تاریخ دریافت مقاله: ۱۲/ ۰۹/ ۱۳۹۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۲۴/ ۱۰/ ۱۳۹۵

سیمین مشکواتی[۱]، محمد جعفر یوسفیان کناری[۲]

بررسی داغ ننگ ایروینگ 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 نمایش‌دادن هویت و ویژگی‌های رفتاری جدید مقاومت کنند. از میان انواع داغ‌زنی می‌توان به نگاه فرودستانهٔ جنسیتی اشاره کرد که نمونه‌های آن در نمایشنامه‌های معاصر ایران پررنگ است. مقالهٔ حاضر با انتخاب هدفمند برخی نمایشنامه‌های معاصر ایران به بررسی جامعه‌شناسی جنسیت با استفاده از نظریهٔ داغ ننگ گافمن پرداخته است. در این مقاله با درنظرگرفتن 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، ازخودبیگانگی هویت فردی و پذیرش هویت دیگری (همسر یا پدر) است، درحالی‌که 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 درحالی‌که 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، نادیده‌گرفتن حریم و سلبِ 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، ایروینگ گافمن

[۱] کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس.
E-mail: Sinin.mm@gmail.com

[۲] دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
E-mail: yousefian@modares.ac.ir

درآمد

اروینگ گافمن[۱] (۱۹۲۲-۱۹۸۲) یکی از نظریه‌پردازان مهم نیمهٔ دوم قرن بیستم است که وی را یکی از طرفداران«کنش متقابل نمادین»[۲] می‌دانند. او بر این باور است که «افراد در جهانی پیش‌ساخته وارد می شوند 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 می‌دانند. درک گافمن از قواعد و چارچوب‌های حاکم بر مناسک اجتماعی تحت‌تأثیر اندیشهٔ 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). 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» به‌عنوان «یک بازیکن مراسم آیینی» یاد می‌کند که می‌تواند با افتخار یا بدون افتخار، با سیاست یا بدون سیاست از عهدهٔ 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 دربارهٔ مفهوم «صورت» به مثابه تصویری مثبت هنگام کنش متقابل فرد با دیگران است.«صورت، تصویری از خود است که برحسب مناسبات مورد تایید 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» (Trevino, 2003, 37-). در واقع وقتی که یک فرد تصویر مثبتی از خویشتن به دیگران نشان می‌دهد، محتاج آن است که این تصویر را حفظ کند و نیزآن 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 روزانهٔ مردم می‌تواند به وسیلهٔ 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 نمایش‌دادن هستند. گافمن با خلق این مفاهیم بیشتر ازهمه به مسئلهٔ 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 جامهٔ عمل می‌پوشانیم» (شاهمیری،۱۳۸۶، ۱۱). *تبلیغات جنسیت*[۵] (۱۹۷۹) از دیگر پژوهش‌های گافمن است که در آن به مسئلهٔ 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 *داغ ننگ*[۶] (۱۹۶۳) ضمن توجه به افراد به‌حاشیه‌رانده‌شدهٔ جامعه، به کنش متقابل نمایشی میان آدم‌های داغ‌خورده و معمولی می‌پردازد(ریتزر،۱۳۸۰، ۲۹۸). گافمن معتقد است، اصطلاح «داغ ننگ» ابداعی یونانی است و اشاره به ویژگی یا صفتی دارد که بدنام‌کننده یا ننگ‌آور است.

یونانی‌ها که ظاهراً از چشمان تیزبینی برخوردار بودند، اولین‌بار 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 لکه‌دارشده، 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 عادی‌بودن 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 مقالهٔ 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 دست‌مایهٔ فراهم‌آوردن موقعیت‌های نمایشی شود. ارسطو در فصل سیزدهم *بوطیقا*، به هنگام بحث از انواع باژگونی موقعیت و بهترین نوع آن، که برانگیزندهٔ ترس و ترحم باشد، به هامارتیا اشاره می‌کند. زمانی هامارتیا را عموماً نقص اخلاقی قلمداد می‌کردند و «خطای تراژیک» مدتی به کلیشهٔ مشهور نقد ادبی بدل شده بود (ابراهیمی، ۱۳۸۵، ۱۰). در ادبیات نمایشی موقعیت‌های نمایشی تراژیک اغلب برساختهٔ هامارتیایی هستند که به اشکال مختلفی از دل تفکر یونانی دربارهٔ داغ ننگ سر بر آورده‌اند: موقعیتی گناه‌آلود که از پیش، سرانجام خود یعنی طردشدگی را در درون خود حمل می‌کند.

در پاسخ به داغ‌زنی جامعه بر فرد، افراد سعی می‌کنند تا خود واقعی‌شان را پنهان و خویشتن 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 پیشانیِ فردِ دارایِ آن می‌گذارد می‌تواند به عادی‌جلوه‌دادن فرد دیگری کمک کند و بنابراین فی‌النفسه نه خوش‌نام‌کننده باشد و نه بدنام کننده (گافمن، ۱۳۸۶، ۳۲). داغ یا ننگ به مسئلهٔ هویت‌های خدشه‌دارشده‌ای اشاره دارد که جامعه به آن‌ها طور دیگری نگاه می‌کند اما داغ‌خوردگان از طریق نمایش‌دادن 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 ناسازگارگیِ نسبت‌داده‌شده به افراد با هویت‌های اجتماعیِ بافعل و بالقوهٔ 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 درگذشته، 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 به‌گونه‌ای سامان دهد که این مسئله همچنان پنهان بماند. کسی که از داغ «بی‌اعتبارشدگی» رنج می‌برد، مسئلهٔ 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 مسئلهٔ نمایشی‌اش، مخفی‌کردن 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 ناسازگارگیِ اجتماعی درقالب 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 می دهد و به مثابه تفاوتی داغ‌گونه فصل جدایی 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 منصه ظهور رسیده است.

داغ ننگ در چهره‌های زن

انتخاب نمایشنامه‌ها در این مقاله به شیوهٔ نمونه‌گیری هدفمند بوده است و موقعیت‌هایی که در آن اشخاص نمایش زن هویت‌های‌خدشه‌دارشده‌ای داشتند مورد بررسی قرار گرفته است. این موقعیت‌ها از بین گفت‌وگوی 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 دههٔ اخیر ایران طبقه‌بندی کنیم می‌توان به‌خصوص به داغ‌خوردگی‌های مربوط به عرف و قوانین خانوادگی و سنت اشاره کرد که مواردی از جمله طلاق، خیانت، چندهمسری، تجاوز، ازدواج‌نکردن را در برمی‌گیرد. در نمایشنامهٔ *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 جامعهٔ مردسالار مطرح است. زن بچه را سقط می‌کند و بعد درخواست طلاق می دهد. خانوادهٔ زن ابتدا او را حمایت می‌کنند ولی بعد از طلاق‌گرفتنش از او می‌خواهند که دوباره ازدواج و یا رجوع کند؛ چرا که تنهابودن زن مطلقه نیز از جانب جامعه سنتی پذیرفتنی نیست.

> *نگین: حتی اون‌دفعه که به مامان گفتین «واسه آرایشگاه خوب نیست نگین بیاد اینجا کار کنه»؟*
> *گفتین «مشتریا پچ‌پچ می‌کنن». گفتین «کدوم عروس خوشش می‌آد یه تازه بیوه دست ببره 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 وتنها 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 خروسش را باز پس گرفته است باز تنها می‌ماند. درگفت‌وگوهایی 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 نازیبابودن 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 ماه جان با سخی‌داد (از نیروهای طالبان) می‌توان نگاه تحقیرآمیز جامعه را دید:

ماه‌جان: دیگر...(با تردید) اگر اهل دوشیزگان باشی ...یک باکره برایت سراغ دارم!...
سخی‌داد: کو؟ چرا من نمی‌بینم؟ کجاست؟
ماه‌جان: همین جاست!... یک انکحت بخوان...خودت می‌فهمی!
سخی‌داد: انکحت بخوانم؟ برای تو؟ سخی‌داد تفم در صورتت نمی‌اندازه شلیطه!(برمی‌خیزد که برود.) این بار که خواستی داد و ماله کنی، دخل و خرجت را بسنج، آن وقت گپ بزن!... (رحمانیان، ۱۳۸۲، ۳۹).

از دیگر موارد داغ بی‌اعتباری مجردبودن 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 تازه‌عروس در واکنش به این ازدواج ناخواسته خودش را در دریا غرق می‌کند. یک *دقیقه سکوت* (محمد یعقوبی) ماجرای زنی است به نام شیوا که هربار به مدتی طولانی خواب می‌رود، چند سال بعد از خواب بیدار می‌شود و در فاصلهٔ هربار بیدار شدن تغییراتی در زندگی‌اش رخ می‌دهد؛ از جملهٔ 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 (غرق‌کردن 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 همهٔ 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 وقتی‌که بچه‌م به دنیا می‌آد شوهرم باشه، بعدش اگه بخواد طلاقم 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 شست‌وشو بدهد که خواهرش رو طلاق بده، اون‌وقت خودش با شوهر خواهرش ازدواج کنه. اصلاً غیرعادی نیست. اصلاً غیراخلاقی نیست. به‌خدا مونده‌م به جیمی چی بگم؟ (یعقوبی، ۱۳۷۹).[۱۲]

داغ ننگ دیگری که بر زنان زده شده و موجب خدشه‌دارشدن هویت آنان شده است، روسپیگری و تن‌فروشی است ولو به بهانهٔ فقر باشد؛ مثلاً در نمایشنامهٔ *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران* (محمد

رحمانیان)، عالمتاج می‌خواهد مجلس شهادت‌خوانی 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 شش‌در 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 یزید! هی زنده مرده تو به رخم بکش! (رحمانیان، ۱۳۸۴، ۶۰)

هاسمیک: من هر شب عروس می‌شم عبدی-تو که می‌دونی- اون که رفت، دیگه چه فرقی می‌کرد دوماد 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، سعادتی نیست صنم رشتی بودن در این ولایت. حکایت دیگری دارند همهٔ 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 هرچیز به شما، واهمه می‌کنند. حتی اگر آن‌چیز خواستی ناقابل باشد چون شنیدن حرف‌های شما. اکراه می‌کنند. سکه‌ای به شما می‌دهند و می‌گذرند. وقتی صنم رشتی باشید – خانم جان ،بی محبت 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 دلِ این فروغ حشام ما پَر کشید و رفت. دانه‌ای نشاند از خودش در شکم زنی از میانِ 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 دَده خانم جان. همه معنی زنانگی همین است؟ باری بر دل بگیری و تمام؟ من زن نیستم؟ من که باری بر دلم نمی‌نشیند، زن نیستم؟ ... (چرم شیر،۱۳۹۲، ۱۷)

نگرش‌هایی که افراد عادی نسبت به فرد داغ‌خورده دارند و کنش‌هایی که در مقابلشان از خود بروز می دهند، شناخته‌شده‌اند اما فرد داغ‌خورده چگونه به موقعیت خود واکنش نشان می‌دهد؟ دغدغهٔ اصلی فرد داغ‌خورده در زندگی‌اش همان‌گونه که گافمن اشاره می‌کند، همان‌چیزی است که غالباً «به شکل ابهام‌آمیزی، پذیرش[۱۳] خوانده می شود» (گافمن، ۱۳۸۶، ۳۹). گافمن باور دارد که همهٔ ما از نوعی داغ رنج می‌بریم و می‌کوشیم آن را در کنش‌هایمان پنهان کنیم. از شیوه‌های پنهان‌سازی داغ ننگ در بین زنانِ

نمایشنامه‌های منتخب می‌توان به رفتار مطیع‌بودن بی‌چون‌وچرا و به‌نوعی ازخودبیگانگی 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 به‌منزله «داغ» شناسایی کند و از راه قلمروهای فرهنگی و زبانی احساس شرم ناشی از بچه‌دارنشدن را به زنان نازا انتقال می‌دهد. در نمایشنامهٔ *خانمچه و مهتابی* (اکبر رادی)، زنانی را می بینیم که وجه مشترکشان نداشتن فرزند است. خانجون در سرای سالمندانی در محلهٔ 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 مهریهٔ همسرش لیلاست بفروشد. گلین که زشت‌رو است و همسرش آموتی که در همان محلهٔ سعادت‌آباد چاه مستراح خالی می‌کند. ماهرو و سامان، زوج روشنفکری که ساکن سعادت‌آباد هستند، در میان هرکدام 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: ویار 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 ریشه‌هاشو رو به آسمون گرفته بود و انگار دست‌های خودشو 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 خونه‌م بسه باشه و این ریغو انینه آمیزعلی ترتری شیش تا شو زرپ و زرپ درس کنه عین مث 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 زشت‌روبودن 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 نمایشنامهٔ *شکلک* (ثمینی) 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 سه‌طلاقه 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 درحوض خانه مدفون می‌کند. در یک هم‌زمانی تاریخی آن‌ها با نرگس و شریف مواجه می‌شوند که از سر بی‌پناهی تا رسیدن زمان زایمان نرگس وارد خانهٔ قدیمی و متروک شده‌اند.

در جامعهٔ مردسالار ،خود زن‌بودن به تنهایی صفتی است که می‌تواند داغ محسوب شود و محدودیت‌هایی را به دنبال دارد. چنانچه در روایت اول نمایشنامهٔ *شب هزار و یکم* (بیضایی) ضحاک، خطاب به شهرناز و ارنواز ، دختران جمشید و همسران ضحاک، که هرکدام به نوعی سعی در رام‌کردن خوی درندهٔ ضحاک دارند می‌گوید:

ضحاک: (خندان) زن بی‌خرد است ور که دختر جم باشد! (بیضایی، ۱۳۹۲، ۱۷).

مصداق دیگری بر گفتهٔ فوق *تاراج‌نامه (ذیل جهانگشا)* اثر بهرام بیضایی است. در میان گفت‌وگوهای این نمایش می‌توان برتری مردبودن بر زن‌بودن از دید جامعه را دریافت. این نمایشنامه روایتگر فرار دو شخصیت نوتک و آران پس از حملهٔ مغول‌ها است؛ درحالی‌که یکی به هیئت مردانه و دیگری به هیئت زنانه درآمده است و هرکدام از مزایا و معایب لباسی داد سخن می‌دهندکه به ناچار بدان بدل گشته‌اند:

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 بپوش که مردان را به تیر می‌بندند و خلاص؛ یکدم و بی‌ننگ! مادرکلانم گفت سفره حاضر است (بیضایی الف، ۱۳۸۹، ۲۲).

نوتک(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 بپوش که در این تاراج زنان را امیدی هست؛ و تا بر سر تقسیم چانه می‌زنند به پشگ انداختن ، شاید از روزنی توانی گریخت! (بیضایی الف، ۱۳۸۹، ۲۲).

یکی دیگر از کاربست‌های استفاده از زبان، فرایند جامعه‌پذیرکردن داغ‌خورده‌هاست. این فرایند در نمایشنامه، به مثابه انعکاسی از جامعه، شامل توصیه‌هایی است که از سوی افراد به‌اصطلاح «عادی» به داغ‌خورده‌ها داده می‌شود تا دوباره در جامعه پذیرفته شوند. گافمن در این‌باره می‌گوید: «از فرد داغ‌خورده خواسته می‌شود خودش را از منظر یک گروه ثانویه هم ببیند: آدم‌های عادی و جامعهٔ وسیع‌تری که آن‌ها بنیان می‌گذارند» (گافمن، ۱۳۸۶، ۱۹۶). در این راستا پایان‌بندی‌های نمایش گاهی در همدلی با ساختار جامعه یعنی محکوم‌کردن فرد داغ‌خورده، گاهی در همدلی با شخصیت داغ‌خورده در محکوم‌کردن و انتقاد از ساختار اجتماعی است. واکنش‌های رفتاری زنان داغ‌خورده در نمایشنامه‌های بررسی‌شده نخست پذیرش امر اجتماعی و حل‌شدن در آن یا به تعبیری ازخودبیگانگی است. نگین برای گریز از بدنامی زن‌بیوه‌بودن به دیدار خواستگارهای متفاوت و ازدواج مجدد راضی می‌شود درحالی‌که این ناهماهنگی شناختی درنهایت منجر به فروپاشی روانی او و خودکشی‌اش می‌شود. چنین فردی برای جامعه‌پذیرکردن خود، درنهایت تن به وضعیت خوارداشتِ خویشتن می‌دهد. گافمن همچنین از «دوگانگی احساس»[۱۴] فرد داغ‌خورده‌ای که در اثر پیروی از هنجارهای مسلط جامعه دچار «ازخودبیگانگی» می‌شود صحبت می‌کند و می‌گوید: «این دوگانگی به نظر می‌رسد حادترین شکل خود را در فرایند نزدیک‌شدن نشان دهد، یعنی وقتی فرد به یکی از موارد نامطلوب همتایش نزدیک می‌شود در شرایطی که فرد عادی را هم در کنار خود دارد» (گافمن، ۱۳۸۶، ۱۸۸). برای مثال در *خانمچه و مهتابی*، گلین که چهرهٔ زیبایی ندارد (داغ ننگ تنانه) برای گریز از تنهاماندن که امر اجتماعی منفی است به ازدواج با آموتی که شغلش کناسی است(به لحاظ طبقهٔ شغلی داغ ننگ خورده است) تن می‌دهد و درعین‌حال از زندگی‌اش ناراضی است. واکنش دوم مقاومت در برابر امر اجتماعی و پذیرش طردشدگی است؛ مثلاً در یک *دقیقه سکوت* (محمد یعقوبی)، شیدا با شوهرخواهرش ازدواج می‌کند و سرزنش خانواده را می‌پذیرد. نمونهٔ دیگر مقاومت در برابر امر بالادست را می‌توان در عالمتاج در *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران* (محمد رحمانیان) دید.

درحالی‌که 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 خانهٔ ملت تا خانهٔ ما راهی نیست. مثل آن روز جشن مشروطه بود و ما در تکیه دولت بر عزای حسین می گریستیم ...
(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.	پناه‌بردن به تخیل و تلاش‌های ناموفق برای ازدواج‌کردن 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 به‌هم‌ریختگی 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 مهتابی	لیلا/خانجون /زن با چشم‌های سبز آبی /گلین /ماهرو	*بچه‌دار نمی‌شوند*	انفعال
	گلین	۱–*زشت‌رو بودن* او باعث شده خواستگار نداشته باشد.۲–*بچه‌دار نمی‌شود* و به همین دلیل همسرش (آموتی) براش *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 بچهٔ 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(سنت‌شکنی).	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 هرکدام از زن‌ها را به این مسیر کشانده است.	برگزاری مراسم شهادت‌خوانی و مرثیه‌سرایی بر سرنوشت خود
تاراج‌نامه (ذیل جهانگشا)	آران زن‌پوش	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 *محلل* (حسن) 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 می گذرد و او را به نزهت جهان می‌سپارد تا او را پدر خوش‌نامی بزرگ کند.
	نزهت جهان	*بچه‌دارنشدن او* و اینکه همسرش از زن دیگری بچه‌دار شده است موجب تحقیر او شده.	دلش را به خواندن اشعار شاتوبریان خوش کرده است.

داغ ننگ در چهره‌های مرد

مقایسهٔ 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، درحالی‌که 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 *تانگوی تخم‌مرغ داغ* (اکبر رادی)، در مقایسهٔ چهره‌های زن و مرد می‌توان تفاوت‌های داغ ننگ را در زنان و مردان به‌وضوح دید. موسی در ازای قرضی که به مستأجرش، آقا بالا، دارد مجبور است خانه‌اش را بفروشد. او خانهٔ دیگری در الهیه دارد که قبلاً قمارخانه (عشرتکده) 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 دست‌آوردن 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 وسوسهٔ قیصر، همسر آقابالا، تن به کشتن آقا بالا می دهد.

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؛ می‌دونسی؟ می‌دونسی ذره آهن پریده چشم منو،آره؟ آره، حکما می‌دونی.آخه دلت خیلی شور منو می‌زنه.«چشت چطوره؟ هنوزم که بسه‌ی». دیگه خلاص... (رادی، ۱۳۸۸، ۲۲۷)*

نمونهٔ دیگری از داغ ننگ جسمانی را می‌توان در شخصیت قاسم در نمایشنامهٔ *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: فایدهٔ من برات چی بود فاطمه. یه مرد علیل. (چرمشیر، ۱۳۸۱، ۱۵۲)*

همچنین برخی از شغل‌ها نیز از دید جامعه داغ ننگ محسوب می‌شوند؛ نمونه‌ای از خلاف‌کاران و مجرمین را می‌توان در نمایشنامهٔ *پستوخانه* (حمید امجد) دید که درآن طی مضحکه‌ای، الماس (سیاه) حقه‌هاو نیرنگ‌های داداش بزرگه و داداش وسطی و داداش کوچیکه را برای رسیدن به آزاده خانم رو می‌کند. همچنین در نمایشنامهٔ *پلکان* (اکبر رادی) شخصیت اصلی فردی به نام بلبل، نمونهٔ دیگری از این مجرمین است . این نمایشنامه دربارهٔ فرایند شکل‌گیری یک سرمایه‌دار از آغاز تا لحظهٔ فروپاشی اوست،کسی که به سرکیسه‌کردن 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 گاوِ آقاگل را دزدیده و از فروش آن، پولی به جیب زده، بعدها بلبل صاحب دکهٔ جگرکی و دکان دوچرخه‌سازی و دوچرخه فروشی شده و در نهایت با شارلاتان‌بازی و ظلم به کارگران زیردست وارد کار ساخت و ساز ساختمان می‌شود.

زن‌پوشی از دیگر مواردی است که برای مردان داغ ننگ محسوب می‌شود؛ اینکه مردی برای فرار از مهلکه خود را به هیئت زنان درآورد از دید جامعه امری پسندیده نیست؛ چنانچه در نمایشنامهٔ شب سیزدهم (حمید امجد) می‌بینیم کامران‌میرزا، جوانی که باید درشب ترور ناصرالدین‌شاه پیغام مهمی را منتقل کند، طی ماجراهایی ناچار می‌شود با لباس مبدل زن‌پوش به خواستگاری زرینه، دختر آقابالاخان، برود.

نسیم اوغلی: ای دنیا (قهقهه می‌زند). همون نیستید که گفت عجب مصیبتی‌ست مرد ناچار به لباس زن در بیاد؟
کامران میرزا: استهزاء نکنید آقا. تا به سرتون نیاد نمی‌فهمید (امجد، ۱۳۸۷، ۴۲).

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

آران مردپوش (گیج): نامردی- در جامه زنی! خدا را شکر همدیگر را هیچ کسیم!
تحلیل کلامی: تحقیر جامهٔ زنانه پوشیدن
نوتک (خود زنان) زنانه ترس بر من پوشاند! (یکهو گیج) نه- دروغ چرا؟ نمی‌توان گفت چون زنانه پوشیدم این خیال در سرم نگذشت! (روی‌پوشان) ندانم مرد بودی شرمنده‌تر بودم یا اکنون که زنی؟ (بیضایی، ۱۳۸۹، ۶۸)

مقایسهٔ داغ ننگ در زنان و مردان نشان می‌دهد داغ ننگ در زنان به دلیل تمرد از قوانین جامعهٔ پدرسالارانه بوده، این درحالی است که داغ ننگ در مردان به مسائل شخصیتی ازجمله بی‌وفایی، خیانت و... یا مسائل اقتصادی چون ورشکستگی و بی‌پولی یا به‌زندان‌رفتن به دلایل سیاسی یا مشکلات بدنی یا فرار از مسئولیت بوده است. مثلاً قوانین جامعهٔ 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 جامعهٔ پدرسالار برای زنان محسوب می‌شود.

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

انواع داغ ننگ در ادبیات نمایشی سه دههٔ اخیر	نام شخصیت نمایشی زن(نام نمایشنامه)	نام شخصیت نمایشی مرد (نام نمایشنامه)
دارندگان مشکلات روحی ـ روانی- بیماری‌های حاد جسمی (هموفیلی، دیابت،...) معلولیت‌های جسمانی، ذهنی	شیوا (***یک دقیقه سکوت***)	قاسم (***فاطمه عنبر***) حسین (***تانگوی تخم‌مرغ داغ***)
زشت‌رویان	ماه‌جان (***خروس***) گلین (***خانمچه و مهتابی***) عالیه (***شکلک***)	-
زن‌پوشی	-	نوتک زن پوش (***تاراج‌نامه***) کامران میرزا(***شب سیزدهم***) نسیم اوغلی(***شب سیزدهم***)
طلاق‌گرفته‌ها و بیوه‌ها	نگین (***نگین***) نقره (***شکلک***)	-

انواع داغ ننگ در ادبیات نمایشی سه دههٔ اخیر	نام شخصیت نمایشی زن(نام نمایشنامه)	نام شخصیت نمایشی مرد (نام نمایشنامه)
روسپی‌ها- تجاوزشده‌ها (یا ترس از تجاوز)	لیلما (***خروس***) راوی _ زن کرد(***سرود صد هزار افلیای عاشق***) عالمتاج (***شـــهادت‌خوانی قدمشـــاد مطرب در تهران***) قدمشاد (***شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران***) هاســمیک (***شـــهادت‌خوانی قدمشـــاد مطرب در تهران***) مه‌لقا (***شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران***) صنم رشتی(***کبوتری ناگهان***) آران مردپوش (***تاراج‌نامه***)	-
نـاموفق‌بودن در شـــغـل و تـأمین خـانواده- 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 وســطی-داداش بزرگه (***پستوخانه***) بلبل (***پلکان***)
فقر	گلین (***خانمچه و مهتابی***) عالیه (***شکلک***) نقره (***شکلک***) نرگس (***شکلک***) مونس (***پستوخانه***)	آموتی (***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(***کبوتری ناگهان***)	-
شغل	آوازه‌خوانی(مطربی): قدمشاد (***شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران***) هاســمیک (***شـــهادت‌خوانی قدمشـــاد مطرب در تهران***) مه‌لقا (***شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران***) شکوه(***تانگوی تخم‌مرغ داغ***)	کناسی: آموتی(***خانمچه و مهتابی***)

ساختارشکنی الگوهای رفتاری مربوط به بازنمایی جنسیت

درک گافمن از قواعد و چارچوب‌های حاکم بر مناسک اجتماعی تحت تأثیر اندیشهٔ 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). ازنظر 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» به‌عنوان «یک بازیکن مراسم آیینی» یاد می‌کند که می‌تواند با افتخار یا بدون افتخار، با سیاست یا بدون سیاست از عهدهٔ 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 «مناسکی‌شدن فرمانبری زنان»، به عنوان مناسک حاکم بر روابط جنسی در مقابلِ «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 به‌صورت کاراکترهای لوده و عروسک‌گونه تصویر می‌شوند، درحالی‌که مردان کاملاً جدی نمایش داده می‌شوند. مصداق این مدل دیالوگ بین شریف و نرگس در نمایشنامهٔ *شکلک* است:

نرگس: تنهایی می‌ترسم...
شریف: ای بابا! خونه خالی که ترس نداره! دیروز همه‌چی رو برات روبه‌راه کردم. برات یه چراغ هم روشن کردم توی خونه. یه چرخی بزنی من برگشتم...آفرین نرگس جان... (ثمینی،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 (زیرلب): قربون اون شریف گفتنت بشم...(بلندتر) یواش‌تر و من زود برمی‌گردم...
نرگس: (به شکمش) نترسی مامان‌جون، من باهاتم...اه! خر نشو دیگه، خونه خالی که ترس نداره. (ثمینی، ۱۳۸۵، ۱۴)

وارونه‌کردن رتبه‌بندی زنان از درجهٔ 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 به‌صورت 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 عقب نشینی را نشان دهد. این‌گونه نمایش‌ها، ازآن 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! اگه واسه تو خش و فش نیام، واسه آمیزعلی مردنگی بیام!(رادی، ۱۳۸۸، ۳۶۱)

شارل (گردنبندی به گردن لیلا می‌بندد.) ناشیگری شاهزاده خانم‌های ملوس در رقص‌های دونفره مثل غلط املایی نامه‌های عاشقونه‌شون 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، حال‌آنکه فضای نمایش مردان غالباً به بیرون از خانه و در فضاهای عمومی و اجتماعی است.

ساناز: عقیدهٔ من اینه که برم آشپزخونه چند کار صورت بدم. (زیردستی خود را با کیک نیم‌خورده روی میز می‌گذارد.) امشب باید خودتونو برای کنسرو لوبیا آماده کنین (رادی، ۱۳۸۸، ۳۲۳).

خادم: خیلی‌وقته برامون قلیه ندادی.

مروارید: درست نکردم خیلی وقته.

خادم: با دریا قهر کردی؟...(برمی‌خیزد.)...قهر نکن، شاید مروارید توی شیکم همون ماهی‌ای باشه که تو می‌پزی‌ش.(چرمشیر، ۱۳۸۱، ۳۷)

مردان کمتر در تصاویر مربوط به موقعیت‌های خانوادگی و آشپزخانه نشان داده می‌شوند یا هنگامی‌که آن‌ها در این عرصه‌های زنانه تصویر می‌شوند، این امر به‌صورت غیر واقع‌گرایانه ارائه می‌شود. هنگامی‌که خانواده‌ها روی صحنه ظاهر می‌شوند، روابط خاصی میان کودکان و والدینی که به لحاظ جنسی مشابه آن‌ها هستند ظاهر می‌شود؛ مثلاً در نمایشنامهٔ *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 نمایشنامهٔ *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 «فاصلهٔ نقشی» 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 نمایشنامهٔ *شب سیزدهم*، شوهردادن زرینه را تدبیر کرده است و آقای دیلمی در نمایشنامهٔ *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 «حوزهٔ 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 جنسیتی‌شدن حوزه‌ها اشاره دارد بدین معنا که زنان به حوزهٔ خانه و مردان به حوزهٔ کار و سیاست در بیرون خانه تعلق دارند. هرچه به دههٔ ۹۰ نزدیک می‌شویم ساختارشکنی بیشتری در نقش‌ها و فضای کنش زنانه در نمایشنامه‌های ایرانی، به‌خصوص کارهای محمد یعقوبی، دیده می‌شود. هرچند لازم به توضیح است این ساختارشکنی‌ها 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 ساختارشکنی 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 بیدارنشدن اون علاف نشن، راه بیفتن. هر کی هم می‌خواد دیر بیدار شه بشه، ولی از دیگران توقع نداشته باشه منتظرش بمونن. این‌جوری 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: اگه 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 اگه این‌طور می‌خوای، خیلی خب زندگی می‌کنیم؛ اما تو همچین وضعیتی کسی که بیشتر اذیت می‌شه تویی نه من. چون از همین حالا تا وقتی‌که خودم تشخیص بدم تو باید دست‌کم یک متر ازم دور باشی. همین‌که 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 فلان‌کار 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 کارهات به این نتیجه می‌رسه که به نظر تو زن خوب زن مرده است. این یکی رو هم پاره می‌کنم چون توش از خانم‌ها خیلی بد گفتی.خب، این کار برای آقایون بدآموزی داره . از همه‌ی این‌ها گذشته، من این قدر خوش‌م می‌آد رقص کاغذپاره‌ها روتماشا کنم، این قدر خوشم می‌آد! کاغذ ها 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 بنویسی‌شون، اما این بار مودبانه‌تر. [صدای پاره شدن کاغذپاره ها از باندهای صدای صحنه] بیا تماشا (یعقوبی، ۱۳۷۷، ۶۱)

۵-نمونه‌ای برای فضای کنش بیرونی:

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

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

الگوهای رفتاری در اشخاص نمایش زن	ساختارشکنی الگوهای رفتاری در اشخاص نمایش زن
مناسکی‌شدن 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

به‌حاشیه‌رانده‌شدگان با داغ شرافت

آنچه در این پژوهش به آن پرداخته شده است، خصوصیتی است که نگارندگان «داغ شرافت» نامیده‌اند و گافمن دربارهٔ 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 صحه می‌گذارند، وضعیت ویژهٔ 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 به‌نوعی داغ تفاوت را بر دوش می‌کشند و چون تاب عادی‌سازی را برنمی‌تابند 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 تصویرکردن 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 همینه که خیال می‌کنم درباره‌اش باید بنویسم (بیضایی،۱۳۸۷، ۳۵).*

در *نوشتن در تاریکی* (محمد یعقوبی)، نیما که مترجم است، در روزنامه کار می‌کند و حافظهٔ خوبی در استفادهٔ به‌موقع از اشعار با فحوای سیاسی دارد، در جریان انتخابات تحت بازجویی‌های بیست‌وپنج 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 حسودی‌م 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 روشن‌فکر کثافت! یکی ازاین‌روزها حسابت رو می‌رسیم (یعقوبی،۱۳۷۹).*

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 یکی‌یکی پشت سر می‌گذارد. چون بنا کامل می‌شود، نعمان (حاکم سفارش‌دهندهٔ 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 پاداش هنر، مردمان را بند بر پای کنند. (بیضایی ب،۱۳۸۹، ۳۵)*

در نمایشنامه‌های معاصر داغ افتخار بیشتر بر پیشانی اشخاص نمایش مذکر خورده است. نمونهٔ زنانهٔ 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 می توان در روایت دوم این نمایشنامه دید. داستان روایت دوم دربارهٔ 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.

خورزاد: 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 نِی در خون خود نکنی. گفت این چشمه‌ای‌ست که از آن هرکس به قدر تشنگی می‌نوشد! گفتم آیا نیستند آن‌ها که چشمه گل‌آلود می‌کنند؟(بیضایی،۱۳۹۲، ۵۳).

آخرین روایت، حکایت زنی به نام روشنک و خواهرش به نام رخسان است که در آن روشنک، 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.

روشنک: 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).

روشنک:و شاید هم این مرگ، آرزوی عقلاس برای زن دانا!- و برای خودکشی چه راهی بهتر از کتابی که با خواندنش مرگ خودش می آید! (بیضایی،۱۳۹۲، ۱۰۴).

روشنک: خرد تا به زنان برسد نامش مکر می‌شود- نه؟ و مکر تا به مردان برسد نام عقل می‌گیرد! (بیضایی،۱۳۹۲، ۱۰۵).

روشنک: تو گفتی 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 ساختاریافته 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، غالبا خود را در مونولوگ‌ها یا سولی‌لوگ‌های اعتراض‌آمیز نشان می‌دهد یا به کنشی رفتاری منجر می‌شود. نمونهٔ این اعتراض‌ها در

اشخاص نمایش زن را می‌توان در نمایشنامهٔ *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب* (محمد رحمانیان) دید. در این نمایشنامه عالمتاج می‌خواهد در چارچوب جامعه‌ای مردسالار، در زمانی که مردان سکوت کرده‌اند، مجلس شهادت‌خوانی 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 هق‌هق 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 نمایشنامهٔ شب *هزار ویکم*، نقاب تمکین بر چهره کشیده است و در جملهٔ زیر به شیوهٔ نقش تحمیلی خود اعتراض می‌کند:

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

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

نتیجه‌گیری

قدرت داغ‌زنی یک صفت، نَه در ذات خودش بلکه در روابط اجتماعی ریشه دارد. افرادی که جامعه بر آن‌ها داغ ننگ زده است سعی می‌کنند از طریق نمایش‌دادن هویت و ویژگی‌های رفتاری جدید در برابر سرکوبگری موقعیت خویش ایستادگی کنند. از میان شیوه‌های پنهان‌سازی داغ ننگ در بین زنان می‌توان به رفتار مطیع‌بودن بی‌چون‌وچرا و به‌نوعی ازخودبیگانگی 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. مرحلهٔ 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 برساخته 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. مقایسهٔ 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 حال‌آنکه 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 به‌منزلهٔ «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 دربارهٔ هویت زنانه با جامعه‌ای از باورهای فرهنگی برخاسته از سنت مواجه هستیم که صفاتی نظیر تمرد از فرمان پدر یا همسر، بچه‌دارنشدن، خیانت، همسردوم‌شدن، ازدواج‌نکردن در آن به‌عنوان داغ هویت‌های زنانه مطرح می‌شود. در شخصیت‌پردازی افراد نمایش علاوه بر افراد عادی و افرادی که طبق دسته‌بندی گافمن داغ ننگ خورده‌اند، دستهٔ 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 داغ‌خوردگان 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 به‌نوعی داغ تفاوت را بر دوش می‌کشند و چون تاب عادی‌سازی را برنمی‌تابند 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 خصیصهٔ لکه‌دارکننده و بی‌ارزش‌کنندهٔ 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. Discredible Stigma

۱۲. نمایشنامه در سایت محمد یعقوبی و همین طور 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 قرض‌گرفتن 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 داغ خورده، 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 فروردین۱۳۹۴ 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). *برداشت هایی 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 قربانی سنمار*. 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). *کبوتری ناگهان*. چاپ چهارم، تهران: نیلا.
- رادی، اکبر (۱۳۸۸). *روی صحنه آبی*. ج۱و۲. تهران: قطره.
- رحمانیان، محمد (۱۳۸۲). *خروس*. تهران: نیلا.
- رحمانیان، محمد (۱۳۸۴). *شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران*. تهران: نیلا.
- ریتزر،جورج (۱۳۸۰). *نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. مترجم: محسن ثلاثی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی.
- شاهمیری، آزاده (۱۳۸۶). «دربارهٔ اروینگ گافمن : نمایش خود در زندگی روزمره». *روزنامه اعتماد*. شماره ۱۴۵۹۱۴، ص ۱۱ (تئاتر). بازیابی ۲۳ اردیبهشت۹۵، از http://www.magiran.com/nptoc.asp?mgid=۳۲۹۱.
- گافمن، اروینگ (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.صص۵۹-۷۸.
- 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*. بازیابی۱۵ فروردین۱۳۹۴ از yaghoubee.com/.../1.../910219NeveshtanDarTaariki.ht

- Goffman.Erving (2005). *Interaction Ritual: Essays in Face–to–Face Behavior.* AldineTransaction Publishers: NewBrunswick, NewJersey.
- Kim, Kwang–ki. (2003). *Order and Agency in Modernity: Talcott Parsons, Erving Goffman, and Harold Garfinkel.* State University of New York Press: NewYork.
- 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 t 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, eject 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