شهروندی فرهنگی و قصه‌های عامیانه

نوشتهٔ یوک هرمس

ترجمهٔ اسماعیل یزدان‌پور

کالیفرنیا در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی: گروهی از زنان موفق می‌شوند متجاوز به عنفی را دستگیر کنند و با بستن او به درخت از ناحیهٔ ...، او را به سزای اعمالش برسانند. پیروزی فمینیستی بر مردانگی پدرسالار همان نوعِ ادبی است که از آن با عنوان «داستان پلیسی فمینیستی» (یکی‌از زیرمجموعه‌های قصهٔ جنایی زنانه) یاد میشود متن و سیاست در یک نوع ادبی کنار هم قرار می‌گیرند و تأملات عمیق سیاسی و اخلاقی را به‌همراه دارند. این نوع ادبی یکی از پرطرفدارترین و عامه‌پسندترین کتاب‌های قصهٔ زنان است. زنان، در تلاش برای بهبود وضعیت و استفاده از فرصت‌های‌خود، تا رسیدن به چه مقصدی پیش میروند؟ چگونه می‌توان از خشونت واقعی و نمادین جلوگیری کرد؟ پژوهشگران زن، علاوه بر عشق و ماجراجویی و دوستی و درآمد، در پی یافتن پاسخی برای این پرسش‌هایند.

در داستان پلیسی فمینیستی آشکار است که فرهنگ عمومی بیش از یک سرگرمی ساده است: حقوق زنان، خشونت، نابرابری اقتصادی، عدالت، منافع عمومی از جمله مسائل مهم مطرح شده در این کتاب‌ها است. این نظر در مورد دیگر انواع ادبی و غیرادبی عامه نیز صادق است: برای مثال، پژوهشگران و موسیقی‌دانان به اهمیت سیاسی و اخلاقی موسیقی عامه اشاره کرده‌اند. میرورموث (۱۹۹۴) میگوید: خشم یا احساسات بیان شده در یک نوع موسیقی

همچون هیپ‌هاپ (یا رپ)، همان بیانِ سیاسی و نیز فرهنگیِ عصیان و ناتوانی است. رقص معاصر سیاهان را می‌توان، جدای از تحلیل شعرها و غزل‌های ضدهمجنس‌بازانه، جنسی و خشونت‌آمیز آن، به‌عنوان تریبون آزادی برای بررسی رویکردها و پاسخ‌های مناسب در برابر سرکوب‌ها و ارزش‌های جاری اجتماعی تحلیل کرد. رپ نیز همچون دیگر انواع موسیقی سیاه‌پوستان و به‌رغم همهٔ تحلیل‌هایی که از متن آنها وجود دارد و مسائلی که برانگیخته است، رسانه و میدانی سیاسی است. رپ زیست جهان روزمرهٔ و درون‌شهری جوان سیاه‌پوست امریکایی را نشان می‌دهد. رپ، با وجود زبان خالی از نزاکت و ادب آن، می‌تواند راهی به‌سوی شهروندی باشد.

دیگر نظریه‌پردازان فرهنگ عامه، نظریه‌های مشابهی برای انواع و ژانرهایی همچون مسابقهٔ تلویزیونی (فیسک، ۱۹۹۰) و اُپرای صابونی (آنگ، ۱۹۸۵) ارائه داده‌اند. در ادامهٔ نظریهٔ جان فیسک می‌توان افزود که مسابقهٔ تلویزیونی، مجال بازنویسی قرارداد مردسالار را برای مخاطبان (اغلب زن) خود فراهم می‌آورد. رفتار شاد و شنگول و بیپروای زنان تماشاگر تلویزیون و تماشاچیان صحنه با عرف تحمیل شده بر زنان، مبنی بر خویشتن‌داری و رعایت ادب و شئون تربیتی منافات دارد. همچنین، در برخی موارد از قبیل زوج کامل (مسابقهٔ تلویزیونی استرالیایی) و متأسفم (مسابقهٔ تلویزیونی آلمانی)، مسابقهٔ تلویزیونی باعث تقویت و استقرار دانشی «زنانه»، رابطه‌ای و شهودی در فضای عمومی تلویزیون می‌شود. دانش مصرف‌کننده که همیشه بی‌اهمیت، ماتریالیست، غیرسیاسی و کوته‌نظر تلقی می‌شود، به‌عنوان چارچوب ارجاعی کارآمد و قابل احترام، مقام در خور شأن خود را می‌یابد. اُپرای صابونی هم همچون مسابقه‌های تلویزیونی ـ به‌صورت ضمنی ـ دانشی که با صفت «زنانه» معروف است و در عمل بی‌ارزش تلقی می‌شود را ارزش‌یابی مجدد می‌کند و استانداردها و معیارهای فرهنگ رسمی جاری و نظام‌های قدرت فرهنگی زیربنایی را به نقد و چالش می‌کشد.

بدیهی است که نقد فرهنگی نهفته در درک مخاطبان از ژانرهای عامه را نمی‌توان به معنای خاص کلمه، رفتاری سیاسی دانست. به‌همین خاطر است که متفکران دانشگاهی نمی‌توانند بحث‌ها و استدلال‌های جان فیسک (۱۹۹۱) را بپذیرند که تفریح مسابقهٔ تلویزیونی را راهی برای آزادی زنان از قدرت اقتصادی شوهرانشان می‌داند و آن را «مقاومت تفریحی» می‌نامد. ادعای جسورانهٔ دیگر او مبنی بر این که باید از فهم امر عامه به شناخت ابعاد «دموکراسی نشانه‌شناختی» آن برسیم، نیز سرنوشت مشابهی دارد. به‌نظر من، آثار فیسک به‌رغم برخی ضعف‌های جزئی در ارائهٔ استدلال‌های آکادمیک، منابع الهام‌بخش خوبی هستند. راهبرد

فیسک، انتقال و ترجمهٔ فرهنگ عامه به حوزهٔ نقد و استدلال است. چنین راهبردی در معرض خطر قرار دارد. انواع و ژانرهای فرهنگی عامه با استانداردها و معیارهای خردگرای نظریه‌های سیاسی مدرن همخوانی ندارد. بیش و پیش از ترجمهٔ فرهنگ عامه به مبانی سنجش دیگر، باید به کیفیت‌ها و ویژگی‌های خود فرهنگ عامه پرداخت. البته وقتی که فیسک به‌صورت ضمنی، حوزهٔ سیاست را تا حد ممکن وسیع تعریف می‌کند، نمی‌توان با او مخالفت کرد. این تعریف می‌تواند در راه استفاده از فرهنگ عمومی و ایجاد تعهد و مشارکت به ما کمک کند.

فرهنگ همچون مدخلی به شهروندی

ارزش سیاسی فرهنگ عامه را باید در سهم آن در مقولهٔ شهروندی جست. در حقیقت، شهروندی ـ به‌معنای تعهد افراد و گروه‌های اجتماعی به خیر مشترک (یا منافع عمومی) ـ مبنا و پیش‌نیاز یک نظام دموکراتیکِ کارآمد است. متأسفانه، خیر مشترک و منافع عمومی هیچ تعریف مشخص، ملموس و پایداری را به‌خود نمی‌پذیرد. مفاهیم بسیار انتزاعی مورد اجماع ما، همچون یکپارچگی بدن یا حق آزادی بیان، نیاز به تفسیرهای مستمر از طریق بحث و مناظره دارد. در وضع آرمانی، چنین بحث‌هایی محدود به کارشناسان و نهادهای محدودی از قبیل پارلمان، دادگاه، دربار، یا جهان دانش نیست، و بخشی از زیست جهان روزمرهٔ ما را به خود اختصاص می‌دهد.

از دیرباز، رسانه‌ها و به‌ویژه مطبوعات، وظیفه و نقش ممتازی در گردهم‌آیی برای این شکل از بحث و مناظره داشته است. روزنامه‌نگاران دوست دارند به عنوان «نگهبان دموکراسی» شناخته شوند و نمایش‌های تلویزیونی و برنامه‌های رادیویی مدعیاند که فضایی مناسب برای تقویت فکری بحث‌های عمومی ایجاد می‌کنند. برای اطمینان از این که روزنامه‌نگاری توان انجام این تکلیف را داشته باشد، برخی اصول، قوانین و روش‌ها در طول زمان ایجاد شده است. هدف از این قوانین و روش‌ها، آزادسازی هرچه بیشتر روزنامه‌نگاری از قیود و الزامات بازار و تجارت است. روزنامه‌نگاران مسؤولیتی عمومی و اجتماعی دارند و نباید در پی لذت‌رسانی به مخاطبان خود یا فروش فضا برای تبلیغات باشند. در میان دیگر اهداف برای اطمینان از این که نگهبان دموکراسی توان انجام مسؤولیت خود را دارد، می‌توان به تضمین و تأمین (حکومتی) حداکثر دسترسی به اطلاعات اشاره کرد. شیوه‌های روزنامه‌نگاری در چنین فضایی شکل گرفته است و روزنامه‌نگاری پرمحتوا و کیفی، راه را برای گزارش‌های بی‌طرف مبتنی بر تمایز دقیق میان واقعیت و قصه هموار و علامت‌گذاری می‌کند.

بدیهی است که فرهنگ عامه بیشتر مبتنی بر قصه و حتی بدتر از آن مبتنی بر ترکیبی از واقعیت و قصه است. البته همه می‌دانیم که جدایی ژانرهای خبری واقعی از ژانرهای قصه‌ای و خیالی عامه، واقعیت ندارد و خیالی بیش نیست. ارزش‌هایی که روزنامه‌نگاران برای اخبار خود قائل میشوند «همان ارزش‌هایی هستند که هر قصه‌گویی برای روایت قصهٔ خود به‌کار می‌برد» (برد و داردن، ۷۳ :۱۹۹۸). فرهنگ عامه با ژانرهای منسوب به دموکراسی، از قبیل روزنامه‌نگاری، فاصلهٔ چندانی ندارد.

پرسشی که در رابطه با نظریهٔ رسانه‌ها مطرح می‌شود آن است که آیا می‌خواهد به تعصب‌های مدرنیستی خود وابسته باشد و بسیاری را از بحث پیرامون منافع عمومی محروم کند و یا می‌خواهد حداکثر وسعت و غنا را به بحث‌های خود بدهد. در حالت دوم، نظریهٔ رسانه‌ها توان تشخیص پتانسیل‌های سیاسی نهفته در فرهنگ عمومی را خواهد داشت. مسئله اصلی این است که آیا به همین فهم و تعریف رایج از بحث، به‌معنای تبادل استدلال‌های منطقی پایبند میمانیم و یا به تعریفی روی می‌آوریم که تعهد و مشارکت اجتماعی را بر هر چیز دیگری مقدم می‌داند. همان‌طور که دالگرن می‌گوید، قدرت ژانرهای فرهنگی عامه در برانگیختن تعهد و مشارکت اجتماعی است.

اگر بپذیریم که بخش‌هایی از توان فرهنگ عامه با نگاه مدرنیستی قابل رؤیت نیست، نیاز به تعریف و چشم‌انداز دقیق‌تری از مفهوم شهروندی و منافع عمومی داریم تا بتوانیم دریابیم که اصطلاح «شهروندی فرهنگی» برخلاف ظاهرش، متناقض نیست. این مفهوم، در چارچوب مفهومی و تفسیری بسیاری از گروه‌های غیرمسلط، به استعدادهای حیاتی و ایجابی نهفته در ژانر قصه‌های عامیانه و به‌طورکلی حوزهٔ فرهنگی اشاره دارد. از این‌رو، جدای از تعهد به خیری عمومی، شهروندی را باید به‌عنوان «مجموعه‌ای از کنش‌ها که افراد را به عنوان اعضای شایستهٔ یک اجتماع تعیین می‌کند» (ترنر، ۱۵۹ :۱۹۹۴) تعریف کرد. از دیرباز، اجتماع مورد سئوال، همان فرهنگ ملّی بوده است. البته، در جامعه‌های از هم گسیخته و چندشکلی معاصر، دیگر نمی‌توان دولت ـ ملت را به‌عنوان تریبون یا اجتماعی یکپارچه معرفی کرد. فرهنگ ملّی، تحت فشارهای بیرونیِ جهانی شدن(از طریق شبکه‌های ارتباطی و اطلاعاتی روزافزون)، فشارهای درونی ناشی از جنبش‌های جدید اجتماعی و گروه‌های جدید شهروندی از قبیل کارگران مهاجر، نیروی یکپارچه‌ساز و وحدت‌بخش خود را از دست داده است. با این شرایط، شهروندی در جامعهٔ پسامدرن چه مفهومی دارد؟

بیش و پیش از هر چیز، شهروندی را باید به‌عنوان مجموعه‌ای از کنش‌هایی (متکثر)

تعریف کرد که افراد را به عنوان اعضای مجموعه‌ای از اجتماع‌های گوناگون و گاه هم‌پوشان تعیین می‌کند؛ در شرایط آرمانی، یکی از این اجتماع‌ها، همان فرهنگ (سیاسی) ملّی است. در ادامهٔ این استدلال به این گزاره می‌رسیم که فرهنگ ملّی را باید بر اساس اصول رویه‌ای و کاری و نه ذاتی و جوهری تعریف کرد. به این معنا که به‌جای ارائهٔ تعریفی واحد و همیشگی از عناصر فرهنگ ملّی، عاقلانه‌تر آن است که نقاط قوت (و ضعف) میراث ملّی در رابطه با دستاوردهای خاص شناخته شود؛ این دستاوردها می‌تواند گستره‌ای از حق رأی تا امنیت اجتماعی و شاهکارهای معماری را در بر گیرد. از این‌رو، به‌جای دفاع از ماهیت و ذات، برای مثال از طریق اصرار بر اعلام یک مجموعه اثر ادبی ثابت و لایتغیر به‌عنوان کلاسیک، بهتر است بر گشودگی و انعطاف تأکید شود و نیز به این واقعیت توجه شود که معیارهای امروزی ممکن است بخش‌هایی از همان میراثی را که در بیست سال آینده ارزش می‌یابد، نابود کند. از این‌رو، ایجاد رویه‌ها و فرایندهای گشوده و منعطف، نکته‌ای است که باید در نظر داشت.

شهروندی اعمال و کنش‌هایی ذاتاً رسانه‌ای است؛ خواه از طریق تماس عملی میان اعضای جامعه (با رسانهٔ زبان‌ها و واژگان خاص)، خواه با مشارکت در (خرده)فرهنگ‌های رسانه محوری که ما را در جایگاه اعضای بالقوهٔ اجتماع می‌نشاند. از آنجا که شهروندی را نمی‌توان عضویت در تنها یک جامعه تعریف کرد، امکان کافی برای جهت‌گیری‌های دور از تعصب و تکیه بر ارزش‌های اساسی دموکراتیک، بدون طرد دیگر ایده‌ها و دیدگاه‌های ناشی از اجتماعات (تفسیری) دیگر، وجود دارد. همهٔ ما به این گزارهٔ متعارف خو کرده‌ایم که «خواهی نشوی رسوا، همرنگ جماعت شو» و از این‌رو، افراد می‌توانند مشارکت‌کنندگان خوبی در اجتماعات گوناگون باشند و در عین حال آگاهی کافی نسبت به امکان برخورد میان ایدئولوژی‌ها و برنامه‌ها داشته باشند.

بدیهی است که این استدلال ما را تا آنجا پیش می‌برد که بیان کنیم امروزه، شهروندی علاوه بر نسبت ما با حکومت دموکراتیک، بر نسبت ما با مفهوم گسترده‌تر «جامعه» نظارت دارد. همان‌طور که دالگرن (۱۹۹۵ :۱۴۶) نشان داده است، شهروندی علاوه بر نسبت مستقیمی که با امر سیاسی و اجتماعی دارد، با مقولاتی همچون شکل‌گیری هویت، تعیین هویت فردی، ارزش‌یابی عاطفی و غیره مناسباتی جدی دارد. با توجه به ماهیت انتزاعی حکومت‌درجهان امروز، وفاداری به اجتماعات ملّی و طرفداری از آن، از طریق کنش‌های بسیار متفاوتی به‌چالش کشیده می‌شود و بخش مهمی از این کنش‌ها، در مجموعه کنش‌های فرهنگ عامه قرار دارد. به‌ویژه برای آنها که از توان یا سرمایهٔ فرهنگی لازم برای مشارکت در کنش‌های

دموکراتیک در سطحی سیاسی‌تر یا انتزاعی‌تر برخوردار نیستند، ساختار گشوده، غیرسرکوب‌گر و سازمان حاشیه‌ای فرهنگ عامه (موسیقی خوب، رمان دست دوم و مجلهٔ شماره گذشته‌ای که در دسترس همه هست) بسیار وسوسه‌انگیز است. و، باید بیفزاییم، آنها که رغبتی به مشارکت در کنش‌های سیاسی در قالب‌های مردمحور و رقابتی کنونی ندارند، یا نسبت به این کنش‌ها بدبین هستند نیز به مشارکت در فرهنگ عامه کشیده می‌شوند.

از دیدگاه مدرنیستی، فرهنگ عامه ناموزون و ناخوشایند است اما با نگاهی پسامدرن، فرهنگ عامه خلاق و الهام‌بخش به‌نظر می‌آید. به‌ویژه وقتی که حکومت دموکراتیک و تشکیل اجتماع به قصه‌های اصلی ارتباط ـ و نیاز ـ داشته باشد. ازاین‌رو، با وجود آن‌که فرهنگ عمومی هرگز در حوزهٔ سیاست اداری، حوزهٔ رأی‌گیری و تصمیم‌گیری، قرار ندارد، می‌تواند بستر و پایهٔ هویت شهروندی را شکل دهد. فرهنگ عامه می‌تواند احساسات و اتوپیاهایی را تقویت کند که قوای شاکلهٔ اجتماع هستند. خوانندگان انواع و ژانرهای قصهٔ عامیانه، می‌توانند به درکی از واقعیت برسند، راه‌های تغییر را بیابند و به بینش و نگرشی انتقادی دست پیدا کنند. این نکته را در بخش بعدی مقاله از طریق بحث پیرامون یکی از ژانرهای پرخواننده بسط خواهم داد: رمان جنایی زنانه. پیش‌فرض اصلی من آن است که مجموعه‌ای از متون، خواننده را به بازاندیشی و حتی ارزیابی دوبارهٔ مسائل اخلاقی و ـ در نتیجه ـ منافع عمومی می‌کشاند. مسئله آن نیست که یک ژانر خاص، پیام خاصی را القا می‌کند، ما بیشتر متوجه بحث‌هایی هستیم که در موضوعات مطرح شده در یک ژانر خاص، به شکل متناوب و تکراری ظاهر می‌شود. ازاین‌رو، شهروندی «فرهنگی»، به‌معنای نشان‌دادن علائق، دلخوشی‌ها و دلبستگی‌های ما به رویه‌ها و فرایندهای صوری نهادهای مستقر دموکراتیک نیست. با خواندن قصه می‌توان توانایی‌ها و ذائقه‌های دموکراتیک خود را تقویت کرد؛ این کار، ما را در مقام مشارکت‌کنندگان شایستهٔ بحث‌هایی می‌نشاند که برای دموکراسی ضروری و حیاتی است.

اتوپیا و نوشته‌های جنایی زنان

من طرفدار جدی قصه‌های پلیسی فمینیستی‌ام. من کارآگاهان خصوصی فمینیست پردل و جرأتی را دوست دارم که با هر شکلی از جنایت سازمان‌دهی شده از کلیسا تا تجارت حمل و نقل و بیمه و تا روابط کدر شدهٔ خانوادگی برخورد می‌کنند و اگر لازم باشد، برای «زن» می‌جنگند. خیلی از قهرمانان دلخواه من دیگر جوجهٔ بهاری نیستند و پا به سن گذاشته‌اند؛ بیشتر آنها شکل‌های نامتعارف و دشوار زندگی اجتماعی را برگزیده‌اند و برخی با درآمدی کم،

زندگی شادی فراهم کرده‌اند. آنها را نمی‌توان با روابط خانوادگی‌شان تعریف کرد، یعنی به‌عنوان یک مادر یا همسر شناخته نمیشوند. البته دوستان نزدیکی دارند که برایشان مهم‌اند. این زنان بخش مهمی از فمینیسم زنده را شکل می‌دهند: آنها صورت‌های جدیدی از زنانگی هستند و روابط جدیدی را در میان زنان، به‌عنوان دوست، عاشق و مراقب تعریف می‌کنند، بی‌آن‌که هم‌جنس‌باز یا دیگرجنس‌باز باشند. قصهٔ پلیسی فمینیستی، نقش طبیعی شده زنان را قاطعانه متوقف می‌کند.

قهرمانان قصهٔ پلیسی فمینیستی (به‌صورت اتفاقی یا خودخواسته) از روابط خانوادگی و خویشاوندی متعارف بریده‌اند و برای انجام کارهای خود آزادند. **نیکول دکوره** (۱۹۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «یتیم‌های بدون دوست» می‌پذیرد که یکی از رؤیاهای فمینیسم را می‌توان در اینجا یافت: رهایی از نیازهای دیگران و مراقبت از آنان (یتیم). بدیهی است که بی‌دوستی نسبی، قهرمان را به روابط... رمانتیک می‌کشاند که خود یکی از جاذبه‌های این (زیر)ژانر است. با این نظرِ دکوره که کارآگاه خصوصی فمینیست را به شکل آرمانی، بدون دوست می‌داند، موافق نیستم. فکر می‌کنم که بیشتر فمینیست‌ها تصویری واقع‌گراتر از فضا و اهمیت دوستی در زندگی فردی ارائه می‌دهند. دکوره می‌گوید بسیاری از خالقان قهرمان‌های زن رها از خانواده، از در دیگری به تبلیغ ارزش‌های سنتی خانواده می‌پردازند. این نکته را من یکی از نقاط قوت و گفت‌وگویی قصهٔ جنایی زنانه می‌دانم که آن را جایگاه بحث‌های گوناگون ساخته است: چندین گزینه ارائه شده و معلوم شده است که هر انتخابی دربرگیرندهٔ شیوهٔ زندگی فرد است.

شوخی، دومین ویژگی قصهٔ پلیسی زنانه است. شوخی همیشه به ضرر کسی تمام می‌شود. از آنجا که ژانر قصهٔ پلیسی زنانه آگاهی سیاسی و اجتماعی بالایی دارد، تمسخر خود یکی از معدود صورت‌های ممکن برای آن زنانه است، راه دیگر پناه بردن هوشیارانه به دنیای مردان متکبر است. برای مثال، **وی. آی وارشاوسکی** در ارتباطات کاری هرگز از نام کامل خود استفاده نمی‌کند. او با نام وی.آی خطاب می‌شود (دوستانش او را ویک می‌نامند). وقتی از او می‌پرسی **وی. آی مخفف چیست (ویکتوریا ایفه‌ژنیا)** یا طفره می‌رود یا می‌گوید نام کوچکم است و به همین بسنده می‌کند. نشاندن دیگران و مهاجمان در جای خود و حد معینی از تمسخر خود، از جمله مشخصه‌های قصهٔ پلیسی زنانه است.

«تو دیگه چه احمقی هستی؟» «اسم من وی. آی وارشاوسکی است. من یک کارآگاه خصوصی‌ام و در پی علت مرگ پتر تایر هستم.» کارت ویزیتم را به او دادم. «تو؟ اگه تو کارآگاه خصوصی‌ای، پس منم رقاص

باله‌ام.» در حالی‌که کارت کارآگاهی خودم را از جلد پلاستیکی‌اش بیرون می‌کشیدم گفتم: «چه جالبه که شما رو تو لباس رقص باله ببینیم آقا».

برخی از شخصیت‌های قصه تا به آن حد در تحقیر خود پیش می‌روند که معلوم نیست باید آنها را فمینیست نامید یا نه ـ حدی از عزت نفس برای فمینیسم لازم است. بذله‌گویی‌های آنا پیجئون، نگهبان پارک «نوادا بار» از دیگر موارد جالب است. آنا بیوه‌ای است که حدود چهل سال دارد. او بعد از مرگ شوهرش، به شغل نگهبانی از دنیای وحش روی می‌آورد. در چهار جلد رمانی که تا به حال دربارهٔ او منتشر شده است، او تا درجهٔ یک الکلی سابق تنزل کرده است. او با مردان (جوان‌تر) ارتباط دارد و با فردریک استانتون، مأمور اف‌بی‌آی دوست است. آنا فردی واقعی است و ضعف‌ها و قوت‌های خاص خود را دارد. بذله‌گویی‌های او در مکالمه‌های تلفنی معمولی با خواهرش (دکتر مالی پیجئون، روانکاوی در نیویورک) آشکارتر است.

آنا گوشی تلفن را با دست دیگرش گرفت و گفت: «برای من قصه بگو، روز خیلی بدی داشتم». مالی پرسید: «چه قصه‌ای؟ یه قصه که آخرش همهٔ آدم‌های بد می‌میرند؟» «یه قصه که آخرش هیشکی نمی‌میره و دختره به رابرت ردفورد می‌رسه.» «قصه نیویورکی‌ها باشه یا به پای هم پیر می‌شن؟». (مرگی عالی، ۸۰ : ۱۹۹۴. قصهٔ نیویورکی‌ها اشاره‌ای به مرگ شوهر آنا دارد که در تصادف اتومبیل کشته شد.)

در این مبادلات کلامیِ بذله‌گویانه، بخشی از خشونت‌ها و خطرهای قصهٔ پرهیجان کاهش می‌یابد. این امر به هیچ وجه مسخره نیست. اما تأمل‌برانگیز است. برخلاف نگاه تحقیرآمیز رایج نسبت به فمینیسم ـ این زن‌ها اصلاً شوخی نمی‌دانند ـ زنان (و البته فمینیست‌ها) از شوخی و بذله همان استفاده‌ای را می‌برند که از غیبت می‌برند: ابزاری برای گرفتن امتیازهای نمادین و سنگین کردن کفه ترازو علیه قدرتمندان: مردان، کارفرمایان و غیره. شوخی هم مثل بذله، به‌قول پاتریشیا می‌یر اسپکس «ابزار مهمی برای بیان، صورت بسیار مهمی از همبستگی» است. و شوخی یکی از ویژگی‌های برجستهٔ قصهٔ پلیسی زنانه است.

چه به کارآگاه‌های تازه‌کار قدیمی بنگریم و چه کارآگاه‌های حرفه‌ای و خصوصی جدید را در نظر بگیریم، اتوپیایی که قصه پلیسی فمینیستی را در یک زیرژانر می‌نشاند، وابسته به حضور زنی است که توان رفع مشکلات خود را دارد و با حس طنزی که دارد، بر قدرت‌های خود و تقاضاهای دیگران آگاه می‌شود. شوخی و بذله ابزار خوبی برای دور انداختن هنجارها و عادات ناخواسته است. داستان‌های وحشتناک زنانه چنین تصویر واضحی از اتوپیاهای زنانه ارائه نمی‌دهد. البته در این قصه‌ها ناهمخوانی میان نقش «زن» و «حرفه‌ای» آشکارتر

می‌شود و به‌این ترتیب راهی را برای مبارزه با محدودیت‌های نابجای اعمال شده بر زنان معرفی می‌کند.

جریان غالب داستان‌های وحشتناک زنانه، قرینه و مکمل داستان‌های پلیسی زنانه است. این قصه‌ها بیش از آن‌که انگلیسی، استرالیایی و یا کانادایی باشند، امریکایی‌اند و زنان قهرمان این قصه‌ها بیشتر مجری قانون، وکیل، قاضی و یا پزشک هستند که البته اصل تخصص در زن را به چالش می‌کشند. تفاوت میان قصهٔ پلیسی زنانه و قصهٔ وحشتناک زنانه از آنجا ناشی می‌شود که قهرمان قصهٔ پلیسی یا همان کارآگاه، شخصیتی خالی از علاقه‌ها و انگیزه‌های خاص است و این بی‌طرفی حتی در صورت زخمی شدن قهرمان و نیاز به برخوردهای خشن و جنگ ادامه می‌یابد. وی. آی وارشاوسکی، قهرمان قصه‌های سارا پارتسکی و آنا پیجئون، قهرمان قصه‌های نوادا بار همیشه جنگجویند و هیچ‌گاه قربانی نبوده‌اند. با وجود آن‌که گاه به نقد خود می‌پردازند، همیشه احساس می‌کنند با شغل خود تناسب دارند.

جریان قالب قصه‌های وحشتناک زنانه، درجهٔ فمینیستی متفاوتی با قصه‌های پلیسی زنانه ندارند؛ هر دو خود را بخشی از پروژهٔ فمینیسم تعریف نمی‌کنند. اما این دو با هم تفاوت دارند. برای مثال، این قصه‌ها دیگر لحن آموزشی قصه‌های جنایی فمینیستی را یدک نمی‌کشند. لحنی که در قصه‌های دههٔ نود وجود داشت؛ برای مثال، می‌توان به رمان‌های پم نیلسن اثر باربارا ویلسون و یا لیندسی گوردون، قهرمان قصه‌های پلیسی ول مک‌درمید اشاره کرد ـ البته مک‌درمید در آثار بعدی خود از طریق شخصیت کیت برانیگان جبران کرد. جریان قالب قصه‌های وحشتناک زنانه به‌ندرت شخصیت‌های همجنس‌باز دارد. قهرمان و یا قربانی، حقوق دریافتی خوبی دارد و درگیر روابطی عاشقانه و رمانتیک با مردی موفق است که گاه آدم خوب قصه و گاه آدم بد قصه است. بعضی از این قصه‌ها آدم را به یاد رمان‌های گوتیک رایج در دههٔ ۱۹۷۰ می‌اندازد که قصهٔ آن در فضایی قرن نوزدهمی رخ می‌دهد. قهرمان زن این قصه‌ها به عنوان معلم سرخانهٔ یک کُنت استخدام می‌شود، عاشق او می‌شود و بعد پی به ناپاکی‌ها و شرارت‌های او می‌برد. بعدها معلوم می‌شود که کنت دوقلویی شبیه به خود دارد که حسود است و دستش رو می‌شود؛ بعد از ترساندن خواننده، همه چیز به خوبی و خوشی تمام می‌شود.

جریان غالب داستان‌های وحشتناک زنانه ـ همچون رمان‌های ماری هیگینز کلارک ـ با عشق و رمانس‌های کمتری همراه است و به‌جای آن از عنصر ترس و قتل‌های وحشتناک استفاده می‌شود. نکتهٔ جالب و جذاب پیرامون این قصه‌ها آنجاست که قهرمان زن این نوع قصه‌ها در عین حال که زنی موفق است، به‌نظر می‌رسد که به‌خاطر هویت حرفه‌ای‌اش تنبیه می‌شود.

توگویی زنانگی و تخصص، همنشینان خوبی نیستند. در داستان‌های وحشتناک تلاش می‌شود پیامدها و تبعات روانی و عاطفی حرفه و تخصص برای زن بررسی شود. در رمان پلیسی زنانه، این امر از طریق گزارش‌ها و تأملات محدود قهرمان، روایت و بیان می‌شود.

به‌هرحال، می‌توان چنین نتیجه گرفت که قصه‌های جنایی زنانهٔ معاصر، عناصری از اتوپیای فمینیستی و نقدی بر موانع و دشواری‌های سر راه مشارکت فعال زنان در امور مدنی و اجتماعی را در خود دارد. اما تودهٔ عظیم کتاب‌هایی که با عنوان قصهٔ جنایی زنانه منتشرمی‌شود را نباید با رساله‌ای سیاسی اشتباه گرفت. این کتاب‌ها به فهمی از نیازهای جنسیتی، عدالتی و حرفه‌ای کمک می‌کند. با توجه به این که بازار قصه‌های جنایی زنانه هم گرم شده است (**زنان از پایان قرن نوزده خالقان آثار و شخصیت‌های جنایی خوبی بوده‌اند، بارگینی‌یر، ۱۹۸۰، مقدمه**) و از آنجا که عرضه و تقاضا انحصاری نشده است، می‌توان دریافت که خوانندگان توان زیادی برای اعمال نفوذ بر ناشران برای انتخاب نویسنده و نوع نگارش دارند. خوانندگان، از طریق ترجیح برخی نویسندگان بر دیگران و از طریق خرید کتاب‌های جنایی از انتشاراتی‌های کوچک، همیشه حضور خود را اعلام کرده‌اند و انتشاراتی‌های بزرگ را وادار کرده‌اند که با نویسندگان فمینیست قرارداد امضا کنند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که خوانندگان قصه‌های جنایی انگلیسی‌ـامریکایی و آلمانی (یکی از بازارهای بزرگ این ژانر) موضوعاتی را که به آنها عرضه می‌شود، به‌خوبی می‌شناسند و از آنها لذت می‌برند. فهرست‌های فراوان اینترنتی که به معرفی قصه‌های جنایی زنانه پرداخته است و نیز مجلاتی که باشگاه‌های خوانندگان رمان‌های جنایی امریکا و استرالیا منتشر می‌کنند، این نتیجه‌گیری را قطعی‌تر می‌کند.

شهروندی فرهنگی و عملکرد ژانرهای قصه‌ای

رمان پلیسی فمینیستی با موفقیت از دوران آموزشی و تربیتی دههٔ هفتاد خود گذر کرده است. قدرت قصه‌های عامیانه به ارائهٔ استدلال‌های عقلانی وابسته نیست. این روزها، در این قصه‌ها زندگی و سبک‌های زیستی زنان روایت می‌شود. این روایت‌ها گاه هولناک و تکان‌دهنده و گاه ملامت بار و سرزنش‌آمیز است و اغلب شوخ و سرگرم است. رمان پلیسی زنانه یک دوره آموزش فوق‌العاده برای شهروندی و راه‌های غلبه بر جهان نابرابر و تبعیض‌آمیز، بدون واگذاری و عقب‌نشینی است. ما خوانندگان، از اتوپیاها و خِرد علمی این رمان‌ها بهره می‌بریم. بسیاری از خوانندگان، از طریق روی‌آوردن به داستان‌های جنایی زنانه، خود را از قیود و محدودیت‌های قصه‌های پلیسی و جریان غالب قصه‌های وحشتناک زنانه رها می‌کنند.

قصهٔ وحشتناک زنانه از سهل‌انگاری و سبک‌سری کمتری نسبت به قصهٔ پلیسی زنانه برخوردار است و به وحشت پیرامون قدرت‌های اجتماعی نزدیک‌تر است. در این ژانر، مسائل و مخاطرات پیش روی کار زنان مطرح می‌شود تا بعد حل و فصل شود. ازاین‌رو، هر یک از این ژانرها و زیرژانرها به طریق خاصی، به شهروندی (زنان) کمک شایانی می‌کنند. این قصه‌ها آشکار می‌سازد که شهروندی، همان تمرین احترام به ایده‌ها، احساسات و عقاید دیگران است که با توانایی‌های شخصی و توانایی‌های مجموعهٔ (بسیار) متفاوتی از اجتماعات (تفسیری) تغذیه می‌شود.

تا اینجا دریافتیم که شهروندی را، به عنوان اجتماع خوانندگان، می‌توان کنشی رسانه‌ای شده دانست. خواندن داستان‌های جنایی زنان علاوه بر حس حضور فعال در اجتماع خوانندگان قصه‌های جنایی، پلیسی و وحشتناک زنان، احساس مشارکت در اجتماع ملی و سیاسی را در خواننده ایجاد می‌کند. خوانندهٔ قصه‌های پلیسی و جنایی به اجتماعات گوناگون تفسیری. احساس تعلق می‌کند و جهت‌گیری‌های اساسی و دیدگاه‌های انتقادی او برای احساس تعلق و تعهد به دموکراسی لیبرال غربی شکل می‌گیرد. این تعلق و تعهد، بخشی از هویت شخصی را شکل می‌دهد و در ذات خود همراه با احترام به تفاوت‌های بینشی و عقیده‌ای است. همنشینی عدالت و انتقاد در کنار یکدیگر و با شرایط مساوی، یکی از دستاوردهای این ژانر خاص است. البته این قصه‌ها در کنار مسئلهٔ عدالت و انتقاد، به معرفی اتوپیایی رؤیایی می‌پردازد که بیشترین سهم را در ایجاد حس حضور و مشارکت در فرهنگ سیاسی و اجتماع ملی دارد. از این‌رو، ژانرهای داستانی بخش مهمی از عملکرد دموکراسی به‌شمار میآیند. وقتی به بحث پیرامون رسانه‌ها، شهروندی و علائق عمومی می‌پردازیم، بیشتر به مفهومی محدود (و اغلب ضمنی) از عملکرد رسانه‌ها گرایش داریم. چنین برداشتی مایهٔ تأسف است، به‌ویژه آن که ژانرهای داستانی عامه و کلیت حوزهٔ فرهنگی، نقش ایجابی و سازندهٔ مهمی در تشکیل جامعه و شکل‌گیری چارچوب‌های تفسیری بسیاری از گروه‌های غیرمسلط اجتماعی دارد. برای تحلیل و تجزیهٔ عناصر مضر و جنسی قصه‌های عامیانه، انرژی فراوانی صرف شده است. حال نوبت آن است که دریابیم مصرف‌کنندگان این ژانرها چه بهره‌هایی از ادبیات و موسیقی عامیانه می‌برند. جنبش زنان یکی از موارد قابل توجه است. بسیاری از ژانرهای رسانه‌ای، از اعلامیه‌های دستی و پلاکاردهای سیاسی تا آوازها و زندگی‌نامه‌های شخصی و رمان‌های ادبی را فمینیست‌ها تولید کرده‌اند. ژانرهای کتابی همیشه از حاملان اصلی پیام فمینیسم بوده اند. کتاب به آسانی تولید می‌شود و بدون مسئله از طریق

کتابفروشی‌ها یا از طریق کانال‌های جایگزینی همچون زیرساخت‌های جنبش، توزیع می‌شود. نوشتن را می‌توان به آسانی در کنار کارهای دیگر گنجاند و زنان عادت و سنت دیرینه‌ای در امر نوشتن و خواندن دارند. ترکیب دلنشین عادت و سنت و فناوری و توزیع، یک رسانهٔ خاص را برای برخی گروه‌های اجتماعی مناسب می‌کند ـ و این اصل همان‌طور که در مورد کتاب و سریال‌های تلویزیونی برای جنبش زنان صادق است، در مورد موسیقی برای گروه‌های سیاه‌پوست و نوارهای ویدئویی برای گروه‌های مهاجر صدق می‌کند. صورت‌بندی‌های رسانه‌ای دیگر، به‌ویژه آن رسانه‌هایی که بیشتر در نظریه‌های رسانه‌ای و سیاسی مطرح‌اند، همچون مطبوعات درجهٔ یک، همیشه در دسترس نیست و جذابیت کمتری برای اعضای این گروه‌های اجتماعی دارد. /

این مقاله ترجمه یکی از مقالات فصل پانزدهم کتاب زیر است :

Kess Brants & toke Hermes Liesbet Van Zoone (editors), "The Media in question",(Sagepublications 1998).

منابع:

Ang, Ien (1985) Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London and New York: Methuen.

Bargainnier, Earl (ed.) (1980) 10 Women of Mystery. Bowling Green: Bowling Green State University Press.

Bird, S.Elizabeth and Dardenne, Robert W. (1988) "Myth chronicle, and Story: exploring the narrative qualities of news", in James W. Carey (ed.) Media, Myths and Narratives: Television and the Press. London: Sage, pp. 64-86.

Craig, Patricia and Cadogan, Mary (1981) The Lady Investigates: Women Detectives and Spies in Fiction. London: Victor Gollancz.

Dahlgren, Peter (1995) Television and the Public Sphere. London: Sage.

Decure, Nicole (1994) "Friendless orphans: Family relationships in women's crime fiction',Phoebe 6 (1): 27-41.

Fiske, John (1990) "Women and quiz shows: Consumerism, patriarchy and resisting pleasures",in Mary-Ellen Brown (ed.) Television and Women's Culture: The Politics of the Popular. London: Sage, pp. 134-43.

Fiske, John (1991) "Postmodernism and television", in James Curran and Michael Gurevitch (eds) Mass Media and Society. London: Edward Arnold.

Lee, Minu and Heup Cho, Chong (1990) "Women watching together: an ethnographic study of Korean soap opera fans in the US", Cultural Studies 4 (1): 30-44.

Meyer Spacks, Patricia (1986) Gossip. Chicago and London: University of Chicago Press. Thomas, Lyn (1995) "In Love with Inspector Morse: Feminist subculture and quality television", Feminist Review 51: 1-25.

Turner, Bryan S. (1994) "Postmodern culture/modern citizens", in Bart van Steenbergen (ed.) The Condition of Citizenship. London: Sage, pp. 153-68.

Wermuth, Mir (1994) "Bubbelen voor Pinko's en Vanilla's. Etniciteit en seksualiteit in zwarte dans-muziek". Tijdschrift voor Vrouwenstudies 57, 15 (1):63-78.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی