

جنسیت، قدرت و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخگرایی نوین در گنگری گلن راس اثر دیوید ممت

دکتر فاضل اسدی امجد

استادیار زبان انگلیسی دانشگاه تربیت معلم تهران

یاسر ذوالفقاری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

چکیده

در بین نمایش‌نامه‌نویسان، فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان معاصر دنیا و به‌ویژه آمریکا، نام دیوید ممت بی‌تردید در زمره بهترین و مشهورترین آنان قرار می‌گیرد. این مقاله به تحلیل و بررسی نمایش‌نامه *گنگری گلن راس*، معروف‌ترین اثر ممت و برنده جایزه پولیتزر، می‌پردازد. اسلوب و رویکرد ادبی به‌کار گرفته‌شده در این مقاله، تاریخگرایی نوین و تمرکز بر نظریات میشل فوکو است. در تحلیل مباحث درونی نمایش‌نامه، به بررسی ردپای نظام سرمایه‌داری آمریکا و چگونگی اعمال قدرت این نظام بر قشرهای مختلف جامعه خواهیم پرداخت. همچنین بر نقش قدرت و گفتمان غالبی که در اختیار صاحبان قدرت در هر نهاد قرار دارد، تأمل خواهیم کرد. از سوی دیگر، جایگاه جنسیت و ریشه‌یابی مفهوم آن و گفتمان رایج مربوط به اعتقاد و گرایش دیوید ممت در این باره تشریح می‌شود. به‌علاوه، بررسی دلایل عدم حضور زن در این نمایش‌نامه به‌عنوان شخصیتی مؤثر و پررنگ، تحلیل ارتباط مستقیم قدرت و جنسیت و چگونگی آشکار شدن این ارتباط در درگیری‌ها و کنش و واکنش‌های اجتماعی و شغلی، هدف دیگر این مقاله است. سرانجام، کاربرد و نحوه استفاده دیوید ممت از زبان در مقام ابزاری جهت بسط و نمایش هنرمندانه موارد یادشده توضیح داده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: تاریخگرایی نوین، قدرت، گفتمان غالب، گفتمان رایج، نهاد، جنسیت، زبان.

مقدمه

دیوید ممت^۱ در سال ۱۹۴۷م در شیکاگو متولد شد. بسیاری او را دنباله‌رو هارولد پینتر می‌شمارند و شمار زیادی از منتقدان، آثار او را درخور مقایسه با آثار بزرگانی چون هنریک ایبسن، هنری میلر، آرتور میلر، آنیل، بکت و تنسی ویلیامز می‌دانند. او در سال ۱۹۷۴م با نمایش‌نامه *انحرافات جنسی در شیکاگو*^۲ مشهور شد و در سال ۱۹۷۵م با نمایش‌نامه *بوفالوی آمریکایی*^۳ شهرت او بیشتر شد. اما با نوشتن نمایش *گلنگری گلن راس*^۴ در ۱۹۸۳م موفق شد دست‌کم پنج جایزه معتبر، از جمله جایزه معروف و ارزشمند پولیتزر را دریافت کند. او در سال ۱۹۹۲م فیلم‌نامه همین نمایش را به‌نگارش درآورد. بیشتر آثار ممت یا توسط خود او و یا کارگردانان مشهور دیگر به فیلم تبدیل شده‌اند. دیوید ممت به‌غیر از نمایش‌نامه‌نویسی، فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی، مجموعه فراوانی از مقالات مختلف و همچنین چند رمان را به‌چاپ رسانده است. او همچنین در سال ۱۹۹۲م، نمایش‌نامه *آلینا*^۵ را نوشت که یکی دیگر از آثار مشهور اوست. به‌جرت می‌توان گفت در حوزه نمایش‌نامه‌نویسی، فیلم‌نامه‌نویسی و در کل سینمای معاصر، کسی نیست که با دیوید ممت بیگانه باشد؛ به‌ویژه که سینمای هالیوود و در مجموع صنعت سینما نقش کلیدی در هنر و ادبیات امروز بازی می‌کند. بخش عظیمی از شهرت و محبوبیت دیوید ممت به‌دلیل سهل‌ممتنع بودن و نحوه پردازش هنرمندانه او در استفاده از زبان و کارکردهای زبانی است.

با تمام این توصیف‌ها، جای تأسف است که این نویسنده و کارگردان مشهور در ایران تقریباً گمنام است. البته تعداد کمی از آثار او به‌تازگی ترجمه شده و تعداد بسیار محدودی مقاله درباره یکی دو اثر ممت به چاپ رسیده است. با این حال، دیوید ممت در بین منتقدان ادبی، استادان و دانشجویان ادبیات انگلیسی و حتی بسیاری از استادان و دانشجویان سینما، کارگردانی و ادبیات نمایشی تقریباً ناشناخته است. این در حالی است که نه تنها آثار دیوید ممت، بلکه مقالات، تحلیل‌ها و کتاب‌هایی که راجع به او در دنیا نوشته شده، بسیار فراوان است؛ شاهد این ادعا می‌تواند جست‌وجوی ساده اینترنتی باشد.

بر پایه آنچه گفته شد، نگارندگان این مقاله با هدف معرفی بیشتر جایگاه دیوید ممت و آثار او و نیز ارائه تحلیل از دیدگاه میشل فوکو^۶ و تاریخگرایی نوین^۷ (که تا به حال مقاله‌ای در تحلیل این اثر از دیدگاه یادشده به صورت جامع و تخصصی انتشار نیافته است)، به کاوش و بررسی معروف‌ترین اثر او یعنی **گلنگری گلن راس** می‌پردازند. از آنجایی که فیلم این نمایش‌نامه نیز با بازی ستارگانی چون آل پاچینو، جک لِمِن، آلک بالدوین، اد هریس، آلان آرکین، کوین اسپیسی، جاناتان پرایس و کارگردانی جیمز فولی به روی پرده رفته است، دور از ذهن نیست که تحلیل این اثر از جنبه‌ها و رویکردهای متفاوت مورد توجه علاقه‌مندان به سینما نیز قرار بگیرد.

در پایان، گفتنی است از آنجایی که پژوهش روی متن اصلی و انگلیسی نمایش‌نامه انجام شده و منابع مورد استفاده همگی به زبان انگلیسی است، تمامی جملات برگزیده و نقل قول‌ها ترجمه نگارندگان است.

آنچه در **گلنگری گلن راس** می‌گذرد

گلنگری گلن راس داستان چهار کارمند بنگاه معاملات املاک - شلی لوین^۸، ریچارد روما^۹، دیو ماس^{۱۰} و جورج آرونو^{۱۱} - در شیکاگوست که به‌همراه مباشر و ناظر خود، جان ویلیامسون^{۱۲}، قصد فروش املاکی را دارند که به‌تازگی به‌دلیل تورم شدید کسی مایل به خرید آن‌ها نیست. میتچ^{۱۳} و موری^{۱۴}، رؤسای بنگاه، اعلام می‌کنند که هرکس بهترین فروش را با بالاترین قیمت داشته باشد، برنده یک دستگاه کادیلاک می‌شود و دو نفری که پایین‌ترین میزان فروش را داشته باشند، اخراج می‌شوند. روما در ابتدا بالاترین رتبه را دارد و سه فروشنده دیگر را مضطرب می‌کند.

در صحنه اول پرده اول، در رستورانی چینی لوین سعی می‌کند ویلیامسون را راضی کند که اسناد بهترین املاک را برای فروش به او بدهد تا بتواند راحت‌تر و سریع‌تر بفروشد. اما با التماس، چاپلوسی، تهدید و حتی پیشنهاد رشوه از سوی لوین، ویلیامسون حاضر به سرپیچی از قوانین بنگاه نمی‌شود. در صحنه دوم، ماس و آرونو از ناعادلانه بودن قوانین بنگاه حرف می‌زنند و ماس با اشاره به شخصی به نام گراف^{۱۵} که برای خودش شرکت زده و از این گروه جدا شده است، او را کاملاً بهتر از رؤسای این

بنگاه می‌خواند و حتی پیشنهاد می‌کند که کسی باید پیدا شود و اسناد املاک خوب این بنگاه را بدزدد و به گراف بفروشد. ماس بحث را به جایی می‌رساند که آرونو را تهدید می‌کند که اگر کمکش نکند و او دستگیر شود، آرونو را شریک جرم معرفی خواهد کرد. در صحنه سوم روما که قصد دارد زمینی را به مشتری دودل و ضعیف‌نفس خود، جیمز لینگ^{۱۶}، بفروشد، از نبود اخلاقیات و بدی زمانه سخن پراکنی می‌کند.

در پرده دوم، صبح روز بعد در دفتر بنگاه بازرسی پلیسی به نام بیلین^{۱۷} مشغول بازجویی از فروشندگان است؛ زیرا براساس نقشه ماس کسی اسناد را دزدیده است. روما که از خیابان وارد دفتر می‌شود، نگران است که سند قرارداد لینگ هم دزدیده شده باشد، چون در این صورت او برنده کادیلاک نمی‌شود؛ اما ویلیامسون به او خبر می‌دهد که این سند قبلاً بایگانی شده است و جای نگرانی نیست. لوین که از بستن قراردادی با زوجی پیر به نام خانواده نایبورگ^{۱۸} شاد و خوشحال است، وارد دفتر می‌شود. ماس به دلیل رفتار بازرسی با او به شدت عصبانی است. لوین داستان موفقیت خود را برای ماس تعریف می‌کند؛ اما ماس توجهی نمی‌کند و این باعث می‌شود روما در حمایت از لوین، با ماس مشاجره کند. ماس با عصبانیت از دفتر بیرون می‌رود و لینگ که همسرش او را مجاب کرده است قرارداد را با روما به هم بزند، وارد دفتر می‌شود. در همین لحظه است که روما متوجه ماجرا می‌شود و قبل از اینکه لینگ حرفی بزند، لوین را مشتری خود جا می‌زند و وانمود می‌کند که سریع باید به فرودگاه بروند. روما به لینگ می‌گوید روز دوشنبه - که از نظر قانونی لینگ دیگر نمی‌تواند فسخ قرارداد کند - او را خواهد دید و قرارداد هنوز بایگانی نشده است. درحالی‌که روما و لینگ در آستانه ترک دفترند، ویلیامسون که به اشتباه نگران است نکند لینگ به سبب دزدی در دفتر مضطرب است، لینگ را از بایگانی شدن قرارداد آگاه می‌کند. لینگ دفتر را ترک می‌کند و تصمیم می‌گیرد از روما شکایت کند. روما و (پس از رفتن او به اتاق بازجویی) لوین به شدت به ویلیامسون ناسزاگویی و پرخاش می‌کنند. لوین ناخودآگاه ابراز می‌کند که می‌داند ویلیامسون دروغ می‌گوید و قرارداد لینگ بایگانی نشده است. این باعث می‌شود ویلیامسون بفهمد کسی که مدارک را دزدیده، لوین است. لوین ابتدا انکار می‌کند؛ ولی بعد شروع به التماس می‌کند. ویلیامسون به اتاق

بازجویی می‌رود تا گزارش کار لوین را بدهد. روما که نمی‌داند ماجرا از چه قرار است، بیرون می‌آید و به لوین پیشنهاد همکاری در کار می‌دهد؛ اما لوین را به اتاق بازجویی می‌خوانند تا او را دستگیر کنند. روما که از ماجرا باخبر شده است، در غیاب لوین به ویلیامسون می‌گوید پس از اخراج لوین، پنجاه درصد از حق کمیسیون او باید به روما برسد. در اینجاست که می‌فهمیم دل‌سوزی روما به لوین نیز دروغ و برای شیادی بوده است.

میشل فوکو و تاریخگرایی نوین

تاریخگرایی نوین در حدود ابتدای دهه ۱۹۸۰م سر برآورد. استفن گرینبلات^{۱۹} از سردمداران این رویکرد بود و نوشته‌های میشل فوکو و ریموند ویلیامز^{۲۰} تأثیر اصلی را بر این رویکرد گذاشت. اما به هر حال، نظریه‌ها و واژگان خاص میشل فوکو بیشترین و بنیادی‌ترین قواعد و چارچوب رویکرد تاریخگرایی نوین را شکل داده است. بنابراین، ابتدا به بررسی مختصر نظریه‌های فوکو و سپس به شرح کوتاه اسلوب و اصول تاریخگرایی نوین می‌پردازیم.

میشل فوکو در سال ۱۹۱۲م در فرانسه به دنیا آمد. کمتر کسی است که امروزه با نظریه‌ها و آثار او آشنا نباشد. او از فلاسفه پسا مدرن است که پایه‌های رویکرد فلسفی و ادبی به نام تاریخگرایی نوین را بنا نهاد. تحلیل‌ها و نظریات میشل فوکو در مسئله قدرت^{۲۱}، نقش اساسی در تاریخگرایی نوین دارد. فیلیپ رایس^{۲۲} و پاتریشیا وو^{۲۳} معتقدند «نوشته‌های او کاملاً نشانگر این است که چگونه آنچه گزارش‌های عینی تاریخ نامیده می‌شود، همیشه محصول میل به کسب قدرت است، و این میل به اکتساب قدرت از طریق شکل‌گیری دانش توسط نهاد^{۲۴}‌های خاصی صورت می‌پذیرد.» (۲۰۰۱: ۲۵۳-۲۵۴).

فوکو واژگان آشنایی را با مفاهیم جدیدی وارد فرهنگ لغات فلسفه، ادبیات و سیاست کرد. از دیدگاه او چنین برمی‌آید که منشأ انضباط^{۲۵}، در روش‌های ارتش و نیروهای نظامی است و راهی برای کنترل حرکات و اعمال شخص و هدایت آن در راهی مشخص است. او معتقد است در قرن هجدهم، معنای انضباط تغییر یافت و به

تکنیکی گسترده برای کنترل همه جمعیت جامعه تبدیل شد. گفتمان غالب^{۲۶} اصطلاح دیگری است که اولین بار او در کتاب *دیوانگی و تمدن*^{۲۷} معرفی کرد و مفهوم اساسی و مهمی در بحث‌های فوکویی دارد. گفتمان غالب اساساً مجموعه‌ای کلی از دانش است که بر اساس آن می‌توان گفت جمله‌ای درست و جمله‌ای غلط است. در هر گفتمان غالب خاص، صورت خاصی از جملات پسندیده و بااهمیت است. گفتمان غالب زمینه و فضای خاصی است که در آن، جملات و عقاید بین افراد رد و بدل می‌شود؛ از این رو، اهمیت هر عقیده به شدت به زمینه و فضایی وابسته است که در آن ابراز شده است. در واقع، این گفتمان به این دلیل گفتمان غالب نامیده می‌شود که در یک مکالمه بر گفتمان دیگر غالب می‌شود. فوکو معتقد است گفتمان غالب نظامی است که وظیفه‌اش سازمان‌دهی و تعریف نوع «درک» ما از حقیقت است و نه خود حقیقت. برای مثال، به دلیل وجود گفتمان غالب خاص در گذشته، چیزی در آن برهه حقیقت و درست انگاشته می‌شده است؛ ولی اکنون به دلیل تغییر گفتمان، حقیقت و درست در چشم مردم چیز دیگری است. همان‌طور که در گذشته‌ای نه‌چندان دور مردم اشخاص خاصی را دیوانه خطاب می‌کردند که امروز به همه آن‌ها دیوانه نمی‌گویند و برعکس و یا در گذشته مردم باورهایی داشته‌اند که امروزه بدون دلیل علمی آن‌ها را غلط و خرافه می‌دانند. این تغییرات در درک مفاهیم خاص، به دلیل تغییرات گفتمان غالب است و این، گاه باعث تقویت جایگاه برخی افراد و تضعیف جایگاه برخی دیگر می‌شود. فوکو در جلد اول کتاب *تاریخچه جنسیت*^{۲۸}، به تفصیل شرح می‌دهد که

... گفتمان غالب هم می‌تواند ابزار و هم اثر قدرت باشد (گفتمان غالب قدرت را می‌سازد و انتقال می‌دهد...)، قدرت را مستحکم و تقویت می‌کند؛ اما همچنین می‌تواند آن را تحلیل ببرد و ضعیف کند و یا آن را شکننده کند و زمینه خستی شدن و نابودی آن را فراهم آورد (۱۰۰-۱۰۱).

در نگاه فوکو، قدرت با نیروی تحمیلی و خشونت متفاوت است و به صورت فیزیکی عمل نمی‌کند. قدرت، افراد زیردست را به سمتی سوق می‌دهد که کاری را بکنند که اگر به اختیار خودشان بود انجام نمی‌دادند؛ یعنی قدرت قوه اختیار افراد را محدود می‌کند و تغییر می‌دهد. از دیدگاه فوکو، قدرت چیزی را به کسی تحمیل

نمی‌کند، بلکه بافت و شبکه‌ای از ارتباطات است که در میان جامعه منتشر و رایج می‌شود. قدرت تنها نیروی تحمیلی شبیه قانون و یا نیروی سرکوب‌کننده نیست که کنترل و یا نهی کند، بلکه همان قدر که سرکوب‌کننده است مولد و سودآور نیز هست. همچنین قدرت تنها در دست مقامات و اولیای امور نیست، بلکه در یک آن می‌تواند از راه‌های مختلف و جاهای متفاوت جلوه کند. این قدرت است که هدایت‌کننده تغییرات و نحوه ایجاد ادراک و شناخت ما از خود است و در گفتمان‌ها، دانش و تمام روابط انسانی نمود می‌یابد.

در نظریه مارکسیستی، مسیر قدرت یک‌طرفه تعریف می‌شد و مسئله سلسله‌مراتب قدرت به میان می‌آمد؛ به این معنا که قدرت از دولت و فرمانروا به‌عنوان ظالم و بالادست تقسیم‌بندی می‌شد و در آخر به افراد معمول جامعه، یعنی مظلومان و زیردستان می‌رسید. اما میشل فوکو معتقد است در حقیقت، چیزی به نام روابط و یا پیوندهای قدرت^{۲۹} وجود دارد که در آن، قدرت در دستان نیروهای متعدد و متفاوتی است. او در اینجا واژه «نهاد» را معرفی می‌کند و می‌گوید قدرت در اختیار نهادهای متفاوت است و نهادهای اجتماعی منابع قدرت هستند. این نهادها می‌توانند بیمارستان، کلینیک، دانشگاه، مدرسه، خانواده، دولت و یا هر نهاد دیگری باشند. برای این نهادها «آیین‌نامه‌های انضباطی مشترک» وجود دارد و این نهادها مسئول «نظارت»^{۳۰} هستند و دیگر چیزی به نام تنبیه و مجازات وجود ندارد.

تاریخگرایی نوین با بهره‌گیری از واژگان و تعاریفی که میشل فوکو در عرصه فلسفه، ادبیات و سیاست معرفی کرد، به تفسیر و بررسی تاریخ از دیدگاهی جدید می‌پردازد. تاریخگرایی نوین در واقع به بررسی استدلالی و برهانی حوادث در تاریخ می‌پردازد و به‌گونه‌ای، تاریخی است برای داستان‌ها و دروغ‌هایی که تاریخ به خود و فرهنگ‌ها گفته و می‌گوید. این رویکرد به‌جای عینی بودن، کاملاً ذهنی و درونی است و همواره به تفسیر تاریخ معتقد است. در حوزه نقد ادبی در تاریخگرایی نوین، هر اتفاق تاریخی، داستانی روایی است که باید تفسیر شود. همچنین، تاریخ نه در حال پیشرفت و توسعه و نه متشکل از یک‌سری روابط علت و معلولی خطی است. در تاریخ، قدرت هرگز ویژه فرد یا گروه خاصی از افراد نبوده و همواره همراه با تبدلات

انسانی، تبادل کالا و عقاید در فرهنگ‌ها پراکنده می‌شده و به چرخش درمی‌آمده است. در تاریخ هرگز کلی‌گویی صحیح نیست و یک فضا و روح واحد در دوره خاصی وجود نداشته است؛ زیرا همواره در بین گفتمان‌های غالب، فعل و انفعال صورت می‌گیرد و نمی‌توان تصویر واحدی از گوشه‌ای از تاریخ ارائه داد. تاریخ‌گرایان نوین معتقدند رویدادهای تاریخی، متون، هنر و تمام آثار ادبی هم بر فرهنگ‌ها تأثیر می‌گذارند و هم از آن‌ها تأثیر می‌پذیرند.

هویت شخصی^{۳۱}، مسئله دیگری است که بر اساس تعریف فوکو از هویت و جنسیت^{۳۲}، در این رویکرد به چالش کشیده می‌شود. بنابراین، اصطلاحات خاص فرهنگی و دسته‌بندی‌ها مثل زن و مرد و یا عاقل و دیوانه، تنها به نوع تعریفی وابسته است که گفتمان‌های غالب هر جامعه و دوره ارائه می‌دهند؛ به این معنا که هویت شخصی افراد و مشخصه‌های این دسته‌بندی‌ها با تغییر گفتمان‌های غالب در فرهنگ تغییر می‌کنند.

مطالعه گونگری گلن راس با ذره‌بین تاریخ‌گرایی نوین

در بررسی گونگری گلن راس، همان‌طور که در توصیف رویکرد تاریخ‌گرایی نوین ذکر شد، به تحلیل علت و معلولی حوادث به‌منظور یافتن مقصّر و توضیح و تحلیل عینی نمی‌پردازیم، بلکه سعی می‌کنیم مشکلات درونی و تفاوت‌های آنان را کاوش و تفسیر کنیم. اگرچه هر اتفاق در داستان معلول علت خاصی است، این رابطه یک‌طرفه نیست و نمی‌توان قاطعانه درباره علت یا علل ثابتی اظهار نظر کرد و باید به ریشه‌یابی آن در فرهنگ و گفتمان غالب آن پرداخت. با توجه به اینکه تحلیل شخصیت و عملکرد شخصیت‌های منزوی، خرده‌پا و حاشیه‌گذاشته‌شده^{۳۳} از مشخصه‌های کلیدی تاریخ‌گرایی نوین است، گونگری گلن راس فضای کاملاً مناسبی را برای درون‌شکافی و تفسیر شخصیت‌ها و اعمال آن‌ها از زاویه دید تاریخ‌گرایی نوین فراهم می‌کند. از این منظر، تحلیل اتفاقات داستان از دیدگاهی که می‌توان آن را «راوی ماورا^{۳۴}» و یا همان دیدگاه ظالم در برابر مظلوم نامید، شایسته نیست؛ زیرا نگاهی به آنچه در پایان بر سر شخصیت‌ها می‌آید و علت‌یابی این حوادث در اشتباه و اعمال خود افراد، همان

تاریخگرایی سنتی است که بگوییم چنین شد چون شخصیت X و Y این اشتباه را کردند. بنابراین، مقاله حاضر سعی دارد حوادث را از دوربین حاشیه گذاشته شده‌ها و خرده‌پاها ببیند، و هم‌زمان به موشکافی گفتمان‌های غالبی چون گفتمان مردسالاری و نظام سرمایه‌داری بپردازد.

مسئله جنسیت در آثار دیوید ممت نقش کلیدی دارد. گروهی معتقدند ممت اصولاً «زن‌گریز»^{۳۵} و از جنس مؤنث متنفر است. از دیدگاه تاریخی سنتی، این منتقدان به شواهد و دلایلی از این قبیل اشاره می‌کنند: نبود و یا کمبود شخصیت‌های زن در آثار او، در حاشیه بودن زن در صورت حضور در آثار، اجازه ندادن ممت برای بازی بازیگران زن به جای شخصیت‌های مرد در سالن‌های تئاتر آمریکا و دادن نقش‌های پست و زننده به زنان به‌ویژه در نقش روسپیان و فریکاران. آنان معتقدند در آثار ممت، بیشتر کنش‌هایی که رخ می‌دهد و بیشتر ابزاری که شخصیت‌ها با آن‌ها سروکار دارند، به‌گونه‌ای مردانه و مردبرترپندارانه است؛ برای مثال جمع‌آوری چاقو و تفنگ، خشونت خیابانی، مشروبات الکلی با نام‌های خاص، شکار، قماربازی‌های کلان و مسابقات اتومبیل‌رانی. نظریه زن‌ستیز و زن‌گریز بودن دیوید ممت را می‌توان گفتمان رایج^{۳۶} تاریخ امروز در دیدگاه برخی منتقدان دانست. به هر حال، خود ممت در گفت‌وگویی با جان کاج^{۳۷} در مجله *بوستون گلوب*^{۳۸} می‌گوید:

این نه تنها نادرست و دروغ است، بلکه ناجوانمردانه است. چیزی که اتفاق افتاد، به عقیده من، چند سال پیش بود که نمایش نامه *انحرافات جنسی* را در شیکاگو نوشتم که درباره زن‌گریزی بود و نشان می‌داد که چگونه رابطه خوب و سالم دو جوان سربه‌راه، با تعدی یک زن‌گریز به نابودی کشیده شد. بعد از آن بود که به گوشم رسید که می‌گویند من یک زن‌گریزم. خوب، چیزی نمی‌تواند حقیقی‌تر از آنچه در زندگی شخصی‌ام، اگر به کسی مربوط باشد، و آنچه در کارم هست، وجود داشته باشد. فکر می‌کنم اگر کسی بخواهد این نظریات کاملاً اشتباه و ناخوشایند را ابراز کند، بگذارید چنین کند، و پاسخ من در برابر آن‌ها تنها بی‌توجهی کامل خواهد بود (کاج، ۱۹۹۷: ۱۶).

کارلا مک‌دانو^{۳۹} و قبل از او دیوید راداویچ^{۴۰} معتقدند در بیشتر نمایش‌نامه‌های ممت شاهد عدم ثبات رجولیت^{۴۱} و نظم جامعه انسانی هستیم و شخصیت‌ها «به خاطر هویت رجولیت به معنای سنتی، عقیم مانده و مأیوس‌اند» و «به دنبال هویتی جدید می‌گردند» که «معمولاً در این راه شکست می‌خورند». (مک‌دانو، ۱۹۹۲: ۱۹۶-۱۹۷). مک‌دانو اضافه می‌کند در آثار ممت «شخصیت‌های زن اساساً مردانی بدون قدرت، مردانی عقیم ... و مردانی شکست‌خورده هستند.» (همان، ۲۰۰).

اگر با ذره‌بین تاریخگرایی نوین به مسئله جنسیت و حضور و جایگاه زن در گلتگری گلن راس نگاه کنیم و برتری مردان در جامعه‌ای مردسالار را گفتمان رایج آن جامعه در نظر بگیریم، خلأ نمایش‌نامه از وجود زن به عنوان شخصیت اصلی و مؤثر، خود به گونه‌ای بازی شخصیت زن در لایه‌های زیرین این نمایش‌نامه است؛ این گونه که عدم شناخت و درک مرد را از زن جلوه‌گر می‌شود. زن در این نمایش‌نامه نقش عجیب و تکان‌دهنده‌ای دارد؛ قدرتی دارد که از نبود او ایجاد می‌شود. همان‌طور که از متن نمایش‌نامه برمی‌آید، زن نقشی محوری در ذهنیت مرد بازی می‌کند و تصویری را که مرد از خود در ذهن دارد، ایجاد می‌کند؛ به این معنا که تعریف مرد از هویت خود بر پایه زن صورت می‌گیرد و زن معیار و چارچوبی برای ارزیابی میزان قدرت مرد می‌شود. در این نمایش‌نامه، زن و زنانگی با ترس مردان از زنان قدرت می‌گیرد، با احساس ناامنی و بی‌اطمینانی مردان تقویت می‌شود و قدرت فوکویی را به سبب وجود این گفتمان غالب - که قانونی نانوشته است یعنی وابستگی شدید مرد به زن برای اثبات هویت خود- به دست می‌آورد.

دیوید ممت در جواب این پرسش که چرا کمتر به طور مستقیم شخصیت‌های زن را وارد داستان‌های خود می‌کند، در گفت‌وگو با نیویورک تایمز چنین می‌گوید: «من بیشتر با مردها سر و کار دارم. بیشتر هم صحبت مردها بوده‌ام تا زنان.» (راداویچ، ۱۹۹۴: ۱۲۳). او در جای دیگری اعتراف می‌کند از زنان چیزی نمی‌داند و همچنین به شوخی می‌گوید زمان زیادی نیست که به این شناخت رسیده است که زنان نیز جزئی از مردم‌اند و احساسات و تفکراتی دارند. او به طعنه می‌افزاید که ۲۵ سال اخیر را صرف کشف این احساسات و تفکرات کرده است!

مَمّت در **گلنگری گلن راس**، با کاربردهای زبانی به نوعی تعرض جنسی و حمله مردان به مردان و بردگی مردان اشاره می‌کند (۱۸). فحاشی فروشندگان بنگاه معاملات املاک به یکدیگر، به خودشان و روزگار و نوع الفاظ زشتی که به کار می‌برند، مؤید همین واقعیت است. این تجاوز تنها لفظی نیست؛ بلکه با نگاهی نمادین ماس با اجبار آروئو به شرکت در نقشه دزدی، به او تعرض می‌کند که این راهی است برای حذف رجولیت در فرد مذکر و در نتیجه، کسب قدرت و غالب شدن بر فرد دیگر. در جایی روما اشاره می‌کند که «ما همه همجنس‌بازیم»، و لوین با اشاره با لفظ بیضه‌ها، ویلیامسون را متهم می‌کند «دل و جرئت مردانه ندارد» (همان، ۲۷ و ۴۹). این اشارات بیانگر تساوی همجنس‌گرایی و اختگی در دیدگاه شخصیت‌هاست؛ زیرا در دیدگاه سنتی، مرد بودن در وهله اول از نظر فیزیکی مورد نظر است و مرد کسی است که آلت و قدرت جنسی دارد، غالب و کنترل‌کننده است و زن و زنانگی مغلوب و زیردست او به‌شمار می‌رود. بنابراین در تعدی مردی به مرد دیگر، چه لفظی و با هتاک و کاربرد الفاظ زشت جنسی مردانه باشد و چه فیزیکی (همجنس‌گرایان)، همیشه یک طرف غالب و بالادست و طرف دیگر مغلوب و زیردست است. لورنز^{۴۲} معتقد است یک چنین دوئلی بین مردان «چیزی است که تنها مختص مردان است: راهی برای حذف قدرت یک فرد توسط تحقیر و توهین به اوست.» (۱۹۸۹: ۲۵۴).

اگر برتری مردان و رجولیت را گفتمان غالب جامعه آمریکایی و اکثر جوامع بشری بدانیم، شاهد آنیم که بیشتر چالش‌های نمایش‌نامه برای تضعیف، حذف و یا بازیابی قدرت - که در گفتمان غالب یادشده همان رجولیت و مردی است - صورت می‌پذیرد. ماس به بازرس پلیس فحاشی می‌کند و می‌گوید او پلیسی بدون آلت ذکور است (ممت، ۱۹۸۴: ۴۱). روما به ویلیامسون فحاشی می‌کند و از الفاظی زشت و مربوط به اعمال جنسی استفاده می‌کند (همان، ۶۵). از آنجایی که همجنس‌گرایی در گفتمان رایج زشت و نکوهیده است، شخصیت‌ها زن بودن را نیز به همان اندازه پست می‌دانند و به مردان نسبت می‌دهند تا راهی برای اثبات مردی خویش و کسب قدرت باشد. چنین زبان سلطه، تحکم و تحقیر بی‌هیچ ابهامی توسط همه شخصیت‌های مرد در نمایش‌نامه استفاده و فهمیده می‌شود. لوین موفقیت خود را در فروش با اصطلاحات جنسی بیان

می‌کند و می‌گوید بیضه‌های خود را بازپس گرفته است! (همان، ۷۰). گویا آلت ذکور، آنچه فروید فلوس^{۴۳} نامید، نه تنها در تجارت بلکه در تمام جامعه به‌نوعی جایگزین ارز و پول رایج شده است؛ زیرا وقتی گفتمان غالب برتری مرد است، از دست دادن رجولیت و آلت ذکور، زن بودن، همجنس‌گرا بودن و در نهایت از دست دادن قدرت است. برای درک بهتر این مسئله لازم است به تعریف فوکو از جنسیت و هویت نگاهی بیفکنیم. از دیدگاه میشل فوکو، هویت تنها از طریق نقش‌های فیزیکی جنسیت و تفاوت‌های فیزیکی دسته‌بندی نمی‌شود، بلکه بیشتر بر اساس اعمال و رفتار صورت می‌گیرد. بنابراین کردار از پس نوع جنسیت بر نمی‌آید، بلکه رفتار و اعمال‌اند که هویت و جنسیت فرد را تعریف می‌کنند. از دیدگاه فوکو، نمی‌توان گفت فلانی مرد است یا فلانی زن، پس باید کردار خاصی را از او انتظار داشته باشیم؛ زیرا کردار و رفتار است که جنسیت و هویت آن فرد را مشخص می‌کند.

شاید بتوان گفت در *گلنگری گلن راس* حضور زن تنها در دو بخش پررنگ‌تر می‌شود. ابتدا در قسمتی که شلی لوین اشاره‌ای به دخترش می‌کند تا ویلیامسون را تحت تأثیر قرار دهد و به اسناد بهتر دست یابد. لوین در این قسمت از لحاظ کاربرد زبان در ایجاد ارتباط به‌شدت ناتوان است. اشاره‌ای نسبتاً بی‌سر و ته و نامربوط به آرزوی خود برای ادامه تحصیل دخترش دارد و تنها جمله‌ای ناقص را ادا می‌کند: «جان! دخترم.» مثال دومی که در آن کمی نقش زن قوی‌تر است جایی است که جینی^{۴۴}، همسر جیمز لینگ، او را مجبور می‌کند تا از بستن قرارداد با روما صرف‌نظر کند. در این مثال‌ها شاهد حضور شخصیت زن از نوع دیوید ممت هستیم که با وجود حاشیه‌گذاشته‌شدن و منزوی‌بودن از متن داستان، مردسالاری مطلق داستان را کم‌رنگ، ضعیف و خنثی می‌کند. اگرچه این نمی‌تواند مردسالاری را کاملاً از بین ببرد، ممت با حذف حضور زن و دخالت جانبی او، نظم مردانه حاکم را مختل می‌کند. آن‌گونه که دوروثی جیکوبز^{۴۵} از ایریگری^{۴۶} نقل می‌کند، شخصیت‌های زن در آثار ممت مثل جینی لینگ با «شکستن سکوت و ابراز قدرت رأی و گفتار زنان، نظام فلوستریکی و مردسالاری را متعادل و اصلاح می‌کنند.» (جیکوبز، ۱۹۹۶: ۱۱۵).

ماتیو رودان^{۴۷} بر این باور است در آثار ممت «زنان در حاشیه گذارده شده‌اند؛ چون در دنیایی که معنویت و عواطف کم‌ارزش شده‌اند و بر سر همه چیز می‌توان چانه زد و پول معیار همه چیز است، زنان دلال و قمارباز نیستند.» (۱۹۹۲: ۵). در فضایی که قدرت برگرفته از مرد بودن است، پول میزانی است برای قدرت و حتی از دیدگاه ممتی، میزانی است برای قدرت جنسی که سرانجام به همان قدرت فوکویی پایان می‌یابد. در این فضا، در نهایت معاملات تجاری بر عواطف و احساسات برتری دارد؛ پس اگر زنان وارد بازی شوند، خطرناک و تهدیدآفرین‌اند.

از رویکرد تاریخگرایی نوین، قدرت مفهوم دیگری می‌یابد و در واقع شالوده‌شکنی معنایی در آن رخ می‌دهد. آنچه در *گلنگری گلن راس* می‌گذرد مجموعه عظیمی است از اشخاص، نهادها و مراکزی که هر یک به گونه‌ای صاحب «قدرت» هستند و «گفتمان غالب» را بر اساس قوانین «انضباطی» خاص خود در اختیار دارند: بنگاه معاملات املاک، مشتری خرید املاک که قدرت و اراده برای خریدن و یا نخریدن دارد، همسر خریدار که شوهرش را به انصراف از قرارداد وادار می‌کند و نظام قدرت یک نهاد دیگر را به هم می‌ریزد، ویلیامسون که ابزار گفتمان غالب او پرونده‌ها و قراردادهای خوب املاک است، روما که ابزارش ریاکاری و دروغ و چاپلوسی است، خانواده و دختر لوین که حضور این دختر قدرتی اجباری بر لوین است تا به هر نحو ممکن در معاملات موفق شود، قدرت ماس با گفتمان غالب تهدید، بازرس پلیس که خود صاحب قدرت و نماینده قدرتی دیگر در جامعه است، و سرانجام نظام کاپیتالیستی حاکم بر تمام این روابط و چرخه قدرت‌ها^{۴۸}.

بر اساس آنچه گفته شد، در سایه انضباط خاص هر گفتمان غالب هدف قدرت بالادست و نیروی غالب، ایجاد انضباط درونی اجزای نهاد است که نه مستقیم از طرف آن قدرت بلکه از طریق قدرت هر فرد نهاد بر روی افراد دیگر برقرار می‌شود. از آنجایی که این هدف باعث ایجاد محدودیت‌هایی برای آزادی افراد - هر نوع آزادی - می‌شود، آنچه در *گلنگری گلن راس* به روشنی دیده می‌شود این است که شخصیت‌ها آزادی‌های شخصی و در نتیجه هویت شخصی خود را فدای خدمت به نظام پر قدرت سرمایه‌داری می‌کنند. جرمی بنتام^{۴۹} (قرن هجده) برای اولین بار واژه «پانوپتیکان»^{۵۰} را

معرفی کرد که بر اساس این ابزار می‌شود مثلاً زندانیان را در زندان بدون اینکه متوجه شوند تحت نظر گرفت. این ابزار در واقع مثل دوربین مداربسته عمل می‌کند. فوکو معتقد است امروزه، نوعی عملیات انضباطی درونی در یک نهاد صورت می‌گیرد؛ این گونه که اعضای هر نهاد چنان عمل می‌کنند که گویا همواره تحت نظر بالادست‌ها هستند، حتی اگر در بسیاری از مواقع در حقیقت کسی آن‌ها را کنترل نکند. بنابراین، این نوع اعمال انضباط روابط قدرت خاصی را به وجود می‌آورد و محدودیت‌های اخلاقی مخصوصی را تحمیل می‌کند. همان‌گونه که از اصول رویکرد تاریخگرایی نوین و دیدگاه میشل فوکو برمی‌آید، فشار قدرت همیشه یک‌طرفه نیست و مظلوم یا زیردست همیشه در مقابل این قدرت از خود مقاومت نشان می‌دهد و نمی‌توان رابطه‌های قدرت را یکسره استبدادی پنداشت. به همین دلیل شخصیت‌های *گلنگری گلن راس* نه تنها همواره در برابر همکاران و بالادستان و از سوی دیگر در برابر قدرت‌ها مقاومت می‌کنند و واکنش نشان می‌دهند (با بدگویی از نظام سیاسی و اجتماعی)، بلکه خود آنان نیز در شرایطی صاحب قدرت هستند. جیمز اسکات^{۵۱} در جایی با مثال زدن شاگردانی که از معلم مستبد خود بدگویی می‌کنند و معلمی که با همکارانش راجع به شاگردان و سختی کار با آن‌ها حرف می‌زند، بر همین اصل تأکید دارد که مقاومت در شکل‌های مختلف همواره صورت می‌گیرد و نیز قدرت یک‌طرفه و واحد نیست، به فردی خاص مربوط نمی‌شود و در چرخش است؛ همان‌طور که معلم هم از شاگردان در نبود آنان بدگویی می‌کند. طراحی نقشه دزدی از سوی ماس، دزدیده شدن اسناد توسط لوین و شیادی‌های روما و ... را می‌توان نوعی از این مقاومت به‌شمار آورد. فوکو بر این باور است که «سیاست کاپیتالیسم گرسنگی دادن و محرومیت برای قشر کارگر نیست، ولی کاپیتالیسم نمی‌تواند بدون محروم کردن این قشر ایجاد شود و پیشرفت کند.» (۱۹۸۸: ۱۱۳). بنابراین همان‌طور که کارل مارکس معتقد بود فقر تأثیر گریزناپذیر کاپیتالیسم است، فوکو تأکید دارد این هدف و مقصود کاپیتالیسم نیست.

در نتیجه، اگرچه تباهی و فساد ایجاد شده بر اثر نظام سرمایه‌داری در *گلنگری گلن راس* هدفی از پیش تعیین شده نیست، این تباهی شخصیت‌ها را در خود می‌بلعد.

شخصیت‌های **گلنگری گلن راس** خود را تحت نظارت پانوپتیکان نظام سرمایه‌داری می‌یابند و بدون آگاهی از آن قربانی رابطه‌های قدرت می‌شوند. آن‌ها بدون اینکه مستقیم تحت لوای قدرت کاپیتالیسم - و در ابعادی کوچک‌تر رؤسای بنگاه معاملات املاک - قرار بگیرند، خودشان هم نقش ظالم (بالادست) و هم مظلوم (زیردست) را بازی می‌کنند. اگرچه فروشندگان چیزی را می‌فروشند که اکثر مشتریان به خرید آن راضی نیستند، ایدئولوژی کاپیتالیسم ادعا می‌کند خوشبختی را می‌توان با پول خرید؛ پس مشتری هر چه نیاز دارد می‌تواند در این نظام بخرد و به خوشبختی برسد. فروشندگان از این اعتقاد سوء استفاده می‌کنند تا نیازهای شدید خود را برطرف کنند. آن‌ها درگیر رقابتی نابودکننده می‌شوند و تنها ابزارشان زبان است تا بهتر حرف بزنند و بهتر بفروشند. همان‌طور که آنه دین^{۵۲} می‌گوید تنگنای خاصی که فروشندگان در **گلنگری گلن راس** در آن گیر افتاده‌اند «نمونه کامل کاپیتالیسم» است (۱۹۹۲: ۱۹۲).

نکته قابل تأمل دیگر از دیدگاه تاریخگرایی نوین در **گلنگری گلن راس**، مسئله شکست برخی از گفتمان‌های رایج تاریخگرایی سنتی است. در این باره بسیار کوتاه می‌توان به دو گفتمان رایج مربوط به «رؤیای آمریکایی^{۵۳}» و «انسان خودساخته^{۵۴}» اشاره کرد. **گلنگری گلن راس** آینه تمام‌نمای شکست رؤیای آمریکایی است. از آنجا که وضعیت شخصیت‌های نمایش‌نامه به‌عنوان نمونه‌ای از شهروندان آمریکایی و در بطن جامعه‌ای رقابتی، کاپیتالیستی، کاملاً تجاری و دور از اخلاق به تفصیل توضیح داده شد، دیگر جایی برای ورود رؤیای آمریکایی وجود ندارد. اصولاً بیشتر آثار ممت مثل **بوفالوی آمریکایی** مؤید همین واقعیت است. از دیدگاه ممت، شما در جهانی زندگی می‌کنید که با آنچه می‌فروشید برابر هستید. ناپیوستگی و هذیان‌گویی در جملات، بازتابنده حالات ذهنی و روحی شخصیت‌هاست. در بیشتر داستان‌های او نقطه اوجی وجود ندارد و این داستان‌ها اصولاً شرح واقعیت زندگی هستند؛ زیرا زندگی مثل اتومبیل در گل مانده فقط چرخش می‌چرخد، ولی جایی نمی‌رود و پیشرفتی به دست نمی‌آورد. تنها ضرباهنگ تند و کند می‌شود؛ همان‌طور که بیشتر گفت‌وگوهای این نمایش‌نامه به جایی نمی‌رسد. آدم‌ها خیلی متفاوت نیستند و سرنوشتی همسان دارند. این نمایشی از ناتوانی انسان‌هاست. پس آمریکا جایی برای بهبود ندارد و همه سهم

هم را می‌دزدند. در چنین اوضاعی چگونه می‌شود تصویری از رؤیای آمریکایی به ذهن آورد؟ ممت اساساً منکر این است که چیزی به نام رؤیای آمریکایی وجود داشته باشد، چه برسد به اینکه ما به دنبال این بگردیم که شکست‌خورده است یا نه! به نظر می‌رسد از دیدگاه او اصولاً تمدنی وجود ندارد و ما همه غارنشینان جدیدیم!

سال‌ها منتقدان، مفسران و روشنفکران به‌ویژه در آمریکا بر این باور بودند که کسانی که در جامعه موفقیت به‌دست می‌آورند و به‌ظاهر خوشبخت می‌شوند، مدیون تلاش بی‌شائبه خود در گذشته‌اند و اغلب از خانواده‌های محروم و طبقه ضعیف به آنجا می‌رسند. این روشنفکران اعتقاد شدیدی به نظریه انسان خودساخته داشته و دارند و فرمول‌های سعادت و موفقیت آن را بسیار مؤثر می‌پنداشته‌اند. اما با برداشتی عمیق از *گلنگری گلن راس*، به دلایل بسیاری می‌توان بر این عقیده تردید وارد کرد و آن را مورد انتقاد قرار داد: بر اساس مفاهیم افلاطونی، بر اساس رویکرد تاریخگرایی نوین مبنی بر امکان تکرار تاریخ و تأثیر عوامل و قدرت‌های متفاوت بر فرهنگ‌ها و تاریخ نوشته‌شده (همان‌طور که در ابتدای مقاله شرح داده شد)، نادیده گرفته‌شدن بسیاری از اعضای جامعه که ما آن‌ها را حاشیه‌گذارده نامیدیم (مثل زنان و رنگین‌پوستان)، شکست اخلاقی و انسانی بسیاری از میلیون‌های زمانه که خودساخته تصور می‌شده‌اند و با بی‌رحمی و بی‌اخلاقی رقبای تجاری خود را کنار زده‌اند، و سرانجام، خواص و اصول ذاتی کاپیتالیسم که از آن جمله می‌توان رقابت ناجوانمردانه و بی‌حد و مرز، خشونت، بی‌رحمی و بی‌عاطفگی را نام برد که در این نمایش‌نامه به‌روشنی دیده می‌شود. در این نمایش‌نامه کسی را در بین شخصیت‌ها نمی‌توان یافت که او را موفق و خوشبخت نامید و اگر هم پیدا شود، نمی‌توان او را خودساخته پنداشت، درحالی‌که دیگر شخصیت‌ها زیر دنده‌های چرخه قدرت خرد می‌شوند.

مسئله زبان و کاربردهای زبانی در این نمایش‌نامه بخش نهایی مقاله را تشکیل می‌دهد. ممت استاد آفرینش روابط پرتنش در ظاهری آرام است. در آثار او گاه افراد با یک جمله یکدیگر را از پای در می‌آورند. جملات او اغلب تکراری و بریده‌بریده‌اند؛ فشرده و کوتاه سخن می‌گوید تا چالش را به لایه‌های زیرین گفتار بکشانند. زبان او در عین اینکه طبیعت‌گرایانه نیست، شاعرانه و عامیانه است؛ با اینکه حرف دل دیگران را

نمی‌زند، زبانش کیفیت موسیقایی دارد. او بی‌شبهه شاگردی از مکتب چخوف است. حال آنکه برخلاف آثار چخوف که در ابتدا تغییری روی نمی‌دهد و تلاش برای استفاده از زبان برای ایجاد تغییر است، در آثار ممت داستان در سطح ظاهر جملات نیز صورت می‌گیرد و تغییر در سطح ظاهر هم روی می‌دهد. برخلاف چخوف، در آثار او جملات زیرمتن‌دار و با مفهوم عمیق کمتر یافت می‌شود. بر اساس نظریات باختین - که مسئله ژانرهای گفتاری را مطرح کرد- باروری ژانرهای گفتاری در آثار ممت آشکارند؛ برای مثال فروشنده یا مربی ورزشی می‌داند که چگونه و چقدر باید حرف بزند. با زبان تمام‌گرایش‌ها و مکتب‌های فکری رایج را به‌چالش می‌کشد و نمی‌توان به‌راحتی او را به گروهی خاص وابسته دانست. ممت در *گلنگری گلن راس* با کاربرد زبان، درگیری‌های درون‌شخصیتی را که بخشی از ابعاد درگیری‌های اجتماعی است، به عرصه ظهور می‌کشانند؛ به همین دلیل گاه سخت است باور کنیم که دو نفر بازیگر در حال گفت‌وگو هستند. تا جایی که او را متهم کردند که گفت‌وگوی افراد در درگیری‌های اجتماعی واقعی را بر روی نوار ضبط می‌کرده و سپس می‌نوشته است. ممت خود معتقد است گفت‌وگوهای عالی نوشتن بسیار آسان‌تر از نوشتن طرح خوب برای داستان است. نمونه جالبی از بریده شدن گفت‌وگو در آثار او شاید این بخش از *گلنگری گلن راس* است:

آرونو: گیر کردیم توی...

ماس: گیر کردیم تو کثافت و لعنت این...

آرونو: ...این کثافت...

ماس: الان دیگه خیلی...

آرونو: دقیقاً.

ماس: ها؟

آرونو: الان دیگه خیلی...

ماس: این ماه بد آوردی، یه دف...

آرونو: سمت میره روی این...

ماس: اسم همه، اسمتو نوشتن روی این «تخته»...

آرونو: مَن، من...من...

ماس: یه تختۀ مسابقه...

آرونو: من...

ماس: این حقمون نیست (۲۷).

همان‌طور که گفته شد، ممت دیالوگ‌های خود را شاعرانه، موسیقایی و کاملاً مناسب صحنه نمایش می‌نویسد (ویر، ۲۰۰۰: ۱۳۶-۱۴۱). تکرار کلام و بریده‌بریده حرف زدن شخصیت‌ها با سبکی پسامدرنیستی، خردشدگی و بی‌ثباتی شخصیت و تفکر، فرار از ایجاد وحدت معنایی و همچنین نبود رابطه و درک متقابل تحت چرخه قدرت مبتنی بر سرمایه و اقتصاد را نشان می‌دهد. در این نمایش، اگر فروشنده خوب حرف نزنند، نمی‌فروشند، و نفروختن برابر است با از دست دادن هویت و مردی. بنابراین حرف زدن و استفاده از زبان جایگاهی کلیدی در نمایش‌نامه دارد و جالب است که الفاظ و عباراتی مثل دارم می‌گم، می‌خوام بگم، حرفم اینه که، حرف می‌زنم، صحبت می‌کنم و از این دست، بیش از دویست بار در نمایش‌نامه به‌کار رفته است. این در حالی است که می‌توان بیشتر این قسمت‌ها را حذف کرد و به معنای جملات لطمه‌ای نمی‌خورد. بنابراین، کاربرد این اصطلاحات با هدف جذب شنونده، نوعی ابزار برای غالب کردن گفتمان است تا بتوان صاحب قدرت شد. شنونده و یا بهتر بگوییم کسی که حرف نمی‌زند، زیردست می‌شود و بالادست با ابزار زبانی، به قدرت زبانی و بیانی می‌رسد تا در نهایت آنچه می‌خواهد، بشود. از طرفی میل شدید و شهوت‌گونه شخصیت‌ها به حرف زدن و غالب شدن بر دیگری توسط آن و از سوی دیگر، بددهانی، فحاشی و کاربرد فراوان کلمات رکیک و مربوط به اعمال جنسی، به‌گونه‌ای نمادین رفع نیاز جنسی شخصیت‌هایی را نشان می‌دهد که انسانیت را از دست داده‌اند و حالا تنها «فروشنده» هستند و این رفع نیاز از طریق گفتار، جزئی از زندگی طبیعی آنهاست. پس نیاز آنها به حرف زدن، نوعی نیاز اساسی است؛ مثل ایجاد رابطه جنسی. البته این حرف زدن باید نوع خاصی از حرف زدن باشد؛ همان‌طور که لوین می‌گوید «داری چه غلطی می‌کنی با این حرف زدنت؟ (...). این جور باید حرف زد، رفیق، این حرف زدنه. کار ما فروختنه.» (ممت، ۱۹۸۴: ۱۹).

با توجه به اینکه لغاتی چون فروختن و بستن قرارداد بیش از ۴۵ بار به کار می‌روند، از آنجا که فروشنده کارش فروختن است و «همیشه در حال فروش باش» شعاری طلایی است که در تمام نمایش‌نامه حضور دارد؛ پس تنها نوع خاصی از حرف زدن و گفتمان، گفتمان غالب خواهد بود. میزان موفقیت و یا چگونگی شکست شخصیت‌ها در شکل‌دهی به این نوع گفتمان و نحوه استفاده از زبان به گونه‌ای کاملاً واقعی، قدرت و هنر دیوید ممت را در کاربرد زبان در **گلنگری گلن راس** به خوبی نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

شهرت دیوید ممت بیشتر به دلیل نوع کاربرد زبان و هنر او در دیالوگ‌نویسی و واقعی جلوه‌دادن گفتار است. او با بریده‌بریده کردن گفت‌وگوها و حذف وحدت معنایی در جملات، لایه‌های زیرین شخصیت‌ها را در ذهن خواننده کالبدشکافی می‌کند. این شیوه خاص گفت‌وگوها نشان از بی‌ثباتی ذهنی و روانی در شخصیت‌هاست و بزرگ‌ترین چالش‌های اجتماعی را در جملات کوتاهی می‌نمایاند. **گلنگری گلن راس** که نمونه آشکار و کم‌نظیری از این هنر است و جایزه پولیتزر را برای ممت به ارمغان آورد، داستان فروشندگان و تاجران است که در جامعه‌ای کاپیتالیستی و نظامی بر پایه سرمایه‌داری، ارزششان با آنچه می‌فروشند برابر است. از منظر تاریخ‌نگاری نوین و نظریه‌های میشل فوکو، آنچه به این شخصیت‌ها هویت می‌دهد و در نظامی مردسالار آن‌ها را از زنان به‌عنوان گروه حاشیه‌گذارده شده و سلطه‌پذیر متمایز می‌کند، میزان فروش و کیفیت فروش است و نه چیز دیگر. از سوی دیگر، از دیدگاه فوکو، قدرت در دست گروه و یا فرد خاصی نمی‌تواند باشد و همواره در گردش است، و همچنین ابزار این قدرت گفتمان غالبی است که به وسیله برقراری نوعی انضباط درونی در نهادها و گروه‌ها شکل می‌گیرد؛ پس هر یک از شخصیت‌های **گلنگری گلن راس** در جایی صاحبان قدرت‌اند و در جای دیگر خود قربانی بازی و چرخش قدرت می‌شوند. در این مقاله نشان داده شد که چگونه برخی گفتمان‌ها بر برخی دیگر - که گفتمان رایج نامیده می‌شوند - غلبه می‌کنند و قدرت در دست افراد و نهادهایی چون نظام کاپیتالیستی آمریکایی، بنگاه معاملات املاک، رؤسای بنگاه، بازرس پلیس، زن

یکی از خریداران، خانواده و در نهایت خود فروشنندگان به گردش درمی‌آید. ابزار اصلی ایجاد گفتمان غالب برای فروشنندگان، زبان و نحوه گفتار است که ممت با زیرکی و هنرمندی آن را نمایش می‌دهد و با کاربرد واژه‌های خاص و رکیک جنسی، هم‌زمان که سعی آنان را در بازپس‌گیری قدرت و هویت ازدست‌رفته نشان می‌دهد، به‌طور نمادین رفع نیازهای جنسی شخصیت‌ها را در زندگی واقعی‌شان که همان فروشنندگی است می‌نمایاند. گلنگری گلن راس نمونه خوبی است از شکست رؤیای آمریکایی و نظریه غلط انسان خودساخته. در این اثر تنها زن نیست که منزوی شده است و در حاشیه نگه داشته می‌شود، بلکه تمام انسان‌ها چه زن و چه مرد به حاشیه رانده شده‌اند. همه شخصیت‌ها به‌گونه‌ای هم قربانی می‌شوند و هم قربانی می‌کنند. همان‌طور که ممت را می‌توان با چخوف مقایسه کرد، گلنگری گلن راس تصویری است کوچک‌شده از مرگ دستفروش اثر آرتور میلر.

پی‌نوشت‌ها

1. David Mamet
2. Sexual Perversity in Chicago
3. American Buffalo
4. Glengarry Glen Ross
5. Oleanna
6. Michel Foucault
7. New Historicism
8. Shelly Levene
9. Richard Roma
10. Dave Moss
11. George Aaronow
12. John Williamson
13. Mitch
14. Murray
15. Graff
16. James Lingk
17. Baylen
18. The Nyborgs
19. Stephen Greenblatt
20. Raymond Williams
21. Power
22. Philip Rice
23. Patricia Waugh
24. Institution
25. Discipline

26. Discourse
27. Madness and Civilization
28. History of Sexuality
29. Power Relations
30. Surveillance
31. Identity
32. Gender
33. The Marginalized
34. Meta-narrative
35. Misogynist
36. Circulating Discourse
37. John Koch
38. *Boston Globe*
39. Carla McDonough
40. David Radavich
41. Masculinity
42. Leverenz
43. Phallus
44. Jinny
45. Dorothy Jacobs
46. Irigaray
47. Matthew Roudane
48. Power Circulation
49. Jeremy Bentham
50. Panopticon
51. James Scott
52. Anne Dean
53. American Dream
54. Self-made Man

منابع

- Dean, Anne. (1992). *David Mamet: Language as Dramatic Action*. London.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality, Vol. I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. Harmondsworth: Peregrine.
- _____. (1988). "Power and Sex: Discussion with Bernard-Henri Levy" in *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*. L. Kritzman (ed.). London: Routledge. pp. 110-124.
- Jacobs, Dorothy H. (1996). "Levene's Daughter: Positioning the Female in Glengarry Glen Ross" in *David Mamet's "Glengarry Glen Ross": Texts and Performance*. Ed. Leslie Kane. New York: Garland Publishing. pp. 107-21.
- Koch, John. (1997). "Interview with David Mamet". *Boston Globe Sunday Magazine*. [November 9 1997], pp. 15-19.
- Leverenz, David. (1989). *Manhood and the American Renaissance*. Ithaca. NY: Cornell University Press.

-
- Mamet, David. (1984). *Glengarry Glen Ross*. London: Methuen.
 - McDonough, Carla J. (1992). "Every Fear Hides a Wish: Unstable Masculinity in Mamet's Drama". *Theatre Journal*. Vol. 44. pp. 195-205.
 - Radavich, David. (1994). "Man among Men: David Mamet's Homosocial Order" in *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*. edited by Peter F. Murphy. New York University Press. pp. 123-136.
 - Rice, P. and Waugh, P. (eds). (2001). *Modern Literary Theory*. 4th edn. London: Arnold.
 - Roudane, Matthew. (1992). "Mamet's Mimetics". *David Mamet: A Casebook*. Leslie Kane (ed.). New York: Garland Publishing. pp. 3-32.
 - Scott, James. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven and London: Yale University Press.
 - Weber, Myles. (2000). "David Mamet in Theory and Practice". *New England Review*. Vol. 21. No. 2. pp. 136-141.