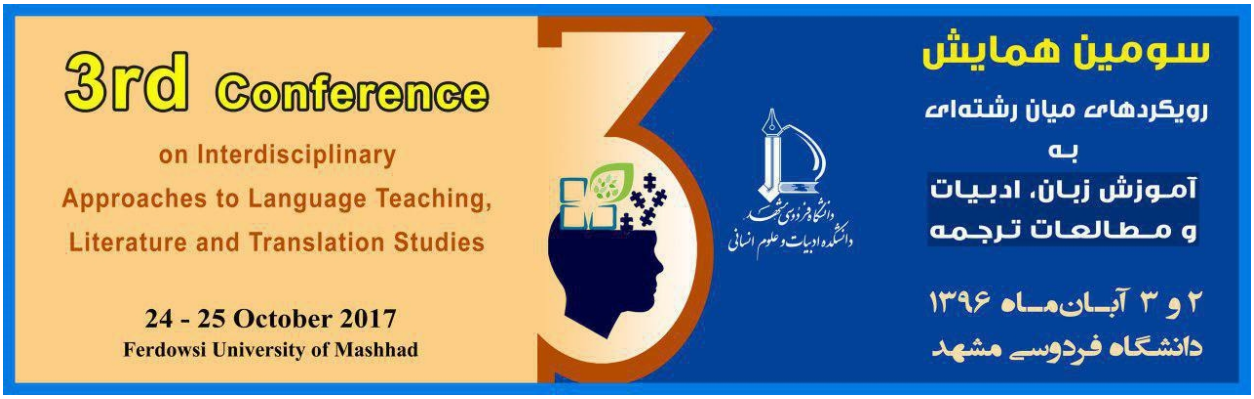


دنیای وارونه خانواده و شخصیتهای سردر گم: بررسی نمایشنامه *کودک مدفون شده*

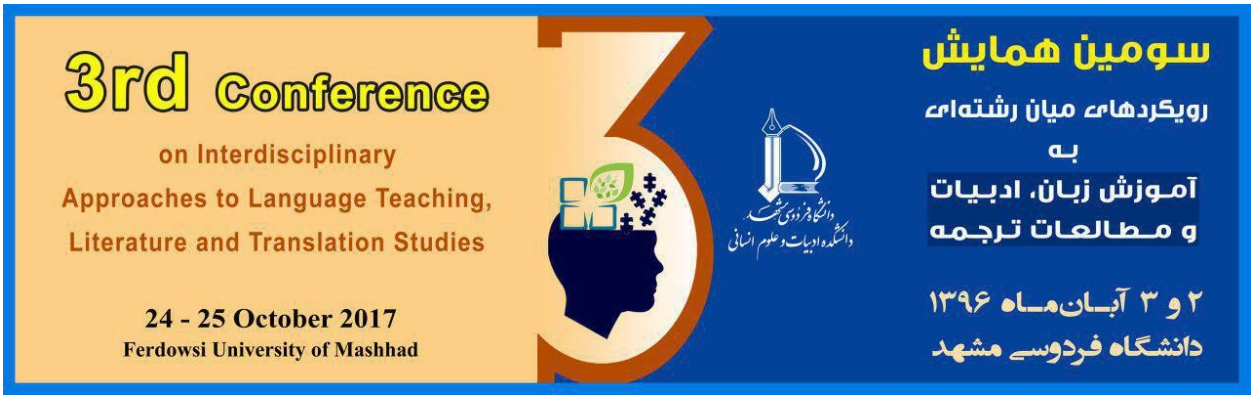
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقبه

دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده:

یکی از بزرگترین نمایشنامه نویسان پست مدرن آمریکا سام شپرد است که در نمایشنامه های خانوادگی اش مانند *کودک مدفون شده*، خانواده پست مدرن را در این کشور به تصویر می کشد. خانواده ای که اعضای آن نمی توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، همدیگر را نمی فهمند وبا یکدیگر درگیرند. اعضای چنین خانواده ای سعی در اعمال قدرت دارند، این آدمها انگار هیچ نسبتی با یکدیگر ندارند و کاملا غریبه اند. نویسنده این مقاله برآن است تا نمایشنامه *کودک مدفون شده* سام شپرد را با توجه به مفهوم رابطه قدرت و مقاومت میشل فوکو و ایده هویت انسان امروزی بررسی نماید. یافته های این مقاله نشان می دهد که شپرد در این نمایشنامه شخصیتهایی را می آورد که آزادند اما در عین حال زندانی اند. برخی شخصیتها سعی در اعمال قدرت خویش دارند و برخی دیگر در برابر این قدرت مقاومت می کنند.. این افراد برای ایجاد ارتباط میان خود و جامعه تلاش می کنند. این مقاله همچنین روابط پیچیده میان شخصیتها و "خود" این افراد و نیروهای مقاومت کننده را نشان داده است و اینکه چگونه در ایجاد ارتباط ناموفق اند و تنها می مانند.

کلمات کلیدی: ادبیات نمایشی، *کودک مدفون شده*، رابطه قدرت، نیروهای مقاومت کننده، هویت



۱. مقدمه :

درسنت ادبیات نمایشی آمریکا بعد از اونیل، ویلیامزو میلر، به ادوارد البی[1] و سام شپرد[2] می رسیم که ازاین میان، البی پیشرو در تئاتر ابسورد[3] و شپرد، نمایندۀ ادبیات نمایشی پست مدرن است. از میان نمایشنامه های متعددی که شپرد نوشته است، برخی به نمایشنامه های خانوادگی[4] معروفند که از آن میان می توان از *کودک مدفون شده*[5]، *دیوانۀ محبت*[6] و *غرب راستین*[7] نام برد. شپرد در این نمایشنامه ها، خانوادۀ پست مدرن را در آمریکا به تصویر می کشد. خانواده ای که او به ما نشان می دهد، یک خانوادۀ از هم پاشیده و به هم ریخته است. خانواده ای که هیچ کدام از اعضایش نمی توانند با دیگری ارتباطی صمیمی و واقعی بر قرار کنند.

به همین دلیل است که شخصیتها از هم دور شده و یکدیگر را نمی فهمند، اگرچه تلاش می کنند به هم نزدیک شوند اما سردرگم هستند. همین سردرگم بودن و روابط پیچیدۀ شخصیت ها با یکدیگر در نمایشنامۀ *کودک مدفون شده*، سبب شده است که آن را با نظریات میشل فوکو در حوزۀ روابط قدرت، هویت و نیروهای مقاومت کننده بررسی نماییم. به این منظور برخی از نوشته ها و مقالات میشل فوکو را بررسی کرده و از آنها سود برده ایم که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد.

میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴) در فرانسه متولد شد و در مدرسه نرمال سوپریور تحصیل کرد. در دهه ی ۱۹۵۰ در کشورهایی مانند سوئد، لهستان و آلمان تدریس کرد. فوکو در سال ۱۹۶۰ به فرانسه بازگشت و در سال۱۹۷۰ برای تدریس در تاریخ سیستم های فکری در کالج دوفرانس در فرانسه انتخاب شد. میشل فوکو، نقشی بسیار تعیین کننده در مطرح کردن مسایل مربوط به قدرت[8]، مقاومت در برابر قدرت و هویت دارد. از نظر فوکو، قدرت همانند ظرفیتی نیست که در اختیار و دستان دولتمردان، حاکمان و برخی افراد یا گروه های جامعه متمرکز شده باشد. در عوض، قدرت مانند یک شبکه و نیروی چند ظرفیتی عمل می کند که به واسطه ی مجموعه ای گسترده از شبکه های اجتماعی عمل می کند. قدرت به مثابه یک شبکه در سراسر جامعه پخش و پراکنده شده است.

[1] Edward Albee
[2] Sam Shepard
[3] Theater of Absurd
[4] Family plays
[5] Buried Child
[6] Fool for Love
[7] True West
[8] Power

فوکو معتقد است که جامعهٔ مدرن امروزی نوعی زندان[9] است و ساختار این زندان به گونه ای است که همه کس و همه چیز را تحت نظارت و کنترل دارد. براساس آنچه فوکو بیان می کند، قدرت شبکه و یا شبکه ای از روابط است که در همهٔ قسمت های جامعه پخش و گسترده شده است و در اختیار شخص خاصی نیست.

قدرتی که فوکو از آن سخن می گوید یک طرفه و از بالا به پایین نیست، بلکه در همهٔ جهت ها وجود دارد و در ابعاد گوناگون خود را نشان می دهد. قدرت یک نهاد و یک ساختار نیست بلکه"وضعیت استراتژیکی پیچیده" و "کثرت روابط میان نیروها"، است. هر جا قدرت وجود دارد، مقاومت[10] هم وجود دارد. در هر موقعیتی که قدرت اعمال می شود، مجموعه و یا مجموعه هایی ازمقاومت نیز موجود است. به صورت دیگر، شبکه و یا شبکه هایی[11] از روابط قدرت همواره با مجموعه و یا مجموعه هایی از اشکال مقاومت همراه است. بر اساس نظر فوکو، "قدرت" تنها بر روی افراد آزاد اعمال می شود و آنان را برمی انگیزد تا از میان مجموعه ای مختلف انتخاب کنند. به همین خاطر است که وجود قدرت، رابطه ای مستمر با مبارزه و مقاومت دارد (رابینو و دریفوس،۱۳۷۹صص۲۸-۲۵). اینکه قدرت در دست افراد معدود و یا نهاد های معدودی باشد مورد قبول فوکو نیست و معتقد است که قدرت در روابط انسانی است و خود را در جامعه نشان می دهد

فوکو دربارهٔ رابطهٔ قدرت و دانش[12] نیز سخن می گوید. او معتقد است که قدرت و دانش چنان به هم پیوسته اند و رابطهٔ تنگاتنگی دارند که از این دو به صورت یک عبارت قدرت-دانش استفاده می کند. این دو از یکدیگر جدایی ناپذیرند و تصور یکی بدون دیگری ممکن نیست. از نظر فوکو، روشهای قدرت ضامن تولید ابزارهای موثر برای ایجاد و انباشته شدن دانش هستند. مشاهده، ثبت وقایع، تحقیق و بررسی فضاهایی به وجود می آورد که در درون آنها دانش شکل می گیرد. روشهای قدرت مدرن در سده های اخیر به وجود آمدند و از طریق نظام های مراقبتی و شبکه اجبارهای اعمال گردیدند (رابینو و دریفوس،۱۳۷۹صص ۲۶-۲۵).

۲. بحث و بررسی:

قدرت یکی از مفاهیم کلیدی است که فوکو دربارهٔ آن سخن گفته است. او معتقد است که قدرت از طریق گفتمان عمل می کند و در جامعه در اختیار نیروهای متعدد و مختلفی است و در همین روابط اجتماعی است که خود را نشان می دهد. فوکو، درباره قدرت، درک سلسله مراتبی ساده را رد می کند و اعتقادش بر این است که یک مفهوم ساده ی دستوری نیست، بلکه قدرت در شبکه ای از روابط به هم پیچیده وجود دارد. درحقیقت، قدرت ریشه در لایه های مختلف بر خوردها و تعاملات اجتماعی و زبانی

[9] prison
[10] resistance
[11] networks
[12] Power and knowledge

دارد و به صورت گفتمانی شکل می گیرد و معنی پیدا می کند. از نظر فوکو"مسأله قدرت" همه جا وجود دارد، در روابط اجتماعی و تعاملات و برخوردهای زبانی و کلامی میان افراد، طبقات و گروه های اجتماعی که با یکدیگر برخورد دارند. او پساساختارگرا است و به این نکته نیز پرداخته است که چگونه دانش و قدرت متقابلاً یکدیگر را به وجود می آورند. دانش بیشتر اعمال قدرت است تا تلاش برای رسیدن به حقیقت،و حقیقت به همان اندازه نمایش قدرت است که نشانگر اراده به دانستن. (سیدمن،۱۳۸۸ص۲۳۴)

مفهوم دیگری که در ارتباط با قدرت مطرح می شود، مقاومت است. به این معنی که در مقابل هر قردتی مقاومت نیز وجود دارد. این جمله ی فوکو که"هر جا قدرت هست، مقاومت هم هست" (ضمیران، ۱۳۷۹ ص۴۵) موید همین نکته است. مقصود فوکو از این جمله این است که هر جا که قدرت اعمال می شود مقاومت در برابر آن قدرت نیز حضور دارد. فوکو می نویسد که اعمال قدرت را نباید صرفاً بر حسب رابطه ی میان افراد یا جمع، درک کرد، بلکه باید در حکم یک ساختار تلقی کرد. به هر صورت، اعمال قدرت همیشه راهی برای تأثیر گذاشتن بر افراد اجتماع است.

چون قدرت فقط روی افراد اعمال می شود پس از طرف این افراد نیر مقاومت صورت می گیرد. طبق نظر فوکو، هر رابطه ی قدرتی بیانگر"استراتژی مبارزه" بالقوه است، به این صورت که ساز و کارهای نسبتاً ثابتی که در جریان اعمال قدرت می توانند رفتارها را هدایت و نتایج را منظم و مرتب کنند، ممکن است به دست "بازی آزاد واکنش های متخاصم" از صحنه خارج شوند. به بیان دیگر، یکی از حدود هر رابطه قدرتی، مقاومت و یا رویارویی و تخاصمی است که ممکن است آن را تضعیف کند یا از میان بردارد. به این ترتیب، روابط قدرت، که مقاومت شرط لازم برای وجود آن است، در میان حد و مرزهای دشمنی و پیروزی بر یک دشمن قرار می گیرد (اسمارت، ۱۳۸۵ صص ۱۷۶-۱۷۴).

نمایشنامهٔ *کودک مدفون شده* یکی از نمایشنامه های خانوادگی و پست مدرن شپرد است که روابط قدرت و مقاومتی را که فوکو بیان میکند به خوبی نشان می دهد. شپرد در این نمایشنامه، سه نسل متفاوت را به نمایش می گذارد. سه نسلی که کاملاً از یکدیگر جدا هستند و همدیگر را درک نمی کنند. داستان این سه نسل، داستان شخصیت هایی است که انگار با هم غریبه اند و یکدیگر را نمی فهمند و درک نمی کنند و همواره سعی در اعمال قدرت خویش دارند. نسل اول، پدر و مادری هستند که از همان آغاز نمایشنامه جدا از یکدیگرند. داج[۱۳]، پدر خانواده که مریض احوال است، روی تختی خوابیده. هلی[۱۴] مادر خانواده، در طبقهٔ بالا است و هرگاه این دو با هم صحبت می کنند، فریاد می زنند.

شپرد از همین ابتدای نمایشنامه، نشان می دهد که دو شخصیت هلی و داج نمی توانند با یکدیگر هیچ ارتباطی برقرار کنند و اصلاً همدیگر را نمی فهمند این جیغ زدن ها و فریاد کشیدن های این دو شخصیت، دنیای متفاوت و جدای آنها را به خوبی در

[13] Dodge
[14] Halie

ابتدای نمایشنامه نشان می دهد و روشن می کند. نسل دوم این خانواده فرزندان پسر هستند. شپرد هیچ فرزند دختری را در نمایشنامه معرفی نمی کند، در عوض سه پسر را به نمایش می گذارد که مانند پدر و مادر، هر کدام دنیای کاملاً متفاوتی با دیگری دارد. این سه برادر انگار که هیچ سنخیتی با هم ندارند و هر کدام از دنیایی کاملاً متفاوتی آمده است. تیلدن[15] فرزند ارشد خانواده است. گویا در جوانی اش بسیار موفق بوده است و آنطور که در نمایشنامه آمده است"یک آمریکایی موفق" (شپرد، ۱۹۸۱، ص۸۰) بوده است.

به نظر می رسد تیلدن بعد ها مدتی در زندان نیو مکزیکو محبوس بوده است. در ادامهٔ نمایش هم که به خانهٔ پدری اش باز می گردد، نیز محدود و محبوس است. دلیل این امر این است که نمی تواند پدرش را تنها بگذارد و یا اینکه به حیاط پشتی برود. او موظف است که از پدرش مراقبت کند. وقتی که به خانه باز می گردد، یک بغل ذرت به همراه دارد. داج فکر می کند که تیلدن آنها را از مزرعه همسایه دزدیده است و می گوید:

> **داج**: مدت پنجاه و هفت ساله که من اینجا با همسایه هام مشکلی نداشتم. من حتی نمی دونم همسایه هام چه کسانی هستند و اصلا هم نمی خوام بدونم. حالا برگرد و برو ذرت ها رو از همون جایی که آوردی بذار سر جاش. (شپرد، ۱۹۸۱، ص۷۰)

تیلدن آدم خیلی باهوشی نیست و شاید بتوان گفت که عقل درست و حسابی ندارد. درکنار پدرش نشسته است و با پوست کندن ذرت ها خودش را مشغول کرده است. رن مترم (۱۹۸۴) معتقد است که: "تیلدن از گذشته می آید و حتی ذرت ها را نیز با خود از گذشته آورده است" (ص۱۳۸). داج در ادامه به او می گوید: "اومدی اینجا مشکل درست کنی؟ هان بگو می خوای مشکل درست کنی"(شپرد، ۱۹۸۱، ص۷۰).

در کنار تیلدن، فرزند دوم خانواده را می بینیم که نامش برادلی[16] است. برادلی بسیار خشن و تند است و این خشونت را در رفتار او با سایر شخصیت های نمایشنامه هم می توان مشاهده کرد. یک پایش چوبی است چرا که "یک پایش با اره برقی قطع شده است" (شپرد، ۱۹۸۱، ص ۷۵). خشونت برادلی بسیار نمایان است و در صحنه ای از نمایشنامه با ماشین اصلاح برقی به سمت پدرش می رود و با خشونت تمام، موهای او را از ته می تراشد و این کار را چنان خشن انجام می دهد که همراه با تراشیدن موها قسمتهایی از پوست سر پدرش را نیز کنده و سر داج را خون آلود می کند.

فرزند پسر سومی نیز در این خانواده بوده است که در ماه عسل، در یک مسافرخانه کشته شده است. مادر خانواده، هلی، او را بسیار دوست می داشت و از او به عنوان یک پسر "واقعی" (شپرد، ۱۹۸۱، ص ۷۵) نام می برد. نام این پسر، آنسل[17] است و نظر هلی

[15] Tilden
[16] Bradley
[17] Ansel

دربارهٔ او آن گونه است که می خواهد یک مجسمه به یادبود او بسازد و معتقد است که اگر آنسل به جای کشته شدن در مسافرخانه، در جنگ کشته می شد بسیار مایهٔ افتخار بود.

شپرد در این نمایشنامه، دنیای واقعی را با دنیای خیال در هم می آمیزد. او در این در هم آمیختن فضاها، عناصر مختلف و متفاوتی را به خدمت می گیرد. شخصیت های واقعی و خیالی در هم می آمیزند، گفتارها و سخنان واقعی و خیالی در هم ادغام می شوند و تصاویر واقعی و وهم آلود نیز با یکدیگر برخورد می کنند. درهمین بین است که ما شخصیت دیگر نمایشنامه را که از نسل سوم است می بینیم. نام این شخصیت وینس[18] است. هویت وینس از همان ابتدا زیر سوال است. او که به خاطر مشکلات، اختلافات و شکست های خانواده از آن گریخته بود و اکنون پس از شش سال بازگشته است، انگار تبدیل به شخصیتی کامل و تمام عیار شده است و اکنون که پس از این مدت طولانی به خانه باز گشته است هویتش زیر سوال می رود و کسی او را به یاد نمی آورد. داج به صراحت می گوید: "بهتر است چیزی به خاطر نیاوریم"(شپرد، ۱۹۸۱، ص۸۸).

مشخص نیست که آیا وینس یکی دیگر از پسران داج است و یا اینکه همان کودکی است که ادعا می شود در حیاط پشتی مدفون شده است. در قسمتی از نمایشنامه، داج می گوید: "گوشت و خون من توی حیاط پشتی دفن شده" (شپرد، ۱۹۸۱، ص۷۷). بحران هویت وینس که اکنون با دوست دخترش شلی[19] به خانه بازگشته است، اینگونه آغاز می شود؛ داج به او می گوید "تو پسر من نیستی. من در زمان خودش پسرانی داشتم و تو یکی از آنها نیستی" (شپرد، ۱۹۸۱، ص ۹۵). از طرف دیگر وقتی وینس با تیلدن روبه رو می شود، شخصیتی که شاید پدر وینس باشد، می شنود: "من زمانی یک پسر داشتم اما او را دفن کردیم" (شپرد، ۱۹۸۱، ص ۹۶).

آنچه که مشخص است این نکته است که هم داج و هم تیلدن، پسر تازه وارد شده را از خود می رانند، هویتش را زیر سوال می برند و اصلاً او را جزئی از خانواده نمی دانند. داج در قسمتی از نمایشنامه به وینس می گوید: "به من نگو پدربزرگ، من پدربزرگ هیچ کسی نیستم" (شپرد، ۱۹۸۱، ص۹۰). این قسمت از نمایشنامه یکی از موضوعات اصلی آن را روشن می کند که همان مشکل هویت است. کاملا مشخص است که وینس تلاش می کند برای خود هویتی بسازد. در همین ارتباط است که مانسفیلد (۲۰۰۰) با توجه به نظریات فوکو در باب زیبایی وجود می نویسد: "از آنجایی که خود طبیعی وجود ندارد که بتوان آن را بهبود بخشید و یا آن را آزاد کرد، افراد همواره تلاش می کنند تا با پویایی، خودی بسازند و این یک تلاش و کوشش تجربی از احتمالات شخصیتی است که افراد می خواهند از خود نشان بدهند و هر لحظه در زندگی روزمره ما اتفاق می افتد" (ص ۶۵).

[18] Vince
[19] Shelly

نمایشنامه به خوبی نشان می دهد که وینس، پسر و یا نوهٔ خانواده پس از بازگشت به خانه در تلاش است تا برای خودش، "خودی" بسازد و هویتی دست و پا کند اما همانطور که قبلاً صحبت آن رفت، داج و تیلدن او را به جا نمی آورند، نمی شناسند و یا نمی خواهند که او را بشناسند. گرچه وینس تلاش می کند تا با یادآوری بازی های کودکانه در خانواده خود را به آنان بشناساند و کوشش می کند شخصیتی از خود بسازد، اما همهٔ تلاش هایش بیهوده است. شپرد در همین ارتباط در قسمتی دیگر از نمایشنامه می گوید که سرانجام تیلدن " چهرهٔ خودش را در چهرهٔ وینس پیدا می کند" (شپرد، ۱۹۸۱، ص۱۱۵).

یکی دیگر از موضوعاتی که در این نمایشنامه خود را به خوبی نشان می دهد، مسئله دنیای متفاوت یا دنیاهای متفاوت شخصیت هاست. همانطور که پیشتر ذکر آن رفت، پدر و مادر خانواده، از همان ابتدای نمایشنامه دنیای متفاوت خود را به این صورت نشان می دهند که مادر خانواده اکثر مواقع در طبقهٔ بالا است و داج بر روی تختی در طبقهٔ پایین. این مسئله جدایی فیزیکی آنها را از یکدیگر نیز نشان می دهد. پدری که دیگر از کار افتاده و هیچ توانایی ندارد و مادری که هنوز در پی خواسته های نفسانی خود و ارتباط با کشیش روستا است. حتی تراشیدن سر داج توسط برادلی نیز نوعی خلع کردن و کنار گذاشتن او از مقام و جایگاه پدری و "مردی" خانواده است.

داج دیگر نمی تواند خانواده اش را اداره کند، زنش را کنترل و اداره کند و پیوسته در حال نوشیدن است و کاری جز این ندارد. علاوه بر همهٔ این ها نتوانسته است پسرانش را طوری تربیت کند که پسران موفقی باشند و هر کدام به نوعی دچار شکست و عدم موفقیت شده اند. داج حتی خودش از هویت تهی شده است و خودش را "نامرئی" (شپرد، ۱۹۸۱، ص۱۱۶) خطاب می کند. همین مساله کاملا روشن می کند که داج از خانواده اش جداست و ارتباطی با آنان ندارد. در قسمتی دیگر از نمایشنامه، داج فریاد می زند که: " پشت سر من چیزی نیست، هیچ کس نیست، چه کسی مرا در حافظه اش نگاه خواهد داشت؟ چه کسی به استخوانهای پوسیده در زمین اهمیت می دهد؟ (شپرد، ۱۹۸۱، ص۱۱۲).

گوئی داج همواره به دنبال ریشهٔ خود می گردد. و یا شاید هم احساس می کند که ریشه اش جایی در حیاط پشتی مدفون شده است. هارولد بلوم (۲۰۰۳) در همین باره می نویسد :"نماد این قبیلهٔ رو به زوال و این خانوادهٔ آمریکایی، در خاک مدفون شده است و همان کودک مدفون شده عنوان نمایشنامه است. کودکی که به صورتی مرموز ناپدید شده است" (ص۴۵).

با این وجود نه تنها داج بلکه همهٔ شخصیت های نمایش به گونه ای به دنبال میراث و هویت خود هستند. داج که از همان ابتدای نمایشنامه روی تخت است، انگار که روی تخت پادشاهی قرار دارد و نمی خواهد آن را ترک کند. بر اساس نظر فو کو، او قدرتی را احساس می کند که نمی خواهد آن را از دست بدهد. داج در حقیقت احساس می کند که فرماندهٔ قبیله ای است که باید آن را کنترل کند و همواره افراد قبیله اش مطیع او باشند. گرچه که او چنین احساسی دارد اما در قسمت های بعدی نمایشنامه که وینس او را از تخت پایین می کشد و خود جای او را می گیرد، این احساس نابود می شود و قبیله، فرماندهٔ جدیدی پیدا می کند.

وینس به شلی می گوید: "من باید این راه را ادامه بدهم. من باید این مسیر را بروم"(شپرد، ۱۹۸۱، ص۱۳۰). و در قسمتی دیگر از نمایشنامه می گوید: "اکنون این خانه از آن من است. همه چیز آن مال من است" (شپرد، ۱۹۸۱، ص۱۳۱).

تمامی شخصیت های این نمایشنامه سردرگم اند و دنیای این خانواده دنیای وارونه ای است. سه نسلی را که در این نمایشنامه می بینیم، نسل های گم شده ای هستند که هر کدام دنبال هویت و ریشهٔ خود می گردد و هر کدام تلاش دارد تا قدرت را در اختیار بگیرد. اما بر اساس آنچه فوکو (۱۹۷۸) می گوید هیچ کدام از این شخصیت ها نمی توانند"برای مدت طولانی قدرت را در اختیار داشته باشد." (ص۶۹).

تیلدن جایگاه خود را از دست داده است، داج از تخت به پایین کشیده می شود و وینس را کسی نمی شناسد و به یاد نمی آورد. تیلدن گرچه رشد کرده و بزرگ شده است، اما نمی تواند در دنیای آدم های بزرگ ایفای نقش کند و انگار هویتش را از دست داده است. وینس نیز که به دنبال هویت خود به خانه برگشته است، نمی تواند ریشه و اصل خود را بیابد. او به دنبال جایگاه و قدرت آمده است و براساس نظر فوکو (۱۹۷۸) وقتی که با داج مواجه می شود که تخت پادشاهی را اشغال کرده است از خود مقاومت نشان می دهد. این مقاومت باعث می شود که سرانجام قدرت را از داج بگیرد و خود به تخت تکیه بزند.

در تمام نمایشنامه می بینیم که داج به عنوان آقا و سرور به همه دستور می دهد، به تیلدن دستور می دهد که "شلی را رها کند" او حتی به وینس و شلی هم دستور می دهد (شپرد، ۱۹۸۱، ص ۸۶). اما سرانجام همه چیز به وینس می رسد و اوست که تخت پادشاهی را اشغال می کند و همه را تحت کنترل و ارادهٔ خود در می آورد و روی تخت داج دراز می کشد. بر اساس ایدهٔ فوکو تمامی این مراحل حاصل مقاومت در برابر قدرت داج است که سرانجام نتیجه می دهد. هارولد بلوم (۲۰۰۳) معتقد است که "این نمایشنامه ریشه هایش را از خانواده در آمریکا می گیرد و شپرد آن را از تخیل خودش نساخته است" (ص۳۹).

یکی دیگر از موضوعاتی که فوکو مطرح می کند مسئله قدرت و دانش است. فوکو (۱۹۷۵) می نویسد: "قدرت و دانش مستقیما بر روی یکدیگر تاثیر می گذارند. هیچ رابطه و منبع قدرتی وجود نارد که به حوزه دانش مربوط نشود. منبعی که وصل به دانش می شود دارای قدرت نیز هست" (صص ۲۸-۲۷). این نکته در مورد هلی دقیقا صدق می کند. به خاطر اطلاعات و دانشی که هلی دربارهٔ میراث خانواده دارد، یک شخصیت قدرتمند محسوب می شود و از این نظر بر داج غلبه دارد. شپرد می نویسد : هلی است که همه چیز را دربارهٔ خانواده می داند. تو فقط باید با او صحبت کنی. او مستقیماً تو را به سمت میراث خانوادگی می برد (شپرد ۱۹۸۱، ص۸۱).

حتی کودک مدفون شده را هلی به دنیا آورده است و داج این وسط هیچ نقشی نداشته است. مک دانو (۱۹۶۳) نیز معتقد است "نهایتاً هلی کنترل خانواده را به دست دارد، چون میراث پدر و پسر از طریق بدن زن منتقل می شود." (ص۶۷).

نوۀ خانواده، وینس، سرانجام به خانه باز می گردد. او که انتظار یک خوش آمدگویی گرم را دارد و دوست دخترش شلی نیز انتظار دارد که یک خانوادۀ گرم و کامل آمریکایی را ببیند، خیال می کند بوقلمون و کیک روی میز چیده اند و انتظار آنها را می کشند. برخلاف انتظاراتشان با خانواده ای از هم گسیخته و شکست خورده مواجه می شوند. شلی می گوید :"اینجا وحشتناک است وینس، من نمی خواهم اینجا بمانم" (شپرد۱۹۸۱،ص۹۱).

این نکته زمانی تقویت می شود که می بینیم رفتار شخصیتها با یکدیگر نیز خشونت آمیز است، مثلاً رفتار برادلی با پدرش و تراشیدن موی سر پدر وقتی که خواب است. حتی هلی که از خانه بیرون رفته تا به کشیش روستا سر بزند تا فردا ظهر برنمی گردد و داج تنها روی تخت دراز کشیده و کسی سراغ او را نمی گیرد. سرانجام شلی به راز خانواده پی می برد و آن را کشف می کند. اما این دانش دربارۀ راز خانوادگی هیچ قدرتی را برای او به ارمغان نمی آورد چون او عضو خانواده نیست. اما در کوتاه مدت برای او مفید است. سرانجام شلی خانه را ترک می کند چون هیچ وابستگی به آن ندارد. برخلاف وینس که نمی تواند خانه را ترک کند چون عضوی از آن است.

گرچه وینس دربارۀ راز خانواده هیچ چیزی نمی داند، اما مجبور است آنجا بماند حتی اگر کسی او را به جا نیاورد و نشناسد. اگرچه یک بار تلاش کرده تا از این خانواده بگریزد اما مجبور شده است دوباره برگردد. وینس می گوید : "دیشب می خواستم فرار کنم، می خواستم بروم و بروم" (شپرد، ۱۹۸۱ص۱۲۹). اما در عین این فرار با خودش مواجه می شود و می گوید : "خودم را دیدم . . . انگار که دارم به مرد دیگری نگاه می کنم. انگار که تمام ریشه و نژادم را پشت سرم می بینم . . . او را دیدم که هم زنده بود و هم مرده" (شپرد، ۱۹۸۱ص۱۳۰).

داج نیز قبلاً به وینس اشاره کرده بود که: "ادامه بده و حرف بزن، این خانه از آن توست بیا و این خانۀ لعنتی را بگیر." (شپرد، ۱۹۸۱ص۱۲۸) و خانه را برای وینس به ارث می گذارد. این درحالی است که فرزند ارشد خانواده، تیلدن هنوز زنده است اما به قول مک دانو (۱۹۹۵) شاید چون تیلدن "یک کودک-مرد کند ذهن" (ص۵۳) است؛ داج، خانه را به وینس می دهد. استفان باتمز (۱۹۹۸) معتقد است که: "آنچه که سر انجام می توان گفت این است که تمامی رمز و رازها و تضادهای نمایشنامه کودک مدفون شده با هم جمع می شوند تا تقدیر را بسازند" (ص۱۸۰)

۳. نتیجه گیری :

هیچ شکی نیست که زمانی کودکی در این خانواده متولد شده است و اکنون مدفون است. اینکه وینس، نوۀ خانواده سرانجام آن را به ارث می برد نشان دهندۀ زایایی و تولدی دوباره است. اینکه او موقعیت داج را از آن خود می کند، و این که خودش با صراحت می گوید :"من باید راه این خانواده را ادامه بدهم" (شپرد، ۱۹۸۱ص۱۳۰) نیز به همین معنی اشاره دارد. اسطورۀ زایایی نیز در ادبیات آمریکا، همین مفهوم را بیان می دارد؛ پسر قوی و نیرومند، جایگزین پدر پیر و فرتوت می گردد. با توجه به نظریۀ قدرت و مقاومت

فوکو، شخصیت های این نمایشنامه در تلاش برای اعمال قدرت خود هستند. در این میان مقاومت برخی دیگر از شخصیت ها را در برابر این قدرت شاهد هستیم و سرانجام مقاومت وینس در مقابل قدرت داج جواب داده است.

در انتهای نمایشنامه در حالی که وینس بر روی تخت دراز کشیده و دستانش را زیر سرش گذاشته است، هلی ازطبقهٔ بالا میگوید :"اون بیرون مثل بهشت شده، باید بری و نگاه کنی، معجزه شده" (شپرد، ۱۹۸۱ص۱۳۱). شاید وینس همان کودک مدفون شده است که اکنون خود را نمایان ساخته است. او آمده است تا امید و زندگی را بار دیگر به این خانواده برگرداند. لزلی وید (۱۹۹۷) می نویسد: "اینکه سرانجام تیلدن کودک را از زمین در می آورد می تواند نماد امید باشد" (ص۱۰۲).

منابع:

اسمارت، ب. (۱۳۸۵). *میشل فوکو*. ترجمه چاووشیان، جوافشانی.

بارنز، ا. (۱۳۸۱). *میشل فوکو*. ترجمه بابک احمدی. تهران: نشر ماهی.

رابینو، پ. و دریفوس، ه. (۱۳۷۹). *میشل فوکو، فراساختارگرایی و هرمنوتیک*. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی،

سیدمن، ا. (۱۳۸۸). ترجمه هادی جلیلی. *کشاکش آراء در جامعه شناسی*.

ضمیران، م. (۱۳۷۹). *میشل فوکو: دانش و قدرت*. تهران: هرمس،

فوکو، م. (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی،

Bloom, H. (2003). *Sam Shepard*. New York: Chelsea House Publishers.

Bottoms, S. J. (1998). *The theatre of Sam Shepard: States of crisis*. Cambridge: Cambridge UP.

Foucault, M. (1975). *Discipline and punishment: The birth of prison*. Trans. Allan Sheridan. New York: Vintage.

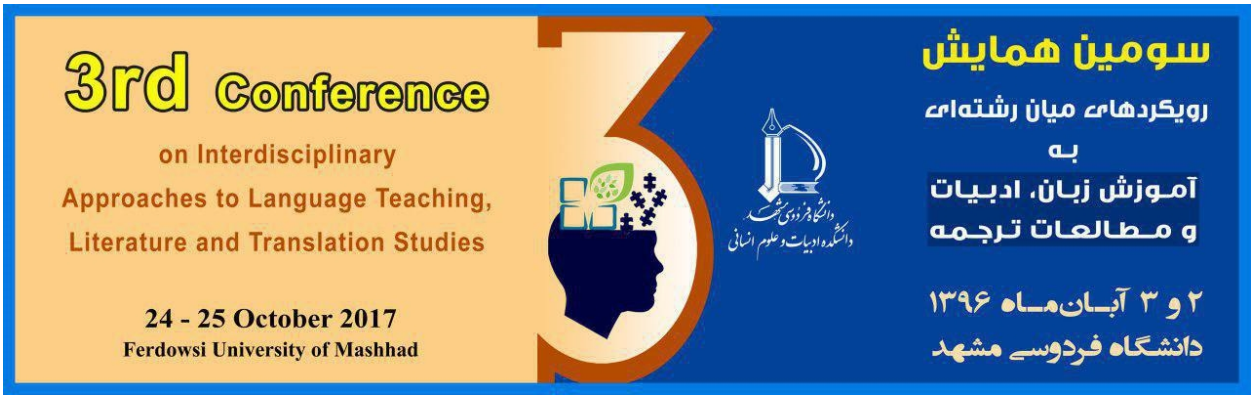
Foucault, M. (1978). *The history of Sexuality Vol. 1: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. Harmondsworth: Penguin.

Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway.* St. Leonards: Allen and Unwin.

McDonough, C. J. (1963)."Staging masculinity: *Male identity in contemporary American drama*. London: Mcfarland and Company Inc.

McDonough, C. J. (1995). “The politics of stage space: Women and male identity in Sam Shepard’s family Plays.” *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9.2 (Spring): 65-83.

Mottram, R. (1984). *Inner landscapes: The theater of Sam Shepard*. Columbia: U. of Missouri Press.



Shepard, S. (1981). *Buried Child*. *Seven plays*. Toronto: Bantam,

Smart, B. (1994). The governmental of conduct: Focault on rationality, power and subjectivity. In: Michel Focault. London: Routledge. Vol 4

Wade, L. A. (1997). *Sam Shepard and the American theatre*. Westport, CT: Greenwood Press.