فلسفه سینما

محمد ضیمران

نگاهی فلسفی به مقوله هنر، از جمله سینما از یک سو به شناخت ژرف ماهیت سینما راه می‌برد، و از دیگر سو، به گستره دامنه فلسفه می‌انجامد و متن فلسفی را از انحصار متون مکتوب فراتر می‌برد. از این رهگذر، هم سینما می‌تواند موضوع تأملات فلسفی باشد، هم فیلم را می‌توان متن و اثری فلسفی قلمداد کرد. دکتر محمد ضیمران چندی پیش در نشست «رویکردهای فلسفی در سینما» که در شهر کتاب برگزار شد، گذری تاریخی به پیدایی فلسفه سینما و نگاه فیلسوفان به مقوله سینما و فیلم پرداخت. نوشتار زیر حاصل این واکاوی است.

پرتال جامع علوم انسانی

پیدایی فلسفه سینما

تا قبل از دهه هشتاد میلادی تعداد آثاری که در مورد فلسفه سینما منتشر شده بود، از انگشتان دست تجاوز نمی‌کرد، 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 همین‌قدر می‌توان گفت که انفجار آثار و به طور کلی فعالیت‌های 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 رشته‌ای مهم در ذیل زیباشناسی فیلم، نظریه فیلم و نقد فیلم تدریس می‌شود.

در این‌جا باید به دو ویژگی عمده در فلسفه فیلم قبل از ورود به مباحث ظریف‌تر و دقیق‌تر این رشته اشاره کرد: نخست آن‌که پژوهندگان سینما که خود به طور حرفه‌ای فیلسوف محسوب نمی‌شوند، در طرح مباحث فلسفی سهم عمده‌ای داشته‌اند. این امر فلسفه سینما را از سایر فلسفه‌های مضاف متمایز می‌کند.

بنابراین، در این‌جا وقتی از فیلسوف سینما سخن به میان می‌آید، مراد صرف اهل فلسفه نیست، بلکه مقصود تمام کسانی است که در باب فیلم و سینما و مسائل و موضوعاتی فلسفی را مطرح کرده‌اند. 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 مؤدی به هیچ بهره ملموسی نباشد.

بدیهی است که فلسفه سینما را می‌توان 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 گران‌سنگ انواع هنرهای نمایشی و شعری را تبیین کرد و در تعریف تراژدی به جنبه‌های گوناگون ژانر اثر پرداخت. لذا انواع رویدادها را از لحاظ اجزا و حدود آن، منزلت اجتماعی شخصیت‌های نمایش (شریف و وضیع)، کیفیات اخلاقی شخصیت‌ها (بررسی لغزش‌ها و خطاهای تراژیک)، ساختار روایت (واژگونی نمایشی و یا تصرف و تحولی ناگهانی) و تأثیر اثر بر مخاطب (پالایش رحم و شفقت و یا ترس) بررسی کرد. هنوز هم نحله ارسطویی نقش تعیین‌کننده در فلسفه هنر به طور عام و فلسفه سینما به طور خاص دارد.

هنوز هم نحله ارسطویی نقش تعیین‌کننده در فلسفه هنر به طور عام و فلسفه سینما به طور خاص دارد. میان تمثیل غار افلاطون و هستی‌شناسی سینما توازی خارق‌العاده‌ای وجود دارد.

افلاطون نیز در دفتر سوم جمهوری صورت‌های هنری را به سه دسته تقسیم کرد: ۱. تقلید محض از گفت‌وگوها (در تراژدی و کمدی)؛ ۲. بازخوانی مستقیم (دیترامب)؛ ۳. ترکیبی از این دو (در حماسه). ارسطو نیز به تأثیر از استاد خود، میان رسانه بازنمایی موضوع مورد نمایش و نحوه نمایش و تجسم تفکیک قائل شد. می‌توان گفت فلسفه سینما و نیز نظریه سینما زمینه تاریخی خود را از متن اندیشه‌های دو فیلسوف کهن یونان، افلاطون و ارسطو، برگرفت. جالب است گفته شود که میان تمثیل غار افلاطون و هستی‌شناسی سینما توازی خارق‌العاده‌ای 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 و یا تماشاگران ساطع می‌شود. در این غار نور ضعیف مزبور، بر افرادی که بیرون غار در حال حرکت‌اند، پرتو افکنده و پژواک آن، به دیوار انتهای غار می‌تابد و سبب می‌شود که اسیران مزبور میان واقعیت وجود افراد بیرون از غار و سایه آن‌ها بر روی دیوار غار دچار اشتباه شوند. در دنیای سینما نیز نوری به روی فیلمی که خود سایه افراد و فضاهای واقعی است می‌تابد و باعث می‌شود که سایه‌ای 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 سایه‌ها سر و کار دارند. از این رو، نقش افلاطون و ارسطو در تبیین سینمای مدرن را نمی‌توان نادیده گرفت. بدیهی است که امروزه فیلم و سینما به عنوان صورت هنری بسیار مهم مسئولیتی را بر دوش فلسفه می‌گذارد تا ماهیت این پدیده هنری را واشکافد. امروزه مکتب‌ها، جنبش‌های گوناگونی کار تحلیل و نقد و تفسیر سینما را به عهده گرفته‌اند.

اغلب نوشته‌های اولیه را در باره فیلم و سینما ادبا و نویسندگان معروف نوشته‌اند. از جمله ماکسیم گورکی در سال ۱۸۹۶ ضمن اظهار نظر درباره فیلمی که در روسیه به نمایش درآمد گفت: دیشب من در سلطان سایه‌ها حضور داشتم، نمی‌دانید که چقدر شگفت‌انگیز بود. دنیای بدون صدا و رنگ هر چیز از زمین و آسمان گرفته تا درخت‌ها و مردم، آب و هوا رنگی خاکستری یک‌نواخت داشت. آن‌چه دیده‌ام فاقد حیات بود. هرچه بود سایه حیات را به یاد می‌آورد. سکوتی عجیب همه‌جا را فراگرفته بود، صدای چرخ‌ها و پاها و یا گفت‌وگو به گوش نمی‌رسید.

نویسندگان سینما را ادبیات برای بی‌سوادان انگاشته‌اند و یادآور شده‌اند که سینما نویددهنده هم‌نوایی و هم‌دردی و هم‌دلی است هم برای افراد فرهیخته و هم نافرهیخته. سینما مرز نمی‌شناسد، سینما قوم و ملت و نژاد را در هم می‌ریزد. در مقاله‌ای 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 محدویت محیط خویش فارغ می‌بیند. در نوشته دیگری در سال ۱۹۱۳ آمده است که برای غریبه و بی‌سواد، زبان به هیچ روی محدودکننده نیست. انسان مسکنت‌زده و تباه شده درمی‌یابد که او هم با چهره‌های سینمایی در فیلم تقدیری مشابه دارد. او شاهد شجاعت، درد و رنج و آرزوهای بزرگ است و از این رهگذر، رفته‌رفته به ژرفای وجود خویش پی می‌برد.

اما در همین زمان سیاهان آفریقایی‌تبار به نژادپرستی حاکم بر فیلم «تولد یک ملت» اثر گریفیلد اعتراض می‌کنند. در سال‌های ۱۹۲۰ نیز بحث‌های داغی درباره نژادپرستی در هالیوود درمی‌گیرد، فردریک جیمسون می‌گوید: تاریخ سینما از تاریخ به طور کلی جدا نیست. سینما آدمی را می‌آزارد، در حالی که الهام‌بخش نیز است. بعضی مدعی هستند که در سینما رفته‌رفته وجهی ناسیونالیسم و خاک‌پرستی رشد کرد و سینما به عنوان ابزاری در خدمت قدرت‌های بزرگ قرار گرفت و لذا تخیلات ملی، قومی و نژادی را بازتاب داد. در اوایل قرن بیستم بیشتر فیلم‌ها در انگلستان، فرانسه، آمریکا و آلمان تولید شد. این چهار کشور نیز بزرگ‌ترین قدرت‌های جهانی بودند. پژوهش‌های اخیر از جمله رویکردهای پساساختارگرا و نیز پسااستعماری این جنبه‌های تولید فیلم را در زمره بحث‌ها و تحلیل‌های خود قرار داده‌اند.

به زعم پژوهندگان پسااستعماری، سینمای مسلط غرب، روایت بردگان تاریخ را نقل کرده است. در این گونه فیلم‌ها مضامینی چون مأموریت و رسالت متمدن‌سازی و برتری نژاد سفید اروپایی، مهم‌ترین درون‌مایه‌های سینمایی را تشکیل می‌داد. در حقیقت گفتمان مسلط سینمایی در این دوره وجهی اروپامحوری و نیز قوم‌مداری را در ژرفای پی‌رنگ خود نهفته داشت. در این دوره بود که تاریخ، جغرافیا، مردم‌شناسی، قوم‌پژوهی و نظایر آن در پی‌رنگ فیلم‌های گوناگون بازتاب یافت. این وضع با شروع جنگ جهانی دوم رفته‌رفته تغییر کرد و از سال‌های ۱۹۳۰ به بعد فاشیسم در اروپا جان گرفت و فیلم‌های عمده در ایتالیا و آلمان از سوی ایدئولوژی‌های 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.

آندره بازن

ماهیت فلسفی سینما

آنچه مسئله اصلی فلسفه درباره سینما را در بدو امر تشکیل می‌داد، عبارت از این پرسش بود که آیا سینما را می‌توان صورتی هنری قلمداد کرد؟ در آغاز به علت مردمی بودن و توده‌ای بودن سینما، آن را در قیاس با هنرهایی چون تئاتر، نقاشی، اپرا و سایر هنرهای زیبا فرمی هنری نمی‌دانستند. افزون بر این، سینما از سایر هنرها عناصری را به عاریت می‌گرفت. اغلب فیلم‌های اولیه، بیشتر اجرای تئاتری و یا زندگی روزمره را بازتاب می‌دادند. از این رو، اغلب سینما را دریچه‌ای به سایر هنرها می‌دانستند. اما رفته‌رفته بعضی از پژوهندگان و فلاسفه، بنیاد هستی‌شناختی 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 هستی‌شناسی مورد مطالعه قرار می‌دهد. او اولین فیلسوفی است که ضمن تدوین یک تک‌نگاری در مورد فیلم با عنوان یک صورت هنری خاص، آن را از سایر هنرهای تجسمی از جمله تئاتر، نقاشی و مجسمه‌سازی متمایز کرد و مدعی شد که عناصری چون تدوین، فلاش‌بک و کلوزآپ به عنوان ترفندهایی فنی، فیلم سینمایی را از سایر هنرهای بصری متمایز می‌کنند. در نظر مونستربرگ همین عناصر بصری و فنی است که به سینما خصلتی متمایز می‌بخشد و آن را به هنری خودپاینده تبدیل می‌کند. می‌توان 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 شد که سینما را می‌توان هنر نمایش ذهنیت به شمار آورد. زیراکه فیلم از شیوه‌هایی که شعور آدمی در صورت‌بندی جهان پدیدار به کار می‌گیرد، تقلید می‌کند. به گفته وی بازی تصویری از طریق فائق آمدن بر صورت‌های جهان بیرونی، یعنی زمان و مکان و علیت، داستانی انسانی را روایت می‌کند و لذا با تعدیل و اصلاح رویدادها

به نحوی که صورت‌های جهان ذهنی ما حکم می‌کند؛ یعنی در پرتو به‌کارگیری حافظه، تخیل و عواطف روایتی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. آن‌چه نزد وی حائز اهمیت بود، ارتباط میان فرآیندهای سینمایی و پویه‌های ذهنی است. از این رو، می‌توان گفت که او بر عناصر روانی و ذهنی در آفرینش هنر سینما تأکید کرده است. وی را می‌توان فیلسوف سینمای صامت به شمار آورد.

رودلف آرنهایم در آلمان کتابی موسوم به فیلم منتشر کرد که در دنیای انگلیسی‌زبان 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 ویژه‌ای کرد. او نیز چون مونستربرگ بر نقش عمده ذهن و شعور آدمی در شکل دادن به هر پدیده و از جمله فیلم، تأکید کرد. آرنهایم مدعی بود که 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 عده‌ای از متفکران به منظور توصیف ماهیت سینما از رشته‌های هنری دیگر بهره می‌گرفتند. آرنهایم سینما را هنری منحصر به فرد دانست و یادآور شد که سینما را باید هنر به معنای دقیق آن شمرد. به زعم او، زیبایی‌شناسی سینما را نباید با سایر عرصه‌های هنر خلط کرد. او سینمای صامت را اوج هنر هفتم به شمار آورد و گفت که در سینما حذف کلیه ادراکات به جز حس بینایی و تقلیل ژرفا، طرح اشیاء جامد و سه بعدی بر سطحی صاف، غیاب رنگ و عدم پیوستگی زمان و مکان سینما را از سایر هنرها متمایز می‌کند. به نظر او فیلم را باید بدواً پدیده‌ای ذهنی شمرد و آن‌چه را در هنرهای دیگر خصلت‌های توان‌بخش می‌دانند در سینما غیاب آن‌ها در زمره قوت‌های آن محسوب می‌شود. از این رو، نطق و کلام در سینما را نباید در زمره قوت‌های آن به شمار آورد. در حقیقت همین نطق از زیبایی بصری آن می‌کاهد. به گفته او، افزودن صدا به حرکت در سینما، ترقی و تعالی این هنر را عقیم می‌کند. زیرا مخاطبان سینما با روبه‌رو شدن با فیلم ناطق با نوعی واقعیت‌گرایی تصنعی خو می‌گیرند. در واقع نطق، سینما را از ماهیت اصلی‌اش که همانا عامل بصری است تهی و ویژگی‌اش را مخدوش می‌کند.

امروزه فیلم و سینما به عنوان صورت هنری بسیار مهم مسئولیتی را بر دوش فلسفه می‌گذارد تا ماهیت این پدیده هنری را واشکافد.

آندره بازن هرچند یک فیلسوف حرفه‌ای نبود، اما ضمن انتشار مقالاتی که هنوز هم تأثیری ژرف بر نظریه‌پردازان فیلم و سینما دارد، نظریه‌های آرنهایم را به چالش کشید. در نظر او ثنویت خاصی میان فیلم صامت و ناطق وجود ندارد، بلکه این دوانگاری را باید میان فیلم‌هایی که بر ایماژ تأکید دارند و فیلم‌هایی که بر تدوین تکیه می‌کنند، قائل شد. هرچند تدوین برای کسانی چون آیزنشتاین ویژگی اصلی سینما تلقی می‌شد، اما آندره بازن به منظور اثبات حضور شیوه‌های 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 واقع‌بینانه دارد، چون ریشه آن را باید در عکاسی جست‌وجو 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 تأکید کرد. او در این زمینه از تعبیر «مومیایی کردن واقعیت» سخن گفت. به باور وی سینما همواره می‌کوشد تا همزاد جهان را جانشین آن کند. سینما تقلید عکاسانه را با بازتولید زمان درمی‌آمیزد. به نظر او تصویر اشیا و پدیده‌ها، عبارت است از تصویر مومیایی‌شده زمان آن‌ها. به گفته او تصویر عکاسانه خود یک شیء است. شیئی که از شرایط مکان و زمان حاکم بر آن رها شده است.

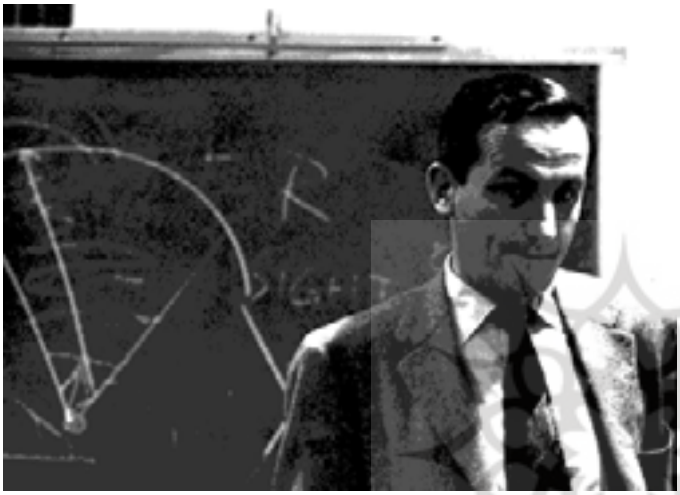
در دوران کلاسیک سینما سه چهره در تدوین و طرح فلسفه سینما نقشی حائز اهمیت داشتند: هوگو مونستربرگ، رودلف آرنهایم و آندره بازن.

سینما از نگاه ساختارگرایی

ساختارگرایی تعبیری است که برای بررسی کلیه پدیده‌های موجود در جهان بشری، از جمله زبان، ادبیات، مناسبات خویشی، هنر و حوزه‌های گوناگون از جمله سینما به کار می‌رود. ساختارگرایان کلیه عناصر و عوامل مورد مشاهده را در نظامی از مناسبات مد نظر قرار می‌دهند. فردینان دو سوسور بنیان‌گذار این

جنبش در حوزه نشانه‌شناسی است. به طور کلی روایت ساختارگرایانه از هر پدیده هنری و از جمله سینما متضمن این نقش‌مایه‌هاست: ۱. کشف قوانین تغییرناپذیر و ثابت فعالیت‌های ذهنی در مرتبه زبانی و سایر پدیده‌های فرهنگی از جمله اسطوره، نظام خویشی و جز آن؛ ۲. کشف قطب‌های 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 و 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 تأکید 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 مسئله هم در حوزه فلسفه قاره‌ای و هم فلسفه تحلیلی اهمیت دارد. لوی اشتراوس مسئله مؤلف و آفریننده را به چالش گرفت. در حوزه سینما نیز نظریه مؤلف دست‌خوش انتقادات فراوان بود. گفتنی است که کارگردان سینما به عنوان مؤلف اولین بار از سوی تروفو مطرح شد. تروفو با به کارگیری آموزه مؤلف در سینما، در پی آن بود تا نقش ادبیات و آثار ادبی در عرصه سینما را در معرض سؤال قرار دهد. به نظر وی تنها فیلم‌هایی که سناریو آن را کارگردان خلق می‌کند و در امر تولید آن نقش کلیدی ایفا می‌کند، واجد وصف هنری هستند. تنها این‌گونه فیلم‌ها را می‌توان اثر هنری شناخت. این نظریه با انتقادات فراوانی روبه‌رو شد. چراکه در آن از نقش سایر عوامل فیلم غفلت شده بود. ساختارگرایان در گستره سینما به مرگ مؤلف اشاره کردند و در واقع آنها بودند که زمینه واژگونی انگاره مؤلف را فراهم کردند. مؤلف‌گرایی اساساً ریشه در اگزیستانسیالیسم و به خصوص اومانیسم فرانسوی داشت. آندره بازن از تعابیر سارتری در بحث‌های سینمایی خود استفاده کرد. سارتر و بازن هر دو بر محوریت سوژه و به طور کلی مؤلف تأکید داشتند.



رودلف آرنهایم

ساختارگرایان و به‌خصوص اندیشمندانی چون فوکو و رولان بارت با طرح مرگ مؤلف و به طور کلی زوال سوژه فلسفی، زمینه رویکرد نشانه‌شناختی جدیدی را در سینما و نقد فیلم گشودند. در واقع، می‌توان گفت که ساختارگرایی سبب‌ساز واژگونی انگاره محوریت مؤلف و چرخش به سوی زبان و نشانه‌ها شد. در قلمرو سینما نیز کارهای لوی اشتراوس در باره اسطوره اساس کار دست‌اندرکاران سینما قرار گرفت. آنها بحث درباره نبوغ و خلاقیت کارگردان فیلم را رها کردند و خود فیلم را مبنای تحلیل‌های ساختاری قرار دادند. نشانه‌شناسی فیلم در فضای فرهنگی فرانسه رفته‌رفته رواج یافت و با مطالعات میان‌رشته‌ای کسانی چون بارت، فوکو، گریماس، کریستین متز انگاره‌های زبانی تازه‌ای به وجود آمد. در دهه شصت رشته تازه‌ای در فرانسه با نام «زبان‌شناسی فیلم» نضج گرفت. کریستیان متز را می‌توان بنیان‌گذار این نحله به شمار آورد. از نظر کریستیان متز سینما عبارت است از نهادی که ریشه در ساختارهای فرهنگی و اجتماعی و ازجمله زیرساخت اقتصادی، نظام استودیو و فن‌آوری دارد. او این عناصر را رویدادهای پیشاسینمایی نامید و بعد به رویدادهای پساسینمایی از جمله توزیع و پخش، نمایش فیلم و تأثیر سیاسی، اجتماعی و اقتصادی فیلم اشاره کرد. او خود فیلم را متنی قلمداد کرد که در آن شبکه‌ای از رمزگان در هم پیچیده است و بافت خاصی در فیلم به وجود آمده است. فیلم عبارت است از گفتمانی که از دلالت‌های زبانی تشکیل شده است. او میان فیلم و سینما تفکیک قائل شد و گفت می‌توان مناسبت این دو را با مناسبت داستان و ادبیات قیاس کرد. سینما از مجموعه فیلم‌ها تشکیل شده است و فیلم را می‌توان به Parole سوسوری و سینما را به Langue تشبیه کرد.

سینما در نگاه پساساختارگرایی

از سال‌های دهه هفتاد جنبش تازه‌ای موسوم به پساساختارگرایی مضامین و نقش‌مایه‌های ساختارگرایان را به چالش کشید. متولیان این جنبش عبارت بودند از فوکو، بارت، دریدا و کریستیوا. آنها کوشیدند تا محوریت ساختار را به چالش بکشند. می‌توان گفت که هدف اصلی و انگیزه اساسی پساساختارگرایی واگشایی و بنیان‌فکنی ساختارها بود. در قلمرو هنر، پساساختگرایان کوشیدند تا خودپایندگی اثر هنری را به چالش بگیرند. آنها اثر هنری را یک ابژه تلقی نمی‌کنند، بلکه آن را چیزی می‌شناسند که میان ابژه و مخاطب قرار می‌گیرد. این چیز یا فضا از معانی و دلالت‌های ناکران‌مندی ترکیب یافته که مبدا و غایت آن تعین‌پذیر نیست. در واقع مرزها و کران‌مندی‌های اثر در نگاه پساساختارگرایانه در جریان بنیان‌فکنی مستحیل می‌شود. در این‌جا اثر هنری به متن بازمی‌گردد و این متن نیز در شبکه‌ای از متن‌های دیگر و در تعامل با آن‌ها قرار می‌گیرد. به تعبیری متن مزبور را می‌توان گستره میان متن تلقی کرد. در نگاه پساساختارگرا مدلول، اعتبار و روایی خود را به دال می‌دهد. علاوه بر این، نقد پساساختارگرایان به ساختارگرایی بر دو پایه تکیه دارد: نخست آن‌که هیچ نظام خودپاینده و به تعبیر آن‌ها ساختاری قابل فرض نیست و دیگر این‌که ثنویت‌ها و دوگانگی‌هایی که نظام ساختارگرا مد نظر قرار می‌داد، اصلاً قابل توجیه نیست.

هوگو مونستربرگ

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 کلیدی‌ترین مقوله مورد استناد ساختارگرایان متضمن وجهی محور و مدار بوده و به طور کلی محور و کانون از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد 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 می‌گوییم به ناچار آن را در هویتی وحدت‌یافته مرسوم به من یا ego یا خود متبلور فرض می‌کنیم. این هویت و ماهیت به عنوان شالوده‌ای وحدت‌بخش اساس و ساختار همه پدیده‌ها را تبیین می‌کند.

دریدا می‌گوید 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 طیف‌های تقابلی و ثنوی قربانی می‌شود، طنز، کنایه، استعاره، مجاز و مطایبه است. دریدا اندیشه فلسفی غرب را آکنده از تقابل می‌شمارد و آن‌ها را ذیل تعبیر لوگوسانتریسم تحلیل می‌کند و می‌گوید 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 گرته‌برداری از گفتار تلقی شده است. دریدا مدعی است ترفندی که ما را به فهم و دریافت این مناسبت یاری می‌دهد، همانا دیکانستراکسیون، واگشایی یا بن‌فکنی است. شگرد اصلی دریدا در به‌کارگیری بن‌فکنی همانا تعبیر دیگرسانی و تعلیق و تعویق است. بدین معنا که او تقابل‌های متافیزیکی را در مناسبتی دیگرگونه قرار می‌دهد. به نظر او باید هرگونه مفهوم تقابل را در بوته تعلیق گذاشت و از این رهگذر خود را از طیف‌های تقابلی رها کرد. دریدا مدعی است که یکی از آفات اصلی نگاه کلام‌محورانه قبول پیش‌فرض 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 سوژه‌های سینمایی را پایه همین طیف‌های تقابلی طراحی کرده است. فیلم‌هایی چون «تولد یک ملت»، «ترمینتور»، «جنگ ستارگان» و نظایر آن همگی بر پایه لوگوسانتریسم تهیه شده‌اند. از همه مهم‌تر آموزه دریدا موسوم به فالوگوسانتریسم در فیلم‌های هالیوودی تبلوری عینی یافته است. کلیه فیلم‌هایی که در دهه ۱۹۷۰ درباره جنگ ویتنام تولید شد؛ نمود و نماد فالوگوسانتریسم بودند. در این‌گونه فیلم‌ها شکست آمریکا در صحنه جنگ صورتی واژگون در فیلم به خود می‌گیرد و شکست واقعیت به پیروزی مجازی مبدل می‌شود.

دلوز و سینما

ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی، دو کتاب عمده در زمینه سینما به تأسی 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 می‌پردازد 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 شمرده‌اند. دلوز به تأسی از نیچه بر آن است که اثر هنری با نیروهای معطوف به تمنا و میل سروکار دارد و ارتباط هنر با حقیقت اگر هم قابل فرض باشد جنبه ثانوی خواهد داشت. به تعبیری اثر هنری نیروهای حیات‌بخش و تمنابرانگیز را به حرکت می‌آورد. به اعتباری هنرمند شیوه‌های نوینی را در هستی مطرح می‌کند و به زندگی و خواست معطوف به آن رنگی تازه می‌بخشد. دلوز و فلیکس گاتاری در کتاب ادیپ‌ستیز در پی آن برآمدند تا دو ستون و استوانه عمده نشانه‌شناسی؛ یعنی فردینان دوسوسور و ژاک لاکان، را به چالش بکشند. آنها سوسور را از منظر استعاره‌های 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 واپس‌زدن به کار می‌رود و در غیاب دسترسی به مادر، سرمایه‌داری پدرسالاری را رونق بخشیده است. به گفته دلوز و گاتاری، گره ادیپ همواره تمناهای چند ساحتی و بی‌انتظام را سرکوب کرده و راه را بر سودآوری سامان پدرسالار هموار کرده و برخلاف لاکان که روایت دژآرمانشهر (دیستوپیا) سوژه ادیپی را رواج می‌داد، دلوز سیاست آرمانی امیال چندمحوری را تبیین می‌کند و یادآور می‌شود 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 نشانه‌شناختی چارلز ساندرز پیرس را جانشین نظریات این دو کند.

ژیل دلوز

به گفته دلوز فیلم را نباید لانگ سوسوری و یا زبان متزی دانست، بلکه باید آن را در چارچوب نشانه‌شناسی پیرس مورد نظر قرار داد. هرچند که از نظر وی مناسبت سینما و زبان در زمره مهم‌ترین مسائل فلسفه معاصر به شمار می‌آید. اما نباید این مسئله را به رمزجویی سوسوری فروکاست، زیرا که نشانه‌شناسی سوسوری فیلم و سینما را از کارمایه اصلی و نیروی حیاتی‌اش تهی می‌کند. بدین‌معنا 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 ناکران‌مند 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 پویه‌ای پرشتاب قلمداد کرد. در فیلم «همشهری کین» ما به عنوان مخاطب در معرض امواج سهمگین قرار می‌گیریم و زمان ساز و کار و روال اصلی خود را از کف می‌دهد و ما با زمان‌مندی به مثابه بحرانی پایدار روبه‌رو می‌شویم.