تمرین‌های تئاتر فمینیستی:
کتاب راهنما

| ایلین اَستن | شیرین بزرگمهر | تئاتر: نظریه و اجرا (۱۳) |
| Feminist theatre practice | Elaine Aston | Shirin Bozorgmehr |

www.ketab.ir

سرشناسه: استن، ایلین، ۱۹۵۸ - م. Aston, Elaine
عنوان و نام پدیدآور: تمرین های تئاتر فمینیستی/ایلین آستن؛ [مترجم] شیرین بزرگمهر.
مشخصات نشر: تهران: بیدگل، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری: ۳۰۸ ص.: مصور، جدول.
شابک: ۱-۹۶-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Feminist theatre practice: a handbook, c1999.
موضوع: نمایش فمینیستی
موضوع: زنان در نمایش
موضوع: فمینیسم و نمایش
شناسهٔ افزوده: بزرگمهر، شیرین، ۱۳۲۶ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۳ ک۵الف/PN۱۵۹۰
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۸۲
شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۳۷۰۹۰۶۸

www.ketab.ir

| تمرین‌های تئاتر فمینیستی: کتاب راهنما |
| ایلین آستن | ترجمهٔ شیرین بزرگمهر |
| ویراستار: مرتضی حسین‌زاده |
| نمونه‌خوان: فرشید گردمافی | صفحه‌آرایی: آلا شویز |
| مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش نصاعدیان |
| مدیر تولید: مصطفی شریفی | چاپ و صحافی: سپیدار |
| چاپ اول | ۱۳۹۶ تهران | ۱۰۰۰ نسخه |
| شابک: ۱-۹۶-۵۱۹۳-۶۰۰-۹۷۸ |

| Bidgol Publishing co. | نشر بیدگل |

تلفن انتشارات: ۱۷ ۴۲ ۲۸	تلفکس: ۱۸ ۱۷ ۴۲ ۲۸
فروشگاه	تهران	خیابان انقلاب	بین ۱۲ فروردین و فخر رازی	پلاک ۱۲۷۴
تلفن فروشگاه: ۱۷ ۳۶ ۹۶ ۶۶ ، ۴۵ ۳۵ ۴۶ ۶۶	تلفکس: ۱۶ ۳۶ ۹۶ ۶۶

| www.nashrebidgol.ir |
| همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است. |

www.ketab.ir

فهرست مطالب

فهرست تصاو... ۱۳
تقدیر و تشکر ۱۵

سرآغاز: انتقال ایده‌ها ۱۷

۱. مقدمه: «مراحل» نظری و عملی فمینیستی ۲۱

بخش اول

زنان در کارگاه ۴۵

۲. راهنمایی‌های فمینیستی ۴۷
۳. یافتن بدن، یافتن صدا ۷۳
۴. ورود جنسیت ۹۱

بخش دوم

متن‌های دراماتیک، مفاهیم فمینیستی ۱۲۱

۵. ترور فرهنگی ۱۲۳
۶. زمان گذشته، زمان حال ۱۵۳
۷. فعال‌کردن متن فمینیستی ۱۷۹

www.ketab.ir

بخش سوم

جنسیت و خلق پروژه‌ها ۲۰۵

۸. آفرینش متن ۲۰۷

۹. ریخت‌بندی دوبارهٔ زندگی‌ها ۲۲۹

۱۰. خودتان را اجرا کنید ۲۴۷

پیوست: ساختن «خود»تان ۲۷۳

اسامی و اصطلاحات ۲۷۹

یادداشت‌ها ۲۹۷

کتابشناسی ۳۰۱

نمایه ۳۰۹

www.ketab.ir

مقدمه: «مراحل» نظری و عملی فمینیستی

بنا بر یک قاعدهٔ آکادمیک، مطالعات تئاتری بر سه اصل تاریخ، نظریه و عمل استوار است. در دو سوی اقیانوس اطلس، تاریخ تئاتر «سنت» آموزشی دیرپایی داشته است، درحالی‌که شکل‌هایی عمدهٔ انتقادی به دههٔ ۱۹۸۰ برمی‌گردد و بی‌گمان هیجان‌انگیزترین تأثیر را بر رویکرد به نمایشنامه‌ها و اجراها ـ چه در وجه بررسی انتقادی یا اجرایی ـ داشته است. [illegible] تمرین عنصری است که تئاتر را از نظم هنرهای هم‌کنارش متمایز می‌کند؛ مثلاً در جایی امکان دارد دراما یا اجرا از وجه ادبی، منظر زبان انگلیسی و یا مطالعات فرهنگی مورد بررسی قرار گیرد، اما این امر در موضوع تمرین محور مصداق ندارد.

الیزابت گودمن[1] در مقدمه‌ای بر تئاتر فمینیستی نشان می‌دهد که چگونه تئاترِ فمینیستی در زمانی که از سوی سازمان‌های لیبرال به حاشیه رانده شده بود، خود را در چندین قاعده و نظم (نظم مطالعات زنان، مطالعات رسانه‌ای و سیاست) نشان داد (Goodman, 1996: 20). گودمن میان تئاتر فمینیستی به عنوان یک عرصهٔ آکادمیکِ مطالعاتی و یک شکل هنری که در میان جمع و بیرون از نهادهای آکادمیک اجرا می‌شود و شکل می‌گیرد، تمایز قائل می‌شود(Ibid). به هر صورت، اگرچه قراردادن تمرین تئاتر فمینیستی به عنوان چیزی «بیرون» از عرصهٔ دانشگاه به تهدید ادبی برای راندن آن به حاشیه در دههٔ ۱۹۸۰ و اوایل دههٔ ۱۹۹۰ تبدیل شده

1. Elizabeth Goodman

www.ketab.ir

بود، اما به‌واقع به یکی از هیجان‌انگیزترین عرصه‌های بررسی ـ یعنی تمرین‌های تئاتر فمینیستی ـ مبدل شد.

یافتن راه‌هایی برای فمینیستی‌کردن تئاتر یا خلق تئاتر فمینیستی ـ در اصل، نه به شکل انحصاری ـ از بطن دو حوزهٔ کنشگری یعنی نظریهٔ انتقادی فمینیستی و اجرای فمینیستی پدید آمد. می‌توان گفت که در مرحلهٔ اولیه (دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل ۱۹۸۰) تئاتر فمینیستی بیشتر به شکل پراکنده در جاهایی بیرون از دانشگاه یعنی در عرصهٔ [illegible]ین‌های حرفه‌ای خلق تئاتر فمینیستی و در چارچوب «جنبش آزادی بخشِ زنان»[1] در دههٔ ۱۹۷۰ رخ داد و در همان حال، نظریهٔ انتقادی فمینیستی درون جامعهٔ آکادمیک ابداع [illegible] و ـ همان‌طور که جای دیگر توضیح دادم ـ در مرحلهٔ بعدی در آکادمی تئاتر و در نظم هم‌کناری مثل مطالعات ادبیات و سینما پرورش یافت (نگاه کنید به Aston, 1995a: 1). در هر صورت، اواخر دههٔ ۱۹۸۰ بود که میزان مبادلهٔ اندیشه‌های فرهنگی در [illegible]جه نظری و وجه عملی در کنش حرفه‌ای‌های فمینیستی فزونی یافت و به صورت کارگاهی اجرا، بحث میان عاملان و شرکت‌کنندگان به درونِ دانشگاه راه یافت، و نظریه‌پردازان فمینیست نوشتن دربارهٔ این مقوله را آغاز و تلاش کردند آن را در قالب نظریه ارائه دهند. [illegible] به خود شماری از نمایشنامه‌نویسان و کنشگران فمینیست به وجه نظریِ آن رو آوردند. برای نمونه، نمایشنامه‌نویس اپریل دی آنجلیس[2]، گردهمایی زنان نویسنده را که میزبانی [illegible] جدید نویسندگی پینز پلاو[3] در سال ۱۹۹۰ بود چنین شرح می‌دهد:

> این جمع هر دو هفته یک بار یکدیگر را در دفتر پینس پلاو ملاقات می‌کردند. آن‌ها زنانی از گروه‌های مختلف بودند که تمایل مشترکشان به نویسندگی برای تئاتر بود، با آگاهی از قوانین سخت اما بالقوه هیجان‌انگیز [illegible] ادبی در انتظار، آمادهٔ انجام‌دادن انقلابی در روش نویسندگی برای تئاتر بودند، با این نظر که وقتی نظریهٔ فیلم به آنجا رسیده، پس ما چرا نرسیم؟...

1. Women's Liberation Movement
2. April de Angelis
3. Pains Plough

www.ketab.ir

سخنورانی که در گروه حضور به هم رساندند از این نظر که آدم‌های عادی بیرون از جرگهٔ آکادمیک تمایل به آگاهی بیشتر از حوزهٔ عمل آنان دارند، خرسند بودند. این نظریه‌ها و رویکردهای متفاوت نمود یافتند و ابراز شدند. اما چرا پذیرش گسترده‌تری نیافتند؟ آیا پیچیده و سخت‌اند؟ خطرناک‌اند؟ یا هر سه این‌ها، به‌ویژه این آخری؟ چگونگی نگاه ما به دنیا میزان این خطرناکی‌ها و چالش‌برانگیزی را مشخص می‌کند. به پندار گروهی، این نظریه‌ها گویی قصد واژگون‌کردن دنیا را دارند، زیر هیچ برچسب تروتمیزِ ایدئولوژیک قابل جمع نیستند و بحث‌انگیز و «داغ‌اند».

(de Angelis and Furse 1991: 27)

مجموعه‌مقاله‌های امکایی سال ۱۹۹۳ اختصاص به کارگردانی فمینیستی **بابای بزرگِ پر فیس و افاده**[1] در دانشگاه داشت. سابرینا همیلتن[2] ادعا می‌کرد «هنر تئاتر شامل آگاه بودن از آن است که چه کسی از کجا سرقت می‌کند» (Hamiton 1933:133). از اواخر دههٔ ۱۹۸۰ خلق تئاتر فمینیستی در آکادمی همراه با «سرقت‌کردن» از نظریهٔ انتقادی و تجربه‌های حرفه‌ای بود تا آنجا که در دههٔ ۱۹۹۰ خود به عنوان یک حوزهٔ نظری از دلِ تجربه سر برآورد که شایستگی توجه بیش از گذشته را داشت.

تمرینْ موضوعِ این کتاب است؛ بیشتر تمرین فمینیستی به عنوان آموزش و تدریس در آکادمی تئاتر. دغدغهٔ اصلی من شناساندن و تحلیل این جنبه از مطالعاتِ تئاتر فمینیستی نیست، بلکه نشان‌دادن طرح‌های عملی برای واقعیت‌سازی یا تحقق‌پذیری آن و در واقع برای انجام‌شدن آن است. آرزو می‌کنم این مقدمه برای مشخص‌کردن برخی از «مراحل» کلیدی در تکامل تئوری و اجرای فمینیستی همچنین پیشینه‌ای با موازین مشخص برای فصل‌های بعدی، که اساسش تمرین است، مورد استفاده قرار گیرد.

1. ***Upstaging Big Daddy***
2. Sabrina Hamilton

www.ketab.ir

آغاز: اعتراض به شیء‌وارگی[1]

در سال‌های ۱۹۷۰ فمینیسم شروع به تغییر دادن زندگی زنان کرد. زنانی با دسترسی به اندیشه‌ها، افکار و نوشته‌های فمینیستی (عمدتاً سفید پوست از طبقهٔ متوسط) سلطهٔ مردانه را در نظام‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و موضوع مورد نظر ما یعنی تئاتر کشف کردند و به چالش فراخواندند. خلاصهٔ کلام، فمینیسم زنان را برای کسب آگاهی سیاسی نسبت به چگونه تحت ستم واقع شدن یا به طور کامل کنار گذاشته شدنشان از عرصهٔ فعالیت‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی «مردانه» برانگیخت.

هنگامی که زنان برای خواست حقوق مساوی با مردان، به‌خصوص در مورد چهار موضوع اساسی مساوی دستمزد، تساوی آموزش و فرصت برابر، مهدکودکِ بیست‌وچهار ساعته، آزادی جلوگیری از بارداری و سقط جنین) شروع به مبارزه کردند، اعتراضات آن‌ها به شیوه‌های «تبلیغی-تهییجی»[2] و به صورت تظاهرات خیابانی بود. فمینیست‌ها برای اعتراض به اینکه چطور زنان در نظام‌های بازنمایی اجتماعی و فرهنگیِ سلطه‌گر شیء‌واره شده‌اند از خودشان «مضحکه»[3] می‌ساختند. برای مثال، تظاهرکنندگان فمینیست در مراسم مسابقات ملکهٔ زیبایی جهان در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ با تزیین کردن بدنشان با چیزهای چشمک زن که بر پارچه‌هایی نصب شده بود و در قسمت سینه‌ها و میان بدن قرار داده بودند، نمایش دیگری برپا کردند، یا با مانکن‌های چوبیِ پیچیده‌شده به نمادهایی از ستم‌کشیدگیِ خانگی مانند پیش‌بند، لنگه جوراب و زنبیلِ خرید رژه می‌رفتند (نگاه کنید به O'sullivan 1982 برای جزئیات و تصاویر، و به Canning 1994:46 برای جزئیات اعتراض‌کنندگان امریکایی). این نوع تظاهرات اولیهٔ خیابانیِ نطفهٔ نقد بدن‌محورِ بازنمایی جنسیت است که بعدها در دههٔ ۱۹۸۰ بر تئوری و عمل تئاتر فمینیستی غالب شد.

در ضمن، تئاتر خیابانی و جشنواره‌های تئاتر میان کارورزان فمینیست اشتیاقی را برای رویکردی مستمرتر به خلق تئاتر برانگیخت. در نتیجه، کارورزان فمینیست «فضایی» برای خودشان و کمپانی‌هایی که می‌توانستند موارد مربوط به زنان را به

1. objectification
2. agit - Prop
3. spectacle

www.ketab.ir

روشی پیشرفته‌تر نشان دهند ایجاد کردند. از آنجا که تماشاخانه‌های اصلی و حتی بعضی از گروه‌های تازه‌تأسیسِ سوسیالیستِ چپ نیز از دادن یک موقعیت مساوی به زنان (چه در ساختارهای سلسله‌مراتبی تسلط مردان بر کار تئاتر، یا به عنوان موضوعِ دراماتیک) عاجز ماندند، شکل‌دادن به یک کمپانی راهی برای زنان باز کرد تا مدعی یک فضای «ضد فرهنگ» برای خودشان شوند. این کنش در عمل به معنای آن بود که زنان نظارت بیشتری بر محتوا، شیوه و تشکیلات تئاتری خود پیدا کردند. به دنبال آن، فعالیتشان را به صورت دموکراتیک و غیرسلسله‌مراتبی، به موازات رشدآگاهی و تحلیل جنبش آزادی‌بخش زنان، سازمان بخشیدند و شیوه‌های بازیگری و زیبایی‌شناختی را پرورش دادند که خصایل جمعی و اشتراکی را به جای فردگرایی بورژوازی فعال می‌کرد (برای جزئیات تکمیلی به فصل ۲ نگاه کنید).

جایی که تئاتر تاریخ زنان را در حد «متعلقات»[1] مردان به نمایش می‌گذاشت، تئاترِ ضدفرهنگِ فمینیستی قصد بود که زنان را با استفاده از موضوعاتی دربارهٔ حقوقِ خودشان بازنمایی کند؛ مسائل، تجربه‌ها و داستان‌های زنان را روی صحنه آورد. آنان علاقه‌مند بودند زن «دیده» شود و نه آنچه تخیل مردانه از آن‌ها ارائه می‌کند. این مهم به طرق گوناگون کوشش می‌شد، گرچه اساساً این از سویی توجه بیشتر به روابط درون زنان (برای مثال روابط میان زنان: میان مادران و دختران، خواهران، زنان همجنس‌گرا و نظایر آن) را می‌طلبید و از سوی دیگر، بازنمایاندن صدمات بالقوهٔ ناشی از آمیزش جنسی (برای مثال میان مردان و زنان، زوج و زوجه، پدران و دختران، برادران و خواهران) نیز نادیده گرفته نمی‌شد.

اعتراض به واقعیت‌گرایی

فمینیست‌ها برای تقویت بخش‌های ضدفرهنگ خود احتیاج داشتند صفات رسمی و معنا/ معانی ایدئولوژیکیِ فرم‌های فرهنگیِ مسلط در عرصه‌های فرهنگیِ مورد نظر را بشناسند؛ به‌ویژه آن‌هایی را که تصویر می‌سازند مانند تئاتر، هنر، تبلیغات، تلویزیون یا فیلم. برای مثال، منتقدان فمینیست تلاش می‌کردند گونه‌هایی که زنان «دیده»

1. belonging

www.ketab.ir

می‌شوند را به چالش بکشند. در عرصهٔ فیلم، لورا مالوی[1] در مقالهٔ اکتشاف‌گونهٔ خود به نام «لذت بصری و سینمای روایی» (۱۹۷۵)، توجه خواننده را به سوی قطبی‌شدنِ مضاعف و طبیعی غیرهمجنس‌گرا «زن به عنوان بُت (انگاره) و مرد صاحب نگاه» جلب کرد (Mulvey 1992 [1975]: 27)، که بر مبنای کشف مالوی آن چیزی بود که به عنوان «نگاه خیرهٔ مذکر»[2] شناخته می‌شود. گرچه نقدهایی که بعداً بر نظریهٔ مالوی انجام گرفت که شامل نقدهای خود او هم بود (نگاه کنید به Mulvey 1989)، ساده‌انگاشتن موضوع نگاه خیره برای مرد (مفرد) را به چالش کشید، اما نقد او بر جریان غالب آداب نگاه‌کردن و سازمان‌بندی روایی (به شیوهٔ فیلم‌های هالیوودی) یعنی «مرد / فعال و زن / منفعل» در تئوریزه‌کردن جنسیت در فرم‌های بصری فرهنگ همچنان دارای اعتبار است.

در تئاتر، مفهوم نگاه خیرهٔ مالوی با فهم شیوه‌هایی توأم شد که در آن آداب مسلطِ سنت‌های واقع‌گرای جنگی در ساختار روایی عملی «فاعل / مذکر، مفعول / مؤنث» انعکاس می‌یابد. گرچه بعضی از فمینیست‌ها در هر دو جایگاه آکادمیک و حرفه‌ای، موضع‌های بورژوایی یا لیبرال‌فمینیستی را برگزیدند و آمادهٔ بحث و گفت‌وگو برای بازنمایی عالی‌تر زنان در تئاتری با «دید مردانه»[3] بر مفاهیمی مبتنی بر «دید مردانه» بودند، اما دیگران به شیءوارگی زنان در سنت واقع‌گراییِ شخصیت‌محور، یعنی شیوهٔ معروف به متد (بازیگری‌ای که ملهم از آموزه‌های کنستانتین استانیسلاوسکی است) معترض بودند. نقش‌ها به زنان امکان می‌دادند که وارد این «متد» شوند که بازیگران زن را دعوت می‌کرد تا با ستم‌کشیدگی شخصیت‌های زن که آن‌ها نقش‌شان را بر عهده گرفته‌اند، همذات‌پنداری کنند؛ همان‌طور که محقق تئاتر فمینیستی، خانم سو-الن کیس[4]، می‌نویسد: «ساختار روانی شخصیت تکنیک‌های برگرفته از استانیسلاوسکی را به کار می‌بندد، بازیگر زن را در میان نظام‌های گوناگونی جای می‌دهد که ستمدیدگی او به وضوح بر صحنه نمایان می‌شود» (Case 1988: 122)، یا جیلیان هانا، یکی از بنیان‌گذاران کمپانی تئاتر سوسیالیست-فمینیست، مانستروس رجیمنت، این گونه اعتراض می‌کند:

1. Laura Mulvey
2. male gaze
3. malestream
4. Sue-Ellen Case

www.ketab.ir

ما به‌ندرت توانسته‌ایم نقش زنانی را بازی کنیم که روی صحنه به اختیارِ خود زندگی کرده‌اند. ما همیشه همسر، مادر یا معشوقهٔ فردی بوده‌ایم (فردی که البته مرد بوده). هویت تئاتری ما اغلب برحسب مناسبات ما با شخصیت‌های مردان (فردی مهم‌تر) شناخته می‌شده است. ما تنها یک حیات داشتیم، چون چسبیده به یک مرد بودیم... همان‌طور که شنیده می‌شد از مری مک‌کاسکر که با خودش می‌گفت: «اگر مجبور شوم بار دیگر نقش زنی هرزه با قلب طلایی که دامنی از جنس پی‌وی‌سی پوشیده را بازی کنم، به بالا می‌آورم».

(Hanna 1991: xvii)

نمایشنامه‌نویسان و کارورزان فمینیست که حس می‌کردند با ساختارهای واقع‌گرای «زنان متعلق به مردان [هستند] مسئله» مواجه شده‌اند، به دنبال کشف شکل‌های تئاتری و شیوه‌های بازیگری دیگری برآمدند که بتوانند تجربه‌ها، مضامین و موضوع‌های خود را به نمایش گذارند. مسئله یافتن «فرم‌های جدید» نبود، بلکه بازنویسی شکل‌های قدیمی و شیوه‌های تثبیت‌شده بر اساس جنسیت دراماتیک و اجرای صحنه‌ای فمینیستی بود؛ برای مثال، کریل چرچیل[1] نمایشنامه‌نویس دربارهٔ آگاهی از «مردانه بودن» ساختارِ سنتی نمایشنامه‌ها، که کشمکش و ساختمان آن‌ها مسیری مشخص به یک نقطهٔ اوج می‌رسند، صحبت کرد (Churchill, quotation in Itzsimmons 1989:90). اعضای گروه همجنس‌گرای کمپانی سیرن[2] احساس می‌کردند آنچه می‌خواهند بگویند و به نمایش بگذارند یا انتقال دهند به‌راحتی در قالب «صحنه‌ای مبتنی بر داستان‌گویی یا روایتی که دارای آغاز، میانه و انتهاست، یا نمایش تک‌پرده‌ای قرار نمی‌گیرد». آنجا «آنچه ما احتیاج داشتیم برش زدن تکنیک‌ها و یافتن روش‌هایی برای تعلیق باورها برای رسیدن به تخیلات، هیجانات و احساسات در سطوح مختلف بود» (Siren 1997:87).

با وجود حرکت جدید به سوی «بازسازی» منتقدانهٔ واقع‌گرایی (نگاه کنید به فصل ۶)، کنشگرانی که تفکر جنسی‌شان با وابستگی‌های واقع‌گرای پدرسالارانه

1. Caryl Churchill
2. Siren

www.ketab.ir

سنخیتی نداشت، بدون هیچ ابهامی خطرهای واقع‌گرایی را به جان خریدند. نمونه‌ای از آن **ناقوس تعلیق اعدام**[1]، کار جمعی هنجارشکنانه‌ای با گرایش‌های همجنس‌گرایانه و برداشتی تجدیدنظرشده از **ترامپایی به نام هوس** اثر تنسی ویلیامز بود که در ۱۹۹۱ اجرا شد. بلانش «مردی در پیراهن زنانه» صحنه‌ای را که گروه نمایش با لباس منور در حال خواندن و رقصیدن بودند قطع کرد. او (زن / مرد) با اعتراض گفت «من نمی‌توانم تحمل کنم! من می‌خواهم در یک نمایش واقعی باشم» (Bourne, et. al. 1996: 178). نقش استنلی را یک «زن همجنس‌گرای مردنما بازی می‌کرد که بلانش را به «نمایش واقعی از **ترامپایی به نام هوس** بازگرداند. نتیجه‌اش یک رویارویی خشونت‌آمیز میان آن دو بود. بلانش اعتراض کرد اما استنلی به مقابله با او پرداخت: «اگر می‌خواهی یک زن را بازی کنی، این زن در نمایش مورد تجاوز قرار می‌گیرد و سرانجام کارش به جنون می‌کشد» (همان).

ریخت‌بندی دوبارهٔ بدن: نظریه و عمل فرهنگی ـ فمینیستی

در اواخر ۱۹۸۰ بود که یک سازمان تئاتر فمینیستی فرصت‌های پژوهشی را به بازنگریِ تاریخ تئاتر، نظریه و عمل اختصاص داد. از بررسی متون نمایشی که عمدتاً توسط مردان و بر مبنای بازنمایی آنان از زنان نوشته شده بود از نقطه‌نظر فمینیست‌ها مورد جدل قرار گرفت (نگاه کنید به فصل ۵)، و از سویی دیگر پژوهشی برای یافتن آثار «گم‌شدهٔ» زنان که در لایهٔ زیرین ادبیات «غنی» مردانه به خاک سپرده شده بود آغاز شد (نگاه کنید به فصل ۶). جیل آستین در مقدمهٔ اثرش به نام **نظریه‌های فمینیستی برای نقد دراماتیک**[2] این بحث را مطرح می‌کند که وقتی توجه کنیم که زنان در آثار نمایشی در چه زمان به عنوان شخصیت و در چه زمان به غیر از آن مطرح می‌شوند، به این تعبیر می‌رسیم که سازوکاری نامرئی، به وقت مقتضی، مرئی می‌شود و نشان می‌دهد اگر بنا باشد امپراتور پوشش نداشته باشد قطعاً امپراتوریس بدنی نخواهد داشت» (Austin 1990: 1). مطالعات تئاتر فمینیستی توجه ما را به «صحنه‌ها»یی در تاریخ تئاتر جلب

1. *Bell Reprieve*
2. *Feminist Theories for Dramatic criticism*

www.ketab.ir

کرد که زنان عاری از جسم بودند: زمانی که بازیگران مرد ادای «زن» را درمی‌آوردند. از این‌رو، تعجب‌آور نیست اگر متوجه شویم دغدغهٔ اصلی بسیاری از کنش‌گران فمینیست اعتباربخشی دوباره به موجودیت جسمانی خودشان بوده است.

بازگشتن به بدن «زنانه» یا فرهنگ «زنانه» مشخصهٔ دیدگاه فمینیستی است که ابتدا عنوان فمینیسم رادیکال به خود گرفت ولی اکنون بیشتر به عنوان فمینیسمِ فرهنگی شناخته می‌شود. این موضع‌گیریِ پدرسالاری را به عنوان هستهٔ اصلیِ نابرابری بین مردان و زنان تلقی می‌کند و با رتبه‌بندی تجربه‌های ویژهٔ زنان (عادت ماهانه، زایمان، مادری و نظیر آن) عرصهٔ تعدی‌ها را برجسته می‌کند. اجراهای فمینیستی رادیکال در احیای بدن «زنانه» که تحت سیطرهٔ نظام پدرسالاری بود تأکید داشت. مثلاً در دههٔ ۷۰، می‌توان موردی را نشان داد که به سال‌های ۱۹۷۰ یعنی زمانی می‌پردازد که گروهی امریکایی «این خوبه که تئاتر زنانه باشه»[1]، اجراهایش را با نمایشی از یک زن شروع کرد که با لمس‌کردن قسمت‌های مختلف بدن خود، آن‌ها را از استعمار مردسالارانه پس گرفت. گراد گروه و تماشاگران هم‌صدا دم می‌گرفتند «صورت ما به بدن ما و بدن ما به رویدادی تعلق دارد» (Case 1988: 66).

بعدها، اصول اساسی اجرای فمینیستی رادیکال آن را موضوعی بیشتر در حیطهٔ نقد فمینیستی قرار داد. چنانکه جیل دولان[2] از صاحب‌نظر فمینیست همجنس‌گرا که فعالیت نمایشی هم دارد، می‌نویسد: «آن‌ها [منتقدان و هنرمندان فمینیستِ فرهنگی] فرض می‌کنند براندازی تئاتر سلطه‌گر مردانه و الگوی با هویت زنانه[3] به زنان فرصت می‌دهد که به تئاتر برای واکنش‌های حاصل از تجربات خودشان نگاه کنند» (Dolan 1988: 83). یکی از مشکلات معین «الگوی هویت زنانه» آن است که چگونه تماشاگران را به گونه‌ای دیگر «دیدن» ترغیب کنیم. برای مثال، جایی که بسیاری از هنرمندان نمایش سال‌های ۷۰ برای احراز هویت بدن خود و زنان دیگر برهنه بر صحنه ظاهر شدند، در این «الگوی هویت زنانه» هیچ ضمانتی وجود نداشت که بدن برهنه بتواند نشانهٔ «زنانه» را در نظام‌های نمایش جنسیت براندازد. همان‌طور که گریسلدا

1. It's All Right to be Woman Theatre
2. Jill Dolan
3. women-identified

www.ketab.ir

پولاک[1]، کارشناس تاریخ هنر، می‌نویسد: «کوشش برای استعمارزدایی بدن زن تمایل به راه رفتن بر طنابی میان نابودی و بقا است و بیشتر در خدمت تحکیم نیروی معناییِ آن است تا تزلزل آن» (Pollock 1992 [1977]: 140).

این گفته، یعنی بازگشت به بدن زن به عنوان وسیله‌ای برای «بیان» تجربیاتِ سرکوب‌شده توسط نمادهای محوری فرهنگ پدرسالارانه، «مرحلهٔ» مهمی در تحول اندیشه‌ها و اجراهای فمینیستی بود. رایج‌ترین الگوی نظری که به عنوان فمینیسم فرهنگی شناخته شده بود، در تعریف اروپاییِ «بدن» با نظریه‌های فمینیست‌های فرانسوی، هلن سیکسو[2]، لوک ایریگاری[3] و جولیا کریستوا[4]، بازتاب یافت. آثار این سه زن گرچه در بسیاری از جهات متفاوت‌اند، اما به طور کلی با کندوکاو روان‌کاوانهٔ لاکانی[5] درباره زنان به عنوان «دیگری» در ارتباط با نظم نمادینِ بازنمایی و پیام اجتماعی و فرهنگ مسلط تخصیص‌اند. مطابق این الگو، ذهنی‌انگاری برای زنانی که از ایشان خواسته شده در روح، زبان‌شناختی، اجتماعی، فرهنگی و غیره مشارکت کنند که آن‌ها را به عنوان موجوداتی حاشیه‌ای و غیرخودی تلقی می‌کند، دشوار خواهد بود. «دیگر آرزویی برای طرد کردن یا رضایت دادن به فعالیتی که همیشه از ما مطالبه شده است (نگه داشتن، تنظیم کردن و استمرار بخشیدن این نماد اجتماعی[6] قراردادی به عنوان مادر، همسر، پرستار، پزشک، معلم...) وجود ندارد». کریستوا ادامه می‌دهد: «سپس پرسشی که مطرح می‌شود آن است که چطور می‌توانیم ابتدا جایگاه خود را که از راه سنت به ما ارث رسیده است مشخص کنیم و سپس به گونه‌ای که می‌خواهیم آن را تغییر شکل دهیم؟» (Kristeva 1982 [1972]: 41-2).

طرح سیکسو برای آنکه زنان چگونه باید مقاومت کنند و «جایگاه» خود را به عنوان دیگریِ درحاشیه قرارگرفته تغییر دهند، ایجاب می‌کرد که زنان «خود-زن را بنویسند». «نوشتار مختارمان کرد مؤنث باشیم» فراخوانی بود برای نوشتاری «نو صیانگر» که دارای دو بخش تفکیک‌ناپذیر بود.

1. Griselda Pollock
2. Helene Cixous
3. Luce Irigarary
4. Julia Kristeva
5. Lacanian
6. sociosymbolic

www.kefab.ir