فمینیسم (بخش پایانی)

علی‌اصغر قره‌باغی

اصولاً درگیری فمینیسم با تاریخ هنر را همان‌طور که پیشتر به اشاره گفتم، می‌توان به‌دو مرحله تفکیک کرد، مرحلهٔ نخست، کشف نام و آثار زنان هنرمند، نوشتن زندگینامهٔ آن‌ها، تعیین جایگاهشان در تاریخ و سنت‌های هنری و نمایاندن و در پاره‌یی موارد، بزرگ‌نماییِ تأثیراتی است که بر روند تاریخ هنر گذاشته‌اند. تاریخ‌نگاران هم اغلب بی آن‌که از این بابت نگرانی محسوسی به دل راه دهند، در این مرحله و این کوشش‌ها به چشم پژوهش‌های مکمل در پی بردن به ارزش‌های تازه نگاه کرده‌اند. واقعیت هم آن است که این مرحله، از آن‌جا که در محدودهٔ اصول و قواعد سنتی انجام‌پذیرفته، نه‌تنها یکی از مراحل ارزنده در شکل‌گیری فرهنگ فمینیستی به‌شمار می‌آید، بلکه در شناختنِ کل فرهنگ انسانی نیز یاری رسان بوده است.

مرحلهٔ دوم نوعی بررسی انتقادیِ معیارها و اصولی است که تاریخ هنر حضور خود را بر مبنای آن استوار داشته است. فمینیست‌ها در آغاز برضد این ارزش‌ها و آن‌چه به تعبیر خودشان سبب پدیدارشدن پدرسالاری در تاریخ هنر شده است پرداختند و درگرماگرم مبارزات خود، از سر تعصب بسیاری از ارزش‌های فرهنگ پدرسالار را نادیده گرفتند. اما این تعصبات و انکارهای پی‌درپی هرگز به معنای پدیدآوردن ارزش‌های فرهنگی جایگزین و یا پیداکردن جایگاهی امن در زیر پوشش اصول سنتی تعبیر نشده است. هریک از این موارد، به‌آسانی می‌تواند طبیعت رادیکال و سیاست فرهنگی فمینیسم را خدشه‌دار کند. اهمیت آن‌چه فمینیست‌ها در مرحلهٔ دوم به آن دست یافتند انگشت‌گذاشتن بر بازنمایی‌های بصری و کارکرد اجتماعی فرهنگ و ارزش‌های فرهنگی بود

به‌هر حال، برآیند و ثمرهٔ این نظریات و ملاحظات و تأملات زن‌باورانه آن بود که در دههٔ ۱۹۸۰، فمینیسم شکل مخالفت آشکار با مدرنیسم را به خود گرفت و روش‌ها و نظریه‌های فمینیستی جایگزین‌هایی برای تحول مدرنیسم، که اکنون تصنعی، مکانیکی و بی‌دل و درون لقب گرفته بود فراهم آورد. فمینیست‌ها در بسیاری از نظریات مدرن با نگاهی تردیدآمیز و منتقدانه و گه‌گاه عیب‌جویانه نگاه می‌کردند و اعتقاد یافته بودند که در تمام این نظریات، مسالهٔ سرکوب زنان و به حاشیه راندن آن‌ها شکلی شرعی و قانونی داشته است و مردان، عزیز بی‌جهت‌های تاریخ هنر بوده‌اند. واقعیت هم آن است که مدرنیسم هرگز آن‌چه را اکتاویو پاز «مشارکت آفریننده» می‌نامید تجربه نکرد، آن‌چه مدرنیسم موعظه می‌کرد، بیشتر از بیگانگی با جامعه و ناخرسندی از آن حکایت داشت و در هر فرصت برجدایی و فاصله گرفتن هنرمند و اثر هنری از دیگران تأکید می‌ورزید. از دیدگاه مدرنیسم، زن هم «دیگری» بود. مدرنیسم بیشتر به «عین» و «بیرونه»، به عنوان منبع اصلی ارزش نگاه می‌کرد و نه تنها برای محتوا و «درونه» اهمیت چندانی قائل نبود، بلکه دل‌نگران پی‌آمدهای ناگزیر این نگرش، یعنی جدایی میان هنرمند و مردم هم نبود. این انعطاف‌ناپذیری‌ها سبب شد که فمینیست‌ها به ویژه در گفتمان اومانیسم (انسان‌مداری) با تردید نگاه کنند و اعتقاد یابند که در سراسر این گفتمان، منظور از انسان، همان «مرد» است. راست هم می‌گویند چرا که انسانی که در دوران رنسانس در مرکز جهان ایستاده بود و در دوران

روشنگری، خردورزی می‌کرد و می‌خواست مردم جهان را در یک قالب فکری خودخواسته بریزد، مرد و آن هم از جنس سفید و شسته‌رفته و پاک و منزه اروپایی بود. در تمام گفتمان‌های انسان‌مدارانه، مردان مثال‌وارهای انسانیت بوده‌اند و زنان دیگران شمرده شده‌اند. از همین جهات هم هست که فمینیست‌ها نه تنها اومانیسم را عامل تسلط مردان بر زنان می‌دانند، بلکه آن را یکی از پایه‌های ساختار اجتماعی می‌شناسند که زن را به حاشیه رانده است. واقعیت هم آن است که نه تنها در اومانیسم، بلکه در بسیاری از نحله‌های اندیشگی دیگر، در تضاد و دوگانی‌های زن و مرد و خط فارقی که میان آن دو کشیده شده، مرد به جهت برخورداری از پاره‌یی ویژگی‌های من‌درآوردی و مستبعدی که به او نسبت داده شده، در جایگاهی برتر از زن قرار گرفته است. بر اساس همین دوگانی‌اندیشی‌هاست که طوطی‌وار یک سلسله نسبت‌ها و القاب در مورد مرد و زن تکرار شده است: مرد یعنی خردگرایی، زن یعنی احساس‌گرایی، مرد یعنی قاطع، زن یعنی دم‌دمی، - مرد، قوی - زن، ضعیف، - مرد، اول، زن، دوم، مثبت - منفی، عمومی - خصوصی، طبیعی - مصنوعی و... این شکل دوگانی اندیشیدن پیشینه‌یی دراز دارد و ریشه‌های آن را می‌توان در جهات و جوانبی از بینش اساطیری و دوران افلاطون و ارسطو هم دید و باز شناخت. در آن زمان هم تسلط مرد بر زن امری موجه شمرده می‌شد؛ زنان را با محدود کردن به فعالیت‌های خانگی، از فعالیت‌های اجتماعی باز می‌داشتند و این را نوعی خیرخواهیِ مردانه جلوه می‌دادند. اما این منطقِ سست و بی‌پایهٔ به ظاهر یونانی امروز دیگر پذیرفته نیست، انسان از آن‌چه می‌توان آن را «واقعیت‌های دیگر» نامید آگاهی یافته و نوعی «جایگزین سوم» برای ذهنیت دوگانی و جفتی فراهم آورده است. یونانیان باستان هرچیز را یا راست می‌دانستند یا دروغ، دیگران را یا دوست می‌انگاشتند یا دشمن، و دریک کلام، همه چیز را رودرروی متضاد آن می‌پنداشتند. فقط به سیاه و سفید فکر می‌کردند و توان دیدن خاکستری‌ها را نداشتند: پیروزی-شکست، تاریک- روشن، زندگی-مرگ، آن‌چه را نمی‌دیدند یا نمی‌شنیدند نمی‌توانست وجود داشته باشد و مثلاً به این امر ساده توجه نداشتند که میان دو مفهوم «کشتن» و «کشته شدن» مفهومی به نام «زندگی» نیز وجود دارد. بیشتر نظریه‌پردازان فمینیست، از ماری ولستون‌کرافت، (که شکل پذیرش و تعبیر و تفسیر «توجیه حقوق زنان» او ماجرایی پیچیده و حیرت‌انگیز دارد و در آغاز بحث به شمه‌یی از آن اشاره کردم) گرفته تا فمینیست‌های رنگارنگ امروز، ریشه‌یی‌ترین عامل سرکوب زنان را ساختار فرهنگی جوامعی می‌دانند که همواره زن را در جایگاهی فرودست‌تر از مرد تصور کرده است. به عنوان نمونه، آنت کوهن (۱۹۸۵) در «قدرت ایماژها» بر آن است که: «فمینیسم از همان آغاز، اندیشه، زبان و ایماژها را مهم‌ترین عناصر شکل‌دهندهٔ زندگی زنان و مردان دانسته است.» به هر حال، از منظر فمینیست‌ها، هر تعریفی که از فمینیسم و مفهوم زن‌باوری و نقد فمینیستی داده شود باید بیش از هر چیز، ناظر بر توان سیاسی و اجتماعی زنان و در جهت دگرگون کردن رابطهٔ قدرت میان زن و مرد باشد. به قول مگی هیوم (۱۹۹۲)، سر برآوردن اندیشه و سیاست فمینیستی، در پیوند با درک و دریافت این واقعیت است که در تمام جوامعی که جنسیت را به قلمروهای گوناگون فرهنگی، اقتصادی یا سیاسی تقسیم کرده‌اند همواره زن فرودست بوده و مرد ارجح شمرده شده است. از همین رهگذر هم هست که زنان دگرگون‌کردنِ ریشه‌یی این طرزِ تفکر را در سر لوحهٔ اهداف و خواسته‌های خود قرار داده‌اند.

با درنظر داشتن واقعیت‌هایی که به مشتی از خروار آن اشاره شد، می‌باید در نقد و نظرها به ویژگی‌ها و معانی و ظرایف دقیق ترکیباتی همچون «هنرزنان»، «هنرزنانه»، «هنر فمینیستی» و «نقد فمینیستی» توجه داشت و از یک‌جا به کیسه کردن آن‌ها که حاصلی جز سردرگمی به بار نخواهد آورد پرهیز و پروا کرد. لیندا نوکلین در مقالهٔ مشهور خود با عنوان «چرا زن هنرمند بزرگی به وجود نیامده است؟» بر این اعتقاد است که اصولاً طرح همین پرسش هم موذیانه و دسیسه‌آمیز است، چراکه بسیاری از نقاشان بزرگ زن در طول تاریخ نقاشی کرده‌اند و آثارشان باید به عنوان آثار هنری و یا دست‌کم درخور زنان تعریف شود، نه به عنوان «دگربودی‌های هنری». گریزلدا پولاک نیز بر آن است که به میان کشیدن این پرسش از دو جهت به زیان زنان است: اول آن‌که: همواره سنگ محک و معیار «ارزش» و «بزرگی» را مردان معین کرده‌اند، در سراسر تاریخ هنر، ملاک و معیارشان شکلی تحمیلی داشته و به همین شکل تحمیلی هم در ذهن‌ها رسوب کرده است. دوم آن‌که: معیارهایی از این گونه، زنان را در چارچوب طبقه‌بندی‌های پیش‌اندیشیدهٔ تاریخ هنر محبوس می‌کند و پر پرواز آن‌ها را می‌بندد. همان طور که در فرصت‌های دیگر هم اشاره کرده‌ام هنوز تکرار آن را ضروری می‌دانم، به سبب همین رسوبات فرهنگی در ژرفای اذهان است که می‌بینیم در سرزمین خود ما، حتی در متأخرترین دایرةالمعارفی که در آستانهٔ هزارهٔ سوم منتشر می‌شود، نه تنها به هنر بسیاری از زنان که تاریخ هنر در برابر آثارشان سر تعظیم فرود آورده اشاره‌یی نمی‌شود، بلکه نامی هم از آن‌ها به میان نمی‌آید. اصلاً انگار نه انگار که این زنان هم در عالم هنر حضور داشته و آثاری ماندگار بر جاگذاشته‌اند. آن‌ها هم که تک‌وتوک نامشان آمده، همان زنانی هستند که تاریخ پوسیدهٔ هنر غرب وشیوهٔ دایرةالمعارف نویسی چهل پنجاه سال پیش، اجازهٔ نام بردن از آن‌ها را صادر کرده و جواز ورود به فرهنگ‌های هنری را به آن‌ها داده است. برت موریسو و ماری کاسات همیشه جواز عبور داشته‌اند، چراکه در دایرةالمعارف پنجاه سال پیش از آن‌ها نام برده شده است. برت موریسو شهرت خود را مدیون همنشینی با مانه و امپرسیونیست‌ها بود و ماری کاسات به اعتبار تسری دادن امپرسیونیسم در میان هنرمندان امریکا شهرت یافت، اما در دایرةالمعارف‌های غرب، و به تأسی از آن، در فرهنگ هنر ما هم از اوا گونزالس، که ذوقی پرورده‌تر از آن دو داشت و از پاره‌یی جهات بر آن‌ها سر بود، نام برده نمی‌شود. نیامدن نام این هنرمند در دایرةالمعارف‌های قدیمی لابد از آن جا آب می‌خورد که در آغاز قرن بیستم چوب خط زنان امپرسیونیست پر شده بوده و یا قصد و غرض و تبعیضات دیگری در کار بوده است، اما پرسش این است که چرا امروز و در دایرةالمعارف ما هم نادیده انگاشته می‌شود؟ در این دایرةالمعارف از زنان هنرمندی همچون روزا بُنور که از سرشناس‌ترین نقاشان روزگار خود بود، رها از باد و مبادهای آن روز زندگی و نقاشی می‌کرد و بسیاری از نقاشان مرد آرزوی برابری با او را در سر داشتند و تابلوی «بازار اسب‌فروشان» او از شهرت جهانی برخوردار است، نامی برده نشده است. از الیزابت آرمسترانگ فوربز، از سوفی اندرسون، الیس باربر و الیزابت تامپسون (لیدی باتلر) که منتقد سرسخت و متعصبی همچون جان راسکین را هم ناگزیر از ستایش هنر خود کرد هم یادی نشده است. مجسمه‌سازان ارزنده‌یی همچون آن ویتنی، وینی ریم‌هاکسی و الیزابت نی هم در کنار بسیاری از زنان هنرمند دیگر نادیده انگاشته شده‌اند. بد نیست که همین جا به‌این نکته هم اشاره کنم که پنی لانفورد، در دایرةالمعارف خود به زندگینامه و آثار برجستهٔ ۷۵۰ زن نقاش و مجسمه‌ساز که از سال ۱۸۵۰

به بعد در اروپا و امریکا نقاشی کرده‌اند اشاره کرده است. به‌هرحال نام و آثار بسیاری از زنان هنرمند از زیر گرد و غبار تاریخ بیرون آورده شده و بر اثر تلاش‌های فمینیست‌ها شهرت جهانی یافته‌اند. دلیل آن که این‌جا بیشتر از زنان هنرمند قدیمی نام می‌برم آن است که هنرمندان جدید، آن قدر خود را مطرح کرده و شناسانده‌اند که دیگر نیازی به معرفی شدن در این گونه دایرةالمعارف‌های موضعی را ندارند. حالا اگر ما در این سر دنیا آن‌ها را نمی‌شناسیم و یا نام‌شان را نمی‌بریم، دلیلش را باید در جاهای دیگر و زیر لایه‌ها و رسوبات ناآگاهی و تعصبی جست‌وجو کرد که با نحوهٔ تفکر ما عجین شده است. هرگز روا نیست که ناآگاهی و نادیده‌انگاشتنِ ما به حساب گمنامی و بی‌اعتباریِ هنرِ آن‌ها گذاشته شود.

یکی دیگر از نکاتی که حتماً می‌باید در بحث از فمینیسم از نظر دور نماند و پیشتر هم اشاره‌یی به آن کردم، این واقعیت است که برخی از زنان، تعیین هویت اثر هنری از نظر جنسیت را به شدت نفی می‌کنند و بر این اعتقادند که چنین طبقه‌بندی‌هایی هنر زنان را، هم تحدید می‌کند و هم تهدید و حاصلی جز کاستن از ارزش آن در بر نخواهد داشت. این زنان معتقدند که تقسیم‌بندی‌های مبتنی بر جنسیت، میان دو نیمهٔ فرهنگی جدایی می‌اندازد. همچون معضلی نهادین و دیرینه، هنر زنان را از قلمرو کلی هنر و هنر جهان‌شمول و تصویری که همین اواخر با هزار مصیبت از آن در ذهن‌ها شکل گرفته جدا می‌کند و آن را در طبقهٔ تازه‌یی قرار می‌دهد که خواه‌ناخواه انگ «زن» بر آن خورده است. این گروه از زنان می‌کوشند تا تمامی معیارهای جنسیت را که سبب تبعیض و احتمالاً کم‌رنگ‌کردن هنر زنان شده است از میان بردارند. می‌خواهند هنرشان تنها به میزان هنر و سنجه‌های هنری و به اعتبار کیفیت‌های آن داوری و سنجیده شود، نه معیارها و ملاحظات جنسیتی و فردی. از دیدگاه این زنان نقد هنری هم می‌باید بدون جنسیت باشد و هرگز جنسیت مؤلفِ آن خود را به‌رخ نکشد. اما پرسشی که به میان می‌آید آن است که آیا ابزار سنجش و معیارهایی که زنان به آن اشاره دارند و احیاناً به آن اعتماد کرده و دل خود را به آن خوش داشته‌اند، واقعاً بی‌طرفانه هستی یافته است و بی‌طرفانه داوری خواهد کرد؟ آیا این کار به مفهوم روی آوردن به همان معیارهایی نخواهد بود که زنان همیشه نسبت به تک‌سویه بودن آن اعتراض داشته و آن را ساخته و پرداختهٔ فرهنگ مردسالار و یک سویه‌نگری‌های آن دانسته‌اند؟ آیا بهره‌جویی از معیارهایی که به هر حال برآمده از فرهنگی است که همواره زیر سیطرهٔ مردان بوده، بار دیگر زنان را به دامچالهٔ عادت‌ها و هنجارها و فرمول‌بندی‌های مردانه و سنت‌های بازدارندهٔ آن نخواهد انداخت؟ تجربه نشان داده است که این ارزش‌ها و معیارها توان و مجال آن را دارند که خود را به‌نحوی زیرکانه معتبر و جهان‌شمول و همگانی جلوه دهند، اما مسأله این است که همه می‌دانند در پس‌پشت آن‌ها و در نهان و پسله، سرنخ در دست مردان بوده است. ناگفته پیداست که منظور زنان معیاری نیست که سرانجام به شئی‌شدگی و از خود بیگانگیِ زن بینجامد و تنها راه دستیابی به این هدف، تعصب‌زدایی از نشانه‌های فرهنگی است، اما این‌جا هم باز پای این شک و تردید به میان می‌آید که آیا اصلاً چنین کاری محتمل و شدنی است؟ اگر بگوییم بازنمایی یا اکسپرشن زنانه (از آن‌گونه که پیش‌تر وجود داشته و به شکل پیش اندیشیده و پیش‌ساخته به امروز منتقل شده)، کیفیتی است که ویژگی و خصلت هنر زنان را مشخص می‌کند، آن وقت در نقد فمینیستی به دو مسالهٔ اساسی هم برمی‌خوریم که ناگزیر باید برای هر کدام پاسخی داشته باشیم.

- اول این که بازنمایی ویژگی‌های زنانه، احساساتی‌گری، جسمانیت، عاطفی بودن و مانندهای این‌ها امروز شکلی کلیشه‌یی پیدا کرده و اگر زن بدون فاصله گرفتن از بازدارندگی‌های خود به بازنمایی چنین ویژگی هایی بپردازد، معنایش آن خواهد بود که در واقع بار دیگر از سر عمد به نوعی ایدئولوژی جنسیت و تعیین حدود قلمرو زن میدان داده و سرانجام خود را به دام همان تقسیم‌بندی‌های متعارف زن-طبیعت، مرد-فرهنگ و مسایلی که چنین تقسیم‌بندی‌ها پدید می‌آورد خواهد انداخت.

- دوم این که فرمول‌بندی دوبارهٔ هویت و جوهره و ذات زن و یافتن و پرداختن به شرایط و مؤلفه‌های زنانهٔ همگانی و جهان‌شمول، به هر شکل و عنوانی که باشد، نمی‌تواند جدا از واقعیت‌های زیست‌شناختی و جنسیتی و ارجاعات طبیعی به زن و زنانگی باشد. درست است که اندیشهٔ پست‌مدرنیستی دیگر تفکر دوگانی و جفتی را روشنفکرانه نمی‌داند و آن را منسوخ و از مُد افتاده توصیف می‌کند، اما این را هم معلوم نکرده است که چگونه می‌توان به تفاوت‌های جنسی، مستقل از تضادهای دوگانی فکر کرد. برخی از نویسندگان و منتقدانِ مرد، اغلب از سرِ همدلی و همدردی، با لحنی احترام‌آمیز دربارهٔ آثار هنری زنان می‌نویسند و به‌نحوی متظاهرانه پاره‌یی واقعیت‌ها را نادیده می‌گیرند، اما در نقد فمینیستی هرگز نباید گول این حرف‌ها و تعارفات را خورد و آن را به چیزی جدا از فرهنگ و عادت احترام گذاشتن به زنان تعبیر کرد. اگر هم زنان دربارهٔ همجنسان خود بنویسند، فوراً کارشان به یارگیری و جانبداری از یکدیگر تعبیر می‌شود. افزون بر این همه، تجربه نشان داده است که اکثر مردان، معتبر شمردن ارزش‌ها و پیروی از معیارهایی را که زنان معین کرده‌اند دون شأن خود می‌دانند، مگر آن‌که این ارزش‌ها و معیارها، نخست دوران خنثی‌بودن خود را سپری کرده و عمری را از سر گذرانده باشد. حتی وقتی فردریک جیمسون، یعنی یکی از روشنفکرترین نظریه‌پردازان و نویسندگان امروز می‌نویسد: «... صداهای متضاد سیاهان، فرهنگ‌های قومی و بومی، زنان، همجنس‌گرایان، هنرهای فولکلوریک و نایپو به حاشیه رانده و امثال آن...»، تلویحاً و شاید هم تصریحاً تولیدات فرهنگی زنان را هم‌ردیف هنرهای بومی و فولکلوریک به شمار می‌آورد و چنان که گویی خود ضرورت تعدیل این حرف را دریافته باشد می‌نویسد: «اثبات چنین صداهای فرهنگی، که ادعای برتری هم ندارند همچنان بی‌تأثیر می‌ماند.»

با تحقیق و مداقه در آن‌چه گفته شد، شاید یکی از راه‌های رودررویی با فرمول‌بندی‌ها، نادیده انگاشتنِ نشانه‌ها و دلالتگرهای زنانه و محدود کردن تفاوت‌ها به نام و امضایی باشد که در زیر یا کنار هر اثر هنری می‌آید منظور این است که حتی اگر با یک کلی‌گویی به‌ظاهر پذیرفتنی و همصدا با منصف‌ترین منتقدان فمینیست چنین عنوان کنیم که «هنر زنانه یعنی هنری که گسترهٔ ارزش‌ها و احساسات منتسب به زنان را تصویر می‌کند و هنر فمینیستی هنری است که با بهره‌جویی از فرهنگ تصویری، بر ضد تمام اندیشه‌ها و پیش‌فرض‌هایی که به دست مردان بر هنر تحمیل شده به مخالفت برمی‌خیزد و رمزها و نشانه‌ها و تبعیض‌های جنسیتی را نمی‌پذیرد»، باز هم معنایش آن خواهد بود که بر تفاوت‌ها و «دیگر بودن‌ها» انگشت گذاشته و آن را، گیرم این بار به‌طور غیرمستقیم، بزرگ جلوه داده‌ایم.

به هر حال، چکیده و فشردهٔ بسیاری از جروبحث‌های فمینیستی این است که برخی از فمینیست‌ها مدرنیسم را بیش از حد مردسالارانه ارزیابی کرده‌اند و پست‌مدرنیسم را نوعی پیروزی سیاسی/ اجتماعی بر ضد زیبایی‌شناسی و فرهنگی می‌دانند که همواره زیر سیطرهٔ مردان بوده و به هنر تحمیل شده است.

امروز فمینیسم عرصهٔ گسترده‌یی فراهم آورده
که در آن چندین‌گونه فمینیسم دیده می‌شود: فمینیسم آکادمیک
فمینیسم فعال، فمینیسم بورژوایی،
فمینیسم انگلوامریکن، فمینیسم سیاه، فمینیسم رقابت‌گرانه
فمینیسم تندرو، فمینیسم فرهنگی، سایبر فمینیسم
فمینیسم فرانسوی، فمینیسم بین‌المللی، فمینیسم مارکسیستی
فمینیسم ماتریالیستی، فمینیسم منفی
فمینیسم مثبت، فمینیسم رادیکال، فمینیسم جدایی‌خواه
فمینیسم شک‌اندیش، فمینیسم اجتماعی و اخیراً
پست‌فمینیسم که حرف و حکایتی تازه است

فمینیست‌ها نظریه‌پردازان پست‌مدرن را ترغیب می‌کنند
تا هرچه بیشتر به نقد و خرده‌گیری از انسان‌مداری به‌عنوان
سیطرهٔ مرد و جهان‌شمول بودن مفهوم
«مرد ـ انسان» بپردازند و هر تشبیه
و نشانه و استعاره‌یی را که بتواند حاکی ازاین عدم پذیرش باشد
مورد تأییدِ بی‌چون و چرا قرار دهند فمینیست‌ها
بر آنند که می‌توان با بهره‌جویی از پاره‌یی نظریه‌های
پست‌مدرن و آن‌چه نویسندگانی همچون میشل فوکو و دریدا
و لیوتار نوشته‌اند، به واسازی ایدئولوژی‌ها و پرداختن به هویت‌های
جنسیتی و انکار تسلط مرد بر زن در سلسله مراتب اجتماعی پرداخت

برخی دیگر از فمینیست‌ها بر این باورند که همین فرهنگ مذکر، با نفوذ خزنده در درون پست‌مدرنیسم، تمام امور و سرنخ‌ها را در اختیار گرفته و اگر گه‌گاه دیده شود که برای جنسیت و هویت زنانه اهمیتی قائل است، هدف‌اش حفظ ظاهر و پیروی از مد روز است. از همین جهات هنرمندانی همچون باربرا گروگر و سیندی شرمن به یاری ابزار عکاسی و جودی شیکاگو با هنر چندرسانه‌یی، بر آن شده‌اند که با آثار خود اندکی از اندیشه‌های زنانه را در روح هنر پست‌مدرن بدمند و اکنون زنان دیگر چشم انتظار ثمردادن آن نشسته‌اند.

امروز فمینیسم عرصهٔ گسترده‌یی فراهم آورده که در آن چندین‌گونه فمینیسم دیده می‌شود: فمینیسم آکادمیک، فمینیسم فعال، فمینیسم بورژوایی، فمینیسم انگلوامریکن، فمینیسم سیاه، فمینیسم رقابت‌گرانه، فمینیسم تندرو، فمینیسم فرهنگی، سایبر فمینیسم، فمینیسم فرانسوی، فمینیسم بین‌المللی، فمینیسم مارکسیستی، فمینیسم ماتریالیستی، فمینیسم منفی، فمینیسم مثبت، فمینیسم رادیکال، فمینیسم جدایی‌خواه، فمینیسم شک‌اندیش، فمینیسم اجتماعی و اخیراً پست‌فمینیسم که حرف و حکایتی تازه است. اتکای به پیشوندها و پذیرش بی‌چون و چرای پسوندها می‌تواند به علت کثرت‌گرایی، انعطاف‌پذیری و نشانهٔ سرزندگی، خلاقیت و توانمندی یک جنبش باشد، اما کم هم نیست شمار کسانی که این کثرت را نشانهٔ ضعف، عدم انسجام، آسان‌گیری، فقدان جهت‌گیری مشخص و به‌طور کلی عوارض یک بیماری مزمن می‌دانند. به هرحال هر تعریفی که از فمینیسم به دست‌داده شود، مانع نخواهد بود که در آن به چشم یک نیروی سیاسی‌ـاجتماعی نگریسته شود؛ نیرویی که هدف‌اش دگرگون‌کردن رابطهٔ قدرت زن و مرد است. واقعیت هم این است که در تمام جوامعی که زن و مرد به نیمه‌های مجزای فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی تقسیم شده‌اند، به زنان ارزش کمتری داده شده و هدف اصلی نقد فمینیستی پدیدآوردن دگرگونی‌های ریشه‌یی در اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی است. در پایان می‌باید به این نکته هم توجه داشت که در کنار نقد فمینیستی غربی که به پاره‌یی از ویژگی‌های آن اشاره شد، نوعی نقد فمینیستی «جهان‌سومی» هم وجود دارد که هویت مشخص خود را پیدا کرده است. منقدان فمینیست سیاه‌پوست، جهان سومی و رنگین پوست خواستار آنند که زنان بار دیگر خود را تعریف کنند و ایماژی را که طی‌سالیان دراز از زن در ذهن مرد رسوب کرده است تغییر دهند. به‌عنوان نمونه گایاتری اسپیواک، که در بحث از پست‌کلونیالیسم به دایرهٔ اندیشگی او اشاره کرده‌ام، در مقابل نقد فمینیستی سفید پوست و قوم‌محور، موضعی کاملاً انتقادی دارد. نقدهای فمینیستی زنان سیاه‌پوست هم آمیخته با دغدغه‌های فکری آن‌ها در پیوند با مسایل هویتی و پرداختن به هویت‌های چندگانه است. تمام این موارد می‌تواند مضمون بحثی مفصل و مستقل باشد.

به سبب همین اندیشه‌ها و مکانیزم ایدئولوژی آن بود که سرانجام فمینیست‌ها به رغم اختلاف‌نظرها و دسته‌بندی‌ها در یک مورد به توافق رسیدند، دست در دست هم گذاشتند و برای رسیدن به اهداف خود، به راهکارهای پست‌استراکچرالیستی و دیکانستراکشن (واسازی) و به طور کلی، نظریات پست‌مدرنیستی روی آوردند. فمینیست‌ها اعتقاد یافته‌اند که رنگ پلورالیستی هنر چند دههٔ اخیر، ماحصل تنیدن رشته‌های چندرنگِ تجربیات زنانه در بافت هنر پست‌مدرن است. از سویی دیگر، فمینیست‌ها نظریه‌پردازان پست‌مدرن را ترغیب می‌کنند تا هرچه بیشتر به نقد و خرده‌گیری از انسان‌مداری به‌عنوان سیطرهٔ مرد و جهان‌شمول بودن مفهوم «مرد ـ انسان» بپردازند و هر تشبیه و نشانه و استعاره‌یی را که بتواند حاکی ازاین عدم پذیرش باشد مورد تأییدِ بی‌چون و چرا قرار دهند. فمینیست‌ها بر آنند که می‌توان با بهره‌جویی از پاره‌یی نظریه‌های پست‌مدرن و آن‌چه نویسندگانی همچون میشل فوکو و دریدا و لیوتار نوشته‌اند، به واسازی ایدئولوژی‌ها و پرداختن به هویت‌های جنسیتی و انکار تسلط مرد بر زن در سلسله مراتب اجتماعی پرداخت. اما این خواسته‌ها نباید زنان را به این برداشت وسوسه کند که فمینیست‌ها به طور دربست با تمام نظریات و جوانب پست‌مدرنیسم موافقند. کم نیست شمار فمینیست‌های سوسیالیست و رادیکالی همچون فریزر و نیکلسون که به هیچ‌رو با قرائت و روایت لیوتار از پست‌مدرنیسم موافقت ندارند و بر این اعتقادند که رد و انکار تمامی روایت بزرگ، سبب نادیده گرفتن و یا دستِ‌کم انگاشتنِ تمام ساختارهای نظام‌مند خواهد شد و سرانجام بسیاری از مسایل ریشه‌یی مانند سیطرهٔ مردان بر زنان و بهره‌کشی از انسان‌ها و استثمار آنان و مبارزات زنان و گروه‌های سرکوب شده را نیز در غبار ابهام خواهد پوشاند و نفی و انکار خواهد کرد.

به سبب‌هایی که برشمردم، می‌توان گفت که دو دهۀ ۱۹۷۰ و ۸۰ دهه‌های دیکانستراکشنِ فمینیسم بود و به پاره‌یی از رویداهای این دوران بیست‌ساله در پیوند با گسست‌هایی در درون جنبش‌های فمینیستی اشاره شده است. زنان به تأثیر از تجربیات پیچیده‌یی که در فروریختن هنجارهای اجتماعی و مبارزات خود به دست آورده بودند دچار پراکندگی شدند و هر گروه راهی جداسرانه درپیش گرفت. دسته‌ها و گروه‌ها و فرقه‌های گوناگون با مسلک و مشرب مختلف شکل گرفت و سرانجام در یارگیری‌ها، پای طبقۀ کارگر و زنان جهان سوم به ویژه سیاهان و سرخ‌پوستان هم به میان کشیده شد. در نتیجۀ این دگرگونی‌ها، فمینیسم آن مفهوم نسبتاً یکپارچه و امنسجم دهۀ ۶۰ خود را از دست داد و ابهت آن فروپاشید، اما آن‌چه بیش از هر عامل دیگر میان فمینیست‌ها جدایی انداخت، اندیشه و شکل نگرش آن‌ها به مسایلی بود که دیگر نمی‌شد آن را با هیچ طرح و ترفندی به مفاهیم آزادی و رهایی و رادیکالیسم چسباند. این مقوله‌یی بود که از سرچشمۀ سنتی فرانسوی آب می‌خورد و تنها راه‌گریزش آن بود که با تمسک به یک سلسله معاذیر و تعبیر حسی، روان‌شناسی و روان‌کاوی را مستمسک و سپر بلای خود کند و به آن پناه ببرد. هر گروه از زنان نشریات و مجلات و حتی مؤسسات نشر کتاب‌های خود را داشتند و بسیاری از زنان، خوانندۀ گزاره‌ها و ادبیات فمینیستی بودند. این گروه‌بندی‌ها، بحث‌ها و جدل‌ها، جهت‌گیری‌ها و جدایی‌هایی را نیز در پی داشت و سبب شد تا هنوز چیزی نگذشته و عرق فمینیسم خشک نشده، از پدیده‌یی به نام «پست‌فمینیسم» سخن به میان آید. بدین‌سان مرکز ثقل اندیشه‌های فمینیستی به کلی جابه‌جا شد و چشم‌اندازهای تازه‌یی که پدیدآمد با آن‌چه پیش‌تر در دهۀ ۱۹۶۰ ترسیم شده بود زمین تا آسمان تفاوت داشت. جدا از دوگانگی‌ها و چند دستگی‌ها که تا اندازه‌یی معقول هم به نظر می‌رسد، خوانندگان و تعقیب‌کنندگان و به‌طور کلی آن‌ها که به تحقیق پیرامون مسایل زنان تعلق خاطر دارند به دو گروه متمایز تقسیم می‌شوند: یکی گروهی که انگلیسی-امریکایی نامیده می‌شوند و اندیشه‌های آن‌ها بر محور «سنت مؤلف» می‌گردد و دیگری گروه فرانسوی که محور گردش فکری آن‌ها «سنت متن» است. فمینیسم فرانسوی از نظریات روانکاوانۀ ژاک لاکان تأثیر گرفته و به نوعی عنادورزی آشکار با فروید و نظریات او مبدل شده است. همین‌جا باید به این نکتۀ مهم هم توجه داشت که تقسیم‌بندی‌ها و تسامح‌هایی از این گونه، دارای معنای متقاعدکننده‌یی نیست، به هیچ‌رو نمی‌تواند راهگشا باشد، در بسیاری موارد معضل‌آفرین نیز خواهد بود و به چند دلیل محل ایراد و تردید و تأمل است: یکی این که مرزبندی بر اساس محدوده‌های تاریخی و جغرافیایی و زمان و مکانی که مرزبندی‌ها از آن جا آغاز شده هرگز نمی‌تواند دقیق باشد، چراکه به آسانی می‌توان بسیاری از فمینیست‌های انگلیسی و امریکایی را از جنس و جنم منتقدان فرانسوی به شمار آورد. دوم این که این خط‌کشی‌ها خواه‌ناخواه شکلی تبعیض‌گرایانه و تعصب‌آمیز به خود خواهد گرفت و نتیجۀ محتوم آن به حاشیه‌راندن زنان جهان سوم خواهد بود؛ یعنی درست همان‌کاری که فمینیسم داعیۀ ضدیت با آن را دارد. سوم این که سرنوشت تمام این مرزبندی‌ها ناگزیر به دام‌چالۀ تقابل‌های دوگانی منتهی خواهد شد و منطقی علیل را به اذهان تلقین خواهد کرد.

واقعیت آن است که فمینیسم در کنار پست‌مدرنیسم به عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های سیاسی و فرهنگی چند دهۀ اخیر محسوب شده است و بسیار طبیعی خواهد بود که در پاره‌یی موارد با آن همگرایی و در موارد دیگر ناسازگاری داشته باشد. هال فاستر در «فرهنگ پست‌مدرن» (۱۹۸۳) همگرایی‌های میان پست‌مدرنیسم و فمینیسم را به‌تفصیل شرح داده است. از فشردۀ نظریات او چنین برمی‌آید که:

۱. پست‌مدرنیسم و فمینیسم، هر دو، بر آنند که روایت بزرگ و آن‌چه در عصر خردگرایی و روشنگری اهمیت داشت، توان و مشروعیت خود را از دست داده است. لیوتار، سرکرده و سلسله‌دار پست‌مدرنیسم بر آن است که تمامی روایت بزرگ با ضرب و زور، وسوسه و خیالِ سیطره یافتن بر طبیعت را در سر می‌پخته و هدفی به‌جز مشروعیت بخشیدن به پندارهایی که مرد غربی برای دگرگون کردن جهان در سر می‌پرورانده نداشته است. می‌خواسته نشانه و اثر انگشت خود را بر هر چیز بگذارد و تمامی جهان را به نوعی بازنمایی مبدل کند، آن هم به گونه‌یی که مرد مضمون و در کانون آن باشد. از این دیدگاه، عصر مدرن نه تنها دوران روایت بزرگ شمرده می‌شود بلکه دوران بازنمایی هم به حساب می‌آید یا همان عصری که مارتین هایدگر (۱۹۳۸) آن را «دوران تصویر جهان» می‌نامید. حتی فردریک جیمسون هم در یک مصاحبه به «تسخیر دوبارۀ گونه‌های معینی از بازنمایی» اشاره می‌کند و آن را معادل روایت بزرگ می‌گیرد. جیمسون بر آن است که روایت بزرگ همان چیزی است که مردم هنگام صحبت دربارۀ پست‌استراکچرالیسم از آن به عنوان نقد بازنمایی یاد می‌کنند. فمینیسم دلیل بی‌اعتبار شدن روایت بزرگ را در آن می‌داند که به هر موردی که در طول تاریخ اشاره کرده، در پیوند با مردان و آن هم در فرهنگ و طبقه و نژاد و آرمان‌های خاص بوده است.

۲. بازنمایی غربی، چه در هنرهای تجسمی و چه در نظریه‌پردازی، ثمرۀ پرداختن به قدرت بوده است نه حقیقت. زنان همواره به عنوان نماد و ایماژهای خیالیِ چیزی بیرون از خودشان نمایانده شده‌اند. نماد تصورانی از قبیل صلح و عدالت و آزادی بوده‌اند که هرگز در واقعیت وجود نداشته و تنها ابزار دل‌خوشی زنان بوده است. در سراسر تاریخ، کمتر دیده شده است که به مشروعیت زنان پرداخته شود و زن به عنوان یک انسان با حقوق همسان مرد به حساب آید.

۳. سیستم اندیشگی بازنمایی غربی همواره جفتی و دوگانی بوده است یعنی اندیشه‌یی که باید میان دو چیز یکی را برگزیند و دیگری را کنار بزند.

۴. هر دو بر پاره‌یی دوگانگی‌ها و ناهمخوانی‌ها در بسیاری از زمینه‌ها تأکید ورزیده‌اند.

۵. هر دو خواسته‌اند تا شکاف میان نظریه و عمل و ذهنیت و عینیت را از میان بردارند.

۶. پست‌مدرنیسم و فمینیسم امروز به جای تعیین جایگاه و انگشت گذاشتن بر مرد یا زن همگانی و جهان شمول، به نوعی شک‌اندیشی گسترده دربارۀ ادعاهای همگانیت و جهانی‌بودن روی آورده و در تمام مفاهیم هستی، طبیعت، قدرت، خرد، پیشرفت، علوم، زبان و حتی خویشتن با شک و تردید نگاه می‌کنند. گه‌گاه کار شک‌اندیشی‌ها به جایی می‌کشد که جنسیت به عنوان مسأله‌یی اجتماعی مطرح می‌شود.

با استناد به نظریۀ هال فاستر و شمار دیگری از نظریه‌پردازان پست مدرن می‌توان گفت که محافظه‌کاری‌های بی‌حد و هنجار هر دو طرف سبب شده است که تنها در چند مورد استثنایی به تفصیل به رابطۀ میان این دو پدیدۀ معاصر پرداخته شود. این موارد گه‌گاهی عبارتند از فلاکس (۱۹۸۶)، هاردینگ (۱۹۸۶)، هاراوی (۱۹۸۳)، ژاردن (۱۹۸۵)، لیوتار (۱۹۷۸) و اوئنز (۱۹۸۳). این گروه

دلایل موجهی در دست است
که پرداختن به رابطهٔ میان فمینیسم و پست‌مدرنیسم
را امری ضروری نشان می‌دهد.
یکی از دلایل آن است که هر دو به راه و روشی تقریباً مشابه
به نقد و خرده‌گیری از «نهاد فلسفه» پرداخته‌اند
دوم این که هر دو به نوعی چشم‌انداز
منتقدانه دربارهٔ ربط و پیوستگی
میان فرهنگ و فلسفه شکل داده‌اند و سوم و مهم‌تر از همه
این که هر دو کوشیده‌اند تا بدون اتکا به پی‌بندهای سنتیِ فلسفه
مثال‌وارهایی برای نقد اجتماعی پدید آورند

امروز بسیاری از نظریه‌های
هنری زنان را ملهم از اندیشه‌های فمینیستی
و نقدهای هنری آن و بیش‌وکم در راستای نظریه‌های پست‌مدرنیستی
می‌بینیم. هنرمندان فمینیست می‌خواهند با پرداختن
به موارد و مضامین فمینیستی، چه در فرم و چه در محتوا
خود را متمایز جلوه دهند و در عین حال، رفتارشان به گونه‌یی باشد
که اهداف فمینیسم، به عنوان یک «ایسم» تازه، در انبوه
پلورالیسم پست‌مدرن و ایسم‌های دیگرگون‌گور نشود
به قول آرتور دانتو، هنری که به تأثیر از این نظریات
و اندیشه‌ها پدید می‌آید هنری «پریشان‌کننده» است

نویسندگان بر آنند که جدا از احتیاط و به اصطلاح تجاهل‌العارف، دلایل موجهی در دست است که پرداختن به رابطهٔ میان فمینیسم و پست‌مدرنیسم را امری ضروری نشان می‌دهد. یکی از دلایل آن است که هر دو به راه و روشی تقریباً مشابه به نقد و خرده‌گیری از «نهاد فلسفه» پرداخته‌اند. دوم این که هر دو به نوعی چشم‌انداز منتقدانه دربارهٔ ربط و پیوستگی میان فرهنگ و فلسفه شکل داده‌اند و سوم و مهم‌تر از همه این که هر دو کوشیده‌اند تا بدون اتکا به پی‌بندهای سنتیِ فلسفه، مثال‌وارهایی برای نقد اجتماعی پدید آورند. به‌بیان دیگر، نظریه‌پردازان هر دو گروه با تحقیقات مستقل دربارهٔ یک سلسله مسایل مشترک، سعی‌کرده‌اند تا رابطهٔ سنتی و انس و الفت میان فلسفه و نقد اجتماعی را دگرگون کنند و مثال‌واره‌های «سنجش و نقد رها از فلسفه» را پایه‌ریزی کنند. با این همه، اگر چه فمینیست‌ها و پست‌مدرنیست‌ها خواسته‌اند از دو سو و دو قطبِ متضادِ فلسفه آواز سر دهند، اما ارجاع ناگزیر هر دو به فلسفه، چهره‌یی آشکار دارد و همین ارجاع در پاره‌یی موارد سبب هماوایی آن دو شده است. پست‌مدرنیست‌ها این جا و آن‌جا بر جنبه‌های فلسفی مسأله تکیه کرده‌اند و فمینیست‌ها هم در فلسفه به عنوان پایگاهی مطمئن برای پرداختن به نقد اجتماعی نگاه کرده‌اند. برخورد نقد فمینیستی با فلسفه دو شکل دارد، یکی در ربط و پیوند با بررسی نظریات فلاسفه در بارهٔ طبیعت و سرشت زنان است و دیگری ناظر بر این است که تمامی عرصهٔ فلسفه می‌باید مورد مطالعه و نقد فمینیستی قرار گیرد. از همین جهت هم هست که در دیدگاه‌ها و نظریات پست‌مدرنیست‌ها و فمینیست‌ها نشانه‌هایی از قوت و ضعف دیده می‌شود. از یک سو پست‌مدرنیست‌ها نقد پیچیده و برانگیزندهٔ بنیادگرایی و ماهیت‌باوری را ارایه می‌کنند، اما مفاهیمِ نقداجتماعیِ آن‌ها بی‌جان و کم‌رنگ است و در نتیجه ادراک روشنی پدید نمی‌آورد. از سوی دیگر فمینیست‌ها مفاهیم پرتوانِ نقداجتماعی را ارایه می‌دهند، اما در احتجاج‌شان گرایش، یا بگوییم لغزش، به سوی ماهیت‌باوری و چاشنی‌هایی از وجودگرایی دیده می‌شود. به سبب همین تناقض‌ها و دوگانگی‌هاست که در بسیاری از موارد نظریاتِ یکی، شکلِ نقدِ دیگری را به خود می‌گیرد.

اما دربارهٔ پیوند فمینیسم و هنرهای تجسمی زنان، باید گفت که تلاش فمینیست‌ها در زمینه‌های هنری با آن‌که گاه سبب‌ساز برانگیختن واکنش‌های گوناگون شده، چندان موفقیت‌آمیز نبوده است و هنوز به هنری که بتوان با اطمینان و رها از تردید و تأمل آن را هنر فمینیستی نامید دست نیافته‌اند. زنان از آن‌جا که دیده‌اند تمامی آن‌چه روا یا ناروا، «شاهکار هنری» نامیده شده، دستکار مردان است و در سراسر تاریخ، عرصهٔ هنر در اختیار مردان بوده است، بر آن شده‌اند تا هنر را با واژگان و معانی و برداشت‌های خود تعریف کنند. می‌گویند بسیاری از آن‌چه را تاریخ هنر شاهکار جلوه داده، چیزی به جز یک سلسله تکنیک و ترفند و تمرین و مهارت‌یافتگی نبوده است. زنان به علت خانه‌نشینی و عدم حضور در جوامع هنری، از اندوختن این مهارت‌ها و به نمایش گذاشتن آن محروم مانده‌اند. فمینیست‌ها نقاشی را ذات مجردی از زندگی روزمره و رفتارهای اجتماعی نمی‌دانند، بلکه می‌خواهند زیبایی‌شناسی خاص خود را شکل دهند و به تدریج آن را به منزلهٔ ارزش و معیاری همگانی و جهان‌شمول بشناسانند. واقعیت هم آن است که نظریه‌های فمینیستی، با آن‌که عمر و تجربهٔ درازی را پشت‌سر نگذاشته، به تدریج از نظریه‌های مدرنیستی و تأکید بر خودمختاری و خودگردانی هنر فاصله گرفته و به شکلی از زیبایی‌شناسی پست‌مدرن نزدیک شده است. به بیان دیگر، فمینیست‌ها در هنر به چشم پدیده‌یی منزوی و تکرو و قائم به‌ذات نگاه نمی‌کنند و به فرم‌های خودکفا و آزادی‌های فرمالیستی، از آن‌گونه که راجر فرای و کلایو بل فرمول‌بندی کرده و مروج آن بودند نیز اعتقاد و التفاتی ندارند. می‌خواهند با فاصله گرفتن از بنیادها و عارضه‌های بازدارنده، هنر متعهدی پدیدآورند که تخاطب بیرونی آن در سمت‌وسوی اهداف اجتماعی فمینیسم باشد. از دیدگاه فمینیست‌ها حتی خلوص زیبایی‌شناسی و «آزادی ذهن»ی که ویرجینیا وولف در اندیشهٔ آن بود نیز بسیار رمانتیک‌گونه به نظر می‌آید و ربطی به واقعیت‌های اجتماعی و طبقه و جنسیت ندارد. فمینیست‌ها برای نظریه‌های کلمنت گرین‌برگ دربارهٔ مدرنیسم هم تره خرد نمی‌کنند و گریزلدا پولاک بر آن است که هنر فمینیستی پیچیده‌تر از آن است که به عنوان گونه‌یی از ناب‌گرایی، جایگزین پلورالیسم شود و یا از نظر ظاهر، جای ذهنیت‌گرایی‌های هنر انتزاعی را بگیرد. از همین جا هم هست که امروز بسیاری از نظریه‌های هنری زنان را ملهم از اندیشه‌های فمینیستی و نقدهای هنری آن و بیش‌وکم در راستای نظریه‌های پست‌مدرنیستی می‌بینیم.

هنرمندان فمینیست می‌خواهند با پرداختن به موارد و مضامین فمینیستی، چه در فرم و چه در محتوا، خود را متمایز جلوه دهند و در عین حال، رفتارشان به گونه‌یی باشد که اهداف فمینیسم، به عنوان یک «ایسم» تازه، در انبوه پلورالیسم پست‌مدرن و ایسم‌های دیگر گم‌وگور نشود. به قول آرتور دانتو، هنری که به تأثیر از این نظریات و اندیشه‌ها پدید می‌آید هنری «پریشان‌کننده» است و از دیدگاه نقاشان سنتی، این ویژگی تنها به‌علت محتوای آشوبندهٔ آن نیست، بلکه بیشتر از آن جهت است که می‌خواهد طرز تفکر و روند اندیشگی تماشاگر را هم دگرگون کند. هنری است که نه تنها با ذهنیت، بلکه با روش زندگی و رفتار روزمرهٔ تماشاگر و مخاطب نیز سروکار دارد و دایم فکر دگرگون کردن آن را در سر می‌پزد. گفتن ندارد که این کار، نوعی سلطه‌گری وارونه است و همواره بیم آن می‌رود که به سرنایی از ته دمیده شباهت پیدا کند. یعنی آشکارا به پا توی کفش مردان کردن و ادای مردها را در آوردن تعبیر شود و در معرض اتهام رواج‌دادن این اندیشه قرار گیرد که چون تا به حال مرد بر زن سیطرهٔ داشته، اکنون نوبت به زن رسیده است که مرد را زیر سلطهٔ خود بگیرد. و گفتن دارد که با این روش، نه با نفسِ سلطه‌جویی و رجحان یک جنس بر جنس دیگر، بلکه با شکل و رویهٔ آن مبارزه می‌شود و بیم آن هم هست که به پدید آمدنِ گونه‌یی از دن‌کیشوت‌های مؤنث در تقابل وهم و واقعیت بینجامد. در نهایت خوش‌بینی، بزرگ‌ترین ثمری که این دگرگونیِ مستبعد و دور از ذهن به بار خواهد آورد، دگرجایی مثال‌وارها و افزودن عناصر تازه یعنی «زنان و هنر آن‌ها» به تاریخ هنر خواهد بود. افزون بر این همه گه‌گاه دیده شده است که این تعصب‌ها نتایج زیانباری نیز داشته و اثر هنری را به کجراهه برده و به تباهی کشانده است. برخی از فمینیست‌ها تصور می‌کنند که احراز هویت زنانه یعنی این که یا اثرشان به عنوان دستکار زنانه شناخته شود و یا از سوی زنان پذیرفته شود. طنز قضیه این‌جاست که برخی از زن‌باوران پا را از این محدوده هم فراتر گذاشته و به عمد آثار خود را زمخت و ناهنجار و به اصطلاح مردانه جلوه می‌دهند، دستی‌دستی کار خود به شکلی تصنعی و عاریتی و کسل‌کننده درمی‌آورند، اما نقد منتقدان مرد را قبول ندارند و برآنند که زبان مردها بیش از اندازه مذکر است و با آن نمی‌توان به ملاحظات، عواطف و عوالم زنانه پرداخت. زنانی که در نوشتن نقد فمینیستی دست دارند، همین معانی میثاق‌بستهٔ «مذکر» و «مؤنث» به شکل پدیده‌یی نوظهور به کار می‌گیرند و دایم دل‌نگران فحوایی هستند که این واژگان به ذهن متبادر می‌کنند. در پایان این هم گفتنی است که برخی از زنان هنرمند، به تبعیت از منتقدان فمینیست، ماتیس را الگو و معیار قرار داده‌اند و می‌خواهند اثرشان به هیچ‌رو شباهتی به کارهای او نداشته باشد: آن‌ها از یک‌طرف شکل زنانهٔ اثر هنری را دون‌شأن هنر خود می‌دانند و از طرف دیگر آثار مذکر را بی‌اعتبار می‌نامند. □

منابع:

Ahmad, Aijaz. " IN Theory: Classes, Nations, Literature", Verso, London, 1992

Bennet, Andrew and Nicholas Royle. "Introduction to Literary, Criticism and Theory", Pretice Hall, London, 1999

Chadwick, Whitney, "Women and Society", Thames and Hudson, 1990

Cuddon, J.A. "Literary Terms and Literary Theory", Penguin, London, 1998

Hawthorn Jeremy. "Contemporary Literary Theory", Arnold, London, 2000

Hutcheon, Linda. "A Poetics of Postmoderism", Routledge, London, 1992

Lentriccha, Frank and Thomas McLaughlin. "Critical Terms for Literary Study", The University of Chicago Press, 1995

"Modern Literary Theory", ed. Ann Jefferson and David Robey, B.T. Batsford, London, 1996

"Modern Literary Theory", ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, London, 2001

"Modern Literary and Cultural Criticism", ed. Joseph Childers and Gary Hentzi, Columbia University Press, 1995

Nochlin, Linda. "The Politics of Vision", Thames and Hudson, London, 1991

Pollock, Griselda," Vision and Differrence", Routledge, London, 1993

"Postmodern Thought", ed. Sim Stuart, Icon Book, London, 1999

"Socialism, Feminism and Philosophy", eds. Sean Sayers and Peter Osborne, Routledge, London, 1990

"The Theory of Criticism", ed. Raman Selden, Longman, London, 1999

Nayar, Radhakrishnan. "Vernacular Spectacular", Times Higher Education Supplement, 1998