نظریه فمینیستی فیلم

سینتیا فریلند
ترجمه: احسان نوروزی

فلسفه فمینیستی فیلم، عرصهٔ نوپایی است که به سرعت در حال گسترش است ولی هنوز به عنوان رشته‌ای مشخص در حیطهٔ فلسفه حضور نیافته است. تنها در اواخر دههٔ هشتاد و نود بود که مقالات فیلسوفان فمینیست درباب فیلم، در مجلات و گزید«های انگلیسی زبان سربرآورد. در مطالعات سینمایی، همچون مطالعات زیباشناختی به‌طور کلی، مرزهای بین رشته‌ها غیر ثابت‌اند. نویسندگان بسیاری در قلمرو ادبیات، هنر، ارتباطات، و مطالعات فرهنگی، مباحث انتقادی در مورد فیلم را مطرح کردند و به مسایل فلسفی پرداختند و نظریه‌های فلسفی را پیش کشیدند. بسیاری از پرسش‌های مطرح شده در حیطهٔ کلی نظریهٔ فیلم، پرسش‌هایی فلسفی هستند و از میان آن‌ها بعضی عناوین برای زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ فمینیستی بسیار مهم هستند: آیا فیلم یک هنر است، و چرا؟ ماهیت فیلم چیست؟ چگونه فیلم ذهنیت را نشان می‌دهد؟ ماهیت واکنش‌های حسی و علاقه‌مان به فیلم چیست؟ چگونه ماهیت تصویری فیلم برای سامان‌دهی بازنمایی واقع‌گرایانه، یا دیگر صور بازنمایی‌های جهان به کار گرفته می‌شود؟ ایدئولوژی موجود نظام تولیدی هالیوود و جریان تصاویر فیلمی صنعت فرهنگ عمومی چگونه عمل می‌کند؟ محدود کردن عنوان یا فعالیت «فلسفهٔ فمینیستی فیلم» به فیلسوفان حرفه‌ای، نه تنها دشوار بلکه سلیقه‌ای و گمراه کننده است. پس بهتر آن است که با توجه به رابطهٔ این موضوع با دیگر حیطه‌ها از جمله نظریهٔ فمینیستی، نظریهٔ فیلم به‌طور کل، آثار فلسفی در مورد فیلم و زیبایی‌شناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فـمینیستی، بـه آن نـزدیک شـویم. بـا تـمرکز تـوجه فیلسوفان به فیلم، فلسفهٔ فمینیستی فیلم نیز به سرعت بسط یافت. تدوین مقالات فمینیستی فیلسوفان در دو گزیدهٔ مقاله در باب فیلم، در اواسط دههٔ نود (فریلند و وارتنبرگ ۱۹۹۵، بوردول و کـارول ۱۹۹۶) بـه هـمراه ظهور نخستین شمارهٔ مجلهٔ فیلم و فلسفه، بیانگر آن است که این حیطه در دورهٔ تغییرات و رشد سـریع بـه سـر می‌برد. مـن بـه جـهت‌گیری‌های جـدید مـحتمل ایـن تعبیرات رشـد مـی‌پردازم و در نـتیجه‌گـیری‌ام بـه‌طور مبسوط بـه ارتـباط آن بـا فـلسفهٔ فـمینیستی خـواهـیم پرداخت.

نظریهٔ فمینیستی فیلم

نظریهٔ فمینیستی فیلم بسیار متأخر است و آغاز آن به دههٔ هفتاد بازمی‌گردد ولی در همین مدت تبدیل به حـیطه‌ای وسـیع و پـیچیده شـده است. در روزهـای نخستین جنبش زنان، ناقدان در مـطالعاتشان در بـاب چگونگی به تصویر کشیده شدن زنان در فیلم‌ها ـ مـثلاً به عنوان مادران ـ بر تصاویر فیلمیک زنان، متمرکز شدند. به هر ترتیب، به دنبال انتشار مقالهٔ لورا مالووی با عـنوان «لذت دیداری و سینمای روایی» ایـن رویکـرد رو بـه افـول گذاشت. در این مـقاله، مـالووی روانکـاوی لاکـانی و نشانه‌شناسی را به کار می‌گیرد تا بـرداشـتی از مـاهیت لذت دیداری در سینمای روایی سنتی هالیوود را ارایه دهد.

این اثر مالووی به شدت تأثیرگذار بوده است. این اثر دائـماً تـجدید چـاپ شـد و نـه تـنها مـیان نـظریهٔ فـمینیستی فـیلم بـلکه بـیشتر در مـباحثات پـیرامـون تلویزیون، نقاشی، عکاسی، و تبلیغات جا باز کرد. مقالهٔ مالووی هم به راه‌هایی برای مطالعات آتی اشاره می‌کند و هم پرسش‌های مهمی را مطرح می‌کند. به این ترتیب، بـلافاصله مـوجب پـدید آمـدن سـلسله مـقالات و کتاب‌های متعدد شد. گسترهٔ این اثر از مطالعات در باب فیلمسازان (سیرک، هیچکاک، فـاسبیندر) و ژانـرهایی خـاص (وحشت، هـرزه‌نگاری، مـلودرام) تـا ارایـه نقدهایی به چارچوب اصلی و مسایل این چارچوب را شامل می‌شود.

با وجود این که این اثر بسیار نقد شده است و خود مالووی آن را تجدید نظر کرده است ولی چـارچـوب مالووی به نوعی در مورد مقالات اصلی بحث و تحلیل، در این حیطه غالب شد زیرا بسیاری از نـظریه‌پردازان فیلم متفق‌القولند که وظیفهٔ اصلی نظریهٔ فمینیستی فیلم در نظر گرفتن وجـوه مـربوط بـه لذت دیـداری است. کتاب‌های مهم اخیر نیز چارچوب روانکاوانه را فرض انگـاشتند. بـرای نـمونه ذهنیت مذکر در حاشیه اثـر کـایا سیلورمن با این گفته آغاز می‌شود، «نقطهٔ آغـاز تـمام قواعد اساسی مفروض این کتاب، این فرض است که وضعیت تقلیل‌ناپذیر ذهنیت فـقدان وجـود است». در آغاز دههٔ نود مـجلهٔ فـیلم فـمینیستی کـمرا اسکیورا دو شـماره را بـه بـررسی مـفهوم نـوپای Spectatrix اختصاص می‌دهد.

بنیان فلسفی مقالهٔ مالووی و سـنت مأخـوذ از آن، آمـیزهٔ کـاملاً اروپـایی عـناصر مـارکسیسم آلتوسری، نشانه‌شناسی، نظریهٔ روانکاوانهٔ لاکـانی (نـظریه‌ای کـه می‌توان آن را فلسفی نـامید زیـرا نـظرات آن، در بـاب خویشتن، بازنمایی نمادین، میل و غیره است.

نظریهٔ فیلم به‌طور کـل، و نـظریهٔ فـمینیستی فـیلم به‌طور خاص، بیشتر در فرانسه شکل گرفتند و به همین خاطر این نوع تأثیرپذیری نـظری از نـظریات فـلسفی اروپایی جای تعجب ندارد. بدین ترتیب در این اواخر، این عنصر غالب در حـیطهٔ نـظریهٔ فـیلم مـورد حـملهٔ فیلسوفان تحلیلی قرار گرفت. این حملات راه را برای رویکردهای جریان اصلی به نظریهٔ فمینیستی فیلم باز کرد. و بـالاخره سـؤالاتـی چـنین مـطرح شـد کـه آیـا مطالعات پیرامون فیلم نیازمند نظریه است و تعبیرمان از نـظریه در ایـن حـیطه چـیست؟ حـمله‌ای کـه تـوسط

فیلسوفان زیباشناسی سنتی انجام شد بیانگر شکاف و دودستگی میان زیباشناسی فلسفی انگلیسی ـ امریکایی و حیطهٔ آکادمیک نظریهٔ فیلم است. از دیدگاه فیلسوفان، نظریه‌پردازان فیلم بیش از اندازه وسوسهٔ نظریه‌ای جامع و منحصر به فرد در سر داشتند؛ فاقد تحلیل‌هایی با بنیان‌های مستدل بودند و بیشتر خواهان دستیابی به نتایج سیاسی کارآمد بودند تا خواهان شواهد منطقی و تجربی. از سوی دیگر نظریه‌پردازان فیلم به این نکته اشاره می‌کنند که زیباشناسی فلسفی تقریباً به فیلم به عنوان نیروی در حال تکامل تاریخی یا تکنولوژی اجتماعی که با فرهنگ به‌طور عام در حال تعامل است، توجه نمی‌کند و نسبت به نقش و تأثیر سیاسی فیلم بی‌توجه است. همچنان که فیلسوفان فیلم در پی تلویحات این نقدهای فلسفی برای نظریهٔ فمینیستی فیلم هستند، خود نیز انشقاق می‌یابند. از یک سو نقدها به وجوه مختلف نظریهٔ فمینیستی فیلم می‌پردازند ولی از سوی دیگر، فیلسوفان مایلند با مربوط ساختن فیلم به تاریخ، سیاست و فرهنگ در این گرایش کلی نظریه‌پردازان فیلم سهیم باشند. فیلسوفان فمینیست در گرایش نظریهٔ فیلم به تلقی تاریخ‌مند از فیلم سهیم‌اند، گرایشی که با اهداف وسیع سیاسی فمینیسم هماهنگ است.

حملات فیلسوفان به نظریهٔ فیلم و آلترناتیوهای مفروض‌شان کاملاً با نظریه فمینیستی فیلم در ارتباط است و به همین خاطر لازم است نگاهی بیندازیم به بعضی از نکات کلیدی مطرح شده در مباحث اخیر، و به ویژه به کار نوئل کرول فیلسوف که معتقد است نظریهٔ فیلم «فاجعه‌ای تمام عیار است و باید کنار گذاشته شود». کرول معتقد است نظریهٔ فیلم مشکل‌زاست زیرا بیش از اندازه بر پایهٔ زبان نامفهومی نظری و پیچیده قرار دارد و جناس‌ها و استعاراتی را شرح می‌دهد که قرار است روابط واقعی و در عین حال جادویی و غیر تجربی میان ماهیت و پیامد را آشکار کنند. علاوه بر این نظریه‌پردازان فیلم دایماً بدون بحث و استدلال به نظریات دیگر متوسل می‌شوند ـ روانکاوی، مارکسیسم آلتوسری، نشانه‌شناسی ساختگرایانه ـ که خود ناقد ادله هستند و برپایهٔ توضیحاتی قرار دارند که مبهم و گنگ‌اند؛ مثلاً به مفاهیمی همچون «میل» فقدان، «امر خیالی»، موضع سوژه و غیره. هدف اصلی نقد کرول این نکته است که «نظریه» آن‌طور که در نظریهٔ فیلم به کار گرفته شده «از کل به جزء» یا «کلی نگر» است. در عوض کرول رویکردی جزیی‌نگر ارایه می‌کند که هدفش ساخت نظریه‌هایی کوچک‌تر در باب ژانرهای مشخص و ابعاد تولید و هستی‌شناسی فیلم است. کرول در مقاله‌اش با عنوان «تصویر زنان در فیلم: دفاع از یک پارادایم» همین نقد را در مورد بنیان مطلب مالووی بر نظریهٔ روانکاوانه به کار می‌گیرد. رویکرد مالووی مشکل‌زا بود زیرا او به تعبیرهای آلترناتیو در مورد احساسات و لذت توجه نکرد و به سادگی فقط بر علمی رایج، ولی به شدت بحث‌انگیز، یعنی روانکاوی تکیه می‌کند. کرول به مثال‌های ناقض گفته‌های کلی مالووی اشاره می‌کند از جمله به این نکته که ستارگان مذکر سینما از والنتینو گرفته تا استالونه نیز به عنوان موضوعات دیداری نمایش داده می‌شوند تا در فیلم‌ها مورد توجه قرار گیرند و همچنین این نکته که زنان از جمله کاترین هپبورن و رزالیند راسل اغلب در فیلم‌های هالیوود «کنش‌گر» بوده‌اند. کرول از تصورات قدیمی‌تر نگرش زنان دفاع می‌کند و معتقد است که آن باورها می‌توانند بر سر یک تلقی فلسفی آلترناتیو در باب احساسات که تلقی شناخت‌نگرتر باشد، به وحدت نظر عمده‌ای دست یابند. طبق این تعبیر، رفتار احساسی از «سناریوهای پارادیمی» آموخته می‌شوند.

دیگر فیلسوفان با خطوط کلی فکر کرول موافقند و به نظر می‌رسد که طرحش برای رویکردی «تدریجی‌تر» به نظریه‌پردازی در باب فیلم را پذیرفته‌اند. از این‌رو، آنان اکنون نیز در پی راهبردهای

دیگری در نظریه‌پردازی فمینیستی فیلم هستند که شناخت‌نگرتر باشد. برای نمونه، لاری شارگه معتقد است که تمرکز بر متون فیلم به جهانی سازی نامقبول سوژه‌های روانکاوانهٔ تماشاگر فیلم و تأکید بیش از اندازه بر انفعال خواننده ـ تماشاگر می‌انجامد. شارگه، رویکردی «زمینه‌ای» پیشنهادی می‌کند که قایل به انواع مختلف گسترده‌ای از «عادت‌های سینمایی» در میان تماشاگران است. شارگه نظریهٔ فمینیستی مالووی گونه در باب فیلم را تعدیل می‌کند و معتقد است که «نباید فقدان، انفعال یا غیر قابل اعتماد بودن نگاه خیرهٔ زنانه را محصول اجتناب‌ناپذیر پدرسالاری جهانی بپنداریم بلکه باید امر محلی گسترده‌ای در نظرشان گیریم که در عادت‌های تماشاگری تماشاگران اروپایی ـ آمریکایی و در بعضی از خود فیلم‌ها ثبت شده‌اند.» شارگه در راستای همین پیشنهاد، تلقی خود از سیاست‌های فرهنگی بالقوه رهایی‌بخش را در مورد فیلم کربستوف نیرومند ساختهٔ سال ۱۹۳۳ ارایه می‌کند.

دیگران نیز می‌کوشند با بررسی ژانرهای خاص فیلم، رویکرد «تدریجی» خود را عرضه کنند. برای مثال رویکرد دیگری به فیلم‌ها که با توجه به تقسیم‌بندی‌های کلی ملودرام صورت گرفته است، ژانری که به‌طور معمول به عنوان ژانر زنانه محسوب می‌شده است، توسط فلو لیبوویتز ارایه شد. او به جای رویکردی روان پویه‌ای (psychodynamic) که در گونه‌های به لحاظ علمی مشکل‌زای نظریهٔ روانکاوانه یافت می‌شوند و اغلب در مطالعات فمینیستی فیلم به چالش گرفته نشدند، رویکردی شناخت‌نگر و بلاغی را به کار می‌گیرد. آلترناتیو پیشنهادی لیبوویتز تأکید می‌کند که احساسات شناخت‌نگر هستند و «نه ذاتاً غیر عقلانی». او این نوع الگوی شناخت‌نگر را برای تحلیل فرایندهای همذات پنداری تماشاگران با صوری خاص از ملودرام، از جملهٔ مثلاً فیلم پیانو، به کار می‌گیرد. من نیز با تمرکز بر ژانر متفاوت دیگری ــ ژانر وحشت ــ که فمینیست‌ها آن را مورد مطالعه قرار داده‌اند و به عنوان ژانری اساساً زن ستیزانه نقدش کرده‌اند، به نقد مفروضات روانکاوانه و روان‌پویه‌ای که عنصر غالب نظریه‌پردازی فمینیستی فیلم هستند، پرداخته‌ام. احتمالات جالب توجهی برای خوانش‌های مخل و مخرب این ژانر فوق‌العاده تجربی و مبتنی بر مشارکت تماشاگر، ژانر وحشت، ارایه می‌کند.

به هر حال باید اشاره کرد که بعضی از فیلسوفان و محققان از نسخه‌های آلترناتیو نظریه‌پردازی فمینیستی ــ روانکاوانه فرانسوی، استفاده‌های جالبی برای ساختن خوانش‌هایی از فیلم‌ها یا ژانرهای خاص می‌کنند. برای مثال، نیکلاس پاپاس نظریات لوسه ایریگارای در مورد تبادل میان زنان در مردسالاری را به کار می‌گیرد تا خوانش‌هایی انتقادی از آثار «فیلم نوآرنو» از جمله جذابیت مرگبار و دریای عشق عرضه کند. کلی الیور، تلقی ایریگارای از مادرانگی را برای ارایهٔ نقدی از آنچه ایدئولوژی هگلی زنان و روابط «طبیعی» میان آنان در فیلم پرسونای برگمان می‌نامد، به کار می‌گیرد.

گام مهم دیگری که توسط آثار فیلسوفان در مورد فیلم برداشته شد، به پرسش گرفتن اهداف فلسفی و نظری نظریهٔ فمینیستی فیلم به مثابه نظریه ــ و به دنبال آن، اهداف نظریهٔ فیلم به‌طور کل ــ بود. چنین چیزی همسو بود با پیشنهادهای نویسندگان اخیر زیباشناسی فمینیستی، از جمله هیلده‌هاین که معتقد است نظریهٔ فیلم به‌طور کل می‌تواند از نظریهٔ زیباشناختی فراوان بیاموزد:

نظریهٔ زیباشناختی فمینیستی هم به عنوان یک الگو و هم به عنوان نقطه گسست برای رسیدن به نظریهٔ فمینیستی قابل فهم‌تر، عمل می‌کند. نظریه‌زیباشناختی فمینیستی آشکارا به آثار هنری پدیده‌هایی می‌پردازد که در حکم داده‌هایش هستند و شکی نیست که کاملاً بر مبنایی تجربی استوار است. در نظریه زیباشناختی فمینیستی به روی داده‌های تازه که دایماً پیشنهاد

می‌شوند باز است و راه دیگری ندارد مگر تفکر پیرامون آن.

کارن هانس، حملهٔ دیگری علیه نظریه فیلم آغاز می‌کند. او رویکرد دیگری پیشنهاد می‌کند که نظریه‌ای کلی‌نگر ارایه نمی‌کند و نقد را به مثابه چیزی که خود ضد نظری باشد در نظر نمی‌گیرد. هانس صراحتاً می‌پرسد: «بررسی جدی فیلم، اغلب شکل نظریه به خود می‌گیرد. آیا دلیلی وجود دارد که چنین اتفاقی بیفتد؟» او نظریه‌پردازان فیلمی را که معتقدند رشتهٔ آن‌ها باید به جایگاه یک علم مطرح شود به نقد می‌گیرد. نظریهٔ فیلم خود را برتر یا سرآغاز نقد فیلم می‌داند و معتقد است که به عنوان یک «علم»، بیانگر حقیقت و عینیتی بیشتر و ارایه دهنده قدرتی تشریحی است. ولی هانس اشاره می‌کند که نظریه‌پردازان فیلم به شکل ساده‌انگارانه مفاهیم بسیاری را مطرح می‌کنند که فیلسوفان علم آن‌ها را طرد کرده بودند. مفاهیمی همچون توضیح، توجیه، نظام‌مندی. و حتی به نظر نمی‌رسد که توافقی عملی بر سر رشته‌ای که گواه اثبات و دلیل یک نظریه باشد وجود داشته باشد. هانس به جای اینکه تلاش کند تا از طریق مجموعه‌ای از گرایش‌های وحدت‌بخش فروکاستی (reductive) به نظام‌مندی مصنوعی، بررسی فیلم را عقلانی کند، معتقد است که فهم فیلم ممکن است از نگاه به خاص بودن فیلم از درون حاصل شود. او گفتارهایی در باب کندوکاو عقلانی را که فیلسوفان پراگماتیست گفته‌اند به عنوان پشتوانهٔ فلسفی بحث‌اش ارایه می‌کند؛ برای نمونه بحث ویلیام جیمز در مقاله‌اش با عنوان «احساسات خردگرایی» که اهداف نظری وسیعی را در نظر دارد. هانس به استنلی کاول، به عنوان کسی که با تشریح با دقت و تک به تک فیلم‌ها خوانش‌های نظری و فلسفی عمیقی از آن‌ها ارایه کرده است، اشاره می‌کند.

در هر بحثی، در نوشته‌های فلسفی در باب فیلم، باید به نوشته‌های کاول اشاره کرد. در حالی که این نوشته‌ها با شیوه‌هایی پیچیده به مسایل جنسیت می‌پردازند ولی نمی‌دانیم که آیا می‌توانیم به آن‌ها لقب مقالات فمینیستی بدهیم یا نه؟

چنین مشاهداتی برخلاف ادعاهای جهان‌شمولی هستند که در مقالهٔ مالووی عنوان می‌شد علاوه بر این به نظر می‌رسد که کاول در نوشتن در باب «ملودرام زن ناشناخته»، هم به ژانری همیشه نقد شده می‌پردازد و هم بر اهمیت نقش زنان در این فیلم‌ها تأکید می‌کند. او می‌نویسد: «فیلم... از اول تا به آخر بیشتر مورد پسند زنان است تا مردان... می‌توان گفت مردان در علاقه‌شان به فیلم متأثر از جمعیت تماشاگران و کشمکش دوطرفه هستند، ولی این زنان هستند که عمقی روانی در تمایلشان به فیلم به جای می‌گذارند».

آثار او تخته پرشی بود برای نقدهای فلسفی به انواع خاص مفروضات در باب ذهنیت و لذت که در سنت نظریه‌پردازی فمینیستی فیلم مالووی عنصر غالب به شمار آمد. برای مثال نالومی شمان چنین کاری کرد. ولی به هر جهت شمان از منتقدان کاول نیز به حساب می‌آید برای نمونه، در نقدش به بی‌توجهی کاول به فقدان ارتباطات میان مادران و دختران در کمدی‌های ازدواج دوباره اشاره می‌کند. معتقد است چه ژانرهایی که کاول بر آن‌ها متمرکز شد، کمدی‌های باز وصلت، و چه ملودرام‌های زن ناشناخته بیانگر نگاه خیرهٔ زنانه است نه نگاه خیرهٔ فمینیستی. در هر دو مورد نگاه خیره مساله‌ای مشکل‌زا است زیرا توسط جهان مذکرگرا به خدمت گرفته شده است. چنین چیزی در کمدی‌های ازدواج دوباره از طریق همذات پنداری مثبت زنان (قهرمانان مؤنث) با مردان (پدرانشان) صورت می‌گیرد که تنها به میراث نامعلوم خودشناسی زنانه اجازهٔ ظهور می‌دهد. این وضعیت در ملودرام‌ها از طریق ایجاد تنش‌های غیرقابل حل میان مادر ـ دختر و عشق ناهمجنس‌خواهانه انجام می‌گیرد. در همین راستا، شمان می‌کوشد صور نویدبخش‌تری از ذهنیت زنانه در

فیلم بیابد و درون معرفت‌شناسی فمینیستی، نقدهای وسیع‌تری از «اقتصاد بازتابندهٔ مردسالاری» به دست دهد.

زیباشناسی فمینیستی و رویکردهای فمینیستی به فیلم

در بیست یا سی سال گذشته، گام‌های مهم جدیدی در حیطهٔ زیباشناسی فمینیستی برداشته شده که به شکلی پیچیده با رشد هنر فمینیستی و تاریخ فمینیستی هنر گره خورده است. انواع خاصی از فعالیت‌ها، از جمله نقاشی دههٔ هفتاد، و مباحث متعاقب آن‌ها پیرامون ارتباط و مشکل آفرینی تصویرپردازی ذات باور (essentialist) هنر زنان، در عرصهٔ مطالعات فیلمی پایدار نماند، ولی به هر حال مسایل جالبی پیرامون این مطلب مطرح شده که آیا فعالیت‌های فیلمی فمینیستی آوانگارد، پیشرو، نخبه‌گرا یا مسأله آفرین هستند؟ همان‌طور که موسیقی‌شناسان و تاریخ‌دانان هنر فمینیست شکل‌گیری هستهٔ گروه‌های هنرمندان بزرگ را بررسی کردند، بعضی نیز این کارها را در حیطهٔ مطالعات فیلم انجام دادند. چنین چیزی مستلزم ارزیابی دوباره آثار زنان در حیطهٔ فیلم به عنوان کارگردان، نویسنده و غیره با مطرح کردن فیلم‌هایی از زنان است که زنان و زندگی روزمرهٔ آنان را نشان می‌دهد همچون فیلم جین دیلمان اثر چانتال آکرمن، که فیلمی است درباره فعالیت‌های عادی روزانهٔ زن میانسال خانه‌داری از طبقهٔ متوسط بلژیک و در آن امر فرو زیباشناختی کاملاً زیباشناختی است. نویسندگان نظریهٔ فیلم، همچون نویسندگان زیباشناسی، اغلب پرسش‌هایی در باب تفاوت میان صور هنری «والا» و «پست» با تلویحات جنسیتی مطرح می‌کنند. به‌گونه‌ای است که مطالعات فیلمی اغلب از طریق بسط تجربی توجه مالووی گونه به تماشاگران تجربه‌شان و انگیزش‌هایشان در تماشگری فیلم‌های سنتی هالیوود، بیشتر به نظریهٔ دریافت می‌پردازند.

مالووی خود به عنوان یک فیلمساز در نقدش، به دنبال گشودن راهی برای سامان دادن به گونه‌ای دیگر از رویکرد به فیلمسازی بود. در دیگر نوشته‌های پیرامون نظریهٔ فیلم نیز ارتباطات مشابهی میان زیباشناسی فمینیستی و ضد سینمای فمینیستی برقرار شد. مقالهٔ تری دولازیتس با عنوان «بازنگری سینمای زنان: زیباشناسی و نظریهٔ فمینیستی» تصویر سیاسی آشکارتری از اهداف و ماهیت نظریهٔ فمینیستی فیلم ترسیم می‌کند و ویژگی‌های آن را این مردانه: همکاری با خود سینمای فمینیستی برای خلق تکنولوژی اجتماعی تغییر یافته‌ای از جنسیت یا تکنولوژی زیباشناختی جدید فمینیستی. خلق ضد سینمای فمینیستی با اهداف سیاسی وسیع تغییرات اجتماعی در هم تنیده شده است: «وظیفه ما به عنوان نظریه‌پرداز آن است که شرایط و صور دیدگاهی برای موضوع اجتماعی دیگر را تشریح کنیم و بدین ترتیب وارد حیطهٔ پر مخاطرهٔ باز تعریف آگاهی زیباشناختی و صوری شویم. دولاریتس بحث‌های فوکو پیرامون تکنولوژی‌های جنس در کتاب تاریخ جنسیت را مطرح می‌کند و طبق برداشت دولاریتس از چگونگی عملکرد سینما به عنوان «تکنولوژی جنسیت»، «جنسیت نیز چه به عنوان بازنمایی و چه به عنوان خود بازنمایی، محصول تکنولوژی‌های متعدد اجتماعی، از جمله سینما، و محصول فعالیت‌های انتقادی، معرفت‌شناسی‌ها و گفتمان‌های نهادینه شده و در عین حال محصول زندگی روزمره است».

آثار متأخر در باب نظریه فیلم در راستای همین پیشنهادها است و در مورد «تفاوت» از تعابیری مستحکم‌تر و پیچیده‌تر استفاده می‌کنند.

همچنین، کارهای زیادی در حیطهٔ وسیع مطالعات فرهنگی انجام شده است تا روابط میان نژاد و جنسیت در فیلم را بررسی کنند و نشان دهند که چگونه این عوامل با دیگر عناصری همچون طبقات اجتماعی در

هم تنیده شده‌اند تا سیاست فیلمسازی و تماشاگری فیلم را تحت تأثیر قرار دهند. این کار در راستای صور سنتی‌تر نقد ایدئولوژی مارکسیستی است که در میان توجه به دیگر عناوین به جنسیت نیز توجه می‌کند.

چشم‌انداز آینده

فلسفهٔ فمینیستی فیلم، به ویژه در بخش نظریهٔ فمینیستی فیلم، نو پا است. تردیدی نیست که بسیاری از معیارهای نظریهٔ فیلم در حال محک خوردن توسط فیلسوفان فمینیست است. مثلاً، کاربر روی مسالهٔ نگاه خیره می‌تواند بنیانی برای تلقی‌های فلسفی فمینیستی از ذهنیت و انگارهٔ بدن باشد یا پایه‌ای برای بررسی تعصب‌های معرفت‌شناختی فیلسوفان سنتی‌ای همچون دکارت قرار گیرد. نظریهٔ فمینیستی فیلم، کار جزیی نگر، جدی و پر اهمیت بر روی ژانرهایی همچون وحشت و هرزه‌نگاری را نیز شامل می‌شود. این کار بر روی مسایل مهم اجتماعی می‌تواند به شکلی سودمند مورد توجه فیلسوفانی قرار گیرد که می‌خواهند موقعیت‌های جاری در مسایلی همچون خشونت خانوادگی، مسایل هرزه‌نگاری فمینیستی جاری را به نقد گیرند.

بدین ترتیب، آشکارا فلسفهٔ فمینیستی چیزهای زیادی برای ارایه به نظریهٔ فمینیستی فیلم دارد. در حیطهٔ فلسفهٔ فمینیستی معاصر رویکردهایی وجود دارد که می‌توانند برای بحث در باب فیلم مناسب باشند ولی تأثیرگذار نبوده‌اند. برای نمونه، مباحث زمینهٔ اخلاق فمینیستی (اخلاق مادرانه، اخلاق مراقبت) می‌توانند چارچوب نظری‌ای برای شکل دادن خوانش‌هایی مشروح و یا تحلیل‌هایی انتقادی از انواع مختلف فیلم به دست دهند؛ فیلم‌هایی که در آن‌ها دوستی‌های میان جنس مؤنث، روابط مادر ـ دختر به نمایش گذاشته می‌شود. ممکن است فیلسوفان رویکردهای متنوعی نسبت به این فیلم‌ها اتخاذ کنند. آن‌ها می‌توانند نظریات اخلاقی را برای ارایه خوانش‌های انتقادی فیلم‌ها به کارگیرند یا به شکلی دیگر می‌توانند فیلم‌ها را به عنوان نوعی داده‌های تجربی به حساب آورند تا نظریات خود را به آزمون بگذارند. علاوه بر این، رشته‌های جاری بسیاری در فلسفهٔ علم وجود دارند که بنیان‌های مناسبی برای ایجاد نقدهایی فراهم می‌آورد که به تصویر کشیده شدن یک فیلم رفتارهای طبیعی بازتابنده بنیان‌های مفروض زیست‌شناختی جنس یا جنسیت را به پرسش می‌گیرند. به ویژه تحلیل‌های فمینیستی فیلم‌های مستند مرهون کارهای اخیر انجام شده در فلسفهٔ فمینیستی علم است که ارتباط‌های کلیشه‌ای نژاد با جنسیت یا جنسیت با بیماری و غیره را به نقد می‌گیرد.

اگر چه دولاریتس توجه نظریهٔ فمینیستی فیلم را به «تکنولوژی‌های جنسیت» جلب کرد ولی کمتر اثر فمینیستی به نقش در حال تغییر و تأثیر خود تکنولوژی فیلم پرداخته است. ممکن است فیلسوفان به کار خود ادامه دهند تا خوانش‌های فمینیستی آلترناتیو مثبت‌تر و رهایی‌بخش‌تری از ژانرهای علمی تخیلی و یا وحشت پی‌ریزی کنند؛ ژانرهایی که اغلب زن ستیز شمرده شده‌اند. ارزیابی تکنولوژی فیلم نباید به بررسی روابط زنان با تکنولوژی فیلمسازی محدود شود، بلکه باید به شرح نقش تغییر تکنولوژیک بر دسترسی زنان به فیلم و تجربهٔ آنان از فیلم بپردازد.

پیش‌بینی کردن ماهیت فلسفه‌ورزی فمینیستی در باب فیلم دشوار است، زیرا مطالعه و به کارگیری فلسفی فیلم، خود به نوعی نو پا و بسیار گسترده است. با این حال حداقل این نکته وجود دارد که فیلم روندی را آغاز کرده که طی آن خود را به عنوان سرچشمهٔ بازتاب فلسفی نشان می‌دهد؛ به همان شکلی که درام و ادبیات این کار را می‌کنند. این مسأله بیانگر مسیر نهایی پراهمیت تحقیقات آتی فیلسوفان فمینیست است که قادرند شیوه‌هایی از خوانش دیدگاه‌های خلاق و دارای قابلیت ایجاد تغییر را در خود فیلم‌ها بیابند.