جابه جایی زمان: در باب فرهنگ ویدئو

کابیت، شون

مترجم : اسلامی، مازیار

برای گشایش بحثِ تماشای ویدئو، می‏خواهم به طرح آلتوسر برای علمِ ماتریالیستی بازگردم: ابژه مطالعه، مسأله‏زاییِ تولید دانش. به طور خلاصه این‏که، ابژه مطالعات تلویزیون به اشکال مختلف، یا نهادی یا متنی، و مسأله‏زایی مربوط به آن همچون تجزیه و تحلیل اجتماعی ـ اقتصادی یا الگوهای تفسیری توصیف شده است. باز هم به طور خلاصه این‏که دانش ماحصلِ آن همچون بدبینی فرهنگی برآمده از آگاهی قدرتهای عظیم نهادهای تلویزیونی یا قدرت تماشاگری قلمداد شده است که در گستره معانی محتملی که حاصل تلویزیون همچون عملی متنی است درک می‏شود. لازم است که جایگاه متن تلویزیونی (برنامه، اجرا، جنگ...) و نهاد تلویزیون (محلی، ملی، جهانی) همزمان مورد بررسی قرار گیرد. رابطه میان این دو موجد پرسشی انتقادی در باب ماهیت مخاطب است: کالایی پُرفروش یا به زعم منتقدان مجله اسکرین در دهه 1970 ، مخاطب همچون جلوه‏ای از متن. آیا امروزه ما این دوگانگی را به شکل دیگر، همچون وحدت میان خریداران مصرف‏کننده و فعالان انتقادی، بیان نمی‏کنیم؟

سنّتِ سوم مطالعات تلویزیون، فارغ از تجزیه و تحلیل اجتماعی ـ سیاسی مربوط به حکومت و تجارت یا تجزیه و تحلیل دقیق متون، تقدیرگرایی تکنولوژیک است؛ این اعتقاد که خودِ شکل تکنولوژیک تولید و مصرف فرهنگی، تعیین‏کننده انواع محصولات و الگوهای مصرف است که بر عهده‏اش گذاشته‏اند. آثار مارشال مک‏لوهان، به خصوص شناخت رسانه‏ها (1964) و نسخه ساده‏شده آن رسانه پیام است (1967)، با این بحث بسیار مأنوس است و به میزان شگفت‏انگیزی حاوی بحثهای رایج در باب هنر ویدئو است. شگفت‏انگیز، چرا که در بیست سال اخیر در فرهنگ تلویزیون، تغییرات عظیمی اِعمال شده است، ضمن این‏که در پانزده سال گذشته دیگر گفتارهای مرتبط با فیلم و تلویزیون مک‏لوهان‏گرایی را به طور کامل کنار گذاشته‏اند. نقد ریموند ویلیامز (1974 : 30-126) هم تقریباً در این زمینه شناخته شده است. مک‏لوهان معتقد است که رسانه‏ها با تغییر محیط، دریافتهای حسّی منحصربه‏فردشان را در ما برمی‏انگیزانند. گسترش هر حسّ، شیوه فکر و عمل ما را تغییر می‏دهد (1967 : نقل به مضمون). ویلیامز اشاره می‏کند:

اگر رسانه‏های خاص اساساً [ وسیله ] انطباق روانی هستند، نه حاصل روابط میان خودمان، بلکه میان ارگانیسم انسانی معمول و محیط روانی پیرامونشان هستند. پس البته نیّت، در هر مورد خاص و عام، ربطی به رسانه ندارد و نیت، چه ظاهری و چه واقعی باشد، بخشی از محتوا می‏شود. تمامی عملکردهای رسانه‏ها در واقع غیراجتماعی می‏شود؛ آنها وقایعی فیزیکی در یک دستگاه حسّی انتزاعی هستند و تنها از طریق نسبتهای حسی متغیرشان تمایزپذیر می‏شوند.

(127 : 1974)

مشخصاً چنین رویکردی نمی‏تواند با این حکم من منطبق شود که روابط و مشخصاً این روابط چالش‏گرانه هستند که مقدم بر پدیده‏هایی می‏شوند که جهان آنها را به ما عرضه می‏کند. نمونه متأخرتر چنین بحثی آثار والتر جی. اونگ است که بار دیگر توجه را به تذکارهای مک لوهان معطوف می‏کند.

در «گفتاری شدن و سواد»، اونگ تغییر تاریخی فرهنگهای شفاهی به کتبی را موردنظر قرار داده که عمدتاً به خاطر گرایشش به «گراماتولوژی» باب روز دریدا، مورد توجه فراوان نسل جدید قرار گرفته است؛ ضمن این‏که تأکید او بیشتر بر فرم است تا محتوا؛ ضمن این‏که تکنولوژی را مقدم بر مناسبات اجتماعی می‏داند که آنها را به هم پیوند می‏زند :

این کلام شفاهی است که پیش از هر چیز آگاهی را با زبان گفتار شرح می‏دهد، یعنی این‏که نخست سوژه را تقسیم و بیان می‏کند و سپس آنها را به یکدیگر مرتبط می‏کند و سرانجام این‏که باعث ارتباط انسانها در جامعه با یکدیگر می‏شود. نوشتار اختلاف و تنهایی را نشان می‏دهد، ولی در عین حال از وحدت بیشتری برخوردار است. نوشتار، مفهوم خود را تشدید می‏کند و تعامل آگاهانه‏تری میان اشخاص به وجود می‏آورد. نوشتار نمودی آگاهانه است.

(اونگ، 1982 : 9-178)

اشتباه اونگ در اینجا این است که مناسبات اجتماعی را درون روابط میان ابژه‏ها می‏گنجاند، یا همان‏گونه که پیشتر گفتم، کیفیتی متمایز از مناسبات تحت سرمایه. در همان حال تکنولوژیها از جایگاه عوامل تاریخی نیز برخوردارند: نوشتار، نخست همگون می‏شود سپس از کلام و مناسبات اجتماعی مستقل می‏شود و بر این اساس جایگاه ممتاز حقیقتی مسلّم و تام را به دست می‏آورد که همه افراد خاص از منظر آن عمل کرده‏اند. این دقیقاً نوعی از فلسفه ایدئالیستی است که به جای انسانها و عملهای واقعی و مناسباتشان که در مباحث ماتریالیستی از اولویت برخوردارند، حق تقدم را به ایده‏ها و فرمها می‏دهد.

در همان حال باید پذیرفت که یک پروژه ماتریالیستی نیز می‏تواند به گونه‏ای متفاوت و از طریق پراتیک اکتسابی خواندن و نوشتن و صحبت کردن زبان مادری به ورطه نوعی بلاغت (rhetorics) فروغلتد که اونگ اشاره می‏کند ــ فرمی بلاغی که به اجزای بی‏جان همچون نوشتار و ویدئو، نمودی از عوامل تاریخی زنده بخشیده تا بتواند بر شکل تاریخ و زندگی انسان تأثیر گذارد. تجزیه و تحلیل پساساختاری تلویزیون و تا حدودی ویدئو مملو از چنین بیانهای نابجا و نامناسبی است که عمدتاً ریشه در ساختارگرایی دارد. مباحث ساختارگرایی به خاطر عطش سیاسی برای یافتن توضیحی برای هم‏دستی طبقات کارگر در هنگام سرکوبشان توسط فاشیسم در اروپا، صورت‏بندیهایی اجتماعی ارائه کردند که از طریق ساختارهایی همچون زبان ساماندهی می‏شد؛ زبانی که هستی‏اش متقدم بر انسانی شمرده شد که برای صحبت کردن لازم بود آن را فراگیرد. این ازلیت (Pre-existence) ساختارهای اجتماعی به افراد اجازه می‏داد تا تنها جایگاهی را در آن ساختار برگزینند که آرزوی تصاحبش را داشته‏اند، نه این‏که قادر به تغییر خود ساختار شوند. در همان‏حال، همچون یک نظریه، هیچ الگویی برای توضیح تحولات اجتماعی (و زبانشناختی) که بتواند به روشنی تاریخ را توصیف کند ارائه نمی‏کرد. پساساختارگرایی در چند جبهه کارش را آغاز کرد تا اندیشه ساختارگرایی را که تا حدود زیادی توسط آزادی و عناصر انقلاب فرهنگی حاصل رویدادهای 1968 از رده خارج شده بود، دوباره به جریان اندازد. بسیاری از خطوط اندیشه پساساختارگرایی در سطرهای بعدی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. رشته‏ای که اجزای آن بسیار پراکنده و مغشوش است، لازم است در بافت تقدیرگرایی تکنولوژیک مورد خطاب قرار گیرد: تذکارهایی که زیر پرچم پست‏مدرنیسم قرار گرفتند.

پست‏مدرنیسم تا حدود زیادی حاصل واکنش به نقش نهادهای متمرکز، همچون حزب کمونیست و اتحادیه‏های اصناف ملی و تجلی آرمانهای نسلِ پس از 1968 در سیاست اروپا قلمداد شده است. با وجود تنوع آرائی که در میان اندیشمندان پست‏مدرنیست وجود دارد، در یک مورد توافق عام وجود دارد: فرهنگ و سیاست پس از جنگ با هم‏ارز شدن تمامی دالها و رهایی‏شان از مدلولهایشان خصلت اسنادی یافته است، تا آنجا که ژان بودریار از «حل شدن تلویزیون در زندگی و حل شدن زندگی در تلویزیون» سخن می‏گوید. واکنش بودریار به مشکل معنا همچون ساختاری مبتنی بر تقابلهای دوتایی (فعال / منفعل، علت / معلول، سوژه / ابژه) درصدد بیان این ادعاست که «امروز»، «حال» و تفاوت در جریان وانموده‏ها از بین می‏روند، چیزهایی که نشانه و مرجعش (واقعیت) را در یک جلوه بی‏علت و بی‏ثباتِ رها از رژیم دانش و قدرت تلفیق می‏کند. برای بودریار، گسست معنا و بازی آزاد وانموده‏ها تنها راه ممکن برای واکنش در برابر این بینش تیره و تلخ جامعه کاملاً تحت کنترل است. وحدت‏یافتگی (totalisation) دشمن مشترک بودریار و دیگر چهره کلیدی پست‏مدرنیسم، ژان فرانسوا لیوتار، است: هر نظام، فرهنگی (برای مثال مارکسیسم، علم)، سیاسی (پلیس، فاشیسم)، یا جنگی (تسلیحات هسته‏ای)، با دیگر نظامها یکسان قلمداد می‏شود؛ و به هر فعالیت غیرنظام‏مند به عنوان واکنش در برابر این نظامها بها داده می‏شود. بودریار در تجزیه و تحلیلش از دیزنی‏لند می‏گوید:

دیزنی‏لند آنجاست تا این واقعیت را کتمان کند که خودش همان کشور «واقعی» است؛ همه امریکای واقعی که خود عین سرزمین دیزنی است (درست همان‏گونه که زندانها وجود دارند تا این واقعیت را کتمان کنند که این امر اجتماعی در تمامیتش، در حضور فراگیر و مبتذلش، خود عین زندان است).

بودریار اشاره می‏کند که لس‏آنجلس ــ شهری که موضوع بررسیهای موشکافانه پست‏مدرنیستها بوده است ــ توسط چنین مواضعی خیالی احاطه شده است. او در ادامه ادعا می‏کند:

این شهر که چیزی بیش از یک فیلمنامه بسیار حجیم و یک فیلم همیشگی نیست، به همان میزان که بر ایستگاههای قدرت الکتریکی و هسته‏ای و استودیوهای فیلم نیاز دارد، به این مجتمع خیالی قدیمی کودکی نیز نیاز دارد تا خیالها را برای نظام عصبی هم‏فکر و موافقش جعل و مخابره کند.

این واپسین نسخه رساله تقدیرگرایی تکنولوژیک است که در آن می‏توان همه جوامع را همچون جلوه‏های تکنولوژیهای رسانه‏ای خاص تصور کرد. بودریار با طرح بحث انکار فلسفی مفهوم تمایز ــ میان فعال و منفعل، برای مثال، یا میان فرستنده و گیرنده ــ از خود در برابر اتهام تقدیرگرایی تکنولوژیک دفاع می‏کند، بحثی که به او این امکان را می‏دهد تا بگوید تلویزیون قابلیت جعل (monipulation) واقعیت را دارد و این‏که مخاطبان تلویزیون در برابر اعمال تمامیت‏گرای سیلان بی‏پایان آن، نقشی فرعی دارند: حضوری که ظاهراً تلویزیون برای ما به ارمغان می‏آورد، مخاطبانش را همچون قطعات سیلان ابدی دلالتی ناشناخته بازتولید می‏کند.

برای مثال مفهوم تمایز میان دال و مرجع، برای شناخت عملکرد رژیمهای قدرت درون گفتار اساسی است: گفتار همیشه گفتار «در باب» است، برای مثال همیشه فاصله‏اش را از ابژه‏هایش حفظ می‏کند و با حفظ این فاصله قادر می‏شود ساختار را بر اساس انحراف، ناهنجاری، بیماری روحی، ناتوانی و غیره وضع کند. بودریار که به حرکت ماورای تجزیه و تحلیل قدرت علاقه‏مند است، تصویری از جهان ارائه می‏کند که در آن عمل‏کننده و عمل‏پذیر به یک اندازه گرفتار گرداب دوّار وانموده هستند. گفتار و سوژه‏هایش در یک فرآیند تفکیک و تعیین‏ناپذیر (و بنابراین مبهم) در ماورای زبان، جایی میان آزادی کامل و جعل کامل، یکی شده‏اند. در تحلیل بودریار تلویزیون برای خانواده ــ ساختاری که او از آن به عنوان یک مطلق فرهنگی نام می‏برد ــ همان نقشی را دارد که DNA برای موجودات زنده دارد؛ یک کُد اصلی که آنها آزادند تا تسلیمش شوند: آزادی و جعلِ واقعیت تحت سرپرستی کُد ناشناس و مطلق یکی هستند. مشخصاً این توصیفِ آوانگارد عملکردهای رسانه‏ای برای آنهایی که تمایل دارند تا از فرمهای موجودشان برخوردار باشند، بسیار مطبوع است: همچون رژیمهای پول‏محور ( monetorist ) که به خاطر آن‏که به گزینه دیگری اجازه ابراز وجود نمی‏دهند از این توصیف استقبال شایانی کرده‏اند. برای ما این شرح نابسنده و گمراه‏کننده و غیرممکن است، چرا که به جای خلق امکانات، انکار می‏کند.

کاربرد پست‏مدرن «حال» ذاتاً دارای مشکل است؛ هم در مقام تعریفی از یک دوره تاریخی (بدین شکل قبلاً وجود نداشته است)، هم در مقام الگویی از یک زمان حال ابدی که در آن شباهتهای گذشته و آینده ــ همچون تفاوتهایشان ــ به خاطر زمان حال ابدی از بین رفته است. علاوه بر این، با وجود نگاه منفی بودریار، رسانه‏ها همچنان از قدرتی جادویی برخوردارند و این قدرت نه تنها در تأثیر ایدئولوژیک آنهاست، بلکه به تعبیر اونگ باعث تغییر آگاهی هم می‏شود. (طرفداران بودریار نظام ارزشی را که توسط ارتقاء آگاهی بیان شده باشد نمی‏پذیرند.) آنها، ناتوان از نشان دادن تناقضهای درونی صورت‏بندیهای اجتماعی، پست‏مدرنیسم را با تصویری هراس‏انگیز و نهایی از جامعه‏ای کامل از قدرت و دامنه نامحدود رها می‏کنند که در آن سوژه‏ها تنها لحظاتی زودگذر در سیلان دائمی نشانه‏های توخالی هستند: اشباح معانی. جاذبه این تصویر آخرالزمانی مبتنی بر طرحی روانکاوانه، ممکن است با جذابیتی که ما در تصاویر نابودی نهایی می‏یابیم، همسان به نظر آید؛ جاذبه شکست، آرامش ابدی معتاد، بازگشت به خودشیفتگی ابتدایی. جاذبه سیاسی آن هم این است که ضرورت مبارزه را از بین می‏برد، چرا که دموکراسی و عدالت خودشان هم بی‏ارزش و خیالی‏اند و انواع نظریه را هم یکی می‏کند. علاوه بر این، انکار تفاوت باعث غفلت از شکافهایی می‏شود که در جامعه به وجود آمده است، ضمن این‏که به جای آن‏که ارزشی جدید به فرهنگ همگانی ببخشد از فرآیندهای مادی‏زیستن نیز ارزش‏زدایی می‏کند. در یک گرایش کنجکاوانه، تلاش برای رها کردن نظریه از جدّیت و سنگینی‏اش باعث یک hyposthasis Deadeining می‏شود ــ تقلیل ایده‏ها به ابژه‏ها. رسانه همچون عامل اصلی تحول تاریخی و در نهایت، عامل پایان تاریخ، قلمداد می‏شود.

من با تبعیت از پیتر دیوز (1987) قصد طرح این بحث را دارم که پافشاری مبنی بر این‏که فرآیندهای زندگی را می‏توان بدون تعاملِ میان انسانها شکل بخشید، تا چه حد بی‏اساس است. دیوز می‏گوید :

انسان قابلیت تغییر خود به یک سوژه سخنگو و عملگرا را تنها از طریق تعامل با دیگر سوژه‏ها به دست می‏آورد: هویتِ خود (self) تنها درون نقشهای اجتماعی شکل می‏گیرد، اما همین نقشها تنها می‏توانند خود را از طریق همانندسازی، نه با رفتار حقیقی که از دیگران سر می‏زند، بلکه با الگوهای میانجی نمادین ــ بیش از زبانشناختی ــ رفتاری کسب کنند.( 1978 : 198 )

این تأثیرِ دوجانبه میان افراد است که صورت‏بندیهای اجتماعی را ارتقا می‏بخشد، صورت‏بندیهایی که، به نوبه خود، عدسیهایی هستند که ما اعمال دیگران را از ورای آنها می‏بینیم. نقش خاص زبان نیاز به تأکید بیشتر دارد: همیشه بر سر معانی‏ای که زبان را بدقواره و متورم کرده‏اند دعوا بوده است، بنابراین هیچ‏گاه یک شبکه شفاف زبانی برای ارتباط وجود نداشته است. هر پیام، محل بالقوه سوءتفاهمها در درون و میان افراد است. بنابراین برای ولوشینف، زبان‏شناس روسی دوران اولیه اتحاد جماهیر شوروی نشانه‏های زبان‏شناختی کیفیتی چندلهجه‏ای accentuality) (Multti دارند که حاصل این واقعیت است که گرایشهای اجتماعی طبقاتی متفاوت درون یک جامعه زبان‏شناختی نشانه‏های یکسانی را البته با مقاصدی متفاوت به کار می‏برند: لهجه‏هایی با مأخذهای متفاوت یکدیگر را در هر نشانه ایدئولوژیک قطع می‏کنند. نشانه به عرصه نبرد طبقاتی تبدیل می‏شود [ ولوشینف ] اما ولوشینف استدلال می‏کند که این چندلهجه‏ای درون قلمرو ایدئولوژیک تثبیت‏شده طبقه حاکم رخ می‏دهد و طبقه حاکم برای به دست دادن یک طبقه ممتاز، یعنی ویژگی ابدی نشانه ایدئولوژیک، برای محو یا برانگیختن نبرد میان عقاید ارزشی اجتماعی که درون آن رخ می‏دهد و برای تک‏لهجه‏ای کردن نشانه مبارزه می‏کند (همانجا). این نزاع بر سر نشانه، معانی آن را مبهم و آشفته می‏کند و ما همیشه باید به خاطر داشته باشیم که نشانه از طریق تسلط یک طبقه ساخته می‏شود و از طریق دیگر ساختارهای قدرت، همچون جنسیت و نژاد، قدرت در سلسله‏مراتبها، در زبان و مابقی زندگی اجتماعی به کار گرفته می‏شود. اما سلطه هیچ‏گاه بی‏رقیب نیست و کاربرد مسلط زبان هیچ‏گاه نمی‏تواند تضمینی برای تولید پیش‏بینی‏شده و نیّت‏مند مفاهیم (effect)شود.

بر این اساس، مایلم حرکتم را از برخی تفاسیر معمول مبتنی بر شرایط نمایش (play) در حوزه تلویزیون همچون یک صورت‏بندی اجتماعی آغاز کنم و به برخی عقاید در باب چگونگی رابطه فرد با آن برسم. مایلم بحث را از مشاهدات، شرایط و مباحث محلی در بریتانیا و به خصوص انگلستان و همچنین رابطه آنها با کاربرد و مالکیت گسترده ویدئوهای خانگی (VCR) آغاز کنم. به خصوص، در صورت صلاحدید، مایلم تجربیات شخصی‏ام را از سالها فعالیت در فرهنگ ویدئویی، که البته کیفیتی خود زندگینامه‏نوشتی نیز دارد، عرضه کنم. این تجربه چندان نمونه‏ای نیست؛ ارزشهای آن بیشتر در شیوه نگارش نهفته است که نویسنده ( performer ) به خاطر ارتباطش با گروهی از هنرمندان ویدئویی و از طریق اول شخص باید نسبت به آنچه می‏نویسد، احساس مسئولیت پیدا کند. اهمیت محلی بودن در این بحث این است که کمک می‏کند تا عمومیت بحث به ارزشهایی جهانی، چه به لحاظ تاریخی و چه به لحاظ جغرافیایی، محدود شود. همچنین مایلم درباره این نکته بحث کنم که گسترش ویدئو در بریتانیا عرصه‏های تماشای الکترونیکی ــ و احتمالاً سینمایی ــ را تغییر داده است، اما همین مسأله ضرورتاً در کشورهای آسیایی اتفاق نیفتاده است، جایی که پخش برنامه‏های تلویزیونی شیوه پخشِ غالب است و جایی که سینما آنقدر قدرتمند است که کارکردهای سرگرم‏کننده تلویزیون را کاهش دهد. برنامه‏های تلویزیونی در پخش جهانی، در فرهنگهای مختلف و یا حتی درون یک فرهنگ مشابه و یا حتی توسط یک شخص در زمانهای مختلف، به گونه‏ای متفاوت دیده می‏شوند. اینها شرایط مادی هستند که من مایلم درون آنها مطلبی را مطرح کنم که نخست پخش برنامه‏های تلویزیونی و سپس ویدئو همچون عملی فرهنگی را مدّ نظر داشته باشد و همچنین تلاش کنم تا تفاوتهای موجود میان آنها را نیز شناسایی کنم.

پخش برنامه‏های تلویزیونی اساساً نامتجانس است. با این‏که تقدیرگرایی تکنولوژیک و پست‏مدرن ادعایی خلاف این دارد، حتی بچه‏های کوچک نیز میان حوزه‏های مختلف برنامه‏های تلویزیونی تفاوت قائل می‏شوند. به نظر می‏رسد ارتباط آنها با صفحه، تحت تأثیر عواملی متعدد و مختلفی است. اگرچه، همان‏گونه که جان کافی (1980) می‏گوید، تلویزیون از رادیو مشتق شده است، همچنین از گنجینه‏ای از دیگر فرمها نیز بهره می‏برد: فرمهای ادبی، روزنامه‏نگاری، فیلمی و ورزشی... حوزه‏ای که ممکن است گفته شود نمی‏تواند همه‏چیز را در بر بگیرد، ــ هم به عنوان جعبه‏ای که محتویاتش را در بر می‏گیرد و هم به عنوان دهکده‏های استراتژیک ارتش امریکا که انقلابیهای ویتنامی را در بر می‏گرفت ــ به شکلی متناقض‏نما، خود تلویزیون خواهد بود؛ نه حتی گرایش اخیر به برنامه‏سازی متفکرانه در باب تاریخ و عمل رسانه که جریان برنامه‏سازی را در بر نمی‏گیرد (بگذریم از شبکه پیچیده روابطی که بر صفحه تلویزیون منتقل می‏شوند.)

در بریتانیا نیز شیوه‏های سازماندهی پخش برنامه‏های تلویزیونی ناهمگن است و از دو شکل کلاسیک ــ شبکه منطقه‏ای تلویزیونهای تجاری که منابع مالی آنها آگهیهای تبلیغاتی است و تلویزیونهای دولتی که با مجوز کسب درآمد، مثل بی. بی. سی و دو شکل نامتعارفتر ــ شبکه 4 که برنامه‏های تولیدی مستقل را عرضه می‏کند و شبکه تلفیقی Cymru Pedwar Sianel ــ تشکیل شده است. سیستمهای پخش برنامه‏ها در این شبکه‏ها متفاوت است. سیستمهای 405 خطی قدیمی جای خود را به استاندارد 625 خطی داده‏اند. ایستگاههای فرستنده و تقویت‏کننده در نظام اقتصادی حیرت‏انگیز مالکیت و اجاره عمل می‏کنند. ابعاد صفحه تلویزیون از یک گیرنده به اندازه صفحه ساعت مچی تا صفحاتی با ابعاد دیوار خانه متفاوت است. حتی در یک خانه دستگاههای سیاه و سفید در کنار گیرنده‏های رنگی حضور دارند. پخش صدا از صداهای با کیفیت بالا (در اتصالات تلویزیون / رادیو ) تا صداهایی با کیفیت پایین تغییر می‏کند. حذف بی‏رویه پخش برنامه‏های ماهواره‏ای در تضاد با انحصار مخابرات بریتانیا بر انتقال امواج مخابراتی قرار می‏گیرد، بنابراین هر سیگنال مخابراتی محدود به رله ماهواره‏ای باید از طریق عملکرد تجهیزات مخابرات بریتانیا در برج اداره پست عبور کند. تلویزیون، به لحاظ تاریخی، رسانه‏ای ناخالص است. به اعتقاد من، گفتن این‏که «اساساً» تلویزیون چه چیزی است ناممکن است.

شرط این‏که تلویزیون به ما چیزی را نشان دهد این است که نمی‏تواند به ما همه‏چیز را نشان دهد. مشخصاً این‏که نمی‏تواند ابزار تولیدش را به ما نشان دهد، مگر در حالتی که برای لحظه‏ای کوتاه، دوربینها و پایه‏های نورپردازی را همچون تجهیزاتی به کار می‏گیرد که در پشت صحنه وظیفه نامرئی و پنهان کردن کار واقعی تلویزیون را دارند. تلویزیون همچون یک نهاد در جهانی که نژادپرستی و جنسیت‏گرایی بر آن حاکم است و مقید به نظام از مد افتاده و ناخوشایند بهره‏وری است، گروهها و فعالانی خاص را به ندرت نمایش می‏دهد یا اصلاً به نمایش نمی‏گذارد. تکنولوژی از آنِ چنین تلویزیونی است که نمی‏تواند آنچه را که از دیدِ ما پنهان است، نشان دهد. در فیلم امروز یا فردا نخور ساخته راب هاف (هلند، 1985) دوربین بر آسمان ژنو پَن می‏کند. صدای پشت دوربین به ما می‏گوید که مهمترین چیز در ژنو، یعنی گاوصندوقهای زیرزمینی بانک سوئیس، چیزی است که شما نمی‏توانید ببینید. اگر تلویزیون تولید معرفت کند، تولید جهالت هم می‏کند. رسانه‏ای که مختص این شده تا به موجودات فاقد وجود خارجی (اشباح) وجودی خارجی و نامی ببخشد که همچنین آگاهانه با بینندگان آنچه که مجاز به نمایشش نیست (اسرار رسمی و قطعات زننده) صحبت کند. بنابراین عقیده‏ای پایدار وجود دارد که در ماورای آنچه که می‏دانید در حال دیدنش هستید، قلمروی از چیزهایی وجود دارد که حدس می‏زنید نمی‏بینید: حقیقت.

تلویزیون، نامرئی بودن را تولید می‏کند. چیزهایی وجود دارند که برای فیلمبرداری ــ برای مثال بریتانیا یا ارزش اضافه ــ که باید همچون مدلولهای دست دوم مورد ارجاع قرار گیرد، مناسب نیستند و این‏که چنین چیزهایی در برابر بحثهای مفصلتر در باب شأن و جایگاه حقیقت در تلویزیون باز هستند: چیزهایی را که حتی بر روی صفحه تلویزیون حضور دارند، ممکن است یک نفر نبیند، درحالی‏که همین چیزها برای شخصی دیگر بسیار روشن و آشکار است. مقولات نامرئی بودن در تلویزیون ضرورتاً با تولید مرئی بودن در ارتباط‏اند. برنامه‏ها و آگهیهایی که ما می‏بینیم تنها ذره‏ای کوچک از آن چیزی هستند که نمی‏بینیم ــ چرا که تلویزیون گسترده‏تر از آن است که یکجا دیده شود، برای این‏که برخی برنامه‏ها هیچ‏گاه نمایش داده نمی‏شوند و چرا که برخی برنامه‏ها هرگز دیده نمی‏شوند. آنچه می‏توان درباره تلویزیون دانست با غرض‏ورزی موجود در آن محدود می‏شود: در بافت جهانی، یک شخص یا حتی یک قاعده، به چه مفهومی به پخش برنامه تلویزیونی پی می‏برد؟ و هنگامی‏که تلویزیون دائماً در حال سَرَک کشیدن به رسانه‏های دیگر است ــ رادیو که مشخصاً می‏توان به نهادهایی همچون بی. بی. سی و آی. بی. اِی اشاره کرد، یا رسانه‏های چاپی و فیلم در سازمانهایی همچون شبکه بین‏المللی خبری راپرت مرداک ــ چگونه می‏توان آن را همچون ابژه مطالعاتی پذیرفت؟ تا چه حد می‏توانیم از شیوه‏های نمونه‏برداری مخاطب همچون تأمین‏کننده دانش متکی باشیم؟ خلاصه کلام این‏که در باب تلویزیون به هیچ معرفت مطلقی نمی‏توان رسید.

تلویزیون غایب است. برخلاف سینما، تصویر تلویزیون کوچکتر و از صراحتی کمتر برخوردار است و بیش از تاریکی در روشنایی دیده می‏شود و معمولاً یک دستگاه فراغت خانگی یا اجتماعی است و به همین دلیل هم پیامهای آن در رقابت با مابقی زندگی اجتماعی و خانگی قرار می‏گیرد؛ همچون خود زندگی، به خاطر شکل پخش برنامه‏هایش، ناپایدار است. در قالب واژگان مقاله‏ای پیشتاز درباره تلویزیون، تلویزیون خود را همچون حضوری مطلق ارائه می‏کند، «اینجا و حال برای شخصِ من» (هیث و اسکیروف، 1977 : 57). جریان خاص تصاویری که ریموند ویلیامز در کتاب تلویزیون: تکنولوژی و فرم فرهنگی (1974) به آنها اشاره می‏کند، تأییدیه‏ای برای ایدئولوژی حضور است، حضور خیالی گفتار تلویزیون نزد مخاطب، منطقاً متکی بر مقدمه‏ای است که ژاک دریدا آن را همچون کانون اندیشه غربی نشان می‏دهد: متافیزیک حضور (دریدا، 1976 ، 1967).کتاب اصلی دریدا به مسأله نوشتار (writing) و کلام (speech) ، یکی از تقابلهای دوتایی که زیربنای شیوه‏های مرسوم اندیشه است، می‏پردازد. کلام همچون کنشی کامل پدیدار می‏شود، در مفهومی که در آن دالّ و مدلول در یک کنش به وحدت می‏رسند. واضح است، یا دست‏کم این‏گونه به نظر می‏رسد، که صدای سخنگو هویتش را تأیید می‏کند «سخن می‏گویم، پس هستم.» نوشتار، از سوی دیگر، معمولاً همچون بازنمایی ثانویِ کلام تلقی می‏شود؛ دالِ یک دال، کنشی تکمیلی برای غنای سخن گفتن. شیوه واسازانه دریدا با از توازن انداختن تقابل شروع می‏شود. چه می‏شود اگر نوشتار کاملاً مقدم بر کلام باشد؟ دریدا معتقد است که مجاورت مطلق صدا و معنا در این طرح از بین می‏رود: کنش مستقیم دلالت وجود ندارد ــ هر دالی، دالِ دالی دیگر است. بنابراین، خلأ و تأخیر و تفاوت و تعویق معنا به وجود می‏آید. در نوشتار زمان حال وجود ندارد. آنچه در پیش رویمان داریم همیشه متعلق به گذشته است، ما را [ به گذشته ] می‏فرستد تا لحظه اصیل آن را در دالی دیگر و کنش دیگر دلالت بجوییم. از این منظر، هیچ غنایی در کنش معنا وجود ندارد، بلکه همیشه بخشی از فرآیند است که دریدا آن را differance می‏نامد که برای مثال در آن، سوژه‏ای که سخن می‏گوید هیچ‏گاه در کلمات گفته شده حضور ندارد و تمایزی حل ناشدنی میان آنها وجود دارد.

واسازی زوج نوشتار / کلام را می‏توان در نقد اساسِ فلسفه غربی به کار گرفت، اعتقادی شبه‏مذهبی نسبت به وحدت نشانه و معنا که در مدلولی مطلق به نام وجود غایی تجلی یافته است. نظامهای غربی در باب حقیقت مبتنی بر نظریه وجود هستند: آن چیزها، به خصوص چیزهای غایی همچون خدا و معرفت و حقیقت، فی‏نفسه وجود دارند و بنابراین می‏توانند برای ما حضور داشته باشند. برای دریدا، حقیقت نمی‏تواند وجود داشته باشد چرا که هیچ چیز برای این‏که حقیقت نام بگیرد وجود ندارد، تنها عرصه فرآیند وجود دارد.

این مفهوم ایدئولوژی حضور است که زیربنای عمل تماشایِ گروهی را، به خصوص در میان مشتریان قدیمی و پَر و پا قرص رسانه، تشکیل می‏دهد. گفتارِ جریان تلویزیونی به این معناست که بیننده می‏تواند با صحنه ارتباط برقرار کند. جریان پخش برنامه تلویزیونی محو و ناپدید شدن پایدار آن چیزی است که نمایش داده می‏شود. اسکن الکترونی دو تصویرِ هر فریمِ نشان داده شده را می‏سازد؛ خطوط در هم می‏پیچند تا تصویری کامل را بسازند. این مشاهده حرکت روی صفحه تلویزیون، خطایی بصری است که از توالی سریع فریمها به وجود می‏آید: یعنی هر فریمی فی‏نفسه ناقص است، خط فریم قبلی همواره در حال محو شدن است و نخستین اسکن از فریم موجود، پیش از آن‏که اسکن فریم بعدی کامل شود، تقریباً محو و زدوده شده است، حتی از سطح شبکیه چشم. و به خاطر این‏که تماشای تلویزیون سوژه سرگرمی ثابت است و از آنجا که درست‏تر این است که بگوییم تلویزیون در دیالکتیکی از تقطیع (segmentation) و حرکت (flow) تشکیل شده است... این‏که تلویزیون حاوی تقطیع بدون توقف است (فوئر، 1983)، پس تماشای تلویزیون یک فرآیند از دست دادن (missing) است. حضور تلویزیون نزد بیننده، سوژه جریانی پایدار است. تلویزیون تنها متناوباً و همچون نوشتار روی شیشه برای بیننده سرگرم‏شده و حتی در لحظات آگاهی (concentration) که در دیالکتیکی از شدن (becoming) پایدار و محو پایدار گرفتار شده «حاضر» است.

تلویزیون، با گیر افتادن میان اضطراب شکست و میل به تمامیتی همیشه غایب، همزمان که پایان می‏یابد متحول نیز می‏شود. حضورش برای خودش جای تردید دارد. اینجا باید برای فهم ریشه‏های مفهوم تماشای تلویزیون، به نظریه فیلم نظری بیفکنیم. اودارت (8-1977) و دایان (1974)، نظریه‏پردازان فیلم، معتقدند که در سینما حرکت از نمایی به نمایی دیگر اصل بخیه (suture) را به وجود می‏آورد؛ فرآیندی روانی که از طریق آن تماشاگر به فضای خیالی درون فیلم همچون یک بخیه جراحی دوخته می‏شود. اما در تلویزیون، حرکت از یک بخش به بخش دیگر درون برنامه‏های عصر، اصل فقدان بخیه و فقدان سوژه برای گفتارِ تلویزیونی را به وجود می‏آورد. تدوین میان بخشهای برنامه (فصل عنوان‏بندی، گوینده، آگهی تبلیغاتی و...) به قصد ایجاد پیوستگی سازماندهی نشده‏اند، بلکه به قصد مشخص کردن یک بخش برای تمایز گذاشتن با بخشهای دیگر و برای قرار دادن تماشاگر در نوع متفاوتی از لذت و آگاهی ایجاد شده‏اند. فیلم قرار است که ما را از نگرانیهایمان دور کند و برایمان هویت خیالی تازه‏ای در یک بعدازظهر فراهم کند؛ تلویزیون پیوسته ما را اغوا می‏کند و می‏راند؛ در همان لحظه‏ای که وسوسه‏مان می‏کند تا توجه بیشتری بکنیم، برنامه تمام می‏شود و برنامه جدیدی شروع می‏شود که نیاز به توجهی تازه دارد. تلویزیون، که اینجا با دقتی موشکافانه که ندرتاً به آن می‏شود بررسی شد، نوعی اسکیزوفرنی حاصل از حرکتهای پایدار از یک هویت به هویتی دیگر، از یک پرسوناژ احساسی و روشنفکرانه و زیباشناسی به دیگر را باعث می‏شود؛ حماقت آن با تکرار تشدید می‏شود. خوشبختانه سرگرمی عمدتاً این امکان هراس‏انگیز را حذف می‏کند. این دقیقاً همان امتناع از تلویزیون برای پذیرفتن یک هویت منفرد است که به ما این امکان را می‏دهد تا به خصوص در لحظه توقف برنامه تلویزیونی از آن بگریزیم.

حضور تلویزیون برای سوژه یک مسأله است؛ درست همان‏طور که حضور سوژه برای تلویزیون نیز یک مسأله است. رابطه تجاری میان مخاطبان و دو رسانه [ تلویزیون و سینما ] این تفاوت را نشان می‏دهد. تماشاگر سینما باید برای رفتن به سینما و دیدن فیلم پول بپردازد؛ اما بیننده تلویزیون پولش را پرداخته است. حضور اولی برای حرکت از فیلم (نوار سلولوئید) به سینما (صحنه تماشا) اساسی است. اما تلویزیون به بینندگانش نیازی ندارد. مثل آب لوله‏کشی، می‏تواند برای مدتی نامحدود منتظر بماند تا جریان یابد. تلویزیون در شیوه خطابی‏اش وانمود می‏کند که شما در حال تماشا هستید. تمام قالبهای برنامه‏ای، همچون نمایشهای مبتنی بر گفتگو، بر اساس این فرض ساخته می‏شوند. هنگامی که ما تلویزیون تماشا نمی‏کنیم، در واقع هیچ تأثیری بر ماهیت برنامه نگذاشته‏ایم. برخلاف سینما که بدون یک مخاطب، چیزی بیشتر از یک قبر نیست. بخیه سینمایی، تماشاگری را به وجود می‏آورد که بدون آن نمی‏تواند وجود داشته باشد. برعکس، تلویزیون تماشاگر را تماماً مصرف کرده است و حضور خود را برای خودش، با تکرار سرسختانه هیستریک، پیوسته نشان می‏دهد. ظاهراً و باطناً تلویزیون در «لبه تاریکی» قرار گرفته است. (اینجا از نام یکی از سریالهای هیجان‏انگیز بی. بی. سی. بهره گرفتیم.) آن چیست که در هنگام تعویض کانال، اما نه در هستی خود تلویزیون، ناپدید می‏شود؟

از آنجا که تلویزیون مصرف‏ناپذیر است، پس مصرف می‏شود. [ تلویزیون ] گنجینه‏ای است که ثروتش، بزرگترین ضعف آن است. همان‏گونه که سرژ توبیانا در شماره ویژه کایه‏دو سینما درباره ویدئو (1981) اشاره می‏کند، همیشه در تلویزیون دو گفتار وجود دارد: گفتار جلوه‏های ظاهری، یعنی گفتاری مرتبط با سطح ظاهرِ واقعیت که برای ظهور بر روی صفحه تلویزیون تلاش می‏کند و گفتارِ امر واقعی Real) (the ، یعنی گفتارِ آپاراتوسِ(1) تلویزیونی و ماشین‏آلات. تا آنجا که به [ گفتار [ جلوه‏های ظاهری مرتبط می‏شود، تلویزیون راه را برای نزاع بر سر معانی بازمی‏گذارد؛ تا آنجا که حاکی از [ گفتار ] امر واقعی است، تلویزیون قابل تغییر است. تلویزیون فاقد قدرت است: ابژه‏ای نه‏چندان جدّی است که برای به دست آوردن قدرت هم تلاش می‏کند، خودش مأخذ قدرت نیست. از یک سو تلویزیون و گفتارهای در باره تلویزیون در بریتانیا اخیراً بر مسائل شمار بینندگان و خدمات عمومی متمرکز شده‏اند؛ مثل مباحث پیرامون سریال ساکنان ایست‏اند در بی. بی. سی. بنابراین، این سوءال به وجود می‏آید: اگر بی. بی. سی باید مخاطبانش را همچون چهره‏های رادیویی و تلویزیونی تجاری ارسال کند، به چه کسی آنها را ارسال می‏کند؟ آیا چهره‏های رادیویی و تلویزیونی به عموم مردم خدمت می‏کنند یا این عامه مردم هستند که به چهره‏های رادیویی و تلویزیونی خدمت می‏کنند؟ سمت و سوی دوم را می‏توان در نزاع میان آپاراتوس واقعی و جلوه ظاهری واقعیتی که در آپاراتوس موجود است تشخیص داد.

این رابطه نیرو [ توبیانا می‏نویسد ] قاعده اصلی تلویزیون را تشکیل می‏دهد، پنجره جامعه‏شناختی که همیشه در جستجوی واقعیت[ های ] بیشتر است، آکواریومی که از یک سو جلوه‏های ظاهری زندگی را به نمایش می‏گذارد (ابزار اساسی وزارت تبلیغات) و از سوی دیگر صادقانه چیزی را بیان نمی‏کند. در تلویزیون، قدرت، ابژه‏ای ناممکن است، ابژه جستجویی نامعین، ابژه a کوچک(1) (توبیانا ، 1981 : 5).

ما به این «ابژه a کوچک» در صفحات بعدی خواهیم پرداخت؛ عنصری در نظریه لاکانی و میل که می‏توان آن را از طریق نام واپسین فیلم بونوئل، این ابژه مرموز میل (That Obscure Object of Desire) ، شرح داد. اینجا لازم است اشاره کنیم که این میل، که همچون موتور کنش و دلالت انسانی در نظر گرفته شده است، همیشه میل به چیزی دیگر است و این‏که آن چیز دیگر نهایتاً همیشه فراتر از دسترس ماست و به محض این‏که ما به آن دست می‏یابیم، نیروی میل در ما متوقف می‏شود و بنابراین کنش و معناسازی نیز متوقف می‏شود. توبیانا اشاره می‏کند که در تلویزیون، قدرت هدفی ناممکن است، هدفی که ارتباط پیوسته مردم با این رسانه عجیب را باعث می‏شود، چرا که این ارتباط در واقع جستجویی است که هیچ‏گاه به نتیجه نمی‏رسد.

در پرتو آنچه گفته شد، می‏توانیم از مجموعه این گزاره‏ها در باب پخش برنامه‏های تلویزیونی به یک حکم دست یابیم: تلویزیون باید همچون یک ابژه تولید شود. به مفهومی دیگر، تلویزیون همچون گفتار، موقعیتهای سوژه‏ای را تولید می‏کند که از طریق آنها قرار است درک شود، هرچند که جایگاه شخصی‏اش همچون نقطه آغاز آن فرآیند مورد تردید است. به لحاظ سازمانی، به عنوان پخش برنامه و به عنوان فرآیند تماشا ــ حتی به عنوان ابژه گفتار در باب تلویزیون ــ تلویزیون محل نزاع است و یکی از شروط آن نزاع، وجود تلویزیون همچون هستیِ مستقل است. مشخصاً بحث این نیست که تلویزیون نباید وجود داشته باشد، بلکه وجود آن باید در ارتباط با سوژه‏هایی تولید شود که گفته می‏شود، چه به لحاظ سازمانی و چه به لحاظ قیاسی، تولید می‏کند. اگر سوژه همچون سوژه در گفتار تلویزیون تولید شود، چرا باید فرض کنیم که تلویزیون همچون ابژه‏ای در رابطه مشابه تولید نمی‏شود؟ من اشاره کرده بودم که جایگاهِ هستی‏شناختی و معرفت‏شناختی و سیاسیِ تلویزیون در بیننده فردی تولید می‏شود، در خرده‏فرهنگ اتاق نشیمن، در فرهنگهای ملّی، محلّی و جهانی، همچون نوعی شبح، شبکه‏ای کسالت‏بار، سرگرم‏کننده، خسته‏کننده، قدرتمند، کرخت‏کننده، هراس‏آور، بی‏ضرر و آموزنده از تناقض که پیش از آن‏که بتواند جنبه تولیدکننده معنا را بپذیرد، به اعتماد بینندگانش در حضور آنها همچون یک ابژه نیاز دارد. دیالکتیک ناپایدار امر واقعی و امر ظاهری، حاضر و غایب، مرئی و نامرئی، موقعیتی است که تلویزیون تحتِ آن وارد امر اجتماعی می‏شود. تماشای ــ و نوشتن درباره ــ تلویزیون کارکردی اولیه دارد و آن وظیفه تولید تلویزیون همچون یک موجود است. همزمان، روابط پیرامون تلویزیون درونْ و میانْ سوژه‏ای است؛ آنها روابطی در درون و میان سوژه‏ها هستند.

در این بحث مغلطه انسانیت انتزاع شده است. مارکس در پیشگفتار 1857 نشان می‏دهد که نکته‏ای اساسی در کوشش برای تقلیل مردم ــ و در بحث، مخاطبان تلویزیون ــ به توده‏هایی یکسان وجود دارد که هر کوششِ بعدی برای تعریف روابط پیرامون شکل کالا را تغییر می‏دهد.

نگاه به جامعه همچون سوژه‏ای منفرد... نگاهی از روی خطا و کنجکاوی است. با سوژه منفرد، محصول و مصرف همچون مقاطع کنشی منفرد ظاهر می‏شوند... در جامعه، اما، ارتباط تولیدکننده با محصول ارتباطی خارجی است و بازگشتش به سوژه متکی به روابطش با دیگر افراد است.

(مارکس، 1973 : 945)

روابط توزیع و مبادله ــ روابط میان محصول و مصرف ــ روابط نژاد، طبقه، جنسیت، سن با دیگر عواملی هستند که تقسیمات موجود در صورت‏بندیهای اجتماعی را تعیین می‏کنند. آنها باید خود را، نه همچون موجوداتی عینی و خودبسنده، بلکه همچون قطبهای تولیدشده در نزاع بر سرِ مالکیت و کنترل و معنا، درک کنند.

همان‏گونه که مارکس در نخستین فصل سرمایه (1976) شرح می‏دهد، سرمایه، به عنوان یکی از تجلیاتش، از آن روابط میان مردمانی برخوردار است که همچون روابط میان ابژه‏ها نمود می‏یابد. سرمایه جایگاه ابژه را همچون کارکرد نهاد مالکیت و روابط طبقاتی‏اش تولید می‏کند. همان‏گونه که پیشتر دیدیم، طبقه حاکم کوشش خواهد کرد تا نشانه را به قلمرو تک‏لحنی خود تبدیل کند؛ اما همانندِ نشانه چندلحنی، ابژه محل نزاع باقی می‏ماند. در این زمینه است که ما باید مشکل جایگاه ابژه تلویزیون را درک کنیم. این نکته که تلویزیون به مثابه یک ابژه وجود دارد، فرضی چنان طبیعی و بدیهی است که غالباً پرسش‏ناپذیر به نظر می‏رسد. امّا مطالعات انتقادی باید همواره پرسش‏گیزترین نگاه خویش را مستقیماً به آنچه که پرسش‏ناپذیر است معطوف سازند. نزاع بر سر معنا و نظارت سازمانی در حوزه گفتارهای در باب تلویزیون، نزاعی است که سوژه را در رابطه با ابژه قرار می‏دهد. ما دیگر نباید ابژه معرفت دکارتی را همانند سوژه واحد و مستقل و مرکزی گفتارهایی در باب روش تأیید کنیم. موضوع مهم تصور مشتاقانه روابط میان موجودات نیست، بلکه مسأله این است که رابطه میان آنها جایگاهشان را تعریف می‏کند. شرایط مثبتی وجود ندارد؛ ما باید تفاوت را مدّ نظر قرار دهیم.

اصطلاح «تفاوت» در مبانی زبان‏شناختی نظریات اجتماعی و فرهنگی که من در این تحلیل از آنها بهره جسته‏ام جایگاهی خاص دارد. زبان‏شناس سوئیسی، سوسور، در اوایل قرن بیستم، تغییراتی اساسی در علم زبان‏شناسی اِعمال کرد. او توجه را از ریشه‏های تاریخی زبان (تحلیل در زمانی) به بررسی زبان در مقطعی مشخص از زبان (تحلیل هم‏زمانی)، همچون نظامی که تحت سیطره قواعد است، معطوف کرد. در میان نخستین دستاوردهای نظری‏اش، این نکته اهمیتی بسزا داشت که دال، یعنی فرمهای مادی که توسط زبان گزینش می‏شوند، همچون آواها و حروف، اختیاری هستند؛ یعنی این‏که آنها هیچ ارتباط ضروری با چیزهایی که به آن ارجاع می‏دهند ندارند. درک خلأ میان دال و مدلول او را به کشف دیگری نائل کرد: این‏که کیفیت دالهایی که به آن اجازه دلالت‏زایی می‏دهد، حاصل تفاوت آنها با دالهای دیگر است. زبان نظامی قاعده‏محور است که به خاطر حیاتش مبتنی بر تفاوتهای تقلیل‏ناپذیر میان عناصر سازنده آن است. برای مثال، ارتباط میان یک حرکتِ قلم مو و حرکتِ قلم موی دیگر برای شیوه خلق یک نقاشی، حیاتی است؛ حرکت مشابه در جای مشابه تنها حرکت نخست را پنهان می‏کند. اما قالبهای اولیه رنگ، همگی به خودی خود، فاقد معنا هستند، تنها هنگامی‏که در ارتباط با یکدیگر قرار می‏گیرند واجد معنا می‏شوند؛ درست همان‏طور که شما می‏توانید یک چهره را در ماه یا پیکره‏هایی رقصان را در شعله‏های آتش ببینید. به صفحه تلویزیونتان و شیشه بزرگ آن خیره می‏شوید و لکه‏های بی‏معنای فلورسنت را مشاهده می‏کنید؛ روابط ــ تفاوت ــ است که به آنها این امکان را می‏دهد تا تصویری معنادار بیافرینند. حتی یک تک‏فریم یا یک ثانیه سروصدای حاشیه صوتی هیچ معنایی ندارد مگر در ارتباط با تفاوت نسبت به آنچه پیشتر رخ داده و آنچه بعداً خواهد آمد. درک تفاوت میان شرایط به مراتب مهمتر از خود شرایط [ اختیاری [است که باید در ذهن و به دنبال آن به وجود آید.

با ویدئو، تلویزیون وارد عصر بازآفرینی مکانیکی شد. اخیراً جان مک گراث، نمایشنامه‏نویس اسکاتلندیِ صحنه و تلویزیون، نوشت : درام کیفیت نمونه‏ای تلویزیون را از دست داده است ــ آن کیفیتی که یک رویداد را همزمان برای ما در مقام یک ملت به ارمغان آورده است. ده سال پیش، من فکر می‏کردم درام تلویزیون، همچنان، همچون رویدادی خلق می‏شود که برای مقطع تکرار نشدنی پخش مناسب است... این کیفیتی است که آن را از فیلم متمایز می‏کند و آن را به تکرارناپذیری حماسی تجربه تئاتری پیوند می‏زند.

به زعم جین فوئر، کاربرد ویدئو، حال و هوای تلویزیون زنده، یگانگی و آنی بودن پخش رویداد تلویزیونی را کاربرد ویدئو از بین برده است. شاید برای من این نام مک‏گراث است که به این نقل قول طنینی خاص می‏بخشد؛ هنگامی که من یک دانشجوی بدون تلویزیون بودم یادم می‏آید که اهالی خانه‏ای اشتراکی در پایین خیابان را قانع کرده بودم تا برای تماشای یکی از مهمترین نمایشهای تلویزیونی بریتانیا و مک‏گراث، پشم، گوزن نر و نفت سیاه سیاه، به آنجا بروم. در زیرزمینی که توسط اهالی خانه و همسایه پر شده بود ما نمایش را تماشا می‏کردیم و سپس ساعتی درباره آن بحث می‏کردیم. تماشای گروهی و تلویزیون زنده بعدها در مقاله مک‏گراث با لحنی نوستالژیک در تضاد با تماشای راکد و تکه‏تکه ویدئو قرار گرفت. این نوستالژی‏ای است که شباهت فراوانی با تحلیل دریدا از روسو و لوی ـ استراس در کتاب گراماتولوژی (1976) دارد. جابه‏جایی زمان در ارتباط مشابهی با تلویزیون زنده قرار می‏گیرد، درست همانند رابطه نوشتار و کلام. زیربنای نوستالژی مک‏گراث، درک عمیق حضور و غنا و خودبسندگی رویداد تلویزیونی است. نوار ویدئو در قیاس با تلویزیون، با تأخیر ظاهر می‏شود، مخاطبش را پراکنده می‏کند، ناقص و ارضانکردنی است. زنده بودن تلویزیون به یک معنا باعث می‏شود تا ماهیت تکه تکه آن پنهان شود، ما ممکن است در جواب بگوییم. نوار ویدئو متقابلاً، ناقص بودن خود را به زور بر دوش برنامه تلویزیونی می‏اندازد. خصلت تکثیرپذیری ویدئو، رابطه جدیدی میان آن و مخاطب برقرار می‏کند، به طوری که به عقیده من شیوه تماشا کردنِ کنونی ما را تغییر می‏دهد، زیرا حتی اگر شما فراموش کرده‏اید تایمر را روشن کنید، کسی دیگر وجود دارد که این کار را انجام دهد. خصلتِ جایگزین‏ناپذیری حذف شده است ــ هرچند که مارگرت مورس معتقد است که «تکرار صحنه» رابطه تماشاگر با مسابقه ورزشی زنده را عوض می‏کند. تلویزیون از طریق ویدئو می‏تواند از بردگی متافیزیک حضور خلاصی یابد.

اگر شیوه خطابی خاص تلویزیون، تظاهر به گفتگو باشد («ما»ی همیشه حاضر مجری، از این‏که امشب ما را به خانه‏های خود راه داده‏اید متشکریم)، این تنها به سبب متافیزیک حضور نیست. جابه‏جایی زمان نه تنها مشخصاً رابطه بیننده را با مرجع «امشب» بلکه با ضمایری همچون «ما»، «ما را» (us) ، «شما» و «شما را» (your) تغییر می‏دهد. این همان نگرانی‏ای است که ویدئو برای فرآیند دیدن به ارمغان می‏آورد: اشتیاق به تماشای گروهی ویدئو درست همان‏گونه که به رادیو گوش می‏دهیم یا تلویزیون را تماشا می‏کنیم. و اگر تحقیق آن گری (1987 ، 1986) تماشای آمیخته با گناه و جنسیت‏مدار نوارهای جابه‏جاشده زمان را در میان نمونه بینندگان زنش در شمال انگلستان نشان داده است، مطمئناً می‏توان آن را همچون کارکردِ زوال حضور ارزیابی کرد و بنابراین زوال کیفیت تصادفی تماشای تلویزیون را در نقطه مقابل تماشای یک برنامه خاص و همچنین زوال مشارکت میان صفحه [ تلویزیون ] و بیننده قلمداد کرد. من البته به موضوع تماشای آمیخته به گناه در صفحات بعد خواهم پرداخت.

ما اینک ویدئو را داریم تا از گسترش زمان دیدن و رها شدن بینندگان از استبداد جدول برنامه‏های شبکه‏های تلویزیونی، ثابت شدن تصویر، حرکت تند forward) (fast و دیدنِ معکوس vision) (reverse ، فرصت جلو و عقب بردن نوار و در نتیجه بر هم زدن سلطه دایجتیک (Diegetic) پخش برنامه، فرصت برای تماشای قطعات کوتاه و سرانجام تکثیر قالبهای برنامه‏ای موجود بهره‏مند شویم. اما همه این چیزها را ما تنها به بهای خطر خودمحوری (solipsism)به دست می‏آوریم؛ نوارهای ویدئویی فاقد رابطه دوسویه‏اند. انتقال «ما» (غلط؟) در پخش تلویزیونی، شرط ورود یک رابطه متفاوت با صفحه تلویزیون است، رابطه‏ای که تعهد بیننده را نسبت به برنامه‏ای که مشاهده می‏کند و بهره‏ای که از آن می‏بَرد عوض می‏کند، چرا که با حضور تلویزیون و ویدئو و امکانات همانندسازی با صفحه تلویزیون، وحدت تلویحی با مخاطب و حتی با خودمان را تغییر می‏دهد.

شما نمی‏توانید یک ویدئو را برای اولین‏بار تماشا کنید. همچون دیگر رسانه‏های تکثیری در عصر بازآفرینی مکانیکی بنیامین، ویدئو حالِ همیشه حاضر را دگرگون می‏کند. ویدئو زمان حال را، بر اساس تکثیر گذشته و ترسیم آینده، از قطعیت می‏اندازد، همان‏گونه که جابه‏جایی زمان، حالِ ابدی پخش تلویزیون را در قطعات کوتاه مستحیل می‏کند و آن را برای تماشای آینده ذخیره می‏کند. با این حال، ویدئو سرانجام تلویزیون را در بر می‏گیرد، هرچند که تلویزیون نمی‏تواند خودش را در بر گیرد (حتی نیرومندتر از شیوه‏ای که تلویزیون فیلم و رادیو را مشمول عطش سیری‏ناپذیری نسبت به محتویات برنامه‏ها می‏کند). ویدئو این کار را به کمک بازآفرینی انجام می‏دهد، حال و هوای تلویزیون را می‏رباید تا خاصیت تکرار نامحدود را شامل خود کند. بدین مفهوم ویدئو دیگر رسانه‏های تکثیری را نه به سادگی خاطرات تکمیلی حوادث و احساسات، بلکه همچون احتمالی برای همتاسازی (replication) آنها پیوند می‏زند. پس، ما باید در تماشای ویدئو متوجه شویم که ویدئو همیشه تکرار فرآیندی است که دارد، یعنی این‏که برای تماشاگر هیچ حضور آغازین و اصیلی وجود ندارد که به کمک آن بتواند صحت و حضور شخصی‏اش را تضمین کند. این خاصیت به سرمایه ویدئو تبدیل شده است، نه تنها می‏تواند یک سریال، برنامه یا قسمت نمایشی را برای بررسی نگه دارد (یعنی این‏که آنها را از موجودیت پیچیده و ناپایداری به نام تلویزیون جدا می‏کند) بلکه می‏تواند از طریق نوع دیگری از رسانه‏های پخش و به شیوه‏ای که اساساً اقتصاد تولید تلویزیون را تغییر داده است، [ تماشای ] این برنامه‏ها را به وقت دیگری موکول کند. توازن قدرت میان نهادها و متنها و بینندگان اساساً بر هم خورده است. برخلاف نظر اندی لیپمن (1985 : 3)، زمان جابه‏جا شده است.

ویدئو نظارت‏ناپذیر است. تاریخ تکنولوژی ویدئو (به آرمز، 1988 و کین، 1987 نگاه کنید) حکایت از رابطه‏ای محکم میان تکنولوژی نظارتی و کمکهای مهم نظامی دارد. پخش برنامه‏های رادیویی همچون یک تکنولوژی مخابراتی توسط مارکونی با ارسال ûS‎ به شکل رمزِ مورس آغاز شد؛ اما به زودی تبدیل به سوژه‏ای برای نزاع بر سر نظارت بر مخابرات شد و در اغلب اوقات به رسانه‏ای تک‏جهتی تقلیل یافت. کاربردهای نظارتی ویدئو با خود خاصیت تکرار فوری صحنه را به همراه آورد. هیچ چیز اساسی و طبیعی در باب گونه‏های تکنولوژیک وجود ندارد؛ آنها در بافتهای اجتماعی و فرهنگی‏ای تولید شده‏اند که با نزاع میان مصرف‏کنندگان نهایی و تولیدکنندگان مشخص شده است. همچون بسیاری از ابداعات سرمایه‏داری متأخر، دستگاههای نظارت از کوشش برای نظارت بر آنها فراتر رفتند. در مورد ویدئو این موضوع به «قانون مسخره ضبط ویدئو» تبدیل شد. از طریق این قانون، حکومت تلاش کرده تا با دخالتهای مستقیم قانونی، فقدانِ نظارت سازمانی بر این رسانه را جبران کند. علاوه بر این، قانون کپی‏رایت رایج دچار آشفتگی و بی‏نظمی‏ای جدّی است. آنچه اینجا اتفاق افتاده است، این‏که چرا ویدئو بدون برخورداری از عملهای سازمانهای معمول که تمایل به جمع‏آوری چنین ابداعاتی دارند، تبدیل به یک فرم فرهنگی خانگی معمول شده است، شاید مرتبط با دشواری تعریف ماهیت ویدئو باشد. تولیدکنندگان سخت‏افزاری که ظاهراً به موفقیتهای فراوانی رسیده‏اند، به کالای تازه‏ای نیاز داشتند تا با عرضه آن به بازار، اوقات فراغت خانوادگی بتواند کاهش فروش و اجاره تلویزیون را جبران کند. حالا آنها باید با تولیدکنندگان نرم‏افزاری و با عوامل قیّم‏مآبانه فرآیند بازتولید در سرمایه مبارزه کنند ــ مبارزان اخلاقی، روشنفکران جناح حاکم در حزب توری (Tory Party) . اما فعلاً زود است که بگوییم ویدئو برای این‏که فراتر از فرمهای هنجار نظارت سازمانی قرار می‏گیرد، به قلمرو نظارتی بینندگان تعلق دارد. ویدئو نزاعهای پیچیده‏تری بر سرِ قدرت رسانه‏ها ساخته است؛ هنوز جراحتهایش التیام نیافته و توازن را نیز تغییر نداده است، مگر هنگامی که در مقام رسانه تولیدی قرار می‏گیرد. اگر گفتارهای اخلاقی رایج توجهشان را به کارکردهای استمنایی تماشای ویدئو معطوف کرده‏اند، آنها این کار را از طریق درگیری سیاسی در بحران خانواده همچون نهاد انجام داده‏اند (در ردیف دیگر خط‏مشیهای سیاسی حزب توری که رفاه اجتماعی را در بخش خصوصی قرار می‏دهد). ویدئو همچون عاملی جدید، وارد شرایطی جدید و عجیب و تقریباً خشن شده است. همان‏طور که جرمی تانستال می‏گوید، ویدئو تنها یک ژوکر نیست. به نظر می‏رسد که بیشتر یک موجود متقلب است که تعدادی ژوکر پخش می‏کند و بیشتر شبیه به یک بازی شانسی پوکر است.

استعاره بازی پوکر، به خصوص، خیلی خاطره‏انگیز به نظر می‏رسد. جان فیسک (1987 : فصل 12 و 13)، بحث مفیدی درباره مسیرهایی دارد که رویکردهای روانکاوانه نسبت به تلویزیون از طریق آنها می‏توانند از یک مسأله‏زایی لذت به یک بازی برسند که ممکن است ارتباط بیشتری با تلویزیون داشته باشند و به اعتقاد من، به شرط وضوحشان برای فرهنگ ویدئو نیز مفید واقع می‏شوند. نظریه لذت، آن‏گونه که در نظریه فیلم گسترش یافته است، دری میان حوزه‏های عمومی و خصوصی گشوده است؛ میان آن چیزی که از جهانهایی نمادین و اجتماعی ناشی شده است که سنتهای مشترکمان هستند و ما به عنوان افراد، واکنشها و درگیریهای شخصی عمیقی با آنها داریم. چگونه ساختار اجتماعی بازی وارد ساختار روانی بازیگر می‏شود؟

بحثهای پیرامون لذت سینمایی از آنچنان پیچیدگی و تفصیلی برخوردارند که ما نمی‏توانیم اینجا وارد جزئیاتشان شویم ــ خواننده برای شناخت آن به الیس (1982)، فیسک (1988) و مقاله سینمای روایتی و لذت بصری (1975) نوشته لورا مالوی رجوع کند. با این همه لازم است که چکیده‏ای از رویکردهای روانکاوانه نسبت به مطالعات فرهنگی ارائه شود، رویکردهایی که با همه کاستیهایشان فرصتی برای تحقیق مناسبات میان تولید ایدئولوژیک در بیرون و دریافتشان در درون زندگی داخلی بیننده فراهم می‏کند.

ژاک لاکانِ روانکاو، استعاره آینه را برای توصیف انتقال مهم میان دنیای ابتدایی کودک و دنیای خودآگاه بزرگسال به کار می‏گیرد. کودکی که برای نخستین‏بار خود را در آیینه می‏شناسد، متوجه می‏شود که آنچه در آیینه است هم شبیه خودش است و هم یک چیزی بیشتر: تعریف‏شده‏تر، متمایزتر و ظاهراً یکپارچه‏تر. با این حال، این خودِ اوست. مالوی این مسأله را همچون آغاز رابطه / یاس عاشقانه طولانی میان خود و تصویری که در سینما منجر به چنین شناخت لذت‏بخشی‏شده است توصیف می‏کند (1975 : 10). از آنجا که این نخستین هم‏ذات پنداری است، یعنی هم‏ذات پنداری با خود، هم‏ذات پنداری با این توهم است که شما می‏توانستید بهتر از آن چیزی که هستید باشید. بنابراین شکاف روانی که ایجاد شده با حس اجتناب‏ناپذیر شکستی که همراه با پایان دوره‏ای که ما در آن با جهان حضور داشتیم، تعالی می‏یابد. این دامنه تجربه که در روان عمیقاً تثبیت شده است، این قلمرو روابط با خود را، لاکان خیالی (Imaginary) می‏نامد.

این نخستین مجموعه شکافهایی است که سوبژکتیویته ناپایدار روان شخص بزرگسال را تولید می‏کند. در فراسوی مرحله آینگی، سوژه باید قواعد زبان و جامعه را از آموزش استفاده از توالت گرفته تا رمزهای لباس پوشیدن، از آداب غذا خوردن تا آداب مدرسه، که لاکان نمادین (symbolic) می‏نامد، درونی کند. هسته تجزیه و تحلیل زبان‏شناختی چنین نظامی، آن‏گونه که دیده‏ایم، مفهوم «تفاوت» است. لاکان استدلال می‏کند که نخستین مدخلِ نمادین، نخستین قواعدی که توسط کودک درونی می‏شود، قواعد و ساختارهای تفاوت جنسی است. این مرحله تکامل در گفتار فرویدی عقده اُدیپ نامیده می‏شود و نگرانی اختگی همراه آن، آشوب عاطفی قدرتمندی است که میراث آن را برای مثال می‏توان در سبعیتی دید که توسط سلطه دیگرجنس‏خواهی بر هم‏جنس‏گرایان زن و مرد اِعمال می‏شود. نخستین کشفِ هراس‏انگیز معنای «تفاوت» شکافی را عمیقتر می‏کند که با شوکِ کشفِ هویتِ منفک فرد از مابقی جهان آغاز شده است.

پس، زبان در بافت روان یاد گرفته می‏شود و همانقدر که از جهان ماورای آن متمایز شده است، به لحاظ درونی هم متفاوت است. لاکان بر روی جدایی من (ego) از دیگر عناصر تشکیل‏دهنده زندگی روانی تأکید می‏کند: من (در آلمانی Ich Das ) جایگاه سوژه در زبان است؛ مسیری که از طریق آن، اجتماعی و شخصی در هم تنیده می‏شوند. لذت سینمایی هم نمادین و هم کنش میل را درگیر می‏کند، اما در عین حال آن لحظه در برابر آینه را، هنگامی که کودک نخست از جدایی خود از جهان و انشقاق درونی‏اش آگاه می‏شود، یادآوری می‏کند. هم‏ذات‏پنداری، مشخصاً، مبتنی بر توانایی خیالیِ اوست و یاد می‏گیرد که در آن مرحله به تصاویر آرمانی که نظام ستاره‏ها به وفور تأمین می‏کند، واکنش نشان دهد. مشکل موجود در توصیف روانکاوانه ناشی از مشکل موجود در جوامعی است که در آن تکامل یافته است: سوق داده شدن به سوی هویت مردانه و در نظر گرفتن زنان به عنوان موجوداتی فرعی: «تفاوت» در نظریه همچون رابطه قدرتی نمایان می‏شود که زنانگی در آن دیگر (other) بیگانه و تابع مردانگی است. از سوی دیگر، این نامتوازنی روانکاوی را ابزاری سرگرم‏کننده برای کشف پدرسالاری و لذت مردانه می‏کند.

بسیاری از پژوهشگرانِ اخیر به سمت نظریه کارناوالِ میخائیل باختین و نظریه بازی، همچون شیوه‏ای برای گذر از بن‏بست تفاوت جنسی که در روانکاوی مطرح است، گرایش پیدا کرده‏اند؛ به سوی نظریه‏ای که احتمالاً هم توصیفی در باب لذتهای زنانه در سینماست و هم برای سنجشِ برنامه‏های تلویزیونی مناسبتر است. مفهوم ریسک و خطر، که یادآور بازی پوکر تونستال است، اینجا به سطح روابط سوبژکتیو حرکت می‏کند. تجزیه و تحلیل مهم جیلیان اسکیروف از بازیهای ویدئویی (1986)، ژوکر دیگری را وارد بازی می‏کند و پولِ وسط میز قمار را بار دیگر می‏بَرَد. او با الهام از باختین در میان دیگر نظریه‏پردازان، پرسش جنسیت در یک پراتیک کاملاً مرد محور در بازیهای ویدئویی خانگی و بازار را مطرح می‏کند. رویکرد او از روانکاوی نسبتاً نامأنوس کودکی بهره می‏گیرد که توسط ملانی کلاین مطرح شده است.

Hellivision اسکیروف به نحوی قانع‏کننده استدلال می‏کند که رئوس کلی روایتی بازیهای حادثه‏ای ویدئویی، زیربنای یک بازیگر ـ رابطه را تشکیل می‏دهد که به فانتزیهای کودکانه‏ای نظر دارد که توسط کلاین در تجزیه و تحلیلش از دنیای کودکان مورد کند و کاو قرار گرفته است. نزد کلاین، بازی کودکان حاوی یک تجلی بیرونی out) (acting است که از طریق آن می‏توان بازنمایی نمادین کودکانه روابط شایق کودک با بدن مادرش را دید. کودک قادر نیست تا از پس وسوسه‏های ویرانگرش برآید که از طریق مجموعه‏ای از نمادسازیها به وجود آمده است و به او این امکان را می‏دهد تا خواهشهای خشنش را جبران کند؛ نمادسازیهایی که ممکن است شامل فانتزی نابودی وحشیانه‏اش هم بشود. بازی ویدئویی با برخورداری از احتمالِ درون‏ساختی مرگش، همچون یک پایان روایتی، نه تنها جستجو برای گنج در گاوصندوق زیرزمین را یادآوری می‏کند، بلکه این نمادسازیهای کودکانه جنس مذکر را تکثیر می‏کند.

همچون لاکانی‏ها، وارثان معاصر پراتیک، کلاین بر این نکته تأکید دارد که تفاوت جنسی توسط کودک تا آن حد درونی می‏شود که تفاوت بیولوژیک آناتومی حاوی معنایی باشد. دالهای تفاوت جنسی کمتر از دیگر دالها اختیاری نیستند؛ هیچ دلیلی وجود ندارد که نشان دهد چرا آنها به تضادی میان قدرت و شکل دیگر آن دلالت دارند که آن معانی را که در فرآیند اجتماعی تولید شده، نگه می‏دارد. مشخصاً تفاوت جنسی در جامعه ما همچون نمونه‏ای مرکزی ــ به زعم بعضیها مرکزی ــ از دلالت و از طریق دلالت همچون تمرین قدرت نشان داده شده است. برای تحلیل تماشای ویدئو عناصر انتقادی میل و اشتیاقی هستند که از طریق تثبیت تفاوت جنسی برانگیخته می‏شوند.

در همان حال، لذتهای پُرشوری وجود دارند که حاصل بازی هستند و از بازیهای مجاز و بنابراین کم‏اهمیت بر لبه تاریکی مشتق شده‏اند. تحلیل فروید از بازی اسامی دوران کودکی، فن ـ بازی کلاین و بیانات لاکان درباره بازی تاس، به موازات ادبیات گسترده‏ای در باب کارناوال و مسابقه ـ بازی، جذابیت ابدی بازی را نشان می‏دهند که برای بزرگسالان پس از دوران کودکی مدتها باقی می‏ماند. مهمترین چیز در اینجا، شاهدی است که نشان می‏دهد فرآیند اجتماعی شدن و سوژه شدن (subject-ion) در بیشتر مردم ناقص است و این‏که رابطه نزاع درون و میان افراد در بازی‏ای به وجود می‏آید که همچون لطیفه‏ها، کارناوالها و بسیاری دیگر از فعالیتهای جنسی از تخطی از قوانین، خطر احساس گناه و / یا خطر مکافات و زیاده‏روی، و ریسک کردن و خطر کردن ذوق می‏کنند.

قابلیت فعالیت فرهنگی است که چنین مرزها و محدوده‏ها و حاشیه‏هایی را با دقت ریاضی‏وار فرد فتیشیست زیر پا می‏گذارد. این شکلی از لذّت است که به اعتقاد من در بازی و یا دقیقتر در تماشای ویدئو وجود دارد: یعنی گریزی به رابطه پیش‏اُدیپی که بر مرحله آینگی لاکان تقدم دارد، رابطه‏ای که در آن هویت و هویت جنسی یکسان هستند. این همان احساس گناه است که به چنین رابطه و دخالتی دامن می‏زند؛ همراه با مواردی دیگر، همچون کارکرد استمنایی ویدئو، مشاهدات آن گری (1989) در باب قدرت مردانه (که نشانه و نمود آن چسبیدن به دستگاه کنترل از راه دورِ تلویزیون، حتی خارج از محیط خانه است) و مسأله خودمحوری که پیشتر اشاره شد. اثر مارلی ظاهراً استفاده از دستگاه تلویزیون را، همچون رسانه‏ای که مسائل خانواده از دریچه آن می‏گذرد، نشان می‏دهد. به نظر می‏رسد که ویدئو بیشتر برای استفاده در تنهایی یا حتی تماشای غیرمجاز مورد استفاده قرار می‏گیرد ــ همسران خانه‏دار در طول اوقات فراغتشان و نوجوانان در دیروقت ــ و به همین دلیل برای من بیشتر یادآور قماربازِ درگیرِ بازی است تا هسته خانواده‏ای که جلوی تلویزیون نشسته‏اند. این نوع کاربرد ویدئو شاهدی بر لذّتی کمابیش باطنی از آن است؛ نه همچون جانشین تلویزیون، بلکه به عنوان گزینه‏ای در برابر آن.

کنش جابه‏جایی زمانِ یک برنامه خارج از پخش تلویزیون، به خودی خود بی‏معناست؛ بیرون کشیدن زمان از دیگر وظایف، به خاطر این فعالیت دست کم گرفته و نادیده انگاشته شده است که هیجان انجام یک فعل ممنوع را به لذّت وعده داده شده می‏افزاید. هورکهایمر و آدورنو معتقدند که تاریخ تمدن، تاریخ درون‏گرایی قربانی است؛ به بیان دیگر، تاریخ انکار است (به نقل از مایکلسون، 1986 : 111) ــ فرمولی که تمدن به یاری آن هم به مثابه فرهنگ غربی و هم به مثابه آن چیزی که کودک در جامعه‏مان هنگام فراگیری زبان و جنسیت به دست می‏آورد، درک می‏شود. به تعبیر کلاین، این درون‏فکنی تکانه‏های ویرانگر است که کودک به هر حال نمی‏تواند تحملشان کند. شاید تحلیل کلاینی مسیر روشنتری را ترسیم کند: این دکمه‏های قابل دستکاری ظریف بر روی صفحه ویدئو می‏توانند منشأ رنج و تکرار و ثابت کردن تصویر برای چند دقیقه باشند و می‏توانند مورد بررسی و داوری و انکار قرار گیرند. از طریق ویدئو جریان از پیش محتوم و مقدّر جهان خارج و نمادینِ تلویزیون و تمدن می‏تواند تبدیل به سوژه‏ای برای سوژه شود. آنها از مراجع واقعیشان تهی می‏شوند و، در عوض، به بیانیه‏هایی در باب شرایط باطنی تبدیل می‏شوند. از طریق ویدئو می‏توانید با خودتان بازی کنید، شرایطی را که جهان از طریق مدخل شما به جامعه عرضه می‏کند دوباره ارزیابی کنید، زمان را پیش از تک سویه شدن محتومِ آن فراخوانید، و برای حداقل لحظه‏ای در میان دالهای آزادشده از ضرورتهای اجتماعی، دلالت‏زایی یک چیز بر یک شخص، بازی کنید.

لاکان نقدی از شیوه درمان دیکِ (Dick) کلاین، یعنی کودک مبتلا به بیماری درخودماندگی (autistic) ، ارائه و استدلال می‏کند که جهان انسانی از طریق علاقه‏ای ساخته می‏شود که مبتنی بر ابژه‏هایی است که همانقدر که از یکدیگر متفاوت‏اند، معادل یکدیگر هم هستند و کارکردهایشان بی‏شمار است: ویژگیهای زبان. جهان دیک غیرانسانی است (نه حتی پیش‏انسانی) چرا که او نمی‏تواند در این دریافتها سهیم باشد؛ جهان او غیر زبان‏شناختی است. ما به عنوان افراد بالغ نمی‏توانیم به چنین وضعیتی بازگردیم، حتی نمی‏توانیم وضعیتی جدید ابداع کنیم. تنها کاری که می‏توانیم بکنیم زنده کردنِ غیرزبان‏شناختی درون فرمهای زبانی، همچون نوار ویدئو در هنگام فرآیند تماشا کردنمان است، چیزی مشابه همان بحث تماشای غیرمجاز که پیشتر مطرح کردم. آئین و مناسک کوچکی که هنگام تماشای ویدئو داریم ــ خاموش کردن چراغها و در دست قرار دادن سیگار و آبجو و قطع کردن تلفن ــ زمان تماشا را همچون یکی از آن لحظات جداشده از سازمان طبیعی زمان مشخص می‏کند، زمانی برای خود، که در آن نزاع بیرونی می‏تواند به یک سطح درونی تغییر یابد. این‏که چگونه چنین کارِ درونی ممکن است به سیاست فرهنگ کارناوال مرتبط شود، مسأله‏ای است که به آن خواهیم پرداخت.

این مقاله ترجمه‏ای است از :

Sean Cubitt, Time Shift: On Video Culture, Routledge, London, 1991, pp. 21-43.