سکوت بره‌ها: طبقه‌بندی‌ها و نمایزهای فرهنگی ژانر

مارک جانکویچ
ترجمه‌ی زهرا نوحی

جیمز نرمور در مقاله‌ی جدیدی با موضوع فیلم نوآر، از دشواری تعریف این اصطلاح سخن گفته است. او می‌گوید این دشواری به این دلیل به‌وجود می‌آید که چنان تعریفی «بیش از آن‌که مربوط به گروهی آثار مصنوع باشد، مربوط به یک گفتمان است» ـ نظامِ روزافزون مباحثات و خوانش‌ها، که کمک می‌کنند ایدئولوژی‌های زیبایی‌شناختی و استراتژی‌های اقتصادی را شکل دهند. نه تنها استنباط‌ها از فیلم نوآر تغییر کرده‌اند، بلکه در این جریان، فیلم‌ها و فیلم‌سازان خاصی، رویکردهای متفاوتی به این اصطلاح، اتخاذ کرده‌اند.

تعطیلات گم‌شده، که زمانی در بحث‌های اولیه‌ی فیلم نوآر، به‌عنوان نقطه مرجع اساسی در نظر گرفته می‌شد، کاملاً از تفاسیر بعد حذف شد.

چنان‌که نرمور می‌گوید، موضوع این نیست که گروهی از متون صرفاً به‌نوعی با یکدیگر مرتبط هستند حال هر چقدر هم که این ارتباط مهم باشد ـ بلکه مسأله این است که «نام این ژانر... تقریباً به همان نوعی عمل می‌کند که نام نویسنده». او تحلیل میشل فوکو درباره‌ی «نقش مؤلف» را ذکر می‌کند تا توازی میان این نظام‌های طبقه‌بندی را اثبات کند. از نظر فوکو،نقش‌مؤلف با استفاده از برخی متون نوعی رابطه‌ی همگونی، قرابت، و اصالت برای متون دیگر به‌وجود می‌آورد. اما این روش طبقه‌بندی مطلقاً یک ماهیت از پیش موجود را مشخص نمی‌کند. بلکه آن‌چه را مدعی تعریف‌اش است، تولید می‌کند. چنان چیزی محصول خواست و پیش‌بینی است، محصول نیاز به باورداشتن به این‌که «نقطه‌ای وجود دارد که تناقضات در آن حل می‌شوند، عناصر متضاد در نهایت به هم متصل می‌شوند یا حول یک تناقض بنیادین ساختاری نظم می‌گیرند». در نتیجه همان‌طور که اندرو تودر نیز گفته است، جست‌وجوی عامل مجهولی که ژانر خاصی را مشخص می‌کند، هم ضروری است و هم در نهایت بیهوده. نرمور و تودر هر دو بر این عقیده‌اند که ژانر به‌وسیله‌ی یک ویژگی که تمام فیلم‌های یک نوع را به لحاظ ساختاری شبیه می‌سازد، مشخص نمی‌شود؛ بلکه توسط گفتمان‌هایی که فیلم از طریق آن‌ها درک می‌شود، تولید می‌شوند. در حالی‌که نرمور توضیح می‌دهد که چه‌طور معنای اصطلاح فیلم نوآر در طول تاریخ تغییر کرده، تودر ژانر وحشت را به‌عنوان «آن‌چه ما به‌طور کلی باور داریم که باید باشد» تشریح می‌کند. و سعی دارد تغییرات تاریخی در الگوهای فیلم‌های زیرمجموعه‌ی این ژانر را بررسی کند و هم‌چنین مسائل اجتماعی حول این فیلم‌ها را مورد مداقه قرار دهد.

هر دوی این کارها نقاط اشتراک اساسی با بررسی ژانر دارند و این نکته را شرح می‌دهند که تعریف‌های ژانر صرفاً آکادمیک نیستند، بلکه اهمیت و رواج بسیار بیش‌تری دارند. هم‌چنین، هر دوی این نظرات تأکید می‌کنند که تعریف‌های ژانر نه به‌وسیله‌ی متعلقات درونی خود فیلم‌ها بلکه توسط کسانی‌که آن فیلم‌ها را تولید/پخش و مصرف می‌کنند، وضع می‌شوند و با این وجود، تمرکز این دو منتقد بر تاریخ می‌کوشد یک مسأله را روشن کند، هر دو نویسنده وجود یک توافق عمومی ـ درباره‌ی تعریف ژانرهای به‌خصوص در زمانی مشخص ـ را پیش‌بینی می‌کنند. اما چنین اتفاق‌نظر کلی‌ای در واقع نمی‌تواند وجود داشته باشد. بنابراین ما نه تنها باید بررسی کنیم که تعاریف ژانر چه‌طور در طول زمان تغییر می‌کنند، بلکه باید بدانیم این تعاریف چگونه در میان مباحثات جدی بین سلیقه‌های متفاوت که در یک زمان مشخص تاریخی وجود دارند، وارد عمل می‌شوند.

تفاوت‌های میان سلیقه‌ها، هرگز خنثی نیستند. تعاریف متفاوت هر ژانر به‌خصوصی که توسط گروه‌های اجتماعی مختلف استفاده می‌شود، به هیچ‌وجه نمایانگر یک نمونه‌ی

مطلوب پلورالیستی از تنوع و عدم تجانس نیستند. ین‌آنگ متذکر شده است که نکته‌ی مهم نه صحّت تفاوت‌ها بلکه معانی آن‌هاست و این معانی تنها با نگاه به گفتمان، فشارها و ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی‌شان به‌فهم درمی‌آیند. نتایج قدرت و سلطه‌ی فرهنگی طبیعتاً و ناگزیر به تناقض میان سلیقه‌های گوناگون وابسته هستند.

چنین تناقضاتی بین تعاریف یک ژانر، هم میان هواداران آن و هم بین مخالفان آن به‌وجود می‌آید. جدل‌هایی بر سر سلطه‌ی فرهنگی نهفته در تناقضات میان ژانرها، حداقل در سه سطح بین مخاطبین روی می‌دهد. اولین موضع فرهنگی، ژانر را با فیلم عامه‌پسند تعریف می‌کند و خود را با سینمای هنری‌ای گره می‌زند که جدا از ژانر تلقی می‌شود و یا با گلچین‌های ژانرهای «موج اصلی سینمای تجاری»، ارتباط می‌یابد. موضع دوم، ژانر را صرفاً رد نمی‌کند اما در عوض، نظام‌های طبقاتی ژانر را سازمان می‌دهد. همان روشی که از طریق آن می‌توان، برای مثال، فیلم نوآر را ژانری معتبرتر از وحشت در نظر گرفت یا مثلاً وسترن را ژانری مهم‌تر از ژانرهای زنانه‌ای مانند کمدی رمانتیک دانست. حتی مشتریان ژانرهای سخیف‌تر به لحاظ فرهنگی اغلب خود را در حال رقابت با یکدیگر می‌یابند. همچنان‌که بوردیو بیان کرده، انتخاب‌های زیبایی‌شناختی صریح گروه‌های نزدیک به لحاظ اجتماعی، در واقع اغلب در تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند؛ گروه‌هایی که رقابت با آن‌ها بسیار صریح و پیش‌بینی‌نشده است.

احتمالاً چندان جای شگفتی نیست که کسانی‌که سعی می‌کنند خود را از مشتریان یک ژانر به‌خصوص دور نگه دارند، می‌توانند در مقایسه با کسانی‌که با آن ژانر مشکلی نداشته‌اند یا هواداران علاقه‌مند آن بوده‌اند، برداشت متفاوتی از آن ژانر داشته باشند. با این وجود، امکان دارد بین مشتریان یک ژانر به‌خصوص اختلاف‌نظرهای جدی بر سر تعابیر خاص آن وجود داشته باشد و این، مسأله باعث شکل‌گیری یک موضوع سوم شود که در آن جدل‌هایی بر سر تعاریف ژانر به‌وجود می‌آید.

برای برخی طرفداران وحشت طبیعی است که از فیلم‌های خشن ژانر وحشت و هواداران آن، فاصله بگیرند و برای کسب اعتبار بیش‌تر بکوشند. در نقطه‌ی مقابل، دیگر هواداران وحشت که توسط نشریاتی مانند فانگوریا (Fangoria) و گورزون (Gorezone) معرفی می‌شوند، به‌طور ماهرانه‌ای فیلم‌هایی را که در خشونت افراط می‌کنند تحسین می‌کنند، و تأکید بر «فضا» و «بیان» را نوعی جا زدن نشان می‌دهند؛ یک اولویت زیباشناختی زنانه شده به نفع آن‌چه کلیشه‌ای، امن و بی‌شکل است.

در این ارتباط، تصوراتی که از اصالت وجود دارد، معمولاً حالت مرکزی پیدا می‌کند و هر گروه خود را ارجح و اصیل‌تر از هوادارانی تعریف می‌کند که مانند یک توده‌ی دنباله‌روی بی‌فکر تشکیل شده‌اند و به یک فرهنگ عامه‌ی توده‌ای و یا یک شکل نامعتبر سطح پایین وابسته هستند. در همین فرآیند، هر گروه بین نمونه‌های اصیل و معتبر یک ژانر و نسخه‌های تقلبی آن، تمایز قائل می‌شود. در موارد به‌خصوص، این تمایز خود عامل حذف از یک دسته می‌شود. در میان طرفداران وحشت، اختلاف‌نظرهای اساسی درباره‌ی وضعیت فیلم‌هایی مانند بیگانه و بیگانگان وجود دارد. برای برخی طرفداران وحشت، این فیلم‌ها به‌عنوان آثار بسیار مهم در میان فهرست آثار معتبر وحشت گنجانده می‌شوند، در حالی‌که دیگران آن‌ها را به‌طور کلی حذف می‌کنند و ضعف‌های فیلم علمی‌تخیلی را متذکر می‌شوند. گروه‌های دیگر، فیلم‌ها و ادبیات خون‌آشامی را متمایز از ژانر وحشت می‌دانند.

بنابراین ژانرها نمی‌توانند صرفاً با انتظارات «مخاطب» تعریف شوند چراکه مخاطب بدنه‌ی منسجمی با یک گروه یکدست از انتظارات نیست. بخش‌های مختلف گروه مخاطبان می‌توانند انتظارات کاملاً متناقضی داشته باشند. وضعیت استقرار فیلمی خاص در یک ژانر، نه تنها در طول زمان تغییر می‌کند، بلکه در یک مقطع زمانی خاص هم آن وضعیت مورد بحث و جدل است. فیلمی که برای برخی مشخصاً متعلق به یک ژانر است، ممکن است از نظر دیگران یکسره متعلق به ژانری دیگر باشد.

مثال مناسب این موضوع، **سکوت بره‌های** جاناتان دِمی

است، که منتقدانی چون جاناتان لیک کرین و کارول کلاور آن را به وضوح فیلم وحشت می‌دانند. من نیز سال‌ها چنین نظری داشتم، اما به مرور فهمیدم که اغلب دانشجویان معاصر من این دسته‌بندی را سرگردان‌کننده می‌دانند. در حالی‌که در خاطر من **سکوت بره‌ها** اولین فیلم وحشتی است که جوایز اصلی اسکار را ربود، برای اغلب دانشجویان من، موقعیت فیلم به‌عنوان یک برنده‌ی اسکار، آن‌را به‌عنوان یک «درام متشخص» (quality drama) معرفی می‌کند ـ گروه‌بندی مطلوب افرادی که ادعا می‌کنند «فیلم‌های ژانری» را دوست ندارند، آن را ترجیح می‌دهند. با وجود این‌که این موضوع در ابتدا برایم گیج‌کننده بود، بررسی تبلیغات فیلم آن را ثابت کرد؛ حتی در اولین نمایش آن، پخش‌کننده‌های **سکوت بره‌ها** کوشیده بودند موقعیت فیلم را موقعیت خاصی فراتر از «فیلم معمولی وحشت» توصیف کنند، فیلمی که ضمناً قادر بود به ذائقه‌ی کسانی‌که خود را دور از «هواداران وحشت» می‌دانستند، خوش بیاید. بخش آخر تحقیق حاضر، این راهبرد را با تحلیل مقاله‌ی اصلی شماره‌ی مارس ۱۹۹۱ مجله‌ی پریمیر مقایسه می‌کند؛ «نوعی رستگاری» نوشته‌ی فردشوبرز.

با این وجود، قبل از بررسی این مقاله، لازم است به برخی از آراء منتشعب از مطالعات دریافت تاریخی (historical reception studies) بپردازیم؛ رویکردی در بررسی فیلم که تأکید خاصی بر بررسی انتشارات جنبی مانند یادداشت‌ها، مصاحبه‌ها و مقالات اصلی دارد. مقالات نظری مربوط به نظریات دریافت تاریخی نشان می‌دهند که هیچ «معنای ذاتی» در متن وجود ندارد و هم‌چنین دریافت‌ها باید با موقعیت‌های خاص تاریخی مانند حوادث ارتباط داده شوند. جانت استایگر که کتابش «تفسیر فیلم» بیش‌ترین شرح و بسط مفهومی نظریات دریافت تاریخی را ارائه کرد، منتقد آن نوعی از بررسی فیلم است که عقیده دارد مفهوم، کیفیتی ذاتی است که در قالب متن وجود دارد. استایگر تأکید می‌کند که معنا توسط مخاطب بر مبنای دانش و گفتمان‌هایی که او به فیلم تخصیص می‌دهد، تولید می‌شود و در نتیجه هر تفسیری به نوبه‌ی خود یک واقعه است؛ یک عمل تولید معنا: بنابراین، نظریات دریافتی باید فیلم را دوباره در نظام روابط اجتماعی‌ای که ارزش اثر یا باور به ارزش اثر می‌نامد، تجربه کند؛ تولیدی نمادین که با کمک تبلیغات، نقد و فضای دانشگاهی در میان دیگران مورد قبول واقع می‌شود.

با این وجود، طبق نظر باربارا کلینگر، مطالعات دریافت تاریخی یک جهت‌گیری خاص را نشان می‌دهد؛ گرایش به تمرکز بر تجربه‌های جداگانه در خلال لحظات اصیل دریافت. با این حال، چنین نیست که عمده‌ی این تحقیق به بررسی محدوده‌ی تأثیرات بافت تاریخی بر هویت سینمایی بپردازد. فیلم‌ها آشکارا فراتر از مواجهه‌شان با قلمرو اجتماعی یا سازمانی جریان دارند. ما چگونه می‌توانیم با توجه به این حالت گسترده‌تر انتشار، برای بررسی نتیجه‌ی معنا به یک روش جامع میان‌تاریخی و میان‌بافتی، به ارتباط میان تاریخ و سینما فکر کنیم؟

کلینگر هم‌چنین تأکید می‌کند که باید علاوه بر چگونگی تغییر معناهای یک فیلم در طول زمان، به معناهای مختلفی که یک فیلم می‌تواند در یک دوره‌ی زمانی مشخص داشته باشد نیز دقت کنیم. کار او افق‌های مطالعات دریافت تاریخی را که به نوبه‌ی خود نتیجه‌ای بیش از صِرف یک نسخه‌ی تاریخی از نظریه‌ی واکنش مخاطب بوده، بسط می‌دهد؛ نظریه‌ای که در آن، هدف منتقد دستیابی به توانایی «مناسب» لازم برای تفسیر فیلم‌هاست. اما مطالعات دریافت تاریخی اساساً علاقه‌مند به کشف این موضوع است که چگونه از مخاطبین انتظار می‌رود جاهای خالی داخل متون را پر کنند و برای تفسیر فیلم چه دانشی باید داشته باشند. مطالعات دریافت تاریخی در این ارتباط توجه کم‌تری به این موضوع نشان می‌دهد که نتایج سلیقه نه تنها خوانش‌های متفاوتی از یک متن را در یک دوره‌ی مشخص تاریخی باعث می‌شود، بلکه تعارضاتی را میان حامیان این خوانش‌های متفاوت به‌وجود می‌آورد.

اثر کلینگر توضیح می‌دهد که تلاش برای درک متنوع‌تر و پیچیده‌تر دریافت‌های تاریخی و گفتمان‌های رقیب، که این درک‌ها را ممکن می‌سازند، ضروری است. در عمل،

مطالعات دریافت تاریخی متکی به تحلیل مواد منتشر شده مانند یادداشت‌ها است؛ به این دلیل که شواهد دیگر غالباً غیرقابل دسترسی است و در عین حال این نوع نگرش بر این امر واقف است که موقعیت این آثار هنری، آن‌ها را نزد عامه مظنون می‌سازد. برای نمونه استایگر در مقاله‌اش درباره‌ی *سکوت بره‌ها*، از یادداشت‌ها به‌عنوان نشانه‌های واقعه یاد می‌کند، به‌عنوان روش‌هایی برای تغییر دادن رویدادهای دریافتی، روش‌هایی که در عین حال از این رویدادها برای تعریف گفتمان‌هایی که این رویدادها را تولید می‌کنند، استفاده می‌کند. منتقدان دیگر، یادداشت‌ها را فراهم‌کننده‌ی شواهد بسیار متفاوتی در نظر گرفته‌اند: روبرت سی‌آلن و داگلاس گومری به کارکرد بسترساز یادداشت‌ها اشاره می‌کنند که نمی‌توانند چندان به مخاطب بگویند چه فکر کند و به چه فکر کند. به‌عنوان بخشی از جریان زمینه‌سازی که تفاسیر را در بحث‌های بین سلایق متفاوت شکل می‌یابند، نمی‌توان یادداشت‌ها را چیزی دانست که دسترسی‌ای بدون مشکل و خودبه‌خودی فراهم می‌آورند به روش‌هایی که مخاطبین از آن طریق فیلم‌ها را تفسیر می‌کنند. هر یادداشت یا عمل انتقادی دیگری بالذاته «تأیید اعتبار خود» است؛ ادعایی توسط منتقد مبنی بر استحقاق او برای شرکت در فرآیندی که ارزش فرهنگی را تعریف و مشخص می‌کند و بنابراین او را نه تنها درگفتمان معتبر درباره‌ی فیلم، بلکه هم‌چنین در تولید ارزش فرهنگی آن شریک می‌کند. در نتیجه نمی‌توان یادداشت‌ها را صرفاً به‌عنوان آثار و نشانه‌های خوانش‌های مختلف و یا به‌عنوان چیزی دانست که دسترسی مستقیمی به گفتمان‌هایی که تفاسیر را می‌آفرینند فراهم می‌کند، بلکه آن‌ها بازگوی روش‌های بسیار متفاوتی هستند که انتظار می‌رود مردم با آن روش‌ها درباره‌ی فیلم‌ها صحبت کنند. اهمیت تمییز بین عمل مصرف کردن فیلم‌ها و عمل صحبت درباره‌ی آن‌ها، به‌وضوح در اثر ین‌آنگ درباره‌ی *دالاس* شرح داده می‌شود. او متوجه شد که بسیاری از کسانی که در مورد این مجموعه‌ی تلویزیونی مطلب نوشته‌اند، کاملاً از روش‌هایی که دیگران به‌عنوان چگونگی مصرف این آثار می‌دانند، آگاه بودند و همواره آن‌چه را می‌گفتند، یک گفتمان عمومی درباره‌ی تمییز دادن بین سلیقه‌ی معتبر و غیرمعتبر و آن‌چه آنگ «نظریه‌ی فرهنگ توده» می‌خواند، می‌دانستند.

مقالات و یادداشت‌ها را می‌توان بیش از هر چیز به‌عنوان یکی از روش‌هایی تلقی کرد که مردم به کمک آن‌ها یاد می‌گیرند خود رادر سلسله مراتب سلیقه قرار دهند. همان‌طور که کلینگر می‌گوید؛ یادداشت‌ها سلسله مراتب فرهنگی ارزش‌های زیباشناختی در زمان‌های خاص را مشخص می‌کنند. همچنان‌که پیربوردیو می‌گوید: منتقد به‌عنوان کسی که به‌طور مقدماتی و عام سلیقه می‌سازد، می‌تواند، این تمایزات به‌وجود آمده را به تمایز هنر معتبر و هنر غیرمعتبر و سبک‌های درست و نادرست زیباشناختی تبدیل کند.

با وجود این‌که کلینگر به‌طور بنیادی ساختار و سلسله‌مراتب سلیقه‌ی معتبر را توصیف می‌کند، می‌توان بحث مشابهی پیش کشید درباره‌ی نقش آثار منتشرشده‌ی عوامانه در ساختن سلسله مراتب فرهنگی و حالات درست دخل و تصرف زیباشناختی در سلیقه‌ی عمومی. در هر دو مورد، مقالات اصلی و یادداشت‌ها، با جلب توجه به آن‌چه در یک فیلم جالب یا بی‌ارزش است، دستورکاری برای مخاطبین فراهم می‌کنند. آن‌ها هم‌چنین روش‌های متفاوت بخش‌های مختلف رسانه برای تغییر سلیقه را انعکاس می‌دهند. در این فرآیند، آن‌ها توجه خود را به ویژگی‌های مختلف متمرکز می‌کنند و مفهوم‌های کاملاً متفاوت ارزش سینمایی را به کار می‌گیرند.

کلینگر در تحلیل یادداشت‌هایی که بر فیلم‌های داگلاس سیرک در طول دهه‌ی پنجاه نوشته شدند، سه شکل سلیقه‌ای متفاوت و متضاد را تشخیص می‌دهد. اولی، که او آن را «منبع آزاد» می‌خوانند، به‌طور عادی در ازای یک زیباشناسی آوانگارد، تولیدات جریان اصلی هالیوود را نادیده می‌گیرد. دومی شامل سلایقی است مشابه سلایقی که در فعالیت‌های تبلیغاتی فروش یونیورسال برای فیلم‌های سیرک هدف قرار می‌گیرند. در حالی‌که سومی مربوط به زیباشناسی بسیار واقع‌گرایانه‌ای است که مربوط به بالاترین

سطح طبقه‌ی متوسط در پایین‌ترین سطح فرهنگ معتبر است.

این یادداشت‌ها که عموماً در شرق امریکا و روزنامه‌ها و گاهنامه‌های شهری دیگر منتشر می‌شدند، ارزیابی‌های منفی‌ای از ملودرام‌های سیرک ارائه می‌کردند که تا حدی تحت‌تأثیر معیارهای غالب آن زمان بودند و واقع‌گرایی در درام را تأیید کردند. این زبان انتقادی عمومی، داوری ارزشی در مورد درام را (و از جمله ملودرام بزرگ‌سالان، ژانری که فیلم‌های سیرک در زمان خودش به آن متعلق بودند) هدایت می‌کرد.

همان‌طور که کلینگر توصیف می‌کند، یادداشت‌ها محصول سلیقه‌های مشخص هستند و هم‌چنین مشخصاً به‌عنوان نگهبانان آن سلیقه‌های خاص عمل می‌کنند و میان متون و مخاطبین ارتباط برقرار می‌سازند و راه‌های خاص تخصیص متون یااستفاده از آن‌ها را مشخص می‌کنند. بدین‌ترتیب، آن‌ها بخشی از یک فرآیند پیچیده هستند که مربوط به گروهی از رسانه‌هاست که ما باید آن‌ها را به‌عنوان چیزی بشناسیم که نه یکپارچه است و نه تک منطقی. چنان‌که کلینگر و شارلوت برانسدون، هر دو نشان داده‌اند، اشکال سلیقه‌ای متفاوت که اساس نشریات را تشکیل می‌دهند، به روش‌های کاملاً متفاوتی این آثار را به سمت تشریح فیلم‌ها و راهنمایی خوانندگان خود سوق می‌دهند. نه تنها بین بسیاری از رسانه‌ها، بلکه داخل خود رسانه‌ها نیز درگیری‌های عمیقی وجود دارد. برای مثال یادداشت‌نویسی‌های مجلات و روزنامه‌ها متضمن سلیقه‌های بسیار متفاوتی با دستورالعمل‌های بسیار متفاوت هستند. به سختی می‌توان انتظار داشت که مجلات فانگوریا و گورزون، در حیطه‌ی عمل یا دنیو ریپابلیک یا سایت‌اندساوند اشتراکی داشته باشند: در واقع فانگوریا و گورزون اشکال سلیقه‌ای متفاوتی با یکدیگر دارند. بررسی گروهی از مطبوعات که خوانندگان متمایزی را مخاطب قرار می‌دهند، علایق و دل‌مشغولی‌های بسیار متفاوتی را در مورد هر فیلم خاص آشکار می‌کند و حتی بافت‌هایی را که خود این مطبوعات در آن به‌عنوان یک متن معنا می‌یابند، مشخص می‌کند.

توصیف استایگر از *سکوت بره‌ها* به روشنی علاقه به بحث‌های تو در تو بر سر معنا را نشان می‌دهد، اما تحلیل او بر یادداشت‌های نشریاتی تمرکز می‌کند که مربوط به جماعت روشنفکران تحصیل‌کرده‌ی طبقه‌ی متوسط هستند: ویلیج وویس، لس‌آنجلس تایمز، وال‌استریت ژورنال، نیوریپابلیک، نیویورکر، رولینگ استون، ونگارد و نشنال. در پنجمین هفته‌ی نمایش فیلم، میان این مخاطبین، که منطبق با گروه اول از طبقه‌ی سلیقه‌ها در مقاله‌ی کلینگر هستند، مناظرات درباره‌ی تعبیر سکوت بره‌ها، شکل نظامی از احکام به خود گرفت: ۱) این‌که چه جاناتان دمی قصد داشته فیلمی هم‌جنس‌هراس خلق کند یا خیر، به‌هرحال شخصیت قاتل زنجیره‌ای صفاتی مطابق با کلیشه‌های مردان هم‌جنس‌باز دارد. ۲) در زمانی که ترس از ایدز و خشونتِ فزون‌یافته علیه مردان هم‌جنس‌باز در امریکا وجود داشته، حتی اشاره به رابطه بین هم‌جنس‌گرا بودن و قاتل زنجیره‌ای، کاری جنجال‌برانگیز بود. اما ۳) شخصیت کلاریس استارلینگ که جودی فاستر نقشش را بازی می‌کند، تصویری مثبت از زنی است که در جامعه‌ای مردسالار کار می‌کند و در نتیجه به تماشاگران زن قدرت می‌بخشد.

با این وجود، جدلی که استایگر تحلیلش می‌کند نیز وابسته به مناظره‌ای درباره‌ی موقعیت ژانری و فرهنگی فیلم است؛ مناظره‌ای که در خروجی‌های رسانه‌های مختلف مربوط به سلیقه‌های متفاوت، تغییر داده می‌شد. تلاش‌ها برای تثبیت استارلینگ به‌عنوان «یک تصویر مثبت» معمولاً منتهی می‌شد به جداکردن فیلم از دسته‌ی عمومی «فیلم سلاخی»؛ در حالی‌که تلقی عمومی چنین بود که حمله‌هایی که به هم‌جنس‌هراسیِ فیلم انجام می‌شود، فیلم را طوری به ژانر وحشت ارتباط می‌دهند که در نهایت روشن می‌کند هر دوی این تلاش‌ها و گزاره‌ها فرضیاتی را درباره‌ی وضعیت ژانر به‌عنوان نمونه‌ای از سینمای عامه‌پسند بازتولید می‌کنند و به کمک می‌گیرند. کارول کلاور بر خلاف بسیاری منتقدین دیگر؛ *سکوت بره‌ها* را به‌عنوان بازتاب افراطی سیاست‌های جنسی فیلم‌های سلاخی معرفی کرد و نه به

عنوان شاهدی بر طبیعت ذاتاً ارتجاعی فیلم وحشت از نظر او:

هنگامی‌که فیلمی برنده‌ی اسکار مانند متهم (accused) *یا فیلم هنرمندانه‌ی بیگانه و دنباله‌ی پر سر و صدای آن، بیگانگان، یا فیلم‌هایی جدیدتر مانند خفتن با دشمن و سکوت بره‌ها و حتی تلما و لوییز را می‌بینم ناخودآگاه به یاد فیلم‌های کم بودجه و معمولاً خشن و آزاردهنده اما گاه عمیقاً پرانرژی‌ای می‌افتم که یک دهه یا بیش‌تر مقدم بر آن‌ها ساخته شدند ـ فیلم‌هایی که در موقعیتی هموارتر و با پول مختصر همان حرف‌ها را می‌زدند.*

اگر فیلم‌های جریان اصلی ما را با جزئیات طرح، شخصیت، انگیزه، فیلم‌برداری، شتاب، بازی و مانند این‌ها درگیر می‌کنند، فیلم‌های ارزان‌قیمت و درجه دوی وحشت در سطح زیرین عمل می‌کنند و در این راستا به ما یادآوری می‌کند که هر فیلم یک خط عمقی دارد فارغ از این‌که ممکن است چقدر پنهان یا پوشیده شده باشد. بنابراین مهم است که ببینیم چه‌طور مناظرات بر سر سیاست‌های جنسی فیلم به ایجاد سلیقه‌ی طبقاتی و عملکردهای تصحیح‌کننده‌ی آن وابسته می‌شوند. و این ارتباط نقطه‌ی مرکزی تحلیل من از مقاله‌ی فرد شوبرز در مجله‌ی پریمیر خواهد بود.

هنگامی‌که **سکوت بره‌ها** در ایالات متحد (در روز سنت والنتین ۱۹۹۱) به نمایش درآمد، عمده‌ی مطبوعات با وسواس زیاد هر گونه ارتباط مستقیم فیلم با ژانر وحشت را نفی کردند. بسیاری از منتقدین انطباق فیلم با ژانر وحشت را عنوان کردند اما بعد نظر خود را نفی کردند. یادداشت‌نویسان به جای طبقه‌بندی ژانری، صفات دو وجهی به‌کار گرفتند: «وحشت‌آور»، «به‌طرز وحشیانه‌ای واقعی»، «تکان‌دهنده»، «هولناک»، «تاریک» فیلمی که «فضای تیرگی گوتیک» دارد. به‌جز این تنها ارجاع به گوتیک در یادداشت‌ها و نقدهایی که در نشریات معتبر یا طبقه‌ی متوسط جریان اصلی منتشر شده بود، همگان فیلم را «یک درام پرتعلیق» توصیف می‌کنند.

سکوت بره‌ها در تفاسیری که بر دشوار بودنِ کنار آمدن با فیلم تأکید می‌کردند، به هیچ‌وجه شبیه به ژانر وحشت نبود. برای نمونه مجله‌ی پلی‌بوی عنوان کرد که «اگر بتوانید تحمل کنید، سکوت بره‌ها درام تعلیقی فلج‌کننده‌ای است. از آن نوع فیلم‌هایی که باید دست‌تان را جلوی چشم‌تان بگیرید و زیرچشمی تماشا کنید... بینندگان احتمالاً محکم سر جایشان می‌نشینند و وقتی فیلم تمام شد نفس راحتی می‌کشند.» تفسیر کوتاه پریمیر عنوان می‌کرد: «اگر قرار بر انتخاب بین این فیلم و شکلات برای روز ولنتاین باشد، شکلات شاید انتخاب بهتری باشد، اما با این‌همه **سکوت بره‌ها** تعهد می‌کند آن‌قدر ترسناک باشد که شما مجبور باشید در آخر به آغوش محبوب‌تان پناه ببرید!»

استراتژی اصلی بسیاری از این تفاسیر این است که به‌طور هم‌زمان فیلم را به‌وجودآورنده‌ی لذت همراه با وحشت معرفی می‌کنند ـ این‌که فیلم گیرا، ترسناک، تکان‌دهنده و... خواهد بود ـ در حالی‌که هم‌چنین فیلم را با جدا کردن آن از ژانر وحشت اعتبار می‌بخشند. این مفهوم جدایی به دو روش اصلی سازمان می‌یابد: اول، از خلال ادعاهایی درباره‌ی کیفیت زیباشناختی فیلم، و دوم، از خلال ادعاهایی درباره‌ی سیاست‌های آن، که عموماً از جنبه‌های فمینیستی هستند.

اولین مورد این استراتژی‌ها را می‌توان در مقاله‌ی فرد شوبرز مشاهده کرد، که در ۱۹۶۱ در مجله‌ی پریمیر منتشر شد، و می‌کوشید با تثبیت طبیعت ترسناک فیلم و موقعیت کارگردانش، جاناتان دمی، درباره‌ی شأن و مرتبه‌ی فیلم گفت‌وگو کند.

این کارگردان پرشور اپراهای سبک معاصری مانند چیزی وحشی (something Wild) (که اجراهای گزنده‌تری به دنبال خود داشت) و Massied to the mob، ذاتاً برای روایت توماس هریس رمان‌نویس درباره‌ی گروهی قاتلین زنجیره‌ای که قربانیان خود را به ترتیب پوست‌کنده و می‌خوردند، مطلوب به‌نظر نمی‌رسید.

نقش مطالب تبلیغاتی در معرفی فیلم به یادداشت‌نویسان، قبل از آن‌که آن‌ها فیلم را به مخاطبین بشناسانند، نشانگر تشابه چشم‌گیری است بین این گفتار و

آن‌چه در تفسیر پلی‌بوی می‌آید. در این تفسیر این‌طور می‌آید: «جاناتان دمی کارگردان، که بسیار به آثار سبک و بی‌مایه‌ای چون دو اثر **چیزی وحشی** و Masseid to the mob وابسته است، نشانه‌هایی از شوخ‌طبعی تلخ و سبک سینمایی را به اقتباس‌اش از رمان توماس هریس تزریق می‌کند. هر دو گفتار موقعیت دمی را در بافت کارگردانی مؤلف که باید جدی گرفته شود تثبیت می‌کنند. از یک بابت بر این نکته تأکید می‌کنند که او به ساختن فیلم‌هایی سبک و مشابه هم مشهور است و از طرف دیگر آن‌ها از پیشینه‌ی دمی در فیلم‌های درجه‌ی دو مانند درام زنان ـ در ـ زندان که او برای راجرکورمن ساخت، صرف‌نظر می‌کنند.

مقاله‌ی شوبرز در پریمیر نیز این مطلب را با توصیف علاقه‌ی دمی به این‌که **سکوت بره‌ها** فیلمی سیاسی و در عین حال زیباشناختی باشد، ادامه می‌دهد: «اگر از من پرسیده می‌شد آیا مایل‌ام فیلمی بسازم درباره‌ی زنی در تعقیب مردی که زنان جوان را شکنجه می‌دهد و می‌کشد، پاسخ می‌دادم به هیچ‌وجه اما مسؤولان کمپانی اوریون گفتند: «"این فیلم‌نامه به دست ما رسیده و خیلی برای ما جالبه، فقط بخوانش"». مقاله بلافاصله ادامه می‌دهد. «دمی می‌گوید این فرصت به من داده شده بود و من ترجیح می‌دادم داستانی محکم با یک شخصیت محوری زن داشته باشم تا داستانی با شخصیت محوری مرد، چراکه همه چیز به‌شدت بر علیه زن است». این مطلب هم بر طبیعت ترسناک موادخام داستان تأکید می‌کند و هم بر کیفیت فیلم‌نامه ـ داستان محکم آن ـ و حضور یک قهرمان محوری زن به جای قهرمان محوری مرد ـ که محور سیاست‌های ظاهراً فمینیستی فیلم است ـ دمی را جذب کرده بود. در حالی‌که بسیاری از توصیفات فیلم عنوان می‌کنند که حضور یک قهرمان محوری مؤنث آن را از دیگر فیلم‌های وحشت متمایز می‌سازد. اما مسأله این است که فیلم سلاخی معمولاً با حضور یک قهرمان زن قدرتمند شخصیت‌پردازی می‌شود، شخصیتی که کارول کلاور به‌عنوان «آخرین دختر»[1] final girl تعریف می‌کند. در خود طرح، حضور کلاریس استارلینگ به‌عنوان شخصیت اصلی اتفاقاً فیلم را به جای جدا ساختن، به ژانر سلاخی مربوط می‌سازد.

توجیه‌های دیگری که برای جداساختن **سکوت بره‌ها** از ژانر وحشت می‌آورند استناد به موقعیت مؤلف بودن دمی و تأکید بر این است که او خشونت فیلم را با احتیاط به‌کار می‌برد است. راهنمای فیلم تایم‌اوت نوشت: «با این‌که دمی نتیجه‌ی خشونت جنایتکار را به وضوح نشان می‌دهد، اغلب از نشان دادن خودِ اعمال اجتناب می‌کند. گرچه ذات فیلم وحشت عموماً، و فیلم سلاخی به‌خصوص، چشم‌چرانانه در نظر گرفته می‌شود، اما این فیلم را هیچ‌وقت نمی‌توان متهم به ارضای غرایز چشم‌چرانانه کرد. یک بار دیگر، پیام کاملاً واضح بود: فیلم می‌تواند لرزه و ترس فیلم وحشت را ایجاد کند، بدون این‌که مخاطبین طبقه‌ی متوسط دچار احساس تقصیر شوند و یا درباره‌ی احساس فاصله‌ی خود از آن دیگریِ (other) هیولاگونه ـ چهره‌ی آزارنده و مشکل‌آفرین هواداران فیلم سلاخی ـ دچار مشکل شوند.

به هر ترتیب بارزترین و باثبات‌ترین عامل این فاصله‌گذاری‌ها، تصویر ستاره‌گونه‌ی جودی فاستر بود. ساختار ویژه‌ای از تصویر ستاره‌گونه‌ی فاستر مورد استفاده قرار گرفت تا به فیلم به‌عنوان یک کل، و شخصیت کلاریس استارلینگ به‌طور جزء، اعتبار بخشد. مقاله‌ی شوبرز با توصیف فاستر به روش‌های خاص، خوانش‌های دقیقی را از کلاریس در مقام یک شخصیت نشان می‌دهد؛ این فرآیند به‌طور دو جانبه نیز عمل می‌کند. فاستر به‌عنوان کسی توصیف شده که به‌طور مؤثری به شخصیت معنا (قدرت) بخشیده است و در این فرآیند تصویر ستاره‌گونه‌ی خود او و صلاحیت‌های او در مقام بازیگر، تثبیت شده‌اند و به روشنی به آن‌ها یک بُعد سیاسی داده شده است. در جایی شوبرز به ما اطلاع می‌دهد که دمی اصولاً میشل فایفر را برای نقش کلاریس در نظر داشته، اما به‌سرعت نظر خود را عوض کرده، چراکه دمی هم‌رأی با فمینیسم، متوجه شد که تعهد فاستر باعث می‌شود نقش استارلینگ همان استخوان‌بندی را که لازم دارد، بگیرد.

این مفهوم استخوان‌بندی، که از تأکید بر تعهد حرفه‌ای و سیاسی به دست می‌آید، اساس تصویری است که از فاستر

در مقاله ترسیم می‌شود. موقعیت او به‌عنوان یک بازیگر جدی به دلیل تعهد او به واقع‌گرایی اثبات می‌گردد: «با تعهد به بازی اصیل و مؤثق، چندین روز را به شکل یک کارآموز در FBI کانیتکات گذراندم». این‌که «چندین روز» واقعاً چه مدتی بوده و این‌که اجرای فاستر چقدر «اصیل» بوده، پیچیده نیست.

در عوض انتظار می‌رود خواننده این اطلاعات را با مفهوم نوع بازی که در بازیگری متد تأیید شده، ارتباط دهد؛ نوعی نقش‌آفرینی که غالباً ستارگان مرد مانند روبرت دو نیرو و داستین هافمن نشان می‌دهند؛ کسانی‌که می‌کوشند خود را از «بی‌اصالتی» معمول فرهنگ عامه ـ بی‌اصالتی‌ای که غالباً مربوط به زنانگی است ـ جدا کنند و خود را به یک فرهنگ معتبر و مردانه ربط دهند.

در مورد فاستر، مفهوم «تعهد» و دیگر اشارات موجود در اثر که در متعارض ساختن بازی این ستاره دخالت دارند، با این ادعا که این بازی خود یک عمل سیاسی است، وجهه‌ای سیاسی می‌یابند. برخی از مواد تبلیغاتی فیلم، بازی فاستر را به‌عنوان بخشی از تلاش گسترده‌تری تعریف می‌کنند که زیربنای کل شخصیت کاری فاستر را تشکیل می‌دهد و از تعهد شخصی و سیاسی او به فمینیسم ناشی می‌شود. همان‌گونه که صفحه‌ی فهرست مجله‌ی پریمیر می‌گوید، در **سکوت بره‌ها** فاستر «یک بار دیگر با قربانی کردن و تعدی به زنان مواجه می‌شود». این موضوع مستلزم بازخوانی فیلم‌های قبلی فاستر است تا بتوان آن‌ها را به‌جای صرفاً مستندی درباره‌ی قربانی کردن معرفی کرد.

این نظر که استارلینگ تنها یک قربانی نیست بلکه یک شخصیت زن قهرمان است، فاصله‌ی فیلم با عامه را به‌وجود آورده است. مقاله‌ی شوبرز از فاستر نقل می‌کند: «نکته‌ی جالب درباره‌ی این شخصیت آن است که تقدیر او در زندگی، مانند شخصیت قهرمان، نجات طرف ضعیف‌تر است. چراکه آن‌قدر خوش‌شانس هست که خود دیگر طرف ضعیف نباشد. من احساس می‌کنم هرگز شخصیت زن قهرمانی وجود نداشته که از زنانگی به‌عنوان چیزی جنگجویانه استفاده کرده باشد و در عین حال مانند رمبو[2] با زیرپیراهنی هم نباشد. این نسخه‌ی مردانه‌ی قهرمانی زنانه نیست». فاستر با گفتن این مطلب می‌کوشد فیلم را از گروهی از قهرمانان زن اکشن مجزا کند؛ زنانی که مشهورترین آن‌ها ریپلی در فیلم‌های *بیگانه* است. در واقع، بعد از پخش *بیگانه*، ارجاعات متعددی وجود داشت که ریپلی را به رمبو مرتبط می‌کردند و از همه واضح‌تر در کلمه‌ی «Fembo». در نتیجه فاستر به‌عنوان یک بازیگر احتمالاً در ارتباط میان مردانگی و واقع‌گرایی و در نقطه‌ی مقابل عامه‌پسندی، فانتزی و ژانری بودن اعتبار می‌یافت.

عنوان مقاله‌ی شوبرز «نوعی رهایی» بر نظریه‌ی بازی فاستر به مثابه یک مبارزه‌ی فمینیستی تأکید می‌کند. این نظر از این گفته‌ی فاستر ناشی می‌شود که:

من متوجه شدم که شخصیت‌های خاصی را بازی می‌کنم تا آن‌ها را نجات بخشم. فکر می‌کنم به نوعی طبیعت و تقدیر من در زندگی این است که قصه‌پردازی را به کار بگیرم تا زنانی را نجات دهم که در غیر این‌صورت مورد بی‌توجهی قرار می‌گرفتند، به‌شدت تحقیر می‌شدند و به حساب نمی‌آمدند. به‌خاطر تغییر یک تاریخ مشخصاً منفی است که من همواره این شخصیت‌ها را بازی کرده‌ام؛ برای این‌که به آن‌ها ویژگی‌های بشری ببخشم. این موضوع بازتاب‌هایی در زندگی من داشته، در احساس من نسبت به خانواده‌ام و ادبیاتی که مطالعه کرده‌ام و هر آن‌چه انجام می‌دهم.

شوبرز توجه ما را به تحصیلات فاستر جلب می‌کند: رشته‌ی او در دانشگاه ییل ادبیات بود (با تمرکز بر آثار امریکایی ـ افریقایی) و موضوع پایان‌نامه‌اش بررسی آثار تونی موریسون بود. شوبرز می‌گوید که «به‌نظر می‌رسد فاستر نقشش در **سکوت بره‌ها** را برای بازیگر، معادل یک رمان مختصر و ضعیف می‌دانست». با ذکر این مطلب مقاله حلقه‌ی ارتباطی دیگری بین فیلم و فرهنگ معتبر بنا می‌کند.

بیانات فاستر هم‌چنین به زندگی خود او و به‌خصوص «احساس من نسبت به خانواده‌ام» برمی‌گردد. شوبرز تأکید می‌کند که خانواده‌ی فاستر از نبود پدر رنج می‌برد و استوار بر یک شخصیت مادرانه‌ی قدرتمند بود، خود فاستر از

دوران کودکی خانواده‌اش را به لحاظ مالی تأمین می‌کرد. این توصیف پیش‌زمینه‌ی خانوادگی، فاستر را دختر قدرتمندی معرفی می‌کند: هنرپیشه‌ی جوان با استعدادی که نبوغ، هوش و پشتکار فراوانش، وجود یک نان‌آور مذکر را غیرضروری می‌سازد و تصویرهایی را که از قدرت زنانه و استقلال وجود دارد با تصویر فاستر در مقام یک هنرمند جدی ترکیب می‌کند. برای نمونه، ویژگی‌های اولین اثر او در مقام کارگردان Little Mam Tate که اثری نیمه اتوبیوگرافیک به‌نظر می‌رسد، از طریق آن‌چه طبیعت ذاتی مصالح داستانی‌اش به نظر می‌آید، و نیز از طریق حساسیت در به کارگیری آن مصالح، او را نه تنها به‌عنوان هنرپیشه‌ای جدی بلکه به‌عنوان کارگردانی مؤلف مطرح می‌کند.

مقاله‌ی شوبرز عنوان می‌کند که فیلم تمام لذایذ یک فیلم وحشت را داراست بدون این‌که تصویر خودساخته‌ی آن گروهی از تماشاگران که خود را از «هواداران وحشت» جدا می‌کنند، خدشه‌دار کند. واضح‌تر از همه، این مقاله می‌کوشد فیلم را از ارتباطات ژانر وحشت با چشم‌چرانی، زن‌ستیزی و سادگی کلیشه‌ای جدا کند. هنگام اولین پخش فیلم، نشریات معتبر، بسیاری از مطالب تبلیغاتی و حتی میزانسن خود فیلم، همه کوشیدند به‌جای مفهوم «وحشت»، تصویری مرتبط با مفاهیم «گوتیک» و «وحشت عمومی» (Terror) را در ذهن مجسم کنند. این مفاهیم مجموعه‌ای تمایزهای آشنا میان «رمان‌گوتیک» و «حکایت وحشت عمومی» به‌وجود آوردند اما به‌شکلی که این بار با فرهنگ معتبر مغایر به‌نظر نرسد، با ایجاد تمایزهایی که «وحشت» به‌عنوان متخاصم و دیگری‌اش فرض شود، این آثار را با فرهنگ مشروع پیوند بزنند.

بدعت‌گذاری‌های **سکوت بره‌ها** نشان می‌دهد چه‌طور تمایزات ژانری می‌توانند نه برای طراحی و تعیین طبقه‌ی خاصی از متون، بلکه همچون مفاهیمی به‌کار گرفته شوند که به طرزی مدام و گریزناپذیر در یک فرایند قرار دادند. در پس این تعارض، مسائل ارزش و امتیاز فرهنگی و قدرت تشخیص اعتبار فرهنگی از طریق تعریف ژانر نهفته است. وحشت بیش از آن‌که تک‌معنایی باشد، محصول این است که گروه‌های مختلف اجتماعی در حالی‌که می‌کوشند خود را با این مفهوم تعریف کنند یا از آن جدا سازند، آن را به روش‌های متفاوت و مغایر با هم تعبیر می‌کنند و متون مختلف را با این تعابیر از وحشت مرتبط می‌سازند [...] با چنین دیدگاه انتقادی‌ای، پروژه‌ی فروکاهنده‌ی تلاش برای تشخیص این‌که آیا **سکوت بره‌ها** یک فیلم وحشت است یا چیزی دیگر، با کار جالب‌تری جایگزین می‌شود؛ پرسش از این‌که چنین تشخیصی چطور تعبیر می‌شود و مورد اعتراض قرار می‌گیرد و آزمودن این‌که در جریان تشخیص ژانری، چه شکل‌هایی از قدرت فرهنگی در معرض خطر هستند.

❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. اصطلاحی است برای شخصیت مؤنث فیلم‌های سلاخی که در پایان فیلم بالاخره بر قاتل زنجیره‌ای پیروز می‌شوند. م.

۲. شخصیت جنگجویی با بازی سیلور استالونه ـ م.