تحلیل بازنمایی زنان عصر مشروطه در ادبیات نمایشی معاصر از منظر جامعه‌شناسی بوردیو[1]

شیما معتمدی[2]، علی روحانی[3]، بهزاد آقاجمالی[4]

تاریخ دریافت: ۰۴ /۱۱/ ۱۴۰۲، تاریخ پذیرش: ۳۰ /۰۱/ ۱۴۰۳
صفحهٔ ۳۵ تا ۴۸
Dol: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

چکیده

ادبیات نمایشی همواره در ساختار روایی، فرم و مضامین با گفتمان‌های اجتماعی در ارتباط بوده و معضلات جامعه مخاطبین خود را بازنمایی کرده است. در دو دهه اخیر بازخوانی تاریخی زنان عصر مشروطه مورد توجه قرار گرفته است و در قلمرو ادبیات نمایشی به تولید متون مهمی منجر شده است. پژوهش حاضر سعی دارد از دریچهٔ جامعه‌شناسی هنر میل به این‌گونه بازخوانی را بررسی کند. در این راستا سه نمایشنامهٔ *ندبه* (بهرام بیضایی)، *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران* (محمد رحمانیان) و *شب سیزدهم* (حمید امجد) از منظر آرای پی‌یر بوردیو تحلیل می‌شوند. از دیدگاه بوردیو انسان‌ها برای کنش دارای منطق خاصی هستند و همین منطق کنش است که انسان‌ها را به جهان اجتماعی پیرامون خود مرتبط می‌سازد. در آرای بوردیو نظریهٔ میدان، ابعاد کنش انسان (عاملان) در جامعه را با مثلث ارتباطی هبیتاس، میدان و سرمایه می‌کاود. نتیجه آن‌که؛ قهرمانان این آثار اگرچه بازنمودی از زنان جامعه معاصر نویسندگان هستند، اما جای‌گیری آنان در فرادستی میدان قدرت عصر مشروطه را می‌توان برگرفته از ماهیت آرمانی این متون دانست.

واژگان کلیدی: ادبیات نمایشی، بوردیو، مشروطه، زنان

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژه پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم شیما معتمدی با عنوان «تحلیل بازنمایی زنان عصر مشروطه در ادبیات نمایشی معاصر از منظر جامعه‌شناسی بوردیو» در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، دانشکدهٔ بین‌المللی فارابی، در تاریخ اسفند ۱۴۰۰با راهنمایی دکتر علی روحانی و مشاوره دکتر بهزاد آقاجمالی دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email: shimmotamedi@gmail.com
۳. دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: alirouhani@art.ac.ir
۴. استادیار دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: behzad.jamali@gmail.com

Doi: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

درآمد

در فراز و نشیب تاریخ معاصر ایران، عصر مشروطه را به مثابه برهه‌ای از خیزش و جنبش اقشار گوناگون در عرصهٔ مطالبه‌گری عدالت، آزادی‌خواهی و مردم‌سالاری می‌توان برشمرد. بازنگری و تدقیق در اسناد تاریخی نشان می‌دهد زنانِ عصر قاجار که همواره از اقشار فرودست جامعه به حساب می‌آمدند با پیدایی بارقه‌هایی از مشروطیت طی اثرگذاری و کنش‌گری خودجوش نقش مهمی در احقاق حقوق مدنی و پیشبرد اهداف انقلاب ایفا نمودند. در ساحات گوناگون هنر و رسانهٔ ارتباطی، ادبیات نمایشی کارکرد ویژه‌ای در بازنمایی نقش زن در تاریخ معاصر داشته است. در این میان می‌توان به آثار قابل تأمل *ندبه* بهرام بیضایی، *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران* محمد رحمانیان و *شب سیزدهم* حمید امجد اشاره کرد. این پژوهش قصد دارد به کمک نظریهٔ میدان بوردیو به واکاوی «سوژهٔ زن» در نمایشنامه‌های مذکور بپردازد. همچنین زمینهٔ اجتماعی خلق این آثار را در برههٔ زمانی نگارش شده ـ دههٔ هفتاد و هشتاد خورشیدی ـ مورد بررسی قرار دهد. و درنهایت به پاسخ این پرسش دست یابد:

-سوژه زن در آثار نمایشی یادشده چگونه بازتاب واقع‌گرا یا آرمان‌گرا یافته است؟

بدنهٔ اصلی این پژوهش با روش اسنادی (کتابخانه‌ای) و مبتنی بر شیوهٔ توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. نگارندگان قصد دارند با به‌کارگیری آراء پی‌یر بوردیو در سه نمایشنامه مورد مطالعه به تحلیل و بررسی پرسش مورد نظر بپردازند.

مبانی نظری

مشخصه اصلی اندیشهٔ بوردیو را می‌توان عبور از دیاکوتومی «ذهنیت‌گرا» و «عینیت‌گرا» عنوان کرد. تلاش او بر ارائهٔ نحوهٔ پیوند این دو مقوله در تعامل با یکدیگر بوده است. به باور وی، اتخاذ هرکدام به‌تنهایی، مبادی اندیشه متفکر را به ناکارآمدی و نارسایی خواهد کشاند. درواقع بوردیو محور اصلی نگرهٔ خود را بر وفاق میان «عاملیت» و «ساختار» بنا می‌کند. جایی که همنشینی دوگانه «عینیت» و «ذهنیت» در ارتباط متناسب با هم معنا می‌یابند. ساختارهای بیرونی ساحت ذهن، افکار و مخیلات را شکل می‌دهد. در مقابل افکار و ادراکات ذهنی، ساختارها را صورت می‌بخشد. «رهیافت جامعه‌شناسی بوردیو به‌طورکلی غلبه بر دوگانه‌انگاری‌ها در این زمینه است علوم اجتماعی بین ماتریالیسم و ایدئالیسم، عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی، ساختار و عاملیت، کلان و خرد.» (Husu, 2022: 2). این رهیافت با نام «ساختارگرایی تکوینی» شناخته شده است:

«از دیدگاه بوردیو جامعه‌شناسی دارای خصلت تکوینی است... گریز از جبرگرایی او را از ساختارگرایان متمایز می‌سازد. بوردیو معتقد است انسان‌ها برای کنش دارای منطق خاصی هستند و همین منطق کنش انسانی است که انسان‌ها را به جهان اجتماعی پیرامون خود مرتبط می‌سازد... ساختمان ذهنی حاصل اشغال یک جایگاه ویژه در جهان اجتماعی است و می‌توان گفت اگر این جایگاه تغییر کند، ساختمان ذهنی نیز متحول خواهد شد. بنابراین افراد در درون جهان اجتماعی ساختار ذهنی متفاوتی دارند اما افرادی که از موقعیت‌ها و جایگاه‌های مشابهی برخوردارند از نظر افکار و اندیشه نیز دارای مشابهت‌هایی با یکدیگر هستند» (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۷).

مسئله انسان در اجتماع، اساس و دلالت‌های کنش او را، بوردیو در پارادایم فکری خود با طرح نظریهٔ عقلانی کنشی تبیین می‌کند. پیرو بسط و گسترش این طرح، به تشریح نظریهٔ میدان و سه اصلاح کلیدی مربوط به آن یعنی «میدان»، «هبیتاس۲» و «سرمایه» می‌پردازد. او فضای اجتماعی

را تشکیل شده از تعدادی میدان در نظر می‌گیرد با تأکید بر آن‌که کنش عاملان درون یک میدانِ مشخص است که امکان عمل می‌یابد. بوردیو کنشگران درون میدان را با نام «بازیگر» معرفی می‌کند. برخی میدان‌ها ممکن است سازمان‌یافته از تعدادی زیر میدان مرتبط با میدان خود باشند. درواقع بازیگران درون هر میدان پیوسته در حال نزاع بر سر دسترسی و کسب موقعیت سروری هستند. «برای بوردیو این بازیگر نیست که مبنای اصلی تحلیل قرار می‌گیرد، بلکه روابط بین بازیگران و موقعیت‌های درون یک سیستم یا به عبارتی درون یک میدان است که اهمیت می‌یابد.» (Foas & Kno-bel,2011:8). بنابراین منطق عمل درون هر میدان باید متفاوت از میدان دیگر باشد، زیرا که قواعد و ساختار میدان‌ها با یکدیگر متفاوت است. او همچنین نقطه اتکا بیشتر کنش‌های بازیگران را بر قصد و اهداف آگاهانه نمی‌گذارد:

«یعنی بر آمادگی‌ها و استعدادهای مکتسبی که باعث می‌شوند که کنش بتواند و باید همچون جهت گرفته به‌سوی این یا آن هدف تفسیر شود بدون این‌که کسی بتواند جدا مدعی شود که آن هدف را به صورت یک مقصود آگاهانه اصالتاً در دستور کار داشته است (اینجا است که همه‌چیز چنان می‌نماید که گویی اهمیت می‌یابد)» (بوردیو، ۱۳۹۹: ۲۴۶).

بوردیو کنش را در چهارچوب منطق عملی معرفی می‌کند. به بیانی فرد طی روند اجتماعی شدن و به‌کارگیری تجربیات گذشته و تمایلات شکل پذیرفته درون خود دست به عمل می‌زند. در همین‌جا بوردیو از ترم هبیتاس کمک می‌گیرد. «هبیتاس به عنوان یک سیستم اکتسابی از نگره‌ای زایا به صورت عینی با شرایط ویژه‌ای که در آن شکل گرفته، کامل می‌شود» (Bourdieu, 1977[1972]: 95). به‌بیان‌دیگر نظامی از تمایلات پایدار و قابل انتقال است که با درآمیختن امیال و تجربیات گذشته در هر لحظه به آرایه‌ای از ادراکات و اعمال درمی‌آید. بوردیو در شرح مفهوم و استفاده از این اصطلاح در آراء خود آورده است:

«مفهوم عادت‌واره ـ هبیتاس ـ مفهومی بسیار قدیمی است، که به ارسطو برمی‌گردد... آن‌گونه که در کار ارسطو یا اکویناس یا بعد از آن‌ها در کار و شخصیت‌هایی همچون هوسرل، موس، دورکیم یا وبر یافت می‌شود اساساً چیز بسیار متفاوتی را بیان می‌کند. به‌عبارت‌دیگر برای درک آنچه یک فرد انجام می‌دهد. دانستن انگیزهٔ او کافی نیست. نظامی از خلق‌وخوی‌ها در سطح مرکزی در کار است یعنی چیزی به صورت بالقوه وجود دارد و خود را در ارتباط یا یک وضعیت آشکار می‌کند.» (بوردیو، ۱۳۹۹: ۷۷).

بوردیو سرمایه را به عنوان دیگر مفهوم کلیدی در پیشبرد بحث خود مطرح می‌کند. «آنان که از موقعیت سروری برخوردارند، راهبردهای ابقا و حفظ (وضع موجود سرمایه) را دنبال می‌کنند، حال آن‌که افراد تنزل یافته به موقعیت‌های تابع و زیردست، بیشتر مستعد به‌کارگیری راهبردهای براندازی‌اند» (رامین، ۱۳۸۷: ۶۱۰). سرمایه هم وسیله و همچنین هدف در استراتژی بازیگران برای یافتن جایگاه درون میدان به حساب می‌آید. «به‌زعم بوردیو سرمایه موقعیت‌ها و روابط گروه‌های مختلف جامعه را تعیین می‌کند. روابط اجتماعی مجموعه‌ای از روابط عینی و تاریخی بین موقعیت‌ها است.» (Husu, 2022: 4) سرمایه بوردیو در عین وامداری از سرمایهٔ مارکس، بسط معنایی یافته است. بوردیو معتقد است، در جهان امروز نظام مبادله‌ای گسترده‌تری از مبادلهٔ تجاری (اقتصادی) شکل گرفته و این دادوستد در شبکهٔ پیچیده‌تر غیرمادی (فرهنگی، اجتماعی و نمادین) انسانی تسری یافته است:

«میدان‌ها به صورت مستقیم با سرمایه

Doi: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

ارتباط دارند. مردم، گروه‌ها و سازمان‌هایی که موقعیت‌های گوناگونی را در میدان به دست آورده‌اند به صورت سلسله مراتبی درون میدان قرار گرفته‌اند که مبنای این تقسیم‌بندی میزان بهره‌مندی هریک از آنان از سرمایه اقتصادی موجود است و در کنار آن از سرمایه‌های فرهنگی و نمادین نیز بهره می‌برند.» (گرنفل، ۱۳۹۸: ۳۴۴)

مختصات این میدان‌های فرضی به شکلی است که درون خود امکان رقابت برای بازیگران فراهم می‌آورد و متعاقب آن بازیگران تدابیری جهت بهبود جایگاه خویش به کار می‌گیرند. به‌بیان‌دیگر بازی بر سر افزودن سرمایه است. سرمایه‌ای که بوردیو آن را عامل قدرت در میدان ـ از منابع، کالا و هر نوع ارزش و مهارت در دسترس افراد ـ می‌داند، در چهار نوع کلی صورت‌بندی کرده است. سرمایهٔ اقتصادی همچون پول و دارایی مالی. سرمایهٔ اجتماعی نظیر خویشاوندان، خانواده. سرمایهٔ فرهنگی مانند ترجیحات فرهنگی و هنری، معلومات علمی، سلیقه. سرمایهٔ نمادین از قبیل مدارک تحصیلی یا هنری:

«هر سرمایه می‌تواند شکل کالایی شده یعنی نوعی قابلیت ذهنی داشته باشد یا شکلی عینی شده یعنی مادّیت یافته و به شکل یک کالای واقعی افراد یا گروه‌ها با هدف به دست آوردن موقعیت برتر، یعنی ایجاد حاکمیت و استیلا در هر میدانی وارد رقابت با یکدیگر می‌شوند و از طریق تبادل این چهار نوع سرمایه با یکدیگر بر سر استیلای آن مبارزه می‌کنند.» (فکوهی، ۱۳۸۱:۳۰)

از میان این چهار سرمایه اصلی، سرمایهٔ نمادین و سرمایهٔ فرهنگی ابهام مصداقی بیشتری دارند. سرمایهٔ نمادین به گونه‌ای دارایی اطلاق می‌شود که فرضاً در شرایط خاص آن دارایی (هنر، پول، شهرت) تبدیل به‌نوعی اعتبار و پرستیژ شود. بوردیو مثال هنر شاعری یا نویسندگی (یک دارندگی به حساب می‌آید) را ذکر می‌کند که در وضعیت عادی سرمایهٔ فرهنگی به حساب می‌آید، اما در شرایط وجود مخاطبانی که نگاه خاص به آثار شاعران و نویسندگان داشته باشند، آن سرمایهٔ فرهنگی در فرم نوعی منزلت بروز می‌یابد یعنی سرمایهٔ نمادین. «سرمایه‌ها یک کارکرد غیرمستقیم و وابسته (نمادین) هم دارند و آن عبارت است از کارکرد اعتباری آن، که کاملاً متوقف است بر این‌که جامعه، یا بخشی از آن، یعنی حوزه ـ میدان ـ آن را بفهمد، و برای آن ارزش و رسمیت قائل شود» (بوردیو، ۱۳۹۹: ۲۱۷).

این ماهیت تبدیل‌پذیری سرمایه است که بوردیو آن را در موقعیتی موجب انباشت یا سیالیت سرمایه در فرد می‌داند. سرمایهٔ فرهنگی به قابلیت‌ها، ادراکات و مهارت‌ها در شخص برای بهره‌مندی از کالاها و یا آثار فرهنگی، اطلاق می‌شود. بوردیو بهره‌مندی از سرمایهٔ فرهنگی را از مهم‌ترین علل توفیق افراد در نهادهای آموزشی قلمداد می‌کند. به باور او نهاد آموزش از مهم‌ترین پایگاه‌های بازتولید و بازتوزیع سرمایهٔ فرهنگی به شمار می‌آید که در طی ادوار مختلف، به انحصار طبقه یا قشر خاصی درآمده است. «فردی که در خانواده ثروتمند بزرگ می‌شود به‌راحتی می‌تواند فرصتی برای تحصیل در خارج از کشور، مدارک و تجربیات ویژه داشته باشد. این منفعت را می‌توان نوعی سرمایه فرهنگی دانست» (Huang, 2019: 45).

سه قسم از سرمایهٔ فرهنگی عبارت است از:

-متجسد مانند نحوهٔ اندیشیدن، گرایش‌ها، ترجیحات سلیقه‌ای که مشخصاً مرتبط با بدن است.

-عینیت یافته اموال یا کالاهایی که افراد کسب کرده‌اند مانند کتاب‌ها، صفحات مو سیقی .

-نهادینه شده مواردی که بوردیو از آن با «شایستگی فرهنگی» همچون درجات علمی دانشگاهی یاد می‌کند.

طرح مسئله

سپهر ادبیات نمایشی از گذشته شاهد حضور درام‌پردازان اندیشمند و توانمندی بوده است که در قبال مسائل تاریخی، فرهنگی و اجتماعی عصر خویش حضور جسورانه‌تری در قیاس با سایر رسانه‌های هنری، از خود بروز داده‌اند. یکی از موضوعات مهم اجتماعی دوران اخیر مقوله نقش زنان در تحولات اجتماعی معاصر است که می‌توان نقطه عطف حضور زنان در عرصهٔ مطالبه‌گری را اوان مشروطیت دانست. به همین منظور سه اثر *ندبه* بهرام بیضایی، *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران* محمد رحمانیان و *شب سیزدهم* حمید امجد با محوریت زنان عصر مشروطه متون مورد مطالعه این پژوهش در نظر گرفته شده است.

در این نوشتار پس از تشریح آراء بوردیو و تبیین مفاهیم کلیدی میدان، هبیتاس و سرمایه در نظریهٔ میدان وی به عنوان دستگاه نظری پژوهش، موقعیت و نقش زنان در دو دورهٔ مورد نظر؛ ابتدا برهه‌ای که در آن داستان سه اثر مذکور روایت می‌شود یعنی برههٔ مشروطه، و دیگری دوره‌ای که درام‌نویسان آثار خود را خلق یا انتشار نموده‌اند یا همان دورهٔ معاصر (دههٔ هفتاد)، مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

زنان در گفتمان مشروطیت

تاریخ‌پژوهی نوین بازخوانی نقش زنان در تاریخ معاصر ایران را از طریق شیوه‌های مرتبط با مطالعات بین رشته‌ای نظیر مطالعات فرهنگی، مردم‌شناسی، قوم‌شناسی، تاریخ طبقات، تاریخ اقتصاد و حوزه‌هایی ازاین‌دست میسر می‌داند. همچنین تمرکز بر طرح جنسیت به عنوان مقولهٔ تحلیلی در این مطالعات، اسباب این بازنگری را فراهم آورده است. درواقع این رویکردی دگرگون در برابر تاریخ‌نگاری مردمحور و به‌اصطلاح مردنگاری مرسوم و نخبه‌گرا است، که همواره سوژه و نقش زن را در نگاه خویش مغفول گذاشته است. نخستین چرخش سوژهٔ زن در تاریخ معاصر ایران را می‌توان متأثر از ظهور انقلاب مشروطه و تحولات زبانی معطوف به آن دانست. یکی از چالش‌های زبانی آن دوره مربوط به استعمال کلمهٔ «زن» و مفهوم آن در خطابه و نوشتارهایی می‌شد که در عرصهٔ سیاسی یا اجتماعی طی حوادث و رویدادهایی پای زنان را به میان آورده بود. فروش دختران قوچان به ترکمانان و به اسارت رفتن زنان باشقانلو در زمان حاکمیت آصف‌الدوله در خراسان و سالار مفخم در بجنورد از وقایع مهم تظلم‌خواهی مردم علیه استبداد پادشاهی به شمار می‌رفت که بدل به حکایت پرتکرار بر سر منبرها، جراید و تصنیف‌های سیاسی وقت شد. به موجب آن در این گفتمان «زنان» مترادف با ظلم بر بی‌قدرت تلقی شدند. همچنین ظلم به زن که گواه ستم حکومت بود ضرورت وضع قانون و استقرار مجلس شورای ملی را خاطرنشان می‌کرد:

«مضمون "دخترفروشی" که از یک‌سو با فقر رعیت و ظلم حاکمان پیوند داشت، ولی علاوه‌بر آن در زبان سیاسی این زمان با "وطن‌فروشی"، با از دست رفتن "ناموس ملی"، پیوند خورد... به دیگر سخن، زبان مشروطیت از نگرش کهن تاروپود تملک و حفاظت زن و کودک را برگرفته، با پیوند آن به مضار استبداد، ضرورت مشروطه را بافت. در لایحه‌ای که یکی از نطاقین در سفارت انگلیس در تاریخ ۲۹جمادی‌الاولی ۱۳۲۴خواند، ناطق ابتدا شرایط اضطراری روز را باز گفته، سپس پرسید: حالا که یقین گردید، پس چرا برای حفظ جان و ناموس عیال و تعمیر وطن و استقلال امور و شئونات انسانیت خودتان، چرا جنبش نمی‌فرمایید؟» (نجم‌آبادی، ۱۳۸۱: ۵۹/۵۷).

پس از عبور از کشمکش حول این واقعه، به‌تدریج عاملیت رنگ دیگری به خود گرفت. نقش‌آفرینی زنان در ابتدای برهه مشروطه غالباً در گرو اهداف ملی و تحقق انقلاب دیده

Doi: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

می‌شد. آنان با پشتیبانی مالی داوطلبانه خود برای تأسیس بانک ملی با هدف قطع نفوذ دولت‌های بیگانه و حرکت به سمت استقلال کشور پا در میدان مبارزات سیاسی-اجتماعی کشور گذاشتند. احمد کسروی در راستای مساعدت‌های مالی زنان چنین نقل می‌کند: «روزی پای منبر سیدجمال واعظ در مسجد میرزاموسی، زنی به‌پاخاسته چنین گفت: دولت ایران چرا از خارجه قرض می‌کند؟ مگر ما مرده‌ایم؟ من یک زن رختشوی هستم به سهم خود یک تومان می‌دهم. دیگر زن‌ها نیز حاضرند» (کسروی، ۱۳۷۰: ۱۸۱). این‌گونه حمایت‌های مالی تنها محدود به تأسیس بانک ملی نمی‌شد. در زمان مواجه مبارزان مشروطه‌خواه با مشکلات مالی برای تهیهٔ اسلحه و مهمات نیز زنان با بذل دارایی و اموال شخصی خود به کمک آنان آمدند. در ادامهٔ مظاهرت زنان، به بدل‌پوشی ایشان در لباس مردانه باید اشاره کرد که به پیروی از ستارخان در دستهٔ مجاهدین حضور یافته و با نیروهای سلطنتی به مبارزه پرداختند. «در یکی از نبردهایی که بین اردوی انقلابی ستارخان با لشکریان شاه رخ داد بین کشته‌شدگان انقلابیون جنازهٔ بیست زن مشروطه‌طلب در لباس مردانه پیدا شد» (پالویچ، ۱۳۵۷: ۵۵). پس از طی همراهی و مشارکت در اهداف انقلاب مشروطه، زنان با روند کنش‌مندی خود عرصه را برای خلق فضا و طرح مطالبات خویش گستردند. نوشتارهای مشروطه انعکاسی از صدای مردان بود، اما زنان توانستند در ابتدا با نگارش نامه و به‌تدریج با مکتوبات مفصل نقش پررنگی در این گفتمان برای خود ترتیب دادند. «گشایش جایی در فضای ملت برای زنان، خودنگاری زنان بر متن مشروطیت و قرار گرفتن در صفوف ملت، بازنگاری تاریخ مشروطه به دست زنان، همه این‌ها تلاشی بود برای تغییر فضای گفتمانی از درون» (نجم‌آبادی، ۱۴۰۱: ۲۵۹). از دیگر فعالیت‌های زنان می‌توان به تأسیس مدارس اشاره کرد که در ابتدا با کشمکش‌های فراوانی روبه‌رو بود و سرانجام به همت طوبی رشدیه و بی‌بی خانم وزیرف اولین مدارس دخترانه احداث شد. به تعبیر افسانه نجم‌آبادی تحرکات زنان هریک همچون حلقه‌های زنجیره‌ای اسباب کنش‌گری بعدی را فراهم می‌آورد و به یکدیگر متصل می‌شد. زنان فعالیت انجمن‌های خود را اگرچه در ابتدا به شکل محرمانه آغاز کردند اما در ادامه با نگارش نامه‌هایی به مجلس خواستار برگزاری علنی این تشکلات شدند. محور اصلی این انجمن‌ها، دغدغه‌های سیاسی بود و در جوار آن به امورات خیریه و داوطلبانهٔ تأسیس بیمارستان و مدرسه شبانه‌روزی، مساعدت‌های مالی برای تأمین اسلحه و مهمات نیروی نظامی مشروطه‌خواه می‌پرداختند. همچنین برپایی تئاتر زنان، امری که شاید تا پیش از مشروطیت تنها ردپای اندکی از آن به چشم می‌آمد را می‌توان از قِبل پیشرفت این تشکیلات برشمرد. «با وقوع انقلاب فعالیت‌های تئاتری زنان شدت می‌گیرد. انجمن‌های زنان که تشکیل می‌شود، همچون همتایان مردانه‌شان، تئاتر یکی از برنامه‌های لاینفک این انجمن‌ها می‌شود» (سپهران، ۱۳۸۸: ۱۰۹). به این ترتیب در این برهه شاهد تکوین مثلث روزنامه، مدرسه و تئاتر زنان نیز هستیم.

نقش و جایگاه تازه‌ای که زنان در گستره انقلاب مشروطه برای خود رقم زدند بازتاب دوگانه‌ای در این گفتمان به همراه داشت. در جایی از حضور زنان به «غیرتمندی» یاد می‌شد، در فضای دیگر به تعبیر مردان اسباب «آشفتگی» بود.

دههٔ هفتاد و تغییر عطف‌های جنسیتی

در دههٔ هفتاد خورشیدی مفهوم زن در تولیدات فرهنگی مانند کتب، برنامه‌های تلویزیونی، سینما، آثار نمایشی و... نسبت به گذشته شکل عوض کرد. در حقیقت اهمیت کارشان وجه بهتری نسبت به این پدیده بود که تا قبل از آن تنها در زیر زمین یافت می‌شد

و مشخصاً در آن شاهد ورود شخصیت‌های زن به عرصه‌های دولتی هستیم. با توجه به این مهم که تغییرات بنیادینی در ساختار حکومت دههٔ هفتاد نسبت به دوران مشروطه شکل گرفت، و به دورهٔ ثبات ساختارهای قدرت نزدیک شد، اما شاهد مشابهت‌هایی از قبیل موارد زیر هستیم. اول آن‌که توجه به پیدایی تجدد، تحول در نظام دیوان‌سالاری و متعاقب آن گسترش اقتصادی، اجتماعی و... در عصر مشروطه، بی‌شباهت به دههٔ هفتاد نیست که با اتفاقات پر تب‌وتاب انقلاب پنجاه‌وهفت و پایان دورهٔ جنگ تحمیلی، برنامهٔ حکومت آشکارا نوعی توسعه و پیشرفت در صنعت اقتصادی و دانش یافت. مرتبهٔ بعد مفهوم آزادی و سوبژکتیو شدن عنصر زن در جامعه دوران مشروطه، به نمایشنامه‌ها راه پیدا کرد، دست‌کم در دعوای روشنفکران مرد، اثری از عنصر زن به عنوان جوهر مساوی با مرد به چشم آمد. در دورهٔ معاصر مورد اشارهٔ ما نیز شکل‌گیری طبقهٔ متوسط و تغییر باورهای اجتماعی تحت تأثیر اصلاحات سازندگی مذکور، ارزش‌های جزم‌گرایانهٔ پیش از آن فروکش کرد و جامعهٔ درحال‌توسعه برای بازنمایی تبلیغاتی نیاز به زن داشت، و کمی بعد با تغییر دولت و شعارهای گفتمانی جدید، تساوی حقوق زن و مرد ترجیع‌بند اصلاحات شد. مورد دیگر آن‌که در این دوره (دههٔ هفتاد شمسی) توجه ویژه‌ای به کارهای بهرام بیضایی از سوی جامعه روشنفکری دیده شد. تفاوت این توجه با اهمیت بیضایی در پیش از این تاریخ، تقارن مضامین مدنظر بیضایی با کلیدواژه‌های ادبیات سیاسی جدید بود. هرچند مسئلهٔ زن و جامعه در آثار پیش از این دهه محوریت داشت اما این‌بار به سبب کلیدواژهٔ مطرح شده از دولت و هم از پایین، این تم در آثار بیضایی مطلوب و مقبول جامعهٔ سیاسی اجتماعی قرار گرفت. در دههٔ هفتاد و هشتاد به‌طوری‌که در جامعه‌شناسی شفاهی ایران وارد شده، اشخاصی نظیر محمد رحمانیان، حمید امجد به همراه تنی چند در مسیر بهرام بیضایی حرکت کردند. بنابراین اشارهٔ مختصر به وضعیت زن و نقش آن در جامعهٔ دههٔ هفتاد شمسی. به کمک مفاهیم بوردیویی. افق روشن‌تری از بازیگران اصلی پژوهش ما و ضمناً تقارن این دوره با جامعهٔ مشروطه را، ترسیم می‌کند.

زنان که در تاریخ معاصر ایران از آغاز دوران مشروطه در برابر موانع بی‌شمار موجود، اگرچه با روندی کند، از کنش‌گری و تحرکات سیاسی-اجتماعی دست نکشیدند، این‌بار با بستر مساعدتری در جامعه نسبت به گذشته روبه‌رو شدند. مشارکت سیاسی زنان از دههٔ هفتاد خورشیدی همراه با دگرگونی‌های ساختار اجتماعی-سیاسی در اقشار مختلف جامعهٔ ایران افزایش یافت. این حضور در وزارت آموزش‌وپرورش، وزارت بهداشت و نهادهایی ازاین‌دست نمایان بود. تشکیل فراکسیون زنان در مجلس برای رسیدگی به مسائل و مطالبات مربوط به زنان و خانواده، از دیگر بستر فراهم آمده برای آنان به حساب می‌آمد.

متعاقب افزایش میزان سرمایهٔ اجتماعی زنان، مشارکت در سطوح متنوع‌تر جامعه از قبیل حوزهٔ ورزش، حرفهٔ روزنامه‌نگاری، نهاد دانشگاه، عرصهٔ سینما و... نیز رشد چشمگیر داشت.

«دههٔ ۱۳۷۰ برای تاریخ ورزش زنان بسیار مهم است. چراکه امور ورزشی بعد از چند سال رخوت، شکلی رسمی به خود گرفت. گروه‌های ملی فوتبال، فوتسال، والیبال و بسکتبال تشکیل و همچنین رشته‌هایی به ورزش زنان اضافه شد. به‌طور مثال تکواندو در دههٔ ۷۰ به صورت جدی فعالیت خود را شروع کرد» (طالب‌پور، ۱۳۹۸: ۲۹۱).

همچنین افزایش تولید آثار سینمایی با محوریت زنان، امکان حضور بیشتر چهره‌های زن در این عرصه را فراهم آورد:

Doi: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

«با مطالعهٔ اکتشافی که از طریق مقایسه فیلم‌های سینمایی قبل و بعد از خرداد۱۳۷۶ انجام شد، چنین به نظر می‌آید که مضامین و محتوای بیشتر فیلم‌های بعد از این تاریخ در ارتباط با موضوعات زنان بوده است. زنان نقش اصلی حضوری چشمگیر در فیلم‌ها ایفا می‌کنند به‌طوری‌که می‌توان از شکل‌گیری سبک سینمایی به نام سینمای زن در ایران سخن گفت. ساخت فیلم‌هایی که درون‌مایه غالب آن‌ها را موضوعات زنان تشکیل می‌دهند» (راودراد، ۲:۱۳۸۵).

تحولاتی ازاین‌دست در سینما، عواملی نظیر فروش در گیشه و استقبال مخاطبان؛ منجر به ظهور ستاره۳ زن در سینمای ایران شد.

به‌این‌ترتیب زنان در این دوره به سرمایه‌های جدیدی نائل شدند. حضور فعال در حوزهٔ ورزش، نمایندگی مجلس، تشکیل کمیسیون، مدیرمسئول روزنامه، کارگردانی سینما و... آنان را به‌طور نسبی در موقعیتی برابر با مردان قرار داد که این دلالتی است بر دسترسی ایشان به میزان قابل توجهی از منابع موجود نسبت به گذشته. به‌بیان‌دیگر تحول در فضای اجتماعی وقت هرچند اندک و شاید مقطعی، کاهش تبعیض جنسیتی در نهادهای دولتی و جامعه، استقلال و شکل‌گیری قلمرو زنان در میدان‌های اجتماعی، ورزشی، هنری، آموزشی و سیاسی را فراهم آورد.

یافته‌ها

(*شب سیزدهم*)

مشروطیت و سرمایهٔ فرهنگی

استقرار مشروطیت، ورود جریان مدرنیته و گفتمان تجدد را در ایران تقویت کرد. تبدیل پادشاهی مطلقه به حکومت مشروطه و به دنبال تحولات سیاسی، دگرگونی‌های فرهنگی- اجتماعی نیز در جامعه و افراد بروز یافت:

«آشنایی ایرانیان با مدرنیته، سرآغاز آگاهی از هویت "دیگری" و ادراک جدیدی بر پایهٔ "خودآگاهی" نسبت به موقعیت خویش بود. مراوده و آشنایی با اروپا، به ایرانیان نشان داد که شکل دیگری از مناسبات اجتماعی، طرز دیگری از حکومت و "نوع دیگری از بودن" هم جدای از آنچه آنان می‌دانستند و به آن آشنایی داشتند، می‌تواند وجود داشته باشد» (وحدت، ۱۳۷۹: ۱۲۹/۱۲۸).

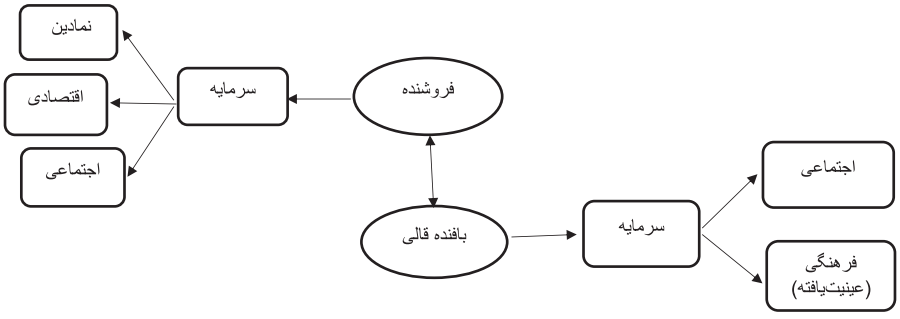
مسئلهٔ خودآگاهی نسبت به موقعیت خویش در *شب سیزدهم* (امجد، ۱۳۸۰) مشخصاً معطوف به دو شخصیت کامران‌میرزا محصل دارالفنون و زرینه دختر جوان آقابالاخان می‌شود. حمید امجد نمایشنامه *شب سیزدهم* را در بیست‌وششم اردیبهشت سال ۱۲۷۵ روایت می‌کند و آن را با ماجرای به قتل رسیدن ناصرالدین‌شاه پیوند می‌زند. این متن نخستین بار در پاییز-زمستان سال ۱۳۷۹ در تئاتر شهر به صحنه رفت. *شب سیزدهم* داستان تدارک ازدواج سنتی و بدون آشنایی قبلی زرینه با کامران‌میرزا است. کامران‌میرزا که در دارالفنون تحصیل می‌کند تن به این قبیل ازدواج‌های معمول و مرسوم نمی‌دهد. از سویی شرایطی فراهم می‌شود تا در لباس زنانه -طاووس- با زرینه دیدار و هم‌صحبتی داشته باشد. در این فرصت فراهم آمده زرینه کام دل می‌گشاید و آرزوهای خود را به زبان می‌آورد، کامران‌میرزا نیز مأموریت نیمه‌کاره داماد -خودش- را با او در میان می‌گذارد. در ادامه زرینه مصرانه خواهان انجام این مأموریت می‌شود و با بدل‌پوشی امکان خروج از خانه می‌یابد. او پس از گذشت مدت‌زمانی با هیئتی مردانه به خانه برمی‌گردد و با شوق خبر مهم به انجام رساندن مأموریت را اعلام می‌کند. «زرینه: اون آقای کرمانی گفت ـ اسمش میرزارضا ـ شمع روشن کرد به نیت همه‌مون داشت می‌رفت که رسیدم، پیغام و دادم، گفت ابزار فراهم کردم ده تیر روسی! به لطف خدا. فردا کار رو تمام می‌کنم ان‌شاالله» (امجد،

۱۳۸۰: ۱۰۶). کامران‌میرزا محصل دارالفنون، به‌واسطهٔ این حضور، دنباله‌رو آرمان‌های ترقی‌خواهانهٔ مشروطه شده است. همچنین میزان برخورداری او از سرمایهٔ فرهنگی (نهادینه شده)، فعالیت‌ها و تمایلات او را تحت تأثیر قرار داده است. تمایلاتی نظیر توجه و علاقه به تئاتر، انتخاب همسر با سلیقه و صلاح فردی، مشارکت در مبارزات ضد استبدادی و اشتیاق به کسب علم و ترجیح آن به کار در بازار. به‌این‌ترتیب این نوع از هبیتاس و سرمایهٔ فرهنگی او را برخوردار از نوعی سرمایهٔ نمادین نیز کرده است. دارالفنون مهم‌ترین موسسهٔ آموزشی وقت در ایران به شمار می‌رود، که ورود به آن نیازمند بهره‌مندی از موقعیت بالای خانوادگی در زمینهٔ اقتصادی، اجتماعی و نمادین است، بدین‌سان کامران‌میرزا با تحصیل در مدرسهٔ دارالفنون در جایگاه فرادست میدان آموزش قرار می‌گیرد.

نزاع در میدان و کنش عاملان

زرینه و صنم‌نسا (نامادری‌اش) روزگار خود را به‌ناچار پای دار قالی می‌گذرانند. شرایط نامطلوبی که در قبال زحمت و رنج فراوان تنها مبلغ بسیار ناچیز از سوی صاحب فرش‌فروشی (آقابالاخان) عایدشان می‌شود. آنان با سرمایهٔ فرهنگی عینیت یافته (خلق کالای فرهنگی-صنعتی) و اجتماعی (نسبت خانوادگی با آقابالاخان) در زیر میدان اقتصاد، یعنی میدان (بازار) فرش‌فروش‌ها، به عنوان تولیدکننده (بافندگان قالی شهری) در بخش فرودست این میدان درگیر نزاع و حفظ منافع خود هستند.

همچون سایر زنان *شب سیزدهم*، ایام زرینه محبوس در خانه سپری می‌شود. او امکان مقاومت با بیگاری در برابر کار پرزحمت قالی‌بافی و محدودیت‌های تحمیل شده در زندگی را ندارد. اما در عین عدم رضایت از شرایط موجود، خواهان تغییر در آن است. این ذائقه در هبیتاس وی موجب تمایز او با دیگران می‌شود و زمینهٔ عمل در میدان‌های اجتماعی را فراهم می‌کند. به‌واسطهٔ سرمایهٔ اجتماعی، این ارتباط خانوادگی که سبب معاشرت زرینه با نزدیکان و آشنایان شده، فرصت هم‌صحبتی با کامران‌میرزا را پیدا کرده، و پس از مدت‌زمان کوتاهی گفت‌وگو و مصاحبت با او، آگاه شدن از دغدغه‌هایش، مصمم به انجام کنشی مهم می‌شود. به زبان دیگر در اثر این همنشینی به سهمی از سرمایهٔ فرهنگی (نوع تجسم‌یافته یا ذهنی) دسترسی پیدا می‌کند و از طریق بدل‌پوشی و برخوردار شدن از نوعی سرمایهٔ نمادین، وارد میدان سیاسی شده و اسباب منازعهٔ مهمی را در آن فراهم می‌آورد. (رساندن پیام به میرزارضا کرمانی برای انجام قتل ناصرالدین‌شاه).



تصویر ۱. دو قطب مسلط و زیردست میدان (بازار) فرش فروش‌ها (زیر میدان اقتصاد).

Doi: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

درنهایت با خبری که برای اهالی منزل می‌آورد مطلع می‌شویم در انجام آن موفق بوده است.

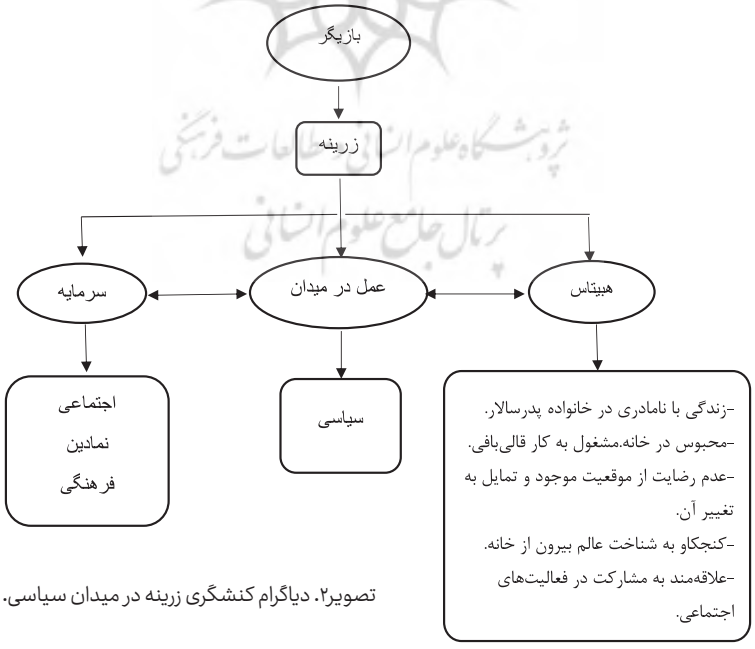
طرح این کنش در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم*، زنان مجاهد عصر مشروطه را نیز خاطرنشان می‌کند که در سپاه ستارخان با لباس مردانه در برابر سربازان سلطنت‌طلب و بیگانه به مبارزه پرداختند.

(ندبه، شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران)

توزیع سرمایه

«بوردیو سرمایهٔ اجتماعی را جمع بالقوه یا واقعی می‌داند که حاصل از شبکه‌ای بادوام از روابط کمابیش نهادینه شدهٔ آشنایی و شناخت متقابل یا عضویت در یک گروه است. شبکه‌ای که هریک از اعضای خود را از پشتیبانی سرمایهٔ جمعی برخوردار می‌کند و آنان را مستحق اعتبار می‌سازد.» (پانتام، ۱۳۸۴: ۱۴۷).

خانواده از اولین سرمایه اجتماعی به شمار می‌رود که فرد در اوان زندگی به شکل انتسابی از آن بهره‌مند می‌شود. این سرمایه زمینهٔ پیوندها و ارتباطات، یا امکان ورود به میدان‌های اجتماعی را فراهم می‌کند، که متعاقب آن فرایند کسب دیگر سرمایه‌های اقتصادی و نمادین تسهیل یابد. بنابراین فردی که دچار فقدان این سرمایه در کودکی یا نوجوانی است، در مسیر کسب مجدد سرمایهٔ اجتماعی یا سایر سرمایه‌ها با تقلا و دشواری بیشتری مواجه خواهد بود. زنان نمایشنامهٔ *ندبه* (بیضایی، ۱۳۸۲) و *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران* (رحمانیان، ۱۳۸۴) در اولین گام با این آسیب در زندگی خود روبه‌رو هستند. «نمایشنامه *ندبه* در سال ۱۳۵۶ توسط بهرام بیضایی به نگارش درآمد و نخستین بار در نشریه‌ای خارج از ایران



تصویر۲. دیاگرام کنشگری زرینه در میدان سیاسی.

در سال ۱۳۷۱ منتشر شد.» داستان *ندبه* در آستانهٔ استبداد صغیر روایت می‌شود. زینب توسط پدر و نامزدش (عبیدالله) در ازای اندک پولی به فاحشه‌خانه‌ای در تهران فروخته می‌شود. او در ابتدا از هم‌رنگ شدن با زنان آنجا امتناع دارد و نام غمزه را برای خود نمی‌پذیرد. اما سر آخر بابت نداشتن سرپناه و پول، برای زنده ماندن ناگزیر به همراهی با مشتریان مرد می‌شود. فاحشه‌خانه در آن زمان محفلی بود برای حشرونشر اقشار گوناگون از شاگرد دارالفنون، شبیه‌خوانان، پسر وکیل تا سرکردهٔ قزاق و رئیس مجاهدان. در این میان زینب که به شاگرد دارالفنون دلباخته است، پس از باخبر شدن تصمیم گریز او به عثمانی، دیگر دلیلی برای ماندن در آنجا نمی‌یابد. روزی در بی‌خبری اهالی خانه، برای انتقام از عبیدالله(ها) پا در میدان بلوا و خون می‌گذارد... سرانجام با دست و پایی بریده و بدنی مثله شده به خانه به میان زنان نُدبه‌خوان بازمی‌گردد. زینب و دیگر زنانِ فاحشه‌خانه هرکدام برخلاف خواسته خود در مکانی مستقر شدند که تنها در آنجا امکان امرار معاش است. این شیوه از کسب معاش در زمرهٔ شغل‌های غیر تولیدی قرار می‌گیرد که در برخی ضوابط، غیرقانونی و بعضی جرم نیز برشمرده می‌شود، و به‌گونه‌ای آسیب‌های اجتماعی دیگر را به دنبال خواهد داشت. زنان *ندبه* به این ترتیب در بخش فرودست میدان اقتصاد برای بقا می‌جنگند و همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد آنان در اثر فقدان سرمایهٔ اجتماعی نظیر خانواده یا خویش و تبار حامی، در شرایط حاکم ناچار به این کار مشغول شده‌اند.

«نمایشنامه *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران* به لحاظ مضمون و زمان روایت با نمایشنامهٔ *ندبه* مشابهاتی دارد. این اثر نخستین‌بار در بیستمین جشنواره تئاتر فجر در سال ۱۳۸۰ به کارگردانی محمد رحمانیان در تئاتر شهر روی صحنه رفت.» در این متن، عالمتاج از خاندان قاجار، درصدد برپایی تعزیه با اجراگری زنان است، اما دو گماشته او به دلیل آشوب کوچه و خیابان -استبداد صغیر- تعزیه‌خوان زن نمی‌یابند. در این اثنا قدمشاد به همراه دارو دستهٔ خود فراری از بگیر و ببرها به‌طور تصادفی به خانهٔ عالمتاج پناه می‌آورد و به کمک مقتل میرپنجه (گماشته عالمتاج) اجرای خود را ترتیب می‌دهند. در این تعزیه مرزهای شبیه‌خوانی با روایت زندگی خود زنان بارها جابه‌جا می‌شود. در خلال بازخوانی نسخه وداع بی‌بی شهربانو، تشویش و ناآرامی در خیابان‌ها اوج می‌گیرد، عالمتاج که می‌داند هر لحظه ممکن است به دست اشرار و عمله‌جات کشته شود، داوطلبانه از علیخان می‌خواهد با بریدن گلو کار را به پایان برساند. از سوی دیگر قدمشاد و گروهش -با شهادت‌خوانی- به دنبال حریت قدم در میدان ظلم و جور می‌نهند. حکایت قدمشاد و همراهانش تکرار مصیبت‌زدگی زنان *ندبه* در قالبی دیگر است. آنان بی‌پناه و پشتیبان، برای زنده‌مانی و ادامهٔ حیات خویش به مطربی روی آورده‌اند، اما به جهت ممنوع بودن آن، امکان اسکان در مقری مشخص برای خود ندارند و دمادم، گریزان از نظمیه در پی پناهگاه هستند. با وجود تفاوت‌های اساسی مطربی با روسپی‌گری، به جهت عدم بهره‌مندی صحیح و شناخت کامل از آن در جامعهٔ وقت، همچنان در میدان اقتصاد، در جوار مشاغل غیر تولیدی؛ رقاصی، رمالی و روسپی‌گری قرار می‌گیرد. و به این ترتیب قدمشاد و همراهانش، در فرودستی این میدان برای بقا و زنده‌مانی درگیر نزاع هستند.

هبیتاس و کنش‌گری زنان

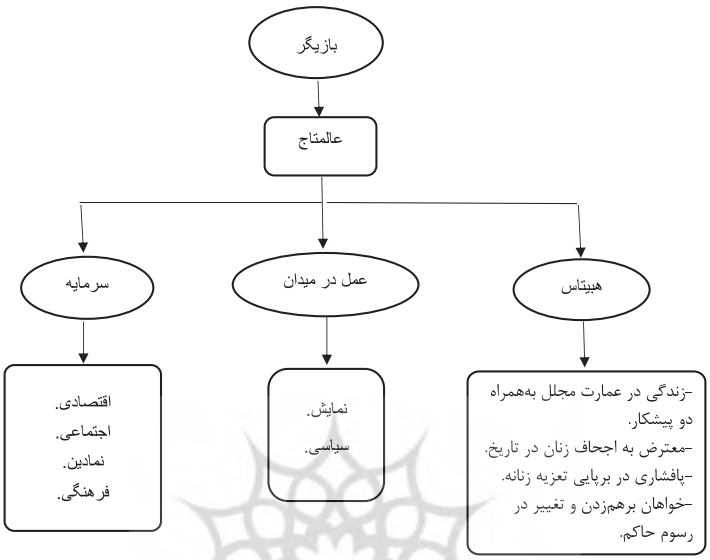
در سمت دیگر زنانِ این دو اثر، عالمتاج حضور دارد. تبار او به خاندان قاجار می‌رسد و از منزلت بالای اجتماعی برخوردار است.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

زندگی در عمارت وسیع به همراه دو پیشکار، نشانه‌ای از دسترسی وی به منابع بالایی از سرمایهٔ اجتماعی و اقتصادی است. عالمتاج عزم برپایی نمایش تعزیه با اجراگری زنان دارد، و سرآخر با هر ترفند و ممارستی موفق به انجام آن می‌شود. بنابراین با سرمایهٔ کافی و هبیتاس مناسبی امکان حضور و عمل در میدان نمایش را می‌یابد. از طرفی او با برپایی نمایش در برههٔ استبداد صغیر، آن‌هم تعزیه‌ای با اجرای زنان، به ایستادگی در برابر امر بالای قدرت دست می‌زند، که این کنش‌مندی، در میدان دیگری چون میدان سیاسی بازنمود می‌یابد. «زنان با حضور در صحنهٔ تئاتر این توزیع حس‌پذیری۴ را مختل می‌سازند و ذات سیاست را به اجرا می‌گذارند.» (سپهران، ۱۳۸۸: ۱۱۳) این عمل به همپوشانی بخشی از دو میدان نمایش و سیاسی انجامیده است. اثر متقابل میدان نمایش و میدان سیاسی به شکل بارز یا ضمنی خود را نشان می‌دهد. همان‌طورکه متون نمایشی متأثر از جریانات سیاسی وقت شکل می‌گیرد، مفاهیم طرح شده در این متون ـ یا اجرا ـ اثرگذار بر نحوهٔ بازی عاملان میدان سیاسی است.

در برههٔ استبداد صغیر قطبِ خودمختار میدان سیاسی به اشغال دو دسته کلی درآمده است. یکی مجاهدین مشروطه‌خواه و دیگری نیروهای حکومتی (سلطنت‌طلبان، قزاقان...). قطبِ دگر مختار این میدان را عاملانی که در سطوح پایین‌تر، کنشگری سیاسی و اجتماعی دارند، تشکیل می‌دهد. با توجه به انباشت سرمایه و نحوهٔ اثرگذاری بر سایر میدان‌ها، در اینجا میدان قدرت را همان میدان سیاسی در نظر گرفته‌ایم. در این برهه منابع قدرت محدود است و تمامی آن در گرو نخبگان قرار دارد. به‌طوری‌که لازمهٔ ورود به این میدان دسترسی زیاد به سرمایهٔ سیاسی، اجتماعی و نمادین است، تا با استراتژی مناسب برای مبارزه در این میدان به کار بسته شود. در *ندبه* و *شهادت‌خوانی*... از میان تودهٔ مردم و افراد فاقد سرمایهٔ کافی، زنان از اقشاری به حساب می‌آیند که درنهایت توانستند در جایگاه فرادست میدان قدرت (سیاسی) ظاهر شوند. توجه به این مهم که وجه تمثیلی موجود در دو اثر زمینهٔ این استنتاج را فراهم آورده است. انتخاب نام زینب در نمایشنامهٔ *ندبه*، همچنین شبیه‌خوانی عروس قاسم، حضرت رقیه، عروس وهب و بی‌بی شهربانو در نمایشنامهٔ *شهادت‌خوانی*... پای قهرمانان زن در واقعه عاشورا را به میان می‌کشد. از میانهٔ هر دو داستان متوجه می‌شویم همگی زنان درگیر تجربهٔ زیسته و امیال یکسان یا به دستور زبان بوردیویی دارای هبیتاس مشابهی هستند. به‌نقل‌از بوردیو۵ مطابق تاریخ نظم جنسیتی زنان از ابتدا به خانه و حاشیه رانده شده درحالی‌که مردان متصرف فضای بیرون و متن جامعه بوده و این فرآیندی است که از مردان سوژه و از زنان ابژه می‌سازد. بوردیو این وضعیت را برساختهٔ فرهنگی می‌داند که در ناخودآگاه اجتماعی در حال بازتولید است. مطابق این شکل مرسوم تصاحب، جایگاه فرادستی میدان و تملک بیشینهٔ سرمایه همواره در اختیار مردان قرار می‌گیرد ولیکن جابه‌جایی تصاحب این جایگاه توسط زنان که به صورت نمادین در *ندبه* و *شهادت‌خوانی*... روایت می‌شود، مرهون تحولات اندک اما بارزی بوده که در دورهٔ معاصر در وضعیت اجتماعی زنان صورت پذیرفته است.

بنا بر آنچه در این بخش آورده شد، رابطهٔ هومولوژیک میان زنان این سه اثر -روایت شده در زمان مشروطه- با زنان معاصر نویسندگان این آثار، اگرچه رابطه‌ای است مستقیم و همسان، اما در قسمتی از ابعاد بازنمایی آن می‌توان اغراق و بزرگنمایی تعمدی خالقین اثر را مشاهده کرد. این هومولوژی تأییدی بر رابطهٔ ناگسستنی میان اثر و جامعه وقت نویسندگان دارد، که این بار با زبان



تصویر۳. دیاگرام کنشگری عالمتاج در میدان نمایش و سیاسی.

آرمان‌گرایانهٔ به آن پرداخته شده است.

نتیجه‌گیری

زنان در برههٔ مشروطه متأثر از تحولات اجتماعی و سیاسی، نقشی متفاوت از گذشته برای خود تعریف کردند و در مقطع زمانی مشابه بعد به دنبالهٔ آن نقش‌ها طی پدیداری موقعیت‌های جدید به بازیگران مهم میدان اجتماعی بدل شدند. نگارش یا انتشار نمایشنامه‌های *ندبه*، *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران* و *شب سیزدهم* با محوریت زنان عصر مشروطه در دههٔ هفتاد و هشتاد شمسی گواه بر آن است که فضای اجتماعی حاکم بر دورهٔ معاصر اسباب رجوع نویسنده به دوران مشروطه را فراهم آورده است. قهرمان زن در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* با سطحی از سرمایهٔ اجتماعی نائل به سرمایهٔ نمادین و فرهنگی شده و به مدد آن در سلسله‌مراتب بالایی از میدان سیاسی و اجتماعی قرار می‌گیرد. در نمایشنامهٔ *ندبه* و *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران* که داستان با ماهیت تمثیلی قوام یافته، قهرمانان زن با سرمایهٔ نمادین و اجتماعی پیروز میدان قدرت می‌شوند. درواقع مراد خالقین این آثار از طرح جایگاه زنان در فرادستی میدان قدرت؛ براندازی نظم توزیع سرمایه‌های اجتماعی، اقتصادی و نمادین در جامعه بوده است. و در خاتمه در پاسخ پرسش اصلی این پژوهش می‌توان گفت این بازنمایی به جوهر آرمان نویسندگان برمی‌گردد که با رصد خورده شباهت‌ها در جامعهٔ عصر خویش کوشیدند تا در جهان ادبی دست به بازآفرینی مشروطه دلخواه بزنند.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.430550.1031

پی‌نوشت‌ها

1. Genetic structuralism

۲. Habitus: در متون فارسی به «عادت‌واره»، «ملکه» و «منش» نیز ترجمه شده است.

۳. «...هدیه تهرانی نیز با شخصیتی ممتاز در فیلم‌هایی با موضوعات روایی مناسب و کارگردانان حرفه‌ای و به همراه بازیگران مطرح در نقش مقابل، به ستاره تبدیل شد...» (خانیکی، ۱۳۹۲: ۵۲).

۴. Distribution of Sensible: توزیع حس‌پذیری یا توزیع امر محسوس، عبارت کلیدی در دستگاه فکری ژاک رانسیر، فیلسوف معاصر فرانسوی است. به بیانی نظامی از امور متداول حسی و پیش‌فرض‌های ادراکی یا همان نظم رایج در افراد و گفتارها یعنی شیوه‌های انجام دادن، دیدن، گفتن یا حس کردن را شامل می‌شود.

۵. برای مطالعهٔ بیشتر در خصوص نظم جنسیتی و ارتباط آن با مناسبات سلطه، نگاه کنید به: بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۰)، سلطهٔ مذکر، ترجمهٔ محسن ناصری، تهران: نشر آگه.

منابع

• امجد، حمید (۱۳۸۰)، *شب سیزدهم*، تهران: انتشارات نیلا.

• بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۹)، *نظریهٔ کنش*، ترجمهٔ مرتضی مردیها، تهران: انتشارات نقش و نگار

• بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۰)، *سلطهٔ مذکر*، ترجمهٔ محسن ناصری، تهران: نشر آگه.

• بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۹)، *جامعه‌شناس و مورخ مصاحبه از روژه شارتی*، ترجمهٔ انور محمدی، تهران: نشر گل‌آذین.

• بیضایی، بهرام (۱۳۸۲)، *ندبه*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

• پانتام، رابرت و گروه نویسندگان (۱۳۸۴)، *سرمایه‌های اجتماعی اعتماد دموکراسی و توسعه*، تهران: نشر پژوهش شیرازه.

• پالویچ، میخائیل (۱۳۵۷)، *سه مقاله درباره مشروطه*، ترجمهٔ محمدباقر هوشیار، تهران: انتشارات امیرکبیر.

• خانیکی، هادی و همکاران (۱۳۹۲)، تصویر ستاره در سینمای ایران، *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شمارهٔ ۳۳، ۳۱-۵۶.

• رامین، علی (۱۳۸۷)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نشر نی.

• رادوراد، اعظم (۱۳۸۵)، تغییرات نقش زن در سینمای ایران، *رسانه جهانی*، شمارهٔ ۲، ۱-۲۷.

• رحمانیان، محمد (۱۳۸۴)، *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در طهران*، تهران: انتشارات نیلا.

• سپهران، کامران (۱۳۸۸)، *تئاتر کراسی در عصر مشروطه*، تهران: انتشارات نیلوفر.

• طالب‌پور، اکبر و همکاران (۱۳۹۸)، تحلیل جامعه‌شناختی از نابرابری جنسیتی در ورزش، *نشریه زنان و جامعه*، شمارهٔ ۴۰، ۲۹۸-۳۱۶.

• فکوهی، ناصر (۱۳۸۱)، *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان شناسی*، تهران: نشر نی.

• کسروی، احمد (۱۳۷۰)، *تاریخ مشروطه ایران*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

• گرنفل، مایکل (۱۳۹۸)، *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو*، ترجمهٔ محمد مهدی لبیبی، تهران: نشر افکار.

• نجم‌آبادی، افسانه (۱۴۰۱)، *چرا شد محو از یاد تو نامم؟*، ترجمهٔ شیرین کریمی، تهران: نشر بیدگل.

• نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۸۱)، *حکایت دختران قوچان*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

• وحدت، فرزین (۱۳۷۹)، رویارویی اولیه روشنفکران با مدرنیته، نشریه *گفت‌وگو*، شماره ۳۰، ۱۲۵-۱۶۵.

• Bourdieu, Pierre (1977[1972] Outline of a Theory of Practice, Trans, Richard Nic, Cambridge: *Cambridge University Press*.

• Husu,hanna-mari (2022), Rethinking incumbency: Utilising Bourdieus field capital and habitus to explain energy transitions, *Energy research & social science93*.102825,1-9.

• Foas, hans & Knobl, wolfgang. (2011) Between structuralism and Theory of Practice: The cultural Sociology of Pierre Bourdieu... *THE LEGACY OF PIERRE BOURDIEU*. Critical Essays. Edited by Simon Susen and Bryan S. Turner.Anthem Press.

• Huang, Xiaowei (2019), Understanding Bourdieu-Cultural Capital and Habitus, *Review of European Studies*, Vol. 11 No,3 ,45-49.