زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۳، بهار ۱۳۹۰ :۹۶-۷۷

جایگاه زن در ادبیات‌نمایشی دفاع‌مقدس از دید نظریه‌ی فمینیستی

مهدی حامدسقایان*، سیدمیثم مطهری**

چکیده: نظریه‌ی فمینیسم به عنوان یکی از نظریه‌های مطرح عصر حاضر، تلاش دارد مطالعات جهان پیرامون خود را در معرض پرسشی اساسی قرار دهد: «درباره‌ی زنان چه می‌دانیم؟» از درون این پرسش سوال‌های مهم دیگری مطرح می‌شود: موقعیت زنان چگونه است؟ و زنان در این موقعیت‌ها، چه تأثیری دارند و چه می‌کنند؟ در این مقاله به نقد و بررسی ادبیات‌نمایشی دفاع‌مقدس با تأکید بر جایگاه زن در شش نمایشنامه‌ی شاخص از این جریان هنری معاصر ایران خواهیم پرداخت. با آن‌که دفاع‌مقدس ملت ایران بدون هیچ‌گونه تمایز جنسیتی، زنان و مردان را درگیر خود ساخته‌بود، اما جایگاه زنان در نمایشنامه‌های دفاع‌مقدس؛ متزلزل و میزان تأثیرگذاری آنان در زندگی فردی و اجتماعی در دنیای متن آثار نمایشی، کم‌اهمیت تصویر شده است. تحلیل کارنامه سی ساله ادبیات‌نمایشی دفاع‌مقدس چه از نظر کمی و چه از نظر کیفی، بر اساس روی‌کردهای لیبرال‌فمینیسم تا فمینیسم اسلامی، نشان می‌دهد این آثار نتوانسته‌اند بازتاب‌دهنده جایگاه واقعی زن و نقش غیرقابل انکار او در دوران جنگ و پس از آن، باشند.

واژه‌های کلیدی: نظریه فمینیسم، تئاتر دفاع‌مقدس، ادبیات‌نمایشی، جایگاه زن.

مقدمه

از آغاز جنگ تحمیلی و شکل‌گیری هم‌زمان جریان تئاتر دفاع‌مقدس، ادبیات‌نمایشی شروع به بازگونمودن و انعکاس خاطرات، دلهره‌ها، تمایلات، ناگفته‌ها و در یک کلام جنبه‌های مختلف وقایع دفاع‌مقدس می‌نماید. به طوری‌که از سال ۱۳۵۹ تا ابتدای سال ۱۳۸۸ نمایشنامه‌های بسیاری در این زمینه به چاپ رسیده‌است. به هیچ‌رو نمی‌توان در این سال‌ها از نقش محوری و تعیین‌کننده‌ی زنان

* استادیار گروه کارگردانی دانشگاه تربیت‌مدرس saghayan2002@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد کارگردانی دانشگاه تربیت‌مدرس m.motahary@modares.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۹/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۱۱/۰۲

در بسترهای مختلف این جریان تئاتری چشم پوشید. از دیگر سو «رابطه زن و مرد» بن اندیشه‌ای است که در اکثر قریب به اتفاق نمایشنامه‌های دفاع‌مقدس به چالش کشیده می‌شود. لیکن تصویر زنان در نمایشنامه‌های منتشرشده ـ حتی در مورد آثار زنان ـ حاکی از نگاه مردسالارانه نویسندگان‌شان و عدم‌توجه به حقوق، خواسته‌ها و جایگاه مطلوب زنان می‌باشد.

در این پژوهش به بررسی ۳ اثر از نویسندگان مرد و ۳ اثر از نویسندگان زن ـ که ملاک انتخاب آن‌ها داشتن نقش محوری زنان در آن‌ها بوده است ـ از نظرگاه فمینیسم می‌پردازیم تا با استفاده از این نظریه، موقعیت و جایگاه قهرمانان زن در ادبیات‌نمایشی دفاع‌مقدس به نقد کشیده‌شود.

مبانی نظری

استفاده‌ی اولین‌بار از هر واژه‌ای در درک خواننده از آن تأثیر به‌سزایی دارد. واژه‌ی «فمینیسم» نخستین بار به سال ۱۸۷۲ توسط الکساندر دومای پسر، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی برای نام‌گذاری جنبش در حال پیدایش حقوق زنان به‌کار رفت (بستان‌نجفی، ۱۳۸۷: ۱۱). تعریفی که لغت‌نامه‌ی آکسفورد از فمینیسم ارایه کرده است به نظر نزدیک‌ترین تشابه را با مفهومی دارد که معمولاً از آن در ذهن می‌آید. «عقیده و هدفی دال بر این‌که زن‌ها باید حقوق و موقعیت‌های یکسانی با مردان داشته باشند و تلاش برای رسیدن به این هدف» (دیکشنری آکسفورد: ۲۰۰۳). درست از آغاز فعالیت جنبش فمینیسم، تعاریف و برداشت‌های مختلفی از آن شده است تا جایی که حتی طرفداران آن اکنون تعریف فمینیسم را همواره دستخوش تغییر می‌دانند: شاید با قطعیت بتوان گفت که مسئله در این‌جا درکی است که از واژه‌ی فمینیسم داریم؛ اما حتی اگر اکنون زمان مناسبی برای تصمیم‌گیری نهایی در مورد مفهوم فمینیسم نباشد، شاید وقت توجه به این واقعیت باشد که مفاهیم فمینیسم همواره دستخوش تغییراند (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۵۵).

اکنون اگر بخواهیم تاریخچه‌ی این جریان را از نظر بگذرانیم باید به سال ۱۹۱۰ یعنی حدود ۴۰ سال بعد از آن‌که دوما آن‌را بداع کرد، بازگردیم. در قرن ۱۹، به سخنرانی‌ها و مناظراتی در غرب که با موضوع «حقوق زنان و آزادی‌هایی که برای صدها سال از آن‌ها سلب شده است» شکل گرفت، فمینیسم گفته می‌شد. در آن دوران درباره‌ی رشد زنان و حقوق آن‌ها و رنج‌هایی که متحمل می‌شدند

سخن‌ها گفته می‌شد. به عبارت دیگر، آن‌ها از جنبش زنان برای رسیدن به حق رأی، تحصیلات بالاتر، رفاه، حقوق و آزادی‌های اجتماعی سخن می‌گفتند (کات، ۱۹۸۷ :۳).

اتحاد زنان و فعالیت‌های مبارزاتی بسیاری که در راه احقاق خود پیش گرفتند، تا شکل‌گیری نظریه‌ی فمینیستی ادامه می‌یابد. نظریه‌ی فمینیستی بخشی از یک رشته پژوهش درباره‌ی زنان است که به طور ضمنی، یا رسمی، نظام فکری گسترده و عامی را درباره‌ی ویژگی‌های بنیادی زندگی اجتماعی و تجربه‌ی انسانی از چشم‌انداز یک زن، ارایه می‌کند. این نظریه از سه جهت متکی به زنان است. نخست آن‌که، موضوع عمده‌ی تحقیق و نقطه شروع همه‌ی بررسی‌هایش، «موقعیت» یا موقعیت‌ها و تجربه‌های زنان در جامعه است. دوم آن‌که، این نظریه زنان را به عنوان «موضوع‌ها»ی کانونی در فراگرد تحقیق درنظر می‌گیرد؛ یعنی درصدد آن است که جهان را از دیدگاه (یا دیدگاه‌های) متمایز زنان در جهان اجتماعی نگاه‌کند. سوم این‌که، نظریه‌ی فمینیستی دیدگاه انتقادی و فعالانه‌ای به سود زنان دارد و در پی آن است که جهان بهتری برای زنان بسازد ـ که به نظر آن‌ها بدین ترتیب جهان برای بشریت نیز بهتر خواهد شد (ریتز، ۱۳۸۵: ۴۵۹).

فمینیست‌ها در مورد شیوه‌های توضیح فرودستی زنان یا راه‌های رهایی زنان، هم‌عقیده نیستند. هدف «لیبرال فمینیسم» برملاکردن شکل‌های آشکار تبعیض علیه زنان در بریتانیا و پیکار برای اصلاحات قانونی و امثال آن به منظور رفع این «تبعیض» است. «فمینیست‌های مارکسیست» دلیل عمده‌ی ستم بر زنان را جلوگیری از ورود ایشان به عرصه‌ی عمومی تولید می‌دانند و مبارزه‌ی زنان برای رهایی را جزیی جدایی‌ناپذیر از پیکار طبقه‌ی کارگر (پرولتاریا) برای سرنگونی سرمایه‌داری به حساب می‌آورند. برای «رادیکال فمینیست‌ها» کنترل مردان بر زنان (مردسالاری) مسئله‌ی اصلی است و معتقدند که زنان برای رهایی خود از قید این کنترل راهی جز پیکار ندارند (پاملا آبوت و کلر والاس، ۱۳۸۱: ۳۲). بعد جنسی فرهنگ درگیر این نسبی‌گرایی است. پنداشت علاقه‌ی جنسی به جنس مخالف یک راه بیان آن است (پیلینگتون، روزاموند،۱۳۸۰: ۲۰۱). «فمینیست‌های سوسیالیست» ستم بر زنان را علاوه بر سرمایه‌داری، به مناسبات مردسالارانه نسبت می‌دهند. این گروه مدعی است که پایان یافتن سرمایه‌داری به خودی خود به رهایی زنان منجر نخواهدشد و زنان نباید از مبارزه برای رهایی خود از کنترل مردان دست بکشند (پاملاآبوت و کلروالاس، ۱۳۸۱: ۳۲). «فمینیست‌های پسامدرن» نیز می‌کوشند نظم مسلط، به ویژه وجوه مردسالارانه آن را به نقد بکشند و

به مقوله‌ی زنانه (زن یا «دیگری») ارزش ببخشند (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۵۵). «فمینیسم اسلامی» از دیدگاه پژوهشگران مسائل زنان در کشورهای عربی به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی فمینیسم به‌شمار نمی‌رود و چنان‌چه بخواهیم آن‌را در تقسیم‌بندی‌های مربوط به نظریات فمینیستی جای دهیم می‌تواند به عنوان شاخه‌ای از فمینیسم پست‌مدرن به شمار رود. مفهوم فمینیسم در این فرهنگ، ستم‌زدایی از زنان می‌باشد (خانی، ۱۳۸۶: ۹۰). البته اکنون صاحب‌نظران خطری را پیش‌بینی می‌کنند که بر مبنای آن؛ فمینیست‌های پسامدرن، با پافشاری بر این‌که همه‌چیز متکثر و چندگونه و متفاوت است، در موضع تحکیم نوعی متافیزیک سنتی قرار بگیرند یا مدعی وجود نوعی حقیقت معیار شوند. برای پرهیز از همین خطر است که برخی فمینیست‌های پسامدرن هرگونه برچسبی که به «ایسم» ختم می‌شود از جمله فمینیسم را رد می‌کنند (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۵۵).

نظریه‌ی فمینیسم به طرح سوالاتی از هر مقوله‌ی قابل بررسی می‌پردازد که از این طریق میزان ارزش، اظهارنظر و اثرگذاری زنان در آن‌را بسنجد؛ نیروی محرک نظریه‌ی فمینیستی معاصر، یک پرسش به ظاهر ساده است: «درباره‌ی زنان چه می‌دانیم؟» به عبارت دیگر زنان در تحقیقات انجام گرفته کجا هستند؟ در صورت عدم حضور آن‌ها در این تحقیقات، دلیل عدم حضورشان چیست؟ و در صورت حضور، دقیقاً چه کار می‌کنند؟ موقعیت‌شان را چگونه تجربه می‌کنند؟ چه نقشی در آن موقعیت دارند؟ آن موقعیت برایشان چه معنایی دارد؟ (ریتز، ۱۳۸۵: ۴۶۱). از نظر فمینیست‌ها برای موضوع مطالعه یا «سوژه» نیز باید به اندازه‌ی متعادل ارزش قائل شد و حق زن برای تفکر و اظهار نظر نباید نادیده انگاشته شود. یعنی زن را نباید به «ابژه» تبدیل کرد (خانی، ۱۳۸۶: ۹۶). در گفتمان فمینیسم لیبرال، سوبژکتیویته نه به معنای چیزی شکل گرفته و ساختار شده برای چیز یا شخص دیگر است ـ مناسبات تولید برای فمینیسم مارکسیستی و پدرسالاری یا مردسالاری برای فمینیسم رادیکال ـ بلکه به معنای کنش‌گر بودن و توانا بودن در کنش مستقل و خودراهبر است (فورتیر، ۱۳۸۸: ۸۵).

روش تحقیق

در ابتدای تحلیل، سوالات نظریه‌ی فمینیستی در مورد آثار مطرح و سپس به نقد فمینیستی بر مبنای هر دو گرایش عمده آن از آغاز تا امروز پرداخته شده است. گرایش‌های عمده‌ی نقد فمینیستی عبارتند از: الف. نقد آثار نویسندگان زن و بررسی نشانه‌ها و تأثیر ارزش‌های مردانه در نوشته‌های آنان؛ ب. بررسی

جایگاه زنان در آثار نویسندگان مرد و تحلیل پارادایم‌های سنتی در مورد زنان و نقش‌پذیری‌های اجتماعی آنان. در واقع معتقدان به نقد فمینیستی، ادبیات را تحت تسلط هنجارهای مردانه می‌دانند و بر این باورند که تجربیات، خواست‌ها، علایق و عواطف زنان در زیر نقاب تفکر حاکم مردسالار، رنگ باخته و بی‌اهمیت جلوه داده شده‌اند. از آن‌جا که تصویر زن در آثار مردان بسیار ضعیف‌تر از این تصویر در آثار نویسندگان زن بوده است، ارزیابی آثار زنان پس از آثار مردان ارایه شده است تا برتری تصویر منعکس‌شده در آثار زنان، امکان بیشتری برای خودنمایی از پس مقایسه با آثار مردان بیابد.

بررسی فمینیستی آثار نویسندگان مرد

۱.نمایشنامه‌ی «اسماعیل اسماعیل» اثر جمشید خانیان

خلاصه اثر: عوارض جنگ موجب شده است که اسماعیل ـ مرد جوان ـ آمادگی تشکیل زندگی با آسیه، نامزد عقدکرده‌اش را نداشته باشد. آسیه که در طول حضور اسماعیل در جبهه منتظر او بوده، در مقابل خانواده‌ی خود که دیگر چندان موافق ازدواج این دو نیستند ایستاده است. از سوی دیگر از این که اسماعیل برای بازگشت به زندگی عادی تلاش نمی‌کند احساس سرخوردگی می‌کند. آغاز نمایشنامه از جایی است که آسیه با پاکتی سیب به ملاقات اسماعیل می‌آید. سیب‌ها اسماعیلِ شاعرمسلک را از طریق شعری از اَخَوان ثالث، به ورطه‌ی مرور خاطرات می‌کشاند و موقعیت منفعل اسماعیل و ناتوانی او را در برقراری رابطه‌ی نزدیک‌ترِ عاطفی با آسیه در آینه‌ی شعر «پیوندها و باغ» بازمی‌تاباند. همین مرور باعث می‌شود تصویر ذهنی اسماعیل گشوده شود و علت بیماری او آشکار گردد؛ اسماعیل در حین عملیات از ترس کشته شدن، از فرمان مافوق سر باز زده و حجت دوست دوران کودکی، به جای او فرمان را انجام می‌دهد و همین موجب شهادت حجت می‌شود. اسماعیل که شاهد لحظه‌ی مرگ حجت بوده است، نتوانسته به او کمک کند و اکنون این بیماری و پرهیز از ازدواج با آسیه، راهی است خودیافته برای مجازات خود.

روی‌کرد فمینیستی به اثر: آسیه ظاهراً نسبت به اغلب شخصیت‌های زن ادبیات نمایشی دفاع مقدس از لحاظ قدرت اظهارنظر و کنشگری موقعیت بهتری دارد. بنابراین فاکتور سوبژکتیو را تا آن حد داراست که در برابر خانواده خود بایستد و حتی باعث شود سکوت اسماعیل شکسته شود.

زن جوان: من دست بردار نیستم اسماعیل... یعنی چیزی رو ساده به‌دست نیاوردم که حالا بخوام ساده از دست بدم... نه این‌که فک کنی همش هم به خاطر توئه. نه. دارم از خودم دفاع می‌کنم (خانیان، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

درست است که می‌توان رابطه آسیه و اسماعیل در این اثر را یک مبارزه دانست؛ مبارزه‌ای که در آن آسیه بیشترین نقش و تحرک را از خود نشان می‌دهد. نقش سوبژکتیو آسیه مورد قبول هیچ‌کدام از شاخه‌های فمینیستی نیست. زیرا اگر بخواهیم بگوییم در نهایت برنده‌ی بازی چه‌کسی است، نگاه‌ها همه به سمت اسماعیل می‌چرخند، چرا که علت اساسی این رفت‌وآمد آسیه، اوست. بیماری روحی اسماعیل علاوه بر آن‌که هیچ ارتباطی با آسیه ندارد، در عین حال می‌تواند علتی بر محق بودن آسیه و قدرتمندتر ظاهر شدنش در این صحنه باشد. بیماری اسماعیل که همانا سکوت کردن و لب از سخن بستن است، عبارت از عذاب وجدان ناشی از عدم اطاعت امر فرمانده و نتیجتاً شهادت هم‌رزمش حجت می‌باشد. اگر قرار بود قدرت سوبژکتیوی که لیبرالیسم و رادیکالیسم از آسیه انتظار دارد تحقق یابد، می‌بایست او در صحنه ظاهر می‌شد و به استنطاق شدید اسماعیل، احقاق حق خود و طلب آن از اسماعیل می‌پرداخت. نه این‌که این‌چنین در خدمت ایده‌ی مردسالارانه اثر درآمده و تمام دغدغه‌اش راحت شدن اسماعیل، حتی به قیمت فداکردن زندگی خودش، باشد.

زن جوان: ... نمی‌دونم سر لج افتادی با کی؟ با من؟ با خودت؟ داره یواش‌یواش باورم می‌شه حرفایی که می‌زنن.. منم آدمم آخه. چقد می‌تونم تحمل کنم؟ چقد وایستم تو روشون بگم اسماعیل اینی نیست که میگید... تو داری منو دق کش می‌کنی (خانیان، ۱۳۸۴: ۱۰۹).

حق طبیعی آسیه این است که اسماعیل به خاطر زندگی نکبت‌باری که ساخته است، به ملاقات و عذرخواهی آسیه برود. برعکس اکنون آسیه هم‌چنان نگران پاسخ‌هایی است که باید به دیگران در قبال رفتار نامعقول اسماعیل بدهد، چرا که «اتاقی از آن خود» ندارد. درست مانند خواهر فرضی شکسپیر که شرایط زندگی نامساعدش عرصه را بر او تنگ میکند (وولف، ۱۳۸۲: ۷۱). اما اسماعیل حتی در این آسایشگاه هم آن اتاق را برای خود مهیا کرده و در آن حکم‌رانی می‌کند. دلیل این مدعا آن است که؛ ناراحتی او برطرف شده و پزشک متخصص هم این مسئله را تأیید کرده است، با این حال اسماعیل از آن‌جا که خود بهتر از وضعیت و حال درونی خویش آگاه است بر ماندن در آسایشگاه پای می‌فشارد (فریدی، ۱۳۸۷: ۵۲). در چنین وضعیتی برآیند این فرمولاسیون نامتعادل را از زبان آسیه می‌شنویم؛ زن جوانی که آویخته سر و مغموم به طرف در اتاق می‌رود. بعد برای لحظه‌ای به طرف مرد جوان سر می‌چرخاند: خامشی بهتر. ورنه من باید چه می‌گفتم به او، باید چه می‌گفتم؟ گرچه خاموشی سرآغاز فراموشی است، خامشی بهتر... (خانیان، ۱۳۸۴: ۱۲۲).

این پایان‌بندی به شرطی از نظر فمینیسم پذیرفتنی و قابل‌تحسین بود که آخرین عمل آسیه، همین‌طور که از محتوای این دیالوگ برمی‌آید رفتن و ترک‌کردن اسماعیل باشد. اما متأسفانه توضیح صحنه‌ی نمایشنامه‌نویس، او را به سختی پایبند این زندگی مردانه کرده است. زن جوان هنوز ایستاده است که مرد می‌زند زیر آواز. لحظه‌هایی بعد نور می‌رود (همان: ۱۲۲). در یک کلام، آسیه نمی‌تواند اراده‌ی خود را بر اسماعیل تحمیل کند بلکه ناگزیر به یافتن مفری است و آن خاموشی است (حسینی‌لیقوان، ۱۳۸۰: ۱۸۵). این‌ها همه تأییدکننده نگاه جانب‌دارانه نویسنده، از مردان اثر نمایشی‌اش می‌باشد.

۲. نمایشنامه‌ی «به خورشید بگو» اثر سعید تشکری

خلاصه اثر: یعقوب که پسر و همسر خود را از دست داده و مسئولیت نگهداری عروسش را بر عهده دارد، نمی‌خواهد واقعیت از دست رفتن پسرش را بپذیرد. یونس پسر یعقوب پس از اشغال خرمشهر برای دفاع از روستای فیاضیه رفته و از او خبری بازنیامده است. یعقوب ناخدای قدیم، که هر روز به ساحل کارون می‌آید و در کَپَر سوخته‌ی خود بازگشت یونس را انتظار می‌کشد؛ ناگهان با روح یا خاطره‌ی حلیمه همسرش مواجه می‌شود که او را ترغیب به کندن از کپر و زدن به دریا و دوباره ناخدا شدن می‌کند. پس از آن، او شروع به یادآوری خاطراتش می‌کند و زمانی را به یاد می‌آورد که حلیمه خواب یونس را دیده بود که به او گفته بود «یه جای خوبی طلبیده شدی» و حلیمه برای همیشه رفته بود. همان‌گونه که خود یونس نیز خواب دیده بود که «به جای خوبی طلبیده شده است» و رفته بود بی آن‌که جز در رویاها بازگردد. یعقوب از این‌که خود این صلای رفتن را نمی‌شنود نزد ایوب، که دوست و پدر عروسش است گلایه می‌کند و او نیز یعقوب را به خاطر آن که برای فیاضیه کاری نمی‌کند ـ که هم‌چون خرمشهر نشود ـ ملامت می‌کند. عاقبت پیرمرد نیز فراخوانده می‌شود و دل به دریا می‌زند و با ایوب می‌رود، زیرا ایوب به او وعده می‌دهد «یه جای خوب طلبیده شدی». خورشید، عروس یعقوب با فرزند نوزاد یونس تنها بر کناره‌ی شط می‌ماند و روح یونس را برای حفاظت از نوزادش عباس به یاری می‌طلبد.

روی‌کرد فمینیستی به اثر: خورشید در این اثر بی‌ارزش‌ترین جایگاه و کم‌ترین تأثیرگذاری را نسبت به شخصیت مقابل خود ـ یونس ـ برخوردار است. او علاوه بر آن‌که در برابر یونس داعیه هیچ مبارزه و حق‌طلبی را ندارد، تنها کورسوی نفس‌نفس زدنش هم فقط به دلیل یونس است. اگر از زبان اثر، نقش یونس را که «سوبژکتیوترین» شخصیت نمایش است بیان کنیم، باید گفت خورشید اصلی

اثر؛ یونس است ـ نه نامزدش ـ اوست که مانند خورشید، حیات‌بخش تمام عوامل نمایش است و تمام عوامل نمایش رو به سوی او دارند و از او گرما می‌گیرند و به طرز حیرت‌انگیزی در پرتوگیری و کسب فیض از او رقابت نیز می‌کنند.

خورشید: از مونم حرفی زدی؟ حلیمه: گفتم مونم حلیمه ... مادرت (تشکری، ۱۳۸۴: ۵۸).

نامزد یونس، در نهایت صبوری و مقاومت، زندگی‌اش را وقف یونس نموده است و هم‌چنان پس از شهادت او، با خاطره‌اش زندگی می‌کند. حلیمه مادر یونس، سهم بیشتری از این دلبستگی را با خود دارد. او به هیچ وجه مرگ یونس را قبول نکرده‌است. حتی، مرد ناشناس که هر از گاهی در نمایش‌نامه حضور پیدا می‌کند، نشانی از یونس با خود دارد. طبق استدلال نمایش‌نامه علت وجودی هر شخصیتی که در نمایش گنجانده شده؛ نشانداری و جستجوی یونس ـ به عنوان خورشید حیات‌بخش اثر ـ است و هرآن‌چه که در پرتو این خورشید درنیاید محکوم به مرگ است و بنابراین در نمایش‌نامه جایی ندارد.

گفتگو بین یونس و نامزدش تنها دوبار در کل اثر در می‌گیرد. اهمیت فوق‌العاده‌ی تعیین مسئله «خورشیدبودگی» در هر دو قسمت هویداست. در گفتگوی اول یونس و نامزدش، هر دو تلاش خود را برای کسب این مسئله نشان می‌دهند. *یونس: خورشید! خورشید: چه خوب گفتی خورشید. یونس: فردا خوب‌تر هم می‌شنوی. خورشید: حالا هم خوب می‌شنوم* (تشکری، ۱۳۸۴: ۶۱). یونس روی نقطه قوت خود یعنی شهادت تأکید می‌کند که با آن می‌تواند خورشید همیشه جاوید اثر باشد. فهم نامزدش از خورشیدگفتنِ یونس ـ و موارد مشابه دیگر ـ نشان می‌دهد که مسئله زنان قهرمان شهید، همسران شهدا و یا مادران شهیدپرور، در تابش شهادت «خورشید-مرد»های همیشه جاوید ادبیات-نمایشی دفاع‌مقدس، چندان به چشم نیامده‌است.

ممکن است به اشتباه برداشتی در ذهن مخاطب مبنی بر محض عشق‌ورزی بودن گفتگوی اول یونس و نامزدش شکل گیرد؛ اما گفتگوی دوم آن دو، به طور کلی صحت چنین برداشتی را با جایگزین کردن استدلالی خشک و مردانه نقض می‌کند. *یونس: خورشید! خورشید: ئی کپر از تو خالی می‌مونه یونس! یونس: بس کن خورشید، حرف تیر و تفنگه میگم! نقل و نبات آهن مخ می‌ترکونه، دست می‌پرونه ... حالیت نیست؟!* (تشکری، ۱۳۸۴: ۶۱). گویی یونس با این خورشید گفتن‌ها نمی‌خواهد نامزدش را صدا بزند بلکه قصد دارد در ابتدا نقش «سوبژکتیو» خود را به‌وسیله‌ی اعلام‌کردن نام اصلی خود، به گوش همگان برساند. او همه چیز را به نام خود می‌آغازد: خورشید.

نامزد یونس فرزندی درراه‌دارد و یونس حال او را می پرسد که کی به دنیا می‌آید ... سرانجام داستان نمایشنامه با دیالوگ خورشید و تولد فرزندش به پایان می‌رسد (صدیقی، ۱۳۸۶: ۳۰). اکنون بهتر می‌توانیم در مورد علت آمدن یونس به سمت نامزدش سخن بگوییم. او می‌خواهد از تولد یک خورشید دیگر پس از خود مطمئن شود. چرا که طبق استدلال نمایش‌نامه نباید این جایگاه نصیب دیگران خصوصاً زنان اثر شود. نقطه پایان‌گرفتن اثر، درست لحظه‌ای است که یونس ـ به عنوان عامل تعیین‌کننده و حیاتی نمایش‌نامه ـ از «پسربودن» فرزندش مطمئن می‌شود پس می‌رود و با رفتن خود نمایش‌نامه را تمام می‌کند. *خورشید: یونس، بچه‌ات اومده ... خورشیدت اومده ... عباس تو، عباس ما [به‌طفل] عباس، مادر، یه جای خوبی طلبیده می‌شی... به یونس بگو به خورشیدت چی بگم؟* (تشکری، ۱۳۸۴: ۷۶). براستی آن‌چه باید به نامزد یونس گفت چیست؟ عنوان اثر به خورشید بگو است. باید عنوان نمایشنامه را این گونه کامل‌کرد: به خورشید بگو ، خورشید واقعی اثر یونس است نه او.

۳.نمایشنامه‌ی «طلعت» اثر مسعود سمیعی

خلاصه اثر: خبوک مجروح جنگیِ شیمیایی است که پوست صورتش بر اثر بمباران شیمیایی آسیب شدیدی دیده و اکنون که عوارض آن بعد از دوازده سال دوباره نمایان شده با صورتی باندپیچی شده در بیمارستان بستری است. طلعت همسرش در بیمارستان با زنی به نام گلاله آشنا می‌شود که سال‌هاست در جست‌وجوی نامزد گمشده‌اش سرگردان است و اکنون از خدمه‌ی همان بیمارستان است. آن دو با هم درددل می‌کنند و هر کدام رازهای زندگی خود را تا حدودی با دیگری در میان می‌گذارد. از سوی دیگر اصغر، سرخدمه‌ی بیمارستان خواستگار گلاله است، زیرا زنش در خانه بر اثر تومور ناتوان شده و به پرستاری احتیاج دارد. از این رو قصد دارد با گلاله به عنوان زن دوم ازدواج کند. هنگامی که اصغر از خبوک و طلعت می‌خوهد که گلاله را برای او خواستگاری کنند، درمی‌یابد که خبوک گلاله را می‌شناسد و مخفی می‌کند. در پایان آشکارمی‌شود که خبوک همان نامزد گلاله است که وقتی از سوختگی و از شکل‌افتادگی صورت خود آگاه شده تصمیم گرفته‌است نزد گلاله برنگردد و او را گرفتار این چهره‌ی درهم‌ریخته نکند. اما وقتی که در آب می‌افتد، عموی طلعت او را از آب گرفته و پس از مدتی زندگی نزد خانواده‌ی آن‌ها، طلعت او را با همین چهره می‌پذیرد. طلعت و خبوک از بیمارستان می‌روند و گلاله پس از دوازده‌سال سرگردانی بازمی‌ماند.

روی‌کرد فمینیستی به اثر: زندگانی دو زن با دو شخصیت کاملاً متفاوت ـ طلعت و گلاله ـ تحت تأثیر مستقیم عملکرد خبوک قرار گرفته و به همین دلیل شناخت شخصیت او در بررسی سرنوشت زنان اثر نقش اساسی دارد. شاید نتوان شخصیت حقیقی او را در رابطه ناتمام او و گلاله مورد ارزیابی قرار داد چرا که ادعای او مبنی بر گذشتن از گلاله فقط به خاطر عشق به او، امکان به اشتباه انداختن مخاطب را دوچندان می‌کند. لیکن خود واقعی خبوک در رابطه‌ی زناشویی‌اش با طلعت به خوبی نمایان شده است. وی به طرزی باورنکردنی در بدیهی‌ترین حقوق زناشویی طلعت، جایی برای آگاهی او نگذاشته است. طلعت علاوه بر آن‌که نمی‌داند علت بچه دارنشدن‌شان کدام‌یک ـ او یا خبوک ـ است؛ اصلاً او را نمی‌شناسد. *طلعت: هیچ بچه‌مون نمی‌شه. گلاله: از طرف کدومتون؟ طلعت: خدا می‌دونه. گلاله: دکتر نرفتین؟ طلعت: نه. گلاله: چرا؟ نخواستین؟ طلعت: خبوک نمی‌خواد. گلاله: از بچه بدش میاد؟ طلعت: نمی‌دونم والا. زیاد سربه سرش نمیگذارم. هرچی میگه منم میگم خوبه. ... گلاله: قوم و خویشتون بود؟ طلعت: نه. غریبه بود، وقتی اومد بندر هیچ‌کس را نداشت. گلاله: اهل کجاست؟ طلعت: یه دفه ازش پرسیدم رو خوش نشان نداد. اما وقتی‌که خیلی دلش تنگ میشه آواز می‌خونه، ... چه فرقی میکنه بچه کجا باشه؟* (سمیعی، ۱۳۷۸: ۱۲۵).

وضع گلاله بسیار اسفناک‌تر از طلعت است. نگون‌بختی او در میان تمام زنان ادبیات‌نمایشی دفاع‌مقدس به حدی بارز است که حداقل حقی که عاید او می‌کند همانا برگزیدن نامش در مقام عنوان نمایشنامه است. اما همان استدلالی که او را پس می‌زند و به فراموشی می‌سپارد، در انتهای داستان اثر بی‌سرانجام و نگون‌بخت‌تر از گذشته رهایش می‌کند. گلاله آن‌قدر پیر و شکسته شده که حتی طلعت جنگدیده را یارای باور آن نیست. *طلعت: چند سالته؟ گلاله: ۳۰ سال. طلعت: سربه سرم میذاری؟ گلاله : خودت ببین! ده سالش به دربه‌دری گذشت. طلعت: جنگزده بودی؟ گلاله: جنگزده که نه... طلعت: پی جنگزده‌ها بودی؟ گلاله: اوم* (سمیعی، ۱۳۷۸: ۱۲۴). زندگی گلاله مابین دو قطب بی‌تعهد مردانه در حال تلف شدن است. گذشته او به خبوک می‌رسد. مردی که به شعور و سرنوشت او وقعی نگذاشت، به فراموشی‌اش سپرد و به راحتی در دیار دیگر زن اختیار کرد. آینده او را هم سرخدمه‌ی بیمارستان (اصغر) می‌خواهد رقم بزند. مردی که هرچند خوش‌زبانی خبوک را ندارد، لیکن در پایمال کردن حقوق زنان از خبوک هم، پیشی گرفته‌است. هیچ عقل سلیمی برای حل مشکل مردی در وضعیت او، ازدواج را پیشنهاد نمی‌کند. اما او دیوانه‌وار، نگاه استثمارطلبانه خود را به

صورت افسارگسیخته‌ای بر زندگی چندین زن ـ یکی پس از دیگری و به طور همزمان ـ غالب و مسلط می‌کند. او از دو زن اول خود و از گلاله به عنوان «سومی» این‌گونه سخن می‌گوید؛ *اصغر: اولی یک دهاتی بود. اهل اطراف اردبیل، خیلی طول کشید تا زبان همدیگر را بفهمیم، اون تُرک بود و من کُرد. دومی هم یک دهاتی ساده‌دل بود. از این فراری‌های عراقی که می‌گفت شوهر و بچه‌هاش رو صدام دربه‌در کرده یا کشته، خلاصه آخرش هم نفهمیدیم! تا آمد چهار تا کلمه فارسی یادبگیره یه غده توی سرش درآمد و روانی شد. دکتر میگفت تأثیر شیمیائیه، اولی مُرد. دومی دیوونه شد. این سومی البته اگه خدا بخواد و عروسی سربگیره، هنوز هیچ نشده روانیه... خدا می‌دونه، دکتر میگفت ازدواج کنه خوب میشه ... خبوک: حالا زن دومت کجاست؟ اصغر: خونه‌اس ... بی‌آزاره بدبخت، فقط یکی می‌خواد جمع و جورش کنه ... ساکتِ ساکت شده، نه فارسی حرف می زنه نه عربی!* (سمیعی، ۱۳۷۸: ۱۳۲).

«اصرار بر کسب آگاهی» نقطه اصلی تفاوت گلاله و طلعت است. گلاله جوانی خود را به خاطر کسب آگاهی از وضعیت خبوک گذاشته‌است. طلعت به عکس او، اصراری بر شناخت خبوک ندارد. سؤال اساسی این است: حق دلاوری و رشادت‌های خبوک به عنوان یک رزمنده ـ که همانا جستجو در راه شناخت آن‌ها است ـ را کدام‌یک از این دو ادا کرده‌است؟ اگر گلاله از پس این ادای دِین بر آمده است، پس چرا رزمنده‌ی مورد بررسی ـ خبوک ـ نمی‌خواهد از پس ادای دِین خود به گلاله برآید؟ اهمیت اندکی که پاسخ این دست سؤالات از نظر نویسندگان مرد جریان ادبیات‌نمایشی دفاع‌مقدس دارد، طلعت را با برگزیدن نامش برای عنوان اثر، سعادتمند می‌داند. چرا که؛ فضای اغلب آثار جنگی، فضایی مردسالارانه است و در آن‌ها این شخصیت مرد است که محور اصلی است و زنان اگر حضوری در این آثار داشته باشند، حضورشان در حاشیه و سایه‌وار ترسیم شود و بنابراین آن‌ها در پیشبرد روند ماجراها حضوری منفعلانه دارند (پیرحیاتی، ۱۳۷۷: ۴۷).

جمع‌بندی حضور زن در آثار نویسندگان مرد

نویسنده به لحاظ باور و تفکر، زن را در رتبه‌ی پایین‌تر نسبت به مرد می‌بیند. زن گویی درکی از باورهای مرد، هدف او از جنگ و خواسته‌های او ندارد و مرد سعی دارد با یادآوری خاطرات، با واگویه دردهای درون و آرزوی ناکام او یعنی نرسیدن به فیض شهادت، زن را به شیوه‌ای غیرمستقیم مورد سرزنش قرار دهد یا او را آگاه سازد و در آخر زن متقاعد می‌شود و به درکی عمیق‌تر و معنوی‌تر می‌رسد و با مرد هم‌آوا می‌شود (حسینی، ۱۳۸۶: ۲۵). در مقابل این نگاه، وضعیت شخصیت‌های مرد رزمنده قرار

دارد. نویسنده دفاع‌مقدس نشان می‌دهد مرد رزمنده‌ی نمایش؛ چنان بی‌گناه است که هربار که به آسمان نگاه می‌کند و خدا را صدا می‌کند، خدا به او پاسخ می‌دهد و فرشته‌ای را برای نجات او می‌فرستد (شفیعی، ۱۳۸۵: ۵۸). این تفاوت دید که بهترین نام آن «تبعیض» است علت اصلی عدم واقعیت جایگاه زن در ادبیات دفاع‌مقدس است. شاید تنها امتیاز این نویسندگان به شاعران کهنی که؛ مطلقاً نقصان، بداندیشی و بدخویی را به زنان نسبت می‌دادند (علوی و سعیدی، ۱۳۸۹: ۴۳)، رجحان یک برداشت سطحی از زنان است. نگاه تمایز قائل‌شونده بین دو جنس به حدی ریشه‌دار است که در هیچ‌کدام از آثار مردان، شخصیت فارغ از جنسیت ـ خنثی ـ آورده نشده است. نمونه آن نمایش‌نامه‌ی دهانی پر از کلاغ می‌باشد که دو شخصیت آن؛ اولی و دومی هستند (خانیان، ۱۳۸۴: ۹۸). اما به فاصله اندکی از آغاز داستان، پی می‌بریم هر دو شخصیت مرد بوده‌اند؛ مرد اول بزرگ‌تر از مرد دوم است که به صورت اتفاقی بعد از سال‌ها برادر دوم را در یکی از شهرهای ایران یافته است (معزی، ۱۳۸۲: ۳۲). بنابراین جایگاه زن در نمایش‌نامه‌های نویسندگان مرد دفاع‌مقدس، متزلزل، غیرقابل‌قبول و در تسلط مردان است.

بررسی فمینیستی آثار نویسندگان زن

۱.نمایش‌نامه‌ی «میهمان سرزمین خواب» اثر چیستا یثربی

خلاصه اثر: یونس سال‌ها پیش برای عکاسی به جبهه رفته و بر اثر انفجاری تمام حافظه خود را از دست داده است. خانواده او گمان داشته‌اند که او اسیر شده، اما پس از جستجوهای فراوان او را در بیمارستانی یافته‌اند. آن‌ها امروز او را از بیمارستان به خانه می‌آورند تا شاید حافظه‌اش بازگردد و آن‌ها را به عنوان اعضای خانواده خود بپذیرد؛ اما با حضور او در جمع خانواده، مشکلات و مسائل عاطفی اعضای این خانواده نمایان می‌شود و پس از بحث و جدل‌های فراوان هر یک دلیل فرار و کناره‌گیری خود از جمع خانواده را بیان می‌کند. در این میان سارا – همسر یونس و عروس خانواده – که بازیگر تئاتر است، می‌خواهد او را ببیند؛ نقشی را که در اولین روز ملاقاتش با یونس بازی می‌کرده، فضاسازی و بازآفرینی می‌کند. بدین ترتیب یونس خاطرات مربوط به بعضی از عکس‌هایی را که زمانی گرفته بوده و سارا نشانش می‌دهد را به یاد می‌آورد.

روی‌کرد فمینیستی به اثر: سارا به واسطه‌ی اصرار و فشار خانواده‌ی یونس، تا پرده‌ی آخر نمایش آن‌قدر بی‌حرکت و پنهان می‌ماند که مخاطب در تشخیص آیتم سوبژکتیو در او دچار تردید می‌شود؛ خانواده ابتدا نگران از وخامت حال یونس این اجازه را نمی‌دهند، سرانجام با این دیدار موافقت می‌کنند

(هسته پژوهش نمایش، ۱۳۸۱: ۱۲). هیچ‌کدام از شاخه‌های فمینیسم ـ مگر فمینیسم مارکسیستی ـ سارا را، شخصیت سوبژکتیو اثر نمی‌داند، چرا که نمی‌تواند حداقل اهمیت خود را در پیشبرد داستان اثر به نمایش بگذارد. حتی در همان حضور اندک هم، نقش‌آفرینی او بیش از همه مورد انتقاد فمینیسم رادیکال و لیبرال است. ایده‌ی یادآوری خاطرات گذشته، جرقه‌ی کم ارزش و ضعیفی است که به فکر هر زنی ـ که تحصیلات سارا را هم ندارد ـ می‌رسد. سارا با زنان دیگر تفاوتی ندارد بلکه جایگاهی پست‌تر از آن‌ها را داراست، او سعی نمی‌کند حتی مانند ضعیف‌ترین زنان این جریان جایگاه خود و مرد مقابلش را به چالش بکشد و یا اعتراضی بکند. حکم او بدتر از دیگران فرمان‌برداری محض و بی‌سخنی مطلق در برابر یونس و خانواده‌اش است. براستی اگر این یادآوری، موفقیتی نبود برای برقرارشدن دوباره ارتباط با یونس؛ اصلاً معلوم نبود به سر این زن که تعلق زیادی به خانواده یونس دارد، چه می‌آمد آن‌هم در وضعیتی که؛ عمده‌ترین مسئله خانواده فقدان مهر و محبت میان اعضاست (هسته پژوهش نمایش، ۱۳۸۱: ۱۲). سرنوشت هولناک این زن با بغرنج شدن بیماری یونس یا طرد شدنش از جمع خانواده، بسیار نگران‌کننده‌تر از سرنوشت این مرد فراموشکار است. در واقع هم چه کسی به جز سارا می‌تواند میهمان سرزمین خواب این مردان فراموشکار گردد. *یونس: شما از مرگ چی می‌دونین؟ سارا: شما چی می‌دونین؟ یونس: من؟ سارا: بله شما؟ یونس: من چرا باید نظرمو به شما بگم؟ سارا: شما این کارو کردین! تو عکستون نظر دادین، شما فکر می‌کنین آدم خیلی راحت میمیره... ولی من بهتون میگم که هیچی با مرگ مساوی نیست. آدم ممکنه خسته، عصبی یا ناامید بشه ولی آدم، یعنی آدم درست و حسابی به این آسونیا تسلیم نمیشه، مرگ آسون نیست. یونس: مرگ همیشه تسلیم شدن نیست. بستگی به نوع مرگش داره. سارا: مرگ، مرگه... هر نوعی که میخواد باشه. یونس: شما از مرگ چیزی نمی‌دونین خانوم. هنوز چیزی نمی‌دونین. سارا: چرا می‌دونم. شاید تا چند روز پیش نمی‌دونستم. ولی از چند روز پیش می‌دونم مرگ یعنی فراموشی... بچه که بودم فکر می‌کردم مرگ مثل خوابه، ولی حالا میدونم مثل خوابم نیست، آدم تو خواب، عزیزاشو میبینه، ولی مرگ هیچی نیست. فراموشیه... فراموشی و خاموشی. یونس: شما مگه چند بار مُردین؟ سارا: کاش مُرده بودم، اونوقت می‌دونستم مسافری که از سرزمین خواب میاد چه احساسی داره* (یثربی، ۱۳۷۹: ۴۸). لازم است «یونس» شخصیت مقابل سارا، را برای قضاوت در مورد عنصر سوبژکتیو نمایش مورد ارزیابی قرار دهیم. یادآوری سارا موجب می‌شود یونس عکس‌العمل عکاسی را به اقرار نمایش‌نامه این‌گونه نشان‌دهد: یونس به گریه می‌افتد ... دوربین را از زمین برمی‌دارد... پدر، مادر، سهراب و حامد در آستانه درب

ایستاده‌اند. با لبخندی بر لب و اشکی در چشم. گویا که همگی به یک عکس ابدی بدل شده‌اند. عکسی که یونس انداخته است و اینک با لبخند به آن نگاه می‌کند (همان: ۵۲). لبخند رضایت یونس به خاطر نگاه کردن به عکسی است که انداخته است. توجه به این نکته اهمیت دارد که او این عکس را نینداخته، بلکه دیگران مانند یک عکس در برابر او بی‌حرکت ایستاده‌اند و این خواسته اصلی یونس است. مردی که دلش می‌خواهد همه مانند یک عکس، فرمان‌بردار و خاطره‌انگیز باشند. هر چند از ابتدای داستان هم چیزی غیر از این نبوده است، اما گویا عقده‌ی مردسالاری در یونس، حادتر از مردان دیگر این جریان، در او به صورت خودرأیی پنهانی درآمده است که هیچ حرکتی را از هیچ‌یک از عناصر نمایش‌نامه قابل تحمل نمی‌داند. سارا به درستی به این نکته پی برده است و از یونس تبعیت می‌کند: بیماری این مردان حاصل مستقیم عدم‌تبعیت از آنان است. اما این کشف، علاوه بر آن‌که امتیازی را عاید سارا نمی‌کند، در آینده نه چندان دور وضعیت او را وخیم‌تر خواهد کرد. یادآوری سارا حکم دایره‌ای را دارد که حداکثر می‌تواند یونس را به نقطه آغاز ماجرای آشنایی‌شان برگرداند. نقطه‌ای که هیچ بعید نیست با وقوع رویدادی مشابه، موقعیت متزلزلی را برای سارا ایجاد نماید.

۲. نمایش‌نامه‌ی «ترکش» اثر عاطفه حسینی

خلاصه اثر: پیمان، بسیجی دوران جنگ، از دو پا جانباز است و اکنون بر ویلچر نشسته وارد می‌شود. پیمان این شیوه زندگی را می‌پسندد که خود را وقف دیگران به‌خصوص دوستان جانبازش کند. از طرفی به نازی، خانواده و فامیل او بی‌توجهی نموده، آشنایان و فامیل را مزاحم می‌داند و ترجیح می‌دهد با آن‌ها قطع رابطه کند.. این موضوع نازی را ناراحت کرده؛ پس به سراغ ترکشی می‌رود که موجب جانبازی پیمان شده‌است و آن‌را در سطل آشغال می‌اندازد. چرا که از نظر نازی پیمان آن ترکش را به خانواده خود ترجیح می‌دهد. مشاجره از سر گرفته می‌شود. تا جایی که نازی قصد می‌کند پیمان را برای همیشه ترک کند. در این لحظه پیمان اعتراف می‌کند که هیچ‌گاه دوری نازی را نمی‌تواند تحمل کند و نازی برای او ارزش خاصی دارد. پس نازی پشیمان شده، می‌ماند.

روی‌کرد فمینیستی به اثر: خصوصیات روانی–جسمانی نازی به اقرار نویسنده اثر این‌گونه است: سریع گریه‌اش می‌گیرد. چهره‌ی گرفته و پریشانی دارد. قرص مصرف می‌کند. تعادل روحی خود را از دست داده و نسبت به شرایط محیط حساس شده است. به ترکش حس حسادت دارد و آرزویش بچه‌دار شدن و

سلامت پیمان است (حسینی‌لیقوان، ۱۳۸۰: ۵۵). او اکنون به دلیل ادامه یافتن بی‌توجهی‌های پیمان و هم‌چنین آزارهایی که از طرف او می‌بیند احساس ناراحتی می‌کند.

– نازی: همین! پس این مدت که باهام حرف نمی‌زدی و بحث نمی‌کردی واسه این بود که تو واسه خودت باشی و من واسه خودم؟ من چقدر بیچاره و احمقم، راست میگی که خیالاتی‌ام!...واسه همین تلفن هم دست‌کاری کردی که من نتونم با کسی حرف بزنم؟ – پیمان: کس وکاری که تو باهاشون حرف بزنی زلزله می‌ندازن تو این خونه، اعصابتو خراب می‌کنن (حسینی، ۱۳۸۳: ۱۱). روشن است که نازی را به هیچ‌روی تلاش و حتی ادعایی مبنی بر راهبری اثر و کسب جایگاه سوبژکتیو در آن نیست. تمام تلاش نازی معطوف به آن‌است که پیمان به عنوان شخصیت تعیین‌کننده و پیشبرنده‌ی اثر، نازی را بیشتر از قبل در پروبال خود گرفته و به او هم توجه کند. بدیهی است که قبول کردن این مطلب ـ یعنی توجه کردن به نازی ـ تناقضی با شخصیت سوبژکتیو پیمان در اثر نخواهد داشت. پیمان علاوه بر آن‌که نازی را از ارتباط با افراد خارج از خانه محروم کرده است حتی خودش هم در خانه نمی‌خواهد ارتباطی با او برقرار نماید. *–پیمان: ببین از وقتی‌که با هم بحث نداشتیم تو واسه خودت می‌خوابیدی، من هم تو درد خودم بودم. ولی الان چی؟ کار به جایی می‌کشه که من داغ کنم و سرم رو بزارم رو بالش و به حرفت اهمیت ندم* (همان: ۱۱). برای پیمان بحث‌داشتن و نداشتن با نازی تفاوتی ندارد. او درد می‌کشد. بنابراین بین دردکشیدن پیمان و صحبت‌کردن با نازی ارتباطی وجود ندارد. اوج حرکت نازی، در مبارزه‌اش برای جلب توجه پیمان و ارتباط با او، انداختن ترکش پیمان در سطل آشغال است. *– پیمان: ...منم روانی کردی... این ترکش من کجاست؟ – نازی: اونو هم انداختمش تو سطل آشغال پیش داروهام* (همان۳: ۱۶). در این شرایط انتخاب بین ترکش و نازی؛ سخت‌ترین انتخابی است که مرد این نمایش‌نامه با آن روبه‌رو است! که آن‌هم در فاصله اندکی به واسطه‌ی رفتار ناشیانه نازی، بدل به یک بهانه‌گیری کودکانه می‌شود؛ [نازی ترکش را از سطل آشغال بیرون می‌آورد]

–نازی: ولی قول‌بده که بذاری پیش خودم باشه. قول‌میدی؟ – پیمان [با لبخند]: می‌خوای چیکارش کنی؟ – نازی: می‌خوام تو از یادم نری پیمان (همان: ۲۴). در حالی‌که می‌توانست با طنازی زنانه‌ای اندکی وزنه‌ی اهمیت و ارزش خود را سنگین‌تر کند و زخم‌های روح و روان زنان در جنگ را مطرح نماید و بگوید: *می‌خوام این ترکش ـ که سمبل جنگ و خاطرات و تاریخ دفاع‌مقدس است ـ منو فراموش نکنه.* روشن است که این طنازی‌ها، خریداری در سیستم استدلالی مردسالار حاکم ندارد. حالا او باید

به ترکش توجه کند تا پیمان را از یاد نبرد. سؤالی این‌جا مطرح است؛ آیا نازی به هدف خود رسیده است؟ هدف او جلب توجه پیمان از ترکش به خود و هم‌صحبتی با او بود. اما اکنون خودش باید به ترکش پیمان توجه‌کند! توجه به این نکته که ترکش هم‌چنین حامل «درد جانبازی» پیمان و به طور کلی جریان دفاع‌مقدس است؛ پرده از «قانون میراث‌بری» ناگفته‌ای در ادبیات نمایشی دفاع مقدس برمی‌دارد. طبق این قانون زن می‌بایست هر آن‌چه میراث درد جانبازی مرد زندگی‌اش از جنگ شده است را از شانه‌های او بردارد و بر دوش خود بگذارد و تا این میراث منتقل نشود نه مرد آرام می‌گیرد و نه زن. این قانون، تمام دردهای جنگ را در تملک مردان می‌داند و از زنان انتظار پذیرفتن و انتقال آن را دارد. اما هرگز مردی از زنی میراث درد جنگ نمی‌برد؛ چرا که قانون فوق، آن‌ها را اصلاً صاحب درد جنگ نمی‌داند. این قانون در داستان، بدون هیچ زحمتی برای نماینده مردان ـ در این‌جا پیمان ـ ، برآورده شده و نازی به خواهش خودش مسئولیت نگهداری و انتقال آن به نسل‌های بعد ـ به عنوان مادر آینده ـ را به عهده می‌گیرد.

۳. نمایش‌نامه‌ی «انتظار با بوی نرگس» اثر زینت صالح‌پور

خلاصه اثر: آغاز نمایش‌نامه اندکی پس از بمباران حلبچه است. پرستار ـ تازه عروس و تنها شخصیت اثر ـ سلامت عقل خود را از دست داده و بیمارستان محل کار او کاملاً به حالت مخروبه درآمده است. در همین حین در میان اجسادی که به بیمارستان آورده‌اند او ناگهان جسد پر تاول شوهر خود را تشخیص می‌دهد که دستش نیز از بدن جدا شده است، بنابراین به یادآوری و تداعی لحظه بمباران پرداخته و تمام ناله‌ها و مصیبت‌هایی را که تجربه کرده بازگو می‌نماید. از آن‌جا که روز بمباران او در محل کار خود منتظر بوده که شوهرش برای گردش با موتور به دنبال او بیاید تا با هم شهر حلبچه را بگردند، هم‌چنان منتظر بازگشت شوهر خود، مدام در اطرافش آدم‌هایی را می‌بیند که او را مورد سوال قرار می‌دهند و از او می‌خواهند بیهوده منتظر نماند. اما او در عین آگاهی از مرگ شوهرش نمی‌خواهد این واقعیت را بپذیرد و هم‌چنان بیشتر از دنیای واقعیت فاصله می‌گیرد.

روی‌کرد فمینیستی به اثر: او نماینده این جریان مردسالار است که به بهترین نحو از آن جریان حمایت می‌نماید. او با آن‌که از معدود زنانی است که در این جریان به تک‌گویی می‌پردازند، ولی همواره در خدمت آن نگاه بالادستی مردانه قرار دارد. در واقع این فرصت تک‌گویی که سیستم مردسالار به او داده است، بیش از آن‌که پاسخ این خوش‌خدمتی باشد، دلیلی است بر آن‌که او بی‌ادعایی را به طور بی‌سابقه‌ای

در تاریخ این جریان، به کمال رسانده است. چرا که تنها او علاوه بر تمام چیزهایی که زنان دیگر ندارند، حتی نام هم ندارد و نمی‌خواهد! زیرا نمی‌داند گلایه‌اش، اعتراضش، هراسش و هرآن‌چه باعث آزارش در این وضعیت می‌شود، همه از طرف مردان اطرافش بر او تحمیل می‌شود. -*زن: نخیرآقا. من از جام تکون نمی‌خورم. همین‌جا منتظرش می‌مونم. شما بهتره برین سراغ یه آدم بیکار ... اصلا، چرا این‌قدر پاپیچ من می‌شین؟ ها؟ خرده حسابی با من دارین؟ کی شما رو راه داده تو بخش؟ ... آقا سید، آقا سید اینا رو از بخش بیرون کن... نه نه من با شما اصلا حرفی ندارم. بی خودی سر صحبت رو باز نکنید. ممکنه شوهرم خوشش نیاد من با غریبه ها حرف بزنم. شایدم یه گوشه‌ای قایم شده داره منو نگاه می‌کنه و مواظب رفتارمه. هیچ دلم نمی‌خواد راجع به من فکر بدی بکنه!* (صالح‌پور، ۱۳۷۵: ۱۹۱). در این اثر؛ علیرغم این‌که نویسنده تلاش کرده است بخشی از مصایب زنان جنگدیده را به نمایش در آورد، زن ترسیم شده ... بیش از آن‌که خود در ایجاد یا تغییر شرایط موجود عملکرد و نقش فعالی داشته باشد، متأثر از شرایطی‌است که اجباراً بر او وارد می‌شود (پیرحیاتی، ۱۳۷۷: ۵۱). به نظر می‌آید آثار زنان نویسنده هم‌چون ضبط صوت‌هایی با کیفیت بالا اقدام به ثبت و پخش اصول ایدئولوژی مردسالاری نموده‌اند.

جمع‌بندی حضور زن در آثار نویسندگان زن

زنان آثار نویسندگان زن را هیچ امتیازی نسبت به زنان آثار مردان نیست؛ موقعیت زن در آثار نویسندگان زن دارای خصوصیات مشترکی با دیگر زنان آثار جنگی است (پیرحیاتی، ۱۳۷۷: ۵۱). این زنان تنها در ویترین ادبیات نمایشی دفاع مقدس حاضر شده‌اند تا فقط باعث جذابیت جریان مردسالار آن شوند. زنانی که صرفاً به بردن نام‌شان آن‌هم از دهان مردانه‌ای اکتفا شده است. پس به هیچ‌روی نمی‌توان این سخن را که؛ جنسیت نمایش‌نامه‌نویس در صورتی‌که «نویسنده زن» باشد و مکان نمایش ـ در صورتی‌که «مکان درونی و حریم خصوصی» باشد نه محیط خارج از خانه ـ عوامل ارایه‌ی جایگاه مطلوبی از زن در آثار نمایشی دفاع‌مقدس می‌باشند (حسینی‌لیقوان، ۱۳۸۰: ۱۶۶)، پذیرفت. چرا که اولاً مبانی استدلالی این نتیجه‌گیری از آن‌جا که پژوهشگر تنها با بررسی اثر خود ـ نمایش‌نامه سفر آب که بعدها با نام ترکش منتشر شد ـ آن‌را اتخاذ کرده است، مورد شک و تردیداست. وی در رساله خود به بررسی ۸ نمایش‌نامه ـ از جمله اثر خود ـ می‌پردازد که از آن میان ۷ اثر دیگر متعلق به نویسندگان مرد است. دوماً همان‌طور که در این پژوهش بررسی شد زنان نویسنده، هم‌چنان از واقعیت فاصله می‌گیرند و به عوالمی غیر از دنیای واقعی سر می‌زنند تا شاید

بتوانند با مردان در اثر خود به تعامل بپردازند. اما مردان آثارشان، نه در عالم خواب، یا حتی عوالم دیوانگی، اهمیتی برای آن‌ها قائل نمی‌شوند و میدان اثرگذاری آن‌ها را محدود به تمایلات مردانه خود می‌کنند. در بازه‌ی زمانی بررسی شده ـ سال ۱۳۵۹ تا ابتدای سال ۱۳۸۸ـ از میان ۱۲۳ عنوان اثر چاپ شده تنها ۴ نویسنده زن و تنها با ۴ اثر حضور دارند. توجه به این نکته که چهارمین زن نویسنده با اثری ظاهر می‌شود که اصلاً شخصیت زن در آن حضور ندارد ـ نمایشنامه زوخ ـ تأمل برانگیز است (اشرف‌نژاد، ۱۳۶۷: ۱۰). هم چنین فضای درونی و نگه‌داشتن زن در آن مورد قبول هیچ‌کدام از شاخه‌های فمینیسم حتی فمینیسم اسلامی نیست؛ زن در خانه می‌ماند ... بنابراین جای زن در خانه است. وقتی او «موجود خانگی» شد، البته از نظر اجتماعی «هیچ کس» یا «جنس دوم» به حساب می‌آید، در حالی‌که مردانی که پیشاپیش زندگی اقتصادی، سیاسی و روشنفکری‌اند، جنس برتر به شمار می‌روند. تبلیغات پدرسالارانه، از وظیفه مادری زنان برای توجیه نابرابری زن و مرد در جامعه ما و جایگاه پایین‌تری که زنان اشغال کرده‌اند بهره می‌گیرد (رید، ۱۳۸۰: ۳۵).

نتیجه‌گیری

متأسفانه جایگاه منعکس‌شده از زن ادبیات فوق یا در سطح شعارهای دوره‌ی مشروطه‌ی ایران مانده و یا حتی گاهی از آن هم نزول کرده است. با شکل‌گیری انقلاب مشروطه و تلاش‌های ایرانیان برای تضعیف ساختارهای اقتدارگرا، به طور گسترده مسأله‌ی زنان نیز در ادبیات مطرح می‌شود. این اولین بار است که «آزادی به معنای دموکراسی غربی» در ایران مطرح می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵). عدم تطابق درون‌مایه مربوط به زنان اثر با جامعه‌ی معاصر ایرانی، درک علت این ناهمگونی را برایمان مشکل می‌کند. چرا که اگر خود را از تناسبات مردمآبانه آثار نمایش دفاع‌مقدس رها کنیم و نگاهی به جامعه پس از جنگ در ایران بیاندازیم در بسیاری موارد این زنان بودند که ـ گذشته از موارد تأثیرگذاری مثبت بی‌شمار ـ حتی زندگی مردان را با چالش‌های عمیق روبه‌رو می‌کردند؛ این در حالی است که در جامعه پس از جنگ تحمیلی قبل از هرکس، همسران رزمندگانی چون یونس ـ اسماعیل، پیمان و دیگران ـ همسر خود را در درون خانواده نپذیرفته‌اند (توکلی، ۱۳۸۱: ۲۱).

همسر جانبازی در پاسخ این سؤال که «آیا تاکنون عکس، فیلم یا تئاتری دیده‌اید که شما با آن احساس هم‌ذات‌پنداری کنید؟» پاسخ می‌دهد: هرگز زندگی پس از جنگ و آن‌چه در این مدت بر زن‌ها گذشت،

نشان داده نشده است ... گاهی اوقات طاقتم به پایان می‌رسد. احساس می‌کنم کسی نمی‌تواند با من حرف بزند (حسن‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۸–۶۸). این پژوهش برخی از قوانین حاکم بر ایدئولوژی مردانه ادبیات نمایشی دفاع مقدس را کشف و بیان می‌نماید. تسلط قوانین ناگفته و پنهان سیستم مردسالار ناشناخته‌ای که در گوشه‌گوشه‌ی آثار ادبیات‌نمایشی رخ می‌نماید، صدای راه رفتن زن در داستان‌ها را به حدی غیرقابل شنیدن می‌کند که گویی صدها سال نوری با الفبایی که «نورا» ـ قهرمان نمایش-نامه‌ی خانه عروسک اثر هنریک ایبسن[1] و منادی جریان فمینیسم در ادبیات نمایشی رئالیسم[2] ـ از آن سر برمی‌آورد بیگانه است، چه رسد به آن‌که خواهان «اتاقی از آن خود» باشد.

زن در ادبیات به مثابه یک صحنه طبیعت یا تابلوی نقاشی ظاهر نمی‌شود، بلکه نویسندگان ادبی همواره او را در شرایط، حوادث و یا در تقابل یا تقارن با سایر عناصر اجتماعی به تصویر می‌کشند (علوی و سعیدی، ۱۳۸۹: ۳۹). اما در اکثر قریب به اتفاق موارد جریان ادبیات نمایشی دفاع مقدس، زنان در حاشیه و یا کمتر از آن نسبت به سایر عناصر اجتماعی قراردارند.

منابع

آبوت، پاملا و والاس، کلر (۱۳۸۱) جامعه‌شناسی زنان، ترجمه‌ی منیژه نجم‌عراقی، تهران: نشر نی.

اشرف‌نژاد، اشرف‌السادات (۱۳۶۷) زوخ؛ مجموعه نمایش‌نامه سوره ج۱۰، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

اگ‌برن و نیم‌کف (۱۳۵۰) زمینه جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی ا.ح آریان‌پور، تهران: دهخدا.

بیلینگتون، روزاموند (۱۳۸۰) فرهنگ و جامعه، ترجمه‌ی فریبا عزبدفتری، تهران: قطره.

بستان‌نجفی، حسین (۱۳۸۷) نابرابری جنسی از دیدگاه اسلام و فمینیسم، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

پیرحیاتی، نوشین (۱۳۷۷) نگرشی بر بازتاب جنگ در آثار نمایش‌نامه‌نویسان ایران با تأکید بر جایگاه نمایشی زن در این آثار، پایان‌نامه کارشناسی ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران، واحد هنر و معماری.

تانگ، رزمری (۱۳۸۷) درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی، ترجمه‌ی منیژه نجم‌عراقی، تهران: نشر نی.

تشکری، سعید (۱۳۸۴) به خورشید بگو؛ مجموعه ادبیات نمایشی۵، تهران: پالیزان و صریر.

توکلی، مسعود (۱۳۸۱) ترس و لرز آدم‌های روزگار ما؛ یک چشم دیگر، هسته پژوهش نمایش، تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس.

---

1. Henrik Ibsen
2. Realism

حسن‌زاده، ریحانه (۱۳۸۴) «تقابل حضور زن در جنگ و تئاتر دفاع‌مقدس»، پایان‌نامه کارشناسی ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی اراک.

حسینی‌لیقوان، عاطفه (۱۳۸۰) «بررسی شخصیت زن و انعکاس آن در نمایش‌نامه‌های دفاع‌مقدس»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته کارگردانی، دانشگاه تربیت مدرس.

حسینی، عاطفه (۱۳۸۳) ترکش، تهران: عابد.

---------- (۱۳۸۶) «درام زاده عشق است»، مجله نقش صحنه، شماره۱۸، صص۲۴-۲۵.

خانی، فضیله (۱۳۸۶) درآمدی بر پارادایم جغرافیای جنسیت، تهران: سمت.

خانیان، جمشید (۱۳۸۴) اسماعیل اسماعیل؛مجموعه ادبیات نمایشی۴، تهران: پالیزان و صریر.

---------- (۱۳۸۴) دهانی پر از کلاغ؛ مجموعه ادبیات نمایشی۵، تهران: پالیزان و صریر.

ریتز، جورج (۱۳۸۵) نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.

رید، ایولین (۱۳۸۰) آزادی زنان، ترجمه‌ی افشنگ مقصودی، تهران: نشرگل آذین.

سمیعی، مسعود (۱۳۸۷) طلعت؛ مجموعه نمایش‌نامه تئاتر مقاومت، ج۵، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس.

شفیعی، اسماعیل (۱۳۸۵) «انسان و انتخاب بین مرگ و زندگی»، مجله نمایش، شماره ۹۰-۹۱-۹۲، صص۵۶-۵۸.

شفیعی‌کدکنی، رضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.

صالح‌پور، زینت (۱۳۷۵) انتظار با بوی نرگس؛ مجموعه نمایش‌نامه مقاومت، ج۲، تهران: بنیادحفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس.

صدیقی، بهزاد (۱۳۸۶) «شب و شط و یعقوب در شکلی متعارف؛ نگاهی به نمایش‌نامه به خورشید بگو»، مجله نقش صحنه، شماره۱۴، صص۲۹-۳۱.

علوی، فریده؛ سعیدی، سهیلا (۱۳۸۹) «بررسی جایگاه زن در آثار واقع‌گرایانه جمال‌زاده و بالزاک»، مجله زن در فرهنگ و هنر؛ پژوهش زنان، دوره۱،شماره۳، صص۳۹-۵۸.

فورتیر، مارک (۱۳۸۸) نظریه در تئاتر، ترجمه‌ی فرزان سجودی و نریمان افشاری، تهران: نشر فرهنگ و هنر اسلامی.

فریدی، منیژه (۱۳۸۷) «قصه آدم‌های بی‌فردا؛ نگاهی به نمایش‌نامه اسماعیل اسماعیل»، مجله نقش صحنه، شماره۲۱، صص۵۲-۵۵.

معزی، بهناز (۱۳۸۲) «شخصیت مرد در نمایش‌نامه‌های جنگ ایران و عراق با نگاه به دهمین جشنواره تئاتر دفاع مقدس سال ۱۳۸۲»، پایان‌نامه کارشناسی ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، تهران.

وولف، ویرجینیا (۱۳۸۲) اتاقی از آن خود، تهران: نشر نیلوفر.

هسته پژوهش نمایش (۱۳۸۱) یک چشم دیگر، تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس.

یثربی، چیستا (۱۳۷۹) «میهمان سرزمین خواب»، تهران: دبیرخانه دائمی جشنواره سراسری تئاتر دانشجویان کشور وابسته به معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی.

Hornby ,A. S. (2003) Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press.

Edith , Thomas (1984) Les Femme en 1848, Paris: PUF.