

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵ / ۰۹ / ۱۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵ / ۱۰ / ۲۴

سیمین مشکواتی^۱، محمد جعفر یوسفیان کناری^۲

بررسی داغ ننگ ابروینگ گافمن و داغ شرافت در نمایشنامه‌های منتخب درام معاصر ایران

چکیده

«داغزنی» نگاه متفاوت جامعه به هویت‌های خدشه‌دار است. هویت‌هایی که بین آنچه خود را با آن تعریف می‌کنند (هویت بالقوه) و آنچه در تعامل با دیگر افراد شناخته می‌شوند (هویت بالفعل) تفاوت هست. در برابر این نگاه اجتماعی متفاوت، افراد داغ‌خورده سعی می‌کنند با اغماض موقعیت خویش و از طریق نمایش دادن هویت و ویژگی‌های رفتاری جدید مقاومت کنند. از میان انواع داغ‌زنی می‌توان به نگاه فرودستانه جنسیتی اشاره کرد که نمونه‌های آن در نمایشنامه‌های معاصر ایران پررنگ است. مقاله حاضر با انتخاب هدفمند برخی نمایشنامه‌های معاصر ایران به بررسی جامعه‌شناسی جنسیت با استفاده از نظریه داغ ننگ گافمن پرداخته است. در این مقاله با در نظر گرفتن داغ ننگ به عنوان هامارتیای شخصیت نمایش، سعی می‌شود انواع داغ ننگ در چهره‌های زن و مرد در نمایشنامه‌های معاصر ایران مقایسه و دسته‌بندی شود. در ادامه به بحران هویت و شیوه‌های پنهان‌سازی داغ ننگ در این چهره‌ها اشاره می‌شود که در میان زنان شامل کنش‌های رفتاری مطیعانه، از خود بیگانگی هویت فردی و پذیرش هویت دیگری (همسر یا پدر) است، در حالی که پنهان‌سازی در مردان خود را در سازماندهی به موقعیت‌های اجتماعی نشان می‌دهد؛ یعنی به گونه‌ای که موقعیت اجتماعی مردان را در رابطه با دیگران به گونه‌ای عاری از هرگونه نقص نشان می‌دهد تا به تعبیری در پی بازسازی هویت و اعتبار خود بر آیند. علت داغ ننگ در چهره‌های مرد، بیشتر در ارتباط با محیط‌های بیرونی (فرهنگ، اقتصاد و سیاست) و غالباً در تعامل با هم‌تایان خود (مردها) است در حالی که داغ ننگ در زنان بیشتر به لحاظ کیفیت فیزیولوژیکی و روابط زناشویی است و در تعامل با جنس مخالف خود را نشان می‌دهد. حذف، پس‌زدن، عدم پذیرش، نادیده گرفتن حریم و سلب موقعیت‌های ابراز وجود همان‌طور که در مقاله نشان داده شده، از شیوه‌های رایج برخورد با داغ‌خوردگان در نمایشنامه‌های مورد بررسی است.

کلیدواژه‌ها: داغ ننگ، بحران هویت، جنسیت، مقاومت، نمایشنامه‌های معاصر ایران، ابروینگ گافمن

^۱ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس.

E-mail: Sinin.mm@gmail.com

^۲ دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

E-mail: yousefian@modares.ac.ir

درآمد

اروینگ گافمن^۱ (۱۹۲۲-۱۹۸۲) یکی از نظریه پردازان مهم نیمه دوم قرن بیستم است که وی را یکی از طرفداران «کنش متقابل نمادین»^۲ می‌داند. او بر این باور است که «افراد در جهانی پیش ساخته وارد می‌شوند و خودشان کار اندکی در برساختن جهان انجام می‌دهند» (الیوت و ترنر، ۱۳۹۰، ۱۷۳). بر این اساس گافمن را علی‌رغم توجه به جامعه‌شناسی خرد و کنش متقابل به «ساختارگرایی کارکردی» نزدیک می‌داند. درک گافمن از قواعد و چارچوب‌های حاکم بر مناسک اجتماعی تحت تأثیر اندیشه دورکیم است. از نظر دورکیم «جامعه پیرومند بر فرد یا مسلط بر فرد» تلقی می‌شود، یعنی قواعد و مناسبات اجتماعی حاکم بر زندگی اجتماعی بشر هستند که رفتارها، کنش‌ها و واکنش‌های بشری را تعیین می‌کنند (له‌مان، ۱۳۸۵، ۶۳). گافمن بر این باور است که چارچوب‌ها یا قواعدی برکنش‌های بشری حاکم است و افراد اجتماع بشری در برخورد با این قواعد، چارچوب‌ها، مناسبات و هویت‌های اعمال شده به ابراز، شکل‌دهی و معنابخشی خود می‌پردازند. گافمن از «خود» به عنوان «یک بازیکن مراسم آیینی» یاد می‌کند که می‌تواند با افتخار یا بدون افتخار، با سیاست یا بدون سیاست از عهده قضاوت موقعیت‌های محتمل ذهنی برآید (Kim, 2003, 74-75).

از میان تألیفات متعددی که گافمن در آن‌ها به بررسی تعاملات نمادین مشترک پرداخته و به وجوه متفاوت آن‌ها اشاره کرده است می‌توان به مناسک کنش متقابل: مقالاتی در رفتار چهره به چهره^۳ (۱۹۶۷) اشاره کرد که درباره مفهوم «صورت» به مثابه تصویری مثبت هنگام کنش متقابل فرد با دیگران است. «صورت»، تصویری از خود است که برحسب مناسبات مورد تأیید اجتماعی ترسیم می‌شود و همین‌طور تصویری است که دیگران هم می‌توانند به اشتراک بگذارند. فرد تصویری مثبت از مذهب یا کارش می‌سازد تا خودش را خوب جلوه دهد» (Goffman, 2005, 5). گافمن معتقد است که صورت، «به عنوان یک برساخت جامعه‌شناختی از کنش متقابل، نه امری است موروثی و نه جنبه‌ای ثابت از یک شخص» (Tre-
vino, 2003, 37). در واقع وقتی که یک فرد تصویر مثبتی از خویش به دیگران نشان می‌دهد، محتاج آن است که این تصویر را حفظ کند و نیز آن را ارتقا بخشد. ناسازگاری، بین اینکه فرد چگونه خودش را در جامعه نمایش می‌دهد با آنچه که واقعاً هست، بی‌اعتباری و بدنامی را برایش به دنبال خواهد داشت (Trevino, 2003, 37). همچنین او در کتاب نمود خود در زندگی روزمره (۱۹۵۹) با بهره‌گیری از واژگان و نام‌گذاری تئاتر و اجرا مانند کنشگر (بازیگر)، مخاطبان (تماشاچیان)، بازی، اجرای تئاتری، مدیریت تأثیرگذاری، صحنه، پشت صحنه، ابزار صحنه و... کنش‌های متقابل اجتماعی را تجزیه و تحلیل می‌کند. به باور او رفتارهای روزانه مردم می‌تواند به وسیله تحلیلی مبتنی بر نمایش فهمیده شود. وی در پی پژوهش‌های خود به این نکته اشاره می‌کند که افراد در تعاملات معمول اجتماعی خود مثلاً در ارتباط با همکاران صادق نیستند، بلکه خودآگاه و ناخودآگاه در حال نمایش دادن هستند. گافمن با خلق این مفاهیم بیشتر از همه به مسئله هویت می‌پردازد و می‌گوید «هویت آن چیزی نیست که ما هستیم؛ هویت چیزی است که ما می‌سازیم و از طریق انتخاب لباس (لباس صحنه)، اشیا (ابزار صحنه) و رفتار (ایفای نقش) به آن جامعه عمل می‌پوشانیم» (شاهمیری، ۱۳۸۶، ۱۱). تبلیغات جنسیت^۴ (۱۹۷۹) از دیگر پژوهش‌های گافمن است که در آن به مسئله جنسیت و ارتباطات بصری پرداخته است؛ اینکه افراد چگونه هویت جنسیتی خود را برای دیگران آشکار می‌کنند و این هویت چگونه در تبلیغات به کار گرفته می‌شود. گافمن در کتاب داغ‌ننگ^۵ (۱۹۶۳) ضمن توجه به افراد به‌حاشیه‌رانده شده جامعه، به کنش متقابل نمایشی میان آدم‌های داغ‌خورده و معمولی می‌پردازد (ریترز، ۱۳۸۰، ۲۹۸). گافمن معتقد است، اصطلاح «داغ‌ننگ» ابداعی یونانی است و اشاره به ویژگی یا صفتی دارد که بدنام‌کننده یا ننگ‌آور است.

یونانی‌ها که ظاهراً از چشمان تیزبینی برخوردار بودند، اولین بار اصطلاح داغ ننگ را در اشاره به علائم بدنی‌ای به کار بردند که برای اشاره به نکته‌ای غیرعادی و ناپسند در خصوص وضعیت اخلاقی فرد مطرح می‌شد. این علائم را روی بدن افراد خاصی می‌بریدند و یا با سوزاندن روی پوست ایجاد می‌کردند تا نشان دهند که فرد حامل آن برده، مجرم یا خیانت‌کار است - آدمی لکه‌دار شده، به لحاظ دینی آلوده، که به‌ویژه در اماکن عمومی باید از وی پرهیز کرد (گافمن، ۱۳۸۶، ۲۹).

بنابراین نوعی «زاویه دید» در جامعه وجود دارد که موجب تمایز عادی بودن از داغ‌خوردگی می‌شود. «داغ» می‌تواند هر آن چیزی باشد که با معیارهای مسلط جامعه یا به تعبیری هنجارها همخوانی نداشته باشد. با نگاهی تاریخی به مقولات مرتبط با رنج انسانی درمی‌یابیم معمولاً همواره نوعی کاستی و نقص در کار بوده که تقدیر تراژیک انسان را رقم می‌زده است. این همان چیزی است که در ادبیات و نمایش به آن هامارتیا می‌گوییم. در مقاله حاضر داغ ننگ مترادف با هامارتیای چهره‌های نمایش گرفته شده است. در واقع داغ ننگ به نوعی هامارتیای شخص نمایش از دید جامعه محسوب می‌شود و همین امر می‌تواند دست‌مایه فراهم آوردن موقعیت‌های نمایشی شود. ارسطو در فصل سیزدهم بوطیقا، به هنگام بحث از انواع باژگونی موقعیت و بهترین نوع آن، که برانگیزنده ترس و ترحم باشد، به هامارتیا اشاره می‌کند. زمانی هامارتیا را عموماً نقص اخلاقی قلمداد می‌کردند و «خطای تراژیک» مدتی به کلیشه مشهور نقد ادبی بدل شده بود (ابراهیمی، ۱۳۸۵، ۱۰). در ادبیات نمایشی موقعیت‌های نمایشی تراژیک اغلب برساخته هامارتیایی هستند که به اشکال مختلفی از دل تفکر یونانی درباره داغ ننگ سر بر آورده‌اند: موقعیتی گناه‌آلود که از پیش، سرانجام خود یعنی پردشدگی را در درون خود حمل می‌کند.

در پاسخ به داغ‌زنی جامعه بر فرد، افراد سعی می‌کنند تا خود واقعی‌شان را پنهان و خویشترن را به گونه‌ای دیگر معرفی کنند. در واقع به تعبیر گافمن قدرت داغ‌زنی یک صفت، نه در ذات خودش بلکه در روابط اجتماعی ریشه دارد. به عبارتی صفتی که داغ ننگ بر پیشانی فرد دارای آن می‌گذارد می‌تواند به عادی جلوه‌دادن فرد دیگری کمک کند و بنابراین فی‌الفسه نه خوش‌نام‌کننده باشد و نه بدنام‌کننده (گافمن، ۱۳۸۶، ۳۲). داغ یا ننگ به مسئله هویت‌های خدشه‌دار شده‌ای اشاره دارد که جامعه به آن‌ها طور دیگری نگاه می‌کند اما داغ‌خوردگان از طریق نمایش دادن هویت و ویژگی‌های رفتاری جدید در برابر سرکوبگری موقعیت خویش ایستادگی می‌کنند. داغ ننگ تفاوت خاصی بین هویت اجتماعی بالفعل^۸ و بالقوه^۹ فرد به وجود می‌آورد (همان، ۳۱). آنچه که یک کنشگر باید باشد هویت اجتماعی بالقوه و آنچه که عملاً هست هویت اجتماعی بالفعل است و به زعم گافمن هر کنشگری که بین این دو هویتش شکافی ایجاد شده باشد داغ خورده است. این ناسازگاری، هنگامی که آشکار یا شناخته شده باشد، هویت اجتماعی کنشگر را تخریب می‌کند، حتی می‌تواند چنان او را از جامعه و خودش جدا کند که یک انسان بدنام‌شده را در برابر دنیای ناپذیرنده قرار دهد (همان، ۵۴). به طور کلی در انواع ناسازگاری نسبت‌داده شده به افراد با هویت‌های اجتماعی بالفعل و بالقوه متفاوت افراد از دو نوع داغ یا ننگ رنج می‌برند: یکی «داغ بی‌اعتباری»^{۱۰} و دیگری «داغ احتمال بی‌اعتباری»^{۱۱} (مرادی، ۱۳۹۰، ۶۷). داغ بی‌اعتباری به مسئله‌ای اشاره دارد که افراد در آن از هویتی ننگ‌آلود در گذشته، ظاهر یا شخصیت خود رنج می‌برند. در این نوع داغ، کنشگر می‌داند که مخاطبان از هویت ننگ‌آلود وی خبر دارند و در واقع فرض بر این می‌گیرد که حضار تفاوت‌ها را می‌دانند یا این تفاوت‌ها برایشان آشکار است. وی می‌کوشد در کنش‌هایش این مسئله را مدیریت کند و از تنش‌های آن جلوگیری نماید؛ اما داغ احتمال بی‌اعتباری، هنگامی است که دیگران از هویت ننگ‌آلود خبری ندارند و این احتمال وجود دارد که به این مسئله پی ببرند. در این مورد حضار تفاوت‌ها را نمی‌دانند و نه می‌توانند

تصورش بکنند (همان). اینجا کنشگر می‌کوشد که آن را پنهان کند و کنش‌های خود را به گونه‌ای سامان دهد که این مسئله همچنان پنهان بماند. کسی که از داغ «بی‌اعتبارشدگی» رنج می‌برد، مسئله بنیادی نمایشی‌اش، تخفیف تنش ناشی از این واقعیت است که دیگران قضیه را می‌دانند، اما کسی که در مظنه داغ یا به عبارتی «احتمال بی‌اعتباری» است مسئله نمایشی‌اش، مخفی کردن و پنهان نگه داشتن این راز است تا قضیه‌اش برای حضار همچنان ناشناخته باقی بماند (ریتزر، ۱۳۸۰، ۲۹۸).

ادبیات نمایشی به مثابه صحنه‌ای برای کنشگری اجتماعی، فرصتی برای نمایش انواع ناسازگاری اجتماعی در قالب هویت‌های گوناگون نمایشی است. در این صحنه، مفهوم داغ ننگ و برجسته‌سازی آنچه از منظر اجتماعی نقص و یا گناه محسوب می‌شود به مثابه ابزاری آسیب‌شناسانه در بیان کنش‌ها و واکنش‌های افراد به کار می‌آید. در این نمایش‌ها افراد دارای ویژگی‌هایی هستند که آن‌ها را در معرض آسیب قرار می‌دهد و به مثابه تفاوتی داغ‌گونه فصل‌جدایی بین آن‌ها و دیگر اعضای جامعه می‌شود. در ادامه به بررسی برخی از این موارد در نمایشنامه‌های منتخب معاصر پرداخته شده تا نشان داده شود چگونه داغ ننگ و روابط اجتماعی مبتنی بر آن در ادبیات نمایشی ایران به منصفه ظهور رسیده است.

داغ ننگ در چهره‌های زن

انتخاب نمایشنامه‌ها در این مقاله به شیوه نمونه‌گیری هدفمند بوده است و موقعیت‌هایی که در آن اشخاص نمایش زن هویت‌های خدشه‌دار شده‌ای داشتند مورد بررسی قرار گرفته است. این موقعیت‌ها از بین گفت‌وگوهای بین اشخاص نمایش (درد و دل‌های زنان با زنان، گفت‌وگوهای اعتراضی در مقابل مردان و نیز مونولوگ‌ها و سولی‌لوگ‌هایی که بیانگر آرزوها و تمایلات اشخاص نمایش زن است) انتخاب شده است. اگر بخواهیم داغ‌های هویت زنانه را در درام سه دهه اخیر ایران طبقه‌بندی کنیم می‌توان به خصوص به داغ‌خوردگی‌های مربوط به عرف و قوانین خانوادگی و سنت اشاره کرد که مواردی از جمله طلاق، خیانت، چندهمسری، تجاوز، ازدواج نکردن را در برمی‌گیرد. در نمایشنامه نگین (حمید امجد)، دختر جوانی با اصرار خانواده و بدون علاقه با مردی بدگمان ازدواج می‌کند. زن از زندگی با شوهرش راضی نیست تا اینکه باردار می‌شود و شوهرش متوجه می‌شود که بچه دختر است، از زن می‌خواهد بچه را سقط کند. در اینجا زن بودن (جنسیت) خود به عنوان داغ بی‌اعتباری در جامعه مردسالار مطرح است. زن بچه را سقط می‌کند و بعد درخواست طلاق می‌دهد. خانواده زن ابتدا او را حمایت می‌کنند ولی بعد از طلاق گرفتنش از او می‌خواهند که دوباره ازدواج و یا رجوع کند؛ چرا که تنها بودن زن مطلقه نیز از جانب جامعه سنتی پذیرفتنی نیست.

نگین: حتی اون دفعه که به مامان گفتین «واسه آرایشگاه خوب نیست نگین بیاد اینجا کار کنه»؟
گفتین «مشتریا بیچ می‌کنن». گفتین «کدوم عروس خوشش می‌آد به تازه بیوه دست بیره تو صورتش؟» (امجد، ۱۳۸۴، ۳۵)

در خروس (محمد رحمانیان) دو شخصیت زن افغان به نام‌های ماه‌جان و لیلما چهره‌هایی هستند که داغ ننگ در آنان صورت تازه‌ای می‌گیرد. ماه‌جان داغ ازدواجی ناکام را در دل دارد؛ مردش در شب عقدکنان به جنگ رفته و هرگز بازنگشته است. نازیبا است و تنها خروسی را که همدم اوست طالبان به غنیمت برده است. شبی دختری به نام لیلما که او را در قبال یک ویدئو با طالبان معامله کرده‌اند و مورد تعرض قرار گرفته است به ماه‌جان پناه می‌آورد. برادر و حامی ماه‌جان، در درگیری قاچاق کشته می‌شود. لیلما ازدواج می‌کند و پی سرنوشت خویش می‌رود و ماه‌جان که خروسی را باز پس گرفته است باز تنها می‌ماند. در گفت‌وگوهای بین اشخاص نمایش با نگاه جامعه سنتی به زنی چون ماه‌جان و نیز ترس‌های دختری که ناخواسته باردار است آشنا می‌شویم. ناکامی در ازدواج و نازیبا بودن مسئله‌ای است که هویت

ماه‌جان را بی‌اعتبار کرده است و او هویت خودش را در نگهداری از خروسی که نماد مردانگی است باز می‌جوید. در گفت‌وگوی ماه‌جان با سخی داد (از نیروهای طالبان) می‌توان نگاه تحقیرآمیز جامعه را دید:

ماه‌جان: دیگر... (با تردید) اگر اهل دوشیزگان باشی... یک باکره برایت سراغ دارم!...

سخی داد: کو؟ چرا من نمی‌بینم؟ کجاست؟

ماه‌جان: همین جاست!... یک انکحت بخوان... خودت می‌فهمی!

سخی داد: انکحت بخوانم؟ برای تو؟ سخی داد تفم در صورتت نمی‌اندازه شلیطه! (برمی‌خیزد

که برود). این بار که خواستی داد و مامله کنی، دخل و خرجت را بسنج، آن وقت گپ بزنی!...

(رحمانیان، ۱۳۸۲، ۳۹).

از دیگر موارد داغ بی‌اعتباری مجرد بودن است. این بی‌اعتباری همان چیزی است که عاقبت مروارید را به خودکشی و شیدا را به ازدواج با همسر برادر وا می‌دارد. مروارید (محمد چرمشیر) ماجرای دختری اهل جنوب است که به زور شوهرش می‌دهند و تازه عروس در واکنش به این ازدواج ناخواسته خودش را در دریا غرق می‌کند. یک دقیقه سکوت (محمد یعقوبی) ماجرای زنی است به نام شیوا که هر بار به مدتی طولانی خواب می‌رود، چند سال بعد از خواب بیدار می‌شود و در فاصله هربار بیدار شدن تغییراتی در زندگی اش رخ می‌دهد؛ از جمله این تغییرات بارداری خواهرش شیدا است که با همسر شیوا (ایرج) ازدواج کرده است.

خادم: مگه نیگرش داری چی می‌شه؟ وقتش که گذشت دیگه هیشکی سراغش نمی‌آد

(چرمشیر، ۱۳۸۱، ۴۱).

واکنش مروارید به این اجبار بیرونی (غرق کردن خود در دریا) را می‌توان در این دیالوگ پیش‌بینی کرد:

مروارید: من طاقتشو ندارم- بابام می‌گه که آخرش مرد تو یکی می‌شه همیشه لب آبه.

(می‌خندد، خادم او را می‌نگرد، خنده‌اش می‌ماسد). ولی من می‌گم آخرش از اینجا می‌رم

(چرمشیر، ۱۳۸۱، ۳۳).

شیدا نیز در مقابل انتقادات اجتماعی این‌گونه از رفتار خود دفاع می‌کند:

شیدا: خب، من هیچ‌وقت چندان میلی به ازدواج نداشتم. ازدواج کردم فقط برای اینکه

بتونم بچه‌دار شم. فقط برای اینکه توی این کشور نمی‌تونم بدون ازدواج بچه داشته باشم.

اگه می‌شد بدون اینکه ازدواج کنم بچه‌ای به دنیا بیارم که مثل همه بچه‌های دیگه از حقوق

اجتماعی برخوردار باشه، شاید هیچ‌وقت ازدواج نمی‌کردم؛ اما سرنوشت همچین بچه‌ای اینه

که از بدیهی‌ترین حقوق اجتماعی محروم می‌شه. نمی‌تونه شناسنامه‌ای داشته باشه، از من ارث

نمی‌بره، مردم به چشم دیگه‌ای بهش نگاه می‌کنند... فقط تا وقتی که بچم به دنیا می‌آد شوهرم

باشه، بعدش اگه بخواد طلاق بده و با شیوا ازدواج کنه، بکنه دیگه.

شیرین: آها، تو خیلی پاکی. ببخشید. من دارم اشتباه می‌کنم. اصلن تو کار اشتباهی نکردی. من

املم. اصلاً غیرعادی نیست که یکی با شوهر خواهرش روی هم بریزه، بعد مغزش رو شست و شو

بدهد که خواهرش رو طلاق بده، اون وقت خودش با شوهر خواهرش ازدواج کنه. اصلاً غیرعادی

نیست. اصلاً غیراخلاقی نیست. به خدا مونده‌م به جیمی چی بگم؟ (یعقوبی، ۱۳۷۹، ۱۲).

داغ ننگ دیگری که بر زنان زده شده و موجب خدشه‌دار شدن هویت آنان شده است، روسپیگری و تن‌فروشی است ولو به بهانه فقر باشد؛ مثلاً در نمایشنامه شهادت خوانی قدمشاد مطرب در تهران (محمد

رحمانیان)، عالمتاج می‌خواهد مجلس شهادت خوانی زنانه‌ای بر پا کند اما در هیچ‌جا تعزیه‌خوان زن پیدا نمی‌کند. در همین اثنا قدمشاد مطرب و شش زن دیگر که از دست قزاق‌ها در گریزند به منزل عالمتاج پناه می‌آورند. هریک از زنان روایت ستمی که بر ایشان رفته است را برمی‌خواند و تعزیه‌ای شکل می‌گیرد. در این شرح‌حال‌ها لکه‌هایی که جامعه بر دامن این زنان زده است آشکار می‌شود:

مه‌لقا: ... وقتی قراره هر دختر ده‌ساله‌ای شش در بشه و دربه‌در واسه یه کاسه سیرابی، دیگه چه فرقی می‌کنه شرط مشروطه با شرع مشروعه؟ وقتی عصمتتو می‌ذاری تو دامن مه‌لقا که هر چارواداری لکه‌دارش کنه، ته تهش نمی‌گی آقا جون مفت سرتو به باد دادی؟ حالا تو هی قرش بده دختر بیزید! هی زنده مرده تو به رحم بکش! (رحمانیان، ۱۳۸۴، ۶۰)

هاسمیک: من هر شب عروس می‌شم عبدی-تو که می‌دونی- اون که رفت، دیگه چه فرقی می‌کرد دوما کی باشه؟ تو بگو خولی، چه فرقی می‌کرد؟! (رحمانیان، ۱۳۸۴، ۷۵)

هاسمیک: من هر روز شهید می‌شم، اونم چند بار- با هر قر و قنبیله‌ای که جلو چشم مشتری‌ای هیز مست می‌دم شهید می‌شم- با هر دست ناپاکی که به طرفم دراز می‌شه به طلب دستنبو-خسته شده‌م-خسته- کجایی شمر! (رحمانیان، ۱۳۸۴، ۷۳)

در کبوتری ناگهان (محمد چرمشیر)، نزهت جهان بچه‌دار نمی‌شود و همسرش از زن دیگری که بین مردم به صنم رشتی معروف است بچه‌ای آورده است. نگاه جامعه به نزهت جهان به عنوان زنی نازا و به صنم رشتی به عنوان زنی بدنام- ولو اینکه اکنون به عقد فروغ حشام درآمده است- نمونه‌های دیگری از داغ ننگ است.

صنم: خانم جان، سعادت نیست صنم رشتی بودن در این ولایت. حکایت دیگری دارند همه آدم‌ها با شما وقتی صنم رشتی باشید. خصومت می‌افتد میان شما و آدم‌ها، و از آن بیشتر ترس . خانم جان، آدم‌ها از شما می‌ترسند وقتی شما صنم رشتی هستید. از شما توقع همه‌چیز دارند، اما وقت دادن هر چیز به شما، واهمه می‌کنند. حتی اگر آن چیز خواستی ناقابل باشد چون شنیدن حرف‌های شما. اکراه می‌کنند. سکه‌ای به شما می‌دهند و می‌گذرند. وقتی صنم رشتی باشید - خانم جان، بی‌محبت می‌مانید همه عمر (چرمشیر، ۱۳۹۲، ۲۲).

حسرت برای فرزند و صدای اعتراض به نگاه جامعه را می‌توان در مونولوگ طولانی نزهت جهان دریافت:

نزهت جهان: ...عاقبت حسرت از دل این فروغ حشام ما پَر کشید و رفت. دانه‌ای نشاند از خودش در شکم زنی از میان زن‌ها. حالا دنباله‌ای دارد از خودش این فروغ حشام. عاقبت ردی گذاشته بر این جهان و نامی که باقی می‌ماند، بی‌گزند و بی‌هراس. کودکش، چشم‌هایی خواهد داشت همچون چشم‌های فروغ حشام و لب‌هایی که لب‌های من نخواهد بود- می‌خواهم ضجه بزنم دده خانم جان. همه معنی زنانگی همین است؟ باری بردل بگیری و تمام؟ من زن نیستم؟ من که باری بر دلم نمی‌نشیند، زن نیستم؟ ... (چرمشیر، ۱۳۹۲، ۱۷)

نگرش‌هایی که افراد عادی نسبت به فرد داغ‌خورده دارند و کنش‌هایی که در مقابلشان از خود بروز می‌دهند، شناخته‌شده‌اند اما فرد داغ‌خورده چگونه به موقعیت خود واکنش نشان می‌دهد؟ دغدغه اصلی فرد داغ‌خورده در زندگی‌اش همان‌گونه که گافمن اشاره می‌کند، همان چیزی است که غالباً «به شکل ابهام آمیزی، پذیرش^{۱۳} خوانده می‌شود» (گافمن، ۱۳۸۶، ۳۹). گافمن باور دارد که همه ما از نوعی داغ رنج می‌بریم و می‌کوشیم آن را در کنش‌هایمان پنهان کنیم. از شیوه‌های پنهان‌سازی داغ ننگ در بین زنان

نمایشنامه‌های منتخب می‌توان به رفتار مطیع بودن بی‌چون و چرا و به نوعی از خودبیگانگی هویت فردی و پذیرش هویت دیگری (همسر یا پدر) اشاره کرد. از روی داغ‌ها همچنین می‌توان ویژگی‌های جامعه را تشخیص داد مثلاً جامعه‌ای که بنیانی مردسالارانه دارد، قادر است نازایی را به منزله «داغ» شناسایی کند و از راه قلمروهای فرهنگی و زبانی احساس شرم ناشی از بچه‌دارنشدن را به زنان نازا انتقال می‌دهد. در نمایشنامه خانمچه و مهتابی (اکبر رادی)، زنانی را می‌بینیم که وجه مشترکشان نداشتن فرزند است. خانجون در سرای سالمندانی در محله سعادت‌آباد به سر می‌برد. لیلا، همسر یک شازده قجری که عشق زندگی در فرانسه و ریاست سفارت ایران را دارد و می‌خواهد باغ‌های سعادت‌آباد را که مهریه همسرش لیلاست بفرودد. گلین که زشت‌رو است و همسرش آموتی که در همان محله سعادت‌آباد چاه مستراح خالی می‌کند. ماهرو و سامان، زوج روشنفکری که ساکن سعادت‌آباد هستند، در میان هر کدام از این خرده‌روایت‌ها شرح یک خواب کابوس‌وار آمده و شخصیت زن این قصه‌ها در آن خواب حضور دارد و با واکنش‌های گفتاری و رفتاری به بیان نقص خود از دید اجتماع می‌پردازد.

پرستار: مگه بچه‌های خود شما نیستن؟

خانجون: من باد خالی بودم جونم.

پرستار: باد خالی؟...چه جوری؟

خانجون: و یار می‌کردم، اق می‌زدم، لم و لس می‌شدم و این صاب‌مرده عین خمره جسته بود جلو (رادی، ۱۳۸۸، ۳۳۰).

ماهرو: و تو قلم‌موی خود را به لخته‌های خون من زدی و منظره‌ای کشیدی بدون پرسپکتیو که سبزش همیشه سیاه و زردش همیشه سفید و سوژه دائمی‌اش یک درخت وارونه بود؛ درختی که ریشه‌هاش رو به آسمون گرفته بود و انگار دست‌های خودش بلند کرده و به درگاه خالق متعال دعا، ناله، استغاثه می‌کنه... اون درخت ماده بود سامی، چرا عقیم و ریشه کنش کردی؟ (رادی، ۱۳۸۸، ۳۹۱).

آموتی: بعله! بچه آدم بایستی مال خودش باشه، نباشه اون صدقه از گوشت سگم حروم‌تره (رادی، ۱۳۸۸، ۳۶۹).

آموتی: آره! آره! (از جا جسته، لنگان و با هیجان یکی دوگام بر می‌دارد). چرا اجاق من کور باشه؟ چرا در خونم بسه باشه و این ریغوانینه آمیزعلی ترتری شیش تا شوزرپ و زرپ درس کنه عین مٹ تا پاله بریزه تو کوچه که یه دونه بابا قوری شم کرایه بده با قیمت خون باباش ... (رادی، ۱۳۸۸، ۳۷۰).

در بین زنان این نمایشنامه گلین علاوه بر نازایی، رنج زشت‌رو بودن را هم به دوش می‌کشد. زشت‌رویی برای زنان داغ ننگ محسوب می‌شود و این درحالی است که به لحاظ اجتماعی زشت‌رویی برای مردان نقص مهمی به شمار نمی‌آید. از دیگر موارد زشت‌رویی می‌توان به شخصیت عالیه در نمایشنامه شکلک (ثمنینی) اشاره کرد. عالیه، زن زشت‌روی حسن شکلکی، نوچه شعبان است و به نقره، از نوامیس شعبان که حسن به او دل باخته است، حسودی می‌کند. شعبان نقره را سه طلاقه کرده اما هنوز دل به مهر او دارد لذا برای حسن آزمون جاهلی ترتیب می‌دهند. حسن در نقش محلل ظاهر می‌شود تا برای یک شب نقره را به عقد خود درآورد، ولی نقره از او باردار می‌شود. شعبان، حسن و عالیه (زن حسن) را می‌کشد و آنها را در حوض خانه مدفون می‌کند. در یک هم‌زمانی تاریخی آنها با نرگس و شریف مواجه می‌شوند که از سر بی‌پناهی تا رسیدن زمان زایمان نرگس وارد خانه قدیمی و متروک شده‌اند.

در جامعه مردسالار، خود زن بودن به تنهایی صفتی است که می تواند داغ محسوب شود و محدودیت‌هایی را به دنبال دارد. چنانچه در روایت اول نمایشنامه شب هزار و یکم (بیضایی) ضحاک، خطاب به شهرناز و ارنواز، دختران جمشید و همسران ضحاک، که هر کدام به نوعی سعی در رام کردن خوی درنده ضحاک دارند می گوید:

ضحاک: (خندان) زن بی خرد است و ر که دختر جم باشد! (بیضایی، ۱۳۹۲، ۱۷).

مصادق دیگری بر گفته فوق تاراج‌نامه (ذیل جهانگشا) اثر بهرام بیضایی است. در میان گفت‌وگوهای این نمایش می توان برتری مرد بودن بر زن بودن از دید جامعه را دریافت. این نمایشنامه روایتگر فرار دو شخصیت نوتک و آران پس از حمله مغول‌ها است؛ درحالی که یکی به هیئت مردانه و دیگری به هیئت زنانه درآمده است و هر کدام از مزایا و معایب لباسی داد سخن می دهند که به ناچار بدان گشته‌اند:

آران (دور می شود): مادرم گفت و ارون شود جهان - کاش زن به دنیا نیامدی؛ من پسر می خواستم! (می ماند). دلم شکست یا نه؟ (رو می گرداند). خود را گفتم مردانه بپوش که مردان را به تیر می بندند و خلاص؛ یکدم و بی ننگ! مادر کلانم گفت سفره حاضر است (بیضایی الف، ۱۳۸۹، ۲۲).

نوتک (روی گردان): پدرم گفت جان پسر مرا آرزوی دختر بود، و گر زن بودی، در این حال از غیرت ننگ به دست خود می کشتم. چه با روزگار بیچم که هر چه خواستم و ارون شد! (می ماند). دلم زد زنانه بپوش که در این تاراج زنان را امیدی هست؛ و تا بر سر تقسیم چانه می زنند به پشنگ انداختن، شاید از روزنی توانی گریخت! (بیضایی الف، ۱۳۸۹، ۲۲).

یکی دیگر از کاربست‌های استفاده از زبان، فرایند جامعه پذیر کردن داغ خورده‌هاست. این فرایند در نمایشنامه، به مثابه انعکاسی از جامعه، شامل توصیه‌هایی است که از سوی افراد به اصطلاح «عادی» به داغ خورده‌ها داده می شود تا دوباره در جامعه پذیرفته شوند. گافمن در این باره می گوید: «از فرد داغ خورده خواسته می شود خودش را از منظر یک گروه ثانویه هم ببیند: آدم‌های عادی و جامعه وسیع تری که آن‌ها بنیان می گذارند» (گافمن، ۱۳۸۶، ۱۹۶). در این راستا پایان‌بندی‌های نمایش گاهی در همدلی با ساختار جامعه یعنی محکوم کردن فرد داغ خورده، گاهی در همدلی با شخصیت داغ خورده در محکوم کردن و انتقاد از ساختار اجتماعی است. واکنش‌های رفتاری زنان داغ خورده در نمایشنامه‌های بررسی شده نخست پذیرش امر اجتماعی و حل شدن در آن یا به تعبیری از خودبیگانگی است. نگین برای گریز از بدنای زن بیوه بودن به دیدار خواستگارهای متفاوت و ازدواج مجدد راضی می شود درحالی که این ناهماهنگی شناختی در نهایت منجر به فروپاشی روانی او و خودکشی اش می شود. چنین فردی برای جامعه پذیر کردن خود، در نهایت تن به وضعیت خوارداشتن خویش می دهد. گافمن همچنین از «دوگانگی احساس»^{۱۴} فرد داغ خورده‌ای که در اثر پیروی از هنجارهای مسلط جامعه دچار «از خودبیگانگی» می شود صحبت می کند و می گوید: «این دوگانگی به نظر می رسد حادثترین شکل خود را در فرایند نزدیک شدن نشان دهد، یعنی وقتی فرد به یکی از موارد نامطلوب هم‌تایش نزدیک می شود در شرایطی که فرد عادی را هم در کنار خود دارد» (گافمن، ۱۳۸۶، ۱۸۸). برای مثال در خانمچه و مهتابی، گلین که چهره زیبایی ندارد (داغ ننگ تنانه) برای گریز از تنها ماندن که امر اجتماعی منفی است به ازدواج با آموتی که شغلش کناسی است (به لحاظ طبقه شغلی داغ ننگ خورده است) تن می دهد و در عین حال از زندگی اش ناراضی است. واکنش دوم مقاومت در برابر امر اجتماعی و پذیرش طردشدگی است؛ مثلاً در یک دقیقه سکوت (محمد یعقوبی)، شیدا با شوهرخواهرش ازدواج می کند و سرزنش خانواده را می پذیرد. نمونه دیگر مقاومت در برابر امر بالادست را می توان در عالم‌تاج در شهادت خوانی قدمشاد مطرب در تهران (محمد رحمانیان) دید.

در حالی که فضای سیاسی جامعه برگزاری تعزیه را ممنوع کرده است، عالمتاج قصد دارد مجلس تعزیه‌ای زنانه برپا کند و از این طریق در برابر امر اجتماعی بالادست مقاومت می‌کند؛ به تعبیری دیگر نمایشی زنانه در تقابل با جنبشی مردانه که سرانجام نه فقط به طردشدگی که به حذف فیزیکی او ختم می‌شود.

عالمتاج: از آغاز می‌دانستم بازی مردان، بازی ما را ناتمام می‌گذارد. از خانه ملت تا خانه ما راهی نیست. مثل آن روز جشن مشروطه بود و ما در تکیه دولت بر عزای حسین می‌گریستیم ...
 (رحمانیان، ۱۳۸۴، ۸۳)

جدول ۱. داغ ننگ در اشخاص نمایش زن

نام نمایشنامه	نام شخصیت	داغ بی‌اعتباری - احتمال داغ بی‌اعتباری	واکنش شخصیت
خروس	ماه‌جان	ازدواج نکردن او باعث احساس حقارتش در مقابل دیگر زنان شده است.	پناه بردن به تخیل و تلاش‌های ناموفق برای ازدواج کردن و پیامدش تنهایی ناخواسته (نگه‌داشتن خروس سمبل نیاز به همدم ذکر است).
	لیلما	حامل فرزندی با پدر نامعلوم بودن (حاصل تجاوز) موجب سرزنش او شده است.	تلاش برای سقط فرزند نامشروع
نگین	نگین	ازدواج ناموفق او و طلاق از همسرش، سرزنش اطرافیان و فشار اجتماعی را به دنبال داشته است.	تلاش ناموفق برای ازدواج مجدد و به هم ریختگی روانی و خودکشی
مروارید	مروارید	اگر ازدواج نکند و به حرف پدر گوش ندهد از طرف جامعه مقبول نخواهد بود.	مروارید نمی‌خواهد با مرد دریا ازدواج کند، می‌خواهد برود. مقاومت در برابر خواست جامعه (پدر)، فروپاشی و غرق‌شدن در دریا
خانمچه و مهبایی	لیلا/خانجون/زن با چشم‌های سبز آبی/گلین/ماهر و	بچه‌دار نمی‌شوند	انفعال
	گلین	۱- زشت‌رو بودن او باعث شده خواستگار نداشته باشد. ۲- بچه‌دار نمی‌شود و به همین دلیل همسرش (آموتی) برایش هوو آورده است.	۱: با آموتی که کناس است ازدواج می‌کند. ۲: خودش را خوشگل می‌کند تا دل شوهرش را به دست آورد، پیش رمال می‌رود غذا نمی‌پزد، می‌خواهد با بچه مردم برود گدایی تا خرجی در آورد.
یک دقیقه سکوت	شیدا	۱- مجرد ماندن دختر موجب سرزنش از جانب اطرافیان خواهد بود. ۲- اگر ازدواج با شوهر خواهرش لو برود موجب رنجش خواهر و سرزنش از جانب دیگران خواهد شد (سنت شکنی).	۱: ازدواج با شوهر خواهر ۲: اعتراف به حقیقت و توجیه عمل و تحمل جدایی از خانواده
شهادت خوانی قدمشاد مطرب در تهران	قدمشاد/هاسمیک / مه‌لقا	۱- خوانندگی و مطربی برای زنان مطلوب نیست. ۲- فقر و نداری و از طبقات ضعیف بودن هر کدام از زن‌ها را به این مسیر کشانده است.	برگزاری مراسم شهادت‌خوانی و مرثیه‌سرای بر سرنوشت خود
تاراج‌نامه (ذیل جهانگشا)	آران زن پوش	در خطر تجاوز از جانب فرد مغول و مرگ (به‌طور ضمنی به معنای مام وطن و تجاوز به سرزمین)	پوشیدن لباس مردانه برای محافظت از خود در برابر ننگ
شکلک	نرگس	زن جوان بی‌خانمان به همراه همسرش شریف به خانه متروکه آمده است.	ازدواج و بچه‌دار شدن بدون رضایت والدین
	نقره	دختر جوانی که در تئاتر کار می‌کرده، سه طلاقه شعبون است و از مجلل (حسین) باردار شده است.	تو روی شعبون ایستادن
کبوتری ناگهان	صنم	زن بدنامی که همسر صیغه‌ای فروغ حشام شده است و این بدنامی او را رنج می‌دهد.	از فرزندش می‌گذرد و او را به زهت جهان می‌سپارد تا او را پدر خوش‌نامی بزرگ کند.
	زهت جهان	بچه‌دار نشدن او و اینکه همسرش از زن دیگری بچه‌دار شده است موجب تحقیر او شده.	دلش را به خواندن اشعار شاتوربریان خوش کرده است.

داغ ننگ در چهره‌های مرد

مقایسه انواع داغ ننگ در شخصیت‌های نمایشی زن و مرد نشان می‌دهد عوامل داغ ننگ در چهره‌های مرد بیشتر در ارتباط با محیط‌های بیرونی (فرهنگ، اقتصاد و سیاست) و غالباً در تعامل با هم‌تایان خود (مردها) بر آن‌ها زده می‌شود، در حالی که داغ ننگ بر زنان بیشتر به لحاظ فیزیولوژیکی و بر مبنای روابط زناشویی یا در تعامل با جنس مخالف خود را نشان می‌دهد. عامل فقر، داغ ننگی است که فراوانی تقریباً یکسانی را در هر دو جنسیت به خود اختصاص داده است. در *تائگوی تخم‌مرغ داغ* (اکبر رادی)، در مقایسه چهره‌های زن و مرد می‌توان تفاوت‌های داغ ننگ را در زنان و مردان به وضوح دید. موسی در ازای قرضی که به مستأجرش، آقا بالا، دارد مجبور است خانه‌اش را بفروشد. او خانه دیگری در الهیه دارد که قبلاً قمارخانه (عشر تکده) بوده و اکنون زن دیگر موسی در آنجا اقامت دارد؛ بی پولی، زن صیغه‌ای، خانه‌ای که قمارخانه شده چیزهایی است که سرخوردگی موسی در مقابل سایر اشخاص نمایش را به دنبال دارد. پسرش حسن در آن خانه مرده است. دخترش شکوه برای به دست آوردن پول می‌خواهد آوازه‌خوان رادیو شود. پسرش محسن جوانی امروزی است که گاهی مست به خانه می‌آید و سرانجام برادر دوقلوی این پسر به نام حسین که در عشق به دختر آقابالا، ملیحه، سرخورده شده به وسوسه قیصر، همسر آقابالا، تن به کشتن آقا بالا می‌دهد.

اشاره به مشکلات جسمانی به عنوان داغ ننگ از مواردی است که در مورد چهره‌های مرد زیاد دیده می‌شود:

حسین: آهان! (با کف دست به پیشانی‌اش می‌کوبد.) فهمیدم! پول! پول می‌خواسی!... قیمت یکی از چشای منه؛ می‌دونی؟ می‌دونی زره آهن پریده چشم منو، آره؟ آره، حکما می‌دونی. آخه دلت خیلی شور منو می‌زنه. «چشت چطوره؟ هنوزم که بسه‌ی». دیگه خلاص...
(رادی، ۱۳۸۸، ۲۲۷)

نمونه دیگری از داغ ننگ جسمانی را می‌توان در شخصیت قاسم در نمایشنامه فاطمه عنبر (محمد چرمشیر) دید. قاسم اگرچه معلول جنگی است و در رقابت عشقی با یحیی برای رسیدن به فاطمه عنبر پیروز شده است اما ناتوانی او برای تأمین مخارج زندگی در منطقه‌ای که قدرت جسمانی برای زندگی لازم است، خصوصاً بعد از زلزله، موجب شده تا این ضعف جسمانی در کنار فقر و تنگ‌دستی، چون داغ ننگی در گفت‌وگوهای این نمایشنامه خود را نشان دهد.

قاسم: فایده من برات چی بود فاطمه. به مرد علی. (چرمشیر، ۱۳۸۱، ۱۵۲)

همچنین برخی از شغل‌ها نیز از دید جامعه داغ ننگ محسوب می‌شوند؛ نمونه‌ای از خلاف‌کاران و مجرمین را می‌توان در نمایشنامه *پستوخانه* (حمید امجد) دید که در آن طی مضحکه‌ای، الماس (سیاه) حقه‌ها و نیرنگ‌های داداش بزرگه و داداش وسطی و داداش کوچیکه را برای رسیدن به آزاده خانم رو می‌کند. همچنین در نمایشنامه *پلکان* (اکبر رادی) شخصیت اصلی فردی به نام بلبل، نمونه دیگری از این مجرمین است. این نمایشنامه درباره فرایند شکل‌گیری یک سرمایه‌دار از آغاز تا لحظه فروپاشی اوست، کسی که به سرکیسه کردن آدم‌ها مشغول است و اگرچه به ظاهراً متمول و مورد احترام است اما در بین مردم جایی ندارد و مردم از او بیزارند. بلبل فروشنده دوره‌گردی است که گاو آقاگل را دزدیده و از فروش آن، پولی به جیب زده، بعدها بلبل صاحب دکه جگرکی و دکان دوچرخه‌سازی و دوچرخه فروشی شده و در نهایت با شارلاتان‌بازی و ظلم به کارگران زیر دست وارد کار ساخت و ساز ساختمان می‌شود.

زن پوشی از دیگر مواردی است که برای مردان داغ ننگ محسوب می‌شود؛ اینکه مردی برای فرار از مهلکه خود را به هیئت زنان در آورد از دید جامعه امری پسندیده نیست؛ چنانچه در نمایشنامه شب سیزدهم (حمید امجد) می‌بینیم کامران میرزا، جوانی که باید در شب ترور ناصرالدین شاه پیغام مهمی را منتقل کند، طی ماجراهایی ناچار می‌شود با لباس مبدل زن پوش به خواستگاری زرينه، دختر آقابالاخان، برود.

نسیم اوغلی: ای دنیا (قهقهه می‌زند). همون نیستید که گفت عجب مصیبتی ست مرد ناچار به لباس زن در بیاد؟

کامران میرزا: استهزاء نکنید آقا. تا به سرتون نیاد نمی‌فهمید (امجد، ۱۳۸۷، ۴۲).

در *تاراج‌نامه* (بیضایی) نیز نو تک برای فرار از چپاول مغول، به بهانه فرار از مرگ و به امید زنده ماندن به هیئت زنانه در می‌آید. نگاه تحقیرآمیز به مردی که لباس زنان بر تن کرده را در گفت‌وگوی میان آران (مردپوش) و نو تک (زن پوش) می‌توان دید:

آران مردپوش (گیج): نامردی - در جامه زنی! خدا را شکر همدیگر را هیچ کسیم!

تحلیل کلامی: تحقیر جامه زنانه پوشیدن

نو تک (خود زنان) زنانه ترس بر من پوشاند! (یکهو گیج) نه - دروغ چرا؟ نمی‌توان گفت

چون زنانه پوشیدم این خیال در سرم نگذشت! (روی پوشان) ندانم مرد بودی شرمنده‌تر بودم

یا اکنون که زنی؟ (بیضایی، ۱۳۸۹، ۶۸)

مقایسه داغ ننگ در زنان و مردان نشان می‌دهد داغ ننگ در زنان به دلیل تمرد از قوانین جامعه پدرسالارانه بوده، این در حالی است که داغ ننگ در مردان به مسائل شخصیتی از جمله بی‌وفایی، خیانت و ... یا مسائل اقتصادی چون ورشکستگی و بی‌پولی یا به‌زندان رفتن به دلایل سیاسی یا مشکلات بدنی یا فرار از مسئولیت بوده است. مثلاً قوانین جامعه پدرسالار تنها ماندن (تجرد) و جدا شدن (طلاق) را برای زن جایز نمی‌داند، برای زنان شغل‌های درون خانه مانند آشپزی، خیاطی، گل‌دوزی و نگهداری از بچه‌ها را می‌پذیرد اما آواز خواندن در رادیو، در مجالس و ... به نوعی تخلف و تمرد از هنجارهای اجتماعی جامعه پدرسالار برای زنان محسوب می‌شود.

جدول ۲. مقایسه انواع داغ ننگ در شخصیت‌های نمایشی زن و مرد

انواع داغ ننگ در ادبیات نمایشی سه دهه اخیر	نام شخصیت نمایشی زن (نام نمایشنامه)	نام شخصیت نمایشی مرد (نام نمایشنامه)
دارندگان مشکلات روحی - روانی - بیماری‌های حاد جسمی (هموفیلی، دیابت، ...) معلولیت‌های جسمانی، ذهنی	شیوا (یک دقیقه سکوت)	قاسم (فاطمه عنبر) حسین (تانگوی تخم مرغ داغ)
زشت رویان	ماه‌جان (خروس) گلین (خانمچه و مهنایی) عالیه (شکلک)	-
زن پوشی	-	نو تک زن پوش (تاراج‌نامه) کامران میرزا (شب سیزدهم) نسیم اوغلی (شب سیزدهم)
طلاق گرفته‌ها و بیوه‌ها	نگین (نگین) نقره (شکلک)	-

انواع داغ ننگ در ادبیات نمایشی سه دهه اخیر	نام شخصیت نمایشی زن (نام نمایشنامه)	نام شخصیت نمایشی مرد (نام نمایشنامه)
روسی‌ها - تجاوزشده‌ها (یا ترس از تجاوز)	لیلما (خروس) راوی - زن کرد (سرود صد هزار اقلیای عاشق) عالم‌تاج (شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران) قدمشاد (شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران) هاسمیک (شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران) مه‌لقا (شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران) صنم رشتی (کیبوتری ناگهان) آران مردپوش (تاراج‌نامه)	-
ناموفق بودن در شغل و تأمین خانواده - ورشکستگان مالی و اعتباری	-	شارل - شازده (خانمچه و مهتابی) سامان (خانمچه و مهتابی) موسی (تانگوی تخم‌مرغ داغ)
هوو - نامادری - معشوقه	شیدا (یک دقیقه سکوت) قیصر (تانگوی تخم‌مرغ داغ)	-
خیانت - چند همسری	-	آقابالاخان (شب سیزدهم) آمووتی (خانمچه و مهتابی) موسی (تانگوی تخم‌مرغ داغ) ایرج (یک دقیقه سکوت)
متخلفین، مجرمین	-	داداش کوچیکه - داداش وسطی - داداش بزرگه (پستوخانه) بلبل (پلکان)
فقر	گلین (خانمچه و مهتابی) عالیه (شکلک) نقره (شکلک) زرگس (شکلک) مونس (پستوخانه)	آمووتی (خانمچه و مهتابی) حسن (شکلک) شریف (شکلک) موسی (تانگوی تخم‌مرغ داغ) آقابالا (تانگوی تخم‌مرغ داغ)
اقدام به خودکشی	نگین (نگین) مروارید (مروارید)	-
دختر مجرد	عصمت (فاطمه عنبر) زرینه (شب سیزدهم) شکوه (تانگوی تخم‌مرغ داغ) شیدا (یک دقیقه سکوت)	-
نازایی	لیلا (خانمچه و مهتابی) گلین (خانمچه و مهتابی) ماهرو (خانمچه و مهتابی) خانجون (خانمچه و مهتابی) نزهت جهان (کیبوتری ناگهان)	-
شغل	آوازه‌خوانی (مطربی): قدمشاد (شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران) هاسمیک (شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران) مه‌لقا (شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران) شکوه (تانگوی تخم‌مرغ داغ)	کناسی: آمووتی (خانمچه و مهتابی)

ساختار شکنی الگوهای رفتاری مربوط به بازنمایی جنسیت

درک گافمن از قواعد و چارچوب‌های حاکم بر مناسک اجتماعی تحت تأثیر اندیشه دورکیم است. از نظر دورکیم «جامعه پیروزمند بر فرد یا مسلط بر فرد» تلقی می‌شود یعنی قواعد و مناسبات اجتماعی حاکم بر

زندگی اجتماعی بشر هستند که رفتارها، کنش‌ها و واکنش‌های بشری را تعیین می‌کنند (له‌مان، ۱۳۸۵، ۶۳). از نظر دورکیم جامعه «محصول نیروهایی است که نه تنها مطابق میل ما نبوده‌اند یا به عبارت دیگر ما در کار ساخت آن نیروها نبوده‌ایم، بلکه بر اساس قوانین و فرمول‌هایی ترکیب می‌شوند که از آن‌ها آگاهی نداریم» (له‌مان، ۱۳۸۵، ۷۰). گافمن بر این باور است که چارچوب‌ها یا قواعدی برکنش‌های بشری حاکم است و افراد اجتماع بشری در برخورد با این قواعد، چارچوب‌ها، مناسبات و هویت‌های اعمال‌شده به ابراز، شکل‌دهی و معنابخشی خود می‌پردازند. گافمن از «خود» به عنوان «یک بازیکن مراسم آیینی» یاد می‌کند که می‌تواند با افتخار یا بدون افتخار، با سیاست یا بدون سیاست از عهده قضاوت موقعیت‌های محتمل ذهنی برآید (Kim, 2003, 74-75). جامعه‌شناسانی نظیر دورکیم و گافمن مناسک و قواعد را اساس زندگی اجتماعی می‌دانند. گافمن مسلم می‌داند که این قواعد و مناسبات وجود دارند و بر رفتار بشری حاکم هستند اما او، برخلاف نظر دورکیم، بر این باور است که درکنش‌های بشری، فرصت برای تغییر و خروج از این چارچوب‌ها وجود دارد (Kemper, 2011, 99). این همان چیزی است که در این مقاله از آن به شیوه‌های مقاومت یاد می‌شود و به شیوه‌ای ساختارشکنانه در مناسبات جنسیتی بین اشخاص نمایش در کارهای نمایشنامه‌نویسانی چون محمد یعقوبی دیده می‌شود. از جمله ساختارهای ساخت‌شکنانه می‌توان از «مناسکی شدن فرمانبری زنان»، به عنوان مناسک حاکم بر روابط جنسی در مقابل «فرماندهی یا مشارکت آنان در مناسبات اجتماعی» به عنوان الگویی ساخت‌شکنانه نام برد. فرمانبرداری حالتی را نشان می‌دهد که در آن زنان وضعیتی را اتخاذ می‌کنند که انقیاد آن‌ها را در برابر کنترل دیگران نشان می‌دهد. از این نظر زنان بیشتر رفتارهای دلجویانه‌ای را به نمایش می‌گذارند و از خود حالت‌های ناتوانی بروز می‌دهند و زنان، نسبت به مردان حالات لطیف‌تری را به خود می‌گیرند. همچنین حالات ترس و شکنندگی‌های ظریف زنانه در این دسته قرار می‌گیرد، در این قبیل دیالوگ‌ها، زن معمولاً سعی دارد با ترفندهای اغواگری، طنازی یا ضعیف‌نشان‌دادن خود موافقت مرد را جلب کند. از این نظر، زنان غالباً به صورت کاراکترهای لوده و عروسک‌گونه تصویر می‌شوند، درحالی‌که مردان کاملاً جدی نمایش داده می‌شوند. مصداق این مدل دیالوگ بین شریف و نرگس در نمایشنامه شکاک است:

نرگس: تنهایی می‌ترسم...

شریف: ای بابا! خونه خالی که ترس نداره! دیروز همه چی رو برات روبه‌راه کردم. برات
یه چراغ هم روشن کردم توی خونه. یه چرخه بزنی من برگشتم... آفرین نرگس جان...
(ثمنینی، ۱۳۸۵، ۱۴)

(شریف با مهربانی اما همراه با تحکم در را می‌بندد. از آن ور صدای نرگس می‌آید. شریف
در را نگه داشته.)

صدای نرگس: شریف اه! شریف...

شریف (زیر لب): قریون اون شریف گفتنت بشم... (بلندتر) یواش تر و من زود برمی‌گردم...
نرگس: (به شکمش) نترسی مامان جون، من باهاتم... اه! خرنشو دیگه، خونه خالی که ترس
نداره. (ثمنینی، ۱۳۸۵، ۱۴)

وارونه‌کردن رتبه‌بندی زنان از درجه ضعیف به صورت قوی یا هم‌پایه با مردان یکی دیگر از این تکنیک‌های ساخت‌شکنی الگوهای جنسیتی است. یعنی برعکس‌نشان‌دادن اینکه مردان در حال کنترل کنش‌های دیگران نمایش داده شوند و زنان مورد کنترل‌اند. در الگوهای رفتاری معمول، زنان بیشتر در حال دریافت کمک از مردان نمایش داده می‌شوند. همچنین زنان غالباً از طریق درگیری روان‌شناختی از

موقعیت‌های اجتماعی عقب‌نشینی می‌کنند یا کنار نهاده می‌شوند یا به تعبیری عقب‌نشینی مقبول می‌کنند. بدین‌گونه که مردان غالباً هدایت کارها را بر عهده می‌گیرند و زنان خودخواسته از این موقعیت حذف می‌شوند. به منظور ساخت‌شکنی این عقب‌نشینی به عنوان امر مقبول اجتماعی، فرماندهی یا مشارکت زنان در تصمیم‌گیری برجسته می‌شود. گافمن همچنین درگیری و پنهان‌کاری عاطفی و وابستگی فیزیکی به دیگران را نشانه‌های این نوع عقب‌نشینی برمی‌شمارد که می‌تواند به صورت ازدست‌دادن کنترل احساسات و اشک‌ریختن، بیخودی خندیدن، پنهان‌کردن چهره پشت دستان خود از روی ترس، کمرویی، دستپاچگی، یا اضطراب خود را نشان دهد. در نمایش، یک زن می‌تواند با پناه‌گرفتن پشت یک در، یک کتاب، یک شیء یا حتی یک مرد خودش را مخفی کند و مفهوم عقب‌نشینی را نشان دهد. این‌گونه نمایش‌ها، از آن رو عقب‌نشینی نام‌گرفته است که فرد دخیل در آن‌ها، نسبت به هرکس که در موقعیت حاضر است، عقب‌نشینی و کناره‌گیری می‌کند.

گلین (با غمزه رو می‌گیرد). کوکو به روغن گل می‌کنه زن به شوهر، آموتی! آگه واسه تو خوش و فشن نیام، واسه آمیزعلی مردنگی بیام! (رادی، ۱۳۸۸، ۳۶۱)
شارل (گردنبندی به گردن لایلا می‌بندد). ناشیگری شاهزاده خانم‌های ملوس در رقص‌های دونفره مثل غلط‌املائی نامه‌های عاشقانه‌شون عین لطفه؛ التفات با «ط»! (رادی، ۱۳۸۸، ۳۴۸)

از دیگر مواردی که در ساخت‌شکنی الگوهای جنسی مورد استفاده است وارونه‌کردن فضای کنش از فضاهای اندرونی به فضاهای عمومی و بیرونی است. به طور معمول فضایی که زنان در آن نمایش داده می‌شوند غالباً خصوصی و سنتی (خانه، آشپزخانه، مکان رقص) است، حال آنکه فضای نمایش مردان غالباً به بیرون از خانه و در فضاهای عمومی و اجتماعی است.

ساناز: عقیده من اینه که برم آشپزخونه چند کار صورت بدم. (زیردستی خود را با کیک نیم‌خورده روی میز می‌گذارد). امشب باید خودتونو برای کنسرو لوییا آماده کنین (رادی، ۱۳۸۸، ۳۲۳).
خادم: خیلی وقته برامون قلبه ندادی.
مروارید: درست نکردم خیلی وقته.
خادم: با دریا قهر کردی؟... (برمی‌خیزد)... قهر نکن، شاید مروارید توی شیکم همون ماهی‌ای باشه که تو می‌پزی ش. (چرمشیر، ۱۳۸۱، ۳۷)

مردان کمتر در تصاویر مربوط به موقعیت‌های خانوادگی و آشپزخانه نشان داده می‌شوند یا هنگامی که آن‌ها در این عرصه‌های زنانه تصویر می‌شوند، این امر به صورت غیر واقع‌گرایانه ارائه می‌شود. هنگامی که خانواده‌ها روی صحنه ظاهر می‌شوند، روابط خاصی میان کودکان و والدینی که به لحاظ جنسی مشابه آن‌ها هستند ظاهر می‌شود؛ مثلاً در نمایشنامه شب سیزدهم، صنم‌نسا و زرینه علی‌رغم اختلافات ظاهری نامادری و دخترخوانده با یکدیگر هم‌درد هستند و از ماندن در اندرونی خسته شده‌اند و از آرزوهای بیرون‌رفتن از خانه با هم سخن می‌گویند، در نمایشنامه آهسته با گل سرخ شمس‌الملوک و ساناز هر دو در کارهای خانه به هم کمک می‌کنند و ابزار کنشی آن‌ها مهارت‌های خانه‌داری‌شان است. این در حالی است که معمولاً مردان یا از خانه غایب هستند یا از آن فاصله دارند. این «فاصله‌نقشی» کارکردی ویژه را نشان می‌دهد: نقش مرد نظارت و حمایت است. آن‌ها هنگامی در فضای زنانه و خانواده وارد می‌شوند که بخواهند تدبیری را در خانه اعمال کنند؛ مثلاً آقابالاخان در نمایشنامه شب سیزدهم، شوهردادن زرینه را تدبیر کرده است و آقای دیلمی در نمایشنامه آهسته با گل سرخ، قرار است سینا (پسرش) را سروسامان

دهد و به خارج بفرستد. دیلمی همچنین می‌خواهد جلال، پسر برادر خود را سرپرستی کند. در ادبیات نمایشی معاصر، خانه یک «حوزه زنانه» تلقی می‌شود و بنابراین، بر این مسئله انگشت می‌گذارد که در فضای خانه مرد به یک فرمانده تبدیل می‌شود. خصوصاً در آثار اکبر رادی غالباً زنان در امور مربوط به پخت‌وپز، نظافت و خرید اقتدار دارند. این امر بر جنسیتی شدن حوزه‌ها اشاره دارد بدین معنا که زنان به حوزه خانه و مردان به حوزه کار و سیاست در بیرون خانه تعلق دارند. هرچه به دهه ۹۰ نزدیک می‌شویم ساختار شکنی بیشتری در نقش‌ها و فضای کنش زنانه در نمایشنامه‌های ایرانی، به خصوص کارهای محمد یعقوبی، دیده می‌شود. هرچند لازم به توضیح است این ساختار شکنی‌ها با یادآوری نقش‌ها و وظایف سنتی همراه بوده است. در اینجا لازم به توضیح است حتی با وجود پیداشدن لحن اعتراضی و مساوات‌خواهی در اشخاص نمایش زن همچنان فضای کنش زنانه در درون خانه یا در مشاغلی که با آموزش سر و کار دارند (نظیر معلمی) بوده است و فضای کنشی بیرونی برای اشخاص نمایش اصلی زن به‌ندرت در نظر گرفته شده است. مصادیق این ساختار شکنی را می‌توان در مثال‌های زیر دید:

۱- نمونه‌ای برای مشارکت در تصمیم‌گیری:

نوشین: من مخالفم. جریمه چیه؟ هر کی بیدار نشد، با ما راه نیفتاد، نمی‌خواست دیگه. برای چی جریمه‌ش کنیم؟ مهم اینه که همه به‌خاطر بیدار نشدن اون علاف نشن، راه بیفتن. هر کی هم می‌خواد دیر بیدار شه بشه، ولی از دیگران توقع نداشته باشه منتظرش بمونن. این جور می‌کنی هر کی هر وقت دلش خواست راه می‌افته. (یعقوبی، ۱۳۸۹، ۲۱)

مرجان: می‌شه. ما به‌خاطر نیما که در اقلیت بود به این بحث رسیدیم. حالا هم من در اقلیت‌ام و پدرم داره از حق اقلیت دفاع می‌کنه. (یعقوبی، ۱۳۸۹، ۲۸)

۲- نمونه‌ای برای رتبه‌بندی قوی یا مساوی:

صدای زن: پس مال منه دیگه؟
صدای مرد: آره.
صدای زن: خب، من هر تصمیمی که بخوام می‌تونم در موردش بگیرم.
صدای مرد: آره.
صدای زن: آگه از هدیه‌ت خوشم نیومد پاره‌ش می‌کنم می‌ریزم دور... هنوز هم می‌گی این مال منه؟ (یعقوبی، رقص کاغذ پاره‌ها، ۱۳۷۷، ۳)

لیلی: یعنی تو می‌خوای ما مثل خیلی از زن‌ها و مردهایی که بیخودی یک عمر دارند هم دیگه رو تحمل می‌کنند زیر یک سقف باهم زندگی کنیم؟ خیلی خب آگه این‌طور می‌خوای، خیلی خب زندگی می‌کنیم؟ اما تو همچین وضعیتی کسی که بیشتر اذیت می‌شه تویی نه من. چون از همین حالا تا وقتی که خودم تشخیص بدم تو باید دست کم یک متر ازم دور باشی. همین که بخوای بهم نزدیک بشی من رو برای همیشه از دست می‌دی (یعقوبی، ۱۳۷۷، ۱۰).

(شیوا دارد شعرهای فروغ فرخزاد را می‌خواند. صدای او از باندهای صدای صحنه شنیده می‌شود.):

سهم من این است

سهم من این است

سهم من،

آسمانی ست که آویختن پرده‌ای آن را از من می‌گیرد... (یعقوبی، ۱۳۷۹)

۳- نمونه‌ای برای عقب‌نشینی معقول:

نوشین: به چیزی اقرار کن که جرم نباشه. بگو بله فلان کار رو کردم فلان مطلب رو نوشتم ولی جرم نیست (یعقوبی، نوشتن در تاریکی، ۱۳۸۹، ۱۵)

۴- نمونه‌ای برای مقاومت:

صدای زن: خب، من دوتا از نمایشنامه‌ها رو پاره می‌کنم، مرسی به خاطر ساندویچ‌ها رو پاره می‌کنم و ماه‌عسل رو. ماه‌عسل رو پاره می‌کنم چون دلم می‌خواد. آدم با خوندن کارهاش به این نتیجه می‌رسه که به نظر تو زن خوب زن مرده است. این یکی رو هم پاره می‌کنم چون توش از خانم‌ها خیلی بدگفتی. خب، این کار برای آقایون بدآموزی داره. از همه‌ی این‌ها گذشته، من این قدر خوشم می‌آد رقص کاغذپاره‌ها رو تماشا کنم، این قدر خوشم می‌آد! کاغذها رو ریزریز می‌کنم و از این پنجره ول شون می‌کنم، این قدر خوشگل می‌رن پایین. برای تو هم تمرین خوبی‌ئه که یه بار دیگه سعی کنی بنویسی شون، اما این بار مودبانه‌تر. [صدای پاره شدن کاغذپاره‌ها از باندهای صدای صحنه] بیا تماشا (یعقوبی، ۱۳۷۷، ۶۱)

۵- نمونه‌ای برای فضای کنش بیرونی:

زن خیرنگار: من طبق قراری که استاد گذاشتن خدمت رسیده‌م. برای انجام مصاحبه. (چرمشیر، ۱۳۸۱، ۸۱)

جدول ۳. ساختارشنکی الگوهای رفتاری مربوط به بازنمایی جنسیت (و به‌ویژه زنانگی) در ادبیات نمایشی

الگوهای رفتاری در اشخاص نمایش زن	ساختارشنکی الگوهای رفتاری در اشخاص نمایش زن
مناسکی شدن فرمانبری	فرماندهی یا مشارکت در تصمیم‌گیری
رتبه‌بندی ضعیف	مساوات خواهی
عقب‌نشینی مقبول	عقب‌نشینی معقول یا مقاومت
در فضاهای اندرونی (خانه، آشپزخانه، مکان رقص)	فضاهای بیرونی

به‌حاشیه‌راننده‌شدگان با داغ شرافت

آنچه در این پژوهش به آن پرداخته شده است، خصوصیتی است که نگارندگان «داغ شرافت» نامیده‌اند و گافمن درباره آن سخنی نگفته است. در شخصیت‌پردازی افراد نمایش در کنار افرادی که داغ ننگ خورده‌اند، یا افراد عادی که با داغ‌خورده همدردی می‌کنند^{۱۵} و یا بر ضعف ایشان صحنه می‌گذارند، وضعیت ویژه دیگری نیز هست؛ وضعیتی که در آن گروه دیگری از اشخاص نمایش به دلیل صفتی که به واقع ارزش محسوب می‌شود اهمیت می‌یابند، برجسته می‌شوند اما جامعه‌ای که خود بیمار است این ارزشمندی آن‌ها را به جای امتیاز چون داغی بر پیشانی ایشان می‌زند و به حاشیه‌شان می‌راند. اشخاص نمایشی که به تعبیری نخبه، اندیشمند یا صاحب‌فکر شناخته می‌شوند و این تفاوت اندیشه را جامعه بر نمی‌تابد وجود این قبیل افراد در نمایشنامه‌های سال‌های اخیر زیاد شده است. روشنفکران را می‌توان

در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون بیضایی و یعقوبی مشاهده کرد. این دسته از اشخاص نمایش به نوعی داغ تفاوت را بر دوش می‌کشند و چون تاب عادی‌سازی را بر نمی‌تابند سرنوشتی جز نابودی در مقابل امر اجتماعی بالادست را ندارند.

در مجلس ضربت‌زدن (بیضایی)، نویسنده (شخصیت نمایش) که در نگارش نقش علی بن ابیطالب و تصویر کردن او درمانده است، در آخر خود در جای علی بن ابیطالب نقش می‌خواند و ضربت می‌خورد.

نویسنده: در چنین دورانی که چارچوبی جز گفتار دینی نبود و در برابرش گفتار جاهلی، اون حرف‌هایی در چارچوب خرد زد. مثل همین - که گفتم! اون - یک جورهایی - روشنفکر عصر خودش بود. اگه کتابشو بعدها دیگران جمع‌آوری کردن، یعنی که بالقوه نویسنده بود؛ که چند خودسر - در یک مجلس مخفی قتل‌های زنجیره‌ای - اسمشو در صدر کسانی قرار دادن که باید بکشن؛ و برای همین که خیال می‌کنم درباره‌اش باید بنویسم (بیضایی، ۱۳۸۷، ۳۵).

در نوشتن در تاریکی (محمد یعقوبی)، نیما که مترجم است، در روزنامه کار می‌کند و حافظه خوبی در استفاده به موقع از اشعار با فحوای سیاسی دارد، در جریان انتخابات تحت بازجویی‌های بیست و پنج از بین می‌رود.

پدرام: من وقتی بهش فکر می‌کنم یاد شعر ماهی فاش می‌افتم. برای همین هر وقت که یاد نیما می‌افتم هیچ‌وقت غمگین نمی‌شم، خنده‌م می‌گیره.
پدرام: عجب حافظه‌ای داشت. من واقعاً بهش حسودی می‌شد.
مرجان: حالا اون حافظه توی خاک دفن شده.
نیما: چندان بخورم شراب کین بوی شراب / آید ز تراب چون شوم زیر تراب (یعقوبی، ۱۳۸۹، ۵۰)

در یک دقیقه سکوت (محمد یعقوبی)، سهراب که نمایشنامه‌نویس است و در خارج از کشور زندگی می‌کند بعد از تهدیدهای فرد ناشناس کشته می‌شود.

هستی: تو گوشی رو بردار، شاید از صدای تو خوشش بیاد.
(سهراب گوشی را برمی‌دارد.)

سهراب: الو؟

صدای یک مرد: منزل سهراب یکتا؟

سهراب: بله. بفرمایید....

مرد: وصیت‌نامه‌ت رو بنویس روشن فکر کثافت! یکی از این روزها حسابت رو می‌رسیم
(یعقوبی، ۱۳۷۹، ۱).

در مجلس قربانی سنمار (بهرام بیضایی)، نعمان، حاکم عرب، از سنمار معمار می‌خواهد تا برایش خورنقی در بیابان بسازد که مثال آن نباشد. هر خشتی از خورنق که گذاشته می‌شود، در واقع خود سنمار معمار است که پله‌های معرفت را یکی یکی پشت سر می‌گذارد. چون بنا کامل می‌شود، نعمان (حاکم سفارش‌دهنده ساخت خورنق) از حسادت بر نمی‌تابد و در پی حرف دیگران، سنمار را از بلندای خورنقی که خودش ساخته به زیر می‌افکند.

سنمار: آه که این رهایی خواستن بر پای من بندی شد! به که گویم که در حیره، به پادشاه هنر، مردمان را بند بر پای کنند. (بیضایی ب، ۱۳۸۹، ۳۵)

در نمایشنامه‌های معاصر داغ افتخار بیشتر بر پیشانی اشخاص نمایش مذکر خورده است. نمونه زنانه چنین داغی را می‌توان در روایت سوم شب هزار و یکم (بهرام بیضایی) مشاهده کرد. شب هزار و یکم نمایشنامه‌ای در سه روایت مجزا است که وجه اشتراک همه‌شان داستان هزار و یک شب است. داغ افتخار را می‌توان در روایت دوم این نمایشنامه دید. داستان روایت دوم درباره مترجم گمنامی است که هزار افسان را از فارسی به عربی برگردانده و نام آن را الف لیله و لیله گذاشته است، اما بعد از گرفتن متن ترجمه، حاکم عرب او را از میان بر می‌دارد.

خوزراد: نه! باید بدانم چگونه تاوان دانایی داد! روزی خود را نپرسم که چرا این روز نپرسیدم!
 آری - باید بدانم چه‌ها گذشت (بیضایی، ۱۳۹۲، ۵۳).
 ماهک: (چون شوریدگان) به وی گفتم برادرم این نی در خون خود نکنی. گفت این چشمه‌ای است که از آن هرکس به قدر تشنگی می‌نوشد! گفتم آیا نیستند آن‌ها که چشمه گل آلود می‌کنند؟ (بیضایی، ۱۳۹۲، ۵۳).

آخرین روایت، حکایت زنی به نام روشنگ و خواهرش به نام رخسان است که در آن روشنگ، به مجازات خواندن کتاب هزار و یک شب به استقبال مرگی خودخواسته می‌رود، چرا که در آن زمان دانستن و آگاهی برای زنان جرم محسوب می‌شده است.

روشنگ: آه - چه احمقم! یادم نبود که ما دانایی را چون داغ ننگ پنهان می‌کنیم؛ و شوهرم خشنود است که من بیش از حساب و کتاب او نمی‌دانم و همان را هم جایی فاش نمی‌کنم...
 (بیضایی، ۱۳۹۲، ۸۲).
 روشنگ: و شاید هم این مرگ، آرزوی عقلاص برای زن دانا! - و برای خودکشی چه راهی بهتر از کتابی که با خواندنش مرگ خودش می‌آید! (بیضایی، ۱۳۹۲، ۱۰۴).
 روشنگ: خرد تا به زنان برسد نامش مکر می‌شود - نه؟ و مکر تا به مردان برسد نام عقل می‌گیرد! (بیضایی، ۱۳۹۲، ۱۰۵).
 روشنگ: تو گفתי مرگ در صفحات این کتاب است؛ و هر زنی که این کتاب بخواند به شب آخر نمی‌رسد.
 میرخان: ها بله! - این حرف عقلای ماست که گفته‌اند کتابی است بدشگون؛ و مرگ پیش هنگام زنی راست که این کتاب بخواند (بیضایی، ۱۳۹۲، ۹۸).

جامعه از خلال نقش‌هایی که افراد اجرا می‌کنند هویت ایشان را رقم می‌زند و شکل می‌دهد و افراد در تلاش‌های خود برای اجرای هرچه بهتر نقش خود می‌کوشند تا هویت مورد نظر خود را تثبیت کرده و دیگران را وادار به پذیرش آن کنند. این تلاش‌ها در زمینه قواعدی به وقوع می‌پیوندد که گافمن از آن با نام چارچوب نام می‌برد. که معادل موقعیت‌های کم و بیش ساختار یافته هستند (مرادی، ۱۳۹۰، ۶۶). جامعه برای افراد نقش‌هایی را در نظر گرفته است که باید در این نقش‌ها حاضر شده و به ایفای آن بپردازند. تلاش افراد در کنش‌های اجتماعی برای نیل به هویت مطلوب در چارچوبی صورت می‌گیرد که جایگاه، منزلت و موقعیت ایشان را از سوی جامعه تعیین می‌کند. آنچه که از سوی جامعه برای افراد در نظر گرفته می‌شود الزاماً با آنچه که ایشان، خود را با آن تعریف می‌کنند همسانی ندارد. اشخاص نمایش در واکنش به چنین حالتی دست به اعتراض می‌زنند که این اعتراض در قالب گفتار، غالباً خود را در مونولوگ‌ها یا سولی‌لوگ‌های اعتراض‌آمیز نشان می‌دهد یا به کنشی رفتاری منجر می‌شود. نمونه این اعتراض‌ها در

اشخاص نمایش زن را می‌توان در نمایشنامه شهادت خوانی قدمشاد مطرب (محمد رحمانیان) دید. در این نمایشنامه عالمتاج می‌خواهد در چارچوب جامعه‌ای مردسالار، در زمانی که مردان سکوت کرده‌اند، مجلس شهادت خوانی زنانه‌ای بر پا کند:

صدای عالمتاج: بس کنید این بازی مردان را که سهم ما از آن، تنها گریستن است و بس! تا کدام مصیبت باید فقط به ندبه دلخوش کرد؟ سحر بود و مدینه بود و حسین در راه، و نسوان تهرانی جامه نیلی می‌کردند. روز برآمد و مکه رسید و حج ناتمام و ما فقط هق هق کردیم. صلوات ظهر شد و کربلا و مقتل و خیمه‌های سوخته و سهم خواهران من تنها بر سر و روی خود کوفتن بود چون تبیره‌ها! چه بگویم که شام غریبان شد و ما در تدارک شام مردان خود بودیم که زنجیر به دیوار می‌آویختند تا عاشورایی دیگر! و مرهم بر شانه‌های زخمی، و تنتور بر جای قمه‌ها و رختخواب‌هایی که باید گرم می‌شدند. نه، علیخان! من این بازی را خوش ندارم! (رحمانیان، ۱۳۸۴، ۵).

روشنک در نمایشنامه شب هزار و یکم، نقاب تمکین بر چهره کشیده است و در جمله زیر به شیوه نقش تحمیلی خود اعتراض می‌کند:

رخسان (شانه بالا می‌اندازد). هرکس همان نقابی است که بر چهره می‌زند!

روشنک: من نه! نقاب اطاعت زدم چون بدانم مجبور کردی؛ و از آن سرباز زدم تا رو گرداندی! (بیضایی، ۱۳۹۲، ۱۰۰)

نتیجه‌گیری

قدرت داغ‌زنی یک صفت، نه در ذات خودش بلکه در روابط اجتماعی ریشه دارد. افرادی که جامعه بر آن‌ها داغ ننگ زده است سعی می‌کنند از طریق نمایش دادن هویت و ویژگی‌های رفتاری جدید در برابر سرکوبگری موقعیت خویش ایستادگی کنند. از میان شیوه‌های پنهان‌سازی داغ ننگ در بین زنان می‌توان به رفتار مطیع بودن بی‌چون و چرا و به نوعی از خودبیگانگی هویت فردی و پذیرش هویت دیگری (همسر یا پدر) اشاره کرد. یکی از موارد قابل بحث فرایند جامعه‌پذیرکردن داغ‌خورده‌هاست. تلاش افراد در کنش‌های اجتماعی برای نیل به هویت مطلوب در چارچوبی صورت می‌گیرد که جایگاه، منزلت و موقعیت ایشان را از سوی جامعه تعیین می‌کند. افرادی که داغ ننگ مشترکی دارند، تغییر مشابهی در تعریفشان از خود دارند که این خود شکلی از فرایند جامعه‌پذیری است. یکی از مراحل جامعه‌پذیری مرحله‌ای است که در آن فرد بدنام‌شده دیدگاه افراد عادی را می‌پذیرد و درونی می‌کند. این مرحله را می‌توان در کنش‌های زبانی بین اشخاص نمایش (دیالوگ‌های بین زنان و زنان - دیالوگ‌های بین زنان و مردان) بررسی کرد. مرحله بعد مرحله‌ای است که در آن شخص متوجه می‌شود خودش بدنام است (داغ ننگ خورده) و این بار از پیامدهای داغ ننگ داشتن آگاه می‌شود. در اینجا کشمکش - های درونی فرد با خودش و جامعه آغاز می‌شود و معمولاً به شکل مونولوگ‌های طولانی در سرزنش خود یا دیگران در نمایشنامه بروز می‌یابد. درخواست‌هایی که مطرح می‌کند، انتقاداتی که نسبت به اجتماع و سایر اشخاص نمایش دارد همگی بخشی از یک لحن بیان احساسی هستند که در نمایشنامه بر ساخته می‌شود. در واقع احساس تنفر فرد مطرود از جامعه‌ای که او را طرد کرده است، تنها با فهم مفاهیم افتخار و ننگ در آن جامعه قابل درک است. در این مطالعه، ترتیب و اثر متقابل این دو مرحله الگوی مهمی را برای تحلیل چگونگی فرق‌گذاشتن بین فرد داغ‌خورده با دیگران در اختیار محققان قرار داد. مقایسه انواع داغ ننگ در

شخصیت‌های نمایشی زن نشان می‌دهد داغ ننگ بر زنان بیشتر به لحاظ فیزیولوژیک و روابط زناشویی است و در تعامل با جنس مخالف خود را نشان می‌دهد. فضای کنش یعنی فضایی که زنان در آن نمایش داده می‌شوند غالباً خصوصی و سنتی (خانه، آشپزخانه به عبارتی اندرونی) است حال آنکه فضای نمایش مردان غالباً به بیرون از خانه و در فضاهای عمومی و اجتماعی است. از روی داغ‌ها می‌توان ویژگی‌های جامعه را تشخیص داد؛ مثلاً جامعه‌ای که بنیانی مردسالارانه دارد، قادر است نازایی را به منزله «داغ» شناسایی کند و از راه قلمروهای فرهنگی و زبانی احساس شرم ناشی از بچه‌دارنشدن را به زنان نازا انتقال می‌دهد. در بررسی نمایشنامه‌های منتخب ایران درباره هویت زنانه با جامعه‌ای از باورهای فرهنگی برخاسته از سنت مواجه هستیم که صفاتی نظیر تمرد از فرمان پدر یا همسر، بچه‌دارنشدن، خیانت، همسر دوم شدن، ازدواج نکردن در آن به عنوان داغ هویت‌های زنانه مطرح می‌شود. در شخصیت‌پردازی افراد نمایش علاوه بر افراد عادی و افرادی که طبق دسته‌بندی گافمن داغ ننگ خورده‌اند، دسته دیگری از اشخاص نمایش هم هستند که به دلایل ارزشمند و والایی در جامعه برجسته شده‌اند اما این ارزشمندی آن‌ها را در جامعه‌شان به حاشیه رانده و مطرود کرده است. افرادی که به تعبیری دیگر نخبه، اندیشمند یا صاحب‌فکر شناخته می‌شوند اما این تفاوت نه تنها موجب بالارفتن موقعیت آن‌ها نشده بلکه با آنان چون داغ‌خورندگان رفتار می‌شود. در این مقاله این دسته افراد را در تحت عنوان داغ شرافت نامیده‌ایم. وجود این قبیل افراد در نمایشنامه‌های سال‌های اخیر زیاد شده است. این دسته از اشخاص نمایش هم به نوعی داغ تفاوت را بر دوش می‌کشند و چون تاب عادی‌سازی را بر نمی‌تابند سرنوشتی جز نابودی در مقابل امر اجتماعی بالادست را ندارند. بررسی‌ها نشان می‌دهد در نمایشنامه‌های مورد مطالعه در این پژوهش داغ افتخار تنها بر پیشانی اشخاص نمایش مذکر خورده است. به طور کلی داغ ننگ همچون خصیصه لکه‌دارکننده و بی‌ارزش‌کننده هویت اجتماعی است و افرادی که با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند با برخوردهایی چون حذف، پس‌زدن، عدم پذیرش، نادیده‌گرفتن حریم و سلب موقعیت‌های ابراز وجود مواجه هستند، حال چه این داغ از نوع داغ ننگ باشد و چه از نوع داغ شرافت. داغ در کنش‌های متقابل افراد به لحاظ اجتماعی برساخته می‌شود و در نمایشنامه به مثابه برشی از جامعه مکتوب می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Erving Goffman
2. Symbolic interactionism
3. Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior
4. The Presentation of Self in Everyday Life
5. Gender Advertisements
6. Stigma
7. Hamartia
8. Actual Social Identity
9. Potential Social Identity
10. Discredited Stigma
11. Discreditable Stigma

۱۲. نمایشنامه در سایت محمد یعقوبی و همین‌طور سایت ایران تئاتر (<http://theater.ir/fa/3613>) منتشر شده است و فاقد شماره صفحه است.

13. acceptance

14. Ambivalence

۱۵. گافمن در کتاب داغ ننگ خود از دو گروه افرادی نام می‌برد که فرد داغ‌خورده از آن‌ها انتظار حمایت دارد: کسانی که داغ ننگش را با او سهیم‌اند و به همین دلیل خود را به‌عنوان افراد همدرد وی تعریف کرده و می‌کنند و گروه دوم - با قرض گرفتن اصطلاحی که اولین بار توسط هم‌جنس‌بازها به کار رفت - «آگاهان» نام دارند؛ یعنی افرادی که خودشان انسان‌های عادی هستند اما موقعیت خاصشان باعث شده است که از راز زندگی فرد داغ‌خورده بدون واسطه مطلع شوند و با او اظهار همدلی کنند و توانسته‌اند خود را با معیار پذیرش و در نتیجه عضویت افتخاری در یک جمع داغ‌خورده، منطبق سازند. (گافمن، ۱۳۸۶، ۶۵).

16. Frame

فهرست منابع

- ابراهیمی، منصور (۱۳۸۵). «مروری بر بوطیقای ارسطو و مفاهیم اصلی آن». *فصلنامه خیال: فرهنگستان هنر*، شماره ۱۸. صص ۴-۶۴. بازیابی ۱۴ فروردین ۱۳۹۴ از <http://www.noormags.com/view/fa/articlepage/582968>
- امجد، حمید (۱۳۸۷). *شب سیزدهم*. چاپ دوم. تهران: نیلا.
- امجد، حمید (۱۳۸۴). *نگین*. تهران: نیلا.
- الیوت، ترنر و ترنر، برایان (۱۳۹۰). *برداشت‌هایی در نظریه اجتماعی معاصر*. مترجم: فرهنگ ارشاد. چاپ اول، تهران: جامعه‌شناسان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۷). *مجلس ضربت‌زدن*. چاپ دوم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام. الف (۱۳۸۹). *تاراج‌نامه*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام. ب (۱۳۸۹). *مجلس قربانی‌سمنار*. چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *شب هزار و یکم*. چاپ پنجم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- ثمینی، نغمه (۱۳۸۵). *شکلک*. تهران: نشر نی.
- چرم شیر، محمد (۱۳۸۱). *فاطمه عنبر و سه نمایشنامه دیگر*. تهران: روزبهان.
- چرم شیر، محمد (۱۳۹۲). *کیبوتری ناگهان*. چاپ چهارم، تهران: نیلا.
- رادی، اکبر (۱۳۸۸). *روی صحنه آبی*. ج ۱ و ۲. تهران: قطره.
- رحمانیان، محمد (۱۳۸۲). *خروس*. تهران: نیلا.
- رحمانیان، محمد (۱۳۸۴). *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران*. تهران: نیلا.
- ریتزر، جورج (۱۳۸۰). *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. مترجم: محسن ثلاثی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی.
- شاهمیری، آزاده (۱۳۸۶). «درباره ابروینگ گافمن: نمایش خود در زندگی روزمره». *روزنامه اعتماد*. شماره ۱۴۵۹۱۴، ص ۱۱ (تئاتر). بازیابی ۲۳ اردیبهشت ۹۵، از <http://www.magiran.com/nptoc.asp?mgid=۳۲۹۱>.
- گافمن، ابروینگ (۱۳۸۶). *داغ ننگ: چاره‌اندیشی برای هویت ضایع شده*. مترجم: مسعود کیانپور. تهران: مرکز.
- له‌مان، جنیفر (۱۳۸۵). *ساخت‌شکنی دورکیم: نقدی پس‌اساختارگرایانه*. مترجم: شهناز مسمی‌پرست. تهران: نشرنی.
- مرادی، گل‌مرداد؛ ایمان، محمد تقی (۱۳۹۰). «روش‌شناسی نظریه اجتماعی گافمن». *جامعه‌شناسی زنان*. سال دوم، شماره دوم، تابستان. صص ۵۹-۷۸.
- یعقوبی، محمد (۱۳۷۷). *رقص کاغذپاره‌ها*. بازیابی ۱۵ فروردین ۱۳۹۴ از yaghoubee.com/6sokoot/1.play/sokoot1.div.htm
- یعقوبی، محمد (۱۳۷۹). *یک دقیقه سکوت*. بازیابی ۱۵ فروردین ۱۳۹۴ از yaghoubee.com/6sokoot/1.play/sokoot1.div.htm
- یعقوبی، محمد (۱۳۸۹). *نوشتن در تاریکی*. بازیابی ۱۵ فروردین ۱۳۹۴ از yaghoubee.com/.../1.../910219NeveshtanDarTaariki.ht

- Goffman, Erving (2005). *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior*. AldineTransaction Publishers: New Brunswick, New Jersey.
- Kim, Kwang-ki. (2003). *Order and Agency in Modernity: Talcott Parsons, Erving Goffman, and Harold Garfinkel*. State University of New York Press: New York.
- Kemper, Theodore. (2011). *Status, Power and Ritual Interaction: A Relational Reading of Durkheim, Goffman, and Collins*. Status. Routledge.
- Trevino, A. Javier (2003). *Goffman's Legacy*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield Publishers.

Received: 2016/ 12/ 02

Accepted: 2017/ 01/ 13

Survey of Stigma (Erving Goffman), Pride Mark in Selected Iranian Contemporary Drama

Simin Meshkvati, MA in Dramatic Literature, Tarbiat modares University, Tehran, Iran.

Mohammad Ja'afar Yousefian Kenari, Associate Prof., Faculty of Art and Architecture, Tarbiat modares University, Tehran, Iran.

Abstract

Stigma refers to the different view of society to the marred identities. In such cases there is a difference between the potential identity and the actual identity. Those carrying a stigma try to resist public view about themselves by ignoring their position and showing new identities and behavioral characteristics. Social stigma creates unhappiness for a labelled person or community on social grounds that tries to distinguish them, from other portions of society. Stigma then can be attached to a person, by the greater society, who differs from their cultural norms. Social stigma can result from mental disorder, physical disabilities, diseases, illegitimacy, sexuality, beliefs, principles, religion, beauty, gender identity, parenthood, education, race, ethnicity, power, reputation, wealth, occupation, class, affiliation, brainpower or criminality. Attributes associated with social stigma often vary in different societies depending on the geopolitical and corresponding sociopolitical contexts. According to Erving Goffman, there are three forms of social stigma: Obvious deformations (such as wounds), corporal signs or physical and social disability. Variation in personal traits stigmatized in this way, including falling in a school exam, working a low wage job, single parenthood, economic failure, unemployment, welfare dependency, infidelity, mental disorder, drug addiction, and wrong background. Tribal stigmas are behaviors of a tribal group, ethnic, nationality, or religion that is believed to be a deviation from the general normative civilization.

Gender is a more outstanding ground in Iranian contemporary drama than other types of stigma. This paper is a gender sociological review over the selected Iranian drama by using Erving Goffman Theory of Stigma. This paper considers stigma as Hamartia and then compares and categorizes different types of stigma between men and women in selected Iranian Drama by exploring the power of labeling in sexual relationships. Then, identity crisis and different ways of hiding stigma are explored: Including abiding behavior, alienation and passive manner toward others (spouse or father) among women; while men try to rebuild their identity and regain their credit. Stigma-related factors in men are more in connection with the external environment (culture, economics, and politics) and are often in interaction with their counterparts (men), while women are more stigmatized by physiological and marital relations or in interaction with the opposite sex. Omission, ejection, denial; ignoring privacy are the most common ways of dealing with stigmatized characters.

Ultimately, stigma is about public control. A consequence of this is that stigma is necessarily a social happening. Without a society, one cannot have a stigma. What this article has added to Goffman's Theory of Stigma is what we have called Pride Mark. To have a stigma, one must have a stigmatizer and someone who is stigmatized. In Pride Mark, one who has stigmatized is noble, enlighten, intellectual man, a person who is marginalized by society because of his superiority in knowledge.

Key Words: Stigma, Identity, Gender, Iranian Drama, Erving Goffman