فلسفه سینما

محمد ضیمران

نگاهی به حضور فلسفه در سینما می تواند منبع تحقیقات بسیار در هر دو رشته باشد. بنا به اهمیت چنین جریانی دکتر محمد ضیمران در نشست «رویکردهای فلسفی در سینما» که در شهر کتاب برگزار شد، به اختصار به جایگاه فلسفه در سینما پرداخت. مقاله ذیل حاصل این واکاوی است.

تا قبل از دهه ۸۰ میلادی تعداد آثاری که در مورد فلسفه سینما منتشر شده بود از انگشتان دست تجاوز نمی کرد، اما از این دهه به بعد وجهی نوزایی در این عرصه پدیدار شد. دلایل زیادی وجود دارد که این رویداد مبارک را توجیه کند. اما همین قدر می توان گفت که انفجار آثار و به طور کلی فعالیت های سینمایی رفته رفته بررسی فلسفی سینما را از ضرورتی ویژه برخوردار کرد و آن را در ردیف فلسفه تئاتر، فلسفه حرکات موزون و فلسفه نقاشی قرار داد. امروزه، فلسفه فیلم در اغلب نهادهای آموزشی جهان به عنوان رشته یی مهم در ذیل زیباشناسی فیلم، نظریه فیلم و نقد فیلم تدریس می شود. در اینجا باید به دو ویژگی عمده در فلسفه فیلم قبل از ورود به مباحث ظریف تر و دقیق تر این رشته اشاره کرد؛ نخست آنکه پژوهندگان سینما که خود به طور حرفه یی فیلسوف محسوب نمی شوند در طرح مباحث فلسفی سهم عمده یی داشته اند. این امر فلسفه سینما را از سایر فلسفه های مضاف متمایز می کند. بنابراین در اینجا وقتی از فیلسوف سینما سخن به میان می آید مراد صرف اهل فلسفه نیست بلکه مقصود تمام کسانی است که در باب فیلم و سینما مسائل و موضوعاتی فلسفی را مطرح کرده اند. دوم آنکه میان فلسفه سینما و نظریه

سینما وجهی مناسبت تنگاتنگ حاکم است. لذا تفکیک نظریه سینما از فلسفه سینما کاری است بس دشوار و چه بسا مودی به هیچ بهره ملموسی نباشد.

بدیهی است که فلسفه سینما را می توان با رساله معروف ارسطو، بوطیقا، آغاز کرد. ارسطو در این رساله کوشید تا وجه رایج هنر دوران خود یعنی تراژدی را از منظر فلسفی تحلیل کند. او در این اثر گران سنگ انواع هنرهای نمایشی و شعری را تبیین کرد و در تعریف تراژدی به جنبه های گوناگون ژانر اثر پرداخت. لذا انواع رویدادها را از لحاظ اجزا و حدود آن، منزلت اجتماعی شخصیت های نمایش (شریف و وضیع)، کیفیات اخلاقی شخصیت ها (بررسی لغزش ها و خطاهای تراژیک)، ساختار روایت (واژگونی نمایشی یا تصرف و تحولی ناگهانی) و تاثیر اثر بر مخاطب (پالایش رحم و شفقت یا ترس) بررسی کرد. هنوز هم نحله ارسطویی نقش تعیین کننده در فلسفه هنر به طور عام و فلسفه سینما به طور خاص دارد.

افلاطون نیز در دفتر سوم «جمهوری» صورت های هنری را به سه دسته تقسیم کرد؛ ۱- تقلید محض از گفت وگوها (در تراژدی و کمدی)، ۲- بازخوانی مستقیم (دیترامب) و ۳- ترکیبی از این دو (در حماسه). ارسطو نیز به تاثیر از استاد خود، میان رسانه بازنمایی موضوع مورد نمایش و نحوه نمایش و تجسم تفکیک قائل شد. می توان گفت فلسفه سینما و نیز نظریه سینما زمینه تاریخی خود را از متن اندیشه های دو فیلسوف کهن یونان، افلاطون و ارسطو، برگرفت. جالب است گفته شود که میان تمثیل غار افلاطون و هستی شناسی سینما توازی خارق العاده یی وجود دارد. بدین معنا که هم غار افلاطون و هم سینما با وجهی نور تصنعی سر و کار دارند. در غار افلاطون نوری از پشت سر اسیران یا تماشاگران ساطع می شود. در این غار نور ضعیف مزبور، بر افرادی که بیرون غار در حال حرکت اند، پرتو افکنده و پژواک آن، به دیوار انتهای غار می تابد و سبب می شود که اسیران مزبور میان واقعیت وجود افراد بیرون از غار و سایه آنها روی دیوار غار دچار اشتباه شوند. در دنیای سینما نیز نوری به روی فیلمی که خود سایه

افراد و فضاهای واقعی است می تابد و باعث می شود که سایه یی از آن بر دیوار منعکس شود. در هر دو مورد یعنی هم در غار و هم سینما، نور در پشت سر اسیران و تماشاچیان قرار دارد و هر دو گروه با سایه ها سر و کار دارند. از این رو نقش افلاطون و ارسطو در تبیین سینمای مدرن را نمی توان نادیده گرفت. بدیهی است که امروزه فیلم و سینما به عنوان صورت هنری بسیار مهم مسوولیتی را بر دوش فلسفه می گذارد تا ماهیت این پدیده هنری را واشکافد. امروزه مکتب ها و جنبش های گوناگونی کار تحلیل و نقد و تفسیر سینما را به عهده گرفته اند.

اغلب نوشته های اولیه را درباره فیلم و سینما ادبا و نویسندگان معروف نوشته اند. از جمله ماکسیم گورکی در سال ۱۸۹۶ ضمن اظهارنظر درباره فیلمی که در روسیه به نمایش درآمد، گفت؛ «دیشب من در سلطان سایه ها حضور داشتم، نمی دانید که چقدر شگفت انگیز بود. دنیای بدون صدا و رنگ هرچیز از زمین و آسمان گرفته تا درخت ها و مردم، آب و هوا رنگی خاکستری یکنواخت داشت. آنچه دیده ام فاقد حیات بود. هرچه بود سایه حیات را به یاد می آورد. سکوتی عجیب همه جا را فراگرفته بود، صدای چرخ ها و پاها یا گفت وگو به گوش نمی رسید». نویسندگان سینما را ادبیات برای بی سوادان انگاشته اند و یادآور شده اند که سینما نوید دهنده همنوایی و همدردی و همدلی است هم برای افراد فرهیخته و هم نافرهیخته. سینما مرز نمی شناسد، سینما قوم و ملت و نژاد را در هم می ریزد. در مقاله یی که در سال ۱۹۱۰ در دنیای سینما به چاپ رسید، آمده است که آدمی با ورود به سالن سینما، برای مدتی خود را از شر محدودیت محیط خویش فارغ می بیند. در نوشته دیگری در سال ۱۹۱۳ آمده است که برای غریبه و بی سواد، زبان به هیچ روی محدود کننده نیست. انسان مسکنت زده و تباه شده درمی یابد که او هم با چهره های سینمایی در فیلم تقدیری مشابه دارد. او شاهد شجاعت، درد و رنج و آرزوهای بزرگ است و از این رهگذر رفته رفته به ژرفای وجود خویش پی می برد.

اما در همین زمان سیاهان آفریقایی تبار به نژادپرستی حاکم بر فیلم «تولد یک ملت» اثر گریفیلد اعتراض می کنند. در سال های ۱۹۲۰ نیز بحث های داغی درباره نژادپرستی در هالیوود درمی گیرد، فردریک جیمسون می گوید؛ «تاریخ سینما از تاریخ به طور کلی جدا نیست. سینما آدمی را می آزارد در حالی که الهام بخش نیز است.» بعضی مدعی هستند که در سینما رفته رفته وجهی ناسیونالیسم و خاک پرستی رشد کرد و سینما به عنوان ابزاری در خدمت قدرت های بزرگ قرار گرفت و لذا تخیلات ملی، قومی و نژادی را بازتاب داد. در اوایل قرن بیستم بیشتر فیلم ها در انگلستان، فرانسه، امریکا و آلمان تولید شد. این چهار کشور نیز بزرگ ترین قدرت های جهانی بودند. پژوهش های اخیر از جمله رویکردهای پساساختارگرا و نیز پسااستعماری این جنبه های تولید فیلم را در زمره بحث ها و تحلیل های خود قرار داده اند. به زعم پژوهندگان پسااستعماری، سینمای مسلط غرب، روایت بردگان تاریخ را نقل کرده است. در این گونه فیلم ها مضامینی چون ماموریت و رسالت متمدن سازی و برتری نژاد سفید اروپایی، مهم ترین درون مایه های سینمایی را تشکیل می داد. در حقیقت گفتمان مسلط سینمایی در این دوره وجهی اروپامحوری و نیز قوم مداری را در ژرفای پیرنگ خود نهفته داشت. در این دوره بود که تاریخ، جغرافیا، مردم شناسی، قوم پژوهی و نظایر آن در پیرنگ فیلم های گوناگون بازتاب یافت. این وضع با شروع جنگ جهانی دوم رفته رفته تغییر کرد و از سال های ۱۹۳۰ به بعد فاشیسم در اروپا جان گرفت و فیلم های عمده در ایتالیا و آلمان از سوی ایدئولوژی های رسمی تحت کنترل درآمد و تعدادی از فیلمسازان هنر خویش را در خدمت اهداف رسمی دولت متبوع قرار دادند. با پایان یافتن جنگ جهانی این فرآیند تغییری عمده یافت.

ماهیت فلسفی سینما (فلسفه سینما(

آنچه مساله اصلی فلسفه درباره سینما را در بدو امر تشکیل می داد، عبارت از این پرسش بود که آیا سینما را می توان صورتی هنری قلمداد کرد؟ در آغاز به علت مردمی بودن و توده یی بودن سینما، آن را در قیاس با هنرهایی

چون تئاتر، نقاشی، اپرا و سایر هنرهای زیبا فرمی هنری نمی دانستند. افزون بر این سینما از سایر هنرها عناصری را به عاریت می گرفت. اغلب فیلم های اولیه، بیشتر اجرای تئاتری یا زندگی روزمره را بازتاب می دادند. از این رو، اغلب سینما را دریچه یی به سایر هنرها می دانستند. اما رفته رفته بعضی از پژوهندگان و فلاسفه، بنیاد هستی شناختی سینما را مورد بررسی و تحلیل قرار دادند. در دوران کلاسیک سینما سه چهره در تدوین و طرح فلسفه سینما نقشی حائز اهمیت داشتند؛ « هوگو مونستربرگ »، « رودلف آرنهایم » و « آندره بازن.»

مونستربرگ سینما را به عنوان یک رسانه خاص از دیدگاه هستی شناسی مورد مطالعه قرار می دهد. او اولین فیلسوفی است که ضمن تدوین یک تک نگاری در مورد فیلم با عنوان یک صورت هنری خاص، آن را از سایر هنرهای تجسمی از جمله تئاتر، نقاشی و مجسمه سازی متمایز کرد و مدعی شد که عناصری چون تدوین، فلاش بک و کلوزآپ به عنوان ترفندهایی فنی فیلم سینمایی را از سایر هنرهای بصری متمایز می کنند. در نظر مونستربرگ همین عناصر بصری و فنی است که به سینما خصلتی متمایز می بخشد و آن را به هنری خودپاینده تبدیل می کند. می توان او را در زمره نخستین فیلسوفان شناختی در عرصه سینما به شمار آورد. مونستربرگ از مقولات فلسفه نوکانتی و نیز روانشناسی ادراک بهره گرفته و مدعی شده سینما را می توان هنر نمایش ذهنیت به شمار آورد. زیرا که فیلم از شیوه هایی که شعور آدمی در صورت بندی جهان پدیدار به کار می گیرد، تقلید می کند. به گفته وی بازی تصویری از طریق فائق آمدن بر صورت های جهان بیرونی، یعنی زمان و مکان و علیت، داستانی انسانی را روایت می کند و لذا با تعدیل و اصلاح رویدادها به نحوی که صورت های جهان ذهنی ما حکم می کند یعنی در پرتو به کارگیری حافظه، تخیل و عواطف روایتی را پیش روی مخاطب قرار می دهد. آنچه نزد وی حائز اهمیت بود، ارتباط میان فرآیندهای سینمایی و پویه های ذهنی است. از این رو می توان گفت که او بر عناصر روانی و ذهنی در آفرینش هنر سینما تاکید کرده است. وی را می توان فیلسوف سینمای صامت به شمار آورد.

رودلف آرنهایم در آلمان کتابی مرسوم به فیلم منتشر کرد که در دنیای انگلیسی زبان با عنوان «فیلم به مثابه هنر» منتشر شد. او نیز چون مونستربرگ هواخواه فلسفه کانت بود. او در روانشناسی طرفدار مکتب گشتالت بود. از این رو ادراک بصری را بررسی کرد و به خصوص به ادراک حرکت توجهی ویژه یی کرد. او نیز چون مونستربرگ بر نقش عمده ذهن و شعور آدمی در شکل دادن به هر پدیده و از جمله فیلم تاکید کرد. آرنهایم مدعی بود سینمای ناطق را باید انحطاط از اوج سینمای صامت به شمار آورد. او نیز در زمره آن دسته از اندیشمندانی بود که به ویژگی رسانه سینما باور داشتند. گفتنی است که عده یی از متفکران به منظور توصیف ماهیت سینما از رشته های هنری دیگر بهره می گرفتند. آرنهایم سینما را هنری منحصر به فرد می دانست و یادآور شد که سینما را باید هنر به معنای دقیق آن شمرد.

به زعم او، زیبایی شناسی سینما را نباید با سایر عرصه های هنر خلط کرد. او سینمای صامت را اوج هنر هفتم به شمار آورد و گفت حذف کلیه ادراکات به جز حس بینایی و تقلیل ژرفا، طرح اشیای جامد و سه بعدی بر سطحی صاف، غیاب رنگ و عدم پیوستگی زمان و مکان سینما را از سایر هنرها متمایز می کند. به نظر او فیلم را باید بدواً پدیده یی ذهنی شمرد و آنچه را در هنرهای دیگر خصلت های توان بخش می دانند در سینما غیاب آنها در زمره قوت های آن محسوب می شود. از این رو نطق و کلام در سینما را نباید در زمره قوت های آن به شمار آورد. در حقیقت همین نطق از زیبایی بصری آن می کاهد. به گفته او افزودن صدا به حرکت در سینما، ترقی و تعالی این هنر را عقیم می کند زیرا مخاطبان سینما با روبه رو شدن با فیلم ناطق با نوعی واقعیت گرایی تصنعی خو می گیرند. در واقع نطق، سینما را از ماهیت اصلی اش که همانا عامل بصری است تهی و ویژگی اش را مخدوش می کند.

»آندره بازن» هرچند یک فیلسوف حرفه یی نبود اما ضمن انتشار مقالاتی که هنوز هم تاثیری ژرف بر نظریه پردازان فیلم و سینما دارد، نظریه های آرنهایم را به چالش کشید. در نظر او ثنویت خاصی میان فیلم صامت و ناطق وجود

ندارد بلکه این دوانگاری را باید میان فیلم هایی که بر ایماژ تاکید دارند و فیلم هایی که بر تدوین تکیه می کنند، قائل شد. هرچند تدوین برای کسانی چون آیزنشتاین ویژگی اصلی سینما تلقی می شد اما آندره بازن به منظور اثبات حضور شیوه های جایگزین در راه تحقق هنر سینما، به دوران سینمای صامت بازگشت و یادآور شد که دوربین فیلمبرداری باید ماهیت حقیقی جهان را به معرض نمایش گذارد زیرا در نظر او فیلم و سینما، خصلتی واقع بینانه دارد چون ریشه آن را باید در عکاسی جست وجو کرد. به گفته او آینده سینما به عنوان یک فرم هنری بر تکوین و تکامل توانایی آن در ارائه تصویری منجمد در زمان از جهان بیرون است. به همین جهت او بر رئالیسم به عنوان ژانر اصلی سینما تاکید کرد. او در این زمینه از تعبیر «مومیایی کردن واقعیت» سخن گفت. به باور وی سینما همواره می کوشد تا همزاد جهان را جانشین آن کند. سینما تقلید عکاسانه را با بازتولید زمان درمی آمیزد. به نظر او تصویر اشیا و پدیده ها، عبارت است از تصویر مومیایی شده زمان آنها. به گفته او تصویر عکاسانه خود یک شیء است. شیئی که از شرایط مکان و زمان حاکم بر آن رها شده است.

سینما از ساختارگرایی

ساختارگرایی تعبیری است که برای بررسی کلیه پدیده های موجود در جهان بشری از جمله زبان، ادبیات، مناسبات خویشی، هنر و حوزه های گوناگون از جمله سینما به کار می رود. ساختارگرایان کلیه عناصر و عوامل مورد مشاهده را در نظامی از مناسبات مدنظر قرار می دهند. فردینان دو سوسور بنیانگذار این جنبش در حوزه نشانه شناسی است. به طور کلی روایت ساختارگرایانه از هر پدیده هنری و از جمله سینما متضمن این نقش مایه هاست؛ ۱- کشف قوانین تغییرناپذیر و ثابت فعالیت های ذهنی در مرتبه زبانی و سایر پدیده های فرهنگی از جمله اسطوره، نظام خویشی و جز آن، ۲- کشف قطب های دوتایی از جمله دال و مدلول در تحلیل استعاره و مجاز، ۳- کشف سامان فرمی رمزگان تفسیری در ساختار ژرف موضوع تحقیق، ۴- ترکیب عوامل ۱ و ۳ به طور دقیق یا به طور عام است.

در قرن بیستم تعداد زیادی از فلاسفه از جمله ویتگنشتاین، باختین، مرلوپونتی، هایدگر، بارت و دریدا بر اهمیت زبان در زندگی انسان تاکید کردند، بنابراین ساختارگرایی نیز اساس بحث خود را بر پایه زبان بنا نهادند. به همین جهت در فلسفه سخن از گشتار زبانی یا انقلاب زبانی به میان آمد. این مساله هم در حوزه فلسفه قاره یی و هم فلسفه تحلیلی اهمیت دارد. لوی اشتراوس مساله مولف و آفریننده را به چالش گرفت. در حوزه سینما نیز نظریه مولف دستخوش انتقادات فراوان بود. گفتنی است که کارگردان سینما به عنوان مولف اولین بار از سوی تروفو مطرح شد. تروفو با به کارگیری آموزه مولف در سینما، در پی آن بود تا نقش ادبیات و آثار ادبی در عرصه سینما را در معرض سوال قرار دهد. به نظر وی تنها فیلم هایی که سناریو آن را کارگردان خلق می کند و در امر تولید آن نقش کلیدی ایفا می کند، واجد وصف هنری هستند. تنها این گونه فیلم ها را می توان اثر هنری شناخت. این نظریه با انتقادات فراوانی روبه رو شد چراکه در آن از نقش سایر عوامل فیلم غفلت شده بود. ساختارگرایان در گستره سینما به مرگ مولف اشاره کردند و در واقع آنها بودند که زمینه واژگونی انگاره مولف را فراهم کردند. مولف گرایی اساساً ریشه در اگزیستانسیالیسم و به خصوص اومانیسم فرانسوی داشت. آندره بازن از تعابیر سارتری در بحث های سینمایی خود استفاده کرد. سارتر و بازن هر دو بر محوریت سوژه و به طور کلی مولف تاکید داشتند. ساختارگرایان و به خصوص اندیشمندانی چون فوکو و رولان بارت با طرح مرگ مولف و به طور کلی زوال سوژه فلسفی، زمینه رویکرد نشانه شناختی جدیدی را در سینما و نقد فیلم گشودند.

درواقع می توان گفت ساختارگرایی سبب ساز واژگونی انگاره محوریت مولف و چرخش به سوی زبان و نشانه ها شد. در قلمرو سینما نیز کارهای لوی اشتراوس درباره اسطوره اساس کار دست اندرکاران سینما قرار گرفت. آنها بحث درباره نبوغ و خلاقیت کارگردان فیلم را رها کردند و خود فیلم را مبنای تحلیل های ساختاری قرار دادند. نشانه شناسی فیلم در فضای فرهنگی فرانسه رفته رفته رواج یافت و با مطالعات میان رشته یی کسانی چون بارت،

فوکو، گریماس، کریستین متز انگاره های زبانی تازه یی به وجود آمد. در دهه ۶۰ رشته تازه یی در فرانسه با نام «زبان شناسی فیلم» نضج گرفت. کریستین متز را می توان بنیانگذار این نحله به شمار آورد. از نظر کریستین متز سینما عبارت است از نهادی که ریشه در ساختارهای فرهنگی و اجتماعی و از جمله زیرساخت اقتصادی، نظام استودیو و فناوری دارد. او این عناصر را رویدادهای پیشاسینمایی نامید و بعد به رویدادهای پساسینمایی از جمله توزیع و پخش، نمایش فیلم و تاثیر سیاسی، اجتماعی و اقتصادی فیلم اشاره کرد. او خود فیلم را متنی قلمداد کرد که در آن شبکه یی از رمزگان در هم پیچیده است و بافت خاصی در فیلم به وجود آمده است. فیلم عبارت است از گفتمانی که از دلالت های زبانی تشکیل شده است. او میان فیلم و سینما تفکیک قائل شد و گفت می توان مناسبت این دو را با مناسبت داستان و ادبیات قیاس کرد. سینما از مجموعه فیلم ها تشکیل شده است و فیلم را می توان به Parole سوسوری و سینما را به Langue تشبیه کرد.

سینما در نگاه پساساختارگرایی

از سال های دهه ۷۰ جنبش تازه یی موسوم به پساساختارگرایی مضامین و نقش مایه های ساختارگرایان را به چالش کشید. متولیان این جنبش عبارت بودند از فوکو، بارت، دریدا و کریستیوا. آنها کوشیدند محوریت ساختار را به چالش بکشند. می توان گفت هدف اصلی و انگیزه اساسی پساساختارگرایی واگشایی و بنیان فکنی ساختارها بود. در قلمرو هنر، پساساختگرایان کوشیدند تا خودپایندگی اثر هنری را به چالش بگیرند. آنها اثر هنری را یک ابژه تلقی نمی کنند بلکه آن را چیزی می شناسند که میان ابژه و مخاطب قرار می گیرد. این چیز یا فضا از معانی و دلالت های ناکران مندی ترکیب یافته که مبدا و غایت آن تعین پذیر نیست. در واقع مرزها و کران مندی های اثر در نگاه پساساختارگرایانه در جریان بنیان فکنی مستحیل می شود. در اینجا اثر هنری به متن بازمی گردد و این متن نیز در شبکه یی از متن های دیگر و در تعامل با آنها قرار می گیرد. به تعبیری متن مزبور را می توان گستره میان متن تلقی

کرد. در نگاه پساساختارگرا مدلول، اعتبار و روایی خود را به دال می دهد. علاوه بر این نقد پساساختارگرایان به ساختارگرایی بر دو پایه تکیه دارند؛ نخست آنکه هیچ نظام خود پاینده و به تعبیر آنها ساختاری قابل فرض نیست و دیگر اینکه ثنویت ها و دوگانگی هایی که نظام ساختارگرا مد نظر قرار می داد اصلاً قابل توجیه نیست. دریدا ضمن نوشتاری کوتاه تحت عنوان «ساختار، نشانه و بازی در علوم انسانی» مبانی متافیزیکی موجود از دوران افلاطون تا امروز را به چالش کشید و گفت مفهوم ساختار کلیدی ترین مقوله مورد استناد ساختارگرایان متضمن وجهی محور و مدار بوده و به طور کلی محور و کانون از آنجا سرچشمه می گیرد که هستی به مثابه حضور مد نظر قرار گرفته و اضافه کرد که حتی وقتی ما از وجود خود به عنوان منظومه جسم و روح سخن می گوییم به ناچار آن را در هویتی وحدت یافته مرسوم به من یا ego یا خود متبلور فرض می کنیم. این هویت و ماهیت به عنوان شالوده یی وحدت بخش اساس و ساختار همه پدیده ها را تبیین می کند.

دریدا می گوید متافیزیک غربی از دوران سقراط تعابیر متعددی را در بحث از اصول و مبادی و ساختارهای محوری به کار برده است اما آنچه در این طیف های تقابلی و ثنوی قربانی می شود طنز، کنایه، استعاره، مجاز و مطایبه است. دریدا اندیشه فلسفی غرب را آکنده تقابل می شمارد و آنها را ذیل تعبیر لوگوسانتریسم تحلیل می کند و می گوید از دوران افلاطون همواره میان گفتار و نوشتار وجهی دوگانگی حاکم بوده و گفتار بر نوشتار فضل تقدم داشته است زیرا حضور در گفتار اصل است و غیاب در نوشتار حکومت دارد. بدین معنا که نوشتار همواره گرته برداری از گفتار تلقی شده است. دریدا مدعی است ترفندی که ما را به فهم و دریافت این مناسبت یاری می دهد همانا دیکانستراکسیون، واگشایی یا بن فکنی است. شگرد اصلی دریدا در به کارگیری بن فکنی همانا تعبیر دیگرسانی و تعلیق و تعویق است. بدین معنا که او تقابل های متافیزیکی را در مناسبتی دیگر گونه قرار می دهد. به نظر او باید هرگونه مفهوم تقابل را در بوته تعلیق گذاشت و از این رهگذر خود را از طیف های تقابلی رها کرد. دریدا مدعی

است که یکی از آفات اصلی نگاه کلام محورانه قبول پیش فرض مبتنی بر پایگان تقابلی مرد، زن، غرب، شرق، سفید، سیاه و نظایر آن در تصویر و تجسم روابط انسانی است. بدیهی است از آغاز رشد و گسترش سینما، هالیوود همواره سوژه های سینمایی را پایه همین طیف های تقابلی طراحی کرده است. فیلم هایی چون «تولد یک ملت»، «ترمینتور»، «جنگ ستارگان» و نظایر آن همگی بر پایه لوگوسانتریسم تهیه شده اند. از همه مهم تر آموزه دریدا موسوم به فالوگوسانتریسم در فیلم های هالیوودی تبلوری عینی یافته است. کلیه فیلم هایی که در دهه ۱۹۷۰ درباره جنگ ویتنام تولید شد؛ نمود و نماد فالوگوسانتریسم بودند. در این گونه فیلم ها شکست امریکا در صحنه جنگ صورتی واژگون در فیلم به خود می گیرد و شکست واقعیت به پیروزی مجازی مبدل می شود.

دلوز و سینما

ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی دو کتاب عمده در زمینه سینما به تاسی از نظریه تطور خلاق هانری برگسون منتشر کرد. در این دو جلد او به هیچ روی در پی بحث نظریه فیلم نبود بلکه کوشید تا سینما را از منظر فلسفه بررسی کند. او نخست از منظر فلسفی به کارکرد هنر می پردازد و مدعی است که ماهیت و منش هنر نیز چون فلسفه نباید به بازنمایی واقعیت محدود شود بلکه هنرمند نیز مانند فیلسوف حقیقی کسی است که به دنبال آفرینش آثار خلاق است. به این معنا که او باید به حرکت نیروهای معطوف به تمنا و میل دامن زند. از دوران افلاطون تا عصر هایدگر فلسفه و هنر همواره دغدغه اصلی خود را حقیقت شمرده اند. دلوز به تأسی از نیچه بر آن است که اثر هنری با نیروهای معطوف به تمنا و میل سر وکار دارد و ارتباط هنر با حقیقت اگر هم قابل فرض باشد جنبه ثانوی خواهد داشت. به تعبیری اثر هنری نیروهای حیات بخش و تمنابرانگیز را به حرکت می آورد. به اعتباری هنرمند شیوه های نوینی را در هستی مطرح می کند و به زندگی و خواست معطوف به آن رنگی تازه می بخشد. دلوز و فلیکس گاتاری در کتاب «ادیپ ستیز» در پی آن برآمدند تا دو ستون و استوانه عمده نشانه شناسی، یعنی فردینان دوسوسور

و ژاک لاکان را به چالش بکشند. آنها سوسور را از منظر استعاره های زبان محور نقد کردند و مدعی شدند که او قاموس پویایی و تکاپو، کارمایه و دستگاه تمنامحور را نادیده انگاشته است اما نقد آنها به لاکان از زاویه داستان عقده ادیپ مورد بحث فروید بود. به نظر آنها این آموزه فرویدی همواره به عنوان ابزاری درجهت سرکوب و واپس زدن به کار می رود و در غیاب دسترسی به مادر، سرمایه داری پدرسالاری را رونق بخشیده است. به گفته دلوز و گاتاری، گره ادیپ همواره تمناهای چندساحتی و بی انتظام را سرکوب کرده و راه را بر سودآوری سامان پدرسالار هموار کرده و برخلاف لاکان که روایت دژآرمانشهر (دیستوپیا) سوژه ادیپی را رواج می داد، دلوز سیاست آرمانی امیال چندمحوری را تبیین می کند و یادآور می شود که شیزوفرنی را نباید وجهی آسیب روانی تلقی کرد بلکه باید آن را ابزاری در جهت ستیز با سلطه اندیشگون بورژوازی به حساب آورد. دلوز ضمن درهم کوبیدن نظام سوسوری و لاکانی بر آن است تا نظریه منطقی و نشانه شناختی چارلز ساندرز پیرس را جانشین نظریات این دو کند. به گفته دلوز فیلم را نباید لانگ سوسوری یا زبان متزی دانست بلکه باید آن را در چارچوب نشانه شناسی پیرس مورد نظر قرار داد. هرچند که از نظر وی مناسبت سینما و زبان در زمره مهم ترین مسائل فلسفه معاصر به شمار می آید. اما نباید این مساله را به رمزجویی سوسوری فروکاست زیرا که نشانه شناسی سوسوری فیلم و سینما را از کارمایه اصلی و نیروی حیاتی اش تهی می کند. بدین معنا که کارمایه اصلی سینما یعنی حرکت در این سامان همواره مورد غفلت سوسور و پیروان او بوده است. دلوز به تقلید از هانری برگسون در سینما برخورد میان ادراک و ماده را در قالب حرکت مد نظر قرار داد. دلوز مجموعه ناکران مند تصویرها را در توازی با حرکت پایدار ماده در جهان همواره در حال تغییر و تحول مد نظر داشت. به نظر او هستی و ماده ایستا و ثابت نیستند. دنیای سینما را نباید دنیای تصاویر منجمد تلقی کرد. بلکه باید آن را دنیای تصاویر در حال صیرورت و شدن به گفته هراکلیتوس شناخت. فیلم را باید فرآیند و پویه یی پرشتاب قلمداد کرد. در فیلم «همشهری کین» ما به عنوان مخاطب در معرض امواج سهمگین

قرار می گیریم و زمان ساز و کار و روال اصلی خود را از کف می دهد و ما با زمانمندی به مثابه بحرانی پایدار روبه رو می شویم.