

## An Archetypal Analysis of Female Images in Elizabeth Cary's "The Tragedy of Mariam" Based on the Theories of Lesley Ferris<sup>1</sup>

Fatemeh Askari<sup>2</sup>, Esmaeil Najari<sup>3</sup>, Elizabeth Wellman<sup>4</sup>

Receive Date: 05 August 2025, Accept Date: 10 September 2025

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068041.1177

### Abstract

Female playwrights have often attempted to reflect less-discussed social issues and the psychological complexities of women in their works, serving as a mirror to these concerns. The study and examination of women's works reveal aspects of their personalities and lives that may have been overlooked or neglected by male critics and authors. This article aims to analyze the feminine contradictions in the first play written by an English woman, Elizabeth Cary's *The Tragedy of Mariam*, highlighting the female archetypes presented in the play. Elizabeth Cary, considering the background of female images in the history of drama and the Renaissance period, created several female characters in *The Tragedy of Mariam* whose actions and dialogues are unprecedented in comparison to contemporary works. The study uses Leslie Ferris's feminine archetypes to classify the female contradictions and examine the female characters in the dramatic world. Ferris identifies five female archetypes: the patient prostitute, the silenced heroine, the headstrong woman, the golden girl, and the woman playing male roles. This research finds that Cary resolves the conflicts and contradictions among these female archetypes only through death and annihilation. The play is set in the Renaissance period, when patriarchal structures became more systematic through religion. The characters of Salome and Alexandra embody the headstrong and masculine woman, while Graphina represents the patient prostitute, Doris the golden girl, and Mariam the silenced heroine and head-

1. This article is based on Fatemeh Askari's master's thesis, titled "Study of the Archetypal Roots of Female Conflict Structure and its Dramatic Representations in Euripides's *Helen*, Elizabeth Cary's *The Tragedy of Mariam*, and Chista Yasrebi's *The Last Small Sea Fairy*." This thesis was defended on May 12, 2024, at the Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, under the supervision of the second author and the advice of the third author.

2. MA in Dramatic Literature, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: Fatemeh\_Askari@modares.ac.ir

3. Associate Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: Najari@modares.ac.ir

4. Assistant Professor, Department of Theater, Faculty of Humanities, Social Sciences and Arts, University of North Carolina, Wilmington, North Carolina, USA. Email: Wellmane@uncw.edu

strong woman. Elaine Beilin, in her article "Elizabeth Cary and The Tragedy of Mariam," suggests that Cary, influenced by her religious beliefs and studies, aims to create a Christian figure in Mariam. Mariam's dignified death is akin to Christ's crucifixion, sorrowful yet redemptive. Considering the time period in which Cary lived, it's not surprising that she may have identified with male authors, scholars, and prophets, or at least subscribed to the notion of women as inherently flawed. The husband's dominance over the woman, a concern of the author, is evident in Herod's abandonment of his first wife and his remarriage, contrasted with Salome's lack of right to divorce. At first glance, Salome's character in *The Tragedy of Mariam* appears to be a stereotypical femme fatale, responsible for the downfall of the play's hero, Mariam. However, upon closer examination, particularly considering the author's personal life, it becomes clear that Salome represents a facet of the author's own inner conflict. Salome embodies the author's desire to challenge patriarchal dominance, as evident in her own struggles with her husband and family. The author's daughter notes that her father was a strict patriarch, and although her mother was strong-willed, she had learned to acquiesce to his demands. The need to appease her father often took precedence, and the author's own experiences as an intellectual woman, mother, and caregiver to eleven children led to feelings of stress, depression, and a reliance on sleep as an escape. As we know, Christianity, like Judaism and other Abrahamic religions, although promoting monogamy as the ideal family structure, citing Adam and Eve as a model, and criticizing polygamy in the Hebrew Bible, allows men to remarry if they can provide financially and justly. Similarly, the Torah and Talmud grant this right to Jewish men. In the play, there are several references to the Ten Commandments, highlighting the biblical context. The female author's dissatisfaction with this issue is expressed through Doris's words, where she accuses Mariam of complicity in betrayal, and Mariam defends herself by citing the law. In this context, Mariam can be seen as a figure who takes upon herself the burden of women's sins, much like Christ, and is thus sacrificed. Cary's struggles with her faith are well-documented, and her eventual conversion from Protestantism to Catholicism is significant. The Catholic tradition places greater emphasis on the Virgin Mary, and it's possible that Cary sought to reclaim and reimagine the feminine divine. Mariam's rejection of Herod's love and her defiance in the second half of the play can be seen as a form of rebellion, a deliberate attempt by Cary to subvert the traditional portrayal of women as submissive and obedient. This reinterpretation of the female protagonist is a testament to Cary's innovative and bold storytelling. The play portrays women as enemies of each other, reflecting the society of Cary's time. The fluidity of the main character, Mariam, among these female archetypes highlights the complexity of female contradictions. This study introduces Elizabeth Cary and highlights the significance of her work, offering insights into the feminine perspective in drama and theater, valuable for researchers in literature,

theater, women's studies, and sociology. The Renaissance period provided an opportunity for upper-class women to pursue education and knowledge alongside men. Many institutions and families collected books and created personal libraries, allowing women to access new ideas and experiences. As a result, women began to create and write about their inner and outer worlds in various forms, such as stories, plays, and travelogues. However, for centuries, even the few women who managed to write and be active in the literary world were overshadowed by male writers and scholars. With the emergence of women's studies, particularly from the mid-1970s, a revisionist historiography sought to rediscover and introduce these women writers, reviving their works and bringing them out of obscurity. Elizabeth Cary's works, including *The Tragedy of Mariam*, were among those rediscovered and studied for the first time. This play was translated into Persian in 2020, introducing Cary to Iranian scholars and artists. Our study analyzes the female characters in Cary's play, using Leslie Ferris's theories to examine the conflicts and contradictions among women in the play. Before delving into the analysis, it is essential to introduce Elizabeth Cary and Leslie Ferris's theories, providing a foundation for understanding their contributions to the dramatic discourse in Iran. *The Tragedy of Mariam* begins with the false news of Herod's death, which triggers a series of illicit relationships and betrayals among those around him. Mariam, Herod's second wife, confesses that she never loved him, despite his obsessive love for her. When Herod returns, his sister Salome, who is promiscuous and treacherous, plots against Mariam and spreads rumors about her infidelity. The play explores the complexities of female relationships and the societal expectations placed upon women during the Renaissance period. The play's portrayal of female relationships is complex, with women often pitting themselves against each other. The character of Mariam is particularly noteworthy, as she navigates the societal expectations placed upon her and struggles to assert her agency. The play ultimately ends with Mariam's death, which is orchestrated by Salome. The play suggests that the societal constraints placed upon women during this period lead to their downfall and that women's agency is often suppressed. The analysis highlights the ways in which the play portrays the tensions and contradictions faced by women during the Renaissance period and how these tensions ultimately lead to tragic consequences.

**Keywords:** Elizabeth Cary, *Tragedy of Miriam*, Lesley Ferris, Female Archetypes, Female Conflicts

## تحلیل و بررسی کهن‌الگویی ایماژهای زنانه در نمایشنامه تراژدی مریم اثر الیزابت کری با تکیه بر نظریات لزلی فریس<sup>۱</sup>

فاطمه عسکری<sup>۲</sup>، اسماعیل نجار<sup>۳</sup>، الیزابت ولمن<sup>۴</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴/۰۵/۱۴۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۹/۰۶/۱۴۰۴

Doi: 10.22034/rpa.2025.2068041.1177

### چکیده

اغلب نمایشنامه‌نویسان زن در آثارشان سعی کرده‌اند آینه‌ای برای بازتاب مسائل کمتر پرداخته شده اجتماعی و پیچیدگی‌های روانی زنان باشند. معمولاً مطالعه و بررسی آثار زنان نشانگر زوایا و وجوهی از شخصیت و زندگی آنان است که می‌تواند از نگاه منتقدین و نویسندگان مرد مغفول مانده باشد یا آنها نسبت به این وجوه زنانه غفلت ورزیده یا به آنها ناآگاه باشند. در این مقاله پژوهشگران با نمایان کردن شاخص‌های زنانه اولین نمایشنامه نوشته شده توسط یک زن انگلیسی، یعنی نمایشنامه تراژدی مریم اثر الیزابت کری، تلاش کرده‌اند تضادهای زنانه را در مهم‌ترین اثر این نمایشنامه‌نویس دوره رنسانس تحلیل کنند. الیزابت کری با توجه به پیشینه ایماژهای زنان در تاریخ نمایشنامه‌نویسی و دوره رنسانس به پردازش چندین شخصیت زن را در نمایشنامه تراژدی مریم پرداخت که حجم کنش‌ها و دیالوگ‌های آنان در نسبت با آثار معاصر وی کم‌نظیر یا حتی بی‌نظیر است. برای طبقه‌بندی تضادهای زنانه و اساساً بررسی شخصیت‌های زنان در جهان دراماتیک از ساختار کهن‌الگوهای زنانه لزلی فریس استفاده شده است. لزلی فریس در کتاب *زنان بازیگر: تصاویر زنان در تئاتر* می‌نویسد عدم حضور زنان در تئاتر، مفهوم زن را به شکل یک نشانه یا یک ابژه نمادین ساخت؛ ابژه‌ای که توسط نمایشنامه‌نویسان و بازیگران مذکر، هنرمندانه کنترل و دستکاری شدند. فریس پنج کهن‌الگوی زنانه را به عنوان ایماژهای تکرارشونده در جهان دراماتیک معرفی می‌کند: فاحشه صبور، قهرمان زن زبان‌بسته، زن خودسر، دختر طلایی و زنانی که نقش مردان را بازی می‌کنند. ایماژهای زنانه منشأهای مختلفی دارد که گونه‌هایی از آنها از ساختار اجتماعی نویسندگان نشئت گرفته است و

۱. این مقاله برگرفته از پروژه پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم فاطمه عسکری، با عنوان «مطالعه ریشه‌های کهن‌الگویی ساختار کشمکش زنانه و بازنده‌های نمایشی آن در آثار هلن اورپید، تراژدی مریم الیزابت کری و آخری پری کوچک دریایی چیستا یثربی» در رشته ادبیات نمایشی دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس است که با راهنمایی الیزابت ولمن و مشاوره الیزابت ولمن در تاریخ ۲۲ اردیبهشت ۱۴۰۳ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد رشته ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.  
Email: Fatemeh\_Askari@modares.ac.ir

۳. دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).  
Email: Najar@modares.ac.ir

۴. استادیار گروه تئاتر، دانشکده علوم انسانی، مطالعات اجتماعی و هنر، دانشگاه کارولینای شمالی ویلمینگتون، آمریکا.  
Email: Wellmane@uncw.edu

بیرون کشد. در همین دوره است که آثار الیزابت کری نیز به عنوان اولین زنی که در انگلستان نمایشنامه‌ای کامل نوشته مورد توجه قرار گرفت و آثار او برای اولین بار در جهان مورد بررسی و مطالعه قرار گرفت. این نمایشنامه در سال ۱۳۹۹ برای اولین بار به فارسی ترجمه شد و موجب معرفی این نمایشنامه‌نویس مهم دوره الیزابت در ایران گردید. تا به امروز بر روی الیزابت کری و نمایشنامه تراژدی مریم مطالعه و پژوهشی علمی در زبان فارسی به عمل نیامده است و همین نکته مطالعه، بررسی و معرفی آن به هنرمندان و پژوهشگران فارسی زبان را حائز اهمیت بیشتری می‌کند. در این مطالعه پژوهشگران با استفاده از نظریات لژلی فریس تلاش کرده‌اند تا به شخصیت‌پردازی زنان در نمایشنامه الیزابت کری پرداخته و کشمکش‌ها و تضادهای زنانه در این نمایشنامه را با نگاهی کهن‌الگویی مورد نقد و تحلیل قرار دهند. اما پیش از ورود به قسمت بحث و گفت‌وگو نیاز است تا به معرفی کوتاه الیزابت کری و نظریات لژلی فریس بپردازیم تا بتوانیم دانشی به قاعده برای ورود این دو شخصیت به گفتمان نمایشی ایران داشته باشیم.

الیزابت کری، ویکونت فالکند در سال ۱۵۸۵ در آکسفوردشایر انگلستان چشم به جهان گشود. از کودکی شیفته مطالعه و یادگیری بود تا آنجا که مادرش خدمتکاران را از تهیه شمع برای او منع می‌کرد، چراکه او اکثر شب‌ها بیدار می‌ماند و مطالعه می‌کرد. با این حال الیزابت با رشوه و وعده از آنها شمع می‌ستاند و «بدون هیچ استادی، زبان‌های فرانسوی، اسپانیایی، ایتالیایی، عبری و لاتین را آموخت» (Beilin, 1961: 67). الیزابت در سن ۱۷ سالگی با سر هنری کری ازدواج کرد. ازدواجی سنتی که همان‌طور که دخترشان در زندگی‌نامه مادرش می‌نویسد، تنها با انگیزه وراثت بود. الیزابت و همسرش هری هیچگاه رابطه‌ای نزدیک با یکدیگر نداشتند. الیزابت همواره از دوران نوجوانی درگیر مسئله دین و مذهب بود و گرچه در خانواده‌ای پروتستان به دنیا آمد، رفته‌رفته به مذهب کاتولیک گرایش پیدا کرد و یک پیرو سفت و سخت این مذهب گردید. شاید همین اعتقاد او به مذهب کاتولیک او را مقید به فرمان سنت پول کرده باشد که «زنان، خود را در برابر همسران تسلیم کنید، آنچنان که در برابر پروردگار!» (Beilin, 1961: 65). این پیروی هم در آثار الیزابت کری مشخص هست و هم در زندگی شخصی او. گویی همیشه تلاش می‌کرده از همسرش سرپیچی نکند، هرچند ذاتی کنجکاو و جویای دانش داشت. کری تراژدی

از دوران باستان تا به امروز همواره وجود داشته و بازتولید شده‌اند و باعث ایجاد کشمکش درون بافتار زنانه و میان آنها بوده است. پژوهشگران با بررسی آثار کری دریافته‌اند او پایان این تضادها و کشمکش‌ها را در نهایت فقط در مرگ و نیستی می‌یابد. نمایشنامه تراژدی مریم در دوره رنسانس، یعنی پس از قرون وسطی در زمانی نوشته شده است که ساختار پدرسالار از طریق دین توانسته نظام‌مندتر شود. در این نمایشنامه ما با زن خودسر و مرد - مانند سالومه و الکساندرا، و فاحشه صبور گرافینا، دختر طلایی دوریس، و قهرمان زن زبان‌بسته (و همچنین زن خودسر) مریم، روبه‌رو هستیم. در این نمایشنامه، همچون جامعه کری، زنان با یکدیگر دشمن‌اند. نکته مورد توجه این نمایشنامه سیالیت کاراکتر اصلی، مریم، میان کهن‌الگوهای زنانه و نمود بارز چنین تضاد زنانه‌ای است. در کنار معرفی الیزابت کری و نمایان کردن اهمیت این متن کلاسیک نمایشی، بررسی نگاه و نگرش زنانه در گذر زمان تاریخی برای پژوهشگران حوزه ادبیات نمایشی، تئاتر، مطالعات زنان و جامعه‌شناسی ارزشمند می‌باشد.

واژگان کلیدی: الیزابت کری، تراژدی مریم، لژلی فریس، کهن‌الگوهای زنانه، کشمکش‌های زنانه

#### مقدمه

دوره رنسانس موقعیتی را فراهم آورد تا زنان طبقه بالا این فرصت را داشته باشند تا در کنار مردان به تحصیل و کسب دانش بپردازند. در واقع در این دوره بود که خیلی از نهادها و خانواده‌های مستعد به جمع‌آوری کتاب‌ها و درست کردن کتابخانه‌های شخصی دست زدند و به تناسب دسترسی به اتفاقات دنیای جدید برای بانوان فراهم گردید و آنها نیز دست به تجربه خلق و نگارش دنیاهای درونی و بیرونی خود در شکل و شمایل داستان و نمایشنامه و سفرنامه زدند. اما برای قرون متمادی، حتی آن محدود زنانی که موفق شده بودند بنویسند و کنش‌مند باشند، در سیل عظیم مردان ادیب و دانشمند محجور و مغفول ماندند و برای سالیان دراز کسی نامی و نشانی از آنها نمی‌دانست. اما با پیدایش آکادمیک مطالعات زنان، به‌ویژه از اواسط دهه هفتاد قرن بیستم میلادی تاریخ‌نگاری اصلاحی به کشف و معرفی این زنان ادیب پرداخت و تلاش کرد تا نویسندگان زن و آثار فراموش‌شده‌شان را احیا کرده و از بایگانی‌های غبارگرفته

### لزلی فریس و زنان در جهان دراماتیک

لزلی فریس<sup>۴</sup> استاد بازنشستهٔ تئاتر و نظریه‌پرداز آمریکایی حوزه مطالعات زنان است. او در مقدمهٔ کتاب *زنان بازیگر: تصاویر زنان در تئاتر*<sup>۵</sup> می‌نویسد: «عدم حضور زنان در تئاتر، مفهوم زن را به شکل یک نشانه یا یک ایژهٔ نمادین ساخت؛ ایژه‌ای که توسط نمایشنامه‌نویسان و بازیگران مذکر، هنرمندان کنترل و دستکاری شدند» (Ferris, XI: 1990). فریس در کتاب *زنان بازیگر: تصاویر زنان در تئاتر پنج کهن‌الگوی زنانه* را به عنوان ایماژهای تکرار شونده در جهان دراماتیک معرفی می‌کند:

#### فاحشهٔ صبور

تصویر زنی‌ست که هم زیباست و هم خبیث و معصیت او کاملاً شهوانی است. زمانی که او طلب آموزش کند باید رنج و محرومیت جسمانی را نیز بپذیرد. نمونهٔ این کهن‌الگو فریس مجدلیه است (Ferris, 1990, 83).

#### قهرمان زن زبان‌بسته

براساس گفتمان فلسفی کلاسیک و نظریات کسانی چون لیبانیوس و اوید زنان موجوداتی وراج و پرحرف بودند که سخنانش فاقد معنا و محتوا بود. بنابراین پیدا کردن زنی ساکت و خردمند غیرممکن بود. از همین رو نویسندگان و شخصیت‌هایشان همواره در جست‌وجوی چنین زنی بودند. اگر زنی پیدا شود که سکوت کند، بی‌شک شکلی قهرمانانه به خود می‌گیرد. برای مثال زمانی که کوردلیا در شاه لیر متوجه می‌شود هرگونه پاسخی به پرسش پدرش، وارد شدن به جهانی خالی از عشق است و از ورود به بازار عشق لیرشاه امتناع می‌کند، بدون شک این اقدامی قهرمانانه است که با زنانگی پیوند خورده است. این ایدهٔ زن به عنوان قهرمان نشان‌دهندهٔ این است که مفهوم نجابت در شیواترین حالت خود، رنج کشیدن در سکوت است (Ferris, 1990, 104).

#### زن خودسر

زن خودسر که تصویر محوری در مجموعه آثار تئاتری است کنایه از قدرت بزرگسال و لجاجت بچه‌گانهٔ زن است. کسی که عملی خودسرانه انجام می‌دهد، از روی قصد آن را انجام می‌دهد نه به صورت تصادفی؛ بنابراین خودسری برای زن خودسر، کنایه از شمشیری دو لبه است که یک روی آن قدرت بزرگسال و روی دیگرش لجاجت بچه‌گانه است و

مریم را در دههٔ اول زندگی مشترکش به قلم در آورد. از دیگر آثار او می‌توان به ترجمهٔ *آینه جهان*<sup>۱</sup> اثر آبراهام اورتلوس، و پاسخ به برجسته‌ترین کاردینال پرون<sup>۲</sup> اشاره کرد. کری در سال ۱۶۳۹ در لندن در گذشت.

اولین چاپ نمایشنامهٔ تراژدی مریم مربوط به سال ۱۶۱۳ است. کری برای نوشتن این نمایشنامه از وقایع تاریخی استفاده کرده است. منابع او شامل کتاب‌های عهد عتیق و جنگ‌های یهودیان به نقل از تاریخ‌نویس یهودی فلاویوس جوزفوس<sup>۳</sup> است (ن. ک کری، ۱۳۹۹: ۱۰). او مانند بسیاری از نویسندگان معاصرش، چون شکسپیر، برای فرار از قضاوت‌ها و سانسور و طبعات آن، زمان و مکان نمایشنامه‌اش را فرسنگ‌ها دورتر از مکان و زمان خود در نظر گرفت. او با الهام از بخشی کوچک و نادیده‌مانده از تاریخ، داستانی کهنه‌ای را به طرزی بیان کرد که اندیشه‌ها و درگیری‌های فکری حال خودش را به چالش بکشد. او داستانی یهودی را برگزید تا با فراغ خاطر به آنچه در سر داشت بدون وحشت از تحریک خشم مسیحیان بپردازد. آنچه به کری در این امر توفیق بیشتری داد شباهت بسیاری از قواعد بود که میان ادیان ابراهیمی مشترک است. هرچند کری در پایان رستگاری و پایان قهرمانی مریم را به تصلیب مسیح نزدیک می‌کند و از این طریق، به نحوی مسیحیت را به یهودیت ترجیح می‌دهد.

#### پیشینه پژوهش

این مطالعه در نوبه خود اولین پژوهشی است که در ایران به صورت علمی به معرفی آثار الیزابت کری و لزلی فریس می‌پردازد. مطالعه تطبیقی بین آثار منتخب نیز تا به امروز صورت نپذیرفته و از این حیث پژوهشی منحصر به فرد محسوب می‌گردد.

#### روش تحقیق و چارچوب نظری

پژوهش حاضر، تحقیقی بنیادی-نظری است که با روش تاریخی-توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. برای پردازش و ساخت چارچوب نظری از کتاب‌های لزلی فریس استفاده شده است. ایده‌ها و نظریات فریس توسط خوانش دقیق متن نمایشنامه بر روی اثر کری پیاده شده است.

آمریکایی بود؛ یعنی تصویری پارانرژدی، سرزننده، به ظاهر مستقل، دلربا و «طبیعی»؛ چیزی که فریس آن را دختر طلائی می‌نامد (Ferris, 1990, 136).

### زنانی که نقش مردان را بازی می‌کنند

نمایشنامه‌نویسان در طول تاریخ پیوسته زنان را با لباسشان و با کهن‌الگوهای برساخته فاحشه صبور، قهرمان زن زبان‌بسته، زن خودسر، دختر طلائی تعریف کرده‌اند. در این بین زنانی را که همچون زن خودسر، از حد خود عبور می‌کردند همواره بابت تصاحب کردن وجوهی از مردانگی مورد لعن و انتقاد قرار گرفته‌اند (Ferris, 1990, 146-147). این تعرض از حدود برای زنان گاهی به شکل بدل‌پوشی تبدیل می‌شد. در جریان مخالفت حضور زنان بر صحنه، زنان علاقه‌مند، به شرط اینکه دستگیر نمی‌شدند، راهی جز تغییر چهره نداشتند. ژان دارک می‌تواند مثال تاریخی آن باشد.

### خلاصه‌ای کوتاه از نمایشنامه تراژدی مریم

تراژدی مریم با خبر دروغین مرگ هرود آغاز می‌شود که در پس آن روابط نامشروع و خیانت‌های اطرافیان او در دربار او اتفاق می‌افتد. در این میان مریم، همسر دوم هرود، گرچه پاکدامن و امین است، اعتراف می‌کند که او برخلاف عشق دیوانه‌کننده هرود، او را هرگز دوست نداشته است. هرود بعد از مدتی بر می‌گردد و خواهر او، سالومه، که خود هوس‌باز و خیانتکار است، علیه مریم توطئه می‌کند و شایعاتی را درباره خیانت او به هرود پخش می‌کند. این در حالی است که سالومه بدنبال جدایی از همسرش کونستاباروس است و رابطه‌ای مخفیانه با سیلئوس دارد. در نهایت شیطنتها و توطئه‌های سالومه علیه منجر به اتهام دروغین زنا و اتهام تلاش مریم برای گرفتن جان هرود می‌شود. علیرغم عشق پرشوری که به مریم دارد، هرود بدلیل شخصیت ظالم و حسودی که در این نمایشنامه دارد اتهامات علیه مریم را می‌پذیرد و دستور اعدام او را می‌دهد. دوریس همسر اول هرود، الکساندرا مادر مریم، و گرافینا خدمتکار دربار از شخصیت‌های فرعی نمایش هستند که در ادامه به بررسی نقش آنها در داستان می‌پردازیم.

حکایت از این دارد که تئاتر مردسالار به زن، به چشم یک کودک نگاه می‌کند. همچنین زن خودسر همان تصویری است که به‌طور مرسوم به عنوان زن خبیث ارائه می‌شود. چهار شخصیت زن اصلی که به عنوان خودسر توصیف شده‌اند، کلیتایمنسترا، دوشس ملفی، میس جولوی و مده‌آ هستند که گناهانشان عمدتاً جنسی است.

این زنان نماینده تمام زنانی هستند که از طریق قدرتشان و طلب خودمختاری، قدرت مردانه را دست کم گرفته‌اند. گویی تنها دو هژمونی قابل تصور است یکی حکمرانی توسط مردان و دیگری حکمرانی توسط زنان. در نتیجه ابراز وجود زنانه اضمحلال مردانگی است. اورستس در سخنانش در دادگاه، مادرکشی خود را نه به عنوان انتقام پدرش بلکه دفاع از تمام مردان عرضه می‌کند. در تمام این داستان‌های کلاسیک قربانی‌کننده زن توسط مردان، یک شخصیت مونث از اقدام به انجام کنش‌های ضدقانون خواهانش اجتناب کرده و در مقابل وفاداری مطیعانه به سرمشق مردانه را انتخاب می‌کند. برای مثال ادغام استریندبرگ به علاقه خاصش به رابطه ستیزه‌جویانه میان زنان و مردان معروف است. میس جولوی نه به عنوان زنی آزاد که به عنوان نیمی زن و نیمی مرد وجود دارد. او نبوغ یا افکار خود را از پدر و احساسات خود را از مادر به ارث برده است. مادر میس جولوی به عنوان زنی فاسد تصویر می‌شود که حکمرانی توسط زنان را با حکمرانی توسط مردان جایگزین کرده است.

### دختر طلائی

ایماژ دختر طلائی کلیشه‌ای است که در شخصیت‌های زن ویکتوریایی به‌راحتی قابل مشاهده است. زنی که مسئولیت خانه را به عهده گرفته است تا مرد خانواده بدون هیچ مزاحمتی بتواند به اعمال مهم و قهرمانانه خود بیرون از خانه رسیدگی کند. این تصویر که از سال ۱۸۳۰ در آمریکا به شدت رشد کرد تصدیقی‌ست بر اینکه دستاورد زنان باید همگی در حوزه خانواده باشد. آنها نه تنها به مادران خانواده که مادران تمدن تبدیل شدند. آنها تنها در این حوزه می‌توانند قدرت و نفوذ داشته باشند. برخلاف تلاش آمریکایی‌ها برای شکستن قواعد فرهنگی اروپایی تصویر آنها از زنان شریف به عنوان معصوم، بی‌دفاع، و قربانی معادل اروپایی خود یعنی زن با اخلاق اروپایی حفظ شد. در سال ۱۹۰۵ دیوید بلاسکو، دختر غرب طلائی<sup>۶</sup> را نوشت و بر صحنه برد. بدعت برجسته او به‌طور خاص ارائه تصویر زنانگی

کاتولیک، است که جایگاه حضرت مریم مورد توجه بیشتر است و گفته می‌شود که برخی مکاشفات مومنان تصاویری از مریم، مادر مسیح است. چنان می‌نماید که کری نیز جای خالی مادر و زن را در تثلیث حس می‌کرده است. شاید این بازسازی تصویری زنانه از مسیح باشد. شاید هم تأکید و اشاره‌ای به مادرش، مریم مقدس، باشد. همچنین باید در نظر داشت، مریم، با روی گردانی از هرود و نپذیرفتن عشق او در نیمه دوم نمایش، نوعی طغیان را بازنمایی می‌کند. در حقیقت این تلاش کری برای تغییر هویت مسالمت‌جویی قهرمان زن است.

اما مریم از دید دیگران چگونه است؟ آنچه بسیار از آن سخن می‌رود، زیبایی مثال‌زدنی مریم است. آنچه در متن به‌وضوح شاهد آن هستیم، چالش کری با زیبایی است. چیزی که دربارهٔ شخص او گفته می‌شود این است که او زنی کوتاه و فربه بود و به همین دلیل همسرش به او توجه زیادی نشان نمی‌داد و تنها به امید ارثیه پدرش با او ازدواج کرده است (ن. ک. Foster, 1961). این چالش زیبایی برای زنان و نسبتش با آنها در اثر کری بازتاب می‌یابد و بارها و از زبان اغلب شخصیت‌ها به طریقی به آن اشاره می‌شود. تقریباً تمام شخصیت‌ها زیبایی ظاهری مریم را عنوان می‌کنند. در شروع نمایش الکساندرا حد زیبایی ظاهری مریم را این‌طور توصیف می‌کند:

اگر تنها تصویر تو را می‌فرستادم،  
آنتونی زندگی هرود را از وی سلب می‌کرد.  
و او تنها به تو - و تو به تنهایی - عشق می‌ورزید،  
و آن مصری تیره پوست را از برای تو ترک می‌کرد. (کری، ۱۳۹۹: ۳۰)

ممکن است به تحسین مادر او بی‌اعتماد باشیم اما می‌بینیم که دشمنان او نیز به زیبایی او اذعان دارند. برای مثال دوریس پیش از اعدام به او می‌گوید:  
قسم به آسمان! زیبایی تو چیزی برایت به ارمغان نمی‌آورد. (کری، ۱۳۹۹: ۱۲۹)

یا هرود زمانی که می‌خواهد دستور قتل او را صادر کند این‌طور او را با «ذهنی پلید در پوسته‌ای زیبا» توصیف می‌کند. یا حتی خود مریم پیش از مرگ این چنین می‌گوید:  
من همان مریمی هستم که بسیار اعتقاد داشت،  
و گمان می‌برد که رخساره‌اش توان حفظ جانش را دارد؟  
بلی، این من بودم که دربارهٔ زیبایی خویش به این‌گونه می‌اندیشیدم،

### شخصیت‌های زن نمایشنامه تراژدی مریم

الیزابت کری با توجه به پیشینه ایماژهای زنان در تاریخ نمایشنامه‌نویسی و دورهٔ رنسانس به پردازش چندین شخصیت زن را در نمایشنامه تراژدی مریم پرداخت که حجم کنش‌ها و دیالوگ‌های آنان در نسبت با آثار معاصر وی کم‌نظیر یا حتی بی‌نظیر است. در ادامه به بررسی شخصیت‌های زن این نمایشنامه و ایماژهای ساخته شده آنها می‌پردازیم.

#### ۱. مریم

در این نمایشنامه ما از دو منظر با مریم مواجه هستیم (این نوع پردازش برای دیگر شخصیت‌ها، به‌خصوص سالومه نیز صدق می‌کند). از یک سو با دیالوگ‌ها و کنش‌های او مواجه هستیم و از سوی دیگر با آنچه دیگران دربارهٔ او می‌گویند. در نگاه اول مریم بیش از آنکه بتواند فاعل باشد، مفعول است. او گرفتار ازدواجی است که عشق آن مدت‌ها قبل به نفرت تبدیل شده است، اما عطف به این عشق آیا می‌توان انکار کرد که هرود او به این زندگی زناشویی، زندگی زناشویی زنی دیگر (دوریس) را از بین برده است. قطعاً نمی‌شود از آن چشم‌پوشی کرد و کری نیز به احتمال زیاد به این مسئله توجه داشته است. او همچنین زمانی که از وصیت هرود برای قتل مریم آگاه می‌شود کاری جز گریه و نفرین ندارد. در نهایت نیز زمانی که علیه او توطئه می‌شود؛ به‌نظر می‌رسد که به سادگی با آن مواجه شده و مقاومت چندانی برای اثبات بی‌گناهی خود نمی‌کند. گویی کنش او، نوعی تسلیم است.

الین بیلین<sup>۷</sup>، در مقالهٔ خود، «الیزابت کری و تراژدی مریم»، به این مسئله اشاره می‌کند که کری با توجه به اعتقادات و مطالعات مذهبی‌اش، در پی آن است که از مریم، مسیحی دیگر بسازد. مرگ با شکوه مریم، همچون تصلیب مسیح غم‌انگیز و رهایی‌بخش است. با در نظر گرفتن زمانه‌ای که کری در آن زیست می‌کرده، بیراه نیست که او نیز با مولف، عالمان و پیامبران مرد هم‌ذات‌پنداری یا دست‌کم مسامحه کرده و ذات زنان را شرور و پست بداند. از این روی، می‌توان مریم را همچون مسیح، فرستاده‌ای دانست که جور گناهان زنان را به دوش می‌کشد و به همین سبب قربانی می‌شود. می‌دانیم یکی از کشاکش‌های کری با دین بوده است. او رفته‌رفته از پروتستان به کاتولیک می‌گراید. جالب آنجاست که تنها در همین شاخه از مسیحیت، یعنی

که به تنهایی می‌توانست مرگ مرا به تعویق اندازد.  
(کری، ۱۳۹۹: ۱۲۷)

اما بعد زیبایی این شخصیت در چه راستایی اینگونه تقویت شده‌است؟ شاید بهتر باشد در بخش تحلیل به آن بازگشته و در مقایسه با دیگر شخصیت‌های زن و کل نمایشنامه و همچنین ساختار پدرسالار جامعه کری، آن را بررسی کرد.

## ۲. سالومه

سالومه شخصیتی است که در حکایتی از کتاب مقدس حضور دارد. اگرچه نام او ذکر نمی‌شود اما به عنوان دختر هرود کبیر، از نقش او در قتل یحیی صحبت می‌شود:

هیرودیس چون شنید گفت: این همان یحیی است که من سرش را از تن جدا کردم که از مردگان برخاسته است. زیرا که هیرودیس فرستاده، یحیی را گرفتار نموده، او را در زندان بست. بخاطر هیرودیا، زن برادر او فیلیپس که او را در نکاح خویش آورده بود. از آن جهت که یحیی به هیرودیس گفته بود: نگاه داشتن زن برادر بر تو روا نیست. پس هیرودیا از او کینه داشته، می‌خواست او را به قتل رساند اما نمی‌توانست، زیرا که هیرودیس از یحیی می‌ترسید چونکه او را مرد عادل و مقدس می‌دانست و رعایتش می‌نمود و هرگاه از او می‌شنید بسیار بعمل می‌آورد و به خوشی سخن او را اصغا می‌نمود. اما چون هنگام فرصت رسید که هیرودیس در روز میلاد خود امرای خود و سرتیپان و رؤسای جلیل را ضیافت نمود؛ و دختر هیرودیا به مجلس درآمده، رقص کرد و هیرودیس و اهل مجلس را شاد نمود. پادشاه بدان دختر گفت: آنچه خواهی از من بطلب تا به تو دهم. و از برای او قسم خورد که آنچه از من خواهی حتی نصف ملک مرا هر آینه به تو عطا کنم. او بیرون رفته، به مادر خود گفت: چه بطلبم؟ گفت: سر یحیی تعمیر دهنده را. در ساعت به حضور پادشاه درآمده، خواهش نموده، گفت: می‌خواهم که الآن سر یحیی تعمیر دهنده را در طبقی به من عنایت فرمایی. پادشاه به شدت محزون گشت، لیکن بجهت پاس‌قسم و خاطر اهل مجلس نخواست او را محروم نماید. بی‌درنگ پادشاه جلادی فرستاده، فرمود تا سرش را بیاورد. او به زندان رفته سر او را از تن جدا ساخته و بر طبقی آورده، بدان دختر داد و دختر آن را به مادر خود سپرد. (ن. ک به کتاب مقدس، ۱۴۰۱: ۸۵)

همان‌طور که از متن مشخص است، سالومه به عنوان شخصیتی خبیث و منفور در این داستان ظاهر می‌شود.

اگرچه در ابتدای ماجرا بغض هرود نسبت به یحیی و انگیزه و نیت او برای قتل او ذکر شده است؛ اما در انتها با «پادشاه به شدت محزون گشت...» در واقع سالومه و مادرش را مقصر قتل یحیی می‌دانند. از این رو سالومه شخصیتی است منفور، که دستمایه آثار مختلفی مانند سالومه اثر اسکار وایلد قرار گرفته است.

در تراژدی مریم، در اولین نگاه و برخورد، شخصیت سالومه، همان چیزی است که از پیشینه تاریخی - اسطوره‌ای آن انتظار می‌رود. زنی مکار که باعث مرگ قهرمان نمایشنامه، مریم، می‌شود؛ کسی که نمایش بناست، داستان تراژیک او را روایت کند. اما در کندوکاو بیشتر نمایشنامه، به خصوص با در نظر گرفتن زندگی شخصی نویسنده، می‌توان بازتاب کشمکش‌های جدی او را در اثر شاهد بود. سالومه، همان بخش از شخصیت خود نویسنده است که می‌خواهد سلطه شوهر را زیر سؤال ببرد. دخترش در این باره می‌نویسد: « [پدرم] خیلی مستبد بود و اگرچه مادرم سرسخت بود؛ اما یاد گرفته بود که از او پیروی کند. تمایل به راضی نگه داشتن [پدر] این قدرت را داشت که او را مجبور به چنین کاری کند...» و در جایی دیگر اشاره می‌کند که تقابل روشنفکری او با خانه‌داری و به دنیا آوردن و بزرگ کردن یازده فرزند او را دچار استرس و افسردگی کرده بود که او برای مقابله با آن به خواب پناه می‌برد. و خواب را «بزرگ‌ترین نشانه غمگین بودنش» می‌داند (ن. ک Beilin, 1961).

سالومه به نوعی سؤال‌هایی را مطرح می‌کند که ذهن کری را درگیر خود کرده و آن هم رجحان و برتری مردان بر زنان در شریعت ادیان است. او با سرکشی تمام قانون حق طلاق برای مردان را به چالش می‌کشد:

... [اگر او نیز همچون من لبالب از نفرت و انزجار پر می‌شد.

مثل من نفرت برایش آسان بود

قانون جدایی او را از این تقدیر رها ساخته است.  
از این یوغ که چیزی جز سرافکنندگی به بار نیاورده است.  
چرا چنین برتری و رجحانی به مردان اختصاص یافته است؟

چرا از زنان منع گشته است؟

آیا مردان نزد پروردگار از متانت و موهبتی فزون‌تر برخوردارند؟

آیا زنان نمی‌توانند به خوبی مردان وجودشان را سرشار از تنفر سازند؟

### ۳. دوریس

به گواه تاریخ، دوریس اولین همسر، از احتمالاً پنج همسر هرود بوده است. جالب اینکه دوریس در اسطوره‌شناسی یونانی از ایزدبانوان دریایی و نماد باروری بوده است؛ چنانکه گفته می‌شود پنجاه فرزند برای همسر خود به دنیا آورده است. شخصیت دوریس در این نمایشنامه نیز، تنها اعتباری که برایش مانده است فرزندی است که از هرود زاده است. چنانکه دوریس حسرت زمان زایشش را می‌خورد: «(رو به پسرش) بعد از تولد تو ستایش چون باران بر سرم بارید، همگی سیمای مرا تحسین می‌نمودند.» (کری، ۱۳۹۹: ۶۸). پنداری تنها زمانی که دوریس دیده شده و به او بها داده شده است همین زمان است؛ چنانکه دیگران مداوم از مریم و سرنوشت او صحبت می‌کنند و این تراژدی، تراژدی مریم است، هر چند دوریس نیز عاقبتی غم‌انگیز داشته باشد.

دوریس نیز، همچون سالومه، چهره‌ای از نارضایتی کری از مصائب زنان را نمایش می‌دهد. باین حال، او برخلاف سالومه دست به اقدامی برای تغییر شرایطش نمی‌زند. اما مانند مریم هم تسلیم سرانجام خود نمی‌شود. او عاجزانه به دنبال راه تغییر است، و چون بسیار آن را غیرمحمول می‌شمارد بیشتر دست به نفرین برمی‌دارد. او نیز مانند هرا نقرتش به جای اینکه معطوف به همسرش باشد، به زن و فرزندان زنی ست که همسرش همراه او به وی خیانت کرده است. از همین رو دوریس پیش از مرگ مریم به او اعتراف می‌کند که همواره:

من در پی انتقام اعمال بودم، ...

تا سقوطت از غنائم آنان را نظاره‌گر باشم.

خواسته‌ام چیزی جز انتقام نبود

حیف آنگاه که می‌خواستم انتقامی نصیب من نشد.

گمان می‌بردم که جان مریم دلیر را خواهم ستاند،

اما مرگ نصیب همسر سابقم شد. (کری، ۱۳۹۹: ۶۸)

اما مشخص است که او چون ایزدبانوی المپی، هرا، قدرتی برای انتقام نداشته و تصویری مخرب از او به نمایش گذاشته نمی‌شود. و هرچند که او به نوعی دشمن قهرمان نمایشنامه محسوب می‌شود، اما چون سالومه خشم مخاطب (بخصوص زن) را برانگیخته نکرده و حتی شاید همدلی او را کسب می‌کند.

### ۴. الکساندرا

الکساندرا مادر مریم، نقشی نسبتاً کوتاه در نمایش دارد. او

عرف‌ها را در هم می‌شکنم؛ و راه آزادی را

به همجنس‌هایم نشان خواهم داد،

و برای تطهیر گناهانم قربانی خواهم کرد.» (کری،

۱۳۹۹: ۳۹)

او خود اذعان دارد که به دنبال بهانه‌ای می‌گردد تا کنستابورس او را طلاق دهد. او می‌خواهد پیشروی زنان آزادی‌خواه باشد:

اگرچه من نخستین کسی باشم که در این راه قربانی شوم،

این را به خوبی می‌دانم که آخرین آنها نخواهم بود.

(کری، ۱۳۹۹: ۴۸)

و همچنین اعتراضش به تبعیض جنسیتی و جسارتش را این طور نشان می‌دهد:

برای این کار به کسی قبل از خود نیاز ندارم

من آرزوی خود را به قانون ترجیح می‌دهم. (کری،

۱۳۹۹: ۴۸)

گویی سخت‌ترین مخالفت نویسنده زن رنسانس به شرایط خود در این شخصیت تجلی می‌یابد. در این حال او با سرشتی بی‌ثبات و دمدمی مزاج نمایش داده می‌شود. کنستابورس به معشوقه جدید سالومه، که می‌خواهد برای او مبارزه کند چنین می‌گوید: «با یک کلام می‌توانی عشقش را به دست آوری!» (کری، ۱۳۹۹: ۷۲). یا زمانی که سالومه خود را بابت شفاعت کنستابورس در برابر هرود سرزنش می‌کند «اما آن زمان قلب سرگردان من به سمت او رهسپار بود و من سودای تغییر در سر نداشتم» (کری، ۱۳۹۹: ۴۰) گویی با کلام خود، این بی‌ثباتی را تأیید و بر آن تأکید می‌کند. در حالی که او از یک سو شخصیتی منفی و خیانتکار و دمدمی مزاج ظاهر می‌شود، از سوی دیگر او زنی پیشرو و آزادی طلب هم هست:

[...] در این سرزمین حقی برای ما تعریف شده است،

نخستین بار از جانب وضع‌کننده قانون ما (موسی):

او (شوهری) که حتی بدون خفت و تهمت از همسر

خود بیزار است،

با فرمانی، همسرش را از بستر خود طلاق دهد.

افسوس که زنان اینجا از آزادی منع شده‌اند،

من، نخستین بار به این قانون دست خواهم برد. شرمی

بر تو نیست

برای کار شرم آوری که می‌کنم، برای تو این کار را

می‌کنم.... (کری، ۱۳۹۹: ۴۱)

به همین سبب شاید بتوان آنها را منسوب به مریم (به‌عنوان وارث بنی اسرائیل و نوه هیرکانوس) دانست. آنها احتمالاً باید به عنوان هم‌کیشان مریم، او و کارهایش را مورد قضاوت قرار دهند. اینچنین است که به نظر می‌آید برخلاف همسرایان در آثار کلاسیکی چون *هلن*، همسرایان در این نمایشنامه بیش از اینکه بخواهند با قهرمان هم‌ذات‌پنداری کنند یا هم‌ذات‌پنداری مخاطب را برانگیزند، کارکرد آنها چون فراخودیست<sup>۷</sup> که اعمال شخصیت‌ها را تأیید و تقبیح می‌کند. گاهی چنان می‌نماید که نویسنده آنچه را به ذهنش خطور کرده و به خود اجازه داده از طریق شخصیت نمایشی‌اش بیان کند، به‌واسطه همسرایان و دیدگاهشان نسبت به آن کلام و کنش، انکار کرده و تبرا می‌جوید.

#### ۷. تحلیل نمایشنامه تراژدی مریم

پیش از این مطرح شد که نمایشنامه به‌وضوح عرصه‌ای برای بروز و هم‌آوردی چالش‌های شخصی الیزابت کری به عنوان یکی از اولین نمایشنامه‌نویسان زن است. گویی سالومه، زن جسور و کنش‌مند، از یک سو وجه پرسشگر و آزادی‌خواه زن (یا خود کری) و گرافینا و دوریس، و وجه کمتر توانمند و بیشتر تابع و تسلیم شده را نشان می‌دهند، و الکساندرا وجهی ریاکار و مکار. اما در این میانه خود مریم، قهرمان داستان در چه جایگاهی ایستاده است؟ مسئله‌ای که در اینجا قابل مشاهده است، نگرش‌ها و نسبت‌های مختلف این زنان به ازدواج و زندگی زناشویی و میل به داشتن سوپژکتیویته است. اگر انواع این برخوردها را به عنوان طیفی در نظر بگیریم، در یک سر آن، سالومه قرار دارد. او به کلی مخالف شرایط و قوانین محدودکننده زنان است. او به دنبال پس گرفتن سوپژکتیویته (جنس) خود است و برای رسیدن به این هدف حاضر به انجام هرکاری هست. سالومه نیز چون کری، با مذهب خود در جدال است. و می‌خواهد بداند که آیا تغییر کیش می‌تواند شرایط او را تغییر دهد؟

اما اکنون ای سالومه شوربخت، زبان تو

به خودی خود با کنستاباروس گره خورده است.

اکنون نمی‌توانم عروس زیباروی عرب باشم،

مگر آنکه از یهودیان روی بازگردانم. (کری، ۱۳۹۹: ۳۸)

اما او منفورترین شخصیت نمایشنامه است. همگی او را سرزنش، نفرین و تحقیر می‌کنند. کنستاباروس، همسرش، به نمایندگی از هر مرد (و زن) مؤمنی می‌خواهد او را از

تجسمی از مادری خشن، ریاکار و قدرت‌طلب است که برخلاف دیالوگ‌های پرده‌اول نمایشنامه، عاطفه‌ای نسبت به فرزند در شرف مرگ نشان نمی‌دهد. در این مورد نیز، می‌توان شخصیت مادر قهرمان را متأثر از تجربه خود کری دانست. از آن رو که گفته می‌شود، رابطه او هم با مادر خودش و هم با مادر همسرش خوشایند نبوده است. در حالی که در ابتدای نمایش، زمانی که گمان می‌رود هرود مرده است، او هرود را دشنام می‌دهد و غاصب سلطنت و برتری تبار خود می‌داند، در انتهای نمایش گویی برای حفظ جان خود از فرمان هرود برای اعدام مریم حمایت می‌کند. چنانکه نانشیو، پیشکار هرود نقل می‌کند:

در طول مسیر الکساندرا را دیدم،

به خاطر مرگ ملکه مهربان ذره‌ای سوگواری نمی‌کرد

گویی که طبیعت خویش را فراموش کرده بود،

و علیه دختر خویش ناسزا می‌گفت. (کری، ۱۳۹۹: ۱۳۸)

در مقابل چنین رفتاری، واکنش مریم، سکوت و لب‌خندی تحقیرآمیز است، مثل اینکه ذات مادرش را می‌شناسد. و از سوی دیگر هرود در برابر حمایت الکساندرا او را «شیطان پست مطلق» می‌خواند، شاید پیش از این هم امثال این رفتارها را از او دیده است. اما چرا این شخصیتی که در ابتدای نمایشنامه سخنان بزرگ به زبان می‌آورد و با «در جدل سر با پا سودی نیست» (کری، ۱۳۹۹: ۳۵) به سالومه کنایه می‌زند؛ در انتهای نمایش چنان پوچ و منفور می‌شود؟

#### ۵. گرافینا

گرافینا نیز چون الکساندرا، از نقش‌های فرعی نمایش محسوب می‌شود. دیالوگ‌ها و کنش او کمترین حد موجود و ممکن است. آن طور که گویی بود و نبود او تفاوتی ایجاد نمی‌کند. او ابژه عشق فراروس است و هیچ خود مستقلی از خود بروز نمی‌دهد. در بسیاری از مطالعات انجام شده بر تراژدی مریم، گرافینا را تجسم بعد مطیع کری دانسته‌اند.

#### ۶. همسرایان

در این نمایشنامه همسرایان در صحنه حضور پیدا می‌کنند. اما یکی از تفاوت‌های مهم آنها در این است که ما در اینجا، جنسیت همسرایان را نمی‌دانیم. در مقابل همسرایان، در ابتدای نمایشنامه نوشته شده است: «گروهی از یهودیان». تنها نکته‌ای که می‌دانیم این است که آنها یهودی هستند و

و در کار مردان دخالت کند، شخصیتی دورو، متملق، و حزب باد نمایش داده می‌شود.

از سوی دیگر، گرافینا در نهایت سکوت و انفعال در سر دیگر این طیف قرار دارد. گویی علاوه بر جنسیت او، طبقه اجتماعی‌اش، سبب شده است که او اجازه - بودن - را نداشته باشد و تنها هر آنچه دیگران بخواهند - باشد. از همین رو سالومه، فروراس، و هرود باید درباره او و ازدواجش تصمیم بگیرند. در عین حال پنداری کری با گذاشتن دیالوگی در دهان فروراس به طور جزئی و غیرمستقیم نشان می‌دهد که او نیز حقی بالقوه برای فعالیت دارد؛ آنجا که فروراس از رویه هرود گله می‌کند:

علی‌رغم آن، گرافینا را از همبستری من محروم ساخت، که من بیشتر به او مایل بودم تا حکومت یهودیه. (کری، ۱۳۹۹: ۵۶)

اگرچه در این دیالوگ رجحانی مردانه مشهود است، به این معنا که فراروس با انتخاب گرافینا و همبستری با او به او لطف و محبتی کرده است؛ اما در اینجا کری برای گرافینا خواست و میلی در نظر گرفته است که با به هم خوردن رابطه فراروس با وی، او از آن محروم شده است.

پس از گرافینا، دوریس، همسر اول هرود قرار دارد که از یک سواز خیانت همسر خود دلشکسته و ناراضی است و از سوی دیگر، خود را در برابر جامعه و حاکمیت ناتوان می‌بیند و اگرچه زبان کنایه و نفرینش برنده است، اما به نظر کنش خاصی در برابر آنچه بر سر او رفته است، ندارد.

اما در نهایت مریم در کجای این نمودار قرار دارد؟ ما نیز چون بسیاری از تحلیلگران این متن معتقدیم او آمیزه‌ای از این زن‌هاست. و این زن‌ها همان‌طور که می‌توانند نماینگر کشمکش‌های درونی این شخصیت باشند چالش‌های درونی نویسنده را هم به نمایش می‌گذارند.

تسلط شوهر بر زن که از دغدغه‌های نویسنده است، در نمونه رها کردن همسر اول توسط هرود و ازدواج مجدد او، در مقابل نداشتن حق طلاق برای سالومه به روشنی تجلی می‌یابند. آنچنان که می‌دانیم مسیحیت هم چون یهودیت و دیگر ادیان ابراهیمی، اگرچه تک‌همسری را با نمونه آدم و حوا، به عنوان شکل ایده‌آل خانواده مطرح می‌کند و در انجیل عبری چندهمسری مورد انتقاد قرار می‌گیرد؛ اما در تمامی ادیان مردان اجازه دارند در صورتی که در خود توانایی اعمال عدالت و قدرت مالی را می‌بینند، ازدواج مجدد داشته باشند. به همین ترتیب در تورات و تلمود نیز این حق به

اعمالش شرمگین کند.

گفتگوی پنهانی با غریبان شرم بزرگی است؛ من شرم می‌کنم از شرمگین نبودن تو. (کری، ۱۳۹۹: ۴۵)

در اینجا، شاهد شرمگین ساختن این زن و بدن زنانه‌ای هستیم که به دنبال فعالیت است، او در ادامه از کتاب امثال سلیمان نبی نقل قولی می‌آورد که گواه این گفتار است: آیا تو از ارزش نیک نامی مطلع نیستی، از ارجمندی زن پاکدامن، نمی‌خواهم که جهنم بی‌شرمیت را در خود جای دهد....

زن عقیف همچون تاجی بر سر همسر خویش است. (کری، ۱۳۹۹: ۴۶)

اما سالومه در برابر این کنش کنستاباروس، و آنچه وی دلسوزی و صلاح‌خواهی می‌نامد؛ چنین پاسخ می‌دهد که: مراقبت تو را محتاج نیستم. (کری، ۱۳۹۹: ۴۶)

و بدین طریق هرگونه حضانت و قیومتی را از سمت همسر خود بی‌اعتبار می‌شمارد. و آنچنان که کنستاباروس ادعا می‌کند او نخستین و آخرین کسی (زنی) است که در جست‌وجوی طلاق از همسر خویش است. همچنین همسرایان با نگاه عاقل اندر سفیه و قضاوت‌گرانه‌شان حاضر می‌شوند تا آنچه نویسنده جرئت کرده از طریق سالومه بگوید را انکار و تقبیح کنند:

احمق‌های پلید، به دنبال آن چیزی‌اند که نمی‌توانند بیابند،

چرا که مسرت از فکری لرزان نشئت نمی‌گیرد. (کری، ۱۳۹۹: ۵۰)

و اینچنین که می‌بینیم سالومه به دلیل جسارت اعتراض به شرایط موجود، و خواستن حقی که تا پیش از آن انکار شده است، موجودی احمق و بی‌فکر خوانده می‌شود.

پس از آن الکساندرا قرار دارد که معتقد است باید دخترش مریم بر خود مسلط باشد و کنش درستی اتخاذ کند. کنش درست از نظر او، آن چیزی است که سیاست به او دیکته می‌کند و قدرت بیشتر و جایگاه مطمئن‌تری را برای او به ارمان می‌آورد (و در انتها تنها برای حفظ جان عزیز خود). او نیز چون سالومه برای رسیدن به آنچه خواست اوست، از چیزی دریغ نمی‌کند. حتی اگر این به معنای از دست دادن فرزندانش باشد. از این جهت در این مورد نیز زنی که می‌خواهد دستاوردش را به بازی‌های سیاسی آلوده کند

مردان یهودی داده شده است. در نمایشنامه، چندین بار به ده فرمان، به عنوان پیشینه کتاب‌های مقدس اشاره می‌شود. نارضایتی نویسنده زن از این مسئله، از زبان دوریس طرح می‌شود؛ مثلاً جایی که دوریس، مریم را به (همراهی در) خیانت متهم می‌کند («نه سال است که با خیانت زندگی نموده‌ای») مریم با رجوع به شریعت می‌خواهد، گناه را از گردن خود ساقط کند:

دوریس: من همان دوریسم که زمانی محبوب او بود، محبوب هرود، همسر قانونی هرود.

این تو بودی که مرا از جایگاهم کنار زدی...

مریم: آیا این زنا بود؟ مگر موسی نفرمود

اگر کسی که از همسرش متنفر می‌شود

اجازه دارد متارکه کند و محبوب دیگری برای خویش اختیار کند. (کری، ۱۳۹۹: ۱۲۹-۱۳۰)

و این در حالی است که سالومه، که از همسر خود بیزار گشته است، چنین حقی ندارد و همان‌طور که به دنبال راهی برای متارکه از همسر خود است و در این زمان، کنستاباروس با شگفتی می‌پرسد:

آیا زنان عبری به مردان مبدل شده‌اند؟ (کری، ۱۳۹۹:

۴۷)

یعنی سالومه به دنبال برهم زدن این معادله نابرابر است. اما آیا چنین چیزی ممکن است؟ آیا خود نویسنده که آماج کتب و افکار مذهبی قرن هفدهم است، می‌تواند چنین چیزی را بپذیرد؟ مسلماً جواب منفی است. در این میان مریم نیز از این سرکشی بی‌نصیب نیست، چنانکه عشق و محبت هرود را نمی‌پذیرد. در انتهای پرده اول همسرایان چنین می‌گویند:

آن کس که رضایت از مقام خویش دارد،

تقدیری بس شادمان در پیش دارد.

باز هم مریم سودای رهایی از همسر در سر دارد

و این نشان از تنوع طلبی اوست. (کری، ۱۳۹۹: ۵۱)

این نسبت‌دادن تنوع طلبی به مریم و به دنبال آن کل زنان با آبرونی همراه است؛ چراکه هوسرانی مریم در حد شایعه و هوسرانی هرود مثل روز روشن است. اگر همچنان همسرایان را انعکاسی از فراخود (پدرسالار) دانست، نوعی فرافکنی یعنی فرافکنی تنوع طلبی مردانه (در سیر تاریخ) و نسبت دادن آن به زنان، در این کلام و ایده پشت آن است. تأکید بر این نابرابری در جایی دیگر از زبان دوریس چنین مطرح می‌شود:

او که صرف هوس، دوریس را کنار زد؛

اما من نمی‌خواستم همسر قانونی‌ام را عوض کنم.

... و خود بدون رقیب جولان می‌داد. (کری، ۱۳۹۹:

۵۶)

پس باز بر این نکته باز می‌گردیم که در یک سو زنان باید مقید به یک مرد باشند، در حالی که از سوی دیگر این تعهد برای مردان وجود ندارد. به همین سبب، کنستاباروس و سیلئوس باید با یکدیگر دوئل کنند و چنانکه کنستاباروس شرح می‌دهد:

کنون نبردی آغاز می‌گردد که ختم نمی‌یابد،

مگر با تبعید یک یا دو روح از کالبد! (کری، ۱۳۹۹:

۷۳)

بدین گونه، حتی اگر هر دوی آنها جان دهند، بهتر از این است که امکان حضور دو مرد در زندگی سالومه وجود داشته باشد. پس در حالی که مردها باید همیشه بدون رقیب بالقوه «جولان دهند»، زن‌ها باید برای به دست آوردن توجه مردان و انتخاب شدن به عنوان آن تک‌همسر، که ممکن است به همسر جدید (یا سوگولی) تبدیل شود، با یکدیگر رقابت کنند. در این نمایشنامه به‌کرات شاهد مقایسه شدن زنان با هم هستیم. مثلاً، در مورد زیبایی، آن‌طور که پیش از این هم مطرح کردیم، زن‌ها از لحاظ زیبایی مقایسه می‌شوند:

هرود: تو خود موجود خوش‌ظاهری هستی،

اما چه ظاهر متفاوتی با مریم من داری،

آنگاه که در جوار او می‌ایستی،

من تو را بوزینه‌ای بیش نمی‌بینم؛

و تو نزد من از زیبایی یاوه می‌گویی! به کار خود بپرداز،

و تو نزد او چون سیاه‌پوستی هستی که در آفتاب سوخته

است!

حتی اگر خود را بیارایی، نمی‌توانی به شأن و منزلت

مریم برسی:

طبیعت او بسیار بالا و غنی و طبیعت تو بسیار ناچیز

است. (کری، ۱۳۹۹: ۱۲۳-۱۲۴)

و این چنین طبیعت غنی به زیبایی خلاصه می‌شود. او همچنین او را با زنان زیبا چون بتسابه، یا موجودات اساطیری و الهگان مقایسه می‌کند. جالب اینکه در جایی از نمایشنامه می‌بینیم سالومه، برادر خویش فروراس را بابت انتخاب همسرش با معیار زیبایی سرزنش می‌کند:

مگر فروراس نمی‌داند که زیبایی همچون بادی تند

می‌گذرد؟

سوق می دهد.

### نتیجه گیری

نظر به اینکه بنای پژوهش، بررسی کهن الگوها و ایماژهای زنانه بود، لازم است نگاهی به جایگاه کهن الگوهای زنانه در این نمایشنامه بیندازیم. حقیقت این است که هر شخصیت از کهن الگوهای متعددی تأثیر پذیرفته است؛ اما می توان یک یا دو کهن الگو را در آن پررنگ تر دید. ما در اینجا پنج کهن الگوی زنانه ای را که فریس معرفی می کند، به دو گروه بزرگ تر تقسیم کرده ایم: الف: زنانی که به دنبال فاعلیت و سوبرکتیویته هستند؛ و ب: زنانی که به دنبال سوبرکتیویته خود نیستند، یا به عبارتی دیگر ابژگی خود را پذیرفته اند (جدول ۱). سپس شخصیت های زن اصلی در نمایشنامه را در این دو گروه قرار داده ایم. (جدول ۲)

جدول ۱. دو نوع کهن الگوهای زنانه.

کهن الگوهای زنانه الف: زنانی که به دنبال سوبرکتیویته هستند.	زن خودسر، زنانی که نقش مردان را بازی می کنند
کهن الگوهای زنانه ب: زنانی که ابژگی خود را پذیرفته اند.	فاحشه صبور، قهرمان زن زبان بسته، دختر طلایی

جدول ۲. نمود کهن الگوها در نمایشنامه مورد مطالعه.

نوع کهن الگوی غالب در شخصیت	شخصیت های نمایشنامه تراژدی مریم
کهن الگوهای زنانه الف	سالومه، الکساندرا، مریم
کهن الگوهای زنانه ب	دوریس، گرافینا، مریم

نمایشنامه تراژدی مریم در دوره رنسانس، یعنی پس از قرون وسطی در زمانی نوشته شده است که ساختار پدرسالار از طریق دین توانسته نظام مندتر شود. در این نمایشنامه ما با زن خودسر و مرد-مانند سالومه و الکساندرا، و فاحشه صبور گرافینا، دختر طلایی دوریس، و قهرمان زن زبان بسته (و همچنین زن خودسر) مریم، روبه رو هستیم. در این نمایشنامه، شاید همچون جامعه کری، زنان با یکدیگر دشمن اند. نکته مورد توجه این نمایشنامه سیالیت کاراکتر اصلی، مریم، میان کهن الگوهای زنانه الف و کهن الگوهای زنانه ب، و نمود بارز چنین تضاد زنانه ای است. کری تلاش

همانند گلی که امروز در زیبایی خویش حدی ندارد، اما زیبایی اش بیش از یک روز به طول نمی انجامد. (کری، ۱۳۹۹: ۸۲)

مریم نیز پیش قدم برداشتن به سوی مرگ، این چنین می گوید:  
[ای کاش] به همان میزان که از زیبایی بهره برده ام، خردمند نیز می بودم. (کری، ۱۳۹۹: ۱۲۸)  
و بدین شکل، او نیز این معیار را زیر سؤال می برد. در حالی که دوریس، در جایگاه قربانی از خود می پرسد: آیا به قدر کافی زیبا نبودن، باعث شده است هرود محبتش را به او از دست بدهد:  
آیا چهره ای به زیبایی ملکه در من نیست؟ (کری، ۱۳۹۹: ۶۸)

و در جای دیگری نیز از خود می پرسد که اشتباهش در کجا بوده که چنین بر سر او رفته است. در نهایت زیبایی مسئله ایست که در این رقابت مطرح می شود. و گویی کری می خواهد با به پرسش گیری این مسئله، به خود این رقابت اشاره کند. مسئله دیگری که می توان به طور جزئی در نمایشنامه مورد توجه قرار داد؛ مسئله مادرتباری است. شرایط جنسیتی ناهمسان دیگری که می توان در این نمایش آن را مورد مطالعه قرار داد. آنچنان که شرایط نمایش، حضور زنان را پررنگ تر می کند و به رابطه مادر و فرزند میدان ظهور می دهد. برای مثال الکساندرا در ابتدای نمایش سخنانی را بر زبان می آورد، مبنی بر اینکه سلطنت ارثیه او و فرزندانش (به عنوان نوادگان به حق داوود) است و هرود با ازدواج با دوریس این جایگاه را غصب کرده است. یا در جایی دیگر، دوریس فرزندانش مریم را حرامزاده می خواند. به هر حال خوانشی این چنینی، می تواند با دغدغه نویسنده، تطابق داشته باشد.

اما کری برای بقا در جامعه پدرسالار باید، شخصیت زنش را از سرکشی و کنش بازدارد. با فرض اینکه مریم، قهرمان داستان، آمیزه ای از شخصیت های زن نمایشنامه، هم ذاتی برای خود کری باشد؛ او در انتها راهی به جز مردن، پیش رو ندارد. چراکه در میان ساختار پدرسالاری قرار دارد که به او اجازه مطالبه گری می دهد و از سمت دیگر او خود نیز نمی تواند سکوت کند و این ابژگی را بپذیرد. پس او چاره ای جز پذیرفتن مرگ ندارد. و این سالومه است که مریم را به سوی مرگ سوق می دهد. چنانکه افکار روشنفکرانه کری در نسبت با واقعیت آن زمان، او را به سوی افسردگی

او، قاتل او، سالومه، شناخته می‌شود. با این حال گویی کری پذیرش او در مقابل مرگ را کنش می‌پندارد. ای بسا در زمانه او، بیش از این هم ممکن نبوده است. بنابراین تضادها و کشمکش‌های زنانه در این اثر باعث مرگ مریم می‌شود و قهرمان زن نمی‌تواند به کنشمندی کامل دست یابد.

می‌کند تا قهرمان زبان بسته خود را کنش‌مند کند. او عشق همسرش را پس می‌زند. اما تنها راه حل موجود برای بقای قهرمان زن کنش‌مند، فناست. او باید به قتل برسد تا قهرمان شود (مرگ او نه خودکشی است و نه حاصل نبرد، پس به عنوان مفعول جاننش را می‌گیرند). و دلیل اصلی مرگ

### پی‌نوشت‌ها

1. *Le Mirror du Monde*
2. *The Reply of the Most Illustrious Cardinal of Perron*
3. Titus Flavius Josephus
4. Lesley Ferris
5. *Acting Women: Images of Women in Theater*
6. The girl of golden west
7. Elaine Beilin

### فهرست منابع

- کری، الیزابت (۱۳۹۹)، *تراژدی مریم*، ترجمه اسماعیل نجار و زینب امانی‌پور، تهران: مهراندیش.  
 کتاب مقدس: عهد عتیق (۱۴۰۱)، ترجمه فاضل خان همدانی، تهران: اساطیر.  
 کتاب مقدس: عهد جدید (۱۴۰۱)، ترجمه فاضل خان همدانی، تهران: اساطیر.
- Beilin, E. (1961), Elizabeth Cary and the tragedy of Mariam, In Karen I. Raber (Ed.), *Ashgate Critical Essays on Women Writers in England, 1550–1700: Volume 6*, pp. 85-122.
- Foster, D W. (1961), Resurrecting the author: Elizabeth Tanfield Cary, In Karen I. Raber, Karen, *Ashgate Critical Essays on Women Writers in England, 1550–1700: Volume 6*, pp. 123-192.
- Ferris, L. (1990), *Acting women: Images of women in theatre*, Macmillan Education LTD.
- Gilder, R. (1971), *Enter the actress: The first woman in the theater*, Freeport, N.Y., Books for Libraries Press.