قدرت و بازی زبان در نمایشنامه‌های اولئانا اثر دیوید ممت و منجی در صبح نمناک اثر اکبر رادی

فرزانه غلامی[1] ، دکتر فاضل اسدی امجد [2]

چکیده

این مقاله بازی زبان (Language game) و اعمال قدرت از طریق آن را در تقابل گفتاری بین افراد مورد بررسی قرار می‌دهد، تا نشان دهد تا چه اندازه کاربرد زبان در ارتباط معنایی بین شخصیت‌ها در جامعه نقش دارد. نمایشنامه یکی از گونه‌های ادبی است که بازی زبان درآن نقشی شگرف را ایفاء می‌کند. به همین منظور این نوشته بر آن است تا در «منجی در صبح نمناک» اثر اکبر رادی نقش یک نویسنده را که تلاش دارد تا به رغم جامعه‌ای سراسر فشار و سانسور، استقلال فکری و کلامی خود را در تمامی قلمروی هنر، ادب، و اندیشه با مخاطب خود حفظ نماید، مورد بررسی قرار دهد. همچنین در بررسی نمایشنامه‌ی «اولئانا» اثر دیوید ممت این مقاله به جایگاه زبان در دستگاه آموزشی آمریکا اشاره می‌کند تا بدین وسیله جدال‌های فرهنگی که ناشی از استفاده و سوء استفاده از زبان تخصصی می‌باشد را به نمایش بگذارد.

کلید واژه: بازی زبان ، تقابل گفتاری، قدرت، معنا.

1 - دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی (واحد کرج)، ایران.

2 - دانشیار گروه زبان‌های خارجی دانشگاه تربیت معلم

مقدمه

هر عصری درک و شکل متفاوتی از قدرت دارد. در قدرت‌های مطلق شاهانه، حضور فیزیکی شاه نقشی ضروری را بازی می‌کند که اختیار و سلطه‌ی کامل بر روی جان و مال اتباع خود در پی دارد. در حالی که در قدرت‌های جمهوری و سیاسی مدرن، سازمان‌ها و نهادها هستند که مردم را مورد کنترل و ارزیابی قرار می‌دهند. میشل فوکو (Michel Foucault) نظریه پرداز فرانسوی، این قدرت‌های سازمانی را قدرت‌های انضباطی نام نهاده است.

قدرت انضباطی، قدرت شبکه‌ای (cellular power) است که افراد تحت نظرخود را از لحاظ فکری، کلامی ورفتاری تحت کنترل کامل قرار می‌دهد (۱۹۷۷:۱۳۷–۱۳۹). در کنار این قدرت، میشل فوکو قدرتی نوین را مورد بررسی و تحقیق قرار می‌دهد که نه واگذار می‌شود و نه احیاء شدنی است و نه حتی در هیچ یک از روابط اقتصادی قابل داد و ستد می‌باشد. این قدرت بر خلاف قدرت‌های پادشاهی، مطلق نیست و به دست فرد یا افرادی که از طریق ممنوعیت، فشار و تنبیه عمل می‌کنند محدود نمی‌شود(۸۸: ۱۹۸۰)؛ بلکه قدرتی است که در بین افراد می‌چرخد و در ارتباط با جسم، زبان و رفتار هر شخصی اعمال می‌شود(همان: ۸۶). همه‌ی ما به آن دسترسی داریم، خواه به طور ارادی از آن استفاده کنیم و خواه نسبت به آن واکنش نشان دهیم، چه بخواهیم کسی را مجبور به اطاعت کنیم و یا در برابر قدرتی مقاومت کنیم.

الف: بازی زبان

اگر زبان یک وسیله‌ی ارتباطی است، این ما هستیم که با آن بازی می‌کنیم. به عقیده رولان بارت (Roland Barthes) بازی از آن جا آغاز می‌شود که پرسسش آغاز می‌شود (۱۹۹۳:۳۹۰). به منظور بررسی مواضعی که گوینده و مخاطب در یک رابطه‌ی

کلامی می‌توانند داشته باشند، ژان –فرانسیس لئوتارد (John- Francois Lyotard) بازی زبان را از ویتنکشـــتاین (Wittgenstein) اقتباس کرده تا به ماهیت کلام‌های مختلف و همچنین قوانینی که بر این کلام‌ها حاکم هستند بپردازد. در این بازی، گوینده شخصی اســـت که امر به حکم یا بیانی می‌کند و مخاطب یا گیرنده شـــخصی اســـت که انتظار متابعـــت از وی می‌رود. در این تقابل گفتاری در حالی که گوینده در تلاش اســـت تا به بیان خود حاکمیت بخشـــد مخاطب می‌تواند در رد یا قبول این بیان، فاعلیت خود را نشـــان دهد. در واقع این فرصت برابری در کلام برای هر دو طرف یکســـان است. گوینـــده چیزی را می‌دانـــد که مخاطب بـــه آن آگاهی ندارد اما بـــه محض فراگیری، مخاطـــب این توانایی را می‌یابد تا همچـــون گوینده اظهار نظر نماید (۱۹۸۴:۹). چنین موقعیت گفتاری، بر اساس نظریه‌ی میشل فوکو، یکی از مهمترین موقعیت‌هایی است که فاعل می‌تواند در آن به قدرتی دست یابد و این حق را بیابد که آنچه می‌گوید و یا انجام می‌دهد حقیقت است (۲۰۰۲:۵۵).

ب: تقابل گفتاری

فوکو معتقد اســـت که رابطه‌ی قدرت در عملکرد نیروهای متعارض و ارزش‌های متضاد افراد جلوه گر می‌گردد (۱۹۷۷:۲۷). این میل به فاعل بودن در هر دو سو وجود دارد: قـــدرت به عنوان فاعل مطلق حکم به ممانعت عملی می‌کند حال آنکه این میل به فاعل بودن در طرفی که انتظار می‌رود مطیع باشد نیز وجود دارد و می‌تواند تصمیم به تبعیت نماید یا مخالفت. این قابلیت زبان است که فرصتی را برای هر دو سو ایجاد می‌کند تا این اختلاف و کشـــمکش را به طرف مقابل انتقال دهد و یا بر آن غلبه کند. هـــر طرف دارای این قابلیت بالقوه اســـت تا بحـــث و موضوعی دیگر را مطرح نماید. در واقـــع، این تقابل کلامی زمینه‌ی گفتگوی دیگری را با موقعیت فاعلی جدید ایجاد

می‌کند. بنا بر این تنبیه، مجازات و کنترل نه تنها یک عمل را ســر کوب نمی‌کند بلکه باعث بسط و گسترش بیش از پیش آن می‌گردد (۱۹۸۰:۵۷). فوکو قدرت را به ماشینی تشــبیه می‌کند که "همه در آن گرفتار می‌شــوند چه آن‌هایی که اجرا کنندگان قدرت هســتند و چه آن‌هایی که قدرت بر آن‌ها اعمال می‌شــود" (همان:۱۵۵). به همین دلیل است که فوکو در تبار شناسی دانش به حذف دانای کل اشاره می‌کند و این حقیقت را بیان می‌کند که در هر رابطه‌ی کلامی همه‌ی افراد به سهم خود می‌توانند در آن گفتمان شرکت کنند (۱۲۷).

ج: زبان و اندیشه

آموزش‌هــای آکادمیــک و فرهنگی یکی از مهمترین نمونه‌هــای قدرت انضباطی هســتند که از طریق کلام و ســخن عمل می‌کنند. افکار مخاطبان خود را نظم داده و آن‌ها را وادار می‌کنند تا قوانین و قواعد شــان را بدون پرســش در مورد معنای آن‌ها و اینکه از کجا سرچشــمه گرفته اند قبول کنند. این چنین کلام آموزشی وسیله‌ای است برای کنترل آنچه که باید گفته شود و اینکه چه کسی باید صحبت کند. نتیجه‌ی چنین مباحثات آموزشــی، نادیده انگاشتن میدان وسیعی از افکار و حق سخن‌ها خواهد بود. رولان بــارت ایــن حق بیان را، کــه تنها مختص به یک مقام برتر در جامعه باشــد، با صراحت رد کرده و باور دارد که هیچ جایگاه ویژه و معینی برای هیچ کس و در هیچ کجا وجود ندارد (۱۹۹۳:۳۹۶). در ســازمان‌های فرهنگی و آموزشــی وجود قدرت به عنوان مثال در میان معلم‌ها و شــاگردها امری بدیهی اســت. معلم‌ها به عنوان افرادی با آگاهی بیشــتر به دیگــران می‌گویند که چه باید انجام دهنــد، به دانش جویان خود می‌آموزند و در بازی حقیقت، دانش ومهارت را به آن‌ها انتقال می‌دهند. در این بازی کلامی افراد تحت کنترل، چون («اســتاد شایگان» به عنوان نویسنده در«منجی در صبح

نمناک» و در«اولئانا»،«کَرول» به عنوان دانشجو در مقابل استادش، جان و حتی جان به عنوان یک استاد دانشگاه در مقابل سیستم آموزشی) از یک سو به نام حمایت و تربیت نه تنها توانایی را کسب می‌کنند بلکه باعث می‌شوند تا مسئولان آنها نیز قدرتمند تر از قبل عمل نمایند. از سوی دیگرافراد تحت کنترل از توانایی که بدست آورده اند استفاده می‌کنند تا در برابر قدرت برتر بایستند (فوکو،۵۷:۱۹۸۰).

برتراند راسل (Bertrand Russell) آموزشی را که اراده‌ی آزاد افراد را از بین می‌برد و هویت و فعالیت آن‌ها را بر اساس خواسته‌ی مربیان آن‌ها شکل می‌دهد مورد نقد قرار داده و بیان می‌کند که اصول آموزش باید انسان‌هایی را پرورش دهد که به طور مستقل بیندیشند به جای آنکه یک دسته باورهای تعریف شده را بپذیرند (۱۹۹۵:۹۹). همچنین از نگاه فردریک وان شیلر (Friedrich Von Schiller)، فیلسوف آلمانی (۱۸۰۵-۱۷۵۹) غیر منطقی است که انسان بر اساس دستورالعمل‌های از پیش تعیین شده گام بردارد. انسان نه تنها باید به آداب زمانه‌ی جامعه‌ی خود احترام بگذارد بلکه باید آنقدر آزادی داشته باشد تا تاثیر و (خلاقیت) خویش را در فعالیت‌هایی که در آن درگیر است نشان دهد (۳). در مقام استقلال اندیشه و تفکر در قرآن کریم، سوره‌ی نحل، آیات ۱۱، ۱۲، و ۱۳، خداوند آفرینش خود را تقدیم انسان‌هایی می‌کند که اهل اندیشیدن هستند. خداوند به طور صریح در آیه‌ی ۳۶ از سوره‌ی اسراء انسان را برحذر می‌دارد که از آنچه به آن آگاهی ندارد پیروی نکند چرا که چشم و گوش (که بر اساس نظر فلاسفه چون افلاطون که در کتاب(تئوری دانش) خود به عنوان پایین ترین ابزار شناخت ازآنها نام می‌برد (۱۹۵۷:۲۹)، و دل (که ماوراء حس قرار دارد و از آن به جام جهان بین تعبیر می‌شود) هر یک در کار خود مسئولند. همچنین در آیات ۱۷۰و۱۷۱ از سوره‌ی بقره انسان از پیروی کورکورانه بر حذر شده و دعوت به اندیشیدن و تفکر شده است.

در بررســی و مطالعه‌ی نقش دانش در دنیای پســا مدرن، ژان فرانســیس لئوتارد می‌نویســد، دانش در دســت ملت‌های قدرتمند چون زمین و مواد خام تنها وسیله‌ای ضروری برای افزایش قدرت اســت. او اضافه می‌کند که در چنین دنیایی رابطه‌ی بین مربی و شــاگرد چون رابطه‌ی بین تولید کننده و مصرف کننده می‌شود و داشتن دانش تنها وسیله‌ای برای کنترل و استثمار ذهن می‌گردد. در نتیجه خیلی سخت نخواهد بود که تصور کنیم چگونه ارزش آموزشی در یک چرخه‌ی یاد گیری نقشی مصرفی، مادی و مالی به خود می‌گیرد (۱۹۸۴:۶).

درچنین جامعه‌ی مدرنی زبان نقش معنایی خود را از دســت می‌دهد و رابطه نه بر اســاس زبان و معنا بلکه بر پایه‌ی قدرت وجدال شــکل می‌گیرد (فوکو،۱۱۴:۱۹۸۰)، چرا که افراد در جامعه‌ای تربیت شــده اند که در آن به جای تفکر یک سری عقاید را به صورت کورکورانه می‌پذیرند و انتقال می‌دهند. در نتیجه، شــیوه‌ای از اندیشه شکل می‌گیرد که بر اســاس عقیده‌ی خاصی استوار اســت نه بر اساس دانش و حقیقت که هر فردی از لحاظ فکری به آن دســت یافته باشــد. در چنیــن جامعه‌ای آغاز و انجام هر کاری توســط عقیده کنترل شــده که منجر به مرزبندی ادبیات، هنر و زندگی افراد می‌شود (همان: ۱۵۴).

در این دنیای ادبی، میشل فوکو در تبار شناسی دانش بیان می‌کند، نویسنده هویت خود را به عنوان خالق از دســت می‌دهد و مجبور می‌شــود تــا مطالب و موضوعات تکراری و خواســته شــده را دنبال کند. از آن جایی که نویســنده پیرو یک خط مشی خاص اســت بدون درک آنچه کــه می‌گوید، زبان نه تنها قابلیــت ارتباطی خود را از دســت می‌دهد بلکه به عنوان یک وسیله قادر به آزمودن تجربه‌های ناشناخته نخواهد بود (همان،۱۶۷)؛ چرا که به نوشــته جرالــد ال برنز (Gerald L Bruns) واژه‌ها قدرت معنایی خود را از دست می‌دهند (۳۵۷).

قدرت در بازی زبان در اولئانا و منجی در صبح نمناک

الف: اولئانا

دیوید ممت در اکثر آثار خود صحنه‌هایی از جامعه سرمایه داری قرن حاضر را به تصویر می‌کشد که تمامی شخصیت‌های آن هویت و قدرت فردی خود را از طریق زبان به دست می‌آورند. ممت تلاش دارد تا واقعیت وجودی افراد را از طریق گفتگوی زبانی به تصویر بکشد. در آثار او زبان نه تنها بیانگر هویت و عملکردهای نمایشی شخصیت‌ها می‌باشد بلکه تخریب معنویت بشری را نیز به نمایش می‌گذارد. در واقع عدم توانایی شخصیت‌ها در استفاده از زبان به عنوان یک ابزار ارتباطی و معنایی آغازگر این ناهنجاری می‌باشد.

ریچارد بَدِنهوسن (Richard Badenhaussen) در اواسط مقاله‌ی خود به این واقعیت اشاره می‌کند که مشکلات فرهنگی بیشتر از یک سازمان فرهنگی سرچشمه می‌گیرند. به همین منظور ممت در «اولئانا» هسته‌ی اصلی شکل گیری یک جامعه را فضای نمایشی خود قرار می‌دهد: دانشگاه، یکی از مهمترین سازمان‌ها که فرهنگ یک جامعه در آنجا تعریف، ساخته و ارائه می‌شود. سوزان فلودز مجادلات معاصر در باره‌ی دانشگاه و عملکردهای فرهنگی را مورد بحث قرار می‌دهد و این که دانشگاه چگونه نقش مشروعیت بخشیدن به دنیای سرمایه داری را بازی می‌کند (به نقل از گارنر، ۴۱)، نقشی که در آن رابطه‌ی بین افراد با یکدیگر و همچنین رابطه‌ی بین یک سیستم سازمانی چون دانشگاه با افراد، همانطور که فوکو به آن اشاره دارد، کاملاً بر اساس روابط قدرتی می‌باشد که در آن، نوع خاصی از قدرت و در نتیجه نوع مشخصی از دانش شکل می‌گیرد. چنین رفتاری چنان در عمق روح و اراده و تفکر افراد نفوذ می‌کند که انسان‌هایی ماسک زده شده در دنیایی پر از "بازی سایه ها" (Shadow plays) با"صداهای بی هویت" (Faceless voices) و"هویت‌های غیر قابل درک" (Impalpable entities) ظهور

می‌کنند (۱۹۷۷:۱۰۲). به همین خاطر یکی از ژرف ترین و پیچیده ترین نمایشنامه‌های این نمایشنامه نویس آمریکائی« اولئانا» می‌باشد که در آن فروپاشی زبان و درک و فهم بین اعضای آکادمی و ناتوانی و ناخوشنودی استاد در امر آموزش را به تصویر می‌کشد که درس او نه آگاهی و دانش که تردید، تهدید، و ترس خواهد بود.

«اولئانا» نمایشـــنامه‌ای اســـت که درســـه پرده تقابل گفتاری و رفتاری یک اســـتاد دانشگاه را که در خواسته‌های شخصی خود پریشان احوال است و دانشجوی دختری را کـــه بـــه رغم مشـــکلات زبانی اصرار دارد تا نمره‌ی درســـی خـــود را تغییر دهد به تصویر می‌کشـــد.هارولد پینتر شخصیت «جان»، این استاد دانشگاه را اینگونه توصیف می‌کند:"مردی بسیار بوقلمون صفت که به اقتدار و موقعیت خویش عشق می‌ورزد" (به نقل ازبیگســـبای،۲۰۰۴: ۴). در پرده‌ی اول «جان»، استادی فعال و پر حرف، در مقابل «کَرول»، دانشجوئی بی اراده و منفعل، قرار دارد. در بیشتر قسمت‌های این پرده «جان» از لحاظ زبانی قدرت را در دســـت دارد و فاعلیت خود رااز طریق القای عقایدش بر دانش جویان خـــود تحکیم می‌کند. «جان» فاعلیت خود را از طریق انتخاب واژگان و مثال‌هایی دور از ذهن، زیر ســـوال بردن سیســـتم آموزشی و همچنین زیر سوال بردن توانایی دانش جویان نشـــان می‌دهد. میشل فوکو در بررسی قابلیت نمایشی زبان بیان می‌کند که عملکردهای بیانی و به عبارتی بازی با الفاظ، عبارات و شکســـتن جملات امکان فراهم نمودن موقعیت فاعلی بیشتری را برای افراد ایجاد می‌کند (۲۰۰۲:۱۱۹).

در پرده‌ی اول اکثر دیالوگ‌ها کوتاه و ناتمام هســـتند و بوســـیله‌ی طرف مقابل و یا زنگ تلفن قطع می‌شـــوند. جان بجای واژه‌های ســـاده، از عبارات و واژه‌های غیر قابل درک و دور از ذهن استفاده می‌کند که نه تنها برای «کَرول» قابل فهم نیست بلکه خود نیزدرتوضیح معنای آن‌ها مردد و نا توان است. وی این بیان را در مقابل دانشجویی به کار می‌برد که عدم دسترســـی اش به چنین زبانی ســـبب می‌شود تا سوال‌های بسیاری

را بپرسد و در نتیجه نتواند آن گونه که شایسته است در کلاس فعالیت کند. بَد نهوسن در باره‌ی تردید «جان» در مورد معنای واژه‌ها در آغاز نقد خود اینگونه می‌نویسد: جان به عنوان استاد دانشگاه عاشق صحبت کردن است اما کلامی که وی از آن استفاده می‌کند مقتدرانه و در نهایت غیرقابل درک می‌باشد. اینگونه استفاده از زبان و آموزش فاصله‌ای بین آن‌ها (استاد و دانشجو) ایجاد می‌کند که نتیجه‌ی آن عدم درک دانشجو و استاد می‌شود که دائماً در تلاش هستند تا توضیح دهند که منظور آن‌ها از صحبتشان چیست. در آغاز پرده‌ی اول «جان» در مکالمه‌ی تلفنی خود عبارت "اصطلاح تخصصی" (term of art) را به کار می‌برد (ممت،۱۳۸۹:۳۸) که باعث می‌شود تا «کرول» معنای این عبارت را از وی بپرسد اما اندکی نمی‌گذرد که به خاطر عدم اعتماد به نفسش می‌گوید: "من... من... من چیزی گفتم که اش..." (همان،۳۹) و «جان» هم که در معنای کلام خود تردید دارد در پاسخ آن را به گونه‌ی ابهام آمیزی معنا می‌کند:"مطمئن نیستم که بدونم معنی اش چیه.این یکی از اون چیزهایی یه که، شاید باهاش روبرو شدی،که، دیدیش، یا یه نفر برات توضیح داده، و تو هم گفتی «آهان»، و، فوراً فراموش کردی که چی ..."(همان،۴۰).

«جان» که بر مسند قدرت تکیه زده همانطور که از واژه‌های غیر متعارف استفاده می‌کند نظام آموزش فعلی و توانایی و موقعیت دانش جویان خود را بی ارزش جلوه داده و آن‌ها را به زیر سوال می‌برد. جان با استفاده از کلام نافذ خود به کرول القا می‌کند که مشکل کرول بیشتر شرایط اجتماعی و اقتصادی او است نه درک وی از مفاهیم کتاب استادش؛ در واقع این تفاوت اجتماعی است که او را عصبانی می‌کند. کلام «جان» به شکلی است که «کرول» نگران این می‌شود که مبادا آن ترم را از دست بدهد، و به همین خاطر اصرار می‌کند که او باید در آن ترم با موفقیت قبول شود. «جان» به نشانه‌ی همدردی دست خود را بر شانه‌ی «کرول» می‌گذارد و متذکر می‌شود

کــه وی نه در مقام یک پدر که به عنوان یک انســان عمل می‌کنــد و در مقابل اصرار «کرول» می‌گوید که ما دو انســانی هستیم که برای یک "توافق مشخص"، "خواسته‌ی مشخص"، و "برنامه‌ی مشخص" به اینجا آمده ایم. «جان» به «کرول» قول می‌دهد که حتی اگر لازم شود قوانین آموزشی را زیر پا بگذارد به او A خواهد داد به شرط اینکه در کلاس خصوصی که در دفترش برگزار می‌شــود شــرکت کند. جان نفرت خود را از آموزش، معلم و هر کســی که در مقام رئیس اســت بیان می‌دارد، گویی که آموزش نوعی استثمار اســت. برای جان نظام آموزش عالی چون "بازی بیمار گونه"ای است، که در آن دانش جویان مجبور هستند تا یک مجموعه از کتابهای معین را مطالعه کنند؛ سیستمی که تنها هدف آن به قید در آوردن دانش جویان می‌باشد. به همین خاطر وی در برنامه‌ی آموزشی خود تصمیم دارد تا محدودیت بین معلم و شاگرد را از بین برده و دانش جویان خود را ترغیب کند که باورهای خود را مورد سوال قراردهند، اگر چه تناقض باورها و کلامش او را از رســیدن به این هــدف باز می‌دارند. در واقع یکی از تناقض‌های کلامی و رفتاری «جان» این است که کتاب او جزء برنامه‌ی درسی دانشگاه می‌باشــد. «کَرول» هم از این نظام کورکورانه دفاع می‌کند، خصوصاً در پرده‌ی دوم و هنگامی که به عنوان نماینده‌ی گروه زنان صحبت می‌کند.

پرده‌ی دوم با منولوگ طولانی «جان» آغاز می‌شــود که به گفته‌ی اســتفن رایان (Stevan Ryan) تک گویی نشان می‌دهد که جان تا چه اندازه تحت فشار است. «جان» که پیش از این نظام آموزشی را مورد نقد قرار داده بود در این گفتار ابتدا انگیزه و علاقه‌ی خود را برای تدریس بیان می‌کند و می‌گوید هدفش بر خلاف آموزش ســنتی این است که معلمی صرفاً سختگیر نباشد. وی در ادامه از چنان واژگان سنگین و نامتعارفی استفاده می‌کند که گویی تلاش دارد تا موقعیت و قدرت آکادمیک خود را بیش از پیش در مقابل دانشجوی خود به نمایش بگذارد به این امید که «کَرول» در مواجهه با این درازگویی‌ها از

شکایت خود، که از نگاه جان تنها سوءتفاهمی بیش نیست، دست بکشد. «جان» کرول را دعوت می‌کند تا از روی تعقل و به عنوان دو انسان به یک توافق مشترک برسند. مارک سیلورستاین (Marc Silverstein) در مقدمه‌ی مقاله‌ی خود "توافق مشترک" را سیاست امروز آکادمی غرب می‌داند که بر اساس آن هر تفاوت و اختلافی باید از بین برود. از نگاه شیلر در چنین دنیایی فردی که قادر به آوردن بهترین دلیل باشد این حق را خواهد داشت تا بیان خود را پیش ببرد(۲) و از آنجایی که در یک رابطه‌ی کلامی هم گوینده و هم مخاطب باید مورد احترام باشند، رسیدن به توافق به قیمت قربانی کردن تفاوت هیچ ارزشی نخواهد داشت (۵).

جان در مقابل این سوال «کَرول» که چرا به رغم تنفرش به کار آموزش پرداخته بیان می‌کند که امنیت، آسایش و راحتی را از آموزش دارد، کاری که به آن عشق می‌ورزد، و این پاسخ «کَرول» را بیشتر سر در گم می‌سازد. اما «کرول» بر خلاف پرده‌ی اول که مشکلات بسیاری را در زبان و درک آن داشت در این پرده و پرده‌ی آخر خود را سخنگوی گروه زنان معرفی کرده که بطور قانونی و جزئی در مقابل ادعاهای «جان» می‌ایستد و اعتبار و مقام وی را زیر سوال می‌برد. در بیشتر صحبت‌های خود در دو پرده‌ی آخر «کرول» بر ضمیر من بسیار تاکید دارد. «کرول» جان را متهم می‌کند که از موقعیت حرفه‌ای خود سوءاستفاده کرده است و او نه به "آزادی اندیشه" که به قدرت باور دارد و در حالیکه به جایگاه مقتدرانه اش تکیه زده همچون "استثمارگری" آموزش، تلاش و امید دانش جویان را به باد سخره گرفته است. «کرول» در پرده‌ی دوم با چنان وسواس و دقتی از کلمات استفاده می‌کند که با اطمینان بیان می‌کند که این‌ها اتهام نیستند بلکه حقایقی هستند که ثابت شده اند. «کرول» از این اتهام که دختری است وحشتزده که به دنبال قدرت و یا انتقام است مبرا می‌کند. هنگامی که «جان» اظهار می‌دارد که کلام و رفتارش با «کرول» بدور از هر بداندیشی است،

«کـــرول» مصممانـــه و مقتدرانه بیـــان می‌کند که "من می‌گم که داشـــت. من می‌گم که داشـــت. نمی‌خواید بفهمید...؟ نمی‌خواید دیگه درک کنید؟ دیگه شما حق حرف زدن ندارید"(ممت،۱۰۶:۱۳۸۹).

در پرده‌ی ســـوم «کرول»، «جان» را مورد سرزنش قرار می‌دهد و می‌گوید که علت تنفـــر «جان» از وی این اســـت که قدرت «کرول» را بیـــش از قدرت خود می‌بیند و تا زمانـــی کـــه آزادی کلام و حقی برابـــر برای طرف مقابل قائل نباشـــد 'بحث آزاد' غیر ممکـــن خواهد بود. با وجود این «کرول» از چنان زبانی اســـتفاده می‌کند که «جان» را از هر قدرت و توانایی کلامی محروم می‌کند. سیلورســـتاین در بررســـی زبان «کرول» می‌نویسد، «کَرول» به دنبال آن نوع قدرت استثمارگرانه‌ی زبانی است که در آن گفتمان برابـــر با مخاطب جایی ندارد و جدال‌های کلامی در ابتدا، و در انتها جدالهای فیزیکی نتیجه‌ی چنین گفتمانی خواهد بود (۱۱۵).

در پرده‌ی ســـوم «کَرول» به عنوان نماینده‌ی گروه به سیستم آموزشی که کلاس را به استثمار می‌کشد حمله می‌کند، سیستمی که در آن دانش جویان تحت کنترل افرادی قرار می‌گیرند که در جایگاه قدرت هستند، افرادی چون مدیران، سرپرستان، و معلمین آموزشـــی که دانش جویان از جانب آن‌ها به "یک نمره‌ی کم" تهدید می‌شوند چرا که مثـــلا جوابی باب میل آن‌ها نداده اند. این باعث می‌شـــود «جان» که پیش از این برای «کرول» بیان کرده بود که تحت چه شـــرایط خاصی می‌تواند A را بگیرد، با این شرط «کرول» مواجه می‌شـــود که او و گروه ممکن اســـت از شکایتشان صرف نظر کنند اگر «جان» قبول کند که بیانیه‌ای را امضاء کند که بر اساس آن تعدادی از کتاب ها، از جمله کتاب خودش، از برنامه‌ی درسی دانشگاه حذف می‌شود. این باعث می‌شود که «جان» چنان بر افروخته شـــود و نگران موقعیت شـــغلی و آینده‌ی فرزندش شود و فراموش کند که خود وی در مقام یک استاد، منتقد سیستم آموزشی بود که در آن دانش جویان

مجبور به مطالعه‌ی یک مجموعه از کتاب‌های معین هستند.

ب: منجی در صبح نمناک

اکبر رادی برای زبان محاوره‌ای و نسبتاً استعاریش ستوده شده است (صادقی،۱۳۸۲:۵۰۳)، زبانی که در منجی در صبح نمناک به تبع نوع شخصیتهای نمایشنامه رو به فخامت می‌گذارد (کوپال،۱۳۸۲:۱۸۵).« منجی در صبح نمناک» در هفت صحنه یعنی «استریپ تیز می‌کنند»،«چشم افعی»،«شب آهسته می‌دمد»، «بگو، مهربان، بگو»،«یک ترانه پاییزی»، «شاخه جوان»، و «ققنوس قله‌های من»، اوج و افول یک نویسنده‌ی درگیر با عوامل و فشارهای سیاسی حاکم بر جامعه را به تصویر می‌کشد. در بخش نخست، «استریپ تیز می‌کنند» در عین اینکه شخصیت‌ها یک به یک ماهیت اصلی خود را به نمایش می‌گذارند موضوع اصلی نمایشنامه که خدشه دار کردن و از بین بردن استقلال انسانی و اعتبار هنرمند است شکل می‌گیرد. نمایشنامه با مصاحبه‌ی «محمود شایگان» در مقام "یک نویسنده مطرح"، "یک شخصیت روز"، "یک متفکر پیشتاز" با «استیانا مجد»، دانشجو و خبرنگار روزنامه آرمان به همراه «حسین حشمتی» نویسنده‌ای نو پا وعکاس روزنامه به مناسبت بیستمین نمایشنامه‌ی وی،« منجی در صبح نمناک»، آغاز می‌شود. در کل نمایشنامه، شخصیت‌ها در باره‌ی نمایشنامه‌ای بحث می‌کنند که خود بازیگران آن هستند، خاصیتی که به بازیگران این فرصت را می‌دهد تا از نقشی که برای آنان تعیین شده است بیرون بیا یند (قادری،۱۳۸۲:۵۸۸) و نقطه نظرهای خود را با "تار و پود متن" در هم آمیزند و یا در مقابل یکدیگر قرار دهند (همان:۵۸۲). استیانا نه در جایگاه یک خبرنگار بلکه به عنوان یک خواننده و طرفدار آثار شایگان خواستار شناخت عمیقتر او می‌شود. نویسنده خود را انسانی انعطاف پذیر اما مخالف با هر نوع قراردادی معرفی می‌کند، و همسرش کتایون را

چون یک رفیق و یک فرشــته که بی هیچ چشــم داشت مالی و مادی عشق و زندگی خود را وقف او و پیشــرفت وی کرده اســت معرفی می‌کند. این یکی از تناقض‌های کلامی شــایگان است که استیانا مورد سوال قرار می‌دهد که اگر چنین تجربه‌ای از زن را در کنار خود دارد چرا زن در آثار وی با شــخصیتی یک بعدی مطرح می‌شــود: یا وحشــی و یا مطیع و ســر کوفته. این کلام و این لحن برای «شــایگان» سنگین جلوه می‌کند و به رغم پذیرفتن این مطلب موضوع را به گل و گیاه ربط داده و می‌گوید:"... مثل اینکه اتاق دم کرده. ... (گره کراواتش را شــل کرده، و با لبخند سرگشته.) راستش اولین باری است که می‌بینم یک خبرنگار دارد به پر و پای من می‌پیچد. ... شما دارید با من مصاحبه می‌کنید یا مباحثه؟"(رادی،۱۳۸۶:۴۳۲). این آشفتگی به این علت است که "شــایگان هنرش تربیتی درون پذیرفته ندارد و وابســته به پذیرش بیرون است" و او وابســته به پذیرش جامعه اســت (بهرامی۱۳۸۲:۷۳). اغلب آثار وی تنها توسط یک فرد مورد ارزیابی قرار گرفته اســت؛ منتقد یا بهتر اســت بگوییم تحسین کننده اصلی آثار «شــایگان» شخصی است به نام «بیژن فلسفی»، که خود شایگان در صحنه‌ی «یک ترانه پاییزی» در توصیف شــخصیت وی می‌گوید: "یک بادسنج، تر دامنی که به جای انتقاد فقط جهت نسیم را نشان می‌دهد" (رادی،۱۳۸۶:۵۹۵). او که منتقد ماهنامه طلوع به مدیریت «جعفر قوانلو» اســت، در رکاب «پرویز طلایی»، مدیر کل اداره‌ی نگارش و به گفته‌ی شــایگان قصاب دستگاه سانسور، قلم می‌زند و شایگان آثار خود را تحت حمایت این افراد به بازار ارائه داده اســت و به عنوان نویســنده‌ی مطرح روز شناخته شــده است،افرادی که هر چه در نمایشنامه جلو می‌رویم بیشتر می‌نشینند و می‌نوشند و می‌بافند. وابســتگی «شــایگان» به این افراد آن زمان روشنتر می‌شود که خود وی در فصل دوم، «چشم افعی»، در بحثی که همسرش اصرار دارد تا وی در معاشرت خود با این افراد خصوصا جعفر قوانلو که از نگاه «کتایون » مردی است احمق و "... بویی از

آداب معاشرت نبرده" (رادی،۱۳۸۶:۴۷۹) تجدید نظر کند، می‌گوید که رابطه‌ی وی با این افراد بر اســاس نیاز بوده، نیاز وی به یک پایگاه فرهنگی او در ادامه می‌گوید:"... مهم نیاز اســت. نیازی که شــاخه به نور دارد. و من این شــاخه گیاهم کتی. من به نور ایــن آدم‌ها احتیاج دارم" (رادی،۱۳۸۶:۴۷۹). او حتی به خاطر این مصاحبه با روزنامه آرمان از طرف این افراد که شــایگان وابســتگی خود را به آنها ضروری می‌داند، مورد سرزنش قرار می‌گیرد. آن‌ها شایگان را نویسنده‌ای می‌دانند که باید تنها در قلمرو آن‌ها فعالیــت کند، قلمرویی که در آن کلامی دیگر (کلام آرمــان، افراد آرمان) قابل تحمل نیست.رابطه‌ی قدرت در «منجی در صبح نمناک» مثل رابطه‌ی "خدایان" و "بنده" و یا به تعبیری دیگر پیوند سر و تن می‌باشد و به تنی که سهمی از قدرت (سر) می‌خواهد مجالی برای دخالت داده نمی‌شود (قادری،۱۳۸۲:۵۸۵).

مشکل «شایگان زمانی» آغاز می‌شود که در این مصاحبه موضع خود را در حوزه‌ی سیاســت، از نوع فضای باز سیاســی و حقوق بشــر مطرح می‌کند. وی به رغم چنین وابســتگی عمیقی خود را رها از هر ســازمان و جمعیتی و مخالف با هر گونه قدرت نمایی فاشیستی معرفی می‌کند و به عنوان یک دموکرات انقلابی و مرجع قضایی ملت، ناظر اســت بر همه‌ی جریان‌های اجتماعی که در جهت حقیقت و تعالی توده‌ها ســیر می‌کند. این کلام از نگاه مقامات مســئول فرهنگ یا باید حذف شود و یا تغییر کند در غیر اینصورت اجازه چاپ نمی‌گیرد. شایگان که اصرار دارد تا گفته هایش بی هیچ کم و کاســتی به چاپ برســد این هشدار «استیانا» را که سانسور کلامی به مراتب ناچیزتر از سانســور شخصیتی است، نمی‌تواند درک کند و این توصیه را تنها به حساب منافع شخصی «اســتیانا» می‌گذارد. چیزی از صحنه‌ی بعد، «شب آهسته می‌دمد»، نمی‌گذرد که شــخصیت «شــایگان» نیز از طرف دوســت خودش دکتر طلایی، مدیر اداره‌ی کل نگارش که نگران بازتاب عملش (سانســور و توقیف) در جامعه می‌باشد، مورد تهدید

قرار می‌گیرد:"...اما اگر... بخواهی...چند ایراد جزیی و به جا را با شایعه پراکنی توقیف جلوه بدهی،... آنوقت من بر خلاف میل خودم مجبورم وارد عملی بشـوم که برازنده هیچ کدام ما نیست"(رادی،۵۱۶:۱۳۸۶)

در صحنه‌ی «یک ترانه پاییزی» در حالی که استاد «شایگان» مورد محاکمه دوستان مطبوعاتی خود قرار می‌گیرد، خود نیز گذشته‌ی خود را به زیر سوال می‌برد که بیانگر تحول فکری و رفتاری شـایگان در مقام یک نویسنده می‌باشد:"... بیست سال! بیست سال مثل کفترهای حرم دور این امامزاده گشتم و برای شما بغ بغو کردم،... بیست سال خالی بسـتم و به طور نامرئی از چراغ سـبز شما رد شدم،حالا می‌خواهم وسط صحنه را هم تجربه کنم"(رادی،۵۹۴:۱۳۸۶).

صحنه‌ی «شـاخه جوان» اشـاره به یافتن یک همراه دارد (پارسایی)،و شایگان این همراهـی را در «اسـتیانا» می‌یابد و به او می‌گوید:" ... من به شـور زندگی، به ایمان، به روح تو احتیاج دارم"(رادی،۶۶۴:۱۳۸۶). «اسـتیانا» این بار بجای پرسـش در مقابل تمامی روزنامه‌هایی که حالا علیه «شایگان» قلم می‌زنند به حمایت از وی بر می‌خیزد: "...آقای فلسـفی! نویسـندگان ما نه قیم می‌خواهند، نـه اس اس ..."(همان،۶۱۳). او تـلاش دارد تـا به «شـایگان» کمک کند که راه مناسـبتری را برای مشـکلش بیابد تا از هـر گزنـدی از جانب افرادی چون «طلایی» در امان باشـد (همـان،۶۲۲). در این بخش «اسـتیانا» از «شایگان» می‌خواهد تا به عنوان " یکی از شاگردان تازه پا، یکی از شـاخه‌های جوان " (همان،۶۲۳) در کنار وی باشـد. «استیانا» زنی است که می‌داند به کجا می‌رود، می‌داند چه می‌خواهد. بر خلاف «کتایون» که "به طور سـنتی همراه مرد هسـتند ولی همپای او نیستند". در همین بخش است که «کتایون» تمام تلاش مخفیانه «شایگان» را برای به چاپ رساندن کتابش به مخالفان او اطلاع می‌دهد و به این ترتیب روح و جسـم او را مورد تجاوز و تهاجم قرار می‌دهد (رضایی راد،۱۲۶:۱۳۸۲)، و با

رفتنش "سلطه‌ی منحوس خود را برداشته و به نوعی موجب آزادی شایگان" می‌شود (بهرامی،۱۳۸۲:۷۳).

«شایگان» فنا ناپذیری خود را در استعاره‌ی "ققنوس قلّه‌های من"، صحنه‌ی آخر نمایشنامه، به تصویر می‌کشد. او کتاب خود را که چون مروارید زندگیش است به «استیانا» می‌سپارد و او را حامل این امانت می‌کند و می‌گوید: "... احتیاط کن. مواظب این هم باش، از «منجی» همین یک نسخه را دارم"(رادی،۱۳۸۶:۶۲۳).

نتیجه گیری

د ر«منجی در صبح نمناک» اثر اکبر رادی ادبیات معنا و رسالت خود را در وابستگی خود به سازمان‌ها و آداب و رفتار اجتماعی می‌یابد، و از نویسنده انتظار می‌رود تا بر اساس خواسته‌های قدرت‌های اجرایی عمل نماید. «شایگان» از آن گونه انسان‌هایی است که گرچه اسیر و گرفتار جبر زمانه خود هست ولی در مقابل آن‌ها می‌ایستد و سعی می‌کند "تا شاهد خاموش زمانه خود" نباشد.ازاستاد «شایگان» به عنوان یک نویسنده انتظار می‌رود تا دنباله رو قدرت‌های اجرایی باشد اما وی تلاش دارد تا هویت خود را به عنوان فردی آگاه و خلاق از دست ندهد و ارتباط خود را با مخاطبان خود چون«استیانا» و «حشمتی» حفظ نماید، مخاطبانی که در حین اینکه منتقد کلام و کردار نویسنده هستند به عنوان «منجی» و حامی او نیز عمل می‌کنند.او برای «استیان» در کتاب« شیطان و خدای» سارتر می‌نویسد:"... امشب درست بر آنم که اگر دو انسان خوب را در پس پشت خود نداشته باشم، نویسنده‌ای هستم که اجاقش کور است و عقبه‌ای ندارد"(رادی،۱۳۸۶:۵۳۳).اگر وی بر اساس قراردادهای اجتماعی و عرفی که جامعه از او انتظار داشت عمل می‌کرد نمی‌توانست به عنوان یک نویسنده مستقل با مخاطبش ارتباط برقرار کند، چون «جان» در« اولئانا». جان به عنوان یک استاد دانشگاه

کتابی دارد که منعکس کننده یکسری محفو ظات عرفی جامعه می‌باشد. به عنوان مثال «جان» در کتاب خود از دیدگاه "سـنت عالـی پژوهش"(ممت،۱۰۲:۱۳۸۹) دفاع کرده اسـت و از آنجایی که قرار اسـت تا کتاب وی جزیی از برنامه‌های درسی در دانشگاه باشد و همچنین دانشگاه برای وی موقعیت اجتماعی، عنوان، در آمد، خانه، و مدرسه‌ی خصوصی برای پسـرش را فراهم می‌کند، پس باید آنچه را که دانشگاه در مسند دفاع از سـنت به آن عمل می‌کند، پوشـش دهد در حالی که وی در گفتگو با دانشـجویان خود، آزادی اندیشـه و بیان را مطرح می‌نماید.این تضاد کلامی باعث می‌شـود تا جان اسـتقلال انسانی اش را از دسـت بدهد و از طرف «کَرول»، دانشجوی خود، به عنوان فردی ماسک زده و یک دلقک در دستهای مسئولین دانشگاه و جامعه معرفی شود.

کلام «جان» باعث شد تا «کرول» تشنه‌ی همان قدرت گفتاری شود که «جان» دارد. نقش‌های معلم و شـاگرد برای هر دوی آنها جابجا می‌شود؛ «جان»همان اندازه قدرت کلام در ابتدا نمایشنامه دارد، که «کرول» در انتهای آن، نتیجه‌ای که ثابت می‌کند که هر دوی آن‌ها بی رحمانه با یکدیگر می‌سـتیزند. کلام «جان» که سرشار از هیاهو و تندی اسـت هیچ معنایی را به دنبال ندارد. «جان» همان قدر تحت تاثیر و احاطه‌ی سیسـتم آموزشـی است که شـخصیت «کرول» توسط 'گروه' به اسـتثمار کشیده شده است.« اولئانا» نمایشـنامه‌ای است که شـخصیت‌های آن قدرت خود را از طریق زبان بدست می‌آورند،اما این زبان، زبانی اسـت مبهم که بی هیچ بار معنایی، خشونت، درگیریهای لفظی و فیزیکی و در نهایت جدایی استاد و دانشجو را در پی دارد. هیچ کدام در زمان داشتن قدرت برای دیگری حق کلام قائل نیستند. جان تلاش می‌کند تا بر پایه‌ی منطق که ریشه در قدرت دانشگاهیش دارد مشکلش را با «کرول» حل کند حال آنکه «کرول» غیر منطقی با خشونت کلامی و رفتاری نتیجه‌ی چنین منطقی می‌شود. در حالی که در «منجی در صبح نمناک» در زمانی که همه‌ی روزنامه‌ها علیه استاد«شـایگان» دسـت به

قلم برده اند و نگاه متفاوت را تحمل ندارند و همه باید زیر لوای یک کلام و یک نگاه باشند، «استیانا» با وجود اینکه شغلش را از دست می‌دهد دست به عملی می‌زند که به گفته‌ی خودش "منطقی نیست؛ اما درست است"(رادی،۱۳۸۶:۶۱۴). در این نمایشنامه چون برادران، در «برادران کارامازوف» که به رغم تمامی تفاوت‌های فکری و اعتقادی به گفتمان می‌نشینند (داستایوسکی،۱۳۶۶:کتاب پنجم،فصل سوم و چهارم)، کلام در مقابل کلام است و استاد شایگان نه در مقام یک دانای کل، بلکه تنها به عنوان یک نویسنده با مخاطبان خود به صحبت می‌نشیند، چه با «حشمتی» که به صورت خصمانه او را به تمامی در صحنه «بگو، مهربان، بگو» به باد انتقاد می‌گیرد و چه با «استیانا» که به صورت پرسش و پاسخ به پیش می‌روند. رابطه‌ی «شایگان» و «استیانا» یک رابطه‌ی تکمیلی و بالنده است؛ «استیانا» خود را «شاخه جوان» «شایگان» می‌داند و اوست که در انتها در آن ردای سفید «منجی» و امانت دار «شایگان» می‌شود.

سخن آخر

قدرت در زبان می‌تواند بیش از هر قدرتی پیش رود و دنیایی را خلق کند که در آن، به گفته رولان بارت، هیچ معصومیت و امنیتی نمی‌توان یافت (۱۹۹۳:۳۸۱). اگر درجامعه و یا در یک محیط آموزشی همچون دانشگاه که باید هدف در آن رسیدن به تعالی انسان باشد هر مقامی بخواهد خود را مطرح سازد و بگوید: "این من هستم که آهنگ کلام را در دست دارم پس من هستم که قدرت دارم"، منیتی که در آهنگ این کلام است، قدرتی یک سو را می‌طلبد که نتیجه‌ی آن سوء استفاده از قدرت و به دنبال آن تخریب زبان و شخصیت‌ها را در پی خواهد داشت. حال اگر افراد، به دور از هر منیت و جدلی، دارای زبانی متقابل و قدرتی برابر باشند ، در آن زمان است که می‌توانند به گفتگویی معنا دار و بالندگی شخصیت‌ها دست یابند. چرا که:

" شادی آورده، با هم توانیم
نقش دیگر بر این داستان بست.
(زشت و زیبا، نشانی که از ماست)"
(نیما یوشیج ،۴۷: ۱۳۷۰).

منابع

منابع فارسی

۱- بهرامی، میهن، ۱۳۸۲،«فراسوی خرد و شوریدگی" ، شناختنامه‌ی اکبر رادی، به کوششِ فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره.۸۵-۶۷.

۲- پارسایی،حسن،۱۳۸۸،« نجات دهنده‌ای در مه"، مجله نمایش، شماره ۱۲۱و۱۲۲.

۳- داستایوسکی،فئودومیخائیلویچ،۱۳۶۶، برادران کارامازوف: ترجمه صالح حسینی،تهران، نشر ناهید.

۴- رضایی راد،محمد،۱۳۸۲،«ریخت شناسی شخصیت در آثار اکبر رادی"، شناختنامه‌ی اکبر رادی، به کوششِ فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره.۱۳۱-۱۱۳.

۵- رادی، اکبر،۱۳۸۶،« منجی در صبح نمناک"، روی صحنه‌ی آبی: دوره‌ی آثار، جلد ۲ (دهه‌ی ۵۰)، تهران: نشر قطره،۴۱۳-۶۷۵.

۶- صادقی،قطب الدین،۱۳۸۲،« شناختنامه‌ی اکبر رادی و اسطوره گل سرخ"، شناختنامه‌ی اکبر رادی، به کوششِ فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره.۵۰۷-۴۹۷.

۷- قرآن کریم، ۱۳۸۶،مترجم بهاءالدین خرمشاهی، تهران، گلشن، چاپ ششم.

۸- قادری،بهزاد،۱۳۸۲،«نقش آفرینی در رئالیسم گروتسک "، شناختنامه‌ی اکبر رادی، به کوششِ فرامرز طالبی، تهران: نشر قطره.۵۸۹-۵۸۱.

۹- کوپال،عطاءالله،۱۳۸۲،« بر تارک درام ایران"، شناختنامه‌ی اکبر رادی، به کوششِ فرامرز

طالبی، تهران: نشر قطره.۱۸۷-۱۷۵.

۱۰- ممت،دیوید،۱۳۸۹،اولئانا۰ترجمه علی اکبر علیزاد، نشر بیدگل،چاپ دوم.

۱۱- نیما یوشیج، علی اسفندیاری، ۱۳۷۰، "«بیرقها و لکه ها» افسانه"، افسانه نیما، چاپ هادی.

منابع انگلیسی

1. Badenhausen, Richard. 1998,"The Modern Academy Raging in the Dark: Misreading Mamet's Political Incorrectness in Oleanna." In College Literature. 25.3: 1-19.

2. Lawrence J. Trudeau. Ed. Drama Criticism.Vol. 24.

3. Barthes, Roland. 1993, "Writers, Intellectuals, Teachers." In A Barthes Reader. Ed. Susan Sontag. London: Vintage. 378-403.

4. Bigsby, Christopher. 2004,"David Mamet." In The Cambridge Companion to David Mamet. Ed. Christopher Bigsby. New York: Cambridge University Press.1-40.

5. Bruns, Gerald L. 2003, " Foucault's Modernism." The Cambridge Companion to Foucault. Ed. Gary Gatting. Cambridge University Press. 350-369.

6. Foucault, Michel. 2002 ,Archeaology of Knowledge. Trans. A.M. Sheridan Smith.

7. London and New York: Routledge Classics.

8. ---. 1977, Discipline and Punish. Tran. Salan Sheridan. New York: Vintage Books.

9. ---. 1980, Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings. Ed. Trans.

10. Colin Gordon. New York: Pantheon Books.

11. Garner, Jr., Stanton B. "Framing the Classroom: Pedagogy, Power,

Oleanna." n.p. 39-52.

12. University of Tennessee. n.d. Lyotard, Jean–Francois. 1984, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.

13. Trans. Bennington, and Brian massoumi. Minieapolis: University of Minnesota Press.

14. Mamet, David. 1993,Oleanna. New York: Random House.

15. Plato. 1957, Plato's Theory of Knowledge. Trans. Francise M. Cornford. New York. Dover publication.

16. Russell, Bertrand. 1995, "Education." Bertrand Russell's Best. Ed. Robert E. Egner. London and New York. Routledge. 80-100.

17. Schiller, J. C. Friedrich Von. 1910, "Letters Upon the Aesthetic Education of Man."

18. Literary and Philosophical Essys: French, German, and Italian. With introduction and notes. The Harvard Classics, 32. NewYork :Collier (c). 1-64.

19. Silverstein, Marc. 1995, "We're Just Human': Oleanna and Cultural Crisis." In South Atlantic

20. Review. 60.2 (May): 103-120. Lawrence J. Trudeau. Ed. Drama Criticism. Vol. 24.

21. Ryan, Stevan. 1996,"Oleanna: David Mamet's Power Play." In Modern Drama. 39.3:

22. 392- 403. Janet Witalec. Ed. Contemporary Literary Criticism. Vol. 166.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی