ادبیات مدرن نمایشی آمریکا

از ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۹ (بخش دوم)

مازیار اولیائی نیا

نمایشنامه نویسان فمینیست دههٔ هفتاد و هشتاد قرن بیستم در حس عصیانگری خود با دیگر نمایشنامه نویسان این دوره همداستان بودند، اگرچه روشی متفاوت برای بیان این حس در پیش گرفتند. در این زمان، جنبش حقوق زنان که توسط سازمان ملی زنان (NOW) رهبری می شد و برای تصویب قوانینی در جهت اخذ حقوق مساوی با مردان تلاش می کرد، انگیزه بخش نمایشنامه نویسان فمینیست گشت که از استفاده های ابزاری از زنان به ستوه آمده بودند. نمایشنامه های مارشا نُرمن و ماریا آیرین فُرنز نمونه هایی از جنبش بیداری زنانی است که از محدودیت های دور و بر خود به تنگ آمده اند. این نمایشنامه ها همچنین مخالفتی با حس خوش بینی متداول آن عصر است. اگر نطق «صبح در آمریکا» که توسط رانلد ریگان ایراد شد، حکایت خوش بینانه ای از جامعهٔ آمریکای آن عصر باشد، نمایشنامه های این دو نمایشنامه نویس ، قرائتی کاملاً متفاوت را عرضه می نمایند. اقتصاد آمریکای آن دوره در مسیر جدیدی افتاده بود که در آن به جای مشاغل تولید سخت افزار، مشاغل وابسته به صنایع خدمات رسانی و نیز فن آوری ارتباطات و کامپیوتر داشت به شدت رشد می کرد. در این زمان نُرمن و فُرنز نمایشنامه هایی خلق کردند که به شخصیت های کاملاً منفک از این جهانِ سریعاً در حال رشد مربوط می شد . این شخصیت های مؤنث، باری مضاعف را به دوش می کشیدند، هم با بیگانگی اقتصادی مواجه بودند وهم آنکه با آنها چون یک شهروند درجه دوم رفتار می شد. مقایسهٔ نُرمن و فُرنز در ابتدا به خاطر سبک های کاملاً متفاوتشان تا حدی عجیب به نظر می رسد . نُرمن سبک رئالیستی مأنوسی را به کار گرفت، در حالی که فُرنز به تجربه ای تازه با فُرم دست زد . نُرمن در یکی از نمایش های اولیهٔ خود با عنوان «رهایی» (۱۹۷۸) زندگی یک مُجرم جوان را نشان می دهد که به تازگی از زندان رهایی یافته است و قصد ایجاد تحول در زندگی خویش را دارد. در این نمایش، قهرمان داستان به دو شخصیت متفاوت به نام های آرلی و آرلین تقسیم شده است. داستان نمایش در حال رفت و برگشت میان جوانی طاغی در زندان بنام آرلی از یک سو و آرلین بالغ از سوی دیگر است که می خواهد زندگی اش را به مسیر جدیدی بیندازد . شیوه های روایی این داستان، همان شیوه های متداول و مأنوس هستند، در حالی که فُرنز در نمایشنامه هایش همچون «فِفو و دوستانش» (۱۹۷۸) وضعیت های نوینی مانند انتقال بینندگان به محل های متفاوت در تالار نمایش را تجربه می کند. اما با وجود این تفاوت ها، بهترین اثر نُرمن با عنوان « شب بخیر مادر » (۱۹۸۳) و بهترین اثر فُرنز با عنوان «گل و لای » اهداف مشابهی را دنبال می کنند.

Marsha Norman

نمایشنامهٔ «شب بخیر مادر» اثر نُرمن که تنها دو شخصیت را در بر می گیرد ، در یک خانهٔ جدید واقع در مسیر یک جادهٔ روستایی اتفاق می افتد و بر آخرین نود دقیقه از زندگی جسی کیتز تمرکز می نماید. جسی که قصد خودکشی دارد، مادرش را برای زندگی پس از مرگ خویش آماده می سازد. یک ساعت روی دیوار صحنهٔ نمایش، دقیقاً براساس زمان نمایش تنظیم شده است و هیچ آنتراکتی در نمایش وجود ندارد. اما نمایش سه پرده ای فُرنز با عنوان «گل و لای» در یک اتاق چوبی بر فراز یک نقطهٔ مرتفع اتفاق می افتد. در صحنه، هیچ گیاه سبزی دیده نمی شود و در پس زمینه، یک آسمان وسیع آبی به چشم می خورد. در اینجا «گل و لای» اشاره ای به یک زمین مردابی است زیرا که مِی، قهرمان نمایش که دختری مصمم و با روحیه است، دائم زیربار توقعات عاشقان خود، هنری و لوید، مدفون می شود و توان پایداری ندارد. هنری مصدوم می شود و مِی باید به او کمک کند تا دوباره توانایی صحبت کردن را بدست آورد. لوید به جز ناله های گاه و بیگاه به ندرت سخن می گوید. شخصیت های مادر در «شب بخیر مادر» و هنری و لوید در «گل و لای» بدون وجود جسی و مِی کاملاً ناتوان و درمانده هستند. مردان برای رابطهٔ جنسی و حمایت احساسی کاملاً به مِی وابسته هستند و مادر پیر برای نگهداری و مراقبت جسمی و احساسی به جسی متکی است. در ابتدای نمایش «گل و لای»، لوید عاشق مِی است ولیکن وی بعداً با هنری جایگزین می شود. با این وجود هیچکدام از آنها خواسته های مِی را کاملاً ارضا نمی کنند. نُرمن و فُرنز محیط هایی کاملاً منفک از جامعه را خلق می کنند که در آنها نقش شخصیت های زن، تنها تر و خشک کردن دیگران است. برخلاف جریان بی وقفهٔ نمایش در «شب بخیر مادر»، نمایش

Maria Irene Fornes

Mud

«گل و لای» در هفده صحنهٔ مختلف اتفاق می افتد. اما این تفاوت ها ظاهری است و شخصیت های این هر دو نمایش در جهان خود به دام افتاده اند و شبح مرگ بر بالای سر آنها پرواز می کند. اتفاقی نیست که در پایان، هر دوی آنها می میرند؛ جسی دست به خودکشی می زند و لوید، مِی را به قتل می رساند.

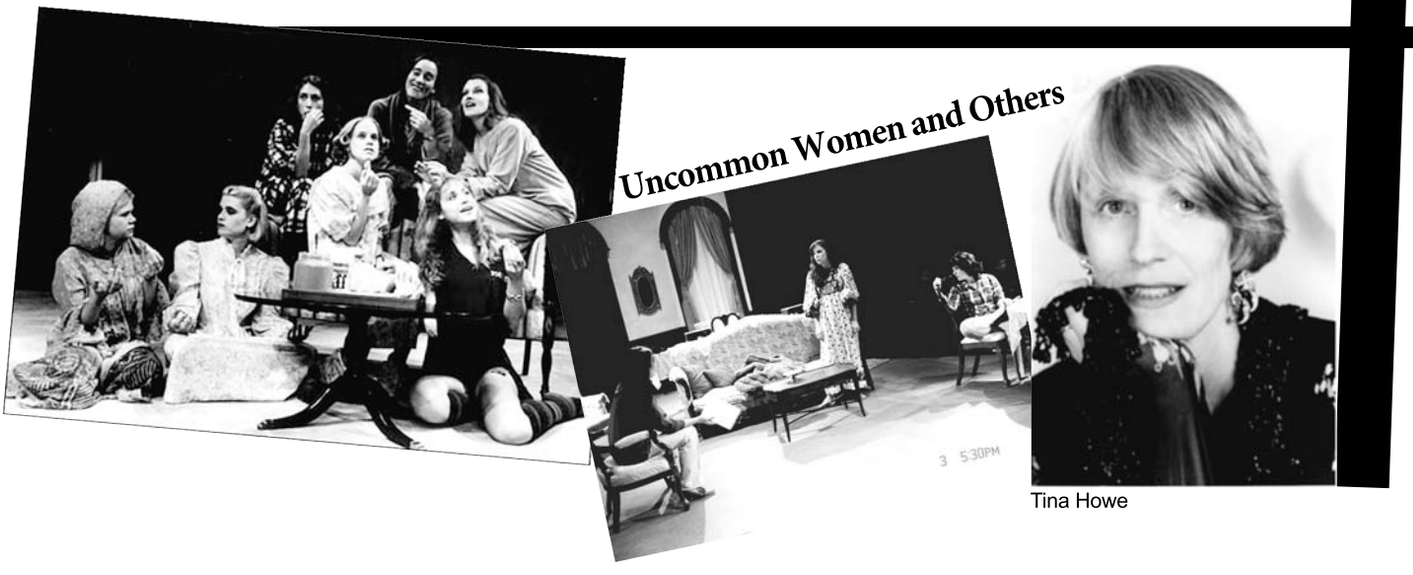
نُرمن و فُرنز نارضایتی و خشمی را به نمایش می گذارند که دیدگاه فمینیستی نسبت به موضوع زنان را بازتاب می دهد. جسی نمی تواند در جهان خوش بینانهٔ ریگان در نطق «شهر درخشان بر فراز تپه » شریک شود زیرا که وضعیت خانوادگی و اقتصادی وی دلیلی برای خوشبینی باقی نمی گذارد . مِی سعی می کند که زمام امور زندگی اش را به دست بگیرد، اما دخالت لوید و هنری این کار را ناممکن می سازد. مفهوم «خانه» برای جسی تجربه ای تلخ است . آینده برای او چیزی جز بافتن، تلویزیون تماشا کردن، پُرخوری و غیبت پشت سر این و آن در کنار مادرش باقی نگذاشته است. واقعیتی که جسی با آن مواجه است، جایی برای امید باقی نمی گذارد. همسرش او را ترک کرده است ، هیچ امیدی برای یک رابطهٔ عاشقانه باقی نمانده است، پسرش یک دزد معتاد است، از کارش راضی نیست و پیشینهٔ تحصیلی کافی برای گرفتن یک کار خوب ندارد. ابتلای جسی به صرع، وی را محتاج دارو کرده است و مجموعهٔ این شرایط، وی را کاملاً از هر نوع روحیهٔ خوشبینانه ای دور کرده است. در دوره ای که تصاویر زیبایی و مُد و نیز میهن پرستی و افتخار تمام رسانه ها را پر کرده است، نُرمن و فُرنز دست به مخالفت می زنند و شخصیت هایی می آفرینند که کاملاً با محدودیت های خویش تعریف شده اند و هستند. نمایشنامه های آنان همچنین بر ضد روحیهٔ مصرف گرایی است و تصویری را نمایش می دهد که با تصاویر متداول در رسانه ها دربارهٔ آدم های مشهور و موفّق تضاد آشکار دارد.

فداکاری و از خود گذشتگی جسی و مِی با گشاده دستی، نثار دیگران می شود و همگان انتظار دارند که این شرایط ادامه پیدا کند، اما جسی و مِی از این وضعیت خسته هستند و بر ضد آن می شورند. این دو زن فرهیخته و روشنفکر نیستند، زبان آنها صیقل ناخورده و رفتارشان غیر منطقی است؛ اما خاکی بودن آنها و صداقت بی شائبه ای که در وجودشان نهفته است، آنان را آسیب پذیر و شایستهٔ همدلی می سازد. مِی پس از آنکه با گلوله ای توسط لوید مورد اصابت قرار می گیرد، در آخرین لحظات می گوید: « مثل ستارهٔ دریایی، من هم توی تاریکی زندگی می کنم و چشم هایم تنها نوری پریده رنگ را می بیند. اگرچه پریده رنگ است ولیکن من دلبسته به آنم، تِشنهٔ آنم و برای آن

می میرم. لوید، من دارم می میرم.» جسی نیز انگیزهٔ خود را از خودکشی چنین توضیح می دهد: «موضوع این است که من کسی را از دست داده ام ، خیلی خوب ، شاید آن کس خود من باشم. کسی که من هیچوقت نبودم و یا اینکه شاید سعی کردم و هیچوقت به او نرسیدم. کسی که من همیشه منتظرش بودم و هیچگاه نیامد و هیچگاه هم نخواهد آمد. پس ببین، واقعاً مهم نیست که چه اتفاق دیگری در این دنیا و یا در این خانه می افتد، یا اینکه من ارزش این انتظار را دارم و یا نه.» برای جسی دیگر هیچ چیز مهم نیست و او حاضر به انتظار کشیدن برای آینده ای سعادتمند نیست. بدین ترتیب عصارهٔ تراژیک این نمایشنامه ها در یک سخنرانی غرّا و یا ژستی پر افتخار و پرهیبت مستتر نیست بلکه در احساسات سادهٔ زنانی نافرهیخته تجلّی می یابد و این سادگی به نوبهٔ خود شاعرانه است. آنها با نفی خویش، بر ضد یک قهرمان پروری دروغین طغیان می کنند. جسی و مِی وقار خویش را با نفی آنچه که از یک قهرمان انتظار می رود، آشکار می سازند و خالقان این دو اثر با تعریف دوبارهٔ ژانر تراژیک و قهرمانان این ژانر، طرحی نو در می اندازند. برای جسی و مِی فرصت چندانی برای تشخص و عمل دراماتیک قهرمان تراژیک وجود ندارد، زبان آنها ساده است و از تظاهرات نمایشی به دور هستند و از شخصیت هایی همچون شاه لیر و ویلی لُمن فاصله می گیرند، آنها به ساده ترین نحو، صحنه را ترک می گویند.

نُرمن و فُرنز با تنش های بحران زای دورهٔ خود دست و پنجه نرم می کنند، موضوعاتی چون عدم وجود یک تشکیلات اجتماعی که از زنان دفاع کند و رفتار با زنان همچون افرادی که همواره باید نگهداری و مواظبت از دیگران را به عهده بگیرند. جایگاه تراژدی در تئاتر زنان کجاست ؟ نمایش های این دو نمایشنامه نویس، مقاومتی فمینیستی در برابر یکنواخت گرایی را سر لوحهٔ خود قرار می دهد تا معیارهای متداول ژانر تراژدی را دوباره تعریف نماید. سعی تراژدی بر آن است که به درد و محنت انسان، شأن و وقاری ماورای انسانی ببخشد؛ در این صحنه انسان ها نقش مرکزی را به عهده می گیرند، در زمانی که دست سرنوشت، زندگی آنها را بر باد می دهد. در تراژدی، انسان ها را می بینیم که تمامی آنچه را برای آنها عزیز و ارزشمند است از دست می دهند و ما به عنوان بینندگان نمایش برحال آنها رقت می آوریم. اما جسی و مِی چندان چیزی برای از دست دادن ندارند و پیشاپیش همهٔ دلخوشی های خود را از کف داده اند و نفی عمل قهرمانانه از طریق ترک سادهٔ صحنهٔ زندگی، طغیانی بر ضد عمل قهرمانانه است. آیا عمل قهرمانانه واقعاً ضروری است ؟ بدین ترتیب شکل جدیدی از تراژدی نطفه می بندد. مِی در گل و لای دست و پا می زند و هرچه بیشتر تلاش می کند، بیشتر در مرداب زندگی اش فرو می رود و جسی نیز از وضعیتی مشابه رنج می برد. وی همواره در حال اتو کردن و مراقبت از مادر خویش است، دائم چیزی می دهد بی آنکه چیزی دریافت نماید و در نهایت به این نتیجه می رسد که اگر هیچ چیز زندگی اش تحت کنترل وی نیست ، بهتر است که مرگش را به دست خود رقم زند.

نمایشنامه نویسانی چون مَمِت و شپرد تِم مشترک «بازگشت» را مورد توجه قرار می دهند. اگرچه صحنهٔ نمایش های آنها ممکن است پر از خشونت باشد و فرار از یک هدف بزرگ، ولیکن درون (روی صحنه) معمولاً بهتر از برون (بیرون صحنه) است و حرکات بر صحنه معمولاً به سمتِ درون است. لیکن در نمایشنامه های مدرن زنان فمینیست، فرار از فضای درونی خانه را مشاهده می کنیم. برای قهرمانان زن، درون خانه فضایی محدود کننده است و عمل اصلی آنان، یافتن راهی برای کنده شدن از فضای خانه و راه پیدا کردن به هوای آزاد بیرون است. سه نمایشنامه نویس مهم زن، وندی واسرستین، بت هنلی و تینا هاو به کرّات شخصیت های زنی را به نمایش می گذارند که در تضاد با محل زیست و خانهٔ خود هستند. در نمایش «زنان غیر معمولی و



Tina Howe

دیگران» (۱۹۷۷) واسرستین داستان دوستانی را حکایت می کند که به یک کالج رفته اند و در دورهٔ جنبش آزادی زنان به بلوغ فکری رسیده‌اند. این نمایشنامه در یک رستوران آغاز می شود، در زمانی که پنج زن از این هشت زن با هم ملاقات می کنند تا خاطرات دوران کالج را با هم مرور کنند و این نمایشنامه رفت و برگشت‌های مکرر این زنان از خاطرات گذشته به زمان حال را به نمایش می گذارد. بسیاری از شخصیت های این نمایش یگانه هستند و شباهتی با دیگر اطرافیان خود ندارند. ریتا زنی است که خود را از قید و بندهای جنسی رها کرده است و رنگین کمانی را در افق زندگی اش انتظار می کشد. کیت قرار است در آینده وکیل شود و هیچگاه دست از پا خطا نمی کند. هالی زنی باهوش و یهودی است که در مقابل خواسته های پدر و مادرش مقاومت می کند اما تضاد درونی وی مشکل تصمیم گیری است. وی فهرست مفصلی از کارهایی که می خواهد انجام دهد تهیه می کند ولیکن به دلیل حق انتخاب ها و امکانات متفاوت، توانایی تصمیم گیری او فلج می شود. سرنوشت سامانتا آن است که زود ازدواج کند و دربارهٔ آینده اش خوشبین است. مافِت جذاب و گیراست. کارتر یک روشنفکر منفک از محیط اطراف خویش است و لیلا یک زن خجالتی و خیرخواه است که برای تحقیقات باستان شناسی به ایران مسافرت می کند. به هر حال طیف وسیع رفتارها و تمایلات این زنان، نشانه ای از امکانات جدیدی است که برای رشد زنان در جامعهٔ آمریکا وجود داشته است. همهٔ این زنان با مسائل و مشکلات خود دست و پنجه نرم می کنند بی آنکه امید حل نهایی مشکلات آنها وجود داشته باشد.

احتیاج به فرار از قید و بندها و توقعات، پیرنگ بسیاری از نمایشنامه های دیگر واسرستین را نیز تشکیل می دهد. به عنوان نمونه هایی از این نمایشنامه ها می توان از «آیا رمانتیک نیست» (۱۹۸۱)، «روز شمار هایدی» (۱۹۸۸) و «خواهران روزنزویگ» (۱۹۹۲) نام برد. «آیا رمانتیک نیست» کشاکشی است میان دو ایدهٔ ازدواج و یا دنبال کردن جاه طلبی حرفه ای. شخصیت هایی که می خواهند از این هر دو جنبهٔ زندگی خود برخوردار شوند، به سختی از پس هر دو بر می آیند. پدر و مادر نیز بر قهرمان داستان فشار می آورند که هر چه زودتر ازدواج کند. نمایش «روز شمار هایدی» دربارهٔ یک فمینیست لیبرال است که رشته اش تاریخ هنر است. نام وی هایدی هالند است. وی در کارزار انتخاباتی یوجین مک کارتی در سال ۱۹۶۸ درگیر می شود. وی اگرچه چپ گرا است ولیکن رادیکال نیست. برخوردهای او با دیگر همکارانش به تدریج وی را از آنها دور می سازد. این افراد ، تندروهای دههٔ هفتاد هستند که در دههٔ هشتاد به تدریج بخشی از حکومت می شوند. هایدی همچون اغلب شخصیت های اصلی نمایشنامه های واسرستین علایق حرفه ای خود را دنبال می کند و همچنین تمایل به تشکیل زندگی خانوادگی دارد. هایدی در پایان نمایش، کودکی را به فرزندی می پذیرد. دوستی هایدی با پیتر که یک پزشک همجنس گراست و نیز رابطه اش با اسکوپ رُزنباوم در ضمن این نمایش گسترش می یابد.

اگر که واسرستین در نمایشنامه هایش بیشتر بر زنان یهودی نیویورکی تمرکز دارد، تمرکز بت هنلی بیشتر بر زنان جنوبی است. با وجود تفاوت های این دو نمایشنامه نویس، هر دوی آنها دربارهٔ فرآیند رشد و استقلال زنان از مردان می نویسند.

Beth Henley

Wendy Wasserstein

در نمایشنامهٔ «جُرم های دل» (۱۹۸۱) سه خواهر را مشاهده می کنیم که جوان ترین آنها به تلاش برای قتل همسر خود متهم شده است. وی با یک پسر سیاهپوست پانزده ساله رابطهٔ جنسی دارد و همین نکته باعث شده است که شوهرش او و آن پسر را تهدید کند و بِیب (خواهر کوچکتر) نیز به تلافی این تهدید، به شوهرش شلیک می کند. به دلیل این محاکمه ، خواهر وسطی به نام لنی که به هالیوود گریخته است، به خانه باز می گردد. مادر آنها خودکشی کرده و خواهران سعی دارند که دلیل این خودکشی را دریابند. در نهایت این سه خواهر درک بهتری از خویشتن و نیز گذشتهٔ خویش پیدا می کنند.

منبع :

1 - Gavin, Christy. American women playwrights, 1964 1989 -; a research guide and annotated bibliography. NY: Garland Publishers, 1993.

فهرست نام ها به ترتیب ظاهر شدن در متن :

1 - Marsha Norman 2 - Maria Irene Fornes 3 - Morning in America 4 - Getting out 5 - Arlie 6 - Arlene 7 - Fefu and Her Friends 8 - `night Mother 9- Mud 10- Jessie Cates 11- Mae 12- Henry 13 - Lloyd 14 - King Lear 15 - Willy Loman 16 - Mamet 17 - Shepard 18 - Wendy Wasserstein 19 - Beth Henley 20 - Tina Howe 21 - Uncommon Women and Others 22 - Rita 23 - Kate 24 - Holly 25 - Samantha 26 - Muffet 27- Carter 28 - Leilah 29 - Isn't It Romantic 30 - Heidi Chronicles 31 - The Sisters Rosensweig 32 - Heidi Holland 33 - Eugene McCarthy 34 - Scoop Rosenbaum 35 - Crimes of the Heart 36 - Babe 37 - Lennie