# ادبیات مُدرن نمایشی آمریکا

## از ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۹

مازیار اولیایی نیا

(بخش اول)

هنر نمایشی آمریکا در سال های ۱۹۷٦ تا ۱۹۸۹ پر از خشم و اعتراض است. آمریکا در سال ۱۹۷۳ از ویتنام خارج شد؛ پس از آن سایگون سقوط کرد و نیکسون پس از افتضاح واترگیت، از شغل خود استعفا داد، در حالی که آمریکاییان اعتماد خود را به حکومت از دست داده بودند. ترکیبی از رکود و تورم اقتصادی بر اقتصاد کشور حاکم شده بود که از پایان دورهٔ طولانی رفاه و پیشرفت اقتصادی (در دورهٔ پس از جنگ جهانی دوم تا نیمهٔ دههٔ هفتاد) خبر می داد. دوره ای که در آن مَسکن ارزان به وفور ساخته می شد، نیروی کار پر انگیزه بود و شاخص های سهام به طور ثابت صعود می کرد، به پایان رسیده بود. به مرور اضافه بودجهٔ دولتی مبدل به کسر بودجه شد و دورهٔ دیگری از رکود بر اقتصاد حاکم شد. با وجود افزایش روز افزون تعداد زنان در نیروی کار و یک دورهٔ رونق کوتاه مدت در اوایل دههٔ هشتاد، طبقهٔ متوسط وسیع آمریکا از نتایج این رکود طولانی مدت، صدمه دید.

از طرف دیگر، سنت لیبرال دورهٔ پس از جنگ جهانی دوم که با سلطهٔ دولت های دمکرات همراه بود، در ابتدای دههٔ هشتاد هرچه بیشتر به سوی محافظه کاری می گروید. تحت فشار اقتصادی و بدبینی بیشتر مردم نسبت به نقش حکومت در حیات اجتماعی و اقتصادی جامعه، بسیاری از آمریکاییان نظری منفی نسبت به برنامه های رفاه اجتماعی دولتی پیدا می کردند (بویژه اگر که خود در آن منافعی نداشتند.) در اوایل دههٔ هشتاد، روی کار آمدن دولت رانلد ریگان و نیز شیوع ناگهانی بیماری ایدز به نگرانی ها دامن زد. هرج ومرج و در عین حال آزادی های تازه به دست آمده در دههٔ ۱۹٦۰ جای خود را به فرد گرایی محافظه کارانه دههٔ هشتاد داد. ایدهٔ رفاه بیشتر و کسب مال و دارایی فراوان تر، حتی در بین اقشار لیبرال تر جامعه شیوع پیدا کرده بود زیرا که دیگر کاملاً واضح به نظر می رسید که بحران اردوگاه سوسیالیستی به اوج خود رسیده است و حکومت های توتالیتر اروپای شرقی ( که زمانی مدینهٔ فاضلهٔ روشنفکران جوان و پر شور محسوب می شدند) دارند نفس های آخر خود را می کشند. در چنین فضایی، نظام سرمایه داری یکه تاز میدان به نظر می رسید و تنها باید در گوشه ای می ایستاد و بر خاک افتادن رقیب دیرینه را نظاره می کرد.

در جولای ۱۹۷۹ پرزیدنت کارتر سخنرانی معروفی کرد که در آن به نوعی ضعف و بیماری کلی در سطح رهبری جامعه و بحران اعتماد اجتماعی (و نیز مشکل انرژی) اشاره می کرد. آن سخنرانی بازتاب بحرانی بود که در پایان دههٔ هفتاد بر جامعهٔ آمریکا مستولی شده بود. به همین جهت است که بعداً وقتی در سال ۱۹۸٤ پرزیدنت ریگان در نطق «صبح در آمریکا» با لحنی خوشبینانه راجع به آمریکا به عنوان «شهر درخشانی برفراز تپه» که مایهٔ رشک جهانیان است، و نقش جهانی آن سخن گفت، بسیاری از آمریکاییان از آن لحظه استقبال کردند و از ریگان به عنوان رهبری که روحیهٔ اعتماد

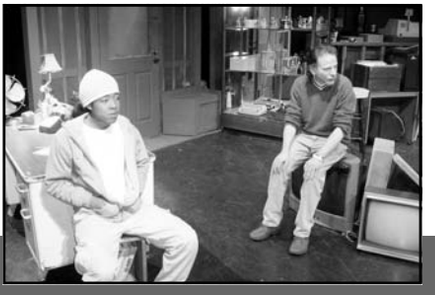
به نفس را به آمریکاییان بازگرداند، یاد نمودند، نقشی که قبلاً رئیس جمهورانی چون فرانکلین روزولت و کندی در حیات اجتماعی آمریکا بازی کرده بودند.

نمایشنامه ای که حال و هوای فضای نمایشی این دورهٔ بحران زا را به خوبی بازتاب می دهد، «بوفالوی آمریکایی» (۱۹۷۵) اثر دیوید مَمِت است. در صحنه ای از این نمایش که در آن والت کُل (موسوم به تیچ) وارد فروشگاه دست دوم فروشی دان دابرو می شود، بددهنی او و تکرار واژه های مستهجن، ما را متوجه می کند که به دوره ای جدید از ادبیات نمایشی وارد شده ایم که در آن نمایشنامه نویس از استفادهٔ کامل از مکالمات عامیانه (بدون اِعمال سانسورهای زبانی) ابایی ندارد و حتی در خلق یک متن آهنگین با استفاده از واژه های مستهجن اصرار می ورزد. تیچ به دلیل شخصی از دست روتی عصبانی است ولیکن دلایل عمومی تری نیز برای این عصبانیت وجود دارد. تیچ از دستِ زندگی خود و فقدان ارزش های محکم و استوار عصبانی است. وی همچون تِرَویس بیکل در فیلمِ «رانندهٔ تاکسی» (۱۹۷۵) ساختهٔ مارتین اسکورسیزی (که نقش او را در فیلم، رابرت دنیرو بازی می کند) فقط از دست آدم ها گله نمی کند، بلکه از دست اوضاع عصبانی است. نقش آفرینی درخشان دنیرو زمانی که در فیلم به آیینه نگاه می کند و از تصویرش و یا مخاطبش می پرسد که «آیا تو داری با من حرف می زنی؟» همانا سرخوردگی یک دوره را نمایش می دهد. به نحوی مشابه، قهرمان نمایش «شبکه» اثر پدی چایفسکی نیز که به همه می گوید پنجرهٔ خانه را باز کنند و با صدای بلند فریاد بزنند که «من به سرحد دیوانگی عصبانی هستم» در واقع دارد صدای یک عصر را به گوش جهانیان می رساند، عصری از نارضایتی و عصیان.

نمایش «بوفالوی آمریکایی» دربارهٔ سه مرد است با نام های دان، تیچ و باب که قصد دزدیدن یک کلکسیون سکه های قدیمی از یک مرد پولدار را دارند. البته نام فلچر نیز در نمایشنامه برده می شود ولیکن هیچ زمانی وی شخصاً در صحنهٔ نمایش ظاهر نمی شود. دان صاحب یک فروشگاه اجناس دست دوم است که اغلب خرت و پرت می فروشد. چندی پیش، وی یک سکهٔ نادر پنج سنتی را با قیمتی بسیار پایین تر از ارزش واقعی آن (به عنوان یک سکهٔ عتیقه) به یک کلکسیونر فروخته است. اکنون که وی متوجه شده است ارزش آن سکه بسیار بیش از آن مبلغ بوده است، به عنوان تلافی می خواهد که با کمک پادوی خود بنام باب (بابی)، هنگامی که آن مرد در خانه حضور ندارد، کلکسیون سکه های وی را به سرقت ببرد.

در ابتدای نمایش، پیش از آنکه تیچ وارد شود، دان و بابی دارند دربارهٔ کار با هم صحبت می کنند و دان سعی دارد که بابی را نصیحت کند. دان دائماً مثال فلچر را پیش می کشد و مدعی است که اگر فلچر را روزی تنها در یک شهر ناشناس، با پنج سنت پول ته جیبش رها کنند، هنوز شب نشده، تمام شهر را در چنگ خود گرفته است. دان سعی دارد که به باب بگوید آنچه اهمیت دارد عمل است و نه حرف. اما عملاً در ادامهٔ نمایش می بینیم که از دان و تیچ هم جز حرف و ادعا شنیده نمی شود و با وجود زبان رنگارنگ و پر آب و تابی که به کار می برند، چیز چندانی در چنتهٔ آنها نیست. زمانی که تیچ وارد فروشگاه می شود، پس از دیدن بساط بازی پوکر شب گذشته که در آن روتی برنده و تیچ بازنده بوده است، داغ تیچ دوباره تازه می شود. تیچ احساس می کند که قبلاً به روتی و دوستش گِریس خیلی کمک کرده است، در حالی که مدعی است وقتی برای صبحانه به نزد آنها رفته است و دست در سینی گریس برده است تا تکه ای نان بردارد، گریس به طعنه گفته است «خواهش می کنم، تعارف نکن.» اکنون به تیچ بسیار برخورده است که چرا مردم کمی تواضع و بخشندگی ندارند و روتی و گریس را به باد ناسزا گرفته است.

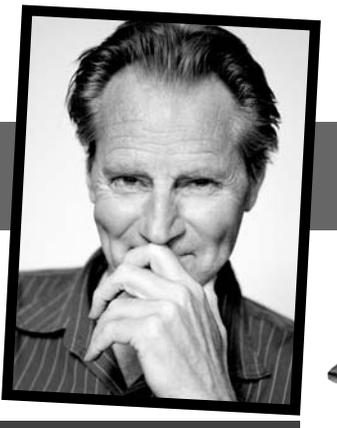
تیچ که دوست با تجربهٔ دان است، می خواهد دان را قانع کند که باب را از وظیفهٔ دزدی معاف سازد و به جای آن، خود وی را به کار سرقت کلکسیون سکه ها بگمارد. تیچ در گوش دان می خواند که بابی بی تجربه است و نمی شود به وفاداری جوانکی معتاد اعتماد کرد. دنیای کوچک دزدان و بزهکارانی چون دان و تیچ، صحنه ای است که در آن انسان گرگ انسان است، اما نکتهٔ مُضحک آنجاست که پس از اندکی بحث و پایین و بالا کردن امکانات نقشهٔ سرقت، معلوم می شود که تجربهٔ تیچ هم در رخنه کردن به خانهٔ کلکسیونر و دزدیدن سکه های وی بیش از بابی نیست. تیچ تنها با زبان بازی قصد دارد که خود را حرفه ای جلوه دهد و سهمی از پول دزدی را به جیب بزند. دان به باب اعتماد دارد و او را زیر پر و بال خود گرفته است، بی آنکه احساس کند لطف بزرگی در حق او کرده است. دان در موعظه هایی که برای بابی کرده است، بسیار بر اهمیت دوستی و وفاداری تأکید ورزیده است. اما به مرور تحت تأثیر منفی گرایی تیچ که می گوید دوستی و وفاداری را نباید با کار حرفه ای قاطی کرد، دان هم قانع می شود که بهتر است بابی را از انجام این کار کنار بگذارد و با تیچ شریک شود، که این نشانهٔ دیگری است از آنکه اغلب حرف های شخصیت های نمایش با عمل آنها سازگار نیست. در پایان نمایش، بابی می خواهد سکه ای را شبیه آنچه که دان به کلکسیونر فروخته بود به دان بفروشد. تیچ که گمان



«بوفالوی آمریکایی»اثر دیوید مَمِت

می کند بابی به آنها خیانت کرده است و خودش به تنهایی آن سکه را دزدیده است، با زدن ضربه‌ای بایک‌شی‌سخت‌به‌سربابی،وی‌رامضروب می سازد و لیکن بابی اعتراف می کند که چون قادر به دزدی نبوده است، آن سکه را خریده است تا برای دان بیاورد. دان شرمنده از سوءظن خود به بابی، به حال او رقت می آورد. در پایان کار، وقتی وضعیت نزار بابی که قصد خدمت به دان را داشته است، برابر شک و بی اعتمادی دان نسبت به بابی قرار می گیرد، وضعیت تراژیک انسان معاصر به نحوی تکان دهنده تر به رُخ بیننده کشیده می شود.

«کودک مدفون» عنوان نمایشی است از سَم شپرد که در سال ۱۹۷۸ به روی صحنه رفت و در سال ۱۹۷۹ جایزهٔ پولیتزر برای آثار نمایشی را دریافت نمود. نمایشنامهٔ «کودک مدفون» فروپاشی واحد خانواده را در چهارچوب یأس و سرخوردگی از دست یافتن به رؤیای آمریکایی نمایش می دهد. در این نمایش، داج که سرپرست اصلی یک خانوادهٔ کشاورز است، همواره بر روی یک صندلی در برابر تلویزیون نشسته است و ویسکی می نوشد. همسر او هِیلی با پدر روحانی دوییس سروسری دارد. پسر بزرگتر خانواده (تیلدن) و پسر کوچکتر (برَدلی) که بر اثر یک حادثه پایش قطع شده است، در مزرعه کار می کنند. با بازگشت پسر تیلدن بنام وینس به همراه دوست دخترش شلی به خانهٔ پدر و پدربزرگ، بیننده می تواند به همراه شلی رفتار و عادات عجیب و غریب خانواده را مشاهده نماید. قرار است که بازگشت وینس به این مزرعه در ایالت ایلینوی، یک دیدار موقتی باشد، و لیکن وی به آنجا پایبند می شود. راز اصلی کل نمایشنامه وجود یک بچهٔ مدفون است که ناشی از رابطهٔ جنسی هولناک تیلدن با مادر خویش است. دو پسر خانواده (تیلدن و بردلی) مایهٔ سرشکستگی خانوادهٔ خود شده اند و تنها قرار است که امور مزرعه را در زمانی که پدر و مادرشان پا به سن می گذارند به عهده بگیرند ولیکن هر دوی آنها دچار نوعی نقص و ناتوانی هستند. تیلدن نقص عاطفی و احساسی دارد و بردلی دچار ناتوانی جسمی است. تنها پسر خانواده به نام اَنسل که مایهٔ افتخار پدر و مادرش ( تجسم رؤیای آمریکایی) بوده است، سال ها پیش به نحو مشکوکی در یک مُتل کشته شده است. پسر بچه ای نیز که حاصلِ رابطهٔ جنسی تیلدن و مادرش بوده است، در بدو تولد توسط داج در آب غرق گشته و سپس در مزرعه دفن شده است. این حادثه، پایه های سلامت خانواده را از اساس ویران ساخته است. داج پس از آن، کار کشاورزی را کنار گذاشته و تنها به کشیدن سیگار و نوشیدن مشروب روی آورده است، بی آنکه از روی مبلی که همواره بر روی آن نشسته، تکانی بخورد.



«کودک مدفون» اثر سَم شپرد

ایدهٔ تکرار، در نمایشنامهٔ «کودک مدفون» ایده ای غالب است؛ این ایده که هیچ چیز جدیدی در دنیا اتفاق نمی افتد و آنچه که اکنون روی می دهد، تکرار حادثه ای است که در گذشته اتفاق افتاده است و در آینده نیز اتفاق خواهد افتاد. در یکی از صحنه های نمایش، پدربزرگِ وینس به او دو دلار می دهد و از او می خواهد که برایش یک بطری کوچک ویسکی بخرد. پس از آن، غیبت وینس به درازا می کشد و وقتی دوست دختر وی از او می پرسد که در این مدت کجا بوده است، وینس در پاسخ می گوید که وی می خواسته از خانه بگریزد و تمام شب اتومبیل خود را رانده و به مرز آیووا رسیده است، اما ترس از جهان ناشناختهٔ بیرون و میل بازگشت به خانواده، او را متوقف می سازد. در زمان رانندگی، وی چهرهٔ خود را در شیشهٔ ماشین می بیند و تشخیص می دهد که چهره اش دارد درست مثل پدرش می شود، همان اعضای صورت و همان ساختار استخوان ها و چهرهٔ پدرش نیز دارد مبدل به چهرهٔ پدربزرگ می شود. هرقدر که شخصیت های نمایش سعی در فرار از گذشته می کنند و یا به انکار آن می پردازند، گذشته دوباره در برابر آنها روی می نماید. ذرتی که در مزرعه روییده است و تیلدن آن را به روی صحنه می آورد، یادآور کودکی مدفون است، رازی که دوباره سر از خاک بر می آورد و در برابر چشم همگان ظاهر می شود.

دومین نمایشنامهٔ اصلی شپرد، «غرب واقعی» بود که نخستین بار در سال ۱۹۸۰ در سن فرانسیسکو به روی صحنه رفت. اگرچه این نمایشنامه، تمامی مواد لازم برای موفقیت را داشت ( نویسنده، کارگردان و هنرپیشه های معروف)، ولیکن از طرف نقد نویسان نادیده انگاشته شد و چندان سروصدایی بر پا نکرد. تنها در سال ۱۹۸۲، وقتی این نمایش

نمایش «غرب واقعی» اثر سَم شپرد

در تئاتر استپن وُلف شیکاگو با بازیگری جان مالکوویچ وگری سینیس و کارگردانی سینیس به روی صحنه رفت، اهمیت آن باز شناخته شد و مورد تحسین بسیار قرار گرفت. «غرب واقعی» داستان آستین، یک فیلمنامه نویس هالیوودی و برادر بزرگترش لی است. درست برخلاف آستین که از تمام مزایای رفاه و موفقیت برخوردار است، لی یک فرد خانه بدوش است که با دزدی و ولگردی روزگار می گذراند. در زمانی که مادر خانواده، کالیفرنیا را به قصد سفری به آلاسکا ترک می کند، خانه اش را به آستین می سپارد. آستین که در کار نوشتن به انسداد فکری گرفتار شده است، سعی دارد که در خلوت، فیلمنامه ای را که در دست دارد به پایان برساند. در این زمان، لی هم وارد خانه می شود. قصد لی آن است که لوازم خانگی همسایه های خانهٔ مادرش را بدزدد و از این راه پولی به جیب بزند. لی که به برادر موفقش رشک می برد، دائم مزاحم آستین می شود و آستین که قرار است یک فیلمنامهٔ وسترن بنویسد، بی آنکه ایده ای برای انجام این پروژه داشته باشد، از مزاحمت های برادرش در رنج است. در این زمان، سائول از راه می رسد. وی یک تهیه کنندهٔ فیلم هالیوودی است که پس از دیدن لی از وی خوشش می آید و به نظرش می رسد که لی دارای شخصیتی بسیار حقیقی و زنده همچون هاکلبری فین است که در هر شرایطی می تواند گلیم خود را از آب بیرون بکشد. با این شرایط از نظر سائول، در درک شخصیت یک گاو چران

ماجراجو و با تجربه، لی باید بسیار واجد شرایط تر از آستین باشد و بدین ترتیب قرارداد نوشتن فیلمنامه را به لی پیشنهاد می کند.

اکنون آستین است که باید به لی رشک ببرد که یک شبه حرفهٔ او را دزدیده است. پذیرفتن این موضوع چنان برای آستین دشوار است، که وی را دچار بحرانی جدی می سازد. بدین ترتیب نقش دو برادر با یکدیگر عوض می شود، آستین درحال مستی به سرقت خانهٔ همسایه ها می رود و تُسترهای برقی آنها را می دزدد، در حالی که اکنون لی با چوب گلف روی کلیدهای ماشین تحریر فشار می آورد. آستین با صدها تُستر برقی که سرقت کرده است، دور و بر خانه رژه می رود و این بار لی است که از دست دیوانگی های آستین به ستوه می آید و او را تهدید می کند. رقابت میان دو برادر، دو خصیصهٔ متفاوت جامعهٔ آمریکا را در برابر همدیگر قرار می دهد، از یک سو موفقیت شرکت های تجاری و از سوی دیگر، محبوبیت ماجراجویان و گاوچران هایی که به تنهایی گلیم خود را از آب بیرون می کشند. آستین و لی دو وجه مختلف جامعهٔ آمریکا را نمایندگی می کنند که یکی ثروت و رفاه مادی است و دیگری فرد گرایی. لی که اهل مخاطره ورزیدن و ماجراجویی است، احساس می کند که در قمار زندگی، اکنون نوبت موفقیت او رسیده است و آستین که دچار دگرگونی شده است، از لی می خواهد که او را هم با خود به صحرا ببرد و راه و رسم زندگی ماجراجویان و خانه بدوشان را به او بیاموزد. در پاسخ به پرسش لی که می خواهد بداند دلیل علاقهٔ مفرط آستین به تُسترهای برقی چیست، آستین می گوید که عاشق بوی تُست است. بوی نان تُست، بالا آمدن خورشید و طلوع صبح را به یاد می آورد و آستین می گوید که او همیشه شروع و آغاز را دوست دارد.

اکنون لی که در کار نوشتن چندان خبره نیست، در انجام پروژهٔ فیلمنامه درمانده است و در پی ایدهٔ بزرگی می گردد که بتواند با آن داستانِ فیلمنامه را به اتمام برساند، در حالی که آستین به دزدی بزرگ خود مفتخر است و اعتقاد دارد که این ماجراجویی، او را سزاوار توجه لی می کند. رقابت میان دو برادر، در طول نمایشنامه ادامه می یابد، اکنون هر یک از آنها می خواهد که جای دیگری باشد و تولدی دوباره پیدا کند. لی شگفتزده است که چگونه آستین می تواند از زندگی و موفقیت خود این چنین روی بگرداند و راه ماجراجویی و دربدری را پیش بگیرد؛ از طرف دیگر آستین معتقد است که بدین ترتیب می تواند معنای واقعی غرب وحشی را دریابد و از چهارچوبهٔ تنگ زندگی مصنوعی خود خلاص شود. از نظر آستین، برادرش در خود روحیهٔ مثبت و خوشبینانهٔ مهاجران اولیه را حفظ کرده است که دل به دریا می زدند و ایده های دور از دسترس خود را عملی می ساختند. اما این رقابت بی امان، وضعیت روانی دو برادر را بیشتر و بیشتر به عمق گرداب فرو می کشد؛ صحنهٔ گلاویز شدن آنها در پایان نمایشنامه دربرابر مادرشان به قصد کشتن یکدیگر، نشانه ای از به اوج رسیدن این بحران است. صحنهٔ نمایش نیز کاملاً در همخوانی با بحرانی تر شدن اوضاع روانی دو برادر است. آشپزخانهٔ تمیز و مرتب خانه در ابتدای نمایش، در انتها به خرابه ای شباهت دارد، تمامی گیاهان خانگی پژمرده اند و از بین رفته اند و آشپزخانه پر از بطری های خالی مشروب، قوطی های خالی آبجو، و صفحه های نانوشتهٔ یک فیلمنامه است.

زمانی که آستین از لی می خواهد او را به همراه خود به صحرا ببرد، لی در پاسخ می گوید: « تو واقعاً فکر می کنی من خودم زندگی در میان آن ناکجا آباد را انتخاب کرده ام؟ واقعاً این طور فکر می کنی؟ فکر

می کنی که مثلاً این یک جور تصمیم فلسفی است که من گرفته ام؟ من دارم آنجا زندگی می کنم، چون اینجا اموراتم نمی گذرد! حالا تو داری از همهٔ موفقیت هایت برای من گله می کنی!» حقیقت آن است که هالهٔ اسرار و گاه تقدسی که به گرد زندگی پر ماجرا و هیجان انگیز غرب وحشی ساخته اند، افسانه ای است که توسط تخیل و کنجکاوی پدید آمده و هالیوود به آن آب و تاب صد چندان بخشیده است. حتی موسیقی پیش زمینهٔ صحرا، بیش از آنکه صدای زوزهٔ رُعب انگیز گرگ ها باشد (تصوری که توسط فیلم های هالیوودی تقویت می شود) صدای پارس مانند کایوت هاست. در این نمایش، سائول و آستین همچنان تصور رُمانتیک دربارهٔ غرب را دامن می زنند زیرا که خود تجربه ای دسته اول از آن ندارند، در حالی که لی پس از سال ها دربدری و عدم موفقیت در زندگی، فاقد این گونه توهمات است.

صحنهٔ نمایشنامهٔ بعدیِ سَم شپرد، «دیوانهٔ عشق» (۱۹۸۳)، مُتلی در حاشیهٔ صحرای مُهاوی در کالیفرنیاست و موضوع آن نمایش، زوجی (مِی و اِدی) است که به مدت پانزده سال، عشق و نفرت نسبت به یکدیگر را آزموده اند. مشکل اِدی این است که نه می تواند بدون مِی زندگی کند و نه آنکه می تواند او را تحمل کند و این نمایش رابطهٔ بسیار تند و پر احساس و در عین حال عجیب و نامتعادل این زوج را به تصویر می کشد. مِی زمانی اِدی را از زندگی اش بیرون می کند و زمانی با عجز و لابه از او می خواهد که بماند. اِدی نه به منظور تقویت کردن، بلکه به منظور تضعیف مِی، دائماً به او غذا می دهد (در این نمایش، غذا نقش مهمی بازی می کند.) اما در طول نمایشنامه در می یابیم که مِی، خواهر ناتنی اِدی است و اگرچه آنها قبل از آنکه ارتباط خانوادگی با همدیگر را کشف کنند، با هم آشنا شده بودند، نمی توانند از حس گناه بگریزند. پدر مشترک آنها که نقشی مخرب در این مجموعه روابط ایفا می کند، در صحنهٔ نمایش حضور دارد و همواره در حال نوشیدن ویسکی در یک گوشهٔ صحنه و نیز تماشای سیر حوادث است. در واقع برخلاف داج در نمایشنامهٔ «کودک مدفون» که درست در وسط صحنه همواره بر روی یک مبل لمیده است، پیرمرد نمایش «دیوانهٔ عشق» بیشتر در ذهن اِدی و مِی حضور دارد، تا آنکه واقعاً حضور فیزیکی داشته باشد. وی به عنوان یک راوی و یا مفسر در نمایش ظاهر می شود.مِی دوست پسری بنام مارتین هم دارد که بیشتر جنبهٔ خوکچهٔ هندی مِی و اِدی را دارد؛ وی به جنبهٔ کمدی این نمایش یاری می رساند، به عنوان کسی که بازیچهٔ دست شده است. اگرچه شخصیت های نمایش همچون اِدی، مارتین و پیرمرد، از اغلب جنبه های شخصیت مِی غافل هستند، تماشاچیان به برخی از خصوصی ترین ریزه کاری های شخصیت او واقفند. چمدان از پیش بسته شدهٔ او که همواره دیگران را با آن تهدید به رفتن می کند، اوج و حضیض های احساسی وی، خواسته های جنسی اش، تنهایی و نیز فوران ناگهانی خشم و احساس، بخش هایی از این خصوصیات شخصیتی هستند. ابراز عشق صمیمانهٔ مِی نسبت به اِدی و سپس حمله های فیزیکی او به اِدی، صحنه هایی درد آور و در عین حال مضحک را می آفرینند. ترک مِی و سپس بازگشت به سوی او از طرف اِدی، مِی را در موقعیتی بسیار دشوار قرار داده است، ولیکن لحظاتی نیز در نمایش وجود دارد که بیننده را با این پرسش مواجه می سازد که واقعاً چه کسی دائم در حال ترک دیگری و بازگشت به سوی اوست؛ میان مِی و اِدی، آنکه دائماً دیگری را بازی می دهد، کدام است؟ مِی با این امید با مارتین دوست شده است که بتواند زنجیر وابستگی خود به اِدی را بگسلد. همچون وینس در «کودک مدفون»، مِی هم می خواهد الگوهای ثابت زندگی اش را بشکند و خود را از اسارت آنها آزاد کند؛ او نیز می خواهد همچون آستین، خود را دوباره باز بیافریند و وقتی در پایان اِدی را ترک می کند، بیننده این احتمال را جدی می گیرد که مِی نهایتاً موفق به گسستن وابستگی خود خواهد شد. اگرچه مِی و اِدی در چهار چوبهٔ رابطهٔ خود محبوس شده اند و راهی به خارج از آن می جویند، اما محیط خارج بسیار تهدید کننده و ناامن به نظر می رسد. صداها و صحنه های خشن و شلیک گلوله، همگی دلالت بر آن دارند که محیط بیرون ناامن است، اگرچه در خلوت نیز خشونت و مرافعه به طور دائم جریان دارد.نمایشنامه های سَم شپرد، با یادآوری گذشته، نوعی «واقعیت جادویی» را خلق می کنند که در آن نمادها به سطح می آیند و خود را در اَشکال تئاتری نمایش می دهند. اما مکالمات، کاملاً واقع گرایانه هستند.

این نمایشنامه ها، همچنین پرسش هایی جدی دربارهٔ ماهیت تئاتر مدرن را نیز مطرح می کنند؛ این پرسش که درک عامهٔ مردم از واقعیت را چگونه می توان با رؤیا ها و خاطرات مطابقت داد ، چگونه باید تضاد میان سرنوشت و خواست و ارادهٔ فردی را به نمایش در آورد.

بقیه در صفحه ۶۱

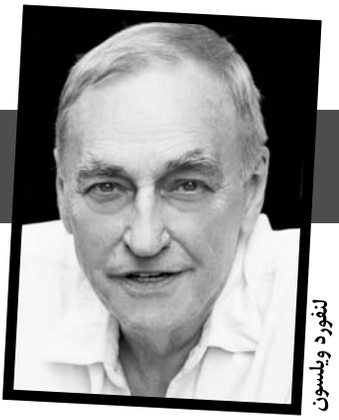
نمایش «دیوانهٔ عشق» اثر سَم شپرد

بقیه از صفحه ۴۰

## ادبیات مُدرن نمایشی آمریکا

شخصیت های نمایش شپرد (در بهترین آثارش) و سعی در خلاص شدن از وضعیتی دارند که در آن کشش به سوی موضوعی خاص، مایهٔ خشم وطغیان آنها می شود، و از داستان گویی برای به دست گرفتن دوبارهٔ مهار زندگی خود سود می جویند. این نمایش ها آسیب پذیری انسانی را به بهترین نحو ممکن نشان می دهند.

«تریلوژی تلی» اثر لنفورد ویلسون با عنوان های «پنجم جولای» (۱۹۷۸)، «عمارت تلی» (۱۹۷۹) و «تلی و پسر» (۱۹۸۵) مجموعه ای از سه نمایشنامه است که تاریخچهٔ خانوادهٔ تلی را بر صحنه می آورد. نمایش های تغزلی ویلسون پلی است بین سبک تنسی ویلیامز و آنتون چخوف که زندگی خانوادگی مردمان میدوست را بازگو می کند. این نمایش ها دارای لحظات درد آور و راز های کوچک هستند و شخصیت های این نمایش ها سعی دارند از آلام زندگی خویش


لنفورد ویلسون

فاصله بگیرند. در بین این سه نمایش، «عمارت تلی» با موفقیت بیشتری مواجه شد و در سال ۱۹۸۰ جایزهٔ پولیتزر برای هنرهای نمایشی و نیز جایزهٔ حلقهٔ منتقدان هنرهای نمایشی را دریافت کرد. این نمایش، یک طنز رمانتیک است که اتفاقات آن در یک منطقهٔ روستایی در ایالت میسوری در سال ۱۹۴٤ روی می دهد. «عمارت تلی» تنها در یک پرده نوشته شده است و در مدت زمان واقعی نود و هفت دقیقه، بدون تغییر دکوراسیون صحنه اتفاق می افتد.

«عمارت تلی» داستان یک شب ( چهارم جولای سال ۱۹٤٤) از زندگی دو عاشق با نام های مَت فریدمن و سَلی تَلی است. در ابتدای نمایش، مَت مستقیماً بینندگان را مورد خطاب قرار می دهد. وی توضیح می دهد که عمارت مجاور او، یک بنای ویکتوریایی قدیمی است که سالهاست تعمیر نشده است و رو به ویرانی می رود. مَت در تابستان سال گذشته، وقتی در میسوری در مرخصی بسر می برده است، سَلی را ملاقات می کند. وی از آن پس، روزی یک نامه برای سَلی می نویسد، اگرچه جوابیهٔ سَلی، امید چندانی برای برقراری یک رابطهٔ رمانتیک میان آنها باقی نگذاشته است و لیکن مَت اکنون به اینجا بازگشته است تا از سَلی تقاضای ازدواج کند. اگرچه مَت برای سَلی نوشته است که می خواهد به آنجا بیاید، اما سَلی انتظار دیدن او را ندارد. با توجه به آنکه مَت یهودی و سَلی از یک خانوادهٔ محافظه کار پروتستان است، این دیدار، مایهٔ جر و بحث هایی در خانوادهٔ سَلی شده است، بویژه آنکه سَلی یازده سال از مَت جوانتر است.

سَلی یکی از رازآمیزترین و پیچیده ترین دخترانی است که مَت دیده است و اگرچه در ظاهر موافقتی با ازدواج ندارد و لیکن برخی از رفتارهایش (از جمله پوشیدن لباس زیبا برای ملاقات با مَت) نشان از احساسی متفاوت دارد و همین نکته، مَت را امیدوار می کند که بتواند در نهایت، رضایت سَلی را جلب نماید. مَت می داند که سَلی را اخیراً از کار تدریس اخراج کرده اند زیرا که او دانش آموزان را تشویق به خواندن آثار وِبلن (اقتصاد دان آمریکایی که نظریاتی ضد کاپیتالیستی داشت) کرده است. ظهور اتحادیه های زحمتکشان، زندگی خانواده های دانش آموزان سَلی را تحت تأثیر قرار داده است و در نتیجه سَلی خود را متعهد می داند که بچه ها را آموزش دهد و افق دیدشان را گسترده سازد و این باب طبع مقامات محافظه کار نیست.

مَت داستان تلخ کودکی خود در اروپا و فرارش به آمریکا را باز می گوید و اعتراف می کند که پس از آن تجربهٔ تلخ، تصمیم گرفته است که هیچگاه بچه دار نشود و کودکی را با تلخی این دنیا آشنا نسازد. پس از آن، مَت از سَلی می پرسد که چرا زنی به زیبایی او هنوز در ۳۱ سالگی ازدواج نکرده است و سَلی پس از آنکه ابتدا سعی می کند موضوع بحث را عوض کند، سرانجام دلیل سرخوردگی اش از عشق را بیان می کند و موضوع ابتلای خود به بیماری سل در جوانی و سپس نازایی اش را تعریف می کند، موضوعی که باعث شد تا خانوادهٔ نامزد او (که ستارهٔ بسکتبال دبیرستان بوده است) نظرشان را دربارهٔ ازدواج پسر خانواده با سَلی تغییر دهند. مَت به این نتیجه می رسد که فرشته ای باید سَلی و او را در برابر هم قرار داده باشد زیرا که مَت بی علاقه به داشتن فرزند است و سَلی ناتوان از داشتن فرزند. سَلی تقاضای ازدواج مَت را می پذیرد و آنها قرار می گذارند که در شهر زندگی کنند، اما هر سال برای یادآوری ملاقات آن روز و تجدید عهد عاشقانهٔ خود، به آن محل باز گردند.

**منابع:**

1- Nadel, Ira. David Mamet: A Life in the Theatre. Palgrave Macmillan, 2008.
2- Wilcox, Leonard.ed. Rereading Shepard: Contemporary Critical Essay on the Plays of Sam Shepard. NY: St. Martin`s 1993.

**فهرست نام ها به ترتیب ظاهر شدن در متن:**

1- Morning in America 2- American Buffalo 3- David Mamet 4- Walt Cole 5- Teach 6- Don Dubrow 7- Travis Bickle 8- Taxi Driver 9- Martin Scorsese 10- Robert De Niro 11- Network 12- Paddy Chayefsky 13- Bob 14- Fletcher 15- Ruthie 16- Grace 17- Buried Child 18- Sam Shepard 19- Dodge 20- Halie 21- Dewis 22- Tilden 23- Bradley 24- Vince 25- Ansel 26- True West 27- Steppenwolf 28- John Malkovich 29- Gary Sinise 30- Austin 31- Lee 32- Saul 33- Fool For Love 34- May 35- Eddie 36- Martin 37- Talley Trilogy 38- Lanford Wilson 39- Fifth of July 40- Talley`s Folly 41- Tally & Son 42- Matt Friedman 43- Sally 44- Veblen