ریشه‌های آوانگارد در تئاتر آمریکا*

آرنولد آرنسون
ترجمه نریمان افشاری

از بسیاری جهات دوران پس از جنگ، دوران انحطاطی سخت و ناگزیر برای تئاتر آمریکا بود. اگر تئاتر آمریکا مترادف با «برادوی» باشد -که این طور بوده و هنوز هم به عقیده بسیاری ازمخاطبان و مفسران، هست- پس بر طبق آمار می‌شد چنین استدلال کرد که اوضاع تئاتر در حرکتی شتابناک و بی‌محابا وخیم‌تر خواهد شد. تعداد تولیدات جدید، فصل به فصل کاهش یافت و محدوده آن به طرز هشداردهنده‌ای تنگ‌تر شد. رشد بار اقتصادی تولیدات متوقف شد و مخاطبان برای تماشای تلویزیون در خانه ماندند.

اما اگر کسی تمرکزش را از برادوی (یا تولیدات کم هزینه آف - برادوی) برمی‌گرفت، آشکار می‌شد که تئاتر به هیچ وجه در حال مرگ نیست. آنچه در حال زوال بود، نهاد - وسیله‌ای خاص برای ساخت و تولید تئاتر - و قالب‌های تئاتری که تولید می‌کرد بود. در واقع تئاتر آمریکا در یکی از لرزان‌ترین، خلاق‌ترین و پربارترین دوران‌های تاریخی‌اش بود. یک دوره تکامل در حال وقوع بود و تئاتر آمریکا رو به چیزی متفاوت از پیشینه‌اش داشت؛ چیزی که بازتاب نیازهای یکسان هنرمندان و مخاطبان بود و به آسانی می‌توانست با دنیای جدید منطبق شود.

در دوره سی ساله پرفراز و نشیب از اواسط دهه ۱۹۵۰ تا میانه دهه ۱۹۸۰ تحولی شگرف در فعالیت‌های تئاتری ایالات متحده رخ داد که سرانجام همه جنبه‌های اجرایی را تغییر شکل داد و تأثیری مهم بر داخل و خارج از کشور گذاشت و آن جایگزین‌هایی برای برادوی بود که با انرژی، استعداد و ایده‌های نو گسترش می‌یافتند. اسطوره نزول و انحطاط فعالیت تئاتری با نگاه کردن به فهرست‌های تئاتری روزانه، به‌خصوص در روزنامه فرهنگ مخالف «ولیج وویس» دروغ به نظر می‌آمد. در اواخر دهه ۱۹۶۰ در تمام تعطیلات رسمی در نیویورک، انتخاب بیش از دویست و پنجاه رویداد که تمام حوزه‌ها و حیطه‌های تئاتری را در بر می‌گرفت، ممکن بود. مهم‌ترین این اجراها شیوه‌هایی در بازیگری، کارگردانی، صحنه‌آرایی و طراحی خلق کردند و بسیاری مفاهیم تئاتری را دوباره تعریف کردند.

به قول «استنلی کافمن» منتقد: «احساس شکوفایی خلاقیت در چیزهایی که به زندگی روی می‌آورند وجود داشت، حتی برخی خوش‌بینان، این دوره را عصر الیزابتی جدید نامیدند.» پیش از این در تاریخ تئاتر آمریکا هرگز هنری که به دقت آزموده شده، به چالش گرفته و اساساً دگرگون شده باشد وجود نداشت. نیروی محرکه‌ای که در مرکز این فعالیت وجود داشت، آوانگارد بود.

مفهوم آوانگارد در تئاتر آمریکا چیزی نوین بود. تئاتر، موسیقی، هنر و ادبیات اروپا با موج‌هایی از فعالیت‌های آوانگارد که پس از سمبولیسم ۱۸۸۰ به سرعت پدیدار شدند، آزموده شده بود، اما هیچ معادلی برای آن در ایالات متحده وجود نداشت. تئاتر آمریکا با طغیان‌های شخصی‌اش در سال‌های اولیه قرن بیستم و به طور برجسته با جنبش تئاتر «کوچک» یا تئاتر «هنر» که در دهه‌های ده و بیست رشد یافته بودند، آثار جدید اروپایی را به مخاطب آمریکایی معرفی کرد و به «یوجین اونیل» و به فن نمایش جدید اجازه ظهور داد. همچنین با تئاتر جایگزین دهه ۱۹۳۰ که شامل اجراهای آشوبگر «لیوینگ نیوزپیپرز» و درام‌های سیاسی تئاتر یونیون که در زمره اولین گروه‌هایی بود که آثار برشت را اجرا می‌کردند. تجربه شده بود. این نکته که در دهه دوم قرن بیستم نمایشنامه‌نویسان آمریکایی شروع به ترکیب کردن عناصر آوانگارد از روی مدل‌های اروپایی کردند، حقیقت دارد. جنبه‌هایی از سمبولیسم، اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم به نمایشنامه‌های زوناگیل، سوزان

گلاسپل، آلفرد کریمبورگ، جان هاوارد لاوسن، المر رایس و البته اونیل راه یافتند. در سال‌های آتی قرن در آثار ویلیام سارویان، آرتور میلر، تنسی ویلیامز و دیگرانی که روش‌های استریندبرگی (چشم‌انداز درونی، فصل‌های رویا، فلاش‌بک‌ها، زبان شاعرانه، واقع‌گرایی تغزلی، صحنه‌آرایی سمبولیک و شخصیت‌های کهن نمونه‌ای) را به کار می بستند، پدیدار شد. اما تمام این نویسنده‌ها در چارچوب اساساً واقع‌گرا و بر اساس ساختار روانشناختی شخصیت به کارشان ادامه دادند.

درونمایه‌هایی از ایبسن که به آسانی قابل تشخیص بود - پرسش‌های اخلاقی، مسئولیت اجتماعی، فرد در برابر اجتماع و روابط خانوادگی - برجسته و آشکار باقی ماندند، کشف و تعقیب رویای گریزپای آمریکایی اغلب این نمایشنامه‌ها را شناساند یا دست کم قابل شناخت کرد. با این وجود عناصر آوانگارد فقط می‌توانستند در درون نمایشنامه‌های جدید به وجود آیند و نمی‌توانستند مبنایی برای ساخت یک نمایش باشند. در این میان سنگ‌بنای بنیادین آوانگارد ریشه‌ای اروپا نزد نمایشنامه‌نویسان آمریکایی به اندیشه‌های سبک‌شناختی صرف بدل شد. برادوی به هر تولید جدیدی خوشامد گفت و به آسانی هر پیشنهاد دگرگونی و تغییر و تحریف و استحاله را پذیرفت، در نتیجه، آثار نوشته شده توسط این نمایشنامه‌نویسان درون مؤسسات باقی ماند.

گرایش و پیشروی عمومی تئاتر تجربی پیش از جنگ دوم جهانی در نوشته‌های «لی استراسبرگ»، یکی از بنیانگذاران **گروپ تیتر** که بعدها مدیر **آکتورز استودیو** شد، خلاصه شده بود. استراسبرگ در سال ۱۹۶۲ در نوشته‌هایش چنین اظهار کرده است:

«تولیدات تئاتری پس از جنگ اول جهانی خود را بخشی از رویایی می‌دید که امیدوار بود تئاتری جدید را رهبری کند. این دیگر کلام، صحنه‌سازی یا بازیگری به عنوان عناصری جداگانه که در قالب وجود مکانیکی چیزی به هم می‌پیوستند نبود، کلامی بود که معنای ادبی و کاملاً منطقی‌اش بخشی از حضور زنده بازیگر می‌شد و بازیگر با آفرینش لحظه، رویداد و موقعیت، معنایی دراماتیک از کلام بیرون می‌کشید یا به آن می‌افزود.»

با وجود این که او بر «ادوارد گوردون کریگ» و «هنر تئاتر» تأکید می‌کرد، اما می‌دید که مشکل در نفس درام موجود نیست، بلکه در فعالیت‌های تولیدی معاصر است. «این درام خرد شده

است»، چرا که عنصر مرکزی برای خلق هنر تئاتر یک سازمان منسجم از بازیگران با رهبری‌ای که بینش هنرمندانه‌اش را درباره مفاهیم دراماتیک بیان کند کمیاب و نایافتنی بود. استراسبرگ، نه از قالب‌های هنری جدید دفاع کرد و نه از مفاهیم بنیادین دراماتیک نوین، در واقع او از نیاز هنر برای تقدم یافتن بر تجارت دفاع می‌کرد.

اما آنچه در دهه ۱۹۵۰ شروع به ظهور کرد چیزی سراسر متفاوت بود و آن روح گستاخ تجربه‌گری بود: طغیان در برابر جریان اصلی نظام تجاری و رد مطلق وضع موجود. تکامل همه جانبه تئاتر با قراردادهای دراماتیک معمول بعد از رنسانس غرب در تضاد بود: این رویکردی بود که باورها و توقعات مخاطب سنتی را رد کرده بود و پایه‌های زیبایی‌شناختی و سازماندهی که نمایش بر مبنای آن ساخته می‌شد را به صورتی بنیادین تغییر داد و به این دلیل که تئاتر سنتی در این راه بسیار کم آماده شده بود، این تئاتر جنبش‌های بت شکنانه‌ای توسط هنرهای پلاستیک به پا کرد. و پیامد آن این بود که موانع سنتی میان تئاتر، رقص، موسیقی و هنرهای دیگر شروع به فروپاشی کردند.

همان طور که «توماس کرون» مورخ اشاره کرده است، کارکرد آوانگارد به لحاظ تاریخی، خدمت کردن در قالب تحقیق و همواره نشان توسعه فرهنگی بوده است. همان گونه که به سال ۱۹۶۵ در برآورد هیأت راکفلر در «توضیح مشاهدات دقیق هنرها» آمده است.

برادوی در تمام نیمه اول قرن بیستم آن قدر موفق، پربار و قادر به حل مسائل مالی خود بود که می‌توانست آوانگارد را در محدوده شخصی‌اش حمایت کند. به عبارت دیگر برادوی پرورشگاه و پژوهشگاه خود بود. برای مثال مطالعات اونیل درباره اکسپرسیونیسم، یا نمایش‌های به یاد ماندنی تنسی ویلیامز با طنین ادبی و ساختارمندش از سمبولیسم و حتی روزنامه جاندار پروژه تئاتر فدرال در حوزه ملودرام، درام اجتماعی و نمایش‌های خوش‌ساخت برادوی، جای گرفتند. این تجربه‌ها بخشی از یک نهاد بزرگ بودند که اغلب توسط تشکیلات یا افرادی که در برابرشان می‌ایستادند، یا تئاتر سنتی را نقد می‌کردند، نمود می‌یافت و با این وجود [این افراد] توسط همان جریان اصلی جذب می‌شدند. اما در دهه ۱۹۵۰ این فرایند جذب در حال از هم گسیختن بود. تئاتر آوانگارد که در ۱۹۵۰ پدیدار شده بود، به این دلیل که نه در مفهوم و نه در عمل هرگز بخشی از چارچوب بزرگتر خود (برادوی) نبوده

است، نمی‌توانست با آن همزیستی کند. رابطه آوانگارد با تئاتر رایج فقط استفاده از اجزای ساختاری متداول در خود اجراها بود. اما نسبت‌های ترکیبی که به درام غربی افزوده شده بود از نئوکلاسیسیسم رنسانس گرفته تا ابزوردیسم میانه قرن بیستم یکسره به آوانگارد هپنینگ و تئاتر تصادفی و ابداعات جدید شکل‌گرای «فورمن» یا گروه «ووستر» بی‌توجه بودند. «جان‌کیج» به عنوان یک نظریه‌پرداز دریافته بود که روح جدید تجربه‌گرایی به «گذشته و سنت‌ها» وابسته نبود.

«رابرت مادرول» نقاش در مقاله‌ای به سال ۱۹۴۴ اشاره کرده است که نقاشی «همیشه گونه‌ای انتزاع بوده است: نقاشی از جهانی که می‌شناسد، جهانی که در هر دوره کاملاً یکسان نیست، قالب‌ها و روابطی که برایش جالب است را انتخاب می‌کند و بعد آنها را آن طور که می‌خواهد به خدمت می‌گیرد... هنر پیکاسو تنها در درجه انتزاع با سنت هنر رنسانس - که او بدان پایان داد - متفاوت است و نه در نوع انتزاع.» مادرول در ادامه اظهار داشته است که در قرن بیستم چیزی سراسر متفاوت در شرف وقوع است: «جهان بیرونی همانند مدل نقاش کاملاً رد شده است.» و به همین ترتیب هنر غیرعینی «تفاوت‌های بنیادین و شناخت‌شناسانه با دیگر روش‌های هنری دارد»، در تئاتر هم یک قالب غیرعینی پدیدار شده که به آسانی زیر گونه سنت روایی - روان‌شناختی پسارنسانسی قرار نمی‌گیرد.

به لحاظ تاریخی، هنرمند تئاتر، برای ساخت نمایش همانند یک نقاش عناصری را انتخاب کرده بود که از جهان اطرافش به صورتی انتزاعی مجزا شده بود. بدین‌سان قالب‌ها و ساختارهای قراردادی برای فراخواندن داشته‌های فیزیکی و عاطفی جهان تجربی به کار بسته شد. در مدرنیسم اوایل قرن بیستم، فرایندی که واقعیت متعارف را مبتنی بر ادراک دنیای باطنی، احساسات و کارکردهای ناخودآگاه ذهن خلق می‌کرد، درونی شد. همان طور که مادرول به پیکاسو نگاه می‌کرد، ما نیز می‌توانیم «بکت» را مورد توجه قرار دهیم. شاید جهان بکت برای تماشاگر متوسط به اندازه دنیای ایبسن ملموس و قابل شناخت نباشد، اما با وجود آن که بکت به پایان سنتی که از آن سو تا رنسانس ادامه می‌یابد اشاره کرده است، اما او مظهر آوانگارد نیست، بلکه نقطه پایان تئاتر مدرن (مثلاً تئاتر پسارنسانسی) است. با این حال، تئاتر آوانگارد که در نیویورک و دیگر جاها در دهه ۱۹۵۰ پدیدار شد، نه خلاصه و نه عصاره‌ای از

جهانی منسجم خلق نکرد، به یک معنا و در واقع به معنای رایج این کلمه، اصلاً جهانی خلق نکرد؛ بلکه هنری ساخت که محل ارجاع‌اش دیگر قالب‌های هنری، فرایند خلاقه هنرمندان و خود تجربه تئاتری بود و نه دنیایی خارجی یا به اصطلاح واقعی. همان‌طور که ژان فرانسیس لیوتار در بحث درباره رویدادهای زیبایی‌شناختی، که از دنیس دیدرو سرچشمه می‌گرفت، گفته است: «هنر دیگر تقلید از طبیعت نیست، بلکه باید دنیایی کاملاً دیگر بسازد، دنیایی میانی، چنانکه پل کله بعدها عنوان کرد.» تئاتر آوانگارد با اقتباس از تعریف «مایکل کربی» از «هپنینگ»، ساختار و تجربه‌ای پدید آورد که نه منطقی بود و نه غیرمنطقی، بلکه اصولا بدون منطق بود. در این که می‌گویم این تئاتر جدید چیزی از مدل‌های نئوکلاسیکی و رنسانسی برداشت نکرد که این ساختن یک جهان نیست منظورم این است که این تئاتر اساساً خطی، در خدمت خلق و هم تماتیک، یا روان‌شناختی نیست، این تئاتری غیر ادبی است و این به معنی بدون زبان بودن آن نیست، بلکه بدین معناست که به روشی که یک اثر ادبی را می‌توان خواند خوانده نمی‌شود. تئاتر آوانگارد اساساً شکل گرا و شماتیک است، به روشی عقلانی استنتاج می‌شود و بیشتر به زیبایی‌شناسی وابسته است تا به احساسات درونی. تئاتر آوانگارد آمریکا، که اولین ظهور خود را با «نیرنگ مندوزا» اجرای اریک ساتی در کالج «بلک مانتین» در ۱۹۴۸ تجربه کرد، طی دهه بعد انرژی و منبع الهام خود را از نظریه‌ها و مقالات «جان کیج»، نوشته‌های «گرترود استاین»، نقاشی اکشن، آثار آنتونن آرتو و فاصله‌گذاری برتولت برشت استخراج کرد. همچنین از هنرمندانی که برای ایالات متحده از ویرانی نازیسم و جنگ جهانی دوم ایده‌های سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، فوتوریسم، سوررئالیسم و به ویژه دادا را با خود آورده بودند و پناهگاهی می‌جستند؛ این تاثیرات در دیگ جوشان هنری آمریکا برای ساختن یک تئاتر آوانگارد جدید درهم آمیخته شد.

***

ریشه‌های تاریخی عبارت «آوانگارد» در فرهنگ واژگان ارتش فرانسه نهفته است. این اصطلاح ظاهراً اولین بار توسط «هنری دو سیمون» (۱۸۲۵-۱۷۶۰) در رابطه با هنر به کار رفت.

نوشته‌های او تأثیر عمیقی بر کارل مارکس و همین‌طور آگوست کنت، که بنیانگذار جامعه‌شناسی بود، گذاشت. سن سیمون در آخرین اثر مهمش آرمان‌شهری را پیشنهاد می کند که توسط گروه سه نفره دانشمندان، صنعت‌گران و هنرمندان که تنها دسته نخبگان در این گروه سه نفره هستند، هدایت می‌شود. یک سخنران در دیالوگ افلاطونی سن سیمون جمله‌ای می گوید که بی‌شباهت به سخنان شاعران رمانتیک نیست. او می گوید: «این ماییم هنرمندان، که در مقام آوانگارد [پیشرو] به شما خدمت خواهیم کرد.» سن سیمون از نقش هنر در جامعه جدید با شادی و وجد یاد می کند: «چه سرنوشت زیبایی برای هنر! رواج دادن یک نیروی مثبت در جامعه، یک کارکرد روحانی حقیقی و گام زدن پیشاپیش تمام مکاتب روشنفکرانه در بزرگ‌ترین دوره رشد و توسعه‌شان. این وظیفه هنرمندان است، این رسالت آنهاست.» بنابراین از همان آغاز، از لحظه‌ای که این اصطلاح نظامی به کلمه‌ای توصیفی برای هنرمندانی که راه‌های تازه‌ای در چشم‌اندازهای فرهنگی می‌جویند، تبدیل شد، این اصطلاح شوق ترویج و همچنین معانی اجتماعی و سیاسی در خود داشت. اما به خاطر گرایش‌های خود ارجاع و شکل‌گرای بیشتر آوانگاردها در طول تاریخ آن، اغلب فراموش می‌شود که آوانگارد در اصل به معنی تغییر دادن جامعه است و اساساً برای برنامه آرمان‌شهری و ساختن دنیای آرمانی فردا در نظر گرفته شده است.

تناقضات و کشمکش‌های میان هنر به عنوان یک ابزار دگرگون کننده جامعه و هنر به عنوان اکتشافی زیبایی‌شناختی، خبر از درگیری‌های مداوم برای هنرمندان آوانگارد می‌دهد. از نظر این هنرمندان این چالش برابر با تغییر جامعه بود، در حالی که خود از آن دور بمانند.

تئاتر آوانگارد حقیقی در واقع باید به دنبال ایجاد تغییر بنیادین در ادراک مخاطب باشد که بر رابطه تماشاگر با جهان تأثیری عمیق داشته باشد.«کارکرد نخستین هنر و اندیشه» همان‌طور که لیونل تریلینگ منتقد اشاره کرده است: «این است که فرد را از استبداد [حاکم بر او] و ادراک محیطی رها کند. به او اجازه دهد که ورای آن بایستد و در ادراک و قضاوت مستقل عمل کند.»

تئاتر آونگارد آمریکا که در دهه ۱۹۵۰ پدیدار شد، در سنت مدرن آزادی و روشنگری سرسخت و استوار بود. تئاتر آوانگارد موفق، حتی بدون برنامه سیاسی خاص، مفاهیم سیاسی، اجتماعی

و شخصی برای تماشاگرانش داشته است. اما دگرگونی در ادراک مخاطب از تجربه اثر ناشی می‌شود، نه از ارائه ایده‌های تنها، آن طور که در اغلب درام‌های اجتماعی اتفاق می‌افتد. امر بدیهی تئاتر آوانگارد جابه‌جایی تجربه است. دی. اچ لارنس گفته است: «جهان از ایده جدید نمی‌هراسد، هر ایده‌ای را می‌تواند طبقه‌بندی کند، اما تجربه جدید را نه!» ایده‌ها به تنهایی می‌توانند در زمره واکنش‌های انفعالی جای بگیرند؛ اما آوانگارد تا حدودی مستلزم درگیری و تعامل [با خود موضوع] است. در یک اثر تئاتری یا ادبی معمولی، عناصر اصلی مثلاً پیرنگ یا درونمایه می‌توانند اقتباس شوند یا بر مبنای داشته‌ها باشند، بدین ترتیب در یک اثر هنری سنتی بحث درباره ایده‌ها از نحوه ارائه آن جدا می‌شود. بنابراین، اثر معنایی مستقل از ایده‌ها یا مشاهده خود اثر دارد، اما در آوانگارد معنا در ذات اثر نهفته است و جدا کردن آن از اثر معادل است با از بین بردن احساس و حتی خود اثر.

آوانگارد ایده‌ها را درون خود اجرا یا اثر هنری تجسم می‌بخشد و متعاقبا بر مخاطب و مشارکت بیننده در اثر دلالت می‌کند. جهان‌بینی و اجرا یک تمامیت کامل و جدا نشدنی‌اند و این بسیار به «محتوا» در هنر انتزاعی شبیه است، که «کلمنت گرینبرگ» به آن اشاره کرده است: [«محتوا] باید کاملاً در فرم و قالب حل شود. آن چنان که اثر ادبی یا هنری نتواند در کل یا جزء به چیزی جز خودش تقلیل یابد.» اجرای آوانگارد می‌کوشد روشی را احیا کند که در آن مخاطب خود کنش تئاتری را می‌بیند و تجربه می‌کند و این امر به نوبه خود باید، شیوه‌ای را که مخاطب [به واسطه آن] خود و جهان را می‌بیند دگرگون کند. روش‌های سنتی دیدن فرو می‌ریزند تا الگوهای معمول و هنجارهای محکم اجتماعی شکسته شوند. تغییر در رفتارها، وابستگی‌ها و عقاید یک فرد نه از ارائه بی‌پرده ایده‌ها بلکه از محدودیت بنیادین ادراک و آگاهی ناشی می‌شود. به عبارت دیگر، تصور واقعی ما از چیستی تئاتر به پرسش کشیده می‌شود و نیاز آن به قول لیوتار [این است که] «بیایید با دانش آشتی کنیم.»

مفهوم آوانگارد را تا حد خاصی می‌توان با مراجعه به نشانه‌شناسی به بهترین نحو، تشریح کرد. اگر گفته جری ولتروسکی را بپذیریم که «هر آنچه روی صحنه وجود دارد، نشانه است.» پس برای واقعه تئاتر، درک این نشانه‌ها امری اساسی و بنیادین است.

نمایشگر و مخاطب هر دو به تساوی باید توان تفسیر این نشانه‌ها را برای نائل شدن به آنچه

«کرالام» لیاقت و شایستگی تئاتری می‌نامد داشته باشند. شایستگی اصلی به قدرت تشخیص کسی که برای اولین بار اجرا را می‌بیند بستگی دارد. به سادگی پیداست که تشخیص رویداد تئاتری به مجموعه مشترک قواعد آموخته شده فرهنگی و به شیوه بیانی (تحت‌اللفظی یا استعاری) که فعالیت‌های تئاتری را از زندگی روزمره جدا می‌کند بستگی دارد. شایستگی تئاتری اولیه به مخاطب اجازه می‌دهد بفهمد که مشغول تماشای تئاتر است و نه بخشی از زندگی روزمره. اما سنت وهم‌گرای تئاتر پسارنسانسی به صورت یک ارزش در نمایش جای گرفته است، به طوری که اغلب تئاتر خوب مترادف با تعلیق ناباوری است، ناتوانی خودخواسته در تشخیص خیال و واقعیت. به نظر می‌رسد سنت تئاتر غربی در تقلیل دادن فاصله‌های زیبایی‌شناختی و مهار تنش‌های ناشی از آن موفق بوده است. با وجود این که آوانگارد از این گرایش به شکل افراطی پیروی می‌کرد (به لحاظ تاریخی، ناتورالیسم می‌تواند به عنوان جنبشی آوانگارد دیده شود: تقریباً سه ربع قرن پس از آن [ناتورالیسم] اجرای گروه **لیوینگ تیتر** به سال ۱۹۵۹ از «رابط» اثر «جک جلبر» نمونه درخشانی از چنین موضع‌گیری‌ای است) اما اغلب در جست‌وجوی تغییر روش‌های ادراک و فهم بود. بخش عمده تاریخ تئاتر آوانگارد را می‌توان کوششی در جهت ساخت راهبردهایی که به شایستگی تئاتری راه می‌برد، تلقی کرد.

نظام عادی ارتباط تشخیص و تفسیر نشانه درهم گسیخته و عقیم گذاشته شده است. نشانه‌ها از معنای توافق شده فرهنگی‌شان جدا شده‌اند، یا این که تأثیر انبوه نشانه‌ها با هیچ روش تاریخی یا فرهنگی توافق شده‌ای ادراک نمی‌شود. شیوه بیان مبهم و ناشناخته شده است و همانند تفاوت میان زندگی و هنر مورد پرسش قرار می‌گیرد. در بعضی موارد چارچوب [بیان] ظاهراً یکباره ناپدید می‌شود. برای بسیاری آوانگاردها اهمیت پرسش از معنا، جای خود را به توجه به فرایند داده است، در نتیجه تأکید بر تغییر در ادراک نشانه‌ها به خودی خود به فرایند رمزگشایی نشانه راه می‌برد. همزمان با شکل گرفتن ساختارها، رویکردها و الگوهای جدید، ادراک جدید هم میسر شد و قالب‌های جدید پدیدار شدند.

از نگاه تماشاچی سنتی، قواعدی که چگونه کسی [تئاتری] موزیکال، کمدی یا درام می‌بیند مدت‌هاست که تثبیت شده است. قراردادهای معمول سالن تئاتر و رفتار مخاطب در آن

همانند رویدادهای متوالی خرید بلیت برای اجرا، خاموش کردن چراغ‌های سالن به عنوان آغاز اجرا و پیش‌درآمد گروه همسرایان، حرکات بازیگران و روش تشویق بازیگران شناخته شده‌اند. بخشی از لذت رفتن به چنین تئاتری ناشی از راحتی و لذت قابل تکرار این نمایش‌هاست. در بسیاری قالب‌های تاریخی و کلاسیک تئاتر شرق و غرب، آنچه از بازیگران انتظار می‌رود تکرار جزئیات ژست‌ها، کنش‌ها و گفتار از اجرایی به اجرای دیگر و از نسلی به نسل دیگر است؛ چیزی که تا حدودی در حوزه اپرا نیز صادق است. آیین‌ها (نمایش‌ها) با تجربه زیبایی شناختی فرهنگی جامعه موجود مرتبط هستند و در عین حال تجربه را در سنت تاریخی جای می‌دهند. توجه به چنین اجرایی و همراهی با مراسم آن جایگاه تماشاگر را در جامعه تثبیت و بیننده را با راز و رمزهای فرهنگ آشنا می‌کند. به دلیل آن که اثر هنری سنتی ظاهراً روش‌های همیشگی تفکر را تقویت و خرد و جهان‌بینی و عواطف پذیرفته شده را تأیید می‌کند، تماشاگر همواره آسوده بود. اما همان‌طور که کارگردان و نمایشنامه‌نویس آوانگارد **ریچاردفورمن** اشاره کرده است: چنین رویکردهایی ممکن است گرایش به واکنش‌های خوابگردانه نسبت به وقایع تئاتری در خود داشته باشد که هرگونه درگیری فعال با اثر را مانع شود. «نمی‌خواهم آنچه که مردم پیش از این می‌اندیشیده‌اند را تقویت کنم.» «می‌خواهم آنها را به وحشت بیندازم، یا متقاعدشان کنم که چیزی را دوست دارند که قبلا دوست داشته‌اند، نمی‌خواهم ریشه‌های عادات روانی را گسترده‌تر کنم.» سه قرن پیش «بلیس پاسکال» تناقض معنی‌دار مشابهی دریافت: «چگونه نبودِ چیزی نقاشی است، [نقاشی‌ای] که با همانندی و شباهت با موضوعش ما را خشنود می‌کند، در حالی که خود آن موضوع نمی‌تواند با ما چنین کند.» اگر هدف هنر خلق تجربه‌ای است که نمی‌توان در زندگی روزمره داشت - خلق تئاتری که واقعاً ساده هم نیست - پس تئاتری که جهان هر روزه را تکرار می‌کند بیهوده و بی‌معناست. بنا به گفته لیوتار، هدف «نباید ارضا کردن عامه با آوردنشان در فرایند همذات‌پنداری و تجلیل باشد، بلکه باید شگفت‌زده‌شان کند.»

در بسیاری قالب‌های درام به ویژه در تئاتر غرب، شیوه ساختاری غالب، شیوه روایی بوده است. این مسئله به خصوص در مورد تئاتر آمریکا که از قرن نوزدهم پدیدار شده بود، صدق

می‌کند. اساساً هر نمایشی را که هر کسی می‌توانست از فهرست انتخاب کند - از «ادیپوس تیرانوس» گرفته تا «دوشیزه سایگون» - همه داستانی بودند. این نمایش‌ها ممکن بود در درجات مختلفی از پیچیدگی با انواع طرز فکرها و ترکیب‌های اجرایی بیان شوند، اما در نهایت همه داستانی بودند. اصل و قاعده کهنه تمام درام‌ها به این موضوع که «پسر دختر را می‌بیند، او را از دست می‌دهد و باز به دست می‌آورد» تنزل یافته بود. این نه تنها خلاصه معقول و درستی از اغلب درام‌های جهان بود، بلکه به امتیاز و اولویت روایت در قالب دراماتیک تأکید می‌کرد. اما در اغلب اجراهایی که می‌توانست در قالب آوانگارد جای بگیرد، در هر صورت ساختار روایی حذف شده بود. روایت در کارکردهای درام همانند تصاویر عینی در نقاشی بود: این پاسخی فریبنده از دنیای بیرونی بود و ریشه در بستری داشت که بیننده را نسبت به واقعیت یا رابطه‌اش با موضوع یا کنش یا احساس قابل تشخیص و شناسایی متقاعد کند.

گرترود استاین زیرکانه از شیوع روایت در هنر و کارکردش به عنوان معنای ساختار و ادراک زندگی روزمره آگاه بود. به همین دلیل هم شیوه‌ای پیش پا افتاده بود که به عنوان ابزار هنری، قدرتی محدود داشت و او نیاز به درهم شکستن آن برای دستیابی به شگفتی‌ای که برای آوانگارد بنیادین محسوب می‌شد را احساس کرد.

«چیزی همیشه اتفاق می‌افتد، هیچ کس نمی‌داند چقدر داستان در زندگی مردم پیش می‌آید. داستان‌های زیادی در روزنامه‌ها، داستان‌های زیادی در زندگی خصوصی هر کسی وجود دارد که داستان‌های زیادی می‌داند و می‌داند که فایده گفتن یک داستان دیگر چیست. فایده داستان گفتن چیست، وقتی این قدر وجود دارد و هر کسی این قدر می‌داند و می‌گوید؟ واقعاً شگفت‌آور است که این همه درام پیچیده مدام آن را تکرار می‌کنند و همه آن را می‌دانند. پس چرا داستان دیگری بگوییم [وقتی] همیشه داستانی در جریان است.»

اگر تئاتر جایگاهی برای هنر است و جایگزین تجربی زندگی روزمره، پس باید طبق الگوی هنرمندان آوانگارد اثر یا رخدادی را به نمایش بگذارد که به واسطه نظام‌های طبیعی، رفتار قابل فهم نیست. نه فقط تصاویر و ایده‌ها بلکه تمام الگوهای دریافت و واکنش به رخدادها باید به چالش گرفته شده، فرو ریخته و دوباره پیکربندی شود.

چرا شصت یا هفتاد سال از آغاز تاریخ آوانگارد تا توسعه تئاتر آوانگارد آمریکایی به درازا کشیده است؟ ـ از آثار سمبولیک تئاتر هنر تا اجراهای **جان کیج** در کالج **بلک مانتین**، هپنینگ‌ها و آثار لیوینگ تیتر؟ ـ بخشی از پاسخ در ضرورت موقعیت مخالف آوانگارد در برابر فرهنگ سنتی نهفته است، در نیاز آوانگارد برای ظهور یافتن به عنوان مخالفی در برابر فرهنگ تثبیت شده غالب ـ فرهنگی استحکام یافته و ایستا. برای مثال **لیونل تریلینگ** در بحث درباره نویسندگی و نوشتن (هر چند که مشاهداتش به همان اندازه در تئاتر به کار بسته می‌شود) چنین مطرح می‌کند: «هر مورخ ادبیات عصر مدرن انگیزه مخالف را مسلم فرض کرده (انگیزه‌هایی دگرگون کننده که نوشتار مدرن را مشخص می‌کند) و هدف خود را جدا کردن خواننده از آن عادات فکری و احساسی که فرهنگ بزرگتر تحمیل می‌کند می‌داند. چنین فرهنگی عملا تا اواسط قرن بیستم در آمریکا وجود نداشت. گذشته از این همان طور که **آندریاس هویسن** اشاره کرده است، موضع مخالف اغلب در برابر موقعیت مسلط هنر والا در یک فرهنگ قرار می‌گیرد. او درباره «طغیان آوانگارد اروپایی در برابر سنت» اظهار می‌کند که تنها زمانی می‌شد چنین احساسی را در ایالات متحده پدید آورد که «هنر والا در موزه‌ها و کنسرت‌ها و فرهنگ کتابی در حال رشد دهه ۱۹۵۰ رسمیت یافته بود. همان دوره‌ای که خود مدرنیسم از راه صنعت فرهنگ وارد جریان اصلی شده بود و بعدها در دوره «کندی» که فرهنگ والا کارکردهای بازنمود سیاسی به خود گرفت.»

در حالی که «فرهنگ والا» تا دهه ۱۹۵۰ نتوانست وارد جریان اصلی جامعه آمریکایی شود، می‌شود پرسید که آیا تا به حال یک فرهنگ والای تئاتری وارد جریان اصلی شده است؟ تئاتر مسلط قرن بیستم آمریکا مشخصا بورژوایی و میان‌مایه بود. در محتوا و سبک تفکر ممکن بود کمی پیچیده باشد، اما تئاتر آمریکایی نیمه قرن بیستم آشکارا از ملودرام و نمایشنامه‌های خوش ساخت قرن نوزده زاده شده بود، به ویژه در دهه ۱۸۸۰ زمان آوانگارد نخستین اروپا جریان اصلی فرهنگ آمریکا جریان فرهنگ مردمی (پاپ) بود و نه برتر و والا، که یکی از دلایل آن می‌تواند شورشی پیشین در برابر فرهنگ والا باشد؛ شورشی که در اوایل قرن نوزده به ویژه در حوزه تئاتر در برابر تسلط هنر و جامعه انگلیسی ایستاد. فرهنگ «رسمی» ایالات متحده در اوایل قرن نوزده فرهنگی برگرفته از رده‌های بالای اجتماع و

ناشی از فرهنگ انگلیسی بود. بعضی رخدادها مانند آشوب‌های محله بدنام Astor place در ۱۸۹۴ بخشی از تلاش‌های مردم‌گرایانه برای براندازی هنر، اسلوب و مرسومات نخبه‌گرا بود، تلاش‌هایی که هویتی آمریکایی را بنیان می‌نهاد. فرهنگ آمریکایی‌ای که بر فرهنگ انگلیسی غالب شد، در نهادش اجتماعی و مردمی بود، - هنری سهل‌الوصول و ملهم از روح توده‌ها.

«فرهنگ رسمی» جدید که با خودآگاهی هویت آمریکایی پدیدار شد و بازتاب ادراک عمومی کشور بود، در تجلی رمانتیک به افسانه‌ای بدل شده بود. آمریکا سرزمین تلاش و جست‌وجو بود، سرزمینی که در آن امید تنها از راه آغاز کردن، جاودانه تجدید می شد. همان‌طور که گرترود استاین بعدها در بستری کمابیش متفاوت گفت: «آغازی دوباره و دوباره.» بنابراین راه و رسم آمریکایی به طریقی عجیب با آوانگاردیسم یکی بود. در این میان هنر و قطعاً تئاتر به ابزاری برای پروژه قرن که ساختن تصور یک ملت و یک کشور بود بدل شدند. بدین‌ترتیب، فرهنگ دیگر بازتاب جامعه نبود، بلکه آن را می‌ساخت و ادامه می‌داد تا آن طور که باید، عمل کند. اگر هنر در قرن نوزده و پیش از آن نقشی جدای از این ایده‌ها و مفاهیم ایفا می‌کرد، به این خاطر بود که در آن زمان هیچ فرهنگ مخالفی ساخته نشده بود که آوانگاردی در برابرش طغیان کند. هنگامی که **استفان مالارمه** و **پل فورت** مبادرت به برانداختن تأثیرات خفقان‌آور میراث فرهنگی قرن‌های دور در پاریس کردند، **کلایدفینچ** و **دیوید بلاسکو** سعی به کشف و تعریف آمریکا کردند. در سرزمینی که قهرمان‌های مردمی آوانگاردهای واقعی به معنی واقعی کلمه بودند، آوانگارد به عنوان یک استعاره غیر ضروری می‌نمود.

ایده تلاش و جست‌وجوی شخصی و افق‌های بی‌حد و مرز حتی پیش از انقلاب در ادراک و آگاهی آمریکایی به خوبی جا افتاده بود. تجسم و تلویح در این استعاره هم معنا و هم ساختار روایت بودند. گفتیم: «داستان آمریکا، داستان چگونگی پیروزی غرب است.»

تاریخ آمریکا مانند یک پرده روایت، دلالت‌گر چیزی مهم، گفتنی و تماشایی بود برای مثال تاریخ مصور چند جلدی ایالات متحده که تحت عنوان رژه آمریکایی نامیده شده بود اگر تصورات رمانتیک و ساختار داستانی آمریکا به یک نقطه شروع و واقعه خاص نیاز داشت، این

نقطه می‌توانست سفر **لوییس** و **کلارک** ۶-۱۸۰۴ باشد که راه غرب آمریکایی را گشود و نوعی درام پایه آمریکایی تاسیس کرد. حتی **لسلی فیدلر** منتقد ادبی، این واقعه را به عنوان یک استعاره تئاتری تلقی کرده است: «**جفرسون** و **ناپلئون** وارثان توامان عصر منطق و استدلال بودند. هموارکنندگان راهی برای **لوییس** و **کلارک**، یعنی نخستین بازیگران درام ما از غربی که مدام به گذشته خویش باز می‌گشت.»

یافته‌های این سفر عناصر قطعی اسطوره‌های آمریکایی بودند:

فردگرایی حماسی، اکتشاف و جست‌وجوی هدفی مقدس - در این مورد گذرگاه شمال - غرب مواجهه با نیروهای طبیعت و «بدویت اصیل» در پهنای وسیع غرب و اکتشاف دنیای جدید بیگانه، با این هدف که آنان را در حیطه آمریکا بیاورند. تمام اینها در باورهای دینی و معنوی درونی، در لزوم و حتمیت ناگزیر (ایجاد) کشوری جدید، مستتر بود. آوانگارد هنری در چنین بستری، که خلق یک ملت و اکتشاف مداوم دنیای جدید از تخیل پیش افتاده بود چه نقشی می‌توانست داشته باشد؟ از نقطه نظر ادبی و هنری آنچه در این میان اهمیت بسیار داشت، عامل اولیه اکتشاف بزرگ بود، رودخانه‌های بزرگ و متلاطم. این رودخانه‌های نیرومند که راه‌های جهان بدوی و ناشناخته پشت آنها را نشان می‌دادند به سرعت ابزاری برای تصاحب و آباد کردن زمین‌های وحشی و ایجاد سرمایه‌های صنعتی شدند. و این رودخانه در قلب آمریکا بود. رودخانه‌ای که با نیرو، شکوه و توان متراکمی آغاز می‌شود و در مسیری یگانه و ناگزیر به سمت پایان محتومش حرکت می‌کند، از این رو استعاره کاملی است برای ساختاری داستانی. بنابراین، این ساختار آمریکاست و اتفاقی نیست که یکی از اساسی‌ترین نوول‌های آمریکایی: می‌سی‌سی‌پی - تصویر یک رودخانه، بر مهم‌ترین بخش شعر آمریکایی از **والت ویتمن** به بعد سایه افکنده است. **آلن گینزبرگ** می‌نویسد: «اشباح، طالع‌ها، توهمات، معجزات و خلسه‌ها در دل این رودخانه‌ها جریان دارد.» بدین‌سان آمریکا خود را همچون داستانی بزرگ دید که به حکم سرنوشت، درونمایه همچون ریسمانی آن را به سمت گره‌گشایی و پایانش راه می‌برد. تمام اجزای سازنده اسطوره‌های آمریکایی در مستحکم کردن ساختار داستانی تأثیر داشته‌اند. پس اگر رد و طرد داستان برای ایجاد و توسعه آوانگارد امری ضروری باشد، برای هنرمندان

آمریکایی پیروی کردن از هم‌کیشان اروپایی خود دشوارتر بود. حس مسلط داستانی که بر روح و روان آمریکایی سایه افکنده بود تا پایان جنگ اول جهانی به استیلایش ادامه داد و تا جنگ دوم جهانی دوام آورد. موج رو به رشد فرهنگ روایی و مردمی هنرمندان و مخاطبانشان را با خود برده بود، درست مثل رودخانه کلمبیا که لوییس و کلارک را به اقیانوس آرام برد.

موفق‌ترین وسیله برای تثبیت شخصیت‌های این داستان و ترویج داستان برای مخاطبان بیشتر ملودرام بود. ملودرام در اروپا به عنوان بخشی از سنت مداوم تئاتری رشد کرده و تحول یافته بود، اما در ایالات متحده برای تمام اهداف و مقاصد اولین و تنها قالب درام بود. هر سنت کلاسیک مهمی که در ایالات متحده وجود داشت، مبتنی بر چیزهایی برگرفته از فرهنگ اروپایی بود. ملودرام با تبدیل شدن به اولین پدیده عمومی فرهنگی ایالات متحده مکتب کلاسیک ملی نوپای [آمریکا] شد؛ که در عین حال هنری مردمی نیز بود. بدون جدا کردن فرهنگ عامیانه از فرهنگ والا ـ شکافی که از اواخر قرن نوزده پدیدار شد ـ نیازی و در واقع جایی برای آوانگارد نبود.

انقلاب‌های اروپایی تغییر در ساختار و سلسله مراتب تمدن کهنه را نوید داده بودند. آنان به شکست هر آنچه کهنه و تثبیت شده بود و به ایمان به معنای «امر نو» اشاره کرده بودند. از ۱۹۸۴ زمانی که ریچارد واگنر، «اثر هنری آینده» را نوشت، «آینده» در قاموس تئاتری به کلمه روز بدل شد. واگنر با حس آینده‌نگری، در سنت‌ها و گذشته و احساس نیاز ضروری به تغییرات، زمینه را برای آوانگارد آماده کرد. هابرماس می‌نویسد: «آوانگارد خود را به عنوان چیزی به قلمروهای ناشناخته هجوم برنده، در معرض خطرهای ناگهانی قرار گیرنده، بسیار شوک‌دهنده و تسخیرکننده آینده بکر باز شناخت... «آوانگارد باید در جایی که به نظر می‌رسد تا به حال کسی خطرِ [ورود به آن را] نپذیرفته است راهنمایی بیابد.» بدین‌ترتیب می‌شد آوانگارد را به عنوان رشد و شکوفایی منطقی ناشی از جنبش رمانتیک که در اواسط قرن نوزده انقلاب‌های اروپایی را به وجود آورده بود، تلقی کرد. اما در آمریکا، انقلاب، به رویدادی منجمد و ایستا تبدیل شده بود. به نظر **توماس جفرسون** این انقلاب، پایانی در خود بود نه یک فرایند مداوم. انقلاب مانند مجسمه‌های کلاسیک ارج نهاده و تجلیل شده بود. به هر حال

آنچه که هابرماس درباره خصوصیات آوانگارد شرح داد، به روح الهام‌بخش شکوفایی تمدن آمریکا بدل شد. لوییس و کلارک و جانشینان آنها آوانگاردهای آمریکایی بودند و رشد ملت جدید به یک داستان مداوم بدل شد. این فرایند در آخرین دهه قرن نوزده، زمانی که آوانگارد اروپایی زاده شد، هنوز در نوسان بود.

برای تئاتر آوانگارد که در ایالات متحده پدیدار شد، درهم ریختن موقعیت مرکزی داستان و برای هنرمندان به دست آوردن موضع مخالف در برابر فرهنگ تثبیت شده، ضروری بود. همان‌طور که منتقد هنری **هارولدروزنبرگ** در مقاله برجسته‌اش «نقاشان کنش‌گر آمریکا» اشاره کرده است: «انقلاب در برابر چیزهای مسلم در «خود» و در «جهان» که هگل پیش از این هنر آوانگارد اروپایی را توسط واقعیت جدید ایجاد کرده بود، آمریکا را دوباره وارد عصیان‌های شخصی‌اش کرده است. کنش هنری در همان فرض عظیمی که هنرمند صرفاً هنگام انجام فرایند خلاقه بدان شکل واقعی می‌بخشد نهفته است.»

***

فرایندی که به استقرار پیروزمندانه آوانگارد آمریکایی انجامید، عمدتاً در دنیای هنرهای پلاستیک رخ داد. مجموعه مشهور آرموری در ۱۹۱۳ به نمایش گذاشته شد. این نمایشگاه که اولین نمایشگاه مهم «هنر مدرن» در ایالات متحده بود، نقطه عطفی در توسعه هنر آمریکا بود. این نمایشگاه به اولین حرکت‌های تجربی هنرمندان مدرن آمریکایی اجازه داد تا درون یک جنبش واحد به هم بپیوندند و یکپارچه شوند و توسعه جدید هنری را در اذهان عمومی جای داد. هنرمدرن دیگر چیزی [صرفاً] تعریف شده برای دنیای ممتاز زیبایی‌شناسان نبود، بلکه بحث داغ مباحثات رسانه‌ها بود. به گفته **والت کان**: «همانند یک بمباران خواهد بود، جلوه‌اش را بیش از پیش نشان خواهد داد و چرخ بزرگی خواهد ساخت که هر دو نیم‌کره را با هم خواهد چرخاند.» نمایش مجموعه آرموری در حقیقت موجب چرخش چرخ‌ها نه در تئاتر آمریکا که در دنیای هنرهای تجسمی شد. هنرمندان تئاتر دنباله‌روی هنرمندان نقاش خود بودند.

جنگ دوم جهانی در پایان دادن تسلط پاریسی‌ها بر هنر جهان نقش بسزایی داشت. ایالات متحده پس از جنگ مکانی بود که بسیار متحول شده بود و فرهنگ آمریکا توانایی پیش رفتن و افتادن در خلأ را داشت. بر اساس اعلان **هنری لوس** [مبنی بر] «قرن آمریکا» نویسندگان یکی پس از دیگری بر موقعیت فاتح و مسلط آمریکا در دنیای جدید تأکید کردند. آنچه که در این اعلان قطعی بود ادراک این مسئله بود که داستان آمریکا وارد مرحله جدید شده است. داستان بزرگ همان‌طور که انتظار می‌رفت، به پایان ناگزیرش رسیده بود. **کلینتون فیدمن** نویسنده، سال‌ها پیش در ۱۹۴۰ این را کشف کرده بود. او در یک مصاحبه رادیویی اعلام کرد: «ما به یک نقطه نقادانه در زندگی ملت‌مان رسیده‌ایم. ما مردمی مهاجریم و اینکه آماده‌ایم تا به صورت یک تمدن درآییم.»

کلمنت گرینبرگ نخستین بیانگر زیبایی‌شناسی شکل‌گرای جدید آمریکا بود که زیرکانه به ارتباط تنگاتنگ میان توسعه هنر آوانگارد و برتری بین‌المللی پی برد. او نوشت: «مباحث اصلی هنر غربی به همراه نیروی جاذبه تولید و قدرت سیاسی در نهایت به ایالات متحده مهاجرت کرده‌اند.»

افزایش و رشد تدریجی برتری نظامی و اقتصادی، به همراه بازگشت بسیاری از هنرمندان ترک‌وطن کرده به سرزمین‌هایشان، به هنرمندان آمریکایی اجازه داد تا از زیر دستی هنر و انگاره‌های اروپایی (و به‌ویژه فرانسوی) رها شوند و آوایی یکتا بیابند.» ظهور گالری‌هایی که به هنر جدید آمریکایی اختصاص یافته بود، این گرایش‌ها را به هم پیوند می‌داد و حفاظی برای رشد و توسعه هنرمندان مهیا می‌کرد. اما باید به این نکته هم اشاره کرد که این آوای اعتماد زنگ خفیفی از تردید هم در خود داشت. برتری آمریکایی بیش از همه توسط فناوری هسته‌ای به دست آمده بود. پرسش‌های اخلاقی درباره ضرورت بمب اتمی و وحشت همراه آن از جنگ بزرگ تا چند دهه بعد بر اذهان عمومی سایه افکنده بود. **دولیت مک دونالد** ضرورت هنر مدرن را چنین تعریف می‌کند: «ناتورالیسم چه به لحاظ اخلاقی و چه از بعد زیبایی‌شناختی برای رویارویی با وحشت مدرن دیگر کارآمد و مناسب نیست.» گرینبرگ اذعان می‌دارد که وحشت‌های عصر مدرن را نمی‌توان با مخاطرات هنری که روبه اهداف بحث‌برانگیز دارد نشان و هشدار داد. «نقاشی در برابر وقایع کنونی آشکارا می‌پندارد که باید مثل شعر حماسی،

مثل تئاتر، مثل بمب اتمی و مثل حقوق بشر باشد.» اما هنر مدرن برای موفق بودن باید از «ماتیس بزرگترین نقاش دوران ما» پیروی کند که «خواست تا هنرش یک صندلی راحتی برای یک تاجر خسته باشد.» به عبارت دیگر هنر نمی‌تواند کارکرد موفقی برای تبلیغات فتنه‌انگیز داشته باشد، بلکه حضور سیاسی آن باید بسیار ظریف و پیچیده و حتی پنهانی باشد. برخلاف هنر مدرن آمریکا در ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، که درگیر مسائل سیاسی بود، آوانگارد ۱۹۴۰ شروع به رهبری فرمالیسم غیرسیاسی کرد و همچنین گرایشی را آغاز کرد که تئاتر آوانگارد نوپای را شکل داد.

در این حال اغلب هنرهای جدید ترس و شک ناشی از بی‌ثباتی و بی‌اطمینانی دنیای آینده و سرگشتگی ناشی از تناقضات جامعه آمریکایی را با ترکیب ثروت بی‌سابقه و فقر رقت‌انگیز، آرمان‌های دموکراتیک و عدالت اجتماعی، همچنین مجسم کردن انرژی و روح مطمئن، قوی و پرتکلف جامعه جدید آمریکایی، بیان می‌کردند. مورخ هنری ویلیام. سی. ستیز این روح را به خوبی مجسم کرده است و در مقدمه عناصر صنعتی و نشان‌هایی از هنر آمریکایی نوشته است:

«در پس سوژه‌های بومی می‌توانیم گرایشی بیابیم که هر چند که درد سرخوردگی دارد اما مرموز و اخلاقی و همین‌طور خشم آلود و جنسیتی است. تکاپویی که با وهم‌زدایی بر وحشت می‌افزاید. این بخشی از پیامدهای ناامنی است که بیشتر از مسائل اقتصادی و از فردگرایی - زیبایی‌شناختی که پیامدهای سیاست‌های لیبرال دهه سی و چهل است - ناشی می‌شود و انگیزه‌ای برای اکسپرسیونیسم انتزاعی ایجاد می‌کند.»

این میراث بومی شامل طریقت ذن و آزمایش‌های شیمیایی و گل‌های منقرض شده [ناشی از آن] ، جهش عکاسی، [مفهوم] سطل زباله، جعبه موسیقی و انفجارهای هیدروژنی می‌شد. چنین موضوعاتی اغلب در روش‌های هنری رمزآلود و زیبایی‌شناختی قابل دسترسی‌اند. اما این آثار به طرز ترساننده‌ای سیاه، وحشت‌انگیز و تهوع‌آور بودند: رنج شدید، تصاویر اجساد سوخته که هیروشیما و ناکازاکی را در برابر چشمانمان زنده می‌کند، رودررویی با ابتذال دموکراتیک و محرومیت از حقوق شهروندی سیاهان. در این توصیف ستیز، سرود شکرگزاری آلن گینزبرگ را واگویه می‌کند: «نخبگان نسل من... به صدای ناگهانی تقدیر در

جعبه موزیک [بمب] هیدروژنی گوش فرا می‌دهند.»

اولین موج آوانگارد آمریکا ابتدا در هنرهای بصری، که در اکسپرسیونیسم انتزاعی تجسم یافته بودند، به سمت فرمالیسم عینی، که ریشه‌هایی در **موندریان** و **کاندینسکی** و حتی **مونه** و **سزان** و نیز **باهاوس** داشت حرکت کردند. موج دوم که در تمام هنرها گسترده شده بود، در ۱۹۵۰ پدیدار شد. هاول معتقد بود که منبع الهام آنها انرژی ناپرداخته و خام، با درونمایه‌ای از فرهنگ عمومی آمریکا، و شمایل‌نگاری ترس و حیرت از تکنولوژی و رسانه جدید و کشمکش‌ها و آشوب‌های جامعه شهری بود که این را مدیون فوتوریست‌های ایتالیایی بودند. اما هنر شهری که گرینبرگ از آن دفاع می‌کرد، دست‌کم در نقاشی و در آثار **جکسون پولاک** بروز می‌یافت. او سال ۱۹۴۷ نوشت: هنر پولاک به خاطر تمام کیفیات گوتیکش تلاشی بود برای مواجهه با زندگی شهری، که کاملاً در جنگل تنهای احساسات بی‌واسطه، انگیزه‌ها و مفاهیم می‌زیست و بنابراین اثباتی، واقعی و عینی بود.»

جنبش هنر مدرن آمریکا به واسطه نوعی میهن‌پرستی، پس از جنگ مشروعیت دموکراتیک به خود گرفت - که هنرمندان آمریکایی را تا سطحی که پیش از این تنها برای نقاشان و مجسمه‌سازان اروپایی در نظر گرفته می‌شد، بالا برد - و بدین‌صورت منجر به چیزی شد که امروزه آن را جدال برای [القای این تفکر که] «محصول آمریکایی بخر» می‌نامند، و این بدین‌معنا بود که حمایت از هنرمندان آوانگارد آمریکایی به واقع وظیفه‌ای میهن‌پرستانه است. مختصر این که، منتقدان و کارشناسان جدی نشریات عمومی شروع به توجه به موج جدید هنرمندان کردند و در آنها روح جدید آمریکایی را دیدند و آن را هنری درخور و مناسب برای نظام نوین پس از جنگ یافتند. تماشاگران و خریداران ملزم به خرید و تماشا [ی آثار آمریکایی] شدند. اما [آوانگارد] به عنوان هنری غیرعینی در اتحاد جماهیر شوروی به مثابه مکتبی منحط مورد نکوهش قرار گرفت و از سوی راستی‌های ایالات متحده نیز به دلایل مشابه مورد حمله واقع شد. مشکل همیشگی که آوانگارد از زمان سن‌سیمون تا قرن بیستم رودرروی خود داشت، مقابله آشکار میان هنر انقلابی (مثلاً آوانگارد) و هنری که از انقلاب حمایت می‌کند بود. یعنی هنری که برای عوام سهل‌الوصول بود و از ایده‌ها و برنامه‌های آنها حمایت می‌کرد. به عبارت دیگر هنری که وضع موجود را تقویت می‌کرد در

واقعیات دنیای سیاسی آوانگارد به ندرت پیروز بود. باور همگان این بود که هنر برای ایجاد تحول سیاسی اساساً باید واقع‌گرا باشد.

در دهه بیست و سی در ایالات متحده آوانگارد در هنر، با هر چه که تحت سیطره جنبش‌های سیاسی چپ بود همراه بود و محصول این امر هنری بود سیاسی که به شکلی در دسترس عموم باشد. اما پس از جنگ جهانی دوم با درگیری‌های ایدئولوژیک میان پیروان تروتسکی و استالین و افشای ورشکستگی کمونیسم اتحاد جماهیر شوروی، هنر برای رهایی از تسلط و استیلای سیاسی کوشید. اکسپرسیونیسم انتزاعی به قالبی بدل شد برای این که انقلاب‌های هنری با جدا شدن از عملکردهای سازمان یافته سیاسی آوای خود را بیابند. اما رسانه - صدای طبقه متوسط - ظهور این هنرها را تا زمانی که نتوانستند امکانات مالی خود را به عنوان کالا نشان دهند، با نفرت و سوءظن و بدگمانی عظیمی می‌دید. آنچه هنرمندان اکسپرسیونیسم انتزاعی و مدافعان آنها در عمل به دست آوردند شکل دادن دوباره مباحثات در قالب عباراتی چون رهایی، فردیت، آزادی و ارزش‌های کلاسیک آمریکایی بود. در گردهمایی موزه هنرهای مدرن در ۱۹۴۸، **پل بارلین** اشاره کرد که «نقاشی مدرن پناه ابراز خلاقیت فردی است، از جناح چپ سیاسی و برادر خونی‌اش جناح راست جداست، دیکتاتورهای مشترک آنها اگر واقعاً کارآمد باشند، هنرمندان را نابود خواهند کرد.» بنابراین هنر مدرن در بلندای سنت تاریخی جای گرفته و به عنوان تجسم ارزش‌های اساطیری ایالات متحده دیده شده بود. با حمایت منتقدان به خصوص کلمنت گرینبرگ، آوانگارد آمریکایی هم‌طراز با قدرت سیاسی، اقتصادی و اجتماعی آمریکا به موقعیت قدرت و محوریت ارتقا یافته بود.

بنا به رسم مهاجرین، فعالان این هنر جدید قهرمان‌های مردمی جدید آمریکا شدند. رسانه تأثیرگذاری همانند مجله **لایف** مقالاتی درباره هنرمندان چاپ کرد و آثار آنان را به نمایش گذاشت، اگرچه با دیرباوری، اما هنر انتزاعی حتی در تبلیغات هم آغاز شد. همزمان با توسعه اکسپرسیونیسم انتزاعی به عنوان صدای طغیان و فردگرایی آمریکایی، هنر مدرن به عنوان بیان روح جدید آمریکایی ظهور یافت. نقاشانی مانند **مارک روتکو**، **ویلم دوکونینگ** و **پولاک** شمایل‌های فرهنگی شدند. هنر موسوم به مدرن در ایالات متحده عملاً به هنر رسمی تبدیل

شد. در همین بستر بود که آوانگارد در تئاتر آمریکا ظهور کرد. اما از آنجا که اکسپرسیونیسم انتزاعی تحت حمایت مؤسسات دولتی و بخش‌های فرهنگی شناخته شده اجتماعی بود، به سرعت جای دیگر قالب‌های جدی هنری را گرفت. تئاتر آوانگارد تا حدودی به خاطر این که قابل خرید و فروش و در واقع کالا نبود، هرگز فراتر از یک جنبش حاشیه‌ای رشد نیافت و هرگز جز تماشاگر نخبه را به خود جذب نکرد. تأثیر تئاتر آوانگارد به هر حال دامنه‌دارتر از مخاطبان محدود فرض شده‌اش بود. در آشفتگی هنری و روشنفکرانه‌ای که آن زمان در نیویورک بود، هنرمندان تئاتری، نقاشان، نویسنده‌ها و موسیقیدانان در کنار هم بودند و به تبادل ایده‌هایشان می‌پرداختند. انرژی و نوآوری‌های یک قالب هنری آزادانه در قالبی دیگر جای می‌گرفت و دوباره باز می‌گشت. از آنجا که هنرمندان تئاتر دلسرد شده بودند، ادراک ابتذال رایج جریان اصلی تئاتر، انرژی خام و ناآزموده و آزادی تجسم‌یافته در هنر آوانگارد راهی به سوی احیای تئاتر نشان می‌داد. در اواخر دهه ۱۹۵۰ انفجاری واقعی در فعالیت‌های تئاتری رخ داد.

* این مقاله ترجمه بخشی است از کتاب

American Avantgarde theatre: a history, Arnold Aronson, Rotledge 2000

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی