بودریار و برخی رویه‌های فرهنگی[1]

مادن ساراپ

ترجمه: احمد صادقی

آثار جنجالی و بحث‌انگیز ژان بودریار به تازگی مورد توجه بیشتری قرار گرفته‌اند. او جامعه‌شناسی است که آشکارا به ایده‌ها (که خود بسیاری از آنها را دارد) عشق می‌ورزد و نوشته‌های وی شامل تکوش‌های برانگیزاننده فراوانی هستند. کارهای او ارزشمند و پردازش‌گر نظریه‌ای هستند که در تلاش برای کسب آگاهی فراگیر از سرشت و پیامد ارتباط جمعی است.

بودریار نوشته‌های خود را به عنوان تلاشی در جهت ارائه و بسط نقد مارکسیستی از سرمایه‌داری در زمینه‌هایی که ماوراء قلمرو نظریه شیوه تولید هستند آغاز کرد. او دریافت که استعاره تولید انگارانه مارکسیسم برای درک موقعیت چیزها در عصر پس از جنگ ناکافی است. بعدها، چنانکه خواهیم دید، او سرانجام مارکسیسم را رها کرد و به اصول پسامدرنیسم گرایش یافت.

---

۱. این نوشتار برگرفته از کتاب:

An Introductory Quide to Post-Structuralism and Postmodernism

می‌باشد.

نخستین اثر: کالا به مثابه یک نشانه

بودریار در کتاب *نظام ابژه*[1] (۱۹۸۶) از یک دیدگاه نئومارکسیستی این امکان که تولید پایه اساسی نظم اجتماعی باشد، را مورد بررسی قرار می‌دهد.(۱) استدلال وی این است که اشیاء مصرفی در برقرار نمودن شیوه دسته‌بندی و ساختار بخشیدن به رفتار تأثیر دارند. آگهی‌های تبلیغاتی به فرآورده‌ها از راه نمادها به گونه‌ای نظم می‌بخشند که آنها را از دیگر فرآورده‌ها متمایز می‌نماید و در نتیجه آن، یک شیء در یک مجموعه قرار می‌گیرد. شیء از راه انتقال معنی خود به هنگام مصرف، بر فرد مصرف‌کننده تأثیر می‌گذارد. از این راه یک بازی بالقوه پایان‌ناپذیر از نشانه‌ها پایه‌گذاری می‌شود که به اجتماع نظم می‌بخشد و در فرد احساس نوعی آزادی خیالی بر می‌انگیزد.

او در دیگر اثر خود به نام *جامعه مصرف‌کننده*[2] (در سال ۱۹۷۰)، و هنگامی که هنوز مارکسیست بود، همچنان دیدگاه خود را در مورد اینکه اشیاء مصرفی مجموعه‌ای از نشانه‌های ایجادکننده تمایز در مردم هستند، پی می‌گیرد و گسترش می‌بخشد.(۲) از این زاویه دید اشیاء مصرفی نه به عنوان پاسخ به یک نیاز یا مشکل مشخص بلکه به عنوان شبکه‌ای از دال‌های شناور هستند که در برانگیختن خواهش‌ها توانایی نامحدود دارند.

سپس حرکتی به سوی فاصله گرفتن از تلقی صرفاً فایده انگارانه و قایل بودن به ارزش مصرفی و معاوضه‌ای برای اجناس به منظور پاسخ‌گویی به مجموعه‌ای ثابت از نیازهای انسان شکل گرفت. بودریار نقش مهمی در این زمینه به ویژه نظریه‌پردازی در مورد مفهوم نشانه‌ای کالا ایفا نمود. وی استدلال می‌کند اینکه کالا از نگاه سوسور نشانه است، معنی آن بسته به جایگاهش در نظام معنی‌بخش‌های خود اطلاق، به طور دلخواه تعیین می‌شود. از این‌رو مصرف را نباید به عنوان مصرف ارزش‌های مصرفی بلکه اساساً بایستی به عنوان مصرف نشانه‌ها در نظر گرفت.

به باور بودریار هر فرد از راه اشیا جایگاه خود را در نظم اجتماعی جستجو می‌کند. از این‌رو کار ویژه کالاها تنها برآوردن نیازهای فرد نیست بلکه بین فرد و نظم اجتماعی نیز

1- The System of Object

2- Consumer Society

ارتباط برقرار می‌کنند. در این راستا مصرف فقط نقطه پایان زنجیره اقتصادی که از تولید آغاز می‌شود نیست بلکه هم به عنوان نظام معاوضه و هم به مثابه یک زبان عمل می‌کند که در آن کالاها به عنوان ابزارهایی برای اندیشیدن در یک نظام نمادشناسی مطرح هستند و مانند زبان‌های گفتاری از نظر وجودی بر فرد تقدم زمانی دارند. بودریار فرد را خود مهارکننده نمی‌داند بلکه تنها به راه‌های بهره‌گیری از نظام اجتماعی به ویژه از راه زبان، کالاها و خویشاوندی قایل است که مردم را از راه‌های گوناگون به نظام اجتماعی مرتبط می‌سازند و احساس فرد را رقم می‌زنند.

خرده‌گیری‌های بودریار نسبت به مارکس در دیگر اثر وی با عنوان *تولید آیینه‌ای*[1] (در سال ۱۹۷۰) آورده شده است.[۳] این کتاب حاکی از گرایش وی به فاصله گرفتن از تقلیل‌گرایی اقتصادی مورد ادعای مارکس و طرح ادعای ناتوانی نظریه مارکسیسم در مفهوم‌سازی از زبان، نشانه‌ها و ارتباط بود. یکایک دیدگاه‌های بنیادین مارکس (مفهوم نیروی کار، دیالکتیک، نظریه شیوه تولید، خرده‌گیری از سرمایه) به عنوان بازتابی آینه‌وار از جامعه سرمایه داری عنوان گردید. در این کتاب مارکسیسم نه در جایگاه منتقد سرمایه‌داری، بلکه بالاترین شکل توجیه‌کننده آن قلمداد می‌شود. بودریار در کار نخستین خود بر مفهوم مبادله نمادین در مخالفت با مصرف، تولید و دیگر ارزش‌های جامعه بورژوازی تأکید می‌نماید. بودریار مبادله نمادین را از اندیشه مارسل ماوس[2] و جورج بتای[3] به عاریت گرفته که گونه‌ای آنتی‌تز در برابر فعالیت تولیدی به حساب می‌آید و فراتر از مبادله، مصرف، ارزش و برابری است. این مفهوم مرتبط با جشن، ولخرجی، مجلس انس (توزیع عمومی کالاها که طی آن صاحب یک مجلس انس بر پایه داشتن قدرت برای واگذاری به دیگران، ادعای این جایگاه را می‌نماید)، و گونه‌ای کنش متقابل است که بیرون از جامعه مدرن غربی است و همچون مرگ همواره به آن در رفت و آمد است.

1- The Mirror Production
2- Marcel Mauss
3- Georges Bataille

هم‌زمان با عرصه سیاست در دهه ۱۹۶۰، رادیکالیزم بودریار نیز به همین ترتیب فروکش نمود: چرا که اقتصاد سیاسی دیگر پایه تعیین‌کننده اجتماعی یا حتی یک واقعیت ساختاری که پدیده‌های دیگر در آن مورد تفسیر و توضیح قرار گیرند، نبود. از این‌رو وی از جایگاه یک تندرو چپ‌گرا، به تدریج به سوی گرایش پسا ساختاری راست‌گرا و پسامدرن روی آورد.

نظریه‌هایی چون مارکسیسم، روان‌کاوی و ساختارگرایی اینک از جانب او به چالش گرفته می‌شدند.[۴] اثر وی با عنوان **فریفتگی** (در سال ۱۹۷۸) در مورد این گونه نظریه‌ها است که ساختار یا جوهره نهفته چیزها را بر جلوه بیرونی آنها برتری می‌بخشند. از نگاه بودریار این نظریه‌ها همگی استراتژی‌های تفسیری و مدل‌های ژرف‌نگر و برگرفته از نگرش خردگرایی هستند. از این‌رو بودریار خرده‌گیری تیجه نسبت به «حقیقت» را ارج می‌نهد و در راه یافتن مدلی برای ایفای نقش در سطح بیرونی بر می‌آید و نظریه‌هایی را که درصدد فراتر رفتن از جلوه آشکار و راهیابی به درون و نهان هستند به چالش می‌کشد.

از مدرنیسم تا پسامدرنیسم

بودریار اندیشه خود را بر چارچوبه تاریخی گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم بنا می‌نهد. وی جهان را بر گرفته از مدل‌ها یا صورت‌های خیالی عنوان می‌کند که جز در خودشان هیچ ما به ازای دیگر یا زمینه‌ای در واقعیت ندارند. نخستین شکل نظم در مورد صورت‌های خیالی را می‌توان «مدرنیسم آغازی»، مرحله دوم آن را «مدرنیسم» و مرحله سوم را «پسامدرنیسم» نامید (البته این صورت‌بندی‌ها را نباید به عنوان تاریخی عالمگیر مورد نظر قرار داد).

مدرنیسم آغازین، آغاز این دوره زمانی در رنسانس و انجام آن آغاز انقلاب صنعتی بود. پیش از رنسانس در جامعه فئودالی، کارویژه چیزها دو پهلو و مبهم نبود. جایگاه هر کس در فضای اجتماعی خاصی معین شده و جابه‌جایی در بین طبقه‌های اجتماعی ناممکن بود. قرار گرفتن بی‌چون و چرای هر فرد در یک فضای اجتماعی ویژه، شفافیت

کامل و آشکار را ضمانت می‌کرد. سلسله‌مراتبی درنده‌خویانه از بی‌نظمی جلوگیری می‌کرد و هر گونه بی‌نظمی و اختلال در نشانه‌ها با تنبیه روبرو می‌شد. با پدیدار شدن بورژوازی، نظم کاستی (طبقاتی) فرو ریخت.

مدرنیسم، ظهور انقلاب صنعتی به دومین مرحله از نظم در صورت خیالی انجامید. مدرنیسم عصر بورژوازی، و برتری تولید صنعتی بود. در ادامه و پس از انقلاب تکنولوژیک، باز تولید اجتماعی به عنوان اصل سازمان‌دهنده اجتماع جایگزین تولید شد. در این دوره زمانی جلوه مسلط و برتر صورت‌بندی نخست، تئاتر و فرشته گچی با عکاسی و سینما جایگزین شدند.(۵)

پسامدرنیسم، اینک ما در سومین مرحله از نظم در صورت خیالی و مدل‌ها هستیم؛ در نظام کنونی که پس از جنگ جهانی دوم شکل گرفت پایه نظری قدرت از اقتصاد سیاسی مارکسیستی به نمادشناسی ساختارگرایانه انتقال یافت. پدیده‌هایی چون تبلیغات، رسانه‌ها و شبکه ارتباطی که مارکس بخش غیرجوهری سرمایه می‌نامید به سپهری اساسی تبدیل شدند.

ارزش مصرفی کالاها و الزام‌های تولید با مدل‌ها، رمزها، تمثال‌ها، جلوه‌ها و فراواقعیتی به نام «وانمایی»[1] جایگزین شده‌اند. در رسانه‌ها و جامعه مصرفی مردم در بازی نگاره‌ها و صورت‌های خیالی گرفتار آمده‌اند که کمترین ارتباطی با واقعیت خارجی ندارند. در واقع ما در جهانی از صورت‌های خیالی زندگی می‌کنیم که به جای تجربه مستقیم و شناخت مصداق یا مدلول یک رویداد، نگاره‌ها یا معنی‌دهنده‌ها به جای آن می‌نشینند.

گرایش جهان پسامدرن تازه این است که از هر چیز یک صورت خیالی بسازد. منظور بودریار، جهانی است که در آن هر چه ما داریم وانموده یا شبیه‌سازی‌شده‌هایی هستند، که نه واقعیت خارجی برای آنها وجود دارد و نه نسخه اصلی که از روی آن بتوان تکثیر نمود. دیگر قلمرو «واقعی» در برابر «تقلیدی» یا «بدل» معنای خود را باخته است و آنچه

1- simulation

وجود دارد تنها سطحی است که وانموده‌ها در آن مجال بروز می‌یابند.(۶)

رسانه‌ها و توده مردم

به نظر بودریار رسانه‌های گروهی نشانگر عصر نوینی هستند که در آن شیوه‌های قدیمی تولید و مصرف جای خود را به دنیای تازه ارتباطات داده‌اند. این دنیای نوین بی‌شباهت به نمونه کهن خویش نیست که (با جاه‌طلبی پُر کوشش و کشمکش فرزند در برابر طایفه همراه بود)، بر پیوستگی، بازخورد و فضای میانجی استوار است و فرایندهای آن خود شیفته و مستلزم تغییر مستمر سطح ظاهری هستند.

بودریار می‌افزاید که امروزه دیگر صحنه و آینه (بازتاب‌دهنده) وجود ندارند و به جای آنها صفحه و شبکه قرار گرفته‌اند. دوره زمانی تولید و مصرف جای خود را به عصر پیوستگی‌ها و بازخورد داده است. در واقع در وجد و خلسه ناشی از ارتباط زندگی می‌کنیم.(۷) این گونه نشو و نما زشت و وقیح است. تبلیغات با تهاجم خود همه چیز را مسخر نموده و فضای عمومی ناپدید شده است. هم‌زمان با از دست رفتن فضای عمومی به نحوی ظریف، محدوده خصوصی نیز از بین می‌رود. دیگر چیزی به عنوان تماشایی یا (در نقطه مقابل آن) پوشیده وجود ندارد. زمانی تفاوت مشخص بین بیرونی و درونی وجود داشت اما اینک این تقابل به نحوی وقیحانه محو گردیده و خصوصی‌ترین فرایندهای زندگانی ما زمینه خوراک مجازی برای رسانه‌ها شده است.

عملکردهای رسانه‌ای، درک ما از فضا و زمان را بازسازی نموده‌اند. واقعیت دیگر نه در نتیجه تماس ما با جهان خارج بلکه چیزی است که صفحه تلویزیون به ما عرضه می‌کند: تلویزیون به جهان تبدیل شده و در زندگی ما رسوخ کرده و زندگی ما نیز در تلویزیون تحلیل رفته است. افسانه تبدیل به واقع و واقعیت افسانه‌ای شده است. وانمایی یا همانندسازی جای تولید را گرفته است.

بین دیدگاه‌های مارشال مک لوهان و آنچه که بعدها بودریار نوشت، همانندی‌های جالبی وجود دارد. بودریار بر این باور است که حق با ملک لوهان بود که می‌گفت: رسانه (یا میانجی ارتباط)، خود پیام است یعنی اینکه اهمیت نه در محتوا بلکه در شیوه

رساندن آن است.[۸] دیدگاه بدبینانه بودریار حاکی از آن است که کارویژه تلویزیون و رسانه‌های گروهی مانع شدن از ابراز پاسخ، محروم کردن افراد، قرار دادن آنها در جهانی از صورت‌های خیالی است به گونه‌ای که تمیز نمایش از واقعیت ناممکن شود.

بودریار می‌گوید که ما در جهانی هستیم که اطلاعات در آن هر چه بیشتر باشد معنی در آن کمتر است. به باور وی تنها راه ممکن برای پایداری در جامعه امروزی گرفتار انباشت اطلاعات، نپذیرفتن مقصود آنها است.[۹] ما در هر لحظه از زندگی خود با نگاره‌های سرشار از اطلاعات بمباران می‌شویم، از این‌رو تنها راه روبرو شدن و ایستادگی ما در برابر قدرت اطلاعات که بر زندگی ما سیطره می‌یابد، تلقی از نگاره‌ها تنها به عنوان معنی‌دهنده یا سطح‌های ظاهری و رد کردن معنی با مصداق‌های آنها است.

در مورد اخبار تلویزیون تنها چیزی که به بیننده نشان داده می‌شود، جا به جا نمودن نگاره‌های ظاهری و معنی‌دهنده‌ها به جای یکدیگر است. اخبار اختلاطی از نگاره‌های جداگانه است که هر یک دیگری را تکثیر و گزارش می‌کند و هر نگاره یک صورت خیالی است ـ یک کپی کامل که نسخه اصل ندارد. اخبار به این شکل نمایی از نماهای دیگر است که آخرین آنها یک فراواقعیت است. این اخبار گونه‌ای انگاره پسامدرنیستی نسبت به تاریخی‌گری دارد و گذشته به عنوان انباشتی از نگاره‌ها برای به کارگیری دوباره و اتفاقی تلقی می‌شود و همه چیز به زمان حال فرو می‌افتد. تجربه پسامدرن گونه‌ای ایجاد انطباق است که گذشته را برای دستیابی به نگاره‌های آن غارت می‌کند و در عین بهره‌گیری از این نمادها، تاریخی‌گری آنها را انکار می‌کند و از آنها یک اکنون جاودانه می‌سازد.

در مورد مفهوم به کار گرفته شده به عنوان فراواقعیت باید پرسید معنی آن چیست؟ فراواقعیت شرایط تازه‌ای است که در آن میان واقعیت و گمان، بین واقعیت به عنوان چیزی که هست و آنچه که باید باشد، تنش دیرین فروکش می‌کند. در جهان مورد نظر بودریار هر چیزی فراتر از حد خود است و تبدیل به یک «ماوراء»[1] می‌شود. ماورا بودن

1- hyper

نه به معنی کنار زدن یا برتری یافتن بر مخالف‌های دیرین بلکه گداختن و فسخ نمودن آن است. زمانی که مرز بین واقعیت و خیال رنگ می‌بازد، واقعیت دیگر مانعی را پیش روی خود ندیده و ضرورتی برای توجیه خویش نمی‌بیند. اینک «چیزی بیش از واقعیت» و تنها موجودیت ممکن است.

چه رابطه‌ای بین رسانه‌ها و توده‌های مردم وجود دارد؟ بدون رسانه‌ها، توده‌هایی وجود نخواهند داشت و بدون توده‌ها، رسانه‌های گروهی وجود ندراند. باید دانست که فرمول مورد نظر بودریار در مورد توده‌ها فراتر از نظریه «جامعه توده‌ای» است که توده‌ها را به عنوان نابودگر فرهنگ اصیل بورژوازی، تقبیح می‌کند، و همچنین مکتب فرانکفورت که توده‌ها را تحمیق شده «فرهنگ صنعتی» سرمایه داری می‌داند.

بودریار در اثر خود به نام تأثیر بیوبورگ[1] (در سال ۱۹۸۲) یک مرکز هنری را نمونه کوچک شده از نظام کنونی ما می‌انگارد.(۱۰) در شیوه اندیشه انتقادی سنتی آثار هنری، موزه‌ها، مراکز هنری (چون مرکز پمپیدو، بیوبورگ و پاریس) ابزارهایی هستند که بورژوازی از راه آنها به تحمیق و تخدیر توده‌ها مبادرت می‌ورزد، یا در پیروی از شیوه‌های فرهنگ نخبه‌گرا، آثار هنری توده‌ها را به سطح فرهنگی بالاتر ارتقا داده و خودآگاهی انتقادی را طلب می‌نماید. اما از نگاه بودریار موضوع به گونه‌ای دیگر است. زمانی که مردم وارد بیوبورگ می‌شوند، با فرهنگ رسمی وفق نمی‌یابند، بلکه به سرپیچی و نابود ساختن اسطوره آن نظام بر می‌آیند. آن مدل‌ها را وانمایی می‌کنند و آنها را به بازی می‌گیرند. زیرا آنها مفهوم اشیاء فرهنگی را مستفاد نساخته نمی‌کنند معنایی جز وانمایی ندارند.

در نوشتار دیگری با عنوان «توده‌ها: انفجار درونی اجتماع در رسانه‌ها»، بودریار سر فصل پاره‌ای دیگر از زمینه‌های اساسی آثار خود در دهه ۱۹۸۰ را مرور می‌کند. یکم، رسانه‌ها دنیایی از وانمایی‌ها را به وجود می‌آورند که از خرده‌گرایی انتقادی مصون است.(۱۱) دوم، رسانه‌ها تزاید اطلاعات را به شیوه‌ای بازنمایی می‌کنند که مخاطبان از

1- The Beaubourg Effect

امکان پاسخ‌گویی محروم می‌شوند. سوم، این واقعیت وانمایی شده ما به ازاء پایه و منبعی ندارد، و بیرون از منطق بازنمایی فعالیت می‌کند. با وجود این توده‌های مردم با استراتژی سکوت و انفعال راهی را برای برانداختن آن یافته‌اند. آنها با حذف وانمایی‌های رسانه‌ای و خودداری از پاسخ‌گویی، این برنامه را از بین می‌برند.

در نوشته‌های بودریار، توده‌ها، اکثریت خاموش، کالاها، تلویزیون، ورزش، سیاست، تولید انبوه وانمایی‌ها را به گونه‌ای منفعلانه مورد بهره برداری قرار می‌دهند که طی آن سیاست‌های سنتی و کشمکش طبقاتی منسوخ می‌شود. عصر کنونی مربوط به فرهنگ مصرف‌کننده و به نظر بودریار فرهنگی پسامدرن است: که در آن تمایز و سلسله‌مراتب فروریخته، چندفرهنگی مورد پذیرش قرار می‌گیرد؛ جلوه‌گری، مردم‌پسند و متفاوت بودن تقدیس می‌شود.

پیش از پایان این قسمت و پرداختن به برخی از منتقدان آثار بودریار، نخست می‌بایست اشاره‌ای گذرا به کار نویسنده کانادایی آرتور کروکر نماییم که در کنار بودریار به عنوان یکی از طرفداران برجسته پسامدرنیسم رادیکال است. کتاب او با عنوان *چشم‌انداز پسامدرن* تلاشی است برای اینکه از راه‌های گوناگون بودریار فراتر برود.[۱۲] او بر این باور است که یک گسست شدید بین مدرنیته و پسامدرنیته وجود دارد، و مارکسیسم را باید به عنوان عتیقه عصر منسوخ شده مدرنیسم به کناری نهاد. پروژه روشنگری آزادی‌طلب بشری لغو شده است. اینک ما در عصر انفجار درونی ناشی از فروپاشیدن تفاوت‌ها، تمایزها و سلسله‌مراتب پیشین زندگی می‌کنیم. یک سیر تکاملی از جایگزینی مصداق‌های ایستا با «نشانه‌های شناور» در جریان است.

نظم کهن عصر مدرن که ریشه در تولید صنعتی، مبادله چیزها، روابط نیروهای فیزیکی، و ارتباط مستقیم داشت، با نظم نوین پسامدرن مربوطه به رسانه‌ها، اطلاعات، ارتباطات و نشانه‌ها جایگزین شده است. اصل مسلم پسامدرنیسم نه تولید بلکه simiurgy یا تکثیر نشانه‌های بازخواست‌کننده یا تحول اندازه‌ای است که به سوی یک طلوع کیفیتی روان است. کروکر با بهره گرفتن از مفاهیم عمده بودریار (انفجار درونی، semiurgy وانمایی و فراواقعیت) می‌گوید که موضوع، معنی، حقیقت، طبیعت، اجتماع،

قدرت، همگی در جریان دگرگونی جامعه صنعتی کالامدار به جامعه فراصنعتی گریزان از رسانه‌ها، منسوخ شده‌اند.

برخی خرده‌گیری‌ها نسبت به بودریار

می‌توان خرده‌گیری‌های زیر را نسبت به کارهای بودریار به عمل آورد. به نظر می‌رسد که وی نوعی دلتنگی محافظه‌کارانه برای ارتباطات رو در رو، و برتری یافتن آن بر دیگر گونه‌های ارتباطات، احساس می‌کند. او علاقه دارد که شیوه‌های ناهمسان ارتباطات، خود را با نمود دلخواه وی هماهنگ سازند، اما از توجه به گوناگونی میان رسانه‌ها کوتاهی می‌کند. نظریه بودریار به گونه‌ای جبرگرایی تکنولوژیک یا نمادشناسی نزدیک است. وی رسانه‌ها را از نظام اجتماعی منتزع می‌کند و از این واقعیت که رسانه‌ها در جامعه معاصر زمینه‌ای پُررقابت و عرصه‌ای پرکشمکش هستند که در آن تنش‌های اجتماعی حل و فصل می‌شوند، غافل می‌ماند. در جهان مورد نظر بودریار نسبت به پروژه یا طرحی برگزیده و توجیه‌پذیر که با هدف قرار دادن آن جامعه را به تقلا آورد، دل‌مشغولی وجود ندارد.

سخت‌ترین انتقادها نسبت به دیدگاه‌های بودریار در مورد حقیقت و ناراستی را کریستوفر نوریس[1] به عمل آورده است.(۱۳) او می‌گوید که بودریار از اندیشه معاصر فرانسوی به ویژه پساساختارگرایی، تأثیری ژرف پذیرفته است. پساساختارگرایی این عقیده را ترویج نموده است که «واقعیت» پدیده‌ای صرفاً برهانی و استدلالی است و فرآورده دستورالعمل‌ها، کنوانسیون‌ها، بازی‌های زبانی یا نظام‌های معنی‌بخش گوناگون است، عواملی که تنها وسیله تفسیر اجتماعی ـ فرهنگی تجربه را فراهم می‌آورند. از نگاه بودریار و برخی دیگر از پسامدرنیست‌ها هیچ جذابیتی فراتر از ساختارهایی برای بازنمایی، یا گفتمان‌هایی که تعیین‌کننده شناخت یا حقیقت در درون یک چارچوبه تفسیری هستند، وجود ندارد.

1- Christopher Norris

این بخشی از جریان گسترده به سوی گونه‌های اندیشه نسبی‌گرایانه در موضوع‌های داوری تاریخی، سیاسی و اخلاقی است. بودریار اینک بر این نظر است که در نهایت بین شیوه افسانه‌ای یا دیگر نحوه‌های حقیقت‌گویی یک گفتمان تفاوتی وجود ندارد؛ چراکه حقیقت و نادرستی کاملاً از یکدیگر تمایزناپذیر هستند. حقیقت و خرده‌گیری مفاهیمی هستند که به طور چاره‌ناپذیر از چشم افتاده‌اند. بودریار دفاع از ادعاهای حقیقت‌گویی در فلسفه یا نظریه انتقادی را رد می‌کند و آن را یک دست‌بازی مذبوحانه به عادت‌های اندیشه در عصر روشنگری، می‌داند. از نگاه نوریس نتیجه اندیشه پسامدرن در گام نخست از میان برداشتن تمایز معرفت‌شناسانه بین حقیقت و کذب و در گام بعدی فراتر بردن موضوع‌های اخلاقی از دسترس بحث و استدلال مسئولانه است. دیدگاه بودریار به نوعی پوچ‌انگاری اخلاقی و سیاسی منتهی می‌شود.(۱۴)

برخی رویه‌های فرهنگی عصر پسامدرن

شیوه گفتمانی و شیوه مجازی و تشبیهی

با توجه به پرداختی گذرا به محورهای عمده بودریار، اینک می‌خواهیم به بررسی برخی عادت‌های فرهنگی پسامدرن بپردازیم. بسیاری از اندیشمندان اجتماعی بر این باور هستند که فرهنگ مدرنیستم عمدتاً به شیوه استدلالی معنی‌بخش می‌شد، در حالی که شیوه معنی‌بخشی پسامدرن اساساً مجازی و تشبیهی است. شیوه استدلالی، کلام یا واژگان را بر انگاره‌ها اولویت می‌دهد و در واقع حساسیت بیشتر آن بر خود است تا فراخود (یا نهاد). تشخیص‌ناپذیری شیوه دیداری و نه نوشتاری و ادبی نگرش‌های خردگرایانه یا «تعلیمی» را مورد تردید قرار می‌دهد؛ در یک متن فرهنگی به معنی نمی‌پردازد بلکه به چگونگی «عملکرد» آن توجه دارد.

هنگامی که لیوتار به شیوه استدلالی و برهانی اشاره می‌کند منظور وی فرایند ثانویه مورد نظر فروید و عملکرد خود بر پایه اصل واقعیت است.(۱۵) شیوه تشبیهی یا مجازی در نقطه مقابل فرایند آغازین ناخودآگاه است که بر پایه اصل لذت به منصه عمل در

می‌آید. شیوه تشبیهی با گسترش یافتن فرایند اولیه به حوزه قلمرو فرهنگ مرتبط است.

لیوتار بر وجود دو گونه اقتصاد جایگزین با یکدیگر بر پایه میل و خواهش تأکید می‌ورزد. در اولی، یعنی شیوه استدلالی، فرایند ثانویه به دورن فرایند اولیه هجوم می‌برد. لیوتار به عنوان مثال شیوه گفتار درمانی فروید را به خودی خود ارتقابخش به اقتصاد استدلالی برخاسته از میل و خواهش افراد از راه کوچاندن ناخودآگاه به وسیله گفتمان و نگون ساختن فرایند اولیه از راه زبان و انتقال، می‌داند. لیوتار آشکارا اقتصاد تشبیهی و مجازی برخاسته از میل و خواهش (شیوه معنی بخشیدن انگاره‌ای به ناخودآگاه) را ترجیح می‌دهد؛ وی خواهان تشخیص‌پذیری، فرهنگ و سیاستی است که در آن فرایند اولیه به طور انفجاری به فرایندی ثانویه تبدیل می‌شود.

لیوتار مفهوم کوچانده شدن فرایند ثانویه به وسیله فرایند اولیه در زمینه هنر و روانکاوی را همراهی می‌کند. وی آن برداشت از روان را رد می‌کند که در سطوحی از سلسله‌مراتب نامنعطف پیش روی فرد قرار می‌گیرند و در آن میل و خواهش دیگر جوهره‌ی اساسی نیست، بلکه میل و خواهش در سطح عادت‌های اجتماعی و فرهنگی حضور دارد.

اینک می‌توانیم به آزمون چند عادت فرهنگی تشبیهی چون: معماری، نقاشی، تلویزیون، ویدئو و فیلم بپردازیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

معماری

مدرنیسم در معماری از آموزه Bauhaus که در سال ۱۹۱۹ در آلمان پایه‌گذاری شد، آغاز نمود. اندیشه‌های مدرنیسم در کار و نوشته‌های Walter Gropius، Le Corbusier و Mies Van der Rohe تجلی می‌یافت. با وجود تفاوت‌هایی بین آنها، کار این سه معمار همانندی‌های بسیاری داشت. باور آنها این بود که معماری باید نوپردازی شود؛ و از مصالح و شیوه‌های نوین در ساخت بهره گرفته شود. خط، فضا، و شکل بایستی به جوهره‌های خود فروکاسته شوند. تأکید آنها بر وحدت و کارکرد خودبسنده ساختمان‌ها و لزوم اینکه نمای بیرون و درون آنها نتیجه یکدیگر باشند، بود. باور این معماران بر خرد

بود و معماری می‌بایست جلوه آشکار یک وحدت تازه بین هنر، علم و صنعت می‌بود.

معماری مدرن نشانه مسلط نوگرایی شد. تا دهه ۱۹۵۰ در کشورهای صنعتی همه با شکل‌های ساده، شیشه و صندوق‌های فولادی، یا سبک بین‌المللی Mies Van der Rohe و پیروان او آشنا بودند. ویژگی مشخصه این شیوه سادگی در فرم و خودکفا بودن آن بود. ساختمان مدرنیست به هیچ‌چیز بیرون از وجود خودش جز بیان و اشاره دلالت نمی‌کند.

ساختمان پسامدرن بسیار متفاوت است، چارلز ینکز[1] یکی از بانفوذترین هواداران معماری پسامدرن نگرشی نمادشناسانه از روش عملکرد معماری دارد که از نظریه‌های سوسور در مورد زبان ریشه می‌گیرند.(۱۶) نخست استدلال می‌کند که زبان معماری به گونه‌ای که معماران مدرنیست می‌انگارند زبانی از سنخ الگوهای اولیه یا مسلم نیست. بلکه به معنای عناصر ساختاری آن از روابط بین همانندی‌ها و تضادها با دیگر عناصر، اخذ می‌شود. دوم اینکه ینکز می‌گوید رمزهای به کار رفته برای فهم یا تفسیر فرم‌های تجریدی معماری، ثابت و تغییرناپذیر نیستند زیرا همواره از زمینه‌ای چندگانه بر می‌خیزند و آنها را بازتاب می‌دهند؛ زمینه‌هایی که هر کار معماری در آن تجربه و قرائت می‌شود.

پس تفاوت‌های اصلی میان معماری مدرنیستی و پسامدرن چیست؟ در حالی که معماران مدرنیست بر وحدت قطعی و مسلم قصد و اجرا در یک ساختمان تأکید می‌ورزند، معماران پسامدرن در صدد کشف ناسازگاری‌های سبک، فرم و ترکیب بر می‌آیند. معمارانی چون رابرت ونتوری[2] به پیچیدگی و ناسازگاری علاقه دارند و به نمایش گذاردن تفاوت‌های معماری را ارج می‌نهند. دوم اینکه معماران مدرن بخش‌های تزئینی، زائد و غیرجوهری را مردود می‌دانند؛ در حالی که معماران پسامدرن بسیار مجذوب پیرایش هستند. سوم اینکه ونتوری به جای شهری متحدالشکل و بنا شده بر پایه اصول سازگار با هم (به عنوان مثال کار لوکوربوزیه[3] در چندیگار پنجاب)، معماران را

1- Charles Jencks
2- Robert Venturi
3- Le Corbusier

به آموختن از پراکندگی شهری در لاس وگاس فرا می‌خواند.(۱۷) در این نگرش عناصر ناسازگار در کنار یکدیگر قرار گرفته و در مجاورت با هم عمل می‌کنند.

معماری مدرنیست، کارکردگرا و غیرشخصی است و با نگرش ابزار فردیت حماسی پیوستگی دارد. در مقابل، پسامدرنیست‌ها خواهان معماری‌ای هستند که به زمینه‌های مربوط به خودش بیشتر پاسخ‌گو باشد و از نظر سبک نسبی باشد. ساختمان‌های پسامدرن در بسیاری از سبک‌ها بنا می‌شوند، در آنها احیاگری آشکار وجود دارد؛ مثال مشهوری از آن را می‌توان در موزه پاول گتی [1] در مالی‌بو کالیفرنیا دید که بازآفرینی دقیقی از ویلای پاپیری [2] در هرکولانیم است. دیگر ساختمان‌های پسامدرن بر پایه تفاوت کلی رمزها، معاصر یا قدیمی بودن، کارکردی یا تزیینی، شخصی یا عمومی بودن و هماهنگی آنها استوار هستند. برخی منتقدان خواهان ایستادگی در برابر کنار زدن تفاوت‌های فرهنگی و یکسان‌سازی آنها در قالب نوعی زبان معماری جهان‌گستر هستند. از این‌رو آنها از ظهور منطقه‌گرایی‌های بومی در درون و در برابر ساختمان‌های مدرن پشتیبانی می‌کنند.(۱۸)

در پاره‌ای از ساختمان‌های امروزی، مانند ساختمان بیمه لویدز در لندن و بیوبورگ، مرکز پمپیدو در پاریس، همه لوله‌کشی‌ها در بیرون واقع شده‌اند. چیزی که ما را به یاد پارادوکس درون / برون دریدا می‌اندازد که درون «ناب» بایستی از بیرون که مازاد، اضافی و ناپاک است، محفوظ بماند. اما مرکز پمپیدو مدرنیستی یا پسامدرن است؟ پنکز بر این باور است که (خاستگاه این مرکز) در دوره «مدرن متأخر» است و می‌توان گفت در آن تعهدی نسبت به ایده‌آل‌های کارکردی بودن صرفاً مدرنیستی وجود ندارد. اما آیا کسی بی‌تردید می‌تواند بگوید لوله‌ها و مجراها نشانه‌های کارکردی بودن هستند؟ بررسی این مثال نشان می‌دهد که تعیین تفاوت‌ها بین مدرنیسم و پسامدرنیسم کار آسانی نیست.

می‌توان مثال دیگری عنوان نمود. جیمسون با توجه به یک ساختمان پسامدرن که

1- Paul Getty 2- Papyri

بنای آن به وسیله فرانک گری[1] در شهر مونیکای کالیفرنیا ساخته (تجدید ساخت) شده، نکته‌های جالبی را بیان می‌کند.(۱۹) معمار این بنا یک خانه قدیمی را خرید و دیوار بلند چین‌دار فلزی هم دور آن کشید. در فضای بین خانه قدیمی و دیوار، فضای شیشه‌ای برای زندگی به وجود آورد. در این حالت، خانه قدیمی از بیرون کاملاً دست‌نخورده ماند و می‌توان از میان فضای بنای نوساز به آن نگریست، گویا پوسته تازه‌ای روی آن کشیده شده است. خانه قدیمی کانون، و بنای تازه روکش آن شده است. اصطلاح به کار گرفته شده از سوی خود معمار ساختمان به عنوان «پوشاندن» به خودی خود گویای وجود متن و زمینه است؛ فضای پوشیده شده را می‌توان به عنوان پوشاننده هم تلقی نمود و پوشانده هم به نوبه خود می‌تواند پوشیده شده در نظر گرفته شود.

در نتیجه بنای یاد شده مرکب از پوسته چین‌دار فلزی است که دور یک خانه زیبای سبک دهه ۱۹۲۰ را گرفته به گونه‌ای که می‌تواند فضاهای تازه به وجود آورد. قسمت‌های تازه ایجادشده بین خانه قدیمی و سطح پوشاننده، عمدتاً شیشه‌ای هستند و از این‌رو در معرض دید قرار می‌گیرند و از جایی که پیش از این بیرون به حساب می‌آمد، تمایزی ندارند. در بخش‌های شیشه‌ای خطوط چشم‌انداز متضاد بسیاری به نقطه‌های محوشونده ختم می‌شوند. طرح‌های چشم‌اندازی تحریف‌شده گری و بهره‌گیری اغواکننده از بخش‌های تشکیل‌دهنده چارچوب، ما را به امکان‌ناپذیری‌های پارادوکس روبه‌رو می‌کند.

برخی از نمودهای ابرفضای پسامدرن (بنا به تعبیر جیمسون) به این ترتیب هستند: محو شدن تقسیم‌بندی‌های درون / برون؛ ابهام و نبودن جهت‌گیری‌های فضایی و فاصله‌ای؛ سردرگمی محیطی به گونه‌ای که چیزها و افراد دیگر جایگاه خود را ندارند.

هنگامی‌که از پله‌های از مد اُفتاده در خانه قدیمی بالا می‌روی به یک در از مد اُفتاده می‌رسی که از راه آن می‌توانی به اتاقی با همین سبک وارد شوی. این در، یک ابزار برای سفر در عرصه زمان است؛ هنگامی‌که آن را می‌بندی در اتاقی قدیمی هستی که

1- Frank Gehry

پوشیدگی لازم، جلوه‌گری و پرده‌های پارچه‌ای گلدار خود را هم دارد. جیمسون می‌گوید سفر زمانی در این‌جا نوعی احاله گمراه‌کننده است زیرا اتاق مورد بحث به هیچ روی بازسازی گذشته نیست، و این فضای محصور در زمان حال ما است و نسخه برابر با اصل فضای واقعی زندگی در دیگر خانه‌های همین خیابان است. در عین حال یک واقعیت جاری است که از راه فرایند پوشاندن یا اقتباس به یک صورت خیالی بدل شده است.

گری فضای تازه‌ای نیز آفریده است، فضایی که هم نو و کهنه هم درون و برون را در بر می‌گیرد. جیمسون ادامه می‌دهد که فضای معماری نحوه اندیشیدن و شیوه‌ای از ابراز فلسفه است. ما در میان شبکه‌های پیچیده عالم‌گیر گرفتار آمده‌ایم و راهی برای اندیشیدن نسبت به آنها هم نداریم. وی دو نمود یا جلوه را در مورد آمریکای معاصر مورد توجه قرار می‌دهد: دیوار فلزی چین‌خورده وجه پنجل یا جهان‌سومی زندگی آمریکایی امروز است که بر ایجاد فقر و بیچارگی، مردم بی‌کار، بی سر و سامان و زنبیل به دست دلالت می‌کند و وجه دیگر روی پسامدرن ایالات متحده است که دربردارنده دستاوردهای شگرف علمی و تکنولوژیک، ثروت معنوی و قدر واقعی و چیزهایی است که بسیاری از ما هیچ‌گاه نخواهیم دانست. اینها دو جلوه پادگزاره‌ای (یا متناقض) و وفاق‌ناپذیر از آمریکای امروز هستند. خانه گری راهی برای مکاشفه این مشکل است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنر

کلمنت گرینبرگ[1]، هنرمند نظریه‌پرداز آمریکایی اغلب به دلیل اینکه مدرنیسم را با نافذترین شکل برخورداری از مشروعیت در هنر راه داده است، شهرت می‌یابد. نظریه اصلی او این است که هرچند نقاشی در سده نوزدهم در زیر سلطه دیگر هنرها به ویژه ادبیات قرار داشت، نقاشی سده بیست خود در راه بازیابی ویژگی و تناسب خاص لازم برای هنر، گام به پیش نهاد. به نظر گرینبرگ ویژگی اساسی نقاشی بی‌شباهت به دیگر هنرها، این است که رنگ‌آمیزی بر روی فضایی مسطح و دوبُعدی شکل می‌گیرد. از

1- Clement Greenberg

این‌رو نقاشی را می‌توان به یک ویژگی تقلیل داد. اصل بنیادین مدرنیسم جذب هنر به درون خود بوده است. گفتنی است در مدرنیسم اغلب به اصلیت و ابتکاری بودن مسلم گرایش وجود داشت. فرآورده‌های هنری مدرنیسم در صدد هستند که هیچ‌چیز دیگر جز نشانه‌های ناب خودشان نباشند.

یکی از ویژگی‌های اساسی هنر پسامدرن به‌کارگیری هنجارهای چندگانه در سبک‌ها و شیوه‌ها است. این تأکید بر تنوع سبک‌ها بخشی از بی‌اعتمادی گسترده‌تر نسبت به انحصارگرایی موجود در زیبایی‌شناسی مدرنیسم است. در حالی که گرین برگ و دیگران در تلاش برای استدلال در مورد گونه‌ای مدرنیسم هستند که بودنش در گروی زدودن خود از ناخودی‌هایش است، نظریه‌های پسامدرن در هنر بر پیوستگی ژرف میان آنچه مبیّن خود و ناخود است، تأکید می‌ورزد.

برخی خرده‌گیران می‌گویند که تشخیص‌پذیری پسامدرن مستلزم تغییر یافتن تأکیدها از معرفت‌شناسی به هستی‌شناسی است. در آن، جابه‌جایی از دانش به تجربه، از نظریه به عمل، از ذهن به جسم دیده می‌شود. برخی خرده‌گیران آن دسته از آثار معاصر را که در گریز از عقل و فهم به سوی جسم گرایش دارند، پسامدرن می‌خوانند. به عنوان مثال، یکی از منتقدان می‌نویسد که بین حس تشخیص پسامدرن و دیدگاه فرانسیس بیکن در هنر که بر جسم به معنی گوشت و استخوان تأکید می‌کند، پیوستگی وجود دارد.(۲۰) نقاشی پسامدرنیستی فرانسیس بیکن اصل معقول بودن صوری را نقض می‌کند و میل و اشتیاق خود را بر روی پارچه بوم به نمایش می‌گذارد.

در پسامدرنیسم اغلب صرافت برای کشف آنچه مابین گونه‌های هنر قرار دارد، است تا آنچه که در درون آنها است. کنار هم آوردن نگاره‌ها و فناوری‌های ناهمگون ظاهراً اندیشه اصالت یا ابداع و ابتکار ناب را به محاق تردید می‌برد. یک مورد مشهور در این زمینه هنرمند آمریکایی رابرت راشنبرگ[1] است که با ساختن صفحه بوم پارچه‌ای ابریشمی با بازآفرینی Rokeby Venus اثر Velazques و Venus at her Toilet اثر رابین[2]

1- Robert Rauschenberg 2- Ruben

همراه با رنگ‌آمیزی و دیگر نگاره‌ها پرداخته است.[۲۱] به عبارت ساده‌تر، راشنبرگ از فن تولید به شیوه‌های بازتولید روی آورده است. این حرکت تازه راشنبرگ است که کار او را به پسامدرن تبدیل کرده است، از راه فن‌آوری بازتولید، هنر پسامدرن از نشئه و تجلی رهایی می‌یابد. در نتیجه افسانه آفریدن موضوع، به مصادره، نقل قول، انباشتن، و تکرار آشکار نگاره‌های از پیش موجود بدل می‌شوند. کارهایی که به این وصف نگاره‌ها و فناوری‌های ناهمگون راکنار هم می‌آورند نه تنها بسیاری از مفروضه‌های مدرنیستی را زایل می‌کنند بلکه در مورد ابتکاری بودن و اصالت نیز پرسش بر می‌انگیزند.

نظریه‌های پسامدرن در هنر دو کرانه عمده را در بر می‌گیرند. گروه نخست با اثر چارلز ینکز و همراهان او شناخته می‌شوند که می‌توان آنها را گرایش کثرت‌گرای محافظه‌کار نامید. گروه دوم با کارکسانی چون روزالیند کراس، داگلاس کلیمپ، کریگ اون، هال فاستر و دیگر نویسندگان مجله اکتبر شناخته می‌شوند که می‌توان آنها را کثرت‌گرای انتقادی خواند. گروه دوم در تلاش هستند که با آشکار نمودن بی‌ثباتی‌های موجود در درون مدرنیسم به ماورای آن راه یابند. هرچند گروه کثرت‌گرایان انتقادی می‌خواهند اخلاق کاوش‌گرانه مقابله‌ای و شکاکی را که در بسیاری از جلوه‌های مدرنیسم دیده می‌شود، حفظ کنند.

چالرز ینکز بر این باور است که اینک هنر می‌تواند به وجود خود به آن‌سان که همواره بوده، یعنی یک بورژوازی تمام‌عیار اذعان نماید، و خود را به قالب‌ها و موضوع‌هایی که مدرنیسم آنها را منع (تابو) کرده بود، باز گرداند. به باور او به جای افق‌های آشتی‌ناپذیر جهان‌شمول مدرنیسم، باید ایستاری از عمل‌گرایی مجذوب و خداناپرست را پیشه سازیم. در نقطه مقابل، روزالین کراس و دیگر نویسندگان که کرانه مقابله‌ای یا کثرت‌گرایان انتقادی در نظریه پسامدرن را تشکیل می‌دهند، هوادار پسامدرنیسم چالش‌گر نسبت به قدرت سنتی و نهادی هستند.[۲۲]

تلویزیون، ویدئو و فیلم

اغلب گفته می‌شود که در هر عصری برتری و تسلط در اختیار یک گونه یا طبقه است.

بی‌تردید به نظر جیمسون در مقطع کنونی ویدئو چنین پدیده‌ای است. او باور دارد که ویدئوی تجربی با پسامدرنیسم به خودی خود هم‌مرز و مجاور است. در گفتارهای مربوط به فرهنگ، زبان کهنه «اثر» (اثر هنری) عمدتاً با زبان «متن‌ها» و لفظ جایگزین شده است. هرچیز اعم از جسم، زندگی روزمره و حتی دولت را اینک می‌توان یک متن دانست. متن ویدئویی به خودی خود در تمام لحظه‌ها فرایندی از تعامل توقف‌ناپذیر و به ظاهر اتفاقی بین عناصر است. ممکن است که به نظر رسد که چنین عنصر (یا نشانه‌ای) به گونه‌ای در مورد دیگری نظرپردازی یا به عنوان «مفسر» آن عمل می‌کند، اما در این جا موضوع بحث ما نیست. ویژگی عمده ویدئوی تجربی پسامدرن گردش پایان‌ناپذیر عناصری است که در هر لحظه جای خود را تغییر می‌دهند، و نتیجه آن این است که هیچ عنصری به تنهایی نمی‌تواند جایگاه مفسر (یا نشانه اولیه) را در طول یک دوره زمانی بگیرد، بلکه در هر آن و به نوبت از جای خود بیرون رانده می‌شود.

نظر جیمسون این است که در متن ویدئویی یک ساختار یا جریان نشانه‌ای که در برابر معنی ایستادگی می‌کند، منطق بنیادین درونی آن جلوگیری از ظهور موضوع‌ها است. به عبارت دیگر هر اندازه که یک متن ویدئویی خوب باشد، همین که یک تفسیر ساده سر برآورد، بد یا معیوب جلوه می‌کند. جیمسون با بیان قصه‌ای به این شرح که: زمانی بسیار دور، نشانه روابطی مشکل‌آفرین با مرجع خود نداشت، اما اینک [جسمیت بخشیدن به درون نشانه نفوذ کرده و معنی‌دهنده را از مصداق آن جدا می‌کند. اینک ارجاع و واقعیت به طور کامل ناپدید شده و حتی معنی ـ مصداق ـ مشکل‌آفرین است. ما مانده‌ایم و بازی صرف و دلخواه معنی‌دهنده‌ها که به این وضعیت پسامدرنیسم می‌گوییم دیگر آثار ماندگار به‌سان مدرنیستی آن تولید نمی‌شوند بلکه پشت سر هم بخش‌هایی از متن‌های از پیش موجود و بخش‌های تشکیل‌دهنده فرآورده‌های فرهنگی و اجتماعی کهن با تغییر سازمان دوباره و به گونه‌ای نو، شدت می‌یابند و غیرمستقیم جلوه‌گر می‌شوند.][۲۳]

برخی منتقدان می‌گویند که ویدئو پسامدرنیسم را به استراتژی‌های پیشتاز و در هم گسیخته و فرایندهایی که این استراتژی‌ها در آن جذب و خنثی می‌شوند، تقسیم دوگانه و جدی می‌نماید. در نگاه جیمسون، تلویزیون و ویدئو در قالب‌های خود هم برتری

مدل‌های زیبایی‌شناسی مدرن و هم تسلط و اقتداری را که زبان در عصر معاصر دارد به چالش می‌کشند. او استدلال می‌کند در حالی که رسانه‌های بازنمایی‌کننده‌ای مانند رمان‌ها و یا فیلم‌ها هم خود را به آفریدن تأثیرات «زمان واقعی» معطوف و هم آن را (به دلیل خلاصه و دورنمایی کردن و نظایر آن) تحریف می‌کنند، ویدئو غیرتوصیفی و پیشرو (صاحب سبک) بیننده را در چارچوبه زمانی خاص و مورد نظر خود مهار می‌کند.(۲۴)

اجازه بدهید اینک به فیلم بپردازیم. نخست مایلم پیش از پرداختن به فیلم‌های پسامدرن، چند نکته کلی را در مورد سینما بازگو نمایم. سینما همواره برتری را به نگاره‌ها (تصویرها) می‌دهد. کریستین متز[1] و دیگران می‌گویند که تجربه یک فیلم در سینما ـ در تاریکی، جابه‌جایی تصویرها، برآورده شدن آرزوها ـ مشترکات بسیاری با خواب دیدن دارد.(۲۵)

بسیاری از مردم تجربه تازه‌ای را مورد توجه دارند: ما اینک می‌آموزیم با خواندن کتاب‌ها همه هنرها را هم مورد مطالعه قرار دهیم. مثلاً دستگاه ویدئو در کنار خواندن کتاب، دین فیلم را هم به ما می‌دهد. همان‌طور که اغلب کتاب خواندن را برای انجام کارهای دیگر قطع می‌کنیم و پس از انجام کار دوباره چند صفحه را می‌خوانیم، و بعضی وقت‌ها یک صفحه کتاب را چندین و چند بار بازخوانی می‌کنیم، ما دیگر وادار نمی‌شویم که تسلیم داوری یک نویسنده یا بازیگر اقتدارطلب شویم. می‌توانیم یک صحنه را دوباره پخش کنیم یا نگه داریم. اینک نوعی متابعت و پیروی اثر هنری از روال طبیعی یا محلی فرد به چشم می‌خورد. دستگاه پخش سی‌دی نیز همین آزادی عمل را به ما می‌دهد. پیامد اساسی این‌چنین توسعه شگرف و بازآفرین این است که اینک فرهنگ چیزی شده است که هر چه بیشتر ما رخداد آن را در خانه‌های خود و نه مکان‌هایی که در گذشته برای این منظور بنا نهاده می‌شدند، شاهد هستیم.

وجه غالب سینما به عنوان یک سرگرمی فرهنگی و عمومی چیزی است که به آن متن کلاسیک واقع‌گرا از سینمای هالیوود می‌گویند و از راه اتخاذ شیوه‌ها و مفروضه‌های

1- Christian Metz

واقع‌گرایانه داستان‌های کوتاه و بلند سده نوزدهم اخذ می‌شوند. حال چه رویه‌های جایگزین را می‌توان در سینما تعیین نمود که در برابر مدل مسلط هالیوود قرار می‌گیرند؟ برخی از تجربه‌های گوناگون را می‌توان به ترتیب: فیلم هنری، فیلم‌های پیشرو یا صاحب سبک و فیلم‌های مدرن، نام برد.

فیلم هنری با شیوه کشف پیچیدگی روان‌شناختی خود متمایز می‌شود. فیلم پیشرو ویژگی‌اش مردود انگاشتن علّیت توصیفی به اَشکالِ گوناگون است. فیلم مدرن بر کشف ظاهری واسطه بودن نقش خود (در برابر تسلط وجه توصیفی بر آن) تأکید می‌ورزد. فیلم مدرن اغلب در پیوستگی با نظریه غالب بودن بازیگر در دهه ۱۹۷۰ مطرح است و در آن چیزی که به حساب می‌آمد شخصیت و فردیت منحصر به فرد کارگردان در آفرینش دنیایی یکتا از نگاه خودش بود.

برخی نویسندگان به این واقعیت توجه نموده‌اند که سینما بر چارچوبه امور جنسی و حتی عینیت دادن به امیال مردانه نسبت به زن در پرده سینما استوار است. در این قالب تمایز مهمی بین وجه «توصیفی» و «تماشایی» به وسیله لورا مالوی[1] بیان شده است.(۲۶) استدلال وی این است که ساختار سینمای بازاری و پُرمخاطب عامه پیرامون نمایش نگاره‌های زنان شکل می‌گیرد. وی فیلم توصیفی را بر پایه خود (مورد نظر فروید) و فیلم نمایشی را با محرکه‌های جنسی نهاد یا فراخود هم‌منشأ می‌داند.

اینک حرکتی از سوی سینمای واقع‌گرا به سوی سینمای پسامدرن دیده می‌شود که در گونه دوم از وجه توصیفی به وجه نمایشی روی آورده‌اند. به عبارت دیگر، روندی معاصر به سوی سینمای تشبیهی در جریان است. فیلم‌های پسامدرن (چون شمشیر زن، سردسته زنان اپرا، قرارداد چکرزباز) البته در سبک‌های گوناگون هستند. برخی از آنها (چون نقاشی دیواری آمریکایی، جنگ ستارگان، محله چینی‌ها، اشتیاق تن) فیلم‌هایی با «نگاه به پیش»، دلتنگ و در جست‌وجوی گذشته هستند. در حالی که در هنر مدرن توجه به سطح بیرونی تصویر و فرایند معنی‌بخش جلب می‌شود، در اثر پسامدرن نه فرایند

1- Laura Mulvey

معنی‌بخش بلکه طبیعت ایستای واقعیت است که مورد پرسش می‌باشد.

پس ویژگی‌های فیلم پسامدرن چیست؟ گفته می‌شود که این فیلم‌ها با جذابیت فوری و جهشی بیننده را به فیلم کشانده و در جریان این انتقال، «واقعیت» مورد توجه تماشاگر نیز با مهارت و استادی به نمایش در می‌آید. یک سینمای تشبیهی که نمایش را بر توصیف «گفتمان» برتری می‌بخشد، کارکردش بر پایه مدل فرایند اولیه استوار است. برخی خرده‌گیران بر این باورند که این فیلم‌ها حاکی از ثبات‌ناپذیری در فردیت هستند. هر اندازه که فردیت ایستایی کمتری داشته باشد، فضا برای بنا نهادن هویت‌هایی که از هنجار منحرف می‌شوند، بیشتر می‌شود. به این معنی که فضا برای «تفاوت» باقی گذارده می‌شود. شاید این یکی از راه‌هایی است که طی آن می‌توان پسامدرنیسم را در پشتیبانی از سیاست چپ دانست که ریشه در اصول کثرت‌گرایی و تفاوت دارد.

در بیان علّیت گفته می‌شود که بسیاری از فیلم‌های هالیوودی معاصر را می‌توان به مثابه بیانیه‌های فرهنگی دانست که در شهرهای کوچک آمریکا و رویدادهای درون آن قرار دارند، چون همه‌ی ترورها شبیه‌سازی شده دیگری که لیوتار و بودریار در دوره پسامدرن به آن توجه دارند. قرائت این‌گونه فیلم‌ها می‌توانند به فهم ژرف‌تری از تجربه‌هایی که دوره پسامدرن فراهم می‌سازد، بینجامد. البته گاه منتقدان نمی‌توانند در مورد جنس و قسم فیلم توافق نمایند و پاره‌ای از فیلم‌ها در گروه‌بندی نمی‌گنجند؛ از این قرار آنها را به شیوه‌های چندگانه مطالعه می‌کنند.

شماری از فیلم‌های مردم‌پسند نیز هستند که می‌توان آنها را به عنوان پسامدرن دسته‌بندی نمود و به شماری از آنها اشاره کرد. آنها به هر حال به گونه‌ای، عنوان‌های جنجالی چون نژاد، جنس، طبقه، قومیت، روابط ژاپن (آسیا) آمریکا، و رسانه‌ها در عصر پسامدرن را اتخاذ می‌کنند. این فیلم‌ها از این قرارند: مخمل آبی، کارِ دُرُست را انجام بده، من آواز پری دریایی را شنیده‌ام، جان گم شده است، تلما و لوییس، باران سیاه و اخبار هواشناسی.

نورمن دنزین[1] فیلم‌هایی چون فیلم آبی دیویس لینچ[2] را نشانگر هم‌زمانی دو جلوه

1- Norman Denzine 2- Davis Lynch

متن‌های پسامدرنیستی می‌داند، چیزهایی که جیمسون آنها را به عنوان از بین برنده مرزهای بین گذشته و حال (و نوعاً در شکل‌های تقلید هجوی و ادبی)، و تلقی از زمان به گونه‌ای که فرد بیننده را در اکنون جاودانه نگاه می‌دارد تلقی می‌کند[۲۷]، این فیلم‌ها نادیدنی‌هایی (چون خشونت جنسی، آیین سادومازوخیستی) را به بیننده ارائه می‌کنند و مرزهایی را که به طور متعارف زندگانی فردی را از عمومی جدا می‌سازد، به چالش می‌گیرند.

استدلال دنزین این است که فیلم‌های پسامدرن بازتاب و بازآفرینی تنش‌ها و ناسازگاری‌های زمانه ما هستند. این فیلم‌ها میل و بیم و هراس را برانگیخته و محدوده‌های واقعیت و غیرواقعی را در زندگی روزمره معاصر به نمایش می‌گذارند. او در این راه فیلم مخمل آبی را یک هجو و تقلید ادبی و محوکننده مرزهای بین گذشته و حال و بازنمایی‌کننده آنچه نادیدنی است، می‌انگارد. متن‌های فرهنگی پسامدرن دنیاهای عجیب، دست‌چین‌شده، خشن، فاقد زمان را به زمان حال می‌آورند. همان‌گونه که لیوتار نیز می‌گوید: «پسامدرن آن چیزی است که ... در جست‌وجوی ارائه‌های تازه‌ای در راه بهره‌مند شدن از حس قوی‌تر برای نادیدنی‌ها است.»[۲۸] در عین حال این فیلم‌ها خیالات و دلتنگی گذشته را به عنوان گریزگاهی امن برای خود جست‌وجو می‌کنند. آنها همچنین در جست‌وجوی شیوه‌های تازه‌ای برای ارائه نادیدنی‌ها به منظور از میان برداشتن موانعی هستند که حرمت‌شکنی را از دسترس هر روزه آنها دور نگه داشته است. هرچند که موضع‌گیری‌های سیاسی آنها محافظه‌کارانه است، اما از حاشیه‌های اجتماعی رادیکال جامعه ستایش و از آن بهره‌برداری می‌کنند. دنزین نتیجه می‌گیرد که هر اندازه نظام سیاسی جهان بیشتر به خشونت و محافظه‌کاری روی می‌آورد، نیاز برای متن‌های فرهنگی که نشانگر عناصر اقتصاد سیاسی محافظه‌کار باشند، افزایش می‌یابد.

یادداشت‌ها

1. J. Baudrillard, *Le Systeme des objets*, Paris: Denöl Gonthier, 1968. For a most useful collection of writings see J. Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Oxford: Polity Press, 1988.

2. J. Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris: Gallimard, 1970.

3. J. Baudrillard, *The Mirror of Production*, St Louis: Telos, 1975.

4. J. Baudrillard, *De la Séduction*, Paris: Denoël Gonthier, 1979.

5. W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechamical Reproduction', in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, London: Fontana/Collins, 1973.

6. J. Baudrillard, *Simulations*, New York: Semiotext(e), 1983.

7. J. Baudrillard, 'The Ecstasy of Communication' in Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985, p. 130.

8. D. Kellner, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Cambridge: Polity Press, 1989, p. 73.

9. J. Fiske, *Reading the Popular*, Bostom: Unwin Hyman, 1989, p. 180.

10. J. Baudrillard, 'The Beaubourg0Effect: Implosion and Deterrence' *October*, 20, Spring 1982.

11. J. Baudrillard, 'The Masses: The Implosion of the Social in the Media', *New Literary*, 16, 3, 1985.

12. A. Kroker and D. Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York: St Martin's Press, 1989. See also A. and M. Kroker (eds), *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*, London: Macumillan, 1988.

13. C. Norris, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*, London: Lawrence & Wishart, 1992.

14. Ibid., p. 194.

15. J. -F. Lyotard, *Discours/figure*, Paris: Klincksieck, 1971.

16. C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London: Academy Editions, 1984.

17. R. Venturi et al., *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.

18. K. Frampton, 'Towards a Critical Regionalism', in H. Foster (ed.), *Postmodern Culture*, op. cit.

19. There is a photograph of the Frank Gehry House in F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991, pp. 110-11.

20. R. Boyne, 'The Art of hte Body in the Discourse of Postmodernity' *Theory, Culture and Society*, 5, 1988, p. 527.

21. This painting is discussed by Douglas Crimp in Foster (ed.), *Postmodern Culture*, op. cit., pp. 45-53.

22. S. Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Basil Blackwell, 1989, p. 92.

23. Jameson, op. cit., p. 96.

24. Ibid., p. 74.

25. C. Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, London: Macmillan, 1982.

26. L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London: Macmillan, 1989.

27. N. Denzin, 'Blue Velvet: Postmodern Contradictions' *theory, Culture and Society*, 5, 1988, p. 461.

28. J. -F. Lyotard *The Postmodern Condition*, Manchester: Manchester University Press, 1984.