تحلیل رابطهٔ ملال و خشونت در سه‌گانهٔ لی‌نین مک‌دونا؛ با تکیه بر نظریهٔ خشونت آرنت[1]

یوسف مظلومی‌شمالی[2]، جواد امین خندقی[3]

تاریخ دریافت: ۱۹ آذر ۱۴۰۲، تاریخ پذیرش: ۲۷ بهمن ۱۴۰۲
صفحهٔ ۲۷ تا ۴۱
Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

چکیده

خشونت از واضح‌ترین بن‌مایه‌های آثار مارتین مک‌دونا است که نه‌تنها در نمایشنامه‌ها، بلکه در آثار سینمایی او نیز قابل مشاهده است. این بن‌مایه در سه نمایشنامهٔ ابتدایی او که با نام *سه‌گانه لی‌نین* شناخته می‌شود با عنصری به نام ملال پیوند می‌خورد که خود نیز می‌تواند به عنوان بن‌مایهٔ *سه‌گانه لی‌نین* در نظر گرفته شود. نکتهٔ حائز اهمیت این است که مک‌دونا در این سه‌گانه با نگاهی به رابطهٔ سیاسی انگلیس و ایرلند در زمان رویداد وقایع، رابطهٔ ملال و خشونت را پایه‌گذاری می‌کند. در این پژوهش با هدف تبیین چگونگی رابطهٔ ملال و خشونت، ابتدا این مفاهیم از منظرهای متفاوت مورد بررسی قرار می‌گیرند. در ادامه با تکیه بر نظریهٔ خشونت هانا آرنت، این رابطه در سه نمایشنامهٔ ملکهٔ زیبایی *لی‌نین*، *جمجمه‌ای در کانه‌مارا* و *غرب غمزده* مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت. بر این اساس پرسش اصلی این پژوهش سیر تبدیل ملال به خشونت است. گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و تحلیل، به روش کیفی صورت می‌پذیرد. نتایج نشان می‌دهد که ملال و خشونت رابطه‌ای علت و معلولی با یکدیگر دارند و ملال می‌تواند علت خشونتگری شخصیت‌های *سه‌گانه لی‌نین* باشد. اکثر شخصیت‌های این سه‌گانه که دست به خشونت می‌زنند به‌نوعی درگیر ملال هستند و علت این ملال نیز چهار عامل است که از خارج به آن‌ها تحمیل می‌شود. این عوامل باعث می‌شود شخصیت‌ها کمبود چیزی را در زندگی خود احساس کنند که این حس با احساس ملال قرابت زیادی دارد. درنهایت شخصیت‌ها به علت ملول بودن انگیزهٔ زیادی برای عمل پیدا می‌کنند و زمانی که با موانعی جدی روبه‌رو می‌شوند، دست به خشونت می‌زنند تا به اهداف خود برسند.

واژگان کلیدی: ملال، خشونت، *سه‌گانه لی‌نین*، مارتین مک‌دونا، هانا آرنت

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی آقای یوسف مظلومی‌شمالی با عنوان «رابطهٔ ملال و خشونت در سه‌گانهٔ لی‌نین مک‌دونا؛ با تکیه بر نظریهٔ خشونت آرنت» در رشتهٔ ادبیات نمایشی، مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس، دانشکدهٔ هنر، در تاریخ ۱۴۰۲/۰۴/۳۱ با راهنمایی جواد امین خندقی دفاع شده است.

۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: yousefmazloumi.sh@gmail.com

۳. استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: j.amin@ferdowsmashhad.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

درآمد

همان‌طورکه کوئنتین تارانتینو[۱] در سینما برای خشونت در فیلم‌هایش شناخته شده، *مارتین مک‌دونا*[۲] نمایشنامه‌نویس ایرلندی هم می‌تواند در تئاتر این‌گونه شناخته شود. مک‌دونا تا به امروز ده عنوان نمایشنامه نوشته است که فقط یکی از آن‌ها به خواست خودش منتشر نشده است. ملکهٔ زیبایی *لی‌نین*[۳] (۱۹۹۶)، *جمجمه‌ای در کانه‌ما را*[۴] (۱۹۹۷) و *غرب غمزده*[۵] (۱۹۹۷) سه نمایشنامهٔ ابتدایی اوست که با نام *سه‌گانه لی‌نین* شناخته شده و نام مک‌دونا را بر سر زبان‌ها انداخت. اگر این سه اثر به ترتیب خوانده شوند این حس به مخاطب دست خواهد داد که آن‌ها به صورت فزاینده‌ای در حال خشن شدن هستند (Lo-nergan, 2012: 4). خشونت احتمالاً مهم‌ترین بن‌مایهٔ آثار نمایشی مک‌دونا است که به‌وضوح هم در این سه‌گانه دیده می‌شود. *سه‌گانه لی‌نین* یک بن‌مایهٔ مهم دیگر به نام ملال دارد که شخصیت‌ها چه کم و چه زیاد درگیر آن هستند و باعث می‌شود دچار نوعی روزمرگی و کرختی شوند. همچنین توجه مک‌دونا به رابطهٔ سیاسی انگلیس و ایرلند در قرن بیستم که در صحنهٔ اول نمایشنامهٔ ملکهٔ زیبایی *لی‌نین* به آن اشاره می‌شود حائز اهمیت است (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۱۲)، زیرا این رابطه که جنسی استعماری دارد نه‌تنها در دورهٔ تاریخی نمایشنامه، بلکه در روابط بین شخصیت‌ها نیز در هر سه نمایشنامه قابل مشاهده است. این پژوهش می‌تواند نشان دهد ملال چطور می‌تواند باعث خشونت و خشونتگری بین افراد شود که می‌توان در ادامه، از آن به عنوان یک رویکرد تحلیلی در آثاری که این دو شاخصه به چشم می‌خورد استفاده کرد. بنابراین هدف از نگارش این پژوهش بررسی رابطهٔ ملال و خشونت شخصیت‌ها در *سه‌گانه لی‌نین* مک‌دونا با تکیه بر فلسفهٔ سیاسی هانا آرنت[۶] است و پرسش اصلی در این پژوهش عبارت است از اینکه ملال چگونه باعث خشونتگری می‌شود؟ فرضیهٔ نگارندگان این است که با استناد به نظریهٔ خشونت آرنت می‌توان رابطه‌ای علت و معلولی بین ملال و خشونت مشاهده کرد. در این پژوهش، ابتدا برخی از مفاهیم نظری مانند ملال و خشونت مطرح شده، سپس یک الگو از سیر تبدیل ملال به خشونت طراحی و در سه اثر نام برده به صورت مجزا بررسی می‌شود. در انتها سعی شده مقایسه‌ای بین سه اثر انجام شود تا مشخص شود این رویکرد در کدام اثر بهترین نمود را دارد.

پیشینهٔ پژوهش

در جست‌وجوی انجام شده منبعی که با مسئلهٔ این پژوهش دارای اشتراک کامل و مستقیم باشد، یافت نشد. با این وجود می‌توان موارد زیر را به عنوان پیشینه در نظر گرفت. مهرافروز فاروجی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی نمایشنامه‌های مارتین مک‌دونا (*ملکهٔ زیبایی لی‌نین*، *مرد بالشی*[۷] و *ستوان آینیشمور*[۸]) بر اساس امر خشونت» به تحلیل سه اثر نام برده پرداخته و خشونت را از منظرهای سیاسی، فرهنگی و روانی در این آثار بررسی کرده. مختاباد، بابایی و شریف‌زاده (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «جستاری روانکاوانه بر شخصیت‌های زن نمایشنامه ملکهٔ زیبایی لی‌نین با تأکید بر شاخصه خشونت و بر اساس نظریات ژاک لکان[۹]» به تحلیل خشونت در شخصیت‌های زن قسمت اول سه‌گانه با استفاده از روان‌شناسی لکان پرداخته‌اند. بلون (۱۳۹۷) در پایان نامه‌ای با عنوان «دلایل گرایش به آثار مک‌دونا بر اساس امر خشونت در جامعه با توجه به نظریهٔ پسااستعماری ادوارد سعید[۱۰]» خشونت را در آثار مک‌دونا نتیجهٔ گفتمان پسااستعماری می‌داند. صلواتیان (۱۴۰۰) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «کارکرد دراماتیک مکانیزم‌های دفاعی در

آثار مارتین مک‌دونا با تأکید بر آرای زیگموند[۱۱] و آنا فروید[۱۲] مطالعهٔ موردی نمایشنامه‌های ملکهٔ زیبایی لی‌نین، جمجمه‌ای در کانه‌مارا و غرب غمزده» به تحلیل این سه‌گانه با توجه به نظریات زیگموند و آنا فروید پرداخته است. مهم‌ترین وجه تمایز پژوهش حاضر با پژوهش‌های نام برده این است که در این پژوهش سعی شده با رویکرد ملال و نظریات آرنت، خشونت شخصیت‌ها تحلیل شود و فقط در پژوهش مهرافروز فاروجی اشارهٔ کوتاهی به آرنت شده است. همچنین نوآوری این پژوهش تأکید بر ملال به عنوان بن‌مایهٔ *سه‌گانه لی‌نین* است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر ماهیت در زمرهٔ پژوهش‌های کاربردی قرار می‌گیرد. از لحاظ نوع پژوهش توصیفی-تحلیلی است. اطلاعات این پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده و روش تحلیل به صورت کیفی است. روش انتخاب اثر گزینشی است که برای انتخاب مورد مطالعاتی مجموعه نمایشنامه‌های مارتین مک‌دونا بررسی و درنهایت *سه‌گانه لی‌نین* به علت ارتباط با بحث ملال گزینش شد.

ملال

واژهٔ ملال[۱۳] را اولین بار چارلز دیکنز[۱۴] در رمان *خانه متروک*[۱۵] بیان کرد. بااین‌حال این واژه تا اواخر قرن نوزدهم در میان انگلیسی‌زبان‌ها متداول نشده بود، اما نبود یک کلمهٔ انگلیسی برای توصیف ملال به این معنا نیست که ملال قبل از آن وجود نداشته است (دانکرت و ایستوود، ۱۴۰۰: ۱۴). اندیشمندان معتقدند آنچه ملال نامیده و درک می‌شود در کلمهٔ لاتین آکدیا[۱۶] ریشه دارد. این کلمه به فقدان اشتیاق نسبت به امور معنوی اشاره داشت که اصل و پایهٔ زندگی رهبانی را تشکیل می‌داد (دانکرت و ایستوود، ۱۴۰۰: ۱۶). شرح‌هایی که از آکدیا بر جای مانده و عمدتاً شرح‌های اندیشمندان مسیحی در اواخر عهد باستان و قرون‌وسطی است تا حد زیادی با آنچه ملال نامیده می‌شود، شباهت دارد و بی‌تفاوتی و بیکاری ویژگی‌های مهم آن محسوب می‌شوند. تفاوت اساسی این است که آکدیا بیش از هر چیز مفهومی اخلاقی است درحالی‌که ملال، در مفهوم عادی کلمه، بیشتر حالتی روانی را توصیف می‌کند (اسونسن، ۱۳۹۹: ۵۸). ملال صرفاً مفهومی غربی نیست و در شرق نیز به آن پرداخته شده است. ژرف‌ساخت آثار سنایی نشان می‌دهد که او در تجربهٔ زندگانی‌اش دچار نوعی احساس ملال بوده است. ملالی که در جهان‌بینی او صبغه‌ای عاطفی و معرفت‌شناختی دارد (خورسندی شیرغان و بهنام‌فر، ۱۳۹۱: ۵۲). در نگاه متافیزیکی سنایی حتی آنچه موجب می‌شود حضرت آدم به جهان فریدون هبوط کند، احساس ملال او از حور و قصور بهشتی بوده است. به‌این‌ترتیب او این احساس ملال را در گستره‌ای وسیع‌تر مطرح می‌کند:

> چون پدید آمد ملال آدم از حور و قصور
> جفت او حوا نکوتر قصر او دارالفنا
> (خورسندی شیرغان و بهنام‌فر، ۱۳۹۱: ۵۳)

ملال تنها چندصدسال است که به پدیدهٔ فرهنگی مهمی تبدیل شده است. البته دقیق نمی‌توان تعیین کرد که ملال چه هنگامی ایجاد شد و طبیعتاً این پدیده صورت‌های ابتدایی داشته است، ولی در دوران مدرنیته به پدیده‌ای رایج تبدیل شد (اسونسن، ۱۳۹۹: ۱۲-۱۱). ملال در ادبیات نیز حضوری پررنگ دارد و نویسندگان مختلفی سعی در توصیف این پدیده داشته‌اند که از بهترین آن‌ها می‌توان به ژرژ برنانوس[۱۷] در کتاب *خاطرات کشیش دهکده*[۱۸] اشاره کرد که ملال را این‌گونه توصیف می‌کند: «بنابراین با خود گفتم که ملال مردم را از درون

Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

می‌خورد. طبیعتاً برای درک این مسئله باید اندکی بیندیشیم و چیزی نیست که به‌راحتی به چشم بیاید. مثل نوعی غبار است که بی‌اینکه ببینیم می‌آید و می‌رود، آن را تنفس می‌کنیم، می‌خوریم و می‌نوشیم. مثل پتویی بر روی دست و چهره می‌افتد. همواره باید این باران خاکستر را از سرتاپای خود پاک کنیم. به همین دلیل است که مردم چنین بی‌قرارند» (اسونسن، ۱۳۹۹: ۱۴-۱۵). در ادبیات نمایشی هم می‌توان به آثار چخوف اشاره کرد که در آن‌ها همیشه ردی از ملال وجود دارد (ربی، حسینی و امینی، ۱۴۰۰: ۲۴). ملال در آثار چخوف[۱۹] به‌طورخاص در اولین نمایشنامهٔ او یعنی *ایوانف*[۲۰] دیده می‌شود. در اواخر پردهٔ چهارم شخصیت ایوانف ملال خود را این‌گونه توصیف می‌کند: «خودم را از پا انداخته‌ام. توی سی‌وپنج‌سالگی حالی دارم مثل حالت بعد از مستی، پیر شده‌ام، لبادهٔ پیرمردها را پوشیده‌ام، این‌وروآن‌ور پرسه می‌زنم، با کلهٔ منگ، با روح کرخت، خسته و شکسته، بدون ایمان، بدون عشق، بی‌هدف؛ مثل یک سایه میان دوستانم ول می‌گردم، و نمی‌دانم کی هستم، یا چرا زندگی می‌کنم، یا چی می‌خواهم.» (چخوف، ۱۳۹۸: ۱۳۳). به‌طورکلی، بسیاری از توصیف‌های ملال در ادبیات شباهت بسیاری به یکدیگر دارند و عمدتاً در قالب این جمله که هیچ‌چیز جالبی نیست و گلایه از اینکه این مسئله چه قدر زندگی را تحمل‌ناپذیر می‌کند بیان می‌شوند (اسونسن، ۱۳۹۹: ۲۸).

ملال تابه‌حال از دیدگاه‌های مختلفی مانند جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و فلسفی نیز بررسی شده است تا درک بهتری از آن حاصل شود. گئورگ زیمل، جامعه‌شناس آلمانی، در مقالهٔ «کلانشهر و حیات ذهنی» معتقد است بین زندگی در شهرهای مدرن و حیات ذهنی رابطه وجود دارد. پدیدهٔ دل‌زدگی و ملال محصول زندگی شهری مدرن است (یعقوبی چوبری و ملازاده گله پردسری، ۱۴۰۱: ۳۳). او از دگردیسی بنیادین در تجربهٔ ادراکی به دلیل ظهور شهرهای مدرن یاد می‌کند و معتقد است شهر مدرن به واسطهٔ فراوانی شوک‌ها و محرک‌های ناشناخته، فرم‌های جدیدی از واکنش را در سوژه‌های مدرن پدیدار می‌کند. تشدد محرک‌ها از منظر زیمل[۲۱] همواره به هیجان منجر نخواهد شد، بلکه می‌تواند به حالتی نزدیک شود که می‌توان آن را دل‌زدگی و ملال نامید. زیمل سوژهٔ دل‌زده را به عنوان ویژگی مهم انسان مدرن شهری معرفی می‌کند، انسانی که نسبت به شوک‌ها، هیجانات و تشدد عاطفی زندگی مدرن بی‌تفاوت و بی‌اعتنا است. در نتیجهٔ این بی‌تفاوتی، همه‌چیز حالتی سطحی و یکنواخت پیدا می‌کند و معانی و ارزش‌های خود را از دست می‌دهد. وضعیت دل‌زدگی ذکرشده از سوی زیمل را می‌توان نوعی ملال مدرن در نظر گرفت که درنهایت به تضعیف حواس منجر می‌شود (ستوده و صیاد، ۱۳۹۹: ۷-۸).

از دیدگاه روان‌شناسی حداقل چهار چهارچوب متمایز برای تعریف و تفسیر ملال وجود دارد: انگیختگی، شناختی، روان‌کاوی و وجودی. در بستر انگیختگی ملال بر اثر عدم تطابق بین نیاز به تحریک و تأمین ناکافی آن به وجود می‌آید. در بستر شناختی یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ملال ناتوانی فرد در حفظ تمرکز بر اطلاعات یک فعالیت است. در بستر روانکاوی ملال نوعی مهار انگیزهٔ زندگی است. به زبان ساده‌تر انجام ندادن کاری که باید انجام دهیم یا برعکس. و در بستر وجودی ملال به مفهوم فقدان معنا است (Finkielsztein, 2022: 49-54). وندل اوبرین ملال را به عنوان یک حالت ناخوشایند روانی تحلیل می‌کند که مشخصهٔ آن کمبود علاقه به چیزی است که فرد در معرض آن قرار می‌گیرد (Elpidorou, 2021: 251). اوبرین در

ادامه دو نوع ملال موقعیتی و عمیق را مطرح می‌کند اما همچنان تأکید دارد که کمبود علاقه ویژگی هر دو نوع ملال است (Elpidor-ou, 2021: 253). همچنین زیگموند فروید معتقد است انسان دارای رانه‌هایی است که ارضای این رانه‌ها موجب لذت می‌شود، اما وقتی جهان بیرون ما را از چیزی محروم می‌کند و ما را از برآوردن نیازمان بازمی‌دارد این وضع سرچشمهٔ رنج شدید می‌شود (فروید، ۱۴۰۱: ۲۹). این رنج شدیدی که فروید از آن یاد می‌کند می‌تواند اشاره به احساس ملال داشته باشد.

در دیدگاه فلسفی نیز نظرات آرتور شوپنهاور[۲۲] و مارتین هایدگر[۲۳] در باب ملال حائز اهمیت است. ملال یکی از بن‌مایه‌های فلسفی اندیشهٔ شوپنهاور است آن‌گونه که به تعبیر دیدیه رمون شوپنهاور را می‌توان عالِم متافیزیک ملال نام نهاد. در اندیشهٔ شوپنهاور ملال افشای این واقعیت است که خرسندی - که پایان الم است - برخلاف الم تجربه نمی‌شود. هر بار خرسندی حاصل می‌شود، هر بار که نیازی برآورده می‌شود، ساعت ملال شروع به نواختن می‌کند. یعنی آدمی پس از برآورده کردن هر میل و خواستی، دوباره در آرزو و جست‌وجوی امیال نو است. خواست (اراده) رانه و سائقی است که پیوسته در پی برآوردن نیازهاست. این خواهش که فرانمود یک نیاز یا خواسته است، صورتی از رنج است. بنابراین شادکامی یعنی رهایی از یک رنج و خواسته، و درحقیقت و دراساس همواره چیزی است منفی نه مثبت، اما بعد از رفع خواسته، به‌زودی کار به ملال می‌کشد و پس از خرسندی باز آن کوشش خود را از سر می‌گیرد. پس انسان پیوسته میان نیاز و ملال در نوسان است. چون نیاز، صورتی از رنج است، انسان دائم از ملال و رنجی به دامن ملال و رنجی دیگر می‌افتد (خورسندی شیرغان و بهنام‌فر، ۱۳۹۱: ۴۹-۵۰).

هایدگر در کتاب *مفاهیم بنیادین متافیزیک*،[۲۴] ملال عمیق را که در دازاین به پیش آمده و عقب می‌کشد، به مهی خاموش تشبیه می‌کند. او در متن یکی از کلاس‌هایش در دانشگاه فرایبورگ[۲۵] تحت عنوان متافیزیک چیست؟ ملال را به مهی پوشاننده تشبیه کرده که همه‌کس و همه‌چیز را در بی‌تفاوتی فرومی‌برد. هایدگر ملال را به سه دسته تقسیم می‌کند که بر اساس عملکردی که زمان در دازاین (که زمان‌مند است) دارد و فرم‌های ساختاری‌ای که هایدگر مشخص می‌کند، دسته‌بندی می‌شوند: ملال نوع اول، ملال نوع دوم، ملال نوع سوم یا ملال عمیق (شاهمرادی و هاشمی، ۱۴۰۱: ۲۸).

بنابراین با توجه به تعاریف ارائه شده به‌طورکلی می‌توان ملال را یک حالت ناخوشایند دانست که احساس فقدان یا کمبود چیزی را به فرد می‌دهد. لارس اسونسن[۲۶] این کمبود را این‌گونه مطرح می‌کند که ملال بیان نومیدی عمیق از نیافتن چیزی است که بتواند نیازهای بی‌پایان روح را برآورده کند (اسونسن، ۱۳۹۹: ۶۸).

پیدایش ملال

در باب دلایل پیدایش ملال می‌توان علاوه‌بر مواردی که ذکر شد به این مباحث نیز اشاره کرد: ویکتور فرانکل[۲۷] معتقد است عدم فعالیت و ناتوانی در تکمیل خواسته‌هایی که به‌واسطهٔ وظایفمان بر دوش ما قرار می‌گیرد باعث ملال می‌شود (Tochilnikova, 2021: 31). کانت[۲۸] می‌گوید زندگی دقیقاً برای همان کسی ملال‌انگیز می‌شود که هیچ کاری نمی‌کند (اسونسن، ۱۳۹۹: ۶۴). اسونسن معتقد است ملال معمولاً زمانی ایجاد می‌شود که نتوانیم آنچه را می‌خواهیم انجام دهیم یا مجبور باشیم کاری را انجام دهیم که نمی‌خواهیم (اسونسن،

Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

۱۳۹۹: ۲۱)، اما شاید جامع‌ترین نظریه در این مبحث را بتوان در نظریات جیمز دانکرت[۲۹] و جان دی ایستوود[۳۰] مشاهده کرد. این دو معتقدند چهار عامل بیرونی وجود دارد که منجر به بروز ملال می‌شوند (دانکرت و ایستوود، ۱۴۰۰: ۳۸-۴۶):

یکنواختی: کارهای یکنواخت کسل‌کننده‌اند، چون نیازمند توجه هستند و درعین‌حال، نمی‌توانند تمام ظرفیت ذهنی را اشغال کنند. کارهای کسل‌کننده و یکنواخت به میزان حداقلی از ظرفیت ذهنی نیاز دارند که بدون آن حداقل نمی‌توان کار مذکور را انجام داد، درعین‌حال، این میزان از اشتغال ظرفیت ذهنی نیز برای ارضای نیاز به مشغولیت کافی نیست.

نداشتن هدف: رفتار تکراری فی‌نفسه نمی‌تواند باعث ملال شود، مگر اینکه فاقد هرگونه ارزش ادراک‌شده باشد. بدون انگیزه یکنواختی محرک قدرتمندی برای بروز ملال می‌شود. تنها زمانی شرایط یکنواخت به شرایطی ارزشمند تبدیل می‌شود که برای انجام آن کار دلیلی وجود داشته باشد.

محدودیت: مجبور شدن به انجام کاری یا منع شدن از انجام کاری مطمئناً به ملال منجر می‌شود. همچنین یکنواختی و اجبار یکدیگر را تقویت می‌کنند.

تعادل اندک بین مهارت‌ها و چالش موجود: در زمان انجام یک فعالیت اگر چالشی وجود نداشته باشد یا چالش بسیار زیادی وجود داشته باشد بیشترین میزان ملال تجربه می‌شود. درواقع باید میان سطح مهارت‌های یک فرد و سطح فعالیتی که انجام می‌دهد تعادلی وجود داشته باشد.

این دو همچنین پنج عامل درونی هم برای بروز ملال مطرح می‌کنند اما ازآنجایی‌که هدف این پژوهش توجه به عوامل بیرونی است از شرح آن صرف‌نظر شده.[۳۱]

مک‌دونا و سه‌گانه لی‌نین

سه‌گانه لی‌نین اولین اثر مک‌دونا است که تمامی رخدادهای آن در منطقه‌ای به نام گلوی[۳۲] در ایرلند می‌گذرد. روستای لی‌نین را می‌توان در شمال گلوی، در مرز شهرستان مایوو پیدا کرد که مکان بسیار کوچکی است. نکتهٔ حائز اهمیت این است که لی‌نین واقعی کمتر شباهتی به چیزی که مک‌دونا در سه‌گانه‌اش ترسیم کرده دارد. و یکی از اتهاماتی که به مک‌دونا زده می‌شود نیز همین است که نمایشنامه‌های او ایرلند و ایرلندی را نادرست نمایش می‌دهند. درحقیقت لی‌نین مک‌دونا یک مکان خیالی است که محیط و شخصیت‌هایش شباهت کمی به دهکده و افراد واقعی گلوی دارد (Lonergan, 2012: 3-4). مک‌دونا فضایی ایجاد می‌کند که همواره نامتعادل و غیرقابل‌پیش‌بینی است. در سال ۱۹۹۸، *جوزف فینی* نمایشنامه‌های مک‌دونا را با عبارت «پست‌مدرنیسم ناپایدار» توصیف کرد. در همان سال فینتان اوتول دربارهٔ *سه‌گانه لی‌نین* و *چلاق آینیشمان* می‌نویسد که آن‌ها در مکانی اتفاق می‌افتند که تماماً از هم فروپاشیده و جهان آن معنای خود را از دست داده است (Russell, 2007: 38). بنابراین ازآنجایی‌که مک‌دونا جهان بیرونی را تغییر داده باید توجه بیشتری به آن‌ها شود. بر این اساس نگارندگان از عوامل بیرونی که منجر به ملال می‌شوند، بهره می‌گیرند. درکنار این موارد، مک‌دونا در این سه‌گانه نشان داده که نسبت به وضعیت سیاسی کشورش بی‌تفاوت نیست. او در اولین صحنهٔ نخستین قسمت سه‌گانه به‌وضوح به این مورد اشاره می‌کند. همچنین مک‌دونا از رابطه استعماری‌ای که بین انگلیس و ایرلند در آن دوره برقرار بود در روابط شخصیت‌های دو نمایشنامهٔ ملکهٔ زیبایی *لی‌نین* و *غرب غمزده* آشکارا استفاده می‌کند. درنتیجه، نمی‌توان اعمال خشونت‌آمیز این سه‌گانه را خارج از عرصهٔ

سیاست تحلیل و بررسی کرد. در این راستا از نظریات *آرنت* به عنوان فردی که خشونت را در زمینهٔ سیاسی تحلیل کرده استفاده می‌شود.

خشونت

برای تعریف خشونت، شاید بهتر باشد ابتدا از معنای لغوی آن شروع کرد. خشونت (violence در زبان فرانسوی) از واژهٔ لاتینی «vi-olenta» می‌آید که به معنای خشونت، خشن بودن، وحشی و زورگوست. فعل لاتینی «vio-lare» یعنی رفتار خشونت‌آمیز، بی‌احترامی کردن، تجاوز کردن. این عبارت‌ها را باید به واژهٔ «vis» لاتینی ربط داد که معنایش زور، قدرت، توانایی، خشونت، به کار بردن قدرت جسمانی و نیز کمیت بالا، ذات یا ویژگی ذاتی هر چیز است. بنابراین خشونت نیرویی عملی است. باوجوداین، نیرویی وجود ندارد؛ مگر آنکه در عمل یا حرکتی ظهور یابد و هرگاه با اجباری در هم آمیزد، خشونت به شمار می‌آید. زبان جاری فرانسوی که غالباً نیرو یا زور «force» و خشونت «violence» را مترادف می‌شناسد، مؤید این رابطه است (فرایا، ۱۳۹۸: ۶-۷).

برد بوشمن و کریگ اندرسون خشونت را بدین‌صورت تعریف می‌کنند: «هر رفتاری که نسبت به فرد دیگری با هدف (فوری) ایجاد آسیب انجام شود. علاوه‌بر این فردی که مرتکب خشونت می‌شود باید باور داشته باشد که این رفتار به هدف آسیب می‌رساند و کسی که هدف خشونت قرار می‌گیرد، انگیزهٔ اجتناب از این رفتار را دارد.» ارائه می‌دهند (Sturmey, 2022: 6). در یک تعریف جامع‌تر که از سازمان بهداشت جهانی آمده است، خشونت را به طور گسترده به عنوان استفادهٔ عمدی از نیروی فیزیکی یا قدرت، تهدید یا واقعی، علیه خود، شخص دیگر، یا علیه یک گروه یا جامعه که منجر به جراحت، مرگ، آسیب روانی، توسعهٔ نادرست یا محرومیت می‌شود، تعریف می‌کند. این تعریف، خشونت را چیزی فراتر از تجاوز فیزیکی به بدن می‌داند. درواقع، علاوه‌بر این موارد، به اثرات مضر عاطفی و روانی که بعد از عمل ایجاد می‌شود نیز اشاره دارد، اما برای درک خشونت اعم از معنا، مکانیزم، عملکرد و کاربردهای آن، مهم است جهانی را که در آن زندگی می‌کنیم، درک کنیم. خشونت یک مفهوم مبهم است که محدوده‌های تعریفی آن در طول زمان با توجه به فرهنگ و سنت‌های سیاسی هر جامعه‌ای تغییر و تحول پیدا می‌کند. درواقع، خشونت معمولاً آن چیزی است که یک جامعه آن را یک عمل خشن و خشونت‌آمیز برآورد کند (Dwyer, 2022: 2-3). به‌عبارت‌دیگر، قراردادها هستند که مشخص می‌کنند یک عمل خشونت محسوب می‌شود یا خیر.

درنهایت، با توجه به مفاهیم ارائه شده می‌توان خشونت را این‌گونه تعریف کرد: یک نیرو یا عمل که با اجبار همراه باشد، تأثیرات مضر جسمی و روانی داشته باشد و با توجه به قراردادهای جامعه خشونت‌آمیز تلقی شود.

آرنت و خشونت

هانا آرنت یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم بود که به نقش خشونت در زندگی عمومی پرداخت. بااین‌حال، علی‌رغم این واقعیت که خشونت شاید مهم‌ترین موضوع بحث‌های او باشد و مفاهیم آن در مرکز آثار او قرار دارد، این موضوع به‌ندرت در مجموعهٔ پژوهش‌های وسیعی که بر آرنت صورت گرفته، مورد توجه قرار گرفته است (Ashcroft, 2021: 1).

آرنت وقوع خشونت را مستلزم پیش‌شرط‌هایی می‌داند که ظهور آن‌ها رخداد خشونت در عرصهٔ سیاست را حتمی‌الوقوع می‌کند. آرنت با صورت‌بندی مقدمات نظری خود در قالب این گزاره که «انسداد عرصهٔ عمومی با حذف مجاری ایجاد گفت‌وگو مستعد تولید خشونت در قلمرو سیاست

Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

است»، نسبتی ثابت و فرمولی عام از نسبت خشونت و سیاست را ارائه می‌دهد (رنجبر و صادقی‌متین، ۱۳۹۶: ۱۰۰). به زبانی ساده‌تر، آرنت معتقد است خشونتگری معلول ناکام ماندن قوهٔ عمل است (آرنت، ۱۳۹۸: ۱۴). *آرنت* دربارهٔ این ناکام ماندن قوهٔ عمل مباحثی را ارائه و بحث «قدرت» را نیز مطرح می‌کند. در میان صاحبان نظریه‌های سیاسی اعم از چپ و راست اجماعی وجود دارد مبنی بر اینکه خشونت چیزی نیست به‌جز واضح‌ترین جلوهٔ قدرت. «سیاست سراسر مبارزه‌ای است برای کسب قدرت؛ بالاترین نوع قدرت، خشونت است» (آرنت، ۱۳۹۸: ۵۷). نسبت خشونت و سیاست در نظریهٔ آرنت با مفهوم قدرت پیوند و پیوستگی جوهری دارد که بدون آن راه بردن به درون اندیشهٔ آرنت برای نسبت‌سنجی خشونت و سیاست امری دشوار می‌نماید (رنجبر و صادقی‌متین، ۱۳۹۶: ۱۰۰). ولتر می‌گوید قدرت عبارت از این است که دیگران را وادار کنم آن‌گونه که من میل دارم عمل کنند. البته باید به این مورد اشاره کرد که از نظر آرنت قدرت هرگز خاصیت فرد نیست بلکه به گروه تعلق می‌گیرد. درواقع، وقتی از شخصیتی با قدرت سخن می‌گوییم، قدرت را مجازاً و به نحو استعاری به کار می‌بریم. آنچه حقیقتاً و بدون استعاره منظور ماست «نیرو» است (آرنت، ۱۳۹۸: ۵۹-۷۱). بااین‌حال، نگارندگان از تعریف نیرو به جهت دشوار نشدن مطلب خودداری کرده و در ادامه، از همان واژهٔ قدرت به نحو استعاری استفاده می‌کند (برای مطالعهٔ نیرو، ر.ک: آرنت، ۱۳۹۸: ۷۱). ژوونل[۳۳] می‌نویسد:

«بدون فرمان و اطاعت، قدرت وجود ندارد؛ با بودن این دو برای اینکه قدرت وجود داشته باشد نیازی به اوصاف دیگر نیست ... چیزی که قدرت نمی‌تواند بدون آن موجود باشد و ماهیت قدرت از آن متقوم می‌شود، فرمان راندن است» (آرنت، ۱۳۹۸: ۵۹-۶۰). بنابراین قدرت زمانی ایجاد می‌شود که فرمان‌راندنی نیز باشد. آرنت معتقد است این فرمان‌راندن نیازمند «مشروعیت» است. «قدرت به توجیه نیازمند نیست چون از ذاتیات وجود جماعات سیاسی است؛ آنچه بدان نیازمند است مشروعیت است» (آرنت، ۱۳۹۸: ۸۱). آرنت در ادامه به رابطهٔ قدرت و خشونت می‌پردازد و معتقد است خشونت جایی پدید می‌آید که قدرت در مخاطره قرار بگیرد (آرنت، ۱۳۹۸: ۸۷).

بر این اساس زمانی که یک فرد دارای مشروعیت است اعمال قدرت می‌کند. در نتیجهٔ این اعمال قدرت، قوهٔ عمل فرد دیگری ناکام می‌ماند یا به‌عبارتی قدرتش در مخاطره قرار می‌گیرد. بنابراین این فرد دست به خشونت می‌زند تا قدرتش را به دست آورد و عملی را که می‌خواهد، انجام دهد.

رابطهٔ ملال و خشونت

«ما کسل بودیم و کاری برای انجام دادن نداشتیم، برای همین تصمیم گرفتیم یکی را بکشیم». این توجیه یکی از سه نوجوانی بود که بی‌رحمانه مرد جوانی را به قتل رسانده بودند (دانکرت و ایستوود، ۱۴۰۰: ۱۰۵). همان‌طورکه گفته شد ملال یک احساس ناخوشایند است که احساس نبودن یا کمبود چیزی را به فرد می‌دهد. بنابراین ملال میل به عمل را برمی‌انگیزد (دانکرت و ایستوود، ۱۴۰۰: ۱۸۸). انجام یک عمل نیاز به قدرت دارد بنابراین طبق گفتهٔ آرنت زمانی که قدرت در مخاطره قرار بگیرد خشونت پدیدار می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، زمانی که یک فرد ملول است هدفی پیدا می‌کند تا از این ملال خارج شود و همچنین انگیزه‌اش برای رسیدن به این هدف به خاطر احساس کمبود، افزایش پیدا می‌کند. زمانی که جلوی این عمل به‌واسطهٔ قدرت یک فرد دیگر گرفته می‌شود، فرد به علت انگیزهٔ زیادی که دارد دست به خشونت

می‌زند تا بتواند به هدفش برسد و خودش را از ملال نجات دهد. درحقیقت این خشونتگری نیز به خاطر احساس خشمی است که سنکا،[۳۴] فیلسوف رواقی،[۳۵] آن را این‌گونه تعریف می‌کند: میلی قوی برای انتقام‌جویی، هنگامی که قضاوتت بر این قرار می‌گیرد که ناعادلانه صدمه دیده‌ای (سنکا، ۱۳۹۹: ۱۸).

ملال و خشونت در ملکهٔ زیبایی لی‌نین

مورین فولن زنی چهل‌ساله به همراه مادر پیرش «مگ» در خانه‌ای روی یک تپه در لی‌نین زندگی می‌کنند. مگ چند سال پیش مورین را از تیمارستان به خانه آورده تا او نقش پرستار را برایش ایفا کند و مورین هم به‌ناچار این نقش را پذیرفته است. مورین که تابه‌حال فقط با دو مرد بوده است، آرزوی بودن با مردی را در سر می‌پروراند و معتقد است این‌گونه می‌تواند به آنچه در زندگی می‌خواهد برسد و مانع اصلی او در این راه مادرش است که می‌ترسد اگر مورین با مردی آشنا شود مانند دو فرزند دیگرش او را ترک کند. مورین با ملاقات پاتو دولی این شانس را پیدا می‌کند که به هدف اصلی‌اش برسد اما مگ با آتش زدن نامهٔ پاتو که در آن از مورین درخواست کرده با او به آمریکا برود این فرصت را از مورین می‌گیرد. مورین بعد از متوجه شدن این موضوع با انبر مادرش را می‌کشد اما پاتو به همراه زنی دیگر به آمریکا رفته است.

در نمایشنامهٔ *ملکهٔ زیبایی لی‌نین* ملال شخصیت مورین آشکار است. بیشتر کارهایی که از او دیده می‌شود کارهای روزمره و تکراری مانند خرید کردن برای خانه، درست کردن شیر برنج و مسهل برای مگ، تمیز کردن خانه و غیره است. مورین همچنین در دیالوگی خطاب به مگ اشاره می‌کند که بیست سال است که هر روز دارد پرستاری او را می‌کند (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۲۳). بنابراین یکنواختی که شرط اول پیدایش ملال است در زندگی مورین کاملاً مشهود است. کارهای یکنواخت مورین ارتباطی با هدف اصلی او نیز ندارند. مورین به‌کرات اشاره می‌کند که دوست دارد به جای مگ با یک مرد زندگی کند. مردی که بتواند به او تکیه کند و نیازهای خود را برطرف سازد. اما کارهایی که مورین به انجام آن‌ها مشغول است در راستای این هدف نیست. او می‌داند که درست کردن شیربرنج و مسهل باعث نمی‌شود بتواند مردی را برای زندگی خود پیدا کند. از طرفی مورین نه‌تنها علاقه‌ای به انجام این کارها و خدمت به مادرش ندارد، بلکه از انجام این امور نفرت دارد به حدی که گاهی اوقات وظایفش را طوری انجام می‌دهد که باعث آزار مگ شود تا کمی از احساس خشم و درماندگی‌اش بکاهد. درنتیجه اکثر فعالیت‌هایی که مورین درگیر آن است فاقد ارزش برای او هستند. بااین‌حال مورین به علت اینکه مگ او را از تیمارستان آورده، مجبور است به خواسته‌های او تن دهد. اما مشکل اصلی مورین انجام کارهای مادرش نیست بلکه محدودیتی است که مگ برای او ایجاد کرده. این محدودیت به حدی برای مورین سنگین است که او همواره در حال بحث‌وجدل بر سر این موضوع است. اگرچه مورین تا جایی که بتواند کار خودش را انجام می‌دهد اما سایهٔ محرومیتی که توسط مگ ایجاد شده همواره بر سر اوست:

«مورین: بعضی وقت‌ها خوابِ تو رو می‌بینم که با یک لباس سفید و قشنگ اونجا تو تابوتت خوابیدهٔ و من با لباس سراپا مشکی دارم نگات می‌کنم. یک مردی هم اونجا کنار من ایستاده و منو تسلا میده. بوی ادکلنش به مشامم می‌خوره و دستش دور کمرمه، بعد ازم می‌پرسه دلم می‌خواد بعد از اینجا بریم خونه‌ش یک نوشیدنی با هم بخوریم؟

مگ: بعد تو چی جواب میدی؟

Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

مورین: بهش میگم «معلومه. حالا دیگه چی جلومو گرفته؟» (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۲۴).

همهٔ این موارد باعث می‌شود که شرط آخر پیدایش ملال یعنی تعادل اندک بین مهارت‌ها و چالش‌ها به وجود آید. مورین به عنوان زنی چهل ساله می‌توانست مانند دو خواهر دیگرش ازدواج کرده و مشغول زندگی خود باشد اما حالا دارد پرستاری مادرش را می‌کند و کارهایی را برای او انجام می‌دهد که خود مگ به تنهایی می‌تواند از پس آن‌ها برآید:

«مگ: مسهلم رو خوردم

مورین: پس خودت میتونی درستش کنی.

مگ: آره. [مکث] اما شفته شده بود مورین.

مورین: دیگه مسئول شفته شدنش که من نیستم؟» (مک‌دونا، ۱۳۹۹: ۸).

تمامی این موارد باعث می‌شود مورین ملول شود و ملالی که مورین درگیر آن است باعث می‌شود هدف او یعنی زندگی با یک مرد برایش ارزش بالاتری پیدا کند زیرا مورین معتقد است مهم‌ترین کمبودی که در زندگی‌اش دارد وجود یک مرد است. همچنین شبی که مورین با پاتو می‌گذراند به علت اینکه از دایرهٔ کارهای روزمرهٔ او خارج است و ارتباط مستقیم با هدفش دارد باعث می‌شود انگیزهٔ مورین برای بودن با پاتو بیشتر شود و به همین نسبت میل به عمل در او افزایش پیدا می‌کند.

خشونت مورین نیز مانند ملال او آشکار است. اعمالی که از مورین در این نمایشنامه سرمی‌زند و می‌توان آن‌ها را خشونت به حساب آورد شامل دو فعل سوزاندن دست و کشتن می‌شود. زیرا این دو فعل به‌اجبار و زور انجام می‌شوند، تأثیرات مضر جسمی دارند و در آن خانه خشونت‌آمیز تلقی می‌شوند. اعمال دیگری مانند خرید بیسکوییت بدمزه، شفته درست کردن مسهل و شیربرنج به‌عمد و غیره را نمی‌توان خشونت دانست زیرا با توجه به قراردادهای آن خانه خشونت‌آمیز تلقی نمی‌شوند. این اعمال طوری نشان داده می‌شوند که انگار کاملاً عادی و جزو کارهای روزمرهٔ مورین هستند.

هدف اصلی مورین رسیدن به پاتو است زیرا مورین اعتقاد دارد که پاتو همان مردی است که او در تمام این مدت به دنبالش بوده. مگ به علت ترس از تنهایی با کارهایی که انجام می‌دهد مانند نرساندن خبر ری به مورین، آتش زدن نامهٔ پاتو و تخریب شخصیت مورین در حضور پاتو سعی می‌کند جلوی عمل مورین را بگیرد. درنهایت زمانی که مگ با کارهایش باعث می‌شود مورین نتواند به پاتو برسد و پاتو بدون او به آمریکا می‌رود، قوهٔ عمل مورین ناکام می‌ماند و این همان نقطه‌ای است که ملال را به خشونت پیوند می‌دهد. درواقع این ملال است که باعث می‌شود نرسیدن به پاتو برابر با احساس ناکام ماندن قوهٔ عمل در مورین باشد. زیرا اگر مورین ملول نبود انگیزهٔ زیادی برای بودن با پاتو نداشت یا این انگیزه به‌گونه‌ای نبود که باعث شود دست به قتل مادرش بزند. مورین در دو نقطه از نمایشنامه احساس می‌کند که قوهٔ عملش ناکام مانده است. اول زمانی که متوجه می‌شود که پاتو در نامه‌ای او را به زندگی در آمریکا دعوت کرده و مگ قصد پنهان کردن این موضوع را داشته است. درنتیجه، او دست مادرش را با استفاده از روغن داغ می‌سوزاند که این عمل خشونت محسوب می‌شود. در ادامه نیز زمانی که مورین نمی‌تواند به پاتو برسد آن‌قدر این احساس در او شدید می‌شود که ابتدا به وسیلهٔ انبری آهنی مادرش را می‌کشد و در ادامه دچار یک توهم می‌شود که در آن گمان می‌کند به پاتو رسیده و قرار است با او به آمریکا برود. این‌گونه ملالی که مورین درگیر آن است علت خشونتگری او به

حساب می‌آید.

ملال و خشونت در جمجمه‌ای در کانه‌مارا

میک داد مردی پنجاه‌وچندساله است که کارش نبش قبر مردگان و جا باز کردن برای جنازه‌های تازه است. امسال نوبت نبش قبر همسرش «اونا» است که هفت سال پیش مرده و شایعاتی دربارهٔ مرگ او وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها کشته شدنش به دست میک است اما او همواره تمام این شایعات را رد کرده و می‌گوید که مرگ اونا به خاطر تصادف رانندگی بوده است. زمانی که میک در حال نبش قبر همسرش است متوجه می‌شود که جنازهٔ او دزدیده شده. درواقع این عمل به دست تامس هنلن مأمور پلیس اتفاق افتاده که همیشه آرزوی حل یک پروندهٔ بزرگ جنایی را در سر داشته اما همواره در حال انجام دادن کارهای پیش پا افتاده مانند تمام کردن دعوای دو زن و یک پیرمرد است. او حالا سعی کرده با دزدیدن جسد اونا و سوراخ کردن جمجمهٔ او میک را مسئول مرگ اونا جلوه دهد تا این پرونده را حل کرده و ترفیع بگیرد اما با لو رفتن قضیه توسط برادرش یعنی مرتین هنلن در انجام این کار ناکام می‌ماند.

شخصیتی که در این نمایشنامه بیشتر از همه درگیر ملال است تامس هنلن است. با اینکه اشارهٔ مستقیمی به زندگی یکنواخت او نمی‌شود اما می‌توان از دیالوگی که می‌گوید «من که دوست دارم هر جا میرم جسد بلوله ولی هیچ‌وقت پیش نیومده» (مک‌دونا، ۱۳۹۸: ۴۸). این‌طور برداشت کرد که او همواره در حال انجام یک سری کارهای پلیسی ساده است که نمونه‌های آن تمام کردن دعوای دو زن و یک پیرمرد (مک‌دونا، ۱۳۹۸: ۴۶) و دستگیر کردن یک سری پسربچه است (مک‌دونا، ۱۳۹۸: ۵۲). بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که تامس زندگی یکنواختی دارد. بااین‌حال تامس یک هدف اصلی دارد و آن حل کردن یک پروندهٔ جنایی است. اما مشکل تامس این است که کارهایی که به او محول شده درست مانند مورین قرابتی با هدف اصلی او ندارند و درگیر یک سری فعالیت‌های پیش پا افتاده پلیسی است که باعث رسیدن به هدف اصلی‌اش نمی‌شوند. بنابراین این کارها برای تامس ارزشی ندارند. همچنین تامس اشاره می‌کند که قصد داشته دو پروندهٔ مشکوک را حل کند. یکی جنازهٔ مرد چاقی که روی مبل خانه‌اش پیدا شده و فقط یک عدد کاهو و یک شیشهٔ مربا در درون یخچال او بوده است (مک‌دونا، ۱۳۹۸: ۴۹) و دیگری جنازهٔ مرد مستی که سرش در درون یک ظرف پر از ادرار قرار داشته (مک‌دونا، ۱۳۹۸: ۷۳). اما در هر دو مورد به او اجازهٔ حل پرونده‌ها داده نشده است و این محدودیت به‌شدت تامس را آزار می‌دهد زیرا او همواره خود را یک کارآگاه می‌بیند و خودش را به شخصیت‌های کارآگاه سریال‌ها تشبیه می‌کند اما فعالیت‌هایی که او به‌اجبار مشغول انجام آن است مانند فعالیت یک کارآگاه جنایی نیست و بیشتر به کارهای یک پلیس معمولی شباهت دارد. بنابراین بین خواسته‌های او و فعالیت‌هایش تعادلی وجود ندارد. درنتیجه شخصیت تامس دچار ملال می‌شود و میل به عمل در او افزایش پیدا می‌کند.

مهم‌ترین عملی که تامس در این نمایشنامه انجام می‌دهد و می‌توان آن را خشونت در نظر گرفت دزدیدن جنازهٔ همسر میک است. زیرا این عمل هم به زور و اجبار انجام می‌شود، هم تأثیرات مضر روانی برای میک به همراه دارد. میک زمانی که از این قضیه آگاه می‌شود آن‌قدر عصبانی و ناراحت است که سعی می‌کند مرتین، برادر تامس، که به‌اشتباه لو می‌دهد که در این ماجرا دست داشته را بکشد. همچنین این عمل تامس در آن جامعه با توجه به تأکیدهایی که

Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

مری‌جانی، مادربزرگ تامس، بر روی جنازه‌ها و احترام به آن‌ها دارد قطعاً خشونت‌آمیز تلقی می‌شود.

تامس ازآنجایی‌که گرفتار ملال است انگیزه‌اش برای انجام یک عمل کارآگاهی که هدف اصلی‌اش است بیشتر می‌شود. اما با توجه به اینکه هیچ‌وقت اجازهٔ حل کردن یک پرونده به او داده نشده قوهٔ عمل او ناکام مانده است به همین جهت او دست به خشونت می‌زند و جنازهٔ همسر میک را می‌دزدد. او جمجمهٔ «اونا» را سوراخ می‌کند و با این کار قصد دارد میک را در پروندهٔ مرگ اونا گناهکار جلوهٔ دهد. اما درنهایت از رسیدن به هدفش به خاطر اعتراف مرتین به دزدیدن جنازه بازمی‌ماند. این مورد را هم می‌توان ناکام ماندن قوهٔ عمل تعبیر کرد. همچنین این ناکام ماندن دوباره باعث می‌شود تامس دست به خشونت دیگری بزند که این مورد در نمایشنامهٔ بعدی یعنی *غرب غمزده* نشان داده می‌شود که تامس خودکشی می‌کند.

ملال و خشونت در *غرب غمزده*

ولین و کلمن دو برادر هستند که در خانه‌ای در لی‌نین با یکدیگر زندگی می‌کنند. کلمن به‌تازگی پدرش را به دلیل اینکه مدل موهای او را مسخره کرده با اسلحه کشته و ولین طبق قراری که با کلمن گذاشته، این صحنه را تصادفی جلوه داده و در ازای آن سهم ارث کلمن را گرفته است. پدر ولش که در دو نمایشنامهٔ قبلی مدام از او یاد می‌شد در این اثر حضور دارد و سعی می‌کند تنش بین دو برادر را که مدام با یکدیگر درگیر می‌شوند، کمتر کند اما در این امر ناموفق است. پدر ولش درنهایت به خاطر اینکه نتوانسته وظایف کشیشی خود را به‌درستی انجام دهد، بعد از نوشتن نامه‌ای خطاب به ولین و کلمن که در آن درخواست کرده با یکدیگر مهربان باشند، مانند تامس هنلن خودش را در دریاچه غرق می‌کند. ولین و کلمن بعد از خواندن نامه سعی می‌کنند طبق وصیت پدر ولش عمل کنند و شروع به اعتراف و بخشیدن یکدیگر می‌کنند اما کلمن از این کار سوءاستفاده می‌کند و طوری به کارهایش اعتراف می‌کند که باعث خشم شدیدتر ولین می‌شود که همین امر موجب می‌شود آن‌ها دوباره مانند قبل با یکدیگر درگیر شوند.

کلمن در این نمایشنامه بیش از بقیهٔ شخصیت‌ها درگیر ملال است. پدر ولش نیز وضعیتی مشابه کلمن دارد اما ملال او به افسردگی تبدیل شده. از ویژگی‌های افسردگی می‌توان به این موارد اشاره کرد: غم، تنهایی، بی‌تفاوتی، نگاه منفی به خود همراه با سرزنش، تمایل به فرار، پنهان شدن و یا مردن، و... (Beck & Alford, 2009: 8). شخصیت پدر ولش دارای اکثر این ویژگی‌ها است بنابراین می‌توان او را یک شخصیت افسرده در نظر گرفت نه یک شخصیت ملول.

یکنواختی زندگی کلمن واضح و مبرهن است. چیزی که از کلمن نشان داده می‌شود جز یک سری کار تکراری و همیشگی نیست. او همیشه در خانه می‌نشیند و از اموال ولین استفاده می‌کند. مشروبات و خوراکی‌های او را می‌خورد، مجلات او را می‌خواند و مدام با برادرش درگیر می‌شود که این درگیری از کودکی آغاز شده و تا به امروز ادامه داشته است (مک‌دونا، ۱۳۹۷: ۹۱-۱۱۷). کلمن هدف خاصی را با انجام این کارها دنبال نمی‌کند. با اینکه اکثر اوقات سعی در آزار دادن ولین دارد اما چون کاری تکراری است دیگر ارزش خودش را از دست داده و نمی‌تواند به عنوان هدف او شناخته شود. به‌طورکلی شخصیت‌های کلمن و ولین در این نمایشنامه برخلاف شخصیت‌های دو اثر قبلی هدف مشخصی ندارند و صرفاً زندگی روزمرهٔ آن‌ها نشان داده می‌شود. این دو از زمانی که نامهٔ پدر ولش را

می‌خوانند دارای هدف می‌شوند که خیلی زود آن را فراموش می‌کنند و به زندگی سابق خود برمی‌گردند. همچنین کلمن به دلیل اینکه سهم ارثش را به ولین بخشیده، دارایی‌ای ندارد و مجبور است از دارایی‌های او استفاده کند. ولین برای استفادهٔ کلمن از این دارایی‌ها محدودیت ایجاد کرده بنابراین کلمن از انجام یک سری کارها منع می‌شود:

«ولین: می‌خوام شروع کنم! آره، به کمک مسیح، می‌خوام شروع کنم. (مکث) این اجاق مال منه، اون مجسمه‌ها مال منه، این تفنگ، اون صندلی‌ها، اون میز مال منه. دیگه چی؟ این کف خونه، اون گنجه‌ها، همه‌چیِ این خونهٔ کوفتی مال منه و تو بهشون دست نمی‌زنی پسر. دست نمی‌زنی مگه اینکه من اجازه بدم» (مک‌دونا، ۱۳۹۷: ۲۸-۲۹).

درنتیجه به خاطر محدودیت‌هایی که ولین برای کلمن ایجاد کرده، او نمی‌تواند زندگی عادی خودش را داشته باشد و مدام باید برای هر چیزی با برادرش درگیر شود. همچنین ازآنجایی‌که این درگیری از کودکی آن‌ها آغاز شده و تا به امروز ادامه داشته برای او کاری تکراری و یکنواخت محسوب می‌شود. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که کلمن درگیر کارهایی است که به خاطر یکنواخت بودن ارزش خود را از دست داده‌اند و به همین دلیل سطح پایین‌تری از او دارند و دیگر تعادلی بین او و چالش‌هایش وجود ندارد. به‌عبارت‌دیگر کلمن کارهایی را انجام می‌دهد که به‌واسطهٔ تکراری و بی‌ارزش بودن برای او حتی چالشی به وجود نمی‌آورند. همهٔ این موارد باعث ملول شدن و درنتیجه افزایش میل به عمل در او می‌شوند. اما همان‌طورکه ذکر شد کلمن هدف خاصی ندارد بنابراین شناسایی عمل او کمی دشوار است. ازآنجایی‌که یکنواختی ویژگی بارز زندگی کلمن است، هر چیز جدیدی که از دایرهٔ زندگی روزمرهٔ او خارج باشد می‌تواند هدفی در او ایجاد کند. عمل کردن به وصیت پدر ولش همان چیز جدیدی است که در کلمن هدفی ایجاد می‌کند و آن هدف لذت بردن از آزار دادن ولین است. این هدف یعنی لذت بردن را می‌شود از «خیلی کند» گفتن‌ها و خارج از نوبت اعتراف کردن‌های او متوجه شد (مک‌دونا، ۱۳۹۷: ۱۰۱-۱۰۲).

خشونت‌های زیادی در این نمایشنامه انجام می‌شود اما بیشتر آن‌ها برای کلمن و ولین خشونت‌آمیز محسوب نمی‌شوند زیرا برای آن‌ها عملی تکراری است بنابراین ارزش خود را از دست داده‌اند. به‌عبارت‌دیگر طبق قراردادهای آن خانه این اعمال هرچند که تأثیرات مضر و منفی روانی دارد، خشونت‌آمیز تلقی نمی‌شوند. عملی که بتوان آن را خشونت دانست اعتراف‌های تندوتیز کلمن و در ادامهٔ اعترافات ولین است. ازآنجایی‌که اعتراف کردن تازگی دارد و تکراری نیست دارای ارزش است. بنابراین می‌توانند خشونت‌آمیز تلقی شود. همچنین این اعتراف‌ها اثرات منفی روانی برای هر دو به همراه دارد. بنابراین می‌توان اعتراف‌ها را به عنوان خشونت در نظر گرفت.

وصیت‌نامهٔ پدر ولش این موقعیت را برای کلمن ایجاد می‌کند که دارای هدف شود و هدفی که برای او ایجاد می‌شود لذت بردن از آزار دادن ولین است. کلمن به‌واسطهٔ ملالی که در آن گرفتار است، میلش به این لذت بردن و آزار دادن بیشتر می‌شود. اما اعتراف‌ها لحظه‌به‌لحظه تند و تیزتر می‌شوند و هرکدام را برای لحظاتی در موضع ضعف قرار می‌دهد که باعث می‌شود کلمن نتواند از این اعتراف‌ها لذت ببرد. بنابراین کلمن به‌واسطهٔ ناکام ماندن قوهٔ عملش دست به خشونت می‌زند و با اعتراف به بریدن گوش‌های سگ ولین، او را بیش از هر زمان دیگری در موضع ضعف قرار می‌دهد و این‌گونه به خواسته‌اش می‌رسد. به این صورت ملال کلمن باعث خشونتگری او می‌شود.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.429830.1029

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، ملال، خشونت و سیر تبدیل ملال به خشونت در شخصیت‌های سه نمایشنامهٔ *ملکهٔ زیبایی لی‌نین*، *جمجمه‌ای درکانه‌مارا* و *غرب غمزده* با توجه به نظریات دانکرت، ایستوود و آرنت مورد بررسی و تحلیل قرار گرفتند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بین ملال و خشونت رابطه‌ای علت و معلولی برقرار است و ملال می‌تواند علت اعمال خشونت‌آمیز باشد. بنابراین می‌توان خشونت حاضر در این سه اثر را با توجه به ملال و ویژگی‌های آن توجیه کرد. زیرا ملال میل به عمل را زیاد می‌کند و زمانی که برای انجام این عمل مانعی به وجود آید، فرد با توسل به خشونت سعی می‌کند این مانع را کنار بزند و به خواسته‌اش برسد. کشته شدن مگ توسط دخترش یعنی موورین در نمایشنامهٔ *ملکهٔ زیبایی لی‌نین* که یک عمل خشونت‌آمیز است، به‌واسطهٔ ملالی است که توسط خود مگ ایجاد شده و موورین را گرفتار کرده است. دزدیده شدن جنازهٔ همسر میک و محکوم شدنش به قتل در نمایشنامهٔ *جمجمه‌ای درکانه‌مارا* به‌واسطهٔ ملالی است که تامس با آن درگیر است. کلمن در *غرب غمزده* با اعتراف‌های تندی که می‌کند یک عمل خشونت‌آمیز انجام می‌دهد و برادرش ولین تحت تأثیر این خشونت قرار می‌گیرد. ملال کلمن نیز به خاطر حضور ولین است زیرا او با محدودیت‌ها و اعمالی که انجام می‌دهد باعث ملول شدن کلمن و درنتیجه افزایش میل او به عمل و خشونت می‌شود. به این صورت رابطهٔ ملال و خشونت مشخص می‌شود. رابطه‌ای که مک‌دونا به‌خوبی آن را نمایش داده و باعث می‌شود خشونت آثار او که در نگاه اول شاید تصنعی و غیرقابل باور به نظر رسد ـ به‌خصوص در نمایشنامهٔ *غرب غمزده* ـ به‌راحتی درک شود. به عنوان آینده این پژوهش، پیشنهاد می‌شود که رابطهٔ ملال و خشونت در نمایشنامه‌های ابسورد به‌ویژه در آثار ساموئل بکت و اوژن یونسکو نیز به‌واسطهٔ حضور این دو شاخصه بررسی و تحلیل شود که در این راستا ابعاد و ظرفیت‌های دیگری از سیر تبدیل ملال به خشونت روشن شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Quentin Tarantino.
2. Martin McDonagh.
3. The Beauty Queen of Leenane.
4. A Skull in Connemara.
5. The Lonesome West.
6. Hannah Arendt.
7. The Pillowman.
8. The Lieutenant of Inishmore.
9. Jacques Lacan.
10. Edward Said.
11. Sigmund Freud.
12. Anna Freud.
13. boredom.
14. Charles Dickens.
15. Bleak House.
16. acedia.
17. Georges Bernanos.
18. Diary of a Country Priest.
19. Anton Chekhov.
20. Ivanov.
21. Georg Simmel.
22. Arthur Schopenhauer.
23. Martin Heidegger.
24. The Fundamental Concepts of Metaphysics.
25. University of Freiburg.
26. Lars Svendsen.
27. Viktor Frankl.
28. Immanuel Kant.
29. James Danckert.
30. John D Eastwood.

۳۱. برای مطالعهٔ عوامل درونی، ر.ک: دانکرت و ایستوود، ۱۴۰۰: ۴۶-۵۴.

32. Galway.
33. Jean Juvénal des Ursins.
34. Lucius Annaeus Seneca.
35. stoicism.

فهرست منابع

• آرنت، هانا (۱۳۹۸)، *خشونت و اندیشه‌هایی دربارهٔ سیاست و انقلاب*، ترجمهٔ عزت‌اله فولادوند، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.

• اسونسن، لارس (۱۳۹۹)، *فلسفه ملال*، ترجمهٔ افشین خاکباز، چاپ نهم، تهران: فرهنگ نشر نو.
• چخوف، آنتوان (۱۳۹۸)، *ایوانف*، ترجمهٔ سعید حمیدیان، چاپ دوازدهم، تهران: قطره.
• خورسندی شیرغان، مصطفی و بهنام فر، محمد (۱۳۹۱)، رویکرد تطبیقی تحلیلی ملال و گریز از آن در اندیشهٔ سنایی و شوپنهاور، *ادبیات عرفانی*، سال چهارم (۷)، ۴۷-۷۲.
• دانکرت، جیمز و ایستوود، جان دی (۱۴۰۰)، *روان‌شناسی ملال*، ترجمهٔ مریم حیدری، چاپ دوم، تهران: نوین توسعه.
• ربی، مهدی؛ حسینی، مالک و امینی، رحمت (۱۴۰۰)، «ملال اگزیستانسیال» در کاراکتر «ایوانف» خوانشی بر اساس آراء مارتین هایدگر، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ دوازدهم (۲۵)، ۲۳-۴۱.
• رنجبر، ایرج و صادقی‌متین، محمدجواد (۱۳۹۶)، نسبت‌سنجی خشونت و سیاست در اندیشهٔ سیاسی فارابی بر اساس چارچوب نظری هانا آرنت، *رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی*، سال نهم (۱)، ۹۴-۱۲۰.
• ستوده، سجاد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۹)، زیبایی‌شناسی ملال و دلزدگی در سینما از منظر اندیشه‌های گئورگ زیمل و والتر بنیامین: مطالعهٔ موردی فیلم گاوخونی، *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ بیست و پنجم (۳)، ۵-۱۴.
• سنکا، لوکیوس آنایوس (۱۳۹۹)، *رساله در باب خشم*، ترجمهٔ پریسا حکیم‌جوادی، چاپ دوم، تهران: نقش و نگار.
• شاهمرادی، مهیار و هاشمی، محمد (۱۴۰۱)، مطالعه ملال هایدگری در سینمای بلاتار؛ مطالعات موردی: «تانگوی شیطان» و «اسب تورین»، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ سیزدهم (۲۸)، ۲۵-۴۹.
• فرایا، هلن (۱۳۹۸)، *خشونت در تاریخ اندیشه فلسفی*، ترجمهٔ عباس باقری، چاپ سوم، تهران: فرزان روز.
• فروید، زیگموند (۱۴۰۱)، *تمدن و ملالت‌های آن*، ترجمهٔ محمد مبشری، چاپ سیزدهم، تهران: ماهی.
• مک‌دونا، مارتین (۱۳۹۷)، *غرب غمزده*، ترجمهٔ بهرنگ رجبی، چاپ چهارم، تهران: بیدگل.
• مک‌دونا، مارتین (۱۳۹۸)، *جمجمه‌ای در کانه‌مارا*، ترجمهٔ بهرنگ رجبی، چاپ پنجم، تهران: بیدگل.
• مک‌دونا، مارتین (۱۳۹۹)، *ملکهٔ زیبایی لی‌نین*، ترجمهٔ حمید احیاء، چاپ نهم، تهران: نیلا.
• یعقوبی چوبری، علی و ملازاده گله پردسری، زهرا (۱۴۰۱)، موقعیت مرزی و ملال: بررسی تجربه قرنطینه خانگی در استان گیلان، *جامعه‌شناسی ایران*، دورهٔ بیست و سوم (۲)، ۲۷-۴۹.
• Ashcroft, C. (2021). *Violence and Power in the Thought of Hannah Arendt*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
• Beck, A. T., & Alford, B. A. (2009). *Depression: Causes and Treatment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
• Dwyer, P. (2022). *Violence: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
• Elpidorou, A. (Ed.). (2022). *The Moral Psychology of Boredom (Vol. 15)*. Rowman & Littlefield.
• Finkielsztein, M. (2022). *Boredom and Academic Work*. London: Routledge.
• Lonergan, P. (2012). *The Theatre and Films of Martin McDonagh (Vol. 2)*. London: A&C Black.
• Russell, R. R. (Ed.). (2007). *Martin McDonagh: A Casebook*. London: Routledge.
• Sturmey, P. (2022). *Violence and Aggression: Integrating Theory, Research, and Practice*. Berlin: Springer Nature.
• Tochilnikova, E. (2021). *Towards a General Theory of Boredom: A Case Study of Anglo and Russian Society*. London: Routledge.