

بررسی جنبه‌های پسااستعماری نمایشنامه جزئیات اثر سوزان گلاسپیل

احمد مهروند*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده 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 نمایشنامه جزئیات اثر سوزان گلاسپیل است. این نمایشنامه، همواره با خوانشی فمینیستی مورد بررسی قرار گرفته است. 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، علی‌رغم 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 حیل‌گر هومی بابا، نظریه خشونت فانون و میمون دلالت‌گر گیتس بهره برد، طوری که نه تنها با خوانش‌های فمینیستی نمایشنامه، در تعارض نباشد بلکه حتی جنبه‌های پنهان اثر را به خواننده به وضوح آشکار کند. همچنین، این پژوهش از نظریه کوه یخی همپنگوی بهره برده است تا اهمیت جزئیات را در نمایشنامه یاد شده اثبات کند.

واژه‌های کلیدی: جمع ناشناس، سلب انسانیت، نزاکت حیل‌گر، میمون دلالت‌گر، نظریه کوه یخی، گلاسپیل، جزئیات.

مقدمه

پژوهش حاضر، به بررسی نظریه‌های پسااستعماری و استعمارزدایی در نمایشنامه جزئیات (*Trifles*)، اثر سوزان کیتینگ گلاسیل می‌پردازد که در قرن اخیر همواره با خوانش فمینیستی مطرح بوده است (گینور ۴۱، کارپینتر ۲۰۰۸، ۲، کارپینتر ۲۰۰۱، ۱، دونووان ۳۱، بیگزبی ۲۵، گیلبرت و گوپار ۱۳۵۱، کیسر ۲۲). پرسشی در این جا مطرح است که اگر چنین خوانشی با خوانش‌های فمینیستی این نمایشنامه، تعارض ندارد، نقاط مشترک نظریه پسااستعماری با نظریه فمینیستی 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 نظریه پسااستعماری خواهد آمد: روابط قدرت، مفاهیم تقابل دوگانه، مفهوم دیگری، نوع رابطه دو عضو پسااستعماری (مرد استعمارگر سفید و مرد استعمارشده سیاه) و فمینیستی (مرد سفید و زن سفید)، عدالت‌خواهی و برابری دو عضو، براندازی سلطه و تبعیض، تلاش برای رهایی از تصویر وارونه عضو فرعی، نگرش به اثر از زاویه دید عضو دیگر (سیمون دوپووار ۲۸۸)، مقابله 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 حيله و نیرنگ و زبان مورد دلخواه عضو قوی توسط عضو ضعیف.

نظریه 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 سلطه فرهنگی استعمارگر اروپایی، مبارزه با پذیرش تصویر وارونه از استعمارشدگان، استقلال مجدد مردم مستعمره و رهایی آن‌ها از استعمار 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 ۱۹۶۱ فانون کتاب *The Wretched of the Earth* (نفرین‌شدگان زمین) 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 دسته 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 پایه نوشته‌ها و نظریه 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 بر استعمارگر 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، طوری که از خودش متنفر می‌شود و استعمارگر را تمجید می‌کند و ویژگی‌های منفی استعمارشده‌گان 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 شیئی 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 سلطه 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 حيله‌گرانه میمون در روایت‌های آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار اشاره دارد، نشان می‌دهد که امکانی برای شرایط پسااستعماری در داخل ایالات متحده آمریکا وجود دارد.

نگارنده مقاله با به‌کاربردن نظریه‌های پسااستعماری مانند جمع‌ناشناس ممی (Memmi's Anonymous Collectivity)، سلب انسانیت سزر (Césaire's Thingification)، نزاکت حيله‌گر بابا (Bhabha's Sly Civility)، نظریه 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 ساله اثر گلاسیل را به وضوح آشکار کند.

بحث و بررسی

قبل از بررسی نحوه کاربرد نظریه‌های پسااستعماری در یک اثر فمینیستی، مقدمه کوتاهی درباره سوزان گلاسیل و نمایشنامه جزئیات نقل می‌شود، تا خواننده با موضوع این نمایشنامه بیشتر آشنا شود.

سوزان گلاسیل و نمایشنامه جزئیات

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

نمایشنامه 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 گلاسیل گزارشگر روزنامه دس مویز ایالت آیووا آمریکا بود، گزارش محاکمه 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 نمایشنامه یک پرده‌ای جزئیات (۱۹۱۶) و داستان کوتاه «هیأت منصفه‌ای از همسالان خود» («A Jury of Hers Peers») (۱۹۱۷) تبدیل کرد. داستان او در مجموعه بهترین داستان‌های سال ۱۹۱۷ بار دیگر به چاپ رسید.

در حادثه قتل گزارش شده، هیچ مدرکی دال بر سرقت یافت نشد، خانم مارگارت هاساک، 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.

فرضیه سرقت در حادثه گزارش شده به زودی رد شد و فرضیه 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 درباره 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 انگیزه 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 انگیزه مالی برای قتل شوهر داشته باشد. بالاخره خانم مارگارت هاساک در اوت سال ۱۹۱۶ درست سه هفته بعد از اجرای نمایشنامه جزئیات در منزل شخصی‌اش درگذشت و معمای قتل شوهرش تاکنون در هاله‌ای از ابهام باقی مانده است (گلاسپل، روزنامه دس موینز).

ضمن حفظ چارچوب اصلی پرونده هاساک، گلاسپل در نمایشنامه 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 انگیزه قتل هستند - به تصویر می‌کشد. مردان، به طور عمده محل‌های خارج از صحنه نمایش را - طبقه بالا که محل وقوع قتل و کاهدان (طویله) که خارج از خانه است - برای یافتن انگیزه و محل قتل جستجو می‌کنند، زنان در صحنه آشپزخانه می‌مانند و جزئیاتی را کشف می‌کنند که نه تنها شواهد انگیزه 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 نیمه اول قرن بیستم آمریکا را نشان می‌دهد. احساسات مینی هم برای شوهرش و هم جامعه آمریکا ناشناخته بوده است 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 مجله تئاتر، ضمن تمجید از نمایشنامه گلاسپل از آن «به عنوان بررسی زیرکانه‌ای از توانایی زنانه در تحلیل قیاسی و استقرایی، یاد می‌کند که به وسیله آن دو زن از طریق امور جزئی، به انگیزه قتل رهنمون می‌شوند» (گینور ۴۱). 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. کلودنی نوشت: «روایت گلاسیل 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» (کارپتیر ۱). کلودنی ضمن بحث از داستان گلاسیل و اثر کاغذ دیواری زرد رنگ شارلوت پرکینز گیلمن (۱۸۹۲) توضیح می‌دهد که هیچ‌یک از این دو اثر ضرورتاً در صدد کنار گذاشتن 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 اصرار دارند که، هر چند به طور غیر عمدی این مرد است که خواننده متفاوتی است، و در امور مربوط به زنان، مرد اغلب خواننده نامناسبی است (همان ۴۳).

مارتا سی کارپتیر، در مقدمه‌ای بر کتابش تحت عنوان سوزان گلاسیل: جهت‌گیری‌های جدید در جستار انتقادی، با صراحت به تأثیر شگرف گلاسیل در تئاتر فمینیستی اذعان می‌کند. او می‌نویسد: «تئاتر فمینیستی و مورخان و زندگی‌نامه‌نویسان فرهنگی نقش محوری گلاسیل را در مهمترین لحظات نوآوری تئاتر آمریکا با بازیگران پراوینستون در سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۲ احیاء کردند» (۲). طبق نظر سی دابلوی ای بیگزبی، این نمایشنامه «مطالعه 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 پیچیده 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. دونوان، گلاسیل 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، گلاسیل را از فمینیست‌های اولیه می‌دانند، برخی نیز فمینیست بودن او را رد می‌کنند؛ برای مثال، مارسیا نو در رساله خود تحت عنوان سوزان گلاسیل، صدایی از سرزمین دل اشاره می‌کند که اولین و مهمترین بحث این است که گلاسیل فمینیست نبود: «او همیشه خود را کاملاً تسلیم مرد زمان خود می‌کرد. او هر چیزی بود جز فمینیست و هرگاه نوشته او بهتر از پدرم بود همیشه به شدت اندوهگین می‌شد» (۱۰). استدلال مارسیا نو بر پایه مکاتبات او با دختر ناتنی گلاسیل به نام نیلا کوک، استوار بود.

در این نمایشنامه، گلاسیل 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 نظریه کوه یخی همی‌نگوی را توضیح داد تا به اهمیت این نظریه در افزایش بار نمادین جزئیات این نمایشنامه پی برد.

نظریه 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 نظریه خود را درباره نوشتن با کوه یخی مقایسه کرد (به نقل از اولیور ۱۹۹۹، ۳۲۲). بعدها این نظریه را در رمان‌های خورشید هم‌چنان می‌درخشید 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 نظریه 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 می‌داند که در آب شناور است، به گونه‌ای که قسمت کوچکی از آن از سطح آب بیرون (شعور خودآگاه) و بخش عظیم آن زیر آب و ناپیدا است (شعور ناخودآگاه). به عقیده 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 ۴۵۳).

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 آثار خود پرداخت؛ بلکه از جملات ساده استفاده کرد و با استفاده از کلمات تکراری که به صورت نمادین به کار 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، زاویه 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 نویسنده خوب، نباید همه چیز را برای خواننده فاش کند و بخش‌هایی که حذف آن‌ها به معنای اثر لطمه نمی‌زند، باید از اثر حذف شوند. به این طریق اثر هم به واسطه نمادها و نیز با تکیه بر قدرت دانش نهان شعور ناخودآگاه خواننده، بهتر قابل درک خواهد بود. همینگوی در کتابی تحت عنوان عید متغیر (عیدی که در مسیحیت زمان مشخصی ندارد) بیان می‌کند که او نظریه حذف را به کار برد تا تلاش کند «داستان تقویت شود و مردم بیشتر از آن چه که درک می‌کنند، احساس کنند» (همینگوی ۷۵).

نه تنها همینگوی، بلکه گلاسهپل نیز از نظریه کوه یخی استفاده کرد. همینگوی و گلاسهپل هر دو روزنامه‌نویس بودند و هر دو از مهارت نشان دادن، به جای گفتن استفاده کردند تا خواننده، احساسات، افکار، و نمادهای پنهان اثر را کشف کند. گلاسهپل نه تنها در داستان، بلکه در نمایشنامه نیز از این مهارت استفاده کرد که در ادامه به آن اشاره می‌شود.

در نمایشنامه جزئیات، مینی رایت مضمون اصلی قتل شوهرش، جان رایت، است که در صحنه نمایش حضور ندارد. به نظر نگارنده این مقاله، نظریه کوه یخی خود را در کاربرد نمادین اسم مضمون نشان می‌دهد. گلاسهپل، به عمد نام فامیلی هاساک را به رایت تغییر داد و بدین طریق آن را ارزشمند نمود. اسم رایت را در انگلیسی می‌توان، با همان تلفظ و با املاهای متفاوتی نوشت که همگی می‌توانند جناس تام باشند که از بهترین نوع جناس به حساب می‌آیند. نام فامیلی رایت (Wright) در انگلیسی با پنج واژه right (درست)، write (نوشتن)، right (حق)، و rite (آیین و سنت) جناس تام دارد. هدف اصلی گلاسهپل در تغییر فامیلی شخصیت اصلی کشاورز از هاساک (Hossack) به رایت (Wright)، غنی ساختن معانی جناس تام و ربط دادن آن به نظریه کوه یخی بوده است. یعنی هدف از کاربرد فامیلی رایت، برای این خانم این بوده است که نشان دهد خانم مینی در مسیر راستی قدم برداشته و قتل همسر و کتمان آن توسط خود او و سایر زنان حق مسلم و کار او درست بوده است. هدف گلاسهپل، نوشتن و مقابله با آیین و سنت مردسالاری بوده است که حقوق مسلم مینی رایت و سایر زنان آمریکا را نادیده گرفته بود. پس برای خواننده تیزبین، نوک کوه یخی، فامیلی رایت است که از طریق جناس تام به لایه‌های زیرین کوه یخی یعنی راست، درست، حق، آیین مردسالاری، و نوشته اعتراض‌آمیز به این آیین‌ها به مینی رایت به صورتی که توضیح داده شد، ارتباط پیدا می‌کند.

از دیگر جنبه‌های نظریه کوه یخی، انتخاب زاویه دید مناسب است. زاویه دید سوم شخص مفرد یا راوی دانای کل محدود برای این نمایشنامه، گزینه مناسبی نیست. آنچه مهم

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

مشاهده آشپزخانه کثیف و آشفته مینی، حاکی از آن است که وی علاقه‌ای به خانه‌داری ندارد. هنگامی که مردان به اتاق خواب طبقه بالا می‌روند تا انگیزه قتل را در صحنه جرم، مورد بررسی قرار دهند، زنان، ابتدا یک قفس پرنده با در شکسته شده‌اش و بعد جسد یک قناری را درون جعبه تزئین شده در داخل وسایل خیاطی مینی می‌یابند. مکالمه خانم هال با خانم کلانتر، ما را به علاقه 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 خانه متروکه 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 پارچه 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 به‌طور مرتب 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 نقطه 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 احساسات 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 گلاسیل در حادثه فوق از مدنیت حيله‌گر 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 حيله‌گر و میمون دلالت‌گر توجیه کرد؟

کاربرد مدنیت حيله‌گر و میمون دلالت‌گر

منظور هومی بابا از اصطلاح مدنیت حيله‌گر، 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 حيله‌گر، تقلید، و ماسک زدن در نپذیرفتن سخنان استعمارگر، اشاره می‌کند. مدنیت حيله‌گر به تصمیم عمده 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 حيله‌گر نمی‌گذارد این خواسته استعمارگر تحقق پذیرد (همان).

هر چند کاربرد اصطلاح استعماری مدنیت حيله‌گر برای نمایشنامه 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 گلاسیل، 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، دریافته‌اند 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، پرنده 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 صحنه 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 کلاتر 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 این‌گونه نیست که مأمور قانون وسایل خطرناک را با خود از صحنه ارتکاب جنایت خارج نمی‌کند و خانم کلاتر 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»^۱ 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 هیله‌گر، شباهت زیادی دارد، می‌توان تصور کرد در این صحنه، خانم کلاتر قصد نداشته خواسته همسر و آقای وکیل بخش را در وفاداریش به مأموران قانون برآورد کند و از طریق این عمل، خانم کلاتر به طور پنهانی کمک می‌کند تا مهمترین انگیزه 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 صحنه فوق، علاوه بر کاربرد مدنیت هیله‌گر 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 اجازه 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 طریقه 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 ۵۵).

۱- تمام مکالمات نمایشنامه جزئیات از ترجمه ولی‌الله دهقانی گرفته شده است. جهت مطالعه ترجمه این نمایشنامه رجوع شود به گلاسهیل، سوزان (۱۳۸۶). جزئیات، ولی‌الله دهقانی. فرهنگ و هنر. شماره شصت. ۷۷-۷۲. 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 گلاسه‌پل به کار نبرد. می‌توان چنین حدس زد که در پایان نمایشنامه، خانم هال، شکل حیل‌گرانه‌ای از خدعه را در کلامش با وکیل بخش به کار می‌برد و در این مورد خاص، او نقش میمون حیل‌گر یا دلالت‌گر را بازی می‌کند طوری که 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 طریقه لایبی‌دوزی مینی پرداخته‌اند به هنری می‌گوید: «خب هنری، دست کم ما فهمیدیم که خانم رایت قصد نداشته لایبی‌دوزی کند. او قصد داشته ... اسمش چی بود خانم‌ها؟ شما اسمش را چی می‌گذارید؟»، خانم هال در حالی که 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 نشان‌دهنده شکل طناب‌دار 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 صحنه 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 می‌فشارد. اما در صورت مشاهده نوع قلاب‌دوزی و توجه خاص به آن‌ها به راحتی می‌توان دریافت که چرا مینی به جای اسلحه موجود در خانه، طناب‌دار 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 سخره گرفتن قلاب‌دوزی از دست می‌دهند.

راجر دی. ابرامز دروغ گفتن را شکلی از عمل دلالت‌گر حیل‌گرانه‌ای 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 مجموعه 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 انگیزه 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 لایی دوزی به جای درک انگیزه قتل، سرگرم هستند. اگر بعدها مردان از این موضوع باخبر می‌شدند، احتمالاً عکس‌العمل آن‌ها مانند شیریه 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 برجسته ضداستعماری فرانسه در گستره کارائیب و آفریقا به شمار می‌آید. در کتاب ضداستعماری خود تحت عنوان *گفتمان استعمار* (۱۹۵۲)، که بیانیه جهان سوم به حساب می‌آید، سزر برخورد استعماری را به یک کلمه thingification یعنی سلب انسانیت، معادل دانست (سزر ۴۲). 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 طوری هر گونه مسئولیت نسبت به آن را نفی کند و در صورت عدم نیاز، به راحتی بتواند از شر آن شیئی خلاص شود. اصطلاح استعماری سلب انسانیت سزر را می‌توان به نمایشنامه جزئیات گلاسپیل، 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 انگیزه قتل مینی با استفاده از فریب مردان توسط زنان به خودشان، ارجاع داده می‌شود.

آقای هال، در نمایشنامه، واژه (Trifles) یا چیزهای جزئی را تنها یکبار هنگامی به کار می‌برد که زنان به جای اندیشیدن درباره 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 رفته است. 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 مردان با ناآگاهی از نحوه استفاده از کلمات نمادین که از دید مردان، صرفاً جزئیات به حساب می‌آیند بخش اعظمی از مفاهیم مرتبط با قتل را از دست بدهند. برای مثال زنان به تدریج در می‌یابند که تمامی وسایل درخواستی مینی - یک دامن زنانه، لباس‌ها، یک جفت کفش، یک روسری کوچک، یک پیش‌بند و یک لحاف قلاب‌دوزی شده - با استفاده از معانی پنهان کوه یخی برای پوشیدن، به کار می‌روند که همگی از لحاظ نمادین وسیله‌ای برای پوشاندن قسمتی از بدن (یعنی کتمان حقیقت زیرین آن‌ها) به حساب می‌آیند. مینی، در حقیقت با درخواست وسایل نمادین از زنان می‌خواهد که او را در پوشاندن حقیقت از مردان یاری دهند. از آنجایی که مینی مانند همه زنان می‌داند که مردان از توجه زنان به امور جزئی، مدام خرد می‌گیرند و به توجه خود به امور کلی مهم و جدی همواره افتخار می‌کنند با منحرف کردن حواس همه زنان و مردان به شیشه‌های شکسته شده مربای گیلاس و درخواست وسایل شخصی به جای نگرانی از پرونده مهم قتل، تلاش می‌کند تا وکیل بخش و کلانتر را فریب دهد و وانمود کند که هرگز طرح و فکر پیچیده قتل شوهر در ذهن این زن ساده 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 وانمود می‌کند 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 نگارنده مقاله جمع ناشناس را توضیح می‌دهد و نمونه 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 نه چندان آشکار اصطلاح ممی در نمایشنامه جزئیات می‌پردازد تا نشان دهد تا چه میزان اصطلاح استعماری جمع ناشناس و زوال شخصیت منتج شده از آن در برخورد مردان با زنان و دروغ آن‌ها برای کتمان انگیزه قتل، نقش اساسی ایفا می‌کند.

ممی، نویسنده و مقاله‌نویس قرن بیستم میلادی، در *چهره استعمارگر و چهره استعمارزده* که مطالعه‌ای از استعمارزدایی در شمال آفریقا در دهه ۱۹۵۰ است، به برجسته‌سازی بعد روانشناسی روابط بین استعمارگر و استعمار شده می‌پردازد. به عقیده وی، استعمارگر ابتدا با

استفاده از یک سری نفی‌ها شروع می‌کند و آن را تا جایی پیش می‌برد که با نفی تمامی صفت‌های مثبت استعمارشده، انسانیت او نیز سلب شود. استعمارگر برای این منظور از جمع ناشناس استفاده می‌کند تا بگوید: «همه آن‌ها این‌طوری هستند. همه آن‌ها مثل هم هستند» (ممی ۸۵). در حقیقت با استفاده از این اصطلاح، استعمارگر به جای این‌که بگوید یک فرد استعمار شده تنبل است، می‌تواند بگوید همه آن‌ها تنبل هستند. این اصطلاح، نه تنها فردیت شخص استعمار شده را از او سلب می‌کند بلکه در موارد اعمال خشونت برای جرم یک فرد استعمار شده تمام استعمار شده‌ها، مجرم تلقی می‌شود و زمینه خوبی را برای توجیه خشونت دسته‌جمعی علیه آن‌ها فراهم می‌کند.

ممی جمع ناشناس را در هیچ رمانی به‌کار نبرد. اما نگارنده آن را در روابط زن و مرد در هزار و یکشب به‌کار می‌برد. این اصطلاح در اعدام صدها دختر دوشیزه توسط شهاریار نقش اساسی ایفا می‌کند. از آن‌جایی‌که شهاریار و برادرش، شاه زمان، چندین مورد بی‌وفایی و خیانت زن به مرد را در زنان خود و چند زن دیگر، مشاهده کرده‌اند، پادشاه تصور نادرستی از زنان پیدا کرده و در اثر تعمیم‌دادن چند مورد خیانت زن به کل زنان در مدت سه سال متوالی برای انتقام از تمام زنان به ویژه دختران معصوم، هر شب با دختری ازدواج و فردای آن شب او را اعدام می‌کند. در این میان، شهرزاد، دختر باهوش وزیر، به مدت هزار و یک شب با گفتن داستان‌هایی به پادشاه، او را معالجه می‌کند تا دست از کاربرد نادرست جمع ناشناس بردارد و جرم چند شخص را به کل گروه زنان تعمیم ندهد، و دختران معصوم را قربانی تصور غلط خود مبنی بر بی‌وفایی همه زنان نکند.

در هزار و یکشب، جمع ناشناس، نقش توجیه خشونت هتک حرمت و اعدام دختران معصوم توسط پادشاه ستمگر را ایفا می‌کند، در نمایشنامه جزئیات، هم مردان و هم زنان از آن استفاده می‌کنند، با این تفاوت که زنان آن را به‌گونه‌ای به‌کار می‌برند که انگیزه قتل پنهان بماند و مردان برای تحقیر زنان و توجه آن‌ها به امور بی‌ارزش بهره می‌جویند. یعنی در این نمایشنامه، هر دو طرف درگیر از جمع ناشناس به‌طور آگاهانه یا ناآگاهانه بهره می‌جویند.

در نمایشنامه جزئیات، جمع ناشناس هنگامی معنی پیدا می‌کند که خانم کلانتر به کلانتر و وکیل بخش می‌گوید که مینی نگران خاموش شدن بخاری و شکسته شدن شیشه‌های مربای گیلان از سرمای زمستان بود. شوهرش با تمسخر می‌گوید: «خوبه، شما زن‌ها، از پس زن‌ها بر می‌آید! بیاید قتل را فراموش کنیم و به فکر مرباهای خانم باشیم». در این قسمت، خطاب کلانتر نه به مینی بلکه به کل زنان است و با این گفته، نه تنها مینی بلکه کل زنان، تحقیر 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 همه 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، همچنین 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 خرد 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 هم جنس خود وفادار می‌مانند.

در پایان نمایشنامه، زنان ریشخند مردان را که می‌خواستند بدانند که خانم مینی طرح لحاف را لایبی‌دوزی یا قلاب‌دوزی کرده، به گونه‌ای پاسخ می‌دهند که همه 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 قلاب‌دوزی 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 شده 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 انگیزه قتل که به قلاب‌دوزی بی‌ارتباط نیست باز می‌مانند.

کاربرد نظریه‌های بخش خشونت در نمایشنامه

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

مستعمرات اند چرا که ساکنان سفیدپوست خشونت را وارد خانه و ذهن بومیان استعمار شده می‌کنند. فانون، اشاره می‌کند از آنجایی که 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 وسیله 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 نشان‌دهنده 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» (مقدمه 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 شیئی که استعمار شده بود به انسان تبدیل می‌شود که باهمان روند، آن شیء را از خود دور و آزاد می‌کند» (فانون ۳۶-۳۷).

نظریه خشونت استعمارزدایی در صورتی به نمایشنامه جزئیات، قابل تعمیم است که رابطه مرد ظالم با همسر خود در قالب نظریه‌های پسااستعماری فمینیستی مطرح شود. یعنی مرد، استعمارگر ظالم و زن مظلوم، در حکم بومی استعمار شده فرض شود. در نمایشنامه 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 خلق آویز کردن قناری زیبا و آواز خوان مینی، تنها امید او برای زنده نگاهداشتن خاطره گذشته 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 نظریه 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 نمایشنامه 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 زمره 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 به کار می‌برد مینی بر این‌که مینی همسرش را حلق آویز 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 Deghani. *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.