ساختارهای تخیل زنانه

لیندا ویلیامز، ترجمهٔ مازیار اسلامی

وقتی با پسر هفت ساله‌ام به سینما می‌روم؛ معمولاً فیلمی را انتخاب می‌کنم که مهیج و تکان دهنده باشد. پسرم این فیلم‌ها را «خشن» می‌داند. هر دو معتقدیم که سرگرمی فیلم‌های خشن در این است که هیجان و عواطف را به بازی می‌گیرند؛ اما بر سر این‌که کدام فیلم‌ها از این حد فراتر می‌روند و خیلی «خشن» می‌شوند، توافق نظر نداریم. احتمالاً این عدم توافق، ناشی از اختلاف فرهنگ (جنس، سن و سال) است. به نظر او فیلم‌های خشن خوب فیلم‌هایی‌اند که در آن‌ها هیولاهای ترسناکی همانند فردی کروگر (از مجموعه فیلم‌های *کابوس در اِلم استریت*)، نوجوانان، به‌ویژه دختران را تکه پاره می‌کند. این فیلم‌ها هم او را مجذوب می‌کنند و هم می‌ترسانند. در واقع او بیش از آن‌که مایل به تماشای این فیلم‌ها باشد، دوست دارد در مورد آن‌ها صحبت کند.

نوع دیگر فیلم‌هایی که من دوست دارم ـ اما او ندارد ـ فیلم‌های غم انگیزند که آدم را به گریه می‌اندازند. از

آن‌جا که این فیلم‌ها بر احساسات ناپسند خاصی انگشت می‌گذارند که به شدت او را از ناتوانی کودکانه‌اش آگاه می‌سازند، آن‌ها را خشن می‌پندارد.
نوع سوم فیلم‌هایی‌اند که او خیلی دوست دارد و هم خیلی بدش می‌آید (وقتی از این فیلم‌ها حرف می‌زند، ادای تهوع را درمی‌آورد وی با حسن تعبیر، این فیلم‌ها را فیلم‌های «میمی» می‌خواند، یعنی «ماچ و بوسه‌ای». این تعبیر برای پسرکی هفت ساله ناپسند است.)
موضوع، سلیقه نیست؛ به ویژه در قلمرو فیلم‌های «خشن». این‌که غالباً این اصطلاح را در مورد آن دسته از افراط‌هایی به کار می‌بریم که قایل به استثنای آنیم، جنبه فرهنگی دارد. مثلاً برای جزیی‌ترین چیزها حد و مرزی قایلیم؛ اما فرم و ساختار و کارکرد این جلوه‌های افراط آمیز را مشخص نمی‌کنیم. از آن‌جا که بیشتر توجه‌مان صرف تعیین آن حد و مرز می‌شود، بحث در مورد «خشن» غالباً به صورت آش شله‌قلم‌کاری از مقولات مختلف «افراط» درمی‌آید. مثلاً، امروزه فیلم‌های هرزه‌نگاری بیشتر به خاطر خشونت‌شان، افراطی تلقی می‌شوند، نه به خاطر موضوع و درونمایه‌شان. در حالی که فیلم‌های ترسناک، به خاطر جایگزینی سکس (یعنی محتوای فیلم‌های هرزه‌نگاری) به جای خشونت، افراطی‌اند ـ برعکس، فیلم‌های ملودرام به خاطر دلسوزی ناشی از جنسیت و نمایش بی‌پردهٔ احساسات، افراطی شمرده می‌شوند. آن داگلاس، طی نقدی، فیلم‌های داستانی رمانتیک را هرزه‌نگاری احساسی ملایم برای زنان می‌نامید. هر دسته از فیلم‌های مذکور، مقدار زیادی سکس، خشونت و احساسات را به تنهایی یا به طور ترکیبی به کار می‌گیرند؛ اما اگر جز هیجان‌آفرینی، دلیل دیگری برای حضور آن‌ها وجود نداشته باشد، کنار گذاشته می‌شوند. سکس بی‌دلیل، خشونت و ترس بی‌دلیل و احساسات بی‌دلیل، عناوینی‌اند که معمولاً و پیوسته به پدیدهٔ «هیجان» در فیلم‌های هرزه‌نگاری، ترسناک و ملودرام اطلاق می‌شود. هدف مقالهٔ حاضر، توضیح این نکته است که فرم، کارکرد و نظام این افراط ظاهراً بی‌دلیل، در سه ژانر مذکور قابل بررسی و تعمق‌اند؛ زیرا اگر آن گونه که به نظر می‌آید، سکس، خشونت و احساسات، عناصر بنیادین تأثیرات هیجانی این سه نوع فیلم به شمار می‌آیند، پس اطلاق واژهٔ «بی‌دلیل» نیز خود بی‌دلیل است. از این‌رو، امیدوارم که با بررسی مقایسه‌ای این سه ژانر «خشن» و هیجان انگیز، بتوان به ورای واقعیت هیجان راه یافت و نظام و کارکرد و تأثیر آن را بر بدن تماشاگران تعیین کرد.

ژانرهای بدنی

معمولاً، عاملی که برای تعریف و تبیین فرمول و نمونه‌های تکراری ژانرها به کار می‌رود، میزان اختلاف آن‌ها با سبک واقع‌گرا و کلاسیک سینمای روایی است. این فیلم‌های کلاسیک، ویژگی‌های مشخصی دارند؛ متکی به رویدادند، روایت‌هایی خطی دارند که طبق نیاز و خواستهٔ قهرمان فیلم، به سوی هدفی معین پیش می‌روند؛ یک یا دو رویداد کلی را در بر می‌گیرند و به پایانی مشخص و معین ختم می‌شوند. دیوید بُردول، کریستین تامسُن و جانت استایگر در بررسی مؤثر خود دربارهٔ «سینمای کلاسیک هالیوود»، این گونه فیلم‌ها را «سبک کلاسیک هالیوودی» می‌نامند.
همان گونه که ریک آلتمن در مقاله‌ای اشاره کرده است، ملودرام و برخی از ژانرهای سینمایی، مخالف با روایت غالب در سینما شمرده شده‌اند. لذا فرضیاتی که در سال‌های اخیر دربارهٔ طبیعت کلاسیک این روایت، عرضه شده است مطالعه ژانرهای سینمایی و مقولهٔ ملودرام را که تا حدودی مبهم است، دشوار کرده است. به عقیدهٔ آلتمن، نویسندگان *سینمای کلاسیک هالیوود* که سبک کلاسیک را جزیی از شکل تدریجی و خطی روایت هالیوودی قلمداد می‌کنند، ویژگی‌های ملودرام، مانند تصاویر ویژه، اجرای اپیزودیک یا وابستگی به تصادف را استثناهایی معدود یا تفریحی میان آثار روایتی سینمای کلاسیک به شمار می‌آورند.
آلتمن می‌نویسد: «تدوین ریتمیک، رویدادهای موازی، نماهای طولانی، از جمله افراط‌های موجود در نظام روایی کلاسیک به شمار می‌آیند که همواره وجود نوعی منطق مجادله‌ای و نوعی ندای ثانویه را به ما یادآور می‌شوند.» آلتمن که بررسی‌اش دربارهٔ فیلم موزیکال لزوماً بر تجزیه و تحلیل نماها و رویدادهای موازی ظاهراً افراطی استوار است، به طریقی معقول زمینه‌چینی می‌کند که افراط را نیز

می‌توان در یک نظام مشخص سازماندهی کرد. با وجود این، در گونه‌هایی که نماها و رویدادهای غیر خطی، به طور مستقیم بر نمایش خشن بدن انسان استوارند، تجزیه و تحلیل نظام‌های افراط، بسیار بطئی پدیدار شده است. فیلم‌های هرزه‌نگار و ترسناک دو نمونه از این نظام‌های افراط به شمار می‌روند. در حالی که به لحاظ درجه‌بندی، هرزه‌نگاری نازل‌ترین ارزش فرهنگی را دارد و سینمای ترسناک نیز با یک درجه تخفیف بالای آن قرار می‌گیرد.

اما ملودرام، گسترهٔ وسیع‌تری از فیلم‌ها و نظام گسترده‌تری از افراط را شامل می‌شود. در واقع غیرمنطقی نیست اگر هر سه ژانر را تحت عنوان کلی ملودرام بگنجانیم. زیرا ملودرام، حالتی سینمایی از افراط سبکی یا احساسی است که در نقطهٔ مقابل شیوه‌های غالب روایت واقع‌گرایانه و هدفمند قرار می‌گیرد. ملودرام در این مفهوم وسیع، شامل طیفی گسترده از فیلم‌هایی است که نشان انحراف از واقع‌گرایی، افراط در عرضه و نمایش احساسات ابتدایی و حتی بچه‌گانه و روایت‌های ظاهراً دایره‌ای و تکرارپذیر را برخود دارند. آنچه که تا حد زیادی ملودرام را طی پانزده سال اخیر برای پژوهش‌گران سینما جالب توجه کرده است، ناشی از این باور است که ملودرام، نظام اصولی سینمای روایتی را کنار می‌گذارد. در این‌جا مفهوم دقیق‌تر و محدودتری از ملودرام را در نظر دارم. مقولهٔ گستردهٔ فیلم‌های هیجان‌انگیز را کنار می‌گذارم تا بتوانم به سه ژانر مورد نظرم بپردازم. بنابراین، تا حدودی به خاطر این‌که ملودرام را نقطه مقابل هرزه‌نگاری قلمداد کنم، این نوع فیلم شامل فرمی خواهد بود که مورد توجه شمار زیادی از منتقدان فمینیست است؛ یعنی «فیلم‌های زنان» یا «اشک‌انگیز». این فیلم‌ها خطاب به زنان، در جایگاه سنتی خود ـ به عنوان همسر، مادر، معشوقه ـ در نظام‌های پدرسالاری‌اند. به راستی ویژگی‌های مربوط به افراط جسمانی که در هر کدام از این سه ژانر مشترک‌اند، کدام‌اند؟ کارول کلاور با اشاره به فیلم‌های ترسناک و هرزه‌نگار (فیلم‌هایی که هیجان بر آن‌ها غالب است)، آن‌ها را ژانرهای بدنی می‌خواند. من مفهوم مورد نظر او را بسط می‌دهم تا هیجان و دلسوزی و شفقت فیلم‌های اشک‌انگیز را نیز شامل شود. تصویر بدن به شکل هیجان انگیزی با تجسم اُرگاسم در فیلم‌های هرزه‌نگاری، ارائهٔ ترس و خشونت در فیلم‌های ترسناک و نمایش گریه و زاری در ملودرام ترسیم می‌شود. به نظر من، بررسی لذت‌های بصری و روایتی از افراط در این سه ژانر، می‌تواند به نقد ژانرهای سینمایی جهت تازه‌ای ببخشد. در این صورت، پرسش‌هایی دربارهٔ ساختار جنسیت و ارجاع جنسیت، در رابطه با تخیلات بنیادین جنسی، بیشتر به عنوان نقطهٔ افتراق این جهت تازه عمل خواهد کرد، نه به عنوان فرضیاتی ناآزموده.

دومین ویژگی مشترک ژانرهای بدنی، چیزی است که بهتر است آن را نوعی «خلسه» بنامیم. معنای اصلی این واژه در زبان یونانی پریشانی و سرگردانی است؛ اما معنای معاصر آن به جنبه‌های مستقیم یا غیرمستقیم هیجان و شعف جنسی اشاره دارد. این شعف، حتی دلسوزی موجود در ملودرام را نیز القا می‌کند.

به لحاظ تصویری، می‌توان گفت که هر یک از سه افراط خلسه‌آور فوق، کیفیت مشترکی دارند و آن تشنج و انقباض غیرارادی بدن در جریان ترس و وحشت و اندوه فوق‌العاده یا لذت جنسی است. از نظر صوتی این افراط جنبه تناوب دارد، اما نه تکرار منظم واژه‌ها با تلفظی شمرده، بلکه با اصوات لذت‌آمیز در فیلم‌های هرزه‌نگاری؛ جیغ و فریاد در فیلم‌های ترسناک و هق هق گریه در فیلم‌های ملودرام. با دیدن و شنیدن این خلسه‌های جسمانی، به وجود یک ویژگی دیگر در این ژانرها پی می‌بریم: گرچه آن‌ها مخاطب‌های متفاوتی دارند، یعنی مخاطب فیلم‌های هرزه‌نگار مردان و مخاطب فیلم‌های ملودرام اشک برانگیز احتمالاً زنان و مخاطب فیلم‌های خیلی خشن و ترسناک امروزی، جوانان سرگردان میان دو قطب مذکر و مؤنث‌اند؛ ولی در هر یک از این سه ژانر، جسم زنان به طور سنتی به عنوان تجسم اصلی لذت، ترس و رنج عمل می‌کند.

به عبارتی دیگر، حتی وقتی که لذت تماشای فیلم، بدان گونه که در اغلب فیلم‌های هرزه‌نگار غیر همجنس دیده می‌شود، به طور مرسوم برای بینندگان مذکر در نظر گرفته شده است؛ اما این بدن زن گرفتار در چنگال خلسه‌ای خارج از کنترل است که بیشترین هیجان را فراهم می‌آورد. بنابراین منشأ این ژانرها را می‌توان تمایل به کارکرد بدن زنان دانست

که در آثار قرن هیجدهمی مارکی دوساد، داستان‌های گوتیک و رمان‌های ریچاردسن مشهود است. بدین معنا که هم محرک بوده است و هم تحت تحریک. بدین ترتیب، تماشاگران از طریق آنچه [میشل] فوکو آن را اشباع جنسی بدن زن می‌نامد، به برخی از هیجانات قوی دست یافته‌اند. البته ژانرهای دیگری ـ مانند فیلم‌های حادثه‌ای، موزیکال و کمدی ـ نیز وجود دارند که متأثر از هیجان جسمی‌اند؛ اما به نظر من ژانرهای سینمایی که به‌ویژه ارزش فرهنگی نازلی دارند، لزوماً آن‌هایی نیستند که بدن را به طرزی هیجان انگیز نشان می‌دهند و تأثیراتی را در بدن تماشاگر پدید می‌آورند؛ برعکس، آنچه ممکن است به این ژانرها ارزش نازلی بدهد، این گمان است که بدن تماشاگر، در تقلید تقریباً غیرارادی احساس یا هیجان بدن روی پرده گرفتار می‌آید. کمدی دلقک‌وار، ژانر بدنی دیگری است که برپایهٔ رفتارهای خشن و کارکردهای بدنی، مانند لیز خوردن روی پوست موز استوار است؛ ولی این ژانر، افراطی شمرده نشده است. احتمالاً بدین دلیل که واکنش تماشاگران، تقلیدی از هیجانات دلقک روی پرده نیست. در واقع این یک قاعده است که واکنش جسمی خنده تماشاگران، همزمان با واکنش‌های سرد و بی‌حالت دلقک نیست. به هر حال، ظاهراً عامل موفقیت ژانرهای مورد بحث این است که هیجان تماشاگران تا چه اندازه تابع رویداد روی پرده باشد. اگر این تقلید، دقیق باشد؛ مثلاً اگر تماشاگر فیلم ترسناک واقعاً دچار ترس شود یا بینندهٔ فیلم ملودرام واقعاً زیر گریه بزند؛ آنگاه می‌توان گفت که موفقیت این ژانرها عاملی بدیهی برای سنجش واکنش جسمانی است. مثلاً در فیلم‌های ترسناک، میزان موفقیت فیلم با اصواتی همچون جیغ و فریاد، غش و حمله قلبی تماشاگران سنجیده می‌شود و طبق سنتی طولانی، موفقیت فیلم‌های اشک‌برانگیز با اصطلاحاتی مانند فیلم‌های یک، دو یا سه دستمالی، سنجیده می‌شود.

آنچه این ژانرهای مشخص را از سایر ژانرها متمایز می‌سازد، فقدان آشکار تفاوت زیباشناسی آن‌ها و درگیر شدن کلی تماشاگر در هیجان و احساس است ـ تماشاگر احساس می‌کند که تحت تأثیر قرار گرفته است. عباراتی مانند اشک‌انگیز و هراس‌انگیز بیانگر آن احساس‌اند. می‌توان به این موارد، مفهوم ناهنجارتری افزود و فیلم‌های هرزه‌نگار را فیلم‌هایی نامید که شاید برخی از تماشاگران را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهند. خشونت نهفته در سه مورد فوق، احساس تماشاگر را نشان می‌دهد که تا چه اندازه به طرزی مستقیم، فیلم آن را تحت تأثیر قرار داده است. برای مثال، ماری‌آن‌دوان با اشاره به پالوده‌ترین ژانر سینمایی، یعنی ملودرام مادرانه، خشونت این احساس را نوعی تجاوز متنی به تماشاگر مؤنث می‌داند که از طریق شفقت و همدردی زنانگی انجام می‌شود.

منتقدان فمینیست، ضمن نقد فیلم‌های هرزه‌نگاری، تکیه کلام مشهوری را به کار می‌برند: «هرزه‌نگاری نظریه است و تجاوز، عمل.» مفهوم تلویحی این جمله آن است که زنان، قربانیان عینی نمایش هرزه‌نگاری‌اند و تصویر زن که در این ژانر سینمایی اهمیت شایانی دارد؛ در واقع نوعی آیین قربانی کردن جنس مؤنث و مقدمه‌ای برای قربانی کردن او در زندگی واقعی است.

جیمز تویچل منتقد مشهور فیلم‌های ترسناک، در این باره به نکته‌ای اشاره کرده که کمتر مشهور است. وی پی برد که واژهٔ لاتین Horrere به معنای سیخ شدن مو است. تویچل شرح می‌دهد که چگونه در لحظات هیجان شدید موهای گردن آدم سیخ می‌شوند. اگرچه شاید در فیلم‌های ترسناک، قربانیان مذکر نیز گرفتار شوند و جیغ بزنند، اما حکم و قاعدهٔ قدیمی این ژانر سینمایی، این است که زنان بهترین قربانیان‌اند. «زن‌ها را عذاب ده!» توصیهٔ مشهور آلفرد هیچکاک بود.

در فیلم‌های ترسناک کلاسیک، وحشت و ترس حاکم بر قربانی مؤنث، به اندازهٔ خود هیولا اهمیت می‌یابد. فی ری (بازیگر قدیمی) و هیولای مکانیکی که موجب ترس و فریاد او در فیلم *کینگ کنگ* می‌شد، نمونهٔ آشنایی از این شکل کلاسیک است. جانت لی در صحنهٔ حمام فیلم *روانی* نمونهٔ آشنایی است از انتقال به فرم صریح زن هراسان و معذب و دخترش جیمی لی کرتیس در فیلم *هالووین* نمونه‌ای است معاصر از زن هراسان و قربانی ـ در هر دو فیلم، چنین به نظر می‌رسد که خود هیولا نسبت به شمار

روزافزون قربانیانی که به وسیلهٔ هیولاهای انسانی اما منحرف جنسی صدمه می‌بینند، در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرند.

نمونهٔ معروف فیلم زنان، دو نسخهٔ اولیهٔ فیلم کلاسیک *استلادالاس* است. وی مادری است رنج کشیده که خودش را فدای آتیهٔ بهتر دخترش می‌کند. تماشاگران معاصر نیز می‌توانند بت میدلر را در فیلم *استلا دالاس* ببینند که به همان طریق قربانی می‌شود. (دبرا وینگر در فیلم *کلمات محبت‌آمیز* (جیمز.ال بروکس) نمونهٔ آشنای دیگری از این دلسوزی مادرانه است.

حال با در نظر گرفتن ویژگی‌های فوق، به جایگاه افراط جسمانی در هر یک از این سه ژانر می‌پردازیم. آیا صرف حضور بی‌دلیلِ زنِ در حال خلسه و زنِ وحشت‌زده و زنِ گریان، نشانهٔ افراط در این نوع فیلم‌هاست؟ آیا می‌توان این نمایش‌های جسمانی را در رابطه با یکدیگر؛ نوعی افراط در فیلم‌های عامه‌پسند قلمداد کرد؟ و سرانجام این‌که، این فیلم‌ها چقدر افراطی‌اند؟

نظام تجزیه و تحلیل روان‌کاوانه که به طور کلی در مطالعات سینمایی و نقد و نظریه فیلم‌های طرفدار زنان از جایگاهی بنیادی برخوردار بوده است، دربارهٔ تعیین موقعیت افراط در این فیلم‌ها دچار سردرگمی است، مقولاتی مانند فتیشیسم، چشم‌چرانی، سادیسم و آزارطلبی که به‌کرات برای تشریح لذایذ ناشی از تماشای فیلم به کار می‌روند، در واقع به عنوان انحراف تعریف شده‌اند. انحرافات، معمولاً به عنوان افراط جسمی شناخته می‌شوند؛ به ویژه افراط‌هایی که از هدف‌های غایی صحیح به سوی اهداف یا مقاصد جایگزین، متمایل شده‌اند. با این حال لذت‌های انحرافی ناشی از تماشای فیلم، چندان هم بی‌دلیل نیست؛ زیرا آن‌قدر اساسی و لازم شمرده شده‌اند که از آن‌ها به عنوان اصول و قواعد یاد می‌شود. از این‌ها گذشته، فیلم اگر چشم چرانی نباشد، پس چیست؟ در عین حال پرسش منتقدان فمینیست این است که جایگاه زن، در این لذتی که در اختیار نگاه احتمالاً سادیستی مردان قرار می‌گیرد، کدام است؟ زن تا چه حد قربانی این فیلم‌ها به شمار می‌رود؟ آیا زن گریان در فیلم‌های ملودرام، برای ارضای انحرافات غیرعادیِ مازوخیستیِ تماشاگرانِ مؤنث است؟

ساختارهای انحراف در ژانرهای زنانه

هر یک از ژانرهای ترسناک و ملودرام که در این‌جا تفکیک شده‌اند، برپایهٔ تصویر زن دور می‌زنند. در این ژانرها، چیزی ارائه می‌شود که منتقدان فمینیست آن را نمایش قربانی کردن زن، قلمداد می‌کنند. اما این قربانی کردن، در هر یک از این ژانرها با دیگری تفاوت بسیار دارد، به نحوی که فقط اشاره به نیرو و لذت سادیستی مردان به هنگام تنبیه یا تسلط بر زنان، برای توضیح آن کافی نیست.

در حالی که فمینیست‌ها غالباً زنان قربانی را که در فیلم‌های ترسناک از عذاب و نقص عضو صوری رنج می‌برند، قربانیان سادیسم قلمداد می‌کنند؛ در آثار اخیر آنان اشاره شده است که فیلم‌های ترسناک موردی جالب و حتی آموزشی از نوسان میان تمایلات سادیستی و مازوخیستی به دست می‌دهند. بحث اخیر که کارول کلاور آن را به راه انداخت، دال بر این است که لذت تماشاگر مرد، در همین همذات‌پنداری با دختری حقیر و قربانی ترس که در وهلهٔ اول منفعل و بی‌قدرت است و سپس نیرویی فعال کسب می‌کند، نوسان می‌یابد.

براساس این بحث، وقتی دختر ـ قربانی، در فیلمی مانند *هالووین*، سرانجام چاقو یا تبر و یا اره را به دست می‌گیرد و بر هیولا ـ قاتل حمله می‌کند، همذات‌پنداری تماشاگر از «مؤنثِ حقیرِ دستخوشِ هراس» به قدرتی فعال با جنبه‌ای دو جنسی تغییر می‌کند. غالباً هیولایی که از لحاظ جنسی دچار آشفتگی است، در انتهای فیلم از دختر دو جنسی شکست می‌خورد یا به طرزی نمادین اخته می‌شود. کلاور معتقد است که در فیلم‌های بزن و بکش، همذات‌پنداری تماشاگر در فرایند قربانی کردن زن، دستخوش هیجاناتی سادیستی ـ مازوخیستی است که به نشیب و فراز راه آهن تفریحی شهر بازی شباهت دارد.

بدین ترتیب، لذت‌های انحرافی این ژانرها را می‌توان به طریق زیر دسته‌بندی کرد: جاذبهٔ فیلم‌های ترسناک، از نوع سادیستی ـ مازوخیستی است و جاذبه فیلم‌های زنان برای تماشاگران مؤنث ازنوع مازوخیستی است.

جنبهٔ مازوخیستی لذت تماشای فیلم برای زنان دشوارترین اصطلاح انحراف برای منتقدان فمینیست بوده است. مثلاً جالب است که تمامی مطالعات و بررسی‌هایی که در مورد آزارطلبی انجام شده، بیشتر بر جنبهٔ نامتعارف مازوخیسم مردانه تأکید دارند تا بر وجه آشنای مازوخیسم زنانه. لذت مازوخیسم زنان به طرز متناقضی هم خیلی عادی شمرده شده است و هم آن‌قدر انحرافی که نمی‌توان آن را لذت نامید. در نتیجه باید بسی واضح‌تر از آنچه تاکنون گفته‌ایم، در مورد لذت مازوخیستی زنان سخن گفت. باید پرسید، شیوهٔ عمل نیرو و لذت موجود در تخیلات سلطه‌طلبانه‌ای که خطاب به زنان است، چیست. این در مورد آزارگری مردان نیز صدق می‌کند.

بنابراین، یکی از پیچیدگی‌های مهم دسته‌بندی مذکور، در نظر داشتن الگوی کلاور است راجع به همذات‌پنداری دوجنسی تماشاگران در فیلم‌های ترسناک؛ و نیز تأکید بر جنبه سادیستی ـ مازوخیستی هر یک از این دو ژانر، از طریق ویژگی‌های متنوع تخیلات ملودراماتیک که در واقع، برای این ژانرها لازم و اساسی‌اند. مثلاً می‌توان گفت که هر یک از این سه ژانر، نمایشی بسیار ملودراماتیک را از روابط مبتنی بر میل جنسی ـ گیریم نه به طور کاملاً صریح ـ نشان می‌دهند. در فیلم‌های ترسناکی که برپایهٔ زن معذب قرار دارند، تقریباً تقلید از داستان‌های ملودرام کلاسیک است که در آن‌ها قربانی مؤنث بی‌گناه و منفعل در چنگال تبهکاری حریص و آزمند، گرفتار رنج و عذاب است.

اما حتی در شدیدترین نمایش رنج و عذاب آزارطلبی زنانه، همواره نوعی قدرت یا لذت برای قربانی مؤنث وجود دارد. دیدیم که چگونه در فیلم‌های ترسناک بزن و بکش، همذات‌پنداری تماشاگر میان دو قطب قدرت و عجز، نوسان می‌یابد. مثلاً در ملودرام‌های اشک‌انگیز زنانه، جایگاه و موقعیت زنان ظاهراً به گونه‌ای بنا می‌شود که تحت فشارهای ناشی از نظام پدرسالاری، قدرت و لذت اندکی هم نصیب آنان شود.

در فیلم‌های ترسناک سادیستی ـ مازوخیستی نوجوانان، دخترهای بدکنش به کام مرگ فرو می‌روند و فقط دخترهای خوب که دارای انحرافات اخلاقی نیستند زنده می‌مانند. (انحرافات اخلاقی در این فیلم‌ها معادل انحراف جنسی است.) اما این دخترهای خوب نیز، ظاهراً برای جبران، بسیار فعال می‌شوند و منبعی از نیروی جنسی مردانه برای خود فراهم می‌آورند ـ انگار که این نیروی جنسی، از امتیازی برخوردار است که سوای لذت مردانه یا هر نوع لذت دیگر است.

ظاهراً در فیلم‌های ملودرام زنانه، باید با شکل خالص‌تری از مازوخیسم نزد تماشاگران مؤنث مواجه شویم. اما در این‌جا نیز، تماشاگر مؤنث، برای همذات پنداری مطلق با زن خوب و فداکار فراخوانده نمی‌شوند؛ بلکه همذات‌پنداری او با وضعیت‌های مختلف از جمله آن‌هایی است که با ابراز همدردی رنج‌های او را تداعی می‌کنند. در این‌جا قصد ندارم دربارهٔ وجود جنبهٔ قوی سادیستی در این فیلم‌ها بحث کنم؛ اما عقیده دارم که حتی در این ژانر نیز ترکیب نیرومندی از فاعلیت و انفعال جنسی و نوسان دو جنسی بین این دو قطب وجود دارد. مثلاً، تماشاگر مؤنث فیلم‌های ملودرام، مانند *کلمات محبت‌آمیز* یا *گل‌های ماگنولیای فولادی* با قهرمان مؤنث رنجور و در حال مرگ این فیلم‌ها همذات‌پنداری نمی‌کند؛ وی شاید با مادرسالارهایی نیرومند همذات‌پنداری کند که زنده می‌مانند و ناظر مرگ دختران خویش‌اند و نشاط و سرور بقا را در می‌یابند؛ ولی نکته این است که در این‌جا همذات‌پنداری، ثابت یا کاملاً انفعالی نیست.

مسلماً در نموداری که برای این دو ژانر رسم خواهیم کرد، قطب‌های مذکر و مؤنث فعال و منفعل وجود خواهند داشت؛ اما وضعیت موضوع که به وسیلهٔ این دو ژانر، ساختار می‌یابد به اندازه‌ای که غالباً تصور می‌شود، از نظر جنسیت، ثابت یا وابسته بدان نیست.

عامل دیگری که باعث تداخل دو مقولهٔ مجزای مؤنث و مذکر شده است، نوعی فیلم است که در برخی از مناطق با عنوان «سینمای اشک‌انگیز مردانه» شناخته شده است. این فیلم‌ها ملودرام‌هایی‌اند که برای فعال کردن احساساتِ خفتهٔ مردان به کار می‌روند. صحنه پایانی فیلم *مردم عادی* (رابرت ردفورد) که پدر و پسر یکدیگر را در آغوش می‌کشند، نمونه‌ای از این مورد است. اخیراً فیلم‌های اشک‌انگیز

پدرانه، به رقابت با نوع مادرانه برخاسته‌اند. مانند فیلم‌های *بابا* (گری دیوید گلدبرگ) و توپین پیکز (دیوید لینچ) که در اولی نمایش سنتی و در دومی نمایشی خشن از این نوع پدرانه وجود دارد.

البته قصد ما در این‌جا ستایش از آزادی جنسی نیست، بلکه نکته مهم‌تر، تأثیر این جریان و نوسان جدید بر ساختار لذت‌های تماشای فیلم نزد زنان است که زمانی تصور می‌شد اصلاً وجود ندارند.

تشریح نمایش بدن در فیلم‌های ترسناک و ملودرام

۱. فیلم‌های ترسناک

افراط جسمانی ـــ ← خشونت

نمایش خلسه از طریق ـــ ← ترس و لرز حاصل از خشونت

تماشاگران احتمالی ـــ ← پسران بالغ

انحراف ـــ ← سادیسم ـ مازوخیسم

حیطهٔ ژانر ـــ ← فیلم‌های ترسناک کلاسیک

معاصر ـــ ← فیلم‌های پس از ***روانی***

۲. فیلم‌های ملودرام

افراط جسمانی ـــ ← احساسات

نمایش خلسه از طریق ـــ ← غم و غصه و هق‌هق گریه

تماشاگران احتمالی ـــ ← دختران و زنان

انحراف ـــ ← مازوخیسم

حیطهٔ ژانر ـــ ← فیلم‌های کلاسیک زنان، ملودرام‌های مادرانه

معاصر ـــ ← فیلم‌های اشک‌انگیز مردانه و زنانه

از این‌رو چنین می‌نماید که در این دو ژانر، نمایش جنسیت، خشونت و احساسات کارکردهایی کاملاً مشخص را برعهده دارند. این دو ژانر، همچون سایر ژانرهای عامه پسند، مسایل دایمی فرهنگ و تمایلات جنسی و هویت ما را ارائه می‌دهند. بنابراین، نمایش جنسیت، خشونت و احساس، به هیچ وجه محدود به این دو ژانر نیست؛ بلکه نوعی شکل فرهنگی برای حل مسایل است. در فیلم‌های ترسناک، خشونت مربوط به تمایز جنسی، یک مسأله است و خشونت بیشتر، راه حل آن. در فیلم‌های زنان، دلسوزی ناشی از خسران، مسأله است و تکرار و تنوع این خسران، راه حلِ ژانری آن.

ساختارهای تخیل

تمامی این مسایل، وابسته به هویت جنسی‌اند و می‌توان آن‌ها را ژانرهای تخیل جنسیت در نظر گرفت. از این‌رو مناسب است که نه تنها به ساختارهای انحراف، بلکه به ساختارهای تخیل در هر یک از این ژانرها نیز پرداخته شود. بدین منظور، باید مفهوم واضحی از ماهیت تخیل در نظر داشت زیرا تخیل، برخلاف آنچه گاهی تصور می‌شود، داستان روایی خطی دربارهٔ سلطه و تسلط نیست که در آن، آرزوها برآورده شوند و با حصول خواسته‌ها به پایان رسد. بلکه نشانهٔ مشخص آن، به تعویق افتادن امیال و عدم ثبات موقعیت‌ها در رابطه با اهداف و رویدادهای مورد تخیل است.

ژان لاپلانش و جی.بی پانتالیس در مقاله‌ای کلاسیک به نام «تخیل و منشأ تمایلات جنسی» اشاره می‌کنند که تخیل، روایتی نیست که جستجو و طلب یک میل و خواسته را نمایش دهد؛ بلکه بیشتر، نوعی مکان و ظرف برای این خواسته است؛ جایی است که خودآگاه و ناخودآگاه، خود و دیگری، جزء و کل به هم می‌رسند. تخیل، جایی است که ذهنیت‌های غیرذهنی بین دو قطب خود و غیر، نوسان می‌یابند؛ بی‌آن‌که جای مشخصی را در این سناریو اشغال کنند.

از میان ژانرهایی که در این‌جا بحث شده‌اند، در فیلم‌های ترسناک ـ که غالباً تخیلی خوانده می‌شوند ـ این جنبه از تخیل بهتر درک می‌شود. اما این جنبه در فیلم‌های ملودرام زنانه، چندان درک نشده است. از آن‌جا که این ژانر، جلوه‌های تخیلی کمتری را به نمایش می‌گذارند و بر قواعد مشخص واقع‌گرایی تکیه دارند آشکارا جنبه تخیلی کمتری دارد. با این حال اگر این مشخصه‌ها جزو طبیعت تخیل قلمداد شوند؛ آن‌گاه انتقادهای مرسوم، مانند این‌که این فرم‌ها فاقد قطعیت و پیچیدگی روان‌شناختی و سرانجام روایی‌اند و تکرارپذیرند و تکرار شدنی، زیر سؤال می‌روند. به عبارت دیگر، میان جاذبهٔ این فرم‌ها و توانایی آن‌ها برای ارائه،

نوعی پیوستگی و رابطه وجود دارد. در این‌جا قصد دارم نگرش لاپلانش و پانتالیس مبنی بر درک ساختاری تخیل به عنوان اسطورهٔ بنیادین را به هم ربط دهم؛ نگرشی که سعی دارد اختلاف دو مرحلهٔ زمانی را بپوشاند که کاملاً وابسته به زمان است. به عقیدهٔ این دو، تخیلاتی که اسطورهٔ بنیادین به شمار می‌آیند، مسأله لاینحل اختلاف میان یک واقعهٔ اولیهٔ غیرقابل برگشت ـ که واقعاً رخ داده است ـ وعدم قطعیت حیات وهمی را ارائه می‌دهند. به عبارت دیگر، این اختلاف میان وجود واقعی یک موضوع ناپیدا و نشانه‌ای که هم دال بر وجود وهم برنبود آن است، دیده می‌شود.

به عقیدهٔ لاپلانش و پانتالیس، تخیلات اساسی در نقطهٔ تلاقی رویداد واقعی و غیرقابل برگشت که در گذشته در جایی اتفاق افتاده و رویداد کاملاً تخیلی که هیچ گاه رخ نداده است، واقع می‌شوند. به گفته آنان، این رویداد ـ که وجود فضایی و زمانی آن را هیچ گاه نمی‌توان اثبات کرد ـ نهایتاً به منشأ موضوع تبدیل می‌شود. یعنی همان منشایی که به گفتهٔ روان‌کاوان، نمی‌توان آن را از کشف اختلاف جنسی متمایز و جدا کرد.

همین تناقض در ساختار زمانی که در جایی میان «خیلی زود» و «خیلی دیر»، از نظر آگاهی بر این اختلاف قرار دارد، نوعی میل به وجود می‌آورد که مشخص‌ترین ویژگی تخیل به شمار می‌رود. فروید مفهوم تخیل اولیه را برای تشریح کارکرد اسطوره‌وار تخیلاتی ابداع کرد که ظاهراً راه‌حل‌های معماهای عمده‌ای را که کودک با آن‌ها مواجه است ارائه و تکرار می‌کنند. این معماها در سه ناحیه واقع شده‌اند: معمای منشأ میل جنسی، معمای اختلاف جنسی ـ که با تخیل اختگی حل می‌شود ـ و سرانجام، معمای منشأ خود ـ که با تخیل افسانهٔ خانواده یا بازگشت به اصل حل می‌شود.

هر یک از دو ژانر مورد بحث، به طرق مهمی با دو تا از این تخیلات اصلی رابطه می‌یابد؛ مثلاً ژانر ترسناک، ظاهراً آسیب اختگی را پیوسته تکرار می‌کند. گویی که با سلطهٔ مکرر، اساس مسأله اختلاف جنسی را توضیح می‌دهد. گونهٔ ملودرام اشک‌انگیز، ظاهراً حس مالیخولیایی بشر را در مورد از دست دادن منشأ خود، مدام تکرار می‌کند؛ امیدی غیرممکن برای بازگشت به وضعیت اولیه که احتمالاً

اساسی‌ترین جلوهٔ آن بدن مادر است.

البته هر یک از این دو ژانر برای خود تاریخچه‌ای دارند و صرفاً تکرار مداوم نیستند. تخیلاتی که توسط این ژانرها برانگیخته می‌شوند، تکرار شدنی‌اند؛ اما نه ثابت و بدون تغییر. اگر به‌ریشهٔ هر یک از این ژانرها برگردیم، احتمالاً پی خواهیم برد که ظهور هر یک با شکل‌گیری موضوع مربوط به آن و تشدید اهمیت این موضوع که به جنسیت‌های معینی مربوط می‌شود، همراه است. اما اهمیت تکرار در هر

ژانر نباید ساختار متفاوت زمانی تکرار در هر تخیل را از نظر ما دور بدارد. در واقع، می‌توان گفت که این ساختارهای متفاوت زمانی، پدید آورندهٔ جنبه‌های متفاوت ایده‌آلی‌اند که در هر فرم، برای حل مسایل به کار می‌روند. برای مثال تخیل در فیلم‌های ترسناک اخیر (مخصوص نوجوانان) مبتنی بر ساختار زمانی ویژه‌ای است که اضطرابِ عدم آمادگی را پدید می‌آورد که در واقع همان «خیلی زود» است ـ شدیدترین و وحشت‌بارترین لحظات فیلم‌های ترسناک، زمانی است که قربانی مؤنث، به طرزی غیر منتظره و بدون آمادگی قبلی با روح یا قاتل یا هیولا روبه‌رو می‌شود. قربانیان مؤنثی که آمادگی این حمله را نداشته باشند، جان خواهند سپرد. معمولاً این مواجههٔ غافل‌گیر کننده، ـ یعنی «خیلی زود» ـ هنگامی رخ می‌دهد که قربانی مؤنث در انتظار جنسی، مثلاً در انتظار معشوق خود، به سر می‌برد. حملهٔ خشونت‌بار هیولا به قربانی مؤنث، در واقع نمایش تمثیل اختگی است که غالباً کارکرد آن به مثابه نوعی تنبیه و مکافات برای ارائهٔ بدهنگام میلِ جنسی است. این قربانیان با حملاتی خشونت‌بار غافل‌گیر می‌شوند. از آن‌جا که این حملات برمبنای آگاهی از اختلاف جنسی قرار دارند، تماشاگر نیز آن‌ها را کاملاً احساس می‌کند (به ویژه پسران جوان که به گونهٔ فرعی فیلم‌های بزن و بکش کشیده می‌شوند.) در این‌جا نیز اساس تخیل بر زمان است. آگاهی به اختلاف جنسی آن‌قدر ناگهانی است که بازیگران و تماشاگران هر دو غافل‌گیر می‌شوند. یعنی آگاهی‌ای ارائه می‌شود که آمادهٔ پذیرش آن نیستیم.

سرانجام، برخلاف مواجههٔ نامنتظره و «خیلی زود» در فیلم‌های ترسناک، می‌توانیم تأثیرات دیرهنگام ملودرام را تشخیص دهیم. در این تخیلات، میل کشف و بازگشت به اصل، به طریق زیر ارائه می‌شود: در فیلم‌های افسانهٔ خانوادهٔ فرویدی، تخیل کودک که در پی کسب والدین آرمانی است؛ در ملودرام‌های پدرانه و مادرانه، تخیل پدرانه که دوست دارد فرزندی داشته باشد؛ در فیلم‌های رمانتیک اشک‌انگیز، تخیل عاشق و معشوق که میل دارند به هم برسند. در این تخیلات همواره میل ارتباط، با توهم خسران همراه است. اصل، قبلاً از دست رفته است و مواجهه همیشه «خیلی دیر»، بر بالین جسد یا کنار تابوت انجام می‌گیرد.

به عقیدهٔ فرانکو مورتی، منتقد ایتالیایی، نوعی از ادبیات که خواننده را به گریه می‌اندازد، از طریق بازی با زمانِ ارائهٔ اطلاعات، عمل می‌کند. یعنی آنچه اشک وی را درمی‌آورد، صرفاً درد و رنج شخصیت داستان نیست، بلکه آن لحظهٔ مشخصی است که شخصیت‌های داستان به اطلاعاتی دست می‌یابند که خواننده از قبل می‌داند. به گفته مورتی، گریهٔ ما به سبب گریهٔ شخصیت‌های داستان نیست؛ بلکه در آن لحظهٔ مشخصی است که خواسته و میل آنان بیهوده و پوچ از کار در می‌آید. آرام سازی تنش، به گریه می‌انجامد که خود نوعی احترام نسبت به شادمانی‌ای است که رخت بربسته است.

بدین ترتیب، دلسوزی و ترحم، در قبال واقعیت تسلیم می‌شوند. اما این، نوعی تسلیم است که به هدف اصلی و مورد نزاع، احترام می‌ورزد. از این‌رو، مورتی بر وجود جنبه‌ای آرمانی و ویرانگر در آن چیزی تأکید می‌کند که غالباً نوعی عجز انفعالی تصور می‌شود.

بدین ترتیب، می‌توان ملاحظه کرد که تخیل مواجهه با دیگران که همیشه دیر انجام می‌گیرد، ظاهراً بر مبنای این خواستهٔ آرمانی قرار داد که ای کاش ملاقات با چیزی که قبلاً بخشی از خود بوده است، دیر هنگام صورت نگیرد.

بدیهی است که برای درک شکل و کارکرد این ژانرهای بدنی در رابطه با یکدیگر و در رابطه با جاذبهٔ بنیادین به عنوان تخیل اولیه، کار زیادی باید انجام شود. همچنین، بدیهی است که مشکل‌ترین کار در زمینهٔ درک رابطهٔ جنسیت، ژانر، تخیل و ساختارهای انحراف، کوشش برای ارتباط تخیلات اولیه به زمینهٔ تاریخی و تاریخچهٔ ویژهٔ این ژانرهاست.به هر حال، واضح است که این ژانرهای بدنی «خشن» که ظاهراً برای زنان، خشونت‌بار و خصمانه جلوه می‌کنند، دلیل بر نوعی زن گریزی (Misogyny) یکپارچه و بدون تغییر و آزارگری خالص برای مردان یا آزارطلبی برای زنان است. وجود و محبوبیت این ژانرها، برپایهٔ تغییرات سریعی است که در رابطه با جنسیت و مفهوم جنس ـ به معنای زن یا مرد بودن ـ رخ می‌دهند. طرد این ژانرها به اتهام افراط ناهنجار، به مثابه جنسیت و خشونت و احساسات صریح یا به اتهام

انحراف ناهنجار، به مثابهٔ آزارطلبی یا آزارگری، نباید موجب چشم‌پوشی از کارکرد آن‌ها به عنوان شیوه‌های فرهنگی برای حل مسایل شود. گذشته از این‌ها، ژانرهای مختلف، برپایهٔ وجود مسایل مورد نظر هر یک، به روند خود ادامه می‌دهند. توانایی این گونه‌ها برای نمایش ماهیت آن مسایل نیز، عامل دیگری است برای پیشبرد آن‌ها.

سرانجام این‌که، امیدوارم همان طور که فیلم‌های اخیر ملودرام اشک‌انگیز نشان می‌دهند، تصورات ما مبنی بر این‌که بدن تماشاگران، هیجان بدن‌های روی پرده را همانندسازی می‌کند، صحیح نباشد. حتی لذت‌های آزارطلبی که با عجز ناشی از «خیلی دیر» عجین است، کاملاً پست و فرومایه نیستند. حتی فیلم‌های اشک‌انگیز، تماشاگر را به تقلید صرف هیجان روی پرده وانمی‌دارند. هر قدر این هیجان‌ها قوی باشند تماشاگر فقط درگیر نحوهٔ ارائهٔ آن‌ها در شکل‌های فرهنگی گونه‌ای و جنسی خواهد بود. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی