The Reflection of Women's Social Reality in the Reza Shah Era: A Lukácsian Analysis of Sediqeh Dowlatabadi's Play

Golbarg Aboutorabian[1]

Receive Date: 13 September 2025, Accept Date: 08 October 2025
Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

Abstract
With the advent of modernity in Persian literature at the beginning of the twentieth century, representations of Iranian women in drama underwent profound changes. The earliest manifestations of this new image appeared in plays directly influenced by or adapted from European models. Women were no longer depicted as sacred, transcendent figures but rather as earthly and social beings. In the years leading up to the Constitutional Revolution, female characters in plays were portrayed with greater freedom in expressing emotions and exercising individual agency. Yet, as the ideals of the Constitutional period faded, these representations moved toward a more socially grounded realism, most often within the context of domestic life and marital conflicts. With the rise of authoritarian modernization under Reza Pahlavi, however, a new archetype of the "ideal woman" emerged—an archetype aligned with the state's nation-building policies. This figure represented the "modern mother," who, while still confined to the traditional roles of devoted wife and mother, now appeared unveiled and redefined as a symbol of modernity. This article seeks to examine these transformations through the lens of Georg Lukács's theory of reflection, which conceives literature and drama not as mere representations but as reflections of the totality of social relations. The focus is on Sediqeh Dowlatabadi (1882–1961), a writer and activist who, alongside her social and political engagements, wrote plays in alignment with the cultural agenda of the state. Specifically, her play "Motherly Love," or "Dark Life," is analyzed as a paradigmatic text that reveals how Reza Pahlavi's policies on women were reflected artistically and how a new image of the Iranian woman was thereby consolidated. By situating Dowlatabadi's dramatic work within both the broader history of women's emancipation movements in Iran and the specific cultural directives of the Pahlavi regime, this study demonstrates how drama functioned as a vehicle for negotiating competing discourses of tradition and modernity. It also shows how the stage became a contested site where women's identities were not only represented but also ideologically shaped, reflecting the tensions between grassroots reformist aspirations and top-down state reforms.
Keywords: Reza Pahlavi, Sediqeh Dowlatabadi, Lukácsian Reflection, Iranian Woman, Motherly Love, Dark Life

1. Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Applied Arts, Shiraz University of Art, Shiraz, Iran. Email: aboutorabian@shirazartu.ac.ir

بازتاب واقعیت اجتماعی زنان در عصر رضاشاه: تحلیلی لوکاچی از نمایشنامهٔ صدیقه دولت‌آبادی

گلبرگ ابوترابیان[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۶
صفحهٔ ۶۱ تا ۷۳
Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

چکیده

با ورود مدرنیته به ادبیات فارسی در آغاز قرن چهاردهم خورشیدی، بازنمایی زن ایرانی در نمایشنامه‌ها دگرگون شد. نخستین جلوه‌های این تصویر نو در آثاری دیده می‌شود که به‌طور مستقیم از الگوهای اروپایی تأثیر گرفته یا از آنها اقتباس شده بودند. زن دیگر چهره‌ای قدسی و فرازمینی نداشت و در مقام شخصیتی زمینی و اجتماعی حضور می‌یافت. در سال‌های منتهی به انقلاب مشروطه، زنان در نمایشنامه‌ها آزادی بیشتری در ابراز عواطف و کنش فردی نشان می‌دادند. اما با افول آرمان‌های مشروطیت، تصویر زن به سوی واقع‌گرایی اجتماعی حرکت کرد و اغلب در موقعیت‌های خانوادگی و تنش‌های مربوط به روابط زناشویی ترسیم شد. با آغاز دورهٔ تجدد آمرانه در عصر رضا پهلوی، الگویی تازه از زن آرمانی بازتولید شد؛ الگویی که با سیاست‌های ملت‌سازی حکومت همسو بود و چهره‌ای از «مادر مدرن» را تثبیت می‌کرد؛ زنی که همچنان نقش همسر و مادر فداکار را بر عهده داشت، اما این بار بی‌حجاب و در مقام نمادی از مدرنیته. این مقاله تلاش دارد این دگرگونی‌ها را با بهره‌گیری از نظریهٔ بازتاب گئورگ لوکاچ بررسی کند؛ جایی که ادبیات و نمایشنامه‌ها نه بازنمایی ساده، بلکه انعکاسی از تمامیت روابط اجتماعی تلقی می‌شوند. تمرکز بر صدیقه دولت‌آبادی (۱۲۶۱-۱۳۴۰) است؛ نویسنده و کنشگری که در کنار فعالیت‌های اجتماعی خود، برای همسویی با سیاست‌های فرهنگی رسمی، به نگارش نمایشنامه نیز پرداخت. در این چارچوب، نمایشنامهٔ *حس مادری یا زندگی تاریک* به‌مثابه متنی نمونه‌وار تحلیل می‌شود تا روشن شود چگونه سیاست‌های رضا پهلوی دربارهٔ زنان در سطح هنری بازتاب یافته و تصویری تازه از زن ایرانی تثبیت شده است.

واژگان کلیدی: پهلوی اول، صدیقه دولت‌آبادی، رویکرد بازتاب، نمایشنامه‌نویسان زن ایران

۱. استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران. Email: aboutorabian@shirazartu.ac.ir

Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

۱. درآمد

در سال‌های پیش از مشروطیت، ادبیات فارسی برای نخستین بار به خلق چهره‌ای متفاوت از «زن ایرانی» روی آورد. تصویر سنتی و کهن از زن، که در متون عرفانی و غنایی همواره در هیئت معشوقی قدسی با نمادهایی چون گیسوی پریشان، کمان ابرو و درد فراق بازنمایی می‌شد، جای خود را به تصویری زمینی‌تر و نزدیک‌تر به تجربه‌های واقعی داد. در همین بستر، میرزا فتحعلی آخوندزاده به‌عنوان نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی، در اثر شاخص خود وزیر خان لنکران، زنی آرمانی را تصویر کرد که به بسیاری از ویژگی‌های زنان غربی شباهت داشت؛ شخصیتی که آزادانه عشق می‌ورزد و بر پیمان عاطفی خود پایدار می‌ماند. بازنمایی چنین رابطه‌ای عاشقانه، با این صراحت و استقلال، در ادبیات ایران کم‌سابقه بود. هرچند خط اصلی داستان نمایشنامه بر محور عشق استوار نیست، اما این عنصر به‌عنوان نیرویی تقویت‌کننده و جهت‌دهنده در ساخت پیرنگ حضور پررنگی دارد. «به این ترتیب جایگاه اجتماعی زن و حقوق وی برای اولین بار در ادبیات ایران طرح شد و می‌بینیم که چگونه زنی برای نخستین بار از اطاعت برده‌وار در نظام فئودالی سر باز زده و از انتخاب حرف می‌زند» (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱۵۷).

در کنار میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی نیز به‌عنوان نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان کوشید تصویری نو و تا حدی واقع‌گرایانه‌تر از زن ایرانی ارائه دهد. او در نمایشنامهٔ *حکایت عاشق شدن آقاهاشم خلخالی* و *سرگذشت آن ایام* به نقد روابط خانوادگی و قوانین سنتی حاکم بر آن پرداخت و به‌ویژه مسئلهٔ ازدواج اجباری دختران به خواست پدر را به چالش کشید. پیرنگ اصلی اثر، همچون کار آخوندزاده، بر رابطهٔ عاشقانه‌ای استوار است که با مخالفت پدر دختر روبه‌رو می‌شود، اما تبریزی با طنزی گزنده، مناسبات سنتی را به سخره گرفته و از حق انتخاب آزادانهٔ همسر برای زنان دفاع می‌کند.

با گذر به دوران پس از مشروطیت، کمال‌الوزاره محمودی مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس این مقطع به شمار می‌آید. او در اثر شاخص خود، *استاد نوروز پینه‌دوز*، تصویری متفاوت از زن ایرانی عرضه کرد؛ نه مانند آخوندزاده آرمانگرایانه و نه همچون تبریزی بدبینانه، بلکه نزدیک‌تر به زندگی واقعی. در این نمایشنامه، زن داستان با تمام توان در برابر تجدید فراش همسرش می‌ایستد و نقشه‌های او را نقش بر آب می‌کند. شخصیت‌های زن در اثر محمودی همچنان از طبقات عادی جامعه‌اند و عمدتاً در پی جلب توجه یا حفظ همسر خویش، اما نسبت به گذشته فعال‌تر، جسورتر و مصمم‌تر به تصویر کشیده می‌شوند؛ زنانی که برای دستیابی به حق خود حاضر به هیچ عقب‌نشینی نیستند.

در مجموع، این آثار نمایانگر بازتاب تحولات اجتماعی گسترده و دگرگونی نگرش به حقوق زنان از پیش از مشروطیت به بعدند. بااین‌حال، با آغاز دورهٔ پهلوی اول، چشم‌انداز تازه‌ای بر مسئلهٔ زنان حاکم شد. در این دوره دیگر جایی برای عشق رمانتیک یا کنش مستقل زنان در راه استیفای حقوقشان باقی نماند. هرگونه تغییر در وضعیت زنان تنها در چارچوب سیاست‌های رسمی و به‌منظور تحقق اهداف حکومت امکان‌پذیر بود. مقالهٔ حاضر بر آن است که نشان دهد چگونه نیات حکومت پهلوی اول در قبال مسئلهٔ زنان ـ که ذیل پروژهٔ مدرنیزاسیون آمرانه تعریف می‌شد ـ در آثار نمایشنامه‌نویسان زن بازتاب یافته است. پرسش اصلی آن است که سیاست‌های فرهنگی حکومت چگونه خود را در متون نمایشی زنان این دوره بازتاب داده‌اند. فرضیهٔ تحقیق نیز بر این مبناست که حکومت کوشید الگوی «همسر ـ مادر فداکار» را به‌مثابهٔ الگوی مسلط زنان ایرانی تثبیت کند و برای تحقق این مقصود، نمایشنامه‌نویسی و

تئاتر را به‌عنوان ابزار فرهنگی در خدمت گرفت. از این منظر، آثار زنان نمایشنامه‌نویس این دوره را می‌توان متونی دانست که بازتابی از سیاست‌های پهلوی اول در عرصهٔ زنان را در خود نهفته دارند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در هیچ یک از پژوهش‌هایی که پیرامون تئاتر در دوران پهلوی اول صورت گرفته به تأثیر سیاست‌های پهلوی اول در حوزهٔ زنان و ارتباط آن با آثار نمایشنامه‌نویسان زن این دوره پرداخته نشده، و به نظر می‌رسد که پژوهش حاضر نخستین پژوهشی است که به این مهم می‌پردازد. با وجودی که در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسان زن در عصر پهلوی اول بخش‌هایی از کتاب *زنان نمایشنامه‌نویس* نوشتهٔ گل‌مهر کازری (۱۳۸۱) و کتاب *ادبیات نمایشی ایران*، نوشتهٔ جمشید ملک‌پور (۱۳۸۵) به زنان نمایشنامه‌نویس این دوره پرداخته شده است، اما این آثار مورد تحلیل و بررسی قرار نگرفته‌اند.

۳. روش پژوهش

این پژوهش که از منظر ماهیت توصیفی، تحلیلی، از نظر هدف کاربردی،بر اساس روش کیفی و بر اساس جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. کاربردی نیز به این معنا برگزیده شده است که قصد دارد کاربردی تازه از مطالعات تاریخی را در عرصه تاریخ ادبیات نمایشی ایران پیشنهاد دهد.

۴. مبانی نظری پژوهش

برای تحقق ایدهٔ این پژوهش، از رویکرد «بازتاب»[1] استفاده شده است، که رویکردی معطوف به درک جامعه و سیاست‌های حاکم بر آن است. بر اساس رویکرد بازتاب، هنر بازتاب‌دهندهٔ چیزی است که درون و برون جامعه می‌گذرد. به این ترتیب می‌توان گفت که هنر ملهم از داده‌های اجتماعی در معنای وسیع کلمه است. به این ترتیب «رویکرد بازتاب به ادبیات متنوعی در حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر اشاره دارد که بر اساس مفروض محوری مشترک آنها، هنر آینه‌ای است که در برابر جامعه قرار داده شده است» (الکساندر، ۱۳۹۳: ۶۸). این رویکرد نشان می‌دهد که شکل‌گیری و تولید هنر بازتابی از شرایط حاکم بر جامعه است. راودراد نیز بر این نکته تأکید ورزیده و تأکید می‌کند که هنرمند در این نظریه، عناصر موجود در جامعه را به رمز تبدیل می‌کند و در اثر بازتاب می‌دهد: «بنابر این شکل هنر متأثر از قواعد زیباشناختی بوده، در حالی که محتوای آن از جامعه نشأت گرفته است» (راودراد، ۱۴۰۲: ۱۱۴). یکی از عباراتی که در این زمینه توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، بحث «ایدئولوژی» است. «این محتوا ارزش‌ها، اعتقادات و به‌طور کلی ایدئولوژی یا ایدئولوژیب‌های موجود در جامعه را شامل می‌شود» (راودراد،۱۴۰۲: ۱۱۴). مبحثی که نظریه‌پردازان حوزه بازتاب، همانند گئورک لوکاچ بر آن نظر داشته و آن را وارد اصطلاحات تخصصی و مطالعاتی خود کرده‌اند.

نظریهٔ بازتاب در سنت مارکسیستی، بیش و پیش از همه با نام گئورگ لوکاچ پیوند خورده است. لوکاچ در *نظریهٔ* رمان و سپس در مباحث خود دربارهٔ رئالیسم، این ایده را مطرح کرد که اثر هنری بازتابی از «تمامیت اجتماعی» و شرایط تاریخی-اجتماعی تولید خود است. او برخلاف دیدگاه‌های سطحی‌تر، بازتاب را صرفاً انعکاس مکانیکی واقعیت نمی‌دانست، بلکه آن را فرایندی می‌دید که در آن هنر می‌تواند تضادها، تناقض‌ها و حرکت‌های درونی جامعه را آشکار کند. بااین‌حال، لوکاچ هم‌زمان هشدار می‌داد که در شرایط سلطه ایدئولوژی، بازتاب می‌تواند تحریف شود و اثر هنری به‌جای بازنمایی جامعه در کلیت متکثر آن، بدل به ابزاری برای تثبیت تصویر رسمی قدرت سیاسی شود. «مطالعه نظرگاه نویسندگانی که در رویکرد خود به

Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

مسائل ایدئولوژیک و فلسفی توجهی ندارند، و در عوض به واسطهٔ خلاقیت شخصی خود راهنمایی می‌شوند، می‌تواند امری مثمر ثمر قلمداد شود» (Lukacs,1969:58).

وضعیت دوره پهلوی اول چنین است. دولت رضاشاه با سیاست‌های مدرنیزاسیون آمرانه کوشید الگوی خاصی از «زن مطلوب» را تثبیت کند؛ زنی که در ظاهر از آزادی‌های نوین (آموزش، کشف حجاب) برخوردار است، اما درنهایت باید در نقش سنتی «همسر . مادر فداکار» باقی بماند. لوکاچ این نوع کارکرد هنر را «بازتاب تحمیلی» می‌نامید، یعنی جایی که اثر هنری دیگر کلیت واقعی جامعه را بازنمایی نمی‌کند بلکه کلیت ساختگی ایدئولوژی رسمی را به نمایش می‌گذارد. در چنین بستری، تئاتر و نمایشنامه‌نویسی زنان بدل به ابزار فرهنگی دولت شد تا الگوی مطلوب خود را مشروعیت بخشد.

از منظر لوکاچ، اثر هنری زمانی اصیل است که بتواند کلیت و تضادهای درونی جامعه را آشکار کند. اما نمایشنامه‌های زنان در عصر پهلوی اول، از جمله *حس مادری* یا *زندگی تاریک* اثر صدیقه دولت‌آبادی، به جای نمایش این تضادها، در خدمت تثبیت یک تصویر رسمی از زن قرار گرفتند. شخصیت‌های این آثار بیش از آنکه بازتاب تجربه‌های واقعی و زیسته زنان باشند، حاملان ایدئولوژی رسمی حکومت‌اند. این همان چیزی است که لوکاچ آن را خطر «ایدئولوژیک شدن بازتاب» می‌داند: لحظه‌ای که هنر دیگر از درون جامعه نمی‌جوشد، بلکه به بازتاب تحمیل‌شدهٔ دولت فروکاسته می‌شود.

این فرایند نشان می‌دهد که چگونه ایدئولوژی آمرانه می‌تواند سازوکار بازتاب را دگرگون سازد. به‌جای آنکه اثر هنری بازتابندهٔ تنش‌های اجتماعی و صدای گروه‌های متکثر باشد، تبدیل به رسانه‌ای برای «ساختن جامعه‌ای خیالی» می‌شود؛ جامعه‌ای که دولت آرزوی تحقق آن را دارد. لوکاچ این مسئله را در نقد خود بر هنر بورژوایی قرن نوزدهم نیز گوشزد کرده بود: آثاری که به‌جای بازتاب تمامیت اجتماعی، تنها بخشی از آن را - آن هم در راستای منافع طبقه حاکم - برجسته می‌کردند. همین نکته به ما کمک می‌کند تا بفهمیم چرا آثار زنان نمایشنامه‌نویس دوره پهلوی اول بیشتر بازتاب سیاست فرهنگی دولت‌اند تا بازتاب جامعهٔ واقعی.

افزون بر این، بازتاب تحمیلی همواره با نوعی «تناقض پنهان» همراه است. لوکاچ باور داشت که حتی آثاری که در خدمت ایدئولوژی رسمی‌اند، به‌ناچار رگه‌هایی از واقعیت اجتماعی را حمل می‌کنند، زیرا هنر نمی‌تواند به‌طور کامل از بستر تاریخی خود جدا شود. از این‌رو در نمایشنامه‌های دورهٔ پهلوی اول نیز، در کنار تأکید بر نقش زن به‌مثابه مادر وفادار و همسر فداکار، نشانه‌هایی از اضطراب‌ها، تنش‌ها و مقاومت‌های زنان دیده می‌شود. درست در همین شکاف است که نظریهٔ بازتاب لوکاچ کارآمدی خود را نشان می‌دهد: اثر هنری حتی وقتی تحت سلطه ایدئولوژی تولید می‌شود، بازتابی ناخواسته از تضادهای اجتماعی را نیز منعکس می‌کند.

از این منظر، می‌توان گفت که نمایشنامه‌های زنان در این دوره، نوعی «دوگانگی بازتاب» را نشان می‌دهند. از یک سو، بازتاب آمرانه حکومت را داریم که بر زنان الگوی همسر و مادر فداکار را تحمیل می‌کند؛ و از سوی دیگر، بازتاب ناآگاهانه و پنهان جامعه‌ای است که در آن زنان واقعی با محدودیت‌ها، آرزوها و تضادهای زیستهٔ خود دست‌وپنجه نرم می‌کردند. این دوگانگی سبب می‌شود که حتی در آثار ظاهراً پروپاگاندایی نیز، ردپای مقاومت اجتماعی باقی بماند.

به عقیدهٔ لوکاچ هنر واقع‌گرا باید توانایی نشان دادن «تمامیت اجتماعی» را داشته باشد، اما اگر این تمامیت به‌دست دولت مهندسی و تحمیل شود، نتیجه نه رئالیسم بلکه نوعی

«شبه‌رئالیسم ایدئولوژیک» خواهد بود. درست همین اتفاق در آثار زنان نمایشنامه‌نویس عصر پهلوی اول رخ داد: آنها در ظاهر روایت‌هایی واقع‌گرا از زندگی زنان ارائه می‌کردند، اما در حقیقت، این روایت‌ها در خدمت تثبیت یک کل تحمیلی و از پیش‌تعیین‌شده بودند. وی در این زمینه به‌طور مستقیم به بازخوانی تاریخ پرداخته و دائم به دیالکتیک ایدئولوژی‌ها در زمینهٔ شکل‌گیری زمینه‌های تغییر و تأثیرگذاری جامعه بر ادبیات می‌پردازد:«همین فرانسه بود که تیزترین مقاومت ایدئولوژیکی را در برابرسیاه اندیشی رمانتیک‌ها به راه انداخت، و با شدت کامل از سنت‌های روشنگری در قرن هجدهم [...] دفاع کرد» (Lukacs,1962: 88).

از این زاویه، نظریهٔ بازتاب لوکاچ ابزاری فراهم می‌کند تا دریابیم چرا نمایشنامه‌های زنان در عصر پهلوی اول بیش از آنکه آینه جامعه باشند، بازتاب‌دهندهٔ سیاست‌های فرهنگی حکومت‌اند. همچنین این نظریه امکان می‌دهد تا میان دو سطح بازتاب تفکیک صورت گیرد: بازتاب آمرانه (حاکمیتی) و بازتاب ناخواسته (اجتماعی). این تمایز کمک می‌کند که درک پیچیده‌تری از نقش هنر در شرایط مدرنیزاسیون آمرانه صورت پذیرد.

در نهایت، چارچوب نظری این پژوهش نشان می‌دهد که ایده‌های لوکاچ هنوز کارآمدند، زیرا اجازه می‌دهند تا تحلیل کنیم چگونه دولت‌های آمرانه می‌توانند هنر را در خدمت بازتولید ایدئولوژی به کار گیرند، و در عین حال، چگونه همین آثار می‌توانند به شکلی ناخواسته حامل بازتاب واقعی جامعه باشند.

۲. ۱. سیاست‌های پهلوی اول در قبال مسألهٔ زنان

رضا پهلوی در آبان‌ماه سال ۱۳۰۴، با پشتیبانی نیروهای نظامی‌ای که زمام کشور را در دست داشتند و نیز با یاری روشن‌فکران نسل دوم مشروطه که گرایش آنان به اقتدارگرایی و نظم فاشیستی نزدیک‌تر بود، دودمان قاجار را از تخت پادشاهی فروکشید و در فروردین ۱۳۰۵ تاج بر سر نهاد و خویش را شاهنشاه ایران خواند. او شعار «خدا، شاه، میهن» را به‌عنوان آیین ذهنی و عاطفی ملت برگزید تا مردمان آن را در ضمیر خویش نقش کنند و در برابر شکوه آمیخته به بیم فرمانروایی او سر تسلیم فرود آورند. بدین‌سان، با برآمدن رضاشاه، آرمان‌های مشروطه به فرجامی اندوه‌بار رسید و آزادی اندیشه و گفتار جای خود را به سامانی آمرانه و نظامی داد. به باور آبراهامیان، رضا شاه «پس از تاج‌گذاری در سال ۱۳۰۴ با بنا کردن و تقویت تکیه‌گاه خویش بر سه رکن ارتش جدید، دیوان‌سالاری دولتی و حمایت دربار، به تثبیت قدرت خود پرداخت» (۱۳۷۷: ۱۲۴).

رضا پهلوی با تکیه بر ارتش و با راهنمایی روشن‌فکران هم‌ساز با او اصلاحات ظاهری یا به تعبیر دقیق کلمه پروژهٔ مدرنیزاسیون را پیش برد. در توجیه ایدئولوژیکی اصلاحات پردامنه قضایی، آموزشی و یا سایر نهادهای مشمول «تجددخواهی» آمیزه متناقضی از ناسیونالیسم غیردینی و غرب گرایی را می‌توان دید (فوران، ۱۳۷۸: ۳۳۰ ؛ آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۲۴).

همچنین او برای بسط و گسترش قدرت خود و پیاده کردن اهدافش دست به فعالیت‌های بنیادینی در زمینه‌های گوناگون زد که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: به تشکیل ارتش، برقراری دیوان‌سالاری نوین، ساماندهی آموزش‌وپرورش نوین، توسعهٔ اقتصادی، تثبیت استبداد قانونمند، تغییرات گسترده در سیاست‌های فرهنگی بر مبنای دو عامل تجدد صوری و ناسیونالیسم افراطی، بازسازی دادگستری و برنامه‌ریزی برای مسئلهٔ زنان.

در زمینهٔ اخیر، حکومت برنامه‌های وسیعی تدارک دید و کوشید تصویر و تصوری خیرخواهانه و متجددانه از خود نسبت به زنان ارائه دهد. این برنامه‌ها عمدتاً زمینه‌های

Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

آموزشی و تربیتی را دنبال می‌کرد. علی‌رغم تبلیغات وسیع حکومت که خود را در قبال زنان متجدد نشان می‌داد و در ظاهر نشان می‌داد که می‌خواهد پای آنان را به زندگی اجتماعی بگشاید، خواستهٔ اصلی حکومت از زنان تثبیت همان الگوهای قدیمی زن ـ مادر بود. اما این الگو را بنا داشت که در جامه‌ای نو بر تن زنان بنشاند. ابزار اصلی برای پیاده‌سازی منویات و سیاست‌های حکومت در قبال زنان، زنان تجددخواه و بعضاً خیرخواهی بودند که با فعالیت‌هایشان زیر نظر حکومتی مردسالار و تمامیت‌خواه، راه را برای اجرا و تثبیت این سیاست‌ها فراهم کردند.

زنان با وجود اینکه در این دوره به دلیل گسترش آموزش عمومی، به مدارس و بعضاً دانشگاه راه یافتند و به ظاهر از پشتیبانی حکومت برخوردار بودند و با وجود همه مدعیات رضاشاه که خود را آزادکننده زنان می‌دانست، در حقوق اساسی آنان تغییری ایجاد نشد و مرد و حقوقش همچنان ارجح شمرده می‌شد. مردان از حق قانونی تعدد زوجات تا چهار همسر در آن واحد و حق طلاق برخوردار بودند. آنان سرپرست قانونی خانواده شناخته می شدند و حق ارث مطلوب تری داشتند. علاوه‌بر این زنان همچنان از حق رای دادن و انتخاب شدن در انتخابات عمومی محروم بودند (فوران. ۱۳۷۸: ۳۵۹). افزایش جمعیت زنان تحصیلکرده، می توانست موجب رشد زنان روشنفکر و گسترش اعتراضات اجتماعی زنان به مدد بالارفتن آگاهی آنان شود، اما عملاً به دلیل سرکوب دولتی این مهم اتفاق نیفتاد. جنبش زنان در این دوره، تا سال‌های ابتدایی دههٔ ۱۳۱۰ همچنان متأثر از فضای دورهٔ مشروطه به فعالیت خود ادامه می‌داد، و برخی از تشکل‌ها و نشریات مطرح در این مقطع نیز، به جای مانده از دورهٔ پیشین بودند. تشکل‌هایی مانند جمعیت نسوان وطن‌خواه، جمعیت بیداری زنان، پیک سعادت نسوان، مجمع انقلابی نسوان. اما، با آشکار شدن سرکوب سیاسی از یک سو، و انجام تغییرات از بالا در موقعیت زنان ایرانی از سوی دیگر، عملاً جنبش زنان دچار افول و نهفتگی شد (فوران. ۱۳۷۸: ۱۵۹ ؛ ساناساریان. ۱۳۸۴: ۹۵).

با تعطیلی همهٔ تشکل‌های مستقل زنان و به ناامیدی کشاندن هر نوع فعالیت مستقلی در زمینهٔ حقوق زنان توسط حکومت در سال ۱۳۱۴، خود حکومت یک کانون واحد در تهران با عنوان «کانون بانوان ایران» با بیش از پنجاه شعبه در سراسر کشور تأسیس کرد و ریاست افتخاری آن به دختر شاه، شمس پهلوی اعطا شد؛ تا کانون با برکناری خود از هرگونه فعالیت سیاسی، بیشتر نقش میانجی بین حکومت و زنان را ایفا کند و مستقیماً منویات حکومت دربارهٔ زنان را پیش ببرد. این کانون شامل انجمن‌های مختلفی بود. انجمن‌های کانون بانوان شامل انجمن ادبی، انجمن تشویق به سادگی، انجمن ورزش، انجمن خیریه و مؤسسهٔ تربیت مادر بود. به این ترتیب می‌توان گفت که عمدهٔ فعالیت‌های این کانون برگزاری سخنرانی و کلاس‌های سوادآموزی، اجرای نمایش، تأسیس باشگاه‌های ورزشی و تأسیس کتابخانه بود (فتحی، ۱۳۸۳: ۱۳۱-۱۳۰). کانون بانوان مهم‌ترین ارگان در راستای اجرای اهداف حکومت پهلوی اول در حوزهٔ زنان به شمار می‌رفت.

۲.۴. اهداف حکومت پهلوی اول از اصلاحات در حوزهٔ زنان

حکومت پهلوی اول در حوزهٔ زنان چهار هدف عمده را دنبال می‌کرد: تربیت زنان به‌مثابهٔ همسر و مادر، تغییرات در قوانین خانواده، کشف حجاب و آموزش.

۱.۲.۴. تربیت زنان به‌مثابهٔ همسر و مادر

همهٔ انجمن‌های نام برده فعالیت‌هایی از قبیل برگزاری سخنرانی، کلاس و برگزاری نمایش داشتند. به‌طور مثال، در کلاس «تربیت مادر و روابط خانوادگی»، آشپزی و شیرینی‌پزی، آداب

معاشرت، صرفه‌جویی، شناختن روحیهٔ مرد، بهداشت خانواده، تزیینات منزل و خیاطی آموزش داده می‌شد. البته بعدها آموزشگاه تربیت مادر در برنامهٔ دروس خود مختصر تغییراتی داد و مواردی چون تأثیر یک فرد در جامعه از دیدگاه تاریخ و تفسیر اشعار و نصایح بزرگان در موضوع اهمیت مادر و جامعه به برنامه‌اش اضافه شد (فتحی، ۱۳۸۳: ۱۴۷).

۲.۲.۴. تغییرات در قوانین خانواده

در این دوره نقد به قوانین خانواده در نشریات زنان، به‌خصوص در زمینهٔ حق طلاق یک طرفه، ازدواج زنان در سنین پایین، و تعدد زوجات در ادامه دورهٔ پیش منعکس می‌شد. رضا شاه با وجود آن که قانون تعدد زوجات را لغو نکرد اما اصلاحات محدودی در قوانین ازدواج و طلاق ایجاد کرد.

در زمینهٔ اعطای حق طلاق به زنان و تغییر قانون ازدواج، عملیات تبلیغی گسترده‌ای در سال ۱۳۱۰ صورت گرفت که لایحهٔ آن به مجلس ارجاع شد و حتی در نشریات خارجی نیز انعکاس یافت. یکی از اقداماتی که در این زمینه انجام شد، مکاتبات کانون بانوان با وزارت فرهنگ است. این کانون به دلیل گستردگی تظلمات زنان، طی گزارشی به وزارت فرهنگ در سال ۱۳۱۸، جهت رسیدگی به حقوق زنان، به‌ویژه اعطای حق طلاق به آنان، خواستار ارجاع آنها به دادگستری شد (فتحی، ۱۳۸۳: ۱۵۵-۱۵۴).

۳.۲.۴. کشف حجاب

حرکت برای تغییر موقعیت زنان ایران در سال ۱۳۱۳ و بلافاصله پس از دیدار رضاشاه از ترکیه آغاز شد. مؤسسات آموزش به‌ویژه دانشگاه تهران درهای خود را به روی زن و مرد گشودند. اماکن عمومی چون سینماها، کافه‌ها و هتل‌ها در صورتی که تبعیضی در خصوص زنان قایل می‌شدند، باید جرائمی سنگین می‌پرداختند. مهم‌تر از همه این که رضاشاه حجاب به‌ویژه چادر سنتی را که از فرق سر تا نوک پا را می‌پوشاند، ممنوع کرد. بسیاری این را نه آزادی زنان، که سرکوب پلیسی می‌دانستند. اما رضاشاه کشف حجاب را مساوی با رهایی زنان از اسارت و خودآگاهی آنان نسبت به حقوق شان می‌دانست و بر این عقیده بود که زنان با برداشتن حجاب خود، وارد فعالیت‌های اجتماعی می‌شوند. سرکوب پلیسی و قانونی که آزادی پوشش را منع می‌کرد، باعث شده بود تا زنان سنتی و سالخورده به‌ویژه در شهرها در خانه‌ها زندانی شوند.

کشف حجاب در ۱۷ دی ۱۳۱۴ توسط دولت پهلوی اول به صورت «قانون» در آمد و استفاده از چادر و روسری ممنوع شد. نحوهٔ اجرای این قانون بسیار قهرآمیز بود. رضاشاه به طرق مختلف سعی می‌کرد مأموران دولتی را وادار کند که همسرانشان را بدون حجاب در انظار عمومی بیاورند. همچنین مأموران شهربانی را موظف کرده بود که چادر از سر زنان بکشند (نک. ساناساریان، ۱۳۸۴: ۹۸-۱۰۴).

۴.۲.۴ آموزش

شاید از زیربنایی‌ترین تغییراتی که در دورهٔ پهلوی رخ داد در زمینه نهاد آموزش بود. البته، در دورهٔ مشروطه زمینه‌های اصلی این تغییرات فراهم شده بود؛ نه‌تنها مدارس پسرانه به سبک مدرن، بلکه مدارس دخترانه بسیاری نیز در کشور ایجاد شده بودند. اما در دورهٔ پهلوی اول، بر تعداد مدارس دولتی افزوده شد، در همین دوره زنان نیز توانستند با وجود مخالفت‌های بسیار سنت‌گرایان به آموزش عالی راه یابند (پایدار. ۱۳۷۹: ۱۹۶-۱۹۸ ؛ ساناساریان. ۱۳۸۴: ۹۷).

۵. تئاتر

۵. ۱. تئاتر به‌مثابهٔ ابزاری تبلیغی در خدمت حکومت

حکومت رضاشاه برای پیش‌بُرد و تبلیغ

Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

اهدافی که در بالا به آنها اشاره کردیم، دو حوزه را مورد توجه قرار داد؛ نخست، مطبوعات و دیگر، تئاتر. می‌توان اذعان داشت که تئاتر به‌عنوان ابزار تبلیغی مناسبی برای پیاده‌سازی اهداف حکومت در حوزهٔ زنان می‌توانست بسیار اهمیت داشته باشد. بنابراین حکومت کوشید تا از طریق کانون بانوان با اجرای نمایشنامه‌های فرمایشی توجه زنان را به خود جلب کند. این امر باعث شد چندین تن از زنان به نمایشنامه‌نویسی روی بیاورند.

در دورهٔ رضاشاه، برخی زنان پا به حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی گذاشتند که از آن جمله می‌توان به ملکه خانم رحم‌دل، صدیقه دولت‌آبادی، ماه‌طلعت پسیان، اختر معدلی، مدت تهرانی، محجوبه ناهید، بدرمنیر علوی، مینو لاجوردی و تعدادی دیگر اشاره کرد. بیشتر آثار این نمایشنامه‌نویسان نوپا از لحاظ دراماتیک کاستی‌های فراوانی داشت چراکه چندان با اصول نمایشنامه‌نویسی آشنا نبودند(ملک پور. ۱۳۸۵ :۳۰). اما به صورت کلی می‌توان این آثار را به دو دستهٔ تألیفی و اقتباسی تقسیم کرد. در آثار تألیفی عمدتاً به حقوق و وظایف زنان در جامعه و خانواده پرداخته می‌شود؛ تشویق به ازدواج، تشویق به بچه‌دار شدن و تقویت حس مادری؛ تأکید بر حق زنان برای ازدواج اختیاری و رد ازدواج اجباری، قائل شدن حق تحصیل و کار برای زنان. از جمله چنین نمایشنامه‌ها می‌توان به *تمدن نسوان* اثر ملکه‌خانم رحم‌دل، *محصلهٔ فداکار* اثر بدرمنیر علوی و *حس مادری یا زندگی تاریک* اثر صدیقه دولت‌آبادی اشاره کرد (کازری، ۱۳۸۴: ۳۸).

اما آثار اقتباسی مدنظر نمایشنامه‌نویسان زن، عمدتاً ماخوذ از مولیر و *شاهنامه* بوده است. از جمله چنین نمایشنامه‌هایی می‌توان به *مریض خیالی* اثر مینو لاجوردی، *سلیمان و بلقیس* اثر وجیه‌الملوک امیراختیارالدینی و *تقسیم ممالک* اثر مدحت تهرانی اشاره کرد؛ که مورد آخر اقتباسی از داستان فریدون در *شاهنامه* است. در کنار این دو شاخه، می‌توان یک شاخهٔ کوچک و محدود نیز برای نمایشنامه‌های کمدی قائل شد. نمایشنامهٔ *دکتر کوچولو* اثر فروغ‌الزمان شهردار از جمله چنین آثاری است (ملک‌پور، ۱۳۹۴: ۲۲۳).

۵. ۲. معرفی متن نمایشی برگزیده و علت انتخاب آن

از میان نمایشنامه‌ها و نمایشنامه‌نویسانی که نامشان ذکر شد، نمایشنامه *حس مادری یا زندگی تاریک* نوشتهٔ صدیقه دولت‌آبادی به‌عنوان نمونهٔ مورد بحث این مقاله برگزیده شده است. علت این انتخاب هم به خود نویسنده و هم به اثر برمی‌گردد. صدیقه دولت‌آبادی به‌عنوان رییس کانون بانوان جایگاه مهمی در پیش‌بُرد اهداف حکومت در حوزهٔ زنان داشت. نمایشنامه‌اش هم یکی از مهم‌ترین آثاری است که مؤید همین امر است.

۵. ۳. معرفی صدیقه دولت‌آبادی

صدیقه دولت‌آبادی (۱۲۶۱-۱۳۴۰) فعال حوزهٔ زنان و نمایشنامه‌نویس و روزنامه‌نگار و از پیشگامان جنبش زنان پس از مشروطیت بود. دولت‌آبادی در سال ۱۲۶۱ خورشیدی در اصفهان به دنیا آمد. پدرش هادی دولت‌آبادی و مادرش خاتمه‌بیگم نام داشت. پدر و برادرانش، ملبس به لباس روحانیت بودند. نخستین فعالیت جدی دولت‌آبادی پس شرکت در انجمن‌های سری دوران مشروطیت، حضور فعال در انجمن مخدرات وطن بود. در سال ۱۲۹۷ش انجمنی به نام «شرکت خواتین اصفهان» و دو سال بعد شرکت «آزمایش بانوان» را تشکیل داد.

در سال ۱۲۹۵ شمسی مدرسهٔ دخترانهٔ «ام‌المدارس» را در اصفهان، و سپس دبستان دخترانهٔ دیگری به نام «مکتب خانه شرعیّات» را تأسیس کرد. دولت‌آبادی در سال ۱۲۹۹ شمسی نشریهٔ *زبان زنان* را در اصفهان و تهران منتشر

کرد. *زبان زنان* در ابتدا به مباحث مربوط به خانه‌داری بچه‌داری، شوهرداری و بهداشت می‌پرداخت.

در سال ۱۳۱۴ش، رضا شاه به وزیر معارف، علی اصغر حکمت، دستور بر پایی جمعیتی از زنان آزادیخواه تهرانی را صادر کرد. بعدها این جمعیت به نام «کانون بانوان» نامیده شد. این کانون به ریاست شمس پهلوی و تحت نظارت وزارت معارف در تاریخ ۳۲ اردیبهشت ۱۳۱۴ برای تحقق کشف حجاب تأسیس گردید. ریاست بعدی آن را بر عهدهٔ خانم «هاجر تربیت» و سپس «صدیقه دولت‌آبادی» گذاشته شد. او از آن زمان تا سال ۱۳۴۰ش در کانون بانوان فعالیت داشت. دولت‌آبادی در طول سال‌های فعالیتش چند نمایشنامه از جمله نمایشنامهٔ *حس مادری یا زندگی تاریک* را نوشت (صنعتی، ۱۳۹۵: ۳۰-۶۵).

۵. ۴. خلاصهٔ نمایشنامهٔ حس مادری یا زندگیِ تاریک

ایران‌دخت خانم سی ساله و صاحب‌خانه دختری ده ساله به نام ماهرو دارد. پرویز برادر کوچک‌تر ایران‌دخت نیز با خواهر و خواهرزاده‌اش زندگی می‌کند. او جوانی لاابالی است که بیشتر وقتش را در حال مستی و قماربازی سپری می‌کند. شوهر این زن، فریدون که مردی چهل ساله است هنگامی‌که ماهرو نوزاد بوده و در گهواره، آنها را ترک می‌کند و ظاهراً به دنبال زن دیگری رفته است. ایران‌دخت هم بعد از این اتفاق ناگوار، دیگر فکر ازدواج با مرد دیگری را از سر بیرون کرده و بیشتر وقتش را برای دخترش می‌گذارد اما تنهایی و بی‌شوهری نیز او را رنج می‌دهد. از طرفی ماهرو مدام از مادرش سراغ پدرش را می‌گیرد.

افراد چندی در خانهٔ ایران‌دخت رفت‌وآمد می‌کنند. در پردهٔ اول سیمین دختری جوان که از دوستان ایران‌دخت است به خانهٔ او می‌آید. او هم مجرد و تنهاست و وقتش را با کارهایی مانند سینما رفتن پُر می‌کند. او مردد است میان شوهر کردن یا مجرد ماندن، اما ایران‌دخت سعی می‌کند به او انگیزهٔ شوهر کردن و احساس مادر شدن را در او زنده کند.

در پردهٔ دوم؛ سهراب، معلم ماهرو که مردی جاافتاده و حدوداً شصت ساله است، به خانهٔ ایران‌دخت می‌آید. در این پرده مهرنوش، دخترخالهٔ ایران‌دخت هم حضور دارد. او تمام وقتش را صرف خواندن رمان می‌کند. بین او، ایران‌دخت و سهراب بحثی دربارهٔ زندگی زناشویی و وظایف یک زن خانه‌دار درمی‌گیرد. سهراب و ایران‌دخت به او گوشزد می‌کنند رویه‌ای که او در پیش گرفته و مدام مشغول رمان‌خواندن و نقاشی‌کشیدن و نواختن ویولن است، عاقبت ندارد و هیچ شوهری از این شرایط راضی نخواهد بود. آنها مهرنوش را نصیحت می‌کنند که خانه‌داری بیاموزد و کارهایی از قبیل کتاب خواندن و نقاشی کشیدن و ویولن نواختن را در کنار کار اصلی‌اش که همانا زن خانه بودن و مادری است انجام دهد. ایران‌دخت و سهراب به او گوشزد می‌کنند که بکوشد زن خوب، منضبط و مسئولیت‌پذیری برای شوهرش و سپس مادری دلسوز برای فرزندش باشد. در این پرده اتفاق دیگری هم می‌افتد و خسرو نامی که از پرویز بابت گرفتن پول دستی و قمار طلب دارد می‌آید دم خانه که ایران‌دخت اوضاع را درست می‌کند.

در پردهٔ سوم فریدون نادم و پشیمان باز می‌گردد. ماهرو که ابتدا از دیدن پدرش از شدت شعف در پوست خود نمی‌گنجد، با اعترافات پدرش مبنی بر ظلمی که به ایران‌دخت روا داشته و اینکه چقدر شخص نادرست و بدی است دختربچه را می‌ترساند. ماهرو به مادرش پناه می‌برد. اما در پایان ایران‌دخت در حالی‌که دست ماهرو را گرفته نزد فریدون می‌آید و از خطاهای او درمی‌گذرد تا خانوادهٔ سه نفره‌شان دوباره گرد هم آید.

Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

۵. ۵. تحلیل محتوای نمایشنامهٔ حس مادری یا زندگی تاریک

نمایشنامه با تک‌گویی بلند ایران‌دخت آغاز می‌شود. در این تک‌گویی با درونیات ایران‌دخت آشنا می‌شویم:

«ایران‌دخت پهلوی میز تحریر می‌نویسد. سپس قلم را دور می‌اندازد.

ایران‌دخت: این زندگی تاریک، این زندگی مصنوعی پر از غصه و غم، زندگی یکنواخت. خوانندگان تاریخ زندگی من جز غم و اندوه از آن چه می‌فهمند. اما باز هم خوب است بفهمند که یک زن شرافتمند برای خاطر یک اولاد آن هم دختر زندگی خودش را فدا کرده و به سختی می‌گذراند.

ایران‌دخت برمی‌خیزد قدم می‌زند. روی راحتی می‌نشیند. سرش را می‌گیرد.

ای خدا از این زندگی تنهایی خسته شدم. تا کی به این زندگی مصنوعی خود را گول بزنم. چه فکر غلطی. چرا همان وقت که آن مرد به من بی‌وفایی کرد و از هم جدا شدیم شوهر نکردم. حالا وقت آن است که یک زن زندگی داشته باشم. ای خدا از زندگی تنهایی خسته نشدم. (ساعتش را نگاه می‌کند) آه تازه ساعت شش است [...] آخ سعادت آن کسی دارد که با یاری قرین باشد. زندگی تنهایی این طور، شب و روز خسته‌کننده است. من بد کردم [...] (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۶۸.۴۶۹).

در این سطور دولت‌آبادی می‌کوشد تا پیامی را که مد نظر دارد بدون اینکه حتی بکوشد آن را در لفافه بپیچد یا برای درک و دریافت آن توسط مخاطب جد و جهد شود، به‌طور مستقیم در دهان ایران‌دخت می‌گذارد و برای مخاطب بیانش می‌کند. پیام این است زندگی یک زن بدون حضور مردی تحت عنوان شوهر در کنارش و بدون داشتن زندگیِ زناشویی، زندگی‌اش تاریک و بی‌مفهوم است. در واقع دولت‌آبادی به‌طور شفاف و واضح اظهار می‌دارد که یگانه روش زندگی یک زن، شوهر داشتن است وگرنه زندگی‌اش پوچ و خالی از مفهوم خواهد بود. این نخستین ایده‌ای است که دولت‌آبادی می‌کوشد به مخاطب القا کند.

نمایشنامه‌نویس برای تأکید بر ایدهٔ نخستش، در ادامه سیمین دوست ایران‌دخت که از او جوان‌تر است نزد او می‌آورد. سیمین که ظاهراً حرف‌های ایران‌دخت را شنیده با خودش به این نتیجه می‌رسد:

«بعد از دیدن این منظره خیلی زود شوهر می‌کنم تا به روز تو نیفتم. راستی من دارم پیر می‌شم. آه گوش بده. من می‌دیدم یواش‌یواش، حس می‌کنم که یک چیزی در زندگی کم دارم. حالا از زبان تو شنیدم فهمیدم که طبیعت مرا به تجسس چی واداشت، یعنی از قلبم بی‌خبر بودم و با اینکه یک زندگی راحت خوبی دارم همهٔ وقت توی فکرم. به ناراحتی حس می‌کنم که اگر آن رفع بشه من خوشحال‌ترم [...] من از تنهایی خسته شده بودم. به خیال سینما بیرون آمدم. در سینما که رسیدم دیدم والا سینمای تنهاییم مزه نداره...» (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۶۹).

در اینجا دوباره نمایشنامه‌نویس بر شوهر داشتن زن تأکید مضاعف می‌کند. اما در ادامه ایران‌دخت پس از شنیدن حرف‌های سیمین مبنی بر شوهر کردن، از در مخالفت درمی‌آید تا بتواند ایدهٔ دوم خود را بیان کند؛ فرزندآوری و مسئولیت‌پذیری در قبال او. ولی برای بیان این ایده باید مسألهٔ دیگری را ابتدا مطرح کند و آن وفاداری زن حتی پس از جدایی از شوهر است.

«[...] بدون اینکه توجهی به گهوارهٔ او را می‌گذاشت و می‌رفت. همان دقیقه باز قلب من به من نهیب زد، این مرد که می‌رود شوهر تو بود و نمی‌خواست که با تو بماند. تو هم رشتهٔ محبت را بریدی اما پدر بچهٔ تو هست و رشتهٔ پدر و فرزندی را نمی‌توان قطع کرد. سیمین جان چقدر رنج بردم وقتی که به دنبال او دویدم فریاد کردم پدر ماهرو فرزندمان را بی‌پدر مکن

اما او چه جواب داد، صورت برنگرداند. با دست این طور کرد و رفت. چند سال می‌گذرد. از او خبری نشد باور کن که هر وقت پاکتی به من رسید پس از آن‌که نوشتهٔ روی پاکت را بخوانم خیال می‌کردم پدر بچهٔ من سراغ او را گرفت...» (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۷۳).

در ادامه وقتی سیمین به او می‌گوید که یک مردی را برای خود انتخاب کند، ایران‌دخت پاسخ می‌دهد که:

«اگر آن مرد محبت و احترامی را که ماهرو باید از پدرش ببیند نسبت به ماهرو نداشته باشد من چطور می‌توانم او را دوست داشته باشم اگر آن مرد بچه مرا حقیر و خوار بشماره من که با او دشمن نیستم. این وقت این زندگی تاریک می‌شه آی آی نگو این فکر مرا دیوانه می‌کند، از من گذشت. من با سعادت ازدواج وداع کردم و برای سعادت ابدی فرزندم کوشیدم» (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۷۱).

و بعد در جواب سیمین که می‌گوید چه کند؟ سیمین او را به ازدواج و فرزندآوری می‌کند. می‌توان گفت که دولت‌آبادی می‌خواهد به مخاطب القا کند که زن پس از جدایی از شوهرش نباید به ازدواج مجدد تن دهد بلکه باید صبر کند تا شاید شوهرش برگردد چراکه امکان دارد شوهر جدید با کودک او رفتار مناسبی نداشته باشد. دولت‌آبادی عدم ازدواج مجدد زن و وفاداری او در عین بی‌وفایی شوهر را به‌عنوان وظیفه‌ای برای زن می‌داند.

در پایان پردهٔ اول، مرد دیگری ـ پرویز برادر ایران‌دخت ـ وارد می‌شود که از قضا او هم لاابالی است و مست لایعقل به خانه بازگشته است. به نظر می‌رسد نمایشنامه‌نویس درصدد القای این امر است که دور و بر زنان این نمایشنامه را مردانی سست‌عنصر و لاابالی گرفته‌اند.

در پردهٔ دوم، دولت‌آبادی با آوردن یک مرد نسبتاً مسن و معقول که معلم ماهرو، دختر ایران‌دخت است، توقعات یک مرد را از یک زن به‌عنوان «زنِ مطلوب» به مهرنوش، دخترخالهٔ ایران‌دخت بیان می‌کند. مهرنوش زنی است که صرفاً به خواندن کتاب و کارهای هنری می‌پردازد و اصلاً در فکر شوهر کردن و تشکیل خانواده نیست. دولت‌آبادی برای مردود دانستن چنین زندگی‌ای و تبیین وظایف «زن مطلوب» حرف‌های خود را از طریق سهراب و ایران‌دخت خطاب به او بیان می‌کند.

«مهرنوش: شوهر از من چی می‌خواد. باز هم رمان می‌خونم.

سهراب: او همه چیز از شما می‌خواد یعنی هرچه بخواد از شما می‌خواد.

مهرنوش: مثلاً چی؟

سهراب: خانه‌داری.

مهرنوش: آن که کار کلفته.

سهراب: در حضور خانم جرئت می‌کنید این عقیده را اظهار کنید از خانم باید یاد بگیرید خانه‌داری کنید.

ایران‌دخت: من گاهی برای تفریح از مهرنوش می‌پرسم مهری جان نان‌نخودچی را چطور می‌پزند. می‌دانی جواب چی می‌دی؟ او می‌گه یک من قند و یک من نخودچی و نیم من شکر را با روغن خمیر می‌کنند توی تاوه نان نخودچی می‌شه (خندهٔ حضار).

سهراب: خانم جان ترشی بادمجان را چطور درست می‌کنند این که دیگر کار معمولیه. (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۷۵).

پس از این سهراب فعالیت‌های هنری مهرنوش را زیر سؤال می‌برد و به او می‌گوید: «شوهرتان را چطور راضی می‌کنید؟» (میرانصاری. ۱۳۸۱: ۴۷۵). مهرنوش در جوابش می‌گوید: «با ویلن خوشحالش می‌کنم، با قصه و حکایت مشغولش می‌کنم، هر وقت هم که من تو خونه نیستم سرش به تماشای پرده‌های نقاشی من گرمه. دیگه چی می‌خواد بیشتر از این؟ (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۷۵).

اما جواب ایران‌دخت به مهرنوش این است که «اشتباه می‌کنی مرد با این چیزها راضی

Doi: 10.22034/theater.2025.546740.1141

نمی‌شه» (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۷۶). سپس سهراب وظایف یک زن خانه‌دار را که نیمی از آن مفهوم «زن مطلوب» است برای مهرنوش بیان می‌کند:

«سهراب: به عقیدهٔ من زندگی همه چیز می‌خواد. کارهای عادی درجات دارد. من مذمت از موزیک و نقاشی نمی‌کنم. البته آنها جزو لوازمات زندگی محسوب می‌شوند. اما حالا حساب می‌کنم که در درجهٔ چندم جا دارند. آقای خانه وارد شد. اول، زندگی پاک و مصفا و هر چیز را به جای خود مرتب می‌خواد. ۲. غذای مطبوع و تمیز و به وقت لازم داره. ۳. بچه‌ها را سلامت و پاک دوست می‌داره. در مرتبهٔ چهارم، گوشش برای شنیدن موزیک حاضر و چشمش از دیدن تابلوی قشنگ لذت می‌بره و اگر مراتب اولیه را ناقص یا نابود دید به قدری زندگی تاریک می‌شه که ویلن را زیر پا خورد و تابلوی نقاشی پردهٔ سیاه است» (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۷۶).

در اینجا دولت‌آبادی، ایدهٔ دوم خود را کامل می‌کند و به صراحت وظایف یک زن خانه‌دار را بیان می‌کند. در پایان این پرده باز هم تأکید مؤکدی می‌شود بر لاابالی‌بودن مردان. خسرو نامی می‌آید و طلبی را که از پرویز بابت پول دستی و باختن در قمار دارد می‌گیرد.

در پردهٔ سوم، دولت‌آبادی ایدهٔ دومش را بسط می‌دهد؛ ارائهٔ تصویر «مادر مطلوب و زن وفادار»؛ در این پرده فریدون شوهرش بازمی‌گردد و با دنیایی از پشیمانی به زن و دختر خود ملحق می‌شود و در پایان ایران‌دخت در یک تک‌گویی خطاب به تماشاگر می‌گوید: «ای خدا من نمی‌دانستم که محبت پدر هنوز در قلب من ریشه دارد. باید هم ریشه داشته باشد. من نمی‌توانستم او را فراموش کنم او شوهر من نبود اما پدر یگانه امید و نتیجهٔ زندگی من ماهرو بود. چطور پدر فرزندم را دوست ندارم، آری حالا می‌فهمم که چرا نتوانستم شوهر کنم از قلب خودم بی‌خبر بود آن وقت خیال می‌کردم که علت از بدی او بوده که از هر مردی متنفر بودم حالا می‌فهمم که علاقه نسبت به او بوده و نمی‌توانستم جای او را به دیگری بدهم» (دولت‌آبادی به نقل از میرانصاری، ۱۳۸۱: ۴۸۲.۴۸۳). با این تک‌گویی دولت‌آبادی ایدهٔ دوم خود را باز هم به صورت مستقیم و بدون ایجاد تمهیدات هنری و در قالب کنش صحنه بیان می‌کند. در واقع دولت‌آبادی بر آن است که در این نمایشنامه، صفت وفاداری را برجسته کند. این وفاداری هم به فرزند خود و هم به شوهر خود حتی شوهری که به او خیانت کرده است.

در مجموع می‌توان گفت دولت‌آبادی در نمایشنامهٔ حس مادری یا زندگی تاریک بر آن است تا وظایف زنان جامعه را تعیین کند. برای تحقق این امر قالب نمایشنامه را برمی‌گزیند و با بیان مستقیم و آشکار، منویات و اهداف حکومت پهلوی اول دربارهٔ زنان را در اثر خود بیان می‌کند. در واقع بر اساس رویکرد بازتاب این نمایشنامه منعکس‌کنندهٔ نظرات حکومتی زنان در دورهٔ پهلوی اول است. این نمایشنامه با مطرح کردن وظایف زنان که شامل یک، انجام امور منزل و شوهرداری و دو، فرزندآوری و کوشش در راه تربیت اوست «زنِ مطلوب» را که مد نظر حکومت پهلوی اول است به بیان نمایشی درمی‌آورد. این نمایشنامه مانند اکثر آثار این دوره، در ذیل آثار تبلیغی به قصد بیان منویات و خواست‌های حکومت مفهوم «زن مطلوب» را تشریح و نمایشی می‌کند.

۶.نتیجه‌گیری

در دورهٔ پهلوی اول علی‌رغم تظاهر حکومت به مدرنیزاسیون و ایجاد تحول در حوزهٔ زنان، همان سنت‌های پیشین در پیش گرفته و الگوی همسر. مادر فداکار در جامه‌ای نو عرضه شد. تنها تفاوت آن کشف حجاب بود. حکومت پهلوی اول با کمک «کانون بانوان» که ساختهٔ خودش بود کوشید تا زمینهٔ مقبولیت و پذیرش الگوی مدنظر خود را فراهم کند. تئاتر از جمله

مهم‌ترین رسانه‌هایی بود که می‌توانست نقش مهمی را در این زمینه بازی کند. حکومت پهلوی اول با آگاهی از این موضوع دست به تولید نمایشنامه‌هایی زد که بتوانند به خوبی رسالت خود را مبنی بر تبلیغ منویات حکومت انجام دهند. در واقع برای نیل به این مقصود از ابزار تئاتر و نمایشنامه‌نویسی برای پیشبرد این هدف بهره برد. آثار تولیدشده به صورتی تام و تمام بازتاب نیات حکومت در زمینهٔ زنان بودند. یکی از این آثار نمایش‌نامهٔ *حس مادری یا زندگی تاریک* بود. صدیقه دولت‌آبادی نویسندهٔ این نمایشنامه در این اثر با ترویج الگوی همسر ـ مادر فداکار به تبلیغ سیاست اصلی پهلوی اول در حوزهٔ زنان پرداخت. این نمایشنامه به واقع بازتاب کاملی است از آن نیات حکومت در قبال مسئلهٔ زنان و تحول موقعیت آنان در اثر مدرنیزاسیون آمرانهٔ رضاشاهی. به این ترتیب ما می‌توانیم بازتاب سیاست‌های پهلوی اول در حوزهٔ زنان را در نمایشنامه‌هایی که توسط خود زنان به رشتهٔ تحریر درآمده مشاهده کنیم.

پی‌نوشت

1. Reflection theory

فهرست منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ حسن شمس‌آوری و محسن مدیر شانه‌چی، تهران: نشر مرکز.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۳)، *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، ترجمهٔ اعظم راوداد، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- پایدار، پروین (۱۳۷۹)، *زنان در فرایند سیاسی ایران در قرن بیستم*، ترجمهٔ شهرام زرندار، تهران: جامعه ایرانیان.
- راوداد، اعظم (۱۴۰۲)، *مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی هنر ایران*، تهران: دانشگاه تهران.
- ساناساریان، الیز (۱۳۸۴)، *جنبش حقوق زنان در ایران: طغیان، افول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا انقلاب ۵۷*، ترجمهٔ نوشین احمدی خراسانی، تهران: اختران. دات.
- صنعتی، مهدخت؛ نجم‌آبادی، افسانه؛ اسلامی، غلامرضا (۱۳۹۵)، *حیات صدیقه*، تهران: شیرازه (زمانه و کارنامه).
- فتحی، مریم (۱۳۸۳)، *کانون بانوان، با رویکردی به ریشه‌های تاریخی حرکت‌های زنان در ایران*، تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.
- فوران، جان (۱۳۷۸)، *مقاومت شکننده؛ تاریخ تحولات اجتماعی ایران*، ترجمهٔ ا. تدین، تهران: نشر مؤسسه فرهنگی رسا.
- کازری، گل‌مهر (۱۳۸۴)، *زنان نمایشنامه‌نویس*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۵)، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد اول، تهران: طوس.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۴)، *ادبیات نمایشی در ایران*، جلد سوم، تهران: طوس.
- میرانصاری، علی؛ ضیایی، سیدمهرداد (۱۳۸۱)، *گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران؛ دفتر دوم از ۱۳۰۵ تا ۱۳۲۰*، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
- Lukács,Georg (1962), *The Historical Novel*, Translated by: Hannah Mitchell, Stanley Mitchell, Nebraska:University of Nebraska Press.
- Lukács,Georg (1969), *The Meaning of Contemporary Realism*, Translated by: Jhon & Neck Mander,Londen: Merlin Press.