فلسفه تحلیلی، شماره سی و چهار، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ص۳۹-۶۷

ناکارآمدی نظریه فیلم روان‌کاوانه از منظر فمینیسم فرهنگی[۱]

شیما بحرینی[۲]

دانش‌آموخته دکتری فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

مالک حسینی[۳]

استادیار گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

شهاب الدین عادل[٤]

دانشیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

در بحث زبان زنانه در نظریه فمینیستی فیلم، تا بحال دو رویکرد عمده مطرح شده است. نخست رویکرد روان‌کاوانه است که به فرآیند رشد شخصیت از منظر روان‌کاوی فروید و لکان می‌پردازد. بنابراین رویکرد، طبق روان‌کاوی فروید و لکان، شخصیت زنان و مردان با توجه به دو فرآیند متفاوتی که در رشد شخصیت طی می‌کنند شکل می‌گیرد. مردان و زنان هر یک خواه ناخواه فرآیندی مشخص را طی می‌کنند و شخصیتی کامل و تثبیت‌شده می‌یابند. پس به‌عنوان تماشاگران یک فیلم و یا یک محصول فرهنگی، خواه ناخواه، هرکدام به گونه‌ای تثبیت شده و مشخص، تجربه‌ی فیلم دیدن را از سر می‌گذرانند که بر طبق فرمول‌های ثابت فرآیند رشد شخصیت زنانه و مردانه همواره ثابت و یکسان است. مثلاً مردان همواره در جایگاه سوژه‌ی میل و زنان در جایگاه ابژه‌ی میل قرار می‌گیرند. اما پس از ظهور مطالعات فرهنگی بود که رویکرد فرهنگی در نظریه فیلم فمینیستی رخ نمود. بر طبق این رویکرد، دریافت معنای یک اثر سینمایی تحت تأثیر فرهنگ و حاصل مذاکره میان متغیرهای فرهنگ است، هم‌چون سن، جنسیت، تاریخ، طبقه اجتماعی و اقتصادی و تجربیات زیسته‌ی هر زن یا هر مردی. بنابراین کوچک‌ترین تغییری در هر کدام از این عرصه‌ها، بر معنایی که مخاطب از اثر درک می‌کند یا به‌عبارتی می‌سازد، تأثیری بسزا دارد. پس تمام مردان و تمام زنان همواره و در هر زمان و هر مکان، معنایی یکسان از یک اثر سینمایی بر نمی‌سازند. با این تعریف، معنا همواره سیّال و متغیّر است. پس

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹٦/۱/۲۸؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹٦/٦/۵

۲. پست الکترونیک: shima.bahreyni30@gmail.com

۳. پست الکترونیک(مسؤول مکاتبات): malek.hosseini@yahoo.com

٤. پست الکترونیک: shahabeddinadel@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

نیازی به ساختن یک زبان زنانه در مقابل زبان مردانه در سینما نداریم. چون وجود زبان مردانه‌ی تثبیت شده در سینما از اساس در فمینیسم فرهنگی منتفی است. تنها کافیست آثار سینمایی و دلالت‌های جنسیتی آن‌ها را از نو خوانش کنیم، با هر خوانش نو، اثر از نو ساختار شکنی می‌شود و معناهای جدید و حتی ضد گفتمان مرد محور پیدا می‌کند.

واژگان کلیدی: استوارت هال، کریستین گلدهیل، نظریه روان‌کاوی، مطالعات فرهنگی، فمینیسم فرهنگی، متغیرهای فرهنگ.

مقدمه

متفکران فمینیست فعال در عرصه‌ی جنبش‌های زنان برای اولین بار به طرح این موضوع پرداختند که بسیاری از دلالت‌ها در زبان، جنسیتی هستند و بر پایه‌ی همان تقابل‌های دوگانه بنا شده‌اند. به این ترتیب که دلالت‌هایی که به زنان و مسائل و احساسات مربوط به آنان تعلق گرفته، با دلالت‌هایی که به مردان و تجربه‌های مردانه مربوط می‌شود، متفاوت است و بار ارزشی متفاوتی نیز دارد. دلالت‌هایی که به تجربه‌های یکسان در زندگی مردان و زنان مربوط می‌شود، یکسان نیستند و به نوعی در زبان چینش و بازنمایی شده‌اند که دلالت‌های مردانه بار ارزش مثبت‌تری داشته باشند. اگر بپذیریم که زبان بازنمایی لوگوس[1] و هم‌زاد آن است، باید این را نیز بپذیریم که کیفیت مرد محوری در زبان به کیفیت مرد محوری در اندیشه مربوط می‌شود. پس خرد مسلّط و بازنمایی آن در زبان، از دیدگاه متفکران فمینیست، مردانه تلقی می‌شوند، بنابراین نتیجه‌گیری می‌شود که زبان امری مردانه است که زنان صرفاً مصرف‌کنندگان آن هستند و نقشی فعالانه در تولید و پیشبرد زبان ـو به تبع آن زبان‌های آفرینش هنری، مثلاً زبان سینماـ ایفا نمی‌کنند.

1. Logos

Archive of SID

www.SID.ir

در زمینه‌ی آفرینش هنری نیز، از جمله سینما، زنان ابژه‌ی زیبایی و زیبایی‌شناسی تلقی می‌شوند که در واقع چشم‌انداز نگاه مردانه[1] به حساب می‌آیند.

آن‌چه از تمام این‌ها حاصل می‌آید، انفعال در زبان آفرینش هنری برای زنان و نقش تعیین‌کننده و تصمیم‌گیرنده در ایجاد و استفاده از زبان هنر برای مردان است. پس ادراک و لذت، هر دو جنسیتی می‌شوند و به این ترتیب زن، مصرف‌کننده و حاشیه‌ای و مرد، تولیدکننده و محوری تلقی می‌شوند. آن کسی که ادراک می‌کند و نیز لذت می‌برد _لذت زیبایی‌شناسانه و لذت دیداری_ مرد است و این امر، در تحلیل هنرهای بصری و ادبیات هم تأثیر می‌گذارد. به این معنا که زبان (و زبان آفرینش هنری) در نظارت و هدایت سوژه‌ی میل، مرد، قرار می‌گیرد و اوست که برای ابژه‌ی میل و چگونه به ادراک آمدن و نیز چگونگی بازنمایی زن تصمیم می‌گیرد. بنابراین، زنان همواره از حیطه‌ی خلق هنری و یا بهتر است بگوییم خلق یک زبان هنری که گویای میل آن‌ها و نگاه آن‌ها، نگاهی از آن خود، باشد، باز داشته شده‌اند.

بنابراین، فمینیست‌های معناشناس در زبان، به دنبال تضعیف این هنجارهای زبانی رفتند و به جای پذیرش گفتمان رایج و بهنجار (که همانا جنسیتی است)، به استقبال ضدّ گفتمان رفتند و به بسط نظریه‌های ضد گفتمان بهنجار پرداختند.

آن‌چه در بیشتر بررسی‌های پیرامون زبان مردانه و زنانه وجود دارد، نگاه ذات‌گرایانه به زبان مردانه و زنانه است. و این یعنی مثلاً زبان زنانه کیفیت‌های مشخصاً زنانه را داراست، مثلاً سیّالیت و لطافت بیان و ... اما پس از بحث‌های لکان[2] پیرامون روند رشد شخصیت در روان‌کاوی، چارچوب‌های هویت یا همان مرزهای خود-بودن در روان‌کاوی مخدوش می‌شود. زیرا آشکار می‌شود که سوژه (که در تاریخ تفکر غرب معنای ضمنی مردانه داشته است) بدون غیر _عضوی از بدن مادر یا مادر به‌طور کلی_

1. Male Gaze
2. Jacque Lacan

Archive of SID

www.SID.ir

امکان‌پذیر نیست. غیر، مدام با من و در من است و اصلاً من به واسطه‌ی غیر «من» می‌شود. پس سوژه‌ی سخنگوی مردانه تام و تمام، که از غیر پالوده باشد، در تفکر لکان منتفی می‌شود. تفکیک روشن و مشخص ذات مردانه و ذات مردانه نیز ناممکن می‌شود. پس زبان زنانه نیز، یک زبان خاصّ و ثابت نیست که از ذات زنانه سرچشمه گرفته باشد و ما به دنبال کشف آن باشیم یا نام «زبان زنانه» بر آن بگذاریم.

اما تحقیق و بررسی پیرامون الگوهای جنسیت‌گرایانه زبان، روز به روز بجای تمرکز بر گونه‌های زبان و شکل‌های آن، بیشتر بر کارکردهای زبان متمرکز می‌شود، یعنی با توجه به نظریه‌های گفتمان[1] و کارکردهای گوناگون زبان در بستر هر گفتمان. با توجه به نظریه گفتمان، زبان در گفتمان مرد محور، با قدرت و حفظ قدرت مردانه مرتبط می‌شود. درست است که زنان و مردان در مواجهه با زبان و به کارگیری آن یکسان عمل نمی‌کنند، اما این تفاوت‌ها به ذات زنانه و ذات مردانه ربطی ندارند. بلکه حاصل گفتمان مسلط و فرهنگ مسلط هستند که این تفاوت‌ها را بر می‌سازند.

«زبان جایی است که در آن، فرهنگ هویت جنسی را برمی‌سازد»[2] نه این‌که هویت جنسی یکسان و ثابتی برای مردان و زنان از پیش موجود باشد. بنابراین هویت جنسی از آن‌جا که تابع فرهنگ و گفتمان می‌شود، تغییرپذیر و سیّال است.

بنابراین، اگر بخواهیم رویکردهای گوناگون به زبان جنسیتی را به اجمال توضیح دهیم، باید بگوییم که نخست این رویکردها، ذات‌گرایانه بوده‌اند، یعنی دلالت و ویژگی‌های گوناگون آن را به ذات زنانه و یا ذات مردانه نسبت می‌دادند. مثلاً زبان، جامعه‌شناسان عقیده داشتند که در تحقیقاتی که پیرامون زبان زنانه داشته‌اند، متوجه شده‌اند که میان زبان زنانه و مردانه در زمینه‌ی ادای واژگان و دستور زبان، الگوهای

1. Discourse
2. Talbot, M., "Feminism and Language", *Routledge Companion to Feminism and Post Femenism*, Sarah Gamble(ed.), Routledge, New York, 2006, p.115.

Archive of SID

www.SID.ir

متفاوتی وجود دارد. به این معنا که زنان نسبت به مردان تمایل بیشتری به استفاده متنوع از الگوهای استاندارد زبان نشان می‌دهند.[1] و این به یک ذات زنانه، یا زن بودن به معنای کلّی مربوط می‌شود و ناشی از آن است و اگر مردان از الگوهای کم تنوّع‌تر، چارچوب دارتر و رسمی‌تر و مشخص‌تری در استفاده از زبان پیروی می‌کنند نیز، ناشی از مرد بودن آن‌هاست. اما به‌تدریج رویکردهای مربوط به زبان فمینیستی تغییر یافتند و رویکرد ذات‌گرایانه که نحوه‌ی استفاده از زبان و دلالت به‌طور کلی را به ذات زنانه یا ذات مردانه نسبت می‌داد، و آن را امری طبیعی، ناشی از طبیعت، و بنابراین لایتغیّر مفروض می‌داشت، به رویکردهای تحت تأثیر فرهنگ و گفتمان متمایل شد. یعنی دلالت‌های زنانه و مردانه دیگر از طبیعت زنانه و مردانه حاصل نمی‌شوند. بلکه در طول زمان، تحت تأثیر گفتمان و مناسبات قدرت در گفتمان، و تحت تأثیر فرهنگ و در گذر تاریخ، بر ساخته می‌شوند. پس دیگر دارای طبیعتی ثابت و لایتغیّر نیستند که از یک ذات زنانه یا مردانه سرچشمه گرفته و همیشه در هر مکان و هر زمانی به همان شکل ثابت باقی بمانند. گفتمان و فرهنگ مردمحور، نظام رمزگان، و نیز زبان آفرینش هنری، خود را به گونه‌ای سامان می‌دهد که دلالت‌ها مرد محور باشند ولی ممکن است در گفتمان و فرهنگی متفاوت، یا در یک دوره‌ی تاریخی متفاوت، نظام رمزگان، تفاوت‌هایی پیدا کند و مرد محوری را ساختار شکنی نماید. بنابراین زبان مردانه و زبان زنانه طبیعی و ذاتی و ثابت تلقی نمی‌شوند و مدام در تغییرند. گفتمان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون و متغیرهای فرهنگ، از جمله سن و سال، تاریخ، جنسیت، طبقه اجتماعی، تحصیلات، تجربه‌های زیسته‌ی افراد و ... دائماً این دلالت‌ها و معنای آن‌ها را تغییر می‌دهند و از نو برمی‌سازند.

متفکران فمینیست عرصه‌ی سینما تا پیش از ظهور مطالعات فرهنگی، عمدتاً دلالت‌های جنسیتی را با توجه به روان‌کاوی فروید و لکان بررسی می‌کردند. بر طبق

1. Talbot, "Feminism and Language", *Routledge Companion to Feminism and Post Femenism*, p.111.

Archive of SID

www.SID.ir

نظریه روان‌کاوی، زنان و مردان به حکم زن بودن و مرد بودنشان، فرآیندهای مشخص و ثابتی را هم‌چون یک الگوی جهانی در روند رشد شخصیت طی می‌کنند که بر طبق آن، مردان همواره سوژه‌ی میل و زنان ابژه‌ی میل قرار می‌گیرند. این فرآیندهای رشد شخصیت، مستقل عمل می‌کنند و تحت تأثیر هیچ چیزی نیستند، پس کیفیتی ثابت و جهانی می‌یابند. فمینیست‌های عرصه‌ی روان‌کاوی در سینما (که بعدتر مفصلاً به آن‌ها خواهیم پرداخت) بر طبق این نظریه، جایگاه ثابتی برای زن و مرد و معنای زن و مرد در سینما قائل هستند و عقیده دارند در نظام رمزگان سینمایی، نشانه‌ها همواره به گونه‌ای شکل گرفته‌اند که هم زنان ابژه‌ی میل قرار گیرند و با این نقش منفعلانه هم‌ذات پنداری کنند و نظام مردان نیز با سوژه‌ی میل و نقش فعالانه‌ی آن در جریان روایت سینمایی هم‌ذات‌پنداری نمایند و این مانند یک فرمول جهانی است. یعنی لاجرم تمام مردان و زنان در جریان تجربه‌ی دیدن یک فیلم، به همین شکل فیلم را معنا می‌کنند و با آن همراه می شوند.

نگاه به فرهنگ و متغیرهای آن و تأثیری که بر شکل‌گیری معنا می‌گذارد، از دهه ۱۹۸۰ و پس از ظهور نظریه‌ی مطالعات فرهنگی به شکل مدون توسط استوارت هال[1]، به عرصه‌ی زبان و دلالت ورود یافت. از نظر هال، هرگز نمی‌توان معنای یکّه و ثابتی برای دلالت چه در زبان و چه در زبان آفرینش هنری در نظر گرفت چون معنای دلالت‌ها تحت تأثیر فرهنگ و متغیرهای آن، مدام در حال تغییر هستند. بنابراین هرگز نمی‌توان برای زبان زنانه یا زبان مردانه تعریفی ثابت و کلی ارائه داد. از شاگردان استوارت هال، کریستین گلد هیل بود که از نظریه‌ی مطالعات فرهنگی هال، در عرصه‌ی نظریه‌ی فمینیستی فیلم استفاده کرد.

نظریه روان‌کاوی فیلم فمینیستی تا ظهور فمینیسم فرهنگی به قوّت خود باقی بود. تنها پس از مطالعات فرهنگی و استفاده کریستین گلد هیل از این نظریه در زمینه‌ی

1. Stuart Hall

Archive of SID

www.SID.ir

تحلیل فمینیستی فیلم بود که مشخص شد دریافت یا به نوعی بر ساخت معنای فیلم یا هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های زن و مرد آن توسط تمام مردان و تمام زنان بر یک شکل ثابت انجام نمی‌پذیرد. چرا که این روند به جز روان‌کاوی تحت تأثیر سایر متغیرهای فرهنگ نیز هست. پس الزاماً تمام مردان و یا تمام زنان، به یک شکل ثابت فرآیند دیدن فیلم و بر ساخت معنای آن را تجربه نمی‌کنند. کوشش ما در این مقاله بر این است که نشان دهیم آن‌چه به‌عنوان زبان مردانه در سینما تلقّی شده است، در واقع هرگز نمی‌تواند کیفیتی ثابت و بلاتغییر داشته باشد، بلکه با دخالت هر یک از متغیرهای فرهنگ از نو ساختار شکنی می‌شود. بنابراین زبان مرد محور همواره در معرض ساختار شکنی است و هر چقدر رمزگذار _خالق اثر_ بکوشد نیز هرگز نمی‌تواند تضمین کند که همه زنان و همه مردان دلالت‌ها را آن‌گونه که او به آن‌ها سر و سامان داده است، ادراک کنند یا به عبارتی بر سازند. پس زبان مرد محور در سینما، از اساس امری نامنسجم، متغیّر، سیّال و ناممکن است و خوانش‌های متفاوت از آثار سینمایی در طول تاریخ سینما، گواهی است بر این مدّعا.

نظریه فیلم روان‌کاوانه و زبان زنانه در سینما

«بازنمایی»[1] و «چشم‌انداز واقع شدن»[2] دو مقوله‌ی محوری است که در حیطه‌ی زبان زنانه در سینما مطرح شده است.[3]

نگاه‌ها در ابتدا متوجه موقعیت و تصویر کلیشه‌ای زنان، بخصوص در سینمای کلاسیک هالیوود شد. متفکران فمینیستی که در حوزه سینما و زبان زنانه فعالیت می‌کردند، به این نکته پرداختند که چگونه این کلیشه‌های تکرار شونده تصویری از زن

1. Representation
2. Spectatorship
3. Smelik, A., Pam Cook and Mieke Bernink, "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*, British Film Institute, 1999, p.491.

Archive of SID

www.SID.ir

برای مردان و برای زنان می‌آفرینند. سملیک می‌گوید: منتقدان و متفکران در این عرصه، با کمک دانش‌هایی هم‌چون نشانه‌شناسی و روان‌کاوی، به واکاوی مرکزیت تفکر مرد محور و پدر سالار در فرهنگ و سینما پرداختند و به ردیابی نشانه‌های تفاوت جنسیت، و نیز چگونگی رمزگذاری این تفاوت‌ها در زبان سینما روی آوردند. بیش از یک دهه، الگوی رایج در نظریه‌ی فیلم فمینیستی و بحث زبان زنانه، روان‌کاوی بود که مبنای آن، جداسازی زنان از مردان و ذکر تفاوت‌ها و تضادها میان آنان بود که به نوعی، این تقابل دوتایی را تقویت می‌کرد. اما در دهه‌های اخیر، دیگر این جداسازی به این سادگی‌ها به نظر نمی‌رسد.[1]

سملیک متذکر می‌شود که کلیر جانستون[2] از نخستین منتقدین فمینیست سینما بود که تصویر زن را در سینمای کلاسیک با تکیه بر نشانه‌شناسی مورد نقد قرار داد و زن را هم‌چون یک نشانه که در زبان سینما رمزگذاری و تولید می‌شود، مورد بررسی قرارداد و به این نکته توجه کرد که این رمزگذاری با توجه به دیدگاه‌ها، خواسته‌ها و ایدئولوژی مردانه صورت‌بندی شده است و گرنه تصویر سینمایی زن، هیچ است. زن در سینما معنای خاصی ندارد بلکه نشانه‌ای است که قرار است برای تماشاگران مرد معنای خاصی داشته باشد. به‌علاوه زنان در سینما به‌عنوان نه – مرد ترسیم شده‌اند و نه به صورت زن به خودی خود و برای خود. آن‌چه جانستون از آن پرده بر می‌دارد، کیفیت بر ساختی تصویر زن در سینماست. آن‌چه طبیعی تلقی می‌شود، در واقع، برساخته‌ی ایدئولوژی مردانه‌ی حاکم بر سینماست که تلاش دارد این برساختی بودن را از نظر مخفی دارد و واقعی و طبیعی جلوه دهد.

لورامالوی[3] از دیگر منتقدان سینما است که دیدگاه زبان جنسیتی را در سینما با توجه به روان‌کاوی مورد بررسی قرار داد. او در مقاله‌اش «لذت دیداری و سینمای

1. Smelik, "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*, p.491.
2. Claire Johnston
3. Laura Mulvey

Archive of SID

www.SID.ir

روایی»[1]، از تعبیر «شهوت دیدن»[2] استفاده می‌کند که از نظر فروید از رانه‌های بنیادی است. این میل به دیدن است که تماشاگر را جذب پرده‌ی سینما می‌کند. سینما از دیدزنی[3] و خودشیفتگی[4] در تصویرها و قصه‌هایش سود می‌جوید تا تماشاگر را جذب کند. تماشاگر از سویی از دید زدن، لذت دیداری می‌برد و دیگری را ابژه‌ی میل خود می‌سازد و از سویی، خویشتن را به گونه‌ای خودشیفته‌وار به‌عنوان سوژه نسبت به تصویری که می‌بیند، به رسمیت می‌شناسد. لورامالوی به نقش سینما در تقویت تقابل دوتایی جنسیتی اشاره می‌کند و تحلیل می‌کند رمزگذاری جنسیتی در سینما به گونه‌ای انجام می‌شود که شخصیت مرد، فعال و قدرتمند تصویر شده، داستان حول محور او می‌چرخد. در حالی‌که شخصیت زن ضعیف و منفعل و ابژه‌ی میل قهرمان مرد است. مالوی به سه نوع نگاه خیره‌ی مردانه[5] اشاره می‌کند. (نگاه دوربین، شخصیت سینمایی مرد و تماشاگر) مالوی متأثر از لکان، پرده سینما را معادل مرحله‌ی آینه‌ای در مراحل رشد شخصیت از دیدگاه لکان در نظر می‌گیرد که در آن، کودک برای نخستین بار، تصویری تام و تمام از خود مشاهده می‌کند و این توهم کامل بودن، گرایش خود شیفتگی را در او بر می‌انگیزد. مالوی می‌گوید این همان کاری است که سینما با تماشاگر مرد انجام می‌دهد و با رمزگذاری‌هایش کاری می‌کند که او به تصویر خودشیفته‌وار از خود برسد و هویت خود را این‌گونه شناسایی کند. سملیک آورده که از دیدگاه مالوی، بازنمایی زنان بر پرده گنگ و ناواضح است و ترکیبی از جذابیت و فریبکاری را با خود دارد که ترس از اختگی رابه یاد مردان می‌آورد. اما سینما به دو صورت این ترس را از مردان می‌زداید: ۱. در ساختار روایت ۲. از طریق فتیشیسم.[6] برای فروکش کردن این

1. "Visual Pleasure and Narrative Cinema"
2. Scopophila
3. Vouyerism
4. Narcissim
5. Male Gaze
6. Fetishism

Archive of SID

www.SID.ir

ترس در روایت، زن باید مجازات شود (هم‌چون سینمای هیچکاک)، که این از گرایش سادیستی ناشی می‌شود. اما در فتیشیسم برای پنهان کردن فقدان زن (فالوس)، زن به گونه‌ای بت‌واره و خیره‌کننده و جادویی تصویر می‌شود. این‌گونه زن برای مرد بی‌خطر شده و ابژه‌ی بی نقص میل او می‌شود. از آن‌جا که سینمای کلاسیک هالیوود تصویر زنان را این‌گونه برمی‌سازد، از نظر مالوی زنان باید برای شکستن این چارچوب به سراغ سینمای تجربی یا همان «ضد سینما»[1] بروند.

ضد سینمای زنان، بسیار از سینما و تئاتر آوانگارد و پیشتاز الهام گرفت. به‌عنوان مثال، از تئاتر فاصله‌گذاری برتولت برشت، یا زیبایی‌شناسی مدرنیستی ژان لوک گدار در دهه ۷۰ و یا حتی مونتاژ آیرنشتاین. در این ضد سینما، تصویر ما از واقع‌گرایی و آن‌چه آن را در فیلم‌ها واقعیت می‌نامیم، در هم می‌ریزد.

کایا سیلورمن[2] اشاره می‌کند که فیلم‌ها، در سینمای رایج و سنتی مرد محور به گونه‌ای کدگذاری می‌شوند که تماشاگر مرد بتواند با یک شخصیت توانگر، که عموماً مرد است، هم‌ذات پنداری کند و با این توهم قدرت و فاعل بودن، به تماشای فیلم بپردازد. درحالی‌که شخصیت زن به گونه‌ای ترسیم می‌شود که ناتوانی‌های سوژه‌ی مردانه را در خود جذب کند و به جای او منفعل و ناتوان باشد و نمایانگر اختگی، زخم‌ها و ترس‌های مردانه گردد.[3] بحث‌هایی که بر سر سوژه و یا تماشاگر سینمایی و ابژه یا چشم‌انداز، در فلسفه‌ی فیلم مطرح شده‌اند، از جمله از سوی لورامالوی و کلیر جانستون، بر پایه‌ی نظریه‌ی روان‌کاوی فروید است. حال آن‌که این اصول، اساساً اصولی لا یتغیر و همیشگی نیستند، کما این‌که مفاهیمی هم‌چون زنانگی و مردانگی و تعاریف مشخص از آن‌ها نیز همیشگی و پایدار نبوده‌اند. نمی‌توان روان‌کاوی را امری غیر تاریخی و ابدی در

1. Anti - Cinema
2. Kaja Silverman
3. Silverman, K., "Lost Objects, Mistaken Subjects", *Feminist Film Theory, A Reader*, Sue Thornham, Edinburgh University Press, 1999, pp.103, 104.

Archive of SID

www.SID.ir

نظر گرفت، بلکه همان‌گونه که روبی ریچ می‌گوید، باید به جست‌وجوی راهی برای آشتی دادن تجربه‌های شخصی زنان و اصول روان‌کاوی هم‌چون یک دانش برآمد.[۱] چرا که بسیاری از این اصول، چرخه‌هایی هستند که در طول تماشای یک فیلم، نزد مخاطبان زن و مرد فیلم‌ها الزاماً روی نمی‌دهند. یعنی به عبارتی تماشای یک فیلم توسط مخاطبان زن و مرد در عمل، الزاماً با اصول روان‌کاوی منطبق نیست. مثلاً در رابطه با نگاه خیره‌ی مردانه، لورا مالوی بعدها در مقاله‌ای در باب فیلم وسترن جدال در آفتاب[۲] اثر کینگ ویدور[۳] (۱۹۴۵) به این نکته می‌پردازد که زنان، تنها با شخصیت منفعل زن در فیلم‌ها هم‌ذات‌پنداری نمی‌کنند، بلکه مایلند خود را در جایگاه مرد نیز قرار دهند. یعنی تمایل به تغییر موضع جنسیتی در آن‌ها به چشم می‌خورد. چرا که زنان نیز، هم‌چون مردان، مرحله پیشاادیپی و حتی تجربه‌های فالیک و فانتزی‌های مربوط به آن را تجربه می‌کنند. حال آن‌که فروید، این تجربه ها را تنها مختص مردان می‌داند و این همان قسمتی است که از هویت جنسی زنان حذف شده است.[۴] بنابراین، زنان در هم‌ذات‌پنداری با جنس مخالف، انعطاف‌پذیرند.

مردپوشی زنان[۵] مفهومی است که نخست جانستون در مقاله‌ای در سال ۱۹۷۵ به آن اشاره کرد. این مرد پوشی و بعد، پرده‌برداری و آشکار شدن حقیقت، گونه‌ای ساخت شکنی را آشکار می‌کرد. مری آن دوان[۶] تحلیل می‌کند که این مبدل‌پوشی به تماشاگر زن کمک می‌کند فاصله‌ای را با خودش تجربه کند. به این ترتیب که تجربه‌ی جنسیت شناور و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت زن و هم‌زمان با شخصیت مرد در فیلم‌ها، این فاصله‌گیری

1. Rich, R., "Women and Film, A Discussion on Feminist Aesthetics", *Feminist Film Theory, A Reader*, Sue Thornham, Edinburgh University Press, 1999, p.162.
2. *Duel in the Sun*
3. King Vidor
4. See: Smelik, "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*, p.494.
5. Masquerade
6. Mary Ann Doan

Archive of SID

www.SID.ir

زن از خودش بر پرده را میسر می‌سازد و او را در موقعیت لذت بصری حاصل از دید زنی قرار می‌دهد.[۱]

در اوایل دهه ۱۹۸۰ این پرسش در نظریه‌ی فیلم فمینیستی و زبان زنانه در سینما مطرح شد که آیا نگاه خیره ماهیتی مردانه دارد و لا غیر؟ گرترود کخ[۲] (۱۹۸۰) از معدود فمینیست‌هایی است که اشاره می‌کند زنان نیز می‌توانند از تماشای زنان بر پرده لذت ببرند، بخصوص تصویر زن افسونگر و خطرناک[۳] که به آنان احساس خودمختاری و استقلال می‌دهد.

از طرفی اگر سینما میل به بازگشت به مرحله‌ی بدون جنسیت پیشاادیپی باشد، یعنی اتحاد با مادر و دو جنسیتی بودن، با این استدلال، تماشاگران زن، به این دلیل با زنان قاتل و خوان‌خوار در این فیلم‌ها هم‌ذات‌پنداری می‌کنند که این شخصیت‌ها، تصویر قدرتمند مادر را برای آنان تداعی می‌کنند.[۴]

کارول کلوور[۵] در ۱۹۹۲ این نکته را مورد بحث قرار می‌دهد که علاوه بر زنان، تماشاگران مرد نیز به گونه‌ای دو جنسیتی هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. او به شخصیت «زن نهایی»[۶] در فیلم‌ها اشاره می‌کند که ظاهری زنانه ولی رفتار مردانه دارد و در عملیات زد و خورد در فیلم‌ها شرکت کرده موفق از آن‌ها بیرون می‌آید. در واقع این زنان کیفیتی دو جنسیتی دارند؛ هم مردانه و خشن و هم زنانه‌اند. این قهرمانان زن، تمام تماشاگران را به گونه‌ای هدایت می‌کنند که به صورت دو جنسیتی با شخصیت‌های فیلم هم‌ذات‌پنداری کنند.[۷]

1. See: Smelik, "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*, p.495.
2. Gertrud Koch
3. Vamp
4. Ibid.
5. Carol Clover
6. Final Girl
7. Ibid.

Archive of SID

www.SID.ir

پس به این ترتیب، نظریه‌ی روان‌کاوانه فیلم از سوی بسیاری از فمینیست‌ها، قابل نقد به نظر می‌رسد. سملیک می‌گوید بنابر قول استیسی[۱] (۱۹۸۷) در فیلم‌هایی که دو قهرمان زن دارند، مانند همه چیز درباره ایو[۲] (آمریکا، ۱۹۵۰) یا ناامیدانه در جست‌وجوی سوزان[۳] (آمریکا، ۱۹۸۴) میل، به گونه‌ای فعالانه میان دو زن متبلور می‌شود که الزاماً میل از نوع میل مردانه به زن نیست. استیسی بر این عقیده است که الگوی سینمایی انعطاف‌پذیرتری از الگوی روان‌کاوی لازم است تا روابط میان جنسیت‌ها و مناسبات آن‌ها را با میل بیان کند، بدون آن‌که به دام تقابل‌های دوتایی در افتد. استیسی می‌گوید در این فیلم‌ها، زنان در عین حال که سوژه‌ی نگاه خیره هستند، ابژه‌ی میل و چشم‌انداز نگاه دیگری نیز واقع می‌شوند و این خود نوعی هویت‌یابی خارج از محدوده‌های سنتی و رایج جنسیتی (مردانه/ زنانه) به حساب می‌آید.[۴]

در دهه هشتاد با چاپ مقاله پم کوک[۵] بنام «بحران مردانگی[۶]» (۱۹۸۲) بابی جدید در مطالعات فمینیستی گشوده شد. دیگر به جای آن‌که تنها به زنان به‌عنوان چشم‌انداز دیدنی مردان توجه شود، به مردان به‌عنوان یک ابژه‌ی دیدنی برای زنان نیز توجه شد.

از طرفی با توجه به روان‌کاوی لکان، هیچ مردی صددرصد و کاملاً نمی‌تواند نماینده‌ی فالوس باشد. فالوس تنها یک دال یا نشانه است. هیچ مردی کاملاً منطبق با آن نیست. پس از اساس، فالوس با جنسیت مردانه هم‌ذات نیست که به واسطه‌ی آن تعریفی به او بدهد. بنابراین مرد نیز، می‌تواند به گونه‌ای زنانه در موقعیت چشم‌انداز قرار گیرد.[۷] حالا دیگر تصاویر فریبنده از مردان نیز بر پرده سینما داریم. مرد و مردانگی، به گونه‌ای

1. Jackie Stacy
2. All About Eve
3. Desperately Seeking Susan
4. Smelik, "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*, p.497.
5. Pam Cook
6. "Masculinity in Crisis"
7. Ibid, p.500

Archive of SID

www.SID.ir

دچار بحران شده است و گویی انسجام خود را به‌عنوان یک نشانه از دست داده است. گویی مردانگی، به گونه‌ای خالص و منسجم، ساختارشکنی شده است. به هر حال آن‌چه مسلم به نظر می‌رسد، این است که این ساختارشکنی در ژانرهای سینمایی، راه به تنوع سینمایی بسیاری برده است که در آن فیلم‌سازان، اعم از زن و مرد، به خلق شخصیت-هایی فراتر از چارچوب‌های جنسیتی تعریف شده دست زده‌اند و جایگاه تماشاگر و تماشایی را در هم ریخته‌اند و تمام آن‌چه را روزگاری ویژگی ذاتی مردانه و زنانه تلقی می‌شده، به چالش کشیده‌اند.

روبی ریچ[1] اشاره می‌کند که در نقد فمینیستی همواره زنان را به‌عنوان دریافت کننده‌ی تصاویری که مردان معنایش را برساخته‌اند، در نظر آورده‌اند. حال آن‌که زنان به‌عنوان تماشاگر، خود در تولید معنا برای آن تصاویر نقش دارند؛ و روان‌کاوی این مهم را نادیده می‌گیرد. زنان تنها دریافت‌کنندگان منفعل تصاویر سینمایی نیستند، بلکه آن‌ها نیز با صدای خود و ویژگی‌های خود، فیلم دیدن را تجربه می‌کنند.[2] نگاه خیره نیز امری مردانه نیست. هم زن و هم مرد، هر دو تماشاگر و چشم‌انداز هستند؛ گاه این و گاه آن یک.[3]

«زنان در فیلم ها به دو طریق هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. یکی مردانه و فعالانه که نگاه خیره هم در آن نقش دارد و دیگری منفعلانه، و هر دوی این هم‌ذات‌پنداری‌ها همواره ضمن یکدیگر وجود دارند و هم‌زمان اتفاق می‌افتند».[4] پس بیننده‌ی مرد یگانه سوژه و بیننده‌ی زن یگانه ابژه نیست. این دو نقش به هم تبدیل‌پذیرند. هر چند که سینمای رایج همواره کوشیده این تفکیک جنسیتی را در تصاویر و در روایت سینمایی شکل بدهد و

1. Rubi Rich
2. Rich, R., "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism", *Feminist Film Theory, A Reader*, Sue Thornham, p.450.
3. De Lauretis, T., "Oedipus Interruptus", *Feministt Film Theory A Reader*, Sue Thornham, Edinburgh University Press, 1999, pp.89-90.
4. Ibid, p.91.

Archive of SID

www.SID.ir

حفظ کند.

بحث‌هایی که بر پایه‌ی نظریه روان‌کاوی در باب فلسفه فیلم فمینیستی و زبان زنانه یا مردانه در سینما صورت گرفته، همان‌گونه که دیدیم اصولی لایتغیر و همیشگی نیستند. کما این‌که زن و مرد در مفهوم ابژه و سوژه مفاهیمی هم‌چون زنانگی و مردانگی و تعریف‌های مشخصی از آن‌ها نیز، همیشگی و پایدار نبوده‌اند. نمی‌توان روان‌کاوی را امری غیر تاریخی و ابدی در نظر گرفت. هم‌چنین نمی‌توان روان‌کاوی را به گونه‌ای صددرصد غیرشخصی در نظر گرفت، بلکه همان‌گونه که روبی ریچ می‌گوید، باید به جست‌وجوی راهی برای آشتی دادن تجربه‌های شخصی زنان و اصول روان‌کاوی هم‌چون یک دانش، برآمد.[1] رویکردهای قطعی‌نگرانه جنسیتی که در فمینیسم دوره‌های اول و دوم و نیز نظریه فیلم فمینیستی در سال‌های آغازینش، به‌عنوان ایدئولوژی‌های ثابت جلوه‌گر می‌شدند، دیگر به جای تبدیل شدن به ایدئولوژی‌های قهری، کیفیتی در فرآیند می‌یابند. دیگر تنها رمزگذار یا سازنده فیلم نیست که به تنهایی اثر را نشانه‌گذاری می‌کند و معنای مردمحورانه‌ای برای آن برمی‌سازد، دیگر اثر معنای یکّه‌ای ندارد که تنها به مدد فرمول روان‌کاوی بتوان آن را رمزگشایی نمود. این تغییرات در بحث زبان مردانه و زبان زنانه در فلسفه فیلم فمینیستی، بسیار مدیون مطالعات فرهنگی است که به شکل مدوّن توسط استوارت هال طرح و ارائه شد. پس از آن بود که نظریه روان‌کاوی هم‌چون یک ایدئولوژی جبری و اجتناب‌ناپذیر در باب فرآیند رشد شخصیت زنانه و مردانه، که هویت ثابتی به آن‌ها می‌بخشید، ناکافی به نظر رسید.

مطابق دیدگاه هال دیگر نمی‌توان به دنبال معنای یک اثر گشت، بلکه باید دامنه‌ای از معنا را برای هر اثر در بسترهای اجتماعی و فرهنگی گوناگون جست‌وجو کرد و این شامل دلالت‌های جنسیتی در زبان سینما نیز می‌شود. معنا در زمینه برساخته می‌شود.

1. Rich, R., "Women and Film, A Discussion of Feminist Aesthetics", *Feminist Film Theory, A Reader*, Sue Thornham, p.119.

Archive of SID

www.SID.ir

حتی فرآیند رشد شخصیت که روان‌کاوی بر آن تأکید دارد نیز، تابع متغیرهای فراوان فرهنگ است و بنابراین معنایی که توسط هر مخاطب زن یا مرد برای نشانه‌های سینمایی شکل می‌گیرد نیز، ثابت و بر اساس یک فرآیند بلاتغییر که اصول روان‌کاوی پیش می‌نهد، نخواهد بود.

بر اساس مطالعات فرهنگی عبارت‌های فروکاهنده‌ای هم‌چون زن و مرد، زبان زنانه و زبان مردانه، امکان‌پذیر نیستند. این‌ها تعاریفی هستند که در بسترهای فرهنگی، تاریخی، اقتصادی، اجتماعی، تربیتی و شخصیتی گوناگون، مدام تغییر شکل داده و از نو بر ساخته می‌شوند. بنابراین، معنا نیز تحت تأثیر همان متغیرهای مذکور، مدام دگرگون شده از نو شکل می‌گیرد و به تعداد مخاطبان زن یا مرد یک فیلم، می‌توان انتظار معناهایی پر شمار را از آن اثر داشت.

به این ترتیب دیگر نمی‌توان انتظار داشت تصویر زن بر پرده سینما، توسط تمام مخاطبان زن به یک شکل و توسط تمام مخاطبان مرد به یک شکل واحد رمزگشایی و معنا شود. چنین دستاوردی حاصل تأثیر مطالعات فرهنگی بر جریان فمینیسم و فلسفه‌ی فمینیستی فیلم و زبان مردانه یا مرد محور و یا زبان زنانه در نظام رمزگان سینمایی است.

ناکارآمدی نظریه‌ی روانکاوی

در ۱۹۷۸ حرکتی در نقد فیلم صورت گرفت که با آن‌چه فمینیست‌های دارای گرایش روان‌کاوی پیش از آن انجام داده بودند، بسیار متفاوت می‌نمود. کریستین گلدهیل از شاگردان استوارت هال، که در نظریه‌ی نقد فمینیستی خود، بسیار از مطالعات اجتماعی هال تأثیر پذیرفته است، در مقاله‌ای که در آن سال تحت عنوان «تحولات اخیر در زمینه نقد فمینیستی»[1] به رشته تحریر در آورد، به این نکته اشاره نمود که اقدامات منتقدین و تحلیل‌گران فمینیست، در زمینه‌ی سینما در دهه ۱۹۷۰ ناکافی به نظر می‌رسد. چرا که

1. "Recent Developments in Feminist Criticism"

Archive of SID

www.SID.ir

این نظریه‌پردازان بیشتر بر مباحث نظری متمرکز هستند در حالی که فیلم‌ها به راه خود می‌روند و روش‌های خود را برای جذب زنان و التذاد آن‌ها و حتی فهمیده شدنشان توسط زنان دارند. کریستین گلدهیل، برای پر کردن این شکاف میان بحث نظری و صنعت سینما (کارعملی)، پیشنهاد می‌کند که باید از روش روان‌کاوی در فیلم فاصله گرفت و بر خلاف فمینیست‌هایی که تا آن هنگام بخش اعظم کار خود را بر مبنای نظریات روان‌کاوی فروید و لکان درباب جنس و جنسیت استوار کرده بودند، آغازگاهی نو جست‌وجو کرد. گلدهیل عقیده دارد «معنا نه توسط مخاطب بر اثر تحمیل می‌شود و نه منفعلانه تنها توسط او مصرف می‌شود».[1] بلکه معنا حاصل «مذاکره»[2] میان ۳ عامل است: تولید، اثر یا متن (فیلم) و مخاطبان. گلدهیل به معنای «زن» به‌عنوان یک نشانه و نماد[3] می‌پردازد.[4] این نشانه مانند هر نشانه دیگری _در یک اثر سینمایی_ باتوجه به سه عامل مذکور رمزگذاری و رمزگشایی می‌شود. و بنابراین، هرگز معنای یکه و تثبیت شده‌ای نمی‌تواند داشته باشد و معنا مذاکره‌ای است. به‌عنوان مثال معنای «زن» به‌عنوان یک نشانه در سنت پدرسالارانه، به گونه‌ای تعریف می‌شود و در تجربیات اجتماعی-فرهنگی زنان از زبان خود آنان، به گونه‌ای یک‌سر متفاوت. از نظر گلدهیل، کار یک منتقد فمینیست این است که این مواضع گوناگون را در اثر (متن) مشخص سازد که معنا حاصل آن‌هاست. مواضع گوناگونی که، چه پدر سالارانه و چه فمینیستی باشند، حاصل مذاکره میان متن، زمینه‌ی اثر و مخاطب هستند. با این تعریف اگر معنای نشانه «زن» حاصل مذاکره است، دیگر نمی‌توان به الگوهای ساده‌انگارانه روان‌کاوی کفایت کرد که یک‌بار برای همیشه و به گونه‌ای فرا گفتمانی و فرافرهنگی و فراتاریخی، نشانه‌ها و معنا را

1. Gledhill, Ch., "Pleasurable Negotiations", *Feminist Film Theory, A Reader*, Sue Thornham , Edindurgh University Press, 1999, p.162.
2. Negotiation
3. Symbol
4. Ibid.

Archive of SID

www.SID.ir

تعریف می‌کنند با این امید که همواره و در هر کجا یا در هر گفتمان، به همان یک شکل خوانش شوند و همان‌گونه به فهم در آیند.

الگوهای روان‌کاوی تنها زمانی کار آمد می‌توانند بود که به حیطه تجربه‌های زیسته، در زندگی زنان وارد شوند. به‌عنوان مثال، در مقاله «باز پخش فیلم ویدئویی: خانواده‌ها، فیلم و فانتزی»[1] اثر والری واکردین[2] (۱۹۸۶) فیلم راکی۲[3] (۱۹۷۹) از منظر خانواده‌ای از طبقه کارگر بررسی می‌گردد. واکردین با الگوهای جهانی تماشاگری در سینما سخت مخالف است و بر آن است که روان‌کاوی باید با قوم‌شناسی که در واقع به نوعی طرح همان مفهوم تجربه‌ی زیسته است، درهم‌آمیخته شود. نمی‌توان تنها با اتکاء به اصول روان‌کاوی فروید و لکان به یک خوانش مشخص برای هر متن قائل شد. بنابراین فانتزی‌های ذهنی هنگام تماشای فیلم، که از منظر روان‌کاوی قابل بحث هستند، با تجربه‌ی زیسته در حیات اجتماعی (مثلاً قومیت یا طبقه اجتماعی تماشاگر) در هم آمیخته‌اند و نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک نمود.

در بررسی واکردین، فیلم راکی۲ حاوی فانتزی‌هایی پیرامون قدرت، قهرمان‌پروری و رستگاری است که از تجربه‌های طبقه کارگر از ضعف و تحت ستم طبقه‌ی مسلط بودن، ناشی می‌شود. این فانتزی‌ها گرچه ریشه در مسائل روان‌کاوی دارند، ولی از حیات اجتماعی فرد مورد بررسی _که از طبقه کارگر است_ جدا نیستند. فانتزی مردانه با ظاهر یک جنگنده راکی برای طبقه کارگر هویدا می‌شود و او می‌کوشد با آن قهرمان هم‌ذات‌پنداری کند؛ و البته این فانتزی به ناخودآگاه او باز می‌گردد. ناخودآگاهی که می‌خواهد از او در برابر ضعف در مقابل بورژوازی و البته در برابر زنانگی که به نوعی جلوه‌ای از این ضعف است، دفاع کند.[4]

---

1. "Video Replay: Families, Film and Fantasy"
2. Valerie Walkerdine
3. Rocky II
4. Ibid, p.182.

Archive of SID

www.SID.ir

جکی استیسی[1] هویت تماشاگر زن سینما را امری «در – فرآیند»[2] توصیف می‌کند. او نیز هم‌چون واکردین به بررسی این مسأله می‌پردازد که تماشاگر زن و فانتزی‌های او و حتی میل او، در زمینه‌های گوناگون اجتماعی، به گونه‌های متفاوتی شکل می‌گیرند و بنابراین، شکل‌گیری روانی فرد با شکل‌گیری اجتماعی او، ناگزیر در هم تنیده هستند. استیسی از «فانتزی‌های هم‌ذات‌پندارانه»[3] و «هم‌ذات‌پنداری در عمل»[4] سخن می‌گوید.[5] با این تفاصیل، این دیگر یک فرآیند است، فرآیندی حاصل مذاکره میان فانتزی‌های روانی و عمل و حیات اجتماعی هر تماشاگر. دیگر نمی‌توان به هویت‌های تثبیت شده و شکل گرفته‌ی جنسی، آن‌گونه که روان‌کاوی طرح می‌کند، اذعان داشت. آن‌چه وجود خواهد داشت، هویت جنسی نسبی، نا منسجم و دگرگون شونده است.

در راستای همین گونه نگاه به تحلیل فمینیستی فیلم‌ها و تحلیل سوژه و ابژه سینمایی در آن‌ها، جنت استایگر[6] منظری جدید را بر می‌گزیند که به آن «نظریه‌ی دریافت تاریخی»[7] می‌گوید. استایگر به این مسأله اشاره می‌کند که تاریخ و موقعیت تاریخی تماشاگر را نیز باید به تجربه زیسته‌ی اجتماعی و فانتزی‌های ذهنی او اضافه کرد. هیچ خوانشی از فیلم و آثار سینمایی خارج از بستر تاریخی آن صورت نمی‌پذیرد.[8]

آن‌چه از مباحث فوق مشهود است، این واقعیت است که دیگر نمی‌توان متن _اثر سینمایی_ را خارج از زمینه آن بررسی نمود. امر متنی با این تفاسیر به امر فرامتنی تغییر می‌یابد.

1. Jackestacey
2. In process
3. Idetificatory Fantasies
4. Identificatory practices
5. Ibid, p.199.
6. Janet Staiger
7. Historical Reception Studies
8. Ibid, p.211.

Archive of SID

www.SID.ir

کریستین گلدهیل در مقاله‌اش تحت عنوان «مذاکرات لذّتبخش»[1] (۱۹۸۹) می‌گوید تاپیش از این، تحلیل‌های فمینیستی از سینما پایشان را از مسائلی هم‌چون چشم چرانی[2] و جادوی تصویر جنسی زنانه[3] و یا بحث دیگری بودن[4] فراتر ننهاده بودند. تحلیل‌های سینمایی روان‌کاوانه، امر زنانه را همراه با بحث فقدان، غیاب و دیگری - بودن طرح می‌کردند. آن‌چه به‌عنوان دیگری، جنسیت، میل جنسی، نژاد و تفاوت توسط جهان پدرسالارانه بورژوازی سرکوب می‌شود، در سینما دوباره باز می‌گردد همان‌گونه که امر سرکوب شده در رویا باز می‌گردد. در تحلیل‌های مذکور، روایت سینمای کلاسیک این توهم یکی بودن و وحدت داشتن را از نوزنده می‌کند و به‌جای واقعیت تفاوت و جدایی می‌نشاند، و تماشاگر باید در این سیستم تولید معنا شرکت کند تا بتواند از آن لذت ببرد. و البته نظم روایی در این‌گونه سینما، مردانه تلقی می‌شود و تماشاگری که در جایگاه سوژه قرار می‌گیرد نیز مرد است. بنابراین، بازنمایی زنان در این فیلم‌ها اصلاً تصویری از زن ارائه نمی‌دهد، بلکه تصاویری ارائه می‌دهد از معیارهای ناخودآگاه مردانه از زن. پس سینمای ساختار شکنانه یا آوانگارد فمینیستی پا به منصه ظهور نهاد تا نشان دهد که راه ثابت و یگانه‌ای برای هم‌ذات‌پنداری وجود ندارد. و به این منظور تماشاگر را در بازی فرم‌ها و هویت وارد می‌کرد. اما گلدهیل می‌گوید شکل‌گیری تماشاگر زن، با مفهوم سوژه بیننده فیلم، مستلزم پیمودن راهی دو گانه است: ۱. شکل‌گیری تماشاگر/ سوژه زن توسط متن یا اثر سینمایی و ۲. شکل‌گیری مخاطب زن توسط مقولات اجتماعی- تاریخی جنسیت، طبقه، نژاد و ... یا به‌عبارتی توسط فرامتن و یا زمینه.[5]

گلدهیل می‌گوید مفهوم «مذاکره» همان مفهومی است که میان دو راهی مذکور پلی ایجاد می‌کند و سوژه متنی (تماشاگر) و سوژه فرهنگی را به هم مرتبط می‌سازد. با

1. Pleasurable Negotiations
2. Vouyerisn
3. Fetishism
4. Otherness
5. Ibid, p.168.

Archive of SID

www.SID.ir

نظریه «مذاکره»ی گلدهیل، دیگر هیچ جبری نه در تولید فرهنگی و نه در تحلیل‌های روانکاوانه‌ی فیلم‌ها (که تماشاگران را تنها از خلال سازوکارهای روانی-زبانی ناخودآگاه، که پدر-محور هستند، شکل می‌دهد) وجود نخواهد داشت. در مذاکره طرف‌های متضاد یا مخالف با هم جمع می‌گردند که در این‌جا فرامتن یا زمینه، متن‌ها (آثار سینمایی) و مخاطب سینما هستند. این جمع آمدن آن‌گونه که گلدهیل می‌گوید در معنای هم‌پوشانی است.[1]

نظریه مذاکره، جبریت متنی و فرمی را در سینما به چالش می‌کشد. ایدئولوژی‌ها و پذیرش امر مسلط نیز یک‌بار برای همیشه تعیین نمی‌شود تا از تغییر مصون باشد، بلکه همواره در فرآیند است و در مذاکره شکل می‌گیرد، شکل خود را از دست می‌دهد و به شکلی دیگر ظاهر می‌شود. به همین دلیل است که در جریان سینمای رایج هم، خوانش‌های مخالف خوان را می‌توان ایجاد کرد. چون کافی است دلالت‌ها در اثر مذاکره تغییر یابند. همان فیلم خاص این بار در اثر توافق نوینی میان مخاطب و زمانه تاریخی و مسائل سیاسی فرهنگی، به گونه‌ای دیگر خوانش می‌شود.

بنابراین، خوانش اثر امری است که بسیار وابسته به زمینه‌ی[2] خویش است. آن‌چه عوامل فرهنگی، اجتماعی و تاریخی را به روان‌کاوی و تجربه‌های روانی شخص پیوند می‌دهد. مذاکره است. مذاکره، فرآیندها و عملکردهای ناخودآگاه را در بستر اشکال گوناگون فرهنگی بررسی می‌کند و نه به‌عنوان یک عامل مستقل از زمینه. بنابراین، ناخودآگاه، جبر خویش را از دست می‌دهد، دیگر تنها آن نیست که مستقل از هر زمینه‌ای نقش‌های جنسیتی را یک‌بار برای همیشه و برای همه‌کس تعیین می‌کند، به گونه‌ای که تغییرناپذیر باشند. با این تفاصیل، بسیاری از مفاهیم روان‌کاوی نیز خود، تحت تأثیر «مذاکره»، هویت یک‌پارچه و ثابت و منسجم خود را از دست می‌دهند. مثل

1. Gledhill, Ch., "Pleasurable Negotiations", *Feminist Film Theory, A Reader*, Sue Thornham, Edindurgh University Press, 1999, p.169.
2. Context

Archive of SID

www.SID.ir

مفهوم دیگری. دیگری یک‌بار و برای همیشه دارای یک دلالت ثابت نیست. «بنابراین، تصویر زن، نگاه دوربین و شیوه‌ها و دلالت‌های تعاملات انسانی همواره به یک شکل وجود نخواهد داشت _که اصول روان‌کاوی یک‌بار برای همیشه آن‌ها را هم‌چون یک ایدئولوژی خاص (مثلاً ناخودآگاه) صورت‌بندی کرده باشد_ این‌ها نشانه‌های فرهنگی هستند و بنابراین محل کشمکش‌اند. کشمکش میان صدای زنانه و صدای مردانه، صدای طبقات مختلف اجتماعی، صداهای قومی و غیره».[1]

این‌که اصول روان‌کاوی را با زمینه فرهنگی (اجتماعی، سیاسی، تاریخی...) در مذاکره بدانیم، در واقع به ما کمک می‌کند تا جبریت اصول مذکور را به چالش بکشیم. وقتی نقش‌های جنسیتی را آن‌گونه که روان‌کاوی در نظر گرفته است، ثابت و بی تغییر تلقی نکنیم، پس این نقش‌ها بر پرده نیز نمی‌توانند همواره به یک گونه رمزگشایی شوند و یک دلالت خاص و یکه داشته باشند. به این دلیل است که به‌عنوان مثال، در تاریخ ژانر نوار،[2] دو گونه خوانش متفاوت به چشم می‌خورد. فیلم نوارها، با تصویر کردن زن خشن، یا زن هیولاگونه که در آخر توسط کارآگاه مرد مجرب دستگیره شده به سزای اعمال تبهکارانه‌اش می‌رسد، می‌توانند جلوه‌ای از گرایش سادیستی مردانه نسبت به چهره‌ی زن مستقل باشند و بنابراین سرکوب‌گرانه تلقی شوند. از سویی دیگر، همین فیلم‌ها می‌توانند به گونه‌ای خوانش شوند که سنت تصویر زن بر پرده را در سینمای سنتی و رایج بشکنند و بدون لفافه به تصویر کردن زنانی بپردازند که مستقل از مردان عمل می‌کنند، به راحتی آنان را می‌فریبند و گرچه شاید در آخر فیلم مدتی را به زندان بروند، ولی این نقطه پایانی بر آن‌ها نیست. نظام رمزگانی ژانر نوار، اگر با دیدگاه مرد محور و فرآیند ناخودآگاه و عقده ادیپ و ترس از اختگی و آلوده‌انگاری زن-مادر و بنابراین سرکوب و تنبیه او (سادیسم) خوانش شود، معنایی شکل می‌گیرد و اگر همان نظام رمزگان با دیدگاه‌های

1. Gledhill, "Pleasurable Negotiations", *Feminist Film Theory, A Reader*, p.173.
2. Noir

Archive of SID

www.SID.ir

جنبش زنان، تلاش زنان برای استقلال و نقش سوژه داشتن بر پرده و نیز هم‌ذات‌پنداری تماشاگران با آن نقش، به‌عنوان سوژه خوانش شود، معنایی متفاوت شکل خواهد گرفت. این همان مفهوم مذاکره میان عامل فرهنگی و اصول روان‌کاری (ایدئولوژی ناخودآگاه) است.

از نظر گلدهیل مذاکره به‌عنوان یک مفهوم تحلیلی، فضا ایجاد می‌کند. فضایی برای مانور دادن مفاهیمی هم‌چون سوبژکتیویته، هویت و لذت مخاطبین. تمام این مفاهیم می‌توانند در این فضا حرکت کنند و همواره تعاریف متفاوتی بیابند.

ما نیازمند تعاریفی از هویت هستیم که به ما در استفاده از تناقض‌های زندگی خویش کمک کنند. این یعنی آن‌که ما باید به حیطه مطالعات اجتماعی-اقتصادی، فرهنگی و زبان‌شناسانه وارد شویم و آن‌ها را در مذاکره با یکدیگر برای خلق معنا، مورد بررسی قرار دهیم. هم‌چنین باید همین رویکرد را در مورد رسانه و محصولات آن، به‌عنوان دستگاه‌هایی که مراکز تولید و یا تغییر هویت هستند، بکار بست.[1]

«دانستن این‌که هویت امری ثابت نیست و مدام از نو بر ساخته می‌شود، به منتقدین هشدار می‌دهد که به دنبال الگوهایی نهایی و شکل گرفته برای بازنمایی نباشند».[2]

اما به عقیده گلدهیل این‌گونه خوانش از متن (اثر هنری - سینمایی)، چون متن را، همان‌گونه که ذکر آن رفت، لحظه‌ای ایستا و ثابت در نظر می‌گیرد، به «فروبستگی روایت»[3] می‌رسد. در نتیجه‌گیری قطعی و نهایی خود از متن، اسیر می‌شود.[4] این‌گونه رویکرد به نقد و تحلیل متن یا اثر سینمایی ایراد عمده‌ای دارد و آن این است که تماشاگر را تنها یک مصرف‌کننده منفعل اثر هنری در نظر می‌گیرد. حال آن‌که دریافت و لذت

1. Gledhill, "Pleasurable Negotiations", *Feminist Film Theory, A Reader*, p.173.
2. Ibid.
3. Narrative closure
4. Ibid.

Archive of SID

www.SID.ir

بردن از اثر هنری (سینمایی)، یک فرآیند است و فرآیند، هرگز یک‌پارچه و یک‌باره وثابت نیست، بلکه تجربه‌ای نامنسجم، بی تداوم و در نوسان است. تماشاگر دامنه‌ای از هم‌ذات‌پنداری‌ها و یگانه‌انگاری‌ها را با اثر هنری تجربه می‌کند؛ همه‌ی این موقعیت‌های متفاوت برای هم‌ذات‌پنداری و یکی شدن با اثر، بالقوه در اثر موجودند. مثلاً ممکن است یک تماشاگر به دلیل موقعیت و پایگاه اجتماعی‌ای که دارد، از مقام سوژه بودن هنگام تماشای فیلم، به مقام دیگری روی بیاورد و این اتفاق در طول هر فیلم نه یک‌بار که چندین و چند بار ممکن است رخ دهد. ما به‌عنوان تماشاگر فیلم ممکن است مدام در طول تماشای یک فیلم از مقام سوژه‌ی لذت، به مقام ابژه‌ی آن یا از مقام انفعال به مقام فاعلیت تغییر موضع دهیم. بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که اهمیتی ندارد که فیلمی که تماشا می‌کنیم فیلمی آوانگارد و ضد جریان رایج فیلم‌سازی باشد و یا فیلمی متعلق به جریان رایج و پذیرفته شده سینما. تماشا و دریافت فیلم یک فرآیند است و به یک‌باره شکل نمی‌گیرد و مدام خود را ساختار شکنی می‌کند. بنابراین نتنیجه می‌گیریم که «تجربه فیلم در عمل، امری بسته‌بندی شده، مرتب، یکپارچه و دقیق نیست. بلکه تجربه‌ی بی نظم و غیر سازمان یافته‌ی دیدن (فیلم) و عواقب چنین تجربه‌ای، همان چیزی است که یک تحلیل‌گر فرهنگی باید مورد توجه قرار دهد».[1]

تحلیل معنای متن به صورت مذاکره‌ای (مذاکره میان عوامل گوناگونی چون فرهنگ و عوامل اجتماعی و .. و تجربه‌ی شخصی و روانی) دامنه‌ای از خوانش‌های گوناگون تولید می‌کند که ممکن است هر یک دیگری را به چالش بکشد. تاریخ نشان داده است که تغییر در زمینه (فرامتن)، خوانش‌های پیشین را مخدوش می‌کند و متن را از نو ساختار می‌دهد. منتقدین نیز خوانش‌های خود را با قوانین نشانه‌شناسی و نیز ظرفیت‌های فرهنگی موجود سازگار می‌کنند. شبکه‌ای از روابط و تعاملات فرهنگی هستند (در یک

1. Gledhill, "Pleasurable Negotiations", *Feminist Film Theory, A Reader*, p.174.

Archive of SID

www.SID.ir

گفتمان) که متنها و آثار هنری (سینمایی) نیز، در آن‌ها تولید و رمزگشایی می‌شوند.

مسأله‌ی عمده این است که چگونه عوامل اجتماعی و متنی در یک محصول فرهنگی (مثل فیلم) با یکدیگر جمع می‌شوند؛ چگونه زیبایی‌شناسی با تجربه‌های عملی زندگی (تجربه‌ی زیسته) در یک زمینه و یا فرامتن قرار می‌گیرند؛ و مهم‌تر از همه این‌که چگونه زن، به‌عنوان نشانه‌ای در یک زمینه‌ی پدرسالارانه، از زن بودن در دل تجربیات تاریخی-اجتماعی و فرهنگی زنان در عمل، متمایز می‌شود.[1]

تصویر زن در سینما نیز هم‌چون یک نشانه است که گاه سلطه‌ی مرد سالارانه و گاه مقاومت در برابر این سلطه را به تصویر کشیده است. تصویر زن در سینما نشانه‌ای است با دو معنای مذکور و نیز با معناهای بیشماری که بسیاری از آن‌ها تا امروز به تجربه در آمده و بسیاری نیز در راهند و هنوز تجربه نشده‌اند. امروزه تعاریف جدیدی از جنسیت ظهور کرده‌اند که سبب گشته‌اند ما درک متفاوتی از هویت یا ذات زنانه، یا فرآیند رشد شخصیت و ... داشته باشیم. مذاکره به ما نشان می‌دهد معنا در گفتمان‌های گوناگون، در جوامع، دوره‌های تاریخی و تجربیات گوناگون به گونه‌های متفاوت تولید می‌شود و سویه‌های متفاوت و مخالف، مدام با یکدیگر در مذاکره هستند، مذاکره‌ای که به تولید معناهای متفاوت می‌انجامد.

بنابراین باتوجه به آن‌چه گلدهیل پیرامون زبان، به‌عنوان نظامی از نشانه‌ها و معنا، رمزگذاری‌ها و رمزگشایی‌ها می‌گوید، زبان زنانه در سینما را نمی‌توان در فرم خاص، تکنیک‌های خاص و یا ژانر خاصی جست‌وجو کرد. امکان وجود یک ژانر زنانه یا سینمای زنانه یا فیلم‌هایی با زبان زنانه، با نظریه‌ی مذاکره به کلی منتفی می‌شود. نه به این دلیل که قصد داریم به سوی یک سینمای فرا جنسیتی یا بدون جنسیت گام برداریم، بلکه به این دلیل که با مذاکراتی شدن معنای نشانه‌های سینمایی دیگر نیازی به سینمای مردانه یا زنانه وجود نخواهد داشت. هیچ زبان زنانه یا زبان مردانه‌ای به صورت یکپارچه و

1. Ibid, p.176.

Archive of SID

www.SID.ir

منسجم در جهان فیلم و سینما وجود ندارد تا به یک‌باره به‌عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌های سر راست و تعریف شده که همواره معنای خاصی دارند، رمزگشایی شود. چرا که رمز گشایی همواره با مذاکره همراه و از آن جدایی‌ناپذیر است.

بنابراین هرگاه صحبت از زبان زنانه در سینما به میان می‌آید، الزاماً به معنای تجربیات آوانگارد در عرصه فیلم‌های زنان نیست. به معنای ضدیت با جریان رایج فیلم‌سازی پدرمحور هم نیست. بلکه زبان زنانه، به‌عنوان آن‌چه در تخالف با نظام رمزگان سینمای رایج که پدر–محور تلقی می‌شود، زبانی است که امکان بازی با نشانه‌ها را در مذاکره‌های گوناگون میان متن و مخاطب و فرامتن فراهم می‌آورد. و این یعنی همان امکان‌ناپذیر بودن معنا. با وجود امکان مذاکره، هر نظام رمزگان سینمایی می‌تواند زنانه باشد، یا به‌عبارتی زنانه خوانش شود. چون معنا همواره در مذاکره و به‌عبارتی در فرآیند است و یکه و تثبیت شده نیست که آن را دارای ماهیتی مردانه و یا زنانه بدانیم. حتی اگر مؤلف اثر _ فیلمساز _ مدعی تعلق اثرش به نظام گفتمان پدر محور باشد.

نتیجه

با توجه به دیدگاه‌های استوارت هال و شاگردش گلدهیل و با نگاهی به مطالعات فرهنگی و ورودش به عرصه‌ی فمینیسم، هرگز نمی‌توان با اتکا به نظریه‌ی روان‌کاوی جایگاه‌هایی ثابت برای مردان و زنان، هم‌چون سوژه‌ی میل و ابژه‌ی میل در سینما در نظر گرفت. هم زنان و هم مردان می‌توانند مدام به ابژه و سوژه تبدیل شوند و جایگاه خود را پیاپی با دیگری عوض کنند. بنابراین معنا همواره در حال شکل‌گیری است و کیفیتی در فرآیند دارد. با توجه به آن‌چه گفته شد، فمینیست‌های فرهنگی با اندیشه‌های نوی که ارائه نمودند، بر این باورند که تحلیل فیلم‌ها با توجه به نظریه روان‌کاوی، که از ابتدایی‌ترین رویکردهای فلسفه‌ی فیلم فمینیستی بوده، کارایی لازم را ندارد و کافی به نظر نمی‌رسد. چرا که تجربه‌های گوناگون انواع مخاطبان زن و مرد فیلم‌ها نشان می‌دهد تمام آن‌ها تنها

Archive of SID

www.SID.ir

با توجه به تفکیک‌های جنسیتی و طبق الگو و فرمولی که روان‌کاوی در باب فرآیند رشد شخصیت ارائه می‌دهد، فیلم را تماشا نمی‌کنند و طبق آن الگو از آن لذت نمی‌برند. همه‌ی تماشاگران زن یا همه‌ی تماشاگران مرد آن‌گونه که روان‌کاوی اذعان می‌کند، از یک الگوی یکسان و تجربه‌های یکسان در فرآیند رشد شخصیت پیروی نمی‌کنند. این الگوها، بر طبق تجربه‌ی زیسته‌ی هر انسانی، اعم از زن و مرد، می‌تواند تفاوت کند. عوامل فرهنگی، تاریخی، تجربه‌های زیسته، طبقات اجتماعی، گرایش‌های جنسیتی و ... همه و همه در شکل‌گیری معنا توسط تماشاگر یک فیلم نقش دارند، که تحلیل‌های روان‌کاوانه تنها یکی از این متغیرهاست. پس نمی‌توان تضمین کرد مخاطب مرد یک فیلم، فارغ از تمام متغیرهای فرهنگی، به صرف این‌که مرد است فرآیند رشد شخصیت معینی را طی می‌کند و لاجرم یک فیلم را به گونه‌ای مشخص و از پیش تعیین شده معنا می‌کند و از آن لذت می‌برد.

پس هر چقدر هم که فمینیست‌های پیرو نظریه‌ی روان‌کاوی نگران زبان مردانه در سینما باشند، این نگرانی بی مورد به‌نظر می‌رسد وگرنه طی سالیان، این همه معانی متفاوت و تحریف شده و متضاد از یک فیلم واحد نمی‌توانست وجود داشته باشد. مردان چون مرد هستند، همواره به یک شکل از فیلم‌ها لذت نمی‌برند. چرا که ساخته شدن معنا، حاصل مذاکره میان عوامل متعدد است که جنسیت و تربیت جنسی تنها یکی از آن‌ها محسوب می‌شود که تازه آن نیز تحت تأثیر زمینه‌های گوناگون، شکل‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. بنابراین فرآیند هم‌ذات‌پنداری تماشاگران زن و مرد با شخصیت‌های فیلم‌ها نیز نزد تک‌تک زنان و مردان با تفاوت‌هایی اتفاق می‌افتد.

پس خواه ناخواه دیگر نیازی نیست نگران لحن و زبان مرد محور بدنه‌ی سینمای رایج باشیم. تا زمانی که فیلم‌ها دیده می‌شوند، همواره توسط مخاطبان زن و مرد ساختارشکنی شده معناهای متفاوت و بعضاً ناآشنایی خواهند یافت. هنگامی که جبریت اصول روان‌کاوی را در جهت‌گیری‌های جنسیتی نسبت به فیلم‌ها به چالش بکشیم،

Archive of SID

www.SID.ir

سینمای مرد محور از ابتدا ساختارشکنی شده تلقی می‌شود. تمام تماشاگران، فیلم‌ها را به یک روش خاص و تحت تأثیر یک تئوری خاص، مثلاً تئوری روان‌کاوی، رمزگشایی و تجربه نمی‌کنند. همان‌طور که گلدهیل می‌گوید، چنین نگرش‌هایی فیلم را لحظه‌ای ثابت و ایستا در نظر می‌گیرند و در نتیجه‌گیری قطعی و نهایی خود از آن اسیر می‌شوند و به ناچار از تعاریفی مشخص و محدود، نظیر سینمای فرد محور، برای آن استفاده می‌کنند. در فلسفه‌ی فیلم فمینیسم فرهنگی، آن‌گونه که هال و گلدهیل مطرح می‌کنند، اتخاذ موضعی خاص و معنایی مشخص و محدود برای هر اثر، آن‌گونه که نظریه روان‌کاوی فراروی می‌نهد، توهّمی بیش به نظر نمی‌رسد.

بنابراین، ما چیزی به نام زبان مردانه نخواهیم داشت که نگران ساختن زبان زنانه در مقابل آن، در نظام رمزگان سینمایی باشیم. رمزگذار هر اندازه بکوشد دلالت‌های مرد محور را در اثرش بگنجاند و جایگاه ثابتی، آن‌گونه که روانکاوی ادعای آن را دارد، برای تماشاگران/ رمزگشایان مرد هم‌چون سوژه و زن هم‌چون ابژه در نظر بگیرد، هرگز موفق نخواهد شد آن‌ها را در جایگاه یکّه و ثابت و ازپیش‌تعیین شده‌ای که برای آن‌ها تعبیه کرده، قرار دهد.

منابع

رویل، نیکلاس، دریدا، ترجمه پویا ایمانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۸ش.

مولّلی، کرامت، مبانی روانکاوی فروید و لکان، تهران، نشر نی، ۱۳۹۱ش.

هال، استوارت، معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی، ترجمه محمد گل محمدی، تهران، نشر نی، ۱۳۹۱ش.

De Lauretis, T., "Oedipus Interruptus", *Feministt Film Theory A Reader*, Sue Thornham, Edinburgh University Press, 1999.

Doan, M. A., Patricia Mellencamp and Linda Williams, *Revision, Essays in Feminist Criticism*, the American Film Institute, Monograph Series, 1984.

Archive of SID

www.SID.ir

During, S., *The Cultural Studies Reader*, 2nd, Routledge London and New York, 1993.

Gamble, S., *Routledge Companion to Feminism and Post Feminism*, Routledge, London and New York, 1994.

Gledhill, Ch., "Pleasurable Negotiations", *Feminist Film Theory, a Reader*, Sue Thornham, Edindurgh University Press, 1999.

Gledhill, Ch., and Linda Williams, *Reinventing Film Studies*, Arnold, London, and Oxford University Press Inc, New York, 2000.

Hall, S., *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Sage Publications in association with the open University, U.S, 1997.

Pribram, E. D., *Female Spectators: Looking at Film and Television*, Verso, London and New York, 1988.

Silverman, K., "Lost Objects, Mistaken Subjects", *Feminist Film Theory, A Reader*, Sue Thornham, Edinburgh University Press, 1999.

Smelik, A., Pam Cook and Mieke Bernink, "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*, British Film Institute, England, 1999.

Talbot, M., "Feminism and Language", *Routledge Companion to Feminism and Post Femenism*, Sarah Gamble(ed.), Routledge, New York, 2006.

Archive of SID

www.SID.ir