

نظر بازی مَمیت با افلاطون، ارسطو و جویس

دکتر بهزاد قادری

نخستین بار که نمایشنامه‌ی *گلن‌گری گلن‌راس* (1984) را خواندم داستان کوتاه «عربی»^۱ (1914) جیمز جویس به یادم آمد. حالا چرا «عربی»؟ جویس در این داستان کوتاه ماجرای پسرکِ رو به بلوغ اما اسیر شهری وامانده را می‌گوید که دخترکی در همسایگی در او شور زندگی می‌انگیزد. در نخستین گفتگوی زبانی آنان، هنگامی که دخترک از او می‌پرسد آیا به بازاری به نام عربی رفته، او همچون سلحشوران عاشق پیشه‌ی داستان-های قرون وسطی پاسخ می‌دهد که برایش از آن بازار هدیه ای خواهد آورد. پسرک غروب روزی روانه‌ی بازار می‌شود اما زمانی می‌رسد که بیشتر دکه‌ها بسته‌اند و تنها چند فروشنده سرگرم شمردن پول‌اند و صدای جرینگ‌جرینگ سکه‌های آنان تنها نغمه در سکوت بازار است. اما پیش از ترک بازار، پسرک زن فروشنده‌ی جوانی را که دکه‌اش هنوز باز است، در گفتگویی سبکسرانه با دو مرد می‌بیند (در اینجا زن آغازگر است):

- "اوه، من هیچ همچین چیزی نگفتم!"

- "اوه، ولی گفتی!"

- "اوه، آخه نگفتم!"

- "اوه، این (خانم) اینو نگفت؟"

- "چرا. شنیدم که گفت."

- "اوه، این یه... حقه‌س!"

جویس این را لحظه‌ی چشم‌گشودن پسرک به واقعیتی تلخ و پشت‌سرگذاشتن پاکی کودکانه‌اش می‌داند: در ذهن پسرک تصویر بازار به عنوان جایی روحانی که او می‌توانست برای دخترک همسایه از آنجا هدیه‌ای بخرد می‌شکند. ذهن شاعرانه‌ی پسرک کجا و این گفتگوی «تهی» کجا!

راستش، بطور طبیعی، خواندن *گلن‌گری گلن‌راس* باید آدم را یاد مرگ دستفروش (1949) آرتور میلر یا مرد یخین می‌آید (مسیحا نَ/فِسی می‌آید) (1939) اونیل بیندازد. اما اگر بخواهیم هریک از این نمایشنامه‌ها را برای دریافتن «پیام»

شان - یعنی خشونتِ برخاسته از کژی در «رویای آمریکایی» موفقیت به هر قیمت - ببینیم، وقت و پولمان را به باد داده- ایم، گیرم با خود بگوییم گلن گری گلن راس به ما نزدیکتر است، چون در باره‌ی رقابت به قصد کشتِ نولیبرالیسم اقتصادی (ریگان‌یسم یا اقتصادِ بازار) است. بله، «رویای آمریکایی» دیگر جهانی شده است. این روزها نوه‌بزرگی (neo-hobbesianism) در عالم اقتصاد و سیاست آنقدر رو است که تئاتر از آن رودست خورده است، یعنی به گِردش هم نمی‌رسد. کافی است در زندگی به نیازهای مصرفی خودمان و تل کالاهایی که روزگاری در فروشگاه‌ها «حجرالاسود» مان بودند و حالا که در حج خرید و مصرف شرکت کرده ایم و آن‌ها را قسطی خریده ایم و در کنج خانه یا انباری چیزی جز غم‌باد آرزوهای برباد رفته نیستند، نگاهی بیندازیم. من و شما و آن فروشندگان/دلالتان بازیگران این تئاتر بازاریم. در این صورت، دیدن گلن‌گری گلن راس حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد.

اما چیزی که برای مَمیت در این بازار - دانشگاه یا مرکز تجاری بودنش فرق نمی‌کند - ارزشمند است، «حس انگیزی» زبانی آن به عنوان «راز بقا»ی آدمی است. آیا به فرایند انتخاب کالایی از میان ده‌ها کالای مشابه توجه کرده‌اید؟ خوب که فکر کنید، متوجه می‌شوید که زمان خرید، بازی زبانی فروشنده سحرتان کرده بوده، حتی شاید لحظه‌ی فریب خوردنتان را لحظه‌ی استتیک، لحظه‌ی درک و شهود آئی، همان (epiphany) جویس، بدانید: کالا دیگر برایتان ارزشی ندارد، ولی همچنان در خلسه‌ی آن لحظه‌ی زبانی گرفتارید، بارها تلاش می‌کنید گفتگوی زبانی آن زمان را در ذهنتان زنده کنید.

جویس، همانند دیگر هم‌تاهای مدرنیستش، آن گفتگوی کوتاه را در زمینه‌ی غرفه‌های تاریک بازار می‌آورد تا فاتحه‌ای باشد بر امروالایی که در ذهن پسرک جاری بوده است. خواننده در داستان «عربی» با نمونه‌ای از تقابل دوگانه‌ی مدرنیسم آشنا می‌شود: از یک سو، آرمان ذهنی پسرک و تصویرسازی‌هایی است که زبان و روایت او به آن‌ها جان می‌بخشد؛ و از سوی دیگر، زبان ناخوش-آوای سه نفری است که در بازار می‌شنویم.

دیوید ممت، اما، با همین گفتگویی که جویس در کنار جرینگ جرینگ سکه‌ها می‌آورد کار دارد، زیرا گفتگوی بازار برهنه-ترین، خشن‌ترین و صادقانه‌ترین ریاکاری آمیخته با سرشت آدمی است، سرشتی که هرگز نمی‌تواند از پنهان‌کاری چشم‌پوشی کند و، البته، این ریاکاری در گفتمان‌های قدرت، جنسیت، سیاست، و اقتصاد، کاربردهای عینی دارد و ممت نیز خیلی خوب از آن‌ها استفاده می‌کند؛ اما حاصل کارگاه او «این» همه نیست. جویس مرثیه‌ی هبوط پسرک را در پس‌زمینه‌ی جرینگ جرینگ پول و یک گفتگوی «تهی» ساز می‌کند و، به روال کار مدرنیست‌ها، این «تهی» را ملامت و از آن دوری می‌کند. ممت، اما، شیفته‌ی همین زبان «تهی» بازار است؛ اصرار دارد که انسان در همین هبوط و با همین زبان به دنبال «شعر» و «شاعرانگی» زندگی است، به دنبال آفریدن خود در کنش‌های زبانی، آخرین تخته-پاره در واپسین دم هستی آدمی در این بازار مکاره. انگار آخربازی بکت هنوز به آخر نرسیده است.

جک کرول، ممت را از پرندگان نایاب درام آمریکا می‌داند زیرا، به نظر او، ممت «نمایشنامه نویسی زبان»ⁱⁱ است. اما کیست که در نمایشنامه نویسی با زبان سروکار نداشته باشد؟ درست، ولی در آثار خیلی از نمایشنامه نویسان زبان برده‌ی کردار و کشمکش دراماتیک است. در بحث «فرم» و «محتوی»، چنین زبانی را ظرف «محتوی» می‌شناسند. این، البته، آغاز فروپاشی «فرم» در چارچوب بحث ارسطوست، زیرا او از نخستین کسانی بود که گفت، «فرم جوهر است» و از آن پس، «محتوی» جویان را از قماش اخلاقیون دانستند. می‌دانید که در چارچوب بحث ارسطو، هرگونه جدایی در فرم و محتوی برای اثر هنری شکست به شمار می‌آید. «آن دین»، با اشاره به سخن بکت در باره‌ی بیداری خانواده‌ی فینگان مبنی بر این که در این اثر «فرم محتوی و محتوی فرم است»، استدلال می‌کند که دیوید ممت با تاکید بر جنبه‌های شعری و وزنی زبان تلاش می‌کند زبان نمایشنامه را به عنوان «فرم» بر کرسی بنشانند.ⁱⁱⁱ در این زمینه، ممت می‌گوید، «تاکید اصلی من ... بر روی وزن و آهنگ زبان است - منظورم نحوه ایست که کردار و وزن همانندند. وزن زبان توصیفگر کردار ماست ... نه، وزن زبان تجویزگر کردار ماست.»^{iv} به همین دلیل، روانشناسی چهره‌های او کار عبثی است، زیرا اینان از زبان به عنوان انرژی فرمان می-

برند، زبانی که دمی خطی پیش می‌رود، بعد درخود می‌شکند، زبانی که آدم‌ها را به تناقض‌گویی، ابهام و مغلق‌گویی، و تفتیش از خود می‌کشاند و، بنابراین، به هیچ مرزبندی روانشناختی تن نمی‌دهد، هرچند در هر لحظه افشاگر نکات بسیاری است، اما فقط افشاگر همان لحظه.

مَمیت از شمار ناتورالیست‌های ناتورالیسم ستیز است. از جمله برداشتهای ساده لوحانه در باره‌ی ناتورالیسم عینی‌نگاری در زبان است و مَمیت که با ناتورالیسم چالاک استریندبرگ و چخوف آشناست، با این برداشت سطحی ستیز دارد. مَمیت زبان درامش را شعر می‌داند نه همان زبان کوچه و بازار. این نیز واکنشی است به دیدگاهی تاریخی که راه نجات درام را بازگشت به نظم می‌دانست. می‌دانیم که برکرسی نشانیدن «درام منظوم» از آرزوهای الیوت و ییتس بود. این «نخبه‌گرا»یان می‌خواستند «تشخص» از دست رفته‌ی درام را، با روگردانی از زبان کوچه و بازار، به آن بازگردانند، البته هر یک با اهداف سیاسی ویژه‌ی خودش. الیوت و ییتس از زبان طبقه‌ی متوسط، زبان نوکیسه‌های آزمندِ نان-به-نرخ-روز-خور بیزار بودند.

سلسله واکنش‌هایی به دیدگاه الیوت و ییتس از سوی درام نویسان وارد شد و، در این میان، اونیل و میلر زبانزد اند. اما مشکل اینجا بود که هردو، البته اونیل بیشتر از میلر، به روانشناسی در بافت پیرنگ و کشمکش پایبند بودند و این آفریدن شعر دراماتیک در قالب نمایشنامه را برای آنان دشوار می‌کرد. اما مَمیت چندان اعتنایی به پیرنگ و روایت در داستان ندارد. در همین گلن‌گری گلن راس می‌بینید که چهار کارمند بنگاه معاملاتی یک هفته فرصت دارند که یا، به هر نحوی، املاک را به مردم قالب کنند و یا پذیرای اخراج باشند. می‌بینیم که او عنان کار را به زبان و نیروی لحظه‌ای آن می‌سپارد تا ما، به همراه چهره‌های نمایشش، به دنیای پرپیچ و خم جهانی باز و رها از نیک و بد، در کالبدی که از این دم جان می‌گیرد بنگریم؛ حالا این کالبدها چه هستند، نمی‌دانیم. زبانشان گواهی خواهد داد. او، همچون شلی، زبان (شعر) دراماتیک را معمار تن می‌داند. مَمیت در مصاحبه‌ای می‌گوید، «سعی می‌کنم شعر دراماتیک بنویسم ... سعی می‌کنم در وحله‌ی اول با وزن و در وحله‌ی دوم با مفهوم ضمنی واژه‌ها

قصه لحظه‌ای چهره را قاب بزنم. حالا اگر در این کار موفق شوم، حاصل چیزی است که به آن شعر آزاد می‌گویم.^v

مَمیت «رئالیستی» رئالیسم ستیز نیز هست. او تئاتر آمریکا را به دید سطحی داشتن در باره‌ی رئالیسم متهم و از مهم نبودن وجه زیباشناختی در این تئاتر شکوه می‌کند. گادامر می‌گوید تئاتر «لرزه‌ای غریب بر جانمان می‌اندازد که اعتماد به نفس آسوده‌خاطرمان را تکان می‌دهد و آن واقعیتی را که در آن احساس امنیت می‌کنیم به خطر می‌اندازد.»^{vi} مَمیت، همانند گادامر، زیبایی «فرم» اثر را یگانه ابزار این «لرزه‌ی غریب» می‌داند که تنها در زبانی تجلی می‌یابد که به جایگاه شعر دراماتیک رسیده باشد.

به همین دلیل، مَمیت دشمنی افلاطون با تقلید (mimesis) را دوست دارد و حیف است که بازارهای او - چه دانشگاه و چه بنگاه معاملات املاک - را دست کم بگیریم. این سخن مَمیت که می‌گوید، «درام تلاش برای نشان دادن چیزی واقعی در دنیای واقع نیست، بلکه تلاشی است برای نشان دادن چیزی که در دنیای درونی واقعیت دارد»^{vii} شنونده را به یاد افلاطون و صور مثالی اش می‌اندازد. مهمتر آن که مَمیت از یک نظر دیگر هم به افلاطون نزدیک است. در آکادمی افلاطون سخن گفتن در حال راه رفتن و ایستادن روش قالب بوده است. اگر به گلنگری گلن راس و اولیئنا خوب بنگریم، بازیگران را مدام در حال حرکت و سخن گفتن می‌بینیم. روش کار هم همانند است: گفتگو/زبان. اما می‌توانیم دفتر کار این کارمندان یا دفتر کار آن استاد دانشگاه را همان تمثیل غار افلاطون فرض کنیم و همینجاست که مَمیت راهش را از افلاطون جدا می‌کند، زیرا افلاطون انسان اسیر ظواهر و مانده در غار را اسیر خاک و پست می‌داند، مگر آنکه از غار بدر آید تا چشمش به حقیقت باز شود. مَمیت، اما، همین غار را «آکادمی» می‌داند زیرا در غارهای او، درست مثل آکادمی افلاطون یا مثل ضیافت، زبان به شیواترین وجه ممکنش جاری است. این زبان سطح واقعیت را می‌خراشد، آن را می‌شکند و واقعیت درونی را برملا می‌کند. به همین دلیل، رئالیسم مَمیت بیشتر به نمادگرایی و تمثیل گرایش دارد.

مَمیت بندبازی است که با چوب تعادلش - یک سر افلاطون و سر دیگر ارسطو - آن بالا با زبان شعبده بازی می‌کند. او هم به غار و «آکادمی افلاطون» نظر دارد و هم به «فرم» انداموار ارسطو. اگر می‌خواهید از مَمیت حرفی متفاوت با آنچه اونیل و میلر در دو نمایشنامه شان گفته بودند بشنوید، وارد بحث محتوی نشوید؛ ببینید موسیقی زبان او به عنوان «فرم فرهیخته»، یعنی زبانی الهام یافته از جویس و بکت، چه نسبتی با زبان اونیل و میلر دارد.

ⁱ - از مجموعه داستان کوتاه *The Dubliners*

ⁱⁱ - Anne Dean, *David Mamet: Language as Dramatic Action* (London and Toronto: Associate University Presses, 1990), 15.

ⁱⁱⁱ - Ibid.

^{iv} - Ibid., 16.

^v Ibid., 17.

^{vi} - Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, trans. Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi (Cambridge: Cambridge UP, 1986), 64.

^{vii} - Anne Dean, 18.