سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم‌ورزی:
کتیبه‌های تفکر

ویلهلم. اس. وُرتزر
هیو. جِی. سیلورمن
ترجمهٔ مسعود اوحدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توضیح

۱ ــ بحث «فیلم‌ورزی» و مفاهیم فلسفی آن بحثی کاملاً نو، چه در حیطهٔ مقوله‌های پُست مدرنیسم و چه به‌صورت یک مبحث مستقل فلسفی ملهم از نظریهٔ Denken (تفکّر) و Weltbild (تصوّر جهان) هایدگر است. فیلم‌ورزی را معادل «filming» برگزیدیم. به‌هرحال، دلالتهای معنایی متن شاید، بهتر بتواند دلیل این گزینش را توجیه کند. یادمان باشد که در این متن «فیلم» گونه‌ای از «فکر» و «فیلم‌ورزی» گونهٔ پُست‌مدرنی «تفکّر» است.

۲ ــ زبان متون فلسفی غامض‌ترین زبانهاست. گه‌گاه یک واژهٔ ساده معانی پیچیده‌ای اختیار می‌کند و معنی آن تنها در نظام فلسفی مورد بحث به تفسیر مطلوب دست می‌یابد. از این‌روی، استفاده از واژه‌های لاتین، یونانی، آلمانی و فرانسه در یک متن فلسفی به زبان انگلیسی امروزه عادی تلقی می‌شود. نظر به اهمیّت و دلالت این واژه‌ها، عین آنها را مطابق متن اصلی، در برابر معادلهای پیشنهادی خودم نوشته‌ام. امیدوارم این کار موجب دشواری در خواندن متن نشود. به‌هرحال، این واژه‌ها را از متن اصلی جدا نمی‌دانم.

م. ا.

۱ ــ هایدگر و فیلم‌ورزی

آیا فیلم‌ورزی نظری جدید در فلسفه است؟ یا رعشه‌ای بنیادین؟ یا ضرورتی پُست‌مدرن در عرصهٔ تفکّر؟ بیایید موقتاً فرض کنیم که فیلم‌ورزی سرآغاز گسیختن [Abbruch] از فلسفه است. در صورت پذیرش این فرض، فیلم‌ورزی بر چه دلالت دارد؟ شاید هم در بدو امر باید این پرسشِ موجز را مطرح کرد که فیلم‌ورزی بر چه دلالت ندارد؟ فیلم‌ورزی، آنگونه که ما این اصطلاح را در مقالهٔ حاضر به‌کار می‌بریم، نه در مفهومِ «اتاق تاریکِ» [camera obscura] لئوناردو داوینچی بازنمود یافته است، و نه در اختراع نخستین دوربین فیلمبرداریِ کاربرددار توسط توماس ادیسون. در واقع نمی‌توان هر آنچه را که پس از آشکار شدن بررسیهای مشروح فیلم‌سازی به واسطهٔ دیرینه‌شناسیِ سینما شکوفا شد، فیلم‌ورزی قلمداد کرد. بی‌شک نظریه‌ای قطعی از دیدگاه تاریخی و فرهنگی دربارهٔ همین موضوع (امکان فیلم‌ورزی)، شامل این ملاحظات و نیز بسیاری ملاحظات سینماتوگرافیکِ دیگر خواهد بود. اما هدف ما درمقالهٔ حاضر این است که به تشریح فیلم‌ورزی در حوزه‌ای از تفکّر بپردازیم که نتیجه‌اش فهم غیر کلامْ محور و در عین‌حال بسیار تصویرگرای تعامل بین تفکّر [Denken] و قدرت تخیّل [Einbildungskraft] خواهد بود.

در مابعدالطبیعهٔ مدرن، آغاز این نوع تفکّر را عمدتاً در نقد داوری کانت، زایش تراژدی نیچه، و در میان متأخرین، در فلسفهٔ هایدگر می‌بینیم. از دیدگاه تبار و نَسَب، شاید بتوانیم در موضوعات معرفت‌شناختی، هستی‌شناختی و زیباشناختیِ مابعدالطبیعهٔ ذهنیت، نشانی از فیلم‌ورزی بیابیم. اما فیلم‌ورزی قدمتی ناپیدا و طولانی‌تر دارد و شاید ابتدا ــ بیشتر به شکلی سلبی ــ در ترکیب سخنان افلاطون دربارهٔ اِروس [Eros] در رسالهٔ سمپوزیوم [Symposium] ارائه شده باشد. لذا می‌بینیم که مسئلهٔ فیلم‌ورزی به صراحت در متن مابعدالطبیعی مطرح شده است. پس بطور خلاصه می‌توان گفت در طول تاریخ فلسفه ــ لااقل از افلاطون تا اسپینوزا ــ مفهوم تصویر همواره واپس‌زده شده و اهمّیّت اندک آن، به دیدگاهِ کلام ـ محورِ خِرَد محدود شده است. حتی در اوایل سدهٔ نوزدهم، پس از اختراع دوربین عکاسی، فیلسوفی از این موضوع شکوه می‌کرده است که در دوره و زمانهٔ او، «تصویر هر چیز را به خود آن چیز، رونوشت را به اصل، بازنماییِ واقعیت را به خود واقعیت، و ظاهرِ وجود را به خود وجود مرجح می‌دانند.»[۱] از قرار معلوم لودویک فویرباخ به

Martin Heidegger

ارزشِ تلاشِ کانت در جهت کاستن از اتکای دیالکتیکی سوژه بر عقلانیت پی نمی‌برد، تلاشی که هدف از آن، گسستن بندهای تخیل به‌منظور نقضِ زیباشناختی ذهنیت بود.

با این همه، مرور دستگاههای فلسفی کانت، نیچه، هایدگر و دریدا که نام فیلم‌ورزی هنوز به آنها راه نیافته، موجب نوعی اقتصاد فیلم‌ورزی شده است. این امر بویژه در سخن [discourse] هایدگر مصداق دارد که موضوع فلسفه، متضمن تفکّری است که نه می‌تواند علم باشد و نه مابعدالطبیعه. به گمان ما، فیلم‌ورزی چنین تفکّری است. فیلم‌ورزی خودکارِ تکنولوژی را در شیوع تصاویر پُست‌مدرنش، مخاطب قرار می‌دهد. بدینسان امروزه فیلم‌ورزی با بررسی فرایازی طنزآمیز متن مابعدالطبیعی توسط خودِ تکنولوژی و نیز با تأکید بر ادعای بی‌نظیر هایدگر در باره وابستگی تکنولوژی به مابعدالطبیعه، به خاتمه یافتن فلسفه اعتراض می‌کند.

اینک موقتاً فرض می‌کنیم که اندیشهٔ هایدگر می‌تواند کمک کند تا فیلم‌ورزی در دورهٔ پُست‌مدرن را بهتر درک کنیم. پس برای تشریح فیلم‌ورزی، به سال ۱۹۳۸ بازمی‌گردیم. یعنی زمانی که یکی از حزن‌آورترین تصاویر جهان بر ملا شد و هایدگر یکی از گیراترین سخنرانی‌هایش را در فرایبورگ ایراد کرد که عنوان اولیهٔ آن «فراهم آوردن شالوده‌ای برای دنیای مدرن از طریق مابعدالطبیعه» بود.[۲] هایدگر در این متن دنیای مدرن را درچهارچوب برداشتی از حقیقت توصیف می‌کند که وارد آنچه وی Imaginatio می‌نامد می‌شود. وی می‌گوید: «سرآغاز عصر جدید، تسخیر جهان به‌منزلهٔ تصویر است.»[۳] این اندیشه ــ که ما در زمینه‌ای گسترده‌تر به بررسی آن خواهیم پرداخت، زمینه‌ای که «سخنرانی در بارهٔ عصر تصور از جهان» نامیده شده است ــ راهنمای بحث ما دربارهٔ فیلم‌ورزی در فرهنگ پُست‌مدرن خواهد بود. عبارت «فرهنگ پُست‌مدرن» را در مقالهٔ حاضر، هم برای اشاره به گوناگونی اجتماعی ـ تاریخیِ سرمایه‌داری متأخر به کار برده‌ایم و هم برای اشاره به قلمرو خیالی تمایزاتی که فیلم‌ورزی می‌تواند در آن، صورتِ تحقق به خود می‌گیرد.

بگذارید برداشت هایدگر از جهان به منزلهٔ تصویر را به اختصار مورد بررسی قرار دهیم. او ادعا می‌کند که عصر مدرن، آمیزه‌ای مفید از انسان و جهان است و هر دو عامل [انسان و جهان] را برحسب دگرگونی به قلمرو «آشکاری» [Open] تعریف می‌کند. در این قلمرو، انسان حکمِ «فاعل شناسائی تصویر» را دارد و جهان حکمِ تولید و بازتولید تصاویر. در بدو امر، به‌نظر می‌رسدکه این برداشت «انسان‌شناسانه» از ویژگی مُسَلّمِ عصر مدرن، تعبیری ذهنی و مابعدالطبیعی را از وجود حضوری [Dasein] القا می‌کند. به‌قول خود هایدگر: «انسان مُعَرّفِ امر موجود می‌شود...»[۴]، و «تصویر یعنی شکل‌گیری [Gebilde]، یا به عبارت دیگر، محصول فرآوری انسان که بازنمایی و ارائه می‌کند.»[۵] آیا این برداشت هایدگر متکی به مفهوم دکارتیِ وجود، یا احتمالاً متکی به هرمنوتیک نیچه‌ای است که بعداً به تحلیل موجودشناسانهٔ مدرنیته تغییر شکل داده است؟ تفسیر هایدگر از موضوعْ شدنِ انسان در دنیای تصاویر ــ و نیز به‌واسطهٔ آن ــ اولویتی به مفهوم انسان در حکم «میل به قدرت» و «اصلاً هیچ از نظرمن» در سنّت دکارت نمی‌دهد.[۶] با این‌حال، مهار، انقیاد، سلطه و خلاصه بازنمایی کماکان نقش مهمی در تأملات او دربارهٔ دورهٔ مدرن دارند. هرچند هایدگر تصویر جهان را در چهارچوب بازنمایی می‌بیند، اما سخنرانی او همچنین حاکی از این است که فیلم‌ورزی را می‌توان در پیوند با «آشکاری» مطرح کرد که «خود را تا فضایی کناره گرفته از بازنمایی امتداد می‌دهد». لذا اندیشهٔ هایدگر حاکی از پُست‌مدرنیسم است، بی‌آنکه لزوماً پُست‌مدرن باشد. مثلاً اشاره‌اش به فاعل‌شناسایی به منزلهٔ نَفْسِ حاضر با تعامل بازنمایانهٔ تصاویر مشخص می‌شود. اما در بخش دیگری از همان متن، هایدگر با تصدیق «آشکاری» این

اشاره را محدود می‌کند، و «آشکاری» در اینجا مغایرتی با شیوع پُست‌مدرنی تصاویر که نَفْس در آن همواره بی‌هویتی «سوسوزن» قلمداد می‌شود، ندارد.

امروزه به نظر می‌رسد فیلم‌ورزی فرایندی از تفکّر است که نوشتار [écriture] را صرفاً زمانی تصدیق می‌کند که ما نوشتن را امکان «مسیر بریده‌شده، شکسته یا ترک برداشته»[8] (یا آنچه دریدا «فاصله‌گذاری خشن» می‌نامد) تلقی کنیم. بدین‌ترتیب، فیلم‌ورزی را می‌توان جابجایی پُست‌مدرنی مابعدالطبیعه دانست که بی‌وقفه می‌کوشد تخیل را از قیود استعلایی ادراک برهاند تا عقل نیز از نقش ممتازتری برخوردار شود. این استنباط از فیلم‌ورزی، دلالت بر وجه «تصویرگرایانه‌ای» از تفکّر دارد که اصلاً پیشاتعقلی، غیرتعقلی‌یا به لحاظ فلسفی آشفته نیست؛ بلکه برعکس، مسئله‌ای که با آن روبرو هستیم، نوعی آگاهی و شعور است که می‌تواند بی‌محابا حقیقت پیش‌فرضهای خود و نیز جهات مختلف علایق خود را مورد تردید قرار دهد.[9] چنین برداشتی از فیلم‌ورزی، صرفاً خیالپردازی بدون تعمق نیست؛ بلکه بر ملا کردنِ انتقادی «تصاویر متحرک»[10] در مفهوم مابعد تحلیلی از دیدگاه کانت است.

به گمان ما، فیلم‌ورزی را باید نوعی تفکّر (یعنی کلام متفکر [denkendes wort]) نامید، چرا که تعالی «فرهنگیِ» طرح‌اندازی از قلمرو استعلایی ادراک تا حرّیت خرد را وصف می‌کنیم. برغم اینکه کانت فعالیت طرح‌وار تخیل را محدود به جهت تجربی ادراک می‌داند، اما همچنان ادعا می‌کند که طرح‌اندازی «هنری پنهان‌شده در اعماق روان انسان است. بسیار بعید به‌نظر می‌رسد که طبیعت روزی مجالِ کشف و مشاهدهٔ صور واقعی فعالیت آن را بدهد.»[11] همچنین کانت در رسالهٔ نقد داوری می‌کوشد تا با بیرون راندن تخیل از تعامل معرفت‌شناسانهٔ ادراک و عقل، آن را از بند علایق عمل‌شناختی برهاند. دو تلاش در جهت تحدید سلطهٔ خودمدارانهٔ تخیل در محدودهٔ افق ایدهٔ زیباشناسی و امر متعالی [the sublime] صورت گرفته است. باید توجه داشت که کانت با این تلاشها می‌خواهد از حصر نظری تخیّل فراتر رود و به طرح‌اندازی ادراک برسد تا از این طریق، راه را برای باز کردن مفهومِ هایدگری و پُست‌مدرنی فیلم‌ورزی هموار کند.

بیایید اینک این کوشش کانت را به اختصار بررسی کنیم. ایدهٔ زیباشناسی «به تخیّل مجال می‌دهد که خود را بر انبوهی از بازنمایی‌های مرتبط بگستراند»[12]، بدون آنکه مکاشفات زمانی و مکانی آن را مقید کنند. این انبوه بازنمایی‌ها با «بازنمایی» تخیل بازنمایی می‌شوند. در واقع، کانت به مفهومی تقریباً پُست‌مدرن، ایدهٔ زیباشناسی را اینگونه توصیف می‌کند: «بازنمایی تخیّل آنچنان موجب غنای فکر می‌شود که هرگز درک به‌مفهومی معین.را روا نمی‌دارد.»[13]

کانت در توصیف امر متعالی می‌کوشد تا رابطه‌ای «منقطع» بین تفکّر و تخیّل برقرار کند. چون امر متعالی شکل معینی ندارد، مرزهای تخیل را درمی‌نوردد و به‌صورت یک خود [Gemüt] در بازی حضور و غیاب تخیّل شرکت می‌کند. نه حضور خود می‌تواند مفهوماً بطور کامل استدراک شود و نه غیاب آن. از طریق تعمق نیز این امر امکان‌پذیر نیست (و این چه بسا اضمحلال نظریهٔ نقد داوری کانت باشد). بدینسان «بازی آزادانهٔ» تخیّل بیشتر در زیباشناسی شهودی نهفته است تا در زیباشناسی عقلانی، و این دلالت بر آن دارد که بازی بی‌وقفهٔ تخیّل متکی بر انقطاع کلیّت زیباشناختی است.[14] مثلاً وقتی که تخیّل زیباشناختی،طبیعتی دوم می‌آفریند و به فراسوی تجربه راه می‌یابد، به کنش تأملیِ قضاوتی زیباشناختی می‌پردازد که موضع کلام ـ محور در آن پدیدار نیست. در این کنش می‌توان با نشانهٔ [Promesse] سنتز مواجه شد، یعنی تجمع زیباشناختی مکاشفات متعدد بدون حصول به وحدتی که در قضاوتی منطقی و معرفتی انتظار می‌رود.

تخیل در گذار زیباشناسانهٔ خود، ذهنیتی موجود

ـ خداشناسانه است که شهوت متعالی عقل برای نیل به جامعیت جایگزین آن می‌شود. اما آیا تخیّل به سبب ناتوانی انفعالی خود در نیل به ادراک شناخت حسی (منظور بیشتر زیباشناسی عقلانیِ جامعیت است تا فهم منطقی آن) دچار صدمه می‌شود، آن هم در حالی که دیالکتیکِ استعلایی ثابت کرده است که مفهوم‌سازی از ایده‌ها پنداری بیش نیست؟ اگر به خاطر مشروعیتی که خود کانت برای غائیتِ مطلق قائل می‌شد، نبود (غائیتِ مطلقی که تخیّل استعلایی هنوز تحت تسلط آن است)، هیچ تعرضی به تخیّل زیباشناختی صورت نمی‌گرفت. پس تخیل آزاد است تا با نافرمانی از نقد داوری کانت، نهایت خود ـ یعنی آنچه را فراحسی است ـ یا خود مادّه را در بر گیرد بی‌آن‌که ناچار باشد به لحاظ دیالکتیکی از خود پیش افتد یا به لحاظ زیباشناختی سر در لاک خود فرو برد. با این همه، چنین نافرمانی‌ای تا زمانی که امر متعالی خارج از «بازی آزادانهٔ» تخیّل زیباشناختی قلمداد می‌شود، امکان‌پذیر نیست. بنابراین، شاید ناخرسندی‌ای که امر متعالی بر تخیّل تحمیل می‌کند آنقدرها که به فقدان ادراکی اصیل از جامعیّت مرتبط است، به فقدان زیباشناسی عقلانی مربوط نباشد.

پرسشی که اکنون پیش می‌آید این است: فیلم‌ورزی چگونه تحدیدهای تخیّل از دیدگاه کانت و سلطهٔ مابعدالطبیعیِ خودِ فیلم‌ورزی را شالوده‌زدایی [deconstruct] می‌کند؟ یک پاسخ ممکن می‌تواند این باشد که مقوله‌های تحلیل استعلایی، در فیلم‌ورزی از حالت جامد و پایدار درآمده و از نزول مفهومی به محسوسیتی سلطه‌جو رها شده‌اند. این امر دلالت بر آن دارد که مقوله‌های یادشده برای گذار تخیّل به قلمرو زیباشناختی بازی عقل، آزاد شده‌اند. بدین‌ترتیب، قلمرو مکاشفه دیگر نه برحسب کنشی معرفت‌شناسانه و کلام ـ محور (زیرا این کنش سرانجام در فرآوری اُبژه‌های شناخت تبلور نمی‌یابد)، بلکه بیشتر برحسب حیطهٔ تمایزی مابعدموجودشناسانه و نَسَب‌شناختی در نظر گرفته می‌شود که به لحاظ معرفت‌شناسی، مخرب‌تر است. از آنجا که مکاشفات دیگر پیوندی‌با وساطت ادراک متعالی ندارند، می‌توانند وارد بازی تخیّل شوند که هم از اَعمال تحلیلی استدلالی رها شده است و هم از بسط ناگزیر اخلاقی به نظام غایی خِرَد از دیدگاه کانت.

و اما در مورد سرکوبی فیلم‌ورزی: نه فقط در ناکامی فلسفه استعلایی در رهانیدن تخیّل از تعرض مشهود امر متعالی، بلکه همچنین از تنزل انگاره‌سازانهٔ جهان به حیطهٔ بحث‌انگیز خِرَد توسط کانت، پدیدار می‌شود. جستجوی هایدگر برای یافتن بازی تصویرگرانهٔ کناره‌گیری و نیز در همین اواخر، تلقی متفکری آمریکایی از این بازی در حکم بازی ممانعت (یعنی اختصاص جهانِ معقول به جهانِ محسوس)، آغاز اجتناب از این سرکوبی است. هایدگر با «تنزل مقام» جهان از مفهوم مابعدالطبیعی ایده به بازی تصاویر، امکان معرفی فیلم‌ورزی به منزله آگاهی از قلمرو جدید قدرت تخیّل را فراهم می‌آورد تا از این رهگذر بتوانیم هنر ناپیدایِ تصویرگری را در «آن سایهٔ نامریی که همه چیز را در همه‌جا در بر گرفته است» تشخیص دهیم.[۱۶] هایدگر فعالیت طرح‌وار تخیّل در آن سوی گسترهٔ خِرَد و غائیت را می‌شناسد. او در تلاش برای حل تناقض کیهانی خِرَدِ ناب وجهی فیلم‌ورزانه از درک و فهم [Verstehen] در محدودهٔ بازی آزادانهٔ تخیّل ترسیم می‌کند بدون اینکه بر وجود بازنمایی‌های دیالکتیکی جامعیت اذعان کند.[۱۷] از آنجا که هایدگر عصر جدید را دوره و زمانه‌ای می‌داند که انسان را از خود می‌رهاند تا به خویش برسد و نیز جهان را از تناقضات کلام ـ محوری می‌رهاند، پیشبینی می‌کند که تخیّل کاملاً تابع سخنِ [discourse] بازنمایی شیوهٔ مابعدالطبیعی نیست. لذا اکنون تلقی خود را از رابطهٔ تخیّل و بازنمایی، تغییر دهیم.

وقتی فیلم‌ورزی را آگاهی [Besinnung] قلمداد می‌کنیم، بازنمایی‌های انسان و جهان دیگر مفاهیم اشیاء

نخواهند بود، بلکه حکم تصاویر موجوداتی در تخیل را خواهند داشت که به نحو فزاینده‌ای پراکنده‌اند. هایدگر از محدودیت دیالکتیکی بَستِش [Closure] غایت‌شناسانه فراتر می‌رود تا آنجا که تفکّر خود را در گشایشی تاریخی پدیدار می‌کند که جهان در آن می‌تواند در اَشکالِ مختلف به‌صورت تصویر نمایان شود. از همین‌رو فیلم‌ورزی به معنی میلی تأمل‌آمیز به اختلال در مسیر کلام [Logos] در محدودهٔ «تصاویر متحرکِ» متفرق در تکنولوژی معاصر است. از آنچه گفته شد، به یاد اظهارنظر آپولینی نیچه دربارهٔ هستی بشر می‌افتیم: «می‌توانیم چنین فرض کنیم که تصاویری بیش نیستیم... چرا که هستی و جهان صرفاً به منزلهٔ پدیده‌ای زیباشناختی همواره توجیه می‌شوند.»[۱۸] از نظر نیچه، آگاهی انسان به وجود خود، صرفاً بازنماییِ وهمیِ وجودش است. به همین ترتیب، (کلام متفکّر [das denkende wort]) فیلم‌ورزی تأکید می‌کند که عامل تعیین‌کنندهٔ اصلی تفکّر، دیگر خودآگاهی نیست، بلکه ممانعت زیباشناختی و تاریخی وجود است. تفکر در تغییر و تبدل نَسَبی به فیلم‌ورزی، به صورت «پرستشگری و شکل بخشی خلاقانهٔ قدرت تعمق اصیل» بر شفقِ ذهنیت در دوره و زمانهٔ پُست‌مدرنِ تصاویر نمایان شده است.

بیاییم مشخص‌تر با موضوع برخورد کنیم. فیلم‌ورزی به‌مفهوم هایدگری آگاهی، تصاویر وجود را از قدرت هرمنوتیک برقراری حضوری جدید (یعنی از تصاویر قاب [Ge-stell]) رها می‌کند. پس فیلم‌ورزی را باید از فیلمسازی، نمایش فیلم و افشاء بین فرهنگی تصاویر الکترونیکی به‌طور کلی متمایز کرد. همچنین فیلم‌ورزی را باید از تکثیر صرفاً کمّی تصاویر (که بنابر توصیف سلبی هایدگر عامتر است از افشاء عصر مدرن در بازی قدرتِ نامحدودِ «محاسبه، برنامه‌ریزی و قالب‌ریزی همه‌چیز»)[۲۰] متمایز کرد. فیلم‌ورزی را ــ تا آنجا که در امر تفکّر مشارکت می‌کند ــ در محدودهٔ بازی ممانعت، باید تعمقی انتقادی و استدلالی قلمداد کرد. لزومی نداردکه این بازی تحت سلطهٔ امیال دیالکتیکی قرار گیرد، اما در عوض مُلهم از انگیزه‌ای گفت و شنودی [dialogical] و آپولینیایی خواهد بود که تصاویر خلاّقه‌اش، اختلال در «مرکز رابطی» انسان به منزلهٔ فاعل‌شناسایی را امکان‌پذیر می‌کند. وقتی ماهیت جهان را تصویری در محدودهٔ بازنمایی تلقی می‌کنیم، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا برداشت هایدگر از وجود به منزلهٔ فاعل تخیّل [Subjectum imaginum]، خود در حصار متافیزیکی گرفتار نیامده است؟

ممکن است چنین بیندیشیم، زیرا استنباط وجودشناسانهٔ هایدگر از انسان به منزلهٔ حضور اولیِ وجود، کماکان با نیروی فراگیر هیپوخی منون [hypokeimenon که توضیحش خواهد آمد] معیّن می‌شود. با اینحال، نمی‌توان از نظر دور داشت که وقتی هایدگر انسان را مرکز قلمداد می‌کند، توصیفی دورنمایانه از تعمقات احتمالی پُست‌مدرن را می‌پذیرد. در این خصوص همچنین می‌توان به دیدگاه دریدا ــ که هایدگر پیشبینی‌اش کرده بود ــ توجه کرد. به اعتقاد دریدا، رعشه‌ای بنیادین فقط می‌تواند از بیرون وارد شود، بدین‌معنی که این لرزه نمی‌تواند از محدودهٔ فلسفی یونانی ـ غربی ناشی شود. اگر دیدگاه دریدا درست باشد، شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که «بیرون» به منزلهٔ فیلم‌ورزی و به شیوه‌ای دوگانه پدیدار می‌شود. یکی از این دو شیوه عبارت است از فیلم‌ورزی به منزلهٔ آگاهی از تصاویر، یا به‌طور خلاصه، به منزلهٔ بازتابی از جهان کالازده و «نَفْسِ» به لحاظ فرهنگی غرقه شده و متفرق و تبعیدی در آن نظام. این بازتاب حصار مابعدالطبیعی بازنمایی را در هم می‌شکند و از تجسم انسان به منزلهٔ فاعل تخیل فراتر می‌رود. در شیوهٔ دوم فیلم‌ورزی در قلمروی وجودی (Ontic)، بین فرهنگی، عملی و سیاسی ـ اجتماعی پدیدار می‌گردد و همین «حضور» فراگیر الهام‌بخش خود فعالیت فیلم‌ورزی در

حکم تفکّر ـ یا به عبارت دیگر، تفکّر فیلم‌ورزی ـ می‌شود. بنابراین، نشانه‌هایی از بازی دوگانهٔ ممانعت به‌چشم می‌خورد و مفهوم «جهان به منزلهٔ تصویر»، بازی پُست‌مدرنی از تصاویر پراکنده در «اختصاص مکرر» فیلم‌ورزی به تفکر وجودشناسانه و کنش وجودی را نمایان می‌کند. اینجاست که تعاملی وجودی ـ وجودشناسانه بین رویدادهای این دو شیوهٔ فیلم‌ورزی به وجود می‌آید. این تعامل را می‌توان تغییر و تبدل نظری ـ عملی بازنمایی‌های ذهنی و عینی به شیوعِ فیلمیِ تصاویری دانست که فاعل شناسایی و موضوع شناسایی را در آنها نمی‌توان به سهولت تشخیص داد. پس هر دو شیوهٔ فیلم‌ورزی، بی‌آنکه تبدیل به اَشکال مابعدالطبیعی دوگانه شوند، با یکدیگر ارتباط درونی برقرار می‌کنند. در محدودهٔ ممانعت «تصاویر متحرک»، فیلم‌ورزی آنچه را هایدگر «رویداد کناره‌گیری» می‌نامد، نمایان خواهد ساخت. هایدگر در وجه پُست‌مدرنی اثرش چنین اظهارنظر می‌کند: «آنچه کناره می‌گیرد، چه بسا بنیانی‌تر از هر آنچه حضور دارد و وی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و برایش گیرایی دارد، به او ربط پیدا کند و توجهش را به خود جلب کند. رویداد کناره‌گیری می‌تواند همان چیزی باشد که در تمامی [عصر] حاضرِ ما محسوس‌ترین حضور را دارد و لذا فعلیتش بی‌نهایت بیشتر از هر چیز بالفعل است.»[۲۱] در واقع، فیلم‌ورزی در محدودهٔ فلکی تصاویر ـ که نه با مسئله تخیّل در فلسفه کانت بی‌ارتباط است و نه با بحران خاص وجودی ـ وجودشناسانهٔ هویت نَفْس در فرهنگ پُست‌مدرن ـ پذیرای «رویداد کناره‌گیری» می‌شود.

شاید اکنون بی‌مناسبت نباشد که مجدداً به اختصار برخی جوانب استعلایی، وجود شناسانه و فرهنگی فیلم‌ورزی را مورد بررسی قرار دهیم. فیلم‌ورزی منشاء تعامل منقطع تفکر و قدرت تخیل را می‌یابد، تعاملی که با تصاویر حضور و غیاب، از تعارض تخیّل و خِرَد فلسفهٔ کانت در تحلیل استعلایی امر متعالی به پدیدهٔ هایدگری «غول‌آسا» و از آنجا به لغزش یا جابجایی [glissement] فاعل شناسایی منتهی می‌شود.

کانت با گفتن اینکه امر متعالی تخیّل را برای نیل به غایت سنتز مطلق ترغیب نمی‌کند، در واقع امکان بازی قاعده‌ناپذیر تصاویر را اعلام می‌کند که نشانهٔ غیبت نیستی‌انگارانه شکل و عینیت است. کانت در این زمینه می‌نویسد: «تعالی راستین را باید صرفاً در ذهن فاعل شناسایی بجویید، نه در موضوع شناسایی طبیعی.»[۲۲] اما تعرضی که امر متعالی به واسطهٔ رویدادِ حادِ فقدان موضوع شناسایی بر تخیل روا می‌دارد، ممکن است به تصویرپردازی ویرانگر منجر شود که مرکزیت انسان به منزلهٔ فاعل شناسایی نیز در آن به‌خطر افتد.

این خطر همان چیزی است که هایدگر «همتکانی» یا «هم‌آشوبی» [co-agitatio] بازنمایی می‌نامید. این همتکانی به انسانی مربوط می‌شود که خود را «سنجهٔ قطعی تمامی معیارهای سنجش» تلقی می‌کند، سنجه‌ای که «با آن هر چیز موجود را می‌توان همچون چیزی مسلم به محاسبه آورد، یعنی همچون حقیقت و هستی.»[۲۳] قطعیت این اطمینان وجود ـ خداشناسانه که ناشی از نحوهٔ آفرینش انسان است، در بازی ممانعت از میان می‌رود و این نشاندهندهٔ ظهور تخیّل به صورت وهم است. احتمال «همتکانی غول‌آسای» وهم می‌تواند مواجههٔ کانتی امر متعالی را به رویداد کناره‌گیری تبدیل کند که افشاکنندهٔ «تصاویر متحرک» پوچی و قباحتی ویرانگر است. بنابراین، برون ـ ترکش (ex-plosion) انسان غربی را می‌توان برحسب تفسیر درون ـ ترکشی (implosive) هایدگر از آشفتگی زیباشناختی کانت مورد بررسی قرار داد: «انسان به منزلهٔ فاعل شناسایی، اقدام به وَهْم‌پردازی می‌کند؛ به عبارت دیگر، بازنمایی انسان هر آنچه را هست به منزلهٔ عین و منظور، در شکل تصویر تجسم می‌بخشد و از این حیث، انسان به قلمرو تصورات وارد می‌شود.»[۲۴]

کتابخانه
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

فیلم‌ورزی یک تناقض‌نما [paradox] است. با این حال ظهور انسان (یعنی فاعل شناسایی) به‌صورت فیلم‌ورزی امکان قباحت را به منزلهٔ نوعی آزادی جدید فراهم می‌آورد. توصیف اولیهٔ هایدگر از بازنمایی ذهنی به منزلهٔ خود ـ حضوری به این آزادی جدید اشاره نمی‌کند. با این همه، فراتابی هایدگری دیگری از فاعل‌شناسایی در حکم وهم ــ که در متن کاملاً مشخص است ــ در واقع ترغیبی است به رهایی تخیل از قید همتکسانیِ بازنمایی. در محدودهٔ این آزادی‌گذار، فیلم‌ورزی تصاویر خود را از حضور کانتیِ نَفْسِ مجرّد بعلاوهٔ اضطراب هایدگری همتکانی عرضه می‌کند تا امید هایدگر برای نیل به آرامش [Gelassenheit] را متبلور کند. بر همین سیاق، سایهٔ افول انسان «به‌حیطه‌ای کناره‌گیری کرده از بازنمایی کشیده خواهد شد.[۲۵] واضح است که انقطاع متن هایدگری دقیقاً ناشی از تفسیر مکمل کتیبهٔ تاریخی وجود است: «لیکن آنجا که خطری در کار باشد، توان نجات نیز فزونی می‌گیرد.»

رویگردانی استدلالی هایدگر از بازنمایی تکنولوژیک و وجودشناسانه، روشنگری «شکل تا به‌حال درک‌نشده‌ای از غول‌آسا»، یعنی رعشه‌ای بنیادین که فقط می‌تواند ناشی از فیلم‌ورزی باشد را امکان‌پذیر می‌کند. فیلم‌ورزی در «آمریکایی‌گرایی» خود از جهان کالازده سرچشمه می‌گیرد، اما نه لزوماً از ماهیت مابعدالطبیعی اندیشهٔ غربی.[۲۸] ولی آیا به طریق اولیٰ، آنچه هایدگر «آمریکایی‌گرایی» می‌نامد، به منزلهٔ چیزی بیرون از قلمرو مابعدالطبیعی، متعلق به آیندهٔ فیلم‌ورزی است؟ اگر منظور از «آمریکایی‌گرایی» قباحت فرهنگی فاعل‌شناسایی، یا رویداد اجتماعی ـ تاریخی کناره‌گیری باشد، آنگاه به‌نظر می‌رسد که «آمریکایی‌گرایی» بازی قاعده‌ناپذیر تخیل را که ناشی از اندیشهٔ کانت دربارهٔ امر متعالی است تضعیف نکرده است. به گمان ما، بعید می‌نماید که فیلم‌ورزی و «آمریکایی‌گرایی» ترکیب واحدی را تشکیل دهند، زیرا ماهیت انسان پیش از این برای «آمریکایی‌گرایی» کاملاً مشخص شده است، حال آنکه فیلم‌ورزی همواره پرسشهای بیشتری را در بارهٔ دیالکتیک «غایتهای انسان» مطرح خواهد کرد و در پی این خواهد بود که نشان دهد تخیّل خواهان جرح و تعدیلی خاص در تغییر خود از حالتی به حالت دیگر است. مایهٔ شگفتی است که فیلم‌ورزی خواهد کوشید تا این جرح و تعدیل را در «تخصیص مکرر» تصاویر متحرکِ «بی‌نهایت جابه‌جا شدهٔ نَفْسی بیابد که به سوی تخیّلی «جاری» هدایت شده است،[۲۹] تخیلی که از حضور و غیاب مابعدالطبیعی فاعل‌شناسایی فراتر می‌رود.

به‌طور خلاصه، صرفاً می‌خواهیم به این نکته اشاره کنیم که در سخنرانی هایدگر با عنوان «عصر تصور از جهان» این دلالت وجود دارد که آنچه از تفکّر (یعنی فیلم‌ورزی) انتظار می‌رود به آن فکر کند ("فیلم بورزد")، دیگر نمی‌تواند به شیوه‌ای صرفاً نظری یا عملی اندیشیده شود ("فیلم ورزیده شود")، لااقل نه تا آن‌حد که تفکّر به از میان رفتن تدریجی حضور و غیاب مربوط می‌شود. بدینسان در عصر پُست‌مدرن، رابطهٔ تفکّر و فیلم‌ورزی را می‌توان همچون تجمع تصاویری قلمداد کرد که با رویداد بازنمایانهٔ هویت تخیّل تلفیق نشده است. تفاوتی که فیلم‌ورزی به ذهن متبادر می‌کند، خود ـ حضوریِ تخیلیِ را پراکنده می‌کند که به لحاظ دیالکتیکی محصور شده است. تصاویر غائیت، به روش مابعدالطبیعی در حرکات گذرای بازی آزادانهٔ ممانعت تخیّل محو می‌شوند.

در این بازی ممانعت، دقیقاً چه چیزی تصویر می‌شود؟ نَفْس به منزلهٔ حضور دیالکتیکی در هویت، همچون توهمی استعلایی پدیدار می‌شود. انسان همچون موجودی نگریسته می‌شود که در دنیای قبیحِ تصاویر پُست‌مدرن، به زمانهٔ فیلم‌ورزی پس رانده می‌شود. شاید تصویر دیگر هرگز آن چیزی نباشد که کماکان جهان می‌خوانیمش. «و بدین‌ترتیب یک بار دیگر

شاهد به خواب رفتن فلسفه هستیم: نه خواب جزم‌گرایی، بلکه خواب مردم‌شناسی.»[۳۰] از موضع برتر «پایان فلسفه» می‌توان گفت که رسالت فیلم‌ورزی این است که تفکّر را از چنان خوابی بیدار کند، و این بیداری (یا به عبارت دیگر، فیلم‌ورزی) در همین ریشه‌کن شدن مردم‌شناسی و ذهنیت صورت تحقق به خود می‌گیرد. گسیختگی مرکز [یعنی انسان] به این شکل در تجربهٔ نیچه‌ای روی می‌دهد: «نقطه‌ای که انسان و خدا به یکدیگر تعلق می‌یابند، نقطه‌ای که زوال خدا مترادف با محو شدن انسان است، و نقطه‌ای که وعدهٔ آبَر انسان بیش از هر چیز دلالت بر قریب‌الوقوع بودن مرگ انسان دارد.»[۳۱] فوکو متقابلاً معتقد است که «فاصله‌گذاری خشن» محو شدن انسان، در واقع بازگشت آغاز فلسفه است. ما می‌خواهیم محقق شدن این فاصله‌گذاری را به منزلهٔ چیزی که فیلم‌ورزی نام گرفته است درک کنیم، و تفکّر مجدد نیز در فیلم‌ورزی مجدداً امکان‌پذیر می‌شود. بدین‌ترتیب، احتمال دارد که فیلم‌ورزی «شکل جدید و حتمی تفکّر» را نوید دهد، و شاید سفر به درون «تصاویر متحرک» چشمانمان را به فراسوی از هم‌گسیختگی فاعل‌شناسایی و از آنجا به امید هایدگری موطنِ [Heimat] جدیدبگشاید. فوکو در رسالهٔ کلمات و کاینات حالتی را توصیف می‌کند که شاخص تفکّر در وظیفهٔ پُست‌مدرنی فیلم‌ورزی است:

> به همهٔ کسانی که هنوز هم مایلند در بارهٔ انسان، حاکمیتش یا آزدایش سخن بگویند، به همهٔ کسانی که هنوز پرسشهایی را در باب ذات انسان از خود می‌پرسند، به همه کسانی که مایلند انسان را مبدأ تلاشهایشان جهت نیل به حقیقت قلمداد کنند، به همهٔ کسانی که متقابلاً تمامی معرفت را به حقایق خود انسان ارجاع می‌کنند، به همهٔ کسانی که به هیچ چیز جنبه‌ای رسمی نمی‌دهند مگر اینکه ابتدا وجهی انسانی به آن داده باشند، آنها که از اندیشیدن اجتناب می‌ورزند مگر اینکه بلافاصله به این موضوع بیندیشند که این انسان است که می‌اندیشد، به همهٔ این اشکال پُرپیچ و تاب تعمق، صرفاً با خنده‌ای فیلسوفانه پاسخ گوییم ــ پاسخی که کم و بیش به معنی خاموشی است.[۳۲]

۲ ــ کتیبه‌های تفکّر

آیا عصر فیلم‌ورزی، همان عصر تصاویر جهانی [Weltbild] است؟ برای پاسخ به این پرسش،باید پدیدهٔ فیلم‌ورزی را عمیقتر مورد بررسی قرار دهیم. ساخت این اصطلاح، مُبَیِّن جایی در دورهٔ معاصر (یا پُست‌مدرن) است که فعالیت خاصی در آن رخ می‌دهد، فعالیتی که معین‌کنندهٔ فضای تزاید و همزیستی تفسیرهای دیگر است. این تفاسیر گوناگون، فضای موسوم به «فیلم‌ورزی» را تبیین می‌کنند.

بیایید بار دیگر بپرسیم که فیلم‌ورزی چیست؟ فیلم‌ورزی نمی‌تواند ماهیتی وجودی داشته باشد. نمی‌تواند سلولوئید، پردهٔ سینما یا دستگاه نمایش فیلم باشد. نیز نمی‌تواند کارگردان، تهیه‌کننده، طراح لباس یا فیلمبردار باشد. مدیر سینما، سالن نمایش، تلویزیون، دستگاه ضبط و پخش ویدیو، نوار ویدیو، تماشاگر یا مخاطب هم نمی‌تواند باشد. فیلم‌ورزی نمی‌تواند حتی یک عکس، تصویر، تمثال یا طرحِ کم‌پرداخت [sketch] باشد. همچنین فیلم‌ورزی نمی‌تواند کیفیتی وجودشناختی داشته باشد. نمی‌تواند وجودی مجزا از آنچه هست باشد. نمی‌تواند شرط کلی وجود سلولوئید، منظره، بازیگران، عکاسان، دوربینها، سالنهای نمایش، تلویزیونها و دستگاههای ضبط و پخش ویدیو باشد. فیلم‌ورزی به مفهوم اخص آن نمی‌تواند زمینهٔ همه‌گونه تجسم، بازنمایی، تصویرپردازی، نمایش و غیره باشد. نمی‌تواند منشاء، بانی، مؤسّس یا فراهم‌آورندهٔ شالودهٔ آنچه تجسم یافته، بازنمایی‌شده، تصویرشده یا نمایش داده شده، باشد.

فیلم‌ورزی بینابین منظره، بازیگران، عکاسان، سلولوئید، دوربینها، سالنهای نمایش، تلویزیونها، دستگاههای ضبط و پخش ویدیو، بعلاوهٔ وجودی که باعث همانندی (و اختلاف یکی از دیگری) می‌شود، عمل می‌کند. فیلم‌ورزی آن فعالیت وجودی ـ وجودشناسانه و فضایی است که هویت مستقلی از خود ندارد. فیلم‌ورزی حدوث عصری است که در آن مجموعهٔ جدیدی از تجهیزات تکنولوژیکی، نقشهای انسان و عملکردهای زیباشناختی، خود را تثبیت و مستقر می‌کنند. پس فیلم‌ورزی آنجایی پدید می‌آید، رخ می‌دهد و به وقوع می‌پیوندد که تفاوتی در کار باشد، یعنی آنجا که معنایی شکل بگیرد.

در این جای عجیب و غریب و نامشخص، این بافت معنا، فیلم‌ورزی می‌تواند عملکرد خاص خود را داشته باشد. ولی فیلم‌ورزی صرفاً در چنین جایی می‌تواند بازنمود یابد. در عصر پیشا ـ پُست‌مدرن که هایدگر خبرش را می‌دهد و اعلام می‌کند، تقابلهای مابعدالطبیعی سنتی صحنه‌ای را آماده کردند که فیلم‌ورزی می‌تواند در آن به وقوع بپیوندد. فیلم‌ورزی نه ماهیتی استعلایی دارد و نه تجربی، نه ذهنی و نه عینی؛ نه مشخصهٔ نَفْس است و نه خصوصیت جهان؛ نه اندیشه است و نه شیء. با این حال، این تقابلها می‌توانند زمینه‌ای باشند تا فضای آنچه فیلم‌ورزی نامیده خواهد شد در آن به وجود آید. در عقاید هایدگر، فضای تقابل در آستانهٔ عصر مدرن، یعنی آنجا که خود تقابلها هنوز واجد معنا هستند، با فراخواندن یک اختتام اعلام موجودیت می‌کنند. آنچه اختتام می‌یابد هم خودِ عصر مدرن است (عصری که ویژگیهای تجربه را همانندیهای قطبی معین می‌کنند) و هم نوع آن معنایی که بافت چنین تجربه‌ای را مشخص می‌کنند. هنگامی که هم عصر مدرن خاتمه بپذیرد و هم معانیِ آن، دستگاه فلسفی هایدگر این پرسش را مطرح می‌کند که در مرزهای این اختتام چه روی خواهد داد؟ هایدگر با مشخص کردن اینکه تفاوتها در کجا بارز خواهند شد، بویژه تفاوتهای وجودی ـ وجودشناسانه که زمینهٔ رخداد فیلم‌ورزی، برای مثال، است، برای عصر پُست‌مدرن جا باز می‌کنند.

هایدگر درسخنرانی موسوم به«عصرتصویراز جهان» می‌گوید: «تبدیل شدن جهان به تصویر، همان فاعل شناسایی شدن انسان است در میان آنچه وجود دارد.»[۳۳] به اعتقاد هایدگر، در عصر مدرن دیگر تمایلی‌به جدا کردن نَفْس (به منزلهٔ فاعل شناسایی) از جهان (به منزلهٔ موضوع شناسایی) وجود ندارد. نَفْس و جهان را دیگر نمی‌توان واجد هویتهای متمایزی دانست. آنها «وجود دارند» زیرا فضای تفاوت را به وجود می‌آورند. هایدگر اشاره می‌کند که subjectum (فاعل شناسایی)، ترجمهٔ واژهٔ یونانی hypokeimenon است. این واژهٔ یونانی به «آنچه در برابرمان واقع است» اطلاق می‌شود «که همچون زمینه‌ای همه چیز را در خود گرد می‌آورد»[۳۴] آنگاه هایدگر به روشنی و صراحت متذکر می‌شود که این hypokeimenon را نباید معادلِ «من» تلقی کرد. فاعل شناسایی‌چیزی است که به ذیل افکنده می‌شود، شالودهٔ چیزی را تشکیل می‌دهد و با پیش نهادن و گردآوردن در خود، بنیانی را پی می‌نهد. چیزی که فاعل‌شناسایی با تبدیل شدن به «آنچه در پیش واقع است» در خود گرد می‌آورد، جهان در شکل تصویر است. فاعل شناسایی توان رویارویی، جهان را ندارد، بلکه باید با پیش واقع شدن به صورت تصویر، در خود گرد آید. این تصور از جهان [Weltbild]، که نه از جهان است و نه از فاعل شناسایی، فضای تفاوت (بین زمان [Zeit] و روان [Geist]) در کنارهٔ عصر مدرن را پُر می‌کند. فیلم‌ورزی نیز در همین فضا قرار می‌گیرد، ولی به طریقی دیگر.

چگونه فیلم‌ورزی به طریقی دیگر در همین فضا قرار می‌گیرد؟ با عدم تمرکز، عدم وضوح و هویت‌زدایی از تفاوت وجودی ـ وجودشناختی. فیلم‌ورزی نمی‌تواند همچون تصویر جهان، در خود گرد آید. آنچه را چندگانه

و نـامعین است، تـعیّن نـمی‌بخشد. مشـخص کـردن چیزهای گسترده، نامتجانس و نامشخص نیست. بـلکه فعالیتی است که آنچه را فیلم نـیست، تـبدیل بـه فـیلم مـی‌کند. فـیلم‌ورزی دستگـاههایی (از قـبیل دستگـاه نمایش، دوربین، دستگاه تدوین ویدیویی) نیست که به صورت تکنولوژیکی فـیلم تـولید مـی‌کنند. فـیلم‌ورزی ایجاد تفاوت در آنچه فیلم نیست و تبدیل آن بـه فـیلم است. به دلیل فضاسازی، ایجاد تفاوت و متن‌پردازی که در فـیلم‌ورزی صـورت مـی‌گیرد، مـی‌توان گـفت کـه فیلم‌ورزی تولید فیلم به زبانی فیلمی است که تبدیل به متن شده است. زبان فیلمی، جایگاهی در جهان نـدارد مگر به منزلهٔ بیان دیدگاهها و بـازنمایی واقـعیت. زبـان فیلمی را می‌توان به این شیوه‌های مختلف به کار بُـرد، اما این شیوه‌ها مترادف ماهیت آن نیستند. زبان فـیلمی ــ یا متن‌پردازی‌ای که حاصل آن چیزی غیر از خـودش است ــ مـجموعه‌ای از رمزهـا، عـلایم و نشـانه‌های افتراقی، یا به عبارتی «انتشار فیلمی تصاویر» است. این زبـان مشـتمل بـر نشـان، نشـان‌گذاری، عـلایم و کتیبه‌هاست. فیلم‌ورزی نـه فـقط آنچه را فـیلم نـیست تبدیل به فیلم می‌کند، بـلکه هـمچنین امضـایی از یک کتیبهٔ پُست ـ چند ـ مؤلّفی بر جای می‌گذارد.

با این همه، فیلم‌ورزی بـازنگاری نـوع جـدیدی از نظریهٔ مؤلّف نیست. در عین‌حـال داعـیهٔ آن نـدارد کـه نـظریه‌ای مـلازم بـا عـصر بـازتولید مکـانیکی است. فیلم‌ورزی نوعی ایجاد تفاوت است که خودِ زبانش بـا اجتنـاب از دوبـاره‌سازی، بیـان، تصویرسـازی و همانندسازی، متن‌پردازی مـی‌کند. فـیلم‌ورزی حـدود، حواشی و مرزهایش را هم از نظر زمانی و هم از نـظر مکانی، خود تـعیین مـی‌کند. آنـچه ژیـل دلوز «تـصویر متحرک» می‌نامد، به تـوالی فریمهـا [قـابهای تـصویر] تـحرک مـی‌بخشد و عـلاوه بـر آن، چهـارچـوبی بـرای قـاب‌بندی تصـاویر مـعین مـی‌کند. یگـانه فـریمی کـه فیلم‌ورزی بـازتولید مـی‌کند، فـریم عـصر مـدرن است. فـیلم‌ورزی از طـریق مـحصور کـردن، تـحدید، مـحتوا بخشیدن، معنادار کردن، شکل‌دهی و شخصیت دادن به فریم عصر مـدرن، آن را تکـرار مـی‌کند. نـامعین بـودن جلوه‌های مختلف پُست‌مدرنیسم از آنجا ناشی می‌شود که پُست‌مدرن، عاری از سبک است. سردرگمی در باره پُست‌مدرنیسم از این جهت است که پُست‌مدرنیسم نیز ـ همچون فیلم‌ورزی ــ و سایر فعالیتهای مکانی ــ هـیچ شکل معین یـا صـورت و مـحتوای مشـخصی نـدارد. پُست‌مدرنیسم مستقلاً اقدام به تعیین چهارچوب می‌کند و فیلم‌ورزی بـه شـیوه‌ای مجـازی، حـدود طـرزنگرش مدرنیستی را تـعیین مـی‌کند. فـیلم‌ورزی هـیچ مـحتوا، سبک یا شکل خاصی را ارائه نمی‌دهد، بـلکه مـحتوا، سبک یا شکلی برای مـدرنیسم عـرضه مـی‌کند، تـفکر مـدرنیسم در چهـارچـوبِ خـودِ مـدرنیسم. مـدرنیست قاعدتاً باید احـساس خـرسندی کـند کـه فـرآورده‌هـای جدید، مُد روز و پر زرق و برقش اینک واجد شکل نیز هست. پُست‌مدرنیسم، همین تفاوت است. فـیلم‌ورزی یکی از راههایی است که پُست‌مدرنیسم این ردیـابی و تعیین چهارچوب و حدودِ ــ یعنی متن‌پردازی ــ عـصر مدرنیت را انجام می‌دهد، عصری که اینک ما شـاهدانِ (واپس نگر) آن هستیم.