

تحلیل گفتمان انتقادی در آثار محمود استادمحمد با رویکرد فمینیستی

مریم دادخواه تهرانی*

چکیده

محمود استادمحمد یکی از نویسندگان مطرح ایران و از جمله نویسندگان کارگاه نمایش، گروهی از هنرمندان آوانگارد تئاتر ایران قبل از انقلاب، است. در آثار او سایر نمایشنامه‌-نویسان ایرانی، نقش زنان، نقشی چالش برانگیز است. از سویی در میان نویسندگان نسل استادمحمد کمتر با نمایشنامه‌نویسان زنان روبرو هستیم و به جز مواردی معدود، گفتمان‌های رایج در تئاتر ایران قبل از انقلاب، توسط نویسندگان مرد رقم خورده است. اما با گذشت زمان و با تغییراتی که در جامعه رخ داد، علاوه بر حضور بیشتر زنان در تئاتر، نوع نگاه به زن نیز در آثار نمایشی دچار تغییراتی شده است. این پژوهش در نظر دارد با استفاده از مفاهیم اساسی در تحلیل گفتمان انتقادی و به ویژه تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، به نقش زنان در آثار استادمحمد بپردازد. در آثار او به تدریج شاهد حضور بیشتر زنان و سخن گفتن از مسائل و مشکلات آنها هستیم. اما سوال اینجاست که این تغییر رویکرد تا چه اندازه تغییر ایدئولوژی حاکم و دگرگونی در روابط قدرت را نشان می‌دهد و تا چه حد تحت تاثیر ایدئولوژی‌های پیشین قرار دارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات نمایشی، محمود استادمحمد، تحلیل گفتمان انتقادی، فمینیسم.

* دکترای مطالعات تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول)، mrym.dadkhhah@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۱۰

۱. مقدمه

محمود استادمحمد، یکی از نویسندگان مطرح تئاتر ایران و از دست اندرکاران تئاتر نوین ایران است. وی فعالیت نمایشی خود را در نوجوانی پس از آشنایی با استادش محمد آستیم و سپس نصرت رحمانی و عباس نعلبندیان و با بازی در نمایش های بیژن مفید و عضویت در کارگاه نمایش آغاز کرد و در سال ۱۳۴۷ با بازی در نمایش «شهر قصه» (در نقش خر) به شهرت رسید. وی همچنین در سال ۱۳۴۸ در نمایش «نظارت عالی» به کارگردانی ایرج انور به ایفای نقش پرداخت. وی پس از انحلال کارگاه نمایش، در سال ۱۳۵۰ به بندر عباس سفر کرد و در آنجا گروه نمایشی «پتوروک» را تشکیل داد. وی در سال ۱۳۵۱ دوباره به تهران مراجعت نمود. محمود استاد محمد پس از نوشتن نمایشنامه های متعدد، در سال ۱۳۶۴ به کانادا مهاجرت کرد. وی در سال ۱۳۷۷ دوباره به ایران بازگشت و فعالیت هنری خود را از سر گرفت.

طی این سال‌ها او آثار متعددی نوشت که بخش زیادی از آنها در کتاب *ای کاش که جای آرمیدن بودی* جمع‌آوری شده است. در این مقاله نیز از آثار این کتاب، به استثنای سه نمایشنامه‌ی *تهرن*، *دیوان تئاترال*، و *دقیانوس*، *امپراطور سرزمین افسوس* استفاده شده است. انتخاب نمایشنامه‌های مورد بررسی بر مبنای رئالیستی بودن و روایت آنها در زمان معاصر است.

استادمحمد در آثار اولیه‌اش به ندرت از شخصیت زن استفاده کرده و گاه‌به‌گاه به وجود یک شخصیت زن صرفاً در راستای توجیه رفتارهای شخصیت اصلی نمایشنامه، یک مرد، بسنده شده است. اما به مرور و طی حدود سی سال نمایشنامه‌نویسی، این ویژگی در آثار او کاملاً تغییر کرده و در آثار متأخرش علاوه بر حضور زنان، شاهد پرداختن به مسائل آنها هستیم.

این مقاله با استفاده از نظریه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی تلاش می‌کند به این چرخش نگاه و اساساً نوع نگاه آثار استادمحمد به زنان بپردازد. رویکردی که تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی ارائه می‌دهد، رابطه‌ای میان زبان، ایدئولوژی، جامعه و جنسیت برقرار می‌کند. به این ترتیب با استفاده از رابطه میان زبان انتخاب شده در اثر، و واژگانی که زنان با آنها توصیف می‌شوند، به بحث جنسیت در جامعه‌ی ایران و ایدئولوژی حاکم بر این نگاه پرداخته می‌شود.

۲. فرضیات بنیادین تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی

تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی زیرمجموعه‌ی شاخه‌ی گسترده‌تری از تحلیل گفتمان انتقادی است. بنا به گفته‌ی لازار، علت ضرورت وجود تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی این بود که نظریه‌پردازان کلیدی تحلیل گفتمان انتقادی، یعنی افرادی نظیر فرکلاف و ون دایک، علاقه‌ای به تحلیل جنسیت نداشتند. به علاوه باید آن‌چپیش از این در حوزه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی صورت گرفته، از دیدگاهی فمینیستی نیز مورد بررسی قرار داد (Lazar, 2005: 2-3). از آنجا که تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی شاخه‌ای از تحلیل گفتمان انتقادی است، لازم است در ابتدا برخی از مفاهیم تحلیل گفتمان انتقادی مورد بحث قرار بگیرد.

اول این‌که همان‌طور که پیداست، این رویکردها گرایش انتقادی دارند (یورگسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۱۹). در واقع می‌توان دید که چطور این رویکرد بر «نقش فعال گفتمان در ساختن جهان اجتماعی» (همان: ۲۶) تاکید دارد. به بیان دیگر «نقطه‌ی عزیمت همگی آن‌ها [رویکردهای تحلیل گفتمان] برساختگرایی اجتماعی» (همان: ۲۰) است، انسان‌ها را «اساساً موجوداتی تاریخی و فرهنگی» (همان: ۲۳)، می‌بیند، و میان دانش و فرایندهای اجتماعی از یک سو، و دانش و کنش اجتماعی از سوی دیگر، پیوندهای مشخصی می‌بیند (همان: ۲۴). بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که از نظر تحلیل گفتمان انتقادی «گفتمان گونه‌ای پرکتیس اجتماعی است که هم جهان اجتماعی را می‌سازد و هم ساخته‌ی دیگر پرکتیس‌های اجتماعی است» (همان: ۱۱۱). آن‌چه تحلیل گفتمان انتقادی را از نظریه‌ی اجتماعی و فرهنگی متمایز می‌کند، توجه آن به وجوه زبان‌شناختی متن است. از سوی دیگر تحلیل گفتمان انتقادی از جهت آن که تحلیل متنی را به تنهایی برای تحلیل گفتمان کافی نمی‌داند، با الگوهای کاملاً زبان‌شناختی تفاوت دارد. در واقع در تحلیل گفتمان انتقادی به رابطه‌ی میان متن و فرایندها و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی توجه می‌شود و بنابراین یک رویکرد بینارشته‌ای مورد نیاز است که بتواند تحلیل متنی و اجتماعی را در هم بیامیزد (همان: ۱۱۰).

اما دیگر اشکال تحلیل گفتمان نیز بر رابطه‌ی میان متن و زمینه‌های اجتماعی-فرهنگی متمرکز می‌شوند، پس آن‌چه تحلیل گفتمان انتقادی را متمایز می‌کند، واژه‌ی «انتقادی» است. به باور فرکلاف این رویکرد به دنبال افشای روابطی است که از نگاه افراد پنهان مانده، مثل رابطه‌ی میان زبان، قدرت و ایدئوژنی (Fairclough, 1989: 5). تحلیل گفتمان فمینیستی این روند را رمززدایی، یا غیرطبیعی کردن می‌نامد و به این ترتیب یکی از اهداف

تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، رمززدایی از فرضیات بدیهی یا عرفی جنسیتی است، با استفاده از نشان دادن آنها به مثابه اموری ایدئولوژیک که نابرابری قدرت را پنهان می‌کنند (Lazar, 2005: 7, Sunderland & Litosseliti, 2002: 19 و Talbot, 1995: 151). این فرایندها مبتنی بر این فرض پساساختارگرایانه هستند که زبان و گفتمان، ایدئولوژیک هستند، گفتمان محل کشمکش ایدئولوژی‌ها و فرضیات جنسیتی است و به آفرینش و بازتولید روابط قدرت نابرابر میان گروه‌های اجتماعی دامن می‌زند (Lazar, 2005: 5) و یورگنسن و فیلیپس، (۱۳۹۶: ۴۹). بنابراین تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی آشکارا سیاسی است، یک رویکرد انتقادی که به دنبال آگاهی‌بخشی و ایجاد تغییر اجتماعی از طریق نقد گفتمان است (Lazar, 2005: 5, یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۱۱۳، و Talbot, 1995: 151). این گشودگی در برابر کنش سیاسی نه یک انتخاب، بلکه یک الزام است: تحلیل‌گران گفتمان انتقادی نیز مثل سایر نظریه‌پردازان فمینیست باید «آشکارا ناممکنی بررسی بی‌طرفانه در تمام رویکردهای تحلیلی را بپذیرند» چرا که برای تحلیل‌گر نیز «انتخاب‌های زبانی و جایگاه، به لحاظ جامعه‌شناختی و ایدئولوژیک شکل گرفته است» (Sunderland and Litosseliti, 2002: 21).

از سوی دیگر باید توجه داشت که اصولاً قدرت، نقطه‌ی تمرکز تحلیل انتقادی گفتمان است (Blommaert, 2005: 24). در واقع هدف این تحلیل، بررسی روابط ساختاری پیدا و ناپیدایی است که از طریق زبان خود، سلطه، تمایزگذاری و کنترل‌شان را نشان می‌دهند (Wodak, 1995: 204). تحلیل گفتمان، انتقاد خود را متوجه روابط میان زبان/گفتمان و ساختار اجتماعی می‌کند (Blommaert, 2005: 25). همان‌طور که فرکلاف می‌نویسد، تحلیل گفتمان «می‌خواهد راه‌های پنهانی را نشان دهد که زبان از طریق آنها، در روابط اجتماعی قدرت و سلطه درگیر می‌شود» (Fairclough, 1995: 229).

۳. تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، جنسیت و گفتمان

آن‌چه تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی را از تحلیل گفتمان انتقادی متمایز می‌کند این است که تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی نظریه‌ی جنسیت جدی‌تری را شکل داده است. پژوهشگران این حوزه تحت تاثیر نظریات فمینیستی موج سوم و پساساختارگرا، مفهوم جنسیت را درک کرده‌اند. جنسیت به مثابه امری متغیر، سیال و متکثر درک می‌شود که مدام به عنوان گستره‌ی هویت‌های زنانه یا مردانه- یا زنانه‌ها و مردانه‌ها- در و میان افرادی از یک جنس بیولوژیک ساخته می‌شود. این هویت‌ها تا حدی توسط گفتمان شکل داده می‌-

شوند (Lazar, 2005:9, Sunderland & Litosseliti, 2002: 1-2). جنسیت هم به لحاظ اجتماعی و هم به لحاظ فردی، برساخته می‌شود (Sunderland & Litosseliti, 2002: 6, Weedon, 1997: 25) و با دیگر وجوه هویت-مثل قومیت، سن، طبقه، و هویت جنسی- و با روابط قدرت تعامل دارد؛ بنابراین جنسیت به لحاظ گفتمانی برای مردان و زنان به یک شکل محقق نمی‌شود (Lazar, 2005: 10, Sunderland & Litosseliti, 2002: 15). پژوهشگران حوزه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی که جنسیت را امری برساخته‌ی گفتمان می‌دانند، نظریه‌ی پرفورمیتیویته‌ی (Performativity) باتلر را مفهومی کاربردی یافتند هرچند به گرایش باتلر برای قرار دادن همه چیز در گفتمان به دلیل نادیده گرفتن سویه‌های ماتریال و تجربی هویت و روابط قدرت نادیده انتقاد دارند. بنابراین حوزه‌ی علاقمندی اصلی پژوهشگران حوزه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی بیش از تلاش برای ارائه‌ی یک نظریه‌ی کلی در مورد جنسیت، بر مطالعات تجربی و شیوه‌هایی متمرکز است که جنسیت از طریق متون و موقعیت‌های واقعی، برساخته می‌شود (Lazar, 2005: 12-13, Sunderland & Litosseliti, 2002: 27). هرچند این حوزه جنسیت را به عنوان محصول گفتمان نمی‌بیند، اما مشخصاً بر شیوه‌هایی تأکید دارد که از طریق آنها جنسیت به لحاظ گفتمانی تولید می‌شود. از آنجا که جنسیت وابسته به زمینه است، در تحلیل تأکید بر بازنمایی جنسیت (هویت‌ها) و روابط قدرت مبتنی بر جنسیت در متون خاص و زمینه‌های خاص‌شان است (Lazar, 2005: 11).

اما تحلیل جنسیت در متون نمایشی به چه معناست؟ در این نوع تحلیل تأکید بر بازنمایی هویت‌های جنسی ممکن یا گفتمان‌های جنسیتی در متون است، و هم چنین بر شیوه‌های متعدد و ممکن قدرت بخشیدن به شخصیت‌هاست.

بنابراین مفهوم گفتمان در تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی به دو شکل درک می‌شود، یکی از منظر زبان‌شناسی و زبانی که معنا را در متن منتقل می‌کند، و هم از منظر فوکویی و مفهوم اجتماعی و تئوریک نوعی از پراکتیس اجتماعی بودن، به این معنا که زبان برای ساخت هویت و از جمله جنسیت، از یک زاویه دید ایدئولوژیک خاص به کار گرفته می‌شود (Sunderland & Litosseliti, 2002: 9-10). فوکو گفتمان را پراکتیس‌هایی می‌داند که «به صورت نظام‌مند ابژه‌هایی را که از آنها سخن می‌گویند، بر می‌سازد» (Foucault, 1972: 49). اما پژوهشگران حوزه‌ی تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی، بر خلاف این نظر، به نظریه‌ی هژمونی گرامشی گرایش دارند که میزانی از عاملیت در تولید و تبادل معنا را به تمامی گروه‌های اجتماعی، نسبت می‌دهد (نک. Gramsci, 1971). بنابراین تحلیلگران این حوزه

معتقدند که افراد می‌توانند از گفتمان‌ها به عنوان منابعی استفاده کنند که از طریق آنها می‌توان چیزی جدید خلق کرد: مشارکت‌کنندگان در یک گفتمان می‌توانند فرضیاتی را که در گفتمان‌ها وجود دارد، مورد بحث قرار دهند و در آنها بازنگری کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۱۸، Lazar 2005: 7، Sunderland & Litosseliti, 2002: 18). به این ترتیب هرچند گفتمان‌های مسلط جنسیتی می‌توانند زندگی افراد را شکل بدهند، اما افرادی که در موقعیت‌ها، نهادها و ساختارهای اجتماعی که تا حدی گفتمان به آنها شکل داده شرکت دارند، می‌توانند در برابر آن گفتمان‌های مسلط مقاومت کنند و آنها را تغییر بدهند (Sunderland & Litosseliti, 2002: 14، Lazar, 2005: 8). از این جهت تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی نه تنها به انواع اشکال سرکوب علاقمند است، بلکه به فرم‌های توانمندسازی از طریق گفتمان نیز توجه می‌کند. تالبوت در مورد قراردادهای داستانی به این مسئله اشاره می‌کند که چطور داستان به عنوان یک پرکتیس اجتماعی-گفتمانی هم توانمندسازی می‌کند و هم از این جهت که متن‌های جدید در چارچوب متن‌های قدیم خلق می‌شوند، متون را محدود می‌کند. به بیان دیگر داستان می‌تواند در عین سرکوبگر بودن، شکلی از توانمندسازی باشد.

هرچند هدف تحلیل متنی نزد تحلیلگران گفتمان انتقادی فمینیستی ایجاد ارتباط میان بازنمایی‌های جنسیتی یا گفتمان‌های جنسیتی در متن، با زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی است، این تحلیلگران در مورد واکنش مخاطب نه ادعایی دارند و نه هدف‌شان تعیین این واکنش است- متن می‌تواند مواضع متعددی را در میان خوانندگان ایجاد کند (Sunderland 2004: 16، Mills, 1994: 17، Litosseliti, 2002: 17). از آنجا که متن صرفاً یک معنا ندارد، می‌توان خوانش‌های متعددی از متن داشت و در واقع همین امر ارجح است. تحلیلگران گفتمان انتقادی فمینیستی بر روابط بیامتنی و بیناگفتمانی متون تاکید می‌کنند. اصطلاح بیناگفتمانی از آثار فرکلاف استخراج شده و متأثر از چندصدایی یا دیالوگی بودن متون از نظر باختین است (Lazar, 2005: 14، Sunderland & Litosseliti, 2002: 14). معنای این گفته این است که یک متن می‌تواند «صداها» یا گفتمان‌های متعددی را به کار بگیرد که فرضیات متفاوت، و گاه متناقضی در مورد جنسیت مطرح می‌کند (Sunderland, 2004: 81).

اما تحلیلگران این حوزه چطور «نظریه‌پردازی پیچیده‌ی رابطه میان پرکتیس‌های اجتماعی و ساختارهای گفتمان» و تحلیل مفصل زبان‌شناختی را در بررسی متون واقعی به کار می‌گیرند؟ یکی از مهم‌ترین بخش‌های تحلیل گفتمان انتقادی در کتاب‌های *Discourse*

Critical Discourse Analysis and Social Change است که مدل سه بخشی گفتمان، یعنی متن، پرکتیس گفتمانی و پرکتیس اجتماعی را مطرح می‌کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۶: ۱۲۱). شکل گسترش یافته‌ی این مدل و این که چطور در تحلیل به کار می‌آید در ادامه مطرح می‌شود.

در حالی که تمام تحلیلگران گفتمان فمینیستی از مدل کلی فرکلاف در تحلیل آثار استفاده کرده‌اند و ابتدا به جزئیات تحلیل متنی پرداخته‌اند، روش تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی متفاوت است. به جای ارائه‌ی ابزارهای زبانی جدید، تحلیل گفتمان انتقادی از رویکردهای زبان‌شناسی پیشین، مثل سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی استفاده می‌کند. برای مثال لازار به انتخاب واژگان، جمله‌بندی‌ها، نوبت‌گیری، ژانر و تعامل میان گفتمان‌ها به عنوان ابزار تحلیل متن رجوع می‌کند، اما ساندرلند و لیتوسلیتی بر تحلیل انتخاب واژگان تاکید دارند. با در نظر گرفتن این امکانات متفاوت، باید بدانیم که در ارتباط با مسئله‌ی جنسیت، متن همه چیز را الزاماً افشا نمی‌کند و آثار مختلف شیوه‌های متفاوتی را برای تحلیل گفتمان‌های جنسیتی استفاده می‌کنند (Sunderland, 2004: 68, Talbot, 1995: 65). بنابراین تحلیلگر، مثل یک مفسر، باید تصمیم بگیرد که کدام یک از ویژگی‌های متن نشان دهنده‌ی گفتمان‌های جنسیتی است و کدام ابزارهای زبان‌شناختی برای تحلیل هر متن کارآمد هستند. بنابراین پیش از آغاز به تحلیل باید به مطالعات فمینیستی که پیش از این روی زبان و جنسیت انجام گرفته مراجعه شود (برای نمونه رجوع کنید به Mills 1995 و Lazar 2005).

۴. تحلیل گفتمان انتقادی و متون نمایشی

رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی در مقام نظر، می‌توانند امکان تحلیل متون نمایشی را به راحتی فراهم بیاورند. اما به لحاظ روش‌شناختی این شیوه‌ها در تحلیل متون نمایشی کمتر به کار گرفته شده‌اند. چنان که در میان آثار انگلیسی و فارسی به کتابی که مشخصاً این شیوه را در آثار نمایشی بررسی کرده باشد بر نمی‌خوریم و در حوزه‌ی پژوهشی، اخیراً پایان‌نامه‌هایی در مقاطع تحصیلات تکمیلی به این روش پرداخته‌اند.

اما زمانی که به درام به مثابه یک نظام نشانه‌ای و در عین حال یک پرکتیس ادبی برساخته نگریسته می‌شود، متوجه می‌شویم که مشارکت‌کنندگان مدام جهانی باورپذیر خلق می‌کنند و هویت‌هایی را در گفتمان‌های خاص ایجاد می‌کنند. این گفتمان‌ها باید خواننده و

تفسیر شود. این کنش خواندن با ابزارهای مختلفی قابل انجام است. کارمن مدینا در مقاله‌ی «Discourse and Ideology in Writing in Role: Critical Discourse Analysis as a Tool for Interpretation» یکی از این ابزارها را توضیح می‌دهد. او معتقد است پس از مشخص کردن تعریف پژوهش از تحلیل گفتمان انتقادی، گام بعدی «درک تحلیل گفتمان انتقادی روند نمایش» است. منظور این روند شش وجه نشانه‌شناختی، وجه ماتریال و فعالیت‌ها، وجه سیاسی، ارتباطات، هویت‌های اجتماعی-فرهنگی و روابط است (Medina, 2005: 107).

در وجه نشانه‌شناختی، نظام‌های نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شوند که در یک لحظه‌ی خاص فعالیت می‌کنند. منظور از وجه ماتریال و فعالیت‌ها این است که در هر نمایشنامه‌ای، شخصیت‌ها در فعالیت خاصی شرکت می‌کنند و این فعالیت در وجه ماتریال اتفاق می‌افتد. بدان معنی که فعالیت در مکان، زمان، بدن و ابژه‌ای که در یک موقعیت ماتریال وجود دارد، قرار می‌گیرد. البته این مکان، زمان، بدن و ابژه هم درون نمایشنامه قرار دارند و هم بیرون از آن. از سوی دیگر هر موقعیتی همواره یک وجه سیاسی دارد که با جایگاه قدرت، نژاد، جنسیت و سوگیری اجتماعی در ارتباط است و می‌توان گفت هیچ اثر نمایشی وجود ندارد که از این وجه سیاسی تهی باشد. منظور از ارتباطات در این الگو، تعامل گذشته و حال با یکدیگر است. در واقع مشارکت‌کنندگان در یک نمایش میان نقش خودشان و زندگی‌شان خارج از این نقش، ارتباط برقرار می‌کنند. به این ترتیب هویت‌های اجتماعی-فرهنگی هر یک در ساخت جان نمایش دخیل می‌شود (Ibid: 107-8).

با توجه به این الگو، و این مسئله که در پژوهش پیش رو صرفاً به متن نمایشی، و نه نمایش به عنوان یک کل، بسنده می‌شود، تحلیل خود را مبتنی بر تحلیل زبانی (وجه نشانه-شناختی)، وجه ماتریال درون نمایشنامه و ارتباط آنها با وجه سیاسی و به ویژه جنسیتی خواهیم کرد.

۵. نمایشنامه‌های استاد محمد

نمایشنامه‌های مورد بررسی در این نوشتار، به دو دسته تقسیم می‌شوند: نمایشنامه‌هایی که اساساً فاقد شخصیت زن هستند: مثل *آسید کاظم*، *شب بیست و یکم*، *آخرین بازی* و یکی از قسمت‌های *سپنج رنج و شکنج*. دسته‌ی دیگر، دسته‌ای است که در آنها شخصیت اصلی زنان هستند: *خونیان و خوزیان*، *گل یاس*، *عکس خانوادگی*، و یکی از قسمت‌های *سپنج رنج و شکنج*.

در نمایشنامه‌های دسته‌ی اول، زنان هیچ حضوری ندارند؛ اما با وجود این غیاب، آنها تاثیر چشمگیری در پیش‌داستان دارند. نمایشنامه‌ی *آسید کاظم*، در یکی از محلات قدیمی شهر، و در یک «قهوه‌خانه» جریان دارد. در این نمایشنامه یازده مرد حضور دارند (و البته چند مشتری). این یازده مرد، شامل یک پیرمرد مجنون (سید جواد) که منتظر آمدن پسرش است، می‌شود. این پیرمرد، بدبختی است که از زمین و زمان می‌شنود و دم بر نمی‌آورد. شاه‌رجب، کاسب دوروی پنجاه‌ساله‌ای است که به همراه ممد ریزه (جوان لات محله) و اسی قصاب، در مغازه‌های آسید کاظم زندان رفته ساکن هستند و حالا از آمدن او نگران‌اند، چرا که به حتم او خواهان گرفتن حق و حقوقش است. سید محمود، پسر جوان سید کاظم تحمل شنیدن نام او را هم ندارد. پهلوان، مراد سید کاظم است و اهل زورخانه. عباس آقا، مردی کفتر باز است که از ترس آمدن آسید کاظم و مخالفتش با کفتربازی، تمام کفترهایش را می‌فروشد و تنها مردی که در میان این مردان با خصائل بارز مردانه، کمی متفاوت است، دکتر است که دانشجویی است «وفادار» به سید کاظم و خصوصیات «مثبت» محله‌اش. اما این دانشجویی به ظاهر متفاوت، بیش از همه به «آسید کاظم» وفادار است.

در این نمایشنامه تنها دو بار حرفی از زنان به میان می‌آید. یکی «عفت»، که رابطه‌ای نامشخص با آسید کاظم داشته است و در نهایت نیز سید کاظم که «یه جو لوطی‌گری» نداشت، سر این «نشمه» روی رفیق چندین و چند ساله‌اش چاقو کشید (استادمحمد الف، ۱۳۹۰: ۴۱). البته دکتر تاکید دارد بر این که هیچ کس نمی‌داند «اصل جریان» چه بوده است، چرا که او خودش در روز قتل پیش ناصر (مقتول)، سید کاظم و عفت بوده است (همان). او تاکید دارد که نباید فکر کرد که «سید کاظم رو عفت ناصرو کشت» (همان: ۴۲). هر چند سید کاظم به خاطر «مصلحت روزگار»، به زندان می‌رود و «سه تا بچه و یه زن جوونو» «بی‌سرپرست» رها می‌کند (همان). سید کاظم به شدت مورد حمایت دکتر و «پهلوان» است، هر چند که پیش از این هم دست به چاقو برده بوده است. البته این سید کاظم، به افرادی نظیر شاه‌رجب، اسی قصاب و دستفروش‌های سرخیابان کمک کرده است و به خاطر آنها با کلاتتری درگیر شده است.

از میان بستگان سید کاظم، به جز سید جواد (پدر مجنون او)، سید محمود را هم می‌بینیم که این طور می‌گوید: «نه من پسر آسید کاظمم، نه آسید کاظم بابای من. هر چی ام بدبختی سر من و مادر خدایبامر و دوتا داداشم آورده ندید می‌گیرم» (همان، ۵۰).

البته تا انتهای نمایشنامه هم تکلیف این قتل روشن نمی‌شود. در نمایشنامه علاوه بر آن که سید کاظم مرید «پهلوان» است، صاحب ملک و مغازه‌های محله نیز هست. حتا پسر سید کاظم، «سید محمود» که حضوری اندک در نمایشنامه دارد، این طور می‌گوید دست آخر هم از آسید کاظم این طور یاد می‌شود: «او پاک چو دریاست تو ناپاک نخوانش، گرگ دهن‌آلوده و یوسف ندریده‌ست» (استادمحمد، ۱۳۹۰: ۷۲).

رویکرد نمایشنامه به زنان و کارکرد آنها تا حد زیادی دوپهلوان است. از یک سو او «نشمه‌ای» که نام متناقض عفت را یدک می‌کشد، ابژه‌ای بیش نمی‌بیند که لوطی نمایشنامه به خاطر ماجرای بر سر او، به زندان رفته. در عین حال اما استادمحمد او با وجود ثبت دقیق و دلنشین زبان لوطی‌ها در آثار اولیه‌اش، به هیچ عنوان با آنها همراهی نمی‌کند. چنان که در *آسیدکاظم*، لوطی‌ها همه نالوطی هستند و به نوعی نقش مردانه‌ی خود در خانه را به عنوان ستون خانواده نادیده می‌گیرند. چنان که عوارض کنش‌های او در سیدمحمد و برادران و مادرش حاضر و زنده است. آنچه متن به صورت ناخودآگاه ستایش می‌کند، نقش «مردانه»‌ای است که لوطی باید در خانه ایفا می‌کرده و به دلیل یک «نشمه» و ملزومات لوطی‌گری نادیده گرفته شده است. اما در عین حال نمی‌توان پایان‌بندی نمایشنامه *آسیدکاظم* را نادیده گرفت: وقتی او سرش را از زیر پتو بیرون می‌آورد و ترنا و قاپ را به محمدریزه می‌دهد و بدون سخنی از قهوه‌خانه خارج می‌شود، صدای سینه‌زنانی می‌آید که گوید در رثای سیدکاظم می‌خوانند؛ در واقع این پایان‌بندی به تنهایی نشان‌دهنده‌ی شیفتگی نویسنده به این «قهرمان» است. در واقع این دو ویژگی به ظاهر متضاد مویید یک خصوصیت بارز در این اثر هستند: نشان دادن «لوطی» واقعی و افشای کسانی که ادعای پهلوانی و لوطی‌گری دارند. اما همین لوطی چرا قتلی را گردن گرفته که واقعا انجام نداده؟ چرا سال‌ها زندان، مرگ همسر و بدنامی را به جان خریده؟

نمایشنامه‌ی شب بیست و یکم، که در سال ۱۳۵۲ نوشته شده است، همانند *آسیدکاظم* فاقد شخصیت زن است. شخصیت‌های این نمایشنامه هفت مرد از طبقات مختلف جامعه هستند. اما شخصیت اصلی نمایشنامه، فرخ، باز هم به خاطر زنی به نام «فروغ» یک نفر دیگر را کشته است. به خاطر این که ایوب، «تو خماری فروغ رو کشیده بود تو خونه‌ش، ... اونم تو خماری فروغ منو پرپر کرد. ... تا نگی چرا فروغ؟ برای چی فروغ من؟ بگو.» (استادمحمد ب، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

قرعه، هادی قتل را به گردن می‌گیرد. اما فرخ بعد از مدتی خودش به سرنوشت ایوب و اعتیاد دچار می‌شود. بعدتر باز هم از فروغ یاد می‌شود و پدر فرخ به او می‌گوید که

اون فروغ طفل معصوم گریه‌اش دل سنگو آب می‌کنه. دیگه نه ملاحظه‌ی برادرش رو می‌کنه نه از پدرش می‌ترسه. از صبح تا شب تو خونه‌ی ما داره در و دیوار اتاق فرخ رو بو می‌کنه و مثل ابر بهار اشک می‌ریزه. خیال می‌کنه فرخ زندانه، می‌گم نیست. می - گه منو ببر پیشش، اما چه جوری بیارم؟ بیاد چی رو ببینه. اون می‌خواد فرخ رو تو به مجلس شاهانه با لباس دومادی کنار خودش ببینه نه تو این خوک‌دونی (همان: ۱۳۷).

هر چند این سخنان تا پایان نمایشنامه هیچ واکنشی را در فرخ بر نمی‌انگیزاند و دیگر هیچ نامی از فروغ برده نمی‌شود.

در واقع در تمام نمایشنامه تنها کنشی که به این فروغ غایب نسبت داده می‌شود، گریستن است. فرخ نیز هم‌چون سیدکاظم نگاهی ابژه‌وار به فروغ داشته و صرفاً «پرپر شدن» فروغ، که البته با ضمیر مالکیت «من» از او یاد می‌شود، و تعرض جنسی به این ابژه و به‌نوعی از دست رفتن این مالکیت است که تمام ماجرا را آغاز کرده. اما از آنجا که فروغ در زبان نمایشنامه ابژه‌ای بیش نیست، نیازی نیست تا چیزی را از زاویه‌ی دید او تماشا کنیم. صرف دیدن واکنش فرخ به عنوان مالک فرضی او و مصایبی که فرخ می‌کشد کافی است. نمایشنامه تا حدی یادآور روایت‌های اسطوره‌ای از خدایان شهیدشونده و رستاخیزکننده نیز هست. اما اگر در آن روایات گریستن زن بر گور مرد باعث به وجود آمدن زندگی جدیدی می‌شود، در این اثر معاصر گریستن صرفاً کنشی است از سر ناتوانی از مواجهه با واقعیت.

نمایشنامه‌ی آخرین بازی در سال ۱۳۷۵ و زمانی که استادمحمد در لس آنجلس زندگی می‌کرد، نوشته شده است. در این اثر از همان ابتدا، شروین که «در حال گریز است و هجوم مرگ را در چند قدمی خود حس می‌کند» (استادمحمد ث، ۱۳۹۰: ۲۶۹)، از فروغ سخن می‌گوید. او رو به سوی حیدر می‌گوید: «خودتو برسون به فروغ ... نگذار دست این نامردها به فروغ برسه ... اینا اگر تو رو هم بکشن فروغ بی‌پناه می‌شه ... یکه و تنها می‌شه ... [...] نمی‌خوام فروغ بیفته زیر دست و پای این بی‌پیرها» (همان: ۲۷۰). او حتی در این حال نزار حاضر است دوباره روی پا بایستد تا بتواند به داد فروغ برسد، اما وقتی این کار را در توان خود نمی‌بیند دوباره به حیدر می‌گوید: «تو برو، برو خودتو برسون به فروغ، هر جور شده فروغو بردار شبونه از تهرون بزن بیرون. برو حیدر ... برو [...] ... به فروغ بگو حسرتت به

دلم موند» (همان). در این حال او کاردی به حیدر می‌دهد تا خلاصش کند پیش از آن که دشمنانش از راه برسند، و البته حیدر هم همین کار را می‌کند و شروین را می‌کشد.

اما اینها همه اوهام شروین است و او که پیش از این بازیگر فیلم‌های احتمالاً مشهور به فارسی بوده، حالا در تنهایی در یک آپارتمان در لس آنجلس زندگی می‌کند و این اثر شرح تنهایی‌ها و مشکلات او بعد از دور ماندن از شهرت و مهاجرت به خارج از ایران است.

باز هم فروغ بی‌چهره‌ای را می‌بینیم که عشق و فراغش مسبب مشکلات یک مرد شده است. البته در اینجا متن نیم‌نگاهی دارد به فیلم‌های فارسی و نوع بازنمایی زنان در آنها که اتفاقاً چندان دور از بازنمایی زنان در متون استادمحمد نیست. گویی متن به چالش چهره‌ای که از زنان می‌سازد و نگاه ابژه‌وار خود به آنها، آگاه شده است و این آگاهی را در قالب توهم شخصیت شروین به ما نشان می‌دهد: نوع رابطه‌ی شروین با فروغ رابطه‌ای برساخته-ی رسانه‌ای است که اساساً نگاه مردانه دارد و این نگاه مردانه چنان در او درونی شده است که با اوهام مرتبط با آن زندگی می‌کند.

چهره‌ی سوم سپنج رنج و شکنج که در ۱۳۸۱ نوشته شده است، به روابط یک پدر و پسر که به تناوب در زندان هستند می‌پردازد. هر چند هر دو فعال سیاسی هستند و زنان در فعالیت‌هایشان جایی نداشته‌اند، اما در پایان دخترِ پسر هم به خاطر فعالیت سیاسی به زندان می‌رود و پسر به پدر اعتراض می‌کند:

رفتم که از حق و حقوق مردم دفاع کنم بی‌اونکه بدونم با این کار دارم حق خانواده‌ی خودمو مثل اخ‌تف زیر پا له می‌کنم ... زن من حق نداشت عاشق شوهرش باشه، بچه‌های من حق نداشتن از زندگیشون لذت ببرن، حق نداشتن با مسائل پیش‌پاافتاده‌شون فکر پدرشونو اشغال کنن. ... وقتی دختر ده‌ساله‌ی شما از این جا به برازجان نوشت؛ دل من براتون تنگ شده، قول بدین وقتی او مدن دیگه از پیش ما نرین ... شما با غضب به من گفتین مگه من برای خوش‌گذرونی او مدم این جا که شماها می‌خواین از من قول بگیرین دیگه از این کارها نکنم؟ (استادمحمد چ، ۱۳۹۰: ۴۶۷).

در واقع در اینجا هم شخصیت غایب زن‌هایی را می‌بینیم که برجسته‌ترینشان مادر/همسر است. او از ملاقات همسرش محروم می‌شود چون «زندان جای زن نیست» (همان: ۴۵۷). کمی بعد با زندانی شدن پسرش بیمار می‌شود و در نهایت با شنیدن حکم حبس ابد شوهرش، و در نتیجه «یک ابد تنهایی» برای خودش، دق می‌کند. به گفته‌ی پسر

مادرم فهمید که باید به ابد حبس بی ملاقات بکشه ... تو تموم اون سال‌هایی که زندان بودین، شما حبس قاضی رو می‌کشیدین مادرم حبس شما رو. تازه قاضی به شما حکم استیناف می‌ده ولی شما به مادرم حق استینافم ندادین، یه دفعه گفتین به مادرت بگو پاشو تو اتاق ملاقات نداره، دیگه حاضر نشدین حکم‌تونو بشکنین. (همان: ۴۶۳).

خودآگاهی متن قبلی در اینجا بیش از پیش شده است. حالا اگر پدر مثل سیدکاظم به زندان افتاده، متن بیشتر به قربانی بودن خانواده‌ی او واقف است. دیگر مثل *آسیدکاظم* با چهره‌ی قربانی پدر روبرو نیستیم، بلکه این بار گویی این «خانواده»، همسر و دختر او هستند که قربانی آمال و خواسته‌های پدر شده‌اند. دیگر مردانگی پدر چه در عالم لوطی‌ها و چه در عالم سیاست، نقطه‌ی تمرکز نمایشنامه نیست، بلکه متن بیشتر بر آثار این کنش‌ورزی بر خانواده متمرکز می‌شود و این‌که چطور منافع شخصی و شرافت مرد با منافع خانواده و احساسات او در تضاد قرار می‌گیرند. هرچند متن در نگاهی نو نسبت به آثار پیشین، ادامه‌دهنده‌ی این راه را دختر می‌داند.

در نمایشنامه‌های دسته‌ی دوم اما، شخصیت اصلی زنان هستند. اولین نمایشنامه از این گروه، *خونیان و خوزیان* است که در ۱۳۶۱ و مقارن با جنگ ایران و عراق نوشته شده است. در این نمایشنامه شخصیت‌های اصلی گلبو (مادر)، نوبر (دختر)، بی‌بی (مادربزرگ)، خیری (دختری ۲۲ ساله) و شخصیت‌های مرد، به جز رزوق (پدر)، شامل عراقی‌های مهاجم می‌شوند. سه زن این نمایشنامه، مادر/همسری میانسال، دختری جوان و مادر/مادربزرگی بر روی یک صندلی چرخدار (استادمحمد پ، ۱۳۹۰: ۲۳۱) هستند که در زیرزمینی «سرد و نمور، فضایی تاریک و کدر، ابعادی قناس و دلگیر و سقفی کوتاه و خفه» (همان: ۲۱۱)، از جنگ پناه گرفته‌اند. این زنان در تنهایی و رخوت به سر می‌برند. مادر/همسر به یاد چهار فرزندش که به همراه شوهرش در حادثه‌ی سینما رکس آبادان سوخته‌اند سوگوار است و دختر و مادربزرگ هم در این زیرزمین گیر افتاده‌اند. تا این‌که پدر از راه می‌رسد و معلوم می‌شود که نمرده است و فقط در آتش‌سوزی دچار سوختگی شدید شده و چهره‌ی زشتی دارد. رزوق بعد چند سال آمده تا بگوید که «عراقی‌ها دارن منزل به منزل میان طرف اهواز ... می‌دونی آگه دست این از خدا بی‌خبرها به زن و بچه‌ی ایرانی جماعت بیفته چی کار می‌کنن؟» (همان: ۲۲۸). کمی بعد سربازان عراقی به این زنان حمله می‌کنند و کسی که نجاتشان می‌دهد و هم‌چون یک ناجی ظاهر می‌شود، رزوق/پدر است. او در راه زنان زندگی‌اش جانش را فدا می‌کند و با نجات دادن آنها، خودش نیز می‌میرد. در

واقع رزوق با ظاهر هیولوارش که «به جای صورت یک چنجه گوشت» دارد و «نه چشم و ابروش پیدا است نه می‌شه فهمید دک و دهنش کجاست» (همان: ۲۲۱)، ناجی این زنان بی‌دفاع است. نویر، دختر جوان رزوق نیز به نوبه‌ی خود با شجاعت پاسخ تحقیرها و توهین‌های سربازان عراقی را می‌دهد، اما او «توانایی» مقابله با سه مرد را ندارد.

در اینجا الگوی غالب در نمایشنامه‌های استاد محمد به هم خورده است: در دسته‌ی اول مردانی را می‌بینیم که خانواده را رها کرده‌اند، در این متن روایت از دید خانواده‌ی رهاشده بیان می‌شود. البته که این مرد هیولوار در راه خانواده به این شکل درآمده است و اگر غایب بوده، به احترام احساسات همسری بوده که نتوانسته با مرگ فرزندان کنار بیاید. اما حتی همین هیولای بی‌چهره می‌تواند نقش ستون خانواده را ایفا کند و در وقت لزوم از «ناموس» خود دفاع کند و به بهای جانش نگذارد خانواده‌اش و ناموسش به دست بیگانگان بیفتند. هرچند نویر هم می‌خواهد با عراقی‌ها رودررو شود، اما متن او را فاقد این توانایی می‌داند و قدرت رویارویی را به مرد هیولوار تفویض می‌کند. پس در عین آن‌که روایت را از دید زنان جامانده در این زیرزمین نمود می‌بینیم، تنها کسی که قدرت کنش‌ورزی و فعالیت دارد، هم‌چنان مرد است. این دیدگاه البته با توجه به زمان نوشته شدن متن، معنای دیگری نیز می‌یابد: در دوره‌ی جنگ بسیاری از مردان جوان خانه‌ها را ترک کرده‌اند و زنان را باقی گذاشته‌اند، اما این غیاب به معنای توانمند شدن زنان در کنش نیست، بلکه آنها هم‌چنان برای حفظ خود و منافع‌شان نیازمند مردانی هستند که جان در این راه بنهند.

در نمایشنامه‌ی گل یاس، که در همان سال نوشته شده، شخصیت اصلی، گلی است. او به همراه برادر ناقص و بدهیبتش «علی» زندگی می‌کند. گلی به خاطر نگهداری از این برادری معلول، تن به ازدواج نمی‌دهد. همه اصرار به ازدواج او دارند و موردهای مناسبی برای او وجود دارد. در نهایت علی برای آن که خواهرش بتواند ازدواج کند و «سیاه‌بخت» نشود، از خانه می‌رود.

شکوه خانم، همسایه‌ی دلسوز آنها، دلال این ازدواج است و با این که تمام «دخترهای این محل» منتظر پا پیش گذاشتن پسر «خانم مهندس» بوده‌اند، اما «خانم مهندس» تنها به دنبال گلی است. اما گلی «لقد می‌زند به بخت و اقبال» (استاد محمد ت، ۱۳۹۰: ۲۵۴) و حاضر نیست با پرویز ازدواج کند. هر چند برادر معلولش نمی‌خواهد مانع این ازدواج شود و آرزوی خوشبختی گلی را دارد: «تو عروسی بکن ... بچه خوبه. من دوست دارم تو مامان بشی» (همان: ۲۵۵). در واقع سرنوشت خوبی که می‌تواند در انتظار

گلی باشد، ازدواج و بچه‌دار شدن است و این تاکید بر «سیاه‌بخت» شدن گلی در صورت ازدواج نکردن، در چند جای دیگر نمایشنامه نیز دیده می‌شود.

این نمایشنامه هم مثل اثر قبلی یک مرد ناقص و بدهییت را ناجی یک دختر جوان قرار می‌دهد. تمام بخت و اقبالی که می‌تواند به این دختر جوان رو کند، ازدواج کردن است و در غیر این صورت، گلی بدبخت خواهد شد. علی با این که معلول است، نمی‌تواند بدبختی و سیاه‌بختی خواهرش را تاب بیاورد و با رفتنش باعث خوشبختی او می‌شود، کنشی بسیار شبیه به مرگ رزوق در راه محافظت از ناموس نویر. هر چند نمایشنامه‌ی خونیان و خوزیان و گل یاس از جهات مختلفی با یکدیگر متفاوت هستند، اما از الگوی یکسانی پیروی می‌کنند.

نمایشنامه‌ی بعدی، عکس خانوادگی در ۱۳۷۹ نوشته شد. در این نمایشنامه هم شخصیت اصلی «زن» است. این «زن» بعد از اتفاقی که برای شوهرش افتاده، به دلیل آن که نمی‌تواند به هیچ طریقی برای خود، فرزندان و شوهرش پولی دست و پا کند و در نهایت تن به خودفروشی می‌دهد در حالی که شوهرش مثل یک «گلدان» در خانه حضور دارد. حال، دو «مرد»، سراغ او آمده‌اند. ابتدا به نظر می‌رسد این دو مرد می‌خواهند از زن دزدی کنند. اما کمی بعد مشخص می‌شود آنها برای انتقام گرفتن به جای خانواده‌هایی که زن «به خاک سیاه» نشانده آمدند. به نظر می‌رسد زن بیماری دارد و این بیماری را به دیگران منتقل کرده است. زن «یک کرم سمی خطرناک» است که به «درخت میوه» [جامعه] آسیب می‌رساند (استادمحمد ج، ۱۳۹۰: ۳۴۳). مرد ۲ این طور می‌گوید که زن «مرگ می‌فروشد، ... سم کشنده در برابر زندگی پسر من ... پسر من.» (همان: ۳۴۴). اما زن در توجیه کارش می‌گوید: «به بد جایی رسیدم ... هیچ راهی ندارم، خواهش می‌کنم به من نگاه کنین. ولی نگاه نکردین. منو ندیدین. بهتون التماس کردم، ... نشد، نتونستین، وقت نداشتین» (همان: ۳۴۸). در انتهای نمایشنامه مشخص می‌شود که یکی از این مردها، از بستگان این زن است.

متن گویی عواقب نادیده گرفتن زنان در دسته‌ی اول را نشان می‌دهد: نبود مرد در یک خانه و خانواده باعث می‌شود زن مانند یک بیماری خطرناک در جامعه رواج بیابد. نگاه متن به این زن نگاه به یک قربانی است: او نه از سر هوس بلکه از سر ناتوانی دست به روسپی‌گری زده است. به خاطر نادیده گرفتن شدن توسط نگاه مردانه‌ی جامعه. جامعه‌ای که از نظر استادمحمد مردانگی و ویژگی‌های همراه با آن را به عنوان ارزش تبلیغ می‌کند و همین

تبلیغ باعث پایمال شدن زنان می‌شود، چنان‌که در *آسیدکاظم* یا *چهره‌ی سوم سپنج رنج* و *شکنج می‌بینیم*.

در *چهره‌ی اول سپنج رنج* و *شکنج* که در ۱۳۸۱ نوشته شده است، یک زن و یک مرد را می‌بینیم. داستان در طی زندگی یک زن است و روابط او با مادر، پدر، پسری که در دوران جوانی با او آشنا شده، شوهر، مادرشوهر، یک کارمند مرد، یک استاد، و شوهر دوم را نشان می‌دهد. در کل نمایشنامه زن به جز کلمه‌ی «حالا» هیچ نمی‌گوید و کاملاً تحت سلطه‌ی اطرافیان است.

در این اثر متأخر هم استادمحمد مجدداً زن را در کانون تمرکز متن قرار داده و این‌بار او را قربانی مناسبات «مردانه»ی جامعه و خانواده می‌داند. زن از هر سو تحت فشار است، اما نه تنها نمی‌تواند دست به کنش مشخصی بزند، بلکه در یک پوسته‌ی انفعالی فرو می‌رود و به جز گفتن یک کلمه، هیچ کاری از دستش بر نمی‌آید.

۶. تحلیل نمایشنامه‌ها بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی

در این نمایشنامه‌ها، در مجموع ۲۹ شخصیت مرد، ۸ شخصیت زن و ۲ شخصیت کودک و نیمه‌کودک داریم. در دو نمایشنامه‌ی اول، یعنی در *آسید کاظم* و *شب بیست و یکم*، هیچ زنی حضور ندارد. تعداد شخصیت‌ها و کارکرد آنها در جدول ۱ نشان داده شده است. همان‌طور که این جدول نشان می‌دهد، آثار استادمحمد یا فاقد شخصیت زن هستند و یا در بهترین حالت، تعداد شخصیت‌های زن و مرد نمایشنامه با یکدیگر برابری می‌کند. مبنای انتخاب شخصیت محوری در این آثار دو مسئله بوده است، اول این‌که «در حوزه‌ی نمایش، شخصیت ... الگویی پویا از ویژگی‌هایی است که به تدریج بر روند نمایشنامه گسترانده می‌شود» (تامس، ۱۳۹۱: ۱۳۱). اما اگر فعال بودن ویژگی کلاسیک شخصیت نمایشی است، انفعال در شخصیت‌های مدرن و آثار مدرن بیشتر به چشم می‌خورد: «حساسیت‌های هنر مدرن ایجاب می‌کند که به قربانیان بیش از قهرمانان توجه نشان داده شود، اما همواره سازش با شخصیت‌های منفعل آسان نیست. پیش از همدلی با آنان، تلاش برای درک انفعال آشکارشان ضرورت دارد» (همان: ۱۴۵).

بنابراین مبنای انتخاب شخصیت‌های این آثار، تغییر آنها در طول نمایشنامه است. اما برخی از این شخصیت‌ها با انجام کنشی دچار تغییر می‌شوند، و برخی دیگر بدون دست زدن به هیچ کنشی و در واقع در وضعیت انفعال. شخصیت‌های زن در آثار استادمحمد

دچار همین وضعیت هستند. در آثار او، حتی در *خونیان و خوزیان* و *یا عکس خانوادگی* که شخصیت‌های زن جای مهمی در اثر دارند، در واقع و در بطن اثر نمی‌توانند اثرگذار باشند.

جدول ۱

نام نمایشنامه	تعداد شخصیت زن	تعداد شخصیت مرد	شخصیت محوری	مکان نمایشنامه
آسیدکاظم	-	یازده نفر	آسیدکاظم (منفعل)	یکی از محلات قدیمی شهر - یک قهوه‌خانه
شب بیست و یکم	-	هفت نفر	فرخ (منفعل)	اتاق پرورش خرگوش و خوکیچه هندی
<i>خونیان و خوزیان</i>	چهار نفر	چهار نفر	رزوق (فعال)	زیرزمین خانه
گل یاس	دو نفر	سه نفر	گلی (منفعل) اعلی (فعال)	اتاق نشیمن یک آپارتمان
آخرین بازی	-	سه نفر	حیدر (فعال)	آپارتمانی در لس آنجلس
عکس خانوادگی	یک نفر	سه نفر	زن (منفعل)	داخل یک آپارتمان کوچک
سپنج رنج و شکنج (چهره‌ی اول)	یک نفر	یک نفر	زن (منفعل)	یک فضای خالی و دنگال
سپنج رنج و شکنج (چهره‌ی سوم)	-	دو نفر	مرد (منفعل)	اتاق ملاقات زندان

در میان آثاری از استادمحمد که فاقد شخصیت زن هستند، نوعی نگاه مسلط مردانه وجود دارد. در این آثار هرچند از زنانی نام برده می‌شود، اما کارکرد این زنان به جز «ابژه‌ی میل» مردان بودن، گریستن، و منتظر ماندن، نیست. در واقع همان طور که نگاه استادمحمد به لوطی و شخصیتی مثل آسیدکاظم، رنگ و بوی اسطوره‌ای دارد و در او «مرد واقعی» را مجسم می‌کند، کارکردی که آثار او برای زنان در نظر می‌گیرند نیز چیزی نیست مگر همان نگاه اسطوره‌ای در غالب روایت‌های اساطیری ایران. این رویکرد هم در *آسیدکاظم* و هم در *شب بیست و یکم* دیده می‌شود: در اولی آسیدکاظم بدون در نظر گرفتن هیچ مسئله‌ای گناه کسی را گردن می‌گیرد و در دومی فرخ این کار را انجام می‌دهد. همان طور که پیش از این اشاره شد، هرچند این مردانگی، کلیشه‌های «فیلمفارسی»‌های آن دوره را زیر سوال می‌برد، اما به هیچ عنوان تغییری در جایگاه‌ها نمی‌دهد و هم چنان مردان در مرکز هستند و زنان در حاشیه. وضعیت در مورد زنانِ مردانِ فداکار بدتر است: آنها محکوم شده‌اند به تحمل

دوری، «بی‌پناهی» (چرا که در این جامعه تنها «پناه» زنان، مردان هستند)، و سوگواری. در آسید کاظم شاهد شورش پسر علیه پدر هستیم، اما باز هم نشانه‌ای از حضور زنان دیده نمی‌شود.

اما وقوع انقلاب، جنگ و سپس مهاجرت، نوع نگاه استاد محمد را به مسئله‌ی مردانگی و زنانگی تا حدی تغییر می‌دهد. در نمایشنامه‌ی *خونیان و خوزیان* که در ۱۳۶۱ نوشته شد، حضور زنان به نسبت آثار پیشین استاد محمد، بسیار پررنگ است: این بار زنانی از نسل‌های مختلف بر روی صحنه حضور دارند که گرفتار بدسگالی عراقی‌ها هستند. این بار هم اما نگاه مردانه تغییری نکرده است: هرچند این زنان تنها زندگی می‌کنند و رزوق (مرتبط با رزق و روزی؟) آنها را ترک کرده، اما رزوق است که خبر آمدن عراقی‌ها را برایشان می‌آورد. هرچند در میان این زنان تفاوت‌هایی وجود دارد و مثلاً اگر بی‌بی عراقی‌ها را به خون «حسین مظلوم» حواله می‌دهد، نوبر از «شمشیر برنده‌ی حسین» سخن می‌گوید (استاد محمد پ، ۱۳۹۰: ۲۲۸)، اما باز هم در برابر زور سربازان مهاجم قدرتی ندارد. رزوق که مدت‌ها با این اتهام که بچه‌هایش را در آتش‌سوزی سینما رکس تنها گذاشته، از خانه دور مانده است، فداکارانه وارد مهلکه می‌شود و با کشتن سربازان، و البته کشته شدن خودش، «ناموسش» را از دست سربازان دور نگه می‌دارد و البته در لحظات پایانی بر بی‌گناهی خودش در سوخته شدن فرزندانش صحنه می‌گذارد. این بار هم نمایشنامه با گریه‌ی زنان به پایان می‌رسد. در واقع این بار اگر استاد محمد سراغ زنان می‌رود، گویی برای نشان دادن مصایبی است که جنگ بر ایرانیان وارد کرده است و برای نشان دادن این مصایب چه چیز بهتر از زنانی که در این وضعیت گرفتار شده‌اند؟ باز هم مردی فداکار وارد می‌شود و این بار برخلاف دو نمایشنامه‌ی قبل، خود را فدای خانواده می‌کند: شهید مظلوم نمایشنامه رزوق است و این زنان باز هم کاری ندارند مگر سوگواری.

اثر بعدی استاد محمد، *گلیاس*، مشخصاً به سرنوشت یک دختر جوان. این بار اما تفاوت در اینجاست که هر دو شخصیت اصلی نمایش، یعنی علی و گلی، از افراد حاشیه‌ی جامعه هستند. علی «بدنی ناقص و صورتی بدهیبت» (استاد محمد ت، ۱۳۹۰: ۲۴۰) دارد و اهالی محل حتی از دیدن او نیز اکراه دارند. در ابتدای اثر به نظر می‌رسد گلی با فداکاری می‌خواهد کنار برادرش بماند و به بختش لگد بزند. اما فداکاری بیشتر از جانب علی صورت می‌گیرد که نمی‌خواهد خواهرش بدبخت بشود و نتواند ازدواج کند: او خانه را ترک می‌کند تا خواهرش بتواند با فراغ بال به زندگیش رسیدگی کند.

در نمایشنامه‌ی *آخرین بازی* که تنها اثری است که استادمحمد بین سال‌های ۱۳۶۴ تا ۱۳۷۷ در خارج از ایران نوشت، تنها وقتی به یک شخصیت زن سینمایی به نام فروغ اشاره می‌شود که متن نگاهی نقادانه نسبت به سینمای پیش از انقلاب ایران دارد و بنابراین حرف تازه‌ای در مورد شخصیت‌های زن در آثار استادمحمد وجود ندارد.

اما در نمایشنامه‌ای که استادمحمد بعد از بازگشت به ایران و در ۱۳۷۹ می‌نویسد، یعنی در *عکس خانوادگی*، زنی جوان و زیبا، و با چهره‌ای معصوم (استادمحمد ج، ۱۳۹۰: ۳۲۸) در چنگال ناملاط‌های روزگار و جامعه نشان داده می‌شود که به ناچار به تن‌فروشی روی آورده و حالا دو مرد، به خاطر آن که این زن را اشاعه دهنده‌ی بیماری در جامعه می‌دانند، می‌خواهند از او انتقام بگیرند. او به یکی از این مردها می‌گوید: «از چشمای من داره آتیش می‌باره، نیشام پر از زهره ... اگر تو نرنی من می‌زمنت انگل لجن بوگندو، بزن، خفه‌ام کن، منو بکش، تا فرصت داری خفه‌ام کن وگرنه آتیشت می‌زنم. من یک سگ جهنمی‌ام» (همان: ۳۴۵). او خودش را در این جامعه «اژدهای هفت‌سر»، «کرم» و «مار» می‌داند (همان: ۳۴۶). به مردان حاضر در صحنه، در حالی که به شوهرش خیره نگاه می‌کند می‌گوید که از بچگی «خودفروشی کرده»، مریض و معتاد است، و این کار را می‌کند چون «عاشق پول خرج کردنم» (همان: ۳۴۷). او از دورانی می‌گوید که هیچ کس به یاریش نیامد و به «اجبار» تن به خودفروشی داده است. در نهایت او به دست مردی که گویی نماینده‌ی جامعه‌ای است که خواهان بودن و حضور چنین زنانی نیستند، کشته می‌شود. در اینجا چرخش استادمحمد در آثارش کامل می‌شود: زنانی که دیده نشوند برای جامعه مضر خواهند بود. اگر او در آثار اولیه‌اش به کلی زنان را نادیده می‌گرفت، حالا در بعد از حدود سی سال، به نادیده گرفته شدن زنان می‌پردازد.

این چرخش در *سپنج رنج* و *شکنج آشکارتر* می‌شود: در متن اول زن به عنوان قربانی محیط در نظر گرفته می‌شود. این محیط این بار برخلاف *عکس خانوادگی* نه صرفاً مردان، بلکه حتی «مادرشوهر»ی است که در زندگی یک زن جوان و ضعیف دخالت می‌کند. در زندگی او آدم‌ها می‌روند و می‌آیند و دست آخر نمایش با نشستن مرد روی صندلی تمام می‌شود در حالی که زن هم‌چنان راه می‌رود. گویی تلاشی که زن برای رسیدن به حق و حقوق خود می‌کند هم چنان ادامه خواهد داشت.

اما در متن سوم این نمایشنامه، گویی استادمحمد بار دیگر به *آسیدکاظم* بازگشته اما به شکلی دیگر: حالا مردی را در زندان می‌بینیم که در باور مردانه‌ی خود فداکاری کرده و در

مبارزه‌ی سیاسی خودش سر از زندان درآورده است. اما این بار متن به زنی می‌پردازد که هرچند دیده نمی‌شود، اما از نابود شدن زندگی او سخن می‌رود. این دفعه انگار سیدمحمود به نمایندگی از خودش و مادرش آسیدکاظم‌ها را محکوم می‌کند و این بار متن و مخاطب نیز با او همراه می‌شود. پسر، پدر را به تعیین سرنوشت یکسویه‌ی خانواده محکوم می‌کند و این بار مردانگی او نکوهش می‌شود و نه ستایش. اگر سیدمحمود در آسیدکاظم هیچ گاه با پدرش روبرو نمی‌شود، اما این نمایشنامه رویارویی دو نسل با ارزش‌هایی متفاوت است که طبعاً به مقولات مردانگی و زنانگی نیز نگاه یکسانی ندارند. پسر از مظلومیت خانواده و مادرش می‌گوید، و پدر تا مقطعی حتی گوش شنوایی ندارد.

تا اینجا می‌توان به وضوح مشاهده کرد که نگاه آثار استادمحمد به مقوله‌ی زنانگی و نقش زنان تا حد زیادی تفاوت پیدا کرده است. اما یک مسئله باقی می‌ماند: با وجود تفاوت نگاه، اما زنان آثار او هم چنان در جایگاه انفعال قرار دارند. هیچ کدام از آنها در صحنه‌ی نمایش نمی‌توانند دست به کنش بزنند. حتی در عکس خانوادگی و سپنج رنج و شکنج که به «مظلومیت» زنان پرداخته می‌شود، این زنان هم چنان در وضعیتی وابسته به کنش مردان به سر می‌برند. آنها در انتظار حرکت و عملی از جانب مردان هستند و اگر این خواسته محقق نشود، عملاً در وضعیت آنها تغییری حاصل نمی‌شود. در عین حال این حرکت مردانه است که سرنوشت آنها، چه خیر و چه شر، را تعیین می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

در این پژوهش آثار استادمحمد از سال ۱۳۵۰ تا ۱۳۸۱ را بررسی کردیم. در این سال‌ها اتفاقات مهمی عرصه‌ی اجتماعی-فرهنگی ایران را تحت تاثیر قرار داد و طبعاً یکی از وجوه مهم این تغییرات، تغییر در رویکرد به مسئله‌ی زنان بود. اما همان طور که در بررسی این آثار و سیری که طی می‌کنند مشهود است، تغییر نگاه به زنان و به رسمیت شناختن حضور آنان، الزاماً به معنای توجه انتقادی به این مسئله نیست. اگر مقوله‌ی زنانگی را به عنوان امری برساخته‌ی ایدئولوژی و روابط قدرت بدانیم، بازتولید آن در گفتمان نمایشی استادمحمد معنای خود را خواهد یافت: در ایدئولوژی مردانه و قدرت پدرسالار موجود در جامعه‌ی ایران، اگر چه با گذشت ۳۰ سال گریزی نیست از به رسمیت شناختن زنان، اما این به رسمیت شناختن الزاماً به معنای به رسمیت شناختن حقوق آنها نیست.

بنا به آنچه در ابتدای مقاله ذکر شد، در تحلیل گفتمان انتقادی فمینیستی می‌توان موارد زیر را جستجو کرد:

- رمززدایی از فرضیات بدیهی یا عرفی جنسیتی با استفاده از نشان دادن آنها به مثابه امری ایدئولوژیک که نابرابری قدرت را پنهان می‌کنند
- فرایند این رمززدایی مبتنی بر این فرض پساساختارگرایانه است که زبان و گفتمان، ایدئولوژیک هستند، گفتمان محل کشمکش ایدئولوژی‌ها و فرضیات جنسیتی است و به آفرینش و بازتولید روابط قدرت نابرابر میان گروه‌های اجتماعی دامن می‌زند
- هدف این تحلیل، بررسی روابط ساختاری پیدا و ناپیدایی است که از طریق زبان خود، سلطه، تمایزگذاری و کنترل‌شان را نشان می‌دهد
- نشان دادن راه‌های پنهانی که زبان از طریق آنها، در روابط اجتماعی قدرت و سلطه درگیر می‌شود
- جنسیت به لحاظ گفتمانی برای مردان و زنان به یک شکل محقق نمی‌شود
- تاکید بر شیوه‌هایی که جنسیت به لحاظ گفتمانی بازتولید می‌شود

با در نظر گرفتن این موارد، به وضوح می‌توان دید که نمایشنامه‌ها هم چنان دارای نگاهی به غایت مردانه هستند و حل مسائل و مشکلات زنان را موکول می‌کنند به درک مردان پیرامون آنها از شرایط زنان. در این نگاه مردانه زنان به عاملیت و فعالیت لازم برای حل مشکلات خود نرسیده‌اند و اگر بنا باشد تغییری در وضعیت‌شان صورت بگیرد، از طریق فعالیت مردان و کنش‌های آنان است. در واقع برتری مردان در خانواده و متکی بودن خانواده به آنها چنان بدیهی در نظر گرفته می‌شود، که تمام کلیشه‌های جنسیتی با توجه به آن در آثار بازتولید می‌شوند، چه در آثاری نظیر *آسیدکانظم* و چه در آثاری مثل *عکس خانوادگی*. پس از طریق همین کلیشه‌ها روابط نابرابر قدرت میان مردان و زنان به عنوان امری بدیهی دیده می‌شود که حتی در آثار متأخرتر به نفع خود زنان تلقی می‌شود. به این ترتیب نقش جنسیتی که برای زنان محقق می‌شود، هم‌چنان نقشی درجه دوم و منفعلانه است که دقیقاً از طریق گفتمان، انتخاب گزاره‌ها و نقش‌ها به وقوع می‌پیوندد.

با این وجود نمی‌توان منکر پیشرفت نگاه آثار استادمحمد در طی زمان شد و از نظر نگارنده این پیشرفت، به نوعی بازتاب اتفاقاتی است که در جامعه و در تاریخ معاصر آثار او افتاده است. از کلیشه‌های تبلیغ شده در فیلم‌های فارسی تا توجه به نقش زنان حاشیه‌ای و

سرکوب شده راه درازی بوده که آثار استاد محمد طی کرده‌اند. اما هم چنان تا تولید نقش - های جنسیتی در گفتمان بر مبنای روابط برابر و نشان دادن ایدئولوژیک بودن امور بدیهی، راه درازی باقی مانده است.

کتاب‌نامه

- استاد محمد، محمود الف (۱۳۹۰)، *آسید کاظم درای کاش که جای آرمیدن بودی* (مجموعه نمایشنامه)، تهران: نشر قطره، صص ۳۳-۷۵.
- ب (۱۳۹۰)، *شب بیست و یکم درای کاش که جای آرمیدن بودی* (مجموعه نمایشنامه)، تهران: نشر قطره، صص ۷۵-۱۴۹.
- پ (۱۳۹۰)، *خونیان و خوزیان درای کاش که جای آرمیدن بودی* (مجموعه نمایشنامه)، تهران: نشر قطره، صص ۲۰۹-۲۳۹.
- ت (۱۳۹۰)، *گل یاس درای کاش که جای آرمیدن بودی* (مجموعه نمایشنامه)، تهران: نشر قطره، صص ۲۳۹-۲۶۷.
- ث (۱۳۹۰)، *آخرین بازی درای کاش که جای آرمیدن بودی* (مجموعه نمایشنامه)، تهران: نشر قطره، صص ۲۶۷-۳۲۷.
- ج (۱۳۹۰)، *عکس خانوادگی درای کاش که جای آرمیدن بودی* (مجموعه نمایشنامه)، تهران: نشر قطره، صص ۳۲۷-۳۵۵.
- چ (۱۳۹۰)، *سپنج رنج و شکنج درای کاش که جای آرمیدن بودی* (مجموعه نمایشنامه)، تهران: نشر قطره، صص ۴۳۵-۴۶۹.
- تامس، جیمز (۱۳۹۱)، *تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی*، ترجمه‌ی علی ظفر قهرمانی نژاد، تهران: سمت.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۶)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه‌ی هادی جلیلی، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.

Blommaert, J. (2005), *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fairclough, Norman (1989), *Language and Power*, New York: Longman.

----- (1992), *Discourse and Social Change*, Cambridge: Polity Press.

----- (1995), *Critical Discourse Analysis*, London: Longman.

Foucault, Michel (1972), *The Archeology of Knowledge*, London: Tavistock Publications.

Lazar, Michelle M. (2005), "Feminist CDA as Political Perspective and Praxis" in *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse*, Michelle M. Lazar (ed.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 1-28.

- Medina, Carmen L. (2005), "Discourse and Ideology in Writing in Role: Critical Discourse Analysis as a Tool for Interpretation" in *Youth Theatre Journal*, Vol. 19, N. 1, pp. 102-117.
- Mills, Sara (1995), *Feminist Stylistics*, London: Routledge.
- Sunderland, Jane and Lia Litosseliti (2002), "Gender Identity and Discourse Analysis, Theoretical and Empirical Considerations" in *Gender Identity and Discourse Analysis*, Lia Litosseliti (ed.), Philadelphia: John Benjamins, pp. 1-39.
- Sunderland, Jane (2004), "Gendered Discourse in Children's Literature" in *Gender Studies*, Vol. 1, No. 3, pp. 60-84.
- Talbot, Mary (1995), *Fictions at Work*, London & New York: Longman.
- Weedon, Chris (1997), *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Second Edition, Oxford: Blackwell Publishing.
- Wodak, R. (1995), "Critical Linguistics and Critical Discourse Analysis", in *Handbook of Pragmatics: Manual*, Verschueren, J. (ed.), Amsterdam: John Benjamins, pp. 204-210.