آوانگاردیسم و تئاتر

آرنولد آرنسون
ترجمه گلناز شریفی

ریشه‌های تاریخی اصطلاح «آوانگارد» در اصطلاحات نظامی فرانسه یافت می‌شود. ظاهراً اولین‌بار هنری دوسنت سیمون(۱۷۶۰ ۱۸۲۵) که مقرر بود نوشته‌هایش بر کارل مارکس تأثیری ژرف بگذارد، این اصطلاح را با هنر مرتبط ساخته است.کارل مارکس به اتفاق آگوست کنت یکی از بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی بود. سنت سیمون در آخرین اثر مهم خود، نظریات ادبی، فلسفه و صنعت (۱۸۲۵)، جامعه‌ای آرمانی را که می‌بایست توسط گروهی متشکل از دانشمندان، صنعتگران وهنرمندان راهبری شود پیشنهاد کرد؛ جامعه‌ای که باید به واسطهٔ نخبگان این رشته‌ها هدایت می‌شد. سیمون در یکی ازسخنرانی‌هایش که بی‌شباهت به گفته‌های یکی از شعرای رمانتیک نیست، چنین می‌گوید: «این ما هنرمندان هستیم که به‌منزلهٔ آوانگارد در خدمت شمائیم.» سنت سیمون» با شادی و شعف دربارهٔ نقش هنرها در این جامعهٔ جدید ادامه می‌دهد:

این زیباترین سرنوشت برای هنرهاست: که در عصر عظیم‌ترین تحولاتشان، نیرویی مثبت بر جامعه، عملکردی حقیقتاًهدایت‌گرانه و قویاً پیشرو در کاروان قابلیت‌های روشنفکرانه اعمال نمایند. این وظیفهٔ هنرمندان است؛ این رسالتشان است.

پس، از همان ابتدا از همان لحظه که این اصطلاح نظامی برای توصیف از هنرمندانی کارآمد که در چشم‌انداز فرهنگی به‌جست و جوی راه‌های جدید برآمده بودند با خود حسی از شوق مبلغ‌گونه و نیز تلویحات سیاسی و اجتماعی را به همراه‌داشت. طی تاریخ آوانگارد، به علت تمایلات خود /ارجاعی و ساختاری اغلب کارهای آوانگارد، این نکته که ابتدا هدف ازآوانگارد دگرگون کردن جامعه و رسیدن به راهکردی برای خلق دنیای آرمانی آینده تلقی می‌شده،

فراموش شده است. تنش‌هاو تناقض‌های بین مفهوم هنر به منزلهٔ ابزار تغییر یابندهٔ اجتماعی و هنر به منزلهٔ اکتشافی زیباشناختی، مبارزه‌ای مداوم را برای‌هنرمندان آوانگارد پدید می‌آورد. چالش برای این هنرمندان به مفهوم تغییر جامعه در حالتی بوده که خود از آن فاصله گرفته‌باشند.

در واقع، تغییر بنیادین در ادراکات مخاطب، هدف تئاتر آوانگارد است که این مسئله در مقابل، تأثیری شگرف را بر ارتباط‌بیننده و جهان پیرامونش بر جای می‌گذارد. همان‌طور که لایونل تریلینگ Lionel Trilling منتقد اشاره کرده است، «عملکرداولیه هنر و فکر، آزاد ساختن فرد از یک سو نگری فرهنگی و قرار دادن وی در فضایی فرافرهنگی برای درک و قضاوت‌است.» نمایش امریکایی آوانگارد که در دههٔ ۱۹۵۰ به ظهور رسید به‌طور قاطع در مسیر مدرن آزادسازی و روشنگری قرارداشت. حتی بدون هیچ‌گونه دستور جلسه سیاسی مشخصی، یک نمایش آوانگارد موفق برای بینندگان خود تلویحات‌سیاسی، اجتماعی و شخصی به همراه دارد. لیکن تغییر ادراکات بینندگان با تجربهٔ اثر حاصل می‌شود نه صرفاً از طریق ارائه‌عقاید که در اغلب نمایش‌های اجتماعی دیده می‌شود. یک اصل مسلم آوانگارد جایگزینی تجربه به جای قطعیت است. دی.اچ. لاورنس عنوان کرده است که «دنیا از ایده‌های جدید نمی‌هراسد. دنیا می‌تواند هر ایدهٔ کهنی را به فراموشی بسپرد. امانمی‌تواند تجربه‌ای جدید را کنار بگذارد.» عقاید به تنهایی می‌توانند به پاسخی منفعلانه منجر شوند اما آوانگاردیسم تاحدودی درگیری و چالش می‌طلبد. در یک اثر مرسوم نمایشی یا ادبی، عناصری معین مانند طرح داستانی یا درونمایه قابل‌استخراج بوده و قائم به ذاتند که بدین وسیله بحث دربارهٔ عقاید مطروحه در یک اثر هنری سنتی را جدا از نحوه ارائه آن‌ممکن می‌سازند. بنابراین چنین اثری دارا معنایی است که مستقل از نحوهٔ اجرا یا مشاهدهٔ خود اثر موجودیت دارد. لیکن دراثر آوانگارد معنا جزء ذاتی اثر بوده و بدون تخریب حس و هنر، جدا کردن آن از اثر ممکن نیست. آوانگارد عقاید را ضمن‌اجرا، یا در خود اثر هنری تجسم می‌بخشد که در نتیجه تماشاچی را درگیر ساخته و بیننده را در اثر شرکت می‌دهد.نظریه‌پردازی و اجرا کلیاتی مکمل و تفکیک‌ناپذیرند که از این لحاظ با «محتوا» در هنر انتزاعی شباهت دارند که همان‌طورکلمنت گرینبرگ Clement Greenberg منتقد ذکر نموده است، «اثر هنری یا ادبیات باید به تمامی آن چنان در ساختارمستحیل گردد که نه به کل و نه به جز یا به هیچ چیز جز خود قابل تقلیل نباشد.»

اجرای آوانگارد سعی وافر دارد تا طریقهٔ دیدن و تجربه مخاطب را از بازی، به‌طور بنیادین تغییری ساختاری دهد که این‌مسئله به نوبهٔ خود باید طریقهٔ نگرش بینندگان به خود را نیز دگرگون سازد. روش‌های سنتی دیدن متلاشی می‌شوند تاالگوهای عادتی، که گاهی از عادت‌های اجتماعی محسوب می‌شوند درهم شکسته شوند. تغییر در نگرش، تداعی‌ها یا عقایدبه واسطهٔ ارائهٔ مستقیم عقاید روی نمی‌دهد بلکه حاصل بازسازی اصولی ادراک و فهم است. به عبارت دیگر، همین، نظریه‌چیستی نمایش خود به زیر سؤال می‌رود که به گفتهٔ لیوتار Lyotard این مسئله رها کردن و خلع سلاح شدن از عقل آزمند را به‌تمامی طلب می‌کند.

از سوی دیگر، مفهوم آوانگارد به بهترین وجه از طریق رجوع به نشانه‌شناسی توضیح داده می‌شود. اگر گفتهٔ جیری‌واتروسکی Jiri Veltrusky «هر آن چیزی که بر صحنه است یک نشانه

است» را بپذیریم، پس فهم این نشانه‌ها برای رویدادنمایشی، بنیادین محسوب می‌شود. بازیگر و تماشاچی هر دو باید قادر به تفسیر نشانه‌ها باشند تا به آن‌چه الام Elam «قابلیت‌نمایشی» می‌نامد دست یابند. بنیادی‌ترین قابلیت در وهلهٔ نخست به این توانایی بستگی دارد که فرد تشخیص دهد شاهد یک‌اجراست. تشخیص رویداد نمایشی به همان سهولتی که به نظر می‌رسد بر پایه مجموعهٔ مشترکی از قوانین فرهنگی اکتسابی‌و محورهایی صورت گرفته که توسط دستمایه‌هایی با چهارچوب مشخص (ادبی یا استعاری) فعالیت نمایشی را از زندگی‌روزمره متمایز می‌کند. وقتی مهارت‌های اصلی نمایشی به سادگی اعمال می‌شوند، تماشاچیان توانایی درک این نکته را که‌ناظر اجرا هستند و نه شاهد بعضی از زندگی روزمره به دست می‌آورند. به هر حال، سنت خیال‌پردازانهٔ نمایش پُست رنسانس‌چنان اهمیتی را بر ارائه اثر قائل شد که نمایش خوب اغلب مترادف با ناتوانی ارادی در تمییز خیال از واقعیت، تلقی شده‌است. در حالی که آوانگاردیسم بیش‌تر مترصد بوده تا ادراکات را به روش‌های دیگر دگرگون سازد. برای نمونه نگاه کنید به‌تئاتر ارتباط ساختهٔ جک گلبر محصول گروه «Theater Living تئاتر زنده».

بخش عمدهٔ تاریخ آوانگارد به منزلهٔ تلاشی برای خلق ترفندهایی تلقی می‌شود که مهارت‌های نمایشی را تضعیف می‌نماید.نظام‌های عادی ارتباط، تشخیص و تفسیر نشانه‌ها عقیم مانده یا مختل می‌شوند؛ نشانه‌ها از دلالت‌های مقبول فرهنگی‌شان‌تفکیک می‌شوند، یا تأثیر پر غنای نشانه‌ها به هیچ طریق مقبول فرهنگی یا تاریخی‌ای ادراک نمی‌شود. قاب‌بندی صحنه مبهم‌یا ناشناخته شده تا تفاوت بین زندگی و هنر زیر سؤال رود. در برخی موارد، قاب‌بندی ظاهراً به تمامی ناپدید می‌شود. درنتیجه تأکید از دریافت نشانه‌ها به خودی خود به روند رمزگشایی نشانه‌ها تغییر می‌یابد. برای بیشتر آوانگاردها، تأکید ازپرسش دربارهٔ معنا به تمرکز بر روند تغییر یافت. از آن‌جایی که ساختارها، ترفندها و الگوهایی جدید وضع شد، ادراکات‌جدیدی امکان‌پذیر شد و قالب‌های جدیدی ظهور یافت.

برای تماشاچی سنتی، قواعدی که بر نحوهٔ دیدن یک نمایش موزیکال کمدی یا درام حاکم است مدت‌هاست که تثبیت شده‌است. آداب و رسوم حاکم بر تماشاخانه، و رفتار تماشاچیان در آن ترتیب وقوع رویدادها از خرید بلیط تا آدابی چون کم نورکردن چراغ‌های تماشاخانه در زمانی که ارکستر پیش درآمد موسیقی را آغاز می‌کند، تا رفتارهای بازیگران، و علائم زمان کف‌زدن همه به خوبی شناخته شده‌اند. بخشی از لذت رفتن به تئاتر از تکرار لذت‌بخش و آرام‌بخش چنین آدابی حاصل می‌شود.در بسیاری از شکل‌های کلاسیک و تاریخی تئاتر، هم در شرق و هم در غرب، از بازیگران چنین انتظار می‌رفت که به تفصیل‌به بازسازی و تکرار ژست‌ها، حرکات و سخنانی مشخص از اجرایی به اجرای دیگر و از نسلی و به نسل دیگر موردی که‌هنوز تا حدی دربارهٔ اپرا صادق است بپردازند. این آداب در حالی که تجربهٔ هنری زیباشناختی را به جامعهٔ کنونی مرتبط‌می‌کنند این تجربه را در سنتی تاریخی جای می‌دهند. حضور در چنین اجرایی و شرکت در آداب آن، جایگاه تماشاچی را درآن جامعه تصدیق می‌کند یا بیننده را با اسرار و مواریث فرهنگی آشنا می‌سازد. از آنجایی که اثر هنری سنتی روش‌های عادتی‌تفکر را تشدید نموده بر خرد، ایدئولوژی و احساسات پذیرفته شده تأکید می‌کند،

تماشاچی تسلی می‌یابد. لیکن همان‌طور که‌نمایشنامه‌نویس و کارگردان آوانگارد ریچارد فورمن اشاره کرده است، چنین رویکردی تنها از یک خواب‌گرد انتظار می‌رود که‌این مطلب به نوبهٔ خود مانع هرگونه درگیری فعال وی با نفس اثر می‌شود. فورمن اظهار داشته است که «نمی‌خواهم فکری راکه مردم قبلاً در سرداشته‌اند تشدید کنم.» «قصد ندارم آنان را دوباره بترسانم یا بازمتقاعد سازم که آن‌چه که قبلاً دوست‌می‌داشته‌اند دوست می‌دارند.» «نمی‌خواهم که ریشه‌های عادت احساسی را تعمیق کنم.» سه قرن پیش‌تر پاسکال همین‌تناقض طنزآمیز را مشاهده نمود: «نقاش چه مطلب تو خالی است، که به خاطر تشابهاتش با اشیایی که خشنودمان نمی‌سازندخشنودمان می‌کند! «اگر هدف هنر خلق تجربه‌هایی است که فرد در زندگی روزمره‌اش بدان دست نمی‌یابد یعنی در واقع‌آفرینش نمایشی که تسلی‌بخش نیست پس نمایش که دنیای روزمره را بازسازی می‌کند بی‌معنی و بی‌هدف خواهد بود. طبق‌گفتهٔ لیوتار هدف می‌باید، «دیگر خشنودسازی عموم با ایجاد همذات‌پنداری و تجلیل (آن‌چه هست)نباشد بلکه غافلگیرکردن خلایق باشد.»

در بسیاری از شکل‌های نمایشی، به ویژه در نمایش غربی، ابزار بارز ساختاری، قالب روایتی بوده است. این مطلب به ویژه درنمایش امریکایی که از بطن قرن نوزدهم پدیدار شد صادق است. در سطوح ابتدایی، تقریباً هر نمایشی که می‌توان از این‌گنجینهٔ نمایشی برگزید از اودیپوس تیرانوس تا دوشیزه سایگون همه داستانی بوده‌اند. داستان‌هایی که علی‌رغم داستان‌بودن همگی‌شان، می‌توان آنها را با درجات متفاوتی از پیچیدگی، با تنوعی از مؤلفه‌ها و ترفندهای اجرایی نقل نمود. در بیشتراجراهایی که می‌توانند به منزلهٔ آثاری آوانگارد طبقه‌بندی شوند، ساختارروایی کنار گذاشته می‌شود. روایت در نمایشنامه تاحد زیادی به منزلهٔ تمثال عینی در نقاشی عمل می‌کند: این بازسازی خیال‌پردازانهٔ دنیای بیرونی است که قاب‌بندی شده و درمتنی جای داده می‌شود تا بیننده را نسبت به واقعیتش یا حداقل نسبت به ربط واضح آن به شی، عمل و احساس قابل‌تشخیص و شناسایی، متقاعد سازد. گرترود استاین عمیقاً به رواج فرم روایی در هنر و عملکرد آن به منزلهٔ ابزار سازنده وادارکهٔ زندگی روزمره، اشراف داشت. از آنجایی که فرم روایی ابزار پیش پاافتاده‌ای به شمار می‌آمد، به عنوان یک ابزار هنری،قدرتی محدود داشت و «گرترود استین» نیاز به خنثی کردن فرم روایی را برای دست یافتن به غافل‌گیری که ضرورت آوانگارداست تشخیص داد:

همیشه مطلبی در شرف وقوع است، هر کس داستان‌هایی را درباره زندگی مردم بلد است که همواره در شرف وقوع‌اند،همیشه داستان‌های زیادی برای روزنامه‌ها وجود دارد و هم‌چنین داستان‌های زیادی در زندگی خصوصی. همه مردم‌داستان‌های زیادی بلدند و فایدهٔ گفتن داستانی دیگر چیست؟

فایده داستان‌گویی چیست حال که داستان‌های فراوانی وجود دارند و همه داستان‌های زیادی بلدند و داستان‌های زیادی‌می‌گویند؟ واقعاً خارق‌العاده است که همواره در غرب تعداد زیادی نمایش پیچیده در شرف وقوع و جریان است. و همه هم‌آنها را می‌شناسند، پس چرا داستان دیگری نقل کنیم. همواره قصه‌ای در جریان است.

اگر قرار است که نمایش جایگاهی برای هنر باشد، یعنی برای متغیر تجربی زندگی روزمره،

پس باید طبق نظر هنرمندان آوانگارد، اثر یا رویدادی را به ارائه بگذارد که از طریق نظام‌های عادی رفتاری قابل دستیابی نیست. بدین ترتیب نه تنهاتصاویر و عقاید بلکه تمامی الگوهای دریافت و پاسخ به رویدادها باید به چالش گرفته شده، شکسته شده و بازسازی شوند.

چرا شصت هفتاد سال از آغاز آوانگارد تاریخی تا بسط نمایش آوانگارد امریکایی از تولیدات سمبولیستی تئاتر هنر تارویدادهای جان کیج در کالج بلک مانتین، هپنینگز Happenings و کار گروه Living Theatre به طول انجامید؟ بخشی ازپاسخ در لزوم جایگاه رقابتی آوانگارد در متن فرهنگ سنتی و نیاز به آوانگارد برای ظهور یافتن در مواجهه با فرهنگ غالب‌تثبیت شده فرهنگی پاگرفته وایستاده نهفته است. برای نمونه، لایونل تریلینگ، در بحث پیرامون نوشتار (گر چه گفته‌هایش‌به همان میزان دربارهٔ نمایش نیز صدق می‌کند) عنوان کرد «هر مورخ ادبیات معاصر عملاً نیت حاکی از رقابت جویی و قصدمخالفت‌ورزیی را که شکل دهندهٔ نوشتار مدرن است بدیهی می‌شمارد چنین مورخی هدف وضوح نوشتار مدرن را درجداسازی خواننده از عادات ذهنی و احساسی که فرهنگ اکثریت تحمیل می‌کند دریافت می‌کند.» چنین فرهنگی به سادگی‌تا اواسط قرن بیستم در ایالات متحده وجود نداشت. علاوه بر آن، همان‌طور که آندریاس هویسن Hussen ذکر نموده است،این موضع مخالفت‌آمیز عموماً در برابر جایگاه غالب هنر اصیل در متن فرهنگ به کار گرفته شده است. هویسن شرح می‌دهدکه، «یک قیام آوانگاردیست اروپایی در مقابل سنت، تا قبل از آن که هنر اصیل، در رشد موزه‌ها، کنسرت و فرهنگ‌کتاب‌خوانی در دههٔ ۱۹۸۰ نهادینه شود یعنی تا قبل از آن که مدرنیسم به واسطهٔ صنعت فرهنگی وارد آمریکا شود، فاقد معناو مفهوم بود.

در حالی که شاید «فرهنگ اصیل» تا دههٔ ۱۹۵۰ وارد روند کلی جامعهٔ امریکایی نشده باشد. مطلب سؤال برانگیز آن است که‌آیا یک فرهنگ اصیل نمایش هیچ‌گاه وارد این روند شده است؟ نمایش رایج در امریکای قرن بیستم عامداً نمایش بورژوا وعامه‌پسند middle brow بود و گرچه سبک و مضمون آن شاید تا حدی پیچیده‌تر شده باشد، نمایش امریکایی نیمهٔ قرن‌بیستم به وضوح از ملودراما و نمایش‌های خوش ساخت قرن نوزدهم برگرفته شده بود. البته در دههٔ ۱۸۸۰، یعنی دورهٔ اولین‌کارهای آوانگارد در اروپا، روند کلی فرهنگ امریکایی عامه‌گرا بود و نه فرهیخته. یک علت می‌تواند شورشی باشد که ازپیش‌تر در مقابل فرهنگ اصیل صورت گرفته بود شورشی که در دورهٔ نخست قرن نوزدهم علیه سلطهٔ هنر و جامعهٔ انگلیسی،به ویژه در تئاتر رخ نمود. فرهنگ «رسمی» ایالات متحده در ابتدای قرن نوزدهم یعنی فرهنگی که توسط مسؤولان برترجامعه اختیار شده بود، به‌طور قاطع انگلیسی بود. رویدادهایی همچون شورش‌های بدنام آستور پلیس Astor place در سال۱۸۴۹ بخشی از تلاشی عوام‌گرا برای براندازی هنرها، رفتارها و رسوم نخبه‌سالارانهٔ وارداتی بودند که هویت امریکایی رابنیان نهاده بود. فرهنگ امریکایی که بر فرهنگ انگلیسی پیروز شد واجد محبوبیت بود هنری دست‌یافتنی که روحیهٔ عوام رامنعکس می‌ساخت.

«فرهنگ رسمی» جدید که همراه با هویت خودآگاهانهٔ امریکایی به ظهور رسید ناگزیر محصول و انعکاس دریافت عمومی‌این کشور دربارهٔ خود بود که در حال و هوایی رمانتیک به اسطوره‌ای مبدل شده بود. امریکا در ظاهر سرزمین جست و جو بود؛ جست و جویی برای

معصومیت و آرمان در مقابل تباهی و فساد دنیای قدیم؛ سرزمین برابری اکتسابی (هر چند که‌واقعیت‌های ساختار اجتماعی اقتصادی بیان‌گر مواردی خلاف چنین مساوات‌طلبی بود) و سرزمین عطایای بی‌پایان ومرزهایی که دائماً عقب می‌نشست. در چنین سرزمینی، امید جاودانه تجدیدپذیربود آن هم به سادگی با یافتن و آغاز کردن، یابه قول گرترود استین آن‌طور که در موقعیتی متفاوت گفته بود، «دوباره و دوباره آغاز نمودن.»

بنابه این بینش بود که مطرودین به افرادی سرسخت و جسور، فاتحینی در جست و جوی افق‌های جدید، جویندگان ورقم‌زنندگان راه شخصی‌شان، مبدل می‌شدند. ثروت بی‌کران، بالقوه و نامحدود بود. جوامع اروپایی بسته و محدود بودند درحالی که جامعهٔ امریکایی باز و نامحدود بود. هنر، و به‌طور قاطع‌تر هنری که شامل نمایش بود، در قرن نوزدهم ابزار اولیه‌ای‌برای پروژه‌ای به مدت یک قرن شد تا تصویر یک ملت را ایجاد نماید. به نحوی، فرهنگ انعکاسی از جامعه نبود؛ بلکه خالق‌جامعه بود و تا قرن بیستم نیز این روند ادامه یافت. پس اگر هنر در قرن نوزدهم و بعد از آن بیان‌گر چنین مضامین و عقایدی‌بود، پس فرهنگ تثبیت شده‌ای وجود نداشته است تا آوانگارد علیه آن قیام کند. در حالی که استفان مالارمه و پاول فورت‌درصدد بودند که تأثیرات خفقان‌آور میراث فرهنگی چند صد ساله را در پاریس خنثی نمایند، کلاید فینچ و دیوید بلاسکوسعی در کشف و توصیف امریکا داشتند. آوانگارد به مفهوم استعاری آن در سرزمینی که در آن قهرمانان عامی به معنای کامل‌کلمه آوانگارد حقیقی بودند بی‌فایده بود.

عقیدهٔ جست و جوی فردی و افق نامحدود حتی قبل از انقلاب نیز در ضمیر باطن امریکایی به خوبی تثبیت گشته بود. هم‌حس و هم ساختار این روایت به‌طور ضمنی و در قالب این تجسم ریخته شده بود. از «قصهٔ امریکا»، قصهٔ «چگونه غرب‌پیروز شد» و از تاریخ امریکا به منزلهٔ پیشینه‌ای غنی و روایی برایمان نقل کرده‌اند. برای نمونه، یک تاریخ مصور چند جلدی۱۹۲۹ انقلابات اروپایی حکایت از تغییر در ساختار و سلسله مراتب تمدن‌های قدیمی داشتند. آنها نشان‌گر گسست از گذشته‌بودند و پایه‌های باور به عقیده جدید را بنیان نهادند. «آینده» کلام روز شد و از آن لحظه که ریشارد واگنر در سال ۱۸۴۹ «اثرهنری آینده» را نگاشت در مجموعهٔ واژگان تئاتری جای گرفت. واگنر با حس پیش‌نگری، انکار سنت و گذشته و نیاز فوری به‌تغییر، مقدمات کار را برای هنر آوانگارد بنیاد نهاد. یورگن هابرماس چنین نوشت که «آوانگارد خود را به مثابه متعرض به‌خطه‌ای ناشناخته می‌شناسد که خود را در معرض خطرات ناگهانی و برخوردهای شوک‌آور قرار می‌دهد و آینده‌ای هنوز قبض‌نشده را فتح می‌کند. آوانگارد باید مسیر خود را به سوی چشم‌اندازی بیابد که هیچ‌کس هنوز جرأت پای گذاشتن به آن را نیافته‌است.»

بنابر این می‌توان آوانگارد را هم‌چون پیامد منطقی نهضت رمانتیک که انقلابات اروپایی را در اواسط قرن نوزدهم پدید آورده‌قلمداد نمود. لیکن به نحوی طنزآمیز انقلاب در امریکا به رویدادی عینی دگرگونی یافت که به هر حال حاصل آن روی کارآمدن توماس جفرسون بود، رویدادی که به خودی خود یک هدف بود و نه یک فرآیند رو به رشد. این انقلاب همچون‌مجسمه‌ای کلاسیک و مرمرین مصون داشته و حفظ شد. لیکن آن‌چه هابرماس به

عنوان مشخصهٔ آوانگارد توصیف می‌کند،روح هدایت‌گر فرهنگ نوخاستهٔ امریکایی شد.

برای نمایش آوانگاردی که در ایالات متحده امریکا به ظهور می‌رسید مختل شدن محوریت روایت در اسطوره‌های امریکایی‌ضروری بود و برای هنرمندان پیشه‌کردن موضعی مخالفت‌آمیز در برابر فرهنگ تثبیت شده ضرورت تلقی می‌شد. همان‌گونه‌که منتقد هنری هارولد روزنبرگ در مقالهٔ خود Action Painting «که نقطهٔ عطفی محسوب می‌گردد اظهار داشته است،»انقلاب در مقابل داده‌ها، در خویشتن و در دنیا، که از زمان هگل فرضیات واقعیتی جدید را برای هنر پیشتاز اروپایی فراهم‌ساخته است، در قالب شورش‌های شخصی به امریکا بازگشته است. عمل هنری بر این تصور عظیم بنا شده که برای هنرمندفقط چیزی واقعی است که هنرمند خود در روند آفرینش آن دخالت داشته است.»

اولین موج آوانگارد امریکایی، که بدواً در هنرهای بصری و در قالب اکسپرسیونیسم انتزاعی ارائه شد، با ریشه‌هایی برآمده ازموندریان و کاندینسکی، و حتی مونه و سزان و هم‌چنین‌باهاس Bauhaus به سوی ساختارگرایی بی‌طرفانه حرکت کرد.دومین موج که در دههٔ به ظهور رسیده بود، در تمامی هنرها فوران نمود، و همان‌گونه که هاول نشان می‌دهد، الهام خود را ازانرژی خام، ساختار، و مضمون فرهنگ پاپ و فرهنگ نمادسازی امریکایی، شگفتی و ترس از تکنولوژی و رسانه‌های‌جمعی جدید، و از اغتشاش پر تضاد جامعهٔ شهری می‌گرفت. موج دوم در این خصوص تا حدی به آینده‌گرایان ایتالیایی‌مدیون بود. ولی حداقل در نقاشی، هنر شهری که توسط گرینبرگ حمایت می‌شد در اثر جکسون پولاک نمایان شده بود. او درسال ۱۹۴۷ چنین نوشت: «هنر پولاک به خاطر تمام ویژگی‌های گوتیکی‌اش هنوز هم تلاشی است تا بر زندگی شهری فائق‌شود؛ هنر پولاک کاملاً از جنگل بی‌کسی احساسات آنی، هوس‌ها و نظریات نشأت گرفته است. پس هنری اثبات‌گرا و عینی‌است.»

پس از جنگ، نهضت هنر مدرن در امریکا به واسطهٔ گونه‌ای حملهٔ افراطی منصب حقانیت دموکراتیک را از آن خود کرد که به‌نحوی موفقیت‌آمیز هنرمندان امریکایی را به سطح و اعتباری رساند که قبلاً به نقاشان و مجسمه‌سازان اروپایی نسبت داده‌می‌شود و سپس با به راه انداختن آن‌چه که امروزه مبارزهٔ «کالای امریکایی بخرید» نام گرفته، این ذهنیت را ایجاد کرد که‌حمایت از هنرمندان آوانگارد امریکایی حقیقتاً وظیفه‌ای میهن‌پرستانه است. کوتاه آن که هم منتقدین سرسخت و هم‌کارشناسان مطبوعات عامه‌پسند توجه خود را به موج جدید هنرمندان معطوف نمودند و در آثارشان روح جدید امریکایی رامشاهده کردند؛ آنها هنری را مشاهده می‌کردند که برای نظم نوین پس از جنگ مناسب بود. تماشاچیان و مشتریان مجبورشده بودند که نگاه کنند و بخرند. ولی درست همان‌گونه هنر شخصی در اتحادیهٔ جماهیر شوروی به عنوان هنری منحط‌محکوم شده بود، اکنون از سرمایه‌داران به دلیلی مشابه، مورد حمله قرار می‌گرفت. مشکل پایداری که هنرمندان آوانگارد اززمان سنت سیمون تا ورود به قرن بیستم با آن روبه رو بودند، اختلاف و تضاد ظاهری هنری انقلابی (یعنی اثری آوانگارد) وهنری بود که حامی انقلاب بود یعنی هنری که در دسترس توده‌هایی بود که آشکارا عقاید و برنامه‌های سردمداران قدرت راحمایت می‌کردند. به عبارت دیگر، هنری که جایگاه جدید را تقویت می‌نمود. در واقعیت‌های جهان سیاسی، آوانگارد به‌ندرت برنده بوده است. اعتقاد بر آن بود که برای ایجاد

تغییر اجتماعی، هنر باید لزوماً واقعگرا باشد.

در خلال دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در ایالات متحده، آوانگارد هنری وابسته به، و حتی در سلطهٔ تحرکات سیاسی چپ‌گرایان‌بود، و حاصل هنری بود که از نظر سیاسی درگیر شده و از نظر صور خیال کاربردی هنری قابل فهم بود.

اما پس از جنگ جهانی دوم با نزاع‌های مسلکی بین طرفداران تروتسکی و طرفداران استالین، و افشای ورشکستگی اخلاقی‌کمونیسم جماهیر شوروی، هنرها برای خارج شدن از انقیاد سیاسی به مبارزه پرداختند. اکسپرسیونیسم انتزاعی قالبی شد که‌از طریق آن انقلاب هنری خود را ضمن جدا کردن از عملیات سیاسی سازمان یافته، ابراز می‌کرد. اما رسانه‌های جمعی صدای طبقهٔ متوسط این قالب نو ظهور هنری را تا مشخص شدن ظرفیت بالقوهٔ مالی آن به عنوان یک کالا، با سوءظن شدیدو اکراه نظاره می‌کردند. اما گرچه سرانجام اکسپرسیونیسم انتزاعی توسط مجامع رسمی و بخش فرهیخته فرهنگی جامعه‌پذیرفته، و به سرعت جایگزین تمامی قالب‌های جدی هنری شد، نمایش آوانگارد، تا حدی به این علت که کالای سودمندی‌نبود که قابل خرید و فروش باشد، هرگز از حرکتی فرعی فراتر نرفت و مگر مخاطبین فرهیخته؛ مخاطب دیگری را جذب‌ننمود. به هر حال تأثیر تئاتر آوانگارد به رغم تعداد محدود مخاطبینش گسترهٔ بیشتری داشت. در مرکز هنری که در آن زمان‌شهر نیویورک بود، هنرمندان تئاتری، نقاشان، نویسندگان و موسیقی‌دانان گردهم‌آمدند و در عقاید هم سهیم شدند. نیرو ونوآوری یک قالب هنری آزادانه به دیگر قالب جریان یافته و سپس به خودش بازتاب می‌نمود برای هنرمندان تئاتری که ازپیش پا افتادگی ایجاد شده در روند کلی تئاتر سرخورده بودند، این نیروی بکر به همراه آزادی که در هنر آوانگارد جمع شده‌بود، راهی را به سوی تجدید پویای تئاتر نشان می‌داد. تا قبل از پایان دههٔ ۱۹۵۰ انفجاری تمام عیار در فعالیت‌های تئاتر رخ‌نموده بود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی