نام: کارمن

وانموده و ضدزیبایی‌شناسی

امید حبیبی‌نیا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم، داستانِ خوابی است که به دلیل خاصیت واقع‌نمایی سینما، به خاطر آورده می‌شود.

لوییس بونوئل[1]

در *وصیت‌نامهٔ ارفه*، عامل سوبژکتیو آفریننده / راوی / رویابین / کاشف، جهانی چند لایه از ناخودآگاهی را پدیدار می‌سازد که در آن زمان / مکان / ایماژها مؤلفه‌هایی ناسازگار با اصل واقعیت (آزمون واقعیت) هستند و ناگزیر یا بخشی از ذهنیت والایش یافته‌اند و یا بخشی از ماهیت متن ـ در اشاره به سینما / آینه به عنوان وانمودهٔ جهان واقع ـ هستند. ژان میتری در رساله *زیباشناسی و روان‌شناسی سینما* به چگونگی درک و تعبیر نشانه‌های سینمایی چون مفهومی کلیدی در نظریه‌های سینمایی پرداخته است. به نظر او واقعیت سینمایی چیزی ورای مفاهیم ضمنی ماده خام می‌شود و مخاطب به‌سان تماشاگر / شرکت‌کننده، در درون جهان وانمودهٔ سینمایی فیلم‌ساز درگیر می‌شود. کریستین متز در نقدش بر رسالهٔ میتری، عنصر ناخودآگاهی متن را هم به نشانه‌شناسی سینما اضافه می‌کند و به دستگاه[2] سینمایی

از روان‌شناسی سینما به دستگاه سینمایی و فراسوی مدرنیته

مفهومی روان‌شناختی می‌بخشد.
تأثیر میتری و متز بر نظریاتی که بر پایه روان‌شناسی سینما در دهۀ هشتاد و اوایل دهۀ نود شکل گرفت، منجر به پدیداری گونه‌ای از نقد پست‌مدرن شد که بیش از هر چیز بر واقعیت / ناواقعیت ـ هشیاری / ناهشیاری متن و تداوم و تکثیر معنای متن تا بی‌انتهای بازبینی تأکید می‌ورزید؛ و آنچه به این مباحثه عمق بیش‌تری بخشیده است تأثیر انقلاب رسانه‌ای بر تحلیل محتوای دستگاه سینمایی و گونه‌گونی واقعیت و درهم ریختن ساختار نحوی زبان سینمایی است که در فرهنگ هنر راک به مقابله‌ای ضد زیباشناسی برخاسته است. آن‌چنان که بودریار از آن به عنوان زشتی هنر یاد می‌کند. در این نوشتار برخی از مفاهیمی را که در دهۀ اخیر از دیدگاهی روان‌شناختی به سینما پدید آمده‌اند، به اختصار از نظر خواهیم گذراند.

وانموده و واقعیت

سینما بازتاب واقعیت نیست، سینما واقعیت بازتاب است.
ژان لوک‌گدار

تحلیل روان‌شناختی رویاها بیش از آن‌که به محتوای ظاهری (فرم) آن‌ها توجه کند به محتوای نهفتۀ آن‌ها (متن) توجه می‌کند. نمادهای رویا نشانه‌های تکاپوی ناخودآگاه در تعارض با اصل لذت[3] و اصل واقعیت[4] هستند. روان‌شناسی سینما نیز به اجزای ساختاری فیلم چون نمادهایی برای درک معانی ناخودآگاه متن می‌نگرد. این معانی از راه تکثیر تکنیکی به بخشی از فرایند تحلیل محتوا راه می‌یابند که بودریار در توضیح اهمیت فرم، آن‌ها را نشانه‌های بیرونی دلالت می‌نامد.
وانموده[5] بازتابی از واقعیت است، واقعیتی که از طریق سینما و تلویزیون دگرگون شده و در نتیجه فاقد ارزش طبیعی شده است. این آشوب زیباشناختی به دیالکتیک معناسازی خاتمه می‌دهد؛ و در نتیجه نه تنها داوری قابل استناد نیست، بلکه تعریف هم ممکن نیست. به این ترتیب میان بخشی از واقعیت تاریخی و فرهنگ که طبقه‌بندی شده به نظر می‌رسند و دوران معاصر، گسستی پدیدار شناختی رخ می‌نماید که بر سر مفاهیم و معانی دلالت آن مباحثه‌ای گسترده پیش کشیده می‌شود. به قول لیوتار، مدرنیته بدون از هم پاشیدن باورها و کشف «ناواقعی بودن» واقعیت به همراه ابداع واقعیت‌های دیگر نمی‌تواند ابراز وجود کند.[6] پس اگر ساختن فیلمی با هر بار تماشای آن میسر باشد، یعنی رخ دادن و اتفاق بر پایان (The End) غلبه یابند، ما با ناخودآگاهی متن درگیر می‌شویم. زمانی گدار گفته بود، بهترین راه برای نقد فیلم، ساختن فیلم دیگری است! نقد پست‌مدرن، به این ترتیب، خود را رودرروی مباحثه‌ای میان واقعیت / بازنمایی و وانموده / فوق واقعیت می‌یابد. بودریار برای ایماژ / تصویر در نظام وانموده چنین تعریفی می‌آورد: «تصویر هیچ‌گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد: تصویر وانموده‌ای ناب از خودش است.»[7] این نظام وانموده، یعنی تقدم فرم بر محتوا در سینمای مسلط کنونی، با انتظار مارکوزه از رهایی‌بخشی هنر متفاوت است: «کسی که هنر را این‌گونه تعریف می‌کند، بر هم زنندۀ ادراک و فهم ما (از جهان) و ادعانامه‌ای علیه واقعیت پابرجا و تجلی تصویر آزادی است.»[8]

امروزه سینما و تلویزیون، به چگونگی نمایاندن بیش از چرایی آن می‌پردازند، زیرا بخشی از واقعیت و زیربنای فرهنگی ـ اقتصادی جامعۀ مشتری شده‌اند.
با این همه، مارکوزه آفریدن واقعیت پندارگون را چون کاتارسیس مصایب مدرنیته در برابر واقعیت مادی سرمایه‌داری، تنها راهبرد هنر در شورش علیه نظم موجود می‌خواند. پس مارکوزه نیز مثل روان‌شناسان معتقد است که نادیده گرفتن واقعیت حاکم و پناه بردن به واقعیت تخیلی / وانموده شورشی علیه نظام اروس است: «حقیقت هنر در قدرت در هم شکستن انحصارگرایی واقعیت مستقر نهفته است.»[9]
وانموده، آن‌چنان که بودریار از آن سخن می‌گوید، هم تکاپویی ذهنی است برای مقابله با واقعیت سرمایه‌داری و هم بُعدی شیطانی از تصویرسازی است که به بی‌معنایی مطلق راه می‌یابد. سینما از زمان ملی‌یس، در مقابل واقعیت عینی لومیرها به وانمودن روی آورد. در سگ *اندلسی*، منطق

روایتی فیلم به ساختار خواب می‌ماند؛ فیلم با میان‌نویس «*روزی روزگاری*» آغاز می‌شود و با نمادهایی چون تیغ / ریش / و ماه / چشم / ابر ادامه می‌یابد.

رولان بارت در مقالهٔ «خروج از سینما» به جنبهٔ رویاگون و تأثیرگذار بر هشیاری تماشاگر اشاره کرده و یادآور شده است که با به پایان رسیدن فیلم و خروج از سینما، همواره احساس کرده است که از حالتی هیپنوتیک بیرون آمده است.[10] متز این خصیصه را به اشتیاق سینما رفتن تماشاگر نسبت داده است، میلی که از درهم آمیختن واقعیت / خیال‌پردازی و خواب دیدن، یعنی تجلی بیرونی کشش‌های روان‌شناختی، به وجود می‌آید.

وانموده بازتابی از واقعیت است، واقعیتی که از طریق سینما و تلویزیون دگرگون شده و در نتیجه فاقد ارزش طبیعی شده است.

در *توت‌فرنگی‌های وحشی* واقعیت، از نبرد غریزهٔ زندگی و غریزهٔ مرگ می‌آید، واقعیتی که به شناخت ره می‌یابد. در *اروپا* (لارس فُن‌تریر) از همان ابتدا با فرمان هیپنوتیزکننده برای به خواب رفتن / تماشا روبه‌رو می‌شویم. پس سینما حتی در بازنمایی واقعیت هم به رویا پناه برده است. تصویر رئالیستی سوژه، انگاره‌ای تک ساحتی را فرا روی مخاطبان می‌گسترد که ماهیت جبری دستگاه سینمایی را بیش از پیش هویدا می‌سازد. حتی گدار هم اگرچه سینما ـ حقیقت را بار دیگر به میدان می‌آورد، اما هیچ گاه به واقعیت چون نمودی یگانه از زندگی نمی‌نگرد. او با *از نفس افتاده* تا *نام: کارمن* همواره با واقعیت از جنبه‌های متفاوت رودررو شده است؛ و در *آلفاویل* اصلاً با تک‌ساحتی ساختن واقعیت برخورد کرده و همواره به سینما اشاره کرده است تا انفعال تماشاگر را در برابر تصاویر از بین ببرد. او می‌گوید: «واقعیت مریض است و من پزشکم؛ تازه خود من هم مریض هستم و وضع رو به راهی ندارم!»[11]

سینمای کلاسیک هالیوود، واقعیت مسلط سرمایه‌داری را باز می‌نمایاند؛ واقعیتی که جیمز موناکو آن را انحصارگرایی زیباشناختی سرمایه‌داری می‌خواند. در مقابله با سینمای مسلط، سینمای مستقل با پرسش واقعیت، تماشاگر را به مبارزه فرا می‌خواند. این پرسش پست‌مدرن، به تعبیر لیوتار، برای تغییر سازمان دادن عادات انسانی صورت گرفت. پس وانموده، نمایانگر بحران معناست؛ بحرانی که بر کمال‌گرایی مدرنیته سایه می‌افکند. بودریار در *دربارهٔ اغواگری* تأکید می‌کند که چهره عوض کردن دایمی مظاهر جامعه مصرفی، چیزی که آن را آموزش اغوا می‌خواند، به چشم‌چرانی مشتری دامن می‌زند و ماهیت زیبایی را بیش از پیش محو می‌کند؛[12] برای چشم‌چران شهوت دیدن از شهوت کنش جنسی مهم‌تر است. به این ترتیب وانمودهٔ مد / جراحی پلاستیک / سینمای هالیوود / رسانه‌های تخصصی جای واقعیت را می‌گیرند.[13] رابرت آلتمن در *لباس حاضری* این نظام وانموده را به استهزا می‌گیرد؛ نظامی که تصویر بخشی از پیش‌نویس‌ها و الگوهای روان‌شناختی انسان برای سازگاری با واقعیت است، اما کدام واقعیت؟

ما حتی اگر گزارش مسابقهٔ فوتبال یا مراسم اسکار را ببینیم، هرگز نخواهیم توانست ادعا کنیم که واقعیت مسابقه یا مراسم اسکار را دیده‌ایم؛ زیرا در این‌جا با دستگاه تلویزیونی رودررو شده‌ایم، و کارگردانی، مونتاژ، سانسور وانمودهٔ واقعیت را به ما نمایان می‌سازد؛ پس فوق واقعیت[14] مرز واقعی / خیالی را از میان برده است.

هالیوود می‌کوشد تا با وانمودن مضمون‌ها، ماهیت تنش زای آن‌ها را سلب کند و آن‌ها را به نمایش بدل کند.

اگرچه وانموده در مباحثه بودریار منشی شیطانی دارد، و او راه گریزی از آن نشان نمی‌دهد، لیوتار و جیمسن با اشاره به وانموده‌ها به عنوان وجوه زیباشناختی پست‌مدرن یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر یادآور شده‌اند که ابتذال واقع‌گرایی فرهنگ عامیانه به والایش تماشاگران در برابر همسان‌سازی توتالیتر سرمایه‌داری می‌انجامد. لیوتار می‌گوید: «ما همانند گالیور، در جهان تکنولوژیک گرفتار شده‌ایم؛ بعضی وقت‌ها غول‌آسا و بعضی وقت‌ها کوتوله

بوده‌ایم، ولی هیچ‌گاه به اندازه واقعی نبوده‌ایم»[15]، هالیوود با روز *استقلال* وانموده‌ای از جامعه امریکایی و جهانی را که متکی بر تدبیر و تکنولوژی امریکایی است، می‌نمایاند تا سلطهٔ ایدئولوژیک خود را بر نظام وانموده‌ها حفظ کند؛ اما در غیاب معنا / واقعیت و پدیداری آواهای تازه در بی‌نظمی نوین جهانی، وانموده‌ها خود به تجلی فرهنگ عامه‌پسند و مقابله وانمودهٔ سرمایه‌داری بدل می‌شوند. به کلیپ‌های ام.تی.وی نگاه کنید که مخاطب را به نگاهی دیگر، و نگاهی از درون متن فرا می‌خوانند. شورشی علیه راوی اصلی / رییس / پدر در فرهنگ راک تجلی می‌کند؛ شورشی که مظاهر واقعیت حاکم را نه تنها انکار می‌کند، بلکه به هجو آن‌ها نیز می‌پردازد.

روان‌شناسی سینما، همچون فروید، به سینما همانند تصویری از واقعیت می‌نگرد که میل، به آن جهت داده است. پدیداری ژانرها و تم‌های سینمایی بر مبنای سازگار ساختن میان اصل لذت (که از ناخودآگاه می‌آید) و اصل واقعیت (که از خودآگاه می‌آید) صورت می‌گیرد. سینما و تلویزیون اکنون هرچه بیش‌تر خود را در برابر ابژه به روزتر و کارآمدتر می‌کنند؛ و بدین ترتیب بحرانی زیباشناختی را دامن می‌زنند که به مقابله با الگوهای روز قبل می‌رود. زشتی وانموده‌ها نتیجهٔ تحلیل رفتن کمال‌گرایی مدرنیته است؛ و به این ترتیب در واقع‌گرایی که با سینما و تلویزیون و ارتباطات ماهواره‌ای پدیدار شد، گسستی پدید آمد. به قول جیمسن، با براندازی دیدگاه بنیادگرا به واقعیت و قداست آن استفاده از زبانی بدوی‌تر و بازنمایی واقعیتی چندوجهی که می‌تواند تحلیلی همه جانبه با نمایان‌سازی فرم‌های متفاوت شگفتی‌آور پدید آورد،[16] باب شد.

همچنان که متز نیز یادآور شده است سینما بیش از آن‌که به واقعیت بپردازد به وانمودن آن پرداخته است.

روان‌شناسی سینما و آینهٔ بازنمایی

بهتر است آینه‌ها چیزهای بیش‌تری را بازتاب دهند.

(سه‌زست در *ارفه*)

تفسیر روان‌شناسی سینما از دید لاکان، به آنچه فوکو آن را رهایی متن از بعد بیان، و در نتیجه ره سپردن به سوی نیستی می‌خواند، بسیار نزدیک است. لاکان در تشریح مراحل رشد روانی ـ جنسی، به دو مرحلهٔ اساسی می‌رسد: مرحلهٔ پیش ادیپی و پس ادیپی. مرحلهٔ پیش‌ادیپی را او مرحلهٔ آینه‌ای می‌خواند. در این مرحله کودک، خود را جزیی از مادر، و مادر را مظهر هستی می‌بیند. او از طریق همانندسازی با مادر، وجود خود را در آینه ارزیابی می‌کند، و به این ترتیب خیال‌پردازی دربارهٔ سوژه در تصویر، نمادین می‌شود و در مرحلهٔ بعدی به سامان و ساختار روانی می‌انجامد. پذیرش پدر، به معنای پذیرش جنسیت و هستی بیرون از خود / فراخود و فرهنگ می‌شود. از این قرار زبان جای تصویر را می‌گیرد و سامان نمادین جایگزین سامان خیالی می‌شود. لیوتار پردهٔ سینما را دارای کنشی همسان با آینهٔ لاکان به شمار می‌آورد، زیرا در سینما هم خود آرمانی و هم هویت، با «دیدن» همراه می‌شوند؛ لذت دیدن در جستجوی تقویتی برای کشف زیبایی برمی‌آید و همواره خود موضوع تصویر است.

فروید در *تعبیر رویا* نشان داد که لیبیدو چگونه با نمادسازی ناهشیاری را به میدان می‌آورد، او خواب و رویاهای روز را دارای دو ساز و کار جداگانه و خاستگاه روانی متمایز می‌داند. اولی از ناخودآگاه و دومی از خودآگاه می‌آید. پس می‌توان رویا را چون سینمای غیرمتعارف و فانتزی، و خیالپردازی را چون سینمای مسلط هالیوود در نظر آورد. در این نوع اخیر تماشاگر به راحتی می‌تواند با موقعیت‌های پرسوناژها همذات‌پنداری کند؛ اما برای تعبیر مفاهیم فیلم‌های غیرمتعارف، او باید خود جزیی از متن شود. این تفاوت، به حرکت با قایق از این سوی رود به آن سو و یا دل سپردن به امواج آب، بی‌هیچ مقصدی، می‌ماند. سیسیلیا در *رز ارغوانی قاهره* نیز تنها در آن سوی پرده / تصویر است که می‌تواند خودآرمانی‌اش را با خود واقعی‌اش سازگار کند.

پس هنگامی که سینماگر وابسته به فیلمش باشد و تصاویر آن را بر مبنای طرحواره‌ای شناختی که تا هنگام بازبینی / خودکاوی بر او مشهود نیست سامان دهد، روان‌شناسی سینما نیز بیش از واقعیت سینمایی به طرحواره‌شناختی و

فرایند پردازش اطلاعات در فیلم‌ساز / فیلم / تماشاگر می‌پردازد. نقطهٔ تمایز نقد روان‌شناختی نیز در پرداختن به چرایی تصویرسازی و پیش‌انگاره فیلم‌ساز است؛ چرایی تصویرسازی پیش انگاره فیلم‌ساز و مخاطب است، و تحلیل روان‌شناختی فیلم به روان درمانی شباهت می‌یابد؛ چراکه در هر دو، روان‌شناس بالینی / بیماری / بیمار و تحلیل‌گر / فیلم / مخاطب از طریق انتقال تغییر می‌کنند. همان‌طوری که در انتقال، بیمار احساسات و نگرش‌های خود را به درمانگر (مرجع قدرت / پایگاه مرجع) منسوب می‌کند، در سینما هم تماشاگر عواطف و انگاره‌های خود را با فیلم تطبیق می‌دهد. به این ترتیب، تصویر / تخیل تماشاگر را به سوژه تبدیل می‌کند و از این رو سینما موقعیتی آینه‌ای برای تماشاگر فراهم می‌آورد که به نظر بودری در آن، سوژه (تماشاگر) نمی‌تواند میان ادراک (ادراک ماهیت واقعی ابژه) و بازنمایی (تصور ذهنی / تصویری جانشین ابژه) تمایز گذارد. پیشرفت تکنولوژی تلویزیون و سینمای دیجیتالی هم (درکنار سینمای سه بعدی و واقعیت مجازی) به درگیری توأم شش حواس دیگر به اضافه حس بینایی انجامید. این مرحلهٔ آینه‌ای / واقعیت تماشای فیلم، به مرحله دهانی فروید همانند است که کودک سینهٔ مادر را جزیی از وجود خود منسوب می‌کند. پس تماشاگر دنیای خودش را در پس تصاویر می‌سازد. دریدا و مارکوزه که زیبایی را رهایی از بهره و کاربرد خوانده‌اند، تماشاگر را چون شناگری در متن ناخودآگاه فیلم به حساب می‌آورند. اگر زیبایی آیندهٔ ناخودآگاه مخاطب باشد، پس تعریف آن ناممکن می‌شود، آن‌چنان که فوکو می‌گوید مهم نیست که چه کسی سخن می‌گوید، زیرا معنای متن همانند قصد مؤلف نیست. آلتوسر به این ترتیب نقد هنری را به خصلت رهایی‌بخش تم از قالب متن همانند کرده است. هنگامی که معنا در متن میان ناخودآگاهی غایب شود، دیالکتیک فرم و محتوا به فراسوی حکم مدرنیته به سوی طبقه‌بندی کردن یا ـ آن‌چنان که بودریار می‌گوید ـ زیباشناسی کردن همه چیز می‌رود و به سنتز تازه‌ای می‌رسد: ضدزیباشناسی.

ساختارشکنی آوانگارد توانست کارکرد روایتی فرم را دگرگون سازد و آن را به تصویرگری بدل سازد. برهم زدن دایمی معیارهای زیباشناسی مدرن ـ که کارکردگراست ـ سبب درگیری تماشاگر با متن می‌شود، زیرا او برای تفسیر مفاهیم و شرکت در بازنمایی[17] سینمایی ناچار به فراخوانی تمامی سازمان ذهنی خویش است.

تداعی آزاد[18] مفهومی است که لیوتار از آن به عنوان راه‌حل زیباشناسی هنر یاد می‌کند؛ شیوه‌ای که در تصویرگری موقعیت‌های رخداد را به رویا نزدیک می‌کند. *مخمل آبی* چنین ساختاری دارد، چراکه آشنایی‌زدایی عناصر در بطن جامعه‌ای واقعی و متعارف حقیقت تیرگی ماجرا را دهشت‌زاتر می‌سازد.

هنگامی که اثر هنری معاصر به مثابه وانمودهٔ لذت و درد ارزیابی شود و لذت دیدن ناشی از درد تعارض با سوژه، به تخیل مجال فراتر رفتن از هنجارهای فراخود / فرهنگ / زیباشناسی بدهد، شرایط پست‌مدرن در متن پدید می‌آید و نشانه‌شناسی زبان سینما اساساً ناکارآمد می‌شود؛ چراکه معنایی وجود ندارد که نمادها و رمزگان و قواعد نحوی آن کشف شود؛ معنا در ذهن مخاطب است. لیوتار می‌گوید: «به این ترتیب، اثر و متن مشخصه‌های یک اتفاق را دارند.»[19] روان‌شناسی سینما اصلاً همین اتفاق را کانون توجه خود قرار می‌دهد؛ تماشاگر می‌داند که در حال تماشای فیلم است، اما نمی‌داند که همذات‌پنداری او با شخصیت‌های فیلم از کجا ناشی می‌شود. او تنها به بخشی از ایدئال‌های خود آرمانی‌اش آگاهی دارد. پس اگر متز می‌گوید که تماشاگر در واقع با خودش همانندسازی می‌کند، به همانندسازی اولیهٔ کودک با آینه اشاره می‌کند؛ و چون تماشاگر قبلاً این مرحله را تجربه کرده، می‌تواند با سوژهٔ سینما به همانندسازی ثانویه برسد.

متز می‌گوید: «در تماشای فیلم، من در به دنیا آوردنش کمک می‌کنم، به زنده ماندش یاری می‌رسانم؛ تا زمانی که فیلم در وجود من است، زنده خواهد بود و برای همین هم ساخته شدهٔ است. فیلم تنها زمانی به وجود می‌آید که دیده شود.»[20] استفن هیث هم همچون متز و بارت، در مقاله «پرفرمانس فیلم» خاطرنشان می‌سازد که آنچه در فیلم به تحرک

درمی‌آید، در نهایت تماشاگر است که چون سوژه با میلی جابه‌جا شده و منتقل شده به تصاویر متحرک مرتبط می‌شود.[۲۱] لورا مالوی، کیت تریب و آن کاپلان نیز با بررسی نگاه خیرهٔ مردانه به زنانگی، به این باور رسیده‌اند که تا سال‌های اخیر، تماشاگر نمی‌توانسته است با شخصیت‌های زن فیلم‌های سینمای کلاسیک و معاصر مسلط همانندسازی کند، زیرا به زن یا به عنوان سوژه‌ای برای چشم‌چرانی و یا سوژه‌ای فتیشی[۲۲] نگریسته می‌شد؛ پس در هر دو حالت، زن «غایب» بود و پنهان می‌ماند. مالوی در مقالهٔ مشهورش «لذت بصری و سینمای روایتی» با اشاره به فیلم **سرگیجه**، نگاه خیره را تم مرکزی فیلم در تعارضی میان چشم‌چرانی و فتیشیسم قلمداد می‌کند. بینندهٔ فعال و سوژهٔ مورد تماشای منفعل در این فیلم بر حسب جنسیت متمایز می‌شوند؛ مرد

وانموده، نمایانگر بحران معناست؛ بحرانی که بر کمال‌گرایی مدرنیته سایه می‌افکند.

بر ترس خود فایق می‌آید و راز زن، افشا می‌شود و واقعاً می‌میرد.[۲۳]

وانموده‌ها جنسیت تماشاگر را هم مخاطب قرار داده‌اند؛ و اکنون تماشاگر می‌تواند با مشخصه‌های جنسی متفاوتی همذات‌پنداری کند که ذهنیت مردانه و ذهنیت زنانه را مخدوش کرده‌اند.

سرانجام باید به عناصر ساختاری دستگاه سینمایی، یعنی مشخصه‌هایی چون کارگردانی، نگره، تدوین، و سانسور اشاره کنیم که نظریه‌پردازان معاصر، پیش‌بینی در روایت و در فرم (حدس زدن نحوه نمای بعدی) را مطمئن ساختن تماشاگر از موقعیت خود به عنوان سوژه ارزیابی کرده‌اند؛ سوژه‌ای که در متن فیلم، از طریق سامان دادن به پاره‌های بینامتنی در سازمان ادراکی خود، نقش آفرینندهٔ دوم را بازی می‌کند.

اکنون تماشاگر سینما در مواجهه با سینمای غیرمتعارف پست‌مدرن، از همان وجوهی برای تفسیر شخصی مفاهیم یاری می‌گیرد که انگیزهٔ خلق اثر پست‌مدرن است؛ یعنی پدیدار ساختن چیزی که پدیدار نشدنی جلوه می‌کند. او از مسیری برای همنواسازی با فیلم پیش می‌رود که در مورد رویا طی می‌کند، مسیری که زیباشناسی مدرن در تفسیر و تعبیر رویاهایش ناکام می‌ماند.

پرفرمانس پست‌مدرن

ناپیدا
پیداست
که پس پیدا ناپیدا شده.

(رنه مگریت)

تشخیص پرفرمانس[۲۴] پست‌مدرن از پرفرمانس مدرن، متکی بر الگوی روایتی است. گرگ اُلمر که نظریه‌هایی بر پایهٔ نظریات آرتو و دریدا تحت عنوان «گراماتولوژی» عرضه کرده، معتقد است که بازیگر یا پرفرمر، نباید به ساختار متن بیندیشد؛ او باید به لحظهٔ خلق چیزی خارج از متن تن دردهد که آگاهی‌اش را از متن به هیچ می‌انگارد. جرزف بیویز در نمایش‌هایش (از جمله *Fatcorner*) تماشاگر را وادار به پاسخ گفتن و شرکت در متن نمایش می‌کرد. مقالهٔ سال ۱۹۶۸ دریدا به نام «تآتر مشقت‌بار و خاتمه بازنمایی» تأثیر زیادی بر هنرهای نمایشی گذارد. «مفهوم زمان دوباره خلق» در نسبت زمانی اجرای نمایش توسط آرتو، به این نظریهٔ دریدا دلالت می‌کرد که با مفهومی کردن متن و وحدت معنا در آن مخالفت کرده بود. لیوتار در مقاله‌ای دربارهٔ آرتو تأکید کرده است که هر پرفرمانسی نباید با هماهنگی رقص، موسیقی، تقلید، نوشتار، زمان، مکان و یا چیزهای دیگر مشخص شود، بلکه مستقل بودن وانمودن طنین صداها، کلمات، حرکات بدن و تصاویر مهم است. ریچارد شچنر به پرفرمانس، چون زندگی / واقعیت / بازنمایی می‌نگرد و برای هر پرفرمانس پست‌مدرن مراحلی این‌گونه ترسیم می‌کند: «کسی رخدادی را می‌بیند؛ او خود را می‌بیند؛ او خودش را می‌بیند که رخداد را می‌بیند؛ او خودش را می‌بیند که دیگران را می‌بیند که رخداد و او را می‌بینند، و ممکن است آن‌ها خودشان را ببینند که رخداد را

می‌بینند.» بدین گونه پرفرمانس پدید می‌آید، و پرفرمرها و تماشاگران، و تماشاگر تماشاگران، و خودبینی خود که می‌تواند از آن پرفرمر یا تماشاگر یا تماشاگر تماشاگران باشد.

شچنر به پرفرمانس عملکردی غیرنمایشی می‌بخشد و به سوی فرازیباشناختی کردن آن پیش می‌رود. بعضی از لحظاتی که جیمز میسُن هنگام اجرای موسیقی در فیلم دورز دچار توهم می‌شد و فی‌البداهه به خلق ترانه می‌پرداخت به این پرفرمانس پست‌مدرن نزدیک می‌شود. بودریار با شرح آن‌که در کهکشان ارتباطات در وانموده‌ها هیچ واقعیتی وجود ندارد، با اشاره به ماهیت دستگاه سینمایی و دستگاه تلویزیونی به این معنا می‌رسد که ما کهکشانی از قصه و واقعیت در رابطه با وانموده داریم و مردم معتقد می‌شوند که قصه واقعی‌تر از واقعیت است.[۲۵]

در این پهنهٔ اسکیزوفرنیک نمادها و نشانه‌ها تماشاگر در زمان حال ایزوله می‌شود و او قادر به برقراری ارتباط معنایی با دیگران نیست. آن کاپلان با اشاره به طغیان لویز زاز علیه روان‌پزشکی مدرن، حالت اسکیزوفرنیک را مفهومی پست‌مدرن می‌خواند.[۲۶] برای پرفرمانس مدرن، مونولوگ هنوز از بالا به پایین ادامه دارد و زمان خودش مضمحل و سرنگون خواهد شد.

چنان‌که جیمسن هم یادآور شده است، پرفرمانس پست‌مدرن علیه آگهی‌های تبلیغاتی، فیلم‌های ردهٔ ب، هالیوود، داستان‌های خیالی و قصه‌های علمی و تخیلی، و علیه مظاهر جامعه موضع می‌گیرد. پست‌مدرنیسم آشکارا از هزل استفاده می‌کند: «شکلک درآوردن طبیعی... بدون آن‌که احساسی غیر از مشاهده حالتی بهنجار پدید آورد و تقلید را با کمدی درآمیزد.»[۲۷]

در ام.تی.وی محدوده‌های زیباشناختی درهم ریخته است؛ تصاویری از اکسپرسیونیسم آلمانی و سورئالیسم فرانسوی و دادائیسم (فریتس لانگ، بونوئل، مگریت و دالی) با قالب‌های به یغما رفته از ژانرهای نوار، گنگستری و فیلم‌های هراس‌آور درآمیخته شده‌اند. (به ویدیو کلیپ *you Might Think* از گروه The Cars نگاه کنید.) آن کاپلان با مشخص کردن پنج نوع اصلی ویدیو کلیپ در ام.تی.وی مشخصه‌های پرفرمانس پست‌مدرن را هزل و تصاویر نامربوط در زنجیره روایتی و بازی با موقعیت‌های اُدیپی می‌خواند. او بازنمایی عشق / سکس را در این ویدیوها چنین متمایز می‌سازد.[۲۸]

رمانتیک: جدایی و به هم پیوستن دوباره (پیش اُدیپی)

آگاهی اجتماعی: تکاپو برای استقلال ـ عشق مسأله‌ای بغرنج است.

نهیلیست: سادیسم / مازوخیسم ـ هموارو تیزم (اروتیزم جنس موافق)، آندروژنیک (دارای خصایص روانی ـ جسمی هر دو جنس)، (فالیک).

کلاسیک: نگاه خیره مردانه (چشم‌چران، فتیشی).

پست‌مدرن: بازی با موقعیت‌های اُدیپی.

بازنمایی پرفرمانس پست‌مدرن در برخی از کلیپ‌های ام.تی.وی و فیلم‌های غیرمتعارف بر مبنای این مشخصه‌هاست:[۲۹]

درهم‌ریختن عناصر درام / روایت

ساختارشکنی؛ نامتمرکزسازی؛ ارجاع به متون دیگر، بینامتن.

آشنایی‌زدایی؛ خارج کردن تماشاگر از موقعیت‌هایی که بتواند با آن‌ها همذات‌پنداری کند.

درهم آمیزی متون؛ تداعی مفاهیم متون دیگر، درهم آمیزی قالب‌های متفاوت، کلاژ.

نسبیت زمانی؛ درهم ریختن زمان وقوع / رخداد، جزیی از زمان سیال ناهوشیار.

نسبیت مکانی؛ درهم ریختن مکان وقوع / رخداد، جزیی از مکان سیال ناهوشیار التقاط‌گرایی؛ فقدان ایدئولوژی خالص، درهم آمیزی مقال‌های متفاوت.

ناخودآگاهی؛ مخاطب‌سازی ناخودآگاه تا به بستر ماجرا وارد شود.

ایهاب حسن برای تشخیص افتراقی وجوه پرفرمانس پست‌مدرن نموداری شماتیک ترسیم کرده است که به برخی از مفاهیم آن نگاه می‌کنیم:[۳۰]

پست‌مدرنیسم	مدرنیسم
غایب	حاضر

پراکنده‌سازی	تمرکزگرایی
ضد روایتی /تاریخ صغیر روایتی/	تاریخ کبیر
زبان شخصی	رمز اصلی
میل	نشانه
اسکیزوفرنیا	پارانویا

بنابر آنچه گفته شد، پرفرمانس پست‌مدرن (چه درتآتر ابزرد، موسیقی آتونال، سینمای مستقیم) بر مبنای وانمودن ابژه و درهم ریختن ساختار زیباشناختی جامعهٔ مصرفی سرمایه‌داری عمل می‌کند. این شیوهٔ اجرا و این رویکرد چیزی است که بودریار از آن به عنوان پایان زیباشناسی یاد کرده است. در دورهٔ پایانی، پرفرمانس پست‌مدرن پهنه‌ای را فراروی می‌آورد که علیه فرهنگ اروس و ارزش افزوده سودمندی هنر روزمرهٔ آن، با خلق موقعیتی که تماشاگر جزیی از متن شود، ساحت مونولوگ مدرنیته را از هم می‌گسلد و به هدف رهایی‌بخشی و رستگاری هنر از معنایی یگانه و فراخوانی به بازپدیداری متن در ناهوشیاری مخاطب نزدیک می‌شود

دستگاه سینمایی

و ما تماشاگرانیم
نگاهمان هماره خیره به چیزی
اما نه هرگز از چشم آن چیز

(راینر ماریا ریلکه)

دستگاه سینمایی که ژان‌لویی بودری آن را مصطلح کرد به وسیلهٔ متز به ساختاری چون نظام روان‌شناختی بدل شد. متز با استفاده از دیدگاهی روان‌شناختی به سینما و تحت تأثیر مفاهیم لاکانی، به فرایند تبدیل ابژه به سوژه و بازنمایی آن در سطح ادراک پرداخت و زمینه‌های متفاوت شکل‌گیری ساختار تصویرسازی سینما را به نظام پردازش اطلاعات و درک دیداری ذهن نزدیک ساخت. از دیدگاه متز، دستگاه سینمایی شامل عناصر تکنیکی، محتوای ساختاری، و فرایند تحلیل می‌شود. او با در نظرآوردن مرحلهٔ آینه‌ای، همذات‌پنداری تماشاگر با موقعیت‌ها را ناشی از همانندسازی اولیه می‌داند. در این مرحله تماشاگر نه در مقابل پردهٔ سینما، که در دنیای ادراکی خود، درگیر رخدادهای فیلم است، و پس از پایان فیلم است که او به تدریج از آینه / سینما فاصله می‌گیرد و به تحلیل تأثیر اولیهٔ فیلم برخود می‌پردازد و در این‌جاست که او با دیگران / منتقدان / فرهنگ عمومی همانندسازی ثانویه می‌کند. در دستگاه سینمایی این مشخصه‌ها پدیدار می‌شوند.[۳۱]

متز: در تماشای فیلم، من در به دنیا آوردنش کمک می‌کنم و فیلم تنها زمانی به وجود می‌آید که دیده شود.

۱. شرایط بازنمایی: اتاق تاریک، قرارگرفتن در صندلی و در نتیجه تقلیل حرکت (پسیکو موتور)، صحنه‌ای روشن در مقابل و پرتو نوری که از پشت می‌تابد.
۲. خود فیلم به عنوان متن: عوامل متنوعی که تداوم بصری و توهم فضایی و احساس واقعی بودن را خلق می‌کنند.
۳. برون مایه تکنیکی: تأثیراتی ویژه که توسط وسایل تولید و نمایش فیلم پدید می‌آیند، مانند دوربین، چراغ‌ها، فیلم و پروژکتور.
۴. ذهنیت بیننده: خودآگاهی، نیمه‌آگاهی و یا ناخودآگاهی‌اش.

در اولین تجارب نمایش فیلم، هنگامی که قطاری بر پرده ظاهر می‌شود، تماشاگران سراسیمه از سالن می‌گریزند تا قطار آن‌ها را زیر نگیرد. واقع‌نمایی سوژه بر پرده سینما از جان‌بخشی‌ای است که تصاویر در ذهن به جایگزین ابژه سپرده‌اند. همان‌گونه که تصاویر رویا واقعی تصور می‌شوند، تصاویر سینمایی هم در تجربه از هم‌حسی گروهی با سایر تماشاگران واقعی پنداشته می‌شوند. متز این فرایند را این‌گونه توضیح می‌دهد: «برخلاف فعالیت روزانه‌مان در زندگی، دیدن فیلم، به‌خصوص فیلم‌های سادهٔ داستانی که به راحتی بر بینندگان تأثیر می‌گذارند و مجذوبشان می‌کنند، باعث تقلیل خودآگاهی و به وجود آمدن احساسی رویاگونه می‌شود.»[۳۲]

و این همان کارکردی است که سینمای هالیوود را به کارخانهٔ رویاسازی بدل ساخته است؛ یعنی برآوردن سطحی از امیال و آرزوهای فانتزی زندگی روزانه، بدون توجه به علت‌ها و بنیان‌های آن در نظام سرمایه‌داری.

سینما و تلویزیون با برهم زدن معادلهٔ فاصله زیباشناختی ـ فاصله‌ای که میان سوژه و ابژه سینمایی در ذهن بیننده در نظر می‌آید تا ابژه را واقعیتی متمایز از فیلم به شمار آورد و در نتیجه بتواند به ارزیابی تحلیلی آن دست یابد ـ با وانموده‌هایی که میدان آگاهی بیننده را بمباران می‌کنند، بیننده را به بخشی از فرهنگ سرمایه‌داری متأخر پیوند زده‌اند، به گونه‌ای که او هویتی جدا از مظاهر نمایانده شده در سینما و تلویزیون برای خود باز نمی‌شناسد.

در حالی که تماشاگر فیلم غیرمتعارف در برابر متنی دشوار قرار می‌گیرد که باید همچون تعبیر خواب بر مفاهیم نمادین آن آگاهی یابد، متز سپس در کتاب خود به نام *دال خیال‌انگیز*[۳۳] میان سینمای کلاسیک و مسلط هالیوودی و سینمای متفاوت و غیرمتعارف و غیرانسانی از نظر تداوم تصویری / روایتی / ذهنی در بازنمایی عناصر فیلم در ذهن تماشاگر تمایز می‌گذارد. از نظر او در سینمای هالیوودگونه با این عناصر رودررو‌ییم:

۱. تداوم داستانی.
۲. تداوم تکنیکی.
۳. سادگی روایت.
۴. مشخص بودن قهرمانان و یا ستاره‌های سینمایی.
۵. حفظ معیارهای فرهنگی / اخلاقی سنتی.

تماشاگر سینما می‌داند که در سینما حضور دارد، پس فاصلهٔ ناهوشیار با فیلم باقی می‌ماند. او می‌تواند به راحتی در برابر فیلم موضع بگیرد و آن را تحلیل کند، اما در سینمایی دیگر او با چنین عناصری برخورد می‌کند:

۱. عدم تداوم داستانی.
۲. نبود منطق روایتی.
۳. عدم تداوم تکنیکی ـ فاصله‌گذاری.
۴. به نمایش گذاردن قابلیت‌های رسانه ارتباطی.
۵. عدم تمرکز بر شخصیت و یا عاملی خاص.
۶. سنت‌گریزی و به کارگیری زبانی برخلاف فرهنگ مسلط.

بینندهٔ این سینما در رویای عمیقی گرفتار می‌شود که برای درک نشانه‌ها و نمادها باید ناهوشیاری خود را برای تفسیر فراخواند. روان‌شناسان سینما هدف سینمای هالیوود را ارضای لذت مردانه و لذت زنانه، در همنوایی با فرهنگ اروس / پدر / فراخود و کاتارسیس استرس‌های مقابله با هنجارهای پدرسالارانه ارزیابی می‌کنند؛ در حالی که سینمای متفاوت، همچون خواب‌ها، تماشاگر با چهرهٔ دیگری از خود / واقعیت / امیال سرکوب شده و پنهانی‌اش روبه‌رو می‌شود که او را تکان می‌دهد. لذت حاصل از این سینما چون لذت کشف خود در کودک است؛ خودی مستقل از وجود مادر.

روبرت استام با تمایز بیننده و تماشاگر، موقعیت او را در برابر دستگاه سینمایی چنین شرح می‌دهد:[۳۴]

در نقد روان‌کاوانه تماشاگر چیزی متفاوت با بینندهٔ عادی در نقدهای روش‌گرایانه و یا جامعه‌شناسانه در نظر گرفته می‌شود. تماشاگر، بیننده‌ای عامی نیست؛ در عین حال بینندهٔ آرمانی فرمالیست‌ها هم نیست که بر شگردها و شیوه‌های روایتی سینما آگاه باشد.

تماشاگر نه به عنوان انسان، بلکه به عنوان ساختاری محصول دستگاه سینمایی در نظر گرفته می‌شود. ویژگی بنیادین تماشاگر قابلیت تولید خیال‌پردازی (فانتزی) و رویاست و ویژگی‌های فردی در آن جایی ندارند. به منظور رسیدن به این خاصیت دوگانه و مبهم در واقع سینماست که بینندهٔ خود را می‌سازد. تماشاگر ساخته شده باید در موقعیتی قرار گیرد که حساسیتی قوی پیدا کند و اجازه دهد خیال‌پردازی‌هایش با آنچه دستگاه تخیلی سینما می‌آفریند، ادغام شود.

بنابراین دیدگاه تمایز میان بینندهٔ عادی و تماشاگر از پنج کنش ناشی می‌شود:

به هنگام دیدن فیلم برای تماشاگر:
۱. بازگشتی به عقب (کودکی) صورت می‌گیرد.
۲. وضعیتی برای واقع‌انگاری به وجود می‌آید.
۳. بازشناسی خود بنا به ساز و کار شناخت «هویت اولیه»

صورت می‌گیرد.
۴. عواملی که احساسات را برانگیزد در داستان تعبیر می‌شوند.
۵. نشانه‌هایی که جلب توجه تکنیکی می‌کنند یا قصد کارگردان را آشکار می‌سازند، یا پنهان می‌مانند.
آن کاپلان با برشمردن مشخصه‌های تماشاگر تاریخی و توجه به زمینه‌هایی چون طبقه، جنس، نژاد و خرده فرهنگ‌ها یادآور شده است که «درک تصویری» یا ساختار ادراکی تماشاگران را سینمای هالیوود شکل داده است؛ و به این ترتیب سینمای پست‌مدرن با این الگوی شناختی که مدام توسط رسانه‌ها تقویت و تثبیت می‌شود، در تعارض قرار می‌گیرد؛ و در نتیجه رفتن به تماشای فیلم پست‌مدرن همچون رفتن نزد روانکاو یا روان‌شناسی بالینی چندان خوشایند به نظر نمی‌رسد، زیرا ساز و کار دفاعی او را در برابر تکانه‌های ناخودآگاه و لیبیدو آشکار می‌سازد.

ضدزیباشناسی و بحران هنر

> در پس جنجال‌های هنر معاصر نیز سقوط زیباشناختی رازآمیزی در کار است که نابسامانی بیولوژیک ناشی از به هم خوردن ژن‌ها را تداعی می‌کند. (ژان بودریار)

سینمای مسلط سطحی از واقع‌نمایی را باز می‌نماید که به «تأثیرات واقعی» بسنده می‌کند. متز و ناول اسمیت هر دو این سینما را «تاریخی» می‌خوانند؛ «داستانی که از هیچ‌جا نمی‌آید، کسی آن را تعریف نمی‌کند، اما کسی آن را دریافت می‌کند، با وجود آنکه داستانی وجود ندارد.»[۳۵] شیوه‌هایی چون نما / نمای معکوس، مونتاژ متداوم و زاویه ۱۸۰ درجه به تماشاگر تصوری از خلق تصاویر و متصل کردنش به روایت را می‌دهد. نظریه‌های فیلم با ترسیم دیدگاهی زیباشناختی به واقعیت، بیانگر جنبه‌های متفاوتی از فرهنگ سرمایه‌داری متأخر هستند. به هر حال به نظر می‌رسد متون آوانگارد فاقد جنبه‌های مشخصی از ایدئولوژی معنا باشد و راهبرد آن‌ها دیدگاهی متقابل را به فرم‌های کلاسیک واقع‌گرا متمایز می‌سازد. متون خود ارجاع‌دهنده و خودآگاهانهٔ مدرن فرم‌های مشخصی هستند که در فرهنگ جریان اصلی حاکم‌اند. در جدول زیر طبقه‌بندی دو قطبی سینما در نظریه‌های سینمایی اخیر را مشاهده می‌کنید:[۳۶]

متن کلاسیک (هالیوود)	متن آوانگارد
رئالیسم / روایت	غیررئالیست /ضد روایتی
تاریخ	مباحث (گفتمان)
درهم آمیخته با ایدئولوژی	وقفه در ایدئولوژی مشخص

از آن‌جا که زیباشناسی پست‌مدرن از متن مناسبات سرمایه‌داری متأخر خارج نیست، وجوه تقابل آن با جریان حاکم، به مقابلهٔ دستگاه ایمنی بدن با بیماری همانند است که هر دو در درون بدنهٔ بورژوازی قرار دارند؛ پس آن‌چنان که بودریار به هنر امروزی می‌نگرد، پست‌مدرنیسم شورشی ضدزیباشناختی برپا کرده که داوری و ارزش هنری را دستخوش تزلزلی گسترده کرده است؛ اما جیمسن با انتقاد از آنکه جریان پست‌مدرن ممکن است به هژمونی سرمایه ظاهری مترقی ببخشد، معتقد است که افزایش «آواها» و دگردیسی در الگوی روایت تک‌ساحتی واقعیت می‌تواند جنبه‌هایی از تکامل شبه خودمختار فرهنگی پدید آورد که هژمونی سرمایه را براندازد. از سوی دیگر، لیوتار بر هویت بخشیدن به زیباشناختی پست‌مدرن اصرار دارد، هویتی که از پرستش آغاز می‌شود و به تحلیل می‌رسد تا بتواند بر «فراموشی روانزاد» مدرنیته فایق آید؛ فراموشی‌ای که از انکار ماهیت والایش هنر می‌آید.
از این قرار، وانمودها بخشی از جنبه‌های خودمختاری فرهنگی می‌شوند که با توسعهٔ ارتباطات، رابطه‌شان با قدرت هر چه بیش‌تر کاهش می‌یابد؛ آن‌چنان که نوام چامسکی در رسانه‌های جایگزین (آلترناتیو) بدان امید بسته است.
ضدزیباشناسی به عنوان گرایشی علیه هنجارهای فرهنگ اروس، بخش گسترده‌ای از خرده‌فرهنگ‌ها (فمنیست‌ها، همجنس‌گرایان، سیاهان، رنگین‌پوستان و...) را دربر می‌گیرد که نه تنها به زشت‌کردن چهرهٔ هنر سرمایه‌داری در قالب هنر

راک می‌پردازند، بلکه به تغییر میل و سلیقهٔ شرطی شدهٔ تماشاگر / مخاطب می‌پردازند. Slash در سینما، Trash در موسیقی و Punk در فرهنگ نمودهایی از این مقاومت ضدزیباشناسانه‌اند. بودریار دگرگونی دایمی مدرنیته را ناشی از خود محوری آن در برابر تنوع فرهنگ‌ها می‌داند و در نتیجه هنر مدرن همواره درگیر بحران، و همواره درگریز از آن است؛ پس «بحران را به ارزش بدل می‌کند، اخلاقی متناقض.»[۳۷] و «فرار بودن شکل و محتوا» منجر به تغییر صرفاً برای تغییر می‌شود. زیباشناسی مدرنیته از خطری که فرهنگ عامیانه برای حاکمیت هنجارهایش پدید می‌آورد، به خوبی آگاه است، از این رو سعی می‌کند مفاهیم این فرهنگ را با به خدمت درآوردن جریان‌های مستقل فرهنگی و هنری شکل دهد. پس بیهوده نیست که کسانی چون بودریار با بدگمانی به جریان‌های متفاوت فرهنگی می‌نگرند. اگرچه از دید بودریار به مخاطره افتادن هنجارها و ارزش‌های زیباشناختی، به محو شدن و پایان هنر می‌انجامد، ولی منتقدان پست‌مدرن اصلاً به همین محو زیباشناسی مدرنیته چشم دوخته‌اند تا تنوع رویکردها بتواند هنر را از کارکرد سیاسی رها سازد و به ماهیتی اکتشافی در جنبه‌های مختلف زندگی بدل سازد.

پس بحران هنر و زیباشناسی معاصر بحران مدرنیته است. از پس دههٔ پرخروش شصت، پیشوند «پُست» در روان‌شناسی، فلسفه، علوم، فرهنگ، هنر و جامعه‌شناسی به مفهومی بدل شد که «تثبیت» را انکار می‌کرد؛ چنان‌که پست آوانگارد به منزله فرا رفتن از مرزهای آوانگارد، و پست فمنیسم نشانگر در هم شکستن قواعد بررسی‌های فمنیستی پیشین بود. به این ترتیب با پذیرش آنکه پساساختگرایی معادلی برای سینمای معاصر است، بی‌آنکه مترادفی هرمنوتیک برای پهنهٔ زیباشناختی پست‌مدرن باشد، ساخت‌شکنی الگوهای دلالتی به آنجا می‌رسد که لیوتار می‌گوید دو راه بیش‌تر در برابر فرهنگ پست‌مدرن باقی نمانده است: پرده دری یا نهیلیسم.

به نظر می‌رسد که در کهکشان ارتباطات کنونی جنبه‌هایی که از Queercinema (سینمای غریب) تا ویدیو کلیپ‌های پست‌مدرن ام.تی.وی موسیقی موج نو گسترده است و به نظامی از وانموده‌ها / دستگاه سینمایی بازنمایی واقعیت مرتبط است که یکپارچگی متن پست‌مدرن را ناممکن می‌سازد.

پس اگر وانموده‌ها ـ به گفتهٔ بودریار ـ نمایانگر زیباشناسی مدرنیته باشند، سینمای غیرمتعارف از نظر محتوا از وانموده‌ها فاصله می‌گیرد و به آشکارسازی واقعیتی پنهان در متن برای مخاطب می‌پردازد؛ واقعیتی که معنایی جز در ناخودآگاه نمی‌یابد.

از این قرار بار دیگر ما به تشخیص افتراقی کارکرد سینمای مدرن و جهت‌یابی سینمای پست‌مدرن دست می‌یابیم.

در نظام وانموده‌ها، تکثیر سوژه به عدم امکان برقراری ارتباط با ابژه می‌انجامد؛ در نتیجه واقعیتی که در جهان رسانه‌ها نمایانده می‌شود، ارتباطی با واقعیت عینی ندارد. این سینما با فانتزی خودآگاهی سر و کار می‌یابد و برای سرگرمی مشتریانش سعی می‌کند سپری در برابر فرهنگ مقاومت (غیرغربی) ایجاد کند.

از سوی دیگر، سینمای غیرمتعارف هرچند که ممکن است از نظر فرم نقاط اشتراکی با وانموده‌های سینمایی بیابد، ولی به واقعیت از منظری می‌نگرد که رویابین آن را کشف می‌کند؛ معنای واقعیت که پرسش‌های بنیادین این سینما را مطرح می‌سازد؛ سینمایی که با رویا و ناخودآگاهی روبه‌روست و برای مخاطبانش بخشی از تکانه‌های ناهوشیاریشان را باز می‌نماید که به میدان هوشیاریشان ره نیافته بود.

از این دیدگاه، نظریهٔ پست‌مدرن؛ ضدزیباشناسی فرهنگ سرمایه‌داری است؛ فرهنگی که به «بی‌اعتبار کردن» کارکردهای هنر معاصر در جهت تثبیت هژمونی نظم نوینش می‌پردازد. مارکوزه در پاسخ به دانشجویان گفته است که جریان‌هایی که بیانگر وقفه در نیازهای غالب جامعه سرکوب‌کننده هستند، آثار اضمحلال چنین نظامی را باز می‌نمایانند. پس گرایش ضدزیباشناسانه با پهنه گسترده و گاه متناقضش می‌تواند به پدیداری تضاد با طبقه‌بندی کردن و زیباشناسی کردن و مفهومی کردن مدرنیته بینجامد و به

سگ اندلسی

تحولی درونی منجر شود. مارکوزه با هشدار بر جنبه‌های ویرانگر آلترناتیو هنر تجاری و مبتذل تأکید می‌کند که تضاد زیباشناسی مقاومت با معیارهای مدرنیته بر مبنای غریزهٔ زندگی و نه غریزهٔ مرگ استوار است؛ بنابراین اگر بنیان‌های زیباشناسی مدرن را در هم می‌شکند، همزمان راهبردی برای جایگزینی ارائه می‌کند که نمایانگر «حقیقت هنر» است.[۳۸]

زیباشناسی پست‌مدرن با هر آنچه مفهوم تاریخی هویت را در دستگاه سینمایی با قواعد کارکردگرای مدرنیته بساز می‌نمایاند، مردود می‌سازد و کلان سالاری واقعیت‌نمایی هالیوود را بی‌اعتبار می‌سازد. لیوتار این تکاپوی پست‌مدرن را چنین فرا می‌خواند: «بیایید علیه کلیت پیکار کنیم، بیایید شاهدانِ ارائهٔ ناپیدا شویم، بیایید تفاوت‌ها را تقویت کنیم و آبروی نام خود را حفظ کنیم.»[۳۹]

آنچه واقعیت خوانده می‌شود با دو رویکرد زیباشناختی روبه‌روست. اولی دیدگاه مدرنیته است که واقعیت را در سطحی از آرزوها و امیال خرده بورژوازی امریکایی در سینمای هالیوود باز می‌نماید و یا در جهان رسانه‌ها به تکثیر نمودهایی از آن می‌پردازد که آن را از دلالت معنایی تهی می‌کند و در عین حال فراشدی پدیدار می‌سازد که بر ارتباط انسان با واقعیت سایه می‌افکند.

دومی رویکرد پست‌مدرن است که واقعیت را در بستر آرزوها و امیال سرکوب شده فرهنگ‌های متفاوت می‌یابد که رهیافتی به حقیقتی هشداردهنده می‌یابد؛ و فرم‌های روایتی سینمای مسلط را برای درگیرسازی نظام روان‌شناختی تماشاگر با دستگاه سینما درهم می‌شکند تا تماشاگر به جای همانندسازی با وانمودهٔ روی پرده به تعبیر رویاهای خود و درک تازه‌ای از آزمون واقعیت مفاهیم برسد.

در این نوشتار ما تفاوت جهت‌گیری‌های سینمای مسلط و سینمای غیرمتعارف را از نظر تأثیر زیباشناسیِ دریافت مرور کردیم و نظریات بودریار را در انتقاد از فرهنگ رسانه‌ای مدرنیته به عنوان سرآغاز مبحثی ضدزیباشناختی به هنجارهای کلان سالارانهٔ حاکم مرور کردیم. آنچه ناگفته می‌ماند توانایی مقابلهٔ فرهنگ مقاومت خرده فرهنگ‌ها با کارخانهٔ رویاسازی هالیوود است که هر روز چهره عوض می‌کند و خود را با بحران درونی‌اش سازگار می‌سازد. آلترناتیو سینمایی برای رویارویی با جریان حاکم، چاره‌ای جز زشت جلوه دادن سیمای آن ندارد. آنچه جیمسن، علی‌رغم بدبینی بودریار، به آن دل بسته است، از هم پاشیدن

تثبیت‌سازی هنجارهای زیباشناختی مدرنیته و وقفه در کارکرد اجتماعی آن است که به جریان‌های متعارض مجال سخن گفتن به جای پدر / راوی / رییس را می‌دهد.[۴۰] ❑

پی‌نوشت‌ها:

1. Eberwein. R.T; *Film & the Dream Scren* Princeton University Press 1984.

۲ ـ Cinematic Apparatus دستگاه سینمایی، دستگاه تولید فیلم و بازنمایی مفاهیم در ساختار روان‌شناختی بیننده است. جایگزینی «دستگاه» به جای آپاراتوس شاید بتواند معنایی را که متز از آن در نظر داشته، منتقل کند.

۳ ـ اصل لذت (pleasure principle) بر مبنای تکانه‌های نهاد و ارضای سریع و بدون واسطهٔ نیازهای آن استوار است که می‌تواند در فانتزی و توهم هم متجلی شود. در مراحل رشد کودک، او به زودی درمی‌یابد که بین واقعیت و فانتزی تمایزی باید قایل شود، اصل لذت با اصل درد (pain principle) که سرکوبی تکانه‌های نهاد را فرا رو می‌آورد در تعارض است.

۴ ـ اصل واقعیت (reality principle) درک واقعیتی جدا از خود در رشد کودک است. او با شکل‌گیری فراخود، درمی‌یابد که باید نیازهای خود را با واقعیت موجود تطبیق دهد و ارضای آن‌ها را تا حصول سازگاری با محیط به تأخیر اندازد، یا از طریق سازوکارهای دفاعی با آن‌ها رودررو شود. به‌جز سرکوبی تمام سازوکارهای دفاعی ناخودآگاه هستند.

۵ ـ (simulacrum) با شبه‌انگاری واقعیتی که ربطی به مفاهیم دلالتی ندارد. بودریار اولین بار در مقالهٔ "Toward Principle of Evil"(1958) از وانموده یاد می‌کند و از نظر او وانموده واقعیتی تشدید شده است که بر تنوع‌طلبی فرهنگ غربی متکی است و سرانجام کهکشان ارتباطات از طریق وانموده امکان ارتباط بشر با واقعیت را از بین برده است!

6. Lyotard, JF; Svelte Appendix to the Post modern Question" in Richard Kearney (ed): *Across the Frontiers* (1988).

7. Baudrillard. 1; *The Evil Demon of Images* (The Power Institute of Fine Arts, Sydney 1987)

8. Marcuse, H. *Negation?* (1968); reprinted 1982 London.

۹ ـ نک: مارکوزه، هربرت؛ **بعد زیباشناختی**؛ ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران، اسپرک، ۱۳۶۸.

10. Rosen, P; *Narrative, Apparatus, Ldeology:* A Film Theory Reader (Columbia University Press 1990).

۱۱ ـ ن ک: «سینما همان زندگی است: پای صحبت‌های ژان‌لوک گدار فیلم‌سازی که معلم ما بود» ترجمهٔ پرویز شفا، **دوران** شمارهٔ ۱۱، ۱۳۴۷.

12. Kellner. D; "Jean Baudrillard, From Maxism to Postmodernism and Beyond." (1989).

13. Baudrillard, J; "Simulations" (1983).

۱۴ ـ Hyper-Reality لیوتار و بودریار در نوشته‌هایشان از حادّ واقعیت یا فوق واقعیت بسیار یاد کرده‌اند؛ از دیدگاه بودریار وضعیتی است که در آن: «نشانه‌های واقعیت (دال‌ها) خود واقعیت (مدلول‌ها) را مغلوب کرده‌اند و جایگزینش شده‌اند؛ یا به روایتی ریشه‌ای‌تر، وضعیتی که در آن اشاره‌ای نشانه‌ها به یکدیگر، درگردشی پایان‌ناپذیر، ناموجودی مدلول‌ها را پنهان می‌کند.»

15. Lyotard; "Note on the Meaning of Post" in Dochrty. T; *Postmodernism, A Reader* (1993).

16. Jamson, F: Postmodernism and consumer society in *Newleft Review*, No. 146. (1984)

۱۷ ـ بازنمایی (representation). در روان‌کاوی بازنمایی رویاها، خاطرات و فانتزی‌ها در ناخودآگاه است که بر اثر سرکوب کم‌رنگ شده بودند. در روان‌شناسی احساس و ادراک، درک یک محرک توسط ساختار شناختی ذهن و ارائه تصوری ذهنی از آن در میدان هوشیاری است.

۱۸ ـ تداعی آزاد (free association). جریان آزادانه تفکر، واژه‌ها و ایده‌ها در روان‌درمانی و در آزمون تداعی آزاد. بیمار اولین کلمه‌ای را که در پاسخ به ذهنش می‌رسد بیان می‌کند که بیانگر جریان ناخودآگاه ذهن اوست.

19. Lyotard, J: "Answering the Question What is postmodernism? in Hlassan. I & Hassan. S (ed): *Innovation / Renovation* University of Wisconsin Press

1983).

20. Metz, C; "History / Discoures: A Note on two Voyeurisms (1976).

21. Heath. S; *Questions of Cinema* (Indiana Univer. Press 1987).

۲۲ ـ فتیشیسم (Fetishism) تمایل به جمع‌آوری و فعالیت جنسی اشیا، مدارک، عکس‌ها و وسایل سوژه مورد علاقه، به عقیدهٔ فروید یادگار خواهی از ترس‌های ناخودآگاهی اختگی می‌آید.

23. Kaplan, E. A; "Rocking Around the Clock: Music Television Postmodernism / And consumer Culture" (1989).

۲۴ ـ Performance به معنای خلق شیوه‌های نمایشی و اجرای آن‌هاست در نتیجه معادلی چون اجرا، کارراهه یا عملکرد، چندان تکافوی معنای پرفرمانس را به‌ویژه در مفاهیم پست‌مدرن نمی‌کند.

25. Blau. H; "Postmodern Performance". in Colison (ed): *Poste modernism and Post Modernism Aproach* (1994).

26. Kaplan, Ibid.

27. 1 moson, Ibid.

28. Kaplan, Ibid.

29. Conner, S; "Postmoderist Culture", (1989)

30. Hassan. I; "Toword A Connept of Postmodernism", in Docherty: *Postmodernism: A Reader* (1993).

31. Metz, C; "The imaginary signifier". Indiana University Press (1982)

32. Metz. C. I bid.

33. Stam. R; "New Vocobulary in Film Semiotics" (1992).

34. Kaplan, Ibid.

35. Kaplan, Ibid.

36. Budrillard. J; "The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacrom, in Docherty: Postmodernism: A Reader (1993).

۳۷ ـ همچنین ن ک: بودریار، ژان «بدیلی برای زشتی وجود ندارد.» ترجمهٔ حمید رحمتی، آدینه ۱۰۴ (۱۳۷۴).

۳۸ ـ مارکوزه، همان. همچنین ن ک:

Hall Foster: "The Anti-aesthetic: Essys in Postmodern Culture" (1996).

39. Lyotard, Ibid.

۴۰ ـ ن ک:

Jameson, Fredic; postmodernism, or The Culturel Logic of Late Capitalism (5th ed. 1995).

همچنین ن ک: حبیبی‌نیا، امید؛ «مقدمه‌ای بر زیباشناسی پست‌مدرن» ***دنیای تصویر*** ۳۳، ۱۳۷۵.