گونه‌های زنانه

نوشته‌ی آنت کوهن
ترجمه‌ی دکتر عبدالحسین لاله

بخش اول

گام اول

انواع فیلم‌های ملودرام و مجموعه‌های تلویزیونی صورتی – عامه‌پسند سطحی – که هدفی جز ارضای سلیقه‌ی توده‌ی عوام جامعه ندارد، امروزه محل بحث و چالش‌های فکری و نظری فراوانی است. به‌طور معمول اکثر پژوهش‌هایی که در زمینه‌ی فیلم‌های «زن‌محور» انجام شده، قرابت زیادی با عناصر بصری تمثیل‌کننده‌ی تفکر فمینیستی دارد. احتمالاً چنین پژوهش‌هایی، نماد تولیدات فرهنگی و سمت و سوی آن محسوب می‌شوند. این تلاش‌ها به شکل گسترده و روشنی، به‌ویژه با اتکا به راه حل‌های نمادین مبتنی بر نشانه‌شناسی تفکر فمینیستی، سؤال‌های مشخص و روشنی را مطرح می‌کنند. فیلم‌های ملودرام – به‌ویژه فیلم‌های زن‌محور – و مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی که هدفشان فقط راضی نگه داشتن مخاطب زن نیست، از سوی میلیون‌ها مخاطب زن مورد توجه قرار می‌گیرند. در این صورت نمادهای متمایزکننده‌ی جوامع کم‌حساس‌تر به اصل «جنسیت» از جوامع توده‌وار چیست؟

یکی از ویژگی‌های بدیهی فیلم‌هایی با محوریت زن به عنوان روشی متن‌گرا، پیوستگی زمان فهم ساختار تمناهای شناخته‌شده‌ی مردانه با جهت نگرش مخاطب به زن است. در مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی باورپذیر کردن فهم زن‌محوری، سبب آمیختگی معنایی می‌شود اما این مفهوم در سینما به معنای کامل از هم جداست. به نظر می‌رسد مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی نقطه‌ی پایانی ندارند و نحوه‌ی آغازشان به سرعت فراموش می‌شود. زمان درک و فهم فیلم‌های زن‌محور به صورت تیپیک تحت تأثیر ساختار گره‌افکنی، طرح مسئله و گره‌گشایی است اما مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی، متعاقباً حکایاتی را مطرح کرده که هم‌زمان در کنار هم جای گرفته و با هم سازگاری پیدا می‌کنند ولی در عین حال با هم به رقابت می‌پردازند. هر حادثه‌یی با سرعت متفاوتی شاخ و برگ گرفته و بدین ترتیب راه حل روشن گره‌گشایی، سد می‌شود و همه‌ی این‌ها برای کش دادن منطقی و راضی نگه داشتن تماشاگر انجام می‌پذیرد. به‌طور معمول پایان یک داستان آغاز داستان دیگری است؛ داستان‌های به هم پیوسته‌یی که نوعی درگیری درونی را به همراه گره‌گشایی‌شان پیش می‌برند.

آخرین تحقیقاتی که پیرامون مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی و ملودرام انجام گرفته است، به تئوری‌های انجام‌شده در عرصه‌ی تلویزیون و سینما همچون آنالیز درک ساختاری، کالبدشناسی و نشانه‌شناسی متن، تحلیل مخاطب، اقتصاد سیاسی نظریات فرهنگی، جهات و نوع نگرش‌ها، اشارات فراوانی دارد اما در عین حال برخی از این تحقیقات، مرزهای چنین مفاهیمی را نیز عیان می‌کنند. در نتیجه‌ی چنین فعالیت‌هایی، راه برای درک این مفاهیم باز شده است. در حقیقت، در بارزترین گسترش و توسعه‌ی نقد مربوط به فیلم و تلویزیون، به‌ویژه آثاری در زمینه‌های ملودرام و مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی – با جهت‌گیری‌های فمینیستی – مفاهیم ذکرشده خود را عیان می‌کنند.

سعی می‌کنم برخی از این‌ها را که به‌خصوص در ارتباط با برآوردها و تولیدات فرهنگی و نظریات تمثیل‌گراست تحلیل کرده و سؤال‌های پیرامون آن‌ها را در سه محور پاسخ دهم. اولین آن‌ها، مشکلات ناشی از «جنسیت اجتماعی» تماشاگر است. دومین، سؤال‌های مربوط به مفهوم جهانی تماشاگر و جنسیت او به عنوان نقطه‌ی مقابل قطعیت تاریخی است و سومین، پیوند متن فیلم و تلویزیون با وابستگی‌های ساختاری و تشکیلاتی و تاریخی – اجتماعی است. به اعتقاد من موضوع مهم در هر کدام از آن‌ها، بیان مشکلات تماشاگر با نمادهای سینمایی و تلویزیون است.

گام دوم

روانکاوی تئوری فیلم‌های «فرویدیست»ها و افراد بعد از او – که این تئوری را منتسب به خود دانسته‌اند – سؤالات به‌جایی را در ارتباط بین متن و تماشاگر مطرح می‌کند. البته این روانکاوی نمی‌توانست از جامعه‌ی جنسی و جنسیت‌گرایی متأثر نباشد و نیز نمی‌توانست تماشاگر را به عنوان نتیجه‌ی هموژن محاسبات متن‌گرایی و دوجنسیتی، مفهوم‌پردازی و تحلیل نکرده و در نهایت به حرکتی که متأثر از توجیه‌گرایان نظریات فاعلیت جامعه‌ی جنسی است، بی‌توجه باقی بماند. در عین حال و به‌طور کلی نتایج و موارد مشابه بین نظریات فیلم‌های فمینیستی و غیر آن، به خاطر توجه به مفهوم «جنسیت» در این‌جا به نقطه‌ی مشترکی می‌رسند. بررسی و تحلیل‌های روانکاوی فاعلیت جامعه‌ی جنسی، حتی اگر حقیقی هم نباشد، مشکلات فاعلیت زنانگی را طرح می‌کند. همه‌ی این‌ها باعث

مالوی می‌گوید: «این، متناقض و حتی امکان‌ناپذیر است، یعنی فانتزی مجاب کردن مخاطب برای زن‌محوری و زن‌گرایی نمی‌تواند مخاطب را فمینیست یا فمینیست‌گرا کند»

می‌شوند تماشاگر، به عنوان صاحب اختیار و فاعل جنسیت اجتماعی مورد قبول و پذیرش واقع شود. تحقیقات نظری و آکادمیک انجام‌شده در مورد فیلم‌های زن‌محور و مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند، این مفهوم را به عنوان مطلب پایه‌یی و اساسی بین تماشاگر و متن، پذیرفته و آن را نقطه‌ی شروع تلقی می‌کند. آیا این پذیرش می‌تواند مردمحوری یا سلطه‌ی مردانه و انواع آن را به همراه تماشاگر زن یا تماشاگران زن‌گرا مورد خطاب قرار دهد؟ اگر بله، چگونه؟

«لورا مالوی» زمانی که می‌خواهد مقاله‌ی «جدال در آفتاب» اثر «کینگ ویدور» را در خصوص ملودرام تحلیل کند، مطلبی را پیش‌تر مطرح می‌کند؛ آن‌چنان که در فیلم نیز دیده می‌شود، در درک و دریافت فیلم زن‌محور، سؤالی تلخ در باورپذیر کردن نکته‌ی مرتبط با طلب‌های مردانه وجود دارد.

مالوی می‌گوید: «این، متناقض و حتی امکان‌ناپذیر است، یعنی فانتزی مجاب کردن مخاطب برای زن‌محوری و زن‌گرایی نمی‌تواند مخاطب را فمینیست یا فمینیست‌گرا کند».

این عبارت با عبارت پیشین نویسنده منطبق است. تماشای فیلم، برای هر دو جنس زن و مرد، آن‌ها را در حس «مردانه» پیوند زده و یکی می‌کند. اگر سینما بدین‌گونه «فاعلیت مردانه» را خلق کند، دیگر برای هیچ تماشاگری، موضوع «فاعلیت زنانه» محل نزاع و بحث نبوده و مهم شمرده نخواهد شد. از سوی دیگر، «پان کوک» که در سال ۱۹۴۰ و در استودیوهای «گن اسپرو» در خصوص یک مجموعه‌ی تلویزیونی ملودرام می‌نوشت، در مورد سینمای کلاسیک و موضوع احتمالی فاعلیت زن خوش‌بینی‌های به‌زبان‌نیامده‌یی را مطرح می‌کند اما جامعه‌ی مردسالار، تمناهای زنانه یا زاویه‌ی نگاه آنان را به عنوان فرهنگ و انواع ارتباطات تحت فشار تماشاگر- متن، حتی اگر قدرت پاک کردن داشته باشد، به عنوان واقعیتی متناقض قبول می‌کند. کوک افراطی‌گری و تندروی ملودرام‌های زنانه را در حقیقت چیزی معرفی می‌کند که برخاسته از ذات و درون این نوع نگرش است و مشکلات درونی را برملا و افشا می‌کند.

نویسندگان مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند

نویسندگانی که در خصوص مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی مطلب می‌نویسند، در فهم موضوع جنسیت و جامعه‌ی تماشاگر - بر اساس نظریات سینمایی - کمی نگرش‌های متفاوتی دارند. به‌طور نمونه «تانیا مودلسکی» در خصوص چیزهایی که مخاطب زن را بر اساس قالب‌های تفهیمی هدف قرار می‌دهد، بروز استعدادها و توانایی‌های مرتبط با خانواده و شخصیت زن، اشکال برنامه و هماهنگی محدوده‌ی ریتم توانایی درون خانه و زمان‌بندی آن‌ها توسط زن‌ها را نشان می‌دهد. افزون بر آن هر مقدار که حرکت متن‌گرای مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی رو به جلو می‌رود، از برخی جهات، شباهت‌های ذات متن‌های مردگرایانه را که فاعلیت برگرفته از مرکز را خطاب و هدف قرار می‌دهد و از این رو هم زیبایی‌شناختی زن‌گرایانه و ارتباط با آن اصلاً روشن نیست - که از جمله مباحث بحث‌برانگیز در این خصوص است - برملا می‌کند.

نظر «مودلسکی» این است که مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی فقط با هدف ارضای مخاطب زن ساخته نمی‌شوند، بلکه چنین عملی، روش فاعلیت جامعه‌ی مردگرا را نیز پشت سرگذارده و نوعی فاعلیت مردانه را خلق می‌کند و اساساً در جهت دفاع از فاعلیت مردانه است.

نتایج جداگانه‌یی که توسط کوک، مالوی و مودلسکی به دست می‌آید، حتی اگر با هم تفاوت داشته باشند در ارتباط با موضوع مخاطب در جامعه‌ی جنسیتی - تفکر جنسی / اجتماعی - به هم می‌پیوندند. نقطه‌ی مشترک چنین توجهاتی، توسعه‌ی ملودرام و مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی است - یعنی حقیقت برآمده از نگرانی مشترک برای ارزیابی پتانسیل متغیر و تغییردهنده، تا جایی که ممکن است زیر سایه‌ی ارزیابی و روشنگری آن، راه گسترش نشان داده شود - این همان چیزی است که مخاطب زن، آن را هدف گرفته است.

در این صورت تمثیل‌گرایی بارزی که مخاطب زن را هدف قرار داده، به‌طور کامل چه معنا و مفهومی دارد؟ مفاهیمی که از درون موضوع مخاطب به عنوان نماد جامعه‌ی جنسی سر بر می‌آورند هر میزان هم که بخواهند چارچوب‌دار و تئوریزه باشند، قادر نیستند پاسخ این پرسش را بدهند. علت آن این است که معنای تماشاگر و مخاطب مرتب به جای هم می‌نشینند. حتی اگر بتوانم برخی از نتایج این شبهه‌انگاری را تبیین و تحلیل کرده و ابعادش را نشان دهم، ثمربخش نیست. در نظریات سینمایی و تلویزیونی، نکات مهمی وجود دارند که ناشی از تفاوت مفهوم تماشاگر و مخاطب است. توضیح آن می‌تواند مفید باشد. موضوع جامعه‌ی جنسی به

عنوان مخاطب، که در نهایت نقش تولیدگرایانه دارد را به هیچ وجه نمی‌توان نادیده گرفت. چنین مفاهیمی در بررسی ساختار مربوط به فیلم‌های سینمایی و مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی مورد توجه قرار می‌گیرند. در حین انجام چنین بررسی‌هایی به‌ویژه در نظریات سینمایی، انسان به عنوان عنصر تحلیل شخصیتی عیان شده و ابعاد بیش‌تری از مفهوم مخاطب برملا می‌شود.

به خاطر امکانات تکاملی و جهانی چنین توضیحاتی، این مفاهیم مرتباً نقد و تحلیل می‌شوند. مرتبط کردن فرم‌های شکل‌گرای خانوادگی در جوامع مردسالار با رویکردهای پیچیده و معانی در هم رفته‌ی عقده‌ی اودیپی، جدا از ارایه‌ی تئوری شکل‌گیری مفاهیم جامعه‌ی جنسی، چیز کوچک، اما مهمی به ارمغان می‌آورد که عبارت است از؛ روانشناسی فرهنگی، نظریات و دریافت‌هایی مبتنی بر فاعلیت درون قطعی‌گرایی تاریخی. در موضوعات روشنی چون مخاطب و تمثیل اقشار – ولو فقط با نیت توضیح نظریه‌یی که مطرح است – تمام نظریات فیلم و تلویزیون – حتی انواع برداشت‌های فمینیستی – بخشی از درک دوگانه‌انگاری تئوری تکامل تاریخی و قطعی‌نگری است. چنین پرتگاهی که بین تحقیقات مربوط به تحلیل متن‌گرا و ارتباط‌گرا به چشم می‌خورد، چنان که هست در هیچ جای دیگر دیده نمی‌شود. هر کدام از این‌ها بر اساس نظریات و محاسبات متفاوت، جهت و سمت و سوی دیگر تحقیقات و بر اساس نگرش‌های تئوریکی انجام شده و می‌شوند. تماشاگر می‌تواند ارتباط بین متن و ملحقات و ضمایم آن را مهم تلقی کند؛ در حالی که مشکلات متن را برمی‌شمارد، به نظریات برآمده از پسیکانالیزم دقت کرده و به هم‌معنی بودن تماشا در سینما و تلویزیون با نظریات نهایت درجه‌ی برآمده از آن‌ها توجه دارد.

گونه‌های مخاطب‌گرا

در حالی که تحلیل و تولید آثار متن‌گرا سعی دارد شرایط نظری، تاریخی و عدم دریافت مفاهیم انتزاعی اجتماعی را یکی کند، مخاطب در چارچوب و تئوری‌های پسیکانالیزم، وابستگی‌های سوژه را با نظریات فرهنگی یکی گرفته و آن را تحلیل و بررسی می‌کند. تولیدی که بدین ترتیب به دست می‌آید، روشن می‌کند چرا این مفاهیم به‌طور متفاوتی دریافت می‌شوند.

تفاوت بین این دو ارتباط، بخشی از مقاله‌ی «پم کوک» در مورد برداشت «ژانسبورگ» از ملودرام و کارکرد اصلی را تشکیل می‌دهد؛ به‌خصوص بخشی که در مورد کارکردهای روش متن‌گرا و پیوند آن با شرایط مخصوص گونه‌های مخاطب‌گراست. به اعتقاد کوک، ژانسبورگ ملودرام را عبارت می‌داند از ویژگی‌های مشخص صنعت سینمای انگلیس در دهه‌ی ۱۹۴۰ در دوران جنگ جهانی دوم و طبیعت مخاطب زن سینما و ویژگی‌های منحصر به فرد متن‌های خاص این گونه فیلم‌ها با یک‌سری شاخصه‌های تعیین‌کننده که از تعامل آن‌ها شکل گرفته شده باشند. حتی اگر کوک در توجه به شاخصه‌های روشنگر و متمایزکننده محق باشد، مباحث طولانی قبلی او در مورد فیلم‌های زنانه و ارتباط آن با مخاطب- متن – که از سوی ژانسبورگ تحلیل و بررسی پیوندهای اجتماعی و صنعتی ملودرام ارایه شده است – را از نزدیک تعقیب می‌کند. تحلیل پرسشگری و حتی محاکمه از تماشاگر آثار زن‌محور در کنار آنالیزی

سهل‌مدار و یکپارچه کردن این دو برداشت – که به راحتی در کنار هم قرار می‌گیرند – و توجه به حقیقت نهفته در دل این دو، چنین پیوندی را به مثابه یک حقیقت واحد نشان می‌دهد. این سازش، برخلاف نگرش مطلق‌نگرانه‌ی تاریخی حرکت می‌کند و مانع از آن می‌شود که هرگونه برداشت‌های دیگر تاریخی معتبر باقی بماند. اهمیت چنین پیوندی زمانی آشکار می‌شود که بخواهیم این موضوع را همچون نظریه‌ی تکاملی بررسی کنیم اما علی‌رغم آن‌که مشکل از همان آغاز پابرجا باقی می‌ماند، مقاله‌ی کوک راه را برای ادامه‌ی مجادلات و مباحثات این موضوع مهم باز می‌کند، چرا که جهت دوگانه‌سازی متن و متعلقات آن، دو جهان یا دو دیدگاه را رو در روی هم قرار داده و باعث می‌شود راهی به غیر از برخورد این دو و نیز برملا شدن تئوری فیلم باقی نماند.

بر اساس اقتضائات فیلم‌های ملودرام، در پژوهش‌هایی که پیرامون فیلم‌های صورتی انجام شده است، دوگانه‌سازی «متن و متعلقات آن» سعی دارد خود را به صورت بارزی متفاوت نشان دهد، چرا که برعکس تئوری فیلم، فعالیت‌ها و پژوهش‌های هدفمند مرتبط با برنامه‌های تلویزیونی پیوسته نقش تعیین‌کننده‌ی ملحقات را بازی کرده و هدف خود را معطوف به رعایت ساختارهای تلویزیونی و برنامه‌ریزی‌های مربوط به آن می‌کند. این امر با بی‌توجهی به کارکرد متن‌های تلویزیونی محقق می‌شود. تئوری تلویزیونی، تا جایی که متعلقات کار اجازه دهد به متن‌گرایی نزدیک شده و بدین ترتیب صاحب منزلت نوگرایی می‌شود. بخش‌هایی از پژوهش‌های نقدگرایانه‌ی زن‌محوری از همان ابتدا به عنوان متن، شروع به بازپرسی از تلویزیون کرده است. البته بدون آن‌که دست از هدف‌گذاری مخاطب‌گرا – به لحاظ جنسیت – کشیده باشد. این موضوع هم در ارتباط با مجموعه‌های تلویزیونی عامه‌پسند سطحی و هم در مورد فیلم‌های زن‌محور پژوهش‌های مشترکی را باعث می‌شود اما مفهوم مخاطب اجتماعی، در حالی که با مفهوم تماشاگر عام، متفاوت اندیشیده می‌شود، هر کدام از آن‌ها بین متن و متعلقات آن، به یک وجه مشترک بینابین می‌رسند ■