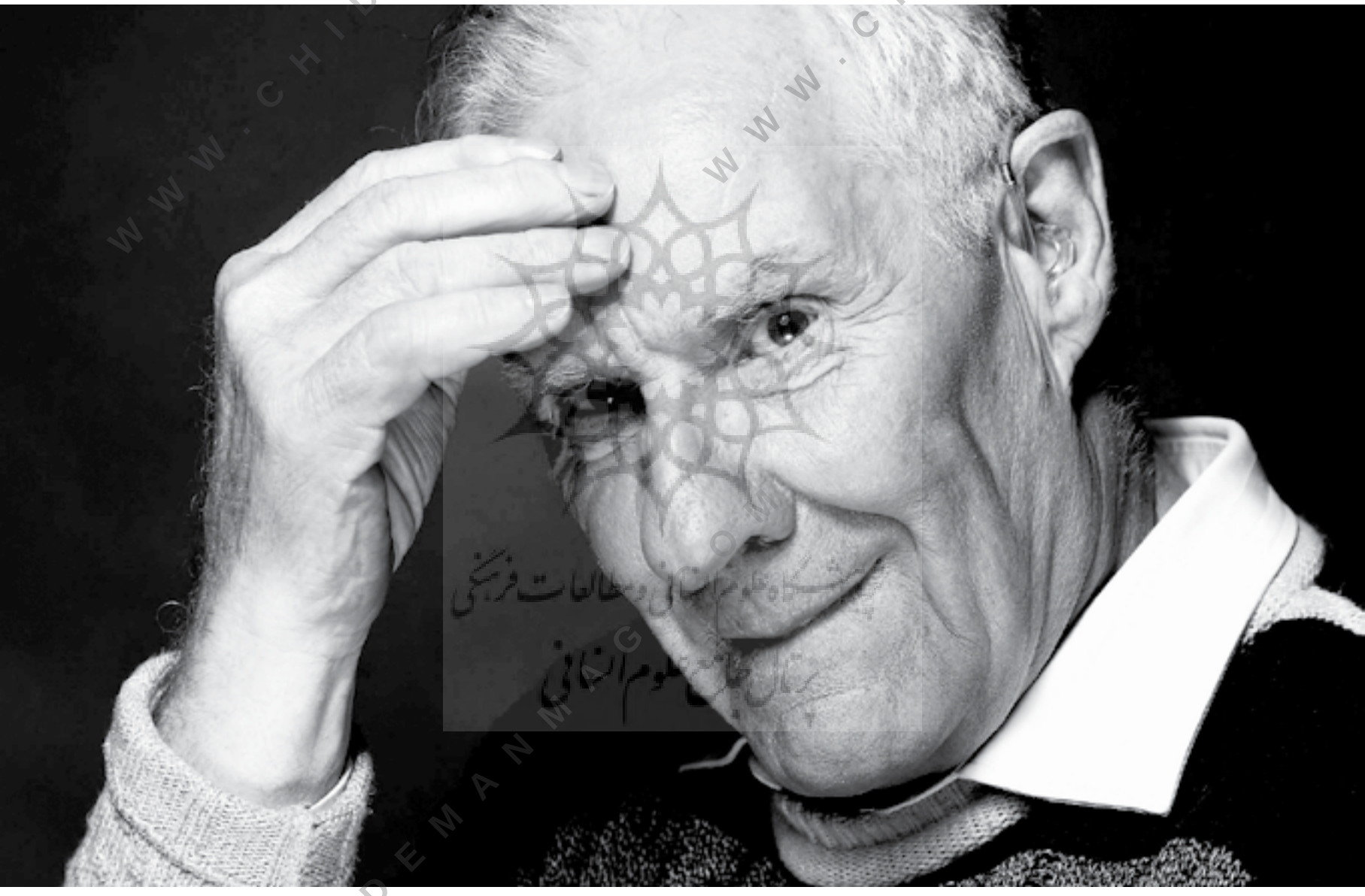
# سینما؛ مظهر دموکراسی [۱]

آلن بدیو [۲]

فروغ خبیری

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس



تصویر شمارهٔ ۱: آلن بدیو ، ۱۷ ژانویه ۱۹۳۷ ، فیلسوف معاصر فرانسوی.

1- Cinema as democratic emblem.

۲- Alain Badiou آلن بدیو استاد فلسفه در اکول نورمال سوپریر و کالج بین‌المللی فلسفه در پاریس است. علاوه‌بر چندین رمان، نمایشنامه و مقالات سیاسی، از او تعداد زیادی اثر فلسفی منتشر شده است که شامل "تئوری سوژه" و "هستی و رخداد" است. دنبالهٔ اثر هستی و رخداد با عنوان "منطقه‌ای جهان‌ها" به تازگی به انگلیسی ترجمه شده است، ترجمه از فرانسه به انگلیسی: آلکس لینگ و آئورلین موندون(Mondon Aurélien and Ling Alex).



WWW.CHIDEMANMAG.COM

فلسفه تنها تا زمانی وجود دارد که روابط متناقض وجود داشته باشد ، روابطی که در پیوند با یکدیگر ناموفق بوده و یا اینکه نمی‌بایست پیوند بخورند. وقتی که هر ارتباطی طبیعتاً مشروع باشد ، فلسفه غیرممکن و یا بیهوده خواهد بود. فلسفه فشاری است که از طریق اندیشیدن به روابط غیرممکن اعمال شده است. امروزه که دورهٔ "پسادلوزی" خوانده می‌شود ، پرسشی مجدد از فلسفه توسط سینما مطرح شده است(یا از سینما توسط فلسفه). پس مسلم است که سینما روابط متناقضی را به ما پیشنهاد می‌کند ، روابطی که کاملاً دور از ذهن هستند.

کدام روابط ؟ پاسخ فلسفی از پیش آماده شده می‌گوید که سینما یک رابطهٔ غیرقابل دفاع میان تصنعِ کامل و واقعیتِ کامل برقرار کرده است. سینما به طور همزمان امکان ارائه نسخهٔ کپی از واقعیت به همراه جنبه‌ای کاملاً تصنعی از این نسخه را دارد. با رشد تکنولوژی ، سینما قادر است که یک کپیِ واقعی از کپی‌های غلط از واقعیت و یا یک کپیِ غلط از یک واقعیتِ غلط و یا گونه‌های دیگر را به صورتی واقعی جلوه دهد. این نشان می‌دهد که سینما به شکل (یا شیوه) بی‌واسطه‌ای از یک تناقض تاریخی بدل شده است که از ارتباط میان وجود و ظاهر نشأت می‌گیرد. (این رابطه تفاوت بنیادینی با ارتباط میان امر واقعی و مجازی در جاهای دیگر دارد). بنابراین ما می‌توانیم ادعا کنیم که سینما هنر هستی‌شناختی است. بسیاری از منتقدان ، به خصوص آندره بازن[۳] ، از مدت‌ها قبل مدعی همین فرض بوده‌اند.

من قصد دارم با حذف همهٔ پیش‌فرض‌های فلسفی ، به گونه‌ای ساده‌تر و تجربی‌تر واردِ مسألهٔ دیگری شوم و با توضیح این حکم که سینما "هنر توده" است ، بحث را آغاز می‌کنم.

ترکیب "هنر توده" می‌تواند یک تعریف ابتدایی داشته باشد: هنر زمانی "هنر توده" است که یک اثر هنری بزرگ ، اثری که فرهنگ نخبه‌گرایانه (یا غالب ، یا هر چیز) قطعیتِ آن را اعلام کند و توسط میلیون‌ها نفر از گروه‌های اجتماعی "در هر لحظه از خلق" دیده و تأیید شود.

اضافه کردن قیدِ "در هر لحظه از خلق" بسیار مهم است ، زیرا ما می‌دانیم که تحت تسخیرِ مالیخولیایِ تاریخی‌ای هستیم که یک تأثیرِ محض از گذشته ایجاد کرده است. بسیاری از مردم بدون در نظر گرفتن پیشینهٔ اجتماعی خود (البته جدا از طبقه کارگر) می‌توانند به موزه‌ها بروند ، زیرا آن‌ها به نشانه‌هایی که گذشته را همچون یک گنجینه جلوه‌گر می‌سازد ، علاقه دارند. در همین راستا و به دلیل علایق جدید گردشگران ، گونهٔ گردشگریِ گنجینه‌ای عمومیت یافته است. آنچه من راجع به آن صحبت می‌کنم گونه‌ای از گردشگری نیست ، بلکه میلیون‌ها نفر از مردمی هستند که اثر هنریِ استثنایی را در هر لحظه از ظهورش دوست دارند. ما هنوز هم در تاریخچهٔ کوتاه سینما نمونه‌هایی مسلم از عشق‌های این‌چنینی را داریم ، نمونه‌هایی که فقط با جشن‌های پیروزی در تراژدی‌های یونان کبیر قابل قیاس است. مثال آن ، فیلم‌های بزرگ چاپلین است ؛ فیلم‌های او در سرتاسر جهان ، حتی در خانهٔ اسکیموها یا در چادری در بیابان دیده شده‌اند. هرکسی بی‌درنگ متوجه می‌شود که این فیلم‌ها به طریقی عمیق و قطعی سخن گفته‌اند که من (هنگام نوشتن دربارهٔ بکت[۴]) پیشنهاد کرده‌ام که این فیلم‌ها «بشرِ کلی[۵]» نامیده شوند و یا بشری که از تفاوت‌هایش می‌کاهد. شخصیت ترامپ[۶] یا ولگرد ، که شخصیتی کاملاً قراردادی است ، به عنوان نمایندهٔ تودهٔ مردم برای یک آفریقایی کمتر از یک ژاپنی یا اسکیمو نیست.

این اشتباه است که تصور کنیم ، این مثال‌ها فقط به ژانرهای کمدی یا هجو محدود می‌شوند ، ژانرهایی که همیشه توانسته‌اند انرژی حیاتی مردم و قدرت و بقای زندگی اجتماعی را بازتاب دهند. ما می‌توانستیم به همان سادگی یک فیلم به شدت فرمالِ خلاقانهٔ حیرت‌انگیز را مورد استناد قرار دهیم. فیلمی که بدون شک یکی از بزرگترین اشعار سینمایی موجود است: طلوعِ مورنائو[۷]. این اثرِ هنریِ ناب یکی از پدیده‌های موفق در ایالات متحده بود ؛ یک نوع تایتانیک ، بدون چاشنی صنعتی.

سینما بدون تردید در قابلیتِ هنر توده‌ای بودن ، قابل قیاس با هیچ یک از هنرها نیست. قطعاً در قرن نوزدهم ، نویسندگان و شاعران توده مانند ویکتور هوگو در فرانسه و الکساندر پوشکین در روسیه وجود داشتند که میلیون‌ها خواننده داشته و دارند. با اینحال این معیار -در دورهٔ خلق آثارشان- با موفقیتِ بزرگِ هنر سینما قابل مقایسه نیست. این نکته بیانگر این است که هنر توده رابطهٔ متناقضی را استوار کرده است. چرا؟ زیرا توده یک طبقهٔ سیاسی -یا به‌طور دقیقتر یک طبقه دموکراسیِ فعال- از کمونیسم است.

انقلابیون روسیه توانسته بودند فعالیت‌های خود را در دوره‌های مختلف "زمانی که توده‌ها در صحنه‌ای از تاریخ پیشرفت کردند." تعریف کنند. ما معمولاً مخالف "دموکراسی توده‌ها" در مقایسه با دموکراسی ساختاری و بازنماینده[۸] هستیم. "توده" یک طبقهٔ مهم سیاسی است. مائو گفته است: "توده‌ها ، توده‌ها به تنهایی آفرینندهٔ تاریخِ جهان هستند".

با این‌حال ، هنر که نیمهٔ دیگرِ ترکیبِ "هنر توده" است ، به تنهایی می‌تواند یک طبقهٔ اشرافی باشد. قرار دادن "هنر" در طبقهٔ اشرافی یک قضاوت نیست. ما به اختصار خاطرنشان می‌کنیم که "هنر" ایده‌های آفرینش فرمال و پدیدارهای نوظهور در تاریخ فرم‌ها را دربرمی‌گیرد. بنابراین به مفاهیمی برای درک این خلق چون آموزش متفاوت ، نزدیکیِ حداقل به تاریخ هنر و تحولات دستور زبان آن نیاز دارد ؛ چیزی همانند یک دورهٔ کارآموزی طولانی و بدون پاداش. هنر ، ذهن و لذات را وسعت می‌بخشد ، اما یقیناً لذت‌هایی که پیچیده ، ساختارمند و قابل حصول هستند.

در "هنر توده" ارتباط متناقضی میان یک عنصر خالص دموکراتیک

3- André Bazin

4- Samuel Beckett

5- generic humanity

6- Tramp

7- Murnau

8- representative

(از جنبهٔ ایجاد ناگهانی و قدرت احتمالی‌اش) و یک عنصر اشرافی (از جنبهٔ آموزش فردی و از موضع سلایق متفاوت) وجود دارد.

تصویر شمارهٔ ۲: فردریک ویلهلم "اف.دبلیو" مورناتو (۱۸۸۸-۱۹۳۱)
Friedrich Wilhelm "F.W."

تمامی گونه‌های هنر قرن بیستم آوانگارد هستند. نقاشی یک گونهٔ هنری آوانگارد است و تنها در آن لحظه متوقف می‌گردد که برای موزه‌ها تولید شود. موسیقی ، هنری آوانگارد بود و از زمان شوئنبرگ ، دچار وقفه نشده بود (مگر اینکه ما موسیقی را شیونِ مردم عادی بدانیم). شعر در زمان کنونی به عنوان یک هنر آوانگارد وجود دارد. ما می‌توانیم بگوییم که قرن بیستم قرن آوانگاردهاست. اما علاوه‌بر این می‌توان گفت قرن بیستم ، قرن بزرگترین آثار هنریِ هنر توده تاکنون است.

شکل ساده‌ای از این ارتباط متناقض را می‌توان اولین اثر هنری بزرگِ "ذاتا" توده‌ای دانست که در دورهٔ آوانگاردها ایجاد شد و گسترش یافت. شکل مشتق شده از سینمایی که رابطهٔ غیرعملی بین اشرافیت و دموکراسی ، بین ابداع و آشنایی ، میان تازگی و سلیقهٔ رایج را تحمیل می‌کند. این دلیلی است که فلسفه از سینما سود می‌برد. چرا که فلسفه یک رابطهٔ تناقض‌آمیزِ مبهم و پیچیده را تحمیل می‌کند. "اندیشیدن به سینما" با این رابطه مواجه می‌شود و مفاهیمی را سازمان می‌دهد که تحت اجبار فیلم‌های رئال ، قواعد این رابطه را تغییر دهد.

به باور من ، پنج تلاش عمده در این جابجایی وجود دارد و یا نه ، پنج روش متفاوتِ ورود به مسألهٔ "اندیشیدن به سینما به عنوان هنر توده". مورد اول ؛ به‌واسطهٔ تناقض تصاویر. این یک مدخل کلاسیک است که من در ابتدا ذکر کردم: هنر هستی‌شناختی. مورد دوم تناقض زمان یا دید سینمایی از زمان را مطرح می‌کند. سومین موردی که تفاوت سینما را بررسی می‌کند ، ارتباط عجیب آن با سیستمِ ثابتِ هنرهایِ زیباست و یا به عبارت دیگر ، پارادوکس هنر هفتم. مورد چهارم ، هنر را در مرز میان هنر و غیرهنر بنا می‌نهد که تناقض آن ناشی از ناخالصی هنری است. مورد پنجم یک پارادوکس اخلاقی را مطرح می‌کند: سینما منبعی از اشکال آگاهی است که پدیدارشناسیِ جهان‌شمول و مردمیِ آن شامل تمام موقعیت‌هایی می‌شود که ما باید در آن‌ها انتخاب کنیم.

بیایید تا چند کلمه‌ای دربارهٔ این پنج تلاش انجام گرفته سخن بگوییم.

۱-**دربارهٔ تصویر:** خواهیم گفت که سینما هنر توده است. زیرا سینما منتهای هنرِ قدیم از تصویر است و تصویر تا جایی‌که در تاریخ بشر به عقب بازگردیم ، همواره به طرز بی‌رحمانه‌ای جذاب بوده است. سینما منتهای تظاهر به‌وسیلهٔ تصویر است. می‌توان گفت سینما آخرین سلطهٔ چرخهٔ متافیزیکیِ هویت است. سینماها ، اتاق‌های ناهارخوری ، اتاق خواب‌ها ، حتی خیابان‌ها توده‌ها را از میان یک شبکهٔ فریبنده از هویت‌های متفاوت غافل‌گیر می‌کنند ، زیرا این تکنیک ظاهری ، قصه‌های مذهبی را از دوُر خارج و تحول بی‌پایهٔ معجزه را در سطحی جهانی باطل کرده است. چنانچه در تفسیر نخست آمد ؛ توده‌های سینما در بنیان ، "توده‌های دیندار" هستند.

۲- **دربارهٔ زمان:** این رویکرد برای دلوز و بسیاری از منتقدین دیگر بنیادی است. دانستن اینکه سینما هنر توده است ، وسوسه‌انگیز است "چرا که زمان را به ادراک تبدیل می‌کند". ما با سینما قدرتمندترین حالتِ به تصویر درآمدنِ زمان را داریم. سینما حس موقتیِ جدایی از زمان زنده را ایجاد می‌کند. به طور دقیق‌تر ، سینما "حس آشنای زمان" را به بازنمایی بدل می‌کند. همین شکافِ ایجاد شده ، سینما را برای شمار زیادی از مخاطبان که خواهان به تعلیق درآوردنِ زمان در فضا هستند مقدر می‌کند تا بتوانند فشار سرنوشت را به یک سو نهند.

این فرضیه سینما را به سمت نزدیک شدن به موسیقی سوق می‌دهد ، که در بنیادیترین شکل خود نیز یک تولید توده است. اما موسیقی ، موسیقیِ "فاخر" بیش از موسیقی عامه ، مجموعه‌ای جدا از زمان است. در حالتی ساده می‌توان گفت ، موسیقی زمان را به صدا تبدیل می‌کند ، درحالی که سینما زمان را به تصویر بدل می‌سازد. یقیناً ، سینما به خوبی زمان را به شنیدار تبدیل می‌کند ، چراکه موسیقی با سینما درآمیخته است. آنچه برای سینما مناسب است ، تبدیل کامل زمان به تصویر است ، چیزی که برای مدت‌ها صامت مانده بود. تولید این وجهِ تصویری در جهان خیره‌کننده است. مانند آنچه در توضیحات دوم گفته شد.

۳- **مجموعه‌های هنری:** واضح است که سینما با جدا شدن از خواسته‌ای سرمایه‌داری و نزدیکی به توده‌ها ، با همهٔ توان خود محبوبیت را از هنرهای دیگر می‌رباید. هنر هفتم صراحتاً اهدافِ شش هنر دیگر در ارتباط با عمومِ بشریت را وام می‌گیرد.

برای مثال ، چه چیزی از نقاشی در سینما برجای می‌ماند؟ امکانِ نابِ تغییرِ زیباییِ محسوسِ جهان به تصویری قابل تکثیر. سینما

تکنیک‌های روشنفکرانهٔ نقاشی و حالت‌های پیچیدهٔ بازنمایی و فرمال را به‌کار نگرفته و ارتباطِ قاعده‌مند و معقولاش را با جهان بیرون حفظ می‌کند. در این حالت ، سینما یک نقاشی بدون نقاشی است. جهانی است که بدون رنگ‌آمیزی نقاشی شده است.

چه چیزی از موسیقی در سینما برجای مانده است؟ آنچه باقی می‌ماند ، دشواری بیش از اندازهٔ قطعات موسیقی یا ترکیب‌بندی ماهرانهٔ هارمونی به‌صورت عمودی و تم‌ها به‌صورت افقی و یا حتی سازوکار اصوات نیست. آنچه برای سینما اهمیت دارد این است که موسیقی ، یا روح ریتمیک آن وقایع بصری را همراهی کند. آنچه در هرجایی تحمیل می‌شود ، حتی امروزه در زندگی هر روز ، یک مکالمهٔ قطعی میان صدا و تصویر است. یک اثر ممتاز سینمایی با غنی‌سازیِ تمامیِ وجودهای بازنماینده با یک اتصال موسیقایی پدید می‌آید. ما معمولاً در برابر احساسات تحریک شده به‌وسیلهٔ ترکیبی غریب از موسیقی و وجود ، یک سوژگی موسیقایی ، یک همراهی ملودیک از درام ، یک تغییرِ بزرگ ارکسترال تسلیم می‌شویم. تمامی اینها یک موسیقی بدون موسیقی را ارائه می‌کنند ؛ یک موسیقی فارغ از مسائل موسیقایی ، یک موسیقی که از پیش متنِ روایی و سوبژکتیوِ خود اقتباس شده و به آن باز می‌گردد.

چه چیزی از رمان در سینما به جای می‌ماند؟ نه پیچیدگی‌های ترکیبِ سوبژکتیو ، و نه ابتکاراتِ نامحدودِ مونتاژ ادبی و یا بازگردانیِ آرام و اصیل سلیقهٔ یک عصر. نه ؛ آنچه که سینما نیازی قوی و سیری‌ناپذیر به آن دارد ، همان است که بی‌وقفه ادبیات جهان را غارت می‌کند: افسانه ، یا روایت ، که به نمایشنامه تغییر نام یافت. وجه ضروری سینما -چه از لحاظ هنری و چه تجاری- تا زمانی که سینما هنر توده است ، بازگویی قصه‌های بزرگی است که تمامی بشریت قادر به فهم آن‌ها هستند.

چه چیزی از تئاتر در سینما به جای می‌ماند؟ بازیگر مرد ، بازیگر زن ، جذابیت و تجلیِ بازیگر مرد و زن. سینما در مقایسه با تئاتر ، در جدا کردن این جلوه از سلطهٔ متن ادبی ، بسیار بنیادی‌تر ، بازیگران زن و مرد را به ستاره تبدیل می‌کند. این یک تعریف احتمالی سینما است که در آن بازیگر به ستاره بدل می‌شود.

کاملاً صحیح است که سینما برخی چیزها را از سایر هنرها اخذ می‌کند. اما عملکرد این از آن خودسازی[۹] پیچیده است ؛ چراکه یک عنصرِ معمول و قابل دسترس را از شرایط پیچیدهٔ هنری اخذ می‌کند. سینما «گشایندهٔ[۱۰]» انواع دیگر هنر است و وجه اشرافی ، پیچیده و مختلط آن‌ها را تضعیف می‌کند. سینما این گشایش ساده را به تصاویری منسجم انتقال می‌دهد. همان‌طور که نقاشی بدون نقاشی ، موسیقی بدون موسیقی ، رمان بدون سوژه‌ها ، تئاتر با کاهشِ جذابیت بازیگران این کار را انجام می‌دهند ، سینما «محبوبیت» همهٔ هنرها را تضمین می‌کند. این دلیلی است بر اینکه سینما حرف‌های جهانی است. در فرضیهٔ سوم این مسأله این گونه طرح شد که هنر هفتم ، هنر توده است زیرا بر ششِ هنر دیگر سلطهٔ فعال دارد.

9- appropriation

10- opening

**۴- ناخالصی:** اجازه بدهید ارتباط میان هنر و غیرهنر در سینما را به آزمون بگذاریم. ما قادر خواهیم بود اثبات کنیم که سینما هنر توده است چرا که در مرز هنر و ضدهنر است. سینما به عنوان هنری که با اشکال عامیانه سرمایه‌گذاری می‌شود ، همواره به ضدهنر بودن متهم می‌گردد. سینما ، با مجموعه عناصر تشکیل‌دهنده‌اش ، همواره تحت نفوذ هنر است. حتی بیشتر موفقیت‌های هنری بارز سینما ، شامل مؤلفه‌های عامیانهٔ پایدارِ ضدهنر می‌شود. ما می‌توانیم ادعا کنیم که سینما در هر مرحله از عمر کوتاه خود ، توانسته مرزِ میان هنر و آنچه ضدهنر است را کشف کند و در این خطِ فاصل قرار گیرد. سینما فرم‌های جدیدی از وجود را ترکیب می‌کند ، چه آن‌ها که هنر هستند و چه آن‌ها که ضد هنر هستند ، و یک مجموعهٔ انتخابی قابل اطمینان می‌سازد ، اگرچه این انتخابی است که هیچ‌گاه کامل نمی‌شود. بنابراین ، در هر فیلمی ، حتی در یک اثر هنری خالص ، شما می‌توانید تعداد قابل توجهی از تصاویر پیش‌پاافتاده ، عناصر عامیانه ، کلیشه‌ها و یا چیزهایی که ابداً سودی ندارند را پیدا کنید که صدها بار در جاهای دیگر دیده شده‌اند.

تصویر شمارهٔ ۳: پوستر فیلم دیکتاتور بزرگ به کارگردانی چارلی چاپلین، ۱۹۴۰

برسون[۱۱] مخصوصاً از وجود همین عناصرِ ضدهنری ناخرسند بود. او به هنر خالص گرایش داشت و این خالص بودن را بی‌هیچ مزیتی "متن سینماتوگرافیک" می‌نامید. در سینمای برسون نیز ، مخاطب می‌بایست استیلایِ غیرقابل درکی از زمان‌های بی‌بنیاد در تصاویر را تحمل کند. این ناخالصی که به همان اندازه ضروری است که غیرارادی

11- Robert Bresson

است ، مانع تبدیل برخی از فیلم‌های برسون به اثر هنری نمی‌شود. آن‌ها به تنهایی نشان دادند که هنر سینما می‌تواند یک هنر توده باشد. شما می‌توانید وارد هنر سینما شوید چرا که همواره و به وفور در آن "این هنر نیست" ارائه می‌شود. درحالی که برای هنرهای دیگر راه‌های دیگری وجود دارد. شما می‌توانید تنها به قسمت غیرهنری ، ضعف‌های آن‌ها در عظمت هنر وارد شوید. درواقع می‌توانیم بگوییم که در سینما "پیشرفت ممکن است". شما می‌توانید از معمول‌ترین بازنمایی‌ها از احساسات تهوع‌آورتان ، از ابتذال‌تان ، حتی از بزدلی خودتان آغاز کنید. شما می‌توانید یک بینندهٔ کاملاً معمولی باشید. شما می‌توانید در ابتدا و در خواست اولیه‌تان بدسلیقه باشید. شاید شما بخواهید به چیزی خالص و قدرتمند دست یابید ، اما نمی‌خواهید به عقب بازگردید. در حالی که در انواع دیگر هنرها ، شما همواره ترس از سقوط دارید. این یک مزیتِ بزرگِ دموکراتیک برای هنر سینما است: شما می‌توانید شنبه‌ها عصر برای تفریح به سینما بروید. ارسطو می‌گفت که اگر ما خوب عمل کنیم ، لذت همچون هدیه‌ای به سراغ‌مان خواهد آمد. زمانی که ما فیلمی را تماشا می‌کنیم اغلب یک مسیر دیگر اطراف ماست: ما یک لذت سریع را در نتیجهٔ وجود همه‌جا حاضرِ ضدهنر حس می‌کنیم و خوبی (ناشی از هنر) همچون هدیه‌ای غیرمنتظره به ما می‌رسد.

تصویرشمارهٔ۴: پوستر فیلم "خاطرات یک کشیش روستا"[۱۲] به کارگردانی روبر برسون فیلمی داستانی و محصول سال ۱۹۵۱ کمپانی فرانسوی U.G.C می‌باشد.

در سینما ، ما از خالصی به سمت ناخالصی سفر می‌کنیم. این در مورد سایر هنرها صادق نیست. آیا تعمداً می‌توانید بروید و یک نقاشی بد ببینید؟ نقاشی بد نقاشی بد است ؛ امید اندکی وجود دارد که به یک اثر هنری خوب تغییر پیدا کند. زمانی که در چنین واقعیت ساده‌ای قرار می‌گیرید ، محصور شده در یک نقاشی بد و درحالی که درآن سقوط کرده‌اید ، یک اشرافی پست به شمار می‌آیید. در حالی که شما در سینما همواره یک دموکرات با درجهٔ کمتر یا بیشتر هستید. در اینجا یک رابطهٔ متناقض به چشم می‌خورد. رابطهٔ متناقض میان اشرافیت و دموکراسی ، که در نهایت رابطه‌ای درونی میان هنر و غیرهنر است. و این همان چیزی است که به سینما جنبهٔ سیاسی می‌دهد: سینما در نقطهٔ تلاقی میان نظریات معمولی و کار فکری قرار دارد. یک اتصالِ زیرکانه که نمی‌توانید آن را در نمونهٔ مشابه ، بیابید.

چنانچه در فرضیهٔ چهارم مطرح گردید: سینما با وجود ناخالصی‌هایش هنر توده است چرا که جنبش را از طریق جدایی هنر از ضدهنر دموکراتیزه می‌کند.

**۵- صور اخلاقی:** سینما یکی از صورت‌های هنر است. نه فقط صورتی متعلق به اشکال بصری و مکان‌های فعال ، بلکه در درجهٔ نخست ، هنرِ اشکالِ برجسته‌ای از فعالیت بشر است. سینما صورتی جهانی را طرح می‌کند که در تقابلِ با ارزش‌های معمول است. سینما آخرین مکانی است که با قهرمانان محصور شده است. جهان ما بسیار تجاری ، خانوادگی و ضدقهرمان است. با این وجود حتی در جهان امروز هیچ‌کس سینما را بدون صورت‌های اخلاقی ، بدون جدالِ بزرگِ آمریکاییِ میان خداوند و شیطان تصور نمی‌کند. در سینما حتی گانگسترها دارای وجدان ، تصمیم‌های رهایی‌بخش و تلاش برای نابودی صادقانهٔ بدی‌ها هستند. کثیف‌ترین ظلم ، حیلهٔ منطق به سمت روشنگری است. پلیس‌ها نیز در شرایط بهتری نیستند. امروزه در میان تماشاگرانِ ناب این فیلم‌ها ، اغلب زنان به تماشای خود ادامه می‌دهند. وجه مضحک این داستان‌ها ، ناخالصی جزم‌اندیشانه و ریای موجود در آن‌هاست ، اما این جلوی قابلِ تحسین بودنشان را نمی‌گیرد. به همان اندازه که تراژدی‌های یونان بزرگ می‌توانست قابل تحسین باشد ، سینما از دوران کهن ، -از آن زمان که ما اصیل‌ترینش را هنوز ایده‌ای اشتباه می‌دانیم ، از زمانی که بازیگران تئاتر با شکست مواجهه شدند- از ما عبور نکرده است. ما تنها دوازده اثر هنری بزرگ داریم ، سه اثر از مورنائو ، یکی از لانگ ، دو اثر از آیزنشتاین ، چهار اثر گریفیث و شش ساختهٔ چاپلین. بنابراین ما ناخالصی و ابتذال توده‌ای این نمایش‌ها را نمی‌بینیم. اما می‌توانیم هدف مشترک بسیاری از این فیلم‌ها را برشماریم: ارائه فیلم به مخاطبان بی‌شماری با شخصیت‌های معمولی و افراطیِ درگیر در همهٔ کشمکش‌های زندگی بشر. سینما برای ما از جنگ ، عشق ، عدالت و بی‌عدالتی و حقیقت ، همراه با عناصر معمولی مانند کلاهبرداران قدیمی ، زنان زندانی و پادشاهان دیوانه همچون همهٔ داستان‌های خرافی سخن می‌گوید. سینما همچنین با ما از شجاعت ، عشق و خیانت سخن می‌گوید. مهم‌ترین ژانرهای سینما ، رمزیترین گونه‌های آن ، مانند ملودرام ، وسترن و "اسپیس اپرا"[۱۳] دقیقاً ژانرهای اخلاقی هستند. ژانرهایی

12- Le Journal d'un curé de campagne

13- space opera

تصویر شمارهٔ ۵: سر چارلز اسپنسر چاپلین (۱۹۷۷ - ۱۸۸۹)
Sir Charles Chaplin

تصویر شمارهٔ ۶: پوستر فیلم روشنایی‌های شهر (CityLights)؛ فیلمی کمدی رمانتیک و صامت به کارگردانی چارلی چاپلین و محصول سال ۱۹۳۱ است.

که به بشریت ارجاع می‌دهند تا یک اسطورهٔ اخلاقی را مطرح کنند.

ما می‌دانیم که فلسفه به عنوان یک مبحث گسترده با تراژدی ، تئاتر و برخی عناصرِ تصویریِ هنرهای اجرایی آغاز شده است. مخاطبان اصلی افلاطون بر روی صحنه بودند و این نمایش رتوریک وسیع شامل طبقهٔ عامه و گروه دموکرات‌ها و اجرای سوفسطاییان می‌شد. امروزه جای تعجب نیست که فلسفه برای بخش فزاینده‌ای از فعالیتش ، با سینما وارد مباحثه شده است. چرا که در مقیاس بشر امروز ، سینما و مشتقاتش از جمله تلویزیون ، پس از تراژدی و مذهب سومین تلاشِ تاریخی برای به انقیاد درآوردنِ کامل پدیدارهای در دسترسِ همگان به حساب می‌آید. همچنین در یک نشست ، با حضور چند سیاستمدار دموکرات و چند مشاور سوفیست (که خود را مشاوران روابط عمومی می‌نامند) از صحنهٔ نمایش به عنوان بهترین محل برای محک خود استفاده می‌کنند. این پرسش تنها در هدف تغییر کرده است: "اگر یک تکنیک قدرتمند تصویر وجود دارد و اگر این تکنیک سینما باشد که قادر به تولید هنر توده است ، سینما چه پیچش و چه تحولی را بر آنچه با فلسفه حمایت می‌شود تحمیل می‌کند و کدامیک از اینها "حقیقت" است ؟

افلاطون پاسخ را در محاکات[۱۴] متعالی جستجو می‌کرد در ظاهر فیگوراتیو ، ما مخالف هر آن چیزی هستیم که خود را در قالب ایده‌ای عرضه می‌کند ، که آن ایده خود را نشان نمی‌دهد. این حالت نیازمند فروکاستن از ظاهر و حرکت به سمت ریاضیات کمال متناهی ؛ اعداد و ارقام است. ما در پی آنچه خواهیم رفت که در جهان مرئی از ظاهر خود فراتر می‌رود ، ظاهری که جهان‌شمول بوده اما ثبتی ابدی از شکل نامتناهی است. ممکن است فرد دیگری هم نیازمند ریاضیاتِ کمالِ نامتناهی چون مجموعه‌ها ، توپولوژی ، و بافه‌ها[۱۵] باشد.

بنابراین ، فقط زمانی که افلاطون ظاهر را با الگویی مسلط کرد ، تصویر را در جایگاهِ ویژهٔ حقیقت با "اسطوره‌های" ابدی حفظ کرد. در همین چارچوب ، می‌توان امیدوار بود که سینما به‌وسیلهٔ سینما خود را مغلوب کند. پس از آنکه فلسفهٔ سینما مجبور می‌شود به میدان آید -کما اینکه تابه‌حال آمده- نتیجتاً فلسفه همچون سینما ، فرصت تبدیل به فلسفهٔ توده را خواهد داشت. ■

14- mimesis

۱۵- از اصطلاحات علم ریاضیات

WWW.CHIDEMAN.COM