بررسی جنبه‌های پسااستعماری نمایشنامهٔ *جزئیات* اثر سوزان گلاسپل

احد مهروند*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۱۲/۲۷، تاریخ تصویب: ۹۲/۹/۶)

چکیده

پژوهش حاضر، خوانشی مبتنی بر نظریه‌های پسااستعماری و استعمارزدایی از نمایشنامهٔ *جزئیات* اثر سوزان گلاسپل است. این نمایشنامه، همواره با خوانشی فمینیستی مورد بررسی قرار گرفته‌است. کاربرد نظریه‌های پسااستعماری در این اثر، چالش برانگیز و مورد مناقشه است؛ چرا که نه موضوع نمایشنامه، نه مکان و نه شخصیت‌ها هیچ‌کدام مصداق بارزی از ادبیات استعماری به شمار نمی‌روند. این مقاله، بر آن است اثبات کند، علی رغم تفاوت‌های مطالعات فمینیستی با پسااستعماری، می‌توان با در نظر گرفتن نقاط مشترک بین آن‌ها، از نظریه‌های پسااستعماری، مانند جمع ناشناس آلبر ممی، سلب انسانیت امه فرنان دیوید سزر، نزاکت حیله‌گر هومی بابا، نظریهٔ خشونت فانون و میمون دلالت‌گر گیتس بهره برد، طوری‌که نه تنها با خوانش‌های فمینستی نمایشنامه، در تعارض نباشد بلکه حتی جنبه‌های پنهان اثر را به خواننده به وضوح آشکار کند. همچنین، این پژوهش از نظریهٔ کوه یخی همینگوی بهره برده است تا اهمیت جزئیات را در نمایشنامه یاد شده اثبات کند.

واژه‌های کلیدی: جمع ناشناس، سلب انسانیت، نزاکت حیله‌گر، میمون دلالت‌گر، نظریهٔ کوه یخی، گلاسپل، جزئیات.

* تلفن: ۰۴۱۲-۴۳۲۷۵۰۰، دورنگار: ۰۴۱۲-۴۳۲۷۵۰۰، E-mail: ahadmeh@yahoo.com

مقدمه

پژوهش حاضر، به بررسی نظریه‌های پسااستعماری و استعمارزدایی در نمایشنامهٔ *جزئیات* (*Trifles*)، اثر سوزان کیتینگ گلاسپل می‌پردازد که در قرن اخیر همواره با خوانش فمینیستی مطرح بوده است (گینور ٤١، کارپینتر ۲۰۰۸، ۲، کارپینتر ۲۰۰۱، ۱، دونووان ۳۱، بیگزبی ۲۵، گیلبرت و گوبار ۱۳۵۱، کیسر ۲۲). پرسشی در این جا مطرح است که اگر چنین خوانشی با خوانش‌های فمینیستی این نمایشنامه، تعارض ندارد، نقاط مشترک نظریهٔ پسااستعماری با نظریهٔ فمینستی در کجاست؟ برای پاسخ، در زیر به مواردی اشاره می‌شود که در این مقاله از آنها به اجمال استفاده خواهد شد و بعد از آن، مقدمه‌ای از نظریهٔ پسااستعماری خواهد آمد: روابط قدرت، مفاهیم تقابل دوگانه، مفهوم دیگری، نوع رابطه دو عضو پسااستعماری (مرد استعمارگر سفید و مرد استعمارشدهٔ سیاه) و فمینیستی (مرد سفید و زن سفید)، عدالت‌خواهی و برابری دو عضو، براندازی سلطه و تبعیض، تلاش برای رهایی از تصویر وارونهٔ عضو فرعی، نگرش به اثر از زاویهٔ دید عضو دیگر (سیمون دوبووار ۲۸۸)، مقابلهٔ فردی و گروهی با ظلم ظالم، براندازی کلیشه‌هایی چون نادانی و ناآگاهی عضو ضعیف و اثبات آگاهی نسبی عضو پست، نسبت به عضو برتر، پاسخ به خشونت ظالم با خشونت بیشتر، و کاربرد حیله و نیرنگ و زبان مورد دلخواه عضو قوی توسط عضو ضعیف.

نظریهٔ پسااستعماری یکی از نظریه‌های مهم نقد ادبی جهان به شمار می‌آید که در طول بیست و پنج سال اخیر، بسط یافته‌است. موضوعات اصلی آن عبارتند از: مقابله و مقاومت استعمارشدگان سیاهپوست با سلطهٔ فرهنگی استعمارگر اروپایی، مبارزه با پذیرش تصویر وارونه از استعمارشدگان، استقلال مجدد مردم مستعمره و رهایی آن‌ها از استثمار با استفاده از خشونت، تلاش برای بازپس‌گیری هویت از دست رفته استعمارشدگان، و برخورد با مفهوم دوگانگی و «دیگری (the Other)».

از نخستین پیشروان این نظریه، می‌توان به فرانتز فانون و آلبر ممی اشاره کرد. در سال ۱۹٦۱ فانُن کتاب *نفرین‌شدگان زمین* (*The Wretched of the Earth*) را منتشر کرد که تنش‌ها و تقابل‌های دوگانه‌ای چون موارد زیر را مطرح و برجسته کرد: سفید در مقابل سیاه، خوب در مقابل بد، ثروتمند در مقابل فقیر، استعمارگر در برابر استعمارشده، انسان در برابر اشیا و حیوان، تمیز در مقابل کثیف، دانا در برابر نادان، متمدن در مقابل وحشی، زرنگ در برابر تنبل و خود در مقابل «دیگری». از دیگر موضوعات مهم این کتاب، می‌توان به توجه فانون به تأثیر روانی خشونت استعمار بر استعمارشده اشاره کرد. فانون، ثابت می‌کند که خشونت روانی

استعمار با حضور پلیس و نیروی نظامی و قضایی استعمارگر – که هیچ حقی را به استعمارشده نمی‌دهد – همراه است و انسان‌ها را به دو دسته «ما» و «آن‌ها»، خوب و بد و سفید و سیاه تقسیم می‌کند. او معتقد است که خشونت در استعمارشده‌ها، به دو دستهٔ افقی سیاهپوست به سیاهپوست (یعنی ستمدیده به ستمدیده) و عمودی سیاهپوست به سفیدپوست (یعنی ستمدیده به ستمگر) تقسیم می‌شود.

آلبر ممی مانند فانون، با انتشار آثارش پایهٔ نوشته‌ها و نظریهٔ پسااستعماری را اساس نهاد؛ برای مثال در اثر مشهور خود به نام *چهره استعمارگر و چهره استعمارزده* (*The Colonizer and the Colonized*) به تأثیرات روانی استعمار، هم بر استعمارشده و هم براستعمارگر پرداخت. او با تشریح افکار ظالم و مظلوم، حقایق شرایط استعماری را آشکار و بیان کرد که استعمارگر، تصویر نادرستی از استعمارشده در ذهن او ایجاد می‌کند، طوری‌که از خودش متنفر می‌شود و استعمارگر را تمجید می‌کند و ویژگی‌های منفی استعمارشدگان را می‌پذیرد. امه فرنان دیوید سزر مانند ممی، به نژادپرستی استعماری اروپا، انحطاط، و ریاکاری اروپایی‌ها اشاره کرد و در مهمترین اثر خود به نام *گفتمان استعمار* (*Discourse on Colonialism*) (۱۹۵۲)، به سلب انسانیت استعمارشده توسط استعمارگر و تنزل استعمارشده تا حد شیئ اشاره کرد.

جوهر اصلی نقد پسااستعماری در آثار ادوارد سعید، نظریه‌پرداز گفتمان استعماری، مشهود است. سعید به ویژه در کتاب‌های *شرق‌شناسی* (Orientalism) (۱۹۷۸) و *فرهنگ و امپریالیسم* (*Culture and Imperialism*) (۱۹۹۳) نشان داد که اروپای قرن نوزدهم، فرهنگ سرزمین‌های تحت سلطهٔ غرب را همواره به صورت «دیگری» نمایش می‌داد.

هنری لوئیس گیتس، نظریه‌پرداز نوآور ادبیات آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار، با بیان اصطلاح دلالت‌گر که به گفتار دوگانه و حیله‌گرانه میمون در روایت‌های آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار اشاره دارد، نشان می‌دهد که امکانی برای شرایط پسااستعماری در داخل ایالات متحده آمریکا وجود دارد.

نگارندهٔ مقاله با به‌کاربردن نظریه‌های پسااستعماری مانند جمع ناشناس ممی (Memmi's Anonymous Collectivity)، سلب انسانیت سزر (Césaire'sThingification)، نزاکت حیله‌گر بابا (Bhabha's Sly Civility)، نظریهٔ خشونت فانون (Fanon's Theory on Violence) و میمون دلالت‌گر گیتس (Gates' Signifying Monkey)، عدسی را پیش دیدگان خوانندگان قرار می‌دهد تا جنبه‌های پنهان یکصد سالهٔ اثر گلاسپل را به وضوح آشکار کند.

بحث و بررسی

قبل از بررسی نحوهٔ کاربرد نظریه‌های پسااستعماری در یک اثر فمینیستی، مقدمهٔ کوتاهی دربارهٔ سوزان گلاسپل و نمایشنامهٔ *جزئیات* نقل می‌شود، تا خواننده با موضوع این نمایشنامه بیشتر آشنا شود.

سوزان گلاسپل و نمایشنامهٔ *جزئیات*

سوزان کیتینگ گلاسپل (۱۹۴۸-۱۸۷۶) نمایشنامه‌نویس، هنرپیشه، شاعر، کارگردان، رمان‌نویس، و زندگی‌نامه‌نویس آمریکایی است که برندهٔ جایزهٔ پولیتزر و مؤسس مؤسسهٔ بازیگران و نمایشنامه‌نویسان پراوینس تاون - یکی از مهم‌ترین مؤسسه‌ها در توسعهٔ نمایشنامه‌های مدرن آمریکا - است. او بیش از پنجاه داستان کوتاه، نه رمان، و چهارده نمایشنامه نوشته که همگی دارای سبک رئالیسم‌اند.

نمایشنامهٔ یک پرده‌ای *جزئیات*، اولین اثر او بود که در سن بیست و چهار سالگی بنا به خواهش همسرش، جورج کرام کوک، نگاشته شد. پس از دریافت مدرک لیسانس هنگامی که گلاسپل گزارشگر *روزنامهٔ دس موینز* ایالت آیووای آمریکا بود، گزارش محاکمهٔ قتل کشاورز شصت ساله‌ای به نام جان هاساک واقع در همان ایالت در سال ۱۹۰۰ را به دو اثر مهم به یاد ماندنی، به نام‌های نمایشنامهٔ یک پرده‌ای *جزئیات* (۱۹۱۶) و داستان کوتاه «هیأت منصفه‌ای از همسالان‌خود» («A Jury of Hers Peers») (۱۹۱۷) تبدیل کرد. داستان او در *مجموعهٔ بهترین داستان‌های سال ۱۹۱۷*بار دیگر به چاپ رسید.

در حادثهٔ قتل گزارش شده، هیچ مدرکی دال بر سرقت یافت نشد، خانم مارگارت هاسک، مظنون اصلی قتل شوهر خود شناخته شد که سعی کرده بود همسرش را در خواب با ضربات تبر به قتل برساند. همه از نفرت آشکار او به شوهرش باخبر بودند؛ در نتیجه او به قتل همسر محکوم و مدتی زندانی شد. تبر خونین در پانزده متری محل قتل در یک انباری پیدا شد، اما خانم مارگارت هاساک در برابر هیأت منصفه قسم یاد کرد که در نیمه‌های شب با صدای کوبیده شدن در، از خواب پریده و نوری را دیده بود. پس از این اتفاق دوباره همه‌جا تاریک شد و وی پس از صدا کردن شوهرش و نشنیدن جواب از او با جسم غرق در خون او مواجه شده بود. او اظهار کرده بود که صدای ضربات تبر را نشنیده بود. شوهر او تا ساعت ۱۰ صبح فردای حادثه، زنده ماند و حتی پیش از فوت به یکی از چهار فرزندش گفت که به هیچ کس مظنون نیست.

فرضیهٔ سرقت در حادثهٔ گزارش شده به زودی رد شد و فرضیهٔ بیدار نشدن خانم هاساک از صدای ضربات تبر به جمجمه همسر در خواب، قوت بیشتری یافت. نظر به این‌که آقای

هاساک هیچ دشمن خارجی نداشت و اعضای خانواده، روابط خوبی با هم نداشتند – طبق شهادت همسایه‌ها زن و شوهر دربارهٔ تربیت پسر دوم خود دعوای سختی با هم داشتند – خانم هاساک ابتدا محکوم به قتل همسرش شناخته شد، اما چندی بعد به دلیل نبود شواهد کافی و نامشخص بودن انگیزهٔ قتل، تبرئه و دادگاه ایالتی هیچ تلاشی برای محکومیت مجدد او نکرد. آقای هاساک، کشاورز ثروتمندی بود که سیصد هکتار زمین حاصلخیز خود را به نام همسرش کرده بود، در نتیجه همسرش نمی‌توانست هیچ انگیزهٔ مالی برای قتل شوهر داشته باشد. بالاخره خانم مارگارت هاساک در اوت سال ۱۹۱۶ درست سه هفته بعد از اجرای نمایشنامهٔ *جزئیات* در منزل شخصی‌اش درگذشت و معمای قتل شوهرش تاکنون در هاله‌ای از ابهام باقی مانده‌است (گلاسپل، *روزنامهٔ دس موینز*).

ضمن حفظ چارچوب اصلی پروندهٔ هاساک، گلاسپل در نمایشنامهٔ *جزئیات*، داستان مینی رایت را با کمی تغییر از حادثه اصلی، به گونه‌ای نوشت که مینی، متهم به قتل همسرش، جان، باشد که شوهرش را با طنابی در خواب خفه و در عین حال وانمود کرده که بی‌گناه است. در این اثر مینی فرزندی ندارد و به جای بچه، قناری مینی موضوع اختلاف زن و شوهر است.

این نمایشنامه، اعمال پنج شخصیت را – سه مرد و دو زن که در جستجوی کشف انگیزهٔ قتل هستند – به تصویر می‌کشد. مردان، به طورعمده محل‌های خارج از صحنهٔ نمایش را – طبقهٔ بالا که محل وقوع قتل و کاهدان (طویله) که خارج از خانه است – برای یافتن انگیزه و محل قتل جستجو می‌کنند، زنان در صحنهٔ آشپزخانه می‌مانند و جزئیاتی را کشف می‌کنند که نه تنها شواهد انگیزهٔ قتل به حساب می‌آیند، بلکه با زندگی مینی و خودشان ارتباط پیدا می‌کند و حتی به‌طور کامل، دیدگاه آن‌ها را به مظنون و قتل، تغییر می‌دهد. در این نمایش، قاتل و مقتول حضور سایه‌وار دارند. نمایش، مشقت‌های زن‌بودن در نیمهٔ اول قرن بیستم آمریکا را نشان می‌دهد. احساسات مینی هم برای شوهرش و هم جامعه آمریکا ناشناخته بوده‌است و هیچ‌کس، به جز خانم کلانتر و خانم هال، سعی نکردند تا با او همدردی کنند. ساختار نمایشنامه در جهت فاش شدن رنج‌های مینی رایت و درک شباهت‌های وجودی زنان و همدردی زنان با قاتل پیش می‌رود.

آرتور هورن بلو، منتقد *مجلهٔ تئاتر*، ضمن تمجید از نمایشنامهٔ گلاسپل از آن «به عنوان بررسی زیرکانه‌ای از توانایی زنانه در تحلیل قیاسی و استقرایی، یاد می‌کند که به وسیلهٔ آن دو زن از طریق امور جزئی، به انگیزهٔ قتل رهنمون می‌شوند» (گینور۴۱). در سال ۱۹۸۰ منتقد فمینیست آنت کولودنی به ستایش از داستان کوتاه سوزان گلاسپل پرداخت و آن را تجسم

نشانه‌شناسی زن، نظامی از دلالت بین زنان – که برای مردان غیرشفاف است – نامید. کولودنی نوشت: «روایت گلاسپل ضمن در تقابل قرار دادن قلمرو معنایی و عمل زن و مرد – طویله و آشپزخانه – نه تنها ما را به یک تحلیل نشانه‌شناسی دعوت می‌کند؛ بلکه در حقیقت همان تحلیل را برای ما انجام می‌دهد» (کارپنتیر ۱). کولودنی ضمن بحث از داستان گلاسپل و اثر *کاغذ دیواری زرد رنگ* شارلوت پرکینز گیلمن (۱۸۹۲) توضیح می‌دهد که هیچ‌یک از این دو اثر ضرورتا درصدد کنارگذاشتن مرد به عنوان خواننده نیست. بلکه در حقیقت هر دو به طریقی به تعلیم دادن مرد به این‌که خواننده بهتری شود، معطوف می‌شوند– با این حال هر دو اصراردارند که، هر چند به طور غیر عمدی *این مرد است که خوانندهٔ متفاوتی است*، و در امور مربوط به زنان، مرد اغلب خوانندهٔ نامناسبی است (همان۴۳).

مارتا سی کارپینتر، در مقدمه‌ای بر کتابش تحت عنوان *سوزان گلاسپل: جهت‌گیری‌های جدید در جستار انتقادی*، با صراحت به تأثیر شگرف گلاسپل در تئاتر فمینیستی اذعان می‌کند. او می‌نویسد: «تئاتر فمینیستی و مورخان و زندگی‌نامه‌نویسان فرهنگی نقش محوری گلاسپل را در مهمترین لحظات نوآوری تئاتر آمریکا با بازیگران پراوینستون در سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۲ احیاء کردند» (۲).

طبق نظر سی دابلیو ای بیگزبی، این نمایشنامه «مطالعهٔ خوبی از تکبر و عدم حساسیت مردان است، نمایشی که بر کتمان حقیقت استوار است» (بیگزبی ۲۵). به اعتقاد گیلبرت و گوبار، این نمایشنامه «به تأثیر جنسیت در روند پیچیدهٔ درک و تعبیر متون ادبی و اجتماعی می‌پردازد» (۱۳۵۱). هلن کیسر، توصیف می‌کند که این نمایش «پیچیدگی‌های زندگی زنان را آشکار می‌کند و مفاهیم ناتوانی‌های اجتماعی زنان را وارونه می‌کند» (۲۲). کیسر این نمایشنامه را یک نمایش فمینیستی به حساب می‌آورد. دونووان، گلاسپل را یک فمینیست فرهنگی به حساب می‌آورد که به جای توجه به شباهت‌های دیدگاه مردان و زنان در این نمایش، بر «اختلافات تأکید می‌کند و در نهایت می‌پذیرد که ویژگی‌های زنان، می‌تواند منبع قدرت و غرور فردی و عامل بازسازی عمومی باشد. (۳۱).

اگر چه بسیاری از منتقدان فوق، گلاسپل را از فمینیست‌های اولیه می‌دانند، برخی نیز فمینیست بودن او را رد می‌کنند؛ برای مثال، مارسیا نو در رسالهٔ خود تحت عنوان *سوزان گلاسپل، صدایی از سرزمین دل* اشاره می‌کند که اولین و مهمترین بحث این است که گلاسپل فمینیست نبود: «او همیشه خود را کاملاً تسلیم مرد زمان خود می‌کرد. او هر چیزی بود جز فمینیست و هرگاه نوشتهٔ او بهتر از پدرم بود همیشه به شدت اندوهگین می‌شد» (۱۰). استدلال مارسیا نو بر پایهٔ مکاتبات او با دختر ناتنی گلاسپل به نام نیلا کوک، استوار بود.

در این نمایشنامه، گلاسپل علاوه بر افزایش آگاهی جنسیتی که در بالا به آن اشاره شد، از شیوه‌ای استفاده کرد که امور جزئی، اهمیت پیدا کنند. در ادامه برای درک چگونگی ارزش دادن به کلمات به ظاهر بی‌ارزش و جزئی باید نظریهٔ کوه یخی همینگوی را توضیح داد تا به اهمیت این نظریه در افزایش بار نمادین جزئیات این نمایشنامه پی برد.

نظریهٔ کوه یخی (Iceberg Theory) همینگوی و *جزئیات*

در سال ۱۹۳۲، ارنست همینگوی در فصل آغازین کتاب غیر داستانی خود تحت عنوان *مرگ در بعد از ظهر* نظریهٔ خود را دربارهٔ نوشتن با کوه یخی مقایسه کرد (به نقل از اولیور ۱۹۹۹، ۳۲۲). بعدها این نظریه را در رمان‌های *خورشید همچنان می‌درخشد* و *پیرمرد و دریا* و داستان‌های کوتاهی چون «رودخانه‌ای با دو قلب بزرگ»، «تپه‌های همچون فیل سپید» و«محل پاک و نورانی» به کار برد.

علی‌رغم اهمیت نظریهٔ کوه یخی همینگوی، این نظریه برای بیشتر خوانندگان چندان شناخته شده نیست. این نظریه، بیشتر با تمثیل کوه یخی زیگموند فروید تداعی می‌شود. فروید، روان آدمی را شبیه کوه یخی می‌دانست که در آب شناور است، به‌گونه‌ای که قسمت کوچکی از آن از سطح آب بیرون (شعور خودآگاه) و بخش عظیم آن زیر آب و ناپیداست (شعور ناخودآگاه). به عقیدهٔ فروید شعور ناخودآگاه، مرکز غرایز و امیال، آرزوها و خاطره‌های واپس‌زده شده و مؤثر در رفتار آدمی و مهمترین بخش روان هر فرد است (کارلسون ٤٥٣).

همینگوی با الهام از تمثیل کوه یخی فروید، سبک جدیدی آفرید تا کوتاه و گزیده و در عین حال، عمیق و پر معنی بنویسد. سبک همینگوی تقریباً غیر قابل تقلید بود. همینگوی از سبک نوشتاری عینیت‌گرایی و خلاصه‌نویسی استفاده کرد تا کلمات، افکار و احساسات شخصیت‌های اثرش را – که خواننده می‌توانست به راحتی به آن‌ها دست یابد – از متن حذف کند. برای این منظور، نه تنها به حذف بیشتر صفت‌ها و قیود غیرضروری آثارخود پرداخت؛ بلکه از جملات ساده استفاده کرد و با استفاده از کلمات تکراری که به صورت نمادین به‌کار می‌رفتند، معانی زیرین کوه یخی را شکل داد. در عین حال، همینگوی تلاش کرد که بخش اعظم معنای آثار از طریق کلمات به خواننده انتقال نیابد. بلکه متن، پیش روی خواننده فقط مانند نوک کوه یخی باشد که تنها یک هشتم‌اش قابل رؤیت و درک باشد و فهم هفت هشتم آن از طریق کاربرد صحیح نمادها، زاویهٔ دید مناسب، درون مایه، و مکان و زمان داستان، انجام گیرد تا خواننده را به درک احساسات و افکار بیان نشده شخصیت‌ها رهنمون سازد. او معتقد

بود که یک نویسندهٔ خوب، نباید همه چیز را برای خواننده فاش کند و بخش‌هایی کـه حـذف آن‌ها به معنای اثر لطمه نمی‌زند، باید از اثر حذف شوند. به این طریق اثر هم به واسطهٔ نمادهـا و نیز با تکیه بر قدرت دانش نهان شـعور ناخودآگـاه خواننـده، بهتـر قابـل درک خواهـد بـود. همینگوی در کتابی تحت عنوان *عید متغیر* (*عیدی که در مسیحیت زمان مشخصی نـدارد*) بیـان می‌کند که او نظریهٔ حذف را به‌کار برد تا تلاش کند «داستان تقویت شود و مـردم بیـشتر از آن چه که درک می کنند، احساس کنند» (همینگوی ۷۵).

نه تنها همینگوی، بلکه گلاسپل نیز از نظریهٔ کوه یخی استفاده‌کرد. همینگـوی و گلاسـپل هر دو روزنامه‌نویس بودند و هر دو از مهارت نشان دادن، بـه جـای گفـتن اسـتفاده کردنـد تـا خواننده، احساسات، افکار، و نمادهای پنهان اثر را کشف کند. گلاسپل نه تنها در داستان، بلکـه در نمایشنامه نیز از این مهارت استفاده کرد که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

در نمایشنامهٔ *جزئیات*، مینی رایت مظنون اصلی قتل شوهرش، جان رایـت، اسـت کـه در صحنهٔ نمایش حضور ندارد. به نظر نگارندهٔ این مقالـه، نظریـهٔ کـوه یخـی خـود را در کـاربرد نمادین اسم مظنون نشان می‌دهد. گلاسپل، به عمد نام فامیلی هاساک را بـه رایـت تغییـر داد و بدین طریق آن را ارزشمند نمود. اسم رایت را در انگلیسی می‌توان، با همان تلفظ و با املاهای متفـاوتـی نـوشت که همگی می‌توانند جناس تام باشند که از بهترین نـوع جنـاس بـه حـساب مـی‌آینـد. نـام فـامیلی *رایـت* (Wright) در انگلیـسی بـا پـنج واژه right (*درسـت*)، right (*راست*)، write (نوشتن)، right (حق)، و rite (آیین و سنت) جنـاس تـام دارد. هـدف اصـلی گلاسپل در تغییر فامیلی شخصیت اصلی کشاورز از هاسـاک (Hossack) بـه رایـت (Wright)، غنی ساختن معانی جناس تام و ربط دادن آن به نظریهٔ کوه یخـی بـوده اسـت. یعنـی هـدف از کاربرد فامیلی رایت، برای این خانم این بوده است که نشان دهد خانم مینـی در مـسیر *راسـتی* قدم برداشته و قتل همسر و کتمان آن توسط خود او و سایر زنان حق مسلم و کـار او درسـت بوده است. هدف گلاسپل، *نوشتن* و مقابله با *آیین* و سنت *مردسالاری* بـوده اسـت کـه حقـوق مسلم مینی *رایت* و سایر زنان آمریکا را نادیده گرفته بود. پس برای خوانندهٔ تیزبین، نـوک کـوه یخی، فامیلی رایت است که از طریق جناس تام به لایه‌های زیـرین کـوه یخـی یعنـی *راسـت*، درست، حق، *آیین مردسالاری*، و *نوشتهٔ اعتراض‌آمیز به این آیین‌ها* به مینی *رایت* به صورتی که توضیح داده شد، ارتباط پیدا می‌کند.

از دیگر جنبه‌های نظریهٔ کوه یخی، انتخاب زاویهٔ دیـد مناسـب اسـت. زاویـه دیـد سـوم شخص مفرد یا راوی دانای کل محدود برای این نمایشنامه، گزینهٔ مناسبی نیـست. آن‌چـه مهـم

است این است که گلاسپل از دو عنصر عمل و مکالمه کمک می‌جوید و کار کنار هم‌گذاشتن احساسات و افکار شخصیت‌ها را که از بیننده پنهان می‌ماند، به صورت لایهٔ زیرین کوه یخی، به خواننده وامی‌گذارد. برای درک انگیزهٔ قتل و افکار و احساسات پنهان مظنون زن، باید جزئیات صحنهٔ آشپزخانه را کنار هم گذاشت تا به اسرار این قتل پی برد.

مشاهدهٔ آشپزخانه کثیف و آشفتهٔ مینی، حاکی از آن است که وی علاقه‌ای به خانه‌داری ندارد. هنگامی که مردان به اتاق خواب طبقهٔ بالا می‌روند تا انگیزهٔ قتل را در صحنهٔ جرم، مورد بررسی قرار دهند، زنان، ابتدا یک قفس پرنده با در شکسته شده‌اش و بعد جسد یک قناری را درون جعبهٔ تزیین شده در داخل وسایل خیاطی مینی می‌یابند. مکالمهٔ خانم هال با خانم کلانتر، ما را به علاقهٔ شدید مینی به پرنده‌ها و این که او در جوانی، زیباترین آوازخوان کلیسا بود و همیشه لباس‌های زیبایی می‌پوشید؛ و خیلی سرزنده، اجتماعی و بشاش بود، رهنمون می‌کند و نیز به علت نداشتن بچه، زندگی با شوهری بی‌احساس در خانهٔ متروکهٔ سرد و بی‌روح، برای او خیلی دشوار بود؛ و نیز او از تنهایی رنج می‌برد و مینی به خاطر مخالفت شوهرش با نصب تلفن در خانه‌اش، مجبور شده بود با تمام دنیای بیرون قطع رابطه کند و در ضمن گردن قناری، مانند گردن شخص به دار آویخته‌ای شکسته شده بود و هم‌چنین شکل گره‌های زده شده روی لحاف و پارچهٔ طرح‌دار، نامرتب بوده و برخی به شکل گره قلاب طناب‌دار از همان نوعی که در گردن شوهر مینی وجود داشت در آمده بودند و خانم هال، سریع آن گره‌ها را می‌کشد تا خود مجدداً قسمت شکافته شده را پیش از آمدن مردان به‌طورمرتب و باحوصله بدوزد.

زنان با بازسازی گذشته، به تفاوت شخصیت شوهر مینی در جامعه و خانه پی می‌برند. آقای جان، به هنگام حیات در جامعه مرد ایده‌آلی به شمار می‌آمد که مشروب نمی‌خورد و به قول و قرارش به دقت عمل می‌کرد و قرض‌هایش را به موقع پرداخت می‌کرد. زنان، موفق می‌شوند بعد از کمی بحث روی شخصیت مقتول، به بخش پنهانی کوه یخی شخصیت او که نقطهٔ مقابل نوک کوه یخی او بود، دسترسی پیدا کنند و به عمق ستم‌های او به همسرش پی برند. در نهایت، زنان، ستم‌های شوهر مینی به او را از روی احساس زنانه‌شان غیر قابل بخشش دانسته و اطمینان حاصل می‌کنند که مینی حق دارد که شوهرش را مجازات کند. در نتیجه با شنیدن صدای پای مردان، خانم کلانتر با توافق پنهانی با خانم هال، قناری مرده را فوراً مخفی می‌کند. هنگامی که مردان نزد آن‌ها می‌آیند و سراغ پرنده را می‌گیرند، خانم هال بی‌درنگ می‌گوید که گربه آن را گرفته است.

به نظر می‌رسد گلاسپل در حادثهٔ فوق از مدنیت حیله‌گر هومی بابا و میمون دلالت‌گر

لوئیس گیتس استفاده کرده است. پرسشی که پیش می‌آید این است که چگونه پنهان‌کاری زنان و دروغ آن‌ها به مردان را می‌توان با نظریه‌های پسااستعماری چون مدنیت حیله‌گر و میمون دلالت‌گر توجیه‌کرد؟

کاربرد مدنیت حیله‌گر و میمون دلالت‌گر

منظور هومی بابا از اصطلاح مدنیت حیله‌گر، اتخاذ نوعی راهبرد توسط افراد استعمار شده است که به آن‌ها کمک می‌کند تا بدون مقابله آشکار با استعمارگر ظالم، از برآورده کردن تقاضای استعمارگر امتناع کنند (بابا ۹۹). در کتاب *جایگاه فرهنگ*، که یکی از کلیدی‌ترین متون پسااستعماری به شمار می‌آید، بابا هنگام صحبت از روش‌های غیرمستقیم هنری به روش‌های استعمار شده مانند مدنیت حیله‌گر، تقلید، و ماسک زدن در نپذیرفتن سخنان استعمارگر، اشاره می‌کند. مدنیت حیله‌گر به تصمیم عمدی استعمار شده برای مقاومت و مخالفت پنهان با استعمارگر مربوط می‌شود. اما این مخالفت باید به گونه‌ای صورت پذیرد که استعمارگر از وجود آن، بی‌اطلاع باشد. بابا معتقد است که استعمارگر انتظار دارد که استعمار شده از لحاظ رفتاری تسلیم محض او شود. اما مدنیت حیله‌گر نمی‌گذارد این خواستهٔ استعمارگر تحقق پذیرد (همان).

هر چند کاربرداصطلاح استعماری مدنیت حیله‌گر برای نمایشنامهٔ فمینیستی خالی از اشکال نیست، اما روابط بین زن و مرد در این نمایشنامه و تصور برتری مردان بر زنان می‌تواند کاربرد اصطلاحات پسااستعماری را به اثر فمینیستی گلاسپل، هموار کند. در *جزئیات*، زنان قصد دارند طوری با نظر مردان مخالفت کنند که علاوه بر مخالفت غیرمستقیم و پنهانی برای اثبات بی‌گناهی مینی رایت و کتمان انگیزه قتل مستتر در جسد قناری، کاری اساسی کنند. زنان، دریافتند که آواز خوش و زیبایی و سرزندگی پرنده، سبب شده بود تا مینی خود را با پرنده مقایسه کند و چنین پندارد که قناری مانند او – که در این خانه زندانی شده بود - در قفس اسیر است. و وقتی همسر ستمگرش، پرندهٔ زیبا را که برایش در حکم فرزند او بود با بی‌رحمی تمام به قتل می‌رساند، از دید زنان، مینی مجبور به کشتن ظالمی می‌شود که فرزندش را به قتل رسانیده اما جامعه مردسالارانه از آن نه تنها به عنوان قتل غیرعمد یاد نمی‌کرد، بلکه به کشته شدن پرنده کاملاً بی‌تفاوت بوده و به قتل او بیشتر توجه می‌کرد؛ چنین جامعه‌ای به جهت احساسی به ظلم شوهر به همسر کاملاً بی‌تفاوت است. بنابراین، زنان تلاش می‌کنند که به هر طریق ممکن، جسد قناری را مخفی و همراه وسایل عادی، که مینی خواسته بود به شکل پنهانی از صحنهٔ جرم، خارج کنند.

اما درست در همین هنگام مردان به نزد زنان می‌آیند و می‌خواهند مطمئن شوند که زنان

هیچ چیز مهمی را با خود از صحنه جنایت خارج نمی‌کنند. بنابراین، آقای کلانتر با پرسشی از همسرش می‌خواهد خیال خود و وکیل بخش را از وفاداری همسر خود و خانم هال به قانون راحت کند. به پرسش همسرش مبنی بر این‌که مگر این گونه نیست که مامور قانون وسایل خطرناک را با خود از صحنه ارتکاب جنایت خارج نمی‌کند و خانم کلانتر نیز مانند شوهرش با قانون وصلت کرده و مأمور قانون محسوب می‌شود و نیازی به نظارت ندارد، همسرش با کلام به ظاهر ملایم «نه. نه به این شکل»[1] پاسخ می‌دهد و به انکار شوهر خود مبادرت می‌ورزد که در حقیقت به این طریق او مخالفت غیرمستقیم و پنهانی‌اش را با همسر و وفاداریش را به حقیقت اعلام می‌کند. این برخورد پنهانی با برخورد غیر مستقیم افراد استعمار شده در مدنیت حیله‌گر، شباهت زیادی دارد، می‌توان تصور کرد در این صحنه، خانم کلانتر قصد نداشته خواستهٔ همسر و آقای وکیل بخش را در وفاداریش به مأموران قانون برآورد کند و از طریق این عمل، خانم کلانتر به طور پنهانی کمک می‌کند تا مهمترین انگیزهٔ قتل مینی از مردان مخفی بماند و با سرپیچی تلویحی و غیرمستقیم از وکیل بخش و همسرش به رضایت باطنی و برتری زنان دست یابد.

در صحنهٔ فوق، علاوه بر کاربرد مدنیت حیله‌گر نشانه‌هایی از میمون دلالت‌گر وجود دارد. هنری لوئیس گیتس، منتقد سیاه‌پوست آمریکایی، در اثر مشهورش *میمون دلالت‌گر*، این اصطلاح را برای اشاره به نوعی از کاربرد آمریکایی‌های آفریقایی تبار از زبان «اربابانشان» به کار می‌برد که به آن‌ها اجازهٔ حفظ استقلال و یا صدای خود را می‌دهد. میمون دلالت‌گر در جاهایی حضور دارد که افراد مظلوم از مخالفت پنهانی، استفاده می‌جویند و اقدام به فریب افراد ظالم در مسند قدرت می‌کنند که بی‌اطلاع نیز هستند یا معنی واقعی بازی مظلوم با آن‌ها را نمی‌فهمند. گیتس در مثال زیر از کتابش طریقهٔ فریب خوردن شیر (استعاره از افراد سفیدپوست در مسند قدرت) از میمون (استعاره از افراد سیاه‌پوست ضعیف) را چنین شرح می‌دهد:

در اشعار روایی، میمون دلالت‌گر همواره به دوست خود، شیر توهین‌هایی را که به ظاهر توسط دوست مشترکشان فیل نسبت به شیر شده است، نثار او می‌کند. اما میمون به طور تلویحی صحبت می‌کند. شیر خشمگین و عصبانی، خواستار عذرخواهی فیل می‌شود که از آن امتناع می‌کند و به سختی شیر را تنبیه می‌کند. حالا شیر متوجه اشتباه خود شده که کلام میمون را تحت‌اللفظی تعبیر کرده است، بنابراین بر می‌گردد تا میمون را سخت تنبیه کند (گیتس ٥٥).

١- تمام مکالمات نمایشنامهٔ *جزئیات* از ترجمه ولی‌الله دهقانی گرفته شده است. جهت مطالعهٔ ترجمهٔ این نمایشنامه رجوع شود به گلاسپل، سوزان (١٣٨٦). جزئیات. ولی‌الله دهقانی. فرهنگ و هنر. شماره شصت. ٧٧-٧٢. برای دانلود آن به سایت زیر رجوع شود: http://www.noormags.com/view/fa/articlepage/229975

گیتس هرگز اصطلاح میمون دلالت‌گر را برای هیچ‌یک از آثار گلاسپل به کار نبرد. می‌توان چنین حدس زد که در پایان نمایشنامه، خانم هال، شکل حیله‌گرانه‌ای از خدعه را در کلامش با وکیل بخش به کار می‌برد و در این مورد خاص، او نقش میمون حیله‌گر یا دلالت‌گر را بازی می‌کند طوری‌که در گفتارش با مردان با کنایه و به طور تلویحی، صحبت می‌نماید. وقتی وکیل بخش با نیشخند و با قصد تحقیر زنان که به امور جزئی چون طریقهٔ لایی‌دوزی مینی پرداخته‌اند به هنری می‌گوید: «خب هنری، دست کم ما فهمیدیم که خانم رایت قصد نداشته لایی‌دوزی کند. او قصد داشته ... اسمش چی بود خانم‌ها؟ شما اسمش را چی می‌گذارید؟»، خانم هال در حالی‌که دستش را مقابل جیبش گرفته است می‌گوید: «قلاب‌دوزی، آقای هندرسون». در این جمله، مردان، فقط مفهوم ظاهری کلام خانم هال را درمی‌یابند و متوجه نمی‌شوند که نوع دوخت قلاب‌گونه مینی نشان‌دهندهٔ شکل طناب دار در لحاف است که چندین بار می‌شود. در صورت آشکار شدن شکل آن‌ها و شباهت زیاد آن‌ها با طناب دور گردن مقتول، این گره‌ها می‌توانست در بررسی صحنهٔ قتل، مدرک مهم دیگری در کنار جسد قناری برای اثبات جرم مینی محسوب شود. مینی، مدت‌ها شکل قلاب طناب‌دار را روی لحاف به طور نامرتبی سفت می‌کند، گویی که در خیالش آن را دور گردن همسرش می‌فشرد. اما در صورت مشاهدهٔ نوع قلاب‌دوزی و توجه خاص به آن‌ها به راحتی می‌توان دریافت که چرا مینی به جای اسلحهٔ موجود در خانه، طناب دار را برای اجرای عدالت به کار می‌برد. زنان حتی در آشپزخانه، پیش از آمدن مردان به قلاب‌دوزی اشاره می‌کنند و اطمینان دارند که مردان، این بار قلاب‌دوزی مینی را به سخره خواهند گرفت و آن را مورد دیگری از توجه زنان به امور جزئی، تلقی خواهند کرد. از دید خواننده‌ای که با اصطلاح میمون دلالت‌گر آشنا است می‌توان دریافت که مردان مدرک مهمی را با به سخره‌گرفتن قلاب‌دوزی از دست می‌دهند.

راجر دی. ابرامز دروغ گفتن را شکلی از عمل دلالت‌گر حیله‌گرانه‌ای می‌داند که آمریکایی‌های آفریقایی تبار به کار می‌بردند: «دلالت‌گر به نظر می‌رسد که از لحاظ کاربردی نه از لحاظ منشأ یک اصطلاح سیاه‌پوستی باشد. این اصطلاح را می‌توان در چندین معنا به کار برد... این اصطلاح به طور قطع به توانایی شیاد (میمون) به صحبت با کنایه بزرگ، عیبجویی کردن، گول‌زدن، نیش‌زدن، دروغ گفتن... و یک مجموعهٔ کامل از اصطلاحات و حرکات اشاره می‌کند» (ابرامز ۵۱-۵۲).

آخرین عمل خانم هال و خانم پیترز، نشان می‌دهد که آن‌ها توانایی ایفای نقش میمون دلالت‌گر را دارند و زنان در مقایسه با مردان در این نمایشنامه از نظر فکری نکته‌سنج‌ترند و

توانایی تدبیر روی برنامه‌های پیچیده را چون شناسایی و درک درست انگیزهٔ قتل از طریق امور به ظاهر جزئی دارند، ولی با کتمان آن‌ها و دروغ گفتن به مردان، وانمود می‌کنند که فقط به امور جزئی چون قلاب دوزی و لایی‌دوزی به‌جای درک انگیزهٔ قتل، سرگرم هستند. اگر بعدها مردان از این موضوع باخبر می‌شدند، احتمالاً عکس‌العمل آن‌ها مانند شیری که از میمون زیرک فریب خورده بود، شباهت می‌داشت. در واقع آقای پیترز و آقای هال هیچ‌کدام حتی برای یک لحظه تحمل چنین شکستی را نمی‌داشتند و مانند شیر در داستان لوئیس گیتس با زدن فیل، عصبانیت خود را نشان می‌دادند.

ارتباط سلب انسانیت با نمایشنامه

امه فرنان دیوید سزر، شاعر سیاه‌پوست و درام‌نویس فرانسوی زبان اهل مارتینیک، یکی از چهره‌های مهم ادبیات فرانسه و از روشنفکران برجستهٔ ضداستعماری فرانسه در گسترهٔ کارائیب و آفریقا به شمار می‌آید. در کتاب ضداستعماری خود تحت عنوان *گفتمان استعمار* (۱۹۵۲)، که بیانیهٔ جهان سوم به حساب می‌آید، سزر برخورد استعماری را به یک کلمه thingification یعنی سلب انسانیت، معادل دانست (سزر ٤٢). او معتقد بود که از تأثیرات مخرب استعمار می‌توان به روندی موسوم به سلب انسانیت اشاره کرد که در اثر آن، استعمارگر با تنزل دادن استعمار شده به شیئی در تلاش است به طورعملی هر گونه مسئولیت نسبت به آنان را نفی کند و در صورت عدم نیاز، به راحتی بتواند از شر آن شیئ خلاص شود.

اصطلاح استعماری سلب انسانیت سزر را می‌توان به نمایشنامهٔ *جزئیات* گلاسپل، نیز تعمیم داد. این اصطلاح ابتدا توسط مردان برای تمسخر و تحقیر زنان به کار برده می‌شد و بعد به عنوان ابزاری برای مخفی کردن انگیزهٔ قتل مینی با استفاده از فریب مردان توسط زنان به خودشان، ارجاع داده می‌شود.

آقای هال، در نمایشنامه، واژهٔ (Trifles) یا چیزهای جزئی را تنها یکبار هنگامی به کار می‌برد که زنان به جای اندیشیدن دربارهٔ قتل صرفاً به امور جزئی چون شکسته شدن شیشه‌های مربای گیلاس مینی از شدت سرمای زمستان توجه می‌کنند. او با تعجب می‌گوید: «خوب، خانم‌ها عادتاً دلواپس چیزهای جزئی‌اند». یعنی در یک کلام، زنان مساوی جزئیات هستند. زنان با شنیدن آن شرمنده و کمی دور هم جمع می‌شوند. این واژه به جز این قسمت، فقط در عنوان نمایشنامه به کار رفته‌است. خواننده در پایان نمایشنامه به این نتیجه می‌رسد که زن‌ها به جزئیات تبدیل شده‌اند یعنی زن‌ها تا حد اشیاء – امور جزئی – تقلیل یافته‌اند. این

تبدیل شدن زن‌ها به جزئیات و مردان به کلیات سبب می‌شود که مـردان بـا ناآگـاهی از نحـوهٔ استفاده از کلمات نمادین که از دید مردان، صرفاً جزئیات به حساب می‌آیند بخـش اعظمـی از مفاهیم مرتبط با قتل را از دست بدهند. برای مثال زنان به تدریج در می‌یابند که تمامی وسـایل درخـواستی مینی – یک دامن زنانه، لباس‌ها، یک جفـت کفـش، یـک روسـری کوچـک، یـک پیش‌بند و یک لحاف قلاب‌دوزی شده – با استفاده از معانی پنهان کوه یخی برای پوشـیدن، بـه کار می‌روند که همگی از لحاظ نمادین وسیله‌ای برای پوشاندن قسمتی از بـدن (یعنـی کتمـان حقیقت زیرین آن‌ها) به حساب می‌آیند. مینی، در حقیقت با درخواست وسایل نمادین از زنـان می‌خواهد که او را در پوشاندن حقیقت از مردان یاری دهند. از آن‌جایی‌که مینی مانند همهٔ زنان می‌دانست که مردان از توجه زنان به امور جزئی، مدام خرده می‌گیرند و به توجه خود به امـور کلـی مهـم و جدی همواره افتخار می‌کنند با منحرف کـردن حـواس همـهٔ زنـان و مـردان بـه شیشه‌های شکسته شده مربای گیلاس و درخواست وسایل شخصی به جای نگرانی از پرونـده مهم قتل، تلاش می‌کند تا وکیل بخش و کلانتر را فریب دهد و وانمود کند کـه هرگـز طـرح و فکر پیچیده قتل شوهر در ذهن این زن سادهٔ روستایی نمی‌توانسته شکل بگیرد.

اصطلاح جمع ناشناس

خانم هال به دروغ به آقای وکیل بخش می‌گوید که یک گربه، قناری داخل قفس را شکار کرده است و خانم کلانتر، جسد قناری را از شوهرش و وکیل بخش مخفی و وانمـود مـی‌کنـد که هیچ‌چیز خطرناکی را با خود از صحنه جرم خارج نمی‌کند.

پنهان کاری و دروغ این دو زن را علاوه بر میمون دلالت‌گر، می‌توان با ارجاع به اصطلاح جمع ناشناس آلبر ممی، بهتر توجیه کرد. برای تبیین موضوع، ابتدا نگارندهٔ مقاله جمـع ناشـناس را توضیح می‌دهد و نمونهٔ بارزی از آن را در کتاب *هزار و یکشب* بررسی می‌کند که به وضوح با این اصطلاح، ارتباط مستقیمی دارند. سپس ایشان به کاربرد غیرمستقیم و نـه چنـدان آشـکار اصطلاح ممی در نمایشنامهٔ *جزئیات* می‌پردازد تا نشان دهد تا چه میـزان اصـطلاح اسـتعماری جمع ناشناس و زوال شخصیت منتج شده از آن در برخورد مردان با زنان و دروغ آن‌هـا بـرای کتمان انگیزهٔ قتل، نقش اساسی ایفا می‌کند.

ممی، نویسنده و مقاله‌نویس قرن بیستم میلادی، در *چهرهٔ استعمارگر و چهرهٔ استعمارزده* که مطالعه‌ای از استعمارزدایی در شمال آفریقـا در دهـهٔ ۱۹۵۰ اسـت، بـه برجسـته‌سـازی بعـد روانشناسی روابط بین استعمارگر و استعمار شده می‌پردازد. به عقیدهٔ وی، اسـتعمارگر ابتـدا بـا

استفـاده از یک سری نفی‌ها شروع می‌کند و آن را تا جایی پـیش مـی‌بـرد کـه بـا نفـی تمـامی صفت‌های مثبت استعمارشده، انسانیت او نیز سلب شود. استعمارگر برای این منظـور از جمـع ناشناس استفاده می‌کند تا بگوید: «همهٔ آن‌ها این‌طوری هستند. همهٔ آن‌ها مثل هم هستند» (ممی ۸۵). در حقیقت با استفاده از این اصطلاح، استعمارگر به جای این‌که بگوید یک فـرد اسـتعمار شده تنبل است، می‌تواند بگوید همهٔ آن‌ها تنبل هستند. این اصطلاح، نه تنهـا فردیـت شـخص استعمار شده را از او سلب می‌کند بلکه در موارد اعمال خشونت برای جرم یک فـرد اسـتعمار شـده تمـام استعـمار شده‌ها، مجـرم تلقی می‌شـود و زمینـهٔ خـوبی را بـرای توجیـه خـشونت دسته‌جمعی علیه آن‌ها فراهم می‌کند.

ممی جمع ناشناس را در هیچ رمانی به‌کار نبرد. اما نگارنده آن را در روابط زن و مـرد در *هزار و یکشب* به‌کار می‌برد. این اصطلاح در اعدام صدها دختر دوشیزه توسـط شـهریار نقـش اساسی ایفا می‌کند. از آن‌جایی‌که شهریار و برادرش، شاه زمان، چندین مورد بی‌وفایی و خیانت زن به مرد را در زنان خود و چند زن دیگر، مشاهده کرده‌اند، پادشاه تـصور نادرسـتی از زنـان پیدا کرده و در اثر تعمیم‌دادن چند مورد خیانت زن به کل زنان در مدت سه سال متوالی بـرای انتقام از تمام زنان به ویژه دختران معصوم، هر شب با دختری ازدواج و فـردای آن شـب او را اعدام می‌کند. در این میان، شهرزاد، دختر باهوش وزیر، به مدت هـزار و یـک شـب بـا گفـتن داستان‌هایی به پادشاه، او را معالجه می‌کند تا دست از کاربرد نادرست جمع ناشـناس بـردارد و جرم چند شخص را به کل گروه زنان تعمیم ندهد، و دختران معـصوم را قربـانی تـصور غلـط خود مبنی بر بی‌وفایی همهٔ زنان نکند.

در *هزار و یکشب*، جمع ناشناس، نقش توجیه خشونت هتـک حرمـت و اعـدام دختـران معصوم توسط پادشاه ستمگر را ایفا می‌کند، در نمایشنامهٔ *جزئیات*، هم مردان و هم زنـان از آن استفاده می‌کنند، با این تفاوت که زنان آن را به‌گونه‌ای به‌کار می‌برند که انگیزهٔ قتل پنهان بمانـد و مردان برای تحقیر زنان و توجـه آن‌هـا بـه امـور بـی‌ارزش بهـره مـی‌جوینـد. یعنـی در ایـن نمایشنامه، هر دو طرف درگیر از جمع ناشناس به‌طورآگاهانه یا ناآگاهانه بهره می‌جویند.

در نمایشنامهٔ *جزئیات*، جمع ناشناس هنگاهی معنی پیدا می‌کند که خانم کلانتر به کلانتـر و وکیل بخش می‌گوید که مینی نگران خاموش شدن بخاری و شکسته شدن شیشه‌های مربـای گیلاس از سرمای زمستان بود. شوهرش با تمسخر می‌گوید: «خوبه، شما زن‌ها، از پس زن‌ها بر می‌آیید! بیایید قتل را فراموش کنیم و به فکر مرباهای خانم باشـیم». در ایـن قـسمت، خطـاب کلانتر نه به مینی بلکه به کل زنان است و با این گفته، نه تنها مینـی بلکـه کـل زنـان، تحقیـر و

شرمسار می‌شوند. آقای وکیل بخش، دوست دارد فکر خود را به مسایل جدی‌تر خانم رایت مشغول کند و آقای هال می‌گوید که زن‌ها عادت دارند که دلواپس چیزهای جزئی باشند. حرف آقای هال باعث می‌شود زنان به هم نزدیکتر شوند. آقای وکیل بخش برای تلطیف اوضاع، با سیاستمداری می‌گوید: «و در عین حال، با وجود همهٔ دلواپسی‌های خانم‌ها، آیا بدون آن‌ها کاری از ما ساخته است؟». او دست‌هایش را با آب سطل می‌شوید و وقتی می‌خواهد آن‌ها را با حوله غلتکداری خشک کند به کثیفی آن زل می‌زند و با لگد زدن به ظرف‌های کثیف زیر ظرفشویی با عصبانیت می‌گوید: «حوله‌های کثیف، همچین زن خانه‌داری هم نبوده، نظر شما چیه خانم‌ها؟» ابتدا خانم هال از زیادی کارهای مزرعه شکایت می‌کند و بعد در دفاع از مینی و زنان، نه تنها از کثیف بودن دستان وکیل بخش خرده می‌گیرد، بلکه آن را به دستان کل مردان تعمیم می‌دهد و می‌گوید که حوله‌ها در خانه زود کثیف می‌شوند چون دستان مردان هیچ‌وقت آن‌طور که باید تمیز نیستند. در این لحظه ریشخند مردان با ریشخند زنان همراه می‌شود چون زنان به هم‌جنس خود وفادار می‌مانند.

در پایان نمایشنامه، زنان ریشخند مردان را که می‌خواستند بدانند که خانم مینی طرح لحاف را لایی‌دوزی یا قلاب دوزی کرده، به گونه‌ای پاسخ می‌دهند که همهٔ بینندگان پی می‌برند که در این نمایشنامه هم مردان و هم زنان، به جزئیات رو می‌آورند با این تفاوت که زنان برای منحرف کردن فکر مردان، جواب قلاب دوزی را می‌دهند تا از دیدگاه بینندگان با معنی حلق‌آویز کردن شوهر بی‌ارتباط نباشد. اهمیت اصطلاح ممی در این نمایشنامه در صورتی خود را نشان می‌دهد که بدانیم ابتدا و انتهای این نمایشنامه، با اصطلاح ممی پیوند خورده است. عنوان نمایشنامه از این جهت با جمع ناشناس، مرتبط است که خلاصه شدهٔ این جمله است: «زنان به امور جزئی توجه می‌کنند». یعنی زنان مساوی جزئیات می‌شوند. و انتهای نمایشنامه به سبب نتیجه‌گیری‌های گوناگون بینندگان قابل توجیه است چرا که بینندگان در می‌یابند که مردان ضمن تمسخر زنان، خود به جزئیات توجه می‌کنند و از مسأله جدی انگیزهٔ قتل که به قلاب‌دوزی بی‌ارتباط نیست باز می‌مانند.

کاربرد نظریهٔ رهایی‌بخش خشونت در نمایشنامه

فرانتس فانون، نویسندهٔ فرانسوی زبان اهل مارتینیک، مقاله‌نویس، روانپزشک و انقلابی بود. وی در کتاب *نفرین‌شدگان زمین* از میان بسیاری از موضوعات به نقش خشونت واکنشی در استعمارزدایی اشاره می‌کند. به اعتقاد او استعمارگران، منشأ تمامی خشونت‌ها در

مستعمرات‌اند چرا که ساکنان سفیدپوست خشونت را وارد خانه و ذهن بومیان استعمار شده می‌کنند. فانون، اشاره می‌کند از آن‌جایی‌که استعمار با خشونت و حمله استعمارگر به استعمار شده شکل می‌گیرد، منطقی است که بگوییم استعمار با همان سلاح خشونت، به پایان می‌رسد. او بر این باور است که ارتباط بومیان و ساکنان سفیدپوست با هم در مستعمرات جز از راه خشونت و به‌کارگیری گلوله‌های توپ و سرنیزه، میسر نیست. او ادعا می‌کند که چون استعمارگر، فرد بومی را از تحقق رؤیاهایش محروم ساخته است، فرد بومی مصمم است که از هر وسیلهٔ ممکن برای نابودی ساکنان سفیدپوست استفاده کند: «کار فرد بومی تصور تمام طرق ممکن برای نابودی کامل ساکنان سفیدپوست است» (فانون ۹۳). علت این امر آن است که «برای فرد بومی این خشونت نشان‌دهندهٔ آغاز عملیات تهاجمی آن‌هاست». (همان ۸۵). در یک کلام آزادی فرد بومی، در گرو نابودی ظالم سفیدپوست است.

سارتر مانند فانون معتقد است: «در ایام آغازین انقلاب استعمارزدایی، باید اروپایی را کشت. این کشتن در حکم زدن دو نشان با یک تیر است، یعنی کشتن همزمان ظالم و مردی که به او ظلم کرده است. در نتیجه یک کشته و یک مرد آزاد باقی می‌ماند» (مقدمهٔ سارتر برای فانون). فانون به تأثیر انسانی مثبت و نه مخرب خشونت، اشاره می‌کند و خشونت استعمارزدایی را رهایی‌بخش می‌نامد. او می‌نویسد: «استعمارزدایی به خلق واقعی مردان جدید می‌انجامد. آن شیئ‌ای که استعمار شده بود به انسان تبدیل می‌شود که باهمان روند، آن شیء را از خود دور و آزاد می‌کند» (فانون ۳۶-۳۷).

نظریهٔ خشونت استعمارزدایی در صورتی به نمایشنامهٔ *جزئیات*، قابل تعمیم است که رابطهٔ مرد ظالم با همسر خود در قالب نظریه‌های پسااستعماری فمینیستی مطرح شود. یعنی مرد، استعمارگر ظالم و زن مظلوم، در حکم بومی استعمارشده فرض شود. در نمایشنامهٔ *جزئیات*، جان رایت مدت بیست سال است که آرامش همسرش را سلب و او را با خشونت تمام در خانه‌ای متروک زندانی و اسیر کرده است. خانم هال و خانم پیترز، به تدریج پرده از ظلم و ستم آقای جان رایت به همسرش بر می‌دارند و کشف می‌کنند که فرد مقتول چندی پیش از قتل با حلق‌آویز کردن قناری زیبا و آواز خوان مینی، تنها امید او برای زنده نگاهداشتن خاطرهٔ گذشتهٔ شاد او – که صدای فرحبخش پرنده آن را تداعی می‌کرد – از او گرفته می‌شود و به جای زندگی شاد زناشویی برایش زندگی خشونت‌آمیزی آورده بود. در نتیجه، برای مینی راهی به جز پایان دادن به خشونت‌ها باقی نمانده بود. زنان با بیان ستم‌های بی‌شمار آقای رایت به همسرش، چنین قتلی را قابل توجیه می‌یابند. با توجه به نظریهٔ فانون، می‌توان گفت که در این نمایشنامه،

مینی یک شورشی است که قدرت مردانه را زیر سؤال می‌برد و به جابجایی قدرت می‌پردازد.

نتیجه

گرچه تمام خوانش‌های قبلی از نمایشنامهٔ *جزئیات*، به اهمیت نظریه‌های فمینیستی اشاره کرده‌اند، پژوهش حاضر قطعه‌هایی از اثر را طوری کنار هم می‌چیند که خوانش پسااستعماری جدیدی از آن را ممکن سازد و این اثر را در زمرهٔ ادبیات عدالت‌خواهانه و اعتراضی به بی‌عدالتی‌های مردسالاری قرار دهد. در نمایشنامه، مقتول آمریکایی، بیست سال متوالی همسرش را مورد ستم قرار داده و به غیر از خشونت، راه دیگری برای اعتراض باقی نگذاشته است. مینی رایت به کمک همان روش ساکت کردن قناری، با شکستن گردن و حلق آویز کردن آن، به خشونت ظالم پاسخی کوبنده داده است تا عدالت اجتماعی از دست رفته را برقرار سازد. برخلاف بسیاری از داستان‌های جنایی که کارآگاهان، برتری فکری خود را در آخر اثر ارائه می‌کنند، دو زن روستایی بدون هیچ غرور یا خودنمایی به لایه‌های زیرین کوه یخی روابط استعماری زن و شوهر و روش استعمارزدایی مینی رایت با کشتن ظالم و آزادی از قید و بند او، دسترسی پیدا می‌کنند و گره‌های این قتل را با زدن آخرین گره – قلاب‌دوزی– به عنوان اشاره تلویحی به‌کار می‌برد مبنی بر این‌که مینی همسرش را حلق‌آویز کرده و اثر را خاتمه می‌دهند.

Bibliography

Abrahams, R. D. (1970). *Deep Down in the Jungle ...; Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Chicago: Aldine Pub. Co.

Beauvoir, S.D (1989). *The Second Sex*, transl. H. M. Parshley. New York: Vintage; Knopf, 1952.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London; Routledge.

Bigsby, C. W. E. A. (1982). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama.* Vol. I. New York: Cambridge University Press.

Carlson, N. R. (1999-2000). *Personality. Psychology: the Science of Behaviour* (Canadian ed.). Scarborough, Ont: Allyn and Bacon Canada.

Carpentier, M. C. (2001).*The Major Novels of Susan Glaspell.* Florida: University Press of Florida.

---. (2008). *Susan Glaspell*: *New Directions in Critical Inquiry*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.

Césaire, A. (2000). *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press, 2000.Print.

Donovan, S. (1986). *Feminist Theory: The Intellectual Traditions of American Feminism.* New York: The Ungar Publishing Company.

Fanon, F. (1968). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.

Gainor, J. E. (2001). *Susan Glaspell in Context*: *American Theater, Culture, and Politics 1915–48*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gates Jr., H. L. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism.* New York: Oxford University Press.

Gilbert, S. M. and S. G. eds. (1996).*The Norton Anthology of Literature by Women: The Traditions in English.* New York & London: W.W. Norton & Company.

Glaspell, S. (1386/2007). "Joziyyat". Valiollah Dehghani. *Farhang va Honar.* Nom. 60: 72-77.

---. (1920). "Trifles"*,* in *Plays* .Boston: Small, Maynard, and Co.

---. *Des Moines Daily News*, December 3, 1900 – April 19, 1901.

Hemingway, E. (1964). *A Moveable Feast*. New York: Scribner.

Keysar, H. (1985). *Feminist Theatre: An Introduction to plays of Contemporary British and American Women.* New York: Grove Press.

Memmi, A. (1990). *The Colonizer and the Colonized.* London: Earthscan.

Noe, M. (1983). *Susan Glaspell: Voice from the Heartland*. Western Illinois University: Macomb.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی