پاریس تگزاس

ساخت‌شکنی و فیلم

رابرت اسمیت، ترجمه فتاح محمدی

که این‌طور. «ساخت‌شکنی و فیلم» چیز زیادی در این باره نیست.

درست است، دریدا همراه با برنارد استایگلر کتابی درباره‌ی تلویزیون چاپ کرده‌اند (دریدا و استایگلر، ۱۹۹۶)؛ او در همایش‌ها گاهی به فیلم‌ها اشاره‌ای می‌کند[۱]؛ حتی در فیلم ***Ghost Dance*** (مک مولن، ۱۹۸۳) ظاهر شده است؛ و ادعا کرده است که خیلی فیلم می‌بیند ـ اما برخلاف انبوهی از مطلب که دریدا درباره‌ی حوزه‌های دیگر نوشته، «آثار او درباره‌ی فیلم» تا آن‌جا که من می‌دانم بسیار اندک است. او آثار مختلفی در حوزه‌های همجوار مثل عکاسی، گفت‌وگو (دیالوگ)، موسیقی، نقاشی و روایت چاپ کرده است[۲]، اما شمار آثار مربوط به فیلم تقریباً صفر است ـ هرچند می‌توان گفت که فیلم ترکیبی از برخی یا همه‌ی این حوزه‌های همجوار است. همه‌ی آن‌چه از دریدا درباره‌ی فیلم چاپ شده عبارت است از چند اظهارنظر در یک گفت‌وگوی کلی درباره‌ی هنرهای فضایی (که به آن‌ها خواهیم پرداخت). با توجه به این‌که الف ـ دریدا درباره‌ی آن حوزه‌های همجوار مطلب، نوشته است؛ ب ـ آثار او چنان فراگیر است که

نادیده گرفتن فیلم ممکن است باعث این تصور شود که فیلم یک نقطه‌ی کور است [قابل توجه نیست]؛ پ ـ وجود شمار بسیاری متون فلسفی مربوط با فیلم مستلزم بررسی انتقادی جدی است؛ و ج ـ سابقه‌ی دریدا در پدیدارشناسی ـ رشته‌ای که تمام تلاشش صدا و تصویرْ در زمان است ـ او را مجهز به ابزارهای بی‌نظیر برای انجام این کار می‌سازد، همه‌ی این‌ها باعث می‌شوند که برخی از بی‌توجهی دریدا به فیلم شگفت‌زده و احتمالاً سرخورده شوند. از طرف دیگر شکایت از عدم خلاقیت در دریدا کژفهمی است (نگاهی به فهرست آثار او برای کسانی که با آن غریبه‌اند، نشاط‌انگیز خواهد بود).

این‌که کجا می‌توان مرزی
حول یک فیلم به‌طور عام یا یک فیلم
به‌طور خاص ترسیم کرد،
خود یکی از موضوعات خصلت‌نمایی است
که مورد توجه ساخت‌شکنی هستند

سکوت نسبی دریدا، به هیچ وجه، پژوهشگران فیلم را از نوشتن آثار ساخت‌شکنانه *درباره‌ی* فیلم یا نوشتن *درباره‌ی* ساخت‌شکنی و فیلم بازنداشته است (وودی آلن را نیز از ساختن فیلمی به نام *ساخت‌شکنی هری*). به عنوان مثال کتابی هست به نام *پرده / نمایش: دریدا و نظریه‌ی فیلم* که به شکل کارامدی به این حوزه پرداخته است (برنت و ویلز، ۱۹۸۹). هم‌چنین آثاری «پساساختارگرایانه» درباره‌ی فیلم نوشته شده‌اند، که بنا به یک دیدگاه، پیرامون استیفن هیث در بریتانیا، ژیل دلوز در فرانسه شکل گرفته‌اند و بی‌ارتباط با ساخت‌شکنی نیستند. این گفتار پیوند تنگاتنگی با دریدا دارد، و واژه‌های «دریدا» و «ساخت‌شکنی» را از هر نظر به صورت دو واژه‌ی مترادف به کار می‌گیرد ـ باید اذعان کنم که این کار مناقشه‌برانگیز است.[۳]

حضور و قاب

بهترین کار این است که ابتدا ببینیم ساخت‌شکنی چیست، بعد فیلم چیست و بعد بپردازیم به چیزی که این دو را به هم پیوند می‌دهد، با این حال پرسش «ساخت‌شکنی چیست؟» بخش جدایی‌ناپذیر و مشکل‌آفرینِ ساخت‌شکنی را تشکیل می‌دهد، به نحوی که پرسیدن این پرسش ما را وارد یک وادی پرپیچ‌وخم می‌کند؛ بگذریم از این‌که حتی وقتی می‌خواهیم چشم به این مشکل ببندیم و پاسخ سرراستی به پرسش فوق بدهیم، ساخت‌شکنی تن به هیچ تعریفی نمی‌دهد. «ساخت‌شکنی چیست؟» به عنوان پرسشی که به «چیست؟ ختم می‌شود، در عین حال شیوه تفکر قدیمی و همه‌گیری را که می‌توان در زمره‌ی اندیشه‌های «ذات‌گرا» دسته‌بندی کرد، تداوم می‌بخشد، شیوه‌ی تفکری که می‌گوید چیزها دارای ذات‌ها یا جوهرهایی هستند که می‌توان با انضباط فلسفی کافی به آن‌ها پی برد؛ در حالی که ساخت‌شکنی در عین نظم به نحو خستگی‌ناپذیری در هر چیز چون و چرا می‌کند و از رویکرد ذات‌گرایانه فاصله می‌گیرد. من خود را به یک سطح کوچک‌تر محدود می‌کنم و مضامینی را انتخاب می‌کنم که دریدا بسط‌شان داده و قابل تعمیم به حوزه‌ی مطالعات سینمایی هستند و کاری به این ندارم که نیروی آن طرح وحدت‌مندی که ساخت‌شکنی نام گرفته می‌تواند له آن به کار گرفته شود یا علیه آن.

اگر از این قید ناظر بر ساخت‌شکنی چنین برپایید که فیلم در مقایسه [با دیگر حوزه‌ها] موضوعی رام و سربه‌راه برای مطالعه است، اشتباه است. حتی در حلقه‌ی ذات‌گرایان نیز مناقشه‌ها پیرامون تعریف فیلم متمرکز شده‌اند. ما پیشاپیش با دادن عنوان «ساخت‌شکنی و فیلم» به جای «ساخت‌شکنی و سینما» یا «ساخت‌شکنی و نوار متحرک»* ـ درواقع جانبداری خود را نشان داده‌ایم. هر عبارتی معنای خاص خود را حمل می‌کند. سینما دلالت بر یک صنعت و فعالیت اجتماعی دارد و نه بر آن مصنوعی که به لحاظ

* «نوار متحرک» در برابر movie آمده است، تا تمایزی که نویسنده میان فیلم (به عنوان یک مصنوع هنری)، سینما (به‌مثابه صنعت) و نوار متحرک (کالای تصویری که نه متکی بر یک صنعت فیلم پیشرفته است و نه بارقه‌ای از هنر دارد) قایل است، رعایت شود (م).

زیبایی‌شناختی ناب‌تر است و از کلمه‌ی «فیلم» مستفاد می‌شود، ضمناً «ساخت‌شکنی و سینما» فاضلانه‌تر از فحوای عامیانه‌ی «ساخت‌شکنی و نوار متحرک» است. نوشته‌های دانشگاهیان معمولاً پیرامون «فیلم» است و ژورنالیست‌ها درباره‌ی «نوار متحرک» می‌نویسند. می‌توان چنین چیزهایی را به تفصیل تحلیل کرد: گزینش واژه‌ها ما را با پرسش‌های فرهنگی، سیاسی و اقتصادی گسترده رودررو می‌کند. به عنوان مثال بازی پشت این سه واژه‌کشمکش بین اروپا و امریکاست بر سر این‌که کدام یک وطن اصلی فیلم / سینما / نوار متحرک است (هرچند هندوستان در مرکز فیلم‌سازی خود در «بالی وود» سالانه بیش از همه‌ی کشورهای دیگر فیلم تولید می‌کند). وقتی به بحث درباره‌ی *پارک ژوراسیک* رسیدم در این باره بیش‌تر خواهم گفت و نشان خواهم داد که باوجود وسعتِ [معنایی] این واژه‌ها ـ فیلم، سینما، نوار متحرک ـ هیچ‌یک حتی در ترکیب با یکدیگر گستره‌ی پدیده‌هایی را که امروزه در تجربه‌ی سردرگمی در نامگذاری [یک محصول تصویری] دخالت دارند، شامل نمی‌شوند.

این‌که کجا می‌توان مرزی حول یک فیلم به‌طور عام یا یک فیلم به‌طور خاص ترسیم کرد، خود یکی از موضوعات خصلت‌نمایی است که مورد توجه ساخت‌شکنی هستند، و ما همین حالا نظری به یک نمونه خواهیم انداخت. اما نخست اجازه بدهید گامی به پس برداریم و پرسش ذات‌گرایانه‌ی «فیلم چیست؟» را پیش بکشیم ـ و امیدوار باشیم که پاسخی که می‌دهیم کم‌تر ذات‌گرایانه و بیش‌تر ساخت‌شکنانه باشد.

هر نوع فیلمی (از نوارهای متحرک خانگی گرفته تا پرفروش‌های سینه‌پلکس) صرف‌نظر از محتوا یا سبکش، دست‌کم یک سند است. هر آن‌چه را که حاضر است، هر آن‌چه را که در برابر دوربین حاضر خواهد شد، ثبت می‌کند.[۴] یک فیلم حتی اگر به صورت «زنده» ثبت شده باشد، چنان‌که می‌دانیم، این قابلیت را دارد که بار دیگر در زمانی بعدتر، پس از سپری شدن لحظه‌ی حاضر، دیده شود. این فیلم هرچند زنده است، اما در حال حاضر در اصل به صورت یک سند است. بدین ترتیب، می‌تواند چیزی را جاودانه کند که اگر ثبت نمی‌شد از دست می‌رفت. فیلم به قول کارگردان آلمانی ویم وندرس «خود را از مصیبتی که چیزها به آن دچارند، یعنی از فنا شدن در امان می‌دارد» (نقل از کتاب *بیکن و کولکر*، ۱۹۹۳، ص ۴).

تعریف فیلم به عنوان ضبط حضور کارساز نخواهد بود. امر حاضری که با فیلم ثبت می‌شود نه تنها حاضر نیست، یعنی به تمامی برای خود حاضر نیست، بلکه تنها در صورتی قابل ثبت می‌شود که [حاضر] نباشد...

نخستین تماشاگران از این عطیه‌ی جادویی که فیلم ارزانی می‌داشت، یعنی جانِ دوباره یافتنِ آن‌چه مرده بود، شگفت‌زده شده و به هیجان می‌آمدند. فرم بصری فیلم، با قابلیتی که در شبیه‌سازی تجربه‌ی حضور داشت، جای ضبط صدا را گرفت. فیلم، مثل مسیح که لازاروس را بیدار می‌کرد، آن‌چه را که برای همیشه از دست رفته بود به زندگی برمی‌گرداند؛ مرز میان زندگی و مرگ را به‌طور غریبی مخدوش می‌کرد، به‌قولی مؤثرترین متن در مطالعات فیلم، یعنی *نظریه‌ی فیلم* این ویژگی ذاتی را جدا می‌کند، و وقتی، با همان فحواهای مسیحی عبارت *رستگاری واقعیت جسمانی* را عنوان دوم کتاب برمی‌گزید، با فحواهای مسیحی مشابهی اهمیت این خصوصیت را مورد تأکید قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد احیای حضور از دست رفته با همه‌ی [معانی] تأثربار، مذهبی یا سکولاری که در آن مستتر است، نقش ذاتی و به‌تبع آن طبیعت فیلم را تعریف می‌کند. اما آیا ما مطمئن هستیم که فیلم دارای چنین ساختار تعدیل‌کننده‌ی ساده‌ای است؟ یا به عبارت دیگر، آیا ما مطمئن هستیم که حضور، [یعنی] ارزشی که فیلم در آن سرمایه‌گذاری می‌کند، آن را از گذشته باز می‌خرد تا به آینده بفروشد، می‌تواند به این صورت متقارن از دست برود و بازیافته شود؟ درنگی می‌کنیم تا ببینیم دریدا درباره‌ی

حضور چه می‌گوید.

می‌توان دریدا را با هر معیاری، فیلسوفی *از* سنت استعلایی دانست ـ «از» در هر دو معنای آن: متعلق به آن سنت، اما در عین حال فیلسوفی که راجع‌به آن می‌نویسد و آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد. نمونه‌ی بارز این سنت نوعی از پرسیدن است که در آن پرسش «چیست؟» به شیوه‌ی ذات‌گرایانه مطرح نیست، بلکه می‌پرسد «چگونه چنین امری ممکن است؟». با تعمیم این نوع پرسیدن به فیلم ـ جایی که فیلم ثبت حضور به حساب می‌آید ـ می‌توانیم بپرسیم «چگونه ممکن است که حضور ثبت شود؟ چه چیزی در حضور هست که آن را قابل ثبت می‌سازد؟ اگر حضور می‌تواند ثبت شود، تکرار شود، بازتولید شود، مورد اشاره قرار می‌گیرد، و غیره، این در ربط با حضور یعنی چه؟

پس اجازه بدهید به این پرسش پاسخ دهیم. نخستین پاسخ این خواهد بود که حضور در واقع قابل ثبت است. اگر این درست باشد، حضور گوش به آینده دارد، به تعبیری، از آن‌جا که ثبت حضور در اصل به این قصد بوده است که بعد از رویداد ثبت‌شده‌ای که حاضر بود، باز فعال شود، پس طبق تعریف تماشای صورت ثبت شده‌ی چیزی قبل از این‌که آن چیز اتفاق افتاده باشد، ناممکن است. امر حاضر پیشاپیش از یک همبستگی پنهانی با آینده برخوردار است: این را می‌توان از ثبت‌پذیری آن استنباط کرد. توضیح دقیق‌تر آن این است که این همبستگی با آینده، همبستگی امر حاضر با خودش را در آینده، تعیین می‌کند، نه فقط با آینده‌ای مبهم به‌طور کل، چون ما داریم درباره امکان‌پذیری یک ثبت [یا سند] صحبت می‌کنیم، و لزوماً ثبتی [یا سندی] از آن. امر حاضر تا آن‌جا که ثبت پذیر است با خویشتن (ثبت‌شده‌ی) خود در آینده مرتبط می‌شود.

پیامدهای یک استنباط «استعلایی» و اساساً ساخت‌شکنی از این نوع بسیار گسترده‌تر از آنی است که از لحن خشک آن مستفاد می‌شود. دوتا از این پیامدها به زمان به‌طور عام و فیلم به‌طور خاص مربوط می‌شوند. در خصوص زمان، ما می‌توانیم نتیجه بگیریم که آینده، به قول معروف آنی نیست که قبلاً بود. اگر بخشی از امر حاضر (به شکل یک ثبت‌پذیری که در این‌جا با فیلم تحقق یافته است) پیشاپیش با خودش در آینده مرتبط می‌شود، می‌توان گفت که آینده پیشاپیش وجود دارد، و بنابراین نمی‌تواند کاملاً «آینده‌ای» [futural] باشد. ثبت‌پذیری امر حاضر حکایت از آن دارد که آینده از پرتاب شدن به جلو و دور از امر حاضر تن می‌زند. آینده در مقابل حال (امر حاضر) قرار می‌گیرد پیش از آن‌که آینده اتفاق افتاده باشد. چنین فرضیه‌ای این خطر را دربردارد که تصور متداول درباره‌ی زمان به‌مثابه سلسله‌های پشت‌سرهمی از «اکنون‌ها» را درهم بریزد، تصوری که بنیان تفکرات بسیاری را نه فقط در متافیزیک بلکه در زندگی روزانه نیز می‌سازد.

پس ثبت با دوربین چیست، وقتی که دوربین دارد چیزی را ثبت می‌کند که گویا حاضر است؟ درواقع، امر حاضر چه ثبت بشود چه ثبت نشود، ثبت‌پذیری آن به خود آن تعلق دارد، به وضعیتی که امر حاضر را در ارتباط با خود در «آینده» قرار می‌دهد. این تنها می‌تواند بدان معنا باشد که امر حاضر از خودش کنده شده است: تا بتواند بر فراز «زمان» با خودش مرتبط شود یا در این واسطه جدید عجیب هرچه می‌خواهد باشد، باید وقفه‌ای، مرزی، فضایی، زمانی، شکافی وجود داشته باشد تا امر حاضر با گذشتن از آن‌ها با خود مرتبط شود. آن‌چه اصطلاحاً «حاضر» نامیده می‌شود قادر نیست تماماً برای خود حاضر باشد؛ هم خود را به عقب می‌اندازد و هم از خودش کنده شده وارد «آینده» می‌شود. دریدا به‌درستی اصطلاح différance را ابداع کرد تا حرکت دوگانه‌ی یک زمان حال را که هم با خود متفاوت می‌شود و هم از خود کنده می‌شود، خود را در طول زمان به تأخیر می‌اندازد، توضیح دهد (دریدا، ۱۹۷۲). این بحران در وضعیت زمان حال از ثبت‌پذیری امر حاضر ریشه می‌گیرد، که شریطه‌ای است مشابه به آن‌چه دریدا از آن با عنوان «تکرارپذیری»* یاد می‌کند (دریدا، ۱۹۷۲).

با این منطق ما درمی‌یابیم که تعریف فیلم به عنوان ضبط حضور کارساز نخواهد بود. امر حاضری که با فیلم ثبت

---

* iterability

می‌شود نه تنها حاضر نیست، یعنی به تمامی برای خود حاضر نیست، *بلکه تنها در صورتی قابل ثبت می‌شود که [حاضر] نباشد*... برای این‌که فیلم بتواند حدوث یابد امر حاضر باید چیزی غیر از خود باشد؛ فیلم مدیونِ نا ـ اینهمانی امر حاضر با خودش است. به عبارتی، فیلم ممکن است گمان کند که حضور را ثبت می‌کند، اما اگر امر حاضر صرفاً و تنها حاضر باشد چیزی به نام فیلم نخواهیم داشت. پرسش ذات‌گرایانه‌ی «فیلم چیست؟» منجر به این پرسش استعلایی می‌شود که می‌پرسد چگونه فیلم امکان حدوث می‌یابد، که به نوبه‌ی خود به گرداب* ساخت‌شکنانه‌ای می‌رسد که در آن‌جا یک چیز تنها وقتی ممکن می‌شود که ناممکن باشد. این چه‌نوع عقل‌گرایی است؟ بعید است این منطق نقصی داشته باشد، بنابراین، شاید ما با منطقی سروکار داریم که عقلانی است بدون این‌که عقل‌گرا باشد. آیا این اشکال عقل بیرون از عقل‌گرایی قرار دارد؟

موضوع حضور یکی از غنی‌ترین حوزه‌های همپوشی میان فیلم و ساخت‌شکنی را آشکار می‌سازد. به عنوان مثال، برداشتی بسیار ضدشهودی از «بازگشت مردگان» را، که به قدرت فیلم در احضار چهره‌ها از گذشته مربوط است، در خود مستتر دارد: اگر آن چهره‌ها پیشاپیش فاقد اینهمانی با خود باشند، آیا آن‌ها پیشاپیش روح بوده‌اند؟ پس چه نوع عدم نسیانِ چندگانه‌ای باید در تجربه‌ی فیلم دیدن دست در کار باشد؟ اجازه بدهید جلوتر برویم. حوزه‌ی دیگری که ساخت‌شکنی و فیلم از درون با هم مرتبط می‌شوند، عبارت است «قاب» یا «مرز». مرز احتمالاً همان‌قدر از فیلم جدایی‌ناپذیر است که امکان ثبت: با این همه، یک فیلم بدون یک مرز (فیزیکی و زمانی) چه چیزی می‌تواند باشد؟ دریدا در **حقیقت در نقاشی** (دریدا، ۱۹۷۸) مفهوم مرز اثر هنری قاب را با شروح و بسط بسیار توضیح داده است، اما آن‌چه من در نظر دارم مقاله‌ی دیگری از دریداست: «نظر ورزیدن ـ درباره‌ی فروید» (دریدا، ۱۹۸۰). از میان مطالب بی‌شماری که این مقاله پیش می‌کشد، موضوع تنش میان نیروهای درونی و بیرونیِ یک اثر هنری به بهترین وجه منظور ما را برآورده می‌کند. در این مورد خاص آن اثر هنری عبارت است از کتاب معروف *فراسوی اصل لذت* از فروید. مقاله‌ی دریدا قرائت بسیار دقیقی از متن فروید است.

فروید در کتاب *فراسوی اصل لذت* درباره‌ی یک پسر (درواقع نوه‌ی فروید)، به نام ارنست، و رابطه‌ی او با مادرش (درواقع آنا، دختر فروید) صحبت می‌کند. به باور فروید، دریافتی که ارنست از این رابطه دارد، در بازی‌ای که او بازی می‌کند نمادین شده است. پسرک قرقره یا ماسوره‌ای را برمی‌دارد و مدام آن را پرتاب کرده و به سوی خود می‌کشد. وقتی آن را دور از خود پرتاب می‌کند می‌گوید «دور»، و هر وقت که آن را دوباره به دست می‌آورد می‌گوید «این‌جا». فروید ادعا می‌کند که این وسیله‌ی بازی نماد مادر است، و پسرک غیب شدن و بازگشت مادر را نمایش می‌دهد. این نکته، نکته‌ای قابل بحث است و بحث‌های روانکاوانه‌ی بسیاری در این خصوص انجام گرفته است.

دریدا به جای وارد شدن در بحث‌های روانکاوانه‌ی صرف، روی چیزی انگشت می‌گذارد که نسبت به این، حالت حاشیه‌ای دارد (برحسب اتفاق این‌جا مثل یک روانکاو خوب عمل می‌کند). او درمی‌یابد که فروید در سراسر نوشته‌اش مدام نسبت به فرضیه‌ی اصلی مقاله‌اش، یعنی این‌که اصل لذت هم‌ارز غریزه‌ی مرگ است، دچار تردید و تزلزل است. فروید گام‌های شجاعانه‌ای در همسویی با این فرضیه برمی‌دارد، اما سپس بزدلانه پاپس می‌کشد؛ و این‌کار چندین بار تکرار می‌شود. دریدا بر این گمان است که نکند خود فروید نیز درگیر همان بازی قرقره است، فرضیه را رد می‌کند و سپس آن را می‌پذیرد...

اگر چنین باشد رابطه‌ی بین این دو صحنه یعنی پدربزرگ در حال نوشتن، نوه‌ی در حال بازی، رابطه‌ی تلویحاً خود زندگی‌نامه‌ی (اتوبیوگرافیک) است، و نه تنها به این دلیل که فروید در پرداختن به آن‌چه ظاهراً یک گزارش «علمی» یا بی‌طرفانه است، تصمیم می‌گیرد درباره‌ی نوه‌ی خود بنویسد؛ هم‌چنین این متن تنها به طریقی روان‌شناختی اتوبیوگرافیک نیست، بلکه به این دلیل نیز هست که

* vortex

زیگموند و ارنست در الگوی یکسانی از پس زدن و پیش کشیدن درگیر شده‌اند: متن در این الگو حرکت می‌کند و «زندگی‌نامه‌ی خود نوشت» در یک سطح ساختاری (متنی) و نه در یک سطح روان‌شناختی حدوث می‌یابد. رابطه‌ی میان درون و بیرون متن، یعنی مسأله‌ی مرز آن، ناگهان دگرگون می‌شود. به عنوان مثال آیا فروید مولف این متن است یا دستگاه (ماشین) قدرتمندتری هست که او را به کار می‌گیرد؟ این رابطه بین محتوا (داستانِ بازی پسرک) و فرم (رد و قبول‌ها در استدلال فروید، اگر اصلاً بتوان چنین چیزی را فرم به حساب آورد) چگونه است؟ در جایی که نمی‌توان گفت محتوا فرم را *بازتاب می‌دهد* چون خود بخشی از محتواست و از این رو نمی‌تواند آن را منعکس کند؟ یا اگر بتوان گفت که محتوا فرم را بازتاب می‌دهد، آیا این کار سر از *میزان آبیم*، یعنی نوعی انعکاس بی‌پایان درنمی‌آورد، (مثل وقتی که مثلاً نشانی که به صورت تزیینی روی یک سپر نقش بسته، تصویری از آن پسر است)، که در اصل ایجاد بستار برای متن به‌واسطه‌ی یک مرز امن را عقیم می‌گذارد؟ و اگر محتوا از طریق بازتولید فرم برابر با فرم می‌شود، آیا الگو / فرم / محتوا معنای خود را از دست می‌دهد؟ پرسش‌ها متکثر می‌شوند.

درست همان‌گونه که از تفکر استعلایی به تفکر ساخت‌شکن حرکت کردیم، اکنون نیز از رهیافتی روی هم رفته «ساختارگرا» به رهیافت «پساساختارگرا» می‌رسیم. دریدا چگونگی ساختار یافتن یک متن، الگوهای موزون و مفهومی آن را در تمام سطوح مورد توجه قرار می‌دهد و تحلیل می‌کند. از آن‌جا که آن ساختارها مرزهای متن را درمی‌نوردند، نمی‌توان در نهایت با قطعیت گفت که کدام سطح از ساختار در برابر ما قراردارد. ساختارهای مختلف دارای یک اینهمانیِ فرمالِ مشترک هستند، و یک اغراق یا مازاد هم‌کنشی به وجود می‌آورند که تعیین موقعیت اثر به مثابه یک کل را ناممکن می‌سازد.

ضمن اندیشیدن به این «منطق» اجازه بدهید برویم سراغ یک فیلم. پیش از این اشاره‌ای به ویم وندرس کردم. پاریس، *تگزاس* یکی از فیلم‌های اوست و نمونه‌ای قابل بررسی. معلوم می‌شود که کم و بیش همان‌گونه که در قرائت دریدا از *فراسوی اصل لذت* دیدیم، دوگانگی‌های شگفتی بین تولید *پاریس تگزاس* و روایتی که این فیلم بازگو می‌کند، در نوسان است.

داستان فیلم از جمله، به جست‌وجوی تراویس، قهرمان فیلم به دنبال رگ و ریشه‌ی خود، می‌پردازد. معلوم می‌شود که به شهری از توابع پاریس که نام بی‌مسمای تکزان دارد، فکر می‌کند، و این همان جایی است که در ابتدای فیلم، در حالی که در دل بیابان از تبعید خود خواسته‌اش در مکزیکو تلوتلوخوران می‌آید، قصد رفتن به آن را در آن سوی مرز ایالات متحد دارد. اما این داستان به‌ظاهر بی‌طرف و بدون تکیه‌گاه درباره‌ی مردی که به دنبال یک جایگاه آغازین می‌گردد عملاً مضاعف می‌شود و به جست‌وجویی که خود فیلم برای یافتن جایی برای شروع انجام می‌دهد، گره می‌خورد.

نوشته‌ای از وندرس با عنوان «هم‌چون پریدن با چشم نابینا بدون ابزار: درباره‌ی نقطه‌ی عطف در *پاریس تگزاس*» (وندرس، ۱۹۹۱)، این جست‌وجو را ثبت می‌کند. وندرس در اولین جمله برحسب وظیفه می‌گوید که «داستان این فیلم درباره‌ی مردی است که وسط بیابان، معلوم نیست از کجا پیدایش می‌شود و به تمدن برمی‌گردد». وندرس سپس می‌گوید «پیش از شروع فیلم‌برداری سراسر مرز بین امریکا و مکزیک را با اتومبیل طی کردیم». آن زمان «پیش از شروع فیلم‌برداری» پیش تاریخ روایتِ خود فیلم، یعنی سرگردانی تراویس در حوالی آن مرز پیش از آغاز روایت را مضاعف می‌کند. داستان گشت‌زدن کارگردان و داستان گشت‌زدن شخصیت اصلی فیلم به هم می‌آمیزند. نمونه‌ای دیگر از *میزان آبیم* این است که سرآغازهای فیلم در داستانی که نقل می‌کند بازسازی شده‌اند. «قاب» فیلم تاریخ تولید آن، در «قاب» روایت فرو می‌ریزد، و باعث می‌شود که هر تثبیت قابی دلبخواهی به نظر برسد. یک ساختار، برجسته‌تر از هر یک از داستان‌ها، هر دو را پر و مالامال می‌کند.

فیلم وندرس، تا حدودی مثل *فراسوی اصل لذت* فروید از قانون آشفتگی اتوبیوگرافیک تبعیت می‌کند که قاب اثر را

می‌ترکاند و باعث نشستی میان سطوح می‌شود.این اتوبیوگرافی بیش از آن‌که با یک روان شخصی سروکار داشته باشد به نیرویی ضروری که حاوی چیزی ماشین‌وار یا خودکار است، مربوط می‌شود. نیروی *پاریس تگزاس* در کجاست؟ نه به تمامی در فیلم است و نه به تمامی در تولید. دریدا در مقاله‌ی «تأملی در فروید» سخن از «اتوبیوگرافی نوشتار» به میان می‌آورد: آیا ما هم می‌توانیم در این‌جا سخن از «اتوبیوگرافی فیلم» به میان آوریم؟

دریدا از زبان خودش

من تا این‌جا، به دلیل قلت آثاری که دریدا درباره‌ی فیلم نوشته است، روی آثار جنبی‌ای تمرکز کردم که او در حوزه‌های دیگر پدید آورده است، تا آن‌ها را به فیلم تعمیم دهم. با این حال گفت‌وگویی از او در باب هنرهای فضایی در دست است که توجه دقیق می‌طلبد. دریدا در پاسخ به پرسشی درباره‌ی تسری ساخت‌شکنی به حوزه‌های دورتری نظیر سینما، می‌گوید:

> من قدری در شگفتم از این گستره‌ی شمول طرح ساخت‌شکنی و قابلیت تعمیم آن به بحث‌هایی که من نسبت به آن‌ها بیگانه‌ام. می‌خواهد این بحث‌ها درباره‌ی معماری باشد یا سینما یا نظریه‌ی قانون. اما تعجب من تنها یک نیمه‌تعجب است، چون [خود] این طرح به صورتی که من درک می‌کنم یا تصور می‌کنم، آن را الزامی کرده است. اگر کسی بیست سال پیش از من می‌پرسید [گفت‌وگو در سال ۱۹۹۰ انجام گرفته است] آیا من فکر می‌کنم که ساخت‌شکنی مردم را به فلسفه‌هایی علاقه‌مند خواهد ساخت که من با آن‌ها بیگانه‌ام، اصول فکری من می‌گفت که پاسخ مثبت است، این کاملاً ناگزیر است، اما در عین حال هرگز نمی‌توانستم باور کنم که چنین چیزی اتفاق خواهد افتاد. (برونت و ویلز، ۱۹۹۴: ص ۱۱).

به دلیل این‌که ساخت‌شکنی ضرورت انتشار [dissemination]، امکان پیشینیِ اغتشاش و پیوند میان همه‌ی انواع رده‌بندی‌ها را در خود مستتر دارد، نباید تعجب کرد از این‌که ساخت‌شکنی خود نمی‌تواند محدود به تحلیل متون فلسفی باشد. این همان «اصول فکری» است که دریدا به آن اشاره می‌کند. همین که چیزی به نام «بررسی ساخت‌شکنانه‌ی فیلم» وجود دارد، این نکته را ثابت می‌کند.

آیا شناسایی یک هنر ـ
به فرض این‌که ما می‌توانیم از سینما به گونه‌ای
صحبت کنیم که گویی می‌دانیم
هنر چیست ـ از رسانه‌ی فنی آغاز
می‌شود یا نه

این هم از موقعیت ساخت‌شکنی در ارتباط با فیلم: همامیزی آن‌ها به تعبیری غیرقابل اجتناب بود.
گفت‌وگوکنندگان یعنی پیتر برونت و دیوید ویلز سپس پرسش‌های خاص‌تری را پیش می‌کشید. آن‌ها می‌خواهند ببینند دریدا درباره‌ی «آن‌جابودگیِ» [Thereness] صامتِ شئ بصری چه نظری دارد. پتیر برونت می‌پرسد:

> آیا نوعی حضور پدیدارشناختی هست که واژه‌ها فاقد آن هستند، [یعنی] آن چیزی که با شئ بصری سروکار دارد؟ آیا احتمالاً فیلم یک حوزه‌ی بینابینی است به دلیل این‌که نوعی امر حاضر شبیه شئ بصری است، و در عین حال باید هم‌چون واژه‌ها قرائت شود؟ (ص ۱۲).

پاسخ دریدا به میزان زیادی تفکربرانگیز است. او می‌گوید که برای تفسیر این حرف که آثار فضایی سخن نمی‌گویند، دو راه وجود دارد. از یک طرف، در ربط با اثر هنری صامتی از این نوع، مکانی، یک مکان واقعی وجود دارد که از پرسپکتیو آن، و در آن، واژه‌ها مرز خود را پیدا می‌کنند» اما از طرف دیگر ما می‌توانیم همواره چنین آثاری را به مثابه گفتمان بالقوه دریافت کنیم، بخوانیم یا تفسیر کنیم:

> باید گفت که، این آثار صامت درواقع پیشاپیش آثاری، پُرگو از گفتمان‌های مجازی هستند، و از این منظر اثر صامت، گفتمانی اقتدارطلب‌تر می‌شود ـ می‌شود خود آن جایگاه واژه‌ای که هرچه بیش‌تر قدرتمند است چون صامت است، و در بطن خود، همانند یک گزین گویه [aphorism]، حاصل موجودیت بالقوه‌ی گفتمانی‌ای است که به نحو بی‌پایانی قدرت‌طلب است، به تعبیری به نحوی یزدان‌شناختی قدرت‌طلب است. (ص ۱۳).

نتیجه می‌گیریم که «ما همواره بین این دو» تفسیر قرار داریم، سکوت و گفتمان (بالقوه). اما درباره‌ی فیلم چه می‌توان گفت؟ فیلم در کجا جای می‌گیرد؟

دریدا با شور و هیجان درباره‌ی ویژگی حضور جسمانی‌ای که بوم ون‌گوگ را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، سخن می‌گوید، اما درست در پایان پاسخ خود، پرسشی درباره‌ی قابلیت تعمیم اظهارنظرهایش به فیلم، پیش می‌کشد

فیلم، چنان‌که پیتر برونت گفته است، یک مورد بینابینی است. دریدا [با این نظر] موافق است. پاسخ کامل او به قرار زیر است، من برخی نکته‌ها را شماره‌گذاری کرده‌ام تا روی آن‌ها بحث کنیم:

خب، فیلم مورد خیلی خاصی است: نخست، [۱] به دلیل این‌که مسأله‌ی حرکت، جابه‌جایی، تسلسل، زمانمندی جلوه‌ی حضور را پیچیده می‌کند؛ دوم [۲] بدان دلیل که رابطه با گفتمان بسیار پیچیده است. حتی بدون این‌که سخن از تفاوت میان فیلم صامت و ناطق به میان آوریم، چون حتی در فیلم صامت نیز رابطه با واژه، بسیار پیچیده است. [۳] دیگر این‌که آشکار است که اگر ویژگی‌ای برای رسانه‌ی سینمایی قایل شویم، این ویژگی سروکاری با واژه ندارد. به عبارت دیگر حتی پرگوترین سینما نیز واژه را در بطن عنصر سینمایی منحصر به فردی که بیرون از حاکمیت واژه است از نو حک می‌کند. اگر چیزی مختص سینما یا ویدیو باشد ـ بدون در نظر گرفتن تفاوت بین ویدیو و تلویزیون ـ این چیز همان فرمی است که گفتمان در آن به کار گرفته می‌شود، حک می‌شود یا ریخته می‌شود، بدون این‌که اصولاً اثر را به تبعیت از خود وادارد. به‌این ترتیب از آن دیدگاه ما می‌توانیم در فیلم ابزاری برای بازاندیشی بیابیم یا همه‌ی روابط بین واژه و هنر صامت را بر بنیان جدیدی استوار می‌کنیم، طوری که آن‌ها پیش از ظهور سینما ثبات می‌یابند. پیش از پیدایش سینما ما نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی را داشتیم، و می‌توانستیم در درون آن‌ها ساختارهایی بیابیم که رابطه‌ی بین گفتمان و ناگفتمان را در هنر نهادینه کرده بودند. اگر پیدایش سینما پدید آمدن چیزی کاملاً جدید را ممکن ساخت، این چیز کاملاً جدید عبارت بود از امکان راهی دیگر برای بازی با سلسله‌مراتب‌ها. [۴] حالا من در این‌جا از سینما به‌طور عام صحبت نمی‌کنم، چون می‌خواهم بگویم که رویه‌های سینمایی‌ای وجود دارند که اقتدار (اتوریته‌ی) گفتمان را از نو برمی‌سازند، در حالی که رویه‌های دیگر می‌کوشند تا چیزهایی بسازند که شباهت‌های نزدیک‌تری به عکاسی یا نقاشی دارند ـ رویه‌های بازهم دیگری هستند که به صورتی متفاوت روابط بین گفتمان، گفتمانی بودن و ناگفتمانی بودن را به کار می‌گیرند. من تردید دارم که از این دیدگاه در مورد هر هنری، بلکه به‌طور خاصی درباره‌ی سینما حرف بزنم. من فکر می‌کنم که احتمالاً تفاوت میان آثار [سینمایی] مختلف، میان سبک‌های مختلف سینمایی، بیش از تفاوت میان سینما و عکاسی است. در آن صورت احتمال این هست که ما در چارچوب یک رسانه‌ی تکنولوژیک واحد با هنرهای مختلف بسیاری سروکار داشته باشیم ـ [۵] اگر سینما را بر اساس آپاراتوس فنی آن تعریف کنیم ـ و بدین ترتیب شاید هیچ وحدتی در هنر سینمایی نباشد ـ من نمی‌دانم شما چه فکر می‌کنید، اما یک روش سینمایی معین در مقایسه با روش سینمایی دیگر ممکن است به نوع خاصی از ادبیات نزدیک‌تر باشد، و بدین ترتیب ما باید این پرسش را بپرسیم که آیا شناسایی یک هنر ـ به فرض این‌که ما می‌توانیم از سینما به گونه‌ای صحبت کنیم که گویی می‌دانیم هنر چیست ـ از رسانه‌ی فنی آغاز می‌شود یا نه، به عبارت دیگر آیا [این کار] از آپاراتوسی چون دوربین که قادر به انجام کاری است که از نوشتار یا نقاشی برنمی‌آید، آغاز می‌شود. آیا این برای شناسایی هنر کافی است، یا درواقع خاص‌بودگی یک فیلم خاص در نهایت بیش از آن‌که به رسانه‌ی فنی متکی باشد، به قرابت آن با یک اثر ادبی خاص و نه با یک فیلم دیگری متکی است؟ من نمی‌دانم. به نظر من پرسش‌هایی هست که پاسخی ندارند. اما در عین حال من شدیداً احساس می‌کنم که نباید

اهمیت آپاراتوس فیلم را دست‌کم گرفت (صص ۱۳ ـ ۱۴).
اجازه بدهید این نکته‌ها را یکی‌یکی بررسی کنیم.

۱. ما پیش از این در مورد حضور صحبت کردیم: قابلیت ثبت آن به‌طور تلویحی حکایت از ناخود اینهمانی آن دارد. از این رو اگر من یک عکس پرتره از خواهر خود بگیرم، حضور او که من ثبت می‌کنم درواقع پیشاپیش منشعب می‌شود. خب اگر من از او فیلم می‌گرفتم و او حرکت می‌کرد چه؟ افزون بر بازی تفاوت در حضور او که به نحو بی‌پایانی متکثر می‌شود و او را تقسیم می‌کند، بدن او حرکت می‌کند و از یک لحظه به لحظه‌ی بعدی او فی‌الفور خود را به تعبیری خاص «بازتولید می‌کند». هم‌زمان با آن هر تکراری، به‌مثابه لحظه‌ای قایم به خود، خود تقسیم شده و از خود کنده شده است. حضور جوهریِ [substantial] یک بدن انسانی حاضر و غایب می‌شود، دگرسان می‌شود، به تمامی حاضر نیست ـ درواقع تا حدودی شبیه تصویر روی پرده‌ی نقره‌ای [که درواقع عکس‌ها [حضورها]یی هستند که با تاریکی‌ها [غیاب‌ها]یی منقطع شده‌اند ـ م].

۲. در ارتباط با گفتمان، تفاوت آشکاری بین فیلم ناطق و فیلم صامت وجود دارد: یکی حرف می‌زند و دیگری حرف نمی‌زند. اما فیلم صامت ممکن است پر از «گفتمان بالقوه»ای باشد که لحظه‌ای پیش دریدا به آن اشاره کرد. نه تنها شخصیت‌ها واژه‌هایی بر زبان می‌آورند که در شرح صحنه نیامده است، بلکه هر موقعیت صحنه‌ای نیز ممکن است آکنده از گفتمان‌ها، ایما و اشارات، نگاه‌های معنی‌دار و غیره و غیره باشد، و تازه سطحی از تفسیر وجود دارد که در آن، آن‌چه در فیلم گفته نشده است ممکن است از سوی یک بیننده آشکار شود، قاعده‌ای که البته به‌طور یکسان به فیلم صامت هم قابل تعمیم است. سینما بین قطب‌های گفتمان (گفتمان بالفعل و گفتمان بالقوه) و ناگفتمان (واژه‌ای که به نهایت [limit] خود می‌رسد و به سکوت یا گنگی‌ای شبیه سکوت مجسمه یا معماری دست می‌یابد) در نوسان است و شاید از آن‌ها فراتر می‌رود.

۳. «خاص بودگی» رسانه‌ی سینمایی همواره «برای واژه ناآشناست». گفتمان حاکمیتی بر این رسانه ندارد. اگر حاکمیت می‌داشت رسانه تغییر می‌کرد. اساساً گفتمانی، و واژه‌مدار می‌شد. از سینمایی بودن دست می‌کشید ـ چون یک چیز سینمایی ضرورتاً مشتمل بر تصاویر متحرکی است که جلوی غلبه یافتن گفتمان را می‌گیرند. اگر گفتمان تا جایی حاکمیت بیابد که تصویر متحرک را از میدان به در کند، ما دیگر صحبت از سینما نخواهیم کرد. بنابراین «گفتمان [در فرم فیلم] به کار گرفته می‌شود، حک می‌شود، ریخته می‌شود، بدون این‌که اصولاً اثر را تحت حاکمیت خود درآورد». پس سینما راه جدیدی برای ساختن «سلسله‌مراتب‌ها» در خصوص اقتدار گفتمان، در هنرها پیشنهاد می‌کند.

۴. با وجود این برخی سینماها در مقایسه با سینماهای دیگر، در برابر این اقتدار موضع سنتی‌تر و آشتی‌جویانه‌تری اتخاذ می‌کنند. نمونه‌های چنین «سینما»یی فیلم‌های مستند، یا فیلم‌هایی هستند که در آن‌ها به میزان بسیار زیادی از صدای الحاقی [voic-over] روایی استفاده شده است. این فیلم‌ها ممکن است به آثار غیرسینماییِ گفتمانی نزدیک‌تر باشند تا به آثار سینماییِ غیرگفتمانی.

۵. آخرین نکته مربوط است به این‌که آیا تعریف اثر هنری بر اساس رسانه‌ی فنی آن موجه است یا نه. در مورد فیلم، این رسانه‌ی فنی، دوربین است. دریدا هم به این رویکرد به دیده‌ی تردید می‌نگرد هم «قویاً احساس می‌کند که نباید اهمیت آپاراتوس فیلم را دست‌کم گرفت». نکته‌ی قبلی خود زمینه‌های این تردید را در خود دارد: اگر برخی فیلم‌ها وجوه اشتراک بیش‌تری با فرم‌های هنری غیرسینمایی دارند تا با فیلم‌های دیگر، در این صورت تعریف سینما بر اساس دوربین فوراً غیرقابل دفاع خواهد شد. به همین‌سان اگر کسی بر آن باشد که دیگر فرم‌های هنری ـ به عنوان مثال، نوشتار ـ را به این طریق تعریف کند به‌زودی همه چیز از دست خواهد رفت: آیا می‌توان نوشتار را بر اساس استفاده از یک قلم یا یک کامپیوتر دستی یا یک ماشین املا [دیکتافون] تعریف کرد؟ مسأله‌ی دیگرِ ناشی از تعریف سینما به این طریق، این است که اختراع فن‌آوری دیجیتال امکان این را فراهم آورده که بتوان با ساختن فیلم‌هایی با استفاده از

فیلم‌های دیگر، از به‌کارگیری دوربین بی‌نیاز شد (نگاه کنید به پی‌نوشت شماره ۴). از طرف دیگر دوربین سر جای خود هست ـ حتی اگر از فن‌آوری دیجیتال استفاده می‌کنیم، باید دوربینی باشد که تصاویر اصلیِ [برگرفته از فیلم‌های دیگر] را ثبت کند. چیزی که دریدا می‌خواهد بر اهمیتش انگشت بگذارد، از طریق تأکید او بر این‌که مفاهیم ظاهراً ایده‌آل هنوز باید از طریق نوشتار، از طریق حک‌شدن بیان شوند پرطنین‌تر می‌شود. به عنوان مثال «مفهوم» *تفاوت* باید به صورت مکتوب در برابر ما قرار گیرد تا ایده‌ی آن کارگر بیفتد، به‌طوری که نمی‌توان به‌سادگی مفهومی / ایده‌آل و انضمامی / مادی را از هم جدا کرد یا در تقابل با هم قرار داد. (دریدا، ۱۹۲۷).

گفت‌وگو ادامه می‌یابد و بحث به نقش هنرآفرین در یک اثر هنری کشیده می‌شود. [در این کار] هم بدن، هم امضای آفریننده درگیر هستند. نمونه‌ی آن در نقاشی است ـ ونسان ون‌گوگ. دریدا با شور و هیجان درباره‌ی ویژگی حضور جسمانی‌ای که بوم ون‌گوگ را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، سخن می‌گوید، اما درست در پایان پاسخ خود، پرسشی درباره‌ی قابلیت تعمیم اظهارنظرهایش به فیلم، پیش می‌کشد. می‌گوید «در مورد ون‌گوگ می‌توانیم بگوییم که او فردی بود با یک قلم‌مو، اما در مورد فیلم، معادل [قلم مو] چیست، بدن در کجا قرار دارد؟» (ص ۱۶). در این‌جا دیگر، با وجود این‌همه حرف که در مطالعات فیلم درباره‌ی «مؤلف» به میان کشیده می‌شود، با یک آفریننده‌ی واحد، با یک بدن واحد سروکار نداریم. در فیلم، بدنی که می‌آفریند به‌شدت چند شکلی و تکه‌تکه است و نمی‌تواند به تجربه‌ای که از آن کسب می‌کنیم ثبات ببخشد.

با وجود این خاستگاه یک فیلم از طریقی خاص که دریدا با عنوان امضا از آن صحبت می‌کند، خود را آشکار می‌کند. منظور امضا به معنای قراردادی آن نیست، بلکه بیش‌تر منظور شرایط «آن‌جا بودگی» دوباره‌ی یک اثر هنری، امکان بودنش در آن‌جا و قابل شناسایی و قابل فهم بودنش است. این هم آن چیزی است که دریدا می‌گوید:

امضا، نه نام مولف است، نه کنیه‌ی او و نه نوع اثر. امضا چیزی نیست جز رویداد اثر در خود، چون به‌طریقی حکایت از آن دارد که کسی آن را انجام داده است و این آن چیزی است که می‌ماند. مولف مرده است ـ ما حتی نمی‌دانیم که او که بوده است ـ اما [اثر] باقی مانده است. باوجود این، و این‌جاست که آن مسأله‌ی تماماً سیاسی ـ نهادی خود را نشان می‌دهد، نمی‌تواند متقابلاً امضا شود* به عبارت دیگر به عنوان امضا تصدیق شود، مگر این‌که یک فضای نهادی وجود داشته باشد که بتواند در آن فضا درک شود، مشروعیت پیدا کند و غیره. باید یک «جماعت» اجتماعی که می‌گوید این چیز می‌تواند انجام شود، وجود داشته باشد ـ ما حتی نمی‌دانیم به‌وسیله چه کسی، نمی‌دانیم معنای آن چیست ـ با این حال ما آن را در یک موزه یا بایگانی (آرشیو) خواهیم گذاشت؛ ما آن را به عنوان یک اثر هنری به حساب خواهیم آورد. بدون آن امضای متقابل سیاسی و اجتماعی، آن چیز یک اثر هنری نخواهد بود: امضایی در کار نخواهد بود. به عقیده‌ی من قبل از امضای متقابل که به جامعه، قراردادها، نهادها و فرایند مشروعیت‌بخشی منکی است، امضایی وجود نخواهد داشت. بنابراین هیچ اثر امضاشده‌ای قبل از امضای متقابل وجود ندارد... (ص ۱۸).

هرچند گفته‌های دریدا بیش‌تر به انواع تثبیت شده‌ترِ هنر اشاره دارد تا به فیلم، اما با وجود این [به فیلم نیز] قابل تعمیم است. با وجود این‌که «بدنِ» آفریننده‌ی یک فیلم شئ‌ای یک‌دست نیست [یک بدن واحد فیلم را خلق نمی‌کند]، اما فیلم به عنوان یک «رخداد» وجود دارد. آن‌جابودگی آن یک امضا می‌سازد ـ *فیلم حی و حاضر است*. هیچ‌کس این را نمی‌گوید یا نمی‌نویسد: این [وجود داشتن] در انجام شده بودن آن مستتر است. اما این «آن‌جا بودگی» نمی‌تواند در خلأ وجود داشته باشد. استخبار آن‌جابودگی به صورت صامت، نیازمند تصدیق شدن است، دقیقاً به این دلیل که به تعبیری خاص، اخباری** است. این امضا ـ مُهری که می‌گوید این اثر هنری «حی و حاضر است» نیازمند تأیید از سوی چیز دیگری است یا [خود به خود] این چیز از

---

* countersigned

** declarative

آن مستفاد می‌شود، و نیاز به «امضای متقابل»، به یک تأیید تلویحی از سوی آن فضای سیاسی، اجتماعی و نهادی که پیرامون اثر هنری را گرفته و اثر در درون آن وجود دارد، از همین‌جا ناشی می‌شود. «حی و حاضر بودنِ» اثر هنری می‌خواهد که این فضا نیز بگوید «بله این چیز حی و حاضر است». و تا آن‌جا که اثر هنری نیازمند این تأیید یا شناسایی است، تا آن‌جا که این تأیید و شناسایی پیشاپیش در استخبار اثر هنری از آن‌جابودگی خرد حک شده باشد، می‌توان گفت که این تأیید، هرچقدر هم که تناقض‌آمیز به نظر برسد، مقدم بر امضای خود اثر است یا قبل از آن صادر شده است. آن فضای نهادی که با اثر هنری اشغال شده پیشاپیش با یک «بله، تو آن‌جا حی و حاضر هستی» اثر را مورد خطاب قرار می‌دهد، پیش از آن‌که خود اثر خبر دهد که «من این‌جا هستم.»

پارک ژوراسیک

می‌خواهم به منظور عینی کردن برخی نکته‌های مطرح شده در صفحات پیشین، فیلم خاصی را به تفصیل مورد بررسی قرار دهم، هرچند خود را محدود به شرح و بسط بحث‌هایی که پیش‌تر طرح کلی آن‌ها ارایه شد، نخواهم کرد. برای این کار فیلمی مشهور «ساخته‌ی» کارگردانی مشهور را انتخاب کرده‌ام، چون برای همگان قابل دسترسی است: *پارک ژوراسیک* از استیون اسپیلبرگ.

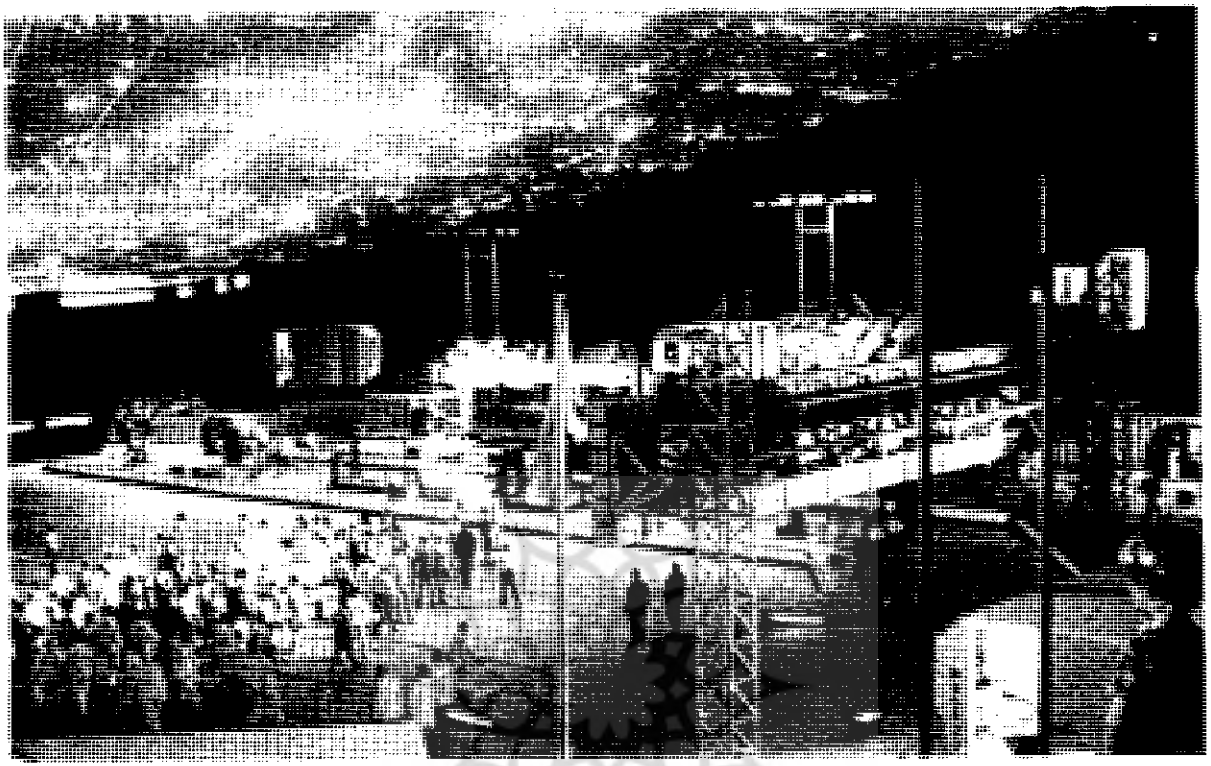
اگر فیلم جانِ دوباره بخشیدن به حضوری گذشته است، *پارک ژوراسیک* با دایناسورهایش که از طریق عمل کلونینگ* تجدید حیات یافته‌اند، به‌طور خارق‌العاده‌ای هم‌چون تمثیلی از فیلم به‌طور عام، به نظر می‌رسد ـ و از این طریق افزون بر آن یک جلوه‌ی *میزان آبیم* خلق می‌کند. در این‌جا با یک تاریخ «پیچیده» سروکار داریم. دایناسورها روزگاری زندگی می‌کردند و سپس منقرض و از چشم انسان‌ها ناپدید شدند. سپس، میلیون‌ها سال بعد انسان‌ها استخوان‌های آن‌ها را کشف و شروع کردند به دوباره‌سازی تاریخ (حقیقی) دایناسور.

اسپیلبرگ در سال ۱۹۹۳ در فیلم خود گزارشی خیالی از مردی می‌سازد که «به نحوی موفقیت‌آمیز» دایناسورها را با استفاده از روش کلونینگ زنده می‌کند.

پارک ژوراسیک ممکن است به‌شدت فیلمیک باشد، چون به نحو موثری فرمانروایی واژه را قلج می‌کند، اما این ویژگی که باعث می‌شود این فیلم این‌چنین سینمایی شود، باعث متمایز شدن آن از انبوهی از آثار سینمایی دیگر نیز می‌شود

پارک ژوراسیک داستان مردی را می‌گوید که موجودات را به زندگی باز می‌گرداند، و تمثیل فیلم در همین نکته نهفته است، شاید [بتوان گفت که *پارک ژوراسیک*] تمثیل فیلم [به‌طور عام] است، بدین ترتیب یک *میزان آبیم*، یک ارجاع بی‌پایان ساخته می‌شود. از طرف دیگر خود فیلم، یعنی مفهوم ذهنی فیلم و نه داستانی که روایت می‌کند، تمرینی در قدرت تخیل است، و خود فیلم قادر به زنده‌کردن دایناسورها نیست. با این حال کیفیت جلوه‌های ویژه ممکن است ما را وادار به فراموش‌کردن این حقیقت بکند و ناباوری ما را به حال تعلیق دربیاورد، به‌ویژه آن‌که امروزه دیگر عمل کلونینگ خیلی دور از ذهن نیست (می‌توان به‌طور کلی گفت که فیلم یک کلونینگ دوبعدی است؟) با این همه داستان فیلم فقط درباره‌ی فرد نیست، درباره‌ی دایناسورهایی است که ما می‌بینیم. ما داریم فیلمی درباره‌ی بازسازی می‌بینیم، فیلمی که آن‌چه را که بازسازی شده به ما نشان می‌دهد، و بدین ترتیب در چارچوب خاص خودش به یک اقتدارگرایی بدیهی و مستند دست می‌یابد، به تعبیری می‌توان گفت که بدل یا مجاز علم می‌شود و با وجود این به خاطر مهارتش در بازسازی کم‌تر از آن نیست (کدام «علم»ی می‌توانست دایناسورها را بهتر از اسپیلبرگ بازسازی کند؟). در این‌جا با نوعی جلوه‌ی بازسازی اغراق‌آمیز سروکار داریم،

* cloning تکثیر یا تولیدمثل به طریق غیرجنسی (م).



چون قصه ضمن ادعای صحت و درستی موقعیت ژنریک خود در مقام فیلم / قصه را وانمی‌نهد؛ و این جلوه‌ی مبالغه‌آمیز حکایت از یک دشواری در طول تاریخ دارد که همین چند لحظه پیش گفتم و آن عبارت است از حرکت بی‌بروبرگرد از یک خاستگاه واقعی (دایناسورهای زنده‌ی واقعی) به یک مداخله‌ی خیالی (دایناسورهای کلون شده‌ی دیجیتالی در درون یک نوار متحرک). چطور می‌شد اگر نقطه آغاز آن تنها امکان آن امر خیالی ـ سینمایی، فیلمیکی بود که امر واقعی هیچ‌گاه نمی‌توانست باشد؟ برای این‌که این دو در تخالف با هم نباشند؟ برای این‌که امر واقعی نشانی از امر خیالی باشد، به صورتی که شاید در *پارک ژوراسیک* است؟

اما این‌ها هرگز وجود داشته‌اند؟ درست است، ما می‌دانیم دایناسورها «وجود داشتند» و می‌دانیم که منقرض شده‌اند. اما آیا هرگز حاضر بوده‌اند؟ حاضر در معنای کامل و درست آن؟ خب، دوربین‌ها ممکن است کاملاً در زمانی بعد از دوران ژوراسیک اختراع شده باشند، اما این بدان معنا نیست که دایناسورها حتی در آن موقع به لحاظ تئوریک قابل ثبت (و بدون ترتیب قابل باز تولید و غیره) نبودند؛ و اگر این فرضیه وارد باشد در این صورت منطقی که بیش‌تر به کار گرفتیم، یعنی منطق مربوط به حضور، ممکن است به کارمان بیاید. به عبارت دیگر قابل ثبت‌بودنِ دایناسورها به‌طور تلویحی به این معناست که آن‌ها هرگز به تمامی حاضر نبوده‌اند. بله، به تعبیر خاصی آن‌ها «وجود داشتند»، اما این تعبیر خاص حامل هیچ تضمینی به حضور آن‌ها نیست. اگر آن‌ها قابل ثبت بودند [پس] ناخود اینهمان [non-self-identical] بودند، و پیشاپیش از خود کنده شده و خود را در طول زمان به صورتی نابهنگام به تعویق می‌انداخته‌اند. به تعبیری آن‌ها پیشاپیش کلون شده بودند. *پارک ژوراسیک* با تمام بدعت‌هایش داستانی می‌گوید که

آن‌چه را که پیشاپیش حقیقی بود، مجسم می‌کند. نابهنگامی به دایناسور در زمان خود آن تعلق داشت ـ درست همان‌گونه که به هر چیز «حاضر» تعلق دارد.

اما شاید امتیاز ***پارک ژوراسیک*** به خاطر تجسم (یا «تجسمی کردن») آن امکان ساخت‌شکنانه در درون وجود [existence] در هیئت یک داستان باشد. از این دیدگاه، ***پارک ژوراسیک*** در عین حال پیشنهادهای دریدا در مورد «خاص بودگی رسانه‌ی سینمایی» را نیز تأکید می‌کند. به خاطر داریم که «واژه» بر فیلم حاکم نمی‌شود: فیلمی چون ***پارک ژوراسیک*** و فیلم‌های اسپیلبرگ، به‌طور کل، با تأکیدی که بر امر بصری، بر امر شگفت، بر امر حیرت‌انگیز، بر امر شگرف دارند، در این خصوص به‌گونه‌ای ویژه «فیلمیک» هستند. نیازی به گفتن نیست که فیلم‌های اسپیلبرگ «ناطق» هستند (در آن‌ها شخصیت‌ها با صدای بلند حرف می‌زنند) و خود همین که من این گفتار را درباره‌ی ***پارک ژوراسیک*** می‌نویسم و آن را وادار می‌کنم که چیزی را بگوید که به طور آشکار بیان نکرده است، حکایت از «گفتمان بالقوه»ی آن دارد، در عین حال نوار متحرک، با آن‌همه جاذبه‌های بصری که دارد، نظاره‌ی صامت تصویر متحرک را در اولویت نخست قرار می‌دهد. هم‌چنان‌که در فیلم‌های دیگر اسپیلبرگ (***نجات سرباز رایان***، ***برخورد نزدیک...***) نیز می‌بینیم، در این فیلم شاهد رواج امر تقریباً غیرقابل تصور به درون قلمرویی هستیم که آشکارا مربی است، گویی نوعی اطمینان‌بخشی خطرناک و فاقد اطمینان را پیش می‌برد. ما شخصیت‌هایی را که نقش‌شان را جف گلدبلوم، لورا درن و سَم نیل بازی کرده‌اند، در حالی تماشا می‌کنیم که به هنگام ورودشان به پارک از دیدن منظره‌ای که در آن گله‌ای از برونتوزورس [نوعی دایناسور علف‌خوار] در حال چرا هستند حیرت‌زده شده‌اند، و ما نیز به توبه‌ی خود حیرت‌زده می‌شویم. ما تماشاکنندگان را در حال تماشا کردن تماشا می‌کنیم و واکنش‌های آن‌ها ما را راهنمایی می‌کند که همراه آن‌ها تماشا کنیم: در هر دو سطح صدا[ی انسان] در برابر این ضیافتی که برای چشم تدارک دیده شده سر تسلیم فرود می‌آورد. (در این‌جا نقش جالبی به موسیقی زمینه داده شده است: با اوج گرفتن موسیقی تماشاکنندگان در سکوت فرو می‌روند، گویی موسیقی دارای قدرت فلج‌کنندگی است). این شاید بدان معناست که ما داریم رسانه‌ی سینمایی را تماشا می‌کنیم که به موازات این‌که خیال تصویر متحرک زبان را به سکوت وامی‌دارد، خود را به تمامی بیان می‌کند. ***پارک ژوراسیک*** به طریقی کاملاً فشرده خود را به عنوان «سینما» به رخ می‌کشد.

اما اجازه بدهید تردیدهای دریدا در ربط با تعریف سینما را فراموش کنیم. ***پارک ژوراسیک*** ممکن است به‌شدت فیلمیک باشد، چون به نحو موثری فرمانروایی واژه را فلج می‌کند، اما این ویژگی که باعث می‌شود این فیلم این‌چنین سینمایی شود، باعث متمایز شدن آن از آثار سینمایی دیگر نیز می‌شود. مسلماً ***پارک ژوراسیک*** وجوه اشتراک بیش‌تری با آثار مومی مادام توسو یا دیزنی‌لند دارد تا با انبوه فیلم‌های دیگر (مثلاً فیلم‌های ***رازها*** و ***دروغ‌ها*** یا ***دیوار نوشته‌ی امریکایی*** یا ***زیبای روز*** یا ***صلات ظهر*** یا ***منهتن*** یا ***خواب بزرگ*** و غیره و

غیره). این نباید ما را از دوست داشتن *پارک ژوراسیک* به مثابه اسوه‌ی سینما، یا در اعتماد کردن به سینما در این‌که به خود اجازه خواهد داد که چنین رضایت‌مندانه تعریف شود باز دارد؟ اگر *پارک ژوراسیک* این قدر سینمایی است، این بدان معناست که *پدرخوانده* نیست؟ می‌توان *پارک ژوراسیک* را نه در زمره‌ی فیلم‌ها، بلکه جزو هنرهای مربوط به واقعیت مجازی یا هنرهای رایانه‌ای به حساب آورد؟

در عین حال می‌توان *پارک ژوراسیک* را بر اساس مقاله‌ی «تأمل ـ درباره‌ی «فروید» ـ یعنی بر اساس نوعی بحران مرز اتوبیوگرافیک ـ بررسی کرد. اتنبرو و اسپیلبرگ شروع می‌کنند به ادغام شدن ـ یا نکند آن‌ها کلون هستند؟ آن‌ها تقریباً همانند هم عمل می‌کنند، چون زنده‌سازی دایناسورها که با شخصیت ریچارد اتنبرو در نقش گرداننده‌ی پارک تحقق می‌یابد منطبق است با آن‌چه به‌وسیله اسپیلبرگ در مقام گرداننده‌ی فیلم تحقق می‌یابد... تقریباً همان‌گونه که ارنست نوه‌ی فروید، نادانسته پدربزرگ خود را تکثیر می‌کند، یا برعکس. طرح‌های برون فیلمیک و درون فیلمیک درهم ادغام می‌شوند، که باعث می‌شود مرز میان درون و بیرون از بین برود، و یک علقه‌ی اتوبیوگرافیک بین کارگردان و شخصیت برقرار می‌کند، منتها علقه‌ای که ممکن است فراتر از روان‌شناسی صرف برود و حقه‌های یک نیروی شخصی را بیان کند که بر روبنای [superstructure] طرح به عنوان یک کل فرمانروایی می‌کند. *میزان آبیم* دیگری گشوده می‌شود، و ریچارد اتنبرو نه تنها شخصیت خود بلکه کارگردان خود را (که او نیز به نوبه‌ی خود شخصیت اتنبرو را خلق خواهد کرد یا تجسم خواهد کرد، و الی آخر) نیز به تصویر می‌کشد. «بیرون» به داخلِ «درون» مکیده می‌شود. در این حالت ما فیلم را در کجا قرار می‌دهیم؟ فیلم در کجاست؟ چگونه مرز آن را ترسیم می‌کنیم؟

مرز در عین حال در طول «سرمایه» گسترش می‌یابد. ماشین

پارک ژوراسیک

دوقلوی اتنبرو ـ اسپیلبرگ دایناسورها را صرفاً به خاطر تخیل، دوباره خلق نمی‌کند: این ماشین در عین حال می‌خواهد پول دربیاورد. از این نظر نیز، فیلم از مرزهایش سرریز می‌کند. آن‌چه ما امروزه از «فیلم» در نظر داریم درمصنوع روی پرده متوقف نمی‌شود. در وهله‌ی اول، مدت‌های مدید است که یک کیش ستاره در میان است که نوار متحرک را از «بیرون» حمایت می‌کند. در مقابل نوار متحرک نیز از ستاره حمایت می‌کند، به‌طوری که این دو در یک رابطه‌ی انگلی با هم زندگی می‌کنند. بدین ترتیب، همیشه یک جاروجنجال پیرامون یک نوار متحرک (movie) خاص هست. آیا تجربه‌ی یک نوار متحرک با پیش‌پرده [برنامه‌ی آینده] شروع می‌شود؟ عواملی از این دست همواره مرز فیلم را خراب کرده‌اند. اما در دوره‌ی *پارک ژوراسیک* (به قول معروف) نوع جدید، یا دست‌کم نونوارشده‌ای از انتشار* در هیئت تجارت ظهور کرده است.

امروزه یک «فیلم» به‌ویژه در تصوری که اسپیلبرگ از بازار دارد، بیش‌تر شبیه یک کسب و کار بزرگ پرمخاطره عمل می‌کند تا یک کارزار صرفاً زیبایی‌شناختی (هرچند فیلم، به عنوان «مردمی»ترین فرم هنری، به‌طور سنتی جایی بینابین این دو قرار می‌گیرد)، و دغدغه‌ی آن عبارت است از کسب حداکثر سود با استفاده از قدرت [مستتر در] نشانش. نشان *پارک ژوراسیک* روی جعبه‌های غذا، لباس‌های زیر، وسایل خواب، جاکلیدی‌ها، اسباب‌بازی‌ها، کوله‌پشتی‌ها، لوازم تحریر، و غیره نقش بسته است، بگذریم از این‌که فرصت سود در وجود یک دنباله به ودیعه نهاده شده است. نام *پارک ژوراسیک* اگر به این تصاویر وهم‌گون تولیدات اشاره نمی‌کند به چه اشاره می‌کند، تولیداتی که این فیلم ممکن است تنها یکی از آن‌ها باشد؟ دست‌کم، اگر فیلم محکم به ابژه‌ی

* dissimination از مفاهیم عمده در اندیشه‌ی فوکو و دریدا.

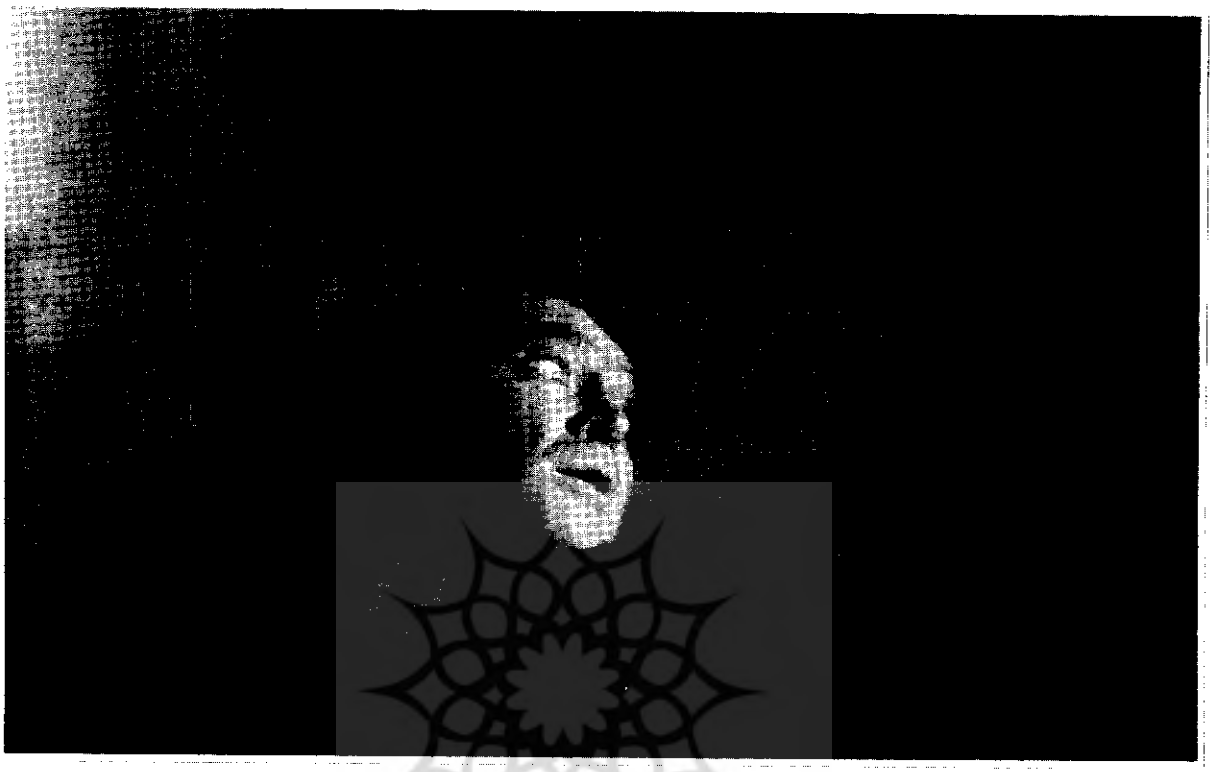
جدایی‌ناپذیر ارجاع چسبیده است، در عین حال به‌مثابه آن منبع نشانی عمل می‌کند که خاستگاه آن تجارت است. *پارک ژوراسیک* نشان‌دهنده‌ی سرمایه، یا به عبارت دیگر قدرت پولی است که همواره می‌خواهد مرزهایش را گسترش دهد، و بدین ترتیب انتشار محتوم [near - irresistable] سرمایه را به ورای مرزهایش گسترش دهد.

پارک ژوراسیک شاید موردی مبالغه‌آمیز از انباشت سرمایه باشد، چون انباشت سرمایه از مضامین اصلی داستان است. این ممکن است به نظر برخی ریاکارانه برسد، چون نوار متحرک شخصیت ریچارد اتنبرو را به خاطر سودجویی سرزنش می‌کند («ما از این‌جا استفاده‌های کلانی خواهیم برد»)، در حالی که خود دورادور همین کار را می‌کند: او از اتنبرو به‌مثابه یک «پرسش» در تمام معانی، آن استفاده می‌کند. نوار متحرک هم‌چنین موضوع تجارت را «پیش می‌کشد». آیا این بدان معناست که نقد خود را در درون خود دارد؟ بدان معناست که می‌توان آن را لیبرال، طعنه‌زن، به لحاظ سیاسی آگاه تلقی کرد؟ به عنوان مثال شخصیت جف گُلدبلوم مایه‌هایی از تردید درباره‌ی پروژه‌ی پارک از جنبه‌های کارایی تکاملی آن و اهداف مالی آن بروز می‌دهد؛ و شک او موجه است. اما این اهمیتی ندارد. بنابراین، شاید نوار متحرک عمیقاً محافظه‌کار است ـ ضرب انتقاد را می‌گیرد. آیا این نشانه‌ای از روزگار است؟ آیا اکنون سرمایه قادر است انتقاد به خود را تولید کند، حتی با آن راحت باشد، چون می‌داند که از آن لطمه‌ای نخواهد دید؟ آیا با این کار نمی‌خواهد پایگاه‌های دیگر را از انتقاد مصون بدارد؟ آیا آزمندی آن حتی تا به آن‌جا می‌رسد که ضدخود را نیز به درون بکشد؟

پرسش مرز، از طریق تجارت به موضوع امضای متقابل نیز ارتباط پیدا می‌کند. *پارک ژوراسیک* با نمایی از یک کلاه خود شروع می‌شود که یکی از کارگران پارک بر سرگذاشته است. روی آن نشان *پارک ژوراسیک* به چشم می‌خورد، نشانی که روی همه‌ی آن عقب‌افتاده‌ها نقش بسته است ـ قرمز و سیاه با جانور شکاری ترسناکی که دندان‌های خود را به رخ می‌کشند. این نشان، به عبارت دیگر، تصویر آشکار «علامت تجارتی» *پارک ژوراسیک*، به درون فضای اجتماعی پیرامون نوار متحرک گسترش می‌یابد. می‌توان گفت که این [نشان] تنش بین امضا و امضای متقابل را تصویر می‌کند (با این قید که آن‌چه دریدا درباره‌ی این موضوع گفته آشکارا ریشه در زبانی دارد که نمی‌تواند به راحتی گویای این‌گونه تصویرسازی‌ها باشد)، نشان کلاه‌خود «در» نوار متحرک مربوط است به پارک در داستان، منتها در عین حال نوارمتحرک را نشان‌دار می‌کند، و به آن به عنوان چیزی که حی و حاضر است اشاره می‌کند، حقیقت آن‌جا بودنش را تأیید می‌کند. از این نظر می‌توان گفت که نشان در مقام «امضا» عمل می‌کند. در تمام مدت، نشان به مصرف نوار متحرک در بازار اشاره دارد، یعنی در آن «نهاد» اجتماعی که بافت آن را تشکیل می‌دهد. این نشان فیلم را از درون نشان‌دار می‌کند و هم‌زمان با آن خود را از آن مجزا می‌سازد و خود را به عنوان ابزاری که مخاطب با آن فیلم را بازمی‌شناسد و تصدیق می‌کند، به او عرضه می‌دارد. این نیاز به شناسایی که پایه‌ی رابطه‌ی نوار متحرک با خودش است، شاید همان «امضای متقابل» آن باشد، به عبارتی، وسیله‌ای که به یمن آن مورد شناسایی قرار می‌گیرد، حتی پیش از آن‌که هست، حتی پیش از آن‌که «آن‌جا» حی وحاضر باشد. از طرف دیگر از آن‌جا که نشان *پارک ژوراسیک* با چنین وضوحی درصدد دخل و تصرف در مخاطب خود، در سرمایه برآمده، می‌توانست درست در جهت خلاف عمل کند، یعنی امکان شناسایی، تصدیق یا التفات را منتفی سازد، آن را در چنان مرتبت پایینی قرار دهد که گویی رابطه‌ای اخلاقی با چیزی کاملاً تجارتی است.

تکمله

می‌توانستم این ایده‌ها را با تفصیل بسیار بیش‌تری بسط دهم ـ آن‌ها به اندازه‌ی کافی جای بحث دارند. به عنوان مثال، در خصوص نابهنگامی می‌توان موضوعات برآمده از این حقیقت را که یکی از دایناسورها در *پارک ژوراسیک* در نتیجه‌ی تماس با یک انسان به سرماخوردگی مبتلا می‌شود (دایناسور را در حال عطسه کردن می‌بینیم) شرح و بسط داد.



راجع به نابهنگامی بیماری چه می‌توان گفت؟ اگر نابهنگامی شامل همه‌ی چیزهای «حاضر» می‌شود، آیا این بدان معناست که یک آلودگی پیشینی [a priori] ما را تهدید می‌کند، به عبارتی ما از آینده مریض هستیم؟ هم‌چنین می‌توانستیم برای توجیه تصورمان از فیلم و فیلم‌ها به دیگر حوزه‌های آثار عظیم دریدا متوسل شویم. درباره‌ی *پارک ژوراسیک* در بررسی [عنصر] زنینه در نوار متحرک اسپیلبرگ می‌توان از تحلیل دریدا در باب «منطق زنینه‌ی زنده» یا [logique du vivante] استفاده کرد (در پارک تنها دایناسورهای ماده پرورش داده می‌شوند؛ شخصیت جف گلدمن به شوخی می‌گوید «دایناسورها مردها را می‌خورند. زن وارث زمین است»). دریدا دقیقاً صحبت از قانون تنازع بقای زنانه به میان می‌آورد (دریدا، ۱۹۸۴).

با کمال تعجب *پارک ژوراسیک* خیلی راحت تن به تحلیل ساخت‌شکنانه می‌دهد. تردیدی نیست که «ساخت‌شکنی» در پرداختن به نوارهای متحرک دیگر دچار مشکل خواهد شد، اما در این صورت نیز از آن‌جا که ساخت‌شکنی به ناکارامدی خود در مورد آثار مختلف اصرار دارد، شاید این شکست، شکستی آموزنده باشد. این بدان معنا نیست که ساخت‌شکنی و دریدا قابلیت ارتقا به عالی‌ترین استاندارد و تبحر و صلابت را ندارند، و این بصیرت‌ها تحقق نمی‌یابند، بلکه سرسختی و جسارت آن اغلب به جای پاسخ منجر به پرسش‌های بیش‌تر می‌شود، و نویسنده‌ی ساخت‌شکنی را راضی از کار خود می‌کند و در همان حال موضوع بررسی را در ابهام فرو می‌برد. فقط به دلیل تنگی جا بود که از پرداختن به فیلم‌های دیگر، به‌خصوص فیلم‌های «ممتنع» صرف‌نظر کردم. با این‌همه، همین امتناع یک اثر از تن دادن به کنترل فلسفی است که ساخت‌شکنی را بر سر شوق می‌آورد. به عنوان مثال تصمیم گرفته بودم *سرگیجه*‌ی هیچکاک را هم به عنوان نقطه‌ی مقابل *پارک ژوراسیک* هم به عنوان اثری که ذاتاً

اگزاندیسمان

به نحو خاصی رازآمیز و ممتنع است، بررسی کنم. می‌خواستم درباره‌ی سرگیجه‌ی تقلید [mimesis] در نوار متحرک هیچکاک صحبت کنم، آن‌جا که شخصیتی که نقش آن را جیمز استیوارت بازی کرده، یعنی اسکاتی، پلیسی که به دلیل وضعیت خاصش بازنشسته شده (او دچار سرگیجه است)، به‌وسیله دوستی به عنوان کارآگاه خصوصی استخدام می‌شود تا همسر او را تعقیب کند ـ به عبارت دیگر شخصیت استیوارت پیشاپیش نقشی را تکرار می‌کند و به معنای دقیق کلمه در انبوه گیج‌کننده‌ی تقلیدها و تکرارها وارد می‌شود. او کیم نواک را که نقش دختری موسوم به جودی را بازی می‌کند و به‌وسیله همان دوست استخدام شده است تا خود را به جای مادلین همسر او جا بزند، تعقیب می‌کند. در حالی که نواک جودی / مادلین در این نقش مضاعف بیش‌تر تقلید یک زن (شارلوتا والدس) را درمی‌آورد آن هم نه از روی زندگی، بلکه از روی یکی از نقاشی‌های شارلوتا، و سطح دیگری از تقلید را خلق می‌کند. در این هنگام دوست اسکاتی، میجی که نقش او را باربرا بل گیدس بازی کرده، غرق در حسادت ناشی از علاقه‌ی فزاینده‌ی اسکاتی به نواک / جودی / مادلین / شارلوتا / پرتره‌ی شارلوتا، تصمیم می‌گیرد که تابلویی از خودش بکشد، و بدین ترتیب خود را تکثیر کند ـ تابلویی که، علاوه بر این، کپی از تابلوی شارلوتاست با این تفاوت که میجی صورت خود را به جای صورت شارلوتا در تابلو نقاشی می‌کند... تنها آدم «اصلی» در بین همه‌ی این‌ها، یعنی همسر واقعی، مادلین واقعی کشته می‌شود و هرگز او را نمی‌بینیم. تقلید بدون اصل، این طرح سرگیجه‌آور با طرح دیگری متناظر است که دریدا در اشاره به مالارمه تحلیل کرده است (دریدا، ۱۹۷۲b)، طرحی که در آن رابطه‌ای اقتباسی (derivative) یک وانموده* با یک امر اصلی شکل نمی‌گیرد. من هیچ نتیجه‌گیری‌ای به معنای واقعی کلمه پیشنهاد نمی‌کنم، اما شاید مفاهیم حضور، نابهنگامی، مرز، خاص‌بودگی رسانه‌ی سینمایی، امضا و امضای متقابل و غیره مطالعات فیلم را برخوردار از آن گستره ژرفایی کند که برای پرداختن به جهان پیچیده‌ی فیلم بدان نیاز خواهد داشت. بدون درک منسجمی از مفاهیم زمان و ثبت، از انقیاد امر گفتمانی، از حیات بخشی و بقا، مفاهیمی که بنیان فیلم را می‌سازند، چگونه می‌توانیم آن را ارزیابی کنیم؟ و این درک را به‌جز در متن‌های دریدا در کجا می‌توانیم کسب کنیم؟ مهم نیست به چه جاهای دیگر سرک بکشیم، اما آیا می‌توان گفت که بی‌نیاز از دریدا هستیم.

❑

منبع:

Royle, Nicholas: ***deconstruction A user's guide Edited*** ,Palgrove, 2000.

* semulacrum

پی‌نوشت‌ها:

۱. به عنوان مثال، از گوشه و کنار شنیده‌ام که چند سال پیش دریدا در همایشی در پاریس درباره‌ی *آگراندیسمان* آنتونیونی صحبت کرده است.

۲. نگاه کنید به ترتیب به:

- "Lecture de "Droit de Regards"" (Feu la condre)
- "Ce qui Reste à force de Musique" (La ve en Peinture)
- Survivre

مشخصات این آثار در کتابشناسی آمده است.

۳. خوانندگان به مقاله‌ی من با عنوان ***راه میانبر به دریدا*** نیز می‌توانند رجوع کنند. مقاله‌ای است درباره‌ی به فیلم ***میانبرها*** (short cuts) به الهام از درکی که دریدا از "degenrescence" (اسمیت، ۱۹۹۰) دارد.

۴. پیدایش فن‌آوری دیجیتال این سناریو را پیچیده می‌کند، چون امکان خلق یک تصویر متحرک از مجموعه‌ی تصاویر متحرک دیگر را فراهم می‌آورد، و بدین ترتیب پیوند با حضور را می‌گسلد. اما این پیوند لزوماً گسسته نمی‌شود، فقط سست می‌شود.

Deconstructions

Written Works Cited

✓ Beicken, Peter and Kolken, Robert (1993), ***The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*** (Cambridge: Cambridge University Press).

✓ Brunette, Peter and Wills, David (1994), ***Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*** (Cambridge: Cambridge University Press).

✓ (1989), ***Screen / Play: Derrida and Film Theory*** (Princeton, NJ: Princeton University Press).

✓ Derrida, Jacques (1972a), 'La Différancé, in Marges - de la philosophie (Paris: Minuit).

✓ (1972b), 'La Double Séancé, in ***La Dissémination*** (Paris: Seuil).

✓ (1972c) 'Signature Événement Contexte', ***in Marges - de la philosohhie*** (Minuit: Minuit).

✓ (1978), ***La Vérité en Peinture*** (Paris: Flammarion).

✓ (1980), 'Spéculer - sur "Freud"', ***in la Carte Postale: de socrate a Freud et audela*** (Paris: Aubier - Flammarion).

✓ (1984), 'Logique du vivanté, ***in Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la Politique du Nom Propre*** (Paris: Galilée)

✓ (1985), 'Lecture de "Droit de Regards", in M-F. Plissart, ***Droit de Regards*** (Paris: Minuit).

✓ (1986), 'Survivre', ***in Parages*** (Paris: Galilée).

✓ (1987a),'Ce Qui Reste à Force De Musiqu', ***in Psyché: Inventions de La Autre*** (Paris: Glilée).

✓ (1987b), ***Feu la Cendre*** (Paris: Des Femmes).

Derrida, Jacques and Stiegler, Bernard (1996), ***Echographies - de la Télévision*** (Paris: Galilée)

✓ Kracauer, Siegfried (1960), ***Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*** (New York: Oxford University Press).

✓ Smith, Robert (1996), "Short Cuts to Derrida", ***Oxford Literary Review, vol.*** 18 (1996), pp. 135-44.

✓ Wenders, Wim (1991), "Like flying blind without instruments: On the Turning point in ***Paris, Texas***' in Wim Wenders, ***The Logic of Images***, trans" Michael Hofmann (London: Faber and Faber).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی