

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۶/۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۸/۱۰

علی اکبر علیزاد^۱

ضد رتالیسم، زبان، و امر مسلط در اولئانا

چکیده

نمایشنامه اولئانا نوشته دیوید ممت، به رغم که این در دهه ۱۹۹۰ میلادی مباحثات بسیار فراوانی را پیرامون مسئله آزار جنسی و آموزش دانشگاهی برانگیخت، از نظر ساختار دراماتیک کمتر مورد بحث منتقدین قرار گرفت. بعد از فروکش کردن موج اول نقدها و تفاسیر نظری، توجه به لایه های عمیق تر نمایشنامه رفته رفته جای خود را در مباحث نقد نمایشی باز کرد. به عقیده بسیاری از منتقدین، اولئانا چه از حیث ساختار و چه از حیث درونمایه، یکی از مهم ترین نمایشنامه های ممت محسوب می شود. هدف این مقاله پرداختن به همین موضوع و شکافتن ابعاد جدیدتری از نمایشنامه است که تا به حال کمتر مورد بحث قرار گرفته است. این مقاله نشان می دهد که اولئانا به رغم ظاهر رتالیستی اش، در نهایت نمایشنامه ای است که سازوکارهای رتالیسم را خدشه دار می کند و از این حیث به سنت نمایشنامه نویسان مدرنی چون آلبی و پینتر تعلق دارد. روش تحقیق این مقاله کتابخانه ای بوده و نتیجه گیری پایانی آن، معطوف به ارائه تصویری از نمایشنامه است که بیشتر تراژیک است تا ملودراماتیک.

واژه های کلیدی: ضد رتالیسم، زبان، امر مسلط، جنسیت، تراژیک

۱. عضو هیئت علمی دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، شهر تهران، استان تهران

E-mail: aalizad@gmail.com

مقدمه

ظهور دیوید ممت (۱۹۴۷-) به عنوان نمایشنامه‌نویس در تئاتر آمریکا، از هر جهت یک شوک بوده است. او بعد از نگارش چندین نمایشنامه بحث برانگیز تا اواخر دهه ۱۹۸۰ میلادی از جمله: انحراف جنسی در شیکاگو [۱]، *بوفالوی آمریکایی* [۲] و *گلن گری گلن راس* [۳]، در شروع دهه ۱۹۹۰ و همزمان با اوج‌گیری مباحث مربوط به حقوق زنان و دعاوی فمینیست‌ها برای دستیابی به برابری جنسی، بحث برانگیزترین نمایشنامه خود یعنی *اولئانا* [۴] را به تئاتر آمریکایی و جهان معرفی کرد؛ اثری که به یکباره به عنوان نمایشنامه‌ای ضدفمینیستی قرائت شد که مسئله حقانیت جنسی و ایده آزار جنسی را در مرکز توجه خود قرار داده بود. معروف‌ترین اجرا از این نمایشنامه اجرای هارولد پینتر، نمایشنامه‌نویس بزرگ انگلیسی در رویال کورت لندن بود که تأثیر ضدفمینیستی آن بر هیچ کس پوشیده نماند. دسته دیگری از منتقدان هم با توجه به موضوع نمایشنامه، عقیده داشتند ممت از طریق جان، شخصیت اصلی نمایشنامه، به نقد نظام آموزش آکادمیک می‌پردازد. یکی از جالب‌ترین این نقدها، مقاله رابرت اسکوت [۵] تحت عنوان «*اولئانا*، یا بازی آموزش» بود (Hudgins and Kane, 2001: 109-125). در این میان دیدگاه خود ممت که عقیده داشت این نمایشنامه اساساً تراژدی‌ای در مورد قدرت است، کمتر مورد توجه قرار گرفت. رفته رفته و بعد از فروکش کردن موج اول نقدها، کشف بعباد مهم‌تری از این نمایشنامه آغاز شد. همان‌طور که برندا مورفی [۶] اشاره می‌کند تأثیرگذارترین نقد در این زمینه، این پیشنهاد کریستین مک لئود [۷] بوده است که «اشتغال ذهنی و تنگ‌نظرانه منتقدین [اولیه] با مسئله آزار جنسی، حقانیت سیاسی، و مردانگی مورد تهاجم در *اولئانا*، در واقع درگیری بسیار دراماتیک و مبارزه طلبانه‌تر [آن] را با مسئله قدرت، طبقه، و کنترل زبان تحت‌الشعاع خود قرار داده است.» (Murphy, 2004: 124). وی با تغییر زمینه تفسیر از مسئله جنسیت به مسئله زبان، اشاره می‌کند که: «جنسیت [در این نمایشنامه] وقتی مهم می‌شود که کارول متوجه می‌شود می‌تواند از خط مشی‌های بلاغی سیاست جنسی برای تغییر جایگاه خود در سلسله‌مراتب [قدرت] استفاده کند. مسئله، کاربرد تاکتیک‌ها و رسیدن به بهترین نتایج از طریق به‌کارگیری بهترین حربه‌های در دسترس است.» (Murphy, 2004: 124). بدین ترتیب با این تغییر زمینه نقد، توجه به الگوهای ساختاری نمایشنامه و درونمایه‌های تازه‌تر آن محور بحث قرار گرفت.

مقاله ذیل سعی دارد به این مسئله بپردازد که *اولئانا* در مقام یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های معاصر، نمایشنامه‌ای است با ساختار و زبانی کاملاً منحصر به فرد و آموزنده. ساخت نمایشی این اثر، به رغم وابستگی آن به سنت رئالیسم آمریکایی، در نهایت ورای این سنت، بعدی ضد رئالیستی را آشکار می‌کند و در آن ردپای هارولد پینتر، بیشتر از هر نمایشنامه‌نویس دیگری به چشم می‌خورد. این مقاله در عین شکافتن ابعاد ساختاری نمایشنامه، در صدد تثبیت این موضع است که مهم‌ترین درونمایه *اولئانا*، به‌جای مسئله آزار جنسی، درونمایه قدرت و امر مسلط و اعمال آن از طریق جنسیت، آکادمی و زبان است؛ وجهی که در عین حال، بیانگر نگرش کاملاً سیاسی ممت در مقام هنرمند/نمایشنامه‌نویس است. ترجمه و اجرای این اثر در سال ۱۳۸۵ (که در عین حال اولین اجرای صحنه‌ای ممت در ایران هم محسوب می‌شد) به نگارنده این امکان را داده است تا جنبه‌های عملی آن را نیز بررسی کند. هر اجرایی نوعی پژوهش هم محسوب می‌شود، و از این حیث اجرای *اولئانا* دستاوردهای زیادی برای نویسنده این مقاله در بر داشت که رجوع به آن‌ها می‌تواند در فهم برخی پیچیدگی‌های این نمایشنامه یاری‌رسان باشد. همچنین نتیجه‌گیری پایانی مقاله کاملاً با این عقیده مارک فورتیه هم‌سو است که *اولئانا* [۸]، نمایشنامه‌ای است که به شدت به روی واکنش‌های تماشاگر،

به‌عنوان سازمان‌دهنده معنا، باز است.

من مسئولیت سیاسی ندارم. من یک هنرمندم. من نمایشنامه می‌نویسم، نه اثر تبلیغاتی و سیاسی. اگر دنبال راه‌های سیاسی و ساده هستید، تلویزیون را روشن کنید. مسائل سیاسی و اجتماعی در تلویزیون، کارتون‌ها هستند؛ آدم خوبه کلاه سیاه دارد، آدم بده کلاه سفید دارد. من به کارتون‌ها علاقه‌ای ندارم.

دیوید ممت

(۱)

اولئانا، بحث‌انگیزترین و چه بسا مهم‌ترین نمایشنامه دیوید ممت، تا اواخر دهه ۱۹۹۰ میلادی است. سوای از مایه‌های شدیداً سیاسی/اجتماعی متن که در همه اجراهای آن (در اروپا و آمریکای شمالی) مناقشات زیادی را باعث شده، زبان و ساختار نمایشی آن فوق‌العاده جذاب، منحصر به فرد، و آموزنده است. به‌رغم ظاهر گول‌زننده و رئالیستی این نمایشنامه، در نهایت نمی‌توان آن را کاملاً رئالیستی دانست. اولئانا به‌رغم پایبندی به برخی قواعد درام رئالیستی، در عمل سازوکارهای رئالیسم را از درون ویران می‌کند.

اولئانا از ساختار مثالی درام ارسطویی (که ظاهراً مورد ستایش خود ممت نیز هست) بهره می‌گیرد. نمایشنامه در سه پرده اوج گیرنده، کشمکش حاد میان دو شخصیت کنش‌مند را شکل می‌دهد. بنابراین ساختار رایج درام ارسطویی با شروع، میانه، و پایان مشخص‌اش در این جا به نحو بارزی حضور دارد. شخصیت‌ها کاملاً فعال و دارای مشخصه‌های بارز فردی‌اند. اما انحراف *اولئانا* از قواعد درام ارسطویی را در کجا باید جستجو کرد؟

مشخص‌ترین عامل این انحراف، پایان بحث‌برانگیز و غیرقطعی نمایشنامه است. کدام شخص پیروز می‌شود؟ کدام یک محق است؟ واکنش ما دقیقاً چیست؟ گفته نهایی کارول دقیقاً به چه چیز اشاره می‌کند؟ می‌توان به‌طور قطع گفت *اولئانا* واکنش‌های ما را چندپاره می‌کند. ما با پایانی باز روبرو هستیم که در بهترین حالت به چیزی قطعی نمی‌بخشد. هرچند این گفته به این معنی نیست که نمی‌توان اجرایی از *اولئانا* داشت که به پایان ممت قطعیت ببخشد. کما این که اجرای پینتر از این نمایشنامه در سال ۱۹۹۳ در رویال کورت، کفه ترازو را به نفع جان سنگین کرد. اگر نمایشنامه در پایان واکنش‌های ما را چند پاره می‌کند، در این صورت می‌توان آن را تراژیک هم فرض کرد؛ چیزی که خود ممت نیز در مصاحبه‌هایش بر آن تاکید کرده است. جان در انتها مانند اودیپ متوجه می‌شود که خود عامل عفونت شهر بوده است. نوعی بازشناسی در پایان‌بندی نسبی ممت به چشم می‌خورد که نمایشنامه را از پایان‌بندی تک سویه ملودراماتیک دور می‌کند.

وجه دیگر انحراف از قواعد درام ارسطویی در زبان نمایشنامه شکل می‌گیرد. زبان ممت در این نمایشنامه و نیز سایر نمایشنامه‌هایش از ساختاری بهره می‌جوید که در وهله اول روند حرکت خطی متن را متوقف می‌کند؛ هرچند که این وقفه شبیه چیزی که در کار بکت شاهدش هستیم، دائمی نیست. قطع دائمی کلام به دست شخصیت‌ها، مکث‌های مکرر، توسل به تکرار و نیمه‌تمام ماندن کلام، از تمهیدات اصلی ممت برای آشنایی‌زدایی از زبان نمایشی در الگوی ارسطویی است:

کارول: شما که این کار رو نمی‌کنین.

جان: ... من ...؟
 کارول: شما این کار رو نمی ...
 جان: ... من نمی‌کنم، چی ...؟
 کارول: ... فرامو ...
 جان: ... من فرامو ...
 کارول: ... نه ...
 جان: ... چیزا رو فراموش کنم؟ همه این کارو می‌کنند.
 کارول: نه، نمی‌کنند.
 جان: نمی‌کنند ...
 کارول: نه.
 جان: (مکث) نه. همه این کارو می‌کنند.
 کارول: چرا این کارو می‌کنند ...؟
 جان: چون. من نمی‌دونم. چون به این جور چیزها علاقه‌ای ندارند.

(Mamet, 1992: 3)

مطمئناً این قطعه و سایر قطعات مشابه در متن، به دلیل بریده بودن کلمات و جملات، به راحتی و سریعاً از جانب تماشاگر فهم نمی‌شود. از این حیث زبان نمایشی ممت، بیشتر از هر نمایشنامه‌نویس دیگری به پینتر نزدیک است. او از طریق تکرار و مکث به همان زبان ریتمیک، چندلایه و فریبده‌ای دست می‌یابد که پینتر؛ زبانی که به رغم ظاهر رئالیستی و سراسر استاش، سرشار از ریتم‌های موسیقایی و زیر متن‌های چندگانه است. شروع نمایشنامه جشن تولد:

مگ: تویی، پتی؟
 مکث.
 پتی تویی؟
 مکث
 پتی؟
 پتی: چی؟
 مگ: تویی؟
 پتی: آره، منم.
 مگ: چی؟

(Pinter, 1960: 9)

دو مکث و شش تکرار. موسیقی و ضرباهنگ پینتری از همان شروع خود را به رخ می‌کشد. صدا زدن ساده مگ، از طریق مکث و تکرار به نوعی موسیقی کلامی بدل می‌شود. در عین حال می‌توان حدس زد که این تکرارها در خدمت خلق نوعی حال و هوای کمیک است که بلافاصله به مایه گروتسک، تلخ و حتی تراژیک بدل می‌شود. حذف مکث، متن و زبان پینتر را نابود می‌کند. ممت در جای‌جای **اولئانا** به تأثیری مشابه دست می‌یابد:

جان: ببخشید.

کارول: شما چطور می‌تونید ...
 جان: ... معذرت می‌خوام.
 کارول: باشه.
 جان: معذرت می‌خوام.
 کارول: باشه.
 جان: ببخشید که حرفت رو قطع کردم.
 کارول: باشه.
 جان: چی داشتی می‌گفتی؟

(Mamet, 1992: 31)

پنج تکرار و همان تأثیر موسیقایی. علامت سه نقطه در نمایشنامه‌های ممت، معمولاً به معنی این است که یک شخصیت به میان حرف دیگری پریده است، و یا این که خود شخصیت در حال پیدا کردن واژه مناسب است. ضمن این که این نوع تقطیع کلامی حاکی از آن است که شخصیت‌ها با سرعت بسیار بالایی در حال حرف زدن هستند. اجرای آثار پینتر، و ممت بی‌شبهت به اجرای قطعه‌ای موسیقایی نیست. هر دو درعین استفاده از الگوهای کلامی روزمره، با توسل به فشرده‌گی، ایجاز و ریتم، موسیقی خاص خود را خلق می‌کنند. آل پاچینو بدون آنکه بداند ممت یک پیانیست جاز خوب است، در جایی گفته است دیالوگ‌های ممت به نحوی است که آدم: «در سرتاسر کار، حس نوعی موسیقی جاز را ... دارد. نوعی صدا در درون دیالوگ وجود دارد که برانگیزاننده است، به عبارت دیگر، منتقل و دریافت می‌شود.» (Wilmet, 2004: 149). بنابراین کاملاً خطاست اگر الگوهای زبانی این دو را منطبق بر الگوی زبان رئالیستی بدانیم. در کار این دو، رئالیسم پوسته ظاهری زبان و به‌طور کل ساختار است، پوسته‌ای که دائماً در حال جوش خوردن و شکستن است. هر دو نمایشنامه‌نویس با از کار انداختن سازوکارهای الگوی کلامی به نتایج مشابهی می‌رسند، که اصلی‌ترین‌اش توقف حرکت خطی است. هر دو نمایشنامه‌نویس الگوی ارسطویی را به‌طور کامل خدشه دار نمی‌کنند. و هر دو نمایشنامه‌نویس از الگوهای نسبتاً مشابهی در خلق شخصیت استفاده می‌کنند. البته نباید گمان کرد که الگوی کلامی ممت در *اولئانا* و سایر نمایشنامه‌هایش، دلبخواهی و تزئینی است. از نظر ممت، کلام در نمایشنامه، برعکس فیلم، همه چیز است. فقط کافی است تا بر گفتارهای آغازین جان و کارول تمرکز کنیم تا دریابیم نمایشنامه در مورد دو شخصی است که نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند:

کارول: چرا من باید ... ؟
 جان: بهت می‌گم چرا: تو دختر بسیار باهوشی هستی.
 کارول: ... من ...
 جان: تو بسیار ... تو هیچ مشکلی با ... کی داره کیو دست می‌اندازه؟
 کارول: ... من ...
 جان: نه. نه. بهت می‌گم چرا. بهت می‌گم ... به نظر من تو عصبانی هستی، من ...
 کارول: ... چرا من باید ...
 جان: ... یه لحظه صبر کن. من ...

کارول: درسته. من یه سری مشکلات دارم که ...

جان: ... همه ...

کارول: ... من از یه محیط اجتماعی متفاوت می‌آم که ...

جان: ... هم ...

کارول: یه محیط اقتصادی متفاوت ...

جان: ... بین:

کارول: نه. من: وقتی به این دانشکده اومدم:

جان: آره. کاملاً ... (مکش)

(Mamet, 1992: 7)

هیچ یک از دو شخصیت اجازه حرف زدن به دیگری را نمی‌دهد. با این حال در پرده اول، جان در این دوئت موسیقیایی صدای برتر محسوب می‌شود. تقریباً بلااستثنا گفتارهای کارول در این پرده، مقطع، کوتاه و نیمه‌کاره است. در طی پرده دوم و سوم این روند معکوس می‌شود: حال این جان است که اکثر گفتارهایش نیمه‌تمام می‌ماند. فرم و محتوا کاملاً غیرقابل تفکیک‌اند: زبان، استفاده، و سوء استفاده از آن، موضوع نمایشنامه است؛ شکل و ضرباهنگ گفتارها در خدمت پیشبرد همین موضوع است. ممت الگوی کلامی *اولئانا* را «شعر آزاد» نامیده است. این الگو از ضرباهنگ، یا کیفیتی ریتمیک استفاده می‌کند که آن را از گفتار منثور صحنه‌ای و رئالیستی، که درصدد تقلید از گفتار روزمره است، دور می‌کند. در عین حال وقتی ممت گفتار نمایشنامه‌های خود را «شاعرانه» خطاب می‌کند، دقیقاً به همین ویژگی اشاره دارد.

در شخصیت‌پردازی، ممت با حذف انگیزه‌های جان و کارول به الگویی توسل می‌جوید که باز هم مشابه با الگوی دلخواه پینتر در نمایشنامه‌نویسی است. آیا جان به واقع از کارول سوء استفاده می‌کند؟ چرا جان به رغم اینکه در پرده اول برای رفتن عجله دارد در دفترش می‌ماند و خود را درگیر مسئله کارول می‌کند؟ آیا کلام، و به طور مشخص، عمل او در پایان پرده اول، دارای بار جنسی است؟ آیا کارول با نقشه از پیش تعیین شده به دفتر استادش می‌آید؟ او با چه انگیزه‌ای تا تخریب کامل جان پیش می‌رود؟ انتقام؟ قدرت؟ به نفع گروه‌اش؟ از این حیث، *اولئانا* در اجرا کارگردان را با مسائلی مواجه می‌کند که نمی‌توان به راحتی از زیر بار آنها شانه خالی کرد. به عبارت دیگر، با انتخاب هر پاسخ، جهت‌گیری متن و واکنش تماشاگر کاملاً تغییر خواهد کرد.

در اجرای من از این نمایشنامه در سال ۱۳۸۵ در تئاتر شهر، جان (با بازی محمد رضا جوزی) تحت تأثیر واکنش‌های احساسی کارول (با بازی میترا گرجی)، در دفترش می‌ماند و در فرصت مناسب خود را از نظر جسمانی به او نزدیک می‌کند. این نظریات، از جان شخصیتی را ارائه می‌کرد که در عین داشتن وجهه استادی، امکان لغزش اخلاقی را هم داشت. من فکر می‌کردم کارول باید از نظر فیزیکی آنقدر جذابیت داشته باشد تا این مسئله انگیزه‌ای برای ماندن جان در دفترش باشد (او باید حتی الامکان هرچه زودتر اتاق‌اش را ترک کند). در عین حال کارول نیز در پرده اول رفتار استاد خود را زیر نظر داشت و یادداشت برداشتن‌اش، امکان توطئه او را کمی پررنگ می‌کرد. به رغم تمام کوشش من در جهت برقرار کردن تعادل میان هر دو شخصیت، در پایان اجرای ما، جان همدلی تماشاگر را بیشتر با خود داشت؛ چیزی که کاملاً متضاد با جهت‌گیری اجرا بود. دست‌کم در پایان یکی از اجراهای ما، تماشاگران زن و مرد بعد از کتک خوردن کارول، شروع به تشویق جان کردند. و

دست‌کم یک سایت اینترنتی با گرایش‌های فمینیستی اجرای ما را اجزایی کاملاً ضدفمینیستی فرض کرده بود که زیرکانه از نگرش‌های مردانه حمایت می‌کند. اما به گمان من این تفسیر از نمایشنامه مختص همه تماشاگران نبود. در برخی از شب‌ها، شاید بسته به نوع تماشاگر، حرف‌های تماشاگران زن بعد از اجرا حکایت از این داشت که آن‌ها با کارول همدلی داشته‌اند و عمل جان را با قرار دادن در زمینه آکادمیک ایران، کاملاً جنسی و ناشی از موقعیت او به عنوان مرد/قوی تعبیر کرده‌اند. همان‌طور که جان فورتیه اشاره کرده است: «اولئانا برای تحلیل واکنش خواننده اثری قوی است، نه فقط به این دلیل که مخاطبان را به دو گروه مخالف تقسیم می‌کند یا به دلیل آنکه تماشاگر را تحریک می‌کند تا واکنش‌های خود را به پرسش بگیرد، بلکه به این دلیل که این اثر به روی امکانات تئاتری انتخاب‌های اجرا و نیز واکنش مخاطب به عنوان عنصر سازنده معنی و دریافت، باز می‌ماند.» (Fortier, 2004: 89)

بنابراین جنبه دیگری که در پس پوسته رئالیستی متن کاملاً غیررئالیستی عمل می‌کند، شخصیت‌پردازی ممت است. اولئانا به یک مفهوم در باب ابهامات رفتار بشری است. رفتار جان و کارول سرشار از ابهام و غیر قابل پیش‌بینی است. ممت انگیزه‌های آن دو را باز نمی‌کند؛ دست‌کم تصمیم‌گیری در مورد اغلب پرسش‌هایی که در بالا مطرح شد، به عهده خواننده/تماشاگر است. الگوی زبانی ممت و نوع شخصیت‌پردازی او به یکی از درونمایه‌های مورد علاقه و دائمی‌اش اشاره می‌کند که باز هم آن را با پیتر سهیم است: عدم ارتباط انسانی. در واقع، ممت بیشتر از آنکه در ظاهر به نظر می‌رسد، شبیه پیتر است؛ پیتری بی‌بهره از کافکا و بکت. در واقع، برخلاف پیتر، ممت در اولئانا از ابهامات رفتاری شخصیت‌هایش به نتیجه‌ای متفاوت می‌رسد؛ شخصیت‌های او برخلاف پیتر، هولناک جلوه نمی‌کنند. شکاف‌های موجود در اولئانا به این نیت پرداخته نشده‌اند. این شکاف‌ها جنبه‌ای از ابهام سراسری خود متن است که عدم قطعیت کنش‌ها و رفتار را سامان می‌بخشد.

به رغم تمام درونمایه‌های مهمی که در اولئانا به چشم می‌خورد، جان و کارول بیش از هر چیز در برقراری ارتباط با هم شکست می‌خورند. آن دو را می‌توان به زن و شوهر یا زوج عاشقی تشبیه کرد که در لحظات آخر رابطه‌شان قرار گرفته‌اند، و هیچ‌کدام نمی‌خواهد حرف دیگری را بشنود:

جان: من از تو خواهش کردم بیای این جا. (مکت) ازت خواهش کردم بیای این جا تا در برابر، در برابر ...
 کارول: من خیلی تعجب کردم که ازم خواهش کردید.
 جان: ... در برابر قضاوت بهتر من، در برابر ...
 کارول: خیلی تعجب کردم که ...
 جان: ... در برابر این ... بله. مطمئنم.
 کارول: ... اگر دوست دارید برم، می‌رم. همین حالا می‌رم ... (بلند می‌شود).
 جان: بذار درست شروع کنیم، ممکنه؟ من احساس می‌کنم ...
 کارول: این همون چیزیه که من دوست دارم انجام بدیم. به همین خاطر که اومدم این جا. ولی الان ...
 جان: ... من احساس می‌کنم ...
 کارول: ولی الان شاید دوست دارید که من از این جا برم ...
 جان: من نمی‌خوام از این جا بری. من ازت خواهش کردم بیای تا ...
 کارول: من نباید می‌اومدم این جا.

(Mamet, 1992: 60-61)

وجه جالب‌تر شخصیت‌پردازی ممت برمی‌گردد به شخصیت‌هایی که عملاً بر صحنه حضور ندارند

یعنی گریس، همسر جان، و جری، وکیل او. به رغم آنکه این دو شخصیت حضور جسمانی ندارند، اما ممت از طریق تلفن و با نهایت ایجاز آن‌ها را شخصیت‌پردازی کرده است. تماشاگر در نهایت با تصویری نسبتاً کامل از آن‌ها روبرو می‌شود. شاید همین امر بوده است که باعث شده است برخی منتقدان فمینیست به شخصیت‌پردازی گریس، همسر جان، اعتراض کنند. به عقیده آن‌ها تصویری که ممت از او به دست داده، تصویر زن حرافی است که دائماً همسرش را عصبی می‌کند. کلی بین [۹] در مقاله‌ای تحت عنوان «چند مرد خوب: خشونت و تبانی در *اولئانا*» می‌گوید:

جملات شکسته جان نشان می‌دهد که همسرش در آن سوی تلفن، خیلی سریع و عصبی حرف می‌زند؛ او به ندرت می‌تواند عبارتی را کامل ادا کند، و ظاهراً نمی‌تواند توجه اش را متمرکز کند. جان طوری حرف زنش را قطع می‌کند که انگار او بچه‌ای است که حرف گوش نمی‌کند.

(Bean, 2001: 116)

از نظر وی، ممت تصویر جان را به بهای خلق شخصیت‌های زنِ کلیشه‌ای شکل می‌دهد: همسر محتاج به لحاظ عاطفی، دانشجوی هیستریک و فمینیستِ سترون. در نهایت، آخرین وجه غیررئالیستی *اولئانا* حذف شرایط مفروض است. باز هم ممت در این سنت حذف شرایط مفروض، با بکت و پیتر سهیم است. محل وقوع رویداد تقریباً نامشخص است. تنها چیزی که ما می‌دانیم این است که کنش در دفتر جان، یک استاد دانشگاه که احتمالاً در شاخه‌ای از علوم انسانی تدریس می‌کند، اتفاق می‌افتد. در مورد فاصله زمانی میان پرده‌ها تنها می‌توان به حدس و گمان متوسل شد و اطلاعات مربوط به دو شخصیت نمایشنامه در حداقل ممکن است. به خصوص ما از پایگاه اجتماعی کارول، شرایط اقتصادی‌اش، و حتی ایدئولوژی گروه‌اش چیز زیادی نمی‌دانیم. این حذف افراطی با حذف افراطی دستور صحنه‌ها تشدید شده است. این گفتار است که تمامی بار نمایشنامه را بر دوش می‌کشد. ممت ظاهراً علاقه‌ای به نگارش دستور صحنه ندارد، و از همین راه است که تخیل و استعاره را در صحنه زنده می‌کند. رئالیسم ممت برخلاف رئالیسم اکثر نمایشنامه نویسان آمریکایی، از جمله میلر و شپارد، بیشترین قرابت را با سنت‌های ضد رئالیستی هم‌تایان مدرنیست خود در اروپا دارد.

(۲)

مورد دیگری که در *اولئانا* قابل بحث است مربوط می‌شود به درونمایه‌های نمایشنامه. از هنگام اولین چاپ *اولئانا* در سال ۱۹۹۲ میلادی، منتقدین بیشترین توجه خود را به این وجه معطوف کرده‌اند. اولئانا به‌واقع در مورد چه چیزی است؟ همان‌طور که برندا مورفی اشاره می‌کند: «*اولئانا* به برخی از اصلی‌ترین شکست‌های نظام آموزشی آمریکا و تأثیرات بلندمدت صدمه‌ای اشاره می‌کند که این نظام بر جوانان وارد می‌کند. اما اگر بگوییم *اولئانا* در مورد آموزش است، مثل این است که بگوییم *کلن گری کلن راس* در مورد شغل معاملات ملکی است. ممت از نظام آموزشی به‌عنوان ابزاری برای ارائه دستمایه همیشگی خود، یا آنچه که وی آن را «تعاملات انسانی» می‌نامد، استفاده می‌کند، که در این مورد خاص نمایانگر میل کنایی به قدرت و فهم در روابط انسانی است.» (Murphy, 2004: 124). بنابراین چندین درونمایه مهم در نمایشنامه وجود دارد که پا به پای هم پیش می‌روند: آموزش

دانشگاهی و صدمات آن، زبان و قدرت، و درونمایه حقانیت سیاسی، که بر حسب آن زنان می‌توانند به راحتی هرگونه رفتار مردان در قبال خود را به عنوان آزار جنسی مطرح و بر اساس آن به طرح دعوی پردازند.

ظهور *اولئانا* به عنوان نمایشنامه‌ای که صریحاً به مسئله آزار جنسی می‌پردازد، بی‌ارتباط با شرایط اجتماعی/سیاسی آمریکا در دهه ۱۹۹۰ میلادی نبود. ممت در مصاحبه‌ای گفته است: «ظاهراً چنان خشم و غضبی مسئله آزار جنسی را احاطه کرده است که بخشی از من مایل نیست سرم را از سوراخ دریاورم و بگویم چه اتفاقی دارد می‌افتد؟» (Rosenthal, 2004: Xxi). در اواخر دهه ۱۹۸۰، رمزگان رفتاری و تثبیت‌شده مردان و زنان دستخوش تغییرات اساسی شد. اظهارنظرهایی که قبلاً از سوی زنان به عنوان بخشی از گفتار هرروزه پذیرفتنی بود، حال اهانت‌آمیز و از نظر جنسی تبعیض‌آمیز به نظر می‌رسید. نظریاتی جنسی و ساده، ناگهان به عنوان آزار جنسی تفسیر می‌شد: «به عنوان یک نتیجه [جامعه آمریکایی] ما را به نوعی مکانیسم واسطه سوق داد - چیزی که باعث می‌شود مردم آگاه باشند که نباید گرفتار هم شوند - این جاست که سروکله آزار جنسی پیدا می‌شود.» (Rosenthal, 2004: Xxii). بنابراین در شرایط اجتماعی دهه ۱۹۹۰، *اولئانا* حمله‌ای صریح به مسئله حقانیت جنسی تفسیر شد. تقریباً در تمام اجراهای *اولئانا* در اروپا، آمریکا، و کانادا، تماشاگران زن و مرد پس از کتک خوردن کارول، جان را به شدت تشویق می‌کردند. واکنشی که برخی آن را نمایانگر حمله زیرکانه متن به مسئله حقانیت جنسی و سیاسی تفسیر کردند:

نمایشنامه ممت، نوشته‌ای درخشان و حمله‌ای بی‌رحمانه به موزی‌گری حقانیت سیاسی و فمینیسم ستیزه‌جویانه است. فمینیست‌های ستیزه‌جو، یا بنا به واژه‌ای که شخصی ابداع کرده است، «فمی نازی‌ها» [۱۰] و صاحب‌متصبان خشن حقانیت سیاسی، کاری کرده‌اند که توده‌های مردم باور کنند زندگی روزمره بدون شبکه حفقان‌آوری از قواعد پیچیده، مقررات و حمایت‌ها، همیشه غیرقابل دفاع است. آنها کاری می‌کنند که شما باور کنید دلخواه‌ترین امیال و آرزوهای بشر و به عبارتی نزدیکی جسمانی و عاشقانه، آمیخته به ابهام، انحراف و انگیزه‌های نهانی است.

(Fortier, 2004: 89)

در اجرای دیگری در نیویورک، چند نفر در پایان نمایش و بعد از کتک خوردن کارول، شروع به تشویق جان کردند. در این لحظه زنی با روشن شدن چراغ‌های سالن نمایش از جایش بلند می‌شود و می‌گوید: «بذار ببینم کدوم مردها دست می‌زدند». خود ممت از این واکنش‌ها شوکه می‌شود: «تا به حال چنین واکنش‌هایی را در تئاتر ندیده بودم. مردم هر شب به دو دسته تقسیم می‌شدند، که این شکاف همیشه بر حسب جنسیت بود نه بر حسب سن. یکی می‌گفت حق با مرد است. دیگری می‌گفت حق با زن است.» (Rosenthal, 2004: 1Xxii). لایا ویلیامز [۱۱] که در اجرای پینتر، نقش کارول را بازی می‌کرد می‌گوید به محض اینکه بر شوک اولیه ناشی از واکنش تماشاگر غلبه کرد متوجه شد: «نبوغ زیادی می‌خواهد که شما نمایشنامه‌ای بنویسید که تماشاگر با خودش فکر کند، خدایا! من همین حالا برای خشونت یک مرد نسبت به یک زن هورا کشیدم.» (ibid: 1Xxii). تجربه خود پینتر از نمایشنامه از این هم جالب‌تر است:

تماشاگران دست می‌زدند. من شوکه شده بودم. همین‌طور بازیگر زن [لایا ویلیامز] که در آن زمان زیر میز بود. وقتی بلند شد داشت گریه می‌کرد. تماشاگران فکر می‌کردند گریه او به خاطر کتکی است که خورده، ولی در اصل او از واکنش کینه‌توزانه تماشاگران زن و مرد شوکه شده بود. در واقع، خانواده بازیگر مرد [دیوید ساچت] آن جا بودند و کمی بعد مادرش در اتاق رخت‌کن به او گفت: «خیلی خوشحال شدم که کتکش زدی. حقش بود.» (Bigsby, 2004: 3)

شاید همین امر بود که در نهایت منتقدین فمینیست را وادار به واکنش کرد. برخی از آن‌ها متن را یک‌سویه و نگرش ممت را کاملاً منطبق بر نگرش جان می‌دیدند. به عقیده آن‌ها، ممت زیرکانه طرف جان را گرفته است و تصویری که از کارول به دست داده، تصویر یک دیو است. دیدگاه کلی بین و تفسیر او از پایان نمایشنامه در نوع خود قابل توجه است:

همان‌طور که . . . لحظات خشن پایانی نشان می‌دهد، صحنه در خدمت تسلط مردانه است. با وجود اینکه طرح نمایشنامه، جان را به خاطر رفتارش با کارول تنبیه می‌کند، استدلال تصویری نمایشنامه از قدرت بیشتر جان نسبت به کارول تجلیل می‌کند. اولئانا با تصویری خشن از انقیاد زنانه در مقابل تسلط مردانه تمام می‌شود . . . چیزی که کارول در این لحظات پایانی نمایشنامه متوجه آن نمی‌شود سنت ضدزن و عظیم پدرسالاری است که در پشت استاد مردش قرار گرفته است. سنتی که [جان] را از جایگاه مسلط‌اش به عنوان یک استاد در مقابل یک دانشجو، و مهم‌تر از آن به‌عنوان یک مرد در مقابل یک زن، آن هم در اتاقی در بسته، مطمئن می‌کند.

(Bean, 2004, p. 120-122)

هرچند که به گمان من چنین اظهار نظرهایی همگی از قدرت متنی حکایت می‌کند که توان آن برای برانگیختن واکنش‌های متضاد در تماشاگر فوق‌العاده است. شاید بهترین حالت در پایان یک اجرای *اولئانا*، حالتی باشد که تماشاگر در آن نتواند به‌سادگی با یکی از شخصیت‌ها همدلی کند. به‌عبارت دیگر، در اجرای *اولئانا* سخت‌ترین (و شاید غیرممکن‌ترین) کار، برقراری تعادل میان جان و کارول است. در عین حال، واکنش‌های تماشاگر را باید در پرتو شرایط اجتماعی/سیاسی که نمایشنامه در آن اجرا می‌شود نیز تفسیر کرد. در اکثر اجراهای ما، وقتی طیف بیشتر تماشاگران دانشجو بودند، همدلی با کارول بیشتر می‌شد. اما اکثر نقدهایی که در آن زمان نوشته شد، حاکی از این بود که کارول شخصیتی به شدت منفور است تا حدی که به گفته یک منتقد:

. . . اساساً تصویری که از کارول ارائه می‌شود، نمودی زیرک و مکارگون دارد. این‌گونه است که در صحنه پایانی هنگامی که جان به شکل نمادین به کارول تجاوز می‌کند، تماشاگر آن چنان نفس راحت و سرخوشانه‌ای می‌کشد که صدایش در سالن می‌پیچد. (عظیمی، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۴)

شخصاً نسبت به این امر که آیا ممت در نمایشنامه جانب جان را گرفته، مطمئن نیستم. حتی برخلاف اظهار نظر کلی بین، می‌توان صحنه پایانی نمایشنامه را صحنه شکست هر دو شخصیت در نظر گرفت. به عبارت دیگر، اگر در صحنه پایانی اجرای هر دو بازیگر به سمت نوعی بازشناسی تراژیک میل کند (بازشناسی اودیپ‌واری که منجر به تشخیص خطا در هریک از شخصیت‌ها شود)، در آن صورت *اولئانا*، همان‌طور که خود ممت اظهار کرده است، به نوعی تراژدی قدرت بدل خواهد شد. و در نهایت گمان می‌کنم به عنوان تماشاگر، محال است که ما در انتهای کار جانب یکی از شخصیت‌ها را نگیریم. شاید ایجاد توازن میان شخصیت‌ها در این اثر غیرممکن باشد؛ البته نه به این دلیل که متن چنین امکانی را فراهم نمی‌کند، بلکه به خاطر زمینه اجتماعی/سیاسی‌ای که تماشاگر همیشه هنگام دیدن اجرا در آن قرار می‌گیرد.

اما سوای از این وجوه اجتماعی و مسائل مربوط به جنسیت که متن بدان‌ها دامن می‌زند، در اولئانا یکی از مهمترین درونمایه‌ها مربوط می‌شود به مسئله زبان و قدرت. آیا آن‌طور که برندا مورفی می‌گوید، *اولئانا* بیش از هر چیز در مورد استفاده و سوء استفاده از زبان است؟ یک نگاه کلی به نمایشنامه نشان می‌دهد که این اظهار نظر خالی از حقیقت نیست. شاید اکنون زمان آن رسیده است تا این نمایشنامه را فراتر از متنی در باب مسئله آزار جنسی و مردسالاری ضد فمینیستی، به‌عنوان متنی نگریست که به تحلیل سازوکارهای قدرت و دست به دست شدن آن در میان نهادهای اجتماعی می‌پردازد. تقابل جان و کارول، فراتر از مسئله آزار جنسی در محیط کار و تقابل زن/مرد، تقابلی است که روابط جنسیت، قدرت، زبان و امر مسلط را هم‌ارز یکدیگر مطرح می‌کند. در پرده اول جان از طریق زبان بر اوضاع تسلط دارد. او راه می‌رود، ژست می‌گیرد، سخنرانی می‌کند و از واژه‌هایی استفاده می‌کند که فهم آن‌ها برای کارول دشوار است:

جان: ... ولی ...

کارول: من نمی ... اون همه زبان ...

جان: ... لطفاً ...

کارول: زبان، «چیزیایی» که شما گفتید ...

جان: ببخشید. نه. فکر نمی‌کنم این حقیقت داشته باشه.

کارول: حقیقت داره. من ...

(Mamet, 1992: 6)

در طی روند اجرا، میزی که جان در پشت آن قرار دارد می‌تواند به نمادی از قدرت تعبیر شود. کارول در آن سوی صحنه نشسته است. به راحتی از طریق زبان ممت می‌توان به این نکته پی برد که کارول در این پرده فاقد بدن است. [۱۲] او احتمالاً کم‌تحرك، منکوب، و دارای انقباض عضلانی است. این جان است که به حریم شخصی او وارد می‌شود:

کارول: بالاخره قواعدی وجود داره.

جان: خب. ما اونا رو می‌شکنیم.

کارول: چه طوری؟

جان: ما به هیچ‌کس نمی‌گیم.

کارول: ولی این درسته؟

جان: من می‌گم عالیّه.

کارول: چرا این کار رو برام می‌کنید؟
جان: من از تو خوشم می‌آد. برای تو این خیلی سخته که ...
کارول: اوم ...

جان: این جا که به جز من و تو کسی نیست. (مکث)

(Mamet, 1992: 27)

جان قواعد محیط آکادمیک را می‌شکند، چیزی که می‌توان از آن به‌عنوان شورشی بر ضد کمیته هیئت علمی تعبیر کرد. امر مسلط برای جان در قالب کمیته هیئت علمی قابل تعریف است. در گفتارهای بالا وقتی که جان می‌گوید: «من از تو خوشم می‌آد. برای تو این خیلی سخته که ...» می‌توان نشانه‌ای از حرکت جان به سمت کارول را مشاهده کرد. گفتار بعدی کارول، دقیقاً حاکی از رفتار جسمانی‌ای از سوی جان است که از نظر کارول پسندیده نیست. و بنابراین در خط بعدی، جان به این امر اشاره می‌کند که به غیر از آن دو کس دیگری در اتاق نیست و کارول نباید نگران باشد. مکث ممت به تصمیم‌گیری کارول برای پیشنهاد استادش اشاره می‌کند. به‌علاوه این دومین بار است که جان به کارول می‌گوید که از او خوشش می‌آید.

در حدود هشتاد درصد گفتارها در پرده اول متعلق به جان است. امر مسلط از طریق زبان عمل می‌کند. در پرده دوم و سوم، این توازن بر هم می‌خورد. در پرده دوم نسبت گفتارهای جان و کارول ۴۰ به ۶۰ می‌شود؛ و در پرده سوم این نسبت ۲۰ به ۸۰ می‌شود. تحرک جسمانی جان کم‌تر و کم‌تر می‌شود، تا جایی که در پرده سوم این کارول است که عملاً از نظر گفتاری و جسمانی تسلط دارد. حال این جان است که فاقد بدن می‌شود. در اجرای من، کارول در پرده اول عملاً حرکتی نمی‌کند، و این جان است که در اتاق (قلمرو؟) خود جولان می‌دهد. در پرده دوم، حرکات کارول به زوایای اتاق مشهودتر می‌شود، اما جان هنوز تسلط و حرکت بیشتری دارد. در پرده سوم عملاً همه چیز معکوس می‌شود: کارول در سرتاسر پرده به سمت و سوی اتاق حرکت می‌کند و در نهایت قلمرو جان (میزش) را تصرف می‌کند. این جابه‌جایی کلامی و غیرکلامی، علاوه بر اینکه از نظر متنی به نقش بارز زبان در سازوکار قدرت اشاره می‌کند، از نظر اجرایی نیز بر انتقال تسلط از یک شخصیت به شخصیت دیگر اشاره دارد. در پایان نمایشنامه جان/مرد، فقط با کتک زدن کارول/زن است که می‌تواند قدرت از دست رفته‌اش را احیا کند. جنسیت‌اش به وی اجازه این کار را می‌دهد، همچنان که جنسیت کارول به وی امکان می‌دهد تا علاوه بر تعبیر کردن جملاتی مانند «از تو خوشم می‌آد»، به عنوان جملات جنسی، در سرتاسر پرده دوم و سوم، از جنسیت و خط مشی‌های جنسی به عنوان ابزار قدرت استفاده کند:

کارول: اتهامات من سرسری نیستند. می‌بینید که، فکر می‌کنم، چه قدر سریع اون‌ها رو پذیرفتند. اون حرف با مزه‌ای که شما گفتید، و بوی تبعیض جنسی می‌داد. زبانی که شما استفاده می‌کنید، هم آغوشی کلامی و جسمانی، آره، آره، می‌دونم، می‌گید که این حرف بی معنیه. می‌فهمم. من با شما فرق دارم. دست انداختن دور شونه یه نفر.

جان: اون هیچ معنی جنسی نداشت.

کارول: من می‌گم که داشت. من می‌گم که داشت. نمی‌خواید ببینید ...؟ نمی‌خواید دیگه درک کنید؟ شما دیگه حق حرف زدن ندارید.

(Mamet, 1992: 70)

حال کارول می‌تواند آزادانه به تفسیر رفتارهای مبهم جان بپردازد و کار مبارزه را یکسره کند. در این لحظات پایانی اتفاق مهمی رخ می‌دهد. کارول که ابزارهای قدرت را در دست دارد، مشروط بر آنکه جان حاضر شود کتاب‌اش از فهرست کتاب‌های دانشگاهی حذف شود، حاضر است شکایت خود و گروه‌اش را پس بگیرد. این تقاضای کارول برای جان مفهومی جز حذف آزادی اندیشه ندارد:

کارول: این جا فهرستی از کتاب‌هایی هست، که ما ...

جان: ... فهرست کتاب‌ها ...؟

کارول: درسته. که از نظر ما مسئله دارند.

جان: چی؟

کارول: آنقدر غیر قابل فهمه ...؟

جان: نمی‌تونم باور کنم ...

کارول: لازم نیست شما باور کنید.

جان: آزادی آکادمیک ...

کارول: یه نفر این کتاب‌ها رو انتخاب می‌کنه. اگه شما می‌تونید انتخاب کنید، پس بقیه هم می‌تونند.

شما کی هستید، «خدا»؟

(Mamet, 1992: 73)

کارول پس از این تا کجا می‌تواند پیش برود؟ او و گروه‌اش از جان به اتهام تجاوز جنسی شکایت کرده‌اند، اتهامی که نه تنها برای جان بلکه برای تماشاگر نیز عجیب و باورنکردنی است. کارول حرکت جان در پرده دوم را که مانع از خروج او از اتاق می‌شود و در عین حال به لمس بدنی و ناخواسته‌ای می‌انجامد، به تجاوز جنسی تعبیر می‌کند. هنوز یک سنگر دیگر برای فتح کردن باقی مانده است: تجاوز به حریم شخصی جان:

کارول: (در حال خروج) ... و به همسرتون نگید «کوچولو».

جان: چی؟

کارول: به همسرتون نگید «کوچولو». شنیدید که چی گفتم.

(Mamet, 1992: 79)

قطعاً خطای تراژیک کارول را باید در همین لحظات جستجو کرد. این همان به اصطلاح «هوبریس» [۱۳] یونانی یا گستاخی و غرور مهلکی است که نه تنها جان بلکه کارول را هم از پا در می‌آورد. در انتهای این قطعه و مطابق با دستور صحنه ممت، جان، کارول را به زمین می‌زند و در حالی که او را به باد فحش گرفته است، کتک می‌زند. جان صندلی‌ای را بالای سر کارول می‌گیرد، اما بعد از مکثی آن را پایین می‌آورد و دوباره به پشت میزش باز می‌گردد. جمله‌نمایی کارول، عدم قطعیت متن به لحاظ معنایی را کامل می‌کند: «آره، درسته». چه چیزی درست است؟ کارول دو بار این جمله را ادا می‌کند و نمایشنامه تمام می‌شود. به تعبیر هملت: «باقی، خاموشی است». در اجرای من، جان در لحظه‌ای که صندلی را بالای سر کارول بلند می‌کند، مکثی می‌کند و ناگهان متوجه می‌شود که عملاً دست به کاری زده است که نباید می‌زد، و کارول که گویی عملاً تجربه‌ای از تجاوز جنسی را از سر گذرانده است،

بهت زده آخرین جملات خود را ادا می‌کند.

جمله نهایی کارول، فضایی از عدم قطعیت را در نمایشنامه باز می‌کند. فضایی که در آن بازی تفسیرهای متعدد، متناقض و بی‌شمار امکان پذیر می‌شود. *اولئانا* نمایشنامه‌ای است در ستایش ابهام و تجلیل تناقض.

پی‌نوشت‌ها

1. Sexual Perversity in Chicago
2. American Buffalo
3. Glengarry Glen Ross

۴. برای اطلاع خوانندگان از طرح نمایشنامه *اولئانا* خلاصه‌ای از آن در این جا آورده می‌شود. کارول، دانشجویی که در یکی از واحدهای درسی خود نمره پایینی آورده است، به دفتر استاد میانسال‌اش، جان، می‌آید تا در این مورد با او صحبت کند. جان که در آستانه خرید یک خانه و عضویت در هیئت علمی است، ابتدا به درخواست‌های او توجهی نمی‌کند، اما سرانجام تحت تأثیر احساسات کارول، و به‌رغم عجله‌ای که برای رفتن دارد، در دفترش می‌ماند و با او در مورد آموزش و نگرش‌های خود در مورد تدریس حرف می‌زند. افکار غیرعادی و نامتعارف جان در مورد آموزش، چندان به مذاق شاگردش خوش نمی‌آید. در انتهای پرده اول کارول که از گفته‌های جان خشمگین شده با حالتی عصبی و هیستریک واکنش نشان می‌دهد. جان برای آرام کردن کارول، بازویش را دور شانه‌های او حلقه می‌کند. و در نهایت این پرده با اعلام پذیرش جان در هیئت علمی تمام می‌شود. در پرده دوم، کارول با شکایتی برگشته است که بر اساس آن جان را به سوءاستفاده کلامی و جنسی از خود محکوم کرده است. جان در آستانه اخراج از هیئت علمی است. بنابراین سعی می‌کند کارول را متقاعد کند شکایت‌اش را پس بگیرد. اما کارول متقاعد نمی‌شود و در نهایت در انتهای پرده، وقتی کارول در حال خروج از اتاق است، جان راه او را سد می‌کند و بدین ترتیب مانع از بیرون رفتن کارول می‌شود. پرده دوم با خروج و درخواست کمک کارول تمام می‌شود. در شروع پرده سوم همه چیز تغییر کرده است. جان خانه‌اش را از دست داده و از هیئت علمی اخراج شده است. شکایت کارول نیز کاملاً پذیرفته شده است. کارول که به گفته خودش برای درس دادن به استادش به آن جا آمده، تمامی دیدگاه‌های او را به پرسش می‌گیرد و او را به سوء استفاده جنسی از خود و امثال خود متهم می‌کند. در نهایت کارول به او پیشنهاد معامله‌ای را می‌دهد. اگر جان حاضر شود کتاب‌اش از فهرست کتاب‌های دانشگاهی حذف شود، کارول و گروه‌اش شکایت خود را پس خواهند گرفت. جان نمی‌پذیرد و به او می‌گوید که از دفترش خارج شود. در انتهای پرده، همسر جان تلفن می‌کند و ما متوجه می‌شویم که جان از سوی کارول و گروه‌اش به تجاوز جنسی متهم شده است. جان همسرش را با لفظ «کوچولو» به آرامش دعوت می‌کند و از کارول می‌خواهد که از دفترش خارج شود. کارول در حین خروج از او می‌خواهد که دیگر همسرش را «کوچولو» خطاب نکند. جان با شنیدن این حرف کارول را بر زمین می‌اندازد و در حالی که او را فاحشه خطاب می‌کند، کتک می‌زند. وقتی جان به پشت میزش بر می‌گردد، کارول دو بار تکرار می‌کند: «آره، درسته».

5. Robert Skloot
6. Brenda Murphy
7. Christine McLeod

۸. عنوان نمایشنامه *اولئانا* عنوانی کنایی است، که با درونمایه خود نمایشنامه هم در ارتباط است. این عنوان به یک داستان فولکلور اشاره دارد: زن و شوهری به نام اوله (Ole) و آنا (Anna) تکه زمین سنگلاخی را می‌خرند و مجمعی کشاورزی راه می‌اندازند. آن‌ها این زمین را به افراد متعددی می‌فروشند، و در نهایت مشخص می‌شود که این زمین سترون بوده و به هیچ‌وجه مناسب کشت و زرع نیست. این درونمایه به نحوی به شکست و ایدئالیسم دو شخصیت

9. Kellie Bean
10. Feminize
11. Lia Williams

۱۲. رابرت اسکلووت (Robert Skloot) در مقاله‌ای تحت عنوان «اولئانا یا نمایشنامه‌ی *ای در باب آموزش*»، این نکته را به‌درستی مد نظر قرار داده است: «محمتم است که جان و کارول نسبت به بدن‌هایشان، که در نظام آموزش سنتی خارج از فضای آموزشی قرار می‌گیرد، ناآگاه باشند». وی خاطرنشان می‌کند که در سیستم سنتی آموزش، بدن مورد غفلت قرار می‌گیرد و این ذهن است که فقط در کلاس درس حضور دارد. نگاه کنید به:

Skloot, Robert, "Oleanna, or, the Play of Pedagogy" in Christopher C. Hudgins and Leslie Kane. Eds., *Gender and Genre: Essays On David Mamet* (Palgrave, 2001), p. 109-125.

13. hubris

تشکر و قدردانی

نگارنده در نگارش این مقاله از کمک و راهنمایی منصور براهیمی و دکتر فرزانه سجودی بسیار بهره برده است؛ تشکر و قدردانی فراوان.

فهرست منابع

- عظیمی، امین (۱۳۸۵)، «قربانیان کلمه: فاشیست‌ها در کلاس درس» در سیمیا، بهار، تابستان، و پاییز ۱۳۸۵، صفحات ۱۴۱-۱۴۴.
- Bean, Kellie (2001), "A Few Good Man: Collusion and Violence in *Oleanna*" in Christopher C. Hudgins and Leslie Kane. eds., *Gender and Genre: Essays on David Mamet* (Palgrave, 2001), p. 109-125.
- Bigsby, Christopher (2004), Ed. *The Cambridge Companion to David Mamet*, Cambridge University Press.
- Hudgins, Christopher C. and Kane, Leslie (2001), eds., *Gender and Genre: Essays on David Mamet*, Palgrave.
- Fortier, Mark (2002), *Theory/Theater*, London, Routledge.
- Mamet, David (1992), *Oleanna*, With Commentary and Notes by Daniel Rosenthal, Methuen Drama.
- Murphy, Brenda (2004), «*Oleanna: Language and Power*», in Christopher Bigsby, ed. the *Cambridge Companion to David Mamet* (Cambridge University Press, 2004), pp. 124-13.
- Pinter, Harold (1960), *the Birthday Party*, London, Methuen.
- Rosenthal, Daniel (2004), "Commentary", In David Mamet's *Oleanna* (Mithuen, 1992), p. Xvii-1xxvii
- Wilmeth Don. B (2004), «*Mamet and the actor*» in Christopher Bigsby, Ed. The *Cambridge Companion to David Mamet* (Cambridge University Press, 2004), pp. 124-13.

ART University Journal
www.art.ac.ir