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, 119-140

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), 119-140.

Publisher: University Of Tehran Press.

فصلنامه
زن در فرهنگ و هنر
سال ۱۵، شمارهٔ ۱
بهار ۱۴۰۲، ۱۱۹-۱۴۰

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)، ۱۱۹-۱۴۰.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

CC BY

1. paradoxical

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.

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.

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.

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.

یافته‌های پژوهش

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 ایـران یعنـی میرزافتحعلـی آخونـدزاده و میرزاآقـا تبریزی بررسی شده‌اند. سپس متون نمایشی دیگری از همین دوران و از کمال‌الوزاره محمـودی، عبدالحسین نوشین، حسن مقدم و رفیع حالتی مدنظر قرار گرفتـه‌انـد. در ایـن مـرور بـه عوامـل شکلی مانند پیرنگ نمایشنامه و روابط علی و معلولی و نقش دراماتیک زنان پرداخته‌ایم.

میرزا فتحعلی آخوندزاده: مروری توصیفی بر چند نمایشنامه

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

در *خرس قولدور باسان (دزدافکن)*، موضوع عشق دو دلداده به نام‌های بایرام و پریزاد مطـرح می‌شود. این نمایشنامه سه پرده دارد و اصول درام‌نویسی غربی در آن بیشتر رعایت شـده اسـت. 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 کمـک مـی‌خواهـد و زلیخا هم با توطئهٔ پیچیده‌ای سعی می‌کند تاروردی، پسرعموی پریزاد را از میدان بـه در کنـد. در پایان شرایطی پیش می‌آید که پریزاد بین تاروردی و بایرام خود، دست به انتخـاب بزنـد؛ هرچنـد این موضوع برخلاف رسم زمانه بوده است.

نمایشنامهٔ *مرد خسیس* سرگذشت جوانان راهزن بیکاری است که مـرد دکـان‌دار خسیسـی را تطمیع می‌کنند تا با مراقبت آن‌ها در مقابل یساولان ارمنی و قزاق‌ها از ارس عبور کنند و کـالای فرنگی بخرند. آنان پس از چالش‌های زیاد دستگیر می‌شوند. زن حاجی و صـونا همسـر یکـی از راهزنان با اینکه مخالف کارهای شوهرانشان هستند، با التماس در نجات آنان می‌کوشند. در ایـن نمایشنامه عنصر تصادف نقش مهمی در پیشبرد داستان دارد.

در *موسیو ژوردان (حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور بـه جـادوگر)* دختـری بـه نـام شرف‌نسا از اینکه نامزدش شهبازبیک قرار است با فردی به نام موسی ژوردان بـه پـاریس بـرود، ناراحت است. نگرانی او این است که نامزدش با دیدن دختران روباز پاریسی او را فرامـوش کنـد. نصیحت فامیل کارساز نمی‌افتد و شهبازبیک بر عـزم خـود مصـمم اسـت. شـهربانو مـادر دختـر به‌کمک زنان دیگر برای جلوگیری از سفر شهبازبیک از درویش مسـتعلی‌شـاه مـی‌خواهـد تـا بـا جادویی این مشکل را حل کند. مستعلی شاه می‌گوید لازم اسـت دیـوان و عفریتکـان بـه‌منظـور ویران‌کردن «پاریس» به‌کار گرفته شوند تا امکان رفتن شهباز به این شهر از میان برود.

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.

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.

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.

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.

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».

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

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.

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). *تئاترکراسی 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.