زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹: ۴۱۱ـ۴۳۶
DOI: 10.22059/jwica.2021.309069.1473

مؤلفه‌های فمنیسم در سینمای شانتال آکرمن

پیام زین‌العابدینی[1*]، سارا باجقلی[2]، احمد الستی[3]

چکیده

شانتال آکرمن در فیلم‌هایش مسائل فمنیسم را مطرح می‌کند و تناقضات مستتر در هم‌زیستی عمومی را به نمایش می‌گذارد. شخصیت‌های فیلم‌هایش نقش‌های سنتی را به چالش می‌کشند و از این طریق هنجارهای مربوط به زنان را که در اجتماع پذیرفته شده‌اند مورد پرسش قرار می‌دهند. تحقیق حاضر سعی در شناسایی و معرفی سینمای زنانه این فیلم‌ساز دارد. مسئلهٔ اصلی پژوهش کاوش و واکاوی عناصر فمنیستی در سینمای شانتال آکرمن است. روش تحقیق کیفی و رویکرد آن توصیفی و اسنادی است و براساس اطلاعات برگرفته‌شده از منابع مکتوب کتابخانه‌ای اعم از کتاب‌ها، مقاله‌ها و آثار صوتی و تصویری است. ازاین‌رو، پس از شناسایی مؤلفه‌های اصلی این نوع فیلم‌سازی، سه فیلم از آکرمن با نام‌های *ژان دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل*، *شهرم را منفجر کن* و *من تو او*، که به صورت انتخاب هدف‌مند از موارد مطلوب گزینش شده، برمبنای مبانی نظری بحث و تحلیل شده است. نتیجهٔ حاصله نشان از آن دارد که آثار آکرمن سعی در نمایش و ایجاد گفتمان تصویری ساده اما صادق از شخصیت و زندگی زنانه‌ای دارد که در روزمرگی دچار فراموشی و بی‌توجهی شده است.

کلیدواژگان

بت‌وارگی، سینمای زنانه، شانتال آکرمن، فمنیسم، قدرت زنانه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استادیار مؤسسهٔ آموزش عالی کمال‌الملک نوشهر، ایران parozei@yahoo.de
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه کمال الملک نوشهر sbajgholi68@gmail.com
۳. دانشیار دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران a.alasti@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۶/۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۴

مقدمه و بیان مسئله

بیش از صد سال است که اندیشهٔ فمینسیم راهی برای مقابله در برابر بی‌عدالتی و تبعیض علیه زنان است. زن‌ها در جوامع سنتی، مدرن و پست‌مدرن همواره با خشونت خانگی و اجتماعی، آزار جنسی، نابرابری جنسیتی در زمینه‌های مختلف مواجه بوده‌اند. این تفکر در تلاش است با تغییر ساختارهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و غیره از حقوق نادیده گرفته شدهٔ زنان در اقشار، فرهنگ‌ها، نژادها، ادیان و قومیت‌های گوناگون دفاع کند. فمنیسم‌ها سعی دارند نگاه سنتی مردسالارانه را، که قرن‌هاست بسترهای مختلف زندگی را کنترل کرده و تحت نفوذ خود درآورده، عوض کنند و بدیهی‌ترین حقوق و نیازهای نیمی از جامعه را، که همانا زنان‌اند، احقاق کنند. این رفتار در بسیاری از رویکردها، سازمان‌ها و نهادها اجرایی شده است. سینما، به‌رغم نگاه مردسالارانه غالب بر آن، مأمن و محیط رسانه‌ایِ مناسب و تأثیرگذار برای ترویج آن بوده است. سینما رسانه‌ای است که می‌تواند در شناخت وجوه انسانی و راهبری جامعه به سوی رفتارهای عاری از تبعیض تأثیرگذار باشد. فیلم‌سازان گوناگون، چه آن‌ها که زن بودند و سینمای زنانه را پیشه گرفتند و چه مردانی که فیلم‌های در مورد حقانیت زنان ساخته‌اند، حضوری چشمگیر داشته‌اند و سینمای فمنیسم با فراز و نشیب فراوان وام‌دار آن‌هاست. در نظرخواهی سال ۲۰۱۲ نشریهٔ *سایت اند ساوند*[1] از منتقدان سینمایی، نام دو فیلم‌ساز زن در لیست ۱۰۰ فیلم‌ساز برتر قرار گرفت که یکی از آن‌ها کلر دنی[2] بود و دیگری شانتال آکرمن[3] که با فیلم *ژان دیلمان* در جایگاه سی و پنجم قرار گرفت.[4] آکرمن فیلم‌ساز مستقل و جریان‌سازی است که فیلم‌هایش از هیچ کلیشه‌ای تبعیت نمی‌کند. آثار او در بازنمایی شخصیت زن بازنمود موج جدید فمنیسم با رویکردی متفاوت، بدیع و بنیادی است. او توانسته است در بازتاب افکار فمنیسم در سینمای معاصر نقش درخور توجهی داشته باشد که اندک در آثار پژوهشی حاضر به آن پرداخته شده است. این پژوهش با درک اهمیت و ضرورت نیاز الگویی برای فیلم‌سازان وطنی، و تأمین خلأ علمی موجود انجام شده است. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر کاوش و شناسایی عناصر فمنیسم در سینمای آکرمن است.

روش تحقیق

روش این تحقیق کیفی و رویکرد آن توصیفی و مروری است. «ادبیات علمی متراکم و روزافزون حاصل از پژوهش‌های مداوم دانشمندان که هر روز با ایستادن بر دوش یافته‌های پیشین تکامل

---

1. Sight & Sound

۲. Claire Denis (زادهٔ ۱۹۴۶): هنرپیشه، کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس اهل فرانسه.

۳. Chantal Anne Akerman (۱۹۵۰ـ۲۰۱۵): کارگردان فیلم، هنرپیشه، هنرمند، فیلم‌نامه‌نویس و سینماشناس لهستانی‌تبار اهل بلژیک.

۴. به نقل از خبرگزاری مهر ۱۳۹۴/۷/۱۵.

می‌یابد، از سرمایه‌های بزرگ جامعه علمی محسوب می‌شود. این انباشت دانش برای علمی بودن و پیشرفت هر حوزهٔ دانشی ضروری تلقی می‌شود [۲۵]. اکتشاف، توصیف، تلفیق، تبیین یا نقد ادبیات علمی، که به اختصار آن را مرور ادبیات می‌نامیم، می‌تواند این دانش انباشته‌شده را به صورت مستقل، موضوع «پژوهش‌های مروری» بررسی خود قرار دهد و نقش یک تحقیق مستقل و اصیل را ایفا کند [۲۷]. پژوهش کیفی نوعی تحقیق و بررسی است که به دنبال توصیف و مشخص‌کردن اعمال انسان‌هاست؛ به همان صورت که در زندگی آن‌ها آشکار شده است [۲۹]. این روش اکتشافی است؛ ازاین‌رو، اثباتی و فرضیه‌محور نیست، اما چنین نیست که پژوهشگر هیچ حدس و گمانی دربارهٔ موضوع مورد پژوهش خود از قبل در ذهن نداشته باشد. فقط پژوهشگر صرفاً فرض‌های ساختارمند و از قبل تعیین شده‌ای را به شکل مرسوم روش کمی در ذهن نمی‌پروراند. به اعتقاد بیتس[1] هیچ پژوهشگری در هیچ رشتهٔ علمی نیست که تحقیقش را به‌سان یک لوحِ ننوشته آغاز کند [۵]. به عبارت دیگر، در مورد فرضیه انعطاف‌پذیری وجود دارد. مطالعهٔ موردی یکی از استراتژی‌های متداول تحقیق کیفی محسوب می‌شود. این رویکرد یک روش یا شیوه نیست، بلکه نوعی استراتژیِ پژوهشی است [۹]. مورد مطالعه و همچنین نمونه‌های درون آن، با توجه به روش نمونه‌گیری هدفمند و نه به صورت تصادفی، انتخاب می‌شوند. پژوهشگر با قصد و نیت قبلی نمونه‌هایی را انتخاب می‌کند که او را در بررسی عمیق‌تر مورد مطالعه کمک کند [۲۴]. بدین‌سان، برای پی‌بردن به مسئلهٔ پژوهش سه فیلم از آکرمن با نام‌های *ژان‌دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل*[2]، *شهرم را منفجر کن*[3] و *من تو او او*[4]، که به صورت انتخاب هدف‌مند از موارد مطلوب گزینش شده، با مشخصات ذیل و برمبنای مبانی نظری بحث و تحلیل می‌شود.

جدول ۱. خلاصه‌داستان موردهای مطالعاتی (مأخذ: نگارندگان)

نام فیلم	خلاصه داستان فیلم
شهرم را منفجر کن (۱۹۶۸)	یک روز از زندگی دختری را با بازی خود آکرمن نشان می‌دهد که از زندگی روزمره به ستوه آمده و با مراسمی در آشپزخانه به زندگی‌اش پایان می‌دهد.
من تو او او (۱۹۷۴)	زن جوان تنهایی که اوقات بیکاری‌اش را به نامه نوشتن و خوردن می‌گذراند، تصمیم می‌گیرد به دیدن دوست سابقش به شهر دیگری برود. او در طول مسیر با رانندهٔ کامیونی آشنا می‌شود.
ژان‌دیلمان، شماره ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل (۱۹۷۵)	سه روز از زندگی یک بیوه‌زن تنهاست که فعالیت‌های روزمره‌اش امور خانه‌داری، خرید، پذیرایی از «مهمان» در بعدازظهر، آمدن پسرش، خوردن شام، گوش‌کردن موسیقی و خواب است.

1. Daniel Bates
2. *Jeanne Dielman,23 Quai du Commerce,1080 Bruxelles*
3. *Blow Up My Town* (*Saute ma ville*)
4. *Je Tu Il Elle* (*I, You, He, She*)

چارچوب نظری

چتمن[1] بنا به نظریهٔ ساختارگرایان برای هر نقل روایی به دو سطح داستان[2] و گفتمان[3] قائل می‌شود و اشاره می‌کند: «میان محتوا و شیوهٔ بیان آن، برای در اختیار گرفتن همهٔ عناصر موقعیت ارتباطی...، باید میان گفتمان و نمود مادی آن از طریق کلمات، تصاویر یا هرچیز دیگر تمایز قایل شویم» [۸]. آدرین مارتین[4] نیز در کتاب *میزانسن و سبک فیلم از هالیوود کلاسیک تا مدیاآرت نو*[5] دسته‌بندی دو گونه از میزانسن را ارائه کرده است. «مارتین دو رویکرد متفاوت به میزانسن را در فیلم‌ها تشخیص می‌دهد: فرمالیسم و اجتماعی. رویکرد فرمالیسم به میزانسن با صحنه چون امری مصنوعی و نمایشی یا ویترینی برخورد می‌کند... . او کاربست کدهای اجتماعی در فیلم از سوی کارگردان را میزانسن با رویکرد اجتماعی می‌خواند و طبیعی بودن موقعیت یا کنش را ویژگی مهم آن می‌داند. به سخنی دیگر، اگر میزانسن فرمالیسم بر گسست از واقعیت تأکید دارد، میزانس اجتماعی بر راست‌نمایی می‌کوشد» [۲۶]. راست‌نمایی که در این دو نوع میزانسن تأکید شده، وجوه عملکردیِ مشابهی طبق جدول ۲ دارد که در نحوهٔ ارتباط با مخاطب، گفتمان‌سازی و روایت‌پردازی فیلم حائز اهمیت و اثرگذاری است.

جدول ۲. شاخصه‌ها و وجوه عملکردی فضای سینماتیک در میزانسن (مأخذ: نگارندگان)

شاخصه‌های بازنمایی		توضیحات
نقش فیلم‌ساز		محسوس است یا نامحسوس
هدف فیلم		در جهت متقاعدسازی و اقناع مخاطب به ماجرای واقعی پیش می‌رود یا تخیلی و غیرواقعی است.
زاویه و نقطهٔ دید		عینی و هم‌تراز با کنشگران است یا ذهنی و همتراز با مؤلف.
شیوهٔ بیانی		آشکار است، یا ضمنی و نمادین یا ترکیبی است.
فضای فیلمیک	ریتم	دارای تداوم و پیوستگی است یا به‌هم‌ریخته و ضد تداومی است. تند است یا آهسته.
	فضاسازی	تکه‌های منفصل تلفیق شده که یک مکان یا یک فضای یکپارچه تصور می‌شود.
	صدا	افزوده است یا از متن است.
	روایت	حس قوی تداومی که بین گفتار و اعمال سوژه‌ها از نمایی به نمای دیگر پیوند برقرار می‌کند یا غیرتداومی است.

1. Seymour Chatman
2. Stoty
3. Discourse
۴. Adrian Martin (۱۹۵۹) منتقد سینما، استاد و محقق حوزهٔ فرهنگ و تئوری فیلم در دانشگاه موناش است.
5. *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (2014)

سینما لذت‌های محتمل بسیاری را به بیننده عرضه می‌کند. اسکوپوفیلیاست[۱] موقعیت‌هایی هست که صرف نگاه منشأ لذت است؛ هم‌چنان که به شکل معکوس، در معرض نگاه بودن نیز لذت‌بخش است. فروید به شکل ابتکاری اسکوپوفیلیا را به‌منزلهٔ یکی از غرایز تشکیل‌دهندهٔ جنسیت تعریف کرد که در مقام محرکی کاملاً مستقل از مناطق اروتیک وجود دارد. زن در شکل دادن به ناخودآگاه پدرسالار نقشی دولایه است: نخست: زن از طریق غیاب واقعی یک قضیب نمادی می‌شود که از تهدید اختگی برهد و دوم، بدین طریق کودک خود را به مرتبت امر نمادین برمی‌کشد. همین که این امر تحقق یافت، معنای او در این حین به پایان رسیده است. معنای او تا جهان قانون و زبان نمی‌پاید؛ مگر به‌عنوان خاطره‌ای که بین خاطرهٔ تنعم مادرانه و خاطرهٔ فقدان در نوسان است [۱۸]. سینما، به‌منزلهٔ رسانه‌ای تصویری، نه‌تنها ابزاری مهم در ارتباطات جدید است، بلکه بیش از سایر رسانه‌ها مورد توجه فمنیست‌ها بوده است. آنان از بازنمایی انواع خشونت و کلیشه‌های جنسیتی در سینما انتقاد می‌کنند و اینکه تقسیم کار جنسیتی و روند جامعه‌پذیری مردسالارانه به چشم می‌خورد و معتقدند که روند تحقیر و ارائهٔ تصویر مخدوش از زنان در رسانه‌ها و فضای اطلاعاتی و ارتباطی، چه به صورت شنیداری و چه دیداری، هنوز ادامه دارد [۴].

اهداف سینمای فمنیستی در سال ۱۹۷۰ این بود که همهٔ زبان‌های گفتاری، نوشتاری و بصری زنان را تحت فشار ایدئولوژی پدرسالارانه در موضعی انفعالی و زیر دست قرار می‌دهند. پیروان این اندیشه می‌خواستند گونه‌ای جدید از روایت را در هم بشکنند [۱۶]. سینمای زنان از تمام جنبه‌های همذات‌پنداری شامل شخصیت، تصویر و دوربین تعریفی زنانه، مؤنث یا فمنیستی ارائه می‌دهد [۷]. این همان چیزی است که سینما را از بابت پتانسیل چشم‌چرانانه‌اش، مثلاً از استریپ‌تیز، تئاتر، نمایش‌ها و شوها یا غیره، کاملاً متفاوت می‌کند. سینما از تأکید بر نگاه‌کردنی بودنِ[۲] زن بسیار فراتر می‌رود و راهی بنا می‌نهد که [از طریق آن] قرار است به زن در درون خود منظره نگاه شود [۱۸]. سینمای زنان مسیری است که امکان بازنمایی زن به‌مثابهٔ سوژهٔ فعال تاریخی را داده است. سینمای زنان هم شامل فیلم‌هایی است که زنان تولید کرده‌اند و هم فیلم‌هایی که دربارهٔ زنان ساخته شده است. و البته شامل تلفیق این دو گونه نیز هست [۲۲]. تصویر ارائه‌شده از زن در چهار دستهٔ ذیل تقسیم می‌شود.

۱. فیلم‌هایی که زن را موجودی مظلوم نشان می‌دهد تا تماشاگر به این نتیجه برسد که باید مورد ظلم قرار گرفتن زن‌ها را محکوم کرد و می‌توان نتایج ارتجاعی هم گرفت، مثل اینکه مردان باید برای حل مشکل دست‌به‌کار شوند؛

۲. فیلم‌هایی که سعی کرده‌اند تأثیر بالنسبهٔ درستی از زن ارائه دهند و وجوه مثبت و هویت

---

۱. scopophilia: تماشاگری جنسی.

2. to-be-looked-at-ness

اصلی زنان را نشان دهند و مشکلات و محدودیت‌های تحمیلی ناشی از شرایط جامعه را در مورد آن‌ها عیان و موشکافی کنند؛

۳. فیلم‌هایی که نقاط ضعف زنان امروز را بزرگ می‌کنند. این فیلم‌ها در نگاه اول تصویر بسیار زننده‌ای از زن‌ها ارائه می‌دهند، ولی در بازنگری می‌بینیم که بر همان نقاط ضعفی انگشت گذاشته‌اند که فمنیست‌ها معتقدند نتیجهٔ حاکمیت مردسالارانه در جامعه است؛

۴. فیلم‌هایی که زنان را در تلاش برای کسب موفقیت همپای مردان نشان می‌دهند و گاه در این تصویرسازی بیش از اندازه غلو می‌کنند و شخصیتی غیر واقعی از زن ارائه می‌دهند [۴]. آنچه در سطوح روایی و میزانسن به انجام می‌رسد، درنهایت ویژگی‌های را گفتمان‌سازی می‌کند و به تصویر می‌کشد که این نوع فیلم‌سازی منحصر است.

جدول ۳. مؤلفه‌های سینمای فمنیستی (مأخذ: نگارندگان)

نقد پدرسالاری (مردسالاری)	دوری از شخصیت توانگر مردانه و نمایش شخصیت زن ناتوان (که سوژهٔ مردانه را در خود جذب کند و به جای او منفعل و ناتوان باشد و نمایانگر اختگی، زخم‌ها و ترس‌های مردانه شود. همذات‌پنداری بر گفتمان واقعیت استوار است نه توهم واقعیت.)
دوری از بت‌وارگی[۱] و نمایش هویت فردی واقعی	زن در هیئت بت‌واره‌ای شیطان‌صفت، مزاحم، ایستا و تک‌بعدی وارد جهان توهم بیننده (مرد) نمی‌شود و هویت خود را از مرد، فرزندان یا آشپزخانه کسب نمی‌کند. او دارای هویت زنانه مستقل و تأثیرگذار بر محیط پیرامون است و زیر سایهٔ گفتمان مسلط مردسالارانه نیست.
دوری از کالاشدن زنانگی و زندگی	زن با کارکرد زیبایی‌شناسی برساخته جهت تبلیغ تولیدات مصرفی یا خود به‌مثابهٔ کالایی مصرفی یا جنسی نمایش داده نمی‌شود. نگهداری کالاهای خانگی و نگهدار از بدن خانواده خارج از محدوده یک تولید مصرفی و یک نیاز و رابطهٔ هدفمند و ارزشمند است.
قدرت زنانه جایگزین چشم‌چرانی	تماشاگران با همذات‌پنداری با نگاه قهرمان مرد تشویق نمی‌شوند. قهرمان زن همچون ابژهٔ انفعالی منظر شهوانی در نظر گرفته نمی‌شود. رمزگذاری جنسیتی به گونه‌ای انجام می‌شود که شخصیت زن، فعال و قدرتمند تصویر شده و داستان حول محور او می‌چرخد.
شخصیت در برابر تیپ	از نمایش تصویر زن برای رفتارهای کلیشه‌ای استفاده نمی‌شود و او کارهای تکراری، ناآگاهانه، سنتی و از پیش تعیین شده انجام نمی‌دهد. زن نقشی اساسی و گاه قهرمانانه در پیشبرد قصه و ماجرای فیلم دارد.

۱. فتیشیسم (fetishism) یا «بت‌وارگی» عبارت است از جانشینی یک «ابژه» به جای کل قدرتمند و خطرناکی که درعین‌حال نیرویی ممنوعه است. در انسان‌شناسی گفته می‌شود در فتیشیسم بخش قدرتمند و خطرناکِ روح خدایی با یک «ابژه» جایگزین می‌شود.

ادبیات پژوهش

فمنیسم به عقیده‌ای گفته می‌شود که خواهان برابری زن و مرد باشد و برای آن مبارزه کند. تحولات فمنیسم وابسته است به تغییرات تاریخی که در زندگی زنان به‌طور خاص به وجود آمده است. عمده‌ترین دلیل اختلاف تعریف فمنیسم آن است که این مکتب از قلمرو و گسترهٔ نسبتاً وسیع (اروپای غربی و آمریکای شمالی) و از تاریخ نسبتاً طولانی‌ای برخوردار است که در این گسترهٔ زمانی و مکانی، مکاتب فلسفی، اجتماعی و سیاسی متعدد و متنوعی مانند لیبرالیسم[۱]، مارکسیسم[۲]، سوسیالیسم[۳]، اگزیستالیسم[۴]، مدرنیسم[۵]، پسامدرنیته[۶] و... پا گرفته[۷] و ضرورت‌ها و مصلحت‌ها موجب شده که با این مکاتب همراه شود.

موج اول فمنیسم

قطعنامهٔ «کنگرهٔ حقوق زنان» امریکا در سال ۱۸۵۱ پایه‌گذار تلاشی بود که می‌توان آن را نقطهٔ شروع موج اول دانست. «این تلاش زنان طبقهٔ بالا و متوسط برای تعیین جایگاه زنان چالشی در مقابل ایدئولوژی قلمروهای جداگانه محسوب می‌شد که سیاست و کسب‌وکار را شایستهٔ مردان می‌دانست، اما زنان را به خانه، یعنی به زندگانی خسته‌کننده و بی‌فایده انگاشته‌شده، محدود می‌کرد. یک سال پس از تصویب قطعنامهٔ فوق، فلورانس نایتینگل[۸] خواستهٔ دردمندانه خود را اعلام کرد: «زنان شور اندیشه و اخلاق را دارند، اما در جامعه جایگاهی ندارند که بتوانند آنچه را دارند به عمل تبدیل کنند» [۱۷]. موج اول فمنیسم در قرن هفدهم و با آرا و نظرهای مری آستل[۹] شروع شد که درواقع به اعتقاد برخی از نظریه‌پردازان و مورخان فمنیست، نخستین موج موج بزرگ و چشمگیر جنبش اعتراضی فمنیستی سکیولار در بریتانیای قرن هفدهم محسوب

1. liberalism
2. marxism
3. socialisme
4. existentialism
5. modernism
6. postmodernity

۷. دلیل فوق شاید عمده‌ترین دلیل باشد؛ اما تنها دلیل این نیست. دلیل دیگر این اختلافات را می‌توان ضعف پشتوانهٔ فکری و نظری فمنیسم و لذا دست‌وپا زدن بین مکاتب مختلف برای این نقیصه دانست. گرچه وام‌گیری فمنیسم از مکاتب بشری، از دیدگاه برخی نقطه قوت فمنیسم در به‌کارگیری از فرصت‌ها و منابع موجود تلقی می‌شود.

۸. Florence Nightingale (۱۸۲۰ـ۱۹۱۰)، اصلاح‌گر اجتماعی انگلیسی، آماردان و بنیان‌گذار پرستاری نوین بود.

۹. Mary Astell (۱۶۶۶ـ۱۷۳۱)، از سوی برخی از نویسندگان به‌عنوان «نخستین فمنیست انگلیسی» قلمداد شده است.

می‌شود. در این دوران، برای نخستین‌بار شمار عظیم و درخور توجهی از زنان به مخالفت و اعتراض علیه عقاید و دیدگاه‌های جاافتاده و دیرپا دربارهٔ جنسیتشان با انتشار کتب، مقالات، جزوه‌ها و نظایر آن برخاستند. برخی از این آثار، و البته نه همهٔ آن‌ها، با نام مستعار یا بدون نام منتشر می‌شد؛ و از مشهورترین نویسندگان آن‌ها می‌توان به شخصیت‌ها و نویسندگانی چون آفرا بن[1] و مری آستل اشاره کرد [۲۱]. موضوعات مورد توجه موج اول فمنیسم بیشتر اهمیت مالکیت و جایگاه را مورد تأکید قرار می‌دادند تا مبارزهٔ نژادی یا بقای اقتصادی صرف. فمنیست‌ها بر قوانینی انگشت می‌گذاشتند که با مسلط‌کردن شوهران بر اموال زنان، ایجاد مانع در مقابل دسترسی زنان به تحصیل و شغل و اعطای قیومیت حقوقی و نمایندگی سیاسی زنان به مردان، اختیار زنان را بر زندگی خویش محدود می‌کرد. نتیجهٔ این اقدامات مجموعه مبارزاتی بود که آن نابرابری‌ها را هدف قرار می‌داد. تلاش برای یافتن اقتدار شخصی، توجه و دقت به سلطهٔ مردان بر نهادها و ارزش‌های اجتماعی را به همراه داشت. اصلاح‌گران فمنیسم به‌واسطهٔ تعهدشان به در دست گرفتن اختیار زندگی خویش و تأثیرگذاری در جامعه با یکدیگر پیوند می‌یافتند؛ تا از این طریق بتوانند از چنگ مردسالاری[2]، چنان‌که خود تجربه می‌کردند، برهند. دو هدف جنبش‌های زنان بهبود وضعیت حقوقی زنان متأهل و پدید آوردن امکان استقلال اقتصادی برای زنان مجرد بود [۱۷]. در فرانسه، انقلاب ۱۸۴۸ در شامگاه ۲۳ فوریه آغازید. گواهان آن روزگار همگی شور تودهٔ شادمانی را توصیف کرده‌اند که با امید به «بازآفرینی اجتماعی» پیش می‌رفت. از دید «زنان ۱۸۴۸» (آنان خود را چنین می‌نامیدند) اعلام جمهوری از برآمد برابری حقوق خبر می‌داد. اینان در بیانیه‌ها و روزنامه‌های خود با دقت تلاش می‌کردند به گفتارهای مربوط به اصول آزادی‌بخش (آزادی، برابری و برادری) جنبهٔ «ملموس و واقعی» دهند. با شنیدن خطابه‌های حکومت موقت، که هرگونه خویشاوندی با شیوه‌های ناپسند نخستین جمهوری را رد می‌کرد، خاطرهٔ زنان دههٔ ۱۹۳۰ از نو زنده شد. در این زمینه، در ۲۶ فوریه ۱۸۴۸ مجازات اعدام برای فعالیت‌های سیاسی لغو و در نخستین روزهای برپایی جمهوری (۲۵ فوریه ۱۸۴۸) حق کار اعلام شد. هرچند زنان ۱۸۴۸ از پیشگامان ۱۷۸۹ خود سن و سال بیشتری داشتند، از حق و حقوق خود مطمئن‌تر و از آنان بسیار مستقل‌تر بودند. سرانجام، چندین هفته پس از گشایش رسمی کارگاه‌های ملی، مطابق با تصویب‌نامهٔ مربوط به حق کار، درهای خود را به روی زنان گشودند [۱۴]. در سال ۱۸۶۴، دانشگاه زوریخ در سوئیس

---

۱. Aphra Benn (۱۶۴۰ــ۱۶۸۹)، صدای زنانهٔ بی‌همتا و با درون‌بینی ژرف در دنیای مردانهٔ تئاتر با نمایش‌نامه‌های متعدد در قرن۱۷.

۲. Masculism مردسالاری یا پدرسالاری نوعی سیستم اجتماعی یا حکومتی است که اساس مدیریت و رهبری آن برعهده یک یا چند مرد است. در این نوع سیستم اجتماعی، پدر یا بزرگ‌ترین جنس مذکر، سرپرست خانواده است.

اولین دانشگاه اروپایی بودکه زنان را پذیرفت و کالج گرتون در بریتانیا نیز چالش‌های آکادمیک مشابهی را در اختیار زنان انگلیسی قرار می‌داد. در فرانسه، بعد از ۱۸۸۰ آموزش دبیرستانی برای دختران موجود بود، اما آن‌ها را برای ورود به دانشگاه آماده نمی‌کرد. زنان معدودی که از دانشگاه‌های فرانسه فارغ‌التحصیل می‌شدند می‌بایست برای گرفتن نمرهٔ قبولی درس‌هایی را به‌طور خصوصی می‌خواندند. ورود به دانشگاه‌های آلمان و اتریش نیز تا پایان قرن ممکن نبود. مبارزه برای کسب آموزش برابر و فرصت‌های شغلی به‌گونه‌ای طراحی شد که بیشتر به نفع زنان مجرد بود تا زنان متأهل، اما آرمان در اختیار قرار گرفتن عنان زندگی خویش متعلق به هردو گروه بود و هنگامی که درمورد زنان متأهل مطرح شد، روابط میان دو جنس را با خطر بنیادستیزی مواجه کرد. فمنیست‌های امریکایی برای اصلاح ازدواج در مقایسه با سایر مسائل اهمیت زیادی قائل بودند. اما در دههٔ ۱۸۶۰ فمنیست‌ها دوباره موضوعات تحصیل و اشتغال را محور قرار دادند؛ شاید به این دلیل که حمله به ازدواج خیلی تهدیدآمیز شده بود و به همین ترتیب فمنیست‌های امریکایی نیز از مواضع رادیکال خود در مورد اصلاح طلاق عقب‌نشینی کردند [۱۷]. در ابتدای قرن ۱۹، زن به نحوی شرم‌آورتر از کارگران جنس دیگر مورد استثمار قرار دارد. کارگر زن، به‌رغم کار ممتد، پولی به چنگ نمی‌آورد که نیازهایش را برآورد... . در سال ۱۹۱۳، کیفیت‌های مربوط به استراحت زنان، پیش و بعد از زایمان، تحت نظم درمی‌آید، کارهای خطرناک و زیاده از حد برایشان ممنوع می‌شود، اندک‌اندک مجموع قوانین اجتماعی پدید می‌آید و کار زنانه را تضمین‌های بهداشتی دربرمی‌گیرد [۱۱]. در مقاله‌ای به سال ۱۸۹۲، «ضرورت ذهنی برای زیستگاه‌های دسته‌جمعی»[1] جین آدامز[2] نظریهٔ فمنیست‌های اولیه دربارهٔ نیاز زن به رشد، پیشرفت و شرکت کامل در دنیا را درخصوص موقعیت خود و همتایانش به کار می‌گیرد. او با ستایش از جان استوارت میل[3] در کتاب *اندیشه‌های اجتماعی جین آدامز*[4] اشاره می‌کند که «بعد از بیماری، فقر و احساس گناه برای سلامت انسان هیچ‌چیز جدی‌تر از خواست یک خروجی مناسب برای توانایی‌های فعال ذهنی نیست» [۲۳]. مورگان اظهار می‌کند که فمنیسم «برای تداوم زندگی ادراکی- احساسی در این سیاره حیاتی است»؛ فمنیسم «کلید بقا و دگرسازی ماست» [۲۸]. زنان تحصیل‌کردهٔ نسل او فاقد چنین خروجی بودند. آن‌ها احتیاج داشتند که در کاری بامعنا مشغول شوند و کار آنان ضرورتی برای طبقات محروم جامعه باشد.

---

1. The Larger Aspects of Women's Movement

۲. Jane Addams (۱۸۶۰-۱۹۳۵) به‌عنوان «مادر» مددکارهای اجتماعی، یکی از پیشگام سازنده و اصلاح‌طلبان امریکایی، مددکار اجتماعی، فیلسوف عمومی، جامعه‌شناس، نویسنده و رهبر حق رأی زنان و صلح جهانی در عصر رئیس‌جمهورهایی مانند «روزولت» بود.

۳. John Stuart Mill (۱۸۰۶-۱۸۷۳)، فیلسوف، نویسنده در زمینهٔ منطق، شناخت‌شناسی، اخلاق، اقتصاد و همچنین فعال سیاسی بود.

4. *The Social Thought of Jane Addams*

از همین دیالکتیک بین آنچه آدامز نیازهای عینی و ذهنی می‌نامید «جنبش زیستگاه» متولد شد. زیستگاه‌ها خانه‌هایی بودند که زنان تحصیل‌کرده در مناطق پرجمعیت و فقیرنشین شهری احداث کردند که در آنجا به‌طور جمعی زندگی می‌کردند تا به جماعت فقیر و مصیبت‌زده‌ای خدمات بدهند که آن‌ها را احاطه کرده بودند. این تز چالش اساسی زنان صلح‌طلبی بود که حزب صلح زنان را در ۱۹۱۵ سازمان دادند؛ بعدها این حزب به لیگ بین‌المللی صلح و آزادی زنان تبدیل شد (و هنوز وجود دارد) [۱۰]. مارگارت سنگر[1] با اعتقاد به اینکه محدودکردن رشد جمعیت باعث سبک‌شدن جمعیت محلات پرجمعیت و مانع سقط جنین می‌شود و علاوه بر آن کنترل زنان بر بدنشان را افزایش می‌دهد، قهرمان جنبش در اوایل دههٔ ۱۹۰۰ شد: «هیچ زنی نمی‌تواند خود را آزاد بنامد، اگر صاحب بدن خود نباشد و بر آن کنترل نداشته باشد. هیچ زنی نمی‌تواند خود را آزاد بنامد تا زمانی که نتواند مادرشدن یا نشدن خود را آگاهانه انتخاب کند» [۱۰]. هفتاد و دو سال طول کشید تا دولت فدرال حق رأیی را که زنان امریکایی در سال ۱۸۴۸ طلب کرده بودند در سال ۱۹۲۰ بپذیرد. مبارزه چنان تلخ و طولانی بود که حق رأی اهمیتی بیش از اندازه یافت و هنگامی که بالاخره برگهٔ رأی به دست زنان داده شد، جنبش فمنیستی از شدت آنچه فقط می‌توان خستگی و کوفتگی نامید از پا افتاد [۱۷]. تمرکز بیش از حد جنبش زنان بر مسئلهٔ حق رأی، خصوصاً در سال‌های آخر، و تبدیل جنبش زنان به جنبش حق رأی سبب شد پیروزی این جنبش در سال ۱۹۲۰ در کسب حق رأی به‌منزلهٔ وصول جنبش به اهداف خود و لذا پایان فمنیسم تلقی شود. بین بعضی از زنان، مردان و دولتمردان این نظر وجود داشت که با کسب این پیروزی، ادامهٔ حضور جنبش معنا ندارد. سایر مسائل نیز به‌تدریج حل می‌شود [۱۳]. اما مصائب و موارد گوناگون دیگری باعث شد این جنبش ادامه یابد و وارد مرحلهٔ دیگری شود.

موج دوم فمنیسم[2]

از دههٔ ۱۹۶۰ و پس از چهار دهه رکود مسائل مختلف و فعالیت‌های گوناگون باعث شکل‌گیری موج دوم فمینسم شد. «عوامل متعددی در شکل‌گیری موج دوم مؤثر بودند؛ مسائلی که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ آرام‌آرام زمینه را برای ظهور چنین فعالیت‌هایی به‌طور عام فراهم کرد و از سوی دیگر ویژگی‌های دههٔ ۱۹۶۰ که به‌طور خاص واجد شرایط لازم برای تولد دوبارهٔ فمنیسم، اما این‌بار با قدرت و تنوع بیشتر بود [۱۳]. تاریخ‌نگاران موج دوم فمنیسم در

۱. Margaret Sanger (۱۸۷۹ـ۱۹۶۶) پرستار، فعال پیشگیری از بارداری، مربی مسائل جنسی و نویسندهٔ اهل ایالات متحدهٔ امریکا بود. وی به دلیل تلاش فراوان در رابطهٔ کنترل جمعیت و باز کردن اولین کلینیک پزشکی کنترل زادوولد در امریکا معروف است.

2. Second-wave feminism

امریکای شمالی عموماً دو جریان اصلی اولیه را در آن تشخیص داده‌اند. جریان اول، فمنیسم لیبرال یا حقوق برابر، شبیه فمنیسم لیبرال موج اول بود. این جریان برابری میان زن و مرد را هدف قرار داده بود، اما تأکید آن بر مبارزه با تبعیض اقتصادی و حقوقی به‌علاوهٔ نگرش‌های جنس‌پرستانه بود. جریان دوم، فمنیسم رادیکال[۱]، نیز پیشینه‌هایی در موج اول داشت، اما اساساً تازه بود. این جریان مردسالاری را ریشهٔ سلطهٔ مردانه می‌دانست و به جای دنیای سیاست یا کار دستمزدی، بر خانواده و روابط شخصی انگشت می‌نهاد. هر دوی این جریانات، هرچند در آغاز به میزان زیادی از تنوع نژادی و طبقاتی برخوردار بودند، به‌تدریج با دیدگاه‌های زنان مرفه پیوند نزدیک‌تری یافتند [۱۷]. در نظامی که سرمایه‌داری معرفی کرده بود، زنان بیشتر از مردان کار می‌کردند، اما کمتر از آن‌ها دستمزد دریافت می‌کردند و از ارتقای شغلی و اشتغال در سطوح مدیریتی نیز محروم بودند [۱۳]. موج دوم فمنیسم را در فرانسه سیمون دوبوار[۲] و در امریکا بتی‌فریدن[۳] و شولامیت فایرستون[۴] طرح‌ریزی کردند. «در موج دوم، در کنار دیگر مسائل و موضوعات، به دو موضوع اساسی نیز توجه ویژه‌ای صورت گرفت که خود نتیجهٔ بسط و گسترش اندیشهٔ سیاسی فمنیستی بود. نخست تحلیل نهادها، فرآیندها و کاربست‌هایی که از طریق آن‌ها زنان به تبعیت و انقیاد مردان درآمدند (فرایند سوژگی و انقیاد زنان) و دوم کشف و آشکار کردن مؤثرترین و مناسب‌ترین روش‌ها و شیوه‌هایی که بتوان با اتکا به آن‌ها این انقیاد و سوژه‌سازی را به معارضه و چالش گرفت» [۲۱]. بسیاری از فمنیست‌های موج دوم اعتقاد داشتند که یک اخلاق سیاسی می‌تواند از فرهنگ، عمل و تجربهٔ سنتی زنان استخراج شود. بنابراین، آن‌ها به سایر نظریه‌پردازان معاصر همچون برخی فمنیست‌های فرانسوی تا زنان رادیکال رنگین‌پوست امریکایی و اکوفمنیست‌های[۵] پیوستند که مطرح می‌کردند فمنیسم را

---

۱. Radical Feminism فمنیسم رادیکال به مردسالاری به‌عنوان یک نظام قدرت نگاه می‌کند که جامعه را به شکل روابط پیچیده‌ای براساس پیش‌فرض برتری مردان سازمان می‌دهد و از آن برای ستم بر زنان استفاده می‌شود.

۲. Simon de Beauvoir (۱۹۰۸ـ۱۹۸۶) با نام اصلی سیمون لوسی ارنستین ماری برتراند دو بووار فیلسوف، نویسنده، فمنیست و اگزیستانسیالیست فرانسوی بود که در ۹ ژانویه ۱۹۰۸ در پاریس در خانواده‌ای بورژوا به دنیا آمد.

۳. Betty Friedan (۱۹۲۱ـ۲۰۰۶) نویسنده و فعال اجتماعی فمنیست و از پایه‌گذاران موج دوم جنبش زنان در آمریکا است.

۴. shu lamith Firestone (۱۹۴۵ـ۲۰۱۲) نویسنده و سردبیر فمنیست کانادایی. کتاب وی با نام دیالکتیک جنس: انقلاب فمنیستی (۱۹۷۰)، که درآن آیندهٔ محدود فمنیسم را با استفاده از نظریات مارکسیستی و فرویدی بررسی می‌کند، تأثیر بسیاری بر تفکرات فمنیستی گذاشت. فایرستون از سازمان‌دهندگان جنبش آزادی زنان در امریکا بود.

۵. Ecofeminism نگرشی بر مبنای احترام به طبیعت است که با تلفیق رویکردهای فمنیستی و بوم‌شناختی، مخالف رفتارهای تهاجمی و از میان بردن طبیعت به بهانه سود و پیشرفت است

نباید صرفاً دستورالعملی برای اعطای حقوق به زنان تلقی کرد، بلکه باید به‌منزلهٔ دیدگاهی وسیع‌تر به آن پرداخت [۱۰]. فمنیست‌های موج دوم با اقدامات چشمگیر پی‌درپی توجه رسانه‌ها را به خود جلب کردند. سال ۱۹۶۸ برای بسیاری از زنان در اروپا و امریکای شمالی از رسیدن به آگاهی حکایت می‌کرد. در بیشتر کشورها، این اولین بار طی دو نسل بود که زنان بدون احساس شرم فمنیسم خود را اعلام می‌کردند. این زنان عمدتاً خبری هم نداشتند که نسل‌های پیش از آن‌ها بر سر همان آرمان‌ها انرژی فراوانی صرف کرده بودند. شجاعتی که آن‌ها را قادر می‌ساخت وضعیت موجود را به‌چالش بکشند، عمدتاً از هرگونه حس تعلق به گذشته رها بود. البته درواقع در هیچ‌جا موج دوم با فمنیسم پیشین بی‌ارتباط نبود [۱۷]. تأکید بر اینکه جایگاه اصلی زنان باید در خانه باشد محور اصلی ایدئولوژی خانه‌نشینی را تشکیل می‌داد. این ایدئولوژی در قرن بیستم با واژگان «مدرنی» چون مهندسی خانه و مدیریت خانه توجیه می‌شد. در دههٔ ۱۹۵۰ مادری به وظیفه‌ای بسیار پیچیده و مهم و مسئولیتی تمام‌عیار تبدیل شد. به زنان گفته می‌شد «پرورش کودک پرچالش‌ترین کاری است که می‌توانند انجام دهند و با این روش کار به احساس کمال نفس می‌رسند و این بیشتر از هر شغلی ارزش دارد» [۱۹]. به اعتقاد برخی از نویسندگان، ظهور و زایش موج دوم فمنیسم را باید در پیوند با انتشار اثر معروف و تأثیرگذار بتی فریدن[1] در سال ۱۹۶۳ با عنوان *راز زنانه*[2] دانست. وی در این کتاب به شرح و بررسی وضعیت زنان طبقات اجتماعی مختلف می‌پردازد. در این کتاب، مادران و زنان تمام‌وقت درظاهر شاد طبقهٔ متوسط مرفه راجع به بدبختی، بیچارگی و شکست ناکامی خود صحبت می‌کنند. از این پدیده به‌عنوان «معضل ناشناخته» یاد شده است؛ نوعی ناخرسندی و نارضایتی زنان از زندگی خود به‌رغم اینکه به گونه‌ای دقیق و وفادارانه و از روی اخلاص همهٔ احکام و نسخه‌های تجویزی پدرسالارانه درخصوص تأمین سعادت زنان را موبه‌مو اجرا کردند [۲۱]. فمنیست‌ها یادآور شده‌اند که باید میان قابلیت بچه‌دارشدن و نقش اجتماعی مادر تمایز قائل شد. فرض بر این است که زنان چون بچه می‌زایند، بچه‌داری هم خواهند کرد. اما به قول میریام دیوید[3] (۱۹۸۵): مادرشدن مفهومی اجتماعی است درحالی‌که پدرشان را به‌ندرت به رسمیت می‌شناسند [۱] اوایل سال‌های ۱۹۷۰ اوج موج دوم فمنیسم بود. ورود بیشتر زنان جوان به عرصهٔ عمومی، پیدایش جنبش‌های آزادی‌بخش زنان در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ را رقم زد. آن‌ها با سرخوردگی از تبعیض جنسی موجود در جنبش‌های ترقی‌خواهانه‌ای که در آن‌ها مشارکت کرده بودند، اغلب در مخالفتی آشکار با همراهان مرد سابق خود به تشکیل گروه‌های مستقل دست زدند. آن‌ها به تجربه‌های زنان تحت سیطرهٔ مردسالاری، چنان‌که خود درک می‌کردند، اولویت دادند و گروه‌های بحث و گفت‌وگو و نهادهای جایگزین

1. Betty Friedan
2. Feminine Mystique
۳. Miriam David، نویسندهٔ کتاب *رفتار با نوزاد رشد عواطف و برخورد والدین*.

پدید آوردند که قارچ‌گونه در شبکه‌های سست اما گسترده منتشر می‌شد [۱۷]. در انتهای این دوره، شاهد تغییر نگرش از رفتاری سنتی و پیدایش ذهنیت‌های کاملاً مستقل زنانه در امور هستیم که زمینه‌ساز موج سوم فمنیسم شده است.

موج سوم فمنیسم[1]

زن، کاملاً مستقل و قدرتمند از هر نژاد و طبقهٔ اجتماعی که باشد، خواسته‌ای است که زمینه‌ساز ایجاد تحول فمنیسم و ایجاد موج سوم شد. «در ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰، درک این امر که زنان می‌توانند با استفاده از کلیشه‌های مرسومی که به آن‌ها داده می‌شود احساسی از توانمندی را ایجاد کنند، باعث شد موج سوم فمنیسم به بازتعریف زنان و دختران به‌عنوان موجوداتی قدرتمند، جسور و صاحب‌اختیار جنسیت خود بپردازد. همچنین در موج سوم ادراکی عمومی وجود دارد مبنی بر اینکه زنان از «رنگ‌ها، قومیت‌ها، ملیت‌ها، ادیان و پیشینه‌های فرهنگی متفاوت» می‌آیند. موج سوم از تنوع و تغییر دفاع می‌کند. مانند دو موج قبل، نظریه‌ای فراگیر و واحد، که با آن بتوان موج سوم را توصیف کرد، وجود ندارد. فمنیسمِ موج سوم به همان اندازه که به مسائل زنان می‌پردازد، گرایش به رفع نابرابری نژادی و اقتصادی دارد. در این موج، تعدد و انشعاب در نگرش‌های فمنیستی شکلی جدی‌تر و ملموس‌تر به خود گرفت. فمنیست‌ها با قبول روح زمانه، نیازهای روز دنیا و شناخت ناکامی‌ها، به ایجاد تغییراتی در نظریه‌های بنیادین خود پرداختند. درحقیقت، قبول برخی از ناکامی‌ها در عرصهٔ کارکردها راه بقای فمنیسم را در انعطاف و ایجاد چرخش ممکن کرد؛ اما با همهٔ این مسائل موج سوم هنوز به شهرت زیاد و حمایت پرشوری که موج دوم از آن برخوردار بود، دست نیافته است [۱۵]. اصطلاح «موج سوم فمنیسم» برای نخستین‌بار در مقاله‌ای از ربکا واکر[2] در سال ۱۹۹۲ به‌کار برده شد. فمنیسم موج سوم همسو و مشترک با پساساختارگرایی، مفهوم هویت جمعی مجرد را قبول ندارد و با نفی و کنارزدن آن در تلاش است به جای آن ایده‌های ابهام، دوگانگی، تفاوت و دگربودگی یا غیریت را به‌منزلهٔ ابزار درک مسائل و منافع خاص زنان ارائه کند. برخی از منتقدان و تحلیل‌گران بر این نکته تأکید دارند که خود مفهوم «هویت» به‌تنهایی برای تحلیل پدیدهٔ سرکوب حائز اهمیت بنیادین است. فروپاشی و تضعیف آن موجب تضعیف امکان مقاومت و تحول می‌شود و از این طریق تعهدات سیاسی فمنیسم را بی‌اعتبار و به آن لطمهٔ جدی و جبران‌ناپذیری وارد می‌کند [۲۱]. همیشه فمنیسم به مبارزات فرهنگی- گفتاری توجه داشت. اما با برجا ماندن بسیاری از مشکلات زنان، به‌رغم دگرگونی‌های حقوقی ناشی از مبارزات موج

1. Third-wave feminism

۲. Rebecca Walker (۱۹۶۹) نویسندهٔ امریکایی است. از فیلم‌های معروف او می‌توان به بازی در فیلم *رنگ‌های بنیادین* اشاره کرد.

دوم، فمنیسم را هرچه بیشتر معطوف به مبارزات گفتاری کرده است. اگر اندیشه، هویت، تجربه و غیره هم در زبان و گفتار قوام می‌یابند، باید بـه دنبـال ایجـاد دگرگـونی در ایـن سـطح بـود. درنتیجه، فمنیست‌ها به نقـد شـاخه‌هـای مختلـف دانـش موجـود و ارائـهٔ شـناخت‌هـای بـدیل فمنیستی روی آورده‌اند [۶]. موج سوم از زنان شخصیت‌ها و قهرمان‌های مستقل پدیدار ساخت که جدای از گفتار و شعار، عمل‌گرایند و می‌توانند در سـطوح اجتمـاعی بـدون در نظـر گـرفتن جنسیت فعالیت کنند.

نظریه‌های فمنیسم

زنان هویت و ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد دارند و این مهم همواره مورد توجه صـاحب‌نظـران علوم مختلف بوده است. «نظریهٔ هنری فمنیسم یک مجموعهٔ فکری منسـجم اسـت کـه در خلأ تئوریک جهان هنر معاصر پس از افول تفکر مارکسیسم، تأثیری شگرف بر تکامل نقـد هنری به مفهوم کلی‌اش بر جای نهاد. این نظریه خیلی سریع به مرجع مهمی برای اشارات نویسندگان و منتقدان هنر معاصر تبدیل شد و تأویـل اثـر هنـری را بـه طـرزی چشـمگیر تحت‌تأثیر خود قرار داد [۲]. به دلیل مسائلی چـون وجـود گـرایش‌هـای متکثـر و متنـوع فمنیستی، طرح مواضع، برنامه‌ها و اهداف متفاوت حتی متضـاد ارائـهٔ تعریفـی یکپارچـه و منسجم از فمنیسم با مشکل زیادی همراه است. عمده‌ترین دلیل این تنوع وجـود تـاریخی نسبتاً طولانی و گسترهٔ وسیع قلمرو جغرافیایی اسـت کـه سـبب پیـدایی مکاتـب فلسـفی، اجتماعی و سیاسی متعددی مانند لیبرالیسم، مارکسیسم، سوسیالیسم و اگزیستانسیالیسم[1] شده است [۱۳]. از نظر روبین مورگان[2]: زنان قرن‌ها متولیان ارزش‌هـای انسـانی بـوده‌انـد؛ ارزش بنیانی آنان تکریم زندگی است. او اعتقاد دارد که این اصول اخلاقی بایـد اخلاقیـات حاکم در دنیای مدرن بشود [۱۰]. همهٔ فمنیست‌ها بـر سـر اینکـه سـتم و سـرکوب زنـان مسئله‌ای مهم و اساسی است توافق دارند. به گفتهٔ رادیکال‌فمنیست‌ها، زنان به ایـن دلیـل که همگی تحت بهره‌کشی و سرکوب مردان واقع مـی‌شـوند منـافع مشـترکی دارنـد؛ پـس می‌توان گفت زنان طبقه‌ای را تشکیل می‌دهند که با طبقهٔ دیگر یعنـی مـردان در تعـارض است [۱]. ویرجینیا وولف[3] فمنیسم را به‌منزلهٔ چالشی بسـیار اساسـی در مقابـل فاشیسـم

1. existentialism

۲. Robin Morgan (متولد۱۹۴۱) شاعر، نویسنده، نظریه‌پرداز و فعال سیاسی، مدرس و روزنامـه نگـار اسـت. از اوایل دههٔ ۱۹۶۰، وی یکی از اعضای اصلی رادیکال فمنیست جنبش زنان امریکا و رهبر جنبش بـین المللـی فمنیستی بوده است.

۳. Adeline Virginia Woolf (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱) بانوی رمان‌نویس، مقاله‌نویس، ناشر، منتقد و فمنیست انگلیسی بود که آثار برجسته‌ای چون *خانم دالـووی* (۱۹۲۵)، *بـه‌سـوی فـانوس دریـایی* (۱۹۲۷) و *اتـاقی از آن خـود*

پدرسالارانه برپا می‌دارد. با پیش‌گویی مسیری که فمنیست‌های فرهنگی معاصر برگزیده‌اند، وولف زنان را به‌عنوان متولیان نظام ارزشی زنانه می‌بینند؛ فرهنگی که به ذات ضد فاشیسم است. وولف نیز مثل آن‌ها فاشیسم را به‌عنوان تبعیضی جنسی می‌بیند که مبتنی است بر فرودستی زنان. وولف این تز را بسط می‌دهد که زنان «دنیا را با چشمی متفاوت» می‌بینند. زنان «یک جنس متفاوت‌اند؛ آن‌ها یک سنت متفاوت، آموزش متفاوت و... ارزش‌های متفاوت دارند». تفاوت برداشت زنان از شرایط آن‌ها، به‌عنوان ناظر، برمی‌خیزد؛ نگاه آنان به روش‌های پدرسالارانه به‌اجبار شورش‌گرانه و حرمت‌شکنانه است. این امر زنان را قادر می‌سازد سؤالاتی اساسی دربارهٔ نهادهای قدرت بپرسند؛ سؤالاتی مثل «ترقی پسران و مردان تحصیل‌کرده بالاخره ما را به کجا می‌برد؟» [۱۰]. کلیشه‌های فرهنگی و اجتماعی نیز از عوامل تأثیرگذار در رفتارهای دو جنس هستند. سوزان فیسک[1]، روان‌شناس اجتماعی، معتقد است: قدرتمندان جامعه برای اشخاص فرودست کلیشه‌سازی می‌کنند. این کلیشه‌ها به مردم می‌گویند چگونه هستند و حتی چگونه باید باشند؛ مثلاً زنان باید خوش‌مشرب و نوجوانان مذکر فعال و پرخاشگر باشند [۱۳]. در ۱۹۷۳ سوزان سانتاگ[2] در کتاب *زنان در کشورهای جهان سوم*[3] تأکید کرد: «ویرجینیا وولف کاملاً درست فکر می‌کرد که ادعا کرد... مبارزه برای آزادی زنان جنگی علیه فاشیسم است.» [۳۰] زیرا همان‌طور که جین آدامز[4] به‌طور درخشان درک کرده بود، زنان به‌طور ذهنی قربانی رفتار مردانه‌اند که به‌طور عینی تخریب‌گر است. به عبارت دیگر، همان‌طور که او ادعا می‌کند، بین تجربهٔ ذهنی زنان از ستم با واقعیت‌های عینی جنگ، امپریالیسم و تخریب تکنولوژیک محیط همخوانی و تجانس وجود دارد. نظریه‌پردازان موج دوم اعتقاد دارند علت این است که تخریب‌گری مردانه با انکار سویهٔ زنانهٔ زندگی همبستگی دارد [۱۰]. سوزان مولر اوکین[5]، فمنیست لیبرال[6] معاصر، در عدالت، جنسیت و خانواده (۱۹۸۹) می‌کوشد با نظریهٔ لیبرالی

(۱۹۲۹) را به رشتهٔ تحریر درآورده است.

1. Susan Fisk

۲. Susan Sontag (۱۹۳۳ـ۲۰۰۴) نویسنده، نظریه‌پرداز ادبی و فعال سیاسی امریکایی و مشهورترین اثرش *علیه تفسیر* است.

3. *The Third world of women*

4. Jane Addams

۵. Susan Moller Okin استاد دانشگاه استنفورد و از شخصیت‌های سرشناس که به نقد فمنیستی نظریه‌های گوناگون عدالت دست زده است.

۶. liberal feminism این گرایش معتقد است زن موجودی انسانی است و همان حقوق طبیعی و سلب‌نشدنی مردان را دارد و جنس زن ربطی به حقوق او ندارد. تفاوت های میان دو جنس ذاتی نیست، بلکه تربیتی و نتیجهٔ جامعه‌پذیری و همگون‌سازی جنس با نقش اجتماعی است.

از درون به چالش بپردازد. او این کار را تعمیم‌دادن نظریه‌های جان راولز[1] به زنان و سپهر خصوصی می‌داند. در نظریه‌ای دربارهٔ عدالت (۱۹۷۱)، بحث راولز این است که می‌توان به اصولی از عدالت، که باید در جامعه به اجرا گذاشته شود، از طریق این فرضیه دست یافت: افراد در «وضعیت اولیه» قرار داده می‌شوند و عملکرد آن‌ها به‌واسطهٔ «حجاب نادانی» (یعنی بی‌اطلاعی از اینکه طبقه، نژاد، جنسیت، ملیت و دیگر خصوصیاتشان در زندگی چه خواهد بود.) اصولی را تعیین می‌کند که برای همه، صرف‌نظر از شرایط مشخص و وضعیتشان، عادلانه خواهد بود؛ زیرا اگر کسی در میان افراد کمتر مرفه قرار گیرد، طوری عمل خواهد شد که رفتار عادلانه دربارهٔ او در این جایگاه تضمین شود [۱۰]. نظریهٔ نانسی چدراو[2] دربارهٔ رشد شخصیت‌های جنسیتی نشان می‌دهد که ویژگی‌های جنسیتی‌ای که مختص زنان و مردان در جامعهٔ ماست، باید با عوامل اجتماعی تبیین شوند. نظریهٔ اجتماعی‌کردن جنسیت، که نشان می‌دهد ویژگی‌های جنسیتی از لحاظ مفهومی در اصل با سایر هنجارهای نقش آموخته‌شده تفاوتی ندارد، نمی‌تواند دربارهٔ جایگاه یگانه‌محوری جنسیت در «هویت خود»[3] توضیحی دهد. به‌طور مختصر، نظریهٔ چدرا دربارهٔ رشد شخصیت جنسیتی «بازتولید مادری»[4] با تأکید بر این حقیقت آغاز می‌شود که نخستین فرد در زندگی، هم زن و هم مرد، مادر است. در این نظریه، مراحل مهم روش روانی که به بروز حس هویتی مجزا، ویژگی‌های شخصیتی، کسب هویت جنسیتی و جهت‌گیری جنسی می‌انجامد، درمورد پسر و دختر هر دو تحت‌تأثیر روابط با مادرشان قرار دارد [۳]. از سوی دیگر، نظریهٔ فمنیستی نظریه‌ای سیاسی است چون نه‌تنها در صدد تفسیر جامعه، بلکه در پی متحول‌کردن آن است. هدف نظریه‌های فمنیستی آن است که با درک ساز و کاری که روابط مردسالارانه به کمک آن زنان را کنترل و محدود می‌کند، تحولی در جامعه به وجود آورند تا زنان دیگر فرودست نباشند. درنتیجه، میزان بسندگی نظریه‌های فمنیستی کارآمدی آن‌هاست؛ یعنی اینکه دانشی که فراهم می‌کند تا چه اندازه برای زنان سودمند و قابل استفاده است [۱]. نظریهٔ فمنیسم در فرهنگ، هنر، سیاست، جامعه‌شناسی، علوم و مباحث مختلفی ریشه دارد و بدیهی است بدون در نظر گرفتن آن‌ها نمی‌توان نظریهٔ فمنیسم را تعمیم داد.

---

۱. John Rawls (۱۹۲۱ـ۲۰۰۲) فیلسوف امریکایی معاصر و مشهور به دلیل صورت‌بندی یک نظریهٔ عدالت بود. وی از شخصیت‌های به‌نام فلسفهٔ سیاسی و فلسفهٔ اخلاق در سدهٔ بیستم بود.

۲. Nancy Chodorow (۱۹۴۴) نویسنده، روان‌کاو و جامعه‌شناس فمنیست امریکایی است. کتاب مشهور او *بازتولید مادری* نام دارد.

3. self-identity

4. the reprodution of mothering

فمنیسم در سینما

سینما نقشی مؤثر در بازتاب و بازنمایی اندیشه‌های فمنیسم داشته است. سینمای آوانگارد در دهۀ ۱۹۶۰به زن‌ها کمک کرد تا جایگاه خود را در سینما ارتقا بخشند. آن‌ها به توان نهفتۀ سینمای آوانگارد برای شکستن قید و بندهای سینمای سنتی پی بردند. سینمای سنتی سینمایی بود که به‌زعم فمنیست‌ها، همان تصویر قالبی و تکراری و ابزاری را از زن ارائه می‌داد. فعالان جنبش فمنیستی رویه‌ای سیاسی داشتند و با نمایش فیلم برای طبقۀ کارگر و در سطح شهر می‌کوشیدند به آگاهی زنان از جایگاه اجتماعی‌شان کمک کنند. مدعیان اصلی نظریۀ فیلم فمنیستی، لورا مالوی و کلر جانستن[۱] بودند. جانستن در اثرش به سال ۱۹۷۳ از سینمایی حمایت کرد که قراردادهای تنگ‌نظرانۀ نمایش زنان در یک بینش مردانه را در هم می‌شکنند و سرگرم‌کننده باقی می‌مانند. مالوی[۲] اما در مقاله‌اش به سال ۱۹۷۵ با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی» به این نکته پا می‌فشرد که سینما تصاویری برای ارضای تمایلات نگاه مردان پخش می‌کند. در سالن سینما، مرد تماشاگر فاعلی است که به سوژۀ منفعلی مانند زن نگاه می‌کند [۱۶]. مفهوم ایدئولوژیکی و سیاسی موجود در فیلم‌سازی فمنیستی، تولد یک نظریۀ فیلم را تضمین کرد. در ابتدا، نظریۀ فیلم فمنیستی، به‌طور اخص، به نمایش و جنسیت و رابطۀ آن با سلطۀ ساختار قدرت مردانه در دل جامعۀ پدرسالار می‌پرداخت. تعدادی از زنان که بیشترشان در دانشگاه تحصیل کرده بودند، به پا گرفتن این نظریه کمک کردند. «سینمای زنان به مثابه ضدسینما[۳]» (۱۹۷۳) اثر جانستن یکی از نخستین مقاله‌هایی است که در باب نظریۀ فیلم و فیلم‌سازی فمنیستی نگاشته شده است. جانستن در این مقاله نشان می‌دهد که زن‌ها از همان روزهای سینمای صامت، به شکلی قالبی نمایش داده شده‌اند. وی در دفاع از سینمایی سخن می‌گوید که در مقابل قراردادهای تنگ‌نظرانه و محدود قد علم می‌کند و درعین‌حال، سرگرم‌کننده باقی می‌ماند. جانستن معتقد است که در سینمای معمول، زن به‌مثابۀ

---

۱. Claire Johnston (۱۹۴۰ـ۱۹۸۷) نظریه‌پرداز فمنیست سینما بود. جانستن با نظریات پیشروی خودش در باب یک سینمای متفاوت زنان روی نسل فیلم‌سازان فمنیست دهۀ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بیش از همه تأثیر گذاشت.

۲. Laura Mulvey (۱۹۴۱) اندیشمند و نظریه‌پرداز سینما و فیلم‌ساز انگلیسی است. او هم اکنون استاد فیلم و مطالعات رسانه‌ای در دانشکدۀ برکبک لندن است. او از اوایل دهۀ ۱۹۷۰ دست به ایجاد یک نظریه فمنیستی در سینما زد و سینمای رسمی را یک سینمای مردسالارانه خواند و اعتقاد داشت که در سینمای رسمی زنان همواره تحت یک نگاه خیرۀ مردانه هستند.

3. anti-cinema

طفیلی بینشی مردانه به نمایش درمی‌آید. وی همچنین از نقش‌های محدودی که در فیلم‌ها به زنان واگذار می‌شوند انتقاد می‌کند. او می‌گوید: «پُربیراه نیست اگر بگوییم که به‌رغم تأکید بسیاری که در سینما بر زن به‌مثابهٔ عنصری نمایشی گذاشته می‌شود، زن در مقام زن از سینما غایب است.» جانستن در دفاع از سینمای زنانه‌ای سخن می‌گوید که هم در داخل و هم در خارج از حیطهٔ سینمای معمول تأثیرگذار است، از هیچ ساختار سلسله‌مراتبی پیروی نمی‌کند و از فیلم به‌مثابهٔ ابزاری سیاسی و درعین‌حال سرگرم‌کننده بهره می‌گیرد. جانستن بر اهمیت پا گرفتن گونه‌ای فیلم‌سازی پای می‌فشارد که در برابر سینمای تجاری معمول و اساس پدرسالارانهٔ آن قد علم می‌کند. او این نوع فیلم‌سازی را جنبش ضد سینما می‌نامد و آن را با سینمای آوانگارد و دست‌چپی مرتبط می‌داند [۲۲]. در دههٔ ۱۹۸۰ نظریهٔ فمنیستی فیلم به‌گونه‌ای فزاینده به دانشگاه‌ها وارد شد و براساس نظر منتقدان آن بیشتر از حالت عملی به نظری درآمد. اما از این زمان به بعد، این جریان عملاً به موضوع امیال زنان بیشتر مرتبط شد و مناطق جدیدی از اندیشه و تجربه را در روند خود جای داد. جنبش‌ها و پیشرفت‌های اولیهٔ عمده در نظریهٔ فیلم فمنیستی در بریتانیا و امریکا اتفاق افتاد. بااین‌حال، این ایده‌ها همچنین توسط کتاب‌ها، جشنواره‌های فیلم، دوره‌های دانشگاهی و دیدار کارگردانان و نظریه‌پردازان به اروپا و استرالیا انتقال یافت و بر آثار نظریه‌پردازان فیلم در این نواحی تأثیر گذاشت. نظریه‌پردازان فمنیست فیلم بر مفهوم کلیدی تأکید داشته‌اند که در سه دههٔ اخیر بیشترین تأثیر را بر نظریهٔ فمنیستی فیلم گذاشته است: «نگاه خیرهٔ مذکر» [۱۲]. با وجود آنکه نقش اندیشه‌های فمنیسم در بسیاری از مباحث و علوم کمرنگ شده است، سینما هنری است که همچنان پرداختن دیدگاه‌های فمنیسم در آن نمود فراوانی دارد و ساخت فیلم‌های گوناگون در این زمینه گواه این مدعاست.

بحث و تحلیل

نقد پدرسالاری (مردسالاری)

مردان در آثار آکرمن هیچ نقش مؤثر و کلیدی ندارند و همواره عنصری منفعل، بی‌تفاوت، هرزه و دست و پاچلفتی هستند. در فیلم *ژان‌دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل* به‌رغم تلاش‌های دیلمان برای گذران زندگی و کار مداوم همراه با حساسیت، دقت و حتی وسواس در امور خانه و آشپزخانه، پسر قادر نیست حتی از پس کارهای خودش مثل خاموش کردن رادیو برآید (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. نمایی از «دیلمان» در فیلم *ژان دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل*

تصویر ۲. نمایی از «دیلمان» در فیلم *ژان دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل*

این بدین معنا نیست که مردان در فیلم‌های آکرمن جایگاهی ندارند، بلکه داستان‌های هر سه فیلم انتخابی او سعی دارند گفتمانی را تولید کنند که زن را در جایگاه اصلی و واقعی‌اش به تصویر بکشد و بر اهمیت نقش اجتماعی‌ش تأکید دارد. باید در نظر داشت فیلم‌ها در زمانی ساخته شده است که زمان طولانی از موج‌های انقلابی فمنیستی در اروپا نمی‌گذرد و فیلم بدون تردید متأثر از آن است.

دوری از بت‌وارگی و نمایش هویت فردی واقعی

فیلم‌های مطالعه‌شده شخصیت زنانی را عرضه می‌کنند که همگی تصویری از یک انسان به دور از بت‌وارگی را به نمایش می‌گذارند. اجرای برنامه‌های عادی روزمره از طریق آن‌ها چنان با دقت و خاص انجام می‌شود که این رفتار را جزء ویژگی‌های خاص هویتی آن‌ها می‌سازد. شخصیت فیلم *من تو او* زنی تنهاست که در پی شرایط مختلفی از زندگی‌اش، که در فیلم نمایش داده شده است، در پی کشف هویت وجودی خود است. او در موقعیت‌های مختلف در اتاق قفل‌شده یا کامیون، که با آن به سوی دوستش رهسپار می‌شود و همه را به نقاشی می‌کشد، در جست‌وجوی همین مدعاست (تصویر ۳، ۴، ۵ و ۶).

تصویر ۳. نمایی از فیلم *من تو او او*

تصویر ۴. نمایی از فیلم *من تو او او*

تصویر ۵. نمایی از فیلم *من تو او او*

تصویر ۶. نمایی از فیلم *من تو او او*

دوری از کالاشدن زنانگی و زندگی

کارها و فعالیت‌های زنان خانه‌دار از دید اکرمن بسیار پُراهمیت است. زن‌های فیلم‌هایش مثل کالاهای تجملی جلوه‌فروشی نمی‌کنند و مانند زن‌های اغواگر فم‌فاتال[1] به دنبال اغفال مردان یا به تسخیر درآوردن شهوت جنسی[2] مخاطب عمل نمی‌کنند.

تصویر ۷. نمایی از «دیلمان» در فیلم *ژان دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل*

تصویر۸. نمایی از «دیلمان» در فیلم *ژان دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل*

زندگی روزانهٔ دیلمان در فیلم *ژان دیلمان، شمارهٔ ۲۳ اسکلهٔ تجارت، ۱۰۸۰ بروکسل* مثل همهٔ زن‌های خانه‌دار پر از تکرار است. تکرار کارِ خانه، تکرار آشپزی و تکرار همهٔ مراقبت‌هایی که باید از خود و فرزندش انجام دهد (تصویر ۷ و ۸). در این آثار، دیگر زن به‌طور سنتی در آشپزخانه موظف به حضور نیست، بلکه خانه و آشپزخانه مانند جامعه‌ای است که او به‌عنوان یک موجود زنده با نیازهای احساسی و انسانی، نه کالا و شیء، برای تغییر و تأثیرگذاری در آن فعال است.

1. femme fatale
2. erotic

قدرت زنانه جایگزین چشم‌چرانی

فیلم‌های مورد مطالعه این مهم را کامل تداعی می‌کند که هدف فیلم‌ساز وانمود کردن و نمایش صحنه‌ای است که برای مخاطب زن نقشی واقعی داشته باشد و برایش باورپذیر باشد و کاملاً با آن همذات‌پنداری کند. در این ارتباط فیلمیک بین تماشاگر و مخاطب، هیچ‌گونه سانتی‌مانتال[1] و رفتارهای اغراق‌آمیز احساسی وجود ندارد و برخلاف نگاه و روندی که در سینمای هالیوودی به انجام می‌رسد، که قهرمان مردانه نیازها و آرزوهای درونی مخاطب زن را تأمین می‌کند و در راستای مشخصی از ارضای چشم‌چرانی تماشاگر حرکت می‌کند، در اینجا قدرت زنانهٔ قهرمان فیلم است که مخاطب را به همدلی با او وامی‌دارد (تصویر ۹ و ۱۰).

تصویر ۹. نمایی از فیلم *من تو او او*

تصویر ۱۰. نمایی از فیلم *شهرم را منفجر کن*

1. sentimental

شخصیت در برابر تیپ

شخصیت‌های فیلم‌های منتخب از سینمای آکرمن پیش‌بینی‌ناپذیرند. عینی و واقع‌گرا هستند و مابه‌ازای بیرونی دارند. آن‌ها نمادی از نگاه سنتی و کلیشه‌ای به زن نیستند و اگرچه کارهای معمولی و روزمره مثل آن‌ها انجام می‌دهند، تیپ[۱] نیستند و در سرنوشت خود دخیل‌اند. دارای نیاز دراماتیک، انگیزه، هدف‌اند و در سیر داستان و ماجرا دچار تحول و تغییر می‌شوند. این رفتار تماشاگر را از انفعال دور می‌کند و او را در افشای تدریجی شخصیت‌ها به کشف و شهودی مستمر وامی‌دارد. فیلم *شهرم را منفجرکن* مصداق این مدعاست (تصویر ۱۱ و ۱۲).

تصویر ۱۱. نمایی از فیلم *شهرم را منفجر کن*

تصویر ۱۲. نمایی از فیلم *شهرم را منفجر کن*

۱. در هنر سینما tip به کسی می‌گویند که همیشه و همواره بدون تأثیرپذیری و رشد کارهای تکراری انجام می‌دهد.

یافته‌های پژوهش

بررسی موردهای مطالعاتی ذکرشده یافته‌های ذیل را آشکار می‌کند.

جدول ۴. شاخصه‌ها و وجوه عملکردی فضای سینماتیک در میزانسن

نقش فیلم‌ساز		گاه محسوس بوده و حتی خود فیلم‌ساز، بازیگر فیلم بوده است. مثل فیلم *شهرم را منفجر کن*. گاه نیز نامحسوس و در لایه‌های پنهان است.
هدف فیلم		در جهت متقاعدسازی و اقناع مخاطب نسبت به ماجرای واقعی یا واقع‌گرایی پیش می‌رود. هدف فیلم‌های او کاملاً پرداختن به رفتارها و ویژگی‌های زنانه است که در جامعه و فیلم‌ها نادیده گرفته شده است.
زاویه و نقطهٔ دید		عینی و هم‌تراز با کنشگران و مؤلف است.
شیوهٔ بیانی		آشکار و کاملاً عینی است.
فضای فیلمیک	ریتم	دارای تداوم و پیوستگی و کند و آهسته است.
	فضاسازی	سعی دارد فضایی یکپارچه، بدون دخل و تصرف، و فشرده‌سازی مکان و زمان را به نمایش بگذارد.
	صدا	طبیعی و در خود فیلم است و صدای افزوده نیست؛ مگر صدایی که صدای شخصیت اصلی تصور شود.
	روایت	حس قوی تداومی که بین گفتار و اعمال سوژه‌ها از نمایی به نمای دیگر پیوند برقرار می‌کند.

نتیجه

سینمای آکرمن ضمن قصه‌پردازی با شیوهٔ بیانی مختص، گفتمانی را در سطوح روایی و فرمال تولید می‌کند که مخاطب با وجود تماشای صحنه‌های عادی و روزمره، باور و یقینی نو از رفتارهای اجتماعی ادراک می‌کند. این فیلم‌ها چنان واقعی به نظر می‌رسند که گاه تصور می‌شود مستندند و چیدمان صحنه‌ها بیش از آنکه فرم هنری بنمایاند در میزانسنی اجتماعی عمل می‌کند. بدین سبب است که درک می‌شود سینمای آکرمن مؤلفه‌ها و مضامینی فمنیستی را برای قصه‌گویی صرف به نمایش نمی‌گذارد و سعی در ایجاد توهم، فریب و سرگرمی مخاطب ندارد. سینمای آکرمن مخالف‌خوان است و رفتارها و کلیشه‌های رایجِ سینما در مورد شخصیت زن را به نقد می‌کشاند و در حین فعال کردن مخاطب و ایجاد زاویهٔ دید عینی بر تعریف جدیدی از زن در اجتماع تکیه دارد. قصه‌های این فیلم‌ها می‌توانند حکایت زن‌هایی باشند که سال‌هاست در تلاش بودند موج‌هایی را برای مقابله با تبعیض‌های فرهنگی، اقتصادی و غیره، و احقاق حقوق زن در اجتماع ایجاد کنند. نتیجهٔ حاصله نشان از آن دارد که فیلم‌های آکرمن در تلاش‌اند تا از نمایش زن به‌عنوان کالا، تیپ‌های تکراری بت‌واره، عروسک‌هایی برای چشم‌چرانی و ارضای نگاه مردانه دوری کنند و هویت و قدرت زن را در شکلی واقعی به نمایش بگذارند.

منابع

[۱] آبوت، پاملا؛ والاس، کلر (۱۳۹۷). *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمهٔ منیژه نجم‌عراقی، چ ۱۳، تهران: نی.

[۲] اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰). *مفاهیم رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمهٔ علیرضا سمیع‌آذر، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی، چ ۲، تهران: نظر.

[۳] اعزازی، شهلا (۱۳۹۳). *مجموعهٔ مقالات فمنیسم و دیدگاه‌ها*، ترجمهٔ گروه انجمن جامعه‌شناسی ایران، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

[۴] الصمادی، فاطمه (۱۳۸۹). «مضامین فمنیستی در فیلم‌های سینماگر زن ایرانی»، استاد راهنما: علی محمدی، مشاور: هادی خانیکی و اعظم راودراد، پایان‌نامهٔ دکتری. دانشگاه علامه طباطبایی.

[۵] بِیتس، دانیل؛ پِلاگ، فِرد (۱۳۷۵). *انسان شناسی فرهنگی*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.

[۶] توحیدفام، محمد؛ عیسی‌وند، لیلا (۱۳۸۹). «فمنیسم و دموکراسی در گذر تاریخ»، *فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی علوم سیاسی و روابط بین‌الملل*، ش ۱۳، ص۴۶.

[۷] چادوری، شوهینی (۱۳۹۳). *فیلم و منتقدان فمنیست*، ترجمهٔ محسن خاکپور، فرهاد جعفری، نشر پروژه.

[۸] چتمن، سیمور بنجامین (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان*، ترجمهٔ راضیه سادات میرخندان، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

[۹] دانایی‌فرد، حسن؛ الوانی، سید مهدی؛ عادل، آذر (۱۳۸۳). *روش‌شناسی پژوهش کیفی در مدیریت*، تهران: اشراقی.

[۱۰] دانون، جوزفین (۱۳۹۷). *نظریهٔ فمنیستی*، ترجمهٔ فرزانه راجی، چ ۲، تهران: چشمه.

[۱۱] دوبووراء، سیمون (۱۳۹۷). *جنس دوم*، ترجمهٔ قاسم صنعوی، چ ۱۳، تهران: توس.

[۱۲] رضازاده، رضا (۱۳۸۸). «نظریهٔ فیلم فمنیستی و فلسفهٔ سینمایی دلوز»، استاد راهنما: اسماعیل بنی‌اردلان، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی.

[۱۳] رودگر، نرجس (۱۳۸۸). *فمنیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، نقد*، تهران: مطالعات و تحقیقات زنان.

[۱۴] سارسه، میشل ریو (۱۳۹۰). *تاریخ فمنیسم*، ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

[۱۵] قاسمی، فائزه (۱۳۸۸). «بررسی نظریه‌های فمنیستی جنگ»، استاد راهنما: جواد امام‌جمعه‌زاده، مشاور: سعید وثوقی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، گروه علوم سیاسی، دانشگاه اصفهان، دانشکدهٔ علوم اداری و اقتصاد.

[۱۶] گلمکانی، هوشنگ (۱۳۸۹). *از کوچه سام، تهران*، انتشارات رسش.

[۱۷] لگیت، مارلین (۱۳۹۸). *زنان در روزگارشان*. ترجمهٔ نیلوفر مهدیان، چ هفتم. نشر نی.

[۱۸] مالوی، لورا (۱۳۸۲). «لذت بصری و سینمای روایی»، ترجمهٔ فتاح محمدی، مجلهٔ *ارغنون*، ش ۲۳، ص ۴۵، ۴۶، ۸۷، ۸۸، ۷۱، ۷۲ و ۲۵۴.

[۱۹] مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۲). *از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمنیسم*، تهران: شیرازه.

[۲۰] ویلفورد، ویک (۱۳۷۵). *ایدئولوژی‌های سیاسی*/ یان مکنزی و دیگران، ترجمهٔ م. قائد، تهران: مرکز.

[۲۱] نوذری، حسین‌علی (۱۳۸۹). «فمنیسم و تاریخ‌نگاری/ نظریه‌ها و کاربست‌ها»، *ماهنامهٔ علمی تخصصی اطلاعات حکمت و معرفت*، ش ۵، ص۴ـ۵.

[۲۲] نلمز، جیل (۱۳۷۷). «زنان و سینما»، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، مجلهٔ *فارابی*، ش ۲۹.

[23] Addams, Jane(1965). *The Social Thought of Jane Addams*, Editor: Christopher Lasch, Publisher: Bobbs-Merrill Co (December 1, 1965).

[24] Jason Seawright, John Gerring (2008). *Case Selection Techniques in Case Study Research: A Menu of Qualitative and Quantitative Options*. Political Science.

[25] King, W., & He, J. (2005). *Understanding the Role and Methods of Meta-Analysis in IS Research. Communications of the Association for Information Systems*, 16, PP 665-686.

[26] McKibbin, Tony (2015). "Review: Adrian Martin (2014)", *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art .Film Philosophy*. PP 156-163, (19).

[27] Mertens, D. (2014). "Literature Review and Focusing the Research. In D. Mertens", *Research and Evaluation in Education and Psychology* (4 ed., p. 536). SAGE.

[28] Morgan, Robin (1982). *The Anatomy of Freedom: Feminism in Four Dimensions*, Publisher: Open Road Media, 2014. P.283.

[29] Polkinghorne, Donald E(2005). "Language and Meaning: Data Collection in Qualitative Research", *Journal of Counseling Psychology*, Vol. 52, No. 2. 137.

[30] Sontag, Susan (1973). "The Third World of Women", *The Partisan Review, spring*, 65, 180-206 (p: 192).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی