چهارمین کنفرانس ملی نوآوری و تحقیق در
فرهنگ، زبان و ادبیات فارسی
The 4th National Conference on Innovation and
Research in Persian culture, language and literature

سیمای دراماتیک زن در آثار ادبی و نمایشی بهرام بیضایی

رضا عباسی
مربی گروه هنرهای نمایشی،دانشکده هنر،دانشگاه زابل
Reza.abbasi@uoz.ac.ir

چکیده

زن در کارهای بیضایی اعم از فیلم و فیلمنامه، هرگز از زن بودن و زنانگی خود شرمنده نیست، زیرا در تصویر یا حکایتی که از او ارائه می شود برای شرمندگی جایی نیست. این زن ممکن است از زمانه خود دلتنگ باشد، زنجیری بر دست و پای خود حس کند، به حساب نیاید، بترسد، ناامید شود، شکست بخورد، اما این ها همه به صورت عوامل بیرونی و رفتار اجتماعی شان نشان داده می شود و از درونش مایه نمی گیرد در حقیقت جهان بیرون باید در برابر زن شرمسار باشد. زن در آثار بیضایی در همه احوال باشکوه است و پرهیبت حتی در چهره پیرزنی بر صندلی چرخ دار رگبار ... بیضایی گاهی در لحظه شکست خشونت را در دست زن می گذارد و زن از بیهودگی کاربرد آن آگاه است (بیگانه با معیار های جهان زنانه او) مثل : داس در غریبه و مه، شمشیر در چریکه تارا و هفت تیر در سمور. زن در آثار بیضایی قدرتمند است زیرا بدون قدرت باید خشن بود و زن اسطوره ای مادر زمین است و در اوج قدرت مظهر صبوری و بردباری می باشد. در تمام کارهای بیضایی این فضای آکنده از مهر و عطوفت دیدنی و قابل درک است در این مقاله از روش کتابخانه ای به تحلیل سیمای دراماتیک زن در آثار نمایشی بیضایی می پردازیم.

کلمات کلیدی: زن، بیضایی، ادبیات نمایشی، دراماتیک.

۱. مقدمه

از آغار تهیه فیلم فارسی در کشور ما طی سال های دور در آنچه به نام فیلم عرضه شد به زن ایرانی توهین می شد و هیچ کس هیچ اعتراضی نمی کرد. زن در آن فیلم ها موجود عجیبی بود که هیچ وجه اشتراکی با زنان ما نداشت ولی اگر کسی می خواست تنها با دیدن فیلم ایرانی، زن ایرانی را بشناسد گمان می کرد که اینجا سرزمین تحولی در این زمینه به وجود آمد و تهیه ۵۰ ،۴۰ زنان و قاصد و خوانندگان دوره گرد است. در سال های دهه کنندگانی که تا آن زمان به هر جهت بزرگترین اهانت ها را به زن کرده بودند به تجدید نظر در کار خود پرداختند. در همین دوران بیضایی فیلم ساز و فیلم نامه نویسی آغاز کرد و با دشواری بسیار راهی پر تحرک در جهت محدوده نگاه کردن به نقش زن را در پی گرفت. چهره زن در آثار بیضایی، انسانی است به غایت ملموس، زمینی، حس

شدنی، شکوهمند و افسانه ای. بنا بر شهادت تاریخ تاریخ سرزمین مازادگاه ما در محور بوده است و ویژگی هایی دارد که آن را از جامعه پدر سالار متمایز می کند مثل: مهرورزی، دفع خشونت، برقراری مراسم و گرامی داشتن عنصر شادی، دلبستگی به خانه و خاک و ریشه گرفتن از آن، حمایت از موجودات زنده، ایثار در عشق، رحم و عطوفت، تیمار و پرستاری. اگرچه در کشور ما قرن هاست معیار ارزشی جابه جا شده و سنت های پدر سالارانه حاکم است اما با دیدن فیلم های بیضایی باید این را بپذیریم که این دیدگاه اسطوره ای یعنی زن محوری فیلم هایش و نوشته هایش برای زن جعل هویت نکرده است بلکه این هویت را جسته و پیدا کرده است و همچنین در کارهایش نکته قابل توجه و تحسین برانگیز در مورد زنان، بسی رو به کمال است که او از اولین فیلم بلند خود (رگبار) تا آخرین آن (شاید ... وقتی دیگر) پیموده است.

۲.بیان مساله

رویکرد متعارف در مورد چیز ها در جهان طبیعی و مادی این است که ویژگی های متدی و طبیعی چیزها تعیین کننده آن چیزی است که هستند و معنای آن ها نیز محصول این ویژگی هاست. در این رویکرد، بازنمایی فرایندی ثانویه است که تنها زمانی معنی پیدا می کند که چیز ها شکل گرفته باشند و معنایشان امری شکل یافته باشد. اما در جهان مطالعات فرهنگی، معنا و بازنمایی به گونه ای متفاوت تکوین یافته اند. امروزه مفهوم بازنمایی در مطالعات فرهنگی از جایگاه برجسته ای برخوردار است. بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می دهد. معمولا بازنمایی را (معنا سازی از طریق به کارگیری نشانه ها و مفاهیم) و (استفاده از یک چیز به جای چیز دیگر با هدف انتقال معنا) (عبدی، ۱۳۸۳: ۳۳۳) تعریف می کنند. اما نظریه ای که تاثیر بسیار زیادی بر مطالعات فرهنگی گذاشته است، رویکرد برساخت گرایی است. در رویکرد جدید، معنا تقلید و برساخته می شود، کشف نمی شود. رهیافت فوق، نه چیز ها و نه به کار گیرندگان فردی، معنای ثابتی در مورد زبان نداشته و ندارد. این رهیافت وجود جهان مادی را انکار نمی کند. بلکه تاکید دارد که این جهان مادی انتقال دهنده معنا نیست. در این رهیافت معنا برساخته نظام های بازنمایی است بر این اساس بازنمایی کرداری است که جهان مادی را به کار می گیرد. اما نباید تصور کرد که معنا به کیفیت مادی نشانه ها وابسته است، بلکه معنا به کار کرد های نمادین نشانه ها وابسته است. در نتیجه در رویکرد بر ساخت گرایی اجتماعی، معنا به مثابه شکل گیری و بر ساختن چیز ها فهمیده می شود. بنابر این فرهنگ به مثابه فرایندی خلاق و تولیدی مفهوم سازی می شود و به اندازه اساس مادی و اقتصادی در طرح ابژه های اجتماعی و حوادث تاریخی اهمیت دارد و صرفا بازتاب جهان پس از حوادث نیست. (همان، ۱۶۵) رویکرد بر ساخت گرایی دارای دو الگوی مرتبط است. رهیافت نشانه شناختی که متاثر از آثار زبانشناس سوییسی فردینان دو سوسور است و رهیافت گفتمانی که آغاز کار های میشل فوکو است. در رهیافت نشانه شناسی هر چیزی – کلمات، تصاویر و خود چیز ها می تواند به مثابه دال هایی برای تولید معنا به کار گرفته شود و به طور کلی روشی برای تحلیل چگونگی انتقال معنی به واسطه باز نمایی های بصری است. این مقاله در پی چگونگی کاربردی کردن روش نشانه شناسی است که توسط آن مضامین نشانه شناسی را در تحلیل آثار نمایشی مذکور به کار می برد.

۳.پیشینه تحقیق

بازنمایی فرایند ذاتی تولید و مبادله معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به کار گیری زبان، نشانه ها و تصاویری برای بازنمایی چیزهاست. به عبارت دیگر بازنمایی یکی از کردار های فرهنگی است که فرهنگ را تولید می کند. تاکید بر کردارهای فرهنگی در اینجا بدین معنی است که این مشارکت کنندگان در یک فرهنگ هستند که به افراد، ابژه ها و حوادث معنا می بخشند. چیزها فی نفسه دارای معنا نیستند. بنا بر این معنای چیزها محصول چگونگی بازنمایی آن هاست و فرهنگ تفسیر معنادار چیزهاست، معنایی که محصول بازنمایی افراد از آن هاست و بازنمایی با هم در ارتباطی دیالکتیکی هستند. امروزه سه نظریه درباره می چگونگی بازنمایی جهان وجود دارد. نظریه های بازتابی، زبان را آیینه جهان می انگارند. این نظریه که وامدار سنت های پوزیتویستی به ویژه ویتگنشتاین دوره اول است، زبان را ابزاری می داند، ابزاری برای انتقال معنایی که در چیزها وجود دارد. نظریه های التفاتی یانیت مندی، معنا را همان چیزی می دانند که گوینده، هنرمند یا نویسنده قصد گفتنش را دارد و بنابراین زبان بیانگر این خواسته ها و نیت مندی هاست. این نظریه به ویژه در سنت های هرمنوتیکی شلایر ماخر و دیلتای که فهم را کشف ذهنیت مؤلف می دانستند و رویکرد های پدیدار شناسانه قابل شناسایی است. در نظریه بازتابی، معنای ایژه ها، اشخاص، ایده ها با حوادث در جهان واقعی نهفته است و کار کرد زبان به مثابه یک آیینه، بازتاب دادن معنایی را دارند که گوینده می خواهد داشته باشد. (خالق پناه، ۱۶۴). در این رهیافت معنا برساخته نظام های بازنمایی است بر این اساس بازنمایی کرداری است که جهان مادی را به کار می گیرد. اما نباید تصور کرد که معنا به کیفیت مادی نشانه ها وابسته است، بلکه معنا به کار کرد های نمادین نشانه ها وابسته است. در نتیجه در رویکرد بر ساخت گرایی اجتماعی، معنا به مثابه شکل گیری و بر ساختن چیز ها فهمیده می شود. بنابر این فرهنگ به مثابه فرایندی خلاق و تولیدی مفهوم سازی می شود و به اندازه اساس مادی و اقتصادی در طرح ابژه های اجتماعی و حوادث تاریخی اهمیت دارد و صرفا بازتاب جهان پس از حوادث نیست. (همان، ۱۶۵)

۴.اهداف تحقیق

هدف از این مقاله تحلیل شخصیت زن در نمایشنامه های بیضایی می باشد تا پژوهشگران با شخصیت زن بر اساس ادبیات نمایشی و نقد پژوهشگران در این زمینه آشنایی حاصل نمایند.

۵.روش تحقیق

روش تحقیق به صورت کتابخانه ای می باشد.

۶.نشانه شناسی

نشانه شناسی نه تنها شامل مطالعه چیزهایی است که در زندگی روزمره نشانه می نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که به چیز دیگر اشاره می کند. از دیدگاه نشانه شناسی، نشانه ها می توانند به شکل کلمات، تصاویر، اطوار و اشیا ظاهر شوند. اما باید به یاد داشت که

نمی توان نشانه ها را به شیوه ای مجزا مطالعه کرد. بلکه مطالعه هر نشانه ای در نظام نشانه ای ژانر یا رسانه و موضوع مورد نظر معنادار است، پرسش اصلی در بررسی نشانه شناسی این است که معنا ها چگونه ساخته می شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می شود. (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۵) به طور کلی می توان در نشانه شناسی از دو سنت عمده یاد کرد: سنت فردینان دو سوسور و سنت چارلز ستدرس پیرس تعریف سوسور از نشانه جریانی را بنا نهاد که در پژوهش های نشانه شناختی در نیمه اول قرن بیستم تأثیر گذار بود.او نشانه را صورتی تعریف کرد که متشکل است از دال و مدلول و رابطه بین آن ها را دلالت نامید. (ضمیران ۱۳۸۳: ۳۱) به نظر سوسور هر نشانهی زبانی استوار است به قرار داد. او معتقد است که در کل، دلیلی برای قرارداد نشانه گذاری در زبان وجود ندارد اما اگر بخواهیم شخص دیگری « حرف را بفهمد تاچارم که قرارداد ها را رعایت کنم» ، سوسور در تعریف دال، آن را تصویر ذهنی مدلول خوانده و در تعریف مدلول، آن را کنشی ذهنی کسی که با نشانه رویارو می شود دانسته. به این اعتباره نشانه ابزار ارتباط میان دو ذهن متفاوتی است که قصد یا نیت ایجاد ارتباط با یکدیگر را داشته باشند. (رضایی، ۱۳۸۱: ۱۲) به گفته سوسوره نشانه ترکیب دال و مدلول است، ترکیبی که نمی توان آن ها را از هم جدا کرد. رابطه بین دال و مدلول اختیاری است، هیچ گونه رابطه منطقی بین کلمه و مفهوم یا بین دال و مدلول وجود ندارد. در این صورت معنای دال ها بایستی تا حدودی یاد گرفته شوند. این امر حاکی از آن است که روابط ساختار یافته معینی وجود دارد رمز ها– که در تفسیر نشانه ها به ما کمک می کند. (خالق پناه، ۱۶۷) فرهنگ، جایگاه تولید معانی است. معانی در درون و در سراسر فرایند روابط اجتماعی حضور دارند. کارکرد نشانه، انتقال اندیشه و وسیله پیام است و این مستلزم عناصر فرستنده، گیرنده، تماس، فرم، رمزگان، محتوا و زمینه یا موقعیت است. این عناصر در هر کنش ارتباطی وجود دارند(ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۵۳) نکته دیگری که سوسور مطرح کرد این است که در هر زبان مناسبات میان عنصر زبانی در یکی از دو راسنا با ساخت بنیادینی جای می گیرد که در ساختار همزمان آن زبان یافت می شوند. این دو ساختار مشهورند به ساخت های همنشینی و جا نشینی می توان گفت که محور جانشینی، از مجموعه ای عناصر شکل می گیرد که می توانند جایگزین عناصر یک پیام شوند و پیام همچنان با معنا باقی بماند؛ و محور همنشینی از عناصری شکل می گیرد که در تولید یک پیام در مسیر خطی پی در پی می آیند. (امیری، ۱۳۸۲: ۳۷) علاوه بر سوسور، پیرس در زمینه ی نشانه شناسی موارد مهم و کاربردی را ارائه کرده که در بین آن ها تقسیم بندی وی از نشانه بسیار حائز اهمیت است، به طوری که پیرس سه گونه نشانه را بر اساس سه مقوله علمی از هم متمایز ساخت.

نشانه های شمایلی: آنهایند که بر اساس شباهت با موضوع شکل گرفته باشند. مثل یک عکس یا پرده نقاشی ناتورالیستی (احمدی، ۱۳۷۴، ۳۳۷) این نوع نشانه ها حس مقایسه گری را به ذهن متبادر می کنند. (قوکاسیان، ۱۳۷۴: ۷۰) نشانه های نمایه ای که بر اساس نسبت درونی و بیشتر علت و معلولی) با موضوع شکل می گیرند. ساعت نشانه ای از زمان، دود نشانه ای از آتش (همان، ۳۳۷) ۳. نشانه های نمادین که بر اساس قرار دادند و بدون تفسیر، نماد و پژگی نشانه بودنش را از دست می دهد. اهمیت نماد در نشان دادن درست این که نشانگر چیست، مبتنی بر عواملی است که وابسته به عادت خلق و خو یا فواعد عمومی هستند و تعیین می کنند که نماد چگونه باید تفسیر شوند. (رضایی، ۱۳۸۱، ۶۹) هر نشانه با قصدی آگاهانه با ناآگاهانه در خصوص انتقال پیام و تولید معناو با باز تولید آن همراه است در نتیجه منضمن سه جنبه ۱) دال ۲) مدلول ۳) دلالت است رابطه بین دال و مدلول قراردادی است و هیچ گونه مناسب ذاتی، فهری و ضروری میان این دو وجود ندارد(ضمیران، ۱۳۸۳: ۴۶) این ارتباط بیشتر معلول قرارداد های

فرهنگی اجتماعی است که می تواند تصریحی با تلویحی باشد. این دو شکل دلالت در اغلب پیام ها و کنش های ارتباطی حالتی آمیخته دارند و همین امر یکی از دلایل چند معنایی بودن نشانه هاست. کارکرد عاطفی نشانه بیان نگرش ما به پیام است، به ساخت نشانه در رابطه با فرستنده مربوط است و خصلتی احساسی ذهنی دارد. (همان، ۱۸)

۷.مسافران

از خانه ای کنار دریا در شمال، مهتاب معارفی و شوهرش حشمت داوران و دو پسر خرد سالش در می آیند تا با سواری کرایه ی سیاه رنگی به تهران بیایند. صقر مولوی راننده، که آن ها مسافر هر بار او هستند، ضمن جا دادن وسایل آن ها، آینه ای را روی باربند محکم می کند، در مسافران در ابتدای فیلم اتفاق داستان برای مخاطب توسط خود بازیگران گفته می شود، پس مخاطب در انتظار خبر نیست اما چیزی که در این اثر متفاوت است نحوه برخورد و باورهای افراد داستان با این واقعه است مرگ مسئله ی محوری مسافران است که در قالب سرنوشت در شکل جبر گونه اش به آشکار ترین شکل ممکن مطرح می شود حلقه های جبر به هم بافته می شوند اما نه تنها عمودی به شکل زنجیر که هم عمودی است و هم افقی همچون کار بافتنی که اولین حلقه در ازل و آخرین آن ها در ابد است، در بین مسافرانی که در سواری به سمت تهران در حرکتند ارتباط منطقی نیست بلکه فقط جبر است که بدون هیچ منطقی آن ها را همسفر یکدیگر ساخته. ازن روستایی و خانواده داوران) (قوکاسیان ۲۵۲۴-۱۳۷۱) پس از رو به رو گویی مهتاب جلوی دوربین و حرکت آن ها توسط یک ماشین سپاه به سمت تهران، سپاه بودن ماشین و تصادف و سپس مرگ، ماشین سیاه، تبدیل به نمادی از قیر متحرک (تابوت) می شود. پس از خبردار شدن خانواده داوران و معارف ها از تصادف، حال و هوا و نشانه های مرگ از راه می رسند، بیضایی در این اثر، حادثه را به نمایش می گذارد اما نشانه های آن را در بین بازماندگان به زیبایی بیان می کند، به طور مثال برای تأکید بر فضای عروسی و همینطور نشان دادن شروع فضای عزا و ناراحتی، در سمساری، ماهو سفارش وسایلی را می دهد که تکرار و حضور آنان برای تأکید فضا است، که در ابتدا به صورت شاد و پر از رنگ و نقش است؛ لا جا شمعی با پارچ آب طلا زومیزی صورتی، زرد، سفید، آینه با حاشیه فرشته، گل های لاله ای اصل گلدهی، فیروزه ای، دسته گل همیشه بهار شبه طبیعی » و سپس تغییر آن ها به وسایل مورد نیاز سوگواری حذف صورتی و پرده بهشت و دوزخ، زیرسیگاری با رقم یا صاحب صبر، کتیبه ها با رقم با کرام الکاتبین و بعد از روایت مهتاب از جریانی که اتفاق خواهد افتاد و سوار شدنش در ماشین، تصویر بالا می رود به سوی کوه خزان زده و آسمان ابر آلود که همگی نماد غم و اندوه و نشانه ای برتأکید حرف مهتاب هستند، مهتاب در ماشین سواری خود را با فامیل اصلی خود عنوان می کند و گفتن این جمله که «آه نه معمولا در این موارد اسم قبلی رو به کار می برن مهتاب معارفی (بیضایی، ۱۳۸۱ : ۹-۸) نشان از مرگ شوهر است و معرفی خود که تنهاست و جدا شناخته خواهد شد. رفتن سواری سیاه رنگ، از فضاهای سیاه به فضای سفید و دوباره تکرار این تضاد، همان دیالکتیک فضای امید و ناامیدی، عروسی و عزاء و باوری است که در کل فیلم حاکم است. چرا که مسافران به مقصد نمی رسند و در راه بر اثر تصادف جان می دهند. اما در صحنه حادثه اثری از آیینه نیست خانم بزرگ می گوید: آنها با خودشان آینه ای را می آورند، اگر آینه نبوده پس سواری دیگری بوده و تاکید می

کند: او قول داد أیته به موقع می رسد او در راه است. او با وجود این که تمام نشانه ها را بر مرگ عزیزانش می بینند اما به یک تشاندی محکم تر دل می بندد و آن حضور آینه است و همچنین عشقی است که به عزیزانش دارد. در واقع می توان گفت، تنها عشق و مهر مادر بزرگ است که مانع از رفتن عزیزانش شده و آن ها را بازگردانده در مسافران به کرات از طبیعت استفاده شده و همینطور درخت، در حیاط خانه، هر درخت با زایش یکی از افراد خانواده کاشنه شده، معرفی می کند که مرگ مهتاب و درخت او (یک نشانه ی همنشینی برای تلقی می شود. در این جا باغبان شاخه های خشک درخت را جدا می کند اما درخت را قطع نمی کند چون بر این باور است که ریشه ها هنوز زنده هستند پس امید نیز باید زنده بماند، و این تفکر با بازگشتن مهتاب و همراهانش جامه ی عمل به خود می پوشاند. ارتباط انسان و طبیعت در این جا قابل دیدن است، بیماری و مرگ هر انسان نیز با درختی که متعلق به اوست در ارتباط است و زمانی که برای انسان اتفاق می افتد درخت او نیز خراب می شود. مفهوم مرگ یا جدایی یکی از بن مایه های مشترک بیشتر آثار بیضایی است که به گونه ای تازه مطرح می شود و رنگ و بویی دیگر دارد. البته در آثار بیضایی همیشد مرگ با زندگی یا جدایی با رسیدن در یک نشانه ی جانشینی قرار دارند و پس از جدایی رسیدن و بعد از مرگ، زندگی و امیدی دوباره حضور پیدا می کند. علاوه بر آن، تضادهایی که در داستان است نیز از نشانه های مرگ به حساب می آیند. قطع درخت (شاخه های آن که نمادی از مهتاب است توسط باغبان که کارش، کاشت و محافظت از درختان است و پس گرفتن نامه های عروسی از مهمانان توسط پستچی که قبلا آن ها را به مهمانان رسانده بود و اما با تمام این نشانه های مادر بزرگ که دست از اعتقاد و انتظارش نسبت به بازگشت مسافران بر نمی دارد مرگ را باور نمی کند و بقیه افراد باور کرده را نیز تصیحت به عدم باور می کند و مرتبا با گفتن این که از مرگ حرف نزنه یا از خرابی حرف نزن» از ابتدای داستان شروع می شود، البته باید گفت این یک آرزوی قدیمی بشر است که عزیزانش را از دهان مرگ پس بگیرد به طور کلی می توان نشانه های فضای مرگ را در فیلم مسافران در تمام اثر مشاهده کرد: شکستن بلور ماهی که تا قبل از شنیدن خبر تصادف همه اعضای خانه تلاش می کردند نشکند، چون بدیمن بوده، شکستن آینه قطع ساقه های گل (که نماد عشق رهی به ماهرخ بوده به وسیله ی شمشیر خانوادگی و شکستن تصویر رهی در آینه ای که قبلا شکسته شده، نشانه ای از عدم وجود امید به فردا و زندگی است. تضاد در حرکت بین سیاه و سفید حتی روی کتیبه هایی که برای مراسم گرفته شده نیز نشانهی عدم وجود سپاهی مطلق و یا سفیدی مطلق (نماد بین و یانگ، جاودانگی) و حضور امید و روزنه ای رو به فردا در میان سیاهی و تاریکی است. جاده نیز نمادی از جدایی و دوری است که در ابتدای داستان یکی از نشانه های مرگی در راه و در ادامه آن جدایی است شگفت آور ترین و زیباترین شخصیتی که بیضایی در این فیلمنامه آفریده، (مادر بزرگ است. او نمادی از هوشیاری، آگاهی، امید است. که کل داستان و یک جریان واقعی را به کلی تغییر می دهد و این را فقط از طریق عشق و اعتقاد او به عشق و مهرش ممکن می سازد. داستان بین دو دیالوگ مادر بزرگ، در ابتدای فیلم، «از مرگ حرف نزن» و در پایان فیلم «آمدند» شکل می گیرد.او دوباره خلاف عادت جمع حرکت می کند و علاوه بر این که همه می دانند که راه او غیر منطقی و غیر واقعی است اما باز می تواند همه را به سمت تصمیم و عقیده ی خود باز گرداند که در این راه تنهاست و فقط ماهرخ (توه اش) او را یاری می کنند، می توان گفت که مادر بزرگ و ماهرخ نشانه های همنشینی اند، زیرا که ماهرخ تمثیلی است از جوانی مادر بزرگ، چرا که کارهایی که مادر بزرگ نمی تواند انجام دهد ماهرخ انجام می دهد و آنها با هم، هم نظر و هم عقیده اند.

زن در مسافران (مادر بزرگ) با عاطفه و محبتی که دارد مانع مرگ مهتاب و عزیزانش شده و این عاطفه او بود که آن ها را به خیال و باور او برگرداند و مانع از رفتن آنها شد و از سوی دیگر، نقش مهمی پیدا می کند: شاهد و قرینه اثبات مرگ است، یعنی این حالت آخرین فرآیند هستی است پذیرفتن یا نپذیرفتن آن معانی وسیع پیدا می کند، نپذیرفتن مرگ به عنوان نابودی و نیستی نشان از وجود دیدگاهی معتقد به ماوراء الطبیعهٔ دارد، یعنی همان دل مشغولی انسان از نخستین روزهای فعالیت اندیشه در او تاکنون ماوراء الطبیعه و سرنوشت بعد از مرگ دیدگاهی فلسفی و ذهنی هم دارد. (قوکاسیان ۲۷:۱۳۷۴-۲۶)

۸.مرگ یزدگرد

این رویداد در روز های تاریخ می گذرد. در زمان صفر. آن گاه که دورانی به سر آمده و دوران دیگر هنوز آغاز نشده. سرداری و سر کرده ای و موبدی به آسیا در آمده اند و تن بی جان شده ی یزدگرد شاه را در آن یافته اند. آنچه رخ داده از روز روشن تر است؛ آسیایان شاه را کشته، از روی آزو با چشمداشت پر زور او. آنان آسیایان و همسر و دخترش را فرمان به چند گونه مرگ دراز شکنجه آمیز می دهند، تا فرمانبران افزار شکنجه را بر آورند و دار آماده شود و کوردی پر آتش بسازند، آنان می گویند یزدگرد خود برای مرگ به این آسیا در آمده بود، و آنان نمی دانستند شاه است زیرا ژنده پوشیده بود. هر یک دمی خود را جای برگرد می گذارد و آنچه را که به یاد می آورد باز می گوید. و اما زن در مرگ یزدگرد، در یک فضای تاریخی متفاوت ظاهر می شود اما با این حال باز هم همان اقتدار و درایت زن امروزی و معاصر را در حفاظت از خانه و خانواده خود دارد. در این داستان یک خانواده سه نفره متعلق طبقهی فرودست جامعه حضور دارند ازن، دختر، مرد آسیابان) که نمادی از کل جامعه ی آن زمان مردم هستند و با افراد حکومت در حال مقابله به سر می برند می توان دوباره زن قدرتمند نگاه بیضایی را دید که حتی از مرد خود نیز قوی تر ظاهر می شود و در میان توفان که نمادی از مشکلات و مصائب زندگی آن هاست، تنها خود را ایستاده در مقابل آنها تصور می کند، زمان صحبت با توضیح خانواده آسیابان به افراد پادشاه، در حالی که دختر و مرت از مرگ و توضیح چگونگی رخ دادن اتفاق به آنها عاجزند زن خود را اینگونه معرفی می کند. اینک دشمنان از همه سو می تازند، چون هشت گونه بادی که از کوه و دامنه، و از جنگل و دشت، از دریا و رود، از ریگزارو بیابان میراسمال. در میان این توفان ایستاده منم...» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۲) و تصمیمی عجیب می گیرد، اینکه همسر خود را جای پادشاه ایران زمین جا بزند. و از این طریق زندگی را بر خود و خانواده اش بخشد، و این زمانی است که نزدیکان پادشاه، که سرکرده خود را به درستی نمی شناسند، و فقط او را از نقاب، زره، کمربند و بازوبند طلایش می شناسند و این خود نمادی از نا آگاهی یا نادانی آن هاست و نشانه ای از نشناختن پادشاه واقعی توسط زبردستان، نزدیکان و بزرگان پادشاه. تشتاختن پادشاه، توسط افرادش، جز با نقاب زره بازوبند و سررین نیز جزء این نشانه ها قرار می گیرد و در مقابل فقیری و بی چیزی خانواده آسیابان، فضای تاریک و سرد کومه ی آن ها، چرخ ایستاده و نداشتن غذایی جز نان و آب و خوردن حیوان بارکش به دلیل فقر و گرسنگی همگی نشان از شرایط زندگی و اجتماعی و نهایتا نشانه های فرهنگی آن ها دانست در واقع فرار یزدگرد، فرار ملی ماست. فتل او آگاهی ملی ماست، یا نه نشانه ی شعور ماست. حرف هایی که زن می زند نشانه ی آن است که چنین شاهی باید کشته می شد، خودی و غیر خودی اش فرقی ندارد. در مرگ یزدگرد نیز تفاوت در لباس پوشیدن بین افراد خانواده آسیابان و افراد پادشاه با نگاه نکردن نزدیکان پادشاه به او

که منجر به نشناختن پادشاه توسط افرادش شده است و همینطور شرایطی که پادشاه در خانه ی آسیابان می بیند و دم از شرایط زندگی خود می زند، ما بر حصیر نمی خسبیدیم، تو فرش نگارستان مارا ندیده ای، یک تار زر و یک تار سیم که در آن درخت و پرتاذه و باغ است؛ از هرگوهری گل، دسته شتر تجم هست، یک صف از یاقوت سرخ و دیگر صف از یاقوت زرد و دستی از زمرد و پاک...» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۸۹) در مرگ یزدگرد، جنبه های مختلف شخصیت یزدگرد توسط خانوادهی آسیابان نمود پیدا می کند. اما نکته این جاست که آسیابان نقش یزدگرد را زمانی بازی می کند که در مانده است و خود را به خاطر شرایط کنونی سرزنش کرده و آرزوی مرگ می کند. او در زمان خطر گریخته و آرزو دارد که کاش هرگز شاه نمی شد. اما در عوض دختر، بی رحمی یزدگرد را به نمایش می گذارد. او نشان می دهد که شاه چطور بی رحمانه به هر کاری دست می زند تا به هدفش برسد و این که قدرت در دست چنین شاهی چه قدر خطرناک است، شاه زن را می فریبد تا به کمک او آسیابان و دختر را از میان بردارد تا بتواند از مرگ بگریزد، شاهی که زن به نمایش می گذارد، شاهی زیرک است که با ترفندهای مختلف سعی دارد آسیابان را وادار کند تا او را بکشد همانطور که گفته شد زن در مرگ یزدگرد چهره ای متفاوت دارد، و آن این که از موقعیت و جایگاه خود بر خلاف مرد آسیابان ناراضی است و این همان تعریفی است که هگل از بنده دارد. در این جا بنده در مقابل خدایگان قرار می گیرد و معنا می دهد.

۹. سیمای دراماتیک زن

دهه های ۴۰ و ۵۰ از بهترین موقعیتهای نمایشی ایران به حساب می آیند، خصوصا در این دو دهه و سه نمایشنامه نویس تندر و توانای ایران نوشتار ادبی نمایشی خود را می آغازند و هنوز که هنوز است ، کسی نتوانسته جایگاه رفیع آنها را به لحاظ ادبیات دراماتیک پر کند دکتر غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اکبر رادی- بهرام بیضایی در آثار نمایشی خود توانا و قدرتمندتر از دیگران ظاهر می شود و اغراق نیست اگر بگوییم نابغه قرن محسوب می شود، زمان می گذرد و اندیشمندان و دراماتورژیستها در سالهای آتی، قدر قلم توانای او را خواهند دانست. عقیده ی عده ای از زعمای امر به این است که واژه ی پست مدرن، با آثار بیضایی بسیار نزدیکی دارد: خصوصا احیای سنتها و بذل توجه بیضایی به شخصیت و افسانه ی مضمون (طرح) دراماتیک، جالب توجه است، از همه مهمتر هویتی که هم اکنون برای نویسندگان ادبی و گاه نمایشی جهان (چون بکت- متوفی ۱۹۸۹) مطرح می شود. در اکثر آثار بیضایی مسأله برانگیز است. و چه درونی و محتوایی تا حدودی در قالب نشر شده تعریف می شود و به لحاظ ریخت و نمای بیرونی و ساختاری اثر نیز نشانه های بسیاری را در خود جای داده است.

نمایشنامه های بیضایی پر حادثه و تعلیق زا هستند و ضمن پیش بردن مخاطب ، در متبلور شدن و پردازش شخصیتها نیز موثرند. فکر و اندیشه ی حاکم بر آثار دراماتیک بیضایی، اگر چه گاه زبانی جهانشمول را برای خود اتخاذ می کنند؛ اما هرگز شعار گونه به نظر نمی آیند. ساخت نخست آثار وی ، به ترفندهای نمایشی می پردازد و داستان، شخصیت و ... را شکل می دهد و ساخت دوم که زیر متنی یا درون متنی و نیز با اندکی تعلیق از روی نشانه ها، دیالوگها، مشخص و مفهوم است. جدا از این باید از علاقه ی خاص بیضایی به تاریخچه و فرهنگ مغول و گسترده ی تاریخ و ادبیات، همواره مد نظر قرار گیرد؛ خصوصا ایران شناسان، باید به تبدیل جامعه شناختی و نه تکه ساختی، اعصار و مقتضیات زمانی – مکانی، نمایشنامه های وی را بسنجند و از راه نقد تکوینی، سعی در

تکوین موقعیتها و مفاهیم آن لحظات برآیند. (تقد تکویتی- گلدمن) البته تاریخی که بیضایی به آن می پردازد همان نیست که د طول تاریخ، رنگ می بازده چنانچه در نمایشنامه ی مرگ یزدگرد، شاهد وقوع آن هستیم. کوتاه سخن آنکه: بحث در خصوص آثار ادبی – نمایشی بهرام بیضایی در این محدوده و مجال نمی گنجد؛ چرا که گستردگی معنایی و ساختاری آثار وی، سنجشهای گوناگونی را از زوایای مختلف، امکان پذیر می کند. سیمای دراماتیک زن، در آثار وی ، نظرگاهی است مشکل و نباید به سادگی از آن گذشت. اگر چه این مقوله نیز از طریق نقد تکوینی و تطابق جامعه شناختانه و قابل تعمق می باشد.

۱۰. سیمای دراماتیک زن در نمایی کلی

نقش ساختاری: زن در نمایشنامه های بیضایی، جایگاه ثابت و مشخصی دارد، حضور و ضرورت وجود آنها همواره لمس می شود .

۲ -در اکثر آثار، زن در جایگاه زنانگی خود طرح می شود. زنها از آنچه که هستند، فراتر نمی روند. مجموعه ای هستند از اجتماع و زنان آن. شاید زنهای آثار وی گاه قدرتمند ظاهر شوند و پوزه ی ده ها مرد را به خاک بمالند؛ اما این عمل آنها ، از سر زنانگی و زن بودن. به همین دلیل است که پس از موفقیت و رسیدن به آمال و آرزوهایشان ، به زن بودن خویش باز می گردند و مرد بودن را برای مردان می گذارند. شاید کلمه ی شیرزن، توصیف کننده ی خوبی برای این نمونه ها باشد.

۳ -اکثر زنهای آثار بیضایی، به دنبال الویت هستند و با فوریت خویش را پنهان می کنند یا رنگ دیگری برآن می زنند و یا به خویشتن خویش رجوع می کنند. گاه این مضمون، به بافت و درونمایه ی اصلی اثر نیز سرایت می کند و همه چیز را تحت تأثیر خود قرار می دهد.

۳ -عشق: وقتی زن در آثار نمایشی بیضایی مطرح می شود، بی تردید و عشق را نیز در پی خود نوید می دهد. تمامی آثار دراماتیک بیضایی که زن در آنها حضوری فعال دارد و جزو شخصیتهای اصلی نمایشنامه محسوب می شود، در بطن خود به مقوله ی عشق، نیز می پردازند. تفکر زنهای نمایشنامه های بیضایی، خالی نیستند؛ مساله خاصی دارند؟ از این روست که در درا مهای وی جایگاهی خاص و ویژه دارد. آنها دارای ابعاد وجودی مختلف هستند. ضمیرهای پنهان و آشکاری دارند که منش رفتاری و فیزیکی و اندیشمندانه ی خاصی را شکل می دهند. آنها همانند جایگاه شان، صاحب تفکری خاص و ویژه می باشند. شاید شخصیتهای این گونه زیاد نباشند و ایرادی مبتنی بر خاص بودن مد نظر قرار گیرد

۴– دلمشغولی: شاید واژه ی مناسبی نباشد؟ اما اکمل است؛ چرا که معنای برخاسته از آن، تمامی گفته های زیر را در برمی گیرد.زن در تفکر بیضایی، جایگاه خاصی دارد از این رو، در طرح آن، هیچ اغماض و کوتاهی را به عمل نمی آورد.

۱۱. زن در ایران قبل از اسلام

ایران با پذیرش اسلام و آموزه های آن، یک سره، همه ی آداب و رسوم کهن و اعتقادات دیرینه ی خود را کنار نگذاشت. بلکه برخی از این باورها و آداب و رسوم را که با آموزه های دین جدید هماهنگ بود، حفظ کرد و برخی دیگر را که مخالف دستورات و احکام این

دین بزرگ بود، تغییر جزئی یا کلی داد و حتی بعضی از اعتقادات و آیین های خود را که با مخالف دستورات اسلام بود و یا با تفکر و اندیشه ی فاتحان عرب در تضاد و تقابل بود، نگه داشت و به آنها وفادار ماند. نگرش ایرانیان در مورد زن نیز، هم تحت تاثیر آموزه های اسلام قرار گرفت و هم اعتقادات کهن ایرانیان که بازمانده از باورهای ایرانیان مردسالار بود و در دین زرتشت نیز انعکاس یافته بود فکر و عمل ایرانیان مسلمان را در برخورد با زن و شخصیت او تحت الشعاع قرار داد.

به همین دلیل در این بخش از پژوهش خود بر آنیم تا قبل از پرداختن به جایگاه زن در ایران بعد از اسلام و بررسی نگاه اندیشمندان و شاعران و نویسندگان ایرانی مسلمان درباره ی زن، نگاهی هر چند گذرا به نقش و جایگاه او در ایران قبل از اسلام بیندازیم.

در ادوار بسیار کهن اقوام غیر آریایی بومی ایران، زندگی و اقتصادی بر پایه می کشاورزی داشتند و به دلیل رابطه و شباهت زن با زمین در زمینه می باروری و زایش، جنس زن در نظر این مردمان باستانی، از والایی و احترام خاصی برخوردار بود. تا جایی که مانند بسیاری از جوامع کهن، مذهب بانو خدایی، بر این سرزمین حکم فرما بود. بر پایه ی این مذهب، که ارج و مقام والای زن را به همراه داشت، نظام مادرسالاری و مادر تباری نسبتا قدرتمندی هم زمان با بیشتر نقاط جهان در این سرزمین کهن ایجاد شد که تا مدتی طولانی ادامه یافت. البته این بدان معنا نیست که مردان در این نظام هیچ قدرت و جایگاهی نداشتند؛ بلکه به احتمال زیاد، مردان نیز هم در قدرت سیاسی و حاکمیت بر جامعه و هم در استفاده از قدرت اقتصادی با زنان شراکت و همکاری داشتند. مننهاقدرت و مقام زن در این زمینه خود را نشان می دهد که مرد در این دوران نمی تواند بر زن بدون چون و چرا فرمان براند و او را تحت سلطه ی خود بگیرد. روابط زن و مرد در این دوره، در همه زمینه ها متعادل و هماهنگ است. زن نماد زمین است و مرد نماد آسمان یکی زاینده است و دیگری زاياننده، زمین، مادر است و آسمان، پدر. این اعتقاد حتی تا مدت ها و قرنها بعد از ظهور اسلام نیز در میان ایرانیان رواج داشت؛ به طوری که عناصر چهارگانه ی طبیعت، یعنی، آب، باد، خاک و آتش را امهات اربعه» یا مادران چهارگانه و افلاک را « آباء علوی» یا پدران برین می نامیدند و می گفتند که از آمیزش آنها موالید ثلاث» یا «زادگان سه گانه که همان کانی و گیاه و جانداران باشند، پدید می آیند.

اما با ظهور پدر سالاری در حدود دو هزار سال پیش از میلاد دوران مشارکت هم پای زن و مرد در همهی جنبه های زندگی پایان می گیرد. زن هم مقام خدابانویی خویش را تا حد زیادی از دست می دهد و هم جایگاه و مقام سیاسی – اجتماعی خود را هم زمان با کاهش نقش اقتصادی و تبدیل شدن به یک مصرف کننده، به مرد می سپارد. قبلا گفتیم که در ایران با ورود آریاییان مردسالار به این سرزمین و غلبه بر اقوام زن سالار، این اقوام مهاجم به دلیل قدرت جنگاوری خود توانستند بر بومیان مسلط شوند؛ ولی به دلیل اشتغال به کشت و زرع ناچار برخی از اعتقادات مادرسالارانه بومیان نیز در میان مهاجران آریایی تفود یافت که از آن جمله، ستایش و پرستش زن ایزدان بود. چنان که در کنار پرستش خدایی نرینه مانند میترا، با مهره خدا بانوانی مانند «آناهیتا»، «اشیه و چیستی» نیز وارد اعتقادات آریاییان شدند و به دنبال آن زن نیز به تدریج در میان این پدرسالاران سرسخت جایگاهی ویژه پیدا کردند. بنا بر استاد تاریخی به موازات اهمیت یافتن ایزد بانو آناهیتا و قرار گرفتن او در تثلیث مهر، اهورامزدا و آناهیتا که از آثار سلطنتی نگهداری می کنند، زن و مرد دستمزد مساوی دارند و نوع کار میزان دستمزد را مشخص می کند ته جنسیت. زنان خانواده ی شاهی مانند و آتوسا» دختر کورش و خواهرش ، آرتیسونه و از مالیات سهم دارند. با این همه در گذر زمان، مقام زن به ویژه در خانواده های سلطنتی و

اشراف و زمین داران پایین آمد. از یک طرف زن در میان خانواده ی شاهی، وسیله ای برای انتقال قدرت سیاسی شد و از طرف دیگر مقام زن آزاد (در مقابل کنیزان) که از خانواده ی اشراف و بزرگان بودند و مقام همسر اصلی و شرعی را داشتند و اغلب پرده نشین بودند، توسط کنیزان بی شماری که در حرم سرای شاهان و بزرگان نگهداری می شدند و به دلیل شرکت در مراسم جشن شاهان و اشراف، به عنوان رقاص و نوازنده، آزادتر از زنان اصلی بودند مورد تهدید واقع شد. البته این وضع و موقعیت زن آزاد در میان طبقات بالای جامعه بود، در میان طبقات پایین جامعه، مردم عادی و رعایا چون نمی توانستند به دلیل فقر خود بیش از یک همسر برگزینند، موقعیت زن بهتر و محکم تر بود، زیرا که به خاطر شرکت در فعالیت های اقتصادی آزادانه تر در جامعه حضور داشتند و ثانیا در خانه رقیبی نداشتند تا موقعیت معنوی آنها را در مورد جلب محبت همسر مورد تهدید قرار دهد. در زمان اشکانی و ساسانی نیز در میان اشراف و بزرگان، چند همسری وجود داشت و با وجود این، می توان گفت که این زن است که کانون خانواده را حفظ می کند و مرد به آسانی نمی تواند از زن خود جدا شود و شاید این امر متأثر از فرهنگ مادرسالاری است که رعایا به واسطه ی ارتباط بیشتری که با بومیان ایران داشتند از آنها وام گرفته باشند. در زمان ساسانیان فقط برخی از مردم، آن هم در موارد خاص و به اجازه و فتوای موبدان می توانستند بیش از یک زن داشته باشند. اما چند همسری قطعاً در میان شاهان رواج داشته است. آنها هم زنان مشروع داشتند و هم زنان نامشروع که گروه اخیر یا زرخرید بودند و یا اسیر جنگی، " در تاریخ آمده است که خسرو پرویز سه هزار زن در حرم سرای خود داشت این پادشاه هیچ گاه از هوسرانی خود دست بر نمی داشت. هر جا از دوشیزگان و بیوگان و زنان دارای فرزند توسط ماموران پادشاه نشانی یافت می شد، به حرم سرای او می آوردند و هر زمان که میل داشت حرمسرای دیگری تشکیل دهد، چند نامه به فرمانروایان اطراف می فرستاد و کارگزاران او هر جا مرگ یزدگرد» در جایی از زبان دختر آسیابان که به جای شاه حرف می زند اشاره به چند همسری یزدگرد سوم دارد:

دختر (به جای شاه) ..... من بر تخت تاقدیس می نشستم و بر فرش نگارستان می رفتم . دو صد و یک ده همسرانم در پی من بودند"

مرد در جامعه ی ساسانی می توانست زن را از دارایی و ارث خود محروم سازد و با او را بفروشد به هر حال آن چه از اسناد دوره ی ساسانیان در دست است، نشان می دهد که زن همیشه تحت نظارت و مسئولیت کامل مرد قرار داشته است" .

۱۲.نتیجه گیری

از مقایسه ی جایگاه خاص زن در نمایش نامه های بیضایی با آن چه که قبل از آن تحت عناوین جایگاه زن در ایران در قبل و بعد از اسلام خواندیم، می توان چنین نتیجه گرفت که اصولا زن در آثار نمایشی بیضایی مقامی بسیار والا و منحصر به فرد دارد. زنان در این آثار نمایشی در عین داشتن صفات و گوهر زنانگی، عموما قدرتمند و تأثیر گذار ظاهر می شوند و برای حل مشکلات خود و اطرافیان و بالاتر از آن در جامعه ی خود منتظر پهلوانان و نجات دهندگان نمی مانند و برای رسیدن به اهداف والای خود، اغلب جان، آبرو، مصالح و احساسات خود را نادیده می گیرند. بیضایی در پرتو نگاه اسطوره ای خود به زن،ویژگی های زنان آثار خود را که عمده ی آنها عبارتند از خردمندی، باروری، نجات بخشی، بردباری در تحمل سختی ها، عشق ورزی و نیز عاشق کردن دیگران به

خود را از اسطوره ی ایزد بانو ناهید وام می گیرد و این صفات را به بیشتر زنان آثار خود، حتی آنهایی که اسطوره ای و یا تاریخی نیستند، بلکه مربوط به زمان معاصر و یا نزدیک به آن هستند، نیز سرایت می دهد، در یک کلام نگاه بیضایی به زن بسیار خاص، اسطوره ای و در عین حال سنت شکنانه است.

۱۳. مراجع

۱. امیری، نوشابه؛ (۱۳۸۲)؛ «بیضایی و زن»؛ تهران؛ روشنگران و مطالعات زنان.
۲. بیضایی، بهرام؛ (۱۳۹۲)؛ سگ کشی، تهران؛ نشر روشنگران و مطالعات زنان، چاپ چهارم.
۳. رضایی، راد؛ (۱۳۸۱)؛ نشانه شناسی سانسور و سکوت سخن؛ تهران؛ نشر طرح نو.
۴. عبدی، محمد؛ (۱۳۸۳)؛ زندگی و سیمای بهرام بیضایی، چاپ اول؛ تهران؛ نشر ثالث.
۵. ضیمران، محمد؛ (۱۳۸۳)؛ درآمدی بر نشانه شناسی هنر؛ تهران؛ نشر قصه.
۶. قوکاسیان، زاوان؛ (۱۳۷۴)؛ فیلم های برگزیده سینمای ایران در دهه ۶۰؛ نشر آگه.
۷. لاهیجی، شهلا؛ (۱۳۷۶)؛ سیمای زن در سینمای بهرام بیضایی؛ تهران؛ روشنگران
۸. مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی؛ گردآورنده: زاون قوکاسیان؛ تهران.
۹. مجموعه مقالات اسطوره و رمز (۱۳۸۷)؛ تهران؛ سروش.
۱۰. پایان نامه جایگاه زن در آثار بهرام بیضایی؛ نگارش رویا رجول دزفولی؛ مهرماه (۱۳۸۹).