‌ها و ارزش‌های کهن آن است. ارزش‌هایی که بر مبنای آن هر کار نادرست و جنایتکارانه‌ای به شرط روراست بودن با خودی‌ها، روراست. داروین در ماجرای بحران کانال سوئز از نقش استعمارگرانه و شیطانی بریتانیا ناراحت نیست، او از این سرخورده است که چرا مقامات بالا در اجرای نیات خود با او روراست نبوده‌اند. این ریاکاری و فریبکاری در دوره بعد از داروین از این هم فراتر می‌رود، دوره‌ای که در آن سیاست‌بازان وزارت خارجه حتی با خودشان هم صادق نیستند. سیر چارلسون، جانشین داروین، به سوزان که برای شفاعت شوهرش نزد او رفته، می‌گوید: «حسن سلوک تنها چیزی که باقی مونده» (صحنه نهم، ۴۵۹). و البته بروک به دلیل نداشتن این آداب‌دانی و حسن سلوک (نمود ریاکاری و ظاهرسازی انگلیسی) جایی در وزارت خارجه ندارد.

سوزان پیش از ازدواج با بروک و آشنایی با دنیای وزارت خارجه و دستگاه سیاسی انگلیس، به جبر زمانه به کار تبلیغات تجاری مشغول می‌شود. در صحنه ششم، او موقعیت خود در کسوت مأمور عملیات ویژه در فرانسه در دوران جنگ را با کار تبلیغاتی‌اش در دوران پس از جنگ - دوران رخ نمودن تدریجی «فراوانی» - مقایسه می‌کند: «[در فرانسه] چنان دروغ‌هایی می‌گفتم که نگو. اما دروغ گفتن برای امرار معاش چه لذتی داره؟» (۴۲۴) یکی از بدیع‌ترین نمادهای این تغییر وضعیت و تقابل وضع جامعه طی جنگ و بعد از آن، استفاده از بالون‌هایی است برای تبلیغات بازرگانی که در زمان جنگ کاربرد دفاعی داشتند (صحنه پنجم). جالب این که، سوزان خود (در سمت کارپرداز تبلیغاتی و کارگردان اولین جشنواره لندن پس از جنگ) مسئول این کار است: «قراره بالا سر لندن، همه بینش» (۴۱۵). و این البته نمادی بس گویاست از چیرگی روزافزون سرمایه‌سالاری و سوداگری که سوزان را هم ناخواسته مدتی در چنبره خود گرفتار می‌کند.

تباهی و فسادِ قرین پول و ثروتِ عصر رونق و فراوانی، دوران اعاده و استیلای دوباره سرمایه‌داری، رفته رفته بر زندگی فردی و مناسبات آدم‌ها با یکدیگر سایه می‌افکند. زمانی سوزان با میک، جوانی که کار و کسب پررونقی در بازار سیاه دارد، حتی برای مادر شدن معامله می‌کند. بروک، که حس می‌کند با سوزان به آخر خط رسیده، به آلیس (که خود در تطبیق با جامعه مشکل دارد) می‌گوید: «پول زیاد. به گمونم همین بود که کارو خراب کرد. یه چیزی توی پوله که اراده زندگی کردنو تباه می‌کنه. اون همه سال ریخت و پاش» (صحنه دهم، ۴۶۱).

بروک در همان صحنه ریاکاری وزارت خارجه را با سبعت بی‌ملاحظه سرمایه‌داری در نظام اقتصادی (با سیتی (The City)، منطقه تجاری لندن، به مثابه نمادش) مقایسه می‌کند: «وزارت خارجه یه چیزی داشت که با سبک من جور در می‌ومد. دست کم اونا ریاکار بودن، الان براش ارزش قائلم. ریاکاری امروز لاف‌ل تا مدتی خوشایند نگه می‌داره. در صورتی که تو سیتی حتی سعیم نمی‌کنی» (۴۶۳).

اگر پیش از جنگ هم مناسبات سوداگرانه بیش و کم چیره بودند، دست کم اصول و استانداردهایی (چون خانواده و کلیسا) قدر و اعتبار بیشتری داشتند و تا اندازه‌ای روابط اجتماعی را تعدیل می‌کردند. در دوره پس از جنگ سنبه سرمایه‌سالاری از همیشه پرزورتر شده بود، اما، از آن ارزش‌ها و سنت‌ها چیزی باقی نمانده و باورها و آرمان‌های کسانی چون سوزان هم خریداری ندارد. یکی از شخصیت‌های *نفله کردن هیتلر*، دختری صاف و صادق، این نکته را نیک بیان می‌کند: «هیچ کدوم از ما کمترین درکی از این نداشت که واسه چی می‌جنگیم، در حالی که دقیقاً میدونستیم علیه چی می‌جنگیم» (هر، ۳۷۰).

هر با ظرافت و جوه گوناگون این انحطاط را باز می‌نمایاند. البته مضمون انحطاط در ادبیات و به ویژه نمایشنامه‌نویسی انگلیسی در دوره پس از جنگ دوم چیز تازه‌ای نیست. فراموش نکنیم که همه نمایشنامه‌نویسان جوان پرشوری که «موج نو» و «موج دوم» متعاقب آن را در درام انگلیسی پدید آوردند، پا در همان راه «انقلابی»‌ای گذاشته بودند که جیمی پورتر، قهرمان *با خشم به گذشته بنگر* (۱۹۵۶)، فراروی آنان نهاده بود (اسپنسر، ۴۷۱). اما آن چه *فراوانی* را از این حیث متمایز می‌کند «فراخی روان دامنه طنز آن و نیز ظرافت طبع بی‌امان و برآ و خشم نهفته در صدای هر» است (هاروی، ۱۱-۱۲). البته در نمایشنامه‌های متأخر هر از این «خشم نهفته» چندان اثری دیده نمی‌شود. به قول بواری (۲۵) آثار متأخر این نویسنده بیشتر «بی‌خشم به آینده بنگر» اند تا «با خشم به گذشته بنگر».

سرخوردگی و سرانجام فروشکنی سوزان، چنان که اشاره شد، هم معلول از هم گسیختگی و انحطاط اجتماعی-سیاسی دوران «فراوانی» است و هم می‌تواند تا حدی با ویژگی‌ها و منش فردی او در پیوند باشد. این که تا چه اندازه عوامل اجتماعی-سیاسی و تا چه حد بی‌ثباتی و شکنندگی ذاتی سوزان در فروشکنی عصبی او دخیلند، در نمایش بی‌پاسخ می‌ماند (بیلینگتون، ۲۰۰۲). کریستوفر اینس (۲۰۸) در این باره می‌نویسد:

از یک منظر سوزان فردی آرمان‌گراست که از کنار آمدن با ریاکاری سر باز می‌زند.

سرخورده از عوض نشدن وضع موجود جامعه، نیاز استیصال‌آمیز او «به این که حس کنم درجا نمی‌زنم» ضرورتی اخلاقی است. از منظری دیگر، هر بر آن است تا توجه مخاطبان خود را به این نکته جلب کند که دیوانه شدن سوزان به دلیل عاقل بودن در جامعه‌ای دیوانه است؛ او می‌خواهد مخاطبان هم مانند سوزان دست ردّ بر سینه تمام چهره‌های جامعه زده (socialized) بزنند. اما می‌توان سوزان را به بازی‌گیرنده بیرحم دیگران نیز تصور کرد، کسی که نگرش‌ها و برخوردهایش - هر چند لازمه بقا در فرانسۀ تحت اشغال - در محیطی عادی ویرانگرند و او را از صمیمیت و حس رضایت فردی عاجز ساخته‌اند.

به واقع می‌توان، در قرائتی، سرسختی و پافشاری بی‌ملاحظه سوزان بر باورهای خود و، به بیان بهتر، بی‌توجهی به دیگران را به خاطر این اعتقادات، خودخواهانه و غیراخلاقی انگاشت. بروک، شوهر تیماردار و ناپذیرفته سوزان (که موفقیت کاری‌اش را هم پای سوزان گذاشته)، خطاب به او می‌گوید: «زندگیت خودخواهی و خودپرستی محضه. این خوشبینانه‌ترین برداشتی که به ذهن می‌رسد. ادعا می‌کنی داری آرمان فردی خودتو حفظ می‌کنی. همیشه به بهای درد تقریباً بی‌نهایت اطرافیات» (صحنه دهم، ۴۶۷). این سخن بهره‌ای از حقیقت دارد. خود هر (xv) در مصاحبه‌ای (چاپ شده به عنوان مقدمه بر اولین مجلد از مجموعه آثارش) پس از آن که *فراوانی* را واجد «توازن» دلخواهش (به دست آمده از پی یک دهه کار در عرصه نمایش) می‌خواند، در این باره می‌گوید:

[نمایش] زنی، سوزان تراهرن، را نشان می‌دهد که زندگی در دگراندیشی (dissent) را انتخاب می‌کند. و به تمام جوانب این دگراندیشی می‌پردازد. نمایش سرشار از قدرت اوست. اما همچنین نشان می‌دهد که او چه بهایی را می‌پردازد. از این گذشته، تأثیر خشم او بر زندگی فرد دیگری را هم نشان می‌دهد. به این ترتیب، تقابل دو انتخاب نمایانده می‌شود. سوزان، دگراندیشی و ناهمراهی را برمی‌گزیند، اما بروک هم‌رنگی و همگون شدگی را. تشخیص خوب و بد هر دو با مخاطب است. این چیزی است که به گمانم به نیت من در بسیاری کارهای بعدی بدل شد: نشان دادن این که چگونه تصمیمات اخلاقی در زندگی واقعی ناشی از انگیزه‌ها و موجد پیامدهایی هستند بسیار پیچیده‌تر از آن چه در دنیای ادبیات می‌بینیم. از تلاش برای هل دادن مخاطب به سمت واکنش‌های مورد نظر و مطالبه پاسخی خاص از آنان دست برداشتم و در عوض گذاشتم خود آنان درباره

احساس‌شان نسبت به شخصیت‌ها و انتخاب‌های آنان قضاوت کنند.

در اینجا برای روشن شدن این که چگونه این چندوجهی بودن و گرایش به وجوه فردی و خصوصی در *فراوانی* در آثار متأخر هر (مانند *نورگیر و نظرایمی*) بالیده می‌شوند، نظر منتقدی را که به تفصیل به این موضوع پرداخته برمی‌رسیم، فیلی دونسکی (از معدود منتقدانی که درباره هر کتاب نوشته‌اند) آشکارا دیدگاهی لیبرال (و شاید فرالیبرال) و ناهمخوان با چپ‌گرایی دارد. او در خوانشی اخلاقی از آثار هر، بر آن است که او نویسنده‌ای «شهودی» (intuitive) است و درک تاریخی او بیشتر در پیوند با «احساسات ژرف و شاخص» است تا با «سیاست‌های حکومتی، ایدئولوژی رسمی یا زندگی رهبران جامعه» (۹). دونسکی معتقد است که آثار هر به واکاوی «روح انگلستان» می‌پردازند، ولی این واکاوی به خوبی برآورنده انتظارات «مخاطبان جریان عمده» درام‌نویسی معاصر انگلیسی (در تئاتر ملی سلطنتی) است، چرا که به خلاف نمایشنامه‌های جنجالی‌تر و تلخ‌تر کسانی چون هاوارد برنتن، ادوارد باند و کاریل چرچیل، از تعلیمی بودن (didacticism) فارغند و به ظرافت‌طبعی فاخر آراسته» (۱۳). از دید دونسکی مفهوم «خیر» در آثار هر برگرفته از برداشتی اجماعی (consensual) از ارزش‌های جمعی ریشه‌دار در جامعه بریتانیاست، ارزش‌هایی که به خصوص در طی جنگ و اندکی بعد از آن مشهود بودند و بعد از روی کار آمدن دولت‌های محافظه‌کار، در اوایل دهه هفتاد، رو به افول رفته‌اند (۲۳). او، البته، این برداشت از مفهوم «خیر» را یک‌وجهی و نخبه‌گرایانه می‌انگارد؛ از نظر او، نمایشنامه‌های آغازین هر نوعی نقیضه ارزش‌های انسان‌گرایانه را در بردارند، حال آن که از *مفصل* (۱۹۷۴) به بعد، «ارزش اخلاقی مطلق به شیوه‌ای کلی به مثابه مرجع ملی/جهانی ناب و چون و چراناپذیر عمل می‌کند» (۲۴). از نظر دونسکی *فراوانی* موضع و دیدگاه قطعی هر «درباره وضع کشور» را بیان می‌کند؛ این اثر «غمنامه‌ای است درباره جامعه‌ای در سراشیب انحطاط» (۸۶). سرزمین هرز و بی‌حاصل انگلیس در تقابل با «استانده‌های اخلاقی ملی ناب و چون و چراناپذیر» دوران جنگ (۲۵) قرار می‌گیرد؛ در *فراوانی* (و نیز در *مفصل*) «جایگاه والای اخلاقی به ... زنان جوان وانهاده و تشویش‌زده‌ای اختصاص دارد که دستخوش خشمی توفنده نسبت به از کف رفتن آرمان‌های جمعی‌اند، با این وجود صلاحیت و اعتبار منتسب به آنها از تجربه زیسته‌شان بر نمی‌آید» (۳۱).

رفتار خودخواهانه سوزان با شوهری که زندگیش را وقف او کرده، و سرانجام رها کردن او، مؤید پرسش‌انگیز بودن جایگاه او به مثابه محکی اخلاقی برای سنجیدن جامعه‌ای منحط و

یا نماد «اصل آرمانشهرگرایی» است. شخصیت سوزان در کل چندان حس همدلی را برنمی‌انگیزد. به گمان نگارنده، در اینجا نازایی سوزان اهمیتی نمادین می‌یابد. این ناباروری را می‌توان نمادی از سترونی آرمان‌های سوزان گرفت، از احساس پوچی و بیهودگی او پس از جنگ که سرانجام به جنون‌اش می‌کشاند. و شاید، در نگاهی فراخ‌تر، این نازایی می‌تواند نمودگار بی‌بار وبری آرمان‌گرایی باشد. پرسش این است که گناه این بی‌ثمری به گردن کیست: آرمان‌خواهان یا جامعه‌ای که چون سرزمینی هرز بدر هیچ آرمانی در آن نمی‌روید؟ هرچند چنین می‌نماید که عمده تقصیر متوجه جامعه باشد ولی چنان که اشاره شد، هر پاسخ چنین پرسش‌هایی را در نهایت به مخاطبان وامی‌نهد.

هر درباره واکنش‌های متفاوت به این نمایشنامه می‌گوید: «در آمریکا فراوانی را اغلب نمایشی درباره جنگ ویتنام تلقی کردند. در ژاپن نمایشی درباره برتری زنان به مردان انگاشته شد. در انگلیس برخی آن را تاریخ پس از جنگ و برخی دیگر نمایشی درباره روان‌پریشی‌ای عاجزکننده تعبیر کردند» (هر، xvi). آلن سینفیلد (۴۸۱) آن را نمایشنامه‌ای درباره تاریخ بریتانیا و نیز تاریخ چپ‌گرایی می‌داند. این بدان معناست که منتقدان در بررسی این اثر از اغلب رویکردهای نقد ادبی بهره گرفته‌اند: از نقد اخلاقی - فلسفی (اساساً انسان‌گرایانه و محافظه‌کارانه) و تاریخی گرفته تا نقد روان‌شناختی^۱ و مارکسیستی. این که در بررسی این متن رویکردهایی چنین متفاوت (محافظه‌کارانه و رادیکال) به کار رفته‌اند، می‌تواند گواهی بر غنای محتوایی و سبکی (آمیزه سیاست و هنر) آن باشد. اما این نکته را همچنین می‌توان بر «جایگاه تناقض‌آمیز» این چهره شاخص درام‌نویسی معاصر انگلیسی شاهد گرفت. به نظر نگارنده، اهمیت فراوانی در این است که کشمکش و نوسان نویسنده، و به نوعی درام‌نویسی انگلیسی پس از جنگ جهانی دوم، بین فردگرایی و جمع‌گرایی، بین اولویت دادن به درونمایه و شگرد و میان آرمان‌خواهی رادیکال و محافظه‌کاری را بازمی‌تاباند.

۱- درباره فروشکنی عصبی شخصیت محوری نمایش نکته جالب این است که خود هر پس از آن که فراوانی با عدم اقبال منتقدان روبرو شد در ۱۹۷۸ با خانواده‌اش به آمریکا رفت و «مدت چهار سال دچار فروشکنی عصبی مزمن» شد (سیرز، ۲۰۰۴)، ازدواجش به طلاق کشید و تا مدتی قادر به نوشتن نبود.

نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌ی *فراوانی* نمودار «ساختار احساس»^۱ و رویکرد و اندیشه‌ی برهه‌ای مهم در تاریخ انگلستان و نیز تاریخ نمایشنامه‌نویسی انگلیسی است. اهمیت این اثر، به نظر نگارنده، از آن روست که نقطه‌ی عطفی در سیر نویسندگی یکی از شاخص‌ترین چهره‌های درام‌نویسی معاصر انگلیسی به شمار می‌رود. درونمایه‌ی اصلی این اثر و فاصله گرفتن از آن یا تطوّر آن در آثار بعدی هر، نوعی و نمونه‌وار و گویای روندی مهم در نمایشنامه‌نویسی انگلیسی پس از جنگ دوم جهانی است.

فراوانی روایت به بن بست رسیدن آرمان‌خواهی است، خواه به دلیل انحطاط اجتماعی-سیاسی و آرمان‌ستیز بودن جامعه، خواه به دلیل منش شخصی و رویکرد انعطاف‌ناپذیر آرمان‌خواهان و یا حتی مبهم و معشوش بودن خود آرمان‌ها.

طرفه این که، بن بست آرمان‌گرایی به نوعی در زندگی و خط سیر نویسنده نمایش هم نمود یافته است. او که نخستین آثارش را در اوج جنبش دانشجویی دهه ۱۹۶۰ قلمی کرد و در نمایشنامه‌هایی چون *مفصل و فنشین* بی‌پرده سرمایه‌سالاری را محکوم کرد، در نمایش‌های متأخری چون *نورگیر* (۱۹۹۵) و *نظر/ایمی* (۱۹۹۷) به «افکاری اساساً اومانستی و گذشته از صافی سرنوشت‌های شخصی» پرداخت که از دید بسیاری منتقدان «سازشکاری بی‌شرمانه با نظام» خوانده شده است (بوارو، ۲۶). این تغییر جهت، گویی با گذار هر از «حاشیه» رادیکال نمایشنامه‌نویسی انگلیس به «جریان غالب» و «مرکز» آن همخوان است. این که از حاشیه به متن آمدن تئاتر چپ‌گرای انگلیسی جای نگرانی دارد یا خرسندی، البته، موضوعی بحث‌انگیز است و درام‌نویس مورد بحث در این گفتار به بهترین شکل ممثل‌کننده آن. در این باره باید گفت اهمیت هر به نوعی دوجندان است، چرا که به عنوان پایه‌گذار یکی از موفق‌ترین گروه‌های نمایشی حاشیه‌ای و نیز در کسوت کارگردان نمایش در مطرح کردن برخی از شاخص‌ترین درام‌نویسان رادیکال (چون هاوارد برنتن، تونی بیکات و اسنو ویلسون)^۲ هم نقش

۱- اصطلاح «ساختار احساس» از ریموند ویلیامز، منتقد فرهنگی- ادبی شهیر انگلیسی، است. استیون لیبسی (۴) این اصطلاح را در توصیف زمینه فکری و فرهنگی دوره ۱۹۵۶ (سال با خشم به گذشته بنگر) تا ۱۹۶۵ به کار می‌برد.

۲- مثلاً یکی از مهمترین نمایشنامه‌های اولیه برنتن، *دلدادگی کریستی* *Christie in Love* را در ۱۹۶۹ کارگردانی کرد و یا *اصل لذت* *The Pleasure Principle* (۱۹۷۳) نوشته اسنو ویلسون و *جزیره شیطان* *The Devil's Island* اثر تونی بیکات را.

بسزایی داشته است. پاسخ به پرسش دربارهٔ تطوّر تئاتر چپ‌گرای انگلیسی بعد از جنگ جهانی دوم به موضع منتقد نسبت به سیر کار حرفه‌ای کسی چون دیوید هر بستگی دارد. آیا این سیر از حاشیه به متن را باید نفوذ راهبردی^۱ چپ انگاشت یا سازش و خیانتی مهلک؟ (اسپنسر، ۴۷۵) برخی این پرسش را اساساً بی‌ربط می‌دانند، چرا که نویسنده‌ای مانند هر (حتی در فنشن (که بسیاری آن را «نمایشی کلاسیک دربارهٔ انقلاب» می‌دانند) بیشتر دلمشغول هنر است، تا سیاست (هوملن، ۳). در این خوانش، طرح مشکلات جامعه بریتانیا و انتقاد از نهادهای حاکم بیشتر از سر دلخوری بوده تا از سر آرزوی براندازی یا دگرگونی آنها، چون نویسنده ما از همان آغاز سودای پیوستن به دستگاه (the Establishment) را در سر داشته است (هوملن، ۸۴-۸۵). گویی این سودا در ۱۹۹۸ با اعطای لقب سیر (گویاترین نماد محافظه‌کاری) به دیوید هر رسماً تحقق پذیرفت.

باری، می‌نماید که هر، برخلاف شخصیت اصلی نمایش فراوانی، سازگاری و تطبیق‌پذیری بسیار بیشتری با زمانهٔ رونق و «فراوانی» داشته است و یا شاید هم از بدو امر «ناسازگاری» جدی‌ای در کار نبوده است.

کتاب‌شناسی

قادی، بهزاد. (۱۳۸۴) با چراغ در آینه‌های قناس. تهران: نشر قطره.

Billington, Michael. (2002). David Hare. Retrieved August 24, 2006 from <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth 253>

Boireau, Nicole. (2003). Re-Routing Radicalism with David Hare. *European Journal of English studies*, 7 (1), 125-37

Brustein, Robert. (1982, November 29). Theater: Plenty. *The New Republic*, 24-26.

Dictionary of Literary Biography. David Hare, Retrieved July 12, 2006 from <http://www.bookrags.com/biography/david-hare-dlb>

Donesky, Finlay. (1996) *David Hare: Moral and Historical Perspectives*. Westport, CT: Greenwood Press.

Editorial. (2004, September 18). The Hare's Form. *Economist*, 172, 13-14

۱- رو آوردن هر به رسانه‌های فراگیرتر و بسیار پرمخاطب‌تر چون سینما و تلویزیون، و اقبال او در آنها، را می‌توان در چنین زمینه‌ای در نظر گرفت.

- Homden, Carol. (1955) *The Plays of David Hare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Innes, Christopher. (1992) *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacey, Stephen. (1995) *British Realist Theater: The New Wave in its Context 1956-1965*. London: Routledge.
- Peacock, D. Keith. (1991) *Radical Stages: Alternative History in Modern British Drama*. New York: Routledge.
- Reitz, Bernhard. (2001). Fringe Prophecies and Subsidized Warnings: Political Theater in the Thatcher Era. In *Contemporary Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Sierz, Aleks. (2004). David Hare. *The Literary Encyclopedia*. Retrieved September 1, 2006 from <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true & UID=1980>
- Sinfield, Alan. (1990). Theater and Politics. In Martin Coyle et al. eds. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge.
- Spencer, Jenny S. (1996). Mainstream British Left Theater. *Contemporary Literature*, 3, 471-81

