«تعلیق معنا و نیاز تقابل های دوگانه»ی دریدا در دو اثر سام شپارد، کودک مدفون و غرب حقیقی

دکتر فاضل اسدی امجد[۱]، مهدی سپهرمنش[۲]

چکیده

در این مقاله نگارنده بر آن است که نظریّه‌ی"تعلیق معنا"ی دریدا را در دو اثر مهم "سام شپرد"، با نام های "غرب حقیقی" و "کودک مدفون" مورد بررسی قرار دهد. ابتدا نظریّه‌ی سوسور در مورد دال و مدلول و اینکه بین این دو مفهوم رابطه‌ی محکمی برقرار است، با نگاهی بر نظریّه‌ی دریدا مورد تحلیل قرار می‌گیرد؛ هم چنین این موضوع‌که دریدا چگونه نظریّه‌ی دال و مدلول سوسور را واسازی کرده که معنا در زنجیره‌ای از دال‌ها گیر افتاده و در آن دال‌ها فقط به هم ارجاع داده می‌شوند و هیچ وقت به مدلولی ختم نمی‌شود، مورد بررسی قرار می گیرد. بنابراین به اعتقاد دریدا معنا و مدلول برای همیشه به تعویق می‌افتد. هم‌چنین این دو سویه‌ی تقابل (خوب وبد/دال و مدلول و...) که تا قبل از دریدا درجهت سلب یکدیگر بودند و یک سویه بر دیگر سویه برتری داشت، به موقعیت نیاز به یکدیگر، تغییر هویّت می‌دهند. در ادامه مفهوم تعلیق که در این دو اثر به وفور به چشم می‌خورد، بر روی هویّت شخصیت‌ها و هم‌چنین مفاهیم کلیدی آن‌ها مورد تحلیل قرار می‌گیرد. باید اشاره کرد که هویّت شخصیت‌ها ناپایدار است و در بوته‌ی تعلیق قرار می‌گیرند. هم چنین شخصیت‌ها مدام در حال بازآفرینی هویّتشان و در نتیجه تولید معنای جدید برای خود هستند.

کلیدواژه: دال، مدلول، تقابل‌های دوگانه، تعویق و تعلیق معنا، هویّت

---

۱ – دانشیار دانشگاه تربیت معلم

۲ – دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

مقدّمه

"سوسور"۱ با نظریّه‌ی دوگانگی "دال۲ و مدلول"۳ خویش که از دیدگاه او معنا را تشکیل می‌دهد، تحوّل بزرگی در حوزه‌ی زبان‌شناسی پدید آورد. این رابطه جنبشی شد علیه نام‌گذاری اشیا و رابطه‌ی طبیعی و ذاتی آن‌ها با یکدیگر که پیش از او مبنای زبان‌شناسی بود.سوسور اعتقاد دارد که در عالم، کلمه ماهیّت معنایی ثابتی ندارد و رابطه‌ی بین کلمه و معنا یک رابطه‌ی قراردادی۴ ونسبی است؛ولی رفته‌رفته این فضای نشانه‌شناسی و رابطه‌ی دال و مدلول توسط دریدا۵ به چالش کشیده شد. در زبان دریدا فقط دال وجود دارد و مدلولِ ثابتی نداریم و مدلول برای همیشه به تعویق۶ می‌افتد. ما فقط با زنجیره‌ای از دال‌ها ۷ روبه‌رو هستیم که به هم ارجاع دارند و معنا را به تعویق می‌اندازند؛ با جریان معناسازی ۸ روبرو هستیم نه معنای صرف. دریدا با ابداع کلمه Differance که هم‌زمان بر دو کلمه‌ی تفاوت و تعلیق معنا تأکید دارد (differ و defer) حضور معنا را به هم ریخت. او معتقد است ما همیشه در آستانه‌ی معنا هستیم. معنی همیشه در کنش تفاوت و تعلیق قرار دارد.او به گونه‌ی بی‌پایان به تعلّل و تأخیر اذعان دارد. دریدا این تقابل‌های دوتایی ۹ حاکم بر زبان که سوسور مبنای تحلیل‌های زبان‌شناسی خود قرار داده بود را مورد سؤال قرار داده و واسازی ۱۰ می کند. (خوب در مقابل بد/گفتار در مقابل نوشتار/دال در مقابل مدلول/و...). در واقع، دریدا این رابطه‌ی سلبی و تقابلی را مورد واسازی قرار داده و اذعان می‌کند که دو سوی تقابل در رابطه‌ی نیاز با هم قرار دارند نه سلب یکدیگر.

سام شپارد۱۱ و تعلیق

"سام شپارد" (-۱۹۴۳) نمایش نامه‌نویس، بازیگرو کارگردان قرن بیستم آمریکاست. او بیش از چهل نمایش‌نامه نوشته که مهم‌ترین آن‌ها "کودک مدفون ۱۲" (این اثر

در سال ۱۹۷۹برنده‌ی پولیتزر شد)، "غرب حقیقی۱۳"،"نفرین طبقه‌ی گرسنه۱۴"و... است، دغدغه‌اش به تصویر کشیدن مشکلات خانوادگی جامعه‌ی آمریکاست.علاوه بر مفهومی که ذکر شد، یکی از مفاهیمی که در آثار او زیاد به چشم می‌خورد، مفهوم بلاتکلیفی معنا و تعلیق هویّت ۱۵ و شخصیّت‌هاست که یکی از ویژگی‌های ادبیّات "پست‌مدرن" است. نگارنده بر آن است که این مفهوم تعلیق وبلاتکلیفی معنا را از دیدگاه دریدا بر روی دو اثر سام شپارد "کودک مدفون"و "غرب حقیقی" پیاده کند. باید اشاره کرد که شخصیّت‌های شپارد، خصوصاً در این دو اثر هویّت و شخصیّتی ناپایدار و معلّق دارند و مدام در حال خلق هویّت جدید برای خود هستند.

تعلیق هویت و مفهوم غرب حقیقی در "غرب حقیقی"

در "غرب حقیقی" که یکی از نمایش‌نامه‌های معروف اوست، خواننده با دو شخصیّت روبه‌رو می‌شود: "آستین" که نویسنده است و در شهر زندگی می‌کند و "لی"، که قمارباز، دزد و مشروب‌خوار است و در بیابان زندگی می‌کند. این وضعیّت در دستور صحنه بهتر به تصویر کشیده شده است،".... نور "آستین" را پشت میز شیشه‌ای در حال ماشین کردن نوشته‌ای نشان می‌دهد. لی روبه‌روی او نشسته، پاهایش روی میز است، و آبجو و ویسکی می‌نوشد. تلویزیون [دزدیده شده] هنوز هم روی پیشخانِ ظرفشویی است. آستین چیزی ماشین می‌کند بعد [از کار] دست می‌کشد" (غرب حقیقی:۲۹-۳۰). همان‌طور که گفته شد، خواننده در ابتدای داستان با آستین به عنوان یک نویسنده که در حال نوشتن فیلم‌نامه‌ای برای هالیوود می‌باشد، روبه‌روست. او که " پشت میز شیشه‌ای نشسته و بر دفترچه یادداشتش خم شده است. قلمی در دست دارد..... فنجان قهوه، ماشین تحریر و کپه‌ای کاغذ و شمع روی میز است" (همان: ۷) بعد از ورود لی به نمایش‌نامه همه چیز به هم می‌ریزد. لی با ماشین آستین بیرون رفته

و با یک دستگاه تلویزیون دزدیده در دست، وارد خانه می‌شود در حالی که آستین وسول‌کیمر، تهیه‌کننده‌ی هالیوود، در حال صحبت درباره‌ی قرارداد فیلم‌نامه هستند. سول، تهیّه‌کننده، از فیلم‌نامه آستین خیلی خوشش آمده و می‌گوید: یکی از بهترین فیلم‌نامه‌هایی است که تا حالا خوانده است. لی وارد می‌شود و سریع با سول گرم می گیرد. او ایده‌ی طرح یک فیلم‌نامه می‌دهد. بعد از یک قماربازی در بازی گلف که لی برنده آن می‌شود، سول فیلم‌نامه لی را به جای فیلم‌نامه آستین مورد پذیرش قرار می‌دهد. این در حالی است که لی یک قمارباز ودزد است و فقط بر اساس تجربه، پیرنگی نامشخص از داستانی مبهم دارد که در آن شخصیّت‌هایش مثل شخصیّت‌های "غرب حقیقی" هویّتی معلّق دارند و نمی‌دانند، چکار می‌کنند. آستین با شنیدن این خبر که فیلم‌نامه‌ی او رد شده و قرار است سول فیلم‌نامه‌ی بی‌ارزش لی را اجرا کند، حالتی ناپایدار به دست می‌آورد. در پی این حادثه، آستین که در ابتدای نمایش‌نامه نویسنده‌ای موفق بود، در ادامه‌ی نمایش‌نامه به یک مشروب‌خوار دزد که نان برشته‌کن از خانه‌های همسایه می‌دزدد تبدیل می‌شود، بدون اینکه احساس گناه و پشیمانی کند:

آستین: [نان برشته‌کن‌ها را می‌سابد] امروز صُب این حوالی قحطیِ نون برشته‌کن می‌شه! امروز یه عالمه قیافه‌یِ لب ور چیده‌یِ بی‌دل و دماغ سرِ میزای صبحونه تَمَرگیدن. گمونم بهتره اصلاً به قربانیا فک نکنیم. حتی حرفشم نزنیم. روان‌شناسیِ درست یعنی همین، نه؟

لی: [مکث] چی؟

آستین: روان‌شناسیِ مجرمانه‌ی درست همینه؟ که به قربانیا فک نکنیم؟

لی: کدوم قربانیا؟

...

آستین: قربانیای جنایت. جنایتِ از دیوار بالا رفتن. یعنی می‌گم شرطِ لازمِ جنایتکار

بودن نداشتنِ وجدانه، نه؟ (همان:۶۴)

لی که در ابتدای داستان به عنوان قمارباز و مشروب‌خوار معرفی شده بود، در ادامه به یک نویسنده که در حال تایپ فیلم‌نامه‌اش هست، تبدیل می‌شود. ابتدای داستان در انتهای داستان به صورت عکس تکرار می‌شود،.... "نور شمع روی لی که یک انگشتی چیزی را ماشین می‌کند افتاده. آستین بطری به دست، کف آشپزخانه ولو شده است" (همان: ۵۳). شخصیّت‌ها جا عوض می‌کنند، همین طور که دریدا می‌گوید: مثل دال‌هایی هستند که معلّق می‌مانند و به مدلولی ختم نمی‌شوند. ما در بازی و زنجیره‌ی دال‌های سیّال گرفتار آمده‌ایم که مدام جا عوض می‌کنند و هویّتی سیال دارند. همان‌گونه که "لئونارد ویلکاکس" بیان می‌کند: هویّت" به صورت ناآرام و ناپایدار از یک دال به دال دیگر در حرکت است"... و هم‌چنین که در این نمایش‌نامه دیده می‌شود، هیچ وقت به "مقصد حال و کامل خود نمی‌رسد" همان‌طور که" زبان خودش" نمی‌تواند یک معنای مشخّص و حاضر را انتقال دهد (ویلکاکس، ۱۹۸۸: ۱۰۹). آستین، از نویسنده به دزد و مشروب‌خوار و لی از دزد و قمارباز به نویسنده تبدیل می‌شود. دال‌ها به هم ارجاع پیدا می‌کنند و باعث تعلیق شخصیّت‌ها می‌شوند. جالب این‌که غرب حقیقی لی که بیابان و فضای تجربی آن بود با آمدن به شهر تغییر می‌کند و آن غرب حقیقی به شهر و به گفته خودش "بهشتی" تبدیل می‌شود که می توان براحتی در آن به دزدی پرداخت. وقتی آستین از او توضیح می‌خواهد که شهر در نگاه لی چگونه دیده شد او می‌گوید:

آستین: چه جور جایی بود؟

لی: عینهو بهشت. از این جاهایی که توش از خوشی دق می‌کنی.نورایِ زرد گرم. هر جا سر می‌گردونی آجرای مکزیکی پیدا بود. کلی دیگ مسی بالای اجاق آویزون کرده بودن. می‌دونی؟

مثِ این عکسا که تو مجله‌ها می‌اندازن.... از اون جور جاها که تهِ دل آرزو می‌کنی اون تو بار می‌اومدی.

آستین: یه جا که آرزو می‌کنی اون تو بزرگ می‌شدی؟

لی: آره، مگه چیه؟

آستین: فکر می‌کردم از این چرت و پرتا خوشت نمی‌آد. (غرب حقیقی: ۱۷-۱۸)

یا می‌توان در این غرب حقیقی جدید از قمارباز به نویسنده‌ای تبدیل شد که فیلم‌نامه می‌نویسد، همان‌طور که خودش می‌گوید: "من حالا دیگه یه پا نویسنده‌ام! دیگه قانونیِ قانونی‌ام" (همان: ۵۵) و آستین که در ابتدا، شهر و فضای متمدّن شهرنشینی و جایی که می‌تواند در آن به نویسندگی‌اش بپردازد، غرب حقیقی اوست. در ادامه غرب حقیقی خود را در بیابان و فضایی که در آن می‌توان به تمرین تخیّل پرداخت، می‌بیند چرا که از فضای مصنوعی شهر خسته شده است. لی حتّی از چنین واکنشی از سوی آستین تعجّب می‌کند و خطاب به او می‌گوید:

لی: [بلند می‌شود] چه ته؟ دیوونه شدی؟ تو کالج رفتی؛ این جا! تو اهل اینجایی، تو پول غلت می‌زنی، با آسانسور بالا پایین می‌ری. اون وقت می‌خوای، یاد بگیری چه جوری تو صحرا ول بگردی؟

آستین: آره. لی. واقعا می خواهم بدونم. این جا برا من هیچ چی نیس. هیچ وقت نبوده....

...

آستین: این جا هیچ چی واقعی نیس، لی! از همه بدتر، خود من! (همان: ۷۳-۷۲)

همان‌گونه که دیده می‌شود"شخصیّت‌های شپارد در جهانی حرکت می‌کنند که در آن هیچ چیز ثابت و دائمی نیست. هیچ اختیاری بر تجربه یا هدف واقعی خود ندارند"(کریستوفر بیگسبی،۲۰۰۲: ۱۸) و همیشه در بلاتکلیفی و بی‌ثباتی معنا و هویت

سرگردانند.

حتی خود مفهوم غرب حقیقی که نام نمایش‌نامه نیز هست به عنوان دال برای هر کدام معنای ناپایدار دارد که به مدلول ارجاع داده نمی‌شود و برای هر دو مفهومی متغیّر پیدا می‌کند و آن رابطه‌ی دوگانه‌ی دال و مدلول به عنوان رابطه‌ی محکم شکسته می‌شود. دال‌ها جای خود را در طول نمایش‌نامه عوض می‌کنند و بدون این‌که به مدلولی ختم شوند به هم ارجاع داده می‌شوند. معنا به طور پیوسته در بوته‌ی تعلیق قرار دارد.

نیاز آستین و لی به عنوان تقابل های دوتایی به همدیگر

جالب‌تر این‌که در این نمایش‌نامه ردپاهایی از تقابل‌های دوتایی حاکم بر ساختار زبان که سوسور مبنای تحلیل‌های خودش قرار داده است، دیده می شود که دریدا آنها را واسازی کرده، ذکر می کند که هیچ سویه از تقابل بر دیگری برتری ندارد و دو سویه‌ی تقابل از موقعیّت سلب یکدیگر به موقعیّت نیاز به یکدیگر تغییر هویّت می‌دهند. در این نمایش‌نامه چه آستین را به عنوان سویه‌ی برتر از لحاظ تحصیلات و متمدّن از جهت زندگی شهری بر لی که قمارباز و دزد است و تازه از بیابان برگشته است، بدانیم و چه این‌که لی را از نظر تجربه و تخیّل بر آستین به دلیل کمبود آن برتر بدانیم، هر دو در طول نمایش‌نامه نه تنها مکمّل یکدیگرند، بلکه جای یکدیگر می نشینند. هر دو از موقعیّت سلب یک‌دیگر و این‌که یکی بر دیگری به عنوان سویه برتر شناخته شود، به زیر کشانده می‌شوند ودیگری جای آن را می‌گیرد. در این شرایط دو برادر که سویه های مقابل یکدیگر بودند به موقعیّت نیاز به یکدیگر تغییر مکان می دهند و هیچ یک بر دیگری برتری ندارد. حتّی هردو در آخر نمایش‌نامه توافق می‌کنند که یکی، آستین، فیلم‌نامه‌ی دیگری، لی، را بنویسد و دیگری، لی، آستین را به

بیابان ببرد و نحوه‌ی زندگی را در آنجا به او بیاموزد. بنابراین هر دو به هم نیازمندند. برطبق گفته‌ی "برندا مرفی": ارتباط بین برادرها به یک رابطه‌ی هم‌زیستانه تبدیل می‌شود. وقتی که هر دو خلاهای شخصیّتی خود را مشاهده می‌کنند. بنابراین، آستین از لی می‌خواهد که طریقه زندگی در بیابان را به او بیاموزد و لی از او می‌خواهد که فیلم‌نامه‌ی او را بنویسد (مرفی،۲۰۰۲: ۱۳۲). همین طورکه لی در جواب آستین که از او می‌خواهد، او را به بیابان ببرد، می‌گوید: من تو را به بیابان می‌برم به شرطی که تو هم فیلم‌نامه را آن طور که من می‌خواهم، برایم بنویسی:

لی: بهت می‌گم چکار می‌کنم، داداش کوچولو. همین الان تصمیم گرفتم باهات یه معامله بکنم. یه کسب و کار کوچولو.[آستین هم‌چنان که لی دورش می‌چرخد، نان‌ها را جمع می‌کند] تواین فیلم‌نامه رو دُرُس همون طوری که من بهت می‌گم می‌نویسی؛ یعنی می‌تونی هر چی تو چنته داری رو کنی، ولی اون جور که من می‌خواهم....تو اینکارو می‌کنی، منم وَرت می‌دارم می‌برمت صحرا. [می‌ایستد، مکث، به آستین نگاه می‌کند] چی می‌گی؟ ...

آستین: قبوله. (غرب حقیقی: ۷۴-۷۵)

همین طور که دیدیم در این نمایش‌نامه شخصیّت‌های نمایش‌نامه در بازی دال‌ها سرگردانند و حالتی بی‌ثبات و معلّق دارند، همانند دال‌های دریدا که هویّتی سیّال دارند و به مدلولی نمی‌رسند و مدلولی و معنا برای همیشه به تعویق می‌افتد. این را می‌شود از این دیدگاه که "شپارد به شخصیت‌هایش هویّتی انعطاف‌پذیر می‌دهد، مورد بررسی قرار داد. خود۱۶ به گفته شپرد ناپایدار و معلّق است و به صورت مداوم در حال بازآفرینی۱۷ خود هست" (دیوید جی دی روز: ۱۱۰). هم‌چنین معنای غرب حقیقی که در ابتدا برای هر کدام از شخصیّت‌هایک معنا داشت و ثابت نبود در طول نمایش‌نامه نیز تغییر می‌کند و حالتی سرگردان پیدا می‌کند. حتّی شخصیّت‌های خیالی

و از خود ساخته‌ی لی که در آن نه تنها شخصیّت‌های داستان و حتّی خود لی به عنوان نگارنده‌ی داستان نمی‌داند شخصیّت‌های داستان چکاره‌اند، به کجا می‌روند و به دنبال چه چیزی هستند و مثل داستان "غرب حقیقی" داستان لی نیز پایانی باز و نامعلوم دارد. همه چیز در حالت بلاتکلیفی برگزار می شود و جالب‌تر این‌که آن دو سویه‌ی تقابل که همیشه یکی بر دیگری برتری داشت، شکسته می‌شود و بر اساس آن‌چه که دریدا می‌گوید، دیگر سلب یکی و برتری دیگری نداریم. لی برای نوشتن فیلم‌نامه‌اش به آستین و آستین به لی به عنوان تعلیم‌دهنده‌ی خود در بیابان نیاز دارند. هر دو از موقعیّت سلب یک‌دیگر به موقعیّت نیاز به یک‌دیگر تغییر موضع می‌دهند. همان‌گونه که مطرح شد نکته‌ای که در این نمایش‌نامه حائز اهمّیّت است این است که "لی و آستین با هم‌دیگر اِلمان‌های متضاد و دوگانه‌ای هستند که در یک خود (self) جمع شده‌اند" (تاکر اوربیسون: ۸۰).

تعلیق هویّت در "کودک مدفون"

در دیگر نمایش‌نامه شپارد کودک مدفون که در سال۱۹۷۹ برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر شد، نیز مفهوم تعلیق به چشم می‌خورد. در این نمایش‌نامه هویّت شخصیّت‌ها و مخصوصا "کودک مدفون" به عنوان " افرادی ناشناخته"باقی می‌مانند. ما هرگز آنها را نخواهیم شناخت... و این خود به روند تعلیق و بی‌ثباتی در نمایش‌نامه کمک کرده و سبب می شود نمایش نامه در هاله‌ای از ابهام و نامعینی به سر ببرد"(بروس جی مان،۱۹۸۸: ۹۲). کودکی در خانواده توسط پدر خانواده، داگی، به قتل رسیده و در حیاط پشت مدفون شده است. به نظر می‌رسد مادر خانواده، هالی، با کسی رابطه‌ی نامشروعی داشته که این کودک مدفون حاصل این رابطه است. چه کسی پدر این کودک هست، مشخص نیست. در بخش‌هایی از نمایش‌نامه تیلدن پسر بزرگ خانواده

یکی از نامزدهای پدر این کودک است که با مادر خودش،"هالی"، رابطه داشته است. در جایی از نمایش‌نامه وقتی "وینس" در صحنه‌ی دوم به همراه دوست‌دخترش، شلی، وارد خانه می‌شود و "تیلدن" را پدر خود می‌خواند، او می‌گوید: من پسری ندارم؛ ولی زمانی داشتم و الان زیر خاک در حیاط پشت مدفون شده است. این را در جواب شلی که می‌پرسد، آیا وینس پسر شماست می‌گوید:

شلی: [به تیلدن] شما پدرِ وینس هستین؟

تیلدن: [به شلی] وینس؟

شلی: [به وینس اشاره می‌کند] از قرار معلوم این پسر شماس. پسرِ شماس؟ به جا می‌آرین؟ من دوستِشَم، فکر می‌کردم همه هم‌دیگه رو می شناسن!

تیلدن به وینس نگاه می‌کند. دوگی پتو را به دور خودش می‌پیچد و به زمین خیره می‌شود.

تیلدن: من یه موقع پسری داشتم؛ ولی دفنش کردم. (کودک مدفون: ۴۵)

داگی از این صحبت تیلدن به شدّت عصبانی می‌شود و رو به او می‌گوید، "خفه شو،تو از اون چیزی نمی‌دونی!" (همان: ۴۵)، "تو ازش هیچی نمی‌دونی. دنیا نیومده بودی که اون قضیّه اتّفاق افتاد. خیلی پیش"(همان: ۴۶). در ادامه‌ی نمایش‌نامه او دلایل کشتن کودک را شرح می‌دهد:

دوگی: تیلدن می‌دونه، خیلی خوب می‌دونه،بهتراز همه‌ی ما.اون کیلومترها اون بچّه رو تو بغلش راه برده بود. "هالی" بهش اجازه داده بود، بعضی وقتا تموم شب. اون تموم شب بچّه به بغل تو مزرعه راه رفته بود، براش حرف می‌زد، می‌خواند، عادت کرده بود که براش بخونه، براش قصّه می‌بافت و [داستان] تعریف می‌کرد. واسه بچّه‌ها

همین جور قصّهمی‌گفت، حتّی وقتی می‌دونستن هیچ چی نمی‌فهمه. نمی‌تونس یک کلمه از حرفاشوبفهمه، هیچ وقت نمی‌تونس بفهمه. نمی‌تونستیم بذاریم این جوری ادامه پیدا کنه. نمی‌تونستیم اجازه بدیم درس وسط زندگیمون رشد کنه. اون همه چیزایی رو که واسه ما کامل شده بود کرد باد هوا. با یه اشتباه همه چیزو بهم ریخت.

این یکی دیگه خیلی ناجور بود:

شلی: و اون وقت تو کشتیش.

دوگی: کشتمش، غرقش کردم، غرقش کردم.(همان: ۸۶)

داگی نمی‌توانست وجود او را در خانه تحمل کند، بچّه‌ای که اعتقاد داشت بچّه خودش نیست و اورا کشت. حتّی از حرف‌هایی که خود داگی می‌زند، می‌شود، برداشت کرد که تیلدن پدر کودک مدفون است موضوعی که قبلا خودش رد کرده بود.

در جای دیگر نمایش‌نامه، "انسل" پسری که سربازبوده و در شب ازدواج و در ماه عسلش در مُتلی می‌میرد. هالی او را خیلی مورد احترام قرار می‌دهد و حتی با پدر دیویسِ کشیش هم صحبت کرده که با شورای شهر صحبت کند تا برای انسل مجسمه‌ای بسازد که در یک دستش توپ بسکتبال و در دیگر دستش اسلحه باشد. هالی اعتقاد دارد که او تنها کسی بود که می‌توانست باعث افتخار خانواده شود و می‌توانست پول برای خانواده به دست آورد و وقتی پیر شدند ازشان محافظت کند. تمام امیدهای خانواده انسل بود و هالی خیلی به او اطمینان داشت مثل یک پدر."اون باهوش‌ترین بود. اون خوب می‌تونس پول دربیاره، یه عالمه پول... که اَزمون مواظبت می‌کرد... اون قهرمان بود، قهرمانِ واقعی بود، شجاع، قوی و خیلی بااستعداد... یه سرباز، اون می‌تونس مدال بگیره، می‌تونس واسه شجاعت و ارزش اجتماعیش مدال بگیره". پدر دیویس "حتی به مشاور شهردار پیشنهاد کرده یه مجسمه از انسل بسازن... یه دستش توپ بسکتبال باشه و اون دستش تفنگ"(همان: ۱۸-۱۹). می‌توان چنین

نتیجه گرفت که انسل می‌تواند دیگر گزینه‌ی پدر کودک مدفون باشد.

حتی پدر دیویس می‌تواند پدر کودک مدفون باشد. در ابتدای نمایش‌نامه هالی با لباس سیاه و عزا از خانه بیرون می‌رود و قرار است زود برگردد. ولی او فردا با پدر دیویس در حالی که هر دو مست و ملنگ‌اند برمی‌گردد با گل رز در بغل و در حالی که لباسش نیز از سیاه به زرد تغییر رنگ داده است. بدون اینکه متوجّه اطراف باشند، در مورد گناهی حرف می‌زنند که ممکن است خدا آنها را نبخشد. پدر دیویس می‌گوید: خدا فقط حرف‌هایی را که دوست دارد می‌شنود. این گناه چیست که آنها تا حدّی از آنها می‌ترسند که توسّط خدا مجازات شوند،

هالی: وای پدر! وحشتناکه، نمی‌ترسی مجازات بشی؟ [به تمسخر می‌خندد.]

دیویس: به دست ایتالیاییا؟ اونا سرشون همچه به هم گرمه که به مجازات نمی رسن. هر دو می زنن زیرِ خنده.

هالی: خدا چی؟

دیویس: خوشبختانه، خدا فقط اون چیزایی رو که می خواد می شنوه. البته بین خودمون بمونه. ما از تهِ قلب می دونیم که از کاتولیکا گناهکارتر نیستیم.

هالی: پدر، هیچ وقت نشنیدم تو مراسم یکشنبه این جوری حرف بزنی.

دیویس: خُب، من بهترین شوخی هامو برا مهمونای خصوصیم نگه می دارم.

(همان:۷۲-۷۳)

حتی خود داگی نیز وقتی هالی رفته که پدر دیویس را ببیند هم می‌گوید: هالی سر و گوشش می‌جنبد. شب گذشته رو در خانه‌ی پدر دیویس گذرانده و الان که برگشته حالش کاملاً تغییر کرده است یا حتّی آن فردی که اوایل داستان هالی در موردش توضیح می‌دهد با او برای مسابقات اسب‌دوانی بیرون می‌رفته و در اصطبل با او

روابطی داشته که داگی هم در بخشی از داستان هالی را مورد طعن خود قرار می‌دهد و می‌گوید:"مطمئنم وقتی اصطبلو نشونت می‌داده، یه چیزایی هم یادت داده"(همان: ۱۸). چه کسی پدر کودک مدفون هست. مشخّص نیست و هویّتش مثل دال‌ها به هم ارجاع داده می‌شوند. تیلدن، انسل، پدر دیویس یا مربّی اسب؟ پدر بچّه در حالتی از تعلیق قرار دارد. همین که ما خود را آماده پذیرش مدلولی ثابت به عنوان پدر برای کودک مدفون می‌کنیم، به دالی دیگر به عنوان پدر ارجاع پیدا می‌کنند. هویّت پدر کودک نامشخّص و معلّق است و به تأخیر می‌افتد.

هویت وینس

وینس در صحنه‌ی دوم نمایش‌نامه به همراه دوست دخترش شلی وارد خانه می‌شود و وینس ادعا می‌کند که پسر تیلدن است. در ابتدای ورودش به نمایش‌نامه با داگی برخورد می‌کند و او را پدر بزرگ خود می‌خواند ومی‌گوید: "انتظار داشتم همه چی یه جور دیگه باشه"؛ ولی داگی می‌گوید: نوه‌ای ندارد و وینس را هم نمی‌شناسد:

دوگی: تو کی هستی که اصلاً انتظار داشته باشی؟ تو مثلاً کی هستی؟

وینس: من نوه‌ی شمام. وینس!

دوگی: وینس ـ نوه من؟

وینس: پسر تیلدن.

دوگی: پسر تیلدن ـ وینس.

...

وینس: پدر بزرگ ـ

دوگی: دیگه به من نگو پدر بزرگ، باشه؟ حالم به هم می‌خوره. پدربزرگ! من پدر بزرگ هیچکی نیستم. (همان:۴۱-۴۳)

حتّی دوست دخترش شلی هم شک می‌کند که شاید خانه را اشتباهی آمده‌اند و به وینس می‌گوید:"شاید خونه رو عوضی اومده‌ایم؟ هیچ فکر کرده‌ای ممکنه نشونی رو عوضی اومده باشی؟" (همان: ۴۳). در ادامه وقتی داگی با مقداری هویج وارد خانه می‌شود حتّی به وینس هم توجّه نمی‌کند و وقتی وینس او را پدر خود می‌خواند، تیلدن می‌گوید که او پدر هیچ کس نیست و پسری ندارد و اینکه پسرش در حیاط دفن شده است. نه داگی و نه تیلدن او را به عنوان عضوی از خانواده به خاطر می‌آورند. جالب اینکه تیلدن اصلاً زن ندارد. پس او کیست؟ وینس برای اینکه خانواده و مخصوصاً داگی او را به رسمیت بشناسد، بیرون می‌رود تا برای داگی مشروب بخرد و وقتی بعد از یک روز بیرون بودن بر می‌گردد این بار حتّی خودش را هم نمی‌شناسد و وقتی شلی و هالی او را صدا می‌زنند، وینس. وینس می‌گوید:

وینس: کی؟ وینس ـ وینس کیه؟ کی اون جاس؟

وینس صورتش را به توری می‌چسباند و به همه نگاه می‌کند.

دوگی: مشروب کوفتی من کو؟

وینس: چی؟ تو کی هستی؟

...

هالی: وینسنت؟ تویی وینسنت؟

شلی به هالی نگاه می‌کند و دوباره به وینس که بیرون ایستاده.

وینس: [از توی ایوان]وینسنت کیه؟ یعنی چی؟ شماها که هستین؟

شلی: [به هالی] هِی، یه دقَه صبر کن. یه دقَه صبر کن. این جا چه خبره؟

...

وینس: من قاتلم،واسه یه لحظه هم که شده نباید منو دست کم بگیرین، من قاتل نیمه شبم. همه‌ی خونواده رو لقمه چپ می کنم.(همان: ۸۸)

وینس که در اوّل داستان شخصیّتی آرام و منطقی دارد در آخر داستان شخصیّتی خشن و وحشی پیدا می‌کند و چاقو به دست بقیّه را تهدید می‌کند. وینس دچار گسیختگی شخصیّت می‌شود و هویّتش در تعلیق است. هیچ کس او را نمی‌شناسد و حتّی وقتی خودش که می‌گوید: تیلدن پدر اوست. "این جریان ناشناخته ماندن باعث ایجاد واسازی ارتباطات می‌شود" تا جایی که وقتی هالی اوینس را می‌شناسد، او دیگر خود را نمی‌شناسد و این "سبب کشف حقیقتی می‌شود که هیچ وقت نهایی نیست و فرار است"(جان اور، ۱۹۹۲: ۱۴۳). بنابراین هویّتش مثل دال‌های معلّق سرگردان و ناپایدار هست. خود شپارد نیز تعریفی از شخصیّت ارائه می‌دهد که در آنجا او به ناپایداری شخصیّت تأکید دارد: "اعتقاد دارم شخصیّت چیزی است که نمی‌شود به او کمک کرد... شخصیّت یک تمایل حیاتی است... قابلیّت ثبات و تغییر را برای همیشه ندارد. او مثل ساختار استخوان‌های ماست، مثل خونی است که در رگ‌های ما در حرکت است"(کارل روزان،۲۰۰۴: ۲۳۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

در پایان می‌توان نتیجه گرفت که در نمایش‌نامه‌های شپارد "پروژه‌ی ایجاد یک مدلول حال و معین از ابتدا رو به شکست است. چون نشان مدلول را محافظت می‌کند. هنگامی که مدلولی در حال نمایاندن و ثبات خود است، از حالت مدلول خارج می‌شود چون در همان لحظه به یک دال تبدیل شده است" (آن ویلسون، ۱۹۸۸: ۱۴۲). یکی از مفاهیمی که در نمایش نامه های "غرب حقیقی" و "کودک مدفون" به چشم می‌خورد تعلیق و تأخیر معناست که دریدا در بحث خود نسبت به اینکه معنا

هیچ وقت پایدار نیست و به ثبات نمی‌رسد، مطرح می‌کند و اینکه معنا همیشه در بازی دال‌ها بدین معنی که دال‌ها همیشه به هم ارجاع داده می‌شوند گرفتار آمده‌اند و به هیچ مدلولی ختم نمی‌شوند و مدلول برای همیشه به تعویق می‌افتد. این ناپایداری معنا در هویّت شخصیّت‌ها و مفاهیم کلیدی نمایش‌نامه‌ی شپارد مخصوصاً "کودک مدفون" و "غرب حقیقی" به چشم می‌خورد. هویّت و مفاهیم همین که می‌خواهند به مدلول ثابت و معنایی برسند حالتی گسیخته و معلّق پیدا می‌کنند و در زنجیره‌ی دال‌ها به دام می‌افتند و به چیز و دال دیگر ارجاع داده می‌شوند و این چیزی است که نمایش‌نامه‌های او را جذّاب و شخصیّت‌های او را رو به پیشرفت وا می‌دارد. همانگونه که "سی وی یی بیگسبی" می گوید: "شخصیّتها در نمایش‌نامه‌های شپارد ثبات ندارند و به راحتی قابل تعریف نیستند. در مقام یک نویسنده شپارد از آرزویش برای ناپایدار و بی‌ثبات ساختن سخن می‌گوید که باعث حرکت رو به جلوی شخصیّت‌هایش می شود (بیگسبی، ۲۰۰۴: ۱۶۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها

Saussure

Signifier

Signified

Arbitrary

Derrida

Deferment

A Chain of Signifier

Process of Signification

Binary Opposition

Deconstruction

Sam Shepard

Buried Child

True West

Curse of the Starving Class

Floating Identity

Self

Recreation

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱- شپارد، سم. غرب حقیقی.ترجمه. امیر امجد. تهران، نیلا،۱۳۸۲.

۲- شپارد، سم. کودک مدفون. ترجمه. آهو خردمند. تهران، نیلا،۱۳۸۰

3- Bigsby, Christopher. "Born injured: The Theatre of Sam Shepard". Cambridge Companion to Sam Shepard.Ed. Matthew Rouane. Cambridge: Cambridge University press, 2002.

4- Bigsby, C.W.E. Modern American Drama: 1945-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

5- De Rose, David J. Sam Shepard. New York: Macmillan, 1992.

6- Mann, Bruce J. "Character Behavior and Fantastic in Sam Shepard's Buried Child".Sam Shepard: A Casebook. Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing, Inc.,1988.

7- Murphy, Brenda."Shepard Writes about Writing". Cambridge Companion to Sam Shepard.Ed. Matthew Rouane. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

8- Orbison, Tucker."Mythic Levels In Shepard's True West". Twentieth century American Drama.Ed.Brenda Murphy and Laurie J.C.Cella. Vol.4. London: Routledge,2006.

9- Orr, John. Tragic Comedy and Contemporary Culture: Play and Performance From Beckett to Shepard. London: Macmillan, 1992.

10- Rosen, Carol. Sam Shepard: A Poetic Rodeo. New York:Palgrave, 2004.

11- Wilcox, Leonard." Language and Desire: The Abject In Shepard's Red Cross".

12- Sam Shepard:A Casebook.Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing, Inc.,1988.

13- Wilson, Ann. " Great Expectation: Language and the Problem of Presence In Sam Shepard's Writing".Sam Shepard:A Casebook. Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing, Inc.,1988.