تئاتر معاصر آمریکا

آنت جی. سادیک

www.ketab.ir

مترجم: رضوانه امامی‌پور

سرشناسه: سادیک، آنت. جی - ۱۹۶۶
عنوان و نام پدیدآور: تئاتر معاصر آمریکا / آنت. جی سادیک
مترجم: رضوانه امامی‌پور
مشخصات نشر: تهران / ایجاز / ۱۳۹۷
مشخصات ظاهری: ۲۴۰ ص.
شابک: ۸ -۰۱- ۸۹۶۴ -۶۰۰ - ۹۷۸
عنوان اصلی: Contemporary American drama, 2007
موضوع: نمایشنامه آمریکایی ـ قرن ۲۰ میلادی ـ تاریخ و نقد
رده بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۹ت ۲ س / ۳۵۰ PS
رده بندی دیویی: ۵۴۰۹ / ۸۱۲
شماره کتابشناسی ملی: ۴۹۷۳۶۶۷

www.ketab.ir

تئاتر معاصر آمریکا
آنت. جی سادیک
مترجم: رضوانه امامی‌پور
دبیر مجموعه: یوسف انصاری
ویراستار: بابک بیات
چاپ اول ۱۳۹۷
شمارگان: ۳۰۰
شابک ۹۷۸ - ۶۰۰ - ۸۹۶۴ -۰۱-۰
صندوق پستی ناشر: ۹۷۳ - ۱۳۱۴۵
تلفن: ۰۹۱۲۹۲۴۸۲۳۰ - ۶۰ ۱۵۴۱۰
تلفکس: ۶ ۹۱۵۱ ۲۲
آدرس: میدان انقلاب، خیابان کارگر جنوبی،
کوچه مهدی‌زاده، پلاک ۳ واحد ۱۰

ejazzbooks@gmail.com
instagram:ejazzbooks

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است

www.ketab.ir

فهرست

مقدمه..... ۷

فصل اول: نوآوری‌های تجربی در تئاتر پس از جنگ جهانی..... ۲۵

فصل دوم: بازنگری رؤیای آمریکایی..... ۴۹

فصل سوم: تئاتر سیاه‌پوستان آمریکا: صداهایی از حاشیه‌ها..... ۸۱

فصل چهارم: گروه‌های تئاتر آوانگارد: تحولات گسترده در نحوه‌ی اجرا..... ۱۱۷

فصل پنجم: بازنمایی‌های پست‌مدرن: به چالش کشیدن مرزهای بازنمایش..... ۱۳۷

فصل ششم: سیاست‌های هویتی و محرومیت..... ۱۵۹

فصل هفتم: بازنمایی‌هایی از هویت در نمایشنامه‌ی آمریکایی در تئاتر جنگ ویتنام..... ۱۸۷

فصل هشتم: چهار عضو سازمان پشتوانه‌ی هنرهای آمریکا..... ۲۰۵

نتیجه‌گیری..... ۲۲۱

واژه‌نامه..... ۲۲۶

برای مطالعه‌ی بیشتر..... ۲۲۹

www.ketab.ir

مقدمه

در ایالات متحده، اوسـ ـه‌ای[1] از شـخصیت آمریکایی در منطقه‌ای بکر[2] ساخته شده‌بود اما این افسانه به سبب مراحـ ـای جامعه‌ی آمریکا با صنعتی شدن، مهاجرت گسترده در ابتدای قرن و شهرسـینی ا بین رفت. اکنون به‌نظر می‌رسد آمریکا با پرسش تازه‌ای روبه‌رو شده است: کدام تـ ربه مفهوم آمریکایی دارد؟

کارول مارتین در مصاحبه‌ای با آنا دیور اسمیت، ۱۹۹۳

مارتین اسلین[3] در رسـاله‌ی خود به‌نام آناتومی ـیش[4] (۱۹۷۶) می‌نویسد: «در تئاتر، ملتی به‌صورت دسـته‌جمعی به خود می‌اندیشند. ـت ا تئاتر می که آینه‌ای اسـت در برابر طبیعت سـخن می‌گوید، اما به‌زعم من، تئاتر ـه‌ای ر برابر جامعه است؛ تئاتر و تمامی نمایش‌ها را می‌توان آینه‌ای دانست که جامعه ـش با تماشای خود می‌نشیند.» البته اشاره‌ی اسلین به تئاتر، به‌مثابه آینه، به نظریه‌های کلاسیک ارسـطو در مورد بازنمایی بازمی‌گردد که پایه و اسـاس دراماتوژی غرب محسوب می‌شـود. مفهوم تقلید ارسـطویی کنشی نمایشی اسـت که طبیعت یا واقعیت[5] را

1. myth
2. frontier
3. Martin Esslin
4. An Anatomy of Drama
5. Reality/ Nature

www.ketab.ir

منعکس، یا از آن تقلید، می‌کند و اســاس مفهوم ساختار تئاتری او نیز است. با این حال، درنهایت، جامعه نه‌تنها در تئاتر و تمامی شکل‌های نمایشی «خود را می‌بیند»، بلکه خود و هویت‌سازی‌اش را نیز تصور می‌کند.

این جدل میان بازتاب و خلقِ واقعیت جامعه‌ی آمریکا، که در آن هویت آمریکایی از لحاظ تاریخی به نمایش گذاشــته شــده، آشکارا و در حالت‌های مختلف بر روی صحنه رفته اســت. بعد از جنــگ جهانی دوم، آمریکا از طریــق نمایش و اجرا به ســیوه‌های متفاوت و متنوع «به‌صورت دسته‌جمعی به خود» اندیشید و در این راه ر قبال محافظه‌کارانه‌ی رئالیســم خانوادگی (کــه به‌طورمعمول بر نظم اجتماعیِ دم تأکید داشــت) اســتفاده کرد، تا انواع نمایش‌های ضدرئالیستی و ضدتقلیدی (که تعارض محو دربــاره‌ی هویت آمریکایی را ازلحاظ قومی، طبقه‌ی اجتماعی، جنســیت، تمایلات جنســی و نژادی به چالش می‌کشــید و در برابر آن‌ها مقاومت می‌کرد) استفاده کرد.

پرســش‌هایی اساسی درخصوص ســاختار تقلیدی تئاتر رئالیستی طرح کرد، مانع توجه به مســائل پیچیده‌ی موجود در ایده‌ی تئاتر تقلیدی (نوعی تئاتر براساس نظریه‌های ارسطو درخصوص تراژدی که در دهه‌ی ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ صحنه‌های تئاتر آمریکا را از آن خود کرد) و ارتباط آن با رئالیســم نمایشــی شــد. رئالیســم، به‌عنوان ســبکی نمایشی در کنار شیوه‌ی بازیگری «متد»[1]، درجست‌وجوی بازخلق لایه‌هایــی از واقعیت بــود و به کمک عوامل مختلفی به هدفش رســید: تأکید بر خلق شــخصیت‌هایی به‌لحاظ روانی سازگار، از طریق صحنه‌هایی که زمان و مکان مشــخصی را نشان می‌دادند؛ نیز شخصیت‌هایی که گفتار، پرسش و رفتار مخاطبان طبقه‌ی متوســط را بازنمایی می‌کردند و درگیر موقعیت‌های اجتماعی و خانوادگی باورپذیر بودند، تا حقیقت را به‌عنوان موضوعی ثابت، پایدار و شــناخت‌پذیر نمایش دهند.

در اواخــر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ تئاتری ضدرئالیســتی در ایالات متحده شکل گرفت؛ این تئاتر، ایدئولوژی‌های قراردادی رئالیسم را به چالش کشید و شــکاف‌های موجود در ساختار بســته‌ی هویت و حقیقت را آشکار ساخت. تئاتر ضدرئالیســتی، با اجتناب از بازخلق واقعیت‌های ســطحی، این سطوح را از طریق صحنه‌هایی متفاوت تحریف کرد؛ صحنه‌هایی که به زمان و مکان خاصی وابســته

1. method

www.ketab.ir

نبودند و شخصیت‌هایی را به نمایش می‌گذاشتند که به‌جای نمایش‌دادن هویتی ثابت، با مرزهای میان بازیگر و فرد واقعی[1]، یعنی خط باریک میان «بازیگری» و «خود واقعی»[2]، بازی می‌کردند. این تئاتر تا حدی توانست از محدودیت‌های واقعیت رها شود تا به حقیقتی دست یابد که به‌آسانی قابل‌مشاهده نبود. ازلحاظ سیاسی نیز، تئاتر ضدرئالیسم، در مفهوم عام خود، ضدارسطویی محسوب می‌شد؛ به این معنا که در برابر بازنمایی جزمی جهان و باید و نباید در چگونه‌بودنِ آن می‌ایستاد و درمقابل، ابعادی متفاوت از واقعیت را نشان می‌داد که لزوماً با مطالبات طبقه‌حاکمانه‌ی قدرت‌های حاکم مطابقت نداشتند.

یکی از پیچیده‌ترین مباحث اهداف سیاسی درام ارسطویی را می‌توان در تئاتر سرکوب‌شدگان[3] (۱۹۷۲)، نوشته‌ی آگوستو بوال[4]، که در سال ۱۹۷۹ به انگلیسی ترجمه شد، یافت. بوال گونه که بوال، کارگردان، نویسنده و فعال سیاسی صاحب‌سبک برزیلی، استدلال می‌کند، ارسطو برخلاف نظریه‌اش مبنی بر استقلال هنر از سیاست، اولین نظام سیاسی‌ـادبی را به‌منظور ارعاب تماشاگر و با هدف پالایش تمایلات، افکار و احساساتی بیان نهاد که مخالف اهداف ایدئولوژی حاکم بود.

اساساً درخصوص نظریه‌ی تقلید ارسطویی، که شرحش در کتاب بوطیقا[5] آمده، خرد متعارف تئاتر ارسطویی را با رئالیسم همسان می‌داند. بااین‌حال، همان‌طور که بوال به‌روشنی توضیح می‌دهد، این همسانی با رئالیسم و تقلید به‌معنای تقلید از طبیعت نیست، بلکه بازخلق طبیعتی است که به‌سوی کمال و کمالی در حرکت است، کمالی که قدرت حاکم در حوزه‌ی سیاست، آن را تعریف می‌کند. ارسطو تقلید را چنین تعریف می‌کند:

تقلید بازخلقِ سیرورت اشیا به‌سوی کمال است. نفس این حرکت است که برای او طبیعت محسوب می‌شود، نه اشیایی که ساخته‌وپرداخته شده و قالب‌ریخته‌اند. بنابراین، تقلید ربطی به بداهه‌گویی یا رئالیسم ندارد و به همین دلیل، ارسطو بر این باور بود که هنرمند باید از انسان‌ها آن‌گونه که باید باشند تقلید کند، نه آن‌گونه که

1. Actor/character/ real person .
2. Acting and being .
3. Theatre of the Oppressed
4. Augusto Boal
5. Poetics

www.ketab.ir

هستند.

در اینجا، تأکید بر نمونه و الگوی خاصی از رفتار انسانی است، نه واقعیت آن. بنابراین، درام ارسطویی وضعیت موجود را با هدف بازسازی نظم اجتماعی حاکم، به‌نمایش می‌گذارد و این کار را بر مبنای شعارِ «جهان آن‌گونه که باید باشد» و به کمک قانون‌گذاران و طبقه‌ی حاکم انجام می‌دهد.

از دیدگاه ارسطو، کار تئاتر پالایش[1] است و معمولاً پالودن احساسات منفی از راه تطهیر و تزکیه تماشاگر تعریف می‌شود. تماشاگر درنتیجه‌ی تجربه‌ی همزمان ترس و شفقت درحین نمایش و همذات‌پنداری با شخصیت‌ها، به واقعیت نمایش پی‌کنش نشان می‌دهد و این‌طور، تزکیه و پالایش در او رخ می‌دهد. به‌طورکلی، در بوطیقای ارسطو، ساختار تراژدی بررسی می‌شود؛ ارسطو، تراژدی را تقلید و بازنمایی شخصیت‌های والایی چون اشراف و نجبا تعریف می‌کند. به‌شرح او، خطای تراژیک قهرمان باعث برگشتگی‌اش شده، حقیقت را آشکار و به‌این‌ترتیب قهرمان هبوط می‌کند. خطای تراژیک رفتاری از لحاظ اجتماعی مردود است و تابویی اجتماعی یا گناه محسوب می‌شود؛ مثلاً، غرور یا تکبر. ارسطو تماشای این چنین تغییراتی را در صحنه، برای تماشاگر بسیار رضایت‌بخش می‌داند؛ چراکه او نیز در همذات‌پنداری با قهرمان و در مواجهه با سرنوشت او، هم ترس را تجربه می‌کند، زیرا درنهایت قهرمان به‌دلیل گناهش مجازات می‌شود، و هم شفقت و ترحم را؛ احساس برتری که اغلب با نوعی رضایت همراه است، چراکه تماشاگر توانسته از چنگال سرنوشت بگریزد. اساساً، استدلال ارسطو این است که چون تماشاگر درد و تحقیری را که قهرمان متحمل شده به طور مستقیم تجربه نمی‌کند ـ زیرا نمایش صرفاً روی صحنه اتفاق می‌افتد ـ بدون مجازات و با چند هشدار، از رفتار خلاف‌آمد قهرمان عبرت می‌گیرد. رضایت ناشی از تماشای نمایش و فرار از سرنوشت قهرمان، به‌همراه ترس از تخلف اجتماعی که باید از آن اجتناب شود، درنهایت موجب پالایش امیال منفی می‌شود؛ هدف ارسطو نیز چیزی جز این پالایش در تماشاگران نیست. بوال این امیال منفی را امیال انقلابی می‌نامد. از دیدگاه بوال، پالایش ارسطویی ضامن نگه‌داشتن هرگونه توانایی برای انقلاب پشت درهای سالن تئاتر است، رفتار اجتماعی صحیح را تقویت می‌کند و حکومت

1. catharsis

www.ketab.ir

از هرگونه خطری مصون می‌ماند.

همان‌طور که بوال اشاره می‌کند، تأکید بر پالایش امیال انقلابی و ضداجتماعی تماشاگر، که نظم اجتماعی حاکم را تهدید می‌کند و آن را به چالش می‌کشد و موجب اصلاحات سیاسی می‌شود، دقیقاً در کانون تئاتر ارسطویی قرار دارد و ازلحاظ اجتماعی و سیاسی، جزء ماهیت و ذات آن است. در کنار بوال، پژوهشگران تئاتر اروپا در قرن بیستم، ازجمله برتولت برشت و آنتوان آرتو، تئاتر ارسطویی را از منظر سیاسی، ایدئولوژیک و ساختاری به چالش کشیدند، که خود درها را به‌سوی تئاتری باز کرد، تئاتری که از تماشاگر دعوت می‌کرد در مسائل پیچیده‌ی وجودی، معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی (مسائلی که مربوط به طبیعت تجربه، شناخت و حضور در جهان‌اند) مشارکت جوید تا بر این مسائل تأمل کند که کیست و چگونه با جوامع مختلف سازگار خواهد شد.

در این کتاب هرگاه از نمایش «ضدرئالیسم»، «ضدتقلیدی» یا «ضدارسطویی» سخن به میان آید، منظور تنها گونه‌ی نمایشی آن (تفاوت در نمایشِ شخصیت، زبان و موقعیت)، بلکه اهداف سیاسی رئالیسم (واداشتن تماشاگران به پالایش امیالی که مقابل ایدئولوژی حاکم بر جامعه‌ی تماشاگران آنان با نظم اجتماعی موجود) نیز هست. انواع تئاتر ضدارسطویی که در این کتاب مورد بحث قرار گرفته است، نه‌تنها ازلحاظ فرم ضدرئالیسم‌اند، بلکه ازمنظر اهداف اجتماعی و سیاسی نیز ضداجتماعی محسوب می‌شوند، چراکه نمایش‌های سیاسی رادیکال جریانه را به چالش می‌کشند و هویت‌های خارج از چارچوب آرمان اجتماعی، آن‌گونه که «باید باشد»، را برای یک آمریکایی به تصویر می‌کشند.

بااین‌حال، نمی‌توان رئالیسم و ضدرئالیسم را در تئاتر به‌سادگی از هم جدا کرد. هنریک ایبسن[1] در نمایش‌هایی رئالیستی، همچون *خانه‌ی عروسک*[2] (۱۸۷۹) یا *اشباح*[3] (۱۸۸۱)، با بازنمایی واقعیت‌های ناعادلانه‌ی اجتماعی نیاز به تغییر اجتماعی را نشان می‌دهد؛ بنابراین به‌جای تقویت وضعیت موجود، آن را به چالش می‌کشد. در بیشتر نمایش‌های رئالیستی، که واکنشی به نمایش‌های سخیف ملودرام در قرن نوزدهم است، دغدغه‌های سیاسی تئاتر ضدرئالیسم به

1. Henrik Ibsen
2. A Doll's House
3. Ghosts

www.ketab.ir

تصویر درآمده بود و به‌این‌ترتیب، رئالیسم به‌عنوان سبکی از نمایش به حیات خود ادامه داد و به‌تدریج در تئاتر معاصر آمریکا رشد و تکامل یافت. در کتاب حاضر به این تفاوت استناد شده تا بافتی برای بررسی نمایش‌ها و اجراهایی که ازلحاظ سبک و از منظر سیاسی نمایش‌های تجربی قلمداد شده‌اند، فراهم شود؛ هرچند بی‌شک بسیاری از نمایش‌های پیچیده هم‌زمان از قواعد رئالیستی و ضدرئالیستی بهره برده‌اند. در این کتاب به نمایش‌هایی پرداخته شده است که از سنت رئالیسم فاصله گرفته‌اند و نیز روش‌هایی مورد بررسی قرار گرفته‌اند که از طریق آن‌ها، واقعیت متداول بر روی صحنه تحریف می‌شود تا حقیقت یا حقایق نهفته در آن‌ها آشکار گردد.

نسلی که در فاصله‌ی دو جنگ جهانی زیست و آثار مخرب آن را به چشم دید، بی‌ثباتی، شک و احساس تلخ بیگانگی با انسان‌های دیگر و بیگانگی با وطن، کار و حتی خود را تجربه کرد، درصدد برآمد نظم جهانی جدید را از نو تعریف کند. اولین واکنش ادبی بعد از جنگ جهانی اول بخشی از موج وسیع مدرنیسم فرهنگی بود که در اشعار و واژه‌های شاعر آمریکایی، ازرا پاند[1] نمود یافت که می‌کوشید فرم‌های قدیمی را تخریب و فرم‌های نو بسازد. درعین‌حال، مدرنیست‌ها همچنان در جست‌وجوی اصول مشخص و واقعیت ثابت و تغییرناپذیری بودند تا از طریق مفاهیمی چون «طبیعت انسان» و مذهب واحد یا شعور معنوی، به جهان نظم و معنا ببخشند. بااین‌حال، بعد از فجایع جنگ جهانی دوم، پایه‌های شکننده‌ی معنا و حقیقت بیش‌ازپیش متزلزل شد. درنتیجه، فردیت درهم شکسته و تکه‌تکه شکل گرفت که از سال ۱۹۷۵ به بعد با نام پست‌مدرنیته شناخته شد؛ مرحله‌ای تاریخی که در آن دیگر نه قطعیتی وجود داشت و نه اصلی و نه حتی جایگاه محکمی که بتوان از آنجا با اطمینان به جهان نگریست.

اصطلاح پست‌مدرن به دوره‌ای تاریخی اطلاق می‌شود که پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد و تولیدات فرهنگی یا هنری این دوره را نیز در برمی‌گیرد. منتقدان اغلب میان دو اصطلاح پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم تمایز قائل می‌شوند، بر این اساس که پست‌مدرنیته دوره‌ای تاریخی و اجتماعی متعاقب مدرنیسم است، درحالی‌که، پست‌مدرنیسم به ایده‌ها، فرم‌ها و ساختارهایی فرهنگی اطلاق می‌شود

1. Ezra Pound

www.ketab.ir

کـــه از دل این دوره‌ی تاریخی بیرون آمده‌اند. در مقابل تلاش ناکام مدرنیســـت‌ها بـــرای یافتن حقیقتی ثابت و بنیادی، در دنیای پســـت‌مدرن، توهم و حقیقت اغلب تمایزناپذیرند، هویت ثابت نیســـت و تفاوت‌ها در کنار هم بر بستری یکسان زیست می‌کنند. با اینکه میزانی مشـــخص از نیهیلیسم و بی‌ثباتی در این فلسفه وجود دارد، بســـیاری آن را از این جهت تعریف می‌کنند که تحققش آزادی‌بخش اســـت، یعنی حقیقت اغلب به‌لحاظ سیاسی تعیین می‌شود، ثابت نیست و واقعیت همچنین وابسته به نظر شخص یا گروهی است که درگیر آن‌اند. تمرکز بر بی‌ثباتی معنا، ضعف زبان در ارائه‌ی دقیق و جامع حقیقت، کنایه‌ها و بازی‌های زبانی در ســـاختارهای زبانی، تأیید گذشـــته و این امر که آفرینش ادبی هرگز به‌طور کامل اصیل نیست و وامدار پیشینه‌ی خود است و رد هرگونه مرز و سلسله‌مراتبی در جداسازی فرهنگ فرودست و بالادســـت و برخاستن از تصور هســـته‌ای اصیل برای هویت از ویژگی‌های ادبیات و نمایش پست‌مدرن است؛ هویت در ادبیات پست‌مدرن مجموعه‌ای است از لایه‌ها یا «نقاب‌ها» که میان واقعی یا جعلی بودن آن تفاوتی وجود ندارد.

متون نمایشـــی پیچیده و گوناگون حاصل از ایـــن جهان‌بینی در انتهای دهه‌ی ۱۹۵۰ در اروپـــا و در دهه‌ی ۱۹۶۰ در بریتانیـــا و ایالات متحده از اهمیت برخوردار شـــد و تئاتر معاصر آمریکا را شکل داد. دو کتاب پیش رو ریشه‌های تئاتر معاصر در ایالات متحده و تطور آن از دهه‌ی ۱۹۶۰ تا به امروز مورد بررســـی قرار گرفته و به تأثیرات میان‌فرهنگی نوآوری‌های بریتانیا، اروپا و آمریکای لاتین بر تئاتر آمریکای بعد از جنگ پرداخته شـــده اســـت. اما بحث خود را با بررسی تأثیر برشت و آرتو بر نمایش‌های تجربی (مارتین اســـلین در سال ۱۹۶۱ نام «تئاتر پوچ[1]» را بر آن نهاد) آغاز می‌کنیم و به بررسی مجموعه‌ای از نمایش‌ها و اجراها در آمریکا، بریتانیا و ایالات متحده می‌پردازیم که نماینده‌ی تئاتر پســـت‌مدرن در عصر معاصر هستند. کتاب حاضر بر آن نیســـت که تاریخی جامع از نمایش‌نامه‌های معاصر آمریکا ارائه دهد، چراکه این امر بررسی حاضر را بسیار سطحی و کم‌عمق خواهد کرد؛ درمقابل، به نمایش‌ها و آن دســـت متون اجرایی خواهیم پرداخت که نشان از تجربه‌گرایی در فرم و محتوا در این دوره دارد. نمایش معاصر از قواعد ضدرئالیستی استفاده می‌کند و به‌این‌ترتیب، به مقابله با بازنمایی صرف واقعیت می‌پردازد و آن را تحریف می‌کند

1.. Theatre of the Absurd

www.ketab.ir