ISSN: 2538-3116 Home Page: Jwica.ut.ac.ir

The University Of Tehran Press

Woman in Culture and Arts

Women-Centric Movies at the 2023 and 2024 Oscars: A Chance to Reinforce Women's Presence or a Cover for Reproducing Patriarchal Hegemony?

Fatemeh Motesadei[1] | Fathollah Zare Khalili[2]✉

1. Master Student of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: fatememotesadei@gmail.com
2. Corresponding Author, Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Shiraz, Shiraz, Iran. E-mail: zarekhalili@shirazu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 5 August 2024

Received in revised form: 4 February 2025

Accepted: 23 November 2025

Published online: 31 December 2025

Keywords:

Feminist Film Theory,
Gender Stereotypes,
Gender Technology,
the Oscars.

ABSTRACT

As public consciousness regarding gender issues continues to expand and efforts to promote gender equality intensify, the concept of constructive discrimination within the realm of cinema—particularly at the Oscars, which is regarded as the preeminent accolade in the global film industry—has emerged as an approach to further highlight women's concerns and their representation. As a result, movies surrounding women have made significant appearances in different Oscar categories in recent years. This research seeks to answer this question "Do women-led films serve as an opportunity to enhance the visibility of women, or do they merely function as a façade for the perpetuation of patriarchal hegemony?" Feminist film theory conceptualizes cinema as a gendered medium that possesses the capacity to either challenge gender stereotypes or reinforce them. According to this theory, one should transcend the superficial content of movies and engage in a thorough analysis of the characterization, as well as the visual and auditory frameworks, in addition to the narrative structure. Therefore, four women-centric movies (*Blonde*, *Women Talking*, *Poor Things*, and *Anatomy of a Fall*) have been selected from the 2023 and 2024 Oscars, coinciding with the period during which this research is being undertaken. These films will be examined through the lens of three significant criteria of feminist film theory. The results of this research demonstrate that, notwithstanding the recent advancements in gender awareness, there exist films that, while ostensibly aiming to depict women as social subjects, simultaneously perpetuate patriarchal hegemony through subtle mechanisms. This internalization is often obscured by superficial narratives that purport to critique traditional gender roles.

Cite this article: Motesadei, F., & Zare Khalili, F. (2025). Women-Centric Movies at the 2023 and 2024 Oscars: A Chance to Reinforce Women's Presence or a Cover for Reproducing Patriarchal Hegemony?. *Woman in Culture and Art, 17*(4), 519-537. DOI: http//doi.org/10.22059/JWICA.2025.380244.2067

© The Author(s).
Publisher: The University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/JWICA.2025.380244.2067

شاپا الکترونیکی: 2538-3116 سامانه نشریه: Jwica.ut.ac.ir

زن در فرهنگ و هنر

انتشارات دانشگاه تهران

فیلم‌های زن‌محور در اسکار ۲۰۲۳ و ۲۰۲۴؛ مجالی برای ثبت حضور زنان یا پوششی بر بازتولید هژمونی مردسالار؟

فاطمه متصدعی[۱] | فتحاله زارع خلیلی[۲]✉

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشکدۀ هنر و معماری، گروه هنر، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. رایانامه: fatememotesadei@gmail.com

۲. نویسندۀ مسئول، استادیار گروه هنر، دانشکدۀ هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. رایانامه: zarekhalili@shirazu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالۀ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۰۲

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۱۰

کلیدواژه‌ها:
فناوری جنسیت، کلیشه‌های جنسیتی، مراسم اسکار، نظریۀ فمینیستی فیلم.

چکیده

با افزایش آگاهی عمومی دربارۀ مسائل جنسیتی و تلاش برای اعطای جایگاه برابر به زنان، تبعیض مثبت در سینما، به‌خصوص در مراسم اسکار در مقام بزرگ‌ترین رویداد سینمایی جهان، به‌عنوان راهکاری برای توجه مضاعف به زنان و مسائلشان مطرح می‌شود. این امر موجب شده فیلم‌هایی با موضوع زنان در سال‌های اخیر، در بخش‌های مختلف اسکار، حضوری گسترده داشته باشند. این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که موضوع زن در این فیلم‌ها، فرصتی برای ثبت حضور زنان در سینما است یا اینکه پوششی است بر بازتولید هژمونی مردسالار. نظریۀ فمینیستی فیلم، سینما را یک فناوری جنسیت می‌داند که می‌تواند با کلیشه‌های جنسیتی مقابله کند یا آن‌ها را درونی سازد. طبق این نظریه باید از سطح محتوای ظاهری فیلم‌ها گذشت و به تحلیل «شخصیت‌پردازی»، «ساختار بصری و صوتی» و «ساختار روایی» فیلم‌ها پرداخت. برای پاسخ به سؤال این پژوهش، چهار فیلم با موضوع زنان (*بلوند، حرف‌های زنانه، بیچارگان و آناتومی یک سقوط*) از مراسم اسکار در سال‌های ۲۰۲۳ و ۲۰۲۴ که نزدیک به زمان انجام این پژوهش‌اند (۲۰۲۴) انتخاب و سپس برحسب سه شاخصۀ مطرح در نظریۀ فمینیستی فیلم، تحلیل شدند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که علی‌رغم پیشرفت در حوزۀ آگاهی جنسیتی در سال‌های اخیر، در کنار فیلم‌هایی که به دنبال ثبت حضور زنان به‌عنوان یک سوژۀ اجتماعی هستند، فیلم‌هایی نیز حضور دارند که از طریق عملکردهای نهان در ساختار خود، هژمونی مردسالار را درونی می‌سازند و این عمل را زیر سطح محتوای ظاهری خود که نقد فرهنگ جنسیتی است، پنهان می‌کنند.

استناد: متصدعی، فاطمه و زارع خلیلی، فتحاله (۱۴۰۴). فیلم‌های زن‌محور در اسکار ۲۰۲۳ و ۲۰۲۴؛ مجالی برای ثبت حضور زنان یا پوششی بر بازتولید هژمونی مردسالار؟. *زن در فرهنگ و هنر*، *۱۷*(۴)، ۵۱۹-۵۳۷. DOI: http//doi.org/10.22059/JWICA.2025.380244.2067

DOI: http//doi.org/10.22059/jwica.2024.371237.2008

ناشر: مؤسسۀ انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

در تحلیل مسائل زنان، رویکرد معمول انعکاسی و تجربی است. در این رویکرد، تصویر زن در سینما، بازتابی از تصویر او در جامعه درنظر گرفته می‌شود. حال آنکه نظریهٔ فمینیستی فیلم، سینما را نه مرتبط با واقعیت، بلکه جهانی مصنوع در مقام ساخت ایدئولوژیکی خاصی از واقعیت می‌داند که از طریق سازوکارهای ویژه، دست به تولید معنا می‌زند. این نظریه خصوصیات جنسیتی را نه یک امر طبیعی، بلکه محصولی ایدئولوژیک می‌داند که بنا بر هنجارهای جنسیتی جامعه برساخته می‌شود. در این بین سینما به‌مثابهٔ یک فناوری جنسیت فهم می‌شود که هم می‌تواند این هنجارها را درونی سازد و هم می‌تواند با آن‌ها مقابله کند.

در دههٔ ۱۹۷۰ پایه‌گذاران نظریهٔ فمینیستی فیلم، مالی هاسکل[1]، کلر جانستن[2]، لورا مالوی[3] و ترزا دولارتیس[4] ابراز کردند تصاویر ارائه‌شده از زنان در سینما، تصاویری ایدئولوژیک‌اند که بیش از آنکه متأثر از واقعیت باشند، بر واقعیت اثر می‌گذارند؛ بنابراین نظریهٔ فمینیستی فیلم بر دو کار همت می‌گمارد: «یکی خواهان مستندسازی یا جست‌وجو برای تصاویر واقعی از زن است؛ دیگر اینکه بر کار دقیق و فرم‌نگر روی رسانه، یا به دیگر بیان، فهمیدن آپاراتوس سینمایی به‌مثابهٔ نوعی فناوری اجتماعی تأکید می‌کند تا به این ترتیب رمزگان ایدئولوژیک تثبیت‌شده در بازنمایی را تحلیل کند و از آن خلاص شود» (de Lauretis, 1987: 128).

از دههٔ ۱۹۷۰ به این‌سو، آگاهی دربارهٔ مسائل زنان بیشتر شده است و تعداد آثار سینمایی زن‌محور، در منظور این پژوهش یعنی فیلم‌هایی که شخصیت اصلی آن‌ها زن و موضوعشان دربارهٔ زنان است، رو به فزونی گذاشته است. حضور پررنگ شخصیت‌های زن در سینما به‌منزلهٔ اعطای فرصتی برای خودبیانگری زنانه بوده است. اما فهم اینکه این فیلم‌ها وضعیت زنان را از غیاب به حضور رسانده‌اند یا زیر لوای نقد جامعهٔ مردسالار، کلیشه‌های جنسیتی را بازتولید کرده‌اند، جای بحث و بررسی دارد.

بیشتر پژوهش‌هایی که با رویکرد فمینیستی به سینما پرداخته‌اند، روی دوقطبی مردسالاری و فمینیسم تمرکز کرده‌اند. این پژوهش‌ها معمولاً فیلم‌ها را به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کنند: فیلم‌هایی که به‌طور آشکار ارزش‌های مردسالارانه را ترویج می‌کنند و فیلم‌هایی که به‌طور صریح به‌نقد نظام

1. Molly Haskell
2. Claire Johnston
3. Laura Mulvey
4. Teresa De Lauretis

مردسالار می‌پردازند. در این میان، فیلم‌هایی که در سطح محتوای ظاهری، هنجارهـای مردسـالار را نقد می‌کنند، اما از طریق ساختار خود این هنجارها را بازتولید می‌کنند، از نظر پنهان مانده‌اند. پژوهش حاضر با تمرکز بر فیلم‌های زن‌محور راه‌یافته به اسکار در سال‌های ۲۰۲۳ و ۲۰۲۴، به دنبال بررسـی این مسئله است که یک فیلم با محتوای فمینیستی چگونه می‌تواند در ساختار خود نیز به این محتـوا وفادار باشد، یا با ساختار خود، کلیشه‌های جنسیتی را بازتولید کند.

در صحبت از ضرورت پژوهش دربارهٔ سینما، در نگاه نخست پرداختن به سـینمای جامعـه‌ای کـه پژوهش در آن صورت می‌گیرد، ضروری می‌نماید. این نگاه حاصل رویکـردی اسـت کـه بـه سـینما، به‌مثابهٔ بازتابندهٔ مسائل جامعه می‌نگرد. حال‌آنکه طبق نظریهٔ فمینیستی فـیلم، سـینما در مقـام یـک رسانهٔ جهانی این قدرت را دارد که جهان مصنوع خود را به‌عنوان واقعیـت ارائـه کنـد و بـا تـأثیر بـر اندیشهٔ مخاطب، خود را مقدم بر جهان واقعی قرار دهـد. در ایـن نگـاه بـیش از تأثیرپـذیری، قـدرت تأثیرگذاری سینما مدنظر است و مخاطبان در هر جغرافیـایی مـی‌تواننـد پـذیرای ایـن تـأثیر باشـند؛ بنابراین به‌جای تمرکز بر جامعه‌ای خاص، اسکار در مقام یک رویداد سینمایی بین‌المللی که فیلم‌های برگزیده و نامزد در آن، در عموم کشورها مخاطبان گسترده‌ای دارد، بستر مطالعه قرار می‌گیـرد. ایـن فیلم‌ها از سراسر جهان به مراسم اسکار راه می‌یابند و به‌واسطهٔ تبلیغات گسـترده‌ای کـه بـرای آنـان صورت می‌گیرد، مخاطبانی از سراسر جهان از جمله ایران دارند و قدرت زیادی در تغییر نگـرش‌هـا و هنجارهای جنسیتی جهانی خواهند داشت.

در سال‌های اخیر، آکادمی اسکار سیاستی در پیش گرفته است که در آن نسـبت بـه فـیلم‌هـایی دربارهٔ زنان، سیاه‌پوستان، همجنس‌گرایان و دیگر اقلیت‌ها تبعیض مثبت قائل می‌شود. در سـال‌هـای ۲۰۲۳ و ۲۰۲۴ فیلم‌های نامزدشده با موضوع زنان در رشته‌های مختلف اسکار، بالغ بر یازده اثر بـوده است. از میان این فیلم‌ها چهار فیلم *بلوند*[1]، *حرف‌هـای زنانـه*[2]، *بیچارگـان*[3] و *آنـاتومی یـک سـقوط*[4] انتخاب و با روش تفسیری براساس شاخصه‌های «شخصیت‌پردازی»، «ساختار بصـری و صـوتی» و «ساختار روایی» تحلیل شدند. براین‌اساس هدف اصلی این پژوهش، شناخت موضع ایـن فـیلم‌هـا در قبال زنان و تشخیص این امر است که محوریت زنان در این فیلم‌ها در جهت بیان و به‌حضوررساندن زنان عمل می‌کند یا سرپوشی بر بازتولید هژمونی مردسالار است. سؤال اصـلی نیـز کـه طـرح ایـن

1. Blonde
2. Women Talking
3. Poor Things
4. Anatomy of a Fall

پژوهش را می‌ریزد، این است که فیلم‌های زن‌محور راه‌یافته به مراسم‌های اسکار ۲۰۲۳ و ۲۰۲۴، موضعی تثبیت‌گر یا کلیشه‌شکن در قبال تصویر زنانگی ایدئولوژیک[۱] دارند. این سؤال به سؤالاتی خردتر تبدیل می‌شود تا اهداف ملموس‌تر شوند. سؤالات از این قرارند:

– شخصیت‌های زن آثار انتخابی، به‌لحاظ نظریهٔ شخصیت فمینیستی، چه خصوصیاتی را به نمایش می‌گذارند؟ هدف از طرح این سؤال، شناخت تیپ شخصیتی زنان در نمونه‌های مطالعاتی است.

– ساختار بصری و صوتی فیلم‌ها چگونه شخصیت‌های زن را به نمایش می‌گذارد؟ کدهای بصری و صوتی بررسی می‌شوند تا روشن شود زن به‌عنوان منظری تماشایی برای نگاه مردانه ارائه می‌شود یا خود سوژه‌ای فعال است.

– در ساختار روایی فیلم، میل زنانه چه نقشی دارد؟ هدف بررسی میزان لحاظ‌شدن میل زنانه در پیشبرد روایت فیلم‌ها است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

۲–۱. پیشینهٔ نظری

هاسکل، جانستن، مالوی و دولارتیس با پژوهش‌هایشان نظریهٔ فمینیستی فیلم را پایه‌گذاری کردند. هاسکل (۱۹۷۴) با بررسی فیلم‌های مطرح هالیوود تشخیص داد زنان در این فیلم‌ها طبق یک الگوی شخصیت‌پردازی کلیشه‌ای و ثابت بازنمایی می‌شوند. جانستون (۱۹۷۴) با واکاوی ساختار بصری آثار سینمای بدنه، به این نتیجه رسید که زن در این آثار، نشانه‌ای می‌شود که از معنای واقعی خود خالی شده و معنای جانبی می‌پذیرد که در خدمت ایدئولوژی مردسالار است. مالوی (۱۹۷۵) با بررسی میزانسن، نما، تدوین و دیگر ابزار بیانی کارگردان در فیلم‌های سینمای مسلط نتیجه گرفت نگاه مسلط بر سینما مردانه است. تماشاگران به همذات‌پنداری با نگاه قهرمان مرد تشویق می‌شوند و قهرمان زن را منظری شهوانی درنظر می‌گیرند. دولارتیس (۱۹۸۴) با پرداختن به ساختار روایت آثار سینمای بدنه به این نتیجه رسید که میل مردانه، پیشران اصلی در پیشبرد روایت این فیلم‌ها است؛ درحالی‌که زن به‌عنوان معمای روایی مطرح می‌شود که قهرمان مرد باید آن را حل کند.

۱. کلیشه‌های جنسیتی زنانگی یا زنانگی مطلوب هژمونی مردسالار

۲-۲. پیشینهٔ تجربی

پس از تدوین مبانی نظریهٔ فمینیستی فیلم، پژوهش‌های بسیاری با رویکرد فمینیستی به سینما پرداخته‌اند. از میان این پژوهش‌ها، آن‌ها که جدیدتر و به رویکرد این پژوهش نزدیک‌اند، در ادامه آورده می‌شوند. این پژوهش‌ها در دو دستهٔ پژوهش‌های لاتین و فارسی‌زبان تنظیم شده‌اند.

کیلیان[1] (۲۰۲۲) به تحلیل فمینیستی شخصیت‌های زن در فیلم *بیوهٔ سیاه* پرداخت و نتیجه گرفت پردازش زنان در این فیلم از نگاه مردانه فاصله گرفته و مطابق رویکرد فمینیستی است. حقو[2] و هدایت (۲۰۲۳) با خوانش فمینیستی فیلم «زنان کوچک» دریافتند شخصیت زن اصلی این فیلم بازتابگر عقاید فمینیسم پست‌مدرن است. هندی‌ساید[3] (۲۰۲۴) با اتکا به فیلم باربی به رابطهٔ فمینیسم و دین پرداخت و نشان داد این فیلم راهی برای تعالی خارج از ساختارهای مذهبی مردسالار می‌یابد.

در میان پژوهش‌های فارسی‌زبان نیز راودراد و الهی‌فر (۲۰۱۳) با بررسی نحوهٔ تماشاگری و کسب لذت مخاطب زن در سینما نتیجه گرفتند می‌توان لذت زنانه را از فیلم‌های سینمای مسلط کسب کرد و الزامی به سینمای اصطلاحاً فمینیستی نیست. صیاد و همکاران (۲۰۱۹) به تحلیل پرسه‌زنی شخصیت زن در فیلم «کلئو از ۵ تا ۷» پرداختند و نتیجه گرفتند پرسه‌زنی زنان در آثار سینمایی، نگرهٔ مسلط مردانه را به چالش می‌کشد. زین‌العابدینی و همکاران (۲۰۲۱) نیز مؤلفه‌های فمینیسم را در آثار شانتال آکرمن مطالعه و استدلال کردند آکرمن با ایجاد گفتمان بصری از زندگی زنان، وجوه فراموش‌شدهٔ زندگی زنان را به تصویر می‌کشد.

بیشتر پژوهش‌هایی که با نگاه فمینیستی به بررسی فیلم‌ها پرداخته‌اند، هدفشان جست‌وجوی ملاک‌های فمینیستی‌بودن در این آثار بوده است. این پژوهش‌ها عموماً به روایت و مضمون فیلم‌ها توجه داشته‌اند. کمتر پژوهشی به بررسی ساختار یک فیلم با محتوای فمینیستی پرداخته است تا ببیند این ساختار چگونه می‌تواند در خدمت یک محتوای فمینیستی باشد یا از آن به‌عنوان پوشش استفاده کند. در این پژوهش، فراتر از مضمون فیلم‌ها، ساختار آن‌ها براساس نظریهٔ فمینیستی فیلم بررسی می‌شود تا روشن شود این ساختار در خدمت یک هدف فمینیستی است یا زیر لوای یک مضمون فمینیستی، هنجارهای زن‌ستیزانه را بازتولید می‌کند.

1. Killian
2. Haqqu
3. Handyside

۳. روش‌شناسی پژوهش

روش این تحقیق براساس هدف توسعه‌ای و براساس ماهیت و روش تفسیری است. جامعهٔ مورد مطالعه فیلم‌هایی هستند که در اسکار ۲۰۲۳ و ۲۰۲۴ حداقل در یک بخش نامزد یا برگزیده بوده‌اند. نمونهٔ مورد مطالعه فیلم‌هایی هستند که موضوع آن‌ها زنان و شخصیت محوری آن‌ها زن است. این فیلم‌ها در جدول ۱ آمده‌اند. هریک از این فیلم‌ها براساس سه معیار «شخصیت‌پردازی»، «ساختار بصری و صوتی» و «ساختار روایی» در سه مرحله تحلیل می‌شوند. برای اجتناب از شخصی‌بودن تحلیل، مبانی نظری نظریهٔ فمینیستی فیلم به‌عنوان یک لنز و مبنا برای تحلیل عمل خواهد کرد.

جدول ۱. فیلم‌های انتخاب‌شده به همراه خلاصهٔ داستان

نام فیلم	سال حضور در اسکار	خلاصهٔ داستان
بلوند	۲۰۲۳	روایت پاره‌هایی از زندگی شخصی و حرفه‌ای مریلین مونرو، بازیگر هالیوود.
حرف‌های زنانه	۲۰۲۳	زنان جامعهٔ منونایت که به‌تازگی از تعرض‌های جنسی مردانشان خبر یافته‌اند، برای چاره‌جویی گرد هم جمع می‌شوند.
بیچارگان	۲۰۲۴	زنی که اقدام به خودکشی کرده، از طریق پیوند مغز نوزادش به زندگی بازمی‌گردد و با ذهنی تربیت‌نشده سفری را آغاز می‌کند.
آناتومی یک سقوط	۲۰۲۴	زنی که به قتل همسرش متهم شده، ناگزیر از دفاع از خود است.

۴. مبانی نظری

نظریهٔ فمینیستی فیلم مجموعه‌ای از گزاره‌ها دربارهٔ تولیدات فرهنگی، خاصه نهاد سینما است که فیلم را به‌مثابهٔ مصنوعی فرهنگی–اجتماعی از منظر مقوله‌های سوبژکتیویتهٔ جنسیت، مناسبات نگریستن، روال بازنمایی، همذات‌پنداری و تماشاگری، مورد خوانش قرار می‌دهد.

میشل فوکو[1] در کتاب *تاریخ سکسوالیته*، مفهوم «فناوری جنس» را وضع می‌کند تا توضیح دهد مجموعه‌ای از تکنیک‌ها یا روش‌هایی مقرر، جنس و میل جنسی را به‌عنوان محصول نهایی خود تولید می‌کنند. ترزا دولارتیس نظریه‌پرداز فمینیست، لفظ «جنسیت» را جایگزین «جنس» می‌کند؛ زیرا از نظر او این جنسیت است که ناهمگونی بین تجربهٔ زن و مرد از شرایط مادی را آشکار می‌سازد. در واژگان دولارتیس، «فناوری‌های جنسیت» گفتمان‌هایی را تولید می‌کنند که قدرت تولید و ترویج بازنمایی‌های جنسیتی را دارند و از سمت افراد پذیرفته و درونی می‌شوند. دولارتیس یکی از

1. Paul Michel Foucault

مهم‌ترین فناوری‌های جنسیت را سینما می‌داند (Chaudhuri, 2014: 117-121). کارکردهای ابزارهای بیانی سینما در بازنمایی جنسیت به شرح زیر است:

۴-۱. شخصیت‌پردازی

مالی هاسکل میان زنان به‌عنوان شخصیت‌های معین اجتماعی و «زن نوعی» به‌مثابهٔ یک بازنمایی فرهنگی خیالی، فاصله می‌گذارد. او گزارش‌های انتقادی فمینیستی قاطعی مطرح می‌کند از اینکه چگونه سینمای مسلط، زنان را از طریق دسته‌بندی انواع آن‌ها سرکوب کرده است (Mc Cabe, 2021: 22; Chaudhuri, 2014: 44-45).

هاسکل دسته‌بندی انواع تیپ‌های شخصیتی زنان را در سینما چنین برمی‌شمرد:

۱. زنان غیرمعمولی: این زنان تن به کلیشه‌های زنانگی نمی‌دهند و سلطهٔ مردانه را نمی‌پذیرند. درنهایت سیر روایت به سمتی پیش می‌رود که این زنان، شکست‌خورده و پشیمان، عقوبت تمایز خود را می‌بینند تا مخاطبی نیز که با آنان همذات‌پنداری کرده است، همراه با آن‌ها حس طردشدگی را تجربه کند.

۲. زنان معمولی: این زنان عموماً در جایگاه مادر و همسر، زنانی اخلاق‌مدارند که خود را وقف دیگری می‌کنند و فقدان نقش‌های اجتماعی را با عشق به خانواده جبران می‌کنند. این زنان در پایان فیلم، به سعادت و نیک‌بختی می‌رسند و رضایت از اوضاع را به خود القا می‌کنند.

۳. زنان معمولی که غیرمعمولی می‌شوند: این زنان که در طی فیلم تغییر و عصیان می‌کنند، به همان سرنوشت زنان غیرمعمولی دچار می‌شوند.

طبق این نظر، در عموم آثار سینمایی، زن به‌مثابهٔ یک زن غایب است و آنچه حضور دارد «زن نوعی» به معنای برساخته‌ای تخیلی است که ساختهٔ گفتمان‌های حاکم است؛ بنابراین لازم است اثر زنانه وضعیت زنان را در سینما از غیاب به حضور برساند.

۴-۲. ساختار بصری و صوتی

کلر جانستن کدهای فیلم از قبیل نما، زاویه، حرکات دوربین، تدوین، میزانسن و... را دالی می‌داند که تصویر زن را به ابژهٔ فانتزی جنسی تعبیر می‌کند. طبق این نظر باید فیلم را به اجزای منفردش منفک کرد تا با بازسازی روابط میان آن‌ها، امکان خوانش عملکردهای ایدئولوژیک ضمنی و نهفتهٔ حاضر در اثر فراهم شود.

لورا مالوی در روان‌کاوی شیوه‌ای که جامعهٔ مردمحور از طریق آن ساختار سینمایی را می‌سازد، می‌گوید لذت‌های بصری در سینمای مسلط، تماشاگر را در مقام مذکر برمی‌سازد؛ درحالی‌که زن ابژهٔ نگاه و میل است. مالوی استدلال می‌کند زن به‌دلیل نداشتن قضیب، تداعی‌گر اضطراب اختگی است؛ بنابراین برای مردی که در سینما در مقام قهرمان، مؤلف یا تماشاگر به او می‌نگرد، ایجاد مشکل می‌کند. سینما این اضطراب را به دو روش مهار می‌کند: ۱. یادگارپرستی؛ ۲. تماشاگری جنسی.

در یادگارپرستی، زن در مقام تصویر، بیش از آنکه نشانگر فقدان باشد، در مقام وجودی کامل آرمانی می‌شود. دوربین یادگارپرستانه اجزای بدن زن را جدا از هم نشان می‌دهد تا از زن در مقام پیکره‌ای کامل، انسانیت‌زدایی شود و تصویر او خصلتی اروتیک یابد و به‌عنوان محملی برای ارضا و نه اضطراب، در خدمت نگاه مردانه قرار گیرد (Mulvey, 1975: 14-18). بدین‌ترتیب سینما با گنجاندن مناسبات نگریستن در بطن ساختار خود، از پیش تعیین می‌کند که چگونه باید به زن نگریست. طبق این نظر، ساختار آثار سینمای بدنه، بیش از آنکه زن را در قامت سوژهٔ فعال بینا و شنوا ارائه کند، او را به ابژهٔ دیدن و شنیدن تبدیل می‌کند.

۴-۳. ساختار روایی

مالوی در یادگارپرستی، نحوهٔ فیلم‌برداری از زن را مورد توجه قرار می‌دهد و در بحث از روایت، تماشاگری جنسی را به سادیسم گره می‌زند. لذت در روایت از طریق تجسس زن، رمززدایی و نهایتاً کنترل او به‌دست می‌آید و این کنترل، با مجازات، ارزش‌زدایی از زن یا نجات اخلاقی‌اش حاصل می‌شود (Ibid: 16). در این طریق، در بستر روایت، مرد در مقام قهرمان یا مؤلف زن را تجسس می‌کند، گناه یا به دیگر سخن اختگی او را کشف می‌کند، او را نابود می‌کند یا با ازدواج، به تملک خود درمی‌آورد. بدین‌ترتیب بحران مردانگی مرد قهرمان، مؤلف یا نیابتاً تماشاگر مرد، با تسلیم‌کردن زن برطرف می‌شود.

دولارتیس نیز ابراز می‌کند عموم روایت‌های سینمایی، تحت سلطهٔ تمایلات ادیپی هستند، اما وی این مورد را نه به‌عنوان داده‌ای جهان‌شمول، بلکه نتیجهٔ شرایط خاص اجتماعی-تاریخی می‌داند (Chaudhuri, 2014: 126-128). از منظر دولارتیس، در ساختار ادیپی، داستان بر پایهٔ میل مرد طرح‌ریزی شده است و زن همچون ابوالهول[۱]، به‌عنوان معمایی روایی معرفی می‌شود که باید حل

۱. در سنت یونانی این موجود با سر زن، بدن شیر و بال‌های پرنده، افرادی را که با او مواجه می‌شوند، با طرح سؤال به چالش می‌کشد و کسانی را که پاسخ اشتباه بدهند می‌کشد.

شود. پیداست در چنین نظام متنی فالوس[۱]محوری، زن نمی‌تواند میل بورزد و تنها به‌عنوان ابژهٔ میل، بازیچهٔ پیرنگ‌های مردانه می‌شود؛ بنابراین دولارتیس خواستار ایجاد تغییر در روشی است که از طریق آن، روایت، معنی و لذت از دیدگاهی ادیپی ساخته می‌شود. او معتقد است روایت باید شرایط را برای بازنمایی یک سوژهٔ متفاوت اجتماعی فراهم کند (de Lauretis, 1984: 8-9).

۵. بحث و بررسی

۵–۱. شخصیت‌پردازی

بلوند: از نظر هاسکل در سینما برای التیام اضطراب‌های مردانه، زنان به‌مثابهٔ ابژه یا قربانیان جنسی توصیف می‌شوند؛ بنابراین در تحلیل فیلم، اشاره به عدم انطباق بین زنان به‌مثابهٔ افراد مشخص تاریخی و زن نوعی به‌مثابهٔ ساختهٔ گفتمان حاکم، ضروری است. درخصوص فیلم «بلوند»، این شخصیت تاریخی، یک مابه‌ازای بیرونی دارد و آن خود مریلین مونرو است. مونرو در مقابله با قوانین تحمیلی استودیوها، استودیوی خودش را راه انداخت و برای حق نظارت بر نقش‌هایش مبارزه کرد. اگر شخصیت واقعی او با تیپ‌هایی که هاسکل برای زنان در فیلم‌ها برمی‌شمرد، انطباق داده شود، او زنی معمولی است که از سرسپردگی به قوانین جنسیت‌زدهٔ استودیوها خارج می‌شود و با شوریدن علیه آن‌ها به‌سمت غیرمعمولی‌شدن پیش می‌رود. اما در فیلم، مریلین پیوسته مورد تعرض جنسی قرار می‌گیرد و با انفعالی آزاردهنده، از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر، برای تعرضی دوباره می‌رود. این روند مریلین را در جایگاه همان قربانی جنسی ضعیفی قرار می‌دهد که التیام‌بخش اضطراب اختگی است. در فیلم واکنش مریلین به این موقعیت‌ها گریه‌کردن و جیغ‌کشیدن است. از منظر نظریهٔ فمینیستی فیلم «در سینما سوژهٔ زنانه جای نوزاد تازه‌متولدشده را می‌گیرد. این مورد وقتی آشکار می‌شود که زن به‌واسطهٔ جیغ‌کشیدن، یاوه‌گویی یا گریه‌کردن شناخته می‌شود و این وضعیت از طریق عجز گفتاری یا شنیداری منتقل می‌شود» (Chaudhuri, 2014: 99). عجز گفتاری مریلین در فیلم نیز نمودی از ناتوانی او بر ادارهٔ امور زندگی‌اش است. این تصویر بیش از آنکه تصویری واقعی از مونرو باشد، در ادامهٔ همان تصاویر کلیشه‌ای قرار می‌گیرد. اگر خصیصهٔ اصلی زن معمولی در نظام شخصیتی هاسکل، تسلیم‌شدن به تحمیلات گفتمان مردمحور باشد، مریلین در این فیلم، در دستهٔ زنان معمولی قرار می‌گیرد.

۱. آلت به واقعیت بدنی اندام مردانه اشاره دارد؛ درحالی‌که فالوس بر ارزش نمادین آن تأکید می‌کند.

حرف‌های زنانه: هاسکل ابراز می‌دارد سینما سال‌ها زنان را از طریق دسته‌بندی انواع آن‌ها سرکوب کرده است. برای فاصله‌گرفتن از این وضعیت، سینمایی فرضیه‌پردازی می‌شود که تفاوت‌های اجتماعی و جنسی بین زنان را تشریح کند. در این سینما، انعطاف‌پذیری همذات‌پنداری سینمایی، روش‌هایی فرمی برای کشف خاص‌بودگی، چندگانگی و تغییرپذیری هویت‌های اجتماعی فراهم می‌آورد (Butler, 2024: 34). در فیلم حرف‌های زنانه، همهٔ زنان قربانی تعرض جنسی‌اند و اتفاقات مشابهی را از سر گذرانده‌اند، اما به‌لحاظ راهبردهای مقابله‌ای، در بروز احساسات و سبک تفکر، بسیار با هم متفاوت‌اند. فیلم تأکید می‌کند هر زن روایت خود و شیوهٔ بیان خود را دارد. همچنین هر زن جایگاهی در فیلم و سطحی از همذات‌پنداری دارد؛ بنابراین در این اثر، زنان از رهگذر تصدیق تفاوت‌هایشان و اتفاقاً یافتن نقطهٔ قوت در این تفاوت‌ها به شکلی مؤثر بسیج می‌شوند تا تماشاگر را برانگیزانند تا به تفاوت‌ها و تضادهای میان زنان توجه کند. پردازش زنان با شخصیت‌های متفاوت، نقض قاعده‌ای است که با دسته‌بندی، شخصیت زنان را محدود و روحیات متفاوت را سرکوب می‌کند.

بیچارگان: نظریه‌پردازان فمینیست در میان فیلم‌های زن‌محور، فیلم‌هایی را شناسایی می‌کنند که در دل یک پارادوکس عمل می‌کنند. طبق این نظر، سینما برای آموزش وظایف زنان به آن‌ها، نخست آنچه را که متضاد با اخلاقیات خودش است، مجسم می‌کند. این فیلم‌ها برای طرح این پرسش که یک زن در زندگی‌اش باید چه مسیری انتخاب کند، امکان خلق پاسخی را فراهم می‌کنند که با پاسخی که تمایل داشتند در پایان فیلم عرضه کنند، متفاوت است (Basinger, 1994: 6-7). فرار از خانه و تخطی از قانون پدر، نمودی از سرکشی بلا است. اما در پایان فیلم، وقتی بلا کتاب دست می‌گیرد و به‌سمت آگاهی و بلوغ پیش می‌رود، با خواست خود، نظم نمادین یا قانون پدر را می‌پذیرد. تخطی از قانون پدر به‌منزلهٔ غیرمعمولی‌بودن و پذیرش نظم نمادین به‌منزلهٔ معمولی‌بودن زن است. غیرمعمولی‌بودن مصادف با لجوج‌بودن زن و معمولی‌شدن مربوط به دورهٔ بلوغ زن است. این فیلم، هم زن را در نوعی رؤیای توانمندی و آزادی رها می‌کند و هم آن را در انقیاد نگه می‌دارد. در این فیلم برای اینکه زن متقاعد شود که ازدواج و همسری تنها مسیر درست است، ابتدا مسیرهای اشتباه را می‌آزماید و سپس با میل خود سربه‌راه می‌شود. این‌چنین گرچه فیلم از کلیشه‌های شخصیتی که هاسکل شناسایی کرده بود، تخطی می‌کند، اما خود الگویی دیگر را به آن می‌افزاید؛ زن غیرمعمولی‌ای که معمولی می‌شود.

آناتومی یک سقوط: تصویر معیار زنانگی در نظام اندیشگانی هاسکل که با نام زن معمولی شناخته می‌شود، زنی است که استعلای مرد را محقق می‌کند؛ او ابژه‌ای است که مرد در تقابل با آن، خودش را تمییز می‌دهد تا به سوبژکتیویته دست یابد (Mc Cabe, 2021: 17). آنچه ساندرا ناخواسته انجام می‌دهد، برخلاف این روال است. او در کاری موفق شده که شوهرش در آن شکست خورده است؛ بنابراین موفقیت‌های او عامل سرخوردگی‌های شوهر تلقی می‌شود. در سینما اضطراب‌های مردانه بر زنان فرافکنی می‌شود؛ در اینجا زن معمولی پذیرای آن است، اما زن غیرمعمولی در قبال آن سرکشی می‌کند. ساندرا از آن‌رو که نمی‌پذیرد متحمل بار این اضطراب شود، در دستهٔ زنان غیرمعمولی جا می‌گیرد. در فیلم‌هایی که هاسکل مبنای شناخت قرار می‌دهد، سرکشی زنان غیرمعمولی از روی خیره‌سری است و بدین جهت است که موجب عقوبت خود می‌شوند، اما در فیلم مورد بحث، ساندرا آگاهانه در مقابل شرم تاریخی که به زنان فرافکنی می‌شود، ایستادگی می‌کند و محاکمهٔ وی نه از روی اشتباه شخصی خود او، بلکه شرایط تحمیلی جامعه‌ای اخلاق‌گرا است که زنانی مانند او را نمی‌پذیرد. این فیلم در پردازش یک زن غیرمعمولی، از آن‌رو کلیشه‌شکنی می‌کند که جامعهٔ مردمحور را عامل عقوبت چنین زنی معرفی می‌کند، نه خود او را.

برای روشن‌شدن موضع فیلم‌ها در قبال کلیشه‌های شخصیتی زنان، آنچه گفته شد در جدول ۲ به اجماع می‌رسد.

جدول ۲. شخصیت‌پردازی

نام فیلم	نام شخصیت زن	تیپ شخصیتی	الگویی که از زن ارائه می‌شود	موضع فیلم در قبال تیپ‌های شخصیتی
بلوند	مریلین مونرو	زن معمولی	یک زن قربانی	بازتولید کلیشهٔ زن ابژه و قربانی
حرف‌های زنانه	گروه زنان	–	زنانی متفاوت با روحیاتی متعارض	کلیشه‌شکنی از تیپ‌های شخصیتی که زنان را به چند دستهٔ خاص محدود می‌کند
بیچارگان	بلا بکستر	زن غیرمعمولی که معمولی می‌شود	زنی که آرامش را در پذیرش قانون پدر می‌یابد	بازتولید کلیشهٔ زن معمولی که به سعادت می‌رسد
آناتومی یک سقوط	ساندرا	زن غیرمعمولی	زنی که آگاهانه در مقابل عرف‌های مردمحور می‌ایستد	کلیشه‌شکنی از زن غیرمعمولی و معرفی عوامل بیرونی برای مجازات او

۵-۲. ساختار بصری و صوتی

بلوند: بنا بر شرح مالوی، در فیلم‌هایی که زن در نقش سنتی جلوه‌فروش ظاهر می‌شود، از او به روش‌هایی فیلم‌برداری می‌شود که تأثیر شدید بصری و اروتیک دارند. در فیلم بلوند، پس از پایان

تست بازیگری، زمانی که نظر تهیه‌کننده دربارهٔ مریلین پرسیده می‌شود، می‌گوید: «یه نگاه به پشتش بنداز» و در این لحظه، دوربین به‌جای چشم او و دیگر مردان، بر پشت مریلین تمرکز می‌کند. در صحنه‌ای که مریلین توسط تهیه‌کنندهٔ دیگری مورد تعرض قرار می‌گیرد، آرام خم‌شدن او و پایین‌آمدن لباس زیر سفیدش، به بدن او جلوه‌ای یادگارپرستانه می‌بخشد و در حین تجاوز، به کلوزآپ چهرهٔ او نور تابانده می‌شود تا بر زیبایی او تأکید شود. علاوه‌براین در دیگر صحنه‌های جنسی فیلم سعی می‌شود به انحای مختلف، بدن مریلین و طبعاً بازیگر نقش او به شیوه‌ای یادگارپرستانه ارائه شود. اوج این صحنه‌ها، صحنهٔ رابطهٔ اورال مریلین با کندی است که با ارائهٔ کلوزآپی از چهرهٔ مریلین که بالا و پایین می‌رود و تمرکز بر دهان باز و دستان حلقه‌شده‌اش، به پورنوگرافی نزدیک می‌شود. در تحلیل ساختار بصری این فیلم می‌توان به کارکرد متمایز کلوزآپ برای بازیگران مرد و زن اشاره کرد. کلوزآپ مردان بر ویژگی‌های روانی آن‌ها و کلوزآپ بازیگر زن بر خصلت اروتیک او تأکید می‌کند. در ساختار بصری این فیلم، بدن زن موضوع نگاه است و مردان حاضر در فیلم به نیابت از مخاطبان مرد، عامل این نگاه‌اند؛ بنابراین گرچه این فیلم داعیهٔ نقد جامعه‌ای را دارد که مونرو را به یک شمایل جنسی محدود کرده‌اند، خود هم در عمل، چشم‌چرانی را به ساحت شخصی زندگی مونرو می‌کشد و دوباره او و بازیگر نقشش را در قامت ابژهٔ جنسی ارائه می‌کند.

حرف‌های زنانه: گفته شد در تصویر یادگارپرستانه، زن ابژهٔ نگاه خیرهٔ مرد می‌شود. با تعمیم این بحث به صدا استدلال می‌شود: «در سینما، صدای زنان، همواره به تصاویر بدنی آن‌ها معطوف است که به شکلی جسم‌آلود، با پیروی از قانون هم‌زمان‌سازی، از پیوند صدا و تصویر تبعیت می‌کند» (Chaudhuri, 2014: 84). طبق این نظر، هم‌زیستی صدای زن با بدنش، بهایی جز تضعیف و اسارت بدن او ندارد. از این‌رو است که فیلم حرف‌های زنانه با استفاده از راوی زن که صدای او از خارج از قاب به گوش می‌رسد، علیه قراردادهای صدای هم‌زمان عمل می‌کند تا میان بدن و صدای زنان، جدایی ایجاد کند. در این فیلم، صداها گاهی هم‌زمان با تصویر و گاهی خارج از آن به گوش می‌رسند؛ گاهی از منبعی قابل‌رؤیت و گاهی به شکل روایی روی تصاویر شنیده می‌شوند؛ بنابراین نمی‌توان صداها را به‌سادگی به بدن خاصی نسبت داد. غیرمجسم‌سازی صدای زنانه در این اثر، به‌عنوان عاملی رهایی‌بخش به‌کار می‌رود. این کار کلیشه‌شکنی از زن نوعی در سینما است که همواره جسمی بوده است در معرض نگاه خیرهٔ مردانه.

بیچارگان: در فیلمی که میل جنسی زن موضوع است، صحنه‌های روابط جنسی کم نیست. اما آنچه اهمیت دارد، این است که این صحنه‌ها مجالی برای خودشناسی شخصیت زن و پیرو آن،

مخاطبان زن می‌شود یا در خدمت برآوردن فانتزی‌های جنسی مردانه برمی‌آید. کات‌های متوالی پوزیشن‌های متفاوت رابطهٔ جنسی در زمان رابطهٔ بلا با وکیل، بی‌اینکه به فعل‌وانفعالات درونی بلا توجه شود و ادامهٔ این روند، در هنگام کار بلا در روسپی‌خانه، جنبهٔ سادیسمی برخی صحنه‌های جنسی، تمرکز بر سینه‌ای که از یقهٔ باز لباس بیرون‌افتاده از زاویهٔ دید دانشمند جوان و دیگر صحنه‌های مشابه، راه به نظریات مالوی دربارهٔ نمایش یادگارپرستانه از بدن زن می‌برد. گرچه فیلم سعی دارد حق زن برای شناخت میل جنسی خود را به رسمیت شناسد، نمایش یادگارپرستانه از بدن زن، ضمانتی برای مردانه‌بودن جایگاه تماشاگری است. تحلیل نوع فیلم‌برداری و تدوین صحنه‌های جنسی روشن می‌کند در نمایش این صحنه‌ها بیش از اینکه به شناختی که بلا از خود حاصل می‌کند توجه شود، به خصلت اروتیک صحنه توجه شده و این خصلت، بنا بر ذائقه و شخصیت مردان حاضر در آن صحنه، متفاوت است. این شکل از نمایش، زن را به ابژه‌ای تبدیل می‌کند که بین مردان متفاوت مبادله می‌شود و در گفتمان آن‌ها حضور دارد تا مخاطب مرد با هر ذائقه‌ای ارضا شود.

آناتومی یک سقوط: در دادگاه و در خانه، زمانی که زن می‌خواهد با پسرش صحبت کند، مدام صدای او قطع و از او خواسته می‌شود به زبان فرانسوی، یعنی زبان کشور شوهرش صحبت کند. به‌واسطهٔ لهجه و زبان متمایز، صدای زن در باند صوتی فیلم، صدایی بیگانه است. فرد از رهگذر زبان، به نظم نمادین و قلمروی قانون پدر وارد می‌شود و زبان زن در این قلمرو بیگانه می‌ماند. سینما همواره شگردهایی داشته است که این دیگری‌سازی را دوچندان کند. «یکی از این شگردها نسبت‌دادن نوعی ضعف زبانی به زن است. این ضعف زبانی عموماً به شکل لهجه‌داشتن صدای زن، مشکلات گفتاری یا یک ویژگی فردی که سبب پیوند صدا با جسم می‌شود، از اقتدار گفتمانی زن می‌کاهد» (Silverman, 1988: 61). در این فیلم، بیانگری زن توسط صداهایی که به زبان شوهرش سخن می‌گویند، قطع می‌شود و درحالی‌که از او خواسته می‌شود با آنان هم‌زبان شود، در فهم او دچار سوءتعبیرند. ترجمان این بیان سینمایی نشان می‌دهد چگونه زنان تحت فشار قرار می‌گیرند که خود را با اجتماع مردسالار وفق دهد و درعین‌حال از این جامعه طرد می‌شوند و نمی‌توانند جزئی از آن باشند؛ بنابراین این‌چنین، فیلم از راه تمایز صدای ساندرا با دیگر صداها، سازوکار ابژه‌سازی زن را افشا می‌کند و وضعیت زنی را نشان می‌دهد که هم‌زمان که به‌سمت تطبیق با جامعهٔ مردمحور سوق داده می‌شود، به‌مثابهٔ دیگری و بیگانه هیچ‌گاه پذیرفته نمی‌شود.

تحلیل عناصر صوتی و بصری فیلم برای نظریهٔ فمینیستی فیلم، به‌دلیل کشف ایدئولوژی پنهان در پس اثر و شناخت موضع آن در قبال زنان، اهمیت داد؛ بنابراین این مهم در جدول ۳ انجام می‌شود.

جدول ۳. ساختار بصری و صوتی

نام فیلم	ساختار	ایدئولوژی پنهان فیلم
بلوند	نمایش یادگارپرستانه از بدن زن	تبدیل زن به ابژهٔ جنسی
حرف‌های زنانه	برهم‌زدن قاعدهٔ هم‌زمانی صدا و تصویر	توجه به بیان زنان به‌جای جسم آنان
بیچارگان	نمایش یادگارپرستانه از بدن زن	تبدیل زن به ابژهٔ جنسی
آناتومی یک سقوط	تمایز صدای زن با دیگر صداهای هم‌زبان مرد	بیگانگی صدای زن، نه به‌عنوان امری ذاتی، بلکه اجتماعی

۵-۳. ساختار روایی

بلوند: در روایت ادیپی، کودک به والد غیرهمجنس تمایل دارد و عقدهٔ ادیپ، عبارت از آرزوهای عاشقانه و خصمانهٔ او نسبت به والدین است. دختر در گذر از این مرحله، میل به پدر را با میل به‌دنیاآوردن نوزاد پسر و ازدواج با شخصی مانند پدر جایگزین می‌کند (Chaudhuri, 2014: 41-42). در فیلم بلوند، طرحوارهٔ تنش‌های ادیپی حل‌نشده، زمینه را برای تلاش مریلین برای بازآفرینی رابطه با پدر مهیا می‌کند. او هم به دنبال ابژهٔ نخستین برای میل دگرجنس‌خواهانه‌اش است و هم در پی حامی مناسب برای سودای بازیگری‌اش، و چون پدر جز عکسی بر دیوار نیست، مریلین در طول فیلم، به دنبال یافتن جایگزین نمادین مناسب برای او است. نهایتاً رانهٔ فعالی که او از هویت‌یابی مردانه به‌دست می‌آورد، خود را به منفی‌ترین شکل نشان می‌دهد و منجر به روان‌رنجوری و مرگ او می‌شود. این فیلم با تبعیت از سیر ادیپی روایت، به‌جای اینکه منشأ مشکلات مریلین را در رابطهٔ او با جامعه‌ای جست‌وجو کند که او را تا سرحد مرگ مصرف کرد، به کنکاش رابطهٔ مریلین با پدرش و دیگر مردها می‌پردازد و این مشکلات را به ناتوانی او در مادرشدن و رابطهٔ او با پدر مربوط می‌داند؛ بنابراین چنین روایتی از زندگی مریلین، بیش از آنکه مشکلات زنی مثل او را مسئله‌ای اجتماعی بداند، در تبعیت از میل جامعهٔ مردسالار، آن را شخصی و بیولوژیک جلوه می‌دهد.

حرف‌های زنانه: در ساختار ادیپی روایت، معمولاً قهرمان مرد، عازم سفری است که در آن باید از مرزی یا مانعی عبور کند و به فضای دیگری برسد. چنین قهرمانی یک عامل پویای فرهنگی است. زن به‌عنوان ابژهٔ میل مرد یا مانعی که باید بر آن فائق آید، تصویر می‌شود و به شکلی فرهنگی

به‌عنوان عنصری از قصه–فضا، محل اتفاق، مانع، ماده و قالب رمزگذاری می‌شود (Ibid: 127). در این روایت‌ها، زن معمایی روایی است که مرد دربارهٔ آن کنکاش می‌کند، اما جواب معمای مرد، زن نیست، بلکه خودش است. فیلم حرف‌های زنانه بر جمعی از زنان متمرکز است که در غیاب مردان برای آیندهٔ خود تصمیم می‌گیرند. آن‌ها برای رهایی از تعرض‌های هرروزه، دنیای بهتری را خیال می‌کنند و برای ساختن آن، دهکدهٔ خود را ترک و سفری را آغاز می‌کنند؛ بنابراین این فیلم با قراردادن گروه زنان به‌جای ادیپ نشان می‌دهد زنان ابژه، غایت یا بخشی از جست‌وجوی مردانه نیستند، بلکه خود سوژه‌ای کاوشگرند.

بیچارگان: گفته شد در تماشاگری جنسی، قهرمان مرد، زن را تجسس و گناه او را آشکار می‌کند. سپس یا زن را مجازات می‌کند یا با ازدواج، او را نجات می‌دهد. دولارتیس دامنهٔ این بحث را گسترده و بیان می‌کند مردان درمورد میل جنسی زنان، دست به کنکاش و پرسش می‌زنند، اما این کنجکاوی برای شناخت و کشف زن نیست، بلکه برای رفع اضطراب مردانگی خود است. از نظر دولارتیس، ایدئولوژی مردسالار نمی‌تواند به زنان اجازه دهد میل جنسی مضاعفشان را حفظ کنند؛ بنابراین هر زمان به این تمایل در سینما پرداخته شود، باید به کشاکشی منجر شود که در انتهای فیلم با نابودی یا تملک دوبارهٔ زن، به سرانجام برسد. در فیلم بیچارگان، میل جنسی مضاعف بالا در سیر روایت رفته‌رفته کم می‌شود تا اینکه نهایتاً با ازدواج به تملک مردی درآید. در این فیلم نه قهرمان مرد، بلکه خود مؤلف با گیرانداختن زن در سیر روایتش کم‌کم از میل‌زن به ماجراجویی می‌کاهد و هم‌زمان میل جنسی او را مهار می‌کند تا دوباره سلطهٔ داستان رمانس وصلت زوج‌ها را برقرار سازد و زن را به چارچوب خانه و قانون پدر بازگرداند؛ بنابراین گرچه در ظاهر زن به‌عنوان سوژه‌ای جست‌وجوگر ظاهر شده، اما در بطن روایت، او دوباره معمایی برای پرسشگری‌های مرد است.

آناتومی یک سقوط: مرد سعی می‌کند شکست در کارش را به زن ربط دهد. در گفتمان فمینیسم می‌توان این موقعیت را چنین ترجمه کرد که مرد در مواجهه با زن دچار اضطراب اختگی می‌شود و سعی می‌کند فقدان خود را به زن فرافکنی کند. این فیلم با نشان‌دادن مردانگی مازوخیستی و غیرفالوسی، فقدان را در قلب سوژگی مردانه نمایان می‌سازد و این‌گونه از وجه ساختگی مردانگی مرسوم یا فالوسی پرده برمی‌دارد. مرد به‌خاطر شکست در کارش احساس سرخوردگی می‌کند و این فشار آنجا مضاعف می‌شود که زن در همان کار موفق می‌شود و چون مرد باید کامل، بی‌نقص و برتر از زن باشد، او خود را به اندازهٔ کافی مرد حس نمی‌کند. این فیلم به‌جای اینکه اضطراب مردانه را به زن فرافکنی کند، نشان می‌دهد این مردانگی برساخته توسط اجتماع است که مردان را دچار اضطراب

می‌کند و زن در تمام طول فیلم، از خود دفاع می‌کند تا شرم تاریخی که به زنان تحمیل شده است بر او فرافکنی نشود. در این فیلم زن عاملیت روایتی را به‌دست می‌آورد که قبلاً از آن مرد بود. پیام حاصل از تحلیل روایت فیلم‌های مورد بحث، در جدول ۴ آورده می‌شود.

جدول ۴. ساختار روایی

نام فیلم	سیر روایت	پیام
بلوند	با تبعیت از الگوی ادیپی، مشکلات زن به رابطه با پدرش ربط داده می‌شود	مسائل زن بیش از آنکه جنبهٔ اجتماعی داشته باشد، جنبهٔ شخصی و بیولوژیک دارد
حرف‌های زنانه	برهم‌زدن قاعدهٔ روایت ادیپی با نشاندن زنان به‌جای قهرمان مرد	زن هم مانند مرد، یک عامل پویای فرهنگی است
بیچارگان	مؤلف دربارهٔ میل جنسی زن دست به کنکاش می‌زند	مالکیت مرد بر میل جنسی زن
آناتومی یک سقوط	مرد سعی می‌کند فقدان خود را به زن فرافکنی کند و زن نمی‌پذیرد	زن عامل اضطراب مرد نیست، بلکه کلیشه‌های جنسیتی عامل این اضطراب‌اند

۶. نتیجه‌گیری

مسئلهٔ پژوهش حاضر بررسی این امر است که موضوعیت و محوریت زنان در آثار سینمایی، گامی روبه‌جلو در ارائهٔ قرائتی جدید از زنانگی است یا سرپوشی است بر بازتولید هژمونی مردسالار. تحلیل فیلم‌های انتخابی نشان می‌دهد برخی از آثار زن‌محور، در سطح محتوای ظاهری منتقد فرهنگ مردسالار و در ساختارهای نهان خود، مبلغ هنجارهای جنسیتی این فرهنگ‌اند؛ برای مثال دو فیلم بلوند و بیچارگان با وجود نقد آشکار استثمار جنسی زنان، همچنان شخصیت‌های زن را به‌عنوان ابژهٔ جنسی ارائه می‌کند و از طریق نمایش‌های یادگارپرستانه، مخاطب را به چشم‌چرانی دعوت می‌کند. در مقابل برخی دیگر از فیلم‌ها، مانند حرف‌های زنانه و آناتومی یک سقوط، به تنوع و چندگانگی تجربه‌های زنانه در سینما اعتبار می‌بخشند؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد علی‌رغم تلاش برای تغییر در شیوهٔ بازنمایی زن و قرائت دوباره از روایت‌های غالب فرهنگی، زنانگی ایدئولوژیک همچنان به‌وسیلهٔ آثار سینمایی بازتولید می‌شود.

نتایج این تحقیق نشان می‌دهد چگونه ممکن است میان محتوا و ساختارهای نهان یک فیلم، شکاف وجود داشته باشد و فیلم‌های به‌ظاهر فمینیستی، آگاهانه یا ناآگاهانه نتوانند ساختارهای بنیادین خود را از قید تلقینات هژمونی مسلط برهانند و خود نیز القاگر آن باشند. نیمی از فیلم‌های انتخابی این پژوهش، همچنان سرشار از تجویزهای جنسیتی‌اند. در این فیلم‌ها زن به‌مثابهٔ زن، به‌کلی

غایب است و زن به‌عنوان نشانه‌ای در ایدئولوژی سکسیستی، در مقام فرافکنی فانتزی‌های مردانه عمل می‌کند. این نکته از آن رو قابل‌تأمل است که نمونه‌های انتخابی، فیلم‌های زن‌محور بوده‌اند؛ فیلم‌هایی که هدفشان نقد هژمونی مردسالار است. اگر به آثار سینمای بدنه، به‌خصوص ژانرهای اکشن، وسترن، گانگستری، جنگی و تریلر رجوع شود، این تأثیر واضح‌تر است. پس می‌توان نتیجه گرفت علی‌رغم سویه‌های آشکار مردسالاری در سینما، حتی فیلم‌هایی که قصد انتقاد از فرهنگ جنسیتی جامعه را دارند، همچنان در راستای تثبیت این فرهنگ عمل می‌کنند. به عبارت دیگر، امکان غلتیدن به دامن ارزش‌های هژمونی مردسالار، همواره تعریف قلمرو زیست زنانه را تهدید می‌کند. برای به‌حداقل‌رساندن این تأثیرات، چه در مقام مخاطب و چه مؤلف، طبق نظریهٔ فمینیستی فیلم و نتایج این پژوهش که در راستای این نظریه است، باید از محتوای ظاهری فیلم گذشت و به عملکردهای متنی پنهان حاضر در هر جزء و در کل ساختار بصری، صوتی و روایی اثر توجه کرد.

۷. تعارض منافع

در این مقاله هیچ‌گونه تعارض منافعی وجود ندارد.

References

Basinger, J. (1994). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women.* London: Chatto and Windus.

Butler, A. (2024). *Women's Cinema: The Contested Screen.* Translated by: T. Hosseyni. Tehran: Ban. (In Persian)

Chaudhuri, S. (2014). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey. Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed.* Translated by: M. Khakpoor & F. Jafari. Tabriz: Projeh. (In Persian)

De Beauvoir, S. (1984). *The Second Sex*. London: Penguin.

De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.* Bloomington: Indiana University press.

De Lauretis, T. (1987). *Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory*, In T.de Lauretis, Technologies and Indianapolis: Indiana University Press, pp 48-127.

Handyside, F. (2024). Barbie as Eve: Feminist Theology and Greta Gerwing. *Feminist Media Studies*, 1-7. https://doi.org/10.1080/14680777.2024.2372021

Haqqu, R., & Hidayati, S. (2023). Feminisme Dalam Film Little Women Karya Greta Gerwig. *Jurnal Ilmu Social, Seni, Desain dan Media, 2*(1), 23-31. https://ejournal.ikreasia.com/index.php/rjissdm/index

Killian, K. D. (2023). An Analysis of Black Widow (2021): Marvel's Most Feminist Film Features Powerful Sisters and an Attenuated Male Gaze. *Journal of Feminist Family Therapy, 35*(1), 106-113. https://doi.org/10.1080/08952833.2022.2139926

Mc Cabe, J. (2021). *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema.* Translated by: T. Hosseyni. Tehran: Ban. (In Persian)

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, pp 6-18.

Ravadrad, A., & Elahifar, K. (2013). Women Spectatorship and Feminine Joy in Cinema: A Feminine Reading of Movies 'Thelma and Louise' and 'The Fifth Reaction, *Journal of Women in Culture and Art, 5*(3), 283-306. http://doi.org/10.22059/jwica.2013.36481 (In Persian)

Sayyad, A., Sotoudeh, S., & Sotoudeh, M. (2019). Female Flaneria and Transition from a Fetishized Object to an Observer-Subject: A Case Study on Cleo from 5 to 7. *Journal of Women in Culture and Art, 11*(1), 1-23. https://doi.org/10.22059/jwica.2019.274618.1203 (In Persian)

Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Femal Voice in Psychoanalysis and Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

Zinalabedini, P., Bajgholi, S., & Alasti, A. (2021). Feminist Elements in Chantal Ackerman's Films, *Journal of Women in Culture and Art, 12*(3), 411-436. https://doi.org/10.22059/jwica.2021.309069.1473 (In Persian)