مقاله

در باب فلسفه ژیل دلوز
مفاهیم سینما

استرید اس. ویدینگ*
ترجمه: سیدحسام فروزان

دست‌کم ترسیم طرح ظاهری رشته مطالعات سینمایی کار تقریباً آسانی است حتی اگر این به معنی نادیده گرفتن تفاوت عمیق میان جامعه تحقیقاتی سلطه‌یافته انگلو- آمریکایی و فرانسوی باشد. از طرفی سنتی تاریخی وجود داشته است که از سوی محققان کلاسیکی چون «جان میتری» یا «ژرژ سادول» بنیان نهاده شده و از طرف دیگر سنت نظری قاطعانه‌ای وجود داشته، در جایی که تاثیر نظریه‌پردازان کلاسیکی چون آندره بازن در دهه شصت با تجدید حیاتی تئوریک جایگزین شد با شبکه پیچیده‌ای از نظریه‌های سینما در ارتباط با زبانشناسی، نشانه شناسی، روانکاوی و فمینیسم. از آن زمان تاریخ‌گرایی جدید مرگ اصول نظری را اعلام کرده است و میراث تاریخ‌دانان قدیمی را نو ساخته. اگرچه سنت نظری به گسترش همزمان خود ادامه داده است.

سپس در حدود نیمه دهه هشتاد ناگهان ژیل دلوز با دو کتاب تئوری فیلم به صحنه آمد: سینما ۱ و ۲، تصویر- حرکت و تصویر- زمان. دست‌کم در متن فرانسوی، نمی‌توان گفت که این کتاب‌ها منشاء تاثیر بودند. تعجبی ندارد. این قابل توجه است که متفکران تا چه حد در این‌باره تحقیق کردند و سپس این رشته جدید سینما را نادیده گرفتند. رشته‌ای که نقطه کور فلسفه نام گرفته است.

هر کسی که از زمینه نظری خودش با این شیوه چشمگیر قدم بیرون بگذارد احتمالاً می‌تواند موضوع نقد قرار بگیرد. من در این نقد از سینما ۱ و ۲ می‌خواهم به سه نکته متعارف اشاره کنم. اولین آنها در باب مفهوم تاریخ در سینما است. دلوز به صراحت می‌گوید کتاب‌های او تلاشی برای نوشتن تاریخ سینما نیستند. اگرچه او به موضوعات تاریخی نزدیک می‌شود و با آنها سروکار دارد. فصل مشترک میان بحث نظری و بحث تاریخی از چند لحاظ مسئله‌ای غامض است به ویژه هنگامی که به موضوع اصلی مربوط است ما را درست به جایی برمی‌گرداند که آغاز کرده‌ایم، به مرزی که به ندرت پیموده شده است میان فلسفه و مطالعات سینمایی. بنابر این از نظر فیلسوفان کتاب‌های تئوری فیلم گه‌گاه به‌عنوان کارهای کم‌ارزش محسوب می‌شوند و یا نوعی انحراف در قلمرویی که به‌زعم آنها نامربوط به نظر می‌رسد.

عده زیادی از نظریه‌پردازان سینما کتاب‌های دلوز را به مثابه دخالت یک بیگانه در رشته‌ای علمی و کاملاً مستقل و به سرعت رشدکننده دیده‌اند، اگرچه علاقه آنها هم تشخیص داده می‌شود و همین در سال‌های اخیر باعث مطالعات و تفسیرهای زیادی شده است. اما قابل توجه است که محققان برجسته‌ای همچون «دیوید بوردول» هنوز صادقانه تایید می‌کنند که هرگز دلوز نخوانده‌اند. روشن است که این دو جلد کتاب هنوز به‌عنوان بخشی از مطالعات ضروری برای هیچ نظریه‌پرداز یا تاریخدانی محسوب نمی‌شوند.

در تقابل با بسیاری از محققان سینما، باید بگویم که یکی از پرثمرترین جنبه‌های کار دلوز جایی است که با مصالح سینما سروکار دارد. این‌طور نیست که من مسئله مولف‌گرایی را که بر کار او حکمفرما است نشناسم. با این وجود موضوع اصلی نه کارگردان‌ها بلکه فیلم‌ها هستند. دلوز آشکارا یک سینمارو افراطی بود و طبیعتاً به اندازه کافی انتخاب فیلم از سینماهای هنری پاریس داشته است. او توانایی موثری دارد برای تشریح مهمترین خصوصیات سبکی یا مضمونی یک فیلم با عباراتی مختصر؛ چه ریتم و مکانیسم بیان روان در سینمای فرانسه قبل از جنگ جهانی دوم باشد و چه «تاثیر رسانه» در فیلم‌های «هانس سیبربرگ».

این وقوف آگاهی‌بخش خود فیلم‌ها و عینیت در جزییات است که دلوز را به طبقه‌بندی و جدا کردن فیلم‌ها قادر می‌سازد، برای فرمول‌بندی منطق سینمایی‌اش، یا چنانکه خودش در «مذاکرات» می‌نامدش، تاریخ طبیعی سینما با دسته‌بندی گونه‌ها و نشانه‌ها. نشانه‌شناسی سینمایی فرانسه به‌عنوان نقطه عزیمت‌اش توافق ناکامی را با زبان و نشانه‌ها اتخاذ کرد، در زمانی که با پرسش چگونه اندیشه کردن سینما روبه‌رو بود برای تفکر با سینما و درباره آن. در پاسخ آن دلوز مسئله چگونگی تفکر سینما را با بازگشتن از تاکید سابق بر تعقل، نشانه‌ها و معنا به حس‌ها و تصاویر سامان می‌دهد.

همچنین دقیقاً به این علت که او به ایجاد نوعی رده‌بندی نشانه‌ها در سینما نائل می‌شود نقد ابعاد تاریخی کتاب‌ها از اهمیت کارش می‌کاهد. از نظر دلوز همیشه این تصاویر و خود فیلم‌ها هستند که باید در کانون اصلی توجه باقی بمانند چرا که فقط فیلم‌ها حاملان مفاهیم سینما هستند. مفاهیمی که نه تئوری‌هایی از بیرون هستند که در سینما به‌کار برده شده‌اند، و نه هرچیزی که به‌سادگی در فیلم‌ها نشان داده شوند و به طور طبیعی در دسترس تماشاگران باشند. رادیکالیسم دیدگاه او در این رابطه قابل توجه است؛ مخالفت قطعی با میراث نظری دیگر رشته‌های علمی که اغلب نزد محققان سینما محبوب بوده‌اند و انگاره مفاهیم سینما آن‌طور که او تعریف می‌کند، هر دوی اینها فقط ممکن است از عمل زاده شده باشند. این عمل آنالیز فلسفی است که به مثابه نوعی سطح طراز عمل می‌کند برای سازماندهی و استحکام بخشیدن به ساختار بی‌حد و حصر مفاهیم جدید.

* استاد بخش تحقیقات و تاریخ سینما دانشگاه استکهلم

چه اهمیتی دارد که چه کسی حرف می‌زند

ماری کلاجز
ترجمه: امیرهوشنگ افتخاری‌راد

میشل فوکو نه یک فرویدیست، مارکسیست، ساخت‌گرا، پدیدارشناس است و نه جامعه‌شناس یا تاریخ‌گرا به حساب می‌آید بلکه فعالیت و کار او عقاید و نظریات و روش‌هایش را در تمام این حوزه‌ها یا رشته‌های تخصصی دربرمی‌گیرد. فوکو همچون دریدا و فروید بنیانگذار مکتب فکری خودش است. او یک متفکر پساساخت‌گرا است که با تمام نظریاتی که تا به حال خوانده‌ایم نزدیکی دارد اما آنقدر متفاوت از آنها است که باید او را در مقوله خاص خودش بگنجانیم.

فوکو مقاله «مولف چیست؟» را با بحث انتقادی در یکی از کتاب‌های خود به نام «نظم چیزها» شروع می‌کند. او در این کتاب باب پژوهشی را در زمینه شرایط احتمالی باز کرد که تحت آن بشر به عنوان سوژه‌شناسای دانش در رشته‌ای معین مطرح می‌شود. (آنچه که ما «علوم انسانی» یا «علوم اجتماعی» می‌نامیم.) کار فوکو کشف و شرح قواعد و قوانین صورت‌بندی شده نظام فکری در علوم انسانی بود که در قرن ۱۹ به منصه ظهور رسید. روش اصلی او برای پژوهش در این رشته‌های علمی و اینکه چطور این رشته‌ها موضوعات مورد مطالعه خود را تشکیل می‌دهند، بررسی «گفتمان»ها (discourse) یا «شیوه‌های گفتمانی» (discoursive practice) بود.

از نظر فوکو گفتمان پیکره‌ای از فکر و نوشته است که با داشتن یک موضوع مشترک مورد مطالعه، یک روش‌شناسی مشترک و یا مجموعه‌ای از عبارات و عقاید مشترک به هم می‌پیوندند؛ ایده گفتمان به فوکو فرصت می‌دهد تا درباره متون بسیار متنوعی از کشورها، دوره‌های تاریخی، رشته‌های علمی و انواع متفاوت سخن‌سرایی کند. مثلاً گفتمان موضوع «نابینایی» را در نظر بگیرید که نوشته‌های مدارس نابینایان، نوشته‌های پزشکان که با بینایی و نابینایی سروکار دارند، رمان‌هایی با شخصیت‌های نابینا و خودزندگینامه‌های افراد نابینا را شامل می‌شود. به علاوه نوشته‌هایی درباره نابینایی از منظر رشته‌های علمی دیگر. فوکو در کتاب «نظم چیزها» چند طبیعت‌گرا از جمله بوفن نویسنده فرانسوی قرن ۱۸ و چارلز داروین نویسنده انگلیسی قرن ۱۹ را تحت عنوان همان «گفتمان»مورد بحث قرار می‌دهد. منتقدین از فوکو می‌پرسند که چطور توانسته دو نویسنده ناهمگون را از دوره‌ها و مکان‌های متفاوت در یک گروه کنار هم بنشاند؟ فوکو در این مقاله پاسخ می‌دهد که چرا ما صرفاً اندیشه مولفین را مورد توجه قرار می‌دهیم حال آنکه باید «گفتمان» را به عنوان گروه‌بندی متون و عقاید در نظر بگیریم. او می‌گوید چرا همیشه می‌خواهیم ایده‌ها را به یک نویسنده خاص نسبت دهیم؟ چرا اصرار داریم که ایده‌ها یا مفاهیم یا حتی آثار ادبی تنها توسط یک نویسنده پدید می‌آیند؟ فوکو لیستی از تالیفات تهیه می‌کند که مستقیماً به آنها اشاره نمی‌کند. او می‌خواهد رابطه بین مولف و متن را مورد بحث قرار دهد و نیز راه و روشی را که در آن متن مولف را به عنوان یک شخص (figure) در نظر می‌گیرد؛ مولفی که خارج از متن و مقدم بر متنی است که آن را پدید می‌آورد.

سرانجام فوکو مولف را به صورت «مرکز» دریدایی متن مورد بحث قرار می‌دهد یعنی جایی که سرمنشأ است و متن از آنجا آغاز می‌شود؛ متنی که در خارج از آن مرکز به بقای خود ادامه می‌دهد. البته او آن مرکز / مولف را واسازی می‌کند.

اما قبل از این کار از ساموئل بکت حرف می‌زند (رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس مدرن) و خصوصاً سطری از بکت را بازگو می‌کند: «چه اهمیتی دارد که چه کسی حرف می‌زند؟» او این جمله را اصل اساسی نوشته معاصر می‌داند و یا به تعبیر خودش نوشتار (ecriture). (واژه ecriture به نظریه فمینیستی فرانسوی مربوط است با عنوان «نوشتار زنان» (L'ecriture feminine) اما فوکو به آن بعد جنسیتی نمی‌دهد.) یکی از نشانه‌های نوشتار اثر متقابل دال‌ها (signifiers) است، زبان در این نوع نوشته به مدلول (signified) ارجاع داده نمی‌شود بلکه چیزی شبیه بازی میان دال‌ها است. نوشتاری که فوکو از آن حرف می‌زند به تک‌گویی گرایش دارد به جای اینکه به سمت دیالوگ به اصطلاح باختین سوق پیدا کند. نوشته‌ای است خودارجاع، نوشته‌ای درباره نوشته یا درباره خود زبان است؛ به جای اینکه نوشته برای / درباره روابط اجتماعی باشد. به خودی خود این نوشته همیشه علیه قواعد و ساختار دستوری عمل می‌کند که در درون آن معنا (یا مفهوم) ساخته می‌شود. به همان خاطر فوکو نتیجه می‌گیرد این نوشتار به «احساسات متعالی اثر هنری» ربطی ندارد. نوشته وسیله بیان احساسات و عقاید مولف نیست زیرا نوشته به معنی ارتباط بین مولف و خواننده نیست بلکه گردش خود زبان است بدون توجه به وجود فردی نویسنده یا خواننده: «نوشته جایی آغاز می‌شود که موضوع نوشته به طور پایان‌ناپذیری محو می‌شود.»

موضوع دیگر یا اصل نوشتاری که فوکو از آن جمله بکت بیرون می‌کشد، ایده ارتباط بین نوشته و مرگ است. در سراسر تاریخ فرهنگی مغرب‌زمین نوشته ابزاری بوده است برای دفع مرگ، ابزاری برای «نامیرایی». فوکو به دوره یونانی اشاره می‌کند که قهرمانان می‌توانستند جوان‌مرگ شوند زیرا شاهکارهای حماسی، نامیرایی (جاودانگی) اش را تضمین می‌کرده است. فوکو همچنین به متنی غیرغربی یعنی «هزار و یک شب» اشاره می‌کند که در آن شهرزاد قصه‌گو برای رهایی از مرگ هر شب قصه‌ای برای شاه نقل می‌کند. هرچند در دوران مدرن، نوشتار مسئله را درست برعکس می‌کند یعنی به جای اینکه نامیرایی را تضمین کند یا مرگ را دفع کند، نوشته «مولف» را به قتل می‌رساند.

چرا؟ فوکو می‌گوید که با پدید آمدن متن یا نوشته فردیت خاص نویسنده از بین می‌رود چون ما نویسنده یا مولف را تابعی از خود زبان می‌دانیم. در اومانیسم مقولات مولف، متن و خواننده به نظر می‌آید که بدیهی (self-evident) و جدا از هم هستند. مولف کسی است که متنی را تولید می‌کند (پدید می‌آورد)، متنی که در نهایت خواننده‌ای آن را می‌خواند. مولف، منبع و منشاء قدرت خلاقه‌ای بود که منحصر به فرد بود و بیرون از آن مولف (زن / مرد) چیزی کاملاً جدید و تازه پدید می‌آورد. در نگرش پساساخت‌گرایی روابط بین مولف، متن و خواننده با درک روابط بین زبان (به عنوان یک ساختار) و سوژه‌ها (یعنی وضعیت‌هایی که ما در درون ساختار زبان سکنی می‌گزینیم) جایگزین می‌شود.

آلتوسر به ما نشان داد که چطور ما به عنوان سوژه‌شناسا در درون ساختارهای ایدئولوژیکی استیضاح می‌شویم و چطور آن را در ادبیات به کار می‌گیریم: به عنوان خواننده هر یک از ما تبدیل به یک سوژه‌شناسای استیضاح شده درون یک یا چند ایدئولوژی متنی واقع می‌شویم. فوکو از همان مقدمات استفاده می‌کند و نتیجه می‌گیرد که «مولف» مانند «خواننده» نام جایگاه سوژه شناسایی است که درون زبان یا درون متن (یا در ایدئولوژی متنی) قرار دارد.

اما چرا فوکو می‌گوید مولف مرده است؟ او به این طریق از مولف مرکززدایی می‌کند، مولف تنها بخشی از یک ساختار نشان داده می‌شود، آن هم در مقام یک سوژه نه مرکز. به خاطر دارید که از منظر اومانیسم مولفین منبع و منشاء متون بودند (و شاید منشاء خود زبان) و بنابراین فراسوی متون بودند. از این رو مولفین در مقام «مراکز» به حساب می‌آمدند. فوکو در بیان اینکه مولف مرده است از همان گفته نیچه بهره می‌برد یعنی «خدا مرده است». جمله‌ای که سپس دریدا آن را این‌گونه معنی می‌کند که خدا دیگر مرکز نظام فلسفی نیست؛ فلسفه‌ای که نیچه ردش می‌کرد. فوکو با بیان مرگ مولف از نظریه‌ای ساختارشکنی می‌کند که طبق آن مولف «منشأ و خاستگاه اصیل چیزی» است و آن را با عقیده‌ای جایگزین می‌کند که «مولف» محصول یا نتیجه نوشته و متن است. (همچنین فوکو ایده «مرگ مولف» را از منتقد ادبی پساساخت‌گرای یعنی رونالد بارت وام می‌گیرد که مقاله‌ای به نام «مرگ مولف»نوشت.)

مولف تنها محصول متن یا نوشته است. این چیزی است که مقاله فوکو عمدتاً مورد بررسی قرار می‌دهد. بنابر نظر فوکو آنچه مولف تولید می‌کند یک «اثر» (work) است. منتقد اومانیسم عادت کرده که به دنبال روابط بین مولف و اثری که پدید آورده باشد، او با خواندن اثر به عنوان تصویری از زندگی خصوصی مولف [در پی کشف این روابط است] اما فوکو می‌گوید که ما ایده مولف را در مقام پدیدآورنده خاص در شکل پرسشی طرح می‌کنیم، منظور ما از «اثر» چیست؟

این پرسش را به طریقی دیگر می‌پرسیم. آیا هر چیزی را که مولف بنویسد می‌توان «اثر» نامید؟ مثلاً فرض کنید درباره نوشته‌ای با باختین بحث کنیم: «دو کیلو گوشت کوبیده، انگور بی‌دانه، قرص نان» اگر می‌دانستیم که این نوشته تی‌اس الیوت است آن گاه آن را به حساب «اثر» او می‌گذاریم؟

آیا آن را به حساب شعر بگذاریم یا لیست خواروبارفروشی؟ چرا بله و چرا خیر؟ فوکو می‌گوید ما به نوعی تئوری محتاجیم که توضیح دهد یا تحلیل کند که چه چیزی «اثر» مولف به حساب می‌آید. آیا نوشته‌های یک فرد ناشناس می‌توانند «آثار» به حساب آیند حتی اگر مولف مشخصی نداشته باشند؟

سپس فوکو کمی از موضوع خارج می‌شود تا بحث کند چطور نوشتار با تاکید بر بازی مفهومی در ورای معنی ثابت و تغییر ناپذیر واقعاً از ایده تالیف به طور کامل خلاص نمی‌شود. اما در عوض به مولفین نقش «استعلایی» (transcendental) می‌دهد به جای اینکه به آن واقعیت تاریخی بدهد. نگران این قسمت نباشید.

فوکو دوباره مسئله «مولف» را به عنوان محصول «اثر» پیش می‌کشد و می‌پرسد چطور «نام مولف» در روابط ادبی - اجتماعی نقشی به عهده می‌گیرد. نام مولف (با «نام پدر» لکان اشتباه نشود) یک نام خاص است، دالی است که یک فرد تاریخی خاص و منفرد را برمی‌گزیند و بر آن نامگذاری می‌کند (دقیقاً مانند نام شما که شما را به عنوان یک فرد خاص تاریخی برمی‌گزیند) اما نام یک «مولف» بیشتر از اینها می‌تواند برد داشته باشد: وقتی می‌گوییم «ارسطو» یا «شکسپیر» یا حتی «فوکو» منظورمان صرفاً چند نفر آدمی نیست که زندگی می‌کردند- بلکه منظور ما به هر آنچه به او ویژگی می‌دهد یعنی روش تفکر، نیت فکر، روش‌شناسی، و یا نوشته‌ها (اشکال گفتمان‌هایی) که نام او برپای آنها ثبت شده، نیز هست.

نام خاص یک مولف بین دو قطب نوسان می‌کند: بین «نامگذاری» که به شخص برمی‌گردد و «توصیف» که به عقاید و اثر برمی‌گردد و هم‌بسته با نام است. «نامگذاری» و «توصیف» یکسان و یک‌شکل نیستند. نام خاصی به عنوان دال می‌تواند یا بر فرد حقیقی نامگذاری یا بر اثر / ایده‌ها دلالت کند. در هر حال رابطه بین دال و مدلول- بین نام خاص و آنچه نامگذاری یا توصیف می‌شود- اختیاری و تفکیک‌پذیر است.

مثلاً نام شکسپیر می‌تواند به آدمی ارجاع شود که در «استانفورد- آن - آون» در قرن ۱۷ زندگی می‌کرده یا به بی‌شمار نمایشنامه یا شعری که تحت نام «شکسپیر» قرار می‌گیرد. تفکیک‌پذیری، نامگذاری و توصیف زمانی آشکار می‌شود که شخصی ادعا کند «شکسپیر» نویسنده نمایشنامه‌های شکسپیر نیست.

یعنی این صورت تاریخی (شکسپیر) عملاً آن آدمی نیست که مسئول آثاری به نام «نمایشنامه‌های شکسپیر» باشد. چنین حکمی تنها به این معنی است که «شکسپیر» بر دو چیز جداگانه دلالت می‌کند.

این نکته نشان می‌دهد که نام مولف ابزار شناسایی را به عهده دارد نه جزیی از گفتار را. (Speech) نام «شکسپیر» مجموعه‌ای از متون را زیر چتر خود گرد می‌آورد و آنها را از دیگر متون متمایز می‌کند.

شکسپیر مشخص می‌کند که جورج الیوت و یا تی‌اس الیوت نیست.

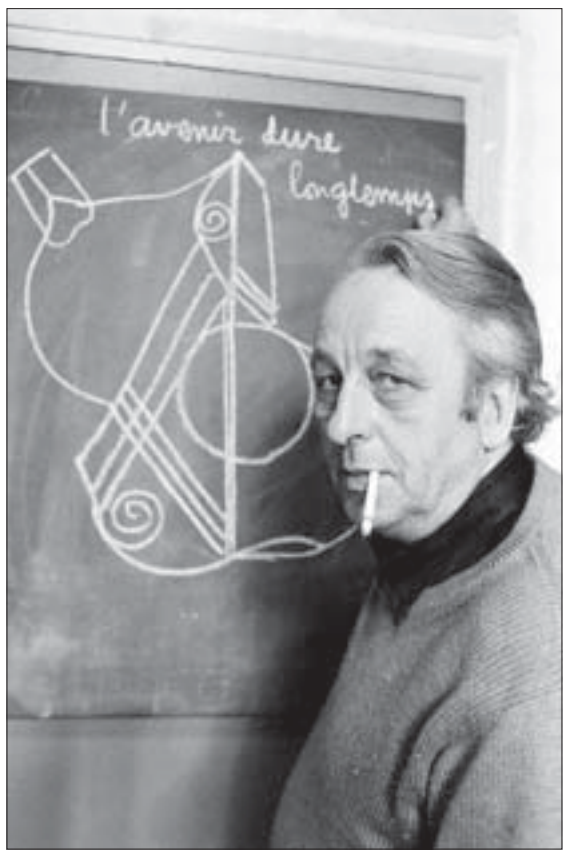
به نظر فوکو نام مولف نوع ویژه‌ای از وجود گفتمان را مشخص می‌کند؛ متونی که دارای مولف‌اند نسبت به متونی که بدون مولف‌اند، خیلی بیشتر اعتبار و ارزش فرهنگی پیدا می‌کنند و مورد توجه قرار می‌گیرند. ما اگر می‌دانستیم که آن لیست خواروبارفروشی نوشته تی‌اس الیوت است در آن صورت آن را می‌خواندیم و آخر هفته درباره‌اش حرف می‌زدیم. فوکو می‌گوید بنابراین نام مولف در نمای متون باقی می‌ماند، آن را از دیگر متون تفکیک می‌کند و نوع وجودش را معین می‌کند. بنابراین نام مولف یک دال و یک متغیر است که تنها پای متون معینی می‌آید و از دیگر متون تفکیک می‌شود.

چهار مشخصه برای متون و کتاب‌های دارای مولف وجود دارد یا در اصطلاح فوکو متونی که کارکرد مولف (author function) را پدید می‌آورند:

۱- متونی که موضوعات اختصاصی هستند یعنی شکلی از مالکیت. فوکو می‌گوید تنها زمانی که مولفین به خاطر آنچه در گفتار یا کتاب بیان کرده‌اند و به مجازاتی محکوم شده‌اند، این گفتارها و کتاب‌ها به مولفان حقیقی اختصاص پیدا می‌کرده است. وقتی که نوشته / گفتار قانون‌شکنی می‌کرد، قواعد را زیرپا می‌گذاشت آن وقت نظام قدرت (مانند نظریه آلتوسر) مجبور بود به دنبال مراکزی که آن گفتار قانون‌شکن از آن ناشی می‌شد، بگردد؛ امنیه‌ها و محکمه‌ها می‌بایست به دنبال کسی باشند تا او را مجازات کنند.

مثالی که فوکو طرح می‌کند، بدعت‌گذاری است: وقتی بدعتی به زبان می‌آید، طبعاً بدعت‌گذاری پشت سر آن است. از این رو نمی‌توانید کلمات یا عقاید را مجازات کنید بلکه تنها شخصی که «مولف» آن کلمات یا عقاید است را می‌توانید به مجازات برسانید. این ایده که تالیف در شخص قرار گرفته است باعث شد که او مسئول نوشته یا گفتار خود شود همچنین ایده مالکیت آثار از آن بیرون آمد و قواعد حق تالیف با حق مالکیت گره خورد.

۲- کارکرد مولف (author function) مشخصه ثابت و جهانی هر متنی نیست. بعضی از متون مولفی را پدید نمی‌آورد و به آن نیاز ندارند: اسطوره‌ها، قصه‌های پری‌وار، داستان‌های عامیانه، افسانه‌ها و لطیفه‌ها و غیره از این دست هست. رسم بر این بوده که متون ادبی می‌توانند ناشناس باشند اما متون علمی حتماً می‌بایست نامی به آنها الصاق شده باشد زیرا اعتبار متن علمی به خاطر نام مولفی است که با آن پیوند خورده است. پلینی (pliny) می‌گوید، ارسطو می‌گوید، هیپوکراتس (Hippocrates) می‌گوید و الی آخر. فوکو می‌گوید در قرون ۱۷ و ۱۸ این وضعیت برعکس شد، متون علمی خود گویا شدند، عینی شدند و بنابراین بر مبنای بحث‌هایی که صورت می‌گرفت، مورد قضاوت قرار گرفتند. (و قابلیت بازتولید نتایج پیدا کردند) و البته قضاوت بر مبنای قدرت نام فرد مولف نبود. اما آثار ادبی در این شرایط بر مبنای عقیده مولف ارزیابی شدند. بنابراین شکسپیر تحت عنوان «کارکرد مولف» ظهور پیدا کرد نه آدمی که در دوره الیزابتی خانه‌اش تئاتر لندن باشد. در جامعه معاصر شاهد هستیم این نکته در «اثر» ادبی یک فرد ناشناس ظاهر شد مانند «رنگ‌های اصلی». هدف، پیدا کردن این است که واقعاً چه کسی متنی را نوشته است تا بتوان متنی را با «کارکرد مولف» به هم پیوند داد.



۳- کارکرد مولف خود به خودی با نسبت دادن گفتمانی به یک فرد شکل نمی‌گیرد. بلکه حاصل ساختارهای متنوع فرهنگی است، در این صورت ما ویژگی‌های معینی را تحت عنوان «ویژگی‌های مولف» تنها به آن فرد نسبت می‌دهیم و دیگران را کنار می‌گذاریم.

بنابراین «ملویل» در مقام کارکرد مولف در پدید آوردن [متن یعنی نوشتن رمان نهنگ سفید] شأن‌اش به عنوان مولف ایجاب می‌کند که عملاً در سفر دریایی، صید یک وال را پیگیری کند و در عین حال به عنوان مولف بی‌ارتباط با شأن او در هاوایی در یک محله بازی بولینگ کار کند. (هرچند هر دو واقعیت تاریخی‌اند) فوکو می‌گوید فیلسوفان و شاعران به یک روش به عنوان مولف ساخته نمی‌شوند اما ثابت‌های فراتاریخی وجود دارند که به لحاظ فرهنگی، مولف در آنها ساخته می‌شود. او به قدیس جروم در مقام «کارکرد مولف» برای این ثابت‌ها نظر دارد. کسی که بررسی کرد چطور می‌توان چند متن به یک مولف نسبت داد: [او چهار ملاک را پیشنهاد کرد]

الف- اگر در فهرست آثار متعلق به یک مولف خاص تعدادی متن نسبت به دیگر متون پایین‌تر یا بالاتر قرار داشتند، آن متون از فهرست حذف می‌شوند. از این رو «کارکرد مولف» برچسب سطح استاندارد کیفیتی محسوب می‌شود. (این نکته باعث می‌شود که فهرست خوار و بارفروشی از «اثر» تی‌اس الیوت جدا شود به عبارتی متنی که «کارکرد مولف» را به وجود می‌آورد زیرا این فهرست به خوبی شعر «خراباد» (The wasteland) الیوت نیست.)

ب- چنانچه عقایدی در یک متن با عقاید بیان شده در متون دیگر در تضاد و تعارض بودند در آن صورت آن متن از فهرست آثار متعلق به مولف خاص حذف می‌شود بنابراین «کارکرد مولف» نشانه انسجام مفهومی و نظری یک رشته نظریه است.

پ- چنانچه سبک متونی متفاوت از دیگر متون متعلق به مولف باشد و عبارات و کلماتی که او استفاده می‌کند در دیگر متون وجود نداشت در آن صورت آن متون از فهرست آثارش حذف می‌شود بنابراین کارکرد مولف به پیوستگی سبکی نیاز دارد.

ت- متونی که به حوادث بعد از مرگ مولف اشاره دارد، حذف می‌شوند پس «کارکرد مولف» یعنی شکل تاریخی معینی که مجموعه‌ای از حوادث گردهم آمده باشند و با هم تلاقی کنند.

فوکو این نظریات را در مقاله‌اش تکرار می‌کند و کمی آنها را شرح می‌دهد. به طور کلی شرح حال مولف حضور حوادث معینی را در متن توضیح می‌دهد؛ مولف اصل یکپارچگی و وحدت است؛ مولف تناقضات را خنثی می‌کند؛ مولف منبع ویژه بیان است که به یک اندازه در متون، نامه‌ها، قطعات، فهرست خوار و بارفروشی و غیره خوب ظاهر شده است.

۴- همیشه متن از نشانه‌هایی برخوردار است که به مولف ارجاع می‌شود یا «کارکرد مولف» را پدید می‌آورد. رایج‌ترین این نشانه‌ها ضمیر «من» است اگرچه بهتر است تصور کنیم که «من» راوی عیناً همان «من» مولف است. به نظر فوکو «کارکرد مولف» از تفاوت و تفکیک بین «کارکرد مولف» و نویسنده‌ای که بر متن دلالت می‌کند، به وجود می‌آید. این مسئله در قصه‌گویی بسیار دیده می‌شود اما به نظر فوکو این، حقیقت هر شکلی از گفتمان است.

فوکو در پایان مقاله‌اش نظر فراگفتمانی (trans discoursive) را پیش می‌کشد، این مربوط به کسانی است که آغازگر شیوه‌های گفتمانی هستند نه صرفاً پدیدآورنده متون منفرد. چنین چهره‌هایی نظیر مارکس و فروید (و فوکو) به شدت روش کلی تفکر را تغییر می‌دهند و جابه‌جا می‌کنند، گفتمانی که آغازگرش هستند، آنها را بیشتر از «مولف» یا «کارکرد مولف» به صورتی که ما بحث کردیم، مطرح می‌سازد.

فوکو مقاله‌اش را با چند پرسش درباره رابطه سوژه با گفتمان پایان می‌دهد چطور فوکو مسئله رابطه سوژه با زبان را از طریق منطق گفت‌وگویی باختین تغییر می‌دهد. به عبارتی ایده‌ای مبتنی بر اینکه زبان‌ها صورت‌بندی‌های اجتماعی- تاریخی هستند به جای اینکه ساختارهای فراتاریخی باشند (همان‌طور که در نظریه سوسور است). فوکو ابتدا درباره رابطه سوژه با گفتمان می‌پرسد و سپس پرسش‌های اومانیست‌ها درباره مولفین را در درون رشته‌ای از پرسش‌های گفتمانی از «کارکرد مولف» بازنویسی می‌کند.

تامل کوتاه

زلم‌زیمبو

امید مهرگان

فلسفه هیچ نسبتی با آموزش ندارد. زیرا در تفکر فلسفی، هرچه هست رقابت و پیکار است، هم رقابت در عشق به آن به اصطلاح «حکمت» و هم پیکار برای زورکردن حقیقت. چیزی به‌نام «زبان ساده» برای تفکر در کار نیست، دانش‌هایی که «به زبان ساده» ترویج و تبلیغ و فروخته می‌شوند، همگی بر اصل موضوعه‌ای واحد استوارند: «شهر در امن و امان است.» ولی این بدین معنا نیست که هر ایده‌ای ضرورتاً باید دشوار باشد. برعکس، آنچه ساده است، سادگی خویش را دائماً جار نمی‌زند. فقط یک سادگی تصنعی است که نشان می‌دهد تا چه اندازه برای رسیدن به آن زور زده‌اند: درست مثل سادگی خوفناک دکوراسیون داخلی و مدرنیستی خانه‌های بورژوایی (که اخیراً تهرانی‌ها نیز به محاسن آن پی برده‌اند) در تقابل با شلوغی دکوراسیون خانه‌های خرده‌بورژوایی که عنصر اصلی آن فرش‌های هزار رنگ و پر از طرح‌های شلوغ است. ولی از قضا هرچه این اثاثیه مدرنیستی «سادگی» بیشتری داشته باشند، قیمت بیشتری هم خواهند داشت. سادگی خوفناک این نوع مبلمان به‌لطف جنبه دیگری از این اسباب جبران شده است: جنس و مواد به‌کار رفته در آنها. این اثاثیه در عین آن‌که به هیچ‌رو تجملی و «شلوغ و پلوغ» به نظر نمی‌رسند، ولی جنس روکش یا چوب دست‌ها و پایه‌های فلان مبل، در عدم‌تناسب کامل با سادگی کار، گران‌قیمت و اعلا هستند. به عبارت دیگر، مطابق با یکی از قوانین جادویی بازار، اجناس بنجل همواره خود را متجملانه نشان می‌دهند، حال آنکه اجناس حقیقتاً متجملانه و گران واجد شکل و شمایلی ساده‌اند، سادگی‌ای بس مغرورانه و فخرفروش. در جهان سنتی، این نسبت عملاً معکوس بود. سادگی نشانی از صلابت و تکبر دارد. چیزی که زیادی شلوغ است نشان می‌دهد که دارد آنچه را به واقع فاقد آن است در سطح خویش جبران می‌کند. مثل ضبط صوت‌های ده واتی بنجلی که رنگ صورتی تند دارند و به شکل ماشین فراری یا یک سفینه فضایی ساخته شده‌اند و توی بازارهای کنار ترمینال‌های اتوبوس می‌فروشند. از قضا ماشین ماکسیما و بسیاری از دیگر مدل‌های محبوب بورژوازی تهران، نیز از همین منطق پیروی می‌کند، با این تفاوت که خریدار ایرانی را (که به‌نظر می‌رسد مدل‌های فعلی آن منحصراً مطابق با سلیقه او ساخته شده‌اند) به‌نحوی مضاعف فریب می‌دهد: هم مثل یک سفینه فضایی است و هم زیادی گران. پس به‌طرز عجیبی، چیزهای ساده خرج بیشتری برمی‌دارند. این خود استعاره‌ای است که تقدیس سنتی «سادگی» را زیر سئوال می‌برد. امروزه، در همان حال که زرق و برق نشانه بی‌ذوقی و دهاتی‌گری است، سادگی نیز گویای نخوت و گرانقیمت‌بودن است. زیرا در هر حال، تظاهر به چیزی همواره از خود آن چیز خرج بیشتری برمی‌دارد. درست همان طور که به قول برتولت برشت در یکی از «ماجراهای آقای کوینر»، اگر بخواهی سعی کنی لباس‌های فقیرانه بپوشی، خانه‌ای فقیرانه داشته باشی و اثاثیه‌ای فقیرانه در آن بچینی، مجبور می‌شوی چندبرابر بیشتر از حد معمول پول بالای همه این چیزهای فقیرانه بدهی. بهترین مثل این نوع وارونگی در تهران پست‌مدرن، همان شلوارهای جین پاره‌وپوره است، جین‌هایی که سر زانو، یا روی ران، یا کنار فاق‌شان شکافته یا ریش‌ریش یا سفید و رنگ‌رفته شده. ولی قیمت‌شان اگر از جین‌های معمولی خیلی بیشتر نباشد مطمئناً کمتر نیست. زیرا این پارگی‌ها دقیقاً همان «زینت» یا «مزیت نسبی» این شلوارها به‌حساب می‌آیند. کسی چه می‌داند، شاید این هم یکی دیگر از ترفندهای ناخودآگاه بورژوازی برای کنارآمدن با چیزی به نام وجدان معذب خویش در مواجهه با آن به اصطلاح فقر است. به هر حال، برشت در همان دهه ۱۹۳۰ درست پیش‌بینی کرده بود، و غالباً آن پیش‌بینی‌هایی درست درمی‌آیند که در متن وضعیتی به غایت بحرانی صورت گرفته باشند، نه در فضایی امن و مطمئن و تضمین شده.

اکنون با یک جهش می‌رویم سراغ موضوعی که با آن شروع کردیم: آموزش با زبان ساده. قرینه منطق فوق در همین حیطه نیز وجود دارد. البته طبیعی است. اگر در جامعه سرمایه‌داری، سرمایه همان عاملی باشد که مایه «هماهنگی پیش‌بنیاد» تمام موناداها یا جوهرهای منفرد جامعه است، پس طبیعی است که صور گوناگون کالایی‌شدن جامعه از منطقی واحد پیروی کنند. چاک شلوارهای جین معادل کلمات سترون و فروتنی کاذب متون آموزشی و دانشگاهی فلسفه و انبوه یادداشت‌هایی که می‌کوشند «مفاهیم دشوار» را «به‌زبان ساده» بیان کنند. این متون قیمتی دارند. سادگی آنها با «دشواری ذاتی» موضوع‌شان و منت بسیاری که نویسنده بر سر خوانندگان می‌نهد تلافی می‌شود. البته این ساده‌پرستی نهایتاً در یک نمونه برجسته به نتیجه و مقصود منطقی خود دست می‌یابد، نمونه‌ای که می‌توان آن را الگوی تام و تمام سادگی و سهولت در انتقال معانی و لاجرم کنترل سهل و ساده وضعیت دانست: دستورالعمل‌های موجود در بروشورهای برخی اجناس، نظیر راهنمای راه‌اندازی یک دستگاه پخش دی‌وی‌دی زبان این متون در حد اعلای سادگی‌اند: «فیش قرمز را در سوراخ قرمز و فیش سبز را در سوراخ سبز و فیش زرد را در سوراخ زرد فرو نمایید. دکمه power را فشار دهید. قبل از قراردادن سی‌دی مطمئن شوید که جای سی‌دی کاملاً بیرون آمده است. سپس دکمه eject را فشار دهید.» لحن آمرانه این دستورالعمل‌ها حقیقتاً خوفناک است و به لحن یک ارباب مقتدر و بی‌رحم می‌ماند: آنها واقعاً دستور می‌دهند. متون آموزش فلسفه (از «مباحثات» تلویزیونی گرفته تا ک