بررسی

انتشار و براست جدیدی از ترجمه «وسایل بی‌هدف»

مضامین اصلی تفکر آگامبن در کتابی کوچک

جورجو آگامبن از خلاق‌ترین متفکران زمانه ماست. او نوس اندیشه خود را از متفکران گوناگونی ازجمله ارسطو، کارل مارکس، کارل اشمیت، والتر بنیامین، مارتین هایدگر، میشل فوکو، گی دوبور و... اخذ کرده و با تأملات فلسفی منظومه‌وار خود در باب مسائلی همچون حاکمیت در سنت غربی، سرمایه‌داری، میراث سن پل و مارکس، زیباشناسی، الهیات مانرباییانگی، ایده زمان و ایده تفکر و اخلاق چارچوب نظریه انتقادی را متحول کرده است. در دنیای انگلیسی‌زبان نام او بیشتر بعد از ترجمه کتاب «اجتماع آینده» بر سر زبان‌ها افتاد و سپس دیگر آثارش از ایتالیایی به انگلیسی و سایر زبان‌ها ترجمه شد. ایده‌های آگامبن در مهم‌ترین اثرش «هومو ساکر - که پروژه فلسفی و سیاسی دنباله‌داری است در ترسیم خصلت حاکمیت مدرن در جهان غربی - بعد از حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر و اعلام وضعیت اضطراری توسط ایالات متحده آمریکا در کانون توجه قرار گرفت. در ایران آشنایی با آرای آگامبن به همت مراد فرهادپور انجام شد. معرفی آرای او در ادامه ترجمه آثار متفکران سیاست رادیکال در دوران معاصر بود که در راستای پروژه‌ای جمعی به قصد دخالت نظری در وضعیت سیاسی انجام می‌شد و با مفاهیم امروز شناخته‌شده‌ای همچون «وضعیت استثنائی»، «حیات برهنه»، «هومو ساکر» و «اردوگاه» ابزار مناسبی در اختیار نظریه‌پردازی سیاسی قرار می‌داد. «وسایل بی‌هدف» اولین کتاب از آگامبن بود که به قلم امید مهرگان و صالح نجفی در سال ۱۳۸۶ به فارسی ترجمه و منتشر شد. مقالاتی از او درباره آگامبن بر محور بخش اول کتاب هوموساکر نیز در همان سال در مجله دوم کتاب‌های رخداد با عنوان «قانون و خشونت» منتشر شد و پس از آن آثار مختلفی از این متفکر مهم به فارسی ترجمه و منتشر شد. به‌تازگی ویراست جدیدی از کتاب «وسایل بی‌هدف» منتشر شده است. صالح نجفی در یادداشتی بر ویراست دوم نوشته: «متن ترجمه را از نو ویراسته‌ایم. خاصه مقاله‌هایی را که با ترجمه من در این کتاب آمده بودند. به گمانم، متن خواندنی‌تر و پذیرفتنی‌تر شده است. در ادامه ترجمه بخش کوتاهی از کتاب راهگشای آدام کوتسکو درباره درکیری آگامبن با امر سیاسی و مسائل سیاسی روز جهان آمده است که به درک بهتر و عمیق‌تر جایگاه این متن در پروژه آگامبن کمک می‌کند. آگامبن اکنون دیگر یکی از سرشناس‌ترین متفکران رادیکال اروپایی در زبان فارسی است و خواندن این رساله کیرا و جستارهای تأمل‌برانگیزی که در آن گرد آمده‌اند بی‌گمان الهام‌بخش خواهد بود. کتاب «قانون و خشونت» هم به زودی با ویراست جدید و به همت نشر نی بازنشر خواهد شد. ترجمه کتاب «هوموساکر» هم به‌زودی آماده نشر می‌شود و ما امیدواریم راه آگامبن‌خوانی در فارسی پیوسته هموارتر شود».

«وسایل بی‌هدف» به لحاظ فشردگی و ایجاز در طرح مضامین خاص آگامبن در میان کتاب‌های او جایگاه کمابیش یکتایی دارد. بسیاری از این مضامین با بیش‌تر به طور کامل بسط داده شده‌اند یا موضوع کارهای آتی آگامبن‌اند. بنابراین می‌توان گفت این کتاب کوچک تا اندازه زیادی حاوی همه دغدغه‌ها و مضامین اصلی تفکر آگامبن‌اند. از مفهوم قدرت دولت و حاکمیت در سنت غربی گرفته تا الهیات و مانرباییانیسم، والتر بنیامین و سیاست مسیحایی، سن پل و مارکس، ایده زمان و ایده تفکر و... ترجمه حاضر بر اساس ترجمه انگلیسی «وسایل بی‌هدف» به دست وینچیتسو بینیتی و جزاره گازارینو صورت گرفته است. چهار مقاله «فراسوی حقوق بشر»، «چهره»، «یادداشت‌هایی در باب سیاست» و «در این تبعید» را صالح نجفی به مقاله «زندگی صرف»، «مردم چیست؟»، «اردوگاه چیست؟»، «زبان‌ها و مردمان»، «یادداشت‌های حاشیه‌ای در باب شوخی به جامعه نمایش»، «پلیس در مقام حکم» و «یادداشت‌هایی در باب سیاست» را امید مهرگان به فارسی برگردانده‌اند.

در بیشگفتار کوتاه کتاب اینکه سیاست ظاهرا به محاق رفته و در قیاس با دین و اقتصاد و حتی قانون در مرتبه‌ای فرودست قرار گرفته را به این دلیل می‌داند که سیاست پس از فراموشی منزلت وجودشناختی خویش، دیگر قادر به پاسخ‌دهی را دچرسیدهایی نبوده است که رفته‌رفته مفاهیم و مفهوم‌های سیاست را از درون تهی و پوچ کرده‌اند: «سیاست امروز در سی دهه‌ی اخیر، پارادایم‌ها یا سرمنشق‌های حقیقتا سیاسی در تجارب و پدیده‌های جست‌وجو می‌شوند که معمولا سیاسی به نظر نمی‌آیند. یا صرفه به نحوی حاشیه‌ای چنین به نظر می‌رسند: حیات طبیعی (همان bare life) که روزگاری از ساحت‌های سیاسی راستین حذف می‌شد، و مطابق با تحلیل فوکو از زیست-سیاست، کنون دولتمردانی بازگردانده شده است)، وضعیت استثنا (همان تعلیق موقت حاکمیت قانون که از قضا، در مقام برسازنده ساختار بنیادین جریان نظم قانونی خاص است)، اردوگاه کار اجباری (نوعی منطقه عدم تمایز میان امر عمومی و خصوصی و جغرابت چارچوب پنهان فضای سیاسی‌ای که در آن زندگی می‌کنیم)». پاندهتان که مسلح بر این به عنوان چوبهای حاشیه‌ای تلقی می‌شدند، واکنون با در هم شکستن شیکه میان بشر و شهروند، به عامل تعیین‌کننده ملت-دولت مدرن بدل شده‌اند؛ زبان، که مصادره از روح و انباشت غیرطبیعی‌اش امر سیاست جوامع نمایش-دموکراتیکی است که در آنها زندگی می‌کنیم، و ساحت زیست‌ها (یا اطوارها) و وسایل ناب (یعنی ساحت آن وسایلی که خود را از رابطه‌شان با یک هدف رها می‌سازد و در عین حال همچنان وسیله باقی می‌مانند)، برنهاده‌شده به مراحلت راستین سیاست».

کتاب کوتسکو در درآمدی که در اهمیت فلسفه سیاسی آگامبن نوشته ادعا می‌کند که امر سیاسی طی فرایندی دومرحله‌ای در میدان بسیاری از این مضامین با بیش‌تر به طور کامل بسط داده شده‌اند یا موضوع کارهای آتی آگامبن‌اند. بنابراین می‌توان گفت این کتاب کوچک تا اندازه زیادی حاوی همه دغدغه‌ها و مضامین اصلی تفکر آگامبن‌اند. از مفهوم قدرت دولت و حاکمیت در سنت غربی گرفته تا الهیات و مانرباییانیسم، والتر بنیامین و سیاست مسیحایی، سن پل و مارکس، ایده زمان و ایده تفکر و... ترجمه حاضر بر اساس ترجمه انگلیسی «وسایل بی‌هدف» به دست وینچیتسو بینیتی و جزاره گازارینو صورت گرفته است. چهار مقاله «فراسوی حقوق بشر»، «چهره»، «یادداشت‌هایی در باب سیاست» و «در این تبعید» را صالح نجفی به مقاله «زندگی صرف»، «مردم چیست؟»، «اردوگاه چیست؟»، «زبان‌ها و مردمان»، «یادداشت‌های حاشیه‌ای در باب شوخی به جامعه نمایش»، «پلیس در مقام حکم» و «یادداشت‌هایی در باب سیاست» را امید مهرگان به فارسی برگردانده‌اند.

وسایل بی‌هدف
یادداشت‌هایی در باب سیاست
جورجو آگامبن
ترجمه: امید مهرگان، صالح نجفی
نشر نشرشجره
قیمت: ۵۵۰۰۰۰ تومان

نظریه فمینیستی فیلم از رشته‌های نسبتا جدیدی است که در چند دهه گذشته در دانشگاه‌های غربی تدریس می‌شود. البته این نظریه ریشه در جنبشی سیاسی یعنی موج دوم خیزش فمینیستی دارد. لارا مالوی، از بنیان‌گذاران مطالعات فمینیستی فیلم، آن را نخستین توصیف می‌کند: «نظریه فیلم و عمل فمینیستی درخصوص فیلم- با وجود تأثیر ناآورانه و عمیقش بر زیبایی‌شناسی و سیاست در سینما، ارتباط‌های نزدیکی با سنت سینماودستی داشت. این آخرین موجی بود که به دنبال جنبش‌های بزرگ «سینمای سوم»- که پروژه فلسفی و سیاسی دنباله‌داری است در ترسیم خصلت حاکمیت مدرن در جهان غربی - بعد از حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر و اعلام وضعیت اضطراری توسط ایالات متحده آمریکا در کانون توجه قرار گرفت. در ایران آشنایی با آرای آگامبن به همت مراد فرهادپور انجام شد. معرفی آرای او در ادامه ترجمه آثار متفکران سیاست رادیکال در دوران معاصر بود که در راستای پروژه‌ای جمعی به قصد دخالت نظری در وضعیت سیاسی انجام می‌شد و با مفاهیم امروز شناخته‌شده‌ای همچون «وضعیت استثنائی»، «حیات برهنه»، «هوموساکر» و «اردوگاه» ابزار مناسبی در اختیار نظریه‌پردازی سیاسی قرار می‌داد. «وسایل بی‌هدف» اولین کتاب از آگامبن بود که به قلم امید مهرگان و صالح نجفی در سال ۱۳۸۶ به فارسی ترجمه و منتشر شد. مقالاتی از او درباره آگامبن بر محور بخش اول کتاب هوموساکر نیز در همان سال در مجله دوم کتاب‌های رخداد با عنوان «قانون و خشونت» منتشر شد و پس از آن آثار مختلفی از این متفکر مهم به فارسی ترجمه و منتشر شد. به‌تازگی ویراست جدیدی از کتاب «وسایل بی‌هدف» منتشر شده است. صالح نجفی در یادداشتی بر ویراست دوم نوشته: «متن ترجمه را از نو ویراسته‌ایم. خاصه مقاله‌هایی را که با ترجمه من در این کتاب آمده بودند. به گمانم، متن خواندنی‌تر و پذیرفتنی‌تر شده است. در ادامه ترجمه بخش کوتاهی از کتاب راهگشای آدام کوتسکو درباره درکیری آگامبن با امر سیاسی و مسائل سیاسی روز جهان آمده است که به درک بهتر و عمیق‌تر جایگاه این متن در پروژه آگامبن کمک می‌کند. آگامبن اکنون دیگر یکی از سرشناس‌ترین متفکران رادیکال اروپایی در زبان فارسی است و خواندن این رساله کیرا و جستارهای تأمل‌برانگیزی که در آن گرد آمده‌اند بی‌گمان الهام‌بخش خواهد بود. کتاب «قانون و خشونت» هم به زودی با ویراست جدید و به همت نشر نی بازنشر خواهد شد. ترجمه کتاب «هوموساکر» هم به‌زودی آماده نشر می‌شود و ما امیدواریم راه آگامبن‌خوانی در فارسی پیوسته هموارتر شود».

«وسایل بی‌هدف» به لحاظ فشردگی و ایجاز در طرح مضامین خاص آگامبن در میان کتاب‌های او جایگاه کمابیش یکتایی دارد. بسیاری از این مضامین با بیش‌تر به طور کامل بسط داده شده‌اند یا موضوع کارهای آتی آگامبن‌اند. بنابراین می‌توان گفت این کتاب کوچک تا اندازه زیادی حاوی همه دغدغه‌ها و مضامین اصلی تفکر آگامبن‌اند. از مفهوم قدرت دولت و حاکمیت در سنت غربی گرفته تا الهیات و مانرباییانیسم، والتر بنیامین و سیاست مسیحایی، سن پل و مارکس، ایده زمان و ایده تفکر و... ترجمه حاضر بر اساس ترجمه انگلیسی «وسایل بی‌هدف» به دست وینچیتسو بینیتی و جزاره گازارینو صورت گرفته است. چهار مقاله «فراسوی حقوق بشر»، «چهره»، «یادداشت‌هایی در باب سیاست» و «در این تبعید» را صالح نجفی به مقاله «زندگی صرف»، «مردم چیست؟»، «اردوگاه چیست؟»، «زبان‌ها و مردمان»، «یادداشت‌های حاشیه‌ای در باب شوخی به جامعه نمایش»، «پلیس در مقام حکم» و «یادداشت‌هایی در باب سیاست» را امید مهرگان به فارسی برگردانده‌اند.

هدف کلی نظریه فمینیستی فیلم چیست؟

برای اینکه به این پرسش پاسخ دهیم باید دست‌کم در حد یک تصویر تقریبی فشرده دانش‌نامه‌ای بکوییم نظریه فمینیستی فیلم چیست تا بعد کمی‌کار را توضیح دهیم. البته نظریه فیلم برای خود تاریخچه‌ای دارد از زمان سینمای صامت تاکنون. بگذارید همین‌جا اشاره کنم که نباید نظریه فیلم را با نقد فیلم و یا تاریخ فیلم یکی دانست؛ هرچند هر سه رشته به هم مرتبط هستند. برخی از نظریه‌ها خواسته‌اند رابطه میان فیلم را با مسائل دیگری، مانند نقطه‌نظرهای شخصی سازندگان فیلم‌ها، اصول ناظر بر زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی یا ساختارگرایی تفسیر کنند. آشکار است که بسته به نوع مسائل فلسفی و نگرشی که این نظریه‌ها مورد عنایتمان می‌کنند، با تفسیرهای متفاوتی از یک فیلم روبه‌رو شویم؛ تفسیرهای روان‌کاوانه، نشانه‌شناسانه یا زبان‌شناسانه یا شناخت‌نگرانه و دیگر. یکی از جنبه‌هایی که برای اکثر رویکردهای مختلف در نظریه‌شناسی وجود دارد، آن است که روشن کند آیا دوربین به یک معنا در حکم چشم انسان است و صرفا آنچه را در برابرش می‌بیند، کپی می‌کند یا آنکه شیوه‌های کار هم چیدن تصاویر است که تفکر حاصلی را نمود می‌بخشد. شاید لازم باشد برای به‌دست‌دادن تعریفی از نظریه فمینیستی فیلم اشاره کرد که برای نظریه‌ها فیلم‌سازی را در حکم رویاهایی و خیال‌پردازی می‌دانند و عناصر تشکیل‌دهنده آن را باید بررسی می‌کنند که در این حالت بر جنبه‌های روحی، امیال، نیازها، و انگیزش تماشاگر و سینماگر تاکید دارند و نظریه‌های دیگری (مانند نظریه شناخت‌گر) بر درایر نگرش‌های مبتنی بر تفسیر متن- به واکنش عقلانی و تجربه تماشاگر تکیه می‌کنند و فلسفه مخاطب. رویکرد عاطفی و بسند زیباشناختی او را مهم می‌دانند و در نتیجه می‌کوشند فرم و محتوای فیلم را (برخلاف رویکاوی) بر پایه روندهای ذهنی تماشاگر و سینماگر بررسی و تجزیه و تحلیل کنند.

با این مقدمه‌چینی خواستیم بکوییم که نظریه فمینیستی فیلم هم یکی از این نظریه‌های است که به شکل اول نزدیک است، با این تکید که یکی از چشم‌گیرترین شباهت‌هایش با باقی نظریه‌ها آن است که طبعا از بدو شکل‌گیری‌اش تاکنون در پیوند با دانشگاهی و محفل‌های آکادمیک بوده‌اند و همین‌طور بر پایه و داده و نظریه‌پرداز و دانش‌آموخته تربیت کرده و می‌کند، اما تفاوت بارز آن، دست‌کم در زمان‌های آغازین شکل‌گیری‌اش، با شماری از این نظریه‌ها آن است که کوشیده تا میان نظریه و آنچه در عمل اتفاق می‌افتد، پیوندهای معناداری را برقرار کند و توضیح دهد. به این معنا نمی‌شود تنها به‌مثابه یک نظریه به آن پرداخت؛ زیرا با اتکا به همین نظریه‌ای که توضیح می‌داده، دست به فیلم‌سازی هم زده است. در حد صورت، نظریه فمینیستی فیلم (مانند نظریه‌های دیگر فیلم) دیگر و فهم پیوند میان فیلم‌ها با واقعیت، با هنرهای دیگر، با تماشاگر و با جامعه در مقیاس کلی چارچوب مفهومی خاصی را عرضه می‌کند.

کتاب‌خوان ایرانی که تازه امروز جولیت بینوش را برای نخستین بار می‌خواند می‌فهمد که مفهوم‌های جنسیتی دیگری نیز در این روزگار در کار است که می‌کوبند تقابل دو زن و مرد و اصلا هرکوئه تقابل‌های دوتایی قدیمی شده و باید جنسیت را یک طیف بدانیم. البته من مخالفت خاصی با طیف اگر هنوز جنسیتی زندگی می‌کنیم که به‌نوعی به زنان مربوط است. درباره نظریه فمینیستی فیلم و رئوس مقالات این کتاب، با یکی از مترجمان آن، نسترن موسوی، گفت‌وگویی انجام داده‌ایم که گزیده آن را در ادامه می‌خوانید.

کدام نظریه‌پردازی را برای تحلیل نوین مسائل جنسیتی مناسب‌تر می‌دانید؟ چرا؟

اوج این نظریه‌پردازی و انتشار تحلیل‌های مربوط به آن دهه ۱۹۸۰ است؛ اما زمینه شکل‌گیری آن به حدود یک دهه پیش از آن، یعنی زمان اوج‌گیری جنبش فمینیستی در اروپا و ایالات متحده آمریکا می‌رسد. کتاب «زن و سینما» (و نیز نوشته‌های دیگری از کاوون و کابلان و مالوی) توضیح می‌دهند که خود این نظریه‌پردازان از اعضای جنبش زنان (موج دوم جنبش فمینیستی) بودند. امروز که چند دهه از شکل‌گیری این نظریه گذشته، نه‌فقط محور بحث‌ها و شرایط تاریخی عوض شده؛ بلکه فناوری‌های فیلم‌سازی هم تغییر کرده‌اند. تا پایان قرن بیستم سه دوره برای تحول این نظریه قائل شده‌اند. اوایل دهه ۱۹۷۰، اواسط دهه ۱۹۷۰ تا اوایل دهه ۱۹۸۰، و اواسط دهه ۱۹۸۰ تا پایان قرن بیستم. امروز در قرن بیست‌ویکم و در عصر دیجیتال، می‌بینیم که رفتن به سینما و تماشای فیلم بر روی پرده اگر به کل منسوخ نشده باشد، بسیار از رونق افتاده است. به فراوانی کسانی را می‌بینیم که دارند فیلم‌های سینمایی مورد نظرشان را روی گوشی‌های هوشمند خود تماشا می‌کنند. شاید این دوره را بتوان دوره جهارم نامید! وانگهی امروز هر تماشاگری بالقوه سازنده فیلم هم شده است و دارد محتوای مدنظرش را ثبت‌وضبط می‌کند و چه بسا با انتخاب قاب‌ها و نحوه حرکت دوربین زیبایی‌شناختی خاص خودش را هم پدید آورد. البته ما در ادامه بحث فقط درمورد سه مرحله اول صحبت می‌کنیم.

گاهی در وقت فراغت لم می‌دهیم و تلویزیون را روشن می‌کنیم و کانال آن را مدام تغییر می‌دهیم. با فیلمی را همین‌طوری در دستگاه پخش می‌گذاریم و به تماشای تصویرهایی که می‌آیند و می‌روند، می‌نشینیم. معلوم است که این‌جور تماشاگردن فقط دریافتی سطحی از فیلم به دست می‌دهد؛ اما با یک اثر هنری نمی‌شود چنین برخوردی داشت. لازم است دقیق شویم تا بفهمیم چه چیزی دارد رخ می‌دهد و چه چیزی گفته می‌شود؟ تازه آن موقع است که می‌توان گفت آیا ضمن تماشای فیلم داریم جانبداری هم می‌کنیم یا نه؟ آیا داریم با شخصیتی از همان‌ابتدا هم‌دلی می‌کنیم و او را بد و بدتر وساطت می‌پذیریم؟ فیلم‌هایی که خوب ساخته می‌شوند، از نظر بارانگیختن عواطف جنان تأثیرگذارند که واکنش عاطفی جدی در تماشاگر پدید می‌آورند. مثلا اگر فیلم مادرام باشد، اشک تماشاگر را سرازیر می‌کند یا خواهش دیگر به شکلی متفاوت اثر می‌گذارند. به یاد دارم سال‌ها پیش از دو دوست شنیدم که آنها پس از دیدن فیلم «تلما و لوییز» (تصویر روی جلد کتاب «زن و سینما» صحنه‌ای از همین فیلم است) چنان جسارتی یافته بودند که وقتی هنگام بازگشت به خانه از محل نمایش خصوصی فیلم راننده‌ای از روی مزاحمت پیش پای آنها ترمز زده بود، به اعتراض با مشت به ماشین او کوبیده و دورش کرده بودند؛ اما این نوع تحریک‌ها به تأثیرات عاطفی در مقایسه با تأثیرات دیگری که غیرمستقیم و دزدرده بر ذهن‌مان می‌نشینند تفاوت دارند. خاصیت لذت‌بردن از تماشای فیلم سبب می‌شود که بی‌آنکه بفهمیم با اتفاقاتی که علیه ما یا موقعیت‌مان یا مناظرهای روی پرده به نمایش درمی‌آید، همزبان شویم و گرچه یک سینماوست واقعی باشیم تا حد اعتیاد به این کار ادامه دهیم!

وقتی نوبول بودوم اولین فیلم غیرچکخاف‌ی که در سینما دیدم فیلم «بربادرفته»- بود، از محبوب‌ترین پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما در فرانسه برداشت سیاه‌پوستی را نمایش به همین نام از مارگرت میچل. در این فیلم صحنه‌ای وجود دارد که بازیگر اصلی مرد آن، کلارک گیبل، شخصیت اصلی زن، اسکارلت آهارا، را تهدید می‌کند با عبارتی ارشکار مثل اینکه جمجمه او را مثل گردو خرد خواهد کرد. البته بعد از تماشای فیلم در آن عوالم رمانتیک تنها چیزی که تا سال‌ها یاد مانده بود، آن بود که حق با شخصیت مرد بود. و نفرت ما نسبت به او بدتر شد. نکته به خود تهیب می‌زدم که هم فیلمی را نبینند (آگاهی و شعور و خواندن بسیار دیرتر) از این مدت چندان دیده بودم و خوانده بودم هم مضامین زندگی واقعی و بازنمایی این زندگی در اثر هنری چه پیوندهای پیچیده‌ای دارد. در واقع، نظریه فمینیستی فیلم این روابط را بیرون می‌کشد و با بررسی که بر سینماوستان وارد می‌آورد.

لارا مالوی- از بنیان‌گذاران نظریه فمینیستی فیلم، می‌گوید سال‌های مدید بدون نظریه ماشیم با مردان قوی روی پرده احساس همدلی می‌کردیم و بدیرفته بودیم مرد و مردانگی یعنی همین رفتار خشونت‌آمیز و همراه با اقتدار. در این مواقع هیچ‌کس خودش را جای زنی که به فرض سیلی خورده نمی‌گذارد. چرا نمی‌کذارد؟ چرا این انفعال در ابرش می‌دهد؟ در تماشاگر و روایت و دوربین که صحنه را بازسازی می‌کند و کارگردان که صحنه را بازسازی می‌کند، ما در واقع داریم با فیلمی روبه‌رو هستیم که در آن، خاصیت لذت‌بردن از تماشای فیلم کاملا قدیمی شده است و روابط دوروبر موجود می‌پردازد. با این روابط دوروبر می‌توان گفت که هرکس مادری و مادر است و از مناسبات درون خانواده و خانه‌ها و جاهای دیگر، بسیار پررنگ تماشاگر را وارد می‌کند. ما اینجا این سؤال پیش می‌آید که اگر تماشاگر بخواهد عضو قضایا را ببیند، آیا دیگر نباید از تماشای فیلم لذت ببرد؟ آیا باید خود را از لذت سینمای روایی محروم کند؟ بـه این معنا همه سینماروهای جدی خیلی این نظریه فمینیستی فیلم را برنمی‌تابند.

شاید این دیگاهی به این موضوع بازمی‌گردد که سینما را هنر بدانیم یا صنعت سرگرمی.

لذت‌جویی از اثر هنری که گناه نیست! اگر تماشاگر از یک فیلم لذت نبرد، اصلا جرا باید آن را نگاه کند؟ البته اگر یک فیلم یا اثر هنری استانداردهای لازم را نداشته باشد، تماشاگر کلا آن را کنار می‌گذارد و از آگر اسپاسند نباشد. اصلا از خیر تماشای آن هم می‌گذرد. پای صنعت سینما به این معنا وسط می‌آید که تخصص، تجهیزات و تکنیک‌هایی را وارد کار می‌کند که به صورت غیرعرفی‌ای و دقیق‌تر، نه به صورت موضوعی و این‌که به اصول تماشاگر از دیدن فیلم راضی می‌شود. پس در قدم اول برخورداری از سطح متعارفی از اصول زیباشناسانه حاکم در هر هنر و در اینجا هنر سینما لازم است. سپس این سؤال به وجود می‌آید که اجا تماشاگر بیاید و خود را بیکذارد تا از سینما گسی هر جریزی خواست وارد آن کند؟ یا تماشاگر چنان تربیت یافته یا خود را تربیت کرده است که بتواند با عمق بیشتری هنر را نگاه کند؟ مقاله «جرا من فیلم‌های بد را دوست دارم؟» در کتاب «زن و سینما» درباره همین موضوع است. مثلا در بعضی فیلم‌ها شخصیت مرد فیلم شخصیت زن را تحقیر می‌کند و موضوع اساسا با تفکر من جیلی مافات دارد و نمی‌خواهم آن را تماشا کنم؛ اما حدیش می‌شود. جرا فیلم بد را نگاه می‌کنیم؟ دست آخر، آیا دلیل اصلی این است که چون ما را سرگرم می‌کند به تماشای این فیلم‌ها می‌نشینیم؟

نظریه فمینیستی فیلم معطوف به زنان فیلم‌ساز است یا بازنمایی زنان در سینما یا زنان تماشاگر؟

در واقع به هر سه. از در نوشته‌های نظریه‌پردازان اصلی این نظریه بنگریم، می‌بینیم که نظریه‌پردازان فیلم‌ساز نیز جنبشی نیست سازنده فیلم (خواه زن باشد یا مرد) محدود نمی‌ماند. آن قدر که آگاهانه که ناآگاهانه و زیر تأثیر شرایط زمانه خود و بر حسب موقعیت اجتماعی- اقتصادی و نیز بسته هنری خود دست به خلق دنیایی می‌زند که این باز بر تماشاگر، باز بنا به همان خصوصیات، برداشتی از اثر هنری می‌کند و مجموعه اینهاست که در تفسیر یا نقد فیلم مطرح می‌شوند.

آیا می‌توان از مفهومی به نام «زبان سینما» یا «فیلم زنانه» سخن گفت؟

بله می‌توانیم. در بدو ماجرا طبق نظریه «نگاه خیره» فیلم‌ساز زن دیگر نمی‌خواهد سیستم‌های قدیمی را تکرار کند و شیوه‌های جایگزین بیدا می‌کند. جنسیت با سبک و اصول زیبایی‌شناسی پیوندهای مشخص عینی دارد. مثلا کارهای دنیسه زنانه از اصول زیباشناسی زنانه پیروی می‌کنند چون شمار عظیمی از زنان در زیباسازی منزل(فضای خصوصی نقش داشته و طبع و سلیقه خاص خود را در آن دخیل می‌کردند. بله، ما مثلا تاریخ هنر غرب سرگذشت زنان را نوشیده می‌کند که در قرن‌های ۱۸ و ۱۹ به‌ناچار در استودیوهای برتر نقاشی و مجسمه‌سازی کار می‌کردند؛ بلکه به نقاشی روی قاب‌های کوچک در منزل به بازنمایی انسی و روابط دوروبر خود می‌پرداختند یا اصلا رمان‌نویسی در آغاز خود ژانری زنانه بود و از مناسبات درون خانه و منکی به تخیل برای بازنمایی به وجود آمد. مالوی در سینما به کاربرد دوربین ۱۶ میلی‌متری اشاره می‌کند؛ اینکه این دوربین به لحاظ فنی ظرفیت و محدودیت‌هایی خود را برای بازنمایی دارد و در نتیجه با معیارهای زیبایی‌شناسی دوربین ۳۵ میلی‌متری نباید آن را سنجید و از او «تحقیر» کرد.

البته بعضی‌ها مایل نیستند خودشان را سینماگری زنانه بنامند. لزوما نه از روی ملاحظات خاص (در جوامعی که ابراز عقیده به شکل صحراآمیز پیامدهای سیاسی، حقوقی، اجتماعی و حرفه‌ای دارد)؛ بلکه چنین برچسب‌زدنی را بر اثر خود، مفید هیچ فایده‌ای که نمی‌دانند؛ بله مضر می‌دانند (شاید به دلیل آنکه می‌بندارند بایه‌ترتیب بارار کارشان و مخاطب‌شان محدودتر می‌شود) و تمایل ندارند تماشاگر به طور ناخواسته آنها را در قالب ببیند و تا اید از او همان انتظار را داشته باشد. دراین‌صورت، از این زاویه سبه یـا دیگر نتوان گفت اصول زیباشناسی فمینیستی سفت و سخت وجود دارد کـه آثـار سینماگران زن را باید با آن اصول سنجید و نظرهای همیسته و یکسان درباره‌شان عرضه کرد.

نظریه فمینیستی فیلم صحبت از تأثیر جنبش‌های چپ‌گرا یا رفرف و تکوین یافت. شکست چپ در سیاست جهانی و رشد نئولیبرالیسم چه تأثیری بر آن گذاشت؟

اروپای غربی و آمریکای شمالی (عمدتا در ایالات متحده آمریکا و کانادا) در دهـه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ دستخوش تغییرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بود که نیرویی انگیزشی و از نظر سیاسی چپ داشت. برای نمونه، در آن دهه بود که آرا و عقاید گسانی مانند آلتوسر تازه به انگلیسی انتشار می‌یافت و بر متفکران و نظریه‌پردازان چپ انگلیسی‌زبان اثر می‌گذاشت. باید به خاطر سپرد که نظریه فمینیستی فیلم در برابر هر مسیر گذشته است که البته گاه با تعارفی داشته‌اند، ولی مهم است که ریشه‌کرفتن آن را از این دو سرچشمه کاهی جداگانه در نظر داشته باشیم و آن را یک پدیده یکپارچه زیر عنوان «غربی» نبینیم. این دو نحله را اگر بخواهیم نام ببریم، عبارت‌اند از نظریه‌پردازی در فلسفه فیلم در اروپای قاره‌ای و نیز انگلستان و نیز نظریه‌پردازی و فلسفه فیلم در آمریکای شمالی. رویکرد بریتانیایی نمی‌خواسته مانند رویکرد آمریکایی بازنمایی‌های سینمایی را بازتاب‌های واقعیت، خواه «حقیقی» خواه «ازپیش‌آفریده»، در نظر بگیرد بلکه به این بازنمایی‌ها به‌منزله «متن‌هایی می‌نگرد که دارای ساختارهای مشخص خود هستند.

اساس شکل‌گیری نظریه فمینیستی فیلم در اساسا جنبش‌های سیاسی موجود و پیگیری مطالعات آنها بود. معنای این کار خود این است که پیش از نظریه فمینیستی فیلم نیز سینماگر وجود نداشت یا زن‌ها روی پرده نمی‌آمدند. اما این نظریه با ترکیب عوامل مختلف تحلیل تازه‌ای در فهم و نقد سینما از منظر فمینیستی ارائـه داد. آن آگاهی جمعی که بر از جنبش زنان شـکل گرفته بود و قصد داشت خود را در ساحت فلسفه و واقعیت‌ها و استعمارزدایی را بازتاب دخیل کند در دوره بعد متوقف شد. این دوره مطالعات بود به ۱۹۸۰ به بعد به آمدن تحلیل و ریگان و رشد نئولیبرالیسم. از این دوره به بعد اساسا موضوعی به اسـم فیلم‌سازی مستقل ضربه مهلکی خورد. نظریه فمینیستی فیلم فقط در حوزه نظر فعال نبود و می‌گفت آن چیزی که به مفهوم زنانه سینمای زنان و زبان سینماگر به بیوست آوردهایم به زنان کشورهای جهان سوم و اقلیت‌های نژادی و جنسیتی توجه شده است.

ناگفته نماند که «زن غربی مستعمره‌ها» را نیز نمی‌توان یکدست شمرد و تجزیه‌اش از در سلسله‌مراتب طبقاتی جامعه «غربی» نادیده گرفت و از این باب کتاب در مطالعات متعدد خود کوشیده است از نویندگان و نظریه‌پردازان مورد نظر خود با نگاهی و ایوارهمجر دارد و بدون توجه در عین حال به داشتن آرا و عقاید جپ و گاهی به طور خاص سوبیالیستی شیوه داشتند. در ارتباط با همین موضوع، مقاله کایلان (یعنی «فمینیسم‌های جهانی و موقعیت نظریه فمینیستی فیلم») اذعان می‌کند که به دلیل ورود زنان جنوب سیاه‌پوست به این عرصه اقتدار نظریه فمینیستی فیلم که ابتدا بر روان‌کاوی استوار بود، متزلزل می‌شود و از کوشش‌های خوش و موضوع «نگاه خیره مبتلای‌دی» صحبت می‌کند. او می‌گوید «مرکز جنبش می‌تواند بازجا بماند». این نویسنده به گواه این مقاله (و نیز زندگی جوهای خود) بر آن است که با مطرح‌شدن همین نقطه‌نظرهای «زنان جهان سوم» است که با دیگر فمینیسم واحد و یکپارچه‌ای وجود ندارد و البته او این تحول را «موجت» می‌داند. در واقع، انتخاب این مقاله از میان مباحثی موجود در حوزه کاسع به هم مبانی است که در این پرسش نقد آمده است.

در ضمن، به عبرت برای شکستن تصویر یکپارچه رابطه جپ دیگری که کاه مترک اعمال سانسور در صنعت سینما بوده، به سانسور تاشاگران را در هالیوود و جاهای دیگر نیز اشاره کردیم. قصد داشتیم بکوییم سانسور عقاید و آرای مخالف در همه‌جا به ساختار هالیوود وجود داشته و دارد و چه صحنه‌هایی را به اسم «قانون هیز» از ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۸ در آمریکا سانسور می‌کردند. این موارد مستقیما به کتاب مرتبط نبود، ولی گنجاندن آنها برای آن بود که اگر کسی بخواهد به این لایه‌ها توجه کند، بتواند در مطلب را بگیرد.

**مالوی سلام فیلم‌های هالیوود را مبتنی بر نگاه خیره و روایتی می‌داند که در آن مرد تماشاگر کننده و کشگر ماجراست و زن موضوع منفعل این نگاه مرحله و ساختار داستان فیلم است. در قالب چنین بینشی نمی‌توان موضوع دارد که همه‌ساختارهای تماشاگران زن نگاه مرده را در تطابق با طریق فیلم آنان نیز تحمیل می‌شود. چگونه شکل می‌گیرد. این تناقض در چاپ نخست به نوشته‌های مانند The Oppositional Gaze: Black Female Spectators از بل هوکس دسترسی نداشتیم و لی در کتاب مقاله‌هایی را گنجانده‌ایم. مانند «ازهم‌پاشیدگی خانواده: رسانه، سوبیالیسم و مسئله تأثیر فمینیستی»که اشاره دارد به اینکه تا چه اندازه و به چه شکلی آنسال و آرزوهای تازه‌ای در فرهنگ اصطلاحات در بخش پایانی کتاب مدخل «سینمای سوم» را گنجانده‌ایم تا توضیح دهیم فیلم‌سازانی، با این فرض که همه فیلم‌ها بازنمایی ایدئولوژیک از واقعیت است، در تمایز با «سینمای اول» یا سنتی و «سینمای دوم» یا ضد سینما آثاری آفریدند که مسئله استعمار و استعمارزدایی را بازتاب می‌کرد. هنگام انتخاب مقاله‌ها برای چاپ هم قرار بود ساختار کتاب تغییر اساسی پیدا کند. اما با گنجاندن مقاله‌ای مانند «فمینیسم‌های جهانی و موقعیت نظریه فمینیستی فیلم» تا حد ممکن به اقلیت‌ها توجه شود. بلکه بخشی در بخش سوم کتاب که فهرست توصیفی کوتاهی از فیلم‌های داستانی، نشریه‌ها، جشنواره‌ها و پایگاه‌های اطلاع‌رسانی درباره سینمای زنان و زنان سینماگر به بیوست آوردهایم به زنان کشورهای جهان سوم و اقل