

دغدغه‌های تئاتر سیاسی آمریکا در دهه‌ی پنجاه قرن بیست

درام، در هیاتی کلی، در دوره‌ی آغازین شکل‌گیری فرهنگ غرب در آمریکا بخت چندانی برای شکوفایی نداشت. برای این واقعیت، دلایل روان‌شناختی و جامعه‌شناختی وجود داشت. از یک سو، بزرگترین درام انسانی در پهنه‌ی سرزمین بکر، که آمریکایش نامیدند، داشت رخ می‌داد. در واقع، این سرزمین، به خودی خود، «تئاتر»ی شده بود برای کشمکش نیروهای استعماری نخست با خودشان و سپس با بومیان آمریکا. به سخنی دیگر، آمریکائیان مشغول درام خودآفرینی بودند و، به همین دلیل، زندگینامه، سفرنامه، یادداشتهای روزانه و رمان از نمایشنامه نویسنده و خواننده‌ی بیشتری داشت (نکته اینکه در جنوب آمریکا که برده‌داری رواج داشت، به تئاتر خوشبینانه می‌نگریستند و این، تا اندازه‌ای، بدان دلیل بود که ساکنان جنوب - بویژه بردگان - در آن جغرافی امکان جولان دادن «خود» را نداشتند؛ پس دوست داشتند این خودآفرینی را در صحنه‌ی تئاتر تجربه کنند.)

از سوی دیگر، «پاکدینان»، یعنی همان پروتستان‌های تندرو اروپا، که در نیوانگلند جا خوش کرده بودند، اینک به پروراندن گونه‌ی زبده و پیچیده‌تر دیدگاه‌های فرهنگی/اجتماعی دیرینه‌ی اروپایی خود پرداختند. اینان، همانند گذشته، هنر و ادبیات را مایه‌ی فساد و تئاتر را جایگاه رشد دورویی می‌دانستند و آنرا «لانه‌ی شیاطین»¹ می‌خواندند.² بخش بزرگی از قدرت هم در دست همین «پاکدینان» نیوانگلندی بود. پس درام در آمریکا باید در پيله می‌ماند و، در چنین شرایطی، درام سیاسی کارش از این هم مشکل‌تر بود. به قول کاسپار نانز، «در آمریکا از دوران استعماری به این سو، تک و توک،

¹ برای مطالعه بیشتر در این زمینه، ر.ک.:

Jürgen C. Wolter, *The Dawning of American Drama: American Dramatic Criticism, 1746-1915*, (Westport CT: Greenwood Press, 1993), 1-18

² اینان حتی به رمان هم روی خوشی نشان نمی‌دادند چرا که با خیال‌پروری سروکار داشت. شاید شیوه رمان نویسی ناتانیل هائورن که با مقدمه‌های بلند در زمینه مستند بودن مطالب آغاز می‌شود، سوای ترفندهای هنری، خود شگردی باشد برای فرار از این اتهام «پاکدینان» که رمان را مایه حواس‌پرتی مردم می‌دانستند.

اما شخصاً باور دارم که خود این «پاکدینان» در آمریکا چنان درگیر کردارهای دراماتیک خودشان بودند که واژه‌ی هیپوکریت - نه به معنای ریا بلکه به معنای بازیگر و بازیگری - در مورد آنان صادق است. شاید باز هم ناتانیل هائورن در داستان‌های کوتاهش - از جمله، «نقاب سیاه کشیش» - برای بازیگری این نیوانگلندی‌ها منبع سرشاری باشد.

نمایشنامه یافت می‌شد، اما تا آخرین دهه‌ی قرن نوزدهم درام سیاسی زیادی به برادوی نمی‌رسید. بازهم باید چهل سالی سپری می‌شد تا این گونه‌ی ادبی به شمار چشمگیری تولید شود.³

این چهل سال هم که سپری شد، تازه درام، زیر سایه‌ی فرویدیسم و ناتورالیسم، بیش از هرچیزی به درام روان‌شناختی پرداخت و تا اواخر دهه‌ی بیست، گونه‌ی نمایش روان‌شناختی بر برادوی سایه افکنده بود - نمایشنامه‌هایی با موضوعات از پیش ساخته در چارچوب خواب و رویا، عقده‌ی ادیپ و الکترا در روابط خانوادگی و غیره، دستاویزهایی که هر نویسنده‌ی خامی می‌توانست هرگونه سستی در پیرنگ و یا ناتوانی‌اش در تراش دادن چهره‌ها را به سادگی، با منطق فرو رفتن در بحر ناخودآگاه فردی یا جمعی چهره‌ها، بپوشاند (گفتنی است که آمریکا به اقتضای شرایط اقتصادی، فردگرایی مبتنی بر سوداگری، امکانات جغرافیایی برای ارضاء تمایلات ادیپی - منظورم پدر/سالاری اروپاست که باید آن را از اریکه‌ی قدرت به زیر می‌کشید - در آثار داستانی و نمایشی‌اش بیشتر با دیدگاه‌های فروید دمخور بود تا با یونگ و ناخودآگاه جمعی او که برای عرفان و مذهب نیز اهمیت قائل بود). از دهه‌ی بیست قرن بیستم به این سو، رفته رفته درام روان‌کاوی جای درام روان‌شناختی را گرفت و اونیل در این کار سرآمد درام نویسان آن دوره شد.⁴

با این حال، پس از جنگ جهانی اول و با روآمدن روسیه‌ی سرخ، فرهنگ سیاسی و ادبیات آمریکا دستخوش دگرگونی شگرفی شد. از سال 1919 که «حزب کمونیست ایالات متحده‌ی آمریکا» تاسیس شد، رهبران آن بومیان و جامعه‌ی سیاهپوستان و مهاجران را بستر مناسبی برای سازمان دادن نسلی نو دیدند که بتواند انقلاب سوسیالیستی راستینی در آمریکا بوجود آورد.⁵ در همین زمان،

³- Caspar H. Nannes. *Politics in the American Drama* (Washington: Catholic University of America Press, 1960), ix.

⁴- W. David Sievers, *Freud On Broadway: A History of Psychoanalysis and the American Drama* (New York: Hermitage, 1955), 62-64.

⁵ مورخان و پژوهشگرانی این حزب را دست نشانده‌ی شوروی می‌دانند، اما گروه دیگری، این حزب را برخاسته از سنت «چپ» در خود آمریکا می‌دانند. برای مطالعه بیشتر در این زمینه، ر.ک.:

Paul C. Mishler, *Raising Reds: The Young Pioneers, Radical Camps, and Communist Political Culture in the United States* (New York: Columbia University Press, 1999).

آمریکا با خودباوری بیشتری به رهبری جهان می‌اندیشید، هرچند در پس این خودباوری دلهره‌ی کمونیسم نوپای شوروی نیز موج می‌زد. پس، برای چیرگی بر این دلهره، آمریکا باید در دو جبهه‌ی بین‌المللی و داخلی می‌جنگید. در جبهه‌ی داخلی، دهه‌ی سی و رکود اقتصادی آمریکا به «چپ» فرصتی داده بود تا صدایش را به گوش مردم برساند و درام سیاسی ابزار کار آنان به شمار می‌رفت.

اما آمریکا و اروپای غربی در دهه‌ی 30 به رویارویی با شوروی اولویت بیشتری می‌دادند تا به مبارزه با «چپ» غرب و، در این زمینه، افروختن جنگ جهانی دوم، بهترین ابزار رویارویی با شوروی بود. بخشی از انگیزه‌های جنگ جهانی دوم برای غرب داشتن دلیل موجه برای حضور فعال در دنیا با هدف سلطه‌ی اقتصادی بر جهان بود. در واقع، نولیبرالیسم و جهانی شدن امروزی ریشه در کنش و واکنش‌های اواخر دهه‌ی سی و چهل قرن بیستم دارد. چرچیل و روزولت هر دو معتقد بودند که برای زدن سر مار باید آن را از لانه اش بیرون می‌کشیدند. این شد که گذاشتند هیتلر بر دروازه‌های مسکو بکوبد تا دشمن سرخ از در دوستی درآید. مار چنبره زده خطرناک بود؛ شوروی باید از لانه بیرون می‌آمد و رشته‌ای به نام بلوک شرق ساخته می‌شد تا، رفته رفته، فرسوده شود. بعد نوبت به «چپ» در داخل می‌رسید.

جنگ جهانی دوم که به پایان رسید، «جنگ سرد» از یک سو، و رشد «چپ» در داخل، از سوی دیگر، برگردده‌ی آمریکا فشار می‌آورد. گروهی در آمریکا معتقد بودند که سر مار - «چپ» فعال - اینک در خود آمریکاست: جبهه‌ی داخلی در راستای اهداف، و گاهی خطرناکتر از، جبهه‌ی بین‌المللی است. در جبهه‌ی داخلی،

این گرایش «چپ» برخاسته از جامعه و فرهنگ آمریکا، بیش از هر چیز به دست مهاجرانی کلید خورد که از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به آمریکا مهاجرت کردند و چون جز کار شاق و رنج فراوان بهره‌ای از این «سرزمین موعود» نبردند، به اندیشه‌های آنارشستی و سوسیالیستی اروپای قرن نوزدهم روی آوردند، اندیشه‌هایی که بیش از گرایش به مارکس به اندیشه‌های میخائیل باکونین (1814-1876) گرایش داشتند، هرچند روسیه‌ی سرخ هم برایشان دلیلی بود برای اثبات دیدگاه‌های نویشان.

اما اگر صرفاً این دیدگاه را بپذیریم، مکتب Transcendentalism (تعالی‌گری) آمریکا را خیلی دست کم گرفته‌ایم. این مکتب جوهره‌ی ضدیت با «سر» - یعنی اندیشه‌های اروپایی حاکم در آمریکا - را در خود داشت. رالف والدو امرسن (1803-1882) از رهبران اصلی این مکتب بود که نو شدن را در «طبیعی بودن» و گریز از تقلید از اروپا می‌دانست. هنری دیوید تورو (1817-1862) نمونه‌ی برجسته‌ی این مکتب است که در مقاله‌ی «نافرمانی مدنی» (1849)، بنای آنارشسیسم و سوسیالیسمی را گذاشت که در برابر آز و خودخواهی سرمایه‌داری تازه‌پای آمریکا قد علم کرد و باگام‌های عملی در این زمینه، راه را برای دگراندیشی و انتقاد از دستگاه و ساختار قدرت در آمریکا گشود، کسی که بعدها در میان رنگین پوست‌ها و رهبرانشان، از جمله مارتین لوتر کینگ، تأثیر بسیار داشت. تورو برای دو نمایشنامه نویسنده آمریکایی دستمایه‌ی کار هم بوده است: جروم لارنس، رابرت ا. لی، آنشب که تورو زندان بود، ترجمه بهزاد قادری-یدالله آقاعباسی، چاپ دوم، تهران: نغمه‌ی زندگی، 1388.

آمریکا خود را با نیروی چپ سازمان یافته‌ای روبرو می‌دید. آمار هم این نگرانی را تایید می‌کرد: شمار اعضاء فعال حزب کمونیست آمریکا در سال 1940-41 به بیش از 75000 رسیده بود.⁶ این افراد در طیف گسترده‌ای از دستگاه‌های سیاسی، نظامی، هنری، اقتصادی، و آموزشی مشغول کار بودند. یکم‌های از سال 1950 گذشته بود که جوزف مک‌کارتی، سناتور محافظه کار آمریکا از ایالت ویسکانسین، در یک سخنرانی به شنوندگانش گفت نام 205 نفر را دارد که در وزارت امور خارجه آمریکا کار می‌کنند و این فهرست به اطلاع وزیر هم رسیده که آنها را پاکسازی کند، اما اینان همچنان مشغول کارند و سیاست خارجی ما را سامان می‌دهند.⁷

در واقع، «مک‌کارتی‌گری» را باید موج سوم «چپ ترسی» در آمریکا دانست: اولی از 1917 تا 1920 بود که نامش را «وحشت سرخ» گذاشتند، زیرا کمونیست‌ها در شوروی به قدرت رسیده بودند، دومی در دهه‌ی چهل قرن بیست بود که عاقبت به بخشنامه اجرایی ترومن، رئیس‌جمهور وقت آمریکا، منجر شد که خواستار اجرای برنامه‌ی امنیتی و وفاداری افراد در درون دستگاه‌های دولتی بود. پس، مک‌کارتی‌گری موج سوم و نقطه‌ی اوج این ترس از «چپ» در آمریکا بود. حق هم داشتند، زیرا چین هم در سال 1949 با مائوئیسم وارد کارزار جهانی شده بود و آمریکا ناچار بود در برابر چپ «سرخ» و «زرد» بین‌المللی به تجدید سازمان نیروهای داخلی اش پردازد. در نطق مک‌کارتی هم این نکته به روشنی آمده است: «وقتی یک مردم سالاری ویران می‌شود، به دست دشمنان خارجی نیست، دشمنان داخلی مسبب آنند.»⁸

این بیم و نگرانی در میان روشنفکران «راست» و «چپ» موج می‌زد؛ پس درام سیاسی هم وارد این کارزار شد. آرتور گُستلر، نویسنده‌ی مجار تبار بریتانیایی، رمان *ظلمت در نیمروز*⁹ (به

⁶ برای مطالعه بیشتر در این زمینه، ر.ک.:

Robert E. Weir (ed.), *Class in America: An Encyclopedia*. 3 Vols. (London: Greenwood Press, 2007).

⁷ برای مطالعه‌ی متن کامل سخنرانی مک‌کارتی، ر.ک.:

<http://historymatters.gmu.edu/d/6456/>

⁸ همان.

⁹ آرتور گُستلر، *ظلمت در نیمروز*، ترجمه‌ی اسدالله امرایی، تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.

زبان آلمانی، کسوف) را در سال 1940 نوشت. او سرگذشت مرد میانسالی به نام روباشوف، از انقلابیون نخستین روسیه، را روایت می‌کند که در سال 1938 اسیر پاکسازی و اعترافات نمایشی دوران تاریک استالین شده و عاقبت اعدام می‌شود. این رمان در سال 1941 در آمریکا نیز چاپ شد. حالا، در سیزدهم ژانویه 1951، سیدنی کینگزلی (1906-1995)، نمایشنامه نویس و کارگردان آمریکایی، اقتباسی از این رمان را در آمریکا بر صحنه برد.¹⁰

دو منتقد تئاتر از دو روزنامه‌ی محافظه‌کار آمریکا، جان مک‌لین و رابرت کولمن، پس از تماشای این اقتباس، واکنش‌های جالبی نشان دادند. اولی در ستون خودش در روزنامه *ژورنال-امریکن* نوشت، «آدم از تئاتر که بیرون می‌آید خدا را شکر می‌کند که اینجا از این خبرها نیست و با خودش دوباره پیمان می‌بندد که در حفظ وضع موجود بکوشد»¹¹؛ دومی، گامی فراتر رفت و نوشت، «کمونیست‌ها با جنگ جهانی اول شوروی را قبضه کردند و می‌خواهند با جنگ جهانی بعدی دنیا را بگیرند. یادتان باشد که [رخداد نمایش] مال پیش از جنگ جهانی دوم است. عجب درست پیش بینی کرده بوده!»¹² آیا باید چنین اجراهایی را صرفاً ابزار «جنگ نرم» آمریکا در دوران جنگ سرد در برابر بلوک شرق به شمار آورد؟ دو منتقد آمریکایی که در بالا از آنان نقل شد، چنان سخن می‌گویند که انگار در دهه پنجاه در خود آمریکا هیچ خبری نبوده است.

اقتباس نمایشی از رمان *ظلمت در نیمروز* و بر صحنه بردن آن در کمتر از یکسال پس از نطق مکارتی تنها نمونه‌ایست برای اثبات این واقعیت که تئاتر و ادبیات نمایشی دهه پنجاه از «جنگ سرد» و رخدهای سیاسی آمریکا تاثیر پذیرفته بود. نمایشنامه‌هایی چون *پابرنه در آتن* اثر ماکسول اندرسن در سال 1951، *کشتار بیگناهان* اثر ویلیام سارویان در سال 1952، و *وقت بچه‌ها* اثر لیلیان هلمن که آن را در سال 1934 بر صحنه برده بود و چون خودش به اتهام شرکت در جلسات گروه‌های چپ

¹⁰ - Nannes, *Politics in the American Drama*, 172-73.

¹¹ به نقل از:

Albert Wertheim, "The McCarthy Era and the American Theatre", *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 2 (1982), 213.

¹² همان

در برابر کمیته رفتار غیرآمریکایی سنا قرار گرفت، آن را دوباره در سال 1952 بر صحنه برد، *ساحره سوزان* اثر آرتور میلر در سال 1953 (سه سال بعد میلر نیز به این کمیته احضار شد تا نام دوستانش را که در جلسات شرکت می‌کردند فاش کند)، *چای و همدردی* اثر رابرت اندرسن در سال 1953، *برایم لالایی نخوانید* اثر رابرت آردری در سال 1954، *جزباد ندروند* اثر مشترک جروم لارنس و رابرت ا. لی در سال 1955، *زمان محدود!* اثر مشترک هنری دنکر و رالف برکی در سال 1956 بر صحنه رفتند و همه این نمایشنامه‌ها نیز در باره محاکمات افراد بیگناه یا موضوعاتی از این دست بودند. پاره ای از این نمایشنامه‌ها با نگاه محافظه کارانه و با هدف انتقاد از شوروی شکل گرفتند و پاره ای از وضعیت موجود در آمریکا انتقاد می‌کردند: *ظلمت در نیمروز* کینگزلی نمونه‌ای از دیدگاه محافظه‌کاران و *ساحره سوزان* آرتور میلر نمونه‌ی نگاه «چپ» به مکارتی‌گری بودند.

پابرنه در *آتن* از کدام دسته به شمار می‌رود؟ برای پاسخ به این پرسش نخست نگاه گذرای به زندگی ماکسول اندرسن و آثارش می‌اندازیم، هرچند نشانه‌شناسی متن، به خودی خود، گویای نکات ظریفی است که به آن خواهیم پرداخت. او در سال 1888 در شهر آتلانتیک از ایالت پنسیلوانیا به دنیا آمد و در سال 1959 در شهر استافورد در ایالت کانتیکات در گذشت. اندرسن شاعر، روزنامه‌نگار، ترانه سرا و درام نویس بود که، تا جایی همانند الیوت، به درام منظوم و زبان فاخر اعتقاد داشت و، به همین دلیل، به درام تاریخی، بویژه رخدادهایی از تاریخ اسکاتلند و انگلیس در دوره الیزابت اول، علاقه‌ی زیادی داشت. پاره‌ای از آثار نمایشی او که بر اکران رفتند عبارتند از *ماری اسکاتلندی* (1936)، *الیزابت ملکه‌ی انگلیس* (1939) که با نام *زندگی خصوصی الیزابت و امیر اسکس* بر اکران رفت، *جون اهل لورن* (1946) که فیلمش با نام *جون اهل آرک* یا همان *ژاندارک* (1948) اکران شد، *آن هزار روزه* (1948)، که ماجرای ازدواج آن بویلن اسکاتلندی با هنری هشتم است و نخست در برادوی گل کرد و سپس در سال 1969 فیلم سینمایی آن جایزه‌ی اسکار را ربود. در سال 1933 او دو بار برای دو

نمایشنامه‌ی وینترست و تپه‌ی تور جایزه‌ی انجمن منتقدان درام آمریکا را ربود

زندگی و محاکمه‌ی سقراط همیشه برای نمایشنامه نویسان موضوع جالبی بوده است و البته هر درام نویسی هم، از اریستوفان در دوره‌ی خود سقراط تا امروز، برای این کار دلایل متفاوتی داشته است.¹³ اندرسن پابرنه در آتن را در سال 1951، یعنی یکسال پس از نطق مکارتی نوشت. از طرفی، او در سال 1947، یعنی زمانی که یونان دچار جنگ داخلی بود، به دعوت کارگردان یونانی، تئودور کریتاس، که نمایشنامه‌ی *جون اهل لورن* او را در آتن بر صحنه برده بود به یونان سفر کرده بود. اندرسن فکر می‌کرد آمریکا مسئله‌ی یونان و نفوذ چپ در آن را خیلی جدی نگرفته بود؛ به همین دلیل، یادداشت‌هایی برای نشریه‌ی نیویورک *هرالد تریبیون* نوشت و در آن از دولت یونان در برابر چریک‌های چپ پشتیبانی کرد. گزارشگر آمریکایی دیگری از این دیدگاه اندرسن انتقاد کرد؛ اندرسن هم در پاسخ به سردبیر *هرالد تریبیون* از آتن چنین نوشت: «...من معتقدم از دولت کنونی یونان، هرچند از کمال بدور است، باید پشتیبانی کرد، و دیگر اینکه پیروزی برای چریک‌ها در مقدونیه برای همه انسان‌های آزاده فاجعه‌ای خواهد بود. ... روسیه ... در اینجا جنگی، علنی یا غیر علنی، علیه هر نوع دولتی به راه خواهد انداخت، مگر آن دولت کمونیست باشد.»¹⁴

همچنین، اندرسن در 5 سپتامبر 1950 در نامه‌ای به همکارانش در «شرکت نمایشنامه نویسان» در نیویورک نوشت که نمایشنامه‌ی *به نام پابرنه* در آتن نوشته است اما گمان نمی‌کند برای اجرا در نیویورک خوب باشد زیرا چون وضعیت یونان را از نزدیک دیده، به کریتاس وعده داده که روزی نمایشنامه‌ی

¹³ برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه، ر.ک.:

Martin Puchner, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

¹⁴ -Laurence G. Avery (ed.), *Dramatist in America: Letters of Maxwell Anderson, 1912-195* (Chapel Hill, NC.: University of North Carolina Press. 1977), 218-19.

«در باره‌ی آتن، برای آتنیان»¹⁵ بنویسد. در عین حال، او یکماه قبل از این نامه اعلامیه‌ای تهیه کرده بود و از هنرمندان و دوستانش خواسته بود در برابر حمله‌ی کره‌ی شمالی به کره‌ی جنوبی و پیوستن چین به معرکه‌ی شوروی در آنجا واکنش نشان دهند و نامه‌ی او را مبنی بر شرکت فعال آمریکا در جنگ کره برای رویارویی با شوروی و چین، امضاء کنند. او در نامه‌ی ای به بروکس اتکینسن (8 آگوست 1950) نوشت که گریز از درگیری در جنگ جهانی سوم را درک می‌کند، اما باید نشان دهیم که اگر روسیه «آنقدر با خشک مغزی بر آن اصرار دارد، نمی‌توانیم به آن (جنگ جهانی سوم) «نه» بگوییم.»¹⁶

اندرسن در سال 1935 نمایشنامه‌ی وینترست را با الهام از محاکمه و اعدام دو مهاجر ایتالیایی به نام‌های سکو و ونزی به جرم عضویت در گروه آنارشیست و قتل و سرقت نوشته بود. او با این کار نشان داده بود که پیرو سنت اومانیسم اروپایی است که نخستین و بزرگترین پیشوای خود در زمینه‌ی تجزیه و تحلیل واقعیات را روش سقراط خاکی، یعنی جستجو و پرسش، می‌داند. روشن است که از دید کمیته تحقیق رفتار غیرآمریکایی، روایت دراماتیک محاکمه و اعدام این دو مهاجر که بر سر بیگناهی‌شان اختلاف بود، می‌توانست برای دست اندرکاران در دهه‌ی پنجاه زنگ خطری باشد (این کمیته با چارلی چاپلین، لیلیان هلمن، آرتور میلر و هنرمندان و نویسندگان بسیاری شوخی نداشت و آنان را به اتهام رفتار غیرآمریکایی احضار کرد، هرچند چاپلین تبعید را به حضور در این کمیته ترجیح داد).

از سوی دیگر، اعضاء اتحادیه‌ی درام نویسان بیانیه‌ای در دفاع از کسانی که به اعمال غیرآمریکایی متهم بودند نوشتند که همه‌ی همکاران اندرسن در «شرکت نمایشنامه نویسان» آن را امضاء کردند، اما او از این کار سرباز زد و در نامه‌ی ای به المر رایس (سوم فوریه 1953)، که از او برای امضاء نکردن بیانیه گله کرده بود، خیلی رک و راست نوشت که «چپ»‌های آمریکا «کوکلوس کلان‌های بین‌المللی هستند» که نقشه‌ی ای جز

¹⁵ - Ibid., 245-46

¹⁶ - Ibid., 243.

براندازی هرگونه نهاد مدنی در سر ندارند و، به همین دلیل، باید آنان را خیانتکار دانست و دستشان را کوتاه کرد: «آن-ها عامل دشمن اند که دارند ما را از درون تباه می‌کنند». و چون رایس به پابرنه در آتن اشاره کرده بود، اندرسن ادامه می‌دهد که «سقراط از حق هر کسی که در باره‌ی هرچیزی می‌اندیشید و سخن می‌گفت دفاع می‌کرد. او از کسانی که به کشورشان خیانت می‌کردند دفاع نمی‌کرد.»¹⁷

پس اندرسن 63 ساله با پابرنه در آتن می‌خواست دیدگاه‌های خودش را نسبت به دو اردوگاه جهانی و مکارتری‌گری روشن کند. در این پیوند، روی آوردن به چهره‌ای بحث‌انگیز در تاریخ برای نمایشنامه نویسان ابزار آشنایی است. آنچه برای ما به عنوان خواننده یا بیننده‌ی این روایت‌ها می‌ماند این است که گفتمان‌های نهفته در این بازگویی‌ها را بازشناسیم.

اندرسن نمی‌تواند نمایشنامه‌ی پابرنه در آتن را بی مقدمه‌اش رها کند: او نخست باید به خواننده بفهماند دست کم دو روایت از محاکمه‌ی سقراط وجود دارد تا برای خودش هم این حق را قائل شود که روایت تازه‌ای از آن را برای خواننده ساز کند. اما چیزی که در این مقدمه خیره کننده است تاکید بیش از اندازه‌ی اندرسن بر اسپارت است. او اسپارت را نمونه‌ی نوعی و پیش‌درآمد کمونیسم دوران خودش می‌داند، مرامی تهی از هرچیز خوب: «اسپارت نه تجارتي داشت و نه هنری و از آن دولت-شهر بی‌روح، سوای افسانه‌ی پسری که ترجیح داد بگذارد روباھی دل و روده‌اش را بخورد اما فریاد کمک سر ندهد، میراث دیگری به ما نرسیده است. در دوران شکوه آتن، اسپارت هیچ جامی، مجسمه‌ای، معماری و ادبیاتی نیافرید.»

چیزی که در این نمایشنامه به چشم می‌آید، کمرنگ جلوه دادن دوستان و شاگردان سقراط و پررنگ جلوه دادن شاه اسپارت، پوسانیاس، است. می‌توان گفت پس از همسر سقراط، زانتیپه،

¹⁷- Ibid., 255-56

پوسانیاس، به سقراط نزدیکتر است و این خود پیامی دارد. پوسانیاس کودن، آدم‌فروش، فرصت طلب، و گداپرور است، اما ویژگی او هدف قراردادن مغزهای متفکر جامعه‌ی باز است تا از آنان مزدورانی برای طبقه‌ی حاکم اسپارت (شوروی) بسازد. منوسون در پژوهشش در باره‌ی اندرسن و پابرنه در آتن اشاره می‌کند که اندرسن در آن زمان و پیش از چاپ این نمایشنامه، در نیویورک تایمز و نیویورک تریبیون مطالبی برای معرفی این نمایشنامه نوشته بود. اندرسن، به گفته‌ی منوسون، در آن مطالب به واداری‌اش به اندیشه‌ی کارل پوپر در کتاب *جامعه‌ی باز و دشمنان آن* (1945) برای تدوین آن نوشته‌ها - که عاقبت به شکل مقدمه در آغاز نمایشنامه چاپ شدند - اعتراف می‌کند. بر این اساس، پاره‌ای گفته‌اند در دوپرده بودن این نمایشنامه حکمتی است: پرده‌ی یک بیشتر به بزرگنمایی شوروی در هیات پوسانیاس می‌پردازد، پرده‌ی دو، با توجه به جلسه‌ی دادگاه و آتنی بودن فضا، نقدی است بر مکارتی‌گری: سه شهروند متحد در آتن به سقراطی که، به قول آنان، منکر خدایان است اتهام وارد می‌کنند.

یک ایراد بزرگ بر این دیدگاه وارد است: سقراطی که در پرده - ی دو می‌بینیم، جوش و خروش یک اندیشمند در دادگاهی در جامعه‌ای باز را ندارد. او نه نقد می‌کند، نه به چالش می‌کشد، نه شوروی در هیات منصفه برمی‌انگیزد و نه بی‌نیاز از جلب نظر آنان است. به عبارت دیگر، سقراط هلنی و سرکش دفاعیات افلاطون را در اینجا نمی‌بینیم؛ سقراط اندرسن بیشتر همان متهمان دوران پاکسازی‌های استالین است که پیشاپیش مرگ را می‌پذیرفتند.

آیا اندرسن فرض را بر این گذاشته که مردم سقراط را از دل آثار افلاطون می‌شناسند؟ این برای اندرسن و این نمایشنامه نقطه‌ی قوتی نیست. حالا اگر پرده‌ی دوم را از پایان به اول بخوانیم چیزی بر ما روشن می‌شود. پوسانیاس با کیسه‌ی زر برای «خریدن» سقراط در صحنه‌ی ماقبل آخر ظاهر می‌شود. اما در صحنه‌ی اول از پرده‌ی دو، سقراط به هیات منصفه پیشنهاد می‌کند که بجای حکم اعدام، او را جریمه‌ی نقدی کنند. زنونفنی که اندرسن او را بیشتر از افلاطون قبول دارد (والبته محققان یادآوری می‌کنند که زنونفنی در آن زمان به ماموریت

نظامی در آسیا رفته‌بوده و آنچه روایت می‌کند بر اساس شنیده‌های اوست)، در دفاعیات، که شرح محاکمه‌ی سقراط است، هیچ اشاره‌ای به این نکته ندارد که سقراط مبلغی را به عنوان جریمه نقدی بجای حکم اعدامش پیشنهاد می‌کند. از سوی دیگر، پژوهشگران بر این باورند که روایت افلاطون در کریتو در باره‌ی روز اعدام سقراط به واقعیت نزدیکتر است¹⁸. در این روایت کریتو است که سحرگاه به زندان می‌آید، بر بالین سقراط می‌نشیند و او را می‌نگرد که در خواب لبخند می‌زند نه زانتیپه، همسر سقراط. همچنین، کریتو است که به سقراط پیشنهاد فرار از زندان را می‌دهد، نه پوسانیاس، شاه اسپارت. آیا اندرسن با این کار تلاش می‌کند آن لایه‌های مربوط به زندگی سقراط به عنوان آموزگار، فیلسوف، و مصلح اجتماعی را بزداید؟ آیا مصلحت روزگار چنین حکم می‌کرده که اندرسن ایدئولوژی را در درام بر درام به عنوان ابزاری برای نقد اجتماعی ترجیح می‌دهد، نقدی که لازمه‌اش پروراندن سقراطی تحلیلگر، سخن‌سنج، سخنور، زیرک و نکته‌گو است؟ شاید اندرسن، ناگفته، رویکردش این بوده که در آن برش زمانی، بحث و گفتگو و سنجش دیدگاه‌ها ابتکار عمل را از محافظه‌کاران می‌گرفته است.

نام نمایشنامه پابرنه در آتن است، اما اندرسن او را، سوای صحنه‌ی بیگاری برای اسپارتی‌ها، در هیچ‌کوجه و برزنی با «پرسش و پاسخ بازی» هایش نقش نمی‌زند. بجایش نمایشنامه با میز صبحانه و نگرانی‌های زانتیپه در باره‌ی هزینه‌ی زندگی آغاز می‌شود و با صحنه‌ی خلوت سقراط و زانتیپه در زندان پایان می‌یابد. این واژگونی و جابجایی در روایت اندرسن از چه دستگاه نشانه‌شناختی خط می‌گیرد و به چه کسانی خط می‌دهد؟

پابرنه در آتن گفتمان «فیلم سیاه» (Film Noir) را در دل خود نهفته دارد و این نشانگر دید واپس‌گرایانه‌ی اندرسن نسبت به دگرگونی‌های اجتماعی روزگار است. «فیلم سیاه» در دهه 40 و 50 قرن بیست در هالیوود رونق گرفت. اما چرا؟

¹⁸ برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه، ر.ک.:

زمانی که جنگ جهانی دوم آغاز شد، مردان آمریکایی به جبهه رفتند و با نظامی شدن تولید در آمریکا و کمبود نیروی کار، زنان نقش تولید و کار در بیرون از خانه را بر عهده گرفتند. جنگ که پایان یافت، آمریکا با بحران جنسیت و هویت روبرو شد. به قول ویجر، «فیلم سیاه نمایانگر بحران در نرینگی در آمریکا بود و، خواسته یا ناخواسته، توان بالقوه-ی قدرت جنس ماده و کارگزاری او را بررسی می‌کرد.»¹⁹ قهرمانان از جنگ بازگشته (مردان) نقش‌های پیشین خود را طلب می‌کردند و زنان که در این مدت بیش از پیش با حرفه و فن و مدیریت تولید آشنا شده بودند، دوست نداشتند از نقش‌های اجتماعی خود چشم‌پوشی یا عقب‌نشینی کنند. از سوی دیگر، جامعه‌ی آسیب‌دیده‌ی آمریکا باید بر تولید مثل، آن هم از نژاد سفید، تاکید می‌کرد؛ پس باید به خانواده و نقش پیشین زن در آن اهمیت بیشتری می‌دادند.

در فیلم‌های ملودرام و سپس در «فیلم سیاه» اواخر دهه‌ی 40 و سراسر دهه‌ی 50، معمولاً پیوند زن و مرد در رابطه‌ای مثلثی بازنمایی می‌شود: مردی که با همسرش در چارچوب خانواده زندگی می‌کند اما در حالت آستانه‌ایست، با زنی «زیبا اما بیرحم» آشنا می‌شود. این زن دوم اغواگری زیبا، مرموز، و «آزاده» است که او نیز در فضایی آستانه‌ای سیر می‌کند و مرد را از راه بدر می‌کند. اما تلاش این زن «کولی» بی‌ثمر می‌ماند و عاقبت اوست که رسوا و درمانده و شکست خورده از صحنه حذف می‌شود.

در پابرهنه در آتن و در همان صحنه‌ی اول، زانتیپه اشاره می‌کند که سقراط در جنگ برای دفاع از آتن دلیرانه جنگیده ولی چیزی نصیبش نشده است. درست مثل خیل سربازان آمریکایی که از جنگ برگشتند و خود را فریب خورده یافتند. در این میان، اندرسن تئودوته را وارد معرکه می‌کند، زنی که زانتیپه چنین نصیحتش می‌کند: «آره، برو سر کارت و نرخت رو دو برابر کن. یه افسری رو تور بزن. ببرش خونه‌ت.» تئودوته نیز در پاسخ چنین می‌گوید: «تو هم بچسب به آشپزخونت، کدبانو. هرچی غذا

¹⁹ - Jans B. Wager, *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir* (Austin: University of Texas, 2005), 88.

داری ذخیره کن.» این گفتگو میان این دو زن، دو نقش زن در «فیلم سیاه» را به خوبی برجسته می‌کند.

اندرسن، به اعتراف خودش در مقدمه ای که بر نمایشنامه نوشته، در باره فرهنگ و رفتارهای مربوط به دو جنس مرد و زن در یونان بیش از آن می‌دانسته که اینگونه بازنمایی و ترکیب بندی نمایشنامه را به حساب نادانی او بگذاریم. نه تنها پوسانیاس، شاه اسپارت، ساخته ذهن اندرسن است، بلکه حضور زانتیپه در زندان نیز برساخته خود اوست. در «فیلم سیاه» زن کولی/روسبی از گردونه حذف می‌شود. در نمایشنامه اندرسن، تئودوته زرخرید پوسانیاس می‌شود و به اسپارت می‌رود، اما زانتیپه به سقراط آرامش خاطر می‌دهد که پس از او در آتن می‌ماند و از بچه‌ها مراقبت می‌کند. در روایاتی که افلاطون از روز آخر سقراط دارد، خیلی از شیفتگان او، سوی افلاطون، حضور دارند. اندرسن نمایشنامه اش را با این گروه تمام نمی‌کند، چه آنان فضایی بر گرد سقراط می‌ساختند که انگار همان چارلی چاپلین‌ها و آرتور میلرها و لیلیان هلمن‌ها و... باشند. اندرسن با حذف آن یاران سقراط و اختصاص دادن صحنه‌ی پایانی به زانتیپه و فرزندانش، و سوداگری پوسانیاس و تئودوته، فضایی باب طبع جو حاکم بر آمریکای آن زمان می‌سازد و انگار قصد دارد بر آنهمه بحران سرپوش بگذارد. از این جهت، پابرهنه در آتن کاملاً بافتی آمریکایی پیدا می‌کند: سقراط سرباز و قهرمان از جنگ برگشته، که در دنیای نامهربان پس از جنگ، ا به دست توطئه‌گران وطن‌فروش نابود می‌شود. به قول پال ریکو، در روایات همیشه چیزی هست که «از خود» می‌کنیم؛ پس، به قول سقراط، حقیقت به این سادگیها دستیافتنی نیست.

اندکی پس از اجرای پابرهنه در آتن، یک گروه کانادایی در تورانتو، نمایشنامه ای به نام سقراط به قلم لیستر شدان سینکلر (1921-2006)، را بر صحنه برد. نمایشنامه‌ی سینکلر که در ژانویه 1952 بر صحنه رفت، هم با سیاست کارداشت و هم با هنر و آن را بخشی از «تئاتر تجربی» کانادا برای رسیدن به قلمروهای تازه در هنر تئاتر می‌دانند. روشن است که گروه تئاتر ژوپیتتر کانادا که این اثر را بر صحنه برد، با هنرمندان آمریکایی که در فهرست سیاه معرکه‌ی مکارتری قرار

داشتند همدردی می‌کرد. نمایشنامه‌ی سینکدر بیشتر به ابرهای اریستوفان می‌پردازد اما آن را واژگون می‌کند. چنین کاری به سقراط سخن سنج و شوخ طبع میدان بیشتری برای طرح مسائل و انتخاب رویکردهای بحث انگیز در باره‌ی این مسائل می‌دهد. اما پابرمه در آتن حاصل نگاه یک آمریکایی مصلحت اندیش در دهه‌ی پنجاه است که در آن نویسنده در پرتو دیدگاه‌های سیاسی محافظه‌کارانه، زیاد در پی آن نیست که از زندگی آدمی که در تاریخ فلسفه به عنوان شخصی بذله‌گو و شوخ طبع مطرح بوده است، درامی با چند دیدگاه بسازد. برشت که آنزمان در آمریکا می‌زیست، به خاطر دیدگاه تازه اش در باره‌ی تئاتر و نوشتن متونی چون زندگی گالیله ناچار شد تبعید را به حضور در برابر کمیته رفتار غیرآمریکایی سنا ترجیح دهد. اندرسن زیر سایه‌ی ایدئولوژی، درام و سقراط را می‌کشد؛ برشت با فاصله گرفتن از ایدئولوژی، گالیله را در حد سقراط شوخ طبع و از چند زاویه می‌بیند، کاری که اندرسن به آن نمی‌پردازد.

بهزاد قادری

90/02/24