جایگاه اجتماعی زنان و نمایش‌های شادی‌آور زنانه

***تاریخ اجتماعی ایران و جایگاه زنان** در عرصه اجتماع همواره یکی از مهم ترین چالش‌های سیاسی چند دهه اخیر محسوب می‌شود. حضور زنان در عرصه اجتماعی اگرچه با پیدایش جوامع شهری و به تدریج شتاب مدنیت دارای تعریف می‌شود، اما با نگاهی به تاریخ کهن ایران زمین چه در دوران قبل از اسلام و سپس در دوره‌های بعد از آن می توان حضور زن را به عنوان یکی از مهم ترین ارکان فرهنگ ایرانی، اسلامی و شرقی قلمداد کرد، زن بعنوان نماد و نشانه ای از وطن، ناموس، خانواده و نجابت همواره در طول تاریخ ایران زمین مورد توجه بوده و هست. البته نمی توان منکر نوعی نگاه غلط مردسالارانه در طول تاریخ درجامعه ایران بود ولیکن حضور اجتماعی و مدنی زنان را باید در صد ساله اخیر به فال نیک گرفت و خصوصا در سه دهه پس از انقلاب اسلامی، شاهد حضورپررنگ و فعال زنان در عرصه‌های مختلف آموزشی و دانشگاهی و مدیریت و تولید و مسائل متعدد اجتماعی بوده ایم. مقاله حاضر به بررسی جایگاه اجتماعی زنان در عرصه نمایش و خصوصا نمایش‌های شادی‌آور زنانه در دوره ای از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار تا دوره پهلوی اول می‌پردازد، که روزنه‌هایی از دوران تجدد طلبی و حضور مدنیت غربی در ایران پایه گذاری شد. عمدتا حضور اجتماعی زنان در این دوره‌ها بسیار کمرنگ و محدود بود، نمایش‌های شادی‌آور زنانه را باید بازتاب عدم حضور زنان در تصمیم گیری و مناسبات اجتماعی آن دوران نامید که بروز و ظهوری مخفیانه در دربار و خانه‌های اعیان و اشراف درابتدا و سپس به عنوان پدیده ای عامه پسندتر در چهار چوب جلسات هفتگی یا ماهانه زنان نمود پیدا می‌کند، در این مقاله مروری بر پیدایش این مراسم و سپس انواع نمایش‌های شادی‌آور زنانه را از دیدگاه روانشناسی و جامعه شناسی و جایگاه حضور زنان در عرصه نمایش مورد بررسی قرار می‌دهیم.*

واژگان کلیدی

جایگاه اجتماعی زنان - نمایش‌های زنانه - نمایش‌های شادی‌آور زنانه

* حسین فرخی، نویسنده و کارگردان تئاتر، عضو هیات علمی دانشگاه هنر و دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه شاهد.

Farrokhi.cinematheatre@yahoo.com

مقدمه

همه اندیشمندان و پژوهشگران عرصه نمایش و تئاتر بر این باورند که پیدایش نمایش وتئاتر در جهان از دل آیین‌ها و باورها و رسوم و نیایش‌های انسان‌های اولیه به وجود آمده است. این باور عمومی واقعیتی است که هرگز نمی توان آن را نادیده گرفت، چرا که اساساً بشر برای گریز از نا آگاهی‌ها، ترس وجهل خود در مقابل پدیده‌های طبیعی، دست به دامان مراسم و آیین‌هایی می‌شد که تا حدودی او را از اضطراب‌های همیشگی رهایی بخشد .در عصرهای متفاوت و در سرزمین‌های متعدد و با فرهنگ‌های گوناگون وحتی براساس باورهای دینی و مذهبی با تعدد مراسم وآیین‌ها مواجه هستیم. در این میان تفاوت اساسی در مناطقی که دارای باور یکتا پرستی بوده اند با مناطق دیگر که چند خدایی بودند به وضوح دیده می‌شود. پذیرش روحیه نمایش و تئاتر عمدتاً در مذاهب

چند خدایی بسیار مورد توجه بیشتری در قیاس با دین‌های یک خدایی داشته است.

آیین‌ها و مراسم نیز در اکثر نقاط دنیا از همان دوره پیدایش اولیه تا کنون سمت و سویی مردانه داشته، چرا که بخش عمده ای از مراسم‌های گروهی درباره جنگ ودرگیری و قدرت وشکار و زمین و کشاورزی و مسائلی از این دست بوده است که با روحیات مردانه تطابق بیشتری داشته است.

در میان آیین‌ها و نمایش‌های ایرانی سهم و حضور زنان محدود به چند آیین عمومی و اجتماعی است که البته در آن‌ها نیز زنان حضوری حاشیه ای دارند، مثل مراسم زار، دعای باران، معرکه گیری، کوسه برنشین وآیین‌هایی از این دست که زنان بیشتر ناظر اتفاقات و حوادث این نمایش‌ها هستند.

جامعه مرد سالار ایران از دیر باز اجازه حضور عمومی را به زنان نمی داد و طبیعی است که این معضل اساسی باعث شود که نیمی از جمعیت ایران همواره در سایه قرار بگیرند .اگرچه حضور زنان در دوره‌های مختلف تاریخی در ایران، محدود به تک ستاره‌هایی است که در عرصه‌های مختلف دینی، علمی وفرهنگی جایگاهی خاص در ایران زمین دارند. فعالیت‌های اجتماعی زنان اما همواره محدود بوده است، از همین روست که زن در جامعه ایران تبدیل به موجودی شده است که در درون خانه به پخت و پز ودوخت دوز و تربیت فرزندان و احتمالاً گپ و گفت وگوهای زنانه می‌پردازد. محدویت‌های حضور زنانه همواره در جامعه ایرانی برای این قشر یک عقدهٔ فرو خورده روانی را به همراه داشته است که در دوره قاجار به یک حرکت و نیمه جنبش فرهنگی و هنری تحت عنوان نمایش‌های زنانه تبدیل می‌شود. مراسمی که در آن زنان به ناگاه عقده‌های واخورده خویش را در قالب انتقام از مردان بروز می‌دهند .

نمایش‌های شادی آورزنانه

بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران، ضمن اشاره به نمایش‌های شادی‌آور معتقد است:"در سرزمینی که لحظه‌های شاد زندگی اکثریتش انگشت شمار است، نمایش مضحک اگر هم هست عقده دار است مضحکه ای که برای جبران هر چه بیشتر لحظه‌های تلخ خود را به لا قیدی و مسخرگی و بی بند و باری می‌زند..."(بیضایی، ۱۶۶).

حضور زنان در نمایش‌های شاد و مضحکه در دوره صفویه کم کم دچار محدودیت‌هایی می‌شود واز اواخر این دوره تقریباً حضور زنان در دسته‌های مطربی از بین می‌رود. اما به تدریج شکل دیگری از حضور زنان، آنهم در محافل خصوصی و مجالس زنانه آغاز می‌شود که مختص زنانی است که نگاهی انتقادی به عدم حضور خود در جامعه مرد سالارانه دارند.

پیش تر از این با اوج گیری تعزیه سهمی هم به حضور زنان رسیده بود وتعزیه زنانه تا حدودی محلی بود برای بروز بانوان در یک نمایش آیینی، تعزیه‌های زنانه عمدتاً مضمون مذهبی داشتند و فقط برای زنان به نمایش در می آمدند اگرچه با گذشت زمان تعزیه‌های دیگری نیز به وجود آمد که در آنان مضامینی غیر عاشورایی و گاهاً حتی مضحکه‌هایی به اجرا در می‌آمد.شروع نمایش‌های شادی‌آور زنانه مربوط به محافل و مجالسی بود که صرفاً توسط زنان برای تفریح و خوش گذرانی بر پا می‌شد.

کافی بود یک میهمانی زنانه ترتیب داده شود و سپس چند نفری که در لودگی و مزه پرانی تبحر داشتند در کنار کمی رقص وآواز بزم آرای چنین مجلسی شوند. به مرور زمان فضای این جشن‌ها از رقص و آواز و مزه پرانی‌های رایج فراتر می‌رود و دستمایه‌هایی برای اجرای نمایش می‌یابد.

موضوعاتی که ابتدا در قالب قصه‌های کوتاه و تکه‌های نمایشی مطرح می‌شوند، به تدریج با استفاده از داستان‌های عامیانه و فولکلور تبدیل به گونه ای نمایش می‌شوند که از آن تعبیر به نمایش‌های شادی‌آور زنانه می شود. روند کلی این نمایش‌ها به لحاظ مضمون و محتوا، عموما در بردارندهٔ قصه‌هایی بود که در محافل زنانه وجود داشت، مفاهیم و معضلات و مناسبات زنانه ای که گاها در بردارندهٔ وضعیت زن در جامعه بود، از مسائل خاص زنانه گرفته تا برخوردهایی که در مناسبات اخلاقی، خانوادگی و اجتماعی بین جامعه نسوان وجود داشت تا برخوردها و ناملایماتی که زنان در برخورد با مردان، شوهران و پدرها و برادرها داشتند.

کم کم دامنه این ارتباطات و مناسبات به فضای کوچه و خیابان و بقال و سبزی فروش و قصاب نیز تسری پیدا کرد. عمدتا مناسبات اجتماعی زنان در آن دوره محدود به خرید سبزی و وسایل دیگر از بقال محله، تا قصاب محله بود. این مناسبات دستمایه ای بودند برای به سخره گرفتن روابط زنان و مردان در اجتماع .

در اجرای نمایش‌های شادی‌آور زنامه بخش عمده ای از فضا سازی مربوط به پوشش زنان، زیور آلات و مسائل مربوط به آنها می‌شد. فضای صحنه همان اتاق و یا سرسرا یا پذیرایی خانه ای بود که در آن مستقر می‌شدند، چیزی به نام صحنهٔ نمایش وجود نداشت، کافی بود گروه بازیگران در جایی مستقر شوند و دیگران به عنوان تماشاگر دورتا دور گروه اجرایی بنشینند و به نوعی تماشاگر- بازیگرانی شوند که در تمامی مراحل اجرا حضوری پررنگ و مشارکت داشته باشند. این حضور در کمترین شکل آن همراهی با رقص و موسیقی و دست زدن مخاطبان بود که گروه اجرایی را همراهی می‌کردند.

وسایل مورد استفاده نیز در محدوده ابزار و لوازم زندگی روزمرهٔ آنها از سیخ کباب تا سه پایه و جارو و آتش گردان و وسایل پخت و پز را شامل میشد. برای نقش مردان کافی بود با مداد پشت لب زن بازیگر را سیاه کنند و موهای زن را زیر عرقچین بپوشانند و در نهایت کت مردانه یا عبایی بر دوش بیاندازند. بدین سان نمایش‌های شادی‌آور زنانه با کمترین امکانات اجرایی جان می‌گرفت. عمده ترین نمایش‌های شادی‌آور زنانه عبارتند از: خاله روزو، عمو سبزی فروش، گندم گل گندم، خاله دیگ بسر، عروس مادر شوهر، زن آشیخ و ننه غلامحسینی.

دو نکته مهم و اساسی دیگر در نمایش‌های شادی‌آور زنانه عبارتنداز: موسیقی نمایش و بداهه پردازی، که اولی در ساختار اجرایی نمایش تاثیر بسزایی دارد و دومی شاکله و اساس شکل گیری متن این گونه آثار را رقم می‌زند. در نمایش‌های شادی‌آور زنانه موسیقی به عنوان مهم ترین و اساسی ترین بخش اجرا جایگاه بایسته ای دارد. در هر مجلس و نمایشی نیاز اساسی به دو نوازنده وجود دارد که یکی کمانچه می‌زند و دیگری تنبک، در صورتیکه نوازندگان این دو ساز در میان زنان وجود داشته باشد مشکلی نخواهد بود، اما عمدتا با توجه به تخصصی بودن سازها و تبحر در اجرای آن از نوازندگان حرفه ای متن در این نمایش‌ها استفاده می‌شود و چون محفل اجرای این نمایش‌ها کاملا زنانه است استفاده از چشم بند ضروری ترین ابزار برای بستن چشم‌های نوازندگان است، چشم بندهایی که باعث می شوند از حضور نامحرم در این نوع مجالس جلوگیری شود.

بداهه پردازی نیز یکی از مهم ترین ویژگی‌های این نوع نمایش هاست، اساسا متن از پیش تعیین شده ای وجود ندارد، تنها کدهای داستان‌های مورد نظر مشخص می‌شود و گروه نمایش گران براساس بداهه سازی داستان نمایش را پیش می‌برند.

مجالس نمایش‌های شادی‌آور زنانه

اگرچه ریشهٔ نمایش‌های شادی‌آور زنانه را باید در رقص و مطربی و آواز خلاصه کرد، اما به تدریج مضامین و موضوعاتی در دل این گونه مراسم

جای گرفتند که تبدیل به عناوین و مجالس مشخصی شدند. در بررسی مجالس این نوع نمایش‌های شادی‌آور زنانه، سعی می‌شود به بررسی مجالسی بپردازیم که دارای داستان‌های مشخص و ساختار نمایشی قوام یافته تری هستند و در متن آنها مهم ترین ویژگی روان شناسانهٔ این نوع آثار یعنی نوع خودباوری در میان زنان و اعتراض و عقده‌های فروخوردهٔ آنان در قالب نمایش بیان شود. انجوی شیرازی در سال ۱۳۵۲در کتاب بازی‌های نمایشی به تعدادی دیگر از نمایش‌های شادی‌آور زنانه اشاره می‌کند که عبارتند از آبجی گلبهار، آی تو به باغ رفته بودی، آبجی نساء، آقو چرا زن استادی، بشکن بشکنه، خاله ستاره، فاطمه خانم، کیه کیه در می‌زنه و قنبر سیما.تعدد مجالس و نبود منابع مکتوب در این حیطه باعث می‌شود تا نگارنده به چند داستان شناخته تر شدهٔ این مجالس اکتفا نماید. ضمن آنکه بجز یکی دو مورد بعنوان نمونه مجالسی را که صرفا به رقص و آواز اختصاص یافته است در این تحلیل مورد بررسی قرار نداده ام.

خاله رورو

زایمان همواره یکی از مهم ترین بخش‌های زندگی زنان را از دیرباز تشکیل می‌دهد، نوع رنج و مرارت و در عین حال شیرینی خاص از احساس وجود فرزند، زحمت و تلاش زنان در دوران بارداری از مهم ترین مجالس نمایش‌های شادی‌آور زنانه است. در نمایش خاله رورو یکی از زنان با استفاده از آرایش و لباس و قرار دادن چند پارچه در زیر لباس خود ادای زن حامله را در می‌آورد، در اجرای تک نفره که با موسیقی همراه می‌شود، زن با رقص و دیالوگ و آواز مراحل مختلف بارداری را برای مخاطبان تشریح می‌کند و البته با دست زدن و همراهی و پاسخ تماشاگران نیز مواجه می‌شود. در این نمایش اگرچه حضور عنصر مخالف، یعنی مردان مطرح نمی شود اما در سرتاسر اجرا رنج و مرارت و زحماتی که زن در دوره بارداری متحمل می‌شود به رخ کشیده می‌شود. زایمانی که در این نمایش پیش از وقت مقرر یعنی در هفت ماهگی اتفاق می‌افتد. بازیگر نقش عروس با ذکر جزئیات مراحل مختلف بارداری از ابتدا تا لحظه زایمان با رقص و آواز و همراهی تماشاگران به دو هدف عمده از نظر روانشناسی شخصیت زن دست پیدا می‌کند. نخست برتری زنان بر مردان و ارزش و فداکاری که یک زن در طول بارداری و سپس زایمان فرزند ایفا می کند. این بروز شخصیت زنانه را می‌توان به نوعی اقتدار عاطفی آنان تلقی کرد. نوعی اقتدار ارزش گرایانه که زن خود را در واقع به نوعی سرشار از مهر و معنویت در بعد عاطفی از نظر استحکام خانوادگی و شرایط اجتماعی ستون و خیمه خانواده قلمداد می‌کند. نمایش خاله رورو یک مرور و یادآوری توام با اقتدار، برنامه ریزی و هدفمند از نقش و حضور زن در خانواده است که با تکرار آن در مجالس زنانه به نوعی پالایش و قدردانی از نقش زن در درون این طیف می‌پردازد. زنانی که مخاطب هستند ممکن است هر کدام فرزندی به دنیا آورده باشند که در این صورت این یادآوری شیرین به لحاظ روان شناسی تجدید خاطره ای دلنشین برای آنان تلقی می‌شود و تا حدودی اجر معنوی آنان را دوباره به رخ می‌کشد و برای دخترانی که حضور دارند و هنوز ازدواج نکرده اند نوعی آینده نگری شیرین را تداعی می‌کند. در لابه لای دیالوگ‌ها و اشعار زن، جسته و گریخته مردان نیز مورد انتقاد قرار می‌گیرند و این بخش دوم اجرا است که باظرافت و طنز و هجویه‌های خاصی مورد توجه قرار می‌گیرد. خاله رورو نمایشی است تک پرسوناژی که بیشتر متکی بر حرکت و آواز است.

گندم گل گندم

گندم گل گندم نمایشی تک نفره است و این بار زن در مقام روایت گر بازتابی از حرکت اجتماعی خود را در جامعه و خارج از خانه به تصویر می‌کشد. اگر در خاله رورو با دنیای کاملا درونی زن مواجه می‌شویم در مجلس گندم گل گندم حضور اجتماعی زن در عرصه تلاش و کار و کوشش به صحنه می‌آید. زنان در جوامع روستایی نقش پررنگی در همراهی با مردان دارند، در منطقه شمال کشور، بخش عمده ای از فعالیت‌های مزارع برنج را زنان انجام می‌دهند، در تمامی کشور و در مناطق مختلف حضور زنان در کاشت و برداشت محصولات کشاورزی غیرقابل انکار است. در گندم گل گندم این حضور در قالب فرم وشکل حرکتی و به همراه شعر و آواز تصویر می‌شود. در این مجلس نوع مشارکت و همراهی در تولید و کار بیان می‌شود که نوعی بازآفرینی غرور ملی در زنان را تداعی می‌کند. باور این حضور در یک اجرای کوتاه مدت تجلی می‌یابد و به عبارتی بی آنکه زنان مجلس به مفاهیم روانشناسی و جامعه شناسی آشنا باشند در موقعیتی قرار می‌گیرندکه به نوعی غرور زنانه و ارزش و سهم خودشان در زندگی ایمان بیاورند. گندم گل گندم به لحاظ اجرا و ضرباهنگ و حتی تاثیرگذاری در رده مجالسی از نمایش‌های شادی زنانه قرار می‌گیرد که دارای فرم و استحکام نسبتا هنری بیشتری است، هم به لحاظ اشعار و حرکت و هم به لحاظ فضا سازی و موسیقی هرگز به مضحکه و مطربی نزدیک نمی شود. این مجلس زنانه را می‌توان یکی از نمایش‌های نسبتا جدی تر زنانه قلمداد کرد.

عمو سبزی فروش

در زمان‌های نه چندان دور، شاید تنها دلخوشی زنان حضور در کوچه و خیابان و البته آن هم به قصد خرید وسایل روزمره زندگی بود، سبزی فروشی از دیرباز تا کنون یکی از مرتبط ترین شغل‌هایی است که با زنان مطرح می‌شود و هنوز هم در نقاط جنوب تهران سبزی فروش‌ها، در مغازه عمدتا مشتریانشان زنان هستند، مجلس عمو سبزی فروش در واقع یک بده بستان کلامی است از حضور زن در سبزی فروشی و این دیالوگ در قالب شعر و آواز و موسیقی در بردارنده نوعی نگاه مردان به زنان از یک سو و نیشخند و تحقیر زنان در مجلس داخلی خود نسبت به مردان است. در این نمایش زن که قصد خرید سبزی دارد با سئوال و جواب‌های متعددی که با سبزی فروش برقرار می‌کند، کنایه ها، کرشمه‌ها و شیطنت‌های موجود این نوع روابط را مطرح می‌کند. در فرهنگ گذشته و حتی فرهنگ کنونی جامعه ایرانی، در بازار و کوچه و خیابان و حتی به ظرافت هر نوع شغلی، همواره زنان خریدار کالا و مردان فروشنده اند اما در لابلای مباحث خرید و فروش نوعی کرشمه و راز ونیاز نیز وجود دارد، چه بسا که بیشتر این نوع ابراز تمایل از ناحیه مردان شکل می‌گیرد و وقتی که جنبه عمومی تری می‌گیرد و تبدیل به یک سنت اجتماعی و اخلاقی می‌شود، حالا دیگر زنان نیز برای ارزان تر خریدن جنس دست به ترفندهایی می‌زنند و با ایما و اشاره‌ها و لبخند هایی، در نهایت جنس مورد نظر را ارزان تر خریداری می‌کنند، در دو سوی این ارتباط اقتصادی و اجتماعی، سوی سومی شکل می‌گیرد که کاملا روانشناسانه و جامعه شناسانه است، هر دو سوی این مراوده می‌پندارند برنده بازی هستند، زن می‌پندارد با کرشمه ای و گوشه چشمی جنس را ارزان تر خریده است و مرد فروشنده می‌پندارد با تخفیفی که داده است، چند صباحی در فضای عاطفی و احساسی و حتی عاشقانه ای قرار گرفته است، مجلس عمو سبزی فروش در نمایش‌های شادی‌آور زنانه به تحلیل و بررسی این پدیده پرداخته و در واقع با اجرایی ضد مردسالاری به فتح و پیروزی زنان در مقابل مردان می‌پردازد.

باز هم به وضوح متوجه این نکته می‌شویم که زنان دوره قاجار و یا حتی دوران پهلوی اول و آنهم زنان عوام و یا حتی زنان خاص دربار و یا بزرگان، وقتی دست به اجرای این نوع مجالس می‌زدند، پس زمینه روانی

و اجتماعی آن را تحلیل نمی کردند، در واقع به جز تفریح و خوشگذراتی بازتاب این نوع برخوردهای شهوت طلبانه مردان را در اجرای نمایش مد نظر قرار می‌دادند. در نمایش عمو سبزی فروش انواع دیالوگ ها، انتقادها، تعاریف و بده بستان‌هایی رایج در آن دوره بین زنان و مردان به نمایش در می‌آید.

زنی که نقش مرد سبزی فروش را به عهده می‌گیرد در فرم و شکل اجرایی به شدت تحقیر می‌شود و در نقطه مقابل زن قصه با عشوه‌ها و کرشمه‌های خود، زیبایی و ارزش‌های خود را نمایش می‌دهد.

مجلس فاطمه خانم و قنبر سیما

مجالس "فاطمه خانم" و "قنبرسیما" نیز تقریبا از مضمون‌های مشترکی بهره می‌برند و موضوع اصلی آنها مناسبات زن و شوهر و بحث هوو است. تقریبا پدیده زن دوم یا سوم و یا زن صیغه ای یکی از مهم ترین معضلات جامعه مردسالار ایران بوده و هست. زن دوم همچون هیولایی است که همواره و در همه لحظات روح و روان زنان را می‌آزارد، در گفتگوهای زنانه و نشست و برخواست‌هایی که همواره در دید و بازدیدهای زنانه وجود دارد، بحث هوو و زن دوم یکی از مهم ترین مباحث مورد نظر است. در اینجا و در خانواده ها، حضور یک مثلث زن و شوهرو زن دوم، نشان از یک خودزنی درونی دارد، زنی که به همنوع خود خیانت می کند وارد زندگی شوهر او می‌شود. در این نوع نمایش‌ها زن در مقابل شوهر قرار می‌گیرد ویکی از مهم ترین دشمنانش، شوهر تلقی می‌شود، یعنی جنس مخالف، اما زن دوم مورد هجوم بیشتری از ناحیه زن قرار می‌گیرد و اینجا دیگر جدا از مفهوم مردم سالاری، درگیری دو همنوع و همجنس هم شکل و شمایل تازه ای می‌گیرد.

در نمایش فاطمه خانم که باز هم براساس رقص و آواز طراحی شده است، زن با کلفت خانه درباره شوهرش حرف می‌زند، کلفت خانه از عاشق شدن مرد به زن دیگری حرف می‌زند و زن دلایل این عشق را می‌پرسد و کلفت از زبان شوهر از ایرادهای زن می‌گوید که بیشتر ایرادهای فیزیکی زن شامل، صورت و چشم و دهان و... می‌شود، با هربار پرسش، زن شکل و شمایل خود را عوض می‌کند و با حرکات بدن خود را شبیه توصیف شوهر می‌کند.

در این نمایش بحث هوسبازی مردان مطرح می‌شود و نوع نگاه آنان به زنان که شاید بیشتر متکی بر شکل ظاهری آنان است. در نمایش قنبر سیما نیز با داستانی مشابه مواجه هستیم، شوهری قرار است برای زنش هوو بیاورد و حالا در یک گفتگو و پرسش و پاسخ زن با کلفت خانه که محرم شوهر است از خصوصیات زن جدید و مراحل مختلف خواستگاری تا ازدواج پرسش می‌کند و کلفت نیز با اشعار ریتمیک به توصیف زن و مراحل مختلف می‌پردازد تا جایی که در پایان هوو پسردار هم می‌شود ولی پسر می‌میرد و مرد دوباره به دامان خانواده برمی گردد و هوو را رها می‌کند.

پایان نمایش شاد و باز هم مثل سایر مجالس زنانه به گونه ای طراحی می‌شود که شوهر پشیمان شده و به دامان زندگی برمی گردد. این نوع نگاه دقیقا در نقطه مقابل واقعیت‌های اجتماعی قرار می‌گیرد و طبیعی است در نمایش و بازی است که انسان دوست دارد آمال و آرزوهایش به واقعیت بپیوندد، سینما، تئاتر و نمایش بخشی از عقده‌های زندگی بشر را در خیال و رویا پاسخگو است. در زندگی واقعی هووهای بسیاری وارد زندگی زنان می‌شوند که حتی باعث نابودی زن اول، طلاق یا مرگ او می‌شوند. اما در نمایش مجلس قنبر سیما، همه چیز به خوبی به پایان می‌رسد.

زنان، می‌خواهند حتی اگر برای ساعتی هم شده دنیای خیالی خود را با رویاهای شیرینی که دارند به گونه ای دیگر رقم زنند، دراین مجلس زنانه، از نظر روانشناختی، نوعی پالایش مقطعی برای زنان شکل می‌گیرد، حتی زن تماشاگری که هوو دارد و روزگار تلخ و تیره ای را می‌گذراند در پایان مجلس قنبر سیما وقتی که پسر نوزاد هوو می‌میرد و شوهر دوباره به خانواده و زن اولش می‌پیوندد برای لحظاتی احساس آرامش می‌کند.

بخش عمده ای از مجالس‌های شادی‌آور زنانه به موضوع مناسبات خانواده و رابطه زن و شوهر می‌پردازد و در بخشی دیگر ویژگی‌ها و دنیای خاص زنان و مسائل زنانه مدنظر است.

در نمایش خاله ستاره با پیرزن فضول و خبرچینی مواجه می‌شویم که مدام در حال سرک کشیدن به زندگی دیگران است، در این نوع آثار بیشتر سعی می‌شود از جنبه‌های اخلاقی و اجتماعی و مفاهیم مضحک مرتبط با کاراکتر زن، صرفا برای سرگرمی استفاده شود.

به جز ارتباط زن و شوهر، در نمایش‌های شادی‌آور زنانه بحث حق و حقوق زنان و دختران نیز از موضوعات مهم نمایشی است. مسئله ازدواج‌های اجباری و زورگویی پدر در خانواده‌ها برای ازدواج دختر با کسانی که دوستش ندارد، از موضوعات مهم و قابل توجه است. متاسفانه در جوامع مردسالار و در زمان دورتر، دختران حق انتخاب نداشتند وهمین مسئله باعث می‌شد تا ازدواج‌ها برخلاف میل باطنی زنان انجام شود و در نهایت یک عمر اندوه و درد و بدبختی برای زنان به ارمغان می‌آورد، در نمایش‌هایی چون آبجی نساء و ننه غلامحسین به این موضوعات پرداخته می‌شود.

آبجی نساء

آبجی نساء دختری دارد به نام سکینه که خواستگاری پول دار به نام حاجی جواد دارد، دختر مخالفت می‌کند و آبجی نساء در ابتدای نمایش قصد دارد نزد شیخ برود تا برای سکینه دعا بگیرد، در بین راه با آبجی خاتون برخورد می‌کند و موضوع را با او در میان می‌گذارد، آبجی خاتون قول می‌دهد نظر دختر را عوض کند، هر دو به خانه برمی گردند و تلاش گسترده آبجی خاتون برای مجاب کردن سکینه پاسخ نمی دهد و سکینه ازدواج با حاجی جواد را نمی پذیرد.

در این نمایش جبر مطلق حاکم بر خانواده و به خصوص دختران مطرح می‌شود، از نگاه پدر خانواده دختر باید با کسی ازدواج کند که دو برابر او سن دارد، قیافه مناسبی ندارد، یک پایش چلاق است وفقط پول زیادی دارد. در نمایش آبجی نساء از زبان سکینه و آبجی خاتون تمام ویژگی‌های یک شوهر ایده آل مورد بحث قرار می‌گیرد، حاجی جواد در یک تصویر اغراق آمیز فاقد هر گونه ویژگی جسمی است و فقط پول دارد و در نقطه مقابل نامزد جوان سکینه با اینکه پول ندارد اما تمام خصوصیات مورد قبول یک زن یا دختر جوان را داراست.

بازهم برخورد با روحیه مرد سالاری در این نمایش حرف اول را می‌زند، ابتدا پدری که با زور می‌خواهد سرنوشت دختر خود را بهم بزند و سپس مردی که چون پول دارد باید هرکس را تصاحب کند.

عروس و مادر شوهر

از دیگر موضوعات مهم برای زنان در جامعه ایران مسئله مادرشوهر است، مادر شوهر بعنوان عنصر خبیث و مزاحم در زندگی زن و شوهران وجودداشته است وتصویری که خصوصا نوعروسان از مادر شوهر ارائه می‌دهند او را تبدیل به موجودی خشن و بهانه گیر و بدجنس می‌کند. یکی دیگر از نمایش‌های شادی‌آور زنانه مجلس عروس و مادر شوهر یا مادرشوهر بهانه گیراست، دراین نمایش باز هم دشمن از جبههٔ درونی است، یعنی یک زن، مادر شوهری که تا حدودی برای عروس یا زن خانه تداعی هوو را می‌کند، با این تفاوت که مادر شوهر صرفا قصد دارد که پسرش را برای خود حفظ کند و از نظر روحی و روانی دوست ندارد پسرش را تمام و کمال در اختیار غریبه ای بگذارد که حالا به عنوان

عروس خانواده دل و دین پسرش را ربوده است. در این مجلس یک جنگ تمام عیار بین دو زن شکل می‌گیرد، که هر کدام سعی دارند پیروز میدان باشند و در این میان مرد(شوهر زن و پسر مادر) قربانی این درگیری و مبارزه است. داستان این مجلس با سخن و گویش‌های دوسویه ای از ناحیه عروس و مادر شوهر طراحی می‌شود که نسبت به مجلس‌های دیگری که از نمایش‌های شادی‌آور زنانه مطرح کرده ایم صیغل یافته تر و منسجم تر عمل می‌کند. تغییر مکان‌های پی در پی و زمان‌ها با فواصل مختلف از زمان آشنایی زن و مرد و بعد حضور عنصری به نام مادر شوهر در داستان ساختار نسبتا مناسب تری به این نمایش زنانه داده است. اگرچه در شکل داستانی نمایش هرکدام از دو زن موجود در قصه سعی دارند حقانیت خود را حفظ کنند اما در نهایت بازندهٔ اصلی این نمایش مردی است که مورد سرزنش و تحقیر و خفت هر دو زن قرار می‌گیرد. می‌توان مدعی شد بخاطر برآورده شدن عقده‌های زنان رابطه عروس و مادر شوهر می‌تواند ورای مناسبات زنانه، نوعی سازش تلقی شود و چماق اصلی برسر دشمن مشترک یعنی مرد وارد شود.

ننه‌غلامحسینی

در نمایش ننه غلامحسینی، داستان مادری تعریف میشود که برای پسر بی عرضه اش به خواستگاری دختر خوشگلی می‌رود، اما درنهایت دختر زشتی را به پسر قالب می‌کنند و وقتی که عاقد برای خواندن خطبه عقد می‌آید، یک دل نه صددل عاشق همان دختر زشت می‌شود وخطبه را به نام خود می‌خواند وپسر شلی دست خالی با مادرش برمی گردد.

اگرچه نقش مادرانه در این مجلس نوعی جانبداری و حمایت از مرد را در خود جای داده است، "مادری که برای پسر بی‌عرضه‌اش به خواستگاری می‌رود" اما کماکان با مردانی در این نمایش مواجه می‌شویم که قرار است سرکوب شوند و یا به عبارتی طوری طراحی و بیان شده اند که در نهایت چهره‌های منفی نمایش لقب گیرند، پسری که دست و پا چلفتی است و عاقدی که شهوت‌ران است و به راحتی با دسیسه دختر زشت را از دست پسر شلی در می‌آورد. دختر زیبای قصه که حاضر نیست با پسر ازدواج کند نماد و نشانه نوعی فخرفروشی زنان به مردان در این قصه است.

نمایش‌های شادی‌آور زنانه که با فرم‌ها و شکل‌های متفاوت و داستان‌های مختلف سعی در نوعی خودنمایی و حضور زنان در صحنهٔ اجتماعی و احساسی را داشته‌اند به تدریج با حضور زنان در نمایش‌های صحنه ای و تماشاخانه‌ها از بین رفت و سرگرمی‌های متنوع دیگری جایگزین آن شدند.

نتیجه‌گیری

حضور زنان در جامعهٔ ایرانی از دیرباز دچار مشکل بوده است و جامعه نسوان برای برخورد با این پدیده سعی داشته نقش و جایگاه خود را پیدا کند. اگر چه در دنیای معاصر حضور پررنگ زنان در جای جای جامعه و در پست‌ها و مقام‌های مختلف و مسئولیت‌های علمی و پژوهشی، فرهنگی و هنری جای تامل دارد اما در دوره‌های پیشین این حضور با محدودیت‌های گسترده ای از سوی جامعه مرد سالار مواجه بود.

شاید یکی از مهم ترین بخش‌هایی که زنان این مقابله به مثل تاریخی را در مقابل مردان به سرانجام رسانده باشند اجرای همین نمایش‌های شادی‌آور زنانه باشد. نمایش‌هایی که به نوعی مقابلهٔ تمام قد و تمام عیار زنان و فریاد و اعتراض سرکوب شدهٔ آنان را بازتاب می‌دهد. جایگاه اجتماعی زنان در دوره قاجار و حتی قبل تر از آن این اجازه را برای ورود در عرصه اجتماعی به آنان نمی داد و در نتیجه برای بازتاب این فشار و خفقان اجتماعی زنان از طریق اجرای مجالس خصوصی و نمایش‌های شادی‌آور زنانه سعی کردند تا ظلم‌های رفته برخود را ولو محدود و اندک و در یک جمع زنانه فریاد کنند.

در نمایش‌های شادی‌آور زنانه محورهای اساسی مواجهه را باید در موضوعات مختص زنان، رفتارها و مسائل مرتبط با خصلت‌های زنانه، خودنمایی و نمایش خویشتن با نوع بزک و آرایش و لباس‌هایی که ممکن بود در جامعه امکان نمایش آن وجود نداشته باشد، پاسخگویی به دردها، رنج‌ها و ناملایماتی که در طول زندگی زنان از ناحیه مردان وارد شده است و این دغدغه‌های و عقده‌های انباشته شده در قالب یک نمایش می‌توانست به نوعی شادابی و آرامشی هرچند موقت را برای آنها به ارمغان بیاورد.

می توان مدعی شد که جایگاه و دلایل پیدایش این نوع نمایش را باید در نیازها و ضرورت‌های جامعه نسوان تلقی نمود، جامعه ای که در طی قرون متمادی از آزادی بیان و نوع زندگی و انتخاب برخوردار نبوده است. در نمایش‌های شادی‌آور زنانه مردان، محکومانی هستند که به استهزاء و ریشخند گرفته می‌شوند و توسط زنان نمایش سرکوب می‌شوند و در قالب داستان‌های نمایشی مورد تحقیر قرار می‌گیرند. اینجا در یک مکان مشخص و در یک محفل زنانه حتی شاید برای دقایقی زنان به نوعی آرامش و آزادی دست پیدا می‌کنند. جدا از مضامین نمایش‌ها و شیوه‌های اجرایی آنان و برخوردهایی که با مردان در این نوع نمایش‌ها می‌شود انتخاب نوازندگان مرد نیز نوعی شکنجه عملی به عنوان نماد مردان تلقی می‌شود، خصوصا در نمایش‌هایی که نوعی عریان شدن و مسائل زنانه در آنها حضور پررنگ تری دارد. حضور دو نوازنده مرد که چشمهای آنان را بسته اند و آنها تصورات و سروصدا و فضای یک محفل زنانه را با چشمانی بسته در زیر چشم بندها پیگری می‌کنند به صورتی عملی تبدیل به نوعی انتقام و شکنجه از مردان می‌شود.

نمایش شادی‌آور زنانه بازتاب خشم و نابسامانی و ظلم و ستمی است که بر زنان این دیار در گذشته ای نه چندان دور روا داشته شده است و فرآیند اجتماعی اخلاقی و روان شناسانهٔ محدودیت‌هایی است که بر نسل زن رفته است اگر چه در کنار التیام این رنج‌ها فضای مفرح و شادی نیز برای فراموشی معضلات و مشکلات زندگی برای مخاطبان ایجاد می‌کند.

منابع و ماخذ

۱. انجوی شیرازی، بازی‌های نمایشی، امیر کبیر، ۱۳۵۲
۲. بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، کاویان، ۱۳۴۴
۳. جمال زاده، محمد علی، هزار بیشه، چاپ علمی و زوار، ۱۳۲۶
۴. جنتی عطایی، ابوالقاسم، بنیاد نمایش در ایران، ابن سینا، ۱۳۳۳
۵. جیمز ویلس، چارلز، تاریخ اجتماعی ایران، جمشید دو دانگه، طلوع، ۱۳۶۳
۶. خوانساری، آقا جمال، عقایدالنساء، به‌کوشش محمد کتیرایی، طهوری، ۱۳۴۹
۷. درویشیان، علی اشرف، افسانه‌ها، نمایش نامه‌ها و بازی‌ها، نشر روز، ۱۳۶۷
۸. شهریاری، خسرو، کتاب نمایش، امیر کبیر، ۱۳۶۵
۹. فتحعلی بیگی، داوود، کتاب تئاتر، جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵
۱۰. محجوب، محمد جعفر، ادبیات عامیانه ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، نشر چشمه، ۱۳۸۱