

الماس مؤنث: رویکردی پسا فمینیستی به تجلی زنان در نقش سیاه در دوران پس از انقلاب اسلامی

بهروز محمودی بختیاری^{۱*}، زهرا شیروانی سعادت آبادی^۲، احد خالقی بلبلوئی^۳

چکیده

در تاریخ نمایش سنتی ایران، به‌ویژه سیاه‌بازی، کنشگری و حضور زنان در این عرصه فرهنگی هنری در بسیاری از وجوه کم‌رنگ و گهگاه کاملاً محو بوده است. همچنین به دلیل عدم ثبت وقایع نمایش سنتی، اسناد زیادی در این رابطه وجود ندارد. با وجود این، یکی از جنبه‌های مهم کنشگری زنان در دهه‌های اخیر در زمینه 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 گونه نمایشی و بازی در نقش الماس می‌پردازد و جنبه‌های اجتماعی حاصل از این رویداد را در حوزه نظری، براساس آرای فمینیسم 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 ساختار شکنی 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، فمینیسم، 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 تعزیه زنان، که به دلیل نحوه 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 به اصطلاح زن‌پوش نامیده می‌شدند، استفاده می‌کردند و دلیل اصلی آن ممانعت‌های شدید و مخالفت روحانیان بود [۱۳، ص ۳۶۹] که باعث می‌شد در نمایش‌ها نقش‌های زنان را هم مردان بازی کنند [۹، ص ۱۵۱].

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 صحنه تئاتر با عقاید و فرهنگ مردم سازگاری نداشته است. چنان‌که منع کردن زنان در جوامع سنتی امری بسیار شایع است؛ کدی [۱۹، ص ۲۱۳] به نقل از علی شریعتی می‌گوید: «وی سرکوب زنان را نتیجه امپریالیسم فرهنگی و محروم‌سازی ملت‌های جهان سوم از ارزش‌هایشان در جهت استثمار آن‌ها می‌شمرد.» اولین زنی که با ذکر نامش به عرصه تئاتر پا گذاشت، زنی به نام «پری‌گودی» یا «پری‌گلوبندگی» بود و پس از وی بود که عصمت صفوی، رقیه چهرآزاد و عده‌ای دیگر جذب فعالیت در زمینه تئاتر شدند [۱۳، ص ۳۶۹]. 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 همه این اوصاف، پیشرفت زنان در نیم قرن اخیر در زمینه فرهنگی و اجتماعی موجب شده تا فرهنگ «پدرسالار»، که همواره مورد انتقاد جنبش فمینیستی 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^۱، مورخ هنر، سؤال مشهورش را مطرح می‌کند: «چرا تاکنون هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟» [۳۱ به نقل از ۲۰، ص ۱۶]. 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 مقوله تئاتر سنتی ایران شکل بگیرد که خلق شخصیت الماس مؤنث است.

1. Linda Nochlin

در این پژوهش، ابتدا تاریخچه‌ای از سیاه‌بازی و مختصات مردانه این نمایش ارائه می‌شود، سپس براساس نظریه‌های جودیت باتلر^۱ در کتاب *آشفستگی جنسیتی*^۲ و با تکیه بر مضامینی مانند «دیگری»^۳، «محرومیت»^۴ و نظریاتی همچون فمینیسم موج سوم^۵ به تشریح دلایل خلق شخصیت ذکر شده می‌پردازیم.

برای نیل به این هدف، ابتدا به بررسی آثار پیشین در زمینه فمینیسم و سیاه‌بازی خواهیم پرداخت، سپس به معرفی چارچوب نظری پیرامون نظریات جودیت باتلر در باب آشفستگی جنسیتی می‌پردازیم که در این زمینه از نظریات الین سیکسو^۶ و لوسی ایریگاری^۷ 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 مؤنت، از گزیده‌ای از متون نمایشی شامل نمایش‌نامه‌های *جنگنامه غلامان* [۸] اثر بهرام بیضایی و *پستوخانه* [۵] اثر حمید امجد و نیز اجراهایی همچون *سلطان مار* (۱۳۷۶) به کارگردانی گلاب آدینه، *شیرهای خان‌بابا سلطنه* (۱۳۹۶) به کارگردانی افشین هاشمی، فیلم *صورتی* (۱۳۸۱) به کارگردانی فریدون جیرانی و *سریال دندون طلا* (۱۳۹۴) به کارگردانی داوود میرباقری استفاده کرده‌ایم.

پیشینه تحقیق

درباره نمایش سیاه‌بازی با وجود مطالعات ارزشمندی که تاکنون در زمینه سیاه‌بازی انجام شده است، هنوز مطلبی درباره بررسی حضور زنان در این گونه نمایشی به نگارش درنیامده است. از پژوهش‌های مهم صورت گرفته در زمینه 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 دهه اخیر و حضور زنان در سیاه‌بازی را نیز شامل نمی‌شود. از سوی دیگر بیمن^۸ [۲۴] به نمایش بداهه‌پردازانه 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 دلگک و اجراگر نام برده، اما به طور مشخص به سیاه‌بازی نپرداخته و از سیاه‌زن هم نامی نبرده است. همچنین نصیریان [۲۳] در مقدمه نمایش‌نامه *بنگاه تئاترال* به معرفی سیاه‌بازی پرداخته که یکی از محدود نگارش‌ها درباره 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 پایان‌نامه خود اطلاعات مفیدی را در زمینه اجرای سیاه‌بازی شامل حوزه‌های طراحی صحنه، اشیا، نور، لباس، گریم، موسیقی، رقص، نمایش‌نامه، کارگردانی و بازیگری گردآوری کرده و نیز به مقایسه این نمایش با کم‌دیا دل‌آرته پرداخته است، اما همچنان به ساختار شکنی زنان در سیاه‌بازی اشاره‌ای نداشته است. در ادامه، عزیزی [۱۶] به تاریخچه 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 در واقع کامل‌کننده مباحث بیضایی است؛ اما او نیز مطلبی درباره حضور زنان و سیاه‌زن 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 گونه نمایشی احساس می‌شود. ملک‌پور [۲۲] نیز در فصل نمایش در شرق، بخشی را به‌طور کلی 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 فمینیسم پسامدرن^۱، را ذکر کنیم و بنیان فکری اشخاصی همچون لوسی ایریگاری و ایلن سیکسو را که مبناساز این جنبش ساختار شکنانه بوده‌اند طرح کرده‌ایم. در ادامه، چارچوب نظری خود را با استفاده از نظریات جودیت باتلر در زمینه هویت جنسیتی^۲ و مخالف‌پوشی^۳، 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 فمینیسم پسامدرن

اساس و شاکله نظریه فمینیسم پسامدرن را ابتدا باید در بحث «دیگری» از آرای سیمون دوبوواری^۱ جست‌وجو کرد. به باور تیلور و دیگران [۳۲، ص ۱۱۸] «فمینیست پسامدرن جنبشی است که در سال ۱۹۴۹ پس از جنگ فرانسه توسط سیمون دوبوواری با عنوان جنس دوم^۲ مطرح شد». در این کتاب، دوبوواری زنان را وامی‌دارد تا موقعیت خود را به‌عنوان یک زن در همه 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، ص ۱۰۷]. بحث دیگری و محرومیت زنان مبنای نظریه پسامدرن و ساختار شکنی است. در واقع تبدیل شدن 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، ص ۵۰]. این دیگری بودن حاصل یک نظام مبتنی بر دیگری است؛ این مفهوم براساس «تقابل دوگانه»^۳ که سوسور^۴ 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^۵ 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، ص ۱۵۷-۱۵۸] 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، ص ۳۲۳]. 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 در نهایت در ناخودآگاه جمعی این نظام پدرسالاری نیز نفوذ کرده است.

در این مقاله، دو اصل مهم را مدنظر قرار داده‌ایم، اول مسئله «دیگری» که در بسیاری از موارد زمینه فمینیسم 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.

پسافمینیسم جو دیت باتلر

فمینیسم موج سوم یا همان پسافمینیسم را تحت تأثیر موج دوم و تحولات نظام سرمایه‌داری، که از ۱۹۸۰ شروع می‌شود، می‌دانند؛ اساساً رویه این موج از دو اندیشمند دریدا^۱ و فوکو^۲ استخراج می‌شود و از دل اندیشه نسبی‌گرایی پست‌مدرن با تأکید بر تفاوت‌ها در موج سوم از فمینیست‌ها 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 وظیفه آن استقرار مفاهیمی چون 'جدا کردن' است که به‌عنوان اصول و قواعد برای یک دوره فکری عمل می‌کنند» [۲۸، ص xxxii]. جداکردن و ایجاد تفاوت، که به عدالت‌خواهی آغشته است، یکی از مفاهیم اصلی نظریه فمینیسم موج سوم است.

فمینیست‌های موج سوم، که تحت تأثیر پست‌مدرنیسم هستند، جنسیت را «در بافت وسیع‌تر هویت و تفاوت تعریف می‌کنند» [۳۲، ص ۱۴۸]. باتلر، فیلسوف پسافمینیسم امریکایی، از اندیشمندان موج سوم به حساب می‌آید. او نگاه ذات‌باورانه به جنسیت را رد می‌کند. وی معتقد است «مفهوم زن به‌مثابه یک کنش گفتمانی مداوم برای مداخله و دلالت مجدد گشوده است» [۶، ص ۹۰].

باتلر تحت تأثیر ایریگاری بخشی از تئوری‌اش را بر اساس مفهوم «زن / زنانه»^۳ 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، ص ۲۸-۲۹]. 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، ص ۵۸]. این دو نظریه پرداز فمینیسم پسامدرن در تلاش‌اند تا با نظریات خود، هویت مستقل زنانه‌ای خلق کنند؛ برای هویت بخشی 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 فمینیسم وجود دارد و اساساً آغاز جنبش یعنی انتقاد علیه نابرابری‌های زنان؛ اما فمینیست‌های پسامدرن نیز نگران این هستند که این مطلق‌گرایی و توضیحی یگانه از ستم‌دیدگی زنان موجب تجویز یک مسیر برای آزادی همه زنان شود. لذا آن‌ها تلاش می‌کنند از شکل‌گیری یک نظریه تبیین‌گرا دوری کنند تا سبب یک مطلق‌گرایی انتظام‌یافته، که خود شکلی مردانه دارد، نشوند. سیکسو، نویسنده فرانسوی الجزایری، سبکی زنانه را با عنوان «نگارش زنانه»^۱ 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 جامعه مردانه او را از صحنه بیرون کرده و غارتش کرده است؛ یعنی از زمان مده‌آ و الکترا» [۲۷، ص ۸۴]. 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، ص ۸۲]. لیکاف^۲ می‌گوید: «زنان تبعیض زبانی را به دو روش تجربه می‌کنند: در روشی که به آن‌ها آموزش داده می‌شود و در شیوه استفاده از زبان عمومی که با آن‌ها برخورد می‌کنند... اگر زنی از صحبت کردن مانند یک خانم امتناع کند، مورد تمسخر و انتقاد قرار می‌گیرد» [۳۰، ص ۴۶-۴۸]. با وجودی که فمینیسم پسامدرن نسل سوم فمینیسم محسوب می‌شود و تنوع نظریات در این مکتب به چشم می‌خورد، مفهوم «دیگری» زمینه‌ساز همگی این نظریات است تا ثابت کند زنان با تبدیل شدن به دیگری و رانده شدن به حاشیه می‌توانند ساختارشکنی کنند و سبکی جدید بیافرینند. ایلین آستن^۳ در کتابش به نقل از لوسی ایریگاری می‌گوید: «زن شنیده نمی‌شود، مگر آنکه او خود را در گفتمان مردانه نمایش دهد» [۴، ص ۱۰۷]. با در نظر داشتن حرف آستن و بر مبنای مفهوم «دیگری»، زنان ابتدا با جلوه‌گری در قامت مردانه شخصیت سیاه ساختارشکنی انجام دادند؛ این دقیقاً همان الگویی است که فمینیست‌های پسامدرن از کریستوا تا باتلر و ایریگاری روی آن اشتراک نظر دارند. «بنابراین دیگری بودن؟ با همه 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، ص ۳۴۸-۳۴۹].

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

اما وجه دیگر نظریات باتلر، که برای ما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، بحث «بدن»^۱ 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^۲ را محقق می‌کند و این تحقق را از طریق تکرار اجباری این هنجارها به دست می‌آورد» [۲۶، ص ۲]. او در ادامه همین بحث توضیح می‌دهد که هیچ راهی برای درک «جنسیت» به عنوان یک ساختار فرهنگی وجود ندارد و نقطه پیوند نظریه باتلر درباره هویت و ساختار شکنی از زبان خودش چنین است: «شالوده شکنی هویت، شالوده شکنی 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 فمینیسم به مثابه سیاست هویتی بیان شده است» [۶، ص ۲۵۳]. او در جای دیگری می‌گوید: «باید ادعا کرد که هیچ رجاعی به جسم خالص وجود ندارد که در عین حال بیش از خود بدن مورد اهمیت باشد» [۲۶، ص ۱۱]. بدن و هویت جنسیتی در تئاتر و اجرا نیز اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند؛ چنان که فیشر لیخته^۳ در کتاب خود می‌نویسد: «مهم ترین کتاب برای پیوند فمینیسم مطالعات جنسیتی و اجرای کتاب مشکل جنسیت نوشته باتلر [۲۵] است که ایده 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، ص ۲۴]. در امتداد مبحث بدن و هویت جنسیتی در تئاتر موضوع «مخالف پوشی» به میان می‌آید که با توجه به نخستین اجراهای الماس مؤنث که با مخالف پوشی همراه بوده، برای ما حائز اهمیت است. باتلر در مورد مخالف پوشی می‌گوید: «اجرای دراگ بر اساس تمایز میان آناتومی اجراکننده و جنسیت مورد اجرا انجام می‌شود؛ اما به واقع ما در مقابل سه بعد محتمل از جسمانیت (بدن) قرار داریم: جنس آناتومیک^۴، هویت جنسیتی و اجرای جنسیتی» [۶، ص ۲۳۷]. بدن در اجرای سیاه بازی عنصری تعیین کننده 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 سایه خود را بر این مسیر ساختار شکنانه می‌اندازد. وی می‌گوید: «برای کار کردن 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، ص ۱۹۲]. 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 سوژه مدنظر ما و نظریات جودیت باتلر، پیدا کرد.

تاریخچه سیاه‌بازی و شخصیت سیاه

نمایش‌های سنتی ایرانی به‌طور کلی در دو دسته طبقه‌بندی شده‌اند؛ یکی نمایش‌های مذهبی که بیشتر در باب سوگواری اشخاص دینی یا اسطوره‌های هستند و دوم نمایش‌های شادی‌آور همچون معرکه‌ها، تخت حوضی و امثال آن که عموماً زیرمجموعه تقلید قرار می‌گیرند. به عبارتی، سیاه‌بازی نمایشی کمدی و شادی‌آور است که پیشینه این گونه نمایشی به تقلید برمی‌گردد. بیضایی تقلید را عنوان عمومی همه نمایش‌های خنده‌آور غیرمذهبی می‌داند [۹، ص ۲۱۶]. در واقع، تقلید معادل کمدی^۱ است که معمولاً به انواع نمایش طنز اختصاص داده شده است؛ لذا از شاخه‌های تقلید می‌توان به سیاه‌بازی/تخت حوضی اشاره کرد که درباره این نمایش و شکل اجرایی آن آقاباسی چنین نوشته است: «از مهم‌ترین تقلیدها و نمایش‌های شاد ایرانی نمایش تخت حوضی یا روحوضی است. به این نمایش مطربی هم می‌گفتند. به دلیل محوری بودن 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، ص ۵۲]. سیاه، که شخصیت محوری این بداهه‌پردازی‌ها است، دارای ویژگی‌های تیپ است؛ یعنی ویژگی‌های عمومی چون صراحت، راست‌گویی، حاضر جوابی، 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، ص ۵۴]. این ویژگی عموماً در طنزپردازی شخصیت کاربرد دارد که در مسائل سیاسی اجتماعی ریشه دارد.

در مورد ریشه شخصیت سیاه، بیضایی در [۹، ص ۱۶۳] معتقد است که «در اواخر قرن دهم هجری، پرتقالی‌ها برای ساختن استحکاماتشان در جنوب، گروهی برده از کرانه‌های حبشه و زنگبار به سواحل خلیج فارس آوردند و «زاری»های کنونی جنوب، ناچار بازمانده‌ای از آن برده‌ها هستند، زیرا در مراسم «زارشان» رگ و ریشه آفریقایی خود را هنوز حفظ کرده‌اند». مبحثی که بیضایی مطرح می‌کند احتمالاً معتبرترین تئوری درباره پیشینه تاریخی این اشخاص است. از طرفی نوع گویش و لهجه سیاه نیز به تعبیر آقاباسی میراث برده‌های سیاه‌پوستی است که

1. comedy

هرگز نتوانستند به زبان فارسی تسلط پیدا کنند. «سیاه‌پوستانی که از شمال آفریقا می‌آمدند زبان فارسی را دست و پا شکسته صحبت می‌کردند. آن‌ها مسلط به دستور زبان فارسی نبودند و کلمات را به لهجه خود ادا می‌کردند که به آن لهجه کاکایی می‌گفتند» [۲، ص ۵۹]؛ 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 بازمانده سنتی این خدای شهیدشونده و بازگردنده است که صورت سیاهش بازگشت از جهان مردگان است و لباس قرمزش خون و زندگی مجدد است» [۷، ص ۲۴۶]. سپس محمود عزیزی بر مرد بودن شخصیت تأکید می‌گذارد: «با مراجعه به داستان‌های اساطیری و آیین‌های مردمانه می‌توان پیشینه مرد سیاه را تا پیش از تاریخ، پیش از زمانی که هزاران کولی در زمان بهرام گور (۴۲۱-۴۳۸ م) از هندوستان به ایران آورده شدند، ردیابی کرد» [۱۶، ص ۱۹۵]. البته در منابع دیگر از آفریقا هم نام برده شده است: «دلکک سیاه‌بازی عموماً هویت و شکل اجرایش از آفریقا آمده است. این کاملاً روشن نیست، چون پیش از این نیز سیاه‌بازی و سنت بداهه با گریم سیاه‌اندود در کشورهای همسایه ایران دیده شده است» [۲۴، ص ۵۱۱]. 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 عرصه نمایش‌های ایرانی بپردازیم، باید به این نکته پاسخ دهیم که چه عواملی بیانگر مردانه‌بودن 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 عوض کردن صدا به جای زنان ظاهر می‌شد» [۹، ص ۲۱۸]؛ اما مسئله مهم‌تر به رسمیت نشمردن زنان در نمایش سنتی ایرانی است که به دلایل عرفی و مذهبی امری کاملاً رایج و از طرف اجتماع پذیرفته شده بود. چنانچه به باور بیضایی [۹، ص ۱۵۱] «زنان به‌رحال راهی به نمایش نداشتند، پس سرانجام ذوق نمایشگری‌شان به این ترتیب بروز کرد؛ اجرای تعزیه‌هایی که بازیگران و تماشاگران‌شان همه منحصرأ 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 تعزیه زنانه یا نمایش‌های شادی‌آور زنانه در انواع سبک‌های نمایش ایرانی شکل بگیرد؛ اما نکته مهم درباره 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 مردانه بودن این نقش و با توجه به همه شواهد و قرائنی که به مذکر بودن اشاره دارد، می توان گفت که اساساً الماس مؤنث پدیده ای 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 می برند. آن ها در زمینه تئاتر نیز پیشرفت های مهمی داشته اند و در بسیاری از حوزه ها گوی سبقت را از مردان ربوده اند. الماس مؤنث شخصیت تازه ای است که برای اولین بار در سال ۱۳۷۶ در نمایش سلطان مار به کارگردانی گلاب آدینه و با بازی فقیهه سلطانی جان گرفت.



تصویر ۲. 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 خان باباسلطنه*، بازی نقش سیاه را برعهده گرفتند. این ساختارشکنی نیز در متونی همچون *جنگ نامه غلامان* [۸] بهرام بیضایی و *پستوخانه* [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 *دندون طلا* داوود میرباقری (۱۳۹۴) نیز شخصیت سیاه زن با بازی باران کوثری حضور دارد. بازی در این نقش علاوه بر ماهیت اجتماعی‌اش، در زمینه 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 ذکر شده این شخصیت را تجزیه و تحلیل کنیم و به تشریح شکل‌گیری یک گفتمان زیبایی‌شناسانه فمینیستی 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 اجتماعی شدن 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 دختر بچه‌ها 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؛ در واقع باید بگوییم زنانه شده است. آستن معتقد است: «بازی کردن نقش جنس مخالف راهی است برای زنان اجراگر تا به نقش‌های مردانه دسترسی یابند» [۴، ص ۱۴۴].

طبق شکل ۱، مسیر خلق الماس مؤنث از دیگری شدن و مخالف‌پوشی آغاز می‌شود. الماس مؤنث در سیاه‌بازی دقیقاً با استفاده از مفهوم «دیگری شدن» و نمایش دادن 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، ص ۲۵۳].

در میان نمونه‌های موجود، *سلطان مار* اولین اجرای سیاه‌بازی زنانه است که با مخالف‌پوشی رخ می‌دهد. همچنین *جنگ‌نامه غلامان* اولین متن نمایشی و فیلم صورتی اولین نمونه سینمایی این پدیده است. باتلر این را یک گریز هویتی می‌داند: «دراگ واژگونی 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، ص ۲۳۷]. 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 دیگری بودن را می‌پذیرد که این امر در لایه‌های بعدی موجب ساختار شکنی می‌شود و پس از آن است که ساخت فرم جدید یعنی الماس مؤنث رخ می‌دهد. سیاه‌نمایش *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 ساختار شکنی در نظریه فمینیسم 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 نمایش *سلطان مار* به کارگردانی گلاب آدینه (۱۳۷۶) آغازگر بوده است. در این اثر، صرفاً زنی نقش مردی را بازی کرده است و حتی به تقلید از نمونه‌های مردانه‌اش پرداخته، اما رفته‌رفته زنان توانستند شکل زنانه این شخصیت را خلق کنند و دغدغه‌های زنان را از زبان این شخصیت بیان کنند.



تصویر ۳. نمایش *شیره‌های خان باباسلطنه*، سیاه: گلاب آدینه (۱۳۹۷)

بحث دیگر در این بخش حرکات بدنی شخصیت است. مسئله بر سر این است که با بازی زنان در این نقش آیا بدن شخصیت دستخوش تغییر شده است؟ به باور نصیریان [۲۳، ص ۳۶۳] «تقلید و بازی‌درآوردن، تخصص در تقلید نقشی معین، گرمی دهان، شیرینی صورت، 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 نقش 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 ویژگی‌ها همچنان پابرجا ماند.

در نمایش *شیره‌های خان باباسلطنه*، گلاب آدینه نیز نقش سیاه را ایفا کرده است (نک. تصویر ۳)، استفاده این بازیگر از رقص و حرکات موزون در فرم دست‌ها محرز است. مهم‌ترین

ارکان بدنی که نصیریان درباره سیاه برمی شمرد در نمونه زنانه 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 نمی شود. بدن معنا را در گفتمان تنها در زمینه روابط قدرت به ایده جنس طبیعی و ماهوی می شود. بدن معنا را در گفتمان تنها در زمینه روابط قدرت به دست می آورد» [۶، ص ۱۷۳]. نکته مهم درباره مخالف پوشی در ایران این است که زمانی که مردان نقش زنان را بازی می کنند، می توانند لباس زنانه به تن کنند و زنان بنا به پوشش های رایج مردانه نمی توانند لباس های مردانه را حداقل روی صحنه تئاتر به تن کنند. اما در مورد سیاه، زنان نیازی ندارند لباس مردانه به تن کنند، زیرا امکانی که لباس سیاه فراهم می کند مانند کلاه، لباس گشاد و قامت بلند پیراهنش باعث شده این لباس در شکل مردانه و زنانه اش یکسان بماند (تصویر ۱ تا ۵).



تصویر ۴. نمایش جنگ نامه غلامان به کارگردانی: محسن حسینی (۱۳۹۸)

در نمایش جنگ نامه غلامان (تصویر ۴) که از سه سیاه زن بهره می برد نیز از پتانسیل و مهارت های بدنی مانند بالا و پایین پریدن ها و رقصیدن ها، که مختص این شخصیت است، استفاده شده است. این نکته اهمیت ویژه ای دارد، پس از آنکه زنان به اجرای این شخصیت پرداختند، ویژگی ها و مهارت های بدنی و حرکتی شخصیت را کنار نگذاشتند؛ بلکه به اجرای این نقش با ویژگی های روان شناسی خاص خودشان پرداختند. به عبارت دیگر، سیاه مؤنث اهداف زنانه دارد و بر مسائل زنانه متمرکز است. در واقع، این شخصیت هویت خودش را

می‌سازد و با همه 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 جنسیتی شدن و با پیروی از استانداردهای قابل تشخیص فهم‌پذیری جنسیت فهم‌پذیر می‌شوند» [۶، ص ۶۶]. 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 نمونه زیر از نمایشنامه پست‌خانه:

داداش بزرگه کافیه الماس!
 آزاد خانم هنوز سه گاهه- چهار گاه و راست پنج‌گاه مونده!
 داداش بزرگه ساکت! شیطون می‌گه لگد بکوبم به تنبکش!
 آزاد خانم بکوبی که صداس بیش‌تر دنیا رو ورمی‌داره ارباب!
 داداش بزرگه بگیر از دستش اون تشت رسوایی رو!
 داداش وسطی [به آزاد خانم] بده من، کمتر از مطرب! اگه می‌دونستم این‌کاره‌ای،
 می‌فرستادمت مجلس اعیان، بلکه دو شاهی مداخل هم دستمون رو بگیره! [تنبک را می‌گیرد و
 می‌دهد به مطرب‌ها] [۵، ص ۸۲].



تصویر ۵. نمایش شیرهای خان باباسلطنه، 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 نمونه مردانه‌اش کمی متفاوت است. سیاه زن در زمینه 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 عرصه 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 صحنه 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 نسخه 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 نمونه سینمایی این شخصیت را می‌بینیم.



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



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

در نهایت، باید اضافه کرد در زمینه اجرایی نیز چیزی را به واسطه مؤنث شدن شخصیت از دست نداده‌ایم؛ بلکه شاهد رابطه 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 زنانه شدن سیاه باعث ساختارشکنی می‌شود. عمل دراگ، که جودیت باتلر دنبال می‌کرد، مستلزم تبدیل به دیگری شدن است.

پدیده الماس مؤنث با عمل مخالف پوشی یا دراگ کردن رخ می‌دهد، اما رفته‌رفته این تبدیل به «دیگری» شدن همانند کاری است که تس پیس^۱ انجام داد؛ جداسدن از یک سیستم مرسوم مرسوم و خلق لحظه‌ای که در وجود شخصیت 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 سیاه زن باعث ایجاد گفتمانی تازه شد که حاصل رویکرد تبدیل به دیگری و به هم ریختن عرف‌های جنسیتی است؛ عمل مخالف پوشی و ساخت‌شکنی سرآغاز شکل‌گیری الماس مؤنث است که امروزه به شخصیتی جدید در میان نمایش‌های آئینی سنتی ایران تبدیل شده است. نکته 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 زمینه محتوا در بطن داستان‌ها باید اتفاق می‌افتاد که بعد از نگارش متن جنگ‌نامه غلامان در سال ۱۳۶۷ عملاً هم در زمینه اجرا و هم در زمینه متن نمایشی این اتفاق در حال رخ دادن 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. جنگ‌نامه 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 پنهان کردن صورت و جنسیت‌ها شروع می‌شود و کسی نمی‌داند که چه کسی پشت نقاب سیاه پنهان شده است. چنان‌که بیضایی از عبارت «عوض کردن صورت» برای سیاه کردن چهره استفاده کرده است که به تغییر هویت شخصیت‌ها اشاره دارد.

اسه 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 پیدا کردن عزیزی مجبور بشه صورتش رو عوض کنه. الماس بیچاره کسی که هیچ‌جور نتونه صورتش رو عوض کنه [۸، ص ۷].

به طرز شگفت‌انگیزی پس از زایش الماس مؤنث و متن *جنگ‌نامه غلامان* هویت 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 ماسک گذاشتن و اعتراض کردن. او با این تکنیک عملاً همه 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، بدون 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] نه، صورت‌تم؟ [دست می‌برد]
مبارک	[گریان] بدجوری معلومه!
یاقوت	[حیران] تو هم که- [با زبان بند آمده]- نه- تو؟
مبارک	[کلاهش را برمی‌دارد؛ موهایش افشان می‌شود] اگر تو ثابت کنی مردی، من هم باید ثابت کنم زنم [۸، ص ۸۳-۸۴].

این اولین حضور سیاه 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 رؤیایپردازی بیشتر زنان و شکل‌گیری گفتمانی جدید بود که به تغییراتی در خط داستان، دیالوگ‌ها و محتوا انجامید.

در نمایش‌نامه *پستوخانه* [۵] الماس مؤنث هویت خود را به شکل دیگری بروز می‌دهد. پیرنگ این نمایش‌نامه براساس «نمایش در نمایش»^۱ تنظیم شده و شخصیت‌ها مدام خود را جای دیگری معرفی می‌کنند تا به مقصود خود برسند. در نمونه ذیل، شخصیت آزاده خانم خود را به جای الماس جا می‌زند:

آزاده خانم چی کار کنم که باور کنین خودِ الماسم؟

داداش وسطی می‌بینی حضرات اخوی؟ می‌خواه ثابت کنه! قبول! چندتا از شیرین کاری‌های الماسو رو کن ببینم!

داداش کوچیکه من دلم ضعف می‌ره واسه پشتک‌های الماس!

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

آزاده خانم سرم بره، جسارتِ پشتک زدن در حضور بزرگ‌تر رو ندارم، اون دفعه‌م 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، ص ۸۰-۸۱]

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 جامعه 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 سوئی که الماس نشان می‌دهد] این طرف؟ جدا؟ لابد پشت این پرده است.

[پرده را کنار می‌زند؛ و از دیدن الماس- که درواقع آزاده خانم است در چهره الماس- جا می‌خورد] [۵، ص ۷۴-۷۵].

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 جامعه سنتی مردانه می‌زنند. آن‌ها همچنین به تک‌صدایی زبان در جامعه 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، ص ۵۶]. 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 نمونه ذیل از همین نمایش‌نامه توجه فرمایید:

داداش وسطی اون هم وقتی غیرت جامعه‌ای است دوخته به قامت ما مردان رشید طایفه؟

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

داداش وسطی زبانش به کامش زیادی کرده!

داداش کوچیکه و سر به تنش زیادی ترا! ... یالا سیاه! بدو که امشب خیلی ها هوات رو دارن. برو و یادت باشه که فردایی هم هست! [۵، ص ۸۳].

این در حالی است که زنان در جامعه ایران چنین مصونیت بیانی ندارند؛ چنان که در *جنگ نامه غلامان*، شخصیت ترگل که در پشت نقاب مبارک (سیاه) پنهان شده درباره این مصونیت نداشتن سخن می گویند:

یاقوت شنیدم دخترک رو پیدا کنن زورکش می آرنش اینجا؛ اونم توی جوال!
مبارک (ترگل) شرط. گیسش رو ببندن دم قاطر!
الماس حقشه! دختر باید وقار داشته باشه، باید خودداری سرش بشه، باید خودش رو بگیره. دختر باید سربه زیر باشه؛ بشینه تا یکی لایقش پیدا بشه! [۸، ص ۳۷].

شخصیت سیاه مصونیت بیانی دارد؛ او آزاد است تا تقریباً هرچه دلش می خواهد به زبان بیاورد و امنیتش به خطر نمی افتد. به گفته نصیریان در [۲۳، ص ۳۶۰] «در این درگیری هاست که [سیاه] عقده گشایی می کند و بسیاری از دردهای خود را مطرح می کند و ظلم و جور ارباب را محکوم می کند. البته به شیوه فکاهی و به صورت هجو کردن ارباب مثل نفهمیدن حرف های او یا عوضی فهمیدن حرف هایش یا بازی با کلماتی که او به کار برده یا دست انداختن افراد خانواده اش و غیره.» آثاری که امروزه با شخصیت الماس مؤنث اجرا می شوند از این ترفند جهت نقد شرایط اجتماعی سود می برند. آن ها با اجرای این شخصیت حرف ها و هدف خود را آزادانه تر بیان می کنند. باور نویسندگان مقاله حاضر این است که گفتمانی زنانه و شکلی نوین از آزادی های بیان در میان زنان، آن هم روی صحنه نمایش سنتی ایرانی، در حال رخ دادن است. ایده الماس مؤنث به رغم تغییرات کمی در شکل اجرایی تغییرات عمده ای در محتوا و گفتمان زنانه ایجاد کرده است. همان طور که ایریگاری تلاش می کند تا گفتمانی با قواعد زنانه شکل بگیرد، زنی زنانه که هویتش را دیگری تعیین نمی کند. دقیقاً همان چیزی که باتلر از او وام می گیرد. وی مردان را معادل هویت می نامد؛ در همین زمینه، «زنان اگر نه یک تناقض، یک پارادوکس در خود گفتمان هویت اند. زنان جنس هستند و شخص نیستند. درون یک زبان کاملاً مردسالار، زبان فالوگوستریک، زنان امر غیر قابل عرضه اند؛ به عبارت دیگر، زنان بیانگر جنسی هستند که نمی تواند اندیشه شود» [۶، ص ۵۶]. برای اینکه سیاه بازی به این مسیر تن ندهد، در روند تغییراتش و زن محور شدنش به متن *جنگ نامه غلامان*، که پیش از این در زمینه شکست جنسیت و هویت هایی که با سیاه کردن صورت قابل تشخیص نیست، طرح کردیم، استناد می کنیم؛ اما رفتارهای دیگر مانند بدن و لحن شخصیت همانند گونه مردانه اش مانده است. الماس مؤنث حتی خود را از قاعده «تبعیض زبانی»^۱ لیکاف مستثنا می کند. به عبارتی،

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، ص ۱۳۲]. 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 جنسیت شخصیت تغییری در رویه سابقش ایجاد نکرده‌اند؛ بنابراین شوخی‌های سیاه را در نمایش‌نامه‌ها نیز مشاهده می‌کنیم.

الماس	این خنجر
یاقوت	حالا شدی پهلوان حسابی!
مبارک	حالا شدی لولوی سر خرمن! [۸، ص ۱۳].
و یا	

الماس	[اعلام می‌کند] می‌رسد امیر صد فوج، موج شهرتش تا اوج!- درود بر پهلوان پهلوانان، پهلوان ببرازخان صاحب اورنگ. پهلوان دیوبند، کشنده غول بیابانی، پهلوان دشمن‌شکن خوف‌آور، پهلوان ببراز یوزپیکر
مبارک	[لرزان] این همه پهلوان می‌آن اینجا.
یاقوت	اینا همه یه نفرن!
مبارک	این اسمه یا قطار شتر؟ [۸، ص ۱۴].

اصطلاح «لولوی سر خرمن» تفسیرهای گوناگون دارد؛ مانند مترسک سر مزرعه یا انسان بزرگ‌نمایی و توحالی، اما همه 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، ص ۵۲۳]. درنهایت، باید گفت با اینکه جنسیت شخصیت تغییر کرده، ویژگی گستاخی و شوخ‌طبعی‌اش را حفظ کرده و تبعیض‌زبانی که لیکاف در مورد زنان مطرح می‌کند در زمینه الماس مؤث 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، ص ۵۷]. 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 مؤث را امری خاص و غرض‌آلود می‌داند» [۶، ص ۲۰۷]. در زمینه 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، بازیگر شخصیت سیاه به صورت بداهه‌پردازانه، گاه از واژه‌های رکیک استفاده می‌کرد؛ اما در نمایش‌نامه «جنگ‌نامه 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 در زمینه 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 نمایش‌نامه «جنگ‌نامه 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 لمس کردن ارباب (مذکر) از طرف سیاه نباشیم، اما در زمینه پیرنگ داستان شاهد رویکردها و گفتمان‌های زنانه در زمینه‌های مختلف همچون نقد جامعه مردسالار هستیم. بحث ذکرشده را می‌توان در جدول ۱ سامان داد.

تغییرات آثار	متن	اجرا	طراحی لباس	طراحی حرکات و ویژگی‌های شخصیت	گفتمان
سلطان مبار	سیاه در متن مرد است.	با بدعت کارگردان، زنی نقش سیاه را بازی می‌کند.	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 شخصیت‌ها، سیاه زن شکل گرفته است.	پوشیدن لباس رایج سیاه؛ استفاده از کلاه به جای روسری و لباس گشاد	اضافه شدن شوخی‌های بامی رایج سیاه در شکل زنانه این	ساختار شکنی 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 درمی‌آورد.	نامعلوم	دلایله اجرایی متن لوندی و خصلت‌های زنانه به شخصیت اضافه شده است.	تثبیت هویت زنانه و اضافه کردن دغدغه‌های زنانه
سبزه	سیاه زن است.	الماس، روابط خود را در بین شخصیت‌های دیگر با محوریت زنانه بودنش تعریف می‌کند.	پوشیدن لباس رایج سیاه؛ استفاده از کلاه به جای روسری و ... همچنین یک دامن کوتاه به لباس اضافه شده است.	شخصیت به واسطه زن بودنش، دیگر زنان نمایش را لمس می‌کند و حرکات موزون سیاه بازی را نیز اجرا می‌کند.	ادامه دادن مسیر زنانه شخصیت و همزمان پر رنگ کردن دغدغه‌های زنانه
شیرهای خان‌بابا سلطه	سیاه زن است.	به طور شهودتری نسبت به نمونه‌های 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 ویژگی‌های اصلی شخصیت سیاه است.	به دلیل عدم دسترسی به نمایشنامه نامعلوم

نتیجه گیری

در این پژوهش، با استفاده از مضامین مطرح شده 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 جامعه سنتی پیش از این در حوزه نمایش‌های سنتی ایرانی حضور نداشتند یا به حاشیه رانده شده بودند، حالا حضور مستمر خود را هم در زمینه متن و هم اجرا به ثبت رسانده‌اند. خلق شخصیت سیاه/ الماس مؤنث نه تنها جنبه‌ای ملی دارد، بلکه نشان می‌دهد که چگونه با تغییر جنسیتی یک شخصیت نمایشی می‌توان به شکل‌گیری یک گفتمان زیبایی‌شناسی فمینیستی 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 پسا فمینیستی هستیم.

براساس نظریات مطرح شده، زنان با تبدیل به دیگری و مبدل پوشی نبوغ و خلاقیت خود را بروز می‌دهند؛ به نحوی که 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. نکته 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 بستر پنهان جامعه و در سیاهی مسیر خودشان را شکل داده‌اند؛ پس، به عبارتی، یک مبارزه برابرخواهی محسوب می‌شود. همچنین، باید توجه داشت که این اتفاق از نوع تعزیه زنانه نیست، زیرا مردان نیز می‌توانند به تماشای اجرای الماس مؤنث بر صحنه تئاتر ایران بنشینند.

منابع

- [۱] آدورنو، تئودور (۱۳۸۶). «در باب زشتی، زیبایی و تکنیک»، ترجمه آذین حسین زاده. *زیباشناخت*، ش ۱۷، ص ۴۷-۵۲.
- [۲] آقاعباسی، یدالله (۱۳۸۹). *دانش‌نامه نمایش ایرانی: جستارهایی در فرهنگ و بوطیقای نمایش ایرانی*. تهران: قطره.
- [۳] آستون، الن (۱۳۹۴). «نظریات فمینیسم فرانسوی و تئاتر»، ترجمه مژگان لطیفیان. *نمایش*، ش ۱۹۷، ص ۸۴-۸۷.
- [۴] آستن، ایلین (۱۳۹۶). *تمرین‌های تئاتر فمینیستی: کتاب راهنما*، ترجمه شیرین بزرگمهر. تهران: بیدگل.

- [۵] امجد، حمید (۱۳۸۱). *پستوخانه*، چ ۲، تهران: نیلا.
- [۶] باتلر، جودیت (۱۳۸۵). *آشفستگی جنسیتی*، ترجمه امین قضایی، تهران: مجله شعر.
- [۷] بهار، مهرداد (۱۳۸۴). *از اسطوره تا تاریخ*، چ ۴، تهران: نشر چشمه.
- [۸] بیضایی، بهرام (۱۳۸۰). *جنگ‌نامه غلامان*، چ ۴، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- [۹] بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *نمایش در ایران*، چ ۹، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- [۱۰] پرویزی، لیلا (۱۳۸۷). «سیاه‌بازی از دیروز تا امروز از متن تا اجرا». پایان‌نامه کارشناسی ارشد کارگردانی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
- [۱۱] تانگ، زُمری (۱۳۹۳). *نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*، چ ۳، ترجمه منیژه نجم‌عراقی. تهران: نی.
- [۱۲] ثمینی، نغمه؛ محمودی بختیاری، بهروز؛ قهرمانی، محمدباقر؛ مسعودی، شیوا (۱۳۹۳). «تبارشناسی دلکک در نمایش سنتی ایران». *نشریه هنرهای زیبا- (هنرهای نمایشی و موسیقی)*، س ۱۹، ش ۱، ص ۴۵-۵۷.
- [۱۳] حسن‌بیگی، محمدرضا (۱۳۸۵). *تهران قدیم*، چ ۶، تهران: ققنوس.
- [۱۴] دوبوووار، سیمون (۱۳۸۵). *جنس دوم*، ج اول، ترجمه قاسم صنعوی، چ ۷، تهران: توس.
- [۱۵] سراجی، محسن (۱۳۸۹). *نظریه نمایش سیاه‌بازی*، تهران: قطره.
- [۱۶] عزیززی، محمود (۱۳۸۷). «تخت‌حوضی: تئاتر روحوضی و تحول‌پذیری آن»، فصل‌نامه تخصصی *تئاتر*، ش ۴۲ و ۴۳، 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*، ترجمه شیرین بزرگمهر و سحر مشکین‌قلم، تهران: دانشگاه هنر.
- [۱۹] کدی، نیکی (۱۳۹۵). *زنان در خاورمیانه: گذشته و حال*، ترجمه هما مداح، تهران: شیرازه.
- [۲۰] کورسمایر، کارولین (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی فمینیستی*، ترجمه نوشین شاهنده، تهران: ققنوس.
- [۲۱] گیدنز، آنتونی (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی*، چ ۲، ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نی.
- [۲۲] ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۳). *گزیده‌های 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, Luce (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: Harper and Row.
- [32] Taylor, Victor E. and Charles E. Winquist (2001). *Encyclopedia of Postmodernism*, London: Taylor & Francis.