

نظریه بازنمایی در مطالعات فرهنگی

نویسنده : محمد سروی زرگر

کیان کیانی

www.kiankiani.com

موضوع :

در برداشت فلسفی که به شکل خلاصه بدان اشاره خواهد شد در دوره‌های زمانی مختلف، واقعیت و بیان آن با استفاده از میانجی‌هایی محقق می‌شود که گاهی اینهمانی (در نظام جادو و در اصطلاح مایمیتیک)، بازتاب ذهنی (در نگاه کانتی) و استفاده از زبان (که امروزه دیدگاه‌های متکثرتری را به خود گرفته است) برخی از این مواردند. می‌توان به لیست میانجی‌های فوق، عنصر دیگری نیز اضافه کرد که در ذیل مفهوم کلی "رسانه‌های جمعی" شکل گرفته است. رسانه‌های جمعی مجرا و میانجی بیان واقعیت (جهان خارج) اند. اینکه این رسانه‌ها تا چه میزان قادر به بیان واقعیت‌اند و چه امکاناتی برای بیان آن ایجاد می‌کنند در کنار موانع و نواقص فرمی و محتوایی آنها در بیان جهان بیرون، بحث قابل توجهی را در حوزه رسانه‌ها دامن زده است. در حوزه رسانه‌ها از واژه "بازنمایی" برای بیان ویژگی رسانه‌ای عرضه تصویری از جهان استفاده می‌شود.

در دنیای فلسفه، نسبت میان اصل/فرع، صدق/کذب و حقیقی یا مصنوع از پیچیده‌ترین مباحث میان متفکران بوده است. از نقطه آغاز تفکر یونانی در قرن‌ها قبل از میلاد مسیح تا عصر روشنگری و نهایتاً دنیای پسامدرن امروزی، تلاش برای بیان نحوه و چگونگی ارتباط میان این دوگانه‌ها در دل مطالعات متفکران حوزه علوم انسانی قرار داشته است. بارزترین عرصه تجلی منازعات و بحث‌ها حول محور این موضوعات، در دنیای فلسفه به وقوع پیوسته است که بنا به ماهیت بین‌رشته‌ای بودن علوم انسانی، در سایر حوزه‌های مطالعاتی و پژوهشی نیز تأثیرات خود را برجای گذاشته است از افلاطون تا کانت و از نیچه تا فلاسفه معاصر چون هابرماس، صورتبندی‌های مختلف و گاه متضادی در این حوزه ارائه شده است.

نخستین مفهوم در بسط مفهومی دوگانه‌های فوق در نگاه متفکران یونان باستان و ذیل اصطلاح "مایمیسیس" [۱] یا تقلید (محاکات) شکل گرفته است. "غایت این نوع رفتار، نزدیکی و قرابت ذهن و عین و ایجاد شباهت میان آن دو است؛ بدین معنا که ذهن (سوژه) می‌کوشد از طریق تقلید با موضوع

ابژه) خود، ارتباطی [یک به یک] و بری از سلطه و خشونت ایجاد کند" (فرهادپور، ۱۳۷۵، ص ۲۶۵).

بنابراین در رفتار مایمیتیک یا تقلیدی، همه توجهات به خود موضوع معطوف است. مفهوم مایمیسیس برای نخستین بار در دیدگاه‌های افلاطون و ارسطو به عنوان مفهومی کلیدی مطرح شد و آنان با استفاده از این مفهوم به بحث درباره هنر و بویژه در حوزه شعر و ادبیات پرداخته‌اند.

در دیدگاه ارسطو کار هنرمند، محاکات یعنی حکایت کردن طبیعت است و این بدان معناست که هنرمند می‌بایست حقیقت طبیعت را در اثر هنری خود بیان کند. چنین نگاهی به جهان در نظام جادو ریشه دارد که در نمونه‌های بازمانده از آن دوره، در قالب نقاشی‌های دیواری دوره دیرینه حک شده است. "نقاشی‌ها به واقع نوعی ابزار یا تله جادویی برای به دام انداختن جانوران بوده‌اند چرا که برای آدمیان آن دوره، نقاشی یا تصویر هم بازنمایی و هم خود چیزهای بازنموده شده بودند" (فرهادپور، ۱۳۷۵، ص ۲۶۶) که در اندازه‌های واقعی در دیوارهای غار ثبت شده‌اند. قصد و اراده موجود در پس پشت این نقاشی‌ها اشاره، نمادپردازی یا جعل واقعیت نیست، بلکه یک بازنمایی ناتوراالیستی از طبیعت مدنظر خالق اثر است.

با ظهور جان‌گرایی [۲] واقعیت انتزاعی و ذهنی می‌شود. بارزترین عرضه تجلی چنین تحول در خط هیروگلیف و خطوط قراردادی مشابه آن دیده می‌شود. در این خط "به عوض بازتولید ابژه یا موضوع، آن را نشانی می‌دادند" (فرهادپور، ۱۳۷۵، صص ۲۶۷-۲۶۶). با ظهور خط الفبا و نظام نشانه‌های نمادین اشکال انتزاعی‌تری از رابطه میان سوژه و ابژه پدیدار شده است.

مطابق دیدگاه افلاطون (در خلال نگارش رساله معروف جمهوری)، "عالمی که ما بطور معمول تجربه می‌کنیم توهم یا مجموعه‌ای از نمونه‌های صرف نظیر بازتاب‌هایی در آینه یا سایه‌هایی بر دیوار است و عالم واقعی، عالم مُثُل است" (هرست هاوس، ۱۳۸۴، ص ۲۸). او در مشهورترین بخش کتاب جمهوری انسان‌ها را به زندانیان یک غار توصیف می‌کند همه آنچه که می‌توانند ببینند سایه‌های خوشان و اشیاء پشت سرشان است که به سبب تابش نور آتش بر دیوار نقش می‌بندند. برای افلاطون جهان ما کپی از عالم مُثُل می‌شود که در قالب شکل - ایده‌ها [۳] به وسیله ذهن [۴] و "صرفاً به شکل ناقصی از روی ساختار مثالی ساخته شده است" (Gillett, ۱۹۹۲, P.۲). ارسطو که تفکرات افلاطون را ادامه داده است و میان رسانه مایمیسیس، موضوع

مایمیسیس، و شیوه‌های مایمیسیس تفاوت قائل می‌شود. شیوه مایمیسیس شامل سه‌گانه روایت، درام و تغزل است در حالی که موضوع مایمیسیس، تمایزهایی از حیث طبقه اجتماعی بین تراژدی (اعمال بزرگان و اشراف) و کمدی (اعمال بزرگان و اشراف فرودست) را مد نظر قرار داده است.

در دیدگاه افلاطون و بعدها در فلاسفه‌ای مانند کانت، واقعیت به دو جهان پدیداری (ظاهری) و جهان واقعی (در ورای قلمرو تجربه بشری) تقسیم‌بندی می‌شود. در افلاطون این دوگانه‌ها در قالب جهان پدیداری [۵] و جهان مُثل [۶] و در کانت با دوگانه فنومن (جهان واقعیت پدیداری) و نومن (واقعیت اصیل یا شیء در خود) متبلور می‌شود.

به همین ترتیب، در سنت نظریه انتقادی، تئودور آدورنو نشان می‌دهد که "مفهوم" [۷] امری سلطه‌گر است چرا که ابژه همواره چیزی بیشتر از سوژه با خود حمل می‌کند و باز مازاد ابژه بر سوژه انطباق کامل مفهومی این دو را ناممکن می‌کند. چنین تضادی در زبان‌شناسی نیز رسوب کرده است چرا که همواره معنا [۸] بیشتر از دلالت [۹] است و مازادی میان دال و مدلول وجود دارد که دال‌ها قادر به پوشش تمام مدلول‌ها نیستند.

بعد از کانت مهمترین تحول در مفاهیم اصل/فرع در نوشته‌های نیچه [۱۰] پدیدار می‌شود. مقاله درخشان "در باب حقیقت و دروغ به مفهومی غیراخلاقی" که ماحصل تدریس فلسفه ماقبل افلاطون در سال ۱۸۷۳ توسط نیچه است بارقه‌های اولیه آنچه را که در قرن بیستم با عنوان "چرخش زبانی" در آثار لودویک ویتگنشتاین و هابرماس دیده می‌شود، با خود به همراه دارد. نیچه در این مقاله از سه استعاره بنیادینی صحبت می‌کند که از خلال آنها آدمی دچار توهمی می‌شود که خود را مالک "حقیقت" بپندارد. نیچه نشان می‌دهد در قدم اول محرکی عصبی به یک تصویر انتقال می‌یابد و بدین ترتیب نخستین استعاره شکل می‌گیرد. آنگاه این تصویر به نوبه خود به صوت بدل می‌شود و دومین استعاره پدیدار می‌شود. در مرحله بعدی مفاهیم شکل می‌گیرند و این امر از طریق "برابر دانستن چیزهای نابرابر ناشی می‌شود. مسلم است که هیچ برگی با برگ دیگری یکسان نیست" (نیچه، ۱۳۸۲، صص ۱۶۴-۱۶۳). نیچه بر مبنای مکانیسم این استعاره‌ها به نتیجه بنیادینی می‌رسد که بعدها در زبان‌شناسی و در حالت کلی زبان‌شناسی شدن فلسفه، نقش مهمی ایفا می‌کند. نیچه (۱۳۸۲) در جواب سوال "پس حقیقت چیست؟" در کسوت یک فیلسوف زبان جواب می‌دهد:

سپاه متحرکی از استعاره‌ها، مجازهای مرسل و انواع و اقسام قیاس به نفس بشری؛ در یک کلام مجموعه‌ای از روابط بشری که به نحوی شاعرانه و سخنورانه تشدید و دگرگون و آرایش شده‌اند و اکنون پس از کاربرد طولانی و مداوم در نظر آدمیان امری ثابت، قانونی و لازم‌التبع می‌نمایند (ص ۱۶۷).

مسیری که با نیچه شروع شده است در قرن بیستم و زمانی که تلاش‌های فرگه و راسل در ایجاد نوعی زبان منطقی و نمادین برای بیان بدون دستکاری واقعیت به شکست می‌انجامد در ویتگنشتاین به حد نهایی خود می‌رسد. ویتگنشتاین در دو اثر مهم خود یعنی رساله منطقی - فلسفی و پژوهش‌های فلسفی سعی می‌کند جایگاه زبان را در ارتباط با واقعیت مشخص کند و سعی می‌کند به این سوال بنیادین پاسخ دهد که آیا زبان به عنوان عاملی خنثی، صرفاً نقش بیانگری واقعیت را بر عهده دارد و یا اینکه خود نیز بر واقعیت تاثیرگذار است؟ او در رساله منطقی - فلسفی نظریه "تصویری زبان" را مطرح می‌کند که بر مبنای آن "گزاره، تصویر واقعیت... یا به عبارت دیگر الگویی از واقعیت است" (خالقی، ۱۳۸۲، ص ۸۵).

در این عبارت ویتگنشتاین زبان را تصویر امر واقع می‌داند اما او در دوره دوم فعالیت فکری خود که در پژوهش‌های فلسفی متجلی می‌شود با طرح نظریه "بازی‌های زبانی" به برداشتی جدید از رابطه زبانی به امر واقع می‌رسد. به باور ویتگنشتاین "من" بیرون از حوزه زبان قرار ندارد و بر این اساس، ویتگنشتاین در نگاهی جدید و بدیع، زبان را نه پدیده‌ای تک بعدی و منفعل بلکه مجموعه پیچیده‌ای از بازی‌های زبانی گوناگون در نظر گرفته است که در نهایت ویژگی مهم آن "نوعی درهم تنیدگی ارگانیک با زندگی روزمره محسوب می‌شود و این خود منجر به تفکیک ناپذیری "من" و "جهان" می‌شود" (خالقی، ۱۳۸۲، ص ۱۰۶). بنابراین ویتگنشتاین که در دوره اول شناخت واقعیت را در چارچوب زبان محقق می‌پندارد در پژوهش‌های فلسفی اعتبار زبان برای بیان واقعیت را زیر سوال می‌برد و زبان را به بازی‌های زبانی فرو می‌کاهد که بنابر بافت‌ها و موقعیت‌های زبانی دارای قواعد مختلف و متکثری است.

چنین نگاهی به زبان مثابه ابزار بیان واقعیت که وفاداری چندانی به یک روایت ثابت را بر نمی‌تابد در آثار زبانشناس سوئیسی فردیناند دو سوسور دیده می‌شود. او که با کتاب "دوره زبانشناسی عمومی" در سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ یکی از بنیانگذاران ساختگرایی نام گرفته است، زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند که ارتباط میان دال و مدلول از نگاه ذات‌گرایانه‌اش گسسته شده و ویژگی "اختیاری" [۱۱] یا قراردادی بودن آن را به امری نسبی بدل کرده

بود. مهمترین نتیجه حاصل از این ایده سوسوری عبارت است از "شکل‌گیری نگاه صورت‌تگرا [۱۲] به زبان که دیدگاه جوهری [۱۳] به آن را کنار می‌گذارد" (کالر، ۱۳۷۹، ص ۵۰). چنین دیدگاهی به زبان بعدها و در نگاه پسا ساختگرایانی مانند دریدا دچار تحولات بیشتری می‌شود که هرچه بیشتر انتزاعی‌تر می‌شود و جستجوی معنا به کنکاش برای یافتن معادل لغوی واژه‌های در فرهنگ لغت تشبیه می‌شود که هیچ پایانی را نمی‌توان برای آن تصور کرد. در حد نهایی این رویکرد و در نگاه پسامدرن، معنا به شکل بنیادینی مرکز زوده می‌شود و نیل به آن نه تنها امری محال بلکه امری بیهوده تلقی می‌شود.

تعریف بازنمایی:

فرهنگ لغات مطالعات رسانه‌ای و ارتباطی بازنمایی را اینگونه تعریف می‌کند:

کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارت است از بازنمایی واقعیت‌های جهان خارج برای مخاطبان و اغلب دانش و شناخت ما از جهان به وسیله رسانه‌ها ایجاد می‌شود و درک ما از واقعیت بواسطه و به میانجی‌گری [۱۴] روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلم‌های سینمایی و... شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما تصویر می‌کنند. رسانه‌ها این هدف را با انتخاب و تفسیر [۱۵] خود در کسوت دروازبانی و به وسیله عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع هستند... آنچه ما به مثابه یک مخاطب از آفریقا و آفریقایی‌ها، صرب‌ها و آلبانیایی تبارها، اعراب و مسلمانان و ... می‌دانیم ناشی از تجربه مواجهه با گزارش‌ها و تصاویری است که بواسطه رسانه‌ها به ما ارائه شده است. بنابراین مطالعه بازنمایی رسانه‌ای در مطالعات رسانه‌ای، ارتباطی و فرهنگی بسیار مهم و محوری است. از آنجایی که نمی‌توان جهان را با تمام پیچیدگی‌های بی‌شمار آن به تصویر کشید، ارزش‌های خبری، فشارهای پروپاگاندایی، تهییج، تقابل (که ما را از دیگران جدا می‌سازد) یا تحمیل معنا در قالب مجموعه‌ای از پیچیدگی‌های [فنی و محتوایی] ارائه می‌دهند. براین اساس بازنمایی عنصری محوری در ارائه تعریف [از واقعیت] است (Watson and Hill, ۲۰۰۶, P. ۲۴۸).

این تعریف از آنجایی که ماهیتی لغت‌نامه‌ای دارد، صرفاً به برخی از رؤس مهم مفهوم بازنمایی رسانه‌ای اشاره کرده است. طبق این تعریف بازنمایی ابزاری برای نمایش واقعیت است و این هدف به میانجی (گری) رسانه‌ها صورت می‌گیرد. در این تعریف به عوامل دخیل در تغییر و حتی تحریف واقعیت

در کسوت دخالت‌های اعمال شده از طریق دروازبانی‌های خبری اشاره شده است. این تعریف به درستی محیط رسانه‌ای را محیطی ایدئولوژیک می‌داند که در چارچوب‌های مشخص ایدئولوژیک فعالیت می‌کنند. اما بسیاری از جنبه‌های مفهوم بازنمایی در این تعریف دیده نمی‌شود. امروزه مفهوم بازنمایی به شدت وامدار آثار استوارت هال است و به ایده‌ای بنیادین در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای مبدل شده است. نگاه جدید ارایه شده از سوی هال به مفهوم بازنمایی، از دیدگاه‌های متفکرانی مانند فوکو و سوسور برای بسط نظریه بازنمایی استفاده کرده است.

استوارت هال و نظریه بازنمایی :

کریس روزک [۱۶] تاریخ تحولات مطالعات فرهنگی (از سال ۱۹۶۴) را شامل چهار برهه [۱۷] می‌داند و معتقد است این چهار برهه دارای خاصیت فرایندی است و بین چهار برهه همپوشانی وجود دارد. این چهار برهه عبارتند از :

۱- برهه ملی - عمومی [۱۸] (۱۹۸۴-۱۹۵۶)

۲- برهه متنی - بازنمایی (۱۹۹۵-۱۹۵۸)

۳- برهه جهانی - پساژانگرای (۱۹۸۰-...)

۴- برهه حکومتی - سیاسی (۱۹۸۵-...)

ترکیب واژگانی ملی - عمومی برای اولین بار در آثار آنتونیو گرامشی آمده است. او این واژه را برای تاکید بر اهمیت فرهنگی و سیاست در مقابل درک عوامانه مارکسیستی از جبرگرایی اقتصادی مطرح کرده است. برهه اول منتج از مارکسیسم، متدولوژی اجتماعی کلاسیک و فلسفه قاره‌ای [۱۹] است که برای کاوش در سوالات حوزه جوانان و خرده فرهنگ‌های عام از این دیدگاه‌ها استفاده می‌کند.

در برهه دوم تحلیلهای ادبی، بررسی فرهنگ عامه، زندگی روزمره، رسانه و فیلم، شکل جدی‌تری به خود می‌گیرد. روزک معتقد است که در این دوره

نقش فرهنگی رمزگان متنی و معانی منتج از متون، بسیار مهم و قابل توجه شدند و "فرهنگ توده‌ای که به شکل فزاینده‌ای بازنمایی از جهان در قالب‌های ادبی و سایر متون روایی را تحقق بخشید در مطالعات فرهنگی و با روش نشانه‌شناسی مورد توجه قرار گرفت" (Rojek, 2007, P. 40). بی‌شک این دوره از فعالیت‌های مرکز مطالعات فرهنگی بیرمنگام بیش از همه وامدار آثار و نوشته‌های استوارت هال است.

هال شاخص‌ترین چهره مطالعات فرهنگی است که با رجوع به نظریه "هژمونی" گرامشی به احیاء نگاه انتقادی گرامشی به فرهنگ می‌پردازد. در یک نگاه کلی آثار هال در مطالعات فرهنگی را می‌توان به سه دوره تقسیم‌بندی کرد:

۱- مطالعه تلویزیون (اواسط دهه ۱۹۷۰)

۲- مطالعه پوپولیسم اقتدارگرای تاجری (اواخر دهه ۱۹۸۰)

۳- پروژه چند فرهنگ‌گرایی (اواخر دهه ۱۹۹۰ و بعد از آن)

دوره دوم مبتنی بر شکل‌گیری ایده‌های هال درباره ایدئولوژی و بازنمایی است و نوشته‌ها و آثار هال درباره بازنمایی و اهمیت آن در فرهنگ رسانه محور امروزی، این مفهوم را به یکی از بنیادی‌ترین مسائل حوزه مطالعات فرهنگی مبدل کرده است.

هال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ [۲۰] می‌داند. او در ابتدا این ایده را مطرح می‌کند که "بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد" (Hall, 1997, P. 15) و سپس در ادامه بحث خود، به بسط ابعاد مختلف ایده بازنمایی (که مشتمل بر مفاهیم معنا، زبان و فرهنگ است) می‌پردازد و از خلال تحلیل‌های خود نگاهی جدید به مفهوم بازنمایی را شکل می‌دهد. مفهومی که به گفته خود هال فرایندی "ساده و سرراست" نیست.

هال برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ سعی می‌کند برداشت‌های متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی

بیان کند. از این منظر، نظریه‌های بازنمایی در سه دسته کلی قرار می‌گیرند.

۱- نظریه‌های بازتابی [۲۱]

۲- نظریه‌های تعمدی [۲۲]

۳- نظریه‌های برساختی [۲۳]

در نگاه بازتابی، ادعا بر این است که زبان به شکل ساده‌ای بازتابی از معنایی است که از قبل در جهان خارجی وجود دارد. در نگاه تعمدی یا ارجاعی گفته می‌شود که زبان صرفاً بیان‌کننده چیزی است که نویسنده یا نقاش قصد بیان آن را دارد. نگاه برساختی به بازنمایی مدعی است که معنا "در" و "بوسیله" زبان ساخته می‌شود.

هال با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناسی منتج از آرای سوسور و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاه‌های میشل فوکو نشان می‌دهد که بازنمایی دارای ویژگی‌های برساختی است. برساختی بودن بازنمایی برای استوارت هال از خلال نگاه به زبان به مثابه رسانه محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی بوسیله آن در چرخه فرهنگ، تولید و چرخش می‌یابند.

بنابراین هال (۱۹۹۷) زمانی که از فرایندهای بازنمایی صحبت می‌کند و اصطلاح "نظام بازنمایی" را برای بیان نظام مفهومی خود جعل می‌کند از ۲ مرحله صحبت می‌کند:

۱- نظامی مشتمل بر تمام گونه‌های موضوعات، افراد و حوادث که بواسطه مجموعه‌ای که آن را "بازنمایی ذهنی [۲۴]" می‌نامیم، اشکال مختلفی از مفاهیم را سازماندهی، دسته‌بندی و طبقه‌بندی می‌کنیم و بواسطه چنین نظام طبقه‌بندی می‌توان بین هواپیما و پرنده (با وجود اینکه هر دو در آسمان پرواز می‌کنند) تفاوت قائل شد.

۲- در یک مرحله بالاتر، ما این مفاهیم را با یکدیگر به اشتراک می‌گذاریم و به اصطلاح معانی فرهنگی مشترکی را می‌سازیم تا تفسیری واحد نسبت به جهان را به اشتراک بگذاریم. بنابراین صرف وجود مفاهیم کافی نیست و ما نیاز به مبادله و بیان معانی و مفاهیم داریم و این امر ما را به نظام بازنمایی دیگری سوق می‌دهد که همانا نظام "بازنمایی زبانی" است (P. ۱۸).

برای هال، زبان در مفهوم عام آن مطرح است و طیف وسیعی مشتمل بر زبان نوشتاری، گفتاری، تصاویر بصری، زبان علائم حرکتی، زبان مُد، لباس، غذا و... را در بر می‌گیرد. هال خود در این باره می‌گوید: "آنچه من به عنوان زبان مورد بحث قرار می‌دهم بر مبنای تمام نظریه‌های معناشناختی استوار است که بعد از "چرخش زبانی" در علوم اجتماعی و مسائل فرهنگی مورد توجه قرار گرفته است" (Hall, ۱۹۹۷, P. ۱۹).

بر این اساس هال در درون نظام زبان از سه گانه مفاهیم، اشیاء و نشانه‌ها یاد می‌کند و معتقد است مجموعه‌ای از فرایندها، این سه مقوله را به یکدیگر مرتبط می‌کند. هال این فرایند را "بازنمایی" می‌نامد و بر اساس چنین ایده‌ای معتقد است که معنا بر ساخته نظام‌های بازنمایی است.

بر مبنای چنین نگاهی به زبان و در مرکزیت قرار گرفتن مسئله زبان برای هال، می‌توان نظریه‌های بازنمایی را به شکل مجددی بازخوانی کرد. بر این اساس، رویکرد بازتابی معتقد است که کارکرد زبان مانند یک آئینه، بازتاب معنای صحیح و دقیقاً منطبق از جهان است. این دیدگاه هم‌ارز با نگاه یونانی‌ها به هنر و زبان تحت عنوان واژه "مایمیسیس" است. آنها اشعار هومر را تقلید مستقیم از حوادث حماسی می‌دانستند. هال در این باره معتقد است که بعنوان مثال، تصویر بصری دو بُعدی از گل رز یک نشانه است و نباید آن را با گیاه واقعی یکسان دانست و نمی‌توان کلمه "رز" را هم‌ارز آنچه در واقعیت به صورت یک گیاه وجود دارد، دانست و در عین حال هم "باید توجه داشته باشیم که با گل واقعی که در باغچه می‌روید نمی‌توان تفکر را پیش برد و عرصه تفکر نیازمند انتزاعات نشانه‌ای است" (Hall, ۱۹۹۷, P. ۲۴-۲۵).

هال رویکرد دوم به بازنمایی که آن را رویکرد تعمدی (یا ارجاعی) می‌نامد اینگونه تشریح می‌کند:

در این دیدگاه، "کلمات" معنایی را که مولف قصد آن را دارد، با خود حمل می‌کنند، اما این دیدگاه دارای کاستی‌هایی است. ما نمی‌توانیم تنها منبع منحصر بفرد و یگانه معنا در ساحت زبان باشیم؛ چرا که این رویکرد زبان را به یک بازی تماماً خصوصی بدل می‌کند و این در حالی است که زبان نظامی سراسر اجتماعی است (Hall, 1997, P.25).

هال رویکرد سوم را منطبق با ویژگی عمومی و اجتماعی زبان می‌داند. بر مبنای این رویکرد، چیزها هیچ معنای خودبسنده‌ای ندارند بلکه ما، معانی را می‌سازیم و این عمل را بواسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برساختگرایی، وجود جهان مادی را نفی نمی‌کند ولی معتقد است که آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آنها استفاده می‌کنیم حمل‌کننده معنا هستند و این کنشگران اجتماعی‌اند که نظام مفهومی فرهنگ خود و نظام زبان‌شناختی و سایر نظام‌های بازنمایی را برای ساخت معنا مورد استفاده قرار می‌دهند تا جهانی معنادار و در ارتباط با دیگران را بسازند. براساس دیدگاه برساختی نباید جهان مادی را که حاوی چیزها و افراد هستند با کنش‌های نمادین و فرایندهای بازنمایی، معناسازی و عمل زبانی مغشوش کرد چرا که معنا نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکردهای نمادین نشانه‌ها بستگی دارد.

آنچه در رویکرد برساختی مورد توجه قرار می‌گیرد فرارفتن از دیدگاه ساختارگرایی است که میراث سوسوری زبان‌شناختی متکی بر آن است. سوسور در مجموعه مفهیمی که در درس‌های زبان‌شناسی عمومی مطرح کرده است بر دوگانه لانگ (نظام زبان یا بخشی عام زبان) و پارول (زبان در کاربرد) اشاره می‌کند. آنچه از این مفهوم‌سازی سوسوری در بازنمایی برساخت‌گرایانه مورد استفاده قرار می‌گیرد نگاه لانگ‌گونه به زبان است که همان بخش اجتماعی زبان است. پارول به فرد اجازه می‌دهد که "چه" بگوید اما لانگ بنا به ماهیت عام خود به او اجازه نمی‌دهد که "هرگونه" که بخواهد آن را به زبان آورد (بگوید). این نکته‌ای است که هال از زبان‌شناسی سوسوری اخذ می‌کند: زبان امری اجتماعی است و زبان فردی و خصوصی امری محال است.

نگاه سوسوری به زبان‌شناسی و در شکل عام‌تر آن به نشانه‌شناسی از دیدگاه هال دارای کاستی‌هایی است که هال علی‌رغم اینکه دیدگاه برساخت‌گرایی به زبان و بازنمایی را تحت تاثیر زبان‌شناسی سوسوری استوار کرده است آنها را به شکل زیر بیان می‌کند:

۱- سوسور به چگونگی ارتباط میان دال و مدلول اشاره نمی‌کند

۲- سوسور به سویه‌های صوری (فرمال) زبان توجه می‌کند و زبان به مثابه پنجره‌ای به جهان را نادیده می‌گیرد

۳- نگاه سوسور به زبان مبتنی بر رویای علمی بودن [۲۵] است. زبان گرچه قاعده‌مند است ولی نظامی بسته نیست و نمی‌توان آن را بر عناصر فرمال آن تقلیل داد (Hall, ۱۹۹۷, P. ۳۴-۳۵).

این سه نقد، هال را به سه متفکر دیگر ارجاع می‌دهد: پیرس، فوکو و دریدا. برخلاف سوسور که چگونگی ارتباط میان دال و مدلول را بیان نمی‌کند، پیرس در نظام نشانه‌شناسی خود به کرات از ارجاعات صحبت می‌کند و بدین ترتیب به شکل جدی‌تری ارتباط میان دال و مدلول (که البته در نظام نشانه‌شناختی پیرسی از سه‌گانه نمود، موضوع و تفسیر استفاده می‌شود) را بسط می‌دهد. گرچه آنچه سوسور با عنوان دلالت [۲۶] مطرح کرده است شامل معنا و ارجاع می‌شود با این حال، توجه بیشتر او به خود دال و مدلول است تا به چگونگی ارتباط آن.

نقد دوم به‌طور ضمنی اشاره به مساله "قدرت" در زبان دارد. نگاه غیر فرمال به زبان، آن را نظامی خنثی نمی‌بیند بلکه زبان را نظامی می‌پندارد که قدرت در خلال آن جریان می‌یابد و این مساله‌ای است که در دیدگاه سوسوری مورد اغفال واقع شده است. نهایتاً اینکه نگاه بسته سوسوری به نظام زبان، هال را به دیدگاه باز [۲۷] دریدایی به زبان رهنمون می‌کند، جایی که زبان دارای ویژگی تعویقی است و معنا با لغزش از دالی به دالی دیگر به تعویق می‌افتد و به نظامی باز مبدل می‌شود.

هال نمونه برجسته‌ای از آثاری را که بری از این کاستی‌های نشانه‌شناختی به مطالعه متون مختلف فرهنگی - اجتماعی پرداخته است، در آثار رولان بارت [۲۸] می‌یابد. در آثار بارت زبان در معنای عام آن در لباس و غذا نیز متبلور می‌شود و اسطوره‌شناسی‌های بارت نظام تحلیلی بدیعی پیش می‌کشد که بر مبنای دلالت‌های ضمنی و صریح، رویکردی در نشانه‌شناسی پی‌ریزی می‌کند که کارایی بالایی برای تحلیل چگونگی انتقال معنا و بازنمایی‌های

بصری حاصل می‌کند که صرفاً به کارکرد واژه‌ها به عنوان نشانه‌های زبانی توجه نمی‌کند بلکه مدل زبانی را در گستره وسیع‌تری از مجموعه کنش‌های فرهنگی بکار می‌گیرد.

هال (۱۹۹۷) به گواه آثار بارت می‌گوید :

آنگونه که مشاهده می‌شود، پروژه علم معنا مکرراً به رویکردی غیرقابل دفاع تبدیل شده است. معناسازی و بازنمایی به شدت به بخش تفسیری علوم انسانی و فرهنگی گرایش یافته است که در آن، موضوع سوژه، اجتماع و فرهنگ با رویکرد پوزیتوسیتی قابل جوابگویی نیست (P.۴۲).

هال با اتخاذ چنین دیدگاهی به آرای دریدا نزدیک می‌شود که معتقد است هر نوشته‌ای، همواره نوشته‌های دیگر را به دنبال خود می‌آورد و بر این اساس تعویق و تفاوت معنایی [۲۹] هرگز نمی‌تواند تماماً در درون نظام دوتایی به هدف خود برسد.

بنابراین مطالعات فرهنگی به مانند سایر روش‌های تحلیل کیفی به "چرخه معنایی" متمرکز می‌شود که شکل بارز آن را در تحلیل‌های هرمنیوتیکی (تاویل‌گرا) و تفسیری می‌توان سراغ گرفت. بنابراین در برهه سوم، مطالعات فرهنگی تحت تاثیر آثار دریدا (۱۹۷۹) و لاکلائو و موفه [۳۰] (۱۹۸۵) به این نتیجه می‌رسد که طبقه، نژاد، جنسیت، ملیت و جز آن، معنای جوهری و ذاتی خود را از دست داده‌اند. در آثار این متفکران نشان داده می‌شود که هیچ چیزی بیرون از گفتمان وجود ندارد. هویت، قدرت و معنا به شکل مجموعه‌ای از عناصر و مفاهیم فهمیده می‌شود. از این منظر، معنا هرگز تثبیت نمی‌شود و همواره متناقض است چرا که حضور یک معنا همواره بر مبنای بین‌المتونیت و غیاب سایر معانی شکل می‌گیرد. "حضور همواره بر طراحی و تدبیر [۳۱] استوار است که در این معنا، قدرت در پس تثبیت آن قرار می‌گیرد" (Rojek, ۲۰۰۷, P. ۵۸).

هال معتقد است نگاه صرف نشانه‌شناختی، فرایندهای بازنمایی را صرفاً به زبان محدود می‌کند و آن را به نظامی بسته فرو می‌کاهد که بواسطه ایستا بودن مورد تهدید جدی قرار می‌گیرد. اما گسترش و بسط بازنمایی در معنای متاخر آنکه مبتنی بر ایده فوکویی - دریدایی است، آن را به "منبعی برای

تولید دانش اجتماعی بدل می‌کند که سیستمی باز و مرتبط با کنش‌های اجتماعی و مساله قدرت است" (Hall, ۱۹۹۷, P. ۴۲). این نکته اساس دیدگاه برساختی در حرکت از نشانه‌شناسی خنثی به سوی تحلیل‌های فرامتنی است. در نتیجه سوژه را که در دیدگاه نشانه‌شناسی از مرکز زبان زدوده شده بود دوباره احیا می‌کند و موضوع بازنمایی را به حوزه گسترده‌تر دانش و قدرت وصل می‌کند.

از زبان به گفتمان؛ نگاه فوکویی به بازنمایی

روژک معتقد است که در برهه چهارم مطالعات فرهنگی، اندیشه‌های میشل فوکو در مرکزیت مباحث قرار می‌گیرد. "آثار فوکو درباره تاریخ و گفتمان هم‌ارز با دوگانه فرهنگی - بازنمایی است" (Rojek, ۲۰۰۷, P. ۶۱). فوکو سوال از بازنمایی را با نهادهای سیاسی، اشکال مختلف زندگی اجتماعی و نظام‌های ممنوعیت و اجبار مرتبط می‌کند. در نگاه اول، چنین نگاهی، فوکو را در جبهه برهه متنی - بازنمایی قرار می‌دهد اما فوکو صرفاً به این برهه تعلق ندارد بلکه از تحلیل متنی - بازنمایی فاصله گرفته و به سمت تاریخ، قدرت، دانش و معضلات مرتبط با عدالت اجتماعی و دولت فرا می‌رود. روژک روش کار فوکو (تبارشناسی دانش و قدرت) و تاثیر آنها در تولید حقیقت را اینگونه تعریف می‌کند: "تبارشناسی در اینجا به معنای نظام‌های بازنمایی و اهدافی است که نسخه‌هایی [۳۲] از فرهنگ را خلق می‌کند و آنها را به درجه حقیقت ارتقا می‌دهد" (Rojek, ۲۰۰۷, P. ۶۲).

مهمترین تفاوت میان فوکو و دیدگاه نشانه‌شناختی، نگاه گفتمانی فوکو است. او به جای زبان از گفتمان به مثابه یک نظام بازنمایی استفاده می‌کند. بنابراین مفهوم "گفتمان" از منظر فوکو، صرفاً یک مفهوم "زبان‌شناختی" نیست بلکه "گفتمان فوکویی تلاشی است برای فائق آمدن به تمایز سنتی زبان و پراکسیس" (Hall, ۱۹۹۷, P. ۴۴). او معتقد است که معنا و اشکال معنایی درون گفتمان ساخته می‌شوند بنابراین فوکو نیز دارای رویکرد برساخت‌گرایی است اما برخلاف سوسور، توجه خود را به تولید دانش و معنی از خلال گفتمان معطوف می‌کند نه بواسطه زبان.

این دیدگاه فوکو که هیچ چیزی خارجی از گفتمان وجود ندارد به این معنا نیست که او هستی مادی واقعی در جهان را نفی می‌کند بلکه فوکو معتقد است که هیچ چیزی خارجی از حیطه گفتمان "معنادار" نیست. حال این دیده فوکویی را که اشیاء و کنش‌ها صرفاً در درون گفتمان معنا می‌یابند و

موضوعات دانش می‌شوند در دل نظریه "برساختی" معنا و بازنمایی می‌داند.

حال در بررسی اجمالی در آثار فوکو، مولفه‌های موجود درباره سوژه‌ها و موضوعاتی مانند دیوانگی، تنبیه و جنسیت در دیدگاه فوکویی را در شش دسته زیر قرار می‌دهد:

۱- گزاره‌ها یا احکامی درباره این موضوعات که شکل خاصی از دانش درباره این موضوعات را ارایه می‌دهند

۲- قواعدی که روش‌های خاص صحبت کردن درباره این گزاره‌ها را تعیین می‌کنند و مشخص می‌کنند در یک دوره تاریخی خاص، چه چیزهایی "قابل بیان" و چه چیزهایی "غیرقابل بیان" اند

۳- سوژه‌هایی مانند دیوانه، زن هیستریک، جنایتکار و فرد منحرف که به گفتمان شکل می‌دهند و این هدف (شکل‌گیری سوژه) به وسیله دانش و روش‌های برساختی اقتدار در زمان‌های مختلف آنچه که از سوژه انتظار می‌رود را مشخص می‌کند

۴- این دانش متضمن معنای برساختی "حقیقت" درباره آن موضوع و وابسته به برهه تاریخی خاص است.

۵- کنش‌های درون نهادها در ارتباط با سوژه‌ها (درمان پزشکی برای دیوانه، تنبیه برای گناهکار و انضباط برای منحرف جنسی) که نقش آنها قاعده‌مهندسازی و سازماندهی سوژه‌ها یا دیده‌های نهادی است

۶- گفتمان‌های جدید مرتبط با قدرت و سلسله مراتب و حقیقت جدید برای تنظیم کنترل‌های اجتماعی در مسیرهای جدید شکل می‌گیرد و جانشینی گفتمان متقدم می‌شود

در تمام شش نکته فوق، مفهوم "تاریخ" به شکل بارزی متجلی است. فوکو با استفاده از مفاهیم گفتمان، بازنمایی، دانش، حقیقت در یک مجموعه تاریخی از نگاه غیرتاریخی نشانه‌شناسی می‌گسلد و نشان می‌دهد که در هر دوره زمانی، گفتمان اشکال خاصی از دانش، ابژه، سوژه و پراکتیس را تولید

می‌کند که متفاوت از دوره‌های دیگر است. فوکو معتقد است هیچ الزامی برای تداوم [۳۳] این دوره‌ها وجود ندارد.

دوره متاخر تفکر فوکو بیشتر به رابطه قدرت و دانش معطوف می‌شود. یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم این دوره که حال در راستای تبیین نظریه بازنمایی بر ساختی خود از آن استفاده می‌کند "آپاراتوس نهادی [۳۴]" است.

هال (۱۹۹۷) این مفهوم فوکویی را با مثالی از آثار فوکو شرح می‌دهد:

مثلا مفهوم فوکویی آپاراتوس تنبیه شامل مجموعه متنوعی از مولفه‌های اجرایی، گزاره‌های علمی، موضوعات فلسفی، اخلاق و جز آن می‌شود و بر این اساس، آپاراتوس شامل مجموعه استراتژی‌ها و روابطی از نیروهاست که گونه‌هایی از دانش آن را پشتیبانی می‌کنند (P.۴۷).

بنابراین آپاراتوس نهادی از منظر فوکو اشاره به روابط پس‌زمینه‌ای دانش، گفتمان و قدرت دارد که نقش مهمی در بسط ایده برساختگرایی در نظریه بازنمایی دارد و باعث می‌شود بازنمایی از در غلتیدن به یک نظریه "رسمی چارچوب‌بندی شده ناب" نجات یافته و شکلی تاریخی، عملی و جهانی پیدا کند.

هال به درستی اشاره می‌کند که چنین منظری، فوکو را به مارکسیسم کلاسیک نزدیک می‌کند ولی نقد فوکو از مارکسیسم مبنی بر تقلیل‌گرایی مارکسیسم از مقوله طبقه و ادعای حقیقت‌مداری آن و تلاش برای جانشین کردن ادعای خود با ادعای دانش بورژوازی، او را از نگاه مارکسیستی جدا می‌کند. به‌طور کلی اگر بخواهیم دیدگاه فوکو و سودمندی آن برای نظریه بازنمایی برساخت‌گرا را خلاصه کنیم باید بگوییم که فوکو نیز مانند نشانه‌شناسان نقش مهم و محوری برای بازنمایی قایل است لیکن سعی می‌کند تمام عناصر و مولفه‌هایی که در بازنمایی نقش دارند تحت لوای "گفتمان" مورد کنکاش قرار دهد. بنابراین او تعریفی بسیار گسترده‌تر از "زبان" برای گفتمان قائل می‌شود و آن را در بافتی تاریخی مورد بررسی قرار می‌دهد.

فوکو دیدگاه گفتمانی خود را درباره سوژه نیز بکار می‌بندد. گرچه مرگ فوکو مانع از به پایان رسیدن پروژه آخر فوکو (که درباره سوژه بود) شد، لیکن در آثار دیگر او می‌توان به نگاه فوکویی سوژه پی برد. سوسور نقش سوژه را از مساله بازنمایی حذف کرده بود. او معتقد بود که زبان با ما صحبت می‌کند.

اما فوکو از چنین دیدگاه خنثی فراتر می‌رود و معتقد است که سوژه در درون یک گفتمان ساخته می‌شود؛ چنین سوژه‌ای (سوژه گفتمان) نمی‌تواند خارج از گفتمان باشد، بلکه موضوع گفتمان است.

دوررو [۳۵] با نگاهی بافت‌محور (۲۰۰۳) دیدگاه‌های گفتمانی فوکو را بکار می‌بندد و مفهوم بازنمایی را متضمن سوالات زیر می‌داند:

۱- چه جنبه‌هایی از واقعیت در فرایند بازنمایی برجسته می‌شوند و چه سوبیه‌هایی از آن نادیده گرفته می‌شود؟

۲- محتوای رسانه‌ای برای بیان جهان اجتماعی از چه گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌هایی استفاده می‌کند؟

۳- محتوای رسانه‌ای محصول چه عناصری از روابط نابرابر قدرت است؟

۴- چگونه اشکال بخصوصی از محتوای رسانه‌ای به شکل افکار عمومی می‌پردازد؟

۵- اشکال بخصوص رسانه‌ای چگونه طبقه، جنسیت، قومیت و مواردی از این دست را به تصویر می‌کشند؟ (P.۱۱۷).

در این راستا، فوکو در نظم اشیاء (۱۹۷۰) به بررسی تابلوی نقاش معرف اسپانیایی با عنوان لاس میناس می‌پردازد. این نقاشی سوالی درباره بازنمایی مطرح می‌کند. فوکو برای ارایه برخی نکات کلی درباره تئوری بازنمایی و برخی نکات خاص درباره نقش سوژه در گفتمان از آن استفاده می‌کند.

استوارت هال خوانش بدیع فوکو از نقاشی و لاسکوئز [۳۶] را در هشت نکته خلاصه می‌کند که به شرح زیر است:

۱- این نقاشی در عین حال که صحنه به تصویر کشیده شدن صورت شاه و ملکه اسپانیایی در حال نقاشی را نشان می‌دهد، درباره چگونگی بازنمایی و

عمل سوژه نیز حرف می‌زند. این نقاشی دانش مربوط به خود را تولید می‌کند و بازنمایی و سوژه لایه زیرین پیام آن‌اند.

۲- به وضوح، بازنمایی موجود در نقاشی و لاسکوئز، بازتاب یک "حقیقت" یا تقلیدی از واقعیت نیست و گفتمان تصویر با چیزی فراتر از یک تلاش

ساده برای ارایه تصویر دقیق و آئینه‌ای از آنچه هست، سروکار دارد.

۳- از یک منظر، همه چیز در نقاشی قابل رویت [۳۷] است. اما این نقاشی درباره چیزی است که نمی‌توان دید اما در عین حال به همان اندازه قابل مشاهده است. شاه و ملکه هم در نقاشی هستند و هم نیستند. آنها به شکل مستقیمی در صفحه بوم نقاشی نشده‌اند ولی "غیاب" آنها در آئینه پشت سر نقاش بازنمایی شده است بر مبنای گفته فوکو، معنای تصویر با بازی درونی پیچیده حضور/غیاب تولید می‌شود.

۴- تعداد متناهی جانشینی و تغییر مکان در نقاشی بوقوع پیوسته است. به نظر می‌رسد سوژه نقاشی (عنصر مرکزی تصویر) دختر ملکه [۳۸] باشد اما در عین حال مرکز نقاشی می‌تواند شاه و ملکه باشد. شاه و ملکه در صحنه وجود ندارند ولی تمام افراد حاضر در نقاشی (ندیمه‌ها، دختر ملکه، نقاش و حتی مرد حاضر در پشت ندیمه‌ها) در حال نگاه به شاه و ملکه هستند. بنابراین همه چیز بستگی به نوع نگاه شما دارد که از چه منظری به تصویر نگاه می‌کنید.

۵- با توجه به جایگاه نگاه کردن اینکه چه کسی به چه کسی یا چه چیزی نگاه می‌کند می‌توان به چگونگی عملکرد تصویر به مثابه یک گفتمان پی برد.

۶- می‌توان به فوکو اعتراض کرد و گفت که نقاشی فوق معنای پیچیده‌ای ندارد و صرفاً وابسته به رابطه ناظر با تصویر است. ناظر معنای آن را تکمیل می‌کند و معنا در گفتگوی میان ناظر و نقاشی بر ساخته می‌شود.

۷- در حالت کلی می‌توان گفت که بازنمایی در نقاشی ولاسکوئز از سه دیدگاه محقق می‌شود: ناظری که به تصویر نگاه می‌کند و اجزا و مولفه‌های آن را کنار یکدیگر می‌چیند (که در نقاشی نشان داده نشده است). نقاشی که به ترسیم تصویر پرداخته است (و می‌پردازد) که از یک منظر در جایگاه ما ایستاده است و در عین حال در تصویر حاضر است و خود را بازنمایی می‌کند و سومین منظر این است که نقاشی را از نگاه مردی که پشت سر ندیمه‌ها و در پادری ایستاده است و همه چیز را زیر نظر دارد ولی مانند ما و نقاش در نقطه‌ای خارج از نقاشی است، تصویر را بخوانیم.

۸- در نهایت باید به "آئینه" آویزان بر دیوار عقبی توجه کرد. آئینه‌ای "واقعی" که می‌بایست ما (ناظر) را بازنمایی کند و بازتابی از ما باشد؛ چرا که ما

ناظر) در مقابل آن ایستاده‌ایم ولی این آئینه از جایگاه ما، تصویری دیگر نشان می‌دهد؛ شاه و ملکه اسپانیا

تحلیل بدیع فوکو را شاید بتوان به عنوان یکی از نخستین تحلیل‌هایی در نظر گرفت که با استفاده از یک روش‌شناسی پیچیده به بررسی یک تصویر پرداخته است. ردپاهای تحلیل نشانه‌شناختی و تحلیل گفتمانی در این تحلیل به وضوح دیده می‌شود و در نهایت ابزارهای تحلیلی سودمندی که از نوشته فوکو استنباط می‌شود در تحلیل‌های تصویری بسیار کارا و سودمند است. از سوی دیگر تحلیل فوکو ابزارهای مناسبی برای پشتیبانی از دیدگاه برساخت‌گرایی هال ایجاد می‌کند که می‌توان آنها را در خوانش هال از فوکو استخراج کرد:

۱- نگاه گفتمانی و تلاش برای استخراج رابطه قدرت - دانش که در آثار فوکو به هدف غایی تبدیل شده است سبب می‌شود که تحلیل فوکویی نقاشی ندیمه‌ها از نگاه صرف نشانه‌شناختی (که بری از نگاه فرازبان‌شناختی است) فراتر رود.

۲- هال به وضوح اظهار می‌کند که آنچه در این نقاشی مطرح شده است در دسته‌بندی سه‌گانه تئوری‌های بازنمایی شکلی از رویکرد "برساخت‌گرایی" است و آن را نمی‌توان جزو رویکردهای بازتابی یا تعمدی قرار داد چرا که گفتمان تصویر چیزی فراتر از تلاش برای ارائه تصویری آئینه‌ای از جهان واقع است.

۳- بازی دوگانه حضور/غیاب که در تمام عناصر موجود در نقاشی وجود دارد به عنوان مبنای عمل بازنمایی نقاشی عمل می‌کند. این دوگانه که در آثار ژاک دریدا با عنوان "متافیزیک حضور/غیاب" مطرح شده است خوانش فوکویی را از نگاه صرف ساخت‌گرایی به دیدگاه پساساخت‌گرایی رهنمون می‌شود.

۴- بحث فوکو مبنی بر وجود برخی جانشینی‌ها و تغییر مکان‌ها، این ایده را پیش می‌کشد که بسته به منظری که از آن به تصویر نگریسته می‌شود با دو سوژه و دو مرکز روبرو هستیم که نوع چیدمان [۳۹] تصویر ما را مجبور می‌کند که در بین دو سوژه و دو مرکز در نوسان باشیم که ایجاد معانی متکثر و چندگانه را ممکن می‌سازد. هال دیدگاه چندمعنایی خود را وامدار رویکرد "چندصدایی [۴۰]" ولوشینوف [۴۱] است. از منظر ولوشینوف زبان مخرج مشترک اعمال ایدئولوژیک {گفتمانی (از منظر فوکویی)} است. روزک (۲۰۰۳) در تشریح دیدگاه چندصدایی (چند - آوایی) ولوشینوف می‌نویسد: "نگاه

هال به ارتباطات مشتمل بر دیدگاه کشمکش بر سر معنا است و او این دیدگاه را از رویکرد چندصدایی ولوشینوف به زبان اخذ می‌کند. ولوشینوف عرصه ایدئولوژی را محل تقاطع علائق و منافع اجتماعی می‌داند و برای او نشانه‌ها محل وقوع کشمکش‌های ایدئولوژیک است" (P. ۱۱۶). ولوشینوف بر این نکته تأکید دارد که "نشانه‌ها نه تنها مجموعه‌ای از معانی را با خود حمل می‌کنند بلکه به شکل فعالانه‌ای تحت تأثیر بافت یا زمینه مجادل نشانه‌ها تغییر می‌یابند" (Rojek, ۲۰۰۷, P. ۴۹-۵۰). نتیجه‌گیری روژک (۲۰۰۷) از این مبحث قابل توجه است: "مشخصه بازنمایی بودن جهان به شکل رادیکالی منجر به تصدیق ایده متنی بودن معنا شد و معنا را به جایگاه یک واژه در متن وابسته کرد" (P. ۵۰). این ایده هم‌ارز دیدگاه دریدایی از بین‌المتونیت [۴۲] است. روژک مفهوم بین‌المتونیت در بیان دریدایی را متضمن دو بعد افقی و عمومی می‌داند: در بعد افقی به موقعیت یک نشانه در زمینه متنی اشاره می‌شود که به محدود بودن معانی به وسیله سایر معانی دلالت دارد. معنای عمومی طبق نگاه دریدا، به این مفهوم است که "هر نشانه بواسطه "حضور" آن بیان می‌شود و با به غیاب راندن معنایی دیگر تحقق می‌یابد" (Rojek, ۲۰۰۷, P. ۵۱).

۵- گرچه ما به عنوان ناظر می‌توانیم خود را در موقعیت‌های مختلف درون و بیرون نقاشی قرار داده و "معنای" آن را بسازیم اما از نگاهی دیگر، ما موقعیت‌های مختلف مشخص شده گفتمانی را می‌پذیریم و خود را با آن یکی می‌کنیم. به عبارت دیگر خود را موضوع نقاشی قرار می‌دهیم و "سوزده‌های" آن می‌شویم. این نگاه ما را به ایده آلتوسری "استیضاح" یا "خطاب" [۴۳] نزدیک می‌کند که بر مبنای آن متون به مثابه ابزار و سازوکارهای ایدئولوژیک افراد را در موقعیت سوزده‌شدگی قرار می‌دهند.

۶- آخرین نکته در تحلیل فوکو مربوط به ایده "دیده‌شدگی" [۴۴] است. لیچی در تحلیل سیاست‌های عرضه و نمایش فرهنگ‌های دیگر در موزه‌ها به این نکته اشاره می‌کند که فوکو تحلیل خود از قدرت/دانش را بر مبنای یک نظریه مبتنی بر "دیده‌شدگی" استوار می‌کند و "در جستجوی این است که بفهمد چه سوزده‌ها و ابژه‌هایی نشان داده می‌شوند و چه مواردی به غیاب رانده می‌شود" (Litchi, ۱۹۹۷, P. ۱۹۵).

آنچه ذیل دسته پنجم و از خلال مفهوم سوزده‌شدگی عنوان شد ما را به یکی از محوری‌ترین مفاهیم مرتبط با بازنمایی ارجاع می‌دهد؛ هویت‌یابی

فرهنگی. بر این اساس بازنمایی‌ها فرایندهایی فرهنگی‌اند که سبب شکل‌گیری و تثبیت هویت‌های فردی و جمعی می‌شوند. براساس این نگاه به بازنمایی و فرایندهای سوژه‌شدگی است که "وودوارد" [۴۵] بازنمایی‌ها را پراکتیس‌های معنایی و نظام‌های نمادینی می‌داند که "از خلال آنها، موقعیت‌های سوژه‌شدگی شکل می‌گیرند" (P. ۱۴, ۱۹۹۷). متون ابزاری برای برساختن هویت‌های فرهنگی‌اند. حال تاکید می‌کند که "هویت‌ها در درون گفتمان، بازنمایی‌ها و تفاوت‌ها ساخته می‌شود" (Hall, ۱۹۹۷, p. ۲۴).

نکته دیگر این است که نهادها و ساختارهای اجتماعی امکان کنترل بسیاری از سوبه‌های بازنمایی را دارند. این نهادها و ساختارها، محمل پدید آمدن بازنمایی‌ها در کسوت نشانه‌ها، نمادها و سبک‌های هنری‌اند و آنها را به شکل مستقیم یا غیر مستقیم تحت نظارت خود قرار می‌دهند. به عنوان مثال، در فیلم‌های سینمایی، انتخاب سبک خاص هنری می‌تواند آثار هنری یک نظام خاص بازنمایی را برای مخاطبان مهم‌تر و جذاب‌تر از موارد مشابه جلوه دهد و بالعکس. در این میان، تفسیر بازنمایی‌ها ابزاری برای نشان دادن دلالت‌های ایدئولوژیک و ارزشی است که پس پشت متون پنهان‌اند.

حال با تاکید بر سودمندی نظریه فوکویی در شکل‌بندی نظریه بازنمایی برساخت‌گرا، دو نقد مهم بر ایده فوکویی گفتمان وارد می‌کند. حال معتقد است اولاً فوکو به میزان بسیار زیادی در گفتمان فرو می‌رود و ثانیاً فوکو با اغراق در نقش گفتمان گاهی در نسبیت مطلق می‌غلطد.

به‌طور کلی در هر چهار برهه، مطالعات فرهنگی، بازنمایی را به عنوان یکی از مهمترین مسائل پیش‌روی خود مورد مطالعه قرار می‌دهد. اما نکته‌ای که روژک نیز به درستی بدان اشاره می‌کند این است که نگاه مطالعات فرهنگی به مفهوم بازنمایی، نگاهی چندوجهی است و آن را به زبان حال می‌بایست در "ترکیب‌بندی [۴۶]" با سایر مفاهیم مانند سیاست، قدرت، امر عامه‌پسند، ایدئولوژی و بازتولید قرار دارد. بر این اساس است که نمی‌توان مرزبندی‌های دقیق و قاطعی میان چهار برهه مطالعات فرهنگی قائل شد.

یکی از این مفاهیم مهم که می‌بایست در بررسی مفهوم بازنمایی مورد توجه قرار گیرد، مفهوم "دیگری" است. حال در مقاله "نمایش دیگری" به مفهوم بنیادین "دیگری" به عنوان یکی دیگر از مفاهیم بنیادین در بازنمایی اشاره می‌کند. حال بحث خود را با این سوال آغاز می‌کند که ما چگونه مردم و

مکان‌هایی که به وضوح "متفاوت" از ما هستند را نمایش می‌دهیم و چرا تفاوت [۴۷]، مفهومی مناقشه‌انگیز در بازنمایی است؟ او در جواب به این سوالات به پراکتیس‌های بازنمایی در فرهنگ عامه بعنوان عرصه بروز تفاوت‌ها معطوف می‌شود و ردپای استراتژی‌های بازنمایی از قبیل طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی را در گزارش‌های روزنامه‌ها درباره مهاجران و سیاهپوستان، منازعات نژادی، جنایت‌های شهری و فیلم‌ها و مجلات مورد بررسی قرار می‌دهد.

بازنمایی موضوعی پیچیده است بویژه زمانی که با "تفاوت"‌ها سروکار داشته باشیم با احساسات، نگرش‌ها، عواطف، ترس و اضطراب در بیننده همراه است که در سطوح عمیق‌تری از آنچه ما بعنوان "عرف عام" [۴۸] می‌نامیم می‌تواند عمل کند (Hall, ۱۹۹۷, P. ۲۲۵).

عرف عام مفهوم دیگری است که در بررسی نظری و مفهومی بازنمایی می‌بایست مورد توجه قرار گیرد. حال این مفهوم را از گرامشی اخذ می‌کند و آن را به یکی از محوری‌ترین مباحث مطالعات فرهنگی بدل می‌کند. در جامعه‌شناسی گرامشی، عرف عام به دانش مورد توافق بین یک گروه یا طبقه خاصی از افراد اطلاق می‌شود که سبب ایجاد دیدگاهی مشترک در بین آن افراد می‌شود و "از آنجایی که این دانش شکل کج و معوجی {از واقعیت} هستند و به وسیله نهادهای مبتنی بر زور و قدرت شکل می‌گیرند، مترادف و هم‌ارز با عقل جمعی [۴۹] نیستند" (Rojek, ۲۰۰۳, P. ۱۱۳).

از منظر گرامشی، عرف عام به امر روزمره گره می‌خورد و امری تکه‌پاره و غیر منسجم است که مدام در حال تغییر و تحول است. اما نکته مهم این است که شکل‌گیری "عرف عام" بواسطه برخی نهادها شکل می‌گیرد که مبتنی بر دوگانه دانش/قدرت خود به جهت‌دهی، تغییر شکل و تحمیل خواسته‌های خود در قالب عرف عام می‌پردازند.

حال بدین ترتیب بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیال بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود در بین سوژه‌های اجتماعی به نتیجه درخور توجهی می‌رسد. "تلاش برای تثبیت معنا در نتیجه عمل بازنمایی محقق می‌شود که سعی می‌شود پای معانی بالقوه متفاوتی به یک متن کشیده شود و به یکی از معانی ارجحیت داده شود" (Hall, ۱۹۹۷, P. ۲۲۸). حال این معنای حاصل از بازنمایی را "معنای مرجح" می‌نامد. او معتقد است یکی از روش‌های رایج در ارجحیت بخشیدن به یک معنا استفاده از بازنمایی دوگانه‌هایی مانند خوب/بد، متمدن/بدوی، زشت/جذاب و... است. حال

در خوانش صفحه اول مجله "سان دی تایمز" از مسابقه فینال دوی ۱۰۰ متر مردان دوندۀ سیاهپوست را در نتیجه این نظام دوگانه (مردمی که به هر نحوی از انحاء به شکل معنی‌داری با اکثریت (ما) متفاوتند) و تحت عنوان "آنها" در مقابل "ما" تحلیل می‌کند. هال با بکارگیری ایده فوکویی "رژیم‌های حقیقت" به ایده "رژیم بازنمایی" می‌رسد. هر تصویری معنای خاص خود را به همراه دارد اما در سطحی گسترده‌تر وقتی به بررسی چگونگی بازنمایی "تفاوت" و "غیریت" در یک فرهنگ خاص، و در هر دوره زمانی بپردازیم می‌توانیم پراکسیس‌های بازنمایی مشابه و تصاویر تکراری را تشخیص دهیم که از متنی به متن دیگر و از بازنمایی به بازنمایی دیگر متفاوت است. این انباشت معنا در بین متون مختلف که از تصویری به تصویر دیگر ارجاع می‌دهد یا به وسیله خوانش معنای بدیلی از خوانش بافت و زمینه تصاویر دیگر حاصل می‌شود همان بین‌المتونیت [۵۰] است. بر این مبنا، می‌توان تمام تصاویر آماده نمایش و تاثیرات بصری از آنچه که "تفاوت" در یک لحظه تاریخی را بازنمایی می‌کند، با عنوان کلی "یک رژیم بازنمایی" مطرح کرد.

هال پرسش از "تفاوت" در مطالعات فرهنگی را به شکل خلاصه در چهار دسته از نظریه‌های مرتبط با این مفهوم طبقه بندی می‌کند:

- ۱- گروه اول منتج از زبان‌شناسی و دیدگاه سوسوری به زبان است که تفاوت را عنصری محوری برای معنی‌سازی می‌داند که بدون وجود آن معنا نمی‌تواند تحقق یابد. در نگاه پساساختگرایی رابطه مبتنی بر تقابل و تضاد میان قطب‌های مفهومی امری بدیهی تلقی می‌شود.
- ۲- تعبیر دوم نیز از تئوری‌های زبان منتج می‌شود ولی از مکتب دیگری که معتقد است معنا فقط در گفتگو با دیگری ساخته می‌شود. برای باختین معنا به هیچ‌کدام از طرفین گفتگو تعلق ندارد بلکه از داد و ستد بین متکلمان حاصل می‌شود. از منظر باختین و همکارش ولوشینوف، دیدگاه گفتگویی ما را به کشمکش بر سر معنا وادار می‌کند. بر مبنای دیدگاه گفتگویی، "دیگری" برای معنی‌دار شدن ارتباط الزامی و ضروری است. این سویه مثبت دیدگاه باختین است ولی نقدی که بر این دیدگاه وارد است این است که معنا هیچگاه تثبیت نخواهد یافت و هیچ شخص و یا گروهی نمی‌تواند عهده‌دار کامل معنا باشد.
- ۳- سومین تعبیر، نگاه انسان‌شناختی است. براساس این دیدگاه مرزهای نمادین برای هر فرهنگی لازم و ضروری‌اند و "تفاوت" پایه و اساس نظم نمادینی است که آن را "فرهنگ" می‌نامیم. در درون هر فرهنگی با مجموعه‌ای از طبقه‌بندی‌ها روبرو هستیم که اغلب بر پایه تضادهای دوگانه عمل

می‌کنند. لوی اشتراوس در مثال غذا اشاره می‌کند که برای معنادار کردن غذاهای متفاوت می‌بایست آنها را طبقه‌بندی کرد مثل غذاهای خام/پخته یا غذاهای گوشتی/گیاهی و ... بر همین اساس تفاوت‌ها به شکل نمادینی هادی جامعه می‌شوند: هر چیز ناخالصی را طرد می‌کنند و به شکل متناقض‌نمایی سبب تقویت "تفاوت" می‌شوند.

۴- تعبیر چهارم مربوط به روانکاوی است. بر این اساس "دیگری" برای ساخت نفس [۵۱]، ساخت سوژه و هویت‌یابی جنسی لازم است. این دیدگاه در دیدگاه فروید بر مبنای "اسطوره اودیپی" شکل‌گیری نفس به واسطه دیگری تحقق می‌یابد. لاکان این ایده را تا جایی پیش می‌برد که شکل‌گیری زبان و بسط هویت جنسی را در ارتباط با دیگری ممکن می‌داند. دیدگاه روانکاوانه، سوژه‌کتیویته را وابسته به روابط ناخودآگاه سوژه با دیگری می‌داند اما نقدی که بر این دیدگاه وارد است عبارت است از این نکته مهم که در دیدگاه روانکاوانه هیچ مرکز درونی ثابت برای نفس و هویت وجود ندارد و بنابراین هرگز سوژه یکپارچه و منسجمی شکل نمی‌گیرد.

به‌طور کلی رشته‌های مختلف از راه‌های متفاوت به مساله تفاوت و غیریت پرداخته‌اند و این امر به اهمیت روزافزون این ایده در تحلیل‌های مختلف اشاره می‌کند. از سوی دیگر "تفاوت" تیغی دو لبه [۵۲] است؛ از یک سو برای تولید معنا، شکل‌گیری زبان و فرهنگ، هویت‌یابی اجتماعی و جنسی و در کل سوژه‌شدگی لازم و ضروری است و از سوی دیگر می‌تواند امری تهدیدکننده، خطرناک و دارای احساسات منفی، خصومت‌آمیز و تهاجمی نسبت به "دیگری" باشد.

به‌طور کلی هال و دیگران (۱۹۸۰) با نظری برساخت‌گرایانه این بحث را مطرح می‌کنند "که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند بلکه آن را به رمز در می‌آورند" [۵۳] (Rojek, ۲۰۰۳, P. ۷۲) و این امر بی‌تردید در ارتباط با دیگری و از خلال تفاوت‌های معنایی شکل می‌گیرد.

- کلیشه‌سازی

Stereotype از واژه یونانی Stereo به معنای جامد و سفت و سخت [۵۴] مشتق شده است. کلیشه در اصل اصطلاحی مربوط به دوره صنعت چاپ است که در اشاره به یک صفحه چاپی به دست آمده از نمونه چاپی متحرک بکار می‌رود که برای افزایش شمارگان نسخه چاپی مورد استفاده قرار می‌گرفت. این اصطلاح در ساده‌ترین حالت بر ویژگی‌هایی ثابت و تکراری دلالت می‌کند.

کلیشه‌ها در واقع ایده‌ها و فرضیاتی هستند در حال جریان درباره گروه‌های خاصی از افراد. کلیشه‌ها به مانند دو روی یک سکه عمل می‌کنند؛ آنها از یک سو به طبقه‌بندی گروه‌ها می‌پردازند و از سوی دیگر به ارزیابی آنها اقدام می‌کنند. بنابراین کلیشه‌ها در برگیرنده سویه‌ای ارزشی هستند که قضاوتی جهت‌دار را در بر دارند. گرچه کلیشه‌ها به دو شکل مثبت و منفی دیده می‌شوند اما اغلب آنها دارای بار منفی هستند و سعی می‌کنند از مجرای موضوعاتی سهل‌الوصول ادراکی از موقعیت یک گروه را فراهم آورند که به شکل قطعی و مشخصی، تفاوت‌های موجود در بین گروه‌ها را برجسته سازند. این امر در حالی از خلال فرایندهای کلیشه‌سازی تحقق می‌یابد که از طیف وسیعی از تفاوت‌ها در بین گروه‌های مدنظر چشم‌پوشی می‌شود و کلیشه‌ها از خلال فرایندهای ساده‌سازی سعی در یکدست‌سازی این تفاوت‌ها دارند.

در حالت کلی کلیشه‌سازی فرایندی است که براساس آن جهان مادی و جهان ایده‌ها در راستای ایجاد معنا، طبقه‌بندی می‌شود تا مفهومی از جهان شکل گیرد که منطبق با باورهای ایدئولوژیکی باشد که در پس پشت کلیشه‌ها قرار گرفته‌اند.

هال کلیشه‌سازی را کنشی معناسازانه [۵۵] می‌داند و معتقد است "اساسا برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم" (Hall, ۱۹۹۷, P. ۲۵۷). هال در بیان دیدگاه خود درباره کلیشه‌سازی به مقاله "ریچارد دایر [۵۶]" با عنوان "کلیشه‌سازی" اشاره می‌کند. دایر در این مقاله به تفاوت مهمی اشاره می‌کند که میان دو اصطلاح طبقه‌بندی [۵۷] و کلیشه‌سازی وجود دارد. از منظر دایر، بدون استفاده از طبقه‌بندی‌ها

امکان معناداری به جهان بسیار دشوار است (گرچه ناممکن نیست)، چرا که مفاهیم یا طبقه‌بندی‌های موجود در ذهن است که با انطباق آنها با مفاهیم عام، امکان درک و مواجهه با جهان ممکن می‌شود. مبنای نظری بحث دایر، مفهوم طبقه‌بندی آلفرد شوتر است. بنابراین و در حالت کلی، هال (۱۹۹۷) سه تفاوت بنیادین میان طبقه‌بندی و کلیشه‌سازی را اینگونه بر می‌شمرد:

اولا کلیشه‌ها تفاوت‌ها را تقلیل داده، ذاتی، طبیعی و نهایتاً تثبیت می‌کنند، ثانياً با بسط یک استراتژی منفک‌سازی و شکاف [۵۸] طبیعی و قابل قبول را از آنچه که غیر طبیعی و غیر قابل قبول است تفکیک می‌کنند... ثالثاً کلیشه‌ها از نابرابری‌های قدرت حمایت می‌کنند. قدرت همواره در مقابل فرودستان و گروه‌های طرد شده قرار می‌گیرد (P. ۲۵۸).

بنابراین کلیشه‌ها نگهدارنده نظم اجتماعی و نمادین‌اند و بسیار سفت و سخت‌تر از طبقه‌بندی‌ها عمل می‌کنند. از منظر فوکویی، کلیشه‌ها بر مبنای گفتمان‌های دانش/قدرت شکل می‌گیرند و عمل می‌کنند. همان‌گونه که قبلاً نیز ذکر شد، قدرت در اینجا در معنای محدود آن و در اصطلاحاتی همچون قدرت اقتصادی و اجبار فیزیکی عمل نمی‌کند بلکه شکلی نمادین دارد که با طرد آئینی [۵۹] همراه است.

راینر و دیگران [۶۰] (۲۰۰۶) کارکرد کلیشه‌ها را تعمیم می‌دانند:

آنچه که کلیشه‌ها انجام می‌دهند این است که گروهی از مردم را با اطلاق برخی کیفیت‌ها یا ویژگی‌هایی که ممکن است در بخش اندکی از آنها وجود داشته باشد، به کل گروه تعمیم می‌دهند. این ویژگی‌ها اغلب در فرایند کلیشه‌سازی با اغراق و غلو همراه‌اند (P. ۶۵).

تئو ون دایک بر مبنای پژوهش‌هایی که در اواخر دهه نود در زمینه گفتمان‌های مختلف و بازتولید نژادپرستی انجام داده است معتقد است که "تعصبات و کلیشه‌ها بر تمامی فرایندهای پردازش اطلاعات یعنی خواندن، فهم و به خاطر سپردن گفتمان اثر می‌گذارد" (ون دایک، ۱۳۸۲، ص ۲۹۸). بنابراین هر آنچه در فرایند پردازش اطلاعات دخیل است می‌تواند ابزار کلیشه‌سازی باشد؛ از تاثیرات تکنولوژیک گرفته تا ساختارهای روانشناختی افراد.

رسانه‌ها بعنوان میانجی انتقال اطلاعات از فرایند تولید کلیشه‌ها مستثنی نیستند. آنها کلیشه‌ها را می‌سازند، تقویت می‌کنند، بازتولید می‌کنند و حتی به اضمحلال می‌کشند.

سینما هم به مثابه رسانه‌ای مهم در جهان معاصر در امر کلیشه‌سازی دخیل است. در دنیای سینما، ابتدا کلیشه‌ها برای کمک به ادراک روایت از سوی مخاطب شکل گرفتند. از سوی دیگر کلیشه‌ها سبب ایجاز در روایت سینمایی می‌شوند. آنها تحت تاثیر عوامل زمینه‌ای نیز هستند. بنابراین "کلیشه‌ها به تبعیت از تغییر بافت سیاسی - فرهنگی تغییر می‌کنند" (هیوارد، ۱۳۸۱، ص ۲۷۰). بعنوان نمونه، بازنمایی کمونیسم در سینمای هالیوود دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۹۰ طیفی را تشکیل می‌دهد که از کمونیسم به مثابه تهدید (یعنی نیروی بیگانه که می‌بایست شکست داده شود) تا نظام بی‌کفایت و فاسدی که محکوم به شکست است در نظر گرفته شده است. از سوی دیگر کلیشه‌ها در بازنمایی تیپ‌ها و هنجارها بکار گرفته می‌شود و از آنجایی که "محصولاتی اجتماعی - فرهنگی هستند که شکل هنجاری به خود می‌گیرند، [پس] می‌بایست در مناسبت با نژاد، جنسیت، تمایلات جنسی، سن، طبقه و ژانر مورد بررسی قرار گیرند" (هیوارد، ۱۳۸۱، ص ۲۷۰).

هال در مثالی گویا، کلیشه‌های موجود در سینمای آمریکا را در دوره‌های مختلف (از زمان تولد یک ملت اثر گریفیث تا دوره معاصر) بررسی می‌کند و در این میان به مطالعه دایر در تحلیل آثار خواننده سیاهپوست آمریکایی پل رابسون [۶۱] می‌پردازد. طبق تحلیل دایر، بازنمایی سیاهپوستان بر مبنای تقابل‌های دوگانه سیاه و سفید، خرد و احساس و فرهنگ و طبیعت عمل می‌کند. دایر به نگاه متفاوت میان سیاهپوستان و سفیدپوستان اشاره می‌کند: "[پل رابسون] برای سیاهان بیان رنج طولانی و امید به آزاد بودن و همزمان برای سفیدپوستان که صدای روحانی او را می‌شنیدند نماد حزن، مالیخولیا و رنج بود" (Dyer in Hall, ۱۹۹۷, P. ۲۵۱).

طبیعی‌سازی

طبیعی‌سازی به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکارا

طبیعی هستند. طبیعی‌سازی دارای کارکردی ایدئولوژیک است. در فیلم و تلویزیون، دنیا به صورت طبیعی به شکل دنیایی سفید، بورژوازی و پدرسالار نشان داده می‌شود و بر این اساس طبیعی‌سازی وظیفه تقویت ایدئولوژی مسلط را بر عهده می‌گیرد. گفتمان‌های طبیعی‌سازی چنان عمل می‌کنند که نابرابری‌های طبقاتی، نژادی و جنسیتی به صورت عادی بازنمایی می‌شوند. "تصویر زن به شکل موجود درجه دوم و ایزه نگاه خیره مرد [۶۲] نشان داده می‌شود. میل جنسی مردان و زنان سیاهپوست به شکل اغراق‌آمیزی نیرومند و در نتیجه خطرناک نشان داده می‌شود که می‌بایست مهار شود" (هیوارد، ۱۳۸۱، صص ۲۰۴ و ۲۰۵).

مفهوم طبیعی‌سازی در آثار رولان بارت ذیل عنوان اسطوره‌سازی به گویاترین شکل ممکن مطرح شده است. بارت اسطوره را نوعی گفتار می‌داند که صرفاً محدود به گفتار شفاهی نیست. "این گفتار مشتمل بر شیوه‌هایی از نوشتار و بازنمایی‌ها؛ نه فقط گفتمان نوشتاری بلکه همچنین عکاسی و سینما و گزارش و ورزش و نمایش‌ها و تبلیغات نیز شامل آن می‌شود و تمامی اینها می‌تواند در خدمت پشتیبانی از گفتار اسطوره قرار گیرد" (بارت، ۱۳۸۰، ص ۸۶). باید توجه داشت که در اسطوره دو مضمون [دال و مدلول] کاملاً آشکار هستند؛ "یکی پشت دیگری پنهان نشده است ... اسطوره چیزی را پنهان نمی‌کند؛ کارکرد اسطوره تحریف کردن و مخدوش کردن است نه ناپدید کردن" (بارت، ۱۳۸۰، ص ۹۷). در این روند است که اسطوره دست به "طبیعی‌سازی" می‌زند و اینگونه است که اسطوره شکل می‌گیرد: "اسطوره تاریخ را به طبیعت بدل می‌کند ... اسطوره گفتاری است که به شیوه مفرط موجه جلوه داده می‌شود" (بارت، ۱۳۸۰، ص ۱۰۵). به عبارت دیگر، اسطوره‌ها عقل سلیم را که امر تاریخی است به گونه‌ای عرضه می‌کنند که انگار چیزی طبیعی است. این امر بی‌شک نوعی سوء استفاده ایدئولوژیک است.

بارت اسطوره را "گفتاری سیاست‌زده" می‌داند چرا که "طبیعی جلوه دادن پدیده‌های تاریخی هدفی ندارد جز سیاست‌زدایی" (اباذری، ۱۳۸۰، ص ۱۴۵). حاصل کار از بین رفتن عمل سیاسی در معنای واقعی کلمه، تبدیل علم انسانی به علم طبیعی و نهایتاً جایگزینی گزارش به جای تبیین است. برای بارت اسطوره‌ها به عملکرد ایدئولوژیک "طبیعی‌سازی" کمک می‌کنند تا واکنش‌های فرهنگی به اموری کاملاً "طبیعی"، "عادی"، "خودآگاه" و

مطابق با "عقل سلیم" به نظر برسند. "طبیعی سازی، بازآمدهای ایدئولوژیک خاص را به صورت عقل سلیم در می آورد و بدین وسیله آنها را غیر شفاف می کند، یعنی به عنوان ایدئولوژی به آنها نگاه نمی شود" (فرکلاف، ۱۳۷۹، ص ۵۰).

ساخت اجتماعی واقعیت [۶۳]

آلفرد شوتز [۶۴] (۲۰۰۵) زمانی گفته بود: با قدرت تمام می توان گفت که هیچ فاکت [۶۵] به شکل ناب و سر راست وجود ندارد. تمام فاکت ها از فاکت های بیرونی مشتق می شوند و محصول گزینشی از میان یک بافت جهانشمول اند که این گزینش از طریق فعالیت های ذهن افراد صورت می گیرد. بنابراین [این فاکت ها] همواره مورد تفسیر قرار می گیرند و حتی گاهی اوقات با انتزاع ساختگی [۶۶] از بافت شان مجزا می شوند یا به عنوان وضعیتی ویژه یا خاص تصور می شوند. در هر کدام از این حالت ها، فاکت ها افق های [معنایی] درونی و بیرونی خود را حمل می کنند (P, Shutz in Flick, ۳۱).

این دیدگاه شوتز هم ارز با نگاه گودمن [۶۷] است. از نگاه گودمن "جهان برساخته اجتماعی است که از طریق اشکال مختلف دانش - از دانش روزمره گرفته تا اشکال متفاوت علم و هنر ساخته می شود" (Flick, ۲۰۰۵, P. ۳۱). براساس دیدگاه شوتز و گودمن، تحقیق اجتماعی عبارت است از تحلیل روش هایی که جهان بر مبنای آنها و در اشکال خاص و خودبسنده ای ساخته می شود. بنابراین، دانش و درک روزمره که مبنای پایه علم اجتماعی است برای شوتز مبتنی بر وجود ایده "واقعیت های چندگانه [۶۸]" است. پس دانش اجتماعی متضمن فرایندهای مختلفی است که برسازنده اجتماعی واقعیت اند: زندگی روزمره، برساخت های ذهنی، برساخت های علمی و بسیاری از موارد مشابه که در فرایندهایی تفسیری از تجربه های زیستی ساخته می شوند و به سهم خود تجربه ها را بر می سازند.

رابطه میان برساخت ها و تفسیر (Flick, ۲۰۰۵, P. ۳۲)

ایده های مشترک افراد درباره جهان و اشکال مختلف تجربیات زیستی در حوزه های مختلف مانند سیاست، فرهنگ، جنسیت، مذهب و شیوه های تفسیر

آنان در جهان "با فرایندهای پیچیده آموزش، جذب، فرهنگ‌پذیری و پذیرش تعیین می‌گردد که از بدو تولد فرد آغاز می‌شوند" (کالکر، ۱۳۸۴، ص ۳۵). بنابراین واقعیت همواره چیزی درباره جهان است و با وجود اینکه جهان مادی به شکل خودبسنده وجود دارد، لیکن همواره از طریق دیدگاه‌های مختلف متغیر و ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی شکل می‌گیرد.

نظریه ساخت اجتماعی واقعیت بر نقش عوامل زمینه‌ای در شکل‌دهی شناخت سوژه‌ها از جهان مادی استوار است. عوامل زمینه‌ای در قالب ایدئولوژی، اراده معطوف به قدرت، خواسته‌ها و امیال گروهی و بسیاری از مولفه‌های دیگر نمود می‌یابند و آنچه از واقعیت شکل می‌گیرد را در کسوت امری برساختی ارائه می‌دهند. بی‌شک چنین مکانیسمی بر مبنای حمایت از تحقق هدف یا اهدافی خاص شکل می‌گیرد. چنین مکانیسمی به شکل جهانشمول و همه‌گیر عمل می‌کند. بنابراین "چیزی به نام تجربه خالص، عریان و عینی درباره جهان واقعی وجود ندارد و [علی‌رغم اینکه] دنیای عینی وجود دارد اما قابلیت درک آن به رمزهای معنی یا نظام‌های علائمی مانند زبان بستگی دارد" (استریناتی، ۱۳۸۴، ص ۱۵۳).

پیش‌تر به وضوح نشان داده شد که زبان‌شناسی جدید بر مبنای مفهوم اجتماعی بودن زبان شکل گرفته است. به جرات می‌توان این امر را به سایر نظام‌های نشانه‌ای نیز تعمیم داد. نظام‌های نشانه‌ای استوار بر محمل متن، بین سوژه‌ها دست به دست می‌شود و چنین متونی (مراد از متن، متن در معنای عام آن است) منابع اصلی شواهدی هستند که ادعای ما درباره ساختارها، روابط و فرایندهای اجتماعی بر مبنای آنها بنا گذاشته می‌شود.

منابع :

- ۱- ابادری، یوسف (۱۳۸۰). رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۸، چاپ دوم، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- ۲- استرینیاتی، دومنیک (۱۳۸۴). مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمه ثریا پاک نظر، چاپ دوم، تهران: گام نو
- ۳- بارت، رولان (۱۳۸۰). اسطوره در زمانه حاضر، ترجمه یوسف ابادری، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۸، چاپ دوم، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- ۴- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم
- ۵- خالقی، احمد (۱۳۸۲). قدرت، زبان، زندگی روزمره در گفتمان سیاسی معاصر، تهران: گام نو
- ۶- فرهادپور، مراد (۱۳۷۵). درباره مضامین و ساختارهای دیالکتیک روشنگری، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲، چاپ دوم، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- ۷- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). تحلیل گفتمان انتقادی، ترجمه گروه مترجمان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ای
- ۸- کالکر، رابرت (۱۳۸۴). فیلم، فرم و فرهنگ، ترجمه بابک تیرایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی
- ۹- کالر، جاناتان (۱۳۷۹). فردیناند دو سوسور، ترجمه کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس
- ۱۰- نیچه، فردریش (۱۳۸۲). در باب حقیقت و دروغ به مثابه غیر اخلاقی در فلسفه، معرفت و حقیقت، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: انتشارات هرمس

Understanding the Media, Sage Publication .(۲۰۰۳)Devereux, Loin _۱۱

Routledge ,۳ White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies, Volum .(۲۰۰۵)Dyer, Richard _۱۲

Representation, Meaning and Thought, Clarendon Press, Oxford .(۱۹۹۲)Gillett, Grant _۱۳

An Introduction to Qualitative Research, Second .(۲۰۰۵)Flick, Uwe _۱۴

Edition, Sage Publication

The Work of Representation, In Cultural .(۱۹۹۷)Hall, Stuart _۱۵

Representation and Signifying Practice, Sage Publication

The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Culturers, In Cultural Representation and Signifying .(۱۹۹۷)Lidchi, Henrietta _۱۶

Practice, Sage Publication

Cultural Studies, Polity Press .(۲۰۰۷)Rojek, chris _۱۷

Stuart Hall, Polity Publications .(۲۰۰۳)Rojek, Chris _۱۸

Dictionary of Media and .(۲۰۰۶)Watson, James and Hill, Anne _۱۹

۷th Edition, Hodder Arnold Publication ,Communication Studies

Identity and Difference: Cultura, Media and .(۱۹۹۷)Woodward, K _۲۰

Identity, London, Sage Publications

.Mimesis .[1]

.Animism .[2]

.Forms - Ideas .[3]

.Mind .[4]

.Reality .[5]

.Idea .[6]

.Concept . [7]

.Sense .[8]

.Refrence .[9]

.Nietzsche .[10]

.Arbitrary [11]

.Formal [12]

.Substantial [13]
.Mediated .[14]
.Interpretation .[15]
.Chris Rojek . [16]
.Moment . [17]
.National-Popular . [18]
.Continental Philosophy . [19]
.The Circuate of Culture . [20]
.The Reflective . [21]
.The Intertional . [22]
.The Constructive . [23]
.Mental Representation . [24]
.Scientific Dream . [25]

.Signification . [۲۶]

.Open-ended . [۲۷]

.Roland Barthes . [۲۸]

.Defference . [۲۹]

.Ernesto laclau and Chantal Mouffe . [۳۰]

.Desigen . [۳۱]

.Versions . [۳۲]

.Continuity . [۳۳]

.Institutional Apparatus . [۳۴]

.Devereux . [۳۵]

.Velazquez . [۳۶]

.Visible . [۳۷]

.Infanta . [۳۸]

.Composition . [३९]

.Multi-Accentual Approach . [४०]

.Volosinov . [४१]

.Inter-textuality . [४२]

.Interpellation . [४३]

.Visibility . [४४]

.Woodward . [४५]

.Articulation . [४६]

.Difference . [४७]

.Common sense . [४८]

.Collective wisdom . [४९]

.Inter - textuality . [५०]

.Self . [५१]

.Ambivalence . [52]

.it codes it . [53]

.Solid . [54]

.Signifying . [55]

.Richard Dyer . [56]

.Typing . [57]

.Splitting . [58]

.Ritualized Expulsion . [59]

.Rayner et.al . [60]

.Paul Rabeson . [61]

.Gaze . [62]

.Social Construction of Reality . [63]

.Alfred schutz . [64]

.Fact . [१५]

.Artificial Abstraction . [११]

.Goodman . [११]

.Multiple Realities . [११]