زن در فرهنگ و هنر، دوره۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۱: ۶۴-۴۵

تبیین ساختارگرایانه قوانین مردسالار حاکم بر جریان ادبیات نمایشی مقاومت

سیدمیثم مطهری*، مسعود دلخواه**

چکیده: با آن‌که جایگاه زن در ادبیات نمایشی مقاومت، همواره از طرف پژوهشگران و نقادان این جریان تئاتر در کشور، مورد نقد واقع شده؛ اما تاکنون هیچ تغییری در رویکرد نویسندگان و یا سیاست‌گذاری مشخص صورت نگرفته است. گویی پژوهشگران و نویسندگان با وجود یافتن مشکل، در مرحله مقابله با آن و عوض کردن شرایط با سردرگمی مواجه شده‌اند. علت اصلی، ناآگاهی از ماهیت جریان مردسالاری است که قوانین بیان‌نشده و غیر قابل تغییر را به صورت الواح دست‌نیافتنی بر ادبیات نمایشی دیکته می‌کند.

این مقاله در پی کشف قوانین مردسالاری حاکم بر جریان و اثبات آن‌ها با هدف تبیین دقیق موضوع برای خروج از حصار تنیده شده موجود با تمرکز بر هفت اثر به نام‌های آواز پر جبرئیل (تشکری، ۱۳۸۴)، آن سوی رؤیاهای من (آریان‌فر، ۱۳۸۴)، میهمان سرزمین خواب (یثربی، ۱۳۷۹)، زوخ (اشرف‌نژاد، ۱۳۶۷)، تکرار (خانیان،۱۳۸۴)، آذر (پوررضائیان، ۱۳۸۷)، اهل اقاقیا (تشکری، ۱۳۸۴) است. خروج از حالت نانوشتگی و بیان روشن قوانین مذکور، در نقض آن‌ها و عبور از وضعیت قبلی، نقش اساسی را ایفا می‌نماید. در این مقاله که در حیطهٔ تحقیقات ساختارگرا قرار می‌گیرد با روش تطبیقی، از خلال بررسی تصویر زن در نمایشنامه‌های مقاومت، قوانین مردسالار و ضد زن آثار استخراج شده و موارد مشابه برای استدلال و اثبات به عنوان فاکت در ذیل هر قانون مرتب گردیده است. تدوین قوانین مردسالار حاکم بر جریان و همچنین ارائه روش‌های اصلی و کاربردی برای نقض این قوانین، از نتایج مقاله است. این پژوهش می‌تواند در بیان وضعیت کنونی زن در ادبیات نمایشی به صورت روشن و به دور از هرگونه کلی‌گویی نقش مؤثری داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: مردسالاری، حاکمیت مردانه، جایگاه زن، ساختارگرایی، ادبیات نمایشی مقاومت.

* کارشناس ارشد تئاتر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، (نویسنده مسئول) maysammotahari@gmail.com

** استادیار گروه کارگردانی، دانشگاه تربیت مدرس masouddelkhah@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱۲/۲۴

مقدمه

«رابطه زن و مرد» بن‌اندیشه‌ای است که در اکثر قریب به اتفاق نمایشنامه‌های دفاع مقدس به چالش کشیده می‌شود. لیکن تصویر زنان در نمایشنامه‌های منتشر شده ـ حتی در مورد آثار زنان ـ حاکی از نگاه مردسالارانهٔ نویسندگان آن‌ها و عدم توجه به حقوق، خواسته‌ها و جایگاه مطلوب زنان می‌باشد (حامد سقایان، مطهری، جایگاه زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس از دید نظریه فمینیستی، ۱۳۹۰: ۷۸). بر طبق فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس (سقایان، مطهری، فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس،۱۳۹۰: ۳۴) از پیروزی انقلاب تاکنون در هیچ پژوهشی به مسئله تدوین قوانین مردسالار در ادبیات نمایشی مقاومت توجه نشده است، اما در این ۳۰ سال (۱۳۵۹ تا ۱۳۸۹)، ۵ مقاله و ۵ پایان‌نامه به موضوع زن و تبیین رابطهٔ زن و مرد در این زمینه پرداخته‌اند.

بر اساس بررسی آماری معزی (۱۳۸۶: ۱۶-۲۴)، از نمایشنامه‌های شرکت‌کننده در دهمین جشنواره تئاتر مقاومت دوازده اجرای تئاتر با محوریت و موضوع زن و هفتاد و دو اجرای تئاتر با محوریت موضوع مرد بوده است. مبین (۱۳۸۴: ۶۳-۶۰) نتیجه می‌گیرد که، باید با توجه به فاکتورهای گستردهٔ حضور زنان در جنگ تحمیلی و فاکتورهای فنی حضور زنان در ادبیات دراماتیک، جایگاه حقیقی ایشان را تثبیت نموده و بستر رشد این جنبه از تئاتر را مهیا کنیم. از نظر حسینی (۱۳۸۶: ۲۵-۲۴) هنرمند امروزه اگر قصد داشته باشد دربارهٔ سال‌های وقوع جنگ بنویسد بهتر خواهد بود که یک کاراکتر زن در قصه‌اش وارد کند تا بدین وسیله لحظات عاطفی نمایش را قوام بخشد.

پیرحیاتی (۱۳۷۷: ۵۲) بر این باور است که، زن نتوانسته نقشی هم‌شأن با ارزش‌های واقعی‌اش بدست آورده و حتی بعضاً حضوری تزیینی دارد. سرلک (۱۳۸۳) هم به تأیید و تکرار کامل نظر پیرحیاتی پرداخته است. بر اساس پایان‌نامه معزی (۱۳۸۲)، ادبیات نمایشی مقاومت وابسته به حضور و فعالیت زنان در این عرصه می‌باشد. از نظر حسینی لیقوان (۱۳۸۰)، مکان نمایش – اگر خصوصی باشد – و جنسیت نمایشنامه نویس – اگر نویسنده زن باشد – مؤثرترین عوامل در ارائه تصویر واقع‌گرایانه‌تری از شخصیت زن در آثار نمایشی هستند. حسن‌زاده (۱۳۸۴) در پایان‌نامه خود می‌نویسد، شناخت در مورد زنان حاصل نخواهد شد مگر این‌که آن‌ها را همپای مردان و در زندگی پس از جنگ بررسی کنیم. در جریان تئاتر مقاومت، به استناد آمار و مدارک موجود، تولید آثار هنری و پژوهشی به توسط و در زمینه زنان و مردان جریان یافته است. اما کیفیت این پژوهش‌ها از نظر انعکاس جایگاه زنان مورد شک است. چرا که تصویری حقیقی زن در جامعه

معاصر ایران هم، حتی در این آثار منعکس نشده‌اند چه رسد به جایگاه ایده‌آل او (چینی‌فروشان، ۱۳۸۷: ۹۸). نظام مردسالاری و مردمحوری طی سال‌ها بر تمام سطوح فرهنگی، سیاسی و اقتصادی ما حاکم بوده است. (قادری، ۱۳۸۷ : ۲۳) در تنها مقاله علمی-پژوهشی موجود در این زمینه اشاره می‌شود که، بر اساس رویکردهای لیبرال فمینیسم تا فمینیسم اسلامی، این آثار نتوانسته‌اند بازتاب دهندهٔ جایگاه واقعی زن و نقش غیرقابل انکار او در دوران جنگ و پس از آن، باشند (سقایان؛ مطهری، ۱۳۹۰: ۷۷).

در اکثر این پژوهش‌ها، تبیین دقیق موضوع با پرداختن به عباراتی مبهم و کلی به فراموشی سپرده شده است و هیچ‌کدام به طور دقیق و روشن به مردسالاری حاکم و موقعیت آن در جریان مذکور نپرداخته‌اند. می‌توان بدین وسیله از سطح پژوهش‌های گذشته چندین گام به جلو برداشت و افق تصویر زن در ادبیات نمایشی مقاومت را با ارائه راهکارها و پیشنهاداتی، روشن کرد.

مبانی نظری

پدرسالاری، نوعی نظام اجتماعی و دودمانی است که در آن پدر یا مسن‌ترین فرد ذکور طایفه، سرپرستی طایفه را بر عهده دارد. استفاده از واژهٔ «مردسالاری» به جای واژهٔ «پدرسالاری» بعضاً به اشتباه مرسوم است، زیرا پدرسالاری تنها برخی از جنبه‌های نظام مردسالارانه و این اقتدار مردانه را شامل می‌شود و به گروه خاصی از مردان اشاره می‌کند. پدرسالاری زیر مجموعه مردسالاری به حساب می‌آید؛ یعنی مردسالاری کلی‌تر و مفهومی گسترده‌تر از پدرسالاری است. در زبان انگلیسی برای هر دوی پدرسالاری و مردسالاری از واژه «Patriarchy» استفاده می‌شود. مردسالاری مفهومی است که در آن مردها قدرت و حاکمیتی فراوان نسبت به زن‌ها دارند. در انگلیسی از واژهٔ Mencracy در مفهوم مردسالاری استفاده می‌شود. این واژه نامی است برای نظام و ساختاری که از راه نهادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، زنان را زیر سلطه دارد. واژهٔ مردسالاری در فمینیسم مفهوم مهمی است. هر یک از گرایش‌های فمینیستی برای توصیف زیر سلطه بودن زنان به یکی از ویژگی‌های مردسالاری اشاره می‌کنند (پاملا آبوت، ۱۳۸۵: ۳۲۴). رویکردهای فمینیستی با طرح مسئله زنان، پدرسالاری و عدالت جنسیتی، دیدگاه‌هایی جدید را برای فهم پیچیدگی‌های جوامع بشری و هژمونی‌های معرفت شناختی و اجتماعی مردانه ایجاد و چشم‌اندازهایی جدید را برای طرح مسائل تازه در شاخه‌های گوناگون علوم انسانی فراهم کردند (قانعی‌راد، ۱۳۸۸: ۱۱۶).

میزان قدرت مردان نسبت به زنان در جوامع مختلف متفاوت است. با این حال در تمام جوامع مردسالار، مردان سهم بیشتری از مزایای اجتماعی همچون قدرت، ثروت و احترام دارند. تداوم قدرت نظام مردسالاری

ناشی از دسترسی بیشتر مردان به مزایای ساختارهای قدرت در درون و بیرون از خانواده و همچنین واسطه تقسیم کردن این مزایای اجتماعی در جامعه است (پاملا آبوت، ۱۳۸۵: ۳۲۴). بر اساس همین دیدگاه جنسیت انتظارات اجتماعی در مورد رفتاری است که برای افراد هر جنس مناسب دانسته می‌شود. جنسیت به صفات فیزیکی که بر حسب آن‌ها مردان و زنان با یکدیگر تفاوت دارند، اطلاق نمی‌گردد، بلکه به ویژگی‌های اجتماعی رفتار مردانه و زنانه مربوط می‌شود (گیدنز، ۱۳۸۳: ۷۸۷). خانواده پدر- تباری خانواده گسترده است که مادر در آن اهمیت ندارد و از پدر، پسران، دختران و فرزندان پسران مرکب است. در خانواده پدرتباری نام فرزندان از نام پدر برمی‌آید (پدرنامی). اگر خانواده در موطن مادر مستقر شود مادر بومی نام می‌گیرد و اگر در اقامتگاه پدر سکونت گزیند خانواده پدر بومی به شمار می‌رود. خانواده‌های پدر-تباری همیشه پدر-بومی هستند (آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۴۰۵). در این‌جا جنسیت نه به عنوان ویژگی طبیعی بلکه مفهومی تاریخی تصور می‌شود (دریفوس، ۱۳۸۵: ۳۱) جنسیت به منزلهٔ محصول روابط فرهنگی، تاریخی و عقیدتی مشخص در طول تاریخ (پورسر، ۲۰۰۰؛ ووس، ۲۰۰۴)، بیانگر تنوع نظام جنسیت در جوامع و بسترهای فرهنگی مختلف است (نیکنامی،۱۳۹۰: ۱۱). دانش پدرسالاری با دوگانه‌گرایی معرفتی خود به تولید سوژه‌ای مردانه و تابعیت ابژه‌ای زنانه می‌پردازد و دانش فمینیسمتی نیز به عنوان یک پادگفتمان، بدون برقراری رابطه گفتگویی با مردان، آن‌ها را چون یک رده و مقوله طبیعی بر می‌سازد (قانعی‌راد، ۱۳۸۸ :۱۱۷).

بنابراین ضوابط و قوانین یک جامعه مردسالار را می‌توان به طور خلاصه این‌گونه بیان کرد: انحصار پیشرفت و جایگاه رفیع اجتماعی برای مردان و جلوگیری از شکوفایی استعدادهای زنان و حضور ایشان در جامعه. پاسخ به این سؤال که قوانین مذکور با چه نمودهای مشترکی در ادبیات نمایشی مقاومت ظهور پیداکرده است و ماهیت این نمودها و همچنین چگونگی اثبات قوانین از اهداف پژوهش پیش‌رو است.

روش تحقیق

در این پژوهش با اتخاذ روش تطبیقی، به بررسی، ارزیابی، تبیین رابطه زن و مرد و مقایسه و تطبیق آن‌ها با نگاهی به تحقیقات پیشین در راستای ارائه و کشف قوانین مشترک در ساختار رابطه، در آثار ادبیات نمایشی مقاومت پرداخته شده است. بنابراین تحقیق حاضر در بستر تحلیل‌های ساختارگرا قرار می‌گیرد؛ ساختارگرایان شیوهٔ تجزیه و تحلیل ساختاری را در حوزه‌های گوناگون اجتماعی، مردم‌شناسی، روان‌شناسی و علوم ادبی به کار گرفتند. آنان در هر یک از این حوزه‌ها، به الگوهای مشترک در میان اجزای مختلف و کشف روابط مختلف این الگوها دست یافتند (ایگلتون، ۱۳۸۳ :۱۴۳). ساختارگرایی، روش جستجوی واقعیت

در روابط اشیای منفرد است. در این روش محقق می‌کوشد تا پس از کشف و معرفی کوچک‌ترین واحد ساختاری، به روابط متقابل میان این واحدها و چگونگی ترکیب آن‌ها پی ببرد (خاتمی و جهانشاهی، : ۵۶) تحلیل ساختاری، موضوع یادشده را به مناسبات میان اجزای تشکیل‌دهنده تفکیک می‌کند (پارکر، ۱۳۸۳ :۲۱) پیش‌فرض مطالعه آنست که رابطهٔ زن و مرد در تمام آثار نمایشی مقاومت، تحت قوانین ثابت و مردسالارانه‌ای قرار دارد و می‌توان با یافتن نمودهای مشترک این قوانین، از پس تحلیل و توصیف نتایج به تئوریک‌کردن این رابطه و به عبارتی تدوین قوانین ثابت و حاکم بر آن دست یافت.

اگر ساختارگرایی را روش علمی بررسی مناسبات درونی عناصر سازنده یک شکل به‌شمار آوریم، آنگاه این آیین عمری طولانی خواهد یافت و پیشینه‌اش گستره‌های گوناگون علوم طبیعی و علوم انسانی را در بر خواهد گرفت (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۰) این جنبش صرفاً علمی نبوده و محدودهٔ هنری را نیز تحت تأثیر قرار داده و همان‌طور که پیاژه اظهار می‌کند؛ رویکردی است که می‌تواند مدعی مقامی ممتاز در حیطهٔ تحقیقات ادبی گردد. چرا که در پی استقرار یک نظام در خود ادبیات است. ساختارگرایی با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیات و تلاش برای تعریف اصول ساختارپردازی مؤثر بر آثار منفرد و همچنین روابط بین آن‌ها در تمام مقوله ادبیات، کوشیده است و می‌کوشد تا زمینه‌ای هرچه عملی‌تر برای مطالعات ادبی فراهم آورد (ال. گورین، ۱۳۷۰: ۲۹۵).

میشل اریوه شمای اصلی نقد ساختاری را ترسیم کرد، وی حکم داد: ۱) متن ادبی چیزی جز موضوعی زبانشناسیک نیست؛ ۲) متن ادبی متنی است بسته و محدود به زمان و مکانش که در فاصله حرف بزرگ نخستین واژه‌اش و واپسین حرف آخرین واژه‌اش وجود دارد و هیچ ارتباطی به مواد خارج از خود ندارد؛ ۳) متن ادبی تنها به دنیای خود یعنی به دنیای زبانی خویش دلالت می‌کند و نه به چیز دیگر؛ ۴) متن ادبی به ساختارهای زبانی وابستگی دوسویه دارد، از یک سو از زبان طبیعی سود می‌جوید و از سوی دیگر به یاری آن زبانی تازه می‌آفریند. به این اعتبار، ادبیات زبان اشارت است، اشارت به زبان و نه به جهان. پیشروان نقد ساختارگرایی در سال‌های پس از انتشار مقاله اریوه، از این احکام فراتر رفتند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۱) و کار آنان بی‌شک همواره توصیفی و تحلیلی باقی ماند (سانترز، ۱۹۹۰ :۱۴) پیاژه می‌گوید: ساختار نظامی از تغییر و تحولات است و مفهوم ساختار خود از سه مفهوم اصلی ساخته‌شده است: تمامیت، دگرگونی و استقلال (ال گورین، ۱۳۷۰: ۲۹۳). در چنین نظامی هر پدیده ادبی، از جمله‌ای منفرد گرفته تا آرایشی کلی را می‌توان در رابطه با مفهوم آن مشاهده کرد و مطالعه آثار، انواع و کل ادبیات را بر پایه این طریقه ارتباطی بنا نهاد

(همان: ۲۹۶). آن‌ها بر این عقیده‌اند که در پس متن، هیچ کسی (نویسنده) فعال نیست و در پیش متن، هیچ‌کسی (خواننده) منفعل؛ متن از نگرهای دستور زبانی فراتر می‌رود (بارت، ۱۳۸۲ :۳۶) یعنی پدیداری پیچیده که امکان تقلیل یافتن به میزانی کمتر ندارد، صرفاً می‌توان آن‌را از راه شناخت مناسباتی درک کرد که با پدیدارهای دیگر برقرار می‌کند (اشتراوس، ۱۹۷۸ :۱۰) از سوی دیگر ساختارگرایی می‌تواند در این باب به کند وکاو بپردازد که چگونه می‌توان انگاره‌های متواتر را نه تنها درون یک اثر بلکه در تمامی قلمرو ادبی مشخص کرد و با این کار به عملکرد ذهن بشر دست یافت. با پوشاندن این مفهوم پیچیده در لفافه یک عبارت منفرد، می‌توان‌گفت که ساختارگرایی مطالعه روابط است (ال گورین، ۱۳۷۰: ۲۹۳).

بحث و استدلال

در این بخش به بیان و توضیح قوانین می‌پردازیم. ابتدا قانون مطرح‌شده و سپس استدلال هرکدام در ذیل عنوان آن ارائه می‌گردد. نکته حائز اهمیت، درهم تنیدگی این قوانین است؛ به حدی که نمی‌توان ترتیبی در تقدم و تأخر آن‌ها قائل شد. این پژوهش مهم‌ترین قوانین ایدئولوژی مردانه حاکم بر ادبیات نمایشی مقاومت را کشف و بیان می‌نماید:

قانون اول: زن تنها یک مومیایی ترحم برانگیز تراژیک و یک عشق زمینی است.

این اصرار در تحمیل جایگاه تراژیک به زنان را یک پژوهشگر همجنس زنان پیشنهاد می‌دهد. آسیه مبین بر این باوراست که: اگر در یک فضای تراژیک دو فنجان قهوه میان دو مرد باشد که یکی حاوی سم بوده و پس از دقایقی تعلیق و دلهره یکی از آن دو مسموم شود، تأثیر کوتاه مدت و سطحی‌تری بر جای می‌گذارد تا این‌که یکی از آن دو، زن بوده و با علم به وجود سم در فنجان قهوه، در پس روایت عاشقانه‌ای آن‌را بنوشد. پس توجه و پرداخت به جایگاه تراژیک زن در ادبیات دراماتیک دفاع مقدس، باعث قدرتمندتر و تأثیرگذارتر شدن این مقوله نیز گشته و رشد شایان توجهی را عاید تئاتر دفاع مقدس خواهدکرد (مبین، ۱۳۸۴: ۶۲). نمونه دیگر این برداشت اشتباه در ذهنیت پژوهشگران زن، از این قرار است: هنرمند امروز اگر قصد داشته باشد دربارهٔ سال‌های جنگ بنویسد بهترین روش این خواهد بود که یک کاراکتر زن در قصه‌اش وارد کند که «لحظات عاطفی» نمایش را قوام ببخشد و به انتخاب شخصیت مرد «که همانا رفتن به جنگ، مقاومت، ایثار و شهادت» است، معنای عمیق‌تر و غنی‌تر ببخشد (حسینی، ۱۳۸۶: ۲۴). اتخاذ چنین رویکردی به این معناست که مطلقاً زن در بستر جنگ قرار نخواهد گرفت و رابطهٔ او با جنگ بسته به حضور مرد است.

او تا ابد طفیلی این انتخاب بزرگوارانه است. برای این زن امکان شادی، پرواز و خروج از محدودیت‌های مشخص، غیرقابل تصور است. جایگاهی که همواره مورد انتقادهای پژوهشگران می‌باشد؛ به تئاتر مقاومت می‌رسیم و حضور زنان در صحنه‌های نمایش این گونهٔ تئاتری که بسیار ضعیف و رنگ پریده است (مبین،۱۳۸۴ :۶۰). سؤال این‌جاست که چرا حتی پژوهشگران زن که به ادعای خود به «تبیین جایگاه حقیقی و شایسته زنان در تئاتر دفاع مقدس» (مبین، ۱۳۸۶) می‌پردازند، هم در بیان مسئله ضعیف هستند و از پس موضوع برنمی‌آیند. پاسخ این سؤال را باید در خصوصیت عادت‌پذیری ارگانیسم انسانی به واسطهٔ حیات در جوامع انسانی دانست؛ در ادبیات نمایشی مقاومت، درام زنان هیچ تفاوت صوری و ماهوی با درام مردان ندارد. زنان در این‌گونه درام، همان قراردادهای عام فرهنگی را تقلید کرده‌اند (قادری، ۱۳۸۷: ۲۳).

نکته دوم تحت تأثیر اتخاذ این رویکرد استفاده مدام از نسخه پیچیدهٔ زن افسرده، غمگین و بعضاً پرخاشگر در اثر است. در نمایشنامه «آواز پر جبرئیل» اثر سعید تشکری (۱۳۸۴)[۱]، «مونس» به عنوان اصلی‌ترین زن اثر، تن به قبول این جایگاه تراژیک می‌دهد. مونس دانشجوی سال آخر ادبیات است و می‌خواهد پایان‌نامه‌اش را بر اساس توضیحات تطبیقی از آواز پر جبرئیل رسالهٔ شیخ اشراق و فضای جنگ تحمیلی ارائه دهد؛ مونس برای تمام کردن تحقیقش نیازمند کمک نامزدش «امین» و تجربیات او در جنگ است. اما امین از کمک به او سر باز می‌زند چرا که فکر می‌کند مونس باید به جستجوی شهودی بپردازد؛ *–مونس: می‌خوام از تو معنی شهود رو یاد بگیرم – امین: باقی راه رو خودت باید بدوی، جستجو کن و من نمی‌گذارم یه عملهٔ نقاشو تشریح کنی. مفت بدست بیاری، مفت می‌فروشیش همین! – مونس: همین!؟ – امین: واقعاً همین. میخوام با این دیوار حرف بزنم. می‌مونی؟ –مونس: (دادمی‌کشد) نه. می‌رم.* (تشکری، آواز پر جبرئیل، ۱۳۸۴: ۸۳) رفتار مونس بعد از این رویکرد امین، جز تبدیل نرم‌نرمک به زاویهٔ تراژیک نمایشنامه نیست. مونس در خود فرو می‌رود و سراغ هیچ رزمنده دیگری نمی‌رود. در حالی‌که کسی با تجربیات و تحصیلات او باید در برابر این خودخواهی امین بایستد و سؤال کند چه کسی از جستجوی شهودی مونس آن هم درباره موضوع جنگ نفع می‌برد؟

با نگاهی به نمایشنامه «آن‌سوی رؤیاهای من» اثر محمدرضا آریان‌فر (۱۳۸۴)[۲] روشن می‌شود که مردان اثر هرگز، در پذیرفتن این جایگاه در نمایشنامه روی خوش نشان نمی‌دهند؛ «داوود» جانبازی قطع نخاعی است که با خواهرش «مریم» زندگی می‌کند. برادر و مادر آن‌ها شهید شده و به همین دلیل مریم به تنهایی از داوود مراقبت می‌کند. داوود، مرد اثر، خود را در آستانهٔ تبدیل شدن به مومیایی ترحم برانگیز و تراژیک

نمایشنامه می‌بیند. اما طبق قانون فوق چون این جایگاه مطلقاً خاص زنان است، با شانه خالی کردن از پذیرفتن آن و اجبار مریم به ازدواج، می‌خواهد خود را از هرگونه نیاز به ترحم زنان مبرّا گرداند. *(داوود خود را به طرف رختخواب می‌کشد. مریم به کمکش می‌شتابد) -داوود: می‌تونم. -مریم: بزار کمکت کنم. -داوود: می‌تونم...* (آریان‌فر، ۱۳۸۴: ۱۳) علاوه بر این، تحت تأثیر اتخاذ بی‌چون و چرای دیدگاه مردسالاری، دیالوگ‌های متن بدون احتساب دسته‌بندی، با پرداخت به مفاهیمی دم دستی، ساده و کلیشه‌ای نقش می‌شوند. غفلت از گزینش استعاره‌های باشکوه و خلاقانه، ساخت نقوش خیره‌کننده و بدیع را از نمایش سلب می‌نماید. این می‌تواند بیش از هر چیز از اثر، یک بلندگوی ایدئولوگ گذرا بسازد تا مجموعه‌ای از تابلوهای هنری مانا که زن را در قالب‌های بسته‌بندی شده کلیشه‌ای به شکل یک مومیایی مغموم ارائه دهد. مومیایی «زن» با آن لبخند دردناک انتهایی‌اش، کودکی ناخلف را می‌ماند که دیگر شناختی از موجودات اطرافش ندارد. پرسشی که او در ذهن مخاطب می‌اندازد از این قرار است: چگونه این زن در انعکاس آن سنتز وحشتناک حاصل روبه‌رو شدن با نعش برادران و پدران شهیدش موفق ظاهر شود؟ او در حال از سر گذراندن تجربه‌ای تلخ، یک مومیایی مغموم را در درون خود پنهان کرده که با آن وضع و حال عصبی کهنه، یارای بازگفتنش نیست. ضیافتی که صدای قدم‌های این زن مغموم پس از پرده برداری از آن رازهای مگوی جنگ را با ضربه‌های بهم پیوستهٔ گلنگدن اسلحه‌های آهنی درمی‌آمیزد، شریک کردن فضای حاکم مردمحور است در یک تعارض مسلّم.

قانون دوم: زنان آثار می‌بایست همواره در گذشته خود باقی بمانند.

در نمایشنامه «آواز پر جبرئیل» (تشکری، ۱۳۸۴) امین به عنوان برقرارکنندهٔ قوانین سیستم مذکور، مونس همسر خود را متقاعد به تبعیت از این قانون می‌نماید؛ امین با دست رد زدن به درخواست کمک مونس می‌خواهد او را به گذشته خود برگرداند. گذشته‌ای که در آن خبری از روابط دانشگاهی نبود و برای هرگونه مشکلی امکان مشاوره علمی با دیگران وجود نداشت. مونس طبق قانون فوق می‌بایست مانند دوران قبل از دانشگاه باشد که مشکلاتش را خودش و به تنهایی حل می‌کرد. *امین: این شهر همه کوچه‌هاش، یک عالمه شاهد داره که خودشون نیستن؛ اما مادراشون، خواهراشون، باباهاشون، این شهود رو داد می‌زنن. فقط تو نمی‌شنوی* (تشکری، آواز پر جبرئیل، ۱۳۸۴ :۸۳).

در نمایشنامه‌ای به نام «میهمان سرزمین خواب»[۳](یثربی، ۱۳۷۹) سارا همسر رزمنده جانبازی به نام یونس نیز، محکوم به تبعیت از این قانون است. یونس حافظه خود را از دست داده و با حضور او در جمع

خانواده، مشکلات و مسائل عاطفی جدید نمایان می‌شود. در این میان سارا؛ نقشی را که در اولین روز ملاقاتش با یونس بازی می‌کرده، فضاسازی و بازآفرینی می‌کند. بدین ترتیب یونس خاطرات خود را به یاد می‌آورد (سقایان، مطهری، فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس، ۱۳۹۰: ۶۴۰). این بدان معنی است که تنها راه نجات یونس از بیماری و افسردگی روحیش، در بازگشت سارا به گذشته و تکرار خاطرات کهنه و فراموش شده می‌باشد. در حالی که سخن از اکنون، تحولات زمان و آزادی‌های اجتماعی که سارا از آن‌ها برخوردار گشته است روح یونس را به سختی می‌آزارد. آیا می‌شود داستان‌های جنگ را در قرنطینهٔ این ایده نگه داشت؟ مطرح شدن این سؤال است که ماهیت اجرای آثار را اساساً به چالش می‌کشد. حسینی در پژوهش خود به منیّت نویسندگان مرد ادبیات نمایشی مقاومت اشاره می‌کند: اگر گاهی حس ناباروری در مخاطب تئاتر دفاع مقدس نسبت به این‌گونهٔ تئاتر تکرار می‌شود شاید منشأ آن نهفته در اندیشه‌ای است که این هنر و این تئاتر را می‌سازد. اندیشه‌ای غیرحقیقی و دروغین، اندیشه‌ای که در آن از «من» و نه از «انسان»، دفاع می‌شود (حسینی، ۱۳۸۷ :۲۶).

این در حالی است که در جامعه پس از جنگ تحمیلی قبل از هر کس، همسران رزمندگانی چون یونس، همسر خود را درون خانواده نپذیرفته‌اند (توکلی، ۱۳۸۱ : ۱۹)، به طور کلی خانواده در همه جا مخصوصاً در شهرها رفته‌رفته به صورت خانواده برابری یافته درمی‌آید و مختصات زیرین را به خود می‌گیرد: پدر دیگر اختیار امور خانواده را در انحصار خود ندارد و مسئول اعمال خصوصی زن و فرزندان نیست. همه اعضای خانواده جزو جامعه بزرگ محسوب می‌شوند و از حقوق اجتماعی برخوردارند. زن متکی به مرد نیست بلکه چه پیش از زناشویی و چه در جریان زناشویی و چه پس از طلاق، می‌تواند شخصاً معاش خود را تأمین کند. زن در خانه نمی‌ماند، بلکه در خارج خانه به کاری می‌پردازد. تسلط پدر بر اعضای خانواده رو به کاهش و تسلط مادر رو به افزایش است. در طبقات متوسط و پایین جامعه مادر بیش از پدر بر خانواده چیرگی می‌ورزد (آریان‌پور، ۱۳۵۴ : ۴۱۳).

در انتهای نمایشنامه «آن‌سوی رویاهای من» (آریان‌فر، ۱۳۸۴) مریم به اصرار داوود، ازدواج می‌کند تا او را تنها بگذارد. *–مریم: خونه‌ام؟ خونه‌ام این‌جاست. –داوود: نه. نه خونه‌ات این‌جا نیست... جای دیگه است... یه خیابون اونورتر. –مریم: نه... نه! – داوود: شرع خدا و سنت رسول الله* (همان: ۳۰). داوود تحمل اوضاعی را که در آن مریم نگه‌دارنده و محافظ او باشد، ندارد و طبق قانون فوق، یارای دیدن فداکاری‌های یک زن برای خود نیست. نمایندگان مردسالاری در جریان ادبیات نمایشی مقاومت ایران؛ به

عنوان مردان شهری سنت‌گرایی هستند که زن شهری جدید در برابر آن‌ها قرار می‌گیرد: زن شهری جدید به اتکای حقوق و امتیازات خود می‌خواهد در همه چیز با مرد برابری کند ولی مرد شهری جدید هنوز به الهام سنت‌های کهنه، زن را از خود متفاوت و بلکه پست‌تر می‌داند و از این رو خواهان تحمیل اراده خود بر اوست. در نتیجه در همه وجوه زندگی خانوادگی بین زن و مرد تضاد پیش می‌آید و استواری خانواده را به خطر می‌اندازد (اگ‌برن و نیم‌کف، ۱۳۵۰ : ۳۳۹).

قانون سوم: زن باید در اثر نقش ابژکتیو را ایفا کند.

زوخ (اشرف‌نژاد، ۱۳۶۷)[۴] اولین اثری است که توسط نویسنده زن در جریان ادبیات نمایشی مقاومت به چاپ می‌رسد. داستان، به زندگی مبارزی به نام «کاک‌محمد»، از پناه دادنش به سربازان تا لو رفتن نقشه انفجار خانه‌اش توسط عوامل «طاهری» می‌پردازد. تمام صحنه‌های اصلی نمایشنامه در خانه کاک‌محمد می‌گذرد و مردان زیادی به صحنه می‌آیند و می‌روند (همان: ۳). اما خبری از زن کاک‌محمد یا همسران مردان روی صحنه نیست. انگار آن‌ها اصلاً در مبارزه شرکت نکرده‌اند. تنها نشانه‌های وجود همسر در دیالوگ‌های مردان وجود دارد. نویسنده طبق قانون ابژکتیو، زنان اثر را با آوردن نامشان، تبدیل به ایده‌های ذهنی فراموش‌شدنی کرده است. اهمیت این سخن تنها از این جهت نیست که نویسندهٔ اثر خود یک زن است، بلکه اهمیت سخن وقتی روشن می‌شود که بدانیم؛ در چیزی حدود ۳۰ درصد نمایشنامه‌های مقاومت چاپ شده پس از انقلاب، شخصیت زن حضور ندارد (مطهری، ۱۳۸۹: ۹۱). در واقع هرچه زنان در اثری کمرنگ‌تر ظاهر شوند –به عبارتی اصلاً روی صحنه ظاهر نشوند– سعادتمندتر خواهند بود. زنان غایب در نمایشنامه‌ها که نامشان برده می‌شود، وضعیت بهتری نسبت به زنان حاضر روی صحنه پیدا کرده‌اند.

سوق دادن زن به ورطهٔ ابژکتیو در نمایشنامه «آواز پر جبرئیل» (تشکری، ۱۳۸۴) با امر کردن امین به مونس در سر سپردن به کشف و شهود درونی و عدم درخواست کمک از دیگران نمود یافته است. –*مونس: این حرف آخرته؟ –امین: من نمی‌تونم یه نخود تو آشی بریزم که آخرش یا سوخته‌اس یا نپخته...*(همان: ۸۰) زن در این جریان ادبی، قدرت بیان و احقاق حقوق اولیه خود را ندارد پس معمولاً نصیبش سکوت و خاموشی است. نقش سوبژکتیو زن تنها در برخی موارد – آن هم در درجه دوم پس از مردان ـ بر اساس فعالیت زن در عرصه‌های تولید و اشتغال اجتماعی و کارگری، مورد تأیید فمینیست مارکسیستی است. شاخه‌ای که نتیجه مستقیم نظام سرمایه‌داری می‌باشد، پوست انداختن قانون به شکل عقب‌نشینی زنان از حقوق خود و تکرار این موقعیت است. در نمایشنامه «آن‌سوی رؤیاهای من» (آریان‌فر، ۱۳۸۴) مریم به اصرار داوود

ـ برادر جانبازش ـ راضی می‌شود تن به ازدواج با خواستگاری دهد که مدت‌ها بر در خانه می‌ایستد. این در حالی است که خود داوود، حاضر نیست با نامزد سابقش (فروغ) ازدواج کند. در این اثر هم داوود با مریم مانند یک ابژه، و نه یک سوژهٔ انسانی برخورد کرده است. او حقی را که برای خود متصور است، از مریم دریغ می‌نماید. *–مریم: نمی‌خوام برم ...! نمی‌خوام برم! (تاج گل را بر زمین می‌اندازد. داوود خم می‌شود. تاج گل را برمی دارد و طرف مریم می‌رود) –داوود: از تموم آرزوهام یکی مونده. تو رو خدا برآورده‌اش کن، برآورده‌اش کن!* *–مریم: داوود! – داوود: داوود بی داوود!* (همان: ۳۰) طبق این قانون سوبژکتیوترین نقش را در نمایشنامه باید مردان ایفا کنند. آنان مانند خورشیدی، حیات بخش اثر هستند پس می‌توانند در حقوق زنان تصرف کنند. چرا که این نقش نباید به زنان تعلق یابد. در این آثار بی‌ارزش‌ترین جایگاه و کمترین تأثیرگذاری را زن نسبت به شخصیت مقابل خود برخوردار است. او علاوه بر آن‌که در برابر مرد داعیه هیچ مبارزه و حق‌طلبی را ندارد، تنها کورسوی نفس‌نفس زدنش هم فقط به دلیل وجود مردان است.

اما چرا در این میان اشاره زیادی به زنان اثر نمی‌شود؟ زن از ابتدای حضورش بر صحنه جز با گروه مردان معنا نمی‌یابد. زن جزیی از گروه مردان است. روایت حرکات زن بر صحنه از ابتدا تقلید حرکات مردانه است. ابتدا در این تقلید سرگردان است، کم‌کم پی به ناتوانی خود می‌برد و باز مست از شعف این بازی به دنبال آن‌ها می‌رود تا آن‌که آنقدر در این حرکات مهارت می‌یابد که در گیرودار اعاده حیثیت جدید از پس کسب لیاقت، عضو آن‌ها می‌شود. اما این مانع از آن نمی‌شود که مفهوم زنانگی به طفیلی نازلی از گروه مردسالار بدل نشود.

قانون چهارم: زن باید طوطی‌سخن‌گو و تکرارکنندهٔ نظرات مرد باشد.

این‌بار نویسنده به لحاظ باور و تفکر، زن را در رتبه پایین‌تر نسبت به مرد می‌بیند؛ یعنی مردِ او ـ همسرش ـ جنگیده و اکنون یا مجروح یا از اسارت برگشته و یا از قافله شهدا عقب مانده است. زن به عنوان نقش مقابل حقیقتاً مقابل او قرار می‌گیرد؛ گویی درکی از باورهای مرد، هدف او از جنگ و خواسته‌های او ندارد و مرد سعی دارد با یادآوری خاطرات، با واگویهٔ دردهای درون و آرزوی ناکام خود 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). به‌طور کلی پررنگ‌ترین زنان در این جریان مانند ضبط صوتی عمل می‌کنند که ایدئولوژی حاکم بر اندیشه مردسالار را به نحو احسن بازگو می‌نمایند. این قانون را از پایان نمایشنامه «آواز پر جبرئیل» (تشکری، ۱۳۸۴) می‌فهمیم؛

مونس در گلستان شهدا با دختر نوجوانی به نام لیلا آشنا می‌شود. لیلا می‌خواهد با کمک مادرش خاطرهٔ پدر شهید خود را در قالب یک دکلمه بازسازی کند. مونس نیز به آن‌ها می‌پیوندد و پایان‌نامه خود را بر همین اساس پایان می‌دهد (سقایان، مطهری، فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس، ۱۳۹۰: ۳۳۸). پس از آن که «امین»، «مونس» را از خود می‌راند می‌تواند او را به طوطی خود بدل کند. با توجه به این‌که موضوع پایان-نامه مونس بررسی تطبیقی بین رساله شیخ اشراق و جنگ تحمیلی است، می‌توان گفت پس‌خوردن از طرف امین، در مونس کشش به سمت موضوع و تحقیق علمی را تا مرز فراموشی مطلق، کم‌رنگ و بی‌اعتبار می-نماید و مطیع هر آن چیزی می‌شود که امین از او طلب کرده است. هم از این روست که ارتباط بین برنامه اجرا شده با موضوع مصوب پایان‌نامه مونس، غیرقابل درک است. *-امین: چی می‌خوای بگی. -مونس: یه استدلال تطبیقی از فضای ادبیات کلاسیک تا معاصر امروز، جنگ* (تشکری، آواز پر جبرئیل، ۱۳۸۴: ۸۲). در واقع این خود اشارتی است به موفقیت امین در برگرداندن و تصاحب مونس برای همیشه.

بهترین نمونه نمایشنامه برای تبیین این قانون نمایشنامه «تکرار» (خانیان، ۱۳۸۴)[۵] است. این اثر، قصهٔ رزمنده و جانباز اعصاب و روانی است به نام خالد، که به گوش‌دادن مداوم و یکنواخت خاطرات همرزم شهیدش در یک نوار کاست می‌پردازد و دوباره و دوباره این کار را انجام می‌دهد. در دایرهٔ بسته‌ای که تمام ذرات آن، حتی دیوارهای سرد سیمانی و چفت و بست‌های قدیمی آهنی‌اش را اعضای مردانه فراگرفته، مولکول زنانه‌ای رخصت حضور نمی‌یابد. محمودی مشکل بی‌سرانجامی را در این‌گونه متون با تمرکز بر متن جمشید خانیان این‌گونه بیان می‌کند: متن از آغاز تا سرانجام یک مشکل بزرگ دارد. این مشکل از آن‌جا ناشی شده‌است که نویسنده نمی‌داند باید چه سرانجامی را برای قهرمان قصه‌اش تعریف و تبیین کند. آیا این قصه فقط قرار است یک روز از زندگی دردآور و کسالت‌بار رزمنده‌ای را به‌تصویرکشد که در میان چهار دیواری آسایشگاه گرفتار آمده و مجبور است مدام خود و قصهٔ پُردردش را تکرار کند؟ (محمودی، ۱۳۸۱ :۹۲) *مردی که خاطرات خود را؛ تندتر می‌خواند و تندتر از پیش سر تکان می‌دهد و مجدداً تکرار می‌کند* (خانیان، ۱۳۸۴ : ۲۴۰). اگر وضعیت «داوود» را در نمایشنامه «آن‌سوی رؤیاهای من» (آریان‌فر، ۱۳۸۴) با رزمنده «تکرار» خانیان مقایسه کنیم، متوجه تفاوت چندانی نمی‌شویم. زنان اثر دو رویکرد ممکن و متضاد را با داوود به عنوان یک «مرد» پیش می‌گیرند؛ اما جواب هر دو یکی است: طرد شدن از طرف داوود. «فروغ» نامزد داوود، از پذیرفتن «داوودِ جانباز» به عنوان طرف مقابل در زندگی زناشویی سر باز می‌زند. «مریم» خواهر داوود، تصمیم دارد از برادر جانباز خود پرستاری نماید. چنان‌که می‌بینیم داوود نه به سراغ فروغ می‌رود

تا شاید بتواند راه گفتگویی دو طرفه را با او بگشاید و لااقل خاطره دلنشینی را پایان‌بخش خاطرات عاشقانه گذشته‌شان نماید و نه رویکردی مسالمت‌آمیز با مریم را پیش می‌گیرد تا خواهر دلخوش کرده به تیمار برادر را ناامید از تصمیم ایثارگرانه‌اش نکند. او را مانند رزمنده تکرار خانیان، یارای شنیدن صدایی جز صدای تکراری خود نیست. –*داوود (رو به مریم): چی از جون من می‌خوای؟ چرا نمیذاری راحت باشم؟ با دنیام اُخت بشم. انس بگیرم (نالان). این دنیا رو به بهایی ارزون به دست نیاوردم که راحت از دستش بدم (بلند)* (آریان‌فر، ۱۳۸۴: ۳۱) در چنین وضعیتی پرسش‌های پیش‌رو از این قرارند: آیا انسان را در موقعیت جنگ فارغ از بحث جنسیت می‌توان ارزیابی کرد؟ ارتباطات و جایگاه هر فرد چگونه در نقش آفرینی او در جنگ تأثیر می‌گذارد؟ آیا می‌توان راهی برای ثبت تمام تجربیات انسانی در جنگ با این روش یافت؟ بر اساس این قانون جهان عرصهٔ آوازخوانی مردها و میدان سکوت زن‌هاست.

گزینش این‌گونه رفتار، ارتباط با زن‌ها را به استفاده و گزینش یک زبان لالمانی (ایمایی) محدود می‌کند و زن در این ارتباط به عنوان انسانی بی‌زبان نقش آفرینی می‌کند و از این‌که شاهد التیام زخم‌های شوهرش باشد، راضی است. خنده مردان به معنای بازیافتن سلامتی و درمان آن‌هاست و این نتیجه تسلیم کامل زنان است: در «میهمان سرزمین خواب» (یثربی، ۱۳۷۹) سارا آمده که با یونس حرف بزند و حالش را خوب کند، خنده یونس در انتهای اثر هنگام نگاه کردن به عکس، به بهبود یونس تعبیر می‌شود، چرا که؛ *از دیدن لبخند یونس همه خانواده شاد می‌شوند* (همان،۳۰) نمونه این خنده را پیمان در ترکش (حسینی‌لیقوان، ۱۳۸۰) در صحنه انتهایی اثر پس از اعلام رضایت نازی، تحویل مخاطب می‌دهد (همان: ۵۵).

چنین رویکردی در طراحی، شخصیت‌ها را به انسان‌هایی بدل‌کرده که مدام خودبه‌خود در خلسه فرو رفته، هذیان‌هایی می‌گویند، سپس متوجه خودشان می‌شوند و از این حالت که به انعکاس صدای خودشان گوش داده‌اند مشعوف می‌گردند. عدم تعبیر و تفسیر دیالوگ‌ها و طراحی نسنجیدهٔ تصاویر، رابطه‌ای درون به درون در صحنه را به نمایش می‌گذارد که تحت تأثیر روحیه مردسالار در نمایشنامه است؛ درام دفاع مقدس با نویسنده زن دو نقص و کاستی دارد: فاقد زبان زنانه است، به همین جهت فاقد تفکر زنانه است. دیالوگ‌ها فاقد مهر جنسیت‌اند و تفاوتی بین کلام مردان و زنان نیست (قادری، ۱۳۸۷: ۲۳).

قانون پنجم: زنان باید زخم‌های جنگی مردان را به خود انتقال دهند.

طبق این قانون زن می‌بایست هر آنچه را میراث درد جانبازی مرد زندگی‌اش از جنگ شده است، 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.

تصویری که در نمایشنامه «آذر» (پور رضائیان، ۱۳۸۷)[۶] ارائه گردیده، مؤید این قانون است. شاید در نگاه اول از آن‌جا که این نمایشنامه برخلاف آثار بی‌شمار دیگر، به موضوع زنان جانباز پرداخته، پیشرو جلوه کند اما با مطالعه چند صفحه اول آن متوجه می‌شویم سلطهٔ مردسالاری مذکور، این اثر را نیز از قلم خود دور نکرده است. هرچند تمایلی در اثر مبنی بر به حقیقت پیوستن این رویا، وجود دارد لیکن عدم باورپذیری زن تحت تأثیر شخصیت‌پردازی ناقص او در نمایشنامه، تمایل مذکور را با شکست مواجه می‌کند. در این اثر «آذر» به واسطهٔ صورت سوخته شیمیایی‌اش، با سردی شوهرش روبه‌رو می‌شود. رفتار «فرهاد»، به معنای عدم پذیرش و فرو ریختن ساختار زندگی خانوادگی آذر تلقی می‌شود و همزمان تجربه سخت از دست دادن اعتماد به نفس و شکست روحی را در آذر شاهد هستیم. اما در انتهای نمایشنامه فرهاد به راحتی به آذر می گوید: *مشکل بوجود آمده سوءتفاهمی بیش نبوده است* (همان، ۱۴).

دیالوگ مرد مؤید قانون بالاست که بر اساس آن تا جانی در بدن زن مانده، می‌بایست زخم‌های کنونی و احتمالی آینده همسرش را به خود منتقل کند. در این میان روشن شدن یا نشدن تکلیف زخم‌های زن اهمیتی ندارد. مهم خواست مرد است که باید برآورده شود. اگر فرهاد بیش از این قصد زخم زدن به آذر را نداشت باید حداقل برای عذرخواهی با هدیه کوچکی ـ از یک حلقه تا یک شاخه گل ناقابل ـ در صحنه حاضر می‌شد نه این‌که آذر به دیدار او برود. اگر مسیر حرکت دفاع مقدس را یک بزرگراه تصور کنیم، گفتگویی بینامتنی نیز با چشم‌پوشی از رابطه منطقی زنان و مردان، در اثر در می‌گیرد که انتظار پایانِ کار را با پایان کار بزرگراه، همزمان کرده است. سر آخر شاهد خط حرکت مرد به هیات شبگردی تنها در سینه بزرگراه هستیم که قانون آئین‌نامه حرکت وسائط نقلیه را با تمایل افراطی‌اش به آئینی از جنس دیگر، نقض می‌کند و بدون آن‌که کوچکترین وقعی به نگرانی بابت خطر احتمالی تصادف در آینده نزدیک بگذارد، در حال تحمیل تغییر کارکردی است که مبنی بر آن بزرگراه عظیم، به پیاده‌روی این مرد ایدئولوگ غریب بدل خواهد شد. مرد مالک ارزش‌های جنگ است و زن تنها میراث بر زخم‌ها و دردهای او از این مقال خواهد بود.

متناظر و عکس این دو شخصیت را در اثر اهل اقاقیا (تشکری، ۱۳۸۴)[۷] می‌یابیم. در این اثر امین جوان شاعر مسلک با وضع اسف‌بار مالی به جنگ رفته و قطع نخاع شده‌است. در مقابل، نامزدش انیس که در آستانهٔ فارغ‌التحصیلی از رشته پزشکی است، اصرار دارد زندگیش را با او ادامه دهد و سرآخر هم امین را

راضی می‌کند. -*انیس: امین، تو وقتی روبه‌روی آینه با آن ویلچرت می‌نشینی، من می‌شکنم، نیاز من و ناز تو با هم برابر است. نگو شاعر شده‌ام. از زبان تو آموختم، در مدرسهٔ تو درس خوانده‌ام* (همان: ۱۹۵). حال اگر رفتار «فرهاد» در «آذر» (پوررضائیان، ۱۳۸۷) را با رفتار «انیس» در «اهل اقاقیا» (تشکری، ۱۳۸۴) مقایسه کنیم؛ به روشنی قانون پنجم هم قابلیت تبیین می‌یابد. کارکرد اصلی زن در نمایشنامه‌های دفاع مقدس، با هر قابلیت اجتماعی، برچیدن زخم‌های هرچه بیشتر سمّی تن شوهرش، با شیره جان خود است؛ حالا سهم مرد در این معامله، جز طنازی و گذاشتن منّت نیست. زنان در این دنیا تنها نظافت‌چی اذهان زخمی و پریشان مردانند. این به معنای ادامه یافتن تمام تنش‌های گذشته این‌بار در جسم، روح و درون زن خواهد - بود. گویی این زخم‌ها حالا واقعاً و به دست خود او در تنش جا خوش خواهد کرد. اما هرگز مردی از زنی میراث درد جنگ نمی‌برد؛ چرا که قانون فوق، آن‌ها را اصلاً صاحب درد جنگ نمی‌داند؛ از جنبه تاریخی بسیاری از زنان در محدوده قیود نظام پدرسالاری یا به عبارت دیگر حکومت پدر به خلق آثار خود پرداخته‌اند. زنان متدها و قراردادهای عام فرهنگی لزوماً مردانه را پی‌گرفته و تقلید کرده‌اند (قادری، ۱۳۸۷: ۲۳).

قانون ششم. زن هرگز نباید به دنبال آگاهی برود.

شکل پیشرفته این قانون به صورت عدم امکان هرگونه ارتباط و درگیری زن با مسائل متافیزیک و عدم مطلق درک مسائلی چون جنگ، جنگ‌افزار، ایثار، شهادت و مسائلی از این دست برای زنان است. طبق این قانون، زنانی به سعادت و خوشبختی می‌رسند که اصراری بر کسب آگاهی از دنیای پیرامون‌شان حتی هویت شوهران‌شان ندارند. برعکس زنانی که تلاش بسیاری را صرف شناخت و حتی نجات مرد زندگی خود می‌کنند، نصیب‌شان تنهایی و نگون‌بختی مضاعف است؛ همانطور که نزد فروید مردان رابطه‌ای متفاوت از زنان با سوبژکتیویته دارند، در این‌جا نیز به خاطر تشابه استعاری میان آلت مردانگی و نماد مردانگی، مردان در شناخت خود دچار این سوءتفاهم می‌شوند که خود را به عنوان چیزی همتراز با نماد مردانگی در جایگاه قدرت و اقتدار بدانند. مردان احساس می‌کنند که آن‌ها «قانون پدر» را نزد خود دارند (فورتیر، ۱۳۸۸: ۹۴). این کشف در مورد وضع مردان، علاوه بر آن‌که امتیازی را عاید زن نمی‌کند، در آینده نه چندان دور وضعیت او را وخیم‌تر خواهد کرد. یادآوری زن حکم دایره‌ای را دارد که حداکثر می‌تواند مرد زخمی اثر را به نقطه آغاز تناقض‌شان برگرداند. نقطه‌ای که هیچ بعید نیست با وقوع رویدادی مشابه، موقعیت متزلزلی را برای زن ایجاد نماید.

حتی زنان تحصیل‌کرده ـ و به زعم نگاه مردسالار؛ جویای نام ـ آثار، چندان اطلاع و ادعایی نسبت به حقوق خود ندارند. حال سؤال این‌جاست که اگر آن‌ها را توانایی درک و بیان حقوق خود نیست، چرا باید آن‌ها را چون عروسک‌های خیمه شب بازی در پیشگاه مردان اثر ظاهر کرد؟ پس تماشاگر باید شاهد تحمل رنج بیهوده در زنانی باشد که نتیجه فراگیری علم و دانش به عکس قاعده طبیعی پیشرفت در قله‌های ترقی، برای ایشان جز نگون‌بختی نبوده‌است. در پژوهش‌های مختلف نمونه‌های زن‌ها به نقد کشیده شده‌اند.

در نمایشنامه «آواز پر جبرئیل» (تشکری، ۱۳۸۴) رویکرد «امین» نسبت به «مونس» بازتاب دهندهٔ ایدهٔ فوق است. او به جای تشویق مونس در جهت ادامه تحصیل در مقاطع بالاتر، مشاوره با اساتید فن و کمک به او در ارائه هرچه بهتر پایان‌نامه تحصیلی‌اش، سنگ بنای قانونی را می‌گذارد که مبنی بر آن زن نباید در پی تحصیل و کسب آگاهی برود مگر در درون خود و به صورت یک کشف و شهود مبهم دیوانه‌کننده. – *مونس: من می‌خوام کمکم کنی. یه کم هم برای من مایه بزار. خواهش می‌کنم امین! – امین: نمی‌تونم! –مونس: واقعاً چرا نمی‌تونی؟ حرف دلتو بزن! – امین: برای این‌که نمی‌خوام حاصل درس خوندنت، یه گشت توریستی تو یه فضای بسته باشه. می‌خوام برای حضورت معنا و مفهوم شفافتری پیدا کنی، دنیات عاریه است. همین!* (همان: ۷۹)

در «اهل‌اقاقیا» (تشکری، ۱۳۸۴) نیز که با یک زن تحصیل‌کرده روبه‌رو هستیم، تنها چیزی که در مرد زندگی او یافت نمی‌شود، دغدغه ادامه تحصیل و حضور اجتماعی سیاسی پررنگ این زن موفق است. امین، تنها گرفتار دل‌مشغولی‌های خود است و بس. *–امین: خسته شدم از این زندگی، از این زندگی قره قوروتی، لواشکی، تزئینی، آباژوری، رستورانی، زندگی بختکی، زندگی لرزون، لرزون به یک حرف، که یکی در این خونه رو به تحقیر نزنه، خسته شدم، کوچیک شدم. تو اصلاً نمی‌تونی این آوار بالای سر منو درک کنی، قصهٔ پوسیدگی آدمه تو سال قحط!* (همان: ۱۸۸) همچنین در اثر «آن‌سوی رؤیاهای من» (آریان‌فر، ۱۳۸۴) داوود می‌خواهد با تزویج مریم به تنهایی‌ای دست یابد که در آن خاطرات جنگ را ـ که به عقیده او فقط متعلق به خود اوست ـ مرور کند و مریم را حقی نسبت به درک و آگاهی از این خاطرات نیست. *–داوود: میخوام تنها باشم (بلند و با تحکّم) –مریم: نمی‌زارم! –داوود: تو!؟ مگه قیم منی!؟ وکیل و وصی منی!؟* (همان، ۳۰). حتی رفتارهای غلط و اشتباه‌های مردان در این نمایشنامه‌ها هم با توسل به همین قانون به پای زنان نوشته می‌شود. در «آذر» (پوررضائیان، ۱۳۸۷) سرانجام این فرهاد است که با ژستی طلبکارانه در برابر آذر ـ که تا

این لحظه او را پزشک می‌پنداشت و به همین علت تمام درد دل‌های خود را بی‌پرده با او در میان گذاشته ـ قرار می‌گیرد و در ناباوری این زن فریب خورده، دم از بی‌گناهی خود می‌زند.

نویسندگان این آثار طبق قانون فوق، استدلالی را در قوهٔ ناطقه مرد اثر خود به یادگار گذاشته‌اند که می‌تواند زنان را از حق دانستن، شناخت، ارتباط و آشنایی با هرچیز غریبی برحذر دارد و از این رهگذر مرد اثر را به افق‌های ناشناخته زندگی سوق دهد؛ در حالی‌که زن جایی جز گوشه دنج خانه نداشته باشد. شاید بتوان با تسخیر قله‌های ترقی توسط مردان، پرده‌ای بر آلام زنان کشید، اما از آن‌جا که ماهیت تصاویر ارائه شده با ایدئولوژی متن در تقابل قرار می‌گیرد، وانمود مذکور مبتنی بر کشف وجود زن، با تردید مخاطب روبه‌رو می‌شود. وضع حمل اثر ادبی با تزریق سرنگ توجه به زنان به یک کلاه آهنی مردسالار، ما را به سزارینی نافرجام رهنمون می‌شود که در آن نشانه‌ای از زنانگی نمی‌توان یافت. شاید تصویری چنین، فی‌نفسه چندان قابل اعتنا نباشد لیکن ارائه آن با زبانی مردپسند بی‌معنا می‌شود. هر چند نیت نویسنده از انداختن نور روی زنان در تاریکی مطلق آغاز جریان، قراردادن نشانهٔ اصلی روی مخاطب و لحاظ کردن واکنش‌های او به عنوان بخشی از تصاویر پیش‌بینی نشده اثر خود، می‌توانست به یک جریان معنادار بدل شود، استفاده بصری و ارزش‌گذاری روی زن، فراتر از لحظات اندک ابتدای آثار نمایشی نمی‌رود و تا انتها محدود است به دم دستی‌ترین تمهیدات در خدمت ایدئولوژی مردانه.

نتیجه

قوانین ایدئولوژی مردسالار حاکم بر جریان ادبیات نمایشی دفاع مقدس از این قرارند: زن باید یک مومیایی ترحم برانگیز تراژیک و یک عشق زمینی باشد، زنان آثار می‌بایست همواره در گذشته خود باقی بمانند، زن باید در اثر نقش ابژکتیو را ایفا کند، زن باید طوطی سخن‌گو و تکرارکننده نظرات مرد باشد، زنان باید زخم‌های جنگی مردان را به خود انتقال دهند و زن هرگز نباید به دنبال آگاهی برود. این قوانین به‌صورت ثابت درآمده‌اند و زیر پا گذاشتن آن‌ها، نیازمند برنامه‌ریزی و سیاستگذاری در سطح کلان، همچنین برگزاری دوره‌های آموزشی صرف جایگاه زن در جامعه می‌باشد. استراتژی قوی که گویی قدرت آن‌را داشته که قلم بردارد و تمام این آثار را در چارچوب اصول خود تغییر دهد. هرچند برخی داعیه شکستن قوانین مردسالاری و عبور از مرزهای آن‌را داشته‌اند، لیکن بررسی آثار ایشان هم نشان می‌دهد که در سیطره مردسالار جریان،

گرفتارند. چگونه است که نویسنده حداقل از زنانی نمی‌گوید که همزمان با شهادت خود وضع حمل کرده‌اند و در عین حال ادعای جدیدش مبنی بر ارزشمندی سهم زنان در مبارزه را مطرح می‌کند؟ سیر تحول شخصیت زنان در آثار به قدری تند است که هم باور قبلی به زن و هم ادعای تازه‌اش مبنی بر نگاه فمینیستی را مانند شعاردادنی بی‌اعتبار می‌نماید، تا آن‌که بخواهد آنتی‌تزی قابل ملاحظه در برابر تزهای ارائه شدهٔ مقابل باشد. به‌نظر می‌رسد نویسنده در پرداخت شخصیت زن تأمل کافی را به خرج نداده است چرا که زن در جریان ادبیات نمایشی مذکور به‌طور کلی گرامی داشته نشده و بیمار و ضعیف تصویر می‌شود و این نکته با توجه به فضای تاریخی جریان، بغرنج می‌نماید.

پیشنهادها

با شناخت و تبیین روشن قوانین مردسالاری که تاکنون به‌صورت بیان‌نشده و پنهان وجود داشت، می‌توان راهکارهای کاربردی را برای خروج از وضعیت نابسامان زن در نمایشنامه‌ها پیشنهاد کرد. ارائه تصویر زنده، شاد و عقلگرا از زن، تصویر کردن زن با سلایق و عقاید کاملاً به روز، دادن نقش سوبژکتیو آثار به زنان، تبعیت، عیادت و پرستاری مردان از زنان در آثار و همچنین ارائهٔ نمود و حضور زنان تحصیلکرده در جامعه از جمله راهبردهای عملی پیشنهاد شده می‌باشد که هر کدام از موارد را می‌توان به عنوان موضوعی در نوشتن نمایشنامه و یا برگزاری کارگاه‌ها و سمینارهای مختلف آموزشی و پژوهشی استفاده‌کرد.

پی نوشت

۱. شناسنامه این اثر در جلد نخست فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس صفحه ۳۳۸ آمده است.
۲. به شناسنامه کامل اثر در صفحه ۳۳۰ جلد نخست فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس اشاره شده است.
۳. مشخصات کامل اثر در صفحه ۶۴۰ جلد نخست فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس ذکر شده‌است.
۴. در جلد نخست فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس صفحه ۵۰۰، شناسنامه اثر آمده است.
۵. شناسنامه اثر در جلد نخست فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس صفحه ۴۱۶ موجود است.
۶. شناسنامه کامل اثر در جلد نخست فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس صفحه ۳۲۵ آمده است.
۷. خلاصه و دیگر مشخصات اثر در صفحه ۳۶۶ جلد نخست فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس آمده است.

منابع

آبوت، پاملا (۱۳۸۵) فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات در جامعه‌شناسی زنان، ترجمهٔ منیژه نجم‌عراقی، تهران: نشر نی.

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۴) زمینه جامعه‌شناسی، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

آریان‌فر، محمدرضا (۱۳۸۴) آن‌سوی رؤیاهای من؛ مجموعه ادبیات نمایشی ۴، تهران: پالیزان و صریر.

ال. گورین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۰) راهنمای رویکردهای نقدادبی، تهران: اطلاعات.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن؛ ج ۱ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، تهران: مرکز.

اشرف‌نژاد، اشرف‌السادات (۱۳۶۷) زوخ «خونابه، کنایه از خون‌دل» تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

اگ برن و نیم کف (۱۳۵۰) زمینه جامعه‌شناسی، ترجمه: آریان پور، ا. ح. دهخدا، تهران: نشرامیرکبیر.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳) نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۲) لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

پارکر، جان (۱۳۸۳) ساختاربندی، ترجمه امیرعباس سعیدی‌پور، تهران: آشیان.

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.

پوررضائیان، مهدی (۱۳۸۷) آذر؛ از کتاب مجموعه نمایشنامه تمام‌های ناتمام، تهران: نیستان.

تشکری، سعید (۱۳۸۴) آواز پر جبرئیل؛ مجموعه ادبیات نمایشی ۱، تهران: پالیزان و صریر.

---------- (۱۳۸۴) اهل اقاقیا؛ مجموعه ادبیات نمایشی ۴، تهران: پالیزان و صریر.

توکلی، مسعود (۱۳۸۱) ترس و لرز آدم های روزگار ما، یک چشم دیگر ، تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس.

چینی‌فروشان، صمد (۱۳۸۷) علل تاریخی ناهمزمانی تحولات اجتماعی هنری و ناکارامدی تئاتر در همسویی با تحولات انقلابی در ایران معاصر؛ نت گمشده، به کوشش محسن بابایی ربیعی، تهران: انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس.

حامدسقایان، مهدی؛ مطهری، سیدمیثم (۱۳۹۰) جایگاه زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس از دید نظریه فمینیستی، زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دوره ۲، شماره ۳، بهار ۱۳۹۰ : ۵-۱۷.

حامدسقایان، مهدی؛ مطهری، سیدمیثم و دیگران (۱۳۹۰) فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس، دفتر نخست، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.

حسن‌زاده، ریحانه (۱۳۸۴) تقابل حضور زن در جنگ و تئاتر دفاع مقدس، پایان‌نامه کارشناسی، آزاد اسلامی اراک.

حسینی، عاطفه (۱۳۸۰) بررسی شخصیت زن و انعکاس آن در نمایش‌نامه‌های دفاع مقدس، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته کارگردانی، دانشگاه تربیت مدرس.

---------- (۱۳۸۶) درام زاده عشق است، مجله نقش صحنه، شماره ۱۸، صص ۲۴-۲۵.

---------- (۱۳۸۷) درام جنگ؛ ضرورت تغییر، مجله نقش صحنه، شماره ۲۴، بهمن و اسفند ۸۷، صص ۲۶ -۲۸.

خاتمی، احمد (۱۳۸۸) چرا پهلوان نامه‌ها مطرح نشده‌اند؟ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۱۵، ش ۱۵، صص۵۵-۸۲.

خانیان، جمشید (۱۳۸۴) تکرار؛ مجموعه ادبیات نمایشی ۱، تهران: پالیزان و صریر.

دریفوس، ژ و دیگران (۱۳۸۵) فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، حسین بشیریه، تهران: نشرنی.

سرلک، فاطمه (۱۳۸۳) تئاترجنگ و شخصیت زن در نمایشنامه‌های جنگی، پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه سوره، تهران.

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

قادری، نصرالله (۱۳۸۷) نمایشنامه دفاع مقدس از منظر نقد فمینیستی، صحنه، ش ۵۲ و ۵۳، فروردین ۸۷، صص ۱۸-۲۷.

قانعی‌راد، محمد امین (۱۳۸۸) اندیشه‌های پسافمینیستی و کلیت انسانی، پژوهش زنان، دوره ۷، ش ۴، ۱۳۸۸ : ۱۱۵- ۱۳۸.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۳) درآمدی بر جامعه‌شناسی، منوچهر صبوری، تهران: نی.

مبین، آسیه (۱۳۸۴) تبیین جایگاه حقیقی و شایسته زنان در تئاتر دفاع مقدس، نقش صحنه، ش ۷-۵، صص ۶۰ – ۶۳.

محمودی، مصطفی (۱۳۸۱) محدودیت‌هایی که متن ایجاد می‌کند، یک چشم دیگر، تهران: انجمن تئاتر انقلاب.

مطهری، سیدمیثم (۱۳۸۹) جایگاه پژوهش و میزان تأثیرگذاری آن برجریان تئاتر دفاع مقدس، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد کارگردانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

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.

معزی، بهناز (۱۳۸۶) بررسی آمار مفاهیم مرد در نمایشنامه، نقش‌صحنه، ش ۱۳، صص ۱۶-۲۴.

نیکنامی، کمال‌الدین و دیگران (۱۳۹۰) درآمدی بر تاریخچه مطالعات زنان در باستان‌شناسی، زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دوره ۲، شماره ۳، بهار ۱۳۹۰ : ۵-۱۷.

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

یثربی، چیستا (۱۳۷۹) میهمان سرزمین خواب، تهران: دبیرخانه جشنواره تئاتر دانشجویان، جهاد دانشگاهی.

C. Levi-Strauss (1978) Myth and Meaning, Toronto: university of Toronto press (u.p).

Purser,M. (2000) Gender archaeology, in: L.Ellis (ed.) archaeological method & theory pp. 233-370.

S. Santerrs-Sarkany (1990) Theorie de la litterature, Paris: Presses universitaires de France.

Voss, B.L. (2004) Sexual aubjects: identity & taxonomy in archaeological research in: Casella & C.Fowler (eds.), the archaeology of pluring & changing identities,Springer,pp.55-71.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی