تآتر فمینیستی در تقابل با اسلامیسم



متن سخنرانی

نیلوفر بیضای

در سمینار سراسری سالانه‌ی تشکل‌های مستقل زنان و زنان دگر-وهم‌جنس‌گرای ایرانی

14 تا 16 فوریه 2010 (فرانکفورت)

برگرفته از گاه‌نامه، نشریه زنان – شماره‌ی 97 مارس 2020

مقدمه

در ابتدای سخن به حضار گرامی سلام می‌کنم و خسته نباشید می‌گویم. می‌دانم که در دو روز گذشته روزهای پرک اری را از سر گذرانده‌اید و در این روز سوم و آخر سمینار در جمع حاضر، حوصله‌ی چندانی برای شنیدن سخنرانی طولانی وجود ندارد. هم‌چنین از گروه زنان ایرانی شهر فرانکفورت بابت دعوتی که از من برای شرکت در این سمینار به عمل آورده‌اند، تشکر می‌کنم.

زمانی که دوستان گروه زنان با من تماس گرفتند، نظرشان بیش‌تر در این جهت بود که من از کارهای نمایشی‌ام در این نزدیک به سه دهه

بگویم. به این نتیجه رسیدیم که فیلمی از چکیده‌ی آثار تآتری‌ام تهیه کنم تا نمونه‌های تلاش در عرصه‌ی تآتر فمینیستی ملموس‌تر شوند. پیش از نمایش فیلم اما تلاش می‌کنم تا به طور فشرده تعریفی از تآتر فمینیستی ارایه بدهم.

از آن‌جا که در این سمینار در مورد اسلامیسم و مشخصات آن صحبت شده است، سخن را در این مورد کوتاه می‌کنم و تنها به این توضیح بسنده می‌کنم که یکی از اصلی‌ترین پایه‌های فکری اسلام سیاسی به عنوان یک ایدئولوژی را ذهنیت پدرسالار تشکیل می‌دهد که مهم‌ترین وظیفه‌ی خود را کنترل بر بدن زن قرار داده است. می‌دانیم که ذهنیت پدرسالار در بطن جامعه‌ی ایران ریشه دوانده و حتا در خانواده‌های به ظاهر مدرن نیز نمود عینی می‌یابد. اعمال محدودیت‌های بی‌شمار بر دختران و زنان خانواده و کنترل مدام ارتباط‌های‌شان در بسیاری از خانواده‌های ایرانی تا همین امروز نیز مرسوم است. این‌جاست که جمهوری اسلامی و رهبر کاریسماتیکش خمینی، به نوعی بازتاب گسترده‌تر همین نگاه را در ساختن هویت حکومت اسلامی به کار می‌گیرند و موفق می‌شوند در مقدمه‌ی قانون اساسی جمهوری اسلامی و در قوانین مدنی تعریف زن را به جنس درجه‌ی دو، مطیع و فرمان‌بردار و خلاصه موجودی که تنها جنس مذکر حق تصمیم‌گیری در مورد سرنوشت او و هویت او را دارد، تقلیل بدهند.

البته امروز برای ما روشن شده که مقاومت زنان در بطن جامعه و در عین حال این واقعیت غیر قابل انکار که جامعه‌ی ایران در حال گذار است، حکومت اسلامی را در زمینه‌ی تحمیل نگاه کلیشه‌ای و غیر انسانی خود به زن به شکست کامل کشانده است و امروز شاهدی که به جای افزوده شدن بر تعداد زنان اسلامی، مسیر برعکس شده و تا جایی پیش رفته که حتا زنانی از درون خانواده‌های به شدت مذهبی و سنتی و حتا وابسته‌گان حکومت نیز نه تنها از تعریف اسلامی از زن فاصله می‌گیرند بل‌که در مقابل آن نیز می‌ایستند و این یک پیروزی بزرگ برای جنبش سکولار و جنبش زنان ایران به شمار می‌آید.

نیروی زنانه و نیروی مردانه از اسطوره تا واقعیت

انسان ترکیبی ست از نیروهای متناقض چون روح و جسم، احساس و خرد، آزادی و اجبار، نیروی زنانه و نیروی مردانه. در اسطوره‌ی آفرینش آمده است که خدا زن را از بغل مرد آفرید. این خود گواهی ست بر

این مهم که انسان در اسطوره‌ی آفرینش موجودی یگانه بوده است. او در این یگانه‌گی خود موجودی کامل و بی نیاز است و دارای جنسیت خاصی نیست، بل‌که مجموعه‌ای ست از دو جنس. این احساس یگانه‌گی اولیه در روان‌شناسی معاصر به دوران کودکی نسبت داده می‌شود و فروید آن را «نارسیسم» و یا «خودشیفته‌گی اولیه» نام نهاده است. به عبارت دیگر انسان در این یگانه‌گی اولیه‌ی خود با طبیعت در پیوند است. انسان اما با خوردن سیب دانایی به خرد دست یافت و از مرحله‌ی جمعی ناخودآگاه به مرحله‌ی فردی خودآگاه رسید. رسیدن به خرد اما بدون عشق ممکن نیست. به این گونه «آدم» و «حوا» با دست‌یابی به خرد و عشق زمینی متوجه تفاوت‌های یک‌دیگر می‌شوند و این‌جا ست که انسان متوجه تناقض و تضاد درونی خود می‌شود. تناقض میان بخش زنانه و بخش مردانه‌ی خود. به این سبب سرچشمه‌ی پیدایش مذاهب را جنگ این دو نیرو در تضادهای‌شان دانسته‌اند. هیچ‌یک از مذاهب و مسالک اما به ترکیب این دو نیرو تن نداد، بل‌که آن‌ها را به صورت دو دشمن به دو بخش نیک و بد، روح و جسم، ضعیف و قوی و سرانجام اسطوره و تاریخ تقسیم کرد. این دوآلیسم فکری یکی از منشاهای جدایی این دو نیرو و این دو جنس شد. زن به دلیل قدرت باروری خویش، مظهر طبیعت، جسم و لذت شد و مرد مظهر روح و کمال‌طلبی. به همین دلیل در مذاهب «زن» موجودی غریبه و سرچشمه‌ی لذات و هوس‌های زودگذر و یا «فتنه‌گر» (اسلام) است که باید مهار شود. در اساطیر زرتشتی «زن» فرزند «جهی» دختر اهریمن است و «جهی» در متون پهلوی به معنای روسپی ست. او نه تنها اهریمن را بر ضد اهورامزدا بر می‌انگیزاند، بل‌که اغواگر نیز هست. در یک کلام «زن» در تفکر انسان اخلاقی ایرانی موجودی خطرناک است. این هراس جنسی یکی از مهم‌ترین علل سترونی فرهنگ ما بوده است. حتا در پرسپولیس نیز که قرار است پرستشگاه زنده‌گی باشد، هیچ تصویری از زن نمی‌بینیم، بل‌که تنها تصاویر جنگ‌جویانی را مشاهده می‌کنیم که بر هر چیز مهر اخلاقی می‌زنند و علی‌رغم نیروی بازو و روحیه‌ی جنگ طلب که با نیروی زنانه در تضاد است، در طول تاریخ تبدیل به قومی سر به زیر و مطیع و سرشار از حس گناه می‌شوند.

به عبارت دیگر «زن» برای مرد ایرانی با کشش جنسی برابر است. پس به سرکوب او می‌پردازد تا امیال جنسی خود را نفی کند. زن در فرهنگ ما دارای دو چهره است: یکی «مادر» که گویند «بهشت زیر پای او ست» و «فتنه‌گر»، که باید سرکوب شود.

تفکر «پدرسالارانه» و تا ریشه‌ی اخلاقی اما در جامعه‌ی ما تنها به این یا آن اندیشه و مسلک محدود نشده بل‌که در ادبیات، تآتر،

سینما، سیاست و خلاصه در تمامی عرصه‌های دیگر نیز به وضوح خود را نمایان می‌سازد. اگر روشن‌فکری را با معنی واژه‌ای آن روشن اندیشیدن و صاحب اندیشه بودن معنا کنیم، با تعمقی در می‌یابیم که در بازتولید فرهنگی و هنری‌اش درگیر همین دو چهره‌ی غالب از نیمه‌ی دیگرش، بخش زنانه‌ی وجودش بوده و بنابراین به همان تعاریف اخلاقی – مذهبی دچار است. مثلن در اکثر آثار ادبی معاصر، نویسنده در تیپ‌سازی شخصیت‌های «زن خوب» و «زن بد» معیارهای اخلاقی/ جنسی واپس‌گرا را به کار می‌برد و در بین آثار زنان نویسنده متنی بیش‌تر مورد توجه قرار می‌گیرد که از شیوه‌ی نوشتار مردانه تقلید کند و زن را از دریچه‌ی چشم مرد ببیند. حتا اگر در جایی نیز بنا بر مصلحت قابل باور ساختن ادعایش در پیش‌رو بودن و باور بر مدرنیته به دفاع از حقوق زن بپردازد، در بطن خود و در تولیدات ادبی فرهنگی‌اش آن‌چنان با این موجود بی‌گانه است، که لاجرم به سطح اکتفا می‌کند. به کجا می‌توانی پناه برد جز به تلاش برای شناخت و شناساندن «خود» سرکوب شده‌ات تا شاید گوشی شنوا بیابی.

تآتر فمینیستی

می‌دانیم که در درون جنبش فمینیستی جریان‌های فکری مختلف وجود دارد. تا آن‌جا که به تآتر مربوط می‌شود، زنانی از همه‌ی جهت‌های فکری موجود در جنبش فمینستی در پایه‌ریزی و بنیان‌گذاری شاخه‌ای ازتآتر به نام «تآتر فمینیستی» سهیم بوده‌اند. در یک تعریف عام از تآتر فمینیستی می‌توان گفت که نوعی از تآتر است که از دید زنانه و توسط زنان سیستم و فرهنگ مردسالارانه‌ی حاکم بر جوامع را به زیر علامت سوال می‌کشد. به همین دلیل است که این نوع تآتر فرهنگ حاکم فاصله می‌گیرد و نوعی تآتر «آلترناتیو» محسوب می‌شود. تحقیق در مورد تآتر فمینیستی باید در ورای انواع نقد تحلیلی موجود انجام گیرد، چرا که دارای خصوصیات مستقلی است که تا شناخته نشوند هر نوع بحث تحلیلی را به اشتباه وا می‌دارند. ژانل رایشلت معتقد است که تآتر فمینیستی و تئوری تآتر برشت از دو نظر دارای نقاط مشترکند . یکی این‌که هر دو در تعریف «تآتر پلاتفرم» جای می‌گیرند و دیگر این‌که هر دو قوانین اجرای نمایشی رایج فرهنگ حاکم مردسالارانه را در هم می‌ریزند. جین گالوپ معتقد است که: مطرح ساختن تفاوت میان دو جنس بدون قصد متضاد انگاشتن آن‌ها شاید تمام مشغولیت فمینیسم باشد. اگر این بحث را به تآتر منتقل کنیم که در شکل کلاسیک خود همیشه ورطه‌ی نبرد تضادها بوده است، نبرد طبیعت و

فرهنگ، نبرد انسان و خدا، تا حدودی به اصل مشکل نزدیک شده‌ایم. تآتر پسا دراماتیک نیز به درستی تآتر کلاسیک را به نقد می‌کشد. تآتر کلاسیک با همه‌ی عظمتش تنها توانست دو صحنه‌ی «تراژیک» و «کمیک» را به عرصه‌ی وجود بیاورد. تآتر امروز تنها از طریق تجدید نظر در گذشته‌ی خود است که می‌تواند به حیات ادامه دهد. گالوپ معتقد است که استفاده از واژه‌ی «درام روایتی غرب» در مورد تآتر کلاسیک شاید درست‌تر باشد. به اعتقاد او تآتر امروز «آوانگارد» شده است. تآتر آوانگارد امروز دیگر چون تآتر تراژیک و کمیک به قهرمان و نقطه‌ی اوج نیاز ندارد . تآتر امروز تآتر اکسیون و حرکت است.

با این‌همه به اعتقاد او فرم‌های اجرایی امروز با تآتر کلاسیک در تضاد نیستند، بل‌که ادامه‌ی منطقی آن هستند. ما به تآتر نمی‌رویم تا تنها ببینیم، بل‌که می‌خواهیم دیده شویم. می‌خواهیم از نگاه در آینه‌ای بازگردیم که انکار جریان جاری را منعکس کند، تا بتوانیم نگاه مرسوم را در ذهن‌مان بشکنیم. تآتر کلاسیک اما چه‌گونه‌گی شکستن این نگاه را به ما نشان نمی‌دهد.

ماری لوییزه فلایسر یکی از زنان نمایش‌نامه نویس است که علاوه بر بیان مساله‌ی زن در جامعه‌ی مردسالار در نمایش‌نامه‌ی خود به نام «پرده‌ای در سر» بر فرم نمایشی و شکل شخصی تولید هنری خود تاکید می‌ورزد و متهم می‌شود که ساختمان فکری دراماتیک ندارد. ولی ایراد در چیست؟ او این آزادی را برای خود قایل می‌شود که خواسته‌ی خود را دنبال کند، مرزهای تآتر را تا بیرونی‌ترین سطح بگشاید و غیر ممکن‌ها را متحقق کند.

اورزولا کرشل در مصاحبه‌ای می‌گوید: «درام از پایان عمر آغاز می‌شود. چیزی دیگر آن طور که بوده نیست. چه قدر مرگ‌های مرده، چه قدر خشونت، چه قدر فریاد. و این‌ها همه فانتزی‌های عصبی مردانه. من تا به حال هیچ اندیشه‌ی دراماتیکی را در مورد تولد، در مورد آغاز زنده‌گی نشنیده‌ام. منظورم نیست که حتمن تولد را به عنوان یک اکت نمایشی آرزو می‌کردم، ولی بی اعتنایی به این مرحله بسیار سوال بر انگیز است، چرا که به عنوان واقعه‌ی دراماتیک به رسمیت شناخته نمی‌شود».

سال ٦٨ نقطه‌ی عطفی در تآتر فمینیستی محسوب می‌شود. چرا که در این سال بحران‌های سیاسی و اجتماعی در اروپا اوج گرفتند و سیاست‌های فرهنگی و جنسیتی دست‌گاه‌های حاکم به یر علامت سوال کشیده شدند. حرکت سازمان‌های زنان در این دوره بر روی شکل‌گیری اولین تظاهرات

سیاسی تاثیر مستقیمی داشت. در همین دوره بود که تآتر فمینستی شکل گرفت که در شکل آغازینش به صورت نمایش خیابانی اجرا می‌شد. در انگلیس دومین نسل تآتر فمینیستی پا به عرصه‌ی وجود نهاد. نسل اول به نماینده‌گی جین آردن، آن جلیکو و دوریس لزینگ در دهه‌ی ۵۰ فعالیت‌های خود را در زمینه‌ی تآتر فمینیستی آغاز کرده بود.

شکل‌گیری تئوری فمینیسم سوسیالیستی در تآتر انگلیس

در تئوری فمینیسم سوسیالیستی رابطه‌ی میان جامعه، اقتصاد و جنسیت بر صحنه‌ی تآتر مورد بررسی قرار می‌گیرند. فمینیست‌های سوسیالیست تئوری برشت را در تآتر الگوی تولیدات هنری خود قرار می‌دهند. سریل چرچیل شیوه‌ی نوشتاری اپیزودیک برشت که در آن هر اپیزود مستقل است و لی در طول نمایش نقاط گره‌ی اپیزودها با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند را در دستور کار خود قرار می‌دهد.

تئوری و طرح اجرایی برشت تاثیر به سزایی در تآتر انگلیس داشته است. این تاثیرپذیری از اولین سفر Berliner Ensamble در سال ۱۹۵٦ به انگلستان و چاپ کتاب «برشت در تآتر» توسط جان ویلت در سال ۱۹٦٤ آغاز شد. تآتر سیاسی از زمان شکل‌گیری جنبش سوسیالیستی در انگلستان سنت داشته است و از این طریق دراماتولوژی سازمان یافته‌ای که پایه‌اش نقد اجتماعی بود بنیان گذاشته شد. تآتر سیاسی نیازمند این توانایی است که ایده‌ها و روابطی را که ایدئولوژی را نمایان می‌سازند مجزا و آشکار کند. بر عکس شیوه‌های رئالیستی و ناتورالیستی که ایدئولوژی را پنهان می‌کنند و می‌پوشانند، تئوری‌های برشت در مورد اشکال اجتماع و ساختمان اپیک و فاصله گذاری در خدمت رسیدن به این اصل که روابط اقتصادی پایه‌ی واقعیات اجتماعی هستند، قرار دارد تا ایدئولوژی مبارزه با شرایط تاریخی را برجسته سازد.

سو آلن کیس معتقد است که تئوری فمینیستی باید خود را در عمل سیاسی بازیابد تا به این وسیله به مخاطب واقعی خود نزدیک شود. او معتقد است که فمینیسم نباید خود را در برج عاج زندانی کند. به نظر من ولی تئوری فمینیستی می‌تواند با غلبه بر تمام ایدئولوژی‌ها در پیدا کردن راه حلی برای تمام زنانی که امروز و اکنون زنده‌گی می‌کنند بسیار کارساز باشد و از این طریق ارتباط خود را با دنیای واقعی اطراف حفظ کند.

پرفرمنس آرت یا نوع امروزی تآتر فمینیستی

تآتر زنان و تآتر فمینیستی کاملن با یکدیگر متفاوتند و الزاما اثر هر زنی که تآتر کار کند، تآتر فمینیستی تولید نمی‌کند. ما در تآتر نیز زنانی را داریم که هنوز به حدی از خود آگاهی نرسیده‌اند و از این‌که کارشان برچسب ضد مرد بودن بخورد هراس دارند. از سویی تآتر فمینیستی را تآتر حرکت و آکسیون تعریف می‌کنند، چرا که می‌خواهد انفعالی را که قرن‌ها برای زن در حضور اجتماعی‌اش تعیین شده است، نفی کند.

در فرهنگ واژه‌های روان‌شناسی «خلاقیت» چنین تعریف شده است: «توانایی دیدن و ایجاد مناسبات و روابط جدید، توانایی تولید ایده‌های مخالف نورم و توانایی فاصله گرفتن از الگوهای فکری رایج.» در فرم امروزی تآتر فمینیستی که آگاهانه از ساختمان مردسالارانه‌ی تآتر کلاسیک فاصله می‌گیرد، زبان بدن ، زبان غالب است. اجرا کننده می‌تواند خود را به عنوان یک کاراکتر و بدن خود، بازی و حرکاتش را به عنوان سمبل‌های آداب و رفتارهای روزمره به کار گیرد. در این نوع اجرایی تآتر فمینیستی بدن بازی‌گر به یک متافر، یک وسیله‌ی ایجاد ارتباط تبدیل می‌شود که به تحلیل خود انسانی‌اش می‌پردازد.

هنر پرفرمنس در سال ۷۰ در آمریکا، انگلیس، کانادا، فرانسه و هلند به عنوان شاخه‌ای از تآتر به رسمیت شناخته شد، ولی از آن‌جا که این هنر هنوز در کشورهایی که سنت درام در آنها ریشه دارد، به طور کامل پذیرفته نشده است، بسیاری از زنان به این فرم تآتری روی آوردند. به همین دلیل بسیاری از زنان پرفرمرفمینیست هستند: مثلن آنی گریفین، لوری آندرسن، تریشا براون و نمونه‌های امروزی‌تر پینا باوش و ایو انسلر.

در تحقیقی که سال‌ها پیش در مورد تآتر فمینیستی کرده‌ام، چندین نمونه از کارهای فمینیستی را تحلیل کرده‌ام که فکر می‌کنم پرداختن به آن‌ها از حوصله‌ی این جمع خارج باشد. پس سخن کوتاه می‌کنم و شما را به دیدن فیلمی از تلاش‌هایم در تآتر فمینیستی دعوت می‌کنم.

نیلوفر بیضایی

17 فوریه 2020