ام

جهش پساساختارگرایانه

رابرت استم، ترجمه احسان نوروزی

در اواخر دهه‌ی شصت، الگوی سوسوری و نشانه‌شناسیِ ساختارگرایِ برگرفته از آن مورد حمله قرار گرفتند ـ به‌ویژه از طرف شالوده‌شکنی دریدایی ـ و همین به پساساختارگرایی انجامید. جنبش پساساختارگرایی در دغدغه‌ی تبیین‌گرایی، قایل شدن به نقش سازنده‌ی زبان، و این فرض که دلالت امری مبتنی بر تفاوت است با ساختارگرایی سهیم است، ولی «رؤیای علم‌وارگی» ساختارگرایی و امید آن به تثبیت بازی تفاوت‌ها درون اَبَر نظامی فراگیر را واپس می‌زند.

پساساختارگرایی به تأثیر از آثار فریدریش نیچه و پدیدارشناسی هوسرل و هیدگر معتقد است که حرکت به سوی نظام‌مندی‌ای از نوع ساختارگرایی باید همه چیز را لحاظ کند، حتی آن چیزهایی که سرکوب یا نفی کرده. درواقع، بسیاری از متون دوران‌ساز پساساختارگرایی (برای مثال، *درباره‌ی گراماتولوژی*، *نوشتار و تفاوت* و *پدیده‌ی گفتار* دریدا که همگی در ۱۹۶۷ منتشر شدند) انتقادی سرسختانه را متوجه عناصر اصلی و مفاهیم بنیادین ساختارگرایی می‌کند. مثلاً مقاله‌ی دریدا در ۱۹۶۶، «زبان‌های نقد و علوم انسان»، که در سخنرانی در دانشگاه جان هاپکینز بالتیمور (سخنرانی که بنیاد وسیع میان‌رشته‌ای برای

شروع نظریه‌ی شالوده‌شکنی در دانشگاه‌های امریکا فراهم آورد) نقدی بود بر مفهوم «ساختار» در انسان‌شناسی لوی استروس. دریدا را به «مرکززدایی» ساختارها فراخواند و عنوان کرد که «حتی امروز نیز مفهوم ساختار فاقد مرکزیتی است که هسته‌ی خدشه‌ناپذیرش را بازبنمایاند» (دریدا، ۱۹۷۸، ص ۲۷۹).

پساساختارگرایی به تأثیر از آثار فریدریش نیچه و پدیدارشناسی هوسرل و هیدگر معتقد است که حرکت به سوی نظام‌مندی‌ای از نوع ساختارگرایی باید همه چیز را لحاظ کند، حتی آن چیزهایی که سرکوب یا نفی کرده

پساساختارگرایی را عموماً چرخش توجه از مدلول به دال و از گفته به بیان دانسته‌اند. جنبش پساساختارگرایی، که علاوه بر دریدا دربرگیرنده‌ی دیگرانی هم‌چون فوکو، لکان، کریستوا و بعدها رولان بارت است، بنیانگذار بی‌اعتمادی‌ای کلی به هر نظریه‌ی مرکزمدار و فراگیر بود. («شالوده‌شکنی» می‌کوشد به‌طور خاص به آثار دریدا ارجاع دهد، درحالی که «پساساختارگرایی» اصطلاحی وسیع‌تر و کلی‌تر و تعبیری است که در امریکای شمالی بیش از اروپا به کار گرفته می‌شود). بدین‌گونه، شالوده‌شکنی زمینه را برای شک‌انگاری‌ای ریشه‌ای در مورد امکان حصول هرگونه فرازبان گسترده فراهم ساخت، زیرا اعتقاد بر این بود که نشانه‌های فرازبان خودشان محکوم به لغزش و عدم قطعیت‌اند، چون که نشانه‌های بی‌ثبات دایماً از متنی خارج و به کثرت روزافزون متون دیگر وارد می‌شوند. اگر ساختارگرایی به ساختارهای تثبیت‌یافته و خودبنیان معتقد بود، پساساختارگرایی در پی لحظات گسست و تغییر بود. بدین‌ترتیب، شالوده‌شکنی شکل‌دهنده‌ی بخشی از موج ضدبنیان‌باوری بود که از نیچه، فروید و هیدگر آغاز شده بود و به «هرمنوتیک تردید» (پل ریکور) رسید که لغزش‌های گریزناپذیری که تلاش برای تثبیت و تعین معنا را مختل می‌کند پرسش می‌کرد. به همین دلیل واژگان پساساختارگرایانه به مجموعه لغاتی متمایل‌اند که هر نوع ثبات بنیادین را بی‌بنیان کند: لغاتی مانند «سیلان»، «دورگه وارگی»[1]، «ردیابی»[2]، «لغزش»[3] و «انتشار»[4] طنین نقد وولوشینف و باختن از سوسور در کتابشان «مارکسیسم و فلسفه‌ی زبان» (۱۹۲۹) را دارد، ولی شالوده‌شکنی احتمالاً بی‌خبر از آن متن، به نقد مفاهیم نشانه‌ی ثابت، سوژه‌ی واحد، و هویت و حقیقت می‌پردازد. (همان‌گونه که ژولیا کریستوا در اواخر دهه‌ی شصت اشاره کرده، باختین به شکلی غریب مسایل اصلی پساساختارگرایی را پیشگویی کرده است. نفی معنای تک‌صدایی، گردش بی‌پایان تفسیر، طرد حضور آغازین[5] در گفتار، هویت متزلزل نشانه، استقرار سوژه از سوی گفتمان، ماهیت سست‌بنیان تقابل‌های درون ـ بیرون، و حضور فراگیر بینامتنیت) دریدا واژگان کلیدی مجموع لغات سوسوری ـ به‌ویژه «تفاوت»، «دال»، و «مدلول» را دربرمی‌گیرد ـ ولی آن‌ها را درون چارچوبی تغییریافته مستقر می‌کند. تأکید ساختارگرایانه بر تقابل‌های دوگانه به عنوان منشأ معنای زبان‌شناختی جای خود را به تعبیر دریدا از زبان به عنوان جایگاه چند ظرفیتی[6] «بازی»؛ جایگاه نامتعین لغزش و جایگزینی می‌دهد. تعبیر سوسور از رابطه‌ی تفاوت نشانه‌ها این بار به‌وسیله‌ی دریدا به عنوان رابطه‌ی «درون» نشانه‌ها تعریف می‌شود که ماهیت سازنده‌شان رابطه‌ی ردیابی یا جایگزینی دایم است. بدین‌گونه، زبان از نظر دریدا همیشه در شبکه‌ای از تعویض‌ها و تسلسل‌های متنی بر تفاوت که فراتر از دسترس گوینده‌ی فردی قرار دارد جاری است. دریدا بدون نفی طرح نشانه‌شناسی یا نادیده‌گرفتن اهمیت تاریخی‌اش، «گراماتولوژی» را پیشنهاد می‌کند که به مطالعه‌ی علم نوشتار و متنیت به‌طور کل بپردازد.

شاید بدان خاطر که پساساختارگرایی دریدایی در نهایت به رشته‌های زبان ـ بنیاد (ادبیات و فلسفه) مربوط می‌شد حضوری قوی و فراگیر در عرصه‌ی نظریه‌ی فیلم داشته است. اغلب اوقات، این حضور در حد مجموعه واژگان بوده است، به‌طوری که اصطلاحات و مفاهیمی که حداقل تا

حدودی برگرفته از دریدا بودند ـ مثل «ردیابی»، «انتشار»، «لوگوس محوری» و «افراط» ـ درون گفتمان انتقادی فیلم به‌طور گسترده به کار می‌رود. ژولیا کریستوا، نویسنده‌ی مرتبط با مجله‌ی *تل کل*، گروهی که فعالیت‌های ادبی ـ متنی مدرنیستی (هم‌چون آثار لاترمان، مالارمه، آرتور و بقیه) را سرمشق‌های نوشتار انقلابی می‌دانستند، از مهم‌ترین تأثیرگذاران بر این مسأله بود. *تل کل* ایسم، آن‌گونه که در محیط نظری فیلم (مثلاً در مجلاتی هم‌چون *کایه دو سینما* و به‌ویژه *سینه‌تک*) برداشت شد، در دهه‌ی هفتاد به طرد ریشه‌ای همه‌ی فیلم‌های مطابق قاعده‌ی جریان اصلی سینما و حتی طرد آن دسته از فیلم‌های ستیزه‌جوی جریان چپ که به لحاظ زیباشناختی متعارف بودند انجامید و به طرفداری از فیلم‌هایی پرداخت که در حکم گسستی اساسی از فعالیت‌های متعارف بودند ـ فیلم‌هایی مثل *مدیترانه‌ای* اثر ژان دانیل پوله، فیلم‌های تجربی گروه ژیگاورتُف (ژان لوک گدار و ژان پیر گورین)، و هجوهای بازتابنده‌ی جری لوییس. رفته‌رفته نظریه‌پردازان فراموش کردند که این فرم‌ها خود تاریخ‌مندند و دیری نگذشت که فرم فیلم تبدیل به بتواره شد. سبک صرفاً خلق می‌شد برای آن‌که حامل طغیان شدید سیاسی باشد ولی درحالی که قواعد به هم ریخته می‌شد، روابط قدرت هنوز دست‌نخورده باقی ماندند.

در همین حال، نظرهای متز در *زبان و سینما* نیز متأثر از جریان‌های ادبی پساساختارگرایی مرتبط با دریدا و کریستوا تغییر جهت داده بود. متز کوشید میان آن نوع تعبیر ساختارگرایانه از متن که خنثی‌تر است و آن را گفتمانی محدود و نظام‌یافته می‌دانست، از یک سو، و تعبیر شالوده‌شکنانه‌ی آوانگارد از متن که با برنامه‌تر بود، از سوی دیگر، آشتی برقرار کند. برخلاف هواداران *تل کل*، متز معمولاً واژه‌ی «متن» را به عنوان امری پرافتخار که خاص فیلم‌های آوانگارد تندرو باشد به کار نمی‌برد. از نظر او، همه‌ی فیلم‌ها متن هستند و دارای نظام‌های متنی‌اند. با این حال، در *زبان و سینما* تنشی آشکار میان نگرش ساکن، طبقه‌بندی شده، ساختارگرا ـ فرمالیست به نظام‌های متنی و نگرش پویاتر پساساختارگرای بارت ـ کریستوایی به متن به عنوان «فرایند تولید»، «جایگزینی» و «نوشتار» وجود دارد. متز به تأثیر از نقد کریستوا از الگوی سوسوری (نقدی که نه تنها مرهون نقد دریدا از نشانه است بلکه وامدار نقد بینازبان‌شناختی[7] باختین از سوسور نیز هست)، به تشریح لحظه‌ی گفتار (پارول) فیلمیک می‌پردازد؛ لحظه‌ای که به مثابه فروپاشی نظام‌مندی‌ای است که در جایی دیگر بر آن تأکید کرده بود:

متز معمولاً واژه‌ی «متن» را به عنوان امری پرافتخار که خاص فیلم‌های آوانگارد تندرو باشد به کار نمی‌برد. از نظر او، همه‌ی فیلم‌ها متن هستند و دارای نظام‌های متنی‌اند

> نظام متن فرایندی است که رمزها را جابه‌جا می‌کند، هر رمز را با حضور رمزهای دیگر تغییر می‌دهد، بعضی را به سود دیگری تعریف می‌کند، بعضی را جایگزین یکدیگر می‌سازد و در نهایت ـ به عنوان نتیجه‌ی موقتیِ «توقیف‌شده»ی این جابه‌جایی کلی ـ هر رمز را با توجه به ساختار کلی، در موقعیتی مشخص جاگیر می‌کند؛ جابه‌جایی‌ای که به‌وسیله جاگیر شدنی به اتمام می‌رسد که به نوبه‌ی خود محکوم به جابه‌جا شدن با متنی دیگر است.
> (متز، ۱۹۷۴ الف، ص ۱۰۳)

همین رویکرد اخیر متن به‌مثابه جابه‌جاییِ دایمیِ «بی‌پایان» است که باعث به‌وجود آمدن قطب پویاتر کتاب *زبان و سینما* می‌شود. متن یک فیلم «فهرست» جمع‌پذیر رمزهای سازنده‌ی آن نیست بلکه عمل ساختاربندی دایمی‌ای است که طی آن، فیلم متن خود را «می‌نویسد»، رمزهای خود را تعریف و تلفیق می‌کند، بعضی رمزها را به سود رمزهای دیگر بیرون می‌راند، و بدین‌ترتیب نظام خود را می‌سازد. پس نظام متنی نمونه‌ای از جابه‌جایی رمزگان است به شکلی که این رمزها بتوانند یکدیگر را تغییر دهند و جانشین هم شوند. گرچه زبان فیلم را می‌توان همنوازی رمزها دانست ولی نوشتار فیلمی عملکردی فعالانه است؛ فرایندی نوشتنی است که رمزها را جابه‌جا می‌کند.

مارکسیست‌های *سینه‌تک* و *کایه دو سینما* نگرشی آشکارا چپی ـ برشتی به تعبیر دریدایی شالوده‌شکنی بخشیدند و از آن برای نام‌گذاری فرایندی استفاده کردند که طی آن، شالوده‌ی ایدئولوژیک آپاراتوس سینمایی و سینمای غالب را افشا می‌کردند. در چنین خوانشی، متن شالوده‌شکن کم‌تر به مانورهای فلسفی غامض دریدا اطلاق می‌شد و بیش‌تر در حکم اشاره به فیلم‌هایی بود که ایدئولوژی‌ها و رمزهای سازنده‌ی سینمای غالب را آشکار می‌کردند.

شالوده‌شکنی به شکل غیرمستقیم نیز بر تحلیل و نظریه‌ی فیلم تأثیر گذاشته، از طریق نویسندگان خاصی که خودشان متأثر از شالوده‌شکنی بوده‌اند و به‌ندرت در مورد فیلم نوشته‌اند، ولی نظریه‌پردازان فیلم از آن‌ها بهره‌ی زیادی برده‌اند

(به همین دلایل ذکر شده، پساساختارگراترین تحلیل و نظریه‌ی فیلم بیش‌تر مبتنی بر نظر «بازگشت به فروید» لکان بوده تا مبتنی بر شالوده‌شکنی دریدایی).

شالوده‌شکنی حضور خود را در عرصه‌ی نظریه و تحلیل فیلم بیش‌تر به شکل روشی از خوانش نشان داد. بر خوانش شک‌مدارانه توجه به سرکوب‌ها و تضادهای وی متون فیلمی (یا متونِ در مورد فیلم)، این فرض را که هر متنی به‌گونه‌ای جاگیر می‌شود که در همان حال جایش را از دست می‌دهد، این باور که همه‌ی متون به شکلی سازنده با هم در تضادند، حالا دیگر کاملاً بر مطالعات فیلمی حکم‌فرمایند. پساساختارگرایی معنای متنی را سست کرد، اعتقاد علم‌گرایانه‌ی نشانه‌شناسی متقدم را مبنی بر این‌که شاید تحلیل بتواند به‌وسیله‌ی مشخص کردن همه‌ی رمزهای یک فیلم، کلیت معنای آن را به دست بیاورد، متزلزل کرد. در نظریه‌ی فیلم، تحلیل‌گرانی نظیر ماری کلر روپار، مایکل رایان، پیتر برونت، دیوید ویلس و استیون هیث (از طریق کریستوا) معانی تلویحی شالوده‌شکنی را شرح دادند. ماری کلر روپار در چندین متنی که فقط به زبان فرانسوی منتشر شده‌اند تعبیر عام دریدا از نوشتار را به تحلیل فیلم وارد کرده است ـ این مفهوم نزد دریدا «فرضیه‌ای نظری» است که به جای «نشانه»، «رد» را به عنوان بخشی از فرایند تفاوتی دلالت که چارچوب آن نامشخص و غیرقابل تعیین‌اند می‌نشاند. روپار مونتاژ سینمایی، به‌ویژه آن نوعش را که ایزنشتین عمل می‌کند، نوعی تعالی‌دادن بازنمای محاکاتی به منظور خلق فضای مفهومی انتزاعی می‌داند. متون «نوشتنی»[8] ایزنشتین فرایندهای نوشتن خود را آشکار می‌کنند و از همین رو باعث ناپایداری معنا می‌شوند. در متن *متنوع* (۱۹۸۱)، که شاید از برجسته‌ترین تحلیل‌های دریدایی فیلم باشد، روپار هیروگلیف را، به عنوان مجموعه‌ی نظام‌های دلالت‌گر، به نشانی از «وظیفه‌ی متنی سینما» به عنوان نوعی «ماشین نوشتاری» تبدیل می‌کند. روپار از طریق خوانش‌های نمونه‌وار فیلم‌هایی هم‌چون *ام* و *آوای هند*، به جای «مهار کردن» فیلم‌ها، آن‌ها را منکسر و منفجر می‌کند. از نظر روپار متون فیلمی به‌طور بالقوه «تقابل‌های ساختاری» جمع‌ناپذیر و پویا را به بازی می‌گیرد. قسابلیت تقطیع مونتاژ می‌تواند با به بازی گرفتن «تفاوت‌های» میان دال‌های مادی، نشانه را از هم بگسلد. فیلم‌ها منقسم میان دو نیرو هستند، نوشتار و ضدنوشتار، یکی‌شان به انتشار انرژی متنی متمایل است و دیگری به معنا و بازنمایی تمایل دارد. (باختین این تقسیم را میان نیروهای «مرکزگریز» و «مرکزمدار» تعریف می‌کند).

برونت و ویلس (۱۹۸۹) تقسیم‌بندی‌های دریدایی را به کار می‌بندند تا تعابیر متعدد کلی‌نگری را که در نظر آن‌ها به شکل پنهانی تحلیل و نظریه‌ی فیلم را تغذیه می‌کند، به پرسش بگیرند: تعابیر روایت فیلم، هالیوود به‌مثابه نظام منسجم خودمدار؛ تفوق امر دیداری ـ که شبیه تفوق گفتار بر نوشتار در سنت لوگوس مدارانه است (البته مسلماً تعابیر بسیار زیاد دیگری نیز بدون ارجاع به دریدا به چالش کشیده‌اند). این نویسندگان با فراخواندن همگان برای فراتر رفتن از کلی‌نگری‌ها، قابلیت‌های خوانشی «ضدقواعدی» را مطرح کردند که سینما را نوشته و متن بداند؛ «تعاملی میان امر حاضر و امر غایب، میان دیدنی و نادیدنی، با روابطی که

قابل تقلیل به امور کلی‌نگرانه یا امر استعلایی نباشند» (همان، ص ۵۸).

شالوده‌شکنی به شکل غیرمستقیم نیز بر تحلیل و نظریه‌ی فیلم تأثیر گذاشته، از طریق نویسندگان خاصی که خودشان متأثر از شالوده‌شکنی بوده‌اند و به‌ندرت در مورد فیلم نوشته‌اند، ولی نظریه‌پردازان فیلم از آن‌ها بهره‌ی زیادی برده‌اند. بدین‌گونه، آثار جودیت باتلر در مورد جنسیت به مرجعی کلیدی برای نظریه‌ی فیلم هم جنس‌بازی تبدیل شده است و آثار گایاتری اسپیواک در مورد سوژه‌ی فرودست[9] و آثار هومی بهابها در باب «دورگه‌وارگی» و «ملت و روایت» به مراجع عمده (گرچه اغلب تزیینی) نوشتار نظری ـ فیلمی بدل شده‌اند. در چارچوب سیاسی، شالوده‌شکنی را پیشرو دانسته‌اند، چون به شکلی نظام‌مند سلسله‌مراتب دوگانه ـ زن / مرد، غرب / شرق، سیاه / سفید ـ را که به‌گونه‌ای تاریخی زمینه‌ساز سرکوب بوده، سست می‌کند. مثلاً دریدا خود را با نقد فمینیستی از قضیب‌محوری لکانی همسو کرده است. از سوی دیگر، منتقدان شالوده‌شکنی شکوه کرده‌اند که این نظریه به سادگی قابل کاربرد نخبه‌گرایان دانشگاهی (مثلاً در شالوده‌شکنی ادبی مکتب ییل) است و معتقدند این «واژگون‌سازی» نیّت. اصل شالوده‌شکنی و صرفاً تغییر نحوه‌ی بیان است. به دفعات، در گفتمان حاد ـ شالوده‌شکنی ذات‌باوری را همتای گناه اولیه می‌دانند که حالا فقط با کمی تغییر به چیزی کم‌تر ذات‌باور بدل شده است. شالوده‌شکنی، در عین حال، بنابر اقتضای موضوع نقد، ظرفیت سیاسی خود را نیز تغییر می‌دهد. شالوده‌شکنی وقتی با سلسله‌مراتب اجتماعی ریشه‌دار تاریخی سروکار می‌یابد (مانند تفوق رد بر زن، غرب بر شرق) پیشرو می‌شود و وقتی در پی تفکر کاملاً ذات‌زدایی شده[10] می‌افتد و به زبان و گفتمان امور کلی تن می‌دهد که با موضوعات انسانی مرتبط است مرتجع می‌شود. ❑

منبع:

Stam; Robert "***Film Theory: An introduction***", Blackwell, 2000.

پی‌نوشت‌ها:

1. hybridity
2. trace
3. slipage
4. dissemination
5. originary presence
6. multivalent
7. writerly اصطلاحی است وام گرفته از بارت که در تقابل با متن خوانشی قرار می‌گیرد ـ م.
8. Utlerance
9. enunciation
10. multivalent
11. originary presence
12. translinguistic
13. subaltern این اصطلاح را نخستین بار گرامشی به‌کار برد و بعدها اسپیواک آن را به قشری اطلاق کرد که به نوعی تحت ستمی مضاعف هستند. برای مثال، زن هندی هم به خاطر هندی بودنش فرودست محسوب می‌شود و هم زن بودنش.
14. de-essentialized

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی