ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۳۵۱ – ۳۷۵

تصویر کودک در نمایش‌نامه‌های دههٔ چهل بهرام بیضایی

سارا مطوری*

مصطفی صدیقی**

چکیده

مفهوم کودکی و نمایشنامه‌نویسی در ایران، بـه مفهـوم غربـی آن، محصـول شـرایط نـوین اجتماعی است که از عصر مشروطه آغاز شد. این روند، در دههٔ چهـل بـه اوج بالنـدگی و شکوفایی و تغییـر رسـید. پیوسـتگی و دگرگـونی انگـارهٔ کـودکی و نمایشـنامه را در آثـار نمایشنامه‌نویسان جریان سازی همچون بهرام بیضایی می‌توان مشاهده کرد. در این نوشـتار، تصویر و انگاره کودکی، در نمایشنامه‌های دههٔ چهل وی، کـه کـودک در آن حضـور دارد، به روش تحلیل کیفی محتوا، با رویکردی مبتنی بر نظریه‌های جامعه‌شناسی کودکی بررسـی شد. از میان این آثار، فقط در شش نمایشنامه، حضـور و تصـویر کـودک دیـده شـد. ایـن نمایشنامه‌ها عبارتند از: *عروسک‌هـا*، *غـروب در دیـاری غریـب*، *قصـهٔ مـاه پنهـان*(یـا *سـه نمایشنامه عروسکی*)، *سلطان مار*، *ساحل نجات و گمشدگان*. بـر اسـاس نتـایج بـه دسـت آمده، در *سه نمایشنامهٔ عروسکی؛ عروسک‌ها*، *غروب در دیاری غریـب*، *قصـهٔ مـاه پنهـان*، سیر تدریجی هویت‌بخشی به کودک را می‌توان مشاهده کـرد. در نمایشـنامهٔ *سـلطان مـار*، بیضایی، فـارغ از نگـاهی متـأثر از دوآلیتـهٔ اسـاطیری و پـیش جامعـه‌شـناختی، کـودک را آمیخته‌ای از نیکی و شر می‌داند. در *ساحل نجات* او، دختر– طبیعـت را همـزاد و همسـان می‌داند و نشان می‌دهد چگونه کودک و طبیعت در نقطه‌ای یگانه می‌شوند. رونـد تغییـر و به گونه‌ای تکاملِ تصویر کودک را، در نمایشنامهٔ *گمشدگان* می‌تـوان دیـد. کـودک در ایـن

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان (نویسندهٔ مسئول)،
saramatoori1981@gmail.com

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، navisa_man@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۰۵، تاریخ پذیرش: ۰۴/۲۲/ ۱۳۹۹

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

نمایشنامه، در سیری تدریجی، به شورش‌گر و عصیان‌گری تبدیل می‌شود که در برابر استیلاء بزرگسالان می‌ایستد و چرخهٔ ستم‌پذیری را می‌شکند. به جز این تصاویر اصلی، درآثار نمایشی بیضایی، گاه کودک همچون شیء است و حضوری تزئینی دارد.

کلیدواژه‌ها: بهرام بیضایی، تصویر کودک، مفهوم کودکی، نمایشنامه.

۱. مقدمه

نمایشنامه همچون مفهوم کودکی محصول جهان مدرن است. در دورهٔ پیشا مشروطه، نخستین نمایشنامه‌ها نوشته شد و در همین دوره است که اندک اندک تغییر نگرش به کودک و زن آغاز شد. جنبش‌های زنان و حمایت مردان روشنفکر از این جنبش‌ها، هرچند سبب تغییر مفهوم کودکی شد، نتوانست درک دوپاره از کودکی را سامان بخشد؛ این رویکرد که برخاسته از نگاه جنسیت‌زده و باورهای کلیشه‌ای است، در نمایشنامه‌های آغازین و حتّی پس از آن نیز دیده می‌شود. با توجه به آنچه گفته شد، حال، پرسش اینست که آیا تداوم و تکرار این نگاه را، در آثار نمایشنامه نویسان شاخص و مطرحی همچون بیضایی می‌توان دید؟ بر همین اساس، این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها برآمده است: آیا در نمایشنامه‌های دههٔ چهل بیضایی، تصویری از کودک و کودکی دیده می‌شود؟ زبان و شیوه توصیف کودکان و بازنمایی تصویر کودک در این آثار چگونه است؟ کلیشه‌ها و برساخت سلسله مراتب جنسیتی کودکان در این آثار چگونه‌است؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، از روش تحلیل کیفی محتوای آثار، با نگاهی به رویکرد جامعه‌شناسی کودکی، استفاده شد. در نگاهی کلی این رویکرد زیست اجتماعی کودکان را، در دورهٔ پیش جامعه‌شناختی و جامعه‌شناختی دسته‌بندی و بررسی می‌کند. بررسی آثار نمایشی نویسندگان جریان سازی همچون بهرام بیضایی و بررسی بازتاب کودکی، در دهه‌ای که نهادهایی همچون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و شورای کتاب کودک تأسیس شده است، در کنار ژانرهای دیگر، ضروری است. این بررسی سبب دستیابی به تصویری کامل از کودک و مفهوم کودکی در گذار و گذر تاریخ می‌شود. از همین رهگذر، می‌توان تا حدودی به آبشخورهای فرهنگی و جامعه‌شناختیِ تصویری که امروزه از کودک و مفهوم کودکی ارائه می‌شود، دست یافت.

۱.۱ مفهوم کودکی و عوامل تأثیرگذار بر آن

کودکی، مفهومی سیّال و برساختهٔ تاریخ است؛ مسائل و شرایط اقتصادی، سیاست و قانون‌گذاری، نظام حاکم و فرهنگ از عوامل دگرگونی و تغییر در نگاه به کودک و کودکی است. در کنار این عوامل انتظار و توقع بزرگسال را نیز باید افزود؛ به دیگر سخن «دوران کودکی را تا اندازه‌ای بزرگسالان و نهادهای بزرگسالی تعریف کرده‌اند.» (استیرنس،۱۳۸۸: ۱٤)

در پیشامدرن دوران کودکی کوتاه بود و به محض آن که کودک، می‌توانست کارهای شخصی‌اش را انجام دهد، نقش اقتصادی مؤثر، در عین حال متناسب با وضعیت جسمانی‌اش به او محوّل می‌شد. با وقوع انقلاب صنعتی و شکل‌گیری جوامع صنعتی و پاگرفتن طبقهٔ بورژوا، وضعیت کودکان و دورهٔ کودکی به گونه‌ای دیگر رقم خورد؛ در این جوامع دوران کودکی به طور محسوس، طولانی‌تر از پیش بود؛ کودکان برای ورود به بازار کار، نیاز به فراگیری دانش داشتند و تا پایان دورهٔ دانش‌آموزی و کسب مهارت، خانواده از آنان انتظار درآمدزایی و مشارکت نداشت (گیدنز،۱۳۹٤: ۷۰-۵۰). حکومت‌ها - فارغ از اندک و بسیار- سبب دگرگونی سیاست و قانون‌گذاری می‌شوند؛ از این‌روی نمی‌توان از تأثیر این قوانین بر زندگی کودکان و افزایش و کاهش دورهٔ کودکی چشم پوشید. برای نمونه، در هر دوره‌ای، سن خاصی برای ازدواج در نظر گرفته می‌شد؛ سن ازدواج و بلوغ از سویی پا در فرهنگ جامعه دارد و از سویی دیگر در سیاست‌های کلان یک جامعه. در گفتمان سنّت و آنچه از خوانش متون کهن برمی‌آید، سن ازدواج، در ایران، پس از رسیدن کودک به سن بلوغ بوده است (نک. لایارد،۱۳٦۷: ۱۰۰)؛ پس از اینکه رضا خان به سلطنت رسید، قانون ازدواج تغییر کرد (آبراهامیان،۱۳۸۹: ۱۷٤). این قانون «ازدواج دختران پیش از رسیدن به شانزده سال شمسی تمام و پسران را قبل از پایان هجده سالگی ممنوع کرد.» (حاتمی،۱۳۹۵: ۳٤) از دیگر مواردی که در آن تأثیر حکومت و سیاست‌گذاری‌های آن بر کودکی نمودی عینی دارد، می‌توان به قوانین مربوط به آموزش و پرورش، کنترل و یا ترویج زاد و ولد، نظارت بر بهداشت و سلامت کودکان اشاره کرد (نک. آبراهامیان،۱۳۸۹: ۲۰٤). بر همین اساس، «کودکی را می‌توان مسألهٔ آشکار سیاسی تلقی کرد.»(وودهد،۱۳۹۵: ۵۵).

فرهنگ نیز از عوامل تأثیرگذار بر بازنمایی و تعریف کودک و کودکی است به بیانی دیگر «دوران کودکی یا طفولیت مقوله‌ای است اجتماعی و تابع شرایط و ضوابط فرهنگی.»(پستمن،۱۳۹۱: ۱۵) دگردیسی ساختار خانواده از شکل سنّتی، که به صورت

گروهی به امور کودک رسیدگی می‌کردند (رید،۱۳۸۹: ۳۷) به شکل مدرن، که خانواده‌ها در آن کوچک‌تر شد، سبب تغییر در جایگاه و شیوهٔ رفتار و حتّی ارزشگذاری دورهٔ کودکی شد. گولومبوک، از خانواده‌هایی با ساختار نامتعارف نیز سخن به میان می‌آورد که از دو بزرگسال، هم جنس‌خواه و یا دیگرخواه که به شکل سنّتی در کنار هم قرار نگرفته‌اند، تشکیل شده است(گولومبوک،۱۳۹۳: ۱٦۱). تأثیر چنین خانواده‌هایی را بر کودک و کودکی و باز تعریف جنسیت که مقوله‌ای فرهنگی–اجتماعی است، نمی‌توان نادیده گرفت؛ اما پرداختن به آن نیاز به پژوهش جداگانه‌ای دارد.

۲.۱ نمایشنامه‌های آغازین و بازنمایی تصویرکودک

عهد ناصری را می‌توان، عصر نخستین کوشش‌ها و قلم‌اندازی‌ها، برای نگاشتن نمایشنامه‌هایی با سبک و سیاق غربی دانست. صرف نظر از میرزا فتحعلی آخوندزاده(۱۱۹۱–۱۲۵۷)، که آثارش را به زبان ترکی نوشته‌است، میرزا آقا تبریزی(قرن سیزدهم) نخستین کسی است که نمایشنامه‌هایی، به زبان فارسی و با تأثیر از میرزا فتحعلی آخوندزاده، نگاشت. همچنین«از نخستین نمایش‌نامه‌ها به شیوهٔ فرنگستان که در ایران قدمتی مقارن با نمایش‌نامه‌های میرزا آقا تبریزی دارد، می‌بایست به، *طیاتر میرزا سیف‌الدین خان وزیر مهام خارجه* (در چهار مجلس) اشاره کرد که... همانند سایر نمایشنامه‌نویسان عصرِ خفقانِ طلیعهٔ نمایشنامه‌نویسی در ایران، ناشناس می‌باشد و هیچ نامی از وی در متن درج نشده است.»(پورحسن،۱۳۹۷: ۲۱۰).

میرزا آقاخان‌کرمانی (۱۲۳۲–۱۲۷۵) را نیز برخی، از پیشگامان نمایشنامه‌نویسی و *سوسمارالدوله* را از نخستین تلاش‌ها در این زمینه می‌دانند (فرخی، ۱۳۸٦ :۱٦)؛ اما *سوسمارالدوله* را که در بخش پایانی سه مکتوب وی آمده است، صرفاً می‌توان نامه‌ای اعتراضی دانست که در بخش‌هایی از آن، گفتگوی نمایشی دیده می‌شود. به هر روی، این آثار، متأثر از اندیشهٔ اعتراضی و وام‌دار سبک نوشتاری میرزا فتحعلی آخوندزاده‌اند. در این نمایشنامه‌ها چند ویژگی مشترک به چشم می‌خورد؛ نخست، حضور زن –با همان نگاه مردسالارانهٔ حاکم–، دوم، بر آفتاب انداختن جهل و جادو و خرافه مردم، سوم، اعتراض به وضع موجود.

در نمایشنامه‌های آغازین، کودک حضور ندارد و یا، النادر کالمعدوم است. در همین حضور اندک نیز، نگاه جنسیت زده قابل ردیابی و بررسی است. به طور مثال، در *طیاطر*

پنجم یا حاجی مرشد کیمیاگر نوشتهٔ میرزا آقا تبریزی حریص‌بیگ، دختر خردسالش را همچون عروسکی، برای دلجویی از حاجی مرشد، به وی پیشکش می‌کند.(میرزا آقاتبریزی، ۱۳۹۵: ۲٦۵) با بررسی نمایشنامه‌ها/ تمثیلات میرزا فتحعلی آخوندزاده نیز، در *موسی ژوردن* و *وکلای مرافعه* می‌توان کودک و کلیشه‌های ناگزیر وگاه ناپیدا وگاه حضور تزئینی‌اش را یافت (آخوندزاده،۱۳۵٦: ۳۲۰–۳۱۹).

از میان تلاش‌های نخستین نمایشنامه‌نویسی، به نظر می‌رسد، تنها آقاخان کرمانی است که نگاهی نو به کودک دارد؛ در این نگاه، او تفاوتی بین کودک دختر و پسر قائل نیست. کودک در *سوسمار الدوله* فارغ از جنسیتش، متأثر از نابسامانی جامعه و سیاست‌گذاری‌های نظام حاکم است. از این رو می‌توان ادّعا کرد، آقاخان کرمانی به موقعیت اجتماعی کودک و خطراتی که او را تهدید می‌کند، بیشتر اهمیت می‌دهد (آقاخان کرمانی، ۱۳۷۰: ۳٦۳).

در *طیاتر میرزا سیف‌الدین خان وزیر مهام خارجه*، نیز که از نخستین قلم‌اندازی‌ها به شمار می‌آید، دو کودک پسر حضور دارند. این دو کودک را در خوشایندترین حالت می‌توان مینیاتوری از بزرگسالان دانست. در این نگاه کودک در مجلس بزرگان می‌نشیند و همچون بزرگان رفتار می‌کند. این انگاره و تصویر که کودکان را بزرگسالانی کوچک می‌داند، با آنچه، پولاک، پزشک دربار ناصرالدین شاه، در سفرنامه‌اش گزارش می‌دهد، مطابقت دارد. «در بین اصناف و طبقات محترم‌تر، رسم است که برای کودک، دایه، اختیار می‌کنند تا در کار آداب‌دانی تعلیم دهد... و بیش از همه در آموختن رفتار خوب و حفظ نزاکت تأکید دارند... بچه باید در حضور بزرگ‌ترها آرام باشد، از آن‌ها سؤال‌های بچگانه نکند، در مذاکرات شرکت نجوید... در غیاب پدر، پسری هشت ساله مقام افتخارآمیز رئیس خانواده را احراز می‌کند... به خدمتکاران دستور می‌دهد.» (پولاک،۱٤۱:۱۳٦۸) در کتاب *تاریخ کامل ایران* نوشتهٔ میرزا ملکم خان نیز این شیوهٔ نگریستن به کودک دیده می‌شود (نک. ملکم،۱۳۷۹،ج۲ :۸۱٤).

سرگذشت رستم، دزد معروف گیلانی و الماس سیاه، نمایشنامهٔ قابل ذکر دیگری است که در آن تصویر متفاوتی از کودک دیده می‌شود. در این اثر، برای نخستین بار است که، به تجاوز و کودک آزاری توجه شده‌است. کودک یتیمی به دایش سپرده می‌شود؛ لیکن به سبب تعدی و«سوءاستفاده‌های جنسی دایی‌اش... از خانه فرار می‌کند.» (پورحسن،۱۳۹۷: ۳۷۸) به نظر می‌رسد، گمنامی نویسنده بی ارتباط با موضوع و متن نمایشنامه نباشد؛ چرا که

نویسنده از تابویی سخن می‌گوید که در سنت فکری جامعه و از پس پشت حیای جمعی شکستنش جایز نیست.

در دورهٔ تجددخواهی، روشنفکران و اندیشمندان، خواستار آزادی زنان و توجه به زیست اجتماعی و خانوادگی آنان شدند. توجه به کودک نیز پیامد این خواسته بود. به بیانی دیگر، توجه به کودک توجهی جدا و خاص او نبود. پیوستگی زن و کودک را در جنبش و نظریه نیز، می‌توان دید. اعتقاد بر این بود، که هرگاه وضعیت اجتماعی، فرهنگی زنان تغییر کند، وضعیت کودکان نیز تغییر خواهد کرد. میرزا آقاخان کرمانی یکی از تأثیرگذارترین چهره‌ها در عصر مشروطیت می‌نویسد:

> زنان ایران نه تنها در نظرها خفیف و بی‌وقر[وقار] و حقیر یا ذلیل و ضعیف و مانند اسیرند بلکه از هر دانشی مهجور و از هر بینشی دور و از همه چیز عالم بی‌خبرند و از تمام هنرهای بنی‌آدم بی‌بهره و بی‌ثمر... . ناچار طبیعتی که در آن اسیری و ذلت و حقیری و ضعف و مسکنت یک هزار و دویست و هشتاد ساله تربیت شود پیداست چگونه بار آورد و چه قسم میوه ناگوار. نه تنها این اسارت و ذلت، که اساس دسیسه و حیله است، خود زنان ایران را خراب دارد بلکه مبرهن است اولاد و احفادی که از ایشان متولد می‌شوند، صاحبان همان اخلاق و عادات مادر، فرزند را طبعاً می‌آموزد. (میرزا آقاخان کرمانی، ۲۰۰۰: ۱۳۱–۱۳۰).

توجه به زنان و در پی آن کودکان، از این منظر که دو طبقه، موازی با هم، از حاشیه به متن آمدند، رخدادی نیک بود، لیکن این توجه، که هنوز تحت سیطرهٔ کلیشه‌های جنسیتی و نگاه جنسیت‌زده بود، سبب می‌شد نوع بازی، آموزش، انتظارات بزرگسالان از کودکان متغیر و متفاوت باشد. تأثیر رویکرد تقلیل‌گرای جنسیتی را، در نمایشنامه‌های پیش از مشروطیت تا پایان قاجار –همان‌طور که پیش از این اشاره شد– می‌توان دید و بررسی کرد. با نگاهی گذرا به نمایشنامه‌های دورهٔ پهلوی اول نیز، تداوم نگاه جنسیت زده قابل مشاهده است. به طور مثال، در نمایشنامهٔ تک پرده‌ای *عشاق پریشان* اثر رفیع حالتی، دختری هشت ساله، به نام صغری، حضور دارد که نقشی فعّال و تأثیرگذار در روند نمایش ندارد، و حتّی می‌توان گفت، نقشی تزئینی و شیءوار دارد. لیکن در همین حضور اندک و کمرنگ، تصویری کلیشه‌ای از او بازنمایی می‌شود و به سبب ویژگی‌های ظاهری مورد توجه قرار می‌گیرد.

> چاپلوس: (دختر هشت ساله را بغل کرده می‌بوسد) خانوم کوچولوی قشنگ مشنگ. دختر مامانی(او را می‌بوسد) چقدر دختر ملوسی است/ ...صغری: (خود را از بغل او

خارج ساخته، می‌رود پیش مادرش) ننه مـن از ایـن مرتیکـه بـدم مـی‌آیـد./ چـاپلوس: ماشاءالله مثل بلبل حـرف مـی‌زنـد. چـه خـوب دختـری داری نـیم تـاج خـانم (رفیـع حالتی،۱۳۸۵: ۹۱).

۲. پیشینۀ پژوهش

بیش از ٤۰۰ مقاله –اعم از پژوهشی و غیر پژوهشی– حول کارهای بیضایی بـا نظرگـاه‌هـای مختلـف نوشـته شـده اسـت؛ لـیکن بـه مفهـوم و تصـویر کـودکی، در آثـار نمایشـی وی پرداخته‌نشده‌است. این خلأ پژوهشی بر جنبه‌های نوآورانۀ مقالۀ حاضر مـی‌افزایـد. بـه طـور کلی، مفهوم کودکی در ژانرهای مختلف و قالب‌های گوناگونی بررسی شده‌اسـت. بـه طـور مثال در *تصویر کودک در سینمای ایران* (۱۳۹۲)، داریوش نوروزی به تصویر بازنمـایی شـده در تمام آثار سینمای ایران می‌پردازد. به نظر می‌رسد این کتاب، طرح و تقلیـدی، نـه چنـدان موفق، از کتاب *تصویر کودکان در فیلم‌های هالیوودی* (۱۳۸۵)، نوشته کتی مـرلاک جکسـون است. نوروزی در کتابش نگاهی گذرا و نه چندان عمیق و دقیق به تصـویر کـودک، پـیش و پس انقلاب اسلامی دارد؛ در این کتاب، گاه با موارد بی ارتباط با تحقیق از جملـه تاریخچـۀ شکل‌گیری رمان تاریخی روبرو می‌شویم که به پیشبرد تحقیق کمکی نمی‌کند. نویسنده بـیش از آنکه به سیر تکوینی وتقسیم‌بندی تصویر کودک بپردازد، توجه وتمرکزش بر سـیر فـروش فیلم‌ها و موفقیت‌شان در گیشه و آسیب‌شناسی آن است.

از میان پایان‌نامه و رساله‌هایی که به مفهوم و تصویر کودکی پرداخته‌اند، می‌توان بـه ایـن موارد اشاره کرد:

۱. *بررسی مفهوم کودکی در داستان‌های واقع‌گرای کودک در دهۀ هشـتاد (۱۳۹۱)*. مهنـاز ربیعی در این پـژوهش ازمنظـری روانشـناختی بـه تبیـین و جسـتجوی مفهـوم کـودکی در داستان‌های واقع‌گرا می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که در دهه ۸۰ هنوز داسـتان واقـع‌گـرا، آن‌گونه که باید فراگیر نشده و هنوز در میانۀ راه است. به نظر می‌رسـد پـرداختن بـه مفهـوم کودکی، بدون توجه به مباحث جامعه‌شناختی و صرفاً با رویکردی روانشناختی نتیجه‌ای جـز یکسونگری و مغفول ماندن سویۀ دیگر تحقیق ندارد.

۲. *بررسی تطور مفهوم کودکی در داستان‌کوتـاه بزرگسـال*(۱۳۹۷). عالیـه خاکسـاری بـر مبنای نظریه‌های جامعه‌شـناختی و روانشـناختی بـه تحلیـل و بررسـی سـیر تکـوین مفهـوم

کودکی در بیست داستان بزرگسال می‌پردازد، با این پیش شرط که این داستان‌ها یـا از زاویـه دید کودک روایت شده باشد و یا شخصـیت اصـلی آن کـودک باشـد. ایـن پـژوهش نشـان می‌دهد در بازه زمانی بیست ساله(۱۳۰۰–۱۳۲۰) نمی‌توان داستانی با ویژگی‌هـای یـاد شـده یافت. بر همین اساس پژوهشگر نتیجه می‌گیـرد در ایـن دوره هنـوز مفهـوم کـودکی شـکل نگرفته است.

۳. *برساخت اجتماعی کودکی در ادبیـات کـودک ایـران معاصـر؛ تحلیـل روایـت متـون شاخص ادبیات کودک پس از انقلاب اسلامی تاکنون*(۱۳۹٤). هـدف کلـی سـودابه حسـین نیای نازی در این تحقیق نشان دادن مفهوم کودکی در ایران معاصر با بررسی مضمونی متـون برگزیدهٔ جشنواره‌های معتبر ادبیات کودک در ایران است. در این پژوهش ٦٨ کتاب بررسـی شده‌است و در نهایت پژوهشگر یافته‌هایش را بـر مبنـای مقـولات و پیرنـگ و بـه تفکیـک برگزیدگان شورای کتاب کودک و کانون پرورش فکری کودکـان و نوجوانـان در سـه دهـه طبقه‌بندی کرده‌است.

۳. مبانی نظری

نگاه بـه کـودک و کـودکی را، از دو منظـر مـی‌تـوان بررسـی کـرد؛ نخسـت کـودک پـیش جامعه‌شناختی و دیگر، کودک جامعه‌شناختی. نظرگـاه پـیش جامعـه‌شـناختی، دو تصـویر از کودک را پیش چشم می‌دارد؛ کودک شرور و کودک بی گناه و معصوم. جنکس بـرآن اسـت که هر دو تصویر خاستگاهی اسطوره‌ای دارند. این دو تصـویرِ برآمـده از گفتمـان سـنت، در تصور بزرگسال از کودک و روش تعامل با او نقشی انکارناپذیردارد. پذیرفتن هرکدام از ایـن الگوها، شیوهٔ جامعه‌پذیرکردن کودک را تغییر می‌دهنـد(جـنکس،۱۳۸۸: ۱۱۲–۱۰۰). ایـن دو تصویر برآمده از گفتمـان سـنت، کـودک را موجـودی منفعـل، نیازمنـد مراقبـت وآمـوزش همیشگی در نظر می‌گیرد. از منظری کلی، در گذر و گذار از کودکِ پیش جامعه شناختی بـه کودکِ جامعه شناختی، نگاه به کودک و کودکی تغییر کرد؛ در این رویکرد نوین و منبعـث از گفتمان مدرن، کودک صرفاً موجودی مقلد و منفعل و متأثر از جامعه و پیرامونش نبود؛ بلکـه تأثیرگذار نیز بود. جان کلام آن‌که، در گفتمان مدرن و نظریه‌های جامعه شناختی، کـودکی در ذات خود ارزشمند تلقی شد (جیمز وهمکاران،۱۳۹۳: ۸۳–۸۲). در این رویکـرد– بـرخلاف رویکرد پیش جامعه‌شناختی– کودک موجودی در حال گذار، و دوران کودکی به منزلـهٔ پلـی

برای رسیدن به بزرگسالی نیست. در این پژوهش، با بهره‌گیری از این دو نگاه ، تصاویر بازنمایی شده از کودکی، تحلیل خواهد شد.

٤. تصویر کودک در نمایشنامه

۱.۴ کودک ـ مخاطب

مقصود از کودک ـ مخاطب، تصویری از کودک است که در آن، کودک، مخاطب و نیازمند آموزش دانسته می‌شود. در *سه نمایشنامه عروسکی* از همان آغاز مرشد، کودکان را مورد خطاب قرار می‌دهد. از بزرگسالان خواسته می‌شود به کودکان مکان بهتری داده شود، تا آنان بتوانند به راحتی نمایش را ببینند. با توجه به سال چاپ نمایشنامه (۱۳٤۱) این نخستین باری است که از کودک، در نمایشنامه‌های بیضایی سخن به میان می‌آید. هرچند کودک یکی از شخصیت‌های حاضر و اصلی در نمایشنامه نیست، مخاطب قرار دادن کودک را می‌توان، نشان از حرکت به سوی پذیرش هویت کودک و اهمیت یافتن دوران کودکی دانست. حرکتی که از پایان دورهٔ قاجار شکل گرفت و در دههٔ چهل به اوج رسید (نک.یوسفی،۱۳۹۵: ٤۹).

در گفتمان سنت و رویکرد پیش جامعه شناختی، اعتقاد بر این بوده‌است که کودک برای تشرّف به بزرگسالی نیازمند آموزش است. در هر دوره‌ای برای این گذار کتاب و مطالبی در نظر گرفته می‌شد که اغلب با فرهنگ و مذهب پیوندی ناگسستنی داشت. این کتب در نظام مکتب خانه‌ای جایگاه ویژه‌ای داشتند(تکمیل همایون،۱۳۹۷: ۳۸-۱۲) تصویری که بیضایی نیز از کودک ارائه می‌کند، تصویر کودکی است که نیاز به آموزش دارد، البته آموزش نه به گونه‌ای که در مکتب‌خانه‌ها و مدرسه‌ها دیده می‌شود، بلکه او مهرورزی، مبارزه، چندگونگی و چندگانگی وجود انسانی را از ابتدایی‌ترین و اساسی‌ترین مواردی می‌داند که می‌بایست، آموزش داده شود. او، وانمایی را مؤثرتر از گفتار و شعار مکتب‌خانه‌ای می‌داند. در این نمایشنامه، بیضایی کودک و بزرگسال را در کنار هم می‌نشاند، به نظر می‌رسد او تفاوتی میان کودک و بزرگسال قائل نیست.

> مرشد: سلام گرم به شما آقایان؛ سلام گرم به شما خانم‌ها. برای تماشای بازی ما خوش آمدید؛ هم شما خانم‌ها، هم شما آقایان. بچه‌ها از بازی ما خوششان می‌آید. اما شما را نمی‌دانم...اگر بچه‌های شما صحنهٔ ما را نمی‌بینند، به آنها جای بهتری بدهید و اگر

صدای ما را نمی‌شنوند، برایشان بگویید؛ ما فقط برای سرگرمی شما کار می‌کنیم. (بیضایی، ۱۳۹٦،ج ۱ :۷٦-۷۵)

در این نگاه، تنها تفاوتی که کودکان و بزرگسالان دارند، از لحاظ ویژگی‌های ظاهری است. به دیگر سخن کودک، همان بزرگسال است؛ اما در قامتی کوچک‌تر.

در *سه نمایشنامهٔ عروسکی* مفهوم عشق، دوگانگیِ وجودی انسان، استحالهٔ نقش شخصیت‌ها، مضمون اصلی را شکل می‌دهد. در این نمایشنامه، انسان‌ها نه خیر محض هستند و نه ذاتاً بد و شرور؛ از این منظر، انسان/مرشد، دیکتاتور مآبی است که برای حفظ قدرت، شخصیت‌ها/عروسک‌ها را از بین می‌برد. او نافرمانی عروسک‌ها را برنمی‌تابد و آنها را تکه تکه می‌کند. در این صحنه، مخاطب، نظاره‌گر تبدیل شدن انسان/مرشد به دیو است.

مرشد: من خورد شدم.[به جسد پهلوان]... من تو رو چند تیکه کردم؛... آقایان و خانمها، خانمها آقایان؛ این بازی دیگر نمی‌توانست ادامه داشته باشد. آنها به من بد گفتند؛...مرا که با دست خودم درستشان کرده بودم؛ مرا که سی سال است قصه‌گوی عروسک‌ها هستم. من قصه‌هایی دربارهٔ پهلوانان شجاع گفته‌ام، و دربارهٔ دیوهای مکار؛ و دیوهایی که ممکنست عاشق‌ها را از هم جدا کنند؛ و پهلوانان را چند تکه کنند. آقایان و خانم‌ها، خانم‌ها و آقایان؛ آنها مرا دیو خواندند- و همهٔ وجود من لرزید. من سی سالست که قصهٔ عروسک‌ها را می‌گویم؛ اما هیچوقت فکر نکرده بودم که ممکنست خود من دیو باشم.(همان:۱٤٦)

از آن سوی، دیو و پهلوان که هر دو عاشق یک دختر شده‌اند، دیگر نمی‌خواهند به مبارزه ادامه دهند. دیو در اینجا چهره‌ای انسانی می‌یابد و پهلوان برخلاف انتظار نمایان می‌شود. او دیو را برادر خود می‌داند(همان: ۱٤۳-۱۲۹).

اگر چه در این نمایشنامه سیر تدریجی هویت بخشی به کودک دیده می‌شود، کودک شخصیتی منفعل در نظر گرفته شده‌است. این چنین کودکی را در گفتمان سنت و ذهنیت پیش جامعه شناختی می‌توان سراغ گرفت. همهٔ الگوهای پیش جامعه شناختی با وجود تفاوت در نقطه‌ای به هم می‌رسند. همهٔ این الگوها، با نگاهی بالادستی، کودک را موجودی در حال شدن و گذار می‌دانند (جنکس،۱۳۸۸: ۲۲) در این نگاه، کودک انتخاب‌گر و یا تأثیرگذار نیست.

۲.۴ کودک ـ دیو/ فرشته

مقصود از کودک- دیو/ فرشته، تصویر کاملی است که کودک در آن به گونه‌ای انسانی با سرشتی آمیخته، از نیکی و بدی نشان داده می‌شود. پیش از این، در گفتمان سنت و رویکرد پیش جامعه شناختی، دو تصویر تأثیرگذار و متقابل از کودک ارائه می‌شد، که ریشه در اساطیر داشت؛ بدین گونه که، یکی از این تصاویر با دیونوسوس و شرارت ذاتی و تصویر دیگر با آپولون و فرشته‌خویی و نیک سرشتی مرتبط بود (شوالیه،۱۳۸۲،ج۳: ۳۰۲و۳۰۳و۵۵-۵۰) این نگاه دوگانه و متضاد به کودک سبب می‌شود، گاه بزرگسال کودک را یا ذاتاً موجودی شرور بداند و یا با سرشتی معصوم و پاک. (جنکس،۱۳۸۸: ۱۹۵). لیکن در نمایشنامهٔ *سلطان مار*، کودک ترکیبی از این دو حالت است. چنین نگرشی، نشان از شکل‌گیری تصویری واقع‌گرایانه از کودک و کودکی است.

سلطان مار، اقتباسی از افسانه‌ای کهن به نام *میرزا مست و خمار و بی بی نگار* است (نعمت طاووسی،۱۳۹۳: ۸۷ وسیفی آزاد،۱۳۸۰ :۹۲) *سلطان مار*، روایتگر زندگی دو کودک است که به گونه‌ای اساطیری زاده شده‌اند؛ شاه و وزیر برای تداوم نسل، دو سیبی را که درویشی به آنان داده‌است، نزد همسران خود می‌برند. ملکه با خوردن سیب سرخ، پسری مارگون با ظاهر عجیب به دنیا می‌آورد. از همسر وزیر، دختری زاده می‌شود که طبق کلیشه ها به سفیدی و زیبایی توصیف شده است(بیضایی،۱۳۹٦، ج۱ : ٥٤٥) امّا بیضایی با زبانی طنازانه پایه و اساس کلیشه‌ها را سست می‌کند و ستودن دختران را به سبب مختصات ظاهری، به ریشخند می‌گیرد(همان: ٥٤٨ و ٥٩١)

یکی از رسومی که ریشه‌ای دیرینه در فرهنگ عامه دارد، نامزدکردن کودکان است. این اقدام بزرگسالان، آزادی و اختیار را از کودکان سلب و آنان را به شیء تبدیل می‌کند. در، *سلطان مار* نیز دو کودک پیش از تولد، نامزد شده‌اند؛ تا بتوانند در آینده، خواسته‌ای که پس پشت این ازدواج (بخوانید داد و ستد) قرار دارد، برآورده کنند.

وزیر: قربان اسمش را چه بگذاریم؟

شاه: اسمش؟

...وزیر: هرچه باشد او عروس خود شماست.

شاه: [تند] بله؟

وزیر: شرط درویش خاطرتان نیست قربان؟ گفت این پسر و دختر را به هم بدهید چون هر دو میوهٔ یک درختند.

شاه: خوب خوب در این صورت اسم عروسم را مـی‌گـذارم خـانم نگـار. (همـان: ٥٤٨–٥٤٩)

دختر به مثابهٔ کالایی اهدا می‌شـود، لـیکن در ادامـه، بیضـایی دریچـهٔ پنهـان دیگـری را می‌گشاید. از این منظر بر دیو/مار بودن پسر تأکید می‌شود. او نشان می‌دهد که چنین تـوافقی چگونه ممکن است خلاف انتظار پیش برود. وزیر، پس از آنکه می‌بینـد، شـاهزاده، مـار زاده شده است، از این توافق و ازدواج پشیمان می‌شود؛ «وزیر خیال می‌کنیـد دختـر مثـل دستهٔ گلـم را می‌دهم به چنین جانوری؟»(همان: ٥٥٢) امّا تحت سیطرهٔ مناسبات قـدرت، بـاری دیگـر راضـی می‌شود.

گفته شد بیضایی کودک را نه شر محض می‌داند و نه خیر محض. به طـور مثـال، خـانم نگار، دو بُعد وجودی دارد. از سویی می‌تواند نیک سرشت، آرام، با ظـاهری سـتوده باشـد و از سویی دیگر قادر است، در پانزده سالگی دشنه در دست، اندیشهٔ قتل سلطان مار را در سـر بپروراند.

...وزیر: چه فایده دخترم
خانم نگار: تو که نمی‌توانی جلویش را بگیری. هان؟
وزیر: از من گذشته دخترکم
خانم نگار: خب، پس خودم با او مبارزه می‌کنم. با این خنجر! (همان: ٥٦٨)

سلطان مار نیز وجوه وجودی گوناگون و گاه بـه ظـاهر متضـاد دارد. از سـویی کـودکی نابهنجار، عجیب و به زعم اطرافیان دهشتناک است. از سویی دیگر چهرهٔ انسـانی مهرطلـب، ترسو و مهربان از او دیده می‌شود.

سلطان مار: همه از شنیدن اسم من فـرار مـی‌کننـد. در کـودکی، همبـازی نداشـتم و در بزرگی[پانزده سالگی] هیچ کس جرأت نکرد به من نزدیک شـود. مـن، سـلطان مـارم و بسیار سخت تنها... می‌دانم! من ترسناکم؛ من جانورم! گفته‌اند خونخـوارمً بیمـارم؛ بیمـار محبت. به دیدن من همه می‌لرزند... وحشت! مـن در تـرس بـزرگ شـدم؛ در طلسـم و افسونی که با هر کف دست نان به من دادنـد بـه امیـد آن کـه بمیـرم. (بیضـایی،١٣٩٦: ٥٥٦و٥٧٠)

در این نمایشنامه، در آمد و شدی هنری، کودک–انسان به کودک–دیو و کـودک–فرشـته دگرگون می‌شود. سلطان مار، با ظـاهری، نابهنجـار و دیوگـون زاده مـی‌شـود. خـانم نگـار،

پوست سلطان مار را می‌سوزاند تا او را در شکلی انسانی نگه دارد، امّا این کار سبب می‌شود، سلطان مار به دنیای دیوان برود و دوباره پس از تجربه یافتن، به همراه خانم نگار به جهان انسانی بازگردد. نه تنها، این دو شخصیت، تصویری چند وجهی دارند، که حتّی جهان بازنمایی شده نیز، جهانی چند لایه، چند بعدی، در هم تنیده در عین جدایی است. حتّی مفهوم و معنایی که از دیو نیز گفته می‌شد سبب می‌شود دیوان، انسان‌هایی با ویژگی متفاوت به نظر آیند.

> اسم دیوها را شنیده‌اید؟ مردمانی که به نیروی رنج بسیار از سنگ و شوره‌زار گیاه سبز بیرون می‌کشند. کشت‌کارانی عاجز و غارت‌شدگانی گرسنه که در خوراک و پوشاک شریکند؛ دسته دسته از فلاکت سنگ و کوه را سوراخ کرده‌اند و در آن زندگی می‌کنند... ناراضی‌ترین مردمان را دیو خوانند و از شکوه و از تظلم آن‌ها در این کاخ همیشه لطیفه ساخته‌اند و وانمود کرده‌اند که درد آن‌ها از بی‌خردی است. (همان: ۵۷۶)

مناسبات قدرت و سلسله مراتب در *سلطان مار*، جایگاه متزلزلی دارد و در ساختاری منشورگونه، کودک–شاه به کودک–رعیت تبدیل می‌شود و باز، در آمد و شدی تأمل برانگیز، این جایگاه واژگون می‌شود. سلطان مار، کودکی شاهزاده است که وقایع‌نگار(یکی از شخصیت‌های نمایش، که از همه رویدادها با خبر است) او را از دیوزاد بودنش، مطلع می‌کند. تأویل و تفسیر وقایع‌نگار مفهوم دیو را بر آفتاب می‌افکند. در این تفسیر دیو، به معنای مردم/رعیت است، و سلطان مار یکی از آنان است. لیکن در پایان نمایشنامه –در نوجوانی– سلطان مار، به همان صورت نخست – که شاهزادگی ست– باز می‌گردد. عدم قطعیت، آمد و شد مخاطب میان یقین و تردید، این نکته را پیش چشم می‌دارد که جنسیت و طبقهٔ اجتماعی در این نمایشنامه از اهمیت چندانی برخوردار نیست.

الگوها و کلیشه‌های جنسیتی در این نمایشنامه، گاه جابجا و گاه شکسته می‌شوند؛ بر خلاف کلیشه‌ها، دختر، سفر ماجراجویانه‌ای برای نجات پسر دارد. پسر که براساس کلیشه، می‌بایست شجاع و دلیر باشد، در ترس و لرز با جهان پیرامونش ارتباط دارد(همان: ۵۸۷و۵۸۶و ۵۷۰). در این نمایشنامه، گاه کلیشه‌ها بازتولید و تکرار می‌شوند؛ به طور مثال، نام دو کودک با واژگانی پیوند خورده است که یک سر آن به توقع و انتظارات بزرگسال می‌رسد و سر دیگر آن به فرهنگ جامعه؛ نوزادِ دختر، خانم خوانده می‌شود، گویی تمام نقش‌های جنسیتی‌اش را، پیش چشم او می‌دارند. نوزاد پسر نیز، سلطان مار است. سلطان

خوانده می‌شود؛ زیرا از همان آغاز از وی انتظار می‌رود جانشین و دنبالهٔ پدر باشد. این نام، با کلیشه‌هایی همچون قدرت، سلطه و بازتولید نقش‌های مردسالارانه بی ارتباط نیست.

۳.۴ کودک ـ شورش‌گر

گمشدگان، نمایشنامهٔ دیگری است که کودک در آن حضور دارد. کودک در نمایشنامهٔ *گمشدگان*، نقش اصلی را ندارد، امّا کار اصلی را انجام می‌دهد. در این نمایشنامه، بزرگسالان، در برابر ظلم چند راه را در پیش می‌گیرند؛ گروهی سکوت می‌کنند، عده‌ای خودکشی، تعدادی گریز و رفتن را برمی‌گزینند. به دیگر سخن، شخصیت‌ها بیداد را از بین نمی‌برند و با آن همداستان و همدست‌اند و در چرخه‌ای معیوب به بازتولید آن کمک می‌کنند. کودک/پسر در برابر ظلم، در حد و توان خود، می‌ایستد. کودک که نام مشخصی ندارد، در آغاز شکننده و ضعیف جلوه می‌کند. مکتب‌داری به نام طلحک، کودک را، به مثابهٔ شاگرد–مریدی به دنبال خود، همه سو و همه جا می‌برد. طلحک، به زعم خود، درس نیک‌منشی به کودک می‌دهد. لیکن این آموزش در حد سخن باقی می‌ماند و پای عمل که می‌رسد، لنگ می‌شود.

«طلحک: [به پسرک] خوبی از یاد نمی‌ره، خوبی همیشه پایداره... کسایی هستن که برای صنار، سه شاهی تیشه به ریشهٔ دیگرون می‌زنن تو نزن!»(بیضایی،۱۳۹٦،ج۲: ٤۱۲)

در همین لحظه، پیرمرد و پیرزن فقیری، سر می‌رسند که تنها قوت و غذایشان سیبی است و برای تقسیم کردن آن مشکل دارند. آن را به طلحکِ مکتب‌دار می‌سپارند که عادلانه تقسیم کند و طلحکِ مکتب‌دار تا آخر سیب عدالت را می‌خورد؛ پیرمرد و پیرزن بی‌هیچ اعتراض واپس می‌روند. کودک در سکوت، همهٔ حرکات طلحک را می‌بیند، طلحک با نگاه پرسش‌گر کودک مواجه می‌شود.(همان: ٤۱٤) طلحک توضیح مستدلی برای ناهماهنگی سخن و کردارش ندارد. به همین سبب، فریاد زدن، تنها راهی است که با آن می‌تواند، نگاه سرزنش‌گر و پرسش‌گر کودک را سرکوب، و قدرت و سلطهٔ خود را حفظ کند.

> طلحک: [یک دفعه داد می‌زند] آره، من گفتم باید خوبی کرد. اما خودم نمی‌تونم. [پسرک می‌زند زیر گریه] – گریه نکن پسر جون. داد من ترسوندت؟ نه، من فقط خواستم موضوع رو حالیت کنم. قانع کردن مردم کار آسونی نیست. گاهی باید داد زد. (همان)

گریه کودک، سبب می‌شود، طلحک/معلم بار دیگر قدرت خویش را بـاز یابـد. از همـین رهگذر، انگاره کودک ترحم‌برانگیز و شکننده شکل می‌گیرد. ترحمِ برانگیختهٔ طلحک، سـبب می‌شود با کودک، مهربان و مشفقانه سخن گوید.

نکتهٔ جالب توجه دیگر در این نمایشنامه این است که، طلحک، پسرک را به بهانهٔ تعلـیم، همراه خود، همه جا مـی‌بـرد. کـودک، در ظـاهر بـا او همـراه مـی‌شـود، لـیکن در مقابـل پرگویی‌های طلحک و پند و انـدرزهای دیگـران، صـرفاً شـنونده اسـت و هرگـاه، فرصـتی می‌یابد، مخالفت و عصیان خود را نشان می‌دهد. به طور مثال، گاه، خندهٔ از سـر تمسـخرش را، می‌توان بزرگترین کنش مقاومت او، در برابر اقتدار بزرگسال بـه شـمار آورد. «آیـت: [بـه پسرک] تـو هـم کـه نیشـت وازه... طلحـک: [بـه پسـرک] نیشـتو ببنـد پسـر. آقـا بـه ایـن محترمی»(همان: ٤٤٥-٤٤٢) کنش دیگر کودک، فریفتن و فرار از دست معلم اسـت. کـودک به بهانهٔ کمک به بزرگترها در برداشت محصول، از درس و مکتب سیار می‌گریزد و به دنبـال بازی و سرگرمی‌های خود می‌رود. اگر چه کودک یـارای مقابلـهٔ رو در رو را نـدارد، همـین کنش‌ها و نافرمانی، کوشش او را برای در هم شکستن اقتـدار و سـلطهٔ بزرگسـال، در نتیجـهٔ کسب آزادی نشان می‌دهد.

طلحک: خب خب چشمم روشن [کم کم پیش می‌رود] که سر من کلاه می‌ذاری. مـن خودم سر دنیا رو کلاه گذاشتم؛ حالا تو به من کلـک مـی‌زنـی؟ [پسـرک عقـب عقـب می‌رود]

میرزا: حالا ببخش. من ضامنش؛ شفیعش من که دیگه از این غلط‌ها نکنه...

طلحک: بگه غلط کردم

بقال: آره بگو غلط کردم

پارچه‌فروش: چی می‌گین، اون که زبون نداره!

بقال: خب سر تکون بده! قول می‌دی که دیگه از مکتب در نری ... [پسرک ناگهـان می‌گریزد] (همان: ٤٦٦،٤٦٩،٤٧٠)

پسرک کـه نمـی‌خواهـد، سـخن هـیچ کـدام از بزرگسـالانی کـه اکنـون رو در روی او ایستاده‌اند، بپذیرد، تنها راه مقابله با آنان را در خاموشی، نافرمانی و گریز می‌دانـد؛ امـا جالـب است در صحنه‌ای دیگر از نمایشنامه، که معلم قصد دارد مکتب را تعطیل کند، کودک، مطیـع مـی‌شـود، ایـن پیشـنهاد را، بـا خوشـحالی مـی‌پـذیرد و سـرش را بـه نشـانه تأییـد تکـان می‌دهد(همان: ٤١٦).

پسرک که در طی نمایش سخن نمی‌گوید و همه بر این گمانند که توانایی گفتار ندارد، در آخر نمایش به سخن می‌آید. عصیان و طغیانی که در طی روایت، با شکستن پی در پی قوانین و اطاعت‌ناپذیری به شکل مخفیانه و در پس پشت سکوت خودخواسته و شکنندگی و معصومیت او با ترس، نمایان و همراه بود، اینک با شورشی آشکار علیه اقتدار بزرگسال یا کانون قدرت صورت می‌گیرد و بروز می‌کند.

«طلحک: ... دیدی پسر جون؟ دنیا، دنیای بدی شده. دنیا خیلی خیلی بد شده. دیگه معلوم نیست چی خوبه و چی بد؛...مگر معجزه‌ای به دادمون برسه اما تو منتظر نباش؛ تو فقط نیکی کن! خوبی! خوبی از یاد نمی‌ره؛ خوبی همیشه پایداره! نیکی–

پسرک: (نمی‌گذارد سخن طلحک تمام شود) بسّه؛ چی چرند می‌بافی با این مزخرفها! از جونم چی می‌خوای...خسته شدم از بس که اینا رو شنیدم! سرمو بردی با اون خوبی قلّابیت... [پس پس می‌رود] دیگه تموم شد...تخته کن در مکتب خونه‌تو! ببند درشو!... کلات پس معرکه‌س! ما اینها رو کهنه کردیم، همه‌ش حرف مفته (بیضایی،۱۳۹٦،ج۲: ۵۰۵ و۵۰٦).

کودک نشان می‌دهد چگونه قدرت واژگون می‌شود. کودکی که در تصاویرِ پیش از این، فرودست و سلطه‌پذیر بود، اینک به معلم فرمان می‌دهد، او را تحقیر می‌کند و حتّی نمی‌گذارد سخنش به پایان برسد. پاسخِ پسرک به طلحکِ مکتب‌دار جالب توجه است؛ گویی او سفری از معصومیت به تجربه دارد و گذار از کودکی به بزرگسالی را تجربه کرده است. سخنانی که به زبان می‌آورد، سخنانی کودکانه نیست و به تجربه آلوده شده است.

در نگاهی کلی، سه تصویر و انگاره از کودک را در نمایشنامه *گمشدگان* می‌توان دید: ۱– کودک همچون شیء؛ در این تصویرکودک حضور فعّال در متن نمایش ندارد و فقط برای بهره‌گیری عاطفی به شکلی تزئینی حضور دارد.(همان: ٤٧٥،٤٨٥،٤٩١) ۲– کودک معصوم، شکننده و بی‌پناه؛ این تصویر را در چهرهٔ آغازین پسرک و کودکان تزئینی نمایشنامه می‌توان دید. ۳– کودک مبارز و شورشی؛ تصویری که در نمایشنامه اندک اندک شکل می‌گیرد و در آخر، در تصویری کامل از پسرک/کودک ارائه و دیده می‌شود. از همین منظر، با دو نگرش به پسرک مواجهیم؛ نخست نگاه فرادستانه بزرگسالان به پسرک و دوم نگاه مدرن و تعدیل یافته‌ای که بیضایی جانشین تصویر پیشین می‌کند. نگاه نخست ـ بیش و کم ـ با یکی از رویکردهای کودک پیش جامعه شناختی تطابق دارد؛ از این نظرگاه که جیمز و همکارانش تحت عنوان کودک دارای رشد طبیعی آورده و بررسی کرده‌اند، کودک در حال

شدن و گذار مطرح شده‌است. جیمز در تحلیل و آسیب‌شناسی چنین نگره‌ای می‌نویسد «آنچه این نوع تفکر به طور فرهنگی و تحلیلی فراهم می‌آورد، زمینه‌هایی برای تعیین تفاوت‌های موجود بین بزرگسالان و کودکان است. کنترلی که از طرف بزرگسالان و به سبب توانایی و شایستگی آنان اعمال می‌شود، برتری آنان را توجیه می‌کند.»(جیمز و همکاران،۱۳۹۳: ۵۱).

علی‌رغم نگرش تعدیل یافتهٔ بیضایی به مقولهٔ کودکی، به نظر می‌رسد، او در این نمایشنامه، به دور از کلیشه‌های جنسیتی نیست. بر اساس الگوهای ذهنی، پسران، ستیزه‌گر و دختران آرام‌اند؛ کودکی که برای مبارزه با اقتدار بزرگسالان و شورش علیه آنان انتخاب شده است و در نمایشنامه حضور دارد، پسر است. بر همین اساس می‌توان گفت انتخاب کودک پسر، در تداوم بازتولید کلیشه‌ها است.

۴.۴ کودک ـ همسر

کودک و انتخاب همسر، کانونی‌ترین موضوع و دغدغهٔ بیضایی در نمایشنامهٔ *ساحل نجات* است. *ساحل نجات* زندگی دختری را روایت می‌کند که از میان دو خواستگار باید یکی را برگزیند. در آغاز دختر پیوسته در حال بازی است. حتّی انتخاب همسر برای او به مثابهٔ بازی است؛ مسابقه‌ای میان دو خواستگار –سبیلو و طاس– برگزار می‌کند و مقرر می‌شود، هر که امتیاز بیشتری به دست آورد، همسر او شود. زندگی دختر و خانواده‌اش در جهان نقاشی‌شده‌ای می‌گذرد، که برادر کوچکش کشیده است.

طاس: [ناگهان] چی شد؟ چی شد؟ چقدر گرم شد!

دختر: گرمه؟ آره، مثل این که گرمه!

طاس: [خودش را باد می‌زند] داغه؛ هوا عجب داغه!

دختر: [خودش را باد می‌زند] کار اونه؛ داره خورشید رو پررنگ می‌کنه. (بیضایی،۱۳۹۶،ج۲: ۱۶۳)

در این نمایشنامه، واقعیت و تخیل کودکانه و رویا، در هم آمیخته، و جدانشدنی است؛ به گونه‌ای که مخاطب در فضایی تردیدآمیز میان واقعیت و رؤیا در آمد و شد است.

دختر: شما از آمار غرق‌شده‌ها حرف زدین؛ من خودم دوتای اونها را دیدم؛ همین دیشب توی اخبار سینماها! یک پسر بچه که می‌گفتن نقاشی می‌کرد و یک دختر که

گویا خواستگارهایی هم داشته. آخ خدای من –چه دردناک! ... نـه –نمـی‌خـوام یـادم بیاد! با تن‌های بادکرده، با صورت‌های کبود... (همان: ١٦٥)

بیضایی در *ساحل نجات*، با زبانی طنزآمیز و بازیگوشانه، کلیشه‌ها و الگوهای جنسـیتی را در هم می‌ریزد. حتّی گزینش نام طاس و سبیلو بـرای دو خواسـتگار خـالی از طنـز نیسـت؛ گویی این دو، ویژگی و شاخصهٔدیگری ندارند.

طاس: هاه هاه –استعداد بدنی دختر شما فوق‌العاده‌س!

دختر: باز هم؟ تملّق به خاطر امتیاز؟

مادر: نه –شکسته نفسی نکن دخترم! حق با آقایونه! تو زیبـاترین دختـری هسـتی که من می‌تونستم از چنون پدری به دنیا بیارم! واسه همینم حیفه که حروم بشی. (همـان: ١٦٨،١٦٩)

بیضایی کلیشه‌ها را بازگو می‌کند؛ کلیشه‌هایی از قبیل ستایش دختـر بـه سـبب زیبـایی و تناسب اندام. لیکن زبان و بیان طنزآمیز نویسـنده کـه در سرتاسـر نمایشـنامه گسـترده شـده است، کوششی برای در هم شکستن کلیشه‌هاست. در *ساحل نجات* برخلاف سـنّت ادبـی و ذهنیت فرهنگی که زن را اغواگر و محتاله می‌دانستند، این مـرد اسـت کـه سـعی در فریـب دختر دارد. دو خواستگار، صرفاً برای "تصاحب" و "تملک" دختر، بهره‌گیری از هر حیلـه و فریبی را مجاز می‌دانند. (همان: ۱۷۳)

در *ساحل نجات*، تأثیر مردان بر زندگی دختران با زبانی طنزآمیز بیان می‌شود:

«مادر: مردهای زیادی در تولد تو نقش داشته‌ن دخترم. از جملـه دکتـر معـالجم و رئـیس بیمارستان. گرچه پدرت هم در این ماجرا کـاملاً بـی‌تقصـیر نبـود! [بـه دو جـوان] مواظـب باشین؛ دسته گلیه که می‌سپارم به شما.»(همان: ١٦٠) طنز کلام در انتهـای دیـالوگ مـادر بـه اوج می‌رسد، او دختر را همچون دسته گلی به دو خواستگار می‌سپارد و آن دو، سبب غـرق شدن دختر می‌شوند و این گونه است که دسته گل را به آب می‌دهند. (همان: ۱۹۱)

رویارویی کودکان با مسألهٔ ازدواج، سبب می‌شود، از دنیای کـودکی فاصـله بگیرنـد؛ بـه عبارتی دیگر «انسان همـین کـه موظـف بـه انجـام وظـایف اجتمـاعی شـد، دیگـر کـودک نیست.»(شاه‌آبادی،۱۳۸۵: ٤٩) در *ساحل نجات*، نیز در آغاز نمایشنامه، دختر، در حـال بـازی است؛ در همین موقعیت، والـدینش از او مـی‌خواهنـد کـه بـرای ازدواج و انتخـاب همسـر تصمیم بگیرد. بدین‌گونه دختر، از کودکی و بازی، اندک اندک فاصله می‌گیرد:

مادر: من امروز از هر دوی اونا دعوت کردم که به این هواخوری ساحلی ما بیان. دور از ورّاجی مردم بهتر می‌شه تصمیم گرفت. نه؟ تمام روز رو با اونها هستی و در آخر کار باید نظر قطعی خودت را بگی .[دختر، آرام آرام از نردبانِ سرسره بالا می‌رود.] (بیضایی،۱۳۹٦: ۱۵۸،۱۵۷).

همچنان که دختر در سکوت و خاموشی فرو رفته‌است، در بخش دیگری از صحنه، پدر و برادر خردسالش، در حال گفتگو از ویژگی‌های خواستگاران‌اند. نکته جالب توجه در اینجا، لحن و شیوهٔ سخن گفتن برادر است. هرچند سخنانی که برادر می‌گوید، بیش از آن که نظر خودش باشد، تکرار سخنان دیگران است، تغییر و چرخش لحن او، از زبان محاوره به معیار حائز اهمیت است؛ کلام برادر در تمام نمایشنامه محاوره‌ای است؛ اما دربارهٔ دو خواستگار با زبان معیار و رسمی سخن می‌گوید. تغییر لحن او را در دیالوگ زیر می‌توان دید.

برادر: به نظر من هر دوی اونا خیلی زرنگن! قهرمان‌های واقعی! اونها از همه چیز و همه جا برای من تعریف کردن. می‌دونین یه دفعه چی اتفاق افتاده؟ یک بار یک قطار مسافری داشته به سرعت برق می‌آمده ولی دزدهای نقابدار قبلاً خط-آهن را بریده بودند. نامزد سبیلو روی خط ایستاده و پیراهنش را در آورده و در هوا تکان داده است که راننده قطار ببیند. اما راننده اعتنایی نکرده. نامزد سبیلو که می‌بیند وضع خطرناک است، به خاطر نجات مسافرین، خودش را روی خط آهن می‌اندازد؛ و قطار مجبور به توقف می‌شود.(همان: ۱۵٦)

در تمام مدّتی که خانواده، دربارهٔ خواستگار سخن می‌گویند و گفتگو می‌کنند، دختر صرفاً شنونده است و مدام از سرسره بالا و پایین می‌رود. به گونه‌ای که سرسره بازی دختر، همچون ترجیع‌بندی پیوسته تکرار می‌شود. اما با ورود خواستگاران، سرسره بازی او به سر می‌رسد. بازی او تغییر می‌کند؛ اینک دختر به پیشنهاد مادر، مسابقه‌ای میان دو خواستگار برگزار می‌کند. هر که امتیاز بیشتری به دست آورد، برنده و همسر او خواهد بود. از همین رهگذر است که گذار دختر/کودک را به دنیای بزرگسالی می‌توان پی‌گرفت. برادر نیز در نمایشنامه به یکباره قد می‌کشد. او پدر و مادرش را درون دنیای نقاشی، زنده، به خاک می‌سپارد (همان: ۱۶۰،۱٦۱،۱۷۸،۱۸۰) دنیای نقاشی او پیوستگی ناگسستنی با دنیای واقعیت دارد. برادر پس از خاک سپاری، به یکباره بزرگ می‌شود. این بار اوست که به خواهر اصرار می‌کند، زودتر تصمیم بگیرد و از میان دو خواستگار، یکی را برگزیند. در ساختاری

کلیشه‌ای گویی جانشین والدین شده‌است و سخنان آنان را به گوش خواهر می‌رساند (همان: ۱۷۸،۱۷۷،۱٦۹).

در بخش‌های پایانی نمایشنامه، برادر، گلی را که بر مزار مادر نقاشی کرده است، برای خواهرش به ارمغان می‌آورد و به او می‌سپارد. گویی خواهر را میراث‌دار مادر و تداوم اندیشهٔ او می‌داند. دختر، گل را می‌بوید و به برادر بازپس می‌دهد؛ او نمی‌خواهد تداوم افکار کلیشه‌ای باشد. پس از بوییدن گل و بازگرداندن آن، دختر، از آن نگرانی و تردید رها می‌شود (همان: ۱۸۱–۱۸۲) برادر نیز از گفتار و اصرار باز می‌ایستد؛ اما همچنان، در حرکتی آونگ‌وار، سوار بر رورونک، دیده می‌شود(همان۱۸۳–۱۸۵).

۵.۴ کودک ـ طبیعت

تصویری که بیضایی از کودک، به ویژه کودکِ دختر، در نمایشنامهٔ *ساحل نجات* ترسیم می‌کند بی شباهت با رویکرد اکوفمنیسم نیست؛ این رویکرد «زنان و طبیعت را از نظر مفهومی، فرهنگی، نمادین به هم مرتبط می‌داند و به بررسی رابطهٔ منتقدانه میان چیرگی طبیعت و بهره‌جویی از زنان می‌پردازد...»(پارساپور،۱۳۹۲: ۷۹–۷۸) نقطهٔ عزیمت این رویکرد، واکاوی و زیر و رو کردن تقابل‌های دوگانه‌ای است که به تفکّر سلسله مراتبی می‌انجامد. اکوفمنیسم، سلطهٔ نظام مردسالارانه را به سبب پیوندش با قانون و مشروعیت یافتن از آن، سلطه‌ای نامرئی می‌داند، همین امر باعث می‌شود، این نظام هم‌زمان بر طبیعت و زنان و کودکان تسلط داشته باشد (Mallory,1999: 17-21).

در *ساحل نجات* نیز، کودک–دختر–طبیعت، همسان و هم‌ارزش‌اند. دختر پس از بوییدن نمادگونهٔ گل و به دنبال آن تغییر در نگرشش به جهان پیرامون، برای شناخت سبیلو و طاس، سؤال‌هایی مطرح می‌کند. این پرسش‌ها، نحوهٔ تفکر این دو خواستگار را آشکار می‌کند. برای آنان، تصاحب و تملک دختر همچون تحت سیطره درآوردن طبیعت است.

دختر: درختِ سایه‌داری می‌بینید؛ از این شش کلمه، کدوم اول به ذهنتون می‌رسد؟ اره، هیزم، مراقبت، محافظت، تصاحب، تملک.

سبیلو: البته تصاحب!

طاس: البته تملّک

سبیل: یک امتیاز برای هر کدوم؟

دختر: مگر هر کدوم به خودتون امتیاز بدین!... نمی‌شه کوه یا دریا رو تصاحب کرد؛ نمی‌شه باد رو تملک کرد. مثال شما خیلی آسون‌تره؛ یک درخت بلند.

سبیلو: ها – می‌شه ازش بالا رفت...

طاس: می‌شه میوه‌هاشو خورد!

سبیلو: اینام نه؟ بذارین فکر کنیم.

طاس: این سوالیه که تو هیچ خودآموزی پیدا نمی‌شه. (بیضایی،۱۳۹٦،ج۲: ۱۸٤)

در اینجا، طبیعت/درخت، ذاتی همسان با دختر می‌یابد. به جز آنچه گفته شد، دختر، به صورت مکرّر، از یگانگی با طبیعت و دریا سخن می‌گوید. «مطمئناً خودمو با طبیعت یکی می‌کنم.»(همان: ۱۸٦) «می‌رم روی شن‌های داغ ساحلی و مطمئناً خودمو با طبیعت یکی می‌کنم.»(همان: ۱۸۷) خواستگاران نیز، شاهد یگانگی او با طبیعت‌اند: «اوناها، به پشت روی موج‌ها خوابیده، با دریا یکی شده!»(همان: ۱۹٤) در نگاه بیضایی کودک–دختر–طبیعت دارای ارزشی برابرند؛ نه دختر را می‌توان تصاحب کرد و جزو دارایی دانست و نه طبیعت را.»(همان: ۱۸٤). در خوانش اسطوره‌ای–نمادین، «دریا، محل تولد، استحاله و تولد دوباره است.»(شوالیه، ۱۳۸۲، ج۳: ۲۱٦) از همین منظر دریا، با رنگ سبزی که برادر به آن زده است، تداعی‌گر جاودانگی است. «سبز، رنگ جاودانگی است و نماد بازگشت به رحم مادر»(همان: ۵۱۹ – ۵۱۸). دختر با یگانگی و یکی شدن با دریا، جاودانگی و پیوستن به مادر را، بر ساحل نجات/ازدواج، ترجیح می‌دهد و برمی‌گزیند.

نکتهٔ آخری که دربارهٔ این نمایشنامه به چشم می‌خورد، این است که؛ مردان، ازدواج را ساحلِ نجات‌بخش برای دختر می‌دانند، که طبق باور خانواده، سبب نیک‌بختی و تضمین آیندهٔ دختر است. لیکن، بیضایی، با زبانی طنازانه، کلیشه‌ها را فرا می‌خواند، می‌شکند و اندیشیدن و تأمل را جایگزین می‌کند. از این رهگذر است که می‌توان ادعا کرد، بیضایی، اگر نه کاملاً، سعی در تغییر نگرش به دختران و کلیشه‌های نیک‌بختی آنان دارد.

تلاش در تغییر کلیشه‌ها، در نمایشنامهٔ *دنیای مطبوعاتی آقای اسراری* نیز به چشم می‌خورد؛ هرچند، کودکی در نمایشنامه نیست.

خانم اقاقی: می‌خواهید نظر منو راجع به دختران امروزه بدونید؟ دریغ از نام مادر که به آنها داده شود... به قول سرهنگ بونوپارت، مادران با یک دست گهواره و با دست دیگر تاریخ را به حرکت در می‌آورند. دریغ بونوپارت! کجایی که سر از خاک برداری ببینی که دختران، امروزه با نام مادر چه کرده‌اند.

مدیر: به نظر من بروید خودتون رو آزاد کنید. مطمئن باشید که بونوپارت زیر خاک راحت‌تر از الان می‌خوابه (بیضایی، ج۱، ۱۳۹٦: ۵۲۸ – ۵۲۷)

در نمایشنامه‌های دیگر نیز، تصویر گذرایی از کودکی دیده می‌شود؛ لیکن، آنچنان نیست که بتوان در بخش جداگانه‌ای به آن پرداخت. به طور مثال، در *دیوان بلخ*، کودک، حضوری شیءوار و تزئینی دارد.

«گزمه می‌رود کمک، از چند سو میوه‌فروش با چرخ بار، دستفروش با جعبهٔ گردن، زن جوان بچه به پشت، با بساط وسایل زینتی، قفل ساز با چنته، ...»(بیضایی، ج۲، ۱۳۹٦: ۲۵۰) و یا «از در دیوانخانه، زنی روی پوشیده و دو بچهٔ گریان، جیغ‌کشان بیرون می‌دوند و گریزان از میان جمعیت می‌گذرند.»(همان: ۳۷٤) در هر دو مورد، کودک، صرفاً برای نشان دادن نهایت گرفتاری زنان/مادران و برانگیختن حس ترحّم مخاطب، در نمایش حضور دارد.

در نمایشنامهٔ *راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی*، کودک، تنها یک بار دیده می‌شود. در این تصویر، کودک تحت سلطه و مطیع نمود می‌یابد.

تاجر: [به پسرک] تند بیا؛ تندتر بیا؛ کیسهٔپول رو دریاب؛ کیسهٔ پول نیفته.

پسرک: چه سنگین؛ چه سنگین...

تاجر: بیارش

پسرک: دارم از پا می‌افتم. داره می‌شکنه پشتم؛ چه سنگین... (همان: ۵٤۳)

۵. نتیجه‌گیری

بازخوانی و واکاوی آثار بیضایی نشان داد که کودک در همهٔ شانزده اثر وی حضور ندارد و تنها در شش نمایشنامهٔ وی تصویر کودک بازنمایی شده است. این نمایشنامه‌ها عبارتند از: *عروسک‌ها، غروب در دیاری غریب، قصهٔ ماه پنهان* (بیضایی در مقدمهٔ *دیوان نمایش* هر سه را تحت عنوان کلی سه نمایشنامهٔ عروسکی معرفی می‌کند)، سلطان مار، گمشدگان، *ساحل نجات*. در این نمایشنامه‌ها کودک به چند صورت دیده می‌شود. الف)کودک- دیو/ فرشته؛ ازین منظر کودک سرشتی آمیخته از صفات گوناگون است. این نگاه و تصویر را می‌توان در *سلطان مار* مشاهده کرد. ب)کودک به مثابهٔ مخاطب و نیازمند آموزش؛ بیضایی در این رویکرد، کودک را در کنار بزرگسال می‌نشیند و همان مفاهیمی که بزرگسال با آن

مواجه است به کودک نشان می‌دهد. در سه نمایشنامه عروسکی کودک با مفـاهیمی همچـون عشق، مبارزه با بیداد، دوگانگی چهرهٔ انسان مواجه است. از این منظر بیضـایی تفـاوتی میـان کودک و بزرگسال قائل نیست. ج)کودک–شورشـی و مبـارز؛ *در سـه نمایشـنامه عروسـکی* کودک، مبارزه با بیداد و مقاومت را می‌بیند و می‌آموزد. در نمایشنامه *گمشدگان* به هـر آنچـه از پیش آموخته است، عمل می‌کند. کودک در *گمشدگان* در برابر ظلم مقاومت مـی‌کنـد و از این رهگذر انگاره کودک–مبارز شکل می‌گیرد. در این نمایشنامه، شـیوهٔ سـخن گفـتن پسـر کودکانه نیست. زبان او به تجربه آلوده شده است. به نظر مـی‌رسـد زودتـر از آنچـه بایـد، از کودکی به بزرگسالی رسیده‌است. د) کودک و ازدواج؛ کودک و انتخاب همسر، کانونی‌تـرین موضوع و دغدغهٔ بیضایی در نمایشـنامهٔ *سـاحل نجـات* اسـت. بیضـایی در ایـن نمایشـنامه کلیشه‌ها را بازگو می‌کند؛ کلیشه‌هایی از قبیل ستایش دختر به سبب زیبـایی و تناسـب انـدام. لیکن زبان و بیان طنزآمیز نویسنده که در سرتاسر نمایشنامه گسـترده شـده اسـت، کوششـی برای در هم شکستن کلیشه‌هاست. در *ساحل نجات* برخلاف سنت ادبی و ذهنیت فرهنگـی که دختر را اغواگر و محتاله می‌دانستند، این مرد اسـت کـه سـعی در فریـب دختـر دارد. دو خواستگار، صرفاً برای "تصاحب" و "تملک" دختـر، بهـره‌گیـری از هـر حیلـه و فریبـی را مجاز می‌دانند. ه) کودک استثمار شده؛ این تصـویر فقـط یـک‌بـار در نمایشـنامهٔ *راه تـوفـانی فرمان پسر فرمان از میان تـاریکی* دیـده شـد. و) کـودک بـه مثابـه شـیئی تزئینـی را نیـز در نمایشنامهٔ *دیوان بلخ* می‌توان دید.

در نمایشنامه‌های بیضایی کودکان نام مشخصی ندارند. بر همین اساس مـی‌تـوان گفـت، نظر بیضایی کلی است و بر همهٔ کودکان مصداق مـی‌یابـد. از ایـن میـان، کودکـان فقـط در *سلطان مار* نام مشخصی دارند. در همین نمایشنامه نیز نام‌ها به دور از کلیشـه‌هـای جنسـیتی نیست؛ به جز این مورد، بیضایی در این نمایشنامه با بازتولید کلیشه‌های جنسیتی همدسـت و همداستان نیست. پس از جنبش زنان و از سایه بیرون آمـدن آنـان کـه بـا تغییـر نگـرش بـه کودکی همراه بود، این انتظار می‌رفت که در دهـهٔ چهـل، آثـار نمایشـنامه‌نویسـانی همچـون بیضایی از این جنبش‌ها تأثیر پذیرفته و تداوم رویکردی ضد کلیشه‌هـا باشـد. همـانطور کـه گفتـه‌شـد در آثـار نمایشـی بیضـایی ایـن تـأثیر دیـده مـی‌شـود و تنهـا در یـک نمایشـنامه تفکرکلیشه‌ای دیده می‌شود؛ در *گمشدگان* کودک– شـورش‌گـر، پسـر اسـت. ایـن انتخـاب نمی‌تواند به دور از الگوهای جنسیتی ذهنی باشد.

کتاب‌نامه

آبراهامیان، یرواند(۱۳۸۹). *تاریخ ایران مدرن*، ترجمهٔ محمد ابراهیم فتاحی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

آخوندزاده، میرزا فتحعلی(۱۳۵٦). *تمثیلات*، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی خوارزمی.

استیرنس، پیتر(۱۳۸۸). *دوران کودکی در جهان*، چاپ اول، ترجمهٔ سارا ایمانیان، تهران: نشراختران.

بیضایی، بهرام(۱۳۹٦). *دیوان نمایش*، جلد ۱و۲، چاپ پنجم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پارساپور، زهرا (۱۳۹۲). *نقد بوم گرا*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات علوم فرهنگی .

پستمن، نیل(۱۳۹۱). *نقش رسانه‌های تصویری در زوال دوران کودکی*، ترجمهٔ صادق طباطبایی،چاپ چهارم، تهران: انتشارات اطلاعات.

پورحسن، نیایش(۱۳۹۷). *جریان طلیعهٔ نمایش‌نامه‌نویسی در ایران*، جلد۱بخش الف،چاپ اول، تهران: انتشارات کوله‌پشتی.

پولاک، یاکوب ادوارد(۱۳٦۸). *سفرنامه پولاک؛ ایران و ایرانیان*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.

تبریزی، میرزا آقا(۱۳۹۵). *پنج طیاتر*، بازنوشته صادق عاشورپور، چاپ اول، تهران: کتاب نیستان.

تکمیل همایون، ناصر (۱۳۹۷). *مکتب خانه در ایران*، چاپ اول، تهران:دفتر پژوهش های فرهنگی.

جکسون، کتی مرلاک(۱۳۸۵). *تصویر کودکان در فیلم‌های هالیوودی: تحلیل جامعه‌شناسی فرهنگی*، ترجمهٔ بابک تبرایی، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیادسینمایی فارابی.

جنکس، کریس(۱۳۸۸). *دوران کودکی*، ترجمهٔ سارا ایمانیان، چاپ اول، تهران: نشر اختران.

حاتمی، زهرا(۱۳۹۵). *تاریخ کودکی در ایران(از آغاز عصر ناصری تا دوره رضاشاه)*، چاپ اول، تهران: نشر علم.

حالتی، رفیع(۱۳۸۵). *نمایشنامه‌های تک‌پرده؛ تاریخچه تئاتر در ایران*، به کوشش معصومه تقی‌پور، چاپ اول، تهران: نشر روزبهان.

حسین نیای نازی، سودابه(۱۳۹٤). «برساخت اجتماعی کودکی در ادبیات کودک ایران معاصر؛ تحلیل روایت متون شاخص ادبیات کودک پس از انقلاب اسلامی تا کنون». رسالهٔ دکتری.دانشکده روانشناسی و علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز.

خاکساری، عالیه(۱۳۹۷). «بررسی تطور مفهوم کودکی در داستان کوتاه بزرگسال(۱۳۰۰ – ۱۳۵۷)». پایان نامهٔ کارشناسی ارشد.دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه هرمزگان.

ربیعی، مهناز(۱۳۹۱) «بررسی مفهوم کودکی در داستان‌های واقع‌گرای کودک در دهه ۸۰». پایان نامهٔ کارشناسی ارشد.دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران.

رید، ایولین(۱۳۸۹). *آزادی زنان*، ترجمه‌ی افشنگ مقصودی، چاپ سوم، تهران:نشر گل آذین.

ساناساریان، الیز(۱۳۸٤). *جنبش حقوق زنان در ایران؛ طغیان، افول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا انقلاب ۵۷*، ترجمه نوشین احمدی خراسانی، چاپ اول، تهران: نشر اختران.

سیفی آزاد، رحمان (۱۳۸۰). «اژدهاک، سلطان مار، پرده خانه؛ تحلیل سه اثر از بهرام بیضایی»، *نشریه بیدار*. زمستان، شماره ۱۲، صص ۹۱ – ۹۷.

شاه آبادی فراهانی، حمیدرضا(۱۳۸۵). *مقدمه بر ادبیات کودک*، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان با مشارکت انتشارات نغمه نواندیش.

شوالیه، ژان و آلن گربران(۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضائلی، جلد سوم، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸٤). *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضائلی، جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات جیحون. فرخی، حسین(۱۳۸٦). *نمایش‌نامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۷۰*، جلد اول، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

کرمانی، میرزا آقاخان(۲۰۰۰ م.) *سه مکتوب*، به کوشش بهرام چوبینه، چاپ اول، آلمان: نشر نیما.

گولومبوک، سوزان و رابین فی‌وش(۱۳۹۳). *رشد جنسیت*، ترجمهٔ مهرناز شهرآرای، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ققنوس.

گیدنز ، آنتونی(۱۳۹٤). *گزیده جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ حسن چاووشیان، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.

لایارد، سر اوستین هنری(۱۳٦۷). *سفرنامه لایارد یا ماجراهای اولیه در ایران*، ترجمهٔ سهراب امیری، چاپ اول، تهران: انتشارات وحید.

ملکم خان ، سرجان (۱۳۷۹). *تاریخ کامل ایران*، ج۲، ترجمهٔ میرزا اسماعیل حیرت، تهران: افسون.

نعمت طاووسی، مریم (۱۳۹۳). «بازخوانی نمایشی یک افسانه جادویی:سلطان مار از بهرام بیضایی»، *فصل نامه تخصصی تئاتر*. شماره ۵۹، زمستان، صص ۸۵ – ۱۰۲.

نوروزی، داریوش(۱۳۹۲). *تصویر کودک در سینمای ایران*، چاپ اول، تهران: پژوهش‌گاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

وودهد،مارتین(۱۳۹٦). « مطالعات کودکی؛گذشته، حال و آینده »در *درآمدی بر مطالعات کودکی*، به کوشش مری جین کیلی، ترجمهٔ علیرضا کرمانی، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.

یوسفی، سیدمهدی(۱۳۹۵). «تمایزیابی نهادهای ادبیات کودک در دهه٤۰» در *درآمدی بر مطالعات کودکی در ایران*، به کوشش محمد سعید ذکایی، چاپ اول، تهران: انتشارات آگاه.

Mallory, Chaone, B.A.(1999).Toward an Ecofeminist Environment Jurisprudence: Nature, Law, and Gender, University of North Texas