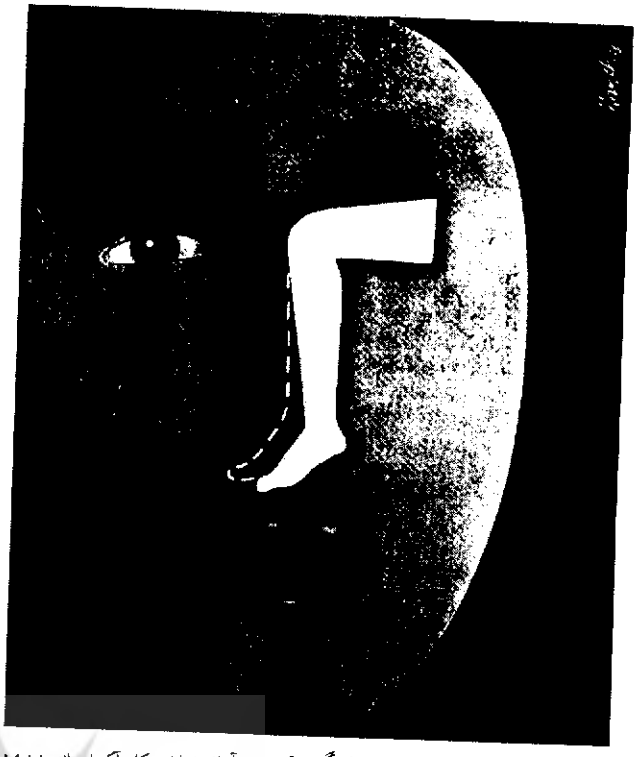
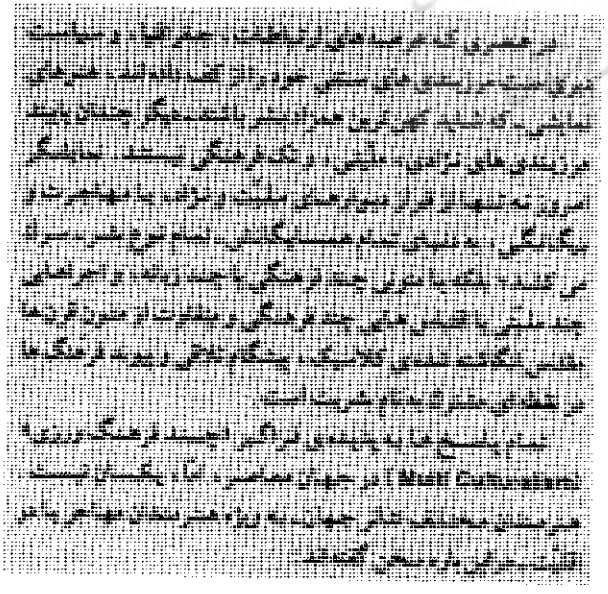


پوستر «بازیگر ـ رقصنده ـ آوازه‌خوان» ـ کار آکسل مانته ۱۹۸۸

تلاقی فرهنگ‌ها در آینه‌ی صحنه



شرح داده شده اند.

مانته در به وجود آوردن منظرها و نمادهای رنگارنگی که به اجرا جذابیتی مداوم می بخشید موفق بود. این تصاویر و نمادها مستقیماً روی احساس مخاطب تأثیر می گذاشتند، و البته دنباله روی *مانته* از آنچه که از انتزاع گرایی باقی مانده نیز در این موفقیت بی تأثیر نبوده است. گاه به گاه محدوده های چنین زیبایی شناسی ای در کار جلوه می کرد و تصاویر گیج کننده، ساده و قابل درك و قابل دسترس می شدند. با وجود این نمی توان گفت *مانته* شیوه ای خاص خودش را به وجود آورد، تنها می توان گفت که کارهای او از شخصیت خاصی برخوردار بودند. آنچه که مسلم است *مانته* راه و روش ها و شیوه ها و خلاصه جهان های متضاد هنری را به بوته ی آزمایش گذاشت و در میان این تضادها راه خود را یافت، به خصوص که *مانته* به پیوند میان زبان، موسیقی، تصویر، حرکت و رقص بدون این که قالب ثابت و مشخصی پیدا کنند علاقه مند بود. در تئاتر فرانکفورت «هنرپیشه ـ رقاص ـ خواننده» را (براساس فکر گیزلا *ون‌ویشکی*) به عنوان یک آزمایش به روی صحنه برد. در این اجرا درحالی که هر کدام از این عناصر فردیت و فضای منحصر به فرد خود را حفظ کرده بودند آنچه را که میان شان مشترك است نیز به نمایش گذاشته بود.

چند سال پیش وقتی از *مانته* سوآل شد که از نظر او بزرگ ترین شوربختی چه می تواند باشد؛ پاسخ داد: «بیماری لاعلاج». در پایان اکتبر ۱۹۹۵ *آکسل مانته* چند روز پس از پنجاهمین سال تولدش بر اثر ابتلا به یک بیماری لاعلاج درگذشت.

«شهر ما» در زمانه‌ی ما

زلدا فیچَندلر

مدیر هنری و استاد دانشکده‌ی تئاتر نیویورک

همواره از خود می پرسم تنوع فرهنگی چیست و به چه زبانی باید آن را گفت در شرایطی که از همه طرف در جهان و در صحنه ی تئاتر تحت فشار زندگی می کند، تغییر می یابد، نفس می کشد و تبدیل می شود. تنوع فرهنگی در آستانه ی تطبیق و پاسخگویی به جهان است و کم کم وارد تئاتر می شود. تنوع فرهنگی در آستانه ی تبدیل تئاتر به همخوانی با زندگی ست، نه فراتر از آن. تئاتر را پیشرو می کند نه دنباله روی صرف. عقب دار زمانه نمی ماند، بلکه در صف جلو پیش می رود. چند سال پیش در مجله ی واشنگتن پست، مقاله ای درباره ی بازیگران غیرمتعارف در اجرایی از نمایشنامه ی «شهر ما» چاپ شد. از بیست و شش بازیگر نمایش، هفت نفر سیاه بودند و یکی اسپانیولی تبار. نقش دکتر گیبز را اسپانیولی تبار بازی می کرد. دو جفت چند نژادی هم بودند.

انتظار این مخالف خوانی را داشتم و آن را به فال نیک می گیرم زیرا به موضوعی که می خواهم به آن بپردازم نزدیک شده است. قصد روزنامه نگار از نگارش آن مقاله این بود که نشان دهد اجرای کار هیچ سنخیتی با اثر *تورنتون وایلدر* یا شهر نیوهمپشایر ندارد. او اشاره کرده که تا همین اواخر جمعیت سیاهان در اینجا به نیم درصد هم نمی رسد و جمعیت اسپانیایی تبار شهر در نهایت پنج هزارم درصد است: «نیوهمپشایر که از سفیدی جمعیتش به سفید برفی می ماند، شاید نشان دادنش به شکلی دیگر نشانه ی علو طبع باشد اما قطعاً نامعقول می نماید.» او بحث های دیگری هم پیش کشیده است. از جمله این که ترکیب برخی از نمایشنامه ها به نژادهای خاص مربوط می شود و گروه های قومی ویژه ای را در برمی گیرد که نشان دادن آن ها به صورتی دیگر در واقع تحریف آن نمایشنامه است.

حامیان تئاتر یادشده در مقام پاسخگویی برآمده اند و تئاتر را هنری خلاق دانسته اند که با توان آموزشی و قابلیت انکشاف، ذهن مخاطب خود را به امکانات نو در زندگی بشر می کشاند. عده ای دیگر نیز به حس هنری وسیع تر استناد کرده اندو از کاربرد اصطلاحاتی نظیر «دقت تاریخی» و «انطباق با واقعیت» خطر تحجر و محملی برای پنهان کردن عادات قدیم را استنباط کرده اند.

اما در نظر من راحت ترین پاسخی که می توان داد حضور مردم در صحنه ی تئاتر است. واقعاً چه اهمیتی دارد که بخواهیم آمار ترکیب جمعیتی نیوهمپشایر را بدانیم؟ آیا محور موضوع کار *وایلدر* همین بوده؟ و اگر چنین است آیا ارزشی دارد که این کار را در واشنگتن دی. سی. به روی صحنه ببریم که نیازها و درگیری های خاص خود را دارد؟ تئاتر، هنر حال است. هر حرفی که در آن می زنیم به روایت اکنون است، لحظه ای که بازیگر در برابر تماشاگر با هم شریک هستند. اینک، الآن. گذشته را هم باید از دید حال و از چشم اکنون ببینیم. اگر چشم اکنون ما نتواند در حفاری های گذشته چیزی ببیند پس نباید به صحنه ی تئاتر راه یابد. هیچ فایده ای ندارد آن را بازیابی کنیم.

تماشاگری که برای دیدن «شهرما» آمده از دنیایی ست که در آن خصومت نژادی در دانشگاه هایش رو به تزاید است. سیاهان را غالباً در چهره های خشن نشان می دهند. در واکنش به این امر برخی از دانشگاه ها خوابگاه های خود را سازمان مجددی می دهند تا عناصر فرهنگی متفاوت در کنار هم نباشند. خوابگاه اسپانیولی تبارها در استانفورد با ترکیب ۴۳درصد سعی کرده تا تعادل برقرار کند. از آن گذشته مخاطبان ما در دنیایی زندگی می کنند که بحث های داغ درباره ی رفتار سیاسی مناسب همه جا را گرفته. در مناظره ی تلویزیونی اخیر رییس دانشگاه ییل گفت که به نظر او هر محدودیتی در آزادی بیان مخالف نص اصولی ست که دانشگاه حول محور آن تشکیل شده است. طرف مقابل او می گفت هر لقب نژادی به مانند تف کردن روی صورت است و هیچ ارتباطی با آزادی بیان ندارد. مخاطب ما می داند که در چه دنیایی زندگی می کند.

در دنیایی که انواع آزار و اذیت در تمام اشکال خود به شکل فزاینده ای رشد می کند، همه ی حقوق مدنی که در دهه ی شصت به دست آمده زیر ضرب رفته، درگیری های خیابانی منظره ای عادی شده و یهودآزاری در آمریکا گسترش علنی یافته و در کشورهای اروپای شرقی رسماً نسبت به آن سکوت اختیار کرده اند؛ حالا از حمایت علنی و ضمنی حرفی به میان نمی آوریم.

این روزها یک مرد جوان سیاهپوست شانس راه یابی اش به زندان خیلی بیشتر از راهیابی به دانشگاه است. در پیتسبورگ بحث جداسازی دبیرستان ها به بهانه ی نیازهای خاص سیاهان بحث روز است. در دهه ی هشتاد جمعیت اسپانیایی تبار واشنگتن تا حدود ۱۳۰ درصد افزایش داشت که بالاترین حدّ در افزایش جمعیت در میان سی کلان شهر کشور بوده. در دهه های گذشته بچه ها فقیرترین گروه سنی جامعه ی ما بوده اند. تقریباً به اندازه ی دو برابر بزرگ ترها در فقر و فاقه به سر می بردند. با این همه میزان بودجه ی دولتی برای برنامه های کودکان در حد یک چهارم هزینه های فدرال در دهه ی هشتاد است. در ناحیه ی کلمبیا که حدود یک دهه قبل ۴۰ درصد بچه ها در خانواده های مزدوج زندگی می کردند اینک تنها یک سوم آن ها چنین وضعی دارند.

اخیراً گزارشی به کمیسر آموزشی نیویورک تسلیم شده با عنوان «یک ملت، بسیاری مردم: اعلامیه ی خدمات متقابل فرهنگی» که بحث های داغی را پیرامون نقش سایر ملل و تاریخ دستاوردهای آنان در جامعه ی ما دامن زده است و خدمات متقابل امریکایی های غیرسفیدپوست را مورد تقدیر قرار می دهد. تا دل تان بخواهد از این مثال ها دارم. اما گمان می کنم موضوع به حد کافی گویا باشد.

«شهر ما»ـ اجرای داگلاس سی. ویجرـ ۱۹۹۱

آخر چطور می توان «شهر ما» را نشان داد و بر این دنیایی که ما را احاطه کرده چشم فروبست؟ اساساً آیا در این زمانه ارایه ی آمار ترکیب نژادی این گروور کورنر اسطوره ای در آغاز قرن محلی از اعراب دارد؟ در این روایت ساختاری و خلاق *وایلدر* از زندگی روزمره و وقایعی که در نهایت معرف خود ماست آیا جا دارد که آمار بی ربط و مزخرف تاریخی را علم کنیم، آن هم در اجرای معاصر از یک اثر؟

با هر نمایشی که روی صحنه می بریم ـ کلاسیک یا مدرن ـ از خود می پرسیم این نمایش را چگونه وارد زندگی خود کنیم؟ چطور آن را برای تماشاگر خود قابل هضم کنیم بی آن که از بین ببریم و خلاقیتی را که به آن جان داده مثله نکنیم؟ با تماشاگران مان که از دنیای خود به دنیای ما یعنی تئاتر پا نهاده اند به چه زبانی سخن بگوییم؟ چگونه از الگوی تجربه یعنی واقعه ی تئاتری بهره بگیریم که اساساً واقعه ای فرضی، غیرواقعی، زیرخاکی و ابتدا به ساکن نیست؛ بلکه در میان تماشاگرانی زنده و فهیم اجرا می شود و به واقع زندگی خود آن هاست به زبان ما.

آنقدر می پرسیم و پاسخ می دهیم و با درکی درست از متن به چیزی می رسیم که هنگام پدیدآمدن نمایشنامه مدنظر بوده و آنچه هست ادامه ی همان چیز است که حیاتی دوباره یافته. به گمان ما پرسش و پاسخ در واقع روح همان تنوع فرهنگی در تئاتر است.

تئاتر آرنا استیج در دهه ی شصت تلاش جدی و پی گیری را برای تنوع فرهنگ ها انجام داد. در مورد زندگی روی صحنه به توفیق هایی هم دست یافت. ما گروه بازیگری با سی و دو عضو راه انداختیم و تعدادی از آثار برجسته ی ادبی را به صحنه بردیم. هرچند با همه ی تلاشی که به خرج دادیم توفیق مان کامل نشد. بعد از چند سال هنوز موفق نشده ایم که در تمام مؤسسه به مفهوم واقعی «چند فرهنگ ورزی»، تفاهم فرهنگی و تعادل فرهنگی را پیاده کنیم. هنوز خیلی فاصله داریم از این که روح این نهاد را باید دگرگون کنیم. نه فقط روی صحنه را بلکه بالا و پایین و هر طبقه ی آن را باید زیر و رو کنیم و علاوه بر آن روح و ذهنیت حاکم را باید تغییر دهیم. باید طراح، کارگردان، صحنه آرا، نمایشنامه نویس، مبلغ، طراح لباس، نقاش صحنه و هنرپیشه را از همه ی فرهنگ ها گرد بیاوریم. مخصوصاً باید آن ها را از میان موج دوم مهاجرانی که امریکا را تغییر دادند و به جایی رساندند که دیگر راه بازگشت نمانده انتخاب کنیم. کافی نیست که فقط بنویسیم و حرف بزنیم و از «چند فرهنگ ورزی» بگوییم. واقعیت باید ملموس باشد اگر برای ما چنین باشد باید به راستی چهارصد گروه نمایشی و اساساً تئاتر آمریکا هم چنین باشد. زمانی که گروه «آرنا» حرف خودش را می زند می توان امیدوار بود که نماینده ی بسیاری از گروه های دیگر باشد.

دوست داریم تصور کنیم که این مضمون کاری مثبت نیست اما مثبته است. واژه ای که با در نظر گرفتن همه ی جوانب در فضا و حال و هوای فعلی همه ی بارهای معنایی حال و گذشته را به مفهوم «کیفی» دربر می گیرد. دیدگاهی که هر فرد را قابل کشف و گشایش می داند و نه در خور اتلاف. کار مثبته مغز را به عنوان وسیله ای برای تغییر ارگانیک می داند؛ بسته به آنچه می بیند، درک می کند و به تجربه می آورد.

آمریکا را دیگر نمی توان بوته ی ذوب زرگری نامید. این تصویر به دورانی تعلق دارد که سپری شده است. و باید در کتاب های تاریخ به دنبال آن رفت. زمانی که فرهنگی در فرهنگ دیگر می آمیخت و گمان می بردیم می توانیم امضای خود را پای آن بگذاریم. حالا در موج دوم مهاجران، آمریکا باید یاد بگیرد که سرزمین ملغمه و سنگ جوشی ست که از ترکیب اقوام و فرهنگ های گوناگون پدید آمده و هرکدام عطر و بو، پیچیدگی

و اختلاف خاص خود را جاری می کنند و به این ملغمه می افزایند.

البته یادمان نرود که تنوع فرهنگی را در این میان بگنجانیم. سرشت طبیعت، تنوع آن است. میلیاردها سال گذشته تا این لایه های چند در تو شکل گرفته است و روزی فرامی رسد که بالاترین دستاورد تمدن انسانی پیروی از طبیعت باشد که دقیقاً وجه چندگانگی آن است. تلاش امروز ما این است که به نوعی به آن تنوع دست یابیم.

ترجمه ی اسداله امرایی

به خود همچون غریبه می‌نگرم

پینگ چانگ

درام‌نویس چینی تبارِ ساکن امریکا

پینگ چانگ

برای مدت بیست سال در میان فرهنگ های متفاوت و غریبه به سر برده‌ام، بنابراین از این که به یک باره موضوع «چند فرهنگ ورزی» بحث داغ روز گردیده، برایم جالب است. به نظرم وجه مثبتی در این علاقه وجود دارد، ولی موضوعات و مسایل پیچیده و مشکل اند، و نقاط مثبت و منفی در آن وجود دارد.

یک ویژگی ناگفته: رفتن به تئاتر برای سفیدپوست ها به عنوان وقت گذرانی مرسوم بوده؛ یک کار «چند فرهنگی» را به صحنه بردن در جایی که عمدتاً سفیدپوست هستند و تماشاچیان به دیدن کار هنرمندان سفیدپوست عادت دارند، کار بسیار مشکلی ست. آیا درست است که چیزی را به آن ها تحمیل کنیم؟ به عبارت دیگر، نیازی به توسعه ی بینش طیف وسیعی از تماشاچیان سفیدپوست نیست؟

مورد من فرق می کند، برای این که در وهله ی اوّل خودم را یک هنرمند آسیایی-امریکایی محسوب نمی کنم. اخیراً در یک جشنواره ی فرهنگی آسیایی-امریکایی در موزه ی تاریخ طبیعی بودم و در آنجا اسلایدهای کارهایم را نشان دادم. نیز در مورد چگونگی کاربرد زیبایی شناسی آسیایی در کارهایم صحبت کردم. برای مثال «کابوکی» و نمایش چینی (اپرای پکن) شامل استعاره های زیبای بصری ست، و بر زیبایی شناسی بصری و حرکتی تأکید دارند. وقتی که اسلایدها را نشان می دادم یکی از تماشاچیان گفت: «چرا اجراکنندگان همه سفید هستند؟» من از افراد غیربومی استفاده می کنم، ولی نمی خواستم بگویم که از سه ژاپنی، یک سیاهپوست و یک اسپانیولی زبان استفاده خواهم کرد! خنده دار است. اگر می خواهید تنگ نظرانه نگاه کنید، روی من حساب باز نکنید، درثانی من این اجازه را به خود نمی دهم که به عنوان یک هنرمند آسیایی-امریکایی خودم را از دیگران جدا کنم. من هنرمندی امریکایی هستم.

طنز قضیه برای من در این است که وقتی خودمان را به اختیار از دیگران جدا می کنیم، می فهمم که این عمل نوعی اظهار وجود و ابراز هویت شخصی است! اهمیّت هم دارد. ولی ما نمی توانیم چشم های مان را به روی این حقایق ببندیم که جملگی در یک جامعه زندگی می کنیم و مجبور به هم زیستی هستیم. منظور این است که من مجبور نیستم فرهنگ شما را دوست داشته باشم؛ ولی مجبوریم نسبت به فرهنگ یکدیگر حساس باشیم.

گاهی یک بیگانه دید واقع بینانه تری نسبت به یک فرهنگ دارد تا یک خودی. البتّه من بیشتر فرهنگ سفیدپوست ها را می شناسم چون که فرهنگ معقولی ست. همیشه به خودم به عنوان یک غریبه نگاه می کنم. من به جامعه ی آسیایی تعلق ندارم؛ منظورم این است که هم دارم و هم ندارم. من در چین به دنیا نیامده ام و بیش از بیست و پنج سال است که در محله ی چینی ها زندگی نکرده ام. به عبارت دیگر من به جامعه ی امریکایی تعلق دارم، ولی چقدر به «لینکلن» و «نبراسکا» متعلّق هستم؟ هیچ چیز درباره ی آن محیط نمی دانم. از من به عنوان یک هنرمند مهاجر، مرد پیشتاز ساحل شرقی نام برده اند. همیشه خودم را با آنچه در بالا گفته شد قبول کرده ام و نکرده ام. جدای از تمام این ها؛ من یک نیویورکی هستم.

به نظر من بسیار ساده لوحانه است که تصور شود به جز آسیایی ها کس دیگری نمی تواند درباره ی آسیایی ها بنویسد. صرفاً ممکن است یک اختلاف دیدگاه وجود داشته باشد. من نمایشنامه هایم را درباره ی شخصیت های سفیدپوست خلق می کنم؛ اگر چه خودم انگلیسی نیستم. آیا این دلیل بر آن است که من نباید درباره ی آن ها بنویسم؟ من موافقم که تصویرسازی ها لیوود از آسیایی ها به دلایل فراوان قابل ایراد و اعتراض است. چون که خودم از این فیلم ها رنجیده ام، می توانم این احساس را درک کنم که آن ها نمی بایست درباره ی فرهنگ من بنویسند. ولی تصور نمی کنم قید و شرطی وجود

داشته باشد.

با زندگی در محله ی چینی های نیویورک، من در جامعه ای گروهی (اشتراکی) رشد کردم که در آن تفکّر فردیت امریکایی جایی نداشت. ضمناً آنجا یک محیط کوچک شهری بود که همدیگر را می شناختند، و حس همبستگی وجود داشت. ولی زمانی که از آن محیط خارج شدم با تعدادی علایم پیچیده ی فرهنگی مواجه شدم. در امریکا هر کس برای خودش است. تواضع و فروتنی در احساس شرقی درون فرهنگ بازتر کاربردی ندارد. مجبور بودم بیاموزم چگونه خودم را با فرهنگ اکثریت وفق بدهم، به خاطر آن که راحت زندگی کنم. برای این کار باید هزینه اش را پرداخت.

یک آسیایی ـ امریکایی را می شناسم که برای یک سازمان هنری کار می کند که می خواستند بیشتر کارهای هنری آسیایی ـ امریکایی را به صحنه ببرند. وقتی مدیر سازمان از او درخواست کرد که نظراتش را بدهد، او گفت «تنها به خاطر این که آسیایی هستم دلیل نمی شود به صورت ژنتیکی همه چیز را راجع به آسیا بدانم!» این برای من نقطه نظر مهّمی ست. من چینی هستم ولی قادر نیستم چیزی درباره ی غذای چینی به شما بگویم.

امریکایی بودن موضوع پیچیده ای ست. «چند فرهنگ ورزی» موضوع بغرنجی ست. به عقیده ی من در یک جامعه ی آزاد باید اجازه ی تنوع دیدگاه ها موجود باشد.

ترجمه ی جواد اعرابی

اجرایی از «مرگ یک دستفروش» با بازیگران سیاهپوست ـ کارشلدون آیس ۱۹۹۱

چرا فراموش کنم که سیاهپوستم؟

سوزان لوری پارکز

نمایشنامه‌نویس سیاهپوست

آیا علاقه ی جدید به «چند فرهنگ ورزی» مرا به عنوان نمایشنامه نویس تحت تأثیر قرار داده؟ در زمان سرمایه گذاری تأمین بودجه، بله ـ مقداری کمک های دریافتی ام بیشتر شده، برای این که مردم در جست و جوی یک نمایشنامه نویس سیاه بودند که شکاف چند فرهنگی را پر کند، و از زمانی که فکر کردند تنها چهار تا مثل ما هست، تعدادی تلفن داشتم. گرچه بعد از آن اتفاق زیادی نیفتاد. برای این که هروقت آن ها نمایشنامه های مرا می خوانند دچار دلهره و تشویش می شوند.

همیشه گرایشی در تئاتر وجود داشته که برای ناتورالیست ها بیش از غیر ناتورالیست ها ارزش قایل می شوند؛ و این مشکل مستقیماً به آنچه تئاتر آفریقایی ـ امریکایی نامیده می شود مربوط، و در آن تشدید می شود. من بیشتر به شکل و ساختار علاقه مندم و کمتر به آنچه منتقدان دوست دارند سیاهپوست ها در آن مورد بنویسند (یعنی «تجربه ی سیاهپوستی») علاقه نشان می دهم. فکر می کنم هنرمندانی که از فرهنگ برجسته ای برنخاسته اند بهترین افرادی هستند که می توانند ساختار و کل (فرم) را آزمایش کنند. موضوع و مسئله ی شکل و ساختار به موازات این مسئله که چگونه دنیا ساخته شده است حرکت می کند. اگر شما گرایش شکل و ساختار را در تئاتر زیر سوآل ببرید، پس دارید شکل و ساختار دنیا را زیر سوآل می برید. ولی فکر می کنم جامعه ی تئاتری به گونه ی غم انگیزی پشت سر راهی که با دنیا ارتباط دارد ـ قرار گرفته است.

مردم وقتی متوجه می شوند من یک زن سیاهپوست هستم، خیال پردازی هایی درباره ی خودم و کارم می کنند. که ممکن است حقیقت داشته باشد یا نداشته باشد. امکانات ناچیزی وجود دارد که به تعدادی از افرادی که «فرهنگ اقلیت» دارند داده شده تا جزو مردم محسوب شوند. دنیا ما را در دایره ای کوچک از امکانات محصور کرده است، و دایماً مجبوریم بگوییم «من آن طورم، ولی این طور هم هستم، ضمناً *گرتر و داستاین* هم می خوانم!» به این دلیل است که فکر می کنم سیاهپوست ها از عبارت «نویسنده ی افریقایی ـ امریکایی» دوری می کنند؛ برای این که کارهای ما شمول خیلی بیشتری از مسایل قوی و نژادی ما دارد. من واقعاً مریض می شوم وقتی مردم برای حرف زدن در مورد نمایشنامه هایم به «افریقایی ـ امریکایی» بودنم استناد می کنند. مثلاً کسانی سعی دارند که به کارهای من صرفاً از جنبه ی نژادپرستی نگاه کنند. جریان دیگری که در این باره وجود دارد این است که آن ها مرا نمی بینند! یعنی از دیدن امتناع می کنند. وقتی فقط دوست دارند که سیاهپوست ها را به عنوان «قربانی» ببینند واقعاً کسالت آور است.

تصور می کنم نمایشنامه هایم کمی از کیفیت نژادی برخوردار است. ولی این نکته در پس موضوع، پس شخصیت ها و در پس طرح داستان حس می شود؛ بسا نوعی جهانی بینی که یک تاریخ فرهنگی، یک تاریخ خانوادگی و یک

تاریخ شخصی ساخته است، و فکر می کنم گروه زیادی از افریقایی ـ امریکایی ها در آن سهیم هستند.

زمانی که بزرگ می شدم. فکر نمی کنم هیچ وقت خانواده ام چیزی شبیه این به من گفته باشند که «تو باید از این که سیاهپوست هستی به خود ببالی». ولی من به این چیزی که هستم مباهات می کنم. به نظرم والدینم با تنظیم یک نمونه ی باور نکردنی، این غرور را به خود تزریق کردند. آن ها باهوش، بامزه و خنده دارند، و هرگز خجالت زده نبوده اند.

... به نظر من مردمی که متعلق به فرهنگ اقلیت هستند؛ راجع به فرهنگ اکثریت خیلی می دانند؛ چون مجبور بوده اند به آن توجه کنند تا بتوانند زندگی را ادامه دهند. پس قادر به نوشتن نمایشنامه ای با شخصیت های سفیدپوست بوده ام، ولی ترجیح می دهم در مورد سیاهپوست ها بنویسم. اگر کسی به من می گفت «نمایشنامه ای در مورد هرچه می خواهی بنویس» نمی گفتم «آه، طرح های بزرگی برای شخصیت های سفید پوست دارم!» چکار می شود کرد؟

فکر می کنم سیاهپوست ها خیلی جالب تر و سرگرم کننده تر هستند. ما سیاه ها از نظر من جالب ترین شخصیت ها در جهان هستیم. ما رفتارهای باورنکردنی و زمینی ارایه می کنیم. مثلاً؛ «والدینی که سیاهپوستی خود را درنظر نمی گیرند.» واقعاً جالب است. چرا در آن مورد نوشته نشود؟ مانند «بلوز» است؛ اگر فرصت نوشتن یک قطعه درباره ی جاز و بلوز داری، چرا چیز دیگری بنویسی؟ نسوشتن در مورد سفیدپوست ها مغایرتی با سوآل وجودی و هستی ات ندارد؛ مثل این که «کی هستم؟» و «چه چیزی برایم مناسب است که انجام بدم؟» یک نوع تعمق در درام روزانه وجود دارد. به نظر من سیاهپوست ها نمی توانند دشواری هایی که در دنیا هست فراموش کنند؛ و همین، تئاتر خوب به وجود می آورد. همین باعث هنر خوب می شود.

ترجمه‌ی جواد اعرابی

نخست‌نامه‌ی بین‌فرهنگی

ریچارد شکنر

کارگردان و نگره‌پرداز تئاتر

اجرای «بین فرهنگی» چیست؟ چگونه به «چند فرهنگ ورزی»، «ترکیب»، به منازعه ی نمود اقلیت ها و فرهنگ های غیرغربی که دانشگاه ها، مدارس و تهیه کنندگان تئاتر را آشفته می کند مربوط می شود؟ چگونه به «ام. باترفلای» اثر هنری دیوید هوانگ، فیلمنامه نویس اهل آسیای جنوب شرقی و ترین. ت. مین‌ها، یا به این نکته که چه کسی نقش اصلی را در نمایش «دوشیزه سایگون» در برادوی ایفا می کند ربط می یابد؟ و به گروه هایی چون مرکز بین المللی پژوهش نمایش پیتر بروک در پاریس (اجراکننده ی «مهابهاراتا»)، به کارگاه پاراتئاتر برژی گروتفسکی در ایتالیا، به مرکز تئاتر توگویامای سوزوکی تاداشی در ژاپن و یا به کارگاه هنری مرزی گیلی یرمو گومز په نیا در کالیفرنیای جنوبی؟

اواخر فوریه ی ۱۹۹۱، هنگامی که جنگ خلیج فارس سایه ی مرگ خویش را از بیت المقدس تا شهر کویت گسترده بود، نوزده هنرمند و متفکر از امریکا، افریقا، آسیا و اروپا در «ویلا سربلونی» واقع در بلاجیو مشرف به دریاچه ی کوموی ایتالیا، تحت حفاظت ارتش ایتالیا و سرپرستی بنیاد راکفلر گردهم آمدند تا به این پرسش ها پاسخ دهند. چه کنایه آمیز به نظر می رسید که همه طی هفته بررسی کنند که آیا هنر می تواند به طور موثر درباره ی مقوله ای سخن بگوید که گومز په نیا «تجربه ی ما به عنوان کودکانِ بحرانِ بین فرهنگی» می خواند.

بحران؟ چه بحرانی؟

بحران چهره های بسیار دارد، و این چهره ها از منظر جهان سوم بسیار متفاوت از همان چهره ها از منظری اروپایی ـ امریکایی ست. جنبه ای از بحران، منازعه ی بین حامیان «قانون غربی» و آنهایی ست که می خواهند دانشجویان درباره ی ادبیات و فرهنگ ملل جهان بیشتر و بیشتر بدانند. جنبه ی دیگر بحران این مسئله ی دردناک است که آیا زبان های اسپانیایی، چینی، کره ای یا هر یک از زبان های بومی قاره ی امریکا جای خود را در کنار زبان انگلیسی در جامعه ی امریکا خواهد یافت یا نه؟

جنبه ی دیگر این است که موزه ها، تماشاخانه ها، تالارهای موسیقی و جشنواره های امریکا، هنرمندان دیگر ملل را چگونه عرضه می کنند؟ این «دیگران» تقریباً همیشه بیگانه، غریب، از نظر ایدئولوژی عقب افتاده، بادیدی «من و شاه» گونه، یا رمانتیک زده به سان نمایندگان «زیبایی و حقیقت واقعی و تغییر ناپذیر» به نمایش در می آیند، به گونه ای که انسان را به یاد تصاویر موزه ی تاریخ طبیعی نیویورک می اندازد.

پیش از مطالعه ی اجرای بین فرهنگی بایسته است که «بین فرهنگی» از «چند فرهنگی» و از «ترکیب» (یا «امتزاج»، «آمیخته» یا «دورگه») متمایز شود. «چند فرهنگ ورزی» امریکا در حقیقت دگرگون سازی بوته ی ذوب است. به جای آلیاژی امریکایی، شمش های تکی قومیت درهم ذوب یا با هم آمیخته نمی شوند. در عوض هرگروه کیفیت های ویژه ی خود را حفظ می کند؛ امریکاییان افریقایی الاصل، لهستانی ها، ایرلندی ها، هاسیدی ها، کره ای ها، جامایبکایی ها، ... و حتی انگلوساکسون ها. مفهوم چند فرهنگی تنها به قومیت محدود نمی شود، بلکه جهت گیری و ایدئولوژی را نیز در برمی گیرد. همجنس بازان، طرفداران محیط زیست، فمینیست ها، موافقان و مخالفان سقط جنین، معتقدان به اصل آفرینش جداگانه، مارکسیست ها، کهنه سربازان جنگ ویتنام، و هر گروه و دسته ی دیگری که نام شان به ذهن می آید. «چند فرهنگی ورزی»، به عنوان تصوری آرمانی، کامل و بی عیب و نقص به نظر می آید. اما عقیده ی «جدایی و برابری»، منطق جدایی قومی اواخر سده ی نوزدهم که تا سال ۱۹۵۴ نیز نافذ

بود، زمانی کامل و بی عیب و نقص به نظر می رسید. مشکل آن دوره اعمال جدایی بدون برابری بود. حالا می توان درباره ی چند فرهنگی پرسید که آیا همه ی فرهنگ ها محترم شمرده می شوند یا نه؟ آیا واقعاً اصول خودمختاری، حق بیان خود و اختیارات شخصی رعایت می شود یا نه؟ چگونه «ما» می توانیم بدون دامن زدن به بی عدالتی وضعیت فعلی، تفاوت های فرهنگی را حفظ، پاسداری، و مترقی کنیم؟ و «ما» چه کسانی هستند؟

جشنواره ی لوس آنجلس ۱۹۹۰ چندفرهنگی بود. هرگروه قومیت خویش را به نمایش گذارد، نمایشی براساس کهن الگوها. «جهان» یا حداقل «کشورهای حلقه ی اقیانوس آرام» بر صحنه بود، هر آن برای قومی. چهره ی شهر لوس آنجلس با وجود گویشوران هفتاد (یا به قولی هشتاد و پنج) زبان به «شهری جهانی» بدل شد. اصرار جشنواره در ناب بودن فرهنگ هر گروه با میل وافر به ترکیب همه ی فرهنگ ها در قالب سلاحی تمام عیار جفت نشد. در بروشور برنامه نوشته بود: «جشنواره چیزی بیشتر از برنامه ی اجراهاست. جشنواره، انسان بودن و چرخه های زندگی را جشن می گیرد: خاطره و یادآوری اسلاف مان، امیدهامان برای آینده و احساس زنده بودن در جهان امروز. این هنری فوق العاده است از مردمی عالی. باتجربه ی این هنر می آموزیم که دغدغه های آنان نیز چون دغدغه های خود ماست.» یاهمان گونه که پیتر سلارز، بانی جشنواره، می گفت جشنواره «لحظه ای ست که طی آن جهان باژگون می شود و فرصتی پیش می آید که فکرکنیم کدام سویش بالا قرار گرفته.»

اما چه کسی جهان را باژگون می کند؟ سلارز؟ حامیان مالی اش؟ قوم نگاران و دیگر «متخصصان فرهنگی»؟ هنرمندان حاضر؟ تماشاگران؟ در لفاظی جشنواره ی رسمی لوس آنجلس حضور دست های نهانی و عروسک گردان به خوبی هویدا بود. تنها فرهنگ ها، نهادها و بنگاه های «جریان اصلی»، وسیله ی «محافظت» فرهنگ ها، نهادها و بنگاه های «اقلیت»، «در معرض خطر» و «منحصر به فرد» را در اختیار دارند. اما چه کسی شرایط عضویت در «جریان اصلی» را معین می کند؟ اعضای قدیمی؟ همان ها حق مسلم خود می دانند که نه تنها امور جهان را مدیریت کنند، بلکه «دیگران» را مثله کنند تا از جریان اصلی خارج شوند. یکی از نکات وحشتناک مشاهده ی چهار پلیس لوس آنجلس حین ضرب و شتم *رادنی کینگ* سیاهپوست (که نمایشی جذاب برای یازده پلیس دیگر بود) این نکته ی قطعی ست که اگر کینگ سفید بود، چنان کوفته نمی شد، و ارتباط این اعمال زور در حد افراط ـ که هر روز در داخل کشور شاهدش هستیم ـ و کشتار وحشیانه در کویت و عراق (حتی اگر از گرانادا و پاناما اسمی به میان نیاوریم) به خوبی مشهود است. ناهنگامی که این «حق» اعمال زور هست، جهان واقعاً باژگون نشده است، حتی برای آنی، حتی روی صحنه ی نمایش.

آیا آن هایی که درباره ی ارجحیت بودجه ی امریکا تصمیم

«مهابهاراتا»ی پیتر بروک ۱۹۸۵

می گیرند واقعاً می خواهند به چیکانوها، امریکاییان افریقایی الاصل، کره ای ها، سرخپوستان یا فمینیست ها همان قدر اختیار و اعتبار دهند که به اعضای جریان اصلی می دهند؟ این ها پرسش هایی ست که چند فرهنگ ورزان از خود نپرسیده اند. حقیقت این است که «سبک» های چند فرهنگی تنها در «ساعات پس از کار» در هنر، مد، رستوران ها و سرگرمی های مشهور کاربرد دارند. هرکس برای اعمال واقعی قدرت باید به دو «زبان بین المللی» تسلط داشته باشد: انگلیسی و پول.

***

... آثار *گومز په نیا* از نمونه آثار بسیار غنی و قوی اجرای بین فرهنگی ست. او می گوید: «سفر نه تنها سفر از شمال به جنوب است، بلکه سفر از گذشته به آینده، از اسپانیایی به انگلیسی و از یک سو به سوی دیگر خویشتنم نیزهست.» هنر *گومز په نیا* تلاشی برای حفظ یا رسیدن به «وحدت» ندارد، درست برخلاف آرمان نمایشی اروپا و امریکا به ویژه از *واگنر* به بعد. برخی از اجراهای *گومز په نیا* در دهه ی ۱۹۸۰ براساس ماجراهای «میستر میستریو، کارآگاه و شاعر مکزیکی و دوستش سالومه، رقصنده ی باله» طراحی شده بود. آن ها اعضای «گروهی بین المللی» بودند که «با عقاید رادیکال تلاش می کردند تا نظم تک فرهنگی را به هم بزنند.» نمایش پر بود از

شخصیت هایی چون «شُمَن کشتی گیر»، «پاچوکوی چند رسانه ای»، «شاهدخت آزتک» و «جنگجوی مائوری نر ـ ماده که خواننده ی اپرا هم بود.» *گومز په نیا* به ما اطمینان می دهد که ترکیب هنر پاپ، فرهنگ سنتی و نمایش پست مدرن روشی بسیار دقیق است. قبل از هر اجرا بازیگران روزه می گرفتند، سرود می خواندند و حتی «موادی توهم زا» مصرف می کردند تا به «حالتی نشئه وار» برسند. در میان فضای صحنه «محراب چند رسانه ای به علاوه ی مونیتور ویدیویی به عنوان شمایل اصلی» قرار داشت.

در سال ۱۹۸۵ *گومز په نیا* همراه با دیگران کارگاه هنرهای مرزی را بنا نهاد، طرحی که همانند «اداره ی فقر لوس آنجلس» (LAPD) هنر و سیاست را به هم می آمیخت. از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۰ او به عنوان «بروخو» [ترکیب مرشد و شمن در فرهنگ اسپانیایی] ی مرزی به اجرا پرداخت و درحالی که لباس مسئول محراب را به تن داشت به چهار زبان سخن گفت. آنچه گومز په نیا به آن می بالد و از آن لذت می برد، برای بسیاری از هنرمندان افریقایی زجردهنده است. *اُموفولا بو آجایی سوبینکا* محقق و طراح رقص اهل نیجریه اشاره می کند که «رابطه ی فرهنگی در سبک های اجرایی افریقا همان قدر قوی ست که مشکل آفرین. «بین فرهنگ ورزی» یعنی وام ستانی و تبادل. اما در افریقا پایه ی «وام ستانی» اختیاری نیست. تشخیص رقص به عنوان اجرای افریقایی، که کاملاً از نمایش (داستان هایی که اغلب در قالب واژگان بیان می شود) مشکل را دو چندان می کند. *آجایی سوبینکا* ادامه می دهد که «این گونه مستثنا کردن، رقص را در وضعیت «دیگر» قرار می دهد، که وضعیتی مطلوب برای رقص افریقایی و سوء تفاهمی درباره ی اهمیت سبک های اجرایی آن است.» آیا متفکران غربی رقص را با نمایش مطابقت خواهند داد؟ آیا توافق انواع غربی کلام با انواع دیگر کلام در اجراها سهیم خواهد شد؟ یا اگر تغییرات ادامه یابد، تنها با تلاش مداوم و شدید ممکن خواهد بود؟

«بین فرهنگ ورزی» نه پرونده ای مختومه است و نه داروی شفادهنده. می توان آن را کانون مشکل و حوزه ی تلاش فرض کرد. از دهه ی ۱۹۶۰ تا اوایل دهه ی ۱۹۷۰ جنبش فعال و خوش بین آوانگارد با اکتیویسم شدید سیاسی ترکیب شد. برخی مانند *آرتور شلزینگر* پسر، مورخ نامی، بازگشت به دیدگاه ها و کنش ها را پیش بینی کردند. من این طور فکر نمی کنم، گرچه «بین فرهنگ ورزی» همان پرسش هایی را مطرح می کند که مردمان دهه ی ۱۹۶۰ تصور می کردند پاسخ داده اند. هیچ کس در بلاجیو اشاره ای به «دهکده ی جهانی» یا «نظم نوین جهانی» نکرد. همه آنجا را بی هیچ امیدی به هزاره ی بعد ترک کردند درحالی که از داغ پیچیدگی ها و مشکلات بزرگ فهمیدن و خلق هنری که بدون ارجعیت از سنت های گونه گون سیراب می شود آشفته بودند.

ترجمه ی محمد نجفی

نوشتنِ جهانی آشنا

کریستوفر دورانگ

نمایشنامه نویسِ ایرلندی تبار

«درباره ی آنچه می دانی بنویس» روشی تکراری در نوشتن وجود دارد. پس نوشتن درباره ی خانواده ات و فرهنگی که در آن رشد و نمو کرده ای قطعاً مناسب است. ولی به نظرم وقتی آدم تنها بر جزییات فرهنگی قوی انسان تکیه کند و هیچ گاه به نقاطی که همگی ما در آن مشترکیم اعتنا نکند، مفهوم چند فرهنگی، خطرناك می شود.

فکر می کنم کاتولیک ها بیشتر مجذوب تفکرات خودشان هستند و حقیقتاً این مسئله به خاطر در اقلیت بودن نیست. مذهب، مذهب است و ضرورتاً مسئله ای نژادی نیست. در خلال دهه ی چهل از طریق تصاویر متحرك، کاتولیک های ایرلندی خود را در جریان فکری امریکا جا انداختند. آثاری مانند «آواز برنادت» و سینمای کشیشی *بیل کراسبی* («پیرو راه من»، «زنگ های سنت مارین») ـ بدین خاطر این طور جا افتاد که کاتولیک ها ترسناك نیستند بلکه به نوعی هم قابل ستایش هستند. بعدها کنجکاو شدم که کاتولیک های ایرلندی چطور می توانند قابل ستایش باشند، ولی این فیلم ها عزت ویژه ای را در فرهنگ به وجود آوردند.

من در کنار کاتولیک ها در برکلی در منطقه ای که اقشار متوسط زندگی می کردند، بزرگ شدم. و در یک مدرسه ی کاتولیک درس خواندم. کاتولیک ها در اواخر دهه ی پنجاه و سال های شصت، مشخصاً به خاطر انتخاب کندی، تقریباً به طور قطعی تثبیت شدند، امّا وقتی در دهه ی پنجاه که بالغ می شدم از معاشرت با غیر کاتولیک ها منع شدیم؛ اگر یک کلیسای پروتستان نمایشگاهی برگزار می کرد، از ما انتظار داشتند که شرکت نکنیم، چون از طرف کلیسای دیگری حمایت می شد. به یاد دارم که مادرم در ابتدا از آن قانون تبعیت می کرد، ولی جایی در ادامه ی راه به هر حال تصمیم گرفت شرکت کند، به خاطر آن که آن قانون دیگر برایش معنا نداشت.

خانواده ی ما صددرصد ایرلندی نبود، هر چند که فرض می شد هستیم. ما به ایرلندی بودن خود اصرار نداشتیم، ولی با غرور خاصی راجع به آن حرف می زدیم. پدربزرگم همیشه شوخی می کرد که ما ایرلندی حلبی نشین نیستیم بلکه ایرلندی تاقچه نشین هستیم. ایرلندی حلبی نشین البتّه ایرلندی سطح پایین بود. ولی مشخص بود که او در این باره شوخی می کرد، برای این که همگی می دانستیم که او ایرلندی حلبی نشین است.

احساس خیلی مادرانه ای درباره ی ایرلند وجود دارد. گرایش به کیش کاتولیک در آنجا خیلی قوی ست، و اهمیّت مادر مقدس در نزد گروهی به گروه دیگر متفاوت است. اغلب گفته می شود، مادر مقدس را پرستش کن تا شفاعت تو را بکند، پنداری خداوند یک مقام دیوان سالار است که بایستی از طریق مدیر اجرایی به او دست یافت.

کریستوفر دورانگ

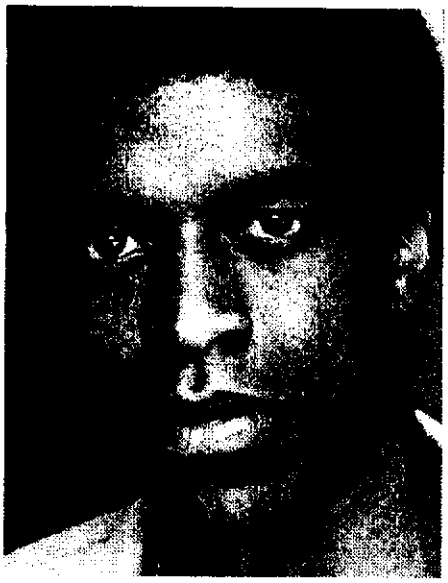
به رغم نوع پرورشم، خودم را یک نمایشنامه نویس کاتولیک ایرلندی نمی دانم، تنها یک نمایشنامه نویس هستم که از قضا ایرلندی و کاتولیکم. جیمز جویس در ایرلند بزرگ شد؛ و حقیقتاً یک نویسنده ی ایرلندی بود. من ترجیح می دهم خودم را خیلی در دسته بندی قرار ندهم. در زمانی که بزرگ می شدم تمام کمدی موزیکال ها را در جایی دیدم که به نظر نمی آمد کسی مذهبی داشته باشد یا سابقه ی روشنی در این مورد. اگر داشتند هم، پروتستان های سفیدپوست بودند. در زمان بچگی ـ عملاً شخصیت های نمایش هایی که می نوشتم مانند پروتستان های سفیدپوست بودند. البتّه هرگز در آن موقع این طوری به آن نگاه نمی کردم. این روالی بود که در تلویزیون وجود داشت. و سینمای کاتولیکی مثل «پیرو راه من» استثنا به نظر می آمد.

در برکلی ایرلندی ها کینه ی بی جهتی در مورد ایتالیایی ها که در همسایگی هم زندگی می کردند، داشتند. در واقع هیچ وقت زیاد در این مورد فکر نکردم تا اواخر دبیرستان شروع به دیدن فیلم های خارجی کردم و از این حقیقت که چقدر سینمای ایتالیا درخشان است، جا خوردم. در واقع تعصبی هم در من وجود داشت. با این وجود زیاد عمیق و ریشه دار نبود.

من جذب سینمای *فلینی* که خیلی زیبا با کاتولیسیزم سر و کار داشت، شدم. حقیقت این که فیلم های قابل قبول و تحسین برانگیز او سبب شد که تشخیص بدهم می توان روی فرهنگ خودی متمرکز شد بی آن که حساسیت تماشاگران را برانگیزد. زیبایی یک داستان به خاطر جزییات آن است. پس در کالج و دانشگاه هر چه راجع به کیش کاتولیک نثر شده بود، موردتوجه قرار دادم و دیدن کارهای *فلینی* کمکم کرد که این کار را انجام بدم.

گر چه سختی مقرراتی که در بچگی یاد گرفتم دلهره آور بود، ولی من ارزش های اصیل و مقدّس را گرفتم.

ترجمه ی جواد اعرابی



ال. کنت ریچاردسون

همزیستی با دیوِ چند فرهنگی

ال. کنت ریچاردسون

کارگردان و بازیگر سیاهپوست

«چند فرهنگ ورزی» بر صفحه ی کاغذ عالی ست. چه کسی میل ندارد نمایشی ببیند که معرف گوناگونیِ جامعه ی ماست؟ نمایش های ما با تجربه ها و احساسات جهانِ سوم به هم گره خواهند خورد و همه و همه گوناگونی چند فرهنگی را عرضه خواهند کرد. «چند فرهنگ ورزی» چهره ی نمایش امریکا را در سده ی بیست و یکم تغییر خواهد داد. این طور نیست؟ خیر!

«چند فرهنگ ورزی» نشانه ی بیماری استعمار هنری در امریکاست. «چند فرهنگ ورزی» برای پاسخ به نیازهای هنرمندان سفیدپوست این ایالات متحده خلق شد. «چند فرهنگ ورزی» زباله دانی ست که همه ی مشکلات و دغدغه های فرهنگی بدان انداخته می شود. بنابراین، هنرمندان رنگین پوست مجبور هستند هر روز تلاشی بیشتر مبذول دارند تا به سهم خویش از هنر، که هر روز هم کمتر می شود، برسند. «چند فرهنگ ورزی» معادل نمایش تراشه ی صوتی ست؛ همه چیز درهم فشرده و کامل و تمیز به نظر می رسد. اما نباید هیچ گاه هنر را برای خشنودی همه ی مردم در مدت کوتاه تفسیر یا تعدیل کرد.

«چند فرهنگ ورزی» چون چسب زخمی ست که بر زخم کهنه ای به نام نژادپرستی گذاشته می شود. این تنها حقه ای

کثیف از سوی هنرمندان و مدیران سفیدپوست است تا راه حلی بر «مشکلات قومیت» یافته باشند و بتوانند دهان ما را ببندند. ما به چنین چیزهایی نیاز نداریم. ما حق گفت و گوی برابر را مدت هاست که کسب کرده ایم. وقت آن رسیده است در مفاهیمی که درباره ی هنرمندان رنگین پوست وجود دارد تجدید نظر کنیم.

اخیراً نمایش «تکلیف» اثر *هاینر مولر* را بر صحنه ی تالار *مارک تپر* کارگردانی کردم. همه ی بازیگران سیاهپوست بودند و برای نشان دادن این که نقش سفیدپوستی را بازی می کنند صورت شان را سفید کرده بودند. در واقع من عرف همیشگی را محکوم کردم تا به قدرت، نژاد، طبقه ی اجتماعی و فرهنگ از دید هنرمندی سیاهپوست نگریسته شود. قصد نداشتیم با *مولر* منازعه کنیم، بلکه سعی داشتیم به نمایش دیدگاه های مشترک بین من و او بپردازیم. همان طور که *مولر* از *برشت* سیراب شده بود، من از *مولر* الهام گرفتم.

تماشاگران، هرگز برای اثری جدید آمادگی نخواهند داشت مگر این که کارگردانان مشتاق باشند تا سازمایه ای غیرسفیدپوستانه را همواره بر آن ها عرضه کنند.

همان طور که کیک هنر را تقسیم می کنند، هنرمند رنگین پوست بی هیچ چاقویی به نظاره می ایستد. زمان تغییر این وضعیت رسیده است. اگر به اندازه ی کافی چاقو وجود ندارد باید تعداد موجود را سهیم باشیم. و لطفاً اصطلاحاتی چون «چند فرهنگ ورزی» را برای مشکلات پیچیده ی نمایش خلق نکنیم.

ترجمه ی محمد نجفی

به تصور آوردنِ دیگری

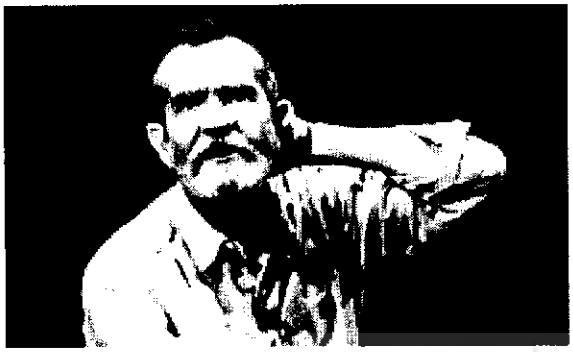
آئول فوگارد

نمایشنامه نویسِ برجسته ی آفریقای جنوبی

به من گفته اند که به عنوان سفیدپوست نمی توانم واقعیت سیاهپوستان را به درستی درک کنم. حقیقت این است که نمایش های من چه در افریقای جنوبی و چه خارج از آن باعث خشم و منازعه ی بسیاری شده است. می دانم که حتی عده ی بسیاری را در امریکا رنجانده ام، زیرا به عنوان سفیدپوست سخنگوی مهمی برای سیاهپوستان افریقای جنوبی هستیم.

سعی می کنم به همه ی این ها پاسخی موجه و روشن دهم. اول این که همیشه کوشیده ام سخنگوی هیچ کس نباشم. هیچ گاه فرض نکرده ام که اختیار دارم به جای انسان دیگری ـ یا گروه های انسانیِ دیگری ـ درباره ی سیاست نظر دهم.

آئول فوگارد



تمام آنچه کرده ام داستان سرایی ست. باور دارم که هر نوع حیوان سیاسی ای که باشم در داستان سرایی ام هویدا و روشن است. و روشن است که نظرم درباره ی افریقای جنوبی ـ که عشق، خشم، تأسف و خشونت را دربرمی گیرد ـ نشانگر واکنش های عاطفی بسیاری نسبت به جامعه ام است.

من این گونه درباره اش فکر می کنم: برای من نگارش درباره ی انسانی که پوستی تیره دارد چون نگارش درباره ی زنی ست و نه بیشتر. مطمئناً تفاوت هایی که مرا به عنوان یک مرد (و در بخشی از وجودم به عنوان یک مردسالار) از زن بودن جدا می کند همان قدر ژرف و خیال انگیز است که تفاوت هایی که مرا از واقعیت های نژادی افریقای جنوبی که هر روز با آن مواجه می شوم، جدا می کند.

حقیقت این است که من هر روز شاهد حقایق زندگی سیاهپوستان جامعه ام هستم. پاسخ من به آن هایی که مراً بر چنین پایه ای ارزیابی می کنند و به آثارم توجهی ندارند این است که گناهکار واقعی آن ها هستند؛ زیرا آن ها آثارم را به دلیل رنگ پوستم است که جدی نمی گیرند نه به دلیل کیفیت تخیلم.

و امیدوارم با چنین مردمی روبرو شوم. باور دارم که آثارم باید بر پایه ی کیفیت تخیلم ارزیابی شوند و این حق کامل من به عنوان هنرمند است که در جهتی که میل دارم و انتخاب کرده ام گام بردارم.

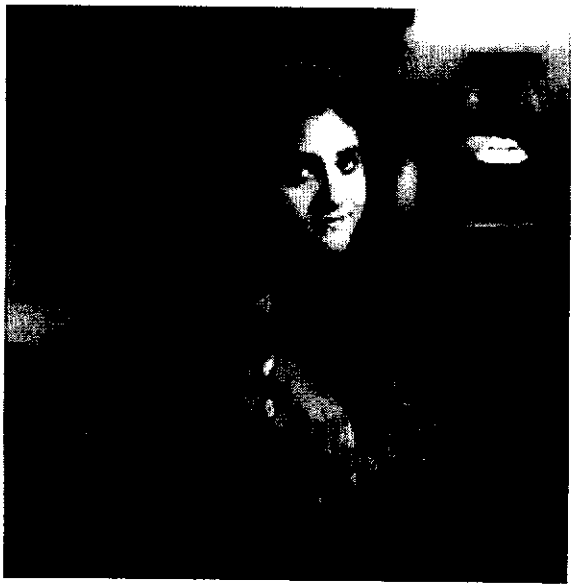
ممکن است بگویید که شکست خورده ام. اما نگویید که چون سفیدپوست هستم، نمی توانم گام بردارم یا گامی اشتباه برداشته ام.

ترجمه ی محمد نجفی

هرچه کارم جهانی‌تر می‌شود، خودم بی‌مصرف‌تر می‌شوم

میگدالیا کروز

نمایشنامه‌نویس پورتوریکویی تبار



میگدالیا کروز

تا قبل از پیوستن به کارگاه نویسندگی *ماریا ایرنه فارنس* هیچ وقت به طور واقعی به عنوان یک پورتوریکویی به خودم فکر نمی کردم. گمان می کردم نویسندگانی که داستان های علمی و تخیلی و یا موضوعات دیگری می نوشتند، در واقعیت هیچ ارتباطی با آن موضوع ها نداشته اند، و این مسئله می توانست نشانگر آن باشد که آنان چقدر هوشیارند. طی کار در «ایرنه» این نکته برایم روشن شد که بایستی حقیقت را بگویم، و بخشی از آن حقیقت مربوط به جایی ست که از آن آمده ام؛ چیزی که به واسطه ی مهاجرت از دست داده ام، و آنچه به دست آورده ام. این امر سبب شد که برایم مشخص شود چقدر برای والدینم و هرکسی که به این کشور آمده، احترام قایلم، و چه مقدار برای تجربه ای که طی رشدم در «ساوت برانکس» نیویورک به دست آورده ام ارزش قایلم. این تشخیص چشم هایم را به روی دیگر گروه های اسپانیولی زبان باز کرد.

کشفم به این خاطر نبود که فکر می کردم خمیرمایه ی من خیلی اسپانیولی شده بود. کوبایی ها، مکزیکی ها، پانامایی ها و دومینکین ها همگی خیلی متفاوتند. برای یکبار از این که بخشی از این فرهنگ هستم، احساس غرور کردم. نمی دانم آیا هنگامی که رشد می کردم هیچ وقت فکر کرده ام «آه- از این که پورتوریکویی هستم به خود می بالم.» یا نه، ولی از این که عضوی از خانواده ام بودم، احساس غرور می کردم. وقتی خیلی جوان بودم، پدرم سرود ملی پورتوریکویی را به من یاد داد. در زندگی والدینم پس زمینه ی زیبای غم انگیزی نسبت به پورتوریکو وجود داشت، آن ها همیشه قصد داشتند به آنجا برگردند؛ برای این که آنجا خانه شان بود؛ همان طور که «ساوت برانکس» برای من حکم خانه را دارد.

اوایل وقتی خانواده ام به برانکس آمدند، اجتماعی مختلط از پورتوریکویی، ایرلندی، یهودی و ایتالیایی در آنجا زندگی می کردند. ولی احساس ضدیهودی در آنجا فراوان بود، عبادتگاه محلی شان تعطیل شد و از آنجا نقل مکان کردند. آن زمان من هشت ساله بودم. فقط سیاه پوست ها و اسپانیولی زبان ها در آنجا باقی ماندند. شما قاعدتاً فکر کرده اید که این تغییرات دست کم دوتا جماعت را با یکدیگر متحد کرده باشد، ولی این طور نبود. ساختمان ما توسط یک گروه رقیب سیاه پوست در آتش سوخت، و ما به خاطر این قضیه اجباراً کوچ کردیم.

اکنون من در «نیوکاناآن» زندگی می کنم. خنده دار اینجاست که من تنها پورتوریکویی این منطقه هستم و تا زمانی که دهنم را باز نکرده ام، اوضاع روبه راه است. والدینم هنوز در «برانکس» زندگی می کنند. در محله ای بدتر و خانه ای بهتر. وقتی که من به «کانکتی کت» آمدم و این خانه را خریدم، احساس کردم تنها خارجی آن منطقه هستم. خوابم نمی برد زیرا آنجا بسیار آرام و ساکت بود. به صدای بلند موسیقی و سر و صدای مردم در خیابان عادت داشتم. زمانی که مشغول نوشتن بودم، رادیو و تلویزیون را روشن می گذاشتم. چون نمی توانستم سکوت را تحمّل کنم.

جوّ همسایگی قدیم را از دست داده ام. دوستی ها را از دست داده ام. قصّه شنیدن و احساس تعلّق به محیط را از دست داده ام. محل زندگی ام زیباست ولی حالا دیگر من خارجی هستم. همسرم یهودی ست. برای پیدا کردن دوست باید به کلوپ منطقه ملحق بشویم، جایی که به هرحال اجازه ی ورود به آن را نداریم.

اسپانیولی بزرگ شدن در امریکا عجیب و غریب است، برای این که بین دنیای سفید و سیاه گیر می کنی. وقتی جوان تر بودم مرا از مدرسه ی ابتدایی محله ام با اتوبوس به مدرسه ای در «ریورویل» می بردند. مقاله ای درباره ی این واقعه وجوددارد که ما را «پنجاه بچه ی سیاه از برانکس» نامیده است. پس به خودم گفتم: چیزی که من هستم ـ سیاهم. از آن موقع به بعد همیشه گیج و سردرگم ماندم، آیا سفید هستم یا سیاه. مردم به هم نگاه می کنند و فکر می کنند که سفیدم. ولی اغلب احساس می کنم چیز دیگری هستم.

بزرگترین نگرانی من این است که هرچه کارم بیشتر جهانی می شود خودم کالایی بی مصرف تر می شوم، من به نوشتن درباره ی مردم خودم و همسایگان قدیمی ام عشق می ورزم، ولی دنیایم در حال توسعه است. دوست دارم فکر کنم برای نوشتن

آنچه که می خواهم درباره اش بنویسم، آزادی دارم. جالب توجه خواهد بود دیدن آن که کار جدیدم به صحنه می آید.

فکر می کنم علاقه به کارهای نویسندگان اسپانیولی زبان حدود پنج سال قبل به اوج خود رسید. و بعد از آن مقادیری مزایا و کمک ها به دنبال داشت؛ ولی تعهد کاملی برای هنرمند وجود نداشت. به محض این که اسمت را می دیدند، نوشته نزد مدیر ادبی نمی رفت مگر این که شخص قصد حضور در رقابت جشنواره ای اسپانیولی ها را داشت. تئاتر اسپانیولی باعث طلوع من بود و مرا مشهور کرد، و هنوز این کار را برایم می کند؛ ولی سوآل تکراری این است که «کی به جز اسپانیولی زبان ها برای دیدن کارهایم به آنجا می آیند؟» اگر ما در فرهنگ یکدیگر مشارکت داشتیم جامعه غنی تر می شد. ولی واقعیت این است که من آخرین باری را که یک تئاتر آسیایی دیده باشم به خاطر نمی آورم. ما روی جوامع خودمان تکیه داریم بنابراین کارهای مان در این محدوده مانده است. ما به مکان هایی که احساس تعلّق نداریم، نمی رویم؛ تنها وقتی این موانع برطرف شود قادر به گفت و گو درباره ی یک جامعه ی «چندفرهنگی» واقعی هستیم.

در واقع، خود من هنوز درباره ی این که «چند فرهنگ ورزی» چیست، روشن نیستم. این مثل موآردی است که مردم فکر می کنند خوب فکری خواهد بود. مانند آن ماجرای اتوبوس. شما نمی توانید روش مردمی را که برای صدها سال یک طرزتفکر و یک احساس داشته اند تغییر بدهید. احترام به دیگر فرهنگ ها باید از جان و دل برخیزد. من نمی دانم چگونه قادر به تغییر قلب های مردم هستید.

ترجمه‌ی جواد اعرابی

کی آنجاست؟

جیمز لِورِت

منتقد و استاد تئاتر

تئاتر دیونیزوس همچون اغلب مسایل مربوط به عالم تئاتر، در یونان آغاز شد. این نوع تئاتر که ما برای اولین بار در غرب بر آن درام نام نهادیم، همچنان در آتن اجرا می شود. در آن زمان مردم در وسط ارکسترا که جایگاه رقص همسرایان بود، می ایستادند و مستقیم به آکروپولیس خیره می شدند، حالا شاید در تصور ما ممکن باشد که به آن جمعیتی که دو هزار و پانصد سال پیش برای آغاز یکی از غم انگیزترین داستان های دنیا منتظر بودند، بپیوندیم. خورشید اژه بر آن فلات پرتوافشانی می کرد و یادگارهایی از اقتدار سیاسی و مذهبی را باز می تاباند.

پل اسکوفیلد در اجرای «هرطور که بخواهید» شکسپیر

همان گونه که آن نور در فضای تئاتر پخش می شد، شما می توانستید تأثیر روشنایی آن را در هر کسی مشاهده کنید.

با وجود آن که جایگاه تماشاچیان، ظرفیتی برابر با هفده هزار تماشاگر داشت با این حال تمام شهروندان آتنی نمی توانستند روی صندلی ها بنشینند. از هر قشری برای دیدن این نمایش ها می آمدند. روحانی و غیرروحانی، قانون گذار و قانون پذیر، ارباب و برده، جوان و پیر، زن و مرد؛ تنها کسانی که به دیدن این نمایش ها نمی آمدند، دختران مجردی بودند که حق ظاهر شدن در مجامع همگانی را نداشتند.

در بهار که هوا برای قایقرانی مناسب است، بسیاری از خارجی هایی که در نواحی مدیترانه سکنا دارند، به محل نمایش هجوم می برند. این شهر دیونیزوس است. جشنواره ی لنا که در ژانویه برگزار می شود، برای آتنی ها فرصتی ست که خود را از خلال آثار کمدی نویسانی همچون *آریستوفان* نظاره گر باشند. البته بیگانگان را از مشاهده ی هتک آبروی آنان مانع می شوند.

در نمایش ها، شهروندان و غریبه ها، آنان که به این شهر تعلق دارند و ندارند و آنان که در این شهر جای دارند و ندارند از مسایلی بنیادین آگاه می شوند که تقریباً از درام های قرن پنجم به بعد با ما همراه بوده اند. «ادیپ» را به خاطر گناهانش از شهر «تب» تبعید می کنند. او برای نخستین بار و به ظاهر به عنوان یک بیگانه به «تب» گام گذاشته بود. بعدها او همچون بیگانه ای که تبدیل به قدیسه ای محروم از حقوق اجتماعی شده، عاقبت در بخشی از آتن که کولونوس نام داشت به نوانخانه ای درآمد. «مدآ» ساحره ای از آسیای صغیر، هرگز در کورینت پذیرفته نشد، بنابر این «جیسون» گمان می کند که می تواند به راحتی از شر او خلاص شود و دوباره ازدواج کند. «پارسیان» از اولین

نمایشنامه های بازمانده از دوران طلایی هلن که به موضوعی معاصر تکیه داشت، درست هشت سال پس ازشکست کورش، یعنی ۴۷۲ سال پیش از میلاد مسیح، اجرا شد. این نمایشنامه که در قالب داستان های اخلاقی عرضه شد، یونانیان را از خطر آمیخته شدن قدرت و غرور آگاه می ساخت.

«کی آنجاست؟» یا چه کسی روی صحنه برای مردم نمایش می دهد؟ از اولین پرسش های بنیادین در هر تئاتری محسوب می شود. بخش «چه کسی» تصور یونانیان را دستخوش دگرگونی کرد و بزرگ ترین درام نویسان آن ها را به خود مجذوب ساخت. البته این پرسش برای من هم موضوع نوشتن مقاله ای شد. بخش «آنجا» به ما مربوط می شود؛ هر چند که این موضوعی اساسی برای آتنی ها نبود. امروزه، ما باید توجه بیشتری به این بخش (آنجا) داشته باشیم؛ چرا که حالا شرکت کنندگان زنده و حاضر هستند و توجه ما به این مسئله نشانگر حمایت از تئاتر در برابر حمله و هجوم رسانه های الکترونیکی ست. به یقین فیلم و تلویزیون با این بخش سر و کار ندارند؛ به این خاطر که تکنولوژی راهی برای نمایش واقعیت بدون آن که مجبور باشد در مراحل نخست آن را ضبط کند، پیدا خواهد کرد. آنچه روی پرده و در برابر ما حرکت می کند، کم و بیش نشانگر مهارت های دیجیتالی برای نمایش فقدان و غیبت است. «ترمیناتور ۲» حتی در حال ساخت نیز در هیچ صحنه ی واقعی اتفاق نمی افتد. این مسئله در سراسر سینماهای دنیا در طول یک هفته هزاران بار تکرار می شود، اما اتفاق نمی افتد و سینما از راهی به شدت موثر و گمراه کننده سود می برد.

با وجود این که *پیتر آرنت* و سی. ان. ان. در برابر بغداد بودند، اما جنگ هرگز در خلیج فارس اتفاق نیفتاد. آنچه اتفاق افتاد، رهبری شگفت آور ژنرال هایی مجهز به نقشه ها و میزان ها، به همراه نمایشگاهی تجاری از تسلیحاتی بود که به شکلی استادانه از آنچه که آنان به دنبالش بودند، تقلید می شد. بعضی ها آن را جلوه ای بزرگ از تمرین شکار یک قُمری می دانند. واقعیت جنگ و حضور آن، از مدت ها قبل فاش شده بود. کافی ست که به بدن های سوخته و کودکان گریان حاصل از جنگ نگاهی کوتاه بیندازیم. تسلیم شدن سربازان عراقی در صحنه های صحرا که همچون نمایش پریشانی و ویرانی بکت بود به همراه رنج و شکنجه های کُردها، به واقع اتفاق افتاد. و حالا می توانیم همه ی آن ها را روی یک نوار ویدیویی که به شکلی نمایشی تدوین و با موسیقی نیز زینت شده بخریم. درون این فیلم ها، پر از کردهایی ست که می توان آن ها را با فشار دکمه ی فست فوروارد، سریعاً حرکت داد.

این جدا شدن عمومی از جسم، از چه منظرهایی برای ما اهمیت دارد؟ جسمانی، اجتماعی، سیاسی و یا روحی؟ تئاتر هنری ست که باید خیلی سریع به این پرسش ها پاسخ دهد؛ چرا که تئاتر را می توان بدون «هر چیز» انجام داد؛ بدون دکور، پایه های صحنه، لباس و حتی بدون خود صحنه. اما بدون «هرکس» دیگر تئاتر معنایی ندارد، زیرا که اصلی ترین مسایل آیینِ حضور، بین بازیگر و تماشاچی تقسیم می شود. در دنیایی رو به اضمحلال، گفت و گوها از طریق انتقال های الکترونیکی صورت می گیرد. بسیاری از کسانی که به ظاهر در خانه ی خود ملاقات می کنیم، آنانی هستند که به وسیله ی شبکه های اطلاع رسانی به خانه ی ما وارد شده اند. در این صورت تئاتر تبدیل به پارکی همگانی برای نگهداری از زمان و فضایی واقعی می شود.

«پارک» بنابر معانی امروزین آن، لغتی مناسب است. نخست آن که، این واژه ای زیست محیطی ست که وقتی با تئاتر به کار برده می شود، ترکیبی غریب به نظر می رسد. (ادبیات طبیعی، نقاشی طبیعی و موسیقی طبیعی، همگی خوب به نظر می رسند، اما تئاتر طبیعی چطور؟) وقتی که نگاهی گذرا به ادبیات دراماتیک می اندازیم، می توانیم مسایل روستایی را در تقابل با تمدن در «هرطور که بخواهید» شکسپیر، محیط گرایی را در «دشمن مردم» *ایبسن* و مرگ طبیعت را در آثار بکت و *هاینر مولر* مشاهده کنیم.

دلالت های معنایی «پارک» که به مسایل حاشیه ای می پردازند، بیشتر در این مقاله به کار گرفته شده اند، چرا که آنان شرایطی دارند که به نظر می رسد برای تئاتر قابل اجراست. هیچ هنر دیگری به اندازه ی تئاتر از پیشرفت سینما و رسانه های الکترونیکی در این قرن اخیر آسیب ندیده است و همین طور هیچ شکل هنری دیگری تا به این میزان در معرض بحران های گوناگون نبوده است. *هارولد کلرمن*، این عقیده را که هر نوع تئاتر تا ۲۰۰ سال توان پیشرفت دارد، به تمسخر می گیرد. وقتی که یک بیان خلاقه به منصه ی ظهور می رسد، آن نمایش در زیر ساخت خود، می تواند مدلی کوچک از تمام یک جامعه باشد. اما این مسئله برای *کلرمن* خشم آور است. یک بار دیگر به تئاتر دیونیزوس در یونان باستان فکر کنید. چه کسانی آنجا هستند؟ همه کس.

تئاتر در زندگی فرهنگی ما به وسیله ی فیلم و تلویزیون به حاشیه کشانده شده و از قدرت آن کاسته شده است، هم از این روست که تئاتر بدل به محلی مهم شده که می تواند در قالب اجتماعی کوچک بیانگر خود ما باشد. در دهه ی گذشته که همه چیز به صورت دو قطبی مطرح شده و ما پدیده ها را در حد فاصل دو قطب فقیر و غنی، سفید و غیرسفید، مرد و زن، صریح و پوشیده، جوان و پیر و بیمار و سالم ارزیابی می کردیم، گروه هایی مستثنا سعی داشتند تئاتر پیشتاز را به مرحله ای جدید وارد کنند. این تغییر، البته در هنرهای دیگر نیز اتفاق افتاده که به نظر می رسد، تئاتر بیشتر از هنرهای دیگر مستعد این تغییرات است.

هنر بازیگری آخرین فعالیّت تجربی تئاتر است که در واقع برای بازیگر، نوعی آرامش و تسکین به همراه می آورد. این مسئله از زمانی آغاز شد که اولین فشارهای تکنولوژی مدرن بر جامعه و سایر هنرها مستولی شد. این آرامش را پیشینیان ما از طریق تمرین های جادوگری به دست می آوردند. مشکل تاریخ معاصر با آغاز به وجود آمدن مکتب های بزرگ همراه است: کوبیسم، اکسپرسیونیسم، داداییسم، فوتوریسم و غیره. این

موضوع به عوامل زیادی وابسته است؛ امروزه اغلب کسانی که به هنر نمایش می پردازند، همچون اسلاف و پیشینیان خود که در پاریس، برلین و زوریخ بودند، بیشتر به حواشی زیبایی شناسی اجتماع خود می اندیشند و در واقع به بی نهایت های اخلاقی و اجتماعی رسیده اند: جستارهای شکل گرایانه ی آدم هایی چون *هالی هیوز*، *راشل روزنتال*، *کارن فینلای*، *جان گلوبیزامو*، *روبی مک کوآلی* و *گیلی یرمو گومز په نا*، وظیفه ی این هنرمندان است تا ما با لحاظ کردن طبقه، قومیت و جنسیت وارد محیط طبیعی و اجتماعی شویم.

این گرایش در هنر نمایش که آن را «جناح تجربی» تئاتر می نامیم، یکی از پیشاهنگان آن چیزی ست که در قلب هنر محافظه کار رخ می دهد. چنین ابتکار عمل هایی همچون نقش یابی (CASTING) و توسعه ی کار نویسندگان که از گروه های فرهنگی منتج می شود، گواه این مدعاست. پایداری در برابر چنین کنش هایی امری بزرگ و خطیر است و پاسخ هایی که یافت می شوند نیز موقتی اند چرا که پرسش های مطرح شده پیچیده اند. همان طور که گروه های تئاتری خود را نمایش می دهند و به نیازهای شان جامه ی عمل می پوشانند، پاسخ به پرسش «کی آنجاست؟» در تئاتر امریکایی، طیفی وسیع را شامل می شود؛ نه فقط برای مردمی که در جایی مشخص همچون تئاتر دیونیزوس در آتن به سر می برند و نه برای بسیاری دیگر در جاهایی مختلف. این عدم تمرکز که با غرور می توان از آن به عنوان جنبش تئاتر منطقه ای نام برد، نتیجه ی طبیعی شکل و اندازه ی ملت ماست که وقتی برای موضوعات «چند فرهنگی» به کار گرفته می شود، ما را کمی دچار دردسر می کند. وقتی که از عدم تمرکز صحبت می کنیم، آیا منظورمان خردکردن تئاتر و تبدیل آن به یک پازل است؟ خیلی صریح باید گفت که به استثنای چند مورد، چنین نتیجه ای تا به حال درست بوده است. به طور طبیعی آن کسی که بیشترین سرمایه گذاری را روی تئاتر ما انجام می دهد، بیشترین سهم را نیز از آن خود می کند.

به شکلی کنایه آمیز، اغلب اعضای گروه هایی که ادعا دارند در پی مخاطبان ما هستند و روی صحنه های ما، جامعه ای از خود ما را ارایه می دهند، هیچ کاری در ارتباط با ما انجام نمی دهند. واقعاً چرا این طور است؟ شاید به این دلیل که تئاتر در تصور مردم ما وجود ندارد.

اما تلویزیون و فیلم این طور نیستند، آن ها جزیی از وجود ما هستند؛ نه فقط به عنوان شکل های هنری، بلکه به عنوان رویاهایی جاری و مقاومت ناپذیر. تئاتر در نهایت ظرفیت لازم برای نگه داری از آن چیزهایی را دارد که در هنرهای دیگر، تقلیب یا انکار می شوند. تئاتر برای یونانیان، جایی بود که می توانستند بخشی از جامعه ی خود را نظاره کنند. حضور آنان روی صحنه ی تئاتر، واقعاً معرّف یک جامعه است.

به عنوان یک شکل هنری، تئاتر هنوز در اواسط راه خود است؛ در پایان این سده، تئاتر به تدریج در میان دیگر هنرها، به مرتبتی عالی دست یافته است. در زمانه ای که ما با تنگناهای اقتصادی روبه رو هستیم و جوامع نیز در شرف تغییر هستند، ممکن است تئاتر نه به عنوان یک هنر، بلکه به عنوان یک نهاد از این تغییرات و تنگناها آسیب ببیند. هم از این روست که فکر می کنم، پرسش «کی آنجاست؟» را باید مدام تکرار کرد.

ترجمه‌ی حمید گرشاسبی

گوش سپردن به دیگری

روبرتا لِوی‌تف

کارگردان تئاتر

این اواخر نمایش «هر روز با خواب می میرد» اثر خوزه *ریوه‌را* را در نیویورک کارگردانی کردم. وقتی به نمایش نگاه می کنم می فهمم در تجربه ای که نمایش به دست می دهد سهیم نیستم. اما آداب و رسومی که نویسنده بدان ها پرداخته به اندازه ی تجربه ی خودم واقعی ست. آیا باید نمایش را کنار بگذارم تا خوزه شخصیت هایی را خلق کند که با فهم من از دنیا سازگاری دقیق ندارند؟ خیر، مردم باید به تماشای همه نوع نمایش بنشینند تا جهان را از چشمان انسان دیگری ببینند.

در یکی از جلسات تمرین نمایش کسی بلند شد و گفت: «این نمایش هیچ چیزی از زندگی نمی گه که ما هم بدونیم.» من پیش خودم فکر کردم: «درسته ابله! برای همینه که داریم اونو تمرین می کنیم!»

ما درباره ی آنچه «دیگری» برای عرضه دارد بسیار انتخابی عمل می کنیم. مشتاق، به «دیگری» امکان ورود می دهیم اما از راهی که خودمان معین می کنیم. نمی خواهیم «دیگری» چیزهایی بگوید که دوست نداریم بشنویم. اما حقیقت این است که باید آنچه را که دوست نداریم نیز بشنویم.

می توانیم درباره ی این که جهان ما چگونه باید باشد جهت گیری کنیم، اما اگر واقعاً قصد داریم جهانی چندفرهنگی داشته باشیم، مجبوریم میان انسان ها همان گونه که آن ها زندگی می کنند زندگی کنیم نه آن گونه که می خواهیم زندگی کنند. سعی دارم از ترکیب هنر و فرهنگی سخن بگویم که آمیخته نیست.

با این حال خودم نیز آمیخته شده ام، چون از خانواده ای مهاجر هستم. اما به عنوان زنی یهودی که بسیار تحت تأثیر مادربزرگی رنج دیده از اروپای شرقی ست، هویتی کاملاً بنیادی در مقابل وضعیت خارجی دارم. همیشه عادت دارم فکر کنم که بر در می کوبم و امیدوارم کسی در را باز کند و اجازه دهد وارد شوم. هیچ گاه فکر نمی کنم که حق وارد شدن دارم یا کلید در همراه من است.

هنگامی که تدریس نمایشنامه نویسی پیشرفته را در دانشگاه کالیفرنیا (UCLA) آغاز کردم از شاگردانم پرسیدم: «بچه ها در نگارش تون به چه چیزی توجه می کنید؟» آن ها شش نفر بودند، پنج سفیدپوست، یک دختر و بقیه پسر. یکی از پسرها گفت که دوست دارد درباره ی زنان بنویسد و «آوایی زنانه» خلق کند که حقیقی باشد. پسر دیگری گفت میل دارد از زنجیر تعصب فرهنگی اش جدا شود و برای مردم سایر فرهنگ ها بنویسد. دیگری گفت: «دوست دارم درباره ی نحوه ی زندگی در حال فراموش شدن مردمم بنویسم.» منظورش سفیدپوستان بود. دیگری هم دغدغه ی مشابهی داشت: «می خواهم درباره ی پسر سفیدپوست امریکای امروز بنویسم.»

این ها جوانان شایسته ای هستند؛ برخی به امکان و امید تغییر توجه می کنند و برخی به سایه و ترس. این تغییرات در حال حاضر در جامعه ی ما در حال وقوع است و این جوانان هنرمند می خواهند درباره آن ها صحبت کنند. یکی از همکارانم در UCLA به نام *ادیت ویلارتال* تعریف می کرد که شاگردان سفیدپوست کلاس مطالعات فرهنگ چیکانوی او آرزو دارند فرهنگی چون چیکانوها داشته باشند، چون تنها هستند و کسی را ندارند. آن ها نیز خود را گمشده می پندارند.

ترجمه‌ی محمد نجفی

روح دو رگه ی نویسنده ی مهاجر

ادواردو ماکادو - نمایشنامه نویس

وقتی هشت ساله بودم از کوبا به ایالات متحده آمدم. ابتدا در میامی زندگی کردم و سال بعد با خانواده ام به کانوگا پارک در «سان فرناندو ولی» کالیفرنیا کوچ کردیم. آنجا تقریباً منطقه ای کاتولیک، ایرلندی و ایتالیایی نشین بود. تعدادی مکزیکی هم در آنجا بود که سعی داشتند خودشان را سفیدپوست جا بزنند، و به همین علّت در مدرسه کسی با من اسپانیایی صحبت نمی کرد. مدت چهار یا پنج سال، خانواده ی ما، تنها خانواده ی کوبایی در آن منطقه بود. در واقع من هیچ احساسی به آن فرهنگ و جامعه نداشتم.

بیشتر اوقات من با قوم و خویش ها می گذشت. اقوامی که در طول شش هفت سالی که از کوبا آمده بودیم، آن ها را ندیده بودم، و دوست داشتم بیشترین اوقاتم را با آن ها بگذرانم تا با آمریکایی ها. به عنوان یک مهاجر، زندگی روزانه سخت می گذرد چون در تمام مدّت احساس بیگانگی می کنی. تو به اقوام خودت نیاز داری که در کنار آنان این حسّ به تو دست بدهد که می دانی کی هستی.

مدتی بعد، در شانزده سالگی، زلزله ی شدیدی در کالیفرنیا آمد و نیمی از اقوام من در آن روزهای حساس به میامی رفتند.

خانواده ام هنوز مایلند به کوبا برگردند. آن ها هرگز به زندگی در اینجا عادت نکرده اند. من فکر می کنم این آرزو و حسرت به نمایشنامه های من نیز راه پیدا کرده است. در واقع به خاطر این مسئله، هویت کوبایی من در نمایشنامه هایم حفظ شده که به طور مشخّص تاریخ کوبا را به تصویر می کشد. انقلاب کوبا یکی از بزرگ ترین تأثیرات را در کارهای من دارد، امّا به خاطر مدّت زیادی که در نیویورک زندگی کرده ام، ابلهانه است خودم را یک «نمایشنامه نویس کوبایی» بنامم.

در طی سال هایی که در کالیفرنیا به سر می بردم، تعدادی از کارهای *ایبسن* و *برشت* و *چخوف* و *شکسپیر* را خواندم. هر نمایشنامه ای که می توانستم گیر بیاورم، می خواندم. اولین نمایش اسپانیایی که موفق به دیدنش شدم، اجرایی از «عروسی خون» *لورکا* در دانشگاه کالیفرنیا (UCLA) بود. آن زمان هجده سال داشتم؛ بعد از آن علاقه ام به تئاتر بیشتر شد چون تا آن موقع زبان اسپانیایی را آن قدر شفاف و زیبا و پرهیجان نشنیده بودم، و هیچ وقت چیزی را که آن طور احساس برانگیزد، ندیده بودم؛ تا این که برای دیدن اجرایی از *اینگمار برگمان* به آکادمی موسیقی بروکلین رفتم.

تا به حال نمایشنامه ای به زبان اسپانیایی ننوشته ام؛ یعنی از عهده ی این کار برنمی آیم. ولی هنوز هم وقتی به زبان انگلیسی می نویسم، واقعاً نمی توانم آن طور بنویسم که یک امریکایی می نویسد. تفاوتی در ضرباهنگ وجود دارد، برای این که من با دو زبان مأنوس هستم. شگفت این که سابقاً شخصیت هایم را به اسپانیایی درک می کردم و آن ها را به انگلیسی می نوشتم! [حالا همگی فقط انگلیسی هستند!] هروقت شخصیت های امریکایی را در نظر دارم، مجبورم به سختی کار کنم تا به یاد آورم که امریکایی ها چه جوری هستند، چون آن ها شبیه من نیستند.

به لحاظ این که احساس می کنم در درون دو فرهنگ زندگی می کنم، برای نوشتن نمایشنامه ای با شخصیت های غیراسپانیایی مشکلی ندارم. توجه به طرز زندگی مردمی با فرهنگ های متفاوت و نوشتن در مورد آن ها مطلوب است. نوشتن الزاماً نباید از تجربه ی شخص شما سرچشمه بگیرد؛ هیچ چیز در انحصار کسی نیست.

اولین نمایشنامه ی من که به نام «خانم های متجدّد گوانا باکوآ» به صحنه آمد، اتفاقاً خیلی به مسئله ی نژادی مربوط بود. یکی از شخصیت ها دو رگه بود، ولی برای ایفای این نقش یک کلیمی را انتخاب کردیم، و یک کوبایی سیاه نقش یک سفیدپوست را ایفا کرد. وجود این بازیگران غیربومی نمایش را بیشتر پیچیده کرد، ولی کسی سردرگم و گیج نشد. تا حدودی نیز به این خاطر بود که مردم فکر می کنند کوبایی ها به هرحال غیربومی و دارای نژادی مختلط هستند. اگر نمایشنامه ی من درباره ی پروتستان ها در کانکتی کت بود، بیشتر گیج و سردرگم می شدند. از آن به بعد متوجّه شدم انتخاب بازیگر ارتباطی با نژاد ندارد و همه چیز به سرشت عاطفی بازیگر بستگی دارد. به نظرم، به خاطر رسیدن به یک تعادل، موضوع «چند فرهنگ ورزی» و بازیگران غیرسنتی باید به طور همزمان برای تمام گروه ها شکافته شود. همگی مجبوریم خارج از فرهنگ خودمان بنویسیم و نوشته های فرهنگ های دیگر را بپذیریم؛ اگر روزی قصد دور انداختن تعصب های نژادی خودمان در زندگی را داشته باشیم، در تئاتر این موضوع واقعیت ندارد.

ترجمه ی جواد اعرابی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی