

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۹/۰۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۲/۲۹

شیرین بزرگمهر^۱، تالین آبادیان دوگیدرق^۲

گفتمان مادرانگی:

بررسی مادرهراسی در نمایشنامه‌ی «سرگذشت هایدی» اثر «وندی واسراشتاین»^۳

چکیده

گفتمان مادرانگی رویکردی است نظری که برداشت متعارف از زنانگی را در راستای حمایت و تقویت مشارکت زنان در فعالیت‌های اجتماعی، به کار می‌گیرد. مادرانگی نه تنها مسئله‌ی زنان بلکه مسئله‌ی جوامعی است که زنان بخشی از آن را تشکیل می‌دهند؛ بنابراین بقای جوامع انسانی در گرو دریافت درکی عمیق و سالم از مادرانگی است. دهه‌ی هشتاد در غرب دورانی است پرچالش برای مطالعات ادبی زنان. بسیاری از باورها در تقابل با ایده‌های پیشین و شعارهای ضد سنت و خانواده قرار گرفت و در پی آن تفسیری کهن از نقش زن به‌عنوان محور خانواده احیا شد که به‌شدت انسانی و بر اساس فطرت زن بود. در این میان، در مطالعات زنان مفهوم «مادرهراسی» مطرح گردید. «مادرهراسی» نه ترس از مادر و مادرانگی، بلکه اهمه‌ی دختر از تبدیل شدن به مادر خویش است. این واهمه پیامدهای عمیقاً رنج‌آور و محدودکننده‌ی در پی دارد و منجر به گسست دختران از مادران و در نهایت شکاف بین نسل‌های زنان می‌شود. در مقاله‌ی پیش رو نمایشنامه‌ی زن‌محور «سرگذشت هایدی»، اثر «وندی واسراشتاین»، نمایشنامه‌نویس سال‌های دهه‌ی هشتاد آمریکا، با هدف درک مادرانگی و چیستی مادرهراسی در گفتمان مادرانگی با بهره‌گیری از چارچوب نقد فمینیستی نقد و بررسی خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: زنانگی، مادرانگی، مادرهراسی، وندی واسراشتاین، سرگذشت هایدی

^۱ دانشجوی گروه آموزشی نمایش، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

E-mail: shirinbozorgmehr@yahoo.com

^۲ کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: tabadian@gmail.com

^۳ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد تالین آبادیان دوگیدرق با عنوان «گفتمان مادرانگی: بررسی مادرهراسی در نمایشنامه‌ی «سرگذشت هایدی» اثر «وندی واسراشتاین»» به راهنمایی شیرین بزرگمهر است.

۱- مقدمه

پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی مادرهراسی^۱ در گفتمان مادرانگی^۲ به‌عنوان مفهومی جدایی‌ناپذیر از آن، به تحلیل نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی^۳ اثر واسراشتاین^۴ بپردازد. گفتمان مادرانگی همواره با دیدگاهی دو جانبه بررسی شده است. گروهی آن را حصارِ پدرسالارانه برای زن می‌دانستند و گروهی دیگر، رسالت والای زنانه که جایگاه و امتیاز زن را برجسته‌تر از جایگاه و امتیاز مردان می‌سازد. نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی، در سال‌های پس از افول جنبش فمینیستی دهه‌ی هفتاد نوشته شده است و شخصیت‌های زن آن هر کدام با مفهوم مادرانگی و مادرهراسی در کشمکش و به دنبال یافتن هویت زنانه‌ی مستقلی برای خویش‌اند. در بخش نخست، پیشینه‌ی تاریخی مادرانگی و برداشت متفکران از نقش مادر مطرح می‌شود. بخش دوم که چارچوب نظری پژوهش است، به تحلیل مادرانگی، چگونگی پیدایش پدیده‌ی مادرهراسی، پیامدهای آن و عبور زنان از آن و رسیدن به گفتمان مادرانگی اختصاص دارد. در بخش سوم پس از معرفی نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی، با بهره‌مندی از نظریه‌هایی که مطرح شد، مادرهراسی شخصیت‌ها تحلیل و بررسی می‌شود؛ و در نهایت، مقاله با نتیجه‌گیری از تحلیل نمایشنامه به پایان می‌رسد. بررسی مادرانگی و مادرهراسی در نمایشنامه‌هایی با محوریت زنانگی، مانند نمایشنامه‌ای که در این پژوهش تحلیل و بررسی خواهد شد، شناختی جدید از این بخش از زنانگی فراهم آورده، دریچه‌ای نوین برای مطالعه‌ی زنان در آثار ادبی-نمایشی گشوده است. این پژوهش کیفی و توصیفی-تحلیلی بوده، با استفاده از تکنیک‌های کتابخانه‌ای تهیه، تنظیم و تدوین شده است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

از ابتدای تاریخ، توانایی زایش در زن جلوه‌ای جادویی و اعجاب‌انگیز داشته است و چه بسا شگفتی آن با حیرت بشر از چگونگی پیدایش کائنات برابری می‌کرد. زن به‌عنوان مادر در طول تاریخ سرچشمه‌ی نظریه‌پردازی‌ها و جدال‌های بسیار بوده است.

در زبان یونانی، واژه‌ی گین^۵ هم به معنای زن است و هم به معنای همسر... سیر تکامل اجتماعی زن در جامعه‌ی یونان باستان شامل دو مرحله بود: مرحله‌ی پس از بلوغ تا ازدواج (پارتنوس)^۶ و مرحله‌ی تکامل گین^۷ که زن پس از ازدواج و تولد نخستین فرزند خویش به آن نایل آمده، کامل می‌شود. در واقع، تولد فرزند بود که زن را به یک گین-زن/مادر حقیقی تبدیل می‌کرد. زنانی که به هر دلیلی مادر نمی‌شدند، گین نبودند و با عنوان نیمف^۸ شناخته می‌شدند... برای گذر از مرحله‌ی اول به مرحله‌ی دوم و زن شدن مراسم و آئین‌هایی وجود داشت. (بلاندل، ۱۹۹۸، ۱۲)

بلاندل (همان) در ادامه‌ی بحث خود درباره‌ی زن در اساطیر یونان باستان تا آنجا پیش می‌رود که مجموعه اساطیر المپی^۹ را لبریز از ترس از زن مادر-صفت، مقتدر و بالنده می‌خواند. مهم‌ترین الهگان زن به شکلی مادر-ستیز و تابع الهگان مردند. آتنا از پدر زاده می‌شود و باکره است. «از شش الهه‌ی زن، سه تن (هستی^{۱۰}، آرتمیس^{۱۱} و آتنا^{۱۲}) باکره‌اند. هر^{۱۳} نیمه-باکره است و آفرودیت که خود مظهر زنانگی به‌شمار می‌رود، پیمان زناشویی نمی‌بندد. در این میان تنها دمتر^{۱۴} الهه‌ی مادر واقعی باقی می‌ماند» (همان، ۲۵). بلاندل چنین نتیجه می‌گیرد که «درصد بالایی از الهگان زن، باکره یا مجردند زیرا تنها بدین واسطه مستقل می‌مانند. اینان اگر همسر مردی شوند لزوماً باید مطیع او باشند و استقلال خود را از دست خواهند داد» (همان، ۲۶).

با ورود به عصر انقلاب صنعتی و غیبت مردان در خانه، زنان وظیفه‌ی پرورش و تربیت کودکان را بر عهده گرفتند، وظیفه‌ای که ذاتی و خدادادی قلمداد می‌شد. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، اگرچه با ستایش مادرانگی روبه‌رویم، اما همچنان ایده‌ی همسر مطیع و فرمانبر حاکم است. نورا در خانه‌ی عروسک، هنگامی که قصد ترک خانه را دارد به شوهرش که می‌گوید: «تو بیش از هر چیز یک مادر و همسر هستی!» پاسخ می‌دهد «من بیش از هر چیز یک انسانم درست همانند خودت ...» (ایبسن، ۱۸۷۹، ۵۸).

ویرجینیا وولف^{۱۴}، در مقاله‌ی مشاغلی برای زنان^{۱۵} (۱۹۴۲)، به کنایه مادر خود را فرشته‌ای در خانه می‌خواند. «او به‌شدت مهربان بود و کاملاً از خودگذشته. در واقع به‌گونه‌ای رفتار می‌کرد گویی ذهن مستقل، خواست یا آرزویی شخصی ندارد و همواره با امیدها و رنج‌های دیگران همدردی می‌کرد ...» (به نقل از تیلور، ۲۰۰۵، ۱۸۸).

از آغاز قرن بیستم با پرچسته شدن نقش مادری به‌عنوان مهم‌ترین کارکرد یک شهروند زن، واژه‌ی «مادرانگی» (ماترنالیسم) شکل گرفت که برداشتی دوگانه و متضاد به دنبال داشت. از یک‌سو مادر شدن جلوه‌ای از میهن‌پرستی و جایگاه مادر جایگاهی آسمانی قلمداد شد. شماری از نظریه‌پردازان جنبش‌های زنان نگاهی مثبت به خانواده، نقش مادری و نقش‌های مکمل زن و مرد داشتند و در راستای دستیابی به مفهوم «برابری در تفاوت» تلاش می‌کردند. از سوی دیگر، بسیاری مادرانگی را بزرگترین مانع در راه پیشرفت زن در جامعه و حتی رشد شخصیتی وی قلمداد می‌کردند و آن را «ضد حقوق زن» می‌دانستند.

امروزه رویکرد مادرانگی بازگشت به نقش‌های سنتی زنان در خانه و جامعه نیست بلکه چشم‌اندازی آرمانی از جهانی است که در آن نقش مادری نه تنها موجب سلب آزادی زن نمی‌شود بلکه به وی اختیار عمل بیشتری می‌دهد.

۳- چارچوب نظری

گفتمان مادرانگی رویکردی فمینیستی است که فمینیست‌ها مبدع آن نبودند اما به آن معنا داده، بر اهمیت آن در مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی تأکید داشته و آن را سرلوحه‌ی بررسی‌ها و پژوهش‌های نظری خود قرار داده‌اند. رویکرد مادرانگی شاید بیش از هر مفهوم دیگری بین دو نهایت در نوسان است. برخی از نظریه‌پردازان آن را محصورکننده‌ی زن و رویکردی اکتسابی و تحمیل‌شده از سوی جامعه‌ی پدرسالار قلمداد می‌کنند و برخی متفکران آن را بخش جدایی‌ناپذیر و شایسته‌ی ستایش وجود زن و رسالت او می‌دانند.

سیمون دوبووار^{۱۶} از تأثیرگذارترین متفکران مسائل زنان در جهان معاصر که به گروه اول تعلق دارد، معتقد است:

زنانگی به‌صورت تصنعی به زن تحمیل شده است تا نقش‌هایی مانند همسر و مادر را بپذیرد. این تحمیل از سوی قوانین، رسوم، باورها، فرهنگ و جامعه صورت گرفته است. در نتیجه‌ی این امر، زنان به شکل سنتی از کار بیرون از خانه منع و به‌اجبار برای ادامه‌ی بقای خویش، ملزم به تبعیت از نان‌آور مرد شدند. (دوبووار، ۱۹۵۳، ۴۶۸)

نگاه دوبووار به ازدواج و مادرانگی را کاملاً مثبت قلمداد کرد. برای وی ازدواج و فرزند دار شدن زن در نظام پدرسالار لزوماً نمی‌تواند تجربه‌ای خوش‌آیند باشد. «ازدواج الگویی مطلوب است که اهدافش تنها برای مردان سودمند است و در پی آن اختیار زنان از مادرانگی

خویش سلب می‌شود.» (همان، ۱۱۱) و بدین ترتیب «برای دوبووار چیزی به نام غریزه‌ی مادری وجود ندارد. غریزه‌ی مادری تنها ساخته‌ی نظام پدرسالار است برای القای حس گناه در مادران» (به نقل از تید، ۲۰۰۴، ۶۸). برای دوبووار واکنش مادر به‌طور کامل به شرایط وی بستگی دارد و او ادعا می‌کند که مادرانگی آن‌قدر بااهمیت است که واگذاری آن به بخشی از جامعه که اختیار عمل آزادانه ندارد، به آسیب دیدن همه‌ی جامعه خواهد انجامید. بر اساس گفته‌ی او: «انسان زن زاده نمی‌شود، او به زن تبدیل می‌شود» (همان، ۶۵).

در مقابل دیدگاه‌های افراطی دوبووار، دیگر متفکران فمینیست معاصر، مانند هلن سیکسو^{۱۷}، لوس ایریگاری^{۱۸} و جولیا کریستوا^{۱۹}، در رویارویی با مادرانگی زنان مدرن رویکردی مصالحه‌آمیز برگزیده‌اند و مادرانگی را بخشی از زنانگی قلمداد نموده و ارزشی خاص برای آن قائل‌اند. ایریگاری بر این باور است که در طول تاریخ زن همیشه با طبیعت و جسم بدون تفکر همراه بوده و با مادر بودن در مقابل مرد که نماد فردیت، فرهنگ و هویت است، قرار داشته است. او در برابر این نظریه‌های تاریخی، زن و مرد را ملزم به داشتن فردیت و هویت می‌داند و برای او این زن است که باید هویت خود را ثابت کند. «هر دو (زن و مرد) باید بفهمند که هم به طبیعت تعلق دارند و هم به فرهنگ و تفکری به‌جز این اشتباه است» (ایریگاری، ۱۹۷۴، ۱۸۵). ایریگاری معتقد است با تساوی زن و مرد رابطه‌ی انفعالی میان آنان از بین خواهد رفت. کریستوا نیز در نقد خویش به زنانگی در دین مسیحیت، با عنوان «استیبات ماتر»^{۲۰}، چنین می‌نویسد:

ما اجباراً در تمدنی زندگی می‌کنیم که تجلی زنانگی را در مادر شدن می‌بیند... اکنون فمینیسم در پی معنایی جدید از زنانگی است و پیامد این جستجو تنها سوءتفاهمی بزرگ در درک مادرانگی است. فمینیست‌ها با رد کامل مفهوم مادر در نظام مردسالار و بیان ستم‌های روا شده به او، تجربه‌ی مادر شدن را نیز طرد می‌کنند. در نتیجه‌ی این امر، تندروها مادرانگی را کاملاً انکار و تکذیب می‌کنند و در جهت مخالف، پذیرش - آگاهانه یا ناخودآگاه - تصویر سنتی که عموم مردم از مادر دارند، رواج بیشتری می‌یابد. (به نقل از سلیمان، ۱۹۸۶، ۹۹)

«سیکسو، ایریگاری و کریستوا زنانگی ناشناخته‌ای را شرح می‌دهند. آنان تعریفی نو از زنانگی ارائه می‌دهند که کاملاً مادرانه است» (آلن، ۱۹۸۹، ۱۵۶). ایریگاری آن را «زنانگی مادرانه»^{۲۱} (۱۹۷۴، ۱۲۳) می‌نامد. «زمانی که همه زن هستیم، همواره مادر نیز هستیم... و کارکرد اصلی زنانه مادر بودن و جنسیت غیر عیان زنانه همان شغف مادرانه است» (همان، ۵۶). سیکسو (۱۹۷۶) جوهر زنانگی را در رحم می‌جوید و زن را جنس مادرانه می‌نامد.

ارزش‌گذاری مادرانگی به این شکل، تغییر مسیری شایان توجه از فمینیسم جنس دومی دوبووار است که مادر بودن زن را محدودکننده و انکار کامل آن را از سوی زنان تنها راه حل مشکل زنانگی و ارتقای جایگاه زنانه می‌دانست. به اعتقاد کریستوا، تنها در غایت مادرانگی است که تغییرات اساسی و بدیع در وضعیت زنانگی (در تمام زمینه‌ها) حاصل خواهد شد. (همان، ۱۵۸)

حمله‌ی فمینیسم به مادرانگی - مورد نظر مردسالاری - به معنای طرد کامل تجربه‌های پرشور و خوشایند زنانه و مادرانه است که این خود نوعی جدید از اعمال محدودیت است. کریستوا، رد مادرانگی را قصور فمینیسم در گذر از ایده‌های حقارت‌آمیز مردسالار درباره‌ی مادرانگی و در نتیجه ناتوانی در درک آن به مثابه غایت عشق به هم‌نوع می‌داند (کریستوا، ۱۹۸۲، ۲۰۶). با وجود رویکرد مصالحه‌آمیز فمینیست‌های دهه‌ی هفتاد نسبت به مادرانگی، این دهه

شاهد شکل‌گیری مفهومی به نام مادرهراسی است. واژه‌ی مادرهراسی را نخستین بار شاعر آمریکایی، لین سوکنیک^{۲۲} (۱۹۷۳)، به کار برد و بعدها آدرین ریچ^{۲۳} به شرح و تفسیر آن پرداخت. «مادرهراسی» نه ترس از مادر و نه ترس از مادرانگی، بلکه وحشت دختر از تبدیل شدن به مادر خویش است. در ادبیات شاهد این گسست همیشگی زنان از مادرانیم.

۴- تحلیل و بحث

نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی، برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر^{۲۴} در سال ۱۹۸۸، بر اساس تجربه‌ها و احساسات فمینیستی نویسنده‌ی آن، وندی واسراشتاین، نوشته شده است. این نمایشنامه زندگی‌نامه‌ی (بدون ترتیب زمانی) هایدی هلند، استاد دانشگاه، پژوهش‌گر برجسته و فمینیستی متعصب از دهه‌ی ۷۰ تا دهه‌ی ۸۰ است. این نمایشنامه نخستین اثری است که در این دوره به افول جنبش فمینیسم در دهه‌ی ۷۰ و ۸۰ پرداخته است:

این نمایشنامه نتیجه‌ی تصویر ذهنی زنی است که در جلسه‌ی فمینیستی می‌ایستد و می‌گوید که هرگز در زندگی خویش تا این اندازه ناراضی و غمگین نبوده است. او از این عصبانی است که سرخورده‌ی بسیاری از زنان فعال در فمینیسم سرکوب و هرگز بیان نمی‌شود. (بالاکیان، ۲۰۱۰، ۸۱)

هایدی زنی است میان‌سال، تحصیل‌کرده، مجرد و استاد تاریخ هنر در دانشگاه کلمبیا. او با شکست و فروپاشی آرمان‌های فمینیستی زنان روبه‌رو است و تلاش می‌کند همچنان به باورهای خویش وفادار بماند، درحالی‌که دوستان و نزدیکانش گرفتار اقتصادزدگی و مادرگرایی دهه‌ی هشتاد دولت ریگان در آمریکا شده‌اند و در شکلی از زندگی اسیرند که در جوانی با الگوی آن به مبارزه برخاسته بودند. هایدی در چنین جهانی با سرگذشتگی و سرخورده‌گی مواجه است:

هایدی: گمان می‌کردم همه با هم در این مبارزه همراهیم. (واسراشتاین، ۱۹۹۰، ۲۳۲)

هایدی در صحنه‌ی نخست نمایشنامه، استادی میان‌سال است که در دانشکده‌ی هنر به تدریس تاریخ هنر مشغول است. سپس زمان به عقب بازمی‌گردد و هایدی نوجوان شانزده‌ساله را می‌بینیم که در آغاز جنبش‌های تساوی‌طلبی زنان آمریکا در مجلس رقصی شرکت دارد. در صحنه‌ی بعد هایدی هجده‌ساله است و ایده‌های ابتدایی فمینیستی در ذهنش شکل‌گرفته‌اند و به برابری مردان و زنان در تمامی جنبه‌های اجتماعی اصرار می‌ورزد. صحنه‌ی سوم ورود هایدی بیست‌ساله به جمعی از گروه‌های حمایتگر زنان دهه‌ی هفتاد است. هایدی هم عضوی از گروه است و هم به بسیاری از ایده‌های متعصبانه‌ی آنان اعتراض دارد. به این ترتیب هایدی در جریان جنبش فمینیسم و در گروه‌های فعال زنان رشد می‌کند و همراه با آنان به دهه‌ی جدید قدم می‌گذارد. او شاهد تغییر نسل‌های پس از خویش و تحلیل‌گر خطاهای جنبش‌های زنان هم‌عصر خود است.

نمایشنامه درباره‌ی به حاشیه رانده شدن زنان هنرمند، تبعیض جنسی آمریکایی، باخت هویت زنانه، فروپاشی تقدس پیمان ازدواج، چالش برقراری توازن میان زندگی خانوادگی و انجام وظایف حرفه‌ای برای زنان و در کل آرمان‌گرایی از دست‌رفته‌ی فمینیسم نخستین است. از آغاز نمایشنامه، هایدی در کلاس درس دانشگاه ایستاده و درباره‌ی به حاشیه رانده شدن زنان هنرمند سخنرانی و به تفاوت حسی زنان و مردان هنرمند اشاره می‌کند:

در مقایسه با سایر هم‌عصران مرد، کلارا پیترز در آثارش از هندسه‌ی بیشتر و جزئیات کمتری استفاده کرده است. (همان، ۱۶۱)

این مقایسه‌ی زیبایی‌شناسانه و اسراشتاین به استعاره‌ای از تقابل و کشمکش جنسیتی در طول نمایشنامه تبدیل می‌شود. در ابتدای نمایشنامه همه‌ی شخصیت‌های زن از این‌که هویت خویش را از مردان کسب می‌نمایند ناراضی‌اند اما با این وجود همه‌ی آنان به دنبال شکار مرد مورد علاقه‌ی خویش‌اند. هایدی این دوگانگی را، به شکلی طنزآمیز، در یکی از سخنرانی‌های دانشگاهی خویش چنین بیان می‌کند:

... این نقاشی مرا به یاد یکی از مجالس رقص دبیرستانی می‌اندازد. شما هم می‌خواهید همانند بقیه برقصید، هم می‌خواهید بگریزید و به خانه بروید. در واقع، نمی‌دانید چه می‌خواهید پس همان‌طور مثل گلی زیبا در لباسی فاخر اما در حال پژمردن کناری می‌ایستید تا ببینید چه اتفاقی خواهد افتاد. (همان)

دوست هایدی، سوزان، تلاش می‌کند به هایدی بیاموزد که چطور مردان را به خود جذب کند: خودت را با امید نشان نده. مردها هرگز با زنان ناامید نمی‌رقصند. (همان)

واسراشتاین در نمایشنامه‌ی خود مردان را تبعیض‌گر و پدرسالار و ازدواج را مفهومی شکست‌خورده به تصویر می‌کشد. با تمام تلاشی که زنان نمایشنامه برای یافتن مرد ایده‌آل می‌کنند، در انتها یا مجرد باقی می‌مانند یا در ازدواج‌هایی نامناسب و غلط گرفتار می‌شوند. در این میان رابطه‌ی هایدی با دو مرد نمایشنامه، اسکوپ روزن‌باوم^{۳۰} و پیتر پاترون^{۳۱}، دیدگاه او را نسبت به زنانگی خویش دچار افک و خیزهای فراوان می‌کند. اسکوپ جذاب اما مردسالار است و پیتر که روشنفکر و آزادی‌خواه است، تمایلی به رابطه‌ی عاطفی با هایدی ندارد. با این وجود، هایدی همچنان به دنبال رابطه‌ای سازنده با مردی مناسب است و از نظر او مردان نه در آن‌سوی میدان مبارزه که همراه و همگام زنان به‌عنوان انسان‌هایی برابرند. هایدی معتقد است مسئله‌ی تفاوت زنان و مردان بیش‌از اندازه بزرگ‌نمایی شده و تنها اختلاف آنان، تفاوتی بیولوژیکی است. زمانی که در مجلس رقص دبیرستانی در ابتدای نمایشنامه پیتر پاترون از هایدی درخواست ازدواج می‌کند و پاسخ منفی می‌گیرد، استقلال وی را رشک‌برانگیز می‌خواند. هایدی همواره در جستجوی مرد آرمانی خویش است و روابط عاطفی پرشماری نیز دارد. یکی از این مردان اسکوپ است: مردی زن‌ستیز، متکبر و گستاخ. اسکوپ بارها به هایدی توهین می‌کند و ذکاوت او را به سخره می‌گیرد:

اسکوپ: تغییرات در این کشور به قدری عظیم خواهند بود که مغز خواهرانه‌ی تو قادر به تصورش نیست. (همان، ۱۷۱)

او به سرعت علاقه‌ی هایدی به تاریخ هنر را بی‌ارزش می‌خواند و این تصمیم وی را «به شدت روستایی» (همان) توصیف می‌کند. اسکوپ مبارزات برابر خواهی زنان را نیز تنها مقطعی گذرا می‌خواند، درحالی‌که هایدی در پاسخ اصرار دارد که همه‌ی افراد حق تلاش در راستای توانمندی‌های خویش را دارند.

چرا باید زنی تحصیل‌کرده و دانا زندگی خویش را صرف کردن ساندویچ تن ماهی برای تو و فرزندان کند؟

اسکوپ در پاسخ به سرعت چنین می‌گوید:

و نه حتی یک زن بی‌سواد! (همان، ۱۷۳)

اسکوپ پیوسته هایدی را تحقیر می‌کند و به جمله‌ها و واژه‌های وی خرده می‌گیرد درحالی‌که خود اذعان دارد قصدش تنها برقراری رابطه‌ی عاطفی با هایدی است، در انتها با زنی جنوبی، ساده‌ لوح و خانه‌دار ازدواج می‌کند. هایدی همچنان اسکوپ را، همانند دیگر دوست مردش، «تحمل» (همان، ۱۷۲) می‌کند و اسکوپ به نکات هایدی واقف است. هایدی برای نابرابری زنان و مردان و کمبود اعتمادبه‌نفس زنان در مقایسه با مردان، مادران را مقصر می‌شناسد.

متعجبم مادران چه چیزهایی به پسرانشان می‌آموزند که زحمت آموختن آن‌ها را به دختران خود، به خود نمی‌دهند؟! (همان، ۱۷۱)

هایدی دختری است که در دامان آرمان‌های فمینیستی زنان پیش از خود رشد کرده است و به نسلی از زنان که در اواخر دهه‌های ۷۰ و ۸۰ فعالیت‌های اجتماعی-سیاسی داشته‌اند، تعلق دارد؛ زنانی که در جوانی شاهد شکل‌گیری و چه بسا سرخوردگی زنان موج دوم بوده‌اند و دختران زنان پیش از خود به شمار می‌روند درحالی‌که آنان را سرزنش می‌کنند و از گام نهادن در مسیرشان وحشت دارند. مادرهراسی در سال‌های پس از مبارزات زنان نسل دوم و سرخوردگی در نیل به اهداف، زنان را به سمت ستیزه با مادران خویش سوق داد. دختران دیگر نمی‌خواستند شبیه مادر باشند یا زنانگی مشابه وی داشته باشند و به این ترتیب هراسی پنهان از شباهت به مادران در میان فمینیست‌های نسل دوم رشد کرد. به عبارتی دیگر، دختران از این‌که شبیه مادر باشند می‌هراسند. چنین هراسی به عدم رشد رابطه، ستیزه‌جویی، انتقاد و در نتیجه ناتوانی در استقلال و انسجام فردی هر دو می‌انجامد. از سویی مادر قادر به سکوت در برابر انتخاب‌ها و تصمیم‌های دختر نیست و این برخاسته از ویژگی حمایت‌گرانه و نیاز عمیق وی به حفاظت از دخترش در برابر تهدیدهای جامعه‌ی مردانه است. از سوی دیگر مادری که پیوند عاطفی دو جانبه با دختر برقرار نمی‌کند، به رابطه‌ای مخرب همراه با حس طردشدگی دامن می‌زند.

با رهایی از چارچوب‌های پدرسالارانه‌ی زندگی زنان پیشین، دختران برای رسیدن به فردیت مستقل در مقابل مادران می‌ایستند بدون آن‌که بتوانند به‌طور کامل از آنان جدا شوند و به این ترتیب تقابل دوسویه و تلاش برای رهایی در زنان نسل بعد آشکارتر می‌شود. به همین سبب هرگونه گرایش به جمعی شدن از سوی زنان نسل جدید طرد می‌شود. «آزادی و حقوقی که فمینیست‌ها برای ما به ارمغان آورده‌اند، نسلی نو و بسیار متفاوت از زنان ساخته است که بیش از هر چیز به فردیت خویش بها می‌دهد» (هنری، ۲۰۰۴، ۴۳). آثار زنان در این دوران به شدت فردی و برگرفته از تجارب شخصی‌شان است. دیگر خبری از ما زنان نیست و تنها من نوشته می‌شود. وندی واسراشتاین نیز از این قاعده مستثنا نیست. واسراشتاین برخاسته از نسل زنانی است که علیه جامعه‌ی پدرسالار مبارزه کرد اما در طول سال‌ها، در میان تاروپوهای عمیق نظام، آرمان‌های خویش را از یاد برد؛ زنانی که از تبدیل شدن به مادران خویش وحشت داشتند اما در نهایت با نقش مادرانگی مصالحه کردند و به آن تن دادند.

در صحنه‌ی سوم شاهد ورود هایدی بیست‌ساله به جمعی از گروه‌های حمایتگر زنان دهه‌ی ۷۰ هستیم. گروه‌های حمایتی زنان که در دهه‌ی ۱۹۶۰ تشکیل شدند و فعالیت آنان در دهه‌ی ۷۰ ادامه داشت، در واقع گردهم‌آیی زنان فعالی بودند که با به اشتراک گذاردن تجربه‌های شخصی، شکست‌ها و موفقیت‌هایشان به‌عنوان زن در جامعه، برای یافتن راه‌حل‌های مقابله با نظام پدرسالار تلاش می‌کردند. هایدی عضوی از این گروه‌هاست با این وجود به بسیاری از ایده‌های متعصبانه‌ی این زنان اعتراض دارد. یکی از صحنه‌های حائز اهمیت در نمایشنامه، جلسه‌ی ملاقات زنان با

هدف ارتقای آگاهی آنان از مسائل خویش است. در پس‌زمینه‌ی این صحنه ترانه‌ی احترام بگذار! ۲۷ آرتا فرانکلین ۲۸ پخش می‌شود. این زنان یکدیگر را خواهران خویش می‌دانند و برای ایجاد پیوندی زنانه-خواهرانه در مقابله با جامعه‌ی پدرسالار تلاش می‌کنند. هالشتاین (۲۰۱۰، ۱۰) به نقل از هیرش ۲۹ می‌نویسد:

خواهرانگی موج دومی‌ها امکان تعاون و تقابل را برای زنان فراهم آورد. نماد خواهرانگی نوعی تجلی ارتباط و یکپارچگی زنان در برابر نظام پدرسالاری بود. این رویکرد به زنان امکان می‌داد به چیزی فراتر از نقش‌های از پیش تعیین‌شده‌ی مادر-فرزندی بیندیشند و ایده‌ها و عقایدی در راستای خروج از چارچوب‌های پدرسالار شکل گرفت. زنان فمینیست از پیشینه‌ی سخت مادران خویش رها شدند و خواهرانگی به آن‌ها امکان زایش دوباره داد.

در واقع، بنیان خواهرانگی زنان در این دوره ارتباط متقابل و همیاری زنان و نه مادران و فرزندان (دختران) بود و این موضوع زمینه‌ساز مادرهراسی به‌شمار می‌رفت. جدا شدن از مادران و کنار گذاشتن زنان نسل پیشین از سوی دختران، رابطه‌ی دختران و مادران را بیش‌ازپیش سست کرده بود. البته این بدان معنا نیست که مادران حق شرکت در جنبش را نداشتند، بلکه زنی که مادر نیز بود با قرار گرفتن در این نظام، آگاهانه نقش مادری را کنار می‌گذاشت، مانند جیل، یکی از جمع «خواهران» که خانواده -همسر و فرزندانش - را مانعی در برابر استقلال و فردیت خویش می‌دانست:

جیل: همه‌ی کسانی که در زندگی من هستند، شوهرم بیل، دخترهایم، دوستانم، همه می‌توانستند به جیل بی‌نقص تکیه کنند اما تنها مشکل زندگی‌ام این بود که خودم را کاملاً از یاد برده بودم... (واسراشتاین، ۱۹۹۸، ۱۸۰)

در واقع، این زنان مادرانگی را کلیشه‌ای برای تضعیف و محدود کردن زنان می‌دانستند. در سال ۱۹۷۲، فعالان جوان فرانسوی که خود را مبارزان آزادی زنان می‌خواندند از تمامی زنان خواستند که خود را از «این یوغ کهن» برهانند. آن‌ها در یکی از مانیفست‌های جنجالی خود چنین نوشتند: «تنها رویکرد منطقی به آنچه جامعه از نقش مادری ساخته است برد کامل آن است» (تیلور، ۲۰۰۵: ۲). فران، به‌عنوان نماینده‌ای از زنان متعصب و مرد ستیز دوران اوج مبارزات احیای حقوق زنان، در جلسه‌ی گروهی هم‌اندیشی زنان، درباره‌ی سلطه‌ی مردان چنین می‌گوید:

هایدی! هر زنی در این اتاق چنان آموخته است که خواست‌ها و رؤیاهای همسرش، پسرش یا حتی رئیسش بسیار بااهمیت‌تر از خواست‌ها و نیازهای خودش هستند؛ و تنها راه اصلاح این مسئله آن است که تلاش کنیم آنچه خودمان می‌خواهیم اهمیتی برابر و حتی بالاتر از اهمیت نیاز هر مردی داشته باشد. تنها در این صورت است که می‌توانیم تغییری اساسی در وضعیت جهان ایجاد کنیم. (همان، ۱۸۱)

پژوهشگران و نظریه‌پردازان منشأ پدرسالاری را در این می‌دانند که «مرد فهمید نه ماه و نه باران بهاری و نه ارواح گذشتگان زن را حامله نمی‌کنند. درک این‌که جنین در شکم مادر متعلق به وی (پدر) است زمینه‌ساز تقویت حس تملک در مردان و شکل‌گیری اقتدار پدرسالارانه شده است» (ریچ، ۱۹۸۶، ۶۰). در واقع، نظام پدرسالاری به مادر به‌مثابه‌ی نیرویی محافظه‌کار می‌نگرد

که وظیفه‌اش تربیت کودکان بر اساس معیارهای پدرسالارانه است. در این نظام به زن فرصت و موقعیت ابراز عقیده داده نمی‌شود. این مهم در صحنه‌ی گفتگوی تلویزیونی آشکار است. اسکوپ، پیتر و هایدی مهمان یک برنامه‌ی تلویزیونی‌اند و در طول گفتگو با مجری، اسکوپ بارها سخن هایدی را قطع می‌کند و تا انتهای برنامه هایدی حتی فرصت بیان یک جمله‌ی کوتاه درباره‌ی نظرات خویش را نمی‌یابد. هایدی سرخورده و عصبانی مظهری از سکوت و سرکوب زنان می‌شود. لیس، همسر اسکوپ، تصویری از زن ایده‌آل دهه‌ی ۱۹۵۰ است: زنی که به‌سادگی ازدواج و خانواده را والاتر از موفقیت‌های فردی خویش می‌داند؛ اما با این وجود جاه‌طلبی‌های هایدی اسکوپ را بیمناک می‌سازد:

اسکوپ: تو چیزهای دیگری از زندگی می‌خواهی. این که متکی به خودت باشی و در این خواسته با من رقابت می‌کنی. (واسراشتاین، ۱۹۹۸، ۲۰۱)

برای اسکوپ اتکا به خود برای زنان اغراق‌آمیز است و نتیجه‌ی مثبتی در پی نخواهد داشت:

از یک تا ده اگه برای شش تلاش کنی و شش هم بگیری همه‌چیز عالی؛ اما اگه ده بخوای و شش بگیری خیلی دلسرد می‌شی و متأسفانه به همین خاطر که شما دخترهای فهمیده و خوب به نسلی از زنانی دلت درد تبدیل خواهید شد. زنی جالب، نمونه، جذاب اما کاملاً بیچاره و غمگین. معمولاً همه‌ی اونهایی که درها رو باز می‌کنن به این عاقبت دچار می‌شن. (همان، ۲۰۲)

پیتر پاترون به‌عنوان یکی دیگر از مردان مهم زندگی هایدی، مردی است نه همانند مردان دیگر. او روحیه‌ای متفاوت دارد. پیتر و هایدی همانند دو شخصیت آلیپی داستان هایدی، دوستان خوب و وفادار یکدیگرند که تا انتهای نمایشنامه به دوستی خود ادامه می‌دهند اما این دوستی بار عاطفی و جنسی مردانه/زنانه ندارد و شخصیت پیتر، نه به‌عنوان نماینده‌ی مردان، بلکه به‌عنوان مردی بدون ویژگی‌های تهدیدگر آنان، تصویر می‌شود. پیتر حامی هایدی و زنان مبارز در صحنه‌ی اعتراض به سیاست‌گذاری‌های گالری هنری است و به‌عنوان عضوی از جامعه در تجمع زنان‌های آنان شرکت می‌کند. با وجود پیتر، هایدی همواره بر برابری مردان و زنان اصرار دارد و بر این باور است که همه‌ی افراد -فراتر از جنسیتشان- حق تلاش در راستای توانمندی‌های خویش را دارند. هایدی در جلسه‌های گروه‌های زنان با نظرات حاضران موافق نیست. همین او را منزوی می‌کند و از او تنها یک ناظر می‌سازد، همان‌گونه که وی خود را «ناظری آگاه» می‌خواند:

... به‌عبارت‌دیگر، نه نقاش و نه یک بیننده‌ی معمولی، آنچه من نامش را می‌گذارم ناظر کاملاً آگاه. (همان، ۲۰۶)

هایدی همواره بیرون از میدان ایستاده و یک بیننده است، از خواندن کتاب در مجلس رقص تا نشستن در تنهایی بر صندلی گهواره‌ای در آپارتمان خود در شهر نیویورک. هایدی ناظر بر انحراف مسیر زنان و بازگشت آنان به‌سوی گرایش‌های جامعه‌ی پدرسالار است. گرایش‌هایی که اگرچه به آنان قدرت و توانایی می‌دهد اما دلسردی عمیقی به دنبال دارد. با این وجود، هایدی برخلاف دوستانش از پذیرش این‌که زنان هم‌نسلش مرتکب اشتباهی بزرگ شده‌اند، می‌هراسد. دنیس دوست هایدی معتقد است «بسیاری از زنان هم‌سن و سال آنان ناکام، غمگین و در هراس از پیر شدن به سر می‌برند» (همان، ۲۲۶). زنان هم‌نسل آنان در وسواس فکری بچه‌دار شدن پیش

از رسیدن به سن یائسگی‌اند. در کتاب جنگ بدون اعلام در برابر زنان آمریکا، نوشته‌ی سوزان فالدی^{۲۰} که به جنبه‌های گوناگون رخنه‌ی نظام پدرسالاری و رویکردهای تضعیف‌گر زنان در جامعه‌ی معاصر آمریکا می‌پردازد، چنین آمده است: «در پس جشن‌های پیروزی زنان و شادی‌های پیروزمندانه برای کسب حقوق برابر و آزادی، زنان آمریکا هرگز تا این اندازه تیره‌روز نبوده‌اند» (فالدی، ۱۹۹۱، ۲). نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی، زندگی همین زنان و تیره‌روزی حاصل از ناتوانی در مقابله با نظام مردسالار و بازگشت به معیارهای سنتی است. هایدی می‌پرسد: «آیا هرگز فکر کرده‌ای آنچه از ما یک فرد می‌سازد همان است که ما را از فرد بودن باز می‌داند؟» (واسراشتاین، ۱۹۹۸، ۲۲۷). آنچه به زن هویت می‌دهد همان است که او را از داشتن هویت باز می‌دارد. رنگ باختن هویت زنانه با زندگی در میان مردان به مهم‌ترین دغدغه‌ی هایدی و زنان دیگر نمایشنامه تبدیل می‌شود. به این ترتیب، هایدی به آنچه دوبار از آن به‌عنوان تنش مستمر زنان امروزی یاد می‌کند، گرفتار است. تنش‌ی برای یافتن توازن میان نقش اجتماعی فعال و مادرانگی.

در نمایشنامه‌ی واسراشتاین، دستیابی به همه‌چیز دغدغه‌ی اصلی شخصیت‌هاست و مشکل اصلی آن‌ها نیز همین است. دوست هایدی، دنیس درباره‌ی نسل بعد از خودشان می‌گوید: «این‌ها دخترهایی هستند که برای زندگی خود برنامه دارند. می‌خواهند در بیست و چندسالگی ازدواج کنند تا قبل از سی‌سالگی بچه‌دار شوند و بعد از آن حسابی پول در بیاورند» (همان، ۲۲۶).

روبرت برونستاین^{۳۱} در نقدی بر این نمایشنامه می‌نویسد: «جنش فمینیسم به‌جای تحول، بازسازی و اصلاح جامعه زنان را به بازار رقابت دهه‌ی هشتاد کشانده و این بدترین خصلت مردانه را در آنان نهادینه ساخته است» (برونستاین، ۱۹۹۲، ۳۳-۳۲). این نمایشنامه درباره‌ی فروپاشی آرمان‌گرایی فمینیسم است.

زن مستقل امروزی میان علائق حرفه‌ای و مشکلات زندگی شخصی خویش در نوسان است و ایجاد هماهنگی بین این دو چالش بزرگی برای وی قلمداد می‌شود. نیل به استقلال حرفه‌ای و زندگی متوازن شخصی تنها به قیمت قرار گرفتن در وضعیت تنش مستمر است. (بالاکیان، ۲۰۱۰، ۶۹-۶۸)

تنشی که با آرمان «دستیابی به همه‌چیز» شخصیت‌های زن واسراشتاین تشدید می‌شود. مجری تلویزیونی این زنان را زنان خارق‌العاده - ابر زن - می‌نامد اما هایدی منکر ارزش مفهومی این‌چنینی می‌شود و خود را نه زنی خارق‌العاده که زنی معمولی می‌داند.

رؤیای زنان مبارز دهه‌ی هفتاد دستیابی به موفقیت حرفه‌ای و اجتماعی در کنار خانواده و فرزند بود، درحالی‌که ساختار جامعه ناتوان از جامعه‌ی عمل پوشاندن به این آرمان بود. در نتیجه زمینه برای سرخوردگی و عقب‌نشینی فمینیست‌ها از آرمان‌های خویش فراهم آمد. انحراف جریان نیز از همین جا نشئت گرفت. فمینیسم از جنبشی متحد و یکپارچه به تکروری‌های زنان برای تحقق بلندپروازی‌های شخصی‌شان تبدیل شد. زنان زندگی هایدی، سوزان، لیزا و دنیس و بسیاری دیگر، درگذر سال‌ها از آرمان‌های خویش دست شسته و به نقش‌های اکتسابی نظام پدرسالار بازمی‌گردند. هایدی قصور مادران در آموزش صحیح دخترانشان را علت اصلی سرخوردگی زنان معاصر می‌داند و همانند ویرجینیا وولف که سودای نابودی «مادر» را در سر دارد، مادر خویش را به‌عنوان نمادی از زن خانه‌دار و ازخودگذشته که خود را وقف خانواده، همسر و فرزندانش کرده، از زندگی خویش حذف نموده است. در زندگی هایدی اثری از خانواده، مادر و یا پدرش نیست. تنها در ابتدای نمایشنامه به والدین - به عبارتی خانواده - به‌عنوان تأمین‌کننده‌ی

نیازهای مالی هایدی برای ادامه‌ی تحصیل، اشاره‌ای کوتاه می‌شود. گویی هایدی زنی است که تنها برای مبارزه آمده است و هویت و صدای مستقل خویش را به‌عنوان یک زن در جامعه می‌جوید؛ جستجویی که نتیجه‌ای ندارد. اثبات موجودیت و فردیت به جامعه مهم‌ترین خواسته‌ی اوست و او در مسیر تحقق این هدف چشم بر دیگر جنبه‌های زندگی خویش می‌بندد. هایدی موفقیت حرفه‌ای خود را بر زندگی خصوصی/عاطفی مقدم می‌داند و در برابر پیشنهاد تشکیل خانواده، مقاومت می‌کند. او نمی‌خواهد زنی همانند زنان نسل مادر خویش باشد درحالی‌که مردان هم‌عصرش فرصتی برای شرکت در مسابقه و سخن‌گفتن به او نمی‌دهند. اما با پیشروی نمایشنامه شاهد تغییر موضع هایدی و پذیرش مادرانگی هستیم. هایدی همانند دیگران مصالحه نمی‌کند بلکه نقش مادری را به‌عنوان آنچه کریستوا (۱۹۸۶، ۱۸۵) «غایت عشق به هم‌نوع» می‌خواند، می‌پذیرد. با پذیرفتن سرپرستی کودکی در انتهای نمایشنامه هایدی درمی‌یابد که باید هویت زنانه‌ی خویش را در جایی دیگر و این بار از مسیر مادرانگی بیابد. نمایشنامه از این منظر نگاهی خوش‌بینانه به گفتار مادرانگی دارد و هایدی را به‌عنوان پرچمدار رویکردی نوین نسبت به تجربه‌ی مادری به تصویر درمی‌آورد. هایدی تمامی سرخوردگی‌ها و شکست‌ها را پشت سر می‌گذارد و شاید پیش از زنان هم‌عصر خود مادرانگی را بپذیرد. در سخنرانی انتهایی برای جمعی از دانشجویان، او به شکلی اغراق‌آمیز زنان جامعه را «بیگانگانی غریب» می‌خواند. زنانی مستقل و نیرومند اما سرد، بی‌روح، ماشینی و به‌شدت ناراضی. هایدی اکنون داشتن همه‌چیز را غیرممکن می‌داند و معتقد است تلاش برای نیل به تمامی خواسته‌ها، زنان تحصیل‌کرده، باهوش و توانمند را در انتها به دام دلسردی و سرخوردگی گرفتار می‌کند:

صدالبته همه (زنان) یقین دارند که من راه اشتباهی رو، انتخاب کردم. اوه خدایا چه نسل پوچی! همه راه رو اشتباه رفتند. خب مسئله این که دوست ندارم این حس رو نسبت به زن‌های دیگه داشته باشم ... من برای احساس سرخوردگیم زن‌های توی رختکن رو مقصر نمی‌دونم. هیچ کدوم از ما مقصر نیستیم. همه‌مون زن‌های تحصیل‌کرده، باهوش و خوبیم. (سکوت) مسئله این که حس می‌کنم که افتادم و این که هدف کلی همه‌ی مبارزاتمون این بوده که هیچ کدوممون احساس تک افتادگی نکنیم. هدف اصلی که همه‌مون به زمانی در اون با هم متحد بودیم ... (واسراشتاین، ۱۹۹۸، ۲۲۲)

با این وجود اگر هدف جنبش زنان را دگرگون‌سازی ساختارهای پدرسالار جامعه بدانیم، سرگذشت هایدی نمایشنامه‌ی فمینیستی خوش‌بینانه‌ای است. هایدی در انتها به کمک پیتز، کودکی را به فرزندخواندگی می‌پذیرد و اگرچه خانواده‌ای که تشکیل می‌دهد شکل سنتی ندارد اما او پذیرای نقش مادری می‌شود. مادرانگی هایدی، به زندگی وی معنایی خصوصی و شخصی و به خانه‌اش هویتی مستقل می‌بخشد. در واقع، پیش از صحنه‌ی پایانی هرگز هایدی را در خانه و محیط خصوصی زندگی‌اش نمی‌بینیم، او همواره در جامعه حضور دارد: دانشگاه، جلسه‌های زنانه، رستوران، بیمارستان اما در انتهای نمایشنامه و با پذیرش نقش مادرانگی از سوی او، هایدی را در خلوت آپارتمان شخصی‌اش و در آسایشی مطبوع می‌بینیم. در صحنه‌ی پایانی نمایشنامه، هایدی در خلوت آپارتمان خود به همراه کودکش نشسته است و از بودن با او لذت می‌برد. برای او تجربه‌ی مادرانگی با آسودگی و آرامشی همراه است که هرگز پیش‌تر تجربه نکرده بود. آمدن اسکوپ برای دیدن کودک نیز بر این مهم صحنه می‌گذارد. اسکوپ فرزند هایدی را مهم‌ترین و بزرگ‌ترین موفقیت او در زندگی‌اش می‌داند.

هایدی در صحنه‌ی پایانی امیدواری خود به دختران آینده را این‌چنین بیان می‌کند:

خب من یه دختر دارم. هیچ‌وقت حس مادرانه نداشتم و زیاد از تقسیم چیزهام با بقیه خوشم نیومده اما خب این شانس وجود داره که... دخترم هرگز احساس بی‌ارزشی نکنه و همه‌چی رو با هم داشته باشه. اونوقت شاید، فقط شاید همه‌چی کمی بهتر از الان باشه و اون موقع من احساس خوشبختی بکنم... (همان، ۲۴۷)

هایدی نگاهی خوش‌بینانه‌تر به آینده‌ی زنان، دختران و نسل‌های آینده‌ی خویش دارد و قدرت، استقلال و رضایتی که این زنان کسب خواهند نمود را غیرقابل‌تصور نمی‌داند. گذر هایدی از مادرانگی گذر زنان از بند مادرهراسی و پذیرش مادرانگی به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از زنانگی‌شان است. مادر بودن دیگر ابزاری برای تحکیم اسارت زن در بردگی خانگی و تنها ابزاری برای تولیدمثل نیست بلکه رویکردی است هویت‌بخش و در راستای تقویت شرکت زنان در فعالیت‌های اجتماعی. هایدی به دنبال تعریفی تازه از زنانگی معاصر، مادرهراسی را تجربه و با پشت سر گذاردن انکار مادرانگی، آن را پذیرا می‌شود. هایدی به نگرش سیکسو (۱۹۷۶، ۸۸۵) که مادرانگی را «تجربه‌ی پرشور، پر قدرت و با ارزش» می‌داند، رسیده است و با پذیرش آن دیدگاه انتقادی را کنار می‌گذارد.

۵- نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد گفتمان مادرانگی با تحلیل نمایشنامه‌ای برجسته از دهه‌ی هشتاد، یعنی سرگذشت هایدی، بررسی و شکل‌گیری مادرهراسی و چپستی آن تحلیل شود. در این راستا به سرگذشت تاریخی زنان و مفهوم گفتمان مادرانگی در اعصار گوناگون تاریخی پرداختیم. دیدگاه‌های جنبش‌های گوناگون فمینیستی، مبارزات زنان و اعتراضات مطرح در دهه‌ی هشتاد به مادرانگی مورد بررسی قرار گرفت. در این راستا چگونگی فروکش کردن مبارزات فمینیستی در آمریکا و چالش زنان فمینیست با مادرانگی خویش مطرح شد و شرایط اجتماعی زنان آمریکا در این دوره با توجه به نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی مورد بررسی قرار گرفت. در ادامه به مفهوم مادرهراسی در زنان معاصر پرداخته شد. مادرهراسی و ملامت مادران بیش از هر چیز نتیجه‌ی سکوت زنان در رویارویی با مادرانگی است. در واقع، مادرهراسی برای زنان معاصر، هراس از شباهت و هم‌ذات‌پنداری با مادران خویش بوده است. هراس از این‌که مانند مادر خویش باشند و در نتیجه، هراس از هر آنچه مادرانه است. در بررسی و نقد نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی با تأکید بر رویکرد مادرانگی، مادرهراسی شخصیت‌های نمایشنامه مورد مطالعه قرار گرفت. مادران بیگانگانی متعلق به گذشته‌اند که تنها شخصیت‌های نمایشنامه را به دنیا آورده‌اند. هایدی نماینده‌ی همین زنان معاصر و یک فمینیست است که پس از پشت سر گذاشتن دوران مبارزه به سرخوردگی پس‌از آن مبتلاست. دختران نسل پس از او رویکردی متفاوت نسبت به زنانگی دارند. در نهایت، هایدی با پذیرش مادرانگی به‌عنوان بخشی تفکیک‌ناپذیر از زنانگی‌اش، به بحران هویتی درونی خویش پایان می‌دهد. نمایشنامه‌ی سرگذشت هایدی بی‌واسطه و بدون داستان‌گویی مستقیم، مسئله‌ی زنان دهه‌های هفتاد و هشتاد آمریکا را بازگو می‌کند و در نهایت، مادرانگی را به‌عنوان راه عبور از بن‌بست زنانگی در جوامع مدرن مطرح می‌سازد.

در بررسی نمایشنامه و روابط شخصیت‌های زنان با مادرانشان و نیز با زنان دیگر، چالش‌ها و تنش‌ها آشکار می‌شوند. این روابط بغرنج‌تر و پیچیده‌تر از روابط میان سایر شخصیت‌های

نمایشنامه‌اند. نوع روابط زنان جوان با زنان نسل‌های گذشته، گویای مشکل اصلی به ثمر نرسیدن این رابطه‌ی کاملاً زنانه است. جلوه‌ی دیگری از گسست میان زنان دو نسل نیز در این نمایشنامه به شکلی شفاف به نمایش گذاشته شده است. در تنشی این‌چنین هایدی در انتها مادرانگی را به‌عنوان پاسخی به مسئله‌ی خلاً هویتی خویش، برمی‌گزیند و به رویکرد سیکسویی «شعف‌انگیز» خواندن مادرانگی می‌رسد. راه‌حل معضلات زنان نمایشنامه هموارسازی روابط با مادران و پذیرش مادرانگی به‌عنوان جزئی جدایی‌ناپذیر از زنانگی است. تنها پس از پذیرش مادران و زنان نسل‌های پیشین، از یک‌سو و پذیرش آنان به‌عنوان زنانی دارای هویت و قابل لمس، از سوی دیگر، است که شخصیت‌های زن نمایشنامه به تمامیت فردی و استقلال شخصیتی می‌رسند.

پی‌نوشت‌ها

1. Matrophobia
2. Maternalism
3. The Heidi Chronicles
4. Wendy Wasserstein
5. Gyne
6. Parthenos
7. Nymphe
8. Olympian
9. Hestia
10. Artemis
11. Athena
12. Hera
13. Demeter
14. Virginia Woolf
15. Professions for Women
16. Simone De Beauvoir
17. Hélène Cixous
18. Luce Irigaray
19. Julia Kristeva
20. Stabat Mater: english
21. The Maternal-Feminine
22. Lynn Sukenick
23. Adrienne Rich
24. Pulitzer Prize
25. Scoop Rosenbaum
26. Peter Petron
27. Respect!
28. Aretha Franklin
29. Hirsch
30. Susan Fauldi
31. Robert Brustein

منابع

- Allen, Jeffner and Iris Marion Young (1989) *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington.
- Balakian, Jan (2010) *Reading the Plays of Wendy Wasserstein*, Applause Theater & Cinema Books, New York.
- Blundell, Sue (1998) *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Routledge, New York.
- Brustein, Sanford Robert (1992) *Reimagining American Theater*, Hill and Wang, New York.
- Cixous, Helene (1976) *The Laugh of the Medusa*, The University of Chicago Press, Chicago.
- De Beauvoir, Simone (1953) *The Second Sex*, Jonathan Cape, London.
- Faludi, Susan (1991) *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Vintage, New York.
- Hallstein, Lynn O'Brien (2010) *White Feminists and Contemporary Maternity: Purging Matrophobia*, Palgrave Macmillan, New York.
- Henry, Astrid (2004) *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Thrid-Wave Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Hirsch, Marianne (1997) *The Politics of Motherhood: Activist Voices from Left to Right*, University Press of New England, Hanover.
- Ibsen, Henrik (1879) *A Doll's House*, Global Classics, New York.
- Irigaray, Luce (1974) *Speculum of The Other Woman*, Cornell University Press, Itchaca, New York.
- Kristeva, Julia (1982) *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.
- ----- (1986) *Stabat Mater*, Columbia University Press, New York.
- Rich, Adrienne (1986) *Of Woman Born, Motherhood as experience and Institution*, W.W. Norton & Company, New York and London.
- Suleiman, Susan Rubin (1986) *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard University Press, Cambridge.
- Taylor Allen, Ann (2005) *Feminism and Motherhood in Western Europe*, Palgrave Macmillan, New York.
- Tidd, Ursula (2004) *Simone De Beauvoir*, Routledge, New York.
- Wasserstein, Wendy (1990) *The Heidi Chronicles*, Dramatists Play Service Inc, New York
- Woolf, Virginia (1942) *The Death of the Moth and Other Essays*, Harcourt Brace & Company, Orlando.

Received: 29 Nov 2014
Accepted: 19 May 2015

Maternalism: Matrophobia in Wendy Wasserstein's "The Heidi Chronicles"

Shirin Bozorgmehr, Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Talin Abadian Dogidargh, MA in Dramatic Literature, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The purpose of this research is to study the maternalistic approach in Wendy Wasserstein's "The Heidi Chronicles" by focusing on main female characters and their parts as mothers as well as individuals. "The Heidi Chronicles" is one of the most prominent examples of early feminist plays. It traces the coming of age of Heidi Holland from high school in the 1960s to her career as an art historian in the 1980s. Heidi determines her place in society and juggles work, friendship and romance. She later accepts the maternal role and cherishes it as part of her own femininity. Maternalism is the theoretical viewpoint that incorporates a common idea of femininity and applies it as a support for women's involvement in society. This study considered the maternalistic discourse in the prominent dramatic literature of the 80s. This particular period is most known as the aftermath of women's right movement in the west, when traditional female roles as mothers and wives were challenged by the young independent and self-sufficient women's new perspective in the modern-era. Subsequently, the concept of "Matrophobia" is visited. Matrophobia isn't the fear of your mother or motherhood but the fear of becoming her. Matrophobia is embedded in 1970s feminist women's past and continues to linger in contemporary women affecting the depiction of motherhood in the literary work of later generations. By considering Matrophobia in the selected play, as a noticeable example of a feminist text, this study is seeking an understanding of Matrophobia and reduce or eliminate it through the acceptance of Maternalism. The maternal approach to the literary pieces is a new one focusing on female characters as mothers and their challenges with the traditional models of motherhood. The analysis of female characters in the play can help better understand the essence of the challenge and the dilemma of contemporary women in accepting the maternal role as an inseparable part of their own femininity. The sources used are those of recent feminist thinkers and academics as well as sources from the 70s and 80s.

Keywords: Femininity, Motherhood, Matrophobia, Wendy Wasserstein, The Heidi Chronicles