

تماشاگری زن و لذت زنانه در سینما: خوانشی زنانه از فیلم‌های *تلما و لوئیس* و *واکنش پنجم*

اعظم راودراد^{۱*}، کبری الهی فر^۲

چکیده

نظریه فیلم فمینیستی رویکرد تازه‌ای را درباره شکستن خط روایی فیلم با هدف افزایش آگاهی مخاطب زن از قرارگرفتن او به مثابه ابژه نگاه دوربین و لذت جنسی مردانه ارائه داد. اما کنار گذاشتن ابزار روایی در این دست فیلم‌ها و روی آوردن به تکنیک‌هایی چون رهایی نگاه دوربین باعث دورشدن مخاطب زن و بنابراین شکست اقتصادی این فیلم‌ها شد. در این مقاله، با کاربرد مفهوم نسبتاً بدیع «لذت زنانه» در نظریه فیلم فمینیستی، سعی شده است خوانشی زنانه از فیلم‌های *واکنش پنجم* و *تلما و لوئیس* ارائه شود. هدف ارائه تحلیلی است از نقش مخاطب فعال زن و توضیح امکانات دیداری برای رهایی بخشی زن از ابژگی. این تحلیل بر محور نظریه روانکاوانه فیلم فمینیستی و با تأکید بر مفهوم نظری لذت زنانه انجام شده است. خوانش فعالانه فیلم از جانب زنان می‌تواند لذت دوستی و پیوند همدلانه در آن‌ها را، در جایگاه تماشاگر فعال، برانگیزد. بنابراین، برخلاف موفقیت محدود نظریه فیلم فمینیستی، اعمال چنین خوانش فعالی از مقابله شخصیت‌های زن داستان با نگاه و اقتدار مردانه در فیلم‌های جریان اصلی می‌تواند موجب تولید لذتی برای تماشاگران زن باشد که در برابر مفهوم لذت مردانه و ابژگی زن قرار می‌گیرد. این نوع خوانش می‌تواند جنبه‌های بخشی بعضی از فیلم‌های جریان اصلی را برای زنان آشکار کند.

کلیدواژه‌ها

تلما و لوئیس، تماشاگری، خوانش فیلم، لذت زنانه، نظریه فیلم فمینیستی، واکنش پنجم.

مقدمه

جنبش آزادی‌بخش زنان از اواسط دهه ۶۰ میلادی تحت لوای چپ نوین در کشورهای آنگلو ساکسون پا گرفت. همین زمینه سیاسی بود که این جنبش را از حرکت‌های پیشین فمینیستی متمایز می‌کرد.

یکی از دلایل اصلی پاگرفتن این جنبش، مسائل اجتماعی جوامع آن روز و نابرابری و مساوی‌نبودن حقوق زنان در مقایسه با مردان بود. بنابراین، شعاری که این جنبش سرآغاز کار خود قرار داد کسب حقوق و برابری بود. در اواخر دهه ۶۰، رفته‌رفته این شعار به شعار رفع ستم و رهایی‌بخشی تبدیل شد.

این جنبش، موسوم به موج دوم فمینیسم، نابرابری‌های اقتصادی و فرهنگی را در هم‌تنیده و مربوط به یکدیگر می‌دانست و سعی داشت با ارتقای آگاهی زنان، آن‌ها را از وضعیت خود آگاه کند. این آگاه‌سازی رفته‌رفته به مرحله‌ای رسید که حتی به بررسی نظری مناسبات اجتماعی مردسالاری و سرمایه‌داری پرداخت و به این ترتیب رسانه‌ها را به‌منزله یکی از عوامل ایجاد تصاویر قالبی و محدود از زنان در اذهان عموم محکوم کرد. عموم فمینیست‌ها بر این باورند که «شکل نمایش زنان در رسانه‌ها باعث بروز توقعات خاصی نسبت به آن‌ها می‌شود. مثلاً اینکه: جای زن در خانه است، زن زیر دست مردان است، بیشتر از مردان خشن خوشش می‌آید، و... این‌ها همگی اسطوره‌هایی بودند که رسانه‌ها برای مردم جا انداختند» [۴، ص ۸۲].

در مقابل، زنان به قابلیت رسانه سینما، به‌منزله یکی از رسانه‌های گروهی، برای ارتقای آگاهی خود از موقعیت فرودستان در جامعه مردسالار، پی بردند. از همین رو، عده‌ای از نظریه‌پردازان این حوزه شروع کردند به ارائه نظریه‌هایی درباره بهره‌گیری از سینما به‌مثابه ابزاری ضدایدئولوژیک؛ ابزاری که علیه تصاویر قالبی زنان در رسانه‌های مردم‌محور واکنش نشان دهد. در این مقاله، خوانش فعالانه مخاطب زن از برخی فیلم‌های جریان اصلی به‌منزله ابزار رهایی‌بخشی زنان از ابژگی و لذت مردانه معرفی و دو فیلم ایرانی و غربی، که امکان چنین خوانش متفاوتی را عرضه می‌کنند، با این روش قرائت می‌شوند.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش متشکل از دو رویکرد بازتاب و شکل‌دهی در جامعه‌شناسی سینما و نیز نظریه فیلم فمینیستی است؛ اولی در تحلیل یافته‌های این تحقیق کمک می‌کند و دومی به چگونگی ورود به متون فیلم‌ها و تحلیل زنانه از آن یاری می‌رساند. در زمینه رویکرد اول، پی‌یر سورلین^۱ (۱۳۷۹) در کتاب *سینمای کشورهای اروپایی، نظریه*

1. Pierre Sorlin

آیینه را در جامعه‌شناسی سینما مطرح کرد. از نظر او، در فیلم می‌توان شدت و تأثیر مشکلات منطقه‌ای و محلی را نمایان کرد و فیلم در این زمینه همچون سندی اجتماعی عمل می‌کند که نشان می‌دهد در جوامع چه می‌گذرد. در واقع، نظیر آنچه جاروی (۱۳۷۹) به آن معتقد بود، فیلم تقلیدی از واقعیت بیرونی است. اما از آنجا که با توجه به محدودیت‌های تاریخی-اجتماعی، فیلم در قاب‌بندی خاصی ارائه می‌شود، همچنان تخیلی و مصنوعی است و از همین رو، فیلم قابلیت ایجاد تغییر اجتماعی را دارد. بنابراین، هر فیلم را از دو منظر می‌توان مطالعه کرد. منظر نخست، بازتاب مسائل اجتماعی در فیلم است که با توجه به آن می‌توان دریافت موضوع مطالعه‌شده در جامعه معاصر فیلم چه ویژگی‌هایی داشته است. منظر دوم، نقش اثرگذار فیلم بر همین وضعیت است که با توجه به موضوع گیری فیلم درباره موضوع و ضرورت تغییر آن، به شکلی که در فیلم پیشنهاد یا برانگیخته می‌شود، می‌توان به آن پی برد. البته میزان اثرگذاری فیلم را، که در نظریه «شکل‌دهی» به آن توجه می‌شود، به‌سادگی نمی‌توان اندازه‌گیری کرد، اما می‌توان از نظر منطقی و با استفاده از نظریه تأثیر رسانه‌ها بر وجود آن صحه گذاشت.

درباره نظریه فیلم فمینیستی نیز می‌توان گفت نگاه ابزاری به رسانه فیلم، به قصد مبارزه ایدئولوژیک با نمایش قالبی زنان در فیلم‌های جریان اصلی، نشان می‌دهد فمینیست‌های اواخر دهه ۶۰ و مشخصاً اوایل دهه ۷۰ به رسانه سینما قائل به رویکرد شکل‌دهی بوده‌اند. بدین معنا که به علت اعتقاد به نیروی فیلم در ارائه راه‌حل برای برون‌رفت از مشکلات زنان، پاسخی سوپروکتیو یا ذهنی به وضعیت زنان در آن زمان ارائه می‌کردند. اصرار این نظریه‌پردازان در استفاده از تکنیک‌هایی چون رهایی از نگاه دوربین، اتخاذ زیبایی‌شناسی فمینیستی، و ساختارشکنی در سنن و قیود فیلمسازی متداول از جمله روش‌هایی بودند که فیلمسازان فمینیست برای برون‌رفت از مشکلات زنان جامعه غرب به کار می‌گرفتند. فیلم‌هایی که بر این اساس ساخته شدند بعد از مدتی، به علت وسواس‌های زیبایی‌شناسانه و ساختارشکن، مخاطبان عام خود را از دست دادند [۴]؛ رویدادی که به همراه آن سینمای فمینیستی نیز موقعیت و ابزارمندی ایدئولوژیک خود را در آگاه‌سازی زنان از دست داد.

فیلمسازان بریتانیایی به دلیل برخورداری از نگرش‌های سوسیالیستی، از سینمای مستند برای نمایش حقیقت زندگی زنان استفاده کردند. اما نقطه شروع جنبش فیلم زنان اوت ۱۹۷۲ بود. در این تاریخ، برای اولین بار در کنار جشنواره فیلم ادینبرگ، کنگره زنان هم برگزار شد. به فاصله کوتاهی از این موفقیت، کلر جانستن^۱ در ۱۹۷۳ فصل سینمای زنان را در نشنال فیلم تیاتر^۲ گشود و در همین سال مقاله خود را با عنوان «سینمای زنان به مثابه ضدسینما» منتشر کرد [۴، ص ۸۴]. جانستن معتقد است زن در سینما در مقام زن نمایش داده نمی‌شود، بلکه زن

1. Claire Johnston
2. National Film Theatre

به صورت طفیلی بینش مردانه به نمایش درمی‌آید. او بر لزوم ایجاد سینمایی بحث می‌کند که در برابر سینمای تجاری و اساس پدرسالارانه آن قد علم کند و درعین حال همچنان سرگرم‌کننده باقی بماند. جنبش ضدسینما با متولیان سینمای آوانگارد دست چپی مرتبط بود و از قواعد این سینما استفاده می‌کرد.

لورا مالوی^۱ نیز با چاپ مقاله «لذت بصری و سینمای روایی»^۲ (۱۹۷۵) [ص ۴، ۸۵] آغازگر بسیاری از نظریه‌پردازی‌های فمینیستی فیلم با رویکرد روان‌شناختی شد. درواقع این مقاله نقطه شروع خوبی برای کشف این مطلب بود که رسانه‌ها، در اینجا سینما، در ساخت زن به‌منزله ابژه جنسی عمل می‌کنند و او را به‌منزله سوژه نگاه جنسیتی و لذت مردانه برمی‌سازند.

مالوی، با استفاده از تحلیل‌های روانکاوانه فروید و لکان^۳، لذت‌هایی را که سینمای هالیوود ترویج می‌کند، یعنی حظ بصری^۴ و همذات‌پنداری خودشیفته^۵، تحلیل می‌کند و معتقد است سینمای روایی هالیوود ارضاکنده این دو خواسته جنسی است. حظ بصری به نوعی سائق جنسی در فرد اشاره دارد که در ضمن وقوع آن، فرد به افراد دیگر نگاه می‌کند. این نگاه آگاهانه و با دقت صورت می‌گیرد و موجب برانگیخته شدن احساس شهوت و رضایت در فرد می‌شود. در بعضی از موارد، حظ بصری اشکال افراطی به خود می‌گیرد که به آن نظربازی^۶ می‌گویند. مالوی بر این باور است که سینما در تاریکی که فرد به آن فرومی‌رود باعث برانگیخته شدن این نوع افراطی از حظ بصری، یا دراصطلاح نظربازی، می‌شود.

دومین خواهش انسانی که از طریق سینمای روایی هالیوود، از نظر مالوی، ارضا می‌شود، نوعی خودشیفتگی است که با توجه به آن انسان خود را جای دیگران می‌بیند. درباره سینمای روایی، تماشاگر خود را جای کسی می‌بیند که بر صفحه سینما نمایش داده می‌شود. در اینجا، همذات‌پنداری به دوران آینه‌ای برمی‌گردد که لاکان درباره آن بحث کرده است. دوران آینه‌ای نیز مرحله‌ای است که نوزاد قبل از دوران ادیپی در آن به سر می‌برد. در این مرحله است که نوزاد خود را در آینه تشخیص می‌دهد، اما تصور می‌کند آن که در آینه است کامل‌تر و قوی‌تر است، پس به خودشیفتگی دچار می‌شود. آینه و فیلم هر دو تصاویر را در قاب نشان می‌دهند و تجربه سینما به فردی که خود را با شخصیت‌های کامل فیلم یکسان می‌پندارد، احساس قدرتمندی می‌دهد.

از نظر مالوی، سینما بازیچه و تحت‌تأثیر ایدئولوژی غالب جامعه، یعنی پدرسالاری، است. به این ترتیب، آنچه به نظر طبیعی و آشکار جلوه می‌کند، درواقع مفهومی است که جامعه آن را

-
1. Laura Malvey
 2. "Visual pleasure and Narrative Cinema"
 3. Lacan
 4. scopophilia
 5. narcissistic identification
 6. voyeurism

ساخته است. او نتیجه می‌گیرد این بینش پدرسالارانه در جامعه غربی-بینشی که نگاه کردن را فعالیتی مردانه و مورد نگاه واقع شدن را انفعالی و معطوف به زن می‌داند- موجب درآمیختن این دو مکانیسم به ظاهر متناقض لذت (حظ بصری در نتیجه نگاه به دیگری و خودشیفتگی در نتیجه نگاه همذات پندارانه به تصاویر موجود در قاب فیلم) می‌شود. علت این امر، از نظر مالوی، این است که در فیلم‌های جریان اصلی هالیوود، زن همواره مفعولی شهوانی است که مخاطب مرد از نگاه کردن به آن حظ بصری می‌برد؛ ضمن آنکه مخاطب مرد با شخصیت مرد داستان فیلم همذات پنداری می‌کند و به دلیل آنکه زن در فیلم مفعول نگاه است، و شخصیت مرد داستان فاعل نگاه، پس مخاطب مرد هم این نگاه را از شخصیت مرد داستان به عاریت می‌گیرد. راه حل مالوی برای مبارزه ایدئولوژیک با چنین سینمایی سنت‌شکنی در ساختار روایی فیلم بود. وی آرمان‌رهایی از سلطه نگاه مردانه را در رهایی از نگاه دوربین، مادیت‌بخشی زمانی و مکانی به نگاه دوربین، تبدیل نگاه تماشاگر به نگاه دیالکتیکی، و فراهم آوردن امکان استقلال نگاه حسی تماشاگر از نگاه دوربین می‌بیند [۳].

اما مالوی هیچ اشاره‌ای به لذت زنانه در مقاله خود نمی‌کند. وان زونن در این باره می‌نویسد: «در فرهنگ پدرسالاری، معکوس ساختار نگاه کردن وجود ندارد و در فیلم‌ها نیز فرایندی که به کرات این مورد را اثبات کند، وجود ندارد؛ هرچند در چارچوب تحلیل روان‌شناختی، لذت زنانه جایی ندارد، لذت مردانه هم در این تحلیل خالی از اشکال نیست» [۱۷، ص ۹۰].

امروزه، پروژه فیلم آوانگاردی فمینیستی مالوی و رویکرد بسته تحلیل روان‌شناختی‌اش زیر سؤال رفته است. از نظر وان زونن [۱۷] تحلیل روانکاوانه همواره فاعلیت و فعالیت را به مرد و مفعولیت و منفعل بودن را به زن نسبت داده و بنابراین در مفهوم‌سازی خود درباره زنانگی و مردانگی، این مفاهیم را با مرد بودن و زن بودن خلط کرده است. بنابراین، می‌توان گفت مالوی با این استدلال که لذت فقط مردانه است و معکوس آن وجود ندارد، به اشتباه رفته است. گرتروود کُخ در این مورد می‌نویسد:

در الگوی نظری ساختارگرایان، همذات پنداری از راه تجزیه به نظر بازی و جلوه‌فروشی، یعنی به وسیله نگاه نظربازانه به موضوع نگاه (جلوه‌فروش)، انجام می‌شود. حال آنکه با استفاده از رویکرد پدیدارشناختی می‌توان فراتر از آن دلیل آورد که چرا زنان این فیلم‌ها را نه تنها با بی‌علاقگی تماشا نمی‌کنند، بلکه خود را به‌طور ذهنی، با نادیده گرفتن دراماتوژی نگاه مردانه، با موضوع نگاه همذات می‌پندارند. به عقیده من، برای روشن شدن سازوکار همذات پنداری تقلیدی باید در نظر داشت که نتایج حسی تصاویر فیلم است که موضوعی را که به تصویر درمی‌آید، با تصاحب تقلیدی به موضوع همذات پنداری تبدیل می‌کند. با اضافه کردن الگوی ادراک حسی پدیدارشناسی می‌توان ادراک حسی فیلم را در محدوده گسترده‌تری توضیح داد؛ یعنی می‌توان شرح داد که چگونه تماشاگری می‌تواند به‌رغم اجبار به ادراک حسی فیلم از طریق نگاه، به یکایک تصاویر فیلم خیره شود و خود را در فرایندی نسبتاً تقلیدی، با مناظر و اشیا و یا دنیای موضوع نگاه همذات پندارد [۳، ص ۱۹۸].

کُخ با اشاره به این موضوع نتیجه می‌گیرد:

باید روش مستقل زنانه‌ای برای از آن خود کردن تصاویر فیلم‌ها وجود داشته باشد که با سینمای روایی هالیوود رابطه مستقلی برقرار کرده است و به‌هیچ‌وجه به‌طور مطلق در بند ساختارهای سینمایی مردسالارانه نیست [ص ۳، ۱۹۸].

وان زونن (۲۰۰۲) می‌گوید تماشاگری لذت‌جویانه، خودمدار، و بی‌واسطه زن در چارچوب تحلیل روانکاوانه مالوی و سایر نظریه‌پردازان فیلم فمینیستی تصورناپذیر است. کُخ (۱۹۸۴) نیز نظریه‌پردازان فیلم فمینیستی آنگلساکسون را به افراط در ساختارگرایی و تحلیل روانکاوانه متهم می‌کند و در مقابل آن پدیدارشناسی ادراک حسی فیلم را پیشنهاد می‌کند تا به مدد آن، نوع فیلمسازی فمینیستی تغییر یابد و لذت زنانه در آن مشهود شود.

از سوئی، آربوت نات و سنکا نظریه روانکاوانه فیلم فمینیستی را متهم می‌کنند که با انکار امکان تماشاگری زن به پروژه مردسالاری در خاموش نگه‌داشتن و جلوگیری از تجربه زن در سینمای جریان اصلی کمک کرده است. از نظر آن‌ها، تحلیل فمینیستی باید به سمت «توجه هرچه متمرکز بر روی تجربه خود ما به‌مثابه تماشاگران زن» جهت‌گیری کند. آن‌ها اضافه می‌کنند: «اینکه صرفاً لذت نظربازی مردانه در فیلم‌ها را در معرض توجه و تخریب قرار دهیم برای ما کافی نیست؛ بر ماست تا، همان‌طور که ملاحظه می‌کنیم، از فیلم برای بازنگری پیوندهایمان با زنان بهره بجوییم» [ص ۵، ۱۲۳]. در این مقاله بود که برای نخستین بار به امکان جدید تماشاگری زنانه توجه شد.

فرضیه دوقطبی فعال / مرد / مردانه در مقابل منفعل / زن / زنانه، که رویکرد تحلیل روان‌شناختی را در نظریه فیلم فمینیستی شکل می‌دهد، مانع می‌شود که بحث تماشاگری زن مطرح شود. اما، بعضی نظریه‌پردازان فمینیست عقیده دارند که دقیقاً در مرحله پیشادینی است که وابستگی دخترپچه به مادرش موجب مجذوب‌شدن لذت‌آور او به زنان دیگر در مراحل بعدی زندگی می‌شود و از آنجایی که بر دختران هرگز تحمیل نمی‌شود تا، برعکس پسران، از وابستگی به مادر خود بگسلند، نوعی اشتیاق پنهانی به چندجنسیتی در آن‌ها وجود دارد. بنابراین «تماشاگر زن، که به زنان دیگر در فیلم نگاه می‌کند، دو اشتیاق را در این نگاه می‌داند: یکی اشتیاق فعال به هم‌جنس که ریشه در وابستگی او با مادرش داشته و دیگری، اشتیاق چندجنسیتی که ریشه در همذات‌پنداری او با زن به‌منزله مفعول نگاه مردانه دارد» [ص ۱۷، ۹۴].

در این زمینه، می‌توان هنرپیشه‌های زنی را مثال زد که خصیصه چندجنسیتی‌بودن دارند؛ مثل جین بت دیویس، کاترین هپبرن، یا جین راسل که در تاریخ سینمای هالیوود به شکل زنانی قوی تصویر شده‌اند [۵].

نویسندگان دیگری هم هستند که با استفاده از چارچوب تحلیل روان‌شناختی، برای توضیح لذت زنانه در سینمای جریان اصلی به وابستگی دختر به مادرش ارجاع می‌کنند. نانسی چادورو (۲۰۰۱) می‌گوید به دلیل اینکه دختران از سوی انسانی با جنسیتی مثل خودشان بزرگ

می‌شوند، خود را بسیار نزدیک به دیگر انسان‌ها و دنیای بیرون احساس می‌کنند؛ درحالی‌که پسران هویت خود را متفاوت از مادرشان و در تقابل با دنیای بیرون می‌یابند. یا همان‌طور که در علم روانکاوی گفته می‌شود:

زنان نسبت به مردان کمتر فردگرا هستند و بنابراین مرزهای من آن‌ها انعطاف‌پذیرتر از مردان است. علاوه بر این، مسائلی چون وابستگی به گونه‌ای متفاوت میان زنان و مردان مدیریت و تجربه می‌شود. برای مردان و پسران فردگرایی و وابستگی هر دو با احساس مردانگی یا هویت مردانه گره خورده‌اند. برای زنان و دختران، برعکس، زنانگی یا هویت زنانه به همان شکل مسئله‌ساز نیستند. موقعیت ساختاری بزرگ کردن فرزند، که بر اثر تربیت و به‌عهده گرفتن نقش زنانه و مردانه تقویت شده است، این تفاوت‌ها را به‌وجود می‌آورد؛ تفاوت‌هایی که در جامعه‌شناسی جنسیتی زندگی بزرگسالی تکثیر شده و بازتولید می‌شود [ص ۷، ۴۴].

تفاوت نگاه چادورو با لاکان در این است که تفاوت جنسیتی از نظر چادورو از روند اجتماعی مادری کردن متأثر است؛ درحالی‌که لاکان تفاوت جنسیتی را متأثر از دیگری‌بودن زن به لحاظ جسمانی می‌داند. ژانر ملودرام از آن‌گونه ژانرهایی است که این نوع از نمایش زن به‌وضوح در آن دیده می‌شود. چنان‌که می‌بینیم حتی میان نظریه‌پردازان تحلیل روان‌شناختی هم مکانیسم تماشاگری زن، از نگاه مالوی به تماشاگری زن به‌منزله همذات‌پنداری مازوخیستی با نگاه مردانه، پیچیده‌تر است.

با این توضیحات، مشاهده می‌شود در کنار پیشرفت‌هایی که در تحلیل‌های روان‌شناختی فیلم از نویسندگان فمینیست دیده می‌شود، تحلیل‌های دیگری هم وجود دارند که فراتر از تحلیل بسته روان‌شناختی عمل می‌کنند. تحلیل‌هایی از فیلم‌هایی به عمل آمده است که در آن‌ها شخصیت‌های زن قوی به تصویر درمی‌آیند؛ شخصیت‌هایی که با دیگر زنان روابط دوستانه عمیق دارند. تحلیل‌های صورت‌گرفته از چنین فیلم‌هایی امکاناتی را که برای زن و لذت زنانه عرضه می‌کنند اثبات کرده‌اند. چنین تحلیل‌هایی بر ابزارهای تصویری و روایی متمرکزند که خوانش‌های متفاوتی را از این متون ممکن می‌کنند.

از میان چنین تحلیل‌هایی می‌توان به کار لوسی آربوت نات و جیل سنکا (۱۹۸۲) در تحلیل فیلم *آقایان خانم‌های بلوند را می‌پسندند*، محصول ۱۹۵۳ سینمای هالیوود، با بازی مریلین مونرو و جین راسل، اشاره کرد. آربوتات و سنکا در تحلیل خود می‌نویسند:

از نظر ما، زمان آن فرا رسیده تا پا را فراتر از تحلیل لذت مردانه در نگاه به فیلم‌های روایی کلاسیک بگذاریم و به‌این‌ترتیب این لذت را از بین برده و به دنبال لذت زنانه‌ای باشیم که بتوان آن را برجسته کرد و نشان داد [ص ۵، ۱۲۳].

آنچه منبعی بااهمیت برای لذت فمینیستی محسوب می‌شود، به روابط دوستی میان زنان مربوط می‌شود که به موجب آن به هم محبتی می‌یابند که آن‌ها را از هر نوع احساس رقابت و حسادت دور می‌کند. «زمینه مشترک چنین تحلیل‌هایی تلاش برای نجات لذت به فراموشی سپرده شده زنانه در اشکال فرهنگ عامه‌پسند است» [ص ۱۷، ۹۷].

این دست تحلیل‌ها به دنبال آن دسته از ابزار بصری و روایی در فیلم‌ها هستند که می‌تواند منادی لذت زنانه باشد. گفتنی است که در این نوع تحلیل‌ها به مخاطب به‌منزله زنی توجه می‌شود که ممکن است متن را به گونه‌ای بخواند که برایش لذت‌آور باشد. حتی ممکن است مخاطب زن در واقعیت به این نحو خوانش از متن روایی و بصری فیلم آگاهی نداشته باشد. در مقاله حاضر نیز، دو فیلم را، که در آن‌ها روابط دوستانه زنان به تصویر کشیده شده است، به صورت تحلیلی باهم مقایسه می‌کنیم. هدف از این کار نشان‌دادن امکان خوانش لذت زنانه از این دو متن است. دو فیلم *تلما و لوئیس*، محصول ۱۹۹۲ هالیوود، به کارگردانی ریدلی اسکات^۱، و *واکنش پنجم*، محصول ۱۳۸۱ به کارگردانی تهمینه میلانی، برای تحلیل انتخاب شده است. علت انتخاب این دو فیلم نزدیکی طرح داستان و حضور نقش‌های زن قوی در آن‌هاست. زنان در این فیلم‌ها با موضوع نگاه مردان بودن مقابله کرده و با زنان دیگر طرح پیوندهای صمیمی و نزدیک می‌ریزند. هدف دیگر این مقاله سنجش پتانسیل فیلم ایرانی با درون‌مایه‌ای نزدیک به فیلم هالیوودی، در داشتن مواد لازم برای چنین خوانشی برای تماشاگر زن ایرانی است. امروز مفهوم «پویش فعال برای لذت»^۲ [۹]. در میان زنان، به‌مثابه یک کنش سیاسی از سوی فیلمسازان زن پیگیری می‌شود.

پیشینه پژوهش

کتاب جکی استیسی^۳ (۱۹۹۴) با عنوان *ستاره‌های تماشایی: سینمای هالیوود و تماشاگری زنانه*^۴ به دنبال تحلیل جایگاه مخاطب زن در سینمای هالیوود از ابتدای کار سینمای هالیوود و به‌خصوص در سال‌های دهه ۲۰ و ۳۰ میلادی است. کتاب دیگری که به موضوع تماشاگری زن در سینما و تئاتر پرداخته، *تماشاگر فمینیست به‌مثابه منتقد*^۵ از جیل دولان^۶ (۱۹۹۱) است. تأکید این کتاب بر نظریه‌پردازی فمینیستی در مطالعات هنر اجرا^۷ است که در آن تلاش می‌شود می‌شود جایگاه زن را به‌مثابه یک منتقد مسلط به ابزار سیاسی در هنرهای نمایشی، یعنی تئاتر و سینما، نظریه‌پردازی کند.

مقاله‌های چندی نیز، به‌طور خاص، به مسئله تماشاگری زن در سینما پرداخته‌اند. مقاله جنت برگستروم^۸ و ماری آن دوآن^۹ (۱۹۸۹) با عنوان «تماشاگر زن: بافت‌ها و دستورالعمل‌ها»^{۱۰}

1. Ridley Scott
2. active pursuit of gratification
3. Jackie Stacy
4. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*
5. *The Feminist Spectator as Critic*
6. Jill Dolan
7. Performance studies
8. Janet Bergstrom
9. Mary Ann Doanne
10. "The Female Spectator: Context and Directions"

به تماشاگری زن از زاویه نظریه‌های کریستین متز^۱ دربارهٔ دال خیالی و رابطهٔ میان تماشاگر و داستان فیلم، که باب تازه‌ای را در زمینهٔ نقش زبان در سینما در اوایل دههٔ ۷۰ میلادی گشوده بود، پرداخته است.

مقالهٔ روث هاتل^۲ (۱۹۹۹) با عنوان «نقش تماشاگران زن در فیلم‌های خوشبختی، یکی می‌خواند و دیگری نه از آگنس واردا^۳»، در حوزهٔ نظریهٔ فیلم فمینیستی و با تکیه بر نظریات بل هوکس^۴ (۱۹۹۲) درخصوص «نگاه مخالف»، به بحث دربارهٔ تکنیک‌های واردکردن مخاطب زن به درون روایت فیلم و امتناع از نگاه دوربین به او به‌مثابهٔ دیگری می‌پردازد. مقالهٔ «وقتی زنان نگاه می‌کنند: دنباله»^۵ از لیندا ویلیامز (۲۰۰۱) دنباله‌ای از مقالهٔ دیگری با همین عنوان از همین نویسنده است که به زنانه‌بودن ترس و قرارگرفتن او به‌مثابهٔ ابژهٔ ترس در فیلم‌های هیجکاک می‌پردازد. از نظر او، این نوع فیلم‌ها، که در سال‌های اخیر با قدرت و تعداد بیشتری در سینما عرضه می‌شوند، برای مخاطب زن منشأ لذت نیستند.

روش تحلیل فیلم‌ها: خوانش زنانه

در این مقاله، از روش کیفی تحلیل متن استفاده شده است. هدف ارائهٔ خوانشی متفاوت از دو فیلم *تلما و لوئیس* و *واکنش پنجم* است؛ به‌طوری‌که این خوانش امکاناتی را به لحاظ ساختار روایی و بصری ایجاد کند تا مخاطب زن فعال را (زنی که قابلیت چنین خوانشی را در خود درونی کرده است) به رهایی از قیود و چارچوب‌های مرسوم در جامعه‌اش برساند و او را به امکانات بالفعل خود برای رهایی و در کنار آن، در دسترس نبودن این امکان در موقعیت فعلی، واقف کند. در این نوع خوانش، به مقولاتی مانند «روابط میان زنان فیلم»، «همبستگی میان آن‌ها» و «در تقابل قرارگرفتنشان با دنیای مردانه» به‌منزلهٔ ابزار رهایی توجه شده است. برای رسیدن به این نوع خوانش، هریک از دو فیلم به دفعات بازبینی شدند تا امکان مقایسهٔ مفاهیم کلی و مقولات تعیین‌شدهٔ میان آن‌ها فراهم شود. همچنین، تلاش شد منبع لذتی که از تماشای فیلم‌ها حاصل می‌شود، برای نویسندگان مقاله شناسایی شود. منظور از این منبع لذت آن چیزی است که تماشای این فیلم‌ها را برای مخاطب زن لذت‌آور و برجسته می‌کند.

برای کشف این منبع لذت، به تأسی از سنکا و آربوتنات (۱۹۸۲)، از دو طبقه‌بندی اصلی استفاده می‌کنیم؛ طبقهٔ اول شامل قسمت‌هایی از فیلم است که روایتی متضمن مقابلهٔ زنان فیلم

1. Christian Metz
2. Ruth Hottel
3. Anges Varda
4. Bell Hooks
5. "When Women Look: A Sequel"

در مقابل شیء‌شدگی از سوی مردان فیلم دارد و طبقه دوم شامل قسمت‌هایی است که روایتی متضمن پیوند و دوستی میان زنان را دربردارد. درباره طبقه‌بندی نخست، مقولات مورد توجه در تحلیل عبارت‌اند از: «نگاه زن به مرد»، «نحوه ایستادن زن»، «فعالیت زن/ زنان»، «استفاده از فضا برای مقابله با شیء‌شدگی»، «لباس»، «دوربین»، و «صحنه». در طبقه‌بندی دوم، مقولات مورد نظر عبارت‌اند از: «نگاه زن به زن»، «ارتباط زن با زن»، «استفاده از فضا»، و «ژانر فیلم».

بدیهی است هریک از دو فیلم از مناسبات اجتماعی جامعه خود متأثرند و بنابراین با وجود جهان‌شمول بودن وضعیت زن در جوامع، هریک در چارچوب جامعه خود امکانات جدیدی را به مخاطبان معرفی می‌کنند. وضعیت اجتماعی در جامعه آمریکا به مراتب با ایران متفاوت است. در مقام مقایسه، باید توجه داشت ایران کشوری است که عقاید دینی و هنجارهای مذهبی در همه سطوح جامعه از روابط بین فردی گرفته تا خانواده، گروه‌های ثانویه، و حتی در سطح سازمانی وجود دارد و نگاه به زن نیز خالی از این هنجارها نیست؛ یعنی مرد نه فقط به زن از منظر یک مرد نگاه می‌کند، بلکه از منظر هنجارهای اجتماعی مذهبی نیز به او نگاه مردانه دارد. در واقع اگر در جامعه غربی به زن فقط از منظر هنجارهای جنسیتی نگاه می‌شود، در ایران به او در مرز میان هنجارهای جنسیتی و هنجارهای اجتماعی مذهبی نگاه می‌شود. بنابراین، در این مقاله تأثیر این نگاه‌ها در این دو فیلم از منظر جامعه‌شناختی مدنظر است.

تحلیل فیلم *تلما و لوئیس*

لوئیس سایر^۱، در یکی از شهرهای کوچک ایالت آرکانزاس^۲ در کافه‌ای خدمتکار است و با مردی به نام جیمی^۳ زندگی می‌کند. دوست لوئیس، تلما دیکنسون^۴، خانمی خانه‌دار و حدود سی‌ساله است. او و همسرش، داریل^۵، در خانه‌ای ویلایی زندگی می‌کنند. داریل مردی است که نمی‌گذارد همسرش بدون اجازه او کاری انجام دهد. او از تلما توقع دارد در خانه بماند و خانه‌داری کند؛ ضمن اینکه از لوئیس هم خوشش نمی‌آید و تصور می‌کند او بر تلما اثر بدی می‌گذارد. رفتار داریل نشانه از خودراضی بودن اوست و با تلما هم دستوری صحبت می‌کند. لوئیس به تلما پیشنهاد می‌کند که برای گذراندن تعطیلات آخر هفته به خانه یکی از دوستانش در خارج از شهر سفر کنند. تلما، با علم به اینکه داریل اجازه چنین سفری را به او نخواهد داد، تصمیم می‌گیرد بی‌خبر به این سفر برود و صبح که داریل سر کار می‌رود، به لوئیس تلفن می‌کند و باهم قرار سفر را می‌گذارند.

-
1. Louise Sawyer
 2. Arkansas
 3. Jimmy
 4. Thelma Dickenson
 5. Daryl

مسافرت کوچک این دو دوست شروع می‌شود. از همان ابتدای مسافرت، لوئیس از رفتارهای تلما تعجب می‌کند. گویی تلما از خروج از خانه بسیار خوشحال است. تلما از لوئیس می‌خواهد قبل از ادامه سفر به رستورانی در آن حوالی بروند. لوئیس با اصرار تلما تسلیم می‌شود. در آنجا مردی به نام هارلن^۱ به میز آن‌ها نزدیک می‌شود. لوئیس متوجه می‌شود مرد فقط برای گپ‌زدن به آن‌ها ملحق نشده، ولی تلما با او هم‌عقیده نیست و او را بدبین می‌خواند. در این حین، لوئیس متوجه غیبت تلما از رستوران می‌شود و در جست‌وجوی او می‌بیند که هارلن قصد آزار جنسی او را دارد. لوئیس تپانچه‌ای را که تلما از خانه آورده بود از صندوق عقب ماشین پیدا و هارلن را تهدید می‌کند تا تلما را رها کند. هارلن تلما را رها می‌کند، اما به هتاکی لفظی ادامه می‌دهد؛ تا حدی که لوئیس تحریک می‌شود و با شلیک گلوله او را می‌کشد. تلما، پس از دیدن صحنه قتل هارلن، کاملاً خود را می‌بازد و سریع به همسرش تلفن می‌کند، ولی با تعجب می‌بیند که او هنوز به خانه برگشته است (احتمالاً داریل روابط دیگری هم دارد و تلما با اینکه به این موضوع شک دارد، به شک خود اهمیت نمی‌دهد).

لوئیس به هم‌خانه‌اش، جیمی، تلفن می‌کند و بدون آنکه ماجرا را به او بگوید از او مقداری پول قرض می‌خواهد و نشانی پست‌خانه شهر بعدی را می‌دهد. لوئیس قصد دارد به مکزیک فرار کند. در این بین، تلما مرتب در حال نوشیدن است و از فکر کردن به آنچه بر سرشان آمده می‌ترسد. از طرفی، تلما با جوانی به نام دی‌جی^۲ آشنا می‌شود که آن‌ها را تا شهر بعدی همراهی می‌کند. دی‌جی، پس از برداشتن پولی که جیمی برای لوئیس آورده بود، فرار می‌کند. تلما در این لحظه متوجه سادگی‌هایش در گذشته می‌شود؛ گویی به یک‌باره همه آن احساسات صاف و پذیرش بی‌قیدوشرط زیردست‌بودنش را از دست می‌دهد و هولناکی کارهایی را که به اسم رهایی در این آخر هفته انجام داده بود، فراموش می‌کند. پس به همراه لوئیس سوار ماشین می‌شود و با رسیدن به اولین مغازه به آن دستبرد می‌زند و برای این کار از اسلحه استفاده می‌کند.

از اینجا به بعد، داستان سیر متفاوتی به خود می‌گیرد. با وجود ارتکاب جرایمی چون قتل و سرقت، تلما اکنون خود را آزادتر از هر زمانی می‌بیند. این دو زن، با وجود محبوس کردن یک پلیس در صندوق عقب ماشین و منفجر کردن یک تریلی، به دلیل رفتار بد و سخنان هتاکانه راننده‌اش، نه‌تنها احساس گناه نمی‌کنند، بلکه از در کنار هم بودن لذت عمیقی را احساس می‌کنند. در مدتی که آن‌ها از شهری به شهر دیگر سفر می‌کنند، با وجود آگاهی از تهدیداتی که منتظر آن‌هاست، دیگر از هیچ چیز ترسی به دل راه نمی‌دهند. در انتهای ماجرا، وقتی به محاصره ماشین‌ها و هلی‌کوپترهای پلیس درمی‌آیند، در برابر صخره‌ای توقف می‌کنند. پلیس از

1. Harlan
2. DJ

بلندگو اعلام می‌کند که آن‌ها باید خود را تسلیم کنند. اما تلما و لوئیس تصمیم می‌گیرند به راه خود ادامه دهند. پس لوئیس پایش را روی پدال گاز می‌فشارد و ماشین بر فراز دره، میان آسمان و زمین، به پرواز درمی‌آید تا دقایقی دیگر آن‌ها را در دل دره جای دهد.

مقابله زن با شی‌شدگی

دو تناقض اصلی میان نگاه دو شخصیت فیلم *تلما و لوئیس* در نیمه اول فیلم در مقابله با نگاه جنسی و شیئی شده به زن از سوی مردان وجود دارد. اگر لوئیس سرد و مستقیم با نگاه مردان مقابله می‌کند، تلما، با مقابله به مثل، این بار مردان را ابژه نگاه زنانه می‌کند و با وجود گرفتاری‌های پیش‌آمده در خط داستان، سعی می‌کند خود و لوئیس را سرگرم کند تا از مسافرت زنانه‌شان لذت ببرند. لحظه اوج این نگاه زمانی است که تلما با دی‌جی آشنا می‌شود و به تلما می‌گوید: «عاشق تماشای راه‌رفتن دی‌جی‌ام». این نگاه ابژه‌ای به مرد، هرچند برای لحظاتی کوتاه، عنصر تازه‌ای برای نحوه مقابله زن با مرد به دست می‌دهد. اگر زن تا این لحظه ابژه نگاه جنسی مرد بود، اکنون دست به مقابله به مثل با او زده است.

لوئیس، در مقابل، تاکتیک‌های دیگری را برای مقابله با نگاه خیره مردهای فیلم به کار می‌گیرد. او در مقابل نگاه خیره هارلن و زبان‌بازی‌هایش، دود سیگار را در چشم او فوت می‌کند. وقتی جیمی با توسل به زور مردانه خود اسباب و اثاثیه اتاق هتل را زیر و می‌کند تا حسادت خود را نشان دهد، لوئیس با بی‌تفاوتی به او می‌گوید: «مسخره‌بازی رو بذار کنار.» او در مقابل نگاه خیره مردی در پمپ‌بنزین وسط جاده، می‌گوید: «تو، به چی نگاه می‌کنی؟». بزرگ‌ترین و آخرین اقدام تلما و لوئیس برای مقابله با این نگاه خیره و جنسی مردان زمانی است که راننده کامیون هوسران را پیاده و کامیون حامل سوخت را منفجر می‌کنند و با این اقدام نمادین قائله نگاه خیره را با آتشی که افروختند به پایان می‌رسانند. از اینجاست که هر دو زن کلاه را به پوشش و لباس خود اضافه می‌کنند. لوئیس در ازای گردنبنند و گوشواره‌های خود یک کلاه کابوی از پیرمرد بیابان‌نشین می‌گیرد و تلما کلاه راننده کامیون هوسران را به غارت می‌برد. از این لحظه به بعد، دیگر هیچ آرایش یا تکه‌لباسی که نگاه مردان را روی این دو زن ثابت نگه دارد، نمی‌بینیم. عنصر کلاه، خوانش بی‌نظیری را در مخاطب برمی‌انگیزد. برداشتن کلاه در برابر بزرگان نشان ادب است. بزرگان، در مقابل، به علت احترامی که دارند کلاه را در برابر افراد زبردست از سر بر نمی‌دارند. دو زن، که تا این لحظه در فیلم احترامشان به واسطه نگاه خیره و زبردست مردانه از بین رفته بود، کلاه مردان را از چنگ آن‌ها به‌در می‌برند و احترام به خود را بازمی‌یابند و لذت آن را با پایکوبی و شادمانی نشان می‌دهند.

این لحظه برای تلما یک لحظه انقلابی است. او که حتی توان اجازه‌گرفتن از همسرش برای خروج از منزل و گذراندن چند روز تعطیلات را در خود نمی‌دید و در برابر مردان در طول مسیر با

ساده‌لوحی عشوه می‌کرد و به‌آسانی پذیرنده نگاه مردانه بود، اکنون به اصل وحشی خویش، که به زعم لوئیس تا این لحظه در او سرکوب شده بود، بازگشته است. این پیشنهاد اوست که راننده کامیون هوسران را ادب کنند. این پیشنهاد اوست که به راه خود ادامه دهند و حتی از لوئیس می‌خواهد که به‌هیچ‌وجه خود را در مقابل قانونی که دفاع او از شخصیت زن را نمی‌پذیرد، کوتاه نیاید و او را در میانه راه تنها نگذارد. تغییر انقلابی تلما از زن خانه‌دار به مجرمی که دست به سرقت مسلحانه می‌زند و افسر پلیس راه را در صندوق عقب ماشین حبس می‌کند، و نیز تغییر لوئیس از گارسن به مجرمی که به دلیل ناسزای یک مرد به زنان، هفت تیر می‌کشد و مرتکب قتل می‌شود، مقابله‌ای نمادین است با مردانی که زن را همواره در شغل‌های کم‌درآمد و سطح پایین توصیف می‌کنند. از داریل گرفته، که اجازه بیرون رفتن از منزل را به تلما نمی‌دهد، تا مردی که احیاناً در کودکی به لوئیس آزار جنسی رسانده است؛ اتفاق ناگواری که برای لوئیس در تگزاس افتاده و فیلم مخاطب را به سمت این حدس هدایت می‌کند. شاید او به همین دلیل مرتکب جرم شده و پس از آن نتوانسته باشد شغلی بالاتر از گارسنی در سن میانسالی داشته باشد. فعالیت محدود این زن تلویحاً به معنای زیردست‌بودن و برخوردار نبودن از جایگاهی امن و درخور احترام است.

این دو زن به محض خروج از شهر با مشکلات متعددی از جانب مردان روبه‌رو می‌شوند و به حفاظت از یکدیگر می‌پردازند. هیچ مردی برای آن‌ها نشانی از حفاظت و امنیت ندارد. حتی وقتی لوئیس در تماس تلفنی با جیمی برای فرستادن حواله بانکی از او درخواست کمک می‌کند، ماجرای قتل را برای او بازگو نمی‌کند، زیرا از سوی جیمی احساس امنیت و حفاظت نمی‌کند. لوئیس به دلیل رفتار نادرست جیمی شهر را ترک کرده است. رفتار هارلن در واقع فقط واکنش لوئیس به نگاه مردانه را، که از قبل با آن آشنا بوده، برانگیخته نه اینکه علت آن باشد. جیمی با هارلن چه تفاوتی دارد که لوئیس او را سنگ‌صبور خود کند؟ پس با نیاز خود برای درخواست کمک و همدلی از یک مرد مقابله می‌کند.

پیوند و دوستی میان زنان

بسیاری تلما و لوئیس را به‌منزله فیلمی فمینیستی ستوده‌اند [۴، ص ۹۲]. اما نویسنده فیلمنامه در گفت‌وگویی می‌گوید: «فکر می‌کنم خیلی‌ها عقیده داشته باشند تلما و لوئیس فیلمی برای زنان است، اما این‌طور نیست، چون فیلم لطیفی نیست.» عقیده ما نیز این است که نمی‌توان تلما و لوئیس را فیلمی فمینیستی دانست. در عوض، این فیلم قابلیت خوانش زنانه را از سوی مخاطبان زن دارد. در طول فیلم، صحنه‌هایی داریم از پیوند این دو زن با طبیعت؛ صحنه‌هایی که بازتاب‌دهنده مظلومیت آن‌ها زیر آفتاب خشن بیابان‌های جنوب آمریکا و در مواجهه با مردانی است که نه زن را می‌فهمند (داریل، هارلن، و جیمی) و نه به او و تنهایی‌اش اعتنایی دارند (دی‌جی و راننده تریلی). اما این دو زن در طول داستان به هم نزدیک‌تر می‌شوند، سعی

می‌کنند حرف یکدیگر را بفهمند، و صحنه‌هایی را می‌آفرینند که مخاطب زن را به لحاظ عاطفی به شدت درگیر می‌کند و باعث همذات‌پنداری لذت‌بخش او با شخصیت‌های زن داستان می‌شوند؛ لذتی مشابه آنچه آربوتنات و سنکا (۱۹۸۲) از آن به‌منزله راه‌حلی جدید در آگاهی‌دهی به زنان جامعه یاد می‌کنند.

لوئیس در جوانی در ایالت تگزاس آزار جنسی شده است. او در طول فیلم مواظب رفتارش با مردان است، مثل مردان سیگار می‌کشد، و با وجود صدای ظریفش، هنگام صحبت لحن مردانه به خود می‌گیرد. او رفتارهای سبک‌سرانه تلم را به بهانه رهایی از دست داریل (حتی برای مدتی کوتاه) درست نمی‌داند؛ اگرچه عمیقاً او را در جایگاه یک زن درک می‌کند و به دلیل توهین هارلن به مقام زن است که او را می‌کشد. همچنین بازیگوشی تلم را درباره همراهی دی‌جی در سفر با آن‌ها نمی‌پذیرد و مدام به تلم اخطار می‌دهد که مواظب خود و پول فرارشان از امریکا باشد، اما هنگام دزدیده شدن پول باز هم با تلم بدرفتاری نمی‌کند. علاوه بر قسمت اول فیلم، که به تلم و لوئیس هتاک‌لی لفظی و فیزیکی می‌شود و نگاه جنسیتی مردان روی آن‌ها سنگینی می‌کند، از نیمه دوم فیلم هم می‌توان این خوانش زنانه را داشت؛ از جایی که لوئیس پیشنهاد ازدواج جیمی را رد می‌کند و دی‌جی تنها نقدینگی آن‌ها را می‌دزدد.

فیلم *تلم* و *لوئیس* فیلمی فمینیستی نیست، زیرا نظام تولیدات هالیوودی، که بر اصل سود و منفعت بنا شده است، و نوع روایت این فیلم، که با به‌کاربردن صحنه‌های اکشن سعی در جذب مخاطب برای کسب سود دارد، ربطی با آگاهی‌دهی و رهایی‌بخشی زن ندارد. اما خوانش فمینیستی مخاطب زن از این روایت به او کمک می‌کند تا به کشف لذت زنانه نائل آید. مخاطب زن در هنگام تماشای این قسمت می‌تواند خوانشی همراه لذت از فیلمی متعلق به جریان اصلی داشته باشد؛ خوانشی که کاملاً از آن نگاه اقتباس‌شده مازوخیستی مردانه، که مالوی مدعی آن است، فاصله دارد. این نگاهی است از سوی مخاطب زن به قهرمانان زن داستان که به همذات‌پنداری عمیق مخاطب زن با شخصیت‌های زن داستان می‌انجامد. با این دیدگاه می‌توان چهار قسمت از نیمه دوم این فیلم را به ترتیب زیر تحلیل کرد:

اول، تلم وقتی متوجه می‌شود با وجود اعتمادی که به دوستی با دی‌جی کرده بود، او همه پولشان را دزدیده است به خود می‌آید. او می‌فهمد که نه فقط در زندگی با داریل، بلکه با رفتارش درباره هارلن و دی‌جی همیشه خودش را گول زده است. در این لحظه، ناگهان به امکاناتش پی می‌برد، دست به هفت‌تیر می‌برد، و برای جبران اشتباهاتش، که باعث به دردسر انداختن لوئیس شده، مغازه‌ای را سرقت می‌کند. او خودش هم نمی‌فهمد چرا یکباره این‌همه شهامت پیدا کرده و به لوئیس می‌گوید: «احساس می‌کنم دیونه شدیم»، ولی می‌داند که با نزدیک شدن به انتهای این سفر، هویت خود را یافته و به قول خودش «به اصل وحشی» اش بازگشته است. لوئیس در ابتدا از سرقت تلم شوکه می‌شود، اما می‌پذیرد که از این کار لذت

فراوانی برده است؛ لذتی که هر دو دوست با جیغ کشیدن می‌خواهند آن را تا آخرین قطره تجربه کنند، زیرا به آزادی و رهایی‌ای رسیده‌اند که خارج از این رابطهٔ دوستانه ممکن نبود. دوم، تلما و لوئیس، بی‌اعتنا به تعقیب پلیس، به راه خود ادامه می‌دهند. هر دو از صخره‌های زیبا در بیابان‌های جنوب آمریکا و طلوع خورشید از فراز صخره‌ها در صبحگاه لذت می‌برند. نشانهٔ این لذت‌بردن نمایش تلماست که در راه به آینه‌بغل ماشین نگاه می‌کند؛ درحالی‌که بیابان‌های خشک و بی‌درخت و صخره‌ها در آینه دیده می‌شود و جلوی او تپه‌های پوشیده از سبزهٔ تازه‌دمیده پیداست. تلما به لوئیس می‌گوید: «من مطمئنم اگه با تو باشم، بهتره. چیزی برای برگشتن وجود نداره.» با استفاده از این ابزار بصری در متن فیلم، مخاطب زن با قرار گرفتن در برابر چشم دوربین و به جای نگاه تلما، هنگام نگاه به منظره‌ای که پشت سر می‌گذارد، صمیمیت و دوستی عمیق میان دو زن را تجربه می‌کند.

سوم، در میانهٔ راه، هنگامی که دو زن توقف کرده‌اند، لوئیس هر آنچه طلا بر سر و گردن دارد به پیرمردی می‌دهد و در عوض از او کلاه کابویش را می‌گیرد. در ادامه، تلما و لوئیس به رانندهٔ تریلی برمی‌خورند که با آن‌ها رفتار نامناسبی دارد. آن‌ها سعی می‌کنند او را جدی بگیرند، اما رانندهٔ تریلی دست‌بردار نیست. لوئیس او را متوقف می‌کند و هر دو از او می‌خواهند عذرخواهی کند. اما مرد به هتاکی لفظی ادامه می‌دهد، در نتیجه آن‌ها به تریلی حامل سوخت تیراندازی می‌کنند که باعث انفجار آن می‌شود. راننده کلاهش را روی زمین می‌اندازد و به زانو درمی‌آید. تلما کلاه را از روی زمین برمی‌دارد و بر سر خود می‌گذارد و درحالی‌که هر دو زن کلاه بر سر دارند، با شادمانی به راه خود ادامه می‌دهند. گویی گرفتن کلاه مردان به معنای گرفتن هویت آن‌ها و کسب احترامی درخور برای خودشان بوده است. از این پس، آن‌ها به درجه‌ای از آزادی رسیده‌اند و به خطراتی که هر لحظه به آن‌ها نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود بی‌اعتنایی نشان می‌دهند.

چهارم، در لحظات پایانی فیلم، زمانی که پلیس پابه‌پای تلما و لوئیس در تعقیبشان است، آن‌ها این تعقیب‌و‌گریز را کاملاً مطبوع می‌یابند و از سرنوشت محتومی که در انتظارشان است هراسی به دل راه نمی‌دهند. در عوض، ترس آن‌ها فقط از پایان گرفتن سفر خوبی است که در کنار هم داشته‌اند؛ به طوری که تلما به لوئیس می‌گوید: «هر اتفاقی که بیفته، از اینکه باهات بودم خوشحالم. تو دوست خوبی هستی.» سرانجام، در برابر دره و با وجود هشدار پلیس برای تسلیم شدن، تلما با برقی در چشمان می‌گوید: «بیا به راهمون ادامه بدیم.» لوئیس از برق چشمان او متوجه منظور او می‌شود، او را می‌بوسد و دو دوست، دست‌درست هم، ماشین را به ته دره می‌فرستند.

بسیاری این پایان را احمقانه توصیف کرده‌اند. حتی در جایی آمده است که بعضی مردها از اواسط این فیلم خسته شده و تماشای آن را نیمه‌کاره رها کرده‌اند. اما مخاطب زن با چنین

خوانشی از فیلم به همذات‌پنداری عمیقی با آن می‌رسد. امروزه فیلم *تلمنا* و *لوئیس* همچون گزاره‌ای سیاسی-اجتماعی تلقی می‌شود. با نگاهی به روایت مرکزی فیلم، دیگر نمی‌توان آن را فقط فراری برای قانون‌شکنی دانست. هنوز هم این فیلم منشأ بحث‌های سیاسی-اجتماعی بسیاری از سوی فمنیست‌های آنگلو ساکسون است. کون، نظریه‌پرداز سینمای فمینیسم، می‌نویسد: این فیلم «مورد توجه فمینیسم عامه‌پسند است؛ نوعی فمینیسم که خود را فمینیسم نمی‌خواند، مع‌هذا مسائل و ایده‌هایی را که فمینیست‌ها در دستور کار خود قرار داده‌اند مسلم فرض می‌کند» [۱۳، ص ۲۳۰]. به‌رحال، خوانش زنانه از این فیلم، به شکلی که آمد، ممکن است و از این منظر می‌تواند برای تماشاگر زن لذت زنانه‌ای را به ارمغان آورد که در مباحث نظری مقاله تشریح شد.

تحلیل فیلم *واکنش پنجم*

فرشته، دبیر یکی از دبیرستان‌های تهران، شوهر خود را، که به‌شدت به او علاقه‌مند بوده، از دست می‌دهد. حاج‌صفدر، پدرشوهر او، که مرد مقتدری است و از ابتدا با ازدواج او و پسرش مخالف بوده، با استفاده از قدرت خود حضانت فرزندان فرشته را به‌عهده می‌گیرد و فقط یک روز در هفته به او اجازه ملاقات با فرزندان را می‌دهد. سپس تصمیم می‌گیرد بچه‌ها را پنهانی نزد عمه‌شان، در خارج از کشور، بفرستد. فرشته، پس از اطلاع از این تصمیم، ناچار به قانون متوسل می‌شود، اما از آنجا که صبر کردن برای رسیدگی به پرونده به‌منزله دادن وقت به حاج‌صفدر برای خارج کردن بچه‌ها از ایران است، تصمیم می‌گیرد با بچه‌ها فرار کند. بنابراین، در تعطیلات آخر هفته، که وقت ملاقات بچه‌هاست، آن‌ها را برمی‌دارد و به قصد فرار به کشور همسایه، با همیاری چهار نفر از دوستان خود، سفری را آغاز می‌کند. حاج‌صفدر، که شخص بانفوذی است، با استفاده از دوستان خود مانع ادامه سفر آن‌ها می‌شود و پس از یافتن آن‌ها، فرشته را بازداشت و زندانی می‌کند. اما بعد، در پایان فیلم، از این کار خود پشیمان می‌شود و تصمیم می‌گیرد بچه‌ها را به فرشته بسپارد. او برای این کار شرطی تعیین می‌کند که فیلم بدون روشن کردن آن به پایان می‌رسد.

لذت‌رهایی از قیدهای جامعه مردسالار

آنچه باعث شد فیلم *واکنش پنجم* را برای این خوانش انتخاب کنیم، نه ماجرای فیلم، بلکه نقش حاج‌صفدر بود. حاج‌صفدر در این فیلم نماد خشکی و انضباط و نگاه (اگر نه جنسیتی) فرودست بسیاری از مردان، آن هم با شدتی مبالغه‌آمیز، به زنان است. فیلم مانند آیینة محدبی به بازتاب حقایق مردانه جامعه ایران و جایگاه زنان در آن پرداخته است. اگر به روابط زنان داستان از منظر خوانش مرسوم دقت کنیم، تعبیر حاصل این است که

فرار فرشته برای شروع یک زندگی جدید با دو فرزندش، به دلیل بغض و کینه‌ای است که پدرشوهرش به او دارد. این فقط لایه‌ی رویین داستان فیلم است. در این فیلم، با استفاده از خوانشی زنانه متوجه می‌شویم که فرار فرشته، با کمک و همیاری دوستانش، واکنشی است از سوی چهار زن دیگر داستان، که هر یک بنا به موقعیت زندگی، خویشتن را ناگزیر از ماندن می‌بینند. فرشته (با اسم نمادینی که دارد) در واقع نمونه‌ی آرمانی آن چیزی است که چهار زن دیگر (و مخاطبی که این خوانش را دارد) جرئت انجام دادن آن را ندارند و فرار او، فرار از دست اصول دست‌وپاگیر مردساخته‌ای است که به شدت از سوی قانون و هنجارهای جامعه حمایت می‌شود. این فرار، با این خوانش، نه تنها با فرار تلما و لوئیس متناقض نیست، بلکه کاملاً منطبق و سازگار است. اما تفاوت‌هایی وجود دارد که با خوانش قسمت‌های مدنظرمان از روایت این فیلم، آن‌ها را نیز بازگو می‌کنیم.

مقابله‌ی زن با شیء‌شدگی

بزرگ‌ترین تفاوت این فیلم، مقابله‌ی آن با نوع نگاهی است که منجر به شیء‌شدگی زن می‌شود؛ درحالی که مقابله‌ی تلما و لوئیس، به طور اعم، مقابله با نگاه جنسیتی است. در واکنش پنجم، فرشته و دوستانش با نگاه حاکم بر جامعه، مبنی بر فرودست‌بودن زن، مقابله می‌کنند؛ نگاهی که در آن زن به‌مثابه‌ی ابژه‌ای است که باید «گنده‌تر از دهنش حرف نزند»، که اگر این کار را بکند، «دُم در آورده است» (حاج‌صفدر)؛ ابژه‌ای که اگر به اقدامی برای باز پس گرفتن زندگی‌اش دست بزند، باید «دیوانه» شده باشد (برادر فرشته)؛ ابژه‌ای که بعد از بیوه‌شدن این‌بار ابژه‌تر شده و از آنجا که جای «گل تو گلدون، نون تو سفره، و زن بیوه خونه‌ی باباشه»، کارکرد خود را به‌منزله‌ی همسر از دست داده و به شیئی چون گل و گلدان یا نان و سفره تبدیل شده است. راه مقابله‌ی فرشته و دوستانش با این نگاه شیئی‌شده با زن فقط فرار است؛ فرار از هنجارهای جامعه‌ای که پشت مرد ایستاده‌اند.

هرچند در طول فرار چندین بار نگاه جنسیتی به زن تحمیل می‌شود، مقابله‌ی زن با این نگاه خیره باز ناکام است. مقابله‌ی فرشته با نگاه جنسیتی راننده‌ی کامیون فقط زمانی موفق می‌شود که فرشته او را از مرد قوی‌تری می‌ترساند و می‌گوید: «دستت رو بکش کنار. من عروس حاج‌صفدرم.» مقابله‌ی او با نگاه مرد رستورانچی زمانی تحقق می‌یابد که حاج‌صفدر، مانند قیم و مراقب، از پشت سر فرشته ظاهر می‌شود. مقابله با نگاه حاج‌صفدر، که قصد وصلت او با پسر دیگرش را دارد، جنسی‌ترین نگاه است که فرشته هیچ راهی برای آن نمی‌یابد. مقابله‌ی فرشته با دیگر نگاه‌های خیره‌ی مردانه با توسل به قدرت و پول حاج‌صفدر ممکن می‌شود و فرشته از قدرت و پول خود حاج‌صفدر هیچ‌رهایی ندارد. نه دوستان فرشته، که فکر می‌کنند «باید ماند و ساخت»، و نه قانون کشور، که خانم وکیل و نیروی انتظامی

نماد آن‌اند، هیچ‌یک راه مقابله با قوانین حاج‌صفدر را، که نماد سنت‌ها و اعتقادات بازنگری‌نشده جامعه است، نمی‌یابند.

این نکته تناقضی را میان قانون و وضعیت اجتماعی، که به لحاظ شغلی برای زنان در ایران مهیاست، پررنگ می‌کند. زنان در واکنش پنجم همگی معلم‌اند که با وجود برخورداری از سطوح بالای تحصیلی و با وجود عشق به حرفه معلمی از رفاه شغلی و مادی خود رضایت ندارند. یکی از واقعیت‌های جامعه ایران و حتی در بسیاری از کشورهای دیگر، حقوق شغلی نابرابر زن و مرد است. این مسئله وقتی برای فرشته روشن می‌شود که قانون برای نگهداری فرزندان از او تضمین رفاهی می‌خواهد و حاج‌صفدر با دانستن این مسئله نه‌تنها او را تحقیر می‌کند، بلکه در صد اجرای قانون و جداکردن فرزندان فرشته از او برمی‌آید. روش‌های حاج‌صفدر هیچ چتر محافظتی برای فرشته نمی‌گشاید و حتی قانون، او را به بازداشتگاه می‌فرستد. واکنش پنجم نشان می‌دهد درحالی‌که حقی برای زن در قانون معین شده است، موقعیت اجتماعی امکانات لازم احقاق این حقوق را فراهم نیاورده است. از این‌رو، زن مجبور است نه به اتکای قانون، بلکه با تکیه بر نیروی خود و هم‌جنس‌انش برای احقاق حقوقش تلاش کند.

از جانب دیگر، در واکنش پنجم سکناس‌های کمی وجود دارند که با نمایش زن و مرد در کنار یکدیگر آغاز شوند و زن در آن‌ها بر خود مسلط باشد و در مقابل مردان احساس اعتمادبه‌نفس کند. فرشته در هر صحنه‌ای که با حاج‌صفدر روبه‌رو می‌شود یا از او اطاعت می‌کند و احترام می‌گذارد یا با چهره گرفته صحنه را ترک می‌کند. دوست فرشته، ترانه، نیز با وجود همراهی با او در مکالمه با حاج‌صفدر، هیچ موفقیتی کسب نمی‌کند. همه قرائن در فیلم، خوانشی مخالف با موفقیت زن در مقابله با فرهنگ مردانه حاکم در جامعه را نشان می‌دهند که بازتاب‌دهنده واقعیت‌های اجتماعی است. در صحنه‌های دیگر واکنش پنجم، از جمله صحنه مکالمه فرشته با برادرش یا رودررو شدن با راننده کامیون و رستوران‌دار مزاحم، او نمی‌تواند ظفرمندان و با تسلط بر خود صحنه را ترک کند.

درحالی‌که در *تلما* و *لوئیس* به کرات صحنه‌هایی یافت می‌شود که زن مرد را ابرو نگاه خود قرار می‌دهد و به مقابله با نگاه او برمی‌خیزد؛ تا جایی که در انتهای فیلم، هم *تلما* و هم *لوئیس* کلاه بر سر دارند، که استعاره‌ای است از باز یافتن احترام و عزت زنانه. آن‌ها با وجود ارتکاب جرایم متعدد، از ایستادگی و مقابله خود با نگاه خیره مردانه خشنودند و به راه خود ادامه می‌دهند.

فرشته، در طول فیلم، لباس سیاهی، به نشانه عزای همسرش، به تن کرده است. این لباس تیره می‌تواند به معنای از دست دادن همه امکاناتی باشد که می‌توانسته برای حفظ مقام خود در جایگاه یک زن در اجتماع به کار گیرد. فیلم با صحنه‌ای به پایان می‌رسد که سایه انگشت اشاره حاج‌صفدر روی دیوار افتاده و فرشته چادر سیاه را دور خود سخت پیچیده و گریبان کف زمین

بازداشتگاه نشسته است. دوربین در این صحنه به موازات صورت فرشته قرار دارد و بیننده، مانند فرشته، انگشت تهدید حاج‌صفدر را از بالای سر نظاره‌گر است. صحنه پایانی واکنش پنجم، آن قدر که نشان‌دهنده بی‌قدرتی زنان در جامعه‌ای سنت‌گراست، نویددهنده لذت زنانه مورد انتظار زنان فیلم نیست.

فرشته در پایان فیلم به جنوبی‌ترین شهر ایران، یعنی بوشهر، رسیده است. حاج‌صفدر نیز، که گاراژدار است و به همه جاده‌های کشور دسترسی دارد، به دنبال او به آنجا آمده است. فرشته با اینکه به آخر جاده رسیده، نمی‌تواند مانند تلما و لوئیس تصمیم بگیرد که فقط به راهش ادامه دهد، زیرا سایه سنت‌ها همچنان بر سر او سنگینی می‌کند و تابعیت و احترام او را به خود برمی‌انگیزد. فیلم امکانات اندکی در جامعه برای مقابله با شیء‌شدگی زنان و نیز نمایش لذت زنان از مصاحبت با یکدیگر عرضه می‌کند و موفق نمی‌شود پایان خوشی را برای زن در جامعه‌ای با چیرگی سنت و ارزش‌های سنتی رقم بزند. حاج‌صفدر، که نماد سنت و فرهنگ ایرانی است، به‌شدت در فیلم مورد احترام است. فیلم نه موفق شده است که قابلیت‌های زن را برای یافتن جایگاه خود در جامعه به نمایش بگذارد و نه توانسته است اقتدار سنتی مرد را با واکنش و حرکت زن به چالش بکشد. اما زنان، که در فیلم‌های ایرانی نقش مادر و همسر را به‌عهده گرفته و تن به تصمیم‌های دیگران درباره خود می‌دانند، در این فیلم نقش تصمیم‌گیرنده پیدا کرده‌اند و با این کار لذتی، هرچند گذرا، به مخاطب زن فیلم منتقل می‌کنند.

نقل سرگذشت‌ها: همدلی میان زنان فیلم

پنج زن در یک رستوران در کنار هم نشسته‌اند و سعی می‌کنند دوستشان فرشته را، که شوهرش را به‌تازگی از دست داده، تسلی دهند. در این بین، همسر یکی از خانم‌ها به همراه خانم دیگری وارد رستوران می‌شود. او ابتدا با دیدن جمع خانم‌ها شوکه می‌شود، اما در ادامه وانمود می‌کند از مشاهده همسرش، که با خانم‌های دیگر بیرون آمده، عصبانی شده است (شبهت‌هایی را با داریل همسر تلما مشاهده می‌کنیم). در نتیجه نه تنها به زن، بلکه به دوستان زن هم توهین و هتاک می‌کند. با وجود این، نه ترانه، که همسر آن مرد است، و نه سایر دوستان وی، که به آن‌ها هم توهین شده است، چیزی نمی‌گویند. وقتی مرد می‌رود، همه خانم‌ها شروع می‌کنند به درد دل کردن و از مشکلات خود، که تا آن زمان وانمود می‌کردند وجود ندارد، پرده برمی‌دارند.

نسرین همسر یک آزاده است که پس از مراجعت به وطن، کاملاً عوض شده و توجهی به همسر و فرزندش ندارد. نسرین دلش می‌خواهد از او جدا شود، ولی از حرف مردم می‌ترسد. او به‌رغم اعتقاد به ضرورت جداشدن از همسرش، جرأت این کار را ندارد، چون از شماتت دیگران نگران است. ترانه، از سوی پدر به ازدواجی ناخواسته مجبور شده و دو فرزند دارد و به قول

خودش هرگز معنای عشق را درک نکرده است. مریم، به علت جدایی برادرش از همسرش، به نگهداری از فرزندان او مجبور شده و فرصت ازدواج را از دست داده است. فریده همسری معتاد دارد که به او خیانت و با دختری جوان ازدواج کرده است. او به دلیل اینکه دو دختر دانشجوی دم بخت دارد، حاضر نیست آینده آن‌ها را با طلاق از همسرش ویران کند.

سرانجام، فرشته است که مشکل او همانند دیگران نیست. فرشته در پی یک دلداگی و به‌رغم مخالفت خانواده همسرش با او ازدواج کرده و تا قبل از فوت وی، به دلیل تصادف، احساس خوشبختی می‌کرده است. حال که وی، با داشتن دو فرزند، لباس عزای همسرش را بر تن دارد، پدرشوهرش سرسختانه می‌خواهد برای او تصمیم بگیرد که یا با پسر دیگرش ازدواج کند یا بچه‌ها را بگذارد و به خانه پدرش برگردد و فقط آخر هفته‌ها فرزندانش را ببیند. فرشته عقیده دارد رفتار پدرشوهرش با او در مخالفت اولیه با ازدواج او و همسرش ریشه دارد، اما ترانه عقیده دارد که «این انتقام یه کینه چندین هزار ساله‌ست».

مخاطب زن با آگاهی از سرگذشت هریک از شخصیت‌های زن داستان، و به‌خصوص فرشته، با او همذات‌پنداری می‌کند. او نیز چنین سرگذشت‌هایی را در اطراف خود دیده و شنیده است و چه‌بسا سرنوشت او نیز همانند یکی از این افراد باشد.

کمک برای فرار: همکاری میان زنان فیلم

وقتی فرشته موضوع فرارش را با برادرش در میان می‌گذارد، نه‌تنها همدردی دریافت نمی‌کند، بلکه با مخالفت شدید او مواجه می‌شود که فکر می‌کند فرشته «قاتی کرده است». درعوض، دوستان او با شنیدن این موضوع همه تلاششان را برای موفق شدن او به کار می‌بندند. فریده برای او ویزای دبی تهیه می‌کند، ترانه با ماشین خود در ابتدای راه او را همراهی می‌کند، و سایرین به او قوت قلب می‌دهند و از تلاش برای شکست‌دادن لذت عمیقی احساس می‌کنند. فرار فرشته برای آن‌ها به معنای امکان‌رهایی خودشان است، که جرأت تلاش برای آن را ندارند، و بنابراین تا آنجا که بتوانند برای شکست حاجی به فرشته کمک می‌کنند. شاهد این نکته جایی است که حتی به فرشته می‌گویند: «برو بابا، تو فکر می‌کنی ما به فکر تویم؟». این زنان درواقع عمیقاً از اینکه کسی بتواند به جای آن‌ها مردی را شکست دهد لذت می‌برند.

در یکی از صحنه‌های فیلم، فرشته و ترانه در جاده بیرون شهر متوجه می‌شوند حاجی، که در تعقیب آن‌هاست، بر اثر ضربه بیل باغبان دوستشان مجروح شده. آن‌ها از شدت خوشحالی جیغ می‌کشند و این جیغ نه‌فقط به دلیل جراحت حاجی، که نوعی احساس‌رهایی است. این جیغ کشیدن، که از خوشحالی زیاد ناشی می‌شود، به مخاطب زن منتقل می‌شود تا او را به لذت زنانه برساند؛ لذتی که انباشته از احساس آزادی و کمک به یکدیگر برای رهایی است. از طرفی، حضور یک زن قوی در داستان این فیلم در نقش ذی‌مدینه درخور توجه است.

سخنان ذی‌مدینه با حاج‌صفدر سرشار از اعتمادبه‌نفس و قدرتمندی است که درجه بالایی از همذات‌پنداری را در میان مخاطب زن برمی‌انگیزد. ذی‌مدینه از خویشان فرشته و زنی بیوه است که فرزندانش را به‌تنهایی بزرگ کرده است. او برخلاف مادر فرشته، که «عادت کرده تا مثل ماشین از مردها اطاعت کند»، او را کاملاً درک و با او همدلی می‌کند.

مقایسه شخصیت‌های زن در فیلم‌های *تلما و لوئیس* و *واکنش پنجم* از منظر زنانه

شبهات شخصیت ذی‌مدینه با شخصیت لوئیس سائر در این دو فیلم بسیار درخور توجه است. او در برابر مردان می‌ایستد، یک‌تنه مسائل را رفع و رجوع می‌کند، و برای فرشته همان همدلی و صمیمیتی را دارد که لوئیس برای تلما دارد. اما سایر شخصیت‌های زن فیلم *واکنش پنجم* هریک با مسائل خود دست‌وپنجه نرم می‌کنند. آن‌ها به فرشته کمک و با او همدردی می‌کنند. اما درواقع این کمک بیشتر برای رضایت خاطر خودشان است. در جریان فیلم، مدام توجه آن‌ها به مشکلات خودشان معطوف می‌شود و در پایان فیلم هم با شکایت حاج‌صفدر مجبور به ترک میدان می‌شوند.

همچنین، شبهات شخصیت فرشته با شخصیت تلما درخور ملاحظه است. هر دو زن از ظلمی که به آن‌ها می‌شود آگاه‌اند، اما نمی‌توانند از چنبره قدرت مرد خارج شوند و بر ضعفشان در برابر او غلبه کنند. اما در پایان داستان، تلما موفق به بیرون‌آمدن از زیر سلطه مردانه می‌شود و به نوعی لذت و رهایی می‌رسد، اما تلاش‌های فرشته برای رهایی ناکام می‌ماند و او بار دیگر به نظم مسلط مردانه بازگشت داده می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری: تماشاگری زن

در این مقاله، با تأکید بر بحث لذت زنانه و امکان کسب آن از فیلم‌های جریان اصلی، و نه فیلم‌های به‌اصطلاح فمینیستی، قابلیت‌های دو فیلم *تلما و لوئیس* و *واکنش پنجم* در عرضه خوانش زنانه نشان داده شد. اگرچه آگاهی‌دهی به مخاطب زن یکی از آرمان‌های هر فیلمسازی است که دغدغه مسائل و مشکلات زنان را دارد، نکته اینجاست که مخاطب زن هم منفعل نیست. او می‌تواند معناهای مطلوب خود را از فیلم، متناسب با زمینه زندگی و موقعیتی که در آن قرار دارد، تولید کند و به نوعی از خودآگاهی برسد. این دو فیلم به دلیل انعطافی که در نوع خوانش دارند، به مخاطب زن فعال درباره امکان «گسستن از قوانین نانوشته مردانه» آگاهی می‌دهند. هر دو فیلم، این کار را با استفاده از درون‌مایه «فرار» و قراردادن زن در این موقعیت انجام می‌دهند. بنابراین، از این دیدگاه، می‌توان دو فیلم را کاملاً با یکدیگر مقایسه کرد. اما اینکه هریک از فیلم‌ها پایان متفاوتی را برگزیده‌اند، به جامعه و زمینه اجتماعی‌ای

بستگی دارد که در آن ساخته شده‌اند. فیلم *واکنش پنجم* نمی‌تواند زن را به رهایی برساند، به‌طوری‌که او در پایان فیلم به نقطه اول برگشت داده می‌شود. او خود را در برابر قدرت مسلط مردانه ناتوان می‌یابد و با از دست دادن همه دوستان پشتیبانش در بازداشتگاه به انتظار تصمیم حاج‌صفر می‌ماند. این پایان با موقعیت اجتماعی‌ای که در آن هنوز زنان راه درازی را برای احقاق حقوق خود در پیش دارند تناسب و همخوانی دارد. به عبارت دیگر، دلیل این‌گونه پایان‌بندی را باید در وضعیت اجتماعی جست. سکانس آخر فیلم از این نظر درخور توجه است زیرا در آن فرشته پشت میله‌های بازداشتگاه دیده می‌شود که با سایه عظیم و تهدیدکننده حاج‌صفر مواجه می‌شود که همه فضای داخل سلول را احاطه کرده است.

در عوض سکانس پایانی فیلم *تلما و لوئیس* در حالی بسته می‌شود که ماشین حامل دو زن میان آسمان و زمین معلق می‌شود و زیر درخشش خورشید ثابت می‌ماند. احساس پرواز یا تعلیق میان آسمان و زمین آن‌چنان جذاب است که مخاطب زن را از تأمل کردن به لحظه بعد (انفجار ماشین و مرگ تلما و لوئیس) باز می‌دارد. اوج لذت فیلم در همین سکانس پایانی است. فکر کردن به پرواز و رهایی مانع میدان‌دادن به افکاری می‌شود که با دور باطل، فرودستی زنان را بازتولید می‌کند.

همچنین، درحالی‌که پیوند دوستی میان فرشته و دوستانش به صورت مخفیانه و به دور از توجه همسرانشان است، تلما و لوئیس، به‌رغم مخالفت داریل، همسر تلما، آشکارا باهم ارتباط دوستانه دارند. بلندپروازی تلما و لوئیس زیباست و مخاطب زن را بیشتر به امکاناتش واقف می‌کند.

از سوی دیگر، حضور درون‌مایه فرار ژانر درام هر دو فیلم درخور ملاحظه است. شاید این درون‌مایه زمانی ارزش تأمل بیشتر داشته باشد که به قول لوئیس دریابیم که «مردها عاشق دنبال کردن زنان‌اند». چه در روابط عاطفی (لوئیس و جیمی / تلما و داریل) و چه در روابط اجتماعی (دی‌جی و تلما / راننده تراکتور، هارلن، و مردان غریبه در میانه راه) تلما و لوئیس مدام زیر نظر مردان‌اند. دنبال کردن یا تعقیب کردن به‌طور ضمنی مفهوم «نگاه خیره» را در خود دارد. حضور درون‌مایه فرار در ژانر درام درواقع فرار زن از نگاه خیره مردانه است. همین درون‌مایه در درام ته‌مین میلانی درخور توجه است. فرار فرشته تنها پاسخ زنان فیلم به نگاهی است که فرهنگ و سنت‌ها برای مردان تعریف کرده‌اند. بنابراین، خوانش ژانری این دو فیلم نشان می‌دهد که درون‌مایه فرار تعبیه‌شده در خط داستان، نباید معنایی به جز فرار از نگاه مسلط مردانه دربر داشته باشد.

به نظر می‌رسد کارنامه فیلم زن در ایران، با توجه به نیازهایی که لازمه آن توانمندی زن و مشارکت او در سطح جامعه است، بایستی به سمتی سوق پیدا کند که ضمن توجه به ساخت فیلم‌هایی که زنان در کنار یکدیگر و برای کمک و همدلی و دوستی با یکدیگر گام برمی‌دارند،

جایگاه خاصی را برای لذت حاصل از اشتراک و پیوند زنان با یکدیگر در نظر بگیرد. به نظر برخی از نظریه‌پردازان نظریهٔ فیلم فمینیستی، راه اساسی برای رشد مخاطبان زن تحلیل فیلم‌های جریان اصلی است. از نظر کون، برای یافتن جایگزین‌هایی در برابر بازنمایی‌های سرکوبگرانه ابتدا باید دید سینمای جریان اصلی چگونه تصاویر را دستکاری می‌کند. از نظر او، که رابطهٔ میان دانش و قدرت در ساختارزدایی از متون و یافتن ایدئولوژی درونی‌شان مسلم فرض می‌شود، توجه به اینکه نظریه و عمل یکدیگر را تکمیل می‌کنند، بسیار ضروری است. تحلیل و ساختارزدایی از بازنمایی‌های مسلط در این باره به‌مثابهٔ تمرینی استراتژیک به حساب می‌آید. این کار به فهم منجر می‌شود و فهم برای عمل، عنصری ضروری است [۱۳]. خوانش زنانه در رابطهٔ میان متن روایی فیلم و تماشاگر، افق‌های جدیدی را برای مخاطب فعال و به دنبال آن فیلمساز ممکن می‌کند که به آگاهی بخشی زنان و نیز ویژگی رهایی بخشی فیلم‌ها از منظر زنانه کمک خواهد کرد.

منابع

- [۱] جاروی، یان (۱۳۷۹). «جامعه‌شناسی و سینما: ارتباط کلی سینما و جامعه‌شناسی با جامعه‌شناسی رسانه‌ها»، ترجمهٔ اعظم راودراد، فصلنامهٔ *فارابی*، ش ۳۸، ص ۳۹-۵۶.
- [۲] سورلن، پی‌یر (۱۳۷۹). *سینمای کشورهای اروپایی: جوامع اروپایی ۱۹۳۹-۱۹۹۰*، ترجمهٔ حمید احمدی لاری، تهران: سروش.
- [۳] کخ، گرتروود (۱۳۷۶). «نگاهی دیگر: جنبه‌های نظریه فمینیستی سینما»، *زن و سینما*، تهران: مطالعات زنان، ص ۱۸۷-۲۰۳.
- [۴] نلمز، جیل (۱۳۷۶). «زنان و سینما»، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، فصلنامهٔ *فارابی*، ش ۲۹، ص ۷۸-۹۲.
- [5] Arbuthnot, L. & Seneca, G. (1982). "Pretext and Text in Gentlemen Prefer Blondes", *Film Reader* 5, Reprinted in P. Evans (ed.) (1990), Bloomington, Indiana University Press, p. 26-112.
- [6] Bergstrom, J. & Doane, M.A. (1989). "The Female Spectator: Contexts and directions", *Camera Obscura*, 7(2-3 20-21), p. 5-27.
- [7] Chodorow, N. (2001). "Family Structure and feminine Personality", D.M. Juschka (ed.) *Feminism in Study of Religion: a reader*, London, International Publishing Group, p. 43-66.
- [8] Doane, M.A. (1982). "Film & the Masquerade: Theorizing the female spectator", *Screen*, 23 (3-4), p. 74-88.
- [9] Gaines, J. (2005). "Women and Representation", *Jump Cut: A review of contemporary media*, no. 29, p. 25-27.
- [10] Hooks, B. (1992). "The Oppositional Gaze", *Black Looks: Race and representation*, Boston, South End Press.
- [11] Hottel, R. (1999). "Including Ourselves: The role of female spectators in Agnes Varda's "Le Bonheur" and "L'une chante, l'autre pas" ", *Cinema journal*, 28 (2), p. 52-71.
- [12] Dolan, J. (1991). *Feminist Spectator as Critic*, Michigan, University of Michigan Press.

- [13] Khun, A. (1994). "Women's Pictures: Feminism and Cinema", (2nd Ed.), London; Verso Books.
- [14] Kuhn, A. (1987). *The Power of the Image: Essays on representation and sexuality*, Boston: Rutledge.
- [15] Malvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", P. Evans (ed.) (1990), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, p. 112-26
- [16] Stacy, J. (1994). *Star-gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, London: Rutledge.
- [17] Van Zoonen, L. (2002). *Feminist Media Studies*, London: sage publications.
- [18] Williams, Linda (2001). "When Women Look: A Sequel"; *Freud's Worst Nightmares - Psychoanalysis and the Horror Film*, Issue 15.