لذت بصری و سینمای روایی

لورا مالوی
ترجمهٔ نگار ستوده

۱. مقدمه

الف ـ استفادهٔ سیاسی از روان‌کاوی

این مقاله قصدش این است که از روان‌کاوی استفاده کند برای کشف این‌که کجا و چگونه علاقهٔ به سینما با الگوهای از پیش‌تعیین‌شده‌ای که با فرد و شکل‌های اجتماعی که فرد را دربرگرفته، تشدید می‌شود. در آغاز به این می‌پردازیم که سینما چه‌طور انعکاس و آشکارکننده و عمل‌کنندهٔ تفسیرِ به‌لحاظ اجتماعی تثبیت‌شدهٔ تفاوت جنسی‌ست که تصاویر، راه‌های اروتیک نگاه‌کردن و نمایش‌دادن را کنترل می‌کند. مفید است که دریابیم سینما چه بوده، چگونه جادویش در گذشته عمل کرده، و درعین‌حال در تئوری و عمل بکوشیم با این سینمای گذشته به چالش برخیزیم. نتیجه این‌که تئوری روان‌شناختی به‌عنوان سلاحی سیاسی به‌کار می‌رود، و نشان می‌دهد که ناخودآگاه جامعهٔ مردسالار چگونه ساختار فرم فیلم را تعیین کرده است.

تناقض فالوسنتریزم (مرد محوری) در تمام جلوه‌هایش این است که به تصویر زنی اخته متکی‌ست تا به دنیایش نظم و معنا ببخشد. تصوری از زن که رکن اصلی این سیستم است: فقدان اوست که به مردانگی (phallus) وجهی نمادین می‌بخشد، اشتیاق اوست که باعث می‌شود بفهمیم فقدان مردانگی نمایانگر چیست. مقالات اخیر در مجلهٔ اسکرین دربارهٔ روان‌کاوی و سینما نتوانسته به اندازهٔ کافی اهمیت بازنمایی فرم زن را به‌شکلی سمبلیک، که دربرداشت نهایی نمایانگر اختگی‌ست و بس، آشکار کند. اگر بخواهیم چکیدهٔ این دیدگاه را بیان کنیم: کارکرد زن در فرم‌بخشیدن به ناخودآگاه مردسالار دوگانه است. زن در وهلهٔ اول با نداشتن مردانگی نماد تهدید اختگی‌ست، و در وهلهٔ دوم به کودک وجه سمبلیک می‌بخشد. وقتی این دستاورد حاصل شد، معنای او در روندی غایی قرار می‌گیرد، او در جهان قانون و زبان جز خاطره‌ای نیست که میان خاطرهٔ کمال مادرانه و خاطرهٔ فقدان در نوسان است. هر دو فرض به طبیعت برمی‌گردد (یا در اصطلاح مشهور فروید، در آناتومی).

اشتیاق زن، تابع تصویر خودش است به‌عنوان حمل‌کنندهٔ زخمی خون‌آلود، او فقط می‌تواند در رابطه‌اش با اختگی وجود داشته باشد و نمی‌تواند از آن فراتر رود. او کودکش را بدل می‌کند به دلالتی از اشتیاقش به داشتن مردانگی (شرطی که برای ورود به دنیای نمادین تصور می‌کند)، چه بزرگوارانه وارد دنیای واژه‌ها شود، به‌نام پدر و قانون، چه بکوشد کودکش را در دنیای نیمه‌تاریک تخیل نگاه دارد. درنتیجه زن در فرهنگ مردسالار بر خود دیگرِ مرد دلالت دارد، که با نظمی نمادین محصور شده که مرد می‌تواند در آن تخیل‌ها و دغدغه‌هایش را با فرمانی زبانی تحقق بخشد و آن‌ها را بر تصویر خاموش زنی که به جایگاهش در مقام حامل معنا، نه خالق معنا، بسته شده، تحمیل کند.

بنابراین این تحلیل برای فمینیست‌ها اهمیت آشکاری دارد، زیبایی در ترجمهٔ دقیقش از سرخوردگی‌ای که زیر نظام مردمحور تجربه شده. این ما را به ریشه‌های سرکوفتگی‌مان نزدیک می‌کند، مشخصات مشکل را روشن‌تر می‌کند، ما را

این مقالهٔ مال‌وی که نخستین‌بار در مجلهٔ اسکرین، در پاییز ۱۹۷۵ چاپ شده، شاید مهم‌ترین مقاله او و از تأثیرگذارترین مقالات سینمایی دهه‌های اخیر باشد. مقاله‌ای دشوار با زبانی ناهموار که اگر خواننده‌اش صبر و حوصله به خرج دهد، در بخش انتهایی‌اش نکات تکان‌دهنده‌ای را دربارهٔ آثار هیچکاک و اشترن‌برگ مطرح می‌کند. پس از صفحه‌بندی خبردار شدیم که ترجمهٔ دیگری از مقاله در نشریهٔ ارغنون شمارهٔ ۲۳، زمستان ۱۳۸۲ چاپ شده است که زبانش به‌کلی با این ترجمه متفاوت است.

VISUAL AND NARRATIVE CINEMA

با چالشی نهایی روبه‌رو می‌کند: چگونه با ناخودآگاهی که مثل یک زبان، ساختار به خود گرفته به چالش برخیزیم (چیزی که در لحظهٔ ظهور زبان شکل گرفته)، در حالی که همچنان در زبان مردسالاری گرفتاریم، راهی وجود ندارد که بتوانیم آلترناتیوی ناگهانی پیدا کنیم، ولی می‌توانیم مردسالاری را با ابزارهایی که فراهم می‌کند بررسی کنیم، و روان‌کاوی تنها ابزار نیست ولی ابزار مهمی‌ست. همچنین خلاء فراوانی میان مباحث مهم ناخودآگاه زنانه که به‌سختی به تئوری روان‌کاوی ربط پیدا می‌کند، وجود دارد: جنسیت کودک مونث و رابطه‌اش با وجه نمادین، زن بالغ و غیرمادر، حاملگی خارج از دلالتگری مردانگی، ...اما تئوری روان‌کاوی در موقعیت کنونی‌اش دست‌کم می‌تواند ادراک ما را از وضع کنونی، از نظام مردسالاری که در آن گرفتاریم، گسترش دهد.

ب ـ نابودی لذت همچون سلاحی رادیکال

سینما در مقام یک سیستم بازنمایانه پیشرفته مسائلی را مطرح می‌کند دربارهٔ روش‌هایی که ضمیر ناخودآگاه (شکل گرفته توسط نظام حاکم) به کمک آن‌ها راه‌های دیدن و لذت بردن از نگاه را ساختارمند می‌کند. سینما در دهه‌های اخیر تغییر کرده. دیگر سیستمی یکپارچه، شکل گرفته بر مبنای سرمایه‌گذاری کلان نیست که بهترین نمونه‌اش هالیوود دههٔ ۱۹۳۰، ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ بود. پیشرفت‌های تکنولوژیک (فیلم شانزده میلی‌متری و غیره) شرایط اقتصادی تولید سینمایی را دچار تغییر کرده، که اکنون می‌تواند همان‌قدر صنعتگرانه باشد که سرمایه‌محور. بنابراین برای سینمای آلترناتیو امکان گسترش فراهم شده. اما هالیوود هر قدر که خودآگاه و طعنه‌آمیز باشد، همیشه خود را به میزانسن فرمی خاصی محدود کرده که بازتاب مفهوم ایدئولوژیک حاکم بر سینماست. سینمای آلترناتیو فضا را برای تولد سینمایی ایجاد می‌کند که هم به‌لحاظ سیاسی و هم زیبایی‌شناختی رادیکال است و پیش‌فرض‌های اساسی سینمای بدنه‌ای را زیر سؤال می‌برد. مسئله انکار اخلاقی این سینما نیست، بلکه تأکید بر روش‌هایی‌ست که پیش‌فرض‌های فرمی آن، دغدغه‌های روانی جامعهٔ تولیدکنندهٔ آن را انعکاس می‌دهد، و بعدتر، تأکید بر این‌که سینمای آلترناتیو با واکنش‌نشان‌دادن به این دغدغه‌ها و مفروضات وارد عمل شود. سینمای به‌لحاظ سیاسی و زیبایی‌شناختی آوانگارد اکنون امکان وجود دارد، اما همچنان فقط در مقام یک نقطهٔ مقابل. جادوی سبک هالیوود در بهترین شکلش (و تمام سینماهایی که در قلمروی تأثیر آن هستند)، نه به شکل انحصاری، بلکه به‌عنوان یک جنبهٔ مهم، براساس طراحی ماهرانه و رضایت‌بخش لذت بصری پدید آمده است. سینمای چالش‌ناپذیر بدنه‌ای، وجوه اروتیک را به زبان نظام مردسالار غالب کدگذاری کرد. در سینمای گسترش یافتهٔ هالیوود فقط از طریق این کدها بود که این موضوع دگرگون شده، که در خاطرهٔ تخیلی با نوعی فقدان، با وحشت بالقوهٔ فقدان تخیل، همراه بود، توانست راهی به ارضاشدن پیدا کند: از طریق زیبایی فرمی و پرداختن به دغدغه‌های سازندهٔ خودش.

این مقاله به درهم‌آمیختگی لذت اروتیک در سینما، معنایش، و به‌ویژه جایگاه محوری تصویر زن در آن می‌پردازد. گفته‌اند که تحلیل لذت، یا زیبایی، آن را نابود می‌کند. هدف این مقاله همین است. بایستی به رضایت و تشدید نفس که تاکنون تجسم اوج تاریخ سینما بوده حمله‌ور شد. نه به منظور بازسازی لذتی دیگر، که نمی‌تواند در فضایی انتزاعی شکل بگیرد، و نه به منظور چیزی ناخوشایند و فکورانه، بلکه برای راه‌باز کردن به انکار کامل آسودگی و تمامیت‌طلبی سینمای داستانی. سینمای آلترناتیو شوقی‌ست که از پشت سرگذاشتن گذشته بدون انکار کردن آن نشأت می‌گیرد، فراتر رفتن از فرم‌های منسوخ‌شده یا سرکوب‌گر، یا خطر کردن و نفی انتظارهای لذت بخش معمول برای دستیابی به زبان جدیدی از اشتیاق.

لذت بصری و سینمای روایی

انسانی

الف - سینما لذت‌های محتمل بسیاری را به بیننده عرضه می‌کند. یکی اسکوپوفیلیاست. موقعیت‌هایی هست که صرف نگاه منشاء لذت است، همچنان که به‌شکل معکوس، در معرض نگاه‌بودن نیز لذت‌بخش است. فروید به‌شکلی ابتکاری اسکوپوفیلیا را به‌عنوان یکی از غرایز تشکیل دهندهٔ جنسیت تعریف کرد که در مقام محرکی کاملاً مستقل از مناطق اروتیک وجود دارد. او در این مرحله اسکوپوفیلیا را مربوط دانست به این‌که دیگران را به‌عنوان شیء در نظر بگیریم، و نگاهی کنترل‌گر و کنجکاو را به آن‌ها اعمال کنیم. مثال‌های او بر محور نگاه‌های دیدزنندهٔ کودکان است، اشتیاق آن‌ها به تماشا و اطمینان‌یافتن از نقاط خصوصی و ممنوعه (کنجکاوی نسبت به اجزای بدن دیگران و کارکردهای آن‌ها، نسبت به داشتن یا نداشتن آلت، و نسبت به صحنهٔ جنسی). در این تحلیل اسکوپوفیلیا نقشی اساسی دارد. با این‌که این غریزه با عوامل دیگر تعدیل می‌شود، به‌ویژه با سازمان‌دهی نفس، اما به‌عنوان پایه‌ای اروتیک برای لذت‌بردن در نگاه‌کردن به آدمی دیگر همچون شیء به حیات خود ادامه می‌دهد. در شکل

افراطی‌اش، می‌تواند به انحراف اخلاقی بدل شود، چشم‌چران‌های وسواسی و آدم‌های هیزی را پدید بیاورد که فقط با نگاه‌کردن ارضای‌شان شکل می‌گیرد، در منطق کنترل‌کننده‌اش، با شیء‌کردن دیگران.

در نگاه نخست، به‌نظر می‌رسد که سینما از دنیای زیرزمینیِ دزدکی‌نگاه‌کردن به یک قربانی بی‌خبر و بی‌میل دور باشد. آن‌چه روی پرده می‌آید بسیار آشکار نشان داده می‌شود. اما بخش اعظم فیلم‌های سینمای بدنه‌ای، و قراردادهایی که آگاهانه وضع شده، دنیای به‌شدت بسته‌ای را تصویر می‌کند به‌شکلی جادویی آرامش‌بخش، بی‌اعتنا به حضور تماشاگر، که برای او احساسی از جدایی ایجاد می‌کند و تخیل چشم‌چرانانهٔ او را فعال می‌کند. همچنین تضاد میان تاریکی سالن (که تماشاگران را از هم نیز جدا می‌کند) و درخشش الگوهای متغیر سایه‌روشن روی پرده کمک می‌کند به ایجاد نوعی توهم جدایی چشم‌چرانانه. با این که فیلم را واقعاً نشان می‌دهند، آن‌جا قابل مشاهده است، شرایط نمایش و قراردادهای روایی برای تماشاگر این توهم را شکل می‌دهد که در دنیایی خصوصی فیلم را نگاه می‌کند. در میان عناصر دیگر، موقعیت تماشاگران در سینما به شکل بی‌شرمانه‌ای یکی از راه‌های سرکوب تن‌نمایی و فرافکنی اشتیاق سرکوفتهٔ آن‌ها نسبت به نمایشگر است.

ب. سینما آرزوی اولیهٔ لذت‌بردن از نگاه‌کردن را برآورده می‌کند، اما از این فراتر می‌رود، احساس اسکوپوفیلیا را از جنبهٔ خودشیفتگی‌اش گسترش می‌دهد. قراردادهای سینمای بدنه‌ای توجه را به فرم انسانی جلب می‌کند. هم اندازه‌ها، هم فضا و هم داستان‌ها انسان‌نگارانه است. در این‌جا کنجکاوی و اشتیاق به نگاه‌کردن با کشش نسبت به شباهت و آشنایی مخلوط می‌شود: چهرهٔ انسان، بدن انسان، روابط میان فرم انسان و محیط، حضور مرئی شخص در دنیا. ژاک لاکان شرح داده که لحظه‌ای که کودک تصویر خودش را در آینه تشخیص می‌دهد، به چه نحو در شکل‌گیری نفس وجود او لحظه‌ای حیاتی محسوب می‌شود. جنبه‌های مختلفی از این تحلیل به این بحث مربوط است. مرحلهٔ آینه موقعی اتفاق می‌افتد که جاه‌طلبی‌های فیزیکی کودک از ظرفیت حرکتی‌اش پیشی می‌گیرد، و نتیجه این‌که تشخیص خود از این نظر برایش خوشحال‌کننده است که تصور می‌کند تصویرش در آینه کامل‌تر است، تکامل‌یافته‌تر از تجربه‌ای که خودش با بدنش داشته. بنابراین شناسایی با سوءتعبیر همراه است: تصویر شناسایی‌شده معلوم می‌شود که تصویر انعکاس‌یافتهٔ خودبدن است، اما این سوءتعبیر همچون مافوقی که این بدن را از بیرون در مقام نفسی ایده‌آل، تابعی دگرگون‌شده، بازتاب داده، از نو ایده‌آلی نفسانی را شکل می‌دهد، که راه را برای نمونه‌های آتیِ همذات‌پنداری با دیگران هموار می‌کند. این لحظهٔ آینه‌ای برای کودک مقدم بر زبان است.

برای این مقاله مهم این حقیقت است که این تصویری‌ست که چارچوب تخیل فرد را شکل می‌دهد، شناسایی/سوءتعبیر و همذات‌پنداری، و درنتیجه نخستین شکل‌گیری «من» ذهنی. این لحظه‌ای‌ست که آن شیفتگیِ قدیم به نگاه‌کردن (به چهرهٔ مادر، به‌عنوان مثالی واضح) با اولین تصور خودآگاهی آمیخته می‌شود. بنابراین این تولد عشق/سرخوردگی دیرپایی‌ست میان تصویر و تصور از خود که در فیلم چنان قدرت‌مند می‌شود و در تماشاگران، چنان شناسایی شعف‌آلودی پدید می‌آورد. کاملاً جدا از شباهت‌های بیرونی میان پرده و آینه (مثلاً در قاب‌بودن بدن انسان در محیط)، سینما صاحب چنان ساختارهای پرقدرتی‌ست که می‌تواند در عین تقویت نفس، کاری کند که شخص موقتاً خودش را به فراموشی بسپارد. احساس فراموش‌کردن دنیا در عین درک آن (فراموش می‌کنم کی‌ام و کجا بوده‌ام)، به‌شکلی نوستالژیک یادآور نخستین لحظهٔ شناسایی تصویر است. درعین حال سینما چنان که به‌ویژه در سیستم ستاره‌سازی منعکس است، با تولید ایده‌آل‌های نفسانی تشخص پیدا کرده، ستاره‌هایی که هم روی پرده و هم در داستان با روندی پیچیده مجموعه اعمالی از شباهت‌ها و تفاوت‌ها را به نمایش می‌گذارند (منش زرق‌وبرق‌داری که خودش را عادی جلوه می‌دهد).

پ - در دو بخش قبلی این مقاله دو جنبهٔ متناقض ساختارهای

لذت‌بخش نگاه‌کردن را در موقعیت سینمای قراردادی مطرح کردیم. نخست، اسکوپوفیلیا، که از لذتی نشأت می‌گیرد که کسی را با نگاه‌کردن در موقعیت شیئی جنسی قرار می‌دهیم. دومی، با خودشیفتگی و استقراریافتنِ نفس شکل می‌گیرد، که از همذات‌پنداری با تصویر دیده‌شده نشأت می‌گیرد. درنتیجه، در اصطلاح سینمایی، یکی از آن‌ها میان همدلی اروتیک با موضوع و شیء روی پرده جدایی قائل می‌شود (اسکوپوفیلیای فعال)، دیگری با شیفتگی تماشاگر از طریق شناسایی شبیه خود، همذات‌پنداری نفس را با شیء روی پرده می‌طلبد. اولی نوعی ساختار غریزهٔ جنسی‌ست، دومی از جنس لیبیدو [غریزهٔ حیات]ی نفسانی‌ست. این دوگانگی برای فروید نکته‌ای اساسی‌ست. گرچه او این دو را در رابطهٔ متقابل و در حال همپوشی همدیگر می‌دید، تنش میان محرک‌های غریزی و صیانت نفس در مفهوم لذت، یک قطب‌بندی دراماتیک را شکل می‌دهد. هر دوی این‌ها ساختارهایی تعیین‌کننده دارند، نوعی مکانیزم، نه معنا. آن‌ها هیچ دلالتی ندارند، بلکه بایستی به یک نوع آرمان‌گرایی متصل شوند. هر دو در بی‌اعتنایی به واقعیت ادراک‌شده اهدافی را تعقیب می‌کنند، مفهومی تخیلی، اروتیک‌شده از دنیا خلق می‌کنند که ادراک از موضوع را شکل می‌دهد و عینیت‌گرایی تجربه را به سخره می‌گیرد. سینما در طول تاریخش به‌نظر درگیر توهم‌سازی واقعیت بوده که در آن این تناقض میان لیبیدو و نفس، دنیایی خیالی و تکمیل‌کننده را به‌وجود آورده. در واقعیت، دنیای خیالی روی پرده تابع قوانینی‌ست که آن را شکل داده. غرایز جنسی و روند همذات‌پنداری در منطق نمادینی که هوس را تشکیل می‌دهد معنا می‌یابد. هوس، که با زبان شکل می‌گیرد، امکان فراتر رفتن از غریزه و تخیل را فراهم می‌کند، اما به لحظهٔ تلخ تولد ارجاع می‌دهد: عقدهٔ اختگی. درنتیجه نگاه‌کردن، که در فرم لذت‌بخش است، در محتوا می‌تواند تهدیدگر باشد، و زن است که در مقام تجسم/تصویر، این پارادوکس را در خود فشرده می‌کند.

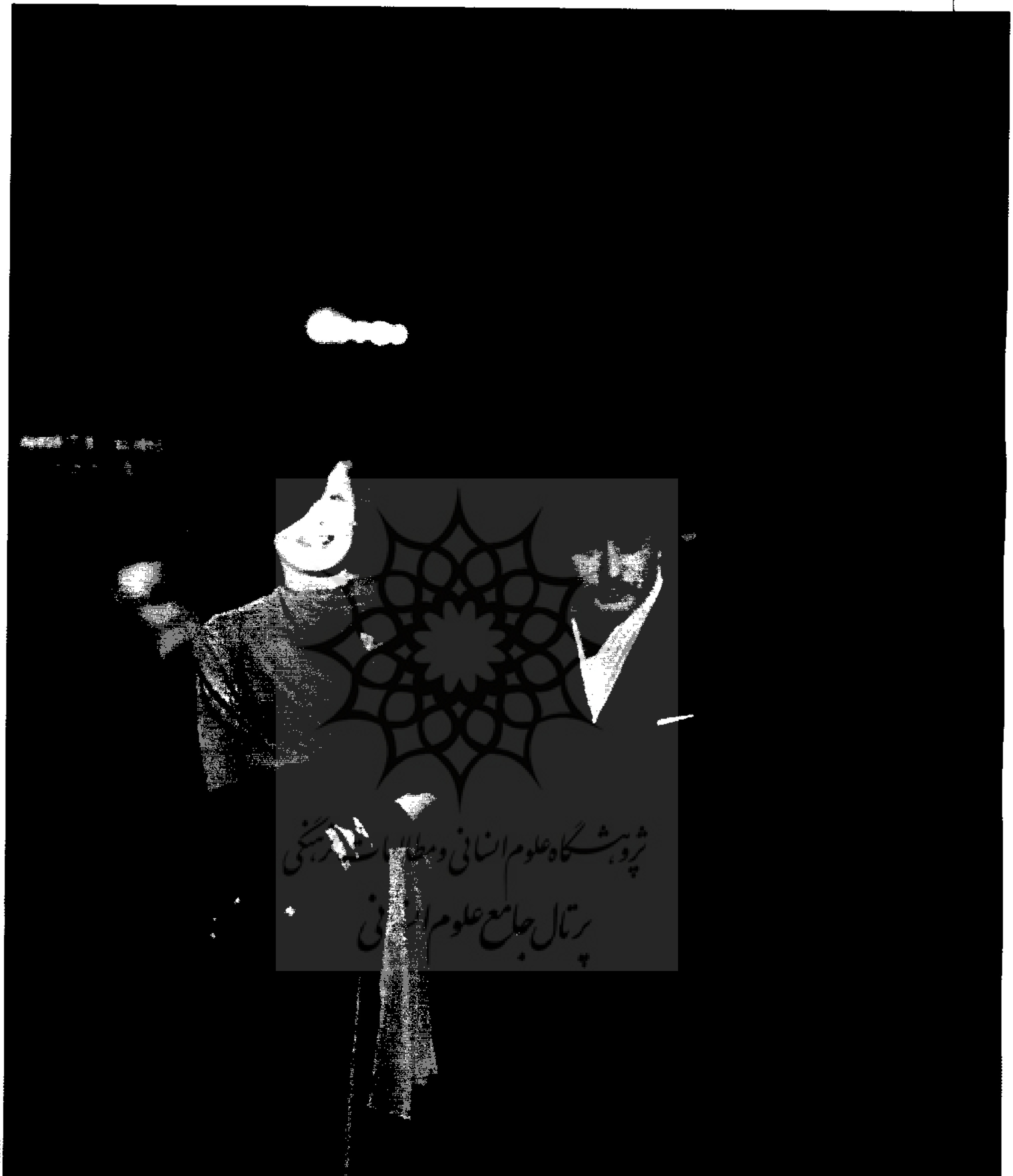
۳. زن در مقام تصویر، مرد در مقام صاحب نگاه

الف - در جهانی مبتنی بر نابرابری جنسی، لذت در نگاه‌کردن به دو بخش فعال/مرد و منفعل/زن تقسیم شده. نگاه خیرهٔ تعیین‌کنندهٔ مرد، تخیلش را از زن که به این منظور طراحی شده انعکاس می‌دهد. زن‌ها در سنت نقش‌های نمایشی‌شان، هم در معرض نگاه بوده‌اند و هم عرضه شده‌اند، با ظاهری که برای تأثیر پرقدرت بصری به‌شکلی اروتیک کدگذاری شده، طوری که می‌توان گفت برای در معرض نگاه‌بودن. زن عرضه‌شده به‌عنوان شیئی جنسی، موتیف تکرارشوندهٔ نمایش‌های اروتیک بوده: از پوسترها گرفته تا نمایش‌های استریپ‌تیز، از زیگفلد گرفته تا بازبی برکلی، نگاه را به خود جلب کرده‌اند، بازیچهٔ هوس مردها بوده‌اند. سینمای بدنه‌ای نمایش و روایت را با مهارت با هم ترکیب کرد. (توجه کنید که چگونه آوازها و رقص‌ها در موزیکال‌ها در داستان شکاف می‌اندازد.) حضور زن در یک فیلم داستانی معمولی عنصر اجتناب‌ناپذیر نمایش است، اما حضور بصری او برخلاف روند داستان عمل می‌کند، تا جریان داستان را در لحظات لذت اروتیک متوقف کند. درنتیجه این حضور غریب بایستی با روایت پیوستگی پیدا کند. باد بوتیچر این نکته را این‌گونه بیان کرده:

> چیزی که مهم است احساسی‌ست که قهرمان زن ایجاد می‌کند، یا چیزی که او تجسم آن است. او همین است، یا شاید عشق یا ترسی‌ست که در قهرمان مرد فیلم ایجاد می‌کند، یا شاید دغدغه یا احساسی که در مرد برمی‌انگیزد، که باعث می‌شود مرد آن‌گونه رفتار کند که باید. زن در خودش کوچک‌ترین اهمیتی ندارد.

(یک گرایش معاصر در فیلم داستانی این مسئله را به‌کل حل کرده؛ و آن گسترش مدلی‌ست که مالی هاسکل اسمش را گذاشته «فیلم مردانه»، که در آن نوعی رابطهٔ هم‌جنس‌گرایانه

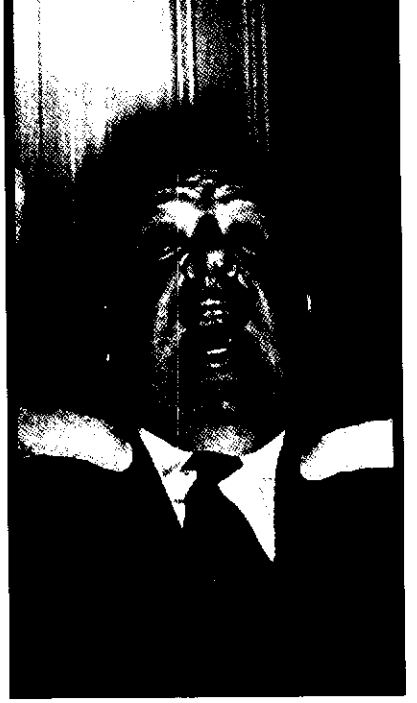
اینگرید برگمن و آلفرد هیچکاک



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Photo: John Springer Collection

مارلنه دیتریش و جوزف فون اشترنبرگ



میان شخصیت‌های مرد فیلم، داستان را بدون مانع پیش می‌برد.) به‌شکل سنتی، نمایش زن در دو سطح می‌تواند کارکرد داشته باشد: یکی به‌عنوان عنصری اروتیک برای شخصیت‌های داستان، و دیگری به‌عنوان عنصری اروتیک برای تماشاگر سالن سینما، و جابه‌جایی نگاه به او در هر دو سوی پرده. مثلاً، حضور دختر نمایشگر در داستان اجازه می‌دهد که هر دو نوع نگاه به‌لحاظ تکنیکی بدون وقفه در داستان به‌هم متصل شوند. زنی در روایت نمایش می‌دهد، نگاه تماشاگر و شخصیت‌های مرد داستان با مهارت به‌هم می‌پیوندند، بدون این که در واقع‌نمایی داستان گسستی ایجاد شود. برای لحظاتی چند، تأثیر اروتیک زن نمایشگر، فیلم را به ناکجاآبادی بیرون از زمان و مکان خود می‌برد. بنابراین نخستین حضور مریلین مونرو در **رودخانه بی‌بازگشت** (اتو پرمینجر) و آوازهای لورن باکال در **داشتن و نداشتن** (هاوارد هاکس)، و به شکل مشابهی نماهای درشت پاها (ی مثلاً مارلنه دیتریش) یا چهرهٔ (گاربو)، نوع متفاوتی از اروتیزم را به داستان پیوند می‌دهد. بخشی از یک بدن تکه‌تکه‌شده، فضای رنسانسی را، توهم عمق را که روایت به آن نیاز دارد، ویران می‌کند، نوعی حالت تخت به تصویر می‌دهد، نوعی حالت تصویر بریده یا شمایل به‌جای واقع‌نمایی تصویر.

ب - شکاف غیرهمجنس فعال/منفعل به شکل مشابهی ساختار روایی را نیز تحت کنترل درآورده است. بنا به قواعد ایدئولوژی غالب و ساختارهای روانی پشتیبان آن، شخصیت مرد نمی‌تواند حامل شیء گونگی جنسی باشد. مرد تمایلی به نگاه‌کردن به نمایشگر همجنس‌اش ندارد. درنتیجه شکاف میان تماشاگر و روایت از نقش مرد به‌عنوان آدم فعالی که داستان را پیش می‌برد، باعث و بانی وقایع است، حمایت می‌کند. مرد تخیل فیلم را در اختیار می‌گیرد و به‌عنوان نمایندهٔ قدرت با منطقی دیگر عمل می‌کند: در مقام صاحب‌نگاه تماشاگر، او را به پشت پرده منتقل می‌کند تا گرایش‌هایی را که زن نمایشگر به آن تجسم بخشیده، خنثی کند. این کار شاید با طراحی روندی عملی‌شده که فیلم را حول یک شخصیت کنترل‌کنندهٔ اصلی بنا کرده که تماشاگر با او همذات‌پنداری می‌کند. همچنان که تماشاگر با قهرمان مرد داستان همذات نداری می‌کند، او نگاهش را به مشابه خود، شخصیت روی پرده، منتقل می‌کند، درنتیجه قدرت قهرمان مرد که وقایع را کنترل می‌کند، با قدرت فعال نگاه اروتیک تلاقی می‌کند، هر دو احساس ارضاشدن از قدرت می‌دهند. بنابراین ویژگی‌های پرزرق‌وبرق یک ستارهٔ مرد سینما، ویژگی‌های یک شیء اروتیک نیست، بلکه ویژگی‌های یک نفس ایده‌آل کامل‌تر، بی‌نقص‌تر، و قدرت‌مندتر است که در لحظهٔ اولیهٔ شناسایی در مقابل آینه به ادراک درآمده. شخصیت داستان می‌تواند بهتر از شخص/تماشاگر وقایع را تحقق بخشد و کنترل وقایع را در اختیار بگیرد، به همان نحو که تصویر توی آینه در کنترل بود. برخلاف زن در مقام شمایل، شخصیت فعال مرد (ایده‌آل نفسانی روند همذات‌پنداری)، به یک فضای سه‌بُعدی مشابه آن شناسایی آینه‌ای نیاز دارد که در آن شخص دگرگون‌شده تجسم خودش را از این وجود خیالی درونی کند. او شخصی‌ست در یک چشم‌انداز. در این جا کارکرد فیلم این است که شرایط تا حد ممکن طبیعی ادراک انسانی را بازسازی کند. تکنولوژی دوربین (به‌ویژه تکنیک عمق میدان) و حرکات دوربین (که منطبق است با حرکات قهرمان مرد)، با تدوین نامرئی (که لازمهٔ واقع‌گرایی‌ست)، همگی گرایش‌شان به این سمت است که محدودیت‌های فضای نمایش را محو کنند. قهرمان مرد داستان آزاد است که بر صحنه حکم‌رانی کند، صحنه‌ای تشکیل‌شده از نوعی توهم که در آن او نگاه را تعیین می‌کند و کنش را به‌وجود می‌آورد.

پ - در بخش سه، الف و ب به تنش میان نمایش زن در سینما و قراردادهایی که بر جهان داستان حاکم است اشاره کردیم. هر کدام با یک نوع نگاه همراه است: نگاه تماشاگر در جهت تماس اسکوپوفیلیک با فرم زنانه‌ای که برای لذت او عرضه می‌شود (دلالتگر تخیل مردانه) و نگاه تماشاگر مسحور تصویر نمونهٔ مشابه خودش در توهم فضایی طبیعی، و از طریق او کنترل و تصاحب زن داستان. (این تنش و جابه‌جایی از یک قطب به قطب دیگر می‌تواند در یک متن شکل بگیرد. درنتیجه هم در **تنها فرشتگان بال دارند** و هم در **داشتن و نداشتن**، فیلم با زنی آغاز می‌شود که موضوع نگاه خیرهٔ تماشاگر و همهٔ قهرمانان مرد داستان است. او متمایز، پرزرق‌وبرق، در حال نمایش، و اروتیک است. اما با جلور فتن روایت، زن عاشق قهرمان مرد فیلم می‌شود و به تملک او درمی‌آید، ویژگی‌های پرزرق‌وبرق بیرونی‌اش، اروتیزم قابل تعمیم، دلالت‌های دختر نمایش‌بودن‌اش، را از دست می‌دهد؛ اروتیزم او فقط محدود می‌شود به ستارهٔ مرد فیلم. با همذات‌پنداری با قهرمان فیلم، با مشارکت در قدرت او، تماشاگر نیز می‌تواند به شکل غیرمستقیم زن را تصاحب کند.)

اما در اصطلاح روان‌شناختی، شخصیت زن با مشکلی عمیق‌تر روبه‌روست. او دلالتگر چیزی‌ست که مدام دور سر او چرخ می‌زند اما انکار می‌شود: فقدان مردانگی، نمایانگر تهدید اختگی و درنتیجه بی‌لذتی‌ست. درنهایت، معنای زن تفاوت جنسی‌ست، فقدان مردانگی به‌عنوان عاملی اطمینان‌بخش، شاهدی آشکار که منشاء عقدهٔ اختگی‌ست که در وجه نمادین و ایجاد قانون پدر نقش محوری دارد. بنابراین زن در مقام شمایل، تجسم نگاه و لذت مردها، کنترل‌کننده‌های فعال نگاه، یادآور این تهدید است که تشویشی را که دلالتگر آن است برانگیزد. ناخودآگاه مرد برای فرار از عقدهٔ اختگی دو راه پیش رویش است: درگیر دغدغهٔ بازگشت آن ضایعهٔ اولیه‌شدن (در پی زن رفتن، معمای او را حل کردن)، از ارزش آن کاستن، مجازات‌شدن یا نجات موجود گناهکار (راهی که با دغدغه‌های فیلم نوآر همخوانی می‌یابد)؛ یا انکار کامل اختگی با جایگزینی یک شیء با خود آن شیء را به شکل یک یادگار (فتیش) درآوردن، به گونه‌ای که به‌جای تهدیدگربودن اطمینان‌بخش شود (درنتیجه بر ارزش آن افزودن، سنت ستاره‌های زن سینما)؛ این راه دوم، اسکوپوفیلیای یادگارپرستانه (فتیشیستی)، زیبایی فیزیکی شیء را بنا می‌کند، آن را به چیزی به‌خودی خود ارضاء کننده بدل می‌کند. راه اول، چشم‌چرانی، برعکس، به سادیسم مربوط می‌شود: لذت در محقق‌شدن گناه نهفته است (درجا با اختگی همراه می‌شود)، بر کنترل اصرار می‌ورزد و شخص گناهکار را به‌سمت مجازات یا بخشش رهنمون می‌کند. این راه سادیستی خوب با داستان جور درمی‌آید. سادیسم به داستان نیاز دارد، نیاز دارد که چیزی اتفاق بیفتد، شخص دیگری را به تغییر وامی‌دارد، نبرد اراده و قدرت، پیروزی/شکست، همه در زمانی خطی با آغاز و پایان اتفاق می‌افتد. اسکوپوفیلیای یادگارپرستانه، برعکس، همچنان که غریزهٔ اروتیک برنگاه صرف متمرکز است، می‌تواند بیرون از زمان خطی وجود داشته باشد. این تناقض‌ها و ابهام‌ها را می‌توان با استفاده از آثار هیچکاک و اشترن‌برگ، عینیت بخشید. هیچکاک مورد پیچیده‌تری‌ست، چون هر دو مکانیزم را به‌کار گرفته. آثار اشترن‌برگ، برعکس، نمونه‌های نابی از اسکوپوفیلیای یادگارپرستانه را فراهم می‌کند.

۲. مشهور است که اشترن‌برگ یک‌بار گفته که او از این‌که فیلم‌هایش را سروته نشان دهند استقبال می‌کند چون در این صورت دیگر ستایش غلیظ تماشاگر از تصویر روی پرده، با داستان و دغدغه‌های شخصیت‌ها تداخل نمی‌کند. این جمله روشنگر اما صادقانه است. صادقانه از این نظر که فیلم‌های او احتیاج دارند که شخصیت زن (به‌عنوان نمونه‌ای غایی، مارلنه دیتریش) قابل تشخیص باشند. اما روشنگر است از این نظر که تأکیدی‌ست بر این حقیقت که برای او فضای بصری محصور در قاب، بیش از روایت یا روند همدلی با شخصیت مهم است. درحالی‌که هیچکاک به سراغ وجه جست‌وجوگر چشم‌چرانی می‌رود، اشترن‌برگ یادگاری غایی می‌سازد، و آن را به جایی می‌برد که نگاه قدرت‌مند قهرمان مرد (ویژگی فیلم داستانی سنتی)، با مساعدت تصویر، در ارتباط مستقیم با دلبستگی جنسی تماشاگر قرار بگیرد. زیبایی زن به‌عنوان یک شیء و فضای پرده؛ زن دیگر حامل گناه نیست بلکه موجودی کامل است، که بدنش، با کلوزآپ‌هایی خردشده و استیلیزه، محتوای فیلم و گیرندهٔ مستقیم نگاه تماشاگر است. اشترن‌برگ توهم عمق پرده را ناچیز جلوه می‌دهد؛ تصویر او تمایل دارد به یک‌بُعدی‌بودن، همچنان که سایه‌روشن، پارچه‌های نازک، بخار، شاخ و برگ درختان، تور، کشتی بخار، و غیره، فضای بصری را محدود می‌کنند. به‌ندرت واسطه‌ای میان نگاه و چشمان شخصیت اصلی مرد وجود دارد یا اصلاً وجود ندارد. برعکس، حضورهای شبح‌وار لابسیه در فیلم **مراکش**، به‌عنوان جانشینی برای کارگردان عمل می‌کند، مجزا از همذات‌پنداری تماشاگر. به‌رغم اصرار اشترن‌برگ بر این‌که داستان‌هایش بی‌ربط هستند، مهم است که آن‌ها به موقعیت مربوط‌اند، نه به تعلیق، و زمانی دورانی دارند نه خطی، و درعین‌حال پیچیدگی‌های پیرنگ بیش‌تر حول سوءتفاهم است تا کشمکش. مهم‌ترین عنصر غایب، نگاه خیرهٔ مردانه روی پرده است. نقطه‌اوج اصلی درام عاطفی فیلم‌های تیپیک مارلنه دیتریش، لحظاتی با معانی اروتیک غلیظ، درِ غیاب مردی روی می‌دهد که در داستان دوستش دارد. شاهدهای دیگری وجود دارند، تماشاگران دیگری که در صحنه نگاهش می‌کنند، اما نگاه آن‌ها، نه جانشین نگاه تماشاگر، بلکه با آن یکی‌ست. در پایان **مراکش**، تام براون عملاً در صحرا ناپدید شده، که ایمی جولی صندل‌های طلایش را از پا درمی‌آورد و در پی او می‌شتابد. در پایان **بی‌آبرو**، کرانو نسبت به سرنوشت ماگدا بی‌اعتناست. در هر دو مورد، تأثیر اروتیک، که با مرگ مشروعیت پیدا کرده، به نمایشی برای تماشاگر بدل می‌شود. قهرمان مرد داستان نسبت به آن دچار سوءتفاهم می‌شود، و از همه مهم‌تر، آن را نمی‌بیند.

در هیچکاک، برعکس، شخصیت مرد دقیقاً همان چیزی را می‌بیند که تماشاگر. با این حال، در فیلم‌هایی که در این‌جا راجع به‌شان بحث می‌کنم، او نسبت به یک تصویر از طریق اروتیزم اسکوپوفیلیک به‌عنوان موضوع فیلم علاقه نشان می‌دهد. علاوه بر این، در این موارد، قهرمان فیلم تصویرگر تناقض‌ها و تنش‌هایی‌ست که تماشاگر هم آن‌ها را تجربه می‌کند. به‌ویژه در **سرگیجه**، اما در **مارنی** و **پنجرهٔ عقبی** نیز، عنصر محوری پیرنگ نگاه‌است، که میان چشم‌چرانی و شیفتگی یادگارپرستانه در نوسان است. هیچکاک، با چرخشی خاص، از روند همذات‌پنداری سود می‌جوید که به‌طور معمول با صحت ایدئولوژیک و تشخیص اخلاقیات تثبیت‌شده همراه است و وجوه انحراف‌آمیز ماجرا را برملا می‌کند. هیچکاک هرگز علاقه‌اش را به چشم‌چرانی پنهان نکرده، چه نوع سینمایی‌اش و چه نوع غیرسینمایی‌اش. قهرمانان او نمونه‌های مثال‌زدنی نظم و قانون سمبلیک هستند - پلیس (**سرگیجه**)، مرد بانفوذ صاحب مال و قدرت (**مارنی**) - اما انگیزه‌های اروتیک، آن‌ها را به موقعیت‌های مصالحه‌جویانه‌ای می‌کشانند. این قدرت که کسی دیگر را تحت سیطرهٔ خود درآورند تا به شکل دگرآزارانه‌ای مطابق میل آن‌ها رفتار کنند یا در معرض نگاه چشم‌چرانانه‌شان باشند، جلب می‌شود به‌سمت زن در مقام موضوع هر دو مورد. این قدرت با حقی قانونی حمایت می‌شود و گناه زن را (که به‌لحاظ روان‌شناختی موجب اخته‌بودن شده) رقم می‌زند. انحراف اصلی زیر سایهٔ صحت ایدئولوژیک پنهان می‌شود، مرد در طرف درست قانون قرار دارد، زن در طرف غلط. مهارت هیچکاک در استفاده از روند همذات‌پنداری و استفادهٔ آزادانهٔ او از دوربین سوبژکتیو از دید قهرمان مرد فیلم، تماشاگران را عمیقاً به‌سمت او سوق می‌دهد، و آن‌ها با نگاه معذب او شریک می‌شوند. تماشاگران در موقعیتی چشم‌چرانانه در روی پرده و در داستان قرار می‌گیرند که هجو موقعیت خودشان در سالن سینماست. ژان دوشه در تحلیلش بر فیلم **پنجرهٔ عقبی** فیلم را استعاره‌ای از سینما می‌داند. جفریز تماشاگر است، وقایع داخل آپارتمان روبه‌رویی یادآور پرده است. همچنان که جفریز نگاه می‌کند، وجه اروتیک نیز به این نگاه اضافه می‌شود، و در درام نقش محوری پیدا می‌کند. دوست دخترش لیزا تا موقعی که در موقعیت تماشاگر قرار دارد، برای او جذبهٔ جنسی ندارد، به‌زور با او کنار می‌آید. اما وقتی لیزا از موانع میان اتاق جفریز و خانهٔ روبه‌رویی می‌گذرد، رابطهٔ آن‌ها به‌لحاظ اروتیک احیاء می‌شود. مرد صرفاً به کمک لنز دوربین به او، در مقام یک تصویر با معنای دور، نگاه نمی‌کند، بلکه او را متجاوزی گناهکار می‌بیند که مردی خطرناک او را در خانه‌اش پیدا کرده و دارد تهدیدش می‌کند، و سرانجام نجاتش می‌دهد. وجه نمایشگری لیزا با علاقهٔ وسواس‌گونهٔ او به لباس و مد پیش‌تر تثبیت شده، این‌که تصویری منفعل باشد از یک کمال بصری؛ چشم‌چرانی و فعال‌بودن جفریز نیز با کارش در مقام یک عکاس خبری تثبیت شده، یک خلق‌کنندهٔ داستان و گیرندهٔ تصویر. اما، انفعال اجباری او، که او را روی صندلی‌اش در موقعیت ناظر سنجاق کرده، صادقانه او را در موقعیت تخیل گرِ تماشاگر سینما قرار می‌دهد.

در **سرگیجه** دوربین سوبژکتیو غلبه دارد. جدا از فلاش‌بکی که از دید جودی به نمایش درمی‌آید، روایت با چیزهایی جلو می‌رود که اسکاتی می‌بیند یا نمی‌تواند ببیند. تماشاگر روند گسترش وسوسهٔ اروتیک او و سرخوردگی نهایی او را دقیقاً از دید او تعقیب می‌کند. چشم‌چرانی اسکاتی وقیحانه است؛ او عاشق زنی می‌شود که تعقیبش می‌کند و بدون این‌که به او بگوید، او را تحت نظر می‌گیرد. وجه دگرآزارانهٔ این کار نیز به‌همین‌اندازه وقیحانه است: او تصمیم گرفته (و آزادانه تصمیم گرفته، چون وکیل موفقی بوده) که پلیس باشد تا همهٔ امکانات تعقیب و جست‌وجو برایش فراهم باشد. درنتیجه، او تصویر کاملی از یک زیبایی زنانه و راز را تعقیب می‌کند، تماشا می‌کند و عاشقش می‌شود. یک‌بار که عملاً با او روبه‌رو می‌شود، انگیزهٔ اروتیکش این است که او را با استنطاقی مصرانه در هم بشکند و به حرف بیاورد. بعد، در بخش دوم فیلم، مرد دغدغهٔ وسواس‌گونه‌اش را نسبت به تصویری که دوست داشت مخفیانه تماشا کند، از نو به‌عمل درمی‌آورد. او مادلین را در جودی بازمی‌آفریند، وادارش می‌کند که در تمام جزئیات ظاهر فیزیکی شبیه یادگارش (فتیش) شود. وجه نمایشگری زن، خودآزاری او، نوعی انفعال آرمانی‌ست که نقطه‌مقابل چشم‌چرانی دگرآزارانهٔ اسکاتی‌ست. زن می‌داند که نقشش بایستی ایفا شود، و فقط با ایفای این نقش و بازآفرینی دوبارهٔ آن می‌تواند اشتیاق اروتیک اسکاتی را برانگیزد. اما در این تکرار، مرد او را در هم می‌شکند و موفق می‌شود گناه او را برملا کند. کنجکاوی مرد

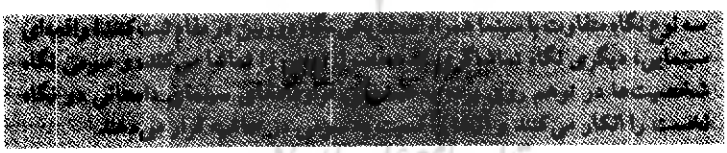
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به ثمر می‌رسد و زن مجازات می‌شود. در **سرگیجه**، دغدغهٔ اروتیک با نگاه سردرگم می‌شود: علاقهٔ تماشاگر همچنان که داستان قهرمان را پیش می‌برد و با روند تجربهٔ او همراه می‌کند، در مقابل او قرار می‌گیرد. قهرمان هیچکاک در این جابه‌شدت از نظر داستانی در موقعیت سمبلیک قرار می‌گیرد. او تمام ویژگی‌های یک ابرمرد پدرسالار را داراست. بنابراین تماشاگر، که با منطق کاذب امنیتی که قانونی بودن ظاهری جانشینش ایجاد کرده آرام گرفته، از نگاه او می‌بیند و خودش را شریک جرم می‌یابد، درمی‌یابد که در ابهام اخلاقی نگاه گرفتار شده است.

سرگیجه بی‌آن‌که به‌سادگی انحراف یک پلیس تلقی شود، بر دلالت‌های شکاف میان فعال/نگاه‌کننده، منفعل/نگاه‌شونده، از نظر تفاوت‌های جنسی و قدرت مرد که در قهرمان فشرده شده، متمرکز می‌شود. **مارنی** نیز برای نگاه مارک روتلند یک نمایشگر است و به‌عنوان تصویر کاملی برای نگاه‌کردن، مدام تغییر چهره می‌دهد. مرد در این جا نیز در طرف قانون قرار دارد، تا این که گناه زن، راز زن، وسوسه‌اش می‌کند، دلش می‌خواهد زن را در حال ارتکاب جرم تماشا کند، او را وادار به اعتراف می‌کند و درنتیجه نجاتش می‌دهد. بنابراین او نیز وقتی از دلالت‌های قدرتش بیرون می‌آید، شریک جرم می‌شود. او پول و کلام را کنترل می‌کند، می‌تواند کیکش را صاحب شود و بخورد.

۳. نتیجه‌گیری

پس‌زمینهٔ روان‌شناختی که در این مقاله مورد بحث قرار گرفت، به لذتی که توسط سینمای داستان سنتی بخشیده می‌شود یا بخشیده نمی‌شود، ربط دارد. غریزهٔ اسکوپوفیلیک (لذت نگاه‌کردن به شخصی دیگر به‌عنوان موضوعی جنسی)، و با بازشناسی، لیبیدوی نفسانی (شکل‌گیری روند همذات‌پنداری) به‌عنوان فرمول‌ها و مکانیزم‌هایی وارد عمل می‌شود که این سینما از آن بهره می‌جوید. تصویر زن به‌عنوان مادهٔ خام (منفعل) برای نگاه (فعال) مرد، بحث را گامی به‌سمت ساختار عرضه پیش می‌برد، و سطح دیگری را که ایدئولوژی نظام مردسالارانه می‌طلبد به آن می‌افزاید، همچنان‌که در فرم سینمایی محبوب، فیلم‌های داستانی مصور، عمل می‌کند. بحث از نو به پس‌زمینهٔ روان‌شناختی برمی‌گردد چراکه زن در مقام تصویر، دلالتگر اختگی است، مکانیزم چشم‌چرانی یا یادگارپرستانه را برمی‌انگیزد تا تهدیدش را به اجرا درآورد. هیچ‌یک از این سطوح در سینما ذاتی نیست، اما فقط در فرم سینماست که با توجه به امکانات دوربین در تغییر تأکید نگاه، می‌توانند به تناقضی کامل و زیبا دست یابند. جایگاه نگاه است که سینما را تعریف می‌کند، امکان تغییردادن آن و آشکارکردنش. همین امکان است که سینما را از نظر امکان چشم‌چرانی با، مثلاً، استریپ‌تیز، تئاتر، نمایش‌ها و غیره متفاوت می‌کند. سینما از حد در اوج قراردادن نگاه کرده‌شدن زن فراتر می‌رود، راهی را فراهم می‌کند که او همچون خود نمایش نگاه کرده شود. کدهای سینمایی با پرداختن به تنش میان کنترل زمان (تدوین، روایت) و کنترل مکان (تغییر در فاصله، تدوین)، یک نگاه، دنیا، شیء، را می‌سازند که منتهی می‌شود به تولید تدوینی وهم‌آمیز هم‌وزن هوس. همین کدهای سینمایی و رابطه‌شان با ساختارهای فرمی بیرونی‌ست که بایستی در مواجهه با سینمای بدنه‌ای سرکوب شود و لذتی که تولید می‌شود می‌تواند زیر سؤال برود.



برای شروع (یک پایان‌بندی) باید بگوییم نگاه چشم‌چرانانه - اسکوپوفیلیک بخشی اساسی از لذت سینمایی در شکل سنتی‌ست که می‌تواند ویران شود. سه نوع نگاه متفاوت با سینما همراه است: یکی نگاه دوربین در مقام ثبت‌کنندهٔ واقعه‌ای سینمایی، دیگری نگاه تماشاگری که محصول نهایی را تماشا می‌کند، و سومی نگاه شخصیت‌ها در توهم روی پرده به همدیگر. قراردادهای سینمای داستانی دو نگاه نخست را انکار می‌کنند و آن‌ها را نسبت به سومی در حاشیه قرار می‌دهند، قصدی آگاهانه همیشه می‌خواهد دوربین مزاحم را حذف کند و مانع آگاهی فاصله‌گذارانهٔ تماشاگر شود. بدون این دو کمبود (مصالحی که به روند ثبت فیلم ربط دارد، قرائت انتقادی تماشاگر)، درام داستانی نمی‌تواند واقعیت، بدیهیات و حقیقت را به دست آورد. بنابراین همچنان که این بحث نشان داد، ساختار نگاه در فیلم داستانی در مفروضات خودش دارای تناقضی‌ست: تصویر مونث به‌عنوان تهدیداختگی مدام وحدت داستان را به مخاطره می‌اندازد و به‌عنوان یادگاری مزاحم، ایستا و یک‌بُعدی به دنیای توهم هجوم می‌آورد. بنابراین دو نگاهی که در زمان و مکان وجود دارند، به‌شکل وسواس‌گونه‌ای نسبت به نیازهای روانی نفس مرد، در حاشیه قرار می‌گیرند. دوربین بدل می‌شود به مکانیزمی برای تولید توهمی از فضای رنسانسی، حرکاتی متناسب با چشم انسان، نوعی ایدئولوژی بازنمایانه مبتنی بر ادراک موضوع؛ نگاه دوربین انکار می‌شود تا دنیای متقاعدکننده‌ای خلق شود که در آن نگاه تماشاگر بتواند با جانشینش وارد نمایش شود. هم‌زمان، نگاه تماشاگر به‌عنوان عنصری مزاحم نفی می‌شود: به محض این که تجسم یادگارپرستانهٔ تصویر مونث به‌عنوان تهدیدی برای شکستن طلسم توهم وارد عمل می‌شود، و تصویر اروتیک روی پرده مستقیم (بی‌واسطه) پدیدار می‌شود، عامل یادگارپرستی، که به‌خاطر ترس اختگی پنهان شده، نگاه را تثبیت می‌کند، تماشاگر را در جای خود ثابت نگه می‌دارد و کاری می‌کند که او از تصویر مقابلش نتواند فاصله بگیرد.

تعامل پیچیدهٔ نگاه‌ها فقط مختص سینماست. اولین حرکت برای مقابله با این تودهٔ یکپارچهٔ قراردادهای سینمای سنتی (که فیلمسازان رادیکال به آن دست زده‌اند)، رهاکردن نگاه دوربین و حضور آن در زمان و مکان است و رهاکردن نگاه تماشاگر و ایجاد فاصله‌ای دیالکتیکی و پرشور است. شکی نیست که این کار رضایت، لذت و مزیت «مهمان نامرئی» و برجستگی‌هایی را که سینما با متکی شدن به مکانیزم‌های فعال/منفعل چشم‌چرانانه به‌دست آورده بود، از میان می‌برد. زن‌ها، که تصویرشان مدام دزدیده شده و به این منظور به‌کار رفته، نمی‌توانند روال فرم سینمای سنتی را جز با حسرتی سانتیمانتال نظاره کنند.