

بازتاب فمینیسم از رهگذر کارکرد اصول همکاری گرایس در نمایشنامه سالارزنان

مریم دادخواه تهرانی*

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران

بهروز محمودی بختیاری**

استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۳/۳، تاریخ تصویب: ۹۱/۵/۲۸)

چکیده

این مقاله به بررسی کارکرد اصلی مهم در تحلیل گفتگو می‌پردازد که به فیلسوف معاصر پل گرایس تعلق دارد. او معتقد است مکالمه میان افراد، علاوه بر رد و بدل کردن اطلاعات، بر پایه همکاری میان آنها است و در همین راستا اصلی به نام «اصل همکاری» را مطرح می‌کند که شامل قواعدی درباره زیربافت متون است. از آنجا که اصل همکاری گرایس در رابطه با گفت‌وگو مطرح شده، می‌توان آن را در تحلیل متون نمایشی به کار برد. در این مقاله، «اصل همکاری» گرایس در نمایشنامه سالارزنان اثر کاریل چرچیل مورد کاوش قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود که در راستای این بررسی، به رویکردهای سیاسی - فمینیستی موجود در متن پرداخته شود، چرا که بی‌گمان گفت‌وگوها بخش عمده‌ای از این رویکردها را نشان می‌دهند. هدف این مقاله این است که نشان داده شود چگونه بهره‌گیری از رویکردهای زبان‌شناختی و استفاده از امکانات گفت‌وگو می‌تواند به نمایشنامه‌نویس در روند خلق اثر یاری رساند.

واژه‌های کلیدی: کاریل چرچیل، اصول همکاری گرایس، سالارزنان، فمینیسم لیبرال، فمینیسم سوسیالیستی، زبان‌شناسی متن دراماتیک، کاربردشناسی.

* تلفن: ۰۲۱-۲۲۵۶۴۲۴۷، دورنگار: ۰۲۱-۲۲۵۶۴۲۴۷، E-mail: maryam.dadkhan.tehrani@gmail.com

** تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۱۹۶۴۶، دورنگار: ۰۲۱-۶۶۴۱۹۶۴۶، E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

مقدمه

کاریل چرچیل یکی از نویسندگان و نمایندگان برجسته موج دوم فمینیسم است. او در دهه ۸۰ و با شروع دوران نخست‌وزیری مارگارت تاچر شروع به نمایشنامه‌نویسی کرد، یعنی زمانی که تقابلی میان فمینیسم فردگرایانه و سوسیالیستی صورت می‌گرفت و بطور طبیعی چنین تغییری، بر نمایشنامه‌نویسانی با دغدغه فمینیسم و آسیب‌شناسی آن، مانند کاریل چرچیل تأثیر گذاشت.

دوران مارگارت تاچر، عنوان خاص «تاچریسم» را به‌خود اختصاص داده است؛ دورانی که در آن، نخست‌وزیر محافظه‌کار بریتانیا، بر ایجاد بازار آزاد از طریق کنترل شدید عرضه پول، خصوصی‌سازی و ایجاد محدودیت برای جنبش‌های کارگری تمرکز داشت (لاسن ۶۴). تاچر با حمایت از لیبرالیسم، محافظه‌کاری سنتی را دچار دگرگونی کرد و اغلب از او به عنوان کسی نام برده می‌شود که لیبرالیسم را در حزب محافظه‌کار رواج داد، هر چند این لیبرالیسم منجر به ایجاد رهبری قوی و گاه اقتدارگرایی شد (همان). در همین دوران، و به تبع حاکم شدن نخست‌وزیری زن، تصویر خاصی از زنان جوان ارائه شد: زنانی بی‌پروا، پرخاشگر و با پشتکار زیاد. این تصویر جدید، آمیزه‌ای از گفتمان‌های فمینیستی و ضدفمینیستی را در خود داشت که تصویری از زن بی‌پروا را با ووری خودخواهانه و فردگرایانه ترکیب می‌کرد. نمایشنامه‌نویسانی هم چون چرچیل، این رویکرد را نتیجه حاکم بودن فمینیسم راست‌گرایانه می‌دانستند (استون ۲۰۰۳، ۶). البته انتقاد نمایشنامه‌نویسان و روشنفکران تنها به دلیل گرایش‌های فمینیستی نبود؛ بلکه در این دوران، به دلیل محافظه‌کاری و راست‌گرا بودن حکومت وقت، سخت‌گیری زیادی نسبت به تئاتر فمینیستی و چپ‌گرایانه اعمال شد و در نتیجه نمایشنامه‌های بسیاری، نشان دادن سیاست‌های فمینیسم سوسیالیستی را در دستور کار خود قرار دادند (رینلت ۲۰۰۶، ۲۱). سال‌ها در میان این نمایشنامه‌ها جای دارد.

این نمایشنامه برای اولین بار زمانی اجرا شد که سه سال از به قدرت رسیدن تاچر می‌گذشت و یک سال بعد از آن نیز، او دوباره در انتخابات پیروز شد. ایده‌ای که چرچیل مطرح می‌کند، نشان دادن مارلین در یک موقعیت فمینیستی راست‌گرایانه است: زنی که به لحاظ شغلی و مالی در اوج قرار دارد، اما به لحاظ جنسیتی خود را سرکوب کرده است (استون ۲۰۰۳، ۲۱). در واقع مارلین، یک فمینیست لیبرال نشان داده می‌شود. اما فمینیسم لیبرال چرا تا این میزان، انتقاد چرچیل را بر می‌انگیزد؟ فمینیسم لیبرال، گرایشی است که در دهه هشتاد در بریتانیا حاکم بود و نتیجه آن و تاچریسم این دوران، به صورت گسترده در مطالعات زنان مورد

بازتاب فمینیسم از رهگذر کارکرد اصول همکاری گرایس در نمایشنامه سالارزنان ۱۰۵

توجه قرار گرفته و رویکرد نسبت به آن، اغلب منفی بوده است؛ چرا که زنان نسبت به «زن موفق» که تاچر به آن معتقد بود و زنان را تشویق به الگوبرداری از آن می‌کرد، انتقاد داشتند (همان ۲۴). والتز به این موضوع اشاره می‌کند که تاچر، زنان بریتانیایی را به خشن بودن، زشت بودن و خودخواه بودن تشویق می‌کرد (التز ۱۷۴). فمینیسم لیبرال، که فمینیسم فردگرا نیز در مجموعه آن قرار می‌گیرد، به دنبال رهایی زنان از قید نقش‌های سرکوبگر جنسیتی است (تانگ ۵۴). این فمینیسم، در ابتدای کار، این باور را رواج می‌داد که تلفیق خانواده و شغل برای زنان کارآمد، آسان است. اما پس از گذشت ۲۵ سال و در دهه هشتاد، نظریه‌پردازان مطرح آن، نظیر فریدان، به این نتیجه رسیدند که این کار بسیار دشوار است و بنابراین زنان را تشویق کردند که همراه با مردان بکوشند تمامی ساختارهای نهادینه شده را تغییر دهند تا امکان تحقق کامل شخصیت خود را فراهم آورند (همان ۵۰-۴۹) و فریدان حتی تا آنجا پیش رفت که زنان را به کار با مردان یا حتی برای مردان تشویق کرد (همان ۵۱).

اما دلیل این که این نوع فمینیسم را فردگرا می‌دانند، نکته‌ای است که آلیسون جگر به آن اشاره می‌کند: «فمینیسم لیبرال به مفهومی وابسته است که مطابق با آن، ذات انسان، به شدت فردگرایانه است» (جگر ۳۵۵). جگر که یکی از منتقدان فمینیسم لیبرال محسوب می‌شود و خود به فمینیسم سوسیالیستی معتقد است، به این موضوع می‌پردازد که چگونه در فمینیسم لیبرال، به انسان به عنوان پدیده‌ای فردی نگاه می‌شود (همان). در مقابل، او به این امر معتقد است که زنان، که زندگی خود را وقف تئیدن شبکه پیچیده روابط انسانی می‌کنند و تجربیاتی از جمله بارداری را از سر می‌گذرانند، بعید است فرد به هر معنا مقدم بر جمع بدانند (تانگ ۶۶) و موضوعی که او بر آن انگشت می‌گذارد، بحث رقابت به جای همکاری است (همان، ۶۷)، یعنی همان موضوعی که درون‌مایه نمایشنامه چرچیل را می‌سازد و به آن اشاره خواهد شد. در واقع فمینیست‌های سوسیالیست، به این موضوع توجه کردند که چطور نقش مادری و تقسیم‌بندی جنسیتی کار، از نقش زنان، به عنوان مادر، و جدا افتادن آن‌ها از گستره عمومی ناشی می‌شود. آن‌ها معتقدند این تقسیم‌بندی به هیچ وجه طبیعی نیست، و بر این باورند که انتظار از زنان برای ایفای تمامی نقش‌های بازتولیدی، یعنی نقش بچه‌دار شدن و سپس پرورش این کودکان و انجام امور مربوط به خانه، زنان را از گستره اقتصادی دور می‌کند (کندی ۵۴). پیشنهادی که آن‌ها برای بازگشت زنان به گستره اقتصادی و در عین حال دور ماندن از فردگرایی فمینیسم لیبرال ارائه می‌دهند، همبستگی خواهرانه میان زنان است (یعنی همکاری مورد نظر جگر)، و معتقدند زنان نباید تجربیات تنها یک گروه از زنان را، الگوی زن بودن

بدانند (تانگ ۳۱۰).

چرچیل با نوشتن *سالار زنان* و با نشان دادن موفقیت یک «سالار زن»، مفهوم «ابرزن» به وجود آمده در دوران تاجر را مورد نقد قرار می‌دهد. این موضوعی است که پیش از این در آثار چرچیل، به طور کلی، و در *سالار زنان*، به طور خاص، مورد بررسی قرار گرفته است؛ از جمله مقالات درخشانی که در این زمینه نوشته شده‌اند، می‌توان به مقاله 'Bad Girls' and 'Sick Boys': New Women Playwrights and the Future of Feminism نوشته الین استون، *The Female Voices in Caryl Churchill's Top Girls* نوشته جرجیانا وزیل، و یا *Churchill's Top Girls: Feminism vs. Culture* نوشته آلیسا وسترن اشاره کرد. نوشته الین استون، بیش از هر چیز به گسست این نمایشنامه از رئالیسم می‌پردازد و البته به رویکرد جدید فمینیستی که در این نمایشنامه وجود دارد: نشان دادن آسیب‌های وارده بر فمینیسم و افشای اسطوره جدید ابرزن. اثر وزیل نیز به همین ترتیب، به رویکردهای فمینیستی مختلفی اشاره می‌کند که در این نمایشنامه وجود دارد و زنان مختلف به نمایندگی از این رویکردهای مختلف، سخن می‌گویند. اما وسترن، عامل فرهنگی را دخیل می‌داند و معتقد است به دلیل حضور زنان در بافت‌های فرهنگی گوناگون، این تنش در میان آن‌ها وجود دارد و بیشتر تمرکز خود را بر پرده اول می‌گذارد تا با تحلیل خاستگاه فرهنگی زنان مختلف، به واکنش‌ها و کنش‌های آنان بپردازد.

هر چند تمامی این مقاله‌ها و نوشته‌های مشابه، از ارزش پژوهشی بالایی برخوردارند و تمامی آن‌ها به نکات درخشان و ارزشمندی در رابطه با چرچیل و یا *سالار زنان* اشاره می‌کنند، اما رویکردی که این مقاله انتخاب کرده است، یعنی رویکرد زبان‌شناختی، در این نمایشنامه مورد استفاده قرار نگرفته است. این رویکرد می‌تواند در تحلیل آثار نمایشی راهگشا باشد؛ چرا که یکی از اصلی‌ترین ابزارهای نمایشنامه، زبان است و در این نمایشنامه به خصوص، زبان است که رویارویی میان فمینیسم سوسیالیستی و فمینیسم فردگرا را عیان، و مسئله قدرت را مطرح می‌کند. بنابراین، آنچه رویکرد این مقاله را چشمگیر می‌کند، نگرش به ستیز این دو گونه فمینیسم و بازتاب گفتمان مختلف آن‌هاست.

در این راستا به بررسی رعایت، نقض یا تخطی از اصول همکاری گرایس در نشان دادن روابط میان شخصیت‌ها، اشاره خواهد شد و این که چگونه اصول گرایس و رعایت و نقض آن توانسته است به نمایشنامه‌نویس، در تعمیق نمایشنامه و نشان دادن تقابل‌های مورد نظرش، چه میان شخصیت‌ها و چه میان دو نوع فمینیسم، یاری رساند.

بایسته یادآوری است که نویسندگان در این مقاله از ترجمه پیشنهادی خود برای گفت و گوهای شخصیت‌های در نمایشنامه استفاده کرده‌اند.

بحث و بررسی

گفتار

گفتار یا دیالوگ، با یک قاعده ساختاری بنیادین مشخص می‌شود: گفتار بر کنش متقابل استوار است؛ به این معنا که در گفت‌وگو تنها با یک نفر روبرو نیستیم، فقط بیان شفاهی «نقش» یک شخصیت مطرح نیست؛ گفتار در ارتباط با دیگری شکل می‌گیرد (هرمان ۱) و معنای خود را به واسطه حضور دیگری می‌یابد (همان ۱۶۴).

گفت‌وگو بنیادی‌ترین رکن زبانی نمایشنامه است. یکی از ابزارهای مهم در بررسی نمایشنامه‌ها، تحلیل گفتار است که به عنوان مبنای تاویل‌ها عمل می‌کند (کوپر ۵۴). کوپر اشاره دارد به این که مخاطب به اشکال مختلف تلاش دارد برداشت‌هایی درباره شخصیت و معنای نمایشنامه، از نمایشنامه به دست آورد (همان ۵۶). اما برای تحلیل گفتار و مباحث مربوط به آن، باید پیش از هر چیز به کاربردشناسی زبان توجه کرد که در ادامه بدان پرداخته می‌شود.

کاربردشناسی زبان

آن طور که جرج یول می‌نویسد، کاربردشناسی مطالعه معنی است (یول ۱۱). در واقع آن چه در کاربردشناسی مورد نظر قرار می‌گیرد، بحث مربوط به ارتباط میان صورت‌های زبانی و کاربران آن‌هاست. آن چه کاربردشناسی را مورد توجه قرار می‌دهد، در نظر گرفتن عنصر انسان، اهداف و خواسته‌های او از راه گفت‌وگو است. این شاخه از زبان‌شناسی، به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توان با توجه به چگونگی به کارگیری زبان توسط مردم، منظور آن‌ها را فهمید (همان ۱۳-۱۲). در گستره گسترده این مفهوم، اصول و مفاهیم متنوع و مختلفی مطرح می‌شوند که یکی از آن‌ها، اصول همکاری گرایس است. او بر این باور است که اصول پیشنهادی‌اش، جهان شمول بوده و در هر کجا و هر زمانی، برای ایجاد رابطه، ضروری‌اند.

اصول همکاری گرایس

گرایس چهار اصل را در نظر می‌گیرد، او با الگو گرفتن از کانت، آن‌ها را نامگذاری می‌کند:

۱- اصل کمیت: یعنی ارائه اطلاعات به اندازه کافی، نه بیشتر و نه کمتر، ۲- اصل کیفیت: عدم گفتن چیزی که غلط است و یا مدرک کافی برای آن وجود ندارد، ۳- اصل رابط: مربوط بودن جمله به جمله همجواریش در گفتار و ۴- اصل شیوه: وضوح و نظم در گفتار، و پرهیز از ابهام (گرایس ۴۶-۴۵).

به نظر گرایس، مسئله مهم درباره اصول همکاری، و آن چه تضمن (که در ادامه بدان پرداخته خواهد شد) به آن وابسته است، این موضوع است که به طور کلی طرفین مکالمه، در سخن گفتن میان خود، مطابق این اصول رفتار می کنند (همان ۴۸-۴۷). او معتقد است که مکالمه تلاشی است همکارانه، و چیزی که ادامه آن را ممکن می کند، این پنداشت است که گوینده و شنونده هدفی را برای این مکالمه تعریف کرده اند (کوپر ۵۷). او نشان می دهد که معنا تحت تأثیر اراده، خواست و انگیزه کسی است که نشانه ها را تولید می کند و نوع معنایی که این امر در خود دارد، در مکالمه مؤثر است. بنابراین مکالمه برای آن است که تأثیری دلخواه را در شنونده ایجاد کند و علاوه بر آن، شنونده نیز باید تشخیص دهد که نشانه ها با هدفی بیان شده اند که بناست او آن ها را درک کند (همان ۱۷۳).

با وجود آن که ارتباط امری است که شرکت کنندگان در آن باید با یکدیگر همکاری کنند، اما در این راستا زمینه های مشترکی نیز باید وجود داشته باشد. به نظر گرایس شرکت کنندگان خود را با چنین الزاماتی (اصول همکاری) تطبیق می دهند، اما اگر آن ها با این الزامات همکاری نکنند، این کار دلیلی دارد که این شنونده باید دریابد (همان ۱۷۵).

گرایس هم چنین شیوه هایی را پیشنهاد می دهد که از طریق آن ها اصول یادشده، زیر پا گذاشته شوند تا بدین وسیله، گوینده بتواند منظور و هدف خود را به گونه ای از شنونده پنهان کند. اما وقتی اصلی با هدف رساندن اطلاعاتی خاص زیر پا گذاشته شود، مفهوم تضمن مطرح می شود. به این معنا که حتی اگر به ظاهر پاسخی به دور از اصول همکاری باشد، باز هم یک همکاری زبان شناختی یا استدلالی شکل می گیرد که همان تضمن باشد (لیندبلوم ۱۵۳). در ادامه به این مفهوم بیشتر پرداخته می شود.

تضمن

نظریه گرایس دو ایده اصلی را درباره بافت ارتباطی و مکالمه ای بیان در خود دارد. اول این است که کنش های گفتاری با قواعد و اصول خاص مکالمه انجام می شوند؛ و دوم این که آن چه دریافت می شود، اما گفته نمی شود، چیزی است که از رعایت یا تخطی ظاهری از این

قواعد ناشی می‌شود (چاپمن ۷-۸۶). او تضمن (Implicature) را در رویارویی با گفتن (to say) قرار می‌دهد و معتقد است تضمن هنگامی اتفاق می‌افتد که «... هر چه منظور B بود، یا او می‌خواست، به آن اشاره کند یا به آن دلالت کند، ... از چیزی که او می‌گوید متفاوت باشد» (گرایس ۴۳). منظور او از «گفتن» چیزی است که وابسته به معنای قراردادی واژگان جمله باشد، و در نتیجه در این میان، شرایطی که جمله در آن بیان می‌شود به کلی نادیده گرفته می‌شود و توجه، تنها به معنای مستقیم و سراسرست جمله معطوف می‌گردد (همان ۴۴). از نظر او آنچه که گفته می‌شود و نیز آنچه که بدان اشاره می‌شود، بخشی از مقصود گوینده است. در این میان آنچه که بدان اشاره می‌شود، به کاربردشناسی مربوط است. در بالا به این اشاره شد که چطور نقض اصول همکاری می‌تواند منجر به ایجاد تضمن شود و پذیرفته‌ترین شکل تضمن، تضمن مکالمه‌ای است (می‌باوئر ۳۶۵).

اما گرایس چگونه میان تضمن مکالمه‌ای و نقض اصول همکاری ارتباط برقرار می‌کند؟ از نظر او، تضمن مکالمه‌ای با ویژگی‌های خاصی از کلام (discourse) سروکار دارد که او آن‌ها را اصول همکاری می‌نامد. از نظر او «گفتگوی ما به صورت معمول، یک توالی از اشاره‌های ناپیوسته نیست، و اگر این طور باشد منطقی نخواهد بود» (گرایس ۴۵). در واقع به اعتقاد او گفتگوهای میان دو نفر، بر مبنای تلاش‌هایی دوسویه است که از اصول همکاری پیروی می‌کنند (همان). بنابراین تضمن مکالمه‌ای که با رعایت ساده معیارها به وجود آمده باشد، تضمینی است که در پی رعایت کامل اصول رخ داده است و در شرایطی خاص، که در آن‌ها هیچ اشاره‌ای - واقعی یا ظاهری - مبنی بر عدم رعایت آن‌ها وجود نداشته باشد. اگر گوینده‌ای بگوید «باران باران» ما حرف او را با این فرض که او تمامی قواعد را رعایت کرده می‌پذیریم. تضمن مکالمه‌ای، با فرض رعایت تمامی اصول، به این معناست که گوینده در آن بافت بر این باور است که واقعاً باران می‌بارد. این شکل از تضمن مکالمه‌ای در مکالمات روزمره بسیار کاربرد دارد (چاپمن ۸۸). اما از سوی دیگر ممکن است شرکت‌کنندگان در گفت‌وگو به اشکال مختلفی، اصول را اجرا نکنند: گاه آن‌ها را نقض کنند، گاه یکی از اصول را نادیده بگیرند، گاه رعایت یکی از اصول به معنای نقض اصل دیگر باشد و یا یکی از اصول را مسخره کنند. بنابراین تضمن مکالمه‌ای هنگامی رخ می‌دهد که گوینده، اصول همکاری را رعایت کند (گرایس ۴۹).

تمایز میان تضمن مکالمه‌ای با رعایت نکردن ساده اصول همکاری، و تضمن مکالمه‌ای با چیزی که گرایس آن را رعایت نکردن «دراماتیک» می‌نامد، اهمیت بسیاری دارد. تضمن

مکالمه‌ای خاص در برابر تضمن مکالمه‌ای کلی (چاپمن ۸۹). این امر همان چیزی است که تمرکز این مقاله را تشکیل می‌دهد: توجه به این که کاربرد اصول همکاری گرایس، و یا نقض آن‌ها در راستای رسیدن به تضمن، چه اندازه در القای درون‌مایه نمایشنامه مؤثر واقع شده‌اند.

نمایشنامه سالارزنان

این نمایشنامه در سال ۱۹۸۲، توسط کاریل چرچیل نوشته و از سه پرده تشکیل شده است. نمایشنامه فقط حول محور شخصیت‌های زن شکل گرفته است. پرده اول، مهمانی شش زن است که برای جشن ترفیع گرفتن مارلین و رسیدن او به مقامی بالاتر به دور هم جمع شده‌اند. پرده دوم شاهد حضور مارلین در محیط کاری و رویارویی زنان مختلف با تفکرات مختلفیم؛ و در پرده سوم، که به لحاظ زمانی یک سال پیش از دو پرده قبل اتفاق افتاده است، مارلین و خواهرش جوئیس را می‌بینیم که بر سر مسائل مختلف، که ریشه سیاسی دارند، با یکدیگر درگیرند.

پرده اول

در این پرده مارلین که به تازگی ترفیع گرفته و رئیس بنگاه کاریابی سالارزنان شده، با پنج شخصیت واقعی و افسانه‌ای، دور یک میز نشسته‌اند و این ترفیع را جشن می‌گیرند. این زنان شامل ایزابلا برد، بانو نیجو، دال گرت، پاپ جوآن و گریزلدای بردبارند. در این پرده آن چه بیش از همه به چشم می‌خورد و منتقدان بسیاری نیز بدان اشاره کرده‌اند، وجود گفت‌وگوهای هم‌پوشان و طرز گفتار شخصیت‌هاست؛ وقتی شخصیت‌ها هر کدام برای خودشان حرف می‌زنند، اصل رابط، به دفعات نقض می‌شود. نمونه‌های بسیاری از این مورد در این پرده وجود دارد. برای نمونه:

ایزابلا	آن وقت‌ها، اندوه همیشه من را از پا می‌انداخت.
مارلین	من که یه استیک نیم‌پز می‌خوام. گرت؟
ایزابلا	البته من هم توی / کلیسای انگلستان عضوم. ^۱
گرت	سیب‌زمینی.

(چرچیل ۵)

۱- نشانه / در نمایشنامه به این مفهوم است که کسی حرف دیگری را قطع می‌کند و یا یکی از چهره‌ها در میان حرف دیگری، حرف خود را پی می‌گیرد.

نمونه‌های این چینی در این نمایشنامه بسیارند. به ویژه این که همگی آن‌ها به جز مارلین و گرت، به طور همزمان راجع به خاطراتی شبیه به هم سخن می‌گویند. برای مثال از صفحه ۱۰ تا ۱۲ نمایشنامه، بانو نیجو، پاپ جوآن و ایزابلا درباره عشق‌های زندگی‌شان سخن می‌گویند، و البته هیچ کدام با هم حرف نمی‌زنند، بلکه هر کس برای خودش حرف می‌زند:

نیجو دیگه مورد پسند نبودم، اما نمردم. با پای پیاده رفتم، هیچ کس رفتنم رو ندید. تا بیست سال بعد از اون، ژاپن رو پیاده طی کردم.

گرت راه رفتن خوبه.

جوآن پاپ لئو مرد و من انتخاب شدم. خیلی خب. پاپ می‌شم. خدا رو می‌شناسم. همه چیز رو می‌فهمم.

ایزابلا مصمم بودم که اندوهم رو پشت سر بذارم و رفتم تبت.

(همان ۱۲)

بار دیگر در همین پرده، به بحث درباره بارداری می‌پردازند که باز هم هر کس برای خودش صحبت می‌کند. منتقدان بسیاری اشاره کرده‌اند که این ترفند چرچیل در راستای طبیعی جلوه دادن مکالمه میان این زنان است؛ اما می‌توان کارکرد دیگری را نیز برای این شکل از گفت‌وگونویسی مطرح کرد: انتقاد از نوع گفتمان فمینیستی موجود.

همان طور که در مقدمه گفته شد، درون مایه اصلی این اثر به اعتقاد بسیاری از پژوهشگران، انتقاد از سیاست‌های مارگارت تاچر و دوران او است. البته چرچیل تلاش می‌کند در ارائه ایده‌های مورد نظرش ابهام به کار برد و گرچه آشکارا از جنبش فمینیسم حمایت می‌کند، اما از آرمانی نشان دادن زنان پرهیز می‌کند. چرا که می‌داند بسیاری از آنها تسلیم ارزش‌های مردسالارانه شده‌اند (پترسون ۱۶۲). در پرده اول نمایشنامه او، زنان تاریخی و داستانی، گویی می‌خواهند یک باشگاه زنان موفق تشکیل بدهند، اما خواننده خیلی زود با دیدن نوع صحبت آن‌ها، قطع کردن پیاپی حرف یکدیگر و گله و شکایت از بدبختی‌شان، متوجه می‌شود که چرچیل به جای نشان دادن زنان موفق، سعی در نشان دادن نقاط ضعف آن‌ها دارد (رینلت ۲۰۰۹، ۳۰). این زنان همگی به شکلی از نقش‌های زنانه فرار کرده‌اند: مادر، همسر، معشوقه و یا حتی مانند پاپ جوآن از خود زن بودن، و نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، و چنانچه پیش از این گفته شد، این موضوعی است که فمینیسم لیبرال حاکم بر دهه هشتاد، از آن حمایت می‌کرد. چرچیل نیز با استفاده از فرم گفت‌وگونویسی خاص خود، به نوعی خودخواهی آن‌ها برای مطرح شدن در جامعه‌ای مردسالار را به رخ می‌کشد. می‌توان

گفت به طور کلی این پرده، بر یک الگوی سرکوب جمعی استوار است که در طی آن روایت‌های فردی از سطوح مختلف داستانی، تاریخی یا واقعی زندگی این زنان ارائه می‌شود. اوج‌گیری پایانی این پرده نیز، پایانی پر آشوب است. روایت جنگ ضد مرد گرت، به خشم جمعی زنان حاضر بدل می‌شود. پاپ جوآن به زبان لاتین حرف می‌زند، نیجو در عین حال می‌خندد و گریه می‌کند و مارلین، برندی ایزابلا را می‌نوشد. پاسخ‌ها، احساسی، فیزیکی، شفاهی و آشوبناکند. تنها ایزابلا و ویکتوریایی است که روایت «گفتاری»ش را ادامه می‌دهد، که البته این روایت هم با واکنش‌های جسمی دیگر زنان، قطع می‌شود (استون ۱۹۹۵، ۵-۴۴).

میزان گفت‌وگوهای هر یک از شخصیت‌ها نیز جلب توجه می‌کند. در این پرده، پاپ جوآن، بانو نیجو، و ایزابلا برد بیش از دیگران حرف می‌زنند. آنها که هر کدام در جامعه در سطوح بالایی قرار داشته‌اند، بی‌توجه به دیگران سخنان خود را بیان می‌کنند. در این میان دال گرت (زنی عامی و سطح پایین) تنها بیست بار فرصت سخن گفتن می‌یابد. از این بیست بار، هشت بار آن از دو کلمه فراتر نمی‌رود و جالب آن که کسی هم به سخن گفتن با او ادامه نمی‌دهد:

نیجو	نه عصبانی نیستم / چرا باید باشم؟
گرت	میشه یه کم نون بدید؟
مارلین	تو عصبانی نمیشی؟ من که میشم.
نیجو	اما آخه در مورد چی؟

(چرچیل ۵)

دال گرت در اکثر مواقع فقط وقتی مورد سؤال قرار بگیرد، جواب می‌دهد و تنها در پایان این پرده بالاخره فرصتی می‌یابد تا حرف بزند. گریزدا هم دچار موقعیت مشابهی است. او یک زن فرمانبردار بوده که هر بلایی همسرش به سرش آورده، چیزی نگفته است. به محض ورود گریزدا، دیگران از او می‌خواهند که داستان زندگی‌اش را تعریف کند. اما حرف‌های او مدام با تعریف‌های ایزابلا برد، بانو نیجو یا پاپ جوآن قطع می‌شود و یا مورد انتقاد مارلین قرار می‌گیرد.

به نظر می‌رسد در اینجا انتقاد چرچیل از فمینیسم فردگرا مطرح می‌شود. الن استون اشاره دارد به این که در دهه هشتاد، پنداشت آینده‌ای دموکراتیک و پیشرفته برای زنان، به واسطه غالب شدن جریان فمینیستی با سبکی بورژوا و فردگرایانه، زیر سؤال رفت. در این دهه، فمینیسم فردگرا در آستانه نابود کردن ویژگی همکارانه و جمعی فمینیسم دهه هفتاد بود و دلیل

آن نیز، باور خودخواهانه و ماتریالیستی اقلیتی از زنان ممتاز بود. کاریل چرچیل تلاش دارد تا در این نمایشنامه، خطر این سبک فمینیسم «دست راستی» را نشان دهد (استون ۲۰۰۶، ۷۱). در واقع چرچیل هشدار می‌دهد که زنان طبقات پایین‌تر، توسط زنانی مانند مارلین و ایزابلا برد استثمار می‌شوند. این موضوع دوباره در این نمایشنامه تکرار می‌شود که بار دیگر به آن پرداخته خواهد شد.

پرده دوم

این پرده خود به سه صحنه تقسیم شده است:

صحنه اول مصاحبه مارلین با یک متقاضی کار، جینین است. آن چه بیش از هر چیز در این صحنه وجود دارد، ضعف جینین و تلاش مارلین برای برتر بودن است. در این صحنه کوتاه، دختری را می‌بینیم که علی‌رغم «معمولی» بودن و ضعف‌هایی که دارد، تلاش می‌کند به جایگاهی بالاتر دست یابد؛ چیزی که با برخورد مارلین، دست نیافتنی می‌نمایاند. مارلین در برخوردش با او، به شکلی جینین را نادیده می‌گیرد:

مارلین	معمولاً همه به‌کارای تبلیغاتی فکر می‌کنن. یه سری پست خالی دارم، ولی فکر کنم اونا دنبال یه آدم چشمگیرتر باشن.
جینین	منظورتون لباسامه؟/ میتونم یه جور دیگه لباس بپوشم. من
مارلین	منظورم سابقه‌س.
جینین	برای یه موقعیتی مثل الان هم چین لباسی پوشیدم.
مارلین	اینجا یه کار تو بخش بازاریابی دارم برای یه تولیدکننده بافتنی.

(چرچیل ۳۱)

همان‌طور که دیده می‌شود، این نادیده گرفتن، به واسطه نقض اصل رابط انجام می‌شود. اما جینین بلندپرواز هم با رعایت اصل کمیت و عدم رعایت اصل رابط، تلاش می‌کند نشان دهد که مارلین او را دست کم گرفته است.

در صحنه دوم، رابطه میان جویس، انجی و کیت را می‌بینیم. در این صحنه و در طی گفت‌وگوهای انجی ۱۶ ساله و کیت ۱۲ ساله، در واقع آینده انجی را شاهدیم. این موضوع از ساختاری که چرچیل برای نمایشنامه‌اش در نظر گرفته ناشی می‌شود. او ابتدا آینده انجی را در این صحنه و در پرده دوم نشان می‌دهد و سپس در پرده سوم، یک سال پیش از این را نشان می‌دهد که به آن پرده در جای خود پرداخته خواهد شد.

در صحنه‌ای که انجی و کیت با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند، انجی سعی دارد مدام با استفاده از نقض اصل رابط و اصل کیفیت، با توجه نکردن به حرف‌های کیت و دروغ گفتن، کنترل این رابطه دوفره را در دست بگیرد. در چند گفت‌وگوی اول این صحنه، اصل رابط به هیچ عنوان رعایت نمی‌شود:

کیت	میخوای بریم ویرانگر رو ببینیم؟
انجی	نشستی رو پام.
کیت	تلویزیون هیچ چی نداره. میتونیم یه بستنی بخوریم. ها؟
انجی	میخوای یه چیزی بهت بگم؟

(همان ۳۳)

همان طور که در این چند گفت‌وگو دیده می‌شود، این دو نفر به‌هیچ روی با یکدیگر ارتباط برقرار نمی‌کنند. اما بعد از چند لحظه، انجی تلاش می‌کند با گفتن چیزهایی که برای کیت کوچک ترسناک است کنترل این مکالمه را بر عهده بگیرد؛ و در نهایت نیز موفق می‌شود. شاهد این موفقیت تغییر گوینده جمله‌ای است که کیت در بالا بیان کرده: «نشستی رو پام»، و چند صفحه بعد این انجی است که بر کیت برتری جسمی (که نشانه‌ای است از قدرت) پیدا می‌کند:

انجی	حالا یه لطفی بکن و خفه شو، آخه حالم رو بهم میزنی.
کیت	نشستی رو بازوم.

(همان ۴۱)

صحنه سوم دوباره در بنگاه کاریابی سالارزنان است. در ابتدای نمایشنامه شاهد گفت‌وگوهایی بین وین و نلیم؛ در ابتدا وین تلاش دارد برتری خود را نشان دهد و این کار را از طریق نقض اصل رابط انجام می‌دهد:

وین	تا حالا یه باغ رز واقعاً خوشگل دیدی؟
نل	من گل دوست ندارم. / استخر دوست دارم.
وین	مریلین. بچه استر. همشون اسم پرنده‌ها رو دارن.
نل	دوستمون دیر کرده. شرط می‌بندم تمام آخر هفته رو داشته جشن می‌گرفته.
وین	من به یه رز میگم الویس. یا جان کونته.

(همان ۶-۴۵)

همان طور که دیده می‌شود وین بدون توجه به چیزی که نل می‌گوید، حرف‌های خودش

را ادامه می‌دهد. وین در ادامه نیز به این نوع برخورد با نل تا حدی ادامه می‌دهد. در همین صحنه است که انجی به طور سرزده به دفتر مارلین می‌آید. انجی دختری است بسیار خجالتی و این خصوصیات از گفت‌وگوهای او با مارلین مشخص است. گفت‌وگوهای میان این دو از میانه صفحه ۵۳ آغاز و تا پایان صفحه ۵۶ به طول می‌انجامد و تمام این مدت، تقریباً به این شکل باقی می‌ماند:

مارلین	چای، پرتقال؟
انجی	نه ممنون.
مارلین	حالت خوبه؟
انجی	بله ممنون.
مارلین	از سفر خسته‌ای؟
انجی	بله از سفر خسته‌ام.

(همان ۵۴)

همان طور که مشخص است انجی به طور کامل اصول را رعایت می‌کند و اجازه نمی‌دهد گفتار خاصی میانشان شکل بگیرد. اما وقتی که صحبت از کار مارلین می‌شود، این گفتارها برقرار می‌شوند. البته بعد از مدت کوتاهی، خانم کید، همسر مدیر سابق این آژانس که هوارد نام دارد، ناگهان وارد دفتر مارلین می‌شود. او هم ابتدا دستپاچه است و جملات بریده بریده می‌گوید. اما بعد از مدتی با عدم رعایت اصل رابط تلاش دارد عصبانیت خود را نشان دهد. اما در پایان، این مکالمه منجر به دعوی لفظی میان مارلین و خانم کید می‌شود، و البته این دعوا با نقض اصل رابط از جانب مارلین آغاز می‌شود:

خانم کید	این یه تهدیده؟
مارلین	متأسفم ولی من کار دارم.
خانم کید	برای مردی به سن و سال هوارد آسون نیست. شما اهمیتی نمیدین. فکر می‌کردم زیاده‌روی میکنه، اما می‌بینم که حق با اون بوده. تو یکی از اون پتیاره‌هایی / آره همینی. آخر عاقبتت هم
مارلین	متأسفم ولی من کار دارم.
خانم کید	اینه که تنها و بدبخت باشی. تو طبیعی نیستی.
مارلین	میشه لطفاً گورت رو گم کنی؟
خانم کید	فکر می‌کردم اگه ببینمت حداقل یه کاری کردم. (همان ۵۹)

همان طور که دیده می‌شود این دو زن، نمایانگر دو دیدگاه بسیار متفاوتند؛ خانم کید زنی است که مقاومت شوهرش در برابر یک رئیس زن را منطقی می‌داند؛ و مارلین، زنی است که می‌تواند برای موفق شدن هر چیزی را زیر پا بگذارد. البته این رفتار مارلین از جانب انجی نوجوان که شاهد این گفت‌وگوهاست بسیار «فوق‌العاده» به نظر می‌رسد و او به راستی تحت تأثیر قرار گرفته است.

در این پرده تنش میان شکل‌های مختلف فمینیسم و واقعیت زندگی در دوران شکوفایی حکومت تاچر به شکلی درخشان نشان داده می‌شود. خود چرچیل اشاره کرده است که یکی از انگیزه‌های نوشتن *سالارزنان*، واکنش به زنانی بود که خواستار موقعیت‌هایی به عنوان مدیران رده بالا در امور حرفه‌ای بودند. از نظر او، مارگارت تاچر یکی از این «سالارزنان» بود، زنی که در عین موفق بودن، با مفهوم «خواهر» و یاریگر دیگر زنان، فاصله بسیاری داشت (رینلت ۲۰۰۹، ۳۰). چرچیل با اشاره به اتفاقات فرهنگ معاصر خود، تلاش می‌کند تا نشان دهد چطور موفقیت مادی برای اندکی از زنان، باعث وحدت نمی‌شود و باعث تغییر برای اکثریت نمی‌شود. او هم چنین به بهایی می‌پردازد که زنانی بلندپرواز، مانند مارلین، باید بپردازند. در واقع همین رویکرد است که رویارویی میان فمینیسم لیبرال و سوسیالیستی را در اثر چرچیل نمایان می‌کند. در واقع هفت شخصیتی که در این بنگاه رفت و آمد دارند، می‌توانند نمایانگر دیدگاه نمایشنامه نسبت به فمینیسم لیبرال باشند: وین طلاق گرفته و دیگر قصد ازدواج ندارد، او با نل دوست است، اما به شدت با یکدیگر رقابت می‌کنند؛ نل قصد دارد تنها به کار فکر کند تا بتواند موفق شود و معتقد است ازدواج جلوی این موفقیت را می‌گیرد، از سوی دیگر او به مارلین حسادت می‌کند و به این فکر است که برای پیدا کردن کاری بهتر با پولی بیشتر، از آنجا برود؛ جینین برای آن که بتواند شغلی داشته باشد، نباید در مصاحبه‌ها بگوید قصد ازدواج دارد؛ خانم کید زندگی‌اش را وقف شوهرش کرده و حالا باید سرکوفت‌های او را بشنود؛ شونا دختری است که برای کار پیدا کردن مدام دروغ می‌گوید؛ لوییز چهل و شش ساله است و هیچ زندگی اجتماعی به جز آن چه سر کار شاهد آن است ندارد، و با این وجود می‌بیند که مردان جوان خیلی سریع‌تر از او ترقی می‌کنند؛ و در نهایت انجی نوجوان، که قصد دارد خاله‌اش را سرمشق خود قرار دهد و رابطه بسیار بدی با مادرش دارد. در واقع صحنه کوتاه تقابل مارلین و خانم کید و صحنه‌های کوتاهی که در بنگاه کاربایی روی می‌دهند، زمینه رسیدن مارلین به چنین موقعیتی را روشن می‌کنند. هم چنین نشان دهنده سختی‌های زنانی است که در اقتصادی رقابتی، با یکدیگر درگیر می‌شوند، «در اقتصادی که پیشرفت یک نفر به معنای ایجاد مانع برای

پیشرفت دیگری است، و جایی که سوءظن و عدم درک کافی، میان زنان اختلاف به وجود می‌آورد؛ زنانی که در محیطی که سخت تغییر کرده، انتخاب‌های متفاوتی کرده‌اند.» (همان ۳۱) این همان چیزی است که فمینیست‌های سوسیالیستی نسبت به آن انتقاد دارند و آن را مانعی برای تحقق فمینیسم حقیقی می‌دانند. در واقع در این پرده محیط کاری زنانه‌ای نشان داده می‌شود که در آن هیچ یک از زنان بنا ندارد که به دیگری کمک کند و به جای آن، هر کس تنها به فردیت خود و پیشرفت شخصی خود اهمیت می‌دهد. این رویکرد حاکم بر دوران معاصر این نمایشنامه را نشان می‌دهد. چنان‌که استون می‌گوید، دوران نوشته شدن سالارزنان، یعنی اوایل دهه هشتاد، بعد از خیزشی است که در دهه هفتاد اتفاق می‌افتد و تأکیدش بر حضور زنان در مشاغل مختلف و شرایط شغلی زنان است. بعدها و در اوایل دهه نود، تمرکز بر پندار مادر شاغل قرار می‌گیرد (استون ۲۰۰۳، ۲۵) و بنابراین دیده می‌شود که چطور چرچیل در شرایط دهه هشتاد، به همین پندار می‌پردازد و در واقع پیش‌بینی می‌کند که این نگرش فمینیستی در میان زنان، محکوم به شکست است.

پرده سوم

پرده سوم به لحاظ زمانی، بر دو پرده دیگر مقدم است و یک سال قبل از تمامی این اتفاقات رخ داده است. در ابتدای این پرده می‌بینیم که مارلین به دعوت انجی و بدون اطلاع جویس، به خانه آنها آمده است. در این میان انجی مدام با پرحرفی (عدم رعایت اصل کمیت) سعی می‌کند فضای ناخوشایند این دیدار را تلطیف کند. اما جویس آشکارا به مارلین نشان می‌دهد که حضورش به هیچ عنوان خوشحال‌کننده نیست. او این کار را از طریق عدم رعایت اصل شیوه، اصل رابط و اصل کیفیت که منجر به ایجاد کنایه می‌شوند، انجام می‌دهد؛ یکی از نمونه‌های آن گفت‌وگوهای زیرند:

مارلین	الآن متیو چند سالشه؟
جویس	بیست و یک. یه موتور هم داره.
مارلین	فکر می‌کردم حدود شش سالش باشه.
انجی	آخه چطور ممکنه؟ اون شش سال از من بزرگتره. / آگه شش سالش باشه یعنی من هیچ چی نیستم، یعنی تازه به دنیا اومدم.
جویس	خالهت میدونه، فقط داره لوس‌بازی در میاره. منظوروش اینه که این قدر نیومده اینجا که متیو رو یادش رفته. (همان ۴-۷۳)

روند کنایی حرف زدن جویس ادامه دارد، تا این که بعد از بگومگو با مارلین بر سر رفتن او و تنها گذاشتن جویس با دختر مارلین، آن‌ها سعی می‌کنند آشتی کنند. اما این آشتی هم همراه با شکست آن‌ها در ایجاد ارتباط است:

جویس	همه همیشه تو این خونه گریه میکنن. هیشکی هم توجه نمیکنه.
مارلین	خیلی خوب بودی که از انجی مراقبت کردی.
جویس	زیاد ذوق نکن.
مارلین	نمیتونم نامه بنویسم، ولی به یادتونم.
جویس	داری مست میشی. میرم چایی درست کنم.
مارلین	دوستت دارم.
جویس	می‌فهمم چرا از اینجا رفتی. اینجا آشغال‌دونیه.
مارلین	خب ماجرای تو و فرانک چیه؟

(همان ۸۲)

همان طور که دیده می‌شود، این دو خواهر، نمی‌توانند با یکدیگر ارتباطی برقرار کنند و در نهایت نیز با بحث بر سر مسائل سیاسی، آشتی میان آن دو به کلی ناممکن می‌شود. بخش آخر نمایشنامه، مشاجره میان جویس، زنی از طبقه کارگر و مادر مجردی که دختر مارلین را بزرگ کرده، و مارلین، زن جاه‌طلب طبقه متوسط، نمایشنامه را به رویارویی فمینیسم سوسیالیستی و فمینیسم فردگرا بدل می‌کند. در حالی که جویس به نظر تلخ و غیرجذاب می‌رسد، اما او کسی است که از انجی و از مادر پیر خودش و مارلین مراقبت کرده است. اما خاله مارلین که هر دو مسئولیت را نادیده گرفته، هم چنان در نگاه انجی، جذاب و هیجان‌انگیز است.

همان طور که این دو درباره زندگی‌شان مشاجره می‌کنند، نظرات سیاسی‌شان نیز مطرح می‌شود. مارلین معتقد است که حضور تاجر به عنوان اولین نخست وزیر زن، باعث پیشرفت کشور شده است و جویس به شدت با این نظر، مخالفت می‌کند. در واقع، چرچیل میان دو خواهر تعادل برقرار می‌کند و به هر کدام اعتباری می‌دهد، اما این آینده انجی است که نقطه اتکای نمایشنامه را شکل می‌دهد؛ و این نقطه اتکا چیزی نیست مگر هشدار به فمینیست‌ها، تا پیشرفت مادی فردگرایانه را به عنوان روند واقعی رهایی ندانند (رینلت ۲۰۰۹، ۳۱). در واقع وقتی در پایان این نمایشنامه، انجی از پله‌ها پایین می‌آید و می‌گوید که کابوس دیده است، این کابوس چه می‌تواند باشد، مگر آینده‌ای که در انتظار اوست و چرچیل نسبت به آن نگران

است؟

اصولاً دغدغه چرچیل مسائل اجتماعی است و به ویژه نقش زنان در جامعه. همان طور که دیده می‌شود، یکی از شیوه‌هایی که چرچیل آن را رد می‌کند، استفاده زنان از هوش و تحصیلات برای رقابت با مردان در زمینه‌های کاری آن‌هاست. در واقع او علیه «فمینیست‌های بورژوا»، مانند آن چه در سالارزنان می‌بینیم، هشدار می‌دهد؛ نمایشنامه‌ای که چرچیل در آن می‌خواست دستاوردهای خارق‌العاده زنان را تحسین کند، و در عین حال نشان دهد که اگر یک دیدگاه اجتماعی در این جنبش‌ها وجود نداشته باشد، تمام آن‌ها، بی‌فایده‌اند (پترسون ۱۵۹). آن طور که او نشان می‌دهد، در دوران زمامداری مارگارت تاچر، فمینیسم عامل سرکوب‌گر «جدیدی» را می‌دید که باید با آن مبارزه می‌کرد: این عامل چیزی نیست مگر «آبرزن». سیاست‌های تاچری، تصویر زن بلندپرواز موفق را ترویج می‌کرد که می‌توانست از مرزهای طبقاتی عبور کرده و در خانه و در محل کار به موفقیت دست یابد. اما واقعیت متفاوت بود. زنان اندکی توانایی دست یافتن به موقعیت‌هایی را داشتند که آن‌ها را قادر بسازد تا کار و زندگی خانوادگی را با هم تلفیق کنند (استون ۲۰۰۶، ۷۲) و در واقع چرچیل نیز با نشان دادن خطرات و پیامدهای این جنبش برای نسل آینده زنان، هشدار می‌دهد که زنان برای رفع چنین مشکلاتی باید فمینیسم و سوسیالیسم را در کنار هم قرار دهند.

نتیجه

سالارزنان، اثری برجسته به شمار می‌رود که دلایل زیادی برای این موضوع ذکر شده است. یکی از دلایل آن، توجه به مباحث معاصر نمایشنامه در زمینه خطرات فمینیسم فردگرا است. اما آن چه در این میان اهمیت دارد، توجه به این موضوع است که چرچیل از چه ترفندهایی استفاده می‌کند تا این درون‌مایه را به تصویر کشد و چگونه از خطرات سطحی‌نگری می‌گریزد. یکی از این ترفندها، توجه به چگونگی دیالوگ‌نویسی در این نمایشنامه است. همان طور که تحلیل روایت، شخصیت و گفت‌وگو در سالارزنان نشان داد، هر چند نیروی غالب نمایشنامه، به چالش کشیدن دیدگاه رایج در زمان چرچیل در مورد فمینیسم است، اما آن چه این نمایشنامه را دراماتیک و متمایز می‌کند این امر است که چرچیل، با استفاده از گفت‌وگو، به هر دو طرف قدرت یکسانی می‌دهد.

او آگاهانه و با هوشمندی، از تمامی امکانات تئاتری برای القای پیام خود استفاده کرده است و یکی از این امکانات، گفت‌وگوهایی است که روابط میان زنان، و نشان دادن کمی‌ها و

کاستی‌های این روابط را به بهترین شکل ارائه می‌دهند. در واقع او با استفاده از قواعد حاکم بر زبان، و نقض این قواعد، روابط میان شخصیت‌ها را شکل داده است؛ چنان که در پرده اول زنان موفق را نشان می‌دهد که به هیچ عنوان قادر به برقراری ارتباط با یکدیگر نیستند؛ در پرده دوم زنان معاصری را در محیط کاری عرضه می‌کند که برای برتری بر یکدیگر از هیچ چیز دریغ نمی‌کنند؛ و بالاخره در پرده سوم رویارویی نهایی دو شکل فمینیسم را مورد تأکید قرار می‌دهد، فمینیسم فردگرایانه و فمینیسم سوسیالیستی؛ و البته همان طور که نشان داده شد، او این رویارویی‌ها و روابط را آشکارا با استفاده از گفت‌وگوها نشان می‌دهد. او با استفاده از قواعد زبان‌شناختی، توانسته است شخصیت‌های برتری طلب در هر موقعیت را نشان دهد؛ شخصیت‌هایی که در پایان نمایشنامه به تعادل می‌رسند و هیچ کدام توان پیروز شدن بر دیگری را ندارند. البته با استفاده از همین قواعد است که می‌تواند به نمایشنامه خود عمق ببخشد و این موضوع از آن جهت اهمیت دارد که می‌توان با بررسی‌های این چنینی در زمینه متون نمایشی، امکانات کمتر دیده شده گفت‌وگوها را مورد توجه قرار داد و چه بسا در خلق اثری نمایشی، به بهترین شکل از امکانات زبانی استفاده کرد.

Bibliography

- Aston, Elaine. (1995). *An Introduction to Feminism and Theater*. London and New York: Routledge.
- . (2006). 'Bad Girls' and 'Sick Boys': *New Women Playwrights and the Future of Feminism*, in Aston, Elaine. and Geraldine Harris (eds.), *Feminist Futures? Theater, Performance, Theory*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 71-87.
- . (1999). *Feminist Theater Practice: a Handbook*, London and New York: Routledge..
- . (2003). *Feminist Views on the English Stage Women Playwrights: 1990-2000*, Cambridge: Cambridge Up.
- Chapman, Siobhan. and Christopher Routledge. (2009). *Key Ideas in Linguistics and the Philosophy of Language*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Churchill, Caryl. (2001). *Top Girls (new edition)*, Berkshire: Methuen.
- Cooper, Marilyn M. (1998). *Implicature, Convention and The Taming of the Shrew*, in Culpeper, J., M. Short and P. Verdonk, *Exploring the Language of Drama: from Text to Context*, London and New York : Routledge, pp. 54-66
- Grice. H. P (1975). *Logic and Conversation*, in Cole, Peter and Jerry Morgan (eds.), *Syntax & Semantics, V. 3: Speech Acts*, New York: Academic Press, pp. 41-58.

- Herman. Viamala. (2005). *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London and New York :Routledge.
- Jaggar, Alison M. (1983). *Feminist Politics & Human Nature*. The Harvester Sussex: Press.
- Lawson. Nigel. (1992). *The View from No.11: Memoirs of a Tory Radical*. London: Bantam,.
- Lindblom. K. (2009). *Cooperative Principle*, in Mey, J., *Concise Encyclopedia of Pragmatics (Second Edition)*. Oxford : Elsevier, pp. 151-158.
- Meibauer. J. (2009). *Implicature*, in Mey, Jacob, *Concise Encyclopedia of Pragmatics (Second Edition)*. Oxford: Elsevier. pp. 365-378.
- Patterson. Michael. (2003). *Strategies of Political Theater: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge UP.
- Perkins Gilman. Charlotte. (1898). *Women and Economics*. Small, Boston: Maynard & Company.
- Reinelt. Janelle. (2006). *Navigating Postfeminism: Writing out of the Box*, in Aston, E. and G. Harris (eds.), *Feminist Futures? Theater, Performance, Theory*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 17-33.
- . (2009). *On Feminism and Sexual Politics*, in Aston, E. and E. Diamond, *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 18-35.
- Tong, Rosemarie. (1387/1989). *Naghd Va Nazar: Daramadi Jame Bar Nazaryehaye Feministi* (Feminist Thought: a Comprehensive Introduction). Tehran: Ney Publications.
- Walter. Natasha. (1999). *The New Feminism*. London: Virago.
- Yule. George (1387/1996). *Karbordshenasi Zaban* (Pragmatics). Tehran: Samt Publications.