فمینیسم (۲)

علی‌اصغر قره‌باغی

شمار معدودی از زنان، از جمله الین شوالتر و کاترین منسفیلد، بدون آن‌که تعقل و تأمل کافی برای تحلیل جریان‌های ذهنی خود در کار آورده باشند، به‌طور پراکنده و به تأسی از ویرجینیا وولف و سیمون دوبوار، در عرصهٔ نقد و نظر فمینیستی فعالیت‌هایی داشته‌اند. الین شوالتر که در رأس مکتب «نقد زن‌محور» قرار دارد، بر ویژگی‌های نوشتار زنانه تأکید دارد و نقدهای او را می‌توان نمونهٔ نقد فمینیستی به‌شمار آورد. او عمدتاً به مقولهٔ «نقد نوشتار زنان» می‌پردازد و آثار زنان نویسندهٔ بریتانیایی، از برونته به بعد را مورد بررسی قرار داده است. الین شوالتر معتقد است که جنسیتِ «مؤنث» تثبیت‌شده و یا فطری وجود ندارد، اما تفاوت‌های فاحش میان نوشته‌های زنان و مردان را هم انکار نمی‌کند. به هرحال شکل منسجم نقد فمینیستی در دههٔ ۱۹۷۰ در کنار هنر فمینیستی و ادبیات و فیلم و عکاسی پدیدار شد. نخستین جشنوارهٔ فیلم زنان در ۱۹۷۲ برگزار شد. گرین و کان (۱۹۸۵)، «نقد ادبی فمینیستی» را نوشتند، ماری ایگلتون (۱۹۸۶)، «تئوری نقد ادبی» را درپیوند با فمینیسم نوشت، وارهول و هرندل (۱۹۹۲)، به تئوری ادبی و نقد هنری پرداختند. در قلمرو هنرهای تجسمی، ویتنی چادویک (۱۹۹۰) کتاب معروف «زنان، هنر و اجتماع» را نوشت و نویسندگانی همچون گریزلدا پولاک، نقد فمینیستی را در پیوند با تاریخ هنر زنان مورد مطالعه قرار دادند. در این نوشته‌ها و نظریه‌پردازی‌ها تمامی فعالیت‌های ادبی و هنری زنان مورد بررسی قرار گرفت. به بازتاب ادبی و بازنمایی زن در نوشته‌های دی.اچ لارنس و هنری میلر و نورمان میلر پرداخته شد، تصویر کلیشه‌یی زن را مطرح کردند و وجوه گوناگون جنسیت او را در تمام عرصه‌ها از ادبیات و هنر گرفته تا تبلیغات و پورنوگرافی مورد مطالعهٔ دقیق قرار دادند. از کاوش‌های ماهیت‌گرا در صدای زنان عادی گرفته تا صدای زنان همجنس‌گرا و صدای زنان سیاه‌پوست و امریکای لاتین بررسی شد و با بهره‌جویی از پست‌استراکچرالیسم، شیوه‌ها و راهکارهای مختلف و گاه متناقض ارایه شد. در این مطالعات، نقش زن در فیلم سینمایی از ۱۹۲۰ به بعد نیز مورد بررسی قرار گرفت و سرانجام چنین نتیجه گرفته شد که در قرن بیستم، «پورنوگرافی، نظریه، و تجاوز، کنش است.» اما در بسیاری موارد روشن نیست که این نظریات چه پایه و مستنداتی دارد و عیارگرفتن از آن تقریباً از محالات است.

موج دوم فمینیسم، یا همان اصطلاحی که امروز از آن برای اشاره به حرکت‌های زنان از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به بعد مورد استفاده قرار می‌گیرد، بیشتر بر سیاست و قوانین اجتماعی و تساوی حقوق و فرصت‌ها و امکانات مساوی تأکید می‌ورزید. انتشار نوشته‌های کیت میلت (۱۹۷۰) دربارهٔ «سیاست جنسی» و شولامیث فایرستون (۱۹۷۰) در باب «دیالکتیک جنسیت»، در زمرهٔ آثار انقلابیِ آن‌روزها به‌شمار می‌رفت و نشان می‌داد که زنان، به‌رغم داوری‌های جوامع مردسالار، دل و مایهٔ مبارزه برای احقاق حقوق خود را دارند. این دو نویسنده، فمینیسم را یک پایگاه نظری برای جنبش زنان می‌دانستند و از همان روزها هم

بود که فمینیسم، سیاست و نظریه را دو امر درهم تنیده و تفکیک‌ناپذیر به‌شمار آورد. از آن زمان به بعد، سیاست فمینیسم، هم در قلمرو دانش و فرهنگ عمل کرده است و هم در مشارکت در مبارزه برای ایجاد دگرگونی‌های اجتماعی و اقتصادی. به همین اعتبار، این‌طور هم می‌توان گفت و پذیرفت که اهداف فمینیسم، در آغاز، به دست آوردن مساوات از طریق کسب اجازهٔ ورود زنان به قلمروها و دژهای مستحکم مردانه‌یی بود که تا آن زمان تسخیرناپذیر تصور می‌شد و زنان را به درون آن راه نمی‌دادند. فمینیست‌ها بر آن بودند که اگر زنان در نظریات سیاسی و مارکسیسم و روانکاوی و دیگر گفتمان‌های مسلط بر اندیشهٔ امروز جایگاهی ندارند، همه به علت حضور سنت‌ها، آیین‌ها، خرافه و پندارهای نهادی شده در جوامع مردسالاری بوده که به هر طرح و تعبیه‌یی زن را از مرکز به حاشیه رانده و این کار را با وانمودگری‌های گوناگون به سود و صلاح او جلوه داده است. زنان بر آن بودند که مشارکت و دخالت آن‌ها در عرصه‌های اجتماعی و امور فرهنگی و سیاسی، از یک طرف سبب گسترش و احتمالاً دگرگونی این مقولات و گفتمان‌ها خواهد شد و از طرف دیگر ابزاری برای هموارکردن راه تجربیات زنانه فراهم خواهد آورد. به هر حال انگیزهٔ اصلی این فمینیست‌ها که داعیه همسان‌نگری در مورد نژاد و قومیت و طبقه و تفاوت‌های دیگر، را داشتند، مفهوم «خواهری» زنان و همبستگی آن‌هابود. زمینه‌های لازم را هم پیشتر سیمون دوبوار (۱۹۴۹) فراهم آورده بود و نویسندگانی همچون بتی فریدن (۱۹۶۳)، کیت میلت (۱۹۶۹) و ژرمن گرر (۱۹۷۰) نیز با حمایت‌های متعصبانهٔ خود چنان آبی به آسیاب فمینیسم ریخته بودند که گویی تا دنیادنیاست، به همین آب خواهد گشت. به‌این سان جنبش زنان در تمام زمینه‌ها مطرح شد و تمام امور زندگی، از تجربیات شخصی و خانه‌داری گرفته تا قوانین کار و امور حقوقی و سیاسی را به دایرهٔ بحث و نقد و نظر آورد. هر مورد فردی و شخصی، شکل و رنگی اجتماعی و سیاسی به خودگرفت و زنان، با شهامتی که در ظاهر از منطق و آراستگی هم بی بهره نبود و تاریخ، مانندش را به یاد نداشت، گفتند که هر امر «شخصی»، «سیاسی» هم هست. یعنی هر امر سیاسی جنبه‌یی کاملاً اجتماعی دارد و هیچ امر شخصی هم نمی‌تواند مستقل از کل اجتماع تصور شود. اما این آغاز کار بود، ماجرا از گام‌های نخستین برنگذشته بود و زنان با چند مسألهٔ اساسی روبه‌رو بودند:

ـ اول آن‌که پدیدآوردن دگرگونی ریشه‌یی در هنجارهایی که خواه ناخواه شکلی نهادین به خود گرفته و بر اصولی ثابت و جزم‌اندیشانه مبتنی بود، کار آسانی نبود. هریک از این هنجارهای اغلب مستبعد، مبتنی بر باور و نظریه‌یی بود که طی اعصار و قرون در اذهان رسوب کرده و نه تنها با نحوهٔ تفکر مردان، که با نگرش زنان هم عجین شده بود. ایجاد هرگونه تغییر در این نظریه‌های اغلب مهمل و مهجور به منظور دخالت دادن و شمول زنان در امور اجتماعی، کاری نبود که به‌آسانی بتواند رواج و قبول عام پیدا کند. بیرون راندن زنان از کانون فعالیت‌های اجتماعی و به حاشیه راندن آن‌ها یک امر تصادفی، یا از سر اشتباه و یا یک رویداد زودگذر در لحظه‌یی از تاریخ نبود که با همان سرعت هم تصحیح شود. هریک از این آیین‌ها ریشه در ژرف‌ترین شالوده‌های ساختار اجتماعی و پیروی از سنت‌ها و هنجارهای تولیتی و نهادین‌ترین گفتمان‌های پدرسالاری داشت که به انحای گوناگون زنان را در طول قرن‌های پی‌درپی به رعایت احکام و قوانین و هنجارهای خاص وادار کرده بود. به‌کلام دیگر، حاصل پیش‌فرض‌ها و ساختار ذهنیتی بود که از دیرباز جای خود را استوار کرده و اکنون شکلی پذیرفته‌شده به خود گرفته بود. مرد، همان‌طور که سیمون دوبوار (۱۹۴۹) در «جنس دوم»، اشاره کرده، نماد اندیشه و تفکر منطقی شمرده می‌شد و زن، در سنجش با مرد، که «اساسی و بنیادین و مطلق» انگاشته شده بود، «فرودست و باری به هر جهت» تصور می‌شد.

ـ مسألهٔ دوم، که دست‌کمی از اولی نداشت، آن بود که حتی اگر بر فرض محال، زنان می‌توانستند با پشت‌سرنهادن و گریختن از قید وبند سنت‌های بازدارنده و با زدودن زنگارهای موروثی و شخصی و ذهنیت‌های زنانه و جنسیتی در اوضاع و احوالی عصبی و بی‌تساهل و تحمل‌ناپذیر، راهی به درون گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی پیدا کنند، تازه به نوعی همترازی با مرد دست می‌یافتند و در نهایت یکی از افراد جوامع انسانی و چهره‌یی در جمعیت به حساب می‌آمدند، نه تافتهٔ جدابافته‌یی که اجتماع برای آن‌ها حسابی جداگانه بازکند و یا حتی زنانِ پای در بند سنت، برای آن‌ها ارج و اعتباری بیشتر از مردان قایل باشند. بی‌تردید حوزهٔ فعالیت زنان نیز، به‌عنوان هنرمند و نویسنده و اندیشمند و سیاستمدار، به قلمروی پیش اندیشیده و معین و چیزی در حد و حدود قلمرو مردان محدود می‌ماند. خیلی هم که فرصت و امکان می‌یافتند، تازه می‌توانستند به عنوان جایگزین یا همتای مردان بنویسند و عمل کنند؛ این نهایت امکانی بود که جوامع خردگرا و مدرنیسم می‌توانست در اختیار آن‌ها قرار دهد.

ـ مسألهٔ سوم آن بود که اگر زنان می‌توانستند این دو مرحله و راه پر فراز و نشیب را پشت‌سر بگذارند، تازه با مسأله دیگری رودررو می‌شدند و آن این که اگر فمینیسم وسوسه و خیال ساختن و پرداختن یک «زن» بنیادین یا نمادین و یا جهان‌شمولی را در سر می‌پروراند که بتواند ذهنیت و عینیت «زنانه» را نمایندگی کند، بی‌تردید دستکار نهایی با شرط و بیعت‌های بسیار، چیزی مشروط و محدود از آب در می‌آمد و با تمام اگر و مگرهای ناگزیر، عاقبت از سروته همان کرباسی به‌شمار می‌رفت که پیشتر همتای فرضی او، یعنی مرد، از آب در آمده بود و باز از کجا می‌شد اطمینان حاصل کرد که از موضع و منظر تاریخی، همان‌گونه احتمالی، و از دیدگاه واقعیت، همان اندازه شکننده نباشد که مرد بارها تجربهٔ آن را از سر گذرانده است. به بیان دیگر پدیده‌یی از آب در می‌آمد که اگر می‌خواستی اصل و نسب و ریشه و دودمان آن را بررسی کنی، می‌دیدی که ریشه در غرب و بورژوازی و نژاد سفید دارد تازه آن هم از نوع پاک و پاکیزه و منزه‌یی که با معیارهای غربی، هیچ وصله‌یی به دامن پرکبریای او چسبیدنی نباشد.

در پایان دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰، بنا بر ایجاب‌های تازه و همزمان با انتشار آثار ادبی و آن‌چه می‌توان اسم بیانیه و نقد فمینیستی را روی آن گذاشت، آثار هنری و تجسمی تازه‌یی هم پدیدار شد که با استناد بر همان بیانیه‌ها و ادعاها، آثار فمینیستی نام گرفت. البته باید به این واقعیت هم اشاره کرد که این آثار مسبوق به سابقه بود و پیشتر زنان هنرمندی همچون هلن فرانکنتالر و گریس هارتیگان و هدا استرن، از نسل دوم اکسپرسیونیست‌ها، و بریجیت رایلی، نقاشی که در عرصهٔ آبسترهٔ فرمال کار می‌کرد و الین دکونینگ، همسر دکونینگ نقاش مشهور، آثاری پدید آورده و در دههٔ ۱۹۵۰ به شهرت نسبی دست یافته بودند. این هنرمندان زن بودند، اما کارشان چه از نظر فرم و ظاهر و چه از نظر فحوا و محتوا، زنانه نبود. به‌بیان دیگر، در آثارشان نه نشانی از شکل و شرایط تاریخی و اجتماعی زنان به چشم می‌آمد و نه می‌شد دست‌کم از لحاظ، ظاهر آن را دستکار زنان به شمار آورد. همین همسانی نقاشی زنان با آثار مردان مضمون نقد و نظرهای گوناگون قرار گرفت و سرانجام در پایان دههٔ ۱۹۶۰ به دوگونه

نگرش و گرایش متضاد انجامید. گروهی از زنان بر آن بودند که آثار زنانه می‌باید با آثار مردانه تفاوت داشته باشد و هویت مستقل خود را حفظ کند. گروهی دیگر می‌کوشیدند که با هر ترفند و تعبیه‌یی که شده، مسألهٔ جنسیت را نادیده بگیرند، به‌اصطلاح خود آن را «جنسیت‌زدایی» کنند و این راهکار را تنها روش رقابت در قلمروی می‌دانستند که همیشه زیر سلطهٔ جابرانه و نفوذ مردان بوده است. به بیان دیگر، بسیاری از زنان و منتقدان مرد، با طبقه‌بندی آثار هنری و متمایز کردن بخشی از آن به عنوان آثار فمینیستی مخالف بودند، آن را مترادف با تبعیض هنری می‌دانستند و عملی نمی‌دانستند که سبب قوام و دوام اثر هنری باشد. اما گروهی دیگر این تمایز را در سمت‌وسوی هویت یافتن، رسمیت‌یافتن، تحکیم موقعیت و به‌کرسی‌نشاندنِ حرف و هنر زنان می‌دانستند. این بحث و جدل‌ها تا زمان حال هم ادامه دارد، معتقدان و منکران بی‌شمار داشته است و همیشه غوغای مخالفان را برانگیخته است. گروه نخست، بر این اعتقادند که در عرصهٔ هنر، باید فقط به کیفیت‌ها توجه داشت و ارزش‌های هنری را سنگ محک و میزان سنجش قرار داد، نه جنسیت و نژاد را. این گروه، پذیرش زن به عنوان سازندهٔ بخشی از فرهنگ انسانی و به‌نمایش گذاشتن آثار او در کنار آثار مردان را یکی از نشانه‌های پذیرش مساوات و عدالت فرهنگی می‌دانند. اما گروه دوم، جداسازی‌ها را امری ضروری و مثبت می‌دانند و آن را گامی در جهت توانمند کردن زن و کسب هویت و استقلال او در محدودهٔ امکانات و مقدورات فرهنگی می‌دانند.

به هرحال اگر جزییات این جدل‌ها شناخته نباشد، نمی‌تواند در کل مورد ارزیابی دقیق قرار گیرد و تصویر روشنی از فمینیسم به دست دهد. از همین جهت، امروز بررسی نمونه‌هایی از آثار ارزندهٔ زنان هنرمندی که تاریخ هنرِ مردسالار بی‌اعتنا از کنار آن‌ها گذشته، امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌آید. پس از این بررسی‌ها باید به آثاری که آفریدهٔ فمینیست‌ها و نشأت‌گرفته از اندیشه‌های زنانه است پرداخته شود. همین جا، و پیش از آن که سوءتفاهمی دست دهد، به این نکته هم اشاره بکنم که در این بحث هیچ هدفی به‌جز آشنایی با برخی از آثار زنان نقاش تاریخ هنر و به ویژه آن‌هایی که به نحوی از انحا فمینیست شناخته شده‌اند در میان نبوده است. شاید نیاز به یادآوری نباشد که اصولاً هر گونه اعتقاد به‌جداسازی هنری، به‌هر شکل و عنوانی که باشد ثمرهٔ کج‌اندیشی است، باطل و مردود است و هرگز نمی‌تواند به چیزی جز تبعیض فرهنگی تعبیر شود؛ مناط انتخاب و ملاک ارزش و سنجش هنر، جنسیت و شکل لباس و رنگ پوست و سیاست نیست، بلکه کیفیت و شایستگی آثار است که باید معیار و میزان قرار گیرد. مهم نیست که نقاش زن است یا مرد، سیاه است یا سفید و یا رنگ پریده، تنها چیزی که اهمیت دارد آن است که وقتی قلم‌مو را بر می‌دارد و در رنگ فرو می‌برد، در دست و اندیشه‌اش کیفیتی باشد که اثر نهایی را از رنگ مالیِ صرف متمایز کند و لرزش دست و دلش حس شدنی باشد. هر گونه داوری هنر نیز، چه عینی و چه ذهنی و عاطفی، می‌باید رها از تعصب و قیل و قال، فقط بر ارزش‌های هنری مبتنی باشد. امروز می‌باید به فمینیست‌ها حق داد که از نادیده انگاشتن هنر زنان در جوامع مردسالار و تاریخ هنری که ساخته و پرداختهٔ مردان است شکایت داشته باشند، اما این حرف اقتضای تأمل دارد و زنان هم باید انصاف بدهند و این واقعیت را بپذیرند که در پاره‌یی موارد، که اندک هم نیست، فقط مؤنث‌بودن سبب شده است که برخی از نقاشان زن مطرح شوند و نامشان در فرهنگ‌هایی که به همت فمینیست‌ها هستی یافته بیاید. تردید نباید داشت که اگر این نقاشان مرد بودند، هیچ‌کس برای آثارشان ارزشی قایل نبود و آن را به پشیزی نمی‌گرفت.

به هر رو و با تمام دوگانگی‌ها، زنان نگارخانه‌های اختصاصی خود را دایر کردند و به انتشار مجلات و ادبیات تجسمیِ زنانه پرداختند. منتقدانی همچون لوسی لیپارد و مویرا روث نیز با مقاله‌ها و نقدهای جنجالی و پرآب‌وتاب به ستایش زنان پرداختند و در نتیجه در پایان دههٔ ۱۹۶۰ بسیاری از زنان با صدایی رسا بر ضد هویت زنانه‌یی که مبتنی بر دانش زیست‌شناسی و روایتِ آفرینش زن، مشروعیت یافته بود به پاخاستند و با استناد به نوشته‌های فمینیست‌هایی همچون سیمون دوبوار و پیروان او اعلان کردند که هویت، منتج از ساختار اجتماعی است و ماهیت آن را فرهنگ حاکم بر هر اجتماع معین می‌کند، نه جنسیت و ظاهر. زنان، برای به کرسی نشاندن حرف‌های خود حتی پاره‌یی از نگرش‌ها و حرکت‌هایی را که پیشتر مترقی شمرده شده و به‌نحوی راه تعلیل و تحلیل‌هایِ اجتماعیِ استوار بر جنسیت را بازگشوده بود، «ضد فرهنگی» نامیدند. احتجاج‌شان هم این بود که بسیاری از این رویکردها و حرکت‌های عوام‌فریبانه، برای حفظ ظاهر در جریان‌های اصلی و شاکلهٔ هنر به دیدهٔ یک ایدئولوژی خنثی نگاه کرده‌اند، اما هیچ وقت قادر به پنهان‌داشتن اندیشه‌های مردسالاری و پدرکیایی نبوده‌اند و همیشه داوری‌شان از روی تعصب بوده است. این اعتقاد زنان چندان هم ناموجه نبود و واقعیت آن است که در تمام ادوار، زبان تاریخ هنر و واقعیت‌های سنتی که مورد استناد آن قرار گرفته، ناب‌گرایانه و ذهنی بوده و برآمده از یک فرهنگ متعالی و اغلب مردانه، تصور شده است. فمینیست‌ها می‌خواستند با نظریات خود این تصور دیرین را واسازی کنند و نشان دهند که خنثی بودن زبان تاریخ هنر، از نوع بی‌جنسیتی زبان منطق و علوم نیست و همواره جنس مذکر را نماد مطلق انگاشته است. یکی از کاریکاتورهایی که آن روزها در مجلهٔ نیویورکر آمده بود به‌نحوی بسیار زیرکانه به این واقعیت دیرینه اشاره داشت. در این طرح، چند زن دوران ماقبل تاریخ سرگرم نقاشی روی دیوار غار هستند. یکی از آن‌ها از دیگری می‌پرسد: «آیا فکر می‌کنی در آینده به خاطر کسی خطور کند که چرا هیچ یک از نقاشان بزرگ جهان مرد نبوده‌اند؟» به قول ویتنی چادویک، این طنزی شیطنت‌آمیز بود، اما این پرسش را بر می‌انگیخت که چرا امروز با آن که از موقعیت و احوال و اقوال زن در ۱۵۰۰۰ سال پیش آگاهی نداریم، با آن‌که با تمام گمانه‌زنی‌ها و حدس‌ونظرهای معارض و روایت‌ها و فرضیه‌ها، هنوز به درستی نمی‌دانیم چرا این نقش‌ها بر دیوار زیستگاه انسان‌های ماقبل تاریخ نشسته‌اند و چه کسی آن‌ها را نقاشی کرده، و با آن‌که هیچ‌یک از این غارنگاره‌ها تاریخچه و اسم و امضایی ندارند، بی‌هیچ شک و تردید آن‌ها را دستکار مردان می‌دانیم و هرگز فکر نکرده‌ایم که شاید چندتایی از آن‌ها را زنان نقاشی کرده باشند. آیا این یقین بی‌دلیل می‌تواند اساسی به‌جز اتکا بر رسوبات و پیش‌فرض‌هایی که تاریخ هنر در ذهن ما بر جا گذاشته داشته باشد؟

اندیشه‌هایی از این‌گونه سبب شد که فمینیست‌ها در آغاز برای رویارویی با تبعیض‌های مبتنی بر جنسیت و زدودن زنگارهای آن، به مطالعه و تعبیر دوبارهٔ تاریخ بپردازند و در نخستین گام به تفاوتی که مدرنیسم میانِ هنرهای زیبا و صنایع‌دستی قایل شده بود اعتراض کنند. پرسش این بود که چرا صنایع دستی و خانگی که بیشتر دستکارهای زنان را دربر می‌گیرد، در نازل‌ترین جایگاه مراتب و مدارج تاریخ هنر قرار گرفته‌اند؟ نیاز به گفتن ندارد که طرح این پرسش در سمت‌وسوی حمایت از زنانی بود که در طول تاریخ، قوانین یک سویهٔ جوامع

سوزان هکمن، یکی از منتقدان فمینیست پست‌مدرنیسم و فمینیسم را در حمله بردن به تعریف انسان‌مدارانهٔ دانش، شریک و متحد می‌داند و به همین اعتبار هم هست که اندیشه‌های فمینیستی را یکسره پست‌مدرن جلوه می‌دهد

هکمن بر آن است که پست‌مدرنیسم و فمینیسم، با اتکا به خردورزی‌های تازه و چندگانه‌باوری، در نقد شناخت‌شناسیِ عصر روشنگری نیز اشتراکاتی دارند، اما منکر آن هم نیست که همواره میان پست‌مدرنیسم و فمینیسم مجادله و بگومگوی مداوم جریان داشته است

هنر فمینیستیِ غرب و به تبعیت از آن نقد فمینیستی از آغاز بسیار گوناگون بود. در دههٔ ۱۹۷۰ یا بر محور زندگینامه‌نویسی می‌گشت و یا با ابزار و رسانه و تمهیدات گوناگون و شبه‌نمایشی و مراسم آیینی به آن‌چه در طول تاریخ بر زنان گذشته بود می‌پرداخت بت ادیسون مراسمی برای بزرگداشت نه میلیون زنی که به اتهام جادوگری در تاریخ مسیحیت سوزانده شده‌اند برپا کرد و سوزان لایسی، در نمایش گونه‌یی به نام «سوگواری و خشم»، کشتارها و تجاوزها و بهره‌کشی‌های ناانسانی از زن را به نمایش گذاشت

مردسالار آن‌ها را بر آن داشته بود تا منتزع از جریان کلی فرهنگ و هنر، خود را به ساختن دستکارهای ناچیز خانگی قابل و قانع کنند و بیشتر به خیاطی و گلدوزی و کارهای دستی بپردازند تا نقاشی و مجسمه‌سازی. تا اواسط قرن نوزدهم فقط زن‌هایی امکان آموختن هنر نقاشی را می‌یافتند که خواهر، دختر و یا از خویشان نزدیک نقاشان مرد باشند. نقاشی، حرفه‌یی نبود که معیشت زنان را تأمین کند و جز در پاره‌یی موارد استثنایی، به‌ندرت دیده شده است که زنی مانند لوئیز چاپلینگ و یا هنریتا رای، بتواند از راه نقاشی گذران معاش کند. به هر حال، زنان آن‌قدر گفتند ونوشتند و فریاد زدند تا سرانجام در بسیاری از صنایع دستی، از جمله قالی‌بافی، پتوهای سرخ‌پوستان ناواجو و حتی گلدوزی و ملیله‌دوزی، به چشم آثار هنری نگریسته شد. در فرصت‌های پیشین هم هنگام بحث از فمینیسم به اشاره گفته‌ام که پس‌لرزه‌ها و تموجِ این گرایش‌ها و مد تازهٔ روشنفکری بعد از گذشت بیست و چند سال به ساحل سرزمین ما هم رسید و یکباره دیدیم که جماعتی از زن و مرد روشنفکرنما، بی آن‌که چند و چونی در چیستی و چرایی قضیه کرده باشند، سنگ گلیم و گبه را به سینه می‌زنند و آن را در حد یک اثر هنری ناب می‌ستایند. یکباره گرفتن عکس‌های توریست‌پسند از دستکارهای بومی و ایلیاتی برای گنجاندن در مجموعه‌های هزارویک‌شبی رواج یافت و زن ایلیاتی که نسل‌اندرنسل، نقش‌های سنتی را آزادانه و با بهره‌جویی از عنصر خیال، در تاروپود گلیم و گبه‌واره تنیده بود، هزارتا آقابالاسر و سفارش‌دهنده پیداکرد و با هزارجور امر و نهی مواجه شد. از آن پس ناگزیر بود طرح و رنگ پیشنهادی شهرنشینان را به‌کار ببرد و دستکار خود را در قد و قواره‌یی که به او سفارش می‌دادند تحویل دهد.

هنر فمینیستیِ غرب و به تبعیت از آن نقد فمینیستی، از آغاز بسیار گوناگون بود. در دههٔ ۱۹۷۰، یا بر محور زندگینامه‌نویسی می‌گشت و یا با ابزار و رسانه و تمهیدات گوناگون و شبه‌نمایشی و مراسم آیینی، به آن‌چه در طول تاریخ بر زنان گذشته بود می‌پرداخت. بت ادیسون، مراسمی برای بزرگداشت نه میلیون زنی که به اتهام جادوگری در تاریخ مسیحیت سوزانده شده‌اند برپا کرد و سوزان لایسی، در نمایش گونه‌یی به نام «سوگواری و خشم»، کشتارها و تجاوزها و بهره‌کشی‌های ناانسانی از زن را به نمایش گذاشت. از نیمه‌های دههٔ ۱۹۸۰ زنان نقاش بار دیگر به رسانه‌های سنتی و آفرینش آثاری روی آوردند که در آن‌ها «نگاه خیرهٔ مردانه» مجذوب زن «شئی‌شده» و «دیگر شده» مانده بود. از بسیاری از زنان جسارت‌های نامنتظر و غافلگیرکننده هم سر زد و آثاری پدید آوردند که زبانِ بسیاری از مردان را بست. به‌هر حال، از میان این آثار، آن‌چه سیلویا کولیوسکی و ویکتور بورجین، هنرمند انگلیسی آفریدند شهرت بیشتری یافت. سیندی شرمن و باربرا کروگر و جنی هولزر که پیش‌تر در مقالات مستقل به تفصیل به آثارشان پرداخته‌ام نیز از همین قبیله‌اند. به‌طور کلی می‌توان گفت که تمام آن‌چه فمینیست‌ها پدید آوردند و به نحوی از انحا در درون جنبش فمینیسم می‌گنجد، در ضدیت با ناب‌گرایی مدرنیسم و آن چیزی است که «هنر متعالی» می‌نامید. بسیاری از هنرمندان زن با بهره‌جویی از شیوه‌های روایتگری، که مدرنیسم همواره آن را نهی کرده و مذموم شمرده است، به روایتگری و حدیث نفس پرداختند و احوال انفسی و آفاقی خود را دستمایهٔ کارشان قرار دادند. از همین موضع و منظر و با بهره‌جویی از همین دستاویزها هم هست که بیشتر آثار فمینیستی را تزیینی، آیینی، تصنعی و عامیانه می‌نامند، اما باید این واقعیت را هم از نظر دور نداشت که پست‌مدرنیسم مشوق همین مؤلفه‌ها و ویژگی‌هاست و زنان سال‌هاست که با تولید آثار ضد مدرنیستی، خواسته یا ناخواسته آب به آسیاب پست‌مدرنیسم ریخته‌اند.

همین‌جا اشاره به این نکته هم ضرورت دارد که برخی از منتقدان و نظریه‌پردازان فمینیست، از جمله الیزابت گراوس، جودی باتلر و سیلا بن‌حبیب، به علت آن‌که پست‌مدرنیسم خود را درگیر هویت‌های جنسی بنیادین می‌کند، میانهٔ چندان خوبی با آن ندارند. لیندا نیکلسون (۱۹۹۰)، منکر رابطهٔ پنهان و آشکار نظریه‌های فمینیستی با قلمروهایی که به هرحال پست‌مدرن نامیده شده نیست، اما به هیچ‌رو این رابطه را به معنای سرسپردگی و تمکین بی‌چون‌وچرا از پست‌مدرنیسم نمی‌داند. نگرانی نویسندگانی همچون لیندا نیکلسون از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که اگر چه پست‌مدرنیسم به انحاء گوناگون ادعای صدا بخشیدن به زن را داشته است، اما در عمل و در نظریه‌پردازی‌های پست‌مدرن، کمتر دیده شده است که به این قضیه اهمیت داده و به آن پرداخته باشد. شمار زنانی که در این بحث‌ها شرکت کرده و به پست‌مدرنیسم پرداخته باشند نیز در

سنجش با مردان چندان زیاد نیست و برآیندِ واقعیت‌ها این شک را برمی‌انگیزد که نکند پست‌مدرنیسم هم دامچاله‌یی باشد که مردان، در لباس اهل سلوک، سر راه پیشرفت زنان تعبیه کرده‌اند. انصاف باید داد که دل‌نگرانی زنان چندان هم بی‌دلیل نیست و می‌تواند صدق و اعتبار داشته باشد. به عنوان نمونه، نوشته‌های ژولیا کریسته‌وا نوعی بیان زنانه و فمینیستیِ نظریه‌های پست‌استراکچرالیستی است، تفاوتی چندانی با نظریات مردان ندارد و می‌کوشد که جنسیت را به چارچوب‌های پست‌استراکچرالیستی، یعنی پدیده‌یی که ساخته و پرداختهٔ مردان است محدود کند. او هرگز از خود تمایلی نسبت به کشف دوبارهٔ آثار ارزندهٔ زنان، چه در قلمرو ادبیات و چه در عرصهٔ هنرهای تجسمی، نشان نمی‌دهد. حتی به این واقعیت که زنان در طول تاریخ به علت حضور احکام و قوانین تک‌سویه و پدرسالارانه به گونه‌یی ستمگرانه و ناهنجار شناسانده شده‌اند نیز اعتنایی ندارد و نگاهش بیشتر معطوف به نظریه‌های روان‌شناختی و نشانه‌شناختی است. اگر هم به‌طور تصادفی در آثارش بویی از پیوند میان زبان و جنسیت به مشام برسد، شکلی کاملاً انتزاعی دارد. کریسته‌وا، هرازگاهی به این که زنان می‌توانند به نوعی «صدای زنانه» در عرصهٔ ادبیات هستی دهند اشاره می‌کند، اما مؤلفه‌های زنانگیِ بنیادین و بی‌زمانی را که بتواند منبع این صدا شمرده شود مشخص نمی‌کند. درست در قطب مخالف کریسته‌وا، نویسنده‌یی همچون جین فلاکس (۱۹۹۰)، را داریم که پا را از گلیم زنانه فراتر می‌گذارد و بر این اعتقاد پافشاری می‌کند که نظریات فمینیستی به گفتمان پست‌مدرنیسم نشت‌ونفوذ کرده است و همین تسری سبب توان‌بخشی و پژواکِ صدای آن شده است.

واقعیت قضیه آن است که فمینیست‌ها، با درک مقدورات و محدودیت‌ها به کارآیی پست‌مدرنیسم برای سیال کردن مرزها و تعیین چشم‌اندازهای جایگزین پی برده‌اند، اما افزون بر پست‌مدرنیسم، از چندین و چند نظریهٔ دیگر هم بهره می‌گیرند و می‌جویند و وجوه گوناگون آن را در راستای اهداف خود می‌بینند. این نظریه‌ها عبارتند از:

۱.نظریه‌هایی که در پیوند با پیچیدگی و چندلایگی مسائل جنسیتی و حد و حصارهای آن هستی یافته است.

۲. نظریه‌های مخالف با همگانیتِ مذکرِ دکارتی و مرزبندی‌های تحمیلی و انعطاف‌ناپذیر آن.

۳. دگرگونی بنیادین و تغییر شکل در نحوهٔ نگرش مردان و اندیشهٔ بت‌سازی سنتی از بدن زن در جوامع مردسالار.

سوزان هکمن، یکی از منتقدان فمینیست، پست‌مدرنیسم و فمینیسم را در حمله بردن به تعریف انسان‌مدارانهٔ دانش، شریک و متحد می‌داند و به همین اعتبار هم هست که اندیشه‌های فمینیستی را یکسره پست‌مدرن جلوه می‌دهد. هکمن بر آن است که پست‌مدرنیسم و فمینیسم، با اتکا به خردورزی‌های تازه و چندگانه‌باوری، در نقد شناخت‌شناسیِ عصر روشنگری نیز اشتراکاتی دارند، اما منکر آن هم نیست که همواره میان پست‌مدرنیسم و فمینیسم مجادله و بگومگوی مداوم جریان داشته است. مثلاً فمینیسم، خردگرایی روشنگری را تنها به خاطر تعصب‌های جنسیتی و عدم تساهل و قرار دادن زنان در جایگاهی فرودست‌تر از مردان و مذکر دانستنِ مفهوم خرد، نقد می‌کند، اما پست‌مدرنیسم منکر تمامی جوانبِ مفهوم خردگرایی و روشنگری است.

بااین همه، فمینیسم در این سلسله نظریات خود آن‌قدرها هم که ادعا می‌کند روراست نیست و در بسیاری موارد آن‌چه می‌گوید در خور تأمل است. بسیار آب‌زیرکاه است و در همان حال که با دست پس می‌زند، با پا پیش می‌کشد. از یک سو بر خردگرایی به سبب شناخت‌شناسیِ پدرسالارانهٔ آن ایراد می‌گیرد و از سوی دیگر می‌خواهد از طریق همین میراثِ مدرنیسم و توانایی منطق و خردورزی، حقانیت خود را ثابت کند. در این میان نوشته‌های سابینا لاویباند، لحن و فحوای روشن‌تری دارد و همان‌طور که پیشتر هم اشاره کردم، معتقد است که اگر فمینیسم، به جای قلمداد کردن خود به عنوان یکی از جنبه‌های هیجان‌انگیز چشم‌انداز پست‌مدرنیستی، خود را یکی از ثمرات روشنگری و مدرنیسم بشناساند، جایگاه استوارتر، پذیرفتنی‌تر و معتبرتری خواهد یافت. به همین سبب‌ها و دوگانگی‌ها هم هست که برخی از فمینیست‌ها می‌کوشند تا در گروه‌های کوچک‌تر، نوعی پرسپکتیو واحد و تک نقطه‌یی برای خود فراهم کنند. تلاش برای جمع‌وجور کردن و کاهش دادن یک پرسپکتیو چند نقطه‌یی به یک پرسپکتیو تک‌روایی، روشی است که قدرت‌های مذکر در طول تاریخ به‌کار گرفته و کارآیی آن را هم در فرصت‌های گوناگون آزموده‌اند. اکنون برخی از فمینیست‌های فرانسوی، از جمله لوسه ایری‌گری و ژولیا کریسته‌وا، به همین روش کهنه روی آورده‌اند و می‌خواهند کارآیی آن را در گفتمان‌های خود محکی دوباره بزنند. البته این گرایش چیزی نیست که از نظر دیگران پنهان بماند و از همین جهت برخی از فمینیست‌ها، از لوسه ایری‌گری به این سو، مظنون به روی‌آوردن به پدیده‌یی به نام «خردگرایی جمعی و همگانی» شده‌اند. ایرادی که بر این گروه از فمینیست‌ها وارد می‌شود، و درست هم هست، مبتنی براین باور است که همیشه بیم جنسیتی شدنِ خردورزی وجود داشته است و ممکن است که بار دیگر ابزار و بهانهٔ به حاشیه راندن زنان را به دست مردان بدهد. شمار دیگری از فمینیست‌ها با توجه به تجربیات متفاوت زنان در طبقه و نژاد و فرهنگ‌های گوناگون، روایات واحد را چندان کارگشا نمی‌دانند و بر آنند که تنها راه مقاومت در برابر جزم‌اندیشی‌های پدرسالارانه، پافشاری بر رد و انکارِ قطعیتِ تفاوت‌های جنسیتی و نشان دادن طبیعت انعطاف‌ناپذیر آن است.

فمینیسم، چه در آن به چشم جنبشی مستقل و قایم به ذات نگریسته شود و چه در پیوند با برخی از وجوه زن‌باورِ پست‌مدرنیسم تصور شود و به هر نام و عنوانی که خوانده شود و به هر شکلی که معنا پیدا کند، هواداران و مخالفان و معتقدان و منکران خود را داشته است و خواهد داشت. امروز دیگر تردیدی نمانده است که فمینیسم خود را به عنوان یک دگرگونی گسترده در اختیارات فرهنگی، به ویژه در فرهنگ اروپای غربی و امریکا و حتی امریکای لاتین و نهادهای وابسته به این فرهنگ‌ها، شناسانده، پایگاه خود را استوار کرده و همیشه به فکر توانمندتر کردن خود بوده است.

یکی از راهکارهای توانمند کردن فمینیسم، پیونددادن آن با گفتمان مادرسالاری و هنر مادرسالارانه است. تاریخ هنر همواره آمیخته با نوعی زیبایی‌شناسی پدرسالارانه بوده است و معیارها و پسندهای آن همچون سنتی دیرپا از نسلی به نسل دیگر رسیده است. اما در دو دههٔ اخیر این پرسش مطرح شده است که آیا زن می‌تواند با بهره‌جویی از شرایط پست‌مدرن و حرکت‌های فمینیستی به جایگاهی مشخص در چشم‌اندازی فرهنگی و اجتماعی دست یابد و در رویارویی با زیبایی‌شناسی پدرسالارانه، نوعی زیبایی‌شناسیِ به اصطلاح «مادرسالارانه» پدید آورد؟ آیا زن می‌تواند در جوامعی که هنوز زیر سیطرهٔ «مذکر» است، از قید و بندهای سنتی که جنسیت و جسمیت بر او تحمیل کرده رهایی یابد و در مجال و محدودهٔ هرچند تنگی که امکانات اجتماعی و فرهنگی فراهم

هنر مادرسالارانه از یک‌سو
مرزهای میان هنر و نظریه را از میان برمی‌دارد
و از سوی دیگر، مرزهای میان زندگی و هنر را انکار می‌کند
هنر مادرسالارانه، در شکل کهن خود
با اسطوره و نجوم در می‌آمیزد و در شکل مدرن
و نوین خود، با فلسفه
و اومانیسم و علوم طبیعی و اجتماعی پیوند می‌یابد
به همین سبب‌ها هم هست که نمی‌تواند
در ارتباط‌های معمولی و متعارف کارگرد چندانی داشته باشد
و یا به آن محدود بماند

هنر مادرسالارانه، ناظر بر تداوم زندگی
و گردش چرخهٔ تولد و مرگ و تولدِ دوباره است
نه جنگ و مرگ قهرمانانه برای آرمان‌های انتزاعی که همواره
مورد نظر هنر پدرسالار بوده است
به بیان دیگر، قوانین بنیادین جوامع مادرسالار
مبتنی بر احساسات مسالمت‌آمیز، زندگی اجتماعی
مادرانگی و عشق خواهرانه است
حال آن‌که در اختیارات پدرسالارانه، تسلط و برتریِ شوهر
بر زن و خودخواهی‌های فردی
و گروهی حکمرانی می‌کند

آورده، نقشی چشم‌گیر برای خود دست‌وپاکنند؟ برخی از نظریه‌پردازان، برای نزدیک‌شدن به این اهداف، فمینیسم را مبتنی بر زیبایی‌شناسیِ مادرسالارانه توصیف کرده و دریافت درست آن را به ادراک همه‌سویهٔ هنر مادرسالارانه موکول می‌دانند. از همین‌رو، امروز در مطالعات فمینیستی و به‌ویژه نقد فمینیستی، آشنایی داشتن با این‌گونه هنر و زیبایی‌شناسی آن امری ضروری است.

بی‌تردید می‌باید شالوده‌های زیبایی‌شناسی مادرسالارانه‌یی را که مورد نظر فمینیست‌هاست در هنر مادرسالارانهٔ گذشته جست‌وجو کرد. این‌جا مراد از گذشته به هیچ‌رو گذشته‌های دور نیست، بلکه در وجوه گوناگون هنر مدرن که بخشی از آن توصیفی و بخشی دیگر هنجارگذارانه بوده است نیز نشانه‌هایی از زیبایی‌شناسی مادرسالارانه دیده می‌شود. با اندکی مسامحه می‌توان از چند اثر و فرم هنری از هنرمندان زن و مرد نام برد که ویژگی و کیفیتی مادرسالارانه داشته‌اند. به‌عنوان نمونه، استفن مالارمه با واژگون‌کردن قوانین نحوی زبان، قوانین پدرسالارانه را نادیده می‌گیرد. اگر این فرم‌ها و دگرگونی‌ها مورد تعلیل و تحلیل و سنجش‌های تطبیقی قرارگیرند، قضیه روشن خواهد شد و شاید بتوان بر مبنای یافته‌ها، به یک ساختار منظم و سامان‌پذیر دست پیدا کرد. اصولاً اگر قرار باشد که آرمانشهری هنری در پیوند با هنر فمینیستی تصور شود، بی‌گمان چنین بررسی‌هایی سرآغاز کار خواهد بود. آبندورث، یکی از محققان مسایل زنان، برای آن‌که الههٔ زیبایی‌شناختی مادرسالارانه یک‌بار دیگر شادمانه به رقص برخیزد، به نُه اصل در مطالعهٔ زیبایی‌شناسیِ مادرسالارانه اشاره کرده است.

۱- هنر مادرسالارانه چه در گذشته و چه در زمان حال، در فراسوهای «افسانه‌یی» قرار می‌گیرد و در بسیاری موارد، بر حسب عرف و عادت، آن‌چه در فراسوی افسانه‌یی قرار می‌گیرد، جادویی تصور می‌شود. جادو همیشه از راه نماد، واقعیت را مورد حمله قرار داده و هدف آن دگرگون‌کردن واقعیت بوده است. تلاش دایمیِ هنر مادرسالارانهٔ دنیای کهن این بوده است که با بهره‌گیری از جادو (به‌همان مفهوم کهن و سنتی)، بر طبیعت و عناصر آن چیره شود و بر رویدادها تأثیر بگذارد. هنر مادرسالارانهٔ مدرن هم کوشیده است تا با بهره‌گیری از جادوهای مدرن واقعیت‌های ذهنی و اجتماعی را دگرگون کند.

۲- هنر مادرسالارانه چارچوبی دیرینه و ازپیش‌اندیشیده دارد که در واقع همان ساختار اساطیر و ارباب‌انواعِ مادرسالارانه است. این ساختار، همانند تمام ساختارهای اساطیری دیگر و دربسیاری موارد، مذاهب و مشرب‌هایی که از آن سربرآورده، شکلی جهان‌شمول دارد و همواره یکی از عناصر بنیادینِ تصورات انسانی شمرده شده است. اما این واقعیت هم نباید از نظر دور بماند که ساختار اساطیر مادرسالارانه، مانند هر ساختار دیگر به‌خودی‌خود کامل نیست. در طول تاریخ، هر اجتماع مادرسالارانه، ساختار اساطیر مادرسالارانهٔ خود را داشته است، این ساختار را چه از طریق باورهای مذهبی و آیین‌ها و چه از طریق راه و روش‌های زندگی تحمیل کرده و واقعیتی تازه و متفاوت پدید آورده است. از همین جهت هم هست که فرم نهاییِ آن شکل مشخصی ندارد و به همان گوناگونیِ شرایط اجتماعی و اقلیمی و فردیِ انسان‌هایی است که آن را به‌وجود آورده‌اند. هنر مادرسالارانه‌یی که از بطن و بستر ساختار اساطیر مادرسالارانه سر برمی‌آورد، به‌رغم ظاهر منسجمی که دارد، در درون سرشار از گوناگونی و تناقض است. با این همه شکل وحدتی را دارد که به هیچ‌رو جزمی نیست و نقطهٔ اشاره و ارجاع آن چندگونگی خاصی است که ذهنی نیست.

۳- هنر مادرسالارانه شکلی فرارونده و برشونده دارد و از تمام گونه‌های سنتیِ ایجاد ارتباط که معمولاً شامل مؤلف، متن و خواننده است برمی‌گذرد. این‌جا مراد از متن می‌تواند هرشکل از تولید هنری باشد، اما هرگز نباید عجولانه استنباط کرد که هنر مادرسالارانه به متن و چارچوب‌های تولید هنر محدود می‌ماند؛ این هنر در واقع فرایندی است که به‌ساختاری درونی و ازپیش‌بوده اشاره دارد؛ چیزی معادل همان عنصری که در رقص‌های آیینی و اکسپرشن‌های بیرونی آن دیده می‌شود. به بیان دیگر، فرایندی است که همگان برای هستی دادن به یک اکسپرشن بیرونی در آن شرکت می‌کنند و تمام شرکت‌کنندگان به‌طور همزمان، هم مؤلفند و هم تماشاگر. ساختار اساطیر مادرسالارانه متنی نیست که آن را یک مؤلف زن نوشته باشد و یک خوانندهٔ زن برای آن معناتراشی کند. البته این حرف بدان معنا نیست که مؤلف و خوانندهٔ زن در نظریهٔ ارتباط سنتی نقشی نداشته‌اند. همین مون است که به‌عنوان کهن‌ترین عناصر بنیادین تصورات انسانی خودنمایی می‌کنند و از زمینهٔ همین‌هاست که دستکارهای هنری و باورهایی مبتنی بر قوانینِ درونیِ خود سر بر می‌آورند.

۴- هنر مادرسالارانه از همهٔ دست‌اندکاران و آن‌ها که به نحوی از انحا به این هنر می‌پردازند می‌خواهد که خود را تماماً وقف آن کنند. طیف این خواسته چنان گسترده است که در آن هیچ تفاوتی میان مؤلف و مخاطب دیده نمی‌شود. این‌جا هم مراد از مؤلف، کسی است که در یک آیین یا اجتماع خاص کنش‌های نمادین می‌آفریند و منظور از مخاطب، جماعتی است که به طرق حسی خود را با آن همسو می‌کند، به‌عنوان یک نظریه به آن می‌اندیشد و خود را با آن هویت‌یابی می‌کند. در هنر مادرسالارانه مرز مشخصی میان اندیشه و احساس وجود ندارد. همه دست‌اندرکاران آن به طور همزمان در سطح تعیین هویت حسی و بازتاب‌های نظری و واکنش‌های نمادین عمل می‌کنند. با این همه، طبیعت عینی و جهان‌شمول ساختار اساطیر مادرسالارانه، که نسبتاً برای همگان شناخته است، مانع آن می‌شود که تعیین هویت به‌شکلی از احساساتیگری ذهنی مبدل شود و نظریه‌پردازی، با گرایش یافتن به‌سوی خودسرانگی‌های انتزاعی، شکل نوعی روان‌پالایی مطلق را به خود بگیرد. هنر مادرسالارانه می‌کوشد تا احساس، اندیشه و عمل را به هم‌آمیزد و به شکل یک ایماژ اساطیری یکپارچه و منسجم در آورد. همین تمامیت است که احساس جذبهٔ نهایی را برمی‌انگیزد و این هنر را فراافسانه‌یی و جادویی جلوه می‌دهد.

۵- همان‌طور که پیشتر اشاره شد، از آن‌جا که هنر مادرسالارانه شکلی آیینی دارد و فرایندی است که بدون واسطه و در جمع کسانی که در آن شرکت کرده‌اند روی می‌دهد، هرگز نمی‌تواند از سوی کسی که بیرون آن است مورد تفسیر و ارزیابی قرار گیرد، یا به‌شکل نوعی کالا در بازار عرضه شود و یا در نهایت، در مجموعه‌های فردی یا همگانی و موزه‌ها گرد آید و به تماشا گذاشته شود. به همین اعتبار هم هست که به‌هیچ وجه شکل یک الگوی همگانی ارتباطاتِ برساخته از عناصر شناختهٔ مؤلف، متن، بازار و مخاطب را به خود نمی‌گیرد. منظور از بازار، کل اقتصاد هنر است و در این میان، واسطه، مفسر، منتقد، مترجم و تاریخ‌نگار همه کنار نهاده شده‌اند. به بیان دیگر، هنر مادرسالارانه نمی‌تواند همانند یک شئی یا کالا وجود خارجی پیدا کند. هنر مادرسالارانه اگرچه از خلسه و جذبه مایه و هویت می‌گیرد، اما فرایندی پویا و پر تب‌وتاب است و مانند جادو، بر واقعیت تأثیر ذهنی می‌گذارد.

۶- هنر مادرسالارانه از آن‌جا که نمی‌تواند به شئی مبدل شود، به ژانرها و گونه‌های کوچک‌تر نیز تفکیک شدنی نیست. مثلاً رقص آیینی و مذهبی، آمیزه‌یی است از موسیقی، آواز، حرکت، فرم، تزیین، نماد و گه‌گاه تراژدی و این همه به‌هدف نیایش یا طلب آمرزش و یا ستایش خدایان است. در هنر مادرسالارانه تفکیک هنر و غیرهنر ناممکن است. هنر مادرسالارانه از یک‌سو مرزهای میان هنر و نظریه را از میان برمی‌دارد و از سوی دیگر، مرزهای میان زندگی و هنر را انکار می‌کند. هنر مادرسالارانه، در شکل کهن خود با اسطوره و نجوم در می‌آمیزد و در شکل مدرن و نوین خود، با فلسفه و اومانیسم و علوم طبیعی و اجتماعی پیوند می‌یابد. به همین سبب‌ها هم هست که نمی‌تواند در ارتباط‌های معمولی و متعارف کارکرد چندانی داشته باشد و یا به آن محدود بماند. این محدودیت‌ناپذیری و عدم کارایی بیشتر از آن جهت است که هنر مادرسالارانه یک فراگرد ساده و خطی و تک‌سویه نیست، بلکه فرایندی برآمده از درگیری‌های اجتماعی است که ارتباط به مفهوم متداول آن، فقط بخشی از آن به‌شمار می‌آید.

۷- از آن‌جا که هنر مادرسالارانه ریشه در ساختار اساطیر مادرسالارانه دارد، و این ساختار بر نوعی نظام ارزش‌گذاری متفاوت مبتنی است، در بسیاری موارد، با ارزش‌گذاری‌های پدرسالارانه همخوانی ندارد. هنر مادرسالارانه، ناظر بر تداوم زندگی و گردش چرخهٔ تولد و مرگ و تولدِ دوباره است، نه جنگ و مرگ قهرمانانه برای آرمان‌های انتزاعی که همواره مورد نظر هنر پدرسالار بوده است. به بیان دیگر، قوانین بنیادین جوامع مادرسالار مبتنی بر احساسات مسالمت‌آمیز، زندگی اجتماعی، مادرانگی و عشق خواهرانه است، حال آن‌که در اختیارات پدرسالارانه، تسلط و برتریِ شوهر بر زن و خودخواهی‌های فردی و گروهی حکمرانی می‌کند. از آن‌جا که هنر مادرسالارانهٔ نوین با پرداختن به ارزش‌های خاص خود به این ارزش‌ها صدا می‌دهد و در ذهنیت اجتماعی دگرگونی پدید می‌آورد، در جوامع پدرسالار، در آن به چشم یک فرایند ویرانگر و پیچیده نگریسته می‌شود. اما واقعیت آن است که در هنر مادرسالارانه به هیچ‌رو نشانه‌یی از ویرانگری دیده نمی‌شود و از همین جهت، نه به‌سوی مؤلفه‌های قدرت و کنترل گرایش دارد و نه خود را نیازمند ایدئولوژی‌های فریبنده می‌داند. حال آن‌که در هر نظام پدرسالار، یک نیروی ویرانگر و دگرگون‌کننده وجود دارد که همواره بر جایگزین‌های انقلابی تکیه دارد و در هر فرصت توان ویرانگری خود را به رخ می‌کشد.

۸- در جوامع پدرسالار، زیبایی‌شناسی از یک‌سو به فرمالیسم، یعنی هنر به‌اصطلاح نخبگان و هنری که کارکرد اجتماعی داشته باشد تقسیم می‌شود و از طرف دیگر، به هنر عامه‌پسند و کیچ و بی‌محتوا. اما دگرگونی‌های اجتماعی که زمینه‌های پیدایش هنر مادرسالارانه‌را پدید می‌آورد، مرزبندی‌های زیبایی‌شناختی را نادیده می‌گیرد و بر آن است که هر نوع چیرگی بر این تفکیک‌ها و مرزبندی‌ها سبب خواهد شد که هنر نقش اجتماعی خود را بازیابد و بتواند به‌عنوان مهم‌ترین فعالیت اجتماعی، زیبایی‌شناسی کل جامعه را مطرح کند. این در واقع بخشی از هنر پدرسالارانهٔ کهن نیز بود که مدرنیسم یک چند در انکار آن کوشید، اما امروز هنر مدرن می‌خواهد زیر لوای پست‌مدرنیسم بار دیگر به آن دست‌یابد.

۹- هنر مادرسالارانه هیچ‌گونه ادعایی در مورد «هنر» بودن خود به مفهوم رایج و متداول ندارد، چراکه آن را تحصیل حاصل می‌داند. هنر همیشه به‌عنوان پدیده‌یی «افسانه‌یی» توصیف شده است، افسانه‌یی بودن از اصول ابتدایی هر نظریهٔ هنری یا زیبایی‌شناختی پدرسالارانه نیز بوده است و هنر مادرسالارانه، در اصل و اساس، «فراافسانه‌یی» است. هنر اصولاً یک «مفهوم» انتزاعی است و به‌عنوان یک پدیدهٔ عینی از زمانی هستی یافت که قلمرو زیبایی‌شناسی تقسیم‌بندی شد. بعد از تقسیم‌بندی‌ها و خط‌کشی‌ها بود که در هنر به چشم چیزی تصنعی و غیرطبیعی منتزع از زندگی نگریسته شد. هنر مادرسالارانه در بسیاری موارد مستقل از افسانه و روایت است و به همین جهت از موضع و منظر هنر پدرسالار، هنر به حساب نمی‌آید. هنر مادرسالارانه به صناعت و دانش ویژه هم نیاز ندارد، از نوعی توانمندی برای دگرگون‌کردن و شکل‌دادن به زندگی برخوردار است، به خودی خود نوعی انرژی و زندگی است و به اعتبار برخورداری از پاره‌یی کیفیت‌های ویژه که به بخشی از آن‌ها اشاره شد، نوعی گرایش به‌سوی زیبایی‌شناختی‌کردن اجتماع را به‌ذهن متبادر می‌کند. هنر مادرسالارانه هرگز نمی‌تواند از فعالیت‌های پیچیدهٔ اجتماعی برکنار باشد، چراکه خود در کانون چنین فعایت‌هایی قرار دارد و در بسیاری موارد نبض تپنده آن به‌شمار می‌آید.

نه اصلی که آبندورث برای مطالعهٔ هنر و زیبایی‌شناسی مادرسالارانه بر

آیین‌های مادرسالارانه و اساطیری
همیشه در دوران‌های پدرسالار نیز از اهمیت بسیار
برخوردار بوده‌اند و به همین اعتبار هم هست
که با ناپدیدشدن جوامع مادرسالار
از میان نرفتند
هزاران سال بعد، اگرچه از اهمیت و اعتبارشان کاسته شده بود
چه آشکار و چه پنهان به شکل هنر فولکلوریک
جشنواره‌ها، کارناوال‌ها، افسانه‌های پریان، به زندگی خود ادامه دادند
پس اگر هم‌رای با آبندورث، ساختار اسطوره‌های مادرسالارانه را
شالودهٔ هنر مادرسالارانه تصور کنیم، چندان بیراه نرفته‌ایم

امروز هنر مادرسالارانه با دشواری‌ها
و موانع گوناگون روبه‌رو است. از یک طرف می‌باید
براساس معیارها و ارزش‌هایی به زندگی خود ادامه دهد که دیری است
جامعهٔ پدرسالار آن‌ها را غیرواقعی و نامعتبر دانسته
و به انزوای مطلق کشانده است
از طرف دیگر، درگیر نبرد نابرابری است
که جوامع پدرسالار در ضدیت با هنر مادرسالارانه به‌راه انداخته‌اند
دلیل این درگیری‌ها و اشکال‌تراشی‌ها آن است که
هنر مادرسالارانه نمی‌خواهد به قوانین
پدرسالارانه تن دهد، از آن تمکین کند و به اصطلاح، اهلی و متمدن شود

می‌شمارد و آرای خود را بر آن استوار می‌دارد، آن‌قدرها هم که در ظاهر نشان می‌دهند، کامل و یا بری از عیب و ایراد نیستند. در پاره‌یی موارد حق مطلب آن‌طور که باید و شاید ادا نشده است و در مواردی دیگر راه مبالغه رفته است. حتماً می‌باید به این محاسن و معایب هم با اشاره و ارجاع به همان اصل پرداخته شود.

- اصل اول: امروز باور این‌که در جهان کهن، جادو می‌توانست به‌یاری نمادها در کار و نیروی طبیعت دگرگونی پدیدآورد، سبب بارندگی شود و هنگام کسوف و خسوف از خشم آسمان بکاهد، امری بسیار ساده‌اندیشانه به‌نظر می‌آید. مردمی که با فرهنگ کهن احاطه شده بودند، به تجربه دیده‌بودند و می‌دانستند که سرانجام ماه از کسوف در خواهد آمد، بارندگی آغاز و پایانی دارد و تقویم‌هایی بر اساس گردش ماه و خورشید تنظیم کرده بودند، که در برخی از نمونه‌ها بسیار دقیق هم بود. از علم نجوم آگاهی داشتند و از نظارهٔ آسمان و شکل گرفتن ابرها و نحوهٔ حرکت آن‌ها در آسمان پیش‌بینی توفان و باران را آموخته بودند. داروهای بی‌شمار می‌شناختند و از کارکرد و محدودیت‌های هر یک آگاهی داشتند. بنابراین، بهره‌جویی و پناه‌بردن آن‌ها به جادو از روی جهل مطلق نبود. دریافته بودند که دانش محدود آن‌ها برای دگرگون کردن طبیعت کافی نیست و از سوی دیگر، در طبیعت به چشم موجودی زنده و جانداری نگاه می‌کردند که هر لحظه ممکن بود تصمیم خود را عوض کند؛ زبان آن را نمی‌دانستند و چاره‌یی جز این نبود که به زبان نمادها با آن گفت‌وگو کنند. با خدایان و الهه‌ها راز و نیاز می‌کردند و این دقیقاً همان احساسی است که انسان امروز با آن بیگانه مانده است. «جادوی مدرن»ی که آبندورث به آن اشاره می‌کند، کاربست‌های نمادین همان چیزی است که بر واقعیت‌های روان‌شناختی تأثیر می‌گذارد و تفاوت آن با جادوی کهن آن است که از تعلیل و تحلیل رفتارهای انسانی حاصل شده است، شمول عام دارد و تمام انسان‌ها را در بر می‌گیرد، نه یک قوم و قبیلهٔ خاص را.

- اصل دوم: مقولهٔ بنیادینِ اتکا بر ساختارهای اساطیری نه‌تنها در جهان کهن، که در قبایل بومی سراسر جهان نیز دیده می‌شود، شالوده‌های باورهای فرهنگ‌های پیچیدهٔ ابتدایی را فراهم آورده است و بر هر یک از فرهنگ‌ها، مذاهب، آیین‌ها و هنرهای پیشرفته بعدی نیز به نحوی از انحا تأثیر گذاشته است. آیین‌های مادرسالارانه و اساطیری همیشه در دوران‌های پدرسالار نیز از اهمیت بسیار برخوردار بوده‌اند و به همین اعتبار هم هست که با ناپدیدشدن جوامع مادرسالار از میان نرفتند. هزاران سال بعد، اگرچه از اهمیت و اعتبارشان کاسته شده بود، چه آشکار و چه پنهان به شکل هنر فولکلوریک، جشنواره‌ها، کارناوال‌ها، افسانه‌های پریان، به زندگی خود ادامه دادند. پس اگر هم‌رای با آبندورث، ساختار اسطوره‌های مادرسالارانه را شالودهٔ هنر مادرسالارانه تصور کنیم، چندان بیراه نرفته‌ایم، اما تفاوت این است که آن‌چه در ناخودآگاه هنر وجود داشته، اکنون به شکلی آگاهانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

- اصل سوم: این اصل در واقع به اکسپرشن بیرونیِ ساختار اساطیر مادرسالارانه اشاره دارد. برای پی بردن به این‌که هنر مادرسالارانه چه‌گونه هنری است و از چه کیفیت‌هایی برخوردار است، اول باید بررسی کنیم و به‌بینیم چه‌گونه هنری نیست؟ می‌پذیریم که همان‌طور که در اصل سوم آمده است، یک شئی نیست، بوطیقا، موسیقی، یا متن بصری خاصی هم نیست و فقط یک فرایند است. نیازی به واسطه و تعریف و تفاوت‌گذاری‌های رایج میان مؤلف و تماشاگر ندارد. تفاوتی هم میان اثر هنری و غیر هنری قایل نیست. اما پرسشی که به ذهن متبادر می‌کند این است که پس چی هست؟ آیا اصولاً می‌توان چنین فرایندی را هنر نامید؟ پاسخ بی‌تردید مثبت است چراکه در هر صورت آفرینندهٔ زیبایی است؛ نوعی نمایش چندرسانه‌یی است، نوعی پرفرمانس است، اما به یک بازنمایی خاص یا بازی یک هنرمند محدود نمی‌ماند، نوعی رویداد است، اما رویدادی نیست که گروهی آن را به‌شکلی از پیش‌اندیشیده و یا به‌طور دلخواه سامان داده باشند و در کنترل خود نگه دارند؛ رقص‌های آیینی از چنین زیبایی‌هایی برخوردارند.

- اصل چهارم: ادراکی که امروز از مفاهیم خلسه و جذبه داریم، همانند ادراکی که از جادو یا مراسم جادویی داریم، بسیار مبهم و در پاره‌یی موارد متعصبانه است. هنگامی که در آغاز دوران پدرسالاری این فرم‌های فرهنگی رو به افول نهادند، انبوهی از سوءتفاهم‌های جدلی و پیش‌اندیشیده پیرامون این مفاهیم را احاطه کرد و چنان که می‌بینیم هنوز مفاهیمی همچون جادو و جذبه نتوانسته‌اند گریبان خود را از قید سوءتفاهم‌ها و تعابیر دیرین رها کنند. امروز بسیاری از مردم جذبه را برابر با سرسام و هذیان می‌دانند، یا در نهایت خوش‌بینی آن را نوعی روان‌پریشی و جنون ملایم توصیف می‌کنند، حال آن‌که جذبه و خلسه

تعریف‌پذیر نیستند و بر درهم‌تنیدگیِ همزمانِ نیروهای احساسی و اندیشگیِ فعالِ انسانی دلالت دارند؛ می‌توان آن را برانگیخت، اما نمی‌توان به آن جهت داد. به بیان دیگر، جذبه نیروهای اندیشه و احساس و عمل را به‌هم می‌آمیزد بی آن‌که هیچ‌کدام از این عوامل بر دیگری رجحان داشته باشد. یکی از تفاوت‌هایی که میان هنر مادرسالارانه و پدرسالارانه وجود دارد همین است که فرایند جذبه، هنری نیست که تماشاگر داشته باشد و تنها با شرکت‌کردن در فرایند این هنر می‌توان آن را تجربه کرد.

- اصل پنجم: آن‌چه دربارهٔ اصل سوم گفته شد دراین مورد هم مصداق و اطلاق دارد و نیازی به توضیح بیشتر نیست.

- اصول ۷ و ۸ و ۹: همیشه پدیده‌های طبیعی یکی از عناصر مهم آیین‌های مادرسالارانهٔ کهن شمرده شده‌اند. گردش ماه و خورشید، طلوع و غروب آفتاب، باد و باران و آب و آتش، بزرگترین نقش را درزندگی انسان ایفا می‌کردند و از همین جهت، محاسبه دقیق تاریخ و روزها و سال‌ها از اهمیت بسیار برخوردار بوده است. مردمان اعصار کهن برای طبیعت و عناصر آن احترام بسیار قایل بودند و طبیعت هم بیش‌وکم پاداش ستایش‌های آن‌ها را می‌داد. به همین دلایل هم بود که هنر مادرسالارانه خصلت «افسانه‌یی» را فراتر برد، آن را در قلمروهای همگانی‌تر، برانگیزنده و تأثیرگذار شناساند و نوعی انگیزش ناگزیر و حتی ناخواسته را به آن نسبت داد. از این دیدگاه می‌توان هنر مادرسالارانه را مبتنی بر یک سلسله ارزش‌های متفاوت با ارزش‌های پدرسالارانه دانست و به اعتبار همین استقلال است که تا کنون به زندگی خود ادامه داده است.

امروز هنر مادرسالارانه با دشواری‌ها و موانع گوناگون روبه‌رو است. از یک طرف می‌باید براساس معیارها و ارزش‌هایی به زندگی خود ادامه دهد که دیری است جامعهٔ پدرسالار آن‌ها را غیرواقعی و نامعتبر دانسته و به انزوای مطلق کشانده است. از طرف دیگر، درگیر نبرد نابرابری است که جوامع پدرسالار در ضدیت با هنر مادرسالارانه به‌راه انداخته‌اند، دلیل این درگیری‌ها و اشکال‌تراشی‌ها آن است که هنر مادرسالارانه نمی‌خواهد به قوانین پدرسالارانه تن دهد، از آن تمکین کند و به اصطلاح، اهلی و متمدن شود. از همین جهت است که هنر مادرسالارانه به شکلی خواسته و ناخواسته خود را در کوران کنش‌های سیاسی می‌یابد و گاه و بی‌گاه شکل رویارویی با امور سیاسی را نیز به خود می‌گیرد. در این نبرد مداوم، هنر مادرسالارانه ناگزیر از بهره‌جویی از راهکارهایی است برخی از آن‌ها تاکنون تجربه نشده‌اند. در این نبرد، نشانی از مبادلهٔ آتش و بهره‌گیری از ابزار جنگیِ شناخته درکار نیست، اما نمادین‌کردن‌های نامنتظر و دور از دسترس و پدیدآوردنِ شبکهٔ ارتباطات تازه آن‌هم در کانون جهانی که به شدت اتمیزه شده و به حوزه‌های فکری مجرد و درون‌نگرانه تفکیک شده، ابزار حمله و دفاع مداوم است. این کار چیزی است معادل همان «جادوشدن» و یا «جادوکردن» که با اسلحهٔ متعارف نمی‌توان به جنگ آن رفت. نوعی زندگی قایم‌به‌ذات است. زیبایی است اما کالا نیست؛ می‌خواهد تمام مرزبندی‌های درونیِ زیبایی‌شناسی را ازمیان بردارد و تمام حامعه را یکسره زیبایی‌شناسانه جلوه دهد. ناگفته پیداست که لازمهٔ این کار، هستی دادن به‌گونه‌یی از زندگی اجتماعی است که بتواند سرشار از معنا باشد. واقعیت هم آن است که اگر از این دیدگاه در هنر نگریسته شود، هنر دیگر یک مهارت و صناعت تخصصی و دانشی که عده‌یی خاص بر آن احاطه داشته باشند نخواهد بود و بیشتر شکل یک قابلیت و توانمندیِ همگانی را به خود خواهد گرفت؛ توانمندی در شکل‌بخشیدن به زندگی و حضوری که چه از دیدگاه فردی و چه از منظر اجتماعی، ارزش زیستن داشته باشد. هنر مادرسالارانه و به تبعیت از آن فمینیسم، معتقد است که این هنر و این زیبایی در جوامع پدرسالار خریداری ندارد و اگر هم عرضه شود، تمامی جامعه در ضدیت باآن بسیج خواهد شد.

اگر ارتباط فمینیسم با هنر مادرسالارانه به معنای بررسی تاریخ هنر تعبیر شود، از یک طرف نشانهٔ توانمندی فمینیسم شمرده خواهد شد و از طرف دیگر، ناظر بر انعطاف‌پذیری اصول به‌ظاهر خشک و تخطی‌ناپذیر آکادمیک و سنتی خواهد بود. اصولاً همین فکر که به فمینیسم به عنوان یک امکان تازه در میان جایگزین‌های نوین روش‌های تاریخ هنر نگریسته شود، تلویحاً خطرات و دشواری‌های تهیهٔ فرمول و دستورالعمل برای سیاست‌های فرهنگی فمینیستی را نیز به ذهن متبادر می‌کند. همین‌جا باید این نکته را هم متذکر شد که توانمندی فمینیسم به معنای توانایی آن در آزاد کردن تاریخ هنر نیست. رابطهٔ آن با تاریخ هنر را هم نباید انگیزه‌یی تازه مبتنی بر اصول کهنه به شمار آورد، بلکه می‌باید واژهٔ رابطه را بار دیگر معنا کرد. این همه از آن جهت است که تاریخ هنرِ سنتی هیچ‌گاه موقعیت و موضع خود را روشن و مشخص نکرده است و نمی‌کند. فمینیسم همیشه تاریخ هنر را یک فرم فرهنگی پدرسالار تعریف کرده و بر همین اساس، مبارزه برضد ارزش‌ها و معیارهای شکل‌گرفته در درون تاریخ هنر را یکی از وظایف و سیاست‌های فرهنگی خود به‌شمار آورده است. برای دریافتن رابطهٔ جاری میان فمینیسم و تاریخ هنر می‌باید به روند شکل‌گیری فمینیسم در چند سال گذشته اشاره کرد و پذیرفت که فمینیسم هرگز یک ایدئولوژی سیاسیِ یک‌پارچه نبوده و از یک سلسله باورها و حرکت‌ها و اعمال گوناگون شکل گرفته است. به همین جهت شاید بهتر باشد که آن را مجموعه‌یی از «فمینیسم»ها بنامیم؛ یعنی فمینیسم را جمع بدانیم، نه مفرد. زنانی که دست اندرکار این حرکت بوده‌اند وجود مواضع گوناگون را تأیید کرده‌اند، اما هرگز نتوانسته‌اند گرهی از پیچیدگی فمینیسم در درون تاریخ هنر بگشایند. شاید این‌طور هم بتوان گفت که تاریخ هنر نتوانسته است اندیشهٔ فمینیسم را به‌عنوان مجموعهٔ پیچیده‌یی از ایدئولوژی‌های سیاسی بپذیرد. □

سمرقند ۵

فصل‌نامهٔ فرهنگی، ادبی، هنری

مدیر مسئول طوبی ساطعی

شمارهٔ بهار فصلنامه سمرقند به توماس مان اختصاص دارد. در این شماره مقاله‌ای از عزت‌الله فولادوند با عنوان نامه‌ای تاریخی از مان و سخنرانی‌های او را در دانشگاه پرینستون و آکادمی نوبل می‌خوانیم. همچنین زندگینامهٔ خودنوشت نویسنده و نگاه منتقدان به آثار توماس مان را می‌خوانیم