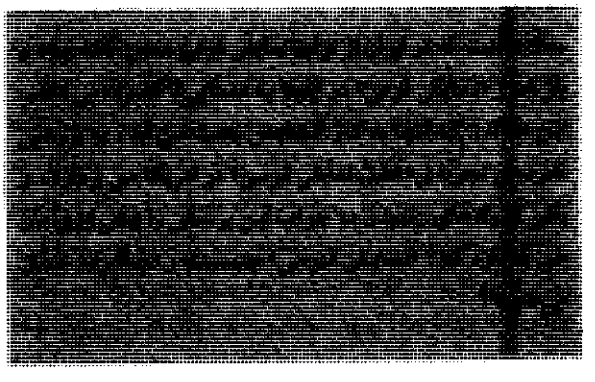
درس اول

خلق نمایش قومی

ترجمه ی آتوسا رقمی



سنت قومی چیست؟

«قوم بومی» به مردمی گفته می شود که طی سال ها، یا حتی نسل ها انزوای نسبی، فرهنگ خاص و محیط اجتماعی خود را حفظ کرده و گسترش داده اند؛ فرهنگی که از آن، بر اساس احساس ها، گرایش ها و رفتارهای مشترك مردم آن، شکل ویژه ای از بیان برآمده است. «فرهنگ قومی» (یا همان فولکلور) مجموعه ی دانسته ها، باورها، و رسومی ست که از دیرباز در آن قوم ریشه داشته، و ویژه ی آن قوم بوده است. فرهنگ قومی خالص، ریشه هایی خودانگیز دارد، و از تخیل فعال ذهن های ساده و ابتدایی، در جست و جوی راهی برای توضیح جهان، برای سرگرمی، یا برای بیان احساس های درونی برآمده است، و تقریباً همیشه به طور شفاهی و سینه به سینه نقل و به نسل بعدی منتقل شده است. بخشی از فرهنگ قومی را اسطوره ها تشکیل می دهند، که در آن ها سعی شده، با نسبت دادن نیروهای طبیعی به خدایان و شیاطین، برای رمز و راز پدیده های طبیعی پاسخی پیدا شود. افسانه ها بخش دیگری ازاین فرهنگ را تشکیل می دهند، که در آن ها سعی شده، با نسبت دادن نیروهای طبیعی به خدایان و شیاطین، برای رمز و راز پدیده های طبیعی پاسخی پیدا شود. افسانه ها بخش دیگری از این فرهنگ را تشکیل می دهند، که در آن ها قهرمان های بزرگ بومی، زن و مرد، از نیروهای فراطبیعی برخوردارند. از این فرهنگ همچنین تمامی بافت خرافه، شامل سحر و جادو، نمادهای رمزآمیز و «جادو- پزشکی» بدوی زاییده می شود. هنر نیز از دل همین سنت قومی بیرون می آید، هنری که در نقاشی های ابتدایی، صنایع دستی، و گهگاه در نمایش ها دیده می شود.

فرهنگ قومی از «جیب ها»ی فرهنگ بیرون می آید، و هیچ وقت نمی تواند تمامی یک فرهنگ محسوب شود. گروه های بزرگ شهرنشین در ارتباط دایمی شان با یکدیگر، موانع انزوا را از میان برمی دارند، و سنت های قدیمی را از بین می برند، یا آن ها را به شکل مناسب خودشان درمی آورند و آن ها را در خود حل می کنند. بنابراین فرهنگ قومی ضرورتاً فرهنگی روستایی ست، و ریشه های آن در جایی باقی می ماند که ارتباط مستقیم میان گروه ها مشکل باشد. امکانات جدید در برقراری ارتباط، بسیاری از فرهنگ های اصیل قومی را کمرنگ کرده و حتی از میان برده است. خرافات، اسطوره ها، و عدم اعتماد سنتی به اعضای بیگانه (خارج از گروه) با گسترش روزافزون امکانات آموزشی، قدرت خود را از دست داده اند. از طرفی دیگر، و درست به همین دلیل، - پیشرفت امکانات برقراری ارتباط - امکان حفظ و انتشار بهتر همین سنت ها نیز بیشتر شده است. ریشه ها و مفاهیم فرهنگ های قومی به عنوان بخشی از میراث ملت ها معنا پیدا کرده است. جدی ترین خطری که در زنده نگه داشتن سنت های معتبر وجود دارد، عدم توانایی گسترده ای ست که در تشخیص تفاوت میان اثر قومی اصیل و اثر تقلیدی ساده، وجود دارد. اثر یک آهنگساز «تین پن الی»[1] که به عمرش کوه های تنسی را ندیده است و نتیجه ی کار

فیلمنامه نویسی که درباره ی روانشناسی سیاه پوست جنوب آمریکا یا منطقه ای هیچ چیز نمی داند، آثاری جعلی و بی نتیجه اند که عرضه ی آن ها عرصه را بر آثار اصیل تنگ می کنند، و موجب می شود این آثار مشکل تر به جایگاه به حق خود دست پیدا کنند.

آثار قومی امریکا

بیشتر سنت های قومی امریکا متعلق به گذشته ای هستند که نسل جوان از آن به کلی بی خبر است و با آن کاملاً فاصله گرفته است. تمدن آمریکا به دست مردانی که فرهنگ قاره ای دیگر را به همراه آورده بودند، از هیچ ساخته شده با وجود این حجم زیادی از آثار قومی در دو منطقه ی آمریکا کشتزارهای جنوب، و غرب در حال گسترش، وجود دارد که خالص ترین میراثی به حساب می آید که به مردم امروز آن رسیده است.

فرهنگ منطقه ای جنوب، فرهنگ سیاه پوستان است. از آنجا که این فرهنگ در درجه ی اول فرهنگی نژادی ست و نه منطقه ای، و همچنین ترکیبی ست از فرهنگ سیاه پوستان با فرهنگ سفیدپوستان، پیوندی از قدرت و یکّه بودن به حساب می آید. زبان و آوازهای آن، مخصوصاً زیبایی ابتدایی روحانی آن، بر اساس آنچه که سفیدپوستان به برده های شان می آموختند بنا شده، اما در عین حال از فطرت، احساس ها، و منش و رفتار سیاه پوستان گذشته برگرفته شده است، جاذبه ی نوازندگی همراه با داستانسرایی سیاه پوستان، و آوازهایی که به شیوه ی *استفان فاستر* از روی آوازهای کشتزاری ساخته شد (که زمانی هم کاملاً همه گیر شده بود) اغلب تشخیص این را که سنت قومی اصیل سیاه پوستان در آوازها و رقص ها کجا به پایان می رسد، و تقلید از کجا آغاز می شود، مشکل می سازد، اما شکی نیست که شخصیت برده های سیاه پوست و فضای جنوب پیش از جنگ (شمال و جنوب) سنتی قومی به وجود آوردند.

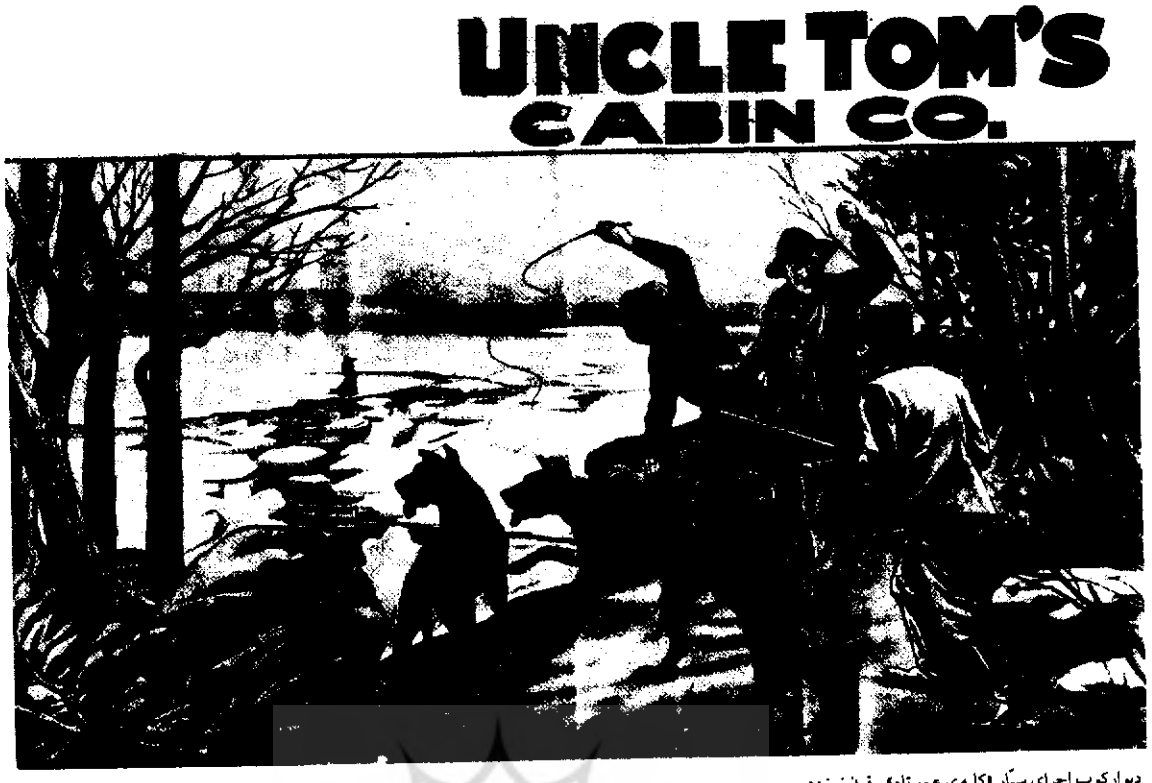
آغاز گسترش ظاهراً پایان ناپذیر منطقه ی «گریت پلینز» و راه باز کردن ـ به زور ـ به کوه های منطقه ی غرب، سنت زندگی در کلبه های میان مزرعه ها، و ارّابه های پوشش دار را به وجود آورد. قهرمان های قومی آن، شکارچیان گاوهای وحشی، مزرعه نشینان، و گاوچران ها [کابوی ها] بودند، و بهترین و بدترین نمونه ها را در مقابل قانون معرفی می کردند. در مدت کوتاهی که دروازه های منطقه ی غرب باز بود، آوازهایی که گاوچران های شبگرد تنها برای گاوهای شان می خواندند، یا تصنیف های خشن و رکیکی که در میخانه ها می خواندند، یک سنت قومی آمریکایی را در خالص ترین شکلش به وجود آورد.

بخش های دیگر فرهنگ قومی امریکا در سنت بومی آن نقش مهمی داشته اند. کوه های بخش شمالی تر جنوب در تنسی، کنتاکی، و کارولینا، احتمالاً بعد از منطقه ی غرب مشهورترین منابع قومی بوده اند. افسانه ها و قصه های زیادی نیز در مناطق نیوانگلند و رود هادسن وجود داشته است. البته آثار این مناطق فاقد یکتایی آثار مناطق غربی و الگوهای مناطق جنوبی هستند؛ ردپای بریتانیا و قاره ی اروپا اغلب به راحتی در آن ها قابل تشخیص است. از سوی دیگر سرخ پوستان، برخلاف انتظار، نقش بسیار کمی در پیدایش و گسترش سنت قومی امریکا داشته اند. فرهنگ سرخ پوستان بومی، با وجود این که برای مردم امریکا جذاب و آشنا بوده است، بر فرهنگستان تأثیر بسیار کمی گذاشته است. کتاب ها، نمایش ها، شعرهای بسیاری درباره ی سرخ پوستان نوشته شده، اما به صورت عنصری اساسی در میراث ملی امریکا درنیامده است.

امکان خلق نمایشی قومی

وقتی کسی تصنیف داستانی قومی می نویسد، ممکن است صرفاً اثری تقلیدی به وجود بیاورد، یا فکرهای خودش را در آن بیان کند، اما به هر حال بهتر است به جای این که تلاش کند مخاطبانش را متقاعد کند که اثرش اثری قومی ست، این نکته را بپذیرد که به هر حال اثری ثانوی یا «به شیوه ی ...» خلق می کند. نمایشنامه نویس نیز از این قاعده مستثنا نیست. نمایشنامه های معمولی، نمایشنامه های تاریخی، واقعه هایی که به صورت نمایش درآمده اند، و حتی مراسم مذهبی، در مجموعه ی نمایش های قومی وجود دارند که در بسیاری مناطق جهان بخشی از فرهنگ قومی به حساب می آیند. نمایش هایی در مشرق دور وجود دارند که از نمادهای بسیار پیچیده تشکیل شده اند و از گذشته ی بسیار دور، تقریباً بدون تغییر، به مردم امروز آن منطقه رسیده است. جشن های سال نو در انگلستان، با پاپانوئل ها کاملاً بومی هستند.

از آنجا که در امریکا به سختی می توان نمایشی بومی یافت، به جز رقص های باران سرخ پوستان و دیگر مراسم مذهبی مشابه آن، نویسنده ی یک نمایشنامه ی قومی شاید نتواند به نمونه ی اصلی و شکل اولیه ی کارش اشاره کند، با وجود این باید به این نکته توجه داشته باشد که به هر حال دارد اثری اقتباسی خلق می کند. با همه ی این ها، اگر چنین نمایشنامه نویسی بخواهد کارش مورد قبول و متقاعد کننده باشد، باید نکات زیادی را در نظر بگیرد: باید موضوعش را به خوبی بشناسد؛ هم مردمی را که معرفی می کند و هم تاریخ فرهنگ آن مردم را. باید کاملاً، و نه سرسری و ظاهری، با آداب و رسوم، اعتقادات، ورانه های درونی شخصیت هایش آشنا باشد، و مهم تر از همه باید در خلقش وفادار باشد، هم از نظر محتوا و بیان تفکرات شخصیت هایش، و هم از نظر لهجه ای که آن ها بدان صحبت می کنند. باید نگاهی دوگانه ـ و تقریباً متضاد ـ داشته باشد. از طرفی باید با موضوعش برخوردی شخصی داشته باشد، چون به هر حال باید درك و شناختش را از موضوع بیان کند و همدردی و دلسوزی اش را نسبت به اشخاصی که روی صحنه ظاهر می شوند، به تماشاگرانش منتقل کند. و از طرفی نمی تواند از نوعی بی طرفی ضروری سرباز زند. باید کنار بایستد، از اظهارنظر، از اغراق، یا از برنامه ریزی برای به وجود آوردن احساساتی مشخص در تماشاگران نمایشش بپرهیزد، تا سندیّت



دیوارکوب اجرای سیّار «کلبه ی عمو تام» ـ قرن نوزدهم

اثر را حفظ کند. اگر نویسنده با خودش، موضوعش و مخاطبانش صادق باشد، آنچه که روی صحنه می گذرد، به عنوان برداشتی صادقانه پذیرفته می شود. اگر نماشنامه نویسی قومی، همه ی این نکات را رعایت کند، می توانیم اثرش را به عنوان یک نمایش قومی بپذیریم، و در عین حال این نکته را به یادداشته باشیم که این اثر برآمده از سنت است، و نه مستقیماً بخشی از آن.

تغییر شکل در احساس گرایی

سه موضوع قومی برگزیده در نمایش سده ی نوزدهم امریکا، سرخ پوستان، مرزنشینان، و سیاه پوستان بودند. اما تعبیرهای نادرست مانع از به وجود آمدن نمایش های قومی مستند شدند؛ مثل نمایشنامه ی «متامُرا» نوشته ی *اگوستوس استون* (۱۸۲۹) که احتمالاً بهترین نمونه از متعدد نمایش های مشهور آن دوره است که به موضوع سرخ پوستان پرداخته اند. نقل طرح داستان، توطئه و خیانت یک سفیدپوست در دوران جنگ با *شاه فیلیپ* بی فایده خواهد بود. طرحی ست پر از شخصیت های فریب کار و پست فطرت، جوانمردان از پای درآمده و متقیان پاکدامن. اما شخصیت متامُرا (*شاه فیلیپ*) جالب است، وقتی حمله ها، توطئه ها، و کشتارها به اوج می رسد، و مرد سفیدپوست متامرا را فریب می دهد، متامرا به طور باشکوهی با مرگ روبه رو می شود. همسر و فرزند جوانش پیش از آن به قتل رسیده اند:

متامرا: *هرچند تعدادتان بیش از من است، و خیانت مرا احاطه کرده است، هرچند دوستانم مرا ترک و تنها رها کرده اند من همچنان شما را به مبارزه می طلبم! نزد من بیایید ـ تک تک نزد من بیایید! و این خنجر وفادار که پیش از این به خون ناپاک مردان شما رنگین شده بود، و اکنون رنگ سرخ پاک ترین خون های مردان مرا به خود گرفته، پنجه هایی نیرومند را احساس خواهد کرد که آن را در میان گرفته اند، پنجه هایی به همان نیرومندی که هنگام درخشیدن در شعله های آتش خانه های سوزان تان، و به هنگام سایه انداختن بر شکست خوردگان میدان جنگ، در میانش گرفته بودند.*

***

(شلیک می کنند. متامرا بر زمین می افتد.)

متامرا: *نفرین من بر شما باد، ای مردان سفیدپوست! نفرین «روح بزرگ» بر شما باد، هنگامی که از ورای ابرها با صدای نبردش سخن می گوید! آدم کش ها! واپسین نفرین «وامبانواگز» بر شما باد! گورهای تان و گورهای فرزندان تان خاک راه مرد سرخ پوست باد! استخوان های تان خوراک گرگ و یوزپلنگان باد؛ چه در خور ضیافتی برای ویرانگران! ارواح گورها، من می آیم! اما نفرین متامرا، همراه مرد سفیدپوست*

باقی خواهند ماند! من می‌میرم! همسرم! ملکه‌ی من! نامه نوکی من! (بر زمین می‌اُفتد و می‌میرد. پایان صحنه صدای طبل‌ها و ترومپت تا افتادن پرده ادامه دارد و پرده به آرامی پایین می‌آید.)

جنگلبانان نیرومند و شجاع نیز به اندازه‌ی سرخ پوستان آزادمنش بودند. «آتش غرور»، «تاتان خونخوار»، و چند نمایشنامه‌ی دیگر از جمله آثار آن دوره‌ی امریکا هستند. اما آخرین و بهترین آن‌ها، و از جهاتی مهمل‌ترین آن‌ها، نمایش «دیوی کراکت» با عنوان فرعی «اول مطمئن شو حق با توئه، بعد راه بیفت»، اثر فرانک مرداچ (۱۸۷۲) بود. این مرد جوان دل رحم و روده دراز، که راه‌های جنگل را خیلی خوب می‌شناسد، به دوست دوران کودکی‌اش الینور برمی‌خورد، که همراه با ویلین، کرامپتون، و نیل پسر برادر کرامپتون، نامزد الینور، در منطقه‌ای بدون سکنه سفر می‌کنند. به وضوح روشن است که الینور به اجبار با آن‌ها همراه شده و آن‌ها با او مانند اسیر رفتار می‌کنند؛ و دیوی با ربودن او با این عنوان که الینور همسر اوست، او را از ازدواج اجباری وحشتناکش نجات می‌دهد. اما پیش از آن باید الینور و نیل را که در میان بوران در کلبه‌ی خودش پناه داده است نجات دهد. نیل در حادثه‌ای در میان راه به سختی مجروح شده است:

الینور: *«این [صدای] چیه؟*

دیوی: *گرگ*

الینور: *گرگ ...!* (جیغ می‌کشد.)

دیوی: *نترس!*

الینور: *آخه ... مطمئنی خطری نداره؟*

دیوی: *پس من اینجا چه کاره م؟*

الینور: *ولی آخه اونا خیلی نزدیکن!*

دیوی: *دنبال رد پاتونو تو برف گرفته‌ن بوی خون رو هم شنیده‌ن.*

الینور: *خون!*

دیوی: *آروم باش دختر. این در از چوب بلوط ساخته شده. خودم ساخته‌مش، و شعله‌های آتیش ... حفاظش شکسته!*

الینور: *شکسته!* (گرگ‌ها دور تا دور کلبه زوزه می‌کشند.)

دیوی: *آره، نصفش کردم تا تو و دوستت رو گرم کنم. بلندش کن، این لعنتی‌ها دورتادور خونه رو گرفته‌ن.*

الینور: (به طرف نیل می‌رود) *نیل ... بلندشو کمک کن!* (گرگ‌ها خودشان را به در می‌زنند. زوزه‌ی گرگ‌ها)

دیوی: *بجنب، نمی‌تونم در و جلوشون نگه دارم.*

نیل: *دارم بهت می‌گم عمو، اگه دختره نه بگه، همه چی تموم شده‌س ...*

الینور: *خدای من ... داره هذیون می‌گه!*

دیوی: *چی؟*

الینور: *هیچ راه نجاتی برامون نمونده!*

دیوی: *چرا، مونده!*

الینور: *چه راهی؟*

دیوی: *بازوهای قوی یه روستایی* (دیوی بازوهایش را پشت در حفاظ می‌کند. گرگ‌ها به خانه حمله می‌کنند. سرهای گرگ‌ها زیر در ـ که روی‌شان افتاده ـ دیده می‌شود.)

یک نمونه

از لینکلن نقل می‌کنند که [هریت بیچراستو] زن کوچکی بود که [با نوشتن رمان «کلبه‌ی عمو تام»] این جنگ را آغاز کرد. هرچند این کتاب تقریباً فراموش شده است، اما به نظر می‌رسد که نمایشنامه‌ای که بر اساس آن (نه توسط خودش) نوشته شده برای همیشه زنده می‌ماند. این نمایشنامه‌ی سراسر بحث‌انگیز، به وضوح شکلی تبلیغی دارد، اما چهره‌ای که از شخصیت سیاه پوستان ترسیم کرده است تا ابد در ذهن نسل‌های تماشاگر نمایش باقی ماند. شخصیت اصلاح‌ناپذیر تا پسی، و مرد پیر، زیرک، بی‌سواد: عموتام، به صورت بخشی از میراث ملی امریکا درآمده است. این حقیقت دارد، اما تصویرهای غلط آن، الگویی را برای نمایش‌های سیاه پوستی بنیان گذاشت که سه ربع قرن از آن پیروی می‌شد.

تام: *کاری هست بتونم براتون انجام بدم خانوم سنت کلر؟*

سنت کلر: *نه، هیچ کاری نیست! اوه، تام، پسرم تمام دنیا به پوچی یه پوست تخم مرغه.*

تام: *بله خانوم، می‌دونم، اما اگه فقط می‌تونستین به اون بالا نگاه کنین، اون جایی که حضرت حوّا ...*

سنت کلر: *من به اون بالا نگاه می‌کنم تام، به اون بالا نگاه می‌کنم، اما هیچ چی نمی‌بینم. کاش می‌تونستم! به نظر می‌رسه این استعدادیه که به آدم‌های فقیر و صادقی مثل تو دادن، شما چیزهایی رو می‌بینین که ما نمی‌بینیم!*

تام: *من فکر می‌کنم شما هم می‌تونین، خانوم سنت کلر. اگه دعا کنین و از خدا بخواین! «خدایا در دلم نور ایمان بتاب!»*

سنت کلر: *نه تام، من می‌خوام که باور کنم، اما نمی‌تونم. من هیچ چی به جز تردید احساس نمی‌کنم. کی می‌دونه حقیقت چیه؟ از کجا معلوم که اون عشق و پیمان زیبا چیزی به جز یک احساس گذرا نبوده؟ دیگه حوّایی هم در کار نیست ... هیچ چی!*

تام: *آه، چرا خانوم سنت کلر، وجود داره، من می‌دونم!*

سنت کلر: *از کجا می‌دونی؟ مگر تو خدا رو دیدی؟*

تام: *خب خانوم، شما درد رو نمی‌تونین ببینین، می‌تونین؟ اما احساسش می‌کنین. من هم دقیقاً همین طوری خدا رو در درونم احساس می‌کنم.*

خانوم سنت کلر. وقتی منو فروختن و از زن و بچه هام جدا کردن، کارم دیگه تموم بود. با خودم گفتم دیگه هیچی باقی نمونده، هیچ چی، هیچ چی. بعد خدا جلوم وایستاد و گفت: «قوی باش تام، هیچ چیزی وجود نداره که بخوای ازش بترسی!» و اون کاری رو که برای من کرد، برای خانوم سنت کلر هم می کنه!

سنت کلر: *تام، فکر کنم تو منو خیلی دوست داری!*

تام: *آه، حاضرم جون مو براتون بدم. خانوم سنت کلر!*

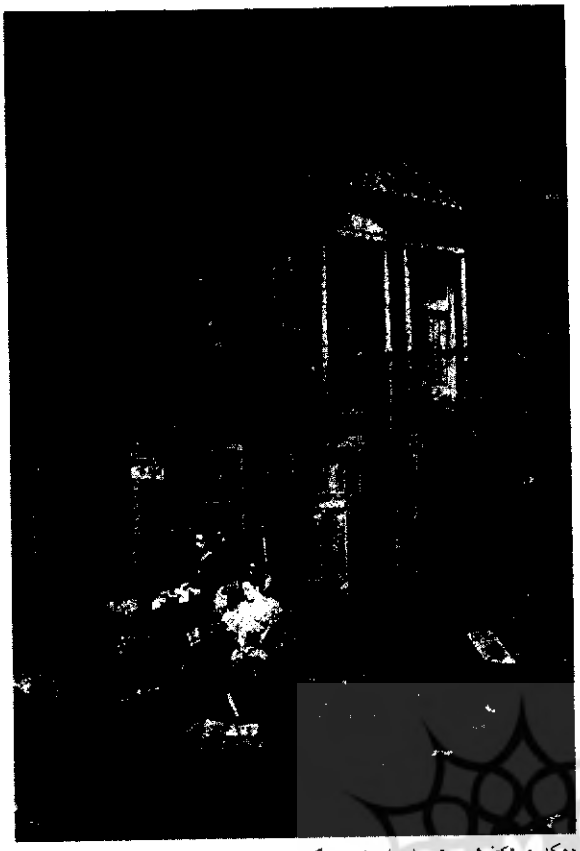
یک نمایش قومی اصیل

اوایل سده ی حاضر، به تصویر کشیدن دقیق شخصیت های قومی، دست مایه ی خوبی برای نمایش بود. هرچند این موضوع مربوط به زمانی بود که باورهای غیرواقعی که میان مرد جا افتاده بودند، هنوز رنگ نباخته بودند. تا سال ۱۹۱۸ در نمایش هایی که در نیویورک تولید و اجرا می شد، به ندرت از موضوع های منطقه ی جایی غیر از غرب استفاده می شد.

دو نمایشنامه نویس که قدرت زیاد برداشت صحنه ای صادقانه از الگوهای بومی امریکا را به اثبات رساندند، *یوجین اونیل*ـ نماشنامه نویس حرفه ای ـ و *فردیک کج*ـ استاد دانشگاه داکوتای شمالی ـ بودند. آن ها نقش عمده ای در اثبات این نکته داشتند که برخوردی واقع گرایانه با اقلیت نژادی و اجتماعی، و ابراز همدردی و درك آن ها، به خوبی موضوع های دیگر می تواند دست مایه ی نمایش بشود.

در ۱۹۱۰ کج گروه «نمایشگران داکوتا» را در دانشگاه داکوتای شمالی که در آن دانشجویان به نوشتن و ارایه ی نمایش هایی با موضوع های محلی تشویق می شدند، تشکیل داد. در ۱۹۱۸ در کارولینای شمالی استاد ادبیات نمایشی شد و به دنبال آن گروه «نمایشگران کارولینا»ـ یکی از تأثیر گذارترین گروه هایی که خود را وقف پیشبرد نمایش بومی کرده بود ـ را سازمان داد. در آغاز دانشجویانش نیروهای خود را بر فرهنگ ایالت خودشان متمرکز کرده بودند، اما به تدریج کار خود را با پرداختن به موضوع های مربوط به همه ی نژادها و همه ی مناطق جنوب گسترش دادند. با ترتیب دادن اجراهای دوره ای و منتشر کردن چند مجموعه، این گروه دانشگاهی، تماشاگران و نمایشنامه خوانان امریکایی را با میراث تراژدی، کمدی و ملودرام کشورشان آشنا کردند، و اقوام ساده ی مناطق دورافتاده را به آن ها معرفی کردند.

کارهای *اونیل* احساساتی تر بودند، چون او برای برادوی که قصدش جلب تماشاچی بیشتر بود، کار می کرد. «امپراتور جونز» (۱۹۳۰)، که از نظر شیوه ی نگارش اکسپرسیونیستی ست، اما از نظر احساس پذیرفته شده و معمول مخاطبان، نمایشی قومی به حساب نمی آید، با پایه گذاری اعتباری حرفه ای برای موضوع های نژادی در نمایش، سهم به سزایی در موفقیت های بیشتر موضوع های قومی داشت. به



دهکده ی «کتفیش رو» در اجرایی از «پورگی و بس»

اجرایی از «کلبه ی عمو تام» ـ ۱۹۳۳

اجرایی از «کلبه ی عمو تام» ـ ۱۹۹۱

علاوه اونیل استعدادهای سیاه پوستان را در به دست آوردن مهارت های نمایش و توانایی شان را در اجرا به اثبات رساند. او برای اولین بار در تاریخ نمایش نیویورك برای نقشی که در تمام طول نمایش روی صحنه بازی داشت از یک بازیگر سیاه پوست استفاده کرد. در ۱۹۲۴، «همه فرزندان خدا بال دارند» با موضوع ازدواج یک سفیدپوست با یک سیاه پوست، باری دیگر توانایی زیاد به نمایش درآمدن این نوع نمایش ها را به اثبات رساند.

پل گرین یکی از اعضای گروه «نمایشگران کارولینا» سال ۱۹۲۶ به خاطر نمایش «در آغوش آبراهام» اش جایزه ی پولیتزر را برد. داستان دردناك و عمیق آن (که ستمی را که به سیاه پوستان می رفت و زندگی پر از خشونت آن ها را نشان می داد) درباره ی سیاه پوستی دورگه، و پدر و برادر ناتنی سفیدپوستش بود، و از زندگی مردم جنگل ها کارولینا وفادارانه اقتباس شده بود. «طلوع» اثر *لولا ولمر* (۱۹۲۳) داستان تکان دهنده ای ست درباره ی بیوه ی سفیدپوستی که نمی تواند درك کند چرا پسرش باید در جنگی شرکت کند که با هیچ کدام شان هیچ ارتباطی ندارد. برنده ی دیگر جایزه ی پولتیزر در آن سال ها «اصرار برای بهشت» اثر هاچرهیوجز بود. این نمایشنامه به ریاکاری تبلیغات خرافی مسیحیت رسمی می پرداخت. «رویش سبز یاس ها» (۱۹۳۱) اثر *لین ریگز* یکی دیگر از نمایش های موفق آن دوره بود. در این نمایش تلفیق فضای قومی، آواز، و باله، جاذبه ی فراوان دست مایه های قومی را به اثبات رساند.

نمایش «چراگاه های سبز» (۱۹۳۰) اثر *مارك کانلی*، که برنده ی جایزهٔ پولتیزر شد، با آثار مرسومی که از نمایش های قومی برگرفته می شدند، کاملاً تفاوت داشت. تصویر زیبایی که از باورهای مذهبی سیاه پوستان جنوب ارایه داده بود، آن را به نمایش قومی خالص نزدیک ساخته بود. نمایش، هم از نظر موضوع، و هم به خاطر آرامش افسون کننده اش، کاملاً وفادار به حساب می آید، و نمونه ی راهنمای خوبی ست برای دست یابی به موفقیتی که با پرداختن به مجموعه ی وسیع دستمایه های قومی، امکان پذیر است. در اجرای ریچارد ب. هریسون از نمایشنامه ی «خدا»، که در آن خدا با چهره ای صمیمی در جامه ی واعظان مهربان سیاه پوست متجلی می شد یکی از به یادماندنی ترین نقش های آن دوران بود. این بخش از این نمایشنامه را به طور نمونه با متن گفت و گوی سیاه پوستان در «کلبه ی عمو تُم» و در «پورگی» مقایسه کنید. خداوند، آدم- مردی قوی که مانند کارگرهای سیاه پوست مزرعه لباس پوشیده است- را آفریده، وبرای دیدار او روی زمین می آید:

خدا: صبح به خیر، پسر.
آدم: *(با کمی ترس آمیخته به احترام)* صبح به خیر، خدا.
خدا: اسمت چیه، پسر؟
آدم: آدام.
خدا: آدام چی؟
آدام (بعد از لحظه ای آشفتگی، صادقانه) آدام خالی، خدا.
خدا: خب آدام، اوضاع و احوال چطوره؟ خوب پیش می ره؟
آدم: خدا خودت می دونی که این برای سن یه زندگی تازه س.
خدا: زود راه و چاه شو پیدا می کنی، می دونی تو برای من یه نوع تازه ای.
خدا حوّا را می آفریند و بعد با هردوشان صحبت می کند.
خدا: حالا بهتون می گم می خوام چه کار کنم. می خوام مسئولیت اینجا رو بدم به شما. مسئولیت نگهداری همه ی این باغ رو. حوّا از این مرد مراقبت کن. آدام از این زن مراقبت کن. شما مال همدیگه این. ازتون نمی خوام به خودتون سخت بگیرین. می خوام آزمایش تون کنم، اما بهتون نمی گم از پسش برمیاین یا نه. شما فقط از خودتون پذیرایی کنین. از نهرهای کوچیک آب بخورین. از انگور و آلبالو نوشیدنی، و از غذایی که براتون از درخت ها آویزون شده. (مکث می کند و وحشت زده به چیزی دردناك فکر می کند) فقط یه درخت می مونه (مکث می کند، بعد بدون این که به آن ها نگاه کند) می دونین منظورم چیه فرزندان من؟

آدم و حوّا: بله خدا. (به آرامی به چپ به سمت شاخه های درختی که بیرون صحنه قرار دارد سربرمی گردانند. بعد دوباره به خدا نگاه می کنند.)

آدم: متشکرم خدا.
حوّا: متشکرم خدا.
خدا: خب دیگه باید برم. یه عالم کار دارم که باید انجام بدم تا بتونین نفس بعدیتونو بکشین. از خودتون پذیرایی کنین.

پورگی

«پورگی» تقریباً در لحظه لحظه اش بهترین نمایشنامه ی قومی در دوران احیای توجه و علاقه به این نوع نمایش ها، در دهه ی ۱۹۲۰، به حساب می آید. *دُرتی ودوبس هیوارد* در برداشت شان کاملاً صادق، و به روحیه ی مردم جامعه ای که در آن تصویر کرده اند وفادار بوده اند. چشم انداز اخلاقی و پاسخ های احساسی شخصیت ها از جامعه ای درهم تنیده که از قوانین خاص خودش پیروی می کند، برگرفته شده است. برای تماشاگر برای این که فکر کند ساکنان «کتفیش رو» می توانستند طور دیگری باشند جایی باقی نمانده.

گواهی که بلافاصله سندیت این نمایش را به اثبات می رساند، لهجه ی گفت و گوهاست. لهجه ای که نه لهجه ی معمول «کلبه ی عموتم» است نه الگوی آشنای گفت و گوها در «چراگاه های سبز». «پورگی» تلاش می کند لهجه ی سنگین و تقریباً غیرقابل فهم سیاه پوستان چاستون را عیناً تقلید کند. بعد از این که جیک، مینگو، و اسپرتینگ لایف در آغاز بازی قمار با آن ها حرف می زنند، این تفاوت به خوبی دیده می شود. اولین جمله ای که جیک به زبان می آورد: «مَـآیی شآ خُشـّ نئی یا» (من

از این شانس خوشم نمی آد» با آنچه که عموتم، اگر جای او بود، می گفت کاملاً فرق می کند. هر لحظه به نظر می رسد لهجه ی مرسوم صحنه ها استفاده می شود، جمله ی بعدی تماشاگر را مطمئن می سازد که اشتباه کرده است. این که از هنرپیشه ای بخواهیم در این نقش بازی کند و این جمله ها را بیان کند خیلی جدی تر و مشکل تر از استفاده از هنرپیشه ای برای نقش «عموتُم» یا «خدا»ست.

درست بعد از کنار رفتن پرده، شلوغی و تجمع آدم ها ـ همان طور که انتظار می رود ـ بر فضای «کتفیش رو» حاکم می شود. تماشاگران خیلی زود از خشونت آن ـ که مدام اوج می گیرد ـ می فهمند که این نمایش برداشتی احساس گرایانه نیست، و همچنین از نوع لاابالی گری های بچه گانه و ساده دلانه ی مرسوم در نمایش های کمدی سیاه پوستان نیز که در آن مردم را با حرکات خود سرگرم می کنند نیست. این زنان و مردان در نهایت جدیت دارند زندگی شان را می کنند، و قرار است به عنوان انسان هایی واقعی پذیرفته و باور شوند. احتمالاً مهم ترین عامل تأثیر گذار در طول نمایش این است که *دُرُتی* و *دُوبُس هیوارد* جدایی این جهان و جهان متمدن خارج از آن را با موفقیت در طرح شان جا انداخته و نشان داده اند: مرد سفیدپوست متجاوز است ـ همان طور که انتظارش را داریم ـ علاوه بر آن نظامی را به آن ها ارایه می کند که هیچ ارتباطی با (و کوچک ترین معنایی در زندگی) «کتفیش رو» ندارد. مهم نیست جرمی که در این منطقه اتفاق افتاده چقدر جنایت باراست، پلیس سفیدپوست به هر حال دشمن به حساب می آید. حتی وقتی هم سِرِنا ـ زن بیوه ـ درباره ی قاتل فراری شوهرش اطلاعاتی می دهد، کارآگاه تنها می تواند پیرمردی نالان و نیمه ابله را گروگان بگیرد، که البته بی فایده هم هست، ماریا زیرکانه متوجه موضوع می شود: «به نظر می رسد تو این دنیا همه ی سیاه پوستا کور شده ن». مسئول کفن و دفن، هرچند که از دستفروش ناراضی ست، اما حاضر نمی شود یکی از جسدها را به دانشجوی پزشکی سفیدپوست تحویل بدهد و درازای آن هرچقدر که بخواهد بگیرد. وقتی عدالت اجرا می شود و کراون می میرد، همه ی دهان ها بسته می شود، و سکوت رسوخ ناپذیر می شود. باز مرد سفیدپوست در تلاشش برای شکستن این سدّ دفاعی به بن بست می خورد. و بالاخره این نبرد با عقب نشینی به پایان می رسد. دشمن متوجه می شود که جار و جنجال هایش، و حتی برتری نژادی قانونی اش، راه به جایی نمی برد. بدون رهبر، و بدون سازماندهی، حتی وقتی دشمن موفق می شود از دروازه های بیرونی رخنه کند، سنگرهای درونی همچنان محکم و پابرجا نگه داشته می شود.

اما وقتی عضوی از همان جامعه موقعیت استفاده از اظهار بی خبری مردم خودش را پیدا می کند، وضع به کلی فرق می کند. فرانزی یر وکیلی که خوب و بد برایش اهمیتی ندارد، می داند که مردم خودش هیچ وقت او را پشت میله های زندان نمی اندازند. پیش از هر چیز، او می داند که آن ها تفسیر و برداشت سفیدپوستان را از قانون نمی شناسند، و همچنین روحیه و اخلاق آن ها را. پرداختن یکی دو دلار برای گرفتن برگه ی بی ارزش طلاقنامه برای شان معنای بیشتری دارد، تا زندگی کردن تحت قانونی بیگانه. بحث بی نتیجه است، و آرکدیل، مرد بیگانه، می داند که با منطق راه به جایی نمی برد. پس، از راهی دیگر وارد می شود. و در نهایت پورگی و بِس پیشنهادش را می پذیرند: «حفظ آبرو به هر قیمتی» می ارزد.

سنت قومی سیاه پوستان اعماق جنوب، در جزء جزء نمایش «پورگی» به خوبی و کاملاً وفادارانه منعکس شده است. درآن آشنایی و درکی صمیمی، و همچنین احترام (نسبت به این قوم) احساس می شوند. ویژگی های نژادی هیچ گاه بی جا و بیش از حدی که باید مطرح نمی شود. خنده یا دلسوزی تماشاگران بر اثر رویارویی با تقابل جامعه ی سیاه پوستان با جهان «بهتر» سفیدپوستان نیست، بلکه تنها می تواند عکس العملی در برابر وضعیت خود این گروه خاص باشد. آوازخواندن ها، فریادزدن ها، و به دنبال آن آزاد کردن احساس ها... اشتیاق و شدت احساس ابتدایی در این صحنه بسیار زیباست. و شادی وجدی که با ظاهرشدن رنگ های زنده ی قومی در پایان پرده های اول فضا را پر می کند، صحنه ای عمیقاً تکان دهنده به وجود می آورد. پایان دادن به هذیان گویی بس با احضار روح «ساحر» کاملاً جدی ست. صحنه ای که در آن ترس و وحشتی که هر لحظه اوج می گیرد و مهارناپذیر می شود، به جنونی تقریباً همگانی می انجامد، تماشاگران را به نهایت تحت فشار قرار می دهد. و در عین حال نقطه ی اوج احساسی نمایش از همان صداقتی برخوردار است که در همه ی لحظه های پیشین آن احساس می شود.

دُرُتی و *دُوبُس هیوارد* اهمیت شخصیت ها و طرح داستان را فراموش نکرده اند. با پرهیز از قالب معمول و همیشگی که از آن انتظار می رفت، آن ها شخصیت های تک بُعدی داستان های ملودراماتیک را از کارشان حذف کردند. آن ها به پورگی، بس، کراون، اسپرتینگ لایف، و به هر کسی که به صحنه وارد و از آن خارج می شود زندگی واقعی و کامل بخشیده اند. پورگی، که فلج است، ظرفیت زیادی برای دوست داشتن دارد، و اشتیاقی طبیعی بر این که مردی کامل باشد. وقتی موفق می شود کراون را بکشد، بر سر بس فریاد می زند: «حالا دیگه تو یه مرد داری!» بس ـ شخصیت ضعیف و درهم شکسته ای ست که نمی تواند از خودش مراقبت کند، و ناامیدانه به یاری عاشقانه ای نیاز دارد که پورگی حاضر است جانش را بدهد تا آن را به پایش بریزد، بس زن شرور و بی رحمی ست، حتی با معیارهای «کتفیش رو» اما ترحم تماشاگران را برمی انگیزد و امیدی در دل شان به این که در نبردش پیروز شود. او پیروزمندانه مبارزه می کند، تا این که با شرارتی که به خوبی در شخصیت اسپرتینگ لایف طرح ریزی شده روبه رو می شود.

هرچند هرکدام از اتفاق های مهمی که در این زندگی های رقت انگیز می افتد، ملودرامی تقریباً ادامه دار به وجود می آورد،

اما این احساس در تمام طول نمایش تماشاگران را رها نمی کند که خشونت چیزی ست که این مردم آموخته اند انتظارش را داشته باشند، و تحملش کنند. هرآنچه که در طرح داستان اتفاقی می افتد منطقی و متحمل است. با دستیابی آسان سیاه پوستان به الکل و مواد مخدر، و با نیازی که به خلاص شدن از کار پرزحمت و کشنده ای که طبقه ی اجتماعی شان به آن ها تحمیل کرده است، دارند، هرلحظه جرقه ی کوچی می تواند انفجاری ویرانگر به بار بیاورد. در جزء به جزء این نمایش جست و جوی بی امان راه هایی که در آن ها احساس ها و درونیات شخصیت ها داستان را پیش ببرند، به نتیجه ای درخشان رسیده است. به همین خاطر طرح داستان و شخصیت ها کاملاً پذیرفتنی و متقاعدکننده اند. به علاوه خشونت نمایش هیچ ارتباطی به وضعیت سیاه پوستان در مقابل طرز برخورد سفیدپوستان ندارد. نمایش هیچ وقت به حد یک سند اجتماعی تنزل نمی کند؛ هیچ جا موعظه نمی کند و در ستایش چیزی اغراق نمی کند. این نمایش در واقع از مجموعه ی زندگی های مردمی پرشور و زنده تشکیل شده است که در هیچ شکل و قالب دیگری نمی توانیم به آن بربخوریم.

«پورگی» نمایشی نسبتاً موفق بود؛ هم منتقدان و هم مردم از آن استقبال کردند، و از نمایش های مهم جشنواره ی نمایش زمستانی ۲۸-۱۹۲۷ به حساب می آمد. این که بازیگرهایی با پوست هایی به رنگ های بسیار متفاوت در این نمایش بازی می کردند (که نشانه ی ظرفیت سیاه پوستان در آن زمان بود)، از این نمایش، اثری قابل طرح و به یادماندنی ساخت. هرچند امروز هم نمایش و هم رمان اصلی آن، که نمایشنامه بر اساس آن نوشته شد، در درخشش نسخه های اپرایی فوق العاده موفق آن به نام «پورگی و بس» تقریباً فراموش شده است.

جرج گرشوین، نویسنده ی جوان کمدی های پرطرفدار موسیقایی (موزیکال) و موسیقی های جاز سمفونیک در طول دهه ی ۱۹۳۰، از همان اولین اجرای این نمایش، به امکانات نوشتن موسیقی روی آن علاقه نشان داد. تقریباً دو سال تلاش کرد تا بتواند اصالت قومی ای را که در نمایش غیراپرایی آن دیده می شد، به نسخه ی اپرایی منتقل کند. گرشوین به کمک برادرش *ایرا*، که اغلب در نوشتن اشعار تغزلی آوازهای موسیقی هایش با او همکاری می کرد، و همکاری آقای *هیوارد* به عنوان نویسنده ی اشعار اپرا، موفق شد اثری خلق کند که از آن زمان نزدیک ترین نمونه ی اقتباسی اپرای اصیل قومی امریکا به حساب می آید.

هرچند نام اثر در نسخه ی اپرایی آن مختصر تغییری کرده است، اما داستان آن همان داستان اصلی ست، به علاوه که موسیقی به آن فضایی کاملاً تازه بخشیده است، فضایی جدید، اصیل، که در عین حال بر اساس موسیقی اصیل سیاه پوستان و ضرباهنگ آن بنا شده است. به گفته ی یک منتقد، گرشوین برای تضمین موقعیت برترش به عنوان آهنگساز، پس از این اثر نیازی ندارد موسیقی دیگری بسازد. اپرای «پورگی و بس» نه فقط در امریکا، بلکه در اجراهای دوره ای اش در اروپا نیز با استقبال فراوانی رو به رو شد، تا آنجا که از طرف رییس جمهور امریکا ـ *آیزنهاور* ـ ستایشی ویژه دریافت کرد.

پانویس

۱. به آهنگسازان، نوازندگان، یا ناشران موسیقی پرطرفدار امریکا، و شیوه ی زندگی آنها Tin Pan Alley می گویند.

۲. The grear prains دشت وسیعی است در کانادا و ایالات متحده، از کوه های راکی، تا دره ی رود می سی پی.

دوبس *هیوارد* در سال ۱۸۸۵ در چالستون (در کارولینای جنوبی) به دنیا آمد. در جوانی در کارخانه ی ریسندگی شهرستان کار می کرد و آنجا با مردمی که بعدها در «کتفیش رو» تصویرشان کرده بود، ارتباط مستقیم داشت، بعد از آن در یک شرکت بیمه مشغول به کار شد که خیلی هم موفق بود. و بعد در آغاز ۱۹۲۰ وارد کارهای ادبی شد «انجمن شاعران» چالستون را تأسیس کرد و چند شعر منتشر کرد. «ترانه های کارولینا» در ۱۹۲۲، افق ها [ی فکری] و افق ها [ی زمینی] در ۱۹۲۴، «جابسو براون» در ۱۹۳۱. رمان «پورگی» در سال ۱۹۲۵ نوشته شد، اما به خاطر نمایش ها و اپراهای مشهور و موفق تر آن زمان تقریباً گمنام ماند. دوبس پیش از مرگش در ۱۹۴۰، رمان «پیتر اشلی» (۱۹۳۲)، «ویرجین پرستاره» (۱۹۳۹) درباره ی ساکنان «ویرجین آیلند» و قرارداد [در آن زمان] جدید *روزولت*، و رمان قومی «دختران ماهیا» (۱۹۲۹) را نوشت. این آخرین رمان سال ۱۹۳۹ توسط خانم *هیوارد* و با بازیگری *اتل واتزر* در قالبی کاملاً چشمگیر به نمایش درآمد.

دُرتی هارتزل کولنز در ۱۸۹۰ در ورسستر (اُهایو) به دنیا آمد. در دانشکده ی راد کلیف، دانشگاه هاروارد و بعد کلمبیا در رشته ی نمایشنامه نویسی به تحصیل پرداخت. در دانشگاه هاروارد تحت آموزش جرج پی پرس بیکر در کارگاه ۴۷ او شروع به کار کرد. در ۱۹۲۳ با دوبس *هیوارد* ازدواج کرد. اولین نمایشنامه اش «نانسی آن» در ۱۹۲۴ برنده ی جایزه ی نمایشنامه نویسی شد. با همسرش در نوشتن نمایشنامه ی «پورگی» (بر اساس رمان «پورگی» که گروه نمایش گیلد آن را در ۱۹۲۷ به اجرا درآورد، همکاری کرد. بعد از مرگ همسرش گروه گیلد یکی دیگر از نمایشنامه هایش ـ «متهم را آزاد کنید» ـ را، که درباره ی شورش یک برده بود، در سال ۱۹۴۸ به روی صحنه برد.