بررسی مفهوم 'هویت' از دیدگاه ساختارشکن در نمایش نامه‌های خانوادگی سام شپرد

دکتر فاضل اسدی امجد، استادیار دانشگاه تربیت معلم[1]

سیده سارا قاضی میرسعید، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی (واحد کرج)[2]

چکیده

سام شپرد[3] یکی از برجسته‌ترین نمایش‌نامه نویسان معاصر امریکاست که آثارش به دلیل سبک منحصر به فرد وی در به تصویر کشیدن دنیای معاصر شهرت جهانی یافته‌اند و نمایش‌نامه‌های خانوادگی او، کودک مدفون[4]، مغرب زمین واقعی[5] و نفرین قشر گرسنه[6]، از مهمترین این آثار به شمار می‌روند. در این مقاله سعی بر این است که مفهوم هویت در نمایش‌نامه‌های خانوادگی شپرد از منظر ساختارزدایی مورد بررسی قرار گیرد. هویت انسان همواره بحث برانگیز بوده و

---

1 - asadi@saba.tmu.ac.ir

2 - sara_mirsaid@yahoo.com

3 - Sam Shepard

4 - Buried Child

5 - True West

6 - Curse of the Staring Class

در طول تاریخ تعاریف و تعابیر متفاوتی برای آن ارائه شده است. اما ژاک دریدا[1]، فیلسوف جنجال برانگیز قرن بیستم، بر این باور است که نمی‌توان هویت را به عنوان معنای نهایی در نظر گرفت، لذا یک هویت مشخص و تعریف شده وجود ندارد. شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های خانوادگی شپرد نیز علی‌رغم ظاهر ساده و منسجم خود، همواره در نقش‌های مختلف فرورفته و دچار تغییر و تحول می‌شوند، در نتیجه هرگز به یک هویت ثابت نمی‌رسند و نمی‌توان تعریف مشخصی از هویت آن‌ها ارائه داد.

کلید واژه‌ها

ابهام (Aporia)، بازی (Play)، تفاوت و تعلیق معنایی (Différance)، تقابل دوگانه (Binary Opposition)، مدلول متعالی (Transcendental Signified)، متن (Text)، نشانه زبانی (Linguistic Sign)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 - Jacques Derrida

مقدمه

سام شپرد در پنجم نوامبر سال 1943 در ایالت ایلی‌نویز امریکا دیده به جهان گشود. او یکی از برجسته‌ترین نمایش‌نامه نویسان معاصر است که آثارش شهرت جهانی یافته اند. وی علاوه بر نمایش‌نامه نویسی به کارگردانی و بازیگری تئاتر و سینما، داستان کوتاه نویسی، مقاله نویسی و موسیقی نیز اشتغال دارد. شپرد هم‌چنین چندین جایزه ادبی اُبی[1] و تونی[2] را در زمینه‌ی نمایش‌نامه نویسی از آن خود کرده و از آکادمی هنرها مدال طلا دریافت نموده است. سه نمایش نامه‌ی خانوادگی او، کودک مدفون، مغرب زمین واقعی و نفرین قشر گرسنه، از برجسته‌ترین آثار وی به شمار می‌رود. برخی از منتقدان معتقدند کودک مدفون شاهکار اوست. این اثر جایزه‌ی ادبی پولیتزر[3] را در سال 1979 و جایزه‌ی ادبی تونی را در سال 1996به خود اختصاص داده است. نمایش‌نامه‌ی مغرب زمین واقعی نیز در سال 2000 نامزد دریافت جایزه ادبی تونی گردیده است.

اگرچه قالب مشخص زمان و مکان در نمایش نامه‌های شپرد ظاهری واقع‌گرایانه به این نمایش‌نامه‌ها بخشیده است، اما این نمایش‌نامه‌ها دچار دوگانگی، ابهام، کثرت گرایی و عدم وجود انسجام در معانی و شخصیت‌ها هستند. به نظر مورفی[4] «واقعیت گرایی صحنه‌ی او چند لایه‌ای و چند پاره بوده و شخصیت‌هایش گاهی اوقات چند بُعدی و متغیر هستند.» (123) به این ترتیب می‌توان مفهوم هویت را در این نمایش‌ها از دیدگاه ساختارشکن دریدایی مورد بررسی قرار داد.

دیدگاه‌های مختلف در مورد مفهوم هویت

وجود و هویت انسان از جمله مفاهیمی است که در طول تاریخ دچار تغییرات بسیاری گشته است و مکاتب و فلاسفه در دوران‌های مختلف تعاریف متفاوتی از آن ارائه داده‌اند. هویت در

1 - Obie Award
2 - Tony Award
3 - Pulitzer Prize
4 - Murphy

گذشته «بیانگر شخصیت ثابت و مشخص انسان بوده است، چه از نظر دیگران و چه از دیدگاه خود شخص.» (کسل، 313). در قرن هجدهم میلادی که قرن تجدد یا مدرنیته نیز نامیده می‌شود، انسان‌گرایان هویت را نمایانگر شخصیت، ذهن و اراده‌ی مستقل یک انسان می‌دانستند و برای آنان حقیقت آن چیزی بود که انسان بر طبق تجارب و نیازهای خود بیان می‌نمود، چنان‌چه برسلر[1] در کتاب خود ذکر می‌کند، به عقیده رنه دکارت[2]، فیلسوف و دانشمند مشهور آن زمان، «علم و یقین از وجود و هویت نشات می‌گیرد.» (برسلر، 96) و از دیدگاه فرانسیس بیکن[3] «همه مردم دارای ماهیتی واقعی می‌باشند و این وظیفه اخلاقی هر انسان است که با بررسی منطقی و علمی ذات خود و دنیای اطرافش به حقایق عالم وجود دست‌یابد.» (همان، 98)

با گذشت سال‌ها، هویت برای ساختارگرایان معنای متفاوتی یافته است. آن‌ها ساختار را به جای انسان در مرکز معانی و مفاهیم قرار داده و چنین بیان نموده‌اند که "زبان پایه و اساس وجود است و انسان‌ها که با زبان شکل گرفته‌اند همچون متن‌ها قابل بررسی هستند" (تایسون[4] 250). بنابر این هویت هر انسان در قالب ساختار زبان او تعریف می‌شود و این ساختار است که معنا را تعیین می‌کند. با این حال انسان در دنیای مدرن سعی کرده است تا همچنان در مرکزیت قرار داشته باشد که از نظر هافمن[5] «این تلاش برای در مرکز بودن و مقابله با به حاشیه رانده شدن وجهه‌ای از ترس دیرینه‌ی انسان از مرگ و نابودی است.» (9)

اگرچه پساساختارگرایان وساختارشکنان از جمله دریدا با عقیده‌ی ساختارگرایان در مورد انسان‌ها موافق اند، اما دیدگاه متفاوتی نسبت به هویت دارند، چنان‌چه تایسون در این مورد می‌نویسد:

> ساختارشکنان معتقدند دیدگاه ما نسبت به خود و دنیای پیرامونمان توسط زبان شکل می‌گیرد و از آن جایی که زبان جایگاه بی ثبات و مبهم افکار و آرزوهای

1 - Bressler
2 - René Descartes
3 - Francis Bacon
4 - Tyson
5 - Huffman

مختلف است، وجود ما نیز بی ثبات و مبهم است [...] ما در واقع دارای هویت نمی‌باشیم زیرا از کلمه‌ی هویت چنین برداشت می‌شود که ما یک وجود مشخص داریم، حال آن که در حقیقت ما کثرت گرا هستیم و هر لحظه دارای عقاید، آرزوها، ترس‌ها، نگرانی‌ها و مقاصد متفاوت و نامشخصی می‌باشیم. (تایسون، 251)

به عقیده‌ی دریدا از زمان افلاطون چنین تصور می‌شده است که هر نظام یا ساختار دارای یک مرکز یا مدلول متعالی است که تمامی معانی و مفاهیم از آن برگرفته شده و به آن ارجاع داده می‌شوند. اما دریدا به نقد این نظر می‌پردازد چرا که او معتقد است که «معنا محصول تفاوت و تعلیق است و همواره در مفاهیم مختلف به تعویق می‌افتد.» (برتنز[1]، 125) و بدین ترتیب همه چیز نسبی بوده و معنای نهایی هرگز حاصل نمی‌شود. چنان‌چه برسلر توضیح می‌دهد:

اگر به عنوان مثال فرض کنیم که من یا وجود مدلول متعالی می‌باشد، مفهوم وجود تبدیل به اصل و قانون واحدی می‌شود که دنیای خود را مبنی بر آن قرار می‌دهیم [...] اما معنای نهایی باید بدون مقایسه با معناهای دیگر قابل درک باشد. یعنی معنایش مستقل بوده و از خودش سرچشمه بگیرد [...] بنابر این یک معنای نهایی به عنوان مرکز معانی عمل می‌کند و نمی‌توان آن را مورد بررسی و تجزیه ساختاری قرار داد زیرا با این کار جای خود را به مرکزی دیگر خواهد داد [و دیگر معنای نهایی نخواهد بود.] حال اگر فرض را بر این گذاشته باشیم که مفهوم وجود معنای نهایی ما می‌باشد و دریابیم که ذهن یا وجود از سه بخش نهاد[2]، ضمیر[3] و شخصیت اخلاقی[4] تشکیل شده است، دیگر نمی‌توانیم وجود را معنای نهایی بدانیم. (برسلر، 120)

---

1 - Bertens
2 - id
3 - ego
4 - superego

بدین ترتیب مفهوم ثابت هویت در دنیای مدرن به تدریج تبدیل به مفهومی متغیر و غیر قابل پیش‌بینی در دنیای پسامدرن می‌گردد و در نتیجه «شخصیت‌هایی که پیش از این قالبی مشخص داشتند، اکنون در جستجوی یافتن معنایی برای خویش‌اند.» (هافمن، 59) شپرد نیز معتقد است که هویت چیزی نیست به‌جز لایه‌هایی که جامعه بر افراد تحمیل می‌کند. او در این باره چنین توضیح می‌دهد:

> شما شخصی را می‌بینید و احساسی از دیدن آن شخص – نوع صحبت کردن و رفتار او – پیدا می‌کنید. اما احتمالات بسیار بسیار زیادی در باطن امر ممکن است در جریان باشد [...] چنان که در حالی که شما با یک شخصیت آشنا شده اید، او به شخصیت دیگری تبدیل می‌شود [...] و این امر درمورد همه صدق می‌کند. (بیگزبی[1]، 30)

کثرت‌گرایی هویت در نمایش‌نامه‌های شپرد

اغلب شخصیت‌ها در نمایش‌نامه‌های شپرد هویت منسجمی ندارند و وجود آن‌ها همواره دستخوش تغییر، تحول، دوگانگی وابهام می‌گردد که این مطلب نمایانگر کثرت‌گرایی شخصیت آن‌ها و عدم وجود هویت یا «وجود» ثابت است. در نتیجه شخصیت‌ها در نمایش‌نامه‌های شپرد پسامدرن می‌باشند. سیگل به این مورد چنین اشاره می‌کند: «نه تنها هیچ یک از شخصیت‌ها وجود سالم و کاملی ندارد، بلکه در طول نمایش نیز هیچ نشانه‌ای از یکی شدن یا اصلاح شدن آن‌ها به چشم نمی‌خورد.» (246) این شخصیت‌ها که گونه‌های وجودی مختلف و متغیری دارند، همواره در قالب ماسک‌ها ونقش‌های متفاوت فرو رفته و در حال تغییر و تحول هستند. مارانکا[2] شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های شپرد را چنین توصیف می‌کند: «شخصیت [نمایش‌نامه‌های] شپرد تنها یک وجود مشخص ندارد [...] شخصیت متغیر رابطه متغیری با واقعیت‌های در حال

1 - Bigsby

2 - Marranca

تغییر دارد، در حالی که یک شخصیت در نمایش‌نامه واقع‌گرایانه در رابطه‌اش با واقعیتی که ثابت است، ثابت باقی می‌ماند.» (رابیلارد[1]، 53)

کثرت‌گرایی هویت در شخصیت‌های کودک مدفون

گیبسون[2] در یکی از مقاله‌های خود چنین ذکر می‌کند: «حتی سنتی‌ترین نمایش‌نامه شپرد، کودک مدفون، کثرت‌گرایی در فرم را به تصویر می‌کشد. شپرد با کنار هم گذاشتن چیزهایی که ممکن است به عنوان خودهای "پیدا شده" به نظر بیایند، شخصیت‌های خود را می‌سازد که [در واقع] تغییر و تبدیل‌هایی ناگهانی و پیچیده از بعدهای مختلف یک شخصیت هستند.» (71) به عنوان مثال، وینس[3] که یکی از شخصیت‌های کودک مدفون است، هویتی چند بعدی وکثرت‌گرا دارد و « اتفاق‌های ضدونقیضی که در کودک مدفون می‌افتد امکان مشاهده‌ی وینس به عنوان یک شخصیت منسجم را از بین می‌برد.» (گیبسون[4]،76) او در پرده‌ی دوم نمایش به عنوان پسر از سفر برگشته‌ی خانواده ودر پرده‌ی سوم نمایش همچون یک کماندو وارد صحنه می‌شود.

در پرده‌ی دوم پدر و پدر بزرگ وینس، تیلدن[5] و داج[6]، او را به یاد نمی‌آورند یا به عبارت بهتر حتی او را نمی‌شناسند. چند لحظه بعد از این که او خانه را ترک می‌کند، داج طوری وانمود می‌کند که گویا وینس هرگز وجود نداشته است و در جواب شلی[7] که از او درباره‌ی این که آیا واقعاً وینس را نشناخته است با تعجب می‌پرسد:"کی را نشناختم؟" (کودک مدفون، 100) اما تیلدن فرصت به دست آمده را غنیمت شمرده وفرزند مدفون خود را در وجود وینس می‌بیند: «من فکر می‌کنم اورا شناختم. فکر می‌کنم چیزی را در وجود او شناختم.» (همان) از طرف دیگر، وینس سعی می‌کند به هر طریق ممکن جلب توجه کرده وخود را به آن‌ها بشناساند. بنابراین شروع به

---

1 - Rabillard
2 - Gibson
3 - Vince
4 - Gibson
5 - Tilden
6 - Dodge
7 - Shelly

یادآوری حرکات کودکی خود می‌کند: «این کار را یادتان می‌آید؟ عادت داشتم انگشت شستم را پشت بند انگشتم خم کنم. یادتان آمد؟ عادت داشتم موقع شام این کار را بکنم.» (همان، 95) اگر چه تلاش وینس برای متقاعد کردن آن‌ها در این‌جا بی‌فایده است، اما نکته‌ی جالب توجه در این نمایش این است که وقتی وینس بعداً در پرده سوم نمایش وارد صحنه می‌شود، خانواده‌اش ناگهان او را به یاد می‌آورند. اما حالا این وینس است که هیچ یک از آن‌ها را نمی‌شناسد وفریاد می‌زند: «وینس چی؟ چی شده؟ شما کی هستید؟» (کودک مدفون 126)

وینس در پرده‌ی سوم نمایش پس از یک شب رانندگی در زیر باران ناگهان پرده‌ی ایوان را می‌شکافد و وارد صحنه می‌شود. درست در همین زمان تیلدن به تنهایی در زیر باران مشغول بیرون کشیدن جنازه‌ی کودک دفن شده از زیر گل ولای مزرعه‌ی ذرت است و در نهایت زمانی که تیلدن جنازه‌ی کودک را به روی صحنه می‌آورد، پسر بزرگ او، وینس، مانند یک جنازه کاملاً بی حرکت روی کاناپه دراز کشیده است. هردوی این شخصیت‌ها به گونه‌ای پسر تیلدن یا 'شخصیت وینس' هستند، زیرا تیلدن در قسمتی از نمایش می‌گوید: «من زمانی یک پسر داشتم اما ما او را دفن کردیم.» (همان، 89)

منتقدین دیگری نیز با نظر گیبسون در مورد هویت‌های متغیر شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی شپرد موافقند. مثلاً بیگزبی معتقد است که شپرد «مطمئناً شخصیت‌هایی را که با گذشته‌ای مشخص و وجودی منسجم وارد صحنه می‌شوند، نمی‌پسندد [...] هویت [شخصیت‌های او] نامعین است، آن‌ها با یکدیگر آمیخته می‌شوند، تغییر نقش می‌دهند و چهره‌های متفاوت به خود می‌گیرند.» (28) به‌خصوص در این نمایش «احساسات آن‌ها غلیان می‌کند و به سرعت تبدیل به احساساتی متضاد می‌شود.» (همان) وودراف[1] نیز که یکی از کارگردانان این نمایش‌نامه‌ی شپرد می‌باشد، تغییرات و ابعاد مختلف ترس‌ها، مقدس‌نمایی‌ها وعصبانیت‌های هلی[2]، یکی دیگر از شخصیت‌های این نمایش‌نامه را در یکی از تک‌گویی‌های طولانی‌اش چنین به تصویر می‌کشد:

1 - Woodruff

2 - Halie

او از پله‌ها پایین می‌آید و احساس عصبانیت نسبت به کاتولیک‌ها، عشق به فرزندش واعتقاد شدید به کلیسا و پدر دویس[1] را از سر می‌گذراند وتمام این تغییرات در یک لحظه اتفاق می‌افتد، فکرهای مختلف یکی پس از دیگری [از ذهن او می‌گذرد] وما این زن را می‌بینیم که تحول می‌یابد و گرفتار ناامیدی می‌شود. سپس درگیر ترس شده [...] و با عصبانیت نسبت به ماه عسل فرزندش انسل[2] صحبت می‌کند. آن‌گاه به آرامی از این گفتگوی گرداب مانند خارج می‌شود. (گیبسون، 117)

این نظر درباره‌ی صحبت‌های یکی از شخصیت‌ها نشانگر طرز تفکر شپرد درباره‌ی شخصیت‌پردازی است. به عقیده وودراف «تناقض‌های بسیاری در نمایش‌های شپرد به چشم می‌خورند. تناقض میان آن‌چه که [شخصیت‌ها] می‌گویند و آن گونه که عمل می‌کنند و میان آن‌چه که [شخصیت‌ها] هستند و آن‌چه که قرار است باشند.» (همان، 119) شپرد به جای یک شخصیت منسجم که در پس هر رفتارش انگیزه‌های منطقی دارد، تکه‌های متفاوتی از شخصیت را ارائه می‌دهد.

کثرت‌گرایی هویت در شخصیت‌های مغرب زمین واقعی

آستن[3] و لی[4]، که شخصیت‌های اصلی مغرب زمین واقعی هستند، نیز هویت‌های متغیری در وجود خود دارند، پیوسته در نقش‌ها و موقعیت‌های یکدیگر فرو می‌روند و احتمالاً تا لحظه‌ی مرگ به تغییر و کشمکش ادامه می‌دهند. آن‌ها در جستجوی وجود و هویت واقعی خود هستند که در واقع رویایی بیش نیست. نقش‌هایشان در جامعه آن‌ها را راضی نمی‌کند و در نتیجه تغییر نقش می‌دهند: آستن که نویسنده است، تبدیل به یک دزد دائم الخمر می‌شود و لی که دزد است، سعی می‌کند که نویسنده شود. رابینسون[5] در این باره چنین ذکر می‌کند: «شخصیت‌های

1 - Father Dewis
2 - Ansel
3 - Austin
4 - Lee
5 - Robinson

شپرد مقدار زیادی از زمان خود را در جستجوی 'خود' صرف می‌کنند.» (105) هرچند، هرگز نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود، زیرا نقش‌های قدیم و جدید آستن و لی واقعی نیستند و چنان‌چه پیش‌تر گفته شد جستجو برای یافتن وجود حقیقی غیرممکن است.

تقابل دوگانه‌ی فرهیخته/غیرفرهیخته در شخصیت‌های مغرب زمین واقعی

در مغرب زمین واقعی لی و آستن نه تنها نقش‌هایشان را همواره از ظاهر به باطن مبادله می‌کنند، بلکه آن‌ها هویت‌هایشان را نیز با هم تعویض می‌نمایند. بدین ترتیب «هویت در [این نمایش‌نامه] نقطه‌ی ثابت مبدأ است و نه بیشتر. زیرا که آن، چیزی قابل معامله و تغییر پذیر تا مرز نابودی است. بنابراین برخورد تناقض‌ها تبدیل به انتقال آن‌ها می‌شود.» (اُر[1]، 148) در ابتدای نمایش آستن و لی از لحاظ ظاهر و شخصیت کاملاً متفاوت هستند: آستن مردی مورد احترام و نویسنده‌ای خانواده دار و لی دزدی سرگردان و دائم الخمر است. در این‌جا آستن در وجه غالب و لی در وجه مغلوب یک تقابل دوگانه قرار دارند. چنان‌چه اربیسون[2] استدلال می‌کند:

> آستن تمیز و مرتب است، لی کثیف و آشفته؛ موهای آستن شانه شده است، موهای لی به هم ریخته؛ آستن پیراهن سفیدی پوشیده است، لی تی شرتی کهنه؛ آستن اصلاح کرده است، لی ته ریش یک روزه‌ای دارد؛ صحبت‌های آستن شایسته، روشن، واضح وحساب شده است، صحبت‌های لی نادرست، سرسری و از روی مستی می‌باشد. (اریبسون،80)

در صحنه‌ی اول، از پاسخ‌های کوتاه آستن به سوال‌ها و اظهار نظرهای پی در پی لی نشان می‌دهد که لی مزاحم آستن شده است. لی در حالی که موضوعاتی همچون وسواس مادر درمورد تمیزی، عتیقه‌های او و نور شمعی را که آستن با آن می‌نویسد مطرح می‌کند، چنین وانمود می‌کند که موقعیت آستن را درک می‌کند: «من که مزاحمت نیستم، هستم؟» (مغرب زمین واقعی 6) آستن

1 - Orr
2 - Orbison

برای خلاص شدن از مزاحمت‌های لی تصمیم می‌گیرد کلید خودروی خود را به او بدهد که این امر لی را به یاد زمانی می‌اندازد که آستن خودروی او را قرض گرفته بود. موضوع نور شمع نیز لی را به یاد 'اجداد و نیاکان' می‌اندازد و موجب ایجاد انگیزه در او برای نوشتن داستانی درباره غرب می‌شود: «یک وسترن امروزی، بر اساس داستانی واقعی.» (همان 18) به علاوه، این مطلب حاکی از رقابت لی برای کسب موافقت یک تهیه کننده‌ی فیلم‌های هالیوود به نام سول[1] در آینده می‌باشد. سول، در نهایت، از داستان لی طرفداری می‌کند زیرا که معتقد است داستان لی «واقعیت دارد [...] و درباره‌ی مغرب زمین واقعی است.» (همان، 35)

آستن و لی همچنان در طول نمایش به صحبت‌ها و رفتارهای متناقض خویش ادامه می‌دهند تا این که در صحنه چهارم لی می‌گوید: «من می‌خواهم خودم را کاملاً تغییر بدهم. آن وقت مثل تو می‌شوم. نه؟ می‌نشینم، راجع به مسائل مختلف خیال‌پردازی می‌کنم و حقوق می‌گیرم.» (همان، 35) در این صحنه هر دو برادر توضیح می‌دهند که آرزوی موقعیت‌های یکدیگر را داشته اند:

لی: من همیشه در این فکر بودم که جای تو بودن چه حسی دارد.

آستن: واقعاً؟

لی: بله، واقعاً. همیشه عادت داشتم تو را مجسم کنم که با دست‌های پر از کتاب در اطراف قدم می‌زنی ودخترهای بور دنبالت راه می‌افتند.

آستن: دخترهای بور؟ چه بامزه.

لی: چه چیزی با مزه است؟

آستن: چون من همیشه تو را مجسم می‌کردم [...] و به خودم می‌گفتم که کار درست را لی انجام می‌دهد. (مغرب زمین واقعی، 26)

و این نقطه آغاز مبادله‌ی نقش‌ها میان آنان است؛ لی سعی می‌کند که داستانش را تبدیل

---

1 - Saul

به نمایش‌نامه کند و آستن به مشروب و دزدی روی می‌آورد. درنهایت، لی موفق می‌شود که در آن محیط و فرهنگ رقابتی، روی داستانش سرمایه‌گذاری کند. با این تغییرات، لی به جایی می‌رسد که می‌گوید: «من الآن یک نمایش‌نامه نویس معتبر هستم.» (همان، 37) وآستن برای او تبدیل به یک مزاحم می‌شود، زیرا که مانند بچه‌ها به لی اصرار می‌ورزد که او را با خود به بیابان ببرد: «من با تو می‌آیم، لی! [...] من هر کاری که تو بگویی می‌کنم.» (همان، 55) اما لی از بردن او به بیابان امتناع می‌ورزد. کراچ[1] در این مورد متذکر می‌شود که رفتارهای آستن «به تدریج خشن، بچه‌گانه و تأسف بار می‌شود.» (اربیسون، 84) در این مرحله، تقابل موجود برعکس می‌شود وآستن در پایین و لی در بالا قرار می‌گیرد.

اما مبادله‌ی نقش‌ها، هویت‌ها و وجود میان این دو برادر، در اینجا نیز پایان نمی‌یابد. زیرا با وجود این که لی موفق می‌شود بدون کمک آستن چند صفحه‌ای از نمایش‌نامه‌اش را بنویسد و آستن هم چند تستر از همسایه‌ها می‌دزدد، نزاع آن‌ها ادامه می‌یابد. اُر در این رابطه چنین می‌نویسد: «رنجی که هر یک از آن‌ها در این معامله می‌کشد، بی‌نهایت درونی می‌شود. آستن به دزدیدن اشیاء بی‌ارزش موجود در آشپزخانه‌های همسایه‌ها چنگ می‌زند و لی دستگاه تایپ را به دلیل این که نوار آن دائم گیر می‌کند و نمی‌تواند تصاویر ذهنی او را به کلام درآورد، می‌شکند.» (150-149) لی موفق به نگارش نمایش‌نامه نمی‌شود و از آستن طلب کمک می‌کند: «تو این طرح را برای من می‌نویسی» (مغرب زمین واقعی، 23) و آستن هم نمی‌تواند مانند لی شود. بنابر این، نقش‌های جدید نیز این دو برادر را راضی نمی‌کند و تغییرات آن‌ها همچنان ادامه می‌یابد. در صحنه آخر نیز اگرچه چنین به نظر می‌رسد که یکی از آن‌ها از دیگری شکست خورده است، در واقع نمایش با شرایط یکسان آن‌ها در مقابل یکدیگر پایان می‌پذیرد. اُر در این مورد می‌نویسد: «در تصویر مختل شخصیت‌ها، تأثیر دلخراش یک نوع جابه جا یی نابود کننده به چشم می‌خورد.» (همان، 110)

---

1 - Crouch

کثرت‌گرایی هویت در شخصیت‌های نفرین قشر گرسنه

شخصیت‌های نفرین قشر گرسنه نیز همچون شخصیت‌های کودک مدفون و مغرب زمین واقعی، با این که کامل و مستقل به نظر می‌رسند، دائم در حال تغییر نقش و تبادل نقش با یکدیگر می‌باشند و وجودشان همواره در حال نوسان و دگرگونی است. چیزی که آن‌ها واقعاً از نبود آن رنج می‌برند غذا نیست بلکه «شخصیت، هویت، متمایز بودن و نقش‌های دلخواه است.» (گیلمن[1]، xxvi).

تقابل دوگانه‌ی مذکر/ مؤنث در شخصیت‌های نفرین قشر گرسنه

شپرد در این نمایش به طور صریح بر جدایی جنس مذکر و مؤنث تأکید می‌ورزد. او حتی برای این منظور از اسامی مشابه برای شخصیت‌های هم جنس نمایش استفاده می‌کند: اِلا[2] و اِما[3]، وستون[4] و وسلی[5]. اما وجود شواهدی در متن نمایش‌نامه نه تنها ثبات تفاوت‌های میان جنسیت‌ها را از بین می‌برد، بلکه مرزهای هویت شخصیت‌ها را نیز متزلزل می‌سازد. تحریف‌های کلامی و رفتاری شخصیت‌ها در طول نمایش را می‌توان نمونه‌هایی از این شواهد به شمار آورد. عدم وجود مرز میان دو جنسیت به ویژه در نوع لباس شخصیت‌ها نمود پیدا می‌کند. شخصیت‌های نمایش‌نامه، چنان‌چه باتمز[6] اشاره می‌کند، «در جستجوی خلق و بازآفرینی ظاهر شخصی خود هستند. بسیاری از آنان در یک سری از نقش‌ها و نقاب‌های متغیر فرو می‌روند که این امر عدم وجود مفهوم هویت را نشان می‌دهد.» (همان، 15)

هویت متغیر جنسیتی اِما نیز با تأکید بر نوع پوشش او به تصویر کشیده شده است. لباس‌های او از اونیفورم سبز و سفید مدرسه در پرده‌ی اول تبدیل به شلوار و چکمه سوارکاری درپرده‌ی

---

1 - Gilman
2 - Ella
3 - Emma
4 - Weston
5 - Wesley
6 - Bottoms

دوم نمایش می‌شود که در پرده‌ی سوم موهای کوتاه شده‌اش نیز بیشتر به او ظاهری مردانه می‌بخشد. افزایش تمایل اما به پوشیدن لباس‌های مردانه با تشدید گرایش‌های پرخاشگرانه و سلطه جویانه‌ی او همراه است که با لباس‌ها و رفتارهای مرسوم زنانه و انتظارات مادرش در تناقض است. مادرش به او می‌گوید: « اِما، من الآن به این بحث ادامه نمی‌دهم. برو لباس‌هایت را عوض کن.» (نفرین قشر گرسنه، 155) برادرش نیز همین خواسته را ازاو دارد: « اِما، ساکت شو! برو لباس هایت را عوض کن.» (همان، 154) مادر اِما انتظارات زنانه‌ای از او دارد. او از اِما می‌خواهد که لباس‌هایش را عوض کند، در خانه بماند، قلابدوزی کند و به خیال پردازی‌هایش در مورد اسب سواری و تعمیر خودروها پایان بخشد.

تغییر ویژگی‌های مردانه و زنانه در شخصیت وسلی نیز به چشم می‌خورد، اما رفتارهای او از زنانه به مردانه گرایش پیدا می‌کند. در آغاز نمایش او یک شخصیت مهربان و دلسوز دارد: او به منافع پدر و مادرش اهمیت می‌دهد و برای پایداری خانه و سلامتی بره‌شان تلاش می‌کند. او هم‌چنین نگران تقسیم مساوی پول فروش خانه بین پدر و مادرش است و به مادرش می‌گوید: « [پدر] هم باید قرارداد را امضا کند. پنجاه، پنجاه.» (همان، 145) اما همچنان که نمایش ادامه پیدا می‌کند، فعالیت‌های مردانه‌ی او همچون دعوا با طلبکاران پدرش بیشتر می‌شود. رفتارهای خشونت آمیز او زمانی به اوج خود می‌رسد که در حالی که «کاملاً عریان است بره را سرمی‌برد.» (همان، 189)

خشونت مردانه وستون نیز توسط درگیری وی با جنبه‌های خشن و خونین زندگی نشان داده شده‌است. رفتارهایی که از روی مستی سرمی زند، مانند شکستن در خانه و انتظارات قدرت طلبانه اش از دیگران در مورد فراهم کردن لباس تمیز و غذا برای او، نهایتاً تبدیل به گرایش‌های زنانه می‌شود. او که خود را پدر و نان آور خانواده می‌داند می‌گوید: «من هستم! غلام حلقه به گوشتان خودش به خانه آمده است تا گنجه‌ی خالی خوراک شما را پر کند!» (همان، 157) او از اِلا انتظار دارد که به وظایف خود به عنوان مادر خانواده به خوبی عمل کند، بنابر این نسبت به انجام کارهای خانه شکایت می‌کند: « این کارها را باید او انجام دهد! پس او اینجا چه کار می‌کند؟ [...] تمام روز

را چه کار می‌کند؟ وظیفه‌یک زن چیست؟» (نفرین قشر گرسنه، 166)

اما وستون بعد از 'تولد دوباره اش' در پرده‌ی سوم نمایش تبدیل به فردی دلسوز و فداکار می‌شود؛ او لباس‌های کثیف را از گوشه و کنار خانه جمع می‌کند و پس از شستن لباس‌ها برای همه‌ی خانواده غذا درست می‌کند. او تغییر و تحولات درونی خویش را چنین به زبان می‌آورد: «همه چیز تمام شد زیرا من دوباره متولد شده‌ام! من یک آدم کاملاً جدید شده‌ام!» (همان، 192) تغییرات درونی وستون هم‌چنین همراه با تبادل خصوصیات مردانه و زنانه میان او و وسلی همراه می‌باشد: هر چقدر از خشونت پدر کاسته می‌شود به خشونت پسر افزوده می‌گردد. این تغییرات با نوع پوشش آن‌ها نیز کاملاً هما هنگی دارد. وستون لباس‌های تمیز و وسلی لباس‌های کثیف و دور انداخته شده پدرش را می‌پوشد. وسلی هم‌چنین می‌گوید: « احساس می‌کنم که لباس‌ها هنوز بر تن صاحب خود هستند.» (همان، 186) اگرچه، وقتی اِلا به اشتباه وسلی را با نام وستون مورد خطاب قرار می‌دهد، او دوباره سعی می‌کند به خود قبلی‌اش بازگردد و تأکید می‌کند: «من هستم مادر!» (همان، 197)

روند معاوضه‌ی ویژگی‌های جنسیتی در اعضای مذکر خانواده را می‌توان در عکس العمل‌های آن‌ها نسبت به بره‌شان نیز مشاهده کرد. رفتارهای دلسوزانه و مراقبت‌های وسلی تبدیل به بریدن سر بره شده و تجربه‌ی خشونت بار وستون در اخته کردن بره‌ها تبدیل به دلسوزی نسبت به بره می‌گردد. از موارد ذکر شده می‌توان چنین استنباط کرد که شباهت‌های آوایی میان این دو شخصیت نیز نشانگر تأکید بر جنسیت آن‌ها نیست، بلکه نمایان‌گر دوگانگی‌های رفتاری و هویتی میان آن‌ها می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عدم ارتباط مناسب

شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های شپرد به دلیل برخوردار نبودن از وجود و هویت مشخص، قادر به درک یکدیگر نبوده و نمی‌توانند با یکدیگر رابطه برقرار کنند. در نمایش‌نامه‌ی کودک

مدفون هیچ گونه رابطه هماهنگ ویکپارچه‌ای میان شخصیت‌ها به چشم نمی‌خورد تا جایی که حتی والدین هر گونه رابطه‌ای با فرزندانشان را تکذیب می‌کنند. چنانچه داج، پدر خانواده، به شلی می‌گوید: «تو فکر می‌کنی مردم فقط به‌خاطر این‌که بچه‌دار می‌شوند باید بچه‌هایشان را دوست داشته باشند؟» (کودک مدفون، 112) در ابتدای نمایش، داج را می‌بینیم که روی کاناپه نشسته است و تلویزیون تماشا می‌کند و حتی وقتی هلی از بالای پله‌ها سؤالاتی از او می‌پرسد، او همچنان در سکوت به تماشای تلویزیون ادامه می‌دهد. تا جایی که این چنین به نظر می‌رسد که او قسمتی از کاناپه است تا پدر خانواده! وقتی هم که در نهایت جواب همسرش، هلی را می‌دهد، گفتگوهای آن‌ها به دلیل فاصله‌ی میانشان با تاخیر انجام می‌شود:

صدای هلی: داج، داری بیسبال تماشا می‌کنی؟

داج: نه.

صدای هلی: چی؟

داج: (بلندتر) نه! (همان، 65)

لفظ "چی؟" که دائم در صحبت‌های هلی به گوش می‌رسد، نشان‌دهنده این است که هلی صدای داج را نمی‌شنود و یا احتمالاً نمی‌خواهد که بشنود. اما به طور کلی گفتگوهای داج و هلی مانند گفتگوهای دیگر اعضای خانواده بسیار سطحی است و تنها شامل مسائل پیش پا افتاده و بیهوده می‌شود. در طول نمایش هم‌چنین داج با لحنی مسخره و توهین‌آمیز درباره پسرانش صحبت می‌کند. به عنوان مثال می‌گوید که بردلی در یک خوک‌دانی به دنیا آمده و تیلدن هم باید می‌مرد.

تیلدن نیز رابطه‌ی خوبی با دیگر اعضای خانواده ندارد. او بعد از مشکلات بسیار در نیومکزیکو به تازگی به خانه برگشته است، اما می‌گوید که دلیل بازگشتش به خانه تنهایی بوده است «تنهاتر از همیشه» (همان 71)، هر چند در خانه نیز از او به گرمی استقبال نمی‌شود. بردلی نیز ارتباط مناسبی با دیگر اعضای خانواده ندارد و دائم بر سر آن‌ها داد می‌زند. حتی گفتگوهایش

با شلی به این رفتار بی ادبانه وتوهین‌آمیز او ختم می‌شود که انگشتش را در دهان شلی فرو کند. وینس نیز از این مسئله مستثنی نیست. وقتی در پرده دوم نمایش وارد خانه می‌شود، هیچ کس او را نمی‌شناسد و وقتی در پرده سوم به خانه می‌آید، او هیچ کس را نمی‌شناسد و حرف‌هایشان را نمی‌فهمد: «مردم، شما کی هستید؟» (همان، 126) این نمونه‌ها نشان می‌دهد که فاصله و شکاف بسیاری میان اعضای خانواده وجود دارد که نه بازگشت پسران خانواده، نه نبش قبر کودک مدفون ونه هیچ چیز دیگر نمی‌تواند آن را از بین ببرد.

البته عدم ارتباط و بی‌تفاوتی آن‌ها نسبت به شرایط موجود تنها محدود به خانواده نمی‌شود چرا که آن‌ها با همسا یه‌ها نیز هیچ‌گونه رابطه‌ای ندارند. زمانی هم که تیلدن با آن ذرت‌های اسرارآمیز وارد خانه می‌شود، داج با عصبانیت فریاد می‌کشد: «من پنجاه و هفت سال با همسایه‌های اینجا مشکلی نداشتم. حتی نمی‌دانم همسایه‌ها کی هستند! نمی‌خواهم که بدانم!» (همان، 70).

استفاده از مکث‌ها و گفتگوهای طولانی در مغرب زمین واقعی نیز تأکیدی بر نبود گفتگوهای حقیقی می‌باشد. نمونه‌ای از این مکث‌ها را می‌توان در صحنه آغازین نمایش مشاهده کرد. در این صحنه که تعرض لی به خانه مادر، یعنی جایی که آستن مشغول کار است، را نشان می‌دهد، آستن و لی گفتگوهای کوتاهی با یکدیگر دارند و بحث‌های آن‌ها به سرعت پایان می‌یابد. به عنوان مثال مشکل لی در برقراری ارتباط با آستن در این صحنه، توسط مکث‌هایی نشان داده شده است: «من که مزاحمت نیستم. هستم؟ منظورم این است که نمی‌خواهم مانع آـــــ تمرکزت یا چیزی شوم.» (مغرب زمین واقعی، 6)

عدم برخورداری اعضای خانواده تیت از وجود مشخص و ثابت در نفرین قشر گرسنه نیز آن‌ها را چنان از یکدیگر دور ساخته است که حتی قادر به ایجاد ارتباط با یکدیگر نیستند. تک‌گویی‌های طولانی شخصیت‌های نفرین قشر گرسنه تأکیدی بر عدم وجود ارتباط و مکالمه حقیقی میان اعضای این خانواده است. در واقع این تک‌گویی‌ها همچون قطعات جدا از متن

عمل می‌کنند که نشانگر پراکنده‌گویی آن‌ها و بی نتیجه بودن بیشتر مکالماتشان است.

وستون و اِلا کمتر در کنار یکدیگر دیده می‌شوند و اِما و وسلی ارزشی برای یکدیگر قائل نیستند. به عنوان مثال، وسلی جدول‌های اِما را خیس می‌کند که با فریادهای اعتراض آمیز او مواجه می‌شود: « این چه جور خانواده‌ای است؟ [...] هیچ ملاحظه‌ای وجود ندارد» (نفرین قشر گرسنه، 14) اِلا که مادر خانواده است هیچ احساسی نسبت به فرزندانش ندارد؛ او در پی کارهای خودش است و دیگران را نادیده می‌گیرد. حتی وقتی اما تهدید می‌کند که از خانه فرار خواهد کرد، اِلا عکس العمل خاصی نشان نمی‌دهد و با این که می‌داند او در خطر است، سعی نمی‌کند مانع رفتن او شود و می‌گوید که ممکن است اتفاقی برایش نیفتد!

نتیجه‌گیری

به عقیده دریدا وجود و هویت انسان‌ها مبهم و ناپایدار است زیرا وجود که از سه بخش نهاد، ضمیر و شخصیت اخلاقی تشکیل شده است، نمی‌تواند معنای نهایی بوده و مرکزیت داشته باشد. مبهم بودن زبان نیز به دلیل تأثیر مستقیم آن در شکل گیری هویت انسان از دیگر دلایل این امر می‌باشد. عدم وجود هویت مشخص و نابودی ارزش‌های انسانی در نمایش‌نامه‌های خانوادگی شپرد نیز به تصویر کشیده شده است.

اگرچه شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های شپرد در ابتدا ساده و منسجم به نظر می‌رسند، اما با یک بررسی دقیق می‌توان به عدم انسجام و کثرت‌گرایی هویت آن‌ها پی برد. این شخصیت‌ها که نمی‌توانند تعریف مشخصی از هویت خود و یا دیگر اعضای خانواده داشته باشند، قادر به درک یکدیگر و ایجاد ارتباط مناسب نیستند. آن‌ها در طول نمایش در نقش‌ها و هویت‌های گوناگون فرو می‌روند، اما از آن‌جا که هویت واقعی وجود ندارد، هرگز به یک هویت ثابت نمی‌رسند و این تغییر و تحول تنها کثرت‌گرایی هویت آن‌ها را به تصویر می‌کشد.

در کودک مدفون وینس چندین بار دچار تغییر و تحول گشته و هویت‌های گوناگونی

می‌یابد. البته شخصیت‌های دیگر نمایش نیز هویت ثابتی ندارند و هر لحظه چهره‌ی جدیدی به خود گرفته و دچار احساساتی متناقض می‌شوند. در مغرب زمین واقعی نیز لی و آستن در طول نمایش تغییر هویت داده و در نقش‌های یکدیگر فرو می‌روند، اما این نقش‌های جدید نیز این دو برادر را راضی نمی‌کند. در نتیجه آن‌ها همچنان به تغییرات خود ادامه می‌دهند و در نهایت نمایش بدون هیچ نتیجه‌ای به پایان می‌رسد. در نفرین قشر گرسنه نیز افراد جاه‌طلب خانواده تِیت می‌کوشند تا با پذیرفتن نقش‌های جدید هویت‌های ثابتی یابند. اما از آن‌جایی که هویت واقعی وجود ندارد، هرگز به مقصود خود نمی‌رسند.

بدین ترتیب از تمام موارد ذکر شده در این مقاله می‌توان چنین استنباط کرد که شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های خانوادگی سام شپرد هویت مشخصی ندارند و همواره در حال تغییر و تحول می‌باشند. هم‌چنین از آن‌جا که این شخصیت‌ها نماد انسان پسامدرن می‌باشند، می‌توان انسان پسامدرن را از دیدگاه شپرد خالی از هر گونه هویت ثابت و واقعی دانست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

1. Adler, Thomas P. "Repetition and Regression in Curse of the Staring Class and Buried Child". The Cambridge Companion to Sam Shepard. Ed. Matthew Roudané. London: Cambridge Uniersity Press, 2002. 111-122.
2. Bertens, Hans. Literary Theory: The Basics. London: Routledge, 2001.
3. Bigsby, Christopher. "Born injured: the theatre of Sam Shepard". The Cambridge Companion to Sam Shepard. Ed. Matthew Roudané. London: Cambridge Uniersity Press, 2002. 7-33.
4. Bottoms, Stephen J. The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis. London: Cambridge Uniersity Press, 1998.
5. Bressler, Charles E. Literary Criticism: An Introduction to Literary Theory and Practice. New York: Practice-Hall, 1994.
6. Castle, Gregory. The Blackwell Guide to Literary Theory. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2007.
7. Clum, John M. "The classic Western and Sam Shepard's family sagas". The Cambridge Companion to Sam Shepard. Ed. Matthew Roudané. London: Cambridge Uniersity Press, 2002. 171-188.
8. Gibson Cima, Gay. "Shifting Perspecties: Combining Shepard and Rauschenberg." Theatre Journal 38 (1986): 67-81.
9. Gilman, Richard. Sam Shepard: Seen Plays. New York. New York: Dial Press Trade Paperback, 2005.

10. Goody, Jack. The Domestication of the Saage Mind. Cambridge: Cambridge Uniersity Press, 1997.
11. Hoffman, Frederick J. Samuel Beckett: The Man and his Works. London: Forum House Publishing Company, 1989.
12. Marranca, Bonnie, ed. American Dreams: The Imagination of Sam Shepard. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981.
13. Murphy, Brenda. "Shepard writes about writing". The Cambridge Companion to Sam Shepard. Ed. Matthew Roudané. London: Cambridge Uniersity Press, 2002. 123-138.
14. Orbison, Tucker. "Mythic Leels in Sam Shepard's True West". Twentieth Century American Drama: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Ed. Brenda Murphy and Laurie J. C. Cella. London: Routledge, 2000.73-87.
15. Orr, John. Play and Performance from Beckett to Shepard. New York: Macmillan Academic and Professional Ltd, 1991.
16. Rabillard, Sheila. "Destabilizing Plot, Displacing the Status of Narratie: Local Order in the Plays of Pinter and Shepard." Theatre Journal 43 (1991): 41-58.
17. Robinson, Marc. "Sam Shepard". Twentieth Century American Drama: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Ed. Brenda Murphy and Laurie J. C. Cella. London:Routledge, 2000. 101-130

18. Rosen, Carol. Sam Shepard: A 'Poetic Rodeo'. New York: Palgrae Macmillan Ltd, 2004.

19. Roudané, Matthew, ed. The Cambridge Companion to Sam Shepard. London: Cambridge Uniersity Press, 2002.

20. Tyson, Lois. Critical Theory Today: A User-Friendly Guide. New York: Garland Publishing, Inc, 1999.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی