ادبیات نمایشی مدرن آمریکا
از سال ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۵

مازیار اولیایی نیا

بخش اول

بر خلاف شخصیت های نمایشی نیمهٔ اول قرن بیستم که اغلب تمایلی شدید به هماهنگ ساختن خود با جریانات متداول اجتماعی نشان می دادند، شخصیت های نمایشی سال های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۵، پیشداوری های متداول اجتماعی را به چالش می طلبیدند و برخلاف آن موضع می گرفتند. اصطلاح «جامعهٔ مصرف گرا» اصطلاح متداول دههٔ ۱۹۶۰ بود که می شد آن را به «فراوانی مادی در عین ورشکستگی معنوی» ترجمه نمود. در دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، کوشش نمایشنامه نویسان، بر کشیدن همهٔ آحاد جامعه به سطح معقولی از رفاه اقتصادی بود. اما نویسندگان دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بر ضد ارزش های جهان مصرفی شوریدند. اگر چه تئاتر برادوی در این دوره همچنان رونق داشت و پر طرفدار بود، نویسندگان جدی، اغلب به گروه های تئاتری غیر تجاری و حاشیه ای روی آوردند که هدف آنها تولید سود نبود و برای ارضای سلیقه های عامه پسند، نمایشنامه نمی نوشتند. تعداد گروه های نمایشی غیر تجاری در عرض چند سال در ابتدای دههٔ ۱۹۶۰ ناگهان رشدی عظیم داشت. این گروه های تئاتری در سراسر آمریکا از جمله واشینگتن دی. سی. ، کلیولند، هیوستون، سیاتل، بالتیمور و مینیاپولیس ریشه گرفتند و در نیویورک سیتی گروه های تئاتری نوپایی به وجود آمد که تعداد آنها بی سابقه بود. سن فرانسیسکو در غرب آمریکا نیز پایگاه تئاتری نوین بود. با وجود تنوع این گروه های تئاتری، به دشواری می شد هدفی یکسان و یکنواخت را برای این موج جدید تصور نمود. مجموعهٔ تحولات و اتفاقاتی که در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ به وقوع

پیوست، متعدد بود. جنبش حقوق مدنی، جنبش حقوق زنان، جنبش ضد جنگ، هیپی گری ، جنبش بیت، هنر پاپ ، راک اَندرُل ، اکسپرسیونیسم انتزاعی و طغیان بر ضد برادوی، همه و همه در پیدایش این تئاتر نوین نقش بازی کردند.

بسیاری از نمایشنامه نویسان آمریکایی از تئاتر «پوچی» غرب متاثر شدند. این جنبش هنری (در دورهٔ پس از جنگ جهانی دوم) که سعی در توصیف بی معنایی شرایط انسانی و بلاتکلیفی انسان در عصر جدید داشت، رویکرد منطق گرا در تحلیل زندگی انسان را فاقد کارآیی می دانست و سعی در ترک دیدگاه تحلیلی داشت. در تئاتر پوچی آنچه که در صحنه اتفاق می افتد، مایهٔ تعالی گفته های شخصیت های نمایش می شود، اتفاقاتی که اغلب اوقات با گفته های شخصیت ها تناقض دارد. در تئاتر «پوچی» بر غیر قابل فهم بودن و غیر منطقی بودن زندگی و سرنوشت انسان تاکید می شود و بدین ترتیب امکانات بازیگوشانهٔ بیشتری برای مانور ادبی نمایشنامه نویس پدید می آید. با استفاده از سبک نویسندگان اروپایی همچون ساموئل بکت، ژان ژنه، فریدریش دورِنمات وَ اوژن یونسکو، نویسندگان آمریکایی، فلسفهٔ پوچی را به بیانیه ای سیاسی تبدیل نمودند. مثلاً در نمایش یک پرده ای «FAM و YAM» (۱۹۶۰) اثر ادوارد آلبی که برخی از ناقدان، وی را مهم ترین نمایشنامه نویس آن دوره می دانند، دو شخصیت معرفی می شوند. شخصیت نخست با نام YAM (Young American Playwright) می خواهد شخصیت دومی یعنی FAM (Famous American Playwright) را ملاقات کند. YAM قصد دارد که با کمک FAM فهرستی از «دشمنان» را تهیه کند، افرادی که می خواهند تئاتر را در وضعیت کنونی آن نگاه دارند. YAM خواستار تغییر است ولیکن FAM احساس می کند که خودش هم ممکن است عضو این فهرست مخالفان تغییر باشد و در پایان نمایش، در حالت مستی می گوید که شما جوان ها در نهایت، ما را از صحنه بیرون می اندازید و جانشین ما می شوید.

سه نمایشنامه ای که لحن غالب نمایشنامه های آن دوره را رقم می زنند، عبارتند از «داستان باغ وحش» (۱۹۵۹) اثر ادوارد آلبی که در سال ۱۹۶۰، نخستین اجرای آن به روی صحنه رفت، «ارتباط» (۱۹۵۹) اثر جک گلبرت و «آه پدر، پدربیچاره، مادر توی گنجه آویزانت کرده و من خیلی غمگینم» (۱۹۶۲). نمایشنامهٔ «ارتباط» از زندگی شاعران بیت دههٔ ۱۹۵۰ الهام گرفته است. این نمایشنامه توسط «تئاتر زنده» (قدیمی ترین تئاتر تجربی آمریکا تأسیس شده توسط جودیت مالینا و جولین بک در سال ۱۹۴۷) به روی صحنه آمد. جودیت مالینا کارگردانی این نمایشنامه را به عهده گرفت و جولین بک طراح صحنه بود. این نمایشنامه، با فُرمت نمایشنامه ای در داخل یک نمایشنامه ساخته شد. نویسنده و تهیه کنندهٔ یک نمایشنامه سعی دارند با استفاده از معتادین واقعی به مواد مخدر، مستندی دربارهٔ آنچه که در مخفی ترین کوچه پس کوچه های شهر اتفاق می افتد، بسازند. بعضی از معتادین، نوازنده های موسیقی جاز هستند. همهٔ بازیگران (به غیر از نویسنده، تهیه کننده و دو عکاس) منتظر فروشندهٔ مواد مخدر هستند تا بیاید و آنها را از خُماری به در آورد. مکالمهٔ افراد در این نمایشنامه، با اجراهای موسیقی جاز همراه است. انتظار و بی عملی این معتادان به مواد مخدر، به نوعی یاد آور خلسه و بی عملی تئاتر پوچی اروپاست.

در نمایشنامهٔ «آه پدر بیچاره، مادر توی گنجه آویزانت کرده و من خیلی غمگینم» که یک طنز سیاه است، خانم رُز پتل، جسد شوهر مرده اش را با خود به محل استراحتش در هاوانا می برد و آن را درون گنجهٔ لباس پنهان می کند. این نمایشنامه، یادآور نمایش دوبخشی کریستوفر مارلو است که در آن پادشاهی، جسد ملکه اش را همه جا با خود به همراه می برد. بدین ترتیب، خانم رُز پتل مایهٔ آزار کارکنان هتل و پسر الکن خود بنام جوناتان است.

نمایش های آلبی، ارزش های بورژوایی و نیز ارتباطات اجتماعی را به نمایش می گذارند. نخستین نمایشنامهٔ وی با عنوان «داستان باغ وحش» در سال ۱۹۵۹ همراه با نمایشنامه ای از ساموئل بکت در آلمان به روی صحنه رفت. در واقع، نمایشنامه های اولیهٔ آلبی بسیار به تئاتر پوچی اروپایی نزدیک هستند. اما باید گفت که ارزش های رایج در تئاتر پوچی هیچگاه چندان قرابتی با ارزش های موسوم در تئاتر آمریکا نداشته اند. جامعهٔ آمریکا در ذات خود جامعه ای خوشبین و عمل گراست. حتی بدبین ترین روشنفکران آمریکایی، اغلب به نیروی تغییر باور داشته اند و حتی اگر از وضع موجود ناراضی بوده اند، به نوعی تغییر و تحول برای اصلاح وضعیت معاصر معتقد بوده اند و در نتیجه هنر و ادبیات آمریکا، معمولاً دارای کاربردهای اجتماعی است. تجربهٔ اروپایی به دلیل نقش مسلط طبقه بندی های اجتماعی، محدودیت هایی را در چهارچوب اجتماعی بازتاب می دهد که آمریکا در بسیاری موارد با آنها بیگانه است. مثلاً وقتی که در دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نویسندهٔ بیت آمریکایی جک کرو آک ، از وضعیت موجود خود بی حوصله و دلزده می شود، راه سفر در پیش می گیرد. بیت ها در پوچی وضعیت موجود، همچنان به امکان تغییر امیدوار هستند و جامعه را انعطاف پذیر و قابل اصلاح می دانند. در نتیجه، هنر و ادبیات نمایشی آمریکا همواره دارای زمینه های اجتماعی بوده است. « داستان باغ وحش» اثر آلبی مثال خوبی برای این مدعاست.

موضوع «داستان باغ وحش» در یک بعد از ظهر تابستان در سنترال پارک نیویورک اتفاق می افتد. در ابتدای نمایش، پیتر که یک مرد میانسال و از طبقات مرفه اجتماعی (ناشرکتب درسی) است، بر روی نیمکت پارک مشغول خواندن کتاب می شود. پیتر به دنبال خوشبختی، آسایش ، ثروت ، همسر، خانواده و دیگر موهبت های یک زندگی بی دغدغه است. وی همهٔ عادات زندگی و از جمله مطالعه بر روی آن نیمکت خاص در سنترال پارک را بسیار جدی می گیرد. در این زمان، مرد دیگری بنام جِری به نزد پیتر می آید. جری درست نقطهٔ مقابل پیتر است، مردی تنها و دلشکسته و هیپی مسلک که به آداب و رسوم روزمره بی اعتناست و رفتاری غیر قابل پیش بینی دارد. وی به تمایل پیتر برای تنها بودن وقعی نمی نهد، به زور وارد خلوت او می شود، با او سئوال و جواب می کند و مجبورش می کند که به داستان ها و درد دل های او گوش کند. جری داستان به باغ وحش رفتن خود را تعریف می کند و اصرار دارد که دلیل به باغ وحش رفتن را با پیتر در میان بگذارد. داستان این نمایش خطی است و همه چیز در زمان حال برابر چشم بیننده اتفاق می افتد. در نهایت جری موفق می شود که پیتر را نیز به دنیای وحشی و غیر قابل پیش بینی خود فرو کشد. در پایان نمایش، زمانی که پیتر می گوید باید به خانه اش برود، جری شروع به قلقلک کردن او می کند تا پیتر راضی شود که به پایان داستان او گوش دهد. همزمان، جری به مرور پیتر را از روی نیمکت پارک به کناری هل می دهد و پیتر که عصبانی شده است، تصمیم می گیرد که با جری مقابله کند و از موضعش عقب ننشیند. پس جری چاقویی را بیرون می کشد و سپس آن را به زمین می اندازد تا پیتر بتواند آن را بردارد. زمانی که پیتر چاقو را برای دفاع از خود به دست می گیرد، جری خود را به روی چاقو می اندازد. سرانجام جری درحال خونریزی شدید، داستان به باغ وحش رفتن خود را به پایان می رساند و به زمان حال باز می گردد، با این پرسش که «آیا من همهٔ این جریان را از قبل طرح ریزی نکرده بودم ؟ » و سپس خود پاسخ می دهد که «نه ... نه نمی توانست نقشهٔ من باشد. اما فکر می کنم که انجامش دادم.» پیتر وحشتزده صحنهٔ ماجرا را ترک می کند، در حالی که آخرین کلمات قبل از مرگ از دهان جری خارج می شود که «آه ... خدای ... من.»

مشخصهٔ نمایش « داستان باغ وحش» تک گویی کشدار است. آلبی از شکل سنتی مکالمه می بُرد. شخصیت ها در نمایشنامه های این دوره، اغلب رشتهٔ مکالمه با دیگران را قطع می کنند و به تک گویی روی می آورند. مثلاً تک گویی کشدار جری با عنوان «داستان جری

و سگ» زندگی متزلزل و بی هدف جری را به نمایش می گذارد. در مجتمع آپارتمانی جری، سگی هست که دائم وی را تهدید می کند. پس جری برای انتقام جویی تصمیم می گیرد که مرگ موش در غذای سگ بریزد. سگ اگر چه مریض می شود و لیکن جان سالم به در می برد. پس از آن، سگ (با نگاه انتقام جویانه) به جری احترام می گذارد و جری به این نتیجه می رسد که ابراز مهربانی و یا شقاوت هیچیک به تنهایی منجر به نتیجه ای نمی شوند و این دو تنها در ترکیب با یکدیگر موجد احساسی می شوند. دعوای پایان نمایش بر سر یک نیمکت پارک، کشاکشی نمادین بر سر اقتدار است. برای پیتر ، آن نیمکتِ پارک، بخشی از مایملک اوست که وی خیال واگذار کردنش به کس دیگری را ندارد. پیام آلبی آن است که در هر ارزشیابی مفهوم تسلط و اقتدار باید دینامیسم قدرت را در نظر گرفت. آلبی در «داستان باغ وحش» نمای ظاهری بورژوازی را می شکند و توهم امنیتی را که پیتر خود را پشت آن پنهان ساخته است، نقش برآب می سازد و به ارزشیابی دوبارهٔ ارزش ها می پردازد. نمایش در محلی اتفاق می افتد که کاملاً احساس امنیت و آرامش را القا می کند ولیکن صحنهٔ نمایش در نهایت به نحوی غیرمنتظره به خشونت می گراید و پیتر از پناهگاه طبیعی خودبه صحنهٔ قتلی ناخواسته رانده می شود.

نمایش دیگری که از بسیاری جهات با «داستان باغ وحش» شباهت دارد و در سال ۱۹٦٤ به روی صحنه آمد، «داچمن» اثر نویسندهٔ سیاهپوست آمریکایی، اَمیری برکا است که در آن، ارزش های طبقهٔ متوسط مورد انتقاد قرار می گیرد. اتفاقات این نمایشنامه همگی در قطار زیرزمینی اتفاق می افتد، زمانی که یک زن سفید پوست بنام لولا با یک مرد سیاهپوست بنام کِلی ملاقات می کند. لولا، ظاهرِ بورژوایی کِلی را به تمسخر می گیرد و ادعا می کند که کِلی همچون سیاهپوستان به نظر نمی رسد، زیرا که ظاهر شیک و مرتبی دارد و تحصیل کرده است. همچون پیتر در « داستان باغ وحش» کِلی نیز خود را در پس ارزش های متداول اجتماعی پنهان کرده است، با این تفاوت که رفتار بورژوایی کِلی ماهیت او را به عنوان یک سیاهپوست تغییر نداده است. لولا با به تمسخر گرفتن رفتارهای کِلی و با استفاده از جذابیت جنسی خود، سعی در نفوذ در پوستهٔ دفاعی کِلی دارد. آنچه را که جری با پیتر انجام می دهد، لولا بر سر کِلی می آورد. لولا با احساسات کِلی به عنوان یک سیاهپوست بازی می کند و او را در جهتی که خود می خواهد، سوق می دهد. گوشه و کنایه های لولا با عث می شود تا کِلی به این نکته توجه کند که برای موفق شدن در جامعهٔ سفید پوستان، ناچار است چه قیمتی بپردازد. به مرور کِلی نیز به یک تک گویی طولانی روی می آورد تا با خشم و عصبانیت، مکنونات درونی خود را بیان نماید و به لولا بفهماند که از خیلی چیزها دربارهٔ شخصیت وی بی خبر است. کِلی سعی می کند نقاب از صورت بردارد و به یک زن سفید پوست نشان دهد که در پس نقاب لبخند و ادب ظاهری وی، درد بزرگی پنهان است. اما کِلی در نهایت، قیمت این اعترافات را با جان خود می پردازد. پس از آنکه کِلی متقابلاً لولا را تحقیر می کند و دو سیلی در گوش او می نوازد، ادعا می کند که کشتن یک زن سفید پوست می تواند دوای درد مرد سیاهپوست باشد. وقتی کِلی خم می شود تا کتاب های خود را بردارد، لولا کاردی در سینهٔ کِلی فرو می کند و سپس از مسافران که هیچ تلاشی برای متوقف ساختن وی نکرده اند ، می خواهد که به او یاری برسانند تا جسد کِلی را از قطار بیرون پرتاب کند. در پایان نمایشنامه، دوباره لولا را می بینیم که در کمین یک مرد خوشپوش سیاهپوست ایستاده است تا همان نمایشی را که با کِلی بازی کرد، با این جوان سیاهپوست تکرار کند و او را به دام اندازد.

آلبی و بَرَکا با شوکه کردن بینندگان، هالهٔ ظاهری آرامش و امنیتی را که طبقهٔ متوسط را در برگرفته است، می زدایند و نقاب بورژوازی را به کنار می زنند و در عین حال سعی می کنند که به ارزیابی دوبارهٔ ارزش ها بپردازند. خشونت پیش بینی نشده و رفتار غیرعادی شخصیت ها، عناصری هستند که در ایجاد این حس شوک و جا خوردگی نقش اساسی بازی می کنند. راندن شخصیت ها به لبهٔ پرتگاه خشم و نا امنی در این نمایش ها چندان ادامه پیدا می کند که منجر به انفجار شخصیت ها می شود و در این وضعیت غیر مترقبه، آنها دست به اعمالی می زنند که احتمالاً در شرایط

معمولی هیچگاه مرتکب آن اعمال نمی شدند.

نمایش «مضحکه خانهٔ یک سیاهپوست» (۱۹٦٤) اثر اِدرین کِندی از اساس با سنت نمایشی گذشتهٔ خود فاصله گرفت. در این نمایشنامه که پیرنگ قطعی و مشخصی ندارد، نویسنده بازبان و نقاب های متفاوت دست به تجربهٔ جدیدی زد. شخصیت اصلی این نمایشنامه، سارای سیاهپوست است که درچهار مکان مختلف ظاهر می شود. این مکان ها عبارتند از اتاق خواب ملکه ویکتوریا، اتاق دو شِس خاندان هابسبورگ، هتلی درهارلم و یک جنگل. سارا ممکن است که پدر خود را کشته باشد و لیکن این نکته قطعی نیست؛ ماهیت غیر منطقی نمایشنامه به عمد نمی گذارد که بیننده در این زمینه اطمینان پیدا کند. همچون «نمایش رؤیا» (۱۹۰۱) اثر آگوست استریندبرگ، «مضحکه خانهٔ یک سیاهپوست» نیز در حالتی رؤیا مانند در یک پارک تفریحات اتفاق می افتد. جهان سارا گیج کننده و تکه پاره است. شخصیت ها کلاه گیس به سر می گذارند و نقاب های سفید بر چهره دارند و حرکاتشان مثل ارواحِ سرگردان است. این نمایش به طور همزمان یک نمایش اکسپرسیونیستی و نیز تئاتر پوچی است. داستان نمایش را می توان چنین خلاصه کرد. سارا یک دانشجوست که با دوست پسر یهودی خود بنام ریموند در اتاق هتلی درهارلم زندگی می کند. مادر سارا زنی سیاهپوست با پوست روشن و موهای صاف است. پدر سارا چهره ای تیره دارد. رابطهٔ خشونت آمیز پدر و مادر سارا منجر به تجاوز و ضرب و شتم می شود. در این اثنی، شخصیت هایی همچون پاتریس لومومبا، حضرت مسیح و ملکه ویکتوریا نیز در میانهٔ نمایشنامه ظاهر می گردند.

داستان نمایش به نحوی باز گو می شود که تقریباً همه چیز در آن مورد پرسش قرار می گیرد و سارا ما را مطلع می سازد که باید نسبت به همهٔ وقایع مشکوک باشیم. «مادرم قبل از آنکه موهایش بریزد، عاشق پدرم بود. بین من و ملکه ویکتوریا ، رابطه ای عاشقانه هست و همین طور عشقی میان من و مسیح وجود دارد، اگر چه همهٔ اینها دروغ است.» در اغلب آثار کِندی، شخصیت های کلیدی، زنان سیاهپوستی هستند که در ایجاد یک هویت واحد برای خود با مشکل مواجهند و پریشانی آشکاری را می توان در وجود آنها مشاهده نمود. نمایش های کِندی در ادامهٔ سنت نویسندهٔ معرف دورهٔ باززایی هارلم بنام ماریتا بُنِر است که نمایش های او همچون «گل بنفش» (۱۹۲۷) و «خروج: یک توهم» (۱۹۲۷) روابط نژادی را در یک رؤیای تکه پاره و پریشان به نمایش می گذارند. شخصیت ها در آثار این دو نمایشنامه نویس، اغلب در تضاد و کشمکش با خویشتن هستند تا دریابند به چه چیز و به کجا تعلق دارند، آیا به اقلیت تعلق دارند و یا به اکثریت. این کشمکش و تضاد درونی، گاه منجر به یادآوری خاطراتی دشوار می شود که با خشونت همراه هستند و زمان هایی نیز با فراموشی مطلق همراه است. سارا گاهی بیش از حد به یاد می آورد و گاهی به درستی به یاد نمی آورد. در این نمایش ، شخصیت ها از نقشی به نقش دیگر منتقل می شوند و جملاتی را که دیگران گفته اند، مکرراً تکرار می کنند و در اغلب موارد نمی دانند کجا هستند ویا حتی چه کسی هستند. ساختار نمایش های کندی و بُنر عموماً به شکل کُلاژ و تکه های رمزی است که با تکرار نمادهای شخصی به یکدیگر وصله می شوند. برای کِندی ، دیوانگی، مرگ، خشونت و نفی خویشتن نتایجی از زندگی در یک جهان جنون آساست و در رویارویی با وقایع وحشت آور همچون قتل، فریب، تجاوز و جنگ، وجه منطقی جهان فرو می شکند و همه چیز به ورطه ای بی معنا فرو می غلتد. سارا سعی می کند که از نشانه ها و نمادهای خشونت، رمزگشایی نماید. تک گویی های متفاوتی از وی می شنویم که از تحلیل و توصیف شرایط نا پایدار وی عاجز هستند. نماد «گیسو» بویژه بارها در نمایش «مضحکه خانهٔ یک سیاهپوست» تکرار می شود. اغلب شخصیت ها از گیسو به عنوان چیزی صاف و مواج همچون آبشاری که به پایین جاری است، یاد می کنند. سارای سیاهپوست در مرز دو جهان سفید و سیاه زندگی می کند که در آن بافت مو یادآور ماهیت تقسیم شدهٔ هویت اوست. از طرفی گیسو نمایندهٔ اغلب استانداردهای زیبایی است که در رسانه ها تبلیغ می شود.

اگر که نمایش «مضحکه خانهٔ یک سیاهپوست» دربارهٔ مسائل نژادی است، نمایشنامهٔ «Luv» (تغییر یافتهٔ واژهٔ عشق، Love) اثر موریِ شسگال که در سال ۱۹٦٤ به روی صحنه آمد، شکنجهٔ روحی هری برلین را به نمایش می گذارد که در ابتدای این نمایش

بقیه در صفحه ۷۲

بقیه از صفحه ۴۰ **ادبیات نمایشی مدرن آمریکا**

می خواهد از پل به پایین بپرد. وی دیگر معنایی بـرای زندگی خود نمی شناسـد و بی هدف در صحنـهٔ زندگی اش سـرگردان اسـت. در این اثنـی، هری به دوسـت قدیمی خـود میلت بر می خـورد. میلت راجع به زندگـی هری از وی می پرسـد و هَـری از بی معنایـی زندگی خود مـی گوید. میلت سـعی می کند که هـری را با همسـر خود اِلن آشـنا سـازد تا خـود بتواند با معشوقه اش خوش باشد و در عین حال هری را از ورطهٔ نابودی برهاند. هری و اِلن تا مدتی با یکدیگر جور می شوند و لیکن این رابطه، مدت زمـان زیـادی نمی پاید و اِلن به نزد شـوهر خـود باز می گردد و هـری و اِلن هریک دوباره با مشـکلات روانـی خویش درگیر می شـوند. شیسـگال می گوید: «احسـاس عشـق چنان مورد سوء استفاده قرار گرفته و به بیراهه رفته است که تنها باید آن را با واژهٔ دیگری همچون Luv توصیف کرد. عشق در دنیای امروز، بیشتر به یک کالا تبدیل شـده اسـت تا به یک حس واقعی.»

کنـدوکاو شیسـگال در موضوع عقـده های فـردی که ابعـاد عمیـق روانی و عصبـی پیدا مـی کنند، دسـتمایه ای برای طنـز یهودی در ادبیـات آمریـکا گشـت. طنز یهـودی در واقع ریشه در تراژدی دارد و یکی از کلاسیک ترین نمونه های آن، تراژدی یهودی آمریکایی «مرگ دسـتفروش» اسـت در حالی کـه «Luv» یک طنز یهودی آمریکایی اسـت. وسواس و کند و کاش بیش از حد دربارهٔ شخصیت خویشتن و تحلیـل هـای فرویدی و پسـیکو آنالیـز که در سـال هـای ۱۹۵۰ بسـیار متـداول و مُـد روز بود، در سـال های دههٔ ۱۹۶۰ موضوعی شـد مزاح آلـود برای طنـز یهودی. در نمایشـنامهٔ شیسگال، افراط کاری هری در سپردن خود به موج افسردگی روانی و خودکشی مورد تمسخر قـرار می گیرد و این نحوهٔ طنز پـردازی، راه را بـرای موجی از نویسـندگان یهـودی همچون نیل سایمون، وندی واسراسـتاین، وودی اَلِن، ازرائیـل هورُویتـس، اِلیـن مِی، و بـروس جِی فریدمن گشود. این موج همچنان در تلویزیون و سـینمای آمریـکا ادامـه دارد. فیلـم های مِل بروکـس، سـریال تلویزیونی سَـینفلد در دههٔ ۱۹۹۰ (که جری سینفلد و لَری دیوید مشترکاً خالـق آن بودنـد) و نیز در قرن بیسـت و یکم سـریال تلویزیونـی «هیجانـت را کنترل کن» ساختهٔ لَری دیوید در شبکهٔ HBO را می توان ادامهٔ همین سنت طنز یهودی به شمار آورد.

گرچه شیسـگال یکـی از پایه گـذاران طنز یهـودی به شـمار می آید، و لیکـن وی در این راه تنها نبود. طنز نویسان یهودی با دیدگاهی نسبتاً متداول تر و عامه پسندتر همچون هرب گاردنـر و نیـل سـایمون نیز شـخصیت هایی را بـه صحنـهٔ بـرادوی عرضـه کردند کـه اگر چـه گاه یاغی بودنـد و متفاوت بـا هنجارهای اجتماعـی عمل مـی کردند، ولی بسـیار در نزد عامه محبوبیت یافتند. شخصیت اصلی نمایش «هزار دلقک» (۱۹۶۲) بنام مورای بِرنز که برای به دست گرفتن سرپرستی یک پسر بچه ناچار است نحوهٔ زندگی هیپی وار خود را عوض کند، نمونه ای از این افراد یاغی است که از هنجارها و رفتارهای متداول اجتماعی پیروی نمی کنند. آثـار بعـدی گاردنـر همچـون «مـن را پاپُرت نیستم» (۱۹۸۵) و «مکالمات با پدرم» (۱۹۹۱) نیز همچنان ایدهٔ مخالف خوانی و عدم پذیرش هنجارهـای متـداول را موضـوع اصلی نمایش می سـازند. یکـی از موفق ترین نویسـندگان در سازگار ساختن ایدهٔ «عدم پیروی از سلیقهٔ عام» با «سلیقهٔ عامهٔ تماشاگران برادوی»، نیل سایمون اسـت. بر خلاف نویسندگان دیگری کـه معمولاً آثار خود را بیرون از سـنت برادوی خلق می کردند، سایمون قلب بینندگان برادوی را فتـح کرد. داسـتان های جـزم و جفت او که زمـان بنـدی کمیک را بـه نحوی اسـتادانه به کار می گرفت و سـاخت روایی بسـیار جذابی داشـت، او را شهره ساخت. شـیوهٔ او در تولید صحنـه هـای خنـده دار بـا اسـتفاده از سوء تفاهم های میان انسان ها و گوش بسیار حسـاس وی در اخـذ مضامیـن مضحـک در مکالمات روز مره و اسـتفادهٔ مناسـب از طعنه و کنایه هـای متداول در شـوخ طبعی یهودی، مایه های اصلی موفقیت بی سابقهٔ او بود.

نمایـش «زوج عجیب» یکـی از نمونه های موفق طنز سایمون اسـت. در این نمایش، دو مردی که به تازگی از همسرانشـان جدا شـده اند، با هم همخانه می شـوند. همان طور که از عنوان نمایش بر می آید، این دو، زوجی هستند کاملاً نا هماهنگ و متضاد با هم. آسکِر مدیسن کـه نویسـندهٔ سـتون ورزشـی اسـت، آدمی نامرتب و شـلخته و فلیکس آنگر مردی نظیف و وسواسی است که ازدواجش در شرف از هم پاشیدن است.

صحنه های آشپزی، نظافت، جرو بحث های بی انتها و نیز به دسـت آوردن دل دو خواهر با نام های گوئن دِلین و سِسیلی، مایه های اصلی خنـده در این نمایش هسـتند. پاول سـایمون بـا نمایش های «پا برهنـه در پارک» (۱۹۶۴)، «پـلازا سـوییت» (۱۹۶۸)، «آخرین عاشـقان آتشین» (۱۹۶۹) و نمایش های دیگر در تئاتر برادوی محبوبیتی بی نظیر یافت. موفقیت فیلم

سینمایی بر اساس نمایش «زوج عجیب» در سال ۱۹٦۸ (با هنرپیشگی جک لمون و والتر ماتاو) منجر به این فکر شد که یک سریال تلویزیونی بر اساس این نمایشنامه نیز ساخته شود. آن نمایش تلویزیونی از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۵ در کانال تلویزیونی ABC پخش می شد.نمایش های «اسکوبا دوبا» (۱۹٦۷) و «حمام بخار» (۱۹۷۰) اثر بروس جِی فریدمن همچنان سنت شوخ طبعی یهودی را در نمایش آمریکا دنبال نمودند. «اسکوبا دوبا» در یک استراحتگاه در فرانسه رُخ می دهد، در جایی که قهرمان نمایش بنام هرولد واندر، همسر خود را به یک رقیب غواص سیاهپوست بنام فراگمن واگذاشته است و از این بابت بسیار سرخورده است. بعد از آن هم همسرش با یک روشنفکر سیاهپوست روی هم ریخته است. واندر با مشکلات بسیاری محاصره شده است.

مادر او و روانشناسش دائم به جان او نِق می زنند و یک دختر بیکینی پوشِ پُر اَدا دورو بر محل اقامت او می پلکد، ولیکن وی نمی تواند رابطه ای با زن دیگری برقرار کند زیرا که همچنان در دورهٔ سرخوردگی ناشی از خیانت همسرش به سر می برد. این نمایش همچون کابوسی با یک تم یهودی است، مردی که نمی تواند با زنان دیگر رابطه برقرار کند، مادرش اورا کلافه کرده است، دریک محیط ضدیهودی زندگی می کند، روانشناسش دائماً او را با احساس گناه مواجهه می سازد و عقاید سیاسی لیبرالش به دلیل رقابت مردان سیاهپوست با او (که زندگی جنسی اش را مختل ساخته اند) مورد چالش قرار گرفته است.

نمایشنامهٔ «حمام بخار» دومین نمایش فریدمن بود که نخستین بار با کارگردانی آنتونی پرکینز به روی صحنه رفت. در این نمایش، زندگی بعد از مرگ، به صورت یک حمام بخار به نمایش در می آید که در آن ارواحِ به تازگی در گذشتگان (که خود نیز از مرگ خویش مطلع نیستند) همچنان دربارهٔ موضوعات پیش پا افتاده ای که در دوران زندگی ، آنها را آزار می داد، صحبت می کنند. یک فرد پورتوریکویی که حمام را اداره می کند، در واقع خداست که ارواح مردگان برای او درد دل می کنند. قهرمان نمایش به نام تَندی مرد جوانی است که اخیراً در ادارهٔ پلیس کار می کرده است و قبل از مرگ خود به کار بر روی رُمانی دربارهٔ زندگی شارلمانی مشغول بوده است.

وی نخست از پذیرفتن آنچه که برای او اتفاق افتاده ، سرباز می زند و زمانی که سرانجام می پذیرد که مرده است، خواستار بازگشت به زندگی می شود. اولین تولید این نمایش به دلیل زبان تند آن و کنایه هایش دربارهٔ مذهب ، بحث انگیز بود و از این جهت در نمایش تلویزیونی آن اصلاح و تغییراتی داده شد و از جمله صحنه هایی که در آنها نمایش برهنگی وجود داشت، تعدیل گشت.

منبع :

1- Krasner, David. American Drama, 1945-2000 : An Introduction. Blackwell Publishing, 2006.

فهرست نام ها به ترتیب ظاهر شدن در متن:

1-Cleveland 2-Houston 3-Seattle 4-Baltimore-5Minneapolis 6-Samuel Beckett 7- Jean Genet 8- Friedrich Durrenmatt 9- Eugene Ionesco 10- Edward Albee 11- The Zoo Story 12- The Connection 13- Jack Gelbert 14- Oh Dad, Poor Dad, Momma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad 15- Living Theatre 16- Judith Malina 17- Julian Beck 18- Rosepettle 19- Christopher Marlowe 20- Jonathan 21- Jack Kerouac 22- Peter 23- Jerry 24- The Story of Jerry and the Dog 25- Dutchman 26- Amiri Baraka 27- Lula 28- Clay 29- Funnyhouse of a Negro 30- Adrienne Kennedy 31- A Dream Play 32- August Strindberg 33- Sarah 34- Raymond 35- Marita Bonner 36- The Purple Flower 37- Exit: An Illusion 38- Murray Schisgal 39- Harry Berlin 40- Milt 41- Ellen 42- Neil Simon 43- Wendy Wasserstein 44- Woody Allen 45-Israel Horowitz 46-Elaine May 47-Bruce Jay Friedman 48-Mel Brooks 49-Seinfeld 50-Larry David 51-Curb Your Enthusiasm 52-Herb Gardner 53- A Thousand Clowns 54- Murray Burns 55- I'm Not Rappaport 56- Conversations with My Father 57- Odd Couple 58- Oscar Madison 59- Felix Unger 60- Gwendolyn 61- Cecily 62- Barefoot in the Park 63- Plaza Suite 64- Last of th Red Hot Lovers 65- Jack Lemmon 66- Walter Matthau 67- Scuba Duba 68- Steambath 69- Harold Wonder 70- Frogman 71- Anthony Perkins 72- Tandy 73- Charlmagne