مجادله یا همکلامی در دو نمایشنامه از "دیوید ممت": اولئانا و گلنگری گلن راس

معصومه بوذری

دیوید ممت (1940 –)، نمایشنامه نویس و کارگردان سینما و تئاتر، و مدرس دانشگاه ییل، به سبک خاص دیالوگ نویسی اش معروف است(Mamet speak) ؛ گفتگوهای پیوسته و جدل آمیز بی وقفه و بی امان شخصیت ها با جملات بریده بریده، تکراری و مبهم در آثار او بازتابی رئالیستی است از دنیای پرهیاهوی مردمان درگیر زندگی در دنیای معاصر مخصوصاً در امریکای قرن بیستم.

این نویسنده چنانکه در کتاب "True and False" تصریح می کند تمام عمر خود را یا در روی صحنه سپری کرده یا در پشت صحنه و در نتیجه ی همین تجربه های زیاد است که باور دارد در تئاتر نوین دیگر روش های توأم با تمرکزی که استالیناوسکی و پیروانش آموزش می دادند برای تماشاگران امروز جوابگو نخواهد بود و نمایشنامه نویس و بازیگر باید شیوه ای دیگر را تجربه کنند. او تمام تلاش خود را برای به عمل درآوردن این ایده ی برخاسته از تجربه هایش بکار می بندد. ممت بیش از بسیاری از معاصران خود دغدغه ی عملگرایی در نمایش را دارد؛ در عین حال، این مجادله ی لفظی و فکری است که جایگزین هر گونه عملِ نمایشی مطابق با تعریف ارسطویی و در قالب کلاسیک آن می شود. او از بافت زبانی و قدرت کلام به تنهایی و حتی بدون ارجاعات بینامتنی و رمزها یا نمادهای مرسوم و اشارات تلمیح گونه بهره می برد تا هر گونه روش تکراری و مرسوم برای ابراز وجود کاراکتر را محکوم کند.

به طور کلی مجادله ی لفظی، توانایی و قدرت هر عمل دیگر را از کاراکتر می گیرد؛ همانطور که در زندگی روزمره نیز چنین است. با این تفاوت که در زندگی عادی بیشترِ این مجادله ها راه به جایی پر معنا نمی برد جز برتری قدرتِ یک طرف بر طرف دیگر؛ اما در دنیای نمایش، جدل نیز مانند تمامی عناصر متن، صحنه و اجرا یک نشانه محسوب می شود توأم با پیامی ویژه از سوی نویسنده یا کارگردان.

حال در دو نمایشنامه ی "اولئانا"(Oleanna,) 1992 و "گلنگری گلن راس" (Glengarry glen ross,) 1984می بینیم که تمامی این بحث و جدل های متوالی و پیوسته هر کدام پیامی دارند. پیامی مثل برابریِ ادعای دروغین در هر یک از دو مدعیِ برتری در نواندیشی؛ یا بیهودگیِ مجادلات اجتماعیِ بی اساس. ابتدا باید این دو نمایشنامه را به این لحاظ از همدیگر جدا بدانیم که در اولئانا بیشترین تأثیرات دو کاراکتر از همدیگر به بنیان های درونی و روانشناسانه ی انسان بر می گردد؛ و در گلنگری گلن راس بیشترین تأثیرات اشخاص حاضر در صحنه ی رستوران و معاملات ملکی جنبه ی اجتماعی و جامعه شناسانه دارد. و در عین حال هر دو نمایشنامه مخاطب را در جهت گیری و همذات پنداری با یکی از طرفین دعوی معلق نگه می دارد؛ زیرا صداقت و عدم صداقت آدم ها یکی شده است؛ و هر دو طرف هم در موضعِ راست هستند هم دروغ. تفکیک این هزارتوی آگاهی و ناآگاهی یا راستگویی و اجحاف در ابراز وجود، برای خواننده نمایشنامه باعث عدم تصمیم در انتخاب می شود و به نوعی تأویل را به تأخیر می اندازد. البته در اجرا، و روی صحنه، این عدم قطعیت مورد نظرِ نویسنده بستگی به برداشتِ کارگردان از متن خواهد داشت.

در اولئانا مجادله میان کارول، دانشجوی مجرد و جان، استاد متأهل است. تمام تضاد فضای فکری و عقیدتی این دو در مباحثه و مجادله

ای بی امان بروز می کند. دفتر استاد صحنه ی هر سه پرده ی نمایش است؛ و همین عدم تعویض صحنه خود یک رمزگان از سوی نویسنده محسوب می شود. به بیانی می توان از این یکپارچگی صحنه چنین نتیجه گرفت که پایان همان آغاز است و هیچ تغییری نیست جز توّهمِ تغییر و هیچ تفاوتی نیست جز سوءِ تعبیر یا عدم درک متقابل. دیوید ممت از میراث ارزشمند صحنه پردازیِ نمایشنامه نویسان پیشین همچون چخوف، میلر، و ویلیامز برخوردار است؛ اما هنر بدیع و نوآوری او در کنش خاص نمایشی در بیان است که دیدگاه شخصی و سبک ویژه ی او را مشخصاً عرضه می دارد. در تمام طول پرده ی اول اتفاق رخ می دهد و یکی پس از دیگری جملاتی را جان بیان می کند که عیناً در گزارش کارول ثبت خواهد شد. در پرده دوم که قاعدتاً باید اوج کشمکش داستان و درگیری اصلی باشد، ما شاهد خطری که موقعیت جان را تهدید می کند می شویم و به لحاظ ساختاری عدم تعادل و توازن فقط در لفظ صورت می گیرد، هرچند هنوز جان موقعیت عضویت در هیأت علمی خود را از دست نداده است اما گزارش کمیته به دستش رسیده و ظاهراً نابود شده است. با این حال سعی می کند با صبوری و البته با زیرکی، وضعیت را عوض کند. جان در توصیف موقعیتش می گوید: "درست در همون لحظاتی که فکر می کنیم خیلی قوی هستیم از همیشه آسیب پذیرتریم." و چندی بعد به فلسفه رواقی اشاره می کند که حذف کلمه برابر است با حذف واقعیت. با این مثال که اگر عبارت "من آسیب دیده ام" را حذف کنیم یعنی "آسیب" را کلاً حذف کرده ایم. این نهایت ایده آل انسان امروز می تواند باشد برای خروج از درگیری و کشمکش. پرده سوم را هم می توان در ادامه ی همان وضعیت قبل توصیف کرد با این تشدید بحران به لحاظ روحی که جان احساس می کند نابود و تخریب شده است تا لحظه ی پایانی که چند عبارت معروف این نمایشنامه رد و بدل می شود. این پایان به دلیل عدم قطعیتش اولئانا را به یکی از بحث برانگیزترین نمایشنامه های دیوید ممت تا سال 1990 و یکی از برترین نمایشنامه های قرن بیستم تبدیل کرده است. این پایانِ بدون قطعیت که تمام پیام نویسنده است در خودآگاهی و ناخودآگاهی کارول و جان هر دو به یک میزان برابر است.

کارول در طول زندگی، تمام تلاش خود را برای یادگیری گذاشته است تا موقعیتی برتر را بدست آورد که از آنِ او نیست. به سختی درس خوانده تا به دانشگاه راه یابد و اکنون با انبوهی از خستگی ها دیگر توقع ندارد که به دلیل سطح پایینِ دانش و تجربه از سوی دیگری تحقیر شود. البته او برای مبارزه ای خود را آماده کرده است که از همان ابتدا به پیروزی در آن تردید داشته است. کارول برای جبرانِ تنهاییِ خود به مجموعه ای حقوقی وابستگی پیدا کرده است با اهداف سیاسی و فمنیستی؛ امّا این مجموعه هم درمانِ دردهای او نیست؛ زیرا می بینیم با همه ی برگه هایی که بر علیه استادش جمع آوری کرده باز در تردیدی بی امان دست و پنجه می زند. کارول

گاه و بیگاه میان بحث و جدل با استادش سکوت می کند. و این سکوت بیانگر تردید اوست. تردیدی که برای استادِ محکوم روزنه امیدی باقی می گذارد که البته به اندک زمانی به ناامیدی بدل می شود. جان هم در طول زندگی تلاشی بی وقفه را برای رسیدن به خواسته هایش گذرانده است و امروز که از جایگاه اجتماعی بالا بهره مند شده تنها خواسته اش حفظ این موقعیت است که با توجه به الگوهای از پیش تعیین شده ی اجتماع، نحوه ی زندگی خانوادگی او نیز در همین ساختارهای اجتماعی تحت الشعاع قرار می گیرد. همه ی آمال و آرزوی جان داشتنِ خانه ای است که بتواند در آن با همسر و پسرش زندگی کند و شغل استادی و موقعیت اجتماعیِ خود را که به تازگی کسب کرده از دست ندهد.

جان و کارول هر دو مدام در پاسخ دادن به پرسش های یکدیگر درگیر جدالی بی وقفه اند و برای مقابله با هم مدام یکدیگر را زیر ذره بینِ واقع بینی قرار می دهند؛ حال آنکه آگاه و معترف نیستند به بسیاری بدیهیات وجودی خود؛ مثل روحیه ی سلطه جویی و سلطه پذیری، تفاوت جایگاه و طبقه ی اجتماعی و تفاوت در نگرش و احساس زن و مرد. جان در عین حال که از وضعیت زندگی و شغلی اش برای این دانشجو می گوید درونیات خود را نیز با او در میان می گذارد بی آنکه دقیقاً بداند به چه منظور دارد مسائل خصوصیِ زندگی اش را به دانشجویش می گوید. او به بروز حال و هوای درونی خود با صداقتی تمام و کمال و با احساسی کاملاً جدّی می پردازد. تنها یک مانع وجود دارد که نمی گذارد صداقت کامل در این رابطه بوجود بیاید و آن موقعیت اجتماعی هر دو آنهاست. هم جان برای ایفای نقش یک استاد و هم کارول برای ایفای نقش یک فعال فمینیست باید از قالب های قراردادی اجتماعی استفاده کنند و توّهم واقعیت خود را بجای حقیقت احساس ناب خود جایگزین کنند. این مجادله ی بی ثمر تنها در پایان نمایشنامه است که به حقیقت نزدیک می شود. در جملات پایانی و آن لحظه ی بحث برانگیزِ ضربه ی فیزیکی و نهایی جان به کارول است. کارول دو بار می گوید: "آره درسته" و مثل همیشه در جایگاه یک دانشجو نسبت به استاد و یک زن در برابر مرد او را تأیید می کند. البته نه او و نه نمی دانیم دقیقاً کدام جمله را تأیید می کند. بهر حال مبهم ترین گفتگو را ممت در همین صحنه ی پایانی گذاشته است که هرگونه تفسیری از آن ممکن باشد.

از همه ی تأویل های مختلفی که منتقدان درباره اولئانا داشته اند که بگذریم بین مجادله لفظی و همکلامی هم ارتباطی را باید بیابیم. در اینجا بد نیست از خود بپرسیم آیا علت بوجود آمدن زبان در میان انسانها این نبوده است که با همکلامی از تنهایی بیرون بیایند؟ انسان برای صحبت کردن با دیگری چه میزان مختار است و تا چه حدودی این حرف و صحبت ها طبیعی، غریزی و از روی عادت است؟

اگر از دیدگاه روانشناسیِ لَکان به مفهومِ "دیگری" قبل از مرحله ی زبانی نگاه کنیم، به این نتیجه می رسیم که نیاز به برقراری ارتباط و داشتنِ همصحبت، قبل از نیاز به انتقال پیامی خاص در بین انسانها وجود دارد. پس میان کارول و جان هم همین رابطه برقرار است. در واقع این هر دو یک کل واحد هستند نه دو نفر که از زاویه ای مقابل همدیگر برای خودشان فردیتی دارند. آیا استاد بدون دانشجو معنی دارد یا دانشجو بدون استاد؟ منطقاً بالا بودن بدون وجودِ مرتبه ی پائین قابل تعریف نیست.

و این نکته را می توان از نام اولئانا نیز دریافت. در مقاله ی "اولئانا: زبان و قدرت" نوشته ی برندا مورفی ترجمه ی آقای علی اکبر علیزاد (که پیوست انتهایی متن نمایشنامه چاپ نشر بیدگل است) چنین می خوانیم: "اولئانا، مجمعی آرمانی و قرن نوزدهمی بود که توسط ویولونیست نروژی، اوله بال (Ole Bull) و همسرش آنا (Anna) تأسیس شد: اولئانا آمیزه ای است از این دو نام. این مجمعِ کشاورزی به دلیل خرید زمینی که سنگلاخ و سترون بود ورشکسته شد و خریداران آن مجبور شدند به نروژ بازگردند... همچنان که نمایشنامه پیش می رود، کاربرد این عنوان برای توصیف رویای آرمانی و شکست خورده ی دانشگاه آشکار می شود... اما اگر بگوییم اولئانا در مورد آموزش است مثل این است که بگوییم گلنگری گلن راس" در مورد شغل معاملات ملکی است. ممت از نظام آموزشی به عنوان ابزاری برای ارائه ی دستمایه ی همیشگیِ خود، یا آنچه که وی آن را "تعاملات انسانی" می نامد استفاده می کند، که در این مورد خاص، نمایانگر میل کنایی به قدرت و فهم در روابط انسانی است".

علاوه بر نام نمایشنامه، موقعیت تاریخی نگارش آن هم بیشتر به درکِ ما از نحوه ی بکار گیری زبانِ ویژه و خاصِ نویسنده کمک می کند. حقانیت سیاسی فمنیستی در مقابله با آزارهای جنسی از بحث های روز اجتماعیِ اوایل دهه های 1980 و 1990 بوده است. و در این نمایشنامه گونه ای مقابله با تمام آن تصورات کلیشه ای مطرح می شود. همکلامی به منظور رسیدن به تفاهم و درک متقابل حتی اگر از لابلای جدل بی پایان و بی نتیجه ای هم حاصل شود خواست همه ی آدم های منفردِ قرن بیستم است. این درک متقابل،هم حاوی قبولِ تفاوت هاست هم ناشی از نادیده گرفتن آنها. و اولئانا به تمامی دیدگاه مخالف دیوید ممت را نسبت به وضعیت اجتماعی دهه های 80 و 90 در بر می گیرد که زنان حق داشتند هر گونه نظربازی طبیعی و ساده را به آزار جنسی تعبیر و دعوی شکایت کنند. در مقدمه ی مترجم کتاب، آقای علی اکبر علیزاد، چنین می خوانیم که ممت در مصاحبه ای گفته است: "ظاهراً چنان خشم و غضبی مسأله آزار جنسی را احاطه کرده است که بخشی از من مایل نیست سرم را از سوراخ دربیاورم و بگویم چه اتفاقی دارد می افتد".

قدرت، مضمونِ دیگرِ این نمایشنامه است. اما تعبیر جامعه ی مردسالار و یا نژاد سفیدپوست را که در بسیاری از رمان ها و نمایشنامه های

مدرن می بینیم (مثلاً در نمایشنامه ی "خانه عروسک" ایبسن) در اینجا حس نمی کنیم. در اولئانا قدرت نه از آنِ فرد است زیرا فردی مثل جان در برابر نظر گروه و هیأت رسیدگی به تخلفات، هیچ قدرتی ندارد؛ و نه در دست اجتماع است زیرا عضوی از اعضاء می تواند با سرپیچی از مواضع تثبیت شده ی گروه و انصراف و تغییر رأی خود با آن مخالفت کند، همانطور که کارول می توانست علی رغم روند قانونی پرونده ای که برای جان ترتیب داده بود از ادامه ی دعوی منصرف شود. قدرت همچنین بین زن و مرد هم به همین ترتیب است. جان همسری دارد و تمام همّ و غم او تلاش برای آرامش و آسایش آن زن است. در این نمایشنامه اساساً توازن را باید نتیجه ی نهایی قدرت تخریب شده دانست. حتی در فرم و چیدمان صحنه هم چنین توازنی رعایت می شود. هیچ شخص سومی در صحنه نیست. در نمایش هایی که فقط دو بازیگر در صحنه حضور دارند مسأله ی توازن بیشتر به طور ناخودآگاه حس می شود. مثلاً در آخر نمایشنامه ی "در انتظار گودو" با آمدن پسربچه ای که پیغام آورده حس می کنیم ولادیمیر و استراگون که تا آن لحظه مدام در بحث و جدل موازی همدیگر بودند و گاه یکی بر دیگری برتریِ اعتقادی داشت حالا دیگر هر دو در یک سو ایستاده اند و پسربچه در سمت دیگر. حال آنکه در اولئانا قدرت میان دو بازیگر تا انتها در رفت و برگشت است و اگر تماس های تلفنی جان را هم اضافه کنیم بیانگر ارتباط کلامی شفاهی مرد در اجتماع در مقابل ارتباط نوشتاری و کتبی زن، قابل تأمل خواهد بود.

بنابراین می توان نتیجه گرفت که همانطور که جان مدام سیستم و نظام را نقد می کند دیوید ممت نیز قصد دارد جایگاه خودش را به عنوان یک مرد و کارگردان نقد کند آن هم با اشاره به توازنِ حقیقیِ زن و مرد به عنوان مکملِ هم و درست برخلاف دیدگاهِ فمینیسم؛ تا هر گونه تبعیض را چه از سوی جامعه ی مردسالار و چه از دیدگاه فمینیستی محکوم کند. چیزی شبیه به نتیجه ای که در تفسیر استاد سیروس شمیسا در کتاب داستان یک روح درباره بوف کور صادق هدایت می بینیم: ردّ هر گونه دوئیّت میان زن و مرد. در اولئانا هم مدام سیستم به طور کلی نقد می شود. استاد نحوه ی تدریس خودش را و معلمان پیش از خودش را به چالش می کشد. و در نهایت پایان آن همان وضعیت آغازین آن می شود با تفکری تازه. و تمام این پرحرفی ها و از خود گفتن ها و صحبت از نمره و درس و تأدیب های هر کدام چیزی نبوده جز نیاز انسان به بروز درونیاتش برای برقراری ارتباط. در اینجا با شخصیت ظاهری و موقعیت اجتماعی به رابطه ی درونی و روانی انسان ها می رسیم.

اما در نمایشنامه ی گلنگری گلن راس، با روابطی کاملاً اجتماعی مواجه هستیم. اجتماعی تماماً بسته و به بن بست رسیده از رؤیای امریکایی، جایی که درآن همه ی آمالِ سرمایه داری به ورشکستگی انجامیده و حال برای تنازع بقایی هرچند اندک باید دست به هر

کار غیر اخلاقی زد.

راه گریزی نیست و به همین منوال به زندگیِ جهنمی، باید ادامه داد. این همه تنش و درگیری در قالب زبانیِ خاصِ نویسنده بیان می شود. تنها از طریق کلام پر تنش و بی وقفه است که مخاطب خود را عضوی از این اجتماع درگیر حس می کند. درگیری و کشمکش نمایش بیشتر در کلام است تا در عمل. اتفاقی رخ داده: لیستی گم شده و حالا پلیس دارد دفتر املاک را بررسی می کند تا متهم را بیابد. فضای خشن و بدون طراوت ما را نه فقط به عنوان مخاطب بلکه به عنوان فردی که در همین دنیا زندگی می کند و دقیقاً همین وضعیت را دارد وارد ماجرا می کند. تا آنجا که فکر کنیم خود ما هم در این جریان سهیم هستیم. کلام بریده بریده و منقطع و مجادله ی دائمی در این نمایشنامه هم نتیجه ای خلاف ظاهرش را در بر دارد: همدردی داشتن یا از یک کیش و آئین بهره مند بودن. نه بحث بُرد و باخت است نه جدول مهم است. باز هم رقبا به شکل رقت انگیزی کنار هم هستند تا نهایتاً به همین زندگی پوچ ادامه دهند. قدرت و مسابقه ی بی نتیجه و بی بَرنده حاصلی ندارد جز پذیرش وضعیت موجود.

صحنه ی نمایش در گلنگلری گلن راس، رستوران ارزان قیمت چینی هاست و نیز دفتر معاملات ملکی. علاوه بر ارزان قیمت بودن غذاهای این گونه رستوران، ممت به نوعی اشاره به این دارد که چینی ها در این چند دهه ی اخیر بسیاری از عرصه های اقتصادی دنیا را تسخیر کرده اند و حتی در امریکا ریشه دارند: موفقیتِ چین در مقابل رویای امریکایی. در این نمایش هم می بینیم پایان، بازگشتی به آغاز است زیرا روند طبیعیِ زندگی همانند دایره ای بسته انسان را در خود می گرداند. برای همین است که در پایان ماجرا و پس از دستگیری لوین، ریچارد روما می خواهد باز به رستوران برود همانطور که در ابتدا او را در رستوران دیدیم. رستوران تنها مکانی برای رفع گرسنگی نیست؛ محلی است که تمام معاملات خارج از عرف را این افراد در آنجا زمینه چینی کردند آنهم با شدت و حدّت بسیار زیاد. پس آدم ها به مکانی مشترک می آیند تا قبل از هر چیز با هم تعاملات انسانی داشته باشند. در این نمایشنامه هم رستوران و نیز دفتر کار به مکانی برای حرف زدن تبدیل شده است؛ هرچند که این همکلامی توأم با دوز و کلک و اجحاف و ریا باشد. زیرا این اضطرار را انسان مستأصل دنیای مدرن حس می کند که باید با هم باشد و با هم گروهی را تشکیل دهد و در یک گروه تازه تأسیس شده پس از مدتی برضد هم عمل کند. این خاصیت دوگانه ی زندگی انسان معاصر است که در این نمایشنامه از ورای ظاهر نامنظم و پرمناقشه ی داستان ابراز می شود: عدم امنیت شغلی و مشکلات بیمه در دهه 1980 امریکا فراگیر شده است؛ پس اینان خود به داد خود باید برسند؛ آنهم با تشکیل گروههایی که باقیمانده ی سرمایه های دیگران را جذب کند و در میان همین گروه هم خیانت افراد برای هدفی مشابه

مرسوم می شود و پذیرفتنی. تا آنجا که اگر این همه رقابت، تقلب، کلاهبرداری و عادت به رشوه خواری را از آدم ها بگیریم رویای به اصطلاح امریکاییِ آنان هم فرومی پاشد.

کلام در نمایشنامه های دیوید ممت را می توان با خط خطی های نقاشی های جکسن پالک شبیه دانست. کلام آدم ها در عین تکه تکه بودن و تپق ها و مکث ها و تکرارهای بیش از حد انتظار به طوری در هم تنیده شده اند که روند خطی آنها را اگر به صورت دیاگرام بخواهیم تنظیم کنیم چیزی شبیه نقاشی های پالک می شوند که در مجموع و در کلیّت خود به یک فرم نهایی و کامل می رسند؛ خطوطی که مدام به عقب برمی گردند و به هر سو می تازند و نهایتاً در کلام دیگران گم می شوند؛ هرچند بسیاری از جملات نمایشنامه های ممت جنبه ی تأکیدی و تأدیبی هم داشته و مانند جملات قصار قابل تکرار شدن هستند. جملاتی حکیمانه از زبان بی رحمِ آدم هایی که چندان هم شناسنامه دار نیستند ولیکن با عملکرد درونیِ آنان و از طریق همین جملاتِ ایشان است که نمایشنامه های ممت دراماتیزه می شود.

نام نمایشنامه گلنگری گلن راس مربوط است به محدوده و زمینی که به دروغ و اجحاف از هیچ باید به همه چیز برسد؛ این نام به همان پیام کلیّت یکپارچه ی اجزاء منکسر اشاره دارد که هدف نویسنده است. تکرار حرف "G" در این نام منظور نویسنده را برای تکرار وقایع زندگی بسته و محدود این آدم ها به خوبی می رساند. زمین کم ارزش هم مشابه همان رؤیایی است که جوامع امروز سرمایه داری دنیا را در خود فرو برده است و راه فراری هم از آن نیست.

در مورد فیلمی که از روی این نمایشنامه با همین نام ساخته شد و نیز درباره ی اجراهای این دو نمایشنامه در ایران مطالب زیادی در نشریات و فضای مجازی منتشر شده است. برای آشنایی بیشتر با آثار دیوید ممت وبسایت huffingtonpost معرفی می شود.

SEPTEMBER
SALES TO DATE
ROMA
$90,000
MOSS
$27,500
AARONSON
$7,000
LEVENE