بررسی نمایشنامه جولی اثر دیوید مامت

جولی نوستالژی یک معصومیت

نمایشنامه «جولی» اثر «دیوید مامت»، توضیحات صحنه ندارد و به مکان و زمان تاریخی چندان اهمیتی داده نشده است. تأکید روی آدم‌ها، موقعیت تراژیک آنها، حرفها و «شیوه بیان» دیالوگ‌هاست. تماشاگر، درست وسط گفتگوی پرسوناژها، همانند مهمانی که به خانه آنها دعوت شده باشد در کنارشان قرار می‌گیرد. «جولی» که شخصیت اصلی نمایشنامه محسوب می‌شود، هم زمان به عنوان دو شخصیت حرف می‌زند (خودش و شخص غایب). ما با دیالوگهای دو طرفه و دو شخصیتی از زبان یک نفر روبرو هستیم. او دیالوگ‌هایش را به شیوه «بازی کردن رُل» که حالت «نمایش در نمایش» و «ایفای نقش در نقش» به خود می‌گیرد، بیان می‌کند و این سبب می‌گردد که ما نمایشنامه را واقعی‌تر احساس کنیم. این حالت در اصل، نوعی «فرافکنی ذهنی» است. زیرا در همان حال که ما را با واقعیت عینی روی صحنه آشنا می‌کند، همان صحنه را برای پیوندی موضوعی و منطقی با دنیای خارج که نمایش واقعی در آن جریان دارد، به کار می‌گیرد و تقابلی دوسویه را به حضوری «سه‌گانه» (جولی، شخص مخاطب ذهنی، و باب) تبدیل، و با حالتی واقعی‌تر و عمیق‌تر در مکانیزم ساختاری نمایشنامه جای می‌دهد، که نگرش پیچیده و چندلایه «دیوید مامت» را به موضوع و شخصیت‌ها آشکار می‌کند:

جولی: بعدشم گفت «لزت راضی نیستم.» گفتم «واسه چی؟» واسه این که خُب چی می‌دونم، بگذریم. گفتم «من کسی رو اذیت کردم؟»، «آره.»، «تو رو؟»، «نه.» گفتم «کی رو؟» گفت ترجیح می‌ده دوباره موضوعو پیش نکشه... گفتم «ولی من دوس دارم بگی چی بوده آخه برام مهمه.» گفت «موضوع سر روشه، روشی که تو بچه‌هاتو بار آورده‌ای.»

باب (مکث): چی؟!

در پایان این دیالوگ، «باب» (برادر جولی) منظور خواهرش را نمی‌فهمد و تأویل کلیت این گفتار با «تعلیق ذهنی» به دیالوگ‌های بعدی ارتباط داده می‌شود. تماشاگر یا خواننده هنوز نمی‌داند که آیا «باب» نسبت به موضوع بی‌توجه بوده یا قسمت پایانی سخن «جولی» برای او نوعی تحریک عصبی به همراه داشته است.

ضمناً ما به برجسته‌ترین ویژگی «جولی» که هوش، حافظه قوی و استعداد هنری (تئاتری) است، پی می‌بریم و می‌دانیم که او بدون آنکه بداند خودش یکی از بازیگران چیره‌دست همین «دنیا»یی به شمار می‌رود که به قول ویلیام شکسپیر، صحنه بزرگ یک نمایش واقعی است.

سهم «جولی» از دنیا و زندگی، فقط خانه‌ای است که در آن باید دم به دم گذشته‌اش را بکاود و بی‌شباهت به تراموایی که از حرکت باز ایستاده باشد نیست. این تراموا راهی به جلو و آینده ندارد و هیچ کس هم نمی‌تواند آن را دوباره به حرکت دربیاورد. نویسنده نمایشنامه هم، برای چنین خانه‌ای هیچ توصیف صحنه‌ای ندارد و به نظر می‌رسد که آن را پناهگاهی بیش به حساب نمی‌آورد.

شخصیت‌ها هر کدام برای خود دنیای جداگانه‌ای دارند. آنها در همان حال که با هم حرف می‌زنند از دنیای «شخصی»

که به گونه‌ای «مجازی» و در «معنا» به ساختار موضوعی و درون‌مایه اثر کمک کند. میزان حضور او در صحنه به همان اندازه حضورش در قلب «جولی» است و بیش از آن نباید انتظار داشت.

اکثر دیالوگ‌های «جولی» درباره شخصیت‌های غایب ولی با حالتی فرضی خطاب به دوم شخص مفرد حاضر، انجام می‌شود و این نشان می‌دهد که او در تنگنا قرار گرفته، اما زندگیش را از دسته رفته تلقی نمی‌کند و اعتراضش به خاطر آن است که قسمتی از آن را پس بگیرد. برخلاف «باب» هنوز خود را نه در پایان حادثه، بلکه در زمان وقوع آن احساس کند و می‌خواهد درس تازه‌ای از زندگی بگیرد:

جولی: «من تو رو بابت اونچه که تو زندگیت پیش اومده سرزنش نمی‌کنم گندشون بزنه. همه‌شونو (مکث) همه‌شونو. من که همی جا می‌مونم. با احترام (مکث) پیش «زندگی»م. شوهرم. ۴

هر دو شخصیت (جولی و باب) غافلگیر شده‌اند. «باب» بارها از خواب می‌پرد و می‌فهمد که جاده یک‌طرفه و اجباری زندگی را پیموده بی آنکه بتواند به سؤال «من کجا هستم؟» پاسخ بدهد:

باب: ولی من نمی‌تونم ـ (مکث) نصف شب بیدار می‌شم، «من کجام؟» شبی سه دفه، بعد می‌فهمم از خواب پریده‌ام. ۵ نگرش «جولی» با برداشت ذهنی برادرش متفاوت است. «باب» به «رویه بیرونی» حوادث می‌نگرد، روحیه‌ای ناآرام و بی‌ثبات دارد و با محیط در تضاد و تقابل است. در حالی که ذهن و احساس «جولی» معطوف «لایه‌های درونی» حوادث و آدم‌هاست. او می‌کوشد آنها را برای خودش تحلیل کند:

باب: اونا هیچ وقت ما رو دوس نداشتن.

جولی: نه، نه، نه اونا ما رو دوس داشتن، ولی از خودشون بدشون می‌اومد. ۶

«جولی» در پایان برای اولین بار به چیزی که تا آن لحظه بر زبان نیاورده است: «تا امروز نتوانسته‌ام بگم چی می‌خوام» ۷، اعتراف می‌کند. او تکه‌ای از زندگی دوران کودکیش را می‌خواهد:

جولی: ... می‌تونیم بریم تئاتر جفری. شنبه‌هام نمایش بچه‌ها. بیس و پنج تا کارتون، با یه وسترن اضافی! فقط با بیس و پنج سنت ناقابل. و شکلات تو «هر وجب یه دکّه»ی محله‌ی جی‌لسلی روز مبلوم. یادته ـ بابا، قبلنا می‌بُردمون اون جا؟ ۸ عدم وجود عشق واقعی، ابتلا به «واگرایی عاطفی»، فرو رفتن هر کدام در لاک فردیّتی مزاحم، غیرقابل تحمل و بیهوده، تبدیل به قانون ثابت جامعه شده است: «یه جور ویروس که تکثیر شده. » ۹ آدم‌ها با همه فردیّتی که دارند در برابر شرایط ناگوار و بی‌رحم محیط زندگیشان احساس امنیت نمی‌کنند. این نگرانی و تشویش، گاهی باعث نزدیک شدن آنها به هم می‌شود. «باب» درحقیقت به خانه خواهرش پناه آورده است: «چون اینجا احساس امنیت می‌کنم» ۱۰.

«دیوید مامت» هر دیالوگ بلندی را به صورت چند دیالوگ کوتاه درمی‌آورد تا حالت «ضربه» به خود بگیرند و به بده‌بستان‌های عاطفی‌تر تبدیل شوند. چنین ترفندی، ویژگی دراماتیک و کاربردی گفتار را بیشتر می‌کند. او با «برش» و «تداخل» جملات بر تعلیق ذهنی تماشاگر می‌افزاید:

جولی: اون وقت تونسته ـ چی بود؟

کارل: بفهمه.

جولی: یه آدم دیگه بودم، یکی غیر اون که ما می‌شناختیم!

کارل: تونسته بفهمه که عوض شده.

جولی: بفهمه که عوض شده، آره، و کارایی که تو زندگی قبلیش ازش سر زده!۱۱...

حرف‌های پرسوناژها بهانه‌ای برای «بودن» آنهاست و بیگانگی، تنهایی و دلزدگی در روان هر کدامشان نهادینه شده و جزو خصوصیات فردی و اجتماعی آنان شده است. دغدغه‌های «جولی» به شکل گلایه‌ای درآمده و جای همه پیوندهای انسانی را گرفته است. بدون آن، هیچ حرف دیگری، نه برای خود و نه برای دیگران، ندارد. جملات او برای دیالوگ‌های نمایش در نظر گرفته نشده‌اند، بلکه همان ویژگی ساختار زبان روزمره دنیای واقعی را دارند.

در این نمایشنامه هیچ گونه حرکتی به چشم نمی‌خورد و «فضا» به خلوتی برای مُستحیل شدن آدم‌ها در روزمره‌گی زندگی و سطح توقعات ناچیز خودشان تبدیل شده است.

> «عدم وجود عشق واقعی، ابتلا به «واگرایی عاطفی»، فرو رفتن هر کدام در لاک فردیّتی مزاحم، غیرقابل تحمل و بیهوده، تبدیل به قانون ثابت جامعه شده است: «یه جور ویروس که تکثیر شده.»»

نویسنده تمایلی به داستان‌گویی ندارد و اینجا به عنوان نمایشنامه‌نویسی «معلول‌گرا» همه تفکرات و تحلیل‌های اجتماعی‌اش حول «شخصیت»ها دور می‌زند. حتی در شناساندن آنها هم بیانی غامض دارد. «جولی» یک پرسوناژ «هم‌ذات‌پندار» است و ما بیش از آنکه از نویسنده انتظار داشته باشیم که او را به ما معرفی و بشناساند، خودمان باید به او بیندیشیم. او با روانی ناآرام و عتاب‌آمیز، هم از کمبود «اقناعات روحی و روانی» مربوط به گذشته رنج می‌برد و هم بر زمان حال تحمیل شده است. اما از لحاظ تشخص فردی

(Personification) و شخصیت‌پردازی (Characterization) در جایگاه باثبات‌تری از «باب» قرار دارد و اگر اعتراضی در او هست صرفاً بدان جهت است که ثبات روحی‌اش را در پاسخگویی به نیازهای روانی‌اش جستجو می‌کند. اینجا ما با ویژگی‌های سبک «دیوید مامت» روبه‌رو هستیم. او «نشانه» و «کُد»های ارتباطی خاصی را از طریق سبک ویژه خودش به ما می‌دهد: شناخت حالات «شخصیت»ها از روی دیالوگ‌های غامض و ناقص، که کار دشواری است. زیرا ما با ذهنیت صرف روبه‌رو هستیم و چه‌بسا بخشی از دیالوگ آدم‌های نمایشنامه غیرواقعی باشد و فقط بنا به یکی از واکنش‌های درونی روان پیچیده آنها بیان شود. هر دو در موقعیت روحی یکسان و متعادلی قرار ندارند و به عنوان بازماندگان خانواده از دست‌رفته در برابر گذشته و گذشتگان همچون [illegible] نارضی برخاسته‌اندولی تعارض «جولی» بسیار عمیق‌تر و مظلومیت است.

او بیش از [illegible] برادرش گونه تاریخی بیابانی است که برای او [illegible] چون برادرش گونه تاریخی بیابانی است که برای او [illegible] محسوب می‌شود. این گذشته به جدی بر روان «جولی» چنگ انداخته که در پایان نمایشنامه هم می‌بینیم که [illegible] و برادرش را در شرایط «ناهنجار» محیط خانوادگی پدرش تصور می‌کند و به صورت تابعی از دوران کودکی‌اش درمی‌آید و این ما را به یاد گفته ژان پل سارتر می‌اندازد: «هر آدمی جایگاه مابعدی خود را دارد. بلندی این جایگاه را نه نیروی تعین می‌کند نه نظام ارزش‌ها بلکه کودکی آدم تعیین کننده است.» این وضعیت روحی تعجبی ندارد، زیرا اگر ممکن بود «جولی» حتی به درون رحم مادرش برمی‌گشت تا از نو و در شرایط دیگری با به جهان هستی بگذارد. او با نفرین و لعن گذشته، «لعنت به همه اونایی که می‌شناختم»، تشادش را با انسان صریحا به زبان می‌آورد. این موجود رنج‌دیده در سنی و چند سالگی به عشق و محبت نیاز دارد و در همان حال که خودش مادر است و بچه‌هایش را دوست دارد در تنگنای روحی قرار می‌گیرد و روانش را با یادآوری آنچه که روح تشنه‌اش از آن محروم بوده مشغول می‌کند. «جولی» در دوران کودکی‌اش جا مانده و هرگز آن طور که باید به یک زن میانسال تبدیل نشده است. او روانش را در خوابی که دیده، لو می‌دهد:

جولی: ... مامان ـ صدای مامان از پشت در ـ «جولیا، بذار بیام تو.» نمی‌ذارم اونا اذیتت کنن.» چه صدای قشنگی. «تو بچه‌ی منی.» همین جور ادامه داره. «نمی‌ذارم اذیتت کنن، عزیزم ـ تو بچه‌ی منی. کوچولوی خودم. من دوست دارم. درو واکن. وای جولیا. من خیلی دوست دارم. نمی‌ذارم اذیتت کنن عزیزم. وای عزیزم.» می‌دونم اونا اون پشتن. می‌دونم اون جان. درو باز می‌کنم. قشنگ‌ترین صدا. و مامان اون جاس....

در این اثر برخلاف نمایشنامه‌های دیگر، نویسنده نکات اساسی را در حاشیه و بطور اتفاقی و نکات غیرضروری و بی‌اهمیت را در مرکز دیالوگ پرسوناژها قرار می‌دهد تا تماشاگر به شیوه‌ای خود به خودی دچار تعلیق و تعمق شود و برای فهم حوادث نمایش به تلاش و جستجوی دامنه‌دارتری دست بزند. واقعیت‌ها را ذره‌ذره از گوشه و کنار نمایشنامه جمع کرده و به عنوان درون‌مایه اصلی اثر بپذیرد.

دیالوگ‌ها در عین حال که از «واژگان» ساده تشکیل شده‌اند، درکل برای تماشاگران و خوانندگان جملاتی ابهام‌آمیز هستند و فقط برای خود آدم‌های نمایش ساده و پذیرفتنی جلوه می‌کنند. زیرا تمام آن چیزی که آنها درباره‌اش سخن می‌رانند بنا به شرایط خاص زندگیشان برای خودشان «معرفه» است. از این رو، تماشاگر یا خواننده هنگام شنیدن یا خواندن دیالوگ‌ها، باید تصور شناختی همزمان از وضعیت روحی آدم‌های نمایش و شرایط اجتماعی زندگی آنان داشته باشد تا بتواند به عمق حادثه و روان «پرسوناژ»ها راه یابد.

«مامت» از بیان مستقیم و رودرروی حوادث اجتناب می‌ورزد (و برخلاف دیگران که به عنوان راوی، لابلای دیالوگ‌ها به طور صحیح خط داستانی حوادث را به تماشاگر می‌دهند از چنین ترفندی پرهیز می‌کند. حوادث را با آمیختگی ذهنیات دیگر و به گونه‌ای «رمزآمیز» ارائه می‌دهد تا تماشاگر همه چیز را عینی و مستند به محیط و فضای واقعی جامعه بداند و لحظه‌ای هم در آن شک نکند. دریابد که کسی به عمد درصدد القا و حُقنه مضمونی اجتماعی و عینی نیست بلکه همه چیز عیناً از فضای «ناتورالیستی» جامعه به روی صحنه انتقال یافته است. به همین دلیل هم هست که محتوای نمایشنامه همانند بُرشی از حوادث جلوه می‌کند که آغاز و پایان ناقصی دارد. ناگهان شروع و به طور غیرمنتظره‌ای به آخر می‌رسد، در حالی که تماشاگر هنوز منتظر حادثه‌ای مهم است.

این اثر، برای اجرا پیچیده و دشوار است، چون قریب به سه‌چهارم امکان درک حوادث، به شیوه و تمهیدات اجرای آن بر روی صحنه بستگی دارد. نمایشنامه‌نویس از مکانیزم خود واقعیت بهره گرفته است که در آن برای القاء و شناساندن رویدادها و خط داستانی نمایشنامه هیچ وسواس و تأکید لفظی صریحی روی اتفاقات، معرفی دقیق جزئیات و رابطه مشخص بین آنها صورت نگرفته است: «جولی» و «باب» که هر دو محصول نابسامانی‌های خانواده پدری‌شان هستند به گونه کسانی که ارث و میراث‌شان را به یغما برده باشند، بعد از مرگ مادرشان از بدرفتاری و دخالت‌های پدرشان

شکایت می‌کنند. لحن آن‌ها طوری است که در مضمون «پدر» تصویر یک «ناپدری» وجود دارد. آنچه نمایشنامه را شگفت‌انگیز و تکان‌دهنده کرده، این است که اینجا ما با کودکی سی‌وچندساله روبه‌رو هستیم که در یک فضای روحی «نوستالوژیک» به سر می‌برد و همزمان نیازهای مادی او کمتر از نیازهای روحی‌اش نیست. او اغلب از فقر مالی و عدم کمک خانواده پدری‌اش سخن می‌گوید.

«جولی» و «باب» زمان حالشان را با اندیشیدن به گذشته تباه می‌کنند. آنان، ناتوانی، خودخواهی و تسامح نسل قبلی را عامل اصلی موقعیت «تراژیک» خود می‌دانند:

جولی: ...اگه اونا واقعاً ما رو دوس داشتن، نباید می‌دونستن دل‌مون چی می‌خواد؟ من می‌دونم بچه‌هام از چی خوششون می‌آد. دونستنش اصلاً سخت نیس... اصلاً. ۱۴ راهی به آینده ندارند، مجبورند به گذشته برگردند بی آنکه چیزی بدست بیاورند. این، تم اصلی نمایشنامه است و معناباختگی "absurdity" لحظه به لحظه زندگی آمریکایی را نشان می‌دهد: وقتی هیچی برای حرکت، تحول و خوشبختی «پرسوناژها» وجود ندارد، توسل و تمسک به همین «هیچ» بهانه‌ای برای زیستن آنان می‌شود. جبر بر همه ارکان زندگیشان حاکم است و خارج شدن از زیر سلطه آن، با توجه به وضعیت روحی‌شان، دشوار است. باید گفت محتومیتی گریزناپذیر آنان را در مسیر زندگی سرگردان کرده است: «این خیابون یه طرفه‌س.» ۱۵

انسان حاصل دو برآیند زمان و مکان است و این‌جا این دو برآیند ندیده گرفته شده است. «شخصیت»ها همانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی به حالت مطلق ـ و در همان حال با تعلیق ذهن و روان ـ به ما معرفی می‌شوند و راه معین و شاخصی برای شناخت واخوردگی‌هایشان، پیش روی تماشاگر، نمی‌گذارند. درنتیجه، تماشاگر آنها را از کالاها و محصولات روز می‌داند و خود برچسبی رویشان می‌چسباند.

«جولی» سرریز کرده است و بیش از آنکه لازم باشد حرف می‌زند. حتی فراتر رفته و به جای دیگران هم می‌اندیشد و سخن می‌گوید، چون تنهاتر از آن است که از گناه دیگران و همدلی روحبخش به‌ظاهر سمپاتیک برادرش (باب) بگذرد. «باب» تنها کسی است که در دوران کودکی بخشی از خاطرات او بوده و به جرأت می‌توان گفت که نصف شخصیت «جولی» در وجود برادرش نهفته است. آنها هر دو به طور متقابل همدیگر را کامل می‌کنند. اصرار «جولی» برای ماندن برادرش از همین نیاز درونی سرچشمه می‌گیرد:

جولی: تو تنها کسی هستی که اون جا بودی. (مکث) بهترین رفیق منی. (مکث) تو این کره خاکی از همه به من نزدیک‌تری. ۱۶

این نمایشنامه، در کلیت خود «گزاره»ای حاضر از «نهاد»ی غایب است. لذا، اگر ما «فرض محال» بودن ناهنجاری‌های خانوادگی گذشته «جولی» را کنار بگذاریم و بپذیریم که همه واقعیت همان است که از زبان او می‌شنویم، در آن صورت می‌توان با حالتی سمپاتیک و انسانی به او نگریست. در غیر این صورت، تمام نمایشنامه می‌تواند رنجشی عمیق از «تلخی رایج زندگی معاصر» آمریکایی باشد که با مبالغه‌گویی و حتی به‌طور ناخودآگاه به نسل گذشته نسبت داده شده است.

گاهی لحن نمایشنامه به نوعی «هذیان‌گویی» تبدیل می‌شود که ناشی از سرخوردگی «شخصیت»هاست. در دیالوگ‌های «جولی» هیچ چیز در جای خود نمی‌ماند. عبارات کوتاه او که پر از تکه‌هایی از روح آشفته و عاصی او به بیرون محسوب می‌شوند، گاهی بسیار کلی و ناقص هستند که تماشاگر یا خواننده را از طریق «انتقال حس»، سردرگم می‌کنند. در اصل «حس‌بخشی» جملات به مراتب بیش از مضمون‌پردازی و روشنگری آنهاست و «چرا»های فراوانی به ذهنیت رها یا استنباط‌های شخصی تماشاگران محول شده است.

نویسنده نمی‌خواهد چیزی را تحمیل کند، بلکه می‌خواهد تماشاگران خودشان همه چیز را تجربه کرده و به داوری بنشینند. (می‌توان گفت که «دیوید مامت» در یکی

می‌توان گفت که «دیوید مامت» در یکی از ایستگاه‌های زندگی، ما را به توقف وامی‌دارد تا «وضعیت تراژیک» را نظاره کنیم، به فکر فرو برویم و آن‌گاه با تأثری ماندگار، بگذریم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

از ایستگاه‌های زندگی، ما را به توقف وامی‌دارد تا «وضعیت تراژیک» را نظاره کنیم، به فکر فرو برویم و آن‌گاه با تأثری ماندگار، بگذریم.)

پانوشت‌ها:

۱. جولی، دیوید مامت، ترجمه امیر امجد، انتشارات نیلا، ۱۳۸۱، صفحه ۷
۲. همان کتاب، صفحه ۳۵
۳. همان کتاب، صفحات ۳۸ و ۳۹
۴. همان کتاب، صفحه ۳۲
۵. همان کتاب، صفحات ۳۷ و ۴۸
۶. همان کتاب، صفحه ۲۲
۷. همان کتاب، صفحه ۳۲
۸. همان کتاب، صفحه ۳۲
۹. همان کتاب، صفحه ۳۸
۱۰. همان کتاب، صفحه ۴۰
۱۱. همان کتاب، صفحه ۱۹
۱۲. همان کتاب، صفحه ۳۳
۱۳. همان کتاب، صفحه ۴۲
۱۴. همان کتاب، صفحه ۲۶
۱۵. همان کتاب، صفحه ۳۶