زنان و سینما

جیل نلمز، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در این مقاله به نقش زنان در فیلمسازی و نظریهٔ فیلم می‌پردازیم، و به رابطهٔ میان فیلم‌های فمینیستی و فمینیسم در نظریهٔ فیلم از اواخر دههٔ شصت تا زمان حاضر، نگاه ویژه خواهیم داشت.

تأکید ما در این مقاله، برآوردن تاریخچهٔ حضور نظریه‌پردازان و فیلمسازانِ زنِ انگلیسی است؛ اما به نظریه و فیلم‌های اروپایی و امریکایی نیز اشاره خواهیم کرد؛ چراکه از کمک‌ها و آثار فیلمسازانی چون لیزی بوردن و مارلین گوریس و نظریه‌پردازانی چون ترسا دِلورتیس و تانیا مودلِسکی دشوار بتوان بی‌توجه گذشت.

در ابتدا جایگاه زنان فیلمساز در طول تاریخ سینما را به اجمال بررسی خواهیم کرد و مشکلات آن‌ها را در راه رسیدن به مسند قدرت و نفوذ در قلمرو صنعت سینما برخواهیم شمرد؛ سپس به ظهور فمینیسم، رشد نظریات فمینیستی در عرصهٔ سینما و ظهور همزمان فیلمسازی فمینیستی خواهیم پرداخت. ظاهراً نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی در دههٔ هفتاد به یکدیگر بسیار نزدیک شدند؛ اما ارتباط آن‌ها در دههٔ هشتاد رنگ باخت. فیلمسازان بسیاری احساس کردند که به حاشیه رانده شده‌اند و نیاز به مخاطبان بیشتری دارند.به بیان دیگر، در نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی مفهوم لذت بردن از تماشای فیلم‌هایی

که از ارکان سینمای کلاسیک به شمار می‌روند، نادیده گرفته می‌شد. تعدادی از زنان می‌خواستند صدای خود را به گوش همگان برسانند و احساس می‌کردند که فیلم فمینیستی مخاطبان بالقوه‌اش را از خود فراری می‌دهد.
نهایتاً این‌که، تا اوایل دههٔ نود تعداد فزاینده‌ای از زنان بریتانیایی و امریکایی فیلم‌هایی مطابق این شیوه ساخته بودند؛ اما آن دسته از انجمن‌های سینمایی که برای پر و بال دادن به آنان تلاش بسیار کرده بودند، عمدتاً به دلیل فقدان سرمایهٔ کافی رو به افول گذاشتند. بنابراین، گرچه تعداد زنانی که فیلم‌های پرخرج‌تری را کارگردانی می‌کنند (همچون بیبن کیدران و سَلی پاتر در بریتانیا و پنی مارشال و نورا زیفن در امریکا) افزایش یافته است؛ ولی وضعیتِ بخش تولید فیلم‌های مستقل و کم خرج روز به روز بدتر می‌شود.

تاریخچهٔ حضور زنان در سینما

سال‌های نخستین

از همان روزهای آغازین پا گرفتن صنعت سینما در اواخر قرن نوزدهم، زنان به طور کلی از فهرست عوامل فیلمسازی حذف شدند؛ البته نباید فراموش کرد که کار بخش‌های غیر فنی چون طراحی صحنه و گریم و یا دستیاری تهیه کننده نسبتاً از آنِ زنان بود. با این حال پژوهش‌های جدید حاکی از آن‌اند که نقش زنان در سینمای آن دوران، آن‌قدرها هم بی‌اهمیت نبوده است و برخی از آنان به کارگردانی، تهیه‌کنندگی، تدوین و فیلمنامه‌نویسی پرداخته‌اند و مستقیم یا غیرمستقیم بر روند تولید فیلم تأثیر گذارده‌اند.
بنابر اسناد و مدارک موجود، اولین زنان فیلمساز، فرانسوی و امریکایی بودند. دو تن از هنرپیشه‌های معروف هالیوود، یعنی مری پیکفورد و لیلین گیش، کارگردانی نیز می‌کردند؛ اما برای این‌که به وجهه‌شان صدمه‌ای وارد نیاید این امر را مسکوت گذاشتند.
افتخار معرفی *اولین* کارگردان زنِ دنیا، الیس گی بلاشه، از آنِ کشور فرانسه است، زنی که از قِبَل کارکردن برای گومون، یعنی همان شرکت تولید دوربین، به ابزار لازم برای این کار دست یافت. وی کار خود را در سال ۱۸۹۶ با یک فیلم کوتاه یک دقیقه‌ای به نام **فرشتهٔ خوب در زمین کلم** آغاز کرد و معتقد بود که این فیلم، اولین فیلم داستانی دنیاست. او پس از یازده سال کار در فرانسه، آن‌جا را به قصد امریکا و موقعیت‌هایی بهتر ترک کرد. در آن‌جا او فیلمنامه‌های بسیاری را نوشت و کارگردانی و تهیه کرد؛ از آن جمله است فیلم *در سال ۲۰۰۰* که در آن زنان حکمروای جهان‌اند. بلاشه شرایط کار در امریکا را بسیار آسان‌تر یافت؛ چراکه در فرانسه به زنانی که بیرون از خانه کار می‌کردند به دیدهٔ خوبی نمی‌نگریستند. دختر او، سیمون بلاشه، در مصاحبه‌ای گفته است: «در امریکا، واقعاً مادرم را تحویل گرفتند. او همیشه می‌گفت که همه به این دلیل که او یک زن فیلمساز است، با او رفتار بسیار خوبی داشتند. در فرانسه، وضع کاملاً برعکس بود.»
صنعت سینمای امریکا در اوایل نخستین دههٔ قرن بیستم گسترش قابل ملاحظه‌ای یافت و به دلیل توجه بسیار مخاطبان به این رسانهٔ جدید، پول بسیاری به جیب زد. گرچه این صنعت نو، بسیار رقابت‌طلب و بی‌رحم بود، نسبت به صنعت سینما در اروپا، به تحول و پیشرفت بیشتر، روی خوش نشان می‌داد و نسبت به زنان، کمتر تبعیض قایل می‌شد. تخمین زده‌اند که پیش از سال ۱۹۳۰ دست‌کم ۲۶ کارگردان زن در امریکا فعالیت می‌کردند؛ البته احتمالاً تعداد کارگردانان و بازیگران یا فیلمنامه‌نویسان زن، بسیار بیشتر بوده است اما نامشان در عنوان‌بندی فیلم‌ها ذکر نشده است. لوییز وبر اولین و احتمالاً مشهورترین فیلمساز زنِ امریکایی است. او علاوه بر کارگردانی فیلم‌هایش که به بیش از ۷۵ فیلم می‌رسد، غالباً در نوشتن فیلمنامه، تهیه‌کنندگی و بازی در آن‌ها نیز شرکت می‌جست. بسیاری از فیلم‌های او به مسایل اجتماعی، همچون سقط جنین و طلاق پرداخته‌اند.
در پایان دههٔ بیست فیلم‌های صامت کنار گذاشته شدند؛ فیلم‌های ناطق از راه رسیدند و به شکل غیرمستقیم، سقوط بسیاری از زنانِ عرصهٔ سینما را با خود به همراه آوردند. به دلیل گران بودن ابزار لازم برای ناطق کردن فیلم‌ها، فقط استودیوهای بزرگ‌تر توانستند به کار خود ادامه دهند؛ شرکت‌های کوچک و مستقل که تعدادشان بسیار بیشتر بود و غالب کارکنان آن‌ها زن بودند، دوام نیاوردند و به دنبال آن‌ها، زنان نیز بیکار شدند.
تنها یک کارگردانِ زن به نام دوروتی آرزنر از این دورهٔ انتقال

سینمای صامت به ناطق، جان سالم به در برد. او به کار خود ادامه داد و فیلم‌های زیاد و مشهوری ساخت، فیلم‌هایی چون *کریستوفر استرانگ* (۱۹۳۳) با بازی کاترین هپبورن و *برقص دختر برقص* (۱۹۴۰).

آرزنر یک بار نیز در فهرست ده *کارگردان* برگزیده قرار گرفت. جالب است که تغییر و تحولاتی که در امریکا رخ داد کارگردانانی چون الینور گِلِن و جاکلین لوگان را به بریتانیا و اروپا کوچاند؛ یعنی قاره‌ای که سابقهٔ خوبی در زمینهٔ فیلمسازی زنان نداشت.

به نظر نمی‌رسد که فیلمسازانِ زن در بریتانیا زیاد تشویق شده باشند؛ تا آن‌جا که می‌دانیم اولین کارگردان زنِ بریتانیایی، دینا شوری است که دو فیلم به نام‌های *Carry On* (۱۹۲۷) و *آخرین بندر* (۱۹۲۹) ساخته است.

تا پیش از آغاز جنگ جهانی دوم، به سختی می‌توان زنی را فیلمساز خواند؛ اما برخی از آن‌ها در فرایند فیلمسازی نقش‌های کلیدی داشتند. برای مثال، آلما رِویل با آلفرد هیچکاک ازدواج کرد و در بسیاری از فیلم‌ها دستیار او بود؛ از جمله در *سی و نه پله* (۱۹۳۵) و *بانو ناپدید می‌شود* (۱۹۳۸). او همچنین در نوشتن فیلمنامهٔ برخی از فیلم‌های هیچکاک همچون *سوءظن* (۱۹۴۱) و *سایهٔ یک شک* (۱۹۴۳) همکاری کرد. مری فیلد از سال ۱۹۲۸ در زمینهٔ فیلم‌های مستند آغاز به کار کرد و از سال ۱۹۴۴ تا ۱۹۵۰ تهیه‌کنندگی هنری فیلم‌های سرگرم کنندهٔ ج.آرتور رنک را به عهده گرفت. جوی بَجِلِر از سال ۱۹۳۵ عمدتاً در زمینهٔ نقاشی متحرک کارکرد و کارگردان دوم اولین کارتون سینمایی انگلیسی به نام *مزرعهٔ حیوانات* (۱۹۵۴) بود و تا دههٔ هفتاد به کار در زمینهٔ نقاشی متحرک ادامه داد.

زنانِ مستندساز

جنبش سینمای مستند در بریتانیا که جان گریرسن آن را بنیاد نهاد، تأثیر عظیمی بر سینمای انگلیس گذاشت؛ تأثیری که تا به امروز نیز ادامه یافته است. روبی، خواهر گریرسن، در تعدادی از فیلم‌ها با او همکاری کرد و بعدها خود نیز چند فیلم از جمله *مشکلات مسکن* (۱۹۴۰) را ساخت.

بسیاری از فیلمسازانی که در آغاز با جنبش سینمای مستند همگام بودند، در خلال جنگ [جهانی دوم] به ساختن فیلم‌های تبلیغاتی روی آوردند. تعدادی از زنان، در مقام کارگردان و دستیار کارگردان در این زمینه به کار پرداختند. به دلیل نیاز بسیار به فیلم‌های تبلیغاتی در بریتانیای درگیر در جنگ و غیبت مردان از کشور، برخی از زنان در زمینه‌هایی به کار گرفته شدند که معمولاً فقط مخصوص مردان به شمار می‌رفتند.

کِی مندر یکی از فیلمسازان زنی است که ابتدا در زمینهٔ طراحی صحنه کار می‌کرد و سپس به دلیل موقعیت‌های بی‌شماری که جنگ برای زنان فراهم آورد، توانست کارگردانی کند. او فیلم‌های گوناگونی را کارگردانی کرده و در هر دو عرصهٔ سینمای مستند و داستانی فعالیت داشته است. وی در ابتدا برای واحد فیلمسازیِ [کمپانی] شِل و سپس برای وزارت بهداشت، فیلم‌هایی کارگردانی کرد و در سال ۱۹۴۹ جایزهٔ آکادمی فیلم بریتانیا را از آنِ خود کرد. آن طور که خودِ مندر تعریف کرده است، وقتی یکی از تهیه‌کنندگان معروف به او گفت که زنان قادر به ادارهٔ عوامل تولید نیستند و وی نیز، به همین دلیل کارش را به یک مرد داد، او علاقهٔ خود به کارگردانی را از دست داد و دوباره به طراحی صحنه روی آورد.

دیگر فیلمسازان زن همچون ایُون فلچر و باج کوپر برای پُل روتا چند فیلم مستند کارگردانی کردند. مری مارش به ساختن فیلم‌های آموزشی روی آورد و مارجری دینز در همین زمان تاچستون فیلمز را بنیاد نهاد.

جیل کریگی سنت زنان مستندساز، یعنی پرداختن به مسایل اجتماعی را ادامه داد و نگارش و کارگردانی فیلم‌هایی چون *آن طور که ما زندگی می‌کنیم* (۷-۱۹۴۶)؛ *زخم آبی* (۱۹۵۰) و *زن بودن* (۱۹۵۱) را به انجام رساند که این آخری فیلم کوتاه مستندی است دربارهٔ کار کردن زنان؛ که وی برای آن‌ها حقوق مساوی با مردان قایل است و با این استدلال، مقام آنان را به عنوان نیروی کار در جامعهٔ انگلیس ارتقا داد. فقط معدودی از زنان انگلیسی فیلم داستانی ساخته‌اند؛ اما دو زن یعنی موریل باکس و وندی توی در دو دههٔ چهل و پنجاه تعدادی فیلم ساختند و به شهرتی جهانی دست یافتند. وندی توی که از شهرت کمتری برخوردار است، فیلم‌های به

راه انداختن شورش (۱۹۵۷) و *ما به نیروی دریایی پیوستیم* با بازی درک بوگارد و کنث مور را ساخته است.

موریل باکس، سابقهٔ چشم‌گیر در عرصهٔ سینما

بسیاری موریل باکس را یکی از برجسته‌ترین فیلمسازان انگلیسیِ دو دههٔ چهل و پنجاه و موفق‌ترین کارگردانِ زن تا به امروز می‌دانند. او کار خود را در سینما با منشی‌گری صحنه آغاز کرد؛ اما پس از ازدواج با سیدنی باکس، از موقعیتی که این رابطه برایش فراهم آورد، استفاده کرد و از سال ۱۹۳۹ تا ۱۹۶۴ با همسرش فیلم ساخت.

منتقدان نسبت به آثار باکس نظر خوشی نداشتند و نشریهٔ **موری مگزین** او را در ردیف آخر فهرست افراد دارای قریحهٔ کارگردانی قرار داد؛ اما فیلم‌های او را می‌توان بخشی از سنت ریشه‌دار ملودرام دانست که از تأتر دوران ویکتوریا و ادوارد به ما رسیده است.

گروه فیلمسازی باکس فیلم‌های پرسود و محبوب و سرگرم کننده‌ای می‌ساختند و موریل باکس فیلمساز و فیلمنامه‌نویس بسیار معتبری به شمار می‌رفت که بیش از سی فیلم کارگردانی کرد. احتمالاً معروف‌ترین فیلم او که فیلمنامه‌اش را نیز خود او نوشت، ملودرامی است به نام **پردهٔ هفتم** (۱۹۴۵) که در تمام دنیا از آن استقبال شد و فروش خوبی نیز داشت.

در دههٔ شصت، شمار کارگردانانِ زن به تعداد انگشتان یک دست رسید (موریل باکس آخرین فیلم خود به نام *Ratte of a Simple Man* را در سال ۱۹۶۴ ساخت.) مای زترلینگ، هنرپیشهٔ سوئدی، با فیلمسازی انگلیسی ازدواج کرد و چند فیلم مستند، از جمله ***تهاجم مؤدبانه*** (۱۹۶۰) و *Visions of Eight* (۱۹۷۳) را ساخت؛ و جون لیتل وود فیلم **گنجشک‌ها نمی‌توانند بخوانند** (۱۹۶۳) را کارگردانی کرد. ظاهراً در آن زمان، به گسترش نقش زنان در صنعت سینمای بریتانیا ـ که متأسفانه سیر قهقرایی داشت ـ امید چندانی نبود. امریکایی‌ها پول خود راکه در دههٔ شصت، برای حمایت از صنعت سینمای بریتانیا در این کشور به جریان انداخته بودند، تا پایان دهه شصت از این کشور بیرون کشیدند. صنعت سینما، دیگر قادر به تأمین معاش مردان و زنان شاغل در آن عرصه نبود، چه رسد به آن‌که شرایط را برای ورود دیگر فیلمسازانِ زن مهیا سازد. در بریتانیای پیش از سال ۱۹۷۰ تنها معدودی از فیلمسازان، زن بودند و از این تعداد اندک نیز، تنها موریل باکس به موفقیت تجاری دست یافته بود. با این حال، سنت پا برجای مستندسازی در این کشور، برای زنانی همچون کی مندر و جیل کریگی و ایُون فلچر، فرصت آموختن و مهارت‌های فیلمسازی را فراهم آورد. تا آن زمان کار کردنِ زنان در بخش‌های فنی همچون صدابرداری یا فیلمبرداری اصلاً قابل تصور نبود؛ گرچه برخی از کارگردانان هنری و تدوین‌گران، زن بودند؛ مانند آن کوتس که در یکی از فیلم‌های باکس به نام **حقیقت دربارهٔ زنان** (۱۹۵۸) و **لورنس عربستان** (۱۹۶۲) اثر دیوید لین کار کرد. اما به طور کلی، به‌ندرت پیش می‌آمد که زنی در فیلمسازی نقشی کلیدی داشته باشد؛ و می‌توان گفت که ظهور فمینیسم در دههٔ شصت به مثابه تسریع کننده‌ای برای ارتقای مقام زنان در سینما عمل کرد.

نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی در بریتانیا

انقلاب فمینیستی

جنبش زنان به یکباره از راه نرسید؛ تعداد فزاینده‌ای از زنان، از همان روزهای مبارزه برای کسب حق رأی برای زنان، متوجه نیاز به تساوی با مردان شده بودند. در دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد، جو سیاسی و اجتماعی تازه‌ای پا به عرصه گذاشت که وضع آن دوران را زیر سؤال برد؛ به اصلاحات ریشه‌ای پا داد؛ و شرایطی فراهم آورد که ظهور جنبش فمینیسم را میسر ساختند. گرچه این نارضایی ریشه‌ای نسبت به جامعهٔ آن دوران، در امریکا پاگرفت، خیلی زود به بریتانیا نیز سرایت کرد و نقش زنان در جامعه در هر دو کشور به مسأله‌ای تبدیل شد. کتاب بتی فریدان به نام *The Feminine Mystique* در سال ۱۹۶۳ چاپ و منتشر شد و به ذهن بسیاری از زنان ناراضی تلنگری زد. زمان، زمانِ گسترش و شیوع جنبش فمینیسم بود.

نمایشِ قالبیِ زنان در رسانه‌ها

فمینیست‌ها عموماً معتقدند که رسانه‌ها یکی از عوامل

تداوم و زنده نگه داشتن تصاویر قالبی و محدودی از زنان، در اذهانِ عموم است. شکلِ نمایشِ زنان در رسانه‌ها، باعث بروز توقعات خاصی نسبت به آنان می‌شود که بسیار محدودکننده‌اند؛ برای مثال، این‌که جای زنان در خانه است، زیر دست مردان‌اند و بیشتر، از مردهای خشن خوششان می‌آید، اسطوره‌هایی‌اند که رسانه‌ها برای مردم جا انداخته‌اند. مالی هَسکل می‌گوید:

> از دیدگاهی زنانه، زمان میان سال‌های ۱۹۶۲ یا ۶۳ و ۱۹۷۳ یأس‌آورترین دوره در تاریخ سینماست. در مورد نقش و اهمیتی که به زنان داده می‌شد، باید گفت که این دهه، به شکلی نومیدکننده آغاز شد؛ وضع آن به‌تدریج بدتر شد و در حال حاضر، به نظر نمی‌آید وضع رو به بهبودی داشته باشد. کارگردانانی که در سال ۱۹۶۲ تنها به زن ستیزی پنهان (*لولیتای* استنلی کوبریک) یا بی‌تفاوتی نسبت به زنان (*سرزمین مرتفع* سام پکین پا) متهم بودند، در سال ۱۹۷۲ به طرز فاحشی به سواستفادهٔ وحشیانه و اعمال غیرانسانی نسبت به زنان پرداختند (فیلم‌های *پرتقال کوکی* و *سگ‌های پوشالی*).

فمینیست‌ها، مخصوصاً در آغاز پا گرفتن فمینیسم، بر آن بودند که سینما، یکی از بخش‌های رسانه‌های گروهی است که در آینده به آوردگاه جنبش زنان تبدیل خواهد شد. آنان معتقد بودند که از سینما می‌توان به مثابه ابزاری ایدئولوژیک بهره گرفت؛ ابزاری که علیه تصاویر قالبی زنان در رسانه‌های مرد محور واکنش نشان خواهد داد و آگاهی آنان را نسبت به موقعیت کِهترشان در جامعهٔ پدر سالار [امروزی] که زنان در آن نقش زیردست را دارند، افزایش خواهد داد. برای مثال، بنابر شهادت تاریخ سینما، زنان معمولاً در فیلم‌ها نقش‌های دوم را داشته‌اند تا نقش‌های کلیدی و سرنوشت ساز.

تأثیر سینمای متفاوت، مستقل و آوانگارد

در کنار گسترش فمینیسم و جنبش زنان، سینمای متفاوت و آوانگارد نیز به اوج شکوفایی خود می‌رسید. سینمای مستقل را در ساده‌ترین شکل آن، می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: مستند و آوانگارد. سینمای بریتانیا از سنت مستندسازیِ قدرتمندی برخوردار است؛ سنتی که تا حدی تحت نفوذ سوسیالیسم نیز بود. فیلمسازان فمینیست از همان ابتدا فیلم مستند را یکی از راه‌های ارائهٔ حقیقت زندگی زنان می‌دانستند.

در طی دههٔ شصت، فیلمسازان آوانگارد امریکایی، فیلم‌های بدیع و متفاوتی ساختند که برخی از معروف‌ترین آن‌ها فیلم‌های مربوط به «همجنس بازی» بودند که قالب‌های جنسیِ سنتی را به چالش می‌طلبیدند؛ از این گروه‌اند فیلم‌های *کابوی‌های تنها* (۱۹۶۸) اثر اندی وارهول و *Scorpio Rising* (۱۹۶۵) اثر کنث انگر. در اروپا نیز تعدادی از فیلمسازان به فیلم آوانگارد روی آوردند که ژان لوک گدار و فرانسوا تروفو از معروف‌ترین آن‌هایند. گرچه نقش‌های موجود در فیلم‌های اروپایی معمولاً قالبی بودند، برخی از فیلمسازان فمینیست به درستی به توان نهفتهٔ سینمای آوانگارد برای شکستن قیود سینمای سنتی پی بردند.

گسترش سینمای مستقل در بریتانیا به شکل‌گیری تعدادی از انجمن‌های سینمایی انجامید که هدف‌شان میسر ساختن فیلمسازی برای همگان و برانداختن نخبه‌گراییِ خاصِ این صنعت بود. در بسیاری از این انجمن‌ها فیلم‌هایی ساخته شد که خارج از حیطهٔ سینمای عام و تلویزیون بودند و غالباً به موضوعاتی می‌پرداختند که از دیدگاه سیاست یا محتوا بنیادگرا به شمار می‌رفتند. «سینما اکشن» یکی از نخستین انجمن‌های سینمایی بود. این انجمن که در سال ۱۹۶۸ تأسیس شد، در سراسر کشور برای کارگران جلسه‌های نمایش فیلم برپا می‌کرد. «اَمبر فیلمز» که در نیوکاسل دفتر داشت، در سال ۱۹۶۹ آغاز به کار کرد؛ و «دی آدرسینما» [سینمای دیگر] کار خود را به عنوان نمایندگی ضبط و پخش فیلم (مرکز عمدهٔ توزیع فیلم‌های مستقل) در لندن آغاز کرد. یکی از مشهورترینِ این انجمن‌ها «لاندن فیلم میکرز کوآپ» بود که هنوز هم فعالیت می‌کند.

پایان دههٔ شصت و آغاز دههٔ هفتاد دورهٔ حیات آکادمیک و فرهنگی بود. دولت از کارهای هنری حمایت می‌کرد و به فیلمسازی توجه خاص نشان می‌داد؛ بنیاد هنرهای محلی در سال ۱۹۶۸ شروع به سرمایه‌گذاری در فیلم‌های شخصی کرد و انجمن هنر نیز، در سال ۱۹۷۲ بدان پیوست.

نخستین گروه فیلمسازی زنان

گسترش جنبش زنان به همراه ظهور فیلمسازی مستقل، شرایط رشد و بالندگی سینمای فمینیستی را فراهم آورد. در سال ۱۹۷۲، اولین گروه فیلمسازی زنان با نام «لاندن ویمنز فیلم گروپ» در بریتانیا شکل گرفت. هدف از تأسیس این گروه، انتشار عقیده‌ها و اخبار مربوط به آزادی زنان و آموزش مهارت‌های فیلمسازی به آن‌ها بود؛ مهارت‌هایی که پیشتر در دسترس نبودند.

این گروه، علاوه بر فراهم آوردن تسهیلات لازم برای فیلمسازی توسط زنان، تلاش کرد تا در این صنعت، برای زنان فرصت‌هایی برابر با مردان ایجاد کند و در آغاز طرح بررسی نقش زنان در ACCT (انجمن فیلمبرداران، تلویزیون، و تکنیسین‌های مربوطه) نقش اساسی داشت. در گذشته نیز مانند امروز کار کردن در عرصهٔ سینما بدون تأیید اتحادیه غیرممکن بود. در دههٔ هفتاد نسبت به دههٔ پنجاه تعداد زنانی که در مشاغل رده بالای صنعت سینما و تلویزیون فعالیت می‌کردند، افزایش نیافت. در آن زمان همگانی کردن آموزش مهارت‌های فنی امری حیاتی بود؛ اما آشنا ساختن زنان با تمامی مراحل فرایند فیلمسازی و اندوختن دانش فراوان، برای آن‌ها نیز الزامی بود؛ چیزی که در روند تولید فیلم‌های عام، هرگز بدان دست نمی‌یافتند. بسیاری از گروه‌های فیلمسازی با یکدیگر مشارکت داشتند؛ در فرایند تولید، به تمامی اعضای خود فرصت یکسان می‌دادند و سلسله مراتب مرسومِ نقش‌ها در روند تولید فیلم‌های عام را طرد می‌کردند.

جنبش فیلم فمینیستی، رویه‌ای سیاسی داشت و بر آن بود که برای تمامی زنان و مخصوصاً زنان طبقهٔ کارگر، فرصت فعالیت در عرصهٔ سینما را فراهم آورد. فمینیست‌ها غالباً در اتحادیه‌های کارگری، کارخانه‌ها و در سطح شهر، برنامهٔ نمایش فیلم ترتیب می‌دادند و امیدوار بودند بتوانند آگاهی زنان نسبت به جایگاه اجتماعی‌شان را بالا ببرند. بسیاری از نخستین فیلم‌های فمینیستی، از سنت مستندهای واقع‌گرا و سیاه و سفید یعنی شیوهٔ غالب فیلمسازی متفاوت و سیاسی در کشور بریتانیا، پیروی کردند. لیندا داو، یکی از اعضای «لاندن ویمنز فیلم گروپ»، در مصاحبه‌ای گفته است:

> از نظر ما، فیلم‌های تجاری، فراورده‌های ایدئولوژیکی جامعهٔ سرمایه‌داری و نژادپرست، و در نتیجه مردود بودند... در ابتدا هدف ما دگرگون کردن شیوهٔ فیلم دیدن و زمینهٔ آن بود؛ ما می‌خواستیم با نمایش عمومی و تحلیل فیلم‌ها انفعال مخاطبان را درهم بشکنیم.

فیلم به مثابه «پنجره‌ای به روی دنیا»

پیش‌تر برخی عقیده داشتند که فیلم‌های مستند دست چپی، ارائه دهندهٔ «حقیقت» و شکلی از واقعیت‌اند؛ اما در اوایل دههٔ هفتاد، این نظریه که رسانه‌های بصری «پنجره‌ای به روی دنیا» می‌گشایند، مورد تردید واقع شد. در واقع، تصور می‌شد که رسانه‌ها بازیچه و تحت تأثیر ایدئولوژی غالبِ جامعهٔ پدرسالارند و آنچه به نظرمان طبیعی و آشکار و واضح جلوه می‌کند، در واقع، مفهومی است که جامعه بدان شکل داده است. دوگانگیِ معنای فیلم، بیانگر این است که تأویل و تفسیر مخاطب ممکن است با تأویل مورد نظر کارگردان تفاوت داشته باشد. برای مثال، در فیلم *زنان روندا* (۱۹۷۲) از سبکی ناتورالیستی پیروی شده است؛ فیلم راوی ندارد و قرار است که تصاویر، خود سخن بگویند؛ اما پیام آن برای مخاطب غیرفمینیست تا حدی مبهم است، چرا که به شیوه‌های بسیار و گوناگون می‌توان آن را تعبیر کرد و به اصطلاح خواند (متنی را که امکان خوانش‌های گوناگون را می‌دهد، اصطلاحاً متن چند معنایی خوانده‌اند.) این امر منجر به این شد که تعدادی از مستندسازان بنیادگرا، رویکردی آموزشی‌تر در پیش بگیرند؛ برای مثال، فیلم *Amuzing Equal Pay Show* قراردادها و اصول سینما را به آزمون می‌گذارد و به سینمای آوانگارد می‌رسد؛ همین گونه است فیلم *نظافتچی‌های شب* که پیامش افزایش حقوق و دستمزد نظافتچی‌های ادارات بود؛ اما از فنون غیرمعمول تدوین بهره می‌گرفت.

در دههٔ هفتاد بسیاری از فیلمسازان فمینیست ایده‌های معمول در سینمای آوانگارد را در اختیار گرفتند و از آن‌ها برای پاسخ دادن به مسایل مورد نظر جنبش زنان از جمله نمایش، بهره گرفتند. پیش از آن، زنان در فیلم‌های آوانگارد

به شکلی محدود و مرد محور نمایش داده می‌شدند (برای نمونه نگا: فیلم‌های *از نفس افتاده* (۱۹۶۰)، *زن شوهردار* (۱۹۶۴) و *تعطیلات آخر هفته* (۱۹۶۸)، همگی کار ژان لوک گدار.

اما اساس سیاسی / آنارشیست سینمای آوانگارد، به کاربرد سنتیِ واقع‌گرایی در فیلم‌های داستانی و مستند شکل تازه‌ای داد. این نکته، در آثار فیلمسازانی چون لورا مالوی و سلی پاتر از همه بیشتر به چشم می‌آید.

نخستین نظریهٔ فیلم فمینیستی

سال ۱۹۷۲ سالِ جنبش فیلم زنان و پیشرفت و گسترش نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی است. در ماه اوت این سال، برای اولین بار در کنار جشنوارهٔ فیلم ادینبرگ، کنگرهٔ زنان برگزار شد و بسیار موفق از آب درآمد. کلر جانستن در اوایل سال ۱۹۷۳ در «نشنال فیلم تیاتر» فصل سینمای زنان راگشود.

مفهوم ایدئولوژیکی و سیاسی موجود در فیلمسازی فمینیستی، تولدِ یک نظریهٔ فیلم را تضمین کرد. در ابتدا، نظریهٔ فیلم فمینیستی به طور اخص به نمایش و جنسیت و رابطهٔ آن با سلطهٔ ساختار قدرت مردانه در دلِ جامعهٔ پدر سالار می‌پرداخت. تعدادی از زنان که بیشترشان در دانشگاه تحصیل کرده بودند، به پا گرفتن این نظریه کمک کردند؛ اما می‌توان گفت که مبدعان اصلی نظریهٔ فیلم فمینیستی لورا مالوی و کلر جانستن بودند. این دو مقاله‌های مهمی به رشتهٔ تحریر درآوردند که بر روش‌های تحلیل و بررسی فیلم و رسانه‌ها تأثیر عظیمی گذاردند.

ایجاد یک ضدِ سینما

«سینمای زنان به مثابه ضد سینما» (۱۹۷۳) اثر کلر جانستن یکی از نخستین مقاله‌هایی است که در باب نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی 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 در عین حال، سرگرم کننده باقی می‌ماند. جانستن معتقد است که در سینمای معمول، زن به مثابه طفیلیِ بینشی مردانه به نمایش درمی‌آید. وی همچنین از نقش‌های محدودی که در فیلم‌ها به زنان واگذار می‌شوند، انتقاد می‌کند. او می‌گوید: «پر بیراه نیست اگر بگوییم که علی‌رغم تأکید بسیاری که در سینما بر زن به مثابه عنصری نمایشی گذاشته می‌شود، زن در مقام زن از سینما غایب است.»

جانستن [در این مقاله] آثار دو کارگردانِ زنِ هالیوودی یعنی دوروتی آرزنر و آیدا لوپینو را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که فیلم‌های آنان دیدگاه پدرسالارانهٔ حاکم را تا حدودی متزلزل می‌کنند. درک عمل این فیلم‌ها در برانداختن و به چالش طلبیدن ایدئولوژیِ حاکم و در بالندگی فیلمسازی فمینیستی بسیار اهمیت دارد.

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 سلسله مراتبی پیروی نمی‌کند و از فیلم به مثابه ابزاری سیاسی و در عین حال سرگرم کننده، بهره می‌گیرد.

جانستن بر اهمیت پا گرفتن گونه‌ای فیلمسازی پای می‌فشارد که در برابر سینمای تجاریِ معمول و اساس پدرسالارانهٔ آن قد علم می‌کند. او این نوع فیلمسازی را جنبش ضد سینما می‌نامد و آن را با سینمای آوانگارد و دست چپی مرتبط می‌داند.

لذت، نگاه، جنسیت

نظریهٔ روان‌کاوی و بالاخص نظریات فروید ولاکان در بالندگی نظریهٔ فیلم فمینیستی نقش به سزایی داشته‌اند. البته باید گفت که نظریات ساختارگرایی و مارکسیسم نیز در این راه بی‌تأثیر نبوده‌اند. در مقالهٔ «لذت بصری و سینمای روایتی» (منتشره به سال ۱۹۷۵) اثر لورا مالوی، بر اهمیت دیدگاه پدرسالارانهٔ موجود در سینما تأکید شده و این طور آمده است که حظ بصر (یا تماشاگری جنسی Scopophilia) لذتی مردانه است و «نگاهِ» سینما بر مردان دوخته شده است.

تماشاگریِ جنسی دو جنبه دارد: اول، همان تماشاگری جنسی یعنی لذتی که نتیجهٔ جذابیت جنسی است؛ و دوم، لذتی که پیامد شناساییِ خود شیفتگانه است. مالوی چنین استدلال می‌کند که این شناسایی همواره برای مرد رخ می‌دهد که محور فیلم و قهرمان آن است؛ در حالی که زن غالباً نوعی تهدید به نظر می‌رسد. مالوی معتقد است که فیلم نشان دهندهٔ جامعه است و جامعه بر درک ما از فیلم تأثیر می‌گذارد. مالوی برای نشان دادن تأثیر جامعهٔ پدرسالار بر فیلم، این دیدگاه را به نظریهٔ روان‌کاوی پیوند می‌زند. پدرسالاری و نرگی مداری (Phallocentrism) ذاتاً با هم ارتباط دارند؛ مرد، نمادِ قدرت و داشتن است و این به نظریهٔ فروید باز می‌گردد که زن چیزی کم دارد و بنابراین کهتر است.

نظریات فروید در باب تماشاگری جنسی، حول محور لذت جنسی و عشق به دیدن عناصر شهوانی و ممنوعه می‌گردند؛ اما این عشق، مرد مدار است. سینما بهترین مکان برای چشم چرانی و تماشاگری جنسی است؛ چرا که مخاطب با ورود به سینما انگار وارد دنیایی تاریک و رحِم مانند می‌شود. مالوی چنین استدلال می‌کند که قدرت و توان سینما آن قدر زیاد است که به نوعی شستشوی مغزی موقتی در مخاطب می‌رسد (این استدلال امروزه نیز به قوت خود باقی است.)

بنابر نظریهٔ فروید، زن بر عشق جنسی و عقده اختگی دلالت دارد؛ بنابراین همواره باعث تنش است. وقتی که مرد نقش فعال و غالب را بر عهده می‌گیرد، زن به شمایلِ عنصر شهوانی تقلیل می‌یابد و در عین حال، به دلیل تفاوتش با مرد، نوعی تهدید به شمار می‌رود.

مالوی معتقد است که زن در فیلم‌ها دو نقش عمده دارد: اول، شیئی شهوانی برای شخصیت‌های داستان؛ و دوم، شیئی شهوانی برای تماشاگران. با این حال، نظریات فمینیستی جدیدتر دلالت بر این دارند که نمایش زنان بسیار پیچیده‌تر از این‌هاست؛ و به فیلم‌هایی می‌پردازند که در آن‌ها زنان نقش‌های کلیدی دارند؛ و در واقع، بیشتر فاعل‌اند تا

مفعول. ملودرام یک نمونهٔ این گونه فیلم‌هاست. مالوی [در مقالهٔ خود] هیچکاک را مثال می‌آورد؛ چرا که تقریباً همه اتفاق‌نظر دارند که مخاطبانِ فیلم‌های او لذتی جنسی می‌برند: «در فیلم‌های *مارنی* (۱۹۶۴) و *پنجرهٔ عقبی* (۱۹۵۴) و به خصوص در فیلم *سرگیجه* (۱۹۵۸)، این «نگاه» کانون پیرنگ به شمار می‌رود که بین تماشاگری جنسی و شیفتگی فمینیستی در نوسان است.»

انکار لذت

مالوی اشاره می‌کند که تمهیدات مورد استفاده در فیلم‌های داستانی و کلاسیک هالیوود، فیلمسازان را وادار به بهره‌گیری از رمزگان و قراردادهای خاصی کرده‌اند که زن را در موضعی انفعالی و زیردست قرار می‌دهند و نقش او را به عنوان مفعولی شهوانی، بسیار محدود می‌کنند. مالوی از محدودیت این نقش انتقاد می‌کند و معتقد است که برای تغییر موضع زنان در فیلم، باید از دیدی انقلابی به فیلم نگریست و به انکار لذت سینمایی اولویت داد. استفاده نکردن از زن به مثابه مفعول و برآورندهٔ لذت جنسی، او را از محدودیت‌هایی می‌رهاند که در سینما دچار آن‌ها شده است. ممکن است چارهٔ پیشنهادی مالوی نسبت به سینمای روایتی معمول واکنشی افراطی به نظر رسد؛ اما باید توجه داشت که در اوایل دههٔ هفتاد فمینیست‌ها این را تنها راه تغییر نمایش زنان می‌دانستند. آنان می‌پنداشتند که به سینمایی بنیادگرا و نو نیاز است که بتوانند جایگزین «جادوی» سینمای داستانی شود.

زبان نو

اهمیت دادن به خلق فاعلِ زن و پروراندن زبانی نو، کانون اولین نظریهٔ فیلم فمینیستی به شمار می‌رود؛ نظریه‌ای که حاکی از آن بود که تمامی زبان‌های گفتاری، نوشتاری و بصری، زنان را در موضعی انفعالی و زیر دست قرار می‌دهند و بازتابِ ایدئولوژیِ پدرسالارانه‌اند. هدف آن بود که گونهٔ خاصی از نظریهٔ فیلم و فیلمسازی که رمزگان و قراردادهای خاص خود را دارد، به سلطهٔ سینمای پدرسالارانه پایان دهد و جای آن را بگیرد. کریستین گلدهیل در مقالهٔ خود با عنوان «برخی از پیشرفت‌های اخیر نقد فمینیستی» این چنین بدین امر اشاره می‌کند:

> بنابراین فیلمساز فمینیست ریشهٔ پدرسالاری را در همان ابزاری خواهد یافت که از آن‌ها برای سخن گفتن در باب زن‌ها بهره می‌گیرد. از این‌رو، او باید امکان تولد و رشد یک ضد سینما را پدید آورد؛ ضد سینمایی که زبان و فنون سینمای کلاسیک را شالوده شکنی خواهد کرد.

سینمای کلاسیک بر ایده‌هایی متکی بود که از همان سنت اولیه و ادبی واقع‌گرایی نشأت گرفته بودند، و بسیاری از فمینیست‌ها بر این باور بودند که سنت واقع‌گرایی، به گونه‌ای دیدن و درک جهان مجال ظهور می‌داد که به جامعهٔ پدرسالاریِ غالب تعلق داشت و از این‌رو، باید درهم می‌شکست.

فیلم آوانگارد فمینیستی

فیلمسازانی چون مالوی و پاتر علاقه‌مند به خلق نظریهٔ فیلم و فیلمسازی‌ای بودند که می‌توانستند دوشادوش هم کار کنند و زبانِ فمینیستی تازه‌ای بیافرینند. فیلم آوانگارد، بهترین محمل برای بیان این ایده‌ها بود؛ چرا که اصول و قراردادهای معمول سینمای کلاسیک را درهم می‌شکست و اساس سیاسی ـ آنارشیست آن به کاربرد سنتی واقع‌گرایی در فیلم‌های داستانی و مستند، شکل جدیدی می‌داد. مالوی در مقالهٔ خود با عنوان «فیلم و فمینیسم و عنصر آوانگارد» (۱۹۷۹) به این رابطه می‌پردازد و نشان می‌دهد که این هر دو نوع فیلم می‌توانند سودمند باشند و به سوی اهداف مشابهی حرکت کنند. برای مثال، فیلم‌های مالوی مخلوطی‌اند از آوانگارد، ملودرام و نظریهٔ روانکاوی. مالوی به نظریات خود جامهٔ عمل پوشانده و سینمایی نوخلق کرده است که در آن:

> لذت و درگیری، نتیجهٔ همذات پنداری، تنش روانی، و یا جذابیت‌های جنسیِ زنانه نیستند؛ جذابیتِ فیلم‌های من از کاربرد افراطی و نامعمول دوربین، قاب‌بندی‌های ناآشنای صحنه‌ها و بدن انسان نشأت می‌گیرد. تماشاگر فیلم‌های من مجبور است عناصری پراکنده را در کنار هم بچیند.

فیلم پینه *سیلیا* (۱۹۷۴) چگونگی حذف زنان از فرهنگ غالب را به بحث می‌گذارد. این فیلم از چند بخش تشکیل شده است و فاقد ساختار روایی سنتی است. اولین بخش فیلم به زنان آمازون می‌پردازد که در برابر پدرسالاری مقاومت می‌کنند؛ دیگر بخش‌های ماقبل آخر به مسایل مربوط به زبان می‌پردازند، و آخرین بخش از دیدگاه یک زن به نمایش درمی‌آید، کسی که سعی دارد به مردم بقبولاند که حق رأی زنان، مسأله‌ای طبقاتی نیز است.

فیلم *معماهای ابوالهول* (۱۹۷۷) باز هم به مسألهٔ سکوت و بی‌صدایی زن، اما این بار از طریق بررسی نقش مادر، می‌پردازد. *ایمی* (۱۹۸۰) شاید تنها فیلم مالوی است که در همه جا پیدا می‌شود و دربارهٔ زندگی ایمی جانستن است که در سال ۱۹۳۰ به تنهایی به دور دنیا پرواز کرد. در این فیلم، او زنی قوی و مستقل به تصویر کشیده شده است. این فیلم مخلوطی است از داستان و مستند؛ اما تماشاگر را از حضور زنی آگاه می‌کند که بنابر سنت، هدفِ نگاه خیرهٔ مردان بود.

یافتن مخاطب

آوانگارد به مثابه یک شکل سینمایی، دقیقاً به دلیل واژگون کردن یا در هم شکستن رمزگان و قراردادهای جریان غالب سینما، از نظر یافتن مخاطبان فراوان و، در نتیجه، تحقق اهداف فمینیست‌ها، محدودیت داشت. بسیاری از فیلم‌های آوانگارد «مشکل» قلمداد می‌شدند و تنها مخاطبانی را به سوی خود جلب می‌کردند که با مقولهٔ «فیلم هنری» آشنایی داشتند. گرچه، فیلمسازانی همچون مالوی که تحت تأثیر سینمای آوانگارد بودند با نوشتن مقاله و ایراد سخنرانی‌های فراوان، تلاش می‌کردند به مخاطبان برای فهم فیلم‌هایشان کمک کنند، برخی از فمینیست‌ها بر این عقیده بودند که فیلم‌های آوانگارد نخبه‌گرایند و توانایی جلب نظر تودهٔ مخاطبانِ زن را ندارند. آن‌ها معتقد بودند که نظریات مالوی و جانستن، بیشتر به‌کار پروراندن یک نظریهٔ فیلم فمینیستی می‌آید تا نشان دادن روش‌های ساخت فیلم‌های فمینیستی. برای مثال، کاپلَن اشاره می‌کند که برای نشان دادن این‌که «واقع‌گرایی» جریان غالب سینما، دروغ و جعلی است، معقول‌تر آن است که از همان قراردادهای سینمایی آشنا و

معمول استفاده شود.

زیر سؤال بردنِ نمایش

فمینیست‌ها از همان ابتدا بر نیاز به شیوهٔ فیلمسازی فمینیستی تأکید می‌کردند؛ شیوه‌ای که بتواند زنان را از قالب جنسی‌شان درآورد و به آن‌ها با دید تازه‌ای نگاه کند. در پایان دههٔ هفتاد، فمینیست‌ها دریافتند که نمایش شاخهٔ پیچیده‌ای است و روش رسانه‌های گروهی در نمایش زنان، با تغییر جایگاه اجتماعی آن‌ها الزاماً نسبت مستقیم ندارد. از آن‌جا که رسانه‌ها «پنجره‌ای به روی دنیا» نمی‌گشایند، پس فرض این نکته که تغییر شیوهٔ نمایش در رسانه‌ها خود به خود باعث بروز تحول در جامعه می‌شود، باطل است. مالوی در

باب خطرات تأکید بیش از حد بر نمایش هشدار می‌دهد و استدلال می‌کند که ایجاد تغییر و تحول، از طریق کارکردن با قراردادهای تولید پدرسالارانه، نتایج منفی خواهد داشت.

دوران خوش‌بینی و اعتراض

مقالهٔ جانستن با عنوان «موضوع نظریهٔ فیلم: فیلمسازی فمینیستی» در دوره‌ای چاپ و منتشر شد که فمینیست‌ها خوش‌بین بودند؛ جنبش زنان هنوز دارای قدرت بود؛ و کنگرهٔ فمینیسم و سینما در جشنوارهٔ فیلم ادینبرگ سال ۱۹۷۹ با موفقیت برگزار شده بود. جانستن در آن مقاله اشاره می‌کند که فمینیست‌ها در زمانی کوتاه، دستاوردهای چشم‌گیری داشته‌اند و «ما اکنون در مرحله‌ای هستیم که می‌توان در باب مفهومِ مبارزه ایدئولوژیکیِ درون نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی، به شکلی عینی‌تر و ملموس‌تر نظریه‌پردازی کرد.»

از ابتدای ظهور فمینیسم تا سال ۱۹۸۰، نظریه‌های فیلم و فیلمسازیِ فمینیستی، درگیر مبارزه‌ای ایدئولوژیکی در دو جبهه و با یک هدف بودند؛ نظریهٔ فیلم، قراردادهای پدرسالارانه را تحلیل می‌کرد که محصولات جریان غالبِ سینما براساس آن‌ها ساخته می‌شدند، و فیلمسازیِ فمینیستی این قراردادها را عملاً درهم می‌شکست. با این حال، فیلم‌های فمینیستی در این دوره مخاطبان اندک و محدودی داشتند؛ هر چند نظریهٔ فیلم فمینیستی روز به روز علاقه‌مندان بیشتری را از انجمن‌های دانشگاهی به سوی خود جلب می‌کرد. زنان در دنیای به شدت مرد محور فیلمسازی، هنرمند یا فیلمساز به حساب نمی‌آمدند، و هنر فمینیستی، فقط رقیب جامعهٔ پدرسالاری به شمار می‌رفت. به قول جانستن، زن در قلمرو پدرساچیزی نیست جز «آن دیگری»، و هنر فمینیستی این قبیل مفاهیم محدود و تنگ نظرانهٔ جنسیت را به چالش می‌طلبد.

نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی، در پایان دههٔ هفتاد به بار نشست و موقعیت خود را تثبیت کرد؛ و بدین ترتیب، برای بسیاری از زنان قوت قلبی بود و به آن‌ها باوراند که جامعه، قابل تغییر است. در دههٔ پیش از آن، تعدادی مقالهٔ تأثیرگذار در باب نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی نوشته شده بود؛ نویسندگان و دانشگاهیانِ فمینیست مجموعه‌ای از آثار در این زمینه را جمع کرده بودند. در این میان مالوی و جانستن دو نویسنده‌ای بودند که بعدها بر نسلی از منتقدان سینما و رسانه‌ها تأثیر گذاشتند. جنت بِرْگْستروم در یکی از مقالات خود با عنوان «بازخوانی آثار کلر جانستن» (۱۹۸۸) زمینه چینیِ جانستن را برای «شناساییِ اهمیتِ درک نظریه و نقد فمینیستی و همین طور، فیلمسازی فمینیستی» شرح می‌دهد.

فیلم‌هایی به دست زنان و دربارهٔ زنان ساخته شد و تعداد انجمن‌های سینمایی زنان افزایش یافت. برای مثال، گروهی از فیلمسازان سوسیالیست فمینیست، *شفیلد فیلم کوآپ* را در سال ۱۹۷۵ بنیان گذاشتند. این فیلمسازان دربارهٔ زنان در جوامع محلی چندین فیلم مستند و مستند ـ داستانی ساختند که از آن جمله‌اند: ***زنی مثل تو*** (۱۹۷۶) و ***شغل‌هایی برای دختران*** (۱۹۷۹). فیلم‌هایی مانند ***Song of the Shirt*** (۱۹۷۹) اثر کلیتن کرلینگ، و ***مهیج*** (۱۹۷۹) اثر سلی پاتر مورد توجه و تشویق واقع شدند.

در دسترس قرار دادن فیلم‌های فمینیستی

فیلمسازی فمینیستی در آغاز، به طور کلی خود را از جریان غالبِ سینما جدا می‌دانست. اما همین جدایی، در دههٔ بعد بحث‌های فراوانی برانگیخت و بر سر یافتن راهبردهایی برای پیدا کردن مخاطبان بیشتر، بحث‌های داغی در گرفت. ظاهراً نبود سرمایه و داشتن بودجه‌های بسیار اندک، باعث یأس و درماندگی فمینیست‌ها نشده بود، و چنین به نظر می‌آمد که مسألهٔ عمدهٔ آن‌ها، یافتن و پرورش یک سبک خاص فمینیستی برای فیلمسازی بود. برای مثال، سلی پاتر معتقد بود که گرچه یافتن مخاطبان بیشتر بسیار مطلوب است، اما موضع ایدئولوژیکی‌اش به او اجازه درگیر شدن در چرخ دنده‌های صنعت سینمای معمول را نمی‌دهد. با توجه به ساز و کار این صنعت، فیلم‌های فمینیستی، بازار پررونقی ندارند و به همین دلیل، برای توزیع کنندگانِ فیلم‌ها خطر بزرگی به شمار می‌روند. پاتر بر این عقیده است که لذت می‌تواند انقلابی نیز باشد:

گمان می‌کنم کارکردن برای جلب مخاطبانِ بسیار، الزاماً

به معنای سازش و مصالحه نیست، و لذت حتماً نباید از نظر ایدئولوژیکی، مورد پذیرش جامعهٔ پدرسالاری باشد. در تحلیل، در رمزگشایی، در تفکر و در نقد داستان‌های کهنه نیز لذت هست. فیلم مهیج هم براساس همین فرض آغاز شد.

در همان زمان که سلی پاتر در زمینهٔ فیلم داستانی کار می‌کرد و به فکر جذب مخاطبان بیشتر بود، شاخهٔ مهمی از فیلم فمینیستی که بیشتر تحت‌تأثیر مارکسیسم بود تا هنر آوانگارد ـ ساختارگرا، به سوی یک سبک در مستندسازی پیش می‌رفت؛ سبکی که هدفش زنان طبقهٔ کارگر و همگانی کردن فیلم فمینیستی بود. مستندسازان این شاخه، بر این عقیده بودند که نباید یک صدا و یک کارگردان در کار باشد؛ و به همین دلیل، چند فیلم را به شکل گروهی و مشترک ساختند. فیلمی که پیش‌تر از آن نام بردیم یعنی ***Song of the Shirt*** اثر کلیتن و کرلینگ، یکی از همین کارهای گروهی بود. این طرح را در ابتدا یک گروه تاریخ فمینیسم مطرح و بررسی کرد، و سپس در اختیار فیلمسازان قرار داد تا آن را کامل کنند.

در آغاز دههٔ هفتاد ذهن همه روی موضوع نمایش در فیلم و رسانه‌ها متمرکز بود؛ اما در پایان این دهه، توجه همگان به مفهوم «لذت» و بحث انکار کردن یا نکردن آن جلب شد. برخی از فمینیست‌ها نگران بودند که مبادا فیلمسازان فمینیست با انکار و رد لذت‌های جریان غالبِ سینما، مخاطبان خود را فراری دهند. اما همهٔ فمینیست‌ها بر سر این نکته هم‌صدا بودند که نظریهٔ فیلم و فیلمسازیِ فمینیستی،در بالا بردن آگاهیِ مخاطبان نسبت به حاشیه‌نشینیِ زنان در جامعهٔ پدرسالاری، نقش مهمی دارد.

در اوایل دههٔ هشتاد، هنوز هم برخی از فمینیست‌ها به دنبال یک ضد سینما و یک سینمای شالوده شکن بودند. آن کاپلَن و اَنِت کون معتقد بودند که باید اشکالِ غالبِ سینما را شکست؛ مخاطبان باید فعال شوند و به جای داستان، از آموختن کسب لذت کنند. ضد سینمای فمینیستی به طور گسترده سه نوع فیلم تولید می‌کند: اول، فیلم‌هایی که بر غیاب آوای زن در فیلم و حاشیه‌نشینی زنان در یک نظام زبانی و تصویری نرگی‌مدار نظر دارند. فیلم‌های مالوی عموماً از این دسته‌اند. دوم، فیلم‌هایی که به دلیل استفاده از نظریهٔ روان‌کاویِ لاکان دارای اشتراکاتی‌اند، و نشان می‌دهند که زنان، همواره به مثابه ظرفی تهی و امتداد آوای مرد استفاده شده‌اند. *تریلرِ* سلی پاتر از این دسته است. و نهایتاً، فیلم‌هایی که زنان را از دیدگاهی تاریخی بررسی می‌کنند و به مسایل مربوط به نقش زنان در جامعه می‌پردازند. ***Song of the Shirt*** اثر کلیتن و کرلینگ از این دسته است. کون و کاپلَن و همین طور فیلمسازانی چون سوکلیتن به مشکلات استفاده از سینمایی ضد قراردادی که ممکن است مخاطبانش را فراری دهد، آگاهی داشتند. کاپلن پیشنهاد کرد که یکی از راه‌های حل این مشکلات، برداشتن قدمی به جلو، کارکردن در فضای جریان غالبِ سینما و بهره‌گیری از قراردادهای آن است.

به سوی سینمای داستانی

تعدادی از فمینیست‌ها از این واهمه داشتند که برخی از جوانب فیلمسازیِ فمینیستی آن‌قدر در ترویج دیدگاهی نظری غرق شده باشند که میان فیلم‌های فمینیستی و مخاطبانِ آن‌ها سد و مانع ایجاد شده باشد؛ و عقیده داشتند که برای جلب نظر تودهٔ مخاطبان، بهتر این است از قراردادها و ساختارهای سنتی روایت استفاده شود.

در واقع تا اوایل دههٔ هشتاد تعداد فیلم‌هایی که کارگردانانِ زن با بهره‌گیری از قراردادهای جریان غالبِ سینما ساخته بودند، افزایش یافته بود. فمینیست‌هایی چون مارلین گوریس، فیلمساز هلندی، که فیلم عالی (اما تا حدی بحث انگیز) *مسألهٔ سکوت* (۱۹۸۲) را ساخت و لیزی بوردن که فیلم *زادهٔ آتش* (۱۹۸۳) (ترکیبی از فیلم مستند و داستان‌های علمی ـ تخیلی) را کارگردانی کرد، در کنار چند فیلم تجربی مانند *جویندگان طلا* (۱۹۸۳) و *شعر حماسی* (۱۹۸۲)، شکل‌های مستند و داستانیِ سنتی‌تر را نیز آزمودند. دو فیلم *مسألهٔ سکوت* و *زادهٔ آتش* توجه مخاطبان را جلب کردند و نشان دهندهٔ راهی نو برای فیلم‌های داستانیِ فمینیستی بودند.

در میانهٔ دههٔ هشتاد، برخی از انجمن‌های سینمایی زنان، چون رِد فِلَنِل به شکل قابل توجهی از فیلم مستند بهره گرفتند و از آن برای ابراز مشکلات و مسایل زنان استفاده

کردند. این انجمن که در سال ۱۹۸۴ بنیان گذارده شد از شبکهٔ چهارِ تلویزیون انگلستان بهرهٔ فراوان برد. این شبکه که در سال ۱۹۸۲ آغاز به کار کرد به تعدادی از انجمن‌های سینمایی کمک مالی کرد و از طریق رسانهٔ پر بینندهٔ تلویزیون بر تعداد مخاطبانِ آن‌ها افزود. انجمن فمینیستی *شفیلد فیلم کوآپ* به تولید فیلم‌هایی پرداخت که در آن‌ها زنانِ طبقهٔ کارگر، با قدرت به تصویر کشیده شده بودند؛ فیلم‌هایی چون فیلم مستند ***Red Skirts On Clydeside*** (۱۹۸۳) که کلاً دربارهٔ احیای وقایع کلیدی تاریخ زنان و به طور خاص اعتصاب رنت (در سال ۱۹۱۵) درگلاسکوست.

ارزیابیِ دوبارهٔ نظریهٔ فیلم فمینیستی

در همین زمان، نظریهٔ فیلم فمینیستی نیز در حال گذار از یک دورهٔ مشابه ارزیابی دوباره بود، دوره‌ای که ظاهراً بیانگر آن بود که ایده‌های فمینیستی را نیز می‌توان با استفاده از جریان غالبِ سینما انتشار داد. مالوی در سال ۱۹۸۱ پاسخی به مقالهٔ دههٔ هفتاد خود با عنوان «لذت بصری و سینمای روایتی» منتشر کرد که عنوان «تفکرات بعدی درباب لذت بصری و سینمای روایتی» را داشت و در رشد و بالندگی نظریهٔ فیلم فمینیستی، تأثیر فراوان داشت. مالوی در این مقاله، دو هدف را دنبال می‌کند: اول، بررسی این نکته که آیا تماشاگر زن می‌تواند از متنی مردمدار، لذتی عمیق کسب کند؛ و دوم این‌که، در داستان، مرکزیت شخصیت زن، چگونه بر متن و تماشاگر تأثیر می‌گذارد. عبارت «تفکرات بصری» در عنوان این مقاله، به واقع، بیانگر تغییری در دیدگاه نویسندهٔ آن است، حرکتی است از نمایش به سوی مطالعهٔ واکنش زن، و پیش کشیدن این پرسش که زنان چگونه فیلم می‌بینند و نقش ملودرام که از دیرباز ژانر زنان به شمار می‌رفته است، در این میان چیست.

نظریهٔ فیلم فمینیستی، مخصوصاً تحت تأثیر نظریهٔ

روان‌کاوی و به ویژه نظریه فروید و لاکان بوده است. مالوی اذعان می‌کند که به لاکان دِین فراوان دارد؛ همان کسی که «روش‌های مفهومی شدن تفاوت و تضاد جنسی را بسط و گسترش داده است؛ بر عنصر داستان تأکید کرده و به ماهیت مردانگی و زنانگی پرداخته است.»

البته تمامی فمینیست‌ها قبول ندارند که نظریهٔ فیلم فمینیستی بر نظریهٔ روان‌کاوی متکی است. تری لاول در *تصاویر واقعیت* (۱۹۸۳) نظریهٔ لاکان را به دلیل تأکید فراوانش بر فرد به جای جمع، به نقد می‌کشد، و چنین استدلال می‌کند که کسب لذت از متن، پیچیده‌تر از آن است که تنها به لذت جنسی مربوط باشد.

بسیاری از فمینیست‌ها، در نیمهٔ دوم دهه هشتاد آثار فروید را به دلیل اساس نرگی‌مدار آن، دوباره ارزیابی کردند. برای مثال، تانیا مودلسکی در کتاب خود با عنوان *زنانی که زیاد می‌دانستند* (۱۹۸۸) در جستجوی نمایشی است که کمتر مردمدار باشد و پیشنهاد ایجاد نوعی نظریهٔ روان‌کاویِ فمینیستی را پیش می‌کشد که هم جالب است و هم خلاق. مودلسکی نظریهٔ خود را در تحلیل فیلم‌های هیچکاک به کار می‌گیرد؛ همان کارگردانی که به دلیل استفادهٔ فراوان از تماشاگری جنسی و «نگاه» مورد توجه خاص فمینیست‌ها بوده است. مودلسکی هنگام ارزیابی دوبارهٔ دیدگاه‌های پیش از خود اشاره می‌کند که مالوی در مقالهٔ «لذت بصری و سینمای روایتی» به ماهیت پیچیدهٔ نمایش، مجال خودنمایی نمی‌دهد، و دربارهٔ شخصیت زنِ منفعل و قالبی و مرد فعال، پرسش‌هایی مطرح می‌کند. مودلسکی می‌گوید: «نه می‌خواهم بگویم که هیچکاک کاملاً زن ستیز است، و نه این‌که او با زنان و درگیری‌شان با پدرسالاری، احساس همدردی می‌کند؛ می‌خواهم بگویم که مشخصهٔ آثار او، دوگانگی معنایی زنانگی در تمامی آن‌هاست.»

فمینیست‌ها به بسیاری از فیلم‌های هیچکاک از دیدگاه قهرمان زنِ آن‌ها نگاه کرده‌اند. برای مثال، می‌توان از فیلم‌های *حق السکوت* (۱۹۲۹)، *ربکا* (۱۹۴۰)، و *بدنام* (۱۹۴۶)، یا فیلم *پنجرهٔ عقبی* (۱۹۵۴) نام برد که در آن‌ها قهرمان مرد، وضعیتی آسیب‌پذیر یا منفعل (زنانه) دارد. مودلسکی بر این باور است که جنبه‌های کار مالوی را باید دوباره بررسی کرد، و مخصوصاً از این پیشنهاد او یاد می‌کند که بنابر آن نظم پدرسالارانه، حضور قدرتمند زنان را ناممکن کرده است. در فیلم *شمال از شمال غربی* (۱۹۵۹)، کری گرانت نقش قهرمان و ابژهٔ جنسی و مرد مطلوب را دارد؛ در فیلم *مارنی* (۱۹۶۴)، شون کانری همین نقش را دارد. نقش او در این فیلم کاربرد دیگری هم دارد؛ این کاربرد که طنز داستان را تشدید می‌کند؛ یعنی این‌که مارنی، قهرمان زن و همسر او، سرد مزاج است. در فیلم‌های هیچکاک هم زنان و هم مردان می‌توانند هدفِ «نگاه» باشند.

در جریان غالبِ سینما هم، زن قدرتمند و قابل تکیه وجود دارد؛ اما هیچکاک، فیلمسازی فمینیست نیست و فیلم‌هایش با این ادعای فروید پیوند دارند که تحقیر زنانگی از سوی مردان، نشانهٔ واپس‌رانیِ دو جنسی بودن آن‌هاست؛ در واقع، زن تهدیدی است که باید از میان برود. «دوجنسی بودن، تا حد زیادی مرد را تهدید می‌کند، گرچه او در عین حال مجذوب آن نیز می‌شود؛ و این زن است که همواره تقاصِ این دوگانگی را غالباً با زندگی و جان خود پس می‌دهد.»

در پایان دههٔ هشتاد، در نقش نظریهٔ فیلم و فیلمسازی فمینیستی، نوعی دوگانگی ایجاد شد؛ پیوند محکمِ این دو بخش که دوشادوش هم به سوی یک ضد سینما پیش می‌رفتند، متزلزل شد؛ و نظریه‌پردازان و فیلمسازان دریافتند که کار کردن در فضای جریانِ غالبِ سینما برای جلب مخاطبان بیشتر، ممکن است. ترسا دِلورتیس درسال ۱۹۹۰ در مقاله‌ای اظهار می‌کند که فیلمسازانِ زن در دو زمینهٔ مشخص می‌توانند کار کنند: سینمای محلی و سینمای غالب برای توفیق جهانی.

زنان در جریانِ غالبِ سینما

درست است که تعداد زنانی که در صنعت سینما نقش‌های کلیدی داشتند، هنوز در مقایسه با مردان بسیار اندک بود، اما در اواخر دههٔ هشتاد، تعداد بی‌شماری از زنان پس از گذراندن دوره‌های آموزشی سینما در مدارس سینما، یا کسب تجربه در انجمن‌های فزایندهٔ سینمایی، وارد عرصهٔ سینما شدند. در دههٔ نود بر تعداد زنانی که در بخش‌های تحت اختیار مردان مانند کارگردانی، فیلمبرداری،

صدابرداری و نورپردازی کار می‌کردند، افزوده شد. جالب این است که غالب آن‌ها در این محیط‌های مردانه با مشکل زیادی برخورد نکرده‌اند و احساس می‌کنند که با افزایش تعداد زنانِ شاغل در این صنعت، مردان چاره‌ای جز پذیرفتن آن‌ها ندارند. مویا برتر، یکی از صدابرداران موفق سینما، در مقاله‌ای با عنوان «زنان زیر ذره‌بین» می‌نویسد:

> در ده سال گذشته، صنعت سینما تغییرات بسیاری کرده است. در فیلم‌هایی که امروزه ساخته می‌شوند، سرمایه‌گذاری به شکل دیگری صورت می‌گیرد. امروزه، بخش اعظم سرمایهٔ تهیهٔ فیلم‌ها از سوی مؤسسه‌هایی چون شبکهٔ چهار تلویزیون انگلیس تأمین می‌شود. این مؤسسه‌ها بر نوع فیلمی که قصد ساختنش را دارند، تأکید بسیار می‌ورزند و این امر، بر نوع افرادی که استخدام می‌کنند تأثیر می‌گذارد.

آغاز به کار شبکهٔ چهار، در سال ۱۹۸۲ به نفع زنان و سینما تمام شد. این شرکت، گذشته از سرمایه‌گذاری در تعدادی فیلم و انجمن سینمایی، اقدام به استخدام زنان در شغل‌های کلیدی کرد که این به نوبهٔ خود باعث ایجاد شغل‌های جدید برای زنان شد. شبکهٔ چهار، در سال ۱۹۹۰ فیلم‌هایی از کارگردانان زن سراسر دنیا را پخش کرد. این مجموعه با نام *زنان نماها را فرا می‌خوانند* تلاشی بود برای معرفی غنای سینمای زنان که به‌ندرت در معرض دید تودهٔ مخاطبان قرار می‌گیرد.

فروپاشیِ جنبش فمینیسم

ظاهراً اکنون بسیاری از زنانِ فعال در سینما از جنبش فمینیسم فاصله گرفته‌اند؛ و گرچه هنوز از نظریهٔ فمینیستی طرفداری می‌کنند، معنای واقعی فمینیسم و فیلم فمینیستی را زیر سؤال برده‌اند. بدون شک، دیگر فمینیسم از هم پاشیده است؛ اما جین پیلچر معتقد است که بسیاری از زنان، مخصوصاً زنانی که زیر سی سال دارند، با این اصطلاح در معنای گستردهٔ آن آشنایی دارند. پیلچر در پژوهش خود به نکته‌ای دیگر نیز دست یافت؛ این نکته که غالبِ زنان از فمینیسم طرفداری می‌کنند، اما دوست ندارند فمینیست و درنتیجه افراطی قلمداد شوند. تمامی زنانی که با فیلم سر و کار دارند نیز بر سر این دو راهی قرار می‌گیرند. سلی پاترِ فیلمساز در مصاحبه‌ای با دیوید ارنستاین اذعان می‌کند که فمینیست بودن مسأله‌ساز است:

> بنابراین وقتی می‌گویم: «من فمینیستم»، آن‌ها به یاد تعریف خود از این واژه، یعنی همان کلیشهٔ فرد بنیادگرا و معترض می‌افتند؛ همان چیزی که آن‌ها را به وحشت می‌اندازد. باید تیزهوشانه عمل کرد. باید با زبانی چرب و نرم و کلامی سرمست کننده سخن گفت، نه با کلماتی غریب و ناآشنا که مردم را فراری می‌دهد.

شاید بهتر آن باشد که برای زنانِ فعال در عرصهٔ سینما اصطلاح جدیدی همچون «واقع‌گرایی فمینیستی» را به کار برد؛ چرا که آن‌ها مجبورند همواره متوجه ضرورت‌ها و خواسته‌های جریان غالبِ سینما باشند تا برای ساختن فیلم‌های‌شان از پشتیبانی مالی برخوردار شوند.

این‌که تغییر دیدگاه نسبت به زنان فعال در صنعت سینما به نمایش مثبت‌تر زنان در فیلم‌ها خواهد انجامید، همچنان جای بحث دارد. فمینیسم، نوع نگاه ما به فیلم‌ها را متحول کرده است، و غالبِ افراد نسبت به شکل نمایش جنسیت در رسانه‌ها آگاهی بیشتری کسب کرده‌اند؛ اما هنوز هم در بسیاری از فیلم‌ها زنان به شکل شیئی جنسی یا منفعل و ناتوان نمایش داده می‌شوند (نگا: به فیلم *نابخشوده* اثر کلینت ایستوود). *تلما و لوییز* (۱۹۹۲) را غالب منتقدان به عنوان فیلمی فمینیستی ستودند؛ اما تحلیلی بدبینانه نشان می‌دهد که در این فیلم، زنان به شکلی کاملاً قراردادی و به مثابه ابژه‌های «نگاه» به تصویر کشیده شده‌اند. اما با افزایش تعداد زنانِ فعال در جریان غالبِ سینما، به نظر می‌رسد که بالاخره نمایش زنان، هم از لحاظ بصری و هم از لحاظ مضمون، شکل بهتری خواهد یافت. برای مثال، فیلم‌هایی چون *اُرلاندو* (۱۹۹۳) اثر سلی پاتر و *پیانو* (۱۹۹۳) ساختهٔ جین کمپیون، هم از نظر منتقدان و هم از نظر مخاطبان، موفق بوده‌اند؛ اما هر دو به موضوعاتی پرداخته‌اند که از آنِ جریان غالبِ سینما نیستند. این دو فیلم، همچنین فیلمبرداری بی‌نظیر و زیبایی دارند و بسیار جذاب‌اند، و بیانگر جهان‌بینی‌ای غیر از جهان‌بینی هالیوودند. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی