سال پنجم، شماره دوم، پیاپی ۱۰
پاییز و زمستان ۱٤۰٤، صص ۳۱۰-۲۸۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2025.8028.1498

دریافت: ۱٤۰۳/۰٦/۰۵ پذیرش: ۱٤۰٤/۰۵/۲۵

مروری بر نظریهٔ فمینیستی فیلم: شخصیت‌پردازی، ساختار بصری، صوتی و روایی با اتکا بر آرای دولارتیس

فاطمه رنجبر[۱]

چکیده:

یکی از مهم‌ترین و چالش‌برانگیزترین حوزه‌های نظریهٔ فیلم، پیوند مطالعات سینمایی و نظریات فمینیستی است؛ از این‌رو فیلم و فمینیسم جایگاه ویژه‌ای در مطالعات سینمایی و نظریهٔ فیلم به دست آورده است. تفکر در رابطهٔ متضاد و پرتنش بین زنان به‌عنوان «شخصیت‌های معین تاریخی» و «زن نوعی» به‌عنوان یک بازنمایی فرهنگی خیالی، اساس کار ترزا دولارتیس است. اهمیت دولارتیس به‌عنوان نظریه‌پرداز فیلم و سینما در آنجاست که هم توانسته آرای فمینیستی خود را به حیطهٔ سینما وارد کند و هم با گسترش آن در دل همین حوزه و با تکیه بر خوانش خاص خود از فیلم‌ها و به‌خصوص سینمای بدنه و نقطهٔ مقابل آن، یعنی سینمای زنان، نظریات خود را به‌عنوان نظریات عام وارد حوزهٔ وسیع مطالعات زنان نماید؛ از این‌رو رویکردی دیالکتیکی بین حوزهٔ نظریه و شاخهٔ فیلم و سینما ذیل آرای وی دیده می‌شود. درخصوص ضرورت انجام تحقیق پیرامون سینما و نظریه‌های فمینیستی می‌توان گفت در نگاه نخست این موضوع حاصل رویکردی است که به سینما، به‌مثابهٔ بازتابندهٔ مسائل جامعه می‌نگرد؛ رویکردی که با عنوان «نظریهٔ بازتاب» پذیرفته شده است. این پژوهش در تلاش است ضمن مرور نظریهٔ فمینیستی فیلم، به بررسی و شرح مقوله‌هایی همچون شخصیت‌پردازی، ساختار بصری، ساختار صوتی و ساختار روایی در بطن این نظریه بپردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد تصویر معیار زنانگی در صنعت سینما که با نام «زن معمولی» شناخته می‌شود، زنی است که استعلای مرد را محقق می‌کند؛ او ابژه‌ای است که مرد در تقابل با آن، خودش را تمیز می‌دهد تا به سوبژکتیویته دست یابد؛ بدین‌ترتیب سینما با گنجاندن مناسبات نگریستن در بطن ساختار خود، از پیش تعیین می‌کند که چگونه باید به زن نگریست.

واژه‌های کلیدی: سینما، نظریهٔ فمینیستی فیلم، شخصیت‌پردازی، ساختار بصری و صوتی، ساختار روایی

۱. دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی ، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
fateme_ranjbar@semnan.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
فاطمه رنجبر. "مروری بر نظریه فمینیستی فیلم: شخصیت‌پردازی، ساختار بصری، صوتی و روایی با اتکا بر آراء دولارتیس". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۵، ۱۰، ۱٤۰٤، ۳۱۰-۲۸۷. doi: 10.22077/islah.2025.8028.1498

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

نظریه‌های فمینیستی فیلم یکی از مهم‌ترین جریان‌های فکری قرن بیستم است که پیوند عمیقی میان سینما و مطالعات جنسیت برقرار می‌کند. این نظریه‌ها با تمرکز بر چگونگی بازنمایی زنان در سینما، تلاش می‌کنند نقش‌های سنتی و کلیشه‌ای را که در طول تاریخ به زنان نسبت داده شده‌اند، تحلیل کنند و به چالش بکشند:

> دههٔ هشتاد میلادی دوران اوج‌گیری نظریات فمینیستی فیلم[1] است؛ دورانی که نظریه‌پردازان برجسته‌ای همچون کایا سیلورمن[2] و باربارا کرید[3] با طرح نظریات خود پیرامون سینما و مسائل زنان رویکردهای متفاوتی را بنیان نهادند که تأثیر آن‌ها از حوزهٔ نظریهٔ فیلم فراتر رفته و اغلب نظریات فمینیستی را شامل گردیده است. (میربابا ۱۳۹٤: ۱)

یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه، ترزا دولارتیس[4] است که با بهره‌گیری از مفاهیمی همچون «زن نوعی» و «زن تاریخی» در روشن‌کردن تضاد میان «تصویر فرهنگی» و «واقعیت تاریخی» زنان می‌کوشد. دیدگاه‌های او نه‌تنها محدود به نقد سینمای بدنه نیست؛ بلکه با ارائهٔ مفاهیمی همچون «تکنولوژی جنسیت» و «سینمای زنان»، افق‌های جدیدی را در زمینهٔ بازنمایی زنان گشوده است (De Lauretis 1987:2). در این میان مقالهٔ تأثیرگذار لورا مالوی[5] با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی» که در سال ۱۹۷۵ در نشریهٔ *اسکرین* منتشر شد، نقشی کلیدی در پیوند نظریهٔ فیلم و فمینیسم ایفا کرد. مالوی با استفاده از مفاهیم روان‌کاوی، به تحلیل نگاه خیرهٔ مردانه در سینمای هالیوود پرداخت و نشان داد که چگونه زنان به‌عنوان ابژه‌های جنسی در خدمت لذت بصری مردانه قرار می‌گیرند. او سه نوع نگاه را در سینما معرفی کرد: نگاه دوربین، نگاه شخصیت‌ها به یکدیگر و نگاه تماشاگر که همگی در تقویت نگاه مردانه و انفعال زنان مؤثرند (۲۰۱٤: ۱۱). مالوی پیشنهاد داد که با تخریب ساختارهای سنتی سینما و فاصله‌گذاری میان تماشاگر و شخصیت زن، می‌توان از شیءسازی زنان جلوگیری کرد. این مقاله نقش تعیین‌کننده‌ای در پیوند میان نظریهٔ فیلم و سینما به عهده داشت. با وجود این، دوران اوج فعالیت‌های نظرورزانه در حوزهٔ فیلم و فمینیسم به شخصی به نام ترزا دولارتیس[6]، نظریه‌پرداز ایتالیایی

1. Feminist film theory
2. Kaya Silverman
3. Barbara Creed
4. De Lauretis, T
5. Laura Mulvey
6. Teresa de Lauretis

مربوط می‌شود که بیشترین دوران فعالیت خود را در امریکا سپری کرده است. ترزا دولارتیس با معرفی مفهوم «تفاوت جنسی» نشان می‌دهد که سینما نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ واقعیت‌های اجتماعی نیست؛ بلکه خود نقشی فعال در شکل‌دهی به این واقعیت‌ها ایفا می‌کند. به همین دلیل، بررسی چگونگی بازنمایی زنان در سینما، نه‌تنها به فهم بهتر مناسبات جنسیتی کمک می‌کند؛ بلکه امکان نقد و تغییر این مناسبات را نیز فراهم می‌آورد. سینمای زنان مسیری است که از نظر دولارتیس امکان بازنمایی زن به‌مثابهٔ سوژهٔ فعال تاریخی را داده است. دولارتیس در درجهٔ اول به دنبال این است که بفهمد چطور می‌توان به‌عنوان یک زن فیلم را تماشا کرد. سینمای زنان هم شامل فیلم‌هایی است که زنان تولید کرده‌اند و هم فیلم‌هایی که دربارهٔ زنان ساخته شده است و البته شامل تلفیق این دو گونه نیز هست.(De Lauretis 2014: 239-241) ؛ اما با توجه به غالب‌بودن روایت مردانه در تاریخ سینما و به‌ویژه سینمای فراگیر کلاسیک، اولین تجربه‌های زنانه در سینما و به‌خصوص آن‌هایی که توسط فیلم‌سازان زن صورت پذیرفته‌اند، در دل سینمای آوانگارد و تجربی جای داشتند. کم‌کم با طرح موضوع استراتژی‌های روایی و تغییر نگاه استراتژیک به روایت، پای فیلمسازانی که روایت و داستانی زنانه با محوریت موضوعات زنان در فیلم‌هایشان مطرح است، به میان آمد؛ فیلمسازانی همچون شانتال آکرمن[1] و حتی جین کمپیون[2]. با توجه به اینکه بخش مهمی از فرهنگ جنسیتی جامعه که توسط نهادهای اجتماعی چون رسانه‌های جمعی بازتولید می‌شود، «نظریهٔ فمینیستی فیلم» سینما را یک *تکنولوژی جنسیت* می‌داند که هم می‌تواند کلیشه‌های جنسیتی را بازتولید کند و هم می‌تواند در برابر آن‌ها مقاومت کند. با اتکا به این نظریه، بررسی این کارکرد دوگانهٔ سینما، مسئلهٔ پژوهش حاضر است. بر این اساس این پژوهش در تلاش است ضمن شرح «نظریهٔ فمینیستی فیلم[3]»، شخصیت‌پردازی، ساختار بصری و صوتی و ساختار روایی از منظر این نظریه مرور و بررسی شود. درخصوص ضرورت انجام تحقیق پیرامون سینما و نظریه‌های فمینیستی می‌توان گفت در نگاه نخست این موضوع حاصل رویکردی است که به سینما، به‌مثابهٔ بازتابندهٔ مسائل جامعه می‌نگرد؛ رویکردی که با عنوان «نظریهٔ بازتاب» پذیرفته شده است؛ همچنین اهمیت این بررسی در قدرت تأثیر سینما نهفته است؛ چنان‌که منتقدان فمنیست هم تصریح کرده‌اند، سینما این قدرت را دارد که جهان مصنوع خود را به‌عنوان واقعیت ارائه کند و با تأثیر بر اندیشهٔ مخاطب، خود را مقدم بر جهان واقعی قرار دهد؛ درنتیجه

1. Chantal Anne Akerman
2 .Elizabeth Jane Campion
3. Feminist film theory

تصویری که سینما از زن ارائه می‌کند، می‌تواند معیار شناخت زنانگی قرارگیرد؛ بنابراین، تمایزگذاری میان موضع کلیشه‌ای و موضع کلیشه‌شکن آثار سینمایی در قبال تصویر زنان، ضروری است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و توصیفی ـ تحلیلی است که با استفاده از مرور نظام‌مند منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. داده‌ها از طریق بررسی متون علمی مرتبط با نظریه‌های فمینیستی فیلم، به‌ویژه آرای ترزا دولارتیس، گردآوری شده‌اند. در این مطالعه، با تحلیل مفاهیمی چون «زن تاریخی» و «زن نوعی»، «تکنولوژی جنسیت» و سینمای زنان، تلاش شده است تا تأثیر سینما بر بازنمایی هویت‌های جنسیتی بررسی شود. همچنین، ساختار بصری، صوتی و روایی فیلم‌ها از منظر نظریهٔ فمینیستی تحلیل شده است تا نقش آن‌ها در بازتولید یا تغییر کلیشه‌های جنسیتی مشخص شود.

پیشینهٔ پژوهشی نظریهٔ فمینیستی فیلم

از نخستین پژوهش‌های تخصصی پیرامون مسائل مربوط به جنسیت در سینما، می‌توان به کتاب *از تکریم تا تجاوز: تلقی از زنان در فیلم‌ها*[1] نوشتهٔ مالی هاسکل[2] اشاره کرد که در سال ۱۹۷٤ به چاپ رسیده است. هاسکل در این اثر میان بازنمایی زنان در سینما و واقعیت تاریخی آنان فاصله گذاشته و با شناسایی تیپ‌های شخصیتی محدود و تکرارشوندهٔ پرسوناژهای زن در سینمای مسلط، نتیجه می‌گیرد چنانچه سینما به‌مثابهٔ آینه‌ای باشد که پیش روی اجتماع گذاشته‌اند، تصویر ارائه‌شده از زنان، تحریف‌شده و مخدوش است. از دید هاسکل موضوعات فیلم کلاسیک درباب زنان در همین موارد خلاصه می‌شود؛ یعنی این فیلم‌ها قادر نیستند که درک درستی از ماهیت و رفتارهای زنان داشته باشند. هم‌سو با نتایج کار هاسکل، کلر جانستن در مقالهٔ «سینمای زنان به‌مثابهٔ ضد سینما[3]»، به نفی جنبهٔ بازتاب‌گر سینما می‌پردازد. جانستن به بررسی سینمای رسمی پرداخت و نشان داد که در این سینما زنان همواره دارای نقش فرعی هستند و وجود زن در این فیلم‌ها صرفاً برای تکمیل شخصیت مرد فیلم است. او اعتقاد داشت در هالیوود و سینمای رسمی سایر کشورها مرد شخصیت فعال و زن شخصیت منفعل است. حتی لذت‌ها در فیلم

1. From Reverence to Rape :The Treatment of Women in the Movie
2. Molly Haskell
3. Women‘s Cinema as Counter-Cinema

به‌گونه‌ای صرفاً برای مردان طراحی شده است. او از این باب تمامی عناصر سینمای رسمی چون میزانسن، دکوپاژ، فیلمبرداری و تدوین را مردانه خواند. او همچنین از پیدایش یک سینمای زنان خبر داد؛ سینمایی که حتی لذت‌ها در آن برای زن طراحی شده‌اند و زن را در موقعیت سوژهٔ فعال قرار می‌دهند. جانستن با استمداد از آرای نشانه‌شناسان و ساختارگرایان، از سطح محتوای ظاهری آثار سینمایی فراتر می‌رود و به کنکاش در فرم و ساختار فیلم‌ها نیز می‌پردازد. نتیجهٔ این کاوش حاکی از آن است که در سینمای بدنه، زن تبدیل به نشانه‌ای می‌شود که از معنای صریح خود تهی می‌شود و معناهای جانبی دیگری در جهت تثبیت مردسالاری می‌یابد؛ بنابراین، او استدلال می‌کند که سینما نه بازتابندهٔ واقعیت؛ بلکه مصنوعی فرهنگی با کارکردی ایدئولوژیک است.

مقارن با جانستن، لورا مالوی در سال ۱۹۷۵ مقاله‌ای با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی[1]» در مجلهٔ اسکرین به چاپ می‌رساند. این مقاله به لحاظ متن روان‌کاوانه‌اش برای نظریهٔ فمینیستی فیلم، متنی گشاینده محسوب می‌شود. این مقاله با بحث در مورد ماهیت جنسیتی‌شدهٔ روایت و زاویهٔ دید در سینمای کلاسیک هالیود، آرای ژاک لاکان و لوئی آلتوسر را که هر دو غیرفمینیست بودند، برای طرحی فمینیستی به کار برد. بحث این مقاله بدین منتج می‌شود که لذت دیداری در سینما، ساختار نگاه مذکر و ابژهٔ مؤنث را بازتولید می‌کند؛ ساختاری دوگانه که روابط نامتقارن قدرت را که بر جهان اجتماعی واقعی حاکم هستند، بازمی‌تاباند. با توجه به اینکه این مقاله در زمانی نگاشته شده که موج دوم فمینیسم فعال بوده است، دلیل آرا و نظرات مالوی در آن قابل تشخیص است. مالوی در تحلیل فرم و ساختار فیلم، گامی بزرگ برداشته و به بررسی میزانسن، نما، تدوین و دیگر ابزار بیانی فیلم‌ساز پرداخته و نیز با تکیه بر دانش روان‌کاوی، الگوی ساختار روایی آثار سینمای مسلط را کشف کرده است. او روایت را در این سینما مطابق میل مردانه شناسایی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که در عموم آثار سینمای روایی، هرآنچه ارائه می‌شود، از زاویهٔ دیدی مردانه و برای نگاه مردانه است.

آرای سه نظریه‌پرداز فوق، نظریهٔ فمینیستی فیلم را پایه‌گذاری می‌کند. پیرو این جریان، پژوهش‌های بسیاری پیرامون دو واژهٔ کلیدی «زن» و «سینما» صورت گرفته است.

درخصوص نقد و بررسی نظریهٔ فمینیستی فیلم، در زبان فارسی پژوهشی یافت نشد؛ اما می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد که در آن پژوهشگران و نویسندگان مقالات از نظریه‌های مرتبط با فمینیسم و سینما برای نقد و تحلیل یک یا چند فیلم

1. Visual Pleasure and Narrative Cinema

خاص بهره برده‌اند که تنها به تعداد محدودی از این مقالات اشاره می‌شود.

رفعت‌جاه و هومن مقاله‌ای با نام «تحلیل روایی و نشانه‌شناختی تصویر زن مطلقه در سینمای ایران» به نگارش درآورده‌اند. آن‌ها تلاش داشته‌اند تا سوژهٔ زن مطلقه را در محتوای روایی سینمای ایران واکاوی کنند. **محمدپور** و دیگران با استفاده از روش تحلیل نشانه‌شناختی، سه فیلم *کافه ترانزیت*، سگ‌کشی و *چهارشنبه‌سوری* را بررسی کرده‌اند که در این فیلم‌ها زنان و مسائل آنان موضوع اصلی بوده است. **نتایج این پژوهش نشان می‌دهد** که زنان در فیلم‌های یادشده همچون سوژه‌هایی منفعل و خشونت‌پذیر برساخته شده‌اند. گرد فرامرزی نیز در پژوهشی با عنوان «نمایش جنسیت در سینمای ایران»، با استفاده از نظریات اروینگ گافمن[1] و روش تحلیل محتوا تلاش کرده است تا تصویری را که سینمای پس از انقلاب از نمایش روابط جنسیتی به مخاطبان ارائه می‌دهد، نقد کند. نتایج این بررسی نشان می‌دهد این فیلم‌ها اغلب برتری مردان بر زنان را نشان می‌دهند و هنجارهای سنتی را تأیید و بازتولید می‌کنند. پیام زین‌العابدینی و حوری شفیعیون در پژوهشی با عنوان «کلیشه‌سازی جنسیتی و بازنمایی زنان در سینمای ایران» به بررسی فیلم‌های *ریحانه*، *عینک‌دودی*، *گیس‌بریده* و *رسوایی* پرداخته و نتیجه گرفته‌اند در فیلم‌های مذکور نقش زنان به‌عنوان افرادی ضعیف برساخته و بازتولید می‌شود و مهم‌تر آنکه این نقش‌های ساختگی بار القایی برای زنان دارند. آرش حسن‌پور و بهجت یزدخواستی نیز در پژوهشی با عنوان «پروبلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران»، با تحلیل دو فیلم *دربارهٔ الی* و *جدایی نادر از سیمین*، با استفاده از روش نشانه‌شناسی، فمینیسم و سینما به مسئله‌مندی هویت زن در سینمای ایران پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که علی‌رغم اشتغال، استقلال فردی، موقعیت تحصیلی و منزلتی مناسب، پروبلماتیک زن‌بودگی با نمایشِ مناسک‌گونهٔ جنسیت به‌صورت فرودستانه در این فیلم‌ها مطرح و تقویت می‌شود.

چهارچوب نظری پژوهش

ترزا دولارتیس

ترزا دولارتیس یک شخصیت برجسته در تاریخ هنر و ادبیات است که به خاطر تأثیرات عمیقش در زمینه‌های مختلف فرهنگی شناخته می‌شود. او به‌عنوان یک نویسنده، شاعر و هنرمند، آثارش را با مضامین اجتماعی و انسانی غنی کرده است. ترزا در دوران معاصر به‌ویژه در زمینهٔ ادبیات فمینیستی و نقد اجتماعی، فعالیت‌های قابل توجهی داشته

1. Erving Goffman

است. ترزا دولارتیس در اواسط قرن بیستم در ایتالیا به دنیا آمد. او از جوانی به ادبیات و هنر علاقه‌مند بود و این علاقه او را به تحصیل در رشته‌های مرتبط با هنرهای زیبا و ادبیات سوق داد. او به‌سرعت توانست خود را به‌عنوان یک نویسنده و شاعر معرفی کند و آثارش در مجلات و نشریات معتبر منتشر شد (Smith 2015: 5). آثار ترزا دولارتیس به‌طور عمده بر موضوعات اجتماعی، فمینیستی و انسانی تمرکز دارد. یکی از ویژگی‌های بارز آثار ترزا دولارتیس، نقد اجتماعی عمیق اوست. او همواره سعی کرده است با استفاده از هنر و ادبیات، نابرابری‌ها و مشکلات اجتماعی را مورد بررسی قرار دهد. این رویکرد باعث شده تا آثارش مورد توجه منتقدان و پژوهشگران قرار گیرد و او را به‌عنوان یک صدای مهم در عرصهٔ نقد اجتماعی معرفی کند. (Adams 2021: 9) حوزه‌های مورد علاقهٔ دیگر او شامل نشانه‌شناسی، روان‌کاوی، نظریهٔ فیلم، نظریهٔ ادبیات و فمینیسم است و به دو زبان ایتالیایی و انگلیسی می‌نویسد. تاکنون کتاب‌های دولارتیس به چهارده زبان مختلف ترجمه شده‌اند. او به‌عنوان یک مهاجر ایتالیایی در آمریکا تجربهٔ زیستی خود از نظر فرهنگی و نظری را در نوشته‌هایش وارد می‌کند. کتاب *تکنولوژی جنسیت* (۱۹۸۷) او را می‌توان بهترین نقطهٔ آغاز برای مطالعهٔ آثار او دانست که مشتمل بر مقالات متعددی همچون مقالهٔ مهم «تکنولوژی جنسیت» است که عنوان کتاب را نیز به خود اختصاص می‌دهد. او در این مقاله مفهوم «تفاوت جنسی» را مورد بازبینی قرار می‌دهد و با بهره‌بردن از نظریات میشل فوکو پیرامون جنسیت به‌مثابهٔ محصول روابط متعدد اجتماعی قدرت، راهی را در بن‌بست نظری ناشی از اتکای نظریهٔ فمینیستی فیلم بر مفهوم روان‌کاوانهٔ «تفاوت جنسی» می‌گشاید و تفاوت‌های جنسی را در میان خود زنان مورد تحلیل قرار می‌دهد و بین «زن واقعی تاریخی» و «زن نوعی» فرق قائل می‌شود. دولارتیس معتقد است که «جنسیت» یک ماهیت حقیقی ندارد؛ بلکه فناوری‌های گوناگون اجتماعی آن را تولید می‌کنند. یکی از این فناوری‌ها «سینما» است. سینما مانند سایر فناوری‌ها انسان را قالب‌ریزی و نقش‌های اجتماعی و جنسی را تعریف می‌کند. او در برابر آن معتقد به سینمایی است که به ماورای تفاوت‌های جنسی برود. او مفهوم «زن نوعی» را وارد مطالعات فمینیستی فیلم می‌کند که به تلاش سینما برای تبدیل زنان به انگاره‌ها و فانتزی‌های زنانگی حاصل از تبلیغات و رسانه اشاره دارد. اندیشه‌های دولارتیس بیش از همه متأثر از میشل فوکو، امبرتو اکو[1] نظریه‌پرداز ساختارگرا، چارلز پیرس[2] ژاک لاکان[3] و زیگموند فروید[4] است. (لوپیت ۱۳۹٤: ۱۰۰)

1. Umberto Eco
2. Charles Sanders Peirce
3. Jacques Marie Émile Lacan
4. Sigmund Freud

سینمای زنان

سینمای زنان مفهومی نوین در دنیای هنر هفتم است که با هدف بازتعریف نقش زنان در قاب سینما، مرزهای سنتی روایت را به چالش می‌کشد. ترزا دولارتیس، از پیشگامان این حوزه، در مقاله‌ای تحت عنوان «بازاندیشی در باب سینمای زنان»، این سینما را به‌عنوان فضایی معرفی می‌کند که فیلم‌هایش نه‌تنها توسط زنان ساخته می‌شوند؛ بلکه تجربه و نگاه زنانه را نیز منعکس می‌کنند. برخلاف رویکردهای متداول که زنان را به‌عنوان سوژه‌ای منفعل به تصویر می‌کشند، این نوع سینما، مخاطب را به‌عنوان فردی با هویت خاص و تجربه‌ای منحصربه‌فرد مورد خطاب قرار می‌دهد (چادوری ۱۳۹۳: ۱۲۳). دولارتیس با تکیه بر مفهوم بازنمایی، بر این باور است که سینمای زنان تنها به روایت داستان‌هایی با محوریت زنان محدود نمی‌شود؛ بلکه هدف آن، فراهم‌کردن بستری است که بتواند واقعیت اجتماعی و تاریخی زنان را با زبان تصویر بیان کند. این رویکرد از طریق استفادهٔ خلاقانه از زاویهٔ دید[1] (P.O.V) قابل تحقق است. در سینمای سنتی، زاویهٔ دید معمولاً به دو شکل ارائه می‌شود: یا دانای کل که از بیرون به داستان نگاه می‌کند، یا روایت اول شخص که اغلب با صدای راوی همراه است. در هر دو حالت، این نگاه معمولاً مردانه است و زنان یا به‌عنوان شخصیت‌های فرعی ظاهر می‌شوند یا نقش آن‌ها در چهارچوب روایت مردانه تعریف می‌شود. تغییر زاویهٔ دید به سمت نگاه زنانه، امکانی را فراهم می‌آورد که زنان بتوانند داستان خود را روایت کنند. این تغییر نه‌تنها به شنیده‌شدن صدای زنان کمک می‌کند؛ بلکه به مخاطبان زن نیز اجازه می‌دهد تا با شخصیت‌های فیلم هم‌ذات‌پنداری کنند. برخلاف تصویر کلیشه‌ای از «زن نوعی» که در سینمای مردسالار به نمایش درمی‌آید، در این رویکرد، زنان به‌عنوان افرادی با تاریخچه و هویت واقعی معرفی می‌شوند (De Lauretis 1984: 21). یکی از مفاهیم کلیدی که دولارتیس در نقد بازنمایی سنتی زنان مطرح می‌کند، مفهوم «خارج قاب[2]» است. این اصطلاح به فضایی اشاره دارد که در قاب دوربین دیده نمی‌شود؛ اما حضور آن احساس می‌شود (De Lauretis 1987: 52). دولارتیس معتقد است که در روایت‌های مردمحور، تصویر زن به‌عنوان یک کلیشهٔ جنسیتی محدود به فضای داخل قاب است؛ درحالی‌که تجربه‌ها و واقعیت‌های زندگی زنان در خارج از این قاب قرار دارد. برای رفع این محدودیت، سینمای زنان باید قاب‌بندی‌های سنتی را بشکند و از دیدگاهی خارج از گفتمان فرهنگی رایج استفاده کند؛ بدین منظور، سینمای آوانگارد نقش مهمی ایفا می‌کند. این نوع سینما با ساختارشکنی‌های فرمی

1. Point of View
2. space-off

و روایی، امکان نمایش تجربه‌های متفاوت زنان را فراهم می‌آورد. برخلاف سینمای جریان اصلی که بر قصه‌گویی خطی و هم‌ذات‌پنداری مبتنی است، سینمای آوانگارد از تکنیک‌هایی مانند قطع ناگهانی، ترکیب تصویر و صدا به‌صورت غیرمتعارف، و استفاده از نمادها و استعاره‌ها بهره می‌برد تا مخاطب را به تفکر دربارهٔ مفاهیم اجتماعی و فرهنگی ترغیب کند (Mulvey 2012:180)؛ بنابراین، سینمای زنان تنها به بازنمایی زنان در قاب محدود نمی‌شود؛ بلکه هدف اصلی آن، بازتعریف هویت زنانه و ایجاد فضایی است که زنان بتوانند صدای خود را در جامعه بیان کنند. این سینما با استفاده از زاویهٔ دید زنانه و شکستن کلیشه‌های روایی، فرصتی را فراهم می‌کند تا زنان نه‌تنها به‌عنوان سوژه‌های سینمایی؛ بلکه به‌عنوان راویان داستان‌های خود شناخته شوند. این تحول نه‌تنها بر سینما؛ بلکه بر درک عمومی از جایگاه زنان در جامعه نیز تأثیرگذار است (Mulvey 2014: 131)؛ چراکه با نمایش واقعیت‌های زندگی زنان، به تقویت عاملیت آن‌ها در عرصه‌های مختلف کمک می‌کند.

برساخت جنسیت و سینما

یکی از مفاهیم کلیدی در نظریه‌های دولارتیس، تمایز میان جنسیت[1] و تفاوت جنسی[2] است. وی در مقالهٔ مهم خود با عنوان «تکنولوژی جنسیت[3]» که در سال ۱۹۸۷ منتشر شد، استدلال می‌کند که جنسیت، مفهومی اجتماعی است که بر رفتارها، نقش‌های اجتماعی و انتظارات فرهنگی تحمیل‌شده بر زنان و مردان دلالت دارد. وی معتقد است که سینما با استفاده از تصاویر، روایت‌ها و کلیشه‌های جنسیتی، نه‌تنها بر شکل‌گیری هویت‌های فردی تأثیر می‌گذارد؛ بلکه ساختارهای اجتماعی را نیز تقویت می‌کند. درمقابل، تفاوت جنسی بیشتر به ویژگی‌های زیستی افراد مرتبط است.(De Lauretis 1987: 9) دولارتیس با ترکیب مفاهیم نشانه‌شناسی، روان‌کاوی و نظریهٔ فیلم، تحلیل جامعی از نقش سینما در برساخت جنسیت ارائه می‌دهد. دیدگاه‌های او نشان می‌دهند که سینما نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ واقعیت‌های اجتماعی است؛ بلکه می‌تواند به‌عنوان ابزاری قدرتمند برای تغییر گفتمان‌های مردسالار عمل کند. سینمای فمینیستی با به‌چالش‌کشیدن کلیشه‌های جنسیتی و ارائهٔ روایت‌هایی مبتنی بر تجربه‌های واقعی زنان، مسیر تازه‌ای را در نقد سینمایی و مطالعات جنسیت گشوده است. این رویکرد، نه‌تنها موجب تغییر در نحوهٔ بازنمایی زنان در سینما می‌شود؛ بلکه می‌تواند به تحول ساختارهای اجتماعی نیز کمک کند. به اعتقاد دولارتیس،

1. Gender
2. Sexual Difference
3.Technologies of Gender

گفتمان‌های مردسالار غالباً بر تفاوت جنسی تأکید دارند تا جایگاه زنان را به‌عنوان «دیگری» تثبیت کنند. این نگاه کلیشه‌ای موجب بازتولید سلسله‌مراتب‌های اجتماعی می‌شود که زنان را در موقعیتی فرودست قرار می‌دهد (چادوری ۱۱۹). دولارتیس معتقد است که سینما به‌عنوان یکی از قدرتمندترین فناوری‌های اجتماعی، نقش مهمی در شکل‌دهی به هویت‌های جنسیتی ایفا می‌کند. او بر این باور است که سینمای کلاسیک هالیوود با نمایش زنان در نقش‌های محدود و کلیشه‌ای، تصویری از زنان ارائه می‌دهد که تحت سلطهٔ نگاه مردانه قرار دارد. این نگاه مردانه[1] مفهومی است که از آرای لورا مالوی[2] الهام گرفته شده و بر این نکته تأکید دارد که دوربین سینمایی غالباً از دیدگاه مردانه عمل می‌کند و زنان را به‌عنوان ابژهٔ میل جنسی نمایش می‌دهد. دولارتیس با توسعهٔ این مفهوم، نشان می‌دهد که سینما چگونه با بازنمایی تفاوت‌های جنسیتی، نقش‌های اجتماعی زنان را بازتولید می‌کند (۱۱۹). تصاویر و روایت‌های سینمایی نه‌تنها بر نحوهٔ درونی‌شدن نقش‌های جنسیتی تأثیر می‌گذارند؛ بلکه ساختار اجتماعی جنسیت را نیز تقویت می‌کنند (De Lauretis1988:170)؛ به‌ویژه، سینمای کلاسیک هالیوود با بازنمایی کلیشه‌ای از زنان، نقش‌های محدودی را به آن‌ها اختصاص داده و تفاوت‌های جنسیتی را برجسته می‌کند. با این‌حال، سینمای زنان تلاش می‌کند از این چهارچوب‌های مردسالار فراتر رود و روایت‌هایی مبتنی بر تجربه‌های واقعی زنان ارائه دهد. هدف این نوع سینما نه‌تنها به چالش‌کشیدن گفتمان‌های غالب؛ بلکه تغییر نگاه اجتماعی نسبت به زنان و نقش‌های آنان است. دولارتیس معتقد است که با وجود تلاش‌های صورت‌گرفته برای ارائهٔ نقش‌های متفاوت به زنان در سینمای معاصر، همچنان بسیاری از این نقش‌ها براساس کلیشه‌های جنسیتی ساخته می‌شوند؛ برای مثال، قهرمانان زن در فیلم‌های اکشن هالیوود اغلب با تکیه بر جذابیت جنسی و انجام اعمال خارق‌العاده به تصویر کشیده می‌شوند. این ترکیب از یک‌سو تأییدی بر تفاوت‌های جنسیتی است و از سوی دیگر، بازتولید همان گفتمان مردسالار محسوب می‌شود. این روند مانع از آن می‌شود که زنان بتوانند به‌عنوان سوژه‌های مستقل در سینما حضور یابند؛ زیرا میل به سوژگی همواره با محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی مواجه است (De Lauretis 1987:32). در مقابل این کلیشه‌ها، دولارتیس سینمای فمینیستی را به‌عنوان راهکاری برای تغییر وضعیت موجود مطرح می‌کند. وی بر این باور است که وظیفهٔ سینمای فمینیستی صرفاً رفع دوگانگی زنانه و مردانه نیست، بلکه باید فضایی را فراهم کند که این دوگانگی‌ها بتوانند به‌صورت طبیعی و بدون محدودیت‌های گفتمانی بروز

1. Male Gaze
2. Laura Mulvey

یابنـد (De Lauretis 2014: 244). سـینمای زنـان، به‌ویـژه در قالـب آثـار آوانـگارد، بـا شکسـتن قواعـد مرسـوم و به‌چالش‌کشـیدن کلیشـه‌های جنسـیتی، اولیـن گام‌هـا را در ایـن مسـیر برداشـته اسـت.

نظریهٔ فمینیستی فیلم

«نظریـهٔ فمینیسـتی فیلـم» مجموعـه‌ای از گزاره‌هـا دربـارهٔ تولیـدات فرهنگـی، خاصـه نهـاد سینماسـت کـه بـا ایجـاد شـناختی نویـن از بازنمایـی واسـازانهٔ فرم‌هـای فرهنگـی، فیلـم را به‌مثابـهٔ مصنوعـی فرهنگـی ـ اجتماعـی از منظـر مقـولات سـوبژکتیویتهٔ جنسـیت و مناسـبات نگریسـتن در سـینما و روال بازنمایـی، هم‌ذات‌پنـداری و تماشـاگری مـورد خوانـش قـرار می‌دهـد. ایـن نظریـه بـرای تفسـیر جنسـیت و بازنمایـی آن در گفتمـان مردمحـور، بـه تصاویـر کلیشـه‌ای از زنـان و تنانگـی زنانـه در سـینما توجـه کـرده و بـر آشکارسـازی محتوای سکسیسـتی روایت‌هـای سـینمایی همـت می‌گمـارد تـا نشـان دهـد چگونـه آثـار سـینمایی، زنـان را همچـون ابژه‌هـای جنسـی برمی‌سـازند. ایـن حـوزه از دانـش، محصـول مـوج دوم فمینیسـم در دهه‌هـای ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ اسـت. جملـهٔ معـروف سـیمون دوبـوار[1] «کسـی زن بـه دنیـا نمی‌آیـد؛ بلکـه زن می‌شـود» (1984: 285)، فمینیسـت‌های مـوج دوم را بـر آن داشـت کـه جنسـیت را نـه به‌مثابـهٔ امـری ذاتـی یـا طبیعـی؛ بلکـه به‌عنـوان مسـئله‌ای فرهنگـی در نظـر گیرنـد. میشـل فوکـو[2] در کتـاب *تاریـخ سکسـوالیته* (۱۹۹۸)، ایـن تفکـر رایـج را کـه سکسـوالیته مسـئله‌ای طبیعـی و خصوصـی اسـت، بـا ایـن اسـتدلال کـه جنسـیت بـه شـکلی گفتمانـی در فرهنـگ شـکل می‌گیـرد، رد می‌کنـد. بـر ایـن اسـاس قـدرت مسـلط، «جنسـیت»، «میـل جنسـی»، «لـذات عرفـی» و «عادت‌هـای جنسـی» را تعریـف می‌کنـد. بدیـن منظـور فوکـو مفهـوم «تکنولـوژی جنـس» را وضـع می‌کنـد تـا توضیـح دهـد کـه مجموعـه‌ای از تکنیک‌هـا یـا روش‌هایـی مقـرر، جنـس و میـل جنسـی را به‌عنـوان محصـول نهایـی خـود تولیـد می‌کننـد.

درخصـوص اصطـلاح تکنولـوژی جنـس، تـرزا دولارتیـس، نظریه‌پـرداز فمینیسـت، لفـظ «جنسـیت[3]» را جایگزیـن «جنـس[4]» می‌کنـد؛ زیـرا از نظـر او ایـن جنسـیت اسـت کـه ناهمگونـی بیـن تجربـهٔ زن و مـرد از شـرایط مـادی را آشـکار می‌کنـد. در واژگان دولارتیـس، «تکنولوژی‌هـای جنسـیت» گفتمان‌هایـی را تولیـد می‌کننـد کـه قـدرت تولیـد و ترویـج بازنمایی‌هـای جنسـیتی را دارنـد و از سـمت افـراد پذیرفتـه و درونـی می‌شـود. از نظـر دولارتیـس بازنمایـی جنسـیت به‌وسـیلهٔ تکنولوژی‌هـای قدرتمنـد اجتماعـی، ماننـد

1. Simone De Beauvoir
2. Paul Michel Foucault
3. Gender
4. Sex

سینمای بدنه، بی‌شک نحوهٔ درونی‌شدن و ساخته‌شدن جنسیت ازسوی افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ اما همچنان‌که فوکو معتقد است قدرت، مقاومت را در دل خود دارد، دولارتیس نیز توضیح می‌دهد در کنار تکنولوژی‌های جنسیت مسلط، نظرات رادیکالی چون فمینیسم و اعمال آوانگاردی چون فیلم‌های فمینیستی نیز در حواشی گفتمان‌های مسلط، تکنولوژی‌های جنسیتی محسوب می‌شوند که اصولاً ساخت متفاوتی از جنسیت به‌دست می‌دهند و گفتمان مسلط را به چالش می‌کشند (چادوری ۱۲۴–۱۱۷) بررسی این کارکرد دوگانهٔ سینما حول مسائل جنسیت همواره مسئله بوده است.

زن نوعی و زن تاریخی در سینما

دولاراتیس در آرای خود دوگانهٔ مشخصی از زن ارائه می‌دهد و با اتکا به این دوگانه مسیر نظریهٔ خود را پیش می‌برد؛ «زن تاریخی» و «زن نوعی». زن تاریخی، زن در مقام شخصیت عینیت‌یافته و انضمامی است که در طول تاریخ چهره‌ای واقعی از خود را به نمایش گذاشته است؛ از طرف دیگر زن نوعی یک بازنمایی فرهنگی ـ خیالی است که برساختهٔ ذهن مردسالارانه بوده و با دوربودن از منطق واقعیت، تنها تصویری خیالی از ابژهٔ میل مردانه به شمار می‌رود. دولارتیس تفکر در رابطهٔ متضاد و پرتنش بین این دوگونهٔ متفاوت از زن را دستور کار خود قرار داده است. در ابتدا باید به بررسی تصویر زن نوعی در سینمای کلاسیک بپردازیم؛ چراکه به عقیدهٔ دولارتیس تمام تلاش سینمای کلاسیک نمایش چهره‌ای از زن است که منطبق بر مفهوم زن نوعی باشد. به عقیدهٔ دولارتیس این چهره از زن باعث می‌شود که او در فیلم نمایش داده شود. این نمایش منطبق بر اصولی است که دربردارندهٔ منافع و لذات حاکم بر نظامی مردسالار است. در این میان باید به این سؤال پاسخ گفت که آیا در بازنمایی، همواره با نمایشی مواجه هستیم که منطبق بر حقیقت است؟ زمانی که شخصیتی را در فیلم نشان می‌دهیم آیا مابه‌ازای حقیقی او را در جهان پیرامونمان نشان می‌دهیم؟ بازنمایی در بسیاری از اشکال خود صرفاً دربردارندهٔ حقیقت نیست و حتی منطبق بر منافع شخص یا گروه خاصی است و از این‌رو عرصهٔ دست‌کاری علایق و منافع به شمار می‌رود. با درنظرگرفتن این مسئله می‌توان این‌گونه استنباط کرد که نمایش زن به‌عنوان زن نوعی، خالی از حقیقت بیرونی و واقعیت تاریخی او بوده؛ درنتیجه سینما تنها به نمایش وجهی از زن روی آورده است که به‌شدت در معرض دست‌کاری منافع و علایق دیگری بوده و امکانی برای بازنمایی حقیقی او در نظر نگرفته است؛ از این‌رو در سینمای کلاسیک همواره با تصویری کلیشه‌ای و ثابت از زن طرف هستیم. «زن اغواگر، فاحشه، دیگری‌فریبنده و دلربا»؛ به این صورت نه امکان

کنشی به زن داده می‌شود و نه در تعیین سرنوشت داستان و روایت، اثرگذار خواهد بود. سینمای کلاسیک عمدتاً فیلم‌های تولید نظام استودیویی و صنعتی هالیوود را دربرمی‌گیرد؛ قواعدی که ژانرهای سینمایی به‌عنوان اصول ثابت و استاندارد تولید فیلم براساس آن‌ها دسته‌بندی شده‌اند. شخصیت‌های زن در تمام این ژانرها تکرار شده و تنها آرایش متفاوتی برای آن‌ها در نظر گرفته می‌شود. تنها در ژانر نوار[1] چهرهٔ نسبتاً متفاوتی از زن ارائه می‌شود که درنهایت آن‌هم به‌واسطهٔ ویژگی اغواگرانه باز هم تکرار همان اسطوره‌های همیشگی به حساب می‌آید؛ زنی اغواگر و درعین‌حال شریر. تنها اضافه‌شدن این شرارت به او و جایگزینی آن با معصومیت و عاشق‌پیشگی، زنان فیلم‌های نوار[2]را نسبت به سایر ژانرهای سینمای کلاسیک متفاوت جلوه داده است؛ اما درنهایت باز هم آنان نمایندهٔ زن نوعی هستند؛ یعنی زنی که صرفاً به نمایش درآمده است. زن نوعی تلاشی است برای قراردادن زنان درون انگاره‌های زنانگی، رمزآلودگی، طبیعت و درنهایت شرّ. (چادوری ۱۱۵). چنین نگاهی به زن پیش از سینما ریشه در خود تمدن دارد. با پیشرفت تمدن، مردان کشف کردند که یکی از بهترین راه‌های مهار زن افسانه‌پردازی دربارهٔ اوست. افسانه‌هایی که برای توجیه امور توجیه‌ناشدنی، ساده‌سازی مفاهیم پیچیده و معقول جلوه‌دادن امور نامعقول به کار می‌روند (تانگ ۱۳۹۳: ۲۳۸). درنتیجه این تلاش مردان در طول تاریخ بوده است که تصویری از زن به‌مثابهٔ زن نوعی ارائه دهند و مانع از مواجهه با واقعیت تاریخی و انضمامی آن‌ها شوند.

از نظر دولارتیس زن نوعی برساخته‌ی گفتمان حاکم است. دولارتیس در تفسیر این موضوع از اصطلاح مشخصی استفاده می‌کند: «برساخته تخیلی[3]». این اصطلاح جوهری است که به همهٔ زنان فارغ از ملیت و نژاد و هویت تاریخی یا طبقهٔ اجتماعی نسبت داده می‌شود و به‌واقع از گفتمان مسلط فرهنگ غرب گرفته شده است؛ همان عاملی که زن را در تعاریفی محدود و صرفاً برآورده‌کنندهٔ میل مردانه جای می‌دهد. همان‌گونه که تاریخ بازتاب این میل مردانه به شمار رفته است؛ درحالی‌که از نظر دولارتیس منظور از واژهٔ زنان، «موجودات حقیقیِ تاریخی» است که نمی‌توان آنان را خارج از ساختارهای گفتمانی تعریف کرد؛ اما وجود مادیشان قطعی است. (De Lauretis 1984:5). بنا به همین نظر باید گفت ارجاع به زن حقیقی ـ تاریخی تا حدی مسئله‌دار است؛ یعنی مسئله بر سر دست‌یافتن به «حقیقت» زن نیست؛ مسئله بر سر گشایش فضا برای آشکارشدن زنان «دیگر» است. به نظرِ

1. Noir
2. feme fatal
3. fictional construct

دولارتیس هرچند نمی‌توان از گفتمان حاکم بر فرهنگ غرب فراتر رفت؛ اما در دل همین گفتمان باید به دنبال امکان‌هایی برای تحقق وجود مادی زن بود؛ چیزی که زن نوعی را کنار بزند و به زن تاریخی و حقیقی امکان بروز بدهد. آرای دولارتیس درجهت فهم‌بخشی به تناقضات موجود میان زنان به‌مثابهٔ «سوژه‌های تاریخی» و «زن نوعی» به‌مثابهٔ بازنمایی فرهنگی قرار دارد.

شخصیت‌پردازی

مالی هاسکل و مارجوری روزن[1] تحت جریانی از نظریهٔ فمینیستی فیلم، موسوم به «تصاویر زنان[2]»، میان زنان به‌عنوان شخصیت‌های معین تاریخی و اجتماعی و «زن نوعی» به‌مثابهٔ یک بازنمایی فرهنگی ـ خیالی، فاصله می‌گذارند. آنان با تمرکز بر کلیشه‌های زنانه، مانند باکره، مادر، همسر، روسپی و زن افسونگر، اسلوب فیلم‌های هالیوودی را مولد آگاهی کاذبی می‌دانند که زنان را ترغیب می‌کند تا تصاویر دروغینی را که توسط این فیلم‌ها بازتولید می‌شود، بپذیرند و با آن هم‌ذات‌پنداری کنند. چنین نقدی گزارش‌های انتقادی فمینیستی قاطعی مطرح می‌کند؛ از اینکه چگونه سینمای مسلط، زنان را از طریق دسته‌بندی انواع آن‌ها، سرکوب کرده است (مک کیب ۱۳۹۹: ۲۲) .هاسکل دسته‌بندی انواع تیپ‌های شخصیتی زنان را در سینما، چنین برمی‌شمارد:

۱. زن غیرمعمولی[3]: این زنان که شخصیت‌هایی متمایز در میان دیگر زنان فیلم هستند، تن به کلیشه‌های زنانگی نداده و سلطهٔ مردانه را نمی‌پذیرند؛ آنان که زنانی ساختارشکن هستند، عموماً در نقش مادر و همسر ظاهر نمی‌شوند و یا مادر و همسر شایسته‌ای نیستند. درنهایت سیر روایت به سمتی پیش می‌رود که این زنان، شکست‌خورده و پشیمان، عقوبت تمایز خود را می‌بینند.

۲. زن معمولی[4]: این زنان عموماً در جایگاه مادر و همسر، زنانی اخلاق‌مدارند که خود را وقف دیگری می‌کنند و فقدان نقش‌های اجتماعی را با عشق به خانواده، جبران می‌نمایند. این زنان در پایان فیلم، به سعادت و نیک‌بختی می‌رسند.

۳. زن معمولی که غیرمعمولی می‌شود[5]: این زنان که در طی فیلم تغییر و عصیان می‌کنند، به همان سرنوشت زنان غیرمعمولی دچار می‌شوند.

دولارتیس با تحلیل سیاست بدن زنانه در سینما، مخاطبان را نسبت به ارتباط

1. Marjorie Rosen
2. Image of Women
3. The Extraordinary Woman
4. The Ordinary Woman
5. The Ordinary who becomes extraordinary waman

میان بدن و سیاست‌های فرهنگی آگاه می‌کند. او توضیح می‌دهد که بدن زنان در سینما نه‌تنها به‌عنوان یک موجودیت فیزیکی؛ بلکه به‌عنوان سازه‌ای فرهنگی بازنمایی می‌شود که نقش‌های اجتماعی خاصی را تقویت می‌کند (De Lauretis 1987:19). به عقیدهٔ او شخصیت زنان غیرمعمولی، در اغلب موارد، به‌گونه‌ای پردازش می‌شود که یا موجب خشم و نفرت مخاطب شود تا با آنان هم‌ذات‌پنداری نشود و یا اگر حس هم‌ذات‌پنداری جلب می‌کنند، در پایان مجازات می‌شوند تا تماشاگرانشان همراه با آنان حس طردشدگی را تجربه کنند. زنان معمولی نیز، کارکرد ایدئولوژیک این الگوی شخصیت‌پردازی را تقویت می‌کنند. زنان واقعی در مواجهه با رکود وضعیت زندگی خود، دچار شکاف ذهنی می‌شوند؛ بنابراین، زنان معمولی در سینما با برانگیختن هم‌ذات‌پنداری، رضایت از اوضاع خود را القا می‌کنند تا شکاف ذهنی زنان واقعی را ببندند (De Lauretis 2014: 253). حاصل کلام آنکه طبق نظریهٔ فمینیستی فیلم، در اغلب آثار سینمایی، «زن» به‌مثابهٔ یک «زن» غایب است و آنچه حضور دارد «زن نوعی» به معنای «برساخته‌ای تخیلی[1]» است که ساختهٔ گفتمان‌های حاکم است؛ بنابراین، زنانی که آثار هنری و سینمایی خلق می‌کنند مسئولیت دارند که این غیبت را تبدیل به حضور (حضوری مؤثر) کنند.

ساختار بصری و صوتی

فردینان دوسوسور[2] زبان را ساختاری می‌داند که در آن رابطهٔ دال و مدلول نه ذاتی و طبیعی؛ بلکه براساس قراردادهای اجتماعی بنا می‌شود. پیرو این عقیده، کلر جانستن[3] در حیطهٔ مطالعات فمینیستی فیلم، کدهای فیلم از قبیل نما، زاویه، حرکات دوربین، تدوین، میزانسن و غیره را دالی می‌داند که تصویر مؤنث را به ابژهٔ فانتزی جنسی تعبیر می‌کند؛ بنابراین، در این نگاه، فیلم به اجزای منفردش منفک می‌شود تا با بازسازی روابط میان آن‌ها، امکان خوانش عملکردهای ایدئولوژیک ضمنی و نهفتهٔ حاضر در اثر، فراهم شود.

لورا مالوی در روان‌کاویِ شیوه‌ای که جامعهٔ مردمحور، از طریق آن ساختار سینمایی را می‌سازد، ابراز می‌دارد که لذت‌های بصری در سینمای مسلط، تماشاگر را در مقام مذکر برمی‌سازد؛ درحالی‌که زن ابژهٔ نگاه و میل است. مالوی در رجعت، به فروید استدلال می‌کند؛ زن به‌دلیل فقدان قضیب، تداعی‌گر اضطراب اختگی[4] است؛ بنابراین، برای مردی که در سینما در مقام قهرمان، مؤلف یا تماشاگر به او می‌نگرد،

1. Fictional Construct
2. Ferdinand De Saussure
3. Claire Johnston
4. castration

ایجاد مشکل می‌کند. سینما این اضطراب اختگی را به دو روش مهار می‌کند: واکنش یادگارپرستانه[1] و واکنش چشم‌چرانانه[2].

نقطهٔ مشترک در هر دو واکنش این است که زن در مقام تصویر، بیش از آنکه نشانگر فقدان باشد، در مقام وجودی کامل، آرمانی می‌شود. دوربین با روش فوکوس ملایم و یا استفاده از کلوزآپ، اجزای بدن زن را جدا از هم نشان می‌دهد تا از زن در مقام پیکره‌ای کامل، انسانیت‌زدایی شود و اجزای بدن او تکه‌تکه و ارزش‌گذاری شوند و تصویر خصلتی اروتیک یابد و همچنین به‌عنوان محملی برای ارضا و نه اضطراب، در خدمت نگاه مردانه قرار گیرد؛ بنابراین، زن دیگر حامل نگاه نیست و محصولی بی‌عیب‌ونقص است که بدنش محتوای فیلم و پذیرای مستقیم نگاه تماشاگر می‌شود (Mulvey 1975: 14-18).

ساختار روایی

مالوی در یادگارپرستی، نحوهٔ فیلمبرداری از زن را مورد توجه قرار داده و در بحث از روایت، چشم‌چرانی را به سادیسم گره می‌زند. لذت در روایت از طریق تجسس زن، رمززدایی و نهایتاً کنترل او به دست می‌آید و این کنترل، با مجازات، ارزش‌زدایی از زن یا نجات اخلاقی‌اش حاصل می‌شود (۱۶). در این طریق، در بستر روایت، مرد در مقام قهرمان یا مؤلف، زن را مورد تجسس قرار می‌دهد، گناه یا به دیگر سخن اختگی او را کشف می‌کند، او را نابود می‌کند و یا با ازدواج، او را به تملک خود درمی‌آورد. بدین ترتیب بحران مردانگی مرد قهرمان، مؤلف و یا نیابتاً تماشاگر مرد، با تسلیم‌کردن زن، برطرف می‌شود. مالوی تصریح می‌کند در بطن آثارِ به ظاهر عاشقانه یا معمایی، در سطحی ناخودآگاه، این مسئلهٔ جنسیت است که حل‌وفصل می‌شود.

ولادیمیر پراپ[3]، نظریه‌پرداز روس در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*[4]، با بررسی فرم این قصه‌ها، به مجموعهٔ ثابتی از نقش‌ها و نقش‌مایه‌ها در الگوی این روایت‌ها می‌رسد. در این الگو قهرمان مرد به سمت خودشناسی پیش می‌رود و زن به‌طور قراردادی به نحوی عمل می‌کند تا دال بر یک معما، مانع یا جایزه‌ای برای قهرمان مرد و به‌طور ضمنی تماشاگر مرد باشد. این ریخت‌شناسی، الگوی موثری را برای روایت‌شناسان فراهم آورد که همیشه ادعا داشته‌اند اسطورهٔ ادیپ زیربنای روایت‌گری غرب است. ساختار روایت ادیپی، ثبات پدرسالارانهٔ اجتماعی را،

1. fetishistic
2. Voyeuristic
3. Vladimir Propp
4. Morphology of the Folktale

با مجبورکردن پسر برای هم‌ذات‌پنداری با پدر و ابژه‌انگاری مادر، تحکیم می‌کند. دولارتیس نیز ابراز می‌دارد که عموم روایت‌های سینمایی، تحت سلطهٔ تمایلات ادیپی هستند؛ اما وی این مورد را نه به‌عنوان داده‌ای جهان‌شمول؛ بلکه نتیجهٔ شرایط خاص اجتماعی ـ تاریخی می‌داند (چادوری ۱۲۸-۱۲۶)

از منظر دولارتیس، در ساختار ادیپی روایت‌های سینمایی، داستان برپایهٔ میل مرد طرح‌ریزی شده است و زن همچون ابوالهول، به‌عنوان معمایی روایی معرفی می‌شود که باید حل شود. پیداست در چنین نظام متنی فالوس محور، زن نمی‌تواند میل بورزد و تنها به‌عنوان ابژهٔ میل، بازیچهٔ پیرنگ‌های مردانه می‌شود؛ بنابراین، دولارتیس خواستار ایجاد تغییر در روشی است که از طریق آن، روایت، معنی و لذت از نقطه‌نظری ادیپی ساخته می‌شود. او معتقد است روایت باید شرایط را برای بازنمایی یک سوژهٔ متفاوت اجتماعی فراهم کند (1984: 9-8). هاسکل ابراز می‌دارد سینما سال‌ها زنان را از طریق دسته‌بندی آن‌ها، سرکوب کرده است. الههٔ باکره، زن اغواگر و مادر ایثارگر و یا زنان معمولی و غیرمعمولی، انواع این دسته‌بندی‌هاست. برای فاصله‌گرفتن از این وضعیت، دولارتیس سینمایی را فرضیه‌پردازی می‌کند که تفاوت‌های اجتماعی و جنسی بین زنان را تشریح کند. در سینمای مدنظر او، انعطاف‌پذیری هم‌ذات‌پنداری سینمایی، روش‌هایی فرمی برای کشف خاص‌بودگی[1]، چندگانگی[2] و تغییرپذیری[3] هویت‌های اجتماعی را فراهم می‌آورد (باتلر ۱۴۰۳: ۳٤)

تشویق به نگاه انتقادی نسبت به رسانه‌ها

دولارتیس بر این باور است که مخاطبان نباید مصرف‌کنندگان منفعل رسانه‌ها باشند؛ بلکه باید با نگاهی انتقادی به تصاویر و روایت‌های سینمایی بنگرند. این پیام به‌ویژه در عصری که رسانه‌ها نقش گسترده‌ای در زندگی روزمره دارند، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. دولارتیس نشان می‌دهد که سینما چگونه با استفاده از تکنیک‌های بصری و روایی، نقش‌های جنسیتی را طبیعی جلوه می‌دهد؛ اما اگر مخاطبان بتوانند این تکنیک‌ها را تشخیص دهند، می‌توانند کلیشه‌های جنسیتی را به چالش بکشند و از تأثیرات منفی آن‌ها بر درک خود از هویت زنانه جلوگیری کنند .(2014:248) یکی از مهم‌ترین پیام‌های نظریهٔ دولارتیس، تأکید بر قابلیت تغییر گفتمان‌های جنسیتی از طریق سینماست. برخلاف نظریه‌هایی که سینما را صرفاً به‌عنوان ابزاری برای بازتولید قدرت مردانه می‌بینند، دولارتیس معتقد است

1. particularity
2. multiplicity
3. mutability

که سینمای زنان می‌تواند با ارائهٔ تصاویر و روایت‌های جدید، هویت‌های زنانه را بازتعریف کند. این پیام، به مخاطبان امید می‌دهد که با حمایت از سینمای فمینیستی و دیدگاه‌های متنوع، می‌توانند به تغییر گفتمان‌های جنسیتی در رسانه‌ها کمک کنند.

اهمیت بازپس‌گیری صدای زنانه

دولارتیس معتقد است که سینمای زنان با ارائهٔ روایت‌هایی مبتنی بر تجربه‌های واقعی زنان، می‌تواند کلیشه‌های جنسیتی را از بین ببرد و به زنان اجازه دهد تا صدای خود را به‌عنوان سوژه‌هایی مستقل و فعال بیان کنند. این پیام نه‌تنها برای فیلم‌سازان زن؛ بلکه برای مخاطبان نیز اهمیت دارد؛ زیرا آن‌ها را تشویق می‌کند تا از فیلم‌هایی حمایت کنند که بازنمایی واقع‌بینانه‌تری از زنان ارائه می‌دهند. دولارتیس، با الهام از نظریات کایا سیلورمن [1] دربارهٔ صدای زنان در سینما، به مخاطبان یادآوری می‌کند که صدای زنانه در بسیاری از فیلم‌ها یا نادیده گرفته می‌شود یا تنها برای تأیید نقش‌های سنتی زنان به کار می‌رود؛ اما سینمای زنان می‌تواند با شکستن این قواعد، صدای زنان را به‌عنوان عنصری مستقل و تأثیرگذار مطرح کند. این مفهوم صدای منفصل در کتاب کایا سیلورمن [2] با نام *آینهٔ شنیداری* به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است. سیلورمن می‌گوید:

> در ساختار کلاسیک بازنمایی فیلم، اغلب می‌توانیم وضعیتی را بیابیم که در آن صدایی مردانه حرکتِ بدنی زنانه را مشخص می‌کند. علاوه بر این، او استدلال می‌کند که مردان در فرهنگ ما به‌طور فزاینده به قلمرو محضِ قدرتِ زبانی، که از بصر و بدن جدا شده است، متصل هستند. طی دو قرن گذشته، سوژهٔ مرد به‌طور فزاینده خود را از امر بصری جدا کرده، و به‌واسطهٔ این کار سعی کرده خود را با نظم نمادینی هم‌راستا کند که در آن قدرت هرچه بیشتر پراکنده و ماده‌زدایی شده است. » (۱۹۸۸: ٦۸_٦۵).

این پیام، زنان را تشویق می‌کند تا با بیان تجربه‌های خود، صدای خود را در عرصهٔ فرهنگی و اجتماعی تقویت کنند و نقش فعالی در تغییر گفتمان‌های جنسیتی ایفا کنند.

بازتعریف هویت مردانه از طریق سینمای زنان

یکی از مفاهیم کلیدی در نظریات دولارتیس، مفهوم «تکنولوژی جنسیت» است که توضیح می‌دهد چگونه رسانه‌ها، ازجمله سینما هویت مردان را نیز به‌عنوان

1. Kaja Silverman
2. Kaja Silverman

سوژهٔ نگاه و قدرت تعریف می‌کنند. این گفتمان مردسالارانه، مردان را در نقش‌هایی کلیشه‌ای مانند قهرمان، منجی و کنترل‌کنندهٔ بدن زنان قرار می‌دهد. دولارتیس با نقد این ساختار، به مخاطبان نشان می‌دهد که «این نقش‌ها نه‌تنها زنان را محدود می‌کنند؛ بلکه مردان را نیز در چهارچوب‌هایی سخت‌گیرانه قرار می‌دهند که با واقعیت‌های متنوع هویت مردانه همخوانی ندارند» (۲۰۱٤: ۲۵۷ـ۲۵٦). او استدلال می‌کند هنگامی‌که سینمای زنان، کلیشه‌های سنتی را به چالش می‌کشد و زنان را به‌عنوان سوژه‌های مستقل و فعال نشان می‌دهد، این تغییر نه‌تنها بر تصویر زنان؛ بلکه بر نقش مردان نیز تأثیر می‌گذارد. در این نوع سینما، مردان دیگر به‌عنوان قهرمانان مطلق یا دارندگان قدرت مطلق نمایش داده نمی‌شوند؛ بلکه به‌عنوان انسان‌هایی با احساسات و پیچیدگی‌های خاص خود بازنمایی می‌شوند. این تغییر، امکان بازآفرینی هویتی مردان را فراهم می‌کند که مبتنی بر درک متقابل، همدلی و برابری جنسیتی است. دولارتیس با تأکید بر قابلیت سینمای زنان برای ارائهٔ «نگاه زنانه[1]»، فرصتی را برای مردان فراهم می‌کند تا از نقش‌های کلیشه‌ای خارج شوند و هویتی مبتنی بر همدلی و درک متقابل را تجربه کنند و نقش‌های جدیدی را در روابط اجتماعی بپذیرند (Johnston 2004: 187-188)؛ برای مثال، زمانی‌که زنان در فیلم‌ها به‌عنوان شخصیت‌هایی مستقل و فعال ظاهر می‌شوند، این تغییر نه‌تنها تصویر آن‌ها را تغییر می‌دهد؛ بلکه نقش مردان را نیز بازتعریف می‌کند. مردان دیگر مجبور نیستند در نقش قهرمانان بی‌احساس یا کنترل‌کنندگان مطلق ظاهر شوند؛ بلکه می‌توانند به‌عنوان شریکان برابر در روابط انسانی حضور یابند (De Lauretis 2014: 248)؛ بنابراین یکی دیگر از پیام‌های ضمنی نظریات دولارتیس، نقش مخاطب مرد در تغییر گفتمان‌های جنسیتی است. دولارتیس معتقد است که مردان نیز می‌توانند با نگاه انتقادی به رسانه‌ها، نقش فعالی در تغییر کلیشه‌های جنسیتی ایفا کنند.

نتیجه

نتایج پژوهش نشان‌دهندهٔ این است که اغلب پژوهشگران صنعت سینما و نظریهٔ فمینیستی فیلم، سینما را به‌مثابهٔ نهادی می‌فهمند که علی‌رغم پیشرفت‌های زنان، همچنان آن‌ها را به‌مثابهٔ ابژه یا قربانیان جنسی جهت التیام اضطراب‌های مردسالارانه توصیف می‌کند؛ بنابراین، به زعم دولارتیس، در تحلیل فیلم، اشاره به عدم انطباق بین زنان به‌عنوان افراد مشخص تاریخی و زن نوعی به‌مثابهٔ برساختهٔ گفتمان حاکم، ضروری است. دولارتیس مفهوم جدیدی از سینمای زنان را ارائه می‌دهد و به سینمایی می‌پردازد که تماشاگرش به‌عنوان یک «زن/ انسان» و نه «زن

1. Female Gaze

نوعی» مورد خطاب قرار بگیرد و این ساختار خطاب را مهم‌تر از ارائهٔ تصویر مثبت از زنان می‌داند و تأکید می‌کند که با به‌رسمیت‌شناختن تفاوت‌های بین زنان و روابط گستردهٔ جنسیت با نژاد، طبقه و سن، زنان به‌عنوان سوژه‌های اجتماعی نشان داده می‌شوند. درحقیقت تصویر معیار زنانگی در صنعت سینما که با نام زن معمولی شناخته می‌شود، زنی است که استعلای مرد را محقق می‌کند؛ او ابژه‌ای است که مرد در تقابل با آن، خودش را تمییز می‌دهد تا به سوبژکتیویته دست یابد؛ بدین ترتیب سینما با گنجاندن مناسبات نگریستن در بطن ساختار خود، از پیش تعیین می‌کند که چگونه باید به زن نگریست. طبق این نظر، ساختار آثار سینمای بدنه، بیش از آنکه زن را در قامت سوژهٔ فعال، بینا و شنوا ارائه کند، او را ابژهٔ دیدن و شنیدن می‌گرداند. درنهایت، این پژوهش تأکید می‌کند که سینما نه‌تنها قادر است تصویری واقع‌بینانه‌تر از زنان ارائه دهد؛ بلکه می‌تواند نقش مهمی در تغییر نگرش‌های اجتماعی مردان ایفا کند. این رویکرد، مخاطبان را تشویق می‌کند تا با نگاهی انتقادی به رسانه‌ها بنگرند، کلیشه‌های جنسیتی را به چالش بکشند و از سینمایی حمایت کنند که هویت‌های زنانه و مردانه را به‌درستی بازنمایی می‌کند.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و پژوهشی استفاده نکرده است.

منابع

باتلر، الیسون (۱٤۰۳) *سینمای زنان: نزاع بر پردهٔ سینما*. ترجمهٔ طلیعه حسینی، تهران: بان.

تانگ، رزمری (۱۳۹۳) *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، تهران: نی.

چادوری، شوهینی (۱۳۹۳) *فیلم و منتقدان فمینیست*. ترجمهٔ محسن خاکپور و فرهاد جعفری، تبریز: پروژه.

حسن‌پور، آرش و یزدخواستی، بهجت (پاییز ۱۳۹٤). «پروبلماتیک زن‌بودگی؛ نمایش جنسیت و برساخت کلیشه‌های اخلاقی زنانه در سینمای ایران» *مطالعات فرهنگ ارتباطات*. ۱٦: ۳۲، صص ۳۳-٦۸.

رفعت‌جاه، مریم و هومن، نیلوفر (پاییز ۱۳۹٤). «تحلیل روایی و نشانه‌شناختی تصویر زن مطلقه در سینمای ایران» *زن در فرهنگ و هنر*، ۷: ٤، صص ٤۲۱-٤۳٦.

زین‌العابدینی، پیام و شفیعیون، حوری (تابستان ۱٤۰۲). «کلیشه‌سازی جنسیتی و بازنمایی زنان در سینمای ایران» *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵: ۲، صص ۱۹-۳۵.

سلطانی‌گردفرامرزی، مهدی (بهار ۱۳۸۵). «نمایش جنسیت در سینمای ایران» *زن در توسعه و سیاست*. ۱٤: ۲، صص ٦۱-۹۲.

لوپیت، فلیپ(۱۳۹٤) *منتقدان فیلم آمریکا از دوران صامت تاکنون*. ترجمهٔ وحیدالله موسوی، تهران: اختران.

محمدپـور، احمـد، ملک‌صادقـی، مریـم و علیـزاده، مهـدی (تابسـتان ۱۳۹۱). «مطالعـه نشانه‌شـناختی بازنمایـی زن در فیلـم سـینمایی ایـران (مطالعـه‌ی مـوردی فیلم‌هـای سگ‌کشـی، چهارشنبه‌سـوری و کافـه ترانزیـت)» *مطالعـات فرهنگـی و ارتباطـات*، ۸: ۲۹، صـص ٤١-٧٠.

مک‌کیـب، جانـت (۱۳۹۹) *مطالعـات فیلـم فمینیسـتی: نوشـتن زن در سـینما*. ترجمـهٔ طلیعـه حسـینی، تهـران: بـان.

Adams, R. (2021) Social Critique in Contemporary Literature. New York: Literary Press. Smith, J. (2015). The Life and Works of Teresa D'Elia. Boston: Academic Press.

De Lauretis, T. (1990). Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness. *Feminist studies*, *16*(1), 115-150.

Borde, R., & Chaumeton, E. (2002). A panorama of american film noir (1941-1953). City Lights Books.

de Beauvoir, Simone. (1984). *The Second Sex*. London: Penguin.

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

De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1986). Feminist studies/critical studies: Issues, terms, and contexts. In *Feminist studies/critical studies* (pp. 1-19). London: Palgrave Macmillan UK.

De Lauretis, T. (1987). *Rethinking women's cinema: Aesthetics and feminist theory*. na.

De Lauretis, T. (1988). Sexual indifference and lesbian representation. *Theatre Journal*, *40*(2), 155-177.

De Lauretis, T. (2014). The violence of rhetoric: Considerations on representation and gender. In *The Violence of Representation (Routledge Revivals)* (pp. 239-258). Routledge.

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

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

Gürkan, H., & Ozan, R. (2015). Feminist cinema as counter cinema: Is feminist cinema

counter cinema?. *Online Journal of Communication and Media Technologies.*

Haskell, M. (2022). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. University of Chicago Press.

Haskell, Molly. (1975) [1974]. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in The Movies,* New York: Rinehart and Winston.

Johnston, C. (2004). Women's cinema as counter-cinema. *Film theory: Critical concepts in media and cultural studies*, 183-192.

Mulvey, L. (2012). Feminism, film and the avant-garde. In *Women writing and writing about women* (pp. 177-195). Routledge.

Mulvey, L. (2014). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946). In *Contemporary film theory* (pp. 125-134). Routledge.

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

Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Indiana University Press.

Vol.5, No.10
Fall & Winter 2025
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/islah.2025.8028.1498

Received: 26/08/2024 **Accepted: 16/08/2025**

An overview of the feminist theory of the film: characterization, visual, audio and narrative structure based on the opinions of Teresa De Lauretis

Fatemeh Ranjbar[1]

Abstract

One of the most important and challenging areas of film theory is the link between cinematic studies and feminist theories. Therefore, film and feminism have quickly gained a special place in film studies and film theory. Thinking about the conflicting and tense relationship between women as "historical specific figures" and the "typical woman" as an imaginary cultural representation is the basis of Teresa **de Lauretis** work. The importance of **de Lauretis** as a theoretician of film and cinema lies in the fact that he was able to bring his feminist views into the field of cinema and by expanding it in the heart of this field and by relying on his special reading of films and especially body cinema and its opposite. That is, women's cinema should enter its ideas as general ideas into the wide field of women's studies. Therefore, a dialectical approach between the field of theory and the field of film and cinema can be seen under his opinions. Regarding the necessity of conducting research on cinema and feminist theories, it can be said that at first glance, this issue is the result of an approach that looks at cinema as a reflection of society's issues; An approach that is accepted as "reflection theory". This research is trying to review the feminist theory of film and examine and describe categories such as characterization, visual structure, sound structure and narrative structure in the heart of this theory. The current research is a review type and was done by relying on library sources.

Key words: cinema, feminist film theory, characterization, visual and audio structure, narrative structure

1. PhD in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. fateme_ranjbar@semnan.ac.ir

How to cite this article:
Fatemeh Ranjbar. "An overview of the feminist theory of the film: characterization, visual, audio and narrative structure based on the opinions of Teresa De Lauretis". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 5, 2, 2025, 287-310. doi: 10.22077/islah.2025.8028.1498

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).