

بازنمایی جایگاه و کارکرد شخصیت زن در نمایشنامه‌های افرا و سلطان مار اثر بهرام بیضایی با توجه به مؤلفه‌های تئاتر اپیک برتولت برشت

سارا واحدنوعی

۱. کارشناس ارشد، گروه هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه:

saravahednoei@gmail.com

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله:	پژوهش حاضر با هدف بررسی جایگاه و کارکرد شخصیت زن در دو نمایشنامه «افرا یا روز می‌گذرد» و «سلطان مار» اثر بهرام بیضایی، در پرتو مؤلفه‌های تئاتر اپیک برتولت برشت انجام شد. مسئله اصلی پژوهش آن است که شخصیت زن در این آثار چگونه از سطح یک عنصر روایی فراتر رفته و به کانونی برای بازنمایی تضادهای اجتماعی، طبقاتی، جنسیتی و اخلاقی تبدیل می‌شود. این پژوهش با رویکرد توصیفی - تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی سامان یافته و داده‌های تحقیق از طریق مطالعه متن نمایشنامه‌ها، منابع نظری مرتبط با تئاتر اپیک، آثار پژوهشی درباره برشت و مطالعات مربوط به نمایشنامه‌نویسی بیضایی گردآوری و سپس بر اساس مؤلفه‌هایی چون فاصله‌گذاری، ژستوس، تقابل دیالکتیکی و ساختار روایی غیرخطی تحلیل شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بیضایی در هر دو نمایشنامه، شخصیت زن را در مرکز بحران‌های اجتماعی و مناسبات قدرت قرار می‌دهد. در «سلطان مار»، خانم نگار از موقعیتی عاطفی و افسانه‌ای به جایگاه کنشگری آگاه و تحول‌آفرین می‌رسد. در «افرا» نیز شخصیت زن در بستری واقع‌گرایانه، در برابر فشارهای اقتصادی، قضاوت‌های اجتماعی، تهمت و مناسبات مردسالارانه مقاومت می‌کند. در هر دو اثر، شگردهای اپیک سبب می‌شوند مخاطب از همذات‌پنداری صرف فاصله گرفته و به تحلیل انتقادی وضعیت زن در جامعه بپردازد. برآیند پژوهش نشان می‌دهد بیضایی مؤلفه‌های تئاتر اپیک را نه به صورت تقلیدی، بلکه در پیوند با زمینه فرهنگی و اجتماعی ایران بازآفرینی می‌کند. از این منظر، شخصیت زن در آثار مورد بررسی، ابزاری برای نقد نظم مسلط و برانگیختن آگاهی انتقادی مخاطب است.
مقاله پژوهشی	
تاریخ دریافت:	
۱۴۰۴/۱۲/۲۳	
تاریخ پذیرش:	
۱۴۰۵/۰۴/۱۰	
واژه‌های کلیدی:	
بهرام بیضایی؛ تئاتر اپیک؛ برتولت برشت؛ بازنمایی زن؛ فاصله‌گذاری.	

۱. مقدمه

هنر نمایش از بنیادین‌ترین صورت‌های بیان هنری و اجتماعی انسان است؛ هنری که از آغاز پیدایش، صرفاً به بازنمایی رخدادها و سرگرم‌سازی مخاطب محدود نبوده، بلکه همواره بستری برای طرح پرسش‌های انسانی، اجتماعی و تاریخی فراهم کرده است. تئاتر به دلیل پیوند مستقیم با بدن، زبان، کنش و مخاطب می‌تواند مناسبات قدرت، بحران‌های فرهنگی و وضعیت انسان در جامعه را به شیوه‌ای عینی و انتقادی آشکار سازد. در قرن بیستم، هم‌زمان با تحولات گسترده فکری، سیاسی و اجتماعی، شکل‌های تازه‌ای از درام پدید آمد که در پی دگرگون کردن نسبت میان صحنه و تماشاگر بود. در این میان، تئاتر اپیک برتولت برشت از مهم‌ترین جریان‌هایی است که با فاصله گرفتن از درام ارسطویی و اصل همذات‌پنداری عاطفی، کوشید تماشاگر را از موقعیت انفعالی بیرون آورد و او را به مشاهده‌گری آگاه، تحلیل‌گر و نقاد تبدیل کند.

برشت با بهره‌گیری از شگردهایی چون فاصله‌گذاری، گسست روایت، آشکار کردن فرایند اجرا و اثر بیگانگی، مخاطب را متوجه این امر می‌سازد که آنچه بر صحنه می‌بیند، بازنمایی واقعیت است نه خود واقعیت؛ از این رو تماشاگر به جای غرق شدن در احساسات، به تأمل درباره سازوکارهای اجتماعی و تاریخی رویدادها فراخوانده می‌شود. (اسلین، ۱۹۶۱: ۱۲۰-۱۲۲) در تئاتر معاصر ایران نیز می‌توان بازتاب برخی از این مؤلفه‌ها را در آثار شماری از نمایشنامه‌نویسان مشاهده کرد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

بهرام بیضایی جایگاه ممتازی در تئاتر معاصر ایران دارد؛ زیرا آثار او در عین بهره‌مندی از ساختارهای مدرن نمایشی، پیوندی عمیق با اسطوره، تاریخ، آیین‌ها و سنت‌های نمایشی ایران برقرار می‌کند و از سوی دیگر، یکی از محورهای مهم اندیشه نمایشی بیضایی، مواجهه سنت و مدرنیته است. شخصیت‌های او غالباً در موقعیتی میان‌مرزی قرار دارند؛ از یک‌سو با سنت‌های ریشه‌دار جامعه ایرانی درگیرند و از سوی دیگر با پرسش‌ها و تحولات جهان جدید روبه‌رو می‌شوند. (همان: ۸۷)

جهان نمایشی بیضایی معمولاً جهانی پرتنش، تمثیلی و چندلایه است که در آن شخصیت آگاه یا جست‌وجوگر اغلب در برابر جامعه‌ای منفعت‌طلب، سرکوبگر و بی‌اعتنا قرار می‌گیرد؛ جامعه‌ای که با روشنفکران و افراد آگاه خود نسبتی خصمانه دارد. (راوودراد و همایون‌پور، ۱۳۸۳:

مسئله اصلی پژوهش آن است که شخصیت زن در نمایشنامه‌های بیضایی، به‌ویژه در «افرا» یا روز می‌گذرد» و «سلطان مار»، تنها عنصری روایی یا مکمل کنش شخصیت‌های مرد نیست، بلکه به کانونی برای آشکارسازی تضادهای اجتماعی، مناسبات قدرت، فشارهای طبقاتی و بحران‌های اخلاقی تبدیل می‌شود. با وجود پژوهش‌های متعدد درباره تئاتر برشت و برخی ابعاد آثار بیضایی، از جمله آثار برالو (۱۳۷۷)، رهنما (۱۳۸۹)، ملشینگر (۱۳۸۹)، بیات (۱۴۰۰)، بیکی (۱۴۰۲)، شیخ‌پور (۱۳۹۵)، مجذوب‌صفا (۱۳۸۹)، باسوکی (۲۰۰۲)، بدرظاهر و همکاران (۱۴۰۴) و حکیمی (۱۴۰۲)، بررسی مستقیم کارکرد شخصیت زن در آثار بیضایی در پیوند با مؤلفه‌های تئاتر اپیک کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

بنابراین، خلأ پژوهش حاضر در پیوند دادن دو حوزه «بازنمایی زن» و «سازوکارهای اپیک» در جهان نمایشی بیضایی تعریف می‌شود. بر این اساس پژوهش تلاش می‌کند به این دو سؤال زیر پاسخ دهد که شخصیت زن در نمایشنامه‌های «افرا» و «سلطان مار» چه جایگاه و کارکردی دارد؟ مؤلفه‌های تئاتر اپیک برشت چگونه در بازنمایی شخصیت زن و شکل‌گیری آگاهی انتقادی در این دو نمایشنامه نقش دارند؟ روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی است.

۲-۱. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

اهمیت این پژوهش در آن است که از یک سو خوانشی تازه از جایگاه زن در آثار نمایشی بیضایی ارائه می‌دهد و از سوی دیگر نشان می‌دهد نسبت آثار او با تئاتر برشت را نمی‌توان صرفاً در حد تأثیرپذیری یا تقلید تکنیکی توضیح داد. بیضایی مؤلفه‌های اپیک را در بستری ایرانی، تاریخی و فرهنگی بازآفرینی می‌کند و از آنها برای نقد نظم مسلط، مناسبات مردسالارانه و ساختارهای نابرابر اجتماعی بهره می‌گیرد. بدین ترتیب، بررسی «افرا» و «سلطان مار» می‌تواند به فهم عمیق‌تر از پیوند میان فرم نمایشی، بازنمایی جنسیت و نقد اجتماعی در تئاتر معاصر ایران کمک کند.

۳-۱. پیشینه پژوهش

طایفی و سلمان‌نصر (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی دیدگاه طبقاتی بهرام بیضایی در پرتو نظریات ویتفوگل و مارکس با تکیه بر نمایشنامه‌های آرش، اژدهاک، بندار بیدخش، سلطان مار، چهار صندوق، در حضور باد» به بررسی مناسبات طبقاتی و ساختارهای قدرت در شماری از نمایشنامه‌های بیضایی پرداخته‌اند. این مقاله که در نشریه علمی «تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)» منتشر شده، نشان می‌دهد روابط سلطه، قدرت سیاسی و تضادهای طبقاتی در جهان نمایشی بیضایی نقش مهمی دارند.

رجول دزفولی (۱۳۸۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «جایگاه زن در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی» به بررسی موقعیت زنان در آثار نمایشی بیضایی پرداخته است. این پژوهش با توجه به مفاهیمی چون زن، تصویر ذهنی، اسطوره و جایگاه اجتماعی، نشان می‌دهد که زنان در آثار بیضایی اغلب نقش‌هایی فراتر از شخصیت‌های فرعی دارند و در شکل‌گیری معنا و حرکت روایت مؤثرند.

شایان‌مهر، دهقان و دشت‌پیما (۱۳۹۸) در مقاله «نمایشی از آن دیگری: بررسی مردسالاری و زن‌ستیزی با خوانشی فمینیستی در سه نمایش‌نامه بهرام بیضایی» به تحلیل مناسبات مردسالارانه و بازنمایی زن در آثار بیضایی پرداخته‌اند. این پژوهش با رویکرد فمینیستی نشان می‌دهد که زنان در جهان نمایشی بیضایی در برابر سلطه، حذف و نگاه ابزاری جامعه مردسالار قرار می‌گیرند و در بسیاری موارد به مقاومت دست می‌زنند.

محمدی ده‌چشمه و مدنی (۱۴۰۳) در مقاله «دیالوگ به مثابه زبان نمایش؛ بررسی کارکردهای هنری و خلاقانه دیالوگ در نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی» نقش دیالوگ را در ساختار نمایشی آثار بیضایی بررسی کرده‌اند. آنان نشان می‌دهند که دیالوگ در آثار بیضایی تنها وسیله انتقال پیام نیست، بلکه کارکردی هنری، ساختاری و شخصیت‌پردازانه دارد.

عباسی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «سیمای دراماتیک زن در آثار ادبی و نمایشی بهرام بیضایی» به بررسی تصویر زن در آثار بیضایی پرداخته است. این پژوهش نشان می‌دهد زن در آثار بیضایی غالباً شخصیتی منفعل نیست، بلکه در بسیاری از موارد نقشی محوری در پیشبرد روایت و آشکار شدن بحران‌های اجتماعی دارد.

حسن‌لی و حقیقی (۱۳۸۸) در پژوهش «تحلیل شخصیت زن در نمایش‌نامه پرده‌خانه اثر بهرام بیضایی» به بررسی شخصیت زن در یکی از نمایش‌نامه‌های بیضایی پرداخته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد زن در آثار بیضایی با مفاهیمی چون قدرت، هویت، مقاومت و مناسبات اجتماعی پیوند دارد. محدودیت این مطالعه آن است که تنها بر نمایش‌نامه «پرده‌خانه» متمرکز است. ملکیان (۱۳۹۳) نیز در پایان‌نامه «جایگاه زن در آثار بهرام بیضایی با توجه به دیدگاه‌های اساطیری، تاریخی، اجتماعی و ادبی زن در ایران» جایگاه زن را در بستر اسطوره، تاریخ و جامعه ایرانی بررسی کرده است. این پژوهش نشان می‌دهد زن در آثار بیضایی حامل معناهای فرهنگی و تاریخی گسترده است.

تفاوت مقاله حاضر با پژوهش‌های پیشین در تمرکز هم‌زمان بر سه محور اصلی است: نخست، بررسی دو نمایش‌نامه مشخص «افرا» و «سلطان مار»؛ دوم، تحلیل جایگاه و کارکرد شخصیت زن در این دو اثر و سوم، خوانش این بازنمایی در پرتو مؤلفه‌های تئاتر اپیک برتولت

برشت. بیشتر پژوهش‌های پیشین یا به جایگاه کلی زن در آثار بیضایی پرداخته‌اند یا مناسبات طبقاتی، اسطوره‌ای، زبانی و فمینیستی آثار او را بررسی کرده‌اند؛ اما مقاله حاضر نشان می‌دهد شخصیت زن چگونه از طریق فاصله‌گذاری، ژستوس، تقابل دیالکتیکی و روایت غیرخطی به کانون آگاهی انتقادی تبدیل می‌شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. تئاتر اپیک، فاصله‌گذاری و ژستوس

نظریه تئاتر اپیک بر توتل برشت بر پایه دگرگون کردن رابطه میان صحنه و مخاطب شکل گرفته است. در این نگرش، تماشاگر نباید صرفاً درگیر احساسات شخصیت‌ها شود یا از طریق همذات‌پنداری عاطفی، رخدادهای نمایشی را به صورت منفعلانه دنبال کند؛ بلکه باید بتواند نسبت به آنچه بر صحنه می‌بیند، موضعی آگاهانه، تحلیلی و انتقادی اتخاذ کند. از دید برشت، تئاتر هنگامی کارکرد اجتماعی خود را به درستی ایفا می‌کند که بتواند واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی را نه به عنوان امری طبیعی و تغییرناپذیر، بلکه به مثابه پدیده‌هایی قابل بررسی و دگرگونی نشان دهد. به همین دلیل، او در آثار نمایشی خود مسائل اجتماعی را به شکلی عینی، ملموس و قابل داوری عرضه می‌کرد تا مخاطب در برابر آنها به تأمل و ارزیابی واداشته شود. بنابراین، هدف اصلی تئاتر اپیک ایجاد زمینه‌ای برای اندیشیدن انتقادی درباره مناسبات اجتماعی و تاریخی است. (اوزترک، ۲۰۰۷: ۷۶)

در این چارچوب، ساختار تئاتر اپیک با تئاتر دراماتیک سنتی تفاوتی بنیادین دارد. در تئاتر دراماتیک، روایت معمولاً بر اساس پیوستگی خطی، رابطه علی و معلولی رخدادهای برانگیختن احساسات مخاطب پیش می‌رود؛ اما در تئاتر اپیک، تأکید بر روایت‌گری، گسست در تداوم صحنه‌ها و برجسته ساختن فرایند اجراست. در چنین ساختاری هر صحنه می‌تواند تا حدی استقلال داشته باشد و مخاطب به جای آنکه صرفاً در پی دنبال کردن سرنوشت شخصیت‌ها باشد، به تحلیل شرایط اجتماعی، روابط قدرت و موقعیت تاریخی رویدادها بپردازد. (پارکان، ۲۰۲۰: ۳۵) به بیان دیگر، تئاتر اپیک تماشاگر را از جایگاه مصرف‌کننده منفعل اثر هنری خارج می‌کند و او را به مشاهده‌گری فعال تبدیل می‌سازد. یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های این شیوه نمایشی، فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی است.

فاصله‌گذاری مجموعه‌ای از شگردهای نمایشی است که مانع همذات‌پنداری کامل تماشاگر با شخصیت‌ها می‌شود و او را متوجه ساختگی بودن رویدادهای صحنه می‌کند. در این شیوه، نمایش نمی‌کوشد خود را همان واقعیت جلوه دهد، بلکه پیوسته به مخاطب یادآوری می‌کند

که با بازنمایی واقعیت روبه‌روست. همین یادآوری سبب می‌شود تماشاگر از غرق شدن در فضای احساسی داستان فاصله بگیرد و آنچه را می‌بیند، موضوع تحلیل و قضاوت قرار دهد. (حدادی، ۱۳۸۷: ۶۱) تکنیک‌هایی مانند شکستن دیوار چهارم، خطاب مستقیم به مخاطب، استفاده از راوی، گسست زمانی، آشکار کردن ابزارهای صحنه و جلوگیری از استحاله کامل بازیگر در نقش، از مهم‌ترین شیوه‌های تحقق فاصله‌گذاری به شمار می‌آیند. (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۴۷؛ رضوی، ۱۳۸۹: ۵۸)

مؤلفه مهم دیگر در نظریه برشت، ژستوس است. ژستوس به معنای بازنمایی فیزیکی و رفتاری روابط اجتماعی است؛ یعنی بدن، حرکت، ایستادن، نشستن، نگاه کردن و واکنش نشان دادن بازیگر، همگی می‌توانند حامل معناهای اجتماعی باشند. در تئاتر اپیک، معنا تنها از طریق گفتگو منتقل نمی‌شود، بلکه بدن بازیگر نیز به نشانه‌ای برای آشکار کردن روابط قدرت، جایگاه طبقاتی و تضادهای اجتماعی تبدیل می‌شود. (اوزترک، ۲۰۰۷) بنیامین نیز با تأکید بر اهمیت ژست در تئاتر اپیک، آن را ماده اصلی اجرا می‌داند؛ زیرا ژست می‌تواند مناسبات پنهان اجتماعی را در صحنه آشکار کند. (بنیامین، ۱۳۹۴: ۳۸) در تحلیل شخصیت زن در آثار بیضایی، ژستوس اهمیت ویژه‌ای می‌یابد؛ زیرا حضور زن در مرکز صحنه، نحوه مواجهه او با دیگر شخصیت‌ها یا در دست داشتن نشانه‌هایی مانند خنجر و عصا، تنها کنشی فردی نیست، بلکه به نشانه‌ای اجتماعی از مقاومت، پرسشگری و آشکار شدن سلسله‌مراتب جنسیتی تبدیل می‌شود.

۲-۱-۲. تقابل دیالکتیکی، ساختار روایی غیرخطی و پیوند آن با بازنمایی زن

از دیگر مؤلفه‌های بنیادین تئاتر اپیک برشت، تقابل دیالکتیکی است. برشت با تأثیرپذیری از تفکر دیالکتیکی، تئاتر را عرصه‌ای برای آشکار ساختن تضادهای اجتماعی می‌دانست. در این نگاه، نمایش نباید تنها به بازنمایی سطحی واقعیت بسنده کند، بلکه باید تناقض‌ها، شکاف‌ها و نیروهای متعارض موجود در جامعه را در برابر دیدگان مخاطب قرار دهد.

تئاتر اپیک از طریق برجسته‌سازی این تضادها، تماشاگر را به اندیشیدن درباره وضعیت موجود و امکان تغییر آن فرامی‌خواند؛ بنابراین، نمایش در این رویکرد صرفاً بازتاب‌دهنده واقعیت نیست، بلکه ابزاری برای شناخت، نقد و تحلیل ساختارهای اجتماعی است. برشت بر ایجاد فاصله میان مخاطب و رویدادهای صحنه تأکید می‌کرد، زیرا تنها از راه این فاصله است که تماشاگر می‌تواند تضادهای اجتماعی را نه به صورت احساسی، بلکه به شکلی انتقادی مشاهده کند. (اسلین، ۱۹۶۱: ۱۴۴؛ بیطرفان، ۱۳۹۹: ۵۵) تقابل دیالکتیکی در تئاتر برشت با تضادهای معمول درام‌های سنتی تفاوت دارد. در بسیاری از نمایش‌های دراماتیک، تضادها در

نهایت به نوعی حل و فصل، آرامش یا نتیجه قطعی منتهی می‌شوند؛ اما در تئاتر اپیک، تضادها غالباً گشوده، ناتمام و پرسش‌برانگیز باقی می‌مانند. این پایان‌نیافتگی باعث می‌شود مخاطب پس از پایان نمایش نیز به داوری و اندیشیدن ادامه دهد. به همین دلیل، تئاتر اپیک از ارائه پاسخ‌های قطعی پرهیز می‌کند و به جای آن، وضعیت‌هایی را می‌آفریند که مخاطب را با پرسش‌های اجتماعی و اخلاقی روبه‌رو می‌سازد.

این ویژگی در آثار بیضایی نیز قابل ردیابی است؛ به‌ویژه در نمایشنامه‌هایی که سرنوشت زن در آنها نه با رهایی کامل و آرامش نهایی، بلکه با نوعی تلخی، ابهام یا پرسش بی‌پاسخ همراه می‌شود. چنین پایان‌بندی‌هایی، مخاطب را وادار می‌کند درباره امکان دگرگونی مناسبات قدرت، جنسیت و جامعه تأمل کند.

مؤلفه مهم دیگر، ساختار روایی غیرخطی است. در تئاتر اپیک، روایت برخلاف درام ارسطویی بر پایه حرکت پیوسته، خطی و علی - معلولی بنا نمی‌شود، بلکه اغلب به صورت اپیزودیک، گسسته و چندپاره پیش می‌رود. هر صحنه می‌تواند استقلال نسبی داشته باشد و همچون واحدی جداگانه برای تحلیل یک وضعیت اجتماعی عمل کند. این استقلال صحنه‌ها سبب می‌شود مخاطب تنها درگیر تعلیق داستانی نشود، بلکه بتواند هر موقعیت را جداگانه بررسی کند و نسبت آن را با کلیت مناسبات اجتماعی دریابد. (پارکان، ۲۰۲۰: ۴۰) در این نوع ساختار، روایت نقش محوری دارد و گاه حضور راوی، گزارش مستقیم رخدادها، بازگشت به گذشته یا قطع جریان طبیعی داستان، مانع شکل‌گیری توهم واقعیت می‌شود. به این ترتیب، مخاطب درمی‌یابد که با روایتی ساخته‌شده روبه‌روست و باید آن را همچون موضوعی برای تحلیل و قضاوت در نظر بگیرد. (رضوی، ۱۳۸۹: ۳۵؛ جولایی، ۱۳۸۹: ۱۳۸)

۲-۲. جایگاه و کارکرد شخصیت زن در «سلطان مار» و «افرا»

۲-۲-۱. نمایشنامه سلطان مار

نمایشنامه «سلطان مار» اثر بهرام بیضایی یکی از آثاری است که با تکیه بر فرهنگ شرقی و بهره‌گیری از ساختارهای روایی سنتی شکل گرفته است. بیضایی در بسیاری از آثار خود از شیوه‌های روایت شرقی استفاده و با شناخت عمیق از تئاتر ایرانی و سنت‌های نمایشی، داستان‌های خود را در فضایی شرقی و اسطوره‌ای روایت می‌کند. در این میان، آثاری چون «هشتمین سفر سندباد»، «مضحکة چهار صندوق»، «جنگ غلامان»، «پرده‌خانه»، «روایت آرش»، «سه نمایش عروسکی»، «مرگ یزدگرد»، «سلطان مار» و «گمشدگان» از جمله نمایشنامه‌هایی هستند که ساختار اجرایی آنها بر اساس این سنت‌ها شکل گرفته است. حتی در آثار مدرن‌تر نیز این ویژگی روایی دیده می‌شود و بیضایی با استفاده از شیوه‌هایی چون

روایت گفتاری و کاربرد ساختار «گفتم، گفت» از سنت‌های روایت شرقی بهره می‌گیرد. نمایشنامه «سلطان مار» با اقتباس از افسانه‌ای جادویی با عنوان «میرزا مست و خمار و بی‌بی نگار» نوشته شده است. (نعمت طاوسی، ۱۳۹۳: ۸۷) و روایت دیگری از این داستان در مجموعه «افسانه‌های آذربایجان» توسط صمد بهرنگی نقل شده است. (رحمانیان، ۱۳۸۶: ۶۰) بیضایی این افسانه را از گذشته‌های دور گرفته و با بازآفرینی در قالب نمایشنامه به زمانه‌ای تازه منتقل کرده است. در آغاز نمایشنامه، صحنه‌گردان به فضای اساطیری داستان اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که این روایت از گذشته‌های دور باقی مانده است. (بیضایی، ۱۳۸۱: ۵۰۴) این فضای اسطوره‌ای در گفتار شاه نیز بازتاب می‌یابد، جایی که قلمرو حکومت او سرزمینی گسترده معرفی می‌شود که از جابلسا و جابلقا تا چین و ماچین امتداد دارد. (همان: ۵۰۴)

در ابتدای نمایش، صحنه‌گردان همچنین به مضمون عاشقانه داستان اشاره می‌کند و از وجود «معانی تازه» در این روایت سخن می‌گوید؛ روایتی که در آن عناصر عشق، شور جوانی و جنبه‌های تراژیک در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. (همان: ۵۰۴) داستان نمایشنامه درباره شاه و وزیری است که فرزندی ندارند و به توصیه درویشی از درختی جادویی دو سیب می‌چینند تا همسرانشان با خوردن آن صاحب فرزند شوند. نتیجه این ماجرا تولد پسری برای شاه و دختری برای وزیر است؛ اما پسر شاه به شکل مار متولد می‌شود و همین امر سبب مرگ شاه و واگذاری موقت قدرت به وزیر می‌گردد. در ادامه، پسر شاه درمی‌یابد که می‌تواند از پوست مار خارج شود و به شکل انسانی ظاهر گردد. بر اساس وصیت پدر، او باید با دختر وزیر، خانم نگار، ازدواج کند؛ اما وزیر برای جلوگیری از این پیوند در وقایع ثبت شده دست می‌برد. با این حال، سلطان مار راز خود را برای خانم نگار آشکار می‌کند و دختر با راهنمایی دایه، پوست مار را می‌سوزاند. این اتفاق سبب می‌شود سلطان مار نزد دیوها بگریزد و خانم نگار برای یافتن او سفری طولانی را آغاز کند. او پس از پشت سر گذاشتن سختی‌های فراوان سرانجام همسرش را می‌یابد و او را متقاعد می‌کند که به شهر بازگردد و مردم را از ظلم داروغه و دخالت بیگانگان نجات دهد. (بیضایی، ۱۳۶۱)

الف. بازنمایی جایگاه زن در نمایشنامه سلطان مار

در نمایشنامه «سلطان مار»، شخصیت خانم نگار جایگاهی محوری در ساختار روایی اثر دارد و به عنوان نمادی از محبت، صداقت و حقیقت‌گویی معرفی می‌شود. او دختر وزیر است و در محیطی درباری رشد کرده است؛ محیطی که در آن سیاست، قدرت و مصلحت‌جویی نقش تعیین‌کننده دارند. در مقابل، دنیای ساده و بی‌غل‌وغش خانم نگار در تضاد با نگاه فرصت‌طلبانه پدرش قرار دارد؛ وزیری که از هر موقعیتی برای حفظ و گسترش قدرت خود بهره می‌گیرد.

این تقابل میان نگاه دختر و پدر، یکی از زمینه‌های اصلی شکل‌گیری تحولات شخصیتی خانم نگار در طول نمایشنامه است. در آغاز روایت، خانم نگار با دنیایی آمیخته با خیال و سادگی دربار روبه‌رو است و رفتار او گاه به بازی‌های کودکانه شباهت دارد. با این حال، مواجهه با واقعیت‌های پیرامون، از جمله سیاست‌های پدر، دخالت سفیران جابلسا و جابلقا و نابسامانی‌های اجتماعی، به تدریج نگاه او را دگرگون می‌کند. او در ابتدا حتی قصد دارد با خنجری سلطان مار را از میان بردارد، اما هنگامی که با او تنها می‌شود و چهره انسانی او را می‌بیند، به حقیقتی تازه پی می‌برد و به او دل می‌بندد. (بیضایی، ۱۳۶۱)

پس از سوزاندن جلد مار و ناپدید شدن سلطان مار، خانم نگار سفری دشوار را آغاز می‌کند و برای یافتن همسر خود راهی بیابان‌ها می‌شود. این مسیر طولانی و تجربه‌های زیستی مختلف سبب می‌شود، شخصیت او از دختری ساده و ناآگاه به زنی آگاه، مصمم و مبارز تبدیل شود. وی در نهایت پس از یافتن سلطان مار، در کنار او به شهر بازمی‌گردد تا مردم را از ظلم و بی‌عدالتی‌های رهایی بخشد. این روند تحول‌نشان می‌دهد خانم نگار به تدریج از دنیای محدود دربار فاصله می‌گیرد و به شخصیتی فعال و اجتماعی تبدیل می‌شود. در واقع، خانم نگار در طول نمایشنامه از یک شخصیت معمولی به نیروی محرک روایت تبدیل می‌شود. تصمیمات و کنش‌های او نقش مهمی در پیشبرد داستان دارند و همین امر نشان می‌دهد که نویسنده از همان آغاز با نگاهی جانبدارانه به برجسته‌سازی شخصیت زن پرداخته است. در بستر جامعه مردسالار نمایشنامه، این برجستگی سبب می‌شود که شخصیت زن به عامل اصلی تغییر و طغیان علیه شرایط موجود تبدیل شود و مسیر روایت را به سوی نتیجه‌ای تازه هدایت کند. (همان)

ب. تحلیل با توجه به مؤلفه‌های اپیک

در نمایشنامه «سلطان مار»، بسیاری از عناصر ساختاری با مؤلفه‌های تئاتر اپیک همخوانی دارند و موجب می‌شوند که روایت از چارچوب درام واقع‌گرایانه فاصله بگیرد. یکی از مهم‌ترین این عناصر، شکستن دیوار چهارم است. در بخش‌های مختلف نمایشنامه، شخصیت‌هایی مانند وزیر یا صحنه‌گردان مستقیماً با تماشاگر سخن می‌گویند و روند روایت را قطع می‌کنند. برای نمونه، وزیر در ابتدای نمایش با خطاب قرار دادن تماشاگران می‌گوید:

«اگر شما هم موضوع را می‌دانستید از تحسین خودداری نمی‌کردید. به تهِ ماه پیش

برمی‌گردیم!» (سلطان مار: ۵)

این نوع گفتار باعث می‌شود مخاطب از جریان احساسی داستان فاصله بگیرد و به ساختار نمایشی و روند روایت توجه کند. فاصله‌گذاری نیز از دیگر مؤلفه‌های مهم در این نمایشنامه

است. در بسیاری از صحنه‌ها رویدادها به‌جای آنکه به شکل طبیعی و واقع‌گرایانه نمایش داده شوند، به صورت گزارش‌محور یا اغراق‌آمیز بیان می‌شوند. برای مثال، روایت سوم شخص درباره وزیر بی‌فرزند که «در آینه لاکردار نگریست و بر سر خود موی شصت ساله دید» نمونه‌ای از این شیوه است. (سلطان مار: ۸)

همچنین حضور شخصیت‌هایی مانند درخت‌ها که با گفتار انسانی ظاهر می‌شوند («درخت یک: آهای بوی آدمیزاد!») فضای نمایش را از واقعیت روزمره دور کرده و امکان تحلیل نمادین را فراهم می‌سازد. (همان: ۱۰) از سوی دیگر، استفاده از ژستوس و زبان نمادین در رفتار و حرکات شخصیت‌ها نیز قابل توجه است. حرکات اغراق‌آمیز شاه و وزیر، تعظیم‌های مکرر یا حضور خانم نگار با خنجر و عصا در مرکز صحنه، همگی نشانه‌هایی هستند که روابط قدرت و مناسبات اجتماعی را به شکل بصری منتقل می‌کنند. برای نمونه، ایستادن خانم نگار با خنجر در برابر سلطان مار نه صرفاً یک کنش فردی، بلکه نشانه‌ای از مقاومت در برابر ساختار قدرت است. (همان: ۲۹) در کنار این عناصر، ساختار روایت نیز از الگوی خطی فاصله می‌گیرد. نمایش با جهش‌های زمانی و حضور لایه‌های مختلف روایت پیش می‌رود؛ مانند اعلام بازگشت به گذشته («به نه ماه پیش برمی‌گردیم») یا حضور وقایع‌نگار که هم‌زمان با وقوع رویدادها آنها را ثبت می‌کند. (همان: ۱۳)

این ساختار درهم‌تنیده سبب می‌شود که روایت در یک سطح باقی نماند و تماشاگر ناچار شود میان سطوح مختلف رویداد، ثبت تاریخی و گفتمان قدرت تمایز قائل شود. در مجموع، استفاده از فاصله‌گذاری، ژستوس، شکستن دیوار چهارم و ساختار روایی غیرخطی در «سلطان مار» باعث می‌شود که نمایش از تجربه صرفاً عاطفی فاصله بگیرد و مخاطب به تحلیل روابط قدرت، مناسبات اجتماعی و معنای نمادین کنش‌ها واداشته شود. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که ساختار اثر در بسیاری از بخش‌ها با اصول تناتر اپیک هم‌خوانی دارد و به جای ایجاد همذات‌پنداری کامل، مخاطب را به تفکر انتقادی درباره رخداد‌های نمایش دعوت می‌کند.

جدول ۱. مؤلفه‌های تناتر اپیک در نمایشنامه سلطان مار. (مأخذ: یافته پژوهش)

ص	مؤلفه اپیک	نمونه متن از نمایشنامه	تحلیل نمایشی و کارکرد
۷	شکستن دیوار چهارم	«وزیر: به نه ماه پیش برمی‌گردیم!»	قطع روایت، خطاب مستقیم به تماشاگر؛ ایجاد آگاهی نسبت به ساختگی بودن صحنه و جلوگیری از همذات‌پنداری
۵		«شاه و وزیر: اینکه می‌بینید ما این قدر قدم می‌زنیم...»	توضیح اتفاقات صحنه برای مخاطب؛ افشای فرایند تولید معنا
۶		«وزیر: همان‌طور که حدس می‌زنید...»	مشارکت دادن تماشاگر در روند تحلیل

۶	فاصله‌گذاری	«وزیر بی‌فرزند در آینه لاکردار نگر نیست...»	روایت اغراق‌آمیز و گزارش‌گونه؛ دوری از بازنمایی طبیعی
۶		«به نه ماه پیش برمی‌گردیم!»	گسست زمان؛ بیرون کشیدن مخاطب از توالی طبیعی روایت
۱۰		«درخت یک: آهای بوی آدمیزاد!»	جان‌بخشی به عناصر غیرانسانی؛ غریبه‌سازی موقعیت
۶۵		«این یک تخیل است...»	یادآوری صریح ساختگی بودن واقعه
۲۹	ژستوس	خانم نگار با خنجر در مرکز صحنه	بدن زن به نماد مقاومت و پرسشگری تبدیل می‌شود
۶۸		«با ماست که این بار سنگین را به دوش بکشیم»	ژستوس جمعی؛ مسئولیت‌پذیری اجتماعی
۸ و ۱۰	نمادپردازی و غیرواقعی‌سازی	باغ افسانه‌ای و درختان سخنگو	فاصله از رئالیسم؛ ایجاد لایه‌های خوانش اجتماعی
۸		سیب‌های سرخ و سفید	نشانه قدرت، سلطه و امتیاز طبقاتی
۵۲ و ۵۳		دیوها	نیروهای ایدئولوژیک سرکوبگر؛ تهدید پنهان جامعه
۶۵		«سال پس از قرن یائسه...»	حذف خط زمان واقعی؛ انتقال روایت به سطح اسطوره‌ای
۴۵ و ۶۵	روایت غیرخطی، روایتگر	حضور مداوم صحنه‌گردان	قطع و وصل روایت؛ ورود تحلیلی‌گرانه تماشاگر به لایه‌های داستان
۱۳		ثبت هم‌زمان وقایع توسط وقایع‌نگار	حرکت میان اکنون / گذشته / روایت ثانویه؛ چندلایگی معنا

۲-۲-۲. تحلیل جایگاه و کارکرد شخصیت زن در نمایشنامه افرا

داستان نمایشنامه «افرا» حول محور دختری به نام افرا شکل می‌گیرد؛ معلمی جوان از طبقه متوسط که همراه برادر دانش‌آموزش در یکی از محله‌های تهران زندگی می‌کند. افرا شخصیتی آگاه و مسئولیت‌پذیر دارد و جایگاه او به‌عنوان معلم، نشانه‌ای از پیوند او با آگاهی و روشن‌اندیشی در جامعه است. در فضای محله‌ای که روابط اجتماعی آن هنوز تحت تأثیر ساختارهای سنتی و مناسبات قدرت است، افرا به تدریج در مرکز مجموعه‌ای از سوءظن‌ها، طمع‌ها و رقابت‌های اجتماعی قرار می‌گیرد. افرا برای تأمین معاش به خانه خانم شازده رفت‌وآمد می‌کند تا به پسر او، چلمن‌میرزا، درس بدهد. خانم شازده که از بازماندگان خاندان قاجار است، زنی صاحب‌نفوذ و ثروتمند به شمار می‌رود و هنوز در رفتار و نگرش خود بازتابی از مناسبات ارباب-رعیتی گذشته را حفظ کرده است. او که شیفته افرا شده، می‌کوشد با

استفاده از موقعیت و قدرت خود، افرا را به ازدواج با پسرش وادار کند. افرا اما این پیشنهاد را نمی‌پذیرد و برای جلوگیری از اصرارهای بیشتر، خود را نامزد پسرعمویش معرفی می‌کند. این مخالفت، نقطه آغاز بحران نمایش است. پس از آن، خانم شازده برای انتقام از افرا، او را به دزدی متهم می‌کند. این اتهام به سرعت در محله می‌پیچد و فضای اجتماعی پیرامون افرا را متشنج می‌کند. (بیضایی، ۱۳۸۱)

مردان محله هر یک به شکلی درگیر ماجرا می‌شوند؛ از دوچرخه‌ساز جوان گرفته تا صاحب فروشگاه، مشاور املاک و حتی برخی مأموران محلی. هر کدام از این افراد، به نوعی در پی بهره‌برداری از شرایط پیش آمده هستند و تلاش می‌کنند افرا را تحت فشار قرار دهند. در این میان، سرکار خادمی نقش مهمی در پیشبرد حقیقت ایفا می‌کند. او که در ابتدا همچون دیگران درگیر فضای سوءظن و شایعه است، به تدریج به بی‌گناهی افرا پی می‌برد و در نهایت به روشن شدن حقیقت کمک می‌کند. در پایان نمایش، اتهام دزدی از افرا برداشته می‌شود و بی‌گناهی وی آشکار می‌گردد. با این حال، اهمیت داستان تنها در رفع این اتهام خلاصه نمی‌شود؛ بلکه در روندی که طی آن شخصیت افرا در برابر فشارهای اجتماعی، سوءاستفاده‌های قدرت و نگاه‌های مالکانه مردان مقاومت می‌کند. در فضای نمایش، گویی نظامی اجتماعی تلاش دارد افرا را به تملک خود درآورد؛ از پسر شازده گرفته تا دیگر مردان محله، هر یک به نوعی می‌کوشند او را در چارچوب خواست خود تعریف کنند. در برابر این وضعیت، افرا می‌کوشد استقلال و کرامت خود را حفظ کند و بر پایبندی به اصول اخلاقی و انسانی خود باقی بماند. (بیضایی، ۱۳۸۱) در نمایشنامه «افرا»، بهرام بیضایی با بهره‌گیری از ساختاری چندلایه و روایتی غیرخطی، موقعیت اجتماعی شخصیت زن را در بستری از مناسبات قدرت، سنت و ساختارهای مردسالارانه بررسی می‌کند.

الف. بازنمایی جایگاه زن در نمایشنامه افرا

در این اثر، روایت اغلب از طریق بازگویی گذشته و نقل رخداد‌های پیشین شکل می‌گیرد و همین امر باعث می‌شود گفتگوهای شخصیت‌ها حالتی روایی پیدا کند. برای نمونه، افرا در آغاز نمایش با اشاره به رخدادی در گذشته می‌گوید: «دیشب باد بدی بود یک دم آرومی نداشت.» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۹) همچنین سرکار خادمی نیز در بیان یکی از رخدادها به گذشته اشاره می‌کند: «همین دیروز اقدامی فروشگاه‌دار می‌گفت...» (همان: ۲۰) استفاده از این شیوه روایت، جریان زمانی خطی را درهم می‌شکند و فضای نمایش را به مجموعه‌ای از روایت‌ها و بازگویی‌ها تبدیل می‌کند. از سوی دیگر، صحنه‌آرایی نمایش نیز در شکل‌گیری این ساختار نقش مهمی دارد. بیضایی در ابتدای متن فضایی را توصیف می‌کند که هم‌زمان یادآور

مکان‌های مختلفی همچون مدرسه، دادگاه، فروشگاه، خانه خانم شازده و حتی کلانتری است. (بیضایی، ۱۳۸۱: ۷) این شیوه طراحی صحنه، فضای اجتماعی گسترده‌ای را در قالب یک صحنه واحد بازنمایی می‌کند و نشان می‌دهد که سرنوشت شخصیت‌ها در شبکه‌ای از روابط اجتماعی به هم پیوسته شکل می‌گیرد. در این ساختار، شخصیت افرا در مرکز توجه قرار دارد.

او زنی است که در برابر فشارهای اجتماعی و نگاه‌های مالکانه مقاومت می‌کند. در طول نمایش، مردان مختلفی تلاش می‌کنند او را به نوعی در اختیار خود درآورند؛ برخی با پیشنهاد ازدواج، برخی با اعمال قدرت اقتصادی و برخی با استفاده از موقعیت اجتماعی. در نتیجه، افرا در موقعیتی قرار می‌گیرد که باید میان حفظ استقلال فردی و تسلیم شدن در برابر فشارهای اجتماعی یکی را انتخاب کند. بیضایی برای نشان دادن پیچیدگی این موقعیت، از شیوه‌ای استفاده می‌کند که در آن شخصیت‌ها علاوه بر سخنان خود، افکار و احساسات درونی‌شان را نیز بیان می‌کنند. در یکی از بخش‌ها، شخصیتی درباره رفتار افرا چنین می‌گوید:

«افرا اون تمام مدت جلوی مهموناش افاده داشتن یه کلفت سطح بالا رو داد و از من

تعریف کرد و کار کشید... بشور؛ شستم! بساب؛ ساییدم!...» (بیضایی، ۱۳۸۱: ۴۹)

بیان چنین جملاتی نشان می‌دهد که گفتار شخصیت‌ها تنها به گفت‌وگوی مستقیم محدود نیست، بلکه بازتابی از تجربه‌های ذهنی و درونی آنان نیز به شمار می‌رود. در مجموع، ساختار روایی و شیوه بیان در این نمایشنامه سبب می‌شود مخاطب به‌جای همذات‌پنداری صرف با شخصیت‌ها، به تحلیل روابط اجتماعی و ساختار قدرتی که بر زندگی آنان حاکم است بپردازد. در این میان، افرا به‌عنوان شخصیت محوری نمایش، نمادی از زنی است که در برابر فشارهای اجتماعی و نظام مردسالارانه ایستادگی می‌کند و تلاش دارد هویت و استقلال خود را حفظ کند. نمایشنامه «افرا یا روز می‌گذرد» زن را در بستر مجموعه‌ای از مناسبات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به‌تصویر می‌کشد؛ مناسباتی که در آن قدرت، طبقه و ساختارهای سنتی نقشی بنیادین دارند. افرا در مرکز این شبکه پیچیده روابط قرار دارد و هویت او به‌عنوان زن، معلم و فردی از طبقه متوسط، او را در معرض انواع فشارهای ساختاری قرار می‌دهد. این فشارها از خلال گفتار شخصیت‌ها و روایت‌های جزئی و روزمره آشکار می‌شود. افرا وضعیت معیشتی خود را چنین بازگو می‌کند:

«میگه این پول معلمی تو هم که درسته میره تو جیب بقال و چقال. پس کی میشه یه

جهازی دست و پا کنی؟» (افرا: ۱۱)

این جمله، هم دشواری اقتصادی و هم انتظارات اجتماعی درباره جهیزیه و ازدواج را نشان می‌دهد؛ انتظاراتی که اغلب متوجه زنان است و بر دوش آنان سنگینی می‌کند. در کنار فشار

اقتصادی، تحقیر طبقاتی نیز بخشی از تجربه زن در جامعه نمایش است. خانم شازده با لحنی خطابه‌ای به ساختار قدرت اشاره می‌کند:

«هنوز هرکی دستش جایی بنده و سرش به تنش سواره... دستگاهی به هم زده و بادی به مشکشه.» (همان: ۱۲)

در این گفتار، ارزش افراد نه به توانایی‌هایشان، بلکه به موقعیت اجتماعی و اقتصادی آنان وابسته می‌شود؛ امری که جایگاه زنان را بیش از پیش در معرض داوری نامنصفانه قرار می‌دهد. فشارهای اجتماعی تنها متوجه افرا نیست؛ مادر او نیز نمونه‌ای بارز از زن طبقه پایین است که پس از مرگ همسرش ناچار شده زندگی خود و سه فرزند را به‌تنهایی اداره کند. با وجود تنگ‌دستی و بیماری، برای کار به خانم شازده مراجعه می‌کند، اما با امتناع کارفرما روبه‌رو می‌شود؛ امتناعی که با ادعای «حفظ غرور افرا» توجیه می‌شود. افسر خطاب به مادر می‌گوید: «غرور داری! برای همین بود که وقتی گفتم بفرست افرا رو بیاد کمک حالم، زینب نمی‌گفت بهت بگم!»

این صحنه نشان می‌دهد غرور زنانه در جامعه نمایش بهانه‌ای است که هم کارفرما بر زبان می‌آورد و هم فشار روانی بر خانواده وارد می‌کند. از سوی دیگر، زنان در این نمایشنامه با ناامنی اجتماعی و جابه‌جایی‌های ناخواسته نیز مواجه‌اند. افسرخانم می‌گوید:

«به قرص‌ها در کف دست خود می‌نگرد چرا به حرف بابا گوش ندادم؟ چرا شدم زن نوکر دولت که با یه مأموریت جاکن بشم...» (همان: ۱۳)

این جمله عمق وابستگی اقتصادی و تأثیر نقش‌های خانوادگی بر زندگی زنان را بازتاب می‌دهد؛ زانی که آینده‌شان با تصمیم و جابه‌جایی مردان گره خورده است. نگاه نظارتی و قضاوت‌گر جامعه نیز بخشی جدایی‌ناپذیر از تجربه زن در افرا است. در بخشی از نمایش گفته می‌شود:

«وسط محله بی‌آبروت می‌کنن همینو می‌خوای؟» (همان: ۸۶)

در اینجا «محله» نمادی از چشم‌ناظر جامعه سنتی است که دائماً رفتار زن را زیر نظر دارد و آبرو را معیار داوری قرار می‌دهد. از سوی دیگر، افرا نه تنها قربانی محدودیت‌های اقتصادی و قضاوت‌های اجتماعی است، بلکه با تهمت‌های ناروا نیز مواجه می‌شود. با وجود تلاش‌های فراوان و اخلاق‌مداری‌اش، مردم ده با کوچک‌ترین بدگمانی او را متهم به دزدی می‌کنند. افسر در اعتراض به دوچرخه‌ساز می‌گوید:

«شما مغازه‌تونو نو کردین، ولی خودتون همونین که بودین... تقصیر شما نیست. این‌طور بزرگ شدین؛ فکر کنین هر چی مال شما نیست باید لگد مالش کرد. هو کردن کسی که اگر هم تقصیری داشت، در حد شما نبود قضاوتش کنین...»

این گفتار به روشنی نشان می‌دهد که قضاوت‌های طبقاتی و فرهنگی چگونه زنان را در موقعیت بی‌دفاع قرار می‌دهد. افرا از این تهمت‌ها رنج می‌برد، زیرا در جامعه‌ای زندگی می‌کند که افراد معمولاً تنها می‌مانند و کسی ارزشش هایشان را درک نمی‌کند. با وجود آن که سال‌ها برای آموزش کودکان تلاش کرده و با وجدان و اخلاق رفتار کرده است، همان مردم او را محکوم می‌کنند. این وضعیت، به‌ویژه در پایان نمایشنامه، به احساس یأس، تنهایی و بی‌پناهی می‌انجامد. افرا نماد انسان‌هایی است که با قضاوت‌های ناعادلانه روبه‌رو می‌شوند، اما می‌کوشند وجدان و انسانیت خود را حفظ کنند. (رجول دزفولی، ۱۳۸۹: ۳۲۹-۳۳۰) رابطه افرا با مادرش نیز به‌عنوان یکی از نقاط دردناک زندگی او مطرح می‌شود، زیرا افرا می‌داند مادرش برای حفظ آبروی خانواده رنج فراوانی کشیده و نمی‌خواسته کسی آنان را محتاج بداند. آبرو در این نمایش مفهومی اجتماعی است که بیش از همه زن را در حصار خود نگه می‌دارد. در کل جایگاه زن در افرا نه صرفاً به‌عنوان فرد، بلکه به‌عنوان موجودی درگیر در شبکه‌ای از فشارهای اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و طبقاتی بازنمایی می‌شود. افرا و مادرش هر دو نمونه زنانی‌اند که در برابر ساختارهای ناعادلانه مقاومت می‌کنند، اما همواره زیر نگاه قضاوت‌گر جامعه، در معرض سوءظن، تهمت و بی‌عدالتی قرار می‌گیرند. این بازنمایی، تصویر زن را در نسبت با ساختارهای قدرت و مناسبات سنتی برجسته می‌سازد و نشان می‌دهد چگونه هویت زنانه در چنین فضایی شکل می‌گیرد.

ب. تحلیل نمایشنامه افرا با توجه به مؤلفه‌های اپیک

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری نمایشنامه افرا، استفاده از شگرد فاصله‌گذاری است؛ شگردی که مانع همذات‌پنداری کامل مخاطب با شخصیت‌ها می‌شود و او را به تحلیل عقلانی موقعیت‌ها دعوت می‌کند. این فاصله‌گذاری از همان آغاز نمایش در طراحی صحنه دیده می‌شود:

«صحنه‌ای است با شماری میز و نیمکت مدرسه که باید هم آموزگار مدرسه را یادآوری

کند و هم دادگاه را و هم فروشگاه را...» (همان: ۷)

در اینجا یک دکور واحد کارکردهای متفاوتی می‌یابد و به‌جای بازنمایی واقع‌گرایانه مکان، به ابزاری برای تحلیل اجتماعی تبدیل می‌شود. همچنین تولید صداها در برابر چشم تماشاگر یکی دیگر از شیوه‌های فاصله‌گذاری است:

«اشیاء ساده‌ای چون بوق درشکه، زنگ دوچرخه، سوت ورزشی یا پاسبانی... روی میزهاست که به وقتش هر کدام را که لازم بود بازیگر مناسبش به صدا در می‌آورد.» (همان: ۸)

در اینجا صدا نه برای ایجاد فضای طبیعی، بلکه برای آشکار کردن مصنوعی بودن اجرا به کار می‌رود. در سطح زبان نیز فاصله‌گذاری دیده می‌شود. برای نمونه، تردید در واقعیت تجربه در جمله «نمی‌دونم اون که میگه، یا منم که خواب می‌بینم.» (همان: ۱۱) باعث می‌شود انسجام روانی شخصیت شکسته شود و مخاطب به جای همذات‌پنداری احساسی، به تحلیل موقعیت بپردازد. به همین ترتیب، اغراق‌های زبانی در جملاتی چون «آلاخون والاخون شهر غریب؛ دست تنها با یه بچه تو شکم؟» (همان: ۱۳) تجربه زیسته شخصیت را از بازنمایی طبیعی فاصله می‌دهد و آن را به نشانه‌ای اجتماعی تبدیل می‌کند. در نمایشنامه افرا، بدن، حرکت و جایگیری شخصیت‌ها در صحنه نقش مهمی در انتقال معنا دارند و به صورت ژستوس اجتماعی عمل می‌کنند. در آغاز نمایش، جایگاه افرا نسبت به دیگران به گونه‌ای تنظیم شده است که معنای اجتماعی مشخصی ایجاد می‌کند:

«در آغاز پشت میزها و نیمکت‌ها همه شخصیت‌ها نشسته‌اند... افرا که وسط صحنه ایستاده و نور بر چهره‌اش باز می‌شود» (همان: ۸)

ایستادن افرا در برابر بدن‌های نشسته، نوعی ژستوس اجتماعی جداسازی و برجسته‌سازی را شکل می‌دهد و او را به سوژه‌ای در معرض قضاوت جمعی تبدیل می‌کند. آنچه کاربرد ژستوس را در «افرا» از یک تمهید صرفاً صوری متمایز می‌کند، آن است که بیضایی حضور زن را به محور اصلی کشمکش بر سر معنا بدل می‌سازد. ایستادن افرا در میان دیگر شخصیت‌ها تنها یک جداسازی ظاهری نیست؛ این شیوه چیدمان صحنه، همان نگاه نظارتی جامعه مردسالار را که در سراسر متن بر زن سنگینی می‌کند، در قالبی واحد و قابل مشاهده فشرده می‌کند. به این ترتیب، تماشاگر پیش از آنکه سخنی بشنود، مناسبات قدرت را در نحوه قرار گرفتن شخصیت‌ها بر صحنه درمی‌یابد. اهمیت این نکته در آن است که نشان می‌دهد فرودستی زن نزد بیضایی امری صرفاً گفتاری یا روانی نیست، بلکه در همان نحوه توزیع شخصیت‌ها و سهم هر یک از فضای صحنه نمایان می‌شود و این دقیقاً همان کاری است که ژستوس برشتی از تئاتر انتظار دارد، یعنی آشکار کردن ساختار اجتماعی در سطح آشکار و دیداری کنش. ژستوس در سطح زبان نیز دیده می‌شود. برای مثال در جمله «قد و قواره... عین لنگه در سنگین.» (همان: ۱۲) بدن انسان با شیء مقایسه می‌شود و به نشانه‌ای مادی تبدیل می‌گردد. این تشبیه نشان‌دهنده نوعی نگاه شیء‌انگارانه به انسان در مناسبات اجتماعی است. در نمونه‌ای دیگر، حرکت بدنی به نشانه‌ای از مناسبات قدرت تبدیل می‌شود:

«چه پای کوبید بر اش و زد بالا؟» (همان: ۱۵)

در اینجا «پای کوبیدن» نه صرفاً یک حرکت فردی، بلکه نشانه‌ای از چاپلوسی و صعود در ساختار قدرت است. بدین ترتیب، ژستوس در این نمایشنامه وسیله‌ای برای آشکار کردن روابط اجتماعی و طبقاتی میان شخصیت‌ها می‌شود. یکی از ویژگی‌های مهم ساختار اپیک در افرا ایجاد تنش‌ها و تقابل‌های دیالکتیکی میان نیروهای اجتماعی است. این تقابل‌ها اغلب میان فقر و قدرت، فرد و ساختار اجتماعی، یا سنت و تغییر شکل می‌گیرند. برای نمونه، در یکی از صحنه‌ها گفته می‌شود:

«در صحنه کلانتری الفبا را از تخته پاک می‌کنند و اخطارها و اعلان‌های کلانتری... را بر آن می‌چسبانند.» (همان: ۷)

در اینجا تخته سیاه که نماد آموزش است، به محل اعلان‌های کلانتری تبدیل می‌شود و تقابل میان آموزش و سرکوب را آشکار می‌سازد. نمونه دیگری از این تقابل در گفت‌وگوی افرا و خانم شازده دیده می‌شود:

«امروز رفتم قبول کردم... خدا آدمو محتاج این گدازاده جماعت نکنه.» (همان: ۱۱)

در اینجا نیاز اقتصادی افرا در برابر زبان تحقیرآمیز قدرت قرار می‌گیرد و تضاد میان فقر و اقتدار طبقاتی به‌وضوح نمایان می‌شود. همچنین در جمله زیر:

«چرا شدم زن نوکر دولت... دست تنها با یه بچه تو شکم؟» (همان: ۱۳)

تضاد میان سرنوشت فردی و فشارهای ساختاری جامعه آشکار می‌شود. این تقابل‌ها پاسخی قطعی ارائه نمی‌دهند، بلکه مخاطب را به تحلیل شرایط اجتماعی و اقتصادی شخصیت‌ها دعوت می‌کنند. نکته مهم در این تقابل‌ها آن است که هیچ‌یک به نتیجه‌ای آرام‌بخش و قطعی نمی‌رسند. بیضایی تضاد میان آموزش و سرکوب، یا فقر و اقتدار طبقاتی را در لحظه اوج آن رها می‌کند و از حل کردن نمایشی آن خودداری می‌کند و همین خودداری از ارائه پایانی تسلی‌بخش است که بار داوری را بر دوش مخاطب می‌گذارد. در این معنا، تقابل‌های صحنه در «افرا» بازتابی از وضعیت تاریخی زنی است که میان استقلال فردی و فشار ساختار اجتماعی معلق مانده است؛ این بلا تکلیفی نه نشانه ضعف روایت، بلکه شیوه‌ای آگاهانه از سوی نویسنده برای انتقال پرسش از صحنه به ذهن تماشاگر است. بدین ترتیب، تقابل دیالکتیکی از سطح مضمون فراتر می‌رود و به سازوکار اصلی پدید آوردن آگاهی انتقادی در اثر بدل می‌شود. روایت در نمایشنامه افرا به‌صورت خطی پیش نمی‌رود و از لایه‌های مختلف روایت و زاویه‌های دید متفاوت تشکیل شده است. یکی از نمونه‌های این ساختار در استفاده چندگانه از عناصر صحنه دیده می‌شود:

«گاهی از میزش برای تجسم صحنه‌ای مثل دخل فروشگاه یا میز رئیس کلانتری بهره گرفته می‌شود.» (همان: ۷)

در اینجا یک عنصر صحنه‌ای می‌تواند چند نقش مختلف داشته باشد و مرز میان روایت و اجرا را جابه‌جا کند. همچنین بسیاری از رخداد‌های مهم به‌صورت گزارشی بیان می‌شوند. برای نمونه، جمله «امروز رفتم قبول کردم.» (همان: ۱۱) تصمیمی مهم را بدون صحنه‌پردازی دراماتیک بیان می‌کند. در اینجا کنش حذف شده و نتیجه به شکل گزارشی ارائه می‌شود؛ شیوه‌ای که از ویژگی‌های روایت اپیک به شمار می‌آید. در بخش‌های دیگر نیز روایت از زاویه‌های دید مختلف بیان می‌شود و لایه‌های متعددی از تجربه فردی، تحلیل اجتماعی و گزارش رویدادها در کنار هم قرار می‌گیرند؛ مانند جایی که روایت میان گزارش افرا، کنش خانم شازده و واکنش کودک جابه‌جا می‌شود. (همان: ۳۰) این جابه‌جایی‌های مداوم، ساختار خطی داستان را می‌شکند و نمایش را به روایتی چندلایه و تحلیلی تبدیل می‌کند. در کل، ساختار غیرخطی روایت در افرا سبب می‌شود که مخاطب نه صرفاً دنبال کننده داستان، بلکه تحلیلگر موقعیت‌های اجتماعی و روابط قدرت در متن باشد.

جدول ۲. بازنمایی جایگاه زن در نمایشنامه افرا (مآخذ: یافته پژوهش)

مؤلفه جایگاه زن	دالالت و معنا	نمونه از متن نمایش
فشار اقتصادی بر زن	نشان دهنده فشار معیشتی و انتظار اجتماعی از زن برای تهیه جهیزیه و ورود به ازدواج است.	«میگه این پول معلمی تو هم که درسته میره تو جیب بقال و چقال. پس کی میشه یه جهیزی دست و پا کنی؟» (افرا، ۱۱)
نابرابری و تحقیر طبقاتی	ارزش اجتماعی افراد بر اساس قدرت و موقعیت اقتصادی سنجیده می‌شود و این مسئله زنان طبقه متوسط و پایین را آسیب‌پذیرتر می‌کند.	«هنوز هرکی دستش جایی بنده و سرش به تنش سواره... دستگاهی به هم زده و بادی به مشکشه» (افرا، ۱۲)
ناامنی و بی‌ثباتی در زندگی زنان	وابستگی وضعیت زندگی زنان به موقعیت شغلی مردان و جابه‌جایی‌های اجباری را نشان می‌دهد.	«به قرص‌ها در کف دست خود می‌نگرد... چرا شدم زن نوکر دولت که با یه مأموریت جاکن بشم...» (افرا، ۱۳)
نظارت اجتماعی و حفظ آبرو	جامعه با نگاه نظارتی رفتار زنان را کنترل می‌کند و مفهوم آبرو به ابزاری	«وسط محله بی‌آبروت می‌کنن همینو می‌خوای؟» (افرا، ۸۶)

برای محدود کردن آنان تبدیل

می‌شود.

واکنش افسر به دوچرخه‌ساز درباره قضاوت مردم نسبت به افرا	نشان دهنده قضاوت عجولانه و بی‌عدالتی اجتماعی نسبت به زنانی است که در موقعیت آسیب‌پذیر قرار دارند.	قضاوت و تهمت اجتماعی علیه زن
---	---	------------------------------

تحلیل رجول دزفولی درباره افرا (رجول دزفولی، ۱۳۸۹: ۳۲۹-۳۳۰)	افرا نماد انسان‌هایی است که با وجود قضاوت‌های ناعادلانه جامعه تلاش می‌کنند وجدان و انسانیت خود را حفظ کنند.	نماد بودن شخصیت افرا
--	---	----------------------

۲-۳. مقایسه کارکرد شخصیت زن در دو نمایشنامه بر مبنای مؤلفه‌های اپیک برشت

بررسی جایگاه و کارکرد شخصیت زن در نمایشنامه‌های «افرا» و «سلطان مار» نشان می‌دهد که زنان در این آثار صرفاً شخصیت‌هایی حاشیه‌ای یا منفعل نیستند، بلکه در بستر روابط اجتماعی و ساختارهای قدرت به عاملی مهم در پیشبرد روایت و آشکارسازی مناسبات اجتماعی تبدیل می‌شوند. در هر دو نمایشنامه، شخصیت زن در دل شبکه‌ای از روابط اقتصادی، اجتماعی و طبقاتی قرار می‌گیرد و از خلال کنش‌ها و گفتارهای او، وضعیت جامعه و تضادهای آن برای مخاطب آشکار می‌شود. این ویژگی سبب می‌شود که حضور زن در این آثار کارکردی فراتر از یک شخصیت داستانی پیدا کند و به ابزاری برای نشان دادن ساختارهای قدرت و مناسبات اجتماعی تبدیل شود.

در نمایشنامه «سلطان مار»، شخصیت خانم نگار نمونه‌ای از این روند است. او در آغاز به‌عنوان دختری درباری و وابسته به ساختار قدرت معرفی می‌شود و زندگی او در فضای محدود و ساده دربار شکل گرفته است. با این‌حال در جریان روایت و با آشکار شدن سیاست‌های پدر و واقعیت‌های اجتماعی، نگاه او به جهان پیرامون تغییر می‌کند و به تدریج از موقعیت منفعل فاصله می‌گیرد. این تغییر تدریجی سبب می‌شود که خانم نگار از جایگاه یک شخصیت وابسته به ساختار قدرت، به شخصیتی کنشگر تبدیل شود که در روند حوادث نقش فعال ایفا می‌کند. در نهایت، تصمیم‌ها و واکنش‌های او در هدایت مسیر رویدادها تأثیرگذار است و به نوعی حرکت به سوی تغییر و طغیان اجتماعی را در متن نمایشنامه تقویت می‌کند. (بیضایی، ۱۳۶۱) در مقابل، نمایشنامه «افرا یا روز می‌گذرد» زن را در بستری متفاوت اما به همان اندازه پیچیده نشان می‌دهد. در این اثر، افرا به‌عنوان زنی از طبقه متوسط و معلمی ساده در مرکز روایت قرار دارد و زندگی او تحت تأثیر مجموعه‌ای از فشارهای

اقتصادی و اجتماعی شکل می‌گیرد. گفتار او درباره وضعیت معیشتی خود نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اقتصادی زندگی زنان را تحت فشار قرار می‌دهد. دشواری اقتصادی با انتظار اجتماعی برای ازدواج و تهیهٔ جهیزیه پیوند می‌خورد و نشان می‌دهد که چگونه نقش‌های اجتماعی از پیش تعیین شده، زندگی زن را در چارچوبی محدود قرار می‌دهد. در کنار فشار اقتصادی، مناسبات قدرت و جایگاه اجتماعی نیز در تعیین موقعیت زن نقش مهمی دارند. اشاره خانم شازده به ساختار قدرت وقتی می‌گوید: «هنوز هرکی دستش جایی بنده و سرش به تنش سواره... دستگاهی به هم زده و بادی به مشکشه.» (افرا: ۱۲) نشان می‌دهد که ارزش اجتماعی افراد به جای شایستگی، به میزان قدرت و موقعیت آنان وابسته است. در چنین فضایی، زنان طبقات پایین یا متوسط بیش از دیگران در معرض قضاوت و بی‌عدالتی قرار می‌گیرند. همچنین، تجربه زنان در این نمایشنامه با نوعی ناامنی اجتماعی همراه است. افسرخانم در این اثر نشان می‌دهد که زندگی زنان تا چه اندازه به تصمیم‌ها و موقعیت مردان وابسته است. این وابستگی سبب می‌شود که زنان در بسیاری از موارد کنترل مستقیمی بر سرنوشت خود نداشته باشند. در سطحی دیگر، نگاه نظارتی جامعه نیز در شکل‌گیری جایگاه زن نقش تعیین‌کننده دارد و رفتار زن همواره زیر نگاه قضاوت‌گر جامعه قرار دارد و مفهوم آبرو به ابزاری برای کنترل اجتماعی تبدیل می‌شود. در چنین فضایی، حتی تلاش‌های اخلاقی و حرفه‌ای افرا نیز نمی‌تواند مانع قضاوت‌های ناعادلانه شود و او با وجود سال‌ها فعالیت آموزشی، با تهمت و سوءظن روبه‌رو می‌شود.

در هر دو نمایشنامه، شخصیت زن در موقعیتی قرار می‌گیرد که از خلال تجربه‌های فردی او، ساختارهای اجتماعی و تضادهای موجود در جامعه آشکار می‌شود. خانم نگار در «سلطان مار» با عبور از موقعیت وابسته و درباری به کنشگری فعال تبدیل می‌شود و در روند تغییرات اجتماعی نقش ایفا می‌کند؛ در حالی که افرا در نمایشنامه «افرا یا روز می‌گذرد» نمایندهٔ زنی است که در دل فشارهای اقتصادی، قضاوت‌های اجتماعی و محدودیت‌های فرهنگی قرار دارد، اما همچنان می‌کوشد ارزش‌های اخلاقی و انسانی خود را حفظ کند. به همین دلیل، افرا را می‌توان نمادی از انسان‌هایی دانست که با وجود مواجهه با داورهای ناعادلانه جامعه، تلاش می‌کنند وجدان و انسانیت خود را حفظ کنند. (رجول دزفولی، ۱۳۸۹: ۳۲۹-۳۳۰)

در واقع بررسی این دو نمایشنامه نشان می‌دهد که شخصیت زن در آثار مورد بحث، کارکردی فراتر از یک نقش فرعی دارد و به ابزاری برای آشکارسازی مناسبات اجتماعی و تضادهای موجود در جامعه تبدیل می‌شود. زنان در این متون نه تنها در پیشبرد روایت نقش دارند، بلکه از طریق تجربه‌های فردی و اجتماعی خود، ساختارهای قدرت، نابرابری‌های

اجتماعی و شیوه‌های قضاوت جامعه را نیز نمایان می‌سازند. از این رو، جایگاه زن در این آثار را می‌توان در پیوند با شبکه‌ای از روابط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی فهم کرد که هویت و کنش‌های او را شکل می‌دهد.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی هر دو نمایشنامه نشان می‌دهد که بیضایی زن را در مقام سوژه‌اندیشمند به صحنه می‌آورد. سوژه‌ای که حضورش محور واکاوی مناسبات قدرت و ساختارهای پنهان جامعه است. وی با بهره‌گیری هوشمندانه از سازوکارهای تئاتر اپیک، زن را از چارچوب‌های رایج بازنمایی رمانتیک، احساسی یا صرفاً روایی بیرون می‌کشد و در جایگاهی می‌نشانند که تماشاگر را از همذات‌پنداری منفعلانه باز می‌دارد و به اندیشیدن وامی‌دارد. در نمایشنامه «افرا»، زن در میان فشارهای اقتصادی، قضاوت‌های اجتماعی و روابط نابرابر قدرت نمود می‌یابد؛ حضوری که به مثابه آینه‌ای انتقادی عمل می‌کند و ناکارآمدی ساختارها و شکنندگی منزلت انسانی را به نمایش می‌گذارد. افرا، هرچند در سطح داستان معلمی است گرفتار مناسبات ناعادلانه، اما در لایه معنایی، حامل گسستی است که تماشاگر را از روایت به تأمل در بستر اجتماعی فرامی‌خواند، درست همان جایی که تکنیک‌های اپیک بیضایی، همچون فاصله‌گذاری و ژستوس، کارکردی عمیق را به نمایش می‌گذارند.

از سویی در نمایشنامه «سلطان مار»، زن در مسیری تحول‌خواهانه، از دل سلطه و ساختار قدرت عبور می‌کند و به مرتبه‌ای از خودآگاهی و تشخیص می‌رسد. این دگرگونی نه در هیأت قهرمان‌پردازی کلاسیک، بلکه از خلال ساختاری اپیکی رخ می‌دهد که در آن تغییر شخصیت به منزله تغییر نگاه به نظم مسلط است. بدین ترتیب، زن در این نمایش نیروی معنابخش گسست و بیداری است و نقش وی اساساً در تولید آگاهی اجتماعی تعریف می‌شود. در مجموع، تحلیل هر دو نمایشنامه نشان می‌دهد زن در جهان نمایشی بیضایی نه زینت روایت است و نه تابع ساختار، بلکه آغازگاه پرسش، بستر نقد و محور آگاهی‌بخشی است. بیضایی با اتکا به شیوه‌های اپیک، شخصیت زن را بدل به نشانه‌ای معنادار می‌کند که هم زیست فردی را بازتاب می‌دهد و هم ساختارهای کلان جامعه را به محک نقد می‌گذارد. چنین نگرشی زن را در نقطه‌ای می‌نشانند که روایت نمایشی را فراتر از درام و در قلمرو تأمل و شناخت اجتماعی ارتقا می‌دهد. از این منظر، تئاتر بیضایی به صحنه‌ای برای دیالکتیک میان فرد و تاریخ بدل می‌شود. جایی که هر کنش زنانه نه صرفاً واکنشی شخصی، بلکه نمود یک آگاهی جمعی است. وی در بازنمایی زن مرز میان واقعیت و نماد را در هم می‌شکند تا نشان دهد که حقیقت اجتماعی تنها در فاصله‌ای انتقادی با بازنمایی ممکن است. همین فاصله است که به آثار بیضایی بُعدی

فلسفی می‌بخشد و بیننده را از موضع دریافت‌کننده منفعل، به موقعیت ناظر آگاه و تحلیل‌گر ارتقا می‌دهد. در نهایت، می‌توان گفت در تئاتر بیضایی، شخصیت زن نه تنها حامل معنا، بلکه مولد معنا است. او حقیقت را نه بازگو، بلکه خلق می‌کند و از این رهگذر، هنر نمایشنامه‌نویس به حوزه اندیشه و نقد اجتماعی پیوند می‌خورد.

کتاب‌شناسی

- اسلین، مارتین (۱۳۹۲)، برتولت برشت، ترجمه حسن ملکی، تهران: کهنکشان.
- بدرظاهر، امیر و همکاران (۱۴۰۴)، ریخت‌شناسی تئاتر اپیک بر اساس پیوند فرآیند «درزمانی» و مفهوم بیگانه‌سازی در نمایشنامه‌های برشت، تئاتر، دوره ۱۲، شماره ۱۰۱، صص ۱۰۱-۱۱۵
- برلاو، روت (۱۳۷۷)، از برشت می‌گویم («لای‌تو»ی برشت): خاطرات و یادداشت‌های روت برلاو، به اهتمام و پی‌گفتار هانس بونگه، ترجمه جمشید میرمعزی، تهران: آبانگاه.
- بیات، مجتبی (۱۴۰۰)، بررسی مؤلفه‌ها و تکنیک‌های تئاتر روایی برشت در سینمای عباس کیارستمی (با بررسی موردی فیلم‌های قضیه شکل اول، شکل دوم؛ مشق شب؛ کلوزآپ؛ زندگی و دیگر هیچ)، پروژه عملی کارگردانی نمایش اعترافات، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.
- بیضایی، بهرام (۱۳۶۱)، سلطان مار، تهران: تیراژه.
- بیطرفان، مجتبی (۱۳۹۹)، بررسی سیستم فاصله‌گذاری برتولت برشت در بازیگری پست‌مدرن (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)، آموزش عالی لامعی گرگانی.
- بیکی، سیدپویا (۱۴۰۲)، مطالعه تطبیقی اجرای مفهوم فاصله‌گذاری برشت در کار بازیگران سینما و تئاتر در فیلم مسافران و نمایش بندار بیدخش بیضایی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۷)، تئاتر اپیک چیست؟ فصلنامه هنر، شماره ۷۸
- پورنظری میان‌پشته، محسن (۱۴۰۱)، بررسی تطبیقی نظریات برتولت برشت در تئاتر اپیک و تئاتر شورایی آگستو بوال، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزش عالی کمال‌الملک، گروه هنرهای نمایشی.
- جولایی، احمد (۱۳۸۹)، قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی، تهران: افراز.
- حدادی، محمدحسین (۱۳۸۷)، زندگی گالیله: تئاتر روایی برشت در خدمت اهداف انسانی، پژوهش زبان‌های خارجی، دوره ۱۳، شماره ۴۳، صص ۷۰-۷۵
- حکیمی، محسن (۱۴۰۲)، «بررسی تحلیلی مولفه‌های تئاتر روایی (اپیک) برتولت برشت در شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی تعزیه»، اولین کنفرانس ملی مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات و هنرهای کاربردی، موسیقی، نمایش و سینما، تهران.
- راو‌دراد، اعظم؛ همایون‌پور، کیارش (۱۳۸۳)، جامعه هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی، هنرهای زیبا، دوره ۱۹، شماره ۴۶۴، صص ۸۵-۹۴
- رهنما، تورج (۱۳۸۹)، سه نمایشنامه‌نویس بزرگ جهان (برشت، فریش، دورنمات)، تهران: افراز.
- رضوی، سید نوراله (۱۳۸۹)، بررسی داستان‌های شاهنامه از نگاه ادبیات نمایشی، مشهد: امید مهر.
- رجول دزفولی، رویا (۱۳۸۹)، جایگاه زن در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صنعتی امیرکبیر، دانشکده مهندسی برق. تهران.

شامیان ساروکلایی، اکبر؛ افشار، مریم (۲۰۱۳)، نقش اسطوره و جنسیت (فهرمان زن) در آثار بهرام بیضایی، فصلنامه، ادبیات عرفان و اسطوره شناختی، دوره ۹، شماره ۳۳، صص ۱۱۷-۱۳۷
 مجذوب صفا، آمنه (۱۳۸۹)، بررسی تأثیر نمایش‌نامه‌نویسی برتولت برشت بر نمایش‌نامه‌نویسی غلامحسین ساعدی براساس روش فرانسوی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
 ملشینگر، زیگفرید (۱۳۸۹)، تاریخ تئاتر سیاسی، ترجمه سعید فرهودی‌زبان، تهران: سروش.
 موید، م. امین (۱۳۴۹)، سیری در اندیشه‌های برشت.
 هولتن، اورلی (۱۳۸۴)، مقدمه بر تئاتر، ترجمه محبوبه مهاجر، چاپ سوم، تهران: سروش.

Basuki, R. (۲۰۰۲). Brecht's epic theatre as a modern avant-garde and its influence on postmodern theatre/drama. *K@ta: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature*, ۴(۲), ۱۳۶-۱۴۷.
 Esslin, M. (۱۹۶۱). *Brecht: The man and his work*. New York: Anchor Books.
 Öztürk, A. C. (۲۰۰۷). *Brechtian aesthetics and examples in Turkish cinema* (PhD thesis). Marmara University, Turkey.
 Parkan, M. (۲۰۲۰). *Brecht aesthetics and cinema*. Istanbul: Hayalperest Publishing House.

Representation of the Status and Function of Female Characters in Bahram Beyzaie's Plays *Afra* and *Sultan Mar* with Reference to the Components of Bertolt Brecht's Epic Theatre

Sara Vahednoei

۱. Master of Arts, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. Email: saravahednoei@gmail.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received:
۲۰۲۶/۰۳/۱۴

Accepted:

۲۰۲۶/۰۷/۰۱

Keywords:

Bahram Beyzaie
Epic Theatre
Bertolt Brecht
Representation of Women
Alienation Effect

The present study aims to examine the status and function of female characters in two plays by Bahram Beyzaie, *Afra*, or *The Day Passes* and *Sultan Mar*, in light of the components of Bertolt Brecht's epic theatre. The main problem of the study is how female characters in these works move beyond the level of a merely narrative element and become a focal point for representing social, class, gender, and moral conflicts. This research adopts a descriptive-analytical approach and is based on library and documentary studies. The research data have been collected through the study of the texts of the plays, theoretical sources related to epic theatre, scholarly works on Brecht, and studies concerning Beyzaie's playwriting. The data are then analyzed according to components such as alienation effect, *gestus*, dialectical opposition, and nonlinear narrative structure. The findings indicate that, in both plays, Beyzaie places female characters at the center of social crises and power relations. In *Sultan Mar*, Khanom Negar moves from an emotional and mythical position to the status of a conscious and transformative agent. In *Afra*, the female character, within a realistic context, resists economic pressures, social judgments, accusations, and patriarchal relations. In both works, epic techniques distance the audience from mere emotional identification and direct them toward a critical analysis of women's position in society. The results of the study show that Beyzaie does not employ the components of epic theatre in a merely imitative manner; rather, he recreates them in relation to the cultural and social context of Iran. From this perspective, the female character in the works under study functions as a means of criticizing the dominant order and stimulating the audience's critical awareness.
