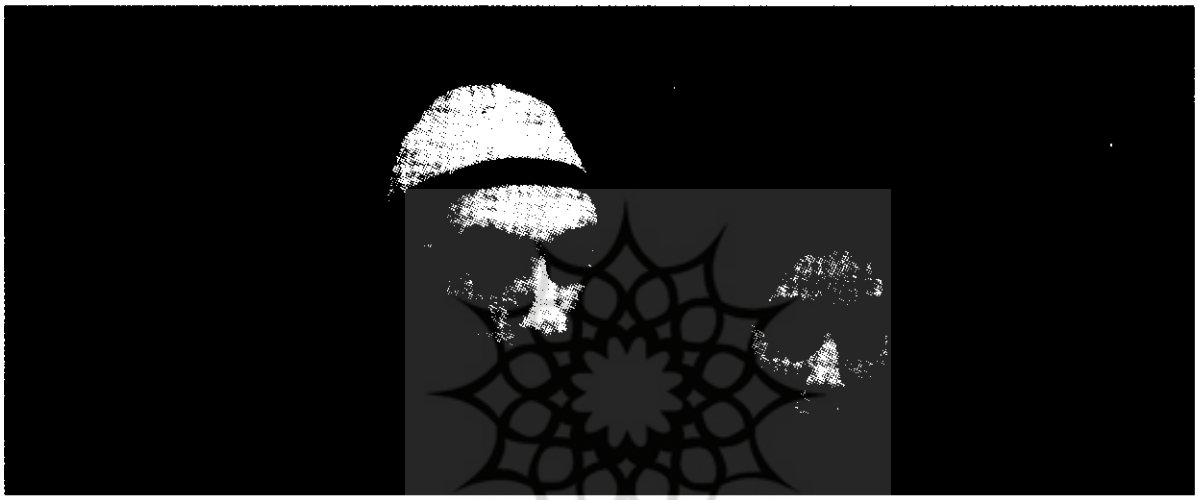
رونق تئاتر ـ در همه زمینه‌هایش ـ در امریکا شده است. که اوج شکوفایی آن نوآوری‌ها و کشش و کوشش‌ها، بیشتر از سال‌های اواخر دهه شصت به بعد ـ در قرن پیشین ـ رخ می‌نمایاند. این شکوفایی و این دوره قریب به سی و پنج ساله را ما با عنوان تئاتر نوین امریکا می‌شناسیم.



تئاتر نوین امریکا ـ وام‌دار گذشته بیش و کم تابناک خود ـ در واقع همان دو جریان اصلی فرهنگی و هنری امریکایی را دنبال می‌کند که پیش از این در آن جامعه جاری و ساری بوده است. اما در سه دهه اخیر این دو جریان متفاوت ـ و گاه بسیار هم متضاد ـ نه فقط به اوج پختگی و شکوفایی رسیده‌اند، بلکه عموماً این دو را در هم آمیخته، شعبه‌هایی نو از خود به وجود آورده و در این سوی و آن سوی این کشور پهناور جاری ساخته‌اند.

در تئاتر، این دو جریان از یک سو به تئاتر رسمی ـ دولتی، وابسته به صنعت تئاتری و عموماً تجاری تعلق دارد که نمایش‌های گوناگون خود را ـ از کمدی موزیکال گرفته تا درام‌های اجتماعی و حتی به اصطلاح سیاسی ـ بر روی صحنه‌های رسمی و نهادینه شده تئاتر عرضه می‌دارد؛ صحنه‌هایی که ما آنها را عموماً زیر عنوان مثلاً: «برادوی» Broadway یا «آف برادوی» Off-Broadway یا صحنه‌های «تئاتر ملی» National Theatre می‌شناسیم.

از سوی دیگر، تئاتری قرار دارد که همیشه در انزوا یا در حاشیه زیسته، همیشه به نوآوری پرداخته است؛ نه رنگ تعلق ملی یا حکومتی به خود گرفته، نه تن به تکرار صنعتی و کاسبکارانه داده است، تئاتری که وجودش همیشه تابع شرایط زندگی انسان امروز و جریان‌های ناب اجتماعی و گاه سیاسی و مخصوصاً دانشگاهی و روشنفکرانه بوده و به همین خاطر حضورش ـ همچون ذات اصلی تئاتر ـ همیشه با ناپایداری از یک سوی میرایی و نوزایی از سوی دیگر همراه بوده است. اما همین تئاتر میرا و ناپایدار و

این‌گونه تجربه‌های تئاتری ـ همیشه موجب نوآوری و بازسازی در عرصه تئاتر رسمی شده و جریان کلی تئاتر امریکا را ـ دست کم ـ در این پنجاه سال اخیر متحول و دگرگون ساخته است.

تئاتر رسمی

تئاتر رسمی ـ یا به قولی وابسته ـ پس از جنگ جهانی دوم، در امریکا، به شکلی چشم‌گیر گسترش، تعمیم و قوام یافته، اما زندگی آن، در طول این سال‌ها، همیشه تنیده در بحران‌های دائمی و گوناگون اجتماعی ـ سیاسی و مخصوصاً اقتصادی بوده است.

در سال‌های دهه چهل ـ با همه مشکلات اقتصادی و اجتماعی، برآمده از بحران‌های اقتصادی دهه سی و درگیری‌های خواسته یا ناخواسته جنگ جهانی ـ برای گسترش و تعمیم و افتتاح تئاترها و صحنه‌های جدید کوشش‌های بسیار چشم‌گیری ـ در تمامی کشور ـ به انجام می‌رسد. و این همه، نخست در پرتوی حمایت‌های نهادهایی قدیمی است همچون:

American Nation Theatre and Academy

و یا سازمان: (A. N. T. A)

American Educational Theatre

و بالاخره گروه: Association

Theatre Communication Group

در این دوران مبارزه‌ای بنیادین در برابر تمامیت‌خواهی برادوی آغاز می‌شود. اتخاذ سیاست تمرکززدایی از سوی حکومت فدرال و دولت مردان ایالتی، کار را برای گسترش تئاتر در تمامی شهرهای کوچک و بزرگ این کشور پهناور آماده می‌سازد. از سوی دیگر انجمن‌های فرهنگی ـ خیریه همچون بنیاد راکفلر یا فورد به کمک انجمن‌های تئاتر دانشگاهی، ایالتی و شهرستانی آمده و گاه با حمایت آنهاست که در بسیاری از دانشگاه‌ها و حتی شهرهای کوچک تئاترهای معظم با فن‌آوری نوین صحنه‌ای و نوری ساخته و آماده می‌شود. از میان این صحنه‌ها و تئاترهای جدید باید به؛ Loeb Drama Centre در هاروارد، تئاتر مدرسه ییل، تئاتر عصر جدید پیتزبورک و بالاخره مرکز نمایشی تیرون گیتری در شهر مینه‌آپولیس اشاره کرد. و این چنین بود که بسیاری از شهرهای امریکا صاحب تئاتر و به ویژه گروه تئاتری مستقر در آنها شدند.

اما این گسترش روبنایی تئاتر نتوانست اساس شرایط حاکم بر تئاتر امریکا راکه در سال‌های ۱۹۳۰ آرام آرام پی افکنده شده بود دگرگون کند. صنعت تئاتری و سرمایه‌گذاری‌های تجاری ـ به ویژه خصوصی ـ در این زمینه هم‌چنان قوانین مستبدانه خود را بر صحنه تئاتر اعمال می‌کرد و پیوسته زندگانی تئاترهای کوچک و جوان را به مخاطره می‌انداخت: خرید و فروش بازیگران جوان که بر روی صحنه‌های کوچک خوش می‌درخشیدند، سرمایه‌گذاری‌های کلان برای ستاره‌سازی در تئاتر هم‌چنان که در سینما، فراخوان بازیگران پولساز سینما با دستمزدهای کلان بر روی صحنه‌های بزرگ تئاتر و مخصوصاً در شهر نیویورک و.... و تئاترهای کوچک و دانشگاهی پس از دریافت

وام‌های کلان ـ برای تأسیس، افتتاح و راه‌اندازی ـ عموماً در مقابل مشکلات اداری و مالی قرار می‌گرفتند و گاه از بازپس دهی وام خود برنمی‌آمدند، و در این میان کاپیتالیزم فرهنگی ـ تئاتری بیش از همه عرصه را برای وجود مستقل تئاتر جوان و پویای دانشگاهی و شهرستانی تنگ می‌کرد. رقابت در این عرصه نامتقارن بود و عموماً بی‌ترحم. و دست آخر، همیشه هم تئاتر در میان فعالیت‌های فرهنگی، موجودی اضافی و حتی مزاحم محسوب می‌شد؛ همگی به پدر یا مادر بودن تئاتر برای دیگر فعالیت‌های فرهنگی، مخصوصاً سینما و تله‌ویزیون، اذعان داشتند، اما وی را پدر یا مادری فقیر و از کار افتاده و کنار گذاشته‌ای می‌پنداشتند که دیگر جز مفت‌خوری کاری نمی‌داند و نمی‌تواند. پدر و مادری منزوی که در انتظار پایان عمر، در گوشه خلوت خویش، زندگانی وابسته‌ای را سر می‌کند. آری! در دهه چهل، بحران تئاتری در امریکا ـ همچون دیگر نقاط جهان ـ چهره نشان می‌داد، اما خطوط چهره‌اش عمیق‌تر، دردانگیزتر و گاه وحشت‌انگیزتر بود.

نیویورک پایتخت تئاتری و حتی فرهنگی امریکا محسوب می‌شد ـ یا هنوز هم می‌شود(!؟) شهری با صدها تئاتر کوچک و بزرگ، مکانی برای آفرینش نمایش در تمام گونه‌هایش، مکانی برای تقدیس نمایش در تمامی ابعادش؛ اما مکانی که جز به محوریت و تمرکز قدرت خودکامه خود به هیچ نمی‌اندیشید، تا جایی که برای حفظ اعتبار، صیانت و نقش تعیین‌کننده در همه جریان‌های فرهنگی، حاضر بود ـ و شاید هنوز هم هست ـ که به اعتبار و استقلال هنرمندان و گروه‌هایی که در جاهای دیگر مستقر شده بودند بی‌محابا و حتی بی‌رحمانه ضربه بزند. این حاکمیت مستبدانه تا سال‌های پایانی دهه چهل قرن گذشته بلامعارض به نظر می‌رسید و فروپاشی سلطه دیدگاه نیویورک‌نشینان و مخصوصاً سرمایه‌داران تئاتر نیویورکی غیرممکن می‌نمود. همان‌طور که پایتخت بی‌چون و چرای سینما در آمریکا ـ تا دهه هفتاد ـ هالیوود محسوب می‌شد و قدرت مطلقه و خودکامه‌اش انکارناپذیر؛ صنعت تئاتری آمریکا نیز در نیویورک استقرار یافته بود و قوانین تقسیم و چرخش کار ـ از نگارش تا اجرا ـ را ابتدا در نیویورک و سپس در سراسر کشور اعمال می‌کرد و در این میان مخصوصاً معیارهای هنری و دیدگاه‌های واپس‌نگر و سودجویانه خود را هرگز نادیده نمی‌گرفت و با اصرار تمام آنها را بر همه کس و همه‌جا تحمیل می‌کرد. تئاتر برادوی، که همیشه خواسته تئاتری ثروتمند باشد و ثروتمند هم باقی بماند، تئاتری است با خصلت‌های کاسبکارانه (تئاتر بورژوازی)، با همان ادعاها، همان بزرگ‌بینی‌ها و همان ریخت و پاش‌های متظاهرانه و متکلف و شاید به خاطر همین است که همه ساله تولید تئاتری در آنجا گران و گران‌تر می‌شود و به همان نسبت قیمت بلیط افزایش می‌یابد. و بیش از هر چیز دیگر، برادوی ـ نگران سود بیشتر از سرمایه‌گذاری‌های کلان خود ـ به سوی نمایش‌های عامه‌پسند، با شاخص‌ها و خصلت‌های کاسبکارانه و کاسب مسلک، پر زرق و برق و پر خرج و صد البته و دست آخر سودآور همچون کمدی موزیکال‌های سبک و بی‌ارزش، کمدی‌های به اصطلاح خانوادگی و کمدی اپرت‌های بی‌خاصیت می‌رود که آشکارا ـ اما با لحنی گاه دوستانه و طنزآمیز ـ به سخره روشنفکری، خرد و خردورزی و خردورزان جامعه نوین دانشگاهی و فرهیخته زمان خویش می‌پردازد.

Off Broadway، نهضتی که در مقابل سلطه بی‌چون و چرای برادوی ـ به سال ۱۹۴۵ ـ ابتدا در قلب نیویورک پا گرفت، پس از چند سالی از نفس افتاد و کم و بیش ـ شاید به خاطر وابستگی‌های دولتی خود ـ از همان قوانین خودکامه صنعت تئاتر پیروی کرد و راهی جز طریق گذشته و گذشتگان خود را نپیمود. اما با این همه، از نقطه نظر آفرینش هنری، Off Broadway مجموعه‌ای بسیار غنی و متنوع از تولیدات گوناگون نمایشی و

تئاتری را عرضه کرد و راه را برای جریان‌های دیگر هموار نمود. بر صحنه‌های تئاتری منتسب به Off Broadway نمایشنامه‌نویسان جوانی پای به عرصه حیات نهادند؛ از جمله **لروی جونز، آرتور کوپیت، جان گیلبر**، و کمی بعدتر **سام شپارد، ماریا ایدن فورنس**، و بر روی این صحنه‌ها نمایشنامه‌نویسان پیشرو اروپایی، از جمله **ژان ژنه، میشل دو گلدرود، اوژن یونسکو** و بالاخره **ساموئل بکت** نیز اجازه خودنمایی یافتند (و در این میان فراموش نکنیم حضور مؤثر **برشت، هارولد پینتر** و **جان آردن** را).

Off Broadway، از سوی دیگر سکوی پرتابی شد برای هنرنمایی نسل جدیدی از کارگردانان و مدیران تئاتر جوان و مستعدی که جسورانه پای به میدان گذارده و راه را برای نوآورانی خارج از عرصه تئاتر معمولی و متعارفی گشودند؛ کارگردانانی همچون **ژولی بوواسو، الن اشنایدر، خوزه کینترو**. و مدیران تئاتری چون **الن استوارت** و **ژو پاپ** (تئاتر لاماما Lamama theatre و پوبلیک تئاتر Pablic theatre و هاروی لیختن استاین) (مدیر آکادمی موسیقی بروکلین).

تولیدات Off Broadway هرگز نتوانست در مقابل نمایش‌های پر زرق و برق و پر طمطراق برادوی قد علم کند، و لاجرم خود تابع همان قوانین و قواعدی شد که بازار تئاتری آمریکایی تحمیل می‌کرد و می‌کند. گروه «لیوینگ تئاتر» (Living theatre) به خوبی می‌تواند مثال این کشش و کوشش و نهایتاً شکست و پذیرش شکست و فروپاشی در مقابل دیدگاه واپس‌نگر برادوی باشد. گروه «لیوینگ تئاتر» با تلاش جودیت مالینا و ژولین بک، در سال ۱۹۵۰ و در قلب نیویورک پایه‌ریزی شد و پس از شانزده سال کار بی‌امان و اجرای مجموعه‌ای از نمایش‌های گوناگون که عموماً معترض بودند و بنابر این از نظر تئاتر رسمی و دولتی نامطلوب به نظر می‌رسیدند، به خاطر مشکلات مالی و اجتماعی درها را بر خود بست و به اجبار راه دیار غربت و مهاجرتی ناخواسته را در پیش گرفت. تجربه‌های نمایشی «لیوینگ» در اروپا ـ مخصوصاً در فرانسه ـ باعث نوزایی سبکی شد که امروزه با عنوان خود این گروه همراه است. اما با این همه، تئاتر لیوینگ نتوانست در کشور خود جایی مناسب و درخور نام و قدر و قیمت خود بیابد... و در دهه هفتاد قرن بیستم کم‌کم، کم‌فروغ شد و در سال ۱۹۸۴ با مرگ یکی از مؤسسان خود ـ یعنی ژولین بک، آرام آرام به فراموشی سپرده شد و...

دیگر گروه‌ها و انجمن‌های نمایشی که در آمریکای سال‌های دهه پنجاه و شصت قرن گذشته از همین محدودیت‌های «سیستم» تحمیل شده رنج می‌بردند. کم و بیش به همان سرنوشتی دچار شدند که لیوینگ تئاتر: یا عرصه را ـ خواسته یا ناخواسته ـ ترک گفتند و یا در رویای خوش مبارزه در برابر بی‌عدالتی‌های فرهنگی در سکوت و انزوا آرام‌آرام قدم برداشتند تا...

افتتاح مرکز فرهنگی لینکن در سال ۱۹۶۰ به عنوان یک سازمان مستقل دولتی به‌منظور گسترش فضاهای فرهنگی مخصوصاً تئاتر صورت پذیرفت. برنامه‌ریزی و چرخه کار در این مرکز ـ به نظر می‌رسد ـ در راه تکامل سیاست دولت برای داشتن یک نهاد تئاتری به سبک و سیاق اروپایی، مخصوصاً فرانسه و به ویژه «کمدی فرانسز» باشد. گرچه مرکز فرهنگی لینکن از سال ۱۹۶۵ صاحب یکی از بزرگترین، مجلل‌ترین و مجهزترین تالارهای تئاتر دنیاست: تالار ویویان بومونت (طرح و اجرا از معمار بزرگ و نامدار ایرو سارینن و صحنه‌پرداز بی‌مانند ژو میلزینگر و مدیریت ابتدا الیاکازان، سپس رابرت وایتهود و... تا این اواخر ژولیس ایرویینگ) اما پس از گذشت سی و چند سال فعالیت مستمر هنوز نتوانسته تئاتری ملی و نهادینه‌ای را ـ آن‌چنان که در برنامه‌ریزی‌های خود پیش‌بینی می‌کرد ـ پی‌افکند، و شاید این به خاطر سیاست واپس‌نگر این مرکز و محدودیت‌هایی که دولت در آنجا اعمال می‌کرد ـ و می‌کند ـ باشد.

صحنه‌های متوازی (تئاترهای غیر دولتی)

در مقابل تئاتر رسمی و استقرار یافته ـ گویا برای همیشه ـ که همیشه هم ظاهراً از خود شادابی و سر زندگی نشان می‌دهد، تئاتر دیگری وجود دارد، تئاتری که با همه مشکلات و محدودیت‌هایی که بر سر راهش موجود است ـ یا به عمد به وجود می‌آید ـ تئاتری است بسیار و بیشتر تجربی و آزمایشگاهی و بسیار و بیشتر حاشیه‌نشین و گاه منزوی. تئاتری که در امریکا عموماً ـ به جای «تجربی» ـ به آن «صحنه متوازی» می‌گویند و بسیاری از آثار ارزشمند این چهار دهه اخیر در آنجا و بر روی این به اصطلاح صحنه تولید شده و نسل امروز نویسندگان تئاتر عموماً پرورش یافته‌گان این مکتبند: Off - Off Braodway. این نهضت که هدفش مقابله و یا مقاومت در مقابل فشارهای حرفه‌ای و تجاری صنعت تئاتری در آمریکا بود، از ابتدای سال‌های دهه ۱۹۶۰ فراتر و عمیق‌تر و مستقیم‌تر از نهضت یا مکتب سلف خود یعنی: Off Braodway مبارزهٔ بی‌امان خود را بر ضد قوانین بازار کار و کسب فرهنگی ـ به ویژه تئاتری آغاز کرد، و در این راه ابتدا سعی کرد با عوامل کم از یک سوی و مخصوصاً بودجه‌های اندک از سوی دیگر نمایش‌های گوناگون و نویی را در مکان‌های مختلفی که عموماً تئاتر و مکان رسمی نمایش نبودند بر پا سازند (مکان‌هایی همچون: کافه رستوران‌ها، گاراژهای قدیمی، انبارهای متروکه، گالری‌ها، استادیوهای ورزشی و حتی پارک‌ها و گوشه و کنار خیابان‌ها). جنبش تئاتری Off - Off Braodway فقط در نیویورک رخ ننمود، بلکه در شهرهای بزرگ دیگر نیز موجب جنب و جوش هنری و به ویژه تئاتری و به‌طور عام نمایشی شد. در شیکاگو، در میان گروه‌های مختلفی که زیر نفوذ افکار و آرا، این نهضت پا گرفت، یکی گروه و تئاتری بود با عنوان: سکوندسیتی Scondsity، که در آنجا تحت رهبری پل سیلیس و دیوید شپارد (مؤسسان این گروه و تئاتر) نمایش‌هایی برپا می‌شد ـ و هم‌چنان می‌شود ـ که فقط از قواعد بدیهه‌سرایی و بدیهه‌سازی برحسب مضامین اجتماعی ـ سیاسی از پیش اعلام شده و مخصوصاً مشارکت تماشاگران به هنگام اجرا در نمایش‌ها پیروی می‌کرد و می‌کند!

این میل سرکش نوآوری در عرصه نمایش و به ویژه اجرای تئاتری، از اوایل سال‌های دهه ۱۹۵۰ در همه جا ـ و مخصوصاً در میان گروه‌های جوان و دانشگاهی ـ سایه‌گستر شده بود. در همان سال‌ها بود که هنرمندان تئاتر «صحنه‌های متوازی»، با الهام از مراسم و آئین ذن و نظریه‌های دادائیسم و دیدگاه‌های **آنتونن آرتو** به خلق Happening نایل آمدند، و در این میان نام نقاشان نوپردازی چون **کاپروف**، **روزشنبرگ**، و مجسمه‌سازی چون **اولدنبورگ**، و آهنگسازانی چون **جان کیج** و **پل تودور** و شاعرانی چون **ریچارد** و **اولسن** و طراح حرکات موزونی چون **کانینگهام**، بیش از همه بر سر زبان‌ها افتاد. با «هپنینگ»ها مرزهای میان تئاتر و جامعه، میان هنر و زندگی فرو ریخت. فعالیتی نمایشی که تمامی قواعد و قراردادهای مستعمل اجرای تئاتری را دگرگون کرد؛ «هپنینگ» که بر آمده از دیدگاه جدیدی از نمایش بود، توانست جایگاه نمایش را در جامعه مدرن امریکا و در میان رسانه‌های ارتباط گروهی به بالاترین مرتبه ارتقا دهد. در همین‌جا بود که بار دیگر بازیگر صیانت خود در عرصه تئاتر را به دست آورد و استاد مسلم صحنه و اجرا شد.

این‌گونه نمایش خارج از بناهای رسمی و مختص به تئاتر، روز به روز شکل یک جنبش فراگیر تئاتری را به خود گرفت و ـ در طول سال‌های دهه ۱۹۶۰ ـ در اقصا نقاط ایالات متحده گسترش یافت و هر روز مکان و محل جدیدی را به عنوان جایگاه نمایش به خدمت گرفت. و فراموش نکنیم در همین سال‌ها بود که کشور امریکا به‌خاطر چندین جریان و رویداد داخلی و مخصوصاً خارجی دست به گریبان دگرگونی‌ها و تحولات پیچیده و گاه بسیار عجیب و غریب شده بود.

از سوی دیگر، تجربه‌هایی مانند «آف ـ آف برادوی» اگر چه نقش تئاتر در جامعه را به‌گونه‌ای دیگر ترسیم می‌کرد، اما نمی‌توانست نظام حاکم بر تئاتر را دگرگون کند، نظامی که داخل تئاتر «رسمی» هم‌چنان سردمدار بود و فعالیت دیگر تئاترها یا حتی «صحنه‌های متوازی» در جامعه را مستقیم یا غیرمستقیم زیر نظر داشت، و هرگاه خود صلاح می‌دید قواعد و قراردادها ـ گاه مقدس نمای تئاتری ـ و حتی گونه‌های مطرح شده روی صحنه‌های رسمی و دولتی، همه و همه را به زیر سؤال می‌برد. اینکه تئاتر برای یافتن شیوه‌ها و الگوهای جدید اجرایی و ارتباطی با تماشاگران خود به هر جا و هر سو سر می‌کشید. در آن سال‌ها تئاتر آمریکا نه فقط با دقت به ذخایر تئاتر اروپا توجه کرد ـ به ویژه به تئاتر روسیه، لهستان، آلمان و ایتالیا ـ بلکه به پژوهشی عمیق و گسترده در تئاتر شرق، آسیا، آفریقا و حتی آمریکای لاتین دست زد. این برخوردهای نو، این گزینش عوامل زیربنایی نمایش از هر جاکه که می‌آمد در تولید تئاتری و استقبال مردم از نمایش تأثیر بسیار گذاشت، و این همه تنها از سر کنجکاوی چند نوآور در زمینه نمایش نبود، بلکه در تمایل رو به افزایش تدوین یک سیاست فرهنگی فراگیر و فراگستر می‌گنجید؛ فرهنگی از میان تمامی فرهنگ‌ها و ملل گوناگونی که در این سرزمین پهناور از دیرباز پناه جسته‌اند و زندگی می‌کردند و می‌کنند و بر خود نام ملت آمریکا را نهاده‌اند!

تئاتر سیاسی

در تمامی این سال‌های تکامل و تصاعد عمیق و گسترده تئاتر، نمایش در آن واحد وسیله و زمینه‌ای بود برای پژوهش و تحقیق در تمام زمینه‌های علوم انسانی. ابتدا، و بار دیگر، تئاتر به اصطلاح سیاسی پای به عرصه صحنه گذاشت، با همان روحیه‌ای که در سال‌های پر التهاب اجتماعی ـ اقتصادی (۱۹۳۹ ـ ۱۹۳۷) تمامی فعالیت‌های فرهنگی را به خود مشغول داشته بود. این بار این روحیه و شاید بتوان گفت این نگره ـ در چهارچوب قوانین فدرال برای خود جایی باز کرده بود و به اصطلاح قانونی عمل می‌کرد: تئاتر وسیله‌ای است برای اندیشیدن در کار جهان و جهانیان، ابزاری است برای پژوهش و بررسی جریان‌های اجتماعی ـ سیاسی و بالاخره حربه‌ای است کارآمد برای کسب آگاهی‌های طبقاتی و به دست آوردن خواسته‌های بر حق اجتماعی ـ اقتصادی.

جنبش‌های بنیادین گوناگونی ـ به ویژه در میان گروه‌های قومی ـ درگرفت، که تئاتر را همچون وسیله‌ای برای تبلیغ آرمان‌های خود و برانگیختن افکار عمومی و به وجود آوردن جریان فرهنگی به کار می‌بردند. این چنین بود که **رونی دیویس** اندیشه «تئاتر چریکی» را ارائه داد و **لروی جونز** طرح «تئاتر سیاه انقلابی» را؛ در کالیفرنیا در دل «تئاتر چیکانو» (ساکنان مکزیکی تبار ایالت متحده، گروه تئاتری **تئاتر کامپینو به همت لوئیس والدز** تأسیس یافت تا به حمایت از اعتصاب کارگران آمریکای لاتینی مخصوصاً مکزیکی عضو «سندیکای کارگری مکزیکو آمریکن» برخیزد و با آنها همراه شده و در اینجا و آنجای ایالت نمایش‌های جذابی بر پا کند.

نمایشنامه‌های نگاشته شده در میانه سال‌های دهه ۱۹۶۰ عموماً سیاسی بود: نمایشنامه‌های معروفی ـ که اغلب از دل اجرا و کارگروهی بیرون آمده بود ـ همچون: زندان ارتش (The Brig)، نمایشی بر ضد وحشی‌گری‌های نظامیان در آمریکا، و نمایشنامه Viet) (Rock نمایشنامه‌ای بر ضد تجاوزگری آمریکا در ویتنام، نمایشنامه مالکوم ایکس (نوشته لروی جونز) نمایشی از گروه تئاتر سیاه انقلابی، کاری علیه سیاست تبعیض نژادی سیاسی و اجتماعی در آمریکا. تئاتر دیوارهای خود را فرو ریخت. «گروه سان فرانسیسکو مایم» نمایش‌های کوتاه؛ مضامین سیاسی خود را در پارک‌ها و در حاشیه خیابان اجرا می‌کرد. بازیگران گروه تئاتر کامپینو در صحنه‌های شهرستانی و حتی در دهات به اجرای

نمایش پرداختند و گروه تئاتر آزاد جنوب با همکاری «جنبش احقاق حقوق شهروندان» در محله‌های سیاهپوست‌نشین نیوارولئان به اجرای نمایش مبادرت ورزیدند.

در نیویورک تئاتر سیاهان هر روز گسترده‌تر و متعددتر می‌شد، و در همین احوال «انریکو وارگاس» تئاتر مهاجران پورتوریکویی را به نحوی شایسته و تأثیرگذار سازمان‌دهی کرد. و حالا این چنین تئاتر در تمامی محله‌های پر جمعیت جایگاهی محکم و شخصی پیدا کرد؛ از شهرهای کوچک شرق کشور گرفته تا روستاهای کوچک جنوب، حتی در میان محله‌های بسته و در میان حاشیه‌نشینان شهرهای بزرگ تئاتر در اشکال مختلفش ـ اما همیشه با مضامین سیاسی ـ اجتماعی اجرا می‌شد و...

تئاتر سیاسی در آمریکای دهه‌های شصت و هفتاد سده پیشین را می‌توان زیر سه عنوان اصلی جای داد و به بررسی و پژوهش در هر یک پرداخت: تئاتر سیاسی آمریکا در نخستین گام رویکردی اجتماعی دارد و روی سخنش با تمامی کسانی است که از صحنه سیاسی و فرهنگی جامعه کنار گذاشته شده‌اند و ناچار گوشه انزوا اختیار کرده‌اند؛ در گام دوم تئاتر سیاسی می‌خواهد برای هم حاشیه‌نشینان صحنه سیاست و فرهنگ جامعه، آگاهی طبقاتی و اجتماعی را به ارمغان بیاورد و خود زمینه‌ای شود برای اندیشیدن در شرایط اجتماعی ـ سیاسی حاکم بر جامعه. و دست آخر، اجرای تئاتر سیاسی ـ که همیشه هم اجرا هدفی است مقدس، نخستین و آخرین هدف در تئاتر ـ می‌خواهد تجربه‌ای باشد استثنایی، ابتدا و بیش از هر چیز دیگر **سرگرم کننده**، با کارکرد اجتماعی و سیاسی برای هم مظلوم و هم ظالم، هم ستم‌کش و هم ستمگر، هم بهره ده و هم بهره‌کش؛ تجربه‌ای که هیچ‌رسانه دیگری ـ با این سر زندگی و شادابی، با این عمق و غنا، و با این همه تأثیر ـ قادر به انجام دادن آن نیست.

و اما در کنار و به همراه تئاتر سیاسی، تئاتر دیگری نیز در آمریکای سال‌های دهه ۱۹۶۰ رو به رشد نهاد: تئاتری که ما آن را با عنوان تئاتر قومی یا تئاتر اقوام و فرهنگ‌های گوناگونی می‌شناسیم که از دیرینه ایام و یا در همین تازگی‌ها در این کشور پهناور مأوا گزیده‌اند و می‌خواهند تئاتری از آن خود با هویت قومی و فرهنگی خویش داشته باشند. پس صحنه تئاتر برای این اقوام، در مقام نخست، مکانی شد برای برگزاری مراسم و مخصوصاً جشن‌های آئینی خود که از طریق این جشن‌ها بار دیگر با بسیاری از سنت‌های قومی و ملی سرزمین اجدادی خود ارتباط برقرار کردند و... یعنی ـ و به اصطلاح ـ تئاتر از برای آنها وسیله‌ای شد برای بازیابی هویت ملی ـ قومی، و یا دست‌کم ابزاری شد. برای بیان مشخصه‌های قومی و تفاوت‌های فرهنگی ـ ملی هر یک از اقوام ساکن در این سرزمین که ایالات متحده‌اش می‌نامند.

اگر تئاتر سیاسی سال‌های دهه شصت قرن پیشین اکنون به تاریخ تعلق دارد و بس، تئاتر اقوام به سرعت گسترش یافت و حتی نهادینه شد؛ گروه‌ها و کمپانی‌های تئاتر بسیاری زیرا این عنوان تأسیس شدند و هر یک مجموعه برنامه‌هایی را به صورت مستمر در رأس امور جاری خود قرار دادند. اینک، نه فقط سیاهان تئاتر چیکانو که تئاتر چینی، تئاتر هندی و تئاتر یهودی و...، تئاتر عربی نیز داریم، که هر یک سعی دارند با رجوع به آئین‌های قومی ـ فرهنگی و سنت‌های نمایشی خویش عواملی را برگزیده و عمل نمایش را به نحوی متحول و دگرگون سازند. تئاتر دیگر مکانی برای جست و جوی هویت قومی خویش نیست، حتی محلی برای نمایش این جست و جو نیز نیست، که بیشتر و فراتر از اینها مکانی است برای اعتلای اشکال بیانی هنر نمایشی در تمامی ابعادش؛ پس می‌توان بسیاری از این شاخص‌های ملی و قومی را درهم آمیخت تا شکلی نوین از هنر نمایش و گسترده‌تر و عمیق‌تر از آن: هنر تئاتر، را داشت.

امروزه، اگر کوشش‌های گروه‌های تئاتری قومی ـ ملی، به ویژه تئاتر آفریقایی ـ آمریکایی، تئاتر فرهنگ اسپانیایی ـ لاتین، تئاتر اسلاوها، تئاتر سرخ‌پوستان امریکا و تئاتر شرق دور در امریکا را نادیده بگیریم، به نظر ناممکن می‌آید بتوانیم از تئاتر نوین امریکا سخن برانیم. و فراموش نکنیم: در این میان نظام حاکم بر فرهنگ آمریکایی بسیار هم کوشید تا این جریان‌های فعال را از فعالیت و وجه بیندازد؛ گاه آنها را حاشیه‌ای و حتی مزاحم و سردمدارانش را خرابکارانی دیوانه خواند، و گاه سعی در انقیاد و حتی در به‌کارگیری آنها ـ برحسب نیاز و میل خود ـ داشت. بخشی از مؤسسان و متولیان این جریان‌ها و این گروه‌های سیاسی یا فرهنگی قومی سلاح به زمین گذاشته و در خدمت تئاتر رسمی و حتی دولتی درآمدند: بخشی از تئاتر سیاهان امریکا، جایگاهی رفیع و چند تالار نمایش معظم در برادوی به دست آورد، نمایشنامه‌نویسان نامدار تئاتر سیاهان عموماً به خدمت مؤسسه‌های آموزشی و پژوهشی درآمدند، و بالاخره آتشین مزاج‌ترین آنها ـ به‌طور مثال گروه سیاهان «نگرو آنسامبل» ـ جایگاهی در دل آف برادوی به دست آورد و رام شد!

با این همه برخی از هنرمندان تئاتر سیاسی و یا تئاتر فرهنگی ـ قومی وفادار به آرمان‌های نخستین و گروه و طبقه و تبار خود هم‌چنان ایستاده و ایستادگی ورزیدند و می‌ورزند.

پژوهش‌های تئاتری

هر چند در سه یا چهار دهه اخیر، دست‌اندرکاران تئاتر امریکا در میان تعهدهای سیاسی و اجتماعی خود غرق شده بودند، اما در تمام این مدت هرگز پژوهش‌های تئاتری را به فراموشی نسپردند. در این پنجاه سال اخیر پژوهش‌های نظام‌مند و گسترده‌ای در همه زمینه‌های هنر نمایش صورت پذیرفت: از جست و جو برای روش‌مند کردن نوسازی و توانبخشی به زندگانی ادبی ـ نمایشی گرفته تا شیوه‌های بازیگری و رابطه میان صحنه و تالار نمایش، از چالش برای تعمیق و استحکام بخشیدن به زیربنای تئاتر به عنوان یک رسانه برتر در فرهنگ عمومی جامعه امریکا گرفته تا کوشش برای تلفیق مکتب‌های نوین نگارش تئاتر در ارتباط با اجرای آنها.

یکی از کوشش‌های بسیار جسورانه، در این زمینه، شاید به گروه «لیونیگ تئاتر» تعلق داشته باشد. به همراه بسیاری از اجراها و یا نمایش‌هایی که این گروه بر روی صحنه برد ـ به ویژه پس از محاکمه‌ای که اعضای این گروه در سال ۱۹۶۵ در دادگاه‌های نیویورک داشتند و از پس آن راه تبعیدی چند ساله و خودخواسته به اروپا را در پیش گرفتند ـ پژوهش‌های بنیادین درباب نمایش و ارتباط نمایشی با تماشاگران گوناگون در مکان‌هایی که در ظاهر امر از آن نمایش نیستند به انجام رساندند. پس از بازگشتی کوتاه مدت به آمریکا در سال ۱۹۶۸ ـ پس از آنکه تمامی امید خود را برای برپایی انقلابی فرهنگی و اجتماعی از طریق تئاتر از دست دادند ـ در سال ۱۹۷۰ برخی از اعضا از گروه جدا شدند. «بک»ها ـ تنها مانده ـ راه برزیل را در پیش گرفتند تا در آنجا به مدد آیین‌های نمایشی سرخپوستان و شیوه‌های دسته‌گردانی کارناوالی، طرح پژوهشی ـ نمایشی خود را با عنوان میراث قابیل (The Legacy of Cain) به انجام رسانده و نمایشی عظیم برپا سازند که این کوشش‌ها و نمایش‌های برآمده از آنها تا سال ۱۹۸۴ ـ هنگام مرگ ژولیان بک ـ ادامه داشت.

«لیونیگ تئاتر» توانست در نمایش عرصه‌ای را فراهم آورد که در عین مقدس انگاشته شدن و حال و هوای آیینی بتواند سیاسی باشد و مسائل حاد سیاسی و اجتماعی را با بیانی بی‌پرده مطرح سازد.

در دهه ۱۹۷۰ پیتر شومان به همراه گروه تئاتریش موسوم به نان و عروسک دست به تجربه‌ها و پژوهش‌های تازه و جذاب دیگری زدند و به اقصا نقاط

جهان سفر کردند و نمایش‌های ـ به ویژه «خیابانی» ـ خود را اجرا کردند و عموماً با استقبال کم‌نظیری هم روبه‌رو شدند. برای آنها نیز تئاتر همچون یک آئین مذهبی می‌مانست، مکانی مقدس برای برخورد و رویارویی، جذبه و وجد از برپایی مشترک یک مراسم آئینی اما با هدف نتیجه‌گیری سیاسی. به مدد عروسک‌های غول‌آسایی که خود گروه آنها را طراحی می‌کرد و می‌ساخت و به واسطه فنون عروسک‌گردانی، پیتر شومان ـ با زبان و بیانی کاملاً استعاره‌ای و حتی نمادین ـ به تفسیر و مخصوصاً تأویل مسائل بزرگ، همیشگی و ازلی و ابدی در نزد انسان خاکی می‌پرداخت: پیدایش انسان بر روی زمین و چرایی‌های این پیدایش، فلسفه وجود انسان بر روی زمین و بازیابی ریشه‌های هویتی او، آینده انسان، جنگ‌ها و نسل‌کشی‌ها، گرسنگی ستمدیدگان و سیری‌ناپذیری ستمکاران و... همه اینها زیر پوشش صورتک‌های عظیم و عروسک‌های غول پیکر و با روش‌های پرده‌خوانی و دسته‌گردانی و همیشه هم با فراخوانی و مشارکت تماشاگران. هر نمایش از این گروه قصه‌ای آشنا و گاه همه جایی را عرضه می‌داشت که در تابلوهای تصویری و بسیار هم ترکیبی از عناصر گوناگون نمایشی ارائه می‌شد؛ نمایش‌های: آتش، فریاد مردمان برای نان ۱۹۶۸، فریاد مردمان برای گوشت، ۱۹۷۰، ژاندارک ۱۹۷۶ از این دستند. امروزه هم، هم‌چنان پیتر شومان ـ البته نه به همراه گروه نان و عروسک، که به تنهایی ـ پژوهش‌ها و تجربه‌های خود را در محله ورمونت نیویورک به پیش می‌برد و هر چند صباحی هم نمایشی را در گوشه‌ای از خیابان، یا چهارراهی در پارک و یا جلوی کلیسای محله برپا می‌دارد.

به نظر سخت می‌نماید در این مقال کوتاه و مجال اندک تصویری روشن اما فشرده از تمامی گروه‌هایی که در سه دهه اخیر و امروزه روز در ایالات متحده امریکا با اندیشه‌های پیشرو در تئاتر به تجربه و پژوهش می‌پرداخته و می‌پردازند به دست دهیم. فقط به چند خطی بسنده می‌کنیم و از چند گروه و پژوهشگر پیشروی امروزی نامی به میان می‌آوریم و یادی می‌کنیم ـ باشد که در این زمینه به مدد پژوهشگران بیاید: ریچارد شکنر به همراه گروهش پرفورمانس برای نخستین‌بار و نخستین نمایش خود ـ در سال ۱۹۶۹ ـ نمایش دیونیزوس را به روی صحنه آوردند و پس از تجربه‌های موفق در سال‌های ۱۹۷۰، در آغاز دهه هشتاد زیر نظر الیزابت لوکنت گروه به ورستر تغییر نام داد و تئاتر و تالار مجهزی ویژه خود را یافت؛ در آغاز دهه هفتاد، جوچاکین اوپن تئاتر را تأسیس کرد و امروزه نیز هم‌چنان به تجربه‌های ناب و آزاد تئاتری خویش ادامه می‌دهد؛ گروه مایو به سرپرستی لی بروئر، گروه مانهاتان پروجکت به رهبری آندره گرگوری و گروه تئاتری ریدکولوس به مدیریت و کارگردانی جان واکارو به تجربه‌های ناب در تئاتر موقعیت و موقعیت‌پردازی در تئاتر و به ویژه موقعیت در کمدی و کمدی موقعیت در انواع و اقسامش دست یازیدند.

بسیاری از گروه‌های تئاتری سیاهان امریکا بیشتر وقت خود را به پژوهش و تجربه صرف می‌کنند و از میان آنها باید از گروه تئاتر جنوب، گروه جدید تئاتر فدرال (به رهبری وودی کینگ)، گروه تئاتر ملی سیاهان (به سرپرستی آن تیر) و بالاخره گروه نیولافایت (به سرپرستی و رهبری رابرت مکبث) نام برد.

از سال ۱۹۷۰ به بعد شیوه‌ها و روش‌های تولید تئاتری به کلی دگرگون شده است. از گروه‌های مشهور و فعال دهه شصت قرن پیشین جز نامی و خاطره‌ای و چند گزارش و تحقیق و چند فیلم خبری یا گزارشی چیزی باقی نمانده است. گروه‌ها و هنرمندان دیگری پا به عرصه پژوهش و نمایش گذارده‌اند؛ برخی به تجربه‌های شخصی دست زدند و بعضی دیگر ـ چشم به افق‌های گسترده‌تر ـ هنرهای دیگر همچون موسیقی، رقص، پیکرتراشی و حتی معماری با نمایش درهم

آمیخته و به تجربه‌های فراگیر در همه زمینه‌ها دست می‌بردند و می‌برند و برخی دیگر پس از تجربه‌های تئاتری روی به تله‌ویزیون و مخصوصاً سینما آورده‌اند و سعی بر این داشته‌اند و دارند که این جولانگاه هنر نمایش را نیز متحول سازند.

اکنون تئاتر و تالار نمایش ـ بیش از هر زمان دیگر ـ مکانی شده است برای رویارویی و گردهمایی هنرهای گوناگون و جلوه‌های فرهنگی ـ هنری گروه‌ها و اقوام و فرهنگ‌های مختلف، پهنه‌ای گسترده برای برخورد و گفتگوی فرهنگ‌های متفاوت و حتی گاه متضاد.

و اینک ـ در آستانه عصری جدید ـ فناوری نوین الکترونیک در تصویر و صدا و حتی فن‌آوری رایانه‌ای نیز نه فقط به کار صحنه و صحنه‌پردازی که به یاری پژوهش‌ها و تجربه‌های نوین تئاتری آمده‌اند.

نسل نو نمایشنامه‌نویسان و دگرگونی در تئاتر

اگر ادوارد آلبی (ـ ۱۹۲۸) ـ نمایشنامه‌نویس پیشروی تئاتر رسمی، به ویژه برادوی ـ را از نسل پیشین بدانیم ـ گرچه هنوز هم می‌نویسد و نمایشنامه‌های دهه هشتاد و نود او ثابت کرده هم‌چنان هم نو می‌اندیشد و دست به نوآوری نیز می‌زند ـ باید نسل نویسندگان «آف ـ آف برادوی» ـ آنهایی که از میانه دهه شصت، پشت به تئاتر رسمی و دولتی کرده و خارج از محدوده برادوی و نظام انحصار طلب آنجا به نوآوری‌های گوناگون دست بردند و هم‌چنان نیز دست می‌برند، تا هر روزه باعث و بانی دگرگونی و تحولی نو در عرصه تئاتر باشند ـ را به عنوان نسل نو نمایشنامه‌نویسان ایالات متحده نام ببریم.

و در میان آنها نام این سه تن: **لنفورد ویلسون** (ـ ۱۹۳۷)، **سام شپارد** (ـ ۱۹۴۳) و بالاخره **دیوید مامت** (ـ ۱۹۴۷) بیش از همه ـ در طول این سه، چهار دهه اخیر ـ بر سر زبان‌ها بوده است. ویلسون یکی از پیشگامان نمایشنامه‌نویسی در نهضت «آف ـ آف برادوی» است که شاید بیش از هر کس دیگر به این جنبش وفادار مانده و در راه اعتلای آرمان‌های نخستین و بنیادین آن کوشیده است.

لنفورد اوژن ویلسون، برنده جایزه ادبی پولیتزر در سال ۱۹۸۰ به خاطر نمایشنامه کمدی ـ اجتماعی حماقت تالی (۱۹۷۹)، دوران ابتدایی عمر و تحصیل علم را در میسوری ـ زادگاهش ـ سپری کرد، سپس به سان‌دیگو، کالیفرنیا و پس از آنجا ـ در سال ۱۹۵۹ ـ به شیکاگو به منظور گذراندن دوره‌های دانشگاهی و کار نقل مکان کرد و دست آخر ـ به عنوان بازیگر، کارگردان و نویسنده ـ در سال ۱۹۶۲ به نیویورک و جامعه تئاتری آنجا پیوست. از سال ۱۹۶۳ تاکنون، لنفورد ویلسون، به‌طور مداوم به کار نگارش و کارگردانی و سرپرستی گروه‌های تئاتر و دست آخر تدریس تئاتر در همان محدوده‌ها و زیر عنوان همان آرمان‌های نخستین «آف ـ آف برادوی» مبادرت ورزیده است. وی ـ از همان سال و تاکنون ـ نزدیک به پنجاه نمایشنامه کوتاه و بلند نوشته که عموماً ـ برای نخستین بار ـ در تئاتر کافه چینو نیویورک به همت بازیگران گروه **تئاتر تجربی لاماما** به روی صحنه آمده و سپس در اقصا نقاط امریکا و حتی اروپا و آسیا نیز اجرا شده است.

بیشتر منتقدان و نمایشنامه‌شناسان فضای کلی و مضامین مطرح شده در نمایشنامه‌های لنفورد ویلسون را با آثار لیلیان هلمن، ویلیام اینج و تنسی ویلیامز مقایسه می‌کنند و صرف نظر از برخی مشخصه‌های زمانی و مکانی و به ویژه شالوده‌شکنی‌هایی که خاص نمایشنامه‌نویسان «آف ـ آف برادوی است»، وی را بیشتر متأثر از تنسی ویلیامز می‌دانند. در نمایشنامه‌هایش، او، مرتباً به مضامینی همچون هویت باختگی و وابستگی بی‌چون و چرا به دیگری و مخصوصاً گذشته، تنهایی و انزواجویی، توهم و اوهام مالیخولیایی، سرشکستگی اجتماعی و واخوردگی روحی می‌پردازد. در نمایشنامه Lemon Sky (1970) ـ

که خود او آن را یک «اتوبیوگرافی تمام و کمال» می‌داند، زندگی جوانی واخورده از خانواده و جامعه را بازگو می‌کند که سعی دارد با پدرش که در کودکی او و مادرش را رها کرده دوباره آشتی کند و با او همخانه شود. کوشش‌های جوان کم و بیش ناکام می‌ماند و بالاخره آخرین‌بار پدر او را به سختی از خود می‌راند و به خیابان پرتاب می‌کند به این دلیل که پسر جوان نمی‌داند چگونه باید «حساب زنها را برسد».

به غیر از پولیتزر، لنفورد ویلسون دوبار به کسب جایزه معروف Obie نایل آمده (که جایزه‌ای است از آن نمایشنامه‌نویسان برجسته آمریکایی)، نخست در سال ۱۹۷۳ برای نمایشنامه جذاب داغ باشیمور، و دومی در سال ۱۹۷۵ برای نمایشنامه سرگرم کننده کمدی اجتماعی تپه‌سازان از آثار نام‌آور ویلسون می‌توان به نمایشنامه زمانی مدید در نزد فیر (۱۹۶۴)، بی‌هیچ ضرب و جرح (۱۹۶۴)، کاخ شنی (۱۹۶۵) خانواده به پیش می‌راند (۱۹۶۲)، پنجم ژوئیه (۱۹۷۸). پاییز فرشتگان (۱۹۸۲)، تالی و پسر (۱۹۸۵) و چهار نمایش کوتاه برای تله‌ویزیون (۱۹۹۴).

ساموئل شپارد راجرز (سام شپارد)، برنده جایزه ادبی پولیتزر به خاطر نمایشنامه (درام ـ اجتماعی) کودک مدفون شده (۱۹۷۹)، در پنجم نوامبر سال ۱۹۴۳ در شهر فورت شریدان، ایالت ایلی نویز ایالات متحده امریکا، به دنیا آمد. او، خیلی زود دست به کار نگارش و مخصوصاً نمایشنامه‌نویسی برد و خیلی زود به عنوان یک نمایشنامه مطرح در جنبش «آف ـ آف برادوی» برای خود مکان و مقامی کسب کرد، چنانکه در اواخر سال‌های دهه شصت قرن پیشین نام سام شپارد را به قرینه نام این جنبش بر زبان می‌راندند. همکاری نزدیک او ـ در همان دهه پس از آن ـ با ریچارد شکنر ـ و به ویژه با ـ جو چایکین، به عنوان نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر تئاتری در پیشبرد این جنبش و ارائه نوآوری‌هایی در این زمینه نمایشنامه‌نویسی تأثیر انکارناپذیر داشته است.

نمایشنامه‌های او به زبان‌های مختلف ترجمه شده و در کشورهای گوناگون به روی صحنه رفته است. سام شپارد تاکنون بیش از چهل و پنج نمایشنامه نوشته و بیشتر از هر نمایشنامه‌نویس دیگری ـ در این چهار دهه اخیر ـ جوائز معتبر نمایشنامه‌نویسی را نصیب خود کرده است. او تاکنون ده بار برنده جایزه «اوبی» شده است: برای نمایشنامه‌ها شیکاگو (۱۹۶۶)، مادر قفنوس (۱۹۶۷)، ضربدر قرمز (۱۹۶۸)، فورسنیک و دریانوردان (۱۹۶۹)، نمایش ملودرام (۱۹۷۰)، دندان جنایت (۱۹۷۳)، Action (۱۹۷۵)، شهر فرشتگان (۱۹۷۶)، دشنام طبقه گرسنه (۱۹۷۷) و غرب حقیقی (۱۹۸۱)، و سه بار هم برنده جایزه معتبر «کانون منتقدان تئاتر نیویورک» شده است: برای نمایشنامه‌های دیوانه عشق (۱۹۸۳)، دروغی از پس خمیر (۱۹۸۶) و دست آخر ـ و همین اواخر برای نمایشنامه States of Shock (1996).

سام شپارد فقط یک نمایشنامه‌نویس نوپرداز نیست. بلکه، او فیلمنامه‌نویس متعهدی است، که همیشه با تکیه بر جریان‌های عمیق و پنهان اجتماعی ـ سیاسی و فرهنگی ـ هنری، و شناخت دقیق آنها و به مدد پژوهش‌های بنیادین فیلمنامه نوشته و با بسیاری از کارگردانان صاحب نام و پرآوازه امریکایی و اروپایی نیز همکاری داشته است.

سام شپارد در سینما بازیگری صاحب سبک است و از طرفی نه فقط به عنوان کارگردان تئاتر ـ که در دهه نود به اوج شکوفایی هنری خود در این حرفه نیز دست پیدا کرد ـ بلکه به عنوان کارگردان سینما، با همان تنها فیلم خود: شمال دور (برگرفته از نمایشنامه‌ای با همین عنوان خودش ـ ۱۹۸۸) نشان داده که سینمای اجتماعی و کوشش برای آگاهی بخشیدن به طبقه‌های زیرین جامعه در راه تغییر و تحول اجتماعی، به مدد ابزار هنری ـ سینمایی، برای او امری است جدی.

و دست آخر، فراموش نکنیم که سام شپارد شاعری است نوپرداز و قصه‌نویسی است شاعر مسلک که

تاکنون سه مجموعه از قصه‌ها و سروده‌های خود را منتشر ساخته است. و از سوی دیگر مقاله‌های نظری او در باب نمایش و نمایشنامه‌نویسی در بسیاری از نشریه‌های پژوهشی معتبر امریکایی به چاپ رسیده است.

دیوید مامت

دیوید آلن مامت (با تلفظ اصلی: "Mam - It")، نمایشنامه‌نویس تئاتر، رادیو و تله‌ویزیون، فیلمنامه‌نویس، مقاله‌نویس، نظریه‌پرداز نمایش، نمایشنامه و بازیگری، شاعر، ترانه‌سرا، قصه‌نویس و نمایشنامه‌نویس برای کودکان، بازیگر، تهیه‌کننده و کارگردان، در نوامبر سال ۱۹۴۷ در فلوسمور ـ یکی از حومه‌های جنوبی شهر ـ شیکاگو دیده به جهان گشود. پدرش، برنارد موریس، وکیل دعاوی و مادرش، لنور سیلور، معلمه مدرسه بود، هر دو، پدر و مادر، پرورش یافته در میان خانواده‌های اسلاو تباری بودند که در دهه بیست قرن گذشته به همراه آخرین موج مهاجرت از اروپای شرقی به آمریکا کوچ کرده و عموماً بخش جنوبی شهر شیکاگو را برای مسکن و کار برگزیده بودند. محله‌هایی شلوغ، پر جمعیت، با کسب و کارهای متفاوت و ماجراهای بسیار، ماجراهایی برای بازگویی و بازنمایاندن. دیوید به همراه دو برادر دیگرش ـ لین (امروزه فیلمنامه‌نویس) و تونی (بازیگر تئاتر و تله‌ویزیون) ـ در میان چنین محله‌هایی می‌زیست، محله‌هایی که به قول خود مامت: «در پس هر خم کوچه‌هایش حادثه‌ای و ماجرایی و یعنی که خطری در کمین است»، تا سن ده سالگی که پدر و مادرش از یکدیگر جدا شدند و دیوید به همراه مادرش ـ به میان خانواده مادری ـ به خارج از شهر شیکاگو، به میان طبقه میانه و فرودست جامعه و به شهرکی روستانشین به نام المپیا فیلدز کوچ کرد؛ آنجا که «طبیعت بی‌رحم بود و از آن بی‌رحم‌تر مردمانش.» در آنجا دیوید، تحصیلات ابتدایی را به پایان برد و سپس به دوره راهنمایی، به دبیرستانی دولتی و شلوغ وارد شد، جایی که «بی در و پیکر بود و تنها حسنش این بود که تالاری از برای نمایش داشت که هر زمان می‌خواستی می‌توانستی به آن پناه ببری.»

در سال ۱۹۶۳ دیوید مامت به نزد پدرش ـ که حالا در محله‌ای شمالی در شهر شیکاگو زندگی می‌کرد و از رفاهی نسبی برخوردار شده بود ـ بازگشت و در همانجا و در همان سال بود که در یک دبیرستان خصوصی و مجهز «با انجمن تئاتری بسیار فعال و تالار نمایشی درخور فعالیت‌های گوناگون نمایشی فوق برنامه» نام‌نویسی کرد. اکنون ارتباط او با صحنه و نمایش و به ویژه بازیگری بیشتر شد، از طرفی در همان ایام به دنبال کار و کسب به پشت صحنه تئاترهای شیکاگو سرک می‌کشید و هر کاری که به او می‌سپردند ـ حتی جزیی و ساده ـ را با علاقه بسیار به انجام می‌رساند.» دو سال بعد به کالج گُدار شهر یلنفیلد در ایالت ورمانت وارد شد و در رشته ادبیات و زبان انگلیسی به تحصیل پرداخت.

در پایان دوره کالج، با درجه ممتاز فارغ‌التحصیل شد، اما خود می‌گوید: «پس از فارغ‌التحصیل شدن دریافتم که هیچ مهارتی به دست نیاورده‌ام و هیچ استعدادی هم ندارم.» شاید به خاطر همین بود که در مدرسه «نیبرهود پلی‌هاوس» ثبت‌نام کرد و به صورت جدی مشغول به تحصیل تئاتر شد.

در دوران کالج و سپس مدرسه عالی تئاتر و پس از آن دیوید مامت ـ برای گذراندن زندگانی ـ دست به کارهای گوناگونی زد، از جمله: رانندگی تاکسی در شیکاگو و مسؤولیت پی‌گیری پرونده‌های مشکوک در اداره دارایی ایالتی ـ کارهایی که بسیاری از مواد آثار نمایشی آینده او را برایش فراهم آورد. و در همه این احوال هرگز ارتباط خود با تئاتر ـ چه به عنوان بازیگر و چه عنوان نویسنده نمایشنامه‌های کوتاه برای بازیگران و هنرجویان مدرسه تئاتر ـ را قطع نکرد. در سال ۱۹۶۹،

مامت، به عنوان مربی تئاتر در کالج مارلبرو ایالت ورمانت مشغول به کار شد و در همانجا بود که نخستین نمایشنامه جدیش را نگاشت: قایق (Lakeboat ـ ۱۹۷۰) که در همان سال در کارگاه نمایش کالج مالبرو به روی صحنه آمد ـ نمایشنامه‌ای تک پرده‌ای برگرفته شده از تجربه‌های شخصی مامت به هنگامی که چند ماهی روی قایق‌های کوچک باربری بر روی رودخانه‌های داخلی کار می‌کرد. مامت که از کودکی رویای تئاتر را در سر می‌پروراند ـ پس از این ـ یکسره خود را وقف صحنه و نمایش و تئاتر کرد؛ در نیمه دوم همان سال (۱۹۷۰) به شهر پلنفیلد ورمانت ـ همان کالج گُدار ـ بازگشت، و البته این‌بار به عنوا بازیگر قراردادی و مربی نگارش نمایشی. و در همین کالج بود که ـ در سال ۱۹۷۲ ـ به همراه تنی از هنرمندان و هنرجویان کالج گروه تئاتر سنت نیکلاس را تأسیس کرد که خود ـ تا سال ۱۹۷۳ عضو اصلی و مدیر هنری فعال آن بود. و سال پس از این، این گروه با همان اهداف به سرپرستی مامت در شیکاگو نیز تأسیس یافت. برای نخستین نمایش این گروه، مامت نمایشنامه‌ای از یوجین اونیل: فراسوی افق، را برگزید ـ نخستین کارگردانی جدی و حرفه‌ای مامت.

اجرای موفقیت‌آمیز انواع اردک (سومین نمایشنامه مامت) در سال ۱۹۷۲ در پلنفیلد و سپس در شیکاگو و نیویورک خبر از تولد نمایشنامه‌نویسی نوپرداز و به ویژه متعلق به جنبش «آف ـ آف برادوی» را می‌داد.

پس از این موفقیت، مامت به مدت دو سال، پیاپی نمایشنامه‌های کوتاه و بلند برای کودکان و بزرگسالان نوشت و برخی از آنها را خود در پلنفیلد به روی صحنه برد و از همه مهمتر، آن‌طور که خودش می‌گوید: در این مدت در دانشگاه شیکاگو به تدریس ادبیات نمایشی و رابطه آن با زبان گفتاری و روزمره» پرداخت، «تاجایی که بالاخره به بعضی از رموز شگفت‌انگیز این رابطه» پی‌برد و این همه را در نخستین شاهکار نمایشی‌اش با عنوان انحراف جنسی در شیکاگو (۱۹۷۴) به کار گرفت. این نمایشنامه که نخستین جایزه «اوبی» را نصیب نویسنده‌اش کرد نظر منتقدان و صاحب‌نظران را به سوی مامت و دیگر آثارش ـ که پیش از و به همراه آن نوشته بود ـ جلب کرد؛ تا آنجا که همه کارهایی که نوشته بود و می‌نوشت به روی صحنه‌های گوناگون تئاترهای سراسر کشور پهناور امریکا رفت و در سال ۱۹۷۵ بزرگترین جایزه نمایشنامه‌نویسی بنیاد ژزف جفرسون برای مجموعه آثار نمایشی‌اش به او تعلق گرفت. همه اینها سرآغاز خلق دومین شاهکار نمایشی مامت شد: نمایشنامه بوفالوی امریکایی (۱۹۷۵) ـ نهمین نمایشنامه در مجموعه آثار نمایشی دیوید مامت، منتشر شده به سال ۱۹۷۷.

بوفالوی امریکایی، اوج موفقیت‌های تئاتری ـ ادبی را برای مامت موجب شد: جایزه ویژه دومین جایزه «اوبی» برای او، جایزه ویژه دانشگاه ییل، جایزه ویژه ادبی بنیاد راکفلر، جایزه ویژه مدرسه تئاتر دانشگاه کلمبیا و چندین و چند جایزه معتبر دیگر از سوی منتقدان و کارشناسان صاحب نام تئاتر.

موفقیت اجراهای سه نمایشنامه انواع اردک، فساد جنسی در شیکاگو و بوفالوی امریکایی در «آف برادوی» باعث شد که این سه نمایشنامه را نمایشنامه‌های «آف ـ آف برادوی» مامت بنامند و عموماً در کنار هم به تجزیه و تحلیلشان بپردازند.

سبک ویژه مامت ـ آن‌چه او را، با همه دلبستگی‌اش به نویسندگانی چون آنتون چخوف، آرتور میلر، تنسی ویلیامز و نمایشنامه‌نویسان همگن خود دارد و این دلبستگی را به وضوح آشکار می‌کند، متمایز می‌سازد ـ در همین سه نمایشنامه به خوبی مشهود است؛ سبکی که پس از این، قوام یافته، منجسم‌تر و آبدیده‌تر شده اما، هم‌چنان بر تمامی آثار او ـ مخصوصاً نمایشنامه‌هایش سایه افکنده است: داستان و پی‌رنگ (Plot) مشخص یا پیچیده‌ای مطرح نیست؛ نمایش، نمایش موقعیت است و کنش متقابل در این موقعیت مبتنی است بر روابط

اشخاص با یکدیگر و از این طریق با جامعه اطراف خویش؛ نمایش در واقع بررسی این روابط و روانشناسی و حتی روانکاوی شخصیت‌هاست برحسب شرایط پیشنهادی که موقعیت نمایشی خوانده می‌شود. اما، گفتگوها بسیار ساده‌اند و عموماً روزمره ـ گاه در حد محاوره‌های معمول روزمره، عامیانه، برآمده از زبان کوچه و بازار ـ ولی با این همه به بهترین شکل منطق «احتجاجی» گفتگوی نمایشی را در خود پنهان داشته‌اند.

زبان شخصیت‌ها و ارتباط آن با شرایط و احوال آنها در آن لحظه بخصوص، فشردگی کلام، بار عاطفی تأثیرگذار در عین ایجاز و سادگی، سادگی و روانی در عین بیان مفاهیم پیچیده، دغدغه اصلی دیوید مامت است.

در انواع اردک، موقعیت نمایشی در ظاهر بسیار ساده است، گویی داستانی هم به آن معنای دراماتیک وجود ندارد: دو پیرمرد در پارکی، برکنار استخر، روی نیمکتی درکنار هم نشسته‌اند، ابتدا آنها ـ از سر گذراندن وقت ـ درباره اردک‌ها، انواع آنها و خورد و خوراک و عادتشان گفت و گو می‌کنند و آرام‌آرام حرف و سخن به سوی بازگویی مکنونات قلبی‌شان، پیرامون قوانین طبیعی، دوستی، جامعه و شرایط اجتماعی و بالاخره مرگ و نیستی کشانده می‌شود.

گفت و گو میان دو زن در ابتدای نمایشنامه فساد جنسی در شیکاگو و گفت و شنود دو دوست قدیمی در طول نمایشنامه بوفالوی آمریکایی دقیقاً یادآور همین نکات در گفت و گونویسی عادی و طبیعی ـ در ظاهرگویی از سر اتفاق در میان جامعه و از میان گفت و گوهای روزمره مردم عادی ثبت و ضبط شده ـ در تمامی آثار مامت می‌باشد، آن‌چه منتقد منتقدان و درام‌شناسان امروز جهان به جرأت آن را سبکی شخصی از آن مامت می‌دادند و آن را با تعبیر «گفت و گوی مامتی» (Mamet speak) می‌خوانند.

در فساد جنسی در شیکاگو، مامت به تجربه‌ای تازه ـ مبتنی بر همان تجربه «تئاتر موقعیت» خود ـ دست می‌زند: موقعیت کلی نمایشی را به صحنه‌ها یا موقعیت کوچک‌تر و محدودتر ـ در صحنه‌های کوتاه ـ تقسیم می‌کند؛ صحنه‌هایی که نه ربط داستانی، بلکه ربط موضوعی با یکدیگر دارند. نمایشنامه بیشتر به یک فیلمنامه چند بخشی (اپیزودیک) می‌ماند: دو زن درباره دشواری ارتباط با مردان سخن می‌گویند و دو مرد در سوی دیگر با هم وراجی می‌کنند.

در بوفالوی امریکایی، مامت موقعیت را به دو بخش اصلی تقسیم می‌کند، در واقع از یک داستان نمایشی فقط ابتدا و انتهایش ـ که هر دو هم بیانگر یک موقعیت کلی، موقعیتی باز و ساده، همچون موقعیت‌های زندگی عادی و روزمره هستند ـ را به ما می‌نمایاند و از این طریق به نمایش تمثیلی از جامعه امروز امریکا دست می‌زند. صحنه، در دو پرده نمایش یکی است: داخل مغازه سمساری فکسنی پیرمردی است که تصمیم گرفته در پایان عمر بالاخره دست به کاری بزرگ بزند ـ حتی شده دزدی بزرگی ـ و داد خود را از چرخ کجمدار روزگار بستاند. شاگرد او جوانی است.

ظاهراً عقب افتاده که از ارباب (استاد) خود حرف شنوی بسیار دارد و استاد هم مرتب به او امر و نهی و مخصوصاً نصیحت می‌کند. صاحب مغازه، دوستی دارد که همگی او را «آمعلم» می‌خوانند، عاقله مردی است حراف و به ظاهر همه فن حریف؛ همه چیز می‌داند و فکر می‌کند که قادر به هر کاری ـ که اراده کند ـ می‌باشد. برحسب اطلاعاتی که شاگرد از مجموعه سکه‌های عتیقه یکی از مشتریان به ارباب خود داده، این سه نفر تصمیم می‌گیرند، این مجموعه نفیس را بدزدند و این چنین کاری بزرگ را صورت واقعی بخشیده و مشکلات زندگی‌شان را برطرف سازند...

پرده دوم، همان شب موعودی است که باید نقشه دزدی به وقوع بپیوندد. برخورد و درگیری کودکانه ـ پیش

از انجام کار ـ میان دو دوست قدیمی، بر سر هیچ و پوچ، کار را به تعویق می‌اندازد و بالاخره هم باعث جدایی این دو از یکدیگر می‌شود. دست آخر هم شاگرد اقرار می‌کند که داستان سکه‌ها واقعی نبوده و فقط آن را برای دل‌خوشکنک ارباب خود ساخته است. در پایان «ارباب» باز دست از دستور دادن به شاگرد خود ـ البته این‌بار با لحنی مهربان و پدرانه ـ برنمی‌دارد.

در سال ۱۹۷۷، مامت با نگارش زندگی در تئاتر، تمام تجربه‌های موقعیت‌پردازی، شخصیت‌سازی و گفت و گونویسی نمایشی و خلاصه نمایشنامه‌نویسی و یافته‌های خود در این زمینه را در هم می‌آمیزد و سومین شاهکار ادبی ـ نمایشی خویش را می‌آفریند. زندگی در تئاتر گرچه به شهرت آثار بسیار شناخته شده او نیست اما از محبوبیت بسیار در نزد هنرمندان اندیشمند، به ویژه بازیگران تئاتر و سینما برخوردار است.

اجراهای متعدد این اثر در طول این سال‌ها ـ در اقصا نقاط جهان (پر اجراترین اثر نمایشی مامت) ـ و اجرای موفق تله‌ویزیونی این نمایشنامه در سال ۱۹۹۳ ـ برای سومین‌بار و توسط خود او ـ گواه بر این ادعاست.

زندگی در تئاتر ـ همچون آثار گذشته مامت ـ داستانی مشخص، پرپیچ و تاب، با تمام آن ضوابط و معیارهایی که از داستان منسجم نمایشی انتظار داریم ندارد. مجموعه‌ای است از موقعیت‌ها (در قالب ۲۶ صحنه یا تابلوی کاملاً مستقل و مجزا از هم) که به زندگی بازیگران تئاتر بر روی صحنه تئاتر و به ویژه در پشت صحنه تئاتر می‌پردازد.

زنجیره‌ای از روابط و مناسبات انسانی ـ با انگیزه‌های پنهان و آشکار ـ میان دو بازیگر، یکی سالخورده ـ که همه موفقیت‌های لازم را به دست آورده و پشت سر نهاد، کوله‌باری از تجربه زندگی تئاتری به همراه دارد؛ و دیگری جوان که در ابتدای راه ایستاد، چشم به آینده‌های بهتر دارد، مشتاق دریافتن و شناختن است و مشتاق طی مراحل موفقیت بر روی صحنه آن هم پیاپی و به سرعت!

در این نمایشنامه، «گفت و گوی مامتی» به اوج شکوفایی خود می‌رسد و در عین حال به زبان شعر صحنه‌ای نزدیک می‌شود، آن‌چه به آن جذابیت دو چندان می‌دهد؛ در ضمن در این نمایشنامه، مامت، بسیاری از تعاریف و مفاهیم هنر، به ویژه هنر تئاتر، نمایش و اجرا، بازیگر و بازیگری، نقش اجتماعی بازیگر و زندگی جمعی و فردی او را با زبانی ساده و جذاب و مخصوصاً نمایشی بیان می‌دارد.

در سال ۱۹۸۲، مامت، بیست و چهارمین نمایشنامه خود را می‌نویسد: ادموند؛ و برای دومین‌بار جایزه ادبی و معتبر «اوبی» را به دست می‌آورد و به همراه آن پنج جایزه معتبر و افتخارآمیز از مراکز دانشگاهی و فرهنگی امریکا را. اجرای همزمان ادموند در نیویورک و لندن شهرتی جهانی نصیب مامت کرد.

ادموند، یکی از بهترین و کامل‌ترین نمایشنامه‌های مامت است، داستان جوانی به نام ادموند که آرام‌آرام به جامعه تبه‌کار و خیابان‌گرد و دست آخر به گوشه زندگی سقوط می‌کند. داستان این سقوط در بیست و سه صحنه کوتاه ـ و گاه بسیار کوتاه ـ تنظیم شده است؛ مکان‌های مختلف در دل یک شهر بزرگ و مخوف همچون شیکاگو یا نیویورک. ادموند، سی و چند ساله است و آماده برای سقوط در دامان تباهی‌های جامعه امریکایی. در صحنه نخست، او در مقابل طالع‌بین و کف‌بینی نشسته است و منتظر شنیدن طالع خویش، طالع بین به کف دست او نگاهی می‌اندازد و به او می‌گوید ـ از همان جملات همیشگی: «تو اونجایی نیستی که بهش تعلق داری. شاید هم هیچ کدوم از ما، اونجایی که باید باشیم نیستیم؛ اما در مورد تو این حقیقت واقعاً تحقق پیدا کرده. همه ما دوست داریم که خودمون رو آدم‌های خاصی فرض کنیم. در مورد تو ین امر حقیقت داره...»

در صحنه دوم، در خانه، ادموند در میانه یک گفت و گوی عادی با زنش، ناگهان رو به او می‌کند و صریحاً

اعلام می‌دارد که دیگر علاقه‌ای به زن و فرزند خود ندارد ـ این زندگی را دوست ندارد ـ و خیلی ساده می‌خواهد آنها را ترک کند. او آرام‌آرام تعادل روانی‌اش را از دست می‌دهد. و پس از اینکه در مترو برای خانمی محترم ایجاد مزاحمت می‌کند، به خانه زنی که پیشخدمت کافه است ـ می‌رود و پس از مشاجره‌ای مسخره که بیشتر به نمایش برای خندیدن و خندانیدن می‌ماند، ناگهان و از سر ـ شاید ـ اتفاق زن جوان را به قتل می‌رساند. در پایان دستگیر می‌شود و به زندان می‌افتد. در صحنه آخر، در زندان ایالتی، ادموند با هم سلولی‌اش رو در رو نشسته و در کمال آرامش به بحثی فلسفی پیرامون زندگی انسان و آینده او مشغول است.

ادموند اگر در ظاهر ملودرامی تکان دهنده از زندگی امروز جوامع بزرگ و صنعتی می‌نماید، اما در واقع از جنبه‌ها و لایه‌های عمیق‌تری نیز برخوردار است: سؤال قدیمی «جبر یا اختیار» تأثیر اعمال آگاهانه ما بر سرنوشت‌مان از یک سو، و دخالت عوامل غیرارادی مانند وراثت و عناصر محیطی ـ پرورشی و تربیتی ـ از سوی دیگر موضوع و مضمون اصلی این اثر است.

دیوید مامت، از اوایل دهه هشتاد به فیلمنامه‌نویسی روی می‌آورد؛ و در نخستین قدم رمان معروف و پر فروش و بارها به جامه فیلم درآمده جیمز ام. کین **پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند** را اقتباس می‌کند که در سال ۱۹۸۱ به کارگردانی باب رافلسون به فیلم برگردانده می‌شود. پس از آن و تا به امروز مامت بیست و یک فیلمنامه نوشته که برخی از آنها را خود در مقام کارگردان به تصویر کشانده است.

معروف‌ترین آثار سینمایی مامت عبارتند از: **حکم دادگاه** (نامزد اسکار بهترین فیلمنامه ۱۹۸۶ ـ کارگردان: سیدنی لومت)؛ **درباره شب گذشته** (بر اساس نمایشنامه فساد جنسی در شیکاگو، از خود وی و به کارگردانی ادوارد زوویک) ۱۹۸۶؛ **تسخیرناپذیران** (بر اساس مجموعه‌ای تله‌ویزیونی با همین عنوان و به کارگردانی: بریان دی پالما) ۱۹۸۷؛ **خانه بازی‌ها** (و به کارگردانی خود وی، نخستین فیلم مامت در مقام کارگردان) ۱۹۸۷؛ **اوضاع عوض می‌شود** (دومین فیلم تألیفی وی) ۱۹۸۸؛ **ما فرشته نیستیم** (کارگردان: نیل جوردن) ۱۹۸۹؛ **قتل عمد** (کارگردانی خود وی) ۱۹۹۰؛ **گلنگاری گلن‌راس** (کارگردان: جیمز فالی) ۱۹۹۲؛ **هافا** (کارگردان: دنی دو ویتو: نامزد جایزه بهترین فیلمنامه و بهترین کارگردانی) ۱۹۹۲؛ **وانیا در خیابان چهل و دوم** (کارگردان: لویی مال) ۱۹۹۴؛ **بوفالوی آمریکایی** (کارگردان: مایکل کورنته) ۱۹۹۶ و... و **زندانی اسپانیایی** (کارگردان خود وی) ۱۹۹۸ و...»

از میان نمایشنامه که مامت پس از ادموند و در سال‌های ۱۹۸۰ می‌نویسد: **گلنگاری گلن‌راس** (۱۹۸۳)، **زندانی اسپانیایی** (۱۹۸۵)، **شال** (۱۹۸۵) و **سرعت خیش گاو آهن** (۱۹۸۸) بیش از همه (چهارده نمایشنامه کوتاه و بلند) مهمتر و قابل اعتناتر می‌نماید. و از میان همه آنها **گلنگاری گلن‌راس** را اکثر منتقدان و درام‌شناسان، شاهکاری دهه هشتاد این نویسنده پرکار و شاهکاری در زمینه زندگی اجتماعی آمریکایی ـ همه طراز نمایشنامه **مرگ یک فروشنده** (۱۹۴۹) شاهکار آرتور میلر محسوب می‌دارند.

گلنگاری گلن‌راس، که جایزه ادبی پولیتزر سال ۱۹۸۴ و جایزه ویژه منتقدان نیویورک را نصیب مامت می‌سازد، یکی از خوش ساخت‌ترین، طنزآمیزترین و در عین حال تلخ‌ترین نمایشنامه‌های دیوید مامت است. از سوی دیگر این نمایشنامه به بهترین شکل بازتابی است از زندگی اجتماعی و اقتصادی طبقه میانه امریکا در همان ایام. این ایام مصادف است با دوره ریاست جمهوری رونالد ریگان ـ افراطی‌ترین و دست راستی‌ترین حکومت امریکا پس از جنگ جهانی دوم. آن سال ـ همچون امروز ـ حکومت در جهت لغو کمک‌های دولتی و بیمه‌های اجتماعی و نادیده گرفتن تمامی دستآوردهای جامعه مدنی آمریکایی کوشش

فراوان مبذول داشته بود. دستآوردهایی که از زمان ریاست جمهوری فرانکلین روزولت (پیش از جنگ دوم) به صورت ارکان زندگی امریکایی در آمده بود. سیاست‌های این حکومت ـ عوام فریب ـ فقط در راه برداشتن موانع از سر راه سرمایه‌داری بزرگ عمل می‌کرد و در واقع آن‌چه را که بعدها «سرمایه‌داری وحشیانه» نامیده می‌شد را تبلیغ می‌نمود. و در این میانه بازندگان اصلی، قشر میانه و طبقه فقیر جامعه بودند. طبقه متوسط به فلاکت فرو افتد و فقر و فلاکت در میان طبقه پایین جامعه رو به فزونی نهاد. در این نمایشنامه مشخصه‌های این ایام، در تلاش مذبوحانه فروشندگان املاک برای بقا در دورانی که فقر فراگیر شده، به خوبی نمایان است.

از میان هفده نمایشنامه کوتاه و بلندی که مامت از سال ۱۹۹۰ تا به امروز نوشته است (و آخرین آنها را ـ ما ـ فقط به نام می‌شناسیم: ازدواج بوستونی سال ۲۰۰۰) نمایشنامه‌های اولیانا (۱۹۹۲) و پیام رمز (۱۹۹۴) بیش از همه به اجرا درآمده، جنجال برانگیز بوده و مورد بحث قرار گرفته است.

در اولیانا، مامت بار دیگر به موضوع «روابط بین زن و مرد» می‌پردازد، اما این‌بار فراتر از روابط خصوصی به بازتاب‌های اجتماعی آن و حتی بازشناسایی و تحلیل قوانین اجتماعی و مبارزه گروه‌های به اصطلاح «فمینیستی» توجه خاص دارد. اجرای اولیانا در نیویورک به کارگردانی خود نویسنده و اجرای معروف آن در سال بعد (۱۹۹۳) در «تئاتر رویال کورت لندن» به کارگردانی هارولد پینتر سبب جنجال‌های فراوان پیرامون این نمایشنامه شد. اما با این همه، منتقدان یک صدا این اثر را «بی‌مانند» نامیدند و زبان به تمجید مامت گشودند و او را استاد مسلم نمایشنامه‌نویسی با مضامین اجتماعی روز با صراحت فوق‌العاده در بیان مسائل اخلاقی خواندند.

پیام رمزی، که به هنگام اجرای نخستین‌اش در نیویورک (۱۹۹۵ ـ یک سال پس از نخستین اجرای آن در لندن!) بار دیگر نظرها را به سوی دیوید مامت نمایشنامه‌نویس جلب کرد، و منتقدان متفق‌القول آن را «نمایشی بسیار قوی و تأثیرگذار» خواندند، در واقع شخصی‌ترین کار این نویسنده است. از سوی دیگر مامت سنت فیلم‌هایش ـ نمایش‌های جنایی که در آنها هرگز جنایتی رخ نمی‌دهد ـ را، در این نمایشنامه، به کار می‌گیرد و تعمیم می‌دهد. نمایشنامه داستانی پیچیده و پی‌رنگی خاص ندارد و گفت و گوها به مانند گفت و شنودهای سهل و ممتنع مامت (Mamet speak) در جریان است. در این نمایشنامه، دل‌مشغولی اصلی مامت روابط و مناسبات روزمره آدم‌های نمایش است مبتنی بر زبانی پیچیده در کنایه‌ها، استعاره‌ها و رمزگان بیانی. مامت بار دیگر به تمام تجربه‌های نخستینش پیرامون زبان و رمزگان ارتباطی زبان گفتاری نمایش رجوع می‌کند.

و سخن آخر اینکه: دیوید مامت رمان‌نویس و شاعر به خاطر پنجاه و پنج نمایشنامه‌ای که تاکنون نوشته است و به خاطر حضور پر ثمرش در سینما، رادیو و تله‌ویزیون به عنوان نویسنده، کارگردان و تهیه کننده و به خاطر تدریس پی‌گیرانه‌اش در دانشگاه‌ها و پرورش چند نسل از نمایشنامه‌نویسان و بازیگران جدید و دست آخر به خاطر پژوهش‌های عمیق و فهیمانه‌اش در مورد نمایش در همه زمینه‌هایش و مجموعه نوشته‌های بی‌نظیرش در باب تئاتر (تاکنون پنج کتاب ارزشمند در زمینه نگارش نمایشنامه، کارگردانی و بازیگری، زبان نمایش و اجرا و کتابی از مجموعه مقاله‌های کوتاه او درباره تئاتر) ـ بی‌شک پرکارترین، نوآورترین، شاخص‌ترین، و مؤثرترین چهره تئاتری در دهه‌های آخر قرن بیستم و تئاتر نوین امریکا شمرده می‌شود.