تاریخ دریافت مقاله: ۳۰/ ۰۱ / ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳/ ۱۲/ ۱۳۹۶

فرزان سجودی[۱]، احسان علی‌رضایی[۲]

نمایشنامهٔ غرب حقیقی و نسبت آن با گفتمان رؤیای آمریکایی

چکیده

رویکرد اصلی این مقاله تحلیل گفتمانی رؤیای آمریکایی و بازنمود آن در نمایشنامهٔ غرب حقیقی است. جریان‌های اجتماعی و فرهنگی همواره متأثر و یا در واکنش به یک گفتمان شکل گرفته‌اند. در قرن بیستم هنرمندان نیز بیش از هر زمان دیگری به اهمیت اندیشه در هنر و تأثیر گفتمان‌ها در کارشان پی‌برده‌اند؛ بنابراین گفتمان‌ها نقش مهمی در هر جامعه ایفا می‌کنند. گفتمان رؤیای آمریکایی هم در شکل‌گیری آمریکا به مثابه یک کشور و در مهاجرت انبوه به این کشور نقش کلیدی بازی کرده است. به همین سبب تمام ساختارهای اقتصادی، سیاسی و فرهنگی آمریکا متأثر از این گفتمان است. از این‌رو پژوهش حاضر متمرکز بر تحلیل نمایشنامهٔ غرب حقیقی به عنوان یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های درام نوین آمریکا بر اساس نسبت آن با گفتمان رؤیای آمریکایی است. این امر با هدف آشکارکردن رویکرد انتقادی نمایشنامهٔ مورد بحث به این گفتمان و ارتباط متقابل بین آن‌ها صورت می‌گیرد. در این راستا مقالهٔ پیش رو ابتدا به تعریف و تحلیل گفتمان فرهنگی رؤیای آمریکایی و زمینه‌های ظهور و تسلط این فراروایت می‌پردازد، سپس بازنمود آن را در نمایشنامهٔ غرب حقیقی مورد بررسی قرار می‌دهد. گردآوری داده‌ها در این مقاله به صورت کتابخانه‌ای بوده است.

کلیدواژه‌ها: رؤیای آمریکایی، غرب حقیقی، درام مدرن، سم شپارد.

---

[۱] دکتر فرزان سجودی، استاد گروه نمایش، دانشگاه هنر تهران، ایران.

E-mail: fsojoodi@gmail.com

[۲] دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

E-mail: ehsan.alirezaei@yahoo.com

[۳] مقالهٔ مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد احسان علی رضایی با عنوان "بررسی گفتمان فرهنگی رؤیای آمریکایی در درام نوین آمریکا با تأکید بر نمایشنامه‌های ادوارد آلبی و سام شپارد" به راهنمایی دکتر فرزان سجودی.

مقدمه

رؤیای آمریکایی یکی از مهم‌ترین گفتمان[۱]های معاصر است. نشانه‌های این گفتمان را چه در هنرهای تجسمی، چه در هنرهای نمایشی و چه در سینما و ادبیات آمریکا می‌توان دید. این جستار ابتدا به تجزیه و تحلیل زوایای مختلف گفتمان رؤیای آمریکایی می‌پردازد و سپس رویکرد انتقادی نمایشنامهٔ غرب حقیقی به این گفتمان را به عنوان یکی از نمونه‌های برجسته از درام نوین آمریکا مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. اگرچه تئاتر آمریکا قدمت چندانی ندارد، اما خیلی زود توانست به‌کمک نویسندگانی مانند یوجین اونیل، تنسی ویلیامز و آرتور میلر راه خود را در زمینهٔ ادبیات دراماتیک از اروپا جدا کند؛ فرآیندی که پس از جنگ جهانی دوم با ظهور نویسندگانی مانند ادوارد آلبی، سم شپارد، نیل سایمون و دیگران ادامه یافت. بنابراین برای شناخت تئاتر معاصر آمریکا تجزیه و تحلیل گفتمان رؤیای آمریکایی ضروری است. تئاتر آمریکا، برخلاف سینمای آمریکا، منتقد و برملاکنندهٔ سویهٔ خشن و دیگر لایه‌های پنهان رؤیای آمریکایی است. این نگاه انتقادی از ابتدا در تئاتر آمریکا وجود داشته است. این رویکرد انتقادی را در آثار یوجین اونیل، آرتور میلر و تنسی ویلیامز نیز می‌توان دید. نگاه انتقادی به این گفتمان پس از جنگ جهانی دوم با ظهور نویسندگان نوگرایی مانند ادوارد آلبی و سم شپارد تداوم و شدت می‌یابد. ادوارد آلبی با نمایشنامه‌هایی مانند رؤیای آمریکایی و چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ به نقد این گفتمان می‌پردازد. پس از او نیز بهترین نمونه‌های این رویکرد انتقادی را در آثار سم شپارد می‌توان مشاهده کرد. به همین سبب پژوهش حاضر یکی از آثار برجستهٔ او را برای چنین تحلیلی برگزیده است. پرسش اصلی این مقاله پیرامون چیستی نسبت درام نوین آمریکا با گفتمان رؤیای آمریکایی در نمایشنامهٔ غرب حقیقی است. به عبارت دیگر این پژوهش کوششی در راستای تجزیه و تحلیل گفتمان رؤیای آمریکایی و واکاوی ارتباط آن با یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های درام نوین آمریکا است.

پیشینهٔ پژوهش

سم شپارد یکی از مهم‌ترین چهره‌های درام نوین آمریکا است که پس از همکاری‌اش با ویم وندرس در فیلم پاریس-تگزاس شهرتش دو چندان شد. از این‌رو پیرامون وی و ابعاد مختلف آثارش نقد و مقالات بسیاری با درجه کیفی گوناگون از منظرهای مختلف نگاشته شده است. از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به کتاب سم شپارد اثر هارولد بلوم[۲] منتقد ادبی نامدار آمریکایی و همچنین کتاب شناخت سم شپارد نوشته جیمز کرنک[۳] اشاره کرد که با تأکید بر تجربهٔ زیستهٔ مؤلف به معرفی و تحلیل نمایشنامه‌های او پرداخته‌اند. از میان پژوهش‌هایی که در ایران انجام شده است می‌توان از مقالهٔ «حضور غایب و فضای خارج صحنه در نمایشنامهٔ غرب حقیقی» نوشتهٔ سرکار خانم نرگس یزدی و یا کتاب آقای مسلم آیینی با عنوان تأثیر پست‌مدرنیسم در نمایشنامه‌های سم شپارد نام برد. دربارهٔ رؤیای آمریکایی به مثابه یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های قرن بیستم نیز آثار متعددی نگاشته شده است. از جملهٔ آن‌ها کتاب مشهور رؤیای آمریکایی: روایتی دیگر از تاریخ مردم آمریکا اثر هاوارد زین[۴] است که با رویکردی انتقادی به این گفتمان می‌نگرد. رویکرد تحلیلی این اثر در نقطهٔ مقابل کتاب حماسهٔ آمریکا[۵] نوشتهٔ جیمز ترانسلو آدامز[۶] قرار دارد که به نوعی بوطیقای رؤیای آمریکایی به شمار می‌رود. کتاب رؤیای آمریکایی جیم کالن[۷] نیز از دیگر کتاب‌های مهم تحلیلی دربارهٔ این گفتمان است.

چارچوب نظری

ترکیب واژگانی رؤیای آمریکایی را اولین‌بار جیمز تراسلو آدامز در کتاب حماسهٔ آمریکا در ۱۹۳۱

به‌کار برده است؛ در زمانی که ایالات متحده از رکود اقتصادی بزرگ در دههٔ ۳۰ میلادی رنج می‌برد. او در کتاب خود این عبارت را این‌گونه توصیف کرده است: «زندگی هر شخص باید با فرصت‌هایی که به او بنا بر قابلیت‌ها و یا موفقیت‌هایش فارغ از طبقهٔ اجتماعی یا شرایط زاده‌شدنش داده می‌شود بهتر، غنی‌تر و کامل‌تر شود» (Cullen, 2003, 7). اما قدمت این مفهوم به زمانی بسیاری دورتر باز می‌گردد. در واقع آغاز پیدایش این مفهوم همراه و هم‌زمان با کشف قارهٔ آمریکا است. رؤیای آمریکایی باوری است که رفته‌رفته از زمان کشف قارهٔ آمریکا شکل گرفته است؛ به این معنا که در این قاره و در این کشور امکانی وجود دارد که هرکس می‌تواند از هیچ به همه‌چیز برسد.

هم‌زمانی طرح این نظریه با رکود بزرگ بی‌شک جای تأمل دارد. در این دوران واقعیت و خیال این مفهوم برای همه یک سؤال بزرگ بود و شرایط بحرانی این گفتمان نانوشته کل جامعهٔ آمریکا را با چالشی بزرگ روبه‌رو کرده بود؛ بنابراین نیاز بود تا دوباره به این گفتمان جان تازه‌ای بخشیده شود. برای اینکه روشن شود چرا رؤیای آمریکایی به‌مثابه یک گفتمان شناخته می‌شود، ابتدا باید به تحلیل این موضوع بپردازیم که گفتمان چیست و چه کارکردهایی دارد. گفتمان یکی از برابرنهادهای فارسی واژهٔ Discours است. این مفهوم در یک تعریف ساده عبارت است از شیوه‌ای خاص برای سخن‌گفتن دربارهٔ جهان و فهم آن. اگرچه این کلمه ریشه در آثار فلسفی ماکیاولّی، هابز و روسو دارد اما در دوران معاصر اندیشمندانی مانند میشل فوکو، ژاک دریدا، زلیگ هریس[۸] و امیل بنونیست[۹]، این مفهوم را مبتنی بر نیازهای اندیشهٔ خود تحلیل و بازتعریف کرده‌اند. در این میان فوکو بیش از دیگر اندیشمندان معاصر به تحلیل این مفهوم و عملکرد آن پرداخته است.

او بر این باور است که این مفهوم بسیار وابسته به رابطهٔ میان قدرت و دانش است. از نظر وی اهمیت گفتمان‌ها در این است که آشکارکنندهٔ بازی قدرت در جایگاه‌های مشخص‌اند. او ساختارهای فرهنگی و اجتماعی را به‌مثابه کالاها و پیامدهایی از قدرت تلقی می‌کند. ادوارد سعید دربارهٔ اهمیت گفتمان فوکویی در ارتباط با مبحث تخصصی‌اش یعنی شرق‌شناسی می‌گوید «مفهوم شرق‌شناسی درک نخواهد شد، مگر آنکه به‌صورت یک گفتمان آن هم به صورتی که فوکو به‌کار می‌برد، مطالعه شود» (عضدانلو، ۱۳۸۰، ۱۴). فوکو در نقد گفتمانی خود سعی کرد تا نظام دانایی (اپیستمه)[۱۰] یا معرفت‌های پایه‌ای اعصار مختلف را از هم متمایز سازد و فرایند کارکرد ذهنی کشف این راهبردهای گفتمانی را دیرینه‌شناسی نامید و هر یک از این ادوار سه‌گانه (عصر رنسانس، عصر کلاسیک و عصر مدرنیته) را با ویژگی‌های خاصی متمایز ساخت. او شباهت و تمثیل را سامان‌بخش عصر رنسانس، بازنمایی و تمثیل را ویژگی عصر کلاسیک، و نظام دانایی مدرن را حاوی فضایی سه‌بعدی معرفی کرد. فوکو ارتباط گفتمان با نظام دانایی را چنین تحلیل می‌کند: «نظام دانایی مجموعه روابطی است که در یک عصر خاص می‌توان میان علوم یافت، به‌شرط آنکه این علوم را در سطح قاعده‌بندی‌های گفتمانی تحلیل کنیم» (بشیریه، ۱۳۷۹، ۸۳). بنابراین بر اساس تحلیل فوکو می‌توان گفت گفتمان رؤیای آمریکایی اصل وحدت‌بخش یا همان اپیستمه آمریکا است و این مفهوم درک نخواهد شد مگر آنکه به‌صورت یک گفتمان تجزیه و تحلیل شود. از دیگر سو تحلیل و مطالعات اندیشمندان معاصر نشان داده که مفهوم فرهنگ در ارتباط مستقیم با مفهوم گفتمان است. بنابراین برای تبیین بهتر رابطهٔ فرهنگ با گفتمان ضرورت دارد تا به چیستی کلمهٔ فرهنگ پرداخته شود. ریموند ویلیامز دربارهٔ فرهنگ می‌گوید: «این کلمه یکی از دو یا سه واژهٔ بسیار پیچیده‌ای است که در زبان انگلیسی وجود دارند؛ به این دلیل که این واژه باید در چندین و چند رشتهٔ مجزای فکری و در نظام‌های فکری متعدد و متمایز برای تبیین مفاهیمی مهم مورد استفاده قرار گیرد» (اسمیت، ۱۳۸۷، ۱۳). او با توجه به تعابیر متفاوت از فرهنگ به‌تناسب موقعیت‌ها و تحولات گوناگون تاریخی سه نوع کاربرد

برای مفهوم فرهنگ قائل است:

۱. اشاره به رشد فکری، روحی و زیبایی‌شناختی فرد، گروه یا جامعه؛
۲. دربرگرفتن تعدادی از فعالیت‌های ذهنی و هنری و محصولات آن‌ها (فیلم، هنر، تئاتر)؛
۳. (فرهنگ در این کاربرد کمابیش معادل با هنرها است و از همین‌جا می توانیم کسی را "وزیر فرهنگ" بنامیم)
۴. برای مشخص‌کردن کل راه و رسم زندگی، اعمال، فعالیت‌ها، باورها و آداب و رسوم تعدادی از مردم یک گروه یا یک جامعه است (همان، ۱۴).

ژاک دریدا نیز فرهنگ را بر اساس ناپایداربودن معنا که بن‌مایهٔ اندیشه او و مکتب پساساخت‌گرایی است، به مثابه یک برساخت اجتماعی تابع زمینه‌های خاص تعریف می‌کند که دارای شکل ثابتی نمی‌باشد. بنابراین گفتمان فرهنگی رؤیای آمریکایی نیز مفهومی ثابت و ایستا نیست و در متن‌های مختلف معانی متفاوتی پیدا خواهد نمود. ضمناً این ترکیب واژگانی تنها عبارت مورد استفاده برای تبیین ساختن ارزش‌های آمریکایی نیست. منش آمریکایی، شیوهٔ زندگی آمریکایی، دموکراسی آمریکایی تنها تعدادی از اصطلاحاتی هستند که معنایی نزدیک به این مفهوم دارند. برخلاف این عبارت‌ها که غالباً دارای بار معنایی مثبت هستند. گاهی نیز از عباراتی چون مک‌دانلدی‌شدن، استعمار کوکاکولایی برای حمله به ارزش‌های آمریکا استفاده شده است؛ چرا که این کشور پس از پایان جنگ سرد و فروپاشی شوروی کوشید تا با کمک این فراروایت[۱۱] به گسترش نظام سرمایه‌داری بپردازد؛ بنابراین گفتمان رؤیای آمریکایی پدیده‌ای پیچیده است که در زمان و موقعیت‌های مختلف واکنش‌های متفاوتی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند.

رؤیای آمریکایی به مثابه اسطوره

رؤیا بخش اول از گفتمان رؤیای آمریکایی است. این کلمه پس از شکل‌گیری و توسعهٔ علم روانکاوی توسط زیگموند فروید و کارل‌گوستاو یونگ اهمیت تازه‌ای یافته است. در حدود سال ۱۹۰۰ فروید در کتاب مهم خود تأویل رؤیا از چرایی ضرورت پرداختن به رؤیاها و تفسیر آن‌ها سخن گفته است. از نگاه وی رؤیاها نتیجهٔ تنش میان فراخود و نهاد هستند. به باور او ترس‌ها، آرزوها و احساساتی که از آن‌ها بی‌خبر هستیم، به‌صورت رمزگذاری‌شده و غیرمستقیم در رؤیاها تجلی می‌یابند. او معتقد است، رؤیاها ریشه در امیال سرکوب‌شده و آرزوهای برآوردنشدهٔ ما دارند. به همین سبب او معتقد بود که این نمادها فردی هستند و با تکنیک تداعی آزاد باید به‌معنای آن‌ها رسید. یونگ نیز مانند فروید باور داشت که رؤیا راهی برای برقراری ارتباط بین ناخودآگاه و خودآگاه است اما یونگ تصویرسازی ذهن در خواب و رؤیا را روشی برای آشکارسازی چیزی در رابطه با خویشتن، رابطه با دیگران و یا شرایط حاکم بر زندگی تلقی می‌کند. به باور یونگ رؤیاها به ما کمک می‌کنند تا استعدادهای نهادینهٔ خود را شکوفا سازیم.

برخلاف فروید که روی جنبه‌های فردی علم روانکاوی تأکید می‌کند، یونگ به ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها[۱۲] اهمیت خاصی می‌دهد؛ نکته‌ای که منجر به بررسی‌های وسیع یونگ در آثار اساطیری و تمدن‌های گوناگون و کشف نمادهای مشترک در تمدن‌های گوناگون می‌شود. بر اساس تحلیل یونگ از کهن‌الگو می‌توان وجه اسطوره‌ای برای رؤیای آمریکایی قائل شد. «به‌تعبیر یونگ در درون ناخودآگاه شخصی یا فردی انسان، قلمروی گسترده‌ای وجود دارد، که از آن جمع است؛ جمعی که فرد به آن تعلق دارد و آن ناخودآگاه قومی است. ناخودآگاه قومی، جایگاه تجربیات قومی است که در ذهن افراد و آحاد آن قوم، وجود دارد. از همین مخزن است که تصویرهای آغازین، رؤیاها و نمادها ریشه و مایه می‌گیرند.

به همین دلیل است که افراد یک قوم، نمادهای یکدیگر را می‌فهمند، زیرا آن نمادها در ناخودآگاه تک‌تک آن‌ها وجود دارند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۷، ۳۷۴).

کهن‌الگوها از نظر یونگ در واقع گرایش‌هایی ارثی هستند که در ناخودآگاه جمعی انسان وجود دارند و فرد را مستعد انجام رفتاری می‌کنند که اجداد وی انجام می‌دادند و یا می‌خواستند انجام دهند. از آنجا که کهن‌الگوی قهرمان و آرمان‌شهر در همهٔ تمدن‌های انسانی وجود دارد، بر اساس اندیشهٔ یونگ گفتمان رؤیای آمریکایی یک اسطورهٔ امروزین است؛ چرا که اسطوره بر مبنای این تفسیر رؤیایی است که جمعی دیده است. هرکسی قسمت‌های شخصی افراد دیگر را حذف کرده است. بنابراین اسطورهٔ کاملاً جمعی‌شده، خالی از تغییر شکل‌هایی است که رؤیا به‌دلیل وابستگی به فردیت فرد پیدا می‌کند. این وجه از منشور گفتمان رؤیای آمریکایی را به‌وفور می‌توان در فیلم‌های هالیوودی به‌ویژه فیلم‌های وسترن و موزیکال و فیلم‌های ابرقهرمانی دید. قهرمانان این فیلم‌ها اسطوره‌های تاریخ نوظهور آمریکا هستند. در این فیلم‌ها گذشته و آیندهٔ خیالی با کمک اساطیر جدید بازنمایی می‌شود. رولان بارت و امبرتو اکو از همین زاویه به مطالعهٔ دقیق اساطیر جدید می‌پردازند. نکتهٔ جدید تفسیر نشانه‌شناختی آن‌ها از اسطوره این است که تاریخ معنای اسطوره را تعیین می‌کند و نمی‌توان آن را نشانه‌ای خارج از گفتمان تاریخی دانست. با این وجود آمریکا به مثابه یک کشور نه مانند شرق تاریخی کهن و اسرارآمیز دارد و نه مانند اروپا نقش اصلی را در پروژه روشنگری و انقلاب صنعتی بازی کرده است. بنابراین نیازمند عنصری است که توسط آن بتواند مردمانی با ارزش‌ها، فرهنگ‌ها و تجربه‌های تاریخی متفاوت را در سرزمینی تقریباً خالی از فرهنگ یکپارچه گرد هم آورد. از آنجا که چنین رسالتی بر دوش گفتمان رویای آمریکایی گذاشته شده است این فراروایت به یک معنا چشم‌انداز تاریخی ملت آمریکا است.

رؤیای آمریکایی به مثابه وانموده[۱۳]

دوران پسامدرن، با عصر اطلاعات و رسانه‌های دیجیتال هم‌زمان است. این هم‌زمانی به این معنا است که فراوانی اطلاعاتی باعث می‌شود فرد هر چه بیشتر از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند فراتر رود و منابع جامعه‌پذیری‌اش از جامعه و طبقه و گروه به جامعهٔ جهانی گسترش یابد. علاوه بر این انباشت اطلاعات باعث می‌شود که روایت‌های مختلفی از «خود» شکل بگیرد، سبک‌های متنوعی از زندگی مطرح شود و امکان انتخاب گسترده‌تری را در اختیار فرد می‌گذارد. این وضعیت، ملی‌گرایی‌های دوران مدرن را هم بی‌معنا می‌کند و به انسان امکان تغییر و تحرک بسیار زیادی می‌دهد. داریوش شایگان تجربهٔ عینی خود را از این وضعیت پس از سفری به آمریکا چنین توصیف می‌کند:

«چندین سال پیش، هنگامی که از ساحل طولانی لس‌آنجلس معروف به ونیز بیچ[۱۴] دیدن می‌کردم، از مشاهدهٔ تنوع غافلگیرکنندهٔ صحنه‌های غریبی که در برابر چشمان شگفت‌زدهٔ من عرضه می‌شد به معنای واقعی کلمه گیج و منگ شده بودم. در هر دو طرف این راهروی طویل چندین کیلومتری، فروشگاه‌هایی قرار داشت که در آن‌ها باورنکردنی‌ترین چیزها در معرض نمایش بود. در آنجا بدوی‌ترین صورت‌های آگاهی بشری در کنار بازیچه‌هایی قرار داشت که حاصل پیچیده‌ترین تکنولوژی‌های مدرن بود. مراسم شمنی، آمریکایی‌های بومی، حرک‌های بدنی یوگای کلاسیک، طب سوزنی چین، تارو، همه‌نوع ماساژ سنتی ژاپنی، طالع‌بینی، دستگاه‌های واقعیت مجازی، راک و همهٔ این‌ها بی‌هیچ ارتباطی در کنار هم بودند. همه‌چیز هم‌زمان حاضر بود. در آنجا شاهد تکامل آگاهی بشری بودیم، از آگاهی عصر نوسنگی تا طرح‌های فوتوریست قرن بیست و یکم، همه و همه را در کنار هم می‌دیدیم. گویی روح مدرنیته همهٔ مراحل آگاهی بشری را در تذکاری که به حماسه‌ای عظیم می‌مانست، باز می‌گردانید. به بیان دیگر، گویی

مدرنیته لایه‌هایی را که در زمین‌شناسی تاریخی آگاهی بشر کم‌کم روی هم رسوب کرده و هر یک در بالای دیگری جای گرفته بود، برهم زده و به‌صورت افقی، یعنی هم‌زمان، تبدیل کرده بود. بی‌شک آنچه در برابر دیدگانم گسترده بود، تصویر ریز و کوچکی بود از آنچه در کل کشور در مقیاسی بزرگ روی می‌داد» (شایگان، ۱۳۸۵، ۳۸).

رؤیای آمریکایی امروزه بیشتر منعکس‌کنندهٔ باورها و ارزش‌های اساسی است که علی‌رغم تنوع فرهنگی و منطقه‌ای آمریکا به ملت شخصیت می‌دهد و اکنون توسط اغلب آمریکایی‌ها به اشتراک گذاشته می‌شود. بی‌شک توصیف اندی وارهُل به‌عنوان یکی از نمادهای رؤیای آمریکایی برای بهتر فهمیدن داستان آمریکا بسیار مؤثر است. او می‌گوید:

«من خودم را هنرمندی آمریکایی می‌دانم و این سرزمین را بسیار دوست دارم. به باور من آنچه آمریکا را کشوری متمایز می‌کند، پایه‌گذاری این سنت است که ثروتمندترین و فقیرترین افراد می‌توانند چیزهای یکسانی مصرف کنند» (Warhol, 1975, 19). بر اساس چنین طرز تفکری که درست در نقطهٔ مقابل نظریات اندیشمندی مانند بودریار[۱۵] دربارهٔ آمریکا به مثابه آرمان‌شهر تحقق‌یافتهٔ جامعهٔ مصرفی قرار می‌گیرد، اندی وارهل با خوش‌بینی کامل و بدون هرگونه نگرش انتقادی به توصیف و بازتولید واقعیت نشانه‌بنیاد این جامعه در آثارش دست می‌زند؛ جامعه‌ای که ارزش‌ها و نمادهای آن از یک‌سو توسط افرادی مانند مریلین مونرو، جان وین، آبراهام لینکلن و از سوی دیگر توسط نهادها و برندهای تجاری مانند هالیوود، کوکاکولا، مک‌دانلد در زمینه‌های مختلف بازنمایی می‌شود. نکتهٔ مهم و مشترک بین این اسامی، کاربرد شمایلی و شماتیک هر کدام از آن‌ها و در نتیجه از بین‌رفتن مرز بین انسان‌ها با برندهای تجاری است؛ چرا که همگی آن‌ها در نهایت یک چیز را بازنمایی می‌کنند و آن گفتمان رؤیای آمریکایی است. ژان بودریار نیز پس از مسافرت به آمریکا به توصیف چنین وضعیتی می‌پردازد:

«انگار در این سرزمین مقدر است همه‌چیز دوباره به‌صورت وانموده ظاهر شود. چشم‌اندازه‌ها به مثابه عکس، تفکر به صورت نوشتار و رویدادها در قالب گزارش‌های تلویزیونی و... در نتیجه گاهی خیال می‌کنی شاید این جهان صرفاً به مثابه رونوشت تبلیغاتی دنیایی دیگر در اینجا قرار دارد» (Baudrillard, 1988, 32). چرا که در این نظم نوین اجتماعی شبیه‌سازی بر واقعیت تقدم یافته است. در نتیجه چنین وضعیتی واقعیت آمریکا پیشاپیش در رسانه‌هایی مانند سینما و تلویزیون و یا توسط هنرمندانی مثل وارهل بازتولید می‌شود. به همین سبب آنچه اینجا در برابر چشم انسان قرار دارد، به هیچ عنوان رونوشتی برابر اصل نیست بلکه نسخهٔ بدلی به غایت واقع‌گرایانه است که هیچ تفاوتی با نسخهٔ اصلی خود ندارد. به این ترتیب هر چیز در آمریکا می‌تواند و این امکان را دارد تا به‌سرعت به یک نماد بدل شود و به تعبیر بودریار دوباره به شکل وانموده ظاهر شود، چه یک قوطی نوشابه، چه یک رئیس‌جمهور، چه یک زن مو طلایی، چه یک پاکت سیگار.

بازنمود رؤیای آمریکایی در نمایشنامهٔ غرب حقیقی سم شپارد

نمایشنامهٔ غرب حقیقی از بهترین نمونه‌ها برای تحلیل گفتمانی رویکرد انتقادی درام نوین آمریکا به رؤیای آمریکایی است. در این نمایشنامه سم شپارد آشکارا روایتی متفاوت و متمایز با آنچه رسانه‌های رسمی و نهادهای به‌ظاهر مستقلی مثل هالیوود منتشر می‌کنند از این گفتمان در تداوم سنت انتقادی تئاتر آمریکا به جهان عرضه می‌کند. شاید یکی از دلایل اینکه سینمای آمریکا برخلاف تئاتر آن کشور منتقد سرسخت رؤیای آمریکایی نیست به این سبب باشد که سینما خود نیز مانند رؤیای آمریکایی و نظام سرمایه‌داری اسطوره‌ای معاصر است. به همین سبب سینمای آمریکا بیشتر تمایل به بازتولید این گفتمان

و نمادهای آن دارد؛ بنابراین بی‌سبب نیست که بسیاری از نشانه‌ها و معناهای رؤیای آمریکایی با کمک این هنر تکنولوژیک تولید و بازتولید شده است؛ درحالی‌که روایتی که درام نوین آمریکا و سم شپارد از این گفتمان عرضه می‌کند به‌شدت تلخ و بدبینانه است. در این اثر نیز مانند دیگر نمایشنامه‌های شپارد تصویر خانوادهٔ آمریکایی برخلاف فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی خانواده‌ای شاد و موفق نیست، بلکه نهادی سرد و ازهم‌پاشیده است. این نمایشنامه مانند دیگر آثار او بیانگر فروپاشی تدریجی پیوندهای اجتماعی و سرگردانی هویت فردی است. وضعیتی که ژان‌فرانسوآ لیوتار[۱۶] آن را به مثابه وضعیت پست‌مدرن این‌چنین توصیف می‌کند:

«هویت فردی در میان انبوهی از بازی‌های زبانی که دیگر از فراروایت یکسانی پیروی نمی‌کنند از هم می‌پاشد. به نظر می‌رسد که سوژهٔ اجتماعی خود در پراکندگی بازی‌های زبانی تحلیل می‌رود. پیوند اجتماعی زبانی است اما از رشتهٔ واحدی بافته نشده و مانند پارچه‌ای‌ست که با درهم‌تنیدن دست‌کم دو و در واقع تعداد نامعینی بازی زبانی که از قواعد متفاوتی پیروی می‌کنند بافته شده است. با نابودی کلان‌روایت‌ها دیگر هویت واحدی برای سوژه یا جامعه وجود ندارد و در عوض افراد، تبدیل می‌شوند به نقطه‌های برخورد دسته‌ای از قواعد اخلاقی و سیاسی متضاد با یکدیگر و در نتیجه پیوند اجتماعی از هم می‌گسلد» (لیوتار، ۱۳۸۱، ۴۳).

بر همین مبنا سم شپارد در این نمایشنامه، تصویری بی‌رحمانه از جدال دو برادر در اتاق نشیمن خانه‌ای در حومهٔ لس‌آنجلس عرضه می‌کند؛ موضوعی که در نهایت منجر به طغیان و وحشی‌گری غیر قابل وصفی می‌شود. نفرت و جدالی که عمیقاً با واقعیت و خیال غرب حقیقی گره خورده است. در تعریفی ساده آنچه ما در آغاز از شخصیت‌های نمایشنامه می‌دانیم این است که برادر بزرگ‌تر (لی)[۱۷] یک شکست‌خوردهٔ تمام عیار است که دله‌دزدی می‌کند ولی برادر کوچک‌تر (آستین)[۱۸] فیلمنامه‌نویسی نسبتاً موفق. آن‌ها رابطهٔ چندانی با هم ندارند و چند سالی است که یکدیگر را ندیده‌اند؛ اما اکنون در نبود مادر باید مدت کوتاهی در خانهٔ او با هم زندگی کنند. احساس حقارت لی نسبت به برادر کوچک‌تر از یک‌سو و تلاش آستین برای کنترل و اصلاح برادر بزرگ‌تر از سوی دیگر زمینه‌ساز شکل‌گیری تنشی می‌شود که هر چند هر دو تلاش می‌کنند تا آن را کنترل و مدیریت کنند، اما در نهایت به شکلی افسارگسیخته سیری صعودی پیدا می‌کند.

برادر بزرگ‌تر (لی) برای غلبه بر حس حقارت ناشی از ناکامی‌های گذشتهٔ خود پیوسته می‌کوشد توانایی‌های خود را در دزدی و قمار به مثابه شکل راستین زندگی در زمان حال به رخ آستین بکشد و سبک زندگی محافظه‌کارانهٔ او را زیر سؤال ببرد تا شاید بتواند با چنین استدلال‌هایی او را تحت تأثیر خود قرار دهد. از سوی دیگر آستین هم مدام داشته‌ها و موفقیت‌هایش را به او یادآوری می‌کند تا بهای سنگینی که لی برای داشتن این شکل آزادنه از زندگی پرداخت کرده به او نشان دهد. رقابت و تنش میان آن‌ها در نهایت منجر به برملا شدن این نکته می‌شود که آن‌ها در حقیقت دو روی یک سکه هستند؛ بازیگرانی که خواسته و ناخواسته اسیر بازی قمار رؤیای آمریکایی بوده‌اند. بازی‌ای که برندهٔ واقعی ندارد. دو شخصیت اصلی نمایش مانند قهرمانان غرب وحشی فیلم‌های وسترن خود را تک و تنها احساس می‌کنند و به هر شیوه می‌خواهند دیگری را مغلوب کنند. این رویکرد در مورد برادر بزرگ‌تر جنبه‌ای بیرونی و آشکار دارد اما در مورد برادر کوچک‌تر درونی و پنهان است. شیوهٔ نگارش گفت‌وگوها در این نمایشنامه به این شکل است که کلمات نه وسیله‌ای برای ساختن و شکل‌دادن ارتباط بلکه فضایی برای بروز نفرتی هستند که سال‌ها پنهان مانده و سرکوب شده است. ظاهر کلی این نمایشنامه اگرچه واقع‌گرایانه است، اما در نهایت شدت خشونت غیر قابل باور در صحنهٔ پایانی به این اثر وجهی فراواقع‌گرایانه (سورئالیستی)

می‌بخشد. این نکته از آنجا می‌آید که سم شپارد در اثر خود، برای به‌تصویرکشیدن سلوک شخصیت‌هایش از شگردهای متفاوت و متناقضی بهره گرفته است. بازنمود این شگردها را می‌توان در شیوهای استدلالی متناقض شخصیت‌های اصلی در گفت‌وگوها آشکارا مشاهده نمود؛ گفت‌وگوهایی که گاه روندی منطقی و رئالیستی دارند و گاه زبانی تمثیلی و فراواقع‌گرایانه پیدا می‌کنند.

با وجود به‌کارگیری شگردهای متفاوت این نمایشنامه از نظر تکنیکی ظاهراً خیلی ساده پیش می‌رود؛ چرا که شپارد صرفاً به دنبال چیرگی بر مخاطب نیست. در واقع او برای بیان موضوعاتی که به‌اندازهٔ کافی پیچیده هستند به دنبال بازی‌های زبانی و فرم‌های پیچیده نمی‌گردد؛ زیرا سم شپارد در زمانه‌ای می‌نویسد که دوران اوج جنبش‌های آوانگارد به پایان رسیده است؛ اما او در نهایت با پایان‌بندی غیر منتظره‌اش نمایشنامهٔ پیچیده و قابل تأملی می‌سازد. صحنهٔ اصلی غرب حقیقی مثل خیلی دیگر از نمایشنامه‌های آمریکایی معاصر اتاق نشیمن یک خانهٔ قدیمی است؛ جایی که به نظر می‌رسد برای درام‌نویسان آمریکایی بهترین مکان ساختن درام هایی دربارهٔ انسان‌هایی است که در چنگ رؤیای آمریکایی و نظام سرمایه‌داری اسیر شده‌اند.

> ***آستین:*** *آره، لی. واقعاً می‌خوام بدونم. اینجا برا من هیچی نیس هیچ‌وقت نبوده. بچه که بودیم اوضاع فرق می‌کرد. اون‌وقتا اینجا زندگی‌ای وجود داشت. ولی حالا وقتی داشتم می‌روندم می‌اومدم اینجا، یه لحظه پیش خودم فکر کردم دههٔ پنجاهه، دیدم از کنار علامتای آشنا، از بزرگراه خارج شده‌م و بعدش دیگه هیچ‌جا رو نمی‌شناسم. تو خیابونایی گشت می‌زنم که خیال می‌کنم آشنان اما شبیه خیابونایی از آب در می‌آن که تو خاطرمه. خیابونایی که دیگه از خاطرم رفته. خیابونایی که نمی‌دونم توشون زندگی کرده‌م یا پشت کارت تبریک سیاحتشون کرده‌م. میدونایی که دیگه حتا وجود ندارن.*
> ***لی:*** *نمی‌خواد واسه‌شون زار بزنی.*
> ***آستین:*** *اینجا هیچی واقعی نیس. لی! از همه بدتر، خود من!*
> ***لی:*** *خب من نمی‌تونم از اینجا نجاتت بدم.*
> ***آستین:*** *می‌تونی اجازه بدی باهات بیام، لی!*
> ***لی:*** *هی، تو راس‌راسی خیال می‌کنی من خودم خواسته‌م اونجا وسط هیچی زندگی کنم؟ واقعاً؟ خیال می‌کنی تصمیم حکیمانه‌ای، چیزیه؟ من اونجا سر می‌کنم چون نتونستم اینجا زندگی کنم؛ تا تو مدام موفقیتاتو تو سرم بکوبی.*
> ***آستین:*** *یه چشم به هم زدن قید شو می‌زنم. باور کن.*
> ***لی:*** *(مکث، سرتکان می‌دهد.) باورم نمی‌شه.*
> ***آستین:*** *بذار باهات بیام.*
> ***لی:*** *بس کن دیگه! تو از سگم بدتری.* (شپارد، ۱۳۸۸، ۷۳)

این گفت‌وگوها از یک‌سو ترس همیشگی و ویران‌کنندهٔ موفقیت و عدم موفقیت را بازنمایی می‌کنند و از سوی دیگر برملاکنندهٔ این موضوع هستند که آمریکا به مثابه قاره‌ای به‌گستردگی یک رؤیا برای ساکنان آن عملاً وجود خارجی ندارد و برای آن‌ها محدود به محل اقامتشان است. به عبارت دیگر تصویر عظیم آمریکا فقط از بیرون قابل رویت است. حال‌آنکه از درون و برای ساکنین آن جایی بسیار محدود است. این را در بیشتر آثار سم شپارد و دیگر نمایشنامه‌نویسان آمریکایی به‌وضوح می‌توان دید. این موضوع را حتی در سینمای آمریکا نیز می‌توان مشاهده کرد. برای مثال آمریکای مارتین اسکورسیزی در خیابان‌های جنوبی شهر نیویورک و برای وودی آلن در محلهٔ منهتن متجلی می‌شود.

آستین: *مگه ممکنه تو از چنین چیزی خوشت بیاد؟ از اون تعقیب و گریزای قلابی! آخه توش چی دیده‌ی؟ می‌خوام بدونم!*
سول: *صدای حقیقت، آستین.*
آستین: *(می‌خندد.) حقیقت؟*
لی: *درسه.*
سول: یه چیزی دربارهٔ غرب حقیقی.
آستین: *چرا؟ چون توش اسب هس؟ چون مردای گنده این تو مثل نی‌نی کوچولوها می‌مونن؟*
سول: *یه چیزی دربارهٔ این سرزمین. برادرت در این باره تجربه داره.*
آستین: *منم دارم.*
سول: *ولی این روزا دیگه هیچ‌کس از عشق و عاشقی خوشش نمی‌آد. آستین، بهتره قبول کنی.*
لی: *درسه.*
آستین: *(به سول) اون سه ماه تو صحرا اتراق کرده بود؛ با کاکتوسا گرم گرفته بود. اون چه می‌دونه که مردم دوس دارن چه چیزی روی پرده ببینن؟ من هر روز تو بزرگراه می‌رونم. هر روز کلی دود قورت می‌دم. تو تلویزیون خبرا رو دنبال می‌کنم. خرید می‌کنم. منم که با همه در ارتباطم، نه اون!*
سول: *دیگه باید برم، آستین.*
آستین: *دیگه چیزی به اسم غرب وجود نداره! این موضوع دیگه مرده! فاتحه‌ش خونده‌س، سول، فاتحهٔ تو هم خونده‌س.*
(سول می ایستد و به سمت آستین بر می‌گردد.)
سول: *شاید تو راس بگی، ولی من که حق دارم قمار کنم، ندارم؟*
آستین: *اگه این کارو بکنی احمقی، سول.*
سول: *من همیشه تک‌خال رو کرده‌م. همیشه! هیچ‌وقتم اشتباه نکرده‌م.* (شپارد، ۱۳۸۸، ۵۳)

شپارد در بیشتر آثارش این وضعیت را منعکس می‌کند که آدم‌ها بی‌وقفه دربارهٔ همه‌چیز خیال‌بافی می‌کنند؛ چرا که آن‌ها جهان را به واسطهٔ رؤیا برای خودشان تفسیر می‌کنند و در آن‌ها همواره به خود ارجاع می‌دهند، درست همان‌طور که یک دیوانه پیوسته به وسواس‌های ذهنی خویش باز می‌گردد؛ چرا که پلاسمای رؤیا همان درد جدایی و فقدان است. رؤیاپردازی به مثابه مخدری عمل می‌کند که در لحظه تسلی می‌بخشد اما در نهایت انسان‌هایی سرگردان میان واقعیت و رؤیا برجا می‌گذارد.

آستین: *جدی؟*
لی: *آره، باور کن همه‌ش تو خیالم می‌دیدمت که یه گوشه‌کنار داری واسه خودت قدم می‌زنی و زیر بغلت هم پر کتابه چن تا از اون موطلاییاشم دنبالت افتاده‌ن.*
آستین: *موطلایی؟ خنده‌داره.*
لی: *کجاش خنده‌داره؟*
آستین: *آخه من همیشه تو رو این ور اون ور مجسم می‌کردم.*
لی: *کجا؟*
آستین: *چه می‌دونم. جاهای مختلف. ماجراجوییا. تو همیشه پی ماجرا بودی.*
لی: *آره.*
آستین: *همه‌ش به خودم می‌گفتم «کلهٔ لی درس کار می‌کنه. داره اون بیرون تو دنیا زندگی می‌کنه و من این جام. من چه غلطی دارم می‌کنم؟»* (شپارد، ۱۳۸۸، ۳۹)

همان‌طور که کاملاً روشن است و در این بخش از گفت‌وگوی دو برادر دیده می‌شود هر دو دیگری را در رؤیایی ملهم از گفتمان رؤیای آمریکایی در هم‌نشینی با عناصری چون موفقیت، شهرت، زن‌های موطلایی، ماجراجویی‌های جذاب، مهمانی‌های مجلل، تصور می‌کنند؛ درحالی‌که واقعیت چیز دیگری است، چیزی از جنس تنهایی مدرنی که ارسن ولز در همشهری کین به زیباترین شکلی به تصویر کشیده است. واقعیت این است که هر دو شخصیت این نمایشنامه چه آن که موفق است و چه دیگری که شکست‌خورده در گوشه‌ای از این قارهٔ پهناور در تنهایی و انزوا ناخواسته به سر می‌برند. از آنجا که رؤیاها همواره در جای دیگری غیر از جهان واقعی توسط رسانه‌ها و فیلم و صنعت فرهنگ‌سازی بازنمایی می‌شوند انسان‌های متأثر از این گفتمان همواره در تعارض شدید با جهان واقعی هستند. این رؤیاها همچون یک تصویر ماتریکسی است که از خود واقعیت نیز واقعی‌تر است و وجودشان برای بقاء گفتمان ضروری است. به همین دلیل تهیه‌کننده به‌عنوان نمایندهٔ رسانه‌ها و حامی رؤیای آمریکایی فیلمنامهٔ آستین را که به‌طور ضمنی برملاکنندهٔ سویهٔ پنهان رؤیای آمریکایی است را کنار می‌گذارد و طرح لی را می‌پسندد که بازتولید وجه مثبت و خاطرهٔ نوستالژیک این گفتمان است.

آستین: *تو برادرمی.*
لی: *فاتحهٔ این حرفا خونده‌س. برو ادارهٔ پلیس لس‌آنجلس و بپرس بیشتر چه کسانی سر همدیگه رو زیر آب می‌کنن. د برو دیگه. فکر می‌کنی چی جوابتو بدن؟*
آستین: *حالا کی حرف کشتن زد؟*
لی: *افراد یه خونواده! برادرا! باجناغا پسرعموها! آمریکاییای اصیل! اغلب‌شون تو فصل گرما دخل همدیگه رو می‌آرن. تو فصلی که هوا آتیش می‌باره. درست تو همین فصل سال.*
آستین: *این فرق داره.*
لی: *نه بابا؟ واسه چی فرق داره؟*
آستین: *ما مخمون عیب نکرده. هنوز اون‌جوری وحشی نشدیم. اونم به خاطر یه فیلمنامهٔ مزخرف. حالا بگیر بشین.* (همان، ۱۳۸۸، ۳۵)

تصمیم لی برای نوشتن فیلمنامه صرفاً ابزاری برای نمایش توانایی و برتری‌اش نسبت به آستین است و ایجاد تردید در او نسبت به توانایی‌هایش است؛ چرا که در غرب حقیقی هر کس می‌خواهد و یا ناگزیر است به هر قیمتی بر دیگری مانند همهٔ فیلم‌های وسترن و یا مافیایی برتری یابد؛ چرا که این قاعدهٔ بازی در زمین رؤیای آمریکایی است. از آنجا که در صورت عدم موفقیت در این جامعه فرد دچار احساس حقارتی عمیق و در نهایت فروپاشی عصبی می‌شود، موفقیت فردی و ارضا نیازها و امیال شخصی به هر قیمتی حرف اول و آخر را می‌زند.

لی: *منظورت چیه «محض خاطر خدا؟» همینه دیگه، بنویس بنزینش ته کشیده.*
آستین: *این دیگه بیش از حد...*
لی: *بیش از حد چیه؟ واقعیه! همینو می‌خوای بگی؟*
آستین: *نه مثل زندگی واقعی نیس! به اندازهٔ کافی شبیه زندگی واقعی نیس. آخه هیچ‌وقت اوضاع این‌طوری نمی‌شه.* (همان،۱۳۸۸، ۳۲)

شپارد نگارش طرح یک فیلمنامهٔ وسترن را وارد نمایشنامه می‌کند تا تصویر ذهنی ما و شخصیت‌های نمایش از غرب حقیقی را به چالش بکشد. سینمای وسترن روایت بخش کوچکی از گذشتهٔ آمریکا است که چندان هم دور نیست. زمینهٔ تاریخی این فیلم‌های پر ماجرا از ده پانزده سال فراتر نمی‌رود.

این فیلم‌ها دربارهٔ دورانی سرشار از التهابات اجتماعی و سیاسی جامعهٔ آمریکا هستند. این فیلم‌ها به یک تعبیر نمایشگر تلاش پایان‌ناپذیر قهرمانان تک‌افتاده و تنها برای تحقق رؤیاهایشان است؛ انسان‌هایی که همواره شادی و آرامش را در جا و چیزی بیرون از خویش و یا حتی متعلق به دیگری جست‌وجو می‌کند.

آستین: من و لی می‌خوایم بریم تو صحرا زندگی کنیم.
مادر: تو و لی؟
آستین: آره. منم دارم باهاش راهی می‌شم.
مادر: (مادر به هر دوی آن‌ها نگاهی می‌اندازد؛ مکث) می‌خواین برین پیش باباتون زندگی کنین؟
آستین: نه. می‌ریم یه صحرای دیگه مامان.
مادر: که این طور! خب، شمام حتماً دیر یا زود از همون صحرا سر در می‌آرین. (همان، ۱۳۸۸، ۸۰)

برخلاف رویکرد واقع‌گرایانهٔ آغاز نمایشنامه، در صحنه‌های پایانی شپارد به زبان رؤیا و تمثیل سخن می‌گوید. با این وجود در اینجا همچنان گفت‌وگوها سادگی و روانی خود را حفظ می‌کنند و نشانی از پیچیدگی و گنگی نمایشنامه‌های ابزورد و حتا بازی‌های زبانی دیالوگ‌های بلند نمایشنامه‌های میلر و اونیل مانند مرگ فروشنده و سیر دراز روز در شب در میان نیست؛ چرا که موقعیت نمایشی غرب حقیقی خود به اندازه کافی پیچیده و غامض است. شپارد با رویکردی انتقادی آشکارا هشدار می‌دهد که گفتمان رؤیای آمریکایی جامعه را به‌سرعت به سمتی سوق می‌دهد که دیگر حتی خانواده هم نمی‌تواند جای امن و آرامش‌بخشی باشد.

آستین: *نمی‌تونی بزنی زیر همه‌چی.*
(لی برمی‌گردد و ضربهٔ محکمی به آستین می‌زند و او می‌افتد کف آلاچیق.)
مادر: *شما بچه‌ها نباید توی خونه دعوا کنید، برید بیرون بیفتید به جون هم.*
لی: *من دعوا ندارم دارم می‌رم.*
مادر: *به قدر کافی قبلاً دخل همه‌چی رو آوردی.*
لی: *این‌بار برای همیشه می‌رم. این شهر فقط به این درد می‌خوره که آدمو دیوونه کنه ببین چه بلایی سر آستین آمده نمی‌زارم منو این‌طوری کنه که خودمو کنار رودخونه بفروشم. ترجیح می‌دم که در دل برهوت گم و گور شم تا اینکه بزارم همچین بلایی سرم بیاد.*
آستین: *تو هیچ جا نمی‌ری هیچی هم با خودت نمی‌بری...*
مادر: *حالا می‌زاری بره.*
آستین: *نمی‌دونم، اون نمی‌خواد منو با خودش ببره.*
مادر: *خب نمی‌تونی بکشیش که.*
آستین: *می‌تونم مثل آب خوردن می‌کشمش.*
مادر: *وحشیانه‌ست.* (همان، ۱۳۸۸، ۸۷)

در این نمایشنامه برخلاف موقعیت پیتر و جری در داستان باغ وحش اثر ادوارد آلبی، لی سعی نمی‌کند تا آستین را تشویق کند به او حمله کند. آستین سویهٔ ظاهراً متمدن و آرام نمایشنامه به شکل خودخواسته و با جنونی آگاهانه برادرش را در برابر چشمان مادرش سلاخی می‌کند. در صحنهٔ پایانی این نمایشنامه آشکارا پژواک صدای اسطورهٔ هابیل و قابیل را می‌توان شنید. سم شپارد در این اثر به‌خوبی نشان می‌دهد که روابط انسانی در نظام سرمایه‌داری و زیر چتر رؤیای آمریکایی چگونه به شکل غریبی درحال زوال و

انحطاط است. با توجه به نشانه‌های آغازین متن مخاطب این اثر تا پیش از صحنهٔ پایانی آستین را به‌عنوان سویهٔ خیر و لی را به‌عنوان سویهٔ شر نمایش تفسیر می‌کنند؛ اما در آخر نمایش سم شپارد به شکلی غیرمنتظره با کنارزدن نقاب تمدن و خردورزی از چهرهٔ آستین همه را غافلگیر می‌کند. او حتی بیابانی را که لی ناگزیر به آن پناه برده را می‌خواهد از آن خود کند. او دارای جنونی پنهان از جنس کالیگولا و روحیهٔ تمامیت‌خواه از جنس فاوست گوته است. مختصر آنکه دو شخصیت اصلی این نمایشنامه نماد کاملی از انسان معاصر جامعه‌ای هستند که از تنهایی و ازخودبیگانگی با محیط، با دیگری و آگاهی از عدم امکان تغییر شرایط خویش رنج می‌برند. آن‌ها برای فرار از این وضعیت به رؤیاها پناه می‌برند؛ اما در نهایت مجبورند با واقعیت روبه‌رو شوند، واقعیتی که زیر بار رؤیاها ویران شده است.

نتیجه‌گیری

بنا بر آنچه بیان شد، رؤیای آمریکایی اسطوره‌ای است که درام نوین آمریکا پیرامون آن شکل گرفته است. نمایشنامهٔ غرب حقیقی و دیگر نمایشنامه‌هایی که در متن به آن‌ها اشاره شد در تلاش برای نقد و تقدس‌زدایی از این اسطورهٔ معاصر هستند. نمایشنامه‌های سم شپارد در کنار آثاری از آرتور میلر و ادوارد آلبی از نمونه‌های برجستهٔ این رویکرد انتقادی هستند. او با نوشتن نمایشنامهٔ غرب حقیقی در حقیقت تفسیری تازه و انتقادی از رؤیای آمریکایی ارائه کرده است. به عبارت دیگر این اثر بیانیه انتقادی سم شپارد دربارهٔ نظام سرمایه‌داری، رؤیای آمریکایی و پیامدهای مخرب آن بر روابط انسانی در جامعهٔ نوپای آمریکا است. این نمایشنامه بازتاب‌دهندهٔ مفاهیمی مانند ازخودبیگانگی، فروپاشی نظام خانواده و ازدست‌دادن تدریجی هویت انسانی است. از نظر تماتیک این نمایشنامه همچون دیگر آثار سم شپارد ترکیبی از اندیشه‌ها و ایدئولوژی‌های گوناگون مانند لیبرالیسم، مارکسیسم و نیهیلیسم است؛ مفاهیمی که به طور ضمنی با زبان تمثیل و کنایه حول محور گفتمان رؤیای آمریکایی بیان می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

1. Discourse
2. Harold Bloom
3. James A. Crank
4. Howard Zinn
5. The epic of America
6. James Truslow Adams
7. Jim Cullen
8. Zellig Harris
9. Emile Benveniste
10. Episteme
11. Meta-narrative
12. Archetype
13. Simulacrum
14. Venice Beach
15. Jean Baudrillard
16. Jean-Francois Lyotard
17. Lee
18. Austin

فهرست منابع

- اسمیت، فیلیپ (۱۳۸۷)، *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ حسن پویان، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل (۱۳۷۹)، *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران، نشرنی.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۴)، *افسون‌زدگی جدید، هویت چهل‌تکه و تفکر سیار*، ترجمهٔ فاطمه ولیانی، تهران، چاپ چهارم، انتشارات فرزان‌روز.
- شپارد، سام (۱۳۸۲)، *غرب حقیقی*، ترجمهٔ امیر امجد، تهران، نشر نیلا.
- عضدانلو، حمید (۱۳۸۰)، *گفتمان و جامعه*، تهران، نشرنی.
- لیوتار، ژان‌فرانسوآ (۱۳۸۱)، *وضعیت پست مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران، نشر گام نو.
- ناظراده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۷)، *نمادگرایی در ادبیات نمایشی*، تهران، جلد دوم، چاپ اول، انتشارات برگ.

- Baudrillard, Jean. (1988), *America.* London & New York: Verso.
- Jim. Cullen (2003), *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation,* Oxford University Press.
- Warhol، Andy. (1975), *The Philosophy of Andy Warhol,* Harvest/HBJ Books (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.

Received: 2017/ 04/ 19
Accepted: 2018/ 03/ 04

True West and Its Relation with the American Dream

Farzan Sojoodi, Prof., Faculty of Cinema and Theatre, University of Arts, Tehran, Iran.
Ehsan Alirezaei, Ph.D. Candidate in Philosophy of Art. Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran.

Abstract

The main approach of this paper is the discourse analysis of the American Dream and the critical approach of American modern or new drama toward this discourse in the True West Play by Sam Shepard. The discourses have an important role in each society. The main cultural and social events are under the effect of a discourse or reaction to it. In twentieth-Century, the writers, artists, and the others considered the significance of thought in the art and also the effect of discourses in their works. The contemporary artists all consider the meta-narrations in their works as the focus of their arts. Sam Shepard, as one of the great play writers of America, is one of them who have written several plays about the American dreams. American dream is one of the most important of contemporary discourses. This kind of discourse played a role as a country in the formation of America and a main role toward immigration to America. For this reason, all political, cultural and economical aspects of this country are under the effect of these discourses. Therefore, in order to understand the contemporary theatre of America, analysis of American dream is necessary. True West play is one of the best works which shows the critical analysis approach of America modern drama to this discourse. This work criticizes and tries to clarify the hidden layers. American theatre, against the American cinema, shows, presents and criticizes the violent viewpoints as well as the other hidden layers of American Dream. This critical approach existed before in the American theatre and we can see this approach in the works of Arthur Miller, Eugene Gladstone O'Neill, and Tennessee Williams. In fact, although, the theater of America does not have a long history, it separated its way from Europe by the aid of the above-mentioned writers in the domain of dramatic literature. This critical approach of American Theatre toward this discourse was continued after Second World War by the arrival of great writer called Edward Albee and by writing a play called 'American Dream" and also "who is afraid of Virginia Woolf?" This process again continued after Edward Albee. The best samples of this approach are limited to the works of Sam Shepard such as True West play who criticized this discourse by presenting its effects in the human relationships. This research focuses on the analysis of "True West" play as one of the most important plays by Sam Shepard and the American modern drama is based on its relation with the American Dream discourse. This is done with an aim to demonstrate how this play explicitly criticized this discourse in an immediate and reckless manner, and to reveal its hidden layers. This research primarily focuses on the definition and analysis of the cultural discourse of the American dream and the emergence and domination of this meta-narrative work. It then examines its representation in True West play. The data collection of this paper has been done by the library-based studies.

Keywords: American Dream, True West, Modern Drama, Sam Shepard.