

# بررسی بازتاب جنسیت در نمایش نامه‌های معاصر آمریکایی با تاکید بر نمایش نامه‌ی "احمق برای عشق" اثر ساموئل شپارد راجرز\*

\*\*\* دکتر مجید سرسنگی\* - مهدیه مفیدی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۵/۵/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۵/۷/۸

## چکیده:

تلاش زنان برای رسیدن به حقوق شهروندی از جمله‌ی مهم‌ترین مباحث قرن بیستم بود. زنان با به دست آوردن حق رای و حق نظر در مسایل اجتماعی، فرهنگ غرب را مجبور به بازنگری در تعیین جایگاه زن کردند. به دنبال این تحولات نمایشنامه نویسان بسیاری از جمله اونیل و ممت با حساسیت بیشتری موضوع جایگاه زن را در آثار خود منعکس کرده‌اند. ساموئل شپارد راجرز<sup>۱</sup> نیز در نمایش نامه احمق برای عشق (Fool for Love) به موضوع جنسیت و نقش زن در جامعه پرداخته است او داستان رابطه‌ی می (May) و ادی (Eddie) را به نمایش گذاشته و در پرداخت نمایشی این رابطه، بحث جنسیت را محور کار خود قرار داده است. می در این نمایش نامه از زنی با ویژگی‌های سنتی در جامعه‌ی مرد سالار، به زنی مستقل و واجد خصوصیات جنسیتی منطبق بر عصر خود تبدیل می‌شود. تلاش ادی برای قانع کردن و تسلط بر می با اتکا به روش‌های سنتی مردانه و نیز تصاویر متفاوت از مردانگی در مقابل جنس زن، که در رفتار ادی و مارتین (Martin)، دوست پسر می، مشاهده می‌شود؛ فرصتی را برای مخاطب فراهم می‌آورد تا شاهد تقابل دو نوع دیدگاه متفاوت نسبت به جنسیت و نقش زن در جامعه‌ی معاصر باشد.

## واژه‌های کلیدی:

جنسیت، نقش‌های جنسیتی، جنسیت در نمایش نامه، کنش متقابل نمادین، زنانگی، مردانگی.

\* مستخرج از پایان‌نامه در مقطع کارشناسی ارشد رشته‌ی ادبیات نمایشی از دانشگاه تهران، تحت عنوان: بازتاب جنسیت و

توصیف نقش‌های جنسیتی در گزیده‌ای از نمایش‌نامه‌های معاصر آمریکایی، توسط مهدیه مفیدی؛ بهمن ماه ۱۳۸۴.

\*\* استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

E-mail: Sarsangi\_m@yahoo.com

E-mail: mahdiemofidi@yahoo.com

\*\*\* کارشناس ارشد ادبیات نمایشی.

## مقدمه

در اجتماع و در پاره‌ای موارد حتی موثرتر از مردان محسوب می‌شد، بدهد.

با توجه به این‌که هنر نمایش، به عنوان هنری که به انسان و روابط بین انسان‌ها می‌پردازد، بازتابی مستقیم از فرایندهای اجتماعی است، این تحقیق کیفیت برخورد با مسئله‌ی جنسیت در نمایش‌نامه‌ی احمق برای عشق را هدف خود قرار داده است. سوال اصلی در این تحقیق آن است که جنسیت در این نمایش‌نامه، به عنوان نمونه‌ای از نمایش‌نامه‌های معاصر آمریکایی، چه بازتابی دارد و نمایش‌نامه‌نویس در خصوص رابطه زن و مرد، از منظر جنسیتی، چه رویکردی را اتخاذ کرده است.

یکی از فرایندهای مهم و سرنوشت‌ساز قرن بیستم جنبش‌هایی بوده است که از سوی زنان - و گاه حتی از سوی برخی مردان - برای تغییر نقش سنتی زن در جامعه و احیای حقوق زنان در حوزه‌های مختلف از جمله حق رای در تصمیم‌گیری‌های خرد و کلان اجتماعی، حق نظر در مسایل زناشویی، از جمله بارداری و دسترسی به تحصیلات، موقعیت و مناصب اجتماعی که قبلاً صرفاً در انحصار مردان بود، به وقوع پیوست. این جنبش‌ها چهره‌ی جدیدی از زن به نمایش گذاشت و موجب آن شد که معادله‌ی سنتی "مرد سالاری" جای خود را به شیوه‌ی جدیدی از زندگی که در آن زن نه تنها جنس دوم و تابعی از تصمیم‌گیری‌های مردانه نبود بلکه رکنی اساسی

## روش تحقیق

روش این تحقیق کتابخانه‌ای بوده و مراحل زیر را شامل شده است:

۱. بررسی تعریف و توصیف جنسیت از منظر علمی.
۲. توصیف نظریه کنش متقابل نمادین به عنوان نظریه‌ای که قابلیت انطباق در دنیای نمایش‌نامه را داراست.
۳. تقسیم خصایص جنسیتی به چهار شاخصه‌ی ویژگی‌های رفتاری، الگوهای ارتباطی، منابع قدرت و ظاهر فیزیکی. استفاده از این شاخصه‌ها برای تحلیل نمونه‌ای از نمایش‌نامه‌هایی که به موضوع جنسیت پرداخته‌اند.
۴. انتخاب یک نمایش‌نامه‌ی احمق برای عشق اثر ساموئل شپارد راجرز به عنوان نمونه تحقیق<sup>۲</sup>.

## کلیات و تعاریف در حوزه‌ی جنسیت

در ابتدا باید به این نکته اشاره کرد که از منظر علمی بین جنس (Sex)، جنسیت (Gender) و نقش‌های جنسیتی (Roles Gender) تفاوت‌هایی وجود داشته و هر کدام از این موضوعات تعاریف خاص خود را دارا هستند.

جنس، به تفاوت کروموزومی، هورمونی و فیزیولوژیکی که تعیین‌کننده‌ی زن یا مرد بودن انسان است اشاره دارد. جنسیت به تعاریفی که جامعه و فرهنگ از زن و مرد دارند می‌پردازد (ایگلی، ۱۹۸۷، ۴) و نقش‌های جنسیتی مربوط به درک جنسیت از سوی

انسان‌ها بوده و رفتار زنان و مردان را در جامعه توصیف می‌کنند (فاگوت، ۱۹۹۵، ۲).

شش نظریه مطرح در مطالعات جنسی عبارتند از:

۱. نظریه زیست‌شناختی (Biological theory)
۲. نظریه کارکردی-ساختاری (Structural-Functional theory)
۳. نظریه یادگیری اجتماعی (Social learning theory)
۴. نظریه رشد شناختی (Cognitive development theory)
۵. نظریه طرحواره‌ی جنسیتی (Gender schema theory)
۶. نظریه کنش متقابل نمادین (Symbolic interaction theory) (فاگوت، ۱۹۹۵)

شش نظریه مطرح در مطالعات جنسیتی هستند که از این بین نظریه کنش متقابل نمادین برای انجام این پژوهش در نظر گرفته شده است.

## نظریه کنش متقابل نمادین

اساس نظریه کنش متقابل نمادین را جرج هربرت مید<sup>۳</sup> با تاکید بر نهاد و چگونگی ایجاد نهاد در افراد شکل داد. وی نهاد را عنصری تعریف کرد که در برقراری ارتباط فرد با اجتماع در وجودش به وجود می‌آید. وی کنش متقابل را به دو دسته کنش متقابل غیرنمادین و کنش

زنان و مردان در روابطشان با یکدیگر و با دنیای اطرافشان می‌پردازد. این ویژگی‌ها را می‌توان به شکل زیر تفکیک کرد:

جدول ۱: تفکیک ویژگی‌های رفتاری مردان و زنان در مقابل یکدیگر

ویژگی‌های رفتاری مردانه	ویژگی‌های رفتاری زنانه
بدون هیجان / بدون احساس	پرهیجان / پراحساس
فاعل	مفعول
اهل رقابت	به‌دور از رقابت
عقلانی / منطقی	نامعقول / غیر منطقی
مستقیم	مخفیانه
تامین کننده ی امنیت / استحکام	محتاج به امنیت / استحکام
جلب احترام از طریق کار	جلب احترام از طریق ارتباطات
عمل کردن به تنهایی	توجه به دیگران
نترس	پُر از ترس
خشن	نرم
فاقد احساسات شهودی در مورد دیگران	دارای احساسات شهودی در مورد دیگران

ب- الگوهای ارتباطی به نحوه‌ی برقراری ارتباط زنان و مردان با یکدیگر می‌پردازد. این الگوها را می‌توان به صورت زیر مجزا کرد:

جدول ۲: تفکیک الگوهای ارتباطی مردان و زنان

الگوهای ارتباطی مردانه	الگوهای ارتباطی زنانه
آزادانه در مورد مسایل جنسی صحبت می‌کنند	آزادانه در مورد مسایل جنسی صحبت نمی‌کنند
استفاده از زبانی خشن	عدم استفاده از زبانی خشن
کم حرف	پر حرف
رک و بی‌پروا	سنجیده
استفاده از صحبت کردن برای به دست آوردن قدرت و منصب	استفاده از صحبت کردن برای ایجاد همبستگی بین مردم
عدم بیان احساسات شخصی	قادر به بیان احساسات شخصی

متقابل نمادین تقسیم‌بندی کرد. کنش متقابل غیرنمادین مثل فرار از خطر، واکنشی است که بدون تصمیم‌گیری و اراده از طرف انسان ایجاد می‌شود. اما کنش نمادین با تصمیم‌گیری و تفکر انسان به وجود می‌آید (مید، ۱۹۶۴، ۲۸).

زبان و ارتباط دو پایه اصلی کنش متقابل نمادین هستند که به وجود آورنده‌ی نهاد محسوب می‌شوند. "انسان با خودش صحبت می‌کند برای این که جامعه را بهتر درک کند و مسئولیت‌های خودش را در ارتباط با این جامعه شناسایی کند" (مید، ۱۹۶۴، ۳۳) زبان باعث می‌شود شخص عادات و روابط اجتماعی را درونی کند تا بتواند به "گفتمانی جهانی" در بین سایر اعضای گروه دست یابد (مید، ۱۹۶۴، ۳۴) گفتمان جهانی زبانی عمومی بین افراد ایجاد می‌کند. مثلاً دست دادن در آغاز برقراری ارتباط نمونه‌ای خوب از این گفتمان است و مید نتیجه‌گیری می‌کند که "نهاد در ابتدای تولد در ذات انسان نبوده و بلکه به مرور در اثر ارتباط‌های اجتماعی در شخص شکل می‌گیرد و گسترش پیدا می‌کند" (مید، ۱۹۶۴، ۴۲).

هاوارد و هولاندر (۱۹۹۷) نیز به اهمیت نهاد در کنش متقابل نمادین تاکید می‌کند. آنها نیز معتقدند که نهاد "ساختاری اجتماعی" دارد. (۱۹۹۷، ۱۰۷) به اعتقاد آنها نهاد حضوری مجزا و مستقل در طبیعت ندارد بلکه با وجود آدم‌های مختلف و ارتباطاتی که با هم دارند ایجاد می‌شود. اولین ظهور این کنش متقابل به وجود آورنده‌ی زبان است و سایر روابط اجتماعی با شکل‌گیری این عنصر مهم ایجاد می‌شوند.

بلامر، یکی دیگر از طرفداران نظریه کنش متقابل نمادین، بررسی‌های خود را بر مبنای سه فرضیه بنیان نهاد:

- ۱- رفتار انسان‌ها با دنیای اطراف بر اساس مفهومی است که از این دنیا در ذهن آنها شکل گرفته است.
- ۲- این مفاهیم با توجه به کنش متقابل اجتماعی که هر شخص با سایر افراد دارد به وجود می‌آیند.
- ۳- شخص با توجه به درکی که از موقعیت دارد این مفاهیم را تعریف می‌کند. (بلامر، ۱۹۶۹، ۲).

این سه فرضیه نشان دهنده اهمیت هستند که این نظریه برای رشد مفاهیم در وجود هر شخص قایل است. بلامر هر شخص را در حکم یک بازیگر می‌داند و اعتقاد دارد رشد مفاهیم در ابتدا توسط هر فرد در ذهنش صورت می‌گیرد: "بازیگر مفاهیم را انتخاب، بررسی و تحلیل می‌کند و با توجه به توضیح صحنه محیط را در ذهن می‌سازد. تحلیل و تفسیر خود را از موقعیت سازمان‌دهی کرده و با توجه به این کنش متقابل، عمل می‌کند" (بلامر، ۱۹۶۹، ۵) با توجه به توصیف وی این خصایص را می‌توان در چهار دسته‌ی ویژگی‌های رفتاری، الگوهای ارتباطی، منابع قدرت و ظاهر فیزیکی طبقه‌بندی کرد (بلامر، ۱۹۶۹، ۱۱).

الف- ویژگی‌های رفتاری در حالت کلی به چگونگی عملکرد

(Martin) است. او را در صحنه‌ی نمایش می‌بینیم. مارتین ابزاری است برای نشان دادن روابط ادی و می. اوست که گفت‌وگوها را به نقطه‌ی اوج نمایش نامه هدایت می‌کند.

می به چندین دلیل حاضر نیست با ادی برود. در وهله اول از تنهایی که زندگی با ادی برایش به همراه دارد متنفر است. ادی ممکن است ماه‌ها برای مراسم گاو‌بازی او را تنها بگذارد. دوم این‌که او می‌داند ادی قبلاً با زنان دیگری رابطه داشته است و از آن‌جا که او زن حسودی است نمی‌تواند این‌گونه روابط را بپذیرد و سوم این‌که می تصمیم دارد با وجود شغل و دوست پسر جدید زندگی‌اش را سامانی دوباره دهد.

ادی و مارتین در بحثی که دارند به درگیری فیزیکی متوسل می‌شوند. در این بحث نهایتاً مارتین از گذشته‌ی می و ادی آگاه می‌شود. می و ادی پدر مشترکی دارند. پدرشان مدتی با مادر ادی و مدتی را با مادر می زندگی کرده است. این زندگی دوگانه سال‌ها از نظر زن‌هایش مخفی بوده است. وقتی که پدر ادی او را پیش می و مادرش می برد تا با هم آشنا گردند می و ادی عاشق یکدیگر می‌شوند و حتی بعد از آگاهی از واقعیت، رابطه عاشقانه‌شان ادامه پیدا می‌کند. حالا بعد از گذشت سال‌ها آنها همچنان عاشق یکدیگرند، البته این عشق توأم با انزجار و تفر شده است. از آن‌جا که نمی‌توانند جدا از یکدیگر زندگی کنند این صحنه را بارها و بارها در زندگی بازی کرده‌اند. در آخر نمایش نامه ادی برای واریسی کردن کامیونش که در حال سوختن است می‌رود و می‌داند که می با او برنخواهد گشت. می لوازمش را جمع‌آوری می‌کند تا به هتلی در شهر دیگری نقل مکان کند و منتظر برگشتن ادی شود.

علاوه بر ادی، می و مارتین شخصیت دیگری نیز بر صحنه حضور دارند. او را تحت عنوان مرد پیر می‌شناسیم "در ذهن ادی و می زندگی می‌کند"، و اغلب گفت و شنود سه نفره‌ای با یکدیگر دارند (ص ۶۹۲). مرد پیر شبیه روحی است که تمام مدت روی صندلی در انتهای صحنه نشسته است. او در نقش پدر مراقب است ادی و می تمام داستان را بدون اشتباه تعریف کنند. هیچ تقصیری را در مورد موقعیت کنونی بچه‌هایش نمی‌پذیرد و عشقی که به دو زن داشته و زندگی دوگانه‌اش را اشتباه نمی‌داند، به این باور اعتقاد دارد که آنچه در ذهنش وجود دارد حتماً درست است. او مسئولیت خودکشی مادر ادی را بر عهده نمی‌گیرد. ادی را بیش از می دوست دارد و این مسئله یکی از دلایل دعوا بین آنها است.

## ویژگی‌های رفتاری در شخصیت‌های نمایش نامه

می و ادی رابطه‌ای ستیزه‌جویانه دارند که دلیل آن عشق و نفرتی است که به یکدیگر دارند. ویژگی‌های رفتاری ادی،

ج- منابع قدرت به نحوی به دست آوردن کنترل امور در زنان و مردان می‌پردازد. این منابع را می‌توان به صورت زیر تفکیک کرد:

جدول ۳: تفکیک منابع مردان و زنان

منابع قدرت مردانه	منابع قدرت زنانه
منابع سازمانی که از طریق سیاست، شاخصه‌های اقتصادی، تحصیلات و شغل به دست می‌آیند.	منابع فردی که از طریق زیبایی، جوانی و توانایی جنسی به دست می‌آیند.

د- ظاهر فیزیکی به چگونگی تصویر ظاهری زنان و مردان اشاره دارد:

جدول ۴: تفکیک ویژگی‌های فیزیکی مردان و زنان

ظاهر فیزیکی مردانه	ظاهر فیزیکی زنانه
اندازه‌ی فیزیکی بزرگتر و قوی‌تر.	اندازه‌ی فیزیکی کوچکتر و ضعیف‌تر.
قدرت بدنی ملاک ارزش‌گذاری است.	زیبایی ملاک ارزش‌گذاری است.
سن و سال مسئله‌ای مشخص است.	سن و سال مسئله‌ای پنهانی است.

حال با توجه به این دسته‌بندی می‌توان خصایص زنانه و مردانه را در نمایش‌نامه‌ی احمق برای عشق اثر سام شپارد بررسی کرد.

## نگاهی اجمالی به طرح داستانی و روابط بین شخصیت‌های نمایش نامه

احمق برای عشق دراتاقی در یک هتل در نزدیکی بیابان موهاوی (Mojave desert) رخ می‌دهد. اتاق متعلق به می (May)، کارگر یک رستوران محلی است. ادی (Eddie) برای دیدن می آمده است. ادی می‌خواهد می را با خود ببرد. او در تلاش برای زنده کردن یک رابطه قدیمی است. با صحبت‌هایی که بین آنها صورت می‌گیرد متوجه می‌شویم که این صحنه به دفعات در گذشته تکرار شده است. این دو عاشق و معشوقی هستند که متناوباً قصه دوری و نزدیکی‌شان تکرار می‌شود. در زمان دوری‌شان روابط متعددی را تجربه می‌کنند، بعد از مدتی گویی که به یکدیگر نیازمند باشند همدیگر را پیدا می‌کنند ولی باز باز نزدیکی‌شان دوامی ندارد. آخرین دوست دختر ادی که تحت عنوان زن اشرافی (Countess) معرفی می‌شود هرگز در صحنه‌ی نمایش دیده نمی‌شود. عشق جدید می مارتین

استقلال می متعجب است و می در جواب این تعجب چنین می‌گوید: "بله، چه فکر کردی؟ فکر کردی بیچاره‌ام؟" (ص ۶۹۴). او هیچ علاقه‌ای به زندگی با ادی ندارد: "من از مرغ متنفرم. از اسب متنفرم! از همه‌ی این کثافت‌ها متنفرم! می‌دانی، اشتباه گرفتی. تو یک زندگی روستایی رویایی با مرغ‌ها و سبزیجات برای من می‌خواهی ولی من هیچ کدام از اینها را نمی‌توانم تحمل کنم. حتی از فکر کردن به اینها بالا می‌آورم" (ص ۶۹۴).

می در گذشته زندگی خانوادگی با ادی که زندگی در تنهایی و انزوا بوده را تجربه کرده است. می می‌داند زندگی با ادی خسته‌کننده و غیرقابل تحمل است. با وجود این که در آغاز نمایش نامه می خود را به ادی آویزان می‌کند، با تمام وجود او را در بغل می‌گیرد و وقتی که ادی برای لحظاتی اتاق را ترک می‌کند او هراسان منتظر برگشتن‌اش است اما هرگز نمی‌پذیرد با او برود. هر چه به آخر نمایش نامه نزدیک می‌شویم سعی می‌کند قدرت و صلابت خود را دوباره به دست آورد.

دوست پسر جدید می رفتاری متفاوت از رفتار ادی دارد. مارتین ورودی جسورانه و متهورانه به هتل دارد. طبق دستور صحنه: "مارتین با صدا وارد تاریکی صحنه می‌شود. کمر ادی را می‌گیرد با او گلاویز می‌شود. می سریع لامپ را روشن می‌کند. مارتین بالای سر ادی که گوشه‌ی دیوار مچاله شده ایستاده، می‌خواهد صورتش را با مشت له کند" (ص ۷۰۱).

ولی این آخرین درگیری فیزیکی مارتین است. او مردی فروتن و محترم است که در این‌جا خود را بین می و ادی می‌بیند. مارتین و ادی عملکردهای متفاوتی در مقابل زنان دارند. مارتین تصمیم داشته می را به سینما ببرد، گفت‌وگوهای زیر در مورد این تصمیم بین مارتین و ادی صورت می‌گیرد:

ادی: چه فیلمی می‌خواهید ببینید، مارتین؟

مارتین: نمی‌دانم

ادی: منظورت این است که هنوز تصمیم نگرفتی؟

مارتین: نمی‌دانم او چه فیلمی را دوست دارد.

ادی: مرد فیلم را انتخاب می‌کند. همیشه مردها باید فیلم را انتخاب کنند.

مارتین: بله. ولی من نمی‌خواهم او را به تماشای فیلمی ببرم که دوست ندارد ببیند.

ادی: از کجای می‌فهمی که او چی دوست دارد؟

مارتین: نه، دلیلی که نمی‌توانم تصمیم بگیرم این نیست. منظورم این بود که من نمی‌دانم قبلاً چه فیلمی را ندیده است (ص ۷۰۲).

برخلاف ادی که خود تصمیم گیرنده و عمل‌کننده است، مارتین به نظرات و خواسته‌های می توجه می‌کند. به همین دلیل مارتین از نظر ادی مرد ضعیفی است.

ویژگی‌های سنتی مردانه است در حالی که می بین ویژگی‌های زنانه و مردانه در نوسان است.

ادی کابویی قدیمی است. او رفتاری خشن، گستاخ و پرخاشگر دارد. او در پی زندگی با می است و می خواهد حامی‌اش باشد. "من هیچ جایی نمی‌روم. ترکات نمی‌کنم. نگران نباش، ترکات نمی‌کنم. راست می‌گویم" (صص ۶۹۲-۶۹۳). "من مراقبات هستم. قبول؟" (ص ۶۹۳) در مدتی که در جستجوی می بوده به زندگی خانوادگی آینده‌شان اندیشیده است و آن را به گونه‌ای تصور کرده که مورد قبول می باشد. برای‌اش چنین تصویر می‌کند: "می من حساب همه چیز را کرده‌ام. هفته‌ها فکر کرده‌ام. خانه را جابه‌جا می‌کنم. اصطبل را برای نگهداری اسب‌ها می‌سازم. باغ بزرگ سبزیجات و شاید چندتایی مرغ" (ص ۶۹۴). وقتی می گذشته را به یاد او می‌آورد و این که بارها او را تنها گذاشته است، او فریاد می‌زند: "من مراقبات خواهم بود، می. پشتات خواهم بود. قول می‌دهم" (ص ۶۹۴). در تلاش برای جلب نظر بیشتر می می‌گوید: "من واقعاً سالم بوده‌ام نه مشروبی، نه زندان، نه زن و نه هیچ چیز دیگری" (ص ۶۹۸). با وجود تمام تلاشی که ادی می‌کند، می همچنان از حضور زن اشرافی عصبانی است و حرف‌های ادی را باور نمی‌کند. ادی آخرین تلاش‌هایش را می‌کند: "من تمام راه را برای رسیدن به تو پشت سر گذاشتم، برای تو اهمیتی ندارد؟ تمام راه را برای رسیدن به تو پشت سر گذاشتم! فکر کردی اگر عاشقات نبودم این کار را می‌کردم؟ آن زن هیچ ربطی به من ندارد! فقط به خاطر تو آمده‌ام" (ص ۶۹۶).

می همچنان مصمم برنامه‌های او را نمی‌پذیرد. می ادی را خوب می‌شناسد و اطلاعات بیشتری از شخصیت او می‌دهد و این اطلاعات نشان دهنده‌ی شخصیت سنتی ادی هستند. می اعتقاد دارد که ادی در تلاش برای برگرداندن روابط قدیم است. وقتی از حضور دوست پسر می خشمگین می‌شود می چنین می‌گوید: "چرا با همه چیز می‌جنگی؟ او هیچ جنگی با تو ندارد. او حتی نمی‌داند تو وجود داری" (ص ۶۹۶).

می نمی‌پذیرد در ساختن زندگی خانوادگی ادی را همراهی کند. عکس‌العمل‌های فیزیکی می در آغاز نمایش نامه نشان دهنده‌ی احساسات متضادش نسبت به ادی است. "می روی لبه‌ی تخت خواب می‌نشیند، روبروی تماشاگران، پاهایش روی زمین‌اند، آرنجش را روی زانویش گذاشته دستانش از زانویش آویزانند. سرش را به جلو خم کرده و به زمین خیره شده است" (ص ۶۹۲). وقتی که ادی پیش می می‌آید و از او می‌خواهد چیزی بخورد یک دفعه پایش را با دو بازو در بغل می‌گیرد و فشار می‌دهد، سرش را بین زانوهایش پنهان می‌کند و چند دقیقه بعد "خودش را محکم‌تر به پاهایش می‌فشارد" (ص ۶۹۳). اما در گفت‌وگو و شنودهایش خود را از ادی مستقل می‌داند، بعد از این عکس‌العمل فیزیکی که نسبت به ادی نشان می‌دهد چنین می‌گوید: "من احتیاجی به تو ندارم" ادی از

## الگوهای ارتباطی

الگوهای ارتباطی ادی و می الگوهای مردانه به شمار می‌روند. هر دو رک و بی‌پرده صحبت می‌کنند و هر آنچه را که در ذهنشان می‌گذرد بر زبان می‌آورند. دشنام می‌دهند و به راحتی با واژه‌های رکیک از جنسشان، با جزئیات تصویری‌اش، صحبت می‌کنند. می و ادی هر دو از واژه‌ها به عنوان ابزاری برای آزار دادن دیگران بهره می‌برند. حملات کلامی ابزار قدرتی است که هر یک در صدد بهره‌برداری بیشتر از آن هستند.

اوج حملات ادی به می، گفتن قصه‌ی گذشته‌ی نکبت‌بارشان و همچنین شهوت‌رانی‌های پدرشان است. گفتن قصه نقطه‌ی اوج دیدارشان در هتل است. هر دو می‌دانند که داستان باید گفته شود. مارتین شاهد این بازگویی است. حضور او باعث می‌شود که این بازگویی در حکم اعتراضی باشد که کامل کننده‌ی رابطه‌ی ادی و می است. در این نقطه دایره کامل می‌شود و در واقع اتمام نمایش‌نامه شروع مجدد قصه است.

مرد پیر در طی گفتن قصه حاضر است و بازگویی صحیح و بدون اشتباه قصه را نظارت می‌کند. می صدای واقعیت در صحنه‌ی نمایش‌نامه است. در حالی که مردان به توهمات ساختگی و غیرواقعی‌شان متوسل می‌شوند می واقعیت را می‌گوید. او به خود اجازه‌ی تصویرسازی و تخیل‌پردازی نمی‌دهد. می سعی دارد به ادی بفهماند که حس کنونی آنها نفرت است و نه عشق. او حس واقعی‌اش را می‌گوید. وقتی که ادی داستان‌شان را روایت می‌کند می اجازه نمی‌دهد که او تنها گوینده‌ی صحنه باشد. او خود وارد می‌شود و در نقش مادر خود و مادر ادی ایفای نقش می‌کند. اجازه نمی‌دهد آنها سکوت کنند و ادی و مرد پیر تنها گوینده‌ی ماجرا باشند.

در نقطه‌ی مقابل می، مرد پیر و ادی در دنیای توهمات زندگی می‌کنند. به عنوان مثال در آغاز نمایش‌نامه مرد پیر به ادی می‌گوید که او با باربارا ماندلا ازدواج کرده است و توضیح می‌دهد چون در ذهنش این اتفاق افتاده پس حتماً در دنیای واقعی هم رخ داده است. و به ادی می‌گوید که "این واقع‌نگری است" (ص ۶۹۵). دی نیز چنین توجیهی برای دروغ‌گویی‌اش دارد چنانچه به مارتین می‌گوید: "دروغی که به آن اعتقاد داری راست است" (ص ۷۰۳). به طوری که این منطق ادی، مارتین را گیج می‌کند.

## منابع قدرت

شکل غالب قدرت به صورت حملات فیزیکی است. حتی می نیز از حملات فیزیکی برای نشان دادن قدرتش بهره می‌برد. شخصیت‌های نمایش‌نامه به دفعات درها را بر هم می‌کوبند، به

دیوار ضربه می‌زنند و در درماندگی‌های احساسی‌شان، برای تهدید کردن و ترساندن، یکدیگر را کتک می‌زنند. طبق دستور صحنه: "صدای در با میکروفون بلند می‌شود. با استفاده از یک طبل می‌توان صدای آن را بلندتر کرد" (ص ۶۹۵).

طبق گفته‌ی پادول (Podol) خشونت فیزیکی و نشان دادن این خشونت بر صحنه یکی از نهادمایه‌های رایج و معمول در آثار شپارد است (پادول، ۱۹۸۹). و در این نمایش‌نامه با استفاده از ابزار جانبی برای بلندتر کردن صدای اعمال خشونت‌بار "تاثیر مضاعفی بر تماشاگر" گذاشته می‌شود (پادول، ۱۹۸۹، ۱۵۶). "ابزار تقویت‌کننده و ظاهر فیزیکی شخصیت‌ها مواردی هستند که در جهت افزایش فضا و صحنه‌ی تنگ و ترسناک مورد استفاده قرار می‌گیرند" (پادول، ۱۹۸۹، ۱۵۶). همچنین پادول اعتقاد دارد که نمایشی کردن خشونت، که یکی از نهادمایه‌های اصلی این نمایش‌نامه است، در شفاف کردن موقعیت احساسی شخصیت‌ها کمک می‌کند.

می ابتدا با لبخند زنانه‌اش قدرتش را به ادی نشان می‌دهد. با ادی طوری رفتار می‌کند انگار که می‌خواهد او و معشوقه‌اش، زن اشرافی، را بکشد: "می‌خواهم او را و بعد تو را بکشم. با چاقوهای تیز. دو چاقوی جدا. یکی برای تو یکی برای او (با آرامش ضربه‌ای به دیوار می‌زند، دیوار صدا می‌دهد) به طوری که خون تان قاطی شود" (ص ۶۹۳).

هرگاه می برنامه‌ها و نقشه‌هایش را به ادی تفهیم می‌کند، ادی به توانایی فیزیکی‌اش متوسل می‌شود. وقتی که می اتاق هتل را برای لحظه‌ای ترک می‌کند، ادی پشت سرش می‌رود و بعد در حالی که شانه‌اش را گرفته بر می‌گردند. وقتی که مارتین تصمیم می‌گیرد اتاق هتل را ترک کند، ادی جلوی در می‌ایستد و بعد که مارتین سعی دارد از پنجره فرار کند ادی "می‌دود و شلوارش را می‌گیرد و از رفتنش جلوگیری می‌کند، او را به دیوار می‌کوبد و در حالی که او را روی دیوار می‌کشد با او صحبت می‌کند" (ص ۷۰۳).

ادی برای ترساندن می از سه وسیله‌ی دیگر نیز استفاده می‌کند. در آغاز ادی تفنگش را در دست گرفته و چنین وانمود می‌کند که در حال تمیز کردن آن است. به دفعات موقع بحث کردن با می با تفنگش بازی می‌کند و وقتی که احساس می‌کند تفنگ به اندازه‌ی کافی می‌را نترسانده صحنه را ترک می‌کند و با طناب بکسل ماشین برمی‌گردد. سعی می‌کند با چرخاندن طناب دور سرش و با بازی کردن با آن ترس و رعب صحنه را افزایش دهد. وقتی می ببیند که این وسیله نیز برای ترساندن می کافی نیست از مهمیز کفشش استفاده می‌کند و آن را به می و مارتین نشان می‌دهد. مارتین کاملاً تحت سلطه‌ی ادی است. وقتی که ادی از مارتین می‌خواهد بنشیند، مارتین می‌نشیند، و وقتی دستور ایستادن می‌دهد او می‌ایستد. همچنین ادی مارتین را مجبور می‌کند تا به داستانش گوش دهد (ص ۷۰۵).

## ظاهر فیزیکی

است "او که ظاهری خسته‌کننده و بی‌حال داشت حالا با ظاهری بسیار سکسی دیده می‌شود". ادی فقط به چشمان او خیره می‌شود. اما هیچ ارتباط فیزیکی حاصل این نگاه نیست. تنها زن زیبایی که در نمایش نامه بارها از زیبایی‌اش صحبت می‌شود مادر می‌است. می مادرش را این گونه توصیف می‌کند: "یک زن واقعاً زیبا با موهای قرمز" (ص ۷۰۵، ص ۷۰۶) مرد پیر نیز از موها و زیبایی مادر می‌صحبت می‌کند. در نمایش نامه هیچ اشاره‌ی مستقیمی به مادر ادی نمی‌شود.

ویژگی ظاهر فیزیکی کمترین ظهور را در متن نمایش نامه دارد. با وجودی که می از سایر ویژگی‌هایش برای فریفتن ادی بهره می‌برد اما ادی هرگز فریب ظاهر فیزیکی می‌را نمی‌خورد. حتی بعد از این که می با لباسی قرمز، شلوار جورابی و کفش پاشنه بلند از حمام بیرون می‌آید و با برس مو، موهایش را شانه می‌کند، ادی هیچ توجهی به تغییرات او نمی‌کند. چیزی که در توضیح صحنه داریم به این صورت

## نتیجه گیری

قوی است، البته بهای این استقلال را می‌پردازد. دوست پسر می، مارتین، شخصیتی متفاوت از ادی دارد. هرکدام تصویرهای متفاوتی از مردانگی را به نمایش می‌گذارند. شخصیت پرخاش جو و خشن ادی بر شخصیت مارتین غلبه می‌کند. مارتین برای حمایت از می وارد صحنه می‌شود، در مقام مردی که برای حمایت زنش می‌خواهد قدرتمند عمل کند، اما وقتی که در مقابل خود ادی، مردی قوی‌تر، را می‌بیند نمی‌تواند مقاومت کند. قدرت می هم نمی‌تواند تا انتهای نمایش نامه باقی بماند، او توانایی کنترل امور را ندارد.

با استفاده از نظریه‌ی کنش متقابل نمادین و تقسیم‌بندی چهارگانه‌ی خصایص جنسیتی (ویژگی‌های رفتاری، الگوهای ارتباطی، منابع قدرت و ظاهر فیزیکی) نمایش نامه‌ی احمق برای عشق را مورد تحلیل قرار دادیم.

سام شپارد در احمق برای عشق ویژگی‌های سنتی رفتار جنسیت را به نمایش می‌گذارد. جنسیت در رابطه‌ی می و ادی مسئله‌ی اصلی است. ادی از روش‌های سنتی مردانه برای قانع کردن می استفاده می‌کند. می در ابتدای نمایش نامه بعضی ویژگی‌های سنتی وابستگی را دارد اما در انتها زنی مستقل و

## پی‌نوشت‌ها:

۱- ساموئل شپارد راجرز (Samuel Shepard Rogers, B.1943)، که در ایران به عنوان سام شپارد مشهور است، نمایش نامه‌نویس، بازیگر و فیلمنامه‌نویس آمریکایی است که هرچند توفیق چندانی در تولیدات تجاری "برادوی" (Broadway) نداشته است اما، همواره به عنوان یکی از تاثیرگذارترین نمایش نامه‌ویسان آمریکایی در بیست سال گذشته مطرح بوده است. مجله‌ی نیویورک (New York Magazine) او را "مبدع‌ترین در زبان و انقلابی‌ترین در تکنیک نمایش نامه‌نویسی" نامیده است. شپارد چهار نمایش نامه نوشته است که از جمله‌ی آنها می‌توان به: دندان تبهکاری (۱۹۷۲ - The Tooth of Crime)، کودک به خاک سپرده (1978 - Buried Child)، احمق برای عشق (1979 - Fool for Love) و غرب واقعی (1980 - True West) اشاره کرد. او در چند فیلم موفق مانند "احمق برای عشق" به عنوان بازیگر ایفای نقش کرد. وی همچنین در سال ۱۹۷۹ جایزه‌ی پولیتزر (Pulitzer prize) را به خاطر نمایش نامه‌ی کودک به خاک سپرده، از آن خود کرد و نیز برای فیلمنامه‌ی "پاریس، تگزاس" (Paris, Texas) برنده‌ی جایزه‌ی نخل طلایی از فستیوال فیلم "کن" (Cannes - 1985) شد. (Banham, 2000: 986)

۲- برای این انتخاب در ابتدا زمان و مکان نگارش نمایش نامه حائز اهمیت بود با توجه به این که تاریخ شروع فعالیت جنبش های زنان در آمریکا به سال ۱۸۸۸ (تشکیل شورای بین المللی زنان، ICW، در آمریکا) برمی گردد و از آن زمان تا به حال نمایش نامه های بسیاری در آمریکا به نگارش رسیده است، برای رسیدن به نمونه های مناسب برای این تحقیق، بر اساس سوالات اصلی مطرح شده، لازم بود نمایش نامه های منتخب دارای حداقل یک شخصیت زن محوری باشند. بعد از بررسی آثار مشهورتر، و البته در دسترس، لیست انتخابی ای شامل سی و پنج نمایش نامه به دست آمد. برای محدودتر کردن پژوهش نمونه های مشابه در دوره های مختلف حذف شدند و سرانجام ده نمایش نامه انتخاب و مورد تحلیل قرار گرفتند. (رجوع شود به پایان نامه ی بازتاب جنسیت و توصیف نقش های جنسیتی در گزیده ای از نمایش نامه های معاصر آمریکا، مهدیه مگیدی؛ بهمن ماه ۱۳۸۴) نمایش نامه ی احمق برای عشق تنها به عنوان یک نمونه از بین ده ها نمونه، برای طرح در این مقاله انتخاب شد.

George Herbert Mead - ۳

### فهرست منابع:

- ابوت، پاملا - والاس، کلر (۱۳۸۱)، "جامعه شناسی زنان"، مترجم منیژه نجم عراقی، نشر نی، تهران.  
ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، "درآمدی بر نمایش نامه شناسی"، انتشارات سمت، تهران.  
نرسیسیان، امیلیا (۱۳۸۳)، "مردم شناسی جنسیت"، مترجم پژوهشکده مردم شناسی، نشر افکار، تهران.
- Burke, S (1996), "American Feminist Playwrites" Newyork: Twayne publishers.  
Bascow, S. A (1992), "Gender: Stereotypes and roles" (3th ed.).  
pacifics Grove, CA: Brooks/Cole.  
Bentley, E. (1946), "he play wright as thinker: A study of drama in modern times" Cleverant, OH: world.  
Blumer H. (1969), "Symbolic interaction: Perspective and method" Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.  
Case, S.E. (1988), "Feminist and theatre" Newyork: Methuen. 8 - Eagly, A. H. (1987). Sex differences in social behavior: Asocial rol interpretation. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaun.  
Could, M., Kern-Daniels, R. (1977), "Toward a sociological theory of gender and sex" The American Sociologist, 12, 182-189.  
Fagot, B. I. (1995), "Psychosocial and cognitivedeterminants of early gender-role development" Annual Review of Sex Research, 6, 1-31.  
Howard, J., & Hollander, j. A. (1997), "Gendered situations, Gendered selves: A gender lens in the social psychology" Thousand Oaks, CA: Stage.  
Mead, G.H. (1964), "On social psychology" Chicago: University of Chicago Press.  
Podol, P. L. (1989), "Dimension of violence in the theater of Sam Shepard: True West and Fool for Love" Essays in Theater, 7(2), 149-158  
Shepard, S. (1994), "Fool for love" In Gildert, M., Klause, C.H., & Field, B.S. (1994). Modern contemporary drama. (pp. 692 -