سینما مظهر دموکراسی

نوشتهٔ آلن بدیو، ترجمهٔ صالح نجفی

فلسفه فقط تا جایی وجود دارد که نسبت‌هایی خارق اجماع در کار باشند، نسبت‌هایی که نمی‌توانند پیوند بزنند، یا نباید پیوند بزنند. هنگامی که هر پیوندی مشروعیت طبیعی داشته باشد، فلسفه ناممکن یا بیهوده خواهد بود. فلسفه خشونتی است که تفکر در حق نسبت‌های ناممکن روا می‌سازد.

امروزه، یعنی در دورانِ «پس از دلوز»، به وضوح شاهدیم که سینما درخواستی از فلسفه دارد – یا فلسفه درخواستی از سینما دارد. بنابراین مسلم است که سینما نسبت‌هایی خارق اجماع، پیوندهایی سرتاپا بعید و نامحتمل، پیش روی ما می‌گذارد.

کدام پیوندها؟

پاسخ از پیش شکل‌گرفتهٔ فلسفه خلاصه می‌شود در اینکه بگوییم سینما نسبتی سست‌بنیاد است میان تصنّع تام و واقعیت تام. سینما همزمان امکان روگرفتی (copy) از واقعیت و جنبهٔ تصنعی این روگرفت را پیش روی ما می‌گذارد. به لطف تکنولوژی‌های معاصر، سینما قادر شده است به تولید امر مصنوع واقعیِ روگرفتِ روگرفتی کاذب از امر واقعی، یا به بیان دیگر، روگرفت واقعی کاذبِ یک امر واقعی کاذب. و دیگر واریاسیون‌های این نسبت. و این در نهایت یعنی سینما بدل شده است به فرم یا «تکنیکِ» بی‌واسطهٔ یک امر خارج اجماع باستانی، فرم بی‌واسطهٔ نسبت‌های میان بود و نمود یا وجود و ظاهر (که به

مراتب بنیادی‌ترند از نسبت‌هایی که همه جا میان مجازی و بالفعل به نمایش درمی‌آیند). پس می‌توانیم اعلام کنیم سینما هنری وجودشناختی است. منتقدان بسیاری، به ویژه آندره بازن، مدت‌های مدیدی است که این را می‌گویند.

می‌خواهیم به شیوه‌ای بی‌اندازه ساده‌تر و تجربی‌تر به بحث دربارهٔ این مسئله بپردازیم، به دور از هرگونه صورت‌بندی از پیش موجود فلسفی. بحثم را با توضیح یک گزاره آغاز می‌کنم: سینما «هنری توده‌ای» است.

می‌توان تعریفی ابتدایی برای ترکیب «هنر توده‌ای» ارائه کرد: یک هنر در صورتی «هنری توده‌ای» است که شاهکارهای آن را، یعنی آن تولیدهای هنری را که فرهنگ خواص (یا به هر تقدیر، فرهنگ مسلط) در شاهکار بودن‌شان تردید ندارد، میلیون‌ها تن از همهٔ گروه‌های جامعه در همان لحظهٔ خلق‌شان ببینند و دوست بدارند.

افزودن قید «در همان لحظهٔ خلق‌شان» اهمیت ویژه دارد، زیرا می‌دانیم که امروزه زیر سلطهٔ نوعی تاریخی‌گری ماخولیایی قرار داریم که می‌کوشد جلوه‌ای خالص و ناب از گذشته‌بودن را خلق کند. میلیون‌ها انسان، قطع نظر از موقعیت اجتماعی‌شان (و البته به جز قشر پایین پرولتاریا) قادرند به موزه‌ها بروند، زیرا شمایل‌های گذشته را همچون خزائن یا میراث (فرهنگ) دوست می‌دارند، چرا که عطش انسان مدرن برای گردشگری (توریسم) آن‌قدر گسترش یافته که نوعی گردشگری در خزائن فرهنگ را هم در برگرفته است. سخن من دربارهٔ این نوع گردشگری نیست: من از میلیون‌ها انسان سخن می‌گویم که اثری استثنایی را در همان لحظهٔ خلق‌شدنش با تمام وجود دوست می‌دارند. و با این همه در تاریخ کوتاه سینما نمونه‌های بلامنازعی از چنین عشقی داریم، نمونه‌هایی که فقط با پیروزی تراژدی‌های بزرگ یونان قدیم در میان مردم قابل مقایسه است. برای مثال فیلم‌های عالی چاپلین را در نظر آورید. این فیلم‌ها را در سرتاسر جهان دیده‌اند، حتی اسکیموها در خانه‌هایشان، در خیمه‌های

صحرانشینان هم پخش شده‌اند. هرکس این فیلم‌ها را می‌دید بلافاصله متوجه می‌شد فیلم‌های چاپلین به شیوهٔ عمیق و قاطع دربارهٔ چیزی سخن می‌گویند که من (زمانی که دربارهٔ نثر ساموئل بکت می‌نوشتم) آن را «انسانیت عاری از هرگونه صفت و محمول خاص» (generic humanity) یا انسانیتی تفریق‌شده از تفاوت‌هایش نامیدم. شخصیت ترمپ[1] که در فیلم‌های او از جلو و از نزدیک فیلمبرداری می‌شود و در پس‌زمینه‌ای آشنا جای می‌گیرد هم برای بیننده‌ای آفریقایی و به همان اندازه برای تماشاگری ژاپنی یا یک اسکیمو نمایندهٔ انسانیت عاری از صفت و محمول «مردم» است.

اشتباه است اگر گمان کنیم نمونهٔ مورد نظر ما به ژانر کمدی یا برلسک (یعنی نظیرسازی طنزآمیز) محدود می‌شود، ژانری که همواره قادر بوده شور و نشاط مردم را منعکس سازد، توانایی و ترفندهای بقا در جامعه را. به همین سادگی می‌توانیم از فیلم فوق‌العاده متمرکز با ابداع‌های بهت‌آور در فرم یاد کنیم، فیلمی که بی‌شک یکی از بزرگ‌ترین شعرهای موجود در عالم سینماست: *طلوع* فریدریش مورنائو. این شاهکار کامل در ایالات متحده آمریکا به موفقیتی خارق‌العاده دست یافت، توگویی *تایتانیکی* بود منهای چاشنی جلوه‌ها و تمهیدهای صنعتی.

سینما بی‌تردید قادر است هنری توده‌ای باشد، آن هم در مقیاسی که هیچ هنر دیگری به گرد آن هم نمی‌رسد. آری در قرن نوزدهم نویسندگان و شاعرانی بودند که مخاطبان توده‌ای داشتند: برای مثال، ویکتور هوگو در فرانسه یا پوشکین در روسیه. ایشان میلیون‌ها خواننده داشتند و هنوز هم دارند. اما مقیاس توده‌گیری‌شان – در لحظهٔ خلق‌شان – قابل مقایسه با مقیاس موفقیت عظیم سینما نیست.

[1] Tramp: آدم خانه‌به‌دوش. در اصل به «راه رفتن با قدم‌های سنگین» می‌گویند. م

پس اصل مطلب بدین قرار است: «هنر توده‌ای» نسبتی خارق اجماع پدید می‌آورد. چرا؟ چون «توده» مقوله‌ای سیاسی است، یا دقیق‌تر بگوییم، مقوله‌ای است متعلق به دموکراسی فعالیت‌گرا، متعلق به کمونیسم. انقلابیان روسیه قادر بودند فعالیت‌های خود را در چارچوب زمانه‌ای تعریف کنند که «توده‌ها پای بر صحنهٔ تاریخ نهادند». معمولاً «دموکراسی توده‌ای» را قطب مخالف دموکراسی نمایندگی و قانونی می‌شماریم. «توده» یکی از مقوله‌های اساسی سیاست است. مائو می‌گفت «توده‌ها، فقط توده‌ها، خالقان تاریخ جهان‌اند».

اما «هنر» که نیمهٔ دیگر ترکیب «هنر توده‌ای» را تشکیل می‌دهد مقوله‌ای اعیانی یا ارسیتوکراتیکی است و جز این نتواند بود. این گفته که «هنر» مقوله‌ای اعیانی است قضاوت نیست. فقط می‌خواهیم یادآور شویم که «هنر» متضمن ایدهٔ آفرینش فرم است، ایدهٔ نوآوری قابل رؤیت در تاریخ فرم‌ها، و بنابراین نیازمند وسایل درک ذات آفرینش است، و لازمه‌اش آموزشی تفاوت‌آفرین است. حداقل آشنایی لازم با هنر مورد نظر و با فراز و فرودهای دستور زبان آن هنر. کارآموزی طولانی و غالباً بی‌مزد و منّت و وسعت دادن ذهن. یقیناً لذت هم هست، منتها لذت‌هایی اکتسابی و نیازمند برخورداری از ذهنیت پیچیده، لذت‌هایی که ساخته می‌شوند.

در «هنر توده‌ای» شاهد نسبت خارق اجماع میان یک عنصر دموکراتیک خالص (در جانب فوران انرژی رخدادی) و یک عنصر ارسیتوکراتیکیم (در جانب آموزش فردی، در جانب تفاوت‌های ذوقی).

همهٔ هنرهای قرن بیستم آوانگارد[۲] بوده‌اند. نقاشی در آن قرن هنری آوانگارد بود و فقط در آن لحظهٔ شامگاه‌واری از آوانگارد بودن دست می‌کشد که وارد موزه‌ها می‌شود. موسیقی هنری آوانگارد بود و از ایام شونبرگ همواره آوانگارد بوده است (مگر آنکه نک و نال‌های موسیقی عامه‌پسند را هم «موسیقی» بنامیم). شعر هم امروز فقط در قالب هنری آوانگارد هستی دارد. می‌توان گفت قرن بیستم قرن آوانگاردها بود. اما در ضمن می‌توان گفت قرن بیستم قرن عظیم‌ترین هنر توده‌ای بود که تاکنون در کار بوده است.

صورت سادهٔ این نسبت خارق اجماع: اولین هنر عظیمی که به موجب ذاتش توده‌ای است در زمانه‌ای به ظهور می‌رسد و شکوفا می‌شود که زمانهٔ آوانگاردهاست. صورت مشتق از این صورت ساده: سینما نسبت‌هایی غیرعملی تحمیل می‌کند میان دموکراسی و ارسیتوکراسی، میان نوآوری و آشنابودگی، میان نو بودن و ذوق عمومی.

به همین دلیل است که فلسفه به سینما علاقه می‌یابد: سینما مجموعه‌ای وسیع و مبهم از نسبت‌های خارق اجماع تحمیل می‌کند. «فکر کردن به سینما» درنهایت یعنی این نسبت خارق اجماع را به زور جا انداختن، یعنی تنسیق مفهوم‌هایی که تحت فشار فیلم‌هایی واقعی قواعد جاافتادهٔ پیوند را تغییر دهند.

البته من معتقدم با پنج کوشش عمده برای چنین جابجاساختنی مواجه بوده‌ایم. یا به بیان بهتر، با پنج راه متفاوت برای ورود به این مسئله: «فکر کردن به سینما به مثابه هنری توده‌ای». اول از همه، از راه وجه خارق اجماع تصویر. این همان مدخل کلاسیکی است که در آغاز ذکر کردم: هنر وجودشناختی. مدخل دوم وجه خارق اجماع زمان را دنبال می‌کند، پارادوکس قابل

[2] در لغت یعنی پیشتاز و در هنر به معنای موجد سبک. م

رویت شدن زمان در قالب فیلم. مدخل سوم تفاوت سینما را بررسی می‌کند، پیوند غریب آن را با نظام مستقر هنرهای زیبا. جور دیگر بگوییم: پارادوکس هنر هفتم. مدخل چهارم سینما را در مرز هنر و ناهنر مستقر می‌سازد، وجه خارق اجماعِ ناخالص بودن هنری. مدخل پنجم امر خارق اجماعی اخلاقی را پیش می‌کشد: سینما به مثابه مخزن پیکرهای ملموس وجدان، در مقام پدیدارشناسی مردمی هر وضعیتی که در آن باید دست به انتخاب بزنیم.

اجازه بدهید چند کلمه‌ای دربارهٔ این پنج کوشش بگوییم.

1

در باب تصویر. خواهیم گفت سینما «هنری توده‌ای است» زیرا سینما نقطهٔ اوج هنر کهنسال تصویر است. و خواهیم گفت هر چه در تاریخ بشر به عقب می‌رویم، می‌بینیم تصویر همیشه جاذبه‌ای بی‌امان برای انسان داشته است. سینما نقطهٔ اوج امر بصری است که همچون صورت ظاهر (semblance) عرضه می‌شود. و از آنجا که بدون پشتوانهٔ صورت ظاهر هیچ نوع هویت‌یابی ممکن نمی‌شود، خواهیم گفت سینما حد نهایی سروری بر چرخهٔ متافیزیکی هویت‌یابی است. سالن‌های سینما، اتاق‌های غذاخوری، اتاق‌های خواب و حتی خیابان‌ها از طریق شبکهٔ فریب‌آمیزی از هویت‌یابی‌های مجزّا توده‌ها را غافلگیر می‌کنند، زیرا تکنیک صورت ظاهر (یعنی فنون امروزین تولید صورت ظاهر) قصه‌ها و حکایت‌های مذهبی را از دور خارج می‌کند و پول خرد معجزه را در همه جا توزیع می‌کند. توده‌های سینما در اساس توده‌هایی متدین‌اند. چنین است نخستین راه توضیح این نسبت.

2

در باب زمان. این رهیافت برای دلوز و برای بسیاری دیگر از نقدنویسان سینما بنیادی است. وسوسه‌کننده است که بگوییم سینما هنری توده‌ای است *چون زمان را به ادراک (حسی) تبدیل می‌کند*. سینما قوی‌ترین مصداق مرئی‌شدن زمان است. سینما احساسی از زمان خلق می‌کند که متمایز از زمان زیسته است. دقیق‌تر بگوییم، سینما «حس درونی زمان» را تبدیل به بازنمایی می‌کند. همین شکاف بازنمایانه است که تقدیر سینما را به انبوه مخاطبان گره می‌زند که میل دارند زمان را در فضا معلّق سازند تا بتوانند تقدیر را فراموش کنند.

این فرضیه سینما را به موسیقی نزدیک‌تر می‌کند، هنری که در پست‌ترین قالبش در ضمن تولیدی توده‌ای است. اما موسیقی – و البته باز موسیقی «عالی» بیش از موسیقی عامه‌پسند – در ضمن شکلی از سازماندهی است که از زمان فاصله گرفته است. به زبان خیلی ساده می‌توان گفت موسیقی زمان را قابل شنیدن می‌کند، حال آنکه سینما زمان را مرئی می‌سازد. بی‌شک سینما هم زمان را قابل شنیدن می‌کند، زیرا موسیقی جزئی از پیکرهٔ سینما شده است. اما آنچه مختص سینما است، سینمایی که مدت‌های طولانی صامت بود، قطعاً مرئی ساختن زمان است. تولید این رؤیت‌پذیری برای همگان مسحورکننده است. چنین است توضیح دوم.

3

دنبالهٔ هنرها. واضح است که سینما از هنرهای دیگر هر آنچه را در آنها مردمی است اخذ می‌کند، همهٔ چیزهایی که وقتی جدا می‌شوند، از صافی سینما می‌گذرند و از اقتضائات و ملزومات ارسیتوکراتیکی‌شان جدا می‌گردند می‌توانند تقدیر آن هنرها را به

توده‌ها پیوند بزنند. هنر هفتم از شش هنر دیگر چیزهایی را وام می‌گیرد که به صریح‌ترین وجه متوجه انسانیت عاری از صفت و محمول خاص است.

برای مثال، سینما از نقاشی چه چیزی را نگاه می‌دارد؟ امکان ناب تبدیل زیبایی محسوس جهان به تصویری قابل تکثیر یا بازتولیدکردنی. سینما تکنیک فکری نقاشی را اخذ نمی‌کند. وجوه پیچیدهٔ بازنمایی و صورت‌آفرینی (فرمالیزاسیون) را اخذ نمی‌کند. رابطهٔ محسوس و قاب‌بندی‌شده با عالم بیرون را حفظ می‌کند. در این معنا، سینما نقاشی منهای نقاشی است. جهانی که بدون رنگ نقاشی شده است.

سینما چه چیز موسیقی را نگاه می‌دارد؟ نه دشواری‌های خارق‌العادهٔ تصنیف موسیقی را، نه تنسیق ظریف محور عمودی هارمونی و محور افقی ریتم‌ها را، نه حتی شیمی طنین‌ها را. نکتهٔ مهم برای سینما این است که موسیقی، یا شبح ضرباهنگین آن، رویدادهای ساحت مرئی را همراهی می‌کند. آن‌چه سینما همه‌جا – و امروزه حتی در زندگی روزمره – تحمیل می‌کند نوع خاصی از دیالکتیک دیدنی‌ها و شنیدنی‌هاست. پر کردن کل هستی و حیات قابل بازنمایی آدم‌ها با سریش موسیقی کار پردامنهٔ سینماست. ما مرتباً تسلیم عواطفی می‌شویم که آمیزهٔ عجیب هستی آدم‌ها و موسیقی برمی‌انگیزد، نوعی سوژه‌سازی از راه موسیقی، همراهی خوش‌آهنگ درام‌ها، مؤکدکردن لحظه‌های فاجعه با ارکستر. همهٔ این‌ها موسیقی منهای موسیقی را وارد عرصهٔ بازنمایی می‌کند، موسیقی آزاد از قید مسائل موسیقی، موسیقی عاریتی و بازگردانده‌شده به دستاویز ذهنی یا روایی آن.

سینما چه چیز رمان را حفظ می‌کند؟ نه پیچیدگی‌های شکل‌گیری سوژه، نه منابع نامتناهی مونتاژ ادبی، نه استرداد آهسته و اصیل ذائقهٔ یک عصر. نه، آنچه سینما نیازی وسواسی و سیری‌ناپذیر بدان دارد و به خاطر آن بی‌وقفه به ادبیات جهان دستبرد

می‌زند قصه (fable) است، روایت است، چیزی که سینما نامش را عوض می‌کند و می‌گذارد «فیلم‌نامه». فرمان لازم‌الاجرای سینما – فرمانی که به طرزی تفکیک‌ناشدنی هنری و تجاری است، زیرا سینما هنری توده‌ای است – ناظر به نقل داستان‌هایی عظیم است، داستان‌هایی که همهٔ ابنای بشر قدرت فهم‌شان را داشته باشند.

سینما چه چیز تئاتر را نشان نگاه می‌دارد؟ بازیگر مرد و زن، افسون و هالهٔ بازیگران مرد و زن را. سینما با جداکردن این هاله از نیروهای متن ادبی، نیروهایی که برای تئاتر نقشی بنیادین دارند، بازیگران مرد و زن را تبدیل به ستاره کرده است. این یکی از تعریف‌های ممکن سینماست: سینما وسیله‌ای است برای تبدیل بازیگر به ستاره.

حقیقت دارد که سینما از هر یک از هنرهای دیگر چیزی اخذ می‌کند. ولی عملیاتی که این از آنِ خودسازی را به انجام می‌رساند عملیات پیچیده‌ای است، زیرا از شرط‌های هنریِ ظریف و پیچیدهٔ خود عنصری مشترک و قابل دسترس را اخذ می‌کند. سینما درهای همهٔ هنرها را باز می‌کند و کیفیت اعیانی، پیچیده و مرکب آن‌ها را تضعیف می‌کند. سینما این گشایش ساده‌شده را به تصویرهایی ارزانی می‌کند که هستی یکپارچه دارند. سینما در مقام نقاشی منهای نقاشی، موسیقی منهای موسیقی، رمان منهای سوژه‌ها، تئاتر خلاصه‌شده در افسون بازیگران، آری، سینما در این مقام فرایند مردمی‌شدن[۳] تمام هنرها را تضمین می‌کند. به همین سبب است که رسالت سینما کلی است و شمول عام دارد. چنین است فرضیهٔ سوم: هنر هفتم هنری توده‌ای است زیرا سینما فرایند دموکراتیک‌سازی فعال شش هنر دیگر است.

[3] popularisation: انتقال همهٔ معانی و دلالت‌های واژهٔ popular در یک لغت به فارسی ممکن نیست. popular هم در وصف آثار پرطرفدار و هنرهای عامه‌پسند یا عامه‌فهم و مردم‌پسند (عمدتاً با بار منفی) و حتی لباس‌ها و دیگر چیزهایی که مد می‌شوند به کار می‌رود هم دلالت به چیزهای مردمی (یا حتی خلقی) دارد. در انگلیسی به سیاستمداران وجیه‌الملّه هم popular می‌گویند. پس وقتی از فرایند popularisation سخن می‌گوییم هم به «ساده‌سازی» (مثلاً قابل فهم کردن بحث‌های دشوار یا تخصصی برای عوام) و عوام‌پسند کردن (مثلاً قابل درک کردن آثار مدرنیستی در هنر) نظر داریم هم به مردمی‌کردن. جالب توجه است که popular front به معنای «جبههٔ خلق» یا «جبههٔ مردمی» است. م

ناخالصی. اجازه دهید مستقیم نسبت میان هنر و ناهنر را در سینما بررسی کنیم. بدین قرار قادر خواهیم بود تصریح کنیم که سینما هنری توده‌ای است، زیرا سینما همواره بر لبهٔ ناهنر قرار دارد. سینما هنری است که متهم به ناهنر بودن است، هنری که همواره از فرم‌های عامیانه یا بازاری برخوردار است. سینما به واسطهٔ تعداد بسیار زیاد اجزای تشکیل‌دهنده‌اش همواره رتبه‌ای پایین‌تر از هنر دارد. حتی آشکارترین موفقیت‌های هنری سینما از بی‌نهایت جزء یا مؤلفهٔ دون‌مرتبه تشکیل شده است، بی‌نهایت جزئی که آشکارا غیرهنری‌اند. می‌توان گفت سینما در هر مرحله از تاریخ هستی کوتاه خود مشغول کاوش در مرز میان هنر و آن چیزهایی است که هنر نیستند. سینما روی این مرز می‌ایستد. سینما فرم‌های جدید هستی را در خود جذب می‌کند، خواه هنر باشد خواه غیرهنر، و آن‌ها را گلچین می‌کند، گلچینی که البته هیچ‌گاه کامل نمی‌شود. برای همین در هر فیلمی، حتی اگر شاهکار باشد، تعداد زیادی تصویر مبتذل، مواد و مصالح بازاری، کلیشه‌ها، تصویرهایی که صدها بار در جاهای دیگر دیده‌ایم، و چیزهایی که هیچ وجه جالب توجهی ندارند می‌توان یافت.

برسون از این مقاومت عناصر غیرهنری در مقابل خالص شدن بسیار ناراحت بود. او خواستار هنر خالص بود و این خلوص را «نوشتن سینماتوگرافیکی» می‌نامید. و البته توفیقی نیافت. در کارهای برسون هم باید بدترین پاره‌های دنیای مرئی را تحمل کنیم، هجوم نامفهوم پست‌بودن محسوس زمانه. این ناخالصی که هم ضروری است هم ناخواسته موجب نمی‌شود تعدادی از فیلم‌های برسون شاهکارهایی هنری نباشند. این فیلم‌ها تنها نشان می‌دهند هنر سینمایی می‌تواند هنری توده‌ای باشد. آخر برای ورود به هنر سینما می‌توانید از چیزی شروع کنید که همیشه به وفور در سینما حضور دارد و غیرهنر است. این در حالی است که قضیه در سایر هنرها عکس این است. برای ورود به بخش غیرهنری آن‌ها، نقطه‌ضعف‌های آن‌ها، فقط می‌توانید از هنر

شروع کنید، از عظمت هنر. می‌توان گفت در سینما بالارفتن امکان‌پذیر است. می‌توانید از عادی‌ترین بازنمایی‌های خود شروع کنید، از تهوع‌آورترین عواطف آبکی‌تان، از بی‌نزاکتی‌تان، حتی از بزدلی‌تان. ممکن است تماشاگری کاملاً عادی باشید. ممکن است در ورودتان، در مدخل‌تان، در گرایش اولیه‌تان، بدسلیقه باشید. این مانع از آن نمی‌شود که فیلم به شما رخصت بالارفتن دهد. و شاید از مدخل چیزهایی قدرتمند و منزّه وارد شوید. اما از شما خواسته نشود که بازگردید. این درحالی است که در سایر هنرها همواره بیم سقوط دارید. این امتیاز بزرگ دموکراتیک هنر سینماست: می‌توانید شامگاه روز تعطیلی به سینما بروید و برخلاف انتظارتان اوج بگیرید. ارسطو می‌گوید اگر نیکی کنید، لذت «به عنوان هدیه» نصیب‌تان خواهد شد. وقتی فیلمی می‌بینید غالباً عکس این روی می‌دهد: لذت آنی و بلافاصله احساس می‌کنیم، غالباً (به جهت حضور فراگیر ناهنر در فیلم) شک می‌کنیم و بدگمان می‌شویم، و خیر (یا خوبیِ هنر) همچون پاداشی خلاف انتظارمان نصیب‌مان می‌شود.

در سینما از ناخالصی به خلوص سفر می‌کنیم. این در مورد سایر هنرها صدق نمی‌کند. ممکن نیست آدم عمداً برود گالری تا نقاشی بد ببیند. نقاشی بد نقاشی بد است؛ نمی‌توان امید داشت که بدل به چیزی خوب شود. خبری از بالا رفتن نخواهد بود. همین که آن‌جا باشید و غرق تماشای نقاشی بدی شده باشید، الساعه در حال سقوطید، اریستوکراتی در مخمصه‌اید. این در حالی است که در سینما همیشه کم‌وبیش دموکراتی در حال صعودید. نسبت خارق اجماع ما در همین‌جا قرار دارد. رابطهٔ خارق اجماع میان اریستوکراسی و دموکراسی، که آخرالامر رابطه‌ای درونی میان هنر و ناهنر است. و همین است که به سینما خصلت سیاسی می‌دهد و سینما را سیاسی می‌سازد: سینما در محل اتصال عقاید عادی و کار فکری فعالیت می‌کند. تلاقی‌گاه ظریفی که به این شکل در هیچ جای دیگر نمی‌یابید.

چنین است فرضیهٔ چهارم: سینما هنری توده‌ای است زیرا حرکتی را که هنر طی آن خود را از ناهنر بیرون می‌کشد دموکراتیک می‌کند. سینما بر اساس این حرکت مرزی می‌کشد و از ناخالصی محصول نهایی را خلق می‌کند.

5

تمثال‌های اخلاقی. سینما هنر تمثال‌هاست. نه فقط تمثال‌های فضای مرئی و مکان‌های فعال. سینما پیش از هر چیز هنر تمثال‌های عظیم انسانیت فعال است. نوعی صحنهٔ همگانی پیش می‌نهد برای عمل و رودررو شدن آن با ارزش‌های مشترک. هرچه نباشد، سینما آخرین جایی است که محل سکنای قهرمانان است و جهان ما بی‌اندازه تجاری شده، بی‌اندازه خانوادگی، بی‌اندازه بیگانه با قهرمانگری. با این همه، حتی امروز هیچ‌کس نمی‌تواند سینما را بدون تمثال‌ها بزرگ اخلاقی تصور کند، بدون نبرد بزرگ آمریکایی میان خیر و شر. در این‌جا حتی گانگسترها هیچ نیستند جز مصادیقی از وجدان، تصمیم‌های رستگاری‌آور، برچیدن صادقانهٔ بساط زشتی و هرزگی. کثیف‌ترین قساوت‌ها در حکم مکر عقل است در راه روشنگری تربیتی. وضع آجان‌ها و پاسبان‌ها بهتر از این نیست. در میان آن‌ها بازپرس‌های فرشته‌خصالی، که امروزه غالباً زن هستند، یافت می‌شود که کشیک می‌دهند. مسخرگی این قصه‌ها، ناخالصی جزمی آن‌ها، ریاکاری کثیف‌شان به هیچ‌وجه مانع نمی‌شود که در ضمن واجد چیزی ستودنی باشند. ستودنی در حد تراژدی‌های یونان قدیم، یعنی سینمای عصر باستان، که ما از آن‌ها والاترین تصور را داریم هرچند غلط، زیرا خیل کثیر کارهای ناموفق و شکست‌خورده‌ای که در آمفی‌تئاترهای یونان روی صحنه می‌رفتند به دست ما نرسیده‌اند. ما فقط چندین شاهکار را به دست داریم، چیزی نظیر سه شاهکار از مورنائو، یک اثر فریتس لانگ، دو تا از آیزنشتاین، چهار تا از گریفیت و شش تا از چاپلین. برای همین است که ما ناخالصی و ابتذال گستردهٔ این نمایش‌ها را نمی‌بینیم. ولی می‌توانیم پایان مشترک آن‌ها را بازگوییم: آن‌ها در پایان به تماشاگران انبوه خود تمثال‌هایی نوعی و افراطی از همهٔ نزاع‌ها و تعارض‌های بزرگ زندگی بشر ارائه می‌کردند. سخن گفتن از جنگ، از عشق و شهوت، از عدالت و

بی‌عدالتی، از حقیقت، با داستان‌هایی که دستمایه‌هایی عادی و پیش‌پاافتاده دارند، قصه‌هایی موهوم و دور از واقع دربارهٔ کلاهبردارانی پیر، زندانیان و اسیرانی مؤنث و شاهانی دیوانه. سینما هم‌چنین با ما از شجاعت، از عدالت، از شور، از خیانت، می‌گوید. و ژانرهای عظیم سینما، کدگذاری‌شده‌ترین انواع، مثل ملودرام، وسترن، و «space opera»[۴] ژانرهایی دقیقاً اخلاقی‌اند، به عبارت دیگر ژانرهایی‌اند که اسطوره‌هایی اخلاقی عرضه می‌کنند و بدین لحاظ با معنای انسانیت سروکار دارند.

می‌دانیم که فلسفه در مقام بحثی پردامنه با تراژدی آغاز شد، بحثی پردامنه با تئاتر، با ناخالصی هنرهای بصری و اجرایی. مخاطبان و طرف‌های اصلی بحث‌های افلاطون روی صحنهٔ تئاتر بودند و در این رؤیت‌پذیری بلاغی وسیع‌تر صحنهٔ حیات عمومی، اجتماع یا مجمع دموکراتیک، نقش‌آفرینی و اجرای سوفسیت‌ها گنجانده می‌شود. امروز نباید به شگفت آییم اگر می‌بینیم فلسفه در بخش فزاینده‌ای از فعالیت خود بحثی پردامنه با سینماست. زیرا سینما و مشتقات آن، از جمله تلویزیون، پس از تراژدی و دین، در مقیاسی انسانی نمایندهٔ سومین کوشش تاریخی برای مطیع ساختن معنوی ساحت مرئی‌هاست، ساحتی که در دسترس همه هست، بدون استثناء و بدون حد و اندازه. سیاستمداران نظام دموکراسی و مشاوران سوفسیت‌شان هم در این نشست حضور دارند، رایزنانی که نامی تازه یافته‌اند: «مشاوران روابط عمومی». پرده و صفحهٔ نمایش بزرگ‌ترین بوتهٔ آزمون‌شان شده است. فقط مقصد سوال عوض شده است. سوال اکنون این است: «اگر تکنیک حکمروایی در تولید صورت ظاهر وجود دارد و اگر این تکنیک، هنگامی که مترادف با سینماست، در ضمن قادر است هنری توده‌ای تولید کند، آنگاه این هنر چه پیچشی (torsion)، چه اعوجاج یا مسخی بر پشتوانهٔ فلسفه تحمیل می‌کند، بر آن چیزی که به نام "حقیقت" خوانده می‌شود؟»

[4] به رمان‌ها و فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی می‌گویند که وقایع‌شان در فضا (outer space) می‌گذرد و عموماً مایه‌هایی ساده‌انگار و ملودراماتیک دارند. space opera زیرژانر داستان‌ها و فیلم‌های علمی تخیلی است. م

افلاطون جواب این سؤال را در محاکاتی متعالی می‌جست. در مقابل صورت ظاهر اشکال (figurative)، هر چیزی را که خود را نشان می‌دهد در برابر ایده یا مثالی خواهیم گذاشت که خود را نشان نمی‌دهد. این ژست نیازمند پشتوانهٔ آن چیزی بود که خود را از صورت ظاهر تفریق می‌کند: ریاضیات کمال متناهی، اعداد و اشکال [هندسی]. ولی ما به جست‌وجوی آن خواهیم رفت که در خودِ امر مرئی از رؤیت‌پذیری‌اش فراتر رود و صورت ظاهر را به ساحت درون‌ماندگار (نامتعالی) اما ابدی صورت نامتناهی آن پیوند می‌زند. هم‌چنین نیاز داریم به ریاضیات کمال نامتناهی: مجموعه‌ها، توپولوژی‌ها، بافه‌ها (sheaves).

پس همانطور که افلاطون به یاری تمثیل بر صورت ظاهر چیره شد و به یاری «اسطوره‌قصه‌های» نامیرای خویش تصویر را در خودِ مکان حقیقت فلسفی حفظ کرد، ما نیز می‌توانیم به همین شیوه امیدوار باشیم که بر سینما به یاری خود سینما فائق آییم. پس از فلسفهٔ سینما، باید فلسفه به مثابه سینما بیاید – و هم‌اینک این فلسفه در راه است – فلسفه‌ای که در نتیجه مجال آن را دارد که فلسفه‌ای توده‌ای باشد.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

“Cinema as a Democratic Emblem”, *Parrhesia* 6, 2009.