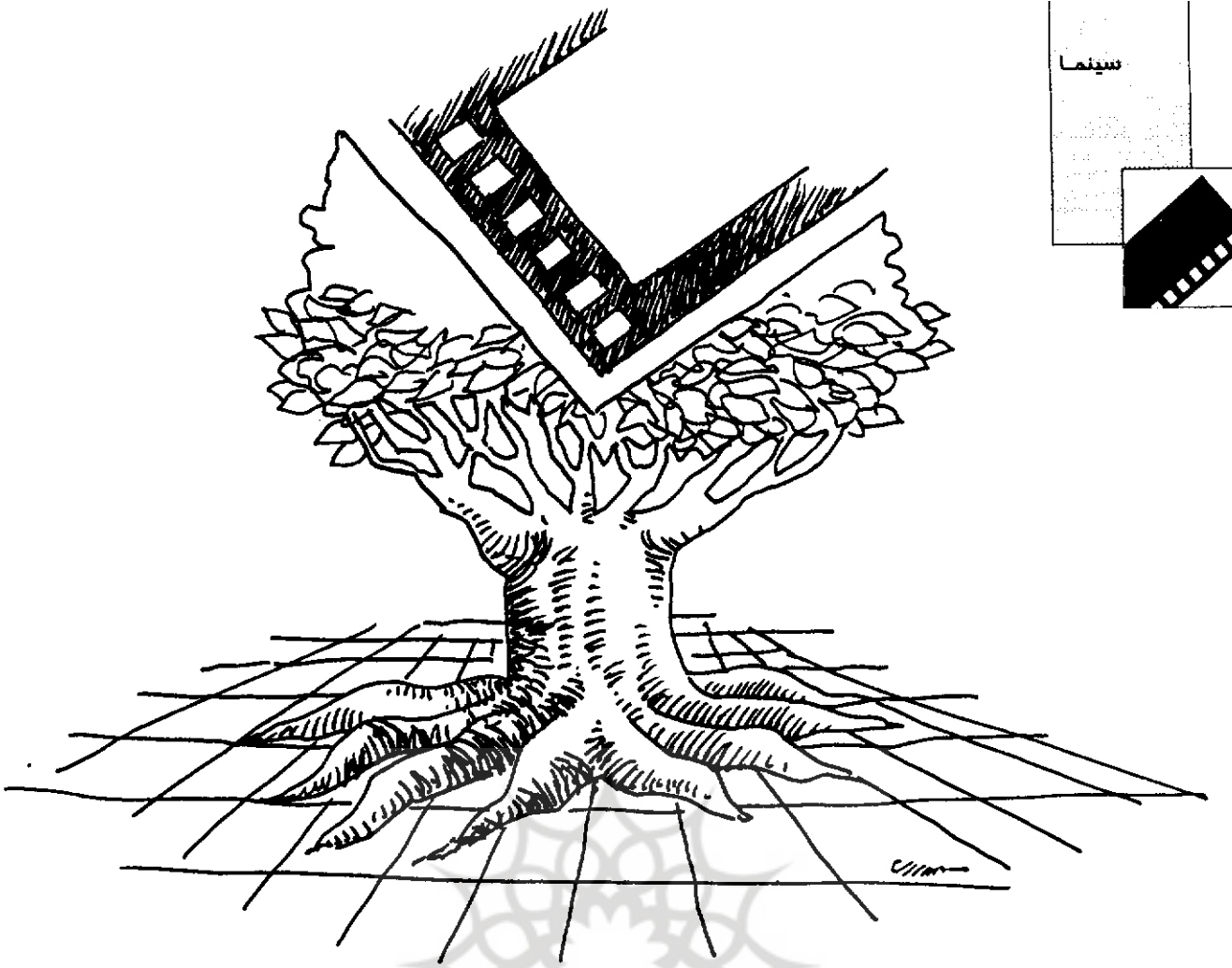

فیلم و جامعهٔ پسامدرن

نوشته: Karen Smessaert
ترجمهٔ: رامین فراهانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

اطلاق عنوان پسامدرن به جامعهٔ ما، براساس دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی گوناگونی صورت پذیرفته است. این دگرگونی‌ها برای نخستین‌بار خود را در ساختارهای اجتماعی و اقتصادی آشکار ساختند و پسامدرنیتهٔ اجتماعی ـ اقتصادی را ثمر دادند.[1] نکتهٔ محوری در اینجا انعطاف‌پذیری فراگرد تولید، عرضه و مصرف است که خود واکنشی است نسبت به نیاز موجود برای تسریع در ابداع فرآورده‌های جدید. امروزه روند مُد تعیین‌کنندهٔ بازار مصرف است. عامل حیاتی دیگر در پسامدرنیتهٔ اجتماعی ـ اقتصادی، تجدیدبنای نظام طبقاتی است که به دنبال پیدایش یک طبقهٔ متوسط جدید که بخصوص در بخش ثالث (طراحی، رسانه‌های جمعی، روابط عمومی و از این قبیل) مشغول به کارند، تحقق یافته است. در کنار این وضعیت اجتماعی عینی، تجربه‌ای ذهنی (دریافتی درونی) نیز از این فضای نوین اجتماعی وجود دارد: پسا مدرنیتهٔ زیبایی شناسانه.[2]

زندگی پسامدرن شتابزده و سطحی است و آمیزه‌ای از اسکیزوفرنی و سویه پریشی [3] را در انسان بر می‌انگیزد. پسامدرنیتهٔ زیبایی شناسانه یا روشی که انسان، جامعهٔ امروزی را براساس آن تجربه می‌کند، در تولید هنری نمودی آشکار دارد. نتیجهٔ این روش یک سبک یا موج معین هنری نیست. بلکه رویکرد و چارچوب فرهنگی ویژه‌ای است که در آن جریان‌های هنری ظهور می‌یابند.

بدین‌ترتیب پسا مدرنیسم، نوعی جریان هنری است که فرهنگ پسامدرن را تحت سیطرهٔ خود گرفته است. پسا مدرنیسم ادامهٔ واقعگرایی و مدرنیسم است. این سه جریان خود را به واسطهٔ رویکردشان به واقعیت و بازنمایی [4] از یکدیگر متمایز می‌سازند. در مکتب واقعیت‌گرایی، اثر هنری، تصویر نایی از واقعیت بود که در آن نه واقعیت مورد تردید قرار می‌گرفت و نه بازنمایی آن. در دورهٔ مدرنیسم شباهت موجود میان بازنمایی و واقعیت از بین رفت و جای خود را به یک گسست بنیادین داد. بازنمایی در این دوره به دیدهٔ تردید نگریسته شد و اثر هنری به عنوان «بازتاب واقعیت» از حیطهٔ تمرکز بیرون رفت تا اثر هنری همچون «هدفی غایی»

سرلوحهٔ کار قرار گیرد. در جامعهٔ پسامدرن دریافت ما از واقعیت به همان اندازه از خودِ واقعیت متأثر است که از بازنمایی آن (تلویزیون، آگهی‌های تبلیغاتی، تکنولوژی اطلاعاتی و غیره). به بیان دیگر بخش گسترده‌ای از واقعیتِ امروزی از تصاویر و بازنمایه‌ها تشکیل شده است. از این‌رو مسأله پسامدرنیسم نیز رابطهٔ میان بازنمایی و واقعیت است.[5] ما بنا را بر این نظر اساسی می‌گذاریم (با تکیه بر Boudrillard)، که فردِ پسامدرن خود را تا حد زیادی از طریق سینما و تلویزیون می‌بیند و می‌شناسد. از این نکته برمی‌آید که بخش حیاتی گسترهٔ پسامدرن را در تصاویر و مفاهیم این رسانه‌ها می‌توان بازیافت. فیلم نه تنها به سهم خویش در ایجاد «شرایط پسامدرن» دخیل بوده است بلکه خود نیز یکی از علائم آن به‌شمار می‌رود. فیلم‌های معینی را می‌توان همچون بازتاب فرهنگیِ جامعهٔ پسامدرن نگریست. در این نوشتار نیز این وجه از رابطه میان فیلم و جامعه را مورد توجه قرار خواهیم داد. از آنجا که پسامدرنیسم در فیلم پدیده‌ای تازه است، حجم مطالب نگاشته شده دربارهٔ آن نیز محدود می‌باشد. در نتیجه این بررسی را نیز باید تلاشی برای رسیدن به یک چارچوب جستاری ـ تحلیلی در نظر گرفت.

■ اطلاق عنوان پسامدرن به جامعهٔ ما، براساس دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی گوناگونی صورت پذیرفته است. این دگرگونی‌ها برای نخستین‌بار خود را در ساختارهای اجتماعی و اقتصادی آشکار ساختند و پسامدرنیتهٔ اجتماعی ـ اقتصادی را ثمر دادند.

■ یکی از عوامل حیاتی در پسامدرنیتهٔ اجتماعی ـ اقتصادی، تجدیدبنای نظام طبقاتی است که به دنبال پیدایش یک طبقهٔ متوسط جدید که بخصوص در بخش طراحی، رسانه‌های جمعی، روابط عمومی مشغول به کارند، تحقق یافته است.

۱. تحلیل اجتماعی فردریک جیمسن

فردریک جیمسن Fredric Jameson نظریه‌پردازی نومارکسیست است که در جهان انگلیسی زبان به جایگاه ویژه‌ای در مقولهٔ تحلیل فرهنگی دست یافته است. آثار او در زمینهٔ فیلم و ویدئوی پسامدرن به عنوان اساسی‌ترین متون موجود در این زمینه شناخته شده‌اند. او متفکری بسیار روشمند است، به‌گونه‌ای که حتی جزئی‌ترین تحلیل‌هایش بخشی از یک چارچوب نظری فراگیر را تشکیل می‌دهند و به روشی جدلی با یک نظریهٔ دقیق فرهنگی ـ اجتماعی در پیوند قرار می‌گیرند. به همین جهت برای رسیدن به درکی روشن از شیوهٔ نگرش جیمسن پیرامون سینمای پسامدرن، باید با پایه‌های جهان بینی او آشنا شویم.

به‌نظر جیمسن زیربنای هر اندیشه و دانشی "Cognitive Mapping" است که به مفهوم مکان نگاری شناختی (یا ثبت معنوی) تمامیت اجتماعی یک دوران تاریخی است. اما این تمامیت چه شکل و شمایلی دارد؟ جیمسن از دیدگاهی نومارکسیستی به این پرسش پاسخ می‌دهد. او با پیروی از آلتوزه[6] فرض را بر این می‌گذارد که واقعیت اجتماعی تنها با یک ساختار بنا شده است: «روش تولید» یا «ساختار تولید» (که همان ساختار اجتماعی است). در تفسیر آلتوزه از مارکسیسم، واقعیت اجتماعی از طریق مفاهیم ریشه‌ای (مانند «زیربنای اقتصادی» در مارکسیسم سنتی) تشریح نمی‌گردد. بلکه همچون سازواره‌ای در نظر گرفته می‌شود که در نتیجهٔ تناسبات تنگاتنگ میان عناصر مختلف شکل یافته است. عامل «ساختاری» در اینجا روش تولید یا ساختار اجتماعی است که در حقیقت نامشهود است. این عامل در هیچ کجا به عنوان عنصری تجربی حضور ندارد، اما می‌تواند خرده نظام‌های اجتماعی را ترکیبی منسجم بخشد. این مدل روابط علت و معلولیِ ساختاری، درست آن چیزی است که جیمسن را قادر می‌سازد تا از پذیرش دوگانهٔ فرسودهٔ «زیربنای اقتصادی ـ روبنای فرهنگی» اجتناب کند و مدلی را بپذیرد که اقتصاد در آن تنها یک خرده نظام در میان دیگر خرده نظام‌ها است (فرهنگ، ایدئولوژی، قانونگزاری، حقوق و غیره). آلتوزه و جیمسن از خودمختاری نسبیِ خرده نظام‌های گوناگون سخن می‌گویند. در نتیجهٔ این بینش، پیوستگی میان خرده نظام‌ها همان‌قدر دارای اهمیت است که شکاف میان آنها. این خرده نظام‌ها توسط یک انضباط فراگیر یا یک تمامیت غایب در هماهنگیِ متقابل نگاه داشته می‌شوند. از این‌رو در جریان یک تحلیل فرهنگی، خرده نظام‌های دیگر نیز باید تشریح شوند تا بدین‌ترتیب انگارهٔ کلیت اجتماعی (روش تولید) حفظ شود و پیوستگی میان خرده نظام‌ها از بین نرود. براین مبناست که جیمسن از نظام جهانیِ پیچیده و بغرنجی سخن می‌گوید که ویژهٔ سرمایه‌داری واپسین است.[7]

جیمسن فراگرد اقتصادی را که در نتیجه آن کالای فرهنگی شکل می‌گیرد وجه اصلی نمی‌داند، بلکه آن فرایند درونیِ روانشناسانه‌ای را که به تولید و پذیرش کالاهای فرهنگی می‌انجامد، عامل اصلی می‌داند. او بدین‌منظور اصطلاح "The Political Unconscious" رابه‌کار می‌برد. این «ناخودآگاه سیاسی» در حقیقت شبکه‌ای است از چارچوب‌های ایدئولوژیک، تأویلی و بازنمایه‌ای [8] که کنش‌های زیبایی شناسانه را هدایت می‌کند. هدف جیمسن پژوهش سازوکارهایی است که سازماندهی اجتماعی را به شکل‌های فرهنگی تبدیل

می‌کنند. پس هر دورهٔ تاریخی، هر مرحله‌ای از سرمایه‌داری یا هر روش تولیدی، دارای شکل‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی متناسب با خود خواهد بود. بدین‌گونه است که واقعگرایی، مدرنیسم و پسامدرنیسم به ترتیب شکل‌های فرهنگی خاصِ (یا متعلق به منطق درونی‌ترِ) سرمایه‌داری صنعتی، سرمایه‌داری انحصاری و سرمایه‌داری فراملی یا واپسین را پدید می‌آورند.[۹]

و به ماده در نمی‌آید ناگزیر باید به شیوهٔ دیگری بیان شود. حال پرسش این است که چگونه می‌توان نظام جهانی و پیچیدهٔ سرمایه‌داری واپسین یا روش تولید پسامدرن را در شکل‌های گوناگون فرهنگی منعکس ساخت و کدام ناخودآگاه ژئوپلیتیک مبنای این شکل‌های فرهنگی واقع شده است.

جیمسن دو موضوع را مورد توجه قرار می‌دهد که (به‌طور تمثیلی) هستهٔ بدیل‌هایشان). تلاش برای مجسم ساختن فرایند تولید مکانیکی به شیوهٔ زیبایی شناسانه، اغلب به خاطر فقر توان دیداری در حد انعکاسی موضوعی از پیشرفت‌های تکنولوژیک باقی می‌ماند: داستان‌هایی که به شرح فرایندهای بازتولید می‌پردازند، پیکره‌سازی نوارهای تلنبارشدهٔ موسیقی (توسط معماران ژاپنی) و مثال‌های دیگر[۱۴]. پس تکنولوژی امروزی می‌تواند الهام‌بخش باشد. البته نه چندان به‌خاطر خودش، بلکه بیشتر همچون ابزاری برای بازنمایی شبکه‌های نامتمرکز و فراگیری که ویژهٔ سرمایه‌داری واپسین‌اند. بدین‌ترتیب شبکه‌های بی‌شمار ارتباطی و رایانه‌ای کار تمثیل‌سازی برای شبکه‌های قدرت و کنترل حاکم بر جهان امروز را برعهده می‌گیرند. به‌طور خلاصه جیمسن بر این عقیده است که توسط یک نظریهٔ توطئه و از طریق نگاره‌پردازیِ[۱۵] تکنولوژی پیشرفته، می‌توان به بهترین شکل، نظام جهانی سرمایه‌داری واپسین یا روش تولید پسامدرن را به نمایش گذاشت.[۱۶]

■ در مکتب واقعیت‌گرایی، اثر هنری تصویر نابی از واقعیت بود که در آن نه واقعیت مورد تردید قرار می‌گرفت و نه بازنماییِ آن.

■ در دورهٔ مدرنیسم شباهت موجود میان بازنمایی و واقعیت از بین رفت و جای خود را به یک گسست بنیادین داد.

■ مسأله پسا مدرنیسم رابطهٔ میان بازنمایی و واقعیت است.

دگرگونیِ جایگاه فرهنگ تا حد خرده‌نظامی در ساختار اجتماعی امروزی، همان‌قدر در پیدایش نیاز به انگارهٔ پسامدرن نقش داشته است که دگرگونی‌های درونی فرهنگ. جیمسن روش کنونی تولید را پسامدرن می‌نامند.[۱۰] روش تولید پسامدرن (یا منطق درونی‌ترِ ساختار اجتماعی ویژه‌ای که سرمایه‌داری واپسین شناسانندهٔ آن است) خود را در فرهنگ پسامدرن و در شکل‌های فرهنگی آن آشکار می‌کند. (در فیلم، ادبیات، نقاشی و غیره). این امر نتیجه کارکرد «ناخودآگاه سیاسی» یا به گفتهٔ بهتر «ناخودآگاه ژئوپلیتیک» است. (درک جهان در پایان قرن بیستم دیگر نه از طریق اصطلاحات حکومت‌های ملیِ پایان قرن نوزدهم، بلکه بیشتر در متن یک نظام جهانی امکان‌پذیر است). پس آنچه که شکل‌های فرهنگی معاصر عرضه می‌کنند، در عمل همان تمامیت اجتماعی است. از آنجا که این تمامیت حضوری تجربی و ملموس ندارد نظام پیچیدهٔ جهانی را آشکار می‌سازند: مقولهٔ پارانویا یا اسکیزوفرنی و مقولهٔ تولید مکانیکی[۱۱]. مقولهٔ اسکیزوفرنی خود را در جریان مداومِ تولید طرح‌ها و تدارک توطئه‌ها (دسیسه چینی‌ها)[۱۲] به‌ظهور می‌رساند. جیمسن این منطق دسیسه را همچون تمثیلی مناسب برای (پارانویایِ) نظام جهانی و بغرنج پسامدرن توصیف می‌کند. چرا که منطق دسیسه چینی و شیوهٔ تولید پسامدرن، هر دو شبکه‌هایی نامرئی را شکل می‌دهند که ذاتاً بی‌پایان‌اند. یکی از مشخصه‌های نهادین این دو، انگیزش احساس اسکیزوفرنی یا آشفتگی ذهنی است. موضوع دیگری که منطق سرمایه‌داری واپسین را آشکار می‌سازد، بازتولید مکانیکی[۱۳] می‌باشد. نظام جهانی کنونی به هیچ‌روی بدون انگاره‌ای از تکنولوژی قابل تصور نیست و بخش اعظم آن ساخته و پرداختهٔ تکنولوژی‌های بازتولیدی است (ضبط کننده‌های نواری، کامپیوتر و

۲. شگردهای به‌کار رفته توسط سینماگران

جیمسن از دریچهٔ جهان‌بینی خود به بررسی دقیق این نکته می‌پردازد که چگونه سینماگران امروزی موفق می‌شوند احساس پسامدرنِ آشفتگی یا اسکیزوفرنی را در تماشاگران زنده کنند.

آشفتگی در سامان مکانی و گذار زمانی[۱۷]

رسانه‌ها و ابزارهای سریع جابه‌جایی، از دنیای ما یک «دهکدهٔ جهانی» ساخته‌اند MCLuhan. فرافضایِ تازهٔ پسامدرنیسم نه تنها دربردارندهٔ نفی کامل فاصله است، بلکه به معنای سیر مانیِ فضاها و پرکردن کامل خلاءها نیز هست. یکی از نخستین امکان‌ها برای بازنمایی سویه پریشیِ فضای اشباع شده از طریق هنر پسامدرن و به‌طور مشخص از طریق فیلم، عبارت

■ جیمسن فراگرد اقتصادی را که در نتیجه آن کالای فرهنگی شکل می‌گیرد وجه اصلی نمی‌داند، بلکه آن فرایند درونیِ روانشناسانه‌ای را که به تولید و پذیرش کالاهای فرهنگی می‌انجامد، عامل اصلی می‌داند.

■ جیمسن دو موضوع را مورد توجه قرار می‌دهد که به‌طور تمثیلی هستهٔ نظام پیچیدهٔ جهانی را آشکار می‌سازند: مقولهٔ پارانویا یا اسکیزوفرنی و مقولهٔ تولید مکانیکی.

است از نمایش آشکار یا مستقیم ابزارهای جابه‌جایی، ابزارهای رسانه‌ای، شبکه‌های کلان تردد و امثال آن. امکان دیگر اشاره به افراط دیالکتیک نزد ابزارهای انتقال است. مصنوعات تکنولوژیکی یاد شده در واقع یافته‌های مرحلهٔ دوم سرمایه‌داری‌اند که بازنماییِ آنها پیش‌تر نیز در سینمای مدرن کاربرد داشته است. اگر چه این مصنوعات در سینمای مدرن به عنوان نشانه‌های دیداریِ سرعت و انرژی به‌کار برده می‌شدند تا انگارهٔ پیشرفت را نمادسازی کنند، اکنون کارشان در سینمای پسامدرن شکل دادن به علامتی است که فروریختگی فضایی (نفی فاصله) را در گسترهٔ پسامدرن هشدار می‌دهد. به بیان دیگر این مصنوعات فرامکانِ پَسامدرن را نمادسازی می‌کنند.[۱۸] امکان دوم برای بازنمایی سویه پریشی ناشی از فضای اشباع شده در همجواری مکان‌های بی‌شمار نهفته است: انبوهی از نماهای داخلی در برابر شمار متنوعی از نماهای شهری و چشم‌اندازهای طبیعی گذارده می‌شوند و انسان پسامدرن به یاری حرکت‌های سریع و بیانگر دوربین تلاش می‌کند گونه‌ای هراس از زندانی‌شدن[۱۹] را برتابد و به فضاهای باز، قدرتی نامعمول اعطا کند. اگر در سینمای واقعگرا و مدرن، فضاها و مکان‌ها تا حدممکن خلاصه و خنثی می‌شدند تا روال طبیعی داستان را بر هم نزنند، در سینمای پسامدرن فضا و مکان تبدیل به عوامل اصلی شده‌اند و نقش طبیعی آنها به عنوان پس‌زمینه از آنها سلب شده است.[۲۰]

دستکاری‌ها و تغییرات «زمانی» در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی و ناهمزمانی[۲۱] به خود می‌گیرند؛ به‌گونه‌ای که لایه‌های زمانی گوناگون در هم می‌آمیزند.[۲۲] آشفتگی در گذار زمانی همچنین از طریق نشان دادن غم غربت یا نوستالژی برآورده می‌شود. نوستالژی به معنای بازگشتی دردناک به جانب مقصدی، و تمنایی پرسوز و گداز نسبت به چیزی است که در زمان و مکانی دور از دسترس قرار گرفته است. این سبک بازنگر با تبدیل گذشته به مکانی امن و آسوده، نسبت به تهدیدهای دنیای جدید واکنش نشان می‌دهد.[۲۳] فیلم‌های نوستالژیک به‌طورکلی فیلم‌هایی دربارهٔ گذشته‌اند و در صحنه‌هایی از گذشته نیز وقوع می‌یابند. اما نمونه‌هایی از فیلم‌های نوستالژیک نیز وجود دارند که در صحنه‌های امروزی اتفاق می‌افتند و در عین حال حس گذشته را زنده می‌کنند.[۲۴] اینجاست که گونه‌ای «گذشتهٔ جاودان» به وجود می‌آید که آن را می‌توان در بستر صحنه‌ای امروزی یا صحنه‌ای از آینده جای داد. فراموش کردن عدم تداوم میان گذشته و حال، درست آن چیزی است که آشفتگیِ گذار زمانی را ممکن می‌سازد.

آشفتگیِ ساختار داستانی

شناخت گریزیِ نظام پیچیدهٔ جهانی را همچنین می‌توان به کمک ساختارهای گیج‌کنندهٔ داستانی به تماشاگر القا کرد: توطئه در توطئه، جاسوسی خصوصی در دل جاسوسی عمومی، شخصیت‌هایی با نقش‌های تعویض شونده و متغیر، توطئه‌هایی که خود باعث دسیسه‌چینی‌های تازه‌ای می‌شوند و ترفندهای دیگری از این دست. احساس موردنظر زمانی برانگیخته می‌شود که تماشاگر دیگر قادر به دنبال کردن سرنخ در هم پیچیدهٔ داستان نیست و نمی‌داند که شخصیت‌ها به کدام جبهه تعلق دارند یا روابط درون‌گروهی آنها چگونه است. اینجاست که تماشاگر دیگر نمی‌تواند حقیقت درونی نظام پیچیده را دریابد.

آشفتگی در بازنمایی

شگرد سوم برای نمایش هستهٔ نظام پیچیدهٔ جهانی، آشفتگی در بازنمایی است: از یکسو با جابه‌جایی نقش بازیگران و از سوی دیگر با گسترش دامنه‌های متن. سرچشمهٔ سینمای پسامدرن را می‌توان در الگوی قراردادی داستان کارآگاهی جست‌وجو کرد (دَوَرانی حول مثلث کارآگاه، جنایتکار و قربانی). این الگو از زمینهٔ اصلی‌اش جدا شده با روایت پسامدرن تطبیق داده می‌شود. بدین‌ترتیب نقش‌های سه گانهٔ یاد شده را می‌توان همگانی ساخت: قربانی دیگر یک فرد واحد نیست، بلکه همه قربانی‌اند. قاتل دیگر منفرد نیست، بلکه شبکه‌ای است که در همه جا حضور دارد. کارآگاه دیگر یک مأمور ویژه نیست، بلکه کسی است که پیشامد، او را بر این کار گمارده است. ناهمسازی ذاتی و به رسمیت شناخته شدهٔ سه شخصیت تشکیل‌دهندهٔ مثلث را می‌توان نادیده گرفت و نقش‌های جداگانهٔ آنها را جایگزین یکدیگر کرد («خوب‌ها» بد می‌شوند و «بدها» خوب). این امر می‌تواند با چنان سرعتی روی دهد که دیگر فرصتی برای مرزبندی میان عوامل قراردادی باقی نماند.

جایگزینی مداوم نقش‌ها به دَوَران

■ **جیمسن بر این عقیده است که توسط یک نظریهٔ توطئه و از طریق نگاره‌پردازیِ تکنولوژی پیشرفته، می‌توان به بهترین شکل، نظام جهانی سرمایه‌داری واپسین یا روش تولید پسامدرن را به نمایش گذاشت.**

طرح و توطئه می‌انجامد: توطئه‌ها و دسیسه‌های جدید از بطن توطئه‌های پیشین سردر می‌آورند و خود نمونه‌های تازه‌ای را می‌آفرینند. بدیهی است که داستان همچنان پیچیده‌تر و گیج‌کننده‌تر می‌شود.[۲۵] ایجاد آشفتگی در بازنمایی همچنین از طریق گسترش دامنه‌های متن امکان‌پذیر است. بدین مفهوم که فیلم این امکان را به ما می‌دهد تا از افق‌های گوناگون بدان بنگریم. دیگر نمی‌شود تعیین کرد که ما در یک فیلم واحد با چه نوع مشخصی از موضوعات سیاسی، فرهنگی، اقتصادی یا اخلاقی سروکار داریم: فیلم پسامدرن دربرگیرندهٔ کل زندگی اجتماعی پسامدرن است؛ تمامیتی که در آن خرده نظام‌های گوناگون با هم گره خورده‌اند. بدین‌ترتیب می‌توان از سینمایی «بدون موضوع» سخن گفت.[۲۶]

پایانی ناممکن

روایت پسامدرن قادر به یافتن پایان خود نیست. جیمسن ناممکن بودن پایان در سینمای توطئه را نکته‌ای ملازم با مسألهٔ تمامیت اجتماعی می‌داند. درست همان‌طور که ساختار پیچیدهٔ پسامدرن با چشمان غیرمسلح قابل مشاهده نیست، «پایان» فیلم نیز ناپیداست. ما هیچ‌گونه توضیحی دربارهٔ گره‌گشاییِ طرح و توطئهٔ داستانی دریافت نمی‌کنیم و با پرسش‌های بی‌شمار و احساس سردرگمی شدید سینما را ترک می‌کنیم. از این‌رو بهتر است که به جای صحبت از «پایان» در سینمای پسامدرن از «بند آمدگیِ» آن سخن بگوییم؛ درست همان‌طور که از «مکان نگاری شناختی» نظام پیچیدهٔ جهانی سخن می‌گوییم و نه از دریافت کامل آن.[۲۷]

از دید جیمسن آنچه که در ظاهر شکست ساختاری سینمای پسامدرن پنداشته می‌شود: شناخت گریزی گذارزمانی و آرایش مکانی، پیچیدگی ساختار داستانی، آشفتگی در بازنمایی و ناممکن بودن پایان یک کامیابی و موفقیت به‌شمار می‌آید. نظام جهانی پسامدرن به وضوح پندارگریز و نمایش‌ناپذیر است. کاستی‌های ساختاری، شکلی و درونمایه‌ای سینمای پسامدرن نیز دقیقاً آن عواملی هستند که بیان سردرگمی ناشی از تمامیت اجتماعی پسامدرن را ممکن می‌سازند. بدین‌ترتیب فرد پسامدرن، غیرعملی بودنِ «مکان‌نگاری شناختی» را در سینمای پسامدرن به همان نحوی تجربه می‌کند که در زندگی روزمره با آن سروکار دارد. به همین دلیل جیمسن شکست (هدفمندِ) ساختاری را بهترین راه‌حل برای بازنمایی نظام پیچیدهٔ جهانی سرمایه‌داری واپسین یا روش تولید پسامدرن می‌داند.

۳. اندام در سینمای پسامدرن

در دوران سینمای خاموش، اندام انسانی سرآمد عناصر تصویری بود. شکل‌های بیانی غیرشفاهی به‌طور کامل در این دوره به کار گرفته می‌شدند. به دیگر سخن، میدان عمل به‌گونه‌ای باز بود که اندام انسانی با آزادی و گویایی بسیار بر پرده ظاهر می‌شد. در دوران سینما مدرن، بدن انسان قربانی عاملی مهارکننده و سانسورگر شد:

The Production Hays Code Administration که بیشتر به Hays-Code شهرت داشت. این نام نظامی خودسانسورگر بود که از دههٔ سی تا میانه‌های دههٔ پنجاه میلادی در هالیوود اعمال می‌شد. در کنار خشونت و موارد سیاسی، کنترل هر آنچه که به بدن انسان ربط پیدا می‌کرد در دستور کار این نظام قرار داشت. بذل توجه به اندام انسانی در سینمای مدرن تنها زمانی مجاز بود که زمینهٔ داستانی آن را توجیه می‌کرد (مثل نقش کارگر یا ملوان) یا در مواردی که لازم بود دنیای تخیلی فیلم چهره‌ای واقعگرایانه به خود بگیرد (برای مثال در صحنه‌های شرقی یا در مواردی که سرخپوستان ظاهر می‌شدند: این بدن «دیگران» بود که نشان

■ **رسانه‌ها و ابزارهای سریع جابه‌جایی، از دنیای ما یک «دهکدهٔ جهانی» ساخته‌اند. فرافضایِ تازهٔ پسامدرنیسم نه تنها دربردارندهٔ نفی کامل فاصله است، بلکه به معنای سیری در فضاها و پرکردن کامل خلاءها نیز هست.**

داده می‌شد). [۲۸]

برخلاف آنچه رفت، در سینمای پسامدرن می‌توان از «زیبایی شناسیِ رستاخیز بدن» سخن گفت.[۲۹]

امروزه تأکید بر بدن در هر فیلمی قابل مشاهده است، اما بعضی از ژانرها بیشتر از دیگر انواع فیلم بر بدن تأکید می‌کنند. در این ژانرها توجه به وضوح بر اندام بازیگران متمرکز می‌شود که نتیجه‌اش تشدید برانگیختگی در تماشاگران است. لیندا ویلیامز این‌گونه فیلم‌ها را «ژانرهای بدن» می‌نامد.[۳۰] فیلم‌های پورنوگرافی، ترسناک و ملودراماتیک هر یک به سهم خود حجم اغراق‌آمیزی از سکس، خشونت و احساسات را به معرض نمایش می‌گذارند. این‌گونه زیاده‌روی‌ها هستهٔ اصلی تأثیرات هیجانی ناشی از ژانرهای فوق را تشکیل می‌دهند! اما فراتر از آن بیانگر مسائل فرهنگی مشخصی هستند.[۳۱] خدشه‌دار شدنِ بدن استعاره‌ای عالی برای بی‌اطمینانی و سردرگمی پسامدرن است. در قیاس با آشفتگی زمان و مکان، بر آشفتگیِ بدن بی‌واسطه‌تر حس می‌شود و به همین دلیل بهتر می‌تواند برانگیزانندهٔ هیجانات جسمانی و احساس سردرگمی باشد. هر فردی بدن خود را همچون آخرین منشأ امنیت و آخرین عامل اطمینان می‌داند. هنگامی که این آخرین پناهگاه نیز مورد حمله قرار گیرد، دیگر به هیچ‌چیز نمی‌شود اطمینان کرد.

سینمای پسامدرن برای نمایش برآشفتگی اندام و سردرگمی موجود پیرامون آن، چند امکان شکلی را در دسترس دارد. یکی از نخستین امکانات برای بیگانه‌سازی اندام نسبت به کارکرد معمول اجتماعی آن، شگردی است که «تزیین گرایی روشمندِ»[۳۲] سینمای پسامدرن نامیده می‌شود: نوعی استفادهٔ وسواس‌آمیز یا مبتنی بر اجبار درونی از سبک نمای بسته و همچنین بازی با قاب‌بندی به نحوی که بر تماشاگر تأثیری

■ اگر در سینمای واقعگرا و مدرن، فضاها و مکان‌ها تا حدممکن خلاصه و خنثی می‌شدند تا روال طبیعی داستان را بر هم نزنند، در سینمای پسامدرن فضا و مکان تبدیل به عوامل اصلی شده‌اند و نقش طبیعی آنها به عنوان پس‌زمینه از آنها سلب شده است.

■ دستکاری‌ها و تغییرات «زمانی» در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی و ناهمزمانی به خود می‌گیرند.

سویه پریشنده و کلاستروفوبیک [۳۳] ایجاد کند (در کنار آن می‌توان حرکات بیانگر دوربین را در فضاهای داخلی در نظر گرفت که آشفتگی مشابهی را به وجود می‌آورند). دوربین، شخصیت‌ها را از نزدیک مورد تجسس قرار می‌دهد که در نتیجهٔ آن، حالات چهره جنبهٔ شخصی و وجه انسانی خود را از دست می‌دهند. به علاوه سبک نمای بسته، با نزدیک آوردن بیش از اندازهٔ چهره‌ها، احساس ناخوشایندِ ناشی از آمیزش ناخواستهٔ جنسی را می‌تواند به همراه داشته باشد. از سوی دیگر سبک نمای نزدیک این ذهنیت را تداعی می‌کند که دیگران (به ویژه آنهایی که در دسیسه‌ها دست دارند) همواره نزدیک‌تر از آنند که ما تصورش را می‌کنیم. پس دیگر جایی برای پنهان شدن نیست، چه در فیلم و چه در نظام جهانی پسامدرن. [۳۴] گام بعدی در فرآیند بیگانه‌سازی بدن، «نفوذ یا رخنه» در آن است. دوربین دیگر نه بر جسم برونی، که بر مواد و اندام درونی (گوشت، خون، استخوانبندی و غیره) متمرکز می‌شود. بدن این‌بار نیز همچون در سبک نمای نزدیک از انسانیت و عواطف‌اش تهی می‌گردد، تا جایی که ما دیگر قادر به همذات پنداری با شخصیت‌های فیلم نخواهیم بود. آنچه بر جای می‌ماند مشتی گوشت و استخوان است که فاقد هرگونه ارجاعی به آن واقعیتی است که می‌شناسیم.[۳۵] روش سوم برای عبور از مرز میان محدودهٔ انسانی و غیرانسانی، «در همگذاری بدن و تکنولوژی» است که تغزل زیست ـ فن‌شناسانه [۳۶] نیز نامیده می‌شود. تصویر بدن در این فرایند به‌طور نیمه دیجیتال ساخته و پرداخته می‌شود و در نتیجه تا حد زیادی از مبنای جسمی‌اش جدا می‌گردد. بدین‌ترتیب اندام‌ها دیگر الزاماً نشان‌دهندهٔ شکل‌های واقعی انسانی نخواهند بود و یکی شدن آنها با شکل‌های تکنولوژیک ماهیتشان را مخدوش می‌سازد.

سینمای پسامدرن همچنین می‌تواند از نظر محتوایی تصویری آشفته و پریشان‌کننده از بدن ارائه دهد. ما در اینجا سه شیوهٔ بازنمایی بدن را از یکدیگر تفکیک می‌کنیم که هر یک برآشفتگیِ بدن و سردرگمی دربارهٔ آن را به روش خاص خود منعکس می‌سازند.[۳۷]

ـ در دههٔ هفتاد "Bodyhorror"[۳۸] خود را تا حد یکی از ژانرهای وحشت گسترش داد و ویران‌سازی بدن را به اوج رسانید.[۳۹] از آن زمان تاکنون ژانر Bodyhorror تمام خرده ژانرهای وحشت را تحت‌تأثیر قرار داده است. امروزه در سینمای وحشت دیگر اجتماع آن‌گونه نیست که مانند سال‌های پنجاه و در واکنش به جنگ سرد هدف حمله واقع می‌شد (اغلب توسط موجودات فرازمینی)، بلکه اکنون بدن به مفهوم منفرد آن، مورد حمله قرار می‌گیرد. هدف Bodyhorror برانگیختن هیجانات

جسمانی از طریق نشان دادن بدن در غیرعادی‌ترین حالت‌های ممکن، از جمله حالات جنسی است. یکی از شاخصه‌های مشترک این‌گونه فیلم‌ها نیز تکیه کردن آنها بر دلالت‌های جنسی می‌باشد؛ جنسیتی که به از هم گسیختگی بدن و یا به دگردیسی آن می‌انجامد.[۴۰] فیلم‌های خونین[۴۱] خرده ژانر دوم را در سینمای وحشت تشکیل می‌دهند که هدف از آنها کماکان تحریک حسیِ تماشاگران است اما این‌بار با استفاده از خشونت جسمی. شعار این است: «هرچه خونین‌تر، بهتر». ناخوشایندی در اینجا به هنجار بدل شده است. در هردوی این خرده ژانرها، شخصیت‌ها پیکره‌هایی هستند واقعی اما مسخ شده، با چشمانی از حدقه در آمده و دهان‌های چاک خورده که براساس اجباری درونی، نسبت به هر آنچه که توسط بدن می‌تواند دفع یا جذب شود، احساس تمایل نشان می‌دهند. شخصیت‌ها در واقع همان اندام‌ها هستند؛ انبوهی گوشت و استخوان که کنش اصلی آنها در «کش و واکش‌های تشنج‌آمیز»[۴۲] تولد، انزال و مرگ خلاصه شده است. بدن‌هایی که به نمایش در می‌آیند، بدن‌هایی فاقد «سازماندهی»اند و هرگونه انضباطی را نفی می‌کنند. تمام مقررات تحمیلی اجتماعی (در خصوص روابط جنسی و آزار جسمی) بدین‌ترتیب لغو می‌شوند. این اندام‌ها در واقع سوژه‌های مالیخولیایی پسامدرنی هستند که تمنای درونی‌شان، تجربهٔ «لذت‌های شدت یافته» و احساس خلسه است.

■ در دوران سینمای خاموش، اندام انسانی سرآمد عناصر تصویری بود و شکل‌های بیانی غیرشفاهی به‌طور کامل در این دوره به کار گرفته می‌شدند. به دیگر سخن، میدان عمل به‌گونه‌ای باز بود که اندام انسانی با آزادی و گویایی بسیار بر پرده ظاهر می‌شد.

■ سینمای پسامدرن برای نمایش برآشفتگی اندام و سردرگمی موجود پیرامون آن، چند امکان شکلی را در دسترس دارد.

ـ فیلم‌های پسامدرن از یکسو بدن‌هایی را به ما نشان می‌دهند که بر جنسیت خود تأکید می‌ورزند و از سوی دیگر بدن‌هایی را که دو جنسی‌اند. نوع اخیر نقش‌هایی را در برمی‌گیرد که وجوه مرسوم شخصیت مردانه (شجاع، باهوش، حمایتگر) را به همان میزان در خود دارند که وجوه سنتی زنانه را (شهودی، عاطفی، مادرانه). در مقابل، سینمای پسامدرن بدن‌هایی را نیز نشان می‌دهد که بر تک جنسی بودن خود پای می‌فشارند. تصویر قهرمان روئین‌تن مرد، به ویژه در فیلم‌های پر زدوخورد و در ژانر وحشت، همچنان جایگاه خاص خود را حفظ کرده است. اما این اشخاصِ لبریز از عضله درست مانند شخصیت‌های دوجنسی، هجوآمیز بودنِ روش به تصویر کشیدنِ «مردانگی» را آشکار می‌سازند.[۴۳] گونه‌ای بازی با مفاهیم «مردانگی» و «زنانگی» که در جریان آن، آنچه که طبیعت هویت مردانه و زنانه نامیده می‌شود، مورد تمسخر قرار می‌گیرد. چرا که فرایند شکل‌گیری هویت مذکور در جامعهٔ ما، تا حد زیادی متأثر از نوع کار بدنی و جریان مصرف محصولات گوناگون است. اینجاست که بدن‌های دوجنسی و تک جنسی مردانه یا زنانه در فیلم‌های پسامدرن، هجویه‌ساز جامعهٔ مصرفی و فرهنگ بدن می‌شوند، که خود بسترهای شکل‌دهنده به این مردانگی‌ها و زنانگی‌ها هستند.

ـ وجه سوم، عدم اطمینانی است که تمامی عرصه‌های سینمای پسامدرن را در برگرفته است. در عین حال نمونه فیلم‌هایی هم وجود دارند که نوع متمایزی از عدم اطمینان را مورد بحث قرار می‌دهند و هراس از عامل تهدیدگر معینی را منعکس می‌سازند که هدف آن نفوذ به داخل بدن است.[۴۴] به عنوان مثال ترس از بیماری‌های مسری رجلی و ترس از ویروس‌ها خود را در آنچه که به فوبیِ سرطان معروف است بروز می‌دهند. در فیلم‌های بسیاری این تصویر سرطانی حضوری ضمنی دارد. اما در ژانر وحشت از آن به غایت بهره‌برداری می‌شود، تا جایی که دگردیسی‌های جسمی حالت رخدادی معمولی و پیش پا افتاده را به خود می‌گیرند. این دگردیسی ها تنها به وجه ملموس بدن محدود نمی‌شوند، بلکه ممکن است به گونه‌ای باشند که روان را نیز در بر بگیرند.[۴۵] تکنوفوبی یا وحشت از اینکه عامل تهدیدگر با کمک تکنولوژی‌های پزشکی به داخل بدن نفوذ کنند (تهدیدگر دوم بدن) پدیدهٔ دیگری است که در سینمای پسامدرن بازتاب یافته است. معمولاً تکنولوژی‌های جسمی یادشده با فراگرد بازتولید نیز مناسبت دارند.[۴۶]

نتیجه‌گیری

این بررسی تلاشی بود برای تحلیل سینمای پسامدرن به عنوان یکی از مهمترین شکل‌های بیانی فرهنگ امروزی و همچون «فرآوردهٔ» جامعهٔ پسامدرن. از آنجا که اسکیزوفرنی و سردرگمی فراگیر، شاخصه‌های پسامدرنیتهٔ زیبایی شناسانه هستند، طبیعی است که در پسامدرنیسم یا جریان هنری حاکم بر فرهنگ پسامدرن نیز انعکاس یابند. سینمای پسامدرن برانگیزانندهٔ احساس سردرگمی و عدم اطمینان یاد شده است. به نظر فردریک جیمسن، روش تولید پسامدرن از طریق فعالیت «ناخودآگاه سیاسی»[۴۷] می‌تواند خود را در شکل‌های فرهنگی پسامدرن (از جمله فیلم) بیان کند. از نظر او یک نگرهٔ

توطئه از راه نگاره‌پردازی تکنولوژی‌های پیشرفته قادر خواهد بود نظام جهانی و پیچیدهٔ سرمایه‌داری واپسین را به خوبی به نمایش بگذارد. اما چون «مکان نگاری شناختی» در جامعهٔ پسامدرن امکان‌ناپذیر است، فیلم‌های پسامدرن نیز فیلم‌هایی هستند که در آنها این امر تحقق نمی‌یابد. در ادامه، این نظر را مطرح کردیم که اندام انسانی (پس از محوشدن آن در مدرنیته) رستاخیز خویش را در سینمای پسامدرن باز می‌جوید. سینماگر پسامدرن در مواجهه با بدن رویکردی پرسشگرانه برمی‌گزیند و به جست‌وجوی روش‌هایی می‌پردازد تا بتواند عدم اطمینان اجتماعی را در خصوص چیستی بدن بازگو نماید.

همان‌طور که در مقدمه اشاره کردیم، از عمر سینمای پسامدرن مدت زیادی نگذشته است و حجم متون تحلیلی پیرامون آن هنوز محدود است. ما در این نوشتار توجه خود را بر چند سویه از سینمای پسامدرن معطوف ساختیم. اما هنوز به پژوهش بیشتری نیاز هست تا بشود تعیین کرد که سینمای پسامدرن تا چه حد و چگونه در تکمیل ملاک‌های پسامدرنیسم به عنوان سبک هنری نقش داشته و خواهد داشت.□

پی‌نویس‌ها:

۱. ما در طبقه‌بندی‌مان از مفاهیم بر (۱۹۷۷) Calinescu تکیه می‌کنیم که برای اولین‌بار پسامدرن بودنِ جامعه را به این سه بخش تقسیم کرد: پسا مدرنیتهٔ اجتماعی اقتصادی، پسامدرنیته زیبایی شناسانه و پسامدرنیسم.

2. Esthetische Postmoderniteit

3. Chizofrenie & Desorientatie

4. Realiteit & Representatie

5. Lash, Scott (1990), Sociology of Postmodernism: 11-15

۶. فیلسوف Althusser, Louis(1918-1990) فیلسوف نومارکسیستِ (neomarxist)فرانسوی. م.

7. Jameson, Fredric (1981), The Political Unconscious: 23-58

8. Interpretatieve & Representatieve...

9. Jameson, F. (1991), Postmodernism, or the cultural logic of Late capitalism: 4-5

10. Jameson, F. (1988), Postmodernism and consumer culture: 28

11. Jameson. F. (1988), Cognitive mapping: 356

12. Conspiracies

13. Mechanische Reproductie

۱۴. پی‌نوشت ۹، صص ۷-۳۶.

15. Figuratie

۱۶. پی‌نوشت ۹، ص ۳۸.

۱۷. کلمهٔ «آشفتگی» به جای کلمهٔ هلندی Verwarring به کار رفته است که بیشتر به معنای سردرگمی یا گیج‌کنندگی است و نه به مفهوم بی‌نظمی.

۱۸. برای مثال در فیلم Three days of the condor ساختهٔ سیدنی پولاک (۱۹۷۵)، خطوط و کابل‌های تلفن برای نشان دادن تمامیت اجتماعی به کار برده می‌شوند. خطوط تلفن به علاوه تمثیلی هستند برای انگارهٔ یک جهان سری زیرزمینی (دسیسه) همچون جایگزینی برای خیابان‌ها و ساختمان‌های دنیای مشهودِ روابط اجتماعی، پولاک بدین‌صورت نسبت به مکان نگاری شناختی موجود (اگر چه پارانویید)، واکنش نشان می‌دهد.(Jameson, F. (1992), The geopolitical aesthetic: 13-15)

19. Claustrofobisch effect

۲۰. برای مثال پاکولا در «تمام مردان رئیس‌جمهور» آسهٔ مفباس را به‌کار می‌گیرد تا تماشاگر را از یک جسم ریز متوجه جسمی عظیم بکند. او ما را از بسیار کوچک (تکه‌کاغذی در سالن مطالعه) به سوی بسیار بزرگ (گنبد غول‌آسای ساختمان) می‌برد. پاکولا بدینسان می‌کوشد از سد ناممکن بودن انگارهٔ تمامیت گذر کند و به شیوهٔ خود تمامیت نامرئی اجتماعی را در معرض تماشا بگذارد. (کتاب یاد شده در پی‌نوشت ۱۸، صص ۹-۷۳).

21. Anachronismen & non-synchroniciteit

۲۲. پی‌نوشت ۱۸، صص ۱۲-۱۳.

23. Friedberg, Anne (1993), Window Shopping: Cinema and the Postmodern: 188

۲۴. بدین‌گونه داستان فیلم Body heat ساخته Kasdan در فضای یک مستعمرهٔ کوچک مستعمرهٔ کوچک گنجانده شده است تا فیلم بتواند از مشخصه‌های تداعی‌کنندهٔ دنیای عینی سرمایه‌داری واپسین چشم‌پوشی کند. بیشتر اشیاء فنی (مثل خودروها) ساختهٔ دهه هشتاد هستند، اما فیلم تلاش می‌کند تا جای ممکن مضامین امروزی را از حیطهٔ دید خارج سازد، به نحوی که ما امکان تصور داستان را در زمانی نامشخص داشته باشیم. (پی‌نوشت ۱۰، ص ۲۰-۱۸).

۲۵. پی‌نوشت ۱۰، ص ۴-۳۳، ۲۲

۲۶. کتاب یاد شده در پی‌نوشت ۱۸، ص ۶-۲۴

۲۷. پیشین، ص ۳۱.

28. DeKuyper, Eric (1993), De verbeelding van het mannelijk lichaam: 43-9

29. "Aesthetic of the reduction to the body">Jameson, F. (1990), Signatures of the visible: 147-9

30. Film body genres

31. Williams, Linda (1991), Filmbodies: gender, genre and excess>Film Quarterly, vol 44 (4), 2-12

۳۲. به زبان هلندی Stilistisch Manierisme و به انگلیسی Stylistic Mannerismeمانریسم: سبکی هنری مربوط به قرن شانزدهم میلادی که با تصنع و تزیین اغراق‌آمیز همراه بود. م.

۳۳. Claustrofobischتوأم با احساس وحشت بیمارگونه از حبس شدن در فضاهای بسته. پیشتر در این متن «هراس از زندانی شدن» ترجمه شده است. م.

۳۴. کتاب یاد شده در پی‌نوشت ۱۸، ص ۶-۶۵

35. Dwoskin, Stephen (1993), Het experimentele filmlichaam: 44-5

36. Biologisch-technologische lyriek

۳۷. ما بنا را بیشتر بر بازنمایی اندام در «ژانر بدن» می‌گذاریم؛ تحت این فرض که ویژگی‌های یکسانی در کلیت سینمای پسامدرن قابل مشاهده‌اند، هر چند در شکل‌های کمتر افراطی.

۳۸. به دلیل فقدان معادل فارسی مناسب، واژهٔ اصلی ذکر شده است: گونه‌ای فیلم ترسناک که در آن بدن انسان مورد تهدید قرار می‌گیرد.م.

۳۹. یکی از نخستین معرفان این شیوه سینماگر کانادایی David Cronenberg بود.

40. Williamson, Judith (1993), Deadline at dawn.. Film criticism 1980-1990: 305-6

41. Splattermovies & slashermovies

42. Spasmen

43. Tasker, Yvonne (1993), Spectacular bodies. Gender, genre and the action cinema 111

44. body invader > Kroker, Arthur & Marilouise Kroker (1988), Theses on the disappearing body in the hyper-modern condition: 20-34

۴۵. بدین‌گونه شخصیت اصلی در فیلم The Fly ساختهٔ Cronenberg(1986) نه تنها از لحاظ ظاهری تبدیل به یک حشره می‌شود، بلکه هشیاری انسانی‌اش را نیز از دست می‌دهد.

۴۶. در فیلم The brood ساختهٔ Cronenberg انداموارههای بازتولیدی عیناً به تصویر در می‌آید: شخصیت اصلی کیسه‌ای از بدن خود آویزان کرده است که از درون آن کودکان خشم خود را به دنیا خواهد آورد.

47. Political unconscious