فلسفهٔ بوم‌فمینیسم و پارادوکس ذات‌گرایی در آفرینش هنری: بازخوانی سه‌گانهٔ فرهنگ/طبیعت/جنسیت در هنرهای تجسمی معاصر

فرزانه دوستی، دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، مدرس دانشگاه آزاد اسلامی

FarzanehDoosti@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۷/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۰۹/۲۰

در میان نحله‌های فکری متفاوتی که در اواخر قرن بیستم تخریب طبیعت و محیط زیست را مسئلهٔ خود دانسته‌اند، بوم‌فمینیسم جایگاه ممتاز و متمایزی دارد. ایدهٔ بوم‌فمینیسم را نخستین بار نویسندهٔ فرانسوی «فرانسواز دوبون» در کتاب *فمینیسم یا مرگ* (۱۹۷۲) مطرح کرد و این تقریباً نخستین‌بار بود که کسی مقولهٔ سلطه، جنسیت و محیط زیست را در ارتباط با هم می‌دید. از نگاه بوم‌فمینیسم، جهان‌بینی سلطه‌مدار با زنان و سایر انواع فرودستِ «فرهنگی» همان‌گونه رفتار می‌کند که با فرودستان «طبیعی»، یعنی حیوانات و منابع و محیط زیست. به‌عبارتی الگوی تخریبِ ماهیت و هویت در هر دو به یک شیوه است. به‌همین سیاق، بوم‌فمینیسم همچنان که دغدغه‌های فلسفی، الهیاتی، جامعه‌شناختی و محیط زیستی دارد، گرایشات سیاسی و عملگرا هم دارد. می‌توان نحله‌های مختلفی از بوم‌فمینیسم را براساس اندیشه و عمل سیاسی که در پیش می‌گیرند، شناسایی کرد و در مجموع همهٔ این نحله‌ها فصل مشترکی دارند و آن پرسش از ساختارهای قدرتی است که زنان و طبیعت را در فرهنگ‌ها، محیط‌ها و شرایط تاریخی و سیاسی مختلف به انقیاد کشانده‌اند. به این ترتیب، آرمان/ویران‌شهرها و مخاطرات آنها رها از الگوهای سلطهٔ جنسیتی/زیستی در رویکردی خودواسازانه به موضوع اصلی هنر بوم‌فمینیستِ معاصر تبدیل می‌گردد، اما بوم‌فمینیسم ایرادات فلسفی و روش‌شناختی اساسی نیز دارد که مهم‌ترین آن به زعم منتقدانش، ذات‌گرایی محض است. این مقاله درصدد است با مطالعهٔ چند نمونه از آثار هنری معاصر با گرایش‌های بوم‌فمینیستی، صورت‌بندی جدیدی از بوم‌فمینیسم را ارائه و برخی اشکالات معرفت‌شناختی و حتی زن‌ستیزانهٔ این رویکرد را بازخوانی کند.

واژگان کلیدی

هنر زیست‌محیطی، بوم‌فمینیسم، اکوفمینیسم، ذات‌گرایی، خود/دیگری، طبیعت/فرهنگ، جنسیت.

مقدمه و طرح پرسش

در دهه‌های آخر قرن بیستم، پارادایم تازه‌ای پدید آمد و دیری نگذشت که از یک سو با رهایی از قیود مستحکم مدرنیسم (که تأکیدش همچنان بر اومانیسم و فردگرایی بود) و از سوی دیگر، عبور از چارچوب‌های ساخت‌گرا (که متن را موجودیتی بسته و خودبسنده می‌دانست)، با خط‌چین کردن خطوط محکم و منقبض بین متن‌ها و جهان‌بینی‌ها به اوج شکوفایی خود رسید و به‌عبارتی پا به عرصهٔ پویای بینارشته‌ای گذاشت. در همراهی با پارادایم پساساخت‌گرا، فمینیسم رادیکالِ[1] فرانسوی نیز در اواسط دههٔ هفتاد با نقد نسبت و جایگاه زن در دوگانهٔ طبیعت/ فرهنگ و ورود انتقادی به مقولهٔ زیست‌بوم، نظریهٔ التقاطی «اکوفمینیسم»[2] یا «بوم-فمینیسم» را مطرح کرد. می‌توان این‌گونه گفت که پارادایمِ زیست‌بوم‌گرا محصول رواج نگاه معاصرِ واسازگرا/ پساساخت‌گرایی است که تقابل‌های دوگانهٔ رایج در فرهنگ و تمدن غرب را هدف گرفته و در نتیجه، سویهٔ مقابل «فرهنگ»، یعنی «طبیعت»، محل مداقهٔ انتقادی جریان‌های فکری اواخر قرن بیستم قرار می‌گیرد، اما آیا اشتراک بوم‌فمینیسم و مطالعات محیط زیست صرفاً در پیشوند «اکو» یا «زیست‌بوم»گراییِ آنها است؟ یا بوم‌فمینیسم می‌تواند به‌عنوان روش و رویکردی علمی و به‌سامان، با صورت‌بندی دوبارهٔ دغدغه‌های خود، منظومه‌ای مؤثر در نقد مسائل اساسی در تعریف طبیعت و فرهنگ ارائه کند؟ آیا می‌توان بوم‌فمینیسم را به‌عنوان شیوهٔ خوانشی انتقادی برآمده از فضای پساساخت‌گرا و همچنین به‌عنوان یک جریان هنری مستقل معرفی کرد و آیا می‌توان راهی برای توجیه یا حل پارادوکسِ بنیادین «ذات‌گرایی» در بوم‌فمینیسم ارایه کرد که در تقابل پارادایمی فاحش با فلسفهٔ پساساخت‌گرا و ساحت اندیشهٔ قرن بیست‌ویکم قرار نگیرد؟ در ادامه نگاهی موجز به تاریخچه و رویکردهای متفاوت فلسفی به این جریان معاصر خواهیم انداخت و نمونه‌هایی از هنر محیطی معاصر را که دغدغه‌های روشنِ بوم‌فمینیستی دارند، بازخوانی می‌کنیم.

پیشینهٔ پژوهش

رویکرد «بوم‌فمینیسم» با وجود پنج دهه سابقه، در فضای مطالعاتی ایران همچنان نوپدید است و هنوز نتوانسته است جایگاهی مستقل و مؤثر در آفرینش‌های هنری این سرزمین پیدا کند. معدود مقالات پژوهشی فارسی که مشخصاً به اکوفمینیسیم (بوم‌فمینیسم) پرداخته‌اند (عنایت و فتح‌زاده، ۱۳۸۸؛ پارساپور و دیگران، ۱۳۹۶؛ پارساپور، ۱۳۹۷)، همگی در سطح معرفی نظریه باقی مانده یا فقط به یک وجه از نظریهٔ بوم‌فمینیسم بسنده کرده‌اند. مهم‌تر آن‌که هیچ‌یک از مقالات نگاشته‌شده از سطح پژوهش توصیفی[3] فراتر نرفته

1. Radical Feminism
2. Ecofeminism
3. Descriptive Research

و موضع تحلیلی یا انتقادی نسبت به این جریان نداشته‌اند. همچنین، تاکنون در پژوهش‌های فارسی به پارادوکسِ بوم‌فمینیسم و مسئلهٔ ذات‌گرایی آن از منظر فلسفی پرداخته نشده است. نگارندهٔ این مقاله پیشتر در سال ۱۳۹۶ در یک سخنرانی در سیزدهمین هم‌اندیشی حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران، که با عنوان «نشانه‌شناسی محیط زیست» برگزار گردید، نخستین بار و به‌اجمال از منظر نشانه‌شناختی به طرح پارادوکسِ ذات‌گرایی و جنسیت پرداخت (دوستی، ۱۳۹۶). از آنجا که متن آن مقاله در دسترس نیست و پرداختن مفصل‌تر به این مبحث ضرورت دارد، نگارنده قصد دارد در این مقاله منحصراً به فلسفهٔ بوم‌فمینیسم و معضل ذات‌گرایی در آفرینش‌های هنری بپردازد. این پژوهش از آن جهت ضروری می‌نمود که تاکنون در هیچ‌یک از مقالات مشابه، به «هنر بوم‌فمینیست» و بازنمایی زنانگی و جنسیت در هنر زیست‌محیطی اشاره‌ای نشده و نگارنده امیدوار است که هنرمندان علاقه‌مند به مبحث محیط زیست و جنسیت، پیش از پرداختن به این مقوله، نسبت به زوایای فلسفی و اجرایی آن آگاهی بیشتری داشته باشند. از نظر منبع‌شناختی نیز این مقاله با معرفی منابع دست‌اول به زبان انگلیسی می‌تواند راهگشای پژوهشگرانی باشد که به جز چند ترجمهٔ پراکنده از آثار کارن وارن (وارن، ۱۳۸۳؛ ۱۳۹۵) با منتقدان و هنرمندانِ دیگر این حوزه چندان آشنایی ندارند.

زن‌ها باید دریابند که راه رهایی از بحران زیست‌محیطی یا راه‌حل آن در جامعه‌ای که هنوز الگوی روابطش بر اساسِ سلطه است، ممکن نیست. ایشان باید مطالبات جنبش زنان را با مطالبات جنبش‌های زیست‌محیطی همسو کنند تا بلکه بتوان بنیان‌های روابط اجتماعی‌اقتصادی و ارزش‌های پایهٔ این جامعه را دچار دگرگونی اساسی کرد (Reuther, 1975: 204).

آنچه خواندید سخنان رزماری رادفورد روتر در کتاب *زنِ نو، زمین نو* است که نخستین بار در سال ۱۹۷۵ انتشار یافت. او قویاً معتقد است که نهضت‌های زنان و مسئلهٔ محیط زیست کاملاً به هم مرتبط هستند، و اگر هرکدام از این‌ها می‌خواهند به بخشی از خواسته‌های خود برسند، باید آن جهان‌بینی را که بر مبنای استیلا و سلطه شکل گرفته تغییر دهند و نظام ارزشی آلترناتیوی را جایگزین آن کنند. اما اصطلاح بوم‌فمینیسم نخستین بار در کتاب *فمینیسم یا مرگ* نوشتهٔ فرانسواز دوبون مطرح شد و تقریباً نخستین‌بار بود که کسی مقولهٔ سلطه، جنسیت و محیط زیست را در ارتباط با هم می‌دید (d'Eaubonne, 1974). از نگاه بوم‌فمینیسم، رویکرد سلطه‌مدار با زنان و سایر انواع فرودست «فرهنگی» همان‌گونه رفتار می‌کند

که با فرودستان «طبیعی» یعنی حیوانات و منابعِ محیط زیست. به‌عبارتی نه‌تنها الگوی تخریب ماهیت و هویت در هر دو به یک شیوه است، بلکه این دوگانگی ساختاری سلسله‌مراتبی دارد (Warren, 2000; Gaard, 1993: 3). پاتریک مرفی معتقد است تلقی مردمحور از زن و طبیعت منجر به نوعی تجاوز و سلطهٔ دوسویه شده که از یک سو زمین و از سوی دیگر زنان ساکن روی زمین را سرکوب کرده است (Murphy, 1991: 146-60). درمیان بوم‌فمینیست‌ها اختلاف‌نظر در هدف و رویکرد بسیار است و وقتی پای نظریهٔ انتقادی یا هنریِ زیست‌محیطی به میان می‌آید، ابهامات و اختلاف دیدگاه‌ها پیچیده‌تر می‌نماید. «کارن وارن» از مهم‌ترین نظریه‌پردازان فلسفهٔ بوم‌فمینیسم هشت نوع ارتباط بین زن و طبیعت را شناسایی می‌کند که بیشتر رویکردهای بوم‌فمینیست در یکی از این هشت دسته جا می‌گیرند (Warren, 1993: 253-267). در ادامه با صورت‌بندی مجدد این هشت دسته با تکیه بر دو مقولهٔ تخیل هنری و ذات‌گرایی به هر یک خواهم پرداخت و در هر دسته پس از طرح دیدگاه، نمونه‌هایی از هنر معاصر را نیز به انتخاب خود معرفی و تحلیل خواهم کرد:

ارتباطات تاریخی، مفهومی، و معرفت‌شناختی

از آنجایی که پیدایی فمینیسم و دغدغه‌های زیست‌محیطی تقریباً هم‌عصرند، برخی همچون آریل صالح[4] بوم‌فمینیسم را شاخه‌ای از فمینیسم تعریف می‌کنند که بحران جهانیِ محیط زیست را معلول مستقیم فرهنگ مردسالار و ایدئولوژی مسلط برمی‌شمارد (Salleh, 1997). برخی دیگر معتقدند الگوهای نخستین سلطه با هجوم و استیلای قبایل چادرنشین اوراسیایی بر جوامع هندواروپایی در حدود ۴۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح آغاز شد که تا قبل از آن مادرسالاری و زراعت‌پیشگی حاکم بود؛ نسَب افراد به مادر می‌رفت، شیوهٔ زیستِ وابسته به زمین، پیوندهایی محکم میان زایایی و زنانگی در طبیعت انسانی برقرار کرده و بین مردم صلح حاکم بود (Stone, 1976). نگاه معرفت‌شناختی در فلسفهٔ بوم‌فمینیسم در نتیجهٔ دیدگاه فوق و احساس نیاز به بازتعریف این رابطه شکل گرفت. نخستین نقد این فلسفه، به زعم وال پلامود به سنت خردگرایی غربی و تعریف دوگانه‌های سلسله‌مراتبی است که انسان-طبیعت در بطن آن جا می‌گیرد (Plumwood, 1993). برخی ریشهٔ استثمار زن و محیط زیست را انقلاب علمی قرون شانزده و هفده میلادی می‌دانند، به‌طوری که پیش از آن، یعنی تا دوران رنسانس نظامی هماهنگ بین انسان و طبیعت وجود داشت، اما نگرشی تقلیل‌گرایانه و مکانیکی از علم مدرن به‌جای این نظام هماهنگ نشست، که بهره‌کشی از طبیعت، گسترش بی‌رویهٔ تجارت و صنعت و واداشت زنان به فرمان‌برداری را تجویز می‌کرد. در نتیجه، ارتباط افقیِ انسان-طبیعت برپایهٔ تعامل پایاپای، جای خود

4. Ariel Salleh

را به دیدگاهی واگشت‌گرا[5] و تلقی ابزاری از طبیعت داد و رابطهٔ انسان-طبیعت مبنایی عمودی، سلسله‌مراتبی و تفوق‌گرا پیدا کرد (Shlain, 1998).

گروهی از زیباشناسانِ فمینیست نیز با اتکا به آرای هورکهایمر، آدورنو و دیگر فیلسوفان مکتب فرانکفورت در بازخوانی تاریخ هنر، معتقدند که شباهت این الگوی رفتاری با نحوهٔ رفتار با زنان، ارتباطی مفهومی را نیز القا می‌کند: مهم‌ترین شباهت زن و طبیعت در انقیاد و سرکوب هردوی آنان در جامعه‌ای مردمحور است که هر دو در آن «دیگری» به حساب می‌آیند. دوگانهٔ مرد-زن و مرد-طبیعت، متقابلند نه مکمل، انحصارطلبند نه فراگیرنده، و در سلسله‌مراتب ارزشی تعریف می‌شوند که همواره زن و طبیعت در جایگاه فرودست نسبت به مردی قرار می‌گیرند که تن و ذهنِ او قرارگاهِ ارزش‌هایی چون قدرت، خرد، منطق و فرهنگ است. از طرفی دیگر، تجربهٔ تنانهٔ زن (یعنی فرزندآوری) طبیعتِ زن را در موقعیتی متفاوت و سوا از طبیعتِ مرد قرار می‌دهد و به نظر می‌رسد که آنچه «بیولوژی» می‌نامیم در جهت تصدیق و تقویت نگاه فرودستانه به زن و هرآنچه خارج از دایرهٔ فرهنگ و صنعت قرار دارد، عمل کرده است. کرولین کورس‌مایر در مدخل «زیباشناسیِ فمینیست» دایره‌المعارف فلسفهٔ استنفورد، بیان می‌کند که در طول تاریخ هنر اومانیستیِ پسارنسانس، برداشت همهٔ فیلسوفان از کانت و روسو تا شوپنهاور آن بوده است که نبوغ و تخیل امری مردانه است و زن در تحریک قوای خیال تقریباً همان نقشی را بازی می‌کند که طبیعت؛ یعنی منبع الهامی منفعل که اگرچه سرشار از احساسات و حساسیت است، قادر به اندیشه‌ورزی نیست و این «حقیقت مسلم» او را همواره در جایگاهی پایین‌مرتبه قرار داده است، به‌نحوی که هرآنچه از هنر در زنان بروز می‌یابد، نتیجهٔ نزدیکی ذاتی ایشان با طبیعت فرض شده، ولی هنر مردان محصول تخیل هنری و تفکر فعال آنان است و همین اندیشه‌ورزی ایشان را قادر می‌سازد تا هنرهای زنانه را نیز اکتساب و از آنِ خود کنند. او به نقل از «بترسبی» می‌نویسد:

> با آغاز قرن نوزدهم [...] همزمان با ظهور قابلهٔ مرد، استعارهٔ مادری‌کردنِ مردان رواج پیدا می‌کند. (مردِ) هنرمند هم می‌تواند آبستن شود، حامله بماند و با درد و رنج وضع حمل کند، و در خلسهٔ دردآلودِ مردانهٔ خویش هنر بزاید. این تصویر «زایمانِ طبیعی» حالا به تصرف آفرینندگان مرد درآمده است (Battersby 1989: 73).

و به زعم کورس‌مایر، این اکتساب معادله را به نفع زنان تغییر نداد، بلکه شکاف سلسله‌مراتبی را عمیق‌تر کرد، چون استعارهٔ زایمان نقش بیولوژیکِ طبیعی زنان را تثبیت کرد و بیانِ هنری را امری والا و فرهنگی بازنمود که صرفاً در تخیل هنریِ مردانه امکان آشکارگی پیدا

5. Reductionist

تصویر ۱. جیم داین، شاعر در حال سرایش است، یا الههٔ شعر و هفت نقاشی سیاه، ۲۰۱۷، آکادمی ملی سن لوکا در رم. مأخذ (eniD, 7102)

می‌کند. درنتیجه زن هرچه بکوشد تا خود را بیان کند، چیزی جز نمایش ذات خود انجام نداده است. احساسات در زن معلولِ طبیعتِ او است، و برعکس هرآنچه هنرمندِ مرد می‌آفریند از آن جهت ارزشمند است که از حصارِ طبیعت فراتر می‌رود (Korsmeyer 2004).

اثر شمارهٔ یک: پرفورمانس «شاعر در حال سرایش است، یا الههٔ شعر و هفت نقاشی سیاه» (۲۰۱۷)، اثر جیم داین، هنرمند نئودادائیست (تصویر ۱).

در این رخداد هنری که ترکیبی از چیدمان و هنر اتفاق است، شاهد امتداد و بازتولید مبانی تاریخ هنر مردسالار هستیم. اگرچه مدیوم و فرم آفرینش هنری بدیع و تازه است، ایدهٔ پسِ این اجرا حرفی جز بازگویی باورهای کلاسیک ندارد که زن موجودی زیبا و منفعل است که حواس شاعرِ مرد را تیزتر می‌کند و منبع الهام هنری او است. نگاهِ هنرمند به بدن نیز در این اثر حایز توجه است، درحالی‌که تنِ فتان و فریبای الهگان شعر و موسیقی (موزها) یا زنانِ الهام‌بخش با انواع پیچ‌وتاب‌های اغواگر تصویر شده است، سر فیگورهای زن در زاویه‌ای تند رو به پایین قرار گرفته و در تضاد آشکار با سر غول‌آسای شاعر یا هنرمند معنا پیدا می‌کنند. این تضاد از اهمیت سر در فیگور زنان می‌کاهد و تأکید را بر میان‌تنهٔ ایشان می‌نهد که اشاره‌ای است به فقدان اندیشه‌ورزی در این جنس. درحالی‌که از شاعر – جیم داین – فقط سرِ غول‌پیکر او که مرکز اندیشه و تخیل و آفرینش هنری است، قابل مشاهده است. او به تأسی از مجسمه‌سازان رنسانسی که اندام‌های جنسی مردِ متفکر (ر.ک. پیکر داوود) را عامدانه کوچک و بی‌اهمیت تصویر می‌کردند، تنِ خود را به‌کلی حذف کرده است.

اثر شمارهٔ دو: «ردای تنگ» (۱۹۹۴) اثر اما آموس، هنرمند فمینیست سیاه‌پوست (تصویر ۲)

در این تصویر، آموس تی‌شرتی در دست دارد که روی آن نقاشی پل گوگن از زنانِ سیاه‌چردهٔ انبه‌به‌دست تصویر شده است و خیرگی نگاه مردانهٔ نقاش را پر و بال می‌دهد. اصلِ نقاشی گوگن در چهار گوشهٔ بوم دیده می‌شود و فیگور داخل عکس که خودِ نقاش است، در ردای سیاه ساده، گویی به این سنت مردانهٔ ترسیم زنان سیاه‌پوست اعتراض دارد.

زنـان نویسـنده و هنرمنـد، سـالیانِ سـال این موضع فرودست را در خود پذیرفته بودند و به قولِ الن شوالتر، سعی می‌کردند با تقلید از تخیل مردانه راهی از ساحت «طبیعت» به ساحت «فرهنگ» بجویند (Dobie, 2012: 104-106). با ظهور فمینیسم در اوایل قرن بیستم و بوم‌فمینیسم در دهۀ هفتاد میلادی، برخی زنان هنرمند سعی کردند به جای انکار این رابطه، آن را واجد ارزش ذاتی بدانند و به بازخوانی رابطۀ خود با طبیعت بپردازند، اما به نظر می‌رسد که بازگشت به مفهوم همانندی زن-طبیعت به‌جای آن که خواسته‌های اساسی فمینیسم را پیش ببرد، صرفاً سنت‌های مردسالار و زن‌ستیز را در بدنۀ هنر پسامدرن محکم‌تر کرده است، و از این حیث گاه در تقابل با جریان‌های اجتماعی دیگرِ فمینیست قرار می‌گیرد. هنرمندان اکوفمینیست از یک سو خود را ملزم به بازگشت به اصل هم‌بستگیِ زن و طبیعت می‌دانند و از سویی دیگر به دیدگاهِ کسانی چون جیم داین نقدهای اساسی دارند، چون زن را به تن و ابزار لذت‌جویی تخیل مردانه فروکاسته است. پارادوکسِ بوم‌فمینیسم همین‌جا نضج می‌گیرد.

ارتباطات نمادین و نشانه‌شناختی

شاخه‌ای از بوم‌فمینیسم این ارتباط را در متون مذهبی، الهیات، هنر و ادبیات بررسی می‌کند. پی‌جویی چنین

تصویر ۲. اما آموس، «ردای تنگ»، ۱۹۹۴، رنگ آکریلیک بر بوم کتان با حاشیۀ پارچۀ آفریقایی، مجموعه شخصی هنرمند، منتشر شده در مقاله میرا اسکور، مأخذ (Schor, 1999: 10)

ارتباطاتی در بطن نهادهای مهم اجتماعی از پرچالش‌ترین و جدال‌انگیزترین حوزه‌های بوم‌فمینیسم معاصر است که با کاوش در تاریخ باستان به ارائۀ نمادهای معنوی آلترناتیو (همچون گایا و دیگر ایزدبانوان) یا امکان تحقق اتوپیای

تصویر ۳. الکس گری، گایا، سال۱۹۸۹ ، رنگ روغن روی بوم،۱۴۴ در ۹۶ اینچ.
وب‌سایت شخصی هنرمند، مأخذ (Grey, 1989)

بوم‌فمینیستی در سایهٔ درک «سیاست‌های معنوی زنانه» می‌پردازد (Spretnak, 1978). در اساطیر یونانی، گایا[6] تجسم شخصیتِ زمین و یکی از اصلی‌ترین و کهن‌ترین ایزدبانوان یونانی است. او از نخستین ایزدان یونان و اولین الههٔ زمین است. خدایی با ویژگی‌های مادرانه، شکیبا و بخشنده که هستی از او پدیدار شده؛ گایا در واقع خودِ زمین است. بوم‌فمینیست‌ها با اشاره به گایا تأکید می‌کنند که در ادیان باستانی غیرابراهیمی، طبیعت همواره به‌عنوان جنس مؤنث بازنمایی شده است.

اثر شمارهٔ سه: نقاشی «گایا» (۱۹۸۹) اثر الکس گری (تصویر ۳)

در نقاشی الکس گری، که متأثر از طبیعت‌گرایان مکتب استعلایی و نسل بیت امریکا است، تقابل دوگانهٔ طبیعت و فرهنگ و تأثیر آن بر گایا مشهود است. آلودگی و گرمایش زمین بر اثر صنعتی‌سازی و گسترش شهرها در هجوم تهدیدآمیز چند مرد سیاه‌پوش به درخت زندگی مجسم می‌شود و آتش که بر جان درخت افتاده، موجب تحیر و ترس ستارگان و کهکشان شده است. دوبخش‌شدگی تصویر نوعی حس حرکت از چپ به راست را تداعی می‌کند که به‌نوعی نمایانگر زمانِ پیشینی و پسینی، و حرکت از طبیعتِ سرمد به فرهنگ زادهٔ انسان است و فاجعه‌ای که مداخلات او به بار آورده است.

اثر شمارهٔ چهار: نقاشی «پاچاماما» یا مادر طبیعت در اسطوره‌های اینکایی، اثر ایوا روئز (تصویر ۴)

در این اثر، رابطهٔ طبیعی‌انگاشتهٔ زن با آب و زمین و نوزادی که از او جدانشدنی است به‌نوعی دیدگاه کهن و ذات‌گرای زن-زمین را بازتولید می‌کند. به عبارت دیگر، نسبت زن با زمین بخشی از هویت و اصالت او را می‌سازد، و مردان را به ساحت فرهنگ و ضدطبیعت پس می‌راند. باستان‌شناسان فمینیست مثل «مرلین استون» تمدن‌های باورمند به ایزدبانوان حافظ زمین را آرمان‌وطنی می‌دانند که هنوز با منطق خشونت مردانه، گذار از کشاورزی به شکار و کشتار، ظهور خدای مردانه و توفق او بر ایزدبانوی زایندگی بر باد فنا نرفته بود (Stone, 1976). از نگاه ایشان، پذیرش پیشکشِ هابیل (گوسفند) بر پیشکش قابیل (خوشهٔ گندم)

6. Gaia

نزد خداوندِ آدم، خوانشی کاملاً نمادین و حتی استعاری از توفیقِ جامعهٔ مردسالارِ گوشتخوار و شکارچی بر جامعهٔ مادرسالاری است که برای ارتزاق خانوادهٔ خود کاملاً وابسته به زاییِ زمین است و خدایانی را می‌پرستد که نماد باروری، زایایی و زنانگی‌اند. روایتی است تمثیلی از سیر تحول تمدن بشری، دوری از طبیعت و ساختنِ فرهنگی مسلط بر آن.

برخی نظریه‌پردازانِ زبان قائل به ارتباطی نمادین بین تبعیض جنسی[7] در زبان و نحوهٔ بازنمایی طبیعت در آن هستند؛ مثلاً در زبانی که زن و طبیعت غیرانسانی را فرودست می‌داند، «زن به‌مثابه زمین» (زن‌شهر یا مام وطن) رایج‌ترین استعارهٔ ادبی آن می‌شود و نیز طبیعت در آن ماهیتی زنانه پیدا می‌کند. بیل فیلیپس در مقالهٔ خود با عنوان «تفسیری بوم‌فمینیستی از تجاوز به زمین مادری در اشعار انگلیسی قرن هفدهم» این استعاره را موتیفی تکرارشونده و فراگیر در تمدن مغرب‌زمین دانسته که نمونه‌های به‌روزشدهٔ آن در شعر تغزلی و ادبیات معاصر به وفور دیده می‌شود (Phillips, 2004). در مثالی دیگر، در شعر معروف «اسکندریه» کنستانتین کاوافی،[8] اسکندریه هم زن است و هم شهر، معشوقه‌ای ساکن و پایدار که مرد همواره از او می‌گریزد تا به ماجراجویی و دریانوردی و سیاحت دنیا برود، اما همیشه در فکر معشوقهٔ وفادارش هست تا روزی که به او – که

7. Sexism
8. Constantine Cavafy

تصویر ۴. ایوا روئز، پاچاماما، سال و تکنیک اثر ذکر نشده است. مأخذ (Drabardi, 2017)

بهترین است – برگردد. به عبارت دیگر، غیرتِ مرد نسبت به زن و به موطنش یک اندازه است و خاک او همان‌قدر ناموس او است که مادر و همسرش (کاوافی، ۲۰۱۴: ۷۶).

بوم‌فمینیسم وارد حوزهٔ زبان‌شناسی نیز می‌شود. لئونارد

شلین در کتاب الفبا و الهه[9] مفاهیم فرهنگی زبان‌شناختی را با مقولهٔ جنسیت آمیخته و تصویر را دارای ماهیتی زنانه و کلام را دارای ماهیتی مردانه می‌داند. او کار خود را با بررسی رابطهٔ کارکرد مغز با جنسیت آغاز می‌کند. از نظر او، استیلای فرهنگ مردسالار غربی بر جهان مادرسالار زمانی اتفاق افتاد که زبان شکوفا و جهان تصویرهای نمادین به همراه الهه‌های نیرومندش مغلوب خدایان مذکر شدند. به عبارتی، «اندیشهٔ غربی از میراث یونانی گذشته حاوی دوگانه‌های انسان/ طبیعت، مرد/ زن، خرد / احساس، ماده/ روح، فرادست/ فرودست، غالب/ مغلوب و... بوده است. به این معنا مفاهیم انسان، مرد، خرد، روح، فرادست و غالب در کنار یکدیگر، و مفاهیم طبیعت، زن، احساس، ماده، فرودست و مغلوب در کنار یکدیگر می‌نشینند» (Shlain, 1998). دقیقاً از همین وجه است که وقتی ژاک الال[10] انقلاب آیکونیک قرن بیستم (یعنی پیروزی ایماژ بر واژه، برتری تصویر و عکاسی و سینما بر کتاب و دیگر اشکال نوشتاری) را به باد انتقاد می‌گیرد و این دوره را عصر «خفّتِ کلام»[11] می‌نامد (Ellul, 1985)، بوم‌فمینیست‌های باستان‌گرا با خوشحالی آن را به‌مثابه بشارتی بر پیروزی دوبارهٔ زنانگی بر مردانگی بازمی‌شناسند.

9. The Alphabet and the Goddess
10. Jacques Ellul
11. The Humiliation of the Word (1985)
ژاک الال نظریه‌پرداز فرانسوی کتاب مهمی دارد با همین عنوان.

ارتباطات تجربی، اخلاقی، و سیاسی: پراکسیسِ بوم‌فمینیسم

تمرکز بسیاری از بوم‌فمینیست‌ها بر روی شواهد تجربی ارتباط بین زنان (و کودکان، رنگین‌پوستان و طبقات فرودست) با تخریب محیط زیست بوده و برخی هم معتقدند مسئلهٔ سلامت و فاکتورهای ریسک گروه‌های اجتماعی فرودست بر اثر مجاورت بیشتر با آفت‌کش‌ها، سموم و مواد آلاینده کاملاً ثابت شده است و این سیاست‌های توسعه در جهان اول بوده که در عمل زنان را به‌خصوص در جهان سوم ناکارآمد کرده است (Chirkop, 2008: 135-7). وندانا شیوا فعال اجتماعی و از مخالفان سرسخت جریان جهانی‌سازی از داعیه‌داران این نظریه است (Shiva and Mies, 1998). گروهی دیگر که فعال حقوق حیوانات هستند، کشاورزی صنعتی، کاربری آزمایشگاهی حیوانات، شکار بی‌رویه و رواج فرهنگ گوشت‌خواری مفرط را کاملاً شبیه به آسیب‌های فرهنگ مردسالار و نوعی فحشا و تجاوز می‌دانند. به بیان صریح‌تر آنچه در دامداری صنعتی غربی و شیوه‌های ترویج و تهییجِ تقاضا اتفاق می‌افتد، بی‌شباهت به سازوکارهای صنعت پورنوگرافی نیست. این دسته از بوم‌فمینیست‌ها کنش‌ورزی اجتماعی بیشتری دارند و در جست‌وجوی راه‌های بازگشت به جهان آرمانی پیش از استثمار هستند. ترویج گیاه‌خواری و پرهیز از محصولات دامی و کشاورزی

تصویر ۵. یانا استرباک، بیهودگی: لباس گوشتی بر تنِ بی‌اشتها، ۱۹۸۷،
عکس. تهیه شده از گوشت پهلوی گاو، نمک، نخ خیاطی و رنگ، بر تنِ مانکن. مأخذ (Sterbak, 1987)

صنعتی، ترویج الگوی کشاوزی مادرسالار و... از جمله فعالیت‌های عملی ایشان است و از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این جریان می‌توان به «کرول آدامز» و کتاب جنجالیِ او با عنوان *سیاست‌های جنسیِ گوشت: نظریه انتقادی گیاهخوار-فمینیست* اشاره کرد (Adams, 1998). آدامز در این کتاب نقدی دیگر بر ساختار جامعهٔ سرمایه‌دار و مردسالار وارد کرده و می‌گوید که چنین جامعه‌ای هویت زن را نیز همچون تکه‌ای گوشت بی‌رویه مصرف می‌کند. پیش از او در دههٔ هشتاد میلادی، هنرمندی کانادایی به نام یانا استرباک با پوشیدن لباسی که از پنجاه پوند گوشت خام قلوه‌گاه تهیه شده بود، اعتراض خود را به جایگاه زن در جامعهٔ سرمایه‌داری بیان کرده بود، اگرچه موفقیت و تأثیرگذاری اجتماعی چنین اجراهایی به دلایل گوناگون محل تردید است:

اثر شمارهٔ پنج: پرفورمانس «بیهودگی: لباس گوشتی بر تنِ بی‌اشتها» (۱۹۸۷) اثر یانا استرباک، هنرمند چک‌تبارِ کانادایی، که نخستین‌بار در نشنال گالریِ کانادا اجرا شد (تصویر ۵).

این پرفورمانس با استقبال چندانی مواجه نبود و بسیاری از منتقدان جامعه‌شناس آن را هدر دادن چند پوند گوشت و دویست و شصت دلار ناقابل دانستند، درحالی که چند خیابان آن‌طرف‌تر، گرسنگانی در حسرت یک تکه گوشت مانده بودند. در سال‌های اخیر خواننده‌ای با نام «لیدی گاگا» با تقلید از استرباک از این ایده برای طراحی لباس خود

تصویر ۶. بتسی دِیمن، خاطرهٔ آب تمیز، ۱۹۸۵، مأخذ (Jones 2020)

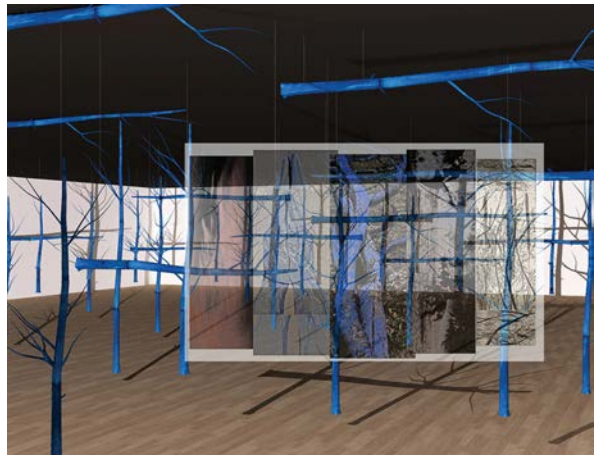
بهره می‌گیرد، اما به زعم منتقدان، به‌نظر می‌رسد که در اجرای لیدی‌گاگا نیز این لباس از معنای خود تهی شده، در خدمت مقاصد سرمایه‌داری به مصرف رسیده و کیلومترها با اهداف فمینیست‌های دهۀ هشتاد فاصله دارد.

اثر شمارۀ شش: پرفورمانس «خاطرۀ آب تمیز» (۱۹۸۵) اثر بتسی دِیمن (تصویر ۶)

در این اثر چشم‌گیر از بتسی دیمن، شاهد تفالۀ خمیر کاغذی هستیم که بستر رودخانه‌ای خشک را در ایالت اوتا تداعی می‌کند. رودخانه‌ای زیبا که بعد از ساخته‌شدن سد و سیل‌بند در بالادست رودخانه، خشک شد. شتک رنگ‌دانه‌های معدنی زرد و سرخ و آبی بر سطح کاغذ یادآورِ اتفاقی است که در بستر رودخانه رخ داده است و در صورت جریان آب، می‌بایست پر از خزه و سنگ بود. این هنرمند پس از اجرای موفق پرفورمانس خود، به‌جای تکرار منفعلانۀ ایدۀ خود، تصمیم گرفت کنش اجتماعی فعال‌تری از خود نشان بدهد و با راه‌اندازی مؤسسۀ غیرانتفاعی «حافظان آب» سعی می‌کند نظام جهانی را نسبت به کیفیت آب آگاه کند. او تا امروز توانسته پروژه‌های بزرگی را در چین (پارک اکولوژیک Living Water Garden) اجرا کند. فعالیت‌های دِیمن از بهترین نمونه‌های پراکسیس بوم‌فمینیستی است (Jones, 2020).

اثر شمارۀ هفت: ماکت چیدمانِ «سمفونی درختانِ آبی‌رنگ» (۲۰۱۵-) اثر آویوا رحمانی (تصویر ۷)

آویوا رحمانی یکی از کنشگران نام‌آورِ هنر زیست‌محیطی است که در آثارش نظر بینندگان را به اتفاقات نامحسوس در نابودی طبیعت و محیط زیست جلب می‌کند. به زعم النور هارتنی، تکرار موتیف درختانی که به رنگ مصنوعی



تصویر ۷. آویوا رحمانی، ماکتِ سمفونی درختانِ آبی‌رنگ، ۲۰۱۵، مجموعه شخصی هنرمند. مأخذ (Heartney, 2020)

آبی درآمده‌اند در این اثر قرار است بیننده را به یاد پیشرفت ساخت‌وساز خطوط لولهٔ نفت و گاز طبیعی در ایالات متحده، به‌خصوص در نیویورک و ویرجینیا بیندازد. این اثر هنری در همراهی با اعتراضات گسترده به تخریب منابع طبیعی در این کشور خلق شده است. رحمانی به تقلید از مجسمه‌ساز کانادایی، پیتر فن تیزنهاوزن، که زمینِ اثر هنری خود را مشمول قانون کپی‌رایت دانسته و در سال ۱۹۹۶ با توسل به همین ترفند، مانع عبور خطوط لوله از آن زمین شده بود، ادعایی مشابه کرد ولی پیش از آن که کار به دادگاه بکشد، شرکت نفتی از دعوا کنار کشید (Heartney, 2020).

اثر شمارهٔ هشت: پرفورمانس «محو کردنِ بیابان» (۲۰۱۰) اثر هانائه اوتامورا، هنرمند ژاپنی (تصویر ۸)

تصویر ۸. هانائه اوتامورا، محو کردنِ بیابان، ۲۰۱۰، از مجموعه پرفورمانس‌های مخفی ۲۰۱۰-۲۰۱۳. پرفورمانس ویدئوییHD در صحرای بزرگ، تونس، ۲:۰۴ دقیقه. مأخذ (Jones, 2020)

اوتامورا در پرفورمانس آیینیِ دو دقیقه‌ای خود می‌کوشد آگاهی اجتماعی نسبت به آلودگی‌های اتمی محیط زیست را افزایش دهد. او که متولد سال ۱۹۸۰ در نزدیکی فوکوشیما و دختر یکی از دانشمندان مشغول در پژوهش‌های اتمی است، در پرفورمانس‌های خود در پی تبیین ارتباط بین انسانِ فرهنگی و علمی با زمین است و از بدن کوچک خود در بافت پهناورِ زمین به‌عنوان عنصری در ایجاد این ارتباط استفاده می‌کند. در تصویر فوق، او با تمرکززدایی از نقطه‌نظر انسانی، به تلاشی سیزیف‌وار در بیابان مشغول و به بی‌حاصلیِ عملِ خود آگاه است (Fabijanska, 2020).

تصویر ۹. عکسی از زنان شرکت‌کننده در جنبش چیپکو در دهه ۱۹۷۰، منتشرشده در دایره‌المعارف بریتانیکا، مأخذ (Petruzzello, 2015)

تصویر ۱۰. جمعی از خواهران چیپکو، دهه هفتاد میلادی، منتشرشده در نشریه هیندو تایمز، مأخذ (Mortimer, 2017)

دو عکس و یک نقاشی از جنبش موســوم به «چیپکو» در دهۀ هفتاد

همۀ انواع این ارتباط را می‌توان به نحوی زیرشاخۀ ارتباطات فلسفی دانست که به‌خصوص در حوزۀ اخلاق، مقولۀ حقوق حیوانات و غیرانسان‌ها را مشمول می‌داند. وجه اشتراک این سه، نگاه انتقادی به تاریخ تمدن و جنسیت، و ارائۀ راهکاری عملگرا برای نجات طبیعت از دست فرهنگ است. لذا باید مادرسالاری را تقویت و روح زنانه و تصویرمدارِ طبیعت را از زیر سلطۀ فرهنگ مردسالارِ زبان‌محور رهانید. نمونه‌های عملی موفقی از بوم‌فمینیسم کنش‌گرا در دنیای معاصر وجود دارند؛ مثل جنبش چیپکو[12] در دامنۀ کوه‌های هیمالیا در هند که نمونۀ بارز بوم‌فمینیسم سیاسی است: همگرایی و کنش اجتماعی زنان هند در حفاظت از درختان جنگل آن هم به دور از خشونت و با مسلکی گاندی‌وار. آنها با تشکیل زنجیرۀ انسانی خواهرانه دور درخت‌ها مانع قطع کردن آنها می‌شدند. در فرهنگ هند که هنوز بخشی از سنت‌های مادرسالار خود را حفظ کرده است، درخت روح و همزاد و

12. Chipco Movement

تصویر ۱۱. «حکایت آرمیتا: بانوی محافظ درختان». نقاش ناشناس، مأخذ (Natesh, 2020)

هم‌صحبت هر انسان در زندگی است. در برخی روستاهای هند هنوز با تولد هر کودکی درختی کاشته می‌شود تا نگهبان و مصاحب او در طول زندگی‌اش باشد، اما با صنعتی و مدرن شدن سرزمین هند، این سنت‌ها کمرنگ و قطع بی‌رویهٔ درختان، اجتناب‌ناپذیر شد. فعالان چیپکو تا آنجا بر هدف و خواست خود اصرار کردند که طی ماجرای قطع درخت در جنگل، زنی که خود را محافظ درختان می‌نامید و مانع قطع درخت شده بود، کشته شد (تصویر ۹ تا ۱۱).

به‌همین سیاق، بوم‌فمینیسم همچنان که دغدغه‌های فلسفی، الهیاتی، جامعه‌شناختی، تبارشناختی و زیست‌محیطی دارد، گرایشات سیاسی و عملگرا هم دارد. می‌توان نحله‌های مختلفی از بوم‌فمینیسم را بر اساس اندیشه و عمل سیاسی که در پیش می‌گیرند، یا گرایشات فلسفی، الهیاتی، جامعه‌شناختی و تبارشناختی آنها شناسایی کرد، اما در مجموع، همه این نحله‌ها فصل مشترکی دارند و آن پرسش از ساختارهای قدرتی است که زنان و طبیعت را در فرهنگ‌ها، محیط‌ها و شرایط تاریخی و سیاسی مختلف به بند کشیده‌اند، و بعد، ارایهٔ راهکارهایی برای رهایش از مردسالاری سلطه‌جو و احیای طبیعت مادرانه است. به هر طریق، فصل مشترک همهٔ این رویکردها، از سیاست‌های سبز[13] اجتماعی (ایدئولوژی سبز) گرفته تا ادبیات محیط‌زیست‌گرا، موضع‌گیری اخلاقی آن در احساس تعهد نسبت به دنیای طبیعت و نوعی پراکسیس محیط‌زیست‌گرا است» و نه صرفاً تقلیل آن به درون‌مایه یا موتیفی برای مطالعهٔ موردیِ ادبیات و هنر یا تولیدات فرهنگ (Lee, 2006). فلسفهٔ معاصر زیست‌محیطی رویکردی انتقادی و واکنشی نسبت به تعریف «طبیعت» دارد و معتقد است اشکال اصلی از تعریف این مفهوم آغاز می‌شود؛ مثلاً بوم‌شناسی فرهنگی یا فمینیسم فرانسوی رادیکال، با رجحان سویهٔ فرهنگ بر طبیعت، نگرشی توأم با سوءظن به طبیعت دارد یا کاربستِ مصلحت‌طلبانهٔ «طبیعت» یا صفت «طبیعی» را در جهت اعمال سلطه و تعریف هنجارهای نژادی، جنسیتی، تاریخی، اجتماعی و حتی فلسفی به سؤال می‌گیرد.

13. Green policy

پرسش اساسی: پارادوکسِ بوم‌فمینیسم و مسئلهٔ ذات‌گرایی

بسیاری از منتقدان اتفاق نظر دارند که دیدگاهِ زیست‌محیطی معاصر استقلال روش‌شناختی مشخصی ندارد و در تکنیک و رویکرد شیوه‌ای التقاطی در پیش می‌گیرد. عنایت و فتح‌زاده دربارهٔ این موضوع چنین می‌نویسند:

> اکوفمینیسم یک دیدگاه انتقادی در حوزهٔ نظریه‌پردازی اجتماعی است و سعی می‌کند که به بنیان‌های روش‌شناختی غالب نظریه‌های اجتماعی از جمله در زمینهٔ جدایی محقق از موضوع تحقیق و نیز طرح متغیرها به‌عنوان موجودیتی مستقل از مطالعه‌شونده انتقاد وارد کند. انتقاد اساسی بوم‌فمینیست‌ها همچنین متوجه علم اثباتی است که با تأکید بر ماهیت بیرونی و فشارآور ساختارهای اجتماعی سعی در تثبیت و تحکیم آنها دارد. از این روی، این دیدگاه به روش‌شناسی پوزیتیویست‌ها انتقاد می‌کند (عنایت و فتح‌زاده، ۵۶-۵۷).

اما مشکل جریان بوم‌فمینیسم فقط به روش‌شناسی محدود نمی‌شود. هرکدام از مبانی فکری بوم‌فمینیسم را می‌توان از دیدگاه فلسفی یا نظریات فرهنگی مردود دانست. نخست آن که القای جنسیت زنانه به محیط زیست با نوعی ذات‌باوری همراه است؛ مثلاً اینکه چگونه می‌توان ثابت کرد که ذاتِ زن با طبیعت پیرامونش (خارجی) ورای استعاره‌های زبانی و به‌مثابه ارزشی فی‌نفسه سنخیتی دارد (Jackson, 1995). می‌توان به کلی‌گویی‌های انتزاعی دربارهٔ طبیعت و جنسیت اعتراض وارد کرد. یا برخی ادعاهای بوم‌فمینیست‌ها در اثبات تأثیر مستقیم ایدئولوژی مردسالار در تخریب طبیعت چندان توجیه علمی و تجربی ندارد. اما نکتهٔ دوم، از نگاهی کلان‌تر مشکل اصلی پروژهٔ بوم‌فمینیسم را می‌توان در مواجههٔ بلاتکلیف و اغلب ذات‌گرای[14] آن با دوگانهٔ طبیعت/فرهنگ و تعریف این دو دانست: القای جنسیت به دوگانهٔ طبیعت/فرهنگ درواقع تأیید انگاره‌های جنسیتی پیشین (ایدئولوژی مسلط) و هم‌راستا با آنان است: این که بپذیریم زن همان زمین است و زن با چیزی جز استعاره‌های رایج زایش و باروری تعریف نمی‌شود، فروکاستن مسئله به القای جنسیت بیولوژیک است؛ نوعی دیگر از تسلیم در برابر ایدئولوژی مسلط که با فلسفه و روح فمینیسم هم‌خوانی ندارد. منتقدان بوم‌فمینیسم (که اغلب طرفِ فرهنگ را می‌گیرند و طبیعت را نیز براساس فرهنگ تعریف می‌کنند) می‌پرسند: «آیا چنین تصوری از زنانگی در محیط زیست، خود محصول یک ایدئولوژی و برساخته‌ای مصنوعی در برهه‌ای از تاریخ نبوده است؟» حتی این تصور که زنان حامیان بهتری برای محیط زیست هستند

14. Essentialist

نیز برای این دسته از منتقدان فرهنگی محلی از اعراب ندارد. «آیا زنانه دانستن طبیعت خود نوعی اعمال تبعیض و طرد جنسیتِ دیگری (مردانگی) نیست؟» این همان مشکلی است که در تمام حوزه‌های مشترک با فمینیسم بروز پیدا کرده است. سوم آنکه تقلیل دادن مسئلهٔ محیط زیست و دغدغه‌های زیست‌محیطی در هنر معاصر فراتر از آن است که به نام فمینیسم مصادره گردد. بسیاری از هنرمندان مرد نیز بی‌آنکه چنین نامی بر خود بنهند در همین راستا فعالیت می‌کنند و به تعبیری بوم‌فمینیست هستند، بدون اینکه اساساً ادعای فمینیست بودن داشته باشند، و چه‌بسا زنانی که به نام بوم‌فمینیسم در حال بازتولید باورها و ایدئولوژی‌هایی کاملاً زن‌ستیزانه یا همراه با تبعیضات جنسیتی هستند. فمینیست‌های فرهنگی و به‌خصوص نسل دوم به بعد ذات‌گرایی نهفته در این دسته از فمینیست‌ها را نمی‌پذیرند و مبانی آن را در تضاد روشن با نقش‌های جنسیتی مورد نظر خود در ساختار فرهنگ می‌دانند. در چنین شرایطی بازتعریف طبیعت در تقابل با فرهنگ در چارچوبی روش‌مند و منسجم که بتواند مسئلهٔ ذات‌گرایی فمینیسم را رفع و رجوع کند، ضروری می‌نماید.

برای تحلیل ادبیات اکوفمینیستی و پرهیز از مغالطات نظری و روش‌شناختی، تمایز بین سطوح کنش‌ورزی هنری بسیار راهگشا است. ادبیات بوم‌فمینیستی با بازنمایی تأثیرات مخرب طبیعت اولیه و ارائهٔ الگویی از آنچه طبیعت آرمانی می‌تواند باشد، طبیعتی ثالث را در قالب فانتزی یا ژانر تخیلی به ما ارائه می‌کند. بنابراین تولیدات ادبی و هنری اکوفمینیستی صرفاً فرایندهایی دلالت‌پرداز در ساختار مشخص و محصول رابطهٔ چندسویهٔ فرهنگ، ایدئولوژی و تصویری (غیراصیل) است که فمینیست‌ها از طبیعتِ جنسیت (زن) و جنسیتِ طبیعت (محیط زیست) در ذهن خود ساخته‌اند. اهمیت این تعریف برای ما آن است که طبیعت دیگر چیزی در تضاد با فرهنگ و مصنوعات بشری نیست، بلکه تولیدات فرهنگی وقتی وارد اکوسیستم می‌شوند بلافاصله طبیعتی ثانویه و معیوب می‌سازند؛ یعنی مرزهای جزمی بین طبیعت و مصنوعیت را محو کرده‌اند و این درهم‌گونگی اصلاح‌پذیر نیست مگر به‌واسطهٔ تخیل هنریِ کنش‌ورز و مداخله‌گری که آگاهی ما را نسبت به امکان حدوث وضعیتی بهتر، یا وضعیت سوم، راهنمایی کند.

نتیجه‌گیری

درحالی که فمینیسم رادیکال پساساخت‌گرا در نفی اصالت طبیعت در دوگانهٔ طبیعت/فرهنگ، جانب فرهنگ را می‌گیرد و با اکولوژی فرهنگی سنخیت بیشتری دارد، تأکید بوم‌فمینیسم بر سویهٔ طبیعت و کاوش در امکانات و راهکارهای جایگزین

برای احیای اکوسیستم، یگانه مرجع تجربهٔ زیسته و نقد هم‌دستی فرهنگ زبان‌محور در تخریب گستردهٔ زمین است. اکوفمینیسم یا بوم‌فمینیسم جریان فلسفی و هنریِ دغدغه‌مندی است که بحران‌ها و معضلات زیست‌محیطی را یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های انسان معاصر دانسته و در راه آگاهی‌بخشی به انسان‌ها می‌کوشد، چنان طیف وسیعی از گرایش‌ها و کنش‌ها را در برمی‌گیرد که دیگر نمی‌توان از یک نوع مشخص بوم‌فمینیسم نام برد. همان‌طور که از دسته‌بندی کارن وارن و نمونه‌های هنری در این مقاله پیدا است، درحالی‌که هنرمندان معاصر بسیاری همچون جیم داین همچنان آگاهانه به بازآفرینی یا دست‌کم بازخوانی سنت‌ها و سیاست‌های جنسیتی چندصدسالهٔ تاریخ هنر مشغولند، هنرمندان بسیاری آگاهانه به خوانش انتقادی رابطهٔ سه‌گانهٔ فرهنگ، طبیعت و جنسیت در آثار خود پرداخته‌اند. در یک سر این طیف، کنش‌ورزانی با پراکسیس سودمند اجتماعی-سیاسی حضور دارند؛ مثل هنرمندان جنبش چیپکو و فمینیسم سبز، که آگاهی عمومی را نسبت به حجم زباله‌های تولیدی و آسیب انسان‌ها به زمین بالا می‌برند. در میانهٔ این طیف، «هنر بازیافت» با پرداختن به زیباشناسیِ بوم‌فمینیستی مشغول آفرینش استتیک از زباله است، یا مثل بتسی دیمن از خاطرهٔ آب تمیز به چیدمان و پرفورمانس‌های تأثیرگذار دست می‌یابد، یا مثل آویوا رحمانی با بیانی متفاوت تملک و تخریب زمین و اموال عمومی را بازمی‌نماید، اما در سوی دیگر این طیف، بوم‌فمینیسم فرهنگی یا مارکسیست، موضعی رادیکال‌تر اتخاذ کرده و از استثمار نمادین زن، حیوانات و زمین در ساختار جامعهٔ سرمایه‌مدار و مصرف‌گرای امروز سخن می‌گوید.

آنچه برای ما در این مقاله اهمیت دارد، آن است که هریک از این نحله‌های فمینیستی به تعبیری می‌کوشند به هنری تأثیرگذار و آگاهی‌بخش دست یابند و با ترجیح و تأسی از طبیعت در دوگانهٔ طبیعت/فرهنگ، به خوانش انتقادی تازه‌ای از فرهنگ دست پیدا کنند، اما بیشتر این جریان‌ها همچنان دچار پارادوکسِ ذات‌گرایی خویش هستند و در مبانی فلسفی خود به اصلی پرداخته‌اند که به اذعان تاریخ هنر فمینیست، خود زاده و پرداختهٔ تفکر مردسالار است. به نظر می‌رسد که در این مسیر دشوار، فقط آن دسته از بوم‌فمینیست‌های کنش‌گرا که هنر را در خدمت ایجاد تغییر و متعهد به پراکسیس اجتماعی می‌دانند، توانسته‌اند تأثیرگذار عمل کنند، و طیف‌های دیگرِ بوم‌فمینیسم همچنان مشغول تولید هنری تزئینی، موزه‌ای و بی‌خاصیت هستند که همچنان گرفتار پارادوکسِ ذات‌گرایی است و نتوانسته از پس ادعای آغازین خود بربیاید.

منابع

پارساپور، زهرا (۱۳۹۷)، «نقد اکوفمینیستی داستان آبی‌ها»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۶۲، زمستان، صص ۵۰-۳۳.

پارساپور، زهرا؛ قلی‌پور، ربابه؛ خلیل‌اللهی، شهلا (۱۳۹۶)، «خوانش اکوفمینیستی رمان اندوه جنگ با تکیه بر رابطهٔ فرهنگی و نمادین»، پژوهشنامهٔ زنان، صص ۲۱-۱.

پاک‌نیا، محبوبه و مردیها، مرتضی (۱۳۸۸)، سیطرهٔ جنس، تهران: نشرنی.

دوستی، فرزانه (۱۳۹۶)، «اکوفمینیسم ازمنظر اکوسمیوتیک: چالش نشانه‌شناختی فرهنگ/طبیعت در ادبیات زن‌بوم‌شناختی معاصر»، سیزدهمین هم‌اندیشی حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران، [دردست انتشار].

عنایت، حلیمه و فتح‌زاده، حیدر (۱۳۸۸)، «رویکردی نظری به مفهوم اکوفمینیسم»، مطالعات جامعه‌شناسی، سال دوم، شمارهٔ پنجم، زمستان، صص ۶۳-۴۵.

کاوافی، کنستانتین (۲۰۱۴)، بقیه را به اهل هادس می‌گویم، ترجمه: محمد طلوعی و فرزانه دوستی، لندن: اچ اند اس.

وارن، کارن (۱۳۸۳)، «توانایی و تعهد فمینیسم بوم‌شناختی»، ترجمه: منصوره شجاعی، مجموعه مقالات اخلاق زیست‌محیطی، جلد دوم، تهران: نشر توسعه.

وارن، کارن (۱۳۹۵)، «درآمدی به فلسفهٔ محیط‌زیست زنانه‌نگر»، ترجمه: مریم نصر اصفهانی، مجلهٔ زنان امروز، سال سوم، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۸-۱.

Battersby, C. (1989), *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington: Indiana University Press.

Beard, M. (2017), “Women in Power”, *London Review of Books* 39.6: 9-14, retrieved from <https://www.lrb.co.uk/v39/n06/mary-beard/women-in-power>.

d’Eaubonne, F. (1974), *Le féminisme ou la mort*, Paris: Horay.

Dine, J. (2017), “House of Words. The Muse and Seven Black Paintings”, Rome: Accademia Nazionale di San Luca.

Drabardi, N. (2017), “Pachamama, a Mâe Terra”, *Magia no Dia a Dia.* Retrieved from <http://www.magianodiaadia.com/2017/08/pachamama-mae-terra.html>.

Ellul, J. (1985), *The Humiliation of the Word*, Michigan: Grand Rapids.

Estok, S. C. (2001), “A Report Card on Ecocriticism”, *AUMLA 96* (November): 200-38.

Fabijanska, M. (2020), “Ecofeminisms”, *Artishock*, retrieved from <https://artishockrevista.

com/2020/07/19/ecofeminisms/>.
Gaard, G. (1993), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Philadelphia: Temple University Press.
Grey, A. (1989), “Gaia”, Progress of the Soul series, *Alex Grey*. Retrieved from <https://www.alexgrey.com/art/paintings/soul/alex_grey_gaia-3>.
Griffin, S. (1978), *Woman and Nature: The Roaring Inside Her*, New York: Harper & Row.
Heartney, E. (2020), “How the Ecological Art Practices of Today were Born in 1970s Feminism”, *Art News*, May 22, retrieved from <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.
Jackson, C. (1995), “Radical Environmental Myths: A Gender Perspective”. *New Left Review*, 201(Mar/Apr): 124-143.
Jones, A. A. (2020), “ecofeminism(s)”, *The Brooklyn Rail*. Retrieved from <https://brooklynrail.org/2020/07/artseen/ecofeminisms>.
Kailo, K. (2003), “Cyber/Ecofeminism – From Violence and Monoculture towards Eco-Social Sustainability”, Presented at Gender and Power in the New Europe, *the 5th European Feminist Research Conference*, August 20-24.
Korsmeyer, C. (2004), *Gender and Aesthetics: An Introduction*, London: Routledge.
Lee, W. L. (2006), “On Ecology and Aesthetic Experience: A Feminist Theory of Value and Praxis”, *Ethics and the Environment*, 11(1): 21-41.
Mortimer, S. M. (2017), “The Women Who Were the Original Tree Huggers”, *Three sisters*. Retrieved from <https://treesisters.org/blog/women-who-stood-up-for-trees>.
Murphy, P. (1991), “Ground, pivot, motion: ecofeminist theory, dialogics, and literary practice”, *Hypatia*, 6(1):146-61.
Natesh, S. (2020), “When Amrita Devi And 362 Bishnois Sacrificed Their Lives For The Khejri Tree”, *Feminism in India*. Retrieved from <https://feminisminindia.com/2020/09/11/when-amrita-devi-and-362-bishnois-sacrificed-their-lives-for-the-khejri-tree/>.
Petruzzello, M. (2015), “Chipco Movement”, *Encyclopedia Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/explore/savingearth/chipko-movement>.

Phillips, B. (2004), “The Rape of Mother Earth in Seventeenth Century English Poetry: An Ecofeminist Interpretation”, *Atlantis*, 26(1): 49-60.
Plumwood, V. (1993), *Feminism and the Mastery of Nature*, London, UK: Routledge.
Ruether, R. R. (1975), *New Woman, New Earth: Sexist Ideologies and Human Liberation*, New York: Seabury Press.
Salleh, A. (1997), *Ecofeminism as Politics: Nature, Marx, and the Postmodern*, London: Zed Books.
Sargisson, L. (2001), “What’s Wrong with Ecofeminism”, *Environmental Politics*, 10(1), 52-64.
Schor, M et al. (1999), “Contemporary Feminism: Art Practice, Theory, and Activism: An Intergenerational Perspective”, *Art Journal*, 58(4): 8-29.
Shiva, V. and M. Mies (1998), *Ecofeminism*, London: Zed Books.
Shlain, L. (1998), *The Alphabet versus the Goddess: The conflict between word and image*, New York: Viking/ Penguin.
Spretnak, C. (1978), *Lost Goddesses of Early Greece: A Collection of Pre-Hellenic Mythology*, Ann Arbor: Moon.
Sterbak, J. (1987). “ Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic”, *Walker*. Retrieved from < https://walkerart.org/collections/artworks/vanitas-flesh-dress-for-an-albino-anorectic>.
Stone, M. (1976), *When God Was a Woman*, New York: Dial Press.
Warren, K. (1993), *Environmental Philosophy: From Animal Rights to Radical Ecology*, Michael E. Zimmerman et al. (eds.), Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 253-267.
_____ (2000), *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, New York: Rowman & Littlefield Publishers.