



جانن مکیب
ترجمه ی طلیعه حسینی



مطالعات فمینیستی فیلم نوشتن زن در دل سینما



BAAN
PUBLISHERS

مطالعہ اعلیٰ فہرستیں
نوشتن از ابرار

[REDACTED]

[REDACTED]

ИДЛБ
1970

[REDACTED]

[REDACTED]



جانن مک کیب
ترجمہ دی طلیمہ حسیہ



مطالعات فمینیستی فیلم نوشتن زن درد دل سینما



سرشناسه: مکیب، جانت، McCabe, Janet (Janet Elizabeth)
عنوان و نام پدیدآور: مطالعات فمینیستی فیلم/جانت مک‌کیب؛ ترجمه‌ی طلیعه حسینی.
مشخصات نشر: تهران: نشر بان، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری: ۲۲۴ ص: ۱۳/۵×۲۱/۵ س.م.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۴۱۴-۴۹-۴
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی:

Feminist Film Studies: Writing the Woman Into Cinema

موضوع: فمینیسم و سینما

Feminism and motion pictures: موضوع

موضوع: نقد فیلم‌های فمینیستی

Feminist film criticism: موضوع

موضوع: زنان در سینما

Women in motion pictures: موضوع

شناسه افزوده: حسینی، طلیعه، ۱۳۶۸-، مترجم

رده بندی کنگره: PN۱۹۹۵/۹

رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱۵۰۸۲

شماره کتابشناسی ملی: ۷۳۶۸۸۹۶



جانث مک کیب

مطالعات فمینیستی فیلم؛ نوشتن زن در دل سینما

طلیعه حسینی

چاپ یکم ترجمه ی فارسی: تابستان ۱۴۰۰

حروف نگاری و صفحه آرایی: دفتر نشر بان (پریا اسماعیلی)
ویراستار: وحیداله موسوی و علی تدین، نمونه خوان: فرهاد گلچین

شمارگان: ۱,۱۰۰ نسخه

لیتوگرافی: طاووس رایانه، چاپ: منصور، صحافی: کیا

همه ی حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است.

مدیریت هنری و طراحی گرافیک:

استودیو مئی

امید نعم الحیب / مهسا قلی نژاد

مرکز پخش: پخش بان

انقلاب، خیابان بزرگمهر، پلاک ۲۲، طبقه ی اول

تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۱۸۱۸۳

فروش اینترنتی:

www.agahbookshop.com | www.baanpub.com

۴۵,۰۰۰ تومان

[instagram.com/baanpublishers](https://www.instagram.com/baanpublishers) 

کاغذ «بالک»، همراه طبیعت







فهرست

۱۱	قدردانی
۱۳	مقدمه
	فصل یکم
۳۱	ساختن یک زبان نظری
	فصل دوم
۶۳	جدل های متنی: تماشاگری زنانه و مطالعات فرهنگی
	فصل سوم
۱۰۳	نژاد، قومیت و پسااستعمارگرایی / مدرنیسم
	فصل چهارم
۱۳۵	درکی متفاوت از سویژکتیویته، تفاوت جنسی و فانتزی: بازگشت دوباره به روان کاوی و نظریه ی خوانش کوئیر
۱۷۱	نتیجه گیری
۱۸۵	یادداشت ها
۱۹۵	کتاب شناسی
۲۱۳	نمایه

این کتاب با عشق تقدیم می‌شود
به مادرم، الیزابت مک‌کیب

قدردانی

در ابتدا اجازه می‌خواهم تا سپاس خود را از دانش‌جویان دانشگاه نورث لندن^۱ ابراز کنم که کلاس‌های «سینمای زنان» من را در سال‌های ۱۹۹۶ تا ۲۰۰۱ گذراندند، به خاطر پرسش‌های دشواری که می‌پرسیدند و بحث‌های برانگیزاننده‌ای که راه می‌انداختند.

تشکر صمیمانه از انتشارات وال فلاور^۲، و به‌ویژه از یورام آلن^۳ به خاطر باورش به این‌که دست‌نوشته‌ی کتاب سرانجام حاضر خواهد شد. در نهایت، عمیق‌ترین قدردانی‌ام از کیم آکاس^۴ و مایک آلن^۵ خواهد بود، برای باعلاقه خواندن نسخه‌های اولیه‌ی متعدد و توجه ویژه‌شان به آن نسخه‌ها.

1. North London

2. Wallflower Press

3. Yoram Allon

4. Kim Akass

5. Mike Allen

مقدمه

— زن، زن زاده نمی‌شود، بلکه به زن تبدیل می‌شود.

این کتاب به طرح و ترسیم تحولات نظریه‌ی فمینیستی فیلم و نظریه‌پردازی سینما در نسبت با مسائلی که تحقیقات فمینیستی از اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ تاکنون پدید آورده‌اند، می‌پردازد. طیف وسیع دانشی که فمینیسم سینمایی بسته به مقاصد، اهداف و علایق فکری مختلف تولید کرده است، بسیار شگفت‌آور است. هدف این مقدمه مستندکردن این عرصه‌ی انتقادی و پویای مطالعات فمینیستی فیلم است تا مداخلات پرشمار فمینیستی را نشان دهد و به شکلی انتقادی به این که چگونه زمینه‌های اجتماعی-تاریخی، سیاسی و فرهنگی، چیستی و طرز بیان آن را شکل داده‌اند، بیندیشد. پیکره‌ی آثاری که نظریه و نقد فمینیستی فیلم نامیده می‌شوند،

نقشی حیاتی و اغلب جدلی در ظهور مطالعات سینمایی به عنوان رشته‌ای دانشگاهی بازی کرده‌اند؛ در مقابل، مطالعات سینمایی نیز دغدغه‌های فمینیستی را شکل داد و هم‌چنین فضایی برای شکوفایی تحقیقات فمینیستی فراهم آورد. تشریح نوعی آگاهی مبتنی بر خاستگاه‌ها و تأثیراتی که نظریه‌ی فمینیستی فیلم را شکل می‌دهند، می‌تواند به ما در بازاندیشی در ایده‌هایمان درباره‌ی چگونگی تعیین حدود حوزه‌ای از دانش کمک کند. ما با فهم نحوه‌ی شکل‌گیری فمینیسم سینمایی، هم در باب آن چه قرار است بدانیم، می‌آموزیم و هم در باب شیوه‌ی تطبیق متن‌های نظری واحد در حوزه‌ی مطالعاتی بزرگ‌تر. نظریه‌ی فمینیستی فیلم نوع بسیار خاصی از نظریه است که در عین این که از درون خود مطالعات سینمایی پدید آمد، وامدار رشته‌هایی فراتر از محدوده‌های خود همچون (پسا)ساختارگرایی، روان‌کاوی، پسااستعمارگرایی و نظریه‌ی کوئیر است. مطالعه‌ی حوزه‌ای از دانش که با عنوان مطالعات فمینیستی فیلم شناخته شده است، به ما اجازه می‌دهد تا آن را به مثابه مجموعه‌ای از گزاره‌ها درباره‌ی نهاد سینما و تولید فرهنگی، مقولات بازنمایانه و سوژکتیویته‌ی جنسیتی شده، رویه‌های هم‌ذات‌پنداری و تماشاگری، اقتدار فرهنگی و پیدایی (ناپیدایی) تاریخی، میل و فانتزی و اثرات متقابل میان این عرصه‌ها خوانش کنیم.

نظریه و نقد فمینیستی فیلم به فهم ما در مورد تفاوت‌های جنسی و هویت جنسیتی کمک شایان کرده است. نویسندگان و متفکران این حوزه، در طول زمان روش‌شناسی‌ها و نظریه‌های انتقادی جدیدی را بسط داده‌اند که شناختی تازه درباره‌ی بازنمایی و اسازانه ایجاد می‌کند و گزاره‌های تازه‌ای ارائه می‌دهد که از درون آن‌ها یا از طریق آن‌ها زنان را چه در مقام سوژه و چه در مقام ابژه می‌توان شناخت. مؤلفان، نظریه‌ها و تاریخ‌های سینمایی راست‌کیش را به چالش کشیدند تا مقولات بازنمایانه را مورد بازاندیشی قرار دهند و هم‌چنین سهم زنان را از تاریخ سینما و رویه‌ی فیلم‌سازی بازیابی کنند. در سال‌های اخیر تحقیقات فمینیستی فیلم، علایق و تأثیر فرهنگی خود را گسترش داده‌اند. پرسش‌گری از بازنمایی‌های نژادی، هویت قومی و طبقه در نسبت با جنسیت به پژوهش‌گران اجازه داد تا حوزه‌ی عمل

فمینیسم سینمایی را وسعت ببخشند. هم‌چنین زمانی این حوزه بیش‌تر گسترش یافت که دانشگاهیان به سایر رسانه‌ها مانند تلویزیون و ویدئو روی آوردند و فرصتی برای گسترش اندیشه و بازنگری در تاریخ‌نگاری فیلم به‌ویژه در نسبت با فرهنگ مصرفی، و تاریخی‌کردن دریافت و نمایش فیلم یافتند. علاقه به فرهنگ عامه منجر به چرخش توجه از تحلیل‌های متنی و نظریه‌های سوژه محور به سمت مسائل فرهنگی گسترده‌تری شد که به رویه‌های صنعتی، استراتژی‌های نهادی و مخاطبان می‌پرداختند. پست‌مدرنیته، جهانی‌سازی و فراملی‌گرایی، تکنولوژی‌های دیجیتالی و رسانه‌های جدید به طرح پرسش‌های تازه برای فمینیسم سینمایی و برانگیختن چالش‌های روش‌شناختی جدید برای این رشته ادامه می‌دهند. من به‌عنوان نقطه‌ی شروع به آثار انتقادی اولین پژوهش‌گران فمینیست می‌پردازم. نطفه‌ی ظهور نظریه و نقد فمینیستی فیلم در بستر رادیکال سیاسی جنبش‌رهای زنان و در لحظه‌ای تاریخی، هنگامی که زنان در اروپای غربی و آمریکا برای بازنمایی سیاسی و برابری جنسی مترقی لابی می‌کردند، با این مبارزه‌ی سیاسی چپ‌گرا و لیبرال تقویت شد. «ساخت اجتماعی- فرهنگی زنانگی» مقوله‌ای بحث برانگیز در میان متفکران زن که سابقه‌ی آن به مری ولستونکرفت^۱ می‌رسد، به‌عنوان ریشه‌ی اصلی سرکوب سیاسی، انقیاد اقتصادی و ناپیدایی تاریخی زنان شناخته شد. موج دوم فمینیسم بنا به تعریف آنت کوهن^۲، به‌طور کلی «مجموعه‌ای از رویه‌های سیاسی در تحلیل‌هایی درباره‌ی موقعیت اجتماعی/تاریخی زنان در جایگاهی فرودست، سرکوب‌شده یا استثمارشده چه در بطن شیوه‌های تولید غالب [مانند سرمایه‌داری] و/یا ناشی از مناسبات اجتماعی پدرسالاری یا سلطه‌ی مردانه است» (۱۹۸۵: ۴). ارتقاء آگاهی در مورد این که چگونه ایدئولوژی پدرسالارانه زنان را حذف، خاموش و سرکوب می‌کند این جنبش سیاسی را به شکلی نازدودنی متمایز می‌کند. دو مداخله‌ی فمینیستی دیگر در دهه‌ی ۱۹۷۰، منجر به اولین گام‌های فمینیستی به سوی نظریه‌ی فیلم شدند: تاریخ موج دوم فمینیسم و

1. Mary Wollstonecraft

2. Annette Kuhn

تحلیل‌هایی نظری با تصاویری از زنان که بر اساس تعریف پدرسالاری و دگرجنس‌خواهی درون فرهنگ مسلط ما ساخته و ترویج شده‌اند. من بر اساس چنین سوابقی — آن‌چه لورا مالوی^۱ «برخورد انفجاری گسترده‌تر فمینیسم با فرهنگ پدرسالارانه» (۱۹۷۹: ۳) می‌نامد — به سراغ اولی می‌روم تا به زمینه‌یابی اولین نوشته‌های فمینیستی در مورد سینما بپردازم.

سیمون دوبوار و جنس دوم

تحلیل سیمون دوبوار^۲ از این‌که چرا زن به عنوان دیگری تعریف می‌شود، پایه‌گذار کارهای نظری و سیاسی صورت‌گرفته در ابتدای دهه‌ی ۱۹۷۰ است:

زن، زن زاده نمی‌شود، بلکه به زن تبدیل می‌شود. هیچ تقدیر بیولوژیکی، روان‌شناختی یا اقتصادی، تعیین‌کننده‌ی سیمایی که انسان مؤنث در جامعه ارائه می‌کند نیست؛ بلکه تمدن به عنوان یک کلیت است که این مخلوق، یعنی حد وسط مذکر و اخته را تولید می‌کند، مخلوقی که آن را [مخلوقی] زنانه توصیف می‌کنند. صرفاً مداخله‌ی شخصی دیگر است که می‌تواند فردی را به مثابه دیگری رسمیت ببخشد. (۱۹۸۴: ۲۹۵)

رساله‌ی سیمون دوبوار در مورد اسطوره‌ی زن به مثابه دیگری، بر اخلاقیات اگزیستانسیالیستی‌ای بنیاد شده است که ژان پل سارتر^۳ آغازگر آن بود و در آن، به عقیده‌ی، او آزادی انسان از رهگذر نوعی وضعیت دائمی کنش (یا استعلا)^۴ حاصل می‌شود. نظریه‌ی اگزیستانسیالیستی خاطر نشان می‌کند که هیچ توجیه الهیاتی‌ای برای هستی وجود ندارد، مگر نیاز به این‌که خود فرد، وجودش را با تکیه بر خویش توجیه کند. سوژه که در وضعیت دائمی خودآگاهی

-
1. Laura Mulvey
 2. Simone de Beauvoir
 3. Jean-Paul Sartre
 4. Transcendence

و خودتحلیل‌گری هستی دارد، با روی‌گردانی فعالانه از وضعیت انفعال و رکود (یا درون‌ماندگاری^۱) به استعلا دست می‌یابد. دوبوار با چارچوب‌بندی مجدد این ایده‌ها، استعلا و درون‌ماندگاری را جنسیتی می‌سازد تا نشان دهد که نفس صرفاً می‌تواند با ارجاع به چیزی که نیست تعین یابد. بنابراین مرد در روند هویت‌یابی خود در مقام سوژه آغاز به تصدیق زن به مثابه دیگری می‌کند.

زن با ارجاع به مرد تعریف و تمایز می‌یابد و نه مرد با ارجاع به زن؛ زن امر فرعی و غیرذاتی است در برابر امر ذاتی. مرد سوژه است، امر مطلق است، زن دیگری است. (۱۹۸۴: ۱۶)

زن استعلای مرد را محقق می‌کند؛ زن ابژه‌ای است که مرد در تقابل با آن باید خودش را تمایز دهد تا به سوبرژکتیویته دست یابد.

دوبوار با نیافتن دلیلی قانع‌کننده در حوزه‌های علوم طبیعی یا روان‌کاوی برای توضیح این‌که چرا زن باید از نظر بیولوژیکی نازل‌تر باشد، به این نتیجه رسید که فرهنگ پدرسالارانه مسئول ایجاد و رواج پارامترهای خودتصدیق‌گر است که سلسله‌مراتب جنسیتی و نابرابری‌های جنسی را بنا می‌نهد. زن محکوم به نقش فرودست‌اش ظاهر می‌شود و «منحصراً در نسبت‌اش با مرد معنا یافته است» (۱۹۸۴: ۱۷۴). به عقیده‌ی دوبوار به همین دلیل است که سازه‌های فرهنگی زن دارای هیچ معنای ثابتی نیستند: «زن یک بی‌کران دروغین است، آرمانی بدون حقیقت» (۱۹۸۴: ۲۱۸). در عوض دانش پدرسالارانه، بی‌وقفه ایده‌ای از زن را برمی‌سازد که به منزله‌ی نوعی فرافکنی فانتزی‌ها و اضطراب‌های مردانه، دگربودگی فالوس‌محور و فقدان مردانگی است. به علاوه، این آرمان‌ها به اسطوره‌های مردانه از امر دست‌نیافتنی (زن تمام چیزی است که مرد می‌خواهد و در عین حال تمام آن‌چه که بدان دست نمی‌یابد (۱۹۸۴: ۲۲۹))، از زیبایی و کمال آرمانی و از مرگ و حقارت ترجمه می‌شوند («قهرمان آنگاه که به سایه‌های مادرانه، یعنی غار، مفاک و جهنم، رجعت می‌کند برای همیشه از دست می‌رود» (۱۹۸۴: ۱۷۹)).

زن یک بت است، یک پیشخدمت، سرچشمه‌ی حیات، نیرویی از

ظلمات؛ او سکوت ذاتی حقیقت است، مکر، بدگویی و کذب است؛ حضور شفافبخش و ساحره؛ قربانی مرد و عامل هبوط او، زن تمام آن چیزی است که مرد نیست و در آرزوی آن است، نفی مرد و هدف نهایی اوست. (۱۹۸۴: ۱۷۵)

اسطوره‌ی ابدی زنانه چیزی نیست، مگر سازه‌ای پدرسالارانه که هم‌زمان همه چیز و هیچ چیز را، امر آرمانی و امر هولناک را بازنمایی می‌کند. دوبوار استدلال می‌کند که هیچ بدن جنسیتی شده‌ای وجود ندارد که معانی فرهنگی، آن را از پیش ثبت و تفسیر نکرده باشند. اسطوره‌های اجتماعی از رهگذر فرهنگ، «ادیان، سنت‌ها، زبان، داستان‌ها، آوازه‌ها، فیلم‌ها» (۱۹۸۴: ۲۹۰)، انتقال یافته‌اند که متقابلاً چگونگی فهم، دریافت و تجربه‌ی فرد را از جهان مادی می‌سازند. با این حال «بازنمایی جهان... کار مردان است» که آن را «از نقطه نظر خودشان» تصویر می‌کنند و «با حقیقت مطلق» (۱۹۸۴: ۱۷۵) اشتباه گرفته شده است. قدرت گفتمان پدرسالارانه در این است که اسطوره‌ها، نظریه‌ها، دیدگاه‌ها و فلسفه‌هایی که طی قرن‌ها در خصوص سلسله مراتب جنسیتی و نابرابری‌های جنسی ایجاد شده‌اند، جایگاه خرد عرفی^۱ را اشغال می‌کنند: «و این مسئله تصدیق می‌کند که موقعیت پست‌تر زنان نه فقط متکی بر دین، فلسفه و الهیات است... بلکه، هم‌چنین متکی بر علوم هم‌چون زیست‌شناسی و روان‌شناسی تجربی است» (۱۹۸۴: ۲۳)؛ به عقیده‌ی دوبوار، از رهگذر این گفتمان‌هاست که زنان می‌آموزند به جای سوژه بودن، ابژه باشند: «از «زن حقیقی» توقع می‌رود که خود را ابژه بسازد، دیگری باشد» (۱۹۸۴: ۲۹۱).

فمینیسم موج دوم و مداخلات فمینیستی

تحلیل اگزیستانسیالیستی دوبوار از زن به مثابه دیگری هنگامی آغازگر بحث شد که فمینیست‌های موج دوم، به شوق فهمیدن ریشه‌های سرکوب زنان، به

1. received wisdom

مفاهیم ضمنی متعددی از تفکر او پرداختند چرا که به نظر می‌رسید ایده‌های او توضیحی برای ریشه‌های سرکوب زنان ارائه می‌دهد. برای مثال، بتی فریدن^۱ ایده‌های استعلای دوبار را در بستر اجتماعی-فرهنگی آمریکا مورد بازبینی قرار می‌دهد، بستری که از خودمختاری و رضایت شخصی به عنوان حقی برای همه‌ی شهروندان حمایت می‌کند: «این بحران بلوغ زنان است، نقطه‌ی عاطفی از [تحول] هویتی نابالغ که زنانگی خوانده می‌شود به یک هویت انسانی کامل» (۱۹۶۵: ۷۰). فریدن «رمز و راز زنانه» را به مثابه گفتمانی توضیح می‌دهد که در جست‌وجوی شناخت «حقیقت» در مورد نقش‌های «طبیعی» زنانه است، نقش‌هایی که «زنانگی را فقط در انفعال جنسی، سلطه‌ی مردانه و عشق بالنده‌ی مادرانه می‌یابند» (۱۹۶۵: ۳۸).

فریدن نشان می‌دهد که چگونه آخرین تجسد «رمز و راز زنانه»، دوگانه‌ی باکره/فاحشه را اختیار می‌کند که برای مدتی طولانی تصاویر غالب از زن را تعریف کرده است. او معتقد است این انقسام در فرهنگ پس از جنگ آمریکا، میان زن خانه‌دار و زن شاغل است. او با نگاهی به تصویرهای معاصر زنانگی در فرهنگ عامه، از جراید گرفته تا بازنمایی‌های سینمایی و گفتمان‌های ستاره‌های سینما توانست ادعا کند که «رمز و راز زنانه» زنان را با پذیرش خودخواسته و بی‌چون و چرای نقش‌هایی نظیر همسریا مادر، اجتماعی می‌کند: اما از آن پس تصویر جدیدی از زن آمریکایی، «شغل: خانه‌دار»، درون یک رمز و راز تحکیم شد، بی‌چون و چرا و بی‌اجازه‌ی هیچ بحثی که همان واقعیتی را که تحریف کرده بود، شکل می‌داد. (۱۹۶۵: ۴۴)

این تصویرهای فرهنگی به قدری قوی بودند که زنان دیگر نمی‌دانستند چه کسی هستند. به عقیده‌ی فریدن رهایی در صورتی ممکن است که تصاویر فرهنگی «تغییر یابند» و به زنان آموزش داده شود که به «بلوغ، هویت و تکامل خود، بدون تعارض با رضایت جنسی دست یابند» (۱۹۶۵: ۳۱۸). در هیچ کجا او چارچوبی نظری برای واسازی ایدئولوژی ارائه نمی‌دهد و در عین حال نمی‌تواند فرآیندهای پیچیده‌ای را بفهمد که در تولید

1. Betty Friedan

بازنمایی‌هایی که خود توصیف می‌کند، دخیل هستند. با وجود این پیوند مهمی که او میان قدرت تصویر و وجود مادی زنان برقرار کرد، بحث‌های بیش‌تری را دامن زد.

آثار نظری فمینیستی موج دوم همچون دیالکتیک جنس^۱ نوشته‌ی شولامیت فایراستون^۲، نگرش‌های پدرسالارانه^۳ نوشته‌ی اوا فایجیز^۴ و اخته‌ی مؤنث^۵ نوشته‌ی ژرماین گریر^۶، که همگی برای اولین بار در ۱۹۷۰ منتشر شدند، تأکیدشان بر سیاست فرهنگ بود. کیت میلِت^۷ نیز در همان سال به ویژه مسئله‌ی سرکوب زنان تحت نظام پدرسالاری را در کتاب سیاست جنسی^۸ مطرح می‌کند. او در ابتدا با اشاره به این‌که چگونه پدرسالاری نه از راه اعمال زور بلکه با رضایت حکمفرما می‌شود، استدلال می‌کند که چگونه زنان از رهگذر پذیرش جایگاه اجتماعی پست‌تر، اجتماعی می‌شوند. میلِت با ریشه‌یابی این‌که چگونه استخوان‌بندی فرهنگی پدرسالاری، از اسطوره‌شناسی کهن گرفته تا نظریه‌های علمی معاصر، ایدئولوژی زنانگی را تثبیت می‌کنند، به مقایسه‌ی این دو مسئله ترغیب شد که چگونه محرومیت از مشارکت‌های سیاسی و قانونی (تشکیل کمپین‌هایی برای حق سقط جنین) مسئول تعدی به بدن مؤنث همچون تجاوز، آزار جنسی و خشونت خانگی است و این‌که چگونه فرم‌های فرهنگی‌ای مانند پورنوگرافی ابژه‌شدن زنان را تحکیم می‌بخشند.

این مطالعات پیشرو، زیربنای فعالیت‌های سیاسی رادیکال جنبش زنان را تشکیل داد و شناختی به دست داد از این‌که چگونه جهان پدرسالارانه، زنان را سرکوب می‌کرد. اتکای مستقیم به آثار دوبار این امکان را به نویسندگان فمینیست موج دوم داد تا تاریخ‌های فرهنگی سازش‌ناپذیری را از سرکوب زنان، نابرابری جنسی و محرومیت جنسیتی تدوین کنند: «فرهنگ به قدری

1. *The Dialectic of Sex*

2. Shulamith Firestone

3. *Patriarchal Attitudes*

4. Eva Figs

5. *Female Eunuch*

6. Germaine Greer

7. Kate Millett

8. *Sexual Politics: Kate Millett*

با تعصبات مردانه اشباع شده است که زنان تقریباً هرگز شانس برای نگاهی از منظر فرهنگی به خود و از دریچه‌ی چشمان خود ندارند» (Firestone ۱۹۷۹: ۱۴۹). این نوشته‌ها نه تنها اثبات کردند که برای واسازی ایدئولوژی پدرسالارانه‌ای مفید هستند که در آن برتری و اهمیت سوپرکتیویته‌ی مرد مسلم فرض شده است، بلکه فضاهای جدیدی را برای مقاومت زنانه و مفصل‌بندی یک تجربه‌ی زنانه‌ی بدیل و سوپرکتیو‌شناسایی کردند. نظریه‌ی فمینیستی به‌عنوان عرصه‌ای متمایز تا دهه‌ی ۱۹۷۰، تربیون آگاهی سیاسی زنانه‌ای بود که در آن «امر شخصی همان امر سیاسی است».

فمینیسم موج دوم و نقد فیلم

تحقیقات اولیه‌ی فمینیستی در مورد تصویر زنان در سینما مشی مشابهی داشت با نوشته‌های در باب سیاست بازنمایی. آنگاه که منتقدان و پژوهش‌گران در پی یافتن بهترین راه برای تفسیر جنسیت و بازنمایی در نسبت با پدرسالاری بودند، تصاویر کلیشه‌ای از زنان و بدن زنانه در سینما زیر ذره‌بین قرار گرفت. گام‌های فمینیستی اولیه در فهم شیوه‌هایی که زنان در سینما نمایش داده می‌شوند، این هدف را دنبال می‌کردند که محتوای سکسیستی روایت‌های سینمایی را آشکار سازند و نیز نشان دهند که چگونه رسانه‌های جمعی زنان را همچون ابژه‌های جنسی برمی‌سازند. در این‌جا از تحقیقات ماری آن دوآن^۱، پاتریشیا ملنکمپ^۲ و لیندا ویلیامز^۳ (۱۹۸۴) که از آن‌ها به‌عنوان «تصاویر زنان» یاد شده است، برای ترسیم کلی مسائل کلیدی مورد بحث مطالعات فمینیستی فیلم و همین‌طور توصیف فصل به فصل ساختار این کتاب، استفاده خواهد شد.

عمده‌ی آن‌چه که از آن به‌عنوان نخستین تلاش برای طرح‌ریزی یک نقد فمینیستی فیلم یاد می‌شود، بر بازنمایی زن تمرکز می‌کند، آن هم به

-
1. Mary Ann Doane
 2. Patricia Mellencamp
 3. Linda Williams

نحوی که انعکاس دهنده‌ی نگرش‌های اجتماعی، عقاید و ارزش‌های فرهنگی واقعی و افسانه‌ی پدرسالارانه باشد:

زنان نشانه‌گر^۱ تغییر مد بودند. آنان در سینما همچون آینه‌های دورو که گذشته‌ی بی‌واسطه را به آینده‌ی بی‌واسطه پیوند می‌دهند، نقش‌های خود را در جامعه بازتاب می‌دادند، تداوم می‌بخشیدند و در برخی جنبه‌ها خلاقیت‌هایی ارائه می‌کردند. (Haskell ۱۹۸۷: ۱۲)

مطالعات تاریخی مولی هاسکل^۲ و مارجوری روزن^۳ در مورد تلقی در باب زنان در سینما به طور کلی نمونه‌های خوبی از آن چیزی‌اند که معمولاً با عنوان «نظریه‌ی بازتاب» از آن یاد می‌شود. هردوی این گزارش‌ها انتقادهای فمینیستی قاطعی مطرح می‌کنند از این‌که چگونه سینمای هالیوود طی سال‌ها زنان را از طریق دسته‌بندی انواع آن‌ها در سینما سرکوب کرده است: الهه‌ی دلریا، زن اغواگر و مادر ایشارگر. رهیافت جامعه‌شناسانه‌ی دیگر را جوآن ملن^۴ در تحلیل‌اش در سال ۱۹۷۴ از ساختارهای سکسیستی حاضر در سینمای اروپا به دست داد. مبنای همه‌ی نوشته‌ها این فرض بنیادین است که سینما به نحوی آینه‌ای بازتابنده در برابر اجتماع قرار می‌دهد؛ همان‌طور که هاسکل در مقدمه‌اش تصریح می‌کند: «سینما یکی از شفاف‌ترین و دسترس‌پذیرترین عینک‌های نگاه به گذشته است، که هم‌زمان هم مصنوعی فرهنگی است و هم آینه» (۱۹۸۷: xviii).

تاریخ فرهنگی روزن که تصویر متغیر زن آرمانی هالیوودی را به ترتیب زمانی می‌نویسد، همان قدر که مدیون صورت‌بندی افسانه‌ی بی‌انتهای زنانگی دوبوار است، مرهون تفکرات فریدن در مورد سازه‌های اجتماعی- فرهنگی زنان در کتاب *اسطوره‌ی زنانگی*^۵ نیز هست. ونوس پاپ‌کرنی^۶ به ریشه‌یابی این امر می‌پردازد که هالیوود چگونه ستاره‌های زن خود را شکل داد و روایت‌های

-
1. Barometers
 2. Molly Haskell
 3. Marjorie Rosen
 4. Joan Mellen
 5. *the feminine mystique: Betty Friedan*
 6. *Popcorn Venus: Marjorie Rosen*

سینمایی‌اش را علیه پس‌زمینه‌ی متزلزل تغییرات اجتماعی و اقتصادی‌ای گردآوری کرد که در آمریکای قرن بیستم رخ می‌دادند، گویی «این صنعت آینه‌ای کج و معوج در برابر زندگی نگاه داشت» (۱۹۷۳: ۸۱).

روزن، هالیوود را به مثابه نهادی فهمید که تولیدات ایدئولوژی پدرسالارانه را با هم هماهنگ می‌کند و محمل قدرتمندی برای ارزش‌ها و ایده‌هایش است. اتکای آشکار به ایده‌های دوبار دربار‌ی این‌که چگونه افسانه‌های فرهنگی پدرسالارانه بردرک و دریافت انسان چیره می‌شوند، امکان شناخت این را به روزن می‌دهد که چگونه نسخه‌های سینمایی زنانگی، گویای تسلط فرهنگ مردانه و تصاویری‌اند که به نوبه‌ی خود به زنان واقعی ارائه می‌شوند تا با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری کنند و یا سازگار شوند. این تصاویر کلیشه‌ای شانس بسیار کمی به مخاطبان زن برای بازشناسی صحیح خویش می‌دهند. در عوض، برای زنان آگاهی کاذبی ایجاد می‌کنند که به آن‌ها چیزی جز راه‌گریزی به سوی فانتزی از طریق هم‌ذات‌پنداری با تصاویر کلیشه‌ای ارائه نمی‌دهند: «چگونه ارزش‌های هالیوودی جماعت ساده‌لوحی را همچون خود من عمیقاً تحت تأثیر قرار داده است. اما چرا این جماعت و به خصوص زنان آن بسیار منفعلانه، تعبیر صنعت فیلم را از زندگی با آغوش باز می‌پذیرند؟» (۱۹۷۳: ۹). علی‌رغم این‌که بازنمایی‌های جدیدی عرضه شد که با پیشرفت‌های واقعی زنان در سایر عرصه‌ها مصادف بود، توصیف دائمی صنعت سینما از زنان به مثابه ابژه‌ها یا قربانیان جنسی به روزن نشان داد که این تصاویر بیانگر اضطراب‌های پدرسالارانه در خصوص از دست‌رفتن قدرت اجتماعی-اقتصادی و جنسی مردانه است.

هیچ‌کجا محل نزاع بر سر تغییرات اجتماعی و بازنمایی فرهنگی به اندازه‌ی تصویر ستارگان زن، این «ونوس‌های پاپ‌کورنی ما» (۱۹۷۳: ۳۸۸)، هویدا نیست. ستاره‌ی زن به موازات شخصیتی که بازی می‌کند، هم‌زمان با زدودن ترس‌های مردانه، فانتزی‌های پدرسالارانه را نیز تجسم می‌بخشد، «محرک‌هایی سینمایی که حرف می‌زنند، قدم می‌زنند و به یک جامعه‌ی پدرسالارانه تسلی می‌بخشند» (۱۹۷۳: ۱۵۴). در عین حال زنان ورای شمایل سینمایی‌شان به دلیل اجبار به ترک فانتزی‌های روی پرده‌ی

سینما، در زندگی واقعی آن چه را که تصویرشان مثالی از آن است زیر سؤال می‌برند و واژگون می‌سازند تا تناقض را برملا کنند. روزن با تعریف ستاره‌ی زن به مثابه بازتاب و بازنمایی نادرست واقعیت، به این سمت سوق می‌یابد که پیوندی مهم میان متن و بستر آن برقرار کند که در آن ستاره‌ی زن محل مناقشه قرار گیرد.

کتاب *از تکریم تا تجاوز*^۱ هاسکل به همان اندازه که منظری قاطع درباره‌ی سینمای آمریکاراانه می‌دهد، به نمایش زنان در آن نیز می‌پردازد. او دگرگونی دهه به دهه‌ی بازنمایی زن را به مثابه چرخشی از «تکریم» (دوره‌ی صامت) به «تجاوز» (هالیوود دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰) روایت می‌کند: صنعت فیلم آمریکا «به‌عنوان بازوی تبلیغاتی ماشین رؤیای آمریکایی» و به موازات تغییرات اجتماعی-سیاسی واقعی برای زنان، «ترتیبی داد تا زنان در جای‌شان باقی بمانند» (۱۹۸۷: ۲، ۳). هالیوود از «باکرگان عصر ویکتوریا» در دهه‌ی ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ تا الهگان سکس مورد پرستش و «زن اغواگر دلربای (و شیطانی) فانتزی سنتی مردانه» (۱۹۸۷: ۳)، «افسانه‌های فرمانبری و ایثار» (۱۹۸۷: ۳۷۴) زنانه را ساخت. طی دهه‌ی آزاد ۱۹۶۰، احترام بیش از پیش تبدیل به خشونت جنسی و زن‌ستیزی می‌شود. به عقیده‌ی هاسکل این پاسخ ارتجاعی دلیل روشنی دارد: «قدرت رو به رشد و خواسته‌های زنان در زندگی واقعی که آزادی زنان طلایه‌دار آن بود، باعث شد که سینمای تجاری مشخصاً آن را پس بزند» (۱۹۸۷: ۳۲۳).

بحث هاسکل پیچیده‌تر از آن چیزی از آب درمی‌آید که خط سیر *تر از تکریم تا تجاوز* او در ابتدا نشان می‌دهد. او با تکرار افکار دوبوار آغاز می‌کند، این‌که چگونه فرهنگ غربی، فرودستی زنان را در ساخت اجتماعی‌اش تثبیت می‌کند: تصور فرودستی زنان دروغ بزرگی است که در جامعه‌ی غربی جا افتاده، دروغی عمیقاً ریشه‌دار در رفتار اجتماعی ما که صرف شناخت آن خطر افشا شدن کل ساخت تمدن را به همراه دارد. (۱۹۸۷: ۱)

هالیوود در مقام «صنعتی که بیش‌ترین سهم را در تقویت این دروغ بر عهده

دارد» (۱۹۸۷: ۲)، به تولید فیلم ادامه می‌دهد تا ایده‌ی نحوه‌ی درک جامعه از زن را زنده نگه دارد.

اشاره به این‌که سینما به طور تاریخی برای پنهان کردن دستاوردهای زنان و ترویج دیدگاه‌های مردانه عمل کرده است، هاسکل را ترغیب کرد تا بر روش‌هایی تمرکز کند که فیلم‌های هالیوودی از طریق آن‌ها واقعیت‌های اجتماعی را بازتولید کرده و هم‌زمان تجربیات زنان را از آن واقعیات تحریف می‌کنند. با این حال او معتقد است که فیلم نه یک توطئه‌ی آگاهانه را بازنمایی می‌کند و نه یک موضع ایدئولوژیکی به‌خصوص را. در عوض رانه‌های ناخودآگاه و سرکوب‌های فرهنگی که در لایه‌های بسیار عمیق‌تری دست به کارند، نحوه‌ی بازنمایی زنان را بر پرده‌ی سینما تعیین می‌کنند. تناقض و تابوهای اجتماعی این تصاویر آکنده از زنانگی ایدئولوژیک را بیش از پیش سروشکل می‌دهند. رهیافت شبه‌جامعه‌شناسانه‌ی او با کمی احتیاط حاکی از این است که همان‌قدر دغدغه‌های ذهنی کارگردان فیلم، هم خودآگاه و هم ناخودآگاه، در ساخت معنای فیلم دخیل است که سایر دیدگاه‌های مخالف. صداها، مخالفی که معمولاً متعلق به ستاره‌های زنی همچون بت دیویس^۱ و باربارا استنویک^۲ است، هم تناقض درونی حاضر در متن را آشکار می‌سازند و هم آن دسته از تناقضاتی را که در ساخت یک ستاره دخالت دارند. «شخصیت ستاره، صرف واقعیت ستاره‌بودن، به اندازه‌ی نقشی که بازی می‌کردند اهمیت داشت و خود مفهوم آن نقش‌ها را تحت تأثیر قرار می‌داد» (۱۹۸۷: ۵). استنویک ممکن است نقش زنانه‌ی معمولی «زن طبقه‌ی فرودست قربانی» را در فیلم *استلا دالاس*^۳ به کارگردانی کینگ ویدور^۴ در سال ۱۹۳۷ بازی کند، اما «اجرای جانکاه در عین حال مهیج او... استلا را وارد ساحتی دیگر می‌کند... که حتا زمانی که ما را عصبی هم می‌کند، قلب‌مان به درد آید» (همان). هاسکل در این جا معتقد است که استنویک در همان حین

1. Bette Davis

2. Barbara Stanwyck

3. Stella Dallas

4. King Vidor

که به کلیشه‌ای زنانه اعتراض می‌کند که بازی آن را در روند فیلم برعهده دارد، با خود چیزی متفاوت را به این نقش می‌آورد.

هاسکل و روزن کمک بسیار زیادی به فهم فمینیستی آغازین از این موضوع کردند که چگونه بازنمایی به شکلی ظریف با افسانه‌ها، ارزش‌ها و دیدگاه‌های پدرسالارانه پیوند خورده است: «تصویر زن از خودش به قدری در توده‌ی درهم‌تنیده‌ی افسانه‌ها و مداخلات ساختمانی مردان گره خورده که سخت است به آن مستقیم و بی‌واسطه نگاه شود» (Haskell ۱۹۸۷: ۲۷۸). اما ادعای آنان مبنی بر تقلیل تصویر زنان در سینما به طیف محدودی از کلیشه‌های زنانه در مقام «محمل فانتزی‌های مردانه» و «سپر بلای ترس‌های مردان» (۱۹۸۷: ۴۰)، هرگز فراتر از فهرست کردن نمونه‌های تاریخی و ادعاهای عجولانه نرفت. هرچند این نویسندگان در حال شناسایی توانایی تصویر سینمایی در طبیعی‌سازی آن چیزی بودند که صرفاً فرافکنی ایدئولوژی پدرسالارانه است، سایر فمینیست‌ها آن‌ها را ناتوان از مهیاساختن چارچوب نظری قانع‌کننده‌ای برای واسازی پیچیدگی گفته‌های‌شان می‌دیدند. از دیدگاه کلیر جانستون^۱، پم کوک^۲ و سایرین، فرضیه‌ی نظری آن‌ها که بر پیش‌فرض فمینیسم موج دوم مبتنی بود، یعنی وجود رابطه‌ی مستقیم میان بازنمایی و ارزش‌های اجتماعی‌ای که ایدئولوژی آن‌ها را تثبیت کرده است، نتوانست آن‌طور که باید چگونگی عملکرد ایدئولوژی را در تولید معنادر چارچوب متن فیلم توجیه کند. تصویرها صرفاً دنیای اجتماعی را بازنمی‌تابانند، بلکه دال‌هایی ایدئولوژیک‌اند. فصل اول، با عنوان «ساختن یک زبان نظری»، فعالیت‌های فکری آن دسته از پژوهش‌گران، منتقدان و فیلم‌سازان سینمای فمینیستی را بررسی می‌کند که در بریتانیای دهه‌ی ۱۹۷۰ در پی تدوین نظریه‌ی فیلم با گرایشات فمینیستی بودند. نظریه‌پردازان برای پرداختن به فقدان نظری محسوس به (پسا)ساختارگرایی، فلسفه‌ی قاره‌ای و روان‌کاوی و هم‌چنین شناسایی روش‌های انتقادی و ابزارهای مفهومی‌ای روی آوردند که در تدوین نظریه‌ی فمینیستی فیلم قابل استفاده بودند. همان کسانی که این

1. Claire Johnston

2. Pam Cook

اصطلاح‌ها و بحث‌ها را مطرح کردند، بر نظریه‌ی فیلم نیز اثر گذاشتند تا نوعی روش‌شناسی فمینیستی را بسط دهند و چارچوب ارجاعات و نظرگاه فکری آن را رسمیت دهند. این تلاش‌ها آشکار کرد که زنان نمی‌توانند به سادگی در نشانه‌شناسی و روان‌کاوی فالوس‌محوز صدای خودشان را به دست آورند؛ البته صاحب‌نظران و پژوهش‌گران در تلاش برای تدوین گفتمان نظری جدید سینمای فمینیستی کوشیدند زبان جدیدی برای نظریه‌ی خود بسازند که با آن همان روش‌هایی را که پیش‌تر تصرف یا اقتباس کرده بودند به پرسش گیرند. به عبارت دیگر، پژوهش‌گران فمینیست در خود روند بازاندیشی روان‌کاوی به منظور کاربست آن در نظریه‌ی فمینیستی فیلم به بازنگری در مورد تناسب استفاده از آن پرداختند.

فمینیست‌های فعال در مطالعات فرهنگی به نوبه‌ی خود بر محدودیت‌های پروژه‌ی نظری نشانه‌شناسانه- روان‌کاوانه تأکید می‌کردند. بدیلی که آن‌ها مطرح می‌کردند، بحثی بود پیرامون متن و زمینه‌ی آن که هاسکل پیش‌تر آن را در مداخله‌ی نظری مفید و البته ثقیل خود در رابطه با بازنمایی و دریافت آن، عنوان کرده بود. این بحث به طور کامل‌تر در فصلی از مقاله‌ی او در باب «سینمای زنان»^۱ در دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ بسط یافته است:

به این دلیل که سینمای زنان برای بازار به خصوصی طراحی و ساخته شده است، مضامین تکرارشونده‌ی آن بازنمایی همه‌جانبه‌ای است از تجلی رانه‌های جمعی خودآگاه و ناخودآگاه زنان آمریکایی و وظایف مقبول‌شان و مقاومت ناخودآگاه آنان. (۱۹۸۷: ۱۶۸)

هاسکل با برقراری پیوندی میان مخاطب و متن، به گونه‌ای معانی و مواضع خوانشی قطعی و ثابت را معین می‌کند که گویی همه‌ی مخاطبان زن از متن فیلم دقیقاً به یک شکل استفاده می‌کنند و آن را می‌فهمند. او هیچ کجا این مسائل را در نسبت با چگونگی تأثیرگذاری بسترهای نهادی بر فرم فیلم یا دریافت آن بررسی نمی‌کند. فصل دوم به بررسی مداخله‌ی مطالعات فرهنگی می‌پردازد که توانست بی‌اعتنایی به بستر اجتماعی- فرهنگی تماشاگران

زن را نشان دهد. این رویکرد، از الگوهای نظری‌ای که نشانه‌شناسی و روان‌کاوی تعریف می‌کردند، دور شد و آن‌ها را درمقام الگوهای ذات‌باور که فضای بسیار کمی برای «جدل متنی» به جای می‌گذاشتند، مردود دانست (Gledhill ۱۹۸۸). نویسندگانی همچون کریستین گلد‌هیل^۱ و آنت کوهن با ترکیب تحلیل‌های متنی با مطالعات دریافت مخاطبان و یا اقتصاد فرهنگ سینما، رابطه‌ای پیچیده‌تر و متنوع‌تر میان متن و تماشاگر و نهاد سینما یافتند. مطالعات قوم‌نگاری (جکی استیسی^۲ و ژاکلین بوبو^۳) یا رویکرد میان‌رشته‌ای به فرهنگ معاصر (تانیا مدلسکی^۴ و آن کاپلان^۵)، بیش از تمرکز محض بر متن، معرف رویکرد مطالعات فرهنگی به فیلم و نهاد سینما بودند. فمینیسم سیاهان نیز نقد دیگری بر نظریه‌ی فمینیستی فیلم راست‌کیش وارد کرد، زیرا در آن به مسئله‌ی نژاد و قومیت پرداخته نشده بود. محتوای این بازبینی آن بود که زن سیاه‌پوست در چارچوب نظریه‌ی فمینیستی فیلم (سفیدپوستان) درمقام دیگری ابژه شده عمل می‌کرد. جین گینز^۶ به‌ویژه حذف مسئله‌ی نژاد را در الگوهای روان‌کاوانه‌ی تفاوت جنسی برجسته کرد. فصل سوم که پیرامون نژاد، قومیت و پسااستعمارگرایی است، تأثیر پست‌مدرنیته و هم‌چنین نظریه‌های پسااستعماری و زیرمجموعه‌های آن را بر نظریه‌ی فمینیستی فیلم بررسی می‌کند. بحث‌هایی که پژوهش‌گرانی همچون گینس، بل هوکز^۷ (نام مستعار گلوریا واتکینز^۸) و لولا یانگ^۹ پیش کشیدند از سکوت تاریخی و واپس‌زنی فرهنگی در مورد تفاوت نژادی درون سینما سخن می‌گفت. این بحث‌ها به نوبه‌ی خود کمک شایانی به درک التقاط‌ها و هویت‌های سوژگانی مرتبط با تجربه‌ی پسااستعماری و پست‌مدرنیته کردند و هم‌چنین در فهم نظریه‌های اصلاح‌شده

-
1. Christine Gledhill
 2. Jackie Stacey
 3. Jacqueline Bobo
 4. Tania Modleski
 5. E. Ann Kaplan
 6. Jane Gaines
 7. Bell hooks
 8. Gloria Watkins
 9. Lola Young

درباره‌ی میل و سوبرکتیویته‌های زنانه و تماشاگری زنانه سهیم بودند. اذعان هاسکل به رانه‌های ناخودآگاه، منجر به مشاجرات بعدی نظریه‌پردازان فمینیست در مورد نقش فانتزی و میل در ساخت لذت‌های بصری و هم‌چنین سوبرکتیویته‌ی زنانه در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ می‌شود. هاسکل با فرارفتن از این باور معمول که فانتزی مردانه، معنا را تعریف می‌کند، به منتقدان فمینیست در مورد نادیده‌گرفتن این واقعیت هشدار می‌دهد که «شناخت فانتزی‌های مذبحخانه خود زنان از تجاوز، سادیسم، پذیرش سلطه، رهایی و روابط آزاد اهمیتی هم‌سنگ کلید رهایی و خودشناسی ما دارند» (۱۹۸۷: ۳۲). فصل چهارم به مداخلاتی می‌پردازد که از سوبرکتیویته، تفاوت جنسی و فانتزی به شکلی متفاوت سخن می‌گویند. این فصل به طور ویژه بر دو دوره تمرکز می‌کند: دهه‌ی ۱۹۸۰ و بازنگری نظریه‌ی روان‌کاوانه؛ و دهه‌ی ۱۹۹۰ با مداخلاتی از سوی نظریه‌ی کوئیر. پژوهش‌گران محدودیت‌های نظریه‌های موجود را مجدداً بررسی کردند تا خوانش‌های موشکافانه‌تری را از سوبرکتیویته و تفاوت جنسی و فانتزی بسط دهند.

فصل نتیجه‌گیری دقیقاً به همان شیوه‌ای که نظریه‌ی فمینیستی فیلم، به قول آنت کوهن با «آشکارا ساختن آن‌چه پنهان است» (۱۹۸۵: ۷۳) در جست‌وجوی واسازی کارکردهای متن فیلم از نقطه‌نظرات مختلف بود، به بررسی این موضوع می‌پردازد که چگونه مطالعات فمینیستی فیلم به مثابه یک گفتمان عمل می‌کند. به همان اندازه که نظریه‌ی فمینیستی فیلم بر ملاکردن رویه‌های ایدئولوژیک پدرسالاری حاضر در کنش‌های متنی و نهادی را هدف می‌گیرد، حوزه‌ی مطالعات فمینیستی فیلم نیز از دشواری‌های موجود در مفصل‌بندی آن مجادلات آگاه است. فرآیندهای دخیل در اعتبارزدایی و جداسدن از بحث‌های فمینیستی گذشته و حتا بازبایی و بازبینی آن‌ها، مخاطرات موجود در تدوین یک نظریه‌ی فمینیستی فیلم را آشکار می‌سازد.

سرنخ دیگری که این کتاب قصد دارد آن را پیگیری کند، این است که چگونه فمینیسم سینمایی، خود به مثابه مجموعه‌ای از ابزارهای مفهومی عمل می‌کند تا چیزهایی که درون ایدئولوژی مسلط می‌توانند یا نمی‌توانند به زبان

بیایند را مفصل بندی کند. بیان چنین مسائلی به معنای درگیری بی واسطه با ساختارهای قدرت و دانش است. اتخاذ مفهومی که تانیا مدلسکی آن را معرفی کرد، این تصور را به وجود می آورد که فمینیسم سینمایی در مقام «فضای تسامح و تعامل» (۱۹۹۹: ۲۲) عمل می کند. منظور از این عبارت این است که نظریه ی فمینیستی فیلم در جهت گشایش فضایی انتقادی عمل می کند که به زنان اجازه می دهد فراتر از این رشته با یکدیگر به گفت و گو بپردازند. این گفت و گوها نه تنها به دنبال فهم معنای بازنمایی، سوژکتیویته و تجربه اند، بلکه حقایق افشاگرانه ی جدیدی را نیز پیرامون این مسائل ارائه می کنند. اگر این گفتمان را به مثابه یک کلیت در نظر آوریم، دردسرهای موجود در فرآیند نگارش نظریه روشن خواهد شد. زیرا این گفتمان ابهاماتی را آشکار می سازد که هم هنگام سخن گفتن زنان در [شرایط] پدرسالاری وجود دارند و هم در این که چگونه فمینیسم سینمایی به عنوان یک حوزه ی دانش، خواه ناخواه این تناقض را بازنمایی می کند.

امروزه مطالعه ی نظریه ی فمینیستی فیلم در میان دانشجویان رشته های مختلف علوم انسانی رواج یافته است. این کتاب بر آن است که به دانشجویان درکی از صداها ی گوناگون دخیل در ساخت این دانش ارائه دهد. هدف این کتاب ریشه یابی هر بحث درون بستر فکری آن است تا نشان دهد که چگونه چارچوب های ویژه، رویکردهای اتخاذ شده را شکل داده اند. علاوه بر این اهداف، روش شناسی ها و علایق گوناگونی را توضیح می دهد که دانش فیلم فمینیستی را هدایت می کنند. فهم خاستگاه ها و دغدغه های کلیدی مسائلی که مطرح می شوند، به دانشجویان این امکان را خواهد داد که نحوه ی شکل گیری یک بحث آکادمیک را ببینند و علاوه بر آن به آنان کمک می کند که درک بهتری از روش های تحقیق، ایده های فکری و نقطه نظرات انتقادی مورد استفاده ی پژوهشگران سینمایی پیدا کنند تا خودشان نظریه هایی جدید بنویسند. مطالعه ی مجموعه نوشته ها با عنوان نظریه ی فمینیستی فیلم، امکان می دهد بفهمیم که این رشته به تولید دانش جدید پیرامون سوژکتیویته ی جنسیتی شده، بازنمایی و تماشاگری در طول چهار دهه ی گذشته چه کمک هایی کرده است.