

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۶/۱۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۸/۱۷

محمد جعفر یوسفیان کناری<sup>۱</sup>، سیمین مشکواتی<sup>۲</sup>

## کارکردهای استفاده از نقاب و تمهید آندروژنی در پرداخت شخصیت در نمایشنامه‌های معاصر ایران<sup>۳</sup>

### چکیده

نقاب ابزاری است که شخصیت‌های نمایش برای برقراری ارتباط در موقعیت‌های بینافردي از آن استفاده می‌کنند. پژوهش حاضر بر نقاب‌های ویژه‌ای متمرکز است که شخصیت‌های نمایش از آن‌ها به عنوان ابزار برقراری ارتباط استفاده می‌کنند و با این هدف که هویتی دروغین از خود به نمایش بگذارند، آن‌ها را به چهره می‌زنند. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی فرایند معنابخشی به شخصیت‌های نمایش در نمایش‌نامه‌های سه دهه‌ای اخیر در ایران می‌پردازد و با استفاده از مفهوم نقاب در نظریه‌ی نمایشی گافمن چگونگی خلق تفاوت در هر یک از شخصیت‌ها را بررسی می‌کند. این که به چه دلایلی و در چه موقعیت‌هایی شخصیت‌های نمایش بر چهره خود نقاب می‌زنند پرسشی است که به آن پاسخ داده شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند مردپوش‌ها و زن‌پوش‌ها بیشترین کاربرد را در پوشیده نگه داشتن حقیقت در ادبیات نمایشی ایران داشته‌اند. مردپوش بودن به زنان فرصت می‌دهد در محیط خارج از خانه حضور یابند و به کنشگری فعال تبدیل شوند. در مقابل زن‌پوش بودن برای برانگیختن حس ترحم و دلسوزی و در نتیجه برای فرار از موقعیت‌های دشوار صورت می‌گیرد. آنجایی که نقاب‌ها به بیان هم‌زمان روان مردانه و روان زنانه کمک می‌کنند تمهید آندروژنی شکل می‌گیرد. استفاده از این تمهید در ادبیات نمایشی ایران منجر به شکل‌گیری موجوداتی هراسناک و پیش‌گو شده است که اغلب نقشی حاشیه‌ای و جنبه‌ای نمادین دارند.

**کلیدواژه‌ها:** نقاب، آندروژنی، نمایشنامه‌های معاصر ایران، شخصیت‌پردازی

<sup>۱</sup> دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

E-mail: yousefian@modares.ac.ir

<sup>۲</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

E-mail: sinin\_m@yahoo.com

<sup>۳</sup> این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد سیمین مشکواتی با عنوان «مقایسه‌ی جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اخیر ایران» به راهنمایی محمدجعفر یوسفیان است.

## ۱- مقدمه

هنگامی که کسی نقشی را ایفا می‌کند به‌طور ضمنی از تماشاگران خود می‌خواهد برداشتی را که در مقابل آن‌ها ارائه می‌دهد بپذیرند. همه‌ی انسان‌ها به شکلی کم و بیش آگاهانه در حال بازی کردن نقش‌اند و از طریق همین نقش‌هاست که خود و یکدیگر را می‌شناسند. برای گافمن «خود، موجود زنده یا مکانی خاص نیست که سرنوشت نهایی‌اش متولد شدن، به بلوغ رسیدن و مردن باشد، بلکه تأثیری نمایشی است که به شکلی مبهم از یک صحنه‌ی اجرا منتج می‌گردد» (گافمن، ۱۹۶۷: ۲۳۹). خود محصول چیزی در زندگی اجتماعی است که گافمن آن را اجرا<sup>۱</sup> می‌نامد. زمانی که فردی در برابر دیگران ظاهر می‌شود، آگاهانه و ناخواسته تعریفی از موقعیت ارائه می‌دهد که مفهوم او از خودش بخش مهمی از آن را شامل می‌شود. در پیشبرد طرح نمایش، زمانی که مخاطب هنوز سرنخی از آنچه باید از شخصیت‌های نمایش انتظار داشته باشد در اختیار ندارد، شخصیت‌ها آن‌گونه که نویسنده مایل است به مخاطب معرفی می‌شوند. شخصیتی که در واقع چیزی غیر از آن است که می‌نماید و خود واقعی خویش را در پس نقابی مطابق خواست نویسنده پنهان کرده است. زمانی که ادعای شخصیت نمایشی در ارائه‌ی یک خود خاص را دیگر کنشگران مورد پرسش قرار می‌دهند، مخاطب متوجه می‌شود با فردی غیر از آنچه می‌پنداشت رو به رو شده است. اینجاست که با بر افتادن نقاب‌ها داستان گره‌گشایی می‌شود. این‌ها مواردی هستند که به پیچیده کردن و در عین حال تکامل بخشیدن به شخصیت‌های نمایش کمک می‌کنند. هر یک از شخصیت‌های نمایش در تعامل با دیگر شخصیت‌ها به گونه‌ای کنش‌ورزی می‌کنند. بر اساس نظر گافمن

*هنگام کنش متقابل، هر فردی در صدد است که شواهد حداقلی را مبنی بر داشتن یک شخصیت قوی به دیگران ارائه دهد و این تنها به بهای لطمه زدن به شخصیت دیگر افراد حاضر در آن موقعیت میسر می‌گردد. بنابراین یک «مسابقه‌ی شخصیت» شکل می‌گیرد، نوع خاصی از «بازی اخلاقی» که واجد ارزش دراماتیک است. بر این اساس گافمن نتیجه می‌گیرد که در کنش متقابل به سود فرد است که برداشت ایجاد شده از خود در ذهن دیگران را مدیریت کند. (گافمن، ۱۳۹۲: ۲)*

فرد انگیزه‌های زیادی برای دستکاری این برداشت دارد، در این مقاله به انگیزه‌های شخصیت‌های نمایش برای گذاشتن نقاب و در نتیجه جعل هویت توجه می‌شود. این انگیزه‌ها می‌تواند دستمایه‌ی فراهم آوردن موقعیت‌های نمایشی شود. برخی از این انگیزه‌ها در رابطه با ضعف (هامارتیا) و برخی در رابطه با کبر و خود بزرگ‌بینی (هوبریس<sup>۲</sup>) شخصیت‌های نمایش تعریف می‌شوند. با توجه به این ضعف‌ها و برای پنهان کردن خود واقعی است که شخصیت‌های نمایش نقاب بر چهره می‌گذارند. آن‌ها بر آن‌اند خویشتن را به گونه‌ای دیگر معرفی کنند و مخاطب را تا پایان نمایش به دنبال خویش کشانند.

ارسطو در فصل سیزدهم بوطیقا، در بحث از انواع باژگونی موقعیت و بهترین نوع آن که برانگیزنده‌ی ترس و ترحم باشد، به هامارتیا نیز اشاره می‌کند.

*زمانی هامارتیا را عموماً نقص اخلاقی قلمداد می‌کردند و «خطای تراژیک» به کلیشه‌ی مشهور نقد ادبی تبدیل شده بود. نقد نئوکلاسیک هامارتیا را با مفهوم عدالت شعری یا مکافات درخور پیوند داد و آندره داسیه<sup>۳</sup> آن را به سه نوع تقسیم کرد: ۱) نقص انسانی یا قصور؛ ۲) اشتباه بلااراده که پیامد برخی شهوات و هواهای نفسانی است؛ ۳) اشتباهی که از نظم الهی یا فوق طبیعی ناشی می‌شود. (ابراهیمی، ۱۳۸۵: ۱۰).*

واژه‌ی یونانی دیگری که گاه آن را معادل همارتیا قلمداد کرده‌اند واژه‌ی «هوبریس» است و آن به معنی عملی است حاکی از تعدی یا توهین، که نشان می‌دهد حقوق یا شرافت دیگران رعایت نشده است. این واژه لزوماً معنای مذهبی نداشت، مگر زمانی که خدایان عمل انسانی را در حق انسانی دیگر خطا به حساب می‌آوردند. اما منتقدان امروز این واژه را به معانی متفاوتی به کار می‌برند، از جمله به معنی گستاخی کفرآمیز انسانی که فراموش کرده موجودی فناپذیر است و با گفتار و اعمال بی‌پروای خود در برابر خدایان سرکشی می‌کند و موجب نزول غضب و مجازات آنان می‌شود. در نتیجه، این واژه گاه به «غرور نابجا»، «عجب»، «زیاده روی»، و «نخوت» ترجمه می‌شود (همان: ۱۱). هوبریس هم می‌تواند عامل دیگری باشد برای آن که افراد خود را آنچنان نشان دهند که در واقع، نیستند.

«نقاب» در کهن‌الگوهای یونگ، نقش و شخصیت اجتماعی آدم‌هاست. آدم‌ها چه بسا همان شخصیتی را ندارند که مانند یک هنرپیشه بازی می‌کنند. ما در روابط اجتماعی خود نقاب‌هایی بر چهره می‌زنیم که گاه آن‌ها را هویت واقعی خود می‌دانیم و به غربت و از خود بیگانگی دچار می‌شویم (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). یونگ بر این باور است که سرکوب روان مردانه و زنانه، سایه و نقاب مشکلی را حل نمی‌کنند و باید با آنها کنار آمد. اگر صفتهای زشت آدمی چون سایه شناخته شوند، او به شناخت بهتری از خود دست می‌یابد. گافمن بعد نمایشی رفتار روزمره را مورد بررسی قرار داده است. او بر روشی که افراد برای برقراری ارتباط در موقعیت‌های بینافردی اتخاذ می‌کنند و نقاب ویژه‌ای که به عنوان ابزار برقراری این ارتباط به چهره می‌زنند تمرکز می‌کند. به باورگافمن، افراد برای خود نقاب‌هایی اجتماعی می‌سازند تا هنگامی که از خانه خارج می‌شوند، بر صورت بزنند و چهره‌ی واقعی‌شان پنهان بماند (اسمیت، ۲۰۰۶: ۹۶). نقاب اجتماعی تغییر رفتاری است که فرد هنگام ورود به محافل عمومی، مانند محل کار، از خود بروز می‌دهد تا برخلاف باورها و اخلاقیات واقعی خود، از رفتارهایی که مورد قبول قدرت حاکم است پیروی کرده باشد. در مقاله‌ی حاضر به کاربست‌های گوناگون استفاده از نقاب در ادبیات نمایشی معاصر ایران اشاره می‌شود. ترنر (۲۰۰۳) در تفسیر نظر گافمن می‌گوید:

*به باورگافمن هنگامی که افراد به موقعیت جدیدی وارد می‌شوند، لازم می‌بینند موجودیت آرمانی خویش را بیشتر نمایش دهند؛ این خود آرمانی ممکن است با ارزش‌های کلی یا جزئی هم‌خوانی نداشته باشد و در این شرایط بیشتر افراد فردیت خود را در هماهنگی با دیگران به قدری کلی‌تر می‌کنند که بتوانند تعریفی از موقعیت داشته باشند. (ترنر، ۲۰۰۳: به نقل از مرادی، ۱۳۹۰: ۶۵)*

تماشاگران می‌توانند مسیر داستان را در یک موقعیت نمایشی با اعتماد به نشانه‌هایی که شخصیت نمایش به عنوان مجری نمایش می‌دهد، پیدا کنند. اگر گرایش دیگر شخصیت‌های نمایش به پذیرفتن نشانه‌ها سبب شود که شخصیت اصلی نمایش مورد سوء تفاهم قرار گیرد و لازم شود در مورد هر کاری که مقابل آن‌ها انجام می‌دهد به شکل بارزی مراقب باشد آنگاه این گرایش به پذیرفتن نشانه‌ها، حضار را هم در موقعیتی قرار می‌دهد که ممکن است اغفال شوند. بسیاری از شخصیت‌های نمایش ظرفیت و انگیزه‌ی زیادی برای نمایش دروغین<sup>۴</sup> حقایق دارند و تنها شرم، ترس یا احساس گناه است که مانع می‌شود این ظرفیت را به کار نگیرند (گافمن، ۱۳۹۲: ۶۹). بروز این قبیل احساسات است که در شخصیت پردازی، شخصیت نمایش را کامل می‌کند و به آن هویت می‌بخشد.

## ۲- نقاب‌های اجتماعی در درام ایران

بسیاری از حقایق مهم یا فراگیرتر از زمان و مکان کنش متقابلند یا در دل آن پنهان می‌شوند؛ برای نمونه، رویکردها، عقاید و احساسات «درست» یا «حقیقی» فرد را تنها می‌توان به شکلی غیرمستقیم از گفته‌هایش یا از آنچه در «رفتار بارز غیر ارادی»<sup>۶</sup> بروز می‌یابد استنباط کرد.

*این قدرت ابراز وجود (و بنابراین ظرفیت انسان در تأثیرگذاری) در بردارنده‌ی دوگونه‌ی اساساً متفاوت فعالیت نشانه‌ای است: نمودی که فرد ارائه می‌دهد<sup>۷</sup> و نمودی که از وی صادر می‌شود.<sup>۸</sup> اولی شامل نمادهای کلامی یا معادل‌های آن‌هاست که فرد آگاهانه و صرفاً به قصد انتقال معانی مشخصی که هم خودش و هم دیگران به آن نمادها نسبت می‌دهند، به کار می‌برد. دومی شامل دامنه‌ی وسیعی از کنش‌هاست که دیگران می‌توانند آن‌ها را نشانه‌های خاص فرد کنشگر قلمداد کنند؛ با این تصور که یک کنش به دلایلی غیر از اطلاعاتی که از این طریق منتقل می‌شود اجرا شده است. فرد می‌تواند تماماً از طریق هر یک از این روش‌های ارتباطی، اطلاعات نادرستی را منتقل کند که در این صورت روش اول مستلزم فریبکاری است<sup>۹</sup> و استفاده از روش دوم مستلزم وانمودسازی<sup>۱۰</sup>.*

(گافمن، ۱۳۹۲: ۱۳)

حال اگر کسی برای نمود خود واقعی‌اش از فریبکاری یا وانمودسازی و یا به عبارتی پذیرش نقاب اجتناب کند چه پیش خواهد آمد؟ در نمایشنامه‌های ایرانی، سرنوشت کسانی که در برابر ساختار اجتماعی از پذیرفتن نقاب‌ها سرباز می‌زنند و به جای پذیرفتن نقابی بر چهره سعی بر نقاب افکنی و نمود خود واقعی‌شان دارند به شکل حذف یا مطرود شدن از جامعه مصور شده است. برای نمونه، نمایشنامه‌ی «مجلس ضربت زدن» (بیضایی، ۱۳۸۷) درباره‌ی دغدغه‌های یک نویسنده برای به تصویر کشیدن چهره‌ی علی (ع) در متن یک نمایشنامه است. نویسنده‌ای که از پذیرش نوشتن مسامحه‌کارانه سر باز می‌زند، خود در نقش علی (ع) به صحنه می‌رود و به صورت نمادین ضربت خورده و از میان می‌رود:

*نویسنده: اگه هنوزم می‌خوای تو این شرایط خوشبین باشی گردن خودت؛ منو وارد همچین خودفریبی نکن! (بیضایی، ۱۳۸۷، ۳۹)*

اما آن‌ها که نقاب بر چهره می‌زنند به چه منظور و به چه صورت این کار را می‌کنند؟ بحث نقاب‌ها در ادبیات نمایشی به دو صورت نشان داده شده است: یا صورت عیان دارد یا صورت ضمنی. صورت عیان خود را به صورت زن‌پوش، مردپوش، نوکرپوش یا ارباب‌پوش نشان می‌دهد. نمونه‌ی بارز صورت عینی استفاده از نقاب را می‌توان در «پستوخانه» (امجد، ۱۳۸۱) دید که تمام اشخاص نمایش با پوشیدن لباس یکدیگر به دیگری بدل می‌شوند. در این داستان داداش‌ها قصد شوهر دادن و بالاکشیدن ثروت آزاده خانم را دارند و الماس تلاش می‌کند به بانوی خود کمک و توطئه‌ی داداش‌ها را خنثی کند. آزاده خانم (خانم خانه) لباس الماس (نوکر) را می‌پوشد تا به حقایق پی ببرد. مونس (کلفت خانه) با پوشیدن لباس آزاده خانم، حس خانمی و بانو بودن را تجربه می‌کند. الماس از طریق پوشیدن لباس تاجر چین (خواستگار) سعی دارد توطئه‌ی داداش‌ها را خنثی و به آزاده خانم کمک کند و در آخر داداش کوچیکه و داداش وسطی و داداش بزرگه با پوشیدن لباس همدیگر در توطئه‌ای که برای کشتن دیگری کشیده‌اند خود را به دست خود هلاک می‌کنند:

*آزاده خانم: پس واقعاً می‌آد؟ یعنی تو به خاطر من رنگ عوض کردی.*

الماس: کاش می‌شد رنگ عوض کنم بانو. رنگ من از زیر هر نقابی خودشو لو می‌ده، همون جور که تا حالا لو رفته‌ام و مونس گفت سه تا خواستگار شما می‌نو گرفتن -حالا سه که جلو چشم‌تون پوست مو بکنن... (امجد، ۱۳۸۱: ۷۳)

الماس: ای بر پدر هرچه قیافه بدل! خسته شدم از این دردمسر. عجب روزگاری شده تا چهره پنهون می‌کنی یکی از راه می‌رسه قیافه تو می‌قاپه می‌زنه به صورت خودش! بدبخت -برو شکر کن قیافه ت مقبول‌تر از این نیست! از اون بدتر، این داداش بزرگه اومده بیواشکی منو به خودم بفروشه! (همان، ۸۶)

آزاده خانم: تو که چهره من رو صورتته، واقعاً همونی هستی که من فکر می‌کنم؟ (همان، ۸۹)

نوع دیگر نقاب‌های ضمنی‌اند که به تعریف اجتماعی گافمن نزدیک‌تر است. این نقاب‌های ضمنی را می‌توان در درام‌های اجتماعی از جمله در کارهای اکبر رادی سراغ گرفت: در «آهسته با گل سرخ» (رادی، ۱۳۸۸)، عموی تاجر (دیلمی) در تقابل با غرور و جاه‌طلبی ناشی از ثروت خود (هوبریس) با زدن نقاب خیرخواهانه تلاش در کمک به پسر برادر خود (جلال) و پوشیه گذاشتن بر اختلافات خانوادگی گذشته دارد تا از این طریق عذاب وجدان خود را کاهش دهد:

دیلمی: (با لبخند دردناک سیگار را خاموش می‌کند) آره! شاید تقسیم ارث پدری به اون شکل عادلانه نبود... به هر حال اون موقع من اشتباه کردم و سکوتشو به حساب رضایتش گذاشتم و... حالا نمی‌خوام به دور دیگه اشتباه کنم. یک عذاب برای من کافیه. (می‌آید کنار بخاری، پشت کرده و مصمم، دست‌هایش را روی آن گرم می‌کند) من فعلاً مسئول تو هستم جلال و تو پیش من امانتی. (رادی، ۱۳۸۸: ۳۴۵)

از آنجاکه در درام ایران مردها عموماً نقش‌های بیرون از خانه را بر عهده‌دارند، بیش از زنان متأثر از کنش‌های اجتماعی‌اند، بنابراین نمونه‌های استفاده از نقاب را بیشتر در شخصیت‌های مرد نمایش می‌توان یافت. شخصیت‌های زنانه معمولاً کنشگری منفعل دارند و نقاب‌های آن‌ها معمولاً هم‌راستا با تغییر چهره‌ی همسر و یا برای تغییر نظر همسر و راضی نگه‌داشتن اوست. در کنش‌های مربوط به زنان نوع خاصی از نقاب وجود دارد که به تعبیر جک کرولی (۱۹۹۹) زبان آنان را مبهم می‌سازد:

همدلی زنانه، سعی دارد از ایجاد ناراحتی اجتناب کند و این موضوع زبان آن‌ها را مبهم می‌سازد. اجتناب از آزردن‌سازی تنها به گفته‌ها محدود نمی‌شود. برای فهمیدن معانی گوناگون و نقاب‌هایی که در زبان زنان استفاده می‌شود باید به ارتباط با فرهنگ خشونت علیه زنان و نقش‌های اجتماعی زنان توجه کنیم. (کرولی، ۱۹۹۹: ۱۱۴)

لیلا در خانمچه و مهتابی، بدون مقاومت، نظر شارل (شازده) را در مورد فروش زمین‌های سعادت‌آباد می‌پذیرد تا علی‌رغم میل باطنی، خود را با شارل همراه سازد. نقاب اقتدار کاذبی که بر چهره‌ی یک شازده قجری مال و قدرت باخته گذاشته شده است بر این همدلی زنانه تأثیرگذار است.

لیلا: (باتمکین آمیخته به شماتت) باشه... اگه تو بخوای. کتاب غاز هم می‌دم، گردن بند مروارید و - به موهای خودم فرلوله‌ای هم می‌زنم، چشم‌های سبز آبی خودمو - شارل، به هر قیمتی که سفارت فرانسه رو تحویل بگیرم. (رادی، ۱۳۸۸: ۳۴۴)

روشنک در نمایشنامه‌ی شب هزار و یکم، نقاب تمکین بر چهره گذاشته است و پنهان از چشم همسرش داستان هزار و یک شب می‌خواند، داستانی که گفته می‌شود برای زنان مرگ به همراه می‌آورد.

میرخان: (خشمگین) چشمم روشن نقابی بر چهره من؟

روشنگ: آیا حکم عقلا نقابی نیست که بر چهره می‌بندی تا بار خود بودن را سبک کنی؟

میرخان: (سر در نیاورده؛ به رخسان) شنیدی؟

رخسان: (شانه بالا می‌اندازد) هرکس همان نقابی است که برچهره می‌زند!

روشنگ: من نه! نقاب اطاعت زدم چون بدانم مجبور کردی؛ و از آن سرباز زدم تا رو

گرداندی! (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

نمایشنامه‌نویس در استفاده از نقاب‌ها معمولاً دو نوع کاربری را مورد توجه قرار می‌دهد، یکی کاربری نمادین که استفاده‌ی استعاره‌ی از نقاب برای انتقال معنا است و دیگری کاربری ساختاری است. با تکنیک استفاده از نقاب‌های گوناگون بر چهره‌ی یک شخصیت مرزهای زمانی و مکانی می‌شکند و داستان فرا زمان - فرامکان می‌شود.

### ۱-۲- کاربری نمادین

برای ایجاد ابهام در زبان از نقاب‌ها به صورت نمادین استفاده می‌شود. در خانچه و مهتابی (اکبر رادی)، خانجون همان لیلا، لیلا همان زن چشم آبی، زن چشم آبی همان گلین و گلین همان ماهرو است و همه گویا یک زن‌اند که هر بار نقابی نو بر چهره می‌گذارد و روایتی از رنج‌های خود می‌گوید. در این نمایشنامه خانجون را می‌بینیم که در سرای سالمندانی در محله سعادت‌آباد به سر می‌برد. برش می‌خوریم به زندگی لیلا که همسرش شازده‌ای قجری است و مهریه‌اش باغ‌های سعادت‌آباد و حالا شازده که عشق زندگی در فرانسه و ریاست سفارت ایران در فرانسه را دارد، می‌خواهد این باغ‌ها را بفروشد. در ادامه زندگی گلین را می‌بینیم با آموتی که در همان محله‌ی سعادت‌آباد چاه مستراح خالی می‌کند. این رفت و آمدها از اتاق خانجون به خانه‌ی سامان و ماهرو ختم می‌شود، زوج روشنفکری که ساکن سعادت‌آبادند. در میان هر یک از این خرده روایت‌ها شرح یک خواب آمده که کابوس‌وار طراحی شده‌است و شخصیت زن این قصه‌ها در آن خواب حضور دارد.

زن (با صورتک لیلا و چشمان بسته) ای حاکم! دیگر چه می‌خواهی؟ (رادی، ۱۳۸۸: ۳۵۴)

در نمایشنامه‌ی شکلک (ثمینی، ۱۳۸۵) نیز نرگس همان نقره است و هر دو در واقع نمادی از ایران‌اند. در این نمایشنامه نرگس و شریف از سر بی‌پناهی وارد خانه‌ای قدیمی و متروک می‌شوند که قرار است تا رسیدن زمان زایمان نرگس در آن زندگی کنند. در آنجا با زن و مردی به نام‌های عالیه و حسن شکلکی روبه رو می‌شوند که از دهه‌ی سی آمده‌اند؛ به این ترتیب گذشته و آینده به هم گره می‌خورد. حسن شکلکی، نوچه‌ی شعبان است و عاشق نقره، از نوامیس شعبان، شده و همین عاشقی موجب کشته شدن او می‌شود. نرگس، همان نقره و در واقع همان مام وطن است که تاریخ این سرزمین را باردار است.

### ۲-۲- کاربری ساختاری

در کاربری دیگر استفاده از نقاب‌ها و تبدیل شدن به هیئت دیگری، ترفندی برای شکستن مرزهای زمانی - مکانی در سبک نگارش مدرن است. برای نمونه، نمایشنامه‌ی «داستان دور و دراز سلطان بن خاقان...» اثر محمد چرمشیر (۱۳۸۴) روایت سفر سلطان است به دیار فرنگ. در این سفر در جریان هنرمندی هنرمندان دربار و سایر ملازمان در قرون و اعصار، روایت راوی و حتی خود

راوی هر بار تغییر می‌کند. در این نمایشنامه میان مرد مشکوک، شاه شهید و راوی تمایزی وجود ندارد. گویا همه یک نفرند که با نقابی بر چهره تغییر ماهیت می‌دهند. در واقع، همه‌ی این افراد در نهایت برای تعریف یک خود تاریخی نامنسجم و ازهم‌گسیخته تلاش می‌کنند.

### ۳- تمهید زن‌پوشی و مردپوشی

شخصیت‌های نمایش زمانی که معنی را با نقش تعریف شده‌شان بیگانه می‌بینند دست به دیگرگونه نشان دادن جنسیت‌شان می‌زنند که شاید به یاری دیگربودگی، گریزی از مرگ یابند. آن‌ها که جنسیت را همواره در تفاوت با دیگری تعریف کرده‌اند، اکنون به جنسیت به عنوان نخستین پیش‌ساخته‌ی قابل تغییر توجه می‌کنند تا از این طریق راهی برای تغییر وضعیت موجود بیابند. برای مثال، تاراج‌نامه روایت دو شخصیت نوتک و آران است که به سبب حمله‌ی مغول‌ها ناچار به فرار شده‌اند. در حالی که یکی به هیأت مردانه و دیگری به هیأت زنانه درآمد است، گرفتار یک سرباز مغول می‌شوند و هویت اصلی‌شان برای دیگری فاش می‌شود. زمانی که با غلبه بر ترس‌شان موفق می‌شوند بر سرباز مغول چیره شوند، تصمیم می‌گیرند در کنار یکدیگر سرزمین و آینده‌شان را بسازند. در تاراج‌نامه، آران (شخصیت زن) می‌گوید:

آران (خیره به پهلوان): شگفتم آمد یکی از ما با عهد پیش حرف می‌زند یا یکی از عهد پیش ما را به خنده گرفته- و عجب آمد که در مطربان پسرکی گیسوتاب داده زنانه پوشیدی و به آستین بازی چشم عقل مردان فریفتی! و اگر جامه را چنین معجزتی است، چرا زنی مردانه نپوشد- و با شمشیر! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۳)

آی بانو در فتح‌نامه‌ی کلات (بیضایی) بخش‌هایی از لباسش را با تکه‌هایی از لباس توی‌خان تاخت می‌زند تا به موقعیتی مردانه یعنی میدان رزم برود. در این نمایشنامه سرزمین کلات به تسخیر مغولان درآمد و اکنون میدان جنگی میان دو سردار به نام‌های توی‌خان و توغای‌خان است. آی بانو (دختر والی کلات) که به اجبار به ازدواج توی‌خان درآمد و در نهان دل به توغای‌خان داشته است لباس رزم می‌پوشد تا سرزمین پدری را از مغولان باز پس گیرد:

جدول ۱: تبادل لباس آی بانو و توی‌خان (ثمنی، ۱۳۸۷: ۴۰۳)

لباس آی بانو که آن‌ها را به سرداران مغول می‌دهد	لباس توی‌خان که سرداران به آی بانو می‌دهند
رانین	پیش دامن
زره	یل
ساعدپوش	مچ‌بند
پای‌افزار	پای‌تاوه
سپر	آیینه
ردا	خفتان
چهارآیینه	طوق و خفتی و یاره
بازوبند	کمر بند
کمان	گیسوبند
کلاه‌خود	انگشتر

روایت دوم نمایشنامه‌ی شب هزار و یک (بیضایی) داستان گفته‌نشده‌ی مترجم گمنامی است که هزار افسان را از پارسی به عربی برگرداند و آن را الف لیله و لیله نامید. در این روایت به همسر و خواهر این مرد توصیه می‌شود جامه مردانه بپوشند و برای فرار از مرگ بگریزند.

عجمی: *طبل می‌زنند و جسد می‌برند. بیا-سهم امروز از خون ریخته شده، و هر کس در پی شمارش حاصل خویشند! یک روز هم نمانید! جامه مردانه کنید و راه ری گیرید.*  
(بیضایی، ۱۳۹۲: ۵۳)

تاراج‌نامه (بهرام بیضایی) نمایشنامه‌ای است که کشتار و گریز ایرانیان را در پی حمله‌ی مغول به تصویر کشیده است. دو شخصیت اصلی زن و مرد این نمایش آران و نوتک‌اند که با پوشیدن لباس مبدل هنگام گریز از دست مغولان با یکدیگر سخن می‌گویند و در میان کوچه‌های شهر و پیکرهای خونین، در جستجوی برون‌رفتی از معرکه‌اند. آن دو می‌گریزند، برای آن‌که خواستار زندگی‌اند. در جایی‌که راهی برایشان باقی نمانده جنسیت‌شان و در واقع «نمایه‌ی اجتماعی-سیاسی نخستین‌شان» را پنهان می‌کنند. شخصیت مرد (نوتک) از آنجا که مسئولیت جنگیدن را بر دوش خویش احساس می‌کند، مدام جنسیت خود را عامل چنین مسئولیتی می‌داند و از سوی دیگر، شخصیت زن (آران) نیز، زن بودن خود را عاملی می‌داند برای آن‌که مرگی با عزت نخواهد داشت. نوتک (شخصیت مرد نمایش) هویتش را (هویت مردانه‌اش را که در برابر هویت زنانه معنی پیدا می‌کند) تحمیلی از سوی پدران و جامعه می‌داند و افتخار جنگیدن را که از نشانه‌های هویت مردانه است، با این پرسش مورد تردید قرار می‌دهد:

نوتک: *آیا جنگم تا به غیرت و افتخار نامی شوم؟ یا بگریزم و این ته مانده‌ی جوانمردی را به خون ناحقی نیالایم؟* (بیضایی الف، ۱۳۸۹: ۶)

آران (شخصیت زن نمایش) تفاوت زن بودن و مرد بودن را در مُردن این‌گونه شرح می‌دهد:

من زنم- مردان با عزت می‌میرند!... من زنم- نیاید که پیش از مرگ آلوده‌ی آلودگان شوم! (همان)

آران در ادامه، مصونیت خاص زنانه را که پیش‌تر هویت اجتماعی‌اش را بر آن اساس تعریف کرده بود به چالش می‌طلبد و با برشمردن این تفاوت‌ها و شکوه آن‌هاست که مردانه‌پوش شدن خود را توجیه می‌کند:

آران: *دختر مادری که مرا زاد! خواهر برادری که داشتم! مادر فرزندی که نزام! در روزی که بهترین نبود، من به دنیا آمدم، گریان بر مرگ امروزه‌ی خویش! (همان)*  
*روزی که مرا زن به دنیا آوردید ملعون باد! (همان: ۷)*  
*روزی که گفتید زن است و حرمتش یادتان هست؟ حالا کجایی در نگهبانی این حرمت؟ (همان)*

نوتک نیز مصونیت اجتماعی مردانه‌ی خویش را این‌گونه مورد انتقاد قرار می‌دهد:

من مُردم- آن روز که شمشیر می‌ساختیم نمی‌دانستیم برای گردن خود می‌سازیم!  
(همان: ۶)

از دیدگاه نوتک مسئول نبرد خود او و پدران او هستند چرا که قانون خودساخته‌شان این چنین



می‌گوید. بنابراین گمان می‌کند زنان که زمانی سرکوب شده بودند اینک موقعیت بهتری دارند. از این رو نه تنها لباس زنانه بر تن می‌کند بلکه صدایش را نیز زنانه می‌سازد، از گفتار مادر کلان و مادرش تقلید می‌کند و مانند ایشان راه می‌رود. پیش‌زمینه‌ی اجتماعی و علت ملبس شدن و به شکل جنس مخالف درآمدن آران و نوک را می‌توان در این جمله‌ها دید:

*آران (گریزان): من زنم - مردان با عزت می‌میرند!! (همان)*

*نوک (گریزان): من مردم - زنان را تیغ بر شاه‌رگ نمی‌کشند!! (همان)*

*آران (دور می‌شود): مادرم گفت وارون شود جهان - کاش زن به دنیا نیامدی: من پسر می‌خواستم! (می‌ماند) دلم شکست یا نه؟ (رو می‌گرداند) خود را گفتم مردانه بیوش که مردان به تیر می‌بندند و خلاص؛ یک دم و بی‌نگ! مادر کلانم گفت سفره حاضر است! (همان: ۲۲)*

*نوک (روی‌گردان): پدرم گفت جان پسر مرا آرزوی دختر بود، و گر زن بودی، در این حال از غیرت ننگ به دست خود می‌کشتم. چه با روزگار پیچم که هر چه خواستم وارون شد! (می‌ماند) دلم زد زنانه بیوش که در این تاراج، زنان را امید می‌هست؛ و تا بر سر تقسیم چانه می‌زنند به پشگ انداختن، شاید از روزنی توانی گریخت! (همان)*

از این رو جامعه عوض می‌کنند و زن، مردانه می‌پوشد و مرد، زنانه که دشمن را بفریبند. آران و نوک مناسب با هویت دیگری جامعه دگرگون می‌کنند و چون هویت خویش را می‌بازند به یکدیگر می‌تازند و دیگری را تحقیر می‌کنند.

*بیضایی در این نمایش سعی داشته تا نبرد میان زنانگی و مردانگی، و حقیقت زندگی را در کنار نبرد میان دو قوم که یکی متجاوز و دیگری مورد تجاوز است قرار دهد و اهمیت و اولویت را در بنیان‌های اولیه‌ی هویت بشری، به گونه‌ای که خواننده خود را در حین نبرد ببیند مورد پرسش قرار دهد. (فلاحی)*

آران نخست از وضع و حالی که دارد سخن می‌گوید، از پدران جامعه که مرد جنگ بودند (باعث و بانی جنگ) و زنان خانه که نمی‌دانند جنگ چیست و برای چه آن ملغمه به پا شده است. در ادامه به‌طور صریح از زن بودنش سخن می‌گوید و از هویت زنانه‌اش، تفهیم زن بودگی‌اش از طرف جامعه را در کنار مفهوم حرمت زنانه ذکر می‌کند.

پرسش اینجاست که آیا در نمایشنامه‌های ایرانی تنها راهی که یک زن در عرصه‌ی فرهنگ می‌تواند برگزیند، مرد شدن است؟ در پاسخ به این پرسش به مقایسه‌ی دلایل حضور زن‌پوش‌ها (مرد در لباس زنانه) و مردپوش‌ها (زن در لباس مردانه) و به تعبیر دقیق‌تر، تغییر چهره و استفاده از نقاب‌های عینی در درام ایران می‌پردازیم. جدول شماره‌ی ۲ نشان می‌دهد مردپوش بودن به زنان فرصت حضور در محیط خارج از خانه و تبدیل شدن به کنشگری فعال و مقتدر را می‌دهد و غالباً با هدفی انقلابی همراه است. در مقابل زن‌پوش بودن برای برانگیختن حس ترحم و دلسوزی و در نتیجه برای فرار از موقعیت دشوار و حفظ جان صورت می‌گیرد. همچنین زن‌پوش بودن غالباً با حسی آمیخته به استهزا و تمسخر و کوچک‌نمایی همراه است، درحالی‌که مردپوش بودن حسی قهرمانانه به دنبال دارد که با سرنوشتی تاریخی آمیخته است. در نمایشنامه‌ها (برای نمونه، در فتح‌نامه‌ی کلات و تاراج‌نامه) شخصیت‌های مرد و زن نمایش نه تنها سرزمین خود، که جنسیت خویش را نیز در معرض تهدید و تعدی یافته و آن را مانع کنشگری مناسب و به‌موقع پنداشته‌اند.

آن‌ها به یکباره همه‌ی ابعاد هویت‌شان را در معرض نابودی می‌بینند و برای مقابله با نابودی و عبور از این مانع، دست به دیگرگون‌سازی هویت جنسیتی خویش می‌زنند.

جدول ۲: مقایسه‌ی علت زن‌پوشی در برابر علت مردپوشی

نام شخصیت	نام نمایشنامه	هیئت مبدا	دلایل
زرینه	شب سیزدهم، ۱۳۷۸	مرد پوش	عبور از خانه و رساندن پیغام به انقلابیون برای کمک به ترور ناصرالدین‌شاه (مبارزه برای رهایی از ظلم و ستم)
زرینه (صدایش را - محض شوخی - کلفت و مردانه می‌کند) کجاست میرآخور ما؟ هوس گشت‌وگذار، عجایب تیی به جان ما انداخته! (ص ۸۷) تحلیل کلامی: فرصت حضور در بیرون از خانه کامران میرزا: چرا!! خجالت از روی اون دختر کشیدم که هر رختی بهش برانزده‌تر از من بود! (ص ۱۰۳) تحلیل کلامی: تحسین رخت مردانه پوشیدن			
نسیم اوغلی (گل‌به‌سر)	شب سیزدهم، ۱۳۷۸	زن پوش	۱. زن پوش تتاثر ۲. فرار از دست امنیه و مخفی شدن
نسیم اوغلی: ای دنیا! (قهقهه می‌زند) همون نیستید که گفت عجب مصیبتی است مرد ناچار به لباس زن درآید؟ کامران میرزا: استهزا نکنید آقا. تا به سرتون نیاد نمی‌فهمید. (ص ۴۲) تحلیل کلامی: تحقیر و کوچک کردن جامه‌ی زنانه پوشیدن			
کامران میرزا (طاووس)	شب سیزدهم، ۱۳۷۸	زن پوش	۱. فرار از دست مأمورین امنیه و مخفی شدن ۲. دیدن عروس پیش از وصلت با او
کامران میرزا: (به‌سوی نسیم اوغلی می‌آید) وقتی کسی شرمنده‌ی نامردیش نیست، چرا من و تو شرمنده باشیم از مرد بودنمون؟ (چارقد از سر نسیم اوغلی می‌کشد). (ص ۱۰۳) تحلیل کلامی: تحقیر و کوچک کردن جامه‌ی زنانه پوشیدن			
مبارک (ترگل)	جنگ‌نامه غلامان، ۱۳۶۷	مرد پوش (لیاس غلامی)	فرار از دست برادر (پهلوان) برای رسیدن به معشوق
مبارک: (کلاهش را برمی‌دارد؛ موهایش افشان می‌شود) اگر تو باید ثابت کنی مردی؛ من هم باید ثابت کنم زنم. (ص ۸۴) ترگل: (پیراهنی را از بقچه درآورده می‌پوشد) خوب کردم نگفتم؛ تا بفهمی چی کشیدم - (با محبت) آه چه می‌دوستم تویی؛ می‌گفتم حتی یکی خبرشه از گیس آویزونم می‌کنن، مخصوصاً این نوکر دیلاق پهلون شیرباش! بیا ببین (در آیینه نشان می‌دهد) پیداش کردم؛ این خانم که گفتم در آیینه نشسته. (ص ۸۵) تحلیل کلامی: القای هم‌دردی، ترس از تنبیه			
یاقوت (معروف)	جنگ‌نامه غلامان، ۱۳۶۷	نوکرپوش	فرار از کشته شدن و رسیدن به معشوق
معروف: گفتم بهتره خیال کنن معروف از شهر رفته. این طوری کسی عقبش - عقبم نگرده. به این ریخت درآمدم که هم باشم و هم نباشم. وقتی شنیدم پهلوانی که خواستگار توسط نوکری اجیر می‌کنه به کمترین مزدی نوکرش شدم. (خشمگین) خیلی سخته نوکر رقیبت بشی که به خونش تشنه‌ای! (آرزومند) گفتم اون‌قدر خوش‌خدمتی کنم تا به دست من پیغامی برای یار بفرسته. (ص ۸۶) تحلیل کلامی: حذف آگاهانه خود			

آی بانو	فتح‌نامه کلات، ۱۳۶۱	مردپوش	پوشیدن لباس رزم مردانه جهت بازستاندن انتقام پدر و نجات سرزمین کلات از تجاوز مغول
<p>آی بانو: این چاهی است که یا من در آن می‌افتم یا فاتح نو را در آن به سر می‌افکنم! پیک بیاید، آهای پیک! کجاست او دمی که چون در آن بدمم الآن‌ها در نغیر آن فریاد پدر بازبشناسند؟ ص ۸۵</p> <p>قایی بایات: گفته بودند آی بانو سیاه پوشیده، این جوشن جنگ توی خان نیست در بر تو؟ تو را نه رخت عزا که جامه جنگ است! (ص ۹۳)</p> <p>تحلیل کلامی: اختصاص لباس جنگ و رزم آوری به رخت مردانه</p>			
توی خان	فتح‌نامه کلات، ۱۳۶۱	زن پوش	تحقیر شکست‌خورد
<p>قصه‌خوان: توی خان را در ارابه گرداندند، بزک شده؛ در لباس زن، همه خندان بر او! جوشن و زره خود بر آدمکی سنگ بر او افکند و سرگین و خود! روسپیان با چغانه و زنگ مضحک ترانه‌ای خواندند ... (ص ۳۷)</p> <p>آی بانو: این‌که پستی یک مرد زن شدن است! که نااهلی، از خرد دوری، نمک به حرامی را زنانه بیوشانند. آنان به تو اهانتی نکردند، به من کردند! تو زن نیستی توی خان؛ تو به دنیا چیزی نمی‌دهی بلکه می‌ستانی! تو که هر بانوی کلات، پنجه‌ات را تا آرنج به خون جگر بندش سرخ دیده است. (ص ۱۵۶)</p> <p>آی بانو: تو خود به ما نشان داده‌ای که با جنگاوری بزرگ چه می‌کنند؛ پس درنگ نکنیم، زود توغای را چهره از زینت مردانگی بتراشیم، چون زنان روسپی چهره پر بزک! رخت کشانت بکشند و مشتتری بنمایند، می‌روی خنده‌زنان در لباس زن! اگر رقص کنی مشتریانت بیش؛ اگر اخم کنی مدعیانت کم! (ص ۱۴۱)</p> <p>تحلیل کلامی: تحقیر رخت زنانه پوشیدن</p>			
آران	تاراج‌نامه (ذیل جهانگشا)، ۱۳۸۹	مردپوش	فرار از چپاول مغول، فرار از هتک حرمت شدن، به امید زندگی
<p>آران (دم‌زنان و سرخ از خشم): چرا گیسو پنهان کنم؟ مرا به ریش مردان چه کار اگر مردانگی اینست؟ خود را گفتم مردانه بیوش تا آبرو به در بری و آبرو همان‌گاه باختم که مردانه پوشیدم! (ص ۱۶۷)</p> <p>تحلیل کلامی: ترس از آبرو</p>			
نوتک	تاراج‌نامه (ذیل جهانگشا)، ۱۳۸۹	زن پوش	فرار از چپاول مغول، فرار از مرگ، به امید زنده ماندن
<p>آران مردپوش (گیج): نامردی - در جامه زنی! خدا را شکر همدیگر را هیچ کسیم!</p> <p>تحلیل کلامی: تحقیر جامه‌ی زنانه پوشیدن</p> <p>نوتک (خود زنان) ترس بر من پوشانند! (یکهو گیج) نه - دروغ چرا؟ نمی‌توان گفت چون زنانه پوشیدیم این خیال در سرم نگذشت! (روی پوشان) ندانم مرد بودی شرمنده‌تر بودم یا اکنون که زنی؟ (ص ۱۶۸)</p> <p>تحلیل کلامی: ترس از مرگ</p> <p>نوتک: (با صدای خود و گریان): به من نخند! آن‌همه طلسمات و غرایب که به کارم بستند، به دادم نرسید! (خروشان) مگر چند سالی دارم (خودزنان) و کی‌ام؟ بر در ما چهار بیرق بود به نشان چهار پسر! تنها من زنده‌ام - کوچک‌ترین - که شمشیر نمی‌دانم! آه مادرم که حسرت دختر داشتی، چرا مرا به دنیا آوردی؛ تا به خردی رخت دختران پوشی؟ مرا گفتند تن پوش خواهرت اندازه توست؛ دریاب و گریز بر خود آسان کن! باشد که روزی بازگردی و خانه از نو آبادان کنی! (ص ۱۶۲)</p> <p>تحلیل کلامی: گریز از مرگ به امید آبادانی</p>			

تمهیدی که به واسطه‌ی آن استفاده از نقاب به شکلی باشد که جنسیت شخصیت ناپدید شود، به گونه‌ای که زن بودن و مرد بودن در آن مطرح نباشد، تمهید آندروژنی نامیده می‌شود. آندروژنی واژه‌ای یونانی مرکب از andro (مرد) و gyn (زن) است به معنای آمیزه‌ای روانی و جسمانی از ویژگی‌های مردانه و زنانه. باید این اصطلاح را از نر- مادگی که عمدتاً یک حالت فیزیکی است متمایز دانست. آندروژنی تاریخچه‌ای طولانی دارد. بسیاری از ادیان هند و اروپایی، زن و مرد را در یک موجود نخستین دو جنسیتی تلفیق می‌کنند. نخستین نظریه‌های فمینیستی درباره‌ی دو جنسیتی بودن معرف الگویی دو رگه‌اند. برای نمونه، الیزابت گدی استانت<sup>۱۰</sup> در کتاب مقدس زنان (۱۸۹۵: ۸) انسان ساکن بهشت را دو جنسیتی توصیف می‌کند. ویرجینیا وولف<sup>۱۱</sup> در اتاقی از آن خود (۱۹۲۹)<sup>۱۲</sup>، دو جنسیتی را پیوستاری می‌داند که بشر می‌تواند جایگاه خود را بر روی آن، صرف نظر از تاریخ یا سنت، انتخاب کند. فمینیسم موج دوم بر این باور است که آندروژنی می‌تواند یک شخصیت تک‌جنسیتی جدید ارائه دهد. کرلین هیلبران<sup>۱۳</sup> به وجود یک سنت دیرپای دو جنسیتی بودن در ادبیات و اسطوره‌ی غربی اشاره دارد که می‌توان برای سر جای خود برگرداندن ثنویتهای معاصر به آن توسل جست. در روان‌شناسی فمینیستی ساندرایم<sup>۱۴</sup> آزمونی به نام «منشأ نقش جنسی» تهیه کرد که نشان می‌داد انسان هرچه باهوش‌تر باشد، دو جنسیتی‌تر است. بسیاری از فیلسوفان فمینیست مدعی‌اند که شخصیت‌های دو جنسیتی کل‌نگرند و توان تجربه کردن طیف عوامل و احساسات انسانی را دارند (هام و گمبل، ۱۳۸۲: ۳۵). در اینجا با موجودی روبه‌رویم که هست اما شبیه به هیچ یک از موجوداتی که می‌شناسیم نیست و این عدم شناسایی هراس‌آفرین است. این موجود کیست؟ و چه می‌خواهد بگوید. چنین موجوداتی معمولاً خبر از عوالم و حوادثی می‌دهند که دیگران از آن بی‌اطلاع‌اند. شاید نمونه‌ی معروف چنین موجودی در ادبیات غرب اورلاندو (۱۹۲۸)<sup>۱۵</sup> باشد. اورلاندو نجیب‌زاده‌ای از نزدیکان ملکه الیزابت است. او یک چهارم از زندگی خود را در پیکر یک مرد و سه چهارم دیگر را در پیکر یک زن به سر می‌برد. او چهارصد سال عمر می‌کند اما از نظر بیولوژیک سی و شش ساله باقی می‌ماند. بلندی عمر اورلاندو به بلندای انقلاب بورژوازی در انگلیس است. عمر دراز اورلاندو را می‌توان نشانه‌ای از افزایش میل به زندگی و تجربه‌ی زیستن به هنگام اوج‌گیری تحولات اجتماعی و تغییرات ناشی از آن دانست. در واقع او موجودی است که به دلیل تجربه‌ی زیسته‌ی متفاوت‌اش، بیشتر از دیگران می‌داند. اورلاندو هم زن بودن و هم مرد بودن را تجربه کرده است. در تحول اجتماعی نوعی عنصر زنانه نهفته است. روح انسان از خودهای بسیار تشکیل شده است. اورلاندو تلاش دارد خودهای دیگر انسان را ببیند. زنانگی و مردانگی در رمان اورلاندو چون دو مفهوم در هم تنیده می‌شود. این در هم رفتن و در هم گم‌شدگی دو جنسیت غایت تحول اجتماعی است که انقلاب بورژوازی نام می‌گیرد. در ادبیات نمایشی ایران به موجودی مانند اورلاندو که دانای کل باشد و نقش اصلی را بر عهده داشته باشد بر نمی‌خوریم، بلکه این موجودات عجیب اعم از دو جنسی‌ها (هم‌زن-هم‌مرد، نه‌زن-نه‌مرد) یا اَبَر زن‌ها نقشی حاشیه‌ای و گذرا دارند و در هیأت پیشگوی حوادث یا به صورت نمادین بر صحنه ظاهر می‌شوند.

### الف) هم زن و هم مرد

نمونه‌ی این موجودات را می‌توان در اسب‌های آسمان خاکستر می‌گریند (نغمه ثمینی) مشاهده کرد. این نمایشنامه بازگویی حکایت گذر سیاوش از آتش است به همراه مادیانش که او را از گذشتن منع می‌کند. در این گذر است که سیاوش از رازهایی که در درون آتش است باخبر می‌شود و با پی بردن به این که گذشتن او از آتش چه به دنبال خواهد داشت تصمیم به قربانی

شدن و سوختن می‌گیرد. مادیان (معشوق-مادر) اما سیاوش را به بیرون از آتش می‌راند و خود می‌سوزد. در توصیف صحنه‌ای از این نمایش آمده است:

آواهای مقطع و بدوی شرق دور. انگار در میانه آوا صدایی که هم مردانه و هم زنانه است زوزه می‌کشد. نوری سرخ در انتهای فضا. سیاوش انگار تنهاست. مادیان با او نیست. آدمی که نیمی زن و نیمی مرد است در ریشه‌های سرخ و به هم پیوسته، در نهی یا مردابی سرخ گیر افتاده. بر صورتش صورتک اغراق شده نمایش‌های شرق دور را زده است؛ با ترکیبی کریه. (ثمینی، ۱۳۹۱: ۵۲)

فضای صحنه به شکلی هراس‌آور ترسیم شده است. گویا واقعه‌ای شوم در حال وقوع است. «از دیدگاه عرفا سرخی محصول ترکیب نور سفید و سیاه است» (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۰۴). چنان‌که سهروردی در داستان رمزی «عقل سرخ»، سرخی روی عقل را این‌گونه رمزگشایی می‌کند:

اما آن کس که تو را در دام، اسیر گردانید و این بندهای مختلف بر تو نهاد و این موکلان بر تو گماشت مدت‌هاست تا مرا در چاه سیاه انداخت. این رنگ من که سرخ می‌بینی از آن است و هر سپیدی که نور بازو تعلق دارد، چون با سیاه آمیخته شود سرخ نماید چون شفق اول شام یا آخر صبح که سفید است. و نور آفتاب بازو متعلق و یک طرفش با جانب نور است که سپید است و یک طرفش با جانب چپ که سیاه است، پس سرخ می‌نماید. (سهروردی، ۱۳۷۲: ۲۲۸)

در سرخی چنین فضایی که نه پلید است و نه پاک، در نمایشنامه‌ی اسب‌های آسمان خاکستر می‌گیرند، موجودی پا به صحنه می‌گذارد که هم زن است و هم مرد، او چیزی می‌داند که دیگران نمی‌دانند:

مرد-زن: (شعری زمزمه می‌کند با زبانی نامأنوس)

جهان همیشه سوزان است. چه جای خنده/چه جای شادی، این پیکره رنگین، پرزخم، این تن لانه بیماری‌ها، فرجام زندگی، به راستی مرگ.

سیاوش(هذیانی): صدای پدرم ... یا زنی که در بستر مادرم می‌خوابد ...

مرد- زن (از انتهای صحنه تنها صدایش را می‌شنویم)

در این سرزمین برای همه جایی هست، مگر خود سیاوش که از همه غریب‌تر است. او شهر را می‌سازد. تنش خسته است هنوز، و چشمانش بی تاب خواب که می‌خواندش

... (ثمینی، ۱۳۹۱: ۵۲)

### ب) نه زن و نه مرد (نوزاد پیر)

این موجودات ترسناک که جنسیت آن‌ها مشخص نیست، گاهی به شکل نوزادی نمادین در نمایشنامه‌ها ظهور می‌یابند. نوزادی که نماد سرزمین و تاریخ است، نوزادی که پیر است، زن نیست و مرد هم نیست، همه را می‌ترساند و کسی مسئولیت آن را نمی‌پذیرد. برای نمونه، در نمایشنامه‌ی شکلک (نغمه ثمینی) نرگس که به تعبیری همان نقره است، نوزادی به دنیا می‌آورد که واجد این ویژگی‌هاست. این موجود عجیب کنشی ندارد اما پیام نمادین نمایشنامه در تولد او نهفته است:

صدای نرگس یک باره قطع می‌شود. چند لحظه سکوت؛ حسن و شریف عرق سرد پیشانی خود را پاک می‌کنند. صدای گریه بچه عجیب و نامأنوس است. حسن صورت خود را در آب حوض می‌شورد. شریف هم.

صدای عالییه (بهت‌زده): جل‌الخالق!

شریف: جفت‌شون سالمن؟

صدای عالییه: هر دو شون زنده‌اند.

حسن: نقره ... دستت طلا گل کاشتی.

صدای عالییه: از حال رفته!

حسن: بدش ببینم. پسره ... آره؟

صدای عالییه: پسر نیست.

شریف: نگفتم؟! دختره! لباس چین چین تنش می‌کنم، بهم میگه بابایی.

صدای عالییه: دختر هم نیست.

حسن و شریف با تعجب به هم نگاه می‌کنند. (ثمنی، ۱۳۸۵: ۶۶)

حسن: بگو بچه چه شکلیه! به من رفته یا نقره؟

صدای عالییه: هیچ کدوم! ... (مبهوت) پیشونی‌اش عینهو پیشونی شعبون خانه. دهنش عینهو دهن تو حسن! ... دماغش انگاری دماغ همین ریقماسیه ... چشم‌هاش هم جفت چشم‌های نقره! ... قوزش هم به من رفته ...! گیشش سفیده ... عین برف ... بچه پیره ... کم صد سالشه! ...

حسن: این هیولا هیچی‌اش به ما نرفته! نه به من ... نه به نقره ...

شریف: چرا همچی می‌کنه؟! خودش را می‌زنه خودش هم گریه می‌کنه. (همان: ۶۷)

### ج) ابرزنی که پیشگویی می‌کند

در فتح‌نامه‌ی کلات (بیضایی) در عرصه‌ی رقابت دو سردار مغول بر سر سرزمین مورد چپاول کلات، این موجود عجیب و غریب ظاهر می‌شود و به دنبال هراسی که در دل سرداران ایجاد می‌کند خودش را چنین معرفی می‌کند:

زن: ما پنج خواهر ابدی

درود با که بگوئیم، وداع با که بخوانیم؟

زنهار، زنهار

از این پیاده، آن سوار.

من اگر مرغ حسرتم؛ کو-کو-کو

من اگر جغد غربتم؛ غو-غو-غو

سیاه رویی شکسته بالم زار-زار

کلاغی بریده منقار-نقار-نقار

(توغای خان و هفت سردارش وارد می‌شوند)

قارات خان: این کیست، این عجب  
 این زبان بریده از درود و خوشامد  
 پشت کرده به احترام و تعظیم.  
 سلامی بگو سگ.  
 زن: سلام بر فاتحان ترس آور!  
 زن: ما پنج خواهر ابدی  
 خسته، پیاده، درمانده  
 چهار مرده فقط یکی زنده  
 در جستجوی چه، سر گشته‌ایم؟  
 (زمزمه می‌کند) منجی بر سردار  
 رئیس‌ان خون‌خوار  
 سپاهیان غدار  
 مخلوق دل‌فکار  
 روزمان همه تار  
 سوگ‌مان همه کار  
 کارمان همه زار.  
 هو - هو - هو - (بیضایی ب، ۱۳۸۹: ۱۵)  
 نایمان: تو که هستی، هان؟

زن: زنده‌ای زندگی ندانسته، مرده‌ای گور خویش را گم کرده. (همان: ۱۶)

### نتیجه‌گیری

شخصیت‌های نمایش برای برقراری ارتباط در موقعیت‌های بینافردی نقاب‌های گوناگونی بر چهره می‌زنند تا هویتی دروغین از خود به نمایش بگذارند. فرایند پنهان کردن خود واقعی شخصیت‌های نمایش در نمایش‌نامه‌های سه دهه‌ی اخیر ایران بیشتر با استفاده از تمهید زن‌پوشی و مردپوشی همراه بوده است. مردپوش بودن به زنان فرصت می‌دهد در محیط خارج از خانه حضور یابند و به کنشگری فعال و مقتدر تبدیل شوند. چنین کنشی غالباً با هدفی حماسی همراه است و شخصیت را واجد شرایط قهرمانی می‌سازد. در مقابل زن‌پوش بودن برای برانگیختن حس ترحم و دلسوزی و در نتیجه برای فرار از موقعیت دشوار و حفظ جان صورت می‌گیرد. از این رو زن‌پوش بودن ضعف قلمداد می‌شود و غالباً با حسی آمیخته با استهزا، تمسخر و کوچک‌نمایی همراه است. در مقابل مردپوش بودن حسی قهرمانانه به دنبال دارد که با سرنوشتی تاریخی همراه است. در نمایشنامه‌ها آنجا که شخصیت‌های مرد و زن سرزمین خود را مورد تعدی یافته‌اند و جنسیت را مانعی برای کنشگری مناسب و به‌موقع، برای مقابله با نابودی و عبور از این مانع، دست به دگرگون‌سازی هویت جنسیتی خود می‌زنند. می‌توان گفت دفاع از سرزمین هم‌ارز با تغییر جنسیت قرار گرفته است. تمهید آندروژنی (یعنی بیان هم‌زمان روان مردانه و روان زنانه) در

ادبیات نمایشی ایران، به شکل‌گیری موجوداتی هراسناک و پیش‌گو انجامیده است که اغلب نقشی حاشیه‌ای و جنبه‌ای نمادین دارند و از شخصیت‌های اصلی نمایش نیستند.

### پی‌نوشت‌ها

1. performance
2. Hubris/Hybris
3. André Dacier

زبان‌شناس فرانسوی (۱۷۲۲-۱۶۵۱)

4. mispresentation
5. Involuntary expressive behaviour
6. Impress
7. Give off
8. deceit
9. feigning
10. Elizabeth Cady Stanton
11. Woolf, Virginia
12. A Room of One's Own

اتاقی از آن خود داستانی است از ویرجینیا وولف که نخستین بار در ۲۴ اکتبر ۱۹۲۹ منتشر شد.

13. Hilburn, Kerlin
14. Redersdorff, Sandrine
15. Orlando

داستانی از ویرجینیا وولف که نخستین بار در ۱۱ اکتبر ۱۹۲۸ منتشر شد.

### منابع

- ابراهیمی، منصور (۱۳۸۵)، «مروری بر بوطیقای ارسطو و مفاهیم اصلی آن»، *فصلنامه‌ی خیال، فرهنگستان هنر*، شماره ۱۸، ۶۴-۴.
- امجد، حمید (۱۳۸۱) *پستوخانه، نیلا، تهران*.
- ----- (۱۳۸۷) *شب سیزدهم، نیلا، تهران*.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۷) *مجلس ضربت زدن، روشنگران و مطالعات زنان، تهران*.
- ----- الف (۱۳۸۹) *تاراج‌نامه، روشنگران و مطالعات زنان، تهران*.
- ----- ب (۱۳۸۹) *فتح‌نامه کلات، روشنگران و مطالعات زنان، تهران*.
- ----- ج (۱۳۸۹) *جنگ‌نامه غلامان، روشنگران و مطالعات زنان، تهران*.
- ----- (۱۳۹۲) *شب هزار و یکم، روشنگران و مطالعات زنان، تهران*.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸) *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی، کتاب آمه، تهران*.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۸) *تماشاخانه اساطیر: اسطوره و کهن نمونه در ادبیات نمایشی ایران، نشر نی، تهران*.
- ----- (۱۳۸۵) *شکلک، نشر نی، تهران*.
- ----- (۱۳۹۱) *اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند، نشرنی، تهران*.
- چرمشیر، محمد (۱۳۸۴) *داستان دور و دراز و فراموش‌نشده‌ی و سراسر پند و اندرز سفر سلطان بن سلطان و خاقان بن خاقان به دیار فرنگ، نیلا، تهران*.
- رادی، اکبر (۱۳۸۸) *روی صحنه آبی، ج ۱ و ۲، قطره، تهران*.



- فلاحی، حمید (بی‌تا) *نقدی بر نمایش تاراج‌نامه: جنسیت، نخستین نمایش اجتماعی-سیاسی*. بازیابی ۵ اسفند ۹۴ از:

<http://leilasadeghi.com/leila-sadeghis-work/academy-article.html>.

- گافمن، اروینگ (۱۳۹۲) *نمود خود در زندگی روزمره*، ترجمه‌ی مسعود کیانپور، نشر مرکز، تهران.  
- مرادی، ایمان (۱۳۹۰) «روش‌شناسی نظریه اجتماعی گافمن»، *جامعه‌شناسی زنان*، سال دوم، شماره‌ی دوم، ۵۹-۷۸.

- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۷۲) *مصنفات*، تصحیح و مقدمه هنری کرین، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران.  
- نیکوبخت، ناصر و قاسم زاده، سید علی (۱۳۸۷) «سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی-اسلامی»، *مطالعات عرفانی*، شماره‌ی هشتم، ۱۸۵-۲۱۱.

- هام، مگی و گمبل، سارا (۱۳۸۲) *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، فرح قره داغی، نوشین احمدی خراسانی، توسعه، تهران.

- Goffman, Erving (1967), *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behaviour*, Doubleday Anchor, NY.
- Jack, Dana Crowley (1999), *Behind the Mask: Destruction and Creativity in Women's Aggression*. Harvard University Press, America.
- Smith, A.D (1991), *National Identity*, Penguin, London.

Received: 08 Sept 2015  
Accepted: 08 Nov 2015

## Functions of Masks and Androgyny Intrigue in Characterization of Contemporary Iranian Drama

**M.J. Yousefian**, Assistant Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Faculty of Art and Architecture, Tehran, Iran.

**Simin Meshkati**, Master Degree in Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, College of Arts and Architecture, Tehran, Iran

### Abstract

Masks are taken in interpersonal communications. This article focuses on special masks that dramatic characters use intentionally as communicative tools to mispresent themselves. When someone appears unknown in front of others, he may give a definition of the situation intentionally or unwittingly. The character will be dressed in mask euphemistically to make the situation seem more acceptable than really is. This article checks the meanings of the characterizing in Iranian drama under the Goffman's theory to examine how distinguish one character from the others. The question is 'why and where are people wearing mask?' Results give you an idea about Iranian drama custome of wearing in disguise, and explain how dress in men's clothes or women's costume is most used to conceal the truth. People conceal their gender when it is alien to their role. They attempt to wear in disguise to escape from death. Men's dress gives women the opportunity to present themselves outside and feel more active, powerful and influential. Such action usually makes character eligible for being a hero. In contrast, wearing women's dress causes pity, sympathy and compassion, hence surviving from difficult situations. The woman's dress is allied with a sense of weakness. Women's dress often makes a mockery of men and holds them up to ridicule. If characters find out that their countries are in danger and find their gender as an obstacle to protect their property, they will change their gender identity by wearing the masks. Gender is considered as a revolutionary changeable subject to deal with the desperate plight. In such a situation, the other's gender can help them to survive. Using mask is also a tricky technique in modern style of writing to break the boundaries of time and space. Everyone tries to identify him/herself as historically fragmented Self. Androgenic intrigue expands the use of masks to express simultaneously male and female psyche. Androgenic intrigue in drama creates scary predictors which are often symbolic and have marginal roles. In Iranian dramatic literature there is no main role for these creatures, but in Western literature we see Orlando (both man and woman) who is omniscient and is aware of everything. Instead, strange creatures are living in Iranian dramatic literature ranging from Hermaphrodites (both man and woman, neither man nor woman), super women and super men. They have marginal and transient roles and usually appear symbolically on stage to predict bad occurrences. Human spirit is composed of both male and female sexuality. The composition of gender identity is the goal of social transformation which is called bourgeois revolution. These scary creatures which their gender is not specified sometimes can be found in the form of a baby. The baby is usually a symbol of the land and history. He/she is an old baby which raises fear and nobody accepts his/her responsibility.

**Key words:** Mask, Androgyny, Iranian Contemporary Drama, Characterizing.