# ساختار شکنی یک متن.

## نگاهی به بزرگراه گمشده، ساخته دیوید لینچ

### (بخش دوم)

در شماره سه بیدار قسمت اول از «ساختارشکنی یک متن» به چاپ رسید شماره چهار هم به علت ویژه‌نامه بودن، جایی برای مطالب دنباله‌دار نبود. پس تصمیم گرفتیم در این شماره، قسمت دوم این مطب به قلم آرش بصیرت را درج کنیم

● آرش بصیرت

**ابوتی از خار برای پایان قرن در حال ظهور**
***ن از افلاطون تا ناتو***

ر یک جمع‌بندیِ کلی پدیدهٔ «بی‌سرزمین کردن» (de-territoriali satioontologicalunce) به وسیلهٔ تکنولوژی یا «دست جادویی» Deuse machina) که نتیجهٔ استقرار سیبرنتیک اجتماعی یا همان عکس‌العمل اتوماتیک - بخوانید از خود بیگانگی - است، در کنار گفتمان مردسالار حاکم بر زبان، پدیده‌ای به نام پورنوگرافی را تولید می‌کند که در آن زن به عنوان شیء درراستای واقع‌گرایی اول در نبود معیار زیبایی‌شناختی - که ریشه در وفق دادن سرمایه دا نیاز دارد، نیازی که قدرت درتولید آن نقش به سزایی ایفاء می‌کند - نقش اول را بازی می‌کند. پورنوگرافی، استفاده از فیلم و عکس است برای تولیدمیل همه‌گیر به سوی واقعیت اشیاء، موضوعات و موقعیت‌ها، و همچنین ایجاد مشاغل موفقیت‌زا. پورنوگرافی به الگوی عامی برای هنرهای تصویری و داستانی تبدیل شده؛ الگویی که توسط قدرت برای یکسان‌نگر کردن، انسان‌پذیرکردن و رام کردن آدم ارائه شده و انسان امروز پا را از دست‌درازی به دخترانی که در (Posering [۲۲] پسرینگ) کار می‌کنند فراتر گذاشته است. انسان معاصر نه تنها نتوانسته وضعیتش را حفظ کند بلکه جایش با قربانی عوض شده است. او دیگر نقش مشتری را ندارد، بلکه برای دیدن تصویر خیالی و وهم‌انگیزی از یک تابلوی زنده تسلیم توهم لذت حاصل از ایدئولوژیهای قرن بیستم گردیده، هر چند بارت خیلی پیش از این توانسته بود اسطوره‌های بورژوازیِ نهفته در عمل استریپ‌تیز را شناسایی و در برابر چشم عموم بگذارد. «بزرگراه گمشده» همچون دیگر آثار لینچ، زن رابه عنوان فرودستی مطرح می‌کند که در مقولات جنسی عاری از احترام است.

**اشتام هایم [۲۳] + سیستم آمریکایی**

صحنهٔ قدم زدن فرد در حیاط زندان در فیلمنامه این گونه آمده است:

*فرد را در محوطه رها می‌کنند. بیشتر شبیه سگ‌دوانی است. او در حیاط قدم می‌زند و نگهبان‌ها مواظبش هستند.* یا در صحنه‌ای که فرد وارد بند اعدامی‌ها می‌شود:

*فرد، با دستبند با مشایعت نگهبان‌ها به طرف سلولش می‌رود حالتش شبیه آدم ماشینی است ... شبیه آدمی است که روی کلک کوچکی در وسط اقیانوس سرگردان است.*

و صحنهٔ توزیع غذا:

*مأموری، چرخ مخصوص حمل غذا را در راهروی بند جلو می‌برد. کنار هر در، می‌ایستد و یک سینی را از دریچهٔ در هل می‌دهد*

*تو؛ توزیع غذا را در آن راهروی طولانی شاهد هستیم.*

و صحنهٔ بیمارستان زندان:

دکتر سر او ـ فرد ـ را بلند می‌کند و حلقه‌های سیاهی دور چشمانش می‌بینیم؛ رنگ چهره‌اش پریده و دندانهایش کلیدشده و از چشم‌هایش اشک می‌آید. دکتر از جیبش چراغ قوه‌ای در می‌آورد و در هر دو چشمش می‌اندازد، دستش را روی پیشانیِ او می‌گذارد و ... (دکتر) قرص آبی بزرگی بر می‌دارد. یک فنجان یکبار مصرف را از دستگاه داروساز برداشته و از آب پر می‌کند، بر می‌گردد و قرص را در دهان فرو می‌گذارد. سر او را بلند می‌کند و آب را در گلویش می‌ریزد. بخشی از آن، پیراهن او را خیس می‌کند. *دهانش را نگاه می‌کند تا مطمئن شود آن را بلعیده ... نگهبان‌ها بازوان او را می‌گیرند و کشان‌کشان از بیمارستان می‌برندش بیرون.*

آن چه از بالا بر می‌آید در یک کلمه خلاصه می‌شود؛ سرکوب (repression). «فرضیهٔ سرکوب در سنتی ریشه دارد که قدرت را صرفاً محدودیت، نفی و اجبار می‌داند. قدرت به عنوان مقاومتی منظم در مقابل واقعیت، به عنوان ابزار سرکوب و به عنوان مانع حقیقت، از شکل‌گیریِ دانش و معرفت‌جوگیری می‌کند و یا دست کم آن را مخدوش می‌سازد، و قدرت این کار را از طریق سرکوب امیال، ایجاد آگاهیِ کاذب و ... انجام می‌دهد. قدرت چون از حقیقت می‌ترسد می‌باید آن را سرکوب کند[۳۴]».

فوکو اهداف اصلیِ کیفرشناسیِ جدید را روان آدمی می‌داند؛ درست همانند صحنه‌ای که بین نگهبانان پس از بیمارشدن فرد رد و بدل می‌شود: (گندش بزنند این یارو زن‌کشته، تلنگش در رفته)، تمام اتفاقاتی که در زندان می‌افتد ازسپردن یکی از هم‌بندهای فرد از صندلیِ الکتریکی تا ... برای تخریب روانیِ اوست، مراقبت و نظارت انضباطی بر هرمی از سلسله مراتب استوار است. هدف اصلیِ این نظارت، ایجاد ارتباط میان افراد در یک مجموعه است. در واقع، گونه‌ای نظام دیده‌بانیِ قدرت (Power of optics) اعمال نظارت را تسهیل می‌کند؛ به این معنا که نوعی سراسربینی (Panopticon) یا نظارت فراگیر در فضایی خاص گسترده می‌شود. قابل رؤیت بودن یکی از اصول مادیِ معماریِ این‌گونه فضاها محسوب می‌شود. به لحظاتی توجه کنید که نگهبان از پشت توری به داخل سلول فرد نگاه می‌کند. در دستورالعمل‌های سیاسی آمده که سالن‌های دراز مشتمل بر سلول‌های متعدد ساخته شود. همانند آنچه در فیلم‌می‌بینیم ـ ، «و بر هر ده سلول فردی در مقام مسئول نظارت داشته باشد و در هر یک از سلول‌ها سوراخی برای نظارت بر سرنشین آن تعبیه شود. در اتاق ناهارخوری نیز میز نگهبانان مشرف بر میز سایهٔ سر میزنشینان قرار گیرد. در واقع دراین فضای ایجاد شده پیوندی عمیق میان مراقبت و منفردسازیِ افراد وجود دارد. این طرح در سربازخانه‌ها و مدارس‌نیز به کار می‌رفت[۳۵]».

درست با ظهور مدرنیته و رؤیت‌ناپذیر شدن قدرت‌مداران، زندان به عنوان طرحی آرمانی در غرب مطرح گردید و معماریِ خاصی آفرید. زندان مهم‌ترین نهاد انضباطیِ غرب به شمار می‌رود. در آن کل زندگیِ فرد بخشی از پرونده‌می‌شود و به آن فرد «شخصیت بزهکار» می‌گویند و برایش پیشینهٔ کیفریِ خاصی طراحی می‌کنند، همانند اتفاقی که‌برای پیت می‌افتد و او را تحت نظارت سیستم دستگاه‌های گوناگون مراقبتی قرار می‌دهند ـ همانند پیت ـ . زندان، به منزلهٔ نهادی انضباطی تنها یکی از آشکارترین مصادیق «مجمع‌الجزایر زندان گونه» (Carceral archeplago) به شمارمی‌رود. فوکو تمام این اعمال را در مقولهٔ زیست قدرت (Power-bio) خلاصه می‌کند: تاریخ شیوه‌های متفاوتی است که... انسان‌ها بر اساس آنها تابع و مقید می‌شوند به طور اخص، اعمال، قدرت حیاتی یا زیست قدرت، مستلزم وجود نوعی تمایل شده برای تقسیم‌بندیِ کاربست‌ها و اعمالی است که افراد را به دیوانه / سالم، منحرف / معمولی و... تفکیک می‌کند. این موارد همراه با نوعی کاوش در درون افراد، ما را ترغیب می‌کند تا خودمان را ذات‌هایی جدا ومنفک از هم بدانیم، درست همانند هایدگر که می‌گوید انسان دیگر وجود حضوری (Pascin) پرومته‌ای نیست، بلکه‌گیرنده‌ای منفعل و بی‌اراده است که هستی تصمیم به آشکار ساختن آن می‌گیرد:

این سکانس‌های فیلم را می‌توان گفتمانی دانست که در ارتباط با کاربستهای غیر گفتمانی ـ خشونت موجود در فیلم ـ و نظام‌های مطیع‌سازی ـ فرایندی که در مورد فرد و پیت اتفاق می‌افتد ـ که ریشه در قدرت دارند؛ قدرتی که در تمام‌شریانهای زندگی رسوب کرده است.

## آنجا یک نفر دارد می‌میرد

در فیلم شاهد مراسم اعدام یک زندانی به وسیلهٔ صندلیِ الکتریکی هستیم. در فیلمنامه این گونه آمده است:

(زندانی را به صندلیِ الکتریکی بسته‌اند. پشت حفاظ شیشه‌ای شاهدها نشسته‌اند. ... رئیس زندان: جریان برق را کنترل کنید (مکث)، خوب است. گوشی را می‌گذارد و همان جا می‌ایستد. می‌بینیم که یکی از مچ‌های مرد محکوم را به‌دستگاه الکتریکی وصل کرده‌اند. دست دیگرش را بسته‌اند. کلاهی فلزی روی سرش گذاشته‌اند. قابل کلفت برق به‌کلاه متصل است. روی بستها، مواد رسانا مالیده‌اند. کشیش به محکوم نزدیک می‌شود ...

جلاد وارد می‌شود و کنار پایهٔ بزرگی می‌ایستد به رئیس نگاه می‌کند. شاهدها در سکوت انتظار می‌کشند. عقربه‌های ساعت از نیمه‌شب گذشته‌اند. رئیس آخرین نگاه را از پشت حفاظ شیشه‌ای به محکوم می‌اندازد. بعد با سر به جلاد اشاره می‌کند).

کامو در سال ۱۹۵۷ کتابی تحت عنوان «تأملاتی بر گیوتین» چاپ کرد. او در این کتاب به مقابله با اعدام در فرانسه توسط گیوتین و در آمریکا توسط صندلیِ الکتریکی در حالی پرداخت که اکثر فرانسوی‌ها با مجازات مرگ موافق بودند. کامو در این کتاب جزای گیوتین را جزء به جزء مورد بررسی قرار داده بود. درست همانند آنچه تصویر در «بزرگراه گمشده» به ما نشان می‌دهد ـ: پایهٔ چوبی، تیغه مثلثی، تخته‌ای متحرک که بدن اعدامی روی آن قرار می‌گیرد، بالابرتنظیم‌کننده، پایه‌های متقاطع و ... کامو در این کتاب، گیوتین را جوهر سادیسمیِ دولت فرانسه نامید و در نثرش از جزییات زننده برای نشان دادن وقاحت پوشیده در پس لباس فاخر الفاظ استفاده کرد. او بر این عقیده است که مجازات اعدام انسانیت را از زندانی می‌گیرد، چرا که او باید تا مدت نامعین زندگی کند تا روزی سرگش به سادگی بدون هیچ اخطاری فرا رسد. او این گونه می‌پنداشت که مجازات هیچ ارتباطی با جنایات فجیع ندارد. زندگیِ یک انسان فراتر از حکومت است. آیا لینچ هم می‌خواهد جوهر سادیسمیِ سرمایه‌داریِ آمریکا را نشان دهد؟

*... و مرگ لای آن شب‌بوهاست، به همین سادگی!*

وقتی سام را به سمت اتاق مرگ می‌برند، واکنش هم‌بندهایش نسبت به او این گونه است:

*(هم‌بند اول: سامی، به زودی می‌بینمت، فکر نکن با چوبه دار می‌تونی از پس دادن بیس دلار بدهیت قسر دربری.*

*هم‌بند دوم: گله گزاری نکن، رفیق.*

*هم‌بند سوم:* Abrazo fuerte a Amirgo, un

*هم‌بند چهارم: خودت را نباز، عزیز.*

*هم‌بند پنجم: چشم به راه من باش، سامی جی.*

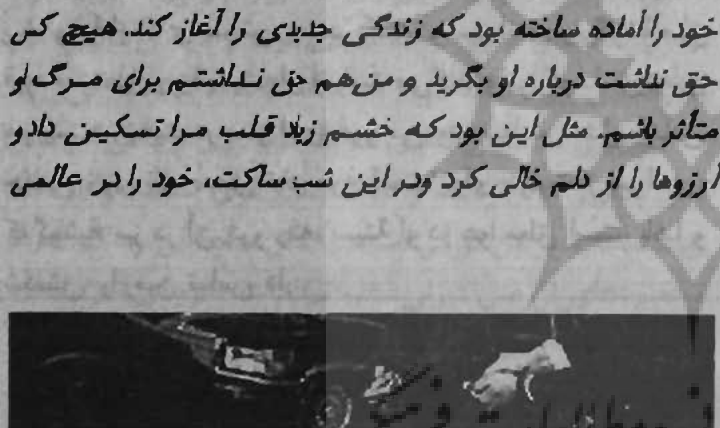
*هم‌بند ششم:به‌شان نشان بده آدم با وجودی هستی ... (با وجودی) کشیش به محکوم نزدیک می‌شود. و ادای تشریفات مذهبی را برایش ادامه می‌دهد. وقتی کارش تمام می‌شود، با سر به رئیس زندان اشاره می‌کند ...*

*رئیس زندان: حرفی برای گفتن نداری، سام؟*

*مرد سرش را تکان می‌دهد: نه!*

*رئیس زندان و بقیه می‌روند بیرون، و در را قفل می‌کنند. جلاد وارد می‌شود ... شاهدها در سکوت انتظار می‌کشند).*

*«هنگام شب ناقوسها به صدا در آمد، اما تمام این صداها در نظرم ارزش نداشت و بعد از مدتهای متمادی برای اولین بار به یاد مامان افتادم و به یاد می‌آوردم که او دور از من زندگی راحتی داشت. او هم در وقت مرگ به طور قطع، آزادی را حس می‌کرد و خود را آماده ساخته بود که زندگی جدیدی را آغاز کند. هیچ کس حق نداشت درباره او بگرید و من‌هم حق نداشتم برای مرگ او متأثر باشم. مثل این بود که خشم زیاد قلب مرا تسکین داد و آرزوها را از دلم خالی کرد و در این شب ساکت، خود را در عالمی*



*دیگر یافتم. بالاخره احساس نمودم که خوشبخت بودم و هنوز هم درخوشبختی هستم و فکر می‌کردم روزی که مرا برای اعدام خواهند برد، تماشاچیان زیاد در آن روز با کف زدن‌های متوالی، نفرت خود را به روی من خالی خواهند کرد ۴۵.*

## چگونه یک سیستم آدم‌کش تربیت می‌کند

(پیت)سر راه مجسمهٔ برنزیِ سنگین یک زن ـ به جنسیت مجسمه دقت کنید ـ را از روی یک میز مستطیل قهوه‌خوری با رویهٔ شیشه‌ای بر می‌دارد ـ می‌شنود که آلیس در فیلم روی دیوار بیش از پیش احساسات نشان می‌دهد. با حرص دندان‌هایش را به هم می‌فشرد ناگهان اندی مقابلش ظاهر می‌شود ... پیت مجسمهٔ برنزی را می‌کوبد به پیشانیِ اندی.او می‌افتد. سینه‌های مجسمه دو سوراخ خون‌آلود روی پیشانی‌اش ایجاد کرده ...

آلیس: زدیش؟

پیت: آلیس، من ...

پیت بنا می‌کند به لرزیدن. مجسمه را می‌اندازد زمین، می‌خواهد بغلش کند. صدایی از پشت سرش می‌شنود ... اندی گیج ایستاده. خون از زخم سرش روان است. بعد به سوی پیت شیرجه می‌رود ... پیت او را از بالای سرش پرت‌می‌کند و سرِ اندی به گوشهٔ میز قهوه مستطیل رویهٔ شیشه‌ای اصابت می‌کند. وقتی گوشهٔ شیشه‌ایِ میز بیست سانت در سرِ اندی فرو می‌رود، صدایش مثل افتادن چکشی روی یک سطل تخم مرغ است، نمای درشت از سرِ اندی، که گوشهٔ میز در آن فرو رفته، سینهٔ او در هوا معلق است، پاها و شکمش را زمین تماس دارد

آلیس (با حیرت، بدون احساس) اوف! ...

پیت لرزان نگاهش می‌کند ...

آلیس: حالت خوب است؟

پیت: کشتیمش!

آلیس: تو کشتی‌اش.

پیت: آلیس؟

آلیس به او نزدیک می‌شود.

آلیس: اتفاقی بود ... هر روز از این اتفاق‌ها می‌افتد).

## بی‌ژرفایی ابداعی عصر تهی دستی و بی‌خانمانی

ماریان و راکوئل ـ همان‌هایی که در انتهای فیلم به همراه رنه در یک فیلم مستهجن بازی می‌کنند ـ در اتاق نشیمن‌اند. همان لباس‌هایی تن‌شان است که از مغازه خریدند. از ضبط صوت، موسیقیِ تندی با صدای بلند شنیده می‌شود. آنها می‌رقصند؛ با تحرک و پرهیجان. اندی به پشت روی قالیچه دراز کشیده است. پاهای دخترها به شدت کنار سر و بدن او به زمین فرو می‌آید. چشم‌های او ابتدا بسته است، اما وقتی چشم باز می‌کند، پاها را تار می‌بیند. می‌کوشد برخیزد، اما رمق ندارد و از نو می‌افتد. آنها دستها و پاهایش را می‌گیرند و در حال رقص دور اتاق می‌چرخند. اندی که غافلگیر شده، ابلهانه لبخند می‌زند. پیچ و تاب می‌خورند. راکوئل پاهای اندی را رها می‌کند و موسیقی را باز هم بلندتر (کرده) و دیوانه‌وار می‌رقصد. ماریان به زانو می‌نشیند، موها و شانه‌هایش را تکان می‌دهد. اندی باز می‌کوشد بنشیند. به ماریان نگاه می‌کند، دستش را به طرفش دراز می‌کند، اما می‌افتد و به خواب می‌رود. راکوئل و ماریان ادامه‌می‌دهد).

## تلویزیون، خشونت، سرمایه‌داری و سکس - ابتذالی به نام آمریکا

در فیلم سکانسی وجود دارد به این مضمون که مرد اسرارآمیز، تلویزیونی از جیب خود خارج می‌کند و در آن پرده سینمای اتاق نشیمن خانه اندی را می‌بینیم که تصاویری از ماریان، راکوئل و رنه را نشان می‌دهد که در فیلمی مستهجن به خشونت بدل می‌گردد. این در حالی است که آقای اندی / لورانت به همراه رنه ـ کسی که خود در فیلم بازی می‌کند ـ با حالتی نشئه و برانگیخته فیلم را نگاه می‌کنند

الیزابت دور در مقاله‌ای تحت عنوان «خشونت و درماندگی و فردگرایی»، نمایش خشونت به همراه اعمال قبیح جنسی‌را این گونه تفسیر می‌کند: «اگر می‌بینیم که حس ناامنی‌ها و نمایش خشونت در رسانه‌ها ـ هر دو ـ رو به افزایش است، ولی خشونت واقعی کاستی می‌گیرد، به این جهت است که افراد غیر اجتماعی، خویشتن را درمانده و آسیب‌پذیر و درخطر احساس می‌کنند. به خودشان برگشته‌اند و با هیچ جماعت بهره‌مند از یقین‌های مشترک

رابطه‌ای ندارند و به این‌جهت، از طرفی تنها و سرگردان مانده‌اند نه خوب و بد و ناحق چیست، و از طرف دیگر، خودشیفته و هراسان شده‌اند ... غرض از نمایش پایان‌ناپذیر کارهای خشن و وحشت‌انگیز و اعمال قبیح جنسی به وقیح‌ترین شکل، نقض‌قواعد اخلاقی نیست، چون چنین قواعدی دیگر وجود ندارد. نمایش این گونه صحنه‌ها صرفاً مظهر بی‌معنای گریزی‌وحشت‌زده و بی‌منطق و افراط گرایی‌های بی‌محتوا و تندرویهای میان تهی است. فیلم پرتقال کوکی (A Clock werkorange) نمودار قانع‌کنندهٔ این پدیدار است و به همین جهت چنین موفقیتی کسب کرده است. خشونت در عمل وخشونت در نمایش، دو جنبهٔ مختلف از یک چیز هستند و آن، همین معنایی و بی‌محتوایی است. مردم به مصرف این‌گونه کالاهای قویِ احساس برانگیز روی می‌آورند، چون دیگر نه ارزشی بر جای مانده که محتوم بشمارند و نه فعل‌حرامی که مرتکب شوند[۳].

## اینک آخرالزمان + نشانی از شر + بسوز هالیوود، بسوز

در دقایق پایانیِ فیلم، آلیس و پیت به کلبه‌ای می‌رسند واقع در بیابان. کلبه را قبلاً دیده‌ایم که در آتش می‌سوزد. همین‌جاست که پیت، آلیس را از دست می‌دهد. آلیس در کلبهٔ احداث شده در بیابان گم می‌شود و فرد از تخیل ثانویه‌اش‌خارج شده تا با واقعیت روبه‌رو گردد؛ با واقعیت سرکوب. او و مرد اسرارآمیز رو در روی من قرار می‌گیرند و مرداسرارآمیز همه چیز را فاش می‌کند و می‌گوید که آلیسی وجود ندارد و آن زنی که دیگر به او دست نخواهد یافت رنه بوده است. فرد می‌فهمد که رنه، همچون مومی در بند وجه سرکوبگر ابر انسانی است که می‌توانیم او را شیطان بنامیم؛ ابر انسانی که تمام بازیچه‌های دستش را می‌کشد. ادی / لورانت و اندی را، فقط رنه نگه می‌دارد، تا فرایند زایش ادامه داشته باشد و زن در نقش یک «هتیره» همچنان خوی سرکوبگرش - خوی سرکوبگر مرد اسرارآمیز - را با استفاده‌از بدن مملو از شهوت خود انتقال دهد؛ همان گونه که در صحنهٔ قتل اندی دیدیم، زن به عنوان نشانی از شر، وجودخواهد داشت. در یک دنیای به سوی تباهی، این بیابان را می‌توان گستره نهایت نامید؛ آنجایی که از آن نمی‌توان به جایی رفت، آنجایی که نیهیلیسم کامل است و فراتر از آن خط چیزی نیست. موقعیتی که هایدگر آن را «مویثرای‌مدرنیته» خوانده، لیوتار موقعیت پست مدرن را برایش انتخاب کرده، و نیچه سرپناهی که دو فضا (دو سوی پل) را گردهم آورده است. آن پلی که همچون عاجزی در میانش مانده‌ایم - همانند فرد، پیت، ادی، اندی و لورانت ... ولی برخی‌از آن گذشته‌اند و ابر انسان شده‌اند - مرد اسرارآمیز و عامل بقای آن رنه، هرچند آنها یعنی رنه و مرد اسرارآمیز - نیز زیرهمین فضا نفس می‌کشند؛ فضایی که آن سوتر از آن هیچ نیست، زیرا آنجا «خود کامل نیهیلیسم» است.

## Big brother و نیهیلیسم شاد آمریکایی

در برخی از مباحثات مربوط به دستاوردهای حاصله در عرصهٔ رسانه‌های گروهی، که عمدتاً به تأسی از آراء و نظریات بودریار صورت گرفته‌اند، پست مدرنیته را می‌توان اوج کلام یا صحبتهایی دانست که در باب فرهنگ به اصطلاح شیزوفرنیک و روان‌گسیختهٔ سرمایه‌داریِ متأخر صورت گرفته است. این ارزیابی بر عوارض و پیامدهای منفی نوسازی‌سرمایه‌داری و انهدام گذشته، زوال فرهنگ سنتی، افول ارزشهای بورژوازی، اخلاق‌زداییِ جامعه، تأثیرات مخرب‌رسانه‌های الکترونیک، دنیای آلوده و مهمل انگیزه‌ها و محرک‌های پیرا زیباشناختی (Para-aesthetic) تأکید می‌ورزند.

تلویزیون به عنوان آخرین حربهٔ تکنولوژیِ ارتباطی در نشان دادن تصاویر خود بازتابنده و فاقد عمق، گوی سبقت را از همه ربوده است. تلویزیون فورانی است از ابتذال جامعهٔ بی‌فرهنگ آمریکا و عصاره‌های آن مثل دیزنی لند، تبلیغات، شوهای آخر شب و فیلم‌های درجه دو هالیوود. آنها کل منحطی را نمایندگی می‌کنند که صورتی تاکجا آبادی دارد. تلویزیون با واژگون کردن واقعیت، تصویری فرا واقعی را به خورد بیننده می‌دهد؛ فرایندی که ایهاب حسن؛ انگاره‌های‌سرد رسانه‌های گروهی برای سرکوب دنیای واقعی می‌خواند. انسان‌زدایی از کرهٔ زمین و پایان کار بشر و این هجوم‌مبتذل تا آنجا ادامه دارد که؛ اگر می‌خواهیم از بدیها جمع‌بندی به دست آوریم مانند تلویزیون فقط اجساد را نشان‌دهید.

در فیلم، سکانسی با همین مضمون وجود دارد که در آن راکوئل و ملریان هنگام خرید از مغازه با هم صحبت می‌کنند.

(راکوئل: دیشب آن یارو را دیدی که زنش را تکه تکه کرده؟
ماریان: چطور ممکن است ندیده باشم؟ تلویزیون که ول نمی‌کند!)

فیلم در نشان دادن واقعیت رسانه‌ای حاکم بر جامعهٔ آمریکا موفق بوده است. پدر و مادر پیت را مداوم پای تلویزیون می‌بینیم؛ انسانهایی که از واقعیت می‌ترسند و جرأت به زبان آوردنش را هم ندارند.

آن گونه که از فیلم بر می‌آید، ساختارهای تشکیل‌دهندهٔ آن بر اساس پست مدرنیته شناسایی می‌شوند. در زیر به بعضی‌از این ساختارها اشاره می‌شود.

فیلم جزء جریان اصلی«سینمای پست مدرن» است زیرا:

۱. بینامتنیت Intertextuality در آن جاری است.

۲. بریکولاژ به معنای جمع‌آوریِ سبک‌ها، متن‌ها، ژانرها یا گفتمان‌های متفاوت در فیلم به وضوح آشکار است.

نخست به مقولهٔ بینامتنیت می‌پردازیم. بارت بینامتنیت را این گونه تعریف می‌کند: هر متن بافت جدیدی است از نکات و اشارات قدیمی، تکه‌های نشانه‌ها، رموز، ساختارها، الگوهای وزنی، قطعه‌هایی از زبان عموم و غیره، که به متن وارد می‌شوند و در آن پراکنده می‌گردند. در سینما می‌توان بینامتنیت را، ارتباط با آدم‌های داستانهای دیگر، فیلمهای دیگر، میزانس‌ها و دکوپاژهای هنرهای دیگر دانست. در فیلم رنه را می‌توانیم همان زن ساختارشکن شده در متن بوف کور بدانیم. می‌توان زن فیلم Malice دانستش، نمونه‌های زیادی از او را می‌توان در «چشمان باز بسته» کوبریک دید و یا در «پایان رابطه» جردن.

دو پلیس در فیلم را هم می‌توان در تمام فیلمهای هالیوود مشاهده کرد؛ مأمورینی که در برابر بزهکاران مستأصل هستند و توانایی کنترل آنها را ندارند و همیشه در پایان کار فرا می‌رسند. نمونهٔ اخیر آن را می‌توان در فیلم «سرقت در ۶۰ ثانیه» مشاهده کرد.

آقای ادی / لورانت، تبهکاری است پرتناقض که برای رعایت نکردن اصول راهنمایی و رانندگی پرخاش می‌کند و نمونهٔ او را در خیلی از فیلمها دیده‌ایم. می‌توان او را به شخصیت‌های متناقض داستان عامه‌پسند ارجاع داد.

فرد / پیت: انسان‌های آواره و از خود بیگانه که بر ضد سیستم عصیان می‌کنند و از موج نو به این سو - چه در سینمای خودمان و چه در سینمای جهان -، به وفور یافت می‌شوند.

## بریکولاژ

۱. سبک فیلم را می‌توان سیاه (Gothic) دانست. سه عنصر فضای سیاه، تیره و تار، وقایع مرموز و موحش و نیز حالات‌روانی نابهنجار که از مشخصه‌های سبک گوتیک هستند در فیلم مشهود است.

۲. در فیلم با گفتمان‌های متفاوت - که فرایند قدرت، توجیه‌شان می‌کند - مواجهیم؛ گفتمان نشأت گرفته از جنسیت افسارگسیخته، گفتمان خشن حاکم بر روابط آدمهای داستان.

۳. فیلم در چارچوب ژانر وحشت، یک فیلم معمایی - جنایی و فیلمی با پس‌زمینه روان شناختی آدم طبقه‌بندی می‌شود.

## اسکله ساتمپتون[۲۷]

از مسائل مشهود مطرح شده در فیلم، منطق معنا باختگی است؛ به این معنا که، عدم قطعیت در آثار و به خصوص در پایان آنها - همان گونه که در فیلم می‌بینیم - مشخص است. دشواری در فهم فیلم، انتظارات بیننده را بازی می‌دهد، این‌پارامترها را ایهام حسن در کلمه Paracrilicsirns و جمع آورده است. او بی‌نظمیِ معنا و پراکندگیِ خود را مخل تفسیرمی‌داند و نشان‌دهندهٔ فقدان تمرکز، فرایندهایی که نتیجه‌شان را در عدم قطعیت هستی شناختی (ontologicaluncertqinly) جمع‌بندی می‌کند.

## خوک‌هایی در پرواز[۲۸]

تعلیق آگاهانه ناباوری (Willing suspension of Disbelief) یعنی خلق آنچه واقعیت نداشته و باور کردنش مشکل است. در این حالت خالق بر پایه تصورات خود، دنیای پر از عجایب باورنکردنی و پر از مبالغه خلق می‌کند. درست همان کاری که فرد انجام می‌دهد در این شرایط جهان افسانه‌ای است که انسان آن را می‌سازد.

### در انتظار کرم‌ها[۴۹]

از موارد دیگری که در فیلم وجود دارد و می‌توانیم بر آن تکیه کنیم تا بگوییم فیلم به سینمای پست مدرن معلق دارد، رهایی از خویشتن (Negative capability) است؛ فرایندی که کتیس در تعریفش می‌گوید: توانایی قرار گرفتن میان‌تردیدها و اسرار و عدم اطمینان‌ها، بدون آنکه در پی واقعیت باشیم. اتفاقی که برای تماشاگر فیلم می‌افتد، تماشاگر یک اصل دیگر از اصول پست مدرنیته را نیز بادیدن این فیلم تجربه می‌کند، عدم قطعیت (indeterminacy) عامل ارتباط بین بیننده و متن که موجب می‌شود بیننده، از مقاطع خود استفاده نماید تا متن را تکمیل کند.

### اوماگوما[۵۰]

کلاژ نیز یکی از مؤلفه‌های اصلی فیلم است. فیلمساز برای فعال و زنده نگه داشتن فضای فیلم، تکه‌هایی از ترانه‌های روز - همان گونه که در فیلم می‌بینیم - ، شرح حال‌های مختصر شخصیت‌های مطرح داستان - مولردی که در متن فیلمنامه کاملاً بدان اشاره می‌شود - ، اطلاعاتی در مورد فرد، پیت و آلیس را کنار هم قرار داده است. بر اساس این‌اصل، کولاژ در متن قهرمان وجود ندارد و به طور کلی به ظاهر، تصویر زنده‌ای از زندگی آمریکایی ارائه می‌گردد.

### مسئله این است، یا توحش یا توحش!

در گفتمان پست مدرن به موارد بسیار زیادی ارجاع می‌شود؛ از جمله معماری، فمینیسم و جنسیت، کنش‌های سیاسی، اقتصادی و ادبیات هنری. مقولاتی که به تمام آنها پرداخته شد در سینمای پست مدرن کناره‌های جامعه نشان‌داده می‌شود؛ همجنس‌گرایان، معلولین ذهنی، سیاهان، معتادین و منحرفان جنسی. خشونت و جنسیت عنان‌گسیخته فیلم‌های پست مدرن، مبتنی بر شیوه‌هایی ز آزادی و خود - بیانگری هستند، که انسان امروز علاوه بر فراز از حیطهٔ وسیع‌شان روز به روز در آنها غرق می‌شود. حس اروتیک حاکم بر این سینما را عده‌ای، ایستادگی فیلم برابرباز خوانش (Legibility) می‌دانند، اما می‌توان وجود این دو پارامتر - جنسیت / خشونت - را در سینمای پست مدرن ازوجه دیگری هم نگریست؛ و آن تمایل این سینما به دیدن شر و متنفر شدن از آن است؛ حسی که در پایان نسبت به مرداسرارآمیز - جنبه سرکوبگر ابر انسان - و رنه در ما به وجود می‌آید. در این شرایط است که تماشاگر به عنوان موجودی‌سادومازرخیسمی مطرح می‌شود که خود به تنهایی قابلیت کارگردانی و خوانش فیلم را خواهد داشت.

آن چه باقی می‌ماند این است: ما در کجای قدرت ایستاده‌ایم، آیا انسان امروز در زندان شفاف و کور بنتام محصور نشده، و آیا دنیای شیشه‌ای اطراف آدم، او را همچون بی‌دست و پایی عاجز اسیر قدرت پنهان نگاه نداشته است؟ «بزرگراه‌گمشده» بیان کنندهٔ همین ترس‌های اساسی انسان است، نشان‌دهندهٔ جهانی خارج از ایمن و عقل و منطق، زیرا «تنها چیزی که برایمان باقیمانده است تولیدات فرهنگی ماست (...) ما اسباب‌بازی تولید خواهیم کرد، ذرت بوداده خواهیم فروخت و قصهٔ شاه پریان را برایشان نقل خواهیم کرد[۵۲]». ■

### یادداشت‌ها

* نام کتابی از اس. جی. متروویچ، که به ماهیت «قلب» در دنیای پست مدرن می‌پردازد.

۱. آوای عزا، نام یکی از کتابهای دریدا است که در آن به جسدی می‌پردازد که حتی خویشاوندانش هم نمی‌توانند آن رابشناسند

۲. وجدان زندگی، نیم قرن تجربه، گذشته حال، استاد خوانش / استاینر / جهانبگلو / پروین ذوالقدری / ص ۶۲ /نشر نی

۳. از القلب هیتلر

۴. میدانی در پکن که در آن تظاهرات دانشجویی به خون کشیده شد.

۵. استاینر، واکمن را به آن جهت که می‌تواند همیشه همراه انسان باشد و انسان با آن به آهنگ مد روز و تبلیغات کوکاکولا گوش کند عاملی برای تولید خیال توصیف کرده است.

۶. استاینر، پیام کالیفرنیا را این گونه توصیف می‌کند: نوارهای ویدئو، استخر، درختان خرما، مک دونالد و خورشید

۷. همان ۳ / عشق به ادبیات / ص ۷۰

۸. برگرفته از نقاشان معاصر جهان / گلستانه / شماره ۲۰

۹. برگرفته از مقاله مؤلف کیست؟ / میشل فوکو / برگردان کاوه مستشاری / نشریهٔ بیدار / شماره ۱

۱۰. رسول و پیام اور خدا

۱۱، ۱۲، ۱۳. تأویل متن / فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی / دکتر بهرام

مقدادی / انتشارات فکر روز / ۱۳۷۸

۱۴. کتابی در مورد جنگ خلیج که توسط پل ویریلیو نوشته شده است.

۱۵. پست مدرنیسم و جامعه: نظریه و سیاست و ... روی بوین و علی رطانسی / پست مدرنیسم و پست مدرنیته /ترجمه و تدوین حسین‌علی نوذری / ص ۴۰ / انتشارات نقش جهان / ۱۳۷۹

۱۶. شهرسازی و اندیشه سرعت / پل ویریلیو / رامین جهانبگلو / نقد عقل مدرن / انتشارات فرزان / ۱۳۷۷

۱۷. یکی از پیتر هالی

۱۸. مقصود موزونا از این اصطلاح، خانه‌ای است که در نقطه‌ای از شهر انباشته از زباله و نخاله به مثابهٔ جسم افلاطونی‌وجود دارند. این جعبه‌ها از سه لایه درست شده‌اند. اولین لایه به پوسته انسانی، دومین لایه به کالبد انسانی و آخرین‌لایه به محیط زیست پاسخ می‌دهد.

۱۹. نام کتابی از بودریار

۲۰. پسامدرنیسم / نقد مدرن / لیوتار / جهانبگلو / انتشارات فرزان / ۱۳۷۷

۲۱. فلسفهٔ علم / بقیه همان ۲۰

۲۲. نام ترانه‌ای از آلبوم ضربه آخر پینک فلوید

۲۳. همان تمایلات موجود زنده که یا به صورت زیستی برون می‌کنند یا اکتسابی هستند.

۲۴. متافیزیک و نیهیلیسم ، پس از مدرنیته، مدرنیته و اندیشه انتقادی / ص ۲۶۷ / بابک احمدی / نشر مطالعات مرکز/ ۱۳۷۶

۲۵. مربوط به آلبوم «عدالت برای همه» از گروه متالیکا

۲۶. میشل فوکو: دانش و قدرت / پیش‌گفتار /زایش درمانگاه / محمد ضیمران / هرمس / ۱۳۷۸

۲۷. همان ۲۴ / ص ۲۷۳

۲۸. پست مدرنیته و پست مدرنیسم / پست مدرنیسن / نفی فراروایتها / ص ۵۱ / بقیه همان ۱۵

۲۹. همان ۱۱ / تخیل تانویه

۳۰. همان ۳۹

۳۱. برگرفته از کتاب پسامدرنیسم در بوته نقد / گرداوری خسرو پارسا / انتشارات آگاه

۳۲. میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک ، از فرضیه سرکوب تا قدرت مشرف بر حیات / ص ۲۴۹ /هیوبرت دریفوس و پل رابینیو / حسین بشیریه / نشر نی

۳۳. همان ۱۵ / ص ۴۰۷

۳۴. همان ۳۲ / تبارشناسی انسان مدرن به عنوان فاعل شناسا / ص



۳۵. همان ۳۲ / غریزه جنسی و قدرت مشرف بر حیات / ص ۲۹۶

۳۶. همان ۳۲ / ص ۲۳۷

۳۷. استاینر می‌گوید تنها به فاصلهٔ سه ساعت پس از فروپاشی دیوار برلن، مردم آلمان شرقی فیلم پورنوگرافی خریدند و به فاصله یک هفته فروشگاه‌های سکس در آلمان شرقی باز باشد او واکنش یک لیبرال نسبت به این اتفاق را این گونه‌بیان می‌کند: «آقای استاینر! این، آن چیزی است که بشریت می‌خواهد».

۳۸. نام کتابی از بودریار

۳۹. تلاش برای ارائه زمینه‌ها یا بسترهایی برای کاربست‌ها. گفتمان‌ها و اعتقادات شامی ما و اثبات اینکه واقعیت درنوعی وحدت است.

۴۰. از داستانهای سارتر

۴۱. دریدا از ترکیب دو کلمهٔ PHALLOCENTRISM به معنای نرینه‌محوری و LOGOCENTRISM یعنی واژه محوری عبارت «نرواژه‌محوری» را تولید کرد.

۴۲. نهادهایی که اولین بار در سوئد تأسیس گردیدند و در آنها دخترانی حضور دارند که مطابق سلیقهٔ مشتری ژست‌می‌گیرند تا از آنها عکس‌برداری شود.

۴۳. از زندانهای آلمان که اعضای گروه بادرماینهف در آن به شیوهٔ مشکوکی مردند

۴۴. همان ۳۶

۴۵. بیگانه / آلبر کامو / ص ۲۲۰ / موسسهٔ مطبوعاتی فرخی

۴۶. خرد در سیاست / عزت‌الله فولادوند / ص ۴۱۱ / طرح نو

۴۷. از ترانه‌های آلبوم «ضربه آخر» گروه پینک فلوید

۴۸. همان ۴۶ از البوم «حیوان‌ها»

۴۹. همان / آلبوم «دیوار»

۵۰. از آلبوم‌های گروه پینک فلوید

۵۱. همان ۴۸ از آلبوم «ناقوس جدایی»

۵۲. وجدان زندگی / جرج استاینر / جهانبگلو / مقدمه / ص ۱۶ / به نقل از مدیر کل دیزنی لند

* مشهدایی که بین .... آمده برگرفته از فیلمنامهٔ «بزرگراه گمشده»، ترجمهٔ مجید اسلامی است. از مجموعه ۱۰۰ سال سینما... ، ۱۰۰ فیلمنامه که توسط نشر نی به چاپ رسیده.

بسیار به جاست از آقایان بشیریه، جهانبگلو ،ضیمران و احمدی به خاطر ترجمه و تألیفهایشان تشکر کنم. متعهدینی که نگاهشان راهگشای پیچیدگی‌های سطحی کشورم ـ ایران ـ است.