مرکز مطالعات زنان و خانواده

زن در فرهنگ و هنر

پژوهش زنان

شاپا چاپی: ۳۱۰۸-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۳۱۱۶-۲۵۳۸
فصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه تهران

بسم الله الرحمن الرحيم

نشریه زن در فرهنگ و هنر

علمی

شماره استاندارد بین‌المللی

۲۵۳۸-۰۳۱۰۸&۲۵۳۸-۳۱۱۶

دوره ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: مرکز مطالعات زنان و خانواده دانشگاه تهران

مدیر مسؤل: فاطمه یزدیان (استاد دانشگاه تهران)

سردبیر: اعظم راودراد (استاد دانشگاه تهران)

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران

هیأت تحریریه

جلال الدین رفیع فر (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **حمیرا زمردی** (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **آذین موحد** (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **شیرین احمدنیا** (عضو هیات علمی دانشگاه علامهٔ طباطبایی) **مسعود حاجی زاده میمندی** (عضو هیات علمی دانشگاه یزد) **سیده راضیه یاسینی** (عضو هیات علمی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات) **سیده فاطمه موسوی** (عضو هیات علمی دانشگاه الزهرا) **عبداله بیچرانلو حسن** (عضو هیات علمی دانشگاه تهران) **لیزبت ون زونن** (عضو هیات علمی دانشگاه آراسموس روتردام هلند) **مهدی سمتی** (عضو هیات علمی دانشگاه ایلینوی شمالی آمریکا) **احمدالراوی** (استاد دانشگاه سایمون فریزر)

مدیر داخلی: منصوره شهریاری

نشانی نشریه: تهران، بلوار کشاورز، خیابان وصال، کوچه دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن (شاهد سابق)، پلاک ۸، واحد ۷ شرقی، مرکز زنان و خانواده دانشگاه تهران

پست الکترونیکی cws.ca.journal@gmail.com

نشریهٔ زن در فرهنگ و هنر از کمیسیون محترم نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری موفق به کسب درجهٔ علمی-پژوهشی شده است.

حقوق کلیهٔ مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاهٔ تهران محفوظ است. این نشریه در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود.

- پایگاه اطلاعاتی علمی جهاد دانشگاهی(SID) به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی:www.isc.gov.ir
- پایگاه استنادی نورمگز به نشانی اینترنتی:

https://www.noormags.ir/view/fa/magazine/1080

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
زنان و مصرف موسیقی پژوهشی کیفی دربارهٔ ذائقهٔ موسیقایی زنان	۱-۲۷
بازنمایی جنسیت در تصاویر مجلهٔ رشد دانش‌آموز در ایران و مجلهٔ أسامه در سوریه	۲۹-۶۰
تحلیل سبک نوشتار زنانه در نثر مطبوعاتی زنان روزنامه‌نویس عهد مشروطه؛ بررسی موردی: دانش و شکوفه	۶۱-۹۱
بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی برمبنای دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن	۹۳-۱۱۸
مطالعهٔ نقش زنان در ادبیات نمایشی دوران تکوین در ایران براساس تحلیل و گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف	۱۱۹-۱۳۹
زن و زنانگی در انجیل توماس	۱۴۱-۱۵۹
نقد فرهنگی و چالش‌های تعارض هویتی زنان در جدال با کلیشه‌های جنسیتی (مطالعهٔ موردپژوهانه: داستان کوتاه «جنية البجع» غادة السمان)	۱۶۱-۱۸۰

Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 1-27

doi 10.22059/JWICA.2022.346129.1814

Women and Music consumption; A Qualitative Research about Women's Musical Taste

Shiva Parvaei

PhD in Sociology of Social Issues, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: shiva.parvaii@ut.ac.ir

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
22 July 2022

Accepted:
28 December 2022

Keywords:
Women, music consumption, musical taste, women's studies, women in art.

Abstract

Music consumption has a prominent role in women's everyday life experiences as an active audience. The question of this research was "how the musical taste of women is formed?". This question was answered by qualitative research method and study of women's musical experience. The data collection tool is semi-structured interviews with 28 women with different educations, social statuses, and age groups in Tehran city, who were selected by purposeful sampling and theoretical sampling common in qualitative research. Data from qualitative interviews were coded with the thematic analysis method. The findings indicate that the audience's musical taste is not a predetermined matter, but rather a product of the interaction of the audience's individual background and social position. This means that musical taste is social. The lived experience of women shows cultural capital (family cultural background, education, musical knowledge, and skill), economic capital (individual economic situation and family economic background), multiple identity sources (network of reference groups, ethnic identity, religious identity, national identity, generational identity), and media sources (mass media consumption, social media consumption), shapes and differentiates their musical taste.

How To Cite: Parvaei, Shiva (2023). Women and Music consumption; A Qualitative Research about Women's Musical Taste. *Women in Culture & Art*, 15(1), 1-27.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۱-۲۷

زنان و مصرف موسیقی
پژوهشی کیفی دربارهٔ ذائقهٔ موسیقایی زنان[۱]

شیوا پروائی
دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: shiva.parvaii@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۳۱ تیر ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۰۷ دی ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
زنان، زن در هنر، ذائقهٔ موسیقایی، مصرف موسیقی، مطالعات زنان.

چکیده

مصرف موسیقی در تجربهٔ زندگی روزمره زنان که یکی از مخاطبان فعال هستند، نقش برجسته‌ای دارد. در این پژوهش به این پرسش که ذائقهٔ موسیقایی زنان چگونه شکل می‌گیرد، با روش پژوهش کیفی و مطالعهٔ تجربهٔ موسیقایی زنان پاسخ داده شده است. ابزار گردآوری داده‌ها مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با ۲۸ نفر از زنان با تحصیلات، موقعیت اجتماعی و گروه‌های سنی متفاوت در شهر تهران است که به شیوهٔ نمونه‌گیری هدفمند و نمونه‌گیری نظری رایج در پژوهش‌های کیفی انتخاب شده‌اند. داده‌های مصاحبه‌های کیفی با روش تحلیل تماتیک کدگذاری شده است. یافته‌ها بیانگر آن است که ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان امر از پیش تعیین‌شده‌ای نیست، بلکه محصول تعامل پس‌زمینه‌های فردی و خاستگاه اجتماعی مخاطبان است؛ این به معنای اجتماعی‌بودن ذائقهٔ موسیقایی است. تجربهٔ زیستهٔ زنان نشان می‌دهد سرمایهٔ فرهنگی (پیشینهٔ فرهنگی-خانوادگی، تحصیلات، دانش و مهارت موسیقایی)، سرمایهٔ اقتصادی (موقعیت اقتصادی فردی و پیشینهٔ اقتصادی-خانوادگی)، منابع هویتی چندگانه (شبکهٔ گروه‌های مرجع، هویت قومی، هویت دینی، هویت ملی و هویت نسلی) و منابع رسانه‌ای (مصرف رسانه‌های جمعی و مصرف رسانه‌های اجتماعی)، ذائقهٔ موسیقایی آن‌ها را شکل می‌دهد و بدان تمایز می‌بخشد.

استناد به این مقاله: پروائی، شیوا (۱۴۰۲). زنان و مصرف موسیقی؛ پژوهشی کیفی دربارهٔ ذائقهٔ موسیقایی زنان. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۱-۲۷.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

CC BY NC

۱. مقالهٔ حاضر مستخرج از طرحی پژوهشی است که در سال ۱۳۹۹ برای مرکز تحقیقات صدا و سیما انجام شده است.

مقدمه

در جهان امروز مصرف فرهنگی یکی از مؤلفه‌های سبک زندگی است که هم بازنمایی از هویت فردی است و هم نشان‌دهندهٔ تفاوت‌ها و تمایزهای اجتماعی. یکی از گونه‌های مصرف فرهنگی نیز مصرف موسیقایی است که هم از عادت‌واره‌ها و سبک زندگی افراد تأثیر می‌پذیرد و هم به عادت‌واره‌ها و سبک زندگی‌ها شکل می‌دهد. مصرف موسیقی همواره یکی از موضوعات جذاب برای محققان اجتماعی است و از گذشته تاکنون نیز نظریه‌پردازان اجتماعی دربارهٔ آن تحقیق و پژوهش کرده‌اند. هریک از این نظریه‌پردازان اجتماعی از مفاهیم نظری متفاوتی برای تحلیل مصرف موسیقی استفاده کرده‌اند. آدورنو از صنعت فرهنگ‌سازی، بوردیو از تمایز طبقاتی، پیترسن از همه‌چیزپسندی-تک‌پسندی و گیدنز از بازنمایی هویت شخصی در مصرف موسیقی بحث کرده‌اند.

موسیقی، کالایی فرهنگی و هنری در زندگی روزمره محسوب می‌شود و کارکردهای گوناگونی دارد که جامعه‌شناسان و روان‌شناسان مطرح کرده‌اند. موسیقی امکان فراغتی دردسترس و بسیار کم‌هزینه و حتی رایگان است و امروزه با گسترش اینترنت، رسانه‌ها و شبکه‌های اجتماعی، مصرف انواع موسیقی برای همهٔ طبقات اجتماعی در دسترس و امکان‌پذیر شده است. علاوه بر اینکه سبک‌های موسیقی روزبه‌روز متنوع‌تر می‌شوند و شاهد پیدایش و گسترش سبک‌های جدید موسیقی در میان مخاطبان هستیم، تغییراتی در شکل مصرف موسیقی نیز ایجاد می‌شود؛ به‌گونه‌ای که مصرف موسیقی از شکل مصرف جمعی موسیقی تا مصرف مجازی، فردی، رسانه‌ای و تبلیغاتی موسیقی متغیر است. موسیقی حتی در فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی نیز نقش دارد؛ بنابراین مخاطبان به شکل‌های مختلف با آن هستند؛ از گوش‌دادن به موسیقی به‌صورت فردی و حضور در کنسرت‌های جمعی و نواختن موسیقی تا کارکردهای فراغتی موسیقی در فضاهای عمومی، باشگاه‌های ورزشی، رستوران‌ها و مراکز خرید. به بیان کولانژون و لمل[1] (۲۰۱۰) امروزه تأثیر موسیقی در زندگی روزمره بسیار فراگیر شده است.

با وجود این، باید توجه داشت موسیقی تنها کارکردهای فراغتی ندارد، بلکه کارکردهای اجتماعی دیگری نیز دارد. یکی از کارکردهای موسیقی کارکرد نوستالژیک آن است که تجارب عاطفی لذت‌بخش انسان را یادآوری می‌کند. علاوه‌براین، موسیقی کارکرد هویتی دارد. رفیع‌پور (۱۳۷۵) معتقد است موسیقی‌های وطنی و حماسی، حس وطن‌پرستی افراد را در جامعه افزایش می‌دهند و در تقویت همبستگی اجتماعی مؤثرند. همچنین افراد از موسیقی به‌مثابهٔ ابزاری برای بازنمایی هویت جمعی و قومی خود در تعاملات اجتماعی استفاده می‌کنند: گاه در شکل تعلقات گروهی/ جمعی یا در شکل تعلقات قومی و محلی. موسیقی منبع معناساز فرهنگی و ابزاری برای

---

1. Coulangeon & Lemel

بازنمایی هویت‌های قومی و فرهنگی است. یکی دیگر از کارکردهای موسیقی، شکل‌دهی به نگرش‌های سیاسی مخاطبان است. در اینجا، موسیقی به‌مثابهٔ رسانه‌ای برای بیان دغدغه‌های گروه‌های تحت سلطه است. این سبک از موسیقی به مخاطبان آگاهی سیاسی و اجتماعی می‌بخشد و حتی می‌تواند ذهنیت اجتماعی و سیاسی مخاطبان را شکل دهد (پروائی، ۱۴۰۰)؛ برای مثال مضامین موسیقی زیرزمینی، نمادی برای بیان دغدغه‌ها، معضلات و نگرانی‌های طبقات محروم و پایین جامعه است (راودراد و فائقی، ۱۳۹۵). همچنین شعرهای موسیقی‌های زیرزمینی سوگیری انتقادی به شرایط فرهنگی–اجتماعی جامعهٔ ایران دارند (جواهری و همکاران، ۱۳۹۱).

از سوی دیگر، موسیقی از نظر پزشکی و روان‌شناختی نقش تعیین‌کننده‌ای در سلامت جسمی و روانی مخاطب دارد (دی‌نورا[1]، ۲۰۰۰)؛ به‌گونه‌ای که برخی موسیقی‌درمانی را یکی از تکنیک‌های روان‌درمانی می‌دانند (میدوس[2]، ۲۰۱۱). کنت[3] (۲۰۰۶) نیز به تأثیرات مثبت و درمانی موسیقی بر بدن (جسم) و ذهن انسان پرداخته است. موسیقی شرایط گذار از مشکلات و مسائل کاری، گذار از موقعیت‌های سخت و دشوار مانند تجربهٔ شکست و جدایی، تجربهٔ مرگ عزیزان و دیگر تجربه‌های دشوار زندگی را ایجاد می‌کند؛ بنابراین آن را می‌توان ابزاری برای سازگاری و تاب‌آوری اجتماعی نیز دانست و از آن بهره برد.

با وجود گسترش کارکردهای موسیقی در زندگی روزمره، زنان، جامعهٔ ناهمگونی هستند و ذائقهٔ موسیقایی‌شان متنوع است. مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که ذائقهٔ موسیقایی زنان چگونه شکل می‌گیرد و چه مؤلفه‌هایی بستر تمایزهایی را در ذائقهٔ موسیقایی زنان ایجاد می‌کند. با توجه به غلبهٔ پژوهش‌های کمی در مطالعات مصرف موسیقی، این پژوهش به روش کیفی و بررسی تجربهٔ زیستهٔ زنان به این سؤال پاسخ داده است.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ نظری

رویکردهای نظری متفاوتی دربارهٔ تحلیل مصرف موسیقی وجود دارد. آدورنو از موسیقی به‌مثابهٔ صنعت فرهنگ‌سازی یاد می‌کند. همچنین موسیقی عامه‌پسند را صنعت فرهنگ می‌داند که به شکل تولید انبوه و کالایی‌شده درآمده است. او برای تمایز میان موسیقی والا و موسیقی عامه‌پسند، از مفهوم استانداردشدن و یکسان‌سازی بهره می‌گیرد (آدورنو[4]، ۱۹۹۰: ۳۰۷)؛ بنابراین در جهان سرمایه‌داری، حاکمیت موسیقی‌های عامه‌پسند را موسیقی کالایی، تجاری‌شده و دردسترس می‌داند

1. DeNora
2. Meadows
3. Kent
4. Adorno

که درنهایت ذائقه‌ها و سلیقه‌های یکسان و استانداردی را در جامعه رقم می‌زند.

بوردیو[1] از مصرف موسیقی به‌منزلهٔ ابزار تمایزبخشی بهره می‌گیرد. از نظر او مصرف موسیقایی این کارکرد اجتماعی را دارد که به تمایزهای اجتماعی طبقات مشروعیت ببخشد (استوری[2]، ۱۳۸۹: ۲۶۸). بوردیو (۱۳۹۰) تمایزهای اجتماعی را در مجموعهٔ متنوعی از سلیقه‌های انتخابی و عادت‌واره‌های اجتماعی می‌بیند. همچنین بر این باور است که طبقات اجتماعی مبتنی بر سرمایه‌هایی که از آن برخوردارند و عادت‌واره‌ای که این سرمایه‌ها در افراد شکل می‌دهند، ذائقهٔ موسیقایی متمایزی دارند. از نظر او، تمایز طبقاتی در ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان وجود دارد؛ به این صورت که طبقات اجتماعی بالا ذائقهٔ موسیقایی متعالی و نخبه‌پسند و طبقات اجتماعی پایین، ذائقهٔ موسیقایی عامه‌پسند دارند.

در نقطهٔ مقابل بوردیو، محققانی چون پیترسن و سیمکاس[3] (۱۹۹۲) و پیترسن و کرن[4] (۱۹۹۶) در پژوهش‌های خود به این نتیجه دست یافتند که علاوه بر تمایز طبقاتی می‌توان از همه‌چیزپسندی و تک‌پسندی موسیقی در میان مخاطبان صحبت کرد. از نظر آن‌ها مصرف موسیقایی طبقات اجتماعی بالا متنوع است و آن‌ها همه‌چیزپسند شده‌اند؛ درحالی‌که طبقات اجتماعی پایین سبک موسیقایی محدودتری دارند. همه‌چیزپسندی ویژگی مصرف موسیقایی طبقات بالادست و تک‌پسندی ویژگی مصرف موسیقایی طبقات پایین‌دست است. طبقات اجتماعی بالا علاوه بر مصرف موسیقایی نخبه‌پسند، مصرف‌کنندهٔ موسیقی‌های عامه‌پسند نیز هستند.

گیدنز از مصرف موسیقی به‌مثابهٔ بازنمایی هویت شخصی صحبت می‌کند. از نظر او یکی از پیامدهای مدرنیته، بروز و ظهور سبک زندگی و الگوهای مصرف در زندگی روزمره است که درنهایت هویت شخصی را می‌سازد (گیدنز، ۱۳۸۵: ۷). براساس نگاه گیدنز، ذائقهٔ موسیقایی بازنمایی هویت شخصی فرد است. به اعتقاد او، هریک از افراد عاملیت دارند تا مبتنی بر هویت‌های قومی، ملی و جمعی خود، گونه‌های مختلف موسیقی را برای مصرف برگزینند و با مصرف موسیقی خود، هویت شخصی خود را بازنمایی کنند.

پیشینهٔ تجربی

مرور مطالعات ایرانی نشان‌دهندهٔ غلبهٔ تحقیقات کمی در مطالعات جامعه‌شناختی موسیقی است. از مطالعاتی که با رویکرد کمی و پیمایش به شناسایی ذائقهٔ موسیقایی شهروندان پرداخته‌اند، می‌توان به پژوهش‌های فاضلی (۱۳۸۴)، قاسمی و صمیم (۱۳۸۶)، رضوی‌طوسی و یاهک (۱۳۸۷)، صمیم و قاسمی (۱۳۸۸)، شکوری و غلام‌زاده نطنزی (۱۳۸۹)، ودادهیر و همکاران

1. Bourdieu
2. storey
3. Peterson & Simkus
4. Peterson & Kern

(۱۳۹۰)، هاشمی و غلامزاده نطنزی (۱۳۹۱)، آقامحمدی و همکاران (۱۳۹۲)، افشاریان و سعدی‌پور (۱۳۹۲)، عنایت و کاوه (۱۳۹۲)، امیرکواسمی و همکاران (۱۳۹۴)، حیدری و همکاران (۱۳۹۶) اشاره کرد. از اوایل دههٔ ۱۳۹۰ نیز پژوهش‌های کیفی در حوزهٔ مصرف موسیقی با رویکرد جامعه‌شناختی انجام شده است. از مطالعات کیفی می‌توان به پژوهش‌های ایمان و همکاران (۱۳۹۰)، زنجانی‌زاده و همکاران (۱۳۹۱)، صمیم (۱۳۹۲)، محمدپور و همکاران (۱۳۹۳)، رازقی و علیزاده (۱۳۹۴)، راودراد و فائقی (۱۳۹۵) و قاسمی و همکاران (۱۳۹۹) اشاره کرد.

فاضلی (۱۳۸۶) معتقد است برای توضیح ذائقه‌های موسیقایی در ایران باید به عواملی بیشتر از مقوله‌های طبقاتی اندیشید (فاضلی، ۱۳۸۶: ۱۹۹). مطابق این پژوهش، مقوله‌هایی از قبیل سرمایهٔ فرهنگی و تمایزهای طبقاتی در مصرف ژانرهای متفاوت موسیقی همچنان نقش دارند، اما علاوه بر این مقوله، متغیرهای دیگری نیز بر ترجیحات موسیقایی مؤثرند. صمیم نیز در مطالعات خود (۱۳۸۶، ۱۳۸۸، ۱۳۹۲) با ترکیب روش‌های کمی و کیفی به‌دنبال بررسی رابطهٔ بین مصرف گونه‌های موسیقی مردم‌پسند، قشربندی‌های اجتماعی و ذائقه‌های موسیقایی مخاطبان بوده است. پژوهش او نشان می‌دهد میان پایگاه اجتماعی و میزان مصرف موسیقایی رابطهٔ مثبت معناداری وجود دارد. در دیگر مطالعات اجتماعی مانند پژوهش‌های شکوری و غلامزاده نطنزی (۱۳۸۹)، آقااحمدی و همکاران (۱۳۹۲) و حیدرپناه و همکاران (۱۳۹۶) نیز بین الگوهای مصرف موسیقی و پایگاه اقتصادی–اجتماعی افراد رابطهٔ معنادار وجود دارد. پژوهش نیکخواه و همکاران (۱۴۰۰) نیز نشان می‌دهد بین سبک موسیقی نخبه‌گرا برحسب میزان درآمد تفاوت معنادار دیده می‌شود. مطابق پژوهش قاسمی و همکاران (۱۳۹۹) نیز ذائقهٔ مصرف موسیقی دانشجویان از زمینهٔ فرهنگی مانند کیفیت مطالعه، دانش و آگاهی و نیز پیش‌زمینهٔ شنیداری متأثر است. مرور مطالعات نشان‌دهندهٔ کمبود پژوهش‌های اجتماعی دربارهٔ ذائقهٔ موسیقایی زنان است و به همین دلیل پژوهش حاضر با تأکید خاص بر ذائقهٔ موسیقایی زنان انجام شده است.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش به روش کیفی و تکنیک مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با زنان در گروه‌های سنی، تحصیلی و وضعیت اشتغال مختلف انجام شده است. در پژوهش کیفی می‌توان با مطالعهٔ عمیق و جزئی یک پدیدهٔ اجتماعی، هم توصیف عمیقی از رخداد این پدیده ارائه داد و هم از درک و تجربهٔ زیستهٔ افراد روایت کرد (پاتون[1]، ۲۰۰۲: ۱۴). مصاحبه‌های کیفی برای درک تجربه‌های

1. Patton

زیسته افراد و معنایی که آن‌ها از آن تجربه دارند مناسب است (سیدمن[1]، ۲۰۰۶: ۶). در پژوهش حاضر، برای دستیابی به تنوعی از مصاحبه‌شوندگان از نمونه‌گیری ناهمگون و با حداکثر تنوع[2] و برای دستیابی به اشباع مفهومی[3] از نمونه‌گیری نظری[4] استفاده شد. برای دستیابی به حداکثر تنوع در نمونه‌گیری، بالاترین تنوع ممکن در ویژگی‌های نمونه‌ها لحاظ شد. نمونه‌گیری نظری نیز تا نقطهٔ اشباع مفهومی ادامه یافت (ویلینگ[5]، ۲۰۰۸؛ چارمز[6]، ۲۰۱۴)؛ یعنی مصاحبه‌ها تا مرحله‌ای پیش رفتند که محقق به این نتیجه رسید که با انجام مصاحبه‌های جدیدتر، مفاهیم و مقوله‌های تازه‌ای تولید نمی‌شود و به تکرار مفاهیم و مقوله‌های به‌دست‌آمده و همچنین کفایت مقوله‌ها رسید. در پژوهش حاضر، پس از انجام ۲۸ مصاحبهٔ کیفی نیمه‌ساختاریافته با زنان اشباع مفهومی حاصل شد.

جدول ۱. مشخصات اجتماعی زنان (مصاحبه‌شوندگان)

متغیرهای زمینه‌ای		فراوانی
تحصیلات	دیپلم و زیر دیپلم (عمدتاً محصل)	۱۰
	فوق‌دیپلم و لیسانس	۶
	فوق‌لیسانس	۷
	دکتری	۵
	جمع	۲۸
گروه سنی	متولدان دههٔ هفتاد و هشتاد (۱۵–۲۹ ساله)	۹
	متولدان دههٔ شصت (۳۰–۳۹ ساله)	۱۰
	متولدان دههٔ پنجاه و پایین‌تر (۴۰ ساله و بالاتر)	۹
	جمع	۲۸
وضعیت اشتغال	شاغل	۱۰
	غیرشاغل (خانه‌دار)	۸
	دانش‌آموز و دانشجو	۸
	بازنشسته	۲
	جمع	۲۸

1. Siedman
2. maximum variation sampling
3. theoretical saturation
4. theoretical sampling
5. Willing
6. Charmaz

داده‌های پژوهش کیفی با تکنیک تحلیل تماتیک[1] کدگذاری شده است. در این تحلیل، مضامین آشکار و پنهان موجود در متن داده‌های کیفی استخراج می‌شوند (براون و کلارک[2]، ۲۰۰۶). در این پژوهش، به روش استراید–استیرلینگ[3] (۲۰۰۱) مضامین در سه دستهٔ پایه، سازمان‌دهنده و فراگیر کدگذاری شدند. در بخش یافته‌ها، مضامین استخراج‌شده با ارجاع و استناد به نقل‌قول‌ها و روایت‌های زنان تفسیر و درنهایت در قالب شبکهٔ مضامین ارائه می‌شوند.

یافته‌های پژوهش

ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان امری ازپیش تعیین‌شده نیست، بلکه برآیند تعامل زمینه‌های فردی و خاستگاه اجتماعی مخاطبان است. خاستگاه اجتماعی فرد به‌کمک فرصت‌سازی و فراهم‌سازی امکانات، بر ذائقهٔ موسیقایی افراد تأثیر می‌گذارد که این به معنای اجتماعی‌بودن ذائقهٔ موسیقایی است.

جدول ۲. مفاهیم پایه، سازمان‌دهنده و فراگیر

مضامین پایه	مضامین سازمان‌دهنده	مضمون فراگیر
تحصیلات	سرمایهٔ فرهنگی	**ذائقهٔ موسیقایی اجتماعی**
پیشینهٔ فرهنگی خانوادگی		
دانش و مهارت موسیقایی		
موقعیت اقتصادی فردی	سرمایهٔ اقتصادی	
پیشینهٔ اقتصادی خانوادگی		
شبکهٔ گروه‌های مرجع	منابع هویتی چندگانه	
هویت نسلی		
هویت دینی		
هویت قومی		
هویت ملی		
مصرف رسانه‌های جمعی	منابع رسانه‌ای	
مصرف رسانه‌های اجتماعی		

سرمایهٔ فرهنگی

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها در ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان «سرمایهٔ فرهنگی» است. این مؤلفه با مجموعه‌ای از داشته‌های فرهنگی منطبق است که از خانواده انتقال می‌یابد یا نظام آموزشی آن

1. thematic analysis
2. Braun & Clarke
3. Attride-Stirling

را تولید می‌کند (بون‌ویتز، ۱۳۹۱: ۶۷). در نظرگاه بوردیو، سرمایهٔ فرهنگی، دانش علمی بالا و همچنین شناخت فرهنگ و هنرهای متعالی همچون داشتن ذائقهٔ هنری و موسیقایی متعالی است (وان‌ایک[1]، ۲۰۰۱: ۱۱۶۳). سرمایهٔ فرهنگی درواقع شناخت و درک فرهنگ و هنر متعالی و داشتن ذائقهٔ خوب است (باینگانی و کاظمی، ۱۳۸۹: ۸) که به‌کمک منابعی مانند تربیت خانوادگی، آموزش رسمی و تحصیلات عالی شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. سرمایهٔ فرهنگی به تداوم نابرابری‌های اجتماعی می‌انجامد. همچنین نقش مهم و تأثیرگذاری در تعیین الگوی مصرف فرهنگی، هنری و سبک زندگی دارد و بسترهایی را برای تفاوت و تمایز اجتماعی فراهم می‌کند.

تجربهٔ زیستهٔ زنان نشان می‌دهد پیشینهٔ فرهنگی خانوادگی، تحصیلات فرد، دانش و مهارت موسیقایی از مهم‌ترین سرمایه‌های فرهنگی خانوادگی و فردی است که ذائقهٔ موسیقایی آن‌ها را شکل می‌دهد. سرمایهٔ فرهنگی بالا مخاطبان بازاندیش و مخاطبان مهارت‌پیشه و معناگرا را شکل می‌دهد. همچنین مصرف نخبه‌گرایانهٔ موسیقی و مصرف ترکیبی موسیقی را افزایش می‌دهد. درمجموع سرمایهٔ فرهنگی، توانایی‌های زیبایی‌شناختی فرد را نیز ارتقا می‌بخشد. سرمایهٔ فرهنگی خانوادهٔ پدری و همچنین خانوادهٔ متعلق به خود فرد، تعیین‌کنندهٔ ذائقهٔ موسیقایی است. پیشینهٔ فرهنگی–خانوادگی در شکل سطح تحصیلات والدین و پایگاه اجتماعی و فرهنگی خانواده بر ذائقهٔ موسیقایی تأثیرگذار است. پیشینهٔ فرهنگی خانوادگی متفاوت موجب تفاوت سبک‌های زندگی و الگوی مصرف فرهنگی می‌شود؛ به این صورت که سبک زندگی‌هایی که در آن‌ها موسیقی، بخشی از الگوی مصرف فرهنگی است، از سبک زندگی‌هایی که موسیقی در آن‌ها جایگاهی ندارد، متمایز می‌شود.

خانواده به‌عنوان یکی از منابع اصلی سرمایهٔ فرهنگی، عامل اصلی اجتماعی‌شدن و تربیت فرهنگی کودکان است. به‌علاوه، سرمایهٔ فرهنگی از قابلیت انتقال بین‌نسلی برخوردار است. خانواده‌ها به تناسبی که سرمایهٔ فرهنگی‌شان بیشتر باشد، سرمایهٔ بیشتری برای امور آموزشی، فرهنگی و هنری فرزندان خود درنظر می‌گیرند؛ بنابراین پیشینهٔ فرهنگی–خانوادگی نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری ذائقهٔ فرهنگی افراد دارد. کودکان، عادت‌واره‌های فرهنگی را از والدین خود می‌آموزند و این عادت‌واره‌ها مسیر زندگی آن‌ها را تعیین می‌کند. نقش و جایگاه مصرف فرهنگی و هنری در زندگی امروز محصول تجربه‌های پیشین زندگی است.

براین‌اساس می‌توان گفت طبقات اجتماعی برخوردار از پایگاه اجتماعی و فرهنگی والا به‌دلیل اینکه در فضایی اجتماعی پرورش یافته‌اند که در آن مصرف فرهنگی والا آموخته شده و رایج است، ذائقهٔ موسیقایی متعالی دارند و ژانرهای موسیقی پرمنزلت را مصرف می‌کنند. آن‌ها با

1. Van Eijck

چنین مصرف فرهنگی از دیگر طبقات اجتماعی متمایز می‌شوند؛ بنابراین زمینه‌های فرهنگی–خانوادگی در شکل تمایلات و علایق فرهنگی و همچنین تحصیلات خانواده به‌کمک فراهم‌سازی و بسترسازی، نقش برجسته‌ای در شکل‌گیری ذائقه موسیقایی شهروندان دارند.

نرگس، ۳۸ ساله، فوق‌لیسانس و کارآفرین در این باره می‌گوید: «استعداد موسیقیم از پدرم به من به ارث رسید. من بیشتر به موسیقی حرفه‌ای علاقه‌مندم و دنبال می‌کنم. از بچگی موسیقی گوش می‌دادم. پدرم خیلی اهل موسیقی بودن. منم مثل ایشون دنبال کردم و مطالعه کردم و ساز هم یاد گرفتم.»

ذائقهٔ موسیقایی امری فرهنگی است و پیشینهٔ فرهنگی–خانوادگی در کیفیت آن بسیار تعیین‌کننده است. یافته‌ها نشانگر آن است که پیشینهٔ فرهنگی–خانوادگی بر مصرف موسیقایی مخاطبان بسیار تأثیرگذار است و می‌تواند مصرف موسیقایی خاصی را در میان اعضای خانواده شکل دهد. همچنین پیشینهٔ فرهنگی خانواده می‌تواند امکانات و فرصت‌هایی را برای برخورداری از مهارت‌های فرهنگی و هنری مانند آشنایی با سازی خاص و توانایی نواختن آن ساز فراهم کند. همهٔ این تجربه‌ها درنهایت ذائقهٔ موسیقایی افراد را تعیین می‌کند. سطح تحصیلات، نمود دیگری از سطح سرمایهٔ فرهنگی فرد تلقی می‌شود. تحصیلات یکی از عواملی است که مصرف موسیقایی را ارتقا می‌بخشد. همچنین به میزان شناخت و درک افراد می‌افزاید و موجب ارتقای توانایی‌های زیبایی‌شناختی فرد می‌شود. ارتقای تحصیلات، حساسیت مفهومی و معنایی را در افراد تقویت می‌کند و موجب می‌شود افراد به معنا و مفاهیم موجود در محصولات موسیقایی حساس‌تر باشند.

آوا، ۳۲ ساله و دارای تحصیلات دکتری می‌گوید: «من احساس می‌کنم به‌تدریج ذائقهٔ موسیقیم بهتر شد. الان دیگه نمی‌تونم همه‌چی گوش بدم و بیشتر به آهنگ‌ها اهمیت می‌دم. به‌نظرم تحصیلاتم بالا رفت و حساسیتم بیشتر شد. نگاهم به خیلی از چیزها تغییر کرده؛ از جمله موسیقی. الان فرق بین موسیقی خوب و موسیقی سطح پایین رو می‌فهمم.»

گسترش تحصیلات در جامعهٔ ایرانی موجب روی‌آوری مخاطبان به موسیقی ترکیبی (موسیقی نخبه‌گرایانه و موسیقی عامه‌پسند در کنار هم) شده است که به معنای متنوع و متکثرشدن ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان است. بسیاری از مخاطبان دیگر فقط مصرف‌کنندهٔ گونهٔ خاصی از موسیقی نیستند، بلکه گونه‌های مختلفی از موسیقی را مصرف می‌کنند که می‌توان این موضوع را از سویی به گسترش تحصیلات در میان مردم و از سویی دیگر به افزایش نقش و جایگاه موسیقی در تجربهٔ زندگی روزمره و استفاده‌های متنوع آن در موقعیت‌های مختلف زندگی مرتبط دانست.

معصومه، ۴۴ ساله و دارای تحصیلات دکتری می‌گوید: «از اون آدما نیستم که فقط بخوام

سبک خاصی رو گوش بدم. من خودم تو موسیقی‌های خارجی، کلاسیکو رو بیشتر دوست دارم یا در موسیقی‌های ایرانی، سنتی بیشتر دوست دارم و استفاده می‌کنم. کارای شجریان و پسرشون، کارای قربانی و... رو دوست دارم. خودم می‌رم دانلود می‌کنم و اگه چیز جدیدی بدن، پیگیری می‌کنم و گوش می‌دم. بیشتر وقت‌ها وقتی می‌خوام استراحت کنم، موسیقی گوش می‌کنم. موقع‌هایی هم که می‌خوام ورزش کنم دوست دارم با موسیقی ورزش کنم. اون موقع جدیدی‌ها رو بیشتر دوست دارم. سبک‌های جدید هم ایرانی هم خارج از ایران، حتی راک هم اگه قشنگ باشه، گوش می‌دم. تو خارجی‌ها انریکه رو می‌شناسم و خیلی هم گوش می‌دم. راک فارسی هم گوش می‌کنم.»

سرمایهٔ فرهنگی، دانش و مهارت‌های فرهنگی و هنری را نیز شامل می‌شود. یکی از مؤلفه‌های تعیین‌کنندهٔ سرمایهٔ فرهنگی، برخورداری از مهارت‌های فرهنگی و هنری است. در زمینهٔ مصرف موسیقی، برخورداری از دانش و مهارت موسیقایی مؤلفهٔ تعیین‌کننده‌ای است که بستر تفاوت و تمایز در ذائقهٔ موسیقایی را ایجاد می‌کند. بهره‌مندی از دانش موسیقایی در زمینه‌هایی مانند شناخت خوانندگان، نوازندگان، آشنایی با گونه‌های مختلف موسیقی، آشنایی با سازهای موسیقی و مهارت موسیقایی در شکل مهارت به‌کاربردن و استفاده از سازهای موسیقی، مهارت استفاده از پیانو، ویولون، آوازخوانی و... است که این مهارت‌ها بر ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان مؤثر است و موجب تمایز در ذائقهٔ موسیقایی می‌شود. وجود دانش موسیقایی و همچنین مهارت موسیقایی در مخاطبان موجب می‌شود مصرف موسیقی، شکل مهارت‌پیشه و حرفه‌ای به خود بگیرد.

نرگس، ۳۸ ساله، فوق‌لیسانس و کارآفرین در این باره می‌گوید: «من الان دیگه به موسیقی یه کم حرفه‌ای نگاه می‌کنم. موسیقی رو می‌شناسم. مهارت هم پیدا کردم. سازهای مختلف رو می‌شناسم. ترجیح می‌دم موسیقی حرفه‌ای گوش بدم و هوش و تخصص برای تولید و اجراش به‌کار رفته باشه. من بیشتر به موسیقی حرفه‌ای علاقه‌مندم و دنبال می‌کنم؛ موسیقی‌ای که حرفه‌ای باشه، یعنی پشتش تخصص باشه و درآوردنش با ظرافت خیلی بالایی انجام شده باشه.»

سرمایهٔ اقتصادی

یکی از مؤلفه‌های دیگری که بر تفاوت در سبک‌های موسیقی مصرفی و همچنین تفاوت در محتوای موسیقی مصرفی مؤثر است، سرمایهٔ اقتصادی مخاطبان در شکل موقعیت اقتصادی فردی و پیشینهٔ اقتصادی خانوادگی است. این مؤلفه روایت‌گر تفاوت طبقاتی است که می‌تواند شکل مصرف موسیقی را متمایز کند. سرمایهٔ اقتصادی موجب مصرف کنسرت می‌شود. در این زمینه داده‌های پژوهش نشان می‌دهد مصرف موسیقی در شکل کنسرت‌رفتن عمدتاً رفتار

مصرفی مرتبط با کنش طبقات فرادست است و در دیگر طبقات اجتماعی کمتر رایج است.

سارا، ۳۴ ساله، فوق‌لیسانس و از طبقهٔ بالای اجتماعی می‌گوید: «من موسیقی زیاد گوش می‌دم. بیشتر سبک سنتی و آهنگ‌های آقای شجریان و ناظری. سبک‌های دیگه هم گوش می‌دم، ولی اکثراً سنتی هست. کنسرت هم در سال چهار پنج بار می‌رم. دوست دارم بیشتر تم سنتی داشته باشه؛ مثل سالار عقیلی، همایون شجریان، علی زند وکیلی.»

خانم ۷۰ ساله، دام‌پزشک، بازنشسته و با تحصیلات دکتری نیز می‌گوید: «کنسرت‌های آقای شجریان رو می‌رفتیم همیشه. پسرش همایون فوق‌العاده‌ست و وقتی کنسرت داشته باشه می‌ریم. قربانی هم رفتیم. اونایی رو که با سلیقهٔ ما پیرمرد پیرزن‌ها مناسبه می‌ریم (می‌خندد). من و همسرم خیلی هنری هستیم و در زمینهٔ هنر هزینه می‌کنیم.»

درمقابل، طبقات پایین و حتی میانی جامعه در زمینهٔ مصرف موسیقی در شکل کنسرت، تجربه‌های متفاوتی دارند. افراد با زیست در جامعه‌ای با نظام اقتصادی بی‌ثبات و ناامن، مصرف روزمرهٔ خود را به ضرورت‌ها اختصاص می‌دهند. در چنین جامعه‌ای، فرصت و شرایط پرداختن به مصرف فرهنگی و هنری از قشر کم‌درآمد و پایین جامعه سلب می‌شود؛ بنابراین تجربهٔ زیستهٔ مصرف کنسرت را می‌توان با تغییرات اقتصادی به‌ویژه طی یک دههٔ اخیر و درنتیجه گسترش فاصلهٔ طبقاتی تحلیل کرد. در چنین شرایطی، افراد زیادی با وجود تمایل به شرکت در کنسرت، توانایی مالی حضور در این فضاها را ندارند و درنتیجه در مصرف موسیقی در سالن‌های کنسرت، نابرابری حاکم است.

بنفشه، ۳۳ ساله، خانه‌دار، دیپلم و از طبقهٔ پایین می‌گوید: «درمورد کنسرت هم بهش فکر کردیم و می‌کنیم، ولی یکی از دلایلش که نرفتیم، هزینه هست که می‌شه یه هزینهٔ اضافی برای ماها. بخوایم یه کنسرت بریم، باید ۴۰۰ –۵۰۰ هزار تومن (سال ۱۳۹۹) بدیم. خب ماها با حقوق‌هایی که داریم نمی‌رسیم کنسرت بریم.»

باید توجه کنیم کنش کنسرت‌رفتن در میان طبقات اجتماعی متفاوت است. تفاوت طبقاتی در اینجا فقط در کنش مصرف کنسرت نیست، بلکه سبک موسیقی خوانندهٔ برگزارکنندهٔ کنسرت نیز مهم است که این انتخاب به تفاوت جایگاه اجتماعی و فرهنگی مخاطبان بستگی دارد؛ بنابراین نباید فراموش کرد کنش کنسرت‌رفتن در انتخاب سبک‌های موسیقی در میان طبقات اجتماعی متفاوت است؛ چرا که افراد براساس ذائقهٔ موسیقایی خود انتخاب می‌کنند که عازم کنسرت کدام خواننده شوند؛ بنابراین اهداف و انگیزه‌های حضور در کنسرت در میان طبقات اجتماعی متفاوت است که به تفاوت جایگاه اجتماعی و فرهنگی مخاطبان برمی‌گردد، نه سرمایهٔ اقتصادی.

علاوه‌بر موقعیت اقتصادی فردی، پیشینهٔ اقتصادی–خانوادگی، مسیر زندگی فرهنگی و

هنری فرد را تعیین می‌کند. موقعیت اقتصادی خانواده موجب ایجاد امکانات و تسهیلات برای بهره‌مندی فرد از کلاس‌های موسیقی و ارتقای مهارت‌های موسیقی می‌شود. با توجه به هزینه‌های بالای کلاس‌های موسیقی و گران‌بودن ابزارآلات موسیقی، تنها قشر محدودی فرصت دستیابی به این امکانات فرهنگی را دارند.

مریم، ۱۷ ساله و فرزند خانواده‌ای از طبقهٔ اجتماعی بالا می‌گوید: «من از مهدکودک می‌رفتم کلاس موسیقی. از هشت‌سالگی هم ویولون رو شروع کردم و تا پوزیشن ۲ پیش رفتم. خیلی دوست دارم و ادامه می‌دم. الان خودم ویولون می‌زنم.»

منابع هویتی چندگانه

انتخاب موسیقی مصرفی در میان مخاطبان براساس منابع هویتی متفاوت است. منابع هویتی یکی از عوامل تعیین‌کنندهٔ ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان است. افراد براساس منابع هویتی که از آن برخوردارند، گونه‌های مختلف موسیقی را مصرف می‌کنند یا مضامین خاصی را در موسیقی دنبال می‌کنند. مخاطبان متناسب با تعلقات هویتی خود موسیقی‌هایی را انتخاب و مصرف می‌کنند که تا حدودی بازنمای هویت‌های جمعی آنان است. شبکهٔ گروه‌های مرجع، هویت قومی، هویت دینی، هویت نسلی و هویت ملی از مهم‌ترین منابع هویتی تأثیرگذار بر مصرف موسیقایی مخاطبان هستند.

شبکهٔ گروه‌های مرجع در شکل شبکهٔ خانوادگی، شبکهٔ دوستان و همسالان یکی از منابع هویتی مخاطبان موسیقی است. گروه‌های مرجع یکی از مهم‌ترین منابع هویت‌بخشی به افراد و شکل‌دهی به ارزش‌ها، هنجارها و رفتار مخاطبان محسوب می‌شود. گروه‌های مرجع، منبعی الهام‌بخش برای شکل‌گیری نگرش‌ها و ذائقه‌ها هستند و نقش مهمی در جامعه‌پذیری و هویت اجتماعی افراد دارند؛ بنابراین یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار، حضور شبکهٔ گروه‌های مرجع به‌عنوان منابع هویتی مخاطبان است. شبکهٔ گروه‌های مرجع در شکل گروه‌های خانوادگی، شبکهٔ دوستان (در مدرسه، دانشگاه و محل کار) و گروه همسالان نقش مؤثر و تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان ایفا می‌کند.

گروه‌های مرجع افراد بیشتر از میان نزدیکان آن‌ها هستند. افراد تحت تأثیر کسانی قرار دارند که ارتباط نزدیکی با آن‌ها دارند. خانواده یکی از مهم‌ترین و نخستین گروه‌های مرجع است که نقش مهمی در جامعه‌پذیری افراد دارد و طی فرایند جامعه‌پذیری، سبک زندگی و عادت‌واره‌های خود را در فرزندان درونی می‌کند؛ بنابراین بر ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان تأثیرگذار است.

نرگس، ۳۸ ساله و فوق‌لیسانس می‌گوید: «خانواده خیلی در سلیقهٔ آدم تأثیرگذاره. من خودم خیلی از پدرم تأثیر گرفتم و تو بسیاری از زمینه‌ها خیلی شبیه پدرمم. بعضی وقتا با هم آهنگ گوش می‌دیم. بابام همیشه با موسیقی ارتباط داشت و ما وقتی بچه بودیم، می‌دیدیم و ما هم

علاقه‌مند شدیم.»

یکی دیگر از گروه‌های مرجع، گروه همسالان یا به بیانی گروه‌های دوستی همسن‌وسال هستند. فرد با عضویت در ایـن گروه‌ها، تعاملاتی را درک می‌کند که شکل‌دهندهٔ سبک زندگی‌اش هستند. با توجه به سن نوجوانی، اقتضائات این دورهٔ سنی و نیاز نوجوان به تأیید اجتماعی، پیروی از گروه همسالان در نوجوانی بیشتر از سایر گروه‌های سنی است. برای اینکه فرد در گروه سنی خود پذیرفته شود، تحت فشار پذیرش فرهنگ سنی همسالان خود قرار دارد. در سنین نوجوانی، فشار گروه دوستان پررنگ است و نیاز به همنوایی با گروه‌های دوستی بسیار احساس می‌شود. بسیاری از رفتارهای نوجوانان ریشه در تعاملاتی دارد که با گروه همسالان و دوستان دارند. جمع‌های دوستانهٔ همسال بر یکدیگر تأثیرگذار هستند. در مواردی نیز سلیقهٔ خاصی بر جمع‌های دوستانه حاکم است و اعضای گروه‌های دوستی به‌دنبال همرنگی و همنوایی با جماعتی هستند که در کنار یکدیگر یک هویت جمعی را شکل می‌دهند.

کیانا، ۱۵ ساله و دانش‌آموز کلاس نهم می‌گوید: «من بیشتر رپ گوش می‌دم. خب سبک موسیقی‌ایه که الان توی سن من خیلی‌ها گوش می‌دن. من مدرسه هم از هرکسی می‌پرسم، همه‌شون رپ گوش می‌دن. تقریباً بیشتری‌هاشون رپ گوش می‌دن.»

گفتنی است روابط دوستی فقط مربوط به دورهٔ سنی نوجوانی نیست، بلکه روابط دوستی در همهٔ مراحل زندگی حضور دارد. گروه‌های دوستی در همهٔ سنین این توانایی را دارند که بر ذائقهٔ موسیقایی تأثیرگذار باشند. با افزایش سن و به‌خصوص دورهٔ جوانی، دایرهٔ روابط و تعاملات فردی بیشتر می‌شود؛ به‌نحوی که علاوه بر میدان مدرسه، میدان دانشگاه و محل کار نیز به تعاملات اجتماعی افراد اضافه می‌شود.

ماندانا، ۳۲ ساله و فوق‌لیسانس می‌گوید: «در درجهٔ اول آهنگ‌ها رو از طریق معرفی دوست‌هام پیدا می‌کنم. اون‌ها رو بین خودمون رد و بدل می‌کنیم. تأثیرگذاری متقابله و تقریباً با دوست‌های همسن‌وسالمون سلیقه‌مون یکیه. آهنگی که من دوست دارم، مطمئناً اگر براشون بفرستم دوست دارن و برعکس. برای من هم همین‌طوره.»

زهره، ۳۴ ساله و لیسانس می‌گوید: «یه سری از آهنگ‌ها رو ممکنه دوست‌هام برام فوروارد کنن یا مثلاً تو یه جمع دوستانه‌ای یا تو محل کارم یه آهنگی گذاشته بشه و من خوشم بیاد ازش، بعداً برم دنبالش.»

هویت قومی یکی دیگر از منابع هویتی مخاطبان موسیقی، یکی از انواع هویت جمعی و بازنمای ویژگی‌ها و مشخصات فرهنگی هر قومیت و تمایز فرهنگی قومیت‌ها است. هر فردی احساس تعلق خاصی به هویت قومی خود دارد. هویت قومی بر ترجیحات موسیقایی مخاطبان تأثیر می‌گذارد؛ به‌نحوی که موسیقی‌های محلی و قومی به یکی از گونه‌های مهم سبک موسیقی مخاطب مبدل می‌شود. هویت قومی زمینهٔ شکل‌گیری مخاطبان هویت‌طلب را فراهم

می‌کند.

ماندانا، ۳۲ ساله و فوق‌لیسانس می‌گوید: «من آهنگ‌های ترکی هم گوش می‌دم؛ چون زبان مادری‌ام ترکیه، خیلی بیشتر به دلم می‌شینه و بهم آرامش می‌ده؛ مخصوصاً وقتی تو جمع خونواده هستم، بیشتر آهنگ‌های آذری می‌ذاریم.»

مؤلفهٔ دیگر به‌عنوان منابع هویتی مخاطبان، هویت دینی است. موسیقی یکی از عرصه‌هایی است که هویت دینی افراد بر آن تأثیرگذار است. مخاطبان مبتنی بر هویت دینی خود ذائقهٔ خاصی در موسیقی دارند. هویت دینی افراد موجب می‌شود مخاطبان تمایل زیادی به برخی گونه‌های موسیقی مثل موسیقی مذهبی و انقلابی داشته باشند. علاوه‌براین هویت دینی مخاطبان موجب می‌شود از مصرف دیگر گونه‌های موسیقی بکاهند یا در برخی موارد مصرف برخی از سبک‌های موسیقی را از سبد مصرف فرهنگی خود حذف کنند.

مهری، ۴۰ ساله و دانشجوی دکتری می‌گوید: «من یه استاد مذهبی دارم. از زمانی که با ایشون آشنا شدم و رفتم سراغ خودسازی معنوی، خیلی تغییر کردم. دیگه هر چیزی رو گوش نمی‌دم. ایشون ما رو تشویق می‌کنند که نباید هر چیزی رو گوش داد. باید خیلی محتاطانه برخورد کنیم؛ چون رو روحمون اثر می‌ذاره و هر مزخرفاتی که باعث بشه روی روح و قلب آدم اثر بذاره، نباید گوش داد. به‌خاطر همین سعی می‌کنم سراغ موسیقی‌هایی برم که مضامین الهی و دینی داشته باشن و خیلی محتاط باشم در این زمینه.»

مطهره، ۴۰ ساله و لیسانس می‌گوید: «خیلی موسیقی دوست ندارم. مناسبتی باشه، مثلاً شهادت باشه، مداحی گوش می‌دم، اونم با تلویزیون یا مثلاً ولادت و مولودی باشه و تو تلویزیون آهنگی گذاشته بشه گوش می‌کنیم. بیشتر آهنگ‌های مذهبی و مداحی گوش می‌دیم.»

منبع هویتی دیگر که ذائقهٔ موسیقی مخاطبان را متأثر می‌کند، پررنگی هویت ملی نزد مخاطب است. هویت ملی به معنای احساس تعلق و وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملی (یوسفی، ۱۳۸۰: ۷۰) و بیانگر نوعی احساس مسئولیت و وطن‌دوستی است. می‌توان از هویت ملی با عنوان هویت وطنی نیز نام برد. هویت وطنی و ملی مخاطبان ذائقهٔ موسیقایی آنان را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ به‌نحوی که آن‌ها به‌سوی موسیقی‌هایی با مضامین وطنی و ارزشی سوق می‌یابند.

زهرا، ۳۲ ساله و دارای تحصیلات دکتری می‌گوید: «بعضی از آهنگ‌های وطنی رو خیلی دوست دارم؛ مثلاً ای ایران ای مرز پرگهر یا وطن ای هستی من، یا مثلاً ای در رگانم خون وطن. این‌ها هیچ‌وقت برام تکراری نمی‌شه و خیلی دوستشون دارم و واقعاً لذت می‌برم.»

علاوه‌بر همهٔ این‌ها باید به هویت نسلی نیز اشاره داشت. هویت نسلی بر تجارب زیستهٔ مشترک یک نسل اشاره دارد که بر عقاید، ارزش‌ها و دیدگاه‌های افراد هر نسل تأثیرگذار است.

همچنین تجربه‌های مشترکی در میان اعضای یک نسل است که وجه تمایزی را با نسل‌های دیگر ایجاد می‌کند. هریک از نسل‌ها با توجه به تجارب زیستهٔ خاص خود با نسل‌های دیگر تفاوت‌هایی از لحاظ نظام فکری، ارزشی و نوع نگاه به موضوعات اجتماعی دارند. به تعبیر بالس (۱۳۸۰) هویت نسلی با شکل‌گیری ذهنیت نسلی پدیدار می‌شود که نشان‌دهندهٔ برداشت نسل‌ها از جایگاه خود است و آن‌ها براساس هویت نسلی، جایگاه خود را در انبوه ابژه‌های نسلی می‌یابند؛ بنابراین هویت نسلی و تجربهٔ زیستهٔ نسلی می‌تواند در ترجیحات موسیقایی مخاطبان تعیین‌کننده باشد. هر نسلی اقتضائات خاص خودش را دارد. درنتیجه در مصرف موسیقی بین گروه‌های سنی مختلف، تفاوت‌هایی در ذائقهٔ موسیقایی دیده می‌شود. تفاوت تجارب زیستهٔ گروه‌های سنی مختلف به تغییر ذائقه و تنوع در انتخاب ترجیحات موسیقایی منجر می‌شود.

هرچند با ملاحظهٔ سیالیت گونه‌های مختلف موسیقی در میان گروه‌های سنی مختلف نمی‌توان تحلیل نسلی دقیقی ارائه کرد، داده‌های کیفی بیانگر برخی تفاوت‌های نسلی در ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان است که نقش هویت نسلی بر ذائقهٔ موسیقایی را نشان می‌دهد. آنچه در تحلیل نسلی بسیار مهم است، اهمیت و نقش جایگاه اجتماعی و فرهنگی مخاطب است؛ نمی‌توان بدون ملاحظهٔ تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی، تحلیل نسلی دقیقی از ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان ارائه داد.

متولدان دههٔ چهل و قبل‌تر، افرادی هستند که موسیقی سنتی و موسیقی لس‌آنجلسی مصرف می‌کنند. این گونه‌های موسیقی، موسیقی زمانهٔ زندگی‌شان است و به‌شدت ریشه در تجربهٔ زیستهٔ تاریخی آن‌ها (تجربهٔ انقلاب و جنگ) دارد. در این میان، سرمایهٔ فرهنگی افراد در انتخاب گونه‌های موسیقی دخیل است؛ افرادی که سرمایهٔ فرهنگی بالایی دارند، به معانی، مضامین و محتوای موسیقی اهمیت بیشتری می‌دهند و عمدتاً موسیقی‌های سنتی مانند آهنگ‌های شجریان، ناظری، قربانی، علیزاده یا موسیقی‌های تلفیقی–سنتی مانند افتخاری و اصفهانی گوش می‌دهند؛ درحالی‌که افراد دارای سرمایهٔ فرهنگی متوسط و پایین، موسیقی لس‌آنجلسی مصرف می‌کنند یا در برخی موارد، مصرف ترکیبی موسیقی دارند (مصرف هم‌زمان همهٔ گونه‌های موسیقی).

شهناز، ۵۷ ساله و دارای مدرک دکتری می‌گوید: «من بیشتر آهنگ‌های همایون شجریان، محمد معتمدی، سالار عقیلی و علیرضا قربانی رو می‌پسندم. متن‌های این‌ها برام جالبه. متن آهنگ‌های قربانی رو که از مولوی می‌خونه خیلی دوست دارم. چند سال پیش هم من و همسرم اون موقع که همایون شجریان با پدرش محمدرضا شجریان در سالن وزارت کشور برنامه داشت، یه شب با هم رفتیم و خیلی هم عالی بود.»

مخاطبان متولد دههٔ پنجاه و شصت، اگر سرمایهٔ فرهنگی بالا همراه با دانش موسیقایی داشته باشند، موسیقی سنتی ایرانی و اگر سرمایهٔ فرهنگی متوسطی داشته و از دانش موسیقایی،

بی‌بهره یا کم‌بهره باشند، موسیقی ترکیبی (سنتی و پاپ) و اگر در شاخص‌های سرمایهٔ فرهنگی پایین باشند، موسیقی عامه‌پسند ایرانی در شکل موسیقی پاپ لس‌آنجلسی و پاپ ایرانی مصرف می‌کنند. همچنین باید اشاره داشت برخی متولدان دههٔ شصت به مصرف برخی موسیقی‌های راک تمایل دارند که در تلفیق با موسیقی سنتی و پاپ سروده شده است. یکی از تفاوت‌های این نسل با متولدان دههٔ هفتاد این است که آن‌ها کمتر سراغ موسیقی‌های تند و خشن راک و رپ می‌روند؛ درحالی‌که متولدان دهه‌های هفتاد و هشتاد به این سبک از موسیقی‌ها تمایل دارند.

زهره، متولد ۱۳۶۵، لیسانس و از طبقهٔ پایین می‌گوید: «من از موسیقی‌های تند، خشن و پرسروصدا خوشم نمی‌آد و موزیک‌های آروم و عاشقانه بیشتر دوست دارم و انرژی مثبت می‌گیرم ازشون.»

معصومه، متولد ۱۳۵۵ و دارای تحصیلات دکتری نیز می‌گوید: «من گاهی راک هم گوش می‌دم، ولی از اونایی که خیلی پرسروصداست و از همه چی می‌گه خوشم نمی‌آد. بعضی آهنگ‌های نامجو رو خیلی دوست دارم، ولی از بعضی آهنگ‌هاش هم متنفرم.»

درمقابل ملیکا ۱۵ ساله و دانش‌آموز کلاس نهم و از طبقهٔ پایین می‌گوید: «من خیلی موسیقی‌های تند، خشن و موزیکایی رو که ترسناکه و هیجان بالایی داره دوست دارم و اغلب از همین‌ها گوش می‌دم.»

مخاطبان متولد دههٔ هفتاد اگر از سرمایهٔ فرهنگی بالا همراه با دانش موسیقایی برخوردار باشند، موسیقی سنتی ایرانی و موسیقی معناگرا مصرف می‌کنند، ولی اگر سرمایهٔ فرهنگی متوسطی داشته باشند، موسیقی تلفیقی (ترکیبی) و درنهایت اگر در شاخص‌های سرمایهٔ فرهنگی بسیار پایین باشند، موسیقی عامه‌پسند در شکل پاپ، راک و رپ استفاده می‌کنند.

پریسا، ۲۴ ساله و لیسانس می‌گوید: «من موزیک‌های ایرانی هم خیلی گوش می‌دم. سبک موزیک‌های قدیمی رو خیلی دوست دارم. موزیک‌های ابی و داریوش رو به موزیک‌های قدیمی دیگه ترجیح می‌دم. از طرف دیگه هم بین موسیقی‌های جدید رپ هم گوش می‌دم، ولی اون‌هایی رو گوش می‌دم که موضوع خاصی دارن. تو خواننده‌های رپ هم شایع رو خیلی دوست دارم، حسین و صادق رو خیلی دوست دارم و گاهی هم تتلو گوش می‌دم. اون سبکی از موسیقی که من دوست دارم بهم آرامش می‌ده؛ حتی مثلاً گهگاهی که آهنگ‌های رپ گوش می‌دم، سعی می‌کنم با موضوع افکارم و موضوع حسی که دارم یکسان باشه. آهنگ‌هایی که دربارهٔ شکست عشقی و... باشه توی رپ گوش نمی‌دم و بیشتر آهنگ‌های سیاسی گوش می‌دم؛ مثلاً آهنگ‌های جدید هیچ‌کس رو خیلی دوست دارم. من آهنگ‌های اجتماعی-سیاسی که گوش می‌دم، باعث می‌شه درمورد جامعه‌ام بیشتر فکر کنم. سعی کنم بیشتر خودم رو با جامعه وفق بدم و اون چیزهایی که تابوشکنی بوده، در اون موزیک گفته شده، خوب بوده انجامش بدم، بد بوده انجامش ندم.»

فاطمه، ۲۹ ساله و مترجم زبان می‌گوید: «بیشتر پاپ فارسی گوش می‌دم. راک هم فقط رضا یزدانی گوش می‌دم. از موسیقی‌های جدید رستاک، رضا صادقی بیشتر گوش می‌دم. از قدیمی‌ها ابی و گوگوش آهنگ‌هایی که برام نوستالژی شده. از بعضی خز و خیلا مثل بهنام بانی و حامد همایون و ساسی مانکن و این مدلی‌ها خوشم نمی‌آد.»

درمقابل مینا، ۲۸ ساله و دارای مدرک فوق‌لیسانس و از خانواده‌ای با جایگاه اجتماعی بالا می‌گوید: «من هم موسیقی سنتی ایرانی گوش می‌دم، هم موسیقی تلفیقی مثلاً تلفیق سنتی با پاپ و راک، آهنگ‌های شجریان و قربانی رو گوش می‌دم، آهنگ‌های داریوش و ابی رو گوش می‌دم، آهنگ‌های شاد پاپ هم گاهی گوش می‌دم سرحال شم یا یه کم برقصم، ولی درکل با موسیقی‌های سنتی بیشتر حال می‌کنم.»

درنهایت متولدان دههٔ هشتاد عمدتاً موسیقی عامه‌پسند در شکل راک و رپ ایرانی و خارجی در شکل اعتراضی، تند، هیپ‌هاپ، شاد و رقصی مصرف می‌کنند و غلبهٔ رپ ایرانی و خارجی در میان این مخاطبان بیشتر است. داده‌ها نشان می‌دهد متولدان دههٔ هفتاد و دههٔ هشتاد عمدتاً مصرف‌کنندهٔ موسیقی رپ و راک در شکل‌های مختلف آن هستند و از طریق مصرف این سبک موسیقی، تفاوت خود را با نسل‌های پیش از خود نشان می‌دهند. طی سال‌های اخیر، موسیقی رپ و راک به یکی از محبوب‌ترین سبک‌های موسیقی در میان نوجوانان و جوانان مبدل شده است. برای این رده‌های سنی که درگیر دورهٔ نوجوانی و جوانی هستند، موسیقی رپ و راک معانی اعتراضی دارد که البته ممکن است ذائقهٔ موسیقایی‌شان در مراحل بعدی زندگی تغییر کند. متولدان این گروه‌های سنی عمدتاً مخاطبان هیجان‌طلب، اعتراضی و گاه هویت‌طلب هستند.

ملیکا، ۱۵ ساله و دانش‌آموز کلاس نهم می‌گوید: «من بیشتر رپ گوش می‌دم، خب سبک موسیقی‌ایه که الان توی سن من خیلی‌ها گوش می‌دن. من مدرسه هم از هرکسی می‌پرسم از دوست‌هام همه‌شون رپ گوش می‌دن. تقریباً بیشتری‌هاشون رپ گوش می‌دن. رپ توش درمورد جامعه یا هر چیزی که فکرشو بکنید صحبت می‌کنه. یه سری آهنگ‌های دیگه هم گوش می‌دم که خارجیه، یه مقدار خشنه و مامان بابام زیاد راضی نیستن. یهو توی آهنگه صدای زوزهٔ گرگ می‌آد یا دختره جیغ می‌کشه. من با این آهنگ‌ها آرامش می‌گیرم و دوست دارم. اصلاً نمی‌تونم آهنگ‌های سنتی یا آهنگ‌هایی که آرومه گوش بدم، احساس خوبی بهشون ندارم، ولی مثلاً برعکس، آهنگ‌هایی که خشنه یا تند خونده می‌شه، خیلی دوست دارم.»

در میان دههٔ هشتادی‌ها افرادی که سرمایهٔ فرهنگی–خانوادگی متوسط و بالایی دارند و از مهارت موسیقایی بهره‌مند هستند، موسیقی‌های سنتی، سنتی تلفیقی و موسیقی‌های کلاسیک غربی در کنار موسیقی‌های رپ و راک مصرف می‌کنند؛ با این حال در میان این گروه‌های سنی نیز مصرف ترکیبی موسیقی در شکل مصرف هم‌زمان موسیقی نخبه‌گرایانه و موسیقی عامیانه دیده می‌شود.

در این زمینه مریم، ۱۷ ساله می‌گوید: «من موسیقی سنتی رو دوست دارم. موسیقی کلاسیک خارجی رو هم دوست دارم. تلفیق موسیقی سنتی رو با موسیقی‌های دیگه دوست دارم؛ مثلاً تلفیق سنتی با پاپ و راک رو خیلی دوست دارم؛ مثلاً نامجو تلفیق سنتی و پاپ، پاپ و راکه. موسیقی راک خارجی خیلی دوست دارم و گوش می‌دم. الان بیشتر از همه موسیقی‌های بی‌کلام خارجی گوش می‌دم؛ چون بهم تمرکز می‌ده. کلاسیک هم گوش می‌دم مثل بتهوون، موتزارت، شوبرت. اگه سازش پیانو و ویولن باشه، خیلی دوست دارم. خودم ویولون بلدم. بین خواننده‌های ایرانی شجریان پدر و پسر، نامجو و ابی و داریوش رو دوست دارم. رپ فقط هیچ‌کس گوش می‌دادم. دو سه سال پیش دنبال می‌کردم، ولی الان دیگه گوش نمی‌دم. جی‌دال هم گوش می‌دادم که رپ هست، ولی الان کم شده.»

تجربه‌های زیستهٔ متفاوت گروه‌های سنی مختلف از سویی و تفاوت‌های نسلی ناشی از تفاوت تجربه‌های تاریخی از سوی دیگر سبب می‌شود گروه‌های سنی مختلف، تمایلات و ذائقه‌های متفاوتی داشته باشند. این‌گونه نیست که هریک از گروه‌های سنی، ویژگی‌های رفتاری و هویتی یگانه‌ای داشته باشند، اما در عین حال صورت‌های غالبی از رفتار و گرایش‌ها در میان گروه‌های نسلی مختلف مشاهده می‌شود. بین گروه‌های سنی مختلف نیز تفاوت‌های طبقاتی، فرهنگی و قومیتی وجود دارد و نمی‌توان تنها به تحلیل‌های نسلی اکتفا کرد؛ بااین‌حال تجربه‌های نسلی تبیین‌گر بخشی از واقعیت‌های موجود است و می‌تواند زمینهٔ تفاوت‌ها و تمایزهایی را در سبک‌های موسیقی مصرفی فراهم کند.

منابع رسانه‌ای

یکی از عوامل تعیین‌کنندهٔ مهم در ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان، مصرف منابع رسانه‌ای مانند رسانه‌های جمعی و رسانه‌های اجتماعی به‌ویژه شبکه‌های اجتماعی مجازی است. منابع رسانه‌ای در متن زندگی روزمره کارکردهای مهمی دارند و می‌توانند ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان را شکل و تغییر دهند. رسانه‌های دیداری و شنیداری مانند تلویزیون، رادیو و ماهواره از مهم‌ترین رسانه‌های جمعی هستند که بر ذائقهٔ مخاطبان تأثیر می‌گذارند. در شبکه‌های مختلف تلویزیونی شامل تلویزیون داخلی و شبکه‌های ماهواره‌ای فارسی‌زبان و همچنین رادیو، موسیقی در شکل‌های گوناگون تولید و عرضه می‌شود و درنتیجه ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان این شبکه‌ها تحت تأثیر قرار می‌گیرد. در این میان، نقش و تأثیر تلویزیون که رسانه‌ای ملی است، اهمیت می‌یابد؛ به‌نحوی که حتی افرادی که مخاطب فعال و پیگیر موسیقی و سبک‌های گوناگون آن نیستند، در معرض مصرف موسیقی این شبکه قرار می‌گیرند.

مریم، ۳۲ ساله و لیسانس می‌گوید: «خیلی خواننده‌های جدید رو نمی‌شناسم. اگه آهنگ‌هایی رو که تو تلویزیون پخش می‌شه خوشم بیاد، می‌رم دانلود می‌کنم و گوش می‌دم؛

مثلاً چند تا از این آهنگ‌هایی که اخیراً گوش دادم، آرون افشار هستش که دورهمی اومده بود. آهنگ‌های خیلی شادی می‌خونه، من خوشم اومد از یه ترکش و بعدش رفتم و از اینترنت آهنگ‌هاشو دانلود کردم.»

مطهره، ۴۰ ساله و لیسانس می‌گوید: «گاهی از رادیو گوش می‌دم. خودم اختصاصی نمی‌رم دنبالش. هرچی تو تلویزیون و گاهی رادیو پخش بشه. کاملاً تصادفی هست البته. یهو تلویزیون رو روشن می‌کنم، می‌بینم دورهمی می‌ده یا مثلاً خندوانه یا تیتر فیلم‌هاست و داره آهنگ پخش می‌شه. اون‌موقع گوش می‌دم. تو گوشیم اصلاً آهنگ ندارم که بخوام بذارم و گوش بدم. همه‌ش از تلویزیون و گاهی رادیو تو محل کارم گوش می‌دم.»

برخی مخاطبان نیز تحت تأثیر شبکه‌های ماهواره‌ای هستند که موسیقی‌های خواننده‌های لس‌آنجلسی و دیگر موسیقی‌ها را پخش می‌کنند. مصرف ماهواره‌ای موجب شده است ذائقهٔ موسیقایی برخی مخاطبان عمدتاً به این سمت‌وسو سوق یابد.

فاطمه، ۳۴ ساله و دیپلم می‌گوید: «من بعضی آهنگ‌هامو از ماهواره پیدا می‌کنم. ماهواره یه برنامه‌هایی داره که خواننده‌ها می‌آن و می‌خونن؛ به‌خصوص آهنگ‌های ترکی آذری که من خیلی دوست دارم. بعدش می‌رم همون رو دانلود می‌کنم و می‌ریزم تو گوشیم و استفاده می‌کنم.»

فضای مجازی و امکانات آن بر مصرف موسیقی و شکل‌دهی به ذائقهٔ موسیقایی مؤثر است. گسترش فضای مجازی و سایت‌های اینترنتی، امکانات موسیقی زیادی را در اختیار مخاطبان موسیقی قرار داده است. با فراگیری اینترنت و شکل‌گیری شبکه‌های اجتماعی، میدان اشتراک‌گذاری موسیقی نیز گسترش یافته است؛ بنابراین با گسترش فضای مجازی، منابع رسانه‌ای از رسانه‌های جمعی فراتر رفته و به عرصهٔ رسانه‌های اجتماعی و به‌ویژه شبکه‌های اجتماعی رسیده است. امروزه رسانه‌های اجتماعی به منبع مهمی برای شکل‌دادن به مصرف موسیقی و ذائقهٔ موسیقایی شهروندان تبدیل شده‌اند. شبکه‌های اجتماعی مجازی در زندگی روزمرهٔ همهٔ طبقات و اقشار اجتماعی نفوذ عمیقی دارند و ذائقهٔ موسیقایی را شکل می‌دهند.

یافته‌های پژوهش نشان‌دهندهٔ اهمیت فراوان شبکه‌های اجتماعی مجازی در مصرف موسیقایی مخاطبان است. امروزه بخش زیادی از مصرف موسیقایی در فضای شبکه‌های اجتماعی رخ می‌دهد و شاید بتوان گفت شبکه‌های اجتماعی مجازی، فضای رسانه‌ای جدیدی است که قدرت و تأثیرگذاری بیشتری نیز به‌دست آورده است. روایت‌های مخاطبان نشان می‌دهد شبکه‌های اجتماعی به‌ویژه اینستاگرام و تلگرام منبع تأمین بسیاری از موزیک‌های مصرفی هستند.

زهره، ۳۴ ساله و لیسانس می‌گوید: «خیلی وقت‌ها این‌جوریه که وقتی یه قسمت از آهنگ رو تو اینستا می‌شنوم، خوشم می‌آد و می‌رم خودم دانلود می‌کنم و گوش می‌کنم. تو تلگرام هم از اون کانال‌ها عضوم که آهنگ می‌فرستن کلاً، از اونجا هم برمی‌دارم.»

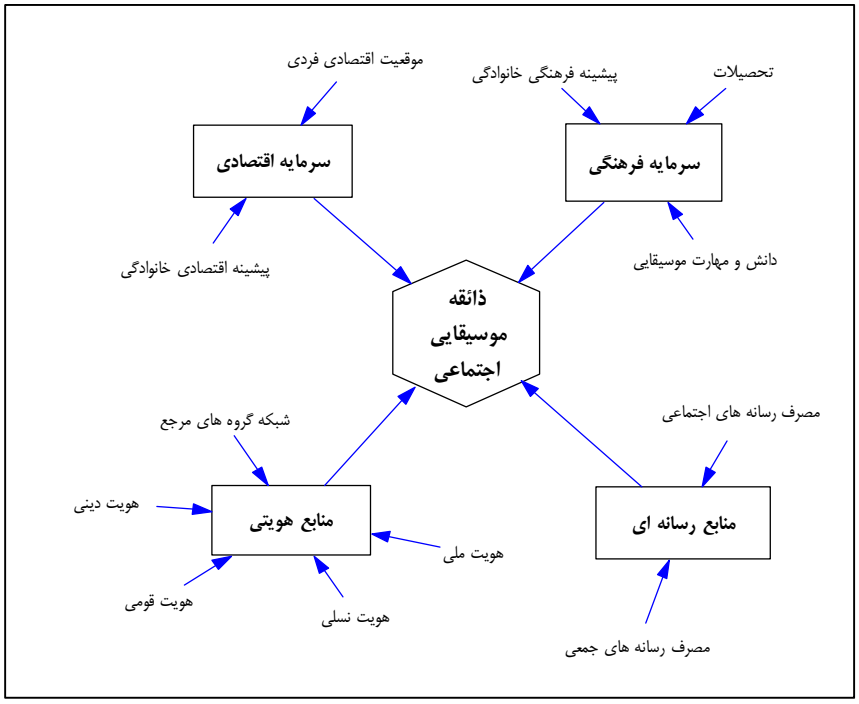
کیمیا ۳۲ ساله و دیپلم در این زمینه می‌گوید: «تو اینستاگرام می‌چرخم، یهو یه تیکهٔ کوچیک از آهنگ قشنگی که به گوشم برسه و باهاش حال کنم، سریع تو گوگل سرچ می‌کنم.»

فراتر از تأثیرپذیری همهٔ گروه‌های اجتماعی از شبکه‌های اجتماعی مجازی، برخی گروه‌های سنی بیش از بقیه از این شبکه‌ها تأثیر پذیرفته‌اند. متولدان گروه‌های سنی دههٔ چهل، پنجاه و شصت در بستری تاریخی رشد یافته‌اند و زیست کرده‌اند که با متولدان گروه‌های سنی دههٔ هفتاد و هشتاد متفاوت است. یکی از تفاوت‌ها می‌تواند در نظام رسانه‌ای و ارتباطاتی باشد که هریک از نسل‌ها از آن برخوردار بودند. همین موضوع می‌تواند بستر تفاوت در سلیقه‌ها و ذائقه‌ها را در نسل‌های مختلف فراهم کند. گروه‌های سنی دههٔ سی، دههٔ چهل و دههٔ پنجاه، انقلاب و جنگ تحمیلی را تجربه کرده‌اند. دههٔ شصتی‌ها نیز در کشاکش تغییرات سیاستی تجربه‌های کودکی، نوجوانی و جوانی دشواری را طی دوران مدرسه، دانشگاه و بازار کار دیده‌اند؛ درحالی‌که یکی از مهم‌ترین تجربه‌های گروه‌های سنی دههٔ هفتاد و دههٔ هشتاد، زیست در دنیای مجازی جهانی است که رفتار و نگرش‌های آن‌ها به‌شدت تحت تأثیر این فضاها شکل می‌گیرد. آن‌ها دسترسی‌های گفتمانی بالایی دارند و رسانه‌های رقیب را می‌شناسند. همچنین کاربر این رسانه‌ها هستند و برای شکل‌گیری شخصیتشان به منابع گفتمانی بیشتری دسترسی دارند و تنها به‌کمک منابع گفتمانی رسمی پرورش نمی‌یابند. درنتیجه نظام اجتماعی و آموزشی رسمی بر این گروه‌های سنی تأثیرگذاری کمتری دارد و این قشر به‌وسیلهٔ ارتباط با دیگر گفتمان‌های رقیب به فضای فکری دیگری که جنبهٔ اعتراضی نیز دارد، تحریک می‌شوند. با توجه به فردگرایی بیشتر نوجوانان و جوانان دههٔ هفتادی و دههٔ هشتادی، سرگرمی‌های خانوادگی امروز کاهش یافته و سرگرمی‌های فردی بیشتر شده است. علاوه‌براین، شرایط زندگی‌های امروزی (زن و مرد هر دو شاغل) نیز موجب می‌شود فرزندان ساعت‌های بسیار طولانی تنها باشند و فراغت‌ها و برنامه‌های فردی برای خود تدارک ببینند. یکی از فضاهای دردسترس، جذاب و مهم برای این قشر نیز فضای مجازی و به‌خصوص شبکه‌های اجتماعی است.

نتیجه‌گیری

زنان ذائقهٔ موسیقایی واحدی ندارند، بلکه ذائقهٔ آن‌ها بسته به پیش‌زمینه‌های فردی و اجتماعی‌شان متفاوت است؛ این به معنای اجتماعی‌بودن ذائقهٔ موسیقایی و وابستگی آن به پیشینهٔ اجتماعی و فرهنگی مخاطبان است. ذائقهٔ موسیقایی امر ازپیش تعیین‌شده‌ای نیست، بلکه برآیند تعامل ویژگی‌های فردی و خاستگاه اجتماعی و فرهنگی است. خاستگاه اجتماعی و فرهنگی فرد با فرصت‌سازی و فراهم‌سازی امکانات، بر ذائقهٔ موسیقایی تأثیر می‌گذارد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد گروه‌های سنی مختلف با توجه به تفاوت‌های سرمایهٔ فرهنگی، سرمایهٔ اقتصادی و مهم‌تر از همه منابع هویتی چندگانه و مصرف منابع رسانه‌ای، ذائقه‌های موسیقایی متنوعی دارند.

داده‌های کیفی مبتنی بر تجربهٔ زیستهٔ زنان در پژوهش حاضر نشان می‌دهد مؤلفه‌هایی مانند سرمایهٔ فرهنگی (شامل پیشینهٔ فرهنگی–خانوادگی، تحصیلات، دانش و مهارت موسیقایی)، سرمایهٔ اقتصادی (موقعیت اقتصادی فردی و پیشینهٔ اقتصادی–خانوادگی)، منابع هویتی چندگانه (شبکهٔ گروه‌های مرجع، هویت قومی، هویت دینی، هویت ملی و هویت نسلی)، منابع رسانه‌ای (مصرف رسانه‌های جمعی و مصرف رسانه‌های اجتماعی) ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان را متمایز می‌کند. حضور یا نبود این مؤلفه‌ها درنهایت ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان را شکل می‌دهد. این مؤلفه‌ها از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده‌ای هستند که زمینهٔ تفاوت‌ها و تمایزهایی را در ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان ایجاد می‌کنند؛ بنابراین ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان مستخرج از موقعیت و تجربه‌های متنوع زندگی است که از خاستگاه اجتماعی و تنوع تجربه‌های زیستن نشئت می‌گیرد و زمینهٔ تمایز و تفاوت را رقم می‌زند. در شکل ۱، شبکهٔ مضامین عوامل تبیین‌کنندهٔ ذائقهٔ موسیقایی زنان آمده است.



شکل ۱. شبکهٔ مضامین عوامل تبیین‌کنندهٔ ذائقهٔ موسیقایی زنان

ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان طی دوره‌های مختلف زندگی براساس تجربه‌های زندگی دچار تغییراتی می‌شود. مخاطبان در مسیر زندگی دچار بازاندیشی در ذائقهٔ موسیقایی می‌شوند؛ بنابراین مصرف موسیقایی با تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی مخاطبان تبیین می‌شود. امکان بازاندیشی

در ذائقهٔ موسیقایی با افزایش سرمایه‌های فرهنگی ایجاد و تقویت می‌شود. در این مسیر هرچه سرمایهٔ فرهنگی فرد بیشتر باشد، مصرف موسیقایی به‌سمت مصرف بازاندیشانه، معناگرا و مهارت‌پیشه حرکت می‌کند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد وضعیت مصرف موسیقی بازنمای تنوع کارکردهای موسیقی در زندگی روزمره است و در این زمینه می‌توان گفت موسیقی امری فراطبقاتی در زندگی روزمرهٔ همهٔ طبقات اجتماعی است، اما از جهت شکل مصرف موسیقی و همچنین محتوای موسیقی مصرفی، تفاوت‌ها و تمایزهای اجتماعی همچنان وجود دارد.

یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد نمی‌توان تحلیل واحدی از مصرف موسیقایی زنان ارائه داد، بلکه در موقعیت‌هایی از مصرف موسیقی، تحلیل طبقاتی مبتنی بر جایگاه اجتماعی و فرهنگی قدرت تبیین‌گری بیشتری دارد و در موقعیت‌های دیگر تحلیل فرهنگی و نسلی قدرت تبیین‌گری را داراست. نکته‌ای که باید توجه داشت، این است که نمی‌توان بدون ملاحظهٔ تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی مخاطبان، تحلیل نسلی از ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان ارائه داد. با وجود تجربه‌های مشترک نسلی و غلبهٔ برخی ویژگی‌های نسلی، درنهایت مخاطبان با توجه به تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی، سبک و ذائقهٔ موسیقایی متفاوتی دارند. می‌توان گفت مصرف موسیقی هم‌زمان در جامعهٔ ایرانی در ذائقهٔ فرهنگی و ذائقهٔ نسلی مخاطبان ریشه دارد. علاوه‌براین، نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد تحلیل ذائقهٔ موسیقایی زنان نیازمند تحلیل‌های چندبعدی است؛ برای مثال تحلیل‌های طبقاتی–نسلی و همچنین تحلیل‌های طبقاتی–فرهنگی. باید به تلاقی و درهم‌تنیدگی مؤلفه‌های مختلف در شکل‌دهی به ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان توجه کرد. درنهایت اینکه از یافته‌های این پژوهش می‌توان در پژوهش‌های کمی بهره برد و از این‌رو سهم و نقش هریک از مؤلفه‌های تبیین‌کنندهٔ شناسایی‌شده در این پژوهش را مشخص کرد.

در پایان با توجه به اهمیت پیشینهٔ خانوادگی در ذائقهٔ موسیقایی مخاطبان، برنامه‌هایی برای ارتقای سواد موسیقایی و فرهنگ صحیح مصرف موسیقی در زندگی روزمره در میان خانواده‌ها، دانش‌آموزان و دانشجویان و معلمان در مدارس، دانشگاه‌ها، منابع درسی نظام آموزش و پرورش، رسانه‌ها و کارکنان سازمان‌ها و وزارتخانه‌های دولتی پیشنهاد می‌شود. در این راستا، معرفی سبک‌های موسیقی متعالی و والا می‌تواند مؤثر باشد. دانش موسیقایی را می‌توان با برنامه‌ها و مستندهای تولیدشده در رسانهٔ ملی و منابع درسی نظام آموزش و پرورش و همچنین دانشگاه ارتقا بخشید. توجه به امر سواد موسیقایی در منابع درسی دانش‌آموزان و درس‌های عمومی دانشگاه‌ها با توجه به نقش برجستهٔ رسانه‌های اجتماعی مجازی در ذائقهٔ موسیقایی نسل جدید ضرورت دارد. این روش‌ها می‌تواند زمینهٔ ذائقه‌سازی متعالی در فرهنگ شنیداری و مصرف موسیقایی مخاطبان را فراهم کند. با ارتقای سواد موسیقایی، مخاطبان به‌ویژه جوانان می‌توانند قدرت و توانایی بیشتری در تفسیر محصولات موسیقایی و داوری دربارهٔ آن‌ها داشته باشند و از

مصرف موسیقی‌های سبک، کم‌وزن و کم‌محتوا اجتناب کنند و مصرف موسیقی‌های اصیل و سنتی در سبد مصرفی موسیقی خانواده‌های ایرانی قرار بگیرد. درنهایت پیشنهاد می‌شود زمینه‌های انجام پژوهش در حوزهٔ جامعه‌شناسی موسیقی، ذائقه‌سازی و داوری زیبایی‌شناختی دربارهٔ ذائقهٔ موسیقایی فراهم شود؛ امری که تا امروز در مطالعات جامعه‌شناختی و مطالعات فرهنگی از آن غفلت شده است.

منابع

استوری، جان (۱۳۸۹). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آگه.

افشاریان، ندا، و سعدی‌پور، اسماعیل (۱۳۹۵). «مرزهای تمایز در مصرف کالاهای فرهنگی: مصرف موسیقی در بین جوانان (مطالعه موردی: دانشجویان دانشگاه علامه طباطبایی)»، *پژوهش‌های ارتباطی*، س ۲۳، ش ۸۶، صص ۸۵-۱۰۴.

آقامحمدی، قربانعلی، قلی‌زاده، زهرا، و میرمحمدی، فریده (۱۳۹۲). رابطه پایگاه اجتماعی اقتصادی و مصرف موسیقی در جوانان کلان شهر تهران، *جامعه‌شناسی مطالعات جوانان*، س ۴، ش ۱۱، صص ۹-۲۸.

اکبری، نوروز و مرادی، علی (۱۳۹۸). «شناخت رابطهٔ بین درک طبقاتی افراد و تمایل آن‌ها به مصرف موسیقی؛ مطالعهٔ موردی: شهر کرمانشاه»، *علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد*، س ۱۶، ش ۲، ۲۱۳-۲۴۵.

امیرمظاهری، امیرمسعود (۱۳۹۲). «نقش سرمایهٔ فرهنگی و تمایز طبقاتی در شکل‌گیری و تکوین جامعه‌شناسی موسیقی (با تأکید بر دیدگاه‌های آدرنو، پیترسون و پیربوردیو)»، *مطالعات جامعه‌شناسی*، س ۱۹، ش ۶، صص ۲۰-۷۰.

ایمان، محمدتقی، زنجری، نسیبه، و اسکندری‌پور، ابراهیم (۱۳۹۰). «کندوکاو سیستم معانی ذهنی مصرف‌کنندگان موسیقی»، *فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی ایران*، س ۳، ش ۴، صص ۸۴-۱۱۲.

بالس، کریستوفر (۱۳۸۰). «ذهنیت نسلی»، ترجمهٔ حسین پاینده، *ارغنون*، ش ۱۹، صص ۱۰-۲۵.

باینگانی، بهمن و کاظمی، علی (۱۳۸۹). «بررسی مبانی تئوریک مفهوم سرمایهٔ فرهنگی»، *برگ فرهنگ*، ش ۲۱، صص ۸-۲۱.

بوردیو، پیر (۱۳۹۰). *تمایز، نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، چاپ اول، تهران: ثالث.

بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۹۱). *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*، ترجمهٔ جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر، تهران: آگه.

پروائی، شیوا (۱۴۰۰). «زنان و مصرف موسیقی؛ سنخ‌شناسی ذائقهٔ موسیقایی زنان»، *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، س ۳، ش ۳، صص ۶۳-۹۸.

جواهری، فاطمه، سراج‌زاده، سیدحسین، و شکفته، سمیه (۱۳۹۱). «موسیقی زیرزمینی؛ بازنمای دغدغه‌های اجتماعی جوانان»، *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ-ارتباطات*، س ۱۳، ش ۱۸، صص ۷-۳۴.

حیدرپناه، حمید، بهیان، شاپور، و وحیدا، فریدون (۱۳۹۶). «بررسی عوامل مرتبط با مصرف موسیقی جوانان شهر تهران»، *فصلنامهٔ مرکز مطالعات راهبردی وزارت ورزش و جوانان*، س ۱۶، ش ۳۶، صص ۱۳۹–۱۵۸.

حیدری، آرمان، مختاری، مریم، و خان‌محمدی، احسان (۱۳۹۶). «بررسی رابطهٔ گونه‌های هویت جمعی با مصرف گونه‌های موسیقیایی؛ نمونهٔ مورد مطالعه: دانشجویان دانشگاه یاسوج»، *جامعه‌شناسی کاربردی*، س ۲۸، ش ۱، صص ۱۵۹–۱۸۴.

رازقی، نادر، و علیزاده، محمدامین (۱۳۹۴). «تحلیل کیفی موسیقی مردم‌پسند و برساخت سرمایهٔ اجتماعی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۷، ش ۱، صص ۱۱۹–۱۴۰.

راودراد، اعظم، و فائقی، سحر (۱۳۹۵). «بازنمایی معضلات اجتماعی جامعه در موسیقی رپ اجتماعی ایرانی؛ مطالعهٔ موردی: متن آهنگ‌های یاس»، *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ–ارتباطات*، س ۱۶، ش ۳۱، صص ۳۹–۶۲.

راودراد، اعظم، و فائقی، سحر (۱۳۹۵). «بازنمایی معضلات اجتماعی جامعه در موسیقی رپ اجتماعی ایرانی؛ مطالعه موردی: متن آهنگ‌های یاس»، *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ–ارتباطات*، س ۱۶، ش ۳۱، صص ۳۹–۶۲.

رضوی طوسی، سیدمجتبی، و یاهک، سجاد (۱۳۸۷). «مصرف موسیقایی (مطالعه‌ای در باب گرایش به موسیقی در جامعه)»، *مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، س ۱۵، ش ۲۵، صص ۷–۳۶.

رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۷۵). *جامعه، احساس و موسیقی: کوششی در جهت آغاز یک بررسی جامعه‌شناختی از اثرات سازنده و مخرب موسیقی در ایران*. تهران: شرکت سهامی انتشار.

زنجانی‌زاده اعزازی، هما، صنعتی، نادر، و محمدی، الهام (۱۳۹۱). «بازشناسی فرایندهای اجتماعی تأثیرگذار بر ذائقهٔ موسیقایی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۴، ش ۲، صص ۶۵–۸۰.

شکوری، علی و غلام‌زاده، امیرحسین (۱۳۸۹). «منش و سبک مصرف موسیقی»، *مجلهٔ جهانی رسانه*، س ۵، ش ۲، صص ۵۲–۷۰.

صمیم، رضا (۱۳۹۲). «برساخت سوژه در فرایند مصرف فرهنگ مردم‌پسند: مطالعه‌ای کیفی بر روی مصرف‌کنندگان گونه‌های رسمی و غیررسمی موسیقی مردم‌پسند در شهر تهران»، *تحقیقات فرهنگی ایران*، س ۶، ش ۱، صص ۲۳–۵۳.

صمیم، رضا (۱۳۹۲). «فضای تولید موسیقی مردم‌پسند در ایران پژوهشی جامعه‌شناختی با استفاده از داده‌های کیفی حاصل از پنج مصاحبهٔ متمرکز»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۵، ش ۱، صص ۱۲۵–۱۴۵.

صمیم، رضا (۱۳۹۲). «فضای تولید موسیقی مردم‌پسند در ایران پژوهشی جامعه‌شناختی با استفاده از داده‌های کیفی حاصل از پنج مصاحبهٔ متمرکز»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، س ۵، ش ۱، صص ۱۲۵–۱۴۵.

صمیم، رضا، و قاسمی، وحید (۱۳۸۸). «گرایش به مصرف گونه‌های موسیقی مردم‌پسند و میزان پرخاشگری در میان دانشجویان؛ مطالعه موردی: دانشجویان دانشگاه اصفهان»، *تحقیقات فرهنگی*

ایران، س ۲، ش ۴، صص ۲۴۳-۲۶۲.

عنایت، حلیمه، و کاوه، مهدی (۱۳۹۲). «مطالعهٔ رابطهٔ مصرف موسیقی با احساس آنومی برحسب جنسیت»، *زن در فرهنگ و هنر*، س ۵، ش ۴، صص ۴۸۷-۵۰۶.

فاضلی، محمد (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی مصرف موسیقی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

قاسمی، یارمحمد، سپیدنامه، بهروز و هاشمی، علی (۱۳۹۹). ذائقهٔ مصرف موسیقیایی دانشجویان کارشناسی ارشد دانشگاه ایلام. *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ-ارتباطات*، س ۲۱، ش ۵۰، صص ۱۹۵-۲۱۸.

قاسمی، وحید، و صمیم، رضا (۱۳۸۶). «مطالعه‌ای پیرامون رابطه قشربندی اجتماعی و مصرف فرهنگی با استفاده از داده‌هایی در زمینه مصرف موسیقایی در شهر تهران»، *جامعه‌شناسی ایران*، س ۹، ش ۱-۲، صص ۸۰-۱۰۱.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۵). *تجدد و تشخص*، ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران: نشرنی.

محمدپور، احمد، شریعت‌پناه، ابوبکر، و غلامی، احمد (۱۳۹۳). «تحلیل جامعه‌شناسی شیوهٔ برساخت هویت از رهگذر مصرف موسیقی عامه‌پسند در میان جوانان»، *مجلهٔ مطالعات اجتماعی ایران*، س ۷، ش ۴، صص ۱۳۷-۱۵۹.

نیکخواه، هدایت‌الله، رستگار، یاسر، و سرافراز، پرنیان (۱۴۰۰). «تبیین جامعه‌شناختی مصرف موسیقی در بین شهروندان شهر بندرعباس»، *پژوهشنامهٔ فرهنگی هرمزگان*، س ۱۳، ش ۱۸، صص ۶۲-۸۳.

Adorno, T. W. (1990). Cultural industry, London: Routledge.

Attride-Stirling, J. (2001). Thematic networks: an analytic tool for qualitative research. *Qualitative Research*, *1*(3), 385–405. https://doi.org/10.1177/146879410100100307

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, *3*(2), 77–101.

Charmaz, K. (2014). *Constructing grounded theory: A practical guide through qualitative analysis* (2nd ed.). Los Angeles: Sage.

Coulangeon, P., & Lemel, Y. (2010). Bourdieu's legacy and the class–status debate on cultural consumption: Musical consumption in contemporary France, In: T. Chan (Ed.), *Social Status and Cultural Consumption* (pp. 84-108). Cambridge: Cambridge University Press.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kent, D. (2006). The effect of music on the human body and mind. *Unpublished Bacholrs' Thesis*. Liberty University, Virginia

Meadows, A. (2011). *Developments in Music Therapy Practices: Case Study Perspectives*. New Hampshire: Barcelona Publishers.

Patton, M. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Peterson, R., & Kern, R. (1996). Changing Highbrow Taste, *American Sociological Review*, *61*, 900–907.

Peterson, R., & Simkus, A. (1992). How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups. In: Lamont, M., and Fournier, M. (eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. University of Chicago Press, Chicago.

Seidman, J. (2006). *Interviewing as qualitative research: A guide for researchers in education and the social sciences* (3rd ed.). New York, NY: Teachers College Press.

Van Eijck, K. (2001). Social Differentiation in Musical Taste Patterns. *Social Forces*, *79*(3), 1163-1184. https://psycnet.apa.org/doi/10.1353/sof.2001.0017

Willing, C. (2008). *Introducing Qualitative Research in Psychology* (2nd ed.). New York: Open University Press.

Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 29-60

doi 10.22059/JWICA.2022.345458.1809

Representation of gender in the pictures of Roshd daneshamoz magazine and Osama magazine in Syria

Ghufran Brimo[1]|Maryam Keshmiri[2]✉

1. PhD student of comparative and analytical history of Islamic arts, Department of Research of Art, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: brimoghufran@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
5 July 2022

Accepted:
11 September 2022

Keywords:
Gender, Socialization, Osama magazine, Roshd daneshamoz magazine.

Abstract

Children's and teenager's magazines, among other mass media, have an impact on the process of socialization. Because these magazines can induce, change and modify values, behaviors, and gender role patterns among children in various ways such as by choosing specific topics and targeted illustrations. This article aims to compare the images of "Osama" magazine in Syria and" Roshd daneshamoz" magazine in Iran from the perspective of gender. The purpose of this article is to compare the representation of gender in the images of Osamah magazine in Syria and Roshd al-Mashoz magazine in Iran. The analysis of the samples was done using Kress and Van Leon's model in the reading of social semiotics, which examines the images on three levels of representational, interactive and combined meaning. The results of the analysis of these three meanings showed that the pictures of these two magazines try to present common gender stereotypes to children. The roles of "woman-mother", "woman-grandmother" and "daughter" are present as a central or secondary role in most of the images of both magazines, and in none of the images are women in important social roles such as medicine or technical, and the representation of such roles Completely forgotten. In examining the interactive meaning, it has been determined that most of the images are in the mode of presenting information and invite the viewers to their world. Far and medium views are mostly used in the representation of images. The combined meaning has caused a connection between the representational and interactive meaning, the use of the center-margin pattern, giving prominence to women and not using framing in most of the images of both magazines emphasize the role of women in them.

How To Cite: Brimo, Ghufran, & Keshmiri, Maryam (2023). Representation of gender in the pictures of Roshd daneshamoz magazine and Osama magazine in Syria. *Women in Culture & Art*, 15(1), 29-60.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۲۹-۶۰

بازنمایی جنسیت در تصاویر مجلهٔ رشد دانش‌آموز در ایران و مجلهٔ أسامه در سوریه

غفران بریمو[۱] | مریم کشمیری[۲]✉
۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنرهای اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: brimoghufran@gmail.com
۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴ تیر ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۲۰ شهریور ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
جامعه‌پذیری، جنسیت، مجلهٔ أسامه، مجلهٔ رشد دانش‌آموز.

چکیده

مجلات کودک و نوجوان از جمله رسانه‌های جمعی تأثیرگذار بر فرایند جامعه‌پذیری هستند؛ زیرا به روش‌های گوناگون مانند انتخاب موضوعات خاص و تصویرسازی‌های هدفمند می‌توانند موجب القا، تغییر و تعدیل ارزش‌ها، رفتارها و الگوهای جنسیتی در میان کودکان شوند. مجلهٔ أسامه در سوریه و مجلهٔ رشد دانش‌آموز در ایران، هردو از چنین جایگاهی برخوردارند. این دو مجله با داشتن مخاطبان گسترده و نیز تولید چنددهه‌ای می‌توانند از طریق تصویر، در ساخت فضای فکری مخاطبان خود نقش بسیار پررنگی داشته باشند. پژوهش حاضر با نگاه به جایگاه برجستهٔ این مجلات، در پی مقایسهٔ بازنمایی جنسیت در تصاویر مجلهٔ أسامه در سوریه و مجلهٔ رشد دانش‌آموز در ایران است. تجزیه و تحلیل نمونه‌ها با استفاده از الگوی کرس و ون‌لیوون در خوانش نشانه‌شناسی اجتماعی صورت پذیرفته است. در این الگو، تصاویر در سه سطح معنای بازنمودی، تعاملی و ترکیبی بررسی می‌شود. نتایج تحلیل در این سه سطح نشان می‌دهد تصاویر این دو مجله کلیشه‌های رایج جنسیتی را به کودکان ارائه می‌کنند. نقش‌های «زن–مادر»، «زن–مادربزرگ» و «دختر» در جایگاه نقش‌های محوری یا فرعی در بیشتر تصاویر هردو مجله بازنمایی شده و در هیچ‌یک از آن‌ها، نقش‌های مهم اجتماعی، مانند آنچه در حقیقت این دو جامعهٔ اسلامی رخ می‌دهد، نمود نیافته است. سه سطح ارائهٔ تصویر نیز بر پایهٔ دیدگاه کرس و ون‌لیوون به این شرح است: در سطح بازنمودی، تصویرها در این مجلات، مخاطبان را به دنیای خوب فرامی‌خوانند. حضور زنان، بیشتر در امور وابسته به درون منزل است و آنگاه که بیرون از خانه ظاهر می‌شوند، نقش‌های عادی و سنتی را پذیرفته‌اند؛ در سطح تعاملی، تصویرها فاقد تماس است و طراحان، نماهای دور و متوسط را برگزیده‌اند. حتی زاویهٔ دید از روبه‌رو انتخاب شده است. در سطح ترکیبی، ارتباط میان معنای بازنمودی و تعاملی را می‌بینیم. بدین‌صورت که با بهره‌گیری از الگوی مرکز–حاشیه، نقش زنان برجسته شده است. البته جایی که مردان نیز در تصویر حضور دارند، همچنان نقش زن، کم‌رنگ و حاشیه‌ای می‌شود. این گروه از تصویرها عموماً بدون قاب‌بندی است و همین امر در گشایش فضای تصویر و موفقیت در برجسته‌سازی بصری نقش زنان تأثیر مثبت داشته است.

استناد به این مقاله: بریمو، غفران و کشمیری، مریم (۱۴۰۲). بازنمایی جنسیت در تصاویر مجلهٔ رشد دانش‌آموز در ایران و مجلهٔ أسامه در سوریه. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۲۹–۶۰.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

CC BY NC

۱. مقدمه

جامعه‌پذیری یک فرایند یادگیری اجتماعی است که در آن فرد از طریق تعامل اجتماعی، نقش‌ها، هنجارها و ارزش‌های اجتماعی را می‌آموزد و نگرش‌ها و الگوهای رفتاری مورد قبول جامعه را کسب می‌کند. جامعه‌پذیری جنسیتی از زیرمجموعه‌های جامعه‌پذیری به‌شمار می‌رود. والدین، خانواده، گروه دوستان، مدارس، دانشگاه‌ها، فرهنگ و رسانه‌ها بر روند کلیشه‌سازی و نقش‌های جنسیتی تأثیر می‌گذارند و از این مسیر، افراد رفتار خود را براساس تعریف زنانگی و مردانگی با توجه به فرهنگی تعریف می‌کنند که در اختیار آن‌ها گذاشته می‌شود.

نظریات بسیاری دربارهٔ رشد جنسیتی افراد از بدو تولد مطرح شده است که یکی از آن‌ها نظریهٔ یادگیری اجتماعی است. پیروان این نظریه باور دارند با آنکه تفاوت‌های بیولوژیکی دو جنس، بر تفاوت نقش‌های جنسیتی اثر دارد، رشد این نقش‌ها بیشتر تحت تأثیر عوامل اجتماعی است. براین‌اساس، یادگیری به معنای تغییر رفتار است که درنتیجهٔ تجربه یا تمرین به‌دست می‌آید (خسروی و همکاران، ۱۳۸۲: ۳۵). در تئوری «مدل جنسیتی»، تأکید بر آن است که جنسیت، خصیصه‌ای بارز و مشاهده‌پذیر در جهان کودک است که هم به او و هم به دیگران مرتبط می‌شود. به همین سبب، این طرح‌واره ابتدا به‌وسیلهٔ مشاهده‌کردن پدید می‌آید (سامانی و خیر، ۱۳۸۰: ۱۶۰). «کتاب‌های کودکان، حس و درکی از مردانگی (مردبودن) و زنانگی (زن‌بودن) را در افراد ایجاد می‌کنند که مبتنی بر مجموعه‌ای از کلیشه‌های سنتی و تفکرات قالبی دربارهٔ نقش‌های جنسیتی است و بر همین اساس نیز در آینده، زندگی، اندیشه و رفتار فرد را تنظیم و هدایت می‌کنند. به همین سبب، در این تئوری استدلال می‌شود که بسیاری از ویژگی‌های نسبت‌داده‌شده به زنان و مردان، ریشهٔ زیست‌شناختی نداشته، بلکه اکتسابی است» (فروتن، ۱۳۹۰: ۴۷).

رسانه‌های قدرتمند و تأثیرگذار مانند مجلات، نقش انکارناپذیری در ساخت و درک کودک از جنسیت و نقش‌های وابسته به آن دارد؛ زیرا این رسانه‌ها (مجله) به‌مثابهٔ ابزاری کارآمد برای اجتماعی‌شدن و آموزش کودک است. نزدیکی و تشابه زندگی شخصیت‌های بازنموده در مجلات با شرایط عینی زندگی کودک سبب هم‌ذات‌پنداری گسترده میان او و شخصیت‌های بازنمایی‌شده می‌شود و امر تقلید از نقش‌های جنسیتی را تسهیل می‌کند. در این مجلات، موضوعات اجتماعی و فرهنگی در قالب داستان، شعر، مقاله و... به زبان و سبک مناسب برای کودکان و نوجوانان ارائه می‌شود و ازاین‌رو، پذیرش را دوچندان می‌کند؛ بنابراین، مجلات کودک و نوجوان در شکل‌گیری و ساخت نقش‌های جنسیتی جایگاه برجسته‌ای می‌یابند.

پژوهش حاضر با نگاه به همین جایگاه بر دو مجلهٔ أسامه (سوریه) و رشد دانش‌آموز (ایران) نظر دارد. از آنجا که زن در اسلام از جایگاه والایی برخوردار است، زنان در جوامع اسلامی از ابتدا تاکنون با نقش‌های گوناگونی ظاهر شده‌اند. نقش‌های زنان مسلمان، بسته به دگرگونی‌های

فرهنگی، اجتماعی، جغرافیایی و... در جوامع اسلامی، اندکی با یکدیگر تفاوت دارد. ایران و سوریه در جایگاه دو کشور اسلامی، دارای اعتقادات و سنن دینی مشترک‌اند، اما وجود اختلاف در جهت‌گیری فرهنگی، نظام اجتماعی و سیاسی در هریک از این دو کشور، موجب شکل‌گیری فرایندهای مختلف جامعه‌پذیری و درنتیجه تفاوت در نقش‌های فعال زنان در سطح جامعه شده است. این پژوهش با تمرکز بر نقش‌های زنان در دو کشور ایران و سوریه در دهه‌های اخیر، تصویرپردازی دو مجلهٔ أسامه و رشد دانش‌آموز را نقد و تحلیل می‌کند و با بهره‌مندی از نظریهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر از کرس و ون‌لیوون به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: در مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز، جنسیت چگونه بازنمایی شده است؟ برای پاسخ به این پرسش، هم‌زمان ویژگی‌های شخصیتی و ظاهری زنان نیز در مشاغل بازنموده در این مجلات بررسی می‌شود. همچنین پژوهش حاضر، با بررسی چگونگی بازنمایی حضور زنان در دو مجلهٔ یادشده در پی برجسته‌کردن تفاوت‌ها و فاصله‌گیری بازنمایی‌ها از حقایق نقش زنان مسلمان در جوامع امروزی است تا به ارتقا و بهبود سطح تصویرسازی مجله‌های کودک و انطباق آن‌ها با نقش‌های ملموس زنان در دنیای حاضر یاری رساند. مجلات یادشده در شکل‌دهی به ذهنیت کودکان و نوجوانان از موقعیت‌های زنان تأثیری انکارناپذیر دارند و هرچه این شکل‌دهی با حقایق جامعه انطباق بیشتری داشته باشد، جامعه‌پذیری و درک اجتماعی کودک افزوده خواهد شد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

موضوع جامعه‌پذیری و تعریف نقش‌های جنسیتی در آثار مربوط به کودکان و نوجوانان در سال‌های اخیر، بسیار مورد توجه بوده است. در ایران نیز برخی پژوهشگران به این موضوع پرداخته‌اند؛ برای نمونه فروتن (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «جامعه‌پذیری جنسیتی در کتاب‌های درسی مدارس ایران» در چارچوب نظریهٔ جنسیت نشان می‌دهد نوعی سوگیری جنسیتی به نفع موقعیت مردان و نقش‌های مردانه در کتاب‌های درسی دبستان وجود دارد و نقش‌های جنسیتی سنتی زنانه که خانه‌محور است، بازتولید شده‌اند و از سوی دیگر مردان در نقش‌های اجتماعی ترسیم شده‌اند. حاضری و خرمی (۱۳۹۱) در «بازنمایی جنسیت در کتب فارسی مقطع تحصیلی راهنمایی و دبیرستان در سال تحصیلی ۱۳۸۸–۱۳۸۹» به این نتیجه می‌رسند که زنان بازنمایی‌شده در اندک موارد حضور، موجوداتی ضعیف، عاطفی، نیازمند کمک و مطیع مردان هستند. در مقابل، مردان در موارد بسیار، حاضر در اجتماع، صاحب قدرت، دانا و عاقل، مدیر و کاردان، شجاع و جنگنده به تصویر درآمده‌اند. برکت و شفیعی (۱۳۹۸) در بررسی «نشانه‌شناسی اجتماعی حضور زنان در تصاویر کتاب‌های غیردرسی کودکان» بیان می‌کنند که تصویرگران کتاب‌های غیردرسی در فرایند جامعه‌پذیری با کلیشه‌های جنسیتی مواجه‌اند و ناآگاهانه، تقدم جنسیتی و اولویت را به مردان داده‌اند. در این آثار، زنان در موقعیت‌های حاشیه‌ای‌تر و در خانه و خانواده به تصویر کشیده شده‌اند. محمدتقی‌نژاد، قاسمی و نوروزی (۱۳۹۴) در

پژوهش «تحلیل محتوای مقایسه‌ای تصاویر کتاب‌های درسی ایران و سوریه با تأکید بر نابرابری نقش‌های جنسیتی» دریافته‌اند که جنس مؤنث بیشتر در سنین کودکی به تصویر کشیده شده است و در سنین بالاتر در نقش مادری، معلمی و پرستاری قرار گرفته‌اند، ولی جنس مذکر بیشتر در سنین جوانی نمایش داده شده‌اند که عهده‌دار مشاغل تخصصی، سخت، حرفه‌ای، تولیدی و خدماتی هستند.

مشایخ و طاهری (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل محتوای مجلهٔ رشد دانش‌آموز براساس الگوی خلاقیت پلسک»، مجلهٔ رشد دانش‌آموز را در شش ماه اول سال تحصیلی ۱۳۹۶-۱۳۹۷ به‌عنوان نمونه تحقیق برگزیدند و محتوای آن‌ها را براساس چرخهٔ خلاقیت پلسک و با روش آنتروپی شانون بررسی کردند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد در این مجله، رعایت مؤلفه‌های خلاقیت پلسک، بسیار کم است و هماهنگی لازم در رعایت اکثر مؤلفه‌ها و در همهٔ ابعاد وجود ندارد. شاه‌محمدی (۱۳۹۸) نیز در «ارزیابی مجلهٔ رشد دانش‌آموز از نگاه کارشناسان، معلمان و دانش‌آموزان» نظرات ۲۵ کارشناس، ۳۸ آموزگار و ۸۸۰ دانش‌آموز پایهٔ ششم را از شش استان کشور گرد آورد و با بهره‌گیری از فرمول کوکران تحلیل کرد. او نشان داد مجلهٔ رشد دانش‌آموز، بر پایهٔ نظرات هر سه گروه از جذابیت و کارایی لازم برخوردار است و محتوایی متناسب با نیازهای دانش‌آموزان دارد. پژوهش حاضر در ادامهٔ آنچه تاکنون صورت گرفته است، بررسی را به‌ویژه با تمرکز بر جامعه‌پذیری و در مقایسه با مجلهٔ مشابه در کشور سوریه پیش می‌برد. مشابهت‌های مذهبی، فرهنگی و اجتماعی جوامع مسلمان از جمله ایران و سوریه، نتایج این مقایسه را برای هر دو کشور کارآمد می‌سازد.

۳. روش‌شناسی پژوهش

پژوهش در بخش‌های آغازین، نگاهی توصیفی-تحلیلی دارد و در بخش پایانی به شیوهٔ تطبیقی (مقایسه) با استفاده از نظریهٔ کرس و ون‌لیوون (۱۹۹۶) در خوانش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر پیش می‌رود. این نظریه که مبتنی بر تحلیل تصاویر در سه سطح معنای بازنمودی، تعاملی و ترکیبی است، شباهت‌ها و تفاوت‌های دو جامعهٔ اسلامی را بهتر نشان می‌دهد. دو نشریهٔ انتخاب‌شده نیز مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز است. أسامه یک ماهنامه است که توسط وزارت فرهنگ سوریه منتشر می‌شود. اولین شمارهٔ آن در سال ۱۹۶۹ انتشار یافت و امروزه ماهیانه حدود ۲۵ هزار نسخه از این نشریهٔ ۴۲ صفحه‌ای، چاپ و در تمامی استان‌های سوریه توزیع می‌شود. أسامه با هدف توسعهٔ آگاهی کودکان عرب از ارزش‌های ملی می‌کوشد سرگرم‌کننده و آموزنده نیز باشد. این نشریه همچنین کودکان سوریه را با واقعیات روزمرهٔ جامعه‌ای که مبتنی بر وحدت، آزادی و سوسیالیسم است، آشنا می‌سازد. انتشار مجلهٔ رشد دانش‌آموز از اسفند ۱۳۲۷ با نام دانش‌آموز آغاز شد. پس از انقلاب اسلامی در مهرماه ۱۳۶۸، انتشار این نشریه با نام امروزی آن، رشد دانش‌آموز، از سوی وزارت آموزش و پرورش از سر گرفته شد. مجله در یک سال

تحصیلی ۹ شماره منتشر می‌کند و دارای ۱۶ صفحه متن است. مطالب مجله بر سه محور مهم سرگرمی، آموزش و تزکیه، تهیه و تنظیم شده است.

مجلهٔ أسامه و رشد دانش‌آموز بر پایهٔ اشتراکات گوناگون در این پژوهش برگزیده شدند: هر دو نشریه برای مخاطبان ۹-۱۱ سال منتشر می‌شوند. همچنین هر دو نشریه، از جمله نشریات رسمی کشورها هستند که طی سال‌های متمادی در این کشورها منتشر می‌شوند. این مجلات، مکمل کتاب‌های درسی در امر آموزش رسمی ایران و سوریه‌اند. پس با توجه به جایگاه و گستردگی مخاطبان می‌توانند بر جامعه‌پذیری و تعریف نقش‌های جنسیتی نقش بسزایی داشته باشند.

به سبب دسترسی‌نداشتن به تمامی شماره‌های مجلات، در بازهٔ زمانی مشترک، نه شمارهٔ اخیر هر دو نشریه را بررسی کردیم و در این میان، ۲۵۳ تصویر با محوریت بازنمایی زن/ دختر مدنظر بود. نمونه‌گیری از تصویرها با درنظرداشتن سه ویژگی صورت پذیرفت: بزرگی تصویر که بر اهمیت نقش زن و چشمگیربودن آن در صفحه تأکید دارد، روایی‌بودن تصویرها یا تصویرهای داستانی و جایگاه زنان در تصویر (زنان مشهور یا دخترانی با استعدادهای برجسته). خلاصهٔ این مباحث در جدول ۳ آمده است. با درنظرداشتن ویژگی‌های یادشده، ۴۰ تصویر (۲۵ نمونه از أسامه و ۱۵ تصویر از رشد دانش‌آموز) انتخاب شد. به‌دلیل محدودیت، آنچه در متن ارائه می‌شود، سه تصویر از هر مجله است که بیش از دیگر تصویرها امکان بررسی نقش زنان را به پژوهشگران داده است، اما نتایجی که در قسمت نتیجه‌گیری این پژوهش آمده، با نگاه به ۴۰ تصویر برگزیده است.

۳-۱. جنسیت

جنسیت، مشخصهٔ زیستی نیست، بلکه نقشی است که جامعه آن را در روند تربیت، تعریف و القا می‌کند. نقش جنسیتی، برساختی است که مختصات زنانگی و مردانگی را در اجتماع تعریف می‌کند؛ برای نمونه در جوامع مشخص، نقش‌های جنسیتی شیوهٔ آرایش و پوشش زنان را مشخص و متمایز از مردان می‌کنند (عابدینی بلترک، لیاقت‌دار و منصوری، ۱۳۹۳: ۲۰)؛ بنابراین، آنچه با عنوان نقش‌های ذاتی و طبیعی زنان و مردان در جامعه مطرح می‌شود، حاصل نوعی ارزش‌گذاری و تقسیم‌کار جنسیتی است که عموماً در جهت بازتولید انواعی از تبعیض عمل می‌کند و همواره درصدد است این ارزش‌گذاری‌ها را از طریق متون مختلف به‌عنوان امری طبیعی به جامعه القا کند (آقایی، ۱۳۹۲: ۷). علاوه بر الگوی نقش‌های جنسیتی در زندگی واقعی، کودکان با منبعی غنی از مدل‌های نمادین در رسانه‌های همگانی مانند تبلیغات، فیلم‌ها، کتاب‌های مختلف، مجله‌ها و... مرتبط هستند که از آموزش‌های غیررسمی به‌شمار می‌روند و «به‌دلیل عدم وجود هیچ‌گونه اجبار و محدودیتی نظیر آموزش رسمی، تأثیر مطالب و انتقال‌پذیری مفاهیم در آن عمیق‌تر و آسان‌تر صورت می‌گیرد» (محمدی آزاده و باب‌الحوائجی،

۱۳۸۹: ۱۰۴). هرکدام از این رسانه‌ها به نحوی در انتقال پیام‌ها، ایدئولوژی‌ها یا واقعیت‌های اجتماعی نقش دارند و در بیشتر آن‌ها، زنان باید به شیوه‌ای زنانه و مردان به شیوه‌ای مردانه رفتار کنند (گرت، ۱۳۸۰: ۹۴–۹۶).

نقش‌های جنسیتی را می‌توان در سه دسته از هم متمایز کرد: ۱. نقش‌ها و رفتارهای مختلف در درون خانواده که خود را در قالب پدیده‌هایی مانند چندهمسری، پدرسالاری، کدبانویی از جانب زن و رفتار (کنش) خشونت‌آمیز از جانب مردان نشان می‌دهد؛ ۲. نقش‌های اجتماعی و سیاسی: زنان اگر هم در سطوح اجتماعی فعال باشند، در سطوح کوچک‌تر و محلی فعال‌اند و نقش‌های حاشیه‌ای و جنبی را در اجتماع بازی می‌کنند و به‌عنوان سوژهٔ جنسی مطرح می‌شوند؛ ۳. نقش‌های حرفه‌ای و شغلی. با نگاه جنسیتی، مشاغل به دو بخش زنانه و مردانه تقسیم می‌شود که براساس آن، کمیت و کیفیت حضور زنان و مردان در داخل و خارج خانه و انواع فعالیت‌های اجتماعی متفاوت (نابرابر) می‌شود. از منظر خصوصیات شخصیتی، مردان آفریننده، تصمیم‌گیر و اهل عمل هستند (فعال)، اما زنان وابسته و نظاره‌گر (منفعل). همچنین صفاتی مانند ضعیف، ترسو، بدون قدرت، کم‌هوش، حیله‌ورز و عاطفی را به زنان و صفاتی مانند مستقل، استوار، شایسته، توانا، مصمم، مهاجم و متجاوز را به مردان نسبت می‌دهند (تقی‌پور، یاوری و مراثی، ۱۳۹۸: ۷۵). پژوهش حاضر در بازبینی تصویر مجلات، از یک سو به دسته‌بندی‌های پذیرفته‌شدهٔ نقش‌های جنسیتی که در بالا آمد، نظر دارد و از سوی دیگر متکی بر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر پیش می‌رود. ازاین‌رو، پیش از ورود به بررسی تصویری باید مروری بر نظریهٔ یادشده داشت.

۳–۲. نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر براساس نظریهٔ کرس و ون‌لیوون

آثار مهم کرس و ون‌لیوون (۱۹۹۶) دربردارندهٔ اولین چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل تصاویر است. علاقهٔ کرس به بعد تصویر در اثرش به نام *نشانه‌شناسی اجتماعی*[1] آشکار است. همین علاقه در دو اثر دیگرش با نام‌های *خواندن تصاویر*[2] و *خواندن تصاویر دستور طراحی تصویری*[3] نیز که با همکاری ون‌لیوون به نگارش درآمدند، دیده می‌شود. در کتاب *خواندن تصاویر* برای گسترش دستور خواندن تصویرها، این دو پژوهشگر بر تحلیل تصویرها در حوزهٔ ادبیات آموزشی کودکان تمرکز کردند. در دومین کتاب مشترک آن‌ها، همین روند با تصویرهای بیشتر از رسانه‌هایی مانند آثار تبلیغاتی، مقالات، نقشه‌ها، تصویرهای هنری و انواع نمودارها گسترش یافت. در همهٔ این آثار که تلاشی مشابه برای تعریف ماهیت ارتباط است، نفوذ مایکل هلیدی و دستور نقشگرای وی به‌شدت دیدنی است (نظری طرهان، ۱۳۹۵: ۲۷). این

1. social semiotics
2. reading images
3. Reading images: the grammar of visual design

دو پژوهشگر خود می‌نویسند: «مفهوم نظری *فرانقش* را از کار مایکل هالیدی برای این هدف اقتباس کرده‌ایم. سه فرانقش که او قرار می‌دهد اندیشگانی، بینافردی و متنی است. در شکلی که در اینجا آن‌ها را بیان می‌کنیم، همگی به همهٔ حالت‌های نشانه‌شناختی اعمال می‌شوند و خاص به گفتار و نوشتار نیستند» (Kress & Van Leeuwen, 2006: 41-42). کرس و ون‌لیوون این ایده را با اندک تغییری در کلمات برای تصویرها نشانده‌اند و از اندیشگانی به معنای بازنمودی[1]، از بینافردی به‌معنای تعاملی[2] و از متنی به‌معنای ترکیبی[3] بهره برده‌اند (Hemais, 2014: 117). در ادامه، مرور این سه فرانقش آمده است که براساس آن‌ها تصاویر مجله‌های أسامه و رشد دانش‌آموز بررسی می‌شود.

۳-۲-۱. معنای بازنمودی

معنای بازنمودی تصویر به معنی پاسخی است که به سؤال «این تصویر درمورد چیست» داده می‌شود؛ برای نمونه، پاسخی که موضوع تصویر را شرح می‌دهد، اشیای درون تصویر چه هستند یا افراد در این تصویر به چه کار مشغول‌اند و مانند این‌ها (Harrison, 2003: 50). کرس و ون‌لیوون الگوهای بصری را براساس کاربری‌های آن‌ها در به‌وجودآوردن رابطهٔ معنادار میان جزءهای تصویر گروه‌بندی کردند. بر همین اساس دو نوع الگو عبارت‌اند از: اول، الگوهای روایتی[4] که جزءها را برمبنای صورت‌دادن یا به‌وقوع‌پیوستن به یکدیگر ربط می‌دهند؛ و دوم الگوهای مفهومی[5] که جزءها را برمبنای ویژگی‌های عمومی و مداوم ذاتی خود بازنمایی می‌کنند. کار الگوهای مذکور، نمایان‌ساختن موقعیت، معنادادن به اجزا یا الحاق‌کردن به دسته یا خصوصیات معین و مشخص است (مصلح‌زاده و آشوری، ۱۳۹۶: ۷۹). گزینش هریک از این الگوها بسیار مهم است؛ زیرا انتخاب یک الگو به هدف بازنمایی در یک قالب روایی یا مفهومی، رویکردی حساس در جهت فهم گفتمانی است که واسطهٔ بازنمایی است. تصاویر روایتگر به‌واسطهٔ حضور بردار[6] تشخیص داده می‌شوند و بیان‌کنندهٔ انجام کار یا رویدادند. این بردار، خط موربی است که اجزای تصویر را به هم ارتباط می‌دهد و پرسش از ارتباط میان آن‌ها را ایجاد می‌کنند. بردار می‌تواند مسیر نگاه، دنبالهٔ اشارهٔ دستان و انگشتان شخصیت‌های بازنموده و مانند این‌ها باشد (Jewitt & Oyama, 2001: 141). تصاویری که دارای الگوی روایی‌اند، به بیننده اجازه می‌دهند تا به داستانی درباره‌ی شرکت‌کنندگان در تصویر برسد؛ زیرا این‌گونه تصویرها، شامل برداری از حرکت هستند. این الگوها با اعمال و حوادث توصیفی شناخته می‌شوند و نه

1. representational meaning
2. interactive meaning
3. compositional meaning
4. narrative process
5. conceptual process
6. vector

بیان و توصیف حالت آن‌ها (نظری طرهان و صابری، ۱۳۹۶: ۱۲۲).

الگوهای روایتی را می‌توان براساس انواع بردار و تعداد و نوع شرکت‌کنندگان تشخیص داد. براساس دیدگاه کرس و ون‌لیوون (۱۹۹۶) این الگوها به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌شوند: کنشی و واکنشی. در فرایندهای کنشی، کنشگر شرکت‌کننده‌ای است که بردار از او نشئت می‌گیرد یا خود به‌طور کامل یا جزئی، بردار را تشکیل می‌دهد. فرایندهای کنشی نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند: تصاویر گذرا[1] و تصاویر ناگذرا[2]. اگر در تصویری دو یا بیش از دو شرکت‌کننده حضور داشته باشند، یعنی هم کنشگر و هم هدف در تصویر باشند، آن تصویر «تصویری گذرا» خواهند بود. برتری کنشگران می‌تواند از طریق اندازه، محل ترکیب، کنتراست در برابر پس‌زمینه، اشباع رنگ یا وضوح تمرکز نشان داده شود. وقتی تصاویر فقط یک شرکت‌کننده دارند، ساختار حاصل را ناگذرا می‌نامند؛ بنابراین در این ساختار، کنش پدیدآمده فاقد هدف، اشاره یا فعلیت‌یافتن به‌سوی کسی یا چیزی است (Kress & Van Leeuwen, 2006: 63-64).

فرایندهای واکنشی فرایندهایی هستند که در آن‌ها شرکت‌کنندگان بازنمود یافته توسط یک واکنش مشخص می‌شوند. آن واکنش به‌وسیلهٔ جهت نگاه یکی از شرکت‌کنندگان، یعنی واکنشگر مشخص می‌شود. از آنجا که واکنش نشان‌دادن به چیزی از ویژگی‌های ذاتی یک موجود زنده است؛ واکنشگران لزوماً باید انسان یا حیوانات شبیه انسان باشند (Kress & Van Leeuwen به نقل از نظری طرهان، ۱۳۹۵: ۳۰). بهره‌گیری از مفاهیم (کنش، واکنش، واکنش گذرا، ناگذرا) در تحلیل متن دیداری سبب می‌شود سؤالات معینی در بعد اجتماعی مطرح شود، مانند اینکه «در مجموعه‌ای از تصاویر، نقش کنشگر به چه افرادی داده شده و چه افرادی اغلب نقش هدف کنش را برعهده داشته‌اند» (تقی‌پور، یاوری و مراثی، ۱۳۹۸: ۶۹). این پرسش در بحث حاضر راهگشا است.

کلیهٔ تصویرهایی که دربرگیرندهٔ بردار کنشی نباشند، مفهومی هستند. این تصاویر، اشخاص، مکان‌ها و پدیده‌ها را تعریف، تحلیل و طبقه‌بندی می‌کنند. فرایند مفهومی در این تصاویر را می‌توان سه گونه دانست: طبقه‌بندی،[3] تحلیلی[4] و نمادین.[5] فرایند طبقه‌بندی در تصاویر، اشخاص، مکان‌ها یا اشیای مختلف را در یک تصویر می‌آورد و آن‌ها را به‌طور متقارن در فضای تصویر قرار می‌دهد تا وجوه اشتراک آن‌ها برجسته و تعلقشان به یک طبقه آشکار شود. فرایندهای تحلیلی، مشارکت‌کنندگان را از دیدگاه ساختار جزء به‌کل به یکدیگر ربط می‌دهند. آن‌ها شامل دو مشارکت‌کنندهٔ حامل[6] (کل) و چند شاخص ملکی[1] (اجزا) هستند (Jewitt &

1. transactional
2. non-transactional
3. classificational processes
4. analytical processes
5. symbolic processes
6. the carrier

Oyama, 2001: 143-144). فرایندهای نمادین، معنا یا هویت یک شرکت‌کننده را تعریف می‌کنند. ویژگی‌های نمادین از طریق یک یا چند مورد از ویژگی‌ها شناسایی می‌شوند: اول، آن‌ها که در نمایش برجسته می‌شوند، برای مثال با اندازه، موقعیت، رنگ و استفاده از نور؛ دوم، ویژگی‌هایی که به آن‌ها اشاره می‌شود، مانند پیکان که فهم تصویری یک مشارکت‌کننده را به فهم زبانی آن وصل می‌کند. سوم، آن‌ها که خارج از تصویر به نظر می‌رسند؛ و چهارم، آن‌ها که به‌طور قراردادی با ارزش‌های نمادین مرتبط هستند (Kress & Van Leeuwen, 2006: 105).

۳-۲-۲. معنای تعاملی

تصاویر می‌توانند روابط خاصی میان بیننده و جهان درون قاب تصویر خلق کنند. در این حالت، با بینندگان تعامل دارند و آن‌ها را ترغیب می‌کنند که گرایش مشخصی در قبال آنچه بازنموده می‌شود، داشته باشد. سه عامل، نقش‌هایی کلیدی در فهم این معانی بازی می‌کنند: تماس[۲]، فاصله[۳] و زاویهٔ دید[۴]. این عوامل با هم می‌توانند ارتباطی پیچیده و دقیق، میان بیننده و بازنموده خلق کنند (Jewitt & Oyama, 2001: 145).

۳-۲-۲-۱. تماس

زمانی که شرکت‌کنندگان در تصویر به بیننده نگاه می‌کنند، بردارها که توسط چشم بیننده شکل گرفته، شرکت‌کنندگان را به بیننده وصل می‌کند و درنتیجه تماس ایجاد می‌شود (Kress & Van Leeuwen, 2006: 117). کرس و ون‌لیوون، چنین تصاویری را تصاویر تقاضا[۵] می‌نامند. نبود این تماس، نگاه بیننده را نسبت به شخصیت‌های درون تصویر دچار تغییر می‌کند. بیننده در چنین موقعیت‌هایی، آن‌ها را در وضعیتی گسسته، غیرشخصی و نمایشی درمی‌یابد. کرس و ون‌لیوون، این تصاویر را نشان‌دهنده[۶] نام‌گذاری کرده‌اند (Jewitt & Oyama, 2001: 145).

۳-۲-۲-۲. فاصله

فاصله یا اندازهٔ قاب تصویر به معنای رابطه‌های گوناگون بین کنشگرهای بازنمایی‌شده و بیننده است و بسته به فاصلهٔ میان آن‌ها، درجه‌ها و سطوح گوناگون صمیمیت را ایجاد می‌کند. این روابط را می‌توان در سه دسته جای داد: شخصی، صمیمی‌تر یا غیرشخصی (تقی‌پور، یاوری و مرائی، ۱۳۹۸: ۷۰). فاصله می‌تواند از نوع نمای نزدیک، نمای خیلی نزدیک، نمای متوسط

---

1. possessive attribute
2. contact
3. distance
4. perspective
5. demand
6. offer

نزدیک، نمای متوسط، نمای متوسط دور، نمای دور و نمای خیلی دور باشد. در نمای نزدیک، فقط سر و شانهٔ فرد را نشان می‌دهند؛ نمای خیلی نزدیک، کمتر از آن است؛ نمای متوسط، نزدیک به سوژه است و از کمر به بالا را شامل می‌شود. نمای متوسط، برای شرکت‌کنندگان انسانی، تقریباً از زانو به بالا است. نمای متوسط دور، کل بدن فرد را نشان می‌دهد، اما در نمای دور، پیکرهٔ فرد فقط نیمی از ارتفاع صحنه را اشغال می‌کند؛ نمای بسیار دور، گسترده‌ترین حالت است و در آن، پیکره در ارتفاع کمی از کل صحنه جای می‌گیرد (Kress & Van Leeuwen, 2006: 124). نمای نزدیک، یک رابطهٔ فردی صمیمی را القا می‌کند. نمای متوسط، روابط اجتماعی را بهتر نشان می‌دهد و نمای دور، یک رابطهٔ غیرفردی را بیان می‌کند. البته این بدان معنا نیست که افراد در نمای نزدیک، درواقع به ما نزدیک هستند. بلکه بدین معنا است که آن‌ها به‌گونه‌ای نشان داده می‌شوند که گویی متعلق به گروه ما هستند یا باید متعلق باشند (Jewitt & Oyama, 2001: 146).

۳-۲-۲-۳. زاویهٔ دید

زاویهٔ دید، سومین عاملی است که در فهم بیننده از تصاویر مؤثر است. زاویهٔ دیدهای مختلف می‌توانند معانی گوناگون را به شکل ضمنی و بالقوه به مخاطب برسانند؛ برای مثال زاویهٔ دید عمودی به شکل نمادین با قدرت مرتبط است. چنانچه از بالا به چیزی بنگرند، نشانگر قدرتمندی و مسلط‌بودن بر آن است و چنانچه از پایین به آن نگاه شود، قدرت نمادین آن به بیننده القا می‌شود. از سوی دیگر، زاویهٔ تصویرهای هم‌سطح چشم، نشان‌دهندهٔ تعادل و مساوات در قدرت و تسلط است. زاویهٔ دید افقی به میزان درگیری بیننده با موضوع یا جدایی آن‌ها از هم مربوط می‌شود؛ برای نمونه، زاویهٔ دید افقی می‌تواند جلویی و نشان‌دهندهٔ درگیر بودن یا مورب باشد و جدایی را ترسیم کند. زاویهٔ روبه‌رو بیشترین سطح درگیری را ایجاد می‌کند (Kress & Van Leeuwen, 2006: 133-140). در حالتی که تصویر از کنار یا نیمرخ است، بیننده در کنارهٔ موضوع می‌ماند. به این ترتیب نوع زاویهٔ دید بیننده به اثر مشخص می‌کند که خالق تصویر، مخاطب را دعوت به مشارکت و تعامل در تصویر می‌کند یا اینکه تمایلی به تعامل با بیننده ندارد و می‌خواهد از او دور بماند (تقی‌پور، یاوری و مراثی، ۱۳۹۸: ۷۰).

۳-۲-۳. معنای ترکیبی

در جهت درک معنای ترکیبی، سه عنصر ارزش اطلاعات، برجستگی و قاب‌بندی بسیار مهم هستند.

۳-۲-۳-۱. ارزش اطلاعات

ارزش اطلاعات به روش چیدن عنصرهای بصری در ترکیب ویژهٔ اثر گفته می‌شود؛ به این معنی

که عنصر بصری مشخص در طرف راست یا چپ، بالا یا پایین، مرکز یا حاشیهٔ فضای تصاویر و متن جای گیرد (Kress & Van Leeuwen, 2006: 177). در فرهنگ‌های گوناگون، جهات نوشتاری، متفاوت و ویژهٔ همان فرهنگ‌ها است؛ برای نمونه، جهت نوشتار فارسی و عربی از راست به چپ، جهت نگارش در انگلیسی و فرانسه از چپ به راست است؛ بنابراین با نگاه به فرهنگ و زبان مدنظر، جهت‌های نوشتن معانی متفاوتی می‌یابند (رضائی و سجودی، ۱۳۹۴: ۱۲۳)؛ برای مثال، در زبان‌های انگلیسی چیدمان چپ–راست بیانگر آن است که عناصر سمت چپ «داده‌شده» هستند، اما عناصر سمت راست، جدید و تازه‌اند که قابل‌بحث و مجادله دانسته می‌شوند. این برداشتی است که همگان بر سر آن توافق دارند (Jewitt & Oyama, 2001:148). از این‌رو است که در ارائهٔ اطلاعات عمومی، معمولاً سمت چپ انتخاب می‌شود و برای ارائهٔ اطلاعات خاص، سمت راست ارجح است (Van Leeuwen, 2005: 201).

۳–۲–۳–۲. برجستگی

برجستگی به این معنا است که عناصر بصری در تصویر چنان ظاهر شوند که هریک به اندازهٔ کافی، توجه بیننده را به خود جلب کنند. با این کار، عناصر بصری می‌توانند بسته به اهمیت، در پیش‌زمینه یا پس‌زمینه جای گیرند. این برجستگی به‌طور عینی قابل‌اندازه‌گیری نیست، اما از تعامل پیچیده‌ای ناشی می‌شود: یک رابطهٔ مبادله‌ای پیچیده میان برخی عوامل مانند اندازه، کنتراست، تضاد رنگ، پرسپکتیو (اشیای پیش‌زمینه، برجسته‌تر از اشیای پس‌زمینه هستند و عنصری که روی عناصر دیگر جای می‌گیرند، برجسته‌تر از عناصری که با هم تداخل دارند، دیده می‌شوند) و نیز عوامل فرهنگی کاملاً خاص، مانند ظاهر یک شخصیت انسانی یا یک نماد فرهنگی قوی (Kress & Van Leeuwen, 2006: 202).

۳–۲–۳–۳. قاب‌بندی

ابزارهای قاب‌بندی قادرند عناصر بصری تصویر را به هم پیوند دهند یا از یکدیگر جدا سازند. قاب‌بندی مشخص می‌سازد که عناصر تصویر به کدام گروه یا مسئله تعلق دارند (جواهری، قیطوری و مراثی، ۱۳۹۷: ۶۶). کرس و ون‌لیوون معتقدند هرچه قاب‌بندی یک عنصر قوی‌تر باشد، درک آن عنصر در جایگاه یک واحد اطلاعاتی جداگانه پررنگ‌تر است (Kress & Van Leeuwen, 2006: 203).

اکنون بر پایهٔ مروری که در بالا آمد، تصویر زنان و نقش‌های برآمده از آن‌ها در جامعهٔ آماری پژوهش حاضر بررسی می‌شود. جدول ۱، جامعهٔ آماری را به شکلی تفصیلی نشان می‌دهد. در جدول ۲، تحلیل همهٔ تصویرهای جدول ۱ براساس دیدگاه نشانه‌شناسی تصویر کرس و ون‌لیوون و در سه سطح بازنمودی، تعاملی و ترکیبی آمده است. با توجه به محدودیت نگارش، در بخش بعدی، سه تصویر برگزیده از هر مجله، مبتنی بر نظریهٔ نشانه‌شناسی تصویر،

تحلیل و تبیین می‌شود.

جدول ۱. جامعهٔ آماری پژوهش و نقش زن در آن

تصاویر مجلهٔ أسامه				
۱	۲	۳	۴	۵
(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۵: ۱۲)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۵: ۲۷)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۶: ۱۴)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۶: ۲۶)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱: ۸۱۷)
مادر و دختر	دختر، مراقبت از گیاه	طراح	مادر	مادر
۶	۷	۸	۹	۱۰
(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۷: ۲۶)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۷: ۳۶)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۷: ۴۱)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۸: ۵)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۸: ۲۷)
دختر	مادر و دختر	مادر	دختر و زن خیاط	بازیگر در تئاتر
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۸: ۲۰)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۸: ۲۷)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۹: ۵)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۹: ۱۱)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۹: ۱۱)
دختر	مادر و دختر خانه‌دار	دختر روستایی	نوازنده	نوازنده

تصاویر مجلهٔ أسامه				
۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۹: ۲۶)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۹: ۳۶)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۹: ۲۷)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۹: ۳۹)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۲۰: ۵)
مادر خانه‌دار	مادر	مادر	خواننده	پیرزن
۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵
(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۲۱: ۱۶)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۲۱: ۱۷)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۲۲: ۱۷)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۲۲: ۱۷)	(مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۲۲: ۳۹)
مادر و دختر	نقاش	مادربزرگ	مادربزرگ	سردبیر مجله

تصاویر مجله رشد دانش‌آموز				
۱	۲	۳	۴	۵
(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۱: ۹)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۱: ۲۴)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۳: ۱۲)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۴: ۳)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۵: ۳)
نویسندهٔ قصهٔ کودک	زن قالی‌باف	زن گل دوز	دختر	مادر و دختر یاری‌رسان

۶	۷	۸	۹	۱۰
(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۵: ۱۰)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۵: ۱۱)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۶: ۴)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۳۹۹، ش ۶: ۷)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۷: ۴)
عکاس	مادر و دختر	مادر	دختر و مادربزرگ	دختر و مادربزرگ
۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۷: ۸)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۷: ۱۳)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۸: ۷)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۸: ۹)	(مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۹: ۱۴)
عروسک ساز	آزمایشگر	دختر و مادربزرگ	معلم	مادر و دختر

منبع: نگارندگان

جدول ۲. تحلیل تصاویر جدول ۱ براساس نظریهٔ نشانه‌شناسی تصویر کرس و ون‌لیوون

	شمارهٔ تصویر	معنای بازنمودی (الگوی بصری، چیدمان، اشیا، اجزای همراه)	معنای تعاملی (تماس، فاصله، زاویهٔ دید)	معنای ترکیبی (ارزش اطلاعات، برجستگی، قاب)
مجلهٔ اُسامه	۱	کنشگر: زن، دختر، کتاب‌ها و گربه، فضای داخل اتاق. کنش: مادر در حال سؤال و نگرانی، دختر در حال گریه‌کردن.	دختر در تماس با بیننده، نمای دختر متوسط نزدیک، نمای مادر متوسط. زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، دختر برجسته‌نمایی شده، قاب ندارد.
	۲	کنشگر: مادر، کتری، پرنده و درختان، نمای بیرونی: در باغ کنش: آب دادن به درختان	ارائه‌دهنده، نمای مادر متوسط، زاویهٔ دید مورب	مرکز حاشیه، مادر برجسته‌نمایی‌شده به لحاظ رنگ و موقعیت مرکزی، قاب ندارد.
	۳	کنشگر: دختر، تابلوها، فضای داخلی گالری کنش: نگاه دختر به بیننده	دختر در تماس با بیننده، نمای نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر برجسته‌نمایی‌شده به‌لحاظ کنتراست لباس او با پس‌زمینه، قاب ندارد.

	شمارهٔ تصویر	معنای بازنمودی (الگوی بصری، چیدمان، اشیا، اجزای همراه)	معنای تعاملی (تماس، فاصله، زاویهٔ دید)	معنای ترکیبی (ارزش اطلاعات، برجستگی، قاب)
مجلهٔ اُسامه	۴	کنشگر: مادر، پسر، ساعت دیواری، فضای داخل اتاق کنش: نگاه‌کردن مادر و پسر به ساعت دیواری، احساس ناراحتی پسر، ساعت با حالت چهرهٔ فریبنده	ارائه‌دهنده، نمای مادر متوسط نزدیک نمای پسر نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، برجستگی مادر به‌واسطهٔ اندازه و لباس گل‌دار، قاب ندارد.
	۵	کنشگر: مادر، پسر، فضا نامشخص کنش: حرف‌زدن مادر و پسر	ارائه‌دهنده، نمای مادر متوسط، نمای پسر متوسط نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، برجستگی مادر و پسر به‌دلیل اندازه، قاب ندارد.
	۶	کنشگر: دختر، فضا نامشخص کنش: گذاشتن دست‌ها بر سینه و نگاه‌کردن به بالا	ارائه‌دهنده، نمای متوسط، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، برجستگی دختر به‌علت حالت چهره و پرداختن به جزئیات، قاب ندارد.
	۷	کنشگر: مادر، دختر، عروسک کیسه‌های خرید و بادکنک‌ها فضای بیرونی: در بازار کنش: حرف‌زدن، حرکت‌کردن	ارائه‌دهنده، نمای مادر متوسط، نمای دختر متوسط نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، مادر به‌دلیل اندازه و پرتو نور برجسته شده است، قاب ندارد.
	۸	کنشگر: مادر و پسر، فضای داخل خانه کنش: بغل‌کردن مادر و پسر با خوشحالی	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، مرکز حاشیه، مادر به‌دلیل اندازه و پرداختن به جزئیات لباس برجسته شده است، قاب ندارد.
	۹	کنشگر: زن خیاط، دختر، کلیم، آینهٔ کمد و ابزارهای خیاطی فضای داخلی اتاق کنش: زن در حال خیاطی، حالت خوشحالی زن و دختر	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر به‌دلیل موقعیت مرکزی و لباس پررنگ برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۱۰	کنشگر: چهار دختر، برگ درخت، قطره‌های باران، ابرها فضای داخلی تئاتر کنش: بازیگری	ارائه‌دهنده، نمای دختر جلو متوسط، نمای سه دختر پشت دور، زاویهٔ روبه‌رو	هیچ‌کدام، بر همهٔ اجزای تصویر به یک اندازه تأکید شده است، قاب ندارد.
	۱۱	کنشگر: دختر، میز، صندلی غذا، موش، تابلوها، لباس، کتاب و عروسک خرسی فضای داخلی آشپزخانه کنش: ترسیدن و فرارکردن دختر از موش	ارائه‌دهنده، نمای دختر دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، بر همهٔ اجزای تصویر به یک اندازه تأکید شده است. قاب ندارد.
	۱۲	کنشگر: مادر، دختر، ابزارهای آشپزی، ابزارهای تمیزکردن، سطل اشغال فضای داخلی آشپزخانه کنش: مادر در حال جوشاندن	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، بر همهٔ اجزای تصویر به یک اندازه تأکید شده است، قاب ندارد.

	شمارهٔ تصویر	معنای بازنمودی (الگوی بصری، چیدمان، اشیا، اجزای همراه)	معنای تعاملی (تماس، فاصله، زاویهٔ دید)	معنای ترکیبی (ارزش اطلاعات، برجستگی، قاب)
مجلهٔ اُسامه		شیر دختر در حال تمیزکردن		
	۱۳	کنشگر: دختر، سبد ماهی، درختان فضای بیرونی: کنار دریاچه کنش: دختر در حال حمل‌ونقل ماهی	ارائه‌دهنده، نمای دور، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، دختر به‌علت موقعیت و اندازه برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۱۴	کنشگر: دختر، پیانو فضای داخلی سالن تئاتر کنش: دختر در حال نواختن	ارائه‌دهنده، نمای دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر به‌دلیل موقعیت مرکزی و رنگ دامن قرمز برجسته‌نمایی شده است، قاب دارد.
	۱۵	کنشگر: دختر، ویولن فضای داخلی تئاتر کنش: نگاه‌کردن به بیننده، به‌دست‌گرفتن ویولن	دختر در تماس با بیننده، نمای متوسط، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر به‌دلیل موقعیت مرکزی برجسته‌نمایی شده است، قاب دارد.
	۱۶	کنشگر: مادر، سینی چای، شیرینی دو پسر، میز، صندلی، کتابخانه، عروسک خرسی فضای داخلی اتاق کنش: سروکردن سینی چای توسط مادر، پسرها در حال مرتب‌کردن اتاق	ارائه‌دهنده، نمای مادر نزدیک، نمای پسرها دور، زاویهٔ دید مادر مورب، زاویه دید پسرها از روبه‌رو	هیچ‌کدام، برجستگی به مادر به‌دلیل موقعیت و اندازه داده شده است، قاب ندارد.
	۱۷	کنشگر: مادر، دو دختر، پسر، میز، صندلی و فرش فضای داخلی اتاق کنش: دختر در حال خوش‌آمدگفتن به مهمان‌ها، مادر مریض و نشسته است	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ دید مادر مورب زاویه دید بقیه افراد از روبه‌رو	مرکز حاشیه، مادر به‌دلیل اندازه برجسته شده است، قاب ندارد.
	۱۸	کنشگر: مادر، دختر، عروسک، پروانه‌ها، تختخواب و ساعت فضای داخلی اتاق‌خواب کنش: بغل‌کردن مادر و دختر	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویه دید روبه‌رو	راست–چپ، بر همهٔ اجزای تصویر به یک اندازه تأکید شده است، قاب ندارد.
	۱۹	کنشگر: دختر، میکروفون فضای بیرونی کنش: دختر در حال خواندن	ارائه‌دهنده، نمای دختر متوسط زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۲۰	کنشگر: زن فضای نامشخص	زن در حال تماس با بیننده، نمای دور،	مرکز حاشیه، زن برجسته‌نمایی شده است،

	شمارهٔ تصویر	معنای بازنمودی (الگوی بصری، چیدمان، اشیا، اجزای همراه)	معنای تعاملی (تماس، فاصله، زاویهٔ دید)	معنای ترکیبی (ارزش اطلاعات، برجستگی، قاب)
مجلهٔ اُسامه		کنش: زن در حال دادزدن	زاویهٔ روبه‌رو	قاب ندارد.
	۲۱	کنشگر: معلم، دختر، تابلوها، تلفن فضای داخلی مهدکودک کنش: معلم نگران است، دختر غمگین	دختر در حال تماس با بیننده، معلم ارائه‌دهنده، نمای معلم متوسط، نمای دختر متوسط نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر به‌دلیل موقعیت برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۲۲	کنشگر: دو دختر، پسر، تابلوها، عروسک فیل، فضای داخلی مهدکودک کنش: پسر و دخترها در حال نقاشی‌کردن	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	هیچ‌کدام، بر همهٔ اجزای تصویر به یک اندازه تأکید شده است، قاب ندارد.
	۲۳	کنشگر: مادربزرگ، پسر فضای بیرونی: در باغ کنش: مادربزرگ نشسته با لبخند، پسر در حال کاشتن بذر	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، مادربزرگ به‌دلیل اندازه و پرداختن به جزئیات برجسته شده است، قاب ندارد.
	۲۴	کنشگر: مادربزرگ، پسر فضای نامشخص کنش: پسر در حال دادن کیک به مادربزرگ، دست مادربزرگ روی شانهٔ پسر	ارائه‌دهنده، نمای افراد متوسط نزدیک، زاویهٔ دید زن و مرد از روبه‌رو، بچه‌ها پشت به بیننده	هیچ‌کدام، مادربزرگ به‌دلیل اندازه و پرداختن به جزئیات برجسته شده است، قاب دارد.
	۲۵	کنشگر: مرد، زن، مجله، بچه‌ها و تابلو فضای داخلی کنش: مرد مجله را به مخاطبان نشان می‌دهد، زن مجله در دست و در حال نگاه‌کردن به مرد	ارائه‌دهنده، نمای افراد متوسط نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، برجستگی به مرد داده‌شده است، به‌دلیل موقعیت مرکزی و لباس روشن، قاب دارد.
مجلهٔ رشد دانش‌آموز	۱	کنشگر: زن، مرغ و اختاپوس فضای نامشخص کنش: زن در حال نگاه‌کردن به بیننده	زن در تماس با بیننده، نمای نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، زن برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۲	کنشگر: زن، قالی و ابزار قالی‌بافی فضای نامشخص کنش: زن در حال قالی‌بافتن	ارائه‌دهنده، نمای دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، قالیچه به‌دلیل موقعیت برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۳	کنشگر: زن و پارچه‌ها فضای نامشخص کنش: زن در حال گلدوزی	ارائه‌دهنده، نمای متوسط نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، برجستگی به‌دلیل موقعیت مرکزی و رنگ به پارچه قرمز داده شده است، قاب ندارد.
	۴	کنشگر: چهار دختر، دو زن، عروسک، صندلی، توپ و قطار	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، برجستگی به دو دختر جلویی به‌دلیل موقعیت و رنگ

	شمارهٔ تصویر	معنای بازنمودی (الگوی بصری، چیدمان، اشیا، اجزای همراه)	معنای تعاملی (تماس، فاصله، زاویهٔ دید)	معنای ترکیبی (ارزش اطلاعات، برجستگی، قاب)
مجلهٔ رشد دانش‌آموز		فضای حیاط داخل خانه کنش: دختر در حال مسخره به دختر دیگر، دو دختر پشت در حال بازی با توپ، دو زن در حال نگاه‌کردن به دخترها		لباس داده شده است، قاب ندارد.
	۵	کنشگر: مادر، دختر، ماسک‌ها، الکل فضای نامشخص کنش: مادر و دختر در حال درست‌کردن بسته‌های بهداشتی	ارائه‌دهنده، نمای مادر متوسط، نمای دختر متوسط نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، مادر به‌دلیل اندازه و موقعیت مرکزی برجسته شده است، قاب ندارد.
	۶	کنشگر: دختر، دوربین و طوطی فضای نامشخص (حیات‌وحش؟) کنش: دختر دوربین را در دست گرفته، در حال نگاه‌کردن به بیننده	دختر در تماس با بیننده، نمای دختر متوسط نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر برجسته‌نمایی شده است، قاب دارد.
	۷	کنشگر: مادر، دختر، برف و گلدان فضای خانه: بالکن کنش: دختر با چهرهٔ غمگین در حال نگاه‌کردن به دانه‌ها، مادر در حال نگاه به دختر	ارائه‌دهنده، نمای دختر متوسط نزدیک، نمای مادر متوسط، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، دختر برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۸	کنشگر: مادر، پسر، توپ و وسایل داخل اتاق فضای داخل خانه کنش: مادر در حال بادزدن توپ با تلمبه	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، مادر به‌دلیل اندازه و موقعیت برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۹	کنشگر: مادربزرگ، دختر، کتاب فضای داخل خانه کنش: مادربزرگ و دختر در حال خواندن کتاب	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، بر همهٔ اجزای تصویر به یک اندازه تأکید شده است، قاب ندارد.
	۱۰	کنشگر: مادربزرگ، دو دختر و پسر فضای بیرونی: در باغ کنش: مادربزرگ دو دختر را بغل کرده	ارائه‌دهنده، نمای افراد متوسط، زاویهٔ دید مادربزرگ مورب، زاویهٔ دید پسر از روبه‌رو	مرکز حاشیه، مادربزرگ به‌دلیل اندازه برجسته‌نمایی شده است قاب دارد.
	۱۱	کنشگر: زن، عروسک فضای نامشخص کنش: زن عروسک در دست، در حال نگاه‌کردن به بیننده	زن در تماس با بیننده، نمای نزدیک، زاویهٔ روبه‌رو	راست–چپ، زن برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۱۲	کنشگر: دختر، مدادها و پلاستیک	دختر در تماس با بیننده، نمای متوسط زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، دختر برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.

	شمارهٔ تصویر	معنای بازنمودی (الگوی بصری، چیدمان، اشیا، اجزای همراه)	معنای تعاملی (تماس، فاصله، زاویهٔ دید)	معنای ترکیبی (ارزش اطلاعات، برجستگی، قاب)
مجلهٔ رشد دانش‌آموز		فضای نامشخص (آزمایشگاه؟) کنش: دختر پلاستیک را در دست گرفته و با لبخند در حال نگاه‌کردن به بیننده		
	۱۳	کنشگر: دختر، زن و بشقاب غذا فضای خارجی خانه کنش: دختر در حال دادن بشقاب غذا به زن	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ دید زن از روبه‌رو، پشت دختر به بیننده	هیچ‌کدام، بر همهٔ اجزای تصویر به یک اندازه تأکید شده است، قاب ندارد.
	۱۴	کنشگر: زن، برگ‌ها فضای بیرونی: در باغ کنش: زن در حال نگاه‌کردن به بیننده	زن در تماس با بیننده، نمای متوسط زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، زن برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.
	۱۵	کنشگر: مادر، پدر، دختر و پسر فضای بیرونی نامشخص کنش: مادر در حال نگاه‌کردن به پسر، پدر پسر را حمل می‌کند، با عصبانیت در حال نگاه‌کردن به او	ارائه‌دهنده، نمای افراد دور، زاویهٔ روبه‌رو	مرکز حاشیه، زن به‌دلیل اندازه و موقعیت مرکزی برجسته‌نمایی شده است، قاب ندارد.

منبع: نگارندگان

بررسی‌ها در جدول ۲ نشان می‌دهد در تصاویر این دو مجله، در سطح معنای بازنمودی، تظاهر مشارکان انسانی از مشارکان غیرانسانی غالب‌تر است. به بیانی دیگر این تصاویر، نمودهای واقعی از زندگی مخاطبان است؛ زیرا کنش‌ها و روابط اجتماعی در این تصویرها نقش و جایگاه مرکزی دارد. نکتهٔ مهم در بازنمود تصاویر زنان/دختران در مجلهٔ أسامه، موقعیت حضور آن‌ها است: ۹ تصویر در فضای درونی خانه و ۴ تصویر در فضایی نامشخص از مجموع ۲۵ تصویر که در هر دو گروه، بانوی به تصویر درآمده، نقش دختر، مادر و مادربزرگ را برعهده دارد و در حال پذیرایی، نظافت و خیاطی است. دختران با عروسک‌بازی در فضای خانه، نقش‌های مادر/زن‌بودن را تمرین می‌کنند. در ۱۲ تصویر باقی‌مانده، زنان/دختران در فضای بیرون از خانه دیده می‌شوند و در حال خرید، مراقبت از گیاه (کشاورز)، بازیگری، نوازندگی، خوانندگی و سردبیری مجله به تصویر درآمده‌اند. در برخی از این تصویرها (تصویرهای ۲، ۱۰، ۱۴، ۱۹ و ۲۲)، زنان در جمع حضور دارند و وظیفهٔ خود را در میان گروهی از افراد به انجام می‌رسانند. به‌نظر می‌رسد درجمع‌بودن پذیرش نقش را برای کودکان واقعی‌تر و امکان‌پذیرتر می‌سازد. گرچه تصویرگران مجلهٔ أسامه، زنان را در فعالیت‌های گوناگون هنری یا تفریحی به تصویر کشیده‌اند، به‌نظر می‌رسد آنان از بازنمایی مشاغل کلیدی‌تر و مهم‌تر مانند مهندسی، پزشکی یا نمایندگی

مجلس برای این زنان غافل مانده‌اند؛ به‌ویژه آنکه در جامعهٔ امروز سوریه، چنین مشاغلی برای بانوان در دسترس است.

در مجلهٔ رشد دانش‌آموز با درمجموع ۱۵ تصویر، زنان/دختران در ۵ تصویر، درون خانه هستند و در ۷ تصویر، در فضایی نامشخص. زنان/دختران در تصاویر داخل خانه، نقش دختر، مادر و مادربزرگ دارند. حتی در تصویر ۵ که کمک‌رسانی به دختر و مادر نسبت داده شده است، با آنکه مادر می‌تواند در نقش کادر درمان یا عضو سازمان‌های بشردوستانه ظاهر شود –که به حقیقت جامعهٔ ایران امروز نزدیک‌تر است– همچنان نقش مادر و دختر به او داده شده است. در دیگر تصویرها نیز نقش‌ها و مشاغل، عادی و سنتی است، مانند قالی‌بافی، گل‌دوزی و عروسک‌سازی. در این گروه از مشاغل که همگی در فضای نامشخصی به تصویر درآمده‌اند، ماهیت کار چنان است که زن همچنان می‌تواند درون خانه به فعالیت بپردازد. در میان تصویرهای بررسی‌شده فقط دو نقش شغلی در فضای نامشخص، برجسته و روزآمد بود: زنی که نویسندهٔ داستان کودکان است (تصویر ۱)، و دانش‌آموز آزمایشگر (تصویر ۱۲). تصویرگری زنان در بیرون از خانه نیز فقط سه نمونه بود: تصویرهای ۶، ۱۰ و ۱۴ که نقش‌های عکاس، مادربزرگ و معلم را نشان می‌دهد. فضای هر سه نمونه، محیط طبیعی و باغ به‌نظر می‌آید. این نکته به‌ویژه دربارهٔ معلم برجسته است؛ زیرا انتظار بیننده از معلم، حضور در کلاس درس و محیط کار او است، اما تصویرگر همچنان محیط خنثی باغ و بوستان را برای این نمایش ترجیح داده است.

مطابق جدول ۲، تصاویر مجلهٔ أسامه در سطح معنای تعاملی، زنان/دختران در این تصویرها، کمتر به مخاطب می‌نگرند؛ گویی نمی‌خواهند یا میل ندارند با بینندهٔ خود، تعامل برقرار کنند. در این تصویرها، نگاه زنان/دختران، بیشتر به‌سوی یکدیگر یا عنصری در تصویر است. براساس دیدگاه کرس و ون‌لیوون تصاویری از این دست، بیننده را به‌صورت غیرمستقیم فرامی‌خواند و در آن‌ها بیننده، بیشتر یک ناظر نامریی است. در میان مجموعه تصاویر بررسی‌شده، فقط در چهار نمونه، افراد به مخاطب نگاه می‌کنند. به‌نظر می‌رسد در این نمونه‌ها، نگاه خیرهٔ افراد در پی تقاضایی از بیننده است. مطابق با نگاه کرس و ون‌لیوون، هنگامی‌که بازنموده‌ها با نگاه خیره به مخاطب لبخند می‌زنند (مانند تصاویر ۳ و ۱۵)، از بیننده می‌خواهند به دنیای صمیمی آن‌ها وارد شود. در تصاویر بررسی‌شدهٔ مجلهٔ أسامه، زنان/دختران، فقط در دو تصویر از نمای نزدیک (سر و شانه‌های سوژه) ترسیم شده‌اند. این نما را بر پایهٔ دیدگاه کرس و ون‌لیوون، بیانی از رابطهٔ صمیمی و شخصی میان تصویر و مخاطب آن می‌دانیم. اما در بیشتر تصویرهای این مجله، زنان/دختران از نمای دور و متوسط بازنمایی شده‌اند. نمای دور بیانگر رابطهٔ غیرشخصی مخاطب با تصویر است و نمای متوسط بیانگر رابطهٔ اجتماعی. بررسی زوایای دید نیز نشان می‌دهد

پیکره‌ها بیشتر از روبه‌رو و هم‌سطح با بیننده نمایان شده‌اند. تصویرگران به هدف القای حس برابر این زاویهٔ دید را برگزیده‌اند. زاویهٔ روبه‌رو همچنین بیان می‌کند زنان نیز مانند مخاطبان‌اند و به همین دنیای حقیقی تعلق دارند.

تحلیل معنای تعاملی تصویرها در مجلهٔ رشد دانش‌آموز با آنچه دربارهٔ مجلهٔ أسامه آمد، یکسان است. تنها در پنج تصویر این مجله، زنان مستقیم به مخاطب می‌نگرند که در همهٔ آن‌ها، نقش برتر زن یا دختران بااستعداد مطرح است (نویسندهٔ داستان، عروسک‌ساز، عکاس، آزمایشگر و معلم). شیوهٔ بازنمایی در این تصویرها، دنیای تصویر را به دنیای واقعی مخاطب پیوند می‌دهد. در رشد دانش‌آموز نیز نمای دور و متوسط، پرکاربردتر از نمای نزدیک است و زوایای دید روبه‌رو با همان کارکرد پیشین دیده می‌شود.

تحلیل در سطح معنای ترکیبی نشان می‌دهد ارزش اطلاعات در بیشتر تصاویر مجلهٔ أسامه از الگوی مرکز–حاشیه پیروی می‌کند. زنان/دختران و به‌تبع آن نقش‌هایی که بازنمایی شده، به‌واسطهٔ رنگ، جایگاه و اندازه از برجستگی کارآمدی برخوردار است. البته حضور مردان در تصویر، موقعیت بازنمایی زن را دستخوش دگرگونی می‌کند. این نکته را به‌ویژه در تصویر ۲۵ أسامه می‌توان دید. در این تصویر با آنکه زن و مرد، هر دو از اعضای مجله هستند، برجستگی بصری به مرد داده شده است و کنش اصلی را (نشان‌دادن مجله به مخاطبان) مرد انجام می‌دهد. زن، دور از بیننده است و هیچ کار خاصی انجام نمی‌دهد. این شیوهٔ برجسته‌سازی سبب می‌شود ناخودآگاه از سوی مخاطب، نقش سردبیری به مرد داده شود. چنین تصویری را می‌توان برآمده از سوگیری جنسیتی و بازتاب گفتمان مردسالارانه دانست.

تصویرگران برای بیشتر تصاویر مجلهٔ رشد دانش‌آموز نیز الگوی مرکز–حاشیه را انتخاب کرده‌اند. برجسته‌سازی در بسیاری از تصویرهای این مجله مانند نمونه‌های ۲ و ۳، بیش از آنکه بر پیکرهٔ زنان/دختران باشد، بر عناصر همراه آن‌ها، مانند قالیچه یا پرده گل‌دوزی شده است. در زن قالی‌باف (تصویر ۲)، برجسته‌سازی فقط بر دار قالی است و زن در نمای دور، بسیار کوچک و با رنگ تیره‌ای ترسیم شده است. این شیوهٔ پرداخت، نه‌تنها زن را به چشم نمی‌آورد، بلکه بر نقش فعال او در بافندگی نیز سایه می‌اندازد و ضرورت حضورش را در پیشبرد این کار، کم‌رنگ می‌سازد.

۴. یافته‌های پژوهش

۴–۱. بررسی چگونگی بازنمایی جنسیت در سه تصویر منتخب از مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز

۴–۱–۱. مجلهٔ أسامه

داستان شمعهٔ مضیئهٔ اسمها نور[۱] (تصویر ۱) دربارهٔ دختری به نام نور و مادرش است که به بازار رفته‌اند. نور در بازار، مغازه‌داری را می‌بیند که ته‌سیگاری را در پیاده‌رو پرت می‌کند. نور، ته‌سیگار را فوری برمی‌دارد و در سطل زباله می‌اندازد. مغازه‌دار با دیدن این حرکت، نور را تشویق و از مادر او برای تربیت چنین فرزندی تشکر می‌کند.

تصویر ۱. داستان شمعی روشن به نام نور (مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۵: ۲۶)

تصویر ۲. بازیگران کوچک (مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۸: ۲۷)

تصویر ۳. داستان لمیس و موش (مجلهٔ أسامه، ۲۰۲۱، ش ۸۱۸: ۳۱)

۱. شمعی روشن به نام نور

معنای بازنمودی: تصویر در معنای بازنمودی، از الگوی روایتی پیروی می‌کند. بردار نگاه مادر در این تصویر به‌سوی دختر است. مادر با آراستگی موها و جامهٔ برازنده، در نقش مادری موفق بازنمایی شده است که با خوشحالی، دخترش را در انجام کارهای خوب تشویق می‌کند. همراهی مادر با دختر، بازنمایی جنسیتی نقش مادری و پذیرش نقش حمایتی کودک را برجسته می‌کند. دختر با موی قهوه‌ای روشن، کلاه بر سر در لباس قرمز مرتب با عروسکی که در دست دارد، تمرین و تقلید دقیق نقش مادر برای آینده است. شخصیت او، اجتماعی، مسئولیت‌پذیر و حافظ اموال عمومی است.

معنای تعاملی: از آنجا که شخصیت‌های تصویر به مخاطب نگاه نمی‌کنند، این تصویر از نوع نشان‌دهنده است. فاصلهٔ نمای مادر، متوسط و فاصلهٔ نمای دختر، متوسط نزدیک است. زاویهٔ دید، هم‌سطح با چشم مخاطب و از روبه‌رو است که در درگیرکردن مخاطب با دنیای به‌تصویردرآمده نقش مؤثری دارد. این زاویهٔ دید برای بازگوکردن نقش مادر نیز بسیار کارآمد است؛ زیرا مادر نه قدرت‌طلب است که زاویهٔ دید از پایین برای آن برگزیده شود، و نه فرودست و مغلوب که زاویهٔ دید از بالا مناسب باشد. زاویهٔ روبه‌رو شخصیتی متعادل و تعامل‌گر را به مخاطب ارائه می‌دهد.

معنای ترکیبی: مادر و دختر در جایگاه شخصیت‌های اصلی داستان، در مرکز تصویر جای گرفته‌اند و سایر عناصر بصری به شکلی حاشیه‌ای در کناره‌ها قرار دارد. مادر بر پایهٔ اندازهٔ قابل‌توجه در فضای تصویر و نیز نوری که بر پیکرهٔ وی تابیده (نوری که بخش قابل‌توجهی از پیراهن را روشن کرده) آشکارا برجسته‌سازی شده است. تصویر فاقد قاب‌بندی است که می‌تواند تأکیدی بر فضای پرتکاپوی بازار باشد؛ خریدوفروش و هیاهویی که بیرون از این تصویر همچنان ادامه دارد.

در داستان الممثلون الصغار[۱] (تصویر ۲)، مدیر مدرسه‌ای تصمیم می‌گیرد نمایشی را برای قدردانی از طبیعت و نعمت‌های آن برای دانش‌آموزان برگزار کند. معلم مدرسه برای دختران بازیگر، نقش‌های خاصی را مشخص می‌کند. بعد از روزها تمرین مداوم، بچه‌ها روی صحنه می‌روند. نمایش با موفقیت اجرا می‌شود و دانش‌آموزان بازیگر برای این اجرا تشویق می‌شوند و جایزه می‌گیرند.

معنای بازنمودی: تصویر، الگویی مفهومی دارد. دختران با ایفای نقش‌های طبیعی و تخیل قوی، اعتمادبه‌نفس روی‌صحنه‌رفتن و حس قوی همکاری در اجرای یک کار گروهی را آموزش می‌دهند. عناصر بازنمایی روشن و آشکار است: لینا تصویر ابری سفید را در دست دارد؛

---

۱. بازیگران کوچک

دانیا تابلوی یک قطره آب را حمل می‌کند. سحر با لباس قهوه‌ای، عکسی از شاخه‌های پربرگ را در دست دارد و امل، میوه‌ها را بر لباس خود نشان می‌دهد. همگی با لباس‌های آراسته، چهره‌های ظریف و لبخند بر لب ظاهر شده‌اند که پذیرش نقش، همراهی با گروه و تعامل اجتماعی را به چشم می‌آورند.

معنای تعاملی: با آنکه چهره‌ها روبه‌رو هستند، بردار نگاه‌ها به‌سوی مخاطب نیست. تصویر نشان‌دهنده است. سه دختر پشت، تمام‌قدند و بر فاصلهٔ اجتماعی با مخاطب تأکید دارند. دختر جلو از زانو به بالا تصویر شده که می‌تواند نشانگر تمایل در ایجاد رابطهٔ اجتماعی باشد. زاویهٔ دید، هم‌تراز با چشم بیننده و از روبه‌رو است.

معنای ترکیبی: ارزش اطلاعات این تصویر، از الگوی راست به چپ که مبتنی بر زبان عربی است، پیروی نمی‌کند. از این‌رو، برجستگی متعلق به تمام کنشگران است. تصویر قاب‌بندی ندارد و یکپارچگی رنگ‌ها، هویتی کلی به آن داده است.

داستان لمیس و الفأر[۱] (تصویر ۳) دربارهٔ دختر کوچک، زیبا و پرتلاشی به نام لمیس است که هر روز برای دو برادر کوچک‌تر خود شیر می‌آورد، اما به‌دلیل شتاب‌زدگی در انجام کارها، درگیر مشکلاتی می‌شود؛ برای نمونه، لمیس اهمیتی نمی‌دهد که شیر به‌درستی جوشیده باشد یا غذا کاملاً تمیز باشد. روزی که او برای خوردن غذایی می‌آید که از صبح روی میز مانده است، موشی را در حال خوردن غذای باقی‌مانده بر میز می‌بیند. او تلاش می‌کند موش را از خانه دور کند، اما موش او را تهدید می‌کند که از این به بعد، هر روز برای خوردن ته‌ماندهٔ غذاهای روی میز خواهد آمد. لمیس از ترس موش تصمیم می‌گیرد همیشه تمیز باشد و هیچ غذایی را روی میز رها نکند.

معنای بازنمودی: تصویر از الگوی روایتی در سطح معنای بازنمودی استفاده می‌کند و مادر و دختر را در حال خانه‌داری نشان می‌دهد. بردار نگاه مادر به‌سوی دختر است و بردار نگاه دختر به عنصری درون تصویر که محوریت موضوعی دارد (سطل زباله). ساخت روایی تصویر، مادر جوان و دخترش را با لباس‌های راحتی در آشپزخانه نشان می‌دهد (پذیرش راحت مخاطب به سبب نزدیکی به زندگی هرروزه). مادر در حال جوشاندن شیر است (نکته‌ای که در داستان بر آن تأکید می‌شود) و لمیس با جارو، خرده‌های غذا را به سطل زباله می‌ریزد (برآیند و نتیجهٔ داستان). از حالت صورت‌ها درمی‌یابیم هردو از کار خود راضی هستند. این نوع بازنمایی، سعی در بازتولید کلیشه‌های جنسیتی دارد. از یک سو، استانداردسازی خانه‌داری/کدبانوگری کامل که با دقت در سلامت غذا و نظافت هم‌راستا می‌شود و از سوی دیگر، رضایت چهره‌ها از انجام کار

---

۱. لمیس و موش

درست در منزل. ویژگی‌های شخصیتی دختر در این داستان پرتلاش‌بودن، عجول و ترسوبودن است که فقط با انجام عمل درست خانه‌داری به رضایتمندی می‌رسد.

معنای تعاملی: شخصیت‌های تصویر، تعاملی با بیننده ندارند؛ بنابراین تصویر، نشان‌دهنده است. از نظر فاصله، تصویر در سطح روابط غیرشخصی و فاصلهٔ دور قرار دارد و زاویهٔ دید برای بیننده هم‌سطح چشم و از روبه‌رو است. مانند دیگر نمونه‌ها، این زاویهٔ دید در روایتگری امور عادی و روزانه و نیز ساده‌سازی ذهنی بازنموده‌ها تأثیر مثبت دارد.

معنای ترکیبی: تصویر از الگوی اولویت راست به چپ تبعیت نمی‌کند. برجستگی در همهٔ عناصر تصویر به یک اندازه است و عناصر فرعی مانند سطل یا اجاق‌گاز به اندازهٔ پیکره‌ها چشمگیر هستند که البته این انتخاب، با تأکید داستان همخوانی کامل دارد. تصویر قاب ندارد و به‌نظر می‌رسد تصویرگر در پی فراخواندن مخاطب به درون تصویر و القای حس امتداد تصویر در بیرون از فضای بازنموده است.

۴-۱-۲. مجلهٔ رشد دانش‌آموز

داستان قصهٔ یک اسم (تصویر ۴) دربارهٔ دختری به نام فاطمه، دخترخاله، دخترعمو و یکی از خاله‌های او است. دختر راوی داستان باور دارد که دخترخاله‌اش بداخلاق و خودخواه است؛ چرا که اجازه نمی‌دهد کسی به عروسک گران‌قیمتش دست بزند. او همچنین از دخترعموی خود گله‌مند است و سطرهایی از داستان به این نگاه گله‌مند می‌پردازد. در این میان، خاله در مقام دانای داستان، او را به یاد نامش می‌اندازد و به الگوپذیری از شخصیت حضرت فاطمه (س) که بانوی مهربانی و فداکاری بودند، تشویق می‌کند. در جریان داستان، فاطمه از افکارش دربارهٔ دیگران خجل می‌شود و به پیروی از بانویی که نامش بر او است، رفتار دیگری را در پیش می‌گیرد.

معنای بازنمودی: تصویر، الگویی روایی دارد. دو گونه بردار فعال در این تصویر دیده می‌شود: بردار دست یکی از دخترها که به‌سوی دختر دیگر است و بردار نگاه زنان در پس‌زمینه که به‌سوی دختران در پیش‌زمینه است. یکی از دختران تصویر که عروسک به بغل دارد، با دست و به حالت استهزا دیگری را می‌نگرد. با آنکه عروسک می‌تواند نقش مادرانه را یادآوری کند، در اینجا تضاد آشکار با شخصیت بی‌مبالات و گستاخ دختر دارد. گویی دختر نقش ستودنی مادر را پس می‌زند. از ویژگی‌های شخصیتی دختران در این داستان می‌توان به بداخلاقی، خودخواهی، ضعف و گریه در هنگام بروز مشکلات اشاره کرد. زنان در پس‌زمینهٔ تصویر نیز نگران و عصبانی به‌نظر می‌رسند.

معنای تعاملی: نگاه شخصیت‌ها به‌سمت مخاطب نیست؛ بنابراین تصویر نشان‌دهنده است. تصویر افراد تمام‌قد است که بر فاصلهٔ اجتماعی با بیننده تأکید دارد. زاویهٔ دید همتراز

چشم و از روبه‌رو است. شاید بهتر بود تصویرگر در این صحنه، زاویهٔ دید را از بالا ایجاد می‌کرد تا بر تحقیر و زیرسؤال‌بردن چنین رفتاری بیشتر تأکید شود. نگاه مخاطب از بالا، سوژه را نامطلوب‌تر جلوه می‌داد.

معنای ترکیبی: چیدمان تصویر مبتنی بر ارزش اطلاعاتی است؛ زیرا در زبان فارسی، ارائهٔ اطلاعات از راست به چپ است. پس تصویر سمت راست، بیشتر از تصویر سمت چپ در معرض دید مخاطب خواهد بود. در اینجا نیز دخترها که شخصیت‌های اصلی داستان هستند، در سمت راست جای دارند و زنان در پس‌زمینه، در سمت چپ تصویر دیده می‌شوند. علاوه بر موقعیت تصویری، دختران با اشباع رنگی نیز برجسته شده‌اند. تضاد میان کنشگران و پس‌زمینهٔ تصویر، قاب را ساخته است.

تصویر ۴. داستان قصهٔ یک اسم (مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۴: ۳)

تصویر ۵. داستان بسته‌های مهربانی (مجله رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۴: ۳)

تصویر ۶. داستان من، فقط من (مجلهٔ رشد دانش‌آموز، ۱۴۰۰، ش ۵: ۵)

داستان بسته‌های مهربانی (تصویر ۵) خانواده‌ای را توصیف می‌کند که به‌دلیل شیوع ویروس کرونا بسته‌های بهداشتی کوچکی را برای کمک به خانواده‌های نیازمند تهیه کرده‌اند. اعضای خانواده شامل دختر، مادر، پدر و پدربزرگ است. پدر به امر خریداری تجهیزاتی مانند ماسک و پاکت‌های بسته‌بندی مشغول است و دیگران بسته‌ها را آماده می‌کنند که حاوی ماسک، الکل و یک کیسهٔ کوچک نخودچی و کشمش است.

معنای بازنمودی: تصویر از الگوی روایی پیروی می‌کند. دست و نگاه مادر به‌سوی دخترش، بردار مؤثری را شکل می‌دهد. مادر دستش را دلسوزانه روی صورت دختر می‌کشد. هر دو درحالی‌که ماسک بر چهره دارند، لباس‌های ساده‌ای متشکل از یک پیراهن بلند و شال پوشیده‌اند و شیشه‌های الکل در دست دارند. ویژگی‌های شخصیتی مادر و دختر در این داستان مثبت، و شامل همکاری، کمک‌رسانی به دیگران، توجه به سلامتی، مهربانی و همدردی با اعضای جامعه است. با آنکه مادر دغدغهٔ اجتماعی دارد، در منزل و در راستای تصمیم پدر حرکت می‌کند.

معنای تعاملی: تصویر در سطح معنای تعاملی، نشان‌دهنده است. تصویرگر، نمای متوسط را برای مادر و نمای متوسط نزدیک را برای دختر برگزیده است که شکلی از روابط اجتماعی را نشان می‌دهد. زاویهٔ دید نیز برای مخاطب هم‌تراز با چشم و از روبه‌رو است.

معنای ترکیبی: تصویر از الگوی مرکز–حاشیه تبعیت می‌کند و برجستگی با مادر به‌دلیل موقعیت مکانی و اندازهٔ او در تصویر است. تضاد کنشگران با پس‌زمینهٔ تصویر، قاب را تشکیل می‌دهد.

در داستان من، فقط من (تصویر ۶)، مادر برای پسرانش توپی خریده و آن را با تلمبه باد کرده است. مادر این داستان به‌شدت عصبانی و کلافه است. هنگامی‌که یکی از فرزندان تقاضای بادکردن مجدد توپ را دارد، با عصبانیت مادر روبه‌رو می‌شویم. مادر پرخاشگرانه از فرزندان می‌خواهد که او را برای انجام امور منزل تنها بگذارند.

معنای بازنمودی: الگوی این تصویر، روایی است. بردار نگاه مادر به‌سوی پسر است. تصویرگر مادر را بلندقد و لاغراندام با لباس راحتی کشیده است. گرچه در حال بادکردن توپ است، نارضایتی در چهره و شیوهٔ ایستادن او پیداست. ویژگی شخصیتی مادر این داستان گله‌مندی، شاکی بودن و پرخاشگری است، فردی که حوصلهٔ سروکله زدن با فرزندانش را ندارد. چنین نمودی را می‌توان بازنمایی کلیشه‌ها و الگوهای سنتی از هویت جنسیتی یک زن بی‌حوصله دانست.

معنای تعاملی: این تصویر، نشان‌دهنده است؛ زیرا افراد حالت نمایشی دارند. به‌دلیل تمام‌قدبودن شخصیت‌ها فاصلهٔ اجتماعی القا می‌شود. زاویهٔ دید نیز هم‌سطح چشم و از روبه‌رو

است.

معنای ترکیبی: تصویر از الگوی اولویت از راست به چپ پیروی می‌کند: مادر در راست تصویر و پسر در سمت چپ، اسباب خانه نیز در سمت راست، وزن بصری بیشتری ایجاد می‌کنند. تراکم تابلوهای آویخته بر دیوار و نیز رنگ سرخ و قهوه‌ای صندلی در مقایسه با سفیدی رومیزی در سمت چپ، تراکم و فشار بصری را در سویهٔ راست بیشتر می‌کند. این افزایش تراکم و فشار، تأثیر افزاینده‌ای بر درک فشار عصبی و آشفتگی مادر دارد. با بلندی قامت و رنگ پیراهن، مادر در این سوی تصویر، از برجستگی چشمگیری برخوردار است. با وجود رنگ‌های شاد، وزن بصری و ویژگی روحی مادر، شخصیت او را نامطلوب جلوه می‌دهد.

جدول ۳. خوانش تطبیقی تصاویر زنان در مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز بر پایهٔ دیدگاه کرس و ون‌لیوون

مجلهٔ أسامه			مجلهٔ رشد دانش‌آموز		
معنای بازنمودی	**معنای تعاملی**	**معنای ترکیبی**	**معنای بازنمودی**	**معنای تعاملی**	**معنای ترکیبی**
حضور زنان بیشتر درون خانه- ظهور آن‌ها بیرون از خانه در نقش‌های اجتماعی عادی	بیشتر تصاویر فاقد تماس هستند- بیشتر در نمای دور و متوسط به تصویر کشیده‌اند- انتخاب زاویهٔ دید از روبه‌رو	بیشتر تصاویر الگوی مرکز- حاشیه تبعیت می‌کنند- برجستگی به زنان داده‌شده به غیر از تصویری که مرد در آن وجود داشت- بیشتر تصاویر فاقد قاب‌بندی	حضور زنان بیشتر درون خانه- ظهور آن‌ها بیرون از خانه در نقش‌های سنتی و عادی	بیشتر تصاویر فاقد تماس هستند- بیشتر در نمای دور و متوسط به تصویر کشیده‌اند- انتخاب زاویهٔ دید از روبه‌رو	بیشتر تصاویر الگوی مرکز- حاشیه تبعیت می‌کنند- برجستگی به زنان داده‌شده- بیشتر تصاویر فاقد قاب‌بندی

منبع: نگارندگان

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با بررسی ۴۰ تصویر از مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز، بر پایهٔ تعاریف نقش‌های جنسیتی زنان و نیز با تکیه بر تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر از کرس و ون‌لیوون در سه سطح معنای بازنمودی، معنای تعاملی و معنای ترکیبی مشخص شد:

تصویرپردازی از زنان/دختران در سطح معنای بازنمودی در مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز، غالباً بازنمایی نقش‌های عادی اجتماعی است. زنان/دختران این تصویرها در مشاغل برجسته و مهم اجتماعی مانند پزشکی، مهندسی، منصب‌های سیاسی، فعالیت‌های بزرگ اقتصادی و مانند این‌ها مشارکت ندارند. نقش‌های «زن-مادر»، «زن-مادربزرگ» و «دختر» به‌عنوان نقشی

محوری یا فرعی در بیشتر تصویرهای هر دو مجله دیده می‌شود. در مجلهٔ رشد دانش‌آموز، کلیشه‌ها و الگوهای سنتی هویت جنسیتی چشمگیرتر است. نمایش مشاغل زنان در این مجله کمتر با واقعیت‌های امروز جامعهٔ ایران همخوانی دارد و نگاهی ناقص به این مشاغل در تصویرها بازتاب یافته است. معلمی، کشاورزی، خیاطی، قالی‌بافی، گل‌دوزی و عروسک‌سازی مشاغلی سنتی است که برای زن امروز به تصویر درآمده است. البته تصویرهای موفقی که قالب جنسیتی را بهتر رها کرده‌اند، در این میان به چشم می‌خورد: زن نویسندهٔ داستان کودک، عکاس و آزمایشگر از این نمونه‌ها است. البته حتی در این موارد نیز جای‌گرفتن شخصیت‌ها در فضاهای غیرمشخص و غیرواقعی سبب می‌شود درک و تثبیت ذهنی این نقش‌ها برای زنان، نزد مخاطب کودک و نوجوان چندان تأثیرگذار نباشد. بازنمایی نقش‌های زنان/دختران در مجلهٔ أسامه به جایگاه آن‌ها در جامعهٔ کنونی سوریه، نزدیک‌تر است. اگرچه در بیشتر تصویرها، شاهد فضای داخل خانه و اموری مانند پذیرایی، نظافت و مانند این‌ها هستیم، تصویرگران در بسیاری نمونه‌ها، چهره‌های موفق هنری یا اجتماعی را برای زنان به تصویر کشیده‌اند. همچنین برخلاف نمونه‌های مجلهٔ رشد دانش‌آموز، زنان بیشتر در محیط‌های حقیقی کار و در مواجهه با ابزارها و وسایل تخصصی حرفهٔ خود به تصویر درآمده‌اند. به‌نظر می‌رسد در این سطح، مجلهٔ أسامه موفق‌تر از رشد دانش‌آموز بوده است.

تحلیل در سطح معنای تعاملی نشان می‌دهد اغلب زنان مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز، بدون تماس با بیننده و در حال ارائهٔ اطلاعات هستند. بر پایهٔ دیدگاه کرس و ون‌لیوون، این‌گونه تصویرها بیننده را غیرمستقیم فرامی‌خوانند و بازنموده‌ها را در جایگاه موضوعی برای تفکر به تصویر می‌کشند. تنها در چند تصویر از هر دو مجله (که اغلب زنان بااستعداد و برجسته را تصویر کرده‌اند)، تماس و تعامل با مخاطب به‌وسیلهٔ جهت نگاه دیده می‌شود. براساس دیدگاه کرس و ون‌لیوون، نگاه خیرهٔ افراد در تصویر از بیننده می‌خواهد که به دنیای آن‌ها قدم بگذارد و با آنان یگانه شود. زنان در تصاویری که دارای تماس و تعامل با مخاطب‌اند، گاه به بیننده لبخند می‌زنند که در این حالت، مخاطب را به همراهی با خود فرامی‌خوانند و گاه با نگاه غمگین به او می‌نگرند که در این حالت از مخاطب، طلب همدردی می‌کنند. نماها برای بیشتر تصاویر در هر دو مجله، دور یعنی با اندازهٔ کامل یا متوسط است. نماهای برگزیده در این مجلات چندان مناسب انتخاب نشده است؛ زیرا بر پایهٔ دیدگاه کرس و ون‌لیوون نماهای دور، رابطهٔ غیرشخصی را القا می‌کند و نمای متوسط، بیانگر نوعی رابطهٔ اجتماعی است. درحالی‌که نمای نزدیک برای ایجاد حس صمیمیت و یگانگی در این تصویرها بسیار کارآمدتر است. کودک با نمای نزدیک، زندگی شخصی و هرروزهٔ خود را به شکلی ملموس در تصویر می‌یابد. برخلاف نماها، زوایای دید در بیشتر تصاویر هردو مجله به‌خوبی انتخاب شده است. زاویهٔ دید، هم‌سطح چشم مخاطب و از

روبه‌رو است. این زاویهٔ دید به القای حس درگیربودن با تصویر، برابری با بازنموده‌ها و تعلق زنان به نقشی که بازی می‌کنند، تأثیر چشمگیر دارد.

در سطح معنای ترکیبی و ارزش اطلاعات بررسی نشان داد در بیشتر تصاویر هر دو مجله، الگوی مرکز–حاشیه مورد توجه بوده است. در بیشتر نمونه‌ها مادر در مرکز تصویر و دیگر عناصر بازنمایی‌شده در حاشیه قرار دارند. زنان/ دختران با عناصر بصری مانند رنگ، اندازه، کنش بصری یا ایجاد وزن دیداری از برجستگی خوبی برخوردار بودند. البته در تصویری از مجلهٔ أسامه که حضور مرد و زن را به‌صورت هم‌زمان داشتیم، برجستگی و کنش اصلی از آن مرد بود. از نظر کرس و ون‌لیوون، وجود قاب، دنیای تصویر را از دنیای بیننده دور می‌کند. بررسی نشان داد در بیشتر تصاویر هر دو مجله، قاب اجرا نشده است. نبود قاب سبب می‌شود عناصر تصویر در جایگاه کلیتی یکپارچه و پیوسته بازنمایی شوند و بیننده را به برقراری ارتباط دعوت کند.

خلاصه اینکه با نگاه به هر سه سطح معنایی در نظریهٔ کرس و ون‌لیوون می‌توان گفت تصاویر در مجلات أسامه و رشد دانش‌آموز، دارای سوگیری‌های جنسیتی است و زن مسلمان امروزی را در تصمیم‌گیری‌های بزرگ و نقش‌های اجتماعی مهم و متنوع به تصویر نمی‌کشد؛ تصویرسازی‌ای که با حقیقت هر دو جامعه و دیگر جوامع اسلامی آشکارا متفاوت است. از این‌رو، هر دو مجله در پررنگ‌ترکردن کلیشه‌های سنتی جنسیتی در جوامع خود نقش بسزایی دارد.

منابع

آقایی، حمید (۱۳۹۲). «تحلیل نحوهٔ آموزش فرهنگ و بازنمایی آن در برگزیده کتاب‌های آزفا از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی»، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه شهید بهشتی.

برکت، محیا و شفیعی، سمیه سادات (۱۳۹۸). «نشانه‌شناسی اجتماعی حضور زنان در تصاویر کتاب‌های غیردرسی کودکان»، *مطالعات فرهنگ– ارتباطات*، س ۲۰، ش ۸۴، صص ۶۱–۸۶.

تقی‌پور، آرزو، یاوری، فریبا و مراثی، محسن (۱۳۹۸). «بازنمایی جنسیت در آثار نقاشان خودآموخته از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر»، *زن در هنر و فرهنگ*، س ۱۱، ش ۱، صص ۶۵–۸۸.

جواهری، لادن، قیطوری، عامر و صابری، کوروش (۱۳۹۷). «مطالعهٔ موردی نگاره‌های داستان ضحاک و سیاوش (براساس نظریهٔ دستور خوانش تصاویر کرس و ون‌لیوون»، *پژوهش‌های زبانی*، س ۹، ش ۱، صص ۵۹–۷۸.

رضایی، طاهره و سجودی، فرزان (۱۳۹۴). «بازنمایی جنسیت در متون دیداری کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی به غیرانگلیسی‌زبانان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر؛ مطالعهٔ موردی: American English File (2), Four Corners (2) & Interchange (2)»، *دوماهنامهٔ جستارهای زبانی*، ش ۳، صص ۱۱۵–۱۴۰.

سامانی، سیامک و خیر، محمد (۱۳۸۰). «بررسی فرایند تحول مراحل مختلف هویت جنسی در کودکان ۲ تا ۷ سال»، *مجلهٔ روان‌شناسی و علوم تربیتی*، س ۳۱، ش ۲، صص ۱۵۷–۱۷۳.

نظری طرهان، لیلا (۱۳۹۵). «بررسی نشانه‌شناختی تصاویر کتب کودکان براساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی: مطالعهٔ موردی کتاب فارسی پایهٔ اول دبستان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی.

نظری طرهان، لیلا و صابری، کورش (۱۳۹۶). «بررسی نشانه‌شناختی تصاویر کتب کودکان براساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی: مطالعهٔ موردی کتاب فارسی پایهٔ اول دبستان»، *فصلنامهٔ مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران*، س ۵، ش ۱۹، صص ۱۱۹–۱۴۰.

عابدینی بلترک، میمنت، لیاقت‌دار، محمدجواد و منصوری، سیروس (۱۳۹۳). «بازنمایی نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های درسی سال ششم دورهٔ ابتدایی»، *فصلنامهٔ زن و جامعه*، س ۵، ش ۴، صص ۱۹–۳۴.

فروتن، یعقوب (۱۳۹۰). «بازنمایی الگوهای اشتغال زنان در متون درسی ایران»، *زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*، س ۹، ش ۹، صص ۳۹–۸۰.

مجلهٔ أسامه (۲۰۲۱). شماره‌های ۸۱۵–۸۲۱.

مجلهٔ رشد دانش‌آموز (۱۳۹۹). شماره‌های ۱–۹.

محمدی، مهدی، آزاده، فریدون و باب‌الحوائجی، فهیمه (۱۳۸۹). «نقش ادبیات در شکل‌گیری شخصیت کودکان و نوجوانان یا تأکید بر گرایش‌های دینی و اخلاقی»، *دوفصلنامهٔ علمی–پژوهشی تربیت اسلامی*، س ۵، ش ۱۰، صص ۱۰۱–۱۲۰.

مصلح‌زاده، فاطمه و آشوری، محمدتقی (۱۳۹۶). «بررسی تصاویر مرتبط با جنگ تحمیلی در کتاب‌های درسی از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی»، *مطالعات دفاع مقدس*، س ۳، ش ۴، صص ۷۵–۹۸.

Hemais, B. J. W. (2014). Word and image in academic writing: A study of verbal and visual meanings in marketing articles. *ESP Today*, *2*(2), 113-133.

Harrison, C. (2003). Visual social semiotics: Understanding how still images make meaning. *Technical communication*, *50*(1), 46-60.

Jewitt, C., & Oyama, R. (2001). Visual Meaning: a Social Semiotic Approach, In: T. Van Leeuwen & C. Jewitt, *Handbook of Visual Analysis*, Los Angeles, Sage. pp.61-91.

Gunther, K., & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design*. New York, NY: Routledge.

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. London & New York: Routledge Taylor & Francis group.

Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 61-91

doi 10.22059/JWICA.2022.345918.1813

Analyzing the Feminine Prose Style in Press Writings of Female Journalists in the Constitutional Era Case Studies of Danesh and Shokoufeh

Arwa Assi[1]| Mahsa Rone[2]✉

1. PhD student in Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: assitammam00098@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: rone@hum.ikiu.ac.ir

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
5 July 2022

Accepted:
11 September 2022

Keywords:
Constitutionalism, press, female writing, Danesh, Shokoufeh.

Abstract

Feminist criticism is concerned with women's issues and the ideas regarding women in a text. As an approach to the differences between speech and texts of men and women, female writing is a valuable theory in feminist literary criticism. By drawing on a descriptive and analytical methodology, the present study analyzes the language and content of two women's journals in the Constitutional era, i.e., Danesh (“knowledge”) and Shokoufeh (“bloom”), using a "feminine writing" feminist approach and based on the perspectives of linguists such as Mills and Lakoff. Linguistic and content analysis of these magazines suggest that although the prose of female journalists in the earliest women's journals is void of heavy feminist connotations, the syntax contains many components of feminine writing style, such as high frequency of vague words, swearing on divine authority, use of intensifiers and adverbs expressing doubts, feminine emotional phrases in vocabulary, utilizing short sentences, relative and independent clauses, use of unfinished sentences, and questions. Thematically, too, female journalists discussed subjects different from those reflected in men's journals, like the imperative of female literacy, female health care, and hygiene, respecting their choice of spouse, revising men's conduct in interacting with them in the household and community, and comparing the conditions of Iranian women with women in advanced countries, to advance their social and individual demands.

How To Cite: Assi, Arwa and Rone, Mahsa (2023). Analyzing the Feminine Prose Style in Press Writings of Female Journalists in the Constitutional Era Case Studies of Danesh and Shokoufeh. *Women in Culture & Art*, 15(1), 61-91.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۶۱-۹۱

تحلیل سبک نوشتار زنانه در نثر مطبوعاتی زنان روزنامه‌نویس عهد مشروطه
بررسی موردی: *دانش* و *شکوفه*

اروی عاصی[۱] | مهسا رون[۲]✉

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. رایانامه: assitammam00098@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. رایانامه: rone@hum.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴ تیر ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۲۰ شهریور ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
دانش، زنانه‌نویسی، شکوفه، مشروطه، مطبوعات.

چکیده

نقد فمینیستی به بازتاب مسائل زنان یا عقایدی می‌پردازد که در متن درمورد زنان اظهار شده است. «زنانه‌نویسی» با تمرکز بر تفاوت‌های گفتار و نوشتار مردان و زنان، از نظریه‌های کاربردی در نقد ادبی فمینیستی است. در پژوهش حاضر، زبان و محتوای دو نشریهٔ ویژهٔ زنان در عهد مشروطه، *دانش* و *شکوفه*، از منظر رویکرد فمینیستی زنانه‌نویسی، بر پایهٔ دیدگاه زبان‌شناسانی همچون میلز و لیکاف و به روش توصیفی-تحلیلی بررسی می‌شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد اگرچه قلم زنان روزنامه‌نویس در اولین نشریات ویژهٔ زنان، چندان رنگ‌وبوی فمینیستی ندارد، مؤلفه‌های سبک نوشتار زنانه همچون فراوانی واژه‌های مبهم، بهره‌گیری از قسم، کاربرد تشدیدکننده‌ها، قیود تردیدنما و تعابیر عاطفی زنانه در سطح واژگانی و به‌کارگیری جملات کوتاه، معترضه یا دعایی، آوردن جملات ناتمام و جملات پرسشی در سطح نحوی قابل‌توجه است. زنان روزنامه‌نویس در حوزهٔ محتوایی نیز به مضامینی متمایز با موضوعات بازتاب‌یافته در نشریات مردان پرداخته‌اند، همچون: لزوم سوادآموزی زنان، حفظ‌الصحه و بهداشت زنان، احترام به تمایلات آنان در انتخاب همسر و اصلاح رفتار مردان در تعامل با آنان در خانواده و اجتماع، مقایسهٔ وضعیت زنان ایرانی با زنان کشورهای پیشرفته و مطالبات فردی و اجتماعی خود.

استناد به این مقاله: عاصی، اروی و رون، مهسا (۱۴۰۲). تحلیل سبک نوشتار زنانه در نثر مطبوعاتی زنان روزنامه‌نویس عهد مشروطه؛ بررسی موردی: *دانش* و *شکوفه*. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۶۱-۹۱.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

مقدمه

با وقوع نهضت مشروطه، ساختار سیاسی–اجتماعی جامعهٔ ایران دچار تحول شد که دگرگونی‌های فراوانی در بستر جامعه و خواست‌های طبقات مختلف مردم، به‌ویژه قشر تحصیل‌کرده و روشنفکر را نیز در پی داشت. آشنایی با سبک زندگی اروپایی و تجددخواهی در شکل‌گیری نهضت مشروطه و تحولات تاریخی–اجتماعی پس از آن در ایران اثرگذار بود. روزنامه و روزنامه‌نگاری از پدیده‌های مؤثر در بیداری مردم و تحقق انقلاب مشروطه به‌شمار می‌رفت. افزایش کمی و کیفی روزنامه‌های غیردولتی در عهد مظفری در داخل و خارج از کشور و همچنین مشارکت زنان در عرصه‌های اجتماعی، از تحولات برجستهٔ این دوران بود.

«تا قبل از مشروطه، زنان نقشی مهم و قابل‌توجه در امور فرهنگی و سیاسی و اجتماعی نداشتند، اما در انقلاب مشروطه می‌توان اثرات ارزشمند فعالیت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زنان را به‌وضوح مشاهده کرد و در این دوران علاوه بر آنکه زنان فعالیت‌های مطبوعاتی خود را در نشریات مختص به زنان ادامه دادند، در نشریاتی که توسط مردان منتشر می‌شد نیز مقالاتی منتشر می‌کردند» (جلالی، ۱۳۸۹: ۴۳).

زنان روزنامه‌نویس، مانند دیگر اقشار طالب اصلاحات، در پی راهی برای بیان آرا و عقاید خود بودند. هرچند آنان دیرتر از مردان و با امکاناتی بسیار محدود و گاه با هزینهٔ شخصی پا به عرصهٔ روزنامه‌نویسی نهادند، قلم آنان در تحول فکری زنان و تغییر نگاه آنان به جایگاه خانوادگی و اجتماعی‌شان نقشی بسزا ایفا کرد. افزون بر روزنامه‌نگاری، تشکیل انجمن‌های زنانه و افزایش مدارس ویژهٔ نسوان از اقدامات قابل‌توجه بانوان بود.

بررسی مندرجات روزنامه‌های ویژهٔ زنان به‌مثابهٔ ابزاری مؤثر برای مطالبه‌گری، ارتقای سطح آگاهی زنان و تغییر نگرش مردان به این قشر و بازتاب درون‌مایه‌ها و مسائل شخصی، خانوادگی و اجتماعی آنان در آن روزگار از حیث مصادیق زنانه‌نویسی و تحلیل رنگ‌وبوی متفاوت نوشتار زنانه در زبان نثر مطبوعاتی دوران قاجار و مشروطه نیز حائز اهمیت است.

نقد فمینیستی، از رویکردهای نقد ادبی جدید در واکاوی متون است. البته همان‌طور که فمینیسم موج‌های مختلفی را پشت سر گذاشته، در نقد فمینیستی نیز رویکردهای متنوّع و گاه متفاوتی وجود دارد، اما تقریباً همهٔ انواع این نقد به نقش و حضور اجتماعی زنان توجه دارند. «ایدئولوژی مردسالاری با یکسان‌پنداشتن دو مفهوم «جنس» و «جنسیت» همواره زنان را افرادی ناتوان، کوته‌فکر و غیرقابل‌اعتماد جلوه داده است. ویژگی‌های تحقیرآمیزی نیز که فرهنگ عمومی و رسانه‌ها به زنان انتساب داده‌اند، از نظر بسیاری از مردان «طبیعی» محسوب می‌شود... نقدهای فمینیستی بر آثار ادبی، فیلم‌های سینمایی، سریال‌های تلویزیونی، مطالب مطبوعات و رسانه‌های دیجیتالی، با شناساندن دنیای درونی زنان، چشم‌انداز جدیدی برای مردان باز می‌کنند تا با کسب شناختی غیرمردسالارانه از زن رابطه‌ای انسانی‌تر و مبتنی بر تفاهم با

غیرهمجنسان‌شان برقرار کنند. به بیان دیگر، نقدهای فمینیستی کمک می‌کنند تا زن برای مردان از «دیگری» به انسان تبدیل شود» (پاینده، ۱۳۹۸، ج ۲: ۱۰۹).

یکی از نظریه‌های کاربردی در نقد ادبی فمینیستی، که در این پژوهش نیز در تحلیل نثر مطبوعاتی زنان روزنامه‌نویس مشروطه از آن بهره برده‌ایم، بررسی و تحلیل متون ادبی از منظر زنانه‌نویسی یا سبک نوشتار زنانه است. «زنانه‌نویسی یعنی جنسیتی‌کردن ادبیات براساس تجربه و نگاه زنانه» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۲). نخستین بار، سارا میلز (۲۰۰۵) در نوشته‌های خود از اصطلاح «سبک‌شناسی فمینیستی» بهره برد. این اصطلاح درواقع بنیادی ایدئولوژیک دارد؛ بنابراین متونی که موضوعاتی نظیر موقعیت اجتماعی یا حقوق زنان را بازمی‌تابانند، برای واکاوی از این منظر مناسب به‌نظر می‌رسند. میلز با اشاره به آرای زبان‌شناسان و پژوهشگران حوزهٔ جامعه‌شناسی زبان در خصوص تأثیر جنسیت بر نوشتار و همچنین دیدگاه‌های فمینیست‌ها، بر تحلیل زبانی آثار زنان با رویکردی متفاوت تأکید کرده است (Mills, 2005: 35). او جنبه‌های دستوری یا واژگانی متون ادبی و غیرادبی را از یک سو و ابزارهای فراجمله‌ای و گفتمانی را از سوی دیگر بررسی کرده و معتقد است نویسندگان زن در ساختار و محتوای آثار خود از گزینه‌های زبانی خاصی در بازتاب مشخصات زنانه، احساسات، عواطف و عقایدشان استفاده می‌کنند که در تحلیل زبانی باید در سه سطح تحلیل براساس واژه‌ها، جملات و گفتمان به آن‌ها توجه شود (همان: ۱۰۶).

فتوحی در *سبک‌شناسی* در فصل «سبک زنانه»، ویژگی‌های سخن زنانه را در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و کاربردی برشمرده و به تفاوت‌های سطوح مختلف زبان در نوشتار مردان و زنان اشاره کرده است (نک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۴–۴۱۲). همچنین تحقیقات نشان داده است در بسیاری از جوامع، تفاوت در رفتار زبانی زنان و مردان بیشتر جنبهٔ نسبی و کمّی دارد؛ یعنی زنان و مردان در کاربرد برخی از ویژگی‌های زبانی، به‌ویژه آوایی، گرایش‌های متفاوتی دارند و همین امر سبب تمایز گفتار آنان از هم می‌شود. البته گاه تفاوت‌های زبانی چندان آشکار و شناخته‌شده نیستند و گویندگان زبان به آن‌ها حساسیت و آگاهی زیادی ندارند (مدرسی، ۱۳۹۳: ۲۰۳).

در این پژوهش، نثر مطبوعاتی زنان در دورهٔ مشروطه از منظر رویکرد فمینیستی زنانه‌نویسی واکاوی، و مؤلفه‌های سبک نوشتار زنانه در یکی از تأثیرگذارترین گونه‌های نوشتار، یعنی متون روزنامه‌ای، به‌طور جامع و دقیق تحلیل می‌شود. نگارندگان به این پرسش پاسخ می‌دهند که چه مصادیقی از زنانه‌نویسی در زبان نثر مطبوعاتی *شکوفه* و *دانش* نمود یافته است. همچنین مطالبات بازتاب‌یافتهٔ زنان در محتوای این روزنامه‌ها چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

گذشته از پژوهش‌های پرشماری که در حوزهٔ نظری، در موضوع سبک نوشتار زنانه یا نقد فمینیستی انجام گرفته، پژوهش‌های فراوانی نیز از منظر نقد فمینیستی به واکاوی و تحلیل مؤلفه‌های نوشتار زنانه در آثار قلمی زنان، به‌ویژه رمان‌نویسان زن معاصر اختصاص یافته است که در اینجا به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود:

در مقالهٔ «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد؛ تحلیلی بر پایهٔ سبک‌شناسی فمینیستی» (۱۳۹۱) به قلم ناصر نیکوبخت و همکاران، وجوه سبکی آثار پیرزاد با رهیافت سبک‌شناسی فمینیستی تحلیل شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد در سطوح مختلف متن (اعم از واژه‌ها، جملات و سطح گفتمان) دیدگاه زنانه بارز است.

یونسی و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «نشانه‌های سبک زنانه در ادبیات داستانی معاصر» از منظر نقد فمینیستی، به‌ویژه رویکرد سارا میلز، برای کشف مؤلفه‌های سبک زنانه، چهار رمان زن‌نوشت را با چهار رمان مردنوشت در لایهٔ زبانی با یکدیگر مقایسه کردند.

حجت و همکاران (۱۳۹۹) در «سبک‌شناسی نثر زنان در دورهٔ قاجار و مشروطه» سبک نثر آثار مکتوب زنان عصر قاجار و مشروطه را در سه حوزهٔ نامه‌نگاری، خاطره‌نویسی و سفرنامه‌نویسی واکاوی کردند و مشخصه‌های سبک زنان نظیر ساده‌نویسی، توصیف جزئیات، بهره‌گیری از استدلال، فراوانی جملات دعایی و کاربرد ترکیبات و اصطلاحات عامیانه را به‌عنوان رایج‌ترین ویژگی‌های نثر زنان مطرح ساختند. البته این پژوهش از حیث رویکرد و چارچوب نظری و داده‌های مورد مطالعه با پژوهش حاضر تفاوت دارد.

در پژوهش حاضر، با تمرکز بر نثر مطبوعاتی روزنامه‌نویسان زن، به‌صورت جامع و مستقل، مؤلفه‌های زبانی نوشتار زنانه مشخصاً در نخستین نشریات زنان در عهد مشروطه –*دانش* و *شکوفه*– از منظر زنانه‌نویسی، در دو سطح محتوایی و زبانی، واکاوی و تحلیل شده است.

روش‌شناسی پژوهش

گردآوری داده‌های این پژوهش با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، مقالات، آرشیو نشریات و همچنین بهره‌گیری از پایگاه‌های الکترونیک معتبر انجام گرفته و سپس به روش توصیفی–تحلیلی، مندرجات نشریات زنان عهد مشروطه از منظر رویکرد فمینیستی زنانه‌نویسی در دو سطح زبانی و محتوایی و بر پایهٔ دیدگاه زبان‌شناسانی همچون میلز[1] و لیکاف[2] واکاوی و تحلیل شده است.

1. Sara Mills
2. Robin Lakoff

مبانی نظری

زنانه‌نویسی

جنسیتی‌کردن ادبیات، نخستین بار در نوشته‌های لوس ایریگاری[1] روانکاو نظریه‌پردازی شد و سپس الن سیکسو[2]، فیلسوف، نویسنده، استاد دانشگاه و از شاخص‌ترین فمینیست‌های پساساختگرا، در خصوص حضور جنسیت در متون ادبی سخن گفت. این شاخه از نقد فمینیستی در پی پاسخ به این پرسش است که آیا نوشتار زنانه با نوشتار مردانه ذاتاً تفاوت دارد. فمینیست‌های فرانسوی همچون ژولیا کریستوا[3]، سیکسو و ایریگاری در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و در طول دههٔ ۱۹۸۰ کوشیدند به این پرسش پاسخ دهند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۹۷).

«زنانه‌نویسی، یعنی جنسیتی‌کردن ادبیات، براساس تجربه و نگاه زنانه و با تمرکز بر بازتاب شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان، تلاشی برای نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان برای نشان‌دادن حساسیت‌های جنس زن بود» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۲).

سیکسو برای تبیین سبک نگارش خاص زنان در متون ادبی، اصطلاح زنانه‌نویسی را به‌کار برد و کوشید با تمایز قائل‌شدن بین سبک نگارش زنان و مردان، بر کارکردهای جنسیتی زبان تأکید کند. مراد او از نوشتار زنانه، نوشته‌ای است که به‌لحاظ سبک و زبان و لحن و احساس، زنانه است و کاملاً با زبان و گفتمان مردانه تفاوت دارد. البته در کتاب *خندهٔ مدوسا* یادآور می‌شود که این مسئله ربطی به جبر بیولوژیکی ندارد؛ یعنی زنان گاهی با گفتمان مردانه و مردان گاهی به شیوهٔ زنانه می‌نویسند (شمیسا، ۱۳۹۰: ۴۴۱).

از منظر سیکسو، نوشتار زنانه «جمله‌های ناتمام دارد، وقفه در آن زیاد دیده می‌شود، میل به سکوت در آن بارز است، از ساختارهای دستوری مسامحه‌آمیز استفاده می‌کند، بیان عاطفی در آن برجسته است، صناعاتی مانند جناس را که معانی چندگانه‌ای القا می‌کنند و همچنین استعاره را به‌وفور به‌کار می‌برد، کیفیتی سیال (دگرگون‌شونده) دارد و مبتنی بر تداعی است... هم در واژه‌های انتخابی و هم در نحو نوشتار زنانه، کشش غریزی بر نظم منطقی رجحان داده می‌شود و همچنین التذاذ بیش از رعایت قواعد عقلانی اولویت دارد... زبان زنان به‌طورکلی به گفتار نزدیک‌تر است تا به نوشتار» (پاینده، ۱۳۹۷، ج ۲: ۹۸). شوآلتر البته معتقد است تفکر مردسالارانه بر نوشتار زنان نیز مسلط است و زنان باید خود را از این محدودیت رها و زبانی متناسب با افکار و احساسات خود پیدا کنند. به نظر او «هرچند جنسیت مؤنث تثبیت‌شده یا ذاتی و یا تخیل مؤنث وجود ندارد، اما نوشته‌های زنان و مردان عمیقاً با هم فرق دارند و منتقدان مذکر، یک سنت کامل نوشتاری را

1. luse Irigaray
4. Helene Cixous
3. Julia Kristeva

نادیده گرفته‌اند» (سلدن، ۱۳۷۷: ۲۷۲). البته ادبیات زنان همیشه از حقوق زنان حمایت نمی‌کند، یعنی نوشته‌هایی از زنان وجود دارد که مستقل از ایده‌های فمینیستی و دفاع از حقوق زنان نوشته شده و نویسندگان مرد نیز نشان داده‌اند که می‌توانند جهان زنان را به‌خوبی به تصویر بکشند؛ بنابراین نوشتار زنانه همیشه کار یک زن نیست، اما فمینیسم سعی می‌کند زن را در برابر مرد قرار دهد.

پیوند زبان و جنسیت

جنسیت را به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی، مرتبط با جایگاه زن و مرد در جامعه و مؤثر بر سبک و محتوای زبان از حیث آوایی، واژگانی، دستوری، معنایی و ارتباطی دانسته‌اند (کراچی، ۱۳۹۴: ۲۳۵)؛ بنابراین جنسیت از عوامل پیدایش تفاوت‌های زبانی است و همان‌طور که زنان و مردان هر جامعه عادات، حرکات و رفتارهای اجتماعی خاص خود را دارند، در رفتارهای زبانی‌شان نیز تفاوت‌های زیادی وجود دارد؛ یعنی مردان و زنان گرایش‌های ویژهٔ خود را در کاربرد الگوها، ویژگی‌های دستوری و آوایی و به‌کارگیری ترکیبات و اصطلاحات خاص دارند.

«علت پیدایش زبان‌گونه‌های جنسی آن است که زبان به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی، رابطهٔ تنگاتنگی با طرز تلقی‌های اجتماعی دارد. مردان و زنان از آن‌رو از نظر اجتماعی تفاوت دارند که جامعه نقش‌های اجتماعی متفاوتی برای آنان تعیین می‌کند و الگوهای رفتاری متفاوتی را از آنان انتظار دارد. زبان صرفاً این واقعیت را منعکس می‌نماید» (ترادگیل، ۱۳۷۶: ۱۱۶). البته حتی با وجود نقش‌های اجتماعی مشابه در برخی از جوامع برای زنان و مردان، باز به‌نظر می‌رسد هر جنسیتی در برخی از نقش‌ها فعال‌تر است که این مسئله تفاوت‌های زبانی معینی نیز میان این دو گروه ایجاد کرده است؛ برای مثال، اصطلاحات حوزهٔ خیاطی، بافندگی و آرایش زنانه به‌نظر می‌رسند، اما واژه‌های تخصصی حوزه‌هایی مانند امور نظامی، مکانیکی، فلزکاری و به‌طورکلی کارهای سنگین، مردانه هستند؛ بنابراین با وجود جنبهٔ بیولوژیک‌داشتن عامل جنسیت، به سبب نقش‌های اجتماعی متفاوت زنان و مردان، جنسیت را نیز عاملی اجتماعی به‌شمار آورده‌اند (مدرسی، ۱۳۹۳: ۲۰۰).

نخستین نشریات زنان

در اوایل انقلاب مشروطه، زنان فعال غالباً متأثر از رهبران مذهبی بودند، اما بعدها به‌ویژه پس از ۱۲۸۵ ش، که حرکت زنان محسوس‌تر و مستقل‌تر شد، زنان انجمن‌های ویژهٔ خود را برپا کردند، به‌تدریج متوجه مسئولیت‌های غیرخانگی و اجتماعی شدند و از طریق همین انجمن‌ها و سازمان‌های مخفی، فعالیت‌های قهرآمیز و غیرقهرآمیزی را علیه قدرت‌های خارجی و در حمایت از انقلاب مشروطه سازمان دادند (ساناساریان، ۱۳۸۴: ۳۹). روزنامه‌ها از مهم‌ترین ابزارهای فرهنگی جامعه در پیدایش آگاهی و تحرک اجتماعی مردم به‌شمار می‌آمدند؛ تا آنجا که وقوع

نهضت مشروطه (۱۳۲۴ ق/ ۱۲۸۵ ش) و تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی پس از آن در ایران را از ثمرات نشر روزنامه دانسته‌اند. البته زنان در عصر قاجار عموماً نقش قابل‌توجهی در امور اجتماعی و سیاسی و به‌تبع آن در عرصهٔ روزنامه‌نگاری نداشتند و تا پیش از مشروطه نشانی از نشریات زنانه نیست، اما این نهضت، به‌مثابهٔ نقطه عطفی در تاریخ نقش‌آفرینی زنان، موجب شد زن ایرانی صدا و دیدگاه‌های خود را از طریق نشریات بیان کند و حتی مورد حمایت برخی از روشنفکران مترقی نیز قرار گیرد.

مشروطه زمینهٔ حضور آشکار و شکوفایی زنان در ادبیات را چه به‌عنوان مضمون و چه به‌عنوان خالق اثر فراهم آورد. با شکل‌گیری مطالبات تازه در فضایی جدید و انتشار روزنامه‌ها، مسئلهٔ زنان بیشتر در مطبوعات مطرح شد. حتی زنان عادی نیز با مشروطه‌خواهی همگام شدند و با حمایت‌های سیاسی، اقتصادی و تبلیغاتی از این جنبش، حضوری پررنگ در این تحول اجتماعی داشتند (عاملی رضایی، ۱۳۸۹: ۲۳۸).

«اگر به تاریخچهٔ مبارزات زنان جهان برای کسب حقوق انسانی و رفع تبعیضات جنسیتی بنگریم، درمی‌یابیم که هر جا که این حرکت شکل گرفته، حتی در مراحل آغازین، اولین اقدام، انتشار نشریه برای بیان مسائل و موانع و همچنین شناساندن اهداف و آرمان‌های آتی بوده است» (ببران، ۱۳۸۱: ۸).

چاپ نخستین نشریهٔ تخصصی بانوان ایران به سال ۱۳۲۸ ق/ ۱۲۸۹ ش بازمی‌گردد که با تاریخ انتشار اولین روزنامه در ایران، ۸۸ سال فاصله دارد؛ یعنی به قول شیخ‌الاسلامی، زنان ایران سه ربع قرن بعد از مردان دست به قلم بردند و در عرصهٔ روزنامه‌نویسی گام نهادند (۱۳۵۱: ۷۶). مطالبات زنان در نخستین نشریات ویژهٔ آنان غالباً «معطوف به بیدارکردن وجدان خفتهٔ عموم مردم بود و تلاش داشتند اثبات کنند آنچه بر زنان می‌رود، اعم از تبعیض آموزشی و محرومیت از اشتغال و نبود امکان شناخت همسر پیش از ازدواج و عقب‌ماندگی بهداشت، مبنایی قومی و قبیله‌ای دارد و با شرع و عرف نسبتی ندارد. از این‌رو، تحقق این مطالبات نافی معیارهای پذیرفته‌شدهٔ اجتماعی بین عموم مردم نبود» (آبادیان و صفری، ۱۳۹۳: ۱۷).

درواقع در جامعهٔ بستهٔ عهد قاجار، زنان مشروطه‌خواه می‌خواستند حضورشان به رسمیت شناخته شود؛ بنابراین می‌کوشیدند از طریق چاپ و انتشار مقالات خود در نشریات جایگاهی در میان عموم مردم بیابند. آنان با «نوشتن پیاپی در جراید، جایگاه شهروندی خود را در کنار برادرهای وطنی‌شان ایجاد کردند. در پی انقلاب مشروطه، در جرایدی که زنان در دههٔ ۱۹۱۰ م/۱۲۹۰ ش منتشر می‌کردند، شاهد چرخشی گفتمانی از گفت‌وگو دربارهٔ همتایی به‌سمت زبان برابری هستیم» (نجم‌آبادی، ۱۴۰۰: ۷۴).

روزنامهٔ *دانش* نخستین روزنامهٔ فارسی‌زبان ویژهٔ زنان بود که برای دفاع از حقوق زن ایرانی بعد از انقلاب مشروطه و به همت دکتر مریم کحال، همسر حسین کحال تهرانی، در سال ۱۲۸۹

ش، حدود چهار سال پس از وقوع مشروطه، منتشر شد. در شعار و صدر شمارهٔ نخست *دانش* آمده است: «روزنامه‌ای است اخلاقی، علم خانه‌داری، بچه‌داری و شوهرداری، مفید به حال دختران و نسوان و به‌کلی از پلتیک و سیاست مملکتی سخن نمی‌راند.» ثبت این شعار در روزنامه و اتخاذ این منش در مندرجات هشت شمارهٔ باقی‌مانده از آن «بیشتر به‌دلیل شرایط روز جامعهٔ ایران و حساسیت‌هایی بود که نسبت به مشارکت زنان در حیات سیاسی کشور وجود داشت. چنان نبود که زنان نسبت به مسائل سیاسی بی‌توجه باشند، اما روزنامه‌های اولیهٔ زنان مثل *دانش* و *شکوفه* در عنوان خود تأکید کردند که تنها به مسائل زنان می‌پردازند» (عاملی‌رضایی، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

دانش کاری به سیاست نداشت. در سه شمارهٔ اول روزنامه، نام ع. صفوت، به‌عنوان سردبیر، ذیل نام مریم کحال قید شده است، اما از شمارهٔ چهارم به بعد، فقط نام مدیر و صاحب‌امتیاز آمده است. *دانش*، بیشتر در پی دفاع از حقوق اولیه زن ایرانی و نشان دادن ارزش او در خانواده و اجتماع است و اثری از شعارهای تندوتیز فمینیستی در آن نیست. به عقیدهٔ نجم‌آبادی، وجه تمایز *دانش* با دیگر نشریات هم‌دورهٔ خود این بود که خوانندگان مفروض و تقریباً همهٔ نویسندگان آن زن بودند. مقالهٔ کوتاه «تربیت دخترها» به امضای علی زنجانی و خطابهٔ ادیب‌الممالک در روز امتحان مدرسهٔ دخترانه هنر، تنها نوشته‌هایی هستند که به قلم مردان در *دانش* به چاپ رسیده‌اند. *دانش* واقف بود که خوانندگان واقعی آن فقط زنان نیستند و حتی در نخستین شمارهٔ خود از آقایان خواست که نشریه را برای خانم‌هایی که سواد خواندن ندارند نیز بخوانند تا آن‌ها نیز از این فیض محروم نمانند و اظهار امیدواری کرد که شاید همین سبب شود تا زنان سواد بیاموزند. بااین‌حال، مخاطب کلام خود، خوانندهٔ مفروض، دریافت‌کنندهٔ کلام و نه خواننده را عموماً زنان می‌دانست و به همین سبب مقالات، غالباً خطاب به زنان نوشته شدند (نجم‌آبادی، ۱۴۰۰: ۳۱۲–۳۱۳).

بعد از تعطیلی اجباری *دانش* در سال ۱۳۲۹ ق به سبب تأمین‌نشدن مخارج آن، روزنامهٔ *شکوفه* در ذیحجهٔ سال ۱۳۳۰ ق به همت مزین‌السلطنه منتشر شد. *شکوفه* نخستین روزنامهٔ مصور ویژهٔ بانوان، هر پانزده روز یک بار به چاپ می‌رسید و در صدر صفحهٔ اول آن این شعار نوشته شده بود: «روزنامه‌ای است اخلاقی، ادبی، حفظ‌الصحهٔ اطفال، خانه‌داری، بچه‌داری، مسلک مستقیمش تربیت دوشیزگان و تصفیهٔ اخلاق زنان راجع به مدارس نسوان؛ مقالاتی که با مسلک جریده موافقت داشته باشد پذیرفته می‌شود.»

مزین‌السلطنه بیش از هر چیز به مسئلهٔ برابری زن و مرد و یکسان‌بودن حق آنان در تحصیل علم و دانش تأکید کرده و با لحنی انتقادی به مضامینی مانند تساوی حقوق زن و مرد، گسترش سطح آگاهی زنان و تشویق آنان به کسب علم، مبارزه با نفوذ بیگانه در ایران، اعتراض به ازدواج‌های قبل از سن بلوغ دختران و... پرداخته است (ناهید، ۱۳۶۰: ۱۰۸)

مقالات *شکوفه* نیز غالباً به قلم زنان و خطاب به بانوان نوشته می‌شد. زنان نویسنده اغلب از معلمان و مدیره‌های مدارس دختران بودند. مندرجات این روزنامه بیشتر دربارهٔ وضعیت مدارس دختران، تهذیب اخلاق زنان، انتقاد از خرافه‌پرستی خانم‌های ایرانی و روابط زن‌وشوهری بود.

تحلیل مؤلفه‌های نوشتار زنانه در روزنامه‌های زنان عصر مشروطه

هرچند ویژگی‌های سبک نوشتار زنانه در قلم زنان روزنامه‌نویس عهد مشروطه مانند زنان داستان‌نویس دوره‌های بعد نمود ندارد، برخی از تفاوت‌های زبانی که متأثر از فضای تازه و آزادی حاکم بر قلم آن‌ها است، در نثر مطبوعاتی برجسته است. در نشریات این دوره «زبانی که زنان در خطاب به دیگر زنان و به‌ویژه در برخی مقالات این نشریات به‌کار می‌برند، با زبانی که زنان در جراید مردان مشروطه به‌کار می‌بردند یکسان نیست، انگار که در نشریهٔ زنان و هنگام خطاب‌کردن به زنان همچنان در محیطی خالی از اغیار، در حریم زن‌آمیز باشند، خودمانی و محاوره‌ای می‌نویسند» (نجم‌آبادی، ۱۴۰۰: ۳۱۴). جراید مشروطه غالباً رسانه‌ای مردانه بود، اما زنان با نوشتن نامه به این جراید، فرصتی برای بیان آرای خود یافتند. با تأسیس مدارس دخترانه و فراهم‌شدن امکان تحصیل در علوم جدید برای آنان، اندک‌اندک این قشر نیز به جرگهٔ تمدن نوین گام نهادند (همان: ۳۰۶).

در این بخش، برای تحلیل ویژگی‌های زبانی نوشتار زنانه در سطوح آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و محتوایی لازم است در هر سطح به گروهی از مؤلفه‌ها توجه شود؛ برای نمونه در سطح واژگان باید به کاربرد واژگان، ضمایر، اقلام واژگانی بیانگر حالات و عواطف و احساسات زنان، صفات، رنگ‌واژه‌ها، قیدها، واژگان و تعابیر متعلق به حوزهٔ زنان، بسامد تشدیدکننده‌ها و کلمات مبهم مانند «هیچ» و «همه» توجه شود. یا در سطح نحوی بسامد جملات پرسشی، دعایی و جملات کوتاه نزدیک به گونهٔ گفتار در کلام زنان برجسته است.

لایهٔ واژگانی

بسامد واژه‌های مبهم

پژوهشگران معتقدند زنان بیش از مردان از صورت‌های غیرصریح و مبهم زبان مانند «یک‌جور» و «یک‌عالمه» استفاده می‌کنند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۹). منظور از صورت‌های مبهم، واژه‌هایی است مانند: کسی، همه، هیچ، هر، قدری، یکی از، چیز، فلانی، بعضی، تقریباً، چند، بیست سی نفر، دو سه ساعت، چندان و... . در نثر مطبوعاتی زنان در *دانش* و *شکوفه* نیز کاربردهای فراوانی از این مبهمات، به‌جای اشارهٔ صریح و دقیق به تعداد یا اسم فردی خاص، مشهود است:

«می‌خواست هیچ‌کس به سلطنت او شریک نباشد و ضمناً اعلان نمود که هرکس بتوانند خود را در این شهر مخفی نماید که من او را نبینم، آن شخص قابل زوجیت من است و هرگاه کسی داوطلب می‌شد سر او را بریده» (*دانش*، ش ۱، ۱۰ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۷).

«از روزی که شوهر من مرده، پانزده سال است به خدمتگزاری او مشغولم و در خانهٔ او همه قسم زحمت کشیده و او را بر تمام اقوام ترجیح داده‌ام و ترک همه‌چیز و همه‌کس را نموده به او چسبیده‌ام» (*دانش*، ش ۳، ۹ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۶).

«این مادر مهربان... چندین خادم دارد که همه‌روزه و هر ساعت و دقیقه از کسالت آن خانم محترمه می‌نویسند» (*شکوفه*، س ۳، ش ۱۰، ۱۴ جمادی‌الثانی ۱۳۳۳: ۱).

«مکتوبیست که از مقام وطن‌دوستی به ادارهٔ *شکوفه* رسیده است. نمرهٔ شماره ۱۱ روزنامهٔ *شکوفه* را ملاحظه نموده، یک عالم بر امیدواری‌ام افزود و یک دنیا خوشحالی نمودم که این دست‌های فلج به کدام دم عیسی شفا یافته» (همان).

«از جمله اموراتی که همه‌وقت و همه‌کس باید مراعات نماید، چه در دیگران و چه در خود، عادات است که هیچ‌وقت نمی‌توان صرف‌نظر نمود. همان قسمی که اطبای حاذق مطابق مزاج هرکس باید رفتار نمایند و موافق طبیعت هرکس باید معالجه نمایند، همین قسم باید عادت فامیلی و شخصی و صنعی هرکس را از دست ندهد» (*شکوفه*، س ۴، ش ۱۰، ۱۰ رجب ۱۳۳۴: ۱).

استفاده از قسم

بسامد قسم در کلام و نوشتار زنان گویی نشانهٔ سطح پایین‌تر اعتمادبه‌نفس آنان و تلاششان برای اعتباربخشی بیشتر به سخنانشان به مدد قسم‌خوردن بوده است:

«صغرا ـ آن پسر؟ تو را به خدا نامش را بگو» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۴).

«خدا را به شرافت بزرگان دین و به شهیدان راه حریت قسم می‌دهم» (*شکوفه*، س ۱، ش ۷، ۲۹ ربیع‌الثانی ۱۳۳۱: ۳).

«والله و بالله که روزنامه به غیر از ضرر و خسارت هیچ فایده ندارد» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۸، ۲۶ ذیحجه ۱۳۳۱: ۳).

بهره‌گیری از تشدیدنماها

زنان بیش از مردان از تشدیدنماها استفاده می‌کنند. آنان می‌خواهند از این طریق، با تأکید بیشتر بر گفتهٔ خود، آن را مهم جلوه دهند و توجه مخاطب را به خود جلب کنند و اعتمادبه‌نفسشان را ابراز دارند (Lakoff, 2004: 191). این ویژگی که سخن زنان را قدری اغراق‌آمیز می‌کند، شاید به این سبب است که زن در جامعهٔ سنتی جایگاه امنی نداشته و به دنبال تثبیت و تقویت جایگاه فردی و اجتماعی خود بوده است:

«ـ زیبنده: خیلی ضعیف و بسیار افسرده‌ات می‌بینم. زیبنده اگر راستش را بخواهی، امروز اصلاً برای همین آمده‌ام. امروز آمده‌ام که از چیزهای خیلی تلخ صحبت کنم» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۳ و ۵).

«تابه‌حال آن چیزی که برای ما بسیار ضرر زده و ما را از ترقی‌کردن عقب انداخته این بوده است که بر بی‌ثمری ندامت و پشیمانی متوجه نگشته‌ایم» (*دانش*، ش ۵، سلخ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۴).

«گلدان‌ها... خیلی سنگین و زیاد بودند و هیچ‌کس متحمل زحمت برداشتن آن‌ها نمی‌شد. علاوه از آن رخت‌های تابستانی و زمستانی بسیار در اتاق روی میخ آویزان بود و ابداً در جای مناسب نیاویخته بودند... از وضع آن اتاق زیاد از حد وحشت داشتم» (همان: ۷).

«مدرسهٔ مبارکهٔ تربیت‌البنات از شنبه ۱۶ الی جمعه ۲۱ مجلس امتحان خیلی مرتب تشکیل داده بود و خیلی خیلی خوب از عهدهٔ امتحان کلاس ۴ و ۵ برآمدند. تمام معلمه‌های صحیح درواقع جای هزاران هزار آفرین بود که در این مدت تحصیل خیلی خوب امتحان دادند» (*شکوفه*، س ۱، ش ۱۱، ۱۲ رجب ۱۳۳۱: ۲).

«اغلب یک روز دو روز حاضر بودم. خیلی خیلی از پارسال منظم‌تر، باشکوه‌تر، با ترتیب صحیح و دروس عالی. البته باید خیلی ممنون شد از این مؤسسین کارخانهٔ آدم‌سازی که تمام همّ خود را مصروف به ساختن آدم می‌نمایند» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۴، ۵ شعبان ۱۳۳۲: ۲).

«هرگاه مردان می‌دانستند که چقدر زحمت و صدمه و مشقت زنان در ایام حمل دارند، البته خیلی در ایام حمل، ملاحظه از هر جهت در حق آن‌ها می‌کردند، ولی چه فایده... که هیچ خبر ندارند. خیلی تعجب است از بداخلاقی بعضی از مردها... چه بسیار دیده شده که مرد زن را در ایام حمل صدمه و کتک زده و همان اسباب سقط‌جنین شده» (*شکوفه*، س ۱، ش ۵، ۲۷ ربیع‌الاول ۱۳۳۱: ۲).

به‌کاربردن تعابیر زنانه

همان‌طور که در بحث زبان و جنسیت اشاره شد، در زبان تعابیری هست که بیشتر به یکی از دو جنس مردان و زنان اختصاص دارد و جنس مخالف غالباً از کاربرد آن اجتناب می‌کند یا کمتر به‌کار می‌برد؛ برای مثال در زبان فارسی، تعابیری مانند «خدا مرگم بده»، «وا»، «خاک بر سرت»، «خدای‌نکرده» و... را تعابیری زنانه می‌دانند.

«مستر فرومونت خیلی خوب، ولی فرضاً اگر بدین رتبه و مقامی که ملاحظه نموده‌اید نباشم... آن‌وقت رغبت به من داشتید یا خیر؟ دختر گفت بَه، عجب فرمایشانی می‌فرمایید و هوس‌هایی دارید. خدا نکند که آن‌طور باشید» (*دانش*، ش ۱۴، ۱۷ محرم‌الحرام ۱۳۲۹: ۷).

«ـ دختر: وا چه حرف‌ها؟! ـ مستر فرومونت: راستی عرض می‌کنم باور کنید» (همان: ۸).

«یک خانم دیگر چشمش می‌افتد به رخت‌های خانم. فی‌الفور چشمش برق می‌زند و دماغش تیر می‌کشد... چقدر این رخت برازنده است. در بدنش با تنش جنگ می‌کند. خدا بخت بدهد. من همه‌چیزم از این خانم بهتر است» (*شکوفه*، س ۱، ش ۵، ۲۷ ربیع‌الاول ۱۳۳۱: ۳).

«عصرها که این دخترها و معلمات بدبخت می‌خواهند از مدرسه بیرون بروند به‌سمت

خانه‌های خودشان... جوانان و مردان منتظرند که چه وقت زنان و دختران از مدرسه بیرون می‌آیند. هرکدام یک حرکت وحشیانه و صحبت‌های ناشایسته و مزخرفانه که گفتن ندارد می‌زنند و از عقب شاگردان قدری راه می‌روند و حرکات اهورانه می‌نمایند. خاک بر سرت کنند. تو اگر مادرت عالمه بود، صاحب این اخلاق نمی‌شدی» (*شکوفه*، س ۲ ش ۸، ۲۰ ربیع‌الثانی ۱۳۳۲: ۳-۴).

«همین مردها می‌توانند از وطن نگاهداری بکنند یا خدای‌نکرده وطن‌فروشی نمایند. زن‌ها هم می‌توانیم هم نگاهداری کنیم و هم خدای‌نکرده خیانت کنیم» (*شکوفه*، س ۴، ش ۶، ۱۹ ربیع‌الثانی ۱۳۳۴: ۱).

بیان واژه‌ها و تعابیر با بار عاطفی

نویسندگان زن در آثار خود از گزینه‌های زبانی متفاوت در بازنمود احساسات و عواطف و آراء خود استفاده می‌کنند. به‌نظر سیکسو، یکی از ویژگی‌هایی که زنانه‌نویسی را از سبک نگارش مردان متمایز می‌کند برجسته بودن بیان عواطف است (پاینده، ۱۳۹۷: ۹۸). «نویسندگان فمینیست بر این نکته تأکید می‌کنند که به‌دلیل اینکه زنان امتیازات خاص بیولوژیکی و تجربه‌های خاص زنانه شامل همدمی، همفکری، عاطفه، احساس و قدرت مشاهده دارند، معنی‌ای خاص از تجربهٔ زنانه به خواننده نشان می‌دهند که ادبیات مردانه قادر به توصیف و بیان آن نیست» (سراج، ۱۳۹۴: ۱۴). مطالعه و بررسی روزنامه‌های زنان نیز حاکی از آن است که واژه‌های عاطفی در سخن زنان برجسته است؛ برای مثال زنان چون عاطفی‌تر هستند، بیش از مردان در سخنانشان از واژه‌های مصغر بهره می‌برند:

«ـ زیبنده (ناگاه به پا ایستاده پس از اندکی سکوت):... بدبخت! ای زن بینوا! بعد از همهٔ چیزها این جوانک احمقت کرد» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۴).

«ـ زیبنده: پیش مادرش است؟ (به خندهٔ مجبوری) اما تو چطور این دروغ را باور کردی طفلکم؟» (همان: ۷).

«چگونه روا می‌دارید که این نعمت خداداد را به هوای نفس و بوالهوسی از جگرپارهٔ بی‌گناه خود ممنوع داشته و به‌جای آن شیر پستان بیگانه را که ابداً از اخلاق و... صحت مزاجش مطلع نیستید در گلوی آن طفل زبان‌بسته فروریخته و خون او را با خون مردم اجنبی مخلوط کنید؟» (*دانش*، ش ۳، ۹ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۳).

«سرکار، شما به‌سلامتی شهر تشریف می‌برید و مشغول خوش‌گذرانی‌های خودتان خواهید شد، ولی ما بیچاره‌ها نمی‌دانیم چگونه مفارقت شما را به سر بریم» (*دانش*، ش ۱۴، ۱۷ محرم‌الحرام ۱۳۲۹: ۴).

«آه آه افسوس افسوس از بدبختی ما بیچارگان ایرانی. در هر مملکتی مؤسس اساس خیریه

مفتخر می‌شود، ولی بدبختانه در این مملکت که سرمنزل اول تمدن عالم بود باعث افتضاح شده است» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۶، ۱۰ رمضان‌المبارک ۱۳۳۲: ۲).

«آخ آخ مادرجان، آخر من شماها را در آغوش ناز پروراندم... آخر رحمتی عطوفتی... رحمتی در این نفس آخر... آه آه خواهر عزیزم رفت» (*شکوفه*، س ۳، ش ۱۰، ۱۴ جمادی‌الثانی ۱۳۳۳: ۲).

«از چهار طرف، آن زن بیچاره را احاطه می‌کردند که زن چه معنی دارد حرف بزند... زن بیچاره گمان می‌کرد که یک گناه بسیار بزرگی از او سر زده» (*شکوفه*، س ۳، ش ۱۵، ۲ شوال‌المکرم ۱۳۳۳: ۲).

بهره‌گیری از قیود تردیدنما

براساس دیدگاه زبان‌شناسان، زنان بیشتر از مردان از قیود تردید مانند «گویا»، «شاید» و «انگار» استفاده می‌کنند. لیکاف علت تکرار قیود تردید در کلام زنان را عدم قطعیت و اطمینان آن‌ها دانسته است. ظاهراً زنان به سبب نداشتن اعتمادبه‌نفس کافی و همچنین حس همدلی بیشتر با مخاطب، چندان تمایل ندارند سخنشان رنگ‌وبوی قطعیت داشته باشد. شاید بهره‌گیری از این قیود تردید نشانهٔ آن باشد که زنان بیم آن دارند که اگر قاطعانه و مستقیم حرف بزنند، مردانه به‌نظر برسند (لیکاف، ۱۴۰۰: ۱۳۳). برخی دیگر نیز معتقدند زنان به‌ندرت از جملات امری برای دستوردادن استفاده می‌کنند؛ بنابراین طبعاً به قصد کاهش لحن امری، قیدهایی نظیر «شاید» و «گویا» در کلامشان بسامد دارد (Xia, 2013: 1487).

«شاید بستگی و علاقهٔ مادری او برای طفل شما فردا وسیلهٔ عار و ننگ و ملامت ابدی باشد» (*دانش*، ش ۳، ۹ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۴).

«شما چه می‌دانید که سبب نپوشیدن لباس خوب او چیست؟ شاید پول خود را به خیرات و مبرات خرج نموده... یا آنکه شاید از مردم طلبکار بوده و نخواسته است به‌سختی طلب خود را وصول نماید» (*دانش*، ش ۱، ۱۰ رمضان ۱۳۲۸: ۴).

«ما عذر می‌خواهیم از آنکه وقت پُز برای شما را نداریم. حالا چایت را بخور، شاید حالت بهتر شود» (*دانش*، ش ۲۵، ۲۷ ربیع‌الثانی ۱۳۲۹: ۶).

«همچه گمان می‌کنند که زن‌های ایرانی از جنس انسان نمی‌باشند... [آنان] در همه‌چیز با شما برابر می‌باشند، بلکه شاید حسیات آن‌ها از بعضی جهات زیادتر و بیشتر است» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۸، ۲۶ ذیحجه ۱۳۳۱: ۳).

«در ایران با کمال افسوس شاید بعضی‌ها باشند که حاضر از برای دادن سالی سی تومان هم باشند تا حجاب را از خودشان مرتفع نمایند» (*شکوفه*، س ۲، ش ۲۴، ۵ ربیع‌الثانی، ۱۳۳۲: ۳).

لایهٔ نحوی

برخی معتقدند در نحوهٔ انتخاب الگوی جمله‌ها نیز میان کلام زنان و مردان تفاوت‌های ظریفی وجود دارد. البته گروهی نیز بر آن‌اند که ساختار نحوی زنان و مردان در اساس تفاوتی ندارد، بلکه تفاوت در میزان کاربرد است. از جمله کاربردهای نحوی پربسامد در گفتار عبارت‌اند از: جمله‌های ساده، جمله‌های هم‌پایه، وجه عاطفی، حذف، قطع جمله‌ها و... (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۶).

بهره‌گیری از جملات معترضه یا جملات دعایی در خلال کلام

ظاهراً زنان میل بیشتری دارند تا کلامشان را با جملات معترضه، اعم از دعا و نفرین، به درازا بکشانند؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد بیش از مردان در کلامشان از این‌گونه جملات بهره می‌گیرند. گویی احساس و عاطفهٔ بیشتر در زنان سبب می‌شود تا در میانهٔ کلامشان، جابه‌جا مکنونات قلبی‌شان را در قالب دعا و نفرین بروز دهند:

«مستر فرومونت گفت بد کردی تا امروز اوقات پدر بیچاره‌ات را تلخ نمودی. خدا مرگش بدهد تا اینکه از دست شما آسوده شود...» (*دانش*، ش ۱۴، ۱۷ محرم‌الحرام ۱۳۲۹: ۶).

«حال هرگاه این پسرعموی من خدای‌نکرده یک چنین کاری بکند و نسلی از او پیدا شود، حقوق ما بیچاره‌ها از میان خواهد رفت» (*دانش*، ش ۳، ۹ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۷).

«این مردها که می‌گفتند ما عقل کلیم چه می‌کنند؟ این‌همه جوان‌های کال‌کال را مثل شاخ‌شمشاد، الهی مادرشان بمیره، طعمهٔ کاولهٔ تفنگ و توپ می‌شوند» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۸، شوال‌المکرم ۱۳۳۲، ۲).

«مرحومه شاه‌دوستی، خداش بیامرزه و از گناهش بگذره، خاک براش خبر نبره، زن باتجربه‌ای بود. می‌گفت با همسایهٔ جنوب و شمال عقد شرکت و اتحاد بستم که هرچه خودشان دارند مال خودشان باشد و هرچه ما هم داریم مال اون‌ها باشد، باز هم نشد» (*شکوفه*، س ۳، ش ۲۱، ۶ محرم‌الحرام ۱۳۳۴: ۳).

«خداوند نابود کند کسانی که این دست‌های بابرکت را فلج نموده و موجب این‌همه خرابی ملت گردیده» (شکوفه، س ۴، ش ۴، ۴ ربیع‌الاول ۱۳۳۴: ۳).

«خدمه... مخصوص وقتی ببینند خدای‌نکرده میانهٔ خانم و آقا مختصر شکرابی هم هست، آن‌وقت نعوذبالله، چه عرض کنم، باید خانم بیچاره خانه را گذاشته پی کار خود برود» (*شکوفه*، س ۳، ش ۹، ۲ جمادی‌الثانی ۱۳۳۳: ۳).

«حاجی گاهی حرف‌های بی‌ملاحظه می‌زد. چشم‌هایش را هم می‌ذاشت دهن سگش وامی‌کرد... من که زبانم لال شد. نمی‌توانم حرف او را بگم... خدا لعنت کند عروسم را که این مثل را یادم انداخت» (*شکوفه*، س ۳، ش ۲۱، ۶ محرم‌الحرام ۱۳۳۴: ۳-۴).

جمله‌های کوتاه

زبان‌شناسان معتقدند نحو کلام زنان به گونهٔ گفتاری نزدیک‌تر است؛ بنابراین در نوشتار زنانه، مانند نحو زبان گفتار، بیشتر شاهد جملات کوتاه هستیم. میلز در کتاب *سبک‌شناسی فمینیستی* یادآور می‌شود که مری هیئت[1] (۱۹۷۷) تفاوت‌های قابل‌توجهی بین سبک نوشتن زنان و مردان قائل است؛ به‌عنوان مثال، نویسندگان زن به‌طورکلی از جملات کوتاه‌تری استفاده می‌کنند (Mills, 2005: 38 from Hiatt, 1977: 32). برهومه نیز با اشاره به بسامد جملات کوتاه و کمتر پیچیده در زبان زنان تصریح می‌کند که مردان بیشتر به استفاده از جملات طولانی، پیچیده و انتزاعی تمایل دارند تا بتوانند گفتار را کنترل و توجه مخاطب را به خود جلب کنند (برهومه، ۲۰۰۲: ۱۳۳).

«ای خواهران و ای دختران من! اول چیزی که خاطرنشان شما می‌کنم اینکه توجه به حال و نظافت خود را مقدم بدارید. کارهای خانه را به دستورالعمل حالی کلفت بنمایید که او آن‌ها را انجام بدهد و شما به‌واسطهٔ زحمات سخت ناخوش نشوید. توجه حال خود و تغییر لباس و پاکیزگی برای شما از همه‌چیز مقدم‌تر است... بچهٔ شما پاکیزگی و تمیزی را از شما یاد می‌گیرد» (دانش، ش ۶، ۷ ذیقعدهٔ ۱۳۲۸: ۷).

«اگر ما در دنیا به وظایف خود عمل ننماییم و کار نیک نکنیم، در دنیا به گردش آسمان تفاوتی حاصل نمی‌شود، لکن در آخرت معلوم می‌شود که چقدر بد کرده‌ایم. ما می‌توانیم همه‌روزه به‌واسطهٔ اخلاق حسنه از گناهان خودمان بکاهیم و می‌توانیم به‌واسطهٔ اخلاق رذیله بر گناهان خود بیفزاییم. چقدر سعادتمند است کسی که همیشه اخلاق حسنه تحصیل نماید و در دنیا و آخرت راحت باشد. مگر نعمتی بالاتر از خلق خوش در دنیا وجود دارد؟» (*دانش*، ش ۱، ۱۰ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۴).

«حضرت امیر می‌فرماید فخر انسان به علم و ادب است نه به حسب و نسب. از تو نمی‌پرسند پدرت کیست بلکه سؤال می‌کنند که خودت کیستی و چیستی. آن زمان گذشت که دختران برای جمال خوب و مال مرغوب ازدواج می‌کردند. امروز دختران را برای اخلاق خوب و علم و دیانت و نجابت به زنی قبول می‌کنند» (*شکوفه*، س ۳، ش ۱۹، ۴ ذیحجهٔ ۱۳۳۳: ۳).

«حکایت وصلت و نکاح و مزاوجت در ایران مثل معاملهٔ دربسته است. درواقع در دریا رفتن است و بیرون‌آوردن صدف است. ممکن است مروارید باشد یا مهره‌های دیگر... خانم‌هایی که می‌خواهند وصلت نمایند باید خیلی دقت و سعی و کوشش نمایند و بی‌صبری و عجله در این امر مهم که شریک زندگی و عمر انسانی است نکنند» (*شکوفه*، س ۳، ش ۲۰، ۲۱ ذیحجهٔ ۱۳۳۳: ۲).

---

1. Mary Hiatt

«شب‌ها را به نان خشک افطار می‌گیرد. سحرها هم به مختصر مأکولی قناعت می‌کند. درنهایت حسرت و مشقت روزه به روزه رفت تا اینکه ماه رمضان الحمدلله تمام شد. نگاه کرد دید نصف شده است. خواست برود دید مالیه و قدرت حرکت ندارد. در طهران ماند تا اینکه محرم رسید. نگاه کرد دید عجب بساطی گسترده شده. جمیع تکیه را بسته‌اند. چراغبان زیور زینت کرده. اغلب خانه‌های متشخصین روضه‌خوانی می‌نمایند» (*شکوفه*، س ۳، ش ۲۱، ۶ محرم‌الحرام ۱۳۳۴: ۳).

آوردن جمله‌های ناتمام و مقطّع

یکی دیگر از خصایص نوشتار زنانه در نحو کلام، کامل‌نکردن جمله و گذاشتن سه‌نقطه (...) به نشانهٔ ناتمام‌ماندن جمله است. ذکر جملات ناتمام در کلام زنان نیز ناشی از عدم قطعیت و تردید آن‌ها در بیان کامل مطالب و اتمام سخن است که در ضعف اعتمادبه‌نفس آنان ریشه دارد. «پژوهش‌ها نشان داده زنان در گفت‌وگو بیش از مردان تمایل به قطع کلام و تغییر مسیر گفت‌وگو دارند. آن‌ها چندان علاقه‌مند به ادامه و تکمیل بحث و انجام موضوع نیستند. به همین دلیل جمله‌های ناتمام با مکث و سکوت در سخن ایشان بیشتر است و مسکوت‌گذاشتن موضوع را از ویژگی‌های سخن زنانه می‌شمارند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۸).

«صغرا ـ راستش همین است... خوش هستم... خویش را خوش‌تر می‌بینم همانقدرها... خوب، اما تو چطوری؟» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۳).

«فقط از این موضوع بگذر... حرف دیگر...» (همان: ۵).

«خدا را شکر، خیر از روی دیدار هیچ‌یک از لطایف این جهان فانی را ندارم. الا... هیهات... آه... فقط آرزوی دیدار رخسار مادر در قعر دل جای‌گیر است» (*دانش*، ش ۴، ۲۲ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۶).

«می‌ترسم از آن روزی که آن‌ها به علو درجهٔ زندگی برسد و ماها...» (*شکوفه*، س ۱، ش ۱، ذیحجه ۱۳۳۱: ۲).

«هرگاه مردان می‌دانستند که چقدر زحمت و صدمه و مشقت زنان در ایام حمل دارند، البته خیلی در ایام حمل ملاحظه از هر جهت در حق آن‌ها می‌کردند، ولی چه فایده...» (*شکوفه*، س ۱، ش ۵، ۲۷ ربیع‌الاول ۱۳۳۱: ۲).

«این‌طور که زن‌وشوهری نمی‌شود. اگر مرا نمی‌خواهی مرا طلاق بده. معلوم است سرت به‌جای دیگر بند است که به این‌طور سلوک می‌کنی و...» (*شکوفه*، س ۴، ش ۸، ۲ جمادی‌الثانی ۱۳۳۴: ۳).

فراوانی جمله‌های پرسشی

لیکاف فراوانی جملات پرسشی را از دیگر ویژگی‌های زبان زنانه دانسته و استفادهٔ بیشتر زنان از این جملات را ناشی از عدم اطمینان و ناامنی و عدم قطعیت آن‌ها در سخن معرفی کرده است (Lakoff, 1973: 54). البته شاید این فراوانی به علاقهٔ بیشتر زنان به کسب اطلاعات نیز معطوف باشد. همچنین هنگامی‌که زنی در گفت‌وگو با جامعهٔ مردان از جملات پرسشی بهره می‌گیرد، گویی می‌خواهد به اقتدار مردانه نیز حرمت نهد یا شاید جامعه قدرت لازم را به او نداده تا محکم و صریح، به‌صورت جملات اخباری، اندیشه‌اش را بر زبان براند.

«باید دانست... زن‌های ما آیا دارای آن قوه هستند که اطفال را به‌طوری تربیت کنند که طبعاً و وجدانا آزاد باشند و فکرشان همیشه درصدد اقدام باشد؟ آیا این مادرهای ما طوری تربیت شده‌اند که بتوانند اطفال را به راستگویی، حق‌پسندی، عدالت‌خواهی معتاد سازند؟ و آیا دارای چنان قوه هستند که اطفال خود را قوی، نترس، واقف به حقوق اجتماعی و مدنی، صاحب‌عزم، مستقیم‌الرأی، ثابت‌الفکر بار بیاورند؟... آیا می‌دانند که طفل را طوری تربیت کنند که عازم تقلیب و تجدد دنیا و بالاخره انسان بشود!» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۴).

«از جنابعالی می‌پرسم آیا قبیح نیست از مرد پنجاه‌ساله که هنوز زن اختیار ننموده حالا به این خیال بیفتد؟» (*دانش*، ش ۳، ۹ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۶).

«زن ریحان است. قهرمان نیست. نباید ازو چیزهای سخت متوقع باشی. آیا انصاف است که بیچاره زن وقتی که طوق اطاعت تو را به گردنش انداخت، شما او را بندهٔ صرف بدانید؟ هرجور تحکمات داشته باشید به آن بیچاره امر بکنید؟... بیچاره زن چه بکند که در دنیا بعد از شماها امیدی ندارد؟ بیچاره زن چه بکند آرزویش را تمام در رضایت و خوشنودی شما می‌بینند؟» (*دانش*، ش ۶، ۷ ذی‌القعده ۱۳۲۸: ۸).

«آیا می‌دانید که حالا مملکت ما در چه حالت و آیا مصیبت‌های ما حدوحصری دارد؟ اگر در اروپا مردم نودوهشت درصدی تعلیم‌یافته و آشنا به نوشتن و خواندن می‌باشند، بدبختانه در ایران نودونه درصدی بی‌سواد محض هستند و در میان این تعلیم‌یافتگان انگشت‌شمار نسبت زن به مرد یک در هزار است؛ یعنی از زنان ایران در هزار یکی هم باسواد نیست و از میان آنانی هم که اندک سوادی دارند، در هزار یکی دیده نمی‌شود که... بداند که در این روز سیاه ملت و مملکت چه باید بکند؟ آیا باید که همیشه در پی بزک و عیش و عشرت باشند؟ آیا با خریدن و استعمال‌کردن امتعهٔ خارجه ایران را ویران سازند؟» (*شکوفه*، ش ۶، ۱۹ ربیع‌الثانی ۱۳۳۴: ۳).

«آیا ممکن می‌شود که روزی بیاید که دوشیزگان وطن عزیز ما و خانم‌های ایرانی هم مانند دیگران سر در میان سرها بیاورند و از علوم و معارف قسمتی هم به آن‌ها برسد؟» (*شکوفه*، س ۱، ش ۱۲، ۵ شعبان ۱۳۳۱: ۱).

لایهٔ بلاغی

«چیرگی بر کلام و آراستن آن به صنایع لفظی و معنوی و تمایل به زیباسازی گفتار، در کنار ساده‌نویسی در نوشته‌های زنان به چشم می‌خورد و بیانگر دیدگاه جدید آنان در استفاده از امکانات نویسندگی است» (عاملی رضایی، ۱۳۸۸: ۱۹۱)، اما روزنامه‌نویسان زن، شاید چون تمایل بیشتری به پوشیده سخن‌گفتن دارند، از جملات کنایه‌آمیز بیشتر استفاده کرده‌اند و رایج‌ترین صور خیالی که زنان به‌کار گرفته‌اند، کنایه و تشبیه و آوردن امثال است. درواقع «صناعات بلاغی در سخن زنان به طرز متفاوتی از مردان به‌کار گرفته می‌شود. ظاهراً سخن زنان کنایی‌تر از مردان است و زنان بر معانی ضمنی بیش از معانی صریح تأکید دارند. اغراق و مبالغه نیز در سخن زنان باید بیشتر باشد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۸). افزون بر کنایه و اغراق، زنان از چاشنی تشبیه و تمثیل نیز بیش از مردان بهره می‌گیرند و کلامشان را خوشگوارتر می‌سازند.

«ـ زیبنده: اما ای بی‌خیال، هر روز باشد از تو جدا می‌شود. چندی نمی‌گذرد که این محبوب تو، تو را مثل کفش کهنه دور می‌اندازد» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۷).

«تأمل کن، این سه سال آخری زندگانی تو مثل یک گردبادی بود! چه گردباد محنتی که انسانیت، زینت، سعادت و ثروت و سامانت را به باد هبا داد» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۵).

«خانم قشنگ گفت بسیار خوب، قدری اینجا تشریف داشته باشید تا من خبر بیاورم. خانم ماه‌منظر مانند سروی صنوبر از جای برخاست» (*دانش*، ش ۳، ۹ شوال‌المکرم ۱۳۲۸: ۵).

«دیگر می‌گوید بعضی خانم‌ها را سراغ دارم که اولاد را بیش از شوهر دوست می‌دارند... اول شوهر است دوم اولاد. تا شوهر نباشد، اولاد حاصل نخواهد شد. پس ناچار باید شوهر را پیش از اولاد دوست داشت. مثَلی است مشهور: اول آب بود، بعد از آن دندان آمد» (*دانش*، ش ۱۰، ۱۰ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۵).

تقصیر بعضی از آقایان است که... گمان می‌کنند که زنان یک مخلوقی می‌باشند غیر از انسان و حواس خمسه ندارند و خوب و بد را نمی‌دانند و خلق شده‌اند برای اینکه قبول هر ظلمی و ستمی را از مردان بنمایند... ابداً خم به ابرو و چین به رو نیندازند و عرض کنند هرچه آن خسرو کند شیرین بود» (*شکوفه*، س ۲ ش ۹، ۵ جمادی‌الاولی ۱۳۳۲: ۲).

«وقتی که شوهر بدبخت که برایش تلگرافی آمده و یک ستاره در هفت آسمان ندارد و در بازار از دست طلبکارها در زحمت و دعوی و آزار و مخارج یومیه لنگ و روزگار از همه جهت بر او سخت و تنگ است، حالا که فرارا به خانه آمده است دیگر در این موقع خانم نباید... بعضی توقعات بیجا و بی‌محل بفرماید» (*شکوفه*، س ۲، ش ۲۳، ۲۰ ربیع‌الاول ۱۳۳۲: ۳).

«خانم شوهر نکند یا اینکه دیرتر شوهر بکند هزار مرتبه بهتر است از اینکه به عذاب ابدی

گرفتار شود که حکم طلسم زنگوله را دارد که به هزار تدبیرات مهتر نسیم عیار هم خلاصی ندارد. خانم‌ها باید چشم باز کنند و دیدن خواستگار را فوز عظیم ندانند... که مثنوی آخرش خوش است» (*شکوفه*، س ۳، ش ۲۰، ۲۱ ذیحجهٔ ۱۳۳۳: ۳).

«همه می‌دانید ایران بی‌ثروت نشد و ایرانی بی‌مکنت نشد مگر از بی‌مبالاتی رجال مملکت و آقایان نافذالحکم که ابداً در پی اصلاح این مرض خانمان‌برانداز برنیامدند. ضرر را هر وقت جلوگیری نمایند منفعت است» (*شکوفه*، س ۳، ش ۱۷، ۱ ذیقعدهٔ ۱۳۳۳: ۲).

«خیلی اسباب حیرت است که انسان یک‌چیز خیلی مختصری که موقتاً لازم دارد و می‌خواهد بخرد در ده دکان قیمت می‌کند هزار قسم زیرورو می‌نماید اگرچه چند دانه خیار باشد تا بخرد، ولی زن‌وشوهری اهالی ایران بدون ملاحظه... به خیالات واهی و نقل‌قول و حکایات دلال‌ها ندیده و امتحان‌نکرده مزاوجت و زناشویی در میان می‌آید و بعدها هزار قسم ندامت... طبیعت و فطرت و اخلاق پدر و مادر در اولاد اثر می‌کند. در میان اعراب مثلی است که کره‌اسبی که در آب می‌خوابد می‌گویند به‌سوی مادرش رفته است، مادر هم در آب می‌خوابید. باید بدانی زن حکم دستمال و جوراب ندارد که همه‌روزه عوض نمایی» (*شکوفه*، س ۳، ش ۱۹، ۴ ذیحجهٔ ۱۳۳۳: ۴).

لایهٔ محتوایی (درون‌مایه‌ها و مضامین)

آن‌چنان که از نوشتار زنان روزنامه‌نویس برمی‌آید، مطالبات آنان در سال‌های آغازین دوران بیداری و جنبش مشروطه، در روزنامه‌هایی مانند *دانش* و *شکوفه*، خواست‌هایی مغایر با احکام شرع نبوده است. با توجه به تسلط گفتمان مذهبی «آن‌ها سعی می‌کردند خواسته‌های خود را به‌گونه‌ای مطرح کنند که نه‌فقط منافاتی با شریعت نداشته باشد، بلکه اجرای آن‌ها به‌مثابهٔ اجرای اصول فراموش‌شدهٔ شرع تلقی شود» (آبادیان و صفری، ۱۳۹۳: ۱۷). واقعیت این است که «تقاضاهای بانوان ایرانی در دورهٔ بعد از مشروطه، و تا مقطع تشکیل کانون بانوان در ۱۳۱۴ شمسی، صرفاً اجتماعی و فرهنگی بودند. به عبارتی آن‌ها مطالبات سیاسی چندانی نداشتند؛ زیرا... بر این باور بودند که تا سطح آگاهی زنان ارتقا پیدا نکند خواسته‌های سیاسی هیچ مشکلی را از آن‌ها برطرف نخواهد کرد» (همان: ۲).

زنان روزنامه‌نویس، به‌ویژه در *دانش* و *شکوفه*، نیز ضمن تأکید بر لزوم یادگیری اصول خانه‌داری، شوهرداری و بچه‌داری و ضرورت رعایت عفت و حجاب، دغدغه‌های خود در خصوص حقوق مسلم زنان را نیز یادآور می‌شدند. البته این دغدغه‌ها هنوز با مطالبات فمینیستی زنان اروپایی و درخواست تساوی حقوق زن و مرد فاصلهٔ بسیار زیادی داشت. خواست‌های زنان، آن هم قشر روشنفکر و تحصیل‌کرده‌ای مانند مریم کحال، مزین‌السلطنه و زنانی که برای روزنامه مطلب می‌فرستند، غالباً در مسائل اجتماعی و فرهنگی همچون لزوم آموزش و

سوادآموزی زنان، سلامت و توجه به بهداشت زنان، احترام به تمایلات دختران در انتخاب همسر و اصلاح رفتار مردان در تعامل با آنان در خانواده و اجتماع خلاصه می‌شد. این روزنامه‌ها «سعی داشتند با جلب توجه مردان به جنبهٔ اخلاقی و معرفتی شخصیت زن، دیدگاه مردان نسبت به زن را تغییر دهند تا به‌جای تکیه بر زیبایی در انتخاب همسر، ملاک‌ها و ارزش‌های دیگری مورد توجه قرار گیرد» (عاملی رضایی، ۱۳۸۹: ۲۲۰). درواقع مشروطه فرصتی فراهم آورد تا زنان نیز دغدغه‌های خاص خود را در نثر مطبوعاتی منتشر کنند و با احیای هویت انسانی زن و ارتقای سطح آگاهی اجتماعی او، آنان را برای نقش‌آفرینی در خانواده و جامعه آماده سازند.

خودجویی و خودیابی (بازیابی هویت شخصی)

بازیابی و برجسته‌سازی هویت شخصی زنانه از مهم‌ترین مؤلفه‌های مورد توجه زنان روزنامه‌نویس بود. آنان برای ظهور هویت زنانه در دو حوزهٔ خانواده و اجتماع می‌کوشیدند و در نوشته‌های خود از مطالبات و دغدغه‌هایشان می‌گفتند. «تجربهٔ زنانه در روزگار ما بر مدار جست‌وجوی خویش و جنسیت زنانهٔ خویش است. زنان در این وضعیت کمتر مرثیه‌گوی وضعیت تاریخی خویش‌اند، بلکه در جست‌وجوی هویت و جایگاه و منزلت اجتماعی خود برمی‌آیند. تلاش برای خودیابی در دو قلمرو «من فردی، و «من اجتماعی» صورت می‌گیرد. من اجتماعی در مناسبات خانواده، فامیل، گروه‌های اجتماعی، محیط کار و موقعیت‌های فرهنگی است و من فردی در مسائل روحی و روانی فرد مثل عشق، تنهایی و بی‌سرپناهی او نمودار می‌شود. در این روند، نویسنده ناگزیر از بیان محدودیت‌های فرهنگی، تجربه‌های حسی، عاشقانه و جنسی است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۱۹). البته نسل اول زنان روزنامه‌نویس مانند مریم کحال بیشتر در پی آموزش مسائل پزشکی و بهداشتی بود و روزنامه برایش صحنهٔ مبارزهٔ فرهنگی به‌منظور احقاق حقوق سیاسی زنان نبود. درواقع آنان، با وجود جو مناسبی که پس از مشروطه با شکل‌گیری مدارس ویژهٔ دختران و آزادی‌های سیاسی–اجتماعی فراهم آمد، چندان پیگیر مطالبات اجتماعی زنان نبودند و احیای ارزش و جایگاه زن در خانواده برایشان اولویت داشت. هرچند گاه در مقالاتی نظیر «خطاب به دختران»، به قلم ع. صفوت، سنت جامعهٔ آن روزگار یعنی ماندن زنان در خانه و پرهیز از حضور و فعالیت اجتماعی نقد و این مسئله عامل بدبختی ایران معرفی شده است. صفوت در دفاع از حقوق زنان و نقد برخی از دیدگاه‌های سنتی غلط نوشته است:

«چیزی که باعث بدبختی و هر نوع پریشانی و ذلت و مسکنت و فقر ما اهل ایران است آن است که همیشه گمان می‌کنیم که خانم نباید کار کند و یا نباید هنرمند شود و اگر یک خانمی که فطرتاً غیرتمند باشد و بخواهد در خانهٔ خود یک کاری را انجام بدهد و شخصاً مباشر کار باشد، چهار نفر دیگر لامحاله مانع او می‌شوند که خانم شأنش اجل است از اینکه فلان کار را بکند. غافل از آنکه خداوند متعال که چشم و گوش و دست و پا و قوه و قدرت داده باید هرکدام

از ما در دنیا کار بکنیم و زحمت بکشیم و نباید زحمت و کار خود را به گردن دیگران بیندازیم. که قطع‌نظر از سایر ملاحظات کار، خودش برای حفظ صحت ما چقدر مناسب است و چقدر اسباب تقویت بنیه و موجب سایر فواید دیگر است؛ مثلاً از برای اشخاص غصه‌دار هیچ‌چیز بهتر از سرگرمی کار نیست. شخص بیکار همیشه کاهل و کسل و بی‌قوت می‌شود؛ چرا که گفته‌اند حرکت از تو، برکت از خدا» (*دانش*، ش ۶، ۷ ذیقعدهٔ ۱۳۲۸: ۳).

نویسندهٔ مقالهٔ «حکایت و شکایت»، مندرج در شمارهٔ ۱۸ سال دوم *شکوفه*، نیز با اشاره به برابری زن و مرد تأکید کرده است که زنان نیز انسان‌اند و از زنان ایرانی خواسته تا به جریدهٔ *شکوفه* که مخصوص خودشان است اهمیت دهند و در مقام تشویق و انتشار آن برآیند (نک: *شکوفه*، س ۲، ش ۱۸، ۲۶ ذیحجهٔ ۱۳۳۱: ۲).

زنان روزنامه‌نویس بارها در *شکوفه* بر اهمیت جایگاه اجتماعی زنان، ضرورت نقش‌آفرینی آنان در به‌سعادت‌رساندن ملت و نقش آنان در تربیت صحیح اولاد و دیگر وظایفی که در خانه و خانواده برعهده‌شان است، تأکید کرده‌اند. مزین‌السلطنه خود ارتقای معارف نسوان را اولین وسیلهٔ شرف و استقلال مملکت معرفی کرده و در مطلبی با عنوان «موهومات بعضی از خانم‌های ایرانی»، در قالب گفت‌وگوی دو شخصیت «خاله زهرا» و «عمقزی‌رقیه» آورده است:

«خاله زهرا- خواهر جان الهی سق بعضی دخترها به زمین بیاد. چرا؟ برای آنکه بدبخت‌اند. یک بز گر یک گله را گر می‌کنه... جوانمردها یک حرف میان دهن‌ها انداختند که زن ناقص‌عقل است، ماها تا قیامت گیریم و مگر نمی‌دونند که همه این قسم نیست؟ همه‌جا خوب و بد دارد. این مردم همه را به یک چوب می‌رونند.

عمقزی رقیه ـ می‌بینم این مردها که می‌گفتند ما عقل کلیم چه می‌کنند» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۸، ۲۱ شوال‌المکرم ۱۳۳۲: ۲).

در مکتوبی که به روزنامه رسیده نیز آمده است: «به احوال زنان ممالک مختلفهٔ عالم نظر می‌نماییم و می‌بینیم که علاوه بر تربیت اولاد و وظایف خصوصی در خانه‌ها و خانواده‌ها که همهٔ ترتیبات و تنظیفات و صرفه‌جویی‌های محیرالعقول در عهدهٔ زنان است. چه تصنیفات و چه تألیفات عالی است که در فنون... از قلم زنان جاری شده و می‌شود. در صنایع مستظرفه گوی سبقت از مردان ربوده‌اند و... بسیاری از مشاغل ابتداییه و متوسطهٔ دولتی در عهدهٔ زنان است و یک طائفه قدم را بالاتر نهاده، تساوی در تمام حقوق اجتماعی را با مردان و تعدی مشاغل عالیهٔ دولتی را نیز با فداکاری‌های بسیار مطالبه می‌نمایند و بل جمله بار زحمت زندگانی را از دوش مردان برداشته و می‌خواهند در وظایف مخصوصهٔ آن‌ها هم شرکت و مساعدت نموده باشند... پس ای خانم‌های محترم، فراموش نکنید که سعادت ملت در دست شماست» (همان: ۳-۴).

مطالبه‌گری و مقایسهٔ وضعیت زنان ایرانی با همتایان اروپایی خود

مریم کحال با چاپ مقالهٔ ترجمه‌ای «معاونت زنان وکلایی پارلمان انگلیس» که به تشریح ساختار اجتماعی انگلستان و تشریح فعالیت‌های زنان انگلیسی و نقششان در موفقیت‌های سیاسی و اجتماعی همسرانشان در پارلمان می‌پردازد، غیرمستقیم می‌کوشد انگیزهٔ زنان ایرانی را برای حضور فعالانه‌تر در جامعه تقویت کند:

«زنان وکلا... خدمت به مملکت و اهل وطن را ترجیح به خود می‌دهند که وظیفهٔ شوهرانشان را چنین می‌دانند که اول خدمت به ملت کنند، بعد رسیدگی به عیال نمایند. ... هر سال که موقع انتخاب وکیل است بسیار زحمت می‌کشند. مهربانی زیاد به مردم می‌کنند. کارهای خیر می‌کنند. حتی پولی که باید از برای لباس سنگین و زینت خود خرج کنند، به این راه خرج می‌کنند که شوهرشان دوباره به وکالت انتخاب شود. و در این موقع صدمات بسیار دارند که در آفتاب تابان یا شدت سرمای زمستان به این خانه و آن خانه، کوچه و پس‌کوچه، به خانه‌های مردم می‌روند تا آنکه زنان را تشویق به انتخاب شوهر خود کنند... تمام این مشقت و زحمات را بر خود گوارا می‌دارند که ملت را خدمت کرده باشند... وقتی که شوهرشان تازه به وکالت می‌رسد، از بس کار و مشغله به شوهرشان رجوع می‌شود، وقتی به خانه می‌روند آن‌قدر خسته و بی‌حال‌اند که حالت صحبت و گفت‌وگوی با زن را ندارند و این هم یک قسم زحمت از برای این خانم‌هاست» (*دانش*، ۲۷ ربیع‌الثانی ۱۳۲۹ ق، ش ۲۵: ۵-۴).

زنی به نام فخر آفاق نیز در مطلبی که با عنوان «مقایسهٔ حالات زنان اروپایی با زنان ایرانی» در شمارهٔ ۲۴ سال دوم *شکوفه*، از مجاهدت‌های «زنان حقوق‌طلب» انگلستان و اجتماعات متعدد آن‌ها برای مطالبهٔ حقوق خود یاد کرده و با وضعیت زنان ایران مقایسه کرده و نوشته است:

«بالعکس در ایران هنوز تحصیلی را که مطابق آیات قرآنی بر هر مسلمه واجب است کفر می‌پندارند و از هیچ قسم وحشی‌گری و عادت و اخلاق مذموم دست‌بردار نیستند... آیا می‌توانیم بگوییم زن‌های لندن که این‌گونه جدیت‌ها و مجاهدت‌ها و اتحاد را دارا هستند در عوض ما فلان معلومات را داریم که آن‌ها ندارند؟ جز اینکه فقط مزیت خودمان را به اسم اسلامیت خشک‌وخالی که ابداً از آن بهره نداریم... بر آن‌ها بدانیم. در حالتی که به هیچ‌یک از فرمایشات پیشوایان و ائمه عمل ننموده و همه را پشت پا می‌زنیم» (*شکوفه*، س ۲، ش ۲۴، ۵ ربیع‌الثانی ۱۳۳۲: ۴).

مردستیزی

در شمارهٔ دو *دانش*، در مطلبی با عنوان «اخطار به مردان و جوانان»، خطاب به مردان چشم‌چران و هوسباز و در انتقاد از رفتار آن‌ها اخطاری آمده که مصداق نقد فرهنگی-اجتماعی،

با هدف آگاهی‌بخشی به جامعه و ارتقای فرهنگ عمومی است:

«اگرچه در آداب اجتماعیهٔ ما بی‌مبالاتی‌های بسیاری هست، ولی بعضی از آنها برای هیئت اجتماعیهٔ ما یک لکهٔ ننگ و لوث پستی و دنائت است. یکی از این بی‌مبالاتی‌هایی که از ابتدا حکم‌فرما بوده و در این اوقات اخیر متأسفانه انبساط یافته رو به ازدیاد است، همانا به چشم بد نگریستن جوانان و مردها به مخدرات و بانوان محترمه است. مردهای ما حرمت و احترامی را که حسب‌الدیانه و نزاکت مجبور از رعایت آن به زنان می‌باشند، فراموش کرده از خاطر بیرون می‌نمایند و حتی بعضی‌اوقات بیگانگان همین این عادات رذیله را عیب می‌گویند. این عادات پست و دون‌فطرتانه را که از خصلت مردانگی دور است، با کمال جدیت با تمام قوای موجوده خود اعتراض کرده و بر این خوی زشت نفرین می‌گوییم» (*دانش*، ش ۲، ۲۴ رمضان ۱۳۲۸: ۲).

دغدغه‌هایی نظیر رهایی از سلطهٔ جامعهٔ مردسالار و حداقل داشتن حق تحصیل برابر با مردان، گاه در نوشتار زنان بازتاب یافته است. مزین‌السلطنه در مقالهٔ «رُبَّ مشهورٍ لا أصل له»، به یکی از مظالم بارز در حق دختران یعنی گرفتن حق تحصیل از آنان اشاره کرده و یادآور شده است که از دیرباز دانشمندان هر عصر و زمانه، عمارت علم و معارف نسوان را مکان غولان و اجنه و شیاطین دانسته و زنان را از ورود به این عمارت بر حذر داشته‌اند. همچنین «به‌قدری علمای غیرروحانی در سر منبرها و در مجامع عمومی و خصوصی بر ضد احادیث اهل‌البیت و اخبار حضرت نبوی، زبان به خرافات و جعلیات گشودند که این مطلب، ملکهٔ ذهنی همه‌کس شد که زنان حرام است سواد و خط و علم داشته باشند. بعبارهٔ اخری حرام است که زنان آدم بشوند... هنوز این موهومات و خرافات قدیم که زنان نباید علم و خط داشته باشند در دماغ و کلهٔ مردان و آقایان ما باقی است. بعبارهٔ اخری هنوز بعضی از رجال و متنفذین امور و رؤسای جمهور به فلسفه و شکل هندسی این کار برنخوردند یا اینکه می‌دانند و تعمّد می‌فرمایند درهرصورت نتیجه در هر دو یکی است که جهل و نادانی باشد و بجهت همین عقاید عالیه است که به ملاحظهٔ بعضی از امورات ادارهٔ جلیله علوم و معارف سر معارف زنان را در دیگ نگرفته‌اند و از آن نمد کلاهی به سر آنها نگذاشتند و الا چگونه می‌شود که مدارس نسوان در زمرهٔ هیئت مدارس علمی باشد و هنوز یک مدرسهٔ دولتی نداشته باشند و مدارس مجانی تشکیل نشود» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۹، ۷ ذیقعده‌الحرام ۱۳۳۲: ۲-۳).

در مقالهٔ دنباله‌دار «ویلٌ لِمَن کان شفاعهٔ خصمائه» نویسنده در انتقاد از مردان جاهل و نادانی که می‌خواهند هادی و اولیای امور زنان باشند! نوشته است: «هر قائد و راهنمایی تا خود عالم به راه و عارف به جاه و چاه نباشد و از گرداب جهل و نادانی، کشتی طوفانی را به ساحل علم و معرفت نکشانیده باشد، هادی غیر و ارشاد دیگری نتواند... کوری نگر عصاکش کوری دگر شود... هنوز بعضی از رجال و مردان ما که مصداق الرّجالُ قَوّامونَ عَلی‌النّساءاند در بیابان جهل و

نادانی بدون قائد و بلد و راهنما حیران و سرگردان بعینه مثل آدم چشم‌بسته یا کوری که به دور خودش دایره‌وار در بیست‌وچهار ساعت حرکت می‌نماید... و هزار دوزوکلک می‌چیند برای گمراهی و بداخلاقی زنان و خودش را هم خدای کوچک می‌داند... ما می‌خواهیم در ظل مراحم این آقایان تربیت شویم و توقع داریم که اسباب تحصیل علوم و معارف ماها را فراهم کنند!» (*شکوفه*، س ۲، ش ۸، ۲۰ ربیع‌الثانی ۱۳۳۲: ۲-۳).

همچنین در ادامهٔ این مقاله در شماره‌ای دیگر، بدرفتاری و بداخلاقی زنان، ناشی از رفتار بد مردان در خانه، مظالم آنان به زنان و فساد و بی‌اخلاقی‌های آنان در بیرون خانه دانسته شده است:

«اغلب زنانی که ضایع و بداخلاق و بدرفتار و بدکردار می‌شوند، تقصیر بعضی از آقایان است که رویهٔ زن‌داری و فلسفه و پلتیک و حدود معاشرت و رفتار با عیال خود را نمی‌دانند همچه گمان می‌کنند که زنان یک مخلوقی می‌باشند غیر از انسان و حواس خمسه ندارند و خوب و بد را نمی‌دانند و خلق شده‌اند برای اینکه قبول هر ظلمی و ستمی را از مردان بنمایند... ابداً خم به ابرو و چین به رو نیندازند و عرض کنند هرچه آن خسرو کند شیرین بود و حال آنکه از استرکنین هم تلخ‌تر است... اگر زن بدبخت از کارهای شب آقا گله بنمایند، آقا در کمال تغیر می‌فرمایند یعنی چه؟ خودم می‌دانم زنی گفتند، مردی گفتند» (*شکوفه*، س ۲ ش ۹، ۵ جمادی‌الاولی ۱۳۳۲: ۲).

مریم کحال در مقالاتی همچون «رسم زن‌داری» (ش ۳) یا «المراة ریحانة لیس بقهرمانة» (ش ۶) به مردان نیز نکاتی را در خصوص رفتار با زنان گوشزد کرده است.

دغدغهٔ زیست

در تعامل اجتماعی، زن و مرد در انتخاب موضوعات خود علایق متفاوتی دارند. مردان غالباً موضوعاتی همچون سیاست، اقتصاد، سهام، ورزش و اخبار روز را برای صحبت انتخاب می‌کنند؛ حال آنکه زنان بیشتر به صحبت‌کردن در امور خانواده مانند تربیت فرزند، لباس، آشپزی، مد و غیره علاقه‌مندند و بیشتر دربارهٔ خانه و فعالیت‌های خانگی صحبت می‌کنند. درواقع صحبت‌های مردان با دنیای بیرون و فعالیت‌ها و اقتصاد مرتبط است (Xia, 2013: 1487).

زنان روزنامه‌نویس نسل اوّل، بیش از آنکه بر نقش اجتماعی زنان تأکید کنند، بر تبیین نقش زن در خانه و خانواده و فرزندپروری و شوهرداری پرداخته‌اند. اساساً «دغدغهٔ زیست و احساس تعلّق به دیگری و دلبستگی به سویهٔ زمینی زندگی در زن بیش از مرد نمود دارد. فکر زن بر مدار خانه و امور معیشت و ارتقای سطح زندگی و رفاه می‌چرخد. اصالت دنیای مادی در نگاه زنان غالب است و اندیشهٔ زیست بر سایر اندیشه‌های وجودی او می‌چربد؛ به همین دلیل ایدئولوژی، سیاست، دانش و تکنولوژی برایش در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. خانواده اصل و

بنیاد زندگی است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۲۰).

در *دانش* مقالات فراوانی در موضوع حفظالصحه اطفال آمده که ازجملهٔ آن‌هاست: «طریقه غذا دادن اطفال» (ش ۱)، «دایه از مادر مهربان‌تر نمی‌شود» (ش ۳)؛ اما گردانندگان *دانش* به حفظالصحهٔ زنان نیز توجه ویژه داشته‌اند که توجه به سلامت زنان مصداقی از هویت‌جویی زنانه است. مثلاً در مقالهٔ «صحت و مقبولی» آمده است:

«خانمی که می‌خواهد خوش‌منظر و جالب نظر گردد که هیچ‌کس از مشاهده و مجالست او سیر نگردد پسند و مقبول بیافتد باید که هر روز جلو آینه رفته عوض آن توالت‌ها که ضرر حفظالصحه و خرابی بشره است و خود را به شکل ماسک‌های روغنی می‌نمایند خلقت خداوند خود را غنیمت شمرده بدین‌طور خود را قشنگ و مقبول نمایند که جلو آینه مشق تبسم و حالت خوش را نمایند» (*دانش*، ش ۲۵، ۲۷ ربیع‌الثانی ۱۳۲۹: ۸).

یا مریم کحال در مقالهٔ «حفظالصحهٔ زنان» خطاب به این قشر جامعه آورده است:

«ای خواهرم و ای دخترم، من اول چیزی که خاطرنشان شما می‌کنم اینکه توجه حال و نظافت خود را مقدم بدارید. کارهای خانه را به دستورالعمل حالی کلفت بنمایید که او آن‌ها را انجام بدهد... هر دو روزه یا سه روزه لباس‌ها را تماماً عوض کنید و هر روز بعد از نهار، یک‌قدری راحت باشید و بیش از نیم ساعت نخوابید که خوابیدن زیاد در روز انسان را سست و کاهل می‌سازد» (*دانش*، ش ۶، ۷ ذیقعدهٔ ۱۳۲۸: ۷).

درواقع مهم‌ترین مضامین در شماره‌های باقی‌ماندهٔ روزنامهٔ *دانش* در خصوص سلامت کودکان و موضوعاتی مانند تغذیه و بهداشت دهان و دندان آن‌ها و توضیح بیماری‌های رایج دوران کودکی و درمان آن و حتی آموزش‌های ساده‌ای مانند نحوهٔ خواباندن نوزاد، شیردهی و... است. مقالات دنباله‌دار «حفظ صحت اطفال نورسیده و اهتمامات لازمهٔ آن‌ها»، مندرج در سال دوم روزنامهٔ *شکوفه* نیز از این دست مقالات است. نویسندگان *شکوفه* به تربیت کودک نیز توجه ویژه داشته‌اند: «خانم‌های بچه‌دار البته می‌دانند که هیچ زحمتی در دنیا بیشتر از بچه‌داری نیست و هیچ مسئولیت بالاتر از تربیت بچه‌ها نیست» (*شکوفه*، س ۳، ش ۵، ۲۳ ربیع‌الاول ۱۳۳۳: ۲).

همچنین مزین‌السلطنه، در اهمیت مراقبت از دختران و دشواری تربیت آن‌ها گفته است:

«اسباب مشغولیت دخترها را فراهم کنید که بیکار نباشند، از قبیل خیاطی هنرهای یدی کارهای خانه طباخی شیرینی‌پزی تحصیلات علمی. بیکار نگذارید بمانند که بیکاری برای دختر از همه‌چیز بدتر است... اقلاً زن‌هایی که به‌اصطلاح با شرف و ناموس هستند، آبروی خودشان را ملاحظه کرده، یک قراری برای لباس چادر و تربیت کوچهٔ خودشان فراهم کند که اقلاً متهم و بدنام نباشد» (*شکوفه*، س ۳، ش ۶، ۸ ربیع‌الثانی ۱۳۳۳: ۳).

دعوت زنان به سوادآموزی

نویسندگان در مجلهٔ *دانش* بر اهمیت آموزش زنان تأکید و آن را راهکار حل مشکلات زنان معرفی کرده‌اند؛ زیرا زنان باسواد می‌توانند فرزندانی فرهیخته نیز پرورش دهند. علاوه‌براین، کسب دانش آن‌ها را قادر می‌سازد تا مجلاتی را که برای زنان منتشر می‌شود بخوانند:

«خانم نجیبهٔ محترمه اگر سواد ندارد باید فوراً در پی تحصیل سواد برآید و درس بخواند؛ زیرا که زن بی‌سواد صاحب عقل و تمییز نخواهد شد و اگر سواد دارد باید بیشتر اوقات خویش را مصروف روزنامه‌خواندن نماید؛ به‌جهت اینکه کسی که روزنامه می‌خواند همه چیز می‌داند» (*دانش*، ش ۱، ۱۰ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۶).

در جای‌جای روزنامهٔ *شکوفه* نیز مطالبی در اهمیت تحصیل و تعلیم نسوان درج شده است. مزین‌السلطنه در مقالهٔ «اسم بی‌رسم تحصیلات خانم‌های ایرانی» معتقد است در طول تاریخ هیچ‌گاه «زنان ایران از علوم و معارف بهره نداشته‌اند و زن نجیبه و خوب، آن زنانی را می‌دانستند که درنهایت بی‌علمی و بی‌سوادی و جهالت زندگی می‌نمایند و... علم و سواد و خط را در طایفهٔ نسوان یک عیب خیلی بزرگ فرض می‌کردند» (*شکوفه*، س ۱، ش ۱۲، ۲۸ شعبان ۱۳۳۱: ۲). او خود در مقالهٔ «دختر خوب کدام است»، برخلاف تصور غالب آن روزگار، به‌مدرسه‌رفتن و تحصیل دختران را بر کسب مهارت خانه‌داری و رفت‌وروب و آشپزی و... رجحان داده و آن را از اولین معیارهای خوبی دختران برشمرده است:

«دختر خوب آن است که قوهٔ عاقلهٔ او بر قوهٔ هوی و هوسش غالب باشد و از روی عقل و دانش رفتار نماید و به مدرسه برود و تحصیل علم بکند؛ یعنی علوم لازمهٔ مفیده از قبیل خواندن و نوشتن و مسائل دینی و غیره و غیره را یاد بگیرد» (*شکوفه*، س ۱، ش ۱۱، ۱۲ رجب ۱۳۳۱: ۳).

از مندرجات *شکوفه* برمی‌آید که تأسیس مدارس اختصاصی دختران، از مطالبات مهم زنان روزنامه‌نویس در آستانهٔ مشروطه نیز بوده است:

«همین‌قدر شکر می‌کنم که در سال اخیر که مدارس متعدده برای دخترها باز است جلوگیری نکرده، به قدر مقدر در پیشرفت آن‌ها سعی و کوشش می‌نمایند، فحمدلله ثم حمدلله، ولی به این اکتفا نباید کرد و دلخوش نباید بود که ما مدرسه داریم، بلکه باید هرچه بتوانیم در پیشرفت این مدارس سعی و کوشش نموده، در همراهی و کمک جاناً و مالاً و قدماً و قلماً کوتاهی و دریغ نکنیم» (*شکوفه*، س ۱، ش ۶، ۹ ربیع‌الثانی ۱۳۳۱: ۳).

زنی به نام سکینه نیز در مطلبی ذیل عنوان «لزوم مدرسهٔ عامی دوشیزگان در طهران» یادآور شده است: «تا تحصیل به‌طور اکمال در زمرهٔ نسوان نفوذ نکند، شاهد تمدن و ثروت در کهن محفل ایران خودنمایی و چهره‌گشایی ننماید. قدری در ملت چهل‌سالهٔ ژاپون و سرعت

ترقیات محیرالعقول آن‌ها و آزادی آن مملکت ملاحظه بشود که دانایان در بدو امر گفتند و فهمیدند که تا نسوان ما را زینت علم و تربیت فراهم نشود، پرورش شجر علم و معرفت صورت وقوع نپذیرد» (*شکوفه*، س ۲، ش ۸، ۲۰ ربیع‌الثانی ۱۳۳۲: ۲).

در مقالهٔ «خدمات زن‌ها به عالم اجتماعی کمتر از مردها نیست بلکه علاوه است» نیز تحصیل دختران و نسوان، اسباب ترقی و تعالی مملکت دانسته شده است (نک: *شکوفه*، س ۲، ش ۲۲، ۵ ربیع‌الاول ۱۳۳۲: ۴). همچنین در سال دوم *شکوفه*، نویسنده از برخی زنان ایرانی انتقاد کرده که وقتی به آنان می‌گویند همهٔ زنان عالم مشغول به تحصیل شده‌اند جواب می‌دهند: «آن‌ها مسلمان نیستند، کافرند. در این موقع به یک حدیث غیرمعلوم که مبنایش را کمینه نمی‌دانم متوسل شده و می‌گویند حرام است زن سواد داشته باشد... تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل» (*شکوفه*، س ۲، ش ۲۴، ۵ ربیع‌الثانی ۱۳۳۲: ۴).

توصیه‌های اخلاقی و تربیتی به زنان

از آنجا که هدف انتشار *دانش*، تربیت زنان و دختران و تذهیب اخلاقی آنان بود، مریم کحال مقالاتی نظیر «خطاب به دوشیزگان»، «حفظ‌الصحهٔ اطفال»، «رسم شوهرداری» و «خطاب به دختران» را برای نیل به این هدف منتشر کرد؛ بنابراین *دانش*، با این توصیه‌ها بیشتر در پی تربیت اخلاقی زنان بوده است:

«باید دختران خوب همیشه در پی دلجویی مردم باشند. اگر بیمار است از او عیادت نموده احوالپرسی کنند. اگر فقیر است دستگیری نمایند و اگر محزون است و غمی دارد او را مشغول نمایند. دیگر لازم نیست به دختران عاقل، جمیع وسایل دلجویی را یاد بدهیم. یکی از صفات خوب، تمجید و تحسین است در مقابل هر خوبی که مشاهده می‌نمایید؛ زیرا که آفرین سبب تشویق او می‌شود و دلش خوشحال می‌گردد و بعد از این بیشتر سعی می‌کند که این کلمه را بشنود. همیشه دربارهٔ مردم خیال خوب بکنید و بدگمانی را از خود دور نمایید و همواره نوعی رفتار کنید که گل خرمی و شادی از قلب شما بروید» (*دانش*، ش ۱، ۱۰ رمضان‌المبارک ۱۳۲۸: ۴).

«شما اگر از جایی دلتنگی دارید، وقتی که شوهر وارد خانه شد با روی گشاده او را استقبال نموده، تعارفات رسمانه را به‌جا بیاورید و آن اوقات‌تلخی را پنهان نمایید. مبادا مرد بیچاره هم از جای دیگر اوقاتش تلخ باشد، وقتی‌که خانه آمد بر اوقات‌تلخی او بیفزاید... خانم نجیبهٔ محترمه اگر سواد ندارد باید فوراً در پی تحصیل سواد برآید و درس بخواند» (همان: ۶).

روزنامهٔ *شکوفه* نیز از تربیت زنان و دختران و رشد اخلاقی‌شان غافل نبود. در مقالهٔ دنباله‌دار «در تقلید بد»، به زنان توصیه شده است که در اموری نظیر لباس‌پوشیدن از زنان دیگر تقلید نکنند و مراقب احوال شوهر خود باشند. مزین‌السلطنه همچنین در سلسله مقالاتی با عنوان «در

اساس زندگی خانم‌های محترم»، با هدف رشد تربیتی و اجتماعی این قشر و ایجاد آسایش در زندگی آنان نوشته است:

«زنان ایران هرگاه بخواهند تأسی به تمدن و تربیت همسایگان بنمایند و... ادارهٔ زندگانی خود و شوهر و فرزندان و اعضا و اجزای خانه را در بنیان محکم و مستحکم جاودانی دارند، باید به‌علاوهٔ تحصیل علوم و فنون مرسومه، تکمیل چند علم و صنعت مخصوص بنمایند تا زندگی بی‌زحمت و مشقت درنهایت صحت و عیش و مسرت و بهجت با مصاحبت شوهر و اطفال بدون کلفت بنمایند» (*شکوفه*، س ۲، ش ۲۰، ۲۳ صفر ۱۳۳۲: ۴).

هر دو روزنامه بر حفظ عفت و حجاب زنان تأکید داشته‌اند. مزین‌السلطنه ضمن طرح مطالبات زنان، با توصیه به رعایت اخلاق اسلامی و حجاب بانوان و اهمیت آن در جلوگیری از فساد اخلاق، در مقالهٔ دنباله‌دار «فلسفهٔ حجاب» اذعان کرده است:

«همه‌کس می‌داند که رفع حجاب باعث اختلاط زن و مرد با یکدیگر می‌شود... وقتی‌که در فلسفهٔ همین یک حکم محکم حجاب که در حقّ ما طایفهٔ نسوان صادر شده است تفکر نماییم، می‌فهمیم که پیغمبر اکرم به‌واسطهٔ این حکم تا چه اندازه جلوگیری از فساد اخلاق و اعمال ماها فرموده است» (*شکوفه*، س ۲، ش ۲۳، ۲۰ ربیع‌الاول ۱۳۳۲: ۴).

یا در مقاله‌ای دیگر، با الهام از آیات و احادیث، زنان را از دلربایی در جامعه بازداشته است:

«خداوند امر فرموده است به رسول اکرم که بفرمایید به زنان امت که باید ظاهر نسازید زیور و زینت‌های خودتان را مگر از برای شوهران خودتان. بدین معنی که خودنمایی و خودآرایی و دلربایی و زیور و زینت و آرایش و البسهٔ فاخر، بعبارهٔ اخری هر چیزی که متعلق به دلربایی و برانگیختن قوای شهوانی و اسباب جذب و انجذاب است، باید مختص شوهران و محارم باشد» (*شکوفه*، س ۲، ش ۱۹، ۷ ذیقعده ۱۳۳۲: ۳).

بنابراین شاید بتوان تفاوت اصلی نگاه مریم کحال در *دانش* و مزین‌السلطنه در *شکوفه* را با افرادی مانند صدیقه دولت‌آبادی که بعدها در روزنامهٔ خود ـ *زبان زنان* ـ مطالبات زنان روشنفکر و تجددخواه را بازتاب می‌داد، در همین نکته دانست که زنان روزنامه‌نویس پیشگام و نسل اول، هیچ‌گاه مطالباتی در تعارض با احکام اسلام نداشتند؛ برای مثال هیچ‌گاه در مخالفت با حجاب بانوان مطلبی منتشر نکردند.

نتیجه‌گیری

مطالعهٔ نثر مطبوعاتی زنان روزنامه‌نویس در نشریات ویژهٔ بانوان در عهد مشروطه مانند *دانش* و *شکوفه* حاکی از آن است که ویژگی‌های سبک نوشتار زنانه در سطوح زبانی، بلاغی و محتوایی، در نوشتار این نویسندگان نیز نمود دارد. در سطح واژگانی، کاربرد واژه‌های مبهم، بهره‌گیری از قسم، کاربرد زیاد تشدیدکننده‌ها و قیود تردیدنما و به‌کارگیری واژه‌ها و تعابیر عاطفی، از

مشخصه‌های نثر زنان در این روزنامه‌ها است. در برخی از صفحات این روزنامه‌ها گاه چندین واژهٔ عاطفی در یک صفحه آمده است یا تعابیر رایج در زبان زنان نظیر «خاک بر سرم» و «خدای‌نکرده» به‌ویژه در متون روایی مندرج در روزنامه کاربرد فراوان دارد.

از حیث نحوی نیز بسامد جملات کوتاه، به‌کارگیری جملات معترضه یا دعایی، آوردن جمله‌های ناتمام و فراوانی جملات پرسشی در نوشتار زنان روزنامه‌نویس در *دانش* و *شکوفه* قابل‌توجه است که بسامد هریک از این ویژگی‌های نحوی می‌تواند ریشه در عواملی مانند ضعف اعتمادبه‌نفس، میل به قطع کلام، عدم اقتدار زنان و... داشته باشد.

از جمله نشانه‌های ویژهٔ نوشتار زنانه در سطح بلاغی نیز بهره‌گیری از «تمثیل» و «کنایه» است که از تمایل بیشتر زنان به معانی ضمنی در مقابل معانی صریح حکایت دارد. از حیث محتوایی، در محتوای دو روزنامهٔ مورد بحث مطالب فراوانی با موضوع بازیابی هویت شخصی زنانه و تأکید بر اهمیت آموزش زنان در احیای این هویت دیده می‌شود. شایان ذکر است در *دانش* و *شکوفه*، به‌عنوان نشریات پیشگام در نشر قلم زنان روزنامه‌نویس، نباید انتظار شعارهای فمینیستی را داشت. هرچند کحال و مزین‌السلطنه بیشتر دغدغهٔ زیست زنان هم‌روزگار خویش را داشتند و به توصیه‌های بهداشتی، اخلاقی و تربیتی به زنان می‌پرداختند، با دعوت بانوان به سوادآموزی و گهگاه مطالبه‌گری، مقایسهٔ وضعیت زنان ایرانی با همتایان اروپایی خود، انتقاد از نگاه منفی مردان به زنان و دفاع از حقوق اولیهٔ زنان ایرانی کوشیدند گامی در ارتقای فرهنگی–اجتماعی آنان بردارند. درمجموع می‌توان گفت اگرچه قلم زنان روزنامه‌نویس در اولین نشریات ویژهٔ زنان عهد مشروطه چندان رنگ‌وبوی فمینیستی ندارد، بارقه‌هایی از مؤلفه‌های سبک نوشتار زنانه در نثر مطبوعاتی آنان در دو حوزهٔ زبان و محتوا بازتاب یافته است.

منابع

آبادیان، حسین و صفری، زهره (۱۳۹۳)، «مطالبات اجتماعی و فرهنگی زنان در دورهٔ مشروطه تا سلطنت رضاشاه»، *جستارهای تاریخی*، س ۵، ش ۲، صص ۱–۱۹.

ببران، صدیقه (۱۳۸۱). *نشریات ویژهٔ زنان*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

برهومه، عیسی (۲۰۰۲). *اللغه و الجنس: حفریات لغویه فی الذکوره و الانوثه، الطبعه العربیه‌الاولی*، عمان: دارالشروق.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*، دو جلد، تهران: سمت.

ترادگیل، پیتر (۱۳۷۶). *زبان‌شناسی اجتماعی؛ درآمدی بر زبان و جامعه*، ترجمهٔ محمد طباطبایی، تهران: آگه.

جلالی، ایرج (۱۳۸۹). «عملکرد زنان در مطبوعات عصر مشروطیت»، *رشد آموزش تاریخ*، ش ۳۹، صص ۴۲–۴۶.

حسینی، مریم (۱۳۸۴). «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، تیر، صص ۹۴-۱۰۱.

ساناساریان، الیز (۱۳۸۴). *جنبش حقوق زنان در ایران (طغیان، افول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا انقلاب ۵۷)*، ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی، تهران: اختران.

سراج، سیدعلی (۱۳۹۴). *گفتمان زنانه، روند تکوین گفتمانه زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، تهران: طرح نو.

شکوفه به انضمام دانش (نخستین نشریه‌های ادواری زنان در ایران) (۱۳۷۷). به کوشش کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، تهران: مرکز اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *نقد ادبی*، تهران: میترا.

شیخ‌الاسلامی، پری (۱۳۵۱). *زنان روزنامه‌نگار و اندیشمند ایران*، تهران: بی‌نا.

عاملی رضایی، مریم (۱۳۸۸). «تحول فرهنگ گفتاری به نوشتاری زنان (از عصر ناصری تا مشروطه)»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱۴، صص ۱۷۳- ۱۹۵.

عاملی رضایی، مریم (۱۳۸۹). *سفر دانه به گل (سیر تحول جایگاه زن در نثر دورهٔ قاجار ۱۲۱۰-۱۳۴۰ ق)*، تهران: تاریخ ایران.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

کراچی، روح‌انگیز (۱۳۹۴). «چگونگی تأثیر جنسیت بر ادبیات»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۷، ش ۲، صص ۲۲۳-۲۴۱.

لیکاف، رابین (۲۰۰۳). *زبان و جایگاه زن*، ترجمهٔ مریم خدادادی و یاسر پوراسماعیل، تهران: نگاه.

مدرسی، یحیی (۱۳۹۳). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، تهران: آگه.

ناهید، عبدالحسین (۱۳۶۰). *زنان ایران در جنبش مشروطه*، تبریز: احیا.

نجم‌آبادی، افسانه (۱۴۰۰). *چرا شد محو از یاد تو نامم*، ترجمهٔ شیرین کریمی، تهران: بیدگل.

وارداف، رونالد (۱۳۹۳). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*، ترجمهٔ رضا امینی، تهران: بوی کاغذ.

Lakoff, R. (1973). *Language and woman's place*. Cambridge university press.

Lakoff, R. (2004). *language and woman's place, text and commentaries*. Oxford.

Mills, S. (2005). *Feminist stylistics* (2nd ed.). Taylor & Francis e-Library.

Xia, X. (2013). Gender Differences in Using Language. *Theory and Practice in Language Studies*. Vol. 3, No. 8, p. 1485-1489, Academy Publisher Manufactured in Finland.

Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 93-118

doi 10.22059/JWICA.2022.344741.1802

Studying the Social Identity of Women in the Heroic Section of Ferdowsi Shahnameh: Based on Goffman's Sociological Perspective

Fahimeh Maleki Mareshk[1]| Abolghasem Ghavam[2]✉| Homa Zanjanizadeh[3]

1. PhD Student of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: maleki.fahime@gmail.com

2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: ghavam@um.ac.ir

3. Assistant Professor, Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. Email: homa009@yahoo.com

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
19 June 2022

Accepted:
26 September 2022

Keywords:
Women, Social identity; Ferdowsi Shahnameh; Theatrical performance.

Abstract

The purpose of the current research article is to investigate women's social identity in Ferdowsi's Shahnameh based on Irving Goffman's theory or play performance. The theory based on the view that individuals play a role for their audience to present and keep the desired image of themselves to others in the society. Thus, the community stage is like the theater stage, in which people perform in interaction with each other The source is Ferdowsi's Shahnameh—edited by Khaleghi Motlagh. The research method is qualitative, and the technique used is content analysis. The research framework is a conceptual model. To analyze women's social identity, we used theatrical performance concepts, front stage, and venue. The results of the present study show that women in the heroic part of Shahnameh look to achieve a superior social identity by performing dramatic actions. To achieve this goal, they present the desired image of themselves and control the actions of others, and they use clothing and ornaments, gestures, and verbal articulations. In the heroic part of Shahnameh, women try to have a good relationship with famous and influential men to gain and keep their social identity. By performing dramatic actions and marrying and bonding with Iranian heroes and princes, they were in pursuit of achieving a superior social identity.

How To Cite: Maleki Mareshk, Fahimeh, Ghavam, Abolghasem, & Zanjanizadeh, Homa (2023). Studying the Social Identity of Women in the Heroic Section of Ferdowsi Shahnameh: Based on Goffman's Sociological Perspective. *Women in Culture & Art*, 15(1), 93-118.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۹۳-۱۱۸

بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامهٔ* فردوسی برمبنای دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن

فهیمه ملکی مارشک[۱] | ابوالقاسم قوام[۲]✉ | هما زنجانی‌زاده[۳]

۱. دانشجوی دکتری ادبیات حماسی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: maleki.fahime@gmail.com
۲. دانشیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: ghavam@um.ac.ir
۳. استاد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، خراسان رضوی، ایران. رایانامه: homa009@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴ تیر ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۲۰ شهریور ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
اجرای نمایشی، زنان، شاهنامهٔ فردوسی، کنش متقابل، نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن، هویت اجتماعی.

چکیده

هدف این مقاله، بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی با توجه به مفهوم‌های مطرح‌شده در نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن است. این نظریه بر این پایه استوار است که افراد در جامعه به‌منظور ارائه و حفظ تصویری دلخواه از خود به دیگران، برای مخاطبان خود نقش بازی می‌کنند؛ بنابراین جامعه، شبیه صحنهٔ تئاتر است که در آن، افراد در کنش متقابل با یکدیگر، به اجراهای نمایشی می‌پردازند. متن پژوهش، *شاهنامهٔ* فردوسی تصحیح جلال خالقی مطلق است. روش تحقیق، کیفی و فن مورد استفاده، تحلیل محتوا است. چارچوب تحقیق، مدل مفهومی است. از مفهوم‌های اجرا، جلوی صحنه، محیط و نمای شخصی برای تحلیل هویت اجتماعی زنان استفاده شده است. این پژوهش نشان می‌دهد زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* با اجرای نمایش در پی کسب هویت اجتماعی برتر هستند و برای رسیدن به این هدف و نشان‌دادن تصویری دلخواه از خود به دیگران و کنترل کنش طرف مقابل، از پوشش و زیور، رفتارها، حرکت‌ها و سخنان استفاده می‌کنند. خودی که با بررسی اجرای نمایشی زنان آشکار می‌شود، «خود» ممتاز و متفاوتی است که آنان می‌کوشند به نمایش بگذارند و به‌وسیلهٔ آن توسط دیگران شناخته شوند. این «خود» بخشی از هویت اجتماعی آنان را آشکار می‌کند.

استناد به این مقاله: ملکی مارشک، فهیمه، قوام، ابوالقاسم و زنجانی‌زاده، هما (۱۴۰۲). بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی برمبنای دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۹۳-۱۱۸.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

CC BY NC

۱. مقدمه

هویت، تصویری ذهنی برای شناخت است؛ تصویری که از خود یا افراد دیگر در ذهن، ایجاد می‌شود. هویت هر فرد، دستاورد نگاه و تصور فرد از خود و نیز نگاه دیگران به او است. هویت را می‌توان در ویژگی‌هایی یافت که هر فرد را یگانه و متمایز می‌کنند. این ویژگی‌ها فرد را از دیگران جدا می‌کند یا در یک گروه دارای ویژگی‌هایی همانند می‌گذارد. مفهوم هویت در جامعه‌شناسی، چندسویه است و جامعه‌شناسان از دو سویهٔ هویت اجتماعی و فردی سخن می‌گویند. هویت اجتماعی، تمام چیزهایی را دربردارد که به فرد در یک گروه و در جامعه، برتری و تمایز می‌بخشد. چنین خصوصیاتی، افراد را براساس همانندی‌های آن‌ها در یک گروه جای می‌دهد. ویژگی‌های دیگر نیز تمایزبخش است که افراد را از دیگر گروه‌ها و دسته‌ها جدا می‌سازد.

دیدگاه کنش متقابل نمادین، یکی از دیدگاه‌های جامعه‌شناختی معاصر است که به بررسی رفتار انسانی و رابطهٔ فرد و جامعه می‌پردازد. اروینگ گافمن از پیروان مکتب کنش متقابل نمادین شناخته می‌شود. مبنای دیدگاه‌های این مکتب، بررسی «هویت اجتماعی» است. گافمن نظریهٔ نمایشی خود را در کتابش با نام *نمود خود در زندگی روزمره* بیان کرده است. او در این کتاب، ارتباط‌ها و رفتارهای روزانهٔ افراد در زندگی را به اجرای نمایش در صحنهٔ تئاتر مانند کرده است. در نگاه او، افراد در طول زندگی به‌گونه‌ای با هم در پیوند، کنش و واکنش هستند که گویا زندگی صحنهٔ تئاتر و دیگران تماشاگران این صحنه هستند. افراد با اجرای نمایش در کنش‌های روزانه می‌کوشند بر دیگران تأثیر بگذارند و آن‌ها را وادار به انجام کنش‌های دلخواه کنند. برای تحلیل هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*، در این پژوهش از مفهوم‌های تعریف‌شده توسط گافمن استفاده شده است.

مسئلهٔ هویت همواره در طول تاریخ مهم و قابل‌توجه بوده است. زنان نیز مانند مردان همواره در پی کسب هویت برای خویش بوده‌اند. در تعریف گافمن، «هویت» افراد حاصل اجراهای نمایشی آن‌ها در برابر دیگران است. خودی که با بررسی اجراهای نمایشی افراد آشکار می‌شود، خودی است که آن‌ها سعی دارند به نمایش بگذارند و به‌وسیلهٔ آن شناخته شوند. به‌نظر می‌رسد بخشی از هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* با شناسایی و تحلیل اجراهای نمایشی آنان آشکار می‌شود. بررسی هویت اجتماعی زنان در شاهنامهٔ فردوسی با توجه به مفاهیم مطرح‌شده در نظریهٔ نمایشی گافمن، مسئله‌ای است که تاکنون به آن توجه نشده است. در این پژوهش، براساس مفاهیم کلیدی هویت اجتماعی، اجرای نمایشی، مدیریت تأثیرگذاری، جلوی صحنه، پشت‌صحنه، محیط و نمای شخصی در نظریهٔ نمایشی گافمن، تأثیر اجراهای نمایشی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* بر هویت اجتماعی آن‌ها را تحلیل می‌کنیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

منابع مرتبط با موضوع پژوهش در دو دسته جای دارند. پژوهش‌هایی که به بیان نظرات گافمن در سطح توصیف و ترجمه پرداخته‌اند و پژوهش‌هایی که با استفاده از نظریات گافمن به تحلیل متون ادبی پرداخته‌اند. از بین پژوهش‌هایی که در زمینهٔ نظریهٔ نمایشی گافمن تاکنون انجام شده، کتاب‌ها و مقاله‌های علمی–پژوهشی که مرتبط با پژوهش حاضر هستند و در ساخت چارچوب مفهومی پژوهش و در انجام این پژوهش از آن‌ها استفاده شده، به‌طور خلاصه معرفی می‌شوند.

در دستهٔ نخست، علی قوتی سفیدسنگی و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل فرانظری نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن» به‌طور جامع به معرفی و تحلیل نظریهٔ نمایشی گافمن پرداخت. این مقاله بر نظریهٔ نمایشی گافمن تمرکز کرد و تحلیلی همه‌جانبه از مفاهیم این نظریه ارائه کرد. تعریف مفهوم پشت‌صحنه از این پژوهش برگرفته شده است. دو اثر از گافمن نیز در سال ۱۳۸۶ و ۱۳۹۱ به ترجمهٔ مسعود کیان‌پور منتشر شدند: *داغ ننگ و نمود خود در زندگی روزمره*. دومین کتاب، مهم‌ترین نظریهٔ او یعنی «نظریهٔ نمایشی» را معرفی می‌کند. در تعریف مفهوم اجرا، مدیریت تأثیرگذاری، جلوی صحنه، محیط و نمای شخصی از کتاب *نمود خود در زندگی روزمره* برگرفته شده است.

در دستهٔ دیگر، مریم حسینی و مژده سالارکیا در مقالهٔ «تحلیل رمان *رؤیای تبت* براساس استعارهٔ نمایشی نظریهٔ گافمن»، به تحلیل اجراهای نمایشی شخصیت‌های رمان براساس نظریهٔ گافمن پرداختند. در پژوهش حاضر، از این مقاله برای تحلیل متن *شاهنامه* با توجه به مفهوم‌های نظریهٔ نمایشی گافمن استفادهٔ فراوانی صورت گرفت.

تنها مورد استفاده از دیدگاه گافمن در *شاهنامهٔ* فردوسی، توسط سید علی قاسم‌زاده (۱۳۹۵) در بخشی از مقالهٔ «بازخوانی روان‌شناختی–جامعه‌شناختی بخش پهلوانی *شاهنامه* برمبنای نظریهٔ داغ ننگ گافمن» صورت گرفت. قاسم‌زاده در این مقاله به تحلیل هویت اجتماعی خواهران جمشید، سودابه و خواهران گشتاسب پرداخت و به اثر داغ ننگ در ازدواج، اسارت و عشق ممنوع بر هویت اجتماعی آن‌ها به‌طور مختصر و گذرا اشاره کرد.

در پژوهش‌های یادشده، مسئلهٔ هویت اجتماعی زنان در شاهنامهٔ فردوسی و مفهوم اجرای نمایشی در هویت آنان بررسی نشده و این پژوهش کاری نو در زمینهٔ مطالعات زنان و نیز پژوهش‌های مربوط به زنان در *شاهنامه* است.

۳. روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش، کیفی و فن مورد استفاده، تحلیل محتوا است. در تحلیل محتوا، اسناد بررسی می‌شوند. سند در پژوهش حاضر، *شاهنامهٔ* فردوسی تصحیح خالقی مطلق است. در روش کیفی، مدل تحقیق مفهومی است. این مدل براساس مفاهیمی ساخته می‌شود که می‌تواند برگرفته از پیشینهٔ تحقیق یا مفاهیمی از نظریه‌های گوناگون یا مفهومی باشد که خود محقق

می‌سازد. با توجه به مدل مفهومی ساخته‌شده، برای شناخت هویت زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*، ابیات مربوط به زنان انتخاب و هویت اجتماعی زنان با استفاده از مفاهیم مدل مفهومی، تحلیل و بررسی شده است. جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

۳-۱. چارچوب مفهومی پژوهش

هویت اجتماعی: جامعه‌شناسان به هویت اجتماعی گسترده‌تر از هویت فردی پرداخته‌اند. برمبنای همانندی‌های میان افراد و جای‌گرفتن آن‌ها در گروه‌های گوناگون با ویژگی‌های یکسان، افراد دارای هویت اجتماعی می‌شوند. گیدنز در برابر هویت فردی، هویت اجتماعی را این‌گونه تعریف می‌کند: «هویت اجتماعی مجموعهٔ ویژگی‌هایی است که یک گروه را از گروه‌های دیگر متمایز می‌کند. افراد براساس شباهت‌ها با هم در گروه‌هایی دسته‌بندی می‌شوند. هویت اجتماعی به معنای ویژگی‌هایی است که از طرف دیگران به یک فرد نسبت داده می‌شود. این ویژگی‌ها را می‌توان نشانه‌هایی تلقی کرد که بیان‌کنندهٔ این است که هر شخص معینی، چه کسی است» (گیدنز، ۱۳۸۶: ۴۶).

هویت اجتماعی تمام چیزهایی را دربردارد که به فرد در گروه و در جامعه والایی و تمایز می‌بخشند؛ ویژگی‌هایی که افراد را برمبنای همانندی با هم در یک گروه جای می‌دهند و دیگر ویژگی‌های تمایزبخشی که افراد را از دیگر گروه‌ها و دسته‌ها جدا می‌سازد. برمبنای به این تعریف، هویت اجتماعی دارای سویه‌های گوناگون است. با توجه به تعریف گافمن از هویت اجتماعی، بخشی از هویت اجتماعی افراد در تعامل با دیگران و انجام کنش های نمایشی در برابر آن‌ها با توجه به تصویر دلخواهی که هر فرد دوست دارد از خود به نمایش بگذارد، جلوه‌گر است.

کنش متقابل: کنش متقابل نمادین، به سنت فکری آمریکایی مربوط می‌شود که بر این اعتقاد است که قدرت عاملیت فردی در برابر ساخت‌های اجتماعی قرار می‌گیرد (Robertson, Ritzer, & Smart, 2001: 217). یکی از مفاهیم مهم جامعه‌شناختی برای تبیین هویت اجتماعی افراد، مفهوم «کنش متقابل»[1] است. تنهایی (۱۳۷۷: ۴۵۱) کنش متقابل را تأثیر متقابل افراد بر کنش‌های یکدیگر می‌داند، وقتی در حضور فیزیکی بلاواسطهٔ هم قرار دارند: «کنش متقابل شامل تمام تعاملاتی است که در هر مناسبت خاص، وقتی مجموعهٔ مشخصی از افراد در حضور مستمر یکدیگر قرار دارند رخ می‌دهد. کنش متقابل اجتماعی، فرایندی است که انسان در آن به کمک تفسیر، رفتار و سلوک خویش را در برابر دیگران شکل می‌دهد و یا سلوک خود را در برابر دیگران و یا موقعیت اجتماعی می‌سازد.»

1. Interaction

نظریهٔ نمایشی گافمن: در مدل نمایشی گافمن، کنش اجتماعی یک نمایش است. دیدگاه جامعه‌شناختی گافمن بر این پایه استوار است که افراد در جامعه با هدف ایجاد و نگهداری تصویر دلخواه از خود در نگاه دیگران، برای مخاطبان خود نقش بازی می‌کنند: «گافمن معتقد است وقتی ما افراد را بازیگران یک صحنه درنظر بگیریم، کنش‌های روزمرهٔ ما بهتر فهمیده می‌شوند. وقتی بازیگران نقش‌هایی را بازی می‌کنند، از موقعیت، لباس و نمادهایی استفاده می‌کنند که امتیاز بیشتری به‌دست آورند و به خودهای باارزشی دست یابند. گافمن در کتاب *نمود خود در زندگی روزمره* این مسئله را طرح کرده است» (Erving, Charles, & Ann, 1997: 220).

گافمن «خود» را برابر با «هویت» بیان می‌کند و در توضیح کوشش افراد برای هویت‌یابی، تلاش آن‌ها را برای ساخت تصویر دلخواه از خود در ذهن دیگران معرفی می‌کند: «گافمن معتقد است که کنشگران برای حفظ تصویر خود در مقابل مخاطبانشان، به اجرای نقش روی می‌آورند. نقش‌ها درواقع همان تصاویر آرمانی هستند که کنشگران می‌خواهند از خود نشان دهند» (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۹۲).

مدیریت تأثیرگذاری[1]: در اندیشهٔ گافمن، افراد در جامعه به‌گونه‌ای با هم در کنش هستند که گویا در حال بازی و اجرای نقش روی صحنهٔ نمایش قرار دارند. افراد از این اجراهای نمایشی استفاده می‌کنند تا تأثیرهایی را که در ذهن فرد مقابل می‌گذارند، هدایت کنند. گافمن این کنش آگاهانه را مدیریت تأثیرگذاری نام‌گذاری کرده است. به نظر او افراد آگاهانه می‌کوشند تا با اجرای خود دیگران را متأثر کنند:

«مدیریت تأثیرگذاری در راستای محافظت در برابر یک مجموعه از کنش‌های غیرمنتظره، نظیر ادعاهای ناخواسته، مزاحمت‌های نابهنگام و خطاهای آشکار و کنش‌های خواسته‌ای نظیر صحنه‌سازی عمل می‌کند. در اجرای نمایش، فرد طوری عمل می‌کند که دانسته یا ندانسته خود را ابراز کند و دیگران نیز به‌نوبهٔ خود به‌نوعی از وی متأثر می‌شوند. صرف‌نظر از نیت فرد و انگیزه‌ای که آن را موجب می‌شود، به سود اوست که رفتار دیگران را کنترل کند و حضار را به سمتی سوق دهد که رفتارشان را به شکلی ارادی، مطابق با نقشهٔ وی انجام دهند» (گافمن، ۱۴۰۰: ۱۴).

اجرا: گافمن در دیدگاه تئاتر خود، تعامل و کنش‌های متقابل بین افراد را به صحنهٔ نمایش تشبیه کرده و برای بیان نظریهٔ خود از دو مفهوم نمادین «جلوی صحنه»[2] و «پشت‌صحنه»[3]

1. impression management
2. front
3. back

استفاده کرده است. واژهٔ «اجرا»[1] برای همهٔ فعالیت‌های فرد هنگامی‌که در حضور گروه ویژه‌ای از مشاهده‌گران است و تأثیرهایی روی آن‌ها می‌گذارد، به‌کار می‌رود: «آن بخش از اجرای شخص که معمولاً به یک شیوهٔ عمومی ثابت ارائه می‌شود و تعریف‌کنندهٔ موقعیت است، برای کسانی که اجرا را مشاهده می‌کنند، جلوی صحنه نام‌گذاری می‌شود. جلوی صحنه عبارت است از تجهیزات بیانی ثابتی که فرد عمداً یا سهواً در خلال اجرایش به‌کار می‌گیرد» (همان: ۳۴).

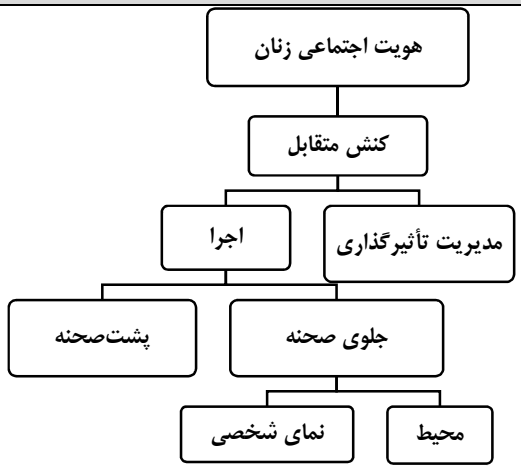
محیط و نمای شخصی: اجزای صحنه اجرای نمایش توسط گافمن به دو دسته جلوی صحنه و پشت‌صحنه تقسیم می‌شود. جلوی صحنه، همهٔ چیزی است که فرد برای تأثیرگذاری بر طرف مقابل تدبیر اندیشیده و فراهم آورده است. جلوی صحنه به دو بخش محیط و نمای شخصی تقسیم می‌شود: «محیط[2] عبارت است از اثاثیه، دکور، طراحی فیزیکی و دیگر اقلام پس‌زمینه‌ای که منظره و فضای صحنه را برای اجرای کنش در داخل، جلو یا روی آن فراهم می‌کنند (همان). اگر کلمهٔ محیط را برای بخش‌های صحنه‌ای تجهیزات بیانی به‌کار ببریم، می‌توان اصطلاح «نمای شخصی»[3] را برای دیگر اقلام تجهیزات بیانی به‌کار برد. اقلامی که ما به شکلی بسیار نزدیک با خود شخص مجری در ارتباط می‌دانیم و طبیعتاً انتظار داریم او را هرجا که می‌رود، همراهی کنند. اقلام زیر را می‌توان بخشی از نمای شخصی تلقی کرد: نشان‌های مقام یا رتبه، لباس، جنس، سن، ویژگی‌های قومی، جثه و قیافه، حالت بدن، عادات کلامی، حالت‌های چهره، حرکات بدن و...» (همان: ۳۶).

پشت‌صحنه: در ورای هر کنش، مفهوم انتزاعی دیگری وجود دارد که گافمن از آن به پشت‌صحنه تعبیر می‌کند. در هر اجرا، پشت‌صحنه‌ای وجود دارد که بازیگران می‌توانند نقش‌هایشان را کنار بگذارند و خودشان باشند: «پشت‌صحنه جایی است که انواع کنش‌های غیررسمی ممکن اتفاق بیفتد. ایفاکنندگان باید اطمینان داشته باشند که هیچ‌یک از افراد جلوی صحنه در پشت‌صحنه ظاهر نمی‌شوند» (سفیدسنگی و همکاران، ۱۳۹۹: ۶۸).

۳-۲. مدل مفهومی پژوهش

با توجه به پیشینهٔ پژوهش و مفاهیم استفاده‌شده از نظریهٔ نمایشی گافمن، مدل مفهومی پژوهش به شکل نمودار ۱ است.

1. Performance
2. setting
3. personal front



نمودار ۱. مدل مفهومی پژوهش

۳–۹. پرسش‌های پژوهش

۱. اجراهای نمایشی زنان در *شاهنامه* با توجه به مفهوم‌های دیدگاه نمایشی گافمن کدام‌اند؟
۲. محیط و نمای شخصی در اجراهای نمایشی زنان در *شاهنامه* چیست؟
۳. اجراهای نمایشی زنان چگونه مایهٔ کسب هویت اجتماعی برای آنان می‌شود؟

در تحلیل‌ها، بیت‌های مربوط به اجرای نمایش زنان، در دو دسته مشخص شده و با آشکارکردن نمای شخصی و محیط، بخشی از هویت اجتماعی آنان مشخص شود. ارجاع‌ها به *شاهنامه* با نام داستان و شمارهٔ بیت در آن داستان آمده است. داستان زندگی هریک از زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*، کوتاه بیان شده است.

۴. یافته‌های پژوهش

۴–۱. بررسی اجرای نمایش در هویت زنان در بخش پهلوانی شاهنامه

اجرای نمایش زنان در *شاهنامه* با توجه به انگیزه و هدف آن‌ها در دو دسته بررسی می‌شود: ۱. اجرای نمایش با انگیزهٔ پاسداری از خود، خانواده یا مردم سرزمین؛ ۲. اجرای نمایش با انگیزهٔ عشق.

۴–۱–۱. اجرای نمایش با انگیزهٔ پاسداری از خود، خانواده یا مردم سرزمین

دسته ای از اجراهای نمایش زنان با انگیزهٔ پاسداری از خود یا دیگران انجام می شوند. سیندخت با نام فرستاده وارد کاخ سام می‌شود و می‌کوشد بر او تأثیر بگذارد تا فرزند و مردم سرزمینش در امان باشند. گردآفرید، سپاه دشمن و سهراب را برای پاسداری از مرز ایران می فریبد. هردو این زنان در برابر کنش افراد مقابل خود، دست به اجرای نمایش می‌زنند.

الف) سیندخت

نقش سیندخت در داستان زال و رودابه از آنجا آغاز می‌شود که با هوشیاری مادرانهٔ خود، از رفت‌وآمد کنیزی در کاخ به فکر فرو می‌رود. رودابه را نزد خود فرامی‌خواند و از او می‌خواهد تا راز دل به مادر بگوید. رودابه پرده از عشقی که به زال دارد، برمی‌دارد. سیندخت داستان را به مهراب می‌گوید. مهراب، خروشان فریاد برمی‌آورد که تو را همراه با دختر ناپاکت، خواهم کشت. سیندخت به نرمی با او سخن می‌گوید و چارهٔ کار را در رفتن نزد پدر زال می‌بیند. به رودابه نیز پند می‌دهد تا نزد پدر برود و درخواست موافقت کند. مهراب، راهنمایی سیندخت و خواهش رودابه را می‌پذیرد. سیندخت لشکریان را فرامی‌خواند، کاروانی از هدایا آماده می‌کند و راهی کاخ سام می‌شود و از سام پیمان می‌خواهد تا او و حکومتش از بدگمانی شاه و خطر لشکریانش در امان باشند. سرانجام با تدبیرهای هوشمندانه و مادرانهٔ سیندخت، رودابه و زال می‌توانند در صلح و دوستی بین دو کشور با هم پیمان ازدواج ببندند (مهذب، ۱۳۷۴: ۴۵).

اجرای سیندخت: هویت اجتماعی سیندخت در دو نقش شاهبانو و مادری زیبا و خردمند، برجسته و آشکار است. چالشی که او در داستان زال و رودابه با آن روبه‌رو می‌شود، هراس از بدنام شدن دختر و نابودی فرزند و مردم سرزمینش به دست دشمن است. زال، پهلوانی از کشور دشمن و خواستگار رودابه است. نخستین حضور سیندخت در شاهنامه پس از دیدار با زن پیام‌رسان بین زال و رودابه و بدگمان‌شدن به او است:

چو آن جامه‌های گرانمایه دید — هم از دست رودابه پیرایه دید
در کاخ بر خویشتن بربست — از اندیشگان شد بکردار مست
(داستان منوچهر: ۷۲۸-۷۲۹)

این بیت‌ها پشت‌صحنهٔ اجرای سیندخت را به خواننده نشان می‌دهد؛ پشت‌صحنه‌ای که جز فردوسی هیچ کس در آن نیست. سیندخت ناتوانی های خود را پشت چهرهٔ کاردان و نیرومندی که از خود به نمایش می گذارد، پنهان می کند. نخستین اجرای سیندخت در برابر رودابه است. پس از دیدار با زن پیام‌رسان، رودابه را نزد خود فرامی‌خواند و اجرای نمایش را آغاز می‌کند:

بفرمود تا دخترش رفت پیش — همی دست برزد به رخسار خویش
دو گل را به دو نرگس خواب دار — همی شست تا شد گلان آب دار
به رودابه گفت ای سرافراز ماه — گزین کردی از ناز بر گاه چاه
چه ماند از نکو داشتن در جهان — که ننمودمت آشکار و نهان
ستمگر چرا گشتی ای ماه روی — همه رازها پیش مادر بگوی
(همان: ۷۳۰-۷۳۷)

سیندخت برای وادارکردن رودابه به رازگشایی، دست به اجرای نمایش می‌زند و موفق می‌شود بر رودابه تأثیر بگذارد و از راز دخترش آگاه شود. پس از این دیدار و اجرای سیندخت، شاهد پشت‌صحنهٔ اجرای او هستیم:

چنان دید دخترش را در نهان — کجا نشنود پند کس در جهان
بیامد به تیمار و تنها بخفت — همی پوست بر تنش گفتی بکفت
(همان: ۷۵۹-۷۶۰)

اجرای دیگر سیندخت در نقش مادر رودابه و شاهبانوی کابلستان در برابر همسرش مهراب است. پس از سخن‌گفتن با رودابه، زال را همسری شایسته برای او می‌بیند و برای به‌دست‌آوردن خشنودی مهراب، دست به اجرای نمایش در برابر او می‌زند. سیندخت در اجرای نمایش این می‌کوشد تا از هویت اجتماعی خویش در جایگاه شاهبانو و همسری مهراب نگهداری کند. او سیمای زنی نیرومند و خردمند را از خود در برابر مهراب نمایش می‌دهد و مهراب را خشنود به پیوند میان زال و رودابه می‌کند. پس از اینکه از سخن‌گفتن با رودابه اندوهگین برمی‌گردد، مهراب به دیدنش می‌آید و چرایی پژمردگی‌اش را جویا می‌شود. سیندخت برای آغاز گفت‌وگو با مهراب و بیان چالش، از داستان و مثل کمک می‌گیرد:

گرانمایه سیندخت را خفته دید — رخش پژمریده دل آشفته دید
بپرسید و گفتش چه بودت بگوی — چرا پژمریدی چو گلبرگ روی
چنین داد پاسخ به مهراب باز — که اندیشه اندر دلم شد دراز
خرد یافته موبد نیک‌بخت — به فرزند زد داستان درخت
زدم داستان تا ز راه خرد — سپهبد به گفتار من بنگرد
(داستان منوچهر: ۷۷۷-۷۸۱)

سپس از رفتارها و ژست کمک می گیرد تا بر تأثیر سخن خود بیفزاید. سرش را پایین می‌اندازد و گریه‌کنان سخنانش را ادامه می‌دهد. با گفتن از خواربودن دنیا به او یادآور می‌شود که دنیا همسو با خواست ما نمی‌گردد. پس از این سرآغاز، داستان رودابه و زال را بیان می‌کند. شیوهٔ بیانش هوشمندانه است. می‌گوید زال، پنهانی برای رودابه دام نهاده و دل روشن رودابه را برده است. با گفتن این سخن، به‌طور تلویحی رودابه را از گناه بری می‌کند و زال را گناهکار نمایش می‌دهد. پیشنهادش به مهراب، یافتن راه چاره‌ای است؛ چرا که رودابه پندپذیر نخواهد بود. تمام سخنان سیندخت برای آماده‌کردن ذهن مهراب و پذیرفتن رای رودابه است:

فروبرد و سرو سهی داد خم — به نرگس گل سرخ را داد نم
که گردون بسر بر چنان نگذرد — که ما را همی باید ای پرخرد

چنـان دان کـه رودابـه را پورسـام نهـانی نهـاده‌سـت هرگونـه دام
ببـرده‌سـت روشـن دل او ز راه یکـی چـاره‌مـان کـرد بایـد نگـاه
(همان: ۷۸۱-۷۸۴)

پس از این، مهراب برآشفته می شود و بیم جان رودابه در میان است. سیندخت بـرای کنتـرل کنش مهراب و مدیریت تأثیرگذاری‌اش بر او، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. همـان دم از جا برمی‌خیزد و مهراب را در آغوش می‌کشد و می‌کوشد با سخنان و رفتارش او را وادار بـه پذیرش این رویداد کند:

چو آن دید سیندخت بـر پـای جسـت کمـر کـرد بـر گردگـاهش دو دسـت
چنین گفـت کـز کهتـر اکنـون یکـی سـخن بشـنو و گـوش دار انـدکی
(داستان منوچهر: ۷۸۹-۷۹۰)

سیندخت با هوشمندی سرشارش با کمک رفتـار، لحـن مناسـب و سـخنان خـود مـی توانـد خشنودی مهراب را به‌دست آورد. از او پیمان می‌گیرد که جان رودابه در امان باشد و به او آسـیبی نرسد و مهراب با او پیمان می‌بندد. پس از این، شـاهد پشـت‌صـحنهٔ اجـرای سـیندخت در برابـر مهراب هستیم. در ایـن پشـت صـحنه، رودابـه نیـز حضـور دارد. سـیندخت شـادی خـویش را از خشنودی مهراب برای ازدواج رودابه و زال، در برابر مهراب پنهان می‌کند و نزد رودابـه بـا چهـرهٔ دیگری از سیندخت روبه‌رو هستیم:

چو بشـنید سـیندخت سـر پـیش اوی فروبـرد و بـر خـاک بنهـاد روی
بـر دختـر آمـد پـر از خنـده لـب گشـاده رخ روزگـون زیـر شـب
همی مژده دادش کـه جنگـی پلنـگ ز گـور ژیـان کـرد کوتـاه چنـگ
(همان: ۸۲۵-۸۲۷)

اجرای دیگر سیندخت، هنگام ورودش به دربار سام، در جایگاه فرستاده ای سیاسـی از سـمت کابلستان است. سیندخت برای نگهداری هویت اجتماعی خود در برابر سام، چهـره ای نیرومنـد از خود به نمایش می‌گذارد. برای تأثیرگذاری بر سام و رسـیدن بـه هـدفش کـه پاسـداری از جـان فرزند و مردم سرزمینش است، بـه اجـرای نمـایش مـی پـردازد. سـام از دیـدار بـا فرسـتادهٔ زن، شگفت زده است. سیندخت در گزینش هدایا، پوشش خود، شـمار نـدیمگان و چگـونگی ورود بـه درگاه سام، خردمندانه و هوشمندانه رفتار می‌کند:

بیاراسـت تـن را بـه دیبـای زر بـه در و بـه یـاقوت پـر مایـه سـر
پـس از گـنج خضـرا ز بهـر نثـار برون ریخت دینـار چـون سـی هـزار
ده اسـپ گرانمایـه بـا سـاز زر پرسـتنده پنجـه بـه زریـن کمـر

به سیمین ستام آوریدند سی ز اسپان تازی و از پارسی
ابا طوق زرین پرستنده شست یکی جام مر هر یکی را به دست
(داستان منوچهر: ۱۰۸۰-۱۰۸۵)

سیندخت برای ورود به کاخ سام، دیبای زر (لباسی گران‌قیمت که از طلا در آن استفاده شده است) پوشیده و تاجی از جواهر، بر سر نهاده است. برای نثار هدایا، گنج و دینار فراوان، ده اسب همراه با زینی از طلا، پنجاه ندیمه که کمربند زرین به کمر دارند، سی ستام (یراق و زین اسب) از جنس نقره، شصت ندیمه که گردنبند زرین به گردن دارند و در دست هر یکی جامی پر از مشک و کافور و یاقوت و جواهر است، صد شتر سرخ مو و صد اسب بارکش، پیشکش سام می‌کند. جزئیات هدایای سیندخت از این‌رو که اجزای صحنه برای اجرای کنش نمایشی او هستند، دارای ارزش فراوان است. سیندخت پیش از ورودش به کاخ، به چگونگی برخورد و واکنش احتمالی سام اندیشیده و از آن آگاه است. از این‌رو «نام‌پوشی» می‌کند و بدون نمایان‌کردن نام و هویت خود، اجازهٔ ورود می‌خواهد:

بیامد گرازان به درگاه سام نه آواز داد و نه برگفت نام
(همان)

سیندخت با شکوه تمام و هدایای فراوان، وارد کاخ سام می‌شود و بدون اینکه خود را بشناساند، بزرگی و شکوه سرزمین و مردم خود را به رخ می‌کشد و بر سام اثر می‌گذارد:

فرود آمد از اسپ سیندخت و رفت به پیش سپهبد خرامید تفت
نثار و پرستنده و اسپ و پیل رده برکشیده ز در تا دو میل
یکایک همه پیش سام آورید سر پهلوان خیره شد کان بدید
(داستان منوچهر: ۱۰۹۹-۱۱۰۱)

یکی دیگر از اجزای جلوی صحنه در اجرای نمایش سیندخت در برابر سام، سه کنیز زیبارو هستند که هریک جامی پر از یاقوت، در و گوهر در دست گرفته‌اند، هرسه هم‌زمان جواهر درون جام‌ها را در برابر سام بر زمین می‌ریزند و جواهرات رنگارنگ با هم درمی‌آمیزند. پس از انجام این کنش نمایشی، کنیزان بیرون می‌روند و سیندخت سخن‌گفتن را آغاز می‌کند:

سه بت‌روی با او به یک جا بدند سمن پیکر و سروبالا بدند
گرفته یکی جام هریک به بر پر از سرخ یاقوت و در و گهر
به پیش سپهبد فروریختند همه یک به دیگر برآمیختند
(همان: ۱۱۱۰-۱۱۱۲)

سخنان سیندخت برای اجرای نمایش او و خشنودکردن سام است. نخست خوبی‌های سام را برمی‌شمرد. سپس از گناه و اشتباه مهراب و بی‌گناهی مردم کاولستان سخن می‌گوید و درنهایت از سام می‌خواهد به جان مردم سرزمینش آسیبی نرساند:

اگر ما گنهکار و بدگوهریم — بدین پادشاهی نه اندرخوریم
من اینک به پیش توام مستمند — بکش کشتنی را و بندی ببند
دل بی‌گناهان کاول مسوز — که بس تیره روز اندرآید بروز
(همان: ۱۱۴۰-۱۱۴۳)

ب) گردآفرید

داستان گردآفرید در خلال داستان رستم و سهراب بیان می شود. سهراب وقتی از هویت خود آگاه می‌شود، به ایران لشکرکشی می‌کند و نخستین برخورد او در مرز ایران و توران و در دژ سپید است. این دژ که به وسیلهٔ گژدهم اداره می شد، همیشه در برابر دشمنان بسیار مقاومت می‌کرد. گژدهم دختری به نام گردآفرید دارد. در یک نبرد تن‌به‌تن میان سهراب و فرمانده دژ، سهراب او را شکست می‌دهد. گردآفرید از شنیدن این خبر احساس سرافکندگی می‌کند و بر آن می‌شود که خود در نبرد شرکت جوید. نبردی میان آن دو درمی‌گیرد و گردآفرید درمی‌یابد که نمی‌تواند سهراب را شکست دهد و عزم فرار می‌کند. سهراب او را دنبال می‌کند و کلاهخود از سرش برمی‌گیرد. تازه می‌فهمد که حریفش مرد نیست و دختری زیبا است. گردآفرید وارد حیله می‌شود و پیشنهاد می‌کند سهراب همراهش به دژ برود. سهراب فریب می‌خورد. گردآفرید او را تا دروازهٔ دژ همراهی می‌کند و ناگهان دزدانه وارد دژ می‌شود و در به دستور او پشت سرش بسته می‌شود (خالقی مطلق، ۱۳۹۴: ۵۳).

اجرای گردآفرید: گردآفرید با هدف پاسداری از دژ و مردم سرزمین خود در برابر دشمن، با هویتی ساختگی اجرای نمایش را آغاز می‌کند:

نهان کرد گیسو به زیر زره — بزد بر سر ترگ رومی گره
فرود آمد از دز به کردار شیر — کمر بر میان بادپایی به زیر
به پیش سپاه اندرآمد چو گرد — چو رعد خروشان یکی ویله کرد
(داستان کیکاووس: ۱۸۲-۱۸۵)

گردآفرید با هدف فریب دشمن، هویت زنانه‌اش را پنهان می‌کند. پنهان‌کردن گیسوان در زیر زره، ترگ رومی پوشیدن، سوارشدن بر اسب، ویله‌کردن در میدان نبرد و حریف‌طلبیدن، کنش‌هایی هستند که برای پنهان‌کردن هویت زنانه‌اش انجام می‌دهد.

در ادامهٔ اجرای نمایش گردآفرید در برابر سهراب در میدان رزم، شاهد مدیریت تأثیرگذاری به دست او هستیم. وقتی کلاهخود از سر گردآفرید می‌افتد و هویتش آشکار می‌شود، برای فریب سهراب، کنترل کنش او و مدیریت تأثیرگذاری بر او، کنش های نمایشی خود را دگرگون

می‌کند. گردآفرید هوشمندانه پس از مشاهدهٔ دگرگونی رفتار سهراب، با آشکارشدن هویت زنانه‌اش، لحن و سخنانش را دگرگون می‌کند. سهراب را «دلیر» و «مانند شیر» می‌نامد و با سخنان فریبنده و نوید دروغین «نهانی بسازیم بهتر بود» می‌تواند بر او تأثیر بگذارد:

... بدو روی بنمود و گفت ای دلیر — میان دلیران بکردار شیر
دو لشکر نظاره برین جنگ ماست — برین گرز و شمشیر و آهنگ ماست
کنون من گشاده چنین موی و روی — سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی
که با دختری او به دشت نبرد — بدینسان به ابر اندر آورد گرد
نهانی بسازیم بهتر بود — خرد داشتن کار مهتر بود

(همان: ۲۱۴-۲۱۸)

گردآفرید با سخنان زیرکانه‌اش می‌تواند سهراب را فریب دهد و از بند او رها شود. پس از این، شاهد پشت‌صحنهٔ کنش نمایشی گردآفرید در برابر سهراب هستیم. گردآفرید وارد دژ می‌شود و در دژ بسته می‌شود:

چو سهراب را دید بر پشت زین — چنین گفت کای شاه ترکان و چین
چرا رنجه گشتی؟ کنون بازگرد — هم از آمدن، هم ز دشت نبرد
بخندید و او را به افسوس گفت — که ترکان ز ایران نیابند جفت

(داستان رستم و سهراب: ۲۳۷-۲۳۹)

اجرای نمایش با انگیزهٔ عشق: دسته ای از اجراهای نمایش زنان با انگیزهٔ عشق انجام می‌شوند. رودابه خدمتکاران را فریب می‌دهد تا پیام‌رسان بین او و زال شوند. هدف او رسیدن به زال است. تهمینه رستم را فریب می‌دهد تا با او ازدواج کند و دارای فرزند پسر پهلوانی شود. سودابه پس از عاشق‌شدن بر سیاوش، همسرش کاووس را می‌فریبد و به او خیانت می‌کند و برای حفظ هویت اجتماعی خود دست به اجرای نمایش می‌زند. فرنگیس و منیژه می‌کوشند افراسیاب و رستم را متقاعد کنند تا همسران خود را نجات دهند. همهٔ این زنان در برابر کنش افراد مقابل خود دست به اجرای نمایش می‌زنند.

پ) رودابه

رودابه، دختر سیندخت و مهراب (شاه کابل)، همسر زال و مادر رستم، یکی از زنان تأثیرگذار در شاهنامه است که چندین نقش مهم را برعهده دارد. داستان عشق و ازدواج او با زال یکی از داستان‌های مهم شاهنامه است.

اجرای رودابه: نخستین اجرای نمایشی رودابه، در برابر ندیمه‌ها است. رودابه عاشق زال می‌شود و همرازی جز پنج زن ندیمه نمی‌یابد. اجرای رودابه در برابر ندیمه‌ها برای خشنودکردن آنان است تا پیام‌رسان بین او و زال شوند. جلوی صحنه در این اجرای نمایش، سخنان رودابه

است:

شما یک‌به‌یک رازدار منید پرستنده و غمگسار منید
... که من عاشقی‌ام چو بحر دمان ازو برشده موج تا آسمان
پر از پور سام‌ست روشن دلم به خواب اندر اندیشه زو نگسلم
(داستان منوچهر: ۳۵۱-۳۵۴)

شیوهٔ اجرای نمایش و جلب دلسوزی ندیمگان در این کنش متقابل به دست رودابه، با کمک سخنانی است که آگاهانه بیان می‌کند. نخست ندیمگان را رازدار و غمگسار می‌نامد و سپس رازش را بر آن‌ها می‌گشاید. این‌گونه می‌کوشد به هدفش که درخواست رازداری و غمگساری از ندیمگان است برسد. رودابه در بیان شرح حال خود اغراق می‌کند: عاشقی چون بحر دمان هستم که موج‌هایش به آسمان رسیده است. در خواب نیز از اندیشهٔ زال رها نمی‌شوم. شب و روز در اندیشهٔ چهرهٔ او هستم. با کمک این سخنان گزاف در شرح‌حال خود، تلاش می‌کند ندیمگان را خشنود کند و به خواسته‌اش برسد. رودابه برای کنترل کنش خدمتکاران و تأثیرگذاری بر آن‌ها، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. تنها از سخن استفاده نمی‌کند، بلکه شاهد حالات چهره و دگرگونی رفتار نمایشی او نیز هستیم:

بریشان یکی بانگ بر زد به خشم بتابید روی و بخوابید چشم
وزان پس به خشم و به روی دژم به ابروز خشم اندر آورد خم
چنین گفت کین خام گفتارتان شنیدن نه ارزد ز پیگارتان
به بالای من پور سام‌ست زال ابا بازوی شیر و با برز و یال
(همان: ۳۷۲-۳۷۶)

رودابه هنگامی که بیمناک و نگران است اجرای نمایشش بر خدمتکاران تأثیری که می‌خواهد نداشته باشد، به‌تندی رفتارش را تغییر می‌دهد. با خشم بر آن‌ها بانگ می‌زند، از آن‌ها روی برمی‌تابد و چشم بر آن‌ها می‌پوشد. سپس با چهره‌ای خشمگین درحالی‌که حالت ابرو و صورتش دگرگون شده، به‌تندی با آن‌ها سخن می‌گوید. درنهایت با این تأثیرگذاری می‌تواند کنش ندیمگان را مهار و آن‌ها را با خود همراه کند.

کنش نمایشی دیگر رودابه در برابر مادرش است. سیندخت پس از آگاه‌شدن از وجود زن پیام‌رسان در کاخ، رودابه را نزد خود فرامی‌خواند و از او می‌خواهد رازش را به مادر بگوید. رودابه در برابر کنش مادرش، دست به کنشی نمایشی می‌زند تا بتواند بر او تأثیر بگذارد و به خواسته‌اش که ازدواج با زال است برسد. اجزای جلوی صحنه، ژست و حرکت‌های او هستند. با شنیدن سخنان مادر، از شرم چشمانش را به زمین می‌دوزد و پس از آن گریه می‌کند:

زمین دید رودابه و پشت پای فرومانـد از شرم مادر بهجای
فروریخت از دیدگان آب مهر به خون دو نرگس بیاراست چهر
(داستان منوچهر: ۷۳۹-۷۴۰)

در ادامهٔ اجرای نمایش، پس از ژست از سخن استفاده می‌کند:

به مادر چنین گفت کای پرخرد همی مهر جان مرا بشکرد
مرا مام فرخ نزادی ز بن نرفتی ز من نیک یا بد سخن
(همان: ۷۴۱-۷۴۲)

رودابه با کمک گرفتن از سخنانی که همراه گریه بیان می کند، رویدادهای پیش‌آمده را برای مادر روشن می کند. سیندخت را «پرخرد» می‌نامد. با این‌گونه نامیدن مادر، از او امید خردمندی و همراهی دارد. این شیوهٔ رودابه در مؤثربودن اجرای نمایش به او کمک می‌کند. رودابه برای مهار کنش سیندخت و تأثیرگذاری بر او، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. پس از بیان حال خود، هنگامی‌که احساس می‌کند اجرای نمایشش تأثیر مناسبی را که چشم داشته بر سیندخت نداشته است، صحنهٔ نویی را آماده می کند. با فعلی دستوری مادر را می خواند: «بدان!» و با سخنان و لحنی تحکم‌آمیز با او اتمام حجت می‌کند:

بدان! کو مرا دید و با من نشست به پیمان گرفتیم دستش به دست
فرستاده را داد بسیار چیز شنیدم همه پاسخ نامه نیز
بدست همین زن که کندیش موی زدی بر زمین و کشیدی بروی
(همان: ۷۴۶-۷۴۸)

این‌گونه رودابه می‌تواند بر سیندخت تأثیر بگذارد. سیندخت پی می‌برد که پنددادن به او سودی ندارد:

فرومانـد سیندخت از آن گفت اوی پسند آمدش زال را جفت اوی
چنان دید دخترش را در نهان کجا نشنود پند کس در جهان
(داستان منوچهر: ۷۵۲-۷۵۳)

کنش نمایشی دیگر رودابه زمانی است که رازش، نزد پدر و مادر و تمام مردم نمایان شده است. پدرش خشمگین است و سیندخت از او پیمان گرفته تا به رودابه آسیبی نزنـد. به رودابه می گوید که بدون زیور و اندوهگین، به درگاه پدر برود. زیور و آرایش برای زنان، نشان دهندهٔ بزرگی و جایگاه آنان است. رودابه برای تأثیرگذاری بر پدر و پافشاری بر خواستهٔ خود که ازدواج با زال است، دست به کنشی نمایشی می زند. خود را با تمام زیورهایش می آراید و نزد پدر می‌رود:

به پیش پدر شد چو خورشید شرق / به یاقوت و زر اندرون گشته غرق
پدر چون ورا دید خیره بماند / جهان‌آفرین را نهانی بخواند
(داستان منوچهر: ۸۳۲-۸۳۳)

رودابه با اجرای این نمایش، پدر را متقاعد می‌کند و به هدفش که دورماندن از خشم اوست، می‌رسد.

ت) تهمینه

تهمینه دختر زیبای شاه سمنگان است و مشتاق دیدار رستم. نیمه‌شب، در اتاق خواب رستم را به‌آرامی می‌گشاید و وارد می‌شود. رستم نام او را می‌پرسد. پس از شناساندن خود، از عشق خود به رستم سخن می‌گوید، از سخنان زیادی که از او و قهرمانی‌هایش شنیده است. آرزویش این است که از رستم فرزندی داشته باشد که مانند پدرش، نیرومند و با شهامت باشد. همان شب رستم به دنبال موبد می‌فرستد. از پادشاه دختر را خواستگاری و با او ازدواج می‌کند (خالقی مطلق، ۱۳۹۴: ۵۲).

اجرای تهمینه: اجرای نمایش تهمینه در برابر رستم در نیمه شب آشنایی‌اش با او روی می‌دهد. تهمینه نیمه‌شب به همراه کنیزش درحالی‌که شمعی خوشبو به دست دارد، بر بالین رستم آمده است. رستم از او می‌پرسد: کیستی؟ اجرای نمایش تهمینه با سخن‌گفتن آغاز می‌شود:

چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام / تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم / بزشک هزبر و پلنگان منم
به گیتی زخوبان مرا جفت نیست / چو من زیر چرخ کبود اندکی ست
کس از پرده بیرون ندیدی مرا / نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
(داستان کیکاووس: ۶۱-۶۴)

ث) سودابه

سودابه دختر زیبای شاه هاماوران است که برای ایجاد دوستی بین کاووس و شاه هاماوران به همسری کاووس درمی‌آید. سودابه همدم و پشتیبان کیکاووس است و هنگامی‌که پدرش کاووس را زندانی می‌کند، به دفاع از همسر می‌ایستد و همراه کاووس زندانی می‌شود. نقش مهم او در شاهنامه، مقابل پسر کاووس شاهزادهٔ زیبا، نجیب و جوان شاهنامه یعنی سیاوش است. سودابه زیبایی خیره‌کنندهٔ سیاوش را می‌بیند و به او دل می‌بندد. سیاوش را به شبستان خود فرامی‌خواند، ولی سیاوش این دعوت را نمی‌پذیرد. سودابه اما دست برنمی‌دارد. با طردشدن از سمت سیاوش، عشق سودابه به نفرت بدل می‌شود و می‌خواهد به هر قیمتی انتقام بگیرد. این ماجرا با آزمون گذر از آتش و اثبات بی‌گناهی سیاوش به پایان می‌رسد (خالقی مطلق، ۱۳۹۴:

(۴۷).

اجرای سودابه: هویت اجتماعی سودابه در شاهنامه، نخست در نقش شاهدخت و سپس شاهبانو آشکار است. نخستین کنش های نمایشی سودابه در جایگاه فرزندی و برای دستیابی به هویت اجتماعی برتر با همسری کاووس است. شاه هاماوران پیش از دربندکردن کاووس، دنبال دخترش می‌فرستد. سودابه برای نرفتن همراه آنان، دست به کنشی نمایشی می‌زند. در بدو ورود و دیدن فرستادگان پدر، جامه‌هایش را در تن می‌درد. چنگ به موهایش می‌اندازد و گریه می‌کند. پس از آماده‌کردن این صحنه، سخن‌گفتن آغاز می‌کند و فرستادگان را سرزنش می‌کند. سودابه با انجام این کنش نمایشی به خواسته‌اش که همراهی با کاووس است، می‌رسد. پدر به‌ناچار سودابه را نیز به همراه کاووس به بند می‌کشد:

چو سوداوه پوشیدگان را بدید — به تن جامهٔ خسروی بردرید
فرستادگان را سگان کرد نام — سمن کرد پرخون از آن ننگ و نام
(داستان جنگ هاماوران: ۱۶۸-۱۷۵)

دومین اجرای نمایش سودابه در برابر سیاوش است. در نخستین دیدار عاشق سیاوش می‌شود و شروع به اجرای نمایش می‌کند تا بتواند او را فریب دهد و به خواسته‌اش برسد. برای رسیدن به این هدف، خود را آراسته می‌کند و سیاوش را به کاخ خود فرامی‌خواند. اجزای محیط در این اجرای نمایش، تخت زرین رخشنده، دیبای پیروزه، تاج بلندی که سودابه بر سرش نهاده و پرستارانی هستند که نعلین زرین به دست ایستاده‌اند. همهٔ این موارد، اجزای صحنه‌ای هستند که برای رویارویی با سیاوش آماده شده است:

سیاوش چو بمیان ایوان رسید — یکی تخت زرین رخشنده دید
برو بر ز پیروزه کرده نگار — به دیبا بیاراسته شاهوار
بر آن تخت سوداوهٔ ماه‌روی — بسان بهشتی پر از رنگ و بوی
نشسته چو تابان سهیل یمن — سر زلف جعدش سراسر شکن
یکی تاج بر سر نهاده بلند — فروهشته تا پای مشکین کمند
سیاوش چو از پیش پرده برفت — فرود آمد از تخت سوداوه تفت
بیامد خرامان و بردش نماز — به برگرفتش زمانی دراز
همی چشم و رویش ببوسید دیر — نیامد ز دیدار آن شاه سیر
(داستان سیاوخش: ۱۸۵-۱۹۳)

سودابه مانند بهشتی پر از رنگ و بوی، بر تخت نشسته و کمند مشکینش را تا پایش فروهشته است. با ورود سیاوش به‌تندی از تخت پایین می‌آید و خرامان نزد سیاوش می‌آید. زمانی دراز او را در آغوش می‌گیرد و چشم و روی سیاوش را طولانی می‌بوسد. همهٔ این کنش‌ها

برای اجرای نمایش سودابه یعنی افسونگری در برابر سیاوش و فریب او. سودابه برای کنترل کنش سیاوش و تأثیرگذاری بر او، کنش های نمایشی خود را دگرگون می کند. این دگرگونی، زمانی است که سیاوش را برای انتخاب همسری از بین دختران خود، به کاخش فراخوانده است:

نشست از بر تخت سوداوه شاد ز یاقوت و زر افسری بر نهاد
همه دختران را بر خویش خواند بیاراست و بر تخت زرین نشاند
خرامان بیامد سیاوش برش بدید آن نشست و سر و افسرش
به پیشش بتان نو آیین به پای تو گفتی بهشتست گاه و سرای
(همان: ۲۴۱-۲۴۶)

سودابه با سخنان خود از اجزای جلوی صحنه ای که آماده کرده، برای اجرای نقش استفاده می کند. نخست زیبایی سیاوش را می‌ستاید و می‌گوید هیچ‌کس در برابر زیبایی تو تاب ندارد. از خوبرویان کاخ من یکی را برگزین. سیاوش سکوت می‌کند. سودابه روبند از چهره برمی‌دارد و می‌گوید: به‌خاطر زیبایی خورشید است که به ماه نگاه نمی‌کنی؟ کسی که چون منی را بر تخت عاج درحالی که یاقوت و فیروزه بر سرش نهاده ببیند، شگفت نیست که چشمش دیگران را نمی‌بیند و به سیاوش مهرورزی می‌کند:

من اینک به پیش تو استاده‌ام تن و جان روشن ترا داده‌ام
ز من هرچه خواهی همه کام تو برآید، نپیچم سر از دام تو
(داستان سیاوخش: ۲۷۵-۲۷۶)

وقتی از سیاوش توجهی نمی‌بیند، برای تأثیرگذاری بر او، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. می‌اندیشد و برای اجرای نمایشی نو آماده می‌شود. این بار، خود را با گوشوار و افسری پرنگار که بر سرش نهاده می‌آراید و سخنانش را تکرار می‌کند. نخست به سیاوش، نوید گنج و ازدواج با دخترش را می‌دهد. سپس برآشفته می‌شود و هنگامی‌که درمی‌یابد کنش‌هایش هیچ اثری در سیاوش ندارد، او را به تباه‌کردن پادشاهی‌اش تهدید می‌کند:

نشست از بر تخت با گوشوار به سر برنهاد افسر پرنگار
سیاوخش را در بر خویش خواند ز هرگونه با او سخن‌ها براند
(همان: ۳۰۷-۳۰۸)

تأثیرگذارترین اجرای نمایش سودابه هنگامی است که سیاوش او را رد کرده است. برای تأثیرگذاری بر سیاوش، کنش‌های نمایشی خود را دگرگون می‌کند. برای نگهداری جایگاه اجتماعی خود در نقش شاهبانو و از بیم آشکارشدن راز و رسواشدن به اجرای نمایش می‌پردازد:

از آن تخت برخاست پرخشم و جنگ — بدوی اندر آویخت سوداوه چنگ
مرا خیره خواهی که رسوا کنی — به پیش خردمند رعنا کنی
بزد دست و جامه بدرید پاک — به ناخن دو رخ را همی کرد چاک
برآمد خروش از شبستان اوی — فغانش از ایوان برآمد به کوی
(داستان سیاوخش: ۳۲۳-۳۲۷)

هنگامی‌که سیاوش خشمگین از تخت برمی‌خیزد، سودابه در او می‌آویزد و می‌گوید: می‌خواهی مرا رسوا کنی؟ جامهٔ خود را می‌درد، صورتش را می‌خراشد و فغان می‌کند. این کنش‌های سودابه، اجزای صحنه‌ای هستند که او به‌تندی برای اجرای نمایشی دیگر در برابر همسرش کاووس آماده می‌کند تا از رسواشدن در امان بماند؛ چنان‌که هنگام ورود کاووس به کاخ، محیط آماده است و سودابه هنرمندانه به اجرای نمایش می‌پردازد. این اجرای سودابه، نمایشی دروغین برای فریب کاووس است:

خروشید سوداوه در پیش اوی — همی ریخت آب و همی کند موی
چنین گفت کامد سیاوش به تخت — بیاراست جنگ و برآویخت سخت
...که از تست جان و دلم پر ز مهر — چه پرهیزی ازمن تو ای خوب‌چهر
...پر اندیشه شد زان سخن شهریار — سخن کرد هر گونه یی خواستار
(داستان سیاوخش: ۳۳۳-۳۳۸)

سودابه در برابر کاووس می‌خروشد، گریه می‌کند و موهایش را می‌کند. سپس سخنانی دروغین می گوید تا بتواند کاووس را خشنود و با خود همراه کند. کاووس با دیدن احوال سودابه و شنیدن سخنانش پراندیشه می‌شود و از دیگران می‌خواهد که داستان را بگویند. سیاوش واقعیت را می گوید. در برابر سخنان سیاوش، سودابه برای تأثیرگذاری بر کاووس، اجرای نمایش خود را دگرگون می‌سازد و دوباره نمایشی دروغین اجرا می‌کند:

چنین گفت سوداوه کین نیست راست — که او از بتان جز تن من نخواست
مرا خواست کارد به کاری به چنگ — دو دست اندر آورد چون سنگ تنگ
نکردمش فرمان همه، موی من — بکند و خراشیده شد روی من
یکی کودکی دارم اندر نهان — ز پشت تو ای شهریار جهان
ز بس رنج، کشتنش نزدیک بود — جهان پیش من تنگ و تاریک بود
(داستان سیاوخش: ۳۴۸-۳۵۸)

سودابه هنگامی‌که درمی‌یابد نمایش او بر کاووس تأثیری نداشته و بیم ازدست‌دادن جایگاه اجتماعی‌اش نزد شاه و دیگران می‌رود، صحنهٔ تازه‌ای می‌سازد. برای اینکه خیالش از تأثیر اجرای خود آسوده شود، به‌دروغ می‌گوید باردار است و از سختی فراوان، بیم ازبین‌رفتن کودک

می‌رود. به هر شیوه‌ای می‌آویزد تا از چشم شاه نیفتد. نقش زنی را بازی می‌کند که باردار است و از او می‌خواهد تا یاری‌اش کند. این آخرین اجرای نمایش سودابه در برابر کاووس است:

یکی داروی ساز کین بفکنی تهی مانی و راز من نشکنی
به کاووس گویم که این از من است چنین کشتهٔ ریمن اهرمن است
(داستان سیاوخش: ۳۸۳-۳۹۵)

ج) فرنگیس

فرنگیس دختر افراسیاب شاه توران است. سیاوش برای رهایی از سودابه، به توران پناه می برد و پیران، وزیر و مشاور افراسیاب به او پیشنهاد می‌دهد که با یکی از دختران افراسیاب ازدواج کند. فرنگیس، بزرگ‌ترین دختر افراسیاب، به‌خاطر برخورداری از دانش و هنرهای فراوان برگزیده می‌شود. مهم‌ترین حضور فرنگیس هنگامی است که نزد پدر بیهوده التماس می‌کند که جان سیاوش را نگیرد. افراسیاب او را به زندان می‌افکند (خالقی مطلق، ۱۳۹۴: ۵۷).

اجرای فرنگیس: اجرای نمایش فرنگیس، هنگامی است که نزد پدر برای رهایی جان سیاوش لابه می‌کند و افراسیاب او را به بند می‌کشد. فرنگیس، برای به‌دست‌آوردن خشنودی افراسیاب سعی می‌کند صحنه‌ای را به نمایش بگذارد که بیشترین تأثیر را بر پدر داشته باشد. تصویری که فرنگیس در این صحنه از خود به نمایش می‌گذارد، زنی رنج‌دیده، نگون‌بخت و اندوهگین است:

فریگیس بشنید رخ را بخست میان را به زنار خونین ببست
به پیش پدر شد پر از درد و باک خروشان به سر بر پراگند خاک
بدو گفت کای پر هنر شهریار چرا کرد خواهی مرا خاکسار
سر تاجداری مبر بی‌گناه که نپسندد این داور هور و ماه
(داستان سیاوخش: ۲۲۳۵-۲۲۴۰)

ح) منیژه

بیژن یکی از پهلوانان شاهنامه و نوهٔ رستم، برای جنگ با گرازها رهسپار مرز ایران و توران می‌شود. در این سفر از جشنگاه دختر افراسیاب می‌گذرد و با او آشنا می‌شود. منیژه در مرغزاری بزمی به پا کرده است. از دور بیژن را می‌بیند، عاشقش می‌شود و به بزم دعوتش می‌کند. بیژن می‌پذیرد و سه شبانه‌روز در کنار هم به سر می‌برند. چون زمان جدایی فرامی‌رسد و بیژن قصد رفتن می‌کند، منیژه او را بیهوش می‌کند و با خود به توران می‌برد. افراسیاب از حضور بیژن باخبر می‌شود. او را در چاهی زندانی و منیژه را از کاخ بیرون می‌کند. منیژه هر روز نان گدایی می‌کند و در چاه برای بیژن می‌اندازد. ایرانیان از سرنوشت بیژن آگاه می‌شوند و رستم به نجات او

می‌رود.

اجرای منیژه: هویت اجتماعی منیژه نیز در نقش شاهدخت آشکار است. کنش متقابل نمایشی منیژه پس از دربندشدن بیژن، در برابر رستم است. بیژن در چاه گرفتار است و منیژه روزها بالای چاه، گریان می‌نشیند و برای او نان گدایی می‌کند و به چاه می‌افکند. با شنیدن خبر آمدن کاروانی از بازرگانان ایرانی، پابرهنه و گریان نزد آن‌ها می‌رود:

منیژه خبر یافت از کاروان یکایک به شهر اندرآمد دوان
برهنه نوان دخت افراسیاب بر رستم آمد دو دیده پرآب
(داستان کیخسرو: ۹۰۹-۹۱۰)

منیژه با سخنان هوشمندانه اش در برابر رستم و شناساندن خود در سیمای زنی که آفتاب او را برهنه ندیده و اکنون به این حال‌وروز افتاده است، رستم را متأثر می‌کند:

به رستم نگه کرد و بگریست زار ز خواری ببارید خون بر کنار
چنین گفت کای مهتر پر خرد ز تو سرد گفتن نه اندر خورد
چنین باشد آیین ایران مگر که درویش را کس نگوید خبر
(همان: ۹۲۵-۹۲۷)

۴-۲. محیط و نمای شخصی در اجرای نمایش زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه*

سیندخت: سیندخت سه بار نمایش اجرا می کند. نمای شخصی سیندخت در اجرای نمایش در برابر رودابه، حالت‌های چهره (دست را به رخسار زدن)، رفتار (گریه‌کردن) و سخنان او است. نمای شخصی سیندخت در اجرای نمایشی او در برابر مهراب، حرکت ها و رفتار (سرش را پایین می‌اندازد، شروع به گریه می‌کند) و سخنان او از بی‌اعتباری دنیا همراه با لحنی اندوهگین است. محیط در اجرای نمایش سیندخت در برابر سام، زیور و پوشش خودش، شمار خدمتکاران و پوشش آن ها، گنج و جواهرات فراوانی که برای هدیه آورده است. نمای شخصی سیندخت در اجرای نمایشی در برابر سام، نام‌پوشی و سخنان خردمندانهٔ او است.

گردآفرید: نمای شخصی گردآفرید در اجرای نمایش او در برابر سهراب، سخنان فریبنده، حرکت‌های او و کنش‌هایی است که برای پنهان‌کردن هویت زنانه‌اش انجام می‌دهد. محیط در این اجرای نمایش، میدان رزم است. اسب و ابزار جنگی از اجزای جلوی صحنه هستند.

رودابه: اجزای نمای شخصی رودابه در کنش نمایشی در برابر خدمتکاران، نخست بانگ‌زدن با خشم است. سپس روی‌تافتن و چشم‌خوابانیدن نیز به آن افزوده می‌شود و پس از آن برای ادامهٔ نمایش، خشمگین و با چهره‌ای دژم، ابرویش را از اندوه بالا می‌اندازد. نمای شخصی

رودابه در اجرای نمایش در برابر سیندخت، ژست و سخنان او است. نمای شخصی رودابه در اجرای نمایش در برابر سام، استفاده از زیور است.

تهمینه: محیط در اجرای نمایش تهمینه در برابر رستم شمع خوشبو، خرامان راه رفتن و آراستن خود و نمای شخصی، سخنان او است.

سودابه: نمای شخصی سودابه در اجرای نمایش در برابر فرستادگان، رفتار و حرکت های او است. اجزای محیط برای نمایش سودابه در برابر سیاوش تخت زرین رخشنده، دیبای پیروزه، تاج بلندی که سودابه بر سرش نهاده، جواهری که استفاده کرده، پرستارانی که نعلین زرین به دست ایستاده‌اند و دختران سودابه است. نمای شخصی، رفتار و حرکات و سخنان او است. نمای شخصی سودابه در برابر کاووس رفتار، حرکات و سخنان دروغین او است. محیط، تشتی خونین همراه با جنازهٔ کودکان است.

فرنگیس: نمای شخصی در اجرای نمایش فرنگیس در برابر افراسیاب، سخنان و حرکت‌های او است.

منیژه: نمای شخصی در اجرای نمایش منیژه در برابر رستم، سخنان او است.

بررسی هویت اجتماعی زنان در بخش پهلوانی *شاهنامه* با توجه به اجرای نمایش آن‌ها

سیندخت: سیندخت برای حفظ هویت اجتماعی و نشان دادن چهرهٔ زنی قوی از خود در برابر دختر، همسر و دیگران، نمایش اجرا می‌کند. سیندختی که با دیدن زن پیام‌رسان بین زال و رودابه برآشفته می‌شود و گریه می‌کند، با دیدن حال رودابه شب نمی‌خوابد و از نابودی مردمش به دست سام به‌شدت هراسان است، این بخش از خود را پنهان می‌کند و با سخنان خردمندانه، پوشش و زیور، ژست و حرکت‌های گوناگون در موقعیت‌های متفاوت، می‌کوشد هویت اجتماعی خود را حفظ کند.

۳-۲. گردآفرید: گردآفرید برای به‌دست آوردن هویت اجتماعی در برابر دیگران، با انگیزهٔ پاسداری از مردم سرزمینش، کنش‌هایی نمایشی انجام می‌دهد. او با فریب‌دادن سهراب در پوستهٔ هویتی مردانه سعی می‌کند برتری‌های خود را در دنیای مردانهٔ شاهنامه به رخ مردان بکشد و خودنمایی کند. در دنیایی که در آن پهلوانان از نامداران هستند و از بیشترین هویت و احترام اجتماعی برخوردارند، گردآفرید نیز با فرورفتن در هویتی مردانه و به‌رخ‌کشیدن توانایی‌هایش در این قالب ساختگی، برای خود هویت اجتماعی به‌دست می‌آورد.

۳-۳. رودابه: هویت اجتماعی رودابه در نقش شاهدخت و همسر زال که پهلوانی نامدار از ایران است، آشکار است. او برای به‌دست‌آوردن هویت اجتماعی و همراهی با زال، کنش‌هایی نمایشی در برابر خدمتکاران، مادر و پدرش انجام می‌دهد، می‌تواند بر آن‌ها تأثیر بگذارد و

خشنودی آن‌ها را برای ازدواج با زال به‌دست آورد.

۳-٤. تهمینه: هویت اجتماعی تهمینه در شاهنامه، نخست در نقش شاهدخت بودن آشکار است. او برای دستیابی به هویت اجتماعی برتر در پی همراهی با بزرگ ترین پهلوان شاهنامه و داشتن فرزند پسری پهلوان مانند او است. تهمینه برای قانع کردن رستم و رسیدن به خواسته‌اش به اجرای نمایش می‌پردازد. نخست هویتش را بیان می‌کند. تک‌دختر شاه سمنگان و پاک و پوشیده‌بودن، ویژگی‌هایی است که خود را با آن‌ها می‌شناساند. با زیرکی خود را بی‌مانند و دور از دسترس همگان معرفی می کند. تمام سخنان تهمینه در این رویارویی با رستم، برای دلربایی و راضی‌کردن رستم و دستیابی به هویت اجتماعی برتر است.

۳-۵. سودابه: هویت اجتماعی سودابه در شاهنامه در نقش شاهدخت و شاهبانو آشکار است. سودابه برای به دست آوردن هویت اجتماعی برتر، نخست در نقش همسر کاووس، در برابر پدر می‌ایستد و برای همراهی با کاووس، دست به اجرای نمایش می‌زند. پس از ورود به کاخ کاووس و دستیابی به هویت اجتماعی شاهبانو، با سیاوش روبه‌رو می‌شود. سیاوش زیبایی، پهلوانی و پادشاهی، ویژگی های لازم برای نامدارشدن و دستیابی به هویتی برتر در دنیای شاهنامه را دارد. سودابه برای به‌دست‌آوردن هویت برتر تلاش می‌کند نزد سیاوش جایگاهی به‌دست آورد. او پس از عاشق‌شدن، برای رسیدن به خواسته‌اش چهرهٔ زنی دلربا و خواستنی را از خود به نمایش می گذارد. پس از ناکامی در برابر سیاوش، برای نگهداری هویت اجتماعی اش در نقش شاهبانو و همسر کاووس، درامان‌ماندن از رسوایی و ازدست‌ندادن جایگاهش نزد کاووس، چهره‌ای شکننده و آسیب‌پذیر از خود بروز می‌دهد که نیاز به پرستاری دارد. در همهٔ داستان، سودابه برای به‌دست‌آوردن و نگهداری هویت اجتماعی با انجام کنش‌های نمایشی به‌وسیلهٔ سخنان و کلام فریبنده، آراستن خود با پوشش و زیورها، رفتار و حرکات متناسب با اجرای نمایش در حالت‌های گوناگون تلاش می‌کند.

۳-٦. فرنگیس: همراهی با سیاوش برای فرنگیس نیز مایهٔ دستیابی به هویت اجتماعی بالاتری از جایگاه شاهدخت‌بودن است. فرنگیس با همراهی سیاوش در پی دستیابی هویت اجتماعی برتر برای خود است.

۳-۷. منیژه: منیژه شاهدختی انیرانی است که با پیوستن و همراهی بیژن، یکی از بزرگ ترین پهلوانان ایرانی شاهنامه، به دنبال دستیابی به هویت اجتماعی برتر برای خویش است.

۵. نتیجه‌گیری

زنان در بخش پهلوانی شاهنامه با پنهان کردن بخشی از خود و اجرای نمایش، در پی دستیابی به هویت برتر اجتماعی برای خود هستند. برای رسیدن به این هدف و نشان دادن تصویر دلخواه

از خود به دیگران و مهار کنش طرف مقابل، از پوشش، زیورها، رفتارها، حرکت ها و سخنان استفاده می کنند. نقش مقابل زنان در اجرای نمایش، بیشتر مردانی نامدار و دارای هویت اجتماعی برتر در شاهنامه هستند. زنان برای دستیابی به هویت اجتماعی و نگهداری آن، با مردان نامدار و دارای قدرت همراهی می کنند. سیندخت در نقش همسر مهراب، گردآفرید با اجرای کنش نمایشی در قالب هویتی مردانه و شاهدخت‌های انیرانی یعنی رودابه، تهمینه، فرنگیس، سودابه و منیژه، با ازدواج و پیوند با پهلوانان و شاهزادگان ایرانی به دنبال دستیابی به هویت برتر اجتماعی هستند و کنش های نمایشی که اجرا می کنند، در راستای دستیابی به این هدف است.

خودی که با بررسی اجرای نمایش افراد آشکار می‌شود، خود ممتاز و متفاوتی است که آنان به نمایش می گذارند و به‌وسیلهٔ آن توسط دیگران شناخته می‌شوند. این خود، بخشی از هویت اجتماعی آنان را آشکار می‌کند. تصویری که رودابه از خود به نمایش می‌گذارد، دختر مغرور و زیبایی است که انتظار دارد والدینش در خواسته هایش او را همراهی کنند. تصویری که سیندخت از خود بروز می‌دهد، همسر و مادر زیرک و مدبری است که بحران‌ها را با سخنان و رفتار سنجیده اش رهبری و مدیریت می کند و ناجی فرزند و مردم سرزمینش است. تصویری که گردآفرید از خود به نمایش می‌گذارد، زنی مبارز و قوی است که زنانگی‌اش را پشت هویت مردانه پنهان می کند و در انتها با توسل به همان زنانگی پنهان‌شده، بر دشمن پیروز می‌شود. تصویری که تهمینه از خود به نمایش می گذارد، زنی زیرک و زیبا است که برای کسب هویت اجتماعی برتر، نیمه شب به خواستگاری پهلوانی از کشور دشمن می رود و تنها به داشتن پسری از او قانع است. تصویری که سودابه از خود نشان می‌دهد، زنی عاشق است که برای فریب همسر و رسیدن به خواسته‌اش از انجام هیچ کاری فروگذار نمی‌کند. تصویری که فرنگیس از خود به نمایش می گذارد، زنی وفادار و فداکار است که برای همراهی با همسرش به زندان می‌افتد. تصویر منیژه نیز زنی است که به احترام عشق از شاهدخت بودن می گذرد و پابرهنه، سرگردان کوی و بیابان شده است.

منابع

تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۷۷). *درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی*، چاپ سوم، مشهد: نشر مرندیز.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۴). *زنان در شاهنامه*، تهران: مروارید.

ریتزر، جرج (۱۳۷۴). *نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳). *شاهنامهٔ فردوسی*، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: بنیاد دایرهٔ المعارف

اسلامی.
قوتی سفیدسنگی، علی، حسینی، سید جواد، پیرک، مژگان و میرعلائی امین، حمید (۱۳۹۹). «تحلیل فرانظری نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن»، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، س ۱۲، ش ۴۵، صص ۵۹-۷۹.
گافمن، اروینگ (۱۴۰۰). *نمود خود در زندگی روزمره*، چاپ هفتم، ترجمهٔ مسعود کیانپور، تهران: مرکز.
گیدنز، آنتونی، (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نی.
مهذب، زهرا (۱۳۷۴). *داستان‌های زنان شاهنامه*، چاپ اول، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.

Erving, G., Charles, L., & Ann, B. (1997). The Goffman Reader. Blackwell Publishers Inc.
Robertson, R., Ritzer, G., & Smart, B. (2001). *Handbook of social theory*. Sage Publishers.

Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 119-139

doi **10.22059/JWICA.2022.342582.1788**

Studying the role of women in dramatic literature of the development period in Iran based on Norman Fairclough's critical discourse analysis

Mitra Alavitalab

Assistant Professor, Faculty of Arts, Damghan University, Damghan, Iran. Email: m.alavitalab@du.ac.ir

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
5 May 2022

Accepted:
7 October 2022

Keywords:
Women, social activity, Iran dramatic literature, Creation period, Critical Discourse Analysis.

Abstract

Female characters in the plays of the 13th century and the beginning of the 14th AH, have different manifestations and are presented in a paradoxical way. The social and political changes in this period emphasize the discourse of improving the position of women and have fueled fear and anxiety about the presence of women equally. In this research, we focus on the roles of women in some of the plays of this era by critical discourse analysis. This plays have been described, interpreted and explained by the descriptive and analytical method suggested by Norman Fairclough. First of all, at the level of description, we have discussed the function of female characters in the plots of plays. At the level of interpretation, looking at the social events related to women in this period, the relationship between women's activism in the play and their level and role in the society is examined, and finally, in the third stage, the reason for the gap between the change of social paradigms and the role Women are explained in plays. By the analysis of the plays in the discourse context of the era, it was concluded that although in this era, the key role of women in the society and their promotion to the level of the speaking subject is always emphasized as one of the manifestations of progress, but still the dominance of the patriarchal discourse and The fear of killing women has so powerfully cast a shadow on the dramas of this hundred-year era that the role of women is either associated with concepts such as cunning, deception and conspiracy, or the female characters remain as objects of men's opinion games and seduction.

How To Cite: Alavitalab, Mitra (2023). Studying the role of women in dramatic literature of the development period in Iran based on Norman Fairclough's critical discourse analysis. *Women in Culture & Art*, 15(1), 119-139.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۱۱۸-۱۳۹

مطالعهٔ نقش زنان در ادبیات نمایشی دوران تکوین در ایران براساس تحلیل و گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف

میترا علوی‌طلب
استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران. رایانامه: m.alavitalab@du.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۵ اردیبهشت ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۵ مهر ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
ادبیات نمایشی ایران، تحلیل گفتمان انتقادی، جنسیت، دوران تکوین، زنان، کنشگری، نورمن فرکلاف.

چکیده

حضور شخصیت‌های زن در نمایشنامه‌های دوران تکوین ادبیات نمایشی ایران، یعنی قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم، حالات و جلوه‌های متفاوتی یافته و به‌شکلی متناقض‌نما[1] طرح شده است. دگرگونی‌های جامعه‌شناختی در سدهٔ سیزدهم خورشیدی که حاصل رویارویی با جهان غرب بود، رشد موقعیت زنان را ضروری می‌کرد و به ترس و اضطرابی دامن می‌زد که با برجسته‌شدن این جایگاه همراه بود. این دوران هم‌زمان با شکل‌گیری ادبیات نمایشی و تئاتر در ایران به‌مثابهٔ پدیده‌ای جدید است که نویسندگان و کنش‌گران این عرصه آن را بستر مناسبی برای طرح مسائل اجتماعی و سیاسی تلقی می‌کردند. در پژوهش حاضر با ابتنا به رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر که آثار هنری را آینه‌ای در برابر اجتماع تلقی می‌کند، تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه‌های شاخص این دوران از نویسندگانی مانند آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی، کمال‌الوزاره محمودی، عبدالحسین نوشین، حسن مقدم و رفیع حالتی صورت گرفته است. نمایشنامه‌های منتخب به روش توصیفی- تحلیلی و به شیوه‌ای که نورمن فرکلاف پیشنهاد می‌دهد، در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی شده‌اند. در سطح توصیف به پلات نمایشنامه به‌منزلهٔ یکی از مهم‌ترین جنبه‌های درام و کارکرد شخصیت‌های زن در آن پرداخته شده است. در سطح تفسیر با نگاهی به وقایع اجتماعی مربوط به زنان در این دوره، مقایسه‌ای میان کنشگری زنان در نمایشنامه و میزان و نقش آنان در جامعه انجام شده است. درنهایت در مرحلهٔ تبیین، علت فاصلهٔ تغییر الگوهای اجتماعی و نقش زنان در نمایشنامه‌ها بررسی شده است. نتیجهٔ تحلیل نمایشنامه‌ها در بستر گفتمانی دوران نشان می‌دهد با اینکه در این زمان همواره بر نقش کلیدی زنان در اجتماع و ارتقای آنان تا حد سوژهٔ سخنگو به‌عنوان یکی از نمودهای پیشرفت تأکید می‌شود، همچنان حاکمیت گفتمان مردسالارانه و هراس از برکشیدن زنان، با اقتدار بر نمایشنامه‌های این دوران صدساله سایه افکنده است؛ به‌طوری‌که نقش زنان یا با مفاهیمی مانند مکر، فریبکاری و توطئه همراه است یا شخصیت‌های نمایشی زن در حد ابژهٔ نظربازی مردان و اغواگری باقی می‌مانند.

استناد به این مقاله: علوی‌طلب، میترا (۱۴۰۲). مطالعهٔ نقش زنان در ادبیات نمایشی دوران تکوین در ایران براساس تحلیل و گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۱۱۸-۱۳۹.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

CC BY NC

1. paradoxical

۱. مقدمه

«دوران تکوین تئاتر ایران هم‌زمان است با دورهٔ دگرگونی‌های شگرف اجتماعی و تغییرات بنیادین در ساختارهای سیاسی و اجتماعی. بدیهی است در زمان دگرگونی‌های شگرف اجتماعی کشمکش بین امر کهنه و امر نو که در پی براندازی قدرت نهادینهٔ امر کهنه است، چالش‌های هراس‌آوری به‌وجود می‌آید. از طرفی امر کهنه، قابلیت دوام و بقا ندارد و از سوی دیگر، امر نو نیز بی‌شکل، وهم‌آلود، نامتعین و غیرقابل پیش‌بینی است» (علوی‌طلب، ۱۳۹۶: ۲۸). در این دوران که ادبیات نمایشی و تئاتر در مفهوم غربی و جدید آن در حال شکل‌گیری است، ایران دستخوش تحولات گستردهٔ سیاسی و اجتماعی شده است که در بیشتر موارد از آن به قرارگرفتن در مسیر رشد و توسعه یا تجدد و نوسازی یاد می‌شود. به‌نظر می‌رسد گفتمان تجددخواهی در ایران که به پدیداری فرایند ناگزیر نوسازی انجامید، به‌دلیل سلطهٔ هژمونیک و دستوری این گفتمان– که با نگاهی از بالا به پایین همراه بوده است و نه برخاسته از خواست و تمایل تودهٔ مردم– فرایندی دشوار و کند و توأم با «نابهنگامی» بوده است.

یکی از ابعاد این دگرگونی‌ها که مسیری پردست‌انداز و پرچالش را طی کرده است، در نگرش به جایگاه و پایگاه اجتماعی زنان ردیابی می‌شود. گفتمان تجددخواه در ایران با نگاه هژمونیک به برکشیدن نقش و جایگاه زنان و حضور اجتماعی آنان اصرار دارد و همچنین واکنش برخی کارگزاران دینی و نمایندگان اقشار سنتی را برانگیخته است؛ درنتیجه مسئلهٔ حضور اجتماعی زنان با مقاومت آشکار و پنهان روبه‌رو بوده است. گفتمان تجددخواه که در بیشتر موارد اقشار تحصیل‌کرده و روشنفکر طرح کرده‌اند و حاصل آشنایی این گروه با دنیای غرب بوده است، در مقابل برخی متعصبان سنتی قد علم می‌کند. واژهٔ «منورالفکر و روشنفکر» مطالب بسیاری دربارهٔ طبقه روشنفکر مطرح می‌کرد. افکار و اندیشه‌های غربی، به‌ویژه روشنفکری فرانسوی آنان را متقاعد کرد که تاریخ نه مشیت خداوندی است –آن‌طور که علما اعتقاد داشتند– و نه ظهور و سقوط ادواری سلسله‌های پادشاهی –آن‌گونه که وقایع‌نگاران درباری همواره توصیف می‌کردند– بلکه جریان پیشرفت بی‌وقفهٔ بشری است. تاریخ غرب آنان را به این باور راهنمایی کرد که پیشرفت بشری نه‌تنها ممکن و مطلوب است، بلکه اگر سه زنجیر استبداد سلطنتی، جزم‌اندیشی مذهبی و امپریالیسم خارجی را از بین ببرند، آسان به‌دست می‌آید (آبراهیمیان، ۱۳۸۹: ۷۹).

مواجهه با غرب امری غریب است که در بیشتر موارد به دو واکنش شدید و شاید افراطی به مسئلهٔ زنان انجامیده است: نخست می‌توان از واکنش برخی نمایندگان اقشار مذهبی و سنتی نام برد که ورود زنان به عرصه‌های اجتماعی را با الصاق برچسب «غرب‌زدگی»، «بی‌دینی» و «رواج فساد و فحشا» محکوم و منکوب می‌کنند. از سوی دیگر با واکنش شماری از نمایندگان اقشار تجددخواه و منورالفکران مواجهیم که برون‌رفت از وضعیت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی

را در جدایی کامل از سنت‌ها و پناه‌بردن به آغوش فرهنگ غربی می‌دانند. این واکنش‌ها با وجود حالات گوناگون و پیچیده‌ای که به خود می‌گیرند، برای زنان همواره یک نتیجه دارند. شاید بتوان به‌نحوی قاطع‌تر گفت برآیند همهٔ این کنش‌ها و واکنش‌ها –خواسته یا ناخواسته– مهار و تسلط بر امر زنانه‌ای است که به ناگزیر در حال برکشیده‌شدن است. تجددخواهان نیز به‌نحوی ناگفته در واکنش خویش زنان را حذف می‌کنند و گاه نیز با جنسیت‌زدایی به مسئلهٔ زنان واکنش نشان می‌دهند. افزون بر این واکنش‌های پیچیده و پوشیده‌تری نیز از سوی همین قشر تجددخواه ردیابی می‌شود: متعالی کردن افراطی و ناموجه مفهوم زن به‌ویژه در شمایل مادران و همسران فداکاری که کارکردشان پشتیبانی از مردان است. در این رویکرد (از جمله با استفاده از واژگانی مانند «نسوان»، «بانوان»، «خواتین» و مانند آن‌ها) به نحوی از موضوع زنان و امر زنانه مسئله‌زدایی می‌شود. در رویکردی دیگر نیز پرهیزدادن زنان از عمل و مشارکت اجتماعی به بهانهٔ آماده‌نبودن جامعه برای حضور زنان و آسیب‌زایی آن هدف گرفته می‌شود که البته نتیجه همواره خارج‌کردن زنان از کنشگری در امور اجتماعی است.

در این میان، ادبیات نمایشی ایران نیز که هم‌زمان با این تحولات در حال شکل‌گیری و تکوین است، در بازنمایی جایگاه و پایگاه اجتماعی زنان به روندی مشابه دچار می‌شود. تصویر زنان در این گونهٔ جدید نیز متناسب با گفتمان‌های رایج، در تلاطم و گاه تناقض و همراه با بیم و امید هم‌زمان است. در مقالهٔ حاضر، این رویکردها در متونی مرتبط با موضوع زنان از ادبیات نمایشی دوران تکوین ادبیات نمایشی در ایران واکاوی شده است. برای پاسخ به پرسش اصلی پژوهش حاضر که چگونگی طرح جایگاه و نقش زنان در نمایشنامه‌های دورهٔ آغازین ادبیات نمایشی ایران است، مراحل پیش‌رو طی شده است: ابتدا به مبانی رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی و روش نورمن فرکلاف از نظریه‌پردازان این حوزه اشاره شده است. در مرحلهٔ بعد با استفاده از این رویکرد چند نمایشنامه از نویسندگان شاخص این دوران مانند میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی، کمال‌الوزاره محمودی، عبدالحسین نوشین، حسن مقدم و رفیع حالتی با تمرکز بر موضوع زنان تحلیل شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ وضعیت زنان در ادبیات نمایشی دوران آغازین پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. علیرضا شاه‌علی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه خود با عنوان «بازنمایی تصویر زن در ادبیات نمایشی مشروطه و سیر تطور آن» با فرض تفاوت تصویر زن در ادبیات نمایشی پیشامشروطه با مشروطه، چند متن نمایشی را بررسی و واکاوی کرده و نتیجه گرفته است که تفاوت و تغییر دیدگاه نویسندگان حاصل تأثیرپذیری از حرکت‌های آزادی‌خواهانهٔ غرب است. علی عین‌علیلو (۱۳۹۲) در مقالهٔ «زن و هویت آرمانی در ادبیات مشروطه» به نقش زن در ادبیات سنتی، بازتاب نگاه جدید در اشعار دوران مشروطه

و تلاش شاعران و نویسندگان در تنویر افکار زنان برای کسب جایگاه و حقوقشان اشاره کرده است. فاطمه سعیدی و ولی‌اله شالی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «درآمدی بر شکل‌گیری نمایشنامه‌نویسی در ایران و بررسی چگونگی ارائهٔ تصویر زن در پیشگامان اولیه آن تا شروع جنبش مشروطه»، به سیر تاریخی جریان نمایشنامه‌نویسی پرداخته و تصویر متفاوتی از زنان ایرانی در نمایشنامه‌های پیش از مشروطه و پس از آن ارائه کرده است. آنچه در مقالهٔ حاضر مدنظر نگارنده قرار گرفته است و آن را از آثار قبلی متمایز می‌کند، واکاوی و یافتن تناقض‌های احتمالی موجود دربارهٔ جایگاه زنان در آثار نمایشی در بسترهای گفتمانی دوران است.

۲-۱. پیشینهٔ تجربی

دوران تکوین ادبیات نمایشی در ایران

اگرچه گونه‌های مختلف نمایش از قبیل نمایش‌های آیینی، نقالی، شبیه‌خوانی یا تعزیه و روحوضی از دیرباز در ایران وجود داشته است، از زمان شکل‌گیری تئاتر و نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ غربی در ایران زمان زیادی نمی‌گذرد. از آنجا که زمان استقرار و تکوین تئاتر جدید در ایران محل مناقشه است، تعیین حدومرز آن برای پژوهش حاضر که تحلیل آثار را در نسبت با مسائل اجتماعی و گفتمان‌های رایج زمانه بنا می‌کند، ضروری است. زمان ظهور تئاتر جدید در کشور با تحولات عظیم اجتماعی مانند تغییر و افزایش جمعیت، گسترش شهرنشینی، تغییرات فرهنگی بنیادین (افزایش شمار باسوادان، توجه به امور سیاسی و اجتماعی و درنهایت رویارویی نویسندگانی چون آخوندزاده با تئاتر غرب و آشناشدن آنان با تئاتر و به طریق اولی نمایشنامه) هم‌زمان است. آنان متوجه شدند نمایشنامه می‌تواند مسائل اجتماعی و سیاسی را طرح کند و با نگاهی انتقادی، به واکاوی و تحلیل مسائل زمانه بپردازد. نامه‌های آخوندزاده به میرزاآقا تبریزی نیز با تأکید بر «کریتیکا» یا نقد به‌عنوان مهم‌ترین هدف نمایشنامه، شاهدی بر میزان توجه آغازگران ادبیات نمایشی در ایران به مسائل سیاسی و اجتماعی است، اما دربارهٔ دوران تکوین و شکل‌گیری ادبیات نمایشی در ایران مناقشات و اختلاف‌نظرهایی وجود دارد.

جمشید ملک‌پور اشاره می‌کند که انتقال نمایش فرنگستان به ایران حدود یک قرن طول کشید و به‌زعم او قرن سیزدهم هجری قرن آشنایی‌ها و قرن نخستین تجربه‌های ایرانیان در نمایش و نمایشنامه‌نویسی به‌شمار می‌رود (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ج اول: ۲۷-۲۸). حمید امجد (۱۳۸۷) نیز قرن سیزدهم خورشیدی را دوران تغییرات فرهنگی بزرگ و شکل‌گیری تئاتر در ایران می‌داند. کامران سپهران (۱۳۸۸) شروع مشروطه تا استقرار کامل رضاشاه را ملاک پژوهش خود قرار داده است، اما به‌نظر می‌رسد ابتنا به دورهٔ تاریخی مستدل‌تری برای پژوهش حاضر مناسب‌تر باشد: این دوره «با نوشتن اولین نمایشنامه به سبک غربی توسط آخوندزاده در سال ۱۲۲۹ آغاز می‌شود و در سال ۱۳۲۰ مقارن با پایان‌یافتن دوران پهلوی اول که تئاتر در دو عرصهٔ دولتی و مدنی تثبیت می‌شود، پایان

می‌پذیرد» (علوی‌طلب، ۱۳۹۸: ۲۳). به این ترتیب در این مقاله، انتخاب نمایشنامه‌ها به‌گونه‌ای صورت گرفته است که علاوه‌بر دربرداشتن موضوع زنان، در محدودهٔ این بازه زمانی قرار گرفته است.

۲-۲. پیشینهٔ نظری

در مقالهٔ حاضر تحلیل گفتمان انتقادی یا CDA[1] با رویکرد نورمن فرکلاف مبنای نظری قرار گرفته است. همچنین به این نکته توجه شده است که شیوهٔ نورمن فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی، هم‌زمان دربردارندهٔ مبنای نظری[2] و روش[3] در تحلیل متون است. تحلیل گفتمان انتقادی که یک سویهٔ آن در زبان‌شناسی و سویهٔ دیگر آن در جامعه‌شناسی است، با فرض اینکه نمی‌توان متن را در خلأ فهم یا تحلیل کرد، داعیهٔ دست‌یافتن به گفتمان‌های نهادینه‌شده در متن را دارد و به‌دنبال نمایش این نکته است که همهٔ متن‌ها و آثار هنری از «مناسبات قدرت» برمی‌آیند و به ستیزهای قدرت وارد می‌شوند.

پیش از این، میشل فوکو (۱۹۷۷) مسئلهٔ سوژهٔ شناسا یا دانا را با علوم انسانی پیوند زده بود. او در کتاب‌های خود دربارهٔ زبان، از «گفتمان» یا دیسکورس سخن می‌گوید و آن را فراتر از زبان وسیله‌ای ارتباطی می‌داند. گفتمان به‌زعم فوکو با زبان ارتباط دارد اما به آن محدود نمی‌شود و بر آن تسلط دارد. گفتمان با روح زمانه، اندیشه‌های حاکم بر دوران، قدرت، ایدئولوژی و هژمونی در ارتباط است و درنهایت در قالب کلام متجلی می‌شود. گفتمان حامل تمامی مبانی ایدئولوژیکی است که قدرت، به زبان، هنر، فرهنگ، روابط اجتماعی، شیوهٔ زیست و سبک زندگی، نحوهٔ تفکر و همهٔ ابعاد زندگی انسان تزریق می‌کند. دانش گفتمان‌شناسی بعد از فوکو ابعاد و زوایای دیگری پیدا کرد؛ برای مثال نورمن فرکلاف که پژوهش حاضر مبتنی بر دیدگاه‌ها و روش اوست، برای گفتمان دو نوع هدف توصیفی و انتقادی قائل است. «او معتقد است در تحلیل گفتمان بازنمایی‌های ایدئولوژیک به‌سبب طبیعی‌بودنشان، بدیهی انگاشته شده‌اند و در تحلیل گفتمان غالب در دورهٔ اخیر، بازنمایی ایدئولوژی‌ها مغفول مانده‌اند» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۹).

براین‌اساس، رابطه‌ای پیچیده میان متن و کنش‌های گفتمانی و ساختارهای اجتماعی وجود دارد که برای شناخت آن باید از دریافت‌های ساده‌انگارانه و سطحی موجود بین متن و جامعه فراتر رفت؛ بنابراین تحلیل گفتمان انتقادی بر آن است که «به نحوی نظام‌مند کاربرد زبان و متن را در مناسبت با کنش‌های اجتماعی گسترده‌تر تحلیل کند و غالباً به‌دنبال برملاکردن دانش بدیهی انگاشته‌شده و طبیعی‌شدهٔ متن است. کار تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل متن در مناسبت

---

1. critical discourse analysis
2. theory
3. method

با ساختارهای کلان‌تر است» (علوی‌طلب، ۱۳۹۶: ۱۲). زمانی که ضروری باشد برای فهم یک متن به اطلاعات تاریخی، زبانی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی بپردازیم، به عرصهٔ تحلیل گفتمان انتقادی وارد شده‌ایم. از دیدگاه نورمن فرکلاف، تحلیل گفتمان بر این باور استوار شده است که زندگی اجتماعی انسان بر اساس و حول محور زبان تکوین و توسعه یافته است؛ بنابراین می‌توان تحلیل گفتمان انتقادی را یکی از روش‌های تحقیق در جامعه‌شناسی دانست و از آن استفاده کرد. «البته این بدان معنا نیست که کل ابعاد زندگی اجتماعی محدود به زبان می‌شود؛ چنان‌که علوم اجتماعی را نیز نمی‌توان محدود به تحلیل گفتمان دانست؛ به همین دلیل وقتی تحلیل گفتمان انتقادی در حوزهٔ جامعه‌شناسی به‌عنوان یکی از روش‌های تحلیل به‌کار می‌رود، باید همراه و متناسب با تحقیقات اجتماعی دیگر و نیز مکمل شکل‌های دیگر تحلیل باشد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۸ به نقل از علوی‌طلب ۱۳۹۶). در تحلیل گفتمان انتقادی روابط پنهان یا آشکار سلطه، تبعیض نژادی، قدرت و کنترل در زبان یا متون واکاوی می‌شود؛ بنابراین کار تحلیل گفتمان انتقادی، متن را در ارتباط و نسبت با ساختارهای بزرگ‌تر تحلیل می‌کند. براین‌اساس در مواقعی که برای ادراک متن، استفاده از داده‌های زبان‌شناختی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی ضرورت دارد، به گستره یا ساحت تحلیل گفتمان انتقادی وارد شده‌ایم.

راهکار و روش عملی نورمن فرکلاف[1] زبان‌شناس انگلیسی و استاد بازنشستهٔ دانشگاه لنکستر برای تحلیل گفتمان انتقادی در تحلیل متون، عبور از سه مرحلهٔ توصیف، تفسیر و تبیین است. مرحلهٔ توصیف شامل بررسی مشخصه‌های زبانی، آواشناسی، واج‌شناسی، ساخت واژه و معناشناسی است. مرحلهٔ تفسیر به بررسی متن در بافت، موقعیت و عوامل بینامتنی می‌پردازد و مرحلهٔ تبیین گام نهایی و شامل بررسی چرایی تولید متن براساس عوامل جامعه‌شناختی، تاریخی، گفتمان، ایدئولوژی و قدرت است (فرکلاف، ۲۰۱۳: ۴۰). آنچه در مرحلهٔ توصیف در روش فرکلاف به‌دست می‌آید، پرداختن به وجوه ظاهری و شکلی متن است که در این مقاله دربارهٔ متون نمایشی آن را به ساحت عناصر دراماتیک انتقال داده‌ایم.

متون مدنظر در پژوهش حاضر که براساس دو ویژگی یعنی نگارش در دوران تکوین و حضور زنان در اثر انتخاب شده‌اند، عبارت‌اند از: نمایشنامه‌های *سرگذشت وزیر خان لنکران*، *خرس قولدورباسان*، *مرد خسیس*، *موسیو ژوردان* از آخوندزاده، *سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان*، *حکومت زمان‌خان بروجردی و سرگذشت آن ایام*، *کربلارفتن شاه‌قلی میرزا*، *عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی و حاجی‌مرشد کیمیاگر* از میرزاآقا تبریزی، *استاد نوروز پینه‌دوز* از کمال‌الوزاره محمودی، *تأثیر زن وظیفه‌شناس* از عبدالحسین نوشین، *جعفرخان از فرنگ برگشته* از حسن مقدم، *افتضاح و کمدی در یک پرده از رفیع حالتی*.

1. norman fairclough

سطوح تحلیل گفتمان انتقادی در پژوهش حاضر توصیف، تفسیر و تبیین است. در این مقاله در سطح توصیف آثار، ذیل عنوان «تصویر زن در ادبیات نمایشی دوران آغازین» به پیرنگ یا پلات[1] پرداخته‌ایم که یکی از مهم‌ترین وجوه و عناصر شکلی[2] نمایشنامه است و می‌تواند روشنگر ابعاد مهمی از متون دراماتیک باشد. همچنین چگونگی خلق شخصیت‌های زن در آثار و میزان تعامل و کنشگری دراماتیک آنان در شکل‌گیری پیرنگ را نیز مدنظر قرار داده‌ایم؛ به بیان دقیق‌تر در این سطح (توصیف) ضمن بیان پلات، بر نقش دراماتیک شخصیت‌های زن تمرکز شده است. سپس در سطح تفسیر با عنوان «زنان ایران و جنبش‌های عدالت‌خواهی»، با این پیش‌فرض مهم فرکلاف که فاعلان در گفتمان مستقل نیستند، با ذکر جدولی از وقایع مهم این دوران در حوزهٔ زنان، مهم‌ترین لایه‌های معنایی را با گفتمان‌های حاکم بر جامعه تطبیق داده‌ایم. درنهایت نیز در سطح تبیین با عنوان لایه‌های گفتمانی در متون نمایشی، ارتباط میان این گفتمان با موضوع زنان بررسی و روابط قدرت، سلطه و ایدئولوژی‌های نهفته در پیش‌فرض‌های یادشده، تبیین شده است.

عبور از ساحت تفسیر به تبیین، نیازمند توجه به بنیان اجتماعی و بازتولید آن در مسیر کنش گفتمانی است. هدف از ساحت تبیین، توصیف گفتمان به‌مثابهٔ بخشی از روند اجتماعی است؛ بنابراین در مرحلهٔ تبیین، گفتمان در مقام کنش اجتماعی وصف می‌شود و نشان می‌دهد ساخت‌های اجتماعی چگونه و به چه ترتیبی گفتمان را تشخص و تعین می‌بخشند؛ به همین دلیل تمرکز عمدهٔ نگارنده بر مرحلهٔ تبیین خواهد بود تا مقصود مورد نظر عینیت بیشتری یابد. گفتنی است ابتنای پژوهش حاضر و تحلیل گفتمان انتقادی نمایشنامه‌ها بر نظریهٔ بازتاب در جامعه‌شناسی هنر است. این نظریه هنر را آینهٔ جامعه می‌داند. به عبارت دیگر «در این رویکرد، تحقیق بر آثار هنری متمرکز می‌شود تا دانش و فهم ما را از جامعه ارتقا دهد» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۵)؛ از این‌رو هدف از بررسی متون نمایشی آغازین در ایران، رسیدن به ادراک دقیق‌تری از جامعهٔ ایرانی در دوران ذکرشده و مسئلهٔ زنان در این دوران است.

۴. یافته‌های پژوهش

۴–۱. سطح اول، توصیف: تصویر زن در ادبیات نمایشی دوران آغازین

در این مرحله تصویر زن در ادبیات نمایشی دورهٔ آغازین توصیف شده است. بررسی نمایشنامه‌های مختلف این دوران نشان می‌دهد، در نمایشنامه‌های آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی مفهوم برابری زنان با مردان برای نخستین بار مطرح شده است. برای دقت در موضوع زنان در نمایشنامه‌های دوران تکوین در مرحلهٔ توصیف، نخست به‌طورکلی آثار دو نمایشنامه‌نویس

1. plot
2. formal

شاخص دوران تکوین ادبیات نمایشی جدید در ایران یعنی میرزافتحعلی آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی بررسی شده‌اند. سپس متون نمایشی دیگری از همین دوران و از کمال‌الوزاره محمودی، عبدالحسین نوشین، حسن مقدم و رفیع حالتی مدنظر قرار گرفته‌اند. در این مرور به عوامل شکلی مانند پیرنگ نمایشنامه و روابط علی و معلولی و نقش دراماتیک زنان پرداخته‌ایم.

۴-۱-۱. میرزا فتحعلی آخوندزاده: مروری توصیفی بر چند نمایشنامه

در نمایشنامهٔ *سرگذشت وزیر خان لنکران* در مجموعه *تمثیلات* (آخوندزاده، ۱۳۴۹) وزیر خان لنکران که در سفارش خرید هدیه بین زنان خود مساوات را رعایت نکرده، آتش حسد و توطئه را در دل آن‌ها برمی‌افروزد. وزیر که به تحریک زیبا خانم (زن بزرگ‌تر)، به رابطهٔ تیمور و شعله خانم (زن کوچک و سوگلی وزیر) شک کرده است، در دیدار با خان لنکران از او می‌خواهد تیمور را به سزای عملش برساند، اما تیمور در حضور خان، تپانچه می‌کشد و فرار می‌کند تا خود را به معشوقه‌اش نسا خانم (خواهر کوچک شعله) برساند.

در *خرس قولدور باسان (دزدافکن)*، موضوع عشق دو دلداده به نام‌های بایرام و پریزاد مطرح می‌شود. این نمایشنامه سه پرده دارد و اصول درام‌نویسی غربی در آن بیشتر رعایت شده است. شخصیت زن این نمایشنامه زنی عاشق است که برای رسیدن به وصال معشوق تلاش می‌کند و نمی‌خواهد به ازدواج اجباری با پسرعمویش تن دهد. او از زنی به نام زلیخا کمک می‌خواهد و زلیخا هم با توطئهٔ پیچیده‌ای سعی می‌کند تاروردی، پسرعموی پریزاد را از میدان به در کند. در پایان شرایطی پیش می‌آید که پریزاد بین تاروردی و بایرام خود، دست به انتخاب بزند؛ هرچند این موضوع برخلاف رسم زمانه بوده است.

نمایشنامهٔ *مرد خسیس* سرگذشت جوانان راهزن بیکاری است که مرد دکان‌دار خسیسی را تطمیع می‌کنند تا با مراقبت آن‌ها در مقابل یساولان ارمنی و قزاق‌ها از ارس عبور کنند و کالای فرنگی بخرند. آنان پس از چالش‌های زیاد دستگیر می‌شوند. زن حاجی و صونا همسر یکی از راهزنان با اینکه مخالف کارهای شوهرانشان هستند، با التماس در نجات آنان می‌کوشند. در این نمایشنامه عنصر تصادف نقش مهمی در پیشبرد داستان دارد.

در *موسیو ژوردان (حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر)* دختری به نام شرف‌نسا از اینکه نامزدش شهبازبیک قرار است با فردی به نام موسی ژوردان به پاریس برود، ناراحت است. نگرانی او این است که نامزدش با دیدن دختران روباز پاریسی او را فراموش کند. نصیحت فامیل کارساز نمی‌افتد و شهبازبیک بر عزم خود مصمم است. شهربانو مادر دختر به‌کمک زنان دیگر برای جلوگیری از سفر شهبازبیک از درویش مستعلی‌شاه می‌خواهد تا با جادویی این مشکل را حل کند. مستعلی شاه می‌گوید لازم است دیوان و عفریتکان به‌منظور ویران‌کردن «پاریس» به‌کار گرفته شوند تا امکان رفتن شهباز به این شهر از میان برود.

۴-۱-۲. میرزاآقا تبریزی: مروری توصیفی بر چند نمایشنامه

درون‌مایهٔ بیشتر آثار میرزاآقا تبریزی، مسائل اجتماعی و وضعیت نابسامان ادارهٔ حکومتی است. در نمایشنامه‌های *سرگذشت اشرف‌خان*، *حکومت زمان خان و کربلارفتن شاه قلی میرزا* (تبریزی، ۱۳۵۵)، عمدهٔ درون‌مایه‌های آثار تبریزی که او وارد ادبیات ایران کرده است، عبارت‌اند از: ریا، خرافات، فساد حاکمان و فساد مالی. این نگاه تربیتی به تئاتر از آنجا نشئت می‌گیرد که او فردی سیاسی است و دردهای بسیاری دارد. از سوی دیگر تحت تأثیر آخوندزاده‌ای است که در مرکز رئالیسم انتقادی قلم می‌زند (سجودی و بصیری، ۱۳۹۴).

در نمایشنامهٔ *سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان*، اشرف‌خان برای سامان‌دادن به امور مالی خود، به شهر تهران می‌آید، اما ناگزیر می‌شود تمام داروندار خود را به بهانه‌های گوناگون به شاه، صدراعظم و اهالی دربار بدهد، اما کار به اینجا خاتمه نمی‌یابد و او مجبور است به کدخدا و نایبش نیز به بهانهٔ ارتباط با زنی هرزه رشوه بپردازد. کار به جایی می‌رسد که او از خیر گرفتن خلعت حکومت می‌گذرد و با بدهی و شرمندگی فراوان، به گرفتن برگهٔ تسویه‌حساب رضایت می‌دهد. هرچند او در پایان بر آن می‌شود که با بازگشت دوباره به حکومت عربستان، مردم آن دیار را به نوبهٔ خود سرکیسه کند.

در نمایشنامهٔ *حکومت زمان خان بروجردی و سرگذشت آن ایام* حاکم بروجرد که تصمیم دارد حکومت عادلانه‌ای پیشه کند، به فراش‌باشی دستور رسیدگی به امور را می‌دهد. فراش‌باشی وارطانوس ارمنی را احضار می‌کند و او را به بهانهٔ اینکه مردم از او شکایت کرده‌اند که در ولایت اسلام شراب می‌فروشد، محکوم می‌کند در ازای فروش شراب، مبلغی به دیوان بپردازد. سرانجام با پافشاری و خواهش وارطانوس فراش‌باشی با دریافت پول او را آزاد می‌کند تا به ازای هر بطری شراب که می‌فروشد، پنجاه تومان به دیوان بدهد. با خواهش و تمنای زیاد وارطانوس، بالاخره فراش‌باشی مبلغی پول می‌گیرد و او را می‌رهاند. بعد هم بساط پذیرایی دوستانش را فراهم می‌کند؛ درحالی‌که دستور می‌دهد که از شراب‌خانه‌ها و شراب‌خوارها و زنان فاسد مداخل جمع‌آوری کنند. سپس به سراغ کوکب روسپی می‌رود و به او توصیه می‌کند که حاجی رجب، تاجر معروف را به منزل خود بکشاند و سپس با آمدن دهباشی و مأمورها به منزل کوکب حاجی رجب را دستگیر و سرکیسه‌اش کنند.

شاه قلی میرزا در متن نمایشی *کربلارفتن شاه‌قلی‌میرزا* در مسیر خود از تهران به کربلا در سرای حاکم کرمانشاه مهمان می‌شود، اما در قبال پذیرایی حاکم کرمانشاه از او برای سفرش درخواست پول می‌کند. او در قبال مردمی که مالیات نمی‌دهند، دماغ‌بریدن و گوش‌بریدن را مجاز می‌داند. شاه قلی میرزا با شرکت در مجلس بزم و عشرت با زنی به نام طاووس معاشرت می‌کند، اما با دسیسهٔ ایرج میرزا، برادرزاده‌اش قصد دارد طاووس را در آغوش گیرد، اما به اشارت

ایرج میرزا هنگامه‌ای به پا می‌شود و در ادامه او را به وصول مالیات از شهر وامی‌دارند. او هم با توبیخ کدخدا و کلانتر، همدستی ایرج میرزا با حاکم کرمانشاه و ایجاد درگیری‌های ساختگی موجب می‌شود شاه قلی میرزا با لباس مبدل زنانه از شهر خارج شود و به این ترتیب مردم کرمانشاه از شر او خلاص می‌شوند.

در نمایشنامهٔ *عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی* سارا دلدادهٔ آقا هاشم است، اما شوریده‌سری هاشم موجب لجاجت پدر و برادران سارا شده است. سارا خود را به ناخوشی می‌زند، اما حاجی پیرقلی پدر سارا خواستگار ثروتمندی برای او درنظر گرفته است. از طرفی وقتی هاشم خبردار می‌شود که سارا خانم را به‌زودی برای حاجی خان بابا عقد می‌کنند، از شهر دور می‌شود، گریبان چاک می‌کند و فغان سر می‌دهد. برادران سارا خبر احوالات هاشم را می‌شنوند و به نزد پدر می‌روند و می‌گویند که هاشم آبروی خانوادهٔ آن‌ها را برده و به همین دلیل قصد جان او می‌کنند. هاشم با شنیدن این خبر نزد مجتهد می‌رود و از او دادخواهی می‌کند. پدر سارا با اصرار مجتهد هم راضی نمی‌شود که هاشم را به دامادی قبول کند. پافشاری هاشم سبب می‌شود پدر سارا نزد حاکم برود و با تطمیع او از هاشم شکایت کند. حاکم دستور به فلک‌کردن هاشم می‌دهد. سارا با شنیدن این خبر، به قصد خودکشی تریاک می‌خورد، اما از مرگ نجات پیدا می‌کند. مادر و زنان دیگر چارهٔ کار را توسل به ملاپناه می‌بینند؛ چراکه باور دارند او اجنه را در اختیار دارد و با سحر و جادو می‌تواند همه‌چیز را تغییر دهد. ملاپناه پول زیادی می‌گیرد و شرط مجرب‌بودن طلسمش را شک‌نیاوردن در چهل روز اعلام می‌کند تا دعا اثربخش باشد، اما در همین مدت، عده‌ای مرد و زن با هدایا و شیرینی به خانهٔ آن‌ها می‌آیند و مطابق رسوم ولایتی سارا را نامزد می‌کنند.

هاشم نالان می‌شود، اما در این میان شخصی از ارکان ولایت فوت می‌کند؛ درحالی‌که خواستگار سارا یعنی حاجی خان‌بابا را وصی خود معرفی کرده است. بعد از چند روز حاجی خان‌بابا به همراه ریش‌سفیدان نزد طوطی خانم همسر فرامرز بیک مرحوم می‌رود و با دیدن طوطی‌خانم عاشق او می‌شود. طوطی‌خانم که از شوهرش به‌دلیل خسیس‌بودن و زشت‌رویی به بدی یاد می‌کند، تمایل دارد دخترش را هم به ازدواج پسر حاجی خان‌بابا درآورد. به این ترتیب خواستگار از سر راه سارا کنار می‌رود و حاجی پیرقلی با اطلاع از این موضوع مجتهد را دعوت می‌کند و سارا و هاشم را به عقد هم درمی‌آورد.

در نمایشنامهٔ دیگر یعنی *حاجی مرشد کیمیاگر* شخصی به نام حاجی احمد مرشد با ادعای کیمیاگری می‌خواهد مرید و پیرو پیدا کند تا بتواند پولی به هم برساند. شخصی به نام حاجی قندهاری تحت تأثیر مرشد قرار می‌گیرد و مرشد را به خانه‌اش دعوت می‌کند. قندهاری به طمع به‌دست‌آوردن کیمیا، از مرشد خوب پذیرایی می‌کند. سرانجام مرشد به نوکر خود دستور می‌دهد

برای قندهاری اکسیری چهل تا پنجاه روزه تهیه کند تا مؤثرتر باشد و با این تمهید از قندهاری هزینه‌های سفر به کربلا را برای چهل روز می‌گیرد. مرشد و نوکرش، پناه، در کربلا عده‌ای دیگر را خام می‌کنند. کار چنان بالا می‌گیرد که یکی از آنان به نام حریص بیک دختر زیبای خود را تقدیم مرشد می‌کند، اما کم‌کم دست مرشد رو می‌شود و با شکایت قندهاری و مردم دیگر، متواری می‌شود و حریص بیک نیز نالان و سرگردان می‌شود؛ زیرا فردی مکار بکارت دختر او را برداشته و علاوه بر آن، پول و دارایی او را نیز از چنگش درآورده است.

۴-۱-۳. کمال الوزاره محمودی: *استاد نوروز پینه‌دوز*

استاد نورزو پینه‌دوز (محمودی، ۱۳۹۸) مهم‌ترین نمایشنامهٔ کمال الوزاره محمودی است. استاد نوروز با دو زن و چند سر عائله، قصد تجدید فراش دارد تا اینکه زن جوان و بیوه‌ای به نام «عالم‌آرا خانم» برای تعمیر کفش خود پیش او می‌آید و نوروز تصمیم می‌گیرد او را نیز به همسری خود درآورد. نوروز پینه‌دوز برای راضی‌کردن «عالم‌آرا خانم» به او قول می‌دهد هر دو همسرش را طلاق دهد؛ به همین دلیل شروع به عیب‌جویی از زن‌هایش می‌کند و هر بار به هر بهانه‌ای علاوه بر دو زن خود، بچه‌ها را نیز به باد کتک می‌گیرد و همهٔ آن‌ها را از خانه بیرون می‌کند. سپس به «عالم‌آرا خانم» می‌گوید زن‌ها را طلاق داده و آمادهٔ ازدواج با اوست، اما زن شرایط و درخواست مهریهٔ سنگین دارد. پینه‌دوز خانه‌اش را به گرو می‌گذارد. زنان پینه‌دوز ابتدا دست به دامان رمال و جادوگر می‌شوند، اما آن هنگام که می‌بینند از ساحر و جادوپیشه و رمال آبی گرم نمی‌شود، مصمم می‌شوند خودشان دست به عمل بزنند. سور و سات عروسی در خانهٔ پینه‌دوز برپا می‌شود، اما زن‌ها سر می‌رسند و نوروز پینه‌دوز را به باد کتک می‌گیرند. میهمانان فرار می‌کنند و زن‌ها پینه‌دوز را از خانه بیرون می‌اندازند. در پایان، استاد نوروز پینه‌دوز با جامه‌های دریده و سر و روی خون‌آلود آوارهٔ کوی و برزن می‌شود.

۴-۱-۴. عبدالحسین نوشین: *تأثیر زن وظیفه‌شناس*

در این نمایشنامه (نوشین، ۱۳۰۹) مضامینی از قبیل تأثیر دوستان ناباب در بدسرانجامی و نقش زن نیک‌آگاه به وظیفهٔ خویش در خوش‌فرجامی مدنظر قرار می‌گیرد. جمشید که مردی ثروتمند است، برای گریز از تنهایی با رباب ازدواج می‌کند، اما پس از چندی به تأسی از دوستان و با پیشه‌کردن خوش‌گذرانی دارایی خود را هدر می‌دهد. سرانجام رباب او را ترک می‌کند و جمشید که افزون بر دارایی، سلامت جسم و جانش را به خاطر می‌خوارگی و رفیق‌بازی از دست داده است، به فرجام، خطاها و کوتاهی خود در حق رباب را می‌پذیرد و با بیان پشیمانی از او درخواست بخشش و بازگشت به خانه و ادامهٔ زندگی مشترک می‌کند. رباب نیز که زنی نیک و وظیفه‌شناس است، جمشید را می‌بخشد و به او کمک می‌کند زندگی‌شان را سامانی دوباره دهند.

۴-۱-۵. حسن مقدم: *جعفرخان از فرنگ برگشته*

جعفرخان از فرنگ برگشته (مقدم، ۱۳۰۱) یکی دیگر از نمایشنامه‌های گفتمان‌ساز این دوران به‌شمار می‌رود. جعفرخان بعد از چند سالی که در فرنگ اقامت داشته است، درحالی‌که سگی در دست دارد، به خانه برمی‌گردد. او که کاملاً غربی شده، به تصمیم مادرش برای ازدواج او با دخترداییاش زینت اعتراض می‌کند و درعوض از اوضاع و پیشرفت‌های فرنگ سخن می‌گوید. مادر جعفر از کمالات زینت و توانایی‌هایی همچون فال‌گیری، آشپزی و جادوگری برای جعفر نقل می‌کند؛ با این حال جعفر که دیگر خود را یک پاریسی تمام و کمال می‌داند، معیار کمالات زن را در نواختن پیانو، نقاشی و تنیس برمی‌شمرد. میان رفتار و دیدگاه‌های جعفر با خانواده، به‌ویژه دایی سنتی‌اش اختلاف زیادی است؛ به‌خصوص دربارهٔ ازدواج جعفر که خود نیز به آن تمایل ندارد. دایی معتقد است زمان ازدواج را باید با توجه به ماه و شگون آن تعیین کرد و با هرگونه آشنایی و مراوده قبل از ازدواج نیز مخالف است. جعفر از رفتارها و باورهای خانواده به ستوه می‌آید و چمدانش را می‌بندد و با وجود اصرار آن‌ها، وطن را ترک می‌کند تا دوباره به فرنگ برود.

۴-۱-۶. *رفیعی حالتی:* افتضاح و نمایشنامه در یک پرده

در نمایشنامهٔ *افتضاح* (تقی‌پور، ۱۳۸۵) مسبب ایجاد رخداد نمایش، یک زن (لی‌لی) است که با مکر خود مردان بوالهوس را تلکه می‌کند. شخصیت‌های کمدی افتضاح نام‌هایی همچون خانم لی‌لی (صاحب‌خانه) و دکتر جیم، خانم لالا (همسر دکتر جیم) جوجو (نوکر منزل لی‌لی)، بوبی (کلفت منزل لی‌لی) و آقای دادا (عموی فرضی لی‌لی) دارند. نمایشنامه به روابط نامشروع و پنهانی، عشق‌های سطحی و حسادت و دروغ و دسیسه در خانواده‌ای مدرن اشاره دارد که سرانجامی جز افتضاح و آبروریزی ندارد. رفیع حالتی برای نمایشنامهٔ دیگر خود نامی انتخاب نکرده و به ذکر *نمایشنامه در یک پرده* اکتفا کرده است. این متن را می‌توان نخستین نمایشنامهٔ تعاملی در تئاتر ایران دانست. در این نمایشنامه، مریم در مقام شخصیت اصلی، در تئاتری به روی صحنه می‌رود و گاهی با «صحنه‌گردان» و گاهی به‌طور مستقیم با تماشاچیان سخن می‌گوید. همچنین در این نمایشنامه از تک‌گویی بسیار استفاده شده است. نویسنده در توصیف شخصیت اصلی (مریم) نوشته است: «بیست‌وپنج ساله، وجیهه با حرکات ساده و آرام».

۴-۲. سطح دوم، تفسیر: زنان ایران و جنبش‌های عدالت‌خواهی

مرحلهٔ تفسیر دومین مرحله از روش تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف است. در این مرحله برای تطبیق لایه‌های معنایی نمایشنامه‌ها با گفتمان‌های حاکم بر جامعه، باید به رویدادهای مقارن با همین دوران آغازین نمایشنامه‌نویسی در ایران اشاره کنیم تا بتوانیم رابطهٔ معناداری

میان این رویدادها و نمایشنامه‌های مدنظر برقرار کنیم.[۱] میشل فوکو (۱۹۷۸) در طرح رهیافت جنسی[۲] رابطهٔ بین مسئلهٔ جنسیت، قدرت، سیاست و فرهنگ را مورد مداقه قرار می‌دهد. در تلقی فوکو بدن‌مندی یا جنسیت با ایده‌ها و آگاهی پیوند دارد؛ بنابراین با نگاهی به رویدادهای اجتماعی مربوط به زنان و بررسی برخی صورت‌بندی‌های گفتمانی در نمایشنامه‌ها می‌توانیم به تفسیر متون در مرحلهٔ تحلیل گفتمان انتقادی در ارتباط با جامعه نائل شویم.

جنبش زنان برای عدالت و آزادی با خواست‌هایی همانند مردان همگام بود (ساناساریان، ۱۳۸۴: ۱۴). گفتنی است حق آموزش از شاخص‌ترین خواسته‌های زنان محسوب می‌شد و کنشگری آنان در دوران مشروطیت سلسله‌ای از رخدادهای اجتماعی مانند انتشار مجلات زنانه، تشکیل سازمان‌های زنان و ایجاد مدرسه‌های دخترانه را پدید آورده بود. حدود ده سال پس از انقلاب مشروطه، در هفته‌نامهٔ «حبل‌المتین» آشکارا گفته شد که دلیل واپس‌ماندگی جامعهٔ نسوان، استیلا و فرمانروایی دیدگاه مردسالارانه است. در نشریات نوظهور گوناگونی که به طرح و پیگیری مسائل زنان می‌پرداختند، نوشته‌هایی برای آموزش دختران و بهبود شرایط زنان نوشته و منتشر می‌شد. در این میان، صدیقه دولت‌آبادی از نخستین نمایشنامه‌نویسانی بود که در مقالات و آثار خویش همواره بر مسائلی مانند سن مناسب برای ازدواج دختران و اهمیت توافق دوجانبه میان زنان و مردان در حل مشکلات زندگی مشترک تأکید داشت. وی در مقاله‌ای به نام «ایران و فرزندانش» می‌نویسد:

«دختران پس از آنکه کبیره شدند، باید چندین سال با عقل، هوش و فهم تحصیلات خود را به پایان برسانند و تربیت شوند و فهم کامل از جهات دورهٔ زندگانی و خانواده را داشته باشند و در تشکیل و پرورش فامیل، دانا و توانا باشند و آنگاه با چشم باز و فهم رسا و رسیدگی به اطراف کار، شوهر کنند» (دولت‌آبادی، ۱۲۹۹: ۷۰).

درنهایت پس از سال‌ها فعالیت مستمر و پای‌فشردن زنان در امور اجتماعی، کنشگری آنان با تأسیس اولین مدرسهٔ دخترانه با همت بی‌بی خانم استرآبادی، برپایی انجمن‌ها، مجامع و تشکل‌های زنانه نتیجه می‌دهد و «انجمن‌های نسوان» به نهاد نیرومند مدنی برای بیان، پیگیری و ستاندن حق زنان تبدیل می‌شود. در همان ایام، برای نخستین بار روز جهانی زن گرامی داشته می‌شود. صدیقه دولت‌آبادی نیز در سال ۱۲۸۵ به نمایندگی از جامعهٔ زنان کُنشمند ایرانی در یک کنفرانس جهانی زنان شرکت می‌کند. هرچند با دستور رضاشاه در سال ۱۳۱۴ نقش‌آفرینی زنان در عرصهٔ مطبوعات متوقف می‌شود.

---

۱. در این بخش، برای پیشگیری از اطالهٔ کلام، از ذکر جزءبه‌جزء بازتاب این رویدادها در متون مختلف پرهیز کرده‌ایم؛ زیرا در مرحلهٔ تبیین، این موضوع به‌صورت کلی سنجش شده است.

2. sexuality

جدول ۱. گاه‌شماری جنبش زنان در دوان مشروطیت

سال	رویداد
۱۲۷۳	تجمع و گردهمایی زنان در اعتراض به گرانی نان و گوشت در صحن حرم حضرت عبدالعظیم
۱۲۷۴	بی‌بی خانم استرآبادی نخستین مدرسهٔ دخترانهٔ ایران را تأسیس می‌کند.
۱۲۸۵	تقدیم لایحهٔ انجمن نسوان به مجلس شورای ملی و درخواست به‌رسمیت شناخته‌شدن گردهمایی‌های زنان، پذیرش حق گردهمایی زنان از سوی مجلس به‌صورتی نیمه‌علنی. کفن پوشیدن شماری از زنان در پشتیبانی از علما برای بست‌نشستن در شهر قم و اعتراض به دولت وقت. انجمن حریت زنان به همت صدیقه دولت‌آبادی، نواب سمیعی، میرزاباجی خانم، گلین خانم و منیره خانم و نیز با حضور تاج‌السلطنه و افتخارالسلطنه دختران ناصرالدین‌شاه تشکیل می‌شود. حضور مردان در این انجمن برخلاف دیگر انجمن‌های مشابه، تنها به‌عنوان همراه همسر یا دختر ممکن بود.
۱۲۸۶	برگزاری میتینگ زنان در تهران و تصویب ۱۰ ماده از خواسته‌های زنان، از جمله تأسیس مدارس دخترانه.
۱۲۸۸	شکل‌گیری «انجمن مخدرات وطن» به کوشش دختر شیخ هادی نجم‌آبادی، بانو آغابیگم.
۱۲۸۹	برگزاری گردهمایی عظیم بانوان در مقابل مجلس شورای ملی در اعتراض به اولتیماتوم دوم روس‌ها از سوی «انجمن مخدرات وطن» با پوشش کفن سفید روی چادر که روی آن نوشته شده بود: «یا مرگ یا استقلال».
۱۲۹۷	آغاز به کار مدارس دولتی دخترانه و تشکیل «ادارهٔ تعلیمات نسوان» برای نخستین بار در ایران
۱۳۰۱	حضور صدیقه دولت‌آبادی به نمایندگی از زنان ایران در «کنگرهٔ بین‌المللی زنان در برلین». بزرگداشت روز جهانی زن برای نخستین بار در شهر انزلی از سوی «انجمن پیک سعادت نسوان».
۱۳۰۲	تشکیل کلاس اکابر از سوی «جمعیت نسوان وطن‌خواه» برای بانوان. زنان برای برگزاری این کلاس از سوی دولت باید متعهد به حفظ اسرار خانوادگی در نوشته‌های خود می‌شدند.
۱۳۰۳	ساخت نخستین بیمارستان زنان با سرمایه‌گذاری خانم لقاءالدوله خورشیدکلاه در شیراز.
۱۳۱۴	صدور فرمان رضاشاه برای توقیف فله‌ای نشریات زنان.

منبع: علوی‌طلب، ۱۳۹۶

با تفسیر متون نمایشی در نسبت با وقایع دوران به‌نظر می‌رسد با وجود اینکه زنان در عرصهٔ اجتماعی تلاش‌های زیادی برای کنشگری کرده‌اند، در نمایشنامه‌های دوران تکوین، از سوژه‌های[1] درون‌متنی به‌شمار می‌آیند که در گیرودار روابط قدرت قرار می‌گیرند و کنش‌های اصلی آن‌ها شرکت در توطئه‌های خانوادگی، دعوای بین دو هوو، گوش‌ایستادن و نقشه‌کشیدن برای حریف، جادوگری و خرافه‌پرستی یا حداکثر تلاش برای حفظ کانون خانواده و فداکاری است. چندهمسری، حسادت زنانه و عشق ممنوع مضمون‌های اصلی نمایشنامه‌ها هستند؛ هر چند در عرصهٔ اجتماع، زنان به تحصیل، روزنامه‌نگاری، تأسیس انجمن نسوان، اعتراضات اجتماعی و برگزاری میتینگ مشغول هستند. شکاف میان کنشگری زنان در اجتماع و در نمایشنامه‌ها و دلایل آن در مرحلهٔ تبیین بررسی شده است.

1. subject

۴-۳. سطح سوم، تبیین: لایه‌های گفتمانی متون نمایشی

۱. آثار آخوندزاده: خواست نویسندهٔ مثالی[1] (درون‌متنی) در بستر تحولات و رویدادهای اجتماعی، نقد گزاره‌هایی مانند برقراری ارتباط با نهادهای تصمیم‌ساز و دارای قدرت از راه ایجاد پیوندهای خانوادگی، «تعدد زوجات» و «تبعیض میان زنان و مردان» است، اما در این میان، دروغ و ناراستی در مناسبات زناشویی و در سلسله‌مراتب اداری و دیوانی امری معمول به‌شمار می‌آید. نتیجه آنکه در مرحلهٔ تبیین می‌توان از وجود فضای دسیسه و توطئه‌ورزی در نهاد خانواده و نهادهای قدرت و اینکه در این دسیسه‌ها زنان همواره نقشی محوری ایفا می‌کنند، سخن گفت.

در نمایشنامه‌های *خرس قولدورباسان* (*دزدافکن*) و *خسیس* و *موسی ژوردان* از آخوندزاده که موضوعاتی مانند ازدواج‌های اجباری و ضرورت آزادی انتخاب همسر بیان شده‌اند، توسل به دسیسه برای از میان برداشتن رقیب، به‌دست‌آوردن معشوق و برقراری ارتباط بین رویدادی عاشقانه با مناسبات قدرت همچنان غلبه دارد. افزون بر این در این دو اثر، مضمون آزادی انتخاب همسر، به لزوم فرارفتن از مناسبات قومی دلالت دارد و نه آزادی کامل در انتخاب همسر؛ چنانکه در مناسبات مدرن و امروزی بر آن تأکید می‌شود. سوژه‌های زنانه (گل‌چهره، شرف‌نسا، خان‌پری و شهربانو خانم) که در *موسیو ژوردان* حضوری برجسته دارند، افزون بر طرح گفتمان سبک زندگی تازه، از راه قیاس میان شیوهٔ زندگی زنان در دو زیست جغرافیای متفاوت و تأکید بر برداشت نادرست ایرانیان از غرب، خرافه‌پرستی زنان نقد می‌شود؛ به بیان دیگر در این نمایشنامه خرافه‌پرستی عمدتاً به زنان نسبت داده می‌شود. این شکل از توصیف زنان در دیگر نمایشنامه‌های آخوندزاده نیز ردیابی می‌شود. با تحلیل گفتمانی در بررسی نمایشنامه‌های آخوندزاده می‌توان گفت طرح موضوع حقوق زنان از بیان کلیات فراتر نمی‌رود؛ بنابراین زنان یا تنها در مقام ابژه (object) هستند که باید مورد مهر و لطف مردان قرار گیرند، یا دست بالا سوژه (subject) هایی هستند که تنها به اظهارنظر دربارهٔ سبک زندگی و ابراز عشق می‌پردازند. به بیان روشن‌تر، زنان در این آثار نمایشی، مکار، دسیسه‌گر و خرافه‌پرست‌اند. نویسندهٔ مثالی نیز در بستر گفتمانی هراس از تغییر، شاخص نقش و جایگاه زنان را که برآمده از رویدادهای اجتماعی و کنشگری در حوزهٔ زنان است، نادیده می‌انگارد.

۲. نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی: در *حکومت زمان‌خان*، *سرگذشت اشرف‌خان* و *کربلارفتن شاه‌قلی میرزا* با وجود اشاره به اهمیت ارتقای جایگاه زنان و استیفای حقوق آنان، همچنان با نمودهایی از تلقی گفتمانی مرسوم به جایگاه زنان مواجه هستیم. شایان ذکر است که در نمایشنامه‌های یادشده، برای نخستین بار زنان روسپی به سوژه‌های درون‌متنی بدل می‌شوند و به جهان ادبیات نمایشی امروزی و جدید راه می‌یابند. به این ترتیب وجه یا سویهٔ بدن‌مندی و

1. ideal

جنسیت زنانه در این متون نمایشی دراماتیزه می‌شود. هرچند در این آثار زنان به‌عنوان ابژهٔ جنسی صرف به شخصیتی نمایشی تبدیل می‌شوند و اگرچه آن‌ها (روسپیانی چون کوکب در *حکومت زمان‌خان*، سکینه در *سرگذشت اشرف‌خان* و طاووس در *کربلارفتن شاه‌قلی میرزا*) نقش برجسته‌ای در رویداد نمایشی برعهده دارند، همچنان ابزار دست مردان برای دستیابی به قدرت باقی می‌مانند. براین‌اساس می‌توان گفت نسبت میان جنسیت و قدرت در این سه متن مدنظر قرار می‌گیرد. به بیان دقیق‌تر در سطح تبیین، مضامینی مانند استیلای فضای دسیسه‌گری در معاملات حکومتی، باده‌گساری، عیش‌ونوش و رشوه‌گرفتن و زورگویی حاکمان، با اغواگری و جنسیت زنان پیوند می‌یابد؛ با این تأکید که مناسبات و روابط مبتنی بر قدرت، از بدن، جنسیت و اغواگری زنان سود می‌برد. حاصل سخن آنکه در این سه متن نمایشی میرزاآقا تبریزی، پیوندی دوسویه میان دسیسه‌چینی و زنان برقرار شده است؛ به این معنا که مردان با اتکا بر توانایی زنان در دسیسه‌چینی، مکرورزی و اغواگری، به خواست خود عینیت می‌بخشند. به این ترتیب، هر چند مضمون سوءاستفاده از زنان در پوشش گفتمانی اخلاقی و انتقاد از روابط ناسالم حاکم بر این نمایشنامه‌ها امکان طرح می‌یابد، اغواگری و مکر زنانه همچنان حالتی مفروض دارد.

در *عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی* میرزاآقا تبریزی، با طرح گزاره‌هایی مانند انتقاد از روابط و مناسبات پدرسالارانه و اشارهٔ تلویحی به تزلزل این مناسبات، به مضمون آسیب‌پذیری زنان در پاره‌ای از موضوعات فرهنگی می‌پردازد: زنان به خرافه، جادو و پندارهای باطل تمایل بیشتری دارند؛ بنابراین همچنان نقش اصلی یا دست‌کم یکی از نقش‌های مؤثر در گسترش خرافه‌پرستی هستند. در *حاجی مرشد کیمیاگر* نیز زن تنها ابژهٔ جنسی محسوب می‌شود و حفظ دوشیزگی و بکارت مدنظر است و ستایش می‌شود.

۳. *استاد نوروز پینه‌دوز*: در این نمایشنامه هرچند همچنان خرافه‌پرستی به زنان منتسب می‌شود (مراجعهٔ زنان به فال‌بین، جادوگر و رمال برای حل مشکلات خود) اما زنان برای نخستین بار کنشگری ویژه‌ای می‌یابند، نقش عمده‌ای در رویداد ایفا می‌کنند و فرجام کار به‌دست آنان رقم می‌خورد. در نیمهٔ دوم نمایشنامهٔ استاد نوروز پینه‌دوز، زنان برای پیشبرد اهداف خود، با اتحاد دست به اقدام می‌زنند و چنان‌که مشاهده می‌شود، چهره‌ای رادیکال می‌یابند؛ اگرچه این سیمای رادیکال و کنشگر، تنها استاد نوروز را نشانه می‌رود. زنان نیز نخست نیز گره‌گشایی از کار فروبسته خود را در مراجعه به فال‌بین و رمال و جادوگر می‌بینند، اما به فرجام، آن هنگام که این اقدام را نتیجه‌بخش نمی‌یابند، تصمیم می‌گیرند خود با خصم (استاد نوروز پینه‌دوز) مقابله کنند. نتیجه آنکه در این نمایشنامه، زنان از جایگاه ابژهٔ صرف مردانه بیرون می‌آیند و با کنش خویش، هرچند به‌گونه‌ای هم‌رنگ و شوخ و طنزآمیز، به مرتبهٔ سوژگی ارتقا می‌یابند.

۴. *تأثیر زن وظیفه‌شناس در زندگی*: تحلیل گفتمان انتقادی این متن در سطح تبیین نشان می‌دهد اگرچه سوژه‌های درون‌متنی به سبک زیست متجددانه گرایش نشان می‌دهند، دیدگاه حاکم همچنان کهنه و قدیمی است؛ زن وظیفه‌شناس همسری است که با وجود لغزش‌ها و خطاهای مرد، همچنان پشتیبان او باقی می‌ماند. خواست او همچنان خواستی فردی و متمایزی نیست، یا به عبارت دقیق‌تر، خواست او کماکان ذیل خواست شوهر و خوشبختی‌اش، ذیل خوشنودی شوهرش تعریف و تبیین می‌شود.

۵. *جعفرخان از فرنگ برگشته*: در این نمایشنامه مسئلهٔ زنان در بستر تقابل گفتمانی بین سنت و تجدد مطرح شده است. هرگونه مقاومت در برابر گفتمان تجددخواهی و پیشرفت‌های غربی از نشانه‌های موهوم‌پرستی و کوته‌فکری جلوه داده می‌شود. به بیان دیگر در این نمایشنامه، گفتمان سنتی، متعصب، موهوم‌پرست و عقب‌مانده است و در مقابل، گفتمان تجددخواه با وجود اشکال در برخی موارد، خردگرا و خواهان پیشرفت است. در این نمایشنامه، رویارویی سنت و تجدد، در همهٔ شئون رفتاری، گفتار، باورها، سبک زندگی، بهداشت، شیوهٔ لباس پوشیدن و آداب غذاخوردن، رفتار با حیوانات خانگی و خرافه‌پرستی نمود می‌یابد. چنین تقابلی در موضوع زنان نیز برسازندهٔ گفتمانی است که با وجود فراهم‌کردن بسترها و زمینه‌های آن همچنان ذیل طبیعی‌سازی و برای تثبیت آن عمل می‌کند. در نمایشنامهٔ *جعفرخان از فرنگ برگشته*، زینت و مادر به دو نسل متفاوت تعلق دارند و این تفاوت نسل نشان‌دهندهٔ تفاوت دو گفتمان است. به‌نظر می‌رسد معیارهای سنتی دربارهٔ کمالات زن، معیارهایی فروکاهنده و تحقیرآمیز است: پختن حلوا، گرفتن فال، وسمه‌کشیدن یا آرایش و توسل به سحر و جادو. برخلاف آن معیارهای کمال زن در بستر گفتمانی تجدد، با نواختن پیانو، نقاشی‌کردن و بازی تنیس بازنمایی می‌شود. با این همه در *جعفرخان از فرنگ برگشته* همچنان بر این نکته تأکید شده است که زنان بیش از هر چیز ابژهٔ جنسی هستند و باید تلاش کنند در نظر مردان زیبا به‌نظر برسند. نکته این است که سازندهٔ این تلقی، خود زنان هستند.

۶. *افتضاح و نمایشنامه در یک پرده*: شخصیت زن نمایشنامهٔ *افتضاح* به نام لی‌لی کسی است که گمان می‌کند می‌تواند بر مردان هوس‌باز تسلط داشته باشد. او در جایی می‌گوید: «*من هیچ‌وقت آلت دست کسی نشده و نمی‌شوم. من گرگ بارون‌دیده هستم*» (تقی‌پور، ۱۳۸۵: ۵۳)، اما در اساس او نیز در حد ابژهٔ جنسی میل مردانه باقی می‌ماند. به عبارت دیگر جنسیت زنانه او موجب می‌شود بر مردان تسلط داشته باشد. مردان این نمایشنامه در مقام سوژهٔ درون‌متنی از آبروریزی بسیار می‌ترسند. این هراس که نیروی شکل‌گیری کنش نمایشی را رقم می‌زند، ابزار لی‌لی برای پیشبرد کار خود است و لی‌لی به‌خوبی از آن سود می‌جوید. از سوی دیگر، در این نمایشنامه سبک زندگی همراه با نشانه‌های آشکاری از تجدد است. با این همه گزارهٔ غالب

همچنان مکر زنان است. رفیع حالتی در این دو اثر دو تلقی متفاوت از نقش و جایگاه زنان به‌دست می‌دهد. در نمایشنامهٔ *افتضاح* (همان) منشأ اصلی حیله‌گری و مکر زنان هستند، اما در *نمایشنامهٔ در یک پرده* مضمون و پیرنگ اصلی نمایشنامه، بر آسیب‌ها و مخاطرات ناشی از حضور اجتماعی زنی متمرکز است که هم‌زمان نقش راوی و سوژهٔ روایت را به عهده دارد. اگرچه در هر دو نمایشنامه، حضور شخصیت زن با «اغواگری» و «نظربازی مردانه» قرین است، در *افتضاح* اغواگری زنانه سبب آشفتگی موقعیت و پریشانی شخصیت‌ها از جمله شخصیت مرد نمایشنامه می‌شود، اما در متن *نمایشنامهٔ در یک پرده* نظربازی مردانه پیرنگ نمایشنامه را شکل می‌دهد.

در هر دو اثر، زن ابژه‌ای برای نظربازی و لذت مردان معرفی شده است. در *نمایشنامهٔ در یک پرده* اغواگری زن، امری خارج از اختیار خود او و بخشی از وجود اوست. به بیان دیگر در این نمایشنامه، برخلاف نمایشنامهٔ *افتضاح*، زن آگاهانه از اغواگری خود بهره نمی‌گیرد. تفاوت میان این دو نمایشنامه ناشی از مواجههٔ دوگانهٔ نویسنده نیست، بلکه موضوع اثر حضور اجتماعی زن در اثر اول یعنی *نمایشنامه در یک پرده* است که این تفاوت را ایجاد می‌کند. در این نگاه و طرز تلقی، حضور اجتماعی زن، خطرآفرین و دردسرساز نشان داده می‌شود. با این همه باید این نکته را هم درنظر داشت که *نمایشنامهٔ در یک پرده* از معدود متن‌های نوشته‌شده در این دوران است که زن در مقام سوژهٔ اصلی صاحب «صدا» شده است: زنی که در سالن تئاتر برای دیدن نمایش نشسته است، از جایگاه تماشاگران برمی‌خیزد و در اعتراض به تأخیر در اجرای نمایش، روی صحنه می‌رود و در مقام راوی، از ماجرایی حکایت می‌کند که خود شخصیت اصلی و محوری آن است؛ بنابراین زن در این نمایشنامه تنها ابژهٔ روایت نمایشی محسوب نمی‌شود، بلکه به جایگاه سوژهٔ کنشگر، روایتگر و نقش‌آفرین نیز دست می‌یابد.

۵. نتیجه‌گیری

تحلیل گفتمان انتقادی آثار نمایشی در دوران تکوین ادبیات نمایشی، در سطح توصیف نشان می‌دهد زنان در نقش‌های متفاوت مانند مادر، همسر، معشوقه، زن روسپی، جادوگر و فال‌بین به نمایشنامه‌ها راه می‌یابند. در سطح تفسیر می‌توان دریافت اگرچه در این دوران جایگاه و حقوق زنان مورد توجه بسیاری از نمایشنامه‌نویسان قرار گرفته است، همچنان گفتمان مردسالارانه بر این آثار استیلا دارد. در این دوران، زنان چه در درون متون نمایشی و چه در جامعه، به‌تدریج و در حد اندک در مقام نمایشنامه‌نویس تلاش می‌کنند به جایگاه سوژه دست پیدا کنند؛ البته این جایگاه بسیار ناپایدار، متزلزل و محدود است. هم‌زمان با حضور زنانی از قبیل صدیقه دولت‌آبادی در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی و نهادسازی در تئاتر در این دوران، انجمن‌های نسوان هم شکل می‌گیرند، اما گفتمان مردسالارانه بر تمامی فعالیت‌های زنان سایه افکنده است. نکتهٔ قابل تأمل

در این دوران- چه در آثار نمایشی معدود زنان نویسنده، چه در قالب فعالیت انجمن‌های نسوان و چه در خارج از عرصه‌ها و نهادهای تئاتری- تلاش زنان است که با گفتمان مردسالارانه، با تأکید بیشتر بر وظیفه و نقش مادر و بیان مسئولیت‌ها و وظایف زنان در کنار حقوق آن‌ها، توانایی خود را اثبات کنند. به بیان دیگر زنان برای استیفای حقوق خود ابتدا نقش‌ها و وظیفه‌هایی را می‌پذیرند که در گفتمان غالب برای آنان تعریف شده است. زن در مقام و مرتبهٔ مادری همراه با هاله‌ای از تقدس و زن در نقش همسر در گفتمان رایج پسندیده و ارزشمند است؛ بنابراین می‌تواند نقطه شروع حرکت و عزیمت زنان برای به‌دست‌آوردن جایگاه و پایگاه اجتماعی باشد.

درنهایت با تحلیل گفتمان انتقادی آثار نمایشی دوران تکوین در سطح تبیین، معلوم می‌شود از یک سو با اینکه برکشیده‌شدن جایگاه زنان تا حد سوژه سخنگو یکی از مبانی پیشرفت و تمدن معرفی می‌شود، ارتقای آنان از نقش ابژهٔ مردانه، به مقام سوژهٔ سخنگو به‌تدریج و بسیار کند صورت می‌گیرد. از سوی دیگر، پیوستگی و تقارن نقش زنان با مفاهیمی از قبیل اغواگری، مکر و توطئه و ابژهٔ نظربازی مردان بودن همچنان تداوم دارد و این تداوم بیان‌کنندهٔ نوعی هراس از ارتقای جایگاه زنان است. این دوگانه مانند امری متناقض، در تمامی این دوران دامان ادبیات نمایشی ما را رها نکرده است. به عبارت دیگر تحلیل گفتمان انتقادی نشان می‌دهد برخلاف آنچه از بررسی مضامین و درون‌مایه‌های متون نمایشی به‌دست می‌آید و به ظاهر بر جایگاه و نقش کلیدی زنان و ضرورت حضور آنان در اجتماع تأکید وجود دارد، نگرانی و هراسی پایدار از ارتقای جایگاه و نقش زنان در اجتماع در طول این دوران حدوداً صدساله، هیچ‌گاه کامل از صحنه خارج نشده و حالات و جلوه‌های متفاوتی یافته است. از برآیند گفتمان‌های موجود در متن نمایشنامه‌های بررسی‌شده نتیجه می‌گیریم که زنان در این نمایشنامه‌ها یا ابژهٔ جنسی هستند یا در مقام سوژه از سوی گفتمان مردسالار دوران مزبور، طرد و واپس رانده می‌شوند و این موضوع می‌تواند ناشی از هراس و نگرانی جامعه از ارتقای جایگاه زنان در دوران تکوین باشد.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشرنی.

آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۳۴۹). *تمثیلات؛ شش نمایشنامه و یک داستان*، ترجمهٔ محمدجعفر قراچه‌داغی، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶). «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات»، *مجلهٔ ادب‌پژوهی*، س ۱، ش ۱، صص ۱۷-۲۷.

الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها، شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، ترجمهٔ اعظم راودراد، تهران: فرهنگستان هنر.

امجد، حمید (۱۳۸۷). *تئاتر قرن سیزدهم*، تهران: نیلا.

تبریزی، میرزاآقا (۱۳۵۵). *چهار تئاتر*، به کوشش محمدباقر مؤمنی، تبریز: ابن‌سینا.

تقی‌پور، معصومه (۱۳۸۵). *نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای رفیع حالتی*، تهران: روزبهان.

دولت‌آبادی، صدیقه (۱۳۷۷). *نامه‌ها، نوشته‌ها و یادها*، ویراستاران: مهدخت صنعتی و افسانه نجم‌آبادی، تهران: نگارش و نگرش زن.

روزنامهٔ حبل‌المتین (۱۲۹۲). س ۳۸، ش ۴.

ساناساریان، الیز (۱۳۸۴). *جنبش حقوق زنان در ایران، طغیان، افول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا انقلاب ۵۷*، ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی، تهران: اختران.

سپهران، کامران (۱۳۸۸). *تئاتر کراسی در عصر مشروطه ۱۲۸۵-۱۳۰۴*، تهران: نیلوفر.

سجودی، فرزان و بصیری، آیدا (۱۳۹۴). «گسست و پیوستگی فرهنگی در تئاتر پیشامشروطه (بررسی موردی نمایشنامهٔ طریقهٔ حکومت زمان‌خان اثر میرزاآقا تبریزی)»، *نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، س ۲۰، ش ۱، صص ۲۷-۴۰.

سعیدی، فاطمه و شالی، ولی‌الله (۱۳۹۷). «درآمدی بر شکل گیری نمایشنامه‌نویسی در ایران و بررسی چگونگی ارائه تصویر زن در پیشگامان اولیه آن تا شروع جنبش مشروطه»، *همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی و اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد*.

عین‌علیلو، علی (۱۳۹۲). «زن و هویت آرمانی در ادبیات مشروطه»، *نشریهٔ زن و فرهنگ*، س ۴، ش ۱۶، صص ۵۳-۶۷.

علوی‌طلب، میترا (۱۳۹۶). صورت‌بندی هراس در روابط سوژگانی ادبیات نمایشی دوران تکوین، *پایان نامهٔ دکتری*، دانشگاه تهران.

علوی‌طلب، میترا (۱۳۹۸). *سیمای هراس بر صحنه، صورت‌بندی هراس در روابط سوژگانی ادبیات نمایشی در دوران تکوین*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

محمودی (کمال‌الوزاره)، احمد (۱۳۹۸). *استاد نوروز پینه‌دوز*، ویراستار آزاده فخری تهران: انتشارات ادبیات نمایشی.

مقدم، حسن (۱۳۰۱). *جعفرخان از فرنگ برگشته*، تهران: مطبعه فاروس.

مجلهٔ جمعیت نسوان وطن‌خواه ایران (۱۳۰۲). زن در قرن بیستم، س ۱، ش ۲.

ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶). *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد اول، تهران: توس.

نوشین، عبدالحسین (۱۳۰۹). *تأثیر زن وظیفه‌شناس در زندگی*، تهران: مؤسسهٔ خاور.

Fairclough, N. (2013). *Critical discourse analysis, the critical study of language*. Routledge.

Foucault, M. (1977). *Language, counter-memory, practice*. Ithaca, N, Y: Cornell university press.

Foucault, M. (1972). *The Discourse on Language. Appendix to the Archaeology of Knowledge*. Translated by: Rupert Sawyet. New York.

Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 141-159

doi 10.22059/JWICA.2022.345876.1812

Woman and Femininity in the Gospel of Thomas

Mehran Rahbari[1]| Shahram Pazouki[2]✉| Abolfazl Mahmoudi[3]

1. PhD student, Islamic Azad University Science and Research Branch, Tehran, Iran. Email: mrahbari121@gmail.com

2. Professor in Religion and Mysticism, Iranian Institute of Pilosophy, Tehran, Iran. Email: shpazouki@hotmail.com

3. Professor, Department of Religion and Mysticism, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Islamic Azad University Science and Research Branch, Tehran, Iran. Email: amahmoodi5364@gmail.com

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
17 July 2022

Accepted:
10 October 2022

Keywords:
Women, Femininity, Gospel of Thomas, Early Christianity, Naj Hammadi.

Abstract

Women's position and their role in the society has been influenced by various factors such as culture and religion. This research tries to study the role of women in the point of views of religions especially Christianity and church fathers and also analyze the view of the Gospel of Thomas on this matter. The Gospel of Thomas is a noncanonical text that were discovered seventy years ago in the Naj Hammadi, in Upper Egypt. In spite of its small volume, The Gospel of Thomas has always been the focus of scholar in the field of early Christianity. In this research, we have aimed to study the position of woman and femininity in the Gospel of Thomas. The result shows that Jesus in the form of sayings, proverbs and phrases of the Gospel of Thomas, unlike the other canonical texts of Christianity, considers a more important position for women and assigns a more valuable role to them. Because of its theological and mysticism perspective, the Gospel of Thomas focuses on the spirituality of person and not his or her gender. for this reason, attaining the kingdom, enlightenment and salvation requires passing away from masculinity and femininity and then trying to achieve celibacy and unity.

How To Cite: Rahbari, Mehran, Pazouki, Shahram, & Mahmoudi, Abolfazl (2023). Woman and Femininity in the Gospel of Thomas. *Women in Culture & Art*, 15(1), 141-159.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر

سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۱۴۱-۱۵۹

زن و زنانگی در انجیل توماس

مهران رهبری[۱] | شهرام پازوکی[۲]✉ | ابوالفضل محمودی[3]

۱. دانشجوی دکتری گروه ادیان و عرفان، دانشکدهٔ حقوق، الهیات، و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران. رایانامه: mrahbari121@gmail.com

۲. استاد و عضو هیئت‌علمی مؤسسهٔ حکمت و فلسفهٔ ایران، تهران، ایران. رایانامه: shpazouki@hotmail.com

۳. استاد گروه ادیان و عرفان، دانشکدهٔ حقوق، الهیات، و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران. رایانامه: amahmoodi5364@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۲۶ تیر ۱۴۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۸ مهر ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
زن، زنانگی، انجیل توماس، نجع حمادی، مسیحیت اولیه، گنوسیان.

چکیده

جایگاه زن و نقش آن در عرصهٔ اجتماعی و تأثیرگذاری عواملی مانند فرهنگ و دین بر آن همواره مدنظر محققان حوزهٔ زنان بوده است. در این تحقیق، جایگاه زن و زنانگی در *انجیل توماس* را بررسی کردیم؛ انجیلی که نوشته‌ای غیررسمی و یکی از متون یافت‌شده در کتابخانهٔ نجع حمادی است و با وجود حجم کم آن از بدو کشف‌شدن همواره مورد توجه پژوهشگران حوزهٔ صدر مسیحیت بوده است. در ضمن این پژوهش، مروری بر نگاه ادیان، به‌ویژه مسیحیت رسمی و پدران کلیسا به زن داشتیم و گفته‌های *انجیل توماس* در این زمینه را به روش توصیفی–تحلیلی بررسی کردیم. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد این متن غیررسمی برخلاف متون رسمی مسیحیت، جایگاه بالاتری را برای زنان رقم زده است و نقش مؤثرتری برای ایشان مدنظر دارد. براساس این پژوهش از منظر انجیل توماس برای رسیدن به رستگاری و ملکوت باید از زنانگی و مردانگی گذشت و به وحدت و تجرد رسید؛ زیرا دیدگاه معرفتی و الهیاتی این متن مقدس ایجاب می‌کند به روحانیت و معنویت فرد توجه داشته باشد، نه جنسیت او.

استناد به این مقاله: رهبری، مهران، پازوکی، شهرام و محمودی، ابوالفضل (۱۴۰۲). زن و زنانگی در انجیل توماس. *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۱۴۱–۱۵۹.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

CC BY NC

مقدمه

هرچند به‌نظر می‌رسد زنان در مقایسه با مردان همواره کشش بیشتری بـه احـوال و امـور دینـی داشته‌اند و دینداری خود را به‌نحوی متفاوت از مردان ابراز می‌کرده‌اند، حقیقت این است که نگـاه ادیان به موضوع زنان یکی از عوامل مؤثر در نقش و جایگاه اجتماعی ایشان بوده اسـت؛ نگـاهی که همواره مورد نقد و بررسی پژوهشگران معاصر بوده و به همین دلیل پژوهش‌های مختلفی در این زمینه صورت گرفته است. باید توجه کرد هنگامی‌که پای جامعهٔ دینی و به‌ویژه شـکل‌گیـری جایگاه و مقام متولیان و مفسران دین به میان می‌آید، به‌طور معمول سایهٔ حضور پررنـگ مـردان بر ادیان سلطه می‌یابد و حضور زنان را کمرنگ می‌کند. زنان در بیشتر جوامع، شخصـیتی درجـه دوم، تابع مردان و دارای مشارکت محدود به‌ویژه در امر رهبری دینی بوده‌انـد، امـا در هـر حـال آنچه نباید از نظر دور داشت، این است که باید موقعیت تاریخی و اجتماعی و البتـه واقعیـت‌هـای فرهنگی را در تحلیل گفته‌ها و نقل‌قول‌های مربوط بـه زنـان درنظـر گرفـت؛ زیـرا ایـن شـرایط تأثیری بسزا در انتقال مفاهیم داشته است.

در فرهنگ ادیان سامی، خداوند با نشانه‌ها و صفات مذکر وصف می‌شود؛ چه این موضـوع را در حوزهٔ زبان‌شناسی و ویژگی‌های زبانی درنظر بگیریم و چه مـوردی دینـی و اجتمـاعی، در هـر صورت نبود عناصر مؤنث در آن محسوس است. به همین نسبت و از این راه مردان بدنهٔ مشـروع جامعه را تشکیل می‌دهند و زنان فقط وقتی حق مشارکت دارند که خود را به مردان شبیه کننـد؛ برای نمونه عرفای یهود اعتقاد دارند آدم قدمون (Adam Kadmon) یا همـان آدم قـدیم یعنـی آدم اولیه، بشری فراجنسی و انسانی اصیل بوده که بعدها بـه مـرد و زن تقسـیم شـده اسـت. در سنت یهود باستان نیز شاهدیم تنها مردان تعمید می‌یافتند یا در فرهنگ عامهٔ ایشان فقط مـردان شایستگی انجام کارهای بزرگ را داشتند. یکی از محققان در این باره می‌نویسـد: «تبـدیل‌شـدن زن به مرد در ادبیات باستان به‌طور گسترده مورد بحث قرار گرفتـه اسـت. چنـد روایـت قـدیمی بیانگر داستان‌های خارق‌العاده‌ای از زنانی است که اندام تناسلی مردان را به خود پیوند می‌زنند تـا مرد شوند و از این طریق در مرتبه و نشئهٔ والاتری قرار گیرند؛ هرچند به‌نظر می‌رسد بیشـتر ایـن گزارش‌ها در معنای استعاری استفاده می‌شده‌اند. غالباً این تبدیل ماده به نـر مشـتمل بـر تبـدیل همهٔ چیزهای زمینی، فاسدشدنی، منفعـل و محسـوس بـه آنچـه آسـمانی، فسـادناپذیر، فعـال و عقلایی است. به‌طور خلاصه، آنچه که با مادر زمین مرتبط است، باید به آنچه با پدر آسـمانی در ارتباط است تبدیل شود. هرچند دیگر این کلیشه‌های جنسـیتی در دنیـای مـدرن قابـل پـذیرش نیست» (Meyer, 1992: 109).

در این میان استثناهایی هم یافت می‌شود که البته نه خـود زنـان، بلکـه عنصـر زنانـه نقـش برجسته‌ای ایفا می‌کنـد. نمونـهٔ مشـخص آن در عرفـان یهـودی آخـرین سـفیره (Sefiroth) از

تجلیات ده‌گانهٔ الهی یعنی شخینه (Shakina)[۱] است؛ عنصری زنانه که بر حضور همیشگی خدا و منبع اصلی زندگی برای انسان‌ها دلالت دارد و اگرچه از منبع الهی دور افتاده است، گاهی در هیئت موجودی بالدار با مردم اسرائیل زندگی می‌کند و در مبارزات آن‌ها سهیم می‌شود. هرچند واژهٔ شخینه در کتاب مقدس نیامده، در ادبیات خاخامی و قباله در معنای ویژگی‌های زنانه حضور خدا بسیار پرکاربرد بوده است؛ اصطلاحی که شولم آن را صورت مثالی اجتماع بنی‌اسرائیل معرفی می‌کند و می‌گوید شهود شخینه اولین مرحله‌ای است که در آن پای عارف به باطن خدا گشوده می‌شود (شولم، ۱۳۹۲: ۴۰۴-۴۰۷).

تاریخ حیات دینی و اندیشهٔ بشری به‌دلیل ذات خود در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، اما اکتشافات باستان‌شناسی منابع چشمگیری را در اختیار محققان قرار داده است تا در پرتو آن بتوانند به درک بهتری از شرایط روزگاران قدیم دست یابند. یکی از موارد، یافتن مجموعهٔ نفیس متون نجع حمادی است. حدود هفتاد سال پیش و بر اثر اتفاقی ساده یکی از بزرگ‌ترین کشفیات قرن بیستم رقم خورد. دو برادر مصری در منطقه‌ای به نام نجع حمادی کوزه‌ای سفالین را یافتند که بعدها معلوم شد ۵۲ رساله از متون کهن مسیحی در آن جای گرفته بود. بسیاری از این نوشته‌ها که تا قبل از کشف‌شان تنها نامی از آنها وجود داشت و بعدها به کتابخانهٔ نجع حمادی[۲] معروف شدند (Ehrman, 2003: 19) دریچه‌ای نو و تازه را برای فهم مسیحیت نخستین گشودند و آن دسته از مسیحیانی که اربابان کلیسا ایشان را بدعت‌گذار نامیده بودند، این بار بدون واهمه و به‌کمک این متون می‌توانستند سخن خود را با علاقه‌مندان مطرح کنند.

محققان، فضای عمومی حاکم بر این نوشته‌ها را تا حدودی گنوسی[۳] و البته عرفانی دانسته‌اند و قدمت نگارش آن‌ها را در حدود قرن چهارم میلادی تخمین زده‌اند. این اسناد آموزه‌های مسیحیت اولیه را ارائه می‌دهد؛ آموزه‌هایی که تاکنون تنها پدران کلیسا برای ما روایت کرده بودند. یکی از این یافته‌ها متنی کم‌حجم به نام *انجیل توماس* است که از زمان انتشار آن تاکنون بیش از ده‌ها کتاب و صدها مقاله دربارهٔ آن چاپ شده است که حاوی نظرات مختلف و

---

۱. این واژه در عبری به معنای سکون و با کلمهٔ «سکینه» در عربی هم‌ریشه است؛ واژه‌ای که در قرآن کریم نیز به‌کار رفته و به‌نوعی حالت آرامش درونی ناشی از ایمان و حضور الهی دلالت دارد که موجب ثبات قدم می‌شود.

2. Nag Hammadi Library

۳. کیش گنوسی جریانی با سابقهٔ کهن است که به‌طورکلی بر آن دسته از مکاتب و ادیان باطنی و سری اطلاق می‌شود که پیش از ظهور مسیحیت وجود داشته و با ظهور این دین جدید پیوندی وثیق با آن پیدا کرده است. آن‌ها نجات را مختص کسانی می‌دانستند که به طریقت معنوی ایشان مشرف شده‌اند و در پی کسب دانش یا همان گنوس هستند. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه ر.ک: یوناس، هانس، *کیش گنوسی: پیام خدای ناشناخته و صدر مسیحیت*، ترجمهٔ ماشاءالله کوچکی میبدی و حمید هاشمی کهندانی، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب، ۱۳۹۸.

گاهی متضاد دربارهٔ تاریخ نگارش و دیدگاه الهیاتی این متن غیررسمی و ارتباط آن با اناجیل رسمی و عیسای تاریخی است.

در این میان مسلم است برخلاف اناجیل قانونی، *انجیل توماس* مطالب روایی بسیار کمی دارد و هیچ گزارشی از مصائب و رستاخیز عیسی مسیحی در آن وجود ندارد. همچنین برخلاف متون رسمی مسیحیت در *انجیل توماس* نه بحث و مناقشه‌ای با مخالفان وجود دارد و نه معجزه و کرامتی. عیسی برای گناهان هیچ‌کس به صلیب کشیده نمی‌شود و نمی‌میرد و در عید پاک نیز از گور برنمی‌خیزد و قیام نمی‌کند. همچنین به جنبهٔ مسیحایی عیسی اشاره‌ای نمی‌شود. در این مقاله با نگاهی اجمالی به این مقوله به این پرسش پاسخ دادیم که این انجیل از چه زنانی و در چه موقعیت‌هایی یاد کرده و نوع نگاه آن به مسئلهٔ حضور زنان در مناسبات دینی و ارتباط آن با مردان چگونه بوده است. همچنین با توجه به دیدگاه الهیاتی متفاوت آن گروه از مسیحیانی که خود را راست‌کیش می‌پنداشتند و آن دسته که از سوی پدران کلیسا بدعت‌گذار خوانده می‌شدند، جایگاه زن و زنانگی را در میان ایشان مدنظر قرار دادیم.

انجیل توماس

یکی از مهم‌ترین نوشته‌های کتابخانهٔ نجع حمادی که از همان ابتدا توجه پژوهشگران را به خود جلب کرد، *انجیل توماس* است؛ متنی کامل که تا قبل از این کشف تنها در نوشته‌های آبای کلیسا بود و البته متنی بدعت‌آمیز به‌شمار می‌رفت؛ برای نمونه هیپولیتوس، یکی از پدران کلیسا و متوفای ۲۳۵ م، می‌گوید گروهی بدعت‌گذار با استناد به انجیلی که آن را *انجیل توماس* می‌نامند، از طبیعتی سخن می‌گویند که همزمان پنهان و آشکار است و آن را ملکوت و بهشت آسمانی دانسته‌اند که باید در وجود انسان جست‌وجو شود (Hippolytus, 1886: 5/89) یا برای مثال اُریگن، یکی از آبای کلیسا و متوفای ۲۵۴ م، نیز در نوشتهٔ خود ضمن تأکید بر تصدیق کلیسا به وجود تنها چهار انجیل، بیان می‌کند انجیلی منسوب به توماس را می‌شناسد که جزو انجیل‌های بدعت‌آمیز غیررسمی است (Origen, 1996: 6). همچنین سیریل اهل اورشلیم، یکی از پدران کلیسا و متوفای ۳۸۶ م، نیز در مواعظ خود *انجیل توماس* را به مانویان منسوب می‌کند که به‌کمک آن می‌خواهند «روح افراد ساده را خراب سازند» (Cyril of Jerusalem, 1839: 50).

انجیل توماس انجیلی غیررسمی محسوب می‌شود که از ۱۱۴ عبارت منسوب به عیسی تشکیل شده است و از همان ابتدا افراد بسیاری به دانستن محتویات آن علاقه‌مند بوده‌اند؛ نوشته‌ای با سخنان پرمغز و موجز از گفتارهای رازآمیز «عیسای زنده» که جهت‌گیری خردورزانه داشته و در آن عیسی مبلغ و مروج دانش معرفی شده است. برخی محققان این نوشتهٔ حکمی و عرفانی را متنی مربوط به دوران صدر مسیحیت تلقی کرده‌اند و آن را منبعی برای تدوین انجیل‌های متی و لوقا دانسته‌اند (Barnstone & Meyer, 2003: 43)؛ نوشته‌ای که عیسی را به‌منزلهٔ کسی که از گفته‌هایش

حکمت جاری می‌شود، ترسیم می‌کند. هرچند پژوهش‌ها نشان می‌دهد بسیاری از این گفته‌ها به مواردی که در اناجیل همنوا یافت می‌شود، شباهت دارد (Ehrman, 2003: 19-20/ *انجیل توماس* برخلاف آن‌ها شامل روایتی از زندگی عیسی نیست، هیچ ملکوت آخرالزمانی را اعلام نمی‌کند و در جای‌جای آن بر این نکته تأکید می‌شود که دنیا لاشه‌ای بیش نیست و باید از آن عبور کرد. در این میان، نقش عیسای زنده به‌مثابهٔ کسی که علم چگونگی عبور از این دنیای مادی را می‌داند، برجسته می‌شود؛ عیسایی که می‌گوید: «آن کس که به معنای این سخنان پی ببرد مرگ را نمی‌چشد» (گفتهٔ ۱).

زن در مسیحیت

دستیابی به ریشه‌های شکل‌گیری مسیحیت به دلایل مختلفی از جمله ابهامات زیاد یا به تعبیری دیگر تاریکی فراوانی که در آن وجود دارد، تقریباً غیرممکن است، اما دست‌کم نکته این است که مسیحیت فارغ از آنکه تنها دین یا سنتی ظاهری باشد که امروزه شناخته شده است، هم در آداب و هم در آموزه‌ها، سرشتی اساساً باطنی داشته است (Guenon, 2001: 5). شاهد این مدعا، وجود جنبه‌های باطنی مسیحیت به‌منزلهٔ مجموعه‌ای از سنن معنوی است که شرط فهم و آموختن آن، تشرف به معنای ارتباط و اتصال‌یافتن معنوی به عیسی است (Stroumsa, 2005: xi- xv). همچنین خود مسیحیان نخستین، راه عیسی را یک طریقت می‌نامیدند (اعمال رسولان، ۹: ۲؛ ۲۲: ۴)؛ طریقتی عرفانی که در دل دین فقه‌بنیاد یهود شکل گرفته و مسیری را برای سلوک و ارتقای معنوی مؤمنان فراهم کرده است.

هرچند برخی نویسندگان از موضعی راست‌کیشانه دربارهٔ نقش ارزنده و حضور فعالانهٔ زنان در مسیحیت مطالبی را تحریر کرده‌اند (برای نمونه: کونگ، ۱۳۸۹)، درحقیقت ماجرای جایگاه زنان در مسیحیت کم‌وبیش به منوال ادیان دیگر پیش می‌رود. کاملاً مشخص است درجه‌دوم‌بودن زنان در تاریخ این دین، به‌ویژه در سال‌های آغازین، بسیار مهم و احتمالاً مشاجره‌ای بوده که برای سال‌های متمادی وجود داشته است؛ برای نمونه آخرین گفتهٔ *انجیل توماس* (گفتهٔ ۱۱۴) نشان‌دهندهٔ اجماع‌نداشتن دربارهٔ اجازهٔ زنان برای شرکت کامل در جنبش عیسی است؛ مخالفتی که شواهدی از نوشتهٔ کهن *ایمان سوفیا* را نیز به همراه دارد (Pistis Sophia, 1978: 117).

واقعیت این است که عیسی در سال‌های اولیهٔ نهضت خود با وجود فضای سنگین زن‌ستیزی و زن‌پرهیزی جامعهٔ یهود، برخوردی آزادانه با زنان داشته است. همچنین افرادی مانند مریم مجدلیه و دو خواهر مرتا و مریم را به‌منزلهٔ شاگرد می‌پذیرفته و فارغ از جنسیت افراد بر تعالی روحی ایشان تأکید می‌کرده است. عیسی در *عهد جدید* بیان می‌کند «همه» را با خود به آسمان خواهد کشید (*یوحنا*، ۱۲: ۳۲) و گفته می‌شود جملگی با او «یک روح» (*اول قرنتیان*، ۶:۱۷)

خواهند شد و به وحدت خواهند رسید، اما از سوی دیگر *انجیل یوحنا* دربارهٔ تعجب شاگردان از گفت‌وگوی عیسی با یک زن روایت می‌کند (*یوحنا*، ۴: ۲۷). پولس رسول نیز در یکی از نامه‌های خود به تحسین زنان شماس می‌پردازد (*رومیان*، ۱۶: ۷)، اما در عین حال به برتری مرد بر زن باور داشته است و بر «خاموشی» و «نداشتن حق گفت‌وگوی» آن‌ها تأکید کرده است (*اول قرنتیان*، ۱۱: ۷–۹).

به‌راستی نظر راست‌کیشان مسیحی دربارهٔ حضور زنان چه بود؟ به‌مرور، از اواخر قرن اول میلادی و هم‌زمان با شکل‌گیری نظام اسقفی در کلیسا، مردسالاری بر جامعهٔ مسیحیت سایه گسترد؛ یعنی درست زمانی که مبارزه با بدعت‌گذاران گنوسی آغاز شده بود. یکی از مشکلات مسیحیت رسمی با گنوسیان آن بود که براساس دیدگاه ایشان و آن‌گونه که مریم مجدلیه ادعا کرد (The Gospel of Mary, 1990: 525)، هرکس بتواند عیسی را در مکاشفه‌ای درونی ببیند، مرجعیتش در مسائل دینی با حواریون دوازدگانه و جانشینان آنان برابر است؛ امری که در تضاد آشکار با جایگاه زنان آن‌ها در سنت‌های رسمی است (Kloppenborg, 1987: 111-2) و به‌هیچ‌وجه از دیدگاه مسیحیان راست‌کیش پذیرفته نبود.

اپیفانیوس، اسقف اعظم قبرس و متوفای ۴۰۳ م، که هم و غمش مبارزه علیه بدعت‌گذاران بود، دربارهٔ برخورد خود با مذهب گنوسی این‌گونه بیان می‌کند که گنوسیان با «قدرت اغواگری زنانه» قصد «انحراف» وی را داشته‌اند و می‌نویسد: «من شخصاً تعالیم آن‌ها را بدون واسطه و از لسان تعلیم‌دهندگان گنوسی آموخته‌ام. آن‌ها به‌واسطهٔ «قدرت اغواگری زنان» مرا به این گفت‌وگوها ترغیب می‌کردند، اما من با جسارت خود و با کمک خدای مهربان از شر آن‌ها نجات یافتم و بدین‌ترتیب –پس از دیدن آن‌ها و خواندن کتاب‌هایشان– متوجه قصد و نیت واقعی‌شان شده و از همراهی ایشان منصرف گشتم و سعی کردم که گزارش عملکرد آن‌ها را بدون فوت وقت به اسقف‌ها ارائه کنم. بر اثر تلاش‌های من حدود هشتاد نفر از شهر بیرون رانده شدند و شهر از لوث وجود ایشان پاک و رشد و توسعهٔ آن‌ها متوقف شد» (Epiphanius of Salamis, 2009: 106-7).

پدران کلیسا براساس احکام انضباط کلیسایی دربارهٔ زنان بیان می‌کردند: «ایشان حق گفت‌وگو، تدریس و غسل تعمید در کلیسا ندارند؛ حق تقدیم نان و شراب ندارند و مجاز نیستند سهمی از وظایف مردانه بخواهند، چه برسد که خواهان منصب کشیشی باشند» (Tertullian, 1885a: 4/33). مشارکت زنان در گروه‌های بدعت‌گذار همواره با انتقاد راست‌کیشان مواجه بوده است؛ به‌نحوی‌که ایرنائوس، اسقف مشهور لیون، ابراز نگرانی می‌کند که «بسیاری از زنان ابلَه» به آنان پیوسته‌اند (Irenaeus, 1885: 1/335). ترتولیان، اولین پدر لاتین‌زبان کلیسا، در نقد حضور زنان در جلسات بدعت‌گذاران می‌نویسد: «این زنان مرتد چقدر گستاخ‌اند. تعلیم می‌دهند،

در بحث شرکت می‌کنند، ارواح پلید را بیرون می‌رانند و ای بسا غسل تعمید هم بدهند» (Tertullian, 1885b: 263). هیپولیتوس نیز به خشم می‌آید که چرا از زنان به‌عنوان برگزارکنندهٔ مراسم عشای ربانی استفاده شده است و جام شراب را در اختیار ایشان می‌گذارند (Hippolytus, 1886: 5/92).

از آنجا که مسیحیان گنوسی به جنبهٔ باطنی دین توجه داشتند و آن را فرصتی برای رهایی روح از اسارت این جهان مادی می‌دانستند، به جایگاه زنان نیز عنایت ویژه‌ای داشتند. دست‌کم در برخی گروه‌های گنوسی و البته مانویان (Coyle, 2009: 141-54) زنان می‌توانستند مناصبی داشته باشند که از نظر راست‌کیشان، جایگاهی مردانه بود؛ برای نمونه مذهب مونتانی که حدود سال ۱۵۶ میلادی در ترکیهٔ فعلی شکل گرفت، علاوه‌بر اینکه ازدواج را امری مذموم می‌دانست (لین، ۱۳۹۰: ۲۱)، تعالیم خود را از سوی دو زن گسترش داد و به این ترتیب در بسیاری از شهرهای آناتولی، منطقهٔ روم باستان و آفریقا موفق شد بیشتر مردم آن منطقه را با خود همراه کند (Tabbernee, 2009: 15-8).

هرچند نباید این نکته را از نظر دور داشت که گنوسیان در ظاهر پاسداشت حقوق زنان یکدست نبودند و در بیشتر موارد تصویری مردانه از خدا داشتند؛ برای مثال در *توماس ستیهنده*، از یافته‌های مجموعه کتابخانهٔ نجع حمادی، می‌خوانیم: «وای بر شما مردان که زنان و نزدیکی آلوده با آنان را دوست دارید» (Robinson, 1990: 206) یا *انجیل فیلیپ* از همان مجموعه بیان می‌کند زنان در کنار حیوانات و بردگان اجازهٔ ورود به «حجلهٔ عروس» را ندارند و تنها مردان آزاد و باکره‌ها هستند که از اسرار آن آگاه می‌شوند (The Gospel of Philip, 1990: 151). در *گفت‌وگوی منجی* نیز عیسی به حواریون هشدار می‌دهد: «در جایی که زنان نباشند دعا کنید» (The Dialogue of the Savior, 1990: 254). با این توضیحات، در ادامه به بررسی نقش زنان و جایگاه آنان در انجیل غیررسمی توماس پرداخته‌ایم.

زن در انجیل توماس

زن و عنصر زنانگی در انجیل توماس نقش پررنگی دارد و در گفتارها فراوان به آن اشاره شده است؛ برای نمونه عیسی در گفته‌ای بیان می‌کند: «چون کسی را می‌بینید که از زن نزاده است، چهره بر خاک بنهید و او را بپرستید، آن کس پدرتان است» (گفتهٔ ۱۵). گویا در این گفته، مقصود عیسی از بیان «از زن زاده نشده» اشاره به خودش است؛ عیسایی که خود را با پدر برابر معرفی می‌کند و در عهد جدید نیز به آن اشاره شده است (*یوحنا*، ۱۰: ۳۰ و ۱۴: ۹). همچنین این گفته با عباراتی از *مزامیر مانوی* همسان است که در آن آمده: «می‌شنوم که در پدرت هستی و پدرت در تو پنهان است. سرور من، وقتی می‌گویم پسر متولد شد، پدر را نیز در کنار او خواهم یافت. سرور من، آیا رواست که ملکوت را نابود کنم تا بتوانم رحم یک زن را تدارک ببینم؟ سرور

من، رحم مقدس شما محل نزول انواری است که حامل شماست و درختان و میوه‌ها بدن مقدس شما هستند. سرور من، عیسی» (A Manichaean Psalm-Book: Part II, 1938: 121).

در عین حال برخی دیگر این گفته را منعکس‌کنندهٔ سنت‌های متأخر می‌دانند و می‌گویند: «در سنت اولیهٔ مسیحی یا گنوسی هیچ نظریه‌ای مشابه این گفته وجود ندارد. در میان برخی گروه‌های گنوسی، خدای متعال را «زاده‌نشده» می‌دانند؛ چرا که اصولاً تولد خدا به معنای متناهی‌بودن آن است» (Funk et al., 1993: 482). از سویی بزرگ‌ترین کسی که از زن متولد شده، یحیای تعمیددهنده است (*متی*، ۱۱: ۱۱؛ *لوقا*، ۷: ۲۸)؛ درحالی‌که پولس معتقد بود عیسی نمی‌تواند از زن متولد شود (*غلاطیان*، ۴: ۴)؛ زیرا مرد متولدشده از زن به مصیبت دچار می‌شود (*ایوب*، ۱۴: ۱). به بیانی دیگر براساس انجیل توماس، هرچند عیسی از یک زن زمینی متولد شده است، برای رسیدن به ملکوت، دوباره زاده شده و این بار و برای این تولد ثانوی درست است بگوییم او از زن متولد نشده است، پس می‌توان او را پرستش کرد؛ به این معنا که هرکس از زن متولد نشده، خود واقعی و درونی همهٔ ما یعنی همان روح الهی است که ابدی و ازلی و سزاوار پرستش است (Grant & Freedman, 1960: 135). درمجموع مسئلهٔ زن و زنانگی در *انجیل توماس* متفاوت‌تر با سایر متون رسمی مسیحیت و دیگر اناجیل متعارف مطرح می‌شود که در ادامه برخی از آن‌ها بیان شده‌اند.

زن در مقام گفت‌وگو

در گفته‌ای دیگر شاهد پرسش و پاسخ میان مریم مجدلیه[۱] و عیسی هستیم که در آن مریم از عیسی می‌پرسد: «شاگردانت به که می‌مانند؟» عیسی شاگردانش را به کودکانی تشبیه می‌کند که ملکوت از آن ایشان است (گفتهٔ ۲۱)؛ درحالی‌که بنا بر روایت متون رسمی مسیحیت شاگردان از هم‌کلامی عیسی با یک زن تعجب می‌کنند (*یوحنا*، ۴: ۲۷). در اینجا عیسی علاوه‌بر اینکه دون شأن خود نمی‌داند که به یک زن پاسخ دهد، برای او زن و مردبودن شاگردان اهمیت ندارد و به همین دلیل از هم‌کلامی با زنانی مانند مریم و سالومه ابایی ندارد؛ زیرا او آمده است تا از ملکوت سخن بگوید و به ایشان بیاموزد.

در جای دیگر شاهد گفته‌ای هستیم که طی آن سالومه -که خود را «شاگرد» عیسی می‌خواند- از کیستی او می‌پرسد. عیسی نیز او را لایق می‌داند و می‌گوید: «من اویم که از یگانه‌ای آمده‌ام که یکی است» (گفتهٔ ۶۱). از این گفته نیز برمی‌آید که سالومه به‌عنوان یک زن

---

۱. اینکه مریم اشاره به مریم، مادر عیسی دارد یا مریم دیگری همواره مورد بحث محققان بوده است، اما آنچه می‌توان اجماع پژوهشگران درنظر گرفت، آن است که شخصیت مریم در متون غیررسمی اشاره به مریم مجدلیه، شاگرد عیسی دارد.

نه‌تنها شاگرد عیسی است، بلکه در مقام گفت‌وگو با او قرار گرفته است و در پی دریافت حقیقت کیستی او از لسان عیسی است؛ حقیقتی که فرد را به نورانی‌شدن از طریق تجرد روحانی تشویق می‌کند.

در گفته‌ای دیگر نیز زنی از میان مردم، عیسی را خطاب می‌کند و در مقام تمجید از او می‌گوید: «خوشا زهدانی که تو را زاده و پستانی که شیرت داده»، اما عیسی برای متوجه‌کردن او به حقیقت پاسخ می‌گوید: «خوشا آنان که کلام پدر را شنیده و درست نگاهش داشته‌اند؛ از آنکه روزهایی باشد که خواهید گفت: خوشا زهدانی که آبستن نشد و پستانی که شیر نداد» (گفتهٔ ۷۹). برخی علت این گفته را اشاره‌ای به دیدگاهی آخرالزمانی و تاریخی می‌دانند که بر پیشگویی محاصره و تصرف اورشلیم توسط رومیان در سال ۷۰ میلادی دلالت دارد (Bruce, 1974: 143)، اما بعضی دیگر از پژوهشگران اشاره می‌کنند این گفته نشان‌دهندهٔ گرایش زاهدانهٔ انجیل توماس است که بر نکوهش زادولد و تمجید از تجرد تأکید می‌کند (Funk et al., 1993: 516). در این میان برخی دیگر ضمن تأکید بر وجود مفاهیم گنوسی در این گفته، به عباراتی از *انجیل مصریان* اشاره می‌کنند که طی آن سالومه بر تجرد خود تأکید می‌کند و به عیسی می‌گوید: «پس من خوب کردم که فرزندی به دنیا نیاوردم» (Clement of Alexandria, 1885: 2/393) و براین‌اساس اضافه می‌کنند که عیسی نه برای نکوهش زنان، بلکه برای نابودی کارهای زنانه به معنای نیروهای جنسی این عبارات را بیان کرده است (Grant & Freedman, 1960: 179).

حجلهٔ عروس و یکی‌شدن زن و مرد

از آنجا که انجیل توماس متنی عرفانی است و عیسی در مقام یک راهنمای الهی با تعالیم معنوی خود درصدد نشان‌دادن راه رستگاری به سالک است، شرط ورود به ملکوت یکپارچه‌کردن «درون و بیرون» و «مردانگی و زنانگی» (گفتهٔ ۲۲) و رسیدن به مقام «وحدت» و «تجرد» است (Meyer, 1992: 78). مشابه این گفته، یکی از متون کهن از قول عیسی دربارهٔ زمان رسیدن ملکوت می‌گوید: «هنگامی‌که دو یکی گردند و ظاهر مانند باطن و نر با ماده یکی شوند. اکنون که دو یکی شده و وقتی ما از اعماق درون خودمان حقیقت را اظهار می‌کنیم، در دو بدن تنها یک روح پاک و بدون غش وجود دارد. منظور او از ظاهر بدن است و منظورش از درون باطن؛ بنابراین به همان روشی که بدن خود را ظاهر می‌کنید، بگذارید روح شما نیز با کارهای خوب خود آشکار شود. منظور او از یکی‌شدن نر با ماده این است که یک برادر که یک خواهر را می‌بیند، نباید او را به‌مثابهٔ یک جنس ماده درنظر بگیرد و یک خواهر که یک برادر را می‌بیند، نباید او را نر فرض کند. او گفت: اگر این کارها را بکنید ملکوت پدر من خواهد آمد» (Clement of Rome, 1907: 90).

انجیل توماس برای اشاره به این تجرد و وحدت از اصطلاح «حجلهٔ عروس» استفاده می‌کند که بنا بر گفتهٔ ۷۵ آن، فقط برای «مجردان و عزلت‌گزیدگان» دردسترس است. حجلهٔ عروس در چندین متن گنوسی، مکانی برای اتحاد دوبارهٔ روح و عنصر وجودی فرد درنظر گرفته شده است؛ مکانی که به سالک دستور داده می‌شود از گذرگاه عبور کند و وارد آن شود (The Dialogue of the Savior, 1990: 252) تا از «راز اسرار» آگاهی یابد (The Gospel of Philip, 1990:151). گروهی از گنوسیان بر آن بودند که عیسی خلاص‌کنندهٔ سوفیا –یکی از جنبه‌های زنانهٔ خداوندی– از قید ماده است و براین‌اساس به‌منزلهٔ منجی به عالم ماده و به زمین آمده تا با سوفیا ازدواج کند. این گروه بنا به یادبود این اتفاق مبارک، جشنی مذهبی با عنوان «عید حجلهٔ عروسان» می‌گرفتند که نوعی مراسم تشرف بود (Patterson, 1998: 61-2)؛ هرچند جزئیات این مراسم به‌درستی مشخص نیست، در عین حال در باور ایشان «حجلهٔ عروس» محلی است که در آن شخینه به‌عنوان تجلی زنانهٔ خدا حضور دارد و فرزندانی که حاصل اتحاد روح الهی هستند، متولد می‌شوند (Funk et al., 1993: 514). درحقیقت در حجلهٔ عروس رازی مشاهده و نوری دریافت می‌شد (Bruce, 1974: 141-2)؛ نکته‌ای که *انجیل فیلیپ* آن را این‌گونه بیان می‌کند: اگر کسی پسر حجلهٔ عروس شود، نور را دریافت می‌کند و اگر کسی آن را دریافت نکند، در جای دیگر، آن را دریافت نخواهد کرد (The Gospel of Philip, 1990: 153). از این توضیحات واضح است تجرد، ارتباط وثیقی با دامادشدن دارد و به همین دلیل برخی محققان با توجه به عبارت «جامه‌برکندن» در گفتهٔ ۲۱، آن را کنایه از دامادشدن و ورود به حجلهٔ عروس می‌دانند و مصداق «وحدت» برمی‌شمارند (Meyer, 1992: 78).

رسیدن به حالتی فرای زن و مردبودن، نکته‌ای است که انجیل توماس در گفتارهای بسیاری به آن اشاره و حصول آن را شرط رسیدن به وحدت و ملکوت عنوان کرده است؛ برای نمونه در گفتهٔ ۴ «بسیاری از پیشینیان پسینیان می‌شوند و یکی و همسان می‌گردند» که برخی آن را نشانهٔ وحدت و یگانه‌شدن و فراتررفتن از جنسیت ناشی از خلقت اولیهٔ زن و مرد می‌دانند (Bruce, 1974: 114)؛ وحدتی که عیسی منادی آن است: «اگر ماده از نر جدا نمی‌شد، ماده و نر نمی‌مردند. جدایی زن و مرد آغاز مرگ بود. مسیح آمد تا جدایی را که از ابتدا بود، شفا دهد و آن دو را دوباره به هم پیوند زند تا به کسانی که از طریق جدایی مرده‌اند، زندگی بخشد و آن‌ها را متحد کند» (The Gospel of Philip, 1990: 151). همچنین عبارت «روزی که یکی بودید، دو شدید» در گفتهٔ ۱۱ را نشان‌دهندهٔ آن دانسته‌اند که منظور از «دوبودن» تلفیق «جسم و روح» و «وحدت» به معنای فانی‌شدن بدن و جسم و باقی‌ماندن روح است؛ یعنی به‌طورکلی تأکید بر این نکته است که بشر از یک مبدأ اصیل و یک وحدت نامتمایز به این دنیای متکثر هبوط کرده است (Funk et al., 1993: 479).

در اینجا، هدف ساختن هویتی جدید است که می‌توان آن را همسان با کلام کتاب مقدس دانست که به آدم وعده داده شد که پس از خلقت زن، آن‌ها دوباره به هم خواهند پیوست و یک تن خواهند شد (*پیدایش*، ۲: ۱۸–۲۵) که به معنای نوعی «اتحاد جنسیتی» و بازگشت به حالت اولیه و بی‌جنسیتی است؛ زیرا از منظر انجیل توماس نیز تقسیم‌بندی مرد و زن جنبه‌ای از مصیبت انسان در این جهان است (Klijn, 1962: 272-3).

انحلال زنانیت یا انحلال جنسیت

در آخرین گفتهٔ انجیل توماس، شاهد گفت‌وگویی هستیم که پطرس، از شاگردان عیسی و رهبر بعدی جامعهٔ مسیحی البته از منظر راست‌کیشان، دیگر شاگردان را خطاب قرار می‌دهد و طی آن به حضور مریم در جمعشان اعتراض می‌کند؛ تنها به این دلیل که معتقد است زنان سزاوار زندگانی نیستند. عیسی در پاسخ به پطرس می‌گوید: «خود من راهش می‌نمایم تا نرینه‌اش سازم، آن‌گونه که او هم روحی زنده همچون شما نرینگان شود» و ادامه می‌دهد: «هر زنی که خود را نرینه سازد، به ملکوت آسمان وارد می‌شود» (گفتهٔ ۱۱۴).

در ترجمه‌ای متفاوت از این گفته (Schüngel, 1994: 394-401) می‌خوانیم: «شمعون پطرس به آن‌ها گفت: مریم از میان ما برود؛ زیرا زنان شایستهٔ زندگی نیستند. عیسی گفت: ببین، آیا من باید او را مجبور کنم که مرد شود تا مانند شما تبدیل به یک روح مرد زنده شود؟ زیرا هر زنی که خود را لایق کند، وارد ملکوت آسمان خواهد شد.»

با توجه به اختلاف‌های موجود در ترجمهٔ این گفته، به‌نظر می‌رسد این گفته و موضوع آن یعنی نقش عنصر زنان در اجتماع و سلوک و رسیدن به ملکوت، یکی از پرمناقشه‌ترین گفتارهای انجیل توماس است که تفاسیر گوناگونی دربارهٔ آن شده است؛ به همین دلیل جای تعجب نیست که برخی از مفسران به‌سادگی درصدد کنارگذاشتن این گفته از سایر گفتارها باشند؛ برای نمونه یکی از پژوهشگران معتقد است این گفته جزو ملحقات انجیل توماس بوده که بعدها به آن اضافه شده است و یکی از دلایل خود را این می‌داند که این گفته در تضاد با گفتهٔ ۲۲ است که در آن شرط ورود به ملکوت همسان‌کردن نرینگی و مادینگی است؛ زیرا در آنجا سخن از انحلال جنسیت و یکی‌شدن زن و مرد است و در گفتهٔ ۱۱۴ بحث بر سر تبدیل زن به مرد است (Lüdemann, 1989: 644)؛ ایرادی که شاید بتوان گفت در ادبیات غیررسمی تنها جایی نیست که پطرس از حضور مریم مجدلیه در اطراف خود ابراز ناراحتی می‌کند.

در *ایمان سوفیا* نیز هنگامی که مریم رمز و راز توبه را با تأویلی عرفانی بیان می‌کند و عیسی به‌دلیل همین بصیرتش به او تبریک می‌گوید، پطرس در مقام اعتراض می‌گوید: «ربی! ما قادر به تحمل این زن نیستیم، به‌جای ما سخن می‌گوید. او اجازه نمی‌دهد که هیچ‌یک از ما حرف بزنیم و غالباً خودش سخن می‌راند» (Pistis Sophia, 1978: 117).

همچنین در نوشته‌های مسیحی دیگری نیز از لزوم تبدیل‌شدن زن به مرد برای ورود به عالم بالا وجود دارد: «این دروازهٔ بهشت است؛ جایی که برای آن‌ها لازم است، وقتی به آنجا می‌آیند، لباس خود را به سویی افکنده و همه داماد شوند؛ زیرا ایشان از طریق روح باکره مرد شده‌اند» (Hippolytus, 1886: 5/100) یا کلمنت اسکندرانی اشاره می‌کند: «تا زمانی که دانه هنوز شکلی ندارد، آن‌ها می‌گویند این یک دانه از یک ماده است، اما وقتی شکل پذیرد، به مردی بدل شده و پسر داماد می‌گردد. آنگاه دیگر ضعیف نیست، بلکه تابع نیروهای کیهانی است که او را به میوه‌ای نر تبدیل می‌گردانند» (Clement of Alexandria, 1934: 2/89)؛ موضوعی که کتاب *مکاشفهٔ اول یعقوب* نیز بر آن نظر دارد: «آن نابودشدنی تا حد فناناپذیر اوج گرفته و عنصر زنانه به مردانه رسیده است» (First Apocalypse of James, 1990: 267) و دیگری می‌آورد: «خود را با مرگ تعمید ندهید و خود را به دست کسانی که از شما فرومایه‌ترند مسپارید. از جنون و زنانگی فرار کنید و نجات مردانه را جویان شوید. شما نیامده‌اید که رنج بکشید، بلکه آمده‌اید که از بند خود فرار کنید» (Zostrianos, 1990: 430).

در همهٔ این نمونه‌ها زنان از مردان پایین‌ترند و باید مردان را الگو قرار دهند. بی‌شک این تصویر خوبی از اندیشه‌های گذشته دربارهٔ زنان است؛ با این حال این گفته ممکن است نشان‌دهندهٔ برخی گرایش‌ها در جنبش مسیحیت اولیه باشد که درصدد بوده است فرصتی حداقلی برای زنان ایجاد کند، اما باید توجه کرد که روح، جنسیت ندارد و به همین دلیل تشرف و ورود به امر باطنی زن و مردی ندارد. از سوی دیگر باید درنظر گرفت دستیابی به نجات و رستگاری تشریح‌شده در *انجیل توماس* متضمن وحدت همه‌چیز است؛ به‌نحوی‌که هیچ‌گونه بالا و پایین، داخل و خارج و زنانگی و مردانگی در آن وجود ندارد؛ امری که مستلزم آن است که همهٔ ارواح الهی به منشأ اصلی و الهی خود بازگردند؛ به همین دلیل به‌نظر می‌رسد در گفتهٔ پایانی *انجیل توماس* جنس زن مورد نظر نیست، بلکه هدف نیروی جنسی زنانه است؛ چرا که در کتاب *گفت‌وگوی منجی*، مریم مجدلیه فردی معرفی می‌شود که «همه چیز را می‌دانست» (The Dialogue of the Savior,1990: 252).

از منظر مسیحیان آن روزگار و بنا به باور ایشان، زنان برای رسیدن به این نجات باید در ابتدا مرد شوند و در این میان عیسی دانش و توان لازم را دارد و این تغییر را امکان‌پذیر می‌کند؛ به‌طوری‌که هر زنی با درک تعالیم او می‌تواند خود را مرد کند و وارد ملکوت شود (Ehrman, 2003: 64). روح مریم با روح شاگردان مرد برابر است؛ با این حال، پیام گفتار ۲۲ آن است که باید تضاد مرد و زن لغو شود و این در حالتی به‌دست می‌آید که فرد به حالت آندروژنی (بی‌جنسیتی) انسان اولیه بازگردد؛ براین‌اساس هم مریم و هم شاگردان مذکر باید به «ارواح زنده» تبدیل شوند (Zinner, 2016: 266).

یکی از دیگر محققان در این باره به اندیشهٔ عمومی خاخام‌های یهودی مبنی بر ناتوانی زنان در ارزیابی آموزه‌های دینی اشاره می‌کند و ضمن مقایسهٔ آن با حیرت شاگردان در اناجیل رسمی از هم‌صحبتی عیسی با یک زن می‌نویسد: «با اینکه شاهد هستیم که زن موجودی درجه دوم و ناقص تلقی می‌شود، اما با این حال هیچ‌کس نمی‌تواند وفاداری مریم را انکار کند و برای یک ناظر بیرونی، او از بسیاری از مریدان مرد نیز فراتر می‌رود. به‌نظر می‌رسد وعدهٔ عیسی مبنی بر اینکه او مرد خواهد شد و به این ترتیب به ملکوت آسمان راه خواهد یافت، به‌نوعی پیش‌بینی‌کنندهٔ دستیابی به نظم اصلی است؛ یعنی هنگامی که انسان در ابتدا به‌صورت زن و مرد آفریده شد (*پیدایش*، ۱: ۲۷) و پس از خلقت زن از آدم، به او وعده داد شد که آن‌ها دوباره به هم خواهند پیوست و یک تن خواهند شد (*پیدایش*، ۲: ۱۸–۲۵)؛ بنابراین وقتی وحدت اولیه برقرار شود، مرگ از بین می‌رود و مرد همچنان مرد خواهد بود، اما زن دیگر زن نخواهد بود و دوباره جذب مرد خواهد شد و این وعدهٔ مردشدن به مریم را باید شروع برای معکوس‌کردن فرایند ورود به مرگ و رسیدن به وحدت درنظر گرفت» (Bruce, 1974: 153-4).

نکته‌ای که *انجیل فیلیپ* هم به آن اشاره دارد: «هنگامی که حوا در آدم بود، هیچ مرگی وجود نداشت، اما وقتی از او جدا شد، مرگ به‌وجود آمد. اگر او به‌سوی آدم بازگردد و آدم نیز او را بپذیرد، دیگر مرگی وجود نخواهد داشت» (The Gospel of Philip, 1990: 150). برخی نیز گفتهٔ پایانی *انجیل توماس* را دلالتی بر تشرف به طریقه‌ای عرفانی برمی‌شمرند؛ چه آنکه مسیحیت در ذات خود طریقه‌ای عرفانی بوده است و بر همین اساس ایشان بر این عقیده‌اند که استفادهٔ عیسی از استعارهٔ «مرد» و «زن» برای ارجاع به جنبه‌های بالاتر و پایین‌تر طبیعت است؛ بنابراین مریم قرار است به یک سلک روحانی مشرف شود و طی آن طبیعت زمینی و مادی‌اش به طبیعتی آسمانی و معنوی بدل شود. این تغییر و تبدل ممکن است شامل برخی آداب آیینی یا اعمال زاهدانه نیز باشد (Funk et al., 1993: 532). هلموت کوئستر، محقق صاحب‌نام حوزهٔ مسیحیت نخستین، با بیان نظریهٔ «مرد دوره‌گرد» که بر لزوم مستقل‌شدن از همهٔ پیوندهای اجتماعی و خانوادگی تأکید دارد، بیان می‌کند: زنانی که درگیر ارزش‌های معمول و قراردادهای اجتماعی هستند، برای حضور در این نقش مناسب نیستند؛ مگر آنکه متعهد شوند و ورود به این طریقه را بپذیرند (Koester, 1992: 128).

گفتهٔ پایانی انجیل توماس سبب جنجال فراوانی به‌ویژه در میان مورخان فمینیست حوزهٔ مسیحیت اولیه نیز شده است؛ کسانی که تمایل دارند به دلایلی ببینند بسیاری از گروه‌های گنوسی در مقایسه با زنان و نقش‌های رهبری آن‌ها در کلیسا بیش از افراد راست‌کیش پیشرو بوده‌اند، اما چگونه می‌توان گفتهٔ پایانی *انجیل توماس* را درک کرد که می‌گوید زنان برای ورود به ملکوت باید مرد شوند. هرچند تنها مردان بودند که متون و کتاب‌های دوران باستان را

نوشته‌اند و این امر شناخت جایگاه، توانایی‌ها و ویژگی‌های زنان را بسیار سخت می‌کند و ما را از رسیدن به تمام واقعیت بازمی‌دارد (Clark, 1998: 430)، به‌نظر می‌رسد باید در اطلاق برچسب «ضد زن» و «جنسیت‌زده» بـه دوران باسـتان محتـاط باشـیم و تصـویر زنـان در ایـن متـون را فرصتی ارزشمند در بحث‌های اولیهٔ مسیحیت بدانیم؛ به همین دلیـل فهـم معنـای ایـن گفتـه و تصویر زنان در متون باستانی تلاشی پیچیده است کـه بـدون توجـه بـه شـرایط آن روزگـار اگـر نگوییم غیرممکن، ولی دشوار است. از نوشته‌های پزشکان، فیلسوفان و شاعران آن روزگار معلـوم است آن‌ها به‌طور گسترده و کاملاً معمولی، زنان جهان یونانی و رومـی را مردانـی نـاقص تلقـی می‌کردند؛ زنانی که از نگاه ایشان مردانی بودند که کامل رشـد نکـرده بودنـد و از هنگـام تولـد، رشدی ناقص داشتند و مو بر صورتشان نمی‌رست و صدای آن‌ها بم نمی‌شـد. آن‌هـا بـه معنـای واقعی کلمه جنسی ضعیف‌تر بودند و در این میان، دنیای سرشار از انگارهٔ قدرت و سلطه، زنـان را مطیع و تابع مردان کرده بود (Ehrman, 2003: 63-4).

پژوهشگری در این زمینه بیان می‌کند: «مردان مسیحی از زنان استفاده می‌کردند تا با آن‌هـا فکر کنند تا نگرانی آزاردهندهٔ خود را درمورد موضعی که کلیسا باید در قبال جهان اتخاذ کند، بـه زبان بیاورند؛ زیرا آن‌ها زنان را موجوداتی می‌دانستند کـه بـا وضـوح کمتـری تعریـف شـده‌انـد» (Brown, 2008: 153). در آن زمان اعتقاد بر این بود که تمام جهان در مسـیر کمـال حرکـت می‌کند. موجودات بی‌جان کمال کمتری در مقایسه با جانداران دارند؛ حیوانات از گیاهان کامل‌تـر هستند و انسان‌ها نیز کامل‌تر از حیوانات؛ از همین رو نیز استنتاج می‌کردند زنان کمال کمتری از مردان دارند و برای نیل به رستگاری که همانا اتحاد با خدایان است، باید به مردان کامل تبـدیل شوند. برای بیشتر اندیشمندان جهان باستان، این مفاهیم واضح بود که برای رسـیدن بـه کمـال، زن باید ابتدا در راستای سیر زنجیرهٔ تکامل مرد شود و سپس به‌سوی وحدت و کمال گام بـردارد؛ برای مثال فیلون، فیلسوف یهودی قرن اول می‌گوید: «تکامل حقیقی چیزی نیست جـز انصـراف از زنانگی و تبدیل‌شدن به جـنس نـر؛ زیـرا جـنس مؤنـث، منفعـل، جسـمانی و حسـاس اسـت؛ درحالی‌که مرد، فعال، منطقی، غیر جسمانی و بیشتر بـر پایـهٔ ذهـن و اندیشـه اسـت» (Philo, 1953: 15-6).

واقعیت این است که در آن دوران، بیشتر مردم به روابط جنسیتی بسیار متفاوت بـا آنچـه مـا درک می‌کنیم، می‌نگریستند. امروزه دنیا و شرایط زمانه مـی‌طلبـد مـا زنـان و مـردان را دو نـوع یکسان بدانیم؛ یعنی انسان‌هایی که مرد یا زن هستند، امـا در جهـان باسـتان، چنـین تصـوری از جنسیت‌ها وجود نداشت و زن و مرد دو نوع انسان نبودند، بلکه دو درجه از انسان بودند. جنسـیت نیز به‌منزلهٔ یک طیف پیوسته درک می‌شـد کـه یـک سـر آن مردانگـی کامـل و سـر دیگـر آن مردانگی ناقص و معیوب یا چیزی بود که می‌توانیم آن را «زنانه» بنامیم؛ زیرا اعتقاد بر ایـن بـود

که انسان از هر دو عنصر مذکر و مؤنث تشکیل شده است؛ بنابراین افراد در جایی بین این دو سر قرار می‌گرفتند (Cobb, 2008: 26). به عبارت دیگر، مردانگی معیار کمال بود و چه مرد و چه زن می‌توانستند مردانه‌تر شوند (Laqueur, 1990: 5-6).

از آنجا که زنان نه‌تنها از مردان پایین‌تر بودند، بلکه درواقع مردانی پست‌تر بودند –باوری که در ادبیات باستانی بارها بیان شده است– همهٔ انسان‌ها می‌توانستند به سمت مردانگی حرکت کنند؛ براین‌اساس و از آنجا که مقوله‌های جنسی ثابت نبود، افراد با اعمال یا رفتارشان می‌توانستند خود را در طیف جنسیت بالا یا پایین بکشند (Cobb, 2008: 28)؛ یعنی وقتی نویسندگان متون کهن از تفاوت طبیعت زن و مرد صحبت می‌کنند، به تفاوت‌های هستی‌شناختی آن دو اشاره نمی‌کنند، بلکه به تفاوت در درجه یا موقعیت نظر دارند. در چنین نظام فکری، بدیهی است باید به سمت بالاترین سر طیف، یعنی مرد حرکت کرد (Martin, 1999: 230)؛ بنابراین نمونه‌هایی از تلاش زنان برای مردانه‌ترشدن یا غلبه بر ویژگی‌های ذاتی زنانه خود را باید در نوشته‌های باستانی رایج مشاهده کرد؛ امری که تنها در انحصار زنان نبود، بلکه مردان نیز به دستیابی و حفظ ویژگی‌های مردانه مستثنا توصیه می‌شدند؛ زیرا آن‌ها نیز در خطر داشتن عناصر زن بودند (Cobb, 2008: 24). بر همین اساس از خواندن این گفتهٔ *انجیل توماس* که شرط ورود به ملکوت مردشدن مریم عنوان می‌شود، نباید تعجب کرد؛ چرا که عیسی درصدد است با آموزه‌های معنوی خود مریم را «مرد» کند (Braun, 2003: 320-21). به عبارت دیگر اینکه مریم طی مراسمی تشرف‌آمیز باید از زنانگی خود بگذرد و مرد شود و وارد ملکوت شود، از منظر مدرن زن‌ستیزانه است، اما برای مخاطب باستانی این متن، یک برداشت طبیعی و فرهنگی از جنسیت محسوب می‌شود (Buckley, 1986: 84).

نتیجه‌گیری

جایگاه زنان و میزان نقش آنان در عرصه‌های اجتماعی همواره بحثی مجادله‌انگیز و پرحاشیه بوده است. پژوهشگران برای عوامل مختلف این حضور میزان تأثیرگذاری مختلفی درنظر می‌گیرند که یکی از این موارد نگاه ادیان به‌منزلهٔ عامل بسیار مؤثر فرهنگی–اجتماعی است؛ ادیانی که در سیر تطور و تحول خود فرصت‌ها و تهدیدهایی را دربارهٔ نقش زنان ایجاد کرده‌اند. در این پژوهش ضمن معرفی اجمالی کتابخانهٔ نجع حمادی و یکی از یافته‌های مهم آن یعنی *انجیل توماس*، به نگاه غالباً منفی ادیان به زن و جایگاهش اشاره و بیان شد که دیدگاه عیسی به‌منزلهٔ بنیان‌گذار طریقت عرفانی مسیحیت به زنان و جایگاهشان مثبت بوده است، اما در میان آن دسته از مسیحیان که خود را راست‌کیش می‌پنداشتند، این نگاه نه‌تنها مثبت نبوده، بلکه نقش مؤثری برای زنان درنظر گرفته نمی‌شده است.

در میان مسیحیان نخستین، گروه‌هایی با نام گنوسیان بودند که رویکردی عرفانی به مسائل

دینی داشتند که به متون مقدسی جدای از مسیحیت رسمی توجه می‌کردند. یکی از این نوشته‌ها *انجیل توماس* است؛ متنی عرفانی مربوط به دوران صدر مسیحیت که به‌دلیل مخالفت مسیحیت رسمی با آن، بدعت‌آمیز نامیده و به‌ناچار دفن شد. *انجیل توماس* نگاهی ویژه به موضوع زن و زنانگی دارد و رسیدن به رستگاری و ملکوت را از آن کسانی می‌داند که توانسته‌اند خودسازی کنند و از این رهگذر به مقام انحلال جنسیت برسند؛ مقامی که دیگر نه زنانگی وجود دارد و نه مردانگی و از آن به «ورود به حجلهٔ عروس» و رسیدن به وحدت و تجرد یاد شده است. به‌نظر می‌رسد نگاه مثبت *انجیل توماس* به جایگاه زن و زنانگی به‌دلیل چشم‌انداز الهیاتی این نوشته باشد؛ زیرا مسیحیان گنوسی به مسائل دینی با دیدی عرفانی و معنوی می‌نگریستند و ظاهربینی کمتری داشتند. ایشان به این دلیل که نظر به روحانیت و معنویت انسان داشتند، میان مرد و زن تمایزی قائل نبودند و اصالت را با روح می‌دانستند؛ به همین دلیل در مقایسه با مسیحیت رسمی جایگاه بالاتر و نقش مؤثرتری برای زنان مدنظر داشتند. هرچند درک جایگاه زنان در متون کهن و به‌ویژه *انجیل توماس* مستلزم درک مفهوم جنسیت در دوران باستان است؛ زیرا برداشت‌های مدرن از مفهوم برای فهم این دسته از متون راهگشا نیست.

منابع

کتاب مقدس (۱۳۸۴). ترجمهٔ پیروز سیار. چاپ چهارم، تهران: نشرنی.

کونگ، هانس (۱۳۸۹). *زن در مسیحیت*. ترجمهٔ حمید بخشنده و طیبه مقدم. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

لین، تونی (۱۳۹۰). *تاریخ تفکر مسیحی*. ترجمهٔ روبرت آسریان. چاپ چهارم. تهران: فرزان‌روز.

Allberry, É. C., & Ibscher, H. (1938). A Manichaean Psalm-Book, Part II. Stuttgart: W. *Kohlhammer (coll."Manichaean Manuscripts in the Chester Beatty Collection", 2)*, 141-143.

Braun, W. (2003). "Fugitives from Femininity: Greco-Roman Gender Ideology and the Limits of Early Christian Women's Emancipation" In *Fabrics of Discourse*, David B. Gowler, Gregory L. Bloomquist, and Duane Watson (eds.), Harrisburg, Trinity Press International.

Brown, P. (2008). *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*. New York: Columbia University Press.

Bruce, F. (1974). *Jesus and Christian Origins outside the New Testament*. Eerdmans Pub Co.

Buckley, J. J. (1986). *Female Fault and Fulfillment in Gnosticism.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Clark, E. A. (1998). Holy Women, Holy Words: Early Christain Women,

Social History, and the Linguistic Turn. *Journal of Early Christian Studies*, 6(3), 413-430.

Clement of Alexandria (1885). *Stromata*, Translated by William Wilson, In *The Apostolic Fathers*, Philip Schaff (ed.), Christian Classics Ethereal Library.

Clement of Alexandria (1934). *Excerpta ex Theodoto*, Translated by Robert p. Casey. London: Christophers.

Clement of Rome (1907). *An Ancient Homily*, In *The Apostolic Fathers*, Translated by Joseph B. Lightfoot, New York, Macmillan.

Cobb, S. L. (2008). *Dying to Be Men: Gender and Language in Early Christian Martyr Texts.* New York: Columbia University Press.

Cyril of Jerusalem (1839). *Catechetical Lectures*, In *the Fathers of the Church*, Translated by John Henry Parker, London, Oxford, Lecture IV.

Ehrman, B. (2003). *Lost Scriptures.* Oxford University Press.

Epiphanius of Salamis (2009). *Panarion*, Translated by Frank Williams, 2nd ed., Leiden, Leiden, Brill.

Funk, R. W., & Hoover, R. W. (1993). *The five gospels: The search for the authentic words of Jesus*. San Francisco, Harper San Francisco.

Freedman, R. G. D. (1960). *The secret sayings of Jesus according to the Cospel of Thomas*. Fontana Books.

Guénon, R. (2001). "Christianity and Initiation", In *Insights into Christian Esoterism*, Translated by Henry D. Fohr, Sophia Perennis.

Hippolytus (1886). The Refutation of All Heresies, Translated by John H. MacMahon, In *The Apostolic Fathers*, Philip Schaff (ed.), Christian Classics Ethereal Library.

Irenaeus (1885). Against Heresies, Translated by Alexander Roberts, In *The Apostolic Fathers*, Philip Schaff (ed.), Christian Classics Ethereal Library.

Klijn, A. F. (1962). "The Single One in the Gospel of Thomas. *Journal of Biblical Literature.*

Kloppenborg, J. S. (1987). *The Formation of Q: Trajectories in* A*ncient* W*isdom Collections.* Philadelphia, Fortress.

Koester, H. (1992). *Ancient Christian Gospels*. Trinity Press International.

Laqueur, T. W. (1990). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to* Freud. Harvard University Press.

Lüdemann, G. (2001). *Jesus After 2000 Years*. Prometheus.

Coyle, J. K. (2009). *Manichaeism and Its Legacy* (ed.). Brill.

Martin, D. B. (1999). *The Corinthian Body*. Yale University Press.

Meyer, M. W. (1992). *The Gospel of Thomas: The Hidden Sayings of Jesus*. San Francisco: Harper & Collins.

Patterson, S. J. (1998). Understanding the Gospel of Thomas Today, In *The Fifth Gospel: The Gospel of Thomas Comes of* Age, Patterson and et al., Trinity Press International.

Leon, H. J. (1954). Philo Supplement, Vol. 1, Questions and Answers on

Genesis: Vol. 2. Questions and Answers on Exodus. Translated by Ralph Marcus (Book Review). *Judaism*, 3(3).

Pistis Sophia (1978). Translated by Violet Macdermot, Brill.

Robinson, J. M. (1990). *The Nag Hammadi Library* (*NHL*) (3rd ed.). San Francisco, Harper One.

Schüngel, P. (1994). Ein Vorschlag, EvTho 114 neu zu übersetzen. *Novum Testamentum*, 36(4).

Stroumsa, G. G., (2005). *Hidden Wisdom: Esoteric Traditions and the Roots of Christian Mysticism*. Leiden: Brill.

Tabbernee, W., (2009). *Prophets and Gravestones: An Imaginative History of Montanists and Other Early Christians*. Peabody, Hendrickson.

Tertullian (1885a). On the Veiling of Virgins, Translated by Sydney Thelwall, In *The Apostolic Fathers*, Philip Schaff (ed.), Christian Classics Ethereal Librar.

Tertullian (1885b). The Prescription Against Heretics, Translated by Peter Holmes, In *The Apostolic Fathers*, Philip Schaff (ed.), Christian Classics Ethereal Library.

The Gospel of Mary (1990). In *The Nag Hammadi Library*, Edited by Robinson, J. M., 3rd ed., San Francisco, Harper One.

Wilson, R. M. (1960). *Studies in Gospel of Thomas*. A. R. Mowbray & Co. Limited.

Zinner, S. (2016). *The Gospel of Thomas* (2nd ed.). London: The Matheson Trust.

Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
https://jwica.ut.ac.ir/

Journal of Women in Culture and Art
(JWICA)
Vol. 15, No. 1, Spring 2023, 161-180

doi **10.22059/JWICA.2022.346129.1814**

Cultural Criticism and the Challenges of Women's Identity Conflict in Confrontation with Gender Clichés Case Study: Ghada Al-Saman's Short Story

Ali Akbar Mohseni[1]| Hoda Rezaei[2]✉

1. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: mohseni0310@yahoo.com

2. Education Teacher, PhD Student, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: rezaei.hda@gmail.com

Article Info

Research Type:
Research Article

Received:
20 March 2022

Accepted:
3 December 2022

Keywords:
Ghada Al-Saman, cultural criticism, patriarchy, gender, gender stereotypes.

Abstract

Gender stereotypes arising from the culture of patriarchal societies introduce common and limiting beliefs about how individuals act in the family and society and the classification of society into masculine and feminine. The present article tries to show how Al-Saman has been able to draw suffering by examining the short story of "Jannat al-Bajja" by Ghada Al-Saman based on the most important principles of cultural criticism in the field of gender and challenging the dominant patriarchal discourse using descriptive-analytical method. Women in the family as an obedient and passive identity in a people-oriented environment, show the transformation of these women and the recovery of their independent identity in an equal environment in the context of their story. The most important area criticized by Al-Saman is the popular culture of Arab societies, which has failed to adapt to the principles of the contemporary modernist movement. Explaining that Al-Saman also depicts the pathology of gender stereotypes in men and also shows the extent of cultural error about men as the upper class of patriarchal society. Criticism of gender inequalities, the harms of the patriarchal system, women's self-destruction in an unequal gender environment, the conflict between the principles of tradition and modernity, and the reduction of women to sexual identity are some of the most important issues that Al-Saman highlights in his stories.

How To Cite: Mohseni, Ali Akbar & Rezaei, Hoda (2023). Cultural Criticism and the Challenges of Women's Identity Conflict in Confrontation with Gender Clichés Case Study: Ghada Al-Saman's Short Story. *Women in Culture & Art*, 15(1), 161-180.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۱۶۱-۱۸۰

نقد فرهنگی و چالش‌های تعارض هویتی زنان در جدال با کلیشه‌های جنسیتی (مطالعهٔ موردپژوهانه: داستان کوتاه «جنية البجع» غادة السمان)

علی‌اکبر محسنی[۱] | هدی رضایی[۲]✉

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: mohseni0310@yahoo.com
۲. دبیر آموزش و پرورش، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: rezaei.hda@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۲۹ اسفند ۱۴۰۰

تاریخ پذیرش:
۱۲ آذر ۱۴۰۱

واژه‌های کلیدی:
زنان، زن در هنر، ذائقهٔ موسیقایی، مصرف موسیقی، مطالعات زنان.

چکیده

کلیشه‌های جنسیتی برخاسته از فرهنگ جوامع مردسالار، معرف باورهای مشترک و محدودکننده درمورد چگونگی عمل افراد در خانواده و جامعه و طبقه‌بندی جامعه به مردانه و زنانه هستند. نوشتار پیش‌رو با بررسی داستان کوتاه «جنية البجع» غادة السمان برمبنای مهم‌ترین مبانی نقد فرهنگی در حوزهٔ جنسیت و به‌چالش‌کشیدن گفتمان غالب مردسالار و با بهره‌گیری از روش توصیفی–تحلیلی نشان می‌دهد السمان چگونه توانسته است با ترسیم رنج‌های زنان در خانواده به‌عنوان هویتی مطیع و منفعل در محیطی مردمحور، سیر دگرگونی این زنان و بازیافتن هویت مستقل آن‌ها را در محیطی برابر در بافت داستان خود نشان دهد. مهم‌ترین حوزهٔ مورد انتقاد السمان، حیطهٔ فرهنگ عامهٔ جوامع عربی است که نتوانسته است خود را با مبادی جریان نواندیش معاصر هماهنگ کند. با این توضیح که السمان، آسیب‌شناسی کلیشه‌های جنسیتی در مردان را نیز ترسیم کرده و میزان خطای فرهنگ درمورد مردان را نیز به‌عنوان قشر فرادست جامعهٔ مردسالار نشان داده است. انتقاد از نابرابری‌های جنسیتی، آسیب‌های نظام مردسالار، خودباختگی زنان در محیط نابرابر جنسیتی، تعارض مبانی سنت و مدرنیته و تقلیل زن به هویت جنسی، از مهم‌ترین مباحثی است که السمان در نقد فرهنگ جامعهٔ عربی در داستان‌های خود برجسته کرده است.

استناد به این مقاله: محسنی، علی‌اکبر و رضایی، هدی (۱۴۰۲). نقد فرهنگی و چالش‌های تعارض هویتی زنان در جدال با کلیشه‌های جنسیتی (مطالعهٔ موردپژوهانه: داستان کوتاه «جنية البجع» غادة السمان). *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۵(۱)، ۱۶۱-۱۸۰.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

مقدمه

نقد فرهنگی[1] نقدی نوپا است که حاصل پیشرفت علوم نقدی مختلف و متأثر از مبانی دیگر مکاتب نقدی جدید مانند تاریخ‌گرایی نوین، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، گفتمان جنسیت و نقد زنانه یا حرکت فمینیسم است. آنچه نقد فرهنگی را از سایر روش‌ها متمایز می‌کند، تلاش مستمری برای اصلاح و ترمیم روش‌های مختلف نقدی از منظر فرهنگ و الگوهای فرهنگی است و این همان چیزی است که سبب می‌شود این نوع نقد، رابطهٔ تنگاتنگی با همهٔ زمینه‌های معرفتی و نقدی دیگر داشته باشد؛ بنابراین، نقد فرهنگی نیاز دارد تا از دستاوردهای جامعه‌شناسی، تاریخ، و روش‌های سیستماتیک در کنار روش‌های نقد ادبی بهره ببرد. اگرچه نقد فرهنگی به‌تنهایی روشی منظم برای بررسی متون ادبی نیست، با بهره‌گیری از سایر مکاتب نقدی، ارتباط بین متون ادبی و ساختارهای فرهنگی یک جامعه را واکاوی می‌کند و به بررسی متن ادبی در حوزهٔ زیرساخت‌های فکری و فرهنگی پنهان در بافت زیرین آن می‌پردازد. از نظر منتقدان فرهنگی، فرهنگ یک فرایند و برساخته است نه یک تعریف ثابت (درواقع، تعاریف ذات‌گرایانه را برنمی‌تابد)؛ مجموعه‌ای که در تعامل با جنسیت، نژاد، قومیت، طبقهٔ اجتماعی، اقتصادی و عوامل مشابه تشکیل می‌شود. رابرت مرتون[2] فرهنگ را «مجموعهٔ سازمان‌یافته‌ای از ارزش‌های هنجارمند تعریف می‌کند که بر رفتارهای مشترک میان اعضای یک گروه یا یک جامعهٔ معین فرمان می‌راند و ساختار اجتماعی را به‌عنوان مجموعهٔ سازمان‌یافته‌ای از روابط اجتماعی که اعضای جامعه یا گروه به صورت‌های گوناگون در آن درگیر می‌شوند، توصیف می‌کند. ساختار فرهنگی را نیز می‌توان چنین تعریف کرد که مجموعهٔ متشکلی از ارزش‌های هنجاری است که بر رفتار حاکم بوده و بین افراد یک اجتماع یا گروه معین مشترک می‌باشد» (گروثرز، ۱۳۷۴: ۱۲۲). در این میان، ادبیات به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر بافت فرهنگی جامعه و با توجه به طیف گسترده‌ای از مخاطبان آن، یکی از مهم‌ترین عرصه‌های مطالعات فرهنگی است که می‌توان با تحلیل آثار و تولیدات ادبی و فرهنگی آن، باورها و سنت‌های فرهنگی حاکم بر جامعه را ردیابی و نقد کرد. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و براساس مهم‌ترین مبانی نقد فرهنگی در حیطهٔ گفتمان مردسالار و نابرابری جنسیتی، به بررسی داستان کوتاه «جنیة البجع» غادة السمان می‌پردازد. داستان‌های السمان، با توجه به دورهٔ انتشار آن‌ها، تجلی‌گاه تبعیض جنسیتی بین زن و مرد، با تسلط گفتمان نابرابر مردسالار است. اهمیت تاریخی زمان انتشار داستان‌های السمان، در این نکته است که این داستان‌ها مربوط به سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و دوران استعمار، جنگ و درگیری‌های داخلی کشورهای عربی و مهم‌تر از آن، جدال مدرنیته و سنت است که با حرکت‌های وسیع

---

1. cultural criticism
2. Robert K. Merton

فمینیستی در جهان غرب به اوج خود رسیده است. در این پژوهش، با الگوبندی و تحلیل چگونگی بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در این داستان کوتاه غادة السمان و نحوهٔ برخورد شخصیت‌های این داستان با محدودیت‌های موجود، نقش فرهنگ را در ایجاد محدودیت‌های آسیب‌رسان در زندگی زنان و دختران ترسیم می‌کنیم و راه خلاص‌شدن از این کلیشه‌ها را نشان می‌دهیم. اهمیت این بررسی در واکاوی مفاهیمی است که اساس و مبنای مبارزات آگاهانه و به دور از تندروی‌های حرکت فمینیسم در برابر فرهنگ مردسالار عربی است و به دنبال پاسخ به این پرسش اصلی است که داستان السمان، چگونه فرهنگ و باورهای موروثی فرهنگ عربی را فعالانه نقد کرده و خودآگاهی زنان را راهی برای عبور از این سنت‌ها دانسته است.

بیان مسئله

نقد فرهنگی دارای دو شاخهٔ اصلی است: فرهنگ و نقد منتسب و مرتبط با آن. اگرچه واژهٔ فرهنگ از گذشته‌های دور نیز مطرح بود، اصطلاح فرهنگ به‌عنوان یک «مجموعهٔ ویژه، همبسته و پیوسته‌ای از خصوصیات بشری» برای نخستین بار با تعریف مفهوم فرهنگ از «ادوارد بارنت تایلور»[1] آغاز شد. او در سال ۱۸۷۱، نام *فرهنگ ابتدایی* را بر کتاب اصلی خود گذاشت و در نخستین جملهٔ آن، اولین تعریف رسمی و صریح از فرهنگ را ارائه داد: فرهنگ یا تمدن، کلیت درهم‌تافته‌ای است شامل دانش، دین، هنر، قانون، اخلاقیات، آداب و رسوم، و هرگونه توانایی و عادتی که آدمی همچون عضوی از جامعه به‌دست می‌آورد (آشوری، ۱۳۵۷: ۳۵-۳۹). اما اصطلاح نقد فرهنگی برای نخستین بار در سال ۱۹۹۲ توسط ناقد آمریکایی «وینسنت لیچ»[2] در یک کتاب نقدی و برای نظریه‌های نقد ادبیات بعد از مدرنیته مورد استفاده قرار گرفت. وی در این کتاب، اصطلاح نقد فرهنگی را در معنای بررسی انواع گفتمان‌ها در زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی، سیستمی و روش‌های نقد ادبی و ارتباط آن‌ها با الگوهای فرهنگی به‌کار برد. بعدها بررسی‌های میشل فوکو، دریدا و رولان بارت زمینه را برای گسترش هرچه بیشتر این نقد فراهم آورد. نقد فرهنگی بدون دیدگاه به نقد نمی‌پردازد، بلکه با توجه به ارتباطی که با بقیهٔ گرایش‌های نقدی دارد، دیدگاه خود را بر مبانی یکی از شاخه‌های نقدی مانند نقد زنانه، مارکسیسم، روش فروید، جریان رادیکال یا انسان‌شناسی اجتماعی یا آمیخته‌ای از همهٔ آن‌ها متمرکز می‌سازد (خلیل، ۲۰۱۲: ۱۱). بر همین اساس می‌توان گفت مباحث نقد فرهنگی بر دیدگاهی که ناقد انتخاب می‌کند، متمرکز می‌شود و خود به‌عنوان یک روش مستقل مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. باید توجه داشت که این نوع نقد به هیچ عنوان محدود به یک موضوع یا گرایش خاص نیست. گرایش منتقدان به نقدهای درون‌متنی و از جمله نقد ادبی که برای

1. Edward Burnett Tylor
2. Vincent Lich

دوره‌ای طولانی، تمام تلاش خود را در پرداختن به زیبایی‌های متن به‌کار گرفته بودند، در کنار ظهور حرکت مدرنیته و تلاش برای بازسازی مفاهیم و باورهای سنتی، سبب ظهور و پیدایش نقد فرهنگی با هدف بررسی زیرساخت‌های فکری و فرهنگی متون ادبی و هنری شد. در نقد فرهنگی، عناصری بررسی می‌شود که در یک فرهنگ وجود دارد و مربوط به ساختارهای اجتماعی آن است. شرایط تولید این عناصر فرهنگی و دریافتی که متعلقان به فرهنگ مورد بررسی از آن‌ها دارند، محور چنین مطالعه‌ای است (رسولی، ۱۳۹۶: ۲). منتقدان حوزهٔ فرهنگی بر این باورند که می‌توان همهٔ محصولات فرهنگی یک جامعه از جمله متون ادبی، رسانه‌ها و آثار دیداری و شنیداری و... را به‌منظور آشکارساختن کارکرد فرهنگی‌ای که دارند، تحلیل و بررسی کرد؛ یعنی نشان داد این محصولات چگونه با انتقال و تغییر شکل انواع ایدئولوژی، به تجربهٔ ما شکل می‌دهند. در این حالت، عملکرد یک متن ادبی به‌عنوان جزئی از طیف متون تاریخی–فرهنگی همان دوره مدنظر قرار می‌گیرد و مسائلی مانند قوانین کیفری، اولویت‌های آموزش، نگرش‌های مربوط به امور جنسیتی، ساختارهای قدرت حاکم و ایدئولوژی‌های مرتبط با آن، نظریه‌های سیاسی و اقتصادی رایج و تجربه‌های افراد به‌حاشیه رانده‌شده در جامعه، مهم‌ترین مسائل مطرح در نقد فرهنگی متون است.

متن، اصطلاحی عام است که بر آثار هنری مختلفی اطلاق می‌شود، مانند: رمان، نمایشنامه، فیلم و برنامه‌های تلویزیونی، داستان‌های کوتاه، آگهی‌های بازرگانی، کارتون و... . «در این حالت، متن به‌عنوان یک عمل هنری، همواره سعی دارد تا جهانی را تصور کند که برخاسته از فرهنگ و باورهای بشری است» (ایزابرجر، ۲۰۰۳: ۴۸). براین‌اساس، متن ادبی بخشی از متن فرهنگی است و ادبیات به‌طور عام، در حیطهٔ فرهنگ جای می‌گیرد.

یکی از مهم‌ترین عوامل در پیدایش نقد فرهنگی، ظهور نهضت تجددخواهی یا مدرنیته[1] است. پدیدهٔ مدرنیته، محصول جریانات و رخدادهایی بود که در غرب اتفاق افتاد. غیر از انقلاب‌های علمی، تحولات دیگری در مسائل سیاسی و اقتصادی مردم مغرب‌زمین رخ داد که در پیشبرد به‌سوی مدرنیته سهم انکارناپذیری داشته‌اند. از جملهٔ این تحولات، انقلاب‌های سیاسی در آمریکا و فرانسه و انقلاب صنعتی در انگلستان بود (ر.ک: واترز، ۱۳۸۱: ۲۱۸). نقد فرهنگی از مبانی مدرنیته و خصوصاً تفکرات مارکس در مبارزه با نظام سلطه و مبارزات طبقاتی بهره گرفت. از همین‌جا است که رابطهٔ این نقد با فمینیسم[2] یا نقد زنانه برقرار می‌شود؛ چرا که فمینیست‌ها نیز به سلطهٔ مردان بر امکانات جامعه معترض بودند و سعی کردند تا نابرابری بین زن و مرد را در نقش الگوهای فرهنگی جامعه به‌ویژه در زمینهٔ جنسیت برساخته از نظام

1. modernity
2. feminism

مردسالار و کنش‌های سنتی حامی این سلطه توجیه کنند.

باورهای فرهنگی، یکی از مظاهر اصلی کنش سنتی است که بیش از آنکه در فضای واقعی میان پدیده‌های واقعی و اشیا دیده شود، در سطح ذهنی و روانی افراد دیده می‌شود. از نگاه ماکس وبر، کنش‌های اجتماعی چهار دسته‌اند: «کنش‌های عقلانی معطوف به هدف»، «کنش‌های عقلانی معطوف به ارزش»، «کنش‌های عاطفی» و «کنش‌های سنتی». در نگاه وبر، کنش سنتی، کنشی است که افراد «بدون دلیل» آن را پذیرا شوند و فقط به این خاطر که یک هنجار قدیمی و الزام‌آور است، آن را انجام دهند. از این نگاه، کنش سنتی رفتاری است بدون بررسی‌های خردگرایانه (وبر، ۱۳۸۴: ۱۶۳). یکی از حوزه‌های اصلی جدال سنت و مدرنیته براساس بازبینی در باورهای موروثی و خودساختهٔ بشری، حوزهٔ جنسیت[1] است که موضوعی مربوط به فرهنگ است و توسط حرکت فمینیسم یا نقد زنانه مطرح شد و پایه‌های فکری و فرهنگی جوامع مردسالار را به لرزه درآورد. باید توجه داشت که جنسیت، کاملاً متمایز از مفهوم جنس[2] است که شامل «تفاوت‌های زیست‌شناختی و بیولوژیکی» می‌شود (فریدمن، ۱۳۸۱: ۱۹). در ادبیات فمینیستی، واژهٔ جنس و به‌تبع آن، تفاوت‌های جنسی به‌عنوان ویژگی‌های زیست‌شناختی، صرفاً به بیولوژی فرد اشاره دارد (هام و گمبل، ۱۳۸۲: ۳۹۸). به بیان دیگر، «جنسیت طبقه‌بندی اجتماعی به مردانه و زنانه را توضیح می‌دهد» (دلفی، ۱۳۸۵: ۱۶۳). جنسیت در سطح خرد به هویت و شخصیت فردی، در سطح نمادین، به ایده‌های فرهنگی و تصورات قالبی مردانگی و زنانگی و در سطح کلان و ساختاری به تقسیم‌کار جنس در نهادها و سازمان‌ها و روابط قدرت بازمی‌گردد (مارشال، ۱۹۹۸: ۲۵۰).

فمینیسم و بازنگری در موقعیت جنسیتی نابرابر زنان و مردان

تقریباً سی سال بعد از پیدایش مبانی مدرنیته و مطرح‌شدن آن در جوامع غربی، شاخهٔ نقد زنان یا فمینیسم پدید آمد. این نوع نقد، به‌طور خاص بر مسائل مربوط به زنان متمرکز است، ولی امروزه به‌طور عام، مربوط به حیطهٔ مطالعات فرهنگی است و بیشتر بر مفهوم جنسیت متمرکز است. به‌اجمال و اختصار می‌توان حیطه‌های حرکت فمینیست در نقد فرهنگی را در چهار حوزهٔ زیر بررسی کرد:

- نقش زن در متون ادبی و ارتباط آن با نقش وی در زندگی روزمره؛
- بهره‌گیری از زنان به‌عنوان یک هویت جنسی؛
- سلطهٔ مرد بر بازار کار، روابط جنسی و سایر موقعیت‌های زندگی؛
- میزان خودآگاهی زنان نسبت به شرایط خود (ایزابرجر، ۲۰۰۳: ۶۵-۶۶).

---

1. gender
2. sex

ناگفته پیدا است که حرکت‌ها و جنبش‌های مختلف فمینیستی، بیش از هر چیز بر دو مفهوم «مردسالاری» و «تبعیض جنسیتی» متمرکز می‌شوند و تأکید دارند که «طبقهٔ جنسی چنان ژرف است که به چشم نمی‌آید... فروپاشی زنان تنها در حوزه‌های نمایانی مانند قانون و اشتغال نیست، بلکه در روابط شخصی نیز وجود دارد. تفاوت میان جنسیت‌ها به تمامیت زندگی شکل می‌دهد؛ زنان نه‌تنها با مردان فرق دارند، بلکه زنان نسبت به مردان فرودست‌اند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۱: ۲۹۴–۲۹۵).

به‌نظر می‌رسد غلبهٔ عقلانیت جدید بر تفکر متافیزیکی کلاسیک و متعاقب آن، آگاهی انسان از وضعیت انضمامی خویش در هستی، از علل اصلی توجه به جریان سلطه‌گری نظام‌های معطوف به قدرت در دوران معاصر بوده است. تحرکات گستردهٔ جریان‌های فمینیستی معاصر نیز نوعی واکنش در مقابل نابرابری‌های جنسیتی و سلطهٔ نظام‌های دیرپای مردسالار است که در فرهنگ‌های مختلف ریشه دوانده‌اند (میلنر وبراویت، ۱۳۸۷: ۱۸۲). در این میان، مردسالاری یا مردمحوری نامی است برای نظام و ساختاری که از راه نهادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، زنان را زیر سلطه دارد. گفتمان مردسالار، به دنبال القای تفکر فرادستی مردان و فرودستی زنان است. تداوم قدرت نظام مردسالاری ناشی از دسترسی بیشتر مردان به مزایای ساختارهای قدرت در درون و بیرون از خانواده و همچنین واسطهٔ تقسیم‌کار این مزایای اجتماعی در جامعه است (معین، ۱۳۸۷: ۳۲۴). پدرسالاری نیز زیرمجموعهٔ مردسالاری به‌حساب می‌آید؛ یعنی مردسالاری کلی‌تر و مفهومی‌تر از پدرسالاری است.

مفهوم نابرابری جنسیتی در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ متولد و کم‌کم به گفتمان غالب گروه‌های مختلف فمینیسم بدل شد. «نابرابری جنسیتی عبارت است از برخورد یا عملی که براساس جنسیت افراد به تحقیر، طرد و ایجاد کلیشهٔ زنانه و مردانه می‌پردازد و نگرشی است که زنان را فرودست و مردان را فرادست معرفی می‌کند. گرایشی که براساس جنسیت افراد به تحقیر، طرد، خوارشمردن و کلیشه‌بندی آنان می‌پردازد» (میشل، ۱۳۷۶: ۲۴). کلیشه یا تفکر قالبی به تصاویری در ذهن گفته می‌شود که به شکل ثابت و محدود درآمده‌اند و اغلب به باورها، اعتقادات و ارزش‌ها بازمی‌گردند. به همین دلیل، ماهیتی انتزاعی دارند و چون از جامعه سرچشمه می‌گیرند، می‌توانند به درک‌های افراد یک جامعه از پدیده‌ها و واقعیت‌ها و... وحدت بخشند و از نسلی به نسل دیگر انتقال یابند (ستوده، ۱۳۸۷: ۱۷۵). بدیهی است که از آنجا که تفاوت‌های اجتماعی مبتنی بر جنسیت، کاملاً برساختهٔ ذهن انسان است، از این‌رو می‌توان از منظرهای گوناگون به تحلیل و تأویل آن نشست. تحلیلی که در حقیقت، استوار است به کنکاش در کلیشه‌هایی که جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی یک جنس (زن) را در برابر جنس دیگر (مرد) با محدودیت‌های آزاردهنده و تحقیرآمیز کنترل می‌کند. آنچه

بیشتر از همه، به کلیشه‌های برخاسته از جنسیت دامن می‌زند، فرهنگ است.

شایان ذکر است که در حیطهٔ فرهنگ، یک شکاف جنسیتی عمیق و آشکار پدید آمده است. بدین‌سان که جامعه به دو گروه یا دو قطب زن و مرد تقسیم شده و در این انقسام و انشقاق، به‌صورت غیرمنصفانه‌ای امتیازات بسیار و ویژه، به مردان اختصاص یافته است. به همین دلیل، یکی از اهداف اصلی جنبش فمینیسم، مخالفت با بی‌عدالتی نهادینه‌شده در حق زنان و به‌چالش‌کشیدن فرودست‌بودن زنان در برابر مردان است. شایان ذکر است که این مخالفت، مستلزم بررسی انتقادی موقعیت کنونی و گذشتهٔ زنان، و چالش با ایدئولوژی‌های مردسالارانهٔ حاکم است که فرودستی زنان را امری طبیعی و همگانی تلقی می‌کنند؛ بنابراین، آن را امری اجتناب‌ناپذیر جلوه می‌دهند (آبوت، ۱۳۸۱: ۳۱).

اگرچه پس از وقوع انقلاب صنعتی در آغاز قرن بیستم، وضعیت زنان در بخش‌هایی از جهان اندکی تغییر کرد، در کشورهای عربی به‌دلیل تسلط نظام‌های پدرسالار و استبدادی و حاکمیت سرسختانهٔ تقلیدها و آداب سنتی و نیز عدم پیشرفت علمی و صنعتی، وضعیت زنان چندان تغییری نیافت (الحیدری، ۲۰۰۳: ۱). یکی از نخستین حرکت جنبش‌های زنان در مصر اتفاق افتاد. زنان روشنفکر مصری، هم‌زمان با مبارزات استقلال‌طلبانه، از حرکت‌های فمینیستی الهام گرفتند و برای مطالبات قانونی خود تلاش کردند؛ تا جایی که زنان طبقات بالای جامعه اولین سازمان دفاع از حقوق زنان را در سال ۱۹۲۳ رسماً تأسیس کردند که این سازمان، ضمن فعالیت‌های خود توانست جنبش فمینیستی را در جوامع مختلف عرب تقویت کند. در سایر کشورهای عربی مانند مصر نیز زنان در مبارزات حق‌طلبی شرکت کردند و از طریق این مبارزات، به بخش‌هایی از حقوق مطلوب سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دست یافتند. از آن میان می‌توان به افزایش سن ازدواج تا ۱۴ سالگی، اجازهٔ تحصیل دختران، حق رأی زنان در کویت، لیبی، تونس، سومالی و عراق به درجات مختلف و متفاوتی اشاره کرد.

در این امر تردیدی نیست که امروزه جایگاه، منزلت و اوضاع زنان در جهان عرب با تناقضات و چالش‌های گوناگون و آشکاری روبه‌رو است. بدین‌سان که از یک سو زن با وجههٔ مادری منشأ عفت، شرف، بخشندگی و مهرورزی و از سوی دیگر با چهرهٔ شهوانی خود رمز شرارت، ضعف، خیانت و جهل است (الحیدری، ۲۰۰۳: ۱۴). نوال سعداوی نیز عقب‌ماندگی زنان عرب را مولود نظام طبقاتی پدرسالار می‌داند، نه زاییدهٔ زن‌بودن یا مسلمان‌بودن یا شرقی‌بودن (سعداوی، بی‌تا: ۳۰).

نقد فرهنگی به‌عنوان یک مکتب نقدی نوپا در ایران نیز چندان مطرح نشده است. از جمله آثاری که در این زمینه به نگارش درآمده، مقالهٔ آرزو رسولی با عنوان «نقد فرهنگی در مطالعات تاریخی شورش گئوماته و به‌قدرت‌رسیدن داریوش بزرگ» (۱۳۹۶) است که نویسنده در آن به

نقد مباحث مطرح‌شده در زمینهٔ این رویداد و بی‌توجهی به بافت فرهنگی ایران پرداخت. همچنین مقالهٔ «نقد فرهنگی داستان «مدل» سیمین دانشور از سه منظر در مطالعات زنان» (۱۳۸۷) بیشتر ارتباط این نقد را با مکاتب فکری غربی از جمله مارکسیسم و ساختارگرایی مطالعه کرد. در میان پایان‌نامه‌ها نیز تاکنون دو پژوهش صورت گرفته است: علی پروانه (۱۳۹۷) در «رویکرد نقد فرهنگی در ادب معاصر عربی؛ بررسی موردی دیدگاه‌های نقدی عبدالله غذامی» که به‌طور مفصل به شرح دیدگاه‌های غذامی در باب نقد فرهنگی شعر عربی پرداخت و احمد ملایی (۱۳۹۶) در «نقد فرهنگی در ادبیات معاصر ایران (مطالعهٔ موردی رمان‌های مدیر مدرسه، سووشون، جزیرهٔ سرگردانی و ساربان)» به ریشه‌های فرهنگی در باورهای غلط جامعهٔ ایران که در این رمان‌ها منعکس شده، توجه نشان داد. پژوهش حاضر، علاوه بر معرفی داستان السمان، انتقاد وی به مشکلات زنان را ترسیم می‌کند و دربرگیرندهٔ نگاه متفاوت و سازندهٔ او به کلیشه‌های جنسیتی زنان و عدم تقابل زنان و مردان است.

پیشینهٔ پژوهش

۲-۱. غادة السمان

السمان یکی از نامدارترین نویسندگان، شاعران و روزنامه‌نگاران زن سوریه در دورهٔ معاصر به‌شمار می‌رود که توانسته است به‌خوبی مسائل و مشکلات زنان را در آثار خود به شکل عمیق و ویژه‌ای بازتاب دهد. به‌هرروی، او را یکی از چهره‌های شاخص مبارزات زنانه به‌شمار می‌آورند. از این‌رو، «هنگامی‌که از ادب غادة السمان سخن می‌گوییم، چنان است که به ادبیات زنانهٔ لبنان همراه با تمام ارکان و اشکال مختلف دیدگاه‌ها و قضایای آن می‌پردازیم» (یوسف، ۲۰۱۰: ۶۵). او با سکونت طولانی در فرانسه و مطالعه و تأمل در اندیشه‌ها و آثار فمینیستی، به‌ویژه آثار فمینیست اگزیستانسیالیست (وجودگرای) سیمون دوبوار، با اصلی‌ترین مبانی فکری این حرکت آشنا شد و از جهات گوناگونی از آن تأثیر پذیرفت. اما این امر هرگز سبب نشد تا به‌طور کامل، تعلق‌خاطر خود را به مبانی اندیشهٔ اسلامی و نیز فرهنگ عربی به طاق نسیان سپارد. السمان همواره می‌کوشید تا با بازبینی و بازخوانی اندیشه و میراث فرهنگ عرب و سازگاری آن با بعضی از مبانی جدید مدرنیته، به اصلاح وضعیت زنان عرب بپردازد. وی با نگاهی نو به میراث ادب قدیم، دستاوردهای جدیدی برای ادبیات معاصر به بار آورد (السمان، ۱۹۸۱: ۱۹۵).

داستان جنیة البجع

داستان درمورد یک زن لبنانی ۴۵ ساله است که همراه خانوادهٔ خود، در بحبوحهٔ جنگ داخلی لبنان مجبور به مهاجرت به فرانسه شده است. همسر او که یکی از ثروتمندان بیروت است، بر اثر بسته‌شدن حساب و ممنوعیت فروش املاک، به‌شدت فقیر شده، اما حاضر نیست به‌عنوان

یک فرد عادی مشغول به کاری شود. در این شرایط، زن علی‌رغم مخالفت همسر، به محیط کار وارد می‌شود و انواع شغل‌های مرتبط با مدرک تحصیلی خود را امتحان می‌کند و سرانجام به‌عنوان یک مدیر موفق، در کسب‌وکار برای خود نامی کسب می‌کند. او که در بیروت، از سوی خانواده به‌شدت محصور شده بود، اکنون با فضای جدیدی از برابری و احترام به حقوق زنان در فرانسه آشنا می‌شود. همین امر سبب می‌شود تا از محیط جامعهٔ عربی بیزار باشد. بعد از اتمام جنگ داخلی لبنان، شرایط برای بازگشت خانوادهٔ زن به بیروت فراهم می‌شود و همسر وی به او این اختیار را می‌دهد که بین ماندن در فرانسه به شرط طلاق و رفتن به بیروت همراه خانواده یکی را انتخاب کند. زن با وجود همهٔ وابستگی‌اش به خانواده، با مقایسهٔ فرهنگ دو جامعه، سرانجام تصمیم می‌گیرد در فرانسه بماند، اما قبل از مطرح‌کردن این تصمیم، متوجه تغییر فکری همسر خود می‌شود و درمی‌یابد که در صورت بازگشت می‌تواند همچنان به کار در بیرون از خانه ادامه دهد.

بحث و بررسی

اصلی‌ترین مباحث مطرح‌شده در داستان «جنية البجع» السمان، نقد صریح او به فضای فکری و فرهنگی جامعهٔ عرب و مبانی سنتی متصلب رسوخ یافته در لایه‌های مختلف آن دربارهٔ زنان و الگوهای نابرابر نظام مردسالاری در جوامع عربی است. او اما می‌کوشد تا این نکته را خاطرنشان سازد که برای قضاوت توانایی زنان، نباید بر کلیشه‌های موروثی در جامعه متکی بود و به هیچ عنوان، جنسیت وجه کانونی هویت زنان نیست، بلکه رفتار، کردار، نگرش و شیوهٔ تفکر زنان است که در اعصار و برهه‌های گوناگون هویت‌ساز است (خمسه، ۱۳۸۳: ۱۳۲).

داستان در لحظه‌ای آغاز می‌شود که زن باید میان رفتن به وطن یا ماندن در غربت تصمیم‌گیری کند. در ابتدا تردید وی برای مخاطب عجیب و باورناپذیر است، اما روند داستان که با راوی اول‌شخص و حرکت رو به عقب و بر محوریت خاطرات دور و نزدیک در جریان است، کم‌کم پرده از دودلی زن برمی‌گیرد و مخاطب را با دغدغهٔ تلخ و دردناک وی همراه می‌سازد. او در ابتدا به توصیف حوادث و لحظات خوبی می‌پردازد که در پاریس تجربه کرده و هر لحظه را با خاطرهٔ تلخ همراه با تحقیر در بیروت مقایسه می‌کند. به‌طورکلی، نقد السمان در این داستان را می‌توان در چهار موضوع مهم دسته‌بندی کرد:

۱. فرودست‌بودن زنان و غلبهٔ گفتمان مردسالار

مظاهر سنت در داستان السمان در قالب چهرهٔ زنانی ترسیم شده است که به‌صورت منفعل و مطیع، در برابر نظام مردسالار جامعه سکوت کرده و در برابر آن به‌صورت کلی تسلیم شده‌اند. تصویر آن‌ها تصویر زنانی سنتی است که بر آن‌ها ویژگی‌های کلیشه‌ای-فرهنگی و سنتی یک مادر، همسر و نقش‌های خانوادگی سنتی و نه اجتماعی غلبه دارد. اولین چهرهٔ زن سنتی در این داستان، متعلق به

مادر راوی است که به‌طور کامل در هویت بازتولیدی گفتمان مردسالار فرورفته است. درحقیقت، نظام مردسالاری سبب می‌شود تا جامعهٔ مردان در موضع قدرت یعنی موضع فرادست قرار بگیرند و به تمامی امکانات جامعه دسترسی داشته باشند. این امر از جهت دیگر سبب می‌شود تا موضع زنان در موقعیت فرودست تثبیت شود و مانند جزئی از امکانات جامعه، در جهت رسیدن به خواسته‌های مردان عمل کنند و براساس دیدگاه‌ها و باورهای آن‌ها تعریف شوند. او به‌عنوان یک مادر، نه‌تنها دخترش را در ادامهٔ تحصیل همراهی نمی‌کند، بلکه با تمسخر او تأکید می‌کند که زنان صلاحیت کار در محیط بیرون از خانه را ندارند و باید تلاش کنند تا مورد توجه یک مرد قرار گیرند و ازدواج کنند: «زجرتنی أمی: کفی عن القراءة. ستسخرین جمال عینیک، وارفعی هذه النظارات المرعبة عن وجهک. ماذا یقول الناس إذا شاهدوک هکذا وأی عریس سیرضی بالاقتراب منک؟ کان بوسع أشقائی الذکور الأربعة ارتداء نظاراتهم بسلام أما أنا فکان حلف أمی وخالاتی وعماتی یجعلنی أشعر بالخجل من نظارتی وضعف بصری. ولکن غدا الامتحان، فکیف تریدین أن أذاکر وأدرس بلا نظارة؟ أرید أن أفوز بشهادة هندسة الدیکور. قالت بلا مواربة: لماذا؟ لتعلیقها فی مطبخ زوجک؟ کان بوسع أشقائی الذکور الأربعة ارتداء نظاراتهم بسلام أما أنا فکان حلف أمی وخالاتی وعماتی یجعلنی أشعر بالخجل من نظارتی وضعف بصری» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۰۸-۱۰۹) (ترجمه: مادرم مرا آزار داد که دیگر به خواندن ادامه نده، زیبایی چشمانت را از دست خواهی داد. این عینک‌های ترسناک را از صورتت بردار. مردم وقتی تو را ببینند چه می‌گویند و کدام دامادی حاضر خواهد شد به تو نزدیک شود؟ من فردا امتحان دارم، چطور انتظار داری بدون عینک درس بخوانم؟ می‌خواهم در رشتهٔ دکوراسیون داخلی فارغ‌التحصیل شوم. با صراحت گفت: برای چه؟ برای آویختن آن به دیوار آشپزخانهٔ همسرت؟ چهار برادر مذکرم به‌راحتی می‌توانستند عینک بگذارند و سالم بمانند، اما همدستی مادر، خاله‌ها و عمه‌هایم باعث شده بود از ضعف بینایی و گذاشتن عینک شرمنده باشم).

مقایسهٔ دختر بین خود و برادرانش که به‌صورت عمدی صفت مذکر را هم برای آن‌ها ذکر می‌کند، به رفتار دوگانهٔ مادر با آن‌ها و پذیرش برتری جنس مذکر بر جنس مؤنث دارد. «تاکنون این زنان بوده‌اند که زن را بیش از همه سرزنش کرده‌اند، نه ما» (نیچه، ۱۳۷۵: ۲۳۲). اصرار مادر برای مطالعه‌نکردن دختر به‌خاطر پیشگیری از ضعف بینایی و نیامدن خواستگار به خانه، و همراهی عمه‌ها و خاله‌های دختر در تأیید تصمیم مادر، در این نکته نهفته است که همهٔ تلاش یک زن سنتی، پرورش دختر برای ازدواج و به‌نوعی آموزش او برای پذیرش یک نقش حاشیه‌ای است. تفسیر بوردیو بر تلاش مادرانی که خود در انقیاد مردسالاری اسیر هستند، اما دختران خود را نیز به همان مسیر می‌فرستند، بهترین دلیل بر این امر است: «زنان بدترین دشمنان خود هستند» (بوردیو، ۲۰۰۹: ۶۹). در حقیقت، مادران سنتی در جریان جامعه‌پذیری غلط، به‌نوعی خودباختگی هویتی دچار شده‌اند و پذیرفته‌اند که نقش آنان در خانواده حاشیه‌ای، فرعی و کم‌اهمیت است. در این حالت، آن‌ها به‌شدت

منفعل، و وابسته هستند، اما چون از سوی جامعه و خانواده تأیید می‌شوند، این‌گونه مـی‌پندارنـد کـه راه درست همین است. «ایدئولوژی، مسیر و امکانی است که سوژه از طریـق همدسـتی بـا آن، بـا تـوهم کمال به یکپارچگی شخصیتی دسـت پیـدا مـی‌کنـد» (بـرتنس، ۱۳۹۱: ۱۰۳). در حقیقـت، در فراینـد پذیرش فرودستی زنان در برابر مردان از سوی خود زنان، آن‌ها تبـدیل بـه موجـوداتی مـی‌شـوند کـه تلاش می‌کنند تا این روند را ادامه دهند و به‌نوعی دختران خود را برای تبـدیل‌شـدن بـه یـک هویـت کم‌اهمیت یا بی‌اهمیت سوق دهند. زن دیگر کسی نیست که در مقابل قدرت قرار داشـته باشـد، بلکـه خود او مناسبات قدرت را بازتولید می‌کند و به کسی کـه قـدرت را مـی‌پـذیرد تبـدیل مـی‌شـود و بـه تعبیری، هم‌زمان به فاعل قدرت و مفعول قدرت دگردیسی می‌یابـد. زن، دیگـر موجـودی نیسـت کـه آگاهانه آزادی خود را سرکوب کند، بلکه در تقویت این سازوکار قدرت، فاقد هرگونه اراده و روشن‌بینـی است (مک‌دانل، ۱۳۸۰: ۹۶). علاوه‌براین، رشتهٔ تحصیلی دختر نیز مورد تمسخر قرار می‌گیـرد و پـدر و مادر از این بابت که پسران آن‌ها تحصـیل رشـتهٔ پزشـکی و حقـوق را انتخـاب کـرده‌انـد، بـه‌شـدت خرسندند: «قال أبی: أحمدی ربک أنها هی التی أختارت الدراسة التی لا قیمة لها لا شقیقها طالب الطب أو الآخر طالب المحاماة أو الباقون. تصوری کارثتنا لـو أن الصـبیین لـم یدرسـا الطـب والمحامـاة وسـیلحق بهما شقیقاهما. ابتسم اخوتی بزهو بالثناء ینهال علیهم باستمرار لمجرد أنهم ذکـور و یدرسـون فـوق ذلـک الطب» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۰۹) (ترجمه: پدرم (به مادرم) گفت: خدا را شکر کن که این دختـرت هسـت که رشته‌ای را انتخاب کرده است که هیچ ارزشی ندارد و نه برادر بزرگش که دانشجوی پزشکی اسـت یا برادر دیگرش که حقوق می‌خواند یا آن دو بـرادر دیگـر. مصـیبت مـا را تصـور کـن اگـر پسـرها در پزشکی و حقوق تحصیل نمی‌کردند و بقیهٔ پسرها به آن‌ها ملحق مـی‌شـدند. برادرهـایم لبخنـد زدنـد. آن‌ها به‌خاطر ستایشی که تنها به‌دلیل ذکوربودن آن‌ها نصیبشـان شـده خوشـحال‌انـد. مهـم‌تـر از آن، پزشکی می‌خوانند).

به‌طورکلی، در جوامع مردسالار، زنان یا شغلی در بیرون از خانه ندارنـد یـا مشـاغل بـه دو بخـش زنانه و مردانه تقسیم شده‌اند: زنان منشی یا پرستارند و مردان کارفرما یا پزشـک (میشـل، ۱۳۷۶: ۴۵–۴۶) و بر همین اساس است که در آثار و متون ادبی، معمولاً مـردان بـه‌صـورت انسـان‌هـایی مسـلط، فعال، مهاجم و مقتدر به تصویر کشیده می‌شوند و نقش‌های متنوع و مهمی را کـه موفقیـت در آن‌هـا اغلب مستلزم مهارت حرفه‌ای، کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می‌کنند. در مقابل، زنان معمولاً تـابع، منفعل، تسلیم و کم‌اهمیت‌اند و در مشـاغل فرعـی و کسـل‌کننـده‌ای کـه جنسـیت، عواطـف و عـدم پیچیدگی‌شان به آن‌ها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند (اسـتریناتی، ۱۳۸۸: ۲۴۶). درنهایـت در ایـن داستان، این مادر خانواده است که بعد از اجبار دختر از سوی پدر به ازدواج، مـدرک تحصـیلی وی را بـا خرسندی تمام به دیوار آشپزخانه آویزان می‌کند و او را برای همیشه در نقش یـک زن خانـه‌دار تثبیـت می‌کند: «و هکذا تزوجت وانجبت صبیا وبنتین وأنا لا أعرف هل أحب زوجی أم لا. ووسط الزغاریـد علقـت أمی شهادتی فی المطبخ و تم ترویضی بثلاثة أطفال وکثیـر مـن الرفاهیـة» (السـمان، ۱۹۹۴: ۱۰۹–۱۱۰)

(ترجمه: و این‌چنین ازدواج کردم و یک پسر و دو دختر به دنیا آوردم و هنوز نمی‌دانم که همسرم را دوست دارم یا نه. و وسط شادی‌ها، مادرم مدرک من را در آشپزخانه آویزان کرد).

مادر دختر که تحت سیطرهٔ فرهنگ نادرست مردسالار قرار دارد، نمی‌تواند بپذیرد که دختر به‌جای ازدواج به تحصیل بپردازد یا از دانش خود در بیرون از خانه استفاده کند. این امر علاوه بر قربانی‌کردن دختر، او را آماده می‌کند تا روند انتقال آموزه‌های فرهنگی متعارض با زنان را در خانواده گسترش دهد.

۲. تقلیل زن به‌عنوان یک هویت جنسی

یکی از بارزترین مفاهیمی که درمورد زن و اندام زنانهٔ وی در جامعه ریشه یافته است، فریبندگی و اغواگری زن و تقلیل او به بدن و اندام‌های زنانگی است. فمینیست‌ها تأثیر پدرسالاری در حوزهٔ زندگی فردی زنان را در دو ساحت برجسته می‌کنند: ساحت هویت و خودپندارهٔ زنان از زنانگی و ساحت امور شخصی و مسائل مربوط به بدن زنان (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۲۹۳). این امر، قبل از هر چیز سبب تقسیم فضای جامعه به دو نوع فضای خصوصی و فضای عمومی می‌شود و هدف آن، سیاست کنترل بدن‌های اغواگر و تحمیل مجموعه تمهیدات و شرایطی است که زنان صرفاً به‌دلیل جنسیت خود، مجبور به پذیرش و رعایت آن‌ها هستند و به یک هویت جنسی تبدیل می‌شوند. «فضای عمومی، فضایی است که به‌لحاظ تاریخی، مکان حضور مردان شناخته می‌شود؛ موقعیتی که کنترل و اقتدار مردانه را بر زنان تقویت می‌کند. دسترسی محدود زنان به فضای عمومی ارتباط نزدیکی با ایدهٔ بی‌حرمت‌کردن درمورد هر دو عنصر زنان و فضا دارد» (فادک، ۲۰۰۷، ۳)؛ بنابراین حضور زنان در فضاهای عمومی از طرفی پاکی و عفت زنانه را تهدید می‌کند و از طرف دیگر تقدس و مصونیت فضا را نیز خدشه‌دار می‌کند. حضور زنان در این فضا می‌تواند به اغوای جنسی مردان بینجامد و خود زنان را هم مورد آسیب قرار دهد. این امر در جوامع توسعه‌نیافته که از آن برای توجیه هوسرانی مردان استفاده می‌کنند، به شکل بارزی قابل‌رؤیت است. «کل صباح أحمد ربی فی المترو لأننی لست محاطة بکتلة بشریة زحامیة فی مدینة مکبوتة والا لتعرضت لاذلال اندساس الاجساد المحمومة والاصابع المشتعلة. صحیح أنه لم یحدث أن تخلی لی رجل مقعده هنا، بالمقابل، لم یحدث أن أهاننی أحدهم مندسا فی معطفی فی زحام الرکض وراء اللقمة، فکل امرأة خارج بیتها لیست هنا «مشروع غوایة» أو «عاهرة» حتی تثبت العکس کما فی بلدی» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۰۷) (ترجمه: هر روز صبح در مترو خدا را شکر می‌کنم که توسط انبوهی از مردم در شهری سرخورده محاصره نشده‌ام، وگرنه مورد تعرض به‌هم‌ساییدگی بدن‌های تب‌دار و انگشت‌های داغ قرار می‌گرفتم. درست است که اگر صندلی خالی نباشد، کسی جای خود را به من نمی‌دهد، ولی در عوض کسی با ساییدن بدنش به من و دست‌بردن در پالتویم به من اهانت نمی‌کند، درحالی‌که به دنبال یک لقمه نان می‌دوم. در اینجا

هر زنی که خارج از خانه‌اش باشد، یک طرح یا پروژهٔ اغواگر یـا بـی‌بنـدوبار نیسـت چنـان‌کـه در سرزمین آن‌گونه است). راوی با رد تفکر جنسیت‌زدهٔ جامعهٔ بیروت، از تقلیل زنان به یـک هویـت جنسی به‌شدت انتقاد می‌کند و با تصویرسازی از حضور خـود در میـان مـردم و در وسـایل نقلیـهٔ عمومی، مخاطب را به آزادی زنان از تفکرات کلیشه‌ای فرامی‌خوانـد: «هـا أنـا ارتـدی الآن بسـیط الثیاب. أهرول بحذائی ذی الکعب المنخفض فی الشوارع وأزقة المترو. أطـالع الکتـب فـی قطـارات الطبقة الفقیرة التی کنت جزءا منها قبل زواجی وأحب حیویة ذلک» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۰۸) (ترجمه: این منم که لباسی ساده می‌پوشم، با کفش پاشنه‌کوتاه در خیابان‌ها و واگـن متـرو بـا عجلـه راه می‌روم، در مترو شهری که مخصوص قشر فقیر جامعه است که من تـا قبـل از ازدواج، جزئـی از آن بودم، کتاب می‌خوانم و سرزندگی آن را دوست دارم).

السماندر داستان خود نگاه جامعه به زن به‌عنوان یک موجود اغواگر را به‌شدت محکوم کـرده و مسئولیت آن را بر گردن جامعه و فرهنگ نادرست آن انداختـه اسـت؛ چـرا کـه زن در پـاریس به‌راحتی در اماکن عمومی ظاهر می‌شود بدون آنکه مورد تعرضی قرار بگیرد یا کسی بـه حضـور او معترض باشد.

۳. مرد در موضع فرادست (مردسالاری)

یکی از اشکال ستم بر زنان، نظام مردسـالاری اسـت کـه از طریـق تسـلط مـردان بـر زنـان در خانواده، جامعه و حکومت تحقق می‌یابـد؛ تسـلطی کـه نـه بـر پایـهٔ عقلانیـت، بلکـه براسـاس فرمان‌برداری محض و غیرعقلانی شکل گرفته است (الحیدری، ۲۰۰۳: ۸). در داسـتان السـمان، شخصیت اصلی از جانب پدر، برادران و همسر خود تحت فشار قرار می‌گیـرد و هرکـدام از آن‌هـا سبب می‌شوند تا در موقعیت‌های مختلف، تصمیماتی عجولانه و نادرست بگیرد. اولین مرد مهـم و تأثیرگذار زندگی دختر، پدر او است کـه بـه‌خـاطر ثـروت خواسـتگار، وی را مجبـور بـه ازدواج می‌کند تا جایی که دختر معتقد است پدر به‌جای او پاسخ مثبت داده است: «وجـاء العـریس. کـان ثریا فی الثالثة والثلاثین من عمره و مـن أسـرة عریقـة بیروتیـة و سـیما فـوق کـل شـیء. وکنـت فـی التاسعة عشرة من عمری، متوسطة الجمال و مشاکسة اتـوق للخـلاص مـن اضـطهاد اخـوتی لـی و تدخلهم فی تفاصیل لباسی و مواعید خروجی کأنهم من جنس بشری أرقی نوعاً. لم یکـن ثمـة حـوار بیننا بل قمع و قال أبی نعم للعریس» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۰۹–۱۱۰) (ترجمه: داماد آمد. ثروتمند بود و سی‌وسه سال داشت و از یک خانوادهٔ اصیل بیروت بود و مهم‌تر از همه خوش‌چهـره بـود. مـن نوزده سال داشتم، با زیبایی متوسط و چهره‌ای عبوس که فقـط مـی‌خواسـتم از ظلـم بـرادرانم و دخالت آن‌ها در جزئیات لباس‌پوشیدن و بیرون‌رفتن و قرار ملاقـات‌هـایم خـلاص شـوم. گـویی آن‌ها از بهترین جنس آفرینش بودند. هیچ گفت‌وگویی میان ما نبود، بلکـه تنهـا سـرکوب بـود. و پدرم به داماد بله گفت).

در اینجا دختر، بدون هیچ‌گونه تمایلی و تنها به خواست پدر و نیز برای فرار از ظلم و سلطهٔ برادران خود تن به ازدواج با مردی می‌دهد که تا آن لحظه او را ندیده است. «براساس نظریهٔ ویلیام گود، نظام خانواده مانند هر نظام یا واحد اجتماعی دیگر دارای نظامی اقتداری است و هر کس به منابع مهم خانواده (مانند شغل، تحصیلات، درآمد، مهارت و اطلاعات) بیشتر از دیگران دسترسی داشته باشد، می‌تواند سایر اعضا را به فعالیت در جهت امیال خود وادارد و تصمیم‌گیری‌های مهم با او است» (اعزازی، ۱۳۸۰: ۸۱). سلطهٔ مطلق و بی‌چون‌وچرای همسر بر زندگی زن، یکی دیگر از مباحثی است که السمان در داستان خود مطرح کرده است. همسر زن، هنگامی‌که به فرانسه می‌آید سعی می‌کند تا زن را محدود و محصور در خانه نگه دارد، اما شرایط نامناسب اقتصادی و بی‌رغبتی او در تن‌دادن به کارهای کم‌ارزش سبب می‌شود تا زن به کار در بیرون از خانه بپردازد و این امر، بی‌مهری‌های گاه و بیگاه شوهر را در پی دارد. «توجع زوجی بصمت وهو یرانی «رجل البیت» لکنه کان عاجزا عن القبول بأی عمل عند أحد رفاق سهرات «أیام العز» والثراء. کان یتعذب عاجزا عن القیام بأی شئ غیر ملاحقة أخبار الوطن والخجل من حالی. کلما نجحت فی عملی کان دیکه الداخلی یتأزم ویتقزم ویصمت مکرها ولاخیار له» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۱۵) (همسرم در سکوت درد می‌کشید هنگامی‌که مرا مرد خانه می‌دید، ولی از پذیرش هر شغلی از شوی دوستان ثروتمند و رفقای شب‌نشینی‌های بیروت و روزگار ثروت و عزتمندی‌اش سرباز می‌زد. او عذاب می‌کشید و نمی‌توانست هیچ کاری به‌جز پیگیری اخبار وطن و احساس شرم به‌خاطر من انجام دهد. هر بار که من در کارم موفق شدم، خروس درون او وضعیتش بدتر می‌شد و خواری را تجربه می‌کرد و از روی اکراه سکوت می‌کرد).

۴. خودآگاهی زن نسبت به جایگاه خود

السمان با نمایش هم‌زمان تجربهٔ یک زن از خود در سایهٔ فرهنگ مردسالار، و تجربهٔ او از خود در یک نظام برابر و فارغ از کلیشه‌های جنسیتی، به‌جای نمایش ضعف‌های زنان و ترسیم آن‌ها به شکلی سرخورده و مطیع، آن‌ها را سرکش و عصیانگر نمایش داده است که با تسلیم‌نشدن در برابر یک وضعیت خیالی و موهم ناشی از تفکر فرهنگ ناقص، آن‌ها را برای احقاق حق تضییع‌شدهٔ خود تشویق کند. مبارزهٔ اصلی السمان در دو عرصهٔ اجتماعی و فرهنگی و با تکیه بر نادرست‌بودن باورهای موروثی جامعه در باب زنان، خصوصاً ادامهٔ تحصیل و ورود آن‌ها به جامعهٔ کار است. السمان هرگز به دنبال تک‌بعدی‌کردن زنان و تبدیل آن‌ها به نیروی کار نیست، بلکه اصرار وی به تحصیل زنان و حضور آنان در عرصه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی و به عهده‌گرفتن نقش‌هایی اجتماعی در کنار نقش همسری و مادری است. در این داستان، زن با ورود به بازار کار، اصرار به مطالعه در وسایل نقلیهٔ عمومی و فاصلهٔ منزل تا محل کار، و شرکت

در برنامه‌های آموزشی در باب زنان، به وضعیت بسیار مطلوبی از آگاهی رسیده و هویت جدیدی برای خود بازآفرینی کرده است که علاوه بر ثمرهٔ آن در زندگی فردی، خانواده را نیز از فقر و درماندگی نجات داده است. در اینجا خودآگاهی زن، مرحله‌به‌مرحله شکل گرفته و موجب شکوفایی کامل وی شده است. السمان، دیدگاه سنتی و میراثی عربی خویش را همسو با رویکرد تمدنی آزادی زن می‌داند که جایگاهی والا برای زن به‌عنوان مادر قائل است و این‌گونه است که آمال و آرزوی زن عربی در این است که در کارش موفق و پیروز باشد بدون آنکه آسیبی به کیان خانواده و فرزندش وارد شود (السمان، ۲۰۰۶: ۳۷). زن با آگاهی از وضعیت نامطلوب جامعهٔ بیروت، حاضر به بازگشت نیست. «لقد تعبتُ ولم أعد قادرة علی التکیف من جدید مع مجتمعات تقوم یومیا بإذلالی وباهنتی بصورة مباشرة فی صغائر الحیاة کلها وکبائرها. هنا ارتحتُ من التفاصیل الصغیرة کلها التی کانت تهیننی فی وطنی ولا أعرف کیف أرد علیها إذ تبدو جزءا من العادات السائدة التی لا تتوقف عین للاحتجاج علیها. لم أعد أشعر أنه من العادی والقبولأن أهان لمجرد أننی امرأة ولا یحق لی السفر إلا بإذن ذکر وأنا التی حملت ذکور أسرتی کلهم فی الغربة والشقاء بأسنانی کما تحمل القطة صغارها. ولم أعد راغبة فی سماع الحکایا أو قراءتها فی الصحف عن الرجل الذی ذبح أخته لسلوکها الذی لم یعجبه وعن الذی طلب زوجته إلی بیت الطاعة و عن الذی تزوج أکثر من إمرأة» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۱۹) (ترجمه: خسته‌ام و نمی‌توانم دوباره خودم را با جامعه‌ای تطبیق بدهم که هر روز مستقیماً به خوارکردن من در تمامی مسائل ریزودرشت زندگی مشغول است. در اینجا از همهٔ مسائلی که مرا در وطنم خوار می‌کرد، خلاص شدم و نمی‌دانم چگونه به آنجا برگردم وقتی که این کارها به عادتی تبدیل شده است بدون اینکه برای آن دلیلی وجود داشته باشد. دیگر نمی‌توانم بپذیرم که این کارها عادی است تنها به این دلیل که من یک زن هستم و جز با اجازهٔ یک مذکر حق ندارم به سفر بروم؛ درحالی‌که من به‌عنوان یک زن، همهٔ مردهای خانواده‌ام را در غربت و بدبختی با دندانم حمل کردم؛ درست مثل یک گربه هنگامی‌که بچه‌هایش را به دندان می‌کشد. و دیگر تمایلی به شنیدن داستان‌ها و خواندن روزنامه‌ها درمورد کشتن یک دختر توسط برادرش به جرم سرکشی در برابر وی ندارم. یا از مردی بخوانم که همسرش را مجبور به تمکین می‌کند یا مردی که چند تا زن دارد).

علاوه‌براین، السمان با خوانشی درست از عشق بین زن و مرد، با رد اجبار زنان به ازدواج، آن‌ها را تشویق می‌کند تا از روی میل و ارادهٔ خود به همسرانشان عشق بورزند و آن‌ها را در شرایط سخت زندگی یاری کنند. دیدگاه او به عشق بسیار زیبا و آزادی‌خواهانه است. السمان با صراحت به زنان اعلام می‌کند که ای زنان دنیا، دوست بدارید. مرد موجود زیبایی است و مثل ما بینواست. به‌جای تقلید و پیروی از او، به او کمک کنید. مرد تنها عاملی نیست که به زن ظلم می‌کند، بلکه این عقب‌ماندگی، استعمار و... است که بر هردو ستم روا می‌دارند. ضروری است

که با یک همبستگی آگاهانه، زن و مرد علیه این دشمن واقعی مشترکشان برخیزند (مدنی، ۱۳۸۵: ۷۸). «صرت أنظر إلیه للمرة الأولی عاریا من ثروته وسطوته، إنه نصف أصلع قصیر القامة بکرش مستدیر لطیف کاستدارة وجهه، وله عینان ضعیفتان فوق أنف عریض وفم واسع. امتلأ قلبی حنانا علیه، وحین ضممته إلی صدری کطفل خائف فی الظلام خیل إلی أننی للمرة الأولی أخطو درب حبه. إنه مذعور کما کنت دائماً فی قاعی لمجرد أننی إمرأة. شعرت أن خوفه یقربنا من بعض کما لم یفعل یوما ماله. تکشفت طباع زوجی عن رقة مفرطة وقدرة علی الحنان والعذوبة نحوی: یشفق علی من تعبی، یساعدنی فی اعمال المطبخ لا یبخل بدعاباته علی وعلی أولاده متهما بشؤونهم بعیدا عن الدیکتاتوریة الشرقیة» (السمان، ۱۹۹۴: ۱۱۴). (ترجمه: برای اولین بار خالی از ثروت و قدرتش او را نگاه کردم. نیمه‌کچل بود و قد کوتاه و شکم گنده‌اش دایره‌وار مانند گردی صورتش بود و دو چشم ضعیف او بالای یک دماغ بزرگ و پهن قرار داشت و دهانش بزرگ بود. قلبم نسبت به او پر از مهربانی شد. هنگامی‌که در آغوشش گرفتم که مثل یک کودک ترسیده بود، برای اولین بار احساس کردم که دوستش دارم. او ترسیده بود؛ مثل من که بارها و بارها فقط به این خاطر که زن بودم، ترسیده بودم. احساس کردم که ترس او ما را به هم نزدیک کرد؛ کاری که ثروتش نتوانست انجام بدهد. روحیهٔ مهربان همسرم را کشف کردم و توانایی او در عشق و محبت به من. وقتی خسته‌ام برای من دلسوزی می‌کند، به من در کارهای خانه کمک می‌کند. با من و بچه‌هایم شوخی می‌کند؛ کاری که از یک مرد با دیکتاتوری شرقی بعید است).

عشق صادقانهٔ زن به همسر که به دور از فضای اجباری فرهنگ مردسالار به‌دست آمده است، تغییر محسوس مرد نسبت به زن و خانواده، همراهی و همگامی با همسر در انجام امور منزل، همگی نشان می‌دهد که مردان نیز مانند زنان، از فضای جنسیت‌زدهٔ جامعهٔ خود آسیب می‌بینند و نمی‌توانند احساسات واقعی خود را در برابر همسر خود نشان دهند. کلیشه‌های جنسیتی هم بر مردان و هم بر زنان، تأثیری منفی می‌گذارند؛ اگرچه تأثیر منفی آن‌ها بر زنان بیشتر است؛ زیرا آنان در این کلیشه‌ها به‌عنوان جنس ضعیف و فرودست مطرح می‌شوند. از طرف دیگر، کلیشه‌های جنسیتی مردان را از شکوفایی همه‌جانبهٔ احساسات و انسانیتشان بازمی‌دارد و سبب می‌شود هرچه بیشتر به‌سمت خشونت، رقابت، پرخاشگری، بی‌اعتنایی و بی‌احساسی پیش روند (میشل، ۱۳۷۶: ۳۵).

السمان با مهارت خاصی، دو چهرهٔ متفاوت از شخصیت زن و مرد داستان خود ارائه داده است: یک چهره از آن‌ها در بیروت و در حصار انبوهی از کلیشه‌های جنسیتی نادرست و قضاوت‌های جنسیت‌زده و یک چهره از هرکدام از آن‌ها در جامعه‌ای برابر و تفکری به دور از هر نوع تفکر کلیشه‌ای. زن در بیروت به‌راحتی تن به خواستهٔ پدر می‌دهد و با مردی ازدواج می‌کند که دوستش ندارد، بعد از ازدواج مطیع و فرمان‌بردار همسرش می‌شود و سال‌ها با وجود داشتن مدرک دانشگاهی، در آشپزخانه محصور می‌شود، اما در پاریس، در سایهٔ فضایی آرام و به دور از

تنش‌های جنسیتی، هویت خود را به‌عنوان یک زن باز پس می‌گیرد و در شرایطی بسیار سخت که حتی مرد خانه در برابر آن تسلیم شده است، مقاومت می‌کند و خود و خانواده را نجات می‌دهد. در مقابل، همسر او برای مدتی بسیار طولانی با پیروی از باورهای غلط فرهنگ در باب زنان، به انقیاد همسر خود در خانه دامن زده است و با ابراز قدرت در برابر او، خود را فرد اول تصمیم‌گیری‌های ریز و درشت مطرح کرده است. اما او نیز هنگام دورشدن از فضای جنسیت‌زدهٔ بیروت توانسته است توانایی‌هایی همسر خود را ببیند و اینک پذیرفته است که حصر وی در خانه به‌هیچ‌عنوان کار درستی نیست. السمان به‌صراحت اعلام کرده است که مشکلی با مردان ندارد، بلکه مقصر اصلی در نابرابری وضعیت زنان، فرهنگ جامعه است. السمان هرگز مردان را مقصر اصلی تبعیض‌های جنسیتی در فرهنگ عربی نمی‌داند، بلکه عقیده دارد اشتباهی که اکثر انجمن‌ها و نویسندگان زن مرتکب شده‌اند آن است که فکر می‌کنند مبارزهٔ آن‌ها ضد جنس مرد است نه ضد عقب‌ماندگی اجتماعی. عوامل دیگری مانند عوامل اجتماعی، تاریخی، اقتصادی و ایدئولوژیک وجود دارند که باید آن‌ها را نیز به‌حساب آورد. مشکل زن عربی آن است که از پایمال‌شدن حقوق اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی خود رنج می‌برد. اما باید توجه داشت که این مشکلات مشکلات مرد عربی نیز هستند (السمان، ۲۰۰۹: ۷۷). او زنان را به بازیابی هویت فراموش‌شدهٔ خود فرامی‌خواند. از نگاه او، زن امروز نباید زنانگی‌اش را در کشمکش‌های اقتصادی و سیاسی با مرد، به فراموشی بسپارد؛ زیرا اشتباه بزرگ جنبش‌های زن‌گرایی در غرب این است که تعریف مردانه از هر چیز و جهان را یگانه تعریف معتبر و حقیقی ادراک می‌کند و زنانگی و احساس مادرانه را به فراموشی می‌سپارد، اما زنان شرقی که از پیوندهای محکم‌تری با ارزش‌های اصیل خود برخوردارند، هنوز فرصت دارند که مرتکب چنین اشتباهی نشوند و همچنان با ادراکات زنانهٔ خود زندگی کنند (احمدی و فرزاد، ۱۳۹۲: ۲۳). السمان بر این نکته اصرار دارد که نابرابری‌های جنسیتی بین زن و مرد در جامعه ریشه در گفتمان و ایدئولوژی غلط حاکم بر فرهنگ عرب دارد و مردان به‌تنهایی مقصر اصلی نیستند. او سعی کرده است تا با نقد کلیشه‌های جنسیت و بازیابی هویت شخصیت داستان خود، براساس توانایی‌های بالقوه و بالفعل وی، تغییرپذیری این کلیشه‌ها را یادآور شود و با شالوده‌شکنی شیوهٔ تفکر جامعه در باب کلیشه‌های جنسیتی، نگاه جامعه به زنان را تغییر دهد. کنش قهرمان داستان السمان، به‌شدت تنش‌زدا و خلاف گفتمان مسلط مردسالاری در جامعه است. السمان، خودآگاهی برای بازیابی هویت مستقل زنانه را عنصر اساسی پیش‌برندهٔ این داستان قرار داده است. جریان داستان او به‌گونه‌ای است که خواننده تا انتهای داستان، منتظر تسلیم‌شدن شخصیت اصلی در برابر فشار بازگشت به بیروت و ازدست‌دادن موقعیت اجتماعی است، اما السمان درنهایت و با هوشمندی خاص خود، جریان را به نفع شخصیت تغییر می‌دهد. در داستان‌های او علاوه بر انتقاد از کلیشه‌های جنسیتی، به‌صورت واضح شاهد ازبین‌رفتن و رنگ‌باختن پاره‌ای از این کلیشه‌ها نزد

مردان هستیم.

۴. نتیجه‌گیری

داستان السمان با انتقاد صریح از تفکر جنسیت‌زده و نادرست جوامع عربی و به‌چالش‌کشیدن کلیشه‌های جنسیتی منسوخ و موروث فرهنگ این جوامع، منطق فرودستی زنان در داخل خانواده و جامعه را متزلزل ساخته است. السمان با مرکز قراردادن جنسیت و مبادی برساختهٔ آن در قضاوت زنان به‌شدت مخالفت کرده و زن را به‌عنوان یک هویت مستقل و موفق ترسیم کرده است. با این توضیح که السمان، هرگز به‌طور کامل بافت فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ خود را نفی نمی‌کند. نکتهٔ حائز اهمیت داستان‌های السمان این است که او هرگز به مردان به‌عنوان مقصر اصلی نگاه نمی‌کند و درنتیجه تقابل‌های دوگانه را که در جریان‌های فمینیستی معاصر شکل گرفته و به دنبال مقصر جلوه‌دادن مردان است، به‌شدت رد می‌کند. این امر زمانی نمود بیشتری می‌یابد که مردان در برابر خواسته‌های به‌حق زنان تسلیم می‌شوند و راه را برای تغییر باز می‌گذارند. تقابل تفکر زنان سنتی و مطیع گفتمان مردسالار جامعه در برابر آگاهی و اندیشهٔ مستقل برخاسته از محیط اجتماعی و فرهنگی برابر، تأثیرات زیان‌بار تطبیق زنان با معیارهای سنتی نظام مردسالار را نشان می‌دهد.

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۵۷). تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ، تهران: رامین.

ابوت، پاملا و والاس، کلر (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی زنان، ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی.

استریناتی، دومینیک (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۰). خشونت خانوادگی، زنان کتک‌خورده، تهران: نشر سالی.

ایزابرجر، أرثر (۲۰۰۳). النقد الثقافی، تمهید مبدئی للمفاهیم الرئیسیة، ترجمه وفاء ابراهیم و رمضان بسطاویسی، الطبعة الأولی، بیروت: المجلس الأعلی للثقافة.

بوردیو، بیار (۲۰۰۹). الهیمنة الذکوریة، ترجمه سلمان قعفرانی، الطبعة الأولی، بیروت: المنظمة العربیة للترجمة.

الحیدری، ابراهیم (۲۰۰۳). النظام الأبوی و إشکالیة الجنس عند العرب، الطبعة الأولی، بیروت: دارالساقی.

خلیل، سمیر (۲۰۱۲). النقی الثقافی من النص الأدبی إلی الخطاب، الطبعة الأولی، بغداد: دار الجواهری.

خمسه، اکرم (۱۳۸۳). «بررسی طرحواره‌های نقش جنسیتی و کلیشه‌های فرهنگی در دانشجویان دختر»، مطالعات زبان، ش ۶، صص ۱۱۵-۱۳۴.

دلفی، کریستین (۱۳۸۵). «بازاندیشی در مفاهیم جنس و جنسیت»، ترجمهٔ مریم خراسانی، فمینیسم و دیدگاه‌ها، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

رسولی، آرزو (۱۳۹۶). «نقد فرهنگی در مطالعات تاریخی، شورش گئوماته و به‌قدرت‌رسیدن داریوش بزرگ»،

پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، ش ۲۰، صص ۲-۱۲.
ستوده، هدایت الله (۱۳۷۸). روان‌شناسی اجتماعی، چاپ پنجم، تهران: آوای نور.
سعداوی، نوال (د.ت). المرأة والصراع النفسی، الطبعة الأولی، بیروت: مؤسسة المعارف.
السمان، غادة (۱۹۸۱). القبیلة تستوجب القبیلة، بیروت: منشورات غادة السمان.
السمان، غادة (۱۹۹۴). القمر المربع، بیروت: انتشارات غادة السمان.
السمان، غادة (۲۰۰۹). لا بحر فی بیروت، بیروت: منشورات غادة السمان.
السمان، غادة (۲۰۰۶). إمرأة عربی.... و حرة، بیروت: منشورات غادة السمان.
فریدمن، جین (۱۳۸۱). فمینیسم، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.
گرو ثرز، چارلز (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی مرتن، ترجمهٔ زهره کسایی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
مدنی، نسرین (۱۳۸۵). در کوچه‌های خاکی معصومیت، تهران: چشمه.
مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۲). از جنبش تا نظریه؛ تاریخ دو قرن فمینیسم، تهران: شیرازه.
معین، محمد (۱۳۸۷). فرهنگ معین، تهران: دبیر.
مک دانل، دایان (۱۳۸۰). مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: فرهنگ گفتمان.
میلنر، اندرو و براویت، جف (۱۳۸۷). درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: ققنوس.
میشل، آندره (۱۳۷۶). پیکار با تبعیض جنسی: پاکسازی کتاب، خانه، مدرسه و جامعه از کلیشه‌های تبعیض جنسی، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نگاه.
نسیب الاختیار، نجلاء (۱۹۹۰). تحرر المرأة عبر أعمال سیمون دوبوار و غادة السمان، الطبعة الأولی، بیروت: دارالطلیعة.
نیچه، فردریک (۱۳۷۵). فراسوی نیک و بد، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: خوارزمی.
واتلرز، مالکوم (۱۳۸۱). جامعهٔ سنتی و جامعهٔ مدرن، ترجمهٔ منصور انصاری، چاپ اول، تهران: نقش‌جهان.
وبر، مارکس (۱۳۸۴). اقتصاد و جامعه، ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران: سمت.
هام، مگی و گمبل، سارا (۱۳۸۲). فرهنگ نظریه‌های فمینیستی، ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی، فیروز مهاجر و فرخ قره‌داغی، تهران: توسعه.
یوسف، شوقی بدر (۲۰۱۰). القصة القصیرة النسویة اللبنانیة (أنطولوجیا)، اسکندریة: مؤسسة حورس الدولیة.

Marshal, G. (1998). *A dictionary of sociology*, oxford Universitty Press
Phadke, Sh. (2007). Re-mapping the Public: Gendered Spaces in Mumbai' In Madhavi D. (ed.) *Gender and the built environment,* New Delhi: Zubaan.

Table of Contents

Title	Page
Women and Music consumption; A Qualitative Research about Women's Musical Taste	1-27
Representation of gender in the pictures of Roshd daneshamoz magazine and Osama magazine in Syria	29-60
Analyzing the Feminine Prose Style in Press Writings of Female Journalists in the Constitutional Era Case Studies of Danesh and Shokoufeh	61-91
Studying the Social Identity of Women in the Heroic Section of Ferdowsi Shahnameh: Based on Goffman's Sociological Perspective	93-118
Studying the role of women in dramatic literature of the development period in Iran based on Norman Fairclough's critical discourse analysis	119-139
Woman and Femininity in the Gospel of Thomas	141-159
Cultural Criticism and the Challenges of Women's Identity Conflict in Confrontation with Gender Clichés Case Study: Ghada Al-Saman's Short Story	161-180

Journal of Women in Culture & Art
Print ISSN: 2538-3108
Online ISSN: 2538-3116
Vol. 15, No. 1, Spring 2023
Publisher: Center for Women and Family Studies, University of Tehran
Director-in-Charge: Dr. Fatemeh Yazdian (Professor at Tehran University)
Editor-in-Chief: Dr. Azam Ravadrad (Professor at Tehran University)
Editorial Board:
Dr. Jalaluddin Rafi Far (Professor, University of Tehran)
Dr. Homeira Zomordi (Professor, University of Tehran)
Dr. Azin Movahed (Associate Professor, University of Tehran)
Dr. Shirin Ahmadnia (Associate Professor of Allameh Tabatabai University)
Dr. Masoud Hajizadeh Meymandi (Associate Professor, Yazd University)
Dr. Seyedeh Razieh Yassini (Associate Professor of Culture, Art and Communication)
Dr. Seyedeh Fatemeh Mousavi (Associate Professor of Al-Zahra University)
Dr. Abdullah Bichranloo Hassan (Assistant Professor, University of Tehran)
Dr. Lisbeth van Zonen (Professor Erasmus Rotterdam of the Netherlands)
Dr. Mehdi Semati (Iillinois Professor)
Dr. Ahmed Al-Rawi (Member of the academic staff of Tehran University Women and Family Center)
Manager: **Dr. Mansoureh Shahriyari**
Address: University of Tehran, Women and Family Center, East Unit 7, No. 8, Dr. Mohammad Ali Eslami Nodushan Alley (former Shahed), Vessal St., Keshavarz Blvd., Tehran, Iran.
Email: cws.ca.journal@gmail.com

Journal of Women in Culture & Art has been awarded a scientific-research degree by the honorable Commission of Scientific Publications of the country, Ministry of Science, Research and Technology.

All rights of articles are reserved for Faculty of Literature and Human Sciences of Tehran University. This publication is indexed in following databases:

- Scientific Information Database of Academic Jihad (SID) at: www.sid.ir
- Islamic World Science Citation Database (ISC) at: www.isc.gov.ir
- Noormags citation database at: https://www.noormags.ir/view/fa/magazine/1080

Center for Women and Family Studies

Women in Culture & Arts

Volume 15, Number 1