جیمز جویس

رهیافتی به نظریه‌ی پسامدرن روایت: بازنمایی‌شالوده‌شکنانه

اندروگیبسن، ترجمه‌ی احسان نوروزی

مقاله‌ی حاضر، برگرفته از فصل دوم کتاب ***به سوی نظریه‌ی پسامدرن روایت*** است و به علت طولانی بودن به دو بخش تقسیم شده که نیمه‌ی اول آن در این شماره به چاپ رسیده است: اندروگیبسن در فصل حاضر ابتدا به شرحی جامع از دو طیف نظریه‌ی پسامدرن روایت، طیف بازنمایی‌گرا و طیف بازنمایی‌گریز، می‌پردازد و سپس نظریه‌ی خود را ارایه می‌دهد. نظرهای خود او، بخش بعدی مقاله را شامل خواهد شد که در شماره‌ی آینده منتشر خواهد شد.

مهم‌ترین دستاورد روایت‌شناسی در دو دهه‌ی اخیر، تغییر دیدگاه ما نسبت به روایت به مثابه بازنمایی بوده است. پیشرفت روایت‌شناسی از پیشرفت انتقاد از نظریه و عمل بازنمایانه در ادبیات و نقد تفکیک‌ناپذیر است. روایت‌شناسی با ریشه داشتن در فرمالیسم روسی، زبان‌شناسی سوسوری، ساختارگرایی، و نشانه‌شناسی آن‌قدر مجهز است که بتواند بر شکاف میان روایت و جهان تأکید کند. آن‌چه مهم است گسست از توهم ارجاعی، تحلیل روایت‌ها به عنوان مجموعه‌های کنش‌های دلالتمند، و

شرح و تبیین آن‌ها در قالب رمزگانی است که به کمک آن‌ها عمل می‌کنند. به نظر می‌رسد تصور واقع‌نمایی صرفاً، به قول کولر، تن در دادن صرف به «طبیعی جلوه‌دادن» (naturalization) شیوه‌های تصادفی و متداول گفتمان باشد. تعبیر شکاک و گستاخ بارت از «متن واقع‌گرای کلاسیک» ـ و نیز ارزش‌گذاری متعاقبش در مورد مدرنیسم و در خودنگری (self-reflexivity) آوانگارد ـ بسیار تأثیرگذار بود. به نظر می‌رسید حتی مدافعان برجسته‌ی رئالیسم، از جمله ریموند ویلیامز نیز در مشاجراتی چرخه‌وار به دام افتاده‌اند و یا اصلاً نمی‌خواهند خود را از پای‌بندی ساده‌انگارانه به فرضیات نیازموده رها کنند. بدین ترتیب واقع‌گرایی در بهترین حالت به توصیفی ژانری یا «مفهومی تاریخ مصرف‌دار» بدل شد. به نظر می‌رسد بازنمایی‌گرایی یا به تجربه‌باوریی که از به پرسش گرفتن بنیان‌های خود سرباز می‌زند وابسته است و یا به ذات‌باوریی که آغوشش را به روی پرسش‌های مطروحه‌ی ساختارگرایی و نیز افکار متقدم و متعاقبش هایدگر، سارتر، شالوده‌شکنی) گشوده است. از همین رو بسیار جالب توجه است که بشنویم ریموند تالیس می‌گوید این باور که «رئالیسم از مد افتاده و زمان یا فرم رئالیستی روزگارش به سر آمده» حرف انتقادی پیش‌پاافتاده‌ای است که در سطوح مختلفی از فرهنگ معاصر پخش شده است.

ولی نگرانی‌های تالیس به نظر شتاب‌زده (و یا کهنه) می‌نمایند. موقعیت، بسیار پیچیده‌تر و سردرگم‌کننده‌تر از آن چیزی است که او تصور می‌کند. متون رئالیستی کلاسیک به هیچ وجه با هیچ روند رو به افول بحرانیی مواجه نیستند. در دهه‌ی گذشته بازنمایی‌گرایی، مدافعان معمول خود، کسانی مثل تالیس ا.د. نوتال داشته است. گرچه نیازش به آن‌ها چندان زیاد هم نبوده است. پیش‌فرض‌های بازنمایی‌گرایی کمابیش سرسختانه به حاکمیتش بر اغلب آثار حیطه‌های مطالعات ادبی و فرهنگی ادامه داده است.

جا دارد حال و هوای آشنای تحقیرهای بارت نسبت به رئالیسم را به یاد بیاوریم:

> آن‌چه این‌گونه ارزیابی‌ها بدان ارج می‌نهد، این ارزش است: آن‌چه امروزه قابل نوشتن (بازنویسی) است: امر نوشتنی. چرا امر نوشتنی ارزش ماست؟ زیرا هدف اثر ادبی (هدف ادبیات در مقام یک اثر) آن است که از خواننده چیزی بیش از مصرف‌کننده بسازد، او تولیدگر متن است... ولی در برابر متن نوشتنی، ضدارزش آن، و نافی‌اش، ارزشی واکنشی قرار دارد: آن‌چه قابل خواندن است، ولی قابل نوشتن نیست: امر خواندنی. ماهر متن خواندنی را، متنی کلاسیک می‌نامیم.

متن نوشتنی «نوشته‌ی خود ماست» پیش از آن‌که «بازی بی‌پایان جهان» توسط «نظامی منفرد» متوقف شود. در عوض، متون خواندنی ـ این «انبوه عظیم» روایت‌هایمان ـ «محصول» (product) هستند، نه فراورش (production). بارت نه تنها امر نوشتنی را در برابر امر خواندنی ارج می‌نهد. بلکه حتی معتقد است که دیگر بازتولید دومی غیرممکن است. امر خواندنی در شرف کهنگی است. از همین رو در باورهای بارت رؤیای آرمان شهری از امر نوشتنی سوسو می‌زند که در آن دیوارِ «گفتار» (Utterance)، دیوار بداعت، دیوار از آن خود بودن» همگی قطعاً از بین می‌روند، ولی آن‌چه بارت «تمدن موعظه‌ای» می‌نامید، هیچ‌وقت روی نداد. نفوذ امر خواندنی بسیار قاطع می‌نمود. درواقع امر نوشتنی حتی اگر بی‌ارزش هم نشده باشد، ولی حداقل مرکزیتش را در طرح‌های پسامدرن و تعاریف فرهنگ پسامدرن، از دست داده است. آن‌چنان‌که در نظریه‌ی جدید ارجاعی تامس پاول در مورد داستان یا توجه فمینیستی و پسااستعماری به بازنمایی دیده می‌شود. استیون کانر اشاره می‌کند که اشتراک نظر ایهاب حسن و برایان مک هیل در مورد رابطه‌ی پسامدرنیسم و خود بازتابندگی جای خود را می‌دهد به دیدگاه لیندا هاچن در مورد این‌که «شاخص‌ترین فرم ادبیات پسامدرنیستی» فراداستان تاریخ نگارانه است؛ دیدگاهی که دستاوردهای زیادی برای زیبایی‌شناسی بازنمایانه داشت. فردریک جیمسن نیز به همین ترتیب نظریه‌ی رمان نو را از رب گریه، ریکاردو و ایدئولوژی «متن‌گرا» دور می‌کند و به سوی کلود سیمونِ، «تمهید جدیدش برای به‌کارگیری مواد خام زندگی روزمره» و رئالیسم تطبیقی‌اش سوق می‌دهد. جیمسن نیز هم‌چون دیگران بر التقاط و «اهمیت روزافزون نئوها» که لِفور از آن

یاد می‌کند، به عنوان برجسته‌ترین شیوه‌ی فرهنگ پسامدرن تأکید می‌کند. بدین‌گونه، بازنمایی با چهره‌ای دوگانه به شکل تقلید تقلید، وانمایی فرم تقلیدی دوباره ظهور می‌کند. از دهه‌ی هفتاد به بعد، فرهنگ پسامدرن کم‌تر در قید بازنمایی‌گرایی بوده است. اگر آن‌چنان که بودریار می‌گوید «امر واقعی دیگر آنی نیست که بود» پای نوستالژی به میان می‌آید.

> اسطوره‌های منشأ و نشانه‌های واقعیت، حقیقت دست دوم، عینیت و اصالت رو به تکثر گذاشته‌اند. تکثر امر حقیقی و تجربه‌ی زیست شده رخ داده است؛ رستاخیز امر استعاری، در حالی که ابژه و جوهر محو شده‌اند. و حاصل مضطرب‌گونه‌ی امر واقعی و امر ارجاعی به جا مانده‌اند... حال آن‌چه برایمان اهمیت دارد آن است که چگونه وانمایی در این روند ظاهر می‌شود: راهبرد امر واقعی، نئو واقعیت و حاد واقعیت....

این «رستاخیز امر استعاری» به عنوان عنصر غالب فرهنگ معاصر ظاهر شده است. به قول واتیمو پسامدرنیته شک‌باوری خود را با توجه به غلبه‌ی انتقادی یا überwindung و باورنداشتن به قابلیت خود برای پیشرفت قاطعانه به فراسوی مدرنتیه‌ی دکارتی نشان می‌دهد. بازنمایی، محاکات، امر خواندنی به راحتی غلبه‌پذیر نیستند، چنان‌که واتیمو معتقد است آن‌ها اکنون به شکل ضعیف‌شده‌ای، باز به کار گرفته شده‌اند.

این‌گونه است که فرهنگ پسامدرن عمیقاً وابسته‌ی بازنمایی می‌ماند، حتی اگر بکوشد که آن را به پرسش گیرد یا از آن رها شود. بازنمایی و شک‌باوری نسبت به بازنمایی مدام به یکدیگر تبدیل می‌شوند و آن‌طور که معلوم است غیرقابل تفکیک‌اند. فیلمی عامه‌پسند مثل *پلیس آهنی*، *دنیای وین* یا *سگدانی* که به صریح‌ترین شکل ممکن بازنمایانه هستند، به نوبه‌ی خود از خود بازتابندگی‌های شیطنت‌آمیز گداروای سود می‌برند. از سوی دیگر، ممکن است یک متن نظری بسیار نخبه‌گرا با وجود این‌که در تقابل کامل با تفکر کلی‌نگر قرار دارد، به‌گونه‌ای به بازنمایی وابسته باشد که برخلاف انگیزش نظری خود عمل کند. مدافعان بازنمایی ناآگاهانه به شک‌باوری فرو غلتیده‌اند یامباحث شک‌باورانه را به سود خود تغییر داده‌اند، فقط و فقط بدین خاطر که با این دیدگاه قرضیشان طرح دفاعی خود را سست کنند. شک‌باوران یا مخالفان بازنمایی، مفروضات بازنمایانه را در یک مرحله به پرسش می‌گیرند تا در مرحله‌ای دیگر همان‌ها یا همترازهایشان را دوباره مطرح کنند. کاترین هیوم هم در مورد «نابسندگی آشکار ایده‌ی بازنمایی واقعیت»، بحث می‌کند و هم در عین حال با تأکید بر این‌که «داستان مشتمل بر شباهتی است که ارسطو آن را محاکات نامیده است» بر همان ایده‌ی رد شده اصرار می‌ورزد. خود بارت «گفتار را بن‌فکنی می‌کند تا به طور مشخص آن را در دانش جمعی و سطحی رمز فرهنگی باز بن‌ریزی کند. یا چنان‌که در آثار ترزا دولاریتس و استفن هیث متجلی است، بازنمایی‌گرایی درون نظریه‌ی فیلم به چالش گرفته می‌شود. برای نمونه دولاریتس امید دارد که فراتر از این باور فرمالیستی برود که میزانسن را مقدم بر مسایل واقع‌گرایی می‌داند؛ پنداری که به بهترین وجهش در آثار دیوید بردول و کریستین تامسن دیده می‌شود. به اعتقاد او لازم است که شمایل‌وارگی (iconicity)، یا همان عنصر دیداری معنا در سینما، به خاطر مسایل ایدئولوژیک احیا گردد و از «حیطه‌ی امر طبیعی و بی‌واسطگی واقعیت ارجاعی» تفکیک شود. ولی مفهوم بازی با ایدئولوژی، در این‌جا، بلافاصله اصل واقعیت را که به ظاهر طرد شده بود مطرح می‌کند. باز هم قابلیت بازنمایی را مطرح می‌سازد و به همراه آن چیزی را پیش می‌کشد که تامس دوروتی آن را «هویت سوژه در برابر یک موقعیت خاص تاریخی» می‌نامد. قابلیت بازنمایی و اصل واقعیت، ذاتی «تشریح و تبیین»اند. آیا نقد ایدئولوژیک به ما نمی‌گوید که بازنمایی نیز ایدئولوژیک است زیرا ایدئولوژی می‌کوشد اصل وجود واقعیت را در خود حتمی فرض کند.

پس حال اگر همگی‌مان به هرمنوتیک تن درداده‌ایم باید آموخته باشیم که نخست خودمان را از شناخت‌شناسیی تثبیت شده آزاد کنیم. ما در یک دوگانگی رفع نشدنی به دام افتاده‌ایم: از یک سو دچار «نوسان،تکثر و در نهایت... افول» خود «اصل واقعیت» که واتیمو بدان معتقد است هستیم و از سوی دیگر از «هیستری تولید و بازتولید امر واقعی» که

بودریار بدان معتقد است، گریزی نداریم. مسلماً این دو مورد در هیچ جا به اندازه‌ی حیطه‌ی مطالعات ادبی، تفکیک‌ناپذیر نیستند؛ حیطه‌ای که صنایع به بیرون‌ریزی نسخه‌های مختلف ابژه‌های ویژه‌شان ادامه می‌دهند و در همین حین مورد دوم سست‌تر و غیرقابل دسترس‌تر ـ غیرواقعی‌تر و غیرواقعی‌تر ـ می‌شوند. پس به نظر می‌رسد پسامدرنیته در تفکر متضاد بازنمایی به دام افتاده که رفع نشدنی می‌نماید. این دقیقاً مسأله‌ای است که فلسفه‌ی معاصر در مورد واقع‌گرایی (به معنای فلسفی واژه) دچارش بود. این، مسأله‌ای مبهم و دشوار می‌نماید. تلاش‌هایی نیز صورت گرفته تا این دیدگاه‌های ناهمگن را وحدت ببخشد. هیچ اتفاق نظری، آن‌چنان که در مورد وجود واقعیتی قابل تبیین حاکم است ـ فارغ از هر تعریفی که در مورد آن ارایه شود ـ وجود ندارد. در انتهای این طیف «رئالیسم طبیعی‌شده»ی دیوید پاپینو است که در آن همیشه امکان «یک باور حقیقی» که به واقعیت راه بَرَد، وجود دارد. درواقع، اکنون هر بحثی در مورد بازنمایی‌گرایی کلاسیک باید هم‌چون نظر پاپینو شروع کند، زیرا پاپینو با یک حکم یا اصل جزمی آغاز می‌کند: اظهاری ساده و غیرقابل پرسش مثل این «انسان‌ها ساکنان بهنجار جهان طبیعی هستند.» مورد پاپینو برای بازنمایی عملاً مدور است. او «یک باور حقیقی» را پیش می‌کشد که به هیچ وجه در مورد اثبات آن بحث نمی‌کند. در انتهای دیگر طیف شک‌باوری فایرابند چالشگرتر از همه می‌نماید، ولی به همان نسبت نیز با مشکل مواجه است. برای مثال فایرابند از پذیرش این نکته که ما بیش از ارسطو در مورد جهان می‌دانیم، سرباز می‌زند. ولی او دیدگاه را با قطعیتی ضمنی در این مورد که ارسطو بیش از محققان و دانشمندان مدرن در مورد نکات خاص می‌داند، مطرح می‌کند. چنان‌که پیش از این هم گفته شد، بدین ترتیب فایرابند در لحظه‌ای حساس از مباحث شدیداً شک‌باورانه و ضدبازنمایانه‌اش، مخفیانه به قطعیات بازنمایی‌گرایی کشانده می‌شود.

بین این نقاط کرانگی، باورهایی که بیش‌تر به طنز می‌مانند رو به ازدیادند. مثلاً کریستفر نوریس در بخشی از مقابله‌اش با پسامدرنیسم هم مخالف آن چیزی است که نسبی‌انگاری پسامدرنیستی می‌نامد و هم مخالف واقع‌گرایی‌هایی که مشتاقانه بر سر تعابیر «قطعیت باطنی، صراط‌های مخفی، وحی حقیقی» چانه می‌زنند. ولی دفاع نوریس از «هستی‌شناسی واقع‌گرایانه» به نوبه‌ی خود دارای «قطعیتی باطنی» است. زیرا نوریس پیشاپیش شیوه‌های تفکر یا تفحیق را (منطق، خرد، جدل، «نقد در خودنگر خویشتن»، هر یک به تنهایی) که دسترسی به امر واقعی را میسر می‌کنند و نیز نقادی‌های خردمندانه را (ارتباط منطقی، ارجاع بیرونی، استناد) که تعابیر واقعیت «حقیقی» را تضمین می‌کنند، مسلم فرض می‌کند ولی این فرض مسلم فقط در مورد تعابیری با منطق آشنا، مذکر، غربی و تا حدود زیادی انگلیسی مطابقت دارد؛ فرضی که شکلی امپریالیستی برای همه صادق فرض شده است. راجر تریگ به واقع‌گرایی مابعدالطبیعی معتقد است که فراسوی مسایل دانش قرار دارد و مدعی است که مورد او ضداقتداری و ضد کلیت‌خواهی است: واقع‌گرایی یعنی آگاهی به این نکته که سقوط‌پذیر هستی. ولی او به شکلی پیرس‌وار به اتفاقِ نظری نهایی معتقد است و می‌گوید که واقع‌گرایان نباید به احتمال واگراییِ بی‌پایانِ چشم‌اندازهای واقعیت اجازه‌ی کار بدهند؛ چنین چیزی به مثابه آن است که ناگهان واقع‌گرایانی ظهور کنند که به هیچ وجه سقوط‌پذیر نیستند. پوتنام می‌کوشد در عین حال که از واقع‌گرایی مابعدالطبیعی می‌گریزد، از واقع‌گرایی عقل سلیم حمایت کند و در حالی که «مفهوم نسبیت مفهومی» را تصدیق می‌کند از ما در مقابل رورتی، فایرابند، نسبی باوری فرهنگی، و «نسبی‌باوری فرانسوی» دفاع کند. نتیجه‌ی آن، تعبیری از «واقع‌گرایی درونی» می‌شود که بنیان‌های منطقیی نظیر ابژه و وجود در آن حیطه معنای مشخصی نمی‌یابند. واقعیت مشخصی وجود ندارد که بتواند بازنمایی‌های خاصی داشته باشد. واقعیت هیچ‌گاه مستقل از گزینش ما از مفاهیم نیست. بدین ترتیب، طبق نظر پوتنام وقتی نسخه‌ی خودمان از واقعیت را مشخص کنیم دیگر، پاسخ‌های مسایلی نظیر «ابژه‌ها» و «وجود» به هیچ وجه به اموری مثل «عرف» یا «نسبی‌باوری

فرهنگی» بستگی پیدا نمی‌کند. ولی به نظر می‌رسد برای پوتنام دلیلی ندارد که توجه کند چنین چیزی به چه فاجعه‌ای می‌انجامد.

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد جدل‌های فلسفی جاری در مورد واقع‌گرایی، یا چیزی را اثبات می‌کنند که از ابتدا فرض انگاشته بودند و یا در محاق متناقض‌نما یا تناقض می‌افتند. *فلسفه و آینه‌ی طبیعت* رورتی حسابش فرق می‌کند. رورتی می‌خواهد بر تصویر کهنه و تثبیت‌شده‌ی «شناخت‌شناسی ـ و ـ مابعدالطبیعه» به مثابه «مرکز فلسفه» تأکید کند: از همین رو، او هم به نقدِ شناخت‌شناسی می‌پردازد و هم در صدد است فراتر از این فرض برود که فهمی از بنیان‌های دانش می‌توان داشت. مهم‌تر از همه، این حرکتی فراسوی درک ذهن، گفتمان، و فلسفه به مثابه «آینه‌های صاف طبیعت» است. رورتی می‌خواهد تصور دانش به مثابه بازنمایی صریح را کنار بگذارد، ولی اگر حقیقت به قول او صرفاً آن چیزی است که «برایمان بهتر است بدان معتقد باشیم»، با این حال به معنای پایان بازنمایی نیست. هیچ توصیفی رابطه‌ی (بازتابندگی) ارجحی با واقعیت برقرار نمی‌کند، ولی این به منزله‌ی آن است که افق‌های چنین توصیفاتی اکنون به شکلی عمل‌گرایانه، توسط عملی اجتماعی، بافت توافق عمومی تبیین می‌شوند. بازنمایی‌های کارآمد آن‌هایی هستند که هیچ کس به پرسشان نگرفته یا جامعه‌ای مفروض از آن‌ها راضی است. اگر «دستگاه عملایم مرکزیی» وجود ندارد که کاملاً مناسب ساختار حقیقی و نهایی واقعیت باشد، اگر ارجحیت هستی‌شناختیی برای تطابق وجود ندارد، پس نباید هنوز منابعمان را کنار بگذاریم. «حقیقت عینی» تبدیل می‌شود به چیزی که «نه بهترین و نه بدترین پندار حاضر ما در مورد چگونگی تشریح رخدادهای جاری» است. شاید منظر استعلاییی وجود داشته باشد که بتوانیم از آن به بررسی روابط میان بازنمایی‌های حاضرمان و ابژه‌هایشان بپردازیم. ولی چنین چیزی بدان معنا نیست که باید باز هم به شک باوریمان در مورد بازنمایی ادامه دهیم، بلکه باید به شکلی عمل‌گرایانه از آن آگاه باشیم و در عین حال بنیان حضور بازنمایی خودمان را در آن‌ها بنا کنیم.

از همین رو، جای تعجب نیست که ببینیم رورتی اعتراف می‌کند نقد خود از شناخت‌شناسی را با گفتن داستان‌هایی در مورد تاریخ بنا کرده؛ مثلاً با گونه‌ای از «در خودنگری» که خود آن را به پرسش گرفته بود. در پایان، بحث رورتی نمونه‌ای زیرکانه‌تر و ظریف‌تر، از همان نوع متناقض‌نمایی است که شرحش را دادم. بدین‌گونه، جایگاه فلسفه‌ی معاصر به شدت به کل مسأله‌ی پسامدرنیته، بازنمایی و واقعیت وابسته است. همان‌طور که کوشیدم از یک وجه نشان دهم، فرهنگ پسامدرن در تله‌ای دوگانه گرفتار آمده است.

روایت‌شناسی در مهم‌ترین و جالب‌ترین تجلی‌هایش، و پیش از این‌که نهادینه شود ـ مثل ساختارگراییی که آن را تغذیه می‌کند ـ پروژه‌ای نسبی‌گر کننده و انتقادی است

فعلاً به نظر می‌رسد که امکان خلوص کامل هیچ یک از این دو سو، بازنمایی‌گرایی و شک‌انگاری، وجود ندارد و از آمیخته شدن هر یک به دیگری گریزی نیست. به طور قطع این در مورد نقد ادبی و روایت‌شناسی نیز صادق است. شایسته است یادآور شویم که روایت‌شناسی در مهم‌ترین و جالب‌ترین تجلی‌هایش، و پیش از این‌که نهادینه شود ـ مثل ساختارگراییی که آن را تغذیه می‌کند ـ پروژه‌ای نسبی‌گر کننده و انتقادی است. روایت‌شناسی کوشیده است هر رابطه‌ای میان روایت و بازنمایی «طبیعت» را از بین ببرد تا ما را مجبور سازد که روایت‌ها را به مثابه صوری از تولید فرهنگی ببینیم. تعریف روایت به عنوان امر درونی نظامِ خودِ روایت فهمیده شده است، نه امری بیرون از آن‌که در جهان بازنمایی شده باشد. با این حال، روایت‌شناسی، به‌ویژه در شرح «نظام روایت» به ذات‌باوری، بازنمایی‌گرایی و مابعدالطبیعه‌ای که از آن‌ها پرهیز می‌کرد، فرو می‌غلتد. این نکته همیشه به اندازه‌ی کافی در آثار پراپ، لوی استروس، تودورف، برموند، گریما و بعدها چتمن و پرینس و تلاش‌هایشان برای تبیین «قواعد» یا الگوی جهانی روایت،

به چشم می‌خورد. ولی به همان اندازه در توصیفات بارت از رمزگان نهفته در پس «متن رئالیستی کلاسیک» نیز وجود دارد. چنین توصیفی در نهایت نمی‌تواند از اتهام بودریاروار مبنی بر این‌که بیانگر تلویحی «یزدان‌شناسی حقیقت و رازداری» است فرار کند، زیرا از تصور ایدئولوژی رها نشده است. روایت‌شناسی همواره در چارچوب ماهیت‌هایی که قابل بازنمایی بوده‌اند یا بازنمایی شده بودند، کار کرده است: ماهیت جهانی روایت‌مندی انسان (لوی استروس) ماهیت خاص بورژوازی، سازوکار روایی (بارت).

روایت‌شناسی همواره در چارچوب ماهیت‌هایی که قابل بازنمایی بوده‌اند یا بازنمایی شده بودند، کار کرده است: ماهیت جهانی روایت‌مندی انسان (لوی استروس) ماهیت خاص بورژوازی، سازوکار روایی (بارت)

بدین ترتیب، درواقع هیچ‌گاه نبوده که پروژه‌ی روایت‌شناختی، با آن دسته از افکاری که ظاهراً مخالفشان بوده، وجه مشترک نداشته باشد. نهادینه شدن سریعش هم از همین روست. افزون بر این، حتی هنگامی که روایت‌شناسی از جهان روایت شده «تهی گشت»، با تأکیدش بر این نکته که نظام‌های روایی همیشه به چیزی سامان بخشیده‌اند، به بازتولید کامل همان جهان پرداخته است. کولر می‌گوید:

> تحلیل روایت‌شناختی متن می‌طلبد که با یک گفتمان هم‌چون بازنمایی حوادثی رفتار کنیم که مستقل از هر نمایش یا دیدگاه روایی درک می‌شوند، و پنداشته می‌شود که دارای ویژگی‌های حوادث واقعی‌اند.

این مسأله کاملاً در آثار ژرار ژنت مشهود است. برای مثال، در *گفتمان روایی* واضح است که ژنت نظام روایی در *جست‌وجوی زمان از دست رفته*‌ی پروست را به مثابه دخل و تصرف در مواد خام خاصی که از پیش موجود بوده‌اند درک می‌کند، هم‌چون نظریه‌ی متداول محاکات «برش‌ها»ی روایت به مواد خامی بدل می‌شوند که می‌توانست به گونه‌ای دیگر «برش» بخورد و جهانی را شکل دهد که فراسوی خود نظام روایی قرار دارد. از نظر ژنت، آشکارا حوادثی وجود دارند که توسط روایت در *جست‌وجوی زمان از دست رفته* نقل می‌شوند. این «حوادث» می‌توانند به گونه‌ای دیگر هم «نقل شوند» پس تعجبی ندارد اگر ببینیم که ژنت در بررسی اخیرش در مورد آثار اولیه‌اش، دقیقاً هم‌چون هیوم می‌گوید که «داستان مشتمل بر تشابهی است که ارسطو آن را محاکات نامید.» کارهای روایت‌شناختی او همیشه تلویحاً نوارسطویی است، هر چه‌قدر هم که می‌خواهد ادعای گسست قطعی از بازنمایی‌گرایی داشته باشد.

نظریه‌ی مارکسیستی رمان نیز به همان اندازه در بند مابعدالطبیعه است، چه از نظر توضیح نظری و چه در مشارکتش با روایت‌شناسی انتقادی. زیرا نقد مارکسیستی بر بازنمایی، خود وابسته است به بازنمایی‌اش از قدرت نقادی‌اش. مهم‌تر آن‌که، نظریه‌ی مارکسیستی رمان ـ فیشر، لوکاچ و گلدمن ـ فقط بر مبنای تعابیری از تاریخ یا روایت تاریخی که به شدت با صور مابعدالطبیعی تفکر آمیخته‌اند دست به تاریخی کردن و ماهیت‌زدایی بازنمایی روایی می‌زند. هم‌چنان‌که بودریار به ظرافت نشان داده است، نظریه‌ی مارکسیستی با امپریالیستی انتقادی که به همان اندازه‌ی نقطه‌ی مقابلش خطرناک است، مفاهیم بنیادین آن ـ ماتریالیسم تاریخی، دیالکتیک، شیوه‌های تولید، نیروی کار ـ را بنیان قرار می‌دهد و نیز آنان را جهانی می‌کند. فرض مارکسیسم مبنی بر این است که مفاهیمش صرفاً فرضیات تأویلی نیستند، بلکه ترجمان‌هایی هستند از حرکتی جهانی که به مابعدالطبیعه‌ی ناب وابسته است. این فرض از «شکل حاد، میرا، و حاضر مفاهیم انتقادی» رو برمی‌گرداند و آن‌ها را به عنوان ذوات سامان می‌بخشد. تاکنون از انگلس تا آلتوسر، مفاهیم مورد بحث تحلیلی نبوده‌اند و صرفاً مرسوم گشته و تبدیل شده‌اند به بیانی از «واقعیت عینی» و بخشی از نخسه‌ی مارکسیستی «مذهب معنا». مارکسیسم به‌ویژه به جای پذیرفتن تاریخ‌مندی خود مفهوم تاریخ، آن را

فراتاریخی و جهانی می‌کند. این به واضح‌ترین شکل در نظریه‌ی مارکسیستی رمان مشهود است. روایت هنوز به عنوان چیزی دریافت می‌شود که دارای رابطه‌ی بسیار دقیقی با مجموعه‌ای از جهانی‌های انتزاعیی است که قرار است تجسم یا بازتابشان باشد و این نکته در آثار لوکاچ کاملاً هویداست. لوکاچ می‌داند که بازنمایی روایی به خودی خود دارای هیچ ذاتی نیست و مثلاً ۱۸۴۸ می‌تواند امکانات روایی در دسترس رمان‌نویسان فرانسوی را تغییر دهد، ولی در عین حال به روایت بزرگی می‌اندیشد که تجسم یا بازنمایی ذوات باشد. بدین ترتیب، مثلاً استندال و بالزاک با جدیت نیروهای مؤثر حقیقی فرایند اجتماعی را آشکار می‌کنند و می‌کوشند در تمام پدیده‌های اجتماعی الگویی‌ترین و ذاتی‌ترین رفتارها را به خواننده نشان دهند. در تفکر لوکاچ تقسیم‌بندیی فرجام شناسیک وجود دارد: تمایز نخبگان (مثلاً استندال، بالزاک، تولستوی و مان) که قادرند حجاب برکشند، و حقیقت مابعدالطبیعی تاریخی را به دست آورند و بازنمایی‌اش کنند و دیگری، لعنت‌شدگان (فلوبر، زولا، کافکا و جویس) که محکوم‌اند آن بیرون، در جهان شبح‌گون نمودهای «پیش‌پاافتاده» سرگردان بمانند. در نهایت، این دوگانه‌باوری صرفاً بازتاب تضادهای همیشگی تفکر لوکاچ است: او به تاریخ‌مندی باور دارد، ولی از یک سو عمیقاً معتقد به شیوه‌های تفکر ارسطویی و هگلی، و از سوی دیگر مجذوب «سنت عظیم اومانیسم بورژوایی» است. به همین سبب از نظر لوکاچ هنر بازنمایانه‌ی زولا از آن‌جا که در جزم‌اندیشی ظهور کرده و نه در واقع‌گرایی، پس به شکلی تاریخی سامان یافته است و این در حالی است که آثار بالزاک را می‌توان به سبب بسندگی محاکاتی‌شان تحسین کرد، ولی متناقض‌نماهای لوکاچ صرفاً نامتعارف نیستند. این‌ها الگوهای متناقض‌نماهایی هستند که نظریات مارکسیستی بازنمایی موجب می‌شوند، زیرا نظریه‌پرداز مارکسیست همان باور کلاسیک را در قالب هستی‌شناختی عمیقی نسبت به جهان عرضه می‌کند. شاید او از طبیعی‌سازی ساختارهای سرمایه‌دارانه به مثابه صوری همیشگی و لازم سرباز بزند، ولی به هر حال رؤیای ساختارهای عمیق را بر فعالیت جدییی که ظواهر را بگسلد، ترجیح می‌دهد.

این بدان معنا نیست که در زیبایی‌شناسی مارکسیستی نقطه‌ضعفی خاص وجود دارد که آن را ناکارآمد می‌کند، بلکه نظریه‌ی مارکسیستیِ روایت هم‌چون روایت‌شناسی ساختارگرایانه اصلاً بنیان مناسب‌تری برای غلبه‌ی انتقادی بر بازنمایی‌گرایی عرضه نمی‌کند. در اصل مشکل بر سر خود این پروژه‌ی «غلبه کردن» است. پسامدرنیسم ما را پند می‌دهد که امور عظیم را رها کنیم: بکت، وارهول، رمان نو، شاعرانِ L=a=n=g=u=a=g=e، نظرهای رورتی در مورد شناخت‌شناسی، دریدا در مورد مابعدالطبیعه، واتیمو در مورد *An-denken* و *Verwindung* از آثار هایدگر، لیوتار در مورد روایت‌های کبیر، نظام‌های کلی‌نگر و امر متمایز شده: همگی در پی کناره‌گیری از ایمان به انواع خاصی از عملِ شناختیِ جاه‌طلبانه، روشنگری و دیگر چیزهای این‌گونه هستند؛ در پی تکذیب توهم قهرمانانه و رمانتیک فتوحات خردمندانه هستند. این مسأله را در عبارتی از هایدگر باید جست که دریدا نقل آن را دوست داشت: «نمی‌توان همه چیز را در یک نشست آموخت.» به قول واتیمو، پسامدرنیسم ما را به «ضعیف‌سازی» تفکر و ضعیف‌سازی مقولات جدی هستی، حقیقت، منطق، و کلیت و غیره فرا می‌خواند. این ضعیف‌سازی شامل شک‌باوری همراه با نقد، و ساختارهای متضاد با کارکرد آن ساختارها می‌شود. زیرا اگر چنان‌که نیچه می‌گوید هیچ هستنده‌ی افلاطونیی وجود ندارد، اگر بنیان محضی برای تفکر بنا شد؛ چیزی که آن‌چه دریدا تمایز میان حقیقت و اشتباه می‌نامد، بنیان نمی‌دهد، پس غلبه‌ی انتقادی باید به چیزی هم‌چون شالوده‌شکنی بینجامد. بدین‌ترتیب، این احتمالاً همان لحظه‌ای است که روایت‌شناسی باید پروژه‌ی «غلبه کردن» را رها کند، چه این پروژه به مثابه ارایه‌ی تصویری کلی باشد و چه به عنوان یک انتقاد. این صرف‌نظر کردن به ویژه مناسب بازنمایی است. روایت‌شناسی در مقام نقد، همیشه کوشیده است بر بازنمایی غلبه کند. ولی این کار همیشه بدان منظور صورت گرفته که بازنمایی، باز هم بروابستگی‌اش به عمل نقد

تأکید کند. شاید بهتر باشد به جای جست‌وجو برای استعلا بخشیدن به چنین تضادهایی، آن‌ها را بپذیریم، همراهیشان کنیم، و شرح و حتی بسطشان دهیم. صد البته چنین چیزی به منزله‌ی پایان بخشیدن به نقد نیست.

به قول واتیمو، پسامدرنیسم ما را به «ضعیف‌سازی» تفکر و ضعیف‌سازی مقولات جدی هستی، حقیقت، منطق، و کلیت و غیره فرا می‌خواند

این نقد نیست که باید طرد شود، بلکه متناقض نماهای آن است. درواقع بخشی از تلاش ما باید آن باشد که صور نقد روایت‌شناختی تفکر بازنمایانه را عمیق، چندگانه و متنوع کنیم. برای مثال، جالب است که نظریه‌ی اخیر ضدمحاکاتی روایت‌شناسی، شدیداً به سوسور متمایل شده است. صور ماجراجویانه‌ی دیگری از نقد روایت‌شناختی نیز وجود دارند که وامدار مثلاً ویتگنشتاین، هایدگر، فایرابند یا کوین هستند. بدین ترتیب، تطابق دادن خودمان با تضادها به منزله‌ی در نظر گرفتن این نکته است که هر نقدی بر بازنمایی، لزوماً به دام دیدگاه‌هایی می‌افتد که می‌کوشید از آن بگریزد. بدین ترتیب، یک نظریه‌ی پسامدرن روایت می‌تواند امیدوار باشد که نه تنها به محدودیت‌های نقد تن در می‌دهد بلکه در رویکردش بدان‌ها انعطاف‌پذیرتر هم باشد.

پس می‌توانیم امیدوار باشیم که در مورد وابستگی متقابل کنایی امر محاکاتی و ضدمحاکاتی، چه در نظریه و چه در خود روایت، بخردانه‌تر عمل شود. در این‌جا مسأله‌ی فیلم مطرح می‌شود: در چالشش با روند معمول طبقاتی زبان‌شناختی برتر از احساسی، گفتمانی برتر از دیداری، خواندن برتر از دیدن. به شکلی روزافزون، شیوه‌هایی از روایت که در فرهنگ ما غالب هستند صاحب آن چیزی می‌شوند که ترزا دلاریتس «غنای ادراکی برتر»، یعنی قابلیت دیداری شدن بلاواسطه‌ی روایت سینمایی می‌نامد.

روایت و محاکات به فشردگی، پویایی و لذت‌بخشی جدیدی دست یافته‌اند. به یک معنا، اکنون دیگر محاکات امری بی‌چون و چرا می‌نماید. و هم‌چنین می‌توان فیلم را نیز در چارچوب متناقض نماهای معاصر پیرامون بازنمایی در نظر گرفت. مثلاً در بعضی آثار رب‌گریه در خشونت‌های رمزگان واقعیت‌نمایی، گونه‌ای حظ پر سرور و شعف وجود دارد. برای مثال، در *مردی که دروغ می‌گوید* رب گریه با طنز، شخصیتی را در لباس دوران بعد از جنگ در برابر فضای جنگ قرار می‌دهد. این لحظه هم‌چون ظاهر شدن ماشین در عصر کهن فیلم *قرارداد نقشه‌کش* اثر گریناوی، باعث نوعی انفجار افق‌های بازنمایانه می‌شود. این فیلم امکان محاکات را هم فراهم می‌سازد و هم از ریشه ناممکن می‌سازد. چنین چیزی را می‌توان در مورد فیلمی هم‌چون *آینده‌نگری* رنه و به نوعی دیگر در فیلم‌هایی که بیش‌تر به پسامدرن معروف‌اند نیز دید؛ فیلم‌هایی نظیر *Blade runner ترمیناتور*، و *یادآوری کامل* که با زیاده‌روی‌های خود فیلم‌ها بازی می‌کنند؛ یعنی سوء استفاده‌ای آگاهانه از ظاهر فریبیی که به کنایه عرضه شده و نقطه‌ی شروع خوبی محسوب می‌شود. بازتاب نظری معمول، خواندن ضدبازنمایی‌گرایی رب‌گریه به شکلی «مخالف» است؛ یعنی به شکل نبردی با سنت قدرتمند بازنمایانه. ولی اثری مثل *مردی که دروغ می‌گوید* می‌تواند ما را عملاً تشویق کند که به شیوه‌ای متفاوت به متون بازنمایانه نزدیک شویم. شاید بهتر باشد که خود را به «ابهام‌زدایی» متن بازنمایانه یا «آشکارسازی رویه‌هایش» مجهز کنیم، ولی صف‌آرایی بامزه‌ی معناباختگی و بازنمایی توسط رب گریه ـ همزمانی محاکاتی و ضدمحاکاتی در آثارش ـ نیز ما را از همزیستی مشابه و مکرر این دو در بسیاری از متون محاکاتی معمول آگاه می‌سازد. برای مثال در پایان *مارنی* هیچکاک، پس از این‌که مارنی ضایعه‌ی روحی‌اش را در ذهن مرور و پاک می‌کند و با راتلند در حال ترک منزل مادر است، شاهد برشی نامتعارف، خوف‌انگیز، و ناگهانی به گروهی بچه هستیم که صریح و سورئالیست‌گونه تصویر شده‌اند و با خشونت در خیابان مشغول بازی‌اند. ویژگی متناقض‌نما گونه‌ی این تصویر در نمای نزدیکی از

خیابان و بندرگاه که باز هم آشکارا تصویرگونه نشان داده شده‌اند، آشکار می‌شود. روایت محاکاتی در سکانسی که در آن توهم محاکاتی موجز ظهور می‌کند و حتی ابزورد می‌نماید، به پایان می‌رسد. دشوار نخواهد بود که از این سکانس موجز خارج شویم و باقی فیلم *مارنی* را مرور کنیم (که واقعاً هم ما را به مرور دوباره دعوت می‌کند) و حتی به دیگر فیلم‌های هیچکاک نظیر **پرندگان**، یا **سرگیجه** بپردازیم که ترزا دلایرتیس نشان می‌دهد تصویر راه‌پله «کاملاً تصنعی، ساختگی، فیلم‌وار، توهم‌گونه، و غیرارجاعی» است. فیلم‌های هیچکاک، حداقل به شکلی متناوب، گونه‌ای سرآغاز بازنمایی معین می‌کنند. رابطه‌ی بازنمایانه هم تأیید می‌شود و هم مورد مقابله قرار می‌گیرد. به همین سبب مثلاً بعضی فیلم‌ها شامل سکانس‌هایی هستند که در آن‌ها، به قول برانیگان و هیث، دوربین «مکان‌های ناممکن» را دربر می‌گیرد (نمای نقطه‌نظر مرد مرده در *خون‌آشام* درایر) یا حرکت دوربین را به عنوان نوعی چهره‌ی مستقل تأیید می‌کنند (*راننده‌ی تاکسی*، *رگه‌ی تباهی*). در بعضی آثار رمان‌نویسان مختلف که معمولاً در چارچوب بازنمایانه خوانده می‌شوند، از گوگول و دیکنز گرفته تا سلین، نیز این‌گونه است. در این‌جا لازم می‌نماید که شکاف‌ها و گسست‌های موجود در تداوم رابطه‌ی محاکاتی در چنین آثاری را به عنوان نقصان محاکاتی؛ شرح دهیم یعنی گستره‌ای که با حضور متن پسامدرن کاملاً مسخر شده است. به همین ترتیب، هیث معتقد است به سادگی می‌پندارند که

> سازوکار ـ تعریف، تأثیر، لذت ـ سینمای کلاسیک ناشی از تلاش برای نامرئی ساختن فرایند است، شفافیت آگاهانه‌ی گونه‌ای «رئالیسم» محض که تمام نشانگان تولید از آن زدوده می‌شوند، در عمل قضیه بسیار پیچیده‌تر، دشوارتر و بسیار مؤثرتر است. سینمای کلاسیک نشانگان تولید را زدوده نمی‌کند بلکه دربر می‌گیرد...

اگر چنین باشد، برعهده‌ی شیوه‌های (کژ) خوانش پسامدرن است که آن شیوه‌های تحدید نفود را مختل کند، و امر غیرمحاکاتی درون محاکات را آشکار کند، بنیان قرار دهد و به کارشان گیرد.

بازنمایی، ظواهر و ژرفناها

ولی شیوه‌های دیگری نیز برای شالوده‌شکنی تفکر بازنمایانه وجود دارد. بقیه‌ی این مطلب بر یکی از همین شیوه‌ها متمرکز خواهد شد.

تطابق دادن خودمان با تضادها به منزله‌ی در نظر گرفتن این نکته است که هر نقدی بر بازنمایی، لزوماً به دام دیدگاه‌هایی می‌افتد که می‌کوشید از آن بگریزد

روایت‌شناسی تثبیت‌شده‌ی انتقادی کوشیده است دغدغه‌ی ساختارگرایانه‌ی زبان را به شیوه‌ای ساختارگرایانه دنبال کند. چنین چیزی وجهه‌ی فرهنگی بازنمایی را متزلزل می‌سازد، ولی از ریشه منهدم نمی‌کند. دلایل قابل قبولی برای رها کردن این راه و رو کردن به شیوه‌ای دیگر وجود دارد. نظریه‌ی کلاسیک، دو تعبیر از بازنمایی روایی ارایه می‌کند. یکی از این دو، بازنمایی را مسأله‌ای ظاهری می‌داند. دیگری آن را در حیطه‌ی مسایل ژرفنایی می‌داند. «بازنمایی ظاهری» رئالیسم منحصر به فردهاست؛ نگرش زبان آن معصومانه است؛ دریافت‌هایش از زبان به مثابه چیزی کاملاً مناسب آن چه باز می‌نماید، است؛ بازنمایی را ارایه‌ی پدیده‌های فردی، مستندسازی، تشریح یا «فراخوانی»، و حرکتی در رو یا تجربه‌ای در سطح می‌داند. هنری جیمز چنین چیزی را «استحکام تصریح» رئالیسم می‌داند. «بازنمایی ظاهر» به طور مجزا در امر دیداری ظهور کرد. مسلماً، این فقط «قابلیت دیداری» عرف و قواعد است و نباید آن را با قابلیت دیداری سینمایی اشتباه گرفت. ولی در چارچوب قواعد قدیمی، «بازنمایی ظاهر» در نخستین نمونه‌اش به شکل «رئالیسم نوری» ظهور کرد. اگر بخواهیم صریح بگوییم، فقط محدود به «امر دیداری» نیست، بلکه به همان نسبت شامل آن‌چه شنیده می‌شود، احساس می‌شود و غیره نیز هست و به طور کل جهانی که با حس فهم می‌شود. بدین‌گونه، «بازنمایی ظاهر» ارجحیت را با امر دیداری می‌داند.

در این‌جا بینایی در حکم الگوی رابطه‌ی بازنمایانه به مثابه یک کل است. از همین روست که هنری جیمز «استحکام تصریح» را این‌گونه شرح می‌دهد: «نویسنده در تلاشش برای نمایش شکل چیزها، رنگ، برجستگی، حالت، و ماده‌ی منظر انسانی با برادر نقاشش رقابت می‌کند.» با این تعبیر، بازنمایی همیشه به معنای در جست‌وجوی تعریف بودن است. از سوی دیگر، «بازنمایی ژرفناها» به معنای نفوذ در دل امر دیداری است.

نظریه‌ی کلاسیک، دو تعبیر از بازنمایی روایی ارایه می‌کند. یکی از این دو، بازنمایی را مسأله‌ای ظاهری می‌داند. دیگری آن را در حیطه‌ی مسایل ژرفنایی می‌داند

به قول جیمز، به منزله‌ی «حدس زدن نادیده، از خلال نادیده است.» این، بازنمایی ذوات، وجوه عمومی و الگوهایی است که بر عرف‌های هستی‌شناختی وابسته است و آن‌ها را بیان می‌کند. حجابِ امر دیداری را از هم می‌گسلد تا به آن‌چه امر دیداری پنهان می‌سازد یا قرار است مجسم سازد نفوذ کند و ماهیت منتخب و زبان غالب آن را مسخر کند. این دریافت مابعدالطبیعی از بازنمایی، دریافت نظریه‌ی محاکاتی غربی از ارسطو گرفته تا لوکاچ و امثالهم است. این درک، در ایمان به وجود جهانی‌ها و در قابلیت طبیعی نظام‌های نشانه‌ای به مثابه آینه‌ای برای آن‌ها [جهانی]ها، ریشه دارد. «بازنمایی عمیق» حتی مقدم بر بازنمایی «ظواهر» یا بازنمایی تجربی است، زیرا چارچوب‌های این دومی تا حدودی توسط ادعاهای دانش قبلی تضمین شده است.

بدین ترتیب هر دو نوع بازنمایی کاملاً در مقابل پرسش بی‌حفاظ‌اند. «بازنمایی ظاهر» خود را به مثابه یک رئالیسم خود بسنده مطرح می‌کند. این بازنمایی که هم به آن‌چه سلارس «اسطوره‌ی امر مفروض»، یعنی اسطوره‌ی موجودات مفروض عرضه شده برای درک بلاواسطه‌ی تجربه می‌نامد وابسته است و هم آن را ترویج می‌کند، بر حقیقت به مثابه همانندی (homoiosis) تأکید می‌کند. بازنمایی ظاهر معادل خود در نظریه‌ی نیوتنی را داراست؛ یعنی این فرض مطلق که بنیان‌های بازنمایی به خودی خود اختراع نشده‌اند؛ از همین رو بی‌هیچ محافظی در برابر چالش شک‌اندیشی قرار دارد. برای مثال، کویین نشان می‌دهد که ابژه‌ها همیشه ابژه‌های مربوط به نظریاتی خاص هستند. از نظر ما و نظام‌های بازنماییمان، هر ابژه‌ی مفروضی تنها در مقام ابژه ـ نما قابل دسترس است. از آن‌جا که این مسأله اشارتگر آن است که ایستایی، ذاتی ابژه است، از این رو، بس ساده‌انگارانه می‌نماید. اگر بازنمایی، هم‌چون خود تفکر، همیشه گونه‌ای فرایند برش است، پس هیچ‌گاه نمی‌توان تعیین کرد چگونه چیزها را به شکلی بازنمایانه «برش بزنیم» زیرا دست آخر، چنان‌که کویین در رابطه‌ی میان برش‌های تثبیت‌شده توسط ژاپنی‌ها و برش‌های محصول انگلیسی نشان می‌دهد، در پسِ زبان مسأله‌ی موضوع مطرح نیست. ولی چارچوب نظام دیگری از برش هم‌چون نظام کنونی کاملاً قابل فهم نیست، زیرا در تبدیل آن‌ها به نظام خودی، الگویی بیگانه را برای خود تنظیم می‌کنیم و در این فرایند بیگانگی آن را محو می‌سازیم. همیشه آن چیزی که کویین «ناممکن بودن ترجمه‌ی ریشه‌ای» و «غیرقابل درک بودن ارجاع» می‌نامد، وجود دارد. انسجام یا قالبی پایدار برای هیچ تشریحی وجود ندارد و از همین رو معنایی وجود ندارد که در آن، بازنمایی ظاهری مفروض بتواند اعتباری نهایی کسب کند. کل ارجاع، «نامعنا»یی است که ارتباط خود یا نظام همپایه را حفظ کرده باشد. این‌ها تا زمانی قانع‌کننده‌اند که ما نپذیریم واژگان و مفاهیم، چیزهایی هستند که جزییات قابل تمایز تولید کنند. یا در مورد سینما، فقط زمانی چنین چیزی ممکن است که قاب (فریم) را فراموش کنیم. هم‌چنان که هیث یادآور می‌شود، فقط درون قاب است که روایت فیلم «می‌تواند با تجدید دایمی منظر، به پویایی دست یابد که باعث توهم دیداری ما شود.» به اعتقاد هایدگر مانند آن است که ما مدام ساختارگزاره‌ها را با ساختارهای جهان اشتباه بگیریم. اگر عبارت دارای مفعول

(ابژه) است، پس مفعولی گفتمانی است که مختص آن عبارت است و ربطی به ابژه‌ی قابل رؤیت ندارد. بازنمایی ظاهر فقط در چارچوب هنجارهای خاصی از توجیه که تبیین‌گر چیزهای خارج از مجموعه هستند سخن می‌گوید. پس، بدین ترتیب ظواهر هیچ‌گاه نمی‌توانند در گفتمان روایی باز نمایانده شوند. به قول هایدگر، بازنمایی ظاهر همیشه «طرحی از طبیعت» را در تقدم خویش دارد و «تنها در چارچوب این طرح است که حادثه‌ای طبیعی قابل دیدن می‌شود.» ولی بازنمایی، ظاهرگونه‌ای از بینش را نیز مقدم می‌داند؛ برای مثال، وضوح و تمایز را زیربنا قرار می‌دهد، طرح بزرگسالان از امر دیداری را بر طرح کودکان یا «انسان‌های ابتدایی» ترجیح می‌دهد و در سینما، حقیقت زندگی را به شکل یک صحنه طلب می‌کند. همیشه یک بازی زبانی وجود دارد: بازیی که معمولاً در محو کردن ردپاهای تصمیمات خود موفق بوده است: یعنی در تقسیم برای گزینه‌ی وجه ابژه، گزینه‌ی مواد خام و غیره. بازنمایی ظاهر بر فرض وجود «یک زبان دیدگاهی خنثی» بنیان دارد. ولی همچنان که فیلسوفانی از جمله کوهن و فایرابند نشان داده‌اند، دیدگاه همیشه نظریه‌بنیاد است. بازنمایی ظاهر ادعا دارد که تنها به توصیف بسنده می‌کند، ولی در عمل شیوه‌ی خاصی از انتخاب چیزها را پیشه می‌کند، شیوه‌ای که غرابت یا ابهامِ گریبانگیر فرایند را محو می‌کند. چنین بازنماییی متوجه نیست که هیچ نقطه‌ی ارشمیدسی فطرییی در جهان وجود ندارد که واقعیت ابژه‌های بازنمایی شده را تضمین کند. بازنمایی ظاهری و بسته به دیدگاه خود نسبت به اصل علمی «حفظ پدیده‌ها» خود تبدیل می‌شود به چیزی که کوین آن را «فیزیک ساده‌لوحانه» می‌نامد.

در مورد سینما، هیچ چیز به اندازه‌ی آثار دلوز بیانگر این نکته نیست. برای مثال، دلوز معتقد است که گونه‌ای از سینما وجود دارد ـ سینمای زمان ـ تصویر و رژیم بلورینش که به هیچ وجه بازنمایانه نیست. این سینما، برخلاف صور دیگر سینما، در جایی که اجزای صحنه هم‌چون چیزی مستقل از آن‌چه دوربین نمایش می‌دهد و بر مبنای واقعیتی از پیش موجود ظاهر می‌شوند، استقلال ابژه‌ها را فرض نمی‌انگارد، برعکس تشریح ساده‌لوحانه نشان ابژه‌هایش است، به جای آن‌ها قرار می‌گیرد و در عین خلق کردن، حذف‌شان می‌کند. توضیحات مدام جای خود را به توصیفات دیگری می‌دهند که در تضاد با قبلی هستند، آن را تغییر می‌دهند یا تکمیلش می‌کنند. در دیگر صور سینما، حرکت تصاویر به هیچ وجه در تضاد با پندار حقیقت بازنمایی نیست، زیرا حرکت هنوز در حیطه‌ی «تغییرناپذیر»ها باقی می‌ماند. ولی در «توصیف ساده‌لوحانه» تغییری سینماتوگرافیک رخ می‌دهد.

انسجام یا قالبی پایدار برای هیچ تشریحی وجود ندارد و از همین رو معنایی وجود ندارد که در آن، بازنمایی ظاهری مفروض بتواند اعتباری نهایی کسب کند

کژنمایی‌های حرکت «مستقل می‌شوند» و اجسام در حال حرکت و خود حرکات «تغییرناپذیری»شان را از دست می‌دهند. به یک معنا، بازنمایی جهانی منفرد را پیش‌فرض می‌گیرد، ولی نه صرفاً با توجه به گذرا بودنش. ولی در سینمای تصویر ـ زمان (*سال گذشته در مارین باد*، و حتی *همشهری کین*) توالی‌های «جهان منفرد» غایب‌اند یا گسست پیدا کرده‌اند. به قول دلوز در این سینما از نئورئالیسم ایتالیا گرفته تا کاساواتیس، این خود توصیف است که ابژه‌ی مجرد متلاشی شده و منکسر شده را شکل می‌دهد. امر واقعی را دیگر نمی‌توان با «ارتباطات توجیه‌کننده، علّی، و منطقی» باز شناخت؛ امر تخیلی را نیز نمی‌توان با عدم توالی و هوسبازی‌هایش متمایز ساخت. واقع و تخیلی مدام نقش عوض می‌کنند و روز به روز تفکیک‌ناپذیرتر می‌شوند. در آثار فلینی، آنتونیونی، برسون، واردا و وندرس توصیف دیگر واقعیتی را پیش‌فرض نمی‌انگارد و روایت، دیگر به شکلی از امر حقیقی ارجاع نمی‌دهد. چنان‌که دلوز می‌گوید سینمای زمان ـ تصویر بر «قدرت امر مجازی به مثابه اصل تولید تصاویر» گواهی می‌دهد.

تعبیر دلوز از قدرت امر مجاز از نیچه وام گرفته شده است. زمان ـ تصویر تأکید می‌کند که بازنمایی ظواهر، بسته به منظر و شیوه‌ای از ارزش‌گذاری خلاقیت و پیدایش است.

تا آن‌جا که به سینما مربوط است در پس هیچ یک از چالش‌هایی که بازن در نظریه‌ی فیلم رئالیستی‌اش آن‌ها را ارجح می‌شمارد، «واقعیت فضا» وجود ندارد

ولی بازنمایی ظواهر به نسبت بازنمایی ژرفنا، پدیده‌ای است کم‌تر شگفت‌آور. بازنمایی ژرفنا برای حفظ عرف‌های زبان‌شناختی، سنت‌های اجتماعی و ساختارهای اجتماعی، حتی حاضر است بر مشروعیت بیان‌ها و شهود ذاتی تأکید کند و این تأکید می‌تواند به اندازه‌ی هر خرافه‌ی اختیاری دیگری قابل پذیرش باشد. هم قابل پذیرش و هم دلبخواهی. همان‌طور که کوین می‌گوید به نظر می‌رسد بسیار مهم باشد که امکانات دیدگاه هستی‌شناختی فرهنگمان را درک کنیم، هیچ قالب جاودان و خنثایی وجود ندارد که آموزه‌های «بازنمایی عمیق» را تضمین کند. منظر استعلاییی (focus imaginarius افلاطونی) در بیرون از بازنمایی‌ها وجود ندارد و نخواهد داشت که بتوان از آن به روابط مابین بازنمایی‌ها و ابژه‌هایشان پرداخت. تغییرات شناختی مدام، معنای این اصطلاحات را تغییر می‌دهند. بازنماییی وجود ندارد که بتواند ادعا کند برای همیشه به سرشت‌های عمیق، پنهان، و به لحاظ مابعدالطبیعی مهم دست یافته است. تصوری غیر از این، به اعتقاد به «حیطه‌ی عمومی» می‌انجامد که مطلوب شناخت‌شناسی است و به معنای ارجح دانستن پندار بودن بر واقعیتِ تبدیل است. دلوز می‌گوید این همان چیزی است که ذات‌باوری و مابعدالطبیعه همیشه انجام داده‌اند: آن‌ها چیزها را با جهانی از پندارهایی که دارای شدت، وحدت و جاودانگی هستند ـ ویژگی‌هایی که خود آن چیزها فاقد آن‌اند ـ مضاعف می‌سازند. بدین نحو، «بازنمایی عمیق» زندگی را در سطح همان زندگی و هم‌چون یک سطح یا سیلان نمی‌بیند. همیشه به دنبال کلیت‌هاست، ولی هیچ کلیتی همیشه جان سالم به در نمی‌برد. به قول هابرماس، همیشه unübersichtlichkeit (عطف نظر) است. هیچ‌گاه نمی‌توان مجموعه‌ای از توصیفات را برتری داد و انتظار داشت که تناسبی جهانی از بازنمایی‌ها به دست آید. هیچ عنصر ویژه‌ای در هیچ روایتی وجود ندارد که دانشی از حقایق عام را ممکن بسازد. تا آن‌جا که به سینما مربوط است در پس هیچ یک از چالش‌هایی که بازن در نظریه‌ی فیلم رئالیستی‌اش آن‌ها را ارجح می‌شمارد، «واقعیت فضا» وجود ندارد.

این‌گونه است که ساده‌انگاری عملی اعتقاد به «بازنمایی عمیق» هویدا می‌شود و دیگر پیش‌فرض‌های آزمون‌نشده نیز رو به اضمحلال می‌گذارند. چرا تصور می‌شود که در بازنمایی، قطعیت باید همیشه تزلزل‌ناپذیر باشد؟ آیا این تلویحاً بدان معنا نیست که ـ هم‌چون در همه‌ی انحای الگوها و جهانی‌ها ـ فرض می‌شود امر بزرگ‌تر را می‌توان بدون کم‌وکاستی به امری کوچک‌تر تقلیل داد؟ همان‌طور که هایدگر و نیچه می‌پنداشتند شاید اعتقاد به حقیقت به مثابه ماهیتی قابل‌بازنمایی و همیشگی پرخطر و در حکم گریز از چندگانگی لذت‌بخش جهان و ازدیاد غیرقابل تحملش باشد. افزون بر همه‌ی این‌ها، واضح است که هر دو مفهوم بازنمایی، ارجحیت را به «دیدن» می‌دهند، زیرا «بازنمایی عمیق» خود نسخه‌ای از آن چیزی است که رورتی «نظریه‌ی دانش مخاطب» افلاطونی و ارسطویی می‌نامد، همان قیاسی که یونانیان میان دریافت و دانستن قایل می‌شدند. چنین چیزی ذهن روایتگر را به چشمی بدل می‌کند که در حقایق جهانی غور می‌کند. همان‌طور که هیث با توجه به سینما می‌گوید، این چشم‌انداز «چشمی بی‌طرف و بی‌دغدغه است... چشمی رها از کالبد، خارج از فرایند، با نگاهی ناب.» درواقع هر دو صورت بازنمایی دانش را به مسأله‌ی دیدن تبدیل می‌کنند، با این فرض که خود دیدن مسأله‌ساز نیست. این مسأله در برتری دادن به اصطلاحاتی خاص در روایت‌شناسی و نقد رمان بازتاب یافته است:

«منظر»، «متمرکز شدن»، «شیوه‌ی نگرش»، «صحنه»، «چشم‌انداز»، «بینش»، «جهان‌نگری». رابطه‌ی ابتدایی با جهان به مثابه رابطه‌ای از طریق دیدن پذیرفته شده است، نه از طریق واسطه، حساسیت، احساسات، ارتباط، تبادل گفتمانی، همجواری و غیره.

بدین‌گونه، به قول هایدگر «موجود به مثابه یک کل اکنون فقط و فقط هنگامی موجود محسوب می‌شود و نیز صرفاً تا آن‌جایی موجود محسوب می‌شود که متناسب با ظرفیت فردی باشد که آن را تثبیت می‌کند و باز می‌نمایاند.» پس در بازنمایی همیشه با تفکیک و جداسازی سروکار داریم؛ و بیش از همه باجداسازی نگاه خیره و آن چه بدان نگاه می‌شود، یعنی سوژه و ابژه. ولی با این حال تفکیک ابژه و سوژه گزینه‌ای انتخابی است. با ارزش‌گذاری یکی از این دو همراه است و دیگر تمایزها را نیز طرد می‌کند. «ابژه»ی تولید شده در بازنمایی را باید صرفاً هم‌چون موقعیتی خاص شناخت که در دسترس موجود است. بازنمایی عمل اجبار کردن موجود به بازگشتن به رابطه با خویشتن است. تنها بدین طریق است که موجود می‌تواند نشان وجود را از دل بازنمایی دریافت کند. هایدگر معتقد است که این ماهیت اصلی انسان‌باوری و انسان‌شناسی است: تولید تماشا (vorstellung)، یا کنش انسان در چینش چیزی فراروی خود. این دستاورد به نوعی منحوس بود. زیرا صرفاً خود پیش‌بری (self-assertion) سازش‌ناپذیر ما را منعکس می‌کند که جهان را به زیر سلطه‌ی بشر می‌راند و با تهی کردن موجود از عمق، ابهام و دلالتگری‌اش، او را منهدم می‌کند. به همین ترتیب، از نظر لویناس ابژه‌سازی به مثابه فقدان است. دگرگونی را به تعویق می‌اندازد زیرا همیشه تحت تأثیر حدود و مقیاس سوژه است. از همین رو ابژه‌سازی باعث شکست در ارتباط با دیگران می‌شود و باعث روی‌گرداندن از ارتباط ابتدایی که مسلماً همان ارتباط اخلاقی است. جای تعجب نیست که لویناس رویکرد دخیل در بررسی‌ها را به پرسش می‌گیرد. دلوز، فوکو، لیوتار و دیگران نیز به همین شکل در پی به پرسش گرفتن نابودگری عینیت هستند، نابودگری آن ارتباطی که بازنمایی، میان انسان و جهان ایجاد کرده است. از همه سو، زیبایی‌شناسی‌های پسامدرن به کندوکاو در باب ساختار و معنای میان سوژه و ابژه می‌پردازند. با این حال تفکر در مورد این رابطه، برای درکمان از روایت و نیز «بازنمایی ظاهر» و «بازنمایی عمیق» حیاتی است. ❑

منبع:

Towards a Postmodern theory of Narrative, Andrew Gibson, Routledge PP. 69-85

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی