ART University e-Journal Website

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۲/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۴/۰۴

مسعود فرهمندفر[۱]، امیرعلی نجومیان[۲]

پیوندخوردگی هویّت در نظریهٔ پسااستعماری: مطالعهٔ موردی فیلم *پیانیست* اثر رومن پُلانسکی

چکیده

رویکرد پسااستعماری صرفاً به بررسی متن‌های نویسندگان استعمارزده خلاصه نمی‌شود. نظریه‌پردازان این رویکرد، با تأکید بر واکاوی میان‌کنشِ فرادست و فرودست، می‌کوشند مفاهیم و موضوعات مهمی همچون هویّت، پیوندخوردگی، روایت ملّیت، تبعید و مهاجرت را از نگاه تازه‌ای نقد و بررسی کنند. ازاین‌رو، به چالش کشیدن گفتمان غالب، بازسنجی متن‌های القا کنندهٔ ایدئولوژی، بازاندیشی در روابط شخصیت‌ها و در کل خلق فضاهایی برای کنشگریِ فرودست و پاسخ گویی او به قدرت از محورهای اصلی این رهیافت است. هدف این مقاله نیز در وهلهٔ اوّل تبیین و تشریح این محورها و سپس بررسی کاربست آن‌ها بر پیکرهٔ فیلمی از رُومن پُلانسکی (*پیانیست*) است، که البته برای رسیدن به این مهم، از آرای برخی از اندیشمندان و نظریه‌پردازان مطرح حوزهٔ مطالعات پسااستعماری (ادوارد سعید، رابرت یانگ و به‌ویژه هُمی کی. بابا) بهره گرفته‌ایم. بابا بر این باور است که هویّت‌ها پیوندخورده‌اند، و نگاه ذات‌انگارانه و سلسله‌مراتبی به این مقوله در دنیای امروز جایی ندارد. همچنین، وی با طرح ایدهٔ «مذاکرهٔ هویّت‌ها»، پیوندخوردگی را نوعی «راهبرد زنده ماندن» معرفی می‌کند، که این موضوع در فیلم *پیانیست* و در مورد قهرمان آن کاملاً مصداق می‌یابد.

واژگان کلیدی: نظریهٔ پسااستعماری، هُمی بابا، پیوندخوردگی، هویّت، *پیانیست*

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی، استان تهران، شهر تهران
E-mail: masoudfarahmandfar@gmail.com
[۲] دانشیار ادبیات انگلیسی و نظریه ادبی و عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: amiran35@hotmail.com

ART University e-Journal Website

تصوّر فرهنگی که پیوندخورده نباشد
بسیار دشوار است. (الن سینفیلد)

مقدمه

مفهوم «هویّت» از مفاهیم مهم در نظریهٔ پسااستعماری است. نظریه‌پردازان این حوزه، به‌ویژه هُمی بابا[1]، کوشیده‌اند تا با بازتعریف این مفهوم، هر گونه نگاه فروکاست‌گر و ذات‌باورانه[2] به آن را از میان بردارند. از نظر آن‌ها، تصویری که ما از خودمان داریم و نیز تصویری که دیگران از ما دارند در شکل‌دهی به هویّت ما تأثیرگذار است. کت وودوارد[3] معتقدست که «هویّت با ما زاده نمی‌شود»؛ به‌سخن‌دیگر، هویّت ما ذاتاً ثابت نیست، بلکه برساختهٔ اجتماع است (وودوارد، ۲۰۰۰: ١٦). ازاین‌رو، تغییرات و پیشامدهای بیرونی و درونی بر آن تأثیر می‌گذارند. پس اگر ادّعا کنیم که هویّت ما، تاحدی، تصاویر ذهنی ماست چندان به بیراهه نرفته‌ایم. به نظر او، «ما [در خیال خود] تصور می‌کنیم که دیگران چه تصویری از ما خواهند داشت و در این راه از نمادسازی استفاده می‌کنیم. تصویری که ما از خود می‌سازیم، تصویری است که می‌خواهیم دیگران از ما داشته باشند» (همان، ١٢). ازهمین‌روست که استوارت هال[4] (١٩٣٢-) می‌گوید: «هویّت ما *محصولی* است که هیچ‌گاه کامل نمی‌شود و همواره در فرایندِ *شدن* است» (نقل‌شده در روترفورد،١٩٩٠: ٢٢٢). هُمی بابا نیز، با طرح ایدهٔ «پیوندخوردگی[5]» هر گونه نگرش ذات‌انگارانه به هویّت را، که در پی «اصالت و یکپارچگی» باشد، رد می‌کند. هویّتِ پیوندخورده از مرزبندی روایت‌های کلان تاریخ و ملّیت فراتر می‌رود، و با ورود به فضایی زایا و البته تعیّن‌ناپذیر («فضای سوّم») قدرت فرادست را مرکززدایی می‌کند. در ادامهٔ مقاله، با بررسی آرای متفکران پسااستعمار به‌ویژه هُمی بابا در باب هویّت و ملّیت و نیز کاربست آن‌ها بر فیلم *پیانیست*، به شرح کامل این مفاهیم خواهیم پرداخت، و نشان خواهیم داد که هویّتْ اسیر حدّ و مرزهای سیاسی و قومی و ملّیتی نیست، بلکه مفهومی تحدیدناپذیر و پویاست.

روش‌شناسی

نظریهٔ پسااستعماری در اواخر سال‌های ۱۹۷۰ و اوایل سال‌های ۱۹۸۰ مطرح شد، و از آن پس تاکنون رشد چشمگیری داشته است. البته، آثار فرانتس فانون[6] در سال‌های ١٩٦٠ نیز در نوع خود تأثیرگذار بودند، امّا این ادوارد سعید بود که، با نقد مطالعات شرق‌شناسی در فضای دانشگاهی غرب، به این نظریه اعتبار پژوهشی و آکادمیک بخشید. در ابتدا این رویکرد بیشتر در کشورهای رهاشده از استعمار مطرح شد، امّا به‌سرعت فراگیر شد و خود را از قیدوبندهای زمانی و مکانی رها کرد. ماهیت میان‌رشته‌ای و پویای این حوزه نیز سبب ترویج بیشتر آن شد، به‌طوری که برخی اندیشمندان این حوزه دنیای امروز را دنیای پسااستعماری نامیدند، چراکه به قول هُمی بابا «منطق تفکّر پسااستعماری چیزی نیست جز «مذاکره» تفاوت‌ها در فضاهای پیوندخوردهٔ فرهنگ، و این چیزی است که دنیای امروز محتاج آن است» (بابا، ٢٠٠٤: ٣٧).

در نظریهٔ پسااستعماری، سوژه همان اندازه که محصول شرایط و گفتمان دوره‌ای خاص است، به همان اندازه هم بر گفتمان غالب آن دوره تاثیر می‌گذارد. ازاین‌رو، برای سوژه‌های استعمارزده نیز باید توان کُنشگری قایل شد. در بررسی فیلم *پیانیست* به نمونه‌هایی از این کنشگری در شخصیت قهرمان داستان، ولادیسلاو، و نیز دیگر شخصیت‌های ستم‌دیده اشاره خواهیم کرد. امّا، پیش از آن، باید به موضوع اصلی این نوشتار، یعنی «پیوندخوردگی هویّت» بپردازیم.

مفهوم پیوندخوردگی از کلیدواژه‌های تفکّر پسااستعماری است و به بازاندیشی در مفهوم‌های

http://Journal.art.ac.ir

هویّت و ملّیت اشاره می‌کند. اکثر متفکران این حوزه به این ایده پرداخته‌اند، به همین دلیل آرای مختلفی در باب پیوندخوردگی در دست است. از نظر هُمی بابا، پیوندخوردگی فقط یک مفهوم سادهٔ دیالکتیکی نیست. پیوندخوردگی از تقابل‌های دوتایی فراتر می‌رود و نوعی «فضای سوّم»[۷] را می‌آفریند؛ فضایی که در آن یک‌مایه‌انگاری[۸] حاکم نیست، و به‌جای آن تفاوت و تعویق حرف اوّل را می‌زند؛ فضای زایایی که به‌صورت‌های چندفرهنگی امکان خودنمایی می‌دهد؛ فضایی که بر تقابل «ما/آنها» و «خود/دیگری» شکل نگرفته است؛ فضایی که در آن از بُت‌وارگیِ[۹] الگوهای هویّتی خبری نیست. از همین روست که بابا پیوندخوردگی را «مجاز حضور»[۱۰] می‌نامد. کُبِنا مِرسر[۱۱] معتقد است که «فرهنگ نوظهور پیوندخوردگی را باید به مثابه امکانی مهم و یک ضرورت دانست که به خلق فرهنگی نوین برای زندگی می‌انجامد» (نقل‌شده در کالرا و دیگران، ۲۰۰۵: ۸۸). پِنینا وِربنر[۱۲] نیز با اشاره به اینکه پیوندخوردگیْ محصول تغییر پارادایم به پسامدرنیسم است، بر این نکته تأکید می‌کند که «فرهنگ به‌منزلهٔ مفهومی تحلیلی همواره پیوندخورده است و ... نیرویی توان‌بخش و تغییرآفرین» دارد (وربنر و مدود، ۱۹۹۷: ۱-۱۵). وی در ادامه می‌گوید: «یکی از دست‌آوردهای نظریهٔ پساساخت‌گرا آزادسازیِ سوژه از ایدهٔ تغییرناپذیری و اصالت هویّت بوده و پیوندخوردگی معرّف این آزادسازی است» (همان، ۲۱). درهرحال، به قول لوی-استراوس، «تک‌فرهنگی اصطلاحی بی‌معناست، چراکه چنین جامعه‌ای هرگز وجود نداشته است»(همان، ۸۱). در مجموع می‌توان چنین گفت که پیوندخوردگی، چیرگیِ گفتمان جدایش‌گر و تبعیض‌گذار، قدرتِ سلطه‌گر را از هم می‌پاشد و نگاه خیرهٔ فرادست را به خودش بر می‌گرداند.

در باب مفهوم فضای سوّم نیز باید این نکته را خاطر نشان کرد که این فضا نوعی سنتزِ هِگلی نیست و هُمی بابا آن را تاحدودی به منطق متمّم[۱۳] دریدایی شبیه می‌داند. مفهوم متمّم، نزد دریدا، به دو معنای «جبران [تکمیل] کردن» و «جانشین [ضمیمه] کردن» است؛ به سخن دیگر، دو مفهوم متفاوت «کمبود» و «افزونگی» از آن افاده می‌شود. از نظر بابا، فضای سوّمْ سیلانِ دایم در این فضای بینابین[۱۴] است. ازاین‌رو، وی ادّعا می‌کند که این فضای سوّم زمینه ساز *بیان تفاوت فرهنگی* است، و این تفاوت فرهنگی هرگز مفهومی ایستا نیست. درواقع، معنای فرهنگ را در این فضای سوّم، که *فضای ترجمه و مذاکره* است، باید جست؛ فضایی که خاستگاه آفرینشگری و مفاهیم تازه است» (بابا، ۲۰۰٤: ٥٦).

به هر روی، یکی از ایده‌های مهم در نظریهٔ پسااستعماری این است که فرهنگ‌ها، به‌مانند هویّت‌ها، پیوند خورده‌اند، و هیچ فرهنگی ناب و دست‌نخورده نیست. به همین دلیل، بر موقعیت مهاجر تأکید می‌شود، زیرا مهاجر به‌نوعی فرهنگ‌ها را ترجمه می‌کند. این فرایندِ ترجمهْ بازنگاشتِ دایم جایگاه فرهنگ (و هویّت) است. چنین امری به براندازی منطق هژمونیک فرادست کمک می‌کند، و به‌جای آن فضاهای «پیوندخوردهٔ مذاکرهٔ فرهنگی» (فضاهای تعیّن‌ناپذیر تفاوت) را می‌ستاید» (همان، ۲۵۵).

مهاجرت و روایت ملّت

هُمی بابا در کتاب *ملّت و روایت* (۱۹۹۰) می‌کوشد برداشت تقلیلی و اصالت‌محور از ملّیت را کم‌رنگ کند. از منظر وی، مفهوم ملّت تنها روایتی است که از پیوندخوردگی صورت‌بندی‌های مختلف فرهنگی به وجود آمده است؛ «ملّت‌ها، همچون روایت‌ها، خاستگاه‌های خود را در گذر از اسطوره‌های زمان از دست می‌دهند و افق‌های خود را تنها در خیال تحقق می‌بخشند ... آنچه می‌خواهم بر آن تکیه کنم (با توجه به تصویر عظیم و آستانه‌ای ملّت) دوسویگی ویژه‌ای است

ART University e-Journal Website

که مفهوم ملّت را به تسخیر خود در می‌آورد ... به رغم اطمینان خاطرِ تاریخ‌نگارها، در صحبت از «خاستگاه‌های» ملّت به منزلهٔ نشانه‌ای از «مدرنیتِ» جامعه، زمان‌مندیِ فرهنگی ملّتْ واقعیتِ اجتماعی تغییرپذیرتری را ترسیم می‌کند.» (بابا، ۱۹۹۰: ۱)

هویّت‌ها تا اندازه‌ای با مفهوم ملّت و ملّیت گره خورده‌اند امّا این به معنای وابستگی مطلق نیست. ازآنجاکه مفهوم ملّتْ مفهومی پویاست، بنابراین، برای هویّت هم نمی‌توان (و نباید) بستاری در نظر گرفت. در نظریهٔ پسااستعماری، هویّت ملّی فقط روایتی است از میان روایت‌های بی‌شمار هویّت. علاوه‌برآن، فضای ملّت و ملّیت فضایی انحصاری و طردگر نیست، بلکه موقعیتی بینابین برای مذاکرهٔ تفاوت‌ها و دیگریت است. چنین فضایی تقابل‌هایی همچون مرکز/حاشیه را واسازی می‌کند و، به‌جای آن، انتشار معنا (چه معنای فرهنگ و چه معنای هویّت) را رواج می‌دهد.

ازاین‌رو، موقعیت مهاجر و تبعیدی موقعیتی فرامرزی و میان‌فرهنگی است؛ موقعیت راه‌گشایی که مرز میان خانه و خارج را از بین می‌برد. اهمیت اقلیت‌ها و حاشیه‌های فرهنگ، در کُل، در توانایی آفرینش فضای بینابینِ مذاکره است. حاشیه‌های دولت-ملّت‌ها، فضاهای ناهمگون تفاوت فرهنگی و آستانه‌های معنا هستند. شاید بدین خاطرست که بابا می‌گوید: «از کسانی که رنج تاریخ (رنج آوارگی، اسارت) را برده‌اند می‌توان پایدارترین درس‌های زندگی را آموخت» (بابا، ۲۰۰٤: ۲٤٦). تبعیدی به فضای پیوندخورده‌ای قدم می‌نهد که در آن «هیچ روایت یا قدرتی (ملّیت، نژاد) نمی‌تواند ادعای بازنمایی حقیقت و معنا را داشته باشد» (چیمبرز، ۲۰۰۱: ۲۷). در نتیجه، موقعیت مهاجر/تبعیدی (قطع تعلّق و زندگی میان دنیاها) می‌تواند مناسب‌ترین استعاره از شرایط (پسا) مدرن باشد (همان، ۲۸). در ادامه به بررسی فیلم و موقعیت تبعیدیِ قهرمان آن خواهیم پرداخت.

پیانیست

بیگانه در درون من است. بنابراین، همهٔ
ما بیگانه‌ایم. (ژولیا کریستوا)

به گفتهٔ رُومن پُلانسکی (۱۹۳۳-)، *پیانیست* (۲۰۰۲) مهم‌ترین فیلم دوران کاری‌اش است. پس از *دشنه در آب*[۱۵] (۱۹٦۲)، پُلانسکی با *پیانیست* دوباره به زادگاه‌اش برگشت؛ امّا این بار این فرصت را داشت تا به گونه‌ای غیر مستقیم تجربه‌های شخصی خود را (از جنگ جهانی دوّم) در آن بگنجاند. او همواره مترصّد چنین فرصتی بود (شاید هم به همین دلیل پیشنهاد اسپیلبرگ را برای کارگردانی *فهرست شیندلر* [۱۹۹۳] رد کرد). در این فیلم او مستقیماً به وضعیت لهستان در جنگ جهانی دوّم می‌پردازد. در ضمن، وی همیشه گفته بود که قصد دارد مصیبتی را که شخصاً تجربه کرده است در قالب فیلم به تصویر بکشد. ساخت این فیلم نوعی کنش پسااستعماری است؛ به گفتهٔ لیلا گاندی، «نیاز به زدودن خاطرات دردناک استعماری» نیروی محرکهٔ هر کنش پسااستعماری است (گاندی،۱۳۸۸: ۱۳-۱٤). در حقیقت، این باز-در-یاد-آوریِ پُلانسکی نوعی *بازنویسیِ پسااستعماریِ* تاریخ است، نوعی «مقاومت نظری در برابر نسیان گیج‌کنندهٔ دوران پس از استعمار» (همان). امّا ابزار پلانسکی برای این بازنویسی چیست؟ خاطره. خاطره «پُلِ ضروری و بعضاً مخاطره‌آمیز بین استعمارگری و مسائل هویّت فرهنگی است» (همان، ۲۰-۲۱). ازاین‌رو، فیلم پلانسکی «یک کنارهم‌نهیِ گذشتهٔ پاره‌پاره» برای پرداختن به نستالژیِ اکنون است. این امر همواره با نوعی تأخیر زمانیِ گریزناپذیر همراه است، که این تأخیر در مورد *پیانیست* به حدود ۵۰ سال می‌رسد.

به هر روی، *پیانیست* بر اساس خاطرات ولادیسلاو اِشپیلمن[۱٦] (که در سال ۱۹٤٦ با عنوان مرگ یک *شهر* منتشر شد) ساخته شد. پیش از آن که جنگ شروع شود اشپیلمن نوازندهٔ رادیوی

لهستان بود. با شروع جنگ، خانوادهٔ وی دستگیر می‌شوند و به اردوگاه‌های کار اجباری فرستاده می‌شوند و در آنجا همگی نابود می‌شوند. فقط ولادیسلاو جان سالم به در می‌برد، آن هم به مدد هنرش. پُلانسکی سعی کرد که این درون‌مایهٔ «هنر به مثابه ناجی» را پُر رنگ‌تر جلوه دهد. خود فیلم به‌نوعی پیوندخورده است؛ ازیک‌طرف، پُلانسکی سعی کرده است تا آنجا که امکان دارد به روایت اصلی کتاب اشپیلمن وفادار بماند، و ازطرف‌دیگر، می‌توان فیلم را ترجمهٔ احساسات شخصی پلانسکی نیز دانست. او، در زمان جنگ، مدتی را در گتوی کراکو[۱۷] سپری کرد و به همین دلیل به‌خوبی با وضعیت زندگی در آوارگی آشنایی دارد. همین ترکیب استادانه توانست او را به جایزهٔ اُسکار و نخل طلای کَن رساند. اکنون کمی به بررسی فیلم می‌پردازیم.

سال ۱۹۳۹. ورشو. فیلم با تصاویر سیاه و سفید آرشیوی آغاز می‌شود، سپس شخصیت اصلی فیلم را در حال نواختن پیانو (اجرای قطعه‌ای از شوپن) می‌بینیم و با نواختن او نماها رنگی می‌شود. در پایان فیلم نیز دوباره او را پشت پیانو می‌بینیم (و دوباره در حال نواختن همان قطعهٔ «شبانه» از شوپن). در این فیلم، پیانونوازیِ ولادیسلاو و درکل موسیقی تبدیل می‌شود به نشانه‌ای تکرارپذیر از مقاومت. هر جا که پیانو را (و نیز ولادیسلاو را در حال نواختن آن) می‌بینیم در ذهن ما مقاومت هنرمندی فرودست تداعی می‌شود و در نهایت نیز همین هنر موسیقیِ اوست که جان‌اش را نجات می‌دهد.

هویّت ولادیسلاو، همچون ایدهٔ «لوح بازنوشتنی[۱۸]»، پیوسته در جریان است. در مطالعات پسااستعماری، مفهوم لوح بازنوشتنی اهمیت بسیاری دارد، زیرا ردّ پاهای گذشته را، که کماکان در برساختن موقعیت‌های کنونی نقش دارند، در خود جای داده است. ولادیسلاو، قبل از هجوم نازی‌ها به‌عنوان یک نوازنده شخصیتی شناخته شده بود، امّا نازی‌ها با ورودشان روایت جدیدی را تحمیل کردند که او در آن جایی نداشت و در نتیجه به حاشیه رانده شد. باوجوداین، ردّ پای کنشگری او از زیر فشار روایت غالب کماکان مشاهده می‌شود و صدای پیانوِ او از اعماق به گوش می‌رسد.

نخستین مسئله‌ای که در فیلم جلب توجّه می‌کند نژادباوری است. نژادباوری از ابزارهای نظام امپریالیستی در توجیه توهّم برتری نژادی و در نتیجه حفظ سلطهٔ استعماری است. به‌عنوان یک اقلیت، ولادیسلاو حتّی اجازهٔ قدمگذاشتن به پارک را هم ندارد. آن‌ها حتّی حق استفاده از پیاده‌رو را هم ندارند و مجبوراند پارچه‌ای سفید را، همچون داغ ننگی، بر دست خویش ببندند تا از مردمان عادی شناخته شوند. *پیانیست* خانواده‌ای را به تصویر می‌کشد که همواره چمدان به دست‌اند (تجربهٔ مهاجرت و دیاسپورا دارند) و به قول فرانتس فانون، شیوهٔ زندگی آن‌ها مرتب تغییر می‌کند (فانون، ۱۹۸٦: ۲۲۰) (تصویر ۱). این یک نمونه از تبعید و دیاسپورای درون جامعه است — جامعه‌ای که بر ساختار کلیشه‌سازی و تقابل خودی/دیگری شکل گرفته است.

تصویر ۱

ART University e-Journal Website

تصویرسازی‌های قالبی و کلیشه‌های نژادپرستانه[۱۹] در سرتاسر فیلم مشاهده می‌شوند. فرایند کلیشه‌سازی به‌مثابه ابزاری است که گفتمان قدرت آن را در جهت یک مایه‌انگاری فرودست‌ها وپوشاندن تفاوت‌ها و مشروعیت بخشیدن به نظام قدرت به‌کار می‌گیرد، و این امر استمرارِ استعمار را در پی خواهد داشت (چرا که فاصلهٔ میان «ما» / «آنها» را حفظ می‌شود و فرودست در موضع «دیگری»، برای همیشه، تثبیت می‌شود). سیاست جداگری پنهان در فرایند کلیشه‌سازی تا حدی به مفهوم «دیگری‌سازیِ»[۲۰] گایاتری اسپیواک شبیه است. دیگری‌سازی از یک‌مایه‌انگاری کمک می‌گیرد و سوژه‌های استعماری را جملگی در یک طبقه قرار می‌دهد. نمونه‌ای که اسپیواک برای دیگری‌سازی ذکر می‌کند، القای تبهگنی و فرودستی سوژه‌های استعماری است، و این موردی است که در فیلم بسیار مشاهده می‌شود. اسپیواک می‌گوید ازآنجاکه گفتمان قدرتْ تابِ رو در رو شدن با واقعیت را ندارد، دست به بازنمایی‌های نادرست و دیگری‌سازی می‌زند «باید اقلیتی را به تمام جرایم متّهم کرد تا سرکوبی‌شان آسان‌تر شود» (دوفونتت، ۱۳٦۹: ۲۵).

فیلم *پیانیست* در حقیقت نشان می‌دهد که چگونه ذات‌انگاریِ قومیت‌ها و ملّیت‌ها می‌تواند به برساخته‌شدن «دیگری» (و سپس فرافکنی تمام ضعف‌ها و پستی‌های «خود» بر او) منجر شود. «راندن بیگانه‌ها از دنیای خود و قطع ارتباط با آنان و محصور کردن‌شان در بین دیوارهای گِتوها یا در پشت دیوارهای ناپیدای دیگر، از نتایج ملّی‌گرایی افراطی است،» که نازیسم نمونهٔ بارز آن است (وربنر و مدود، ۱۹۹۷: ٤۸). بااین‌همه، باید به خاطر داشت که «رابطهٔ استعماری همواره *دوسویه* است و زمینهٔ نابودی خود را فراهم می‌آورد» (اَشکرافت و دیگران، ۲۰۰۷: ۱۱). درواقع، گفتمان کلیشه‌ساز همواره از درون شکاف‌ها و دوسویگی‌هایی دارد که فرودست می‌تواند از آن‌ها علیه فرادست استفاده کند. یکی از این شکاف‌ها و دوسویگی‌ها را در صحنه‌های پایانی فیلم می‌توان دید. ولادیسلاو، که در شیروانی خانه‌ای متروک پنهان شده است، برای یافتن غذا به پایین می‌آید. او که به‌سختی تلاش می‌کند قوطی کنسروی را باز کند، ناگهان نگاه‌اش به افسری نازی می‌افتد. بیننده انتظار دارد که افسر نازی تندخویی همیشگی‌اش را نشان دهد، امّا سروان هوزنفلد این کار را نمی‌کند و به‌جای آن از او می‌پرسد، شغل‌اش چیست؟ ولادیسلاو، با کمی درنگ، می‌گوید پیانیست است. هوزنفلد او را به طرف پیانویی خاک‌گرفته می‌برد و از او می‌خواهد که آهنگی بزند. ولادیسلاو، پس از گذشت پنج سال که انگشتان‌اش حتّی پیانو را لمس نکرده است، قطعه‌ای از شوپن را می‌نوازد. در اینجا باید به تصویرپردازی بی‌نظیر این صحنه نیز اشاره کنیم، که در آن ولادیسلاو در هاله‌ای از نور (که از پنجره بر او می‌تابد و حالتی مسیح‌وار به او می‌دهد) برای نجات زندگی‌اش می‌نوازد. پس از شنیدن هنرمندی او، افسرِ آنجا را ترک می‌کند (وی بعداً چندین بار به ولادیسلاو سر می‌زند، برایش غذا می‌آورد و حتّی کُتِ خود را به او می‌دهد که سرما نخورد). پرسش این است که چرا یک افسر نازی ولادیسلاو را نمی‌کشد؟ این همان دوسویگی و شکاف در گفتمان قدرت است که در نظریهٔ پسااستعماری بر آن تأکید می‌شود. شاید افسر نازی در چهرهٔ تکیده و بی‌رمق ولادیسلاو «دیگریِ» خود را می‌بیند؛ «دیگری»‌ای که بخشی جدا ناشدنی از *خود* است و نمی‌توان انکارش کرد (حضورِ خود همواره به حضور دیگری وابسته است). انگار آن افسر در آیینه نگاه کرده و نگاه خیره‌اش به خودش بازتابانده شده است. درواقع، *دیگری* همواره فرادست را تهدید می‌کند. فرادست، همواره به دنبال این است که دیگری او را تأیید کند، امّا مقاومتِ دیگریْ اشتیاقِ تأیید شدن را از او می‌گیرد و، در نتیجه، او را دچار تشویش می‌کند. در ضمن، اگر *دیگری* را به رسمیت بشناسیم، دیگر، *خود* را نمی‌توانیم در مرکز قرار دهیم. بازشناخت دیگری، مفهوم ما از مرکز و هستی را تغییر می‌دهد؛ و آنگاه دیگر، به قول نیچه در *فراسوی نیک*

وبد، « *منِ* نامدار قدیمی ... تنها یک فرض می‌شود، یک ادعا، و به‌هیچ‌وجه *یقین بی‌واسطه* نخواهد بود» (نیچه، ۱۳۸۷: ٤٧). استوارت هال به‌زیبایی این موضوع را بیان می‌کند که «تاریخ *خود* همواره در سکوتِ *دیگری* نوشته شده است»، امّا اگر دیگری این سکوت را بشکند یا به تقلید (که نوعی کنشگری مرموزانه و غیرمستقیم است) روی بیاورد، آن‌گاه *خود* قاطعیت‌اش را از دست می‌دهد و دچار تشویش می‌گردد (نقل‌شده در وربنر و مدود، ۱۹۹۷: ۲۷۵). در صحنه‌ای که توصیف شد، هوزنفلد واقعیت را می‌بیند؛ اینکه او بر آن فرودست آواره، که سرتا پایش کثیف است هیچ برتری ندارد. درواقع، افسر نازی در آن صحنه *منِ* خود را از دست می‌دهد.

نکتهٔ درخور توجّه دیگر در یکی از سکانس‌های پایانی فیلم مشاهده می‌شود. وقتی آلمان‌ها از خاک لهستان خارج می‌شوند و ارتش روسیه وارد می‌شود، ولادیسلاو به گمان اینکه دیگر نجات یافته است از مخفیگاه خود خارج می‌شود. امّا از آنجا که کُتِ آن افسر آلمانی را به تن دارد، روس‌ها به سمت او تیراندازی می‌کنند و او دوباره به داخل خانه می‌گریزد. نظامیان روس خانه را محاصره می‌کنند و او مجبور می‌شود بیرون بیاید. وقتی لب به سخن می‌گشاید، آن‌ها متوجه می‌شوند که او لهستانی است. این صحنهٔ کوتاهْ نکتهٔ عمیقی را در خود دارد؛ وقتی پوشیدن یک کُت می‌تواند نشانهٔ ملّیت کسی باشد و دوست و دشمن را مشخص کند یا حتّی سبب مرگ کسی شود، آنگاه به یاد این گفتهٔ هُمی بابا می‌افتیم که ملّت‌ها *روایت* اند. لیکن بی‌توجّهی به این مسئله و روی‌آوردن به ملّی‌گرایی جزمی زمینهٔ ظهور اندیشه‌های جدایش خواه بسیاری را در طول تاریخ را فراهم آورده است (از جمله فاشیسم و نازیسم). مفهوم ملّتْ روایتی است که گفتمان غالب در پی حاکم کردن آن است؛ ازاین‌رو، از آن به *ابزار نمادین قدرت* تعبیر می‌شود (بابا، ۲۰۰٤: ۲۰۱). نازی‌ها نیز بر آن بودند که روایت خود از ملّت را حاکم کنند، برای همین دست به جداسازی نژادی زدند. البته در نظریهٔ پسااستعماری، ملّتْ مفهومی یک‌سویه نیست، بلکه دوسویگی‌هایی دارد که می‌توان آن‌ها را به گونه‌ای استراتژیک علیه خودش استفاده کرد. در ضمن، ملّتْ مفهومی زمانمند و دگرگونی‌پذیر است. گفتمان اقلیت با حرکت در فضای بینابین ملّت [و فرهنگ] ظهور می‌کند.

همان گونه که پیش‌تر هم اشاره شد، اندیشهٔ پسااستعماری بر آن است که از سازوکار سلسله‌مراتبی تقابل‌ها فراتر رود. اگر از مرز میان ما / دیگران قدم فراتر گذاریم، به گسترهٔ تعیّن ناپذیر قطع تعلق[۲۱] خواهیم رسید که فضای آزادی است. تجربهٔ آوارگی و تبعید به سوژه کمک می‌کند از سیاست‌های قطبی تعلق/عدم تعلق فراتر می‌رود.

بنابراین، پیوندخوردگی نوعی *راهبرد زنده ماندن* است، و زمانی می‌شود به این مهم دست یافت که از بند تقابل خود/دیگری رها شویم. به قول ژولیا کریستوا، «ما می دانیم که نسبت به خویشتن خود بیگانه‌ایم و، در حقیقت، همین آگاهی است که به ما کمک می‌کند بتوانیم با دیگران زندگی کنیم» (نقل‌شده در هودارت، ۲۰۰٦: ۵۸). این آگاهی همان چیزی است که ولادیسلاو پس از آوارگی و کوچیدن از مکانی به مکان دیگر در می‌یابد. او ابتدا به همراه خانواده‌اش به فضای جداافتادهٔ گِتو فرستاده می‌شود. سپس، از آن‌ها جدا و به اردوگاه کار فرستاده می‌شود. از آنجا نیز به‌طور مخفیانه به اتاق کوچکی در محلهٔ آلمانی‌ها می‌گریزد. ادوارد سعید، به زیبایی، این تجربهٔ آوارگی را توصیف می‌کند؛ «تبعیدی می‌داند که در دنیای علیّت‌ناپذیر و سکولار، خانه همواره مفهومی گذراست. مرزهایی که زمانی امنیت ما را تأمین می‌کردند، ممکن است به زندان بدل شوند ... تبعیدی مرزها را درمی‌نوردد و از محدودیت‌های اندیشه و تجربه فراتر می‌رود. (سعید، ۲۰۰۰: ۱۸۵)

در صحنه‌ای جالب، هنگامی که یکی از دوستان ولادیسلاو می‌پرسد که زندگی این طرف دیوار باید از زندگی در آن طرف [در گِتو] بهتر باشد، او پاسخ تأمل‌برانگیزی می‌دهد؛ «گاهی

اوقات مطمئن نیستم کدام طرف دیوار هستم» (تصویر ۲). این پاسخ او یادآور مفهوم آستانگی و درمیان‌بودگی[۲۲] هُمی باباست. این موقعیتِ آستانه‌ایْ فضایی ترا-فرهنگی است که در آن فرهنگْ همواره در جریان است (فرایند «شدن» بر هویّت‌های فرهنگی حاکم است). درواقع، آنچه در اینجا اتفاق می‌افتد، تغییر مفهوم «خانه» است. در سراسر فیلم مشاهده می‌کنیم که ولادیسلاو، برای نجات جان‌اش، پی‌درپی از مکانی به مکان دیگر کوچ می‌کند. خانه مفهوم خود را نزد او از دست نداده، بلکه (برحسب تغییرهای زمانی-مکانیِ پی‌درپی) تغییر کرده است. این آوارگی نوعی نیروی نوزایشی است و توان مقاومت را در فرودست افزایش می‌دهد. در نهایت، سوژهٔ استعماری به درک نوعی جهان‌میهنی نایل می‌شود. این همان موقعیتی است که ادوارد سعید همواره آن را ستوده، و شرط لازم برای رسیدن به دنیویت نقّادانه[۲۳] دانسته است. ولادیسلاو اگرچه اسیر نوعی استعمار دوگانه[۲۴] است، یعنی ازیک‌طرف، او و تمامی مردم لهستان در بند استعمار نازی‌ها هستند و ازطرف‌دیگر او، به‌عنوان یک اقلیت، رنج بیشتری را تحمل می‌کند؛ امّا در عوض نوعی بینش چندگانه و افق دید بازتر به دست می‌آورد.

تصویر ۲

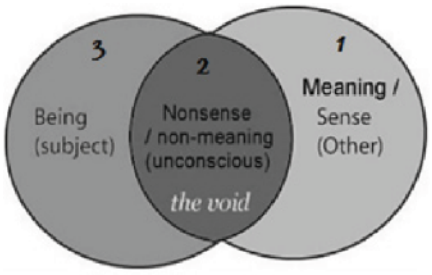
زنده‌ماندنِ ولادیسلاو مستلزم حضور در فضای میانی [سوّم] است؛ وی نه همراه دیگر اقلیت‌هاست و نه در جبههٔ نازی‌ها. در حقیقت، اهمیت پیوندخوردگی به ایجاد «فضای سوّمی است که به خلق موقعیت‌های دیگر کمک می‌کند. این فضای سوّم ... ساختارهای قدرت و سیاست‌های تازه‌ای به وجود می‌آورد» (بابا، نقل‌شده در هودارت، ۲۰۰٦: ۸۵). زندگی تبعیدی، همان گونه که هُمی بابا می‌گوید، نوعی *نیمه زندگی*[۲۵] است. در این باره ادوارد سعید می‌گوید: «نگاهداشت هویّت، این که کی هستیم، چی هستیم، از کجا آمده‌ایم، در تبعید دشوارست ... ما صرفاً *دیگری* هستیم ... نقصی در هندسهٔ اسکان» (نقل‌شده در اَشکرافت و اهلوالیا، ۲۰۰۱: ۳). در این موقعیت، یگانه چیزی که برای تبعیدی (و به‌طور کلی، فرودست) باقی می‌ماند قدرت تخیل و گسترهٔ بی‌پایان خیال است. شاهد این گفته صحنه‌ای است که در آن ولادیسلاو در اتاقی در محلهٔ آلمانی‌ها پنهان شده است و نباید کوچک‌ترین صدایی در بیاورد. برای همین، بدون اینکه انگشتان‌اش پیانو را لمس کند، در خیال خود شروع به نواختن می‌کند و همراه با نواختن خیالی او صدای پیانو به گوش می‌رسد. او در سخت‌ترین زمان به خیال خود پناه برده است (در اینجا، خیال به‌مثابه سازوکار دفاعی عمل می‌کند).

تخیل، قدرتِ دگرگونی واقعیت را دارد؛ چه بسا دگرگونی‌ها و تحوّل‌ها که آغازشان در دنیای خیال بوده است. تخیل، خود نوعی مهاجرت است؛ مهاجرت به فضای بدون بستاری که در آنجا افراد، قدرتِ تغییر و حتّی آفرینش چیزهایی را دارند که همواره در ناخودآگاه‌شان حضور داشته است. می‌توان این‌گونه گفت که تخیل، خلق فضای آفرینندگی است. مهاجرت به فضای تخیل این

قدرت را به مهاجر می‌دهد که در برابر سلطهٔ نیروهای غالب، قد راست کند و روایت خود را برتری دهد. تبعید، ورود به فضایی است که در آن هویّت‌های مختلف ناگزیرند با هم درآمیزند و پیوند بخورند. یکی دیگر از نمونه‌های پیوندخوردگی هویّت ولادیسلاو همین مورد است: تبعید. زمانی‌که وی در آن خانهٔ متروک پنهان شده بود، درواقع، به هیچ جا تعلّق نداشت. او مرزنشینی است که در دو طرف مرز جایی ندارد. معنای واژهٔ خانه دایم برای او تغییر می‌کند. برای او همه جا خانه می‌شود و، درعین‌حال، هیچ جا خانه نیست. به‌عبارت‌دیگر، پیوندخوردگی تقابل خانه/خارج را واسازی می‌کند. شاید به همین علّت ادوارد سعید می‌گوید، «تبعیدی همواره خارج از مکان است» (سعید، ۲۰۰۰: ۱۸۰). سعید روشنفکر ایده آل (و در کل، هنرمند) را همواره یک تبعیدی می‌داند و آن را شرط لازم برای *حقیقت‌گویی به قدرت*[۲۶] می‌داند. دوسویگی موقعیت دیاسپوریک وسعت بینش و خلاقیت تبعیدی را افزایش می‌دهد، و این امر نوعی رهایی از قید و بندهای مکانی و زمانی است. شاهد این ادعا فیلم پُلانسکی است؛ *پیانیست* نشان می‌دهد که هنر (موسیقی) از تمامی مرزها فراتر می‌رود و در پایان به کمک ولادیسلاو می‌آید، این موقعیت آستانه‌ای هنر است که در قیدوبند تعلّق/ عدم تعلّق قرار نمی‌گیرد. ازهمین‌روست که هُمی بابا می‌گوید، «شاید اکنون بتوان گفت که پیشینهٔ ترا–ملی مهاجران، استعمارزدگان یا حتّی تبعیدی‌ها، این فضاهای مرزی، قلمرو ادبیات جهان را شکل می‌دهند» (بابا، ۲۰۰٤: ۱۷).

دربارهٔ مفهوم فضای سوّم از دیدگاه بابا بحث کردیم، امّا اکنون می‌خواهیم نظریهٔ رابرت یانگ[۲۷] و تعبیر او از فضای سوّم را بررسی کنیم. یانگ معتقد است که در فضای سوّم «افراد ناشناخته می‌آیند و بی هیچ ردّ پایی می‌روند». به‌سخن‌دیگر، [فضای سوّم] فضای توأمان حضور و غیاب است؛ فضایی ناهمگن که در درزها و شکاف‌هایش *لحظه‌های خُردشدهٔ هویّتی پاره‌پاره* رخنه کرده است (نقل‌شده در ایکاس و واگنر، ۲۰۰۹: ۸۱–۸۲).

یانگ از شکل زیر برای تشریح گفته‌های خود استفاده می‌کند.



فضای سوم

رابرت یانگ می‌گوید: «این فضای میانی، موقعیتی است که در آن واحد از هر دو عنصر ساخته شده است ولی در عین حال به هیچ‌کدام وابستگی و تعلّقِ مطلق ندارد» (همان، ۸۷). درواقع، این فضای بینابین (یا به گفتهٔ بابا، «نه این، نه آن، بلکه چیزی علاوه برآن‌ها») نشان می‌دهد که موقعیت «من» ثابت نیست؛ زیرا، به گفتهٔ یانگ، «تجربهٔ سوژگی بخیه‌خوردگی [درزهای بی‌شمار] است، جابه‌جایی مداوم در زنجیرهٔ دلالتی» (همان، ۸۵). می‌توان ادّعا کرد که در پایان جنگ، هویّت ولادیسلاو دیگر آنی نیست که پیش از جنگ بوده است؛ اکنون هویّت او با جنگ، تبعید، مهاجرت و بسیاری پیشامدهای دیگر پیوند خورده است. ازاین‌رو است که بابا در *جایگاه فرهنگ* پیوسته تأکید می‌کند که هویّت همواره در فضای سوّم مذاکره می‌شود. و این مذاکره، در حکم دیالکتیکی بدون غایت است که همواره با تکرارپذیری[۲۸] و تعویق معنا همراه است؛ در یک کلام، به جای نفی، مذاکره حکم‌فرماست.

ART University e-Journal Website

نتیجه

پیوندخوردگی در نظریهٔ پسااستعماری اصطلاحی فراگیر است که مفهوم‌های هویّت، فضای سوّم، تفاوت فرهنگی، ترجمهٔ فرهنگ‌ها، و انتشار معنا را در بر می‌گیرد. پیوندخوردگی به چندگانگی هویّت و موقعیت‌مندی آن می‌پردازد، و هر موقعیتی را نوعی ترجمهٔ بی‌وقفهٔ معنا می‌داند. برای همین است که ایدهٔ مذاکرهٔ هویّت مطرح می‌شود. زیرا برای این فرایند نمی‌توان بستری قائل شد، چراکه هویّت، پیوسته در جریان و همواره در حال «شدن» است. در باب تخیل و رابطهٔ آن با مقاومتِ استعمارستیز، با ارائهٔ شاهد مثالی از فیلم، بحث کردیم و گفتیم که نقطهٔ آغاز مقاومت برای تبعیدیِ تخیل است. نکتهٔ دیگری که در این نوشتار مطرح شد، بحث تبعید و رابطهٔ آن با پیوندخوردگی هویّت بود که از دیدگاه ادوارد سعید و همی بابا بحث و بررسی شد، و نتیجتاً به این مسئله اشاره شد که تبعید، امکان‌های تازه‌ای را فراهم می‌آورد. یکی از این امکان‌ها که در فیلم نیز بررسی شد بازیابی توان مقاومت بود. این همان چیزی است که ولادیسلاو پس از آوارگی و کوچیدن از مکانی به مکان دیگر در می‌یابد. همان‌گونه که اشاره شد، یک روش غیر مستقیم مقاومت، تقلید است که با ایجاد شکاف در قطعیت سلطهٔ استعماری، اطمینان را از فرادست گرفته است و وی را دچار تشویش و بی‌یقینی می‌کند، که نمونهٔ بارز آن صحنهٔ رویارویی ولادیسلاو با هوزنفلد در پایان فیلم است. انعکاس چهرهٔ واقعی خود در آیینهٔ دیگری، قدرت را از استعمارگر می‌گیرد و او را به نقص خویش خودآگاه می‌کند. به هر روی، این مقاله بر آن بود که مفهوم‌های پیوندخوردگی و فضای سوّمِ هُمی بابا و رابرت یانگ و نیز مهاجرت و تبعیدِ ادوارد سعید را بر پیکرهٔ فیلمی از رومن پُلانسکی برَرسی کند. در این مقاله، علاوه‌بر تأکید بر پویاییِ مفهوم هویّت، به این نکته اشاره شد که هویّت فرهنگی همواره در فضای ناهمگنی از تناقض و دوسویگی پدیدار می‌شود. درواقع، هویّت همواره در فضای سوّم (فضای بیان و مذاکرهٔ تفاوت فرهنگی) قرار دارد و «آگاهی از فضای سوّم، پیش‌شرطِ مهیّا شدن برای مقاومت در برابر تمامی اشکال قدرت هژمونیک است» (همان، ٥٦). فیلم پُلانسکی به زیبایی این مقاومت را با اثبات توانمندی موقعیت پیوندخوردهٔ مهاجر نشان می‌دهد. سخن آخر اینکه هنر را نمی‌توان اسیر مرزبندی‌های قومی، ملّی، سیاسی و جز آن کرد.

پی‌نوشت‌ها

١. هُمی بابا (١٩٤٩-)، متفکر هندی، استاد ادبیات و مدیر مرکز علوم انسانی دانشگاه هاروارد در امریکاست. از آثار مهم وی می‌توان به مجموعه مقالات *ملّت و روایت* (١٩٩٠) و کتاب تأثیرگذار *جایگاه فرهنگ* (٢٠٠٤ [١٩٩٤]) اشاره کرد.

2. Essentialist

ذات باوری یا essentialism در حقیقت اعتقاد جزمی به وجود جوهره و ذاتی اصیل و تغییرناپذیر با ویژگی‌های ثابت، برای تعریف و تعیین چیستیِ یک باشندهٔ خاص است. ذات‌باوری در تقابل با تفاوت (مفهوم مورد علاقهٔ پساساخت‌گرایان) قرار می‌گیرد و در مطالعات پسااستعماری نیز در تقابل با مفهوم پیوندخوردگی است.

3. Kath Woodward

پروفسور کاتلین وودوارد، استاد جامعه‌شناسی و نویسندهٔ کتاب‌هایی چون *درک هویّت* (٢٠٠٢) و *علوم اجتماعی* (٢٠٠٣) است.

4. Stuart Hall(-1932)

جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز فرهنگیِ جامایییکایی که به همراه ریموند ویلیامز و ریچارد هوگارت «مرکز مطالعات فرهنگی» را در دانشگاه بیرمنگامِ انگلیس پایه‌ریزی کردند و به بحث‌های مربوط به مطالعات فرهنگی رونق بخشیدند.

5. hybridity

6. Frantz Fanon(1925-1961)

روان‌شناس و جامعه‌شناس و نویسندهٔ کتاب‌های *پوست سیاه، صورتک‌های سفید* (١٩٥٢) و *نفرین‌شدگان زمین* (١٩٦١).

7. third space

8. homogenization

9. fetishism
10. metonymy of presence
11. Kobena Mercer

نظریه‌پرداز و منتقد فرهنگی که حوزه کاری‌اش بررسی سیاست‌های بازنمایی «دیگری»ها، به‌ویژه سیاهان افریقایی است.

12. Pnina Werbner

استاد جامعه‌شناسی دانشگاه کیل در انگلیس و نویسندهٔ کتاب ارزشمند بحث*هایی در باب پیوندخوردگی فرهنگی* (۱۹۹۷).

13. supplement
14. in-between
15. *Knife in the Water*
16. Wladyslaw Szpilman
17. Krakow ghetto
18. palimpsest
19. racial stereotypes
20. Othering
21. not-belonging
22. in-betweenness
23. critical worldliness
24. double colonization
25. half-life
26. speaking truth to power
27. Robert Young
28. iteration

منابع

- دوفونتت، فرانسوا (۱۳۶۹) *نژادگرایی (راسیسم)*. ترجمهٔ حسین شهیدزاده. سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.
- گاندی، لیلا (۱۳۸۸) *پسااستعمارگرایی*. ترجمهٔ مریم عالم‌زاده و همایون کاکاسلطانی، پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران.
- نیچه، فریدریش (۱۳۸۷) *فراسوی نیک و بد*. ترجمهٔ داریوش آشوری، انتشارات خوارزمی، تهران

- Ashcroft, Bill and Pal Ahluwalia (2001) *Edward Said*. London and New York: Routledge.
- Ashcroft, Bill, et al. (2007) *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Routledge, London and New York.
- Bhabha, Homi K. (Ed) (1990) *Nation and Narration*. Routledge, London and New York.
- Bhabha, Homi K. (2004 [1994]) *The Location of Culture*. Routledge Classics. London and New York.
- Chambers, Iain (2001) *Migrancy, Culture, Identity*. Routledge, London.
- Fanon, Franz (1986) *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles L. Markmann.Pluto. London.
- Huddart, David (2006) *Homi K. Bhabha*. Routledge. London and New York.
- Ikas, Karin and Gerhard Wagner (2009) *Communicating in the Third Space*.Routledge. London
- Kalra, Virinder, et al. (2005) *Diaspora and Hybridity,* Sage. London.
- Rutherford, Jonathan. (Ed) (1990) Identity, Community, Culture, Difference, Lawrence and Wishart. . London
- Said, Edward W. (2000) *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press. Cambridge.
- *The Pianist* (2002) Dir. Roman Polanski. Studio Canal, DVD.
- Werbner, Pnina and Tariq Modood (1997) *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, Zed Books. London and New Jersey.
- Woodward, Kath (2000) *Questioning Identity: Gender, Class, Nation*, Routledge. London