پرفورمتیسم، یا پایان پسامدرنیسم

رائول اشلمان
علی عامری مهابادی

هنگام پرداختن به پسامدرنیسم در حکم سوژه، با دامی بزرگ و ظاهراً گریزناپذیر مواجه می‌شویم.[1] هر کوششی که پسامدرنیسم برای یافتن خود از طریق جست‌وجوی معنی به خرج می‌دهد لاجرم به انحراف می‌انجامد؛ زیرا هر نشانه‌ای که دانشی اصیل را نوید می‌دهد، در زمینه‌های دیگری قرار می‌گیرد که توضیح آن‌ها نیاز به مجموعه نشانه‌های حتی بیش‌تری دارد. سوژه ضمن کوشش برای یافتن خود از طریق معنی، در سیلاب هم‌یافت‌های رو به گسترش غرق می‌شود. پس راه پسامدرنیسم منجر به جست‌وجوی گسترده برای معنی نمی‌شود که از طریق معرفی شکل‌های نوین و غافل‌گیرکننده یا از طریق بازگشت به اصالتی اساسی صورت می‌گیرد. بلکه باید از طریق سازوکاری انجام پذیرد که کاملاً در برابر شیوه‌های پسامدرنیستی گسترش، ساخت‌شکنی و تکثیر نفوذناپذیر است. این سازوکار خود را با نیرویی فزاینده در رویدادهای فرهنگی چند سال اخیر نمایانده است و در بهترین شکل می‌توان آن را با استفاده از مفهوم پرفورمنس درک کرد. البته پرفورمنس به‌خودی خود پدیده‌ی جدید و ناشناخته‌ای نیست. در نگره‌ی گفتار-کنش آستین این مفهوم به کنشی زبانی اشاره دارد که به آنچه وعده می‌دهد، عمل می‌کند. در گفتار مسیحی (مثلاً «اکنون شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم») پرفورمنس به‌معنای رویدادی هنری در آوانگاردیسم مدرن مرز بین زندگی و هنر را در معرض توجه قرار می‌دهد یا «غریب می‌نمایاند.» هنر پسامدرنیسم در رخدادها و پرفورمنس، جسم یا سوژه‌ی انسانی را با زمینه‌ای هنری متحد می‌سازد. به‌هر حال مفهوم پرفورمنس به‌صورتی که این‌جا مطرح می‌شود، متفاوت است. در این‌جا مفهوم نوین پرفورمتیسم (کنش گفتاری) سوژه را در معرض

توجه یا در زمینه قرار نمی‌دهد، بلکه صرفاً آن را حفظ می‌کند. سوژه در حکم دیدگاهی کلی، واحدی تقلیل‌ناپذیر نمایانده می‌شود (خود را می‌نمایاند) که تأثیری پیونددهنده بر خواننده یا ناظر می‌گذارد. پس این تجسم کل‌نگرانه‌ی سوژه صرفاً زمانی موفق می‌شود که سوژه سطحی متفاوت از نظر معنایی ارائه نمی‌دهد، سطحی که بشود آن را در زمینه‌ی پیرامون گنجاند و گسترانـد. پس چنین می‌نماید که سوژه‌ی جدید همواره در نظر بیننده حکم سوژه‌ای تقلیل‌یافته، «استوار»، مجرد یا ساده و به‌معنایی مشخص هم‌خوان با چیزهایی را دارد که به جایش می‌آید. این کلیت بسته و ساده نیروی بالقوه‌ای به دست می‌آورد که صرفاً از جنبه‌ی یزدان‌شناختی قابل تعریف است، زیرا پناهگاهی ایجاد می‌کند و تمام چیزهایی را در کنار هم قرار می‌دهد که پسامدرنیسم و پساساختارگرایی مشخصاً آن‌ها را در هم آمیخته‌اند: غایت، مؤلف، ایمان، عشق، جزمیت و بسیاری چیزهای دیگر.

به نظر می‌آید که اولین نمونه‌های سوژه‌ی تقلیل‌یافته و کل‌نگرانه نه به‌وسیله‌ی هنرمندان و نویسندگان، بلکه توسط منتقدان ادبی ضابطه‌مند شده که با بحث‌های ضد نگره‌ای مینیمالیستی به پساساختارگرایی واکنش نشان داده‌اند. کناپ و مایکلز در مقاله‌ی مبتکرانه‌ی خود «علیه نگره» (میچل، ۱۹۸۵؛ اصلاً در ۱۹۸۲) خواهان وحدت یا «جدایی‌ناپذیری بنیادین» (۱۹۸۵، ص. ۱۲) سه شرط اصلی تأویل می‌شوند: نیت مؤلفانه، متن و خواننده. آنان از طریق چنین وحدتی با «نگره» مخالفت می‌ورزند. به‌گفته‌ی کناپ و مایکلز، نگره بخش‌های مختلفی از کل روند تأویل را ارجح می‌شمارد، در حالی که سایرین را مورد بی‌توجهی قرار می‌دهد یا آنان را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. (منتقدان هرمنوتیکی، ساخت‌شکن و نسبیت‌باور به‌ترتیب نیت مؤلف، نشانه و خواننده را ارجح می‌شمرند. این بحث را در میچل، ۱۹۸۵، صص. ۲۴-۱۳ ملاحظه کنید.) از دیدگاه کناپ و مایکلز «نگره» عملکرد تأویل را بهبود نمی‌بخشد یا ارتقاء نمی‌دهد، بلکه تلاشی ناپذیرفتنی را برای گرفتن موضعی خارج از آن بازنمایی می‌کند: «[نگره] نام تمام روش‌هایی است که افراد به‌وسیله‌ی آن‌ها تلاش کرده‌اند که خارج از عملکرد بایستند تا از آن‌جا بر عملکرد مسلط شوند. تز ما این بوده که هیچ‌کس نمی‌تواند به موضعی خارج از عملکرد برسد، این که نگره‌پردازان باید دست از تلاش بردارند و کوشش نظری پایان یابد.» (۱۹۸۵، ص. ۳۰) این تأکید بر وحدت کامل مؤلف، نشانه و خواننده، نتایج غیرمستقیم و در عین حال گسترده‌ای در بازآفرینی سوژه داشته است. دیگر تأویل از طریق عملکردهای نشانه‌شناختی بی‌هدف و متکثری انجام نمی‌شود که دائماً بانیان خود را کنار می‌زنند، بلکه از طریق رقابت بین فرد و بیانیه‌های کل‌نگرانه‌ای صورت می‌پذیرد که سوژه‌های متمایز ارائه می‌دهند. سوژه خود را با پرفورمنس‌های کل‌نگرانه‌ای بیان می‌کند که به آن‌ها اعتقاد دارد. سایر سوژه‌های مخالف، این اعتقاد را زیر سؤال می‌برند (مقایسه کنید با میچل، ۱۹۸۵، ص. ۲۸). سوژه‌های ضد نگره‌ای مبهم‌اند (هیچ‌نوع کیفیت تثبیت‌نشده‌ای ندارند) ولی دائماً حاضرند. خواننده همواره با یک پرفورمنس تأویلی خاص به آنان دسترسی دارد. به‌همین معنی مایکلز در یکی از کتاب‌های بعدی‌اش (۱۹۹۵) در مخالفت با جست‌وجوی هویت فرهنگی گذشته، از جنبه‌ی نژاد یا ریشه‌های خارجی استدلال می‌کند. هویت فرهنگی بنابر شیوه‌ای که مردم در دورانی خاص با آن

زندگی می‌کنند، ارائه می‌شود. ایجاد هویت خارج از چارچوب تجربی بی‌فایده و در واقع ناممکن است. هم «نگره» و هم ایدئولژی کثرت‌گرایی فرهنگی با عدم تبیین بخشی از یک کل (دال در کنش تأویل، نژاد در فرهنگ) و ساختن آن بخش به‌صورت بخش دیگری که دائماً تقلیل می‌یابد و غیر قابل دسترس است، عمل می‌کند. (مقایسه کنید با۱۹۹۵، صص. ۱۶–۱۵ و ۱۲۹–۱۲۸).

۲

تقریباً در دورانی که کناپ و مایکلز به ضد نگره‌ی خود می‌اندیشیدند، اریک گانسِ آمریکایی «انسان‌شناسی مولد» خود را که آن هم مبتنی‌بر کل‌نگری است، ضابطه‌مند کرد و بدین‌ترتیب نشانه و سوژه‌ی تقلیل‌یافته در پرفورمنس را تجسم بخشید.[۲]

شاید بتوان انسان‌شناسی مولد را به اجمال در حکم نگره‌ای مینیمالیستی با ریشه‌ای زبانی دانست که تحت تأثیر نگره‌ی «قربانی کردن» رنه ژیرار قرار دارد. در انسان‌شناسی مولد، فرضیه‌ی موقعیت اصیل، «بحران تقلیدی» نقش محوری دارد و در آن اعضای رقیب گروهی کوچک و پیشازبان‌شناس برای نشان دادن ابژه‌ی جدل، نشانه‌ای آشکار را که مستقیماً در برابرشان قرار دارد، به کار می‌گیرند. استفاده از نشانه‌ی آشکار، این کشمکش را به تأخیر می‌اندازد و خنثی می‌کند: نظم اجتماعی حیوانی، که قبلاً وجود داشت، تبدیل به نظمی مشخصاً انسانی می‌شود که به جای تکیه بر تقلید فیزیکی (محاکات) بر بازنمایی نشانه‌شناسانه استوار است. نخستین کاربرد نشانه با شباهت به «قتل بنیادین» قربانی بی‌گناه که ژیرار مطرح می‌سازد، تجربیات جمعی کنش نشانه‌شناختی: برقراری صلح در حکم امری مقدس، بالقوه تقدس فراوانی به دست می‌آورد. به‌هر حال، این برقراری صلح صرفاً حکم نوعی ایجاد تأخیر در کشمکش اصلی و مرتبط با ابژه را دارد: گر چه نشانه‌ی آشکار ابژه‌ای را بازمی‌نمایاند، نمی‌توان مستقیماً آن را به کار برد. پس بازنمایی همواره به رنجش می‌انجامد که دائماً خطر تبدیل شدن به خشونت را در پی دارد. فقط کاربرد تجدیدشده‌ی نشانه می‌تواند بار دیگر این خطر را به تأخیر بیندازد. گانس با آگاهی کامل به تفاوط دریدایی، بُعدی هستی‌شناختی و مقدس می‌بخشد. نشانه‌شناسی نوعی تأخیر کنایی است، اما این تأخیر در خدمت ردّ پاها و تناقضات زبان‌شناختی نیست، بلکه هدفی مقدس دارد که همان حفظ سوژه در چارچوب زبان‌شناختی است. نشانه‌ی آشکار همواره عنصری متناقض در خود دارد، زیرا نشانه تظاهر به چیزی (چیزی قابل کاربرد) می‌کند که نمی‌تواند باشد. نشانه از یک‌سو آشتی و از سوی دیگر رنجش در پی دارد، زیرا چیزهایی را بازنمایی می‌کند بدون آن که کاملاً در اختیار سوژه قرارشان دهد. این تناقض تأثیرهای مستقیمی بر جست‌وجوی هویت به‌وسیله‌ی سوژه دارد. سوژه به‌جای آن که دائماً در یافتن خود بین کلاف ردپاهای نشانه‌شناختی شکست بخورد، از طریق دیالکتیک «عشق و سرخوردگی» خود را شکل می‌دهد که ریشه در نشانه‌ی کل‌نگر و متکی بر ابژه دارد. این دیالکتیک دائماً خود را در زندگی فرهنگی تجدید می‌کند. گانس با توجه به این موضوع علاقه‌ی خود را از نقد نگره به توصیف گسترده‌ی فرهنگ معاصر معطوف ساخته است. کتاب **وقایع‌نگاری عشق و رنجش او** که معمولاً در

سایت اینترنتی‌اش وجود دارد به چیزی اشاره می‌کند که گانس آن را فرهنگ «پساهزاره‌ای» ــ فرهنگ پسامدرن ــ می‌نامد. در هر صورت ضدنگره‌ی کناپ و مایکلز که بسیار مورد بحث قرار گرفته و انسان‌شناسی مولد در محیط آکادمیک آمریکا پیروان فراوانی نیافتند. نقد مینیمالیستی و ضد نگره‌ای آن‌ها نه‌فقط برای پساساختارگرایی، بلکه برای هرمنوتیک و نقد ادبی سنتی هم بی‌ثبات‌کننده است.[۳]

شاید نسخه‌های کم‌تر رادیکال، اما تأثیرگذارترِ پرفورمتیسم را بتوان در چیزی یافت که معمولاً «تاریخیت نوین» نامیده می‌شود. یکی از نمونه‌های دم‌دست، رهیافت استیون گرینبلات به خودترویجی است که شاید بتوان آن را در حکم عملکردی شبه‌استعلایی قلمداد کرد که هدفش احیای عملکردهای قبلی سوژه‌ساز است. کافی است به اولین خط مرموز کتاب او، **مذاکرات شکسپیری**، بیندیشید:

«من کار را با علاقه به سخن گفتن با مردگان آغاز می‌کنم.» (گرینبلات، ۱۹۸۸، ص. ۱). این پرسش که عملکردهای پرفورمتیستی از دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد تا چه حد بر نقد و دانش ادبی تأثیر گذارده‌اند، در این‌جا به‌طور دقیق قابل بررسی نیست. به هر حال به دو مقاله‌ی جدیدی می‌پردازم که شدیداً تحت تأثیر پرفورمتیسم هستند: **به‌خاطر جنبه‌های مشترک** (۱۹۹۹)، نوشته‌ی جِیدیا پِردی، و **تحت سوءظن** (۲۰۰۰)، نوشته‌ی بوریس گرویس، منتقد روسی ـ آلمانی.

در ادبیات و خصوصاً سینما نشانه‌ی پرفورمتیستی و سوژه‌ی کل‌نگر از اواسط تا اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ ظاهر می‌شود. از نظر من در ادبیات روسی بهترین نمونه‌ها داستان‌های کوتاه ویکتور پلوین و رمان او، **انگشت کوچک بودا** (۱۹۹۶؛ ترجمه‌ی انگلیسی ۱۹۹۹) هستند. به‌علاوه پرفورمتیسم را در واقع‌گرایی عامه‌پسند لیودمیلا یولیتسکایا هم که روایتی قراردادی دارد، مثلاً در رمان **تشییع جنازه‌ی شاد یا داستان جینل بانوی کیف‌دستی** می‌توان یافت (هر دو در یولیتسکایا، ۱۹۹۸).[۴]

در ادبیات آلمان یکی از نمونه‌های خوب اخیر رمان تحسین‌شده‌ی **داستان‌های ساده** (۱۹۹۹) نوشته‌ی اینگو شولتز است. در بین فیلم‌های غربی این آثار را مورد بررسی قرار می‌دهم: **زیبایی آمریکایی** (۱۹۹۹) فیلم اسکاربرده‌ی سام مِندِس، **گوست داگ** (۲۰۰۰) ساخته‌ی جیم جارموش و **کودن‌ها** (۱۹۹۸) فیلمی که لارس فون‌تریه بر مبنای اصول داگما ساخت و **فرار کن لولا، فرار کن** (۱۹۹۸) ساخته‌ی تام تیکور. به‌عنوان فردی که در مورد مکتب اسلاو و بوهمیانیسم تخصص دارم، تحت تأثیر دو فیلم اخیر چک، **بازگشت ابله** (۱۹۹۹) و **تک‌افتادگان** (۲۰۰۰) قرار گرفته‌ام. تمامی این آثار به‌رغم پس‌زمینه‌های فرهنگی، مضامین و سنت‌های ژانری خود قدرت‌شان را از سوژه‌های کلی و کاربرد پرفورمتیستی نشانه‌های وابسته به ابژه‌ی کل‌نگر می‌گیرند. دیگر ذهنیت و نشانه‌شناسی در حکم عناصری متکی بر زمینه که دائماً شکست می‌خورند، مورد توجه قرار نمی‌گیرند بلکه کلیت‌هایی بسته و پرفورمتیستی را نشان می‌دهند که تن به گسترش در زمینه‌های گوناگون نمی‌دهند. پیرامون این سوژه‌ها پیرنگ‌هایی گسترش می‌یابند که در آن‌ها شخصیت‌ها از زمینه‌ی پیرامون خود فراتر می‌روند. اصل پرفورمتیستی که نخست صرفاً برای فرد به کار برده می‌شد، به‌سوی کل یا حداقل

سوژه‌های دیگری هدایت می‌شود که به شخصیت اصلی نزدیک است.

۳

مفهوم جدید و پرفورمتیستی سوژه، خود را به آشکارترین نحو در فیلم‌هایی چون *زیبایی آمریکایی، کودن‌ها، بازگشت ابله* و *تک‌افتادگان* بیان می‌کند که در آن قهرمانان ابله یا ابله‌نما نقش محوری را برعهده دارند. در *زیبایی آمریکایی* قهرمان آگاهانه به شرایط بلوغ برمی‌گردد. در *کودن‌ها* اعضای جامعه‌ی کوچک عامدانه هم‌چون افراد عقب‌مانده‌ی ذهنی عمل می‌کنند. در *بازگشت ابله*، ساده‌لوحی قهرمانِ فیلم ناشی از اقامت طولانی او در آسایشگاه روانی است. در *تک‌افتادگان* یاکوبِ کندذهن دائماً جزئیات زندگی روزمره‌اش را فراموش می‌کند. (مثلاً این‌که سرود کشور چک چگونه است، چگونه به پراگ و نه دوبرونیک برود و این که دوستش برای دیدن عمه‌ی خود به سفر دوهفته‌ای رفته است). این سوژه‌ها در حکم کلیت‌هایی خودکفا نمایانده می‌شوند (یا خود را می‌نمایانند) که نسبت به حوائج یا مسئولیت‌های زمینه اجتماعی خود بی‌تفاوت‌اند. از این تظاهرات شخصی آزادی‌های نوینی پدید می‌آید که در هر چهار مورد روابط انسانی را از طریق عشق تجدید می‌کند. لستر برنهام، قهرمان فیلم *زیبایی آمریکایی* مجذوب نوجوانی می‌شود که ابژه‌ی او اشتیاق اوست، اما از برقراری ارتباط با او می‌پرهیزد. در *کودن‌ها*، کارنِ ساده و مهربان محبت خود را نسبت به تمام اعضای جامعه‌ی کوچک ابراز می‌کند و از طریق نوعی پرفورمنس نیاگونه، اسپاسینگ بر پس‌زمینه‌ی بورژوایی خود غالب می‌شود. در *بازگشت ابله*، فرانتیسک همه را دوست دارد. به‌همین علت در رابطه‌ای چهارطرفه و ناخوشایند می‌تواند حکم مشاور، معتمد، بلاگردان و بالاخره محبوبی را ایفا کند که خود را از چرخه‌ی اشتیاق نابه‌جا می‌رهاند. در داستان کوتاه پلوین که عنوان معنی‌دار *هستی‌شناسی دوران کودکی* را دارد، راوی می‌گوید: «به‌طور کلی زندگی فرد بزرگ‌سال خودکفاست و این که فضاهای خالی ندارد تا بتواند تجربه را در خود جای دهد، مستقیماً مرتبط با محیط پیرامونش نیست. پس این مسئله مطرح می‌شود که چگونه باید تجربه‌ی او را نشان دهد (پلوین، ۱۹۹۸، ص. ۲۲۲). این «فضاهای خالی» که ماهیتاً می‌توانند روان‌شناختی یا آیینی باشند، محملی برای دیدگاه کل‌نگری فراهم می‌آورند که به شخصیت‌ها امکان می‌دهند تا از موقعیت‌های موجود خود فراتر بروند: مثلاً موقعیت استعلایی لستر برنهام در *زیبایی آمریکایی* را با رسیدن چاپایف و آنکا به نیروانا در *انگشت کوچک بودا* و جدایی کارن از زندگی بورژوایی در *کودن‌ها* و کاربرد آموزش‌های سامورایی برای قاتل حرفه‌ای در *گوست داگ* ساخته‌ی جیم جارموش را با هم مقایسه کنید.[۵] حتی در داستان‌های کوتاه لودمیلا یولیتسکایا که روایتی واقع‌گرا دارند، می‌توان شاهد جهش از موقعیتی کاملاً تقلیل‌یافته به عملکردی پویا و فراتر از زمینه بود. در *تشییع جنازه‌ی شاد* بیانیه‌ی کلیسای آلیک، هنرمند معلول، پیام ضبط‌شده‌ای است که به‌نحو غیرمنتظره‌ای پس از مرگش پخش می‌شود و به دوستانش توصیه می‌کند که هم‌زمان از زندگی روزمره‌ی خود لذت ببرند. در *جینل بانوی کیف‌دستی* واژه‌نامه‌ی قهرمان زن پس از یک سکته منحصر به واژه‌ی «کیف‌دستی» می‌شود که شاید در آن

میراثی ارزش‌مند پنهان شده باشد یا نباشد.

این مسیر خودترویجی سوژه امری عمیقاً مقدس دارد، زیرا هر کنش موفقی برای تثبیت خودیت حاکی از کنشی استعلایی دارد که ایثارگرانه است و زمینه را مخدوش می‌کند و به ویرانی یا نابودی سوژه بینجامد. در **بازگشت ابله**، فرانتیسکِ ساده‌لوح از خون‌ریزی بینی شبیه زخم‌های مسیح(ع) مصلوب رنج می‌برد و رهبر عریان و خسته پس از تمرینات ریاضتی شدید مانند مسیح(ع) در کیتا دراز می‌کشد. لستر برنهام زمانی کشته می‌شود که سرهنگ فیتز پیام خودرهایی او را به غلط تعبیر می‌کند. در **گوست داگ**، قاتل حرفه‌ای طبق رمز سامورایی خود به استادش اجازه می‌دهد تا وی را بکشد. سوژه‌ی پرفورمتیک که فضایی کلی و بسته را در زمینه‌ای مشخص ترسیم می‌کند باید رنجش کلی زمینه را که متوجه عنصر خارجی‌اش می‌شود بپذیرد. هم‌زمان «پیام سوژه» زمانی می‌تواند گسترش یابد که سایر سوژه‌ها از وی الگوبرداری کنند و فضاهای آزاد خاص خود را پدید آورند.

این لحظه‌ی موعودباوری از نشانه‌های پرفورمتیو ریشه می‌گیرد و در زیبایی آمریکایی در قالب شخصیت ریکی فیتز جلوه می‌یابد. ابتدا به نظر می‌آید که ریکی نوجوان نظربازی است که همه‌چیز را مقابل عدسی دوربین خود ضبط می‌کند، ولی معلوم می‌شود که ساختن فیلم‌های دیجیتال، بازنمایی چیزها در رسانه، برای او صرفاً وسیله‌ای جهت شرکت موقتی در فرایندهای کل‌نگرانه هم‌چون مرگ و زیبایی است. وقتی جنی از او می‌پرسد که «آیا از فردی در حال مرگ هم فیلم‌برداری کرده است؟» می‌گوید: «[نه، اما] دیدم که چطور این زن بی‌خانمان در حالی که روی پیاده‌رو دراز کشیده بود، از شدت سرما یخ زده بود. او واقعاً غمگین به نظر می‌رسید» (بل، ۱۹۹۹، ص. ۵۷). وقتی جنی از او می‌پرسد که چرا از آن زن فیلم‌برداری کرد، ریکی پاسخ می‌دهد: «وقتی چنین چیزی می‌بینی، درست مثل اینه که رب‌النوع فقط برای یک ثانیه مستقیماً به تو نگاه می‌کنه و اگه دقت کنی تو هم مستقیماً می‌تونی به او نگاه کنی.» (۱۹۹۹، ص. ۵۷). ریکی با ملاحظاتی که به‌واسطه‌ی دوربین انجام می‌دهد به‌صورت وجودی کلی در نظم الهی شرکت می‌کند. در چنین لحظاتی وی خود را در شباهتی پرفورمتیک با رب‌النوع قرار می‌دهد.[۶] این صرفاً منظره‌ی مرگ نیست که به ریکی چنین فرصتی می‌دهد، بلکه زیبایی پرفورمتیک و موجودات است. به‌گفته‌ی ریکی، زیباترین چیزی که تاکنون دیده پاکت پلاستیکی سفیدی است که مقابل او در باد می‌رقصید: «و این کیسه با من می‌رقصید، مثل بچه‌ی کوچکی که به من التماس می‌کرد باهاش بازی کنم. حدود ۱۵ دقیقه طول کشید. اون روز فهمیدم که پشت همه‌چیز زندگی وجود داره و این نیروی فوق‌العاده مهربون از من می‌خواد که بفهمم هیچ‌وقت دلیلی برای ترسیدن وجود نداره.» (۱۹۹۹، ص. ۶۰). این بینش خداباورانه با مرگ لستر از بین نمی‌رود و ریکی هم نه با ترس یا کنجکاوی نظربازانه، بلکه با نوعی همدلی مقدس به آن پاسخ می‌دهد. در فیلم‌نامه سخن از «بهت» به میان می‌آید (۱۹۹۹، ص. ۹۷)؛ دیگر مادیت غیر فعال (از جمله مرگ) خطر محسوب نمی‌شود. در عوض بخشی از نظم کل‌نگر و مهربانی است که می‌توان آن را با تجربه‌ی چگونگی تلفیق کنش‌ها و اهداف آن‌ها در پرفورمنس ملاحظه و تأیید کرد. درست همان‌طور که پسامدرنیسم شر ــ تخطی مدام از مرزها ــ را نهادینه کرد، دوران نوین تعیین دقیق

مرزها را نهادینه می‌کند. به‌همین ترتیب در بین آثار پرفورمتیو هنری گرایش نیرومندی به توضیح آفرینش الهی، بازگشت به دادباوری وجود دارد.

سرهنگ فیتز، قاتل لستر برنهام شر نیست. او صرفاً عاشقی است که طرد شده و با نفی «وجود» یا چارچوب وجودی خود را تغییر شکل داده است. نتیجه‌ی کار «وجود» یا خشم و ارتکاب خشونت است. او فقط یک نشانه از شر با خود دارد، پلاکی که علامت صلیب شکسته بر پشتش نقش بسته و آن را در جایی پنهان کرده است. در آثار پلوین هم می‌توان شاهد محدودسازی شر بود که در تضاد با تخطی بی‌رحمانه پسامدرنیست‌هایی چون لوری ماملیف و ولادیمیر سوروکین در روسیه یا برت ایستن الیس در آمریکا است. پس در **سلاح انتقام**، دوران نازی مختصراً با این واژه‌ها توصیف می‌شود:

«یک مایکل خاص، دست به کار شده بود» (۱۹۹۸، ص. ۳۰۸).[۷] تقلیل نازیسم به ابژه‌های ملال‌آور یا اعمال پرجنب‌وجوش نتیجه‌ی بازنگرش‌گری تاریخی نیست، بلکه به نیاز برای حفظ نظم پرفورمتیو «خوب» برمی‌گردد. شر که واقعاً مورد سوءتفاهم قرار گرفته یا خیر را مختل ساخته به فضایی کوچک و بی‌اهمیت در این نظم رانده می‌شود.

۴

ترسیم پرفوماتیو مرزها به واضح‌ترین شکل در پیرنگ دیده می‌شود. چنان‌که معروف است، پسامدرنیسم ابداً زمان و مکانی برای گسترش پیوندهای علت و معلولی فراهم نمی‌آورد. کرونوتوپ‌ها تقریباً هم‌زمان ظاهر و پخش می‌شوند (چنان که در ایده‌های دریدایی مانند «تفاوط» یا تصمیم‌ناپذیری وجود دارد و نمی‌توان آن‌ها را در شرایط زمانی، مکانی یا علت و معلولی تصویب کرد). به‌نحوی متضاد در دوران نوین پرفورمتیستی گرایشی به آفرینش کرونوتوپ‌هایی وجود دارد که امکان انتخاب حتی مکرر را می‌دهند. اکنون مشروط بودن، امتیاز خاص سوژه و نه نشانه‌ها است: نکته، حفظ وحدت سوژه حتی در نامساعدترین شرایط است. آشکارترین نمونه‌ی این مورد **فرارکن لولا، فرارکن**، ساخته‌ی تام تیکورن است. قهرمان مؤنث فیلم فرصت می‌یابد که سه‌بار پول مسروقه‌ای را جابه‌جا کند. تا آن‌که او و قهرمان مذکر فیلم بالاخره همه‌چیز را مرتب می‌کنند. هر یک از این سه پیرنگ متوالی حکم کرونوتوپ متمایزی را دارند و هریک با چند ثانیه اختلاف آغاز می‌شوند. هر کرونوتوپ از نظر شکل با دیگری ارتباط می‌یابد، اما چون هربار تفاوت مختصری وجود دارد، پرفورمنس کاملاً متفاوت می‌شود. به‌عبارت دیگر زمان و مکان همچنان تنظیم می‌شوند تا وقتی که راه‌حل کل‌نگری به نفع سوژه پیدا می‌شود. تا وقتی که آرزو و برآوردن آرزو با هم تقارن می‌یابند، دیگر کنش‌های سوژه با عملکردهای بسته به بخت و کاملاً غیر قابل کنترل نشانه‌ها تعیین نمی‌شود، بلکه از طریق دست‌کاری سوژه‌ای که نیروهای مسلطی دارد، در چارچوب استعلایی معین می‌شود. اعمال لولا به جای آن‌که در حکم نوعی بازی پسامدرن و آزاد نمود یابد، حکم هدفی مجرد و خودتأییدگر را دارد: آن‌ها سوژه‌ای را حفظ می‌کنند که برای حفظ زندگی خود و دیگری می‌دود. این

دستکاری به جای آن که از جنبه‌های هستی‌شناختی یا استدلالی قابل توجیه باشد، صرفاً پرفورم می‌شود: بیننده آن را در حکم واقعیتی روایی می‌بیند که یا باید آن را باور کند یا نه. بدین ترتیب داستان تبدیل به مذهب، و ایمان تبدیل به نتیجه‌ی گریزناپذیر کنش نشانه‌شناختی می‌شود. از این نظر دیگر تصادفی نیست که گانز خصوصاً بر کارکرد مقدس‌مآبانه‌ی بازار و مصرف در جوامع سرمایه‌داری تأکید می‌ورزد. (ن.ک.: کرونیکل، ص. ۱۲۴؛ **مدل بازار: سه نکته**، ژانویه ۱۹۹۸، ص. ۳۱). تصادفی نیست که قهرمان مؤنث فیلم در رمان **جینل**، **بانوی کیف‌دستی**، نوشته‌ی یولیتسکایا همواره با مناسب‌ترین قیمت‌ها در بازار معامله می‌کند (ن.ک.: یولیتسکایا، ۱۹۹۸، صص. ۱۶۴-۱۶۲).

چون باید به هر قیمتی سوژه‌ی با واکنش مثبت را حفظ کرد، ما در آثار پرفورمتیستی گرایشی می‌بینیم که در آن شخصیت‌ها امتیاز حاکمیتی گسترده دارند. به‌همین ترتیب شخصیت‌ها توانایی دست‌کاری در زمان، مکان و رابطه‌ی علت و معلولی را به نفع خود می‌یابند. این واقعیت که **لولا** سه‌بار امکان فرار می‌یابد صرفاً نه به تصمیم راوی مسلط و گمنام، بلکه به خود لولا برمی‌گردد. در ساختار روایی **زیبایی آمریکایی** نیز می‌توان چنین لحظه‌ای را یافت. در ابتدای فیلم ما از نقطه‌ی دید پرنده شهری کوچک را می‌بینیم و صدایی متمایز و عمدتاً با لحنی متفکرانه را می‌شنویم: «اسم من لستر برنهام است. این محله‌ی منه، این خیابون منه. این ... زندگی منه، من ۴۲ سال دارم، تا کم‌تر از یک سال دیگه می‌میرم.» در حالی که نخستین صحنه آشکار می‌شود، راوی می‌افزاید: «البته هنوز نمی‌دونم» (بل، ۱۹۹۹، ص. ۱).

آرامش لستر از طریق کلی‌نگریِ چارچوب روایت حاصل می‌شود که نسبت به تفاوت هستی‌شناختی بین مؤلف ضمنی و شخصیت و طبعاً مرگ بی‌تفاوت است. بدین‌صورت حتی تهی‌سازی یا نابودی شخصیت‌ها برای تقویت این کل انجام می‌شود. پس از آن که لستر به دست سرهنگ فیتز کشته می‌شود، دوباره به چارچوب تسلط خود بازمی‌گردد و از آن‌جا داستان را دوباره از دیدگاهی شخصی ارائه می‌دهد. کنش روایت تبدیل به کنش اعتقادی می‌شود که نمی‌توان آن را تبدیل به ابژه‌ی نقد متافیزیک یا ساخت‌شکنی کرد. فیلم به‌صورتی ساخته می‌شود که بیننده جز گذر از اعتقاد خود و پذیرش پرفورمنسی که فیلم ارائه می‌دهد، چاره‌ای ندارد. این دگردیسی از روند مشاهده به کنش غیر داوطلبانه اعتقاد در تضاد مستقیم با شیوه‌ی پسامدرن امر مجازی قرار می‌گیرد. جایی که ناظر نمی‌تواند به هیچ چیز اعتقاد داشته باشد، زیرا پارامترهای هستی‌شناسانه‌ای چون مؤلف، راوی و شخصیت در شبکه‌ای نفوذناپذیر از امور متناقض و هم‌یافت‌ها قرار گرفته‌اند. (بهترین نمونه سرنوشت ناخوشایند کارآگاه خصوصی در داستان **سه‌گانه‌ی نیویورک**، نوشته‌ی پل آستر، است.)

حتی فرانتیسک قهرمان فیلم قراردادی **بازگشت ابله** نیروی سلطه‌ی تأثیرگذاری دارد. وی به‌نحو حیرت‌آوری می‌تواند از قطارهای در حال حرکت سوار یا پیاده شود. این توانایی که به‌نحو عنادآمیزی متفاوت با زمینه‌ی واقع‌گرایانه بقیه‌ی بخش‌های فیلم است، نقش تعیین‌کننده‌ای در پایان پیرنگ دارد. در ابتدا این توانایی به شخصیت اصلی امکان می‌دهد تا خواهر بزرگ‌ترش را بشناسد و سپس

وی را قادر می‌سازد تا نزد خواهر کوچک‌ترش برگردد که آشکارا وی را دوست می‌دارد. بازهم این مورد دیگری از مشروط بودن است که در معرض توجه قرار می‌گیرد و هم‌زمان به‌نفع سوژه دچار تعلیق می‌شود. تعلیق موقت محاکات تأثیری نشانه‌شناختی نیست، بلکه در خدمت سوژه و نقاب شخصی او عمل می‌کند. چنین سوژه‌ای که با تسلط شخصی به قدرت رسیده است، در آثار یولیتسکایا هم دیده می‌شود که همواره به هنجارهای بازنمایی واقع‌گرا در قرن نوزدهم پای‌بند است. در **تشییع جنازه‌ی شاد**، آلیک کاری می‌کند تا پس از مرگش نواری محاوره‌ای پخش شود و به نظر می‌آید که عملاً همچون نیرویی غیبی و مسلط از دنیای آخرت با دوستان و خویشاوندان سخن می‌گوید.

در فیلم **داگمایی کودن‌ها** نیز شخصیتِ تسلط‌یافته نقشی مهم ایفا می‌کند. این فیلم (مطابق با سوگند «داگما ۹۵») از تمام امکانات تسلط بیرونی استفاده می‌کند. تنها فردی که نمی‌تواند در گروه به تمرین بپردازد، همانی است که شجاعت انجام این کار را بر زمینه‌ی زندگی خانوادگی خود دارد. تمجید وی از فضای سرد خانوادگی بر سر میز قهوه صرفاً نوعی تحریک ساده نیست، بلکه از جنبه‌ی مادی وی را هم‌عرض با نوزادش نشان می‌دهد که دو هفته‌ی پیش مرده است. بدین‌ترتیب، وی به‌تنهایی پیام شخص سلطه‌جو و خودمحور «کودن‌ها» را تشخیص می‌دهد (که مشخصاً هنگام برخورد با خویشاوندان بورژوای خود احمقانه رفتار نمی‌کند). سلطه‌ی داگمایی ابتدا باید خود را در نقابی شخصی و خودانگیخته نشان دهد (مثلاً این اتفاق در **انگشت کوچک بودا** می‌افتد، جایی که گانگسترهای جدید روسی ناخواسته روشن‌گری بودایی را تجربه می‌کنند). شخصیتِ تلویحاً مسلط می‌تواند به‌نوعی شخصیتِ واقعاً مسلط تبدیل شود که در رمز «داگما ۹۵» قابل مشاهده است ــ رمزی که **لارس فون‌تریه** و توماس وینتربرگ آن را ضابطه‌مند ساخته‌اند. نیروی مسلطِ خودتحمیل‌گر حکم می‌کند که کارگردان صرفاً باید نور طبیعی و اصوات را به کار گیرد و اسباب صحنه اضافی نیاورد. پس چارچوبی نامعین از حیث معنایی پدید می‌آید که با محدودسازی، آزادی فراهم می‌آورد. نتیجه‌ی کار پایبندی وسواس‌آمیز به قواعد نیست، بلکه عمدتاً وحدتی کل‌نگر میان نیروی مؤلفانه و خودانگیختگی فردی ایجاد می‌کند:

۵

... می‌توانید تکنیک داگما یا تکنیک کودن‌ها را به کار بگیرید. از حالا تا ابد به هیچ نتیجه‌ای نخواهید رسید، مگر این که اشتیاقی ژرف و پرشور و نیاز به انجام چنین کاری داشته باشید. کارن درمی‌یابد که به این تکنیک نیاز دارد و این تکنیک می‌تواند زندگی‌اش را تغییر دهد. حماقت مانند هیپنوتیزم است: اگر آن را بخواهی نمی‌توانی به دستش آوری و اگر نخواهی، می‌توانی.[۸]

یک پرفورمنس موفق متکی بر اراده‌ی تحمیل‌نشده‌ی سوژه‌ای در چارچوب مسلط و نه خود وجود مسلط است. محدودیت برنامه‌ریزی شده‌ای که داگما به سنت کتاب عهد عتیق اعمال می‌کند و در آن نام کارگردان به‌عنوان سازنده نمی‌آید، در واقع ادای دینی به این اصل است: الوهیت خود را نه با

حکم سلطه‌آمیز و اراده‌ی شخصی و نه به‌صورتی کاملاً دائمی، بلکه با هم‌گرایی فرخنده‌ی این سه بیان می‌کند. شخصیت‌های مسلط به‌رغم منابع اعتقادی بسیار متفاوت‌شان دیدگاه فرهنگی مشابهی دارند: این که خداگونگی در جایی جلوه می‌کند که این کل‌ها با سوژه‌های انفرادی پدید می‌آیند.[۹] این‌که چگونه افراد می‌توانند با وسایل معماری‌گونه دارای قدرت مسلط شوند، در ساختمان اخیراً بازسازی شده‌ی رایشتاگ در برلین قابل ملاحظه است.[۱۰] در حالی که معماری پسامدرن هماهنگی‌های فضایی را یکسان و قابل تبدیل به یکدیگر می‌نمایانند، گنبد شیشه‌ای رایشتاگ چارچوبی شفاف و بی‌علامت نشان می‌دهد که بازدیدکننده را قادر می‌سازد تا ضمن بالا رفتن از پلکان مارپیچیِ دور گنبد، شخصاً خداگونه‌گی را تجربه کند. بیننده در پایان صعود، هنگامی که پیرامونش را کاملاً آسمان آبی گرفته است بر صدر جایگاه اعضای بوندستاگ که مستقیماً در پایین او قرار دارند، قرار می‌گیرد.

تقلیل پرفورمتیو و ترسیم مرزها از جنبه‌های رسانه‌ای نه به هدف بازسازی اصیل امر واقعی و نه بازسازی بی‌زحمت و پایان‌ناپذیر نشانه‌ها در واقعیت مجازی و ثانوی انجام می‌شود. در عوض، به‌نحوی متناقض هر دو لحظه را در چارچوبی سینمایی متحد می‌سازد؛ زیرا دقیقاً به‌وسیله‌ی شخصیت مسلط ــ و نه رابطه‌ی متقابل نشانه‌ها ــ ساخته می‌شود. پس با «خطاهای» شخصی و فنی توأم است. در کودن‌ها لارس فون‌تریه این تناقض را به شیوه‌های گوناگونی شناسایی می‌کند، گرچه «داگما ۹۵» قاطعانه امکانات فنی تکنیک دوربین، جلوه‌های صوتی و نورپردازی را در کودن‌ها محدود می‌سازد. در مقام مقایسه شیوه‌ی مونتاژ پویا و حرفه‌ای فیلم بدون برداشت‌های طولانی و خسته‌کننده‌ای است که معمولاً نشان از فقدان دراماتورژی و اولویت فیلم‌نامه می‌دهند. در عین‌حال فون‌تریه عامدانه اجازه می‌دهد تا اشتباهات قابل رفع، همچنان باقی بمانند. مثلاً او در نوری نامناسب رو به عقب و جلو فوکوس می‌کند، در حالی که فیلم‌بردار دومش در موضع بدی قرار گرفته است. این هم‌جواری عامدانه‌ی حرفه‌ای‌گری و تفنن باعث می‌شود تا رسانه‌ی فیلم پدیده‌ای واقعی به نظر برسد که سوژه‌ای مسلط و مسئول و نه فرایندی مجازی و خودپیوسته به سیاق بودریار یا مک‌لوهان آن را به کار می‌گیرد. رسانه پیام‌آور است و دیگر پیام نیست: این امر نتیجه‌ی پیشرفت سوژه‌ی متناقض است که مادیت و خطاپذیری خود را خاطرنشان می‌سازد.

بر دیوارهای رایشتاگ جدید می‌توان دید که اکنون چگونه پیام‌ها با رسانه‌ای مشخصاً انسانی ارتباط می‌یابند، جایی که سر نورمن فاستر اجازه داد تا نقاشی‌های دیواری سربازان روسی برجا بمانند. در چارچوب این ساختمانِ بازسازی شده دیگر پیام‌های ملال‌انگیز آدم‌های واقعی از جنبه‌ی معنایی اهمیتی ندارد، در عوض نمایان‌گر تعدی خشونت‌آمیز تاریخ سوژه‌های انسانی به فضای وسیع و ایستای قدرت حکومتی آلمان هستند.[۱۱] نقاشی‌های دیوارهای رایشتاگ نه اشارات، بلکه اموری واقعی‌اند. آن‌ها به جای آن که تأثیر نوستالژیک و تحریک‌کننده برجا بگذارند، مادیت، ذهنیت و تجزیه‌پذیری تاریخ را در چارچوبی کل‌نگر و هدف‌مند نشان می‌دهند ــ چارچوب پرفورمتیک و مسلطی که در بیانیه‌های تاریخی وجود دارد، تجدید آن‌ها را ممکن می‌سازد و از تنزل آن‌ها به صرفاً

نقل‌قول جلوگیری می‌کند. از سوی دیگر پرفورمتیسم به اصلیت‌گرایی بازنمی‌گردد. نیروی نشانه‌های اصلی خود را صرفاً پس از آن نشان می‌دهد که آن‌ها در چارچوب رسانه‌ای دیگر و لزوماً مصنوعی قرار می‌گیرند.[۱۲]

رابطه‌ی متناقض بین رسانه در حکم عامل انتقال وقایع فیزیکی «حقیقی» و چارچوبی مجازی که سیطره‌ی آن قابل تغییر است، به بهترین شکل در تصویرپردازی صحنه‌های کودن‌ها آشکار است. در صحنه‌ای که بلافاصله بعد می‌آید، دو فرد به‌نحوی به یکدیگر نزدیک می‌شوند و دوربین به‌شکلی قراردادی عمل می‌کند و روی برمی‌گرداند. بدین‌ترتیب نوعی حریم خصوصی برای شخصیت‌ها، بازیگران و بیننده قائل می‌شود. در پرفورمتیسم موعودباورانه‌ی لارس فن‌تریه (و پلوین) دائماً از این تغییرات دراماتورژی استفاده می‌شود، جایی که بیننده به‌طور غیر داوطلبانه ادراک می‌کند و خود را تطبیق می‌دهد. به‌طور کلی پرفورمتیسم خوددرمانگری را ترغیب می‌کند و نشان می‌دهد که ما با تصریح دائمی وجود خود می‌توانیم بر نیروی زمینه‌های حاکم و سرکوب‌گر فائق آییم. (از این جنبه **فرار کن لولا**، **فرار کن** را با پلوین در جست‌وجوی نیروانا یا نقد مایکلز از گسترش وجود شخصی به شکلی تکثرگرا در **آمریکای ما** مقایسه کنیم).

۶

پرفورمتیسم بُعدی سیاسی نیز دارد. جِدیدیا پِردی در مقاله‌ی موشکافانه‌ی خود برای «چیزهای مشترک» (۲۰۰۰؛ نخست ۱۹۹۹) در مخالفت با نگرش پسامدرن، بی‌تفاوتی کنایه‌آمیز و پذیرش مسئولیت سیاسی و فردی در عصر پساایدئولوژیک استدلال می‌کند. اما در فقدان خطوط واضح ایدئولوژیک فرد چگونه می‌تواند به سوی هدفی سیاسی پیش رود؟ پِردی بااستفاده از دو مثالِ ظاهراً متفاوت این تناقض را بیان می‌کند: یکی معادن مخرب در ایالت زادگاه او ویرجینیای غربی و دیگری ورود دمکراسی به لهستان، جمهوری چک و مجارستان. با نقل‌قول از پِردی نوار معدنی مخرب در ویرجینیای غربی را نمی‌توان صرفاً با تحمیل چارچوب دولتی (مالیات کربن) یا با مقاومت فردی نادیده گرفت. در عوض لازم است که هر دوی آن‌ها به شیوه‌ای دایره‌وار با هم تقارن پیدا کنند. جایی که آغاز و پایان آن‌ها سوژه‌ای غیر کنایی و «هوشیار» است:

اصلاح از طریق قانون صرفاً زمانی تأثیرگذار است که خود را با زندگی انسان‌ها پیوند دهد، انسان‌هایی که برخی از اصولی را که قانون بیان می‌کند و می‌خواهد تحمیل سازد، تشخیص می‌دهند.

اگر ما چنین انسان‌هایی نباشیم (که خواسته‌هایمان را با تأمل بیشتری بیان کنیم، در بیان نیازهایمان تواضع بیشتری به خرج دهیم و در اعمال‌مان هوشیارتر باشیم) و نتوانیم اقتصاد مسئولانه‌ای را بپذیریم، چنین اقتصادی توسط قانون یا دولت نصیب ما نخواهد شد، زیرا بدون قانون و دولت نخواهد آمد. پس تحول شخصی ما از هر چیز مهم‌ترست. ما آغاز و پایان امکان تحقق اقتصاد شرافت‌مندانه‌ایم زیرا تنها جایگاه مسئولیت در اختیار ماست. مسئولیت از هوشیاری

آغاز می‌شود زیرا تنها هوشیاری می‌تواند به ما کمک کند تا امید را درک کنیم. (۲۰۰۰، صص. ۱۶۰-۱۵۹)

به‌نحوی متضاد از نظر پردی گرایش اروپای شرقی به دمکراسی کنشی استعلایی و موفق و حاکی از پیروزی آرمان‌های دمکراتیک و انقلابی است: مخالفان صریح و شجاعی چون آدام میچینیک یا واسلاو هاول نه‌فقط این آرمان‌ها را در سطح اجتماع ترویج دادند، بلکه شخصاً با آن‌ها زندگی کردند (ن.ک.: ۲۰۰۰، ص. ۱۱۳). البته چنان که پردی خاطرنشان می‌کند، عملکردهای سیاسی موفق در اروپای شرقی به نتیجه‌ای متناقض انجامیده است. پیروزی قهرمانانه‌ی آرمان‌های دمکراتیک بار دیگر موجب پیدایش قلمروِ شخصی آزاد شده است. از سوی دیگر این قلمروِ شخصی عمدتاً دغدغه‌ی موضوعات یکنواخت و شخصی را دارد و دائماً در معرض غلتیدن به ورطه‌ی رخوت سیاسی و بی‌تفاوتی اجتماعی است. از نظر پردی عملکردهای سیاسی قهرمانانه و ایثارگرانه، از نوعی که ذکر شد، هرگز مشروعیت کامل ایدئولوژیک به دست نیاورده است. در عوض این‌ها چارچوبی پدید می‌آورند که می‌توانیم در آن فعالانه بر بی‌تفاوتی خود غلبه کنیم و علاقه‌مان را به «چیزهای مشترک» گسترش دهیم، چیزهایی که از جهات فراوان کسالت‌آورند ولی در عین حال ابژه‌های دغدغه‌ی مشترک محسوب می‌شوند (۲۰۰۰، صص. ۱۲۸-۱۲۷). افراد هوشیار باید در قلمرویی خصوصی و کسالت‌آور عمل کنند تا در طی زمان فراتر از آن بروند و به اهداف مشترک (و نه پیوندهای ایدئولوژیک) برسند. این موضوع از جنبه‌ی سیاست عملی مرتبط با پیدایش یک چارچوب و فراتر رفتن از آن به‌وسیله‌ی یک سوژه‌ی ساده‌دل یا معصوم است. پرفورمتیسم «واقع‌گرا» (پردی، گانس، یولیتسکایا و غیره) این ساز و کار را تأیید می‌کند، اما امکان بازگشت آن را به عرصه‌ی کنایه یا تناقض نیز می‌دهد. پرفورمتیسم «خیالی» (پلوین) امکان استعلای کلی را مد نظر قرار می‌دهد.

در *کودن‌ها* رهبر گروه نیست که با «تمرین ریاضتی» شرایط زندگی خود را پشت سر می‌گذارد، بلکه کارن خجالتی و ساده‌لوح به چنین موقعیتی می‌رسد. نهایتاً رمان ضد پسامدرن *ذرات ابتدایی* (اصلاً ۱۹۹۸؛ ترجمه‌ی انگلیسی ۲۰۰۰) نوشته‌ی مایکل هوئلبک، و کمدی تک‌*افتادگان* از کشور چک تلاش دارند تا جنس‌های کاملاً نوینی پدید آورند: در *ذرات ابتدایی* قهرمان داستان یک جنسیت تازه، منطقی، صلح‌طلب و با احساس پدید می‌آورد (و تصادفاً به‌طور عمده خصوصیات شخصیتی زنان را پردازش می‌کند). به‌طور کلی آثاری که ذکر کردم می‌خواهند پرفورمنس‌های آشتی‌دهنده را ترویج کنند تا هر دو جنس بتوانند یکدیگر را مورد حمایت قرار دهند. در نگره‌ی پرفورمتیستی (گانس و پیروانش) به‌طور منظم با نقد روان‌کاوی لاکانی مواجه می‌شویم که از دیدگاه انسان‌شناسی مولد، دیالکتیک بینا ـ انسانی عشق و رنجش را از توضیحات نمادین پیچیده اشباع می‌سازد.

در دنیای پرفورمتیسم نظم نمادین زبان و زنجیره‌ی دال‌ها با جناس‌های منحرف‌کننده‌شان چندان (یا اصلاً) نقشی بر عهده ندارند. نشانه و/ یا زبان در خدمت سوژه حکم ابزاری نیرومند را دارد و در کنش پرفورمتیستی نیروی کلی‌نگر و ابژه‌محور بیان و نه دال‌ها تعیین‌کننده‌اند. چنان‌که کناپ و مایکلز با شعری که به‌نحوی جادویی بر شن نقش می‌بندد، می‌گویند وقتی هیچ سوژه‌ای پشت دال‌ها

نیست، تلفیقات بسیار پیچیده‌ی آن‌ها را نمی‌توان در جکم زبان قلمداد کرد (میچل، ۱۹۸۵، صص. ۱۶-۱۵). متقابلاً غرغر مبهم و ناگویای «کودن‌ها» در فیلمی به همین نام و نگره‌ی آشکار گانس نشان می‌دهند که حتی ساده‌ترین تلفیقات صدا می‌توانند در خود زبانی بسیار تأثیرگذار باشند. چنان‌که نقاشی‌های دیواری روسی در رایشتاگ و ارتباط هماهنگ بین گوست داگِ انگلیسی زبان و بستنی‌فروش فرانسوی‌زبان نشان می‌دهد، زبان پرفورمتیو متکی بر معناشناسی یا حتی رمزی مشترک نیست: در واقع عامل تعیین‌کننده چارچوبی است که پیرامون خطاب‌کننده و مخاطب ایجاد می‌شود (یا خطاب‌کننده و مخاطب تابع آن شده‌اند) و کارش از بین‌بردن تفاوت‌های آن‌ها است.

۷

جدایی پرفورمتیسم از پسامدرنیسم واضح و ناگهانی انجام نشد؛ پرفورمتیسم همچون دیگر تفکرات در موارد فراوان وام‌دار تفکرات قدیمی است، در حالی که از جنبه‌های مهم دیگری بسیار با آن‌ها تفاوت دارد. تفاوت اصلی آن با پسامدرنیسم در استفاده از سوژه‌ی کل‌نگر و متمایز و نشانه است. این موضوع از نظر منطقی و عملی با مفهوم پسامدرنیستی سوژه و نشانه در حکم عوارض جانبی و ناپایدار زمینه‌های متنی متغیر ناسازگار است. به هر حال اکنون استفاده از وسایل کلاسیک پسامدرنیسم برای پدیدآوردن نشانه‌ها و سوژه‌های بسته تقریباً گریزناپذیر است: تفکر جدید هنوز متکی بر ابزارهای قدیمی است. بی‌تردید منتقدان پرفورمتیسم فوراً ادعا می‌کنند که آثاری چون **انگشت کوچک بودا** یا **فرار کن لولا، فرار کن** به این علت پسامدرن‌اند که با واقعیت‌های مجازی کار می‌کنند. به هر حال لازم است به یاد داشته باشیم که کارکرد واقعیت مجازی در چنین مواردی کاملاً متفاوت و در خدمت اهداف مشخصی است. در مورد پلوین، آشتی کامل سوژه با زمینه‌اش (در **فرار کن لولا، فرار کن** حفظ نامشروط سوژه‌ی دوست‌داشتنی) که پسامدرنیسم آن را در حکم بیانی متافیزیک، کسالت‌بار تلقی و رد می‌کند. اگر بخواهیم وجه متظاهرانه و آزاردهنده‌ی این آثار را برای دست‌یابی به استعلای داستانی نفی کنیم، هیچ دلیلی وجود ندارد که آنان را به‌غلط در حکم آثاری پسامدرن خوانش کنیم.

یکی از نمونه‌های انتقال تدریجی بین پسامدرنیسم و پرفورمتیسم، مقاله‌ی اخیر بوریس گرویس با نام **مورد سوءظن، پدیدارشناسی رسانه‌ها** (۲۰۰۰) است.[۱۳] می‌توان گفت که گرویس نشانه، هستی‌شناسی و پرفورمنس کل‌نگر را «بازیابی» می‌کند. اما با حفظ متافیزیک بدبینانه‌ی پسامدرن همچنان آن‌ها را شر و تهدیدگر تصور می‌کند. هدف اصلی مقاله‌ی گرویس توضیح روش آفرینش ارزش زیبایی‌شناختی در فرهنگ رسانه‌ای پسامدرن است. به‌زعم گرویس ارزش زیبایی‌شناختی زمانی بروز می‌یابد که چیزی در یک آرشیو فرهنگی مورد ستایش قرار می‌گیرد. در فضایی بدون وجودی مسلط که (حداقل برای مدتی) تأثیر ابژه‌ی زیبایی‌شناختی را ضمانت می‌کند. بنابر استدلال گرویس شرایط ورود به این آرشیو را نه از جنبه‌ی محتوا می‌توان تعیین کرد و نه از جنبه‌ی ماده‌ی کار. در غیر این‌صورت چنین شرایطی قابل پیش‌بینی بود و بنابر میل و اراده می‌شد آن را بازسازی

کرد (مثلاً رسیدن به یک ایستگاه در یک موزه، وابسته به اولویت پنهان آرشیو برای اثاثیه‌ی چینی نیست). از نظر گرویس شرایط خاص ورود به آرشیو کاملاً نمی‌تواند نشانه‌شناسانه هم باشد، زیرا نمی‌شود آن‌ها را (چنان‌که پساساختارگرایی فرض می‌کند) با بازی آزاد نشانه‌های سیال سوژه و بدون ابژه تعیین کرد. در عوض از نظر گرویس کلید ورود به آرشیو در رابطه پنهانی، مستقیم و غیرقابل پیش‌بینی بین نشانه و بنیان آن برای ورود به رابطه‌ای واحد و متقابل با ناظر است. درنتیجه از نظر گرویس تأثیر زیبایی‌شناختی اثر هنری مسئله‌ای هستی‌شناختی و نه نشانه‌شناختی یا معنایی است. به‌هر حال گرویس این مسئله را از جنبه‌های پدیدارشناختی و نه هستی‌شناختی مورد توجه قرار می‌دهد. پس مؤلفه‌ی تعیین‌کننده‌ی موفقیت هنری جوهری خاص و آشکار نشده نیست، بلکه سوءظن ما نسبت به این موضوع است که «یک نفر دیگر» پشت صحنه‌ها اشیاء را دست‌کاری می‌کند تا آن‌ها را به آرشیو ببرد. از دیدگاه گرویس این «سوءظن هستی‌شناختی» که علیه سوژه‌ای بیگانه و دست‌کاری‌کننده به‌کار می‌رود، به‌نحو مناسبی در نقد ساخت‌شکنانه‌ی متافیزیک توضیح داده نشده است که فرهنگ را در حکم دریایی بی‌پایان از نشانه‌ها می‌بیند و ناظر می‌تواند با اطمینان و آسایش در آن بیارامد (۲۰۰۰، ص. ۳۷). از نظر گرویس نکته‌ی متقاعدکننده‌تر روش بازنمایی سوژه در فرهنگ عامه‌پسند (مثلاً در فیلم‌هایی چون نابودگر، بیگانه یا روز استقلال) است: در آن‌جا سوژه‌ی بیگانه به‌صورت قاتلی بی‌رحم ظاهر می‌شود و هرکسی را که سر راه خود می‌بیند نابود می‌کند (۲۰۰۰، ص. ۷۵). به‌هر حال این سوءظن به ماهیت ذاتاً شرِ سوژه‌ی بیگانه یا به‌قول گرویس «تأثیر صداقت» را نمی‌توان به‌عنوان امتیاز برای ورود به آرشیو مورد استفاده قرار داد. اساساً این موضوع مطابق با چیزی است که روان‌پزشکان دخالت متناقض می‌نامند: با حمایت از چیزهایی مخالف با آنچه از شما انتظار می‌رود، می‌توانید به بهترین نتایج برسید. بدین‌ترتیب وقتی سیاست‌مدار لیبرال به دیدگاه‌های محافظه‌کارانه تمایل نشان می‌دهد، صادق‌تر به نظر می‌رسد و سیاست‌مدار محافظه‌کار زمانی صادق‌تر جلوه می‌کند که دیدگاه‌های لیبرالیستی را رواج می‌دهد (۲۰۰۰، ص. ۷۲). از سوی دیگر به‌گفته‌ی گرویس آن‌که در ملاء عام بدی خود را آشکار می‌سازد، معمولاً صادق جلوه می‌کند. تأثیر این موضوع به‌صرفِ خود رفتار نیست، بلکه سوءظن ما را نسبت به این موضوع تأیید می‌کند که سوژه‌ی بیگانه‌ی پنهان و آشکار همواره به نوعی شر است (۲۰۰۰، صص. ۷۹-۷۸). از نظر گرویس تنها راه محافظت در برابر سوژه‌ی بیگانه و شرور این است که خود آدم هم شرور باشد. چنان‌که به شیوه‌ی متناقضی که در بالا توصیف شد، در برابر دیگران «صادق» جلوه کند (۲۰۰۰، ص. ۷۹).

گرچه تفکر گرویس به مفهوم موردنظر کنایه‌آمیز و بدبینانه نیست، بی‌تردید پرفورمتیستی است. سوژه به‌نحوی مرموز اثر هنری رسانه‌ای را به آرشیو وارد می‌کند که عملکردی کل‌نگرانه دارد و در آن سوژه، نشانه‌ی متکی بر یک چیز و طرف ارتباط با موفقیت با یکدیگر متحد می‌شوند. به‌هر حال گرویس نسبت به مفهوم منفی سوژه‌ای که در پسامدرنیسم غالب است مجاب می‌ماند، زیرا چنین فرض می‌کند که سوژه به شیوه‌های مختلف خودشیفته‌وار (لاکان)، ارتجاعی (فوکو) یا عموماً شر

(بودریار) در پی دانش کلی است و به شناخت‌شناسی پسامدرن وفادار می‌ماند که در تلاش برای پیوند نشانه‌ها با چیزها (دریدا) نوعی تقلب متافیزیک می‌بیند. من در تضاد با گرویس معتقدم که در تفکر جدید اصل «شر» مداوم و تخطی تصادفی از مرز نیست که حاکمیت دارد، بلکه اصل محبت‌آمیز ترسیم مرزها برای ایجاد فضایی شبه‌مقدس مهم است که در آن می‌توان تحت شرایط خاص از وضعیت موجود فراتر رفت. وقتی گرویس اشاره می‌کند: «پدیده‌ی صداقت در تلفیق نوآوری با تعریف متنی و تقلیل به وجود می‌آید» (۲۰۰۰، ص. ۷۳)، نشان می‌دهد که این موقعیت را به خوبی دریافته است. به هر حال این تقلیل و ابداع در پرفورمتیسم به‌روشی اساسی‌تر و مثبت‌تر از آنچه گرویس تصور می‌کند، انجام می‌شود. در شرایط نسبی سوژه پرفورمتیو در اثر فشردگی به‌شدت تقلیل می‌یابد و دیگر خطری برای دیگران محسوب نمی‌شود.[۱۴] به‌همین نحو سادگی سوژه‌ی پرفورمتیستی هر نوع سوءظنی را نسبت به شبیه‌سازی یا بی‌صداقتی از بین می‌برد (حتی درمورد حماقت شبیه‌سازی شده در کودن‌ها) هیچ‌یک از «قربانیان» ماهیت متقلبانه‌ی آن را تشخیص نمی‌دهند. معیار هدایت‌گر نه اصالت، بلکه میزان شبیه‌سازی پرفورمنس به‌وسیله‌ی ناظر برای شکل‌دادن یک کل مؤثر است). در تضاد با گرویس به‌نظرم این شر نیست که شرایط پسا-پسامدرن را تعیین می‌کند (گرچه شر هنوز به‌صورت پدیده‌ای ماندگار فعال و حاضر است) بلکه عشق نقش محوری دارد، زیرا عشق در حکم شرایط نسبی نوآوری به هر سوژه‌ای امکان می‌دهد تا دوست داشته شود و همراه با سوژه‌ای دیگر و بیگانه وارد یک کل، فضا یا چارچوب رهایی شود. این دیدگاه که خوش‌بینانه، متافیزیک و مقدس است از پایان پسامدرنیسم و نه تداوم آن به وسایل دیگر خبر می‌دهد.

۸

نمونه‌ی دیگر پرفورمتیسم و پسامدرنیسمِ ترکیبی در *ذرات ابتدایی* (۱۹۹۸) دیده می‌شود که رمانی تندرو از میچل هوئلبک در مورد شیوه‌های پسامدرن است. در آن‌جا هوئلبک با خلق دو شخصیت که کاملاً از مهرورزیدن ناتوان‌اند، دوگانگی تلخ فرهنگ پسامدرن را آشکار می‌سازد: یکی از این دو شخصیت کاملاً به‌وسیله‌ی ذهن و دیگری از طریق جنسیت هدایت می‌شود. در این رمانِ حدوداً ۳۴۰صفحه‌ای، هوئلبک صحنه‌هایی از بی‌تفاوتی و خشونت روان‌شناختی، جنسیت مکانیکی و بی‌رحمی فوق‌العاده‌ای را آشکار می‌سازد که تهی‌بودن قهرمانان او را ثبت می‌کند. تنها در ده صفحه‌ی آخر است که او مفهوم اتوپیایی یک جنسیت نوین، ایثارگر و آرام را مطرح می‌کند که از طریق مهندسی ژنتیک پدید آمده است. رمان هوئلبک تا جایی پرفورمتیستی است که از نظر داستان فراتر از تصویر پسامدرن بشر می‌رود. هم‌زمان وی عمدتاً تابع متافیزیک بدبینانه‌ی پسامدرن است که تنها نقطه‌ی جهت‌گیری‌اش مرگ و وساطت‌های ناخوشایند است. (درجایی از داستان یکی از شخصیت‌ها از زبان هوئلبک می‌گوید: «در پایان، زندگی بالاخره دلت را می‌شکند ... و بعد هیچ‌کس نمی‌خندد ... آنچه بر جای می‌ماند تنهایی، سرما و سکوت است. آنچه بر جای می‌ماند مرگ است.»[۱۵] هوئلبک نویسنده‌ی پسامدرنیستی است که پسامدرنیسم وی را به طغیان واداشته است، تا

جایی که رهایی‌اش را در دگردیسی ژنتیکی سوژه‌ی کهن و شرورِ مردانه می‌جوید. البته آشکار است که خود نویسنده در گسترش خط داستانی مستقلی خارج از این جنسیت نوین و شبیه‌سازی شده با مسئله مواجه می‌شود.

مسئله جداسازی پرفورمتیسم از پسامدرنیسم ــ در این مورد از مفهوم‌گرایی روسی ــ را ویکتور پلوین در داستان کوتاه خود، **علامت هشدار** (۱۹۹۹، صص. ۳۸۴–۳۸۱)، به‌خوبی بیان کرده است. داستان به یک جنبش هنری داستانی با عنوان «لرزش‌باوری» می‌پردازد که این فرض را مطرح می‌کند: «ما در دنیایی لرزنده زندگی می‌کنیم و خود نمایان‌گر مجموعه‌ای از لرزش‌ها هستیم» (۱۹۹۸، ص. ۳۸۱). به‌زعم پلوین از دیدگاه لرزش‌باوری، مفهوم‌گرایی (کانسپچوالیسم) ضمن تلاش برای تثبیت این مفهوم دچار اشتباه می‌شود:«تثبیت کامل ایده‌های ما را به مسیر پیموده‌شده‌ی مفهوم‌گرایی برمی‌گرداند.» (۱۹۹۸، ص. ۱۳۸۱). به‌نحوی متضاد لرزش‌باوری به وسایل هنری این لرزش‌ها را تثبیت و به سوی خود هدایت می‌کند و باعث می‌شود تا «مرزهایش مبهم شوند و به‌عبارتی دیگر وجود نداشته باشند. به‌همین علت وظیفه‌ی هنرمند لرزش‌باور جهش بین مفهوم‌گرایی و نگره‌پردازی با عطف به ماسبق است.» (۱۹۹۸، ص. ۱۳۸۱). نقد پلوین از مفهوم‌گرایی ناعادلانه است. مفهوم‌گرایی ایستا نیست، بلکه بین زمینه‌ها یا بین سوژه و زمینه نوسان دارد ــ درست همان‌طور که «لرزه‌باوری» چنین می‌کند. ولی آیا «لرزه‌باور» به‌همین علت شبیه مفهوم‌گرایی است؟ نکته‌ی مهم در «لرزه‌باوری» و به‌طور کلی آثار پلوین این است که نشانه و سوژه بر دوگانگی سوژه و ابژه و وجود و نشانه در پرفورمنسی تقلیل‌گرا غلبه می‌کند. به‌طرق مختلف می‌توان این دوگانگی را به حالت تعلیق درآورد. می‌توان از طریق پرفورمنسی رازباورانه آن را تجربه کرد، با استفاده از اصطلاحات متناقض بودایی قابل توصیف است یا می‌توان آن را در چارچوبی داستانی پرفورم کرد که برای همه قابل دسترس و همواره تا حد مشخصی خودکنایه‌گر است. (در این مورد لرزه‌باوری به این علت تأثیر ندارد که هنرمند راهنمایی‌های خود را مراعات نمی‌کند).[۱۶] چون این نوع شکست کنایی در پیرنگ‌های پلوین نقش مهمی ایفا می‌کند، غالباً آن‌ها را با وسایل کنایی پسامدرنیسم که ناتوانی و شکست آن‌ها قابل استنتاج است، اشتباه می‌گیرد. گرچه هویت صوری انکارناپذیر است، پسامدرنیسم از نظر پلوین این امر را نمی‌پذیرد که دیدگاهی واحد و استعلایی را می‌توان به‌طور موقت در چارچوبی داستانی قرار داد. در پرفورمتیسم مجموعه همواره به سوی کنایه‌ای استعلایی پیش می‌رود، حال آن‌که در پسامدرنیسم به سوی ایجاد کنایه‌ی ابدی می‌رود. به هر حال اوج دستاورد پسامدرنیسم به اعتلای اموری چون سوژه، اعتقاد، استعلا، حضور و غیره منجر نمی‌شود.

می‌توان مؤلفه‌های پرفورمتیسم را چنین برشمرد:

۱. پرهیز از اشارات فراوان و اصالت اما در عوض چیزهایی را در چارچوب خود قرار می‌دهد که قبلاً وجود داشته‌اند، تا بدین‌ترتیب آن‌ها را استعلا بخشد یا اساساً تجدید کند؛ استفاده از آیین، داگما یا چارچوب‌های دیگر برای دگرگونی یا فرارفتن از شرایط موجود: بازگشت تاریخ تحت لوای سوژه‌ای که

در چارچوب تجربی قرار دارد (مثلاً تاریخ خودترویجی گرینبلات، نومصلحت‌گرایی مایکلز) در روایت؛ بازگشت مؤلف (وجود مسلط) به چارچوب مؤلفانه‌ی محدودکننده که نشانه‌ی آن شیوه‌های مختلف استعلای سبک‌مدارانه است: عمودی (ورود به سطحی بالاتر)، افقی (پرهیز و عزیمت به چارچوبی متفاوت)، کل‌نگرانه (ایجاد تناسب و رابطه‌ی مناسب بین سوژه و چارچوب).

۲.به‌جای شرایط سیال بودن، روابط ناپایداری بین بخش‌هایی از نشانه‌ها، رابطه‌ی کل‌نگرانه‌ی سوژه-نشانه-چیز تبدیل به مبنای تمام ارتباط‌ها و تعامل‌های اجتماعی می‌شود. استفاده از یک نشانه‌ی کنشی (غیر داوطلبانه) از اعتقاد به‌جای اشتباه نشانه‌شناختی یا معنایی است. به‌نظر می‌آید که سوژه استوار یا مبهم باشد. می‌تواند خاموش، ساده، شگفت‌زده، ساده‌لوح، ساده، قاطع و قهرمانانه اما نه کاملاً بدبین یا کنایه‌آمیز باشد.

۳. انتقال از حالت تأخیر زمانی لایتناهی (فرایند) به پیوستن یک‌باره یا متناهی اضداد در زمان حال (پرفورمنس متناقض، آشکارسازی گانس).

۴. گذر از بدبینی متافیزیک به خوش‌بینی متافیزیک، دیگر مرگ و واسطه‌های آن (پوچی، نقص، ناتوانی) بلکه شرایطی روان‌شناختی یا داستانی استعلا است (زندگی دوباره، ورود به نیروانا، عشق، تزکیه، اقناع یا ملکوت، خداانگاری و غیره).

در پایان قسمت کوتاهی از داستان‌های ساده‌ی اینگو شولتز (۱۹۹۸، ترجمه‌ی انگلیسی ۲۰۰۰) را می‌آورم که در آن ابهام شخصیت‌های «ساده‌ی او» با نیرویی مثال‌زدنی بیان می‌شود:

ادگار گفت: «یک‌بار تو سینما اتفاقی برام افتاد. ما دیر رسیدم. فقط در ردیف جلو جای نشستن بود. فیلم با نمایی از نقطه‌ی دید پرنده، پرواز بر فراز جنگل آغاز شد. چشمامو بستم تا سرم گیج نره. بعد از طرف راستم صدای خنده‌ی عمیق و بسیار دلنشینی شنیدم ... آن شخص در لحظاتی می‌خندید که هیچ‌کس دیگر خنده‌اش نمی‌آمد.»

«نمی‌تونستم ببینم کی کنارش نشسته بود. البته یه مرد بود، اما نمی‌تونستم بگم با اون بود یا نه.»

جنی پرسید: «اون تنها نبود؟»

ادگار گفت: «نه، اون تنها نبود. یک گروه کامل همراهش بودن.» سپس مکث کرد.

ــ «بعد چی شد؟»

ادگار سرش را تکان داد: «نتونسته بودم ببینم. اون عقب‌مونده بود. کل اون گروه عقب‌مونده بودن.»

جنی گفت: «اوه، لعنتی»

«من عاشق یه کودن شده بودم.»

«باور نکردنیه.»

ادگار گفت: «آره، بدتر از همه این بود که بازهم می‌خواستمش.»

زیباشناخت
پرفورمتیسم...

«هان؟»

«عاشق شده بودم، دیگه خیلی دیر بود.»

شولتز، ۱۹۹۸، ۲۵۸-۲۵۷

ما هم به نوعی در موقعیت ادگار هستیم: وجود دوره‌ی نوینی را احساس می‌کنیم که مرزهایش چندان قابل رؤیت نیست و در آن صرفاً می‌توانیم سادگی یا ساده‌لوحی را درک کنیم. البته موضوع مهم این است که عاشقش شده باشیم.

کتاب‌شناسی:

Bateson, Gregory.1972. **Steps to an Ecology of Mind**. New York

Bell, Allen. **American Beauty, The shooting Script**. New York.

Butler, Jufith. 1990. **Gender Troubles: Feminism and Subversion of Identity**. New York/London.

Foster, Norman and Jenkins, Dasvid. 2000. **Rebuilding the Reichstag**, New York.

Gans, Erick. **Chronicles of Love and Resentment**:
http://www.anthropoetics.ucla.edu/views.

Gans, Erick. 1997. **Signs of Paradox, Irony, resentment, and Other Mimetic Structures**, Stanford.

Goffman, Erving. 1974. **Frame Analysis**. An Essay on the Organization of Experience. New York.

Greenblat, Stephen. 1988. **Shakespearean Negotations: The Circulation of Social Energy in Renaissance**, England, Berkely.

Groys, Boris. 2000. **Unter Verdacht, Eine Phänomenologie der Medien**, Munich.

Houellebecq, Michel. 1998. **Les Particules élémentaries**, Paris.

Houellebecq, Michel. 1999. **Elementarteilchen**, Köln.

Karrer, Leo. & et al. (eds). 2000. Gewaltige Opfer. Filmgespräche mit René Girard und Lars vn Trier. Köln.

Michaels, Walter benn. 1995. **Our America: Nativism, Modernism and Pluralism**. Chapel Hill.

Mitchell, W.J.T. 1982. **Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism**. Chicago.

Pelevin, Victor. 1998. **Zheltatia strela**. Moscow.

Purdy, Jedidiah. 2000. **for Common Things**. Irony, Trust, and Commitment in America Today. New York.

Shulze, Ingo. 1998. **Simple Storys**. berlin.

Ulitskaia, Ludmila. 1998. **Vesëlye Pokhorony**. Moscow.

Von Trier, Lars. "The Man Who Would Give Up Control". *Internet Interview with*.
Peter Ovig Knudsoen. (http://www.dogma95.dk the_idiots/interview).

فیلم‌شناسی:

American Beauty. America/England 1999. Directed by Sam Mendes; screenplay by Alen Ball; director of photography: Conradl. Hall; edited by Tariq Anwar and Chris Greenbury; Music by Thomas Newman. With: Kevin Spacey, Annet bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Peter Gallagher, Allison Janny, Scott Bakula, Sam Rodbards, Chris Cooper.

Idioterne (*The Idiots*). Denmark 1998. Written and directed by Lars von Trier; sound by design per Streit; edited by molly Malene Stengaard. With: Bodil Jorgensn, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Nikolaj Lie Kaas and others.

Lola rennt. [Released in America as *Run Lola Run*] Germany 1999. Written and directed by Tom Tykwer; camera: Frank Friebe; edited by Matthilde Bonnefoy; Music by Tom Tykwer, Johnny Klimek and Reinhold Heil. With: Franka Potente, Moritz Bleibtrue, Herbert Knaup, Nina Petri, Armin Rhode and others.

Návrat Idiota [*Return of the idiot*], Czech Republic 1999. Written and directed by Sasa Gedeon; camera: Stepan Kucera; edited by Peter Turina; music by Veladimir Godär. With: Pavel Liska, Anna Geislerová. Tatiana Vilhelmova, Jiri Langmeier and others.

Ghost Dog. America 2000. Written and Directed by Jim Jarmush; director of photography: Rubby Muller; edited by Jay Robinovitz; music by the RZA; Produced by Richard Guay; Released by Artisan Entertainment. With: Forrest Whitaker (Ghost Dog), John Tormey (Loui), Camil Winbush (pearline), Cliff Gorman (Sonny Valerio), Frank Minucci (Big Angie), Issach de Bankole (Raymond), Victor Argo (Vinny) and Damon Whitaker (Young Ghost Dog).

Samotari [*Loners*], Czech Republic 2000. Directed by David Ondricek; written by Petr Zelenka; camera: Rericha; music by Jan p. Muchow. With: Jitka Schneiderová, Sasa Rassilov, Labina Mitevska, Ivan Trojan and others.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این مقاله اصلاً به آلمانی نوشته شده و بعداً آن را به انگلیسی ترجمه کرده‌ام.

۲. مفهوم مورد نظر گانس در مورد زبان اولین بار در The Origin of Language, Berkely 1981 مطرح، و سپس در این آثار دنبال شد:

The End of Culture, Berkely 1985; Science and Faith, Savage, Md. 1990; Originary Thinking, Stanford 1993; Signs of Paradox, Irony. Resentment, and Other Mimetic Structures, Stanford 1997.

3. Chronicle 188, "Adorers of Literature Scared of Criticism," 20 November 1999; Knapp and Michaels Critique of E.D. Hirsch in Mitchell, 1985, pp. 19-20.

۴. در مورد ارجاع به داستان‌های یولیتسکایا مرهون آنیتا بکر از وایمار آلمان هستم.

۵. تصادفاً شخصیت هالویی که از دنیای خود فراتر می‌رود، در رسانه‌های انبوه نیز دیده می‌شود. یکی از نمونه‌ها زلاتکو، شخصیتی محبوب در نسخه‌ی آلمانی نمایش «برادر بزرگ» است که خود این نمایش را از جنبه‌های پرفورمتیستی می‌توان در حکم چارچوبی بسته و کل‌نگرانه دید که رشد ذهنیت‌گرایی را در شرایطی بازنمایی کامل ترویج می‌کند. البته این نمایش بدبینانه و نظربازانه است، زیرا فرض می‌کند که

جامعه‌پذیریِ تصنعی شخصیت‌ها به بیراهه کشیده خواهد شد. زلاتکو فوراً جامعه‌ی کانتینری رانده و برنده‌ی واقعی مسابقه می‌شود. او در حکم کودنی واقعی (مثلاً نمی‌داند شکسپیر که بود!) حداقل تا مدتی از تعرض نگاه حریصانه‌ی بینندگان دور می‌ماند.

۶. شاید این موضوع در تضاد با بی‌اعتنایی معروف دریدا به بازنمایی و گواه بصری و تلاش لاکان در چهار مفهوم بنیادین روان‌کاوی برای جداسازی چشم مکانیکی سوژه از نگاه همه‌جا حاضرِ دیگر باشد. نگرش لاکان و دریدا به سوی بینش و بازنمایی، جنسیتی است: آن‌ها ترجیح می‌دهند تا نشانه‌هایی محرمانه و گریزان را دنبال کنند که برمبنای اصلی دوگانه شکل می‌گیرند، اصلی که برمبنای توانایی بیننده برای بازسازی نوعی ایثار انفرادی و نمونه‌وار است. به نظر می‌آید ریکی که صرفاً در انتهای کار جنبه‌ی مسیح‌شناختی می‌یابد، نشان می‌دهد که مرگ کلاً شکلی از ایثار است و هرکس یا هر چیز می‌تواند در حکم واسطه‌ی آسمانی عمل کند. تجسم این یزدان‌شناسی، لستر است: او خود را برای دیگران قربانی می‌کند و آسمانی می‌شود، بدون این‌که قصد چنین کاری را داشته باشد. به‌طور کلی می‌توان گفت که در **زیبایی آمریکایی** پرفورمتیسم به دنیای تصادفی پسامدرنیسم فرصتی برای رستگاری می‌دهد.

۷. مایکل، شخصیتی مهربان با لباس و کلاه خواب نسخه‌ی آلمانی عموسام آمریکایی است.

۸. از مصاحبه‌ی اینترنتی با پیتر اویگ کنادسن: "The Man Who Would Give Up Control"

۹. در کارر ۲۰۰۰ بررسی یزدان‌شناختی فیلم‌های داگمایی فون تریه، ایثار تارکوفسکی و سایر فیلم‌های اخیر را خواهید بافت.

۱۰. خوانندگانی که با این ساختمان آشنا نیستند، می‌توانند به فاستر و جنکینز ۲۰۰۰ مراجعه کنند.

۱۱. تصادفاً این موارد همان‌هایی هستند که گانس نشانه‌های آشکار می‌نامد، نشانه‌های ساده‌ای که به شیء یا موقعیتی اشاره می‌کند که مستقیماً حاضر است (آتش! همه روی عرشه) در مورد رایشتاگ بسیاری از این دیوارنوشته‌ها نمونه‌های خودنام‌گذاری آشکار هستند و در این مورد به‌منزله‌ی نوعی پرفورمنس تاریخی خودارجاعی عمل می‌کنند: «اسم من فلان است و این‌جا هستم (در حکم سربازی روسی که بر جایگاه قدرت هیتلر ایستاده است)!»

۱۲. این «چارچوب» را نباید با قاب دریدایی یا parergon اشتباه گرفت. چارچوب پرفورمتیستی برای ایجاد ارتباط بین موقعیتی نازل‌تر یا والاتر و سبک‌مدار کردن امکان استعلا عمل می‌کند. به‌نحوی متضاد parergon خطی نامشخص از جنبه‌ی فضایی است که مسائل بی‌شمار مشروط بودن را برجسته می‌کند و به‌هیچ نوع تحول پرفورمتیو (شاید جز انعکاس زمان و مکان بنابر ماهیت مشروط بودن) نمی‌انجامد. از این جنبه به نظرم می‌رسد که مفهوم چارچوب‌بندی گریگوری بیتسن (بیتسن، ۱۹۷۲) از این نظر با بحث مرتبط‌تر است که نه صرفاً بر ماهیت متناقض این چارچوب، بلکه بر رابطه‌ی آن با سازوکارهای روان‌شناختی نشانه‌ی زوال‌شناختی تأکید می‌ورزد. همچنین نگره‌ی چارچوب جامعه‌شناسی که ایروینگ کافمن (۱۹۷۴) مطرح ساخته، نوع‌شناسی چارچوب‌ها را به‌صورتی که در واقعیت اجتماعی ظاهر می‌شوند، ارائه می‌دهد.

ب۱۳. گرویس که در روسیه (۱۹۴۷) متولد شده، منتقد هنر، فیلسوف و نویسنده است. او تا پیش از مهاجرت به آلمان در ۱۹۸۱ یکی از اعضای پیشگام گروه مفهوم‌گرای مسکو بود. کتاب **هنر جامع استالینیسم** (پرینستون، ۱۹۹۲؛ نسخه‌ی آلمانی ۱۹۸۸) مشتمل بر یکی از تحلیل‌های مهم فرهنگ روسی از دیدگاه مفهوم‌گرایی است.

۱۴. این جنبه از پرفورمتیسم را مانند تمام جنبه‌های دیگر می‌توان به‌طور کنایی نشان داد.

۱۵. ترجمه‌ی من از آلمانی (هوئلبک، ۱۹۹۹، ص. ۳۲۸).

۱۶. این اشتباه بزرگی است که ادعا کنیم پرفورمتیسم صرفاً به این علت پسامدرنیستی است که عنصر کنایه دارد. در پرفورمتیسم، کنایه زمانی رخ می‌دهد که آرمان‌های استعلایی به‌طور ناقص درک می‌شوند. از جنبه‌ی عملی این یکی از واقعیت‌های گریزناپذیر زندگی است. گانس هم کنایه‌ی ذاتی تمام فعالیت‌های فرهنگی را تأیید می‌کند و تناقض و کنایه را نتیجه‌ی گریزناپذیر و ضروری داشتن یک نشانه و نداشتن کنترل بر چیزی که ترسیم می‌کند می‌داند (مقایسه کنید با: ضرورت تناقض، ۱۹۹۷، فصل ۳، ص. ۳۷).