سینمای زن، یک سینمای ضد سینما

نویسنده: کلر جانستون ◆ مترجم: حمید احمدی لاری

مدلی که کلر جانستون از نقادی سینمای هوادار حقوق زنان عرضه می کند، بشدت به آثار مارکسیستی و ساختارگرای لویی آلتوسر، شماره‌های بعد از ۱۹۶۸ «کایه دو سینما»، رولان بارت، و نقد فیلم پیتر والن و بسیاری از منتقدان غیرسیاسی (نو-رمانتیك) پیرو تئوری مؤلف نزدیك است. جانستون با تأکید بر این واقعیت که تصویر زن در سینما فاقد آن استراتژی آگاهانه‌ای است که حتی در یك مسابقهٔ تبلیغاتی بر سر فروش خمیر ریش وجود دارد، نتیجه می گیرد که اسطورهٔ زن در سینما همیشه، «ابزار عمده‌ای بوده است برای استفاده از زنان در سینما: اسطوره‌ای که ایدئولوژی سکس را تغییر شکل داده، رواج می دهد، آن را در هاله‌ای از ابهام می پوشاند... و به این ترتیب آن را طبیعی جلوه می دهد». اما شمایل نگاری این اسطوره، شایستهٔ بازنگری و یا تحقیق بیشتری است، و یك فیلمساز هوادار حقوق زنان یا یك فیلمساز از لحاظ سیاسی حساس می تواند در حقانیت این اسطوره و طبیعی قلمداد شدن آن شك کند. «جانستون» با استفاده از نتایج تجزیه و تحلیلهای «تئوری مؤلف» نشان می دهد که داشتن دیدگاه متفاوت نسبت به تصویر زن در سینما، چطور جان فورد را نسبت به هوارد هاوکز دارای دیدگاه متغیرتری (که البته لزوماً به معنای دیدگاه اخلاقیتری در مورد سکس هم نیست) دربارهٔ زنان کرده است. جانستون پیش از اینکه نتیجه بگیرد برای ساختن یك سینمای هوادار حقوق زنان که هم سیاسی باشد، و هم سرگرم کننده، تلاشهای هماهنگ و گسترده‌ای باید صورت گیرد، ابتدا به این نکته می پردازد که چطور با یك تجزیه و تحلیل عادی

و مبتنی بر اسطورهٔ [اسطورهٔ زن در سینما] آثار زنان سینماگر هالیوود (دوروتی آرزنر[۲] و آیدا لوپینو[۳]) می توان دیدگاه درست یك هوادار جنبش زنان را در آنها عیان دید، عنصری که آثار آنیس واردا، فیلمساز «فیلم هنری» فرانسوی به کلی فاقد آن است.

***

اسطوره‌های زنان در سینما

. . . رفتار و صفاتی به وجود آمد که آنها را می شد با معیار نقشهای متداول باز شناخت، گونه‌های به یاد ماندنی زن خون آشام و زن نقش مکمل[۴] (واحتمالاً قابل قبولترین نمونه‌های معاصر شخصیتهای شیطان و خدای قرون وسطی)، مرد خانواده و آدم تبهکار و شریر، و این دومی با سیلی سیاه و یك عصا مشخص می شد. صحنه‌های شبانه بر فیلمهای آبی یا سبز چاپ می شد. از آن زمان تا حال یك رومیزی شطرنجی به معنای «خانواده‌ای فقیر اما درستکار» است؛ یك ازدواج موفق، خیلی زود از سایهٔ گذشته به مخاطره می افتد، گذشته‌ای که نماد آن تصویری است که در آن، زن جوان سر میز صبحانه برای شوهرش قهوه می ریزد؛ اولین بوسه‌هایی بر و برگرد درحالتی نمایش داده می شد که در آن بانوی جوان با ملاطفت با کراوات زوج خود بازی می کرد و همیشه هم بی بروبرگرد با لگدی از اتاق بیرون انداخته می شد. پرورش شخصیتها نیز بر همان اساس، از پیش تعیین می شد (اروین پانوفسکی **در سبك و رسانه در سینما**، ۱۹۳۴، و نیز در **مجموعه مقالاتی در مورد فیلم**، گردآوری دان تالبوت، نیویورك، ۱۹۵۹).

کشف دیدگاههای کلیشه‌ای اولیه‌ای که مشخصهٔ سینما در روزهای اولیهٔ آن است از طرف «پانوفسکی» برای تشخیص روش عمل اسطورهٔ زن در سینما نیز مفید است: چرا تصویر مردان در سینما این همه تغییر یافته، درحالی که کلیشه‌های اولیهٔ زنان دستخوش تغییرات ناچیزی شده است. بسیاری از نوشته‌های مربوط به کلیشه‌ای بودن تصویر زن در سینما پیش از هر چیز با این دیدگاه یکپارچه نوشته شده‌اند که سینما رسانه‌ای سرکوب گر و تأثیرگذار[۵] است: با این دیدگاه، هالیوود، کارخانه ساخت رؤیایی به حساب می آید که محصول آن یك کالای فرهنگی سرکوب گر است. این دیدگاه بیش از حد سیاست زده ارتباطی چندان با تصوراتی که مارکس یا لنین از هنر داشته‌اند ندارد، کسانی که نشان داده‌اند ارتباط مستقیمی میان تکامل هنر و زمینه‌های مادی جامعه وجود ندارد. مفهوم هنر هدف داری که در این دیدگاه وجود دارد کاملاً گمراه کننده و منحط است، و امکانات بالقوه‌ای را که برای تدوین سیاست دراز مدت سینمای زن مفید است محدود می سازد. اگر بپذیریم که پرورش کلیشه‌های مؤنث، یك استراتژی آگاهانهٔ کارخانهٔ رؤیابافی هالیوود نیست، برایمان چه چیزی باقی می ماند؟ پانوفسکی منشأ و خاستگاه شمایل نگاری و پرورش کلیشه‌ها را در سینما برحسب یك ضرورت عملی می داند؛ او می گوید که در اوایل پیدایش سینما، تماشاگر برای کشف آنچه بر پرده دیده می شد، مشکلات بیشتری داشت. شمایلهای یکنواخت و کلیشه‌ای هم به این دلیل به وجود آمدند که تماشاگر را در فهم بیشتر یاری کنند و واقعیات عمده‌ای را در اختیار او بگذارند که با آنها بتوانند روایت را درك کند. شمایل نگاری به عنوان یك نشانهٔ ویژه یا به عنوان مجموعه نشانه‌ای که براساس برخی از سنتهای گونه‌های هالیوود بنا شده، تا حدودی در کلیشه‌ای شدن نقش زنان در سینمای تجارتی به طور اعم، نقش داشته است؛ اما این واقعیت که در تاریخ سینما، نقشهای مردان بسیار متعددتر و متنوعتر از نقشهای زنان

بوده است، به خود ایدئولوژی سکس و به تقابل عمده‌ای که مردان را دردل تاریخ جای می دهد، وزنان را از آن بیرون می راند و به آنان نقشی ازلی وثابت می بخشد مربوط است. با پیشرفت سینما، این نکته که کلیشه‌ای ساختن نقش مردان، تخطی آشکاری از تحقق مفهوم «شخصیت» است، روز به روز قوت بیشتری می گرفت؛ اما در مورد زنان این طور نبود، و ایدئولوژی مسلط، زن را در مقام موجودی ازلی، همیشگی و تغییرناپذیر، جز با تغییرات اندکی بر حسب مد روز و از این قبیل، نمایش می داد. به طور کلی، اسطوره‌های مسلط بر سینما، تفاوتی با اسطوره‌های مسلط برسایر تولیدات فرهنگی ندارند: این اسطوره‌ها به سیستم ارزشی استانداردی وابسته‌اند که همهٔ سیستمهای فرهنگی را در یک جامعهٔ مفروض آگاهی می بخشند. اسطوره از شمایل سود می برد، اما شمایل، ضعیفترین نقطهٔ آن است. گذشته از این، می توان شمایلها (یا به عبارتی پیکره‌های قراردادی) را رودررو و مقابل اسطوره‌هایی که معمولاً همراه با آنهاست نیز به کار برد. رولان بارت در اثر آمرانه و مطلق گرای خود دربارهٔ اسطوره (اسطوره‌ها، جوناتان کیپ، لندن، ۱۹۷۱) با تجزیه و تحلیل مقولات مختلف: در یک سمبل جاذبهٔ جنسی زنانه[6] تا مراسم یک ازدواج، و تصویری در مجلهٔ پاری ماچ، نشان می دهد که اسطوره، به عنوان دال[7] یک ایدئولوژی چگونه عمل می کند. او در این اثر نشان می دهد که چطور یک نشانه، از مفاهیم مصداقی[8] اصلی خود تهی می شود و معنای ضمنی[9] تازه‌ای به خود می گیرد. آنچه نشانهٔ کاملی بوده است مرکب از یک دال و یک مدلول[10]، تنها به دال مدلول تازه‌ای، که آرام آرام جایگاه مفهوم مصداقی اولیه را غصب می کند، تبدیل می شود. به این طریق، مفهوم ضمنی تازه، به جای مفهوم مصداقی علنی، آشکار و طبیعی گرفته می شود: این همان چیزی است که آن نشانه را به دال ایدئولوژی اجتماعی که در آن به کار می رود تبدیل می سازد.

به این ترتیب، اسطوره به مثابهٔ شکلی از کلام یا سخن گویی، ابزار عمده‌ای را باز می نمایاند که سینما به وسیلهٔ آن از زنان استفاده می کند: اسطوره، ایدئولوژی سکس را تغییر شکل داده، رواج می دهد، آن را نامرئی می سازد- اسطوره‌ای که هرگاه مرئی شود، دود می شود و به هوا می رود- و به این ترتیب، طبیعی جلوه می دهد. این فرایند، مسئلهٔ کلیشه‌ای ساختن نقش زنان را در پرتو تازه‌ای قرار می دهد. چنین دیدگاهی از روش کارکرد سینما در قدم اول، با این مفهوم که سینمای تجارتی در تصویر زنان دستکاری بیشتری به عمل می آورد تا در هنر سینما، به مقابله برمی خیزد. می توان گفت که

چرا تصویر مردان در سینما این همه تغییر یافته، درحالی که کلیشه‌های اولیهٔ زنان دستخوش تغییرات ناچیزی شده است؟

دقیقاً به دلیل شمایل نگاری هالیوود، سیستم موانعی را سر راه عملکرد ناآگاهانهٔ اسطوره قرار می دهد. ایدئولوژی سکس در سینمای هنری اروپا نیز گواینکه در آن کلیشه‌ای کردن نقش زنان چندان هم علنی نیست، کمتر دیده نمی شود؛ چرا که ماهیت اسطوره این است که نشانه (یعنی تصویر زن، و نقش زن در روایت) را از معنای آن تهی کند و معنای دیگری به آن ببخشد که طبیعی به نظر آید: در واقع می توان این بحث را به راه انداخت که فیلم هنری، به اسطوره، امکان تعرض وسیعتری می بخشد. این نکته با توجه به پیدایش آتی سینمای زن، اهمیت بیشتری می یابد. دیدگاه سنتی در مورد زنانی که در هالیوود کار می کنند (از جمله آرزنر، وبر[۱۱]، لوپینو و دیگران) این است که آنها در درون ایدئولوژی سکس مسلط، امکان ناچیزی برای بیان راستین خود دارند؛ آنان تنها اندکی بزرگتر از یك سمبل زن بودند. در واقع، از آنجا که شمایل نگاری به هر طریق، مانع بزرگتری سر راه شخصیت پردازی واقعگرا ایجاد می کند، کیفیت اسطوره‌ای برخی از کلیشه‌ها را راحت تر می توان جدا کرد و برای فراهم کردن نقدی از آن، آن را به مثابهٔ یك راهنمای عمل در ارجاع به یك سنت ایدئولوژیك به کار گرفت. می توان شمایلها را از اسطوره رها ساخت و به این ترتیب در درون ایدئولوژی سکس که فیلم در آن ساخته می شود، ولوله‌ای به پا کرد. یکی از استفاده‌کنندگان این تکنیك، دوروتی آرزنر است و آثار نلی کاپلان نیز بویژه از این لحاظ قابل تأمل است. او به عنوان یك فیلمساز اروپایی، خطر تهاجم اسطوره را به نشانه، در فیلم هنری دریافته و تعمداً برای مقابلهٔ با آن از روش شمایل نگاری

هالیوود استفاده می کند. استفاده از کمدی دیوانه‌وار[۱۲] توسط برخی از فیلمسازان زن (مثلاً استفانی روتمن) نیز از همین بینش سرچشمه گرفته است.

انکار یک تجزیه و تحلیل جامعه‌شناسانه از نقش زن در سینما به معنای رد همهٔ دیدگاههای واقعگرایانه است، زیرا این امر به معنای پذیرش مفاهیم مصداقی طبیعی و آشکار نشانه و انکار واقعیت اسطورهٔ درحال عمل است. در یک سینمای مرد سالار و مبتنی بر ایدئولوژی سکس، زن تنها آن چیزی را نمایش می دهد که می تواند به مرد عرضه کند. «لورامالوی»[۱۳] در مقالهٔ ارزشمند خود درباره آلن جونز، هنرمند مشهور و مورد توجه عموم (**آقای جونز، شما نمی دانید چه می کنید، می دانید؟** درج شده در نشریهٔ **اسپیر ریب**[۱۴]، فوریهٔ ۱۹۷۳)، خاطرنشان می کند که زن به عنوان زن در آثار جونز به کلی غایب است. تصویر بُت واری[۱۵] که دراین آثار مجسم می شود، چیزی غیر از یک خودخواهی مردسالارانه نیست: زن، بازنمایی زن نیست، بلکه در یک فرایند استحاله، آن چیزی را بازمی نمایاند که خواست مردان است. شاید بتوان گفت علی رغم تأکید فراوانی که بر روی زن در قالب شیئی تماشایی گذارده می شود، در تصویر سینما، زن به عنوان زن، غالباً غایب است. با یک تجزیه و تحلیل اجتماعی مبتنی بر مطالعهٔ تجربی نقشها و نقشمایه‌هایی که مرتباً تکرار می شوند و با بررسی نقش زن به عنوان پیکرهٔ اصلی در روایات و غیره، می توان چهارنقش اصلی زن شاغل، زن خانه‌دار، مادر و زن سکسی را تشخیص داد. اگر تصویر زن را در درون ایدئولوژی سکس به عنوان یک نشانه نگاه کنیم، می بینیم که تصویر زن صرفاً واحدی است تحت سیطرهٔ قانون عین نمایی[۱۶]، قانونی که فیلمسازان یا مطابق آن و یا علیه آن واکنش نشان می دهند. قانون عین نمایی (که تعیین کنندهٔ برداشت از واقعیت است) دقیقاً عامل ممانعت از تصویر زن به عنوان زن و تجلیل از فقدان آن در سینماست.

این مطلب، در فیلمی که تماماً درباره یک زن و بر اساس مفهوم قهرمان مؤنث ساخته شده، روشنتر می شود. منتقدین **کایه دو سینما** در تجزیه و تحلیل فیلم **مراکش** اشترنبرگ سیستمی را کشف کرده‌اند: برای اینکه مرد در مرکز متنی باقی بماند که عمدتاً حول شخصیت یک زن بنا شده، کارگردان ناچار بوده مانع از نمود مفهوم زن به عنوان یک موجود اجتماعی و دارای جنسیت (یعنی مفهوم غیریت)[۱۷] شود و تقابل زن و مرد را به کلی حاشا کند. به این ترتیب زن به عنوان یک نشانه در بیان سینمایی، به یک مرکز جعلی تبدیل می شود. تقابل راستینی که به وسیلهٔ این نشانه عرضه می شود، تقابل مرد و غیرمرد است، که اشترنبرگ با پوشاندن لباس مردانه به مارلن دیتریش[۱۸] آن را از کار در می آورد. این لباس مبدل، غیبت مرد را نشان می دهد، غیبتی که توسط مرد، در آن واحد هم نفی شده و هم احیا می شود. تصویر زن صرفاً ردی است از طرد و ممانعت از حضور زن. هر نوع بت سازی، همان طور که فروید نشان داده، نوعی جایگزینی تمایلات مردانه[۱۹] و شکلی از یک جایگزینی نرینه است، نمایش اوهام خودپرستانه مردانه است. سیستم ستاره‌سازی به طورکلی بر پایهٔ بت سازی از زن استوار است. بسیاری از آثار تولید شده در سیستم ستاره‌سازی، بر ستاره به عنوان قلب و

مرکز رؤیاهای دروغین و ازخودبیگانه، استوار است. این روش تجربی، اساساً به تأثیرات سیستم ستاره‌سازی و واکنش مخاطب نسبت به آن می پردازد. آنچه بت سازی توسط ستاره نشان می دهد، تجمع تخیلات مرد محور[۲۰] است. این نکته بخصوص با نگاه به یکی از نقشهای «مای وست» جالب می شود. بسیاری از زنان، دست انداختن سیستم ستاره‌سازی توسط شخصیتی که «مای وست» نمایش می دهد، وبدوبیراه لفظی او را تلاشی برای تخریب مردسالاری مسلط در سینما می دانند. اما بررسی دقیقتر، خطوط فراوانی را از جایگزینی تمایلات مردانه در شخصیتی که او بازی می کند یعنی امری کاملاً متضاد با آن چیزی که او سعی در نمایش آن دارد نشان می دهد. صدای او کاملاً مردانه و یادآور فقدان یك مرد است، و نوعی معادلهٔ دوسویهٔ مرد- غیرمرد را نمایش می دهد. خصوصیت نمادین مردانهٔ لباس، حاوی عناصری از بت است. عنصر زنانه‌ای که عرضه می شود، یعنی تصویر مادر، عقدهٔ اودیپ مردانه‌ای را نمایش می دهد. به عبارت دیگر، شخصیتی که «مای وست» نمایش می دهد، در سطح ناخودآگاه با ایدئولوژی سکس کاملاً سازگار است؛ این شخصیت، نه تنها اسطوره‌های زن در سینما را تخریب نمی کند، بلکه به تقویت آن نیز می پردازد.

سردبیران نشریهٔ **زنان و سینما** دراولین شمارهٔ نشریهٔ خود، مفهوم تئوری مؤلف را مورد حمله قرار داده و آن را «تئوری سرکوب گرانه‌ای که کارگردان را گویی که فیلمسازی، یك نمایش تك نفره است، به یك سوپر استار تبدیل می سازد» توصیف کردند. البته این نگرش درست نیست. کاملاً روشن است که تئوری مؤلف در برخی نقاط اوج، این گرایش را نشان می دهد که به کارگردان (مرد) مقام الوهیت می بخشد، و اندروساریس (هدف اصلی حملهٔ این نشریه) از این لحاظ یکی از مقصران اصلی است. نگاه توهین آمیز او به زنان فیلمساز در **سینمای آمریکا**، نشانهٔ روشنی از گرایش او را به ایدئولوژی سکس نشان می دهد. با این حال، تکامل تئوری مؤلف، نقطهٔ عطفی است در نقد فیلم: مجادلات و مباحثات تئوری مؤلف با دیدگاه نفوذناپذیری که هالیوود را یکپارچه می دید، به مقابله برخاست و با طبقه‌بندی فیلمها براساس کارگردان، هنجارهای آن را به هم ریخت وروشی مولد برای نظم بخشیدن تجاربمان از سینما به ما بخشید. این تئوری در نمایش اینکه سینمای هالیوود هم دست کم به اندازهٔ سینمای هنری جالب است، گام مهمی به جلوبود. معیار ارزیابی هر نظریه‌ای، شناخت جدیدی است که آن نظریه عرضه می کند: تئوری مؤلف بدون شك شناخت جدیدی به ما بخشیده است. پرداخت بیشتر تئوری مؤلف (ر.ك به **نشانه‌ها و معنا در سینما** ازپیتر والن -[ترجمهٔ فارسی؛ عبدالله تربیت، بهمن طاهری؛ سروش، ۱۳۶۳]) کاربرد این تئوری را تا ترسیم ساختار ناآگاه فیلم نیز گسترش داده است. همان طور که پیتروالن می گوید، «ساختار، به یك کارگردان تنها، یك فرد مربوط است نه به علت اینکه او نقش هنرمند را بازی کرده است که خود را یا دید خود را درفیلم بیان می کند، بلکه به علت اینکه توسط نیروی مشغله‌های ذهنی اوست که یك معنای ناخودآگاه و ناخواسته

می تواند در فیلم کشف شود و معمولاً باعث حیرت فرد مذکور گردد»[۲۱]. والن به این ترتیب هر دو را هم از مفهوم خلاقیت که مفهوم مسلط بر «هنر» است، و هم از مفهوم تعمد رها می سازد.

براساس یافته‌ها و بینشهای ناشی از تجزیه و تحلیل تئوری مؤلف، با بررسی مختصر اسطوره‌های زنی که در آثار دو کارگردان هالیوود، جان فورد و هوارد هاوکز وجود دارد، می توان دید که تصویر زن، در آثار هر فیلمساز مؤلف معانی بسیار مقدماتی را نشان می دهد. تجزیه و تحلیلی براساس حضور یا غیبت قهرمانان «مثبت» مؤنث *آثار* درخشان همین دو کارگردان، دیدگاه به کلی متفاوتی به دست می دهد. آنچه پیتر والن «نیروی مشغله‌های ذهنی مؤلف» (و از جمله عقدهٔ روانی دربارهٔ زن) می نامد از تاریخ مبتنی بر روانکاوی تئوری مؤلف حاصل شده است. این شبکهٔ سازمان یافتهٔ عقده‌های روانی، خارج از میدان دید انتخاب مؤلف قرار دارد.

هاوکز در مقابل فورد

فیلمهای «هاوکز»، بزرگداشت همبستگی و اعتبار جهان کاملاً مردانه‌ای است که خود را وقف حرکت، ماجراجویی و یك رفتار حرفه‌ای مستحکم کرده است. ورود یك زن به این جهان مردانه، تهدیدی است برای موجودیت گروه. البته زنان در فیلمهای هاوکز، کیفیتی «مثبت» دارند: این زنان بخصوص در کمدیهای دیوانه‌وار هاوکز غالباً شاغل هستند و نشانه‌هایی را از استقلال و مبارزهٔ با مرد نشان می دهند. رابین وود به درستی نشان می دهد که کمدیهای دیوانه‌وار، شرح واژگونه‌ای از دنیای هاوکز را مجسم می کنند. مذکر، غالباً تحقیر شده و مثل یك بچه و عقب مانده مجسم می شود. فیلمهایی مثل **بزرگ کردن بچه**[۲۲] **دختر دستیار او**[۲۳]، و **آقایان مو طلاییها را ترجیح می دهند**[۲۴]، همان طور که رابین وود نشان می دهد، ترکیبی هستند از «مسخرگی و وحشت»؛ که ایجاد «اضطراب» می کنند. برای هاوکز، تنها مرد و غیرمرد وجود دارد: برای اینکه زن در جهان مردانه پذیرفته شود، باید به یك مرد *تبدیل* شود؛ به زنی به مثابهٔ یك مرد[۲۵] (مثل مریلین مونرو در **آقایان مو طلاییها را ترجیح می دهند**) تغییر یابد. در فیلمهای هاوکز، این کیفیت دردآور، مستقیماً به حضور زن بستگی دارد؛ او حضوری زجرآور دارد که باید نفی شود. جهان فورد، دنیای دیگری است، که در آن، زَن، نقشی محوری دارد؛ وتنش میان تمایل به آوارگی و سکونت، یا تنش میان مفهوم بیابان و کشتزار، حول شخصیت او شکل می گیرد. برای «فورد»، زن، نمود خانه، و همراه با آن، نمود فرهنگ است: زن، رمزی است که فورد نگرش عمیقاً دوجهی خود را از مفاهیم تمدن و «جامعیت»[۲۶] در آن باز می تاباند.

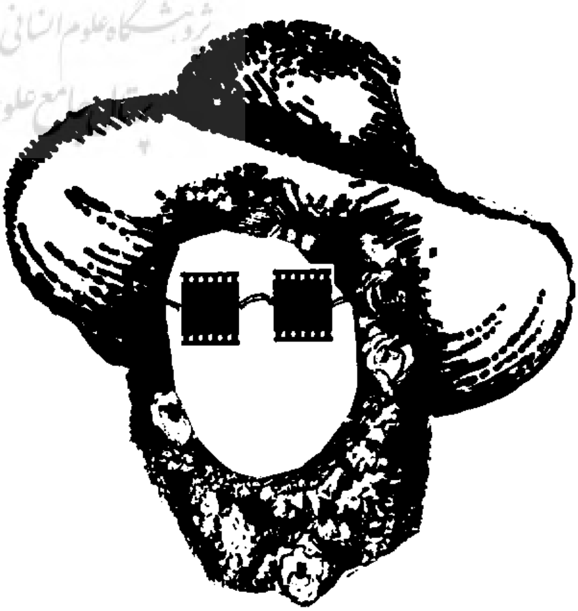
درحالی که تجسم زن در آثار هاوکز شامل مواجههٔ مستقیمی با حضور مسئله ساز (و دردآور) زن است، مواجهه‌ای که حاصل نیاز او به سرکوب زن است. استفادهٔ فورد از زن به مثابهٔ نمادی از تمدن، مسئلهٔ سرکوب زن را در آثار او بسیار پیچیده‌تر ساخته و امکان بیشتری برای پیدایش عناصر بالنده باقی می گذارد (از جمله دو فیلم **هفت زن**[۲۷]، و **پاییز قبیلهٔ شاین**[۲۸]).

به سوی یك ضد سینما

چیزی به عنوان نوشتن، فیلمسازی یا پخش رادیو و تلویزیونی وجود ندارد که ساخته شده[۲۹] نباشد.

به این ترتیب، مسئله این نیست که رسانه، ساخته شده است؛ بلکه این است که چه کسی آن را می سازد. یك طرح انقلابی نباید درپی این باشد که سازندگان را حذف کند، بلکه باید همه را به یك سازنده[۳۰] تبدیل کند (هانس مانیوس انزنبرگر[۳۱]، **اجزای سازندهٔ تئوری رسانه‌ها**، نشریه **نیولفت رویو**، شمارهٔ ۶۴).

«انزنبرگر» عقیده دارد که تضاد اصلی موجود در رسانه، تضاد میان اجزای سازندهٔ بالفعل، و توان انقلابی بالقوهٔ آنهاست. شك نیست که یك کاربرد استراتژیك از رسانه‌ها، بخصوص سینما، برای پخش و انتشار تصوراتی که داریم ضروری است. درحال حاضر، امکان زیادی برای برقراری یك ارتباط دوسویه[۳۲] وجود ندارد، گو اینکه امکان آن بالقوه موجود است. در پرتو چنین امکانی، تجزیه و تحلیل ماهیت سینما و نوع استفادهٔ استراتژیك از اشکال مختلف آن: مثلاً فیلم سیاسی، یا فیلم سرگرم کنندهٔ تجارتی، اهمیت ویژه‌ای دارد. بحث و جدل در مورد خلاقیت زنان از زمانی که ما آنها را به عنوان یك مورد بحث و جدل به رسمیت شناخته‌ایم، دم به دم پالایش بیشتری یافته است. مفهوم خلاقیت زنان، فی نفسه به محدودیت مفهوم خلاقیت مردان است. اساساً دیدگاهی که مفهوم «هنرمند» را به اوج می رساند (مثل دیدگاه لغزندهٔ نخبه‌گرایی[۳۳])، و هر دیدگاهی که هنر را در قالب شیئی مادی درون یك زمینهٔ فرهنگی که آن را شکل می دهد و توسط آن شکل می گیرد مطرح می کند، عمدتاً نوعی تصور ایده‌آلیستی



شمایل نگاری به عنوان یك نشانهٔ ویژه یا به عنوان مجموعه نشانه‌ای که بر اساس برخی از سنتهای گونه‌های هالیوود بنا شده، تا حدودی در کلیشه‌ای شدن نقش زنسان در سینمای تجاری به‌طور اعم، نقش داشته است.

است. هر فیلم یا اثر هنری، یك محصول است ـ و درحد غایی، محصول سیستمی مبتنی بر مناسبات اقتصادی. این نکته در مورد فیلمهای تجربی، فیلمهای سیاسی، و سینمای سرگرم کننده تجارتی، به یك اندازه صدق می کند. به علاوه، فیلم یك محصول ایدئولوژیك نیز هست ـ فیلم محصول ایدئولوژی بورژوازی است. این تصور که هنر، کلی بوده و بنابر این بالقوه دو جنسی (زن و مرد) است، اساساً تصوری ایده‌آلیستی است ـ هنر را چه برای بنا نهادن یك سینمای زن، و چه برای یك ایدئولوژی بورژوازی، سکسی مردسالارانهٔ سرمایه‌داری تنها می توان به عنوان یك شکل بیان در یك مجموعه تعریف کرد. باید توجه داشت که عملکرد ایدئولوژی لزوماً به معنای اعمال یك فرایند خدعه یا تعمد نیست. ایدئولوژی برای «مارکس» یك واقعیت است نه دروغ. چنین کج فهمی باعث اشتباهات عمیقی می گردد؛ به هیچ طریقی نمی توان ایدئولوژی را انگار که یك تلاش آگاهانه است نادیده گرفت. توجه به این نکته در تشریح سینمای زن، اهمیت عمده‌ای می یابد. ابزارها و تکنیکهای سینما به خودی خود، به عنوان بخشی از واقعیت، نوعی بیان ایدئولوژی مسلط است: این ابزارها و تکنیکها، چنانکه بسیاری از فیلمسازان «انقلابی» معتقدند، بی اثر نیستند. این رازپردازی یك ایده‌آلیست است که به او می قبولاند «حقیقت» را می توان به وسیلهٔ دوربین به چنگ آورد یا اینکه شرایط تولید فیلم (مثلاً فیلمی که تماماً به وسیلهٔ زنان ساخته شده باشد) می تواند به خودی خود شرایط تولید خود را در خود منعکس سازد. این ادعا، رؤیاپردازی بیش نیست: معنای جدیدی را در عرصهٔ فیلم باید ساخت. دوربین به این دلیل توسعه یافت که واقعیت را عیناً بازسازی کرده و حافظ تصور بورژوازی از واقعگرایی که جایگزین نقاشی شده بود، گردد. علاوه براین، می توان دید که بخشی از تکاملات تکنیکی دوربین را نیز عنصری از ایدئولوژی سکس هدایت کرده است. در واقع، دوربینهای سبك وزن در دههٔ ۱۹۳۰ در آلمان نازی و برای تبلیغات سیاسی آنها تکامل یافت؛ دلیل ناشناخته ماندن این دوربینها تا دههٔ ۱۹۵۰ که استفادهٔ از این دوربینها باب شد نیز همین است.

بسیاری از فیلمهای سینمای زن (مثلاً **سه زندگی**[۳۴]، **زنان سخن می گویند**[۳۵])، زیبایی شناسی خود را از تلویزیون و تکنیکهای سینما ـ حقیقت[۳۶] اتخاذ کرده‌اند؛ گفته می شود که **تصویر جیسون**[۳۷] اثر شرلی کلارك، تأثیر

مهمی برجای گذاشته است. این فیلمها، عمدتاً تصاویری است از زنان درحالی که درمقابل دوربین از تجارب خود صحبت می کنند، و فیلمساز دخالت ناچیزی در آن دارد. کیت میلت[۳۸] عصارهٔ نگرش موجود در **سه زندگی** را با این جمله بیان کرده است، «قصد تجزیه و تحلیل ندارم، فقط می خواهم بگویم که فیلم وسیلهٔ قدرتمندی برای بیان خود است.»

طبعاً، اگر قبول کنیم که سینما، تولید نشانه‌ها باشد، مفهوم عدم مداخله کارگردان در فیلم چیزی جز تعمد درمبهم ساختن مقوله نیست. نشانه، همیشه یك محصول است. درواقع، آنچه دوربین به چنگ می آورد، چیزی جز جهان «طبیعی» ایدئولوژی مسلط نیست. سینمای زن نمی تواند از عهدهٔ چنین ایده‌آلیسمی برآید؛ نوار سلولویید نمی تواند با «معصومیت» دوربین، «حقیقت» ستمی را که برما می رود «به چنگ آورد»: این حقیقت را باید بازسازی کرد و ساخت. با درهم شکستن اساس سینمای مرد سالار بورژوا، معانی تازه‌ای باید خلق شود. همان طور که «پیتر والن» خاطرنشان کرده «واقعیت همیشه انطباق پذیر است». در این مورد، روش آیزنشتین کارساز است. استفاده از چند پارگی[۳۹] به عنوان یك استراتژی انقلابی، ومفهوم سومی که از برخورد دو تصویر ویژه به وجود می آید، به نحوی که بتوان آن را به عنوان مفهومی انتزاعی در بیان سینمایی به کار گرفت. این مفهوم چندپارگی به عنوان یك ابزار تحلیلی با مفهوم چندپارگی که باربارا مارتینو[۴۰] در مقالهٔ خود عرضه می کند، کاملاً متفاوت است. اومفهوم چند پارگی را به عنوان همجواری عناصر بی ارزشی (مقایسه کنید با **عشق شیر**[۴۱]) می بینند که سبب تکرار عواطفی می شود، اما چنین تکرارهایی، وسیله‌ای برای ادراك آنها نیست. چنین استراتژی در زمینهٔ سینمای زن را می توان به وسیلهٔ ایدئولوژی مسلط نیروی تازه‌ای بخشید: درواقع، از آنجا که این استراتژی برعاطفه و رمز استوار است، خود باعث هجوم ایدئولوژی می شود. منطق نهایی این روش، به نوشته‌های خودکار و بدون اندیشه‌ای می ماند که توسط نویسندگان سوررئالیست پرورش یافته است. رمانتیسیسم، ابزار مورد نیاز برای ساختن یك سینمای زن در اختیار ما قرار نداده است: عینی سازی ما نمی تواند فقط با بررسی آن از یك دیدگاه هنرشناسانه، بر فقدان آن چیره شود. سینمای زن، تنها ممکن است با پرورش وسایلی برای بررسی سینمای مردسالار بورژوازی به مبارزه خوانده شود. گذشته از این، تمایل به تغییر شرایط تنها با نزدیك شدن به فانتزی رخ می دهد. خطر پرورش یك سینمای مبتنی بر عدم مداخله، ترویج یك ذهنیت غیرفعال است به قیمت کنار نهادن تجزیه وتحلیل. هر نوع استراتژی انقلابی باید با صرف مجسم کردن واقعیت به مبارزه برخیزد؛ تشریح ستمی که در فیلم بر زنان می رود کافی نیست؛ زبان سینما، یا به عبارت دیگر تجسم واقعیت نیز باید مورد بررسی قرار گیرد، تا به این ترتیب، میان ایدئولوژی ومتن رخنه ای به وجود آید. با این دیدگاه، نگاه به فیلمهایی که توسط زنان در درون سیستم هالیوود ساخته می شود، هالیوودی که سعی دارد با وسایل صوری میان ایدئولوژی سکس ومتن فیلم، نوعی جابه‌جاشدگی را سبب شود، بسیار آموزنده است، چنین نگرشی

می تواند راهنمای عمل بسیار مفیدی برای سینمای درحال پیدایش زن فراهم کند.

«دوروتی آرزنر» و «آیدالوپینو»

دوروتی آرزنر ولوییس وبر تنها زنان فیلمسازی اند که طی دهه‌های هزار و نهصد و بیست و سی در هالیوود فیلمهای متعددی ساخته‌اند، گو اینکه متأسفانه، تا امروز تعداد اندکی از این آثار، شناخته شده است. تجزیه و تحلیل یکی از آثار متأخر دوروتی آرزنر، **برقص، دختر، برقص**[۴۲]، محصول ۱۹۴۰، تصوری از نگرش او را به سینمای زن در درون ایدئولوژی سکس هالیوود به دست می دهد. **برقص، دختر، برقص**، یك فیلم رقص و آواز سنتی، مربوط به زندگی یك گروه بدشانس دختران رقصنده است. به قول پانوفسکی شخصیتهای اصلی فیلم، بابلز[۴۳] وجودی، نمونه‌هایی از اولین شمایلهای زن در سینما - نمونه‌هایی از زن خون آشام وزن نقش مکمل - هستند. آرزنر که با این کلیشه آغاز می کند، موفق می شود انتقاد درونی از آن را در متن فیلم مطرح کند. بابلز موفق می شود شغلی به دست آورد. شغل او با دستیاری جودی اجرای باله برای تماشاگران مرد است. انتقاد آرزنر عمدتاً متوجه مفهوم زن به عنوان یك شیٔ قابل تماشا ونمایش دهنده در یك جهان مردانه است. شخصیتهای اصلی فیلم به شکلی طنزآمیز دو قطب مخالف اسطوره‌های زنانه - جنسیت در مقابل نیکی و معصومیت - را نمایش می دهند. آن تناقض عمده‌ای که وجود آنها را به عنوان وسیله‌ای برای لذت مردان بیان می کند، تناقصی است که برای اغلب زنان کاملاً شناخته شده است: تناقص میان تمایل به

ایدئولوژی سکس در سینمای هنری اروپا نیز، گواینکه در آن کلیشه‌ای کردن نقش زنان چندان هم علنی نیست، کمتر دیده نمی شود؛ چرا که ماهیت اسطوره این است که نشانه (یعنی تصویر زن و نقش زن در روایت) را از معنای آن تهی کند و معنای دیگری به آن ببخشد که طبیعی به نظر آید.

خشنود ساختن و تمایل به بیان خویشتن: بابلز نیاز دارد که مردان را ارضا کند، درحالی که جودی درپی بیان خویشتن در قالب یك رقصندهٔ باله است. با جلوتر رفتن فیلم، فرایندی یك طرفه از نمایش، و با تحقیر جودی به عنوان شخصیت فرعی برقرار می شود. در پایان فیلم ،آرزنر، ساختار فیلم را باز می کند و فعل و انفعال ایدئولوژی را در بنای تصویری کلیشه ای از زنان در معرض تماشا می گذارد. جودی در یك لحظهٔ اوج عصبانیت، تماشاگرانش را با گفتن اینکه خود *او آنها را* چطور می بیند برمی انگیزاند. بازگشت دوبارهٔ موشکافی در چیزی که در فیلم فرایندی یك طرفه است، حملهٔ مستقیمی هم به تماشاگر درون ماجرای فیلم وهم به تماشاگر خود فیلم است، و مستقیماً مفهوم زن به عنوان یك موجود تماشایی را مورد تعرض قرار می دهد.

تلقی آیدا لوپینو از سینمای زن، تلقی متفاوتی است. «لوپینو» به عنوان یك تهیه کننده و کارگردان مستقل دههٔ پنجاه هالیوود کار در ملودرام را برگزید، ملودرام که کمتر از هرگونهٔ دیگری، زن را به صورت یك شئ می بیند و همان طور که آثار دوگلاس سیرك مشخص می کند، این گونهٔ مناسب برای بیان تا تجسم مفهوم ستمی که بر زنان می رود، است. تجزیه و تحلیل مطرود[۲۴]، اولین فیلم بلند لوپینو، تصوری از ابهام آزار دهنده‌ای که در آثار او وجود دارد و مناسبات آنها را با ایدئولوژی سکس، به ما عرضه می کند. لوپینو برخلاف آرزنر درپی این نیست که با استفاده از ابزارهای عادی، به هدف مورد نظرش دست یابد؛ در واقع، به نظر می آید او به شکلی آگاهانه به

دنبال واژگونی ایدئولوژی سکس مسلط است. فیلم، ماجرای دختر جوانی به نام سالی کلتون است، و از دیدگاه ذهنی و از صافی تخیلات او روایت می شود. او فرزند نامشروعی دارد که او را از مادر می گیرند؛ او که نمی تواند از دست دادن کودکش را بپذیرد، بچه‌ای را از داخل یك کالسکه می رباید و دستگیر می شود. زن، سرانجام، جانشین بچهٔ خود را در وجود مرد جوان افلیجی می یابد، و در یك آیین نمادین خاص ـ که در آن مرد مجبور است آنقدر دختر را تعقیب کند تا جایی که دیگر نمی تواند روی پا بایستد و می افتد، و زن او را در حالتی شبیه یك بچه در آغوش خود می گیرد و بلند می کند ـ فیلم با یك «پایان خوش» تمام می شود. اگرچه فیلمهای لوپینو به هیچ وجه به شکلی آشکار فعل و انفعال ایدئولوژی سکس را مطرح نساخته و مورد حمله قرار نمی دهند، طنینی که در داخل روایت از همزمانی دو مجرای ناسازگار ـ یعنی اسطورهٔ زن در سینمای هالیوود در مقابل دیدگاه زن ـ ایجاد می شود، سلسله تحریفاتی را در درون ساختار روایت ایجاد می کند؛ وجود مرد افلیج، فیلم را در ردهٔ فیلمهای مربوط به بیماریها و ناامیدیها قرار می دهد. مثالی از این فرایند، برای نمونه «پایان خوش» واژگونهٔ فیلم است.

هدف از اشاره به گرایشهای فیلمسازان هالیوود مثل دوروتی آرزنر و آیدا لوپینو، دو جنبه است. اولاً کوششی جدلی است برای دفاع از گرایشهای هالیوود در مقابل حملاتی که به آن صورت می گیرد. ثانیاً تجزیه و تحلیلی از فعل و انفعالهای اسطوره و امکانات برگرداندن آن در سیستم هالیوود، می تواند در راه تعیین یك استراتژی برای واژگون کردن ایدئولوژی به طور اعم به کار رود.

شاید بد نباشد مطالبی نیز دربارهٔ سینمای هنری اروپا گفته شود، سینمایی که بی شك بیش از سینمای هالیوود در معرض تاخت و تاز اسطوره است. این نکته با دقت در آثار ریفنشتال، کمپانیز، ترن تینیان، واردا و دیگران کاملاً روشن می شود. فیلمهای آنیس واردا، بخصوص، نمونه‌های خوبی از یك اثر هنری[۴۵] اند که اسطورهٔ بورژوازی را از زن، همراه با معصومیت آشکار نشانه ارج می گذارد. فیلم **خوشبختی**[۴۶]، بخصوص، مستلزم یك تجزیه و تحلیل رولان بارتی! است، تجسم رؤیای زنانه توسط واردا، یکی از نمونه‌های بسیار نزدیك به خیالبافیهای سهل و ساده‌ای است که با تبلیغاتی که احتمالاً در سینما وجود دارد به حیات خود ادامه داده است. فیلمهای او در مورد فعل و انفعال اسطوره، مطلقاً چشم و گوش بسته است؛ در واقع هدف اسطوره این است که تأثر معصومانه‌ای را که در آن همه چیز «طبیعی» قلمداد شود جعل کند: دلمشغولی واردا به طبیعت، بیان مستقیم این کناره‌گیری از تاریخ است: تاریخ به هیئت طبیعت درآمده است، تا هر چون و چرایی را حذف کند، زیرا همه چیز «طبیعی» به نظر می آید. شك نیست که این فیلم «واردا»، اثری ارتجاعی است: فیلمهای او با طرد فرهنگ و با استقرار زن در جایگاهی خارج از تاریخ، گامی قهقرایی در سینمای زن محسوب می شوند.

نتیجه‌گیری

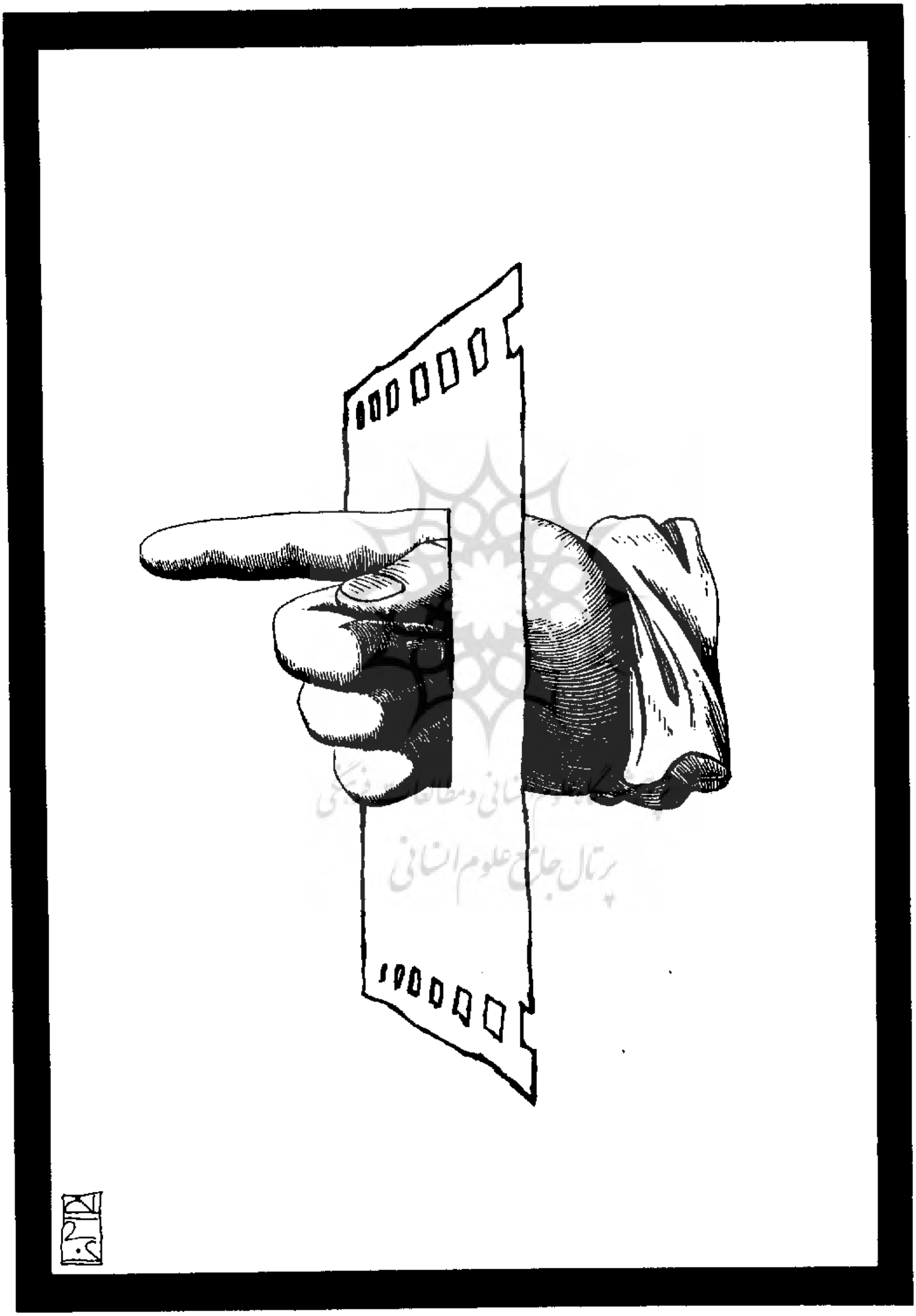
به‌این ترتیب، باید دید در این دورهٔ زمانی خاص، کدام استراتژی مناسب است؟ تکامل

مفهوم کار جمعی ، بدون شك گامی است به جلو؛ کارجمعی به عنوان وسیله‌ای برای جمع آوری و تقسیم مهارتها عبارت از مبارزه‌ای جانانه با مردسالاری مسلط در صنعت سینما در قالب بیان خواهری است . این کار، بدیلی ماندنی برای سلسله مراتب سینمای مردسالار، و فرصت راستینی برای طرح ماهیت سینمای زن در درون این سینماست . در این مقطع زمانی ، استراتژیی باید به وجود آید که هم سینما را به عنوان ابزاری سیاسی و هم به مشابهٔ یك وسیله سرگرمی دربر بگیرد . سالهاست که این دو خصیصه ، دو قطب متضاد و با اشتراکات ناچیز قلمداد شده‌اند . برای مقابله با تصویری که از زن در سینما عرضه می شود، تخیلات جمعی زنان باید پخش شود [فیلمهای ساخت گروهی زنان تولید و توزیع شود] : سینمای زن باید مطابق تمایلات زنان تحقق یابد : رسیدن به چنین هدفی ، مستلزم استفاده از سینمای سرگرم کننده است . به این ترتیب، مفاهیمی که از سینمای سرگرم کننده ناشی می شود، باید سینمای سیاسی ، و آن نیز به نوبهٔ خود سینمای سرگرم کننده را تغذیه کند : فرایندی دوسویه . سرانجام ، تأکید اخلاقی و بازدارنده‌ای[۲۷] که می گوید سینمای زن ، فیلمسازی جمعی و

گروهی زنان است، تأکیدی نابه‌جا و گمراه کننده است: ما باید در پی این باشیم که در همهٔ سطوح چه در درون سینمای مسلط مردسالار و چه خارج از آن، عمل کنیم. هدف این مقاله، تشریح و توضیح گرایشهای سینمای زنان است که درون سیستم به وجود آمده است.

پیدایش یك استراتژی انقلابی، مستلزم اجتناب از اراده‌گرایی و پنداربافی است. فیلم جمعی و گروهی، نمی تواند شرایط تولید خود را در خود منعکس سازد. آنچه روشهای جمعی به دست می دهند، امکان بررسی این نکته است که سینما چگونه عمل می کند و ما چگونه می توانیم به بهترین شکل، فعل و انفعال ایدئولوژی را بررسی کرده و خود را از چنگال رازپردازی آن رها سازیم: این دیدگاه از اینجا نشئت می گیرد که مفهومی انقلابی از ضد سینما برای تلاش زنان درحال تکوین است.

پاورقی

1-iconography
2-Dorothy Arzner
3-Ida Lupino
4-the Straight Girl
بازیگری که به عنوان مکمل در کنار یك بازیگر کمدی قرار می گیرد و با تضاد شدید، شخصیت نفر دیگر را نمایش می دهد.
5-manipulative
6-National dish
7-signifier
8-denotative meaning
9-Connotative meaning
10-signified
11-Weber
12-Crazy Comedy
13-Laura Mulvey
14-Spare Rib
15-Fetishistic
16-verisimilitude
17-Otherness
18-the image of Dietrich
۱۹ـ به جای Phallic replacement
20-Phallocentrism
۲۱ـ ترجمه فارسی، صص ۴ـ۱۶۳
22-Bringing up Baby
23-His Girl Friday
24-Gentlemen Prefer Blondes
25-Woman-as-Phallus
26-Wholeness
27-Seven Women
28-Cheyenne Autumn
29-Unmanipulated
30-manipulator
31-Hans Magnus Enzensberger
32-Feedback
33-elitism
34-Three Lives
35-Women Talking
36-Cinema verite
37-Portrait of Jason
38-Kate Millett
39-Fragmentation
40-B. Martineau
41-Lion's Love
42-Dance, Girl, Dance
43-Bubbles
44-Not Wanted
45-Oeuvre
46-Le Bonheur
47-repressive