زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹: ۳۲۳ـ۳۴۸
DOI: 10.22059/jwica.2020.308475.1468

# الماس مؤنث: رویکردی پسافمنیستی به تجلی زنان در نقش سیاه در دوران پس از انقلاب اسلامی

بهروزمحمودی بختیاری[۱*]، زهرا شیروانی سعادت‌آبادی[۲]، احد خالقی بلبلوئی[۳]

## چکیده

در تاریخ نمایش سنتی ایران، به‌ویژه سیاه‌بازی، کنشگری و حضور زنان در این عرصهٔ فرهنگی هنری در بسیاری از وجوه کم‌رنگ و گهگاه کاملاً محو بوده است. همچنین به دلیل عدم ثبت وقایعِ نمایش سنتی، اسناد زیادی در این رابطه وجود ندارد. با وجود این، یکی از جنبه‌های مهم کنشگری زنان در دهه‌های اخیر در زمینهٔ نمایش‌های سنتی، به‌خصوص در سیاه‌بازی رُخ داده است. این فعالیت‌ها به خلق شخصیت الماس (سیاه) مؤنث بین زنان ایرانی منجر شده که تا پیش از انقلاب اسلامی وجود نداشته است. این مقاله به حضور زنان در این گونهٔ نمایشی و بازی در نقش الماس می‌پردازد و جنبه‌های اجتماعی حاصل از این رویداد را در حوزهٔ نظری، براساس آرای فمنیسم پست‌مدرن با تأکید بر مفهوم «دیگری» و نیز براساس نظریات جودیت باتلر با محوریت «هویت جنسیتی» و «مخالف‌پوشی» بررسی می‌کند. تلاش بر این است بدانیم چرا زنان تا پیش از این در نمایش‌های سنتی ایرانی حضور نداشته‌اند و با حضور خود چگونه یک گفتمان زنانه را شکل داده‌اند. به منظور بررسی جزئیات شکل‌گیری شخصیت الماس مؤنث، از گزیده‌ای از متون نمایشی و اجراها هم استفاده شده است. مقاله نشان می‌دهد که «دیگری‌بودن» باعث ساختارشکنی و خلق رویداد جدیدی می‌شود که همانا شروع شکل‌گیری الماس مؤنث در قالب یک گفتمان زنانه است: گفتمان تازه‌ای که حاصل رویکرد تبدیل به دیگری و به‌هم‌ریختن عرف‌های جنسیتی است.

## کلیدواژگان

پست‌مدرنیسم، سیاه‌بازی، شخصیت سیاه، فمنیسم، نمایش سنتی ایران.

---

۱. دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران mbakhtiari@ut.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران zahrashirvani@ut.ac.ir
۳. دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران ahad_khaleghi@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۵/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۷/۱۱

## مقدمه

یکی از نقطه‌های پر از ابهام در تاریخ نمایش‌های ایرانی حضور زنان در سطوح مختلف این رشته است. بیشترین حضور زنان در شاخه‌های فرعی این هنرها همچون نمایش‌های منسوخ تعزیهٔ زنانه، که به دلیل نحوهٔ اجرا به شکل خصوصی شکل اجرایی آن دقیق به ثبت نرسیده است، یا در تعزیه به‌عنوان یکی از جریان‌های اصلی نمایش ایرانی برای نقش‌هایی مانند حضرت زینب(س) از مردان جوان که به‌اصطلاح زن‌پوش نامیده می‌شدند، استفاده می‌کردند و دلیل اصلی آن ممانعت‌های شدید و مخالفت روحانیان بود [۱۳، ص۳۶۹] که باعث می‌شد در نمایش‌ها نقش‌های زنان را هم مردان بازی کنند [۹، ص۱۵۱].

در تاریخ نمایش ایران، تقریباً مطلبی قابل استناد مبنی بر حضور زنان به‌طور چشمگیر نمی‌توان یافت. به این علت که در جوامع سنتی حضور زنان بر صحنهٔ تئاتر با عقاید و فرهنگ مردم سازگاری نداشته است. چنان‌که منع‌کردن زنان در جوامع سنتی امری بسیار شایع است؛ کدی [۱۹، ص۲۱۳] به نقل از علی شریعتی می‌گوید: «وی سرکوب زنان را نتیجهٔ امپریالیسم فرهنگی و محروم‌سازی ملت‌های جهان سوم از ارزش‌هایشان در جهت استثمار آن‌ها می‌شمرد.» اولین زنی که با ذکر نامش به عرصهٔ تئاتر پا گذاشت، زنی به نام «پری‌گودی» یا «پری گلوبندکی» بود و پس از وی بود که عصمت صفوی، رقیه چهرآزاد و عده‌ای دیگر جذب فعالیت در زمینهٔ تئاتر شدند [۱۳، ص۳۶۹]. لذا پیش از این اگر زنی هم در تئاتر ایران به ایفای نقش پرداخته است، احتمالاً یا ثبت نشده یا به دلیل مصون ماندن از دست افراطی‌ها از ذکر نامش خودداری شده است.

با همهٔ این اوصاف، پیشرفت زنان در نیم قرن اخیر در زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی موجب شده تا فرهنگ «پدرسالار»، که همواره مورد انتقاد جنبش فمنیستی بوده است، کم‌رنگ‌تر شود و زنان برای به‌دست آوردن جایگاهشان دست به مبارزه زنند. در این مسیر، یکی از میدان‌هایی که پیش از این حضور زنان در آن بسیار کم‌رنگ بوده، هنر بوده است. البته این مبحث محصولی است جهانی تا جایی که ناکلین[1]، مورخ هنر، سؤال مشهورش را مطرح می‌کند: «چرا تاکنون هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟» [۳۱ به نقل از ۲۰، ص۱۶]. تلاش برای برابری در امور زنان از تلاش‌هایی است که تقریباً هم‌زمان با رخدادهای جهانی در ایران هم آغاز شده است. در دوران پهلوی، برابری‌هایی همچون حق رأی، تحصیلات، اشتغال و مواردی از این قبیل باعث شد تا سنگ بنای پیشرفت زنان نهاده شود و این برابری‌ها پس از انقلاب اسلامی نیز در برخی موارد، مانند کنشگری زنان در زمینه‌های هنری، ادامه پیدا کرد؛ که موجب شد اتفاق درخور توجهی در مقولهٔ تئاتر سنتی ایران شکل بگیرد که خلق شخصیت الماس مؤنث است.

---

1. Linda Nochlin

در این پژوهش، ابتدا تاریخچه‌ای از سیاه‌بازی و مختصات مردانهٔ این نمایش ارائه می‌شود، سپس براساس نظریه‌های جودیت باتلر[1] در کتاب *آشفتگی جنسیتی*[2] و با تکیه بر مضامینی مانند «دیگری»[3]، «محرومیت»[4] و نظریاتی همچون فمنیسم موج سوم[5] به تشریح دلایل خلق شخصیت ذکرشده می‌پردازیم.

برای نیل به این هدف، ابتدا به بررسی آثار پیشین در زمینهٔ فمنیسم و سیاه‌بازی خواهیم پرداخت، سپس به معرفی چارچوب نظری پیرامون نظریات جودیت باتلر در باب آشفتگی جنسیتی می‌پردازیم که در این زمینه از نظریات اِلن سیکسو[6] و لوسی ایریگاری[7] نیز بهره برده‌ایم؛ همچنین در پایان این بخش به تاریخچه‌ای از نمایش سیاه‌بازی با تأکید بر معرفی شخصیت سیاه پرداخته شده است که در بخش تجزیه و تحلیل داده‌ها به تطبیق این نظریات در دو وجه متن و اجرا خواهیم پرداخت. همچنین در راستای بررسی جزئیات شکل‌گیری شخصیت الماس مؤنث، از گزیده‌ای از متون نمایشی شامل نمایش‌نامه‌های *جنگنامهٔ غلامان* [۸] اثر بهرام بیضایی و *پستوخانه* [۵] اثر حمید امجد و *نیز* اجراهایی همچون *سلطان مار* (۱۳۷۶) به کارگردانی گلاب آدینه، *شیرهای خان‌باباسلطنه* (۱۳۹۶) به کارگردانی افشین هاشمی، فیلم *صورتی* (۱۳۸۱) به کارگردانی فریدون جیرانی و سریال *دندون‌طلا* (۱۳۹۴) به کارگردانی داوود میرباقری استفاده کرده‌ایم.

## پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ نمایش سیاه‌بازی با وجود مطالعات ارزشمندی که تاکنون در زمینهٔ سیاه‌بازی انجام شده است، هنوز مطلبی دربارهٔ بررسی حضور زنان در این گونهٔ نمایشی به نگارش درنیامده است. از پژوهش‌های مهم صورت‌گرفته در زمینهٔ سیاه‌بازی می‌توان برخی را این‌چنین نام برد:

بیضایی [۹] در کتابش فصلی را به نمایش‌های شادی‌آور اختصاص داده که در آن از سیاه‌بازی نیز نام برده است و به ویژگی‌ها و تحولات این نمایش در طول زمان پرداخته؛ اما تغییرات اجتماعی و تاریخی را که از آن با عنوان تحول فرهنگی یاد کرده، همچنان مسئله‌ای است که به میزان لازم به آن پرداخت نشده است و تغییرات چند دههٔ اخیر و حضور زنان در سیاه‌بازی را نیز شامل نمی‌شود. از سوی دیگر بیمن[8] [۲۴] به نمایش بداهه‌پردازانهٔ ایرانی و

1. Judith Butler
2. *Gender Trouble*
3. woman as other
4. deprived
5. third-wave feminism
6. Hélène Cixous
7. Luce Irigaray
8. William O. Beeman

بررسی تأثیرات کمیک آن می‌پردازد. وی از نمایش‌های سیاه‌بازی مثال‌هایی را به شکل دیالوگ عرضه می‌کند و به بررسی آن‌ها در اجرا می‌پردازد، اما همچنان اشاره‌ای به سیاه‌زن نشده است. عناصری [۱۷] در کتاب خود بخشی را به نمایش‌های خنده‌آور اختصاص داده و از چندین دلقک و اجراگر نام برده، اما به طور مشخص به سیاه‌بازی نپرداخته و از سیاه‌زن هم نامی نبرده است. همچنین نصیریان [۲۳] در مقدمهٔ نمایش‌نامهٔ *بنگاه تئاترال* به معرفی سیاه‌بازی پرداخته که یکی از معدود نگارش‌ها دربارهٔ سیاه‌بازی به حساب می‌آید، اما وی اشاره‌ای به حضور زنان نکرده است. این در شرایطی است که حسن‌بیگی [۱۳] در کتاب خود به طور کوتاه به سیاه‌بازی و مشکلات حضور زنان در این نمایش‌ها پرداخته، اما او نیز به ایفای نقش سیاه از سوی زنان اشاره‌ای نکرده و صرفاً حضور کلی زنان در ایفای نقش‌ها در نمایش سنتی ایران را مدنظر قرار داده است. پرویزی [۱۰] در پایان‌نامهٔ خود اطلاعات مفیدی را در زمینهٔ اجرای سیاه‌بازی شامل حوزه‌های طراحی صحنه، اشیا، نور، لباس، گریم، موسیقی، رقص، نمایش‌نامه، کارگردانی و بازیگری گردآوری کرده و نیز به مقایسهٔ این نمایش با کمدیا دل‌آرته پرداخته است، اما همچنان به ساختارشکنی زنان در سیاه‌بازی اشاره‌ای نداشته است. در ادامه، عزیزی [۱۶] به تاریخچهٔ نمایش سیاه‌بازی و برخی ویژگی‌های این نمایش و نیز منشأ شخصیت سیاه پرداخته است؛ اما اگرچه در پایان بر قابلیت به‌کارگیری تکنیک‌های اشکال نمایش سنتی ایران در عصر حاضر اشاره می‌کند، به حضور زنان در دهه‌های اخیر اشاره‌ای نکرده است. در مطالعات اخیر نیز، آقاعباسی [۲] به بررسی شخصیت سیاه و تحلیل این شخصیت می‌پردازد که درواقع کامل‌کنندهٔ مباحث بیضایی است؛ اما او نیز مطلبی دربارهٔ حضور زنان و سیاهِ زن ننوشته است. همان‌گونه که سراجی [۱۵] در کتاب خود به تبارشناسی نمایش سیاه‌بازی و نیز شیوه‌ها و شگردهای آن پرداخته است، کماکان فقدان پرداخت به حضور زنان در این گونهٔ نمایشی احساس می‌شود. ملک‌پور [۲۲] نیز در فصل نمایش در شرق، بخشی را به‌طورکلی به نمایش در ایران اختصاص داده، ولی مشخصاً به بررسی تک‌تک شیوه‌های اجرایی نپرداخته است.

## چارچوب نظری

در این بخش تلاش کرده‌ایم تا ابتدا خلاصه‌ای از مسیر شکل‌گیری این جنبش، یعنی فمنیسم پسامدرن[1]، را ذکر کنیم و بنیان فکری اشخاصی همچون لوسی ایریگاری و اِلن سیکسو را که مبناسازِ این جنبش ساختارشکنانه بوده‌اند طرح کرده‌ایم. در ادامه، چارچوب نظری خود را با استفاده از نظریات جودیت باتلر در زمینهٔ هویت جنسیتی[2] و مخالف‌پوشی[3]، که در کتاب

1. Postmodern Feminism
2. gender identity
3. drag

*آشفتگی جنسیتی* آمده، سامان داده‌ایم تا با تحلیل این دو رویکرد و تطبیق آن با روند شکل‌گیری شخصیت الماس سیاه این برابرخواهی زنانه را ارزیابی کنیم. همچنین در پایان این بخش به تاریخچه‌ای از نمایش سیاه‌بازی می‌پردازیم.

## زمینه‌های فمنیسم پسامدرن

اساس و شاکلهٔ نظریهٔ فمنیسم پسامدرن را ابتدا باید در بحث «دیگری» از آرای سیمون دوبووار[1] جست‌وجو کرد. به باور تیلور و دیگران [۳۲، ص۱۱۸] «فمنیست پسامدرن جنبشی است که در سال ۱۹۴۹ پس از جنگ فرانسه توسط سیمون دوبووار با عنوان *جنس دوم*[2] مطرح شد». در این کتاب، دوبووار زنان را وامی‌دارد تا موقعیت خود را به‌عنوان یک زن در همهٔ زمینه‌ها اعم از ادبیات، مذهب و سیاست تجزیه و تحلیل کنند. او در تفسیر جنس دوم و موقعیت زن و مرد می‌گوید: «'دیگری' کسی است که در خلال وجودش به دنبال مرد خود می‌گردد» [۱۴، ص۱۰۷]. بحث دیگری و محرومیت زنان مبنای نظریهٔ پسامدرن و ساختارشکنی است. درواقع تبدیل‌شدن زن به جنس دوم از دل اجتماع برمی‌آید: «آنچه تکرار می‌شود مولد چیزی است که 'دیگری' انگاشته می‌شود و ضد آن است و بدون آن مفهوم هنر نمی‌تواند وجود داشته باشد» [۱، ص۵۰]. این دیگری بودن حاصل یک نظام مبتنی بر دیگری است؛ این مفهوم براساس «تقابل دوگانه»[3] که سوسور[4] مطرح می‌کند در شکل‌گیری الماس مؤنث نیز در قالب (مرد/ زن) رخ داده است.

این تقابل‌ها اینگونه دسته‌بندی می‌شوند: مرد/ زن، نر/ ماده، سرد/ گرم و مثال‌هایی از این قبیل که معمولاً برای درک بهتر نیازمند عنصر دیگری هستند. بحث جنس دوم از نظامی پیروی می‌کند که زنان با توجه به زیست‌شناسی به عنصر دیگر نیازمند می‌شوند؛ طرح این سؤال که چرا زنان جنس «دیگری» محسوب می‌شوند. گیدنز[5] معتقد است که این تقابل از طریق کارگزاران اجتماعی شکل می‌گیرد: «از نظر آن‌ها پسرها و دخترها 'نقش‌های جنسی' و هویت مذکر و مؤنث- مردانگی و زنانگی- را که با این نقش‌ها همراه است می‌آموزند... آن‌ها در این فرایند با ضمانت‌های مثبت و منفی هدایت می‌شوند» [۲۱، ص۱۵۷ــ۱۵۸] و بخشی از موضوع که مورد نظر ماست، مربوط به هویت فرهنگی است که جامعه به آن اعتبار می‌بخشد؛ بنابراین اگر جامعه را به‌عنوان نهادی که همواره محورهای ارزش‌گذاری دارد در نظر بگیریم، «مرد از ابتدا خویشتن را 'خود' و زن را 'دیگری' نامیده است» [۱۱، ص۳۲۳]. واضح است که

1. Simone de Beauvoir
2. *The Second Sex*
3. binary oppositions
4. Ferdinand de Saussure
5. Anthony Giddens

اصل برتری از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد و این جامعه و فرهنگ‌ها هستند که این ارزش‌گذاری‌ها و اعتبارات را تجویز می‌کنند و درنهایت در ناخودآگاه جمعی این نظام پدرسالاری نیز نفوذ کرده است.

در این مقاله، دو اصل مهم را مدنظر قرار داده‌ایم، اول مسئلهٔ «دیگری» که در بسیاری از موارد زمینهٔ فمنیسم بوده و دوم مفهوم «آشفتگی جنسیتی» که توسط باتلر مطرح شده است. تلاش بر این است تا با تحلیل این دو رویکرد و تطبیق آن با روند شکل‌گیری شخصیت الماس سیاه، این برابرخواهی زنانه را ارزیابی کنیم.

## پسافمنیسم جودیت باتلر

فمنیسم موج سوم یا همان پسافمنیسم را تحت‌تأثیر موج دوم و تحولات نظام سرمایه‌داری، که از ۱۹۸۰ شروع می‌شود، می‌دانند؛ اساساً رویهٔ این موج از دو اندیشمند دریدا[1] و فوکو[2] استخراج می‌شود و از دل اندیشهٔ نسبیت‌گرایی پست‌مدرن با تأکید بر تفاوت‌ها در موج سوم از فمنیست‌ها ظهور کرده است. وقتی از پست‌مدرنیسم و ساختارشکنی سخن به میان می‌آید، نظریه‌پردازانی چون دریدا در تفسیر این واژه «از طرحی انتقادی سخن می‌گویند که وظیفهٔ آن استقرار مفاهیمی چون ‘جدا کردن’ است که به‌عنوان اصول و قواعد برای یک دورهٔ فکری عمل می‌کنند» [۲۸، ص xxxii]. جداکردن و ایجاد تفاوت، که به عدالت‌خواهی آغشته است، یکی از مفاهیم اصلی نظریهٔ فمنیسم موج سوم است.

فمنیست‌های موج سوم، که تحت‌تأثیر پست‌مدرنیسم هستند، جنسیت را «در بافت وسیع‌تر هویت و تفاوت تعریف می‌کنند» [۳۲، ص۱۴۸]. باتلر، فیلسوف پسافمنیسم امریکایی، از اندیشمندان موج سوم به حساب می‌آید. او نگاه ذات‌باورانه به جنسیت را رد می‌کند. وی معتقد است «مفهومِ زن به‌مثابهٔ یک کنش گفتمانی مداوم برای مداخله و دلالتِ مجدد گشوده است» [۶، ص۹۰].

باتلر تحت‌تأثیر ایریگاری بخشی از تئوری‌اش را بر اساس مفهوم «زن/ زنانه»[3] طرح می‌کند و معتقد است که «زن به‌طور مداوم در خودش دیگری است. بدون شک، به دلیل این است که او را وسواسی، غیرقابل درک، آشفته و هوس‌باز می‌نامند... بدون اینکه به بیان وی اشاره شود؛ بیانی که در آن ‘زن’ به تمام وجوه می‌پردازد؛ بدون آنکه ‘مرد’ بتواند هرگونه ارتباط و انسجام معنایی را تشخیص دهد» [۲۹، ص۲۸ـ۲۹]. باتلر بر این اساس چنین ابراز می‌دارد: «زنان باید (در رفتارشان) دقیقاً آن‌طوری باشند که مردان نیستند تا در فقدان رفتار مردانه‌شان کارکرد

1. Jacques Derrida
2. Michel Foucault
3. female / feminine

رفتار ماهوی مردان را نشان دهند» [۲۵، ص۵۸]. این دو نظریه‌پرداز فمنیسم پسامدرن در تلاش‌اند تا با نظریات خود، هویت مستقل زنانه‌ای خلق کنند؛ برای هویت‌بخشی به زنی که نیازمند عنصر دیگری نباشد به این معنا که زنان در تقابل با مردان تفسیر و معنا نشوند.

رویکرد انتقادی در ذات جنبش فمنیسم وجود دارد و اساساً آغاز جنبش یعنی انتقاد علیه نابرابری‌های زنان؛ اما فمنیست‌های پسامدرن نیز نگران این هستند که این مطلق‌گرایی و توضیحی یگانه از ستم‌دیدگی زنان موجب تجویز یک مسیر برای آزادی همهٔ زنان شود. لذا آن‌ها تلاش می‌کنند از شکل‌گیری یک نظریهٔ تبیین‌گرا دوری کنند تا سبب یک مطلق‌گرایی انتظام‌یافته، که خود شکلی مردانه دارد، نشوند. سیکسو، نویسندهٔ فرانسوی الجزایری، سبکی زنانه را با عنوان «نگارش زنانه»[1] پیشنهاد می‌دهد و معتقد است که «صدای زن همیشه این‌طور شنیده شده است: صدای فریاد. اندوه. زبان گفتاری که منفجر شده، از رنج و خشم تکه‌تکه شده و گفتمان را ویران کرده است. صدای زن همیشه این‌طور شنیده شده است، از زمانی که جامعهٔ مردانه او را از صحنه بیرون کرده و غارتش کرده است؛ یعنی از زمان مدهآ و الکترا» [۲۷، به نقل از ۳، ص۸۴]. آن‌ها به دنبال برهم‌زدن قوانین زبان، که از یک نظم نمادین که به‌ناچار پذیرفته شده، هستند. یکی از نظم‌های نمادین، که جودیت باتلر مورد نقد قرار می‌دهد، زبان مردانه است. از نظر او «موقعیت زبانی مردانه دستخوش فردسازی و دگرجنسی است که با ممنوعیت‌های بنیادین قانون نمادین، یعنی قانون پدر، ضرورت می‌یابد» [۶، ص۸۲]. لیکاف[2] می‌گوید: «زنان تبعیض زبانی را به دو روش تجربه می‌کنند: در روشی که به آن‌ها آموزش داده می‌شود و در شیوهٔ استفاده از زبان عمومی که با آن‌ها برخورد می‌کنند... اگر زنی از صحبت‌کردن مانند یک خانم امتناع کند، مورد تمسخر و انتقاد قرار می‌گیرد» [۳۰، ص۴۶ـ۴۸]. با وجودی که فمنیسم پسامدرن نسل سوم فمنیسم محسوب می‌شود و تنوع نظریات در این مکتب به چشم می‌خورد، مفهوم «دیگری» زمینه‌ساز همگی این نظریات است تا ثابت کند زنان با تبدیل‌شدن به دیگری و رانده شدن به حاشیه می‌توانند ساختارشکنی کنند و سبکی جدید بیافرینند. ایلین آستن[3] در کتابش به نقل از لوسی ایریگاری می‌گوید: «زن شنیده نمی‌شود، مگر آنکه او خود را در گفتمان مردانه نمایش دهد» [۴، ص۱۰۷]. با در نظر داشتن حرف آستن و برمبنای مفهوم «دیگری»، زنان ابتدا با جلوه‌گری در قامت مردانهٔ شخصیت سیاه ساختارشکنی انجام دادند؛ این دقیقاً همان الگویی است که فمنیست‌های پسامدرن از کریستوا تا باتلر و ایریگاری روی آن اشتراک نظر دارند. «بنابراین 'دیگری‌بودن'، با همهٔ ستم و تحقیری که تداعی می‌کند، وضعیتی ستم‌بار و حقیر نیست، بلکه حالتی از هستی و اندیشه و گفتار است که راه را برای بی‌پردگی، تکثر، تنوع و تفاوت باز می‌کند» [۱۱، ص۳۴۸ـ۳۴۹].

---

1. écriture feminine
2. Robin Lakoff
3. Elaine Aston

اما وجه دیگر نظریات باتلر، که برای ما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، بحث «بدن»[1] و «هویت جنسیتی» از دیدگاه وی است. در اعتقاد او: «واقعیت ساده یا شرایط استاتیک یک بدن، فرایندی است که به موجب آن هنجارهای تنظیمی جنسیت[2] را محقق می‌کند و این تحقق را از طریق تکرار اجباری این هنجارها به‌دست می‌آورد» [۲۶، ص۲]. او در ادامهٔ همین بحث توضیح می‌دهد که هیچ راهی برای درک «جنسیت» به‌عنوان یک ساختار فرهنگی وجود ندارد و نقطهٔ پیوند نظریهٔ باتلر دربارهٔ هویت و ساختارشکنی از زبان خودش چنین است: «شالوده‌شکنی هویت، شالوده‌شکنی سیاست نیست؛ بلکه به صورت امری سیاسی همان شرایطی را ایجاد می‌کند که از طریق آن هویت بیان می‌شود. این نوع نقد موجب به چالش کشاندن چارچوب بنیادگرایانه می‌شود که در آن فمنیسم به‌مثابهٔ سیاست هویتی بیان شده است» [۶، ص۲۵۳]. او در جای دیگری می‌گوید: «باید ادعا کرد که هیچ ارجاعی به جسم خالص وجود ندارد که درعین‌حال بیش از خود بدن مورد اهمیت باشد» [۲۶، ص۱۱]. بدن و هویت جنسیتی در تئاتر و اجرا نیز اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند؛ چنان‌که فیشر لیشته[3] در کتاب خود می‌نویسد: «مهم‌ترین کتاب برای پیوند فمنیسم مطالعات جنسیتی و اجرای کتاب *مشکل جنسیت* نوشتهٔ باتلر [۲۵] است که ایدهٔ اجرایی بودن جنسیت را نشان می‌دهد و چنین استدلال می‌کند که جنسیت هویتی از پیش موجود نبوده، بلکه در خلال مجموعه‌ای از اجراها مطرح شده است» [۱۸، ص۲۴]. در امتداد مبحث بدن و هویت جنسیتی در تئاتر موضوع «مخالف‌پوشی» به میان می‌آید که با توجه به نخستین اجراهای الماس مؤنث که با مخالف‌پوشی همراه بوده، برای ما حائز اهمیت است. باتلر در مورد مخالف‌پوشی می‌گوید: «اجرای دراگ براساس تمایز میان آناتومی اجراکننده و جنسیتِ مورد اجرا انجام می‌شود؛ اما به‌واقع ما در مقابل سه بعد محتمل از جسمانیت (بدن) قرار داریم: جنس آناتومیکی[4]، هویت جنسیتی و اجرای جنسیتی[5]» [۶، ص۲۳۷]. بدن در اجرای سیاه‌بازی عنصری تعیین‌کننده است و باید دید که با تغییر جنسیت شخصیت اصلی نمایش (سیاه) آیا همچنان خصوصیات بدنی شخصیت حفظ شده است یا خیر؛ که در بخش تحلیل داده‌ها به تحلیل و بررسی آن می‌پردازیم.

در این پژوهش، تلاش بر این است که تفاوت‌ها و هویت جدید زنانه این شخصیت نشان داده شود و در این بررسی بنا به نظر ایریگاری یکی از نگرانی‌های اصلی باقی می‌ماند و سایهٔ خود را بر این مسیر ساختارشکنانه می‌اندازد. وی می‌گوید: «برای کارکردن شرایطی که احتمال ظهور یک فردیت خاص مؤنث که در تفاوت زنانه ریشه دارد، از نظر تاریخی در قالب گفتاری

1. body
2. gender
3. Erika Fischer-Lichte
4. anatomical sex
5. gender performance

سنت متافیزیکی غرب غیرممکن شده است» [۳۲، ص۱۹۲]. در این بین، شاید بتوان متافیزیک غربی را که ایریگاری از آن ناامید شده کنار زد و «فردیت خاص مؤنث» در شرق را، آن هم در سوژهٔ مدنظر ما و نظریات جودیت باتلر، پیدا کرد.

## تاریخچهٔ سیاه‌بازی و شخصیت سیاه

نمایش‌های سنتی ایرانی به‌طورکلی در دو دسته طبقه‌بندی شده‌اند؛ یکی نمایش‌های مذهبی که بیشتر در باب سوگواری اشخاص دینی یا اسطوره‌ای هستند و دوم نمایش‌های شادی‌آور همچون معرکه‌ها، تخت حوضی و امثال آن که عموماً زیرمجموعهٔ تقلید قرار می‌گیرند. به عبارتی، سیاه‌بازی نمایشی کمدی و شادی‌آور است که پیشینهٔ این گونهٔ نمایشی به تقلید برمی‌گردد. بیضایی تقلید را عنوان عمومی همهٔ نمایش‌های خنده‌آور غیرمذهبی می‌داند [۹، ص۲۱۶]. درواقع، تقلید معادل کمدی[1] است که معمولاً به انواع نمایش طنز اختصاص داده شده است؛ لذا از شاخه‌های تقلید می‌توان به سیاه‌بازی/ تخت‌حوضی اشاره کرد که دربارهٔ این نمایش و شکل اجرایی آن آقاعباسی چنین نوشته است: «از مهم‌ترین تقلیدها و نمایش‌های شاد ایرانی نمایش تخت‌حوضی یا روحوضی است. به این نمایش مطربی هم می‌گفتند. به دلیل محوری‌بودن نقش سیاه در این نمایش‌ها به آن‌ها سیاه‌بازی هم می‌گویند. در خانه‌های ایرانی که دورتادور اتاق و وسط حیاط حوض داشتند، شب‌های جشن روی حوض تخت می‌زدند و روی قالی نمایش اجرا می‌کردند» [۲، ص۵۲]. سیاه، که شخصیت محوری این بداهه‌پردازی‌ها است، دارای ویژگی‌های تیپ است؛ یعنی ویژگی‌های عمومی چون صراحت، راست‌گویی، حاضرجوابی، هوشمندی و سرکشی که متأثر از شرایط اجتماعی اوست. او نوکری است با پوشش قرمز و صورت سیاه که با تسلطی هوشمندانه بر روابط اجتماعی در جایگاه دیگری از هر فرصتی برای طنزپردازی با ترفند نیرنگ‌بازانه در هجو و تمسخر ارباب و دیگر دولت‌مندان استفاده می‌کند [نک. ۱۲، ص۵۴]. این ویژگی عموماً در طنزپردازی شخصیت کاربرد دارد که در مسائل سیاسی اجتماعی ریشه دارد.

در مورد ریشهٔ شخصیت سیاه، بیضایی در [۹، ص۱۶۳] معتقد است که «در اواخر قرن دهم هجری، پرتقالی‌ها برای ساختن استحکاماتشان در جنوب، گروهی برده از کرانه‌های حبشه و زنگبار به سواحل خلیج‌فارس آوردند و «زاری»های کنونی جنوب، ناچار بازمانده‌ای از آن برده‌ها هستند، زیرا در مراسم «زارشان» رگ و ریشهٔ افریقایی خود را هنوز حفظ کرده‌اند». مبحثی که بیضایی مطرح می‌کند احتمالاً معتبرترین تئوری دربارهٔ پیشینهٔ تاریخی این اشخاص است. از طرفی نوع گویش و لهجهٔ سیاه نیز به تعبیر آقاعباسی میراث برده‌های سیاه‌پوستی است که

1. comedy

هرگز نتوانستند به زبان فارسی تسلط پیدا کنند. «سیاه‌پوستانی که از شمال افریقا می‌آمدند زبان فارسی را دست و پا شکسته صحبت می‌کردند. آن‌ها مسلط به دستور زبان فارسی نبودند و کلمات را به لهجهٔ خود ادا می‌کردند که به آن لهجهٔ کاکایی می‌گفتند» [۲، ص۵۹]؛ اما این شخصیت قدمتی تاریخی و اسطوره‌ای نیز دارد که به تجدید حیات و آیین‌های نوروزی بازمی‌گردد. مهرداد بهار نیز در توضیح داستان سیاوش معتقد است: «داستان حاجی‌فیروز نوروزی ما هم بازماندهٔ سنتیِ این خدای شهیدشونده و بازگردنده است که صورت سیاهش بازگشت از جهان مردگان است و لباس قرمزش خون و زندگی مجدد است» [۷، ص۲۴۶]. سپس محمود عزیزی بر مرد بودن شخصت تأکید می‌گذارد: «با مراجعه به داستان‌های اساطیری و آیین‌های مردمانه می‌توان پیشینهٔ مرد سیاه را تا پیش از تاریخ، پیش از زمانی که هزاران کولی در زمان بهرام گور (۴۲۱ـ۴۳۸ م) از هندوستان به ایران آورده شدند، ردیابی کرد» [۱۶، ص۱۹۵]. البته در منابع دیگر از افریقا هم نام برده شده است: «دلقکِ سیاه‌بازی عموماً هویت و شکل اجرایش از افریقا آمده است. این کاملاً روشن نیست، چون پیش از این نیز سیاه‌بازی و سنت بداهه با گریم سیاه‌اندود در کشورهای همسایهٔ ایران دیده شده است» [۲۴، ص۵۱۱]. بنابراین قدمت این شخصیت فراتر از تاریخ و حتی با اسطوره‌ها پیوند خورده است که بحثی جداگانه و مفصل می‌طلبد.

پیش از اینکه به جریان حضور زنان در عرصهٔ نمایش‌های ایرانی بپردازیم، باید به این نکته پاسخ دهیم که چه عواملی بیانگر مردانه‌بودنِ شخصیت سیاه است که با نام‌هایی همچون حاجی‌فیروز، آتش‌افروز، مبارک، یاقوت و الماس شناخته می‌شود. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، در نمایش سنتی ایران مردان جوان نقش زنان را اجرا می‌کردند: «جوانی که در تقلید با لباس زنانه و عوض‌کردن صدا به جای زنان ظاهر می‌شد» [۹، ص۲۱۸]؛ اما مسئلهٔ مهم‌تر به رسمیت نشمردن زنان در نمایش سنتی ایرانی است که به دلایل عرفی و مذهبی امری کاملاً رایج و از طرف اجتماع پذیرفته‌شده بود. چنانچه به باور بیضایی [۹، ص۱۵۱] «زنان به‌هرحال راهی به نمایش نداشتند، پس سرانجام ذوق نمایشگری‌شان به این ترتیب بروز کرد؛ اجرای تعزیه‌هایی که بازیگران و تماشاگرانشان همه منحصراً زن باشند عکس‌العملی بود در برابر عرف و مانع به دست آوردن عملی حقی بود که از ایشان گرفته شده بود». این مسیر موجب شد تا گونه‌های فرعی همچون تعزیهٔ زنانه یا نمایش‌های شادی‌آور زنانه در انواع سبک‌های نمایش ایرانی شکل بگیرد؛ اما نکتهٔ مهم دربارهٔ کلیت نمایش سنتی ایران این است که اساساً بیشتر تعزیه‌ها، تقلیدها و معرکه‌ها نمایش‌هایی بوده‌اند که در مکان‌های عمومی به صورت مردانه اجرا می‌شده‌اند و در مواردی نیز به صورت خصوصی با عنوان نمایش‌های زنانه در خانه‌ها اجرا شده‌اند.

***تصویر ۱. نمایش *سلطان مار*، کارگردان: گلاب آدینه (۱۳۷۶)**

پس از تبیین مردانه‌بودن این نقش و با توجه به همهٔ شواهد و قرائنی که به مذکربودن اشاره دارد، می‌توان گفت که اساساً الماسِ مؤنث پدیده‌ای جدید است که محصول دوران پس از انقلاب اسلامی است؛ دورانی که در بسیاری از محافل، زنان برای بازیابی جایگاه اجتماعی خود و دستیابی به حقوق برابر با مردان معمولاً از راهکارهای خلاف عرف بهره می‌برند. آن‌ها در زمینهٔ تئاتر نیز پیشرفت‌های مهمی داشته‌اند و در بسیاری از حوزه‌ها گوی سبقت را از مردان ربوده‌اند. الماس مؤنث شخصیت تازه‌ای است که برای اولین بار در سال ۱۳۷۶ در نمایش *سلطان مار* به کارگردانی گلاب آدینه و با بازی فقیهه سلطانی جان گرفت.

**تصویر۲. نمایش *سیزده*، کارگردان: بنفشه توانایی (۱۳۸۳)**

بعد از فقیهه سلطانی، زنان دیگری همچون سهیلا صالحی در نمایش *سیزده*، مینووش رحیمیان در نمایش *طبل بزرگ* (تصویر ۲)، نسیم تاجی در نمایش *نیرنگ اورنگ* و گلاب آدینه در نمایش *شیرهای خان‌باباسلطنه*، بازی نقش سیاه را برعهده گرفتند. این ساختارشکنی نیز در متونی همچون *جنگ‌نامهٔ غلامان* [۸] بهرام بیضایی و *پستوخانهٔ* [۵] حمید امجد اتفاق افتاده است و همچنین در سینما فیلم *صورتی* فریدون جیرانی (۱۳۸۱) دارای الماس سیاه با بازی فقیهه سلطانی است و در سریال *دندون‌طلا* داوود میرباقری (۱۳۹۴) نیز شخصیت سیاه زن با بازی باران کوثری حضور دارد. بازی در این نقش علاوه بر ماهیت اجتماعی‌اش، در زمینهٔ فرم سیاه‌بازی تحولاتی را ایجاد کرده است که در بخش تجزیه و تحلیل داده‌ها به این تغییرات اشاره خواهد شد.

## تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش، به زمینه‌های پیشرفت زنان در جامعه می‌پردازیم که به بروز چنین پدیده‌ای در سطح متن و اجرا منجر شده است. در ادامه می‌کوشیم با استفاده از چارچوب نظری و همچنین متون ذکرشده این شخصیت را تجزیه و تحلیل کنیم و به تشریح شکل‌گیری یک گفتمان زیبایی‌شناسانهٔ فمنیستی برسیم.

### ساختارشکنی در سیاه‌بازی

زن در بطن اجتماعی که خود عضو آن است می‌تواند بر زنانگی خود شناخت پیدا کند. این شناخت حاصل نگرش کارگزاران اجتماعی (همچون خانواده و جامعه) است. در بازی‌های کودکانه نیز امر تقلید وجود دارد؛ تقلید از رفتار مادر در بازی‌ها می‌تواند عنصر سازنده‌ای در اجتماعی‌شدن جنسیتی کودک شود. هویت‌دادن به این تقلیدهای نمایشی در زندگی روزمره به شکل‌گیری مفهوم «دیگری» منجر می‌شود. در پاره‌ای از مواقع، این تقلیدها شکل دیگری به خود می‌گیرد و دختربچه‌ها به‌رغم توصیه‌های کارگزاران اجتماعی در قامت «دیگری» (جنس مخالف) ظاهر می‌شوند. با حضور زنان در قامت این شخصیت نمایشی، ابتدا شالوده‌شکنی رخ داد و کم‌کم هدف و آرزوهای شخصیت هم تغییر کرد؛ درواقع باید بگوییم زنانه شده است. آستن معتقد است: «بازی‌کردن نقش جنس مخالف راهی است برای زنان اجراگر تا به نقش‌های مردانه دسترسی یابند» [۴، ص۱۴۴].

طبق شکل ۱، مسیر خلق الماس مؤنث از دیگری‌شدن و مخالف‌پوشی آغاز می‌شود. الماس مؤنث در سیاه‌بازی دقیقاً با استفاده از مفهوم «دیگری‌شدن» و نمایش‌دادن خود در گفتمان مردانه دست به خلق اثری می‌زند که شالوده‌شکنی محسوب می‌شود. «شالوده‌شکنی هویت، شالوده‌شکنی سیاست نیست؛ بلکه به صورت امری سیاسی همان شرایطی را ایجاد می‌کند که از

طریق آن هویت بیان می‌شود» [۶، ص۲۵۳].

در میان نمونه های موجود، *سلطان مار* اولین اجرای سیاه‌بازی زنانه است که با مخالف‌پوشی رخ می‌دهد. همچنین *جنگ‌نامهٔ غلامان* اولین متن نمایشی و فیلم *صورتی* اولین نمونهٔ سینمایی این پدیده است. باتلر این را یک گریز هویتی می‌داند: «دراگ واژگونیِ مضاعف است که می‌گوید نمود یک توهم است. دراگ می‌گوید ظاهر بیرونی من زنانه است، اما درون ذاتی من مردانه است. در همان حال، یک واژگونی متقابل را نمادپردازی می‌کند: ظاهر بیرون من، بدنم و جنسیتم مردانه است، اما جوهر من از درون زنانه است» [۶، ص۲۳۷]. اولین رخداد در روند شکل‌گیری این شخصیت با مخالف‌پوشی رخ می‌دهد که مفهوم «دیگری» را تأیید می‌کند. در نمایش *سلطان مار*، زن خود را در گفتمان مردانه بروز می‌دهد و دیگری‌بودن را می‌پذیرد که این امر در لایه‌های بعدی موجب ساختارشکنی می‌شود و پس از آن است که ساخت فرم جدید یعنی الماس مؤنث رخ می‌دهد. سیاهِ نمایش *سلطان مار*، که به قلم بهرام بیضایی است، در متن زنانه نیست. این بدعت گلاب آدینه- کارگردان- بوده که بستر این هویت‌سازی جنسیتی را پایه‌گذاری و شروع می‌کند.

**شکل ۱. روند ساختارشکنی در نظریهٔ فمنیسم پست‌مدرن**

## الماس مؤنث در اجرا

در این سبک و سیاق جدید، در ابتدا زنان نقش مردان سیاه را برعهده گرفتند؛ این چیزی شبیه زن پوشی در تعزیه است، اما اهمیت این مخالف‌پوشی در این است که زنان دست روی شخصیتی گذاشته‌اند که به لحاظ ماهیت و هستی‌اش در برابر ظلم و ستم ساکت نمی‌نشیند و در ادامه هویتی زنانه به آن بخشیدند. در این بخش به تطبیق نظریات مطرح‌شده با نمونه‌های

عینی اجرا- بدن‌ها- خواهیم پرداخت. در ابتدای مسیر، خانم فقیهه سلطانی در نمـایش *سـلطان مار* به کارگردانی گلاب آدینه (۱۳۷۶) آغازگر بوده است. در این اثر، صرفاً زنـی نقـش مـردی را بازی کرده است و حتی به تقلید از نمونه‌های مردانه‌اش پرداخته، اما رفته‌رفتـه زنـان توانسـتند شکل زنانهٔ این شخصیت را خلق کنند و دغدغه‌های زنان را از زبان این شخصیت بیان کنند.

**تصویر ۳. نمایش *شیرهای خان‌باباسلطنه*، سیاه: گلاب آدینه (۱۳۹۷)**

بحث دیگر در این بخش حرکات بدنی شخصیت است. مسئله بر سر این است کـه بـا بـازی زنان در این نقش آیا بدن شخصیت دستخوش تغییر شده است؟ به باور نصیریان [۲۳، ص۳۶۳] «تقلیـد و بـازی‌درآوردن، تخصـص در تقلیـد نقشـی معـین، گرمـی دهـان، شـیرینی صـورت، شوخ‌طبعی و خوشمزگی، سرعت انتقال و بداهه‌سرایی، داشتن صدای خوب، آشنایی با موسیقی، داشتن بدن آماده برای رقصیدن و مهارت در انواع رقص‌ها» از عوامل ضروری برای اجرای نقـش سیاه است. این ویژگی‌ها همواره با این شخصیت همراه بوده و نمی‌توان سیاه را بدون انجام‌دادن حرکات بدنی‌اش تصور کرد. حتی زمانی که شخصیت الماس مؤنث شکل گرفت، این ویژگـی‌هـا همچنان پابرجا ماند.

در نمایش *شیرهای خان‌باباسلطنه*، گلاب آدینه نیز نقـش سـیاه را ایفـا کـرده اسـت (نـک. تصویر ۳)، استفاده این بازیگر از رقص و حرکات موزون در فرم دست‌ها محرز اسـت. مهـم‌تـرین

ارکان بدنی که نصیریان دربارهٔ سیاه برمی‌شمرد در نمونهٔ زنانهٔ این شخصیت حفظ شده؛ حتی در رابطه با ظاهر شخصیت پوشش سیاه، چه زن و چه مرد، یک فرم و شکل دارد. «نزد فوکو بدن به هیچ روی پیش از تعیین در گفتمان جنسی نمی‌شود. گفتمانی که از طریق آن بدن با ایدهٔ جنس طبیعی و ماهوی می‌شود. بدن معنا را در گفتمان تنها در زمینهٔ روابط قدرت به دست می‌آورد» [۶، ص۱۷۳]. نکتهٔ مهم دربارهٔ مخالف‌پوشی در ایران این است که زمانی که مردان نقش زنان را بازی می‌کنند، می‌توانند لباس زنانه به تن کنند و زنان بنا به پوشش‌های رایج مردانه نمی‌توانند لباس‌های مردانه را حداقل روی صحنهٔ تئاتر به تن کنند. اما در مورد سیاه، زنان نیازی ندارند لباس مردانه به تن کنند، زیرا امکانی که لباس سیاه فراهم می‌کند مانند کلاه، لباس گشاد و قامت بلند پیراهنش باعث شده این لباس در شکل مردانه و زنانه‌اش یکسان بماند (نک. تصویر ۱ تا ۵).

**تصویر ۴. نمایش *جنگ‌نامهٔ غلامان* به کارگردانی: محسن حسینی (۱۳۹۸)**

در نمایش *جنگ‌نامهٔ غلامان* (تصویر ۴) که از سه سیاه زن بهره می‌برد نیز از پتانسیل و مهارت‌های بدنی مانند بالا و پایین پریدن‌ها و رقصیدن‌ها، که مختص این شخصیت است، استفاده شده است. این نکته اهمیت ویژه‌ای دارد، پس از آنکه زنان به اجرای این شخصیت پرداختند، ویژگی‌ها و مهارت‌های بدنی و حرکتی شخصیت را کنار نگذاشتند؛ بلکه به اجرای این نقش با ویژگی‌های روان‌شناسی خاص خودشان پرداختند. به عبارت دیگر، سیاه مؤنث اهداف زنانه دارد و بر مسائل زنانه متمرکز است. درواقع، این شخصیت هویت خودش را

می‌سازد و با همهٔ ابزارهایش مانند رقص، آواز و شوخی‌هایش هویتی جدید با افکار و روایت‌های زنانه به خود می‌گیرد. «اشتباه است که گمان کنیم بحث از 'هویت' باید مقدم بر بحث در باب هویت جنسیتی باشد. به این دلیل ساده که افراد فقط با جنسیتی‌شدن و با پیروی از استانداردهای قابل تشخیص فهم‌پذیری جنسیت فهم‌پذیر می‌شوند» [۶، ص۶۶]. با توجه به نظر باتلر، نویسندگانی که در خلق این شخصیت قدم نهاده‌اند، قدمی رو به جلو برداشته‌اند. آن‌ها خیلی سریع به دنبال دغدغه‌های زنان رفته‌اند، بی‌آنکه این شخصیت را اسیر در مخالف‌پوشی کنند؛ بنابراین، راهکارهای خودشان را ارائه دادند مانند نمونهٔ زیر از نمایش‌نامهٔ *پستوخانه*:

داداش بزرگه  کافیه الماس!
آزاده خانم  هنوز سه‌گاهه- چهارگاه و راست پنج‌گاه مونده!
داداش بزرگه  ساکت! شیطون میگه لگد بکوبم به تنبکش!
آزاده خانم  بکوبی که صداش بیش‌تر دنیا رو ورمی‌داره ارباب!
داداش بزرگه  بگیر از دستش اون تشتِ رسوایی رو!
داداش وسطی  [به آزاده خانم] بده من، کمتر از مطرب! اگه می‌دونستم این‌کاره‌ای، می‌فرستادمت مجلسِ اعیان، بلکه دو شاهی مداخل هم دستمون رو بگیره! [تنبک را می‌گیرد و می‌دهد به مطرب‌ها] [۵، ص۸۲].

**تصویر ۵. نمایش *شیرهای خان‌باباسلطنه*، سیاه: گلاب آدینه (۱۳۹۷)**

نمونه‌ای که ذکر شده نمایان‌گر این است که عقاید و تغییر رفتار سیاه فقط به دیالوگ‌ها

محدود نمی‌شود. رفتاری که سیاه مؤنث از خود بروز می‌دهد در فرم‌ها و ارتباط با اشخاص با نمونهٔ مردانه‌اش کمی متفاوت است. سیاه زن در زمینهٔ ارتباط بدنی با زنان آزاد است و حس همذات‌پنداری بیشتری با زنان دارد. با اینکه انواع محدودیت‌ها همواره دامنگیر تئاتر ایران بوده، اما مانعی برای پیشبردِ برابرخواهی زنان در عرصهٔ نمایش نبوده است. بدعت‌های صورت‌گرفته در این مسیر باعث شده است تا این برابرخواهی به رویکردی جدید به نمایش تخت‌حوضی منجر شود و به صورت حضور بر صحنهٔ نمایش، آن هم در قامت مردانه‌ترین شخصیت این نمایش، نمایان شود. بعد از شکل‌گیری این شخصیت؛ الماس مؤنث فقط به تئاتر محدود نشد و به سینما هم راه پیدا کرد. این شخصیت در مواردی که جلوی دوربین دیده شده نیز از نسخهٔ تئاتری‌اش اقتباس کرده است که اولین بار در فیلم *صورتی* به کارگردانی فریدون جیرانی (۱۳۸۱) و پس از آن در سریال *دندون‌طلا* به کارگردانی داوود میرباقری (۱۳۹۴) ظاهر شد. در تصاویر ۶ و ۷ دو نمونهٔ سینمایی این شخصیت را می‌بینیم.

**تصویر ۶. فیلم *صورتی* به کارگردانی فریدون جیرانی (۱۳۸۱)**

**تصویر ۷. سریال *دندون‌طلا* به کارگردانی داوود میرباقری (۱۳۹۴)**

درنهایت، باید اضافه کرد در زمینهٔ اجرایی نیز چیزی را به‌واسطهٔ مؤنث‌شدن شخصیت از دست نداده‌ایم؛ بلکه شاهد رابطهٔ صمیمانه‌تر سیاه با زنان نمایش هستیم که روابط جدیدی را میان او و سایر شخصیت‌ها رقم می‌زند و در بخش اجرا باید این‌طور جمع‌بندی کرد که زنانه‌شدن سیاه باعث ساختارشکنی می‌شود. عمل دراگ، که جودیت باتلر دنبال می‌کرد، مستلزم تبدیل به دیگری‌شدن است.

پدیدهٔ الماس مؤنث با عمل مخالف‌پوشی یا دراگ‌کردن رخ می‌دهد، اما رفته‌رفته این تبدیل به «دیگری» شدن همانند کاری است که تس پیس[1] انجام داد؛ جداشدن از یک سیستم مرسوم و خلق لحظه‌ای که در وجودِ شخصیتِ دیگر فرو رفتن مصداق دو چیز است: یکی ساختارشکنی و دومی خلق گفتمانی تازه که در مورد شخصیت مدنظر ما تلاش برای رسیدن به یک برابری جنسیتی است.

## الماس مؤنث در متن (شکل‌گیری یک گفتمان جدید)

شکل‌گیری سیاهِ زن باعث ایجاد گفتمانی تازه شد که حاصل رویکرد تبدیل به دیگری و به هم ریختن عرف‌های جنسیتی است؛ عمل مخالف‌پوشی و ساخت‌شکنی سرآغاز شکل‌گیری الماس مؤنث است که امروزه به شخصیتی جدید در میان نمایش‌های آئینی سنتی ایران تبدیل شده است. نکتهٔ مهم اینجاست که این شخصیت در دوران جمهوری اسلامی شکل گرفته است. برای اینکه زنان ایرانی به «گفتمان زنانه» برای این شخصیت برسند، راه درازی را باید طی می‌کردند؛ چنان‌که تغییراتی در زمینهٔ محتوا در بطن داستان‌ها باید اتفاق می‌افتاد که بعد از نگارش متن *جنگ‌نامهٔ غلامان* در سال ۱۳۶۷ عملاً هم در زمینهٔ اجرا و هم در زمینهٔ متن نمایشی این اتفاق در حال رخ‌دادن بود. اکنون راه برای ورود زنان به این عرصه باز شده بود و حالا دیگر سیاه‌بازی، که نمایشی کاملاً بداهه‌پردازانه بود، متونی داشت که اتفاقاً سیاه آن زن است.

نویسندگانی همچون بیضایی و امجد با استفاده از تکنیک بازی در بازی الماس مؤنث را وارد ادبیات نمایشی و نمایش ایران کردند تا زنان از زبان این شخصیت بتوانند حرف‌ها، ایده‌ها و اعتراض‌هایشان را بیان کنند، زیرا همواره ما این شخصیت را به بیان بی‌پروا و آزاده‌اش می‌شناسیم. *جنگ‌نامهٔ غلامان* روایتی بدیع از دختر و پسر عاشقی است که صورت خود را سیاه کرده‌اند تا پس از تلاش نافرجامشان برای ازدواج کسی آن‌ها را نشناسد. این متن به ایده‌های نظریه‌پرداز ما، جودیت باتلر، نزدیک است، زیرا نمایش‌نامه با پنهان‌کردن صورت و جنسیت‌ها شروع می‌شود و کسی نمی‌داند که چه کسی پشت نقاب سیاه پنهان شده است. چنان‌که بیضایی از عبارت «عوض‌کردن صورت» برای سیاه‌کردن چهره استفاده کرده است که به تغییر هویت شخصیت‌ها اشاره دارد.

---

1. Thespis

[سه دلو در یک ردیف روی صحنه. سه سیاه با سه بقچه بر دوش نزدیک می‌شوند.]
یاقوت بیچاره کسی که برای فرار از کینه مجبور بشه صورتش رو عوض کنه.
مبارک بیچاره کسی که برای پیداکردن عزیزی مجبور بشه صورتش رو عوض کنه.
الماس بیچاره کسی که هیچ‌جور نتونه صورتش رو عوض کنه [۸، ص۷].

به طرز شگفت‌انگیزی پس از زایش الماس مؤنث و متن *جنگ‌نامهٔ غلامان* هویتِ سیاه فاقد جنسیت می‌شود. بیضایی از این ترفند، که سه سیاه در کنار هم‌اند بدون اینکه یکدیگر را بشناسند، استفاده می‌کند. آن‌ها با صورت‌های جدیدشان به ارباب‌هایشان خدمت می‌کنند. آن‌ها سه سیاه هستند نه سه زن، نه سه مرد؛ اتفاقی مانند ماسک‌گذاشتن و اعتراض‌کردن. او با این تکنیک عملاً همهٔ شخصیت‌ها را تک‌هویتی کرده و از جنسیت‌زدگی پرهیز کرده است. جالب توجه است که به طرز آگاهانه یا ناخودآگاه در متن بیضایی «ترگل»، دختر قصه، خود را به دیگری (سیاه) تبدیل کرده است تا علاوه بر کسب امنیت در این لباس و با این ظاهر، در گفتمانی که پیش از این مردانه بوده، خود را نشان دهد تا به وصال یار برسد. او غافل از اینکه معشوقه‌اش مانند خودش صورتش را سیاه کرده، در قالبی جدید، بدونِ آگاهی از حضور او در کنارش قرار می‌گیرد. این نقطه‌ای است که دیگر سیاه هویت جنسیتی خود را از دست می‌دهد. در نمایش‌نامه چنین آمده است:

مبارک چون وقتی اشک‌هامون درمی‌آد رنگ‌ها پاک می‌شه.
یاقوت [به خود می‌آید] ئه، صورتم؟ [دست می‌برد]
مبارک [گریان] بدجوری معلومه!
یاقوت [حیران] تو هم که- [با زبانِ بند آمده]- ئه- تو؟
مبارک [کلاهش را برمی‌دارد؛ موهایش افشان می‌شود] اگر تو ثابت کنی مردی، من هم باید ثابت کنم زنم [۸، ص۸۳-۸۴].

این اولین حضور سیاهِ مؤنث در یک متن نمایش ایرانی است. پیش از این، سیاه شخصیتی بود که به بداهه‌گویی و مردانه‌بودنش معروف بود و حالا هم دارای متن است و هم شکل زنانه. مهم‌تر از همه اینکه شروعی برای رؤیاپردازی بیشتر زنان و شکل‌گیری گفتمانی جدید بود که به تغییراتی در خط داستان، دیالوگ‌ها و محتوا انجامید.

در نمایش‌نامهٔ *پستوخانه* [۵] الماس مؤنث هویت خود را به شکل دیگری بروز می‌دهد. پیرنگ این نمایش‌نامه براساس «نمایش در نمایش»[1] تنظیم شده و شخصیت‌ها مدام خود را جای دیگری معرفی می‌کنند تا به مقصود خود برسند. در نمونهٔ ذیل، شخصیت آزاده خانم خود را به جای الماس جا می‌زند:

آزاده خانم چی‌کار کنم که باور کنین خودِ الماسم؟

1. metadrama

داداش وسطی می‌بینین حضرات اخوی؟ می‌خواد ثابت کنه! قبول! چندتا از شیرین‌کاری‌های الماسو رو کن ببینم!

داداش‌کوچیکه من دلم ضعف می‌ره واسهٔ پشتک‌های الماس!

داداش بزرگه بله- منم یه بار که الماس میونِ نوکرا معرکه گرفته بود، ناغافل سر رسیدم و پشتک‌هاش رو دیدم- چه پشتک‌هایی! فِی‌الواقع الساعه هوس تماشا کردیم!

آزاده خانم سرم بره، جسارتِ پشتک زدن در حضور بزرگ‌تر رو ندارم، اون‌دفعه‌م ناغافل بوده که دیدین!

داداش وسطی پس بشکن و آواز و لودگی! مسخرگی و مجلس‌آرایی! رو کن! نوکر نباید هنری داشته باشه؟

آزاده خانم نوکر باید وقت‌شناس هم باشه، که از هر هنری سره! [۵، ص۸۰-۸۱]

در این نمایش‌نامه، نویسنده تلاش کرده است تا خصلت‌های اجرایی سیاه را به صورت زنانه‌تر نشان دهد؛ موضوعی همچون «زن زنانه» که ایریگاری دنبال می‌کرد. به عبارتی، نویسنده تلاش کرده نقدهایی را که به جامعهٔ سنتی دارد این‌بار در قالب شخصیت الماس از زبان خود زنان بیان کند. او شخصیت زن قصه را به یک سیاه بدل می‌کند که این نقش را فقیهه سلطانی و در اجرای دوم شهره سلطانی ایفا می‌کنند.

داداش وسطی [راه افتاده به سویی که الماس نشان می‌دهد] این‌طرف؟ جداً؟ لابد پشت این پرده است.

[پرده را کنار می‌زند؛ و از دیدن الماس- که درواقع آزاده خانم است در چهرهٔ الماس- جا می‌خورد] [۵، ص۷۴-۷۵].

هر دو نویسنده با شکل‌دادن یک موقعیت دراماتیک، زنی را در جایگاه شخصیت سیاه قرار می‌دهند؛ آن‌ها به امنیت بیانی شخصیت سیاه آگاه‌اند. دقیقاً زمانی که زنان در قامت الماس مؤنث ظاهر می‌شوند، دست به نقدهای تندی علیه جامعهٔ سنتی مردانه می‌زنند. آن‌ها همچنین به تک‌صدایی زبان در جامعهٔ خویش آگاه‌اند. «در زبانی که به دلالت تک‌صدا متکی است، جنس مؤنث غیرقابل تحمیل و غیرقابل برگزیدن است. در این حالت، زنان جنسی هستند که 'یکی' نیست، بلکه متکثر است» [۶، ص۵۶]. آگاهی نویسندگان از شرایط تک‌صدایی جامعه موجب می‌شود تا مسیر دیگری را برگزینند؛ تا نقد شرایط را از زبان خود زنان با هویتی جدید اعمال کنند. به نمونهٔ ذیل از همین نمایش‌نامه توجه فرمایید:

داداش وسطی اون هم وقتی غیرت جامه‌ای است دوخته به قامتِ ما مردان رشیدِ طایفه؟

آزاده خانم شما غیرَت رو پشت و رو پوشیدین آقایان! اون‌جور که یادم می‌آد، غیرت چیز دیگه‌ای بود.

داداش وسطی زبانش به کامش زیادی کرده!

داداش کوچیکه و سر به تنش زیادی‌ترا! ... یالا سیاه! بدو که امشب خیلی‌ها هوات رو دارن. برو و یادت باشه که فردایی هم هست! [۵، ص۸۳].

این در حالی است که زنان در جامعهٔ ایران چنین مصونیت بیانی ندارند؛ چنان‌که در *جنگ‌نامهٔ غلامان*، شخصیت ترگل که در پشت نقاب مبارک (سیاه) پنهان شده دربارهٔ این مصونیت‌نداشتن سخن می‌گویند:

یاقوت شنیدم دخترک رو پیدا کنن زورکش می‌آرنش اینجا؛ اونم توی جوال!

مبارک (ترگل) شرط. گیسش رو ببندن دُم قاطر!

الماس حقشه! دختر باید وقار داشته باشه، باید خودداری سرش بشه، باید خودش رو بگیره. دختر باید سربه‌زیر باشه؛ بشینه تا یکی لایقش پیدا بشه! [۸، ص۳۷].

شخصیت سیاه مصونیت بیانی دارد؛ او آزاد است تا تقریباً هرچه دلش می‌خواهد به زبان بیاورد و امنیتش به خطر نمی‌افتد. به گفتهٔ نصیریان در [۲۳، ص۳۶۰] «در این درگیری‌هاست که [سیاه] عقده‌گشایی می‌کند و بسیاری از دردهای خود را مطرح می‌کند و ظلم و جور ارباب را محکوم می‌کند. البته به شیوهٔ فکاهی و به صورت هجوکردن ارباب مثل نفهمیدن حرف‌های او یا عوضی فهمیدن حرف‌هایش یا بازی با کلماتی که او به‌کاربرده یا دست‌انداختن افراد خانواده‌اش و غیره.» آثاری که امروزه با شخصیت الماس مؤنث اجرا می‌شوند از این ترفند جهت نقد شرایط اجتماعی سود می‌برند. آن‌ها با اجرای این شخصیت حرف‌ها و هدف خود را آزادانه‌تر بیان می‌کنند. باور نویسندگان مقالهٔ حاضر این است که گفتمانی زنانه و شکلی نوین از آزادی‌های بیان در میان زنان، آن هم روی صحنهٔ نمایش سنتی ایرانی، در حال رخدادن است.

ایدهٔ الماس مؤنث به‌رغم تغییرات کمی در شکل اجرایی تغییرات عمده‌ای در محتوا و گفتمان زنانه ایجاد کرده است. همان‌طور که ایریگاری تلاش می‌کند تا گفتمانی با قواعد زنانه شکل بگیرد، زنی زنانه که هویتش را دیگری تعیین نمی‌کند. دقیقاً همان چیزی که باتلر از او وام می‌گیرد. وی مردان را معادل هویت می‌نامد؛ در همین زمینه، «زنان اگر نه یک تناقض، یک پارادوکس در خود گفتمان هویت‌اند. زنان جنس هستند و 'شخص' نیستند. درون یک زبان کاملاً مردسالار، زبان فالوگوسنتریک، زنان امر غیر قابل عرضه‌اند؛ به عبارت دیگر، زنان بیانگر جنسی هستند که نمی‌تواند اندیشه شود» [۶، ص۵۶]. برای اینکه سیاه‌بازی به این مسیر تن ندهد، در روند تغییراتش و زن‌محور شدنش به متن *جنگ‌نامهٔ غلامان*، که پیش از این در زمینهٔ شکست جنسیت و هویت‌هایی که با سیاه‌کردن صورت قابل تشخیص نیست، طرح کردیم، استناد می‌کنیم؛ اما رفتارهای دیگر مانند بدن و لحن شخصیت همانند گونهٔ مردانه‌اش مانده است. الماس مؤنث حتی خود را از قاعدهٔ «تبعیض زبانی»[1] لیکاف مستثنا می‌کند. به عبارتی،

1. language discrimination

این شخصیت به هر دو صورت زنانه و مردانه‌اش مشهور به استفاده از سخنان آزادانه و اغلب رکیک است. «بازی در این تیپ فضول، افشاگر، پرحرف با سخنان نیش‌دار، گاه بی‌تربیت، معترض، ظلم‌ستیز، زیرک، باهوش، نکته‌سنج، نکته‌دان و نغزپرداز مستلزم توانایی خاص است» [۱۵، ص۱۳۲]. البته گفتنی است بسیاری از این الفاظ به صورت بداهه و با توجه به موقعیت نمایش صورت می‌گرفته است. بحث بی‌ادبی و شوخ‌طبع بودن شخصیت را همچنان نویسندگان حفظ کرده‌اند و بنا به تغییر جنسیتِ شخصیت تغییری در رویهٔ سابقش ایجاد نکرده‌اند؛ بنابراین شوخی‌های سیاه را در نمایش‌نامه‌ها نیز مشاهده می‌کنیم.

الماس	این خنجر
یاقوت	حالا شدی پهلوون حسابی!
مبارک	حالا شدی لولوی سر خرمن! [۸، ص۱۳].

و یا

الماس	[اعلام می‌کند] می‌رسد امیر صد فوج، موج شهرتش تا اوج!ـ درود بر پهلوان پهلوانان، پهلوان ببرازخانِ صاحب اورنگ. پهلوان دیوبند، کشندهٔ غول بیابانی، پهلوان دشمن‌شکنِ خوف‌آور، پهلوان ببرازِ یوزپیکر
مبارک	[لرزان] این‌همه پهلوون می‌آن اینجا.
یاقوت	اینا همه یه نفرن!
مبارک	این اسمه یا قطارِ شتر؟ [۸، ص۱۴].

اصطلاح «لولوی سر خرمن» تفسیرهای گوناگون دارد؛ مانند مترسک سر مزرعه یا انسان بزرگ‌نما ولی توخالی، اما همهٔ تفسیرهای آن برای انسان درواقع حمل بر بی‌ادبی محسوب می‌شود. یا در مورد دوم طنزی براساس یک قیاس نامناسب با حیوانات شکل می‌گیرد. «توهین او به شکل اشتباهات، تلفظ نادرست، اشتباه شنیدن و عدم درک کامل از وضعیت شکل می‌گیرد» [۲۴، ص۵۲۳]. درنهایت، باید گفت با اینکه جنسیت شخصیت تغییر کرده، ویژگی گستاخی و شوخ‌طبعی‌اش را حفظ کرده و تبعیض زبانی که لیکاف در مورد زنان مطرح می‌کند در زمینهٔ الماس مؤنث رخ نمی‌دهد و زنان به فاکتورهایی که جامعه برای آن‌ها صادر می‌کند تن نمی‌دهند و مسیر خودشان را در چارچوب اجرای شخصیت شکل می‌دهند، نه در راستای عرف اجتماعی «درواقع به خانم‌ها آموزش داده می‌شود که مانند زنان کوچک صحبت کنند. به این دلیل که گفتار آن‌ها در بسیاری از جهات با ادب و نزاکت بیشتر از پسران و مردان است» [۳۰، ص۵۷]. درواقع، این همان مسئله‌ای است که باتلر به آن می‌پردازد: «ساختار نامتقارن زبان، سوژه را کسی تعیین می‌کند که همچون امر جهان‌شمول و مذکر سخن می‌گوید و سخنگوی مؤنث را امری خاص و غرض‌آلود می‌داند» [۶، ص۲۰۷]. در زمینهٔ متن و نمایش‌نامه، بنا به دلایلی، از جمله بازخوانی‌ها برای دریافت مجوز، نویسندگان ترجیح می‌دادند که از الفاظ رکیک

در متن مکتوب کمتر استفاده کنند و در زمان اجرا، بازیگرِ شخصیت سیاه به صورت بداهه‌پردازانه، گاه از واژه‌های رکیک استفاده می‌کرد؛ اما در نمایش‌نامهٔ *جنگ‌نامهٔ غلامان* دختری با نام ترگل، که در مخالف‌پوشی‌اش به سیاه با نام «مبارک» ظاهر می‌شود، شوخی‌های کلامی‌اش را حفظ می‌کند؛ ولی چیزی که در این متن وجود ندارد برخی رفتارها همچون رقصیدن و آواز خواندن است که تغییر کرده و بنا به محدودیت‌های متنی- در ایران- مکتوب نشده است.

گفتمان حال حاضر این نمایش با اضافه‌شدن زنان به آن، تغییرات عمده‌ای را درزمینهٔ پیرنگ داستان و هدف شخصیت‌ها داشته است؛ به شکلی که تمرکز داستان و شخصیت محوری در زنان متمرکز شده است. باید گفت با توجه به فرم این نوع نمایش (تخت حوضی) پرداختن به امور زنانه پدیده‌ای جدید محسوب می‌شود؛ مثلاً در نمایش‌نامهٔ *جنگ‌نامهٔ غلامان* شخصیت محوری ترگل/ مبارک است. این امر تا پیش از این، که عموماً پیرنگ داستان‌های سیاه‌بازی مختص ازدواج مردان بوده، محقق نشده بود؛ بنابراین شاید با اجرای زنان در نقش الماس مؤنث، دیگر شاهد لمس‌کردن ارباب (مذکر) از طرف سیاه نباشیم، اما درزمینهٔ پیرنگ داستان شاهد رویکردها و گفتمان‌های زنانه در زمینه‌های مختلف همچون نقد جامعهٔ مردسالار هستیم. بحث ذکرشده را می‌توان در جدول ۱ سامان داد.

| عنوان اثر | متن | اجرا | طراحی لباس | طراحی حرکات و ویژگی‌های شخصیت | گفتمان |
|---|---|---|---|---|---|
| سلطان مار | سیاه در متن مرد است. | با بدعت کارگردان، زنی نقش سیاه را بازی می کند. | پوشیدن لباس رایج سیاه: استفاده از کلاه به جای روسری و لباس گشاد | تقلید حرکات و بیان نسخه مردانه | «دیگری» شدن شخصیت الماس مؤنث در یک نمایش با عمل مخالف‌پوشی |
| جنگنامه غلامان | سیاه زن و سیاه مرد هر دو حضور دارند. | با استفاده از پنهان کردن هویت شخصیت ها، سیاه زن شکل گرفته است. | پوشیدن لباس رایج سیاه: استفاده از کلاه به جای روسری و لباس گشاد | اضافه شدن شوخی های بیانی رایج سیاه در شکل زنانه اش | ساختارشکنی در زمینه متن و اجرا، شکل گیری هویت جدید کاراکتر |
| پستوخانه | سیاه زن و سیاه مرد هر دو حضور دارند. | با استفاده از تکنیک «نمایش در نمایش»، سیاه زنانه را به اجرا درمی آورد. | نامعلوم | درلایهٔ اجرایی متن لوندی و خصلت های زنانه به شخصیت اضافه شده است. | تثبیت هویت زنانه و اضافه کردن دغدغه های زنانه |
| سیزده | سیاه زن است. | الماس، روابط خود را در بین شخصیت های دیگر با محوریت زنانه بودنش تعریف می کند. | پوشیدن لباس رایج سیاه: استفاده از کلاه به جای روسری و ... همچنین یک دامن کوتاه به لباسش اضافه شده است. | شخصیت به واسطه زن بودنش، دیگر زنان نمایش را لمس می کند و حرکات موزون سیاه بازی را نیز اجرا می کند. | ادامه دادن مسیر زنانه شخصیت و همزمان پر رنگ کردن دغدغه های زنانه |
| شیرهای خان‌بابا سلطنه | سیاه زن است. | به طور مشهودتری نسبت به نمونه های قبلی، زنانه بودن شخصیت سیاه به نمایش گذاشته شده است. | استفاده از کلاه به جای روسری و پوشیدن همان لباس متعارف سیاه | پر رنگ تر کردن حرکات موزون که از ویژگی های اصلی شخصیت سیاه است. | به دلیل عدم دسترسی به نمایشنامه نامعلوم |

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با استفاده از مضامین مطرح‌شده به تطبیق این نظریات با ویژگی‌های شخصیت الماس مؤنث پرداختیم و از خلال این تطبیق به روند شکل‌گیری یک گفتمان زنانه در نمایش سنتی ایران رسیدیم؛ تا نشان دهیم که زنانی که بنا به دلایل مختلفی همچون مذهب و تفکرات مرسوم جامعهٔ سنتی پیش از این در حوزهٔ نمایش‌های سنتی ایرانی حضور نداشتند یا به حاشیه رانده شده بودند، حالا حضور مستمر خود را هم در زمینهٔ متن و هم اجرا به ثبت رسانده‌اند. خلق شخصیت سیاه/ الماس مؤنث نه‌تنها جنبه‌ای ملی دارد، بلکه نشان می‌دهد که چگونه با تغییر جنسیتی یک شخصیت نمایشی می‌توان به شکل‌گیری یک گفتمان زیبایی‌شناسی فمنیستی و نیز تغییر و بازتولید واقعیت اجتماعی آن رسید. مهم‌تر آنکه در اجرای چنین شخصیتی، زنان نفس اعتراضشان را به نظام اجتماعی و مردسالار نشان می‌دهند. چنان‌که گفته شد این تغییر گفتمان باعث تغییراتی هم در دیالوگ‌ها و هم در رفتار شخصیت شده است که شاهد رویکردی ساختارشکنانه و پسافمنیستی هستیم.

براساس نظریات مطرح‌شده، زنان با تبدیل به دیگری و مبدل‌پوشی نبوغ و خلاقیت خود را بروز می‌دهند؛ به‌نحوی‌که امروزه حضور زنان در سطوح مختلف تئاتر ایران به طرز چشمگیری افزایش یافته و زنان در سیاه‌بازی نیازی ندارند خودشان را در دیگری جست‌وجو کنند، زیرا الماس مؤنث را خلق کرده‌اند. نکتهٔ نهایی و مهم دیگر اینکه نمایش تخت‌حوضی در دوران احیای خود شاهد تحولاتی جدید بوده است و سیاه‌بازی زنانه فرمی است که در دوران پس از انقلاب اسلامی شکل گرفته و حاصل تلاش‌های زنانی است که در بسترِ پنهانِ جامعه و در سیاهی مسیر خودشان را شکل داده‌اند؛ پس، به عبارتی، یک مبارزهٔ برابرخواهی محسوب می‌شود. همچنین، باید توجه داشت که این اتفاق از نوع تعزیهٔ زنانه نیست، زیرا مردان نیز می‌توانند به تماشای اجرای الماس مؤنث بر صحنهٔ تئاتر ایران بنشینند.

## منابع


[۱] آدورنو، تئودور (۱۳۸۶). «در باب زشتی، زیبایی و تکنیک»، ترجمهٔ آذین حسین زاده. *زیباشناخت*، ش۱۷، ص ۴۷ـ۵۲.

[۲] آقاعباسی، یدالله (۱۳۸۹). *دانش‌نامهٔ نمایش ایرانی: جستارهایی در فرهنگ و بوطیقای نمایش ایرانی*. تهران: قطره.

[۳] اَستون، الن (۱۳۹۴). «نظریات فمنیسم فرانسوی و تئاتر»، ترجمهٔ مژگان لطیفیان. *نمایش*، ش ۱۹۷، ص ۸۴ـ۸۷.

[۴] اَستن، ایلین (۱۳۹۶). *تمرین‌های تئاتر فمنیستی: کتاب راهنما*، ترجمهٔ شیرین بزرگمهر. تهران: بیدگل.

[۵] امجد، حمید (۱۳۸۱). *پستوخانه*، چ۲، تهران: نیلا.
[۶] باتلر، جودیت (۱۳۸۵). *آشفتگی جنسیتی*، ترجمهٔ امین قضایی، تهران: مجلهٔ شعر.
[۷] بهار، مهرداد (۱۳۸۴). *از اسطوره تا تاریخ*، چ۴، تهران: نشر چشمه.
[۸] بیضایی، بهرام (۱۳۸۰). *جنگ‌نامهٔ غلامان*، چ۴، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
[۹] بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *نمایش در ایران*، چ۹، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
[۱۰] پرویزی، لیلا (۱۳۸۷). «سیاه‌بازی از دیروز تا امروز از متن تا اجرا». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد کارگردانی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
[۱۱] تانگ، رُزمری (۱۳۹۳). *نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمنیستی*، چ۳، ترجمهٔ منیژه نجم‌عراقی. تهران: نی.
[۱۲] ثمینی، نغمه؛ محمودی بختیاری، بهروز؛ قهرمانی، محمدباقر؛ مسعودی، شیوا (۱۳۹۳). «تبارشناسی دلقک در نمایش سنتی ایران». *نشریهٔ هنرهای زیبا- (هنرهای نمایشی و موسیقی)*، س۱۹، ش۱، ص ۴۵-۵۷.
[۱۳] حسن‌بیگی، محمدرضا (۱۳۸۵). *تهران قدیم*، چ۶، تهران: ققنوس.
[۱۴] دوبووار، سیمون (۱۳۸۵). *جنس دوم*، ج اول، ترجمهٔ قاسم صنعوی، چ۷، تهران: توس.
[۱۵] سراجی، محسن (۱۳۸۹). *نظریهٔ نمایش سیاه‌بازی*، تهران: قطره.
[۱۶] عزیزی، محمود (۱۳۸۷). «تخت‌حوضی: تئاتر روحوضی و تحول‌پذیری آن»، فصل‌نامهٔ تخصصی *تئاتر*، ش ۴۲ و۴۳، ص ۱۹۰-۲۰۰.
[۱۷] عناصری، جابر (۱۳۶۶). *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، تهران: جهاد دانشگاهی.
[۱۸] فیشر- لیشته، اریکا (۱۳۹۷). *درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا*، ترجمهٔ شیرین بزرگمهر و سحر مشگین‌قلم، تهران: دانشگاه هنر.
[۱۹] کدی، نیکی (۱۳۹۵). *زنان در خاورمیانه: گذشته و حال*، ترجمهٔ هما مداح، تهران: شیرازه.
[۲۰] کورسمایر، کارولین (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی فمنیستی*، ترجمهٔ نوشین شاهنده، تهران: ققنوس.
[۲۱] گیدنز، آنتونی (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی*، چ۲، ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نی.
[۲۲] ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۳). *گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان*، تهران: افراز.
[۲۳] نصیریان، علی (۱۳۸۳). *کتاب تماشاخانه*، تهران: قطره.
[24] Beeman, William O. (1981). "Why Do They Laugh? An Interactional Approach to Humor in Traditional Iranian Improvisatory Theater: Performance and Its Effects". *The Journal of American Folklore*, 94/ 374, Folk Drama, PP 506-526
[25] Butler, Judith P. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Second Edition). Routledge: New York.
[26] Butler, Judith P. (1993). *Bodies That Matter, On the Discursive Limits of Sex*. Routledge: New York.
[27] Cixous, Hélène and Clement, C. (1975). *The Newly Born Woman*. Translated By B Wing. Manchester: Manchester University Perss.
[28] Derrida, Jacques (1973). *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, Translated by David B. Allison. Chicago: Northwestern University Press.

[29] Irigaray, Luse (1985). *This Sex Which Is Not One*,Translated by Carolyn Burke & Catherine Porter, New York: Cornell University Press.

[30] Lakoff, Robin (1975). "Language and Women's Place". *Language in Society*. 2: 45-80. Cambridge: Cambridge University Press.

[31] Nochlin, Linda (1988). "Why Have There Been no Great Women Artists?". *Woman, Art, and Power and Other Essays*, New York: Jarper and Row.

[32] Taylor, Victor E. an d Charles E. Winquist (2001). *Encyclopedia of Postmodernism*, London: Taylor & Francis.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی