پسامدرنیسم و فیلم

هیل، جان

مترجم : دهنوی، الهه

«پسامدرنیسم» مفهومی بسیار بحث‏انگیز است، چرا که به شیوه‏هایی متفاوت (در مباحث علمی و غیرتخصصی) به کار رفته است. این اصطلاح به طیفی کم‏وبیش حیرت‏آور از موضوعات گوناگون اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی اِعمال شده است و در نتیجه بسیاری از مفسرانِ پسامدرنیسم، معانی یکسانی را از این اصطلاح مراد نمی‏کنند و کانون توجه خود قرار نمی‏دهند. از این گذشته، عنوان «پسامدرن»، هم در تبیین جنبه‏های خاص اجتماعی ـ فرهنگی و زیبایی‏شناختیِ زندگی امروز به کار می‏رود و هم در تعریف شیوه‏های نوین نظریه‏پردازی که به نظر می‏آید برای فهم وضعیت جدید «پسامدرن» مناسب‏اند. از این رو گرچه ممکن است نظریه پسامدرنیستی با تحلیل پسامدرنیسم ارتباطی تنگاتنگ داشته باشد، امّا ضرورتاً چنین نیست. برای مثال، فردریک جیمسون که از متنفذترین تحلیلگران پسامدرنیسم است، خودْ نظریه‏پرداز پسامدرن نیست، زیرا [ در آثارش [از روشهای متداول تحلیل و تفسیر اجتماعی (خصوصاً مارکسیسم) استفاده می‏کند.

همچنین می‏توان گفت که برخلاف سایر دیدگاههای نظری همچون روانکاوی یا فمینیسم، پسامدرنیسم در مورد فیلم به یک رویکرد نظری یا مجموعه‏نوشته‏های انتقادی نیانجامیده است. این بدان سبب است که مشخصه پسامدرنیسم بدگمانی به ساختارهای نظریِ وحدت‏یافته است، و تأثیر انگاره‏های پسامدرنیستی بر مطالعات فیلم از طریق بر هم زدن ثبات گزاره‏های علمی یا انگاشته‏های هستی‏شناختی نظریه پیشین بوده است (مانند نظریه سوژه که زیربنای اصلی بسیاری از نظریه‏های روانکاوانه و فمینیستیِ فیلم را تشکیل داده است.) علاوه بر این، توجّهی که به پسامدرنیسم به منزله موضوع تحقیق می‏شود، غالباً به دگرگونیهای فرهنگی معطوف گردیده است که از توجه صِرف به فیلم فراتر می‏روند و اکثر محققان، اگر هم فیلم را به تجربه مدرنیته ربط دهند، تلویزیون ــ و نه فیلم سینمایی ــ را تجسم‏دهنده امر پسامدرن می‏دانند.

برای مشخص کردن آن‏که نظریات راجع به امر پسامدرن از چه طریقی بر بررسی فیلم تأثیرگذار بوده‏اند، بهتر است که سه شاخه مهم فکری را درباره پسامدرنیسم مشخص کنیم. بدین‏ترتیب می‏توان دید که این اصطلاح در موارد زیر کاربرد داشته است: مباحث فلسفی که مربوط به گستره و زمینه‏های مبانی شناخت‏اند؛ مباحث اجتماعی ـ فرهنگی که به ارزیابی اهمیت دگرگونیهای اقتصادی و اجتماعی زندگی معاصر می‏پردازند؛ و مباحث زیبایی‏شناختی که موضوع آن ماهیت دگرگون‏شونده سبکهای هنری به دنبال افول مدرنیسم است. اگرچه این سه مبحث با هم مرتبط‏اند، امّا آن‏قدر از یکدیگر متمایز هستند که بتوان هر کدام را جداگانه مورد بررسی قرار داد.

مباحث فلسفی

در فلسفه، مباحث راجع به پسامدرنیسم را می‏توان بیانگر تردید فزاینده نسبت به نظامهای «جهانشمول» و فراگیرِ فکری و تحلیلی دانست. در این خصوص، وضعیت پسامدرن (1979) اثر ژان فرانسوا لیوتار منبع حائز اهمیتی است. به عقیده لیوتار، «وضعیت پسامدرن» را می‏توان به عنوان ناباوریِ روزافزون به فراروایات تفکر غرب (یا به تعبیر او réctis" grand "les ) تعریف کرد (1984 / 1979 : ص 24). از این لحاظ، امر مدرن، که به نظر می‏رسد پسامدرن در حال جایگزینی آن است، مدرنیسمِ هنریِ اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم نیست، بلکه نظام فکری مدرنی است که با جنبش روشنگری (و فیلسوفانی همچون ولتر، لاک و هیوم) و طرح تبیین علمی و تفوق جهان طبیعی و اجتماعی پیوند خورده است. به نظر لیوتار ایده پیشرفت که از مشخصه‏های اندیشه روشنگری است، دیگر پذیرفتنی نیست. او استدلال می‏کند که اعتقاد به پیشرفت بی‏وقفه تفکر ــ رهایی خرد ــ یا رهایی اجتماعی و سیاسی که زمانی خود را در آن سهیم می‏دانستند، اکنون محال است. لیوتار می‏پرسد: «چه نوع تفکری می‏تواند در فرآیندی کلی به سوی رهاییِ جهانی بشر، آشوویتس را انکار کند؟» (1986 : ص6)

در این خصوص، اثر لیوتار را می‏توان با شیوه‏های کلی تفکر ساختارگرا مرتبط دانست و ویژگیهای مشترکی در آنها دید. به طور کلی، در این مشخصه‏ها نسبت به نظریه‏ها و تبیینهای تمامیت‏بخشی که درصدد ارائه تبیینهای کلی و فراگیر از پدیده‏های اجتماعی و فرهنگی هستند، نوعی تردید وجود دارد؛ نوعی بنیادستیزی که ادعاهای قائل به «کلی» و «مطلق» بودنِ اصول شناخت را رد می‏کند؛ نفی «کلیت‏باوریِ کاذبِ» نظامهای فکری نژادگرا یا اروپامحور؛ نوعی ستیز با ماهیتْ‏باوری که هم نظریه‏های ژرفاشناختی را که درصدد آشکار کردن حقایق «نهفته» یا «ماهوی» هستند رد می‏کند و هم نگرشهایی را که قائل به ماهیت یا «جوهر» ثابت انسانی‏اند. در خصوص مورد آخر، نقد خرد جنبش روشنگری با نقد نَفْسِ وحدت‏یافته ــ که اصولش را زیربنای خرد جنبش روشنگری می‏دانستند ــ پیوند خورده است. بر این اساس، استوارت هال میان «سوژه جنبش روشنگری» و «سوژه پسامدرن» تفاوت قائل می‏شود. سوژه جنبش روشنگری، شخص انسان را «موجودی خودمدار و وحدت‏یافته و برخوردار از توانایی خرد، آگاهی و کنش» می‏پندارد؛ امّا سوژه پسامدرن «هیچ ماهیت ثابت، بنیادی یا ماندگار» را برای انسان قائل نمی‏شود، بلکه او را «در زمانهای متفاوت دارای ماهیتهای مختلف» می‏داند (هال، 1992 : ص 277).

در این خصوص، نظریه پسامدرن، هم بر ناهمگونی و گسستگیِ «واقعیات» و هویتهای اجتماعی و فرهنگی تأکید دارد و هم این‏که هرگونه شرح واحد یا جامعی از آنها را ناممکن می‏داند. به این ترتیب، اغلب پسامدرنیسم را هم متضمن نوعی نسبی‏گرایی می‏دانند که داوری میان برداشتهای مختلف (یا ادعاهای شناختی) از واقعیت را غیرممکن می‏داند، و هم «ایدئالیسم» یا «میثاق باوری» [conventionalism] که دستیابی به «واقعیت» را صرفاً از راه «گفتمانهای» برسازنده آن واقعیتها امکان‏پذیر می‏داند. پسامدرنیسم به خاطر داشتن این دو ویژگی مورد انتقاد قرار دارد. همچنین، بسیاری از مباحث پسامدرن ظاهراً پیش‏پندارهای خود را نفی کرده و به ادعاهایشان در خصوص «وضعیت پسامدرن» جامعیت بخشیده‏اند و یا «روایات کلان» درباره گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم را بنیان نهاده‏اند، همان روایاتی که از جهاتی دیگر ناممکن تلقی می‏شوند. چنان‏که گرگور مک لینان اظهار می‏کند: «افول تدریجی روایات کلان»، خود «روایت کلانِ دیگری است» (1989 : ص 177). از این حیث، بجاست که تمایزی قائل شویم بین تردید نسبت به نظریه جامع (که از ویژگیهای فلسفه پسامدرنیسم است) و ادعاهای بنیانیترِ اجتماعی و فرهنگی درباره ویژگی پسامدرنیته و فرهنگ پسامدرن؛ گرچه این دو مقوله اغلب ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند (همچون اثر لیوتار که هم بررسی جایگاه شناخت در جامعه پساصنعتی است و هم جدلی با نظریه تمامیت‏بخش).

مباحث اجتماعی ـ فرهنگی

در مباحث جامعه‏شناسی، [ مفهوم ] پسامدرنیسم را برای شناخت شکل‏گیری نظم نوین اقتصادی و اجتماعی به کار برده‏اند. این نظم نوین گاهی با مفهوم «پساصنعتی‏گرایی» مرتبط است (رُز ، 1991) و «پسامدرنیته» (لایون، 1994) یا «پسامدرن‏سازی» (کروک و دیگران، 1992) خوانده می‏شود. از این منظر، «پسامدرنیسم» (یا «پسامدرنیته») را پیامدِ دوره مدرنیته می‏دانند. لیکن، این اصطلاح مورد بحث و سوءال بوده است و در مورد تعیین دوره زمانی آن اتفاق نظر وجود ندارد. از این رو، گرچه می‏توان زمانِ پیدایش مدرنیسم را جدایی از «سنت» (و فئودالیسم) دانست که با ظهور نظام سرمایه‏داری در قرن پانزدهم و شانزدهم نمود یافته بود، امّا معمولاً [ آغاز ] آن را با تحولات اقتصادی و اجتماعی (که مشخصه قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم است) و تغییراتی که با صنعتی‏شدن، شهری‏سازی و پیدایش جنبشهای توده‏ای آغاز شد همزمان می‏دانند. از این رو، مشخصه‏های اصلی نظام اجتماعی پسامدرن را معمولاً برحسب گذار از نظم صنعتی کهن به نظم نوین «پساصنعتی» مشخص می‏کنند که آن هم به نوبه خود با چند ویژگی تعیین می‏شود: کاهش تولید صنعتی و اهمیت یافتن صنایع خدماتی (که یا ماهیتی تجاری و مالی دارند و یا به میراث فرهنگی و گردشگری مربوط می‏شوند)؛ جایگزینی شیوه‏های نوین و انعطاف‏پذیر تولیدی پسافوردیستی که قابلیت انتقال جغرافیایی دارند (از قبیل تولید گروهی و هدف قرار دادن گروههای خاص مصرف‏کننده یا بخشهای معینی از بازار) به جای شیوه‏های قدیمیِ استانداردشده یا به عبارتی فوردیستی؛ کاهش [ تعداد ] کارگران سنّتی و افزایش کارمندان و کارکنان «طبقه خادم» (که بر اساس بعضی نظریه‏ها، فرهنگ پسامدرن مبیّنِ نگرشها و سلایقشان است)؛ و لذا کاهش اهمیت هویتها و اختلافات طبقاتی و اهمیت یافتن سایر شکلهای هویت اجتماعی همچون سن، جنسیت، گرایش جنسی، قومیت و محل زندگی. در این خصوص، جایگزینی «سیاست تفاوت» به جای سیاست جنبشهای توده‏ای را می‏توان با مباحث پسامدرنِ راجع به وابستگی و دگرگونی رو به رشد هویتهای اجتماعیِ عصر حاضر مرتبط دانست.

این دگرگونیها را با اهمیت فزاینده (و همگراییِ) فنّاوریهای نوین رایانه و ارتباطات برای نظم دگرگون‏شونده اقتصادی و اجتماعی همسو می‏دانند. برونداد رسانه‏های گروهی و سرویسهای خبری، نه فقط بخش عمده‏ای از «توان تولید» اقتصاد «پساصنعتی» را ارائه می‏دهد، بلکه بیش از پیش معرّف رفتارهای اقتصادی پسافوردیستی است (لش و یوری، 1994). نکته مهمتر این‏که رسانه‏های گروهی و فنّاوریهای نوین به طرزی چشمگیر در حال تغییر دادن تجربه اجتماعی و ذهنیت‏اند. اینجاست که دو مضمون اصلی را می‏توان مشخص کرد: نخست این‏که مثلاً تسریع انتشار اطلاعات و تصاویر از طریق ماهواره و سیستمهای متصل به رایانه را باعث کاهش زمان و مکان، «از میان رفتن مرزهای» فرهنگی و ایجاد هویتهایی می‏دانند که دیگر ضرورتاً با توجه به مکان شناسایی نمی‏شوند (هاروی، 1989؛ میر و ویتز، 1985). هر کدام از این فرآیندها را می‏توان با مباحث جهانی کردن، اختلاط و کثرت‏بخشی دیدگاههای فرهنگی و تأثیراتی مرتبط دانست که انتظار می‏رود موج عظیم افراد، کالاها، خدمات، تصاویر، انگارها و اطلاعات به سرعت پذیرای آن باشند (گرچه هنوز هم مشخصه این تأثیرات، نامتوازنیِ حادِ قدرت است.) دومین مضمونی که از بررسی پسامدرنیسم حاصل می‏شود، به این موضوع می‏پردازد که چه‏طور رسانه‏های گروهی و تصاویر و نشانه‏هایشان بیش از پیش برای شهروندِ مدرن حکمِ یک الگوی واقعیت (اگر نه یگانه الگوی واقعیت) را دارند. این دیدگاه را به ویژه بودریار، نظریه‏پرداز جنجال‏برانگیز فرانسوی، مطرح کرده است.

بودریار همگام با نظریه‏پردازان پساصنعتی به گذار از یک نظم صنعتی کهنه مبتنی بر کار و تولید کالا به نظم نوین و مولّد اجتماعیِ مبتنی بر ارتباط و چرخش‏نشانه‏ها اشاره‏می‏کند (بودریار، 1975). با وجود این، به اعتقاد بودریار، این تحوّل وضع فرهنگی جدیدی را نیز بنیان می‏گذارد. موضوع صرفاً این نیست که دنیای ما در سیطره تصاویر و نشانه‏ها قرار دارد، بلکه این تصاویر و نشانه‏ها به مهمترین واقعیت [ زندگیِ ما ] تبدیل شده‏اند. او معتقد است که ما اکنون در جهان شبیه‏سازیها یا فوق واقعیت زندگی می‏کنیم که هیچ حقیقتی در پس آن وجود ندارد. در واقع، از نظر بودریار اکنون ردّ یا اثبات فرآیند امر واقع ناممکن است (1983، ص 41)، زیرا ما فقط به نشانه‏ها و شبیه‏سازیها دسترسی داریم. وقتی بودریار در سال 1991 تصویر جنگ خلیج [ فارس ] را به عنوان رویدادی «مجازی» بررسی کرد و اظهار داشت که «جنگ خلیج [ فارس ] اتفاق نیفتاد»، این بحث تحریک‏آمیز به اوج خود رسید. اگرچه می‏توان این گفته را بحثی راجع به ماهیت تغییریافته جنگ در عصر پسامدرن دانست، امّا همچنین می‏توان آن را حاکی از بعضی نقاط ضعف دیدگاه پسامدرن هم تلقی کرد، و آن این‏که اوّلاً این دیدگاه به واقعیات فراتر از تصاویرِ شبیه‏واقعیت وقعی نمی‏گذارد و دیگر این‏که در هیأتی بنیادستیز، با نسبت دادن قدرت و تأثیرگذارییِ مبالغه‏آمیز به تصویرپردازی رسانه‏های گروهی، به همان شیوه‏های دیرینه تفسیر اجتماعی می‏پیوندد.

دیدگاه بودریاری به جهان شبیه‏سازیِ رسانه‏های گروهی قطعاً مبالغه‏آمیز است، امّا توجهمان را به حضور این شبیه‏سازیها در فرهنگ کنونیِ نشانه‏ها و تصاویرِ رسانه‏ها و بی‏اعتنایی روزافزون رسانه‏ها به واقعیتهای بیرونی معطوف می‏کند. لیکن تلویزیون به دلیل حضور دائمی آن در فرهنگ کنونی، عموماً بیش از سینما با وضعیت پسامدرن پیوند دارد. از این رو، به عقیده کروکر و کوک، تلویزیون «به معنای دقیق کلمه، جهان واقعی فرهنگ و جامعه و اقتصاد پسامدرن» است (1988 / 1986، ص286). البته منظور این نیست که انگاره‏های پسامدرن، مباحث راجع به سینما را تحت تأثیر قرار نداده‏اند. امّا این مباحث در مورد تلویزیون، در بعضی فیلمهای خاص اِعمال شده است ــ و نه در کل رسانه (گرچه عموماً این موضوع به کلی‏گوییهای ناسنجیده درباره عملکرد تلویزیون انجامیده است). بنابراین بهتر است اکنون به بررسی زمینه هنری مباحث مربوط به فیلم پسامدرن بپردازیم.

مباحث زیبایی‏شناختی

اگر بتوان فلسفه پسامدرن را با اعتمادی کاهش‏یابنده به «خرد کلی» و ایده‏های پیشرفت مرتبط دانست، به همین طریق می‏توان دید که برخی رفتارهای فرهنگی ــ که «پسامدرن» نامیده می‏شوند ــ به صورت واکنشی به از میان رفتن اتکاء به ارزش یا پیش‏روندگیِ مدرنیسم در هنر و طراحی، شکل می‏گیرند. بخشی عمده از نخستین مباحث راجع به پسامدرنیسم مربوط به معماری بود و [ ایضاً [ برخی از این نظرها درباره معماری به واضحترین شکل مطرح شدند.

به طور کلی، مدرنیسم در معماری (برای مثال در آثار Le Corbusier ، گروه hous Bau ، Rohe der Van Mies و Style International ) تأکید خاصی بر کارآیی و سودمندی اجتماعی داشته است. از این حیث، معماری مدرن «صحت کارآیی» را می‏طلبیده است که مستلزم کنار گذاشتن تزئین و دکوراسیون بود و به جای آن مصالحِ به کار رفته در برابر دید قرار می‏گرفتند و نقش آنها را در بنا نشان می‏دادند. اصول معماری مذکور به اهداف اجتماعیِ «مدرن» همچون انبوه‏سازی مسکن نیز تعمیم داده می‏شد (حتی اگر سیاستمداران و برنامه‏ریزان این اهداف را همیشه با میزان سرمایه‏گذاری مناسب به انجام نمی‏رساندند) و در آثاری از قبیل کارهای Style International کاربرد «جهانی» داشتند. به نظر چارلز جنکز، معماری پسامدرنیستی را باید واکنشی به ناکامی این طرح مدرنیستی دانست. در واقع او زوال معماری مدرن را با رویدادهایی همچون فروریزی برج Point Ronan در سال 1969 و تخریب آسمانخراشهای سنت لوییس در سال 1972 مرتبط می‏داند. وی استدلال می‏کند که چنین رخدادهایی نه فقط حاکی از زوال معماری مدرن در انبوه‏سازی، بلکه همچنین حاکی از شکست آن در جذب یا برقراری ارتباط با ساکنانش است (جنکز، 1986 : ص19). بنابراین، به عقیده جنکز، معماری پسامدرنیستی با ردّ کارکردگرایی مدرنیسم، استفاده از دکوراسیون و تزئین و تلفیق سبکهای دوره‏ها و مکانهای مختلف (با لحاظ کردن جنبه‏های بومی) درصدد پیوند دوباره با ساکنانش است. به این ترتیب، جنکز پسامدرنیسم را برحسب مفهوم «رمزگذاریِ دوگانه» تعریف می‏کند که شامل تلفیق شیوه‏های مدرن با دیگر سبکها (معمولاً ساختمان‏سازی سنتی) با هدف برقراری ارتباط با جامعه و اقلیتی دل‏نگران است، اقلیتی که معمولاً سایر معماران را در بر می‏گیرد (ص14).

جنکز اذعان می‏کند که گرچه ممکن است «رمزگذاریِ دوگانه» از جمله ویژگیهای کلیِ فرهنگ پسامدرن باشد، امّا «ناکامیِ» معماری مدرن کاملاً با ناکامیِ هنرهای دیگر قابل قیاس نیست. با این حال، اندریس هویسن (1986) معتقد است که ظهور هنر پسامدرن، به ویژه در ایالات متحده، با ناکامی یا «فرسودگی» مدرنیسم در ارتباط است (یا به طور اخص، آن صورتی از مدرنیسم که در دهه 1950 در ایالات متحده نهادینه شد). از این حیث، می‏توان پسامدرنیسم را واکنشی دانست به آنچه راسل برمن (5-1984 : ص41) «عادی‏شدگی شوک» و از دست رفتن نفوذ فرارونده مدرنیسم توصیف می‏کند. گفته می‏شود که هنر مدرن به دلیل در هم آمیختن با بازار هنر و نهادینه شدن آن به عنوان «هنر وارسته»، دیگر توانِ به پرسش گرفتن، برانگیختن و ایجاد ارتباط با اجتماعی فراتر از عده‏ای معدود از نخبگان را از دست داده است.

به عقیده هویسن، ریشه‏های این پرسشگری را می‏توان در هنر پاپ دهه 1960 یافت که به زیبایی‏شناسی غالب اکسپرسیونیسمِ انتزاعی واکنش نشان می‏دهد و از طریق تلفیق اصولی برگرفته از فرهنگ عامّه، به مخالفت با مفاهیم سنتی هنر برمی‏خیزد. به این صورت می‏توان ویژگیهایی را در هنر پاپ یافت که معمولاً همسو با رفتارهای فرهنگی پسامدرن‏اند. این ویژگیها را کمابیش می‏توان پراکنده‏گزینی [eclecticism] نامید، یعنی زوال مرزهای زیبایی‏شناختی و کاهش توجه به نوآوری. بنابراین، همان‏طور که فلسفه و فرهنگ پسامدرن با پلورالیسم مرتبط‏اند، شناخته‏شده‏ترین ویژگی پسامدرنیسم پراکنده‏گزینی آن بوده است، یعنی بهره‏گیری از سبکها، گونه‏ها و شیوه‏های مختلف هنری و از جمله مدرنیسم و آمیختن آنها با یکدیگر. در این خصوص، می‏توان پسامدرنیسم را جنبشی فراتر از مدرنیسم دانست که با این حال قادر به استفاده از تکنیکها و عرفهای مدرنیستی به عنوان گزینه‏هایی از میان سایر سبکهاست. از این جهت است که فدرستون پسامدرنیسم را بیانگر نوعی «در هم آمیختگیِ سبکی» می‏داند (1988 : ص203)، درحالی‏که سایر منتقدان بر راهبردهای «تخصیصی» و «ادغامیِ» آن تأکید داشته‏اند (برای مثال وُلن، 1981 : ص168 و هویسن، 1986 : ص 505).

بخش اصلی این فرآیند، تلفیقی از عناصر فرهنگ «متعالی» «عوامانه» بوده است (که می‏توان آن را نمونه تمایززدایی یا از میان برداشتن مرزها دانست، که اغلبْ ویژگی پسامدرنیسم تلقی شده است). همان‏طور که جیمسون استدلال کرده است، قالبهای فرهنگیِ عامّه‏پسند از قبیل تبلیغات، فیلمهای سینمایی گروه «ب»، داستانهای علمی ـ تخیلی و داستان جنایی، برای هنرمندان دوره پسامدرن جاذبه‏ای خاص دارند. با این حال، او معتقد است که هنر پسامدرن، همچون هنر مدرنیستی، صرفاً به «بازآوری» از فرهنگ عامّه نمی‏پردازد، بلکه این بازآوری تا حدی با آثار پسامدرنیستی درآمیخته می‏شود، به نحوی که تفاوتهای پیشین میان فرهنگ مدرنیستی و فرهنگ عامّه، دیگر مصداق ندارند (جیمسون، 1988 : ص113). همچنین درخور ذکر است که «شکاف» میان مدرنیسم و پسامدرنیسم در این مورد نسبی است نه مطلق. از این رو، چنان‏که برخی مفسران ذکر کرده‏اند، بسیاری از ویژگیهای پسامدرنیسم (از قبیل تخصیص و برابر نهادن مطالب متفاوت) از مشخصه‏های مدرنیسم نیز بوده‏اند، به رغم این‏که این ویژگیها در آثار مدرنیستی کاملاً واجد اهمیتی نیستند که در آثار پسامدرنیستی دارند (برای مثال کالینی کُز ، 1989: ص 16-12؛ وُلف، 1990 : ص 99-98).

در نهایت، وام‏گیری سبکها و صناعات که ویژگی هنر پسامدرن است، چه‏بسا از کاهش نوآوری و تأثیر شخصی نویسنده ناشی شده باشد. [ در دوره پسامدرن ] نویسنده کسی است که به موازات سوژه جنبش روشنگری کم‏وبیش «مرده» است. بدین‏ترتیب، به عقیده دیک هبدیج، کاربرد «تقلید تمسخرآمیز، شبیه‏سازی، اقتباس و تمثیل» به شکل پسامدرن را می‏توان «باعث نفی برتری یا قدرت خلاّق نویسنده دانست»، و این‏که دیگر از او انتظار نمی‏رود [ اثری ] خلق کند، بلکه صرفاً آثار پیشین را بازسازی می‏کند و یا گفته‏ها را به شکلی تازه بیان می‏کند (هبدیج، 1988 : ص 191). با این حال، تضادِ میان نوآوری مدرنیستی و تخصیص و تقلید پسامدرنیستی، گاهی آنقدرها که گفته می‏شود واضح نیست، و شگفت این‏که حتی در فرهنگ عامّه، نویسنده انعطاف‏پذیر باقی مانده است. بر این اساس، گرچه فیلمی همچون مخمل آبی (محصول امریکا، 1986) آشکارا دارای ویژگیهای پسامدرن از قبیل پراکنده‏گزینی، تلفیق اندیشه‏های نو و عرفهای عامّه، و بازی طعنه‏آمیز با دالهای ظاهری است، با پیش‏فرضی که از «نویسنده» آن (دیوید لینچ) وجود داشته، به نمایش درآمده و مورد بحث و بررسی و تفسیر قرار گرفته است.

پسامدرنیسم و فیلم

با این توصیف، فیلمهای منفردی همچون مخمل آبی و Runner Blade (ریدلی اسکات، 1982) به نحوی بارز در مباحث پسامدرنیسم و فیلم مطرح شده‏اند، امّا تعیین این‏که ویژگیهای سینمای پسامدرن چیست، روشن نبوده است. [ در این خصوص، ] سه موضوع مهم مورد توجه بوده است. نخست این‏که اغلبِ نظریه‏پردازان بر این باورند که سامان صنعت فیلم، مبیّنِ مشخصه‏های پسامدرن است. از این رو، هالیوود را دستخوشِ گذاری از تولید انبوه فوردیستی (سیستم شرکتی) به الگوهای «تغییرپذیر»ترِ تولید مستقل (هالیوود جدید و پس از آن) می‏دانند که مشخصه نظامهای اقتصادی پسامدرن است، حال آن‏که پیوستن هالیوود به شرکتهای مختلطِ رسانه‏های جمعی، که از جذابیتهای تفنّنی بیشتری برخوردارند، نمونه مرزشکنی (تمایززدایی) پسامدرنِ رفتارهای صنعتی، فنّاوریها و قالبهای فرهنگی است (استورپر و کریستوفرسون، 1987 ؛ تَسکِر، 1996). دوم این‏که فیلمها از بسیاری جهات، مبیّن مضامین پسامدرن بوده‏اند و یا تصاویری از جامعه پسامدرن ارائه کرده‏اند (هاروی، 1989 : ص 323-308 ؛ دنزین، 1991). می‏توان این پریشان‏شهریِ (dystopia) فیلمِ علمی ـ تخیلی معاصر را با عدم اطمینان پسامدرن به ایده پیشرفت و یا بازنمودهای دگرگون‏شونده فیلم از انسانهایی که اعتمادشان به روایات کلانِ مردمحوری و سلطه مردسالارانه از بین می‏رود مرتبط دانست (کوهن، 1990 ؛ مدلکسی، 1991). و سرانجام این‏که فیلمها ویژگیهای زیبایی‏شناختی (از قبیل پراکنده‏گزینی و فروپاشی سلسله‏مراتب هنری سنتی) را به نمایش می‏گذارند که به طور مشخص با رفتار فرهنگی پسامدرنیستی همخوانی دارد. با این حال، تبیین و ارزیابی اینگونه مشخصه‏های زیبایی‏شناختی، عاری از پیچیدگی و دشواری نبوده است.

این امر تا حدی به جهت تنوع فیلمهایی است که عنوان [ پسامدرن ] گرفته‏اند (از قبیل فیلمهایی که با روح کلی هالیوود همخوانی دارند و فیلمهای «منفرد» یا «بدعت‏گذارانه» و ویدئو) و قدری هم به این دلیل که مشکل می‏توان شیوه فیلمسازی پسامدرن را از سبک «مدرنی» که پیش از آن در هالیوود وجود داشته متمایز کرد. سلایق متفاوتی که اساس موضوع شناخت فیلم پسامدرنیستی را تشکیل داده‏اند، این مشکلات را تشدید کرده‏اند. از سویی مفهوم پسامدرنیسم برای تداوم سنت نقد ایدئولوژیک به کار رفت که درصدد شناخت محافظه‏کاری اجتماعی در قواعد زیبایی‏شناختی سینمای پسامدرن است. از سویی دیگر [ این مفهوم ] در بررسی فیلمهایی به کار رفته است که سنت «تقابلی» یا «مرزشکنانه» مدرنیسم سیاسی را دنبال می‏کند، امّا شیوه اجتماعی مناسبتری (پسامدرن) را به کار می‏گیرد که به نظر دارای تناسب فرهنگی بیشتری است. در این خصوص، بررسی سینمای پسامدرن را می‏توان پیامد تفاوتهایی دانست که پیشتر میان «پسامدرنیسم واپسگرا» و «پسامدرنیسم مقاومت» (فوستر، 1983 : ص xii ) یا «میان پسامدرنیسم ایجابی» که به لحاظ اجتماعی محافظه‏کار است، با «پسامدرنیسم بدیل که در آن مخالفت و نقد و نفی وضع کنونی با اصطلاحات غیرمدرنیستی و غیرمرزشکن تعریف شوند» وجود داشت.

این تنشها را می‏توان در شیوه‏هایی که از دهه 1970 به فیلمهای هالیوود پرداخته‏اند موءثر دانست. از زمان شکل‏گیری هالیوود جدید از اواخر دهه 1960 ، توجه بیش از پیش به خودآگاهی سبک‏شناختی، ارجاع به تاریخ فیلم و بازآوری سایر سبکها در فیلمهای هالیوود مرسوم بوده است (برای مثال کارول، 1982). با وجود این، اهمیت و اعتبار این تحوّل مورد تردید است. بنا بر نظر فردریک جیمسون در مقاله راهگشایانه‏اش با عنوان «پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‏داری متأخر» (1984)، بی‏تردید از این تحوّل باید برداشت منفی داشت. جیمسون فرهنگ پسامدرن را این‏گونه تعریف می‏کند: نمونه‏ای از «بی‏عمقیِ» فرهنگ نوینِ تصاویر یا فراواقعیتها؛ و ایجاد لحن احساسی جدید، که وی «افول عاطفی» می‏نامد (1984 : ص61-58). جیمسون به منظور اثبات این نکات، به «فیلمهای حسرت گذشته (نوستالژیک)» دهه 1970 اشاره می‏کند (مانند فیلمهای محله چینی‏ها محصول 1974 امریکا و Heat Bady محصول 1981 امریکا). وی استدلال می‏کند که می‏توان چنین فیلمهایی را به دلیل اقتباس و ارجاع بینامتنی، نمونه فیلمهایی دانست که اساس تاریخی ندارند، و این مشخصه منحصر به پسامدرنیسم است. او مدعی است که این فیلمها قادر به بازآفرینی گذشته «واقعی» نیستند، بلکه فقط گذشته را بر اساس بازنمودها و سبکهای از پیش بوده شبیه‏سازی می‏کنند (ص67).

تحلیل جیمسون از تهی بودن و محافظه‏کاری ایدئولوژیک سینمای هالیوود، همانند سایر نقدهای راجع به آن است. بنابراین، اکثر منتقدان بر این باورند که خلاقیّت صوری و پرسشگری اجتماعی فیلمهای هالیوود و جدیدِ اواخر دهه 1960 و اوایل دهه 1970 ، جای خود را به سینمای هالیوودِ میانه دهه 1970 به بعد داده که سنتی‏تر و محافظه‏کارتر است، به‏خصوص در پی موفقیت فیلم جنگ ستارگان محصول 1977 امریکا (برای مثال رایان و کُلنر، 1988). این امر، ناشی از آنچه کلکر افول «طرح مدرنیستی» فیلم‏سازی هالیوودِ جدید و جایگزینی آن با فیلمهای امریکایی پسامدرنیستی نامیده، تلقی شده است. به گمان کلکر، تمام تلاش این فیلمها معطوف به زدودن آثار بدعت‏گذار دهه‏های شصت و هفتاد بوده است (کُلکر، 1988 : ص x-xi ). از این حیث، می‏توان این‏گونه برداشت کرد که کُلکر پسامدرنیسم را با نوعی ضدمدرنیسم (یا «پسامدرنیسم واپس‏گرا») مرتبط می‏داند که در پی بازگشت به اصول متعارف یا سبک تک‏بُعدی و پندارگراست (ص xi ). به هر حال نمی‏توان با اطمینان گفت تفاوتی که وی قائل می‏شود به این اندازه دقیق است یا خیر، زیرا فیلمهای هالیوودِ جدید را به دلیل برخورداری از ویژگیهای ذیل می‏توان پسامدرن دانست : خودآگاهی درباره تاریخ فیلم و صناعتهای فیلم، استفاده گسترده از [ شگرد ] ارجاع و بازآوری و تلفیق عرفهای هنریِ متعالی و عوامانه (همچون فیلمهای «هُنری» اروپایی و فیلم ژانر film) (genre هالیوود). همچنین در بسیاری از فیملهای پساهالیوودِ جدید، بی‏تردید نوعی بازگشت به عرفهای سنتیِ روایت و شخصیت وجود داشته است، امّا با بازآوری و ادغام مداوم (و در واقع روزافزونِ) عناصر ژانر نیز همراه بوده است.

در این خصوص، تمایزی که فردریک جیمسون میان تقلید تمسخرآمیز و اقتباس قائل شده است می‏تواند مفید باشد. جیمسون استدلال می‏کند که تقلید تمسخرآمیز و اقتباس معمولاً با پسامدرنیسم پیوند دارند، امّا در فرهنگ پسامدرن، غلبه با اقتباس است. به عقیده جیمسون تقلید تمسخرآمیز عبارت است از انتقاد یا تمسخر متن، امّا اقتباس صرفاً تقلیدی بی‏محتواست، یعنی تقلیدی خنثی که فاقد انگیزه‏های پنهانِ تقلیدِ تمسخرآمیز است (1984 : ص 5-64). این تمایز، عاری از مشکل نبوده است، امّا در بازشناختن فیلمهای هالیوودِ جدید از فیلمهای پس از آن ارزش اکتشافی دارد. بر این اساس، فیلم هالیوودیِ جدید همچون Goodbye Long The ساخته رابرت آلتمن (محصول 1973) به بازآوری از تاریخ فیلم می‏پردازد و عرفهای ژانر را با هدفی کاملاً تمسخرآمیز بازسازی می‏کند ــ تا بی‏پایگیِ افسانه کارآگاه خصوصی و ارزشهایی را که او نمایانگرش است نشان دهد؛ امّا در فیلمهای پُرحادثه دهه 1980 از قبیل Untouchables The (ساخته برایان دوپالما، 1987) صناعتهای ارجاع و بازآوری عمدتاً به صورت اقتباس مورد استفاده قرار می‏گیرد (مانند بازسازی ماهرانه، امّا به لحاظ سیاسی و عاطفی بی‏محتوای سکانس راه رفتن Odessa از فیلم روسی رزمناوِ پوتمکین، 1925). از این نظر، استفاده از اقتباس در این فیلم چندان موجب انتقاد از قهرمان مرد نمی‏شود (همچون فیلم Goodbye Long The )، بلکه بیشتر محافظه‏کاری ایدئولوژیک فیلم را موجّه جلوه می‏دهد، بدین‏ترتیب که مانع از صریح به نظر آمدن آن می‏گردد. (به همین طریق، فیلم اخیر روز استقلال محصول 1996، نظامیگری محافظه‏کارانه‏اش را با قدری هوشمندیِ شوخی‏آمیز می‏پوشاند.)

این امر ناظر بر این موضوع است که به‏کارگیری عرفهای پسامدرن در هالیوود را مطلقاً نمی‏توان از لحاظ ایدئولوژیک هماهنگ دانست (یا در واقع به دلیل میزان تنوعِ زیبایی‏شناختی که در فیلمسازی هالیوود معاصر وجود دارد، فیلمهای آن را پسامدرن می‏دانند). از این رو، به عقیده لیندا هاچن «انتقاد همه‏جانبه جیمسون از هالیوود» اغراق‏آمیز است و قابلیت «مخالف و ستیزه‏گر» پسامدرنیسم را که در برخی از فیلمهای هالیوود می‏توان یافت نادیده می‏گیرد (هاچن، 1989 : ص114). وی برخلاف جیمسون، بهره‏گیری فیلمهای هالیوود از [ شگردهای ] طنز و تقلید تمسخرآمیز را ــ هم برای توجه به تاریخ (همچون Zeling اثر وودی آلن، 1983) و هم برای «برانداختن» هالیوود از درون ــ ممکن می‏داند. به اعتقاد هاچن، این شگردها، توقعات مخاطبان در مورد بازنمایی روایی و تصویری را زیر سوءال می‏برند (حتی در فیلم «غیر جدّی» همچون Paradise the of Phantom ساخته دوپالما، 1974). با وجود این، هاچن همچنین اذعان می‏کند که فیلمهای پسامدرنیستی همیشه «سبک چالش‏گرانه‏ای» ندارند و اغلب «مصالحه‏پذیرند» و به دلیل اتکا به طنز ممکن است «از لحاظ ایدئولوژیک دوسویه یا متناقض» باشند (1989 : ص107). از این رو، بسیاری از مثالهایی که وی ذکر می‏کند فیلمهایی هستند که با روند کلی تولید هالیوود همخوانی ندارند ( Zeling ، Cairo of Rose Purple The ، 1985 ، Woman Lieutenants French The ، 1981 ) یا این‏که اصلاً فیلم هالیوودی نیستند ( برادران موتزارت، ساخته سوزان آستن، محصول سوئد، 1986، Marlene ساخته ماکسیمیلیان شِل ، محصول آلمان‏غربی، 1983، و Noughts Two And Zed A ساخته پیتر گرین‏اِوی محصول بریتانیا / هلند، 1985). در واقع ویژگی نوشته‏هایی که به تبیین شیوه «انتقادی» پسامدرنیسم در هالیوود می‏پردازند این است که به جای فیلمهای خاصِ هالیوود، فیلمهایی را بررسی می‏کنند که در معیارهای معمول هالیوود نمی‏گنجند (مانند Runner Blade ، مخمل آبی، تِلما و لوییز ، 1991).

ویژگیهای «ناسازگارانه» سینمای هالیوود، اغلب خارج از هالیوود به شکل جدّی وجود داشته‏اند. با وجودِ استفاده گسترده از «تلمیح» در فیلمسازیِ هالیوود، نوئل کارون (1982) مخالف اطلاق عنوان «پسامدرن» به آن است و در یکی از مقالات بعدی‏اش فیلم پسامدرن را با اندیشه‏های نو و خصوصاً واکنشهای گوناگون علیه فیلمسازی ساختاری، از قبیل «واسازی، فیلم ناطقِ نوین، فیلم پانک، درام روانشناختی نوین، سمبولیسم نو»، یکسان می‏داند (1985 : ص103). در این سبک «متفاوت» فیلمسازی، بازسازی پسامدرنیستیِ مطالب و بازنمودهای پیشین، صرفاً نوعی نمایش سطحی (یا «بی‏عمقی») تلقی نمی‏شود، بلکه آن را در حکم طرحی انتقادی برای واسازی و متزلزل کردن مفاهیم پیشین و «برساختنِ» مفاهیم نو با حفظ مباحث زیبایی‏شناختی و فرهنگی می‏دانند. از این رو، لورا کیپنیس، پسامدرنیسم را برحسب یک رفتار فرهنگی «بازکارکردی» ("re-functioning") تبیین می‏کند (1982 : 34)، درحالی‏که جیم کالینز استدلال می‏کند که پسامدرنیسم متضمن به‏کارگیریِ «برابرنهادگی» ("Juxtaposition") به منزله شیوه‏ای برای «پرسشگری» است (1989 : ص 138). بدین‏جهت، به عقیده کالینز، با هم آوردن سبکهای گفتمانیِ متفاوت در فیلمی همچون Parsifal ساخته Syberberg Jurgen - Huns (1984)، اقتباس صرف یا سرقت بیهوده سبکهای پیشین نیست، بلکه زیر سوءال بردن سبکهای قبلی بازنمایی و نیز «راهی برای درک زندگی در فرهنگهای مرکزیت‏زدوده» است (1984 : ص 140 ).

برخورد نقادانه با بازنمودهای پیشین، خصوصاً توجه فیلمسازانی را به خود جلب کرده که با شیوه‏های سنّتی بازنمایی گروههای اجتماعی خاص یا «گروههای غیر» (از قبیل سیاهپوستان، بومیان، زنان، همجنس‏گرایان) مخالف‏اند و درصددند تا پیچیدگیهای هویت را در عصر پسامدرن به درستی بازنمایند. بر این اساس، به عقیده جنت وُلف، «نوید پسامدرنیسم» برای فمینیسم این است که با به کار گرفتن شگردهای «اقتباس، طنز، بازآوری، برابرنهادگی»، رفتار فرهنگی فمینیستی قادر می‏شود مستقیماً با «تصاویر و قالبها و انگاره‏های معمول درگیر شود و مقصودشان را براندازد و معانیشان را (از نو) مناسب خود بسازد» (1990 : ص 18). همچنین کوبنا مرسر، کار فیلمسازان سیاهپوست انگلیسی در دهه 1980 را پایه‏گذاری «نوعی ضدرفتار» می‏داند «که شکل غالب نمود اجتماعی سوژه‏های سیاهپوست را در قالب بازنمودهای فرهنگ متفاوت، مورد نقد و بررسی قرار می‏دهد» (1988 : ص 8).

به رغم این‏که مرسر اصطلاح «ضد رفتار» را به کار می‏بَرَد، باید این‏گونه فیلمسازی را از الگوی «ضد سینما» (یا مدرنیسم سیاسی) به سیاق فیلمهای گودار [ فیلمساز فرانسوی ] متمایز دانست که «فقط یک» شیوه صحیح جهانشمول را در ساخت سینمای سیاسی تجویز می‏کند. مرسر در واقع استدلال می‏کند که در فیلمهایی همچون Territories (1984) و Songs Handsworth (1987)، صناعت «تخصیصی» پسامدرن به کار گرفته شده‏اند. این صناعت با بازسازی صحنه‏های مستندِ از پیش بوده sound) (found ، بازآوری و امثال آن، هم شامل «بیانگری‏زدایی» و هم «بازبیانگریِ» عناصر دلالت‏گر گفتمان برتری نژادی است» (1988 : ص 11). وی همچنین خاطرنشان می‏کند که چنین اثری بیانگر نوعی «درهم‏آمیزی» یا «پیوند» است که با «اوضاع سرگردان» اقلیتهای سیاهپوست در بریتانیا متناسب است (ص 11).

اثر مرسر با تأکیدات پسامدرن و پسااستعماری بر ماهیت «ذات‏ستیزانه» هویتهای اجتماعی و فرهنگی و آنچه الا شوهات «تداخل دوسویه فرهنگهای مرکزی و حاشیه‏ای» در کشورهای توسعه‏یافته و جهان سوم می‏خواند، در هم می‏آمیزد (1996 / 1992 : ص a32). شوهات هرگونه تجلیل صرف از پیوند پسااستعماری را نفی می‏کند (تجلیلی که، به زعم وی، صورتهای متنوع و مختلف ایدئولوژیک دارد)؛ اما همچنین اظهار می‏کند که پیوند را می‏توان به عنوان «بخشی از نقد مخالف» به کار گرفت (331). بر این اساس، وی و همکارش رابرت استم، در بحثشان به بازگویی برخی مضامین پسامدرن (از قبیل از میان رفتن اعتماد به «روایات کلان» و تردیدآمیز شدن بازنمایی) می‏پردازند و اشاره می‏کنند که فیلمهای «پسا جهان‏سومی» از ناسیونالیسم ضداستعماری و مدرنیسم سیاسی، فیلمهایی همچون نبرد الجزیره (محصول مشترک ایتالیا و الجزایر، 1966) و Furances the of Hours (آرژانتین، 1968) «فراتر» می‏روند تا گفتمان ناسیونالیستی را از منظر طبقه اجتماعی، جنسیت، گرایش جنسی و هویت سرگردان مورد سوءال قرار دهند و صناعتهایی در بر دارند که آنها را «آدم‏خوارانه، تقلیدی ـ کارناوالی، رسانه‏ای ـ جوجیتسویی» می‏نامند (شوهات و استم، 1994 : ص 10).

فیلمسازان جهان سوم، در تمام این موارد از صناعتها و عرفهای کشورهای توسعه‏یافته بهره می‏گیرند، امّا اهداف سیاسی مخرّب دارند. بر این اساس، استدلال می‏شود که صناعتهای «جوجیتسویی» فیلمهایی همچون Babakiueria boriginal A(دن فدرستون، استرالی، 1988) و Bangungot Mababangong Philipineو Nightmare Perfumed (کیدلات تاهیمیک، 1977) «از نظر توجهشان به تفاوت و تکثرگرایی و خودآگاهی درباره جایگاهشان به عنوان تصاویر و متنهایی که با حفظ حس عمل‏گرایی» با حساسیتی مدرن درگیرند که تحت تأثیر رسانه‏های گروهی واقع شده‏اند، نمونه پنداشت فوستر در مورد «پسامدرنیسمِ مخالفت»اند (1994 : ص 332). با وجود این، مناسب بودنِ مفهوم‏سازی و زمان‏بندی پسامدرنیسم در فرهنگهای غیر غربی و مفهوم «پسااستعماری» محل تردید است. مباحث پسااستعماری، بحثهای پیشین را که درباره امر پسامدرن مطرح بوده‏اند، عمیقاً تحت‏الشعاع قرار داده است.

نتیجه : پسامدرنیسم و مطالعات فیلم

اگرچه مجادله درباره پسامدرنیسم به بحثهای گوناگون در کارآیی این اصطلاح در مقوله فیلم انجامیده است، تبیین نظریه‏ای متمایز درباره فیلم پسامدرن کاری آسان نیست. اندیشه‏های پسامدرن به جای آن‏که به عنوان پیکره یک نظریه مجزا بسط یابند، بر سایر نظریه‏های فیلم تأثیر گذاشته‏اند. در این باره، جدل پسامدرن با نظریه «کلیت‏گرا» و «تمامیت‏بخش» منجر به توجه دوباره به امری محلی و خاص شده است که می‏توان آن را در ردّ «نظریه سینما»ی دهه 1970 و عطف توجه به بررسی تاریخ و مطالعات فرهنگی و ویژگیهای اجتماعی و فرهنگی سینماهای غیر اروپایی و امریکایی (و رویکردی «چندفرهنگی» و «مباحثه‏ای» به مطالعاتشان) دانست. یک نمونه آن را می‏توان در نظریه فمینیستی فیلم مشاهده کرد.

نظریه فمینیستی فیلم که در میانه دهه 1970 به سبب مطرح کردن پرسشهایی راجع به جنسیت در نظریه پیشین، یعنی «نظریه دستگاه» که توجهی به جنسیت ندارد (مراجعه کنید به کتاب کرید، بخش اوّل، فصل نهم)، بسیار حائز اهمیت بود، امّا خود به دلیل مفهوم‏سازی «ماهیت‏گرای» تماشاگرِ زن مورد انتقاد قرار گرفت، زیرا نتوانست «طبیعت چندگانه و متغیر» تماشاگر زن را در نظر گیرد، تماشاگری که زن و سیاهپوست و در عین حال همجنس‏گراست یا می‏توان او را این‏گونه ترسیم کرد» (کوهن، 1994 : ص 202). در نتیجه، کوهن استدلال می‏کند که آینده تحقیقات فمینیستی درباره فیلم، ظاهراً بیش از هر فراروانشناسیِ تمامیت‏بخشِ سوژه «دستگاه سینمایی»، در خرده‏روایات و خرده‏تاریخهای تماشاگرِ زنِ تجزیه‏شده واقع است (ص202). همگرایی فمینیسم و مطالعات فرهنگی در مورد مسأله مخاطبان فیلم، دیگر به همین مسیر معطوف شده است. با این حال، همان‏طور که نانسی فریزر و لیندا نیکلسون در موضوع ارتباط میان فمینیسم و پسامدرنیسم استدلال کرده‏اند (1988)، به رغم این‏که فمینیسم پسامدرن ممکن است «نوعی ناباوری پسامدرنیستی به فراروایات داشته باشد»، برای حفظ «توان اجتماعی ـ انتقادی فمینیسم»، این ناباوری باید «نظری» بماند و برخی از «روایات کلان» را برای خود حفظ کند. از این حیث، توصیه آنان مبنی بر این‏که نظریه فمینیستیِ پسامدرن باید «کاملاً تاریخی» باشد و با «ویژگیهای فرهنگی جوامع و دوره‏های مختلف و نیز گروههای مختلفِ درونِ این جوامع و دوره‏ها هماهنگی داشته باشد» (1990 / 1988 : ص 34)، دستورالعملی مناسب برای تحلیل پسامدرن از دیدی کلّیتر است.

این مقاله ترجمه‏ای است از :

John Hill, "Film and Postmodernism", in The Oxford Guide to Film Studies, ed., John Hill, Oxford University Press, New York, 1998.

منابع :

Baudrillard, Jean (1975), The Mirror of Production (St Louis: Telos Press).

ـــــــــــــ (1983), Simulations, trans. Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman (New York: Semiotexte).

ـــــــــــــ (1991/1995), The Gulf War did not Take Place, trans. Paul Patton (Sydney: Power).

Berman, Russell A. (1984-5), `Modern Art and Desublimation'', Telos, 62:31-57.

Callinicos, Alex (1989), Against Postmodernism: A Marxist Critique (Cambridge: Polity Press).

Carroll, Noel (1982), `The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)'', October, 20:51-81.

ـــــــــــــ (1985), `Film'', in Stanley Trachtenberg (ed.), The Postmodern Moment (Westport, Conn.: Greenwood Press).

\* Collins, Jim (1989), Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism (London: Routledge).

Connor, Steven (1989), Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary (Oxford: Blackwell).

Crook, Stephen, Jan Pakulski, and Malcolm Waters (1992), Postmodernization (London: Routledge).

Denzin, Norman (1991), Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema (London: Sage).

\* Featherstone, Mike (1988), `In Pursuit of the Postmodern: An Introduction'', Theory, Culture and SOciety, 5/2-3:195-215.

\* Foster, Hal (1983/1985), `Postmodernism: A Preface'', in Foster (ed.), The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture (Port Townshend: Bay Press); repr. as Postmodern Culture (London: Pluto).

Fraser, Nancy, and Linda J. Nicholson (1988/1990), `Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism'', in Nicholson (ed.) Feminism/Postmodernism (London: Routledge).

Hall, Stuart (1992), `The Question of Cultural Identity'', in Stuart Hall and Tony McGrew (eds.), Modernity and its Futures (Cambridge: Polity Press).

Harvey, David (1989), The Condition of Postmodernity (Oxford: Blackwell).

Hassan, Ihab (1986/1987), `Pluralism in Postmodern Perspective'', Critical Inquiry, 12/3 (Spring), 503-20; repr in The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture (Ohio: Ohio State University Press).

Hebdige, Dick (1988), Hiding in the Light: On Images and Things (London: Routledge).

Hutcheon, Linda (1989), The Politics of Postmodernism (London: Routledge).

Huyssen, Andreas (1984), `Mapping the Postmodern'', New German Critique, 33:5-52; repr. in After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism (London: MacMillan).

\* Jameson, Fredric (1984/1991), `Postmodernism; or, The Cultureal Logic of Late Capitalism'', New Left Review, 146:53-92; repr. in Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (London: Verso).

ـــــــــــــ (1988), `The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate'', in The Ideologies of THeory, ii: The Syntax of History (London: Routledge).

Jencks, Charles (1986), What is Post-Modernism (London: St Martin''s Press).

Kipnis, Laura (1986), `"Refunctioning" Reconsidered: Towards a Left Popular Culture'', in Colin MacCabe (ed.), High Theory/Low Culture: Analysing Popular Film amd Television (Manchester: Manchester University Press).

Kolker, Robert Phillip (1988), A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman, 2nd edn. (Oxford: Oxford University Press).

Kroker, Arthur, and David Cook (1986/1988), The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics (New York: St Marthin''s Press; Basingstoke: MacMillan).

Kuhn, Annette (ed.) (1990), Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema (London: Verso).

ـــــــــــــ (1994), Women''s Pictures: Feminism and Cinema, 2nd edn. (London: Verso).

Lash, Scott, and John Urry (1994), Economics of Signs and Space (London: Sage).

Lyon, David (1994), Postmodernity (Buckingham: Open University Press).

Lyotard, Jean-François (1979/1984), The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press).

ـــــــــــــ (1986), `Defining the Postmodern'', in Lisa Appignanesi (ed.), Postmodernism (London: ICA).

McClennan, Gregor (1989), `Recoding Narratives of Race and Nation'', in Mercer (ed.), Black Film British Cinema (London: ICA).

Meyrowitz, Johsua (1985), No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavoir (Oxford: Oxford University Pres).

Modleski, Tania (1991), Feminism without Women: Culture and Criticism in a `Postfeminist'' Age (London: Routledge).

Rodowick, D.N. (1988), The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory (Urbana: University of Illinois Press).

Rose, Margaret A. (1991), The Post-Modern and the Post-Industrial (Cambridge: Cambridge University Press).

Ryan, Michael, and Douglas Kellner (1988), Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film (Bloomington, Indiana University Press).

Shohat, Ella (1992/1996), `Notes on the "Post-Colonial"'', in Padmini Monga (ed.), Contemporary Postcolonial Theory (London: Arnold).

\* ـــــــــــــ and Robert Stam (1994), Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media (London: Routledge).

Storper, Michael, and Susan Christopherson (1987), `Flexible Specialization and Regional Industrial Aggolmerations: The Case of the US Picture Industry'', Annals of the Association of American Geographers, 77/1:104-17.

Tasker, Yvonne (1996) `Approaches to the New Hoolywood'', in James Curran, David Morley, and Valeria Walkerdine (eds.), Cultural Studies and Communications (London: Arnold).

Wolff, Janet (1990), Feminine Sentences: Essays on Women and Culture (Cambridge: Polity Press).

Wollen, Peter (1972), `Counter Cinema: Vent d''est'', Afterimage, 4:6-16.

ـــــــــــــ (1981), `Ways of Thinking about Music Bideo (and Post-Modernism)'', Critical Quarterly, 28/1-2:167-70.