پسامدرنیسم در سینما

سوزان هیوارد، ترجمهٔ مازیار اسلامی

این اصلاح برای نخستین بار در دههٔ ۱۹۶۰ میلادی وارد گفتمان (Discourse) انتقادی شد. مفهوم کلی آن، همان‌گونه که خواهیم دید، نقطه مقابل مفهوم مدرنیسم، بخصوص در آخرین بیانیه مدرنیسم یعنی ساختارگرایی است. به همین دلیل اصطلاح پسامدرنیسم به شکل اجتناب‌ناپذیری تداعی‌کننده مفهوم پساساختارگرایی است که ارتباط درونی خاصی نیز با آن دارد. اگرچه دومفهوم مدرنیسم و پسامدرنیسم به شکل مسالمت جویانه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند، بسیاری از منتقدان معتقدند که اصطلاح پسامدرن به دورهٔ بخصوص دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، دلالت می‌کند، یا به تعبیری به دوره‌ای که جریان انتقادی پساساختارگرایی نیز به آن تعلق دارد.

به همین دلیل ارائهٔ تعریفی دقیق از پسامدرنیسم مشکل است. چراکه می‌توان آن را به شیوه‌های گوناگونی تعبیر کرد. البته این تعابیر و خوانشها به هیچ وجه متناقض نیستند بلکه بر اساس موقعیت و جایگاه متفکر، نویسنده یا نظریه‌پردازی خاص، شکلهای متنوعی یافته‌اند و این بیش از هر چیز در کثرت‌گرایی ذاتی پسامدرنیسم ریشه دارد که ساختارهای سرکوب شده و فراموش شده ساختارگرایی و مدرنیسم را احیا کرده است. به همین دلیل، یعنی کثرت‌گرایی است که پسامدرنیسم با پساساختارگرایی مشابهت می‌یابد. پساساختارگرایی به مشکلات و پرسشهای برآمده از مدرنیسم و همچنین نظریه‌های وابسته به آن، می‌پردازد و به همین دلیل در برابر آن موضعی انتقادی می‌یابد. پسامدرنیسم را باید همچون شرایطی

تاریخی درک کرد که حاوی طنینها و بازتابهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای است. این طنینها که بر اساس جایگاه نویسنده یا نظریه‌پرداز تفسیر می‌شوند، بازتابی از ذهنیت هر چه باداباد – any thing goes – هستند. بنابراین پسامدرنیسم، به پرسش کشیدن آرمانهای مدرنیسم، همچون پیشرفت، خرد و علم است. نظریه‌پردازان مدعی‌اند که وضعیت پسامدرن، مرگ 'ایدئولوژی' را اعلام می‌کند و از سوی دیگر بدبینی جدیدی را نسبت به اعتقاد مدرنیسم به برتری جهان غرب پیش می‌کشد و مشروعیت عام در تحقق و تعین بخشیدن به ساختارهایی همچون 'جنسیت' و حمایت از هنرِ خواص در برابر فرهنگ پاپ را زیر سؤال می‌برد.

پسامدرنیسم اصطلاحی مبهم است. لیکن، التقاط گرایی‌اش ریشه در توان ضد بنیادگرایی‌اش دارد. به همین دلیل نه حاوی مفهوم مشخصی است و نه تلاشی در جهت تثبیت مفهوم می‌کند، به همین دلیل کثرات‌گرایی آن به گونه‌ای است که هم می‌توان آن را به شکل منفی و هم به شکل مثبت تعبیر کرد.

در نخستین مجموعه‌ای که درباره پسامدرنیسم منتشر شد، بسیاری از منتقدان، پسامدرنیسم را واکنشی نسبت به شکلها و اصول مدرنیسم تعبیر کردند: پسامدرنیسم بیش از هر چیز با واقعیت یکدست و وحدت یافته مدرنیسم مشکل داشت و با عقیده مدرنیسم مبنی بر مزایا و محاسن علم و تکنولوژی برای انسان معاصر به مبارزه برخاست. با این حال بسیاری از مدرنیستها نیز اعتمادشان به علم و تکنولوژی را از دست دادند. متعاقب این بی‌اعتمادی، بسیاری از نظریه‌پردازان پسامدرن نیز بدبینی مدرنیستها به علم و تکنولوژی را ادامه دادند. فردریک جیمسون معتقد است که پسامدرنیسم از یک نظر، زوالِ تمایز میان فرهنگ پاپ و فرهنگ خاص است. در واقع پسامدرن هیچ‌گاه بر سبک اشاره نمی‌کند، بلکه به مفهومی ادواری اشاره می‌کند که کارکرد آن ارتباط برقرار کردن میان ظهور مشخصه‌های صوری جدیدِ فرهنگی و ظهور نوع خاصی از زندگی اجتماعی و نظم اقتصادی است. به بیان دیگر، پسامدرنیسم، موقعیتی فرضی است میان صناعت و مقطع جدید سرمایه‌داری. این موقعیت جدید سرمایه‌داری به اشکال و عناوین گوناگونی ظهور یافته است: پساصنعتی یا جامعه پسااستعماری، مدرنیزاسیون، جامعه مصرفی و بالاخره جامعه رسانه‌ای. صناعت آن چیزی است که درون و توسط آن مقطع خاص سرمایه‌داری تولید شده باشد. نکته مهم این است که اصطلاح پسامدرن با شیوه‌ای سازگار و منطبق می‌شود که جامعه معاصر غربی به کمک آن خودش را تعریف می‌کند (یعنی در ارتباط با گذشته ـ پسااستعماری ـ و همچنین در ارتباط با عمل اجتماعی ـ مدرنیزاسیون، مصرف‌کننده و تکنولوژی ـ رسانه ـ). پسامدرنیسم برای سازگار شدن با مفاهیم غربی بر گذشته می‌نگرد و عطف به ماسبق می‌کند. با این حال شباهتی به دیگر مکاتب و آموزه‌های فکری ندارد، چراکه به پیش می‌رود و آینده را در نظر دارد. با این حال پسامدرنیسم فاقد تاریخ است، چراکه آن را رد می‌کند و سعی می‌کند همیشه در مقاطع حال بایستد و به اطراف نظر کند. از اینرو فرهنگ پسامدرن، فرهنگی ضد تاریخی است.

بر اساس این دیدگاه دوره پسامدرن از خوش‌بینی کمتری نسبت به پساساختارگرایی برخوردار است. پسامدرنیسم بیشتر به آئین (Cult) علاقه‌مند است تا نهضت. اگرچه نظریه‌پردازان آنگلوساکسون این مفهوم را همان پسامدرن یا پسامدرنیته می‌خوانند، اما نکته قابل توجه این است که در کشور فرانسه، یعنی جایی که این اصطلاح از آنجا سرگرفت، تعمداً ایسم را از این واژه حذف کرده‌اند و در عوض واژهٔ le postmoderne را به کار می‌برند. این حذف عامدانه این نکته را گوشزد می‌کند که پسامدرنیسم را نه به عنوان نهضتی جمعی، حزبی و یا گروهی بلکه به عنوان پدیده‌ای که به آئین فردی اهمیت می‌دهد، باید شناخت (البته این موقعیتی است که همه نظریه‌پردازان پسامدرن با آن موافق نیستند). این لذت‌جویی معاصر، فرهنگ زیباشناختی سمبولیستها را در پایان قرن نوزدهم ـ بخصوص در فرانسه ـ به خاطر می‌آورد. شکل The fin de siecl زمان ـ واکنشی مستقیم که به بحرانهای سیاسی، اخلاقی و روشنفکری رخ می‌دهد ـ خود را در نهیلیسم نئورمانتیکی بیان می‌کند که در آن هنرمند خاص، شمایلی آئینی می‌یابد و مرگ ایدئولوژی در آن زمان هنرمند را در یک خلاء عاطفی روحی قرار می‌دهد. این ورطه نیستی چگونه پر می‌شود؟ پاسخ، زیبایی‌شناسی‌گرایی است، هنر برای هنر است، همان رویکردی که در پایان قرن نوزدهم به ظهور فرمالیسم گرایید. به بیان دیگر تنها فرم و نه محتوا است که

می‌تواند این خلاء عاطفی را پر کند.
این رگهٔ بدبینانه نخست ریشه در مدرنیسم تراژیک و سپس فرهنگ پسامدرنیستی ضد تاریخی دارد. هر دو از تکنولوژی ضربه‌ای خورده‌اند که ساختارهای ایدئولوژیک سلطه و سرکوب پیشتر نخورده بودند. تکنولوژی مدرن اجازه داد تا ایماژهای این تکنولوژی (توسط دوربین) برای انسان معاصر ضبط و ثبت شوند. اگر چه فیلمهای ناچیزی از وقایع جنگ جهانی اول گرفته شد، با این حال فیلمهای آرشیوی به آن حد بود که هراس جنگ را نشان دهد. ایماژهای وقایع آخرالزمانی آشوویتس و هیروشیما به یک اندازه پرسشهایی حل ناشده نزد مدرنیستها و پست مدرنیستها بودند. چرا ابداع و نوآوری، که از دستاوردهای مدرنیسم است، نتایجی چنین هولناک و ویرانکننده به همراه دارد. پاسخ مدرنیسم به این پرسشهای هراس‌انگیز در بدبینانه‌ترین شکل آن این است که جهان متلاشی و فاسد شده است و امکانِ ارتباط اخلاقی انسانها در آن ناممکن است. پاسخ فرهنگ پسامدرن به این پرسشها با توجه به اختلاف نظر نظریه‌پردازان پسامدرن (بعضی از آن بینشی ضدتاریخی دارند و بعضی دیگر تنها خود را در ارتباط با گذشته می‌بینند) متفاوت است. بخش عمده‌ای به خاطر نگرش نامخالف خوانی و هموبشان، به گذشته نظر دارند و به همین دلیل دارای محصولات فرهنگی محافظه کارانهٔ منطبق با فرهنگ جاری و مرسوم هستند. در حالیکه بخش ناچیز و اندکی دارای نگرش آوانگارد و مخالف‌خوان هستند.
پسامدرن، در ارتباط با زیباشناسی فرهنگی معاصر دو جریان را باهم سازگار می‌کند. جریانی که به تاریخ نظر دارد، خود را از ورای شیوه‌گرایی و سبک‌گرایی و هنر تقلیدی (Pastiche) بیان می‌کند ـ تقلید آنچه که در گذشته رخ داده است ـ اما جریان اقلیت که بینشی ضد تاریخی دارد ـ و او به خاطر ورطه نیستی ناامید است ـ به پارودی (Parody) متمایل می‌شود و سبک، فرم و محتوا را دست می‌اندازد. (نمونه درخشانش آثار ساموئل بکت است). زیبایی‌شناسی پسامدرن، چه متعلق به جریان اصلی باشد و چه مخالف خوان، متکی به ۴ مفهومی است که دارای ارتباطی درونی با یکدیگرند: وانمودگی (simulation) که شکل تقلید یا پارودی پیدا می‌کند، بینامتنیت (intertextuality)، bricolag و پیش‌ساخت (Prefabrication). آنچه دو گرایش موجود در پسامدرنیسم را از هم جدا می‌کند این است که زیبایی‌شناسی پسامدرن مخالف خوان این مفاهیم را تجربه می‌کند در عین حال با واژگون کردن رمزگانشان آنها را نو و تازه نیز می‌کند؛ در حالی که زیباشناسی پسامدرن محافظه کار تنها این مفاهیم را تکرار و بازگو می‌کند. به همین دلیل دو تعبیر متفاوت از مفهوم نخست ـ وانمودگی ـ می‌شود: پارودی و تقلید. پارودی متعلق به قلمرو هنر مخالف خوان است. در حالیکه تقلید به نشانه وابسته است که از ژانرها و سبکهای پیشین الگوبرداری می‌کند. برخلاف پارودی، تقلید فاقد جنبه کنایی است، و به همین دلیل فاقد واژگون کنندگی مفاهیم است. هنر تقلیدی، سایه‌ای است از هنر پیشین (پارودی). هنر پسامدرن، هنر گزینش ابژه‌ها و ایماژهای موجود و تکرار و ابداع دوباره آنهاست. برای روشن شدن این تمایز بهتر است که از دنیای مد نمونه‌ای بیاوریم، جایی که پانک (punk) پارودی است. و «پانکهای شیک و اتوکشیده» هنر تقلیدی است.
سه مفهوم دیگر در مشخصه تقلیدی یا پارودی نیز نمود دارند. همانطور که خواهید دید تداخل مهمی میان این مفاهیم وجود دارد. در سینمای پسامدرن، ایماژها یا بخشهایی از سکانس انتخاب می‌شوند که در فیلمهای اولیه ساخته شده‌اند. همانگونه که یک خانه پیش‌ساخته از واحدهای کاملی ساخته شده است که پیشتر وجود داشته‌اند، هنرهای بصری نیز به گذشته همچون سوپرمارکتی نگاه می‌کنند که اجازه انتخاب و خریدن کالاهای آن را دارند. یک فیلم می‌تواند کاملاً خارج از ایماژهای پیش ساخت، ساخته شود. این در مورد بعضی از فیلمهای پسامدرن جریان اصلی نیز مصداق دارد. مثلاً فیلمسازی معاصر قصد دارد تا از بخشی از رقص یا آواز جین کلی در فیلم *آواز در باران* (۱۹۵۲) استفاده کند. *بازیگر* رابرت آلتمن (۱۹۹۲) نمونه ارجاعی فرهنگ تقلیدی از عناصر پیش‌ساخته است (دو فیلمنامه‌نویس استودیو در حال توصیف فیلمنامه‌هایی هستند که ما به عنوان تماشاگر می‌دانیم متعلق به دو فیلم *از درون افریقا* و *زن زیبا* هستند.)
استاد استفاده از عناصر پیش‌ساخته و وارد کردن آن به بافتی جدید کوئنتین تارانتینو است. فیلمهای او میزان ابیم[1] (Mise - en - abime) نقل قولهای سینمایی است، ارکستراسیونی است

از صحنه‌ها، گفتگوها، جملات و تصاویر سینمایی که قبلاً ساخته شده‌اند و اکنون در بافت آثار او کارکردی تقلیدی یا پارودی یافته‌اند. او این عناصر را برمی‌گزیند و سپس به بی‌رحمانه‌ترین شکل ممکن واژگون می‌کند. به عنوان مثال فیلم *سگهای سگدانی* (۱۹۹۲) را در نظر بگیرید. سکانس ده دقیقه‌ای شکنجه در انباری خالی با آنکه صحنه‌ای تکان‌دهنده، هراس‌انگیز و شنیع است، از فضایی کمیک برخوردار است، چرا که شکنجه‌گر روان پریش، آقای بلوند، با آهنگ دههٔ هفتادی ***Stuck in the middle with you*** در حال رقص است. او همزمان که در حال بریدن گوشهای قربانی‌اش است، با ترانه می‌خواند: اونقدر که برای تو خوبه، برای من هم خوبه؟ ارجاع سینمایی تارانتینو به فیلمهای هیولایی آبوت و کاستلو است که ترس را با کمدی ترکیب کرده بودند. این صحنه‌های خشن و تکان‌دهنده از سوی دیگر یادآور نمایش خشونت در آثار اسکورسیزی، بخصوص *راننده تاکسی* نیز است. از سوی دیگر فضایی که شکنجه در آن رخ می‌دهد، به همراه نوع بازی بازیگران، یادآور فیلمهای ردهٔ B است. فضای محدود و بسته، محدودیتهای فیلمهای ردهٔ B را به خاطر می‌آورد. خشونت در اغراق‌آمیزترین و افراطی‌ترین شکل ممکن بر صحنه حاکم است. با اینحال اجزا به گونه‌ای چیده شده‌اند که این خشونت رنگ و بویی پارودی دارد. تارانتینو از ورای این خشونت تماشاگر فیلم را به عنوان موجودی سادو مازوخیسم نمایش می‌دهد. بجای آنکه با آقای اورنج که در گوشه‌ای از انباری در حال جان کندن است، همدلی کنیم، ناگهان درمی‌یابیم که ما هم از آوازی که آقای بلوند گذاشته رقصمان گرفته است. این تمهیدی است که تارانتینو با تأکید فراوان بر آن، ما را از حضور دستان کارگردان آگاه می‌کند ـ او چطور می‌تواند صحنه‌هایی اینچنینی بسازد ـ و باعث می‌شود تا ما نیز با او هم‌آوا شویم: "انتخاب و سپس تماشا می‌کنیم". از این منظر اثر تارانتینو را باید متعلق به جریان مخالف خوان دانست. این نشان‌دهندهٔ این است که فرهنگ مخالف خوان، چه پسامدرنیستی باشد و چه متعلق به عرصه‌های دیگر می‌تواند به مخاطبی گسترده دست یابد. تارانتینو یکی از فیلمسازان پسامدرن موفق معاصر است که می‌تواند تمایز میان هنر خواص و هنر عوام را بدون فرو غلتیدن در آثار عامه‌پسند و یا حتی مجموعه‌ای صرف از ایماژهای خوب، محو کند.

بینامتنیت که از بسیاری جهات دارای ارتباط بسیار نزدیکی با میزان ابیم است و با پیش‌ساخت نیز قرابتهایی دارد، اصطلاحی است که به رابطهٔ میان دو یا چند متن اشاره می‌کند. همه متون ضرورتاً بینامتنی هستند، یعنی اینکه آنها به متونی دیگر ارجاع می‌کنند. این رابطه بر روی شیوه‌ای که متن موجود توسط آن خوانش می‌شود، تأثیر می‌گذارد. همهٔ فیلمها نیز به نسبت کمابیش دارای رابطه بینامتنی هستند. در میان سینمای تقلیدی جریان اصلی، بازسازیهای فیلمهای قدیمی مشخص‌ترین نوع رابطه بینامتنی است. اما درون جریان پارودی سینمای معاصر، فیلمهای تارانتینو نمونه‌های شاخص ارجاع به متون دیگر هستند. در *قصه عامه‌پسند* (۱۹۹۴)، بسیاری از دکورهای فیلم ارجاع به نقاشیهای ادوارد هوپر است ـ البته در اینجا رابطه بینامتنی میان سینما و نقاشی رخ داده است ـ بسیاری از صحنه‌های فیلم به آثار گدار بخصوص *دسته جدا* (۱۹۶۴) اشاره دارند، و بعضی دیگر به موزیکالهای امریکایی ـ البته خودگدار نیز ارجاعات فراوانی به سینمای کلاسیک دارد ـ تارانتینو می‌گوید که فیلمهایش متکی به سه خط داستانی هستند که از قدرت و شهرتی خاص در عالم برخوردارند. روایتهای سینمایی متکی بر قصه‌های عامیانه هستند: یکی از اعضای تبهکاران همسر رئیسش را به گردش می‌برد، بدون آنکه حتی اجازه داشته باشد او را لمس کند، بوکسوری که مبارزه را به دلخواه خودش به پایان رسانده، و گانگسترهایی که مأموریتشان کشتن چند نفر است. شخصیتهای درون این قصه‌ها، در فیلم رابطه‌ای بینامتنی می‌یابند. بوچ (بروس ویلیس) با شخصیت مایک هامر در *بوسه مرگبار* (رابرت آلدریچ، ۱۹۵۵) رابطه‌ای بینامتنی می‌یابد و همچنین تا حدود زیادی یادآور آلدوری در شب *فرا می‌رسد* (ژاک تورنو، ۱۹۵۶) است.

سرانجام می‌رسیم به bricolage. این اصطلاح به معنای جمع‌آوری سبکها، متنها، ژانرها یا گفتمانهای متفاوت است. در هنر پسامدرن مخالف خوان (bricolage)، همانندسازی را درون یک گفتمان می‌برد و سپس آن را نو و تازه می‌کند. به عنوان مثال ساختارزدایی زمان و مکان که در رمان نو رخ داده

است، در فیلمهای مارگریت دوراس، آلن رنه و آلن روب گریه، با استفاده از مونتاژ شکلی تازه و مبهم‌تر می‌یابد (همانندسازی نوآورانه رخ می‌دهد). مرسوم‌ترین نوع همانندسازی ازدیگر رسانه‌های هنری در سینما، اثرپذیری از ویدئو و نقاشی است که در بسیاری از آثار فیلمسازان دهۀ ۱۹۸۰ ـ چه متعلق به جریان اصلی و چه جریان مخالف‌خوان دیده می‌شود.

در فیلمهای پسامدرن متعلق به جریان اصلی سینمای امریکا، ژانر بدون هیچ دخل و تصرفی تکرار می‌شود. از نقطه‌نظر، درونمایه، موضوع و سبک نیز تماشاگران امروزی همان چیزهایی را می‌بینند که در سینمای مدرن و کلاسیک دیده بودند. به جز چند استثناء فیلمهای اجتماعی و سیاسی از رده خارج شده‌اند (کارهای نیل جردن استیفن فریرز و دنیس پوتر که به مسائل انگلستان و ایرلند می‌پردازند جزو این استثناءها هستند.) بعضی از مسایل اساسی دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ بدون پاسخ مانده‌اند. این فقدان موضوع، ارتباط نزدیکی با شیوه‌گرایی سینمایی دارد که خود را دستکم به سه شکل بیان کرده است. نخست توسط دلبستگی شهوانی (مرده‌پرستی= necrophiliac) به ژانرها و ایماژهای سینمای کلاسیک ـ نوستالژی ـ دوم به وسیله وانمودگی برده‌وار گفتمانهای بصری تلویزیون و سرانجام با دستکاری و برجسته کردن واقعیت مجازی و گرافیک کامپیوتری در برابر واقعیت. این بدین معناست که فیلمسازان پسامدرن جریان اصلی سینمای امریکا فرهنگی را که با حرف بزرگ نوشته شده باشد حقیر می‌شمارند (این کنایه در زبان انگلیسی رسا و معنی‌دار است. منظور نویسنده از فرهنگ Culture است و منظور از حرف بزرگ C نخست Culture است.) تمام فرهنگها چه متعلق به خواص و چه عام را می‌توان درون متنهایشان جمع کرد، می‌توان به راحتی تمایز میان آنها را از بین برد. از بین بردن این تمایز می‌تواند چیز خوبی باشد، اما نتیجه کار باید معنا و مفهوم داشته باشد. سینماگران جریان اصلی سینمای امریکا قادرند ۱۲۰ دقیقه فیلم مملو از صحنه‌ها و نماهای خوش‌ساخت بسازند. با اینحال این تصاویر فاقد نوآوری هستند. این سینمای محافظه کار می‌تواند خوانش‌های متعدد و حتی متناقضی برانگیزد. این سینما می‌تواند هم برای سفید و هم برای سیاه، هم برای چپ و هم برای راست جذاب باشد. *فارست گامپ* و (۱۹۹۴) نمونه خوبی از این سینماست، فیلمی که هم سیاه و هم سفید را راضی نگه می‌دارد و به ایدئولوژی‌های هر دو احترام می‌گذارد. این سینما اگرچه ماهیتاً پوچ و خالی است به شکل بالقوه خطرناک و روان پاره (schizoid) است.

از نگاه نوشته‌های رایج درباره پسامدرنیسم، وضعیتهای متعددی به آن نسبت داده می‌شوند. آنچه در پی می‌آید تنها شرح خلاصه وضعیتهایی است که سینمای پسامدرن را تحت تأثیر قرار داده‌اند. اگرچه این وضعیتها و مفاهیم در نقاط و لحظات زیادی با هم تداخل پیدا کرده و گاهی نیز بر هم منطبق می‌شوند، اما بهتر است برای شرح کثرت‌گرایی موجود در پسامدرنیسم آنها را از هم تفکیک کنیم. گفتمانهای پسامدرن با ارجاع به معماری، علوم انسانی، ادبیات هنرهای بصری، تکنولوژی، نظریه فرهنگی، کنشهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، فمینیسم و جنسیت مشخص می‌شوند. همانگونه که پیشتر نیز گفته شد این گفتمانها خوانش‌های منفی یا مثبتی از پسامدرن ارایه می‌دهند.

خوانشهای منفی بر روی آن چیزی متمرکز می‌شوند که اسکیزوفرنی بنیادی پسامدرنیسم خوانده می‌شود. نوعی اسکیزوفرنی که برای مثال می‌توان آن را در نمونه تاریخ معماری معاصر مشاهده کرد، نمونه‌ای که بدل یا تقلیدی از ظواهر پسامدرن است. ستونهای رومی با پنجره‌های سبک جرجی و غیره تلفیق می‌شود. فردریک جیمسون معتقد است که این اسکیزوفرنی حاصل انکار تفکر تاریخی است که همه چیز را به شکل در زمانی و در توالی منطقی درک می‌کند. بودریار این جامعۀ پساصنعتی را همچون جامعه نمایش می‌بیند که در خلسه ارتباط زندگی می‌کند. او معتقد است که این جامعه توسط رسانه‌های جمعی الکترونیکی تسخیر شده است. جامعه‌ای که از آن به عنوان وانمودگی یاد می‌کند. بودریار توضیح می‌دهد که این جامعه پساصنعتی یکی از اشکال همتاسازی و بازیابی است، جامعه‌ای است که به جای خلق واقعیت، حاد ـ واقعیت (hyper - real) همانندسازی می‌کند (برای درک بهتر مفهوم حاد ـ واقعیت و وانموده به مقاله وانموده‌ها ترجمۀ مانی حقیقی در کتاب *سرگشتگی نشانه‌ها*

رجوع کنید.) بودریار معتقد است که واقعی، واقعی نیست، آنچه که تولید می‌شود واقعی نیست، بلکه آنچه که تولید می‌شود اساساً یک وانموده است. بنابراین حاد ـ واقعیت وانمودهٔ واقعیت است. وانمودگی کامل، هدف پسامدرنیسم است، بنابراین دیگر هیچ اصل و ریشه‌ای برای مقایسه وجود ندارد و در نتیجه هیچ تمایزی میان واقعیت و نسخهٔ واقعیت نیز موجود نیست. در این فقدان تمایز میان بازنمایی و واقعیت، بودریار مرگ فرد را اعلام می‌کند.

به منظور روشن‌تر شدن این نکته، بهتر است که تأثیرات ماشین صنعتی بر روی فرد (سوژه) را با تأثیر ماشینهای پساصنعتی مقایسه کنیم. اگر ماشین صنعتی از تجلی‌های تولید است، ماشین پساصنعتی بازتولید یا نسخه‌برداری است. ماشین صنعتی منجر به از خودبیگانگی سوژه خواهد شد ـ دیگر سوژه علاقه‌ای به تولید ندارد ـ در حالیکه ماشین پساصنعتی منجر به تجزیه و تکه‌تکه شدن سوژه می‌شود و آن را در بازنمایی منتشر می‌کند. ماشین پساصنعتی فاقد تاریخ است و صرفاً در زمان حال وجود دارد. به همین دلیل فاقد حافظه و خاطره نیز است. به تعبیر ژاک لاکان، روانشناس فرانسوی، تجربهٔ گذرایی -temporality- و بازنمایی‌اش حاصل تأثیر زبان هستند. بنابراین اگر سوژه فاقد تجربهٔ گذرایی باشد، پس با گذشته و آینده نیز ارتباط نمی‌یابد و در نتیجه فاقد زبان است. یعنی اینکه فاقد تمهیدات بازنمایی می‌شود. این شرایطی اسکیزوفرنیک خلق می‌کند که سوژه نمی‌تواند در آن ذهنیت را بیان کند و همچنین نمی‌تواند نظم نشانه‌ها را وارد آن کند ـ بنابراین سوژه به تخیل و بخصوص پیش تخیل (pre - Imaginary) متوسل می‌شود. پرسش این می‌شود. که من کیستم؟ ـ و که مرا به وجود آورده است ـ نکته قابل توجه این است که در دههٔ گذشته ما شاهد فیلمهای ترسناک متعددی بر پرده سینما بودیم. مسئله بازتولید نیز پرسش محوری این آثار بوده است. (برای مثال ***پارک ژوراسیک***، ***فرانکنشتاین*** مری شلی و ***مصاحبه با خون‌آشام***.) تجزیه و تحلیل این آثار بدون شک حلقه مفقودهٔ میان گذشته، حال و آینده را پیدا خواهد کرد- یعنی اینکه چهرهٔ مادر که عمدتاً به عنوان منبع بازتولید غایب است، توسط ماشین بازتولید پساصنعتی (تکنولوژی مذکر) بازتولید می‌شود (مهندسی ژنتیک).

پسامدرن، آن گونه که ما درک کرده‌ایم، به شرایط کلی انسان در جهان سرمایه‌داری متأخر می‌پردازد که تأثیر عظیمی بر جامعه باقی گذاشته است. پسامدرن همان اندازه به ایدئولوژی می‌پردازد که به فرهنگ و هنر پرداخته است. بعضی از نظریه‌پردازان، که محافظه کاران نو Neo Conservatists ازآن جمله‌اند، پسامدرنیسم را به لحاظ سیاسی و زیباشناسی خطرناک می‌بینند. جنبه خطرناک زیباشناسی پسامدرن از نگاه آنها، عامه کردن زیباشناسی مدرنیسم، از بین بردن تمایز میان هنر عام و هنر خاص و بالاخره ترفیع آنارشی ـ بی‌نظمی ـ و لذت‌جویی (hedonism) در هنر است. آنارشی را ترفیع می‌بخشد، چرا که کارکرد هنر مدرن به مثابه نقد را با هر چه باداباد لذت‌جویی جابجا می‌کند. این بدین معناست که سوژه فردی تنها چیز قابل شناخت می‌شود. به همین دلیل پسامدرنیسم با اعتقاد به پیشرفت و معنای آن مشکل دارد و معتقد نیست که جهان به مثابه واقعیتی وحدت یافته قابل درک است.

پسامدرنیسم ضرورتاً توسط آنانکه در آن زندگی می‌کنند به شکل منفی درک نشده است. پسامدرنیسم در وجه مثبتش زمان حال را ستایش می‌کند و معتقد است که رسانه‌ها و ارتباط جمعی و الکترونیکی در جهان انقلابی بوجود آورده‌اند. پسامدرنیسم از تکنولوژی لذت می‌برد و در عین حال توسط آن جذب می‌شود. اینترنت عظمت ارتباطات را از ورای تکنولوژی جمعی به نمایش می‌گذارد. واقعیت مجازی می‌تواند ما را بدون حضور داشتن در محل به آنجا ببرد.

یکی از مشکلات نظریه‌پردازان مدرنیسم با پسامدرنیسم تجلیل آن از هنر پاپ است. در این وضعیت بسیاری از هنرهای پاپ همچون کمیک استریپ، موسیقی پاپ و راک از جایگاه ویژه‌ای برخوردار می‌شوند. به همین دلیل پسامدرنیسم مدرنیزاسیون ادراکی هنر را رد می‌کند. مثلاً در دههٔ ۱۹۴۰ وبه خصوص جنگ سرد دههٔ ۱۹۵۰، مدرنیسم در غالب اکسپرسیونیسم انتزاعی (مثلاً در نقاشیهای ویلم دی کونینگ) مکتبی بود که به عنوان تجلی هنر متعالی شناخته می‌شد و به همین دلیل در مقابل هنر متعلق به کشورهای سوسیالیستی، حاوی ارزشی سیاسی می‌شد. به همین دلیل به تدریج مرکز هنری و فرهنگی از اروپا به نیویورک منتقل شد تا

جبهه‌ای قوی و جدی رو در روی هنر سوسیالیستی ایجاد شود. قدرت پسامدرنیسم در محو کردن تمایز دوگانه میان هنر خاص و هنر عوام منجر به ظهور اشکال هنری جدیدی شد. جنبه مثبت هر چه باداباد این است که دیگر تقابلهای دوتایی کارکردی مستبدانه و قطعی ندارد. مدرنیسم به دو دلیل کلی فرهنگی مردانه را ارایه کرد، نخست اینکه بخاطر تعلق خاطرش به زندگی کولی‌وار (Bohemian) بخش عمده‌ای از زنان بطور طبیعی از دور خارج می‌شدند و دوم به خاطر تمرکز بر روی عرصه‌های مهم و برجسته مدرنیسم: معماری، تئاتر، فیلم، نقاشی (رمان مدرن بطور خاص از دهۀ ۱۹۳۰ آغاز شد.) پسامدرنیسم با ایجاد رابطه‌ای پویا میان هنر خاص و عام به فرهنگهای اقلیت اجازه تنفس داد. پسامدرنیسم معتقد بود که ایجاد کثرت فرهنگی عملی شایسته و ستایش‌آمیز است. بنابراین، جایی که جنسیت (gender) و نژاد با هم ارتباط یافتند این از بین رفتن تقابلهای دوتایی و در عوض امکان دادن به ظهور شاینده سالاری meritocracy (منظور مجموعه یا نظامی که اعضایش بر اساس شایستگی و سزاواری‌شان انتخاب شوند) نخست به ایجاد کثرت‌گرایی و سپس به تعریف یک گروه در ارتباط با مفهوم «غیریت» (otherness) منجر شد. پسامدرنیسم همزمان با انکار هنجارهای جهانی همگانی‌سازی را نیز مردود شمرد و در عوض به حمایت از کثرت فردیت (در مقابل حزب، گروه، دسته و ...) پرداخت. از این منظر دیگر نژاد و جنسیت در تقابل با یکدیگر قرار نمی‌گرفتند. پسامدرنیسم نوعی آزادی فرهنگی را برانگیخت. در این وضعیت، پسامدرن برای نخستین بار به گروههای اقلیت ـ بخصوص گروههایی که به خاطر اصول و قواعد مدرنیسم ناخواسته سرکوب شده‌اند ـ اجازه آزادی و ظهور می‌دهد. صداهای حاشیه‌ای و متعلق به فرهنگ اقلیت برای نخستین بار جایگاهی در فرهنگ معاصر می‌یابند. در دنیای غرب این صداها در میان دیگران و با حجم متفاوتی به گوش می‌رسند: صدای سیاهان، همجنس‌گرایان، محیط زیست‌گرایان، حامیان حقوق حیوانات، معلولین ذهنی و جسمی و غیره. بسیاری از صداها به دنیای سینما نیز راه یافته‌اند. از دهۀ ۱۹۸۰ فیلمسازان زن، سیاهپوستان، ستاره‌های سیاهپوست و کارگردانان همجنس‌گرا، وارد جریان اصلی سینمای امریکا شدند ـ نخستین جرقه‌های کثرت‌گرایی در این عرصه زده شد.

دامنه این کثرت‌گرایی در نظریه فیلم از گستردگی بیشتری نسبت به فیلمسازی برخوردار بود. و این بیش از هر چیز به تمایل پسامدرنیسم به مطالعه و بررسی فرهنگهای مخفی و کشف‌ناشده بستگی دارد. پسامدرنیسم در جستجوی یافتن فرهنگهای نو به نقشه‌برداری از فرهنگهای بومی و محلی پرداخت. از سوی دیگر پسامدرنیسم با نظریه فمینیستی نیز رابطه‌ای تنگاتنگ یافت. نقد فمینیستی تعینات مردانه، فرهنگ و هنر مدرنیستی را از منظری متفاوت به نمایش گذاشت و به همین دلیل به یکی از مهمترین پژواکهای پسامدرنیسم تبدیل شد. فمینیسم در نقدی که از کارکرد پدرسالاری ارایه داد با نقد پسامدرن از اعتقاد راسخ مدرنیسم به دانش و گنده روایتها همگام شد ـ منظور از گنده روایتها ایدئولوژیها و مکاتب فکری، سیاسی فرهنگی دوران مدرنیته مثل مارکسیسم، اگزیستانسیالیسم در عرصه فلسفه و نقد نو در عرصه ادبیات و تئوری مؤلف در سینما است ـ که به تحقیقات علمی مشروعیت می‌بخشید. مدرنیسم به نام دانش، دیدگاهی متعصب و غیرطبیعی نسبت به جهان عرضه می‌کند ـ دیدگاهی که پیش از آنکه ایجابی باشد سلبی است و متعلق به نژاد، طبقه و جنسیت و فرهنگ خاصی است ـ فمینیسم اعتقاد مدرنیسم به خرد و واقع‌نگری و همچنین مطلق بودن نظریه‌ها را رد می‌کند. بنابراین فمینیسم با تعمیم دادن مخالفت می‌کند چراکه آنها ماهیتی سلبی دارند.

از آنجا که فمینیسم پرسشهایی در خصوص هویت، همانندسازی و تاریخ (و یا فقدان آن هنگامی که به جایگاه زنان مربوط می‌شود) برمی‌انگیزد، پس پسامدرنیسم به شکلی طبیعی با آن پیوند می‌یابد. در تقابل با ساختار مدرنیسم که فرد را به مثابه ذهنیتی منفرد در ارتباط با دیگری می‌بیند، پسامدرنیسم و فمینیسم باور به کثرت افراد را مطرح می‌کنند. برای مثال دیگر یک معیار و هنجار ثابت درون جنسیت و هویت وجود ندارد (یعنی اینکه دیگر به راحتی نمی‌توان مرزهایی قطعی میان مقولات فوق ایجاد کرد.) در عوض ما می‌توانیم در خصوص اصطلاحات جنسیت و نژاد بر اساس داده‌های ذهنی (و نه واقعیات و مصادیق بیرونی) بحث کنیم.

یادداشتها:

۱ ـ میزان ابیم: Mise - en - abime: به تکرار تصویر یا عنصری در متن گفته می‌شود که به کل متن اشاره می‌کند. به عنوان مثال نمایش برج ایفل که به کشور فرانسه دلالت دارد نوعی میزان ابیم است. اما مفهوم میزان ابیم به این شکل ساده منحصر نمی‌شود. مثلاً فیلم در فیلم نمونه‌ای پیچیده‌تر از میزان ابیم است. فیلمی که قرار است در فیلم واقعی ساخته شود از طریق میزانسن به ساختگی بودن فیلم واقعی نیز اشاره می‌کند (*شب امریکایی*: تروفو) یا روایت فیلمی که در فیلم اصلی بازگو می‌شود می‌تواند بازتابی از روایت فیلم واقعی باشد (*زن ستوان فرانسوی*: کارل رایتس) یا حتی میزان ابیم می‌تواند به کمک شخصیت‌پردازی نیز ایجاد شود: برای نمایش کامل نشدن مرحله اودیپی شخصیت فیلم می‌توانید به دلبستگی‌های او به اشیاء یا بازیهای دوران کودکی‌اش اشاره کنید ـ مترجم.

۲ ـ اهمیت مفهوم کثرت‌گرایی در نظریه فیلم کاملاً مشخص است. ایجاد ذهنیت از ورای آپاراتوس (apparatus) سینمای کاملاً مشخص است. این ذهنیت پرسشهایی در خصوص نگاه (gaze) مطرح می‌کند و به دنبال آن نکات تازه‌ای پیش می‌کشد: اینکه آیا این نگاه ضرورتاً مردانه است؟ مسئله و مخاطب متن اکنون به شیوه‌ای تبدیل شده که به کمک آن می‌توان متن سینمایی را همچون عنصری ایدئولوژیکی درک کرد.

apparatus: این اصطلاح برای نخستین بار در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ توسط نظریه‌پرداز فرانسوی ژان لویی بادری بکار برده شد. apparatus به معنای تمهیدات و یا تکنولوژی سینمایی است، که سینما به کمک آن می‌تواند چنان واقعیت سینمایی خلق کند که هر ایدئولوژی و معنایی را به مخاطبینش منتقل سازد. آپاراتوس با خلق واقعیت آرمانی و جایگزین کردن آن با واقعیت روزمره مخاطب سینمایی را مجذوب و منکوب می‌کند. از نیمۀ دوم ۱۹۷۰ معنای ضدانسانی آپاراتوس توسط کریستین متز دچار تغییر و دگرگونی شد. در این دوره جایگاه تماشاگر از سوژه‌ای منفعل (که تحت تأثیر ایدئولوژی فیلم است) به سوژه‌ای پویا تبدیل شد که قادر است معنا و مفاهیم جدیدی به فیلم دهد. در این حالت تماشاگر دیگر جزیی از دنیای متن اثر است تا موجودی خارج از آن و به همین دلیل خود او در خلق ایدئولوژی و حتی تفسیر معانی آن مؤثر است ـ مترجم.

۳ ـ gaze: این اصطلاح نیز در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ و با ظهور نقد روانکاوانه سینمایی وارد ترمینولوژی انتقادی می‌شد. این اصطلاح که ریشه در اصطلاح روانشناختی لاکان، یعنی مرحله آینه‌ای دارد، به رابطه تماشاگر ـ پرده سینما می‌پردازد و اینکه چگونه تماشاگر بگونه‌ای ناخودآگاه تصویر خود را بر پرده می‌بیند و گاهی نیز ناخودآگاه خود را سازنده این تصاویر می‌داند ـ مترجم. ❑