غیبت و فقدان: طرد مادر

قصه‌ی خانوادگی، بازنمایی خانواده در سینمای دهه ۱۹۸۰ هالیوود

سارا هاروود

ترجمه‌ی علی عامری‌مهابادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بسیاری از عامه‌پسندترین فیلم‌های هالیوود در دهه ۱۹۸۰ ماهیت پدر را زیر سؤال برده‌اند. در حالی‌که چندان محملی برای بهبود یا گسترش تصویر مادر فراهم نشده است، دل‌مشغولی‌هایی که نسبت به نقش پدر وجود دارند، عملاً جای مادر را در کانون روایت گرفته‌اند. پس در این متون مادران نسبت به پدران زمینه‌ی بسیار کمتری برای تحلیل ساختاری دارند، تحلیلی که بر مبنای انگیزه‌های روایی صورت می‌گیرد. به‌علاوه چنان‌که خواهیم دید موضوع اصلی فیلم شکست یا توفیق آن‌ها در رسیدن به راه‌حل موفق خانوادگی نیست؛ زیرا با توجه به این‌که مادر نهایتاً در زیرمجموعه‌ی خانواده تعریف می‌شود، بیش از آن‌که عامل شکست خانوادگی باشد، صرفاً تابع آن است. شکست‌های وی بیشتر از سر غفلتند تا فعالیت. پدر سعی دارد تا با تثبیت نقش خود که اصولاً بی‌ثبات است، ثبات را به خانواده بیاورد. حال آن‌که مادران تصویر باثباتی دارند و با انحراف از هنجارهای ایدئولوژیک است که خانواده را به ورطه‌ی بی‌ثباتی سوق می‌دهند. انگیزه‌ی روایی فیلم دائماً خانواده را به موقعیت مردسالار قبلی‌اش برمی‌گردند و توجهش معطوف به شکست پدر است، در حالی‌که اصل مادری صرفاً یکی از شرایط موفقیت است و به‌خودی خود دگرگون‌کننده نیست. در این فیلم‌ها مادران همچنان شکست می‌خورند اما شکست‌هایشان شکست بازنمایی است. آنها نمی‌توانند انتظارات آرمانی و مقرر را برآورده کنند. الگوی مادری بسیار مشخص و تردیدناپذیر است. مادر وجود پذیرفته شده‌ای است که همواره پیشاپیش در رده‌بندی «موجود طبیعی» قرار می‌گیرد. چون زمانی‌که زن، مادر می‌شود سایر صفات زنانه‌ی او نادیده گرفته می‌شوند، مادر باید نماینده‌ی تسلسل زایندگی باشد اما هرگز نقش تعیین‌کننده‌ای در ایجاد تحول ایفا نمی‌کند. پس شکست مادر به طرقی بسیار متفاوت نسبت به شکست پدران بر روایت تأثیر می‌گذارد. پدران از این امتیاز برخوردارند که جایگاه و کارکرد خود را تغییر دهند، مادران در موقعیتی نسبتاً ثابت قرار دارند، کارکردهای بیولوژیک آنها است که جایگاه اجتماعی ـ فرهنگی‌شان را تعیین می‌کند. برخلاف پدر، مادر ـ به منزله ـ مادر هرگز مبدأ و نقطه‌ی آغاز این روایات نیست؛ زیرا نقش او مورد نظر نیست. مادران باید فعالانه به تصویری که از آنها بازنمایی می‌شود اعتراض کنند تا بتوانند نشان دهند که انعطافی توأم با قابلیت تحول دارند، یا مجموعه تصاویری را که از آنها بازنمایی می‌شود کامل‌تر کنند. پس شکست مادر در روایت، زیرمجموعه‌ی ساختارها و رمزهای بازنمایانه‌ای می‌شود که هنجاربخش هستند. یکی از آشکارترین نشانه‌های این شکست در بازنمایی، طرد مادر از متن است. در اغلب فیلم‌های بسیار عامه‌پسند این دهه، مادر عملاً غایب است؛[1] حال آن‌که تعداد مشخصی از این متون همچون *رمبو: اولین خون*، قسمت دوم مادر را به نحوی استعاری بازنمایی می‌کنند. در این مورد خاص استعاره سرزمین مادری است. این استعاره‌ها در روایت برخلاف پدران استعاری به شکلی مؤکد بیان نمی‌شوند و چنان انتزاعی هستند که می‌شود گفت عملاً تا حد زیادی کمرنگ هستند. عده‌ی کمی از منتقدان فمینیست و فیلم‌سازان رادیکال از موضعی بحث کرده‌اند که ناشی از تکامل روان‌کاوی به شیوه‌ی نظریات ژاک لاکان است. آنها به نحوی پرشور برای زنان استدلال کرده‌اند که از سکوت به منزله سلاحی علیه زبان و خرده‌گیری‌های مردسالاری استفاده کنند. قطعاً در همین غیبت‌ها و سکوت‌ها است که باید به جستجوی کشمکش بر سر بازنمایی تصویر مادری برآییم.[2] درست همان‌طور که پدر غایب، ساختار بسیاری از فیلم‌های عامه‌پسند را شکل می‌دهد، از غیبت مادر نیز اغلب

به‌جای رمزگذاری‌های گوناگون و غالب، همچنین انگیزه‌ی روایی اصلی استفاده می‌شود. هنگامی‌که خانواده معادل با شکل پدر در مقام «نان‌آور» قلمداد شد، جایگاه مادر تا سطح کودک پایین آمد. وی بیشتر مادر به حساب می‌آمد تا زن، از همین رو عاملیت روایی از او دریغ شد.

از بین مادرانی که در فیلم حضور دارند، تعداد اندکی در پیش‌زمینه‌ی اثر قرار می‌گیرند. در عوض می‌توانیم نشان دهیم که زنان در این فیلم‌ها در چارچوبی قراردادی فعال/منفعل، خوب/ بد، محدود شده‌اند، محدودیت‌هایی که بازنمایی مادر را در پیوندی معکوس با پدر مخدوش می‌کنند. نگره‌پردازان فمینیست نشان داده‌اند که چگونه بازنمایی‌های تاریخی از مادر به نحوی قرار دادی حول نظام نشانه‌شناسانه‌ای تشکل یافته‌اند که در آن مادر به یمن حضورش انفعال را می‌زداید و فعالیت مثبت را جایگزین خلافکاری می‌کند.[۳] مادرانی که خارج از قلمرو زندگی خانوادگی قرار می‌گیرند و بدین‌ترتیب بد هستند، یا باید اصلاح شوند (همچون فیلم‌های **عزیزم، *بچه‌ها را کوچک کردم*، سه مرد و یک کودک** یا ***ببین چه‌کسی حرف می‌زند***) یا به‌خاطر گستاخی‌شان مجازات شوند (همچون فیلم‌های ***شرایط مهرورزی* و *دور از افریقا***). رابطه‌ی مادر و عاملیت او در روایت با شرافت نمادین و اخلاقی‌اش همخوانی دارد و به نحوی متقابل، الگوی بازنمایی وی را شکل می‌دهد. او مادام که در تله‌ی زندگی خانوادگی قرار دارد، نمی‌تواند فراسوی خانواده برود تا آن را متحول کند. او صرفاً می‌تواند خدمت کند زیرا هر ماجرایی که ورای زندگی خانوادگی داشته باشد، مجازات خواهد شد. پس بهتر است مادرانی را که در فیلم‌ها حضور دارند به دو دسته تقسیم کنیم: آنهایی که در حالتی فعال بازنمایی می‌شوند و آنهایی که در حالتی منفعل بازنمایی می‌شوند. همچنین تأثیرشان را بر روایت و گفتمان‌های متضادی بررسی کنیم که محرک آنها هستند. نمی‌توان این حکم کلی را در مورد مادران صادر کرد که غیبت/فعال بودنشان مترادف با بدی و حضور/انفعالشان مترادف با خوبی است؛ زیرا این کلی‌گویی به نحو متقاعد کننده‌ای پیچیدگی‌های موجود در بازنمایی آنها را در عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و روانی‌شان، نشان نمی‌دهد. زنان و مادران به وفور این فیلم‌ها را تماشا کردند و براساس تصور کلی، تجربه‌ی شخصی و تخیلاتشان از آنها لذت بردند. اگر چنین لذت‌هایی آشکارا و به خودی خود در تصویر مادری دیده نمی‌شود، در خلأها و تناقض‌هایی قابل مشاهده است که باید به آن‌ها توجه کنیم بدین‌ترتیب می‌توانیم لذت‌هایی را دریابیم که بینندگان مذکور در تصاویر معاصر از مادری یافتند.

◀ مادر غایب

از آنجا که مادر به خودی خود در چارچوب خانواده تعریف می‌شود، توضیح واضحات است که غیبتش خانواده را نابود می‌کند. پس چرا در فیلم‌های عامه‌پسند هالیوود و بازنمایی‌هایی گسترده‌تر فرهنگی که در آنها خانواده رکنی ضروری محسوب می‌شود، مادر اغلب غایب است؟ بیشتر مادرانی که عملاً غایبند، مرده‌اند یا کلاً توضیحی درباره‌ی آنها داده نمی‌شود، درست در تضاد با پدران غایب که فیلم همواره با تلاش فراوان می‌کوشد تا غیبت آنها را توجیه کند؛ چون عده‌ی بسیار زیادی از این مادران غایبند، باید بپرسیم که آیا غیرقابل بازنمایی هستند؟ و اگر این‌طور است، چرا؟ برای پاسخ به این پرسش باید به نتایج خاصی بپردازیم که غیبت مادر در این متون پدید می‌آورد و این‌که چگونه فیلم‌های مذکور تلاش دارند تا آن را جبران کنند. جستجویی که برای یافتن نکاتی خاص در متن انجام می‌شود. در زمانی‌که مردانگی دائماً زیر سؤال می‌رفت و نقش پدر دچار بحران شده بود، مسلماً یکی از عرصه‌هایی که می‌شد از طریق آن مردانگی را دوباره به نحو اطمینان‌بخشی مطرح کرد، عرصه‌ی خانواده بود. به هر روی مادر شدیداً در عرصه خانواده تحلیل رفت؛ زیرا در چنین خانواده‌ای پدر فضای بیش از حدی اشغال کرده بود و مادر را بیرون می‌راند. بسیاری از این فیلم‌ها به جای آنکه روابط قدرت در فضای خانواده را بررسی کنند، صرفاً طرد مادر از این فضا را به تصویر کشیدند. در هر صورت این آثار با ریشه‌کن کردن مادر از خانواده، آن را دچار بحران ساختند، بحرانی که در اغلب

روایات برطرف کردنش ناممکن بود. این فیلم‌ها برای مسئله‌ی غیبت مادر، سه پاسخ متمایز ولی مکمل ارائه کردند. در نخستین مورد، فرزند او نمی‌تواند به بلوغ و پختگی برسد.

انبوه روایاتی که در آنها مادر غایب است، مسیری اودیپ‌وار دارند که طی آن فرزند تلاش می‌کند تا به بلوغ برسد، همچون فیلم‌های ***ایندیانا جونز، آخرین جنگ صلیبی، خواننده جاز*** یا ***امپراتوری دوباره می‌تازد***. به هر روی چنان‌که خواهیم دید، ماجرای عاشقانه‌ی انتهای فیلم که نماد بلوغ توأم با موفقیت است و تصور مسؤولیت اجتماعی در بطن پدرسالاری، اغلب به‌شکلی معیوب و ناقص نشان داده می‌شود. پاسخ دوم نمایانگر فروپاشی محدوده‌ی درون خانواده است که طی آن فرزند تبدیل به پدر یا برعکس می‌شود و عملکرد تولیدمثل مادر تهدید می‌شود، همچون فیلم‌های ***یادآوری کامل*** یا ***زن زیبا***. پاسخ سوم این است که روابط فرا ـ خانوادگی یا خانواده‌ی استعاری برتر شمرده می‌شود تا در متن، جای خانواده‌ی واقعی را بگیرد و روند عقده ادیپ را که نابسنده است، مخفی کند مانند فیلم‌های ***رین‌من*** یا ***تاپ‌گان***. این سه پاسخ گوناگون نشان می‌دهند که چگونه خانواده در غیبت مادر به نحوی جبران‌ناپذیر آسیب می‌بیند و فیلم‌ها تلفیقی از این سه را دستمایه قرار می‌دهند. تأثیر اصلی غیبت مادر، شکست در به سرانجام رسیدن ماجرایی عاشقانه و قابل قبول در انتهای کار است، بدین‌ترتیب هر امکانی برای تولیدمثل خانوادگی از بین می‌رود. جایی‌که مادر طرد می‌شود، روایت نمی‌تواند به راحتی از طریق جایگزینی مادری جدید به پایان برسد زیرا همان اضطراب‌ها دوباره سر بر می‌آورند. زمانی شکست پدر با غیبت مادر توأم می‌شود و نمی‌توان آن را رفع و رجوع کرد، همچون در ***رین من و یادآوری کامل***. وحدتی که آخر فیلم شکل می‌گیرد بسیار نامتقاعدکننده است و تلویحاً فیلم را به پایانی موقت یا صرفاً مقطعی می‌رساند. چنان‌که ***بازگشت جدای*** از سلسله فیلم‌های ***جنگ ستارگان*** نشان می‌دهد، نتایج غیبت مادر به نسل آینده منتقل می‌شود. در ***بازگشت جدای*** مثلث رمانتیک لوک/هان/لیا از طریق افشای این موضوع به شکل نهایی‌اش می‌رسد که لوک و لیا خواهر و برادر هستند. این تمهید، رقابت (و رفاقت مردانه شدید) بین لوک و هان را فرو می‌نشاند، ولی به نحو مؤثری قهرمان داستان را دچار از خودبیگانگی می‌کند. پس خانواده تبدیل به محملی می‌شود که لوک را از وابستگی‌ها و سرشت طبیعی‌اش محروم می‌کند. لوک همچنان به منزله‌ی نوعی نماینده مردسالاری، سیطره‌اش را بر لیا حفظ می‌کند، اما صرفاً هان می‌تواند از لیا کام بگیرد و لوک نمی‌تواند دودمان یا دوران سلطنتی برای خود شکل دهد. در این متون که مادر غایب است و حتی امکان نزدیک شدن به او وجود ندارد، راه‌حل‌ها حتی از قبل هم بی‌ثبات‌ترند و مضمون از خودبیگانگی اجتماعی نمود می‌یابد. مثلاً در ***صبح به‌خیر ویتنام***، کرونائر قهرمان فیلم با مخابرات آنارشیستی و همدستی نابخردانه‌اش با ویت‌کنگ‌ها خود را از «سرزمین مادری» استعاری خود دور می‌کند و بدین‌ترتیب فیلم دچار بی‌ثباتی می‌شود. درست مانند ***رمبو*** که به‌دلیل همان کشمکش‌های استعاری و روانی دچار از خودبیگانگی می‌شود. در چنین فیلم‌هایی که مضمون از خودبیگانگی اجتماعی دارند، اغلب جای ماجرای عاشقانه‌ی انتهای فیلم را نوعی اتحاد مرد با مرد می‌گیرد که جایگزین تمام وابستگی‌های دیگر اجتماعی، از جمله خانواده می‌شود. در فیلم‌هایی چون ***پلیس بورلی هیلز ۲*** یا ***روباه و سگ شکاری*** جای واحد خانوادگی را نوعی رفاقت مردانه می‌گیرد که خارج از قواعد اجتماعی است ولی به منزله‌ی نوعی راه حل ارائه می‌شود. زنان، از جمله مادران، آشکارا از چنین رابطه‌ای طرد می‌شوند. این امر از جنبه‌های خانوادگی‌اش نتیجه‌ای در پی می‌آورد که ماهیتاً خراب‌آبادی است.

شاید ***دور از افریقا*** چیزی را موفق‌تر بازنمایی می‌کند که در سایر فیلم‌هایی که طی آنها مادر غایب است، غیرقابل بازنمایی است: در این فیلم جایگزینی برای خانواده‌ی هسته‌ای پیدا می‌شود. روایت با حلقه‌ی مفقوده‌ای شکل می‌گیرد که ناشی از غیبت مادر است. مادری که غیبتش هم روایت را پیش می‌برد و هم به پایان می‌رساند. مضامین

پایدار فیلم، خانه و شومینه هستند نه مزرعه‌ای در افریقا که طی سکانس عنوان‌بندی وجودش تکرار می‌شود و کارن همراه با شوهرش آن را در اختیار می‌گیرد، بلکه خانه‌ی مادری‌اش در دانمارک. خانه‌ای که وقتی کارن به سفلیس مبتلا می‌شود و در انتهای فیلم که محبوبش می‌میرد، به آنجا پناه می‌برد. این قصه‌ی زنی است که به شکل نامناسبی در ساختارهای مردسالاری احاطه می‌شود.او روابط نامتناسبی برقرار می‌کند: نخست با برادر دمدمی مزاج برار آشنا می‌شود؛ سپس برای رفاه تن به ازدواج با خود برار می‌دهد؛ نهایتاً با دنیس، شکارچی سرگردان و کهنه‌کار ارتباط برقرار می‌کند. کارن مستقل و سرکش است و نمی‌خواهد اسیر قید و بندهای زندگی اجتماعی دانمارک و مهاجری باشد. او در سرزمینی وحشی سفر می‌کند تا به شوهرش بپیوندد، با جامعه‌ی استعماری مخالفت می‌کند، اداره‌ی مزرعه را به عهده می‌گیرد و بالاخره مدرسه‌ای تأسیس می‌کند. در هر صورت او دائماً مجازات می‌شود. در شب ازدواج با شوهرش برار درگیر می‌شود و او را تحویل نمی‌گیرد، جایی دیگر به نوکرش دستور می‌دهد: «کینانجوی، قدری شراب برای برادر عاشقم بیاور» صبح روز بعد برار بدون آنکه به کارن خبر بدهد غیب می‌شود و بدین‌ترتیب فوراً او را مجازات می‌کند. روند مجازات همچنان تداوم می‌یابد. کارن طی دوران جنگ از باشگاه و محدوده‌ی حفاظتی اخراج می‌شود. عاقبت طلاق می‌گیرد و مزرعه از بین می‌رود. آخرین اقدام یاغی‌گرانه او، رام کردن دنیس وحشی اما محافظه‌کار است، چرا که دنیس شخصاً از افریقا بهره‌کشی می‌کند و هیچ تغییری را در آنجا نمی‌پذیرد. ولی دنیس هم می‌میرد و کارن دیگر بار مجازات می‌شود. و به خانه‌ی مادری‌اش برمی‌گردد.

پیرنگ فیلم حول یک سلسله داد و ستد می‌گردد. کارن برای آنکه در نظامی سرمایه‌داری مردسالار جای پایی بیابد، باید تن به معامله بدهد: باید با برار بر سر شرایط ازدواجشان و با رئیس بومی بر سر مدرسه معامله کند. همچنین طی دوره جنگ می‌بایست تن به معامله با مهاجرین مقیم بدهد و با دنیس بر سر حدود رابطه‌شان به توافق برسد. در آخرین مورد، با مهاجران مقیم معامله می‌کند تا بعد از آنکه مزرعه‌اش در اثر آتش با خاک یکسان می‌شود، بتواند «بومی‌هایش» را به‌جای دیگری منتقل کند. وجه رایج این معاملات، هم موقعیت اجتماعی او و هم پول نقدش است. دنیس در مقابل قصه‌های کارن رفاقتش را به او پیشکش می‌کند. پولی که مادر کارن می‌فرستد باعث می‌شود تا برار مزرعه را بخرد و با کارن ازدواج کند. این ازدواج برای کارن موقعیت اجتماعی در پی می‌آورد. ولی به باروری یا ارضای وی نمی‌انجامد. او در چرخش کامل روابطش باید داستان‌هایش را با دنیس معامله کند تا به رضایت برسد. این روابط سوداگرانه در ***دور از افریقا*** یادآور معامله‌ای است که ویوین در ***زن زیبا*** به آن تن می‌دهد. استعاره‌ای قراردادی است که طبق آن زن‌ها خود اشیائی هستند که مورد معامله قرار می‌گیرند. زنانی که جرأت می‌کنند پایشان را از چارچوب خانوادگی فراتر بگذارند و سعی دارند تا قدری ارزش اجتماعی به‌دست آورند باید چیزی برای معامله داشته باشند. ویوین جز جسمش چیزی برای داد و ستد ندارد، اما آن را به معامله می‌گذارد تا از پس‌زمینه‌ی ناهنجار خانوادگی‌اش بگریزد.

ولی به‌نظر می‌رسد که مادر کارن به نحوی متضاد و بدون سوداگری‌های مردسالار از دخترش حمایت می‌کند. در واقع ثروت مادر کارن است که به دخترش امکان می‌دهد تا وارد این معاملات بشود و عاقبت مادر است که به او پناه می‌دهد. اما مسئله صرفاً بازنمایی مادری نیست. ***دور از افریقا*** همواره در بازنمایی پدر دچار اشکال می‌شود. برار نمی‌تواند پدر شود. دنیس تصمیم گرفته تا پدر نشود و پدر کارن نیز مرده است. اجتماع مهاجران به‌صورتی ناهنجار تصویر می‌شود و روابط مردسالارانه‌اش بی‌مورد و بیهوده جلوه می‌کند. به دلیل شکست‌های پدران، مادران نیز هرگز تصدیق نمی‌شوند. تنها قابلیت تولیدمثل نزد رئیس بومی دیده می‌شود که بچه‌ها دوروبرش را گرفته‌اند و در نقطه‌ی مقابل نازایی قرار می‌گیرد. رئیس به آینده‌ی بچه‌هایش توجه دارد، بینش او نسبت به آینده از مهاجران دقیق‌تر است و او را بدانجا می‌کشاند که مدرسه‌ی کارن را به رسمیت بشناسد.

پوست سیاه رئیس، نادانی و بدوی بودنش از کلبه‌های خاکی و عریانی‌اش معلوم می‌شود. او بیش از آنکه عامل تحولات باشد، تابع توجهات کارن است. بارکلی سعی می‌کند تا شکاف بین نازایی و باروری را پر کند؛ اما او هم با مرگ تاوانش را می‌دهد. روایت با این احتمال کلنجار می‌رود که از طریق اختلاط نژادی، ایجاد سلسله‌ی مادرسالاری و گسترش ساختار خانوادگی سومالیایی‌ها، ساختارهای خانوادگی نوینی را جایگزین کند، اما نمی‌تواند به بازنمایی آنها بپردازد.

ساخت شکل‌گرایانه‌ی فیلم همواره با اتکاء به متن کلنجار می‌رود. ***دور از افریقا*** یکی از معدود فیلم‌های پرفروشی است که از نظرگاه یک زن بیان می‌شود و به نحو نامتعارفی در سینمای روز از قاعده‌ی حضور راوی استفاده می‌کند. این رویکرد به روش خاصی بر زیرکی فیلم‌ساز تأکید دارد، زیرا به‌گونه‌ای متناقض بر اساس زندگی‌نامه‌ی خودنوشته کارن شکل گرفته و صدای راوی مستقیماً از متن ادبی نقل‌قول می‌کند. همچنین به قطعات داستانی و ممتاز در روایت اشاره دارد که کارن را برای دنیس عزیز می‌کنند و پاداشش یک ابزار قلم است. فیلم تلویحاً می‌گوید که داستان این زن، صرفاً یک داستان است، قصه‌ای که زنی آن را تعریف می‌کند. پس این فضای روایی، تماشاگران را از قصه‌ی پدران که نمی‌تواند کامل یا اصولاً وجود داشته باشد، محروم می‌کند و مادر غایب نقش آنها را به چالش می‌طلبد. گرچه این قصه‌ها و اضطراب‌های مردسالارانه‌ای که برمی‌انگیزند، واقعی‌اند و نباید از این واقعیت چشم بپوشیم که فیلم یکی از پرفروش‌ترین آثار دهه‌ی ۱۹۸۰ بوده است.

غیبت مادر کارن محملی فراهم می‌کند تا تبیین شود که چه نوع فردی و چگونه می‌تواند باشد. او هم پناه‌دهنده‌ی دخترش است و هم به حد کافی ثروت و سخاوت دارد تا به سهم خود مزرعه را برای کارن بخرد. با وجود این، شخصیتی است که در ابتدای فیلم کارن از دستش می‌گریزد اما هر وقت کارن در موقعیتی بحرانی گیر می‌افتد به او روی می‌آورد و نشان می‌دهد که رابطه‌ی او با مادرش بسیار قوی‌تر از روابط رمانتیکش است. پس مادر غایب جای چیزی را پر می‌کند که نمی‌توان آن را بازنمایی کرد. فضاهایی که در غیبت او پدید می‌آیند، امکان تبیین چیزهایی را فراهم می‌آورند که فراسوی خود متن قرار دارند. همچنین محملی برای فرافکنی و همذات‌پنداری تماشاگر فراهم می‌سازند که با آشفتگی‌ها و بی‌نظمی‌های درون متن مرتبط می‌شود. این فضاهای خالی، مکانی برای رقابت دائم هستند. گفتمان‌های مخالف اغلب با دلالت‌های ضمنی‌شان که غیبت مادر را ناشی از سهل‌انگاری او می‌دانند، تلاش دارند تا به کنترل و ثبت مجدد این فضاهای خالی بپردازند. همچنین مادر را به دلیل عواقب ناشی از مرگ یا جدایی‌اش سرزنش می‌کنند،[۴] مثلاً در ***زن زیبا*** غیبت مادر که در رقم خوردن سرنوشت ویوین نقش اساسی دارد، آشکارا سرزنش می‌شود. قهرمان فیلم ***روباه و سگ شکاری*** ابتدا از سوی مادر واقعی و سپس مادر ناتنی‌اش ترک و در زندگی‌اش دچار فراز و نشیب‌های بی‌رحمانه‌ای می‌گردد. بدین‌ترتیب مادر، مسئول تمام وقایع بی‌رحمانه‌ای قلمداد می‌شود که طی فیلم رخ می‌دهد. به هر روی سرزنش مادر، محملی فراهم می‌آورد تا مادر نقش فعال بیابد و متن را در بطن بازنمایی خانوادگی بگشاید.

◀ مادرانی که حضور دارند

چنان‌که قبلاً بحث شد. تعداد اندکی از مادران طبیعی را که درون متن هستند، می‌توان طبق الگوهای فعال ـ منفعل سازمان‌دهی کرد. تقدیر این مادران دقیقاً طبق نمونه بازنمایی می‌شود: مادران فعال مجازات، کنترل یا طرد می‌شوند، مادران منفعل کاملاً مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرند.

◀ مادر منفعل

مادران منفعل کاملاً مطیع شوهران و در خدمت خانواده‌هایشان بازنمایی می‌شوند. آنها تقریباً در جای خاصی ساکن هستند و به محیط خانوادگی‌شان اهمیت می‌دهند. آنها کار نمی‌کنند و در مقام «مادران خوب» می‌توانند تا حدی داعیه‌ی اصالت اخلاقی داشته باشند. این

امر شاخص مناسبی برای موفقیت یا شکست شخصیت اصلی محسوب می‌شود که به‌طور نمونه‌وار پسر خانواده است؛ اما این مادران شخصاً از نقش روایی اندکی برخوردارند و در عوض توجه‌شان را به آنهایی مبذول می‌دارند که دارای نقش روایی مهمی هستند. مثلاً در ***زنده بمان*** تونی مانیرو دل زنان مختلفی را به دست می‌آورد و صاحب موقعیتی حرفه‌ای می‌شود. برای او مادر کانون ثابتی است، جایی است که هر وقت به امنیت و تقویت روحیه نیاز دارد به آن پناه می‌برد. ***تسخیرناپذیران*** و ***بنجامین شخصی*** مادرانی را نشان می‌دهند که نهایتاً بنده‌ی شوهرانشان هستند و با حفظ واحد خانوادگی به نیازهای آنها پاسخ می‌دهند. هر فعالیتی که مادر منفعل انجام می‌دهد، نهایتاً در خدمت خانواده است. بدین حیث در ***راکی ۴*** ادریان ابتدا با تصمیم شوهرش برای مبارزه‌ی بکس مخالفت می‌کند اما وقتی به جدیت کار او پی می‌برد و درمی‌یابد که این مخالفت چه خطری برای خانواده ایجاد می‌کند، تغییرعقیده می‌دهد. او راضی می‌شود که شوهرش تمرینات مرتب و جدیش را شروع و از او حمایت می‌کند. در ***ایندیانا جونز و معبد مرگ*** مادران در وضعیتی انفعالی منتظرند تا جونز فرزندانشان را نجات دهد. آنها نهایتاً مشتاقند که اعضای خانواده‌شان دوباره گرد هم آیند و موقعی‌که جونز این امر را تحقق می‌بخشد، قلباً از او تشکر می‌کنند.

◀ مادر فعال

مادران فعال یا خانواده‌هایشان را تحت سیطره و کنترل خود درمی‌آورند یا رضایت خود را جایی خارج از خانواده می‌جویند. این مادران دست به خطراتی می‌زنند که معمولاً پدران را تهدید می‌کند. آنها مرز بین امور اجتماعی/شخصی را می‌شکنند و بدین‌ترتیب خانواده را رسوا می‌کنند. این مادران یا باید دوباره در چارچوب مردسالاری قرار گیرند یا به‌کلی طرد شوند. بنابر شدت تخطی و پای‌بندی فرهنگی یا اجتماعی مادر، مجازات‌های متفاوتی برایشان تعیین می‌شود، مثلاً در ***خواننده‌ی جاز*** مادری فعال و زنده، جای مادری منفعل و مرده را می‌گیرد و بدین‌ترتیب تعادل برقرار می‌شود. گرچه فضیلت مادر اول، یهودی بودن اوست و فرهنگی را بازنمایی می‌کند که با ارزش‌های ساختاری فیلم بیگانه است؛ مالی در تضاد با او، مادر فعالی است که به کانون ایدئولوژیک فیلم بسیار نزدیک‌تر می‌نماید؛ پس می‌تواند از طریق بازسازی خانواده‌ای که از نظر ایدئولوژیک استوار است، کاستی‌اش را جبران کند. مالی در تضاد صریح با مادر متوفای جس نشان داده می‌شود که به منزله‌ی کهن‌الگویی از مادر وفادار یهودی در فیلم غایب است. همچنین با روث، زن ثابت‌قدم و تغییرناپذیر جس تضاد دارد. مالی به نحوی متفاوت و فعالانه باعث می‌شود تا جس در کارش پیشرفت کند و عاقبت فرزندی برایش به دنیا می‌آورد. پاداش مالی این است که در انتها با جس و پدرش آشتی می‌کند. در واقع عمدتاً تولید نسل او و نه عملکرد مشتش در زمینه‌ی موسیقی است که برایش پاداش به ارمغان می‌آورد. به هر روی می‌توان آشتی نهایی فیلم را به منزله‌ی تجلیل از کوشش‌های مالی در تثبیت موقعیت حرفه‌ای جس نیز خوانش کرد. البته این موفقیت با عاملیت مالی به‌دست می‌آید با وجود این برای فعالیت مالی در خارج از خانه ارزش قائل می‌شود و متقابلاً روث را تنبیه می‌کند.

در ***ببین چه کسی حرف می‌زند***، وضعیت متضاد است و حرکت قهرمان زن فیلم بسیار واپس‌گرایانه است. او نیز مالی نام دارد. پاداش تخطی او این است که در بطن رابطه‌ای مردسالار و مضاعف قرار می‌گیرد، رابطه‌ای که تلفیقی از اعمال پسرش و شوهر آینده‌اش، جیمز، است. مالی در این داستان مادر میکی است. میکی پسر وراجی است که تولدش ناشی از رابطه‌ی مالی با مردی اغواگر و خودشیفته است. او عامرانه سعی دارد تااز پدر «واقعی» میکی بپرهیزد تا پدری کامل برای پسرش بیابد. کوشش وی از همان ابتدا محکوم به شکست است. داوری او راجع به افراد همواره غلط از آب درمی‌آید، چه در رابطه‌اش با پدر طبیعی میکی، انتخاب خواستگار، طرد جیمز و بی‌توجهی او نسبت به آرزوهای میکی. در تمام این مدت وی در حرفه و بچه‌داری‌اش ناشیانه عمل می‌کند. در حالی‌که فیلم پیش می‌رود و او به نحو فزاینده‌ای مجذوب جیمز می‌شود، کمتر

در محیط کارش به‌چشم می‌خورد (در آخرین صحنه‌ای که از محل کارش می‌بینیم، اشاره می‌شود که کارش به اشکال برخورده است) و بالاخره عمدتاً در خانه، همراه با میکی و نهایتاً جیمز دیده می‌شود. مالی تن به پایانی خوش می‌دهد، جاه‌طلبی‌های حرفه‌ای‌اش به‌شکل خوشبختی پسر و آرزوهای پدر «واقعی» میکی والایش می‌یابد. بین فعالیت شخصی و حرفه‌ای او سازشی پدید می‌آید، زیرا مجدداً به‌وظایف اولیه‌اش، حفظ عفت و توجه به اطرافیانش، روی می‌آورد. در ***بازگشت به آینده*** لورین حرکت واپس‌گرایانه‌ی مشابهی انجام می‌دهد و به‌شکل نابخردانه‌ای پسرش را اغوا می‌کند. این امر با دگرگونی او از قالب مادری شلخته و غرغرو به همسری کامل و خانه‌دار تحقق می‌یابد. تدریجاً نشان داده می‌شود که پسرش شخصیت ظاهری او را تغییر می‌دهد. وقتی مادران به تخطی خود اقرار می‌کنند، می‌توانند در چارچوب مردسالاری جایی بیابند. در واقع اعتراف، یکی از پیش‌شرط‌های الحاق مجدد است. در ***عزیزم من بچه‌ها را کوچک کردم*** دایان زالینسکی اقرار می‌کند که از وظایف خانوادگی‌اش کوتاهی کرده است. به رغم این واقعیت که فرزندانش هر دو در سنین دبیرستان هستند، عهد می‌کند تا شغلش را کنار بگذارد و به خانه برگردد. در این روند، دایان عامدانه خود را به دلیل عواقب ناشی از عدم توجه به شوهرش ملامت می‌کند.

با سایر مادرانی که از هنجارهای بازنمایانه تخطی کرده‌اند جدی‌تر برخورد می‌شود. در ***اسلحه‌ی مرگبار۲*** تریش مورتاگ به دلیل گستاخی‌اش در خانه از آنجا طرد می‌شود و بدین‌ترتیب مجازات سختی را تحمل می‌کند. تریش نه فقط گستاخ بلکه سیاه‌پوست نیز هست و سلطه‌جویی او باعث می‌شود تا شوهرش از ریگز، که همکار سفیدپوست و ارشد اوست، با اکراه تبعیت کند. ابتدا او را در حالی می‌بینیم که به شوهرش هشدار می‌دهد و آشکارا بر حلقه‌ی خانواده مسلط است، مسائل و عواطف خانوادگی در دست اوست و شوهرش از این موضوع اطلاع ندارد. تریش از همین توانایی استفاده می‌کند تا شوهرش را کنار بزند یا کنترل کند. مردی که خلوتگاهی برای مورتاگ می‌سازد، مسئله‌ی طرد او را کنایه‌وار خلاصه می‌کند. مورتاگ غر می‌زند: «دیگه مرد تو خونه‌ی خودش هم امنیت نداره» و بنا با بی‌اعتنایی جواب می‌دهد: «خب پس از اونجا بزن بیرون» مرد آشکارا به یادمان می‌اندازد که مورتاگ در خارج از خانه هم امنیت ندارد. فیلم تفاوت نژادی مورتاگ را با تبعیتش از ریگز تک‌رو نیز نشان می‌دهد، پلیسی که دائماً زندگی خود را به‌خطر می‌اندازد. این موضوع با تبعیت تریش در ادامه‌ی فیلم و تهدید شدنش تناسب پیدا می‌کند. متعاقباً مورتاگ به دلیل بی‌اعتنایی به دوست دخترش و ماهیت آن آگهی که دختر در آن دیده می‌شود، خود را خوار می‌کند. در عین حال موفق می‌شود تا دختر را از دوستش جدا و ابزارهای بنا را تبدیل به سلاح‌هایی کند که برای مبارزه با جنایت‌کاران مورد استفاده قرار می‌دهد. پاداش تریش برای مبارزه‌اش با سیطره‌ی مردسالاری این است که «برای حفظ جانش» ابتدا دست و پایش بسته و سپس تهدید می‌شود، سپس از آنجا تبعید می‌شود. مادرانی که بیش از همه تخطی می‌کنند نهایتاً از متن تبعید می‌شوند. در ***کریمر علیه کریمر***، جوانا علیه بی‌توجهی شوهرش طغیان می‌کند ولی پسرش مفقود و بدین‌ترتیب خودش مجازات می‌شود. گرچه مجازات او تا حدی به دلیل عاملیتش در این امر توجیه می‌یابد. طرد او خودخواسته است و شاهد آن نیز موفقیتی است که در کار جدیدش به‌دست می‌آید این وضع زیر و بمی درون متن پدید می‌آورد که به خوانش‌های مذکور قطعیت بیشتری می‌دهد. نقش جوانا را مریل استریپ بازی می‌کند، بازیگری که دچار سرنوشتی شبیه به کارن در ***دور از آفریقا*** می‌شود.

◄ انفعال توام با فعالیت و خانواده

پس مادرانی که خانه‌داری می‌کنند، همسران خوبی هستند و در مادری مهارت دارند پاداش می‌گیرند؛ ولی مادرانی که از خانه بیرون می‌زنند تا کار کنند یا عواطف و جاه‌طلبی‌هایشان را خارج از محیط خانوادگی بروز می‌دهند، در بازنمایی سینمایی‌شان تباه و مجازات می‌شوند. این‌که مادران فعال با موفقیت سر خانه‌ی اولشان برمی‌گردند و به

انفعال و زندگی خانوادگی تن می‌دهند، مرهون نیابت فرزند و معمولاً پسری است که به دنیا می‌آورند. گرچه این تقابل‌های فعال/منفعل آن‌قدرها هم ساده نیستند ـ درست همان‌طور که کاتارنیای شکسپیر مطیع شد، بیانکاسر به شورش گذاشت.[5] حتی کلیشه‌ای‌ترین مادران هم بازنمایی‌شان را به جدل می‌طلبند. مثلاً در **راکی ۴** ادریان که زن بدعنقی است با شوهرش جدل می‌کند و آشکارا تصمیم گیرنده‌ی مهمی در کسب و کار خانواده یعنی مسابقات مشت‌زنی است. در دوران اوج جنگ سرد مستقلاً به روسیه می‌رود که منطقه‌ای منزوی و نامهمان‌نواز است تا در تمرینات شوهرش به او کمک کند. گرچه راکی در سخنرانی بعد از پیروزی‌اش از او یاد نمی‌کند ولی آشکار است که بخش عمده‌ی پیروزی‌اش را باید به حساب آدریان گذاشت. در **زنده بمان** خانم مانیرو است که دوباره موقعیت حرفه‌ای پسرش را تجدید می‌کند. پسر در جستجوی آسایش و غذا صرفاً یک بار به خانه می‌آید. وقتی مادر متوجه می‌شود که پسر در کارش شکست خورده است با عصبانیت با او مواجه می‌شود: «من اینو قبول ندارم! طرز برخوردت باعث شد تا از این محله رونده بشی پس باید خودتو عوض کنی» مادر آشکارا به منزله‌ی مربی خصوصی تونی نشان داده می‌شود ـ نقش او همچون مشاوری کارشناس است، می‌داند چه موقع آموزش دهد و کی به پسرش امکان بدهد تا دنبال راهش برود. گرچه وقتی مادر تنها می‌شود، سرگردانی و رنجش بسیار واقعی است. پس از آن‌که تونی در انتها رقص و آواز هنرمندانه‌ای اجرا می‌کند، مادر آخرین کلمات غم‌انگیزش را بر زبان می‌آورد: «کی این کارو یاد گرفتی؟» او در رساندن پسر به آرزوهایش تأثیر مثبتی دارد، اما در عین حال خودشیفتگی و عدم توانایی او را در تغییر دادن خود تشدید می‌کند؛ حتی اعتقاد پسر را نسبت به ناپسند بودن این حالات تقویت می‌کند. عاملیت مادر نهایتاً در خدمت آرزوی پسر است. شاید او بدون دخالت مادرش نمی‌توانست به راهش ادامه بدهد.

در **به امریکا آمدن**، ملکه آکاکیا نیز از جان مایه می‌گذارد تا آرزوهای پسرش را برآورده کند. شوهر او با ارتباط پسرش شاهزاده اکیم و دوست دختر او مخالف است، ولی ملکه بر سر این موضوع با شاه درگیر می‌شود و طراح وحدتی است که در انتهای فیلم بین شخصیت‌ها پدید می‌آید؛ او حتی به شوهرش اجازه نمی‌دهد تا عروس منتخب خود را به پسرش تحمیل کند و عروس مورد نظر خودش را به عقد پسر درمی‌آورد. مادران علاوه بر این‌که آروزهای خانوادگی را برآورده می‌سازند. تهاجمات خارج از خانه را نیز دفع می‌کنند. در **گرملین‌ها** لین پلتسر با وجودی که مادر منفعل و خانه‌داری است، با نابودکردن مخلوقات وحشتناک، تهاجم آن‌ها را خنثی می‌کند. فیلم صراحتاً به نقطه‌ضعف زندگی طبقه متوسط و حومه‌نشین امریکایی می‌پردازد. **گرملین‌ها** دنیایی به شیوه‌ی آثار لینچ را تصویر می‌کند که فضاهای داخلی و مکان‌نگاری‌های هولناکی دارند. مادر سلاح‌های خانگی را به کار می‌گیرد تا مهاجمین را نابود کند، مهاجمینی که شوهرش از خارج به خانه آورده است، و ایجاد وحشت می‌کنند. خود خانه و محله اطرافش، شباهتی به محیطی ناامن که نیازمند حمایت از بیرون است، ندارد. لین آشکارا خانم چنین خانه‌ای است، فضای پیرامون او بسیار مسئله‌دارتر از محله‌ی آرمانی و گرمی است که ایدئولوژی خانوادگی آن را تبلیغ می‌کند. به هر روی در تمام این موارد واضح است که چنین فعالیتی در خدمت حفظ واحد خانوادگی است. ذهن این مادران اساساً همچنان معطوف به خانواده و نقششان در حفظ، تغذیه و حمایت از آن است.

این بازنمایی‌های مادری همان عرصه‌ی معمول را به منزله‌ی شکل‌های سنتی دربر می‌گیرند. خصوصاً عملکرد مادران دارای همان ابعاد فعال/منفعل است، ولی در عین حال بسیار پیچیده‌تر به این موارد می‌پردازند. می‌توان در بازنمایی‌های مادری عناصر متضادی را شناسایی کرد که کاملاً در این قالب جا نمی‌افتند. مادرانی که از حدودشان بسیار تخطی می‌کنند همچنان مجازات می‌شوند، ولی تخطی آنها نیز در فعل بازنمایی تصویر می‌شود و تداوم می‌یابد.

دو مادر مثال‌زدنی: در فیلم‌های **شرایط مهرورزی** و

جذابیت مرگبار

تحلیل دقیق‌تر از دو مادری که در متون معاصر ***شرایط مهرورزی*** و ***جذابیت مرگبار*** حضور دارند، حیطه تناقض‌هایی را نشان می‌دهد که در چالش میان بازنمایی مادری و انگیزه روایی وجود دارد. هر دو فیلم بسیار مورد استقبال عموم واقع شدند و هر دو شیوه‌های ملودراماتیک را دستمایه قرار داده‌اند. فیلم اول محمل بیشتری برای خوانش فعال فراهم می‌کند؛ فیلم دوم با تلفیقی از وسوسه‌های ژانری محدود شده است و شکلی از مادری را بازنمایی می‌کند که بسیار انحصاری‌تر است. هر دو فیلم سنت ملودراماتیکی را دستمایه قرار می‌دهند که صراحتاً و دیگر بار پیرامون قید و بندهای اخلاقی و اجتماعی بحث می‌کند. این سنت محملی برای مواجهه و دخالت در مسائل اجتماعی فراهم می‌آورد. دیگر وجه مشترکی که دو فیلم مذکور دارند، مسائلی است که با آن مواجه می‌شوند، خصوصاً طبیعت مادری و نقش مادر در خانواده و بیرون از آن، در شرایطی که زنان بیشتر وارد نیروی کار می‌شوند و مردان مجدداً به خانه برمی‌گردند. مسائل فوق با شدت بیشتری مطرح می‌شوند. ***شرایط مهرورزی*** مستقیماً خانواده، ایجاد، شکل‌گیری و تجدید حیات آن را موضوع کار قرار می‌دهد. این موضوعات از طریق حیطه‌ی بازنمایی، ژانر فیلم به منزله‌ی ملودرام و سازمان‌دهی زمان و مکان بیان می‌شود. متن در مورد ریتم‌ها و نقاط‌عطف زندگی خانواده و در لوکیشن‌های بسیار خاص خانوادگی ساخته می‌شود. رویدادهای خانوادگی هم روایت را آغاز می‌کنند و هم آن را به پایان می‌رسانند، روایتی که عملاً کل زندگی زنی به نام راما را از گهواره تا گور فرامی‌گیرد و به رابطه وی با مسادرش، آرورا، می‌پردازد. پیرامون این دو شخصیت چارچوبی از روابط دیگر پدید می‌آید، از جمله ازدواج، زاد و ولد و شکل‌گیری خانواده شخصی اِما. در ابتدای فیلم مادر او بیوه می‌شود و یکی از دوستان خانوادگی اِمای جوان را متعهد می‌کند تا مراقب مادرش باشد. اِما تا هنگام ازدواجش با فلپ عمدتاً از عهده‌ی این وظایف دشوار برمی‌آید؛ ولی مادرش به‌شدت با ازدواج اِما و فلپ مخالف است. بعد از تولد دو فرزند و خواسته‌های متضادی که آرورا را مطرح می‌کند، ازدواج آنها دچار افت‌وخیز شدیدی می‌شود. عاقبت با مرگ اِما این ازدواج نقش برآب می‌شود.

فیلم از حیث فروش درگیشه به موفقیت نادری رسید و نامزد یازده جایزه اسکار شد. منتقدان واکنش‌های مختلفی نسبت به آن ابراز داشتند. گروهی به تناقض‌های درون متن فیلم اشاره کردند، همچنین نشان دادند که بازنمایی‌های مادری در دهه‌ی ۱۹۸۰ تا چه حد بحث‌انگیزند و هر فیلمی را می‌توان دل‌بخواهی خوانش کرد. نقدهای مطبوعاتی اساساً بر ژانر و خصوصاً بازی‌های ستارگان فیلم، شرلی مک‌لین، و برا وینگر و جک نیکولسون تأکید کردند. فیلم عمدتاً اثری زنانه توصیف شد و گفتمان‌های تحقیرآمیزی را مجدداً برانگیخت که طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ پیرامون این ژانر مطرح بود. خود فیلم هم بر این اساس مردود شمرده شد. زنان آشکارا دارای عواطف سطحی قملداد و بدین‌ترتیب کوچک جلوه داده شدند. یکی از منتقدان چنین برچسبی بر آن زد: «فیلمی زنانه، خاله زنکی، سرگرم‌کننده، لطیف و... که احساسات‌گرایی در آن موج می‌زند». دیگری چنین نظر می‌دهد: «فیلمی زنانه... که بیش از هر چیز دارای قصه‌های عشقی آبکی است[۶]». مطالب مطبوعات آشکارا براساس جنسیت مطرح می‌شود، ستاره‌های زن فیلم نمایانگر مضحک‌ترین جلوه‌های ژانر قلمداد شدند، در حالی‌که جک نیکولسون از همان داغ ننگ مبرا ماند، نیکولسون عموماً مورد تحسین قرارگرفت، حتی از سوی منتقدانی که معتقد بودند وی در برابر نقشی که در متن دارد، نقاب شخصیتی و سینمایی خود را بر چهره زده و از این بابت اخطار نارضایتی کردند. چنان‌که یکی از منتقدان می‌گوید: «نیکولسون بر بستری زنانه، نوعی مردانگی افراطی را بروز می‌دهد[۷]». حتی در نقدی که در نشریه ***اسپکتیتر*** به چاپ رسید، تلویحاً اشاره شد که فیلم رنج احتضار فمینیسم را باز می‌نمایاند، در حالی‌که آن را به دلیل کیفیاتش (توجه، گرمی، مهربانی، حساسیت) محکوم می‌کند. این فمینیست‌ها، فیلم را به‌خاطر آن‌که صرفاً زنانه است، رد کردند و این‌که در هر صورت متناسب با پندارهای

مردانگی است.[8] بازیگران زن نیز به دلیل فعال بودنشان مورد انتقاد قرار گرفتند. وینسنت کنبی تلویحاً نوشت که مک‌لین در فیلم وظایف اصلی‌اش را قربانی جاه‌طلبی‌های اجتماعی‌اش می‌کند. وی به «زندگی خصوصی بسیار شلوغ» او اشاره دارد. کنبی او را فمینیستی مخالف خوان می‌داند که «دست به انقلابی جنسی می‌زند، نویسنده‌ای که عمیقاً درباره‌ی تناسخ فکر می‌کند. به‌نظر می‌رسد دوشیزه مک‌لین گهگاه عمیقاً در فکر ساختن شخصیتی اجتماعی است. در فیلم او تخصصش خلق شخصیت‌های داستانی است[9]». انتقادات دیگری هم درباره‌ی رقابت مک‌لین و وینگر خصوصاً بر سر اسامی‌شان در عنوان‌بندی فیلم مطرح شد، اما اینها صرفاً کوشش‌هایی فرامتنی بود تا ارتباط قوی آنها در داستان گسسته جلوه داده شود.

همچون بسیاری از فیلم‌های دیگری که زیبایی‌شناسی واقع‌گرایانه دارند، این اثر نیز آشکارا با معیار نزدیکی‌اش به «واقعیت» سنجیده شد. نشریه اسپکتیتر تأکید داشت که ریتم متن در فیلم داستانی باید مانند «زندگی واقعی» باشد. همچنین اصرار داشت که یکی از پیش‌شرط‌های لازم برای آن‌که بیننده با فیلم همذات‌پنداری کند، این است که فیلم بتواند زندگی واقعی را نشان دهد و زنان در ***شرایط مهرورزی*** آمادگی و توان انجام چنین کاری را ندارند: «بعضی از فیلم‌های اخیر امریکایی سعی کرده‌اند که تاریخ بعد از جنگ امریکا را بازنویسی کنند، سایرین می‌خواهند تأویل نوینی از آن ارائه دهند. ***شرایط مهرورزی*** از نظر فیلم‌نامه، تدوین، طراحی صحنه، نورپردازی و بازی، جزو ضعیف‌ترین فیلم‌هایی است که امسال دیده‌ام ـ فیلم تظاهر می‌کند که رویدادهای سه دهه‌ی اخیر امریکا هیچ‌گونه عواقبی در پی نداشته‌اند، شاید محبوبیت فیلم ریشه در این کیفیت انتزاعی‌اش داشته باشد[10]». حذف قابلیت‌های شگل‌گرایانه‌ی فیلم و شکستش در نمایش رخدادهای تاریخی باعث طفره رفتن آن از ماهیت «انتزاع»، خصوصاً مسائل مربوط به خود ایدئولوژی، همچنین جذابیت‌هایش برای بینندگان است. منتقدین نظر ندادند که آیا پرداختن به موضوع انتزاعی، روش معتبری برای رهیافتن به دانش واقعیت است یا خیر.

چنین دیدگاه‌هایی نه فقط رده‌بندی‌های فیلم را که به نحو متمایزی هستی‌شناسانه است، مغشوش کردند، بلکه به موفقیت چشمگیر فیلم در گیشه نیز توجهی نشان ندادند. بدین‌ترتیب سنت دیرین و آبرومندانه ملودراماتیک را هم که در بافت خود فرهنگ بود نادیده گرفتند، سنتی که محبوبیت فراوانی نزد بینندگان سینما داشت. پالین کیل، منتقد با نفوذ هم با حالتی مشابه، تأسف خورد که چگونه فیلم مادران و دختران «واقعی» را بازنمایی می‌کند: «آنها شباهت‌های نامتعارف مادران و دختران واقعی را ندارند». نشریه‌ی **یومگزین** این اندیشه‌ی انتقادی را یک مرحله فراتر برد، درباره مادر و دختری نوشت که فیلم را دیدند و در نشریه راجع به واکنش‌هایشان صحبت کردند. بدین حیث صراحتاً فیلم را با تلقی خود از واقعیت مقایسه کردند.[11] این نقدها نشان دادند که منتقدین اتکای فراوانی به زیبایی‌شناسی واقع‌گرا، به منزله معیاری برای شناخت انتقادی فیلم دارند؛ در حالی‌که منابع تخیلی فراوانی را نادیده گرفتند که فیلم برای فهماندن واقعیتی پیچیده و قابل تغییر فراهم کرده بود. اغلب منتقدین نشریات این شیوه‌ی نقدنویسی را به کار گرفتند که صرفاً قصه را با واقعیت تلفیق می‌کرد و هرگونه ارجاع به نگره و خصوصاً عملکرد ایدئولوژیک را از سر راه برمی‌داشت؛ پس فیلم‌ها طبق نظام ارزشی خاصی که منتقد وام می‌گرفت ستایش یا رد می‌شدند و اگر با واقعیت شفاف و معقول همخوان بودند، مورد تأیید قرار می‌گرفتند. منتقدانی که شرافتمندانه‌تر به بررسی فیلم می‌پرداختند، همواره تعبیری از واقعیت داشتند که مستقیماً دیدگاه ایدئولوژیک منتقد را بازتاب می‌داد و هیچ توضیحی نمی‌داد که چگونه دیدگاه آنها واقعیت مورد نظرشان را ایجاد می‌کند. این سنت نقد پوزیتیویستی، منتقدان را از پرداختن به ساختار ارزشی خود یا روابط پیچیده بین داستان و واقعیت بازمی‌داشت، در عین حال دیدگاه‌های شخصی و ایدئولوژیک آنها را محترم می‌شمرد. این شیوه‌ی عمل خصوصاً در *شرایط مهرورزی* اعتبار خاصی داشت، جایی‌که رابطه‌ی مادر ـ دختر در تقابل با ایدئولوژی خانوادگی بود و بدین‌ترتیب در مطبوعات مورد بررسی

دقیق و بسیار دو سویه‌ای قرار گرفت، نوعی بررسی که عموماً دیدگاه‌های مردسالارانه را تأیید می‌کرد.

رابطه‌ی بین اِما و آرورا خصوصاً گفتمان‌های بی‌ثبات و متناقضی برانگیخت. ***دیلی تلگراف*** مادر را به دلیل «حس تملک شدید نسبت به دخترش» مورد تمسخر قرار داد و ***گاردین*** تلویحاً رابطه‌ی مادر ـ دختر را پیش‌پاافتاده و بی‌مزه قلمداد کرد. «فیلم در تصویر کردن رابطه‌ی مادر ـ دختر بایست بعضی رگه‌های اصلی را حس می‌کرد... و در شکل فعلی‌اش چندان گیرا نیست». منتقد دیگری در نیویورک تایمز نیز احساس کرد که رابطه‌ی مادر ـ دختر چندان روان پرداخت نشده و «ارتباط مادر ـ دختر احتمالاً پنهان است». در تضاد با مجله‌ی تایم که بدون تمسخر رابطه هر دو زن و عواطفشان را مورد بررسی قرار داد: «خواهرانی که در دو کالبد جای گرفته‌اند، پیوند آنها صرفاً ناشی از خویشاوندی نیست، بلکه عطوفت و تجربه‌ی مشابهی دارند[۱۲]». حداقل دو خوانش متضاد از پیوند آرورا ـ اِما محتمل است که متن آنها را تشدید می‌کند. نخست تأویل مردسالار که بر پایه‌ی این فرض استوار است که اِما به دلیل مرگ زودهنگام پدر و ایجاد حالات بچه‌گانه در مادرش، مراحل ادیپی را به‌طور ناقص گذرانده است. طی متن و از همان سکانس افتتاحیه، حالات بچه‌گانه‌ی آرورا شدیداً مشخص می‌شود، جایی‌که وی خودش تقریباً از تخت نوزاد بالا می‌رود. او به‌صورتی بازنمایی می‌شود که نیازمند توجه و حمایت اطرافیانش است. حلقه خواستگارانش به‌گونه‌ای بت‌واره و ملایم با او رفتار می‌کنند. همچنین لباس و طرز رفتارش سخیف و بچه‌گانه می‌نماید. در نتیجه اِما کاملاً نمی‌تواند عواطف زن زندگی را به شوهرش فلپ منتقل کند، شوهری که در جستجوی روابطی خارج از زندگی زناشویی‌اش است. ولی خوانشی متضاد و فمینیستی هم برپایه‌ی این فرض محتمل است که طبق آن پیوند مادر ـ دختر از حد عشق رمانتیک فراتر می‌رود. در فیلم مردان نیز اهمیت دارند و روابط سه طرفه نیز آشکارا محتمل هستند؛ در واقع آرورا گرچه برخورد تحسین‌کنندگانش را به تمسخر می‌گیرد ولی خود را در بینشان احاطه می‌کند. به هر روی وقتی روابط رمانتیک دلپذیرند، معلوم می‌شود که قابل اعتماد نیستند (فلپ و گرت) موقعی که قابل اعتمادند، دلپذیر نیستند (اد و ورنون) در میانه‌ی این روند که طی آن هنجارهای قراردادی مردسالاری مضمحل می‌شود، اِما و سام رابطه برقرار می‌کنند. سام رفتار اِما با بچه‌ها را می‌پسندد، برخلاف فلپ که از این امر غافل است. سام بیش از آنکه عاشق باشد، پدر است. اِما بلافاصله از نظر مالی به او اتکا می‌کند (سام پول خریدهای اِما را از فروشگاه می‌پردازد و رئیس بانک اوست). سام در دنیای بزرگسالان جای دارد، شغلش پرمسؤولیت است و آشکارا به اخلاق تمایل دارد. به هر صورت وی هم متأهل است و بدین‌ترتیب این رابطه هرگز از طریق وحدت نهادین به فرجام نمی‌رسد یا در چارچوب مردسالاری قرار نمی‌گیرد.

این نوسان بین دلپذیر بودن ـ دست یافتنی بودن، نمایانگر تناقض‌هایی است که در سناریوی ادیپی و زنانه فیلم وجود دارد (حضور/غیبت پدر در قالب معشوق). همچنین سازوکارهای هوس را نشان می‌دهد ـ این‌که هوس و ارضای آن نمی‌توانند همزیستی مسالمت‌آمیز داشته باشند. پس فیلم کاستی‌های مردسالاری را در روند بلوغ روانی زنان نشان می‌دهد. زنان با یکدیگر پیوند و به‌هم اتکاء دارند.

(آرورا ـ اِما ـ پتسی ـ رُزی) با صبر، کاستی‌های روابط رمانتیک خود را می‌پذیرند. به هر صورت در بطن این الگو هم روابط، سلسله مراتب مستحکمی دارند. پیوندهای خونی و طبقاتی شدیداً به چشم می‌خورد. تنها دفعه‌ای که آرورا (بدون نیش و کنایه و انتقاد) به وابستگی‌اش به کلفت خود رُزی اقرار می‌کند، وقتی است که بحران‌زده می‌شود و درمی‌یابد که اِما به سرطان مبتلا است، همچنین زمانی‌که لباس‌های دخترانه، چین‌دار و تزیینی‌اش را می‌پوشد. سناریوی ادیپی این متن حول شخصیت اِما می‌گردد که به این روند شتاب می‌دهد و رهایی‌بخش است، شخصیتی که بیماری‌اش هم باعث پختگی مادرش آرورا و هم گرت، فضانورد عقب‌مانده می‌شود. آرورا در غم مرگ اِما دیگر می‌تواند فلپ را در آغوش بگیرد و بدین‌ترتیب جایگاه

دخترش در مقام فردی بزرگسال و جنسیتش را به رسمیت بشناسد. همچنین برای فرزندان اِما نقش مادر را برعهده بگیرد. گرت هم به‌صورت نمونه‌ی اولیه‌ای از یک پدر، تغییرشکل می‌دهد، در حالی‌که پدر واقعی این فرزندان کاملاً شکست می‌خورد. درست در انتهای اثر، فلپ نالایق و غیرقابل اعتماد نشان می‌دهد، زیرا اقرار می‌کند که نمی‌تواند از بچه‌هایش سرپرستی کند و حین مرگ اِما به خواب فرو می‌رود. نکته‌ی کنایه‌آمیز این است که فلپ معلم است و مردم به او اعتماد کرده‌اند تا بچه‌هایشان را آموزش دهد. شکست او بدین‌صورت کامل می‌شود که محیط کارش را تبدیل به محلی برای ملاقات زنان دیگر می‌کند. نتیجه‌گیری فیلم نسبت به آینده‌ی رابطه‌ی آرورا و گرت دو سویه است، اما قطعاً سرپرستی بچه‌ها را آرورا به‌عهده می‌گیرد. بچه‌ها در سلسله زنانه‌ی فیلم از دختر به مادر می‌رسند.

طی فیلم، کودکان با توجه به والدین خود درباره‌ی دنیای بزرگسالان بحث می‌کنند. اِما نقش بزرگسالانه‌ی خود را به‌عهده می‌گیرد و با دنیای خارج رابطه‌ای دو سویه برقرار می‌کند. او به تأویل قانون می‌پردازد و از طریق ازدواج وارد قلمرویی نمادین می‌شود. اِما خصوصاً بعد از ازدواج، زنی سبزه‌رو، استوار و فهمیده قلمداد می‌شود که لباس‌کار خانگی و اغلب از مد افتاده‌ای می‌پوشد[۱۳]. وی همواره با معیار «مادر خوب بودن» ارزیابی می‌شود. این خصوصیت در سراسر فیلم به‌عنوان شاخصی اخلاقی مورد استفاده قرار می‌گیرد، معیاری که می‌توان با آن تمام زنان را ارزیابی کرد. ظاهراً در سراسر فیلم این اِما است که مورد داوری قرار می‌گیرد؛ اما خود این داوری‌ها به نوبه‌ی خود باعث داوری بیننده در مورد داوران می‌شود. پس فلپ به دروغ ادعا می‌کند که اِما دچار مالیخولیا شده است که علت آن مستقیماً به بارداری او مربوط می‌شود. دوستان نیویورکی یتسی هم به‌خاطر نقش اِما در مقام زنی خانه‌دار وی را به تمسخر می‌گیرند زیرا برخلاف وی خودشان دارای شغل هستند، طلاق گرفته‌اند و سقط جنین کرده‌اند. تنها موقعی او را مشمول عفو می‌کنند که به سرطان مبتلا و بدین‌ترتیب مجازات می‌شود. آرورا هم‌چنین درباره‌ی اِما داوری می‌کند: «تو آن‌قدرها وارد نیستی که بتوانی از پس یک زندگی زناشویی بد بربیایی» همچنین سام که حتی بچه‌هایش هم در موردش داوری می‌کنند (تام که نمونه ابتدایی مردسالاری است به او می‌گوید: «توکاری کردی که بابا از خونه رونده بشه». ولی پسر کوچکترش که هنوز وابسته به پیوند پیش – ادیپی خود با مادرش است، برخورد ملایم‌تری با او دارد). حس هم‌دردی بیننده نسبت به این داوران تناسب مستقیم با تأیید یا تکذیبشان از اِما دارد. به‌علاوه تام طی گذر سال‌های عمرش به پختگی و ثبات روانی می‌رسد. وقتی اِما و فلپ از هوستون می‌روند، آرورا به تام گوشزد می‌کند که «مراقب مادرش» باشد. تام نقش خود را بسیار جدی می‌گیرد، دائماً رفتار مادرش را تفسیر می‌کند یا مورد انتقاد قرار می‌دهد. تام از حیث مسؤولیت خانوادگی نسبت به مادرش نقش مردسالار را ایفا می‌کند، در حالی‌که بی‌مسئول یتی پدرش تشدید می‌شود او از مادرش انتقاد می‌کند. در نتیجه وقتی فلپ بار دیگر خانواده را ترک می‌کند، اِما متهم می‌شود که «باعث رونده شدن پدر از خونه» شده است، در حالی‌که فلپ یک سلسله روابط تازه برقرار کرده است. پس تام و آرورا به‌عنوان کسانی‌که وضعیت سلامت خانواده را تحلیل می‌کنند در نقطه‌ی مقابل هم قرار می‌گیرند. نگرانی آنها با آزمایش رسمی و بیمارستانی از اِما توجیه می‌شود که نشان‌دهنده‌ی بیماری اوست[۱۴]. مثلاً به‌نظر می‌آید که تام سرطان مادرش را موجه می‌داند و متعاقباً برخورد تند او با مادر نیز همین موضوع را تأیید می‌کند. ولی اِما می‌تواند وی را قانع کند که واقعاً مادرش را دوست دارد، اما روحیه‌ی مردسالار تام را تضعیف می‌کند و او را مجدداً در سناریو مرحله‌ی پیش ــ ادیپی‌اش جای می‌دهد؛ در عین حال وی را از سرزنش عفو می‌کند. در صحنه‌ی نهایی گرت وظیفه‌ی هدایت تام را تا رسیدن به مرحله‌ی بلوغ به‌عهده می‌گیرد، روندی که آرورا متوقف کرد؛ زیرا به تام دستور داده تا مراقب مادرش باشد. گرت نیز متقابلاً در این فرآیند ردوبدل نقش پدر ــ بزرگسال را به‌عهده می‌گیرد.

پس دستمایه‌ی متن، رسیدن به بلوغ و پختگی است. مسئله بیش از آن‌که جنسیت باشد، توانایی در شکل دادن

روابط مناسب درون نظامی مردسالار است. با وجود این ساختار دیدگاه‌های ذهنی برای تماشاگر طوری است که بیشتر همذات‌پنداری با مادر ــ دختر را برمی‌انگیزد تا مثلاً دو شخصیت مرد. به همین علت در سراسر فیلم کشش مقاومت‌ناپذیری نسبت به پیوند و همبستگی با مادر وجود دارد و مرزهای مردسالارانه‌ی معمول و هنجار بخش از بین می‌رود. ولی بعد از آنکه مشخص می‌شود که اِما به سرطان مبتلا است سیر روایت تغییر می‌کند و به سمت راه‌حلی بسیار متفاوت پیش می‌رود. در شرایطی که شاید تا اینجا روایتی مادرسالار دنبال می‌شد، فیلم لزوماً بایست بدون پایان مشخصی به انتها می‌رسید؛ ولی سینمای قصه‌گو و رایج، فشارش را متوجه ارائه‌ی راه‌حل می‌کند، حال مهم نیست که این راه‌حل تا چه حد نامتقاعدکننده باشد. اِما بایست به‌خاطر بی‌وفایی‌اش مجازات شود، در حالی‌که فلپ طبق «استانده‌های مضاعفی» که در مردسالاری کهن وجود دارد از مجازات معاف می‌شود[15]. آرورا با تجدید مادری‌اش دوباره در چارچوب مردسالاری قرار می‌گیرد و جنبه‌ی آنارشیستی در زنانگی خود را سرکوب می‌کند. تام دوباره تبدیل به کودک می‌شود و گرت می‌تواند بدل به پدر شود. این تغییر شکل‌ها در عنوان‌بندی فیلم مشخص می‌گردد. در انتها *شرایط مهرورزی* در پیوند عاطفی تبدیل به شرایط و حدود در چارچوب مردسالاری: قانون می‌شود. عنوان‌بندی افتتاحیه‌ی فیلم که دست‌نویس است در انتهای فیلم تبدیل به خطوط نازک بالا و پایین چاپی می‌شود. پس فیلم مادری آزاد را مجازات می‌کند و مادر دیگری را به‌جای او می‌نشاند. این مادر به علت مرگ دخترش و تقبل مسئول یت فرزندان وی رنجیده‌خاطر است. پس او هم مجازات می‌شود. به هر روی فیلم نمی‌تواند تصویری را که از مادر نشان می‌دهد، پنهان کنند.

جذابیت مرگبار سرنوشت مادری منفعل را ترسیم می‌کند. وقتی فیلم در انگلستان نمایش داده می‌شد، پیشاپیش خبر رسیده بود که بحث و جدل فراوانی در امریکا به راه انداخته و گفتمان‌های جنسی ـ سیاسی و خانوادگی را تجدید کرده است. چنان که منتقدی اشاره کرد، فیلم پس از جروبحثی که در امریکا برانگیخت، از قبل در انگلستان پیش‌فروش شد. ***جذابیت مرگبار*** هم تریلری پرشور و سرگرم‌کننده است و هم قصه‌ای اخلاقی علیه بی‌بندوباری دارد[16]. فیلم را آدریان لین (سازنده ***فلش دنس***، ***نه ونیم هفته***) کارگردانی کرد و دو ستاره‌ی بزرگ گلن کلوز و مایکل داگلاس در آن بازی می‌کنند. این اثر تا اواسط ژانویه ۱۹۸۸ که در انگلستان نمایش داده شد، ۱۳۰میلیون دلار فروش کرده بود. فیلم‌نامه‌نویس آن، دیردن ادعا کرد که داستان از ماجراجویی واقعی الهام گرفته شده است. همچون *شرایط مهرورزی*، در نقدهای مطبوعاتی ستارگان فیلم طبق معمول هم با شخصیت‌هایشان در فیلم و هم با شخصیت‌های زندگی واقعی که نقششان را ایفا می‌کردند، درهم آمیختند.[17] خصوصاً کلوز با آلکس، شخصیت خود در فیلم یکی قملداد شد و هدف اظهارات نیشدار قرار گرفت. چنان‌که ***دیلی میرور*** تصریح کرد، کاوز تبدیل به منفورترین زن امریکا شده بود. او هنگام نمایش فیلم به کانکتیکات رفته بود تا به زندگی آشفته‌ی خودش سر و سامانی بدهد. بدین‌ترتیب رابطه‌ای متقابل و مخرب بین رفتار تثبیت شده‌ی ستاره و شخصیتی که نقشش را بازی می‌کرد، برقرار شد. فحوای مقاله تحلیل این موضوع بود که آیا فیلم می‌تواند مردان را از روابط یک شبه‌شان باز دارد و راجع به این موضوع با متخصصین مصاحبه کرده و نظرشان را پرسیده بود. همچون مورد ***شرایط مهرورزی*** تمایل منتقدین به تشخیص این موضوع آنها را قادر ساخت تا عقاید خود را تحت لوای نقد متن به تفصیل بیان کنند، متنی که به نوبه‌ی خود جایگاهش را در حکم نقطه‌ی مرجعی برای طرف‌های مخالف در مباحث خانوادگی تثبیت کرد.

جذابیت مرگبار همچون ***شرایط مهرورزی*** خانواده را به منزله‌ی کانونی برای قدرت روایی‌اش در نظر می‌گیرد. حرکت افقی دوربین در ابتدای فیلم ما را از شهر در شب به آپارتمان خانواده می‌برد، آپارتمانی در مجتمعی غیر استیجاری و عظیم که منحصر به فرد و نمونه‌وار است و خانواده را از خطرات شبانه‌ی نیویورک محفوظ می‌دارد. در آنجا ما شاهد آرامش اولیه‌ی خانواده‌ی گالاگر می‌شویم، دن،

بت و دخترشان اِلن همگی از مواهب ثروتشان لذت می‌برند، ثروتی که در نتیجه کار شاق دَن به دست آمده است. در این شرایط والدین خود را برای مهمانی آماده می‌کنند. به هر روی از قبل نشانه‌هایی از شکاف در این خانواده‌ی آرمانی دیده می‌شود. بِت را در حالی می‌بینیم که زیر فشار کارهای خانه را انجام می‌دهد، حال آن‌که دَن روی کاناپه لم می‌دهد و با قلم و کاغذ کار می‌کند. تفکیک و سلسله مراتبی که بین کار روشنفکرانه/جسمی و اجتماعی/ شخصی وجود دارد، از همان ابتدا نمود می‌یابد. هر دو آنها در زمان و مکانی کار می‌کنند که مناسب اوقات فراغت است. کار بت در خانه دائمی است و جنبه‌ی فرهنگی ندارد، حال آن‌که کار اجتماعی دَن در محیط خصوصی، جسورانه‌تر می‌نماید. همچنین فشارها و شرایط ناشی از سبک زندگی‌شان آنها را منزوی کرده است. صدای زنگ تلفن به گوش نمی‌رسد و اعضای خانواده در محیط‌های خصوصی‌شان در خانه از هم جدا هستند و با یکدیگر حرف نمی‌زنند. آنها غرق تماشای تلویزیون هستند. دن هدفون به گوش می‌زند تا خود را از محیط خانه و تداخل امواج الکترونیک دور نگه دارد. این خانواده‌ای است که تحت فشار و اضطراب زندگی شهری قرار دارد، اعضایش هم از یکدیگر تفکیک شده‌اند.

این شکاف‌ها باعث رخدادهایی می‌شود که به ارتباط دَن و الکس در تعطیلات آخر هفته می‌انجامد. او طی مهمانی جمعه‌شب که به‌کارش مرتبط است با الکس آشنا می‌شود. در این نوع مهمانی رابطه‌ی ناهنجار و موفقیت، امتیاز تلقی می‌شود و گفت‌وگوها حول یکی یا هر دو این موضوعات می‌گردد. همچنین به‌طور ضمنی بر تفاوت شخصیت ژاپنی اشاره دارد که این مهمانی به افتخار او برپا شده است. متن سعی می‌کند تا با نشان دادن نماهایی از سر تکان دادن، تعظیم کردن و غذاخوردن ژاپنی، این حس بیگانگی و تفاوت را نمود دهد، خصوصاً بر تفاوت تأکید کند و در حاشیه، شیوه‌ی زندگی امریکایی را به تمسخر بگیرد. الکس به این دنیای متفاوت نفوذ می‌کند و می‌خواهد که جدی‌اش بگیرند. در اینجا دَن طی ملاقات با الکس، آشکارا خارج از قلمرو آگاهی و زندگی خانوادگی قرار دارد. متعاقباً بت هنگام تعطیلات آخر هفته برای دیدن والدینش می‌رود و دن را در معرض وسوسه‌های بیرونی قرار می‌دهد. کنفرانس شنبه که مصادف با برخورد دوم آنها است، نمایانگر دخالت بیشتر روابط اجتماعی در روابط خانوادگی است. این تداخل زمان و مکان‌های اجتماعی ـ خصوصی، امکان ورود زن مخرب را فراهم می‌آورد و بت حتی صرفاً به دلیل غفلتش مقصر قلمداد می‌شود. این ماجرا به خودی خود از قصه‌ای عاشقانه و ملایم (سکانس‌های داخل پارک، غذاخوردن) تغییر جهت می‌دهد و به خشونت می‌انجامد. (مغازله‌ی پرخاشگرانه، بریدن مچ‌دست در انتهای فیلم) که این رابطه‌ی عاشقانه را بسیار خطرناک نشان می‌دهد.

تخطی دن باعث می‌شود تا سلسله مراتب تثبیت شده قدرت و جنسیت از هم گسیخته شود. وقتی اعضای خانواده دوباره به هم می‌پیوندند هر دو زن برای غلبه بر یکدیگر جدال می‌کنند. بت به یمن موقعیت مادری‌اش «طبیعتاً» برنده می‌شود. هدف وی این است که خانواده را گسترش دهد، اعضای آن را به والدینش در حومه شهر که جای امنی است، نزدیکتر کند؛ ولی الکس می‌خواهد این رابطه را قطع کند. این جنگ بر سر محیط‌ها و داعیه‌های خانوادگی در می‌گیرد. الکس که عرصه را مناسب تشخیص داده است، سعی دارد تا با ادعای مادری آمال خود را همچنان ارضاء کند، نخست مدعی می‌شود که باردار است، سپس اِلن را می‌رباید. منشأ این سلسله رخدادها، ترس دَن از اعتراف الکس است. و باعث می‌شود که خودش هم از محیط خانواده طرد شود. دَن وارد آپارتمان الکس می‌شود و به او حمله می‌کند. واکنش نهایی دَن، نمایانگر خطری است که این زن باگفته‌هایش متوجه مردسالاری می‌کند. الکس نباید حرف بزند حتی اگر این موضوع به بهای متلاشی شدن خانواده تمام شود. در شرایطی که دن الکس را خفه می‌کند، از نظرگاه الکس، نمایی ذهنی و فوق‌العاده از چهره‌ی دن می‌بینیم. چهره‌ی او شدیداً از کینه و نفرت در هم پیچیده است چنان‌که تقریباً نمی‌توان او را شناخت. در این صحنه الکس لباس سفید پوشیده و معصوم و دوشیزه‌وار می‌نماید، تلفیقی بسیار عجیب صورت گرفته است. دن

پیش از آن‌که وی را بکشد، کارش را متوقف می‌کند، با وجود این گمراهی‌اش حالت مضاعفی دارد ــ مردی که علاوه بر خیانت، آدم‌کش بالقوه نیز هست. تا این مرحله الکس عملاً توانسته خانواده را متلاشی کند.

آخرین تلاش همه جانبه‌ی او برای این است که بت را بیرون کند و جایش را بگیرد. دن طی جدال دوبار در کشتن او ناموفق می‌ماند. این بت است که به الکس شلیک می‌کند و با کشتن وی دوباره اعضای خانواده را به هم می‌پیوندد.

ورود الکس که زنی جسور و مصمم است، باعث می‌گردد تا نابرابری‌ها و نقاط ضعف این خانواده رو شود. الکس تلویحاً به‌خاطر این جرم است که مجازات می‌شود. همچون بسیاری دیگر از فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۸۰ هیچ خانواده‌ی دیگری وجود ندارد که گالاگرها را با آن مقایسه کنیم. آنها در متن بار بازنمایی تمام خانواده‌ها را بر دوش می‌کشند. پدر با شخصیتی ضعیف تصویر می‌شود که به راحتی می‌توان او را اغوا کرد. باید مواظب او بود ــ خصوصاً در لحظاتی که زندگی اجتماعی‌اش با زندگی خصوصی خانواده تداخل پیدا می‌کند[۱۸]. به هر روی او نمی‌تواند خانواده را حفظ یا به نحوی شایسته از آن دفاع کند. دن برخلاف بت که توانایی‌های فردی‌اش را بسیج می‌کند، برای دفاع در مقابل الکس چشم به کمک از خارج دارد که در این مورد پلیس و قانون است، گرچه وی مرزهای زندگی خصوصی/خارجی را مخدوش کرده و نخستین شکاف را پدید آورده است. به هر صورت عوامل دولتی خصوصاً بر زمینه محیط خانوادگی در مقابل قدرت الکس که زنی آزاد است، کم می‌آورند[۱۹]. دن در سراسر متن به قانون متوسل می‌شود (در انتهای تعطیلات آخر هفته‌اش با الکس به وی می‌گوید: تو قوانین را می‌دانی) اما وقتی‌که بازی ورای این قوانین ادامه پیدا می‌کند نمی‌تواند پایش بایستد[۲۰]. بازنمایی دَن به گونه‌ای است که وی مقید به مردسالاری تلقی می‌شود. او قدرتش را از زبان و قانونی می‌گیرد که امیدوار است از طریق آن بتواند جنگ را مغلوبه کند، اما وقتی شکست می‌خورد، شروع به امر و نهی می‌کند. بت خانواده و هویت بزرگسالانه‌ی خود را محفوظ نگه می‌دارد، با وجود این به همان اندازه آسیب‌پذیر است؛ ولی می‌تواند دست به اعمالی آنارشیستی توام با هرج و مرج بزند، می‌تواند هم قانون و هم مردسالاری را زیرپا بگذارد. (گرچه برای دفاع از خود الکس را می‌کشد، می‌توان او را به جرم قتل محاکمه کرد، همچنین در از بین بردن متجاوز موفق‌تر از دَن عمل می‌کند). دَن هم توانایی کشتن را دارد ولی پا پس می‌کشد و نشان می‌دهد که به تبعیت از قانون حساس و مصمم است که آن را زیرپا نگذارد. او بایست مسئول یت قتل را برعهده همسرش بگذارد و با حفظ موقعیت خود در چارچوب قانون، سلطه مردسالارانه‌اش را به‌خطر بیاندازد.

بت در حکم زنی کاملاً خانوادگی بازنمایی می‌شود که جنسیت و فعالیتش نهایتاً در خدمت پدر و خانواده است. او به‌طور غریزی در چارچوب محیط خصوصی‌اش باقی مـی‌ماند. در هر دو موقعیتی که وارد محیط اجتماعی می‌شود ضربه می‌خورد، همچون مهمانی یا خیابان که در آن دنبال دخترش می‌گردد. انگیزه‌ی اصلی بت تقویت و حفظ وحدت خانواده است. او مانند آرورا در ***شرایط مهرورزی***، حالات بچه‌گانه‌ای دارد و به طرق فراوان، معصومیت، لباس ساده و رفتارش وی را از جنبه‌ی بازنمایی در قیاس با سایر زنان، به دخترش اِلن نزدیک‌تر نشان می‌دهد. هر دو آنها شاخص رنج‌های خانواده هستند. وقتی اِلن ربوده می‌شود، بت از نظر جسمی آسیب می‌بیند. اِلن به‌صورت قربانی معصومی بازنمایی می‌شود، جایی که بزرگترها نمی‌توانند ارتباط برقرار کنند، وی قادر به انجام این کار است. اِلن در صحنه‌ی افتتاحیه به تلفن جواب می‌دهد و اجازه می‌دهد تا پرستار بچه وارد خانه شود. وقتی بت، دن را از خانه می‌راند، اِلن می‌پرسد که پدر کی برمی‌گردد. عواطف اِلن نمایانگر سلامت و وحدت خانواده است، گرچه او هم مثل پدرش نیاز به حمایت دارد.

شخصیت الکس در تضاد با سادگی بِت کاملاً چندپاره است: موردی که در نام دو جنسیتی، بی‌ثباتی و تغییر حالتش از آرامش به جنون، زخمی کردن خود، خشونت پرخاشجویانه و لباس سیاه و سفیدش نمود دارد. او بسیار پرتحرک است: الکس در مقام زنی شاغل، مرزهای

خانوادگی را زیر پا می‌گذارد و بین محیط‌های اجتماعی و خصوصی، شهر و حومه شهر می‌گردد. این تحرک‌پذیری نشان می‌دهد که او شدیداً بی‌ثبات و باالطبع بسیار خطرناک است. در اولین نمایی که از او در مهمانی می‌بینیم، از پهنه‌ی لباس‌های سیاه سر برمی‌آورد، موهای بورش، درخششی در اطراف سرش ساطع می‌کند، این منظره تلویحاً نشان می‌دهد که وی آدم متفاوتی است. جیمی چنین تفسیرش می‌کند: «اگه نگاهت کنه، می‌تونه بکشتت» و نشان می‌دهد که الکس به نگاه وی توجهی نمی‌کند، حالتی که بر اعتمادبه‌نفس، جذابیت و خطرناک بودن او تأکید دارد. او فرضیات سنتی و نظری درباره‌ی زنان را به چالش می‌طلبد. نخستین بار الکس را در نمایی ذهنی از نظرگاه دَن می‌بینیم با وجود این الکس متوجه نگاه او می‌شود و پیش از آن‌که در میان جمعیت ناپدید گردد، پاسخ نگاهش را می‌دهد. جایی دیگر در میخانه وقتی دَن کنار او می‌نشیند. ابتدا الکس است که به او نگاه می‌کند و وادارش می‌سازد تا متقابلاً نگاه کند. بت در تضاد با جاذبه‌ی مرموز و جسورانه‌ی الکس، ساده، اهل کار و محدود است. جایی‌که الکس چیزی می‌خواهد و پافشاری می‌کند، بت رد می‌کند. بر خلاف صحنه‌ی زندگی خانوادگی گالاگرها، آپارتمان الکس مکان وسوسه‌انگیزی است. جسمانیت او با نزدیکی‌اش به بازارگوشت و روشی مشخص می‌شود که وی از طریق آن به حالات عاطفی‌اش ابعاد جسمانی می‌دهد. در قاب‌بندی برخی از صحنه‌های فیلم دوربین زوایای جنون‌آمیزی دارد که طی آنها حرکت عمودی انجام می‌دهد و دلالت می‌کند که رابطه دن و الکس خطرناک است. این ترکیب‌بندی، نوعی تقارن مورب شکل می‌دهد که با جدال متعاقب آن دو همخوانی دارد. ارتباط آنها به نحو خطرناکی به خشونت می‌انجامد و آشکارا جنسیت را با مرگ مرتبط می‌کند. هر دو اپیزود با خونریزی الکس پایان می‌یابند، در اولی این وضع ناشی از جراحتی است که الکس شخصاً بر خود وارد می‌کند، مورد دوم ناشی از ضربات دَن و ضربات چاقوی خود الکس است. الکس نمی‌تواند در جدال پیروز شود. میل او در جسمش متبلور می‌شود، تغییرشکل می‌دهد و نهایتاً باعث کشته شدنش می‌شود. الکس در روند زندگی اسکیزوفرنیک خود، دوبار می‌میرد. بار اول غرق می‌شود و مرگی زیبا و اوفیلیاوار دارد. بار دوم حین تیراندازی که در آن نقاب پنهانی از مرگ بر چهره دارد. او که بی‌ثبات و با اعتماد به نفس است، فیلم را از شیوه‌ی ملودرام خانوادگی به در می‌آورد و آن را به سمت مرزی بین تریلر و فیلم ترسناک می‌برد. وجه تریلرگونه‌ی فیلم حکم می‌کند که وی باید مهار و تربیت شود اما چون آدم متفاوتی است و وجود دوگانه‌ای دارد باید نابود شود. او متن را از حالت مالیخولیایی یک تریلر (حالتی که قواعد و مرزهای مشخصی دارد و موارد خاصی را دربر می‌گیرد) و آن را به حالتی هیستریک و ترسناک می‌رساند که قلمرویی غیرطبیعی و متفاوت دارد و مرزهای معمول را پشت‌سر می‌گذارد. پس الکس تبدیل به هیولای فیلم ترسناک می‌شود و توجه دختر قهرمان داستان که در اینجا مادر خانواده، بت، است به او جلب می‌شود[۲۱]. در ساختار غالب فیلم که تریلر است، عناصر هر دو شیوه‌ی روایی ترسناک و ملودراماتیک در ایجاد تنش نقش دارند: لحظه‌ی تعلیق که در تریلر مهم است با محتوای ملودراماتیک، جنسی و سیاست‌های خانوادگی مشخص می‌شود. این تلفیق ژانرها تا حدی نتیجه‌ی پایان تغییریافته‌ی فیلم است. تغییری که در پی نمایش فیلم قبل از اکرانش صورت گرفت. در پایان اصلی فیلم، الکس هم‌نوا با مادام باترفلای خودکشی می‌کند[۲۲]. چنین راه‌حلی آشکارا اهداف ملودراماتیک و تریلری اثر را به نتیجه می‌رساند و تأثیرهای آنی و هولناک را با موفقیت در فیلم جای می‌داد. به هر روی برای اقناع تماشاگران راه‌حل ترسناک به‌کار گرفته شد. بدین‌ترتیب ابعاد ملودرام و تریلر فیلم که صرفاً (و خصوصاً در رده‌بندی عشق رمانتیک و ازدواج دگرجنس‌خواهانه) متضمن پذیرش یا رد هستند گسترده‌تر شدند. پس الکس به دلیل بازنمایی هیولاوارش است که هیچ‌چیز به جز نابودی‌اش نمی‌تواند تعادل و نظم را برقرار کند. چنان‌که الکساندر واکر با لحنی کنایه‌آمیز تفسیر کرده، فیلم پیام اخلاقی مهمی دارد: از رابطه‌ی نادرست بپرهیز، خصوصاً با زنی که صاحب شغلی شده ولی به دلیل ارتباط با مردی آن را از دست داده است. رجینا راشلسون در

گاردین هشدار داد: «آنچه ***جذابیت مرگبار*** واقعاً می‌گوید، این است که اگر زنی شاغل و افاده‌ای هستید، باید رویتان کم بشود[۲۳]». «توجیه چنین مرگ مؤکدی در سوءاستفاده‌ی الکس از روایت خانوادگی نهفته است که در آن وی بت را متهم می‌کند که به ناحق عواطف دَن را غصب و منحصر به خود کرده است. در نمای آخر فیلم عکس خانواده‌ی گالاگر را می‌بینیم. هدف از نشان دادن این نما، رفع و محو کردن رخدادهای هولناکی است که آنها از سر گذرانده‌اند. اظهارات نادرست الکس در تضاد با این سند تصویری است که اعضای خانواده را آشکارا در کنار هم به‌صورتی متحد نشان می‌دهد. اما گفتمان دیگری را هم به‌وضوح در متن طرح می‌کند. زیرا هر چه باشد قبلاً سندی تصویری حاکی از جدایی آنها دیده‌ایم».

شاید دلیل دیگری که برای انتخاب این راه‌حل روایی وجود دارد، توجه فیلم به گفتمان‌هایی است که بر سر وحشت عمومی و اخیر ناشی از ایدز مطرح شده‌اند.[۲۴]

رابطه کوتاه دَن با الکس صراحتاً باعث خدشه‌دار شدن چارچوب خانواده می‌شود. برخلاف قوانینی که دن به آنها اشاره می‌کند، ایدز به‌صورتی دو طرفه به خارج نفوذ می‌کند. در واقع تبدیل به تاوانی می‌شود که خانواده بابت نفوذ عنصری خارجی می‌پردازد. این موضوع عملاً در فیلم تحقق می‌یابد (او به دَن می‌گوید: «یک تیکه از تو داره تو وجود من رشد می‌کند، بهتره بهش عادت کنی») همچنین طی تماس‌های تلفنی و ملاقات‌های الکس ابتدا در دفتر دَن و سپس در خانه‌اش نمود می‌یابد، درست همان‌طور که ایدز سیستم ایمنی بدن را از کار می‌اندازد. پس الکس به سیستم ایمنی دَن (خانواده‌ی او که حمایتش می‌کند و دَن را برای زندگی اجتماعی و تولید کمک و آماده می‌سازد) حمله می‌کند تا او را در معرض آسیب قرار دهد: «مرگ مضاعف» الکس عمدتاً بر لاعلاج بودن او و مصونیت در مقابل بیماری دلالت دارد.

◄ خلاصه مطلب

می‌توان هر دو فیلم را به گونه‌های متضادی خوانش کرد، همچنین در آنها والدین به‌طرق متضادی بازنمایی می‌شوند، مواردی چون کشته شدن الکس به دست بت؛ پایان بحث‌انگیز فیلم؛ طرد دَن از سوی بت؛ رابطه‌ی آرورا (اما و غیره. اما این خوانش‌ها و بازنمایی‌ها پیچیده و مبهم هستند. ولی چالش‌های مذکور اغلب با عدم ثبات در چارچوب ژانر یا تناقض‌های متن تبیین می‌شوند. به هر صورت شکست پدر است که باعث می‌شود مادر بیشترین توانایی بالقوه‌اش را برای دگرگونی نشان دهد. طی دهه ۱۹۸۰ این دگرگونی موقتی بود و اغلب تحت‌الشعاع گرفتاری‌ها و رنج‌های والدین، همچنین خواسته‌های فرزند قرار می‌گرفت. اما تجربه‌ی غیبت مادر (***سه مرد و یک کودک***، ***دور از افریقا***، ***کریمر علیه کریمر***) به‌تدریج و در کنار قواعد هنجاربخش که شدت عمل بیشتری می‌یافتند، محسوس‌تر می‌شد، قواعدی از این دست که مثلاً تأکید داشتند مادران نباید جذابیت جنسی بروز دهند، قدرتمند یا کاری باشند. جایی‌که مادران سعی می‌کردند چنین خصوصیاتی داشته باشند (***ببین چه کسی حرف می‌زند؟***، ***سه مرد و یک کودک***، ***کریمر علیه کریمر***، ***عزیزم من بچه‌ها را کوچک کردم***، ***بازگشت به آینده***، ***شرایط مهرورزی***) یا مجازات می‌شدند یا می‌بایست از نو خانواده‌ای تشکیل می‌دادند. به‌علاوه تعداد اندکی از این متون از دیدگاهی زنانه یا مادرانه روایت می‌شوند. در بین آنهایی هم که از دیدگاه زنانه یا مادرانه روایت می‌شوند (***شرایط مهرورزی***، ***بنجامین شخصی***، ***روح***، ***دور از افریقا***) زن (یا مادر اگر حضور داشته باشد) چیزی از دست می‌دهد و بدین‌ترتیب مجازات می‌شود. با وجود این، چنان‌که دیده‌ایم، تخطی و غیبت شخصیت مادری الگوهای غالب و مسلط روایی را نمایان می‌سازد. این امر در کنار تجزیه فرهنگی که در این فیلم‌ها تصویر می‌شود و بحران فزاینده‌ای که در بازنمایی پدر به چشم می‌خورد، محملی برای بازنمایی‌های جدید از شخصیت مادری فراهم می‌کند. جایی که پدر شکست می‌خورد، مادر بالقوه امکان بیشتری برای تعیین نقش خود می‌یابد، گرچه در بسیاری از موارد، نقطه شروع برای مادران بسیار منفی و سرزنش‌آمیز است. مادران از خارج یا حاشیه‌های متن امکان

بیشتری برای بازنمایی خود فراهم می‌آورند، علت امر شکست متوالی پدران است. هر چند شخصیت بازنمایی شده‌ای که بیشترین استفاده را از شکست پدر می‌برد، کودک است.

❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. بیش از دو سوم این فیلم‌ها؛ ۳۸ فیلم از ۵۵ فیلمی که بین سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰ بیشترین فروش را داشتند، به شخصیت مادری چه در سطح استعاری و چه واقعی نمی‌پردازند.

۲. برای بررسی این دیدگاه‌ها خصوصاً نگاه کنید به آثار ایریگاری (۱۹۷۷)، کریستوا(۱۹۸۰)، هرمن(۱۹۸۰) و سیوژ(۱۹۸۰). چنین فیلم‌سازانی شامل مارگریت دوراس(زندلی گرینجر) و مارلنه گوریس (مسئله سکوت) هستند.

۳. برای مثال نگاه کنید به نوشته‌های کاپلان (۱۹۹۲)؛ فالودی (۱۹۹۲)؛ مودلسکی (۱۹۹۱) و برای بررسی جدید این الگو نگاه کنید به مطالعات تاسکر (۱۹۹۳).

۴. نگاه کنید به نوشته ژرمری جکسن درباره غیبت مادر و سرزنش او که در قالبی ارزشمند، گرچه حکایت‌گونه راجع به موضوع انجام شده است. (۱۹۹۴).

۵. رجاعی به ***رام کردن زن سرکش***، نمایشی که به روشی بسیار مهم که به مضمون کنترل زن می‌پردازد.

6. Daily Mail (16 March 1984); Glasgow Herald (16 March 1984).

7. Mail on Sunday (18 March 1984).

۸. گمان می‌کنم که راز محبوبیت فیلم در جای دیگری نهفته است و در روند اخیرین موج جنبش زنان گام برمی‌دارد. ***شرایط مهرورزی*** ظاهراً مطالعه‌ای در احساسات زنان است. فیلم با کلماتی چون «دلسوزانه»، «گرم»، «محبت‌آمیز» و سایر صفاتی توصیف شده که پیرامون تصورات تحقق نیافته می‌گردند.

9. Spectator (24 March 1984).

10. New yourk Times (4 December 1983).

11. Philip French, Observer (18 March 1984).

Pouline Kael, New Yorker (12 December 1983).

مصاحبه You Magazine با پنه‌لوپه مورتیمر و جولیا مانکوویتس در ۱۱ مارس ۱۹۸۴. دو نقد بعدی نمونه‌وار هستند و عمیقاً در زیبایی‌شناسی واقع‌گرا و تفیق صریح عنصر اجتماعی و داستانی ریشه دارند. «ایده بر این است که فیلم به هر روی زندگی واقعی را تصویر می‌کند. اما چنین فیلم‌هایی همواره نیاز به ستارگان دارند تا آنها را سرپا نگه دارند و همین واقعیت تلویحاً نشان می‌دهد که فیلم‌سازان علاقه بسیار محدود یا نامشخصی نسبت به واقعیت دارند.»

Spectator (24 March 1984)

نقد دیگری چاپ شد که بیش از حد سیاسی بود و به تندی اشاره می‌کند که ممتاز شمردن زندگی خصوصی به بهای از دست رفتن زندگی اجتماعی بدون در نظر گرفتن قواعد ملودرام داستانی یا سیاست‌های بازنمایی انجام می‌شود.

12. Morning Star (23 March 1984)

Daily Telegraph (23 February 1984); Guardian (24 February 1984); New York Times (4 December 1983); Time (28 November 1983).

۱۳. این مؤلفه از سوی پیتر اکروید در اسپکتیتر (۲۴ مارس ۱۹۸۴) مورد توجه قرار گرفت. وی نتایج جالبی از این بازنمایی‌ها می‌گیرد: «مادر سریع‌الانتقال، مستقل و آزاد است. او ترجیح می‌دهد که دخترش چند بار فرزند نازاده‌اش را از بین ببرد تا آنکه خانواده‌ای نسبتاً فقیر داشته باشد... دخترش عمدتاً شلخته و سر به‌هوا است و تعبیری کهنه از زندگی دارد، بیشتر در فکر خانه‌داری و بچه‌ها است تا آنکه شغلی به‌دست آورد و استقلال خانوادگی پیدا کند».

فیلم در دوره‌ای مناسب به موضوعی مناسب روز پرداخت. این دو نوع تعبیر در دو قطب مخالف از طیف زنانه قرار می‌گیرند. اکروید دیدگاهی متفاوت نسبت به آنچه ظهراً ارائه می‌دهد، تعیین می‌کند. «مادر» مشخصاً هیچ شغلی ندارد و برای خودش دنیایی آفریده که نهایتاً براساس خانواده‌اش بنا شده است. استقلال او صرفاً جنبه مالی دارد (او از حیث شیوه زندگی و عواطفش کاملاً مستقل از دیگران است) احتمالاً از شوهرش ارثیه‌ای به او رسیده است چون هیچ منبع قابل مشاهده دیگری برای درآمد ندارد. این‌که آرورا به اما پیشنهاد از بین بردن جنین می‌دهد، بیشتر ناشی از عدم اعتمادش به قلب در مقام پدر است تا آنکه بخواهد دخترش کار کند.

۱۴. طی دهه ۱۹۸۰ سرطان و ایدز در کانون توجه مسئله سلامتی قرار داشتند. هر دو آنها به صورت مهاجمانی معرفی شدند که بدن را وامی‌دارند تا خود را از بین ببرد. ایدز به سیستم دفاعی بدن حمله می‌کند مردم چنین استنباط کردند که ویروس آن از طریق عملی آگاهانه و نامشروع وارد بدن می‌شود. سرطان به منزله سلولی منحرف تلقی شد (عنصری از خود بدن) که چندگانه می‌شود، تغییرشکل می‌یابد و عاقبت میزبان خود را از بین می‌برد همچنین مشخص شد که بسیاری از انواع سرطان قابل معالجه هستند و مثلاً پزشکان در انگلستان زنان را راهنمایی کردند که چگونه سینه خود را آزمایش کنند. پس مرگ بر اثر سرطان سینه (بیماری اما) را می‌شود تا حدی ناشی از سهل‌انگاری خود زن تلقی کرد.

۱۵. در زمینه‌ی تبعیض پیرامون قوانین مربوط به امورجنسی بررسی جالبی انجام شده است. اورسولا فوگل دیدگاهی اجمالی و ممتاز در ثبت «استانده مضاعف» در قوانین قرن نوزدهم و ارتباطش با جرم و مجازات ارائه می‌دهد. گرچه تمایل ندارم که زنان در اجتماع را با بازنمایی سینمایی‌شان مقایسه کنم، نوسان‌های خاصی که بین این شکل‌های قابل قیاس وجود دارد نیازمند مطالعات بیشتری است ـ خصوصاً در مورد این مفهوم که آزادی زن تهدیدی است که باید آن را در

چارچوب قانون قرار دارد.

16. Shaun Usher, Daily Mail (75 January 1988).

این نقد نیز از نمونه‌هایی است که معمای ژانری فیلم را مطرح می‌کند.

۱۷. ماجرای جین هریس خانم مدیر پنجاه و نه ساله که در ۱۹۸۱ به جرم قتل دکتر هرمن تارنور نویسنده‌ی کتاب The Scars dale Diet محکوم شد. در همان مصاحبه دیبردن ادعا کرد که روانشناسی به او گفته است که طی مشاوره‌های روانشناسی از هر ده بیمارش هفت نفر راجع به فیلم صحبت می‌کرده‌اند.

۱۸. این تعبیر در مورد میل غیرقابل کنترلی که دَن نشان می‌دهد با داستان‌هایی معاصر و فرا ـ روایی قوت گرفت که پیرامون اعتیاد مایکل داگلاس، ستاره‌ی فیلم، به روابط نامعمول مطرح می‌شد.

۱۹. ناتوانی عوامل دولتی، مشخصاً مددکاران اجتماعی و پلیس در دخالت و حکمیت در مورد خشونت‌های درون خانواده طی گفتمان‌های عامه‌پسند این دهه شدیداً مورد انتقاد قرار گرفت. خصوصاً پیرامون وقایعی چون مورد سوءاستفاده از کودک در کلیولند مطرح شد.

۲۰. البته «قوانین مذکور» همان قوانین قدیمی جنسی «استانده مضاعف» هستند که به مردان اجازه‌ی بی‌بندوباری جنسی را می‌دهد ولی زنان رابه همان دلیل محکوم می‌کند. شاید دَن بتواند از مجازات و مسئولیت بگریزد، اما چنان که نویسنده می‌گوید هیچ چیز عاید الکس نمی‌شود. The Oaily Mail (15 january 1988)

این موضوع طی نقد فیلم مورد تأکید قرار گرفته است.

۲۱. این شخصیت‌سازی نامتعارف از شخصیت دختر در فیلم **ترسناک**، از طریق پی‌گیری روند ادیپی ، خوانشی فمینیستی را برمی‌انگیزد که طی آن دختر احساس مبهمش را نسبت به پدرِ هیولاوار به معشوقی بالقوه انتقال می‌دهد و از این راه به بلوغ می‌رسد. قطعاً مورد آشکاری برای بحث وجود دارد که طبق آن دَن بِت را دچار حالات بچه‌گانه کرده است و الکس خود نفس (self) سرکوفته و «آزاد» دَن (مرحله پیش ادیپی ، حرص و آگاهی دَن که بر کلام استوار است) را بسازنمایی می‌کند. چنان‌که اِلن و پلیس در Village Voice (15 December 1987) هم نظر می‌دهد نمای آخر فیلم از عکس می‌تواند بسیار کنایه‌آمیز باشد.

۲۲. الکساندر واکردر:

The Evening Standard (London: 4 January 1988)

به این نکته اشاره کرده است: «فیلم از نظر آن‌که چند فیلم در یک فیلم است به نحو ترسناکی موفق عمل می‌کند. می‌توان با قاطعیت اذعان کرد که این «ترسناکی» قطعاً ناشی از «چند نوعی بودن» فیلم است».

23. The Evening Standard (London; 4 January 1988); The Guardian (7 January 1988)

۲۴. مثلاً در: Today's observation (75 January 1988) آمده:

جذابیت مرگبار هیچ التفاتی نسبت به زن شاغل و تنها ندارد اما فیلمی سر به زنگاه راجع به ناوانی است که برای رابطه‌ای اتفاقی داده می‌شود: اگر بیماری شما را نکشد، گلن کلوز این کار را می‌کند». بار دیگر به یکی دانستن بازیگر و شخصیتش در فیلم توجه کنید.