

## تصویر کودک در نمایش‌نامه‌های دههٔ چهل بهرام بیضایی

سارا مطوری\*

مصطفی صدیقی\*\*، قطب‌الدین صادقی\*\*\*، فرامرز خجسته\*\*\*\*

### چکیده

مفهوم کودکی و نمایشنامه‌نویسی در ایران، به مفهوم غربی آن، محصول شرایط نوین اجتماعی است که از عصر مشروطه آغاز شد. این روند، در دههٔ چهل به اوج بالندگی و شکوفایی و تغییر رسید. پیوستگی و دگرگونی انگارهٔ کودکی و نمایشنامه را در آثار نمایشنامه‌نویسان جریان سازی همچون بهرام بیضایی می‌توان مشاهده کرد. در این نوشتار، تصویر و انگاره کودکی، در نمایشنامه‌های دههٔ چهل وی، که کودک در آن حضور دارد، به روش تحلیل کیفی محتوا، با رویکردی مبتنی بر نظریه‌های جامعه‌شناسی کودکی بررسی شد. از میان این آثار، فقط در شش نمایشنامه، حضور و تصویر کودک دیده شد. این نمایشنامه‌ها عبارتند از: *عروسک‌ها*، *غروب در دیاری غریب*، *قصهٔ ماه پنهان* (یا *سه نمایشنامه عروسکی*)، *سلطان مار*، *ساحل نجات* و *گمشدگان*. بر اساس نتایج به دست آمده، در سه نمایشنامه *عروسکی*، *عروسک‌ها*، *غروب در دیاری غریب*، *قصهٔ ماه پنهان*، سیر تدریجی هویت‌بخشی به کودک را می‌توان مشاهده کرد. در نمایشنامه *سلطان مار*، بیضایی، فارغ از نگاهی متأثر از دوآلیتهٔ اساطیری و پیش‌جامعه‌شناختی، کودک را آمیخته‌ای از نیکی و شر می‌داند. در *ساحل نجات* او، دختر - طبیعت را همزاد و همسان

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان (نویسندهٔ مسئول)،

saramatoori1981@gmail.com

\*\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، navisa\_man@yahoo.com

\*\*\* استاد و عضو فرهنگستان زبان و ادب فارسی، Ghotbedinsadeghi@gmail.com

\*\*\*\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، Faramarz.khojasteh@gmail.com

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

می‌داند و نشان می‌دهد چگونه کودک و طبیعت در نقطه‌ای یگانه می‌شوند. روند تغییر و به گونه‌ای تکامل تصویر کودک را، در نمایشنامه گمشدگان می‌توان دید. کودک در این نمایشنامه، در سیری تدریجی، به شورش‌گر و عصیان‌گری تبدیل می‌شود که در برابر استیلاء بزرگسالان می‌ایستد و چرخه ستم‌پذیری را می‌شکند. به جز این تصاویر اصلی، در آثار 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 دوره 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 حتی 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 دهه 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 چگونه است؟ 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 دوره 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 آبخورهای فرهنگی و جامعه‌شناختی تصویری که امروزه از کودک و مفهوم کودکی ارائه می‌شود، دست یافت.

## ۱.۱ مفهوم کودکی و عوامل تأثیرگذار بر آن

کودکی، مفهومی سیال 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: ۱۴)

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، ۱۳۹۴: 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 سنت و آنچه از خوانش متون کهن برمی‌آید، سن ازدواج، در ایران، پس از رسیدن کودک به سن بلوغ بوده است (نک. لایارد، ۱۳۶۷: ۱۰۰)؛ پس از اینکه رضا خان به سلطنت رسید، قانون ازدواج تغییر کرد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۷۴). این قانون «ازدواج دختران پیش از رسیدن به شانزده سال شمسی تمام و پسران را قبل از پایان هیجده سالگی ممنوع کرد.» (حاتمی، ۱۳۹۵: ۳۴) 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: ۲۰۴). بر همین اساس، «کودکی را می‌توان مسئلهٔ 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) دگرذیسی ساختار خانواده از شکل سنتی، 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 شیوه رفتار و حتی ارزشگذاری دوره 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 سنتی در کنار هم قرار نگرفته‌اند، تشکیل شده است (گولومبوک، ۱۳۹۳: ۱۶۱). 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 تصویر کودک

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 نوشته است، 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 شیوه فرنگستان که در ایران قدمتی مقارن با نمایش‌نامه‌های میرزا آقا تبریزی دارد، می‌بایست به، *طیاتر میرزا سیف‌الدین خان وزیر مهم خارجه* (در چهار مجلس) اشاره کرد که... همانند سایر نمایشنامه‌نویسان عصر خفقان طلیعه نمایشنامه‌نویسی در ایران، ناشناس می‌باشد و هیچ نامی از وی در متن درج نشده است.» (پورحسن، ۱۳۹۷: ۲۱۰).

میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۳۲-۱۲۷۵) را نیز برخی، از پیشگامان نمایشنامه‌نویسی و *سوسمارالدوله* را از نخستین تلاش‌ها در این زمینه می‌دانند (فرخی، ۱۳۸۶: ۱۶)؛ 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 اندیشه 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 حریص بیگ، دختر خردسالش را همچون عروسکی، برای دلجویی از حاجی مرشد، به وی پیشکش می‌کند. (میرزا آقاتبریزی، ۱۳۹۵: ۲۶۵) با بررسی نمایشنامه‌ها/ تمثیلات میرزا فتحعلی آخوندزاده نیز، در موسی ژوردن و *وکلامی مرافعه* می‌توان کودک و کلیشه‌های ناگزیر و گاه ناپیدا و گاه حضور تزئینی‌اش را یافت (آخوندزاده، ۱۳۵۶: 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 ادعا کرد، آقاخان کرمانی به موقعیت اجتماعی کودک و خطراتی که او را تهدید می‌کند، بیشتر اهمیت می‌دهد (آقاخان کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۶۳).

در *طیاطر میرزا سیف‌الدین خان وزیر مهمام 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 بیچگانه نکند، در مذاکرات شرکت نجوید... در غیاب پدر، پسری هشت ساله مقام افتخارآمیز رئیس خانواده را احراز می‌کند... به خدمتکاران دستور می‌دهد.» (پولاک، ۱۳۶۸: ۱۴۱) در کتاب *تاریخ کامل ایران* نوشتهٔ میرزا ملکم خان نیز این شیوهٔ نگرستن به کودک دیده می‌شود (ملکم، ۱۳۷۹، ج ۲: ۸۱۴).

*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 شده است. کودک یتیمی به داییش سپرده می شود؛ لیکن به سبب تعدی و «سوءاستفاده های جنسی دایی اش... از خانه فرار می کند.» (پورحسن، ۱۳۹۷: ۳۷۸) به نظر می رسد، گمنامی نویسنده بی ارتباط با موضوع و متن نمایشنامه نباشد؛ چرا که نویسنده از تابویی سخن می گوید که در سنت فکری جامعه و از پس پشت حیای جمعی شکستنش جایز نیست.

در دوره 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، می توان 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 چهره ها در عصر مشروطیت می نویسد:

زنان ایران نه تنها در نظرها خفیف و بی وقار [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 بی خبرند و از تمام هنرهای بنی آدم بی بهره و بی ثمر... 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 حيله است، خود زنان ایران را خراب دارد بلکه مبرهن است اولاد و احفادی که از ایشان متولد می شوند، صاحبان همان اخلاق و عادات مادر، فرزند را طبعاً می آموزد. (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 سیطره کلیشه های جنسیتی و نگاه جنسیت زده بود، سبب می شد نوع بازی، آموزش، انتظارات بزرگسالان از کودکان متغیر و متفاوت باشد. تأثیر رویکرد تقلیل گرای جنسیتی را، در نمایشنامه های پیش از مشروطیت تا پایان قاجار -همان طور که پیش از این اشاره شد- می توان دید و بررسی کرد. با نگاهی گذرا به نمایشنامه های دوره پهلوی اول نیز، تداوم نگاه جنسیت زده قابل مشاهده است. به طور مثال، در نمایشنامه تک پرده ای عشاق پریشان اثر رفیع حالتی، دختری هشت ساله، به نام صغری، حضور دارد که نقشی فعال و تأثیرگذار در روند نمایش ندارد، و حتی می توان

گفت، نقشی تزئینی و شیء وار 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 من از این مرتیکه بدم می‌آید./ چاپلوس: ماشاءالله مثل بلبل حرف می‌زند. چه خوب دختری داری نیم تاج خانم (رفیع حالتی، ۱۳۸۵: ۹۱).

## ۲. پیشینه پژوهش

بیش از ۴۰۰ مقاله -اعم از پژوهشی و غیر پژوهشی- حول کارهای بیضایی با نظرگاه‌های مختلف نوشته شده است؛ لیکن به مفهوم و تصویر کودکی، در آثار نمایشی وی پرداخته نشده است. این خلأ پژوهشی بر جنبه‌های نوآورانهٔ مقاله حاضر می‌افزاید. به طور کلی، مفهوم کودکی در ژانرهای مختلف و قالب‌های گوناگونی بررسی شده است. به طور مثال در تصویر کودک در سینمای ایران (۱۳۹۲)، داریوش نوروزی به تصویر بازنمایی شده در تمام آثار سینمای ایران می‌پردازد. به نظر می‌رسد این کتاب، طرح و تقلیدی، نه چندان موفق، از کتاب تصویر کودکان در فیلم‌های هالیوودی (۱۳۸۵)، نوشته کتی مرلاک جکسون است. نوروزی در کتابش نگاهی گذرا و نه چندان عمیق و دقیق به تصویر کودک، پیش و پس انقلاب اسلامی دارد؛ در این کتاب، گاه با موارد بی ارتباط با تحقیق از جمله تاریخچه شکل‌گیری رمان تاریخی روبرو می‌شویم که به پیشبرد تحقیق کمکی نمی‌کند. نویسنده بیش از آنکه به سیر تکوینی و تقسیم‌بندی تصویر کودک بپردازد، توجه و تمرکزش بر سیر فروش فیلم‌ها و موفقیت‌شان در گیشه و آسیب‌شناسی آن است.

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

۱. بررسی مفهوم کودکی در داستان‌های واقع‌گرای کودک در دههٔ هشتاد (۱۳۹۱). مهناز ربیعی در این پژوهش از منظری روانشناختی به تبیین و جستجوی مفهوم کودکی در داستان‌های واقع‌گرا می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که در دهه ۸۰ هنوز داستان واقع‌گرا، آن‌گونه که باید فراگیر نشده و هنوز در میانهٔ راه است. به نظر می‌رسد پرداختن به مفهوم

کودکی، بدون توجه به مباحث جامعه‌شناختی و صرفاً با رویکردی روانشناختی نتیجه‌ای جز یکسونگری و مغفول ماندن سویه دیگر تحقیق ندارد.

۲. بررسی تطور مفهوم کودکی در داستان کوتاه بزرگسال (۱۳۹۷). عالیه خاکساری بر مبنای نظریه‌های جامعه‌شناختی و روانشناختی به تحلیل و بررسی سیر تکوین مفهوم کودکی در بیست داستان بزرگسال می‌پردازد، با این پیش شرط که این داستان‌ها یا از زاویه دید کودک روایت شده باشد و یا شخصیت اصلی آن کودک باشد. این پژوهش نشان می‌دهد در بازه زمانی بیست ساله (۱۳۰۰-۱۳۲۰) نمی‌توان داستانی با ویژگی‌های یاد شده یافت. بر همین اساس پژوهشگر نتیجه می‌گیرد در این دوره هنوز مفهوم کودکی شکل نگرفته است.

۳. برساخت اجتماعی کودکی در ادبیات کودک ایران معاصر؛ تحلیل روایت متون شاخص ادبیات کودک پس از انقلاب اسلامی تاکنون (۱۳۹۴). هدف کلی سودابه حسین نیای نازی در این تحقیق نشان دادن مفهوم کودکی در ایران معاصر با بررسی مضمونی متون برگزیده جشنواره‌های معتبر ادبیات کودک در ایران است. در این پژوهش ۶۸ کتاب بررسی شده است و در نهایت پژوهشگر یافته‌هایش را بر مبنای مقولات و پیرنگ و به تفکیک برگزیدگان شورای کتاب کودک و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سه دهه طبقه‌بندی کرده است.

### ۳. مبانی نظری

نگاه به کودک و کودکی را، از دو منظر می‌توان بررسی کرد؛ نخست کودک پیش جامعه‌شناختی و دیگر، کودک جامعه‌شناختی. نظرگاه پیش جامعه‌شناختی، دو تصویر از کودک را پیش چشم می‌دارد؛ کودک شرور و کودک بی‌گناه و معصوم. جنکس برآن است که هر دو تصویر خاستگاهی اسطوره‌ای دارند. این دو تصویر برآمده از گفتمان سنت، در تصور بزرگسال از کودک و روش تعامل با او نقشی انکارناپذیر دارد. پذیرفتن هرکدام از این الگوها، شیوه جامعه‌پذیرکردن کودک را تغییر می‌دهند (جنکس، ۱۳۸۸: ۱۱۲-۱۰۰). این دو تصویر برآمده از گفتمان سنت، کودک را موجودی منفعل، نیازمند مراقبت و آموزش همیشگی در نظر می‌گیرد. از منظری کلی، در گذر و گذار از کودک پیش جامعه‌شناختی به کودک جامعه‌شناختی، نگاه به کودک و کودکی تغییر کرد؛ در این رویکرد نوین و منبعث از گفتمان مدرن، کودک صرفاً موجودی مقلد و منفعل و متأثر از جامعه و پیرامونش نبود؛ بلکه

تأثیرگذار نیز بود. جان کلام آن‌که، در گفتمان مدرن و نظریه‌های جامعه‌شناختی، کودکی در ذات خود ارزشمند تلقی شد (جیمز وهمکاران، ۱۳۹۳: ۸۳-۸۲). در این رویکرد- برخلاف رویکرد پیش جامعه‌شناختی- کودک موجودی در حال گذار، و دوران کودکی به منزلهٔ پلی برای رسیدن به بزرگسالی نیست. در این پژوهش، با بهره‌گیری از این دو نگاه، تصاویر بازنمایی شده از کودکی، تحلیل خواهد شد.

## ۴. تصویر کودک در نمایشنامه

### ۱.۴ کودک - مخاطب

مقصود از کودک - 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 (۱۳۴۱) 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: ۴۹).

در گفتمان سنت و رویکرد پیش جامعه‌شناختی، 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 مکتب‌خانه‌ای 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 می‌نشانند، 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 صحنه ما را نمی‌بینند، به آنها جای بهتری بدهید و اگر صدای ما را نمی‌شنوند، برایشان بگویید؛ ما فقط برای سرگرمی شما کار می‌کنیم. (بیضایی، ۱۳۹۶، ج ۱: ۷۶-۷۵)

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 نمایشنامه عروسکی مفهوم عشق، دوگانگی و جودی انسان، استحاله 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 درباره پهلوانان شجاع گفته‌ام، و درباره 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 همه وجود من لرزید. من سی سالست که قصه عروسک‌ها را می‌گویم؛ اما هیچوقت فکر نکرده بودم که ممکنست خود من دیو باشم. (همان: ۱۴۶)

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: ۱۴۳-۱۲۹).

اگر چه در این نمایشنامه سیر تدریجی هویت بخشی به کودک دیده می‌شود، کودک شخصیتی منفعل در نظر گرفته شده است. این چنین کودکی را در گفتمان سنت و ذهنیت پیش جامعه شناختی می‌توان سراغ گرفت. همه الگوهای پیش جامعه شناختی با وجود تفاوت در نقطه‌ای به هم می‌رسند. همه 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 - 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 جامعه‌شناختی، 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، ج ۳: ۳۰۲ و ۳۰۳ و ۵۵-۵۰) 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 بی‌بی نگار* است (نعمت طاووسی، ۱۳۹۳: ۸۷ و سیفی آزاد، ۱۳۸۰: ۹۲) *سلطان مار*، روایتگر زندگی دو کودک است که به گونه‌ای اساطیری زاده شده‌اند؛ شاه و وزیر برای تداوم نسل، دو سببی را که درویشی به آنان داده است، 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 کلیشه‌ها به سفیدی و زیبایی توصیف شده است (بیضایی، ۱۳۹۶، ج ۱: ۵۴۵) اما بیضایی با زبانی طنزانه پایه و اساس کلیشه‌ها را سست می‌کند و ستودن دختران را به سبب مختصات ظاهری، به ریشخند می‌گیرد (همان: ۵۴۸ و ۵۹۱)

یکی از رسوم 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 خاطر تان نیست قربان؟ گفت این پسر و دختر را به هم بدهید چون هر دو میوه یک درختند.

شاه: خوب خوب در این صورت اسم عروسم را می‌گذارم خانم نگار. (همان:

۵۴۸-۵۴۹)

دختر به مثابه کالایی اهدا می‌شود، لیکن در ادامه، بیضایی دریچه پنهان دیگری را می‌گشاید. از این منظر بر دیو/مار بودن پسر تأکید می‌شود. او نشان می‌دهد که چنین توافقی چگونه ممکن است خلاف انتظار پیش برود. وزیر، پس از آنکه می‌بیند، شاهزاده، مار زاده شده است، از این توافق و ازدواج پشیمان می‌شود؛ «وزیر خیال می‌کنید دختر مثل دسته گلم را می‌دهم به چنین جانوری؟» (همان: ۵۵۲) اما تحت سیطره مناسبات قدرت، باری دیگر راضی می‌شود.

گفته شد بیضایی کودک را نه شر محض می‌داند و نه خیر محض. به طور مثال، خانم نگار، دو بُعد وجودی دارد. از سویی می‌تواند نیک سرشت، آرام، با ظاهری ستوده باشد و از سویی دیگر قادر است، در پانزده سالگی دشنه در دست، اندیشه قتل سلطان مار را در سر 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: ۵۶۸)

سلطان مار نیز وجوه وجودی گوناگون و گاه به ظاهر متضاد دارد. از سویی کودکی نابهنجار، عجیب و به زعم اطرافیان دهشتناک است. از سویی دیگر چهره انسانی مهرطلب، ترسو و مهربان از او دیده می‌شود.

سلطان مار: همه از شنیدن اسم من فرار می‌کنند. در کودکی، همبازی نداشتم و در بزرگی [پانزده سالگی] هیچ کس جرأت نکرد به من نزدیک شود. من، سلطان مارم و بسیار سخت تنها... می‌دانم! من ترسناکم؛ من جانورم! گفته‌اند خونخوارم بیمارم؛ بیمار

محبت. به دیدن من همه می‌لرزند... وحشت! من در ترس بزرگ شدم؛ در طلسم و افسونی که با هر کف دست نان به من دادند به امید آن که بمیرم. (بیضایی، ۱۳۹۶: ۵۷۰ و ۵۵۶)

در این نمایشنامه، در آمد و شادی هنری، کودک-انسان به کودک-دیو و کودک-فرشته دگرگون می‌شود. سلطان مار، با ظاهری، ناپه‌نجان و دیوگون زاده می‌شود. خانم نگار، پوست سلطان مار را می‌سوزاند تا او را در شکلی انسانی نگه دارد، اما 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 حتی جهان‌بازنمایی شده نیز، جهانی چند لایه، چند بعدی، در هم تنیده در عین جدایی است. حتی 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. کشت کارانی 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 نظلم 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 شادی 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 طبقه 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:

۵۸۷ و ۵۸۶ و 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؛ نوزاد 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 دنباله پدر باشد. این نام، با کلیشه‌هایی همچون قدرت، سلطه و بازتولید نقش‌های مردسالارانه بی ارتباط نیست.

### ۳.۴ کودک - شورش‌گر

گمشدگان، نمایشنامه دیگری است که کودک در آن حضور دارد. کودک در نمایشنامه گمشدگان، نقش اصلی را ندارد، اما 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 همدستان و همدستانان 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 مثابه شاگرد-مربدی 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 ریشه دیگرون می‌زنن تو زن!» (بیضایی، ۱۳۹۶، ج ۲: ۴۱۲)

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 طلحک مکتب‌دار می‌سپارند که عادلانه تقسیم کند و طلحک مکتب‌دار تا آخر سبب عدالت را می‌خورد؛ پیرمرد و پیرزن بی‌هیچ اعتراض واپس می‌روند. کودک در سکوت، همه حرکات طلحک را می‌بیند، طلحک با نگاه پرسش‌گر کودک مواجه می‌شود. (همان: ۴۱۴) 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 سلطه 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 حالت کنم. قانع کردن مردم کار آسونی نیست. گاهی باید داد زد.  
(همان)

گریه کودک، سبب می‌شود، طلحک/معلم بار دیگر قدرت خویش را باز یابد. از همین  
رهگذر، انگاره کودک ترحم برانگیز و شکننده شکل می‌گیرد. ترحم برانگیخته طلحک، سبب  
می‌شود با کودک، مهربان و مشفقانه سخن گوید.

نکتهٔ جالب توجه دیگر در این نمایشنامه این است که، طلحک، پسرک را به بهانهٔ تعلیم،  
همراه خود، همه جا می‌برد. کودک، در ظاهر با او همراه می‌شود، لیکن در مقابل  
پرگویی‌های طلحک و پند و اندرزهای دیگران، صرفاً شنونده است و هرگاه، فرصتی  
می‌یابد، مخالفت و عصیان خود را نشان می‌دهد. به طور مثال، گاه، خندهٔ از سر تمسخرش  
را، می‌توان بزرگترین کنش مقاومت او، در برابر اقتدار بزرگسال به شمار آورد. «آیت: [به  
پسرک] تو هم که نیش وازه... طلحک: [به پسرک] نیش تو ببند پسر. آقا به این  
محترمی» (همان: ۴۴۲-۴۴۵) کنش دیگر کودک، فریفتن و فرار از دست معلم است. کودک  
به بهانهٔ کمک به بزرگترها در برداشت محصول، از درس و مکتب سیار می‌گریزد و به دنبال  
بازی و سرگرمی‌های خود می‌رود. اگر چه کودک یارای مقابلهٔ رو در رو را ندارد، همین  
کنش‌ها و نافرمانی، کوشش او را برای در هم شکستن اقتدار و سلطهٔ بزرگسال، در نتیجهٔ  
کسب آزادی نشان می‌دهد.

طلحک: خب خب چشمم روشن [کم کم پیش می‌رود] که سر من کلاه می‌ذاری. من  
خودم سر دنیا رو کلاه گذاشتم؛ حالا تو به من کلک می‌زنی؟ [پسرک عقب عقب  
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 ناگهان

می‌گریزد] (همان: ۴۶۶، ۴۶۹، ۴۷۰)

پسرک که نمی‌خواهد، سخن هیچ کدام از بزرگسالانی که اکنون رو در روی او ایستاده‌اند، بپذیرد، تنها راه مقابله با آنان را در خاموشی، نافرمانی و گریز می‌داند؛ اما جالب است در صحنه‌ای دیگر از نمایشنامه، که معلم قصد دارد مکتب را تعطیل کند، کودک، مطیع می‌شود، این پیشنهاد را، با خوشحالی می‌پذیرد و سرش را به نشانه تأیید تکان می‌دهد (همان: ۴۱۶).

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 معجزه‌های 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) بسنه؛ چی چرند می‌بافی با این مزخرفها! از جونم چی می‌خوای... خسته شدم از بس که اینا رو شنیدم! سرمو بردی با اون خوبی قلّایت... [پس پس می‌رود] دیگه تموم شد... تخته کن در مکتب خونه‌تو! ببند درشو!... کلات پس معرکه‌س! ما اینها رو کهنه کردیم، همه‌ش حرف مفتیه (بیضایی، ۱۳۹۶، ج ۲: ۵۰۵ و ۵۰۶).

کودک نشان می‌دهد چگونه قدرت واژگون می‌شود. کودکی که در تصاویر پیش از این، فرودست و سلطه‌پذیر بود، اینک به معلم فرمان می‌دهد، او را تحقیر می‌کند و حتی نمی‌گذارد سخنش به پایان برسد. پاسخ پسرک به طلحک 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 تصویر کودک حضور فعال در متن نمایش ندارد و فقط برای بهره‌گیری عاطفی به شکلی تزئینی حضور دارد. (همان: ۴۷۵، ۴۸۵، ۴۹۱) ۲- کودک معصوم، شکننده و بی‌پناه؛ این تصویر را در چهره 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 - بیش و کم - 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 یافته بیضایی به مقوله 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 - همسر

کودک و انتخاب همسر، کانونی‌ترین موضوع و دغدغه بیضایی در نمایشنامه *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. حتی انتخاب همسر برای او به مثابه بازی است؛ مسابقه‌ای میان دو خواستگار - سیلو و طاس - برگزار می‌کند و مقرر می‌شود، هر که امتیاز بیشتری به دست آورد، همسر او شود. زندگی دختر و خانواده‌اش در جهان نقاشی شده‌ای 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 اوننه؛ داره خورشید رو پرننگ می‌کنه.

(بیضایی، ۱۳۹۶، ج: ۲، 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 خواستگاری هم داشته. آخ خدای من - چه دردناک! ... نه - نمی‌خوام یادم بیاد! با تن‌های بادکرده، با صورت‌های کبود... (همان: ۱۶۵)

بیضایی در ساحل نجات، با زبانی طنزآمیز و بازیگوشانه، کلیشه‌ها و الگوهای جنسیتی را در هم می‌ریزد. حتی گزینش نام طاس و سیبلو برای دو خواستگار خالی از طنز نیست؛ گویی این دو، ویژگی و شاخصه‌دیگری ندارند.

طاس: هاه هاه - استعداد بدنی دختر شما فوق‌العاده‌س!

دختر: باز هم؟ تملق به خاطر امتیاز؟

مادر: نه - شکسته نفسی نکن دخترم! حق با آقایونه! تو زیباترین دختری هستی که من می‌تونستم از چنون پدری به دنیا بیارم! واسه همینم حیفه که حروم بشی. (همان: ۱۶۸، ۱۶۹)

بیضایی کلیشه‌ها را بازگو می‌کند؛ کلیشه‌هایی از قبیل ستایش دختر به سبب زیبایی و تناسب اندام. لیکن زبان و بیان طنزآمیز نویسنده که در سرتاسر نمایشنامه گسترده شده است، کوششی برای در هم شکستن کلیشه‌هاست. در ساحل نجات برخلاف سنت ادبی و ذهنیت فرهنگی که زن را اغواگر و محتاله می‌دانستند، این مرد است که سعی در فریب دختر دارد. دو خواستگار، صرفاً برای "تصاحب" و "تملک" دختر، بهره‌گیری از هر حيله 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 جمله دکتر معالجم و رئیس بیمارستان. گرچه پدرت هم در این ماجرا کاملاً بی‌تقصیر نبود! [به دو جوان] مواظب باشین؛ دسته گل به می‌سپارم به شما.» (همان: ۱۶۰) طنز کلام در انتهای دیالوگ مادر به اوج می‌رسد، او دختر را همچون دسته گلی به دو خواستگار می‌سپارد و آن دو، سبب غرق شدن دختر می‌شوند و این گونه است که دسته گل را به آب می‌دهند. (همان: ۱۹۱)

رویاری کودکان با مسألهٔ ازدواج، سبب می‌شود، از دنیای کودکی فاصله بگیرند؛ به عبارتی دیگر «انسان همین که موظف به انجام وظایف اجتماعی شد، دیگر کودک نیست.» (شاه‌آبادی، ۱۳۸۵: ۴۹) در *ساحل نجات*، نیز در آغاز نمایشنامه، دختر، در حال بازی است؛ در همین موقعیت، والدینش از او می‌خواهند که برای ازدواج و انتخاب همسر 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 ورآجی 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 نردبان سرسره بالا می‌رود].  
(بیضایی، ۱۳۹۶: ۱۵۷، ۱۵۸).

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 کرده‌ن. می‌دونین به دفعه چی اتفاق افتاده؟ یک بار یک قطار مسافری داشته به سرعت برق می‌آمده ولی دزدهای نقابدار قبلاً خط-آهن را بریده بودند. نامزد سیلو روی خط ایستاده و پیراهنش را در آورده و در هوا تکان داده است که راننده قطار ببیند. اما راننده اعتنایی نکرده. نامزد سیلو که می‌بیند وضع خطرناک است، به خاطر نجات مسافری، خودش را روی خط آهن می‌اندازد؛ و قطار مجبور به توقف می‌شود. (همان: ۱۵۶)

در تمام مدتی 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، ۱۶۱، 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: ۱۶۹، ۱۷۷، ۱۷۸).

در بخش‌های پایانی نمایشنامه، برادر، گلی را که بر مزار مادر نقاشی کرده است، برای خواهرش به ارمان می‌آورد و به او می‌سپارد. گویی خواهر را میراث‌دار مادر و تداوم اندیشه 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 روروئک، دیده می‌شود (همان ۱۸۳-۱۸۵).

#### ۵.۴ کودک - طبیعت

تصویری که بیضایی از کودک، به ویژه کودک دختر، در نمایشنامه ساحل نجات ترسیم می‌کند بی‌شبهت با رویکرد اکوفمنیسم نیست؛ این رویکرد «زنان و طبیعت را از نظر مفهومی، فرهنگی، نمادین به هم مرتبط می‌داند و به بررسی رابطه متقدانه میان چیرگی طبیعت و بهره‌جویی از زنان می‌پردازد...» (پارساپور، ۱۳۹۲: ۷۹-۷۸) نقطه عزیمت این رویکرد، واکاوی و زیر و رو کردن تقابل‌های دوگانه‌ای است که به تفکر سلسله‌مراتبی می‌انجامد. اکوفمنیسم، سلطه 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 هم‌رزش‌اند. دختر پس از بوییدن نمادگونه گل و به دنبال آن تغییر در نگرشش به جهان پیرامون، برای شناخت سیلو و طاس، سؤال‌هایی مطرح می‌کند. این پرسش‌ها، نحوه تفکر این دو خواستگار را آشکار می‌کند. برای آنان، تصاحب و تملک دختر همچون تحت سیطره درآوردن طبیعت است.

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

سیلو: البته تصاحب!

طاس: البته تملک

سیل: 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.

سیلو: ها - می‌شه ازش بالا رفت...

طاس: می‌شه میوه‌هاشو خورد!

سیلو: اینام نه؟ بذارین فکر کنیم.

طاس: این سوالیه که تو هیچ خودآموزی پیدا نمی‌شه. (بیضایی، ۱۳۹۶، ج ۲: ۱۸۴)

در اینجا، طبیعت/درخت، ذاتی همسان با دختر می‌یابد. به جز آنچه گفته شد، دختر، به صورت مکرر، از یگانگی با طبیعت و دریا سخن می‌گوید. «مطمئناً خودمو با طبیعت یکی می‌کنم.» (همان: ۱۸۶) «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: ۱۹۴) در نگاه بیضایی کودک-دختر-طبیعت دارای ارزشی برابرنده؛ نه دختر را می‌توان تصاحب کرد و جزو دارایی دانست و نه طبیعت را. («همان: ۱۸۴). در خوانش اسطوره‌ای-نمادین، «دریا، محل تولد، استحاله و تولد دوباره است.» (شوالیه، ۱۳۸۲، ج ۳: ۲۱۶) از همین منظر دریا، با رنگ سبزی که برادر به آن زده است، تداعی گر 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 ساحل نجات‌بخش برای دختر می‌دانند، که طبق باور خانواده، سبب نیک‌بختی و تضمین آیندهٔ دختر است. لیکن، بیضایی، با زبانی طنزانه، 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 نمایشنامه‌دنیای مطبوعاتی آقای اسراری نیز به چشم می‌خورد؛ هرچند، کودکی در نمایشنامه نیست.

خانم اقاقى: 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 بینی 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، ج ۱، ۱۳۹۶: 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 جعبه گردن، زن جوان بچه به پشت، با بساط وسایل زیتنی، قفل ساز با چپته، ...» (بیضایی، ج ۲، ۱۳۹۶: ۲۵۰) و یا «از در دیوانخانه، زنی روی پوشیده و دو بچه گریبان، جیغ‌کشان بیرون می‌دوند و گریزان از میان جمعیت می‌گذرند.» (همان: ۳۷۴) در هر دو مورد، کودک، صرفاً برای نشان دادن نهایت گرفتاری زنان/مادران و برانگیختن حس ترحم مخاطب، در نمایش حضور دارد.

در نمایشنامه *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؛ کیسه پول رو دریاب؛ کیسه پول نیفته.

پسرک: چه سنگین؛ چه سنگین...

تاجر: بیارش

پسرک: دارم از پا می‌افتم. داره می‌شکنه پشتم؛ چه سنگین... (همان: ۵۴۳)

## ۵. نتیجه‌گیری

بازخوانی و واکاوی آثار بیضایی نشان داد که کودک در همه شانزده اثر وی حضور ندارد و تنها در شش نمایشنامه 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 نمایشنامهٔ عروسکی کودک با مفاهیمی همچون عشق، مبارزه با بیداد، دوگانگی چهرهٔ انسان مواجه است. از این منظر بیضایی تفاوتی میان کودک و بزرگسال قائل نیست. ج) کودک-شورشی و مبارز؛ در سه نمایشنامهٔ عروسکی کودک، مبارزه با بیداد و مقاومت را می‌بیند و می‌آموزد. در نمایشنامهٔ *گمشدگان* به هر آنچه از پیش آموخته است، عمل می‌کند. کودک در *گمشدگان* در برابر ظلم مقاومت می‌کند و از این رهگذر انگاره کودک-مبارز شکل می‌گیرد. در این نمایشنامه، شیوهٔ سخن گفتن پسر کودکانه نیست. زبان او به تجربهٔ آلوده شده است. به نظر می‌رسد زودتر از آنچه باید، از کودکی به بزرگسالی رسیده است. د) کودک و ازدواج؛ کودک و انتخاب همسر، کانونی‌ترین موضوع و دغدغهٔ بیضایی در نمایشنامهٔ *ساحل نجات* است. بیضایی در این نمایشنامه کلیشه‌ها را بازگو می‌کند؛ کلیشه‌هایی از قبیل ستایش دختر به سبب زیبایی و تناسب اندام. لیکن زبان و بیان طنزآمیز نویسنده که در سرتاسر نمایشنامه گسترده شده است، کوششی برای در هم شکستن کلیشه‌هاست. در *ساحل نجات* برخلاف سنت ادبی و ذهنیت فرهنگی که دختر را اغواگر و محتاله می‌دانستند، این مرد است که سعی در فریب دختر دارد. دو خواستگار، صرفاً برای "تصاحب" و "تملک" دختر، بهره‌گیری از هر حيله و فریبی را مجاز می‌دانند. ه) کودک استثمار شده؛ این تصویر فقط یک‌بار در نمایشنامهٔ *راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی دیده شد*. و) کودک به مثابه شیئی تزئینی را نیز در نمایشنامهٔ *دیوان بلخ* می‌توان دید.

در نمایشنامه‌های بیضایی کودکان نام مشخصی ندارند. بر همین اساس می‌توان گفت، نظر بیضایی کلی است و بر همهٔ کودکان مصداق می‌یابد. از این میان، کودکان فقط در *سلطان مار* نام مشخصی دارند. در همین نمایشنامه نیز نام‌ها به دور از کلیشه‌های جنسیتی نیست؛ به جز این مورد، بیضایی در این نمایشنامه با بازتولید کلیشه‌های جنسیتی همدست و همدستان نیست. پس از جنبش زنان و از سایه بیرون آمدن آنان که با تغییر نگرش به

کودکی همراه بود، این انتظار می‌رفت که در دههٔ چهل، آثار نمایشنامه‌نویسانی همچون بیضایی از این جنبش‌ها تأثیر پذیرفته و تداوم رویکردی ضد کلیشه‌ها باشد. همانطور که گفته‌شد در آثار نمایشی بیضایی این تأثیر دیده می‌شود و تنها در یک نمایشنامه تفکر کلیشه‌ای دیده می‌شود؛ در *گمشدگان* کودک- شورش‌گر، پسر است. این انتخاب 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 (۱۳۵۶). *تمثیلات*، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی خوارزمی.
- استیرنس، پیتر (۱۳۸۸). *دوران کودکی در جهان*، چاپ اول، ترجمهٔ سارا ایمانیان، تهران: نشر اختران.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۶). *دیوان نمایش*، جلد ۱ و ۲، چاپ پنجم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پارساپور، زهرا (۱۳۹۲). *تقد بوم‌گرا*، 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، نبایش (۱۳۹۷). *جریان طلیعهٔ نمایش‌نامه‌نویسی در ایران*، جلد ۱ بخش الف، چاپ اول، تهران: انتشارات کوله‌پشتی.
- پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸). *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 پژوهش‌های فرهنگی.
- جکسون، کتی مرلاک (۱۳۸۵). *تصویر کودکان در فیلم‌های هالیوودی: تحلیل جامعه‌شناسی فرهنگی*، ترجمهٔ بابک تیرایی، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی 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 (۱۳۹۴). «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، عالییه (۱۳۹۷). «بررسی تطور مفهوم کودکی در داستان کوتاه بزرگسال (۱۳۰۰ - ۱۳۵۷)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه هرمزگان.
- ربیعی، مهناز (۱۳۹۱). «بررسی مفهوم کودکی در داستان‌های واقع‌گرای کودک در دهه ۸۰». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران.
- رید، ایولین (۱۳۸۹). *آزادی زنان*، ترجمه‌ی افشنگ مقصدی، چاپ سوم، تهران: نشر گل آذین.
- ساناساریان، الیز (۱۳۸۴). *جنبش حقوق زنان در ایران؛ طغیان، افسول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا انقلاب ۵۷*، ترجمه نوشین احمدی خراسانی، چاپ اول، تهران: نشر اختران.
- سیفی آزاد، رحمان (۱۳۸۰). «اژدهاک، سلطان مار، پرده‌خانه؛ تحلیل سه اثر از بهرام بیضایی»، نشریه *بیلار*. زمستان، شماره ۱۲، صص ۹۱ - ۹۷.
- شاه‌آبادی 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 گریبان (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضائلی، جلد سوم، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضائلی، جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات جیحون. فرخی، حسین (۱۳۸۶). *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 رایین فی‌وش (۱۳۹۳). *رشد جنسیت*، ترجمهٔ مهرناز شهرآرای، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ققنوس.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۹۴). *گزیده جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ حسن چاووشیان، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.
- لایارد، سر اوستین هنری (۱۳۶۷). *سفرنامه لایارد یا ماجراهای اولیه در ایران*، ترجمهٔ سهراب امیری، چاپ اول، تهران: انتشارات وحید.
- ملکم خان، سرجان (۱۳۷۹). *تاریخ کامل ایران*، ج ۲، ترجمهٔ میرزا اسماعیل حیرت، تهران: افسون.
- نعمت طاووسی، مریم (۱۳۹۳). «بازخوانی نمایشی یک افسانه جادویی: سلطان مار از بهرام بیضایی»، *فصل‌نامه تخصصی تئاتر*. شماره ۵۹، زمستان، صص ۸۵ - ۱۰۲.
- نوروزی، داریوش (۱۳۹۲). *تصویر کودک در سینمای ایران*، چاپ اول، تهران: پژوهش‌گاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

۳۷۶ / ادبیات پارسی معاصر، سال دهم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹

وودهد، مارتین (۱۳۹۶). « مطالعات کودکی؛ گذشته، حال و آینده » در *درآمدی بر مطالعات کودکی*، به کوشش مری جین کیلی، ترجمه علیرضا کرمانی، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.  
یوسفی، سیدمهدی (۱۳۹۵). « تمایزیابی نهادهای ادبیات کودک در دهه ۴۰ » 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