صفحات ۵۵ - ۶۳
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی شماره ٤٤ • پاییز و زمستان ۱۳۹۰

مردپوشی زنان در دو داستان از هزار و یک شب و دو کمدی از شکسپیر: یک بررسی تطبیقی

بهروز محمودی بختیاری*[۱]، زهرا خسروی[۲]
[۱] استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/٦، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/۱۳)

چکیده:

مردپوشی به معنی پوشیدن لباس مردانه توسط زنان، یکی از شاخه‌های مخالف‌پوشی است که برای پنهان کردن موقتی هویت زنانه، استفاده از امتیازات هویت مردانه، یا از بین بردن تقابل میان مرد و زن توسط زنان به خدمت گرفته می‌شود که در طول تاریخ و در فرهنگ‌های مختلف دستمایه بسیاری از آثار ادبی و هنری قرار گرفته است. در مقالهٔ حاضر کارکرد مردپوشی زنان در دوحکایت «قمر الزمان» و «علی شار و زمرد» از هزارویک شب و چهار کمدی «دو نجیب‌زاده ورونایی»، «هر طور شما بخواهیدش»، «شب دوازدهم» و «تاجر ونیزی» از شکسپیر بر اساس نظرات پساساختگرای سیکسو و و نظرات پسافمینیستی باتلر بررسی می‌شود. این نظریه که ریشه در آرای پساساختگرایان دارد، جنسیت را به عنوان برساخته‌ای فرهنگی، امری اعتباری می‌داند که توسط گفتمان حاکم تولید و حمایت می‌شود. بر اساس یافته‌های بررسی پیش رو، زنان مرد پوش مذکور اگر چه به اهداف خود می‌رسند و حتی به صورت تصادفی به بالاترین مقام ممکن متن می‌رسند، با این حال پس از فاش شدن راز خود برای رسیدن به جایگاه مطلوب خویش در گفتمان حاکم بلافاصله دوباره زن پوش می‌شوند و سعادت خود را در گرو پذیرش نقش خود در تقابل مرد/ زن قلمداد می‌کنند.

واژه های کلیدی:

مردپوشی، پسافمینیسم، کمدی‌های شکسپیر، هزار و یک شب.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲٦٥۹۷۸۱٦، نمابر: ٦٦٤۱۸۱۱۱-۰۲۱، E-mail: b_m_bakhtiari@yahoo.com.

مقدمه

اگر چه یافتن روابط بین متون و یا ارائهٔ نقش پیوندهای تاریخی میان آنها، آنگونه که مراد اصلی مطالعات ادبیات تطبیقی قلمداد شده است (نک. غنیمی هلال، ۱۳۷۳، ۳۲)، در این نوشته مورد نظر نیست و مقاله حاضر صرفاً به کارکرد عنصر«مردپوشی» به عنوان مضمونی مشترک در داستان های هزار و یک شب و کمدی‌های شکسپیر می‌پردازد، با این حال نمی‌توان از نظر دور داشت که هر دو دسته از متون ذکر شده به فرهنگ عامه در تقابل با ادبیات نخبه‌گرا و والای جامعه خاستگاه خود متعلق هستند. چنانکه جایگاه فروتر کمدی نسبت به تراژدی در آکادمی افلاطون و در بوطیقای ارسطو، الگوی بنیادین تقابل تراژدی و کمدی را در فرهنگ کلاسیک غربی نهادینه کرده‌است (نک. استات، ۱۳۸۹، ٤۳-۵۷) و آنگونه که از نام هزار افسان به معنی کتاب خرافه، که هزار و یک شب را منتسب به آن می‌دانند بر می‌آید، کتابی است در تقابل با ادبیات رسمی و والای رایج در زمان های نگارش خود (نک. ثمینی، ۱۳۷۹، ۲۲- ۲۹).

مقاله حاضر به مطالعه چهار کمدی شکسپیر و دو حکایت از هزارو یک شب می‌پردازد که در آنها زنان با پوشیدن لباس‌های مردانه، نقش های مردانه به عهده گرفته اند و به اصطلاح «مردپوش» شده اند. در این بررسی به کند و کاوی در مورد کارکردهایی به جز تمهیدات داستانی مردپوشی به عنوان یکی از اشکال مخالف‌پوشی، پرداخته می‌شود. از این رو با مطالعه: الف: انگیزه‌های زنان مرد پوش. ب: واکنش سایر مردان و زنان هر روایت نسبت به موقعیت تازه آنها. ج: انگیزه بازگشت هر یک از شخصیت ها به لباس مردانه، در ابتدا در نظام تقابل های دوگانه حاکم بر متون دیده شده و در گام دوم با استفاده از سایر نشانه‌های متون در نشان دادن عدم قطعیت این نظام و تناقض‌های درونی آن کوشش می‌شود.

۱- چارچوب نظری

چارچوب نظری این مقاله بر اساس آرای پساساختارگرایان است که با پرسش از نظام‌های فکری به ظاهر منسجم در فرهنگ غربی سعی در بر ملاساختن تناقض‌های درونی آن نظام‌ها دارند. آنان ضمن خبر دادن از «بحران مرجعیت فرهنگی» در این فرهنگ با حمله به تفکرات ذات باورانه حاصل از روشنگری با دو فرضیه در حال جدالند:

اول: تصور وجود چیزی موسوم به هویت خود، یعنی خویشتنی که دارای وحدت ذاتی در طول زمان و مکان است. دوم: فرضیه تصور چیزی موسوم به حقیقت یعنی رابطه ذاتی میان زبان و واقعیت.

تلاقی چنین نگاهی با آرای فمینیستی در دهه ۹۰ میلادی به بازخوانی آنها انجامید و تئوری‌های پسافمینیستی را پدید آورد. این تئوری ها برآنند که هویت زنانه هویتی سیال و برساخته است که در طول زمان و در مکان های جغرافیایی و فرهنگی متفاوت مصداق های گوناگونی دارد، چنین نگاهی به تفاوت های فردی، اجتماعی، طبقاتی و نژادی زنان سرتاسر جهان با یکدیگر توجه می‌کند و با نظرات فمینیست های ذات‌گرا که به خاطر اتخاذ سیاستی مشخص در قبال مسئله زنان تعابیر بهنجارساز و جهان شمولی از هویت زنانه ارائه می‌دهند و لاجرم زنان را به عنوان یک گروه مطرح می‌کنند در جدال است (نک. گرین و لبیهان،۱۳۸۳، ۳٦۵ -۳٦۱). این متفکران جنس[1] را با جنسیت[2] یکی نمی‌گیرند، بلکه جنسیت را به عنوان یکی از عناصر سازنده هویت افراد، خود تابعی از زمان ومکان به شمار می‌آورند.

هدف از اتخاذ این رویکرد توسط این گروه از متفکران مقابله در برابر روایت بزرگ بود، روایتی که پندارهای «مرد اروپایی سفید پوست» که به جز خود را «دیگری» محسوب می‌کرد مشروعیت می بخشید و ارسطو آن را اینگونه بنیان نهاده بود: «مؤنث به دلیل فقدان پاره‌ای خصوصیات، مؤنث است».

این نظریه پردازان از راهکار پساساختارگرایان برای نشان دادن عدم معنای ثابت پشت پدیده‌ها سود می‌جویند که همانا ساختارشکنی از نظم‌نمادین تقابل های دوگانه در تفکر ساختارگرا است که ابتدا توسط سوسور در زبان مطرح شد و سپس در اندیشه‌های مردم شناختی لوی استراوس نضج گرفت که مدعی وجود نظمی دوگانه در پدیده‌های متمایز فرهنگی شد، بدین معنا که معنابخشی به پدیده‌های گوناگون در هستی براساس ایجاد تقابلی آشتی‌ناپذیر میان پدیده مورد نظر و پدیده‌ای دیگر که معنایی مخالف با آن داشته باشد، صورت می‌پذیرد. از این منظر، روز در برابر شب، بالا در برابر پایین، روشنایی در برابر تاریکی، فرهنگ در برابر طبیعت، مثبت در برابر منفی و پدر در برابر مادر قرار دارد به طوریکه وجود یکی به معنای عدم دیگری تلقی می‌شود و همچنین طرف اول دوگانه بر طرف دیگر آن برتری ذاتی دارد. هلن سیکسو نویسنده و منتقد فرانسوی در مقاله‌ای با نام «راه‌های خروج» با طرح این پرسش که «او(زن) در کجا ایستاده است؟» تقابل مرد/ زن را به عنوان تقابل بنیادین پیش چشم کشیده و معتقد است در فرهنگ غربی زن پیوسته در سویه پست و منفعل تقابل قرار دارد و هر آنچه با امور والایی مانند اراده، میل و اقتدار مرتبط است، به مرد برمی‌گردد. او معتقد است از منظر اندیشه تقابلی که طرف دوم را مشتق یا منحرف ازطرف اول می‌داند، زن نه موجودی مستقل بلکه وابسته و شکلی انحراف یافته از مرد تلقی می‌شود. در این معنا مرد، خویشتن و زن دیگری او محسوب می‌شود (برتنز،۱۳۸۲، ۲۱۷ - ۲۱۳ و مری تانگ، ۱۳۸۷، ۳۵۹-۳۵٦). سیکسو معتقد است این محوریت مدام مردانگی به زن و مرد به یک اندازه آسیب می رساند، زیرا تخیل را محدود می کند و در نتیجه ستمگرانه است (سلدن ، ۱۳۷٦، ۲۸۳).

پیش از سیکسو، متفکر پساساختارگرایی چون فوکو که بیش از هرکس نماینده این تفکر شناخته می‌شود، درصدد است با تبارشناسی تقابل های سلسله مراتبی معنی، ماهیت برساخته، سرکوبگرانه و قدرت مدارانهٔ آنها را از خلال متن و همچنین در دل حیات اجتماعی آشکار کند. فوکو بر خلاف سوسور تمایزیابی میان مفاهیم را برای فهم معانی آنها عملی خنثی و بی‌طرفانه نمی‌داند و اعمال قدرت را مستلزم ایجاد چنین تقابلی معرفی می‌کند (برتنز، ۱۳۸۲،۲۰۳-۲۰۱). از نظر او هویت جنسی/جنسیتی درون یک گفتمان شکل می‌گیرد، بنابراین او اصراری به اثبات کذب و صدق هیچ گفتمانی ندارد و آنها را امری اعتباری قلمداد می‌کند و معتقد است حقیقت گفتمان ها ناشی از قدرت آنهاست که لاجرم نمی‌تواند بی‌طرف باشد. قدرت از دید فوکو برخلاف مفهوم سنتی آن در دست طبقهٔ مسلّط دولت یا پادشاه نیست، بلکه در پیکرهٔ اجتماعی به گردش درمی‌آید و به صورت یک زنجیره عمل می‌کند و با نفوذ در حالات و حرکات افراد چیستی و چگونگی زندگی آنان را رقم می‌زند. به بیانی دیگر، فوکو قدرت را به مثابه امری فراگیر مطرح می‌کند که از طریق سازماندهی تور مانندی اعمال می‌شود که همگان در آن گیر افتاده‌اند؛ در نتیجه فرد هم محصول و نتیجهٔ قدرت است و هم از عناصر پیکره بندی آن. بنابراین صور قدرت خود را همواره باز تولید می‌کنند (اسمارت، ۱۳۸۵، ۱۰۴- ۱۰۰). از نظر او قدرت به درون خمیره افراد می‌تراود، به بدن ایشان می‌رسد، در حرکات و حالات آنها نفوذ می‌کند، این که چه بگویند و چگونه زندگی و کار با دیگران را بیاموزند، رقم می‌زند(فوکو به نقل از بیسلی، ۱۳۸۹، ۱۳۹).

جودیت باتلر یکی از کسانی است که با الهام از فوکو درصدد رد هرگونه تصور ثابت، جهانشمول و ذاتی از هویت جنسی برمی‌آید. او پیش داوری دربارهٔ سرشت بشر یا گروه‌هایی از افراد مانند(سیاه‌پوستان و زنان) را جایز نمی‌داند و معتقد است هویت افراد توسط مناسبات قدرت ساخته می‌شود(بیسلی، ۱۳۸۹، ۱۴۳). باتلر به عنوان تأثیرگذارترین نظریه پرداز هویت جنسی با نگاه ضدذات باورانه‌اش که در شناخت جنسیت قائل به معیارهای زیست شناختی یا دیگر طبقه بندی‌های زایشی از پیش تعیین‌شده نیست، هویت جنسی را باززایی نقش های جنسیت مطابق با ملزومات فرهنگ می‌داند. به تعبیر او جنسیت همواره یک «تلاش ساختن» است اما نه تلاشی ساختنی از سوژه شناسا که بشود گفت «پیش از آنچه برای ساختنش تلاش می‌شود وجود دارد. به طور ذاتی از نظر او هیچگونه هویت جنسیتی پشت جلوه‌های جنسیت وجود ندارد، زیرا هویت به صورت ایفایی و توسط همان جلوه‌هایی ساخته می‌شود که گفته می‌شود نتایجش هستند»(باتلر به نقل از استات،۱۳۸۹، ۱۳۱-۱۳۰). به طور کلی باتلر جنسیت را اجراگری[۳] می‌داند و در تلاش است تا نشان دهد آنچه هویت جنسی را تثبیت می‌کند اجرای هر چه بهتر رفتارها در گفتمان سازندهٔ آنهاست (باتلر، ۱۹۹۰، ۲۳). بدین معنی که افراد، مانند سایر ویژگی های جسمی از پیش تعیین شده دارای جنسیت نیستند بلکه در بستر فرهنگ زیستی خود آموزش می‌بینند که چگونه آن را مانند یک نمایش اجرا کنند و البته در موقعیت های مقتضی یا خود خواسته چیزی جز آنچه تا کنون برای آن آموزش دیده‌اند را به اجرا در بیاورند. یکی از زمینه‌هایی که قابلیت بررسی با آرای باتلر را دارد، مخالف پوشی[۴] (نک. هیل و مک براید در مالتی داگلاس،۲۰۰۷، جلد٤، ١٤٧٤) است. مخالف پوشی یا بدل‌پوشی[۵] به معنی پوشیدن لباس مردانه توسط زنان و لباس زنانه توسط مردان است که سابقه زیادی در سنت های داستانی و نمایشی شرق(مانند نمایش های سنتی ایرانی یا چینی) و غربی (نمایش‌های قرون وسطی و دوره رنسانس) دارد که زنان و مردان مخالف‌پوش در در این داستان ها و نمایش ها به عنوان تکنیک پیش برندهٔ روایت و اغلب به صورت نقش مایه‌ای آشنا در آثاری که رویکرد کمیک دارند دیده می‌شود. شخصیت‌های مخالف پوش داستان ها عمدتاً "به قصد رسیدن به یک شغل، گریز از سرکوب یا دستیابی به آزادی هنری یا سیاسی جامه‌ای مبدل به تن می‌کنند" (گاربر به نقل از استات،۱۳۸۹، ۱۱۷).

۲- مطالعه و بررسی

از نظر برخی پژوهشگران، مرد پوشی در نمایشنامه‌های شکسپیر و حکایات هزار و یک شب صرفاً یک تمهید ادبی (نک. ایروین،۱۳۸۳، ۲۰) یا نمایشی (نک. ثمینی،۱۳۸۳، ٤١) است و رجحان و برتری یک جنس بر جنس دیگر را نشان نمی‌دهد (ایروین، ۱۳۸۳، ۲۰). اما به نظر می رسد می‌توان ماجرا را به گونه‌ای دیگر دید. ابتدا به بررسی کمدی‌های شکسپیر پرداخته و سپس حکایت های هزارو یک شب مطالعه خواهد شد.

در مطالعه نمایشنامه‌های شکسپیر نباید از نظر دور داشت که این بررسی صرفاً با توجه به متن آثار صورت می‌گیرد و به خوانش آنها در بافت خلق و اجرای اثر پرداخته نمی‌شود، چرا که این کار هدف مقاله حاضر نیست و البته دیگرانی نیز به آن پرداخته‌اند(نک. استات،۱۳۸۹).

۲-۱- زنان کمدی های شکسپیر در ردای مردانه

زنان چهار کمدی مورد بررسی، به واسطه امکانات ژانریِ آن، که از عالم قطعیت ها گریزان است و به وارونه سازی علاقه دارد، لباس مردانه می‌پوشند و برای رسیدن به اهداف خود سفر می‌کنند. دو نجیب‌زاده ورونایی، داستان بازیافتنِ معشوقِ جولیای خیانت دیده را بازگو می‌کند. روزالیندایِ هر طور شما بخواهیدش به عشق راستینِ معشوقش به خود پی می‌برد. در شب دوازدهم است که ویولا، دوک را از عشق خود آگاه می‌کند و به کام دل می‌رسد و تاجر ونیزی درایت و خردمندی پورشیا را درلباس مردانهٔ قضاوت و رهایی همسرش از دینی که بر گردن اوست، نمایش می‌دهد و البته جای انکار نیست که مردپوشی این زنان خود به پیشبرد روایت دراماتیک منجر می‌شود.

بنابراین چنانکه از لایه اولیه متن بر می‌آید، زنان هر یک از این کمدی‌ها از مردپوشی برای نیل به هدف و مقصدی که از نظر خودشان ارزشمند است، سود جسته و با قدم گذاشتن در این راه، سفری کوتاه یا بلند را آغاز می‌کنند که بررسی انگیزه‌هایشان،

خود گویای این امر خواهد بود:

در کمدی دو نجیب‌زاده ورونایی جولیا در پرده دوم، صحنه هفتم، به خاطر رسیدن به پروتئوس، معشوق دور از وطن خود، لباسی «برازنده یک غلام بچه» می‌پوشد و می‌گوید :« زایر فدایی هرگز خسته نمی شود که با گام‌های ضعیف خود از سرزمین‌های وسیع بگذرد و آن زنی که بال های عشق را وسیله پرواز خود قرار می‌دهد در این مورد ترسی ندارد، بخصوص وقتی که این پرواز به سوی کسی است که آن قدر عزیز و وجودش مانند پروتئوس کامل و آسمانی است» (شکسپیر، ۱۳۷۵، ۲۷۷). او در پرده چهارم، صحنه چهارم، با لباس تازه مردانه‌اش به خدمت معشوق خود درآمده و از طرف او مأمور می‌شود تا پیغام عشق او را به زن دیگری بدهد (همان،۲۹۹).

در کمدی هر طور شما بخواهیدش، روزالیندا پس از تبعید از قصر عمویش و قصد سفر به سوی پدر خود در پرده اول، صحنه سوم، برای «عدم جلب توجه راهزنان» لباس مردانه می‌پوشد و نام « گنومد»[٦] را انتخاب می‌کند (که یاد آور نام پسری زیباروی در اساطیر یونانی است که زئوس عاشقش شد و او را به عنوان ساقی خود انتخاب کرد) (گرانت،۱۳۸٤، ۳۹۱). گنومد/ روزالیند خطاب به دختر عمویش سلیا که از او کوتاه قدتر است و بدون اینکه مردپوش شود نام «الی ینا»[٧] را که به گفتهٔ خودش مناسب وضعیت اوست انتخاب کرده است، می‌گوید: «من چون بلندقدتر از معمول هستم و همه امتیازات مردان به من می‌آید، خنجر کوتاهی بر ران می‌آویزم و نیزه‌ای در دست می‌گیرم و در حالی که قلبم از ترس زنانه می تپد به همان صورتی که ترسوها با تظاهر به مردانگی و شهامت با دیگران روبرو می‌شوند تظاهر به خشونت و تهدید می کنم» (همان، ٦٣٤).

در شب دوازدهم ویولا در پرده اول، صحنه دوم، برای اینکه بتواند در امنیت در شهری غریبه زندگی کند، با لباس مردانه و با نام سزاریو به خدمت دوک شهر می‌رود.

«ویولا: من به خدمت این دوک در می‌آیم، خواهش می‌کنم مرا همچون خواجه‌ای به حضور او معرفی کنید» (همان،٦٨٩). ویولا نیز همچون جولیای ورونایی که صادقانه درخدمت معشوقش بود به خدمت دوک درآمده است و با دلی شکسته، پیغام‌های عاشقانه دوک را برای اولیویا می‌برد تا اینکه اولیویا دچار عشق سزاریو/ ویولا می شود.

در تاجر ونیزی، پورشیا در پرده سوم، صحنه چهارم، درتوضیح لباس مردانه‌اش خطاب به ندیمه خود که به همراه او مردپوش شده، می‌گوید:«...در لباسی خواهیم بود که آنها تصور خواهند کرد واجد هنری هستیم که در حقیقت فاقد آنیم» (همان،٤٠٠). سپس برای نجات آنتونیو، دوست همسرش از دست شایلاک تاجر رباخوار در هیئت یک دکتر حقوق و با نام دکتر بالتازار در دادگاهی به عنوان وکیل حاضر می شود و با درایت خود ماجرا را ختم به خیر می‌کند. همچنین در این نمایشنامه جسیکا، دختر شایلاک نیز پرده دوم، صحنه چهارم، برای ازدواج با لورنزو و فرار از خانه پدری، لباس یک غلام بچه را به تن می‌کند و می‌گریزد.

با توجه به مثال های بالا می‌بینیم که اهداف این زنان از مردپوشی در سه دسته می‌گنجند:

الف- محافظت از خود در برابر تهدید مردان (روزالیندا، جولیا، جسیکا)

ب- جلب اعتماد مردان و راهیابی به حریم آنان(روزالیندا، جولیا و ویولا)

ج- استفاده از درایت و خردمندی خود (پورشیا).

دلایل مردپوشی این زنان هر چه که هست خبر از شکافی میان آنان و مردان می‌دهد که ردپای آن در بیان انگیزه‌هایشان از این عمل به خوبی پیداست:

جولیا در دو نجیب‌زاده ورونایی خود را به عنوان زایر و فدایی که به زیارت معشوق می‌رود در تقابل با او (پروتئوس) می‌بیند و گام های ضعیف خود را که حاکی از زمینی بودن است را در راه رسیدن به آن معشوق آسمانی خستگی ناپذیر توصیف می‌کند و تقابل زیارت شونده/ زائر و آسمانی / زمینی را ایجاد می‌کند. همچنین در آخر نمایش جولیا از شدت ناامیدی در رسیدن به پروتئوس غش می‌کند و همین موضوع یعنی ضعفش در گفتمان حاکم بر متن خصلتی زنانه و نه مردانه تلقی شده و منجر به آشکار شدن هویت جنسی اش می‌شود و تقابل قوی/ ضعیف رابه ذهن متبادر می‌سازد.

در هر طور شما بخواهیدش گنومد/ روزالیند، خود قد بلندش را به عنوان عنصری از مردانگی در مقابل قد کوتاه تر سلیا- الی‌ینا قرار می‌دهد و تقابل بلند/ کوتاه را ایجاد می‌کند، همچنین او با انتخاب نام گنومد (پسر مرکز توجه زئوس- خدای خدایان) در مقابل سلیا که بدون بدل پوشی نام الی ینا به معنی غریبه و موجودی در حاشیه را برای خود انتخاب کرده است، تقابل مرکز/ حاشیه را شکل می‌دهد.

در شب دوازدهم ویولا، شاید برای باورپذیری بیشتر، مردپوشی را مردانگی کامل تلقی نکرده و خود را خواجه (کسی که نه مرد است و نه زن) معرفی می‌کند و تقابل آقا/ خواجه را شکل می‌دهد.

در تاجر ونیزی منظور پورشیا از «هنر» را هم می‌توان «مردانگی» تصور کرد و هم «درایتی» را که لازمه قضاوت است و ردایش در تملک مردان. در حالت اول به وضوح تقابل مردانگی/ زنانگی القاء می‌شود و در حالت دوم تقابل درایت/ بی‌درایتی قابل برداشت است.

به این ترتیب در متون مورد نظر چنین نظامی قابل مشاهده است:

زیارت شونده / زائر
آسمانی / زمینی
قوی / ضعیف
بلند / کوتاه
مرکز/ حاشیه
آقا / خواجه
درایت / بی‌درایتی

نکته قابل توجه این است که زنان مردپوشِ یاد شده که به‌واسطه

پرتاب خود به سویه دیگر تقابل درصدد از بین بردن آن و یافتن منافع خود برمی‌آیند، تنها و تنها زمانی کاملاً کامیاب می‌شوند که پرده از راز خود کنار زده و در آخر کار با لباس- جنسیت زنانه خود در کنار مردانشان می‌ایستند و کمال و خوشبختی را نزد آنان جستجو می‌کنند. چنانکه در تاجر ونیزی درپرده سوم، صحنه دوم، پورشیا به عنوان زنی خردمند که به‌خاطر ثروت، زیبایی و کمالش خواستگاران بی شماری از سراسر جهان دارد پس از آنکه به عقد ازدواج بسانیو در می‌آید « بالاترین سعادت خود را تسلیم روح ملایمش به بسانیو می‌داند تا بسان سرور، حکمران و سلطانی هدایتش کند»(همان، ۳۹٤). او آرزو می‌کند «هزار بار زیباترو ثروتمندتر از آنچه هست شود تا در نظر او فردی شایسته‌تر جلوه کند» (همان). یعنی پورشیای ثروتمند، زیبا وخردمند، بسانیو را که صرفاً تاجری ورشکسته است برتر از خود دیده و به تقابل حاکم/ محکوم یا سلطان/ بنده گردن می‌نهد که می‌توان این دوگانه‌ها را به مجموعه فوق افزود. جالب اینکه ما به عنوان مخاطب درپرده اول، صحنه اول، خوانده‌ایم که بسانیو اولین ویژگی بارز برتری بخش پورشیا را«ارث بسیار به جا مانده از پدرش» (همان،۳٦۳) عنوان می‌کند. بدان معنی که برتری پورشیا و عامل جذابیت او ارثی است که به واسطه پدرش به عنوان یک مرد به او رسیده است. علاوه بر این، در پرده دوم، صحنه ششم، لورنزو، جسیکا، دختر شایلاک را که از لباس مردانه‌اش شرمسار است دلداری می‌دهد که «تو با پوشیدن این لباس که این قدر هم برازنده توست خود را پنهان ساخته‌ای» (همان،۳۸۱).

در هر طور شما بخواهیدش، روزالیندا با مردپوشی و خنثی کردن تقابل، هویت و علایق خود را در خطر می بیند و می‌داند آنچه خوشبختی و سعادت اوست در زنانگی‌اش نهفته است و به این دلیل در مقابل اورلندو با لباس مردانه، نقش معشوقه او یعنی خودش را بازی می‌کند. درپایان نیزروزالیندا درپرده پنجم، صحنه آخر، درحالیکه لباس زنانه خود را پوشیده است همراه با «خدای نکاح که خود را خدای شهر» می‌خواند، وارد می‌شود تا به عقد ازدواج اورلندو در بیاید(همان،٦۸٤).

در شب دوازدهم، پرده پنجم، صحنه اول، دوک به ویولا که حالا دیگر هویت زنانه‌اش آشکار شده است می‌گوید: «سزاریو بیا! تا وقتی که مرد هستی تو را به این نام خطاب می‌کنم. ولی وقتی در جامهٔ دیگری ظاهر شدی در آن موقع همسر اورسینو و ملکه عشق او خواهی بود» (همان،۷۵۳). گویی این سخن به‌ظاهر ملاطفت آمیز تهدیدی برای ویولاست که لباس مردانه او نقش جنسیتی‌اش را زیر سوال می‌برد و خوشبختی او را به خطر می‌اندازد. همچنین اولیویا که عاشق سزاریو یعنی لباس مردانه ویولا شده بود پس از پی بردن به واقعیت، با نسخهٔ اصلی، یعنی برادر ویولا، سباستین، که مرد به معنی زیست شناختی است ازدواج می‌کند.

در دو نجیب‌زاده ورونایی در پرده پنجم، صحنه آخر، جولیا که به سختی به معشوقش پروتئوس می‌رسد، او ر ا به خاطر اینکه برای رسیدن به او مجبور به مرد پوشی شده است شماتت می‌کند واز اینکه لباس مردانه به تن دارد شرمسار است.

اکراه روزالیندا، شرم جسیکا و جولیا، احساس خطر ویولا و احساس عدم کفایت پورشیا از مرد پوشی خویش خود تأیید کننده این امر است که آنان هر لباس-نقش دیگری جز لباس-نقش زنانه را مانع خوشبختی و سعادتشان می‌پندارند، چرا که با پوشیدن این لباس ها، نقش های مردانه‌ای نیز به ایشان محول می‌شود که آنان را از هدف اصلیشان دور می‌کند و این هدف چیزی نیست جز مورد تأیید بودن توسط مردانشان. در نتیجه کمدی‌ها که با مردپوشی شروع شده بودند با مراجعت آنان به لباس-نقششان به شادی، چنانکه فرجام هر کمدی است، پایان می‌یابند.

آنچه به عنوان کارکرد مرد پوشی در نمایشنامه‌های فوق قابل بررسی است، این است که دوگانه مرد/ زن نه بر اساس گفتهٔ سوسور، بی طرف و خنثی که بر اساس عملکرد زنانی که قصد گذر از سویی به سوی دیگر دوگانه فوق را داشتند تا به امتیازات آن دست بیابند، مؤید نظر فوکوست که این دوگانه را تقابلی دانسته و آن را ناشی از قدرت گفتمانی حاکم معرفی می‌کند که زنان این کمدی‌ها حاضرند برای برخورداری از امتیازات طرف دیگر تقابل، موقعیتی اعتباری کسب کنند. با این‌حال، همانطور که از مثال‌های فوق برمی‌آید قدرت این گفتمان در حفظ نظام تقابلی موجود است. چنانکه در پرده آخر، صحنه آخرِ هرطور شما بخواهیدش، گفتمان حاکم در هیبت خدای نکاحِ حاضر می‌شود و با معرفی خود به عنوان خدای شهر، همسری و نکاح را «ضامن مبارک سفره و بستر» (همان،٦۸۳) می‌خواند و به عبارت بهتر همسری را به طریقی که از آن یاد شد تضمین‌کنندهٔ ثبات گفتمانِ قدرتِ خدای شهر تصویر می‌کند. همچنین دوک در شب دوازدهم به عنوان حاکم شهر، ویولای مردپوش را به عنوان یک زن نپذیرفته و به او می‌فهماند که سعادتش که به واسطه ازدواج با او حاصل می‌شود در گرو رعایت قراردادهای جنسیتی خویش است. از این‌رو نقش ازدواج را در این متون به عنوان عامل انقیاد زنان (که درصدد زیرپا گذاشتن قراردادهای تقابل بودند) و ضامن اجرای نظم مردانه می‌شناسیم. همچنین پذیرش نظم مردانه و نقش هویت جنسی زنانه توسط زنان کمدی های شکسپیر که توأم با رضایت است، مطابق با الگوی قدرتی است که فوکو ارائه می‌دهد. در این الگو ماهیت قدرت فراگیر و تور مانند توصیف شده که بدون تحمیل بلکه توأم با رضایت اعمال می‌شود. چنانکه زنان مذکور خودشان برای تضمین سعادت خویش تقابل مرد/ زن را با تمام الزاماتش پذیرفته و همانطور که در مثال‌ها دیدیم آن را تولید می‌کنند.

نکتهٔ دیگری که فوکو به عنوان مهم‌ترین مسئله گفتمان طرح می‌کند، ماهیت آن به عنوان امری اعتباری و نه ذاتی است. اعتباری که به واسطهٔ مفهوم فوکویی قدرت تضمین می‌شود. همین ماهیت اعتباری فصل مشترک آراء فوکو و باتلر است که به موجب آن می‌توان لایه معنایی دیگری را به متون مورد نظرافزود. از نظر فوکو هویت جنسی/ جنسیتی درون یک گفتمان شکل می‌گیرد که باتلر آن را الزامات فرهنگی می‌خواند و هرچه بهتر پذیرفته شدن این نقش ها را در گرو اجرای بهتر آنها در گفتمان – الزامات قلمداد می‌کند.

در بررسی فوق، کمدی های مورد نظر کاملاً در خدمت گفتمان تقابلی به خصوص تقابل مرد/زن قرار دارند. در حالی که در خلال سطور آنها صحنه‌هایی وجود دارد که مجالی برای پیگیری مفهوم امر اعتباری و اجراگری در اختیار مخاطب خود قرار می‌دهند.

در شب دوازدهم صحنهٔ پنجم از پرده اول، اولیویا زبان، چهره، اندام، اعمال و روح سزاریو/ ویولا را به نجیب‌زادگی او نسبت می‌دهد. این صحنه از نظر گفتمان حاکم و مخاطبان آن روزگار بی‌شک صحنه‌ای خنده‌آور تلقی می‌شود چراکه نفی‌کننده و متناقض با منطق گفتمان حاکم است و همین امر صدای خنده تماشاگرانش را به گوش می‌رساند (نک: استات، ۲۲۱-۲۳۰). اما همین صحنه امروزه و از دریچهٔ نگاه نظریه هویت جنسی می‌تواند شکافی در گفتمان مرد/زن و پی‌آیندهای آن به حساب آید چرا که اولیویا که پیش از این به عنوان یکی از عوامل ایجاد تقابل مرد/زن مطرح شده بود خود اعتبار چندانی برای آن قائل نیست و ظرافت رفتار و اندام سزاریو/ ویولا را ظرافت مردی نجیب‌زاده می‌داند و آن را الزاماً صفتی در خور زنان به حساب نمی‌آورد. دو نکته از این رفتار قابل برداشت است:

اول اینکه اولیویا رفتارهای ظریف سزاریو/ ویولا را الزاماً جلوه‌های جنسیتی مؤنث قلمداد نمی‌کند و تقابل خشن/ظریف بر پایهٔ تقابل مرد /زن را چندان معتبر نمی‌داند.

دوم اینکه اعتبار مردانگی در کیفیت نمایش آن به واسطه پوشیدن لباس مردانه و پذیرفتن کارویژه مردانه تصویر می‌شود.

همچنین چنانکه پیش ازاین گفته شد در این نمایشنامه ویولا تا زمانی که لباس مردانه به تن دارد همچنان مرد به حساب می‌آید، اگرچه این صحنه قبلاً در همین نوشته در راستای تحکیم گفتمان تقابلی حاکم تعبیر شد اما از سوی دیگرخوداز جلوه‌های تأیید کننده نظریه اجراگری باتلر است که مطابق آن پوشیدن لباس مردانه خود جلوه‌ای از اجرای نقش مردانه به حساب می‌آید.

در هرطور شما بخواهیدش پرده چهارم، صحنه سوم، گانومد/ روزالیندا با دیدن دستمال آغشته به خون اورلندو بیهوش می‌شود و اولیور برادر جبار اورلندو، ابتدا بیهوش شدن او را امری فرا جنسیتی تلقی کرده و می‌گوید که«بسیاری از افراد با دیدن خون بیهوش می‌شوند» (همان،٦٧٣). اما بعد با اشاره سلیا- الی ینا به «وجود مسئله‌ای فراتر» گنومد/ روزالیندا را به‌خاطر این عمل غیرمردانه (زنانه) سرزنش می‌کند. روزالیندا که در این نمایش علاوه بر نقش گنومد، نقش خودش را هم با لباس مردانه به عنوان معشوقه دور از دسترس اورلندو بازی می‌کند، در نقش گنومد بیهوش شدن واقعی خود را را تظاهر خوانده، آن را ایفای نقش روزالیندا می‌نامد. اولیور نیز با عتاب از او می‌خواهد در صورت تظاهر، به مردانگی تظاهر کند. در توضیح رفتار عتاب‌آلود اورلندو می‌توان گفت که او لباس مردانه گنومد/روزالیندا را شایسته رفتار و اجراگری قدرتمندانه مردانگی می‌داند و اجراگری زنانه را نقصی براین لباس که نماد مردانگی است تلقی می‌کند. همچنین روزالیندا در پرده اول، صحنه سوم، هنگامی که تصمیم دارد مردپوش شود همزمان تصمیم می‌گیرد ترس زنانهٔ خود را که ذاتی می‌انگارد با آویختن خنجری کوتاه و در دست گرفتن نیزه‌ای که جزو ملزومات مردانگی به حساب می‌آید پنهان کرده و مانند مردان ترسویی که تظاهر به شهامت می‌کنند رفتار کند. این تصمیم روزالیندا از سویی دربردارنده مفهوم تقابلی شجاع/ ترسو و از سوی دیگر حاکی از اعتبار یافتن جنسیت به‌وسیله اجراگری است. از این گذشته ضمیر«ش»[۸] در عنوان این نمایشنامه خود نوعی نقش فراجنسیتی دارد و می‌توان آن را مجالی برای گریز از قطعیت هویت جنسی برشمرد.

گذشته از این، در تاجر ونیزی لباس مردانه وکالت پورشیا حین تثبیت قوانین تقابلی درعین حال عامل اعتباری بودن آن به‌حساب می‌آید، چرا که پورشیا صرفاً با پوشیدن این لباس حق حضور در دادگاه را پیدا کرده‌است اما قدرت استدلال و دفاع او از آنتونیو چیزی نیست که لباسش به او اعطا کرده باشد.

اما نکته جالب دیگری که درتمام این متون وجود دارد، این است که هیچ یک از زنان مردپوش تغییری در صدا و صورت خود برای باور پذیری بیشتر نقششان ایجاد نمی‌کنند و همه آنان به اعتبار لباسشان به عنوان مردانی جوان پذیرفته می‌شوند.

۲-۲ - زنان هزارویک شب در ردای مردانه

در حکایت «قمر الزمان و ملکه بدور»یا «ملک شهرمان و قمرالزمان» شاهزاده ملکه بدور برای پیداکردن همسرش شاهزاده قمر الزمان، ناچار به سفر می شود و برای محافظت از خود لباس قمرالزمان رابه تن می‌کند و طی اتفاقاتی به پادشاهی می‌رسد. همچنین در حکایت «علی شار و زمرد» یا «علی بن مجدالدین و کنیزک» زمرد کنیزعلی بن مجدالدین یا همان علی شار است که در اثر بی احتیاطی سرورش دزدیده می‌شود و ناچار برای یافتن او از وطن دور شده، لباس سربازی را به تن می‌کند و بختانه به پادشاهی می‌رسد. در نهایت هردو این زنان با یافتن مردانشان دیهیم پادشاهی را به آنان وامی‌گذارند.

در حکایت «قمر الزمان و ملکه بدور» انگیزهٔ ملکه بدور از به تن کردن لباس مردانه اینطور بیان می‌شود: «اگر از اینجا بیرون بیایم و به آنها بگویم شوهرم گم شده است آنها به من طمع خواهند کرد، پس ناگزیرم به فکر چاره‌ای باشم. بنابراین بعضی از لباس‌های قمرالزمان را پوشید، چکمه‌های او را به پا کرد، دستاری چون دستار او بر سر گذاشت و گوشهٔ آن را کج کرد و بر دهان افکند» (اقلیدی، ۱۳۸۷ الف، ۸۰).

لباس مردانهٔ او علاوه بر محافظت و دورکردنش از طمع حریصان او را به پادشاهی شهر آبنوس می‌رساند و ملکه بدور با عنوان شاهزاده خالدان به اعتبار لباس مردانه‌اش با حیات النفوس، دختر پادشاه این دیار ازدواج می‌کند!

پدر حیات‌النفوس اینطور دخترش را به او تزویج می‌کند: «پسرم، من پیر و سالخورده شده‌ام و تنها ثمرهٔ زندگی‌ام دختری است به شکل و قامت تو و از نظر زیبایی مانند تو. اما او قدرت پادشاهی ندارد. پسرم آیا حاضری در کشور من بمانی و در سرزمین من سکونت کنی و دختر مرا به همسری بگزینی و من پادشاهی را به تو بدهم؟» (همان،۸۱). به این ترتیب شاهزاده خالدان/ملکه بدور با پذیرفتن شرط شاه آبنوس، پادشاه می‌شود

و با «افزایش مواجب امیران، لغو کردن مالیات ها وآزاد کردن زندانیان و داوری ودادگری» مشغول پادشاهی می‌شود (همان، ۸۳)، و حیات النفوس با اصرار و ابرام، به راز زن بودن شاهزاده خالدان/ملکه بدور پی می‌برد و این راز را تا پیدا شدن قمرالزمان پیش خود نگاه می‌دارد.

اما در حکایت «علی شار و زمرد» زمرد که پس از گم شدن از سرورش، به دست دزدی گرفتار شده است، برای فرار مردپوشی می‌کند، که در حکایت چنین آمده است: «لباس سربازی را که دزد کشته بود به تن کرد و شمشیر او را به کمر بست و عمامهٔ اورا بر سر نهاد و درست مانند مردان گردید» (اقلیدی، ۱۳۸۷ب، ۱۰۵). زمرد سوار اسب سرباز مرده شده و با تاختن به سمت بیابان به دیاری می‌رسد که پادشاه بی پسرشان مرده است و طبق رسم آنان، لشکریان، اولین مردی را که تا سه روز پس از مرگ پادشاه از راه برسد به تخت می‌نشانند. زمرد هم مانند ملکه بدور با رسیدن به سلطنت «دستور داد خزانه‌های کشور را بگشایند، سپس درِ بذل و بخشش را بر تمامی سپاهیان گشود ... باج‌ها و خراج‌ها را برداشت، هر زندانی را آزاد، هر خرابه‌ای را آباد و هر بیدادی را تبدیل به داد کرد» (همان،۱۰۷). زمرد تا پیداشدن علی‌بن مجدالدین راز خود را برملا نکرده و بدون بر انگیختن هیچ سوءظنی پادشاهی می‌کند.

ملکه بدور زیبا نیز که پیش از عاشق شدن بر قمرالزمان از مردان بیزار بوده است خواستگاران فراوان داشته و انتسابش به پادشاهی قدرتمند، طبق الگوی داستان‌های پریانی او را خواستنی‌تر می‌کند. با این توضیح حکایت های فوق را از حیث وجود نظام تقابلی بررسی می‌کنیم.

زمرد، دختر زیبای پانزده ساله‌ای است که حکایت او را در ردیف دانشمندا ن و راویان قرآن و محدثان قرار می‌دهد. ویژگی‌هایی که هر کدام از آنها به تنهایی، درهر داستان دیگری برای برتری یک مرد کفایت می‌کند. علاوه بر اینها از نظر روایت، هنر پولساز پرده دوزی زمرد به او جایگاهی ویژه می‌بخشد. با این حال او زنی است که با داشتن چنین توانایی‌هایی به عنوان کنیز فروخته می‌شود. او که مختار است تا خود به اختیار خویش به هرکسی که خواست فروخته شود، علی شار را که تاجری مغبون و ورشکسته و البته زیباست به عنوان سرور خود انتخاب می کند و چون او آه در بساط ندارد خود قیمتش را به صاحبش می‌پردازد و به خانه علی شار می‌رود. در این داستان تقابل سرور/کنیز امری واضح و آشکار است و جنسیت و جایگاه اجتماعی سایر برتری های زمرد را تحت شعاع قرار می‌دهد و تقابلی خدشه‌ناپذیر را که از سوی خود او هم پذیرفته شده است، پدید می‌آورد.

در حکایت «قمرالزمان و ملکه بدور» تقابل چندانی میان آنان به چشم نمی‌خورد. هردو آنان شاهزاده‌اند و به شهادت قشقش دیو«از نظر ثروت، زیبایی، حسن، جمال و تازگی یکسانند» (اقلیدی،۱۳۸۷الف، ۲۷). حتی نام های آنان هم معانی همانندی دارد و بر چهرهٔ چون ماه شان دلالت می‌کند. اما شاهزاده خالدان/ ملکه بدور که به گواهی متن، پادشاهی عادل و بادرایت است، با یافتن قمرالزمان و تفویض اختیارات شاهی و تشویق او به ازدواج با حیات النفوس، به ناگاه تغییر رویه می‌دهد. ملکه بدور و حیات النفوس هر دو صاحب پسرانی زیبا می‌شوند و این دو زن که تا این لحظه از منظر حکایت‌های پریانی زنانی بی عیب و نقص، با درایت و عادل به شمار می‌روند پس از بزرگ شدن فرزندانشان جانب پاکدامنی نگاه نداشته و بر ناپسری‌های خود عاشق می‌شوند، اما وقتی تمرد پسران را می‌بینند، ماجرا را نزد قمرالزمان وارونه جلوه داده و باعث خشم گرفتن شاه بر پسران و آوارگی آنان می‌شوند (همان، ۱۰۸-۱۸۹). این اتفاق را وقتی در کنار بخش اول حکایت یعنی قضاوت عفریت و عفریتهٔ عاشق بر ملکه بدور و قمرالزمان می‌گذاریم که قمرالزمان را پرهیزگارتر از ملکه بدور (همان،۳۳) توصیف می‌کنند، چهرهٔ تقابل، خود را آشکار می‌کند: پرهیزگار/ناپرهیزگار. در ادامه اگر چه قمرالزمان نیز بدون شناختن واقعیت با قضاوت زود هنگام پسرانش را آواره کرده است اما سرانجام به داستان نیرنگ بازانه زنانش پی برده، دو پسر را یافته و بر تخت پادشاهی می‌نشاند. نکته جالب و تأییدکننده تقابلِ شکل گرفته، این است که هیچ کدام از این زنان که نیرنگ بازانه موجب از دست دادن پسرانشان شده‌اند، مجازات نمی‌شوند و قمرالزمان مانند شاه زمان[۹] که زنان را خیانت پیشه می‌داند، تارک دنیا شده به گوشه‌ای برای گریه وعبادت می‌خزد.

از مجموعه آنچه درباره دوحکایت بالا گفته شد، نظام تقابلی زیر قابل استنتاج می‌شود:

سرور / کنیز

قدرت پادشاهی / عدم قدرت پادشاهی

پرهیزگار / ناپرهیزگار

نیازی به توضیح نیست که سویه قدرتمند این تقابل مردان هستند.

با پیگیری شیوه بررسی کمدی‌ها درباره میزان رضامندی زنان مردپوش شاه‌پوش این حکایت ها باید گفت که ملکه بدور ازدواج با حیات النفوس و شاه پوشی را فقط به این دلیل قبول می‌کند که از این طریق امکان یافتن قمرالزمان بیشتر است (همان، ۸۷). ملکه بدور با پیداشدن قمرالزمان و شناساندن خود بر او بلافاصله زن بودن خود را بر حیات‌النفوس و پدرش آشکار می‌کند و پدر حیات النفوس بی هیچ تردیدی رو به قمرالزمان کرده و از او می‌خواهد تاج بر سر خود گذاشته و البته دامادش شود. قمرالزمان نیز به رسم وفاداری از ملکه بدور اجازه می‌خواهد که حیات النفوس را به عقد خویش درآورد که با استقبال از جانب او پذیرفته می‌شود، اما در مورد پادشاهی از او نظری نمی‌خواهد. قمر الزمان با رسیدن به پادشاهی، مالیات ها را برمی‌دارد، زندانیان بازمانده را آزاد می‌کند (و کار نیمه تمام ملکه بدور را به سر انجام می‌رساند.) و درخوبی ونیکوکاری سرمشق و مثل مردم می‌شود (همان، ۱۰۸).

زمرد نیز که به گفتهٔ متن زنی خردمند و در کارهایش سنجیده است، پیشنهاد پادشاهی را برای این می‌پذیرد که آن را نشانه‌ای از خواست خدا در راه پیدا کردن سرورش تلقی می‌کند (اقلیدی،۱۳۸۷ب، ۱۰۶). او تمهیداتی برای پیدا کردن علی

شار می‌چیند و پس از یافتنش، پادشاهی را رها کرده، به همراه او می‌رود و از کنیزی علی شار به مقام همسری او رسیده و داستان پایان می‌یابد (همان،۱۲).

ملکه بدور و زمرد همچون زنان کمدی های شکسپیر در اولین فرصتی که پس از یافتن مردان گمشدهٔ خود به دست می‌آورند، رازشان را آشکار کرده، با رضایت و بی هیچ ادعایی دست از تاج و تخت و قدرت می‌کشند و با وصال مردانشان به سعادت می‌رسند، زمرد به شهر علی شار رفته و ملکه بدور تاج خود را بر سر همسرش گذاشته و این دو حکایت، چنانکه ویژگی داستان های پریانی است به سرانجامی خوش می‌رسند. عدم دلبستگی زنان به پادشاهی و قدرت و عدم تردیدشان از رهاکردن آن و سپردن سکان حکومت به مردان یا دست شستن از آن به خاطر همسر، رضایت و پذیرش آنان نسبت به وضعیت خود را نشان می‌دهد.

زنان این حکایت ها بر خلاف زنان کمدی های شکسپیر چنان تصویر شده‌اند که نیاز به گوشزدِ قدرت برتر از خود برای فهمیدن وظیفه‌شان ندارند چرا که خود حاکم یا به عبارتی نماینده قدرت برترند و به میل و رغبت با کنار کشیدن خود از حکومت نظم مردانه را دوباره برقرار می‌کنند. در این حکایت ها حکومت و قدرت زنان به واسطه لباس مردانه‌شان ممکن می‌شود و از زمانی که مردپوشی را بر ای محافظت از خود آغاز می‌کنند تا وقتی دوباره لباس زنانه به تن می‌کنند، لحظه‌ای وجود ندارد که مردانگی آنان زیر سوال رود و به نظر می‌رسد پوشیدن لباس مردانه خود برای به عهده گرفتن امور مردانه‌ای چون پادشاهی کافی است. جالب اینکه حتی درایت و کفایت ملکه بدور نیز تنها در لباس مردانهٔ او اجازه تجلی می‌یابد، البته در مورد زمرد ماجرا کمی متفاوت است و او در لباس زنانه، انسانی با فضیلت است اما به واسطهٔ طبقه اجتماعی خود نصیب چندانی از فضلش[۱۰] نمی‌برد. در مورد این دو حکایت و اعتباری بودن جنسیت و اجراگری باید گفت که نقش لباس مردانه به عنوان نماد مردانگی و قدرت در آنها چنان مقتدرانه است که رفتن به زیر سایه آن به مثابه برخورداری از مزایای آن به حساب می‌آید و اجراگری این نقش یعنی پوشیدن لباس و دیگر هیچ. با این حال از این ماجرا به همین سادگی هم نمی‌توان گذشت چرا که شاهزادگی ملکه بدور یعنی زیستن او در سایه قدرت، ثروت و حشمت و برخورداری او از همان مقدار زیبایی و ظرافتی که همتای مردش قمرالزمان دارد، خود مجوزی است که راویان حکایت را مجاب کرده است که او در لباس مردانه‌اش به خوبی از پس نقش محولهٔ خود برخواهد آمد. همینطور راویان داستان زمرد نیز از این تمهید سود جسته‌اند، آنگونه که پیش‌تر گفته شد او نیز متصف به صفاتی است که داشتن هرکدام از آنها برای توصیف یک مرد به عنوان فردی توانا و صاحب امتیاز کافی است. اما لباس مردانهِ زنان که خود بروز توانایی‌های آنان را آنطور که مورد تأیید گفتمانِ حاکم بر حکایت هاست ممکن می‌کند، به شکلی متناقض نما خود شکافی در دیوار مستحکم دوگانه مرد/ زن پدید می‌آورد. ملکه بدور که در لباس مردانه خود پادشاهی عادل و دادگراست، در لباس زنانه‌اش چهرهٔ یک زن فتنه‌گر را بروز می‌دهد که خود مثالی روشن برای قراردادی بودن هویت جنسی است و زمرد که به تصریح حکایت زنی صاحب فضل است که در لباس زنانه نیز قدرت بروزِ آنها را دارد بر آن صحه می‌گذارد. وجود مثال هایی از این دست در هزارو یک شب به عنوان کتابی متعلق به ادبیات عامه و ادبیات در حاشیه خود گویای این امر است که این کتاب مانند هر امر حاشیه‌ای دیگری که بر مرکز می‌تازد، خواستار به چالش کشیدن اقتدار آن است.

نتیجه

زنان مردپوش کمدی‌های شکسپیر و حکایت‌های هزار و یک شب هر کدام با شباهت ها و تفاوت هایی پا در راه سفر گذاشته و در سرزمینی دیگر با لباسی مردانه به اجرای نقشی مردانه می‌پردازند و در نهایت پس از یافتن مردانشان با پوشیدن دوباره لباس زنانه خود و ایستادن در کنار آنها به اعتبار گفتمان حاکم بر متن به سعادت می‌رسند. اما این سفر برای زنان کمدی‌ها با زنان سرزمین هزار و یک شب متفاوت است.

زنان کمدی‌ها با مردپوشی خود گرچه از خطر طمع مردان رسته‌اند، اما در کنار نسخه اصلی مردان کمدی‌ها به عنوان پیشکار و چوپان ایستاده‌اند و دوباره از لحاظ مرتبه اجتماعی در مقامی پایین‌تر قرار دارند. البته پورشیای تاجر ونیزی از این امر مستثنی است چرا که او با مردپوشی خود به بالاترین مقام ممکن متن، که مقام قضاوت و در نتیجه نجات دهنده است دست می‌یابد. زنان هزارویک شب نیز هر دو پس از مرد پوشی (اگرچه به صورت تصادفی) به مقام پادشاهی یعنی بالاترین مقام ممکن متن دست می‌یابند. از دیگر وجوه افتراق این دو دسته متن این است که زنان کمدی ها پس از فاش شدن راز مردپوشی خود هر کدام به دلیلی مانند شرم از لباس مردانه یا احساس خطر از دست دادن مردشان دوباره زن پوش می‌شوند، اما زنان حکایت های هزار و یک شب بدون هیچ انگیزهٔ ثانویه و بدون هیچ تردیدی لباس زنانه خود را دوباره به تن می‌کنند. این زنان با درک تقابل مرد/ زن به قصد دست یافتن به امتیازات سویهٔ اول آن و برخورداری یکسان از مواهب قدرت لباس مردانه پوشیده‌اند اما از همان ابتدا مترصد فرصتی برای افشای راز مردپوشی خویشند، چرا که گفتمان حاکم سعادت آنان را در گرو پذیرش زنانگی و در نتیجه اجرای نقش زن در دوگانه فوق‌الذکر می‌داند. طبیعی است که در چنین شرایطی، خود آنان نیز به عنوان عاملان باز تولید گفتمان فوق فعالانه شرکت می‌کنند که چنانکه گفته شد، عدم تردید زنان هزار و یک شب نشانگر قوت بیشتر گفتمان حاکم است. اما نکته مهم هردو دسته متون به عنوان ادبیات عامه و در حاشیه و در تقابل با ادبیات والا و نخبه‌گرا این است که در نهایت روزنه‌هایی را برای شکست تقابل مرد/ زن در خود نهفته دارند و تقابل مرد/ زن را امری اعتباری و نه ذاتی جلوه می‌دهند که در آنها سویهٔ برتر به دلیل اجرای مناسب و مؤثر نقش خود در سمت قدرت قرار گرفته است.

پی نوشت ها:

۱ Sex (جنس زیست شناختی).

۲ Gender (جنس برساخته فرهنگی).

3 Performance.

4 cross-dressing.

5 disguise.

6 Ganymede.

۷ Eliena بر گرفته از elien به معنای غریبه و خارجی است.

8 It.

۹ برادر شاه شهرباز که حکایت های هزارو یک شب توسط شهرزاد برای تسکین زن هراسی او گفته شده است.

۱۰ در حکایت‌های هزارویک شب زنان با فصل و کمال کم نیستند. حکایت های خداوند شش کنیز، کنیز بی نظیر، انوشیروان و دختر دهاتی، علی نورالدین (نک: طسوجی، ۱۳۱۵). در حکایت‌های فوق زنانی تصویر می‌شوند که آوازه فضل و کمالشان عالمگیر است اما هرگز به مقام و موقعیتی چون زنان حکایت های مورد بررسی نمی‌رسند.

فهرست منابع:

استات، اندرو (۱۳۸۹)، کمدی، ترجمهٔ بابک تبرایی، نشر چشمه، تهران.

اسمارت، بری (۱۳۸۵)، میشل فوکو، ترجمهٔ لیلا جو افشانی و حسن چاوشیان، اختران، تهران.

اقلیدی، ابراهیم (۱۳۸۷ الف)، هزار و یک شب (قمرالزمان و ملکه بدور)، مرکز، تهران.

اقلیدی، ابراهیم (۱۳۸۷ب)، هزار و یک شب (عاشقانه‌های مصری، علاءالدین ابوشامات و داستانهای دیگر)، مرکز، تهران.

ایروین، رابرت (۱۳۸۳)، تحلیلی از هزار و یک شب، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، فرزان روز، تهران.

برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، نظریه ادبی، ترجمهٔ فرزان سجودی، آهنگ دیگر، تهران.

بیسلی، کریس (۱۳۸۹)، چیستی فمینیسم، ترجمهٔ محمدرضا زمردی، چاپ اول، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

تانگ، رزمری (۱۳۸۷)، درآمدی جامع برنظریه‌های فمینیستی، ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، نشرنی، تهران.

ثمینی، نغمه (۱۳۸۳)، جدال قدرت و نمایش در هزار و یک شب، فصلنامه هنر، شماره ٦١، صص ٣٦-٤٨.

ثمینی، نغمه (۱۳۷۹)، کتاب عشق و شعبده (پژوهشی در هزارو یک شب)، مرکز، تهران.

سلدن، رامان. ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، طرح نو، تهران.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۵)، مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر، ترجمهٔ دکتر علاءالدین پازرگادی، چاپ اول، سروش، تهران.

غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳)، ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، چاپ اول، امیرکبیر، تهران.

گرانت، مایکل. هیزل، جان (۱۳۸٤)، فرهنگ اساطیر کلاسیک یونان و روم، ترجمهٔ رضا رضایی، چاپ اول، ماهی، تهران.

گرین، کیت. لبیهان، جیل (۱۳۸۳)، درسنامه نظریه و نقد ادبی، ویراستار حسین پاینده، چاپ اول، روزگار، تهران.

وات، هومر.ای (۱۳۷٦)، شکسپیر (زندگی و خلاصه آثار)، ترجمهٔ اسماعیل فصیح، چاپ اول، پیکان، تهران.

Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* Routledge, New York.

Hill .B.J.& Mc .Bride, K.R.(2007), *Transgender.* In Encyclopedia of Sex and Gender, Malti- Douglas, F (ed.), vol.4 London and New York , MC Milan, pp.1474-1476.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی