سینما به‌مثابه تجربه فلسفی

آلن بدیو

مترجم :محمد زرینه

کانال جامعه‌شناسی https://telegram.me/IranSociology

سینما دارای رابطه‌ای منحصربه‌فرد با فلسفه است: می‌توانیم بگوییم مشاهده‌ای فلسفی است. دو پرسش سر برمی‌آورند. اول ، فلسفه به سینما چگونه می‌نگرد؟ دوم ، چگونه سینما فلسفه را دگرگون می‌سازد؟ رابطه میان آن‌ها رابطه‌ای از جنس دانش نیست. فلسفه نمی‌تواند به ما توانایی شناخت سینما را ببخشد.این‌یک زندگی، جوهره رابطه، یک رابطه تغییر شکل یافته شده است. سینما فلسفه را متحول می‌کند، به‌عبارت‌دیگر، سینما مبدل ساز خیالی‌ترین وجه در نسبت با ایده است.سینما به صورتی اساسی عبارت است از خلق ایده‌های جدید در خصوص آنچه یک ایده هست. با در نظر گرفتن وجهی دیگر،سینما موقعیتی فلسفی است.بیانی خیالی از موقعیتی فلسفی که رابطه میان رویکردهایی است که معمولاً رابطه‌ای با یکدیگر ندارند. یک موقعیت فلسفی برخوردی میان رویکردهایی است که خارج از یکدیگر هستند.

سینما یک موقعیت فلسفی است

مایلم به ذکر سه مثال بپردازم. اول شکل یکی از محاورات افلاطونی، یعنی رساله گرگیاس است. کالیکلس به صورتی ناگهانی با مداخله‌ای قوی در این مکالمه پادر میان می‌گذارد. رابطه میان سقراط و کالیکلس موقعیتی فلسفی است ، به انواعی از یک تئاتر فلسفی می‌ماند چرا؟ به دلیل آنکه تفکر سقراط و تفکر کالیکلس از قیاس متداول برخوردار نیست. آن‌ها نسبت به یکدیگر خارجی هستند. بحث میان کالیکلس و سقراط به صورتی منحصر به فرد در نشان دادن اینکه ما با دو شکل از تفکر نامتداول روبرو هستیم ارتباط دارد ، رابطه‌ای میان دو رویکرد که نسبت به هم موضعی بیگانه دارند. کالیکلس بحثی می‌کند که ممکن است درست باشد، اینکه شادی مرد شکلی از جباریت است ، کسی که بر دیگران فائق می آید. سقراط بحث می‌کند که مرد حقیقی همانا مردی است که میان عدالت به‌مثابه خشونت و عدالت در جایگاه تفکر قرار دارد، هیچ‌گونه رابطه‌ای وجود ندارد. این بحث یک بحث نیست، یک جدل است. هرکسی که این مکالمه را می‌خواند متوجه می‌شود که برنده و بازنده‌ای وجود خواهد داشت، نه به

این صورت که هیچ‌یک از ایشان دیگری را قانع کند. در پایان کالیکلس شکست می‌خورد، ولی او به خاطر افلاطون درصحنه شکست می‌خورد. به‌صورت تصادفی این شاید تنها زمانی باشد که کالیکلس و آنچه او بر سر آن ایستاده شکست‌خورده است. چه لذاتی که در تئاتر هست.

پس این‌یک موقعیت فلسفی است. فلسفه در موقعیتی این‌چنینی چگونه است؟ فلسفه به ما نشان می‌دهد که باید انتخاب کنیم انتخاب میان دو نحو از تفکر است. تمامی ما تصمیمی برای گرفتن داریم. ما مجبوریم تصمیم بگیریم که طرف سقراط یا طرف کالیکلس باشیم. در اینجا فلسفه فکر کردن به‌عنوان انتخاب و فکر کردن به‌عنوان تصمیم است.فلسفه ماده‌ای برای ساخت این موقعیت شفاف است، که هدف از آن شفاف‌سازی است. پس می‌توانیم بگوییم که موقعیت فلسفی لحظه‌ای است که یک انتخاب شفاف می‌شود: انتخابی از هستی یا انتخابی از تفکر کردن. این اولین تعریف از یک موقعیت فلسفی است.

حالا دومین مثال را ارائه خواهیم کرد: مرگ ریاضیدان بزرگ ارشمیدس. این بخش یونانی از سیسیلی در برابر مهاجمان و اشغالگران رومی از خود ایستادگی نشان داده بود. اما پیروزی نهایی با رومی‌ها بود. ارشمیدس به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین اذهان شناخته‌شده در تاریخ بشر است. در این دوران متون ریاضی او از جذابیت برخوردار است. واکنشی که او از خود نشان داد ابدی شد. اوعملا حساب خرد را قرن‌ها پیش از نیوتن ابداع کرده بود. نابغه‌ای خارق‌العاده بود. آن هنگام که اشغالگری رومی آغاز شد ، او غرق در فعالیت‌های خود بود. او عادتی مبنی بر رسم اشکال هندی بر روی ماسه را داشت. یک‌روزهمانطور که اودرحال ترسیم کردن اشکال پیچیده بود، سربازی رومی نزد او آمده و به او گفت که ژنرال رومی خواستاردیداراوست. رومی‌ها در خصوص متفکران یونانی بسیار کنجکاو بودند، البته به‌قدری درست همان‌طور که مردم در خصوص هوش حیوانی کنجکاو هستند.ازاین‌رو ژنرال مارسلوس می‌خواست ارشمیدس را ببیند. من بر این گمان نیستم که ژنرال مارسلوس از ریاضیات خیلی خوبی بهره‌مند بوده باشد، اما می‌خواست این متفکر را که از شهرتی جهانی برخوردار بود ملاقات کند. ارشمیدس وقعی نگذاشت، پس سرباز تکرار کرد: "ژنرال مارسلوس می‌خواهد تو را ببیند." ارشمیدس همچنان او را بی‌پاسخ گذاشت. سرباز رومی که او هم شاید علاقه چندانی به ریاضیات نداشت، برای بار سوم به او گفت: "ارشمیدس ژنرال خواهان دیدار توست." مرد یونانی اندکی سربلند کرد و پاسخ داد: "اجازه بده برهانم را به پایان برسانم." پس سرباز دیگربار تکرار کرد: " اما مارسلوس خواهان دیدار توست! تمامی این مهملات بی‌معنا در مورد برهانت چیست؟" ارشمیدس

محاسبات خود را بدون دادن پاسخ از سر گرفت. پس از گذشتن مدتی، سرباز درحالی‌که لبریز از خشم بود او را کشت. ارشمیدس درست در کنار اشکال هندسی خود افتاد و جان سپرد.

چرا این‌یک موقعیت فلسفی است؟ دلیل آن این است که نشان می‌دهد که میان قانون حکومتی و تفکر خلاقانه نه حدی وجود داشته و نه بحث واقعی درمی‌گیرد. در پایان کار،قدرت خشونت است. تفکر خلاقانه چیزی نمی‌شناسد ،اما از قواعد درونی خود برخوردار است. این مسئله در مورد ارشمیدس آن زمان که غرق در افکار خودش بود صدق می‌کند. و او خارج از عملکرد قدرت قرار دارد. این مسئله دلیل بروز نهایی خشونت را نشان می‌دهد. هیچ‌گونه ارتباطی معمول میان قدرت، در یک‌سو و حقیقت یا حقیقت در مقام خلاقیت در سوی دیگر وجود ندارد.پس به این مسئله اذعان داریم که فاصله‌ای میان قدرت و حقیقت– فاصله میان مارسلوس و ارشمیدس است. فلسفه باید به روشن ساختن این فاصله اهتمام ورزد. باید عطف توجه داشته و به این فاصله فکر کرد.

مثال سوم من در مورد یک فیلم است، فیلمی خارق‌العاده، عشاق مصلوب که اثر کارگردان ژاپنی کنجی میزوگوچی است. این امکان وجود دارد که آن را یکی از زیباترین فیلم‌های سینما برای تمامی دوران بدانیم که در مورد عشق ساخته‌شده است. داستان ساده است. زنی جوان که به دلایل اقتصادی تن به ازدواج با مردی نجیب که مالک کارگاه کوچکی است داده ، ، اما این درحالی است که زن نسبت به او احساسی مبتنی بر نه عشق و نه هوس دارد . مرد جوانی وارد ماجرا شده و زن عاشق او می‌شود. شما می‌توانید ببینید که داستان از چه شرایط معمولی برخوردار است. داستان در ژاپن عصر میانه روی می‌دهد. مجازات زناکاری مرگ است. زناکاران عاشق باید مصلوب شوند. این طور بر می آید که مکان خاتمه داستان خارج از شهر است. آن‌ها درجایی از طبیعت و باحال و هوایی شاعرانه پناه گرفته‌اند. تاجائیکه مرد نجیب هم سعی می‌کند از آنان محافظت کرده ، به دلیل آنکه نمی‌خواهد هیچ‌گونه خشونتی اعمال شود چراکه او نیز به دلیل عدم گزارش به پلیس از دیدگاه قانون مقصر است. او سعی می‌کند زمان بخرد و توضیح می‌دهد که همسرش به ایالت رفته است. او به‌راستی چنین مرد خوبی است. دلدادگان هرگز دستگیر نشده و تحت شکنجه قرار نمی‌گیرند. درنهایت آن‌ها هستند که در تصاویر نهایی فیلم قرار دارند. دو دلداده درحالی‌که در یک بلم قرار داشته، پشت‌به‌پشت هم‌بسته شده‌اند. این برداشت‌ها از تصاویر دو عاشقی است که رودرروی چهره مرگ بوده با اشاره به خنده‌ای که در صورتشان است. که به‌واقع خنده‌ای اعجاب‌آور است. این ایده‌ای رمانتیک از عطف نظر به عشق و مرگ نیست. آن‌ها هرگز نمی‌خواهند که بمیرند. به تعبیری ساده‌تر، عشق آن چیزی است که

در برابر مرگ مقاومت می‌کند، همان‌طور که دلوز و مالرو در ارتباط باکار هنری بیان کرده‌اند. بدون شک این عشق حقیقی است و از این حیث باکار هنری مشترک است.

عشاق در یک موقعیت فلسفی لبخند می‌زنند. برای آنکه به ما نشان دهند میان رخدادی به نام عشق و قواعد معمول زندگی – قواعد شهری و قواعد زناشویی- هیچ‌گونه پیوند متداولی وجود ندارد. حال فلسفه به ما چه خواهد گفت؟ خواهد گفت: « به رخداد بی اندیشیم.» باید به استثنا فکر کنیم. باید بدانیم که در خصوص آنچه نامعمول است باید صحبت کنیم. باید به تغییر در زندگی فکر کنیم. می‌توانیم وظایف فلسفه را در مواجهه با شرایط خلاصه کنیم. اول انتخاب‌های بنیادی بر اساس تفکر را روشن سازد. همیشه انتخابی میان آنچه مورد تمایل و آنچه عدم تمایل است وجود دارد. دوم، فاصله میان تفکر و قدرت ، فاصله میان حکومت و حقیقت را روشن سازد. یعنی مقیاس آن چیزی که فاصله است.برای دانستن آنکه می‌تواند یا نمی‌تواند محل تقاطع باشد. سوم، روشن ساختن ارزش استثنا، ارزش رخداد، ارزش گسستگی است. و برای عمل کردن در مقابل با موقعیت‌های تغییرناپذیر زندگی و مواجهه با محافظه‌کاری اجتماعی است. این‌ها سه موضوع بزرگ فلسفه بوده، و به‌سرعت هرچه‌تمام‌تر فلسفه را به ماده زیستی بدل ساخته ، چیزی که بسی بیشتر از نظم آکادمیک است. فلسفه ایجاد پیوندی میان این سه – میان انتخاب، فاصله و استثناست. این‌یک مفهوم فلسفی ، رویکردی به معنای دلوزی کلمه است: چیزی که مخلوقات فلسفه به شمار می‌رود. دریک بررسی دقیق، پیچیدگی یا غیر پیچیدگی مسئله تصمیم، مسئله فاصله یا شکاف یا مسئله استثنا می‌توانیم به وجود یک پیوند پی ببریم. ژرف‌ترین مفاهیم فلسفی همیشه چیزهایی از این قبیل به ما می‌گویند: « اگر می‌خواهی زندگی‌ات معنادار باشد، باید رخداد را بپذیری، باید بر سرحدی از قدرت باقی بمانی، و باید با عزمی دوچندان بر روی تصمیم خود بایستی.» در این معناست که فلسفه به تو کمک می‌کند تا زندگی خود را تغییر دهی. رمبو می‌گوید: «زندگی حقیقی غایب است.» در عمق مسئله، فلسفه زندگی حقیقی را حاضر می‌کند. چراکه زندگی حقیقی حضور در انتخاب در فاصله و در رخداد است.

در این سه مثال به‌دست‌آمده پیوندی میان رویکردهایی نامتجانس وجود دارد: کالیکلس و سقراط ، ارشمیدس و سرباز رومی ، عشاق و جامعه. ما در خصوص یک رابطه صحبت کردیم ، ولی در حقیقت آن رابطه یک رابطه نیست، این‌یک مذاکره از یک رابطه است، درنهایت در این خصوص که این‌یک گسستگی است سخن راندیم. پیوند زدن ناگسستگی، نیازمند پیوند زدن با رابطه است. شما همیشه میان کالیکلس و سقراط دست به انتخاب

خواهید زد. پس مجبور به فراهم ساختن گسستگی خواهید بود: اگر جانب سقراط را داشته باشید طرف کالیکلس نخواهید بود. اگر جانب ارشمیدس را داشته باشید در طرف مارسلوس نخواهید بود. اگر برای عاشقان حق قائل باشید درنهایت در کنار قواعد اجتماعی نخواهید بود. پس می‌توانیم بگوییم که فلسفه در ارتباط با روابطی است که از حکم روابط برخوردار نیستند. دلوز این قبیل موارد را «سنتزهای واگرا[۱]» می‌نامید. فلسفه درهرزمانی که شما بخواهید به رابطه‌ای از این شکل فکر بکنید وجود دارد.هنگامی‌که همه گفته‌اند و کرده‌اند ، فلسفه تئوری گسست‌هاست.

این آن چیزی است که افلاطون پیش‌ازاین گفته است آن هنگام که فلسفه را به‌عنوان بیداری شرح می‌دهد. اما بیداری گسست با خواب است. به این معنا، فلسفه لحظه گسست تأثیرگذار در تفکر است. در هرلحظه یک رابطه متناقض می‌تواند فلسفه باشد. باید بر این نکته تأکید کنم:این مسئله به این خاطر نیست که چون چیزی برای فکر کردن هست که فلسفه وجود دارد. من با دلوز موافقم: فلسفه یک واکنش به هر چیز و به هر عنوان نیست. فلسفه چیزی است و تنها هنگامی می‌تواند فلسفه باشد که پای روابط متناقض، گسست‌ها، تصمیمات، فاصله‌ها و رخدادها در میان باشد.

فلسفه فکر کردن به گسست‌ها یا روابطی است که روابط نیستند. اما این می‌تواند منجر به مسیر دیگری شود: فلسفه چگونگی خلق یک سنتز، آفریدن سنتز در جایی است که گام بعدی وجود ندارد. فلسفه خلق سنتزهایی جدید در بیشمار مواقعی است که در آن گسستگی وجود دارد. این نه‌فقط شامل مشاهده تمایزات بلکه خلق کردن سنتزهای جدید و متمرکز شدن درجایی است که تمایز وجود دارد. چنانچه مجدد به مثال عاشقان مصلوب میزوگوچی بازگردم، سنتز آن هنگامی رخ می‌دهد که تصویر عاشقان در شرایط شکنجه‌شده است. به‌طور طبیعی ، عاشقان در جدال با قواعد اجتماعی هستند ولی درنهایت لبخندشان بوجودآمدن امکان اجتماعی دیگری را اعلام می‌کند. این فقط یک انفکاک در قاعده اجتماعی نیست ، این ایده‌ای است می‌تواند قاعده اجتماعی را تغییر دهد. این امکانی از قاعده اجتماعی است که تابع ساختن را بر محروم ساختن از عشق ترجیح می‌دهد. این عاشقان از ساحتی جهانی برخوردارند چراکه آن سنتزها، سنتزهایی میان شمایلشان به‌عنوان استثنائات و قانون عادی به وجود می‌آورد. ما درک می‌کنیم که هر استثناء، هر رخداد، وعده‌ای برای هرکسی است. و چنانچه وعده‌ای برای هرکس نباشد ، اثر هنرمندانه از استثناء وجود نخواهد داشت.

پس می‌توانیم بگوییم هرگاه که فلسفه به گسست فکر کند، زمانی است که به انتخاب فکر کرده، زمانی است که به فاصله فکر کرده، زمانی است که به‌استثناء یا رخداد فکر کرده که منجر به ابداع سنتزهای جدیدی می‌شود که البته شما را وادار به انتخاب می‌سازد. بااین‌وجود چیزی در انتخاب شما وجود دارد که دیگر امکانات را حفظ می‌کند. البته که شما به خاطر این فاصله هستید. حقیقت به‌طور کامل متفاوت از قدرت است. اما قدرتی از حقیقت وجود دارد. و البته شما به دلیل استثناء رخداد هستید، اما همچنین وعده جهانی هم وجود دارد. این آن چیزی است که من سنتزهای جدید فلسفه می‌نامم. «موضع جهانی در ارتباط با گسست چیست؟» این سؤال جوهری بزرگ فلسفه است. پرسش از گسست بنیادین است، اما فلسفه تلاش می‌کند تا ارزش جهانی گسست را کشف کند. ارزش جهانی همیشه نیازمند سنتز جدیدی است که چرایی اهمیت بزنگاه سنتز را برای افلاطون توضیح می‌دهد. چرا ضرورت دارد که اثبات شود بشر شادمان است؟ چرا اینکه بگوییم بشری هست کافی نبوده، به عبارتی، یک سوفیست، یک جنایتکار یا کس دیگر؟ به خاطر آنکه در حقیقت، هنگامی‌که افلاطون می‌گوید: «بشر حقیقی، بشر شادمان است.» او بر این باوراست که «عدالت برای همه قابل تحقق است.» شما می‌توانید باشید چراکه عدالت هست. این نقطه برای من از اهمیت زیادی برخوردار بوده چراکه رابط میان سینما و فلسفه است. اگر فلسفه تحقق ابداع سنتزی جدید است، سنتزی به همراه گسست، پس سینما بسیار اهمیت دارد به دلیل آنکه در مورد امکانات سنتزها به ما نهیب می‌زند. پس تعریف سینما متناقض بوده و این چرایی آن است که سینما دارای موقعیتی برای فلسفه است. سینما رابطی بی‌همتا میان تصنع مطلق و واقعیت تام است. سینما به‌واقع هم امکان روگرفت از واقعیت و هم به صورتی کمال‌یافته منظری تصنعی از یک روگرفت است. این موارد بیان می‌کند که سینما تناقضی است که به حول سؤال میان ارتباط «هستی»و«پدیدار» دور می‌زند. این هنری هستی شناختی است. بسیاری از منتقدین گفتگوهای درازی در مورد آن داشته‌اند. آندره بازن ، به‌صورت ویژه تقدم پرسش از سینما، مسئله سینما که به‌واقع مسئله«هستی» بود ارائه داد: مسئله‌ای که حاکی از نشان دادگی است هنگامی‌که شما چیزی را نشان می‌دهید. این اولین دلیلی است که چرایی سؤالی و مسئله محوری، سینما وجود دارد.

یک هنر کلان چیست؟

مایلم با روش بسیار ساده به این سؤال ورود کرده و با در نظر گرفتن این حقیقت که سینما هنری کلان است بحث خود را آغاز کنم. هنری که با شاهکارهای خود یک «کلان هنر» بوده – باشکوه ، بی هیچ‌گونه تردید در میان آثار

هنری- و دیده‌شده و موردعلاقه میلیون‌ها نفر بوده و دوره‌های بسیاری را خلق کرده‌است. این در نظر داشتن«خلق دوره‌های بسیار توسط آن‌ها» دارای اهمیت است چراکه می‌دانیم می‌تواند برگذشته تأثیر داشته باشد. میلیون‌ها نفر می‌توانند به موزه‌ها بروند چراکه مردم عاشق گنجینه‌ها هستند و به این دلیل که توریسم به همان‌سان توریسم گنجینه‌هاست. اما این مسئله‌ای که من در مورد آن صحبت می‌کنم نیست. من در خصوص عشق نسبت به کاری صحبت می‌کنم که خلق آن زمان درزای را به خود اختصاص داده ، در مورد زمانی است که میلیون‌ها نفر در نگاه اول عاشق شاهکاری در همان نگاه اول می‌شوند. مثال‌های بی‌بدیلی در این خصوص در سینما داریم: فیلم‌های بزرگ چارلی چاپلین شاهدی بر این مثال است. این‌یک مثال مشهور اما درعین‌حال جذاب است. فیلم‌های چاپلین در سراسر دنیا حتی توسط اسکیموها دیده‌شده‌اند. هرکسی این مسئله را متوجه می‌شود که در این فیلم‌ها صحبت از انسانیت به میان آمده است ، صحبتی بسیار عمیق و چرخه‌ای از راه انسانی، چیزی که من آن را «انسانیت نوعی[۲]» می‌نامم. به‌عبارت‌دیگر انسانیت از میان دیگر نقاط متمایزش است. کاراکتر چارلی به گویاترین شکل ممکن با موقعیت خاصی که در متن داشته، به بازنمایی نوع انسان به‌عنوان یک آفریقایی، یک ژاپنی، یک اسکیمو می‌پردازد. این‌یک مثال قابل‌توجه است ، اما مانند آنچه در دیگر موارد به چشم می‌خورد به مواردی چون فیلم‌های کمیک، بزن‌بکوب، یا رمانتیک محدود نمی‌شود. برای مثال طلوع مورنائو به شکی غیرعادی تغلیظ شده ، فیلمی خلاقانه، چیزی که از آن امروز برجای‌مانده یکی از بزرگ‌ترین شعرهای خلق‌شده در سینماست، که در زمان خودش ضربه‌ای بزرگ همچون تایتانیک بود. ما این دست فیلم‌های خیلی بزرگ را می‌شناسیم، فیلم‌هایی که توسط لانگ، هیچکاک، فورد، هاوکس، والش،و بسیاری دیگر ساخته‌شده‌اند، و در همین مسیر مورد عشق میلیون‌ها نفر از مردم قرارگرفته‌اند.

سهل به نظر می‌رسد که اگر سینما را دارای ظرفیت یک هنر کلانی که با باقی هنرها سازگار نیست تلقی کنیم. در قرن نوزدهم نویسندگانی بزرگ، شاعرانی بزرگ، – به‌عنوان‌مثال تصادفاً در فرانسه ویکتور هوگو به‌عنوان کسیکه هنوز هم از او به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان یاد می‌شود حضور داشت- اما در چارچوب سینما این‌طور نیست. سینما به شکلی بی‌همتا جایگاه هنری کلان را دارا است. اما «هنر کلان» بر رابطه‌ای متناقض دلالت می‌کند. برای همگان این‌یک رابطه‌ای آشکار نیست، چراکه «کلان» مقوله‌ای سیاسی، یک مقوله فعالانه سیاسی است، درحالی‌که «هنر» در دسته اشراف سالارانه جای می‌گیرد. این‌یک قضاوت نیست، فقط بیانی در خصوص این

حقیقت است که «هنر» ایده خلق و نیازمندی ما برای داشتن معناها برای فهمیدن این مسئله است که آفریدن، نیازمند مجاورت با تاریخ هنر ، به همراه پرسش بوده، بنابراین نوع خاصی از تحصیل است. مجموعه تمامی این موارد برای چرایی اینکه «هنر» در دسته اشراف سالارانه باقی می‌ماند، تاجایی است که «هنر کلان» به‌طور مشخص مقوله‌ای دموکراتیک است. در«هنر کلان» شما به صورتی متناقض از وجه خاصی نسبت به عنصر دموکراتیک و عنصری از اشراف‌سالاری تاریخی برخوردارید.

تمامی هنرها یک‌بار هنر پیشرو بوده‌اند. نقاشی هنری پیشرو بود تا زمانی که وارد موزه‌ها شد. شما حتی می‌توانید با آثار پیکاسو به‌عنوان یک گنجینه برخورد کنید. موسیقی هنری پیشرو بوده و هنوز هم هست. شعر هم هنری پیشرو بود. از قرن بیستم می‌توان به‌عنوان قرن پیشروها سخن گفت. اما همچنین می‌توان از آن به‌عنوان قرن هنر کلان نیز صحبت کرد. در آن سطح از مواضع پیشروانه هنر کلان جلب‌توجه کرده و توسعه‌یافته است. پس رابطه‌ای تناقض‌آمیز در سینما وجود داشته، رابطه‌ای میان رویکردهای گوناگون. هنر و کلانیت. اشراف‌سالاری و دموکراسی. ابتکار و آشنایی. تازگی و ذائقه عمومی. این چرایی است که فلسفه سینما را دربر می‌گیرد. و همچنین، در اینجا باید به تحقیق بپردازیم. تحقیق برای انتخاب کردن، تحقیق برای فاصله و جستجو کردن در باب رخداد.

پنج روش سینمای متفکر

چگونه فکر کردن به سینما برای فلسفه امکانپذیر می شود؟ چگونه می‌توان به پرسشی درونی از سینما رسید؟ چگونه می‌توان به پرسشی درونی از این رابطه تناقض‌آمیز رسید؟ به‌عبارت‌دیگر چگونه سینما می‌تواند به رویکردهایی که گنجایش وجود یک هنر کلان را تعبیه می‌کند فکر کند؟ به دلیل آنکه سینما همیشه یک هنر کلان نیست: فیلم‌های پیشرو وجود دارند،سینمای اشراف سالانه وجود دارد، مشکلی که در سینما وجود دارد دانش فرضی از تاریخ سینماست. اما همیشه امکان هنری کلان در سینما وجود دارد.و فلسفه باید به این سؤال ورود کند. این ضرورت پرسش درونی از رابطه‌ای که رابطه نیست را طرح می‌کند. در تاریخ بشری سینما چه رویکردهایی از گسست را بازنمایی کرده است؟ چه وجهی از انسانیت به‌واسطه خلاقیت سینما شکسته شده است؟ انسانیت با سینما متفاوت از انسانیت بدون سینماست؟ و چه رابطه صمیمانه‌ای میان تقدم سینما و قوه ساختارهای جدید از تفکر وجود دارد؟

من براین باورم که پنج رویکرد اصلی برای تفکر به سینما وجود دارد. یا ترجیحاً پنج مسیر متفاوت برای ورود به مسئله وجود دارد. سینما می‌تواند موردمطالعه قرارگرفته، این رابطه تناقض‌آمیز می‌تواند مورد تفکر واقع‌شده و در رویکردهایی نسبت به پرسش از تصاویر قرار گیرد. این نقطه‌ای سنتی برای آغاز بوده است: سینما به‌مثابه هنری هستی شناختی. این سؤال می‌تواند نسبت به مواضعی از پرسش از زمان موردبررسی قرار گیرد. این سؤال می‌تواند نسبت به‌توالی تاریخ هنرها موردبررسی قرار گیرد،مجموعه‌ای از هنرها که به‌واسطه مقایسه سینما باهنرهای دیگر می‌تواند موردبررسی قرار داده شود. می‌تواند به‌واسطه ارتباط آنچه هنر خوانده‌شده و آنچه هنر نیست موردبررسی قرار گیرد. و درنهایت بررسی از منظر پرسش از اخلاقیات بوده که ارتباط سینما باوجود بزرگ انسانی است. مایلم کلمه‌ای در باب هریک از این کوشش‌ها بگویم.

اول ، پرسش از تصویر. توضیح چرایی کلان بودن سینماست- اجازه دهید پرسش فراموش نشود- ما خواهیم گفت هنری که تصویری است: توانایی مفتون کردن هرکسی را دارد. در این مورد، ما با سینما به شکل دوگانه ای از واقعیت به‌عنوان بافتی از واقعیت ظاهری روبرو ایم، ما در تلاش برای فهم توانایی سینما برای مفتون ساختن مردم در رویکردهای توانایی افسون سازی تصاویر هستیم. با در نظر داشتن مسیری دیگر، سینما رفیع‌ترین جایگاه یک هنر در نسبت با شناخت است. هیچ هنر دیگری تائید در راستای چنان نیروی از شناخت را نمی‌دهد. این شرح اولین امکان است.

پرسش زمان در اساس به خاطر دلوز بود، اما شمار دیگری از منتقدان سینما به همان اندازه سهیم بودند. ما به‌طور اساسی می‌توانیم بگویم که سینما یک هنر کلان است چراکه زمان را در ادراک تغییر داد. زمان را مرئی ساخت. علاقه سینما به‌طور اساسی نسبت به زمانی است که می‌تواند دیده شود: حسی از زمان را خلق می‌کند که تجربه زیسته شده چیزهای دیگری نسبت به زمان است. به‌طور طبیعی همه ما تجربه‌ای بلا واسطه از زندگی در زمان‌داریم، اما سینما آن تجربه زیسته را در بازنمایی تغییر می‌دهد. زمان را نشان می‌دهد. به این تفسیر که رویکرد موسیقایی نسبت به سینما دارد، دقت کنید،چراکه موسیقی هم تجربه‌ای زمانی داشته و راهی برای نشان دادن زمان دارد. می‌توانیم به‌آسانی بگویم که موسیقی زمان را شنیداری ساخته درزمانی که سینما آن را مرئی ساخته است. سینما هم آن را شنیداری ساخته چراکه موسیقی، در سینما جای گرفته است. اما جوهر سینما مرئی ساختن زمان است. تصویر و زمان دوتا از روش‌های فلسفی در ورود به پرسش سینما به‌مثابه هنری کلان است. ولی آن‌ها تنها موارد نیستند.

امکان سوم شامل مقایسه سینما با دیگر هنرها می‌شود. قادر هستیم بگویم هر آنچه در دیگر هنرها محبوب است به صورتی جامع‌تر سینما در خود را حفظ کرده است و بسیار جهانی‌تر از شش هنر دیگر بوده و آن‌طور که به نظر می‌رسد به نوع بشر معطوف است. چرا سینما در خود نقاشی دارد؟ امکانیت زیبایی جهان به معنای حقیقی کلمه. نه‌تنها در خود تکنیک خردمندانه داشته که حتی حسانیت در آن ارجحیت دارد و به شکلی سامان‌یافته با جهان بیرون مرتبط است. به این معنا سینما نقشی بدون نقاشی و جهانی منقش بدون نقش است.چطور سینما موسیقی در خود دارد؟ به شکلی دقیق مسئله ترکیب‌بندی موسیقایی نیست، نه نهایتاً مقولات بزرگ موسیقی توسعه‌یافته یا مسئله تم، اما امکانی از هم‌نشینی جهانی است که آن را صدا در برگرفته است: یک جدال قطعی از دیدنی و شنیدنی، ازاین‌رو دلربایی صدا در جایگاهی وجودی امکان می‌یابد. همه ما می‌دانیم که شور موسیقایی در سینما با سوژه موقعیت یافته ، با شکلی از همراهی دراماتیک ، مانند موسیقی عاری از موسیقایی ، موسیقی بدون تکنیک موسیقایی، موسیقی که برای وجود بخشی برگرفته شده و سپس ارائه شده است است. سینما از رمان در خود چه دارد؟ البته نه عقده‌های روان‌شناسانه بلکه منظور شکل روایت است: تعریف داستان‌های بزرگ، تعریف داستان به بشریت به شکلی کمال‌یافته. سینما از تئاتر در خود چه دارد؟ نمود یک بازیگر مرد و یک بازیگر زن، دلربایی، هاله‌ای که آنها را به شمایل یک ستاره تغییر داده است. می‌توانیم بگوییم سینما چیزی است که بازیگر را به ستاره بدل می‌سازد. پس هنگامی‌که تمام این چیزها گفته شد و انجام پذیرفت، به‌راستی سینما چیزی را از تمامی هنرها برگرفته، اما آنچه به عنوان در دسترس ترین مورد در آن‌ها قرار دارد. حتی می‌گویم که سینما گشودگی تمامی هنرها بوده، و ارزش‌های اشراف سالارانه را از آن‌ها زدوده و آن‌ها را به سمت تصویری از زندگی رهنمون ساخته است. همانند نقاشی بدون نقاشی ، موسیقی بی موسیقی، رمان بدون روانشناسی، نمایش با بازیگران جذاب ، سینما همچون کانون محبوبیت تمامی هنرهاست. و به همین دلیل است که ندایی جهانی دارد. و این بنابراین فرض سومی است که هنر هفتم شش هنر دیگر را دموکراتیزه می‌کند.

چهارمین فرضیه شامل محک زدن آن چیزی است که در سینما آن را ارتباط میان هنر یا غیر هنر می‌خوانیم. سینما همواره بر ورطه غیرهنری سکنی داشته، هنری است که به‌واسطه غیر هنر تأثیر پذیرفته، هنری است که همیشه سرشار از فرم‌های پیش پاافتاده ، هنری که همیشه تحت یا در حاشیه هنر با منزلت شاخص نسبت به وجه اش است. در هر سطحی سینما به واکاوی مرز میان آنچه هنر و غیر هنر بوده پرداخته است.این همانجایی است که مکانیت پیداکرده

است. این ترکیبی از اشکال جدید وجود، که هنر بوده یا نبوده، و انتخابی قطعی ساخته، اگرچه هرگز کامل نیست. پس بنابراین در هر فیلمی و همیشه، حتی در شاهکاری محض، شما تصاویری پیش پا افتاده خواهید یافت، ساختار معمولی، قالب‌ها، تصاویری که به‌صورت کلیشه‌ای در هر جای دیگری به چشم خورده اند. اینها موانعی است که ضرورت تبدیل شدن فیلم را به یک شاهکار هنری مرتفع می سازد، اما دارای امکاناتی است که به‌واسطه هرکسی فهمیده می‌شود. هر تماشاگر فیلمی می‌تواند از درون آنچه هنر نیست به درون هنر سینما ورود کند، درصورتی‌که در دیگر هنرها ،نقطه مقابل این وضعیت است: شما همواره برای شروع مجبور هستید که برای فهمیدن، عظمت هنر را دریابید. در سینما، بدون مغایرت، همه‌چیز با احساسات عادی شروع‌شده، به‌عبارت‌دیگر رسیدن به بازیابی و قدرت چیزها، حال‌آنکه در هنرهای اشراف سالارانه شما همواره از جا ماندن نگرانید. سینما بزرگ‌ترین مایه آرامش برای هنر است: شما می‌توانید یکشنبه‌شب‌ها وارد فیلم شده و استراحت کنید. نقاشی بد نقاشی بد است: امید کمی برای چرخش اش در راستای یک نقاشی خوب وجود دارد. این اشرافیتی وامانده است، درحالی‌که در سینما، شما همیشه به‌عنوان دموکراتی امیدوار به مطلقیت نائل می‌شوید. این رابطه متناقض سینما با اشرافیت و دموکراسی درنهایت رابطه میان هنر و غیر هنر را در سینما درونی ساخته است. شماری از برجستگی‌های سیاسی سینما: تقاطعی بین عقاید معمول و عمل تفکر کردن، رابطه‌ای که در هیچ منظر مشابه ای در هیچ کجا نخواهید یافت. سینما همواره بر لبه هستی و در سمت دیگر قرار دارد.

فرضی نهایی برای سینمای متفکر وجود دارد: آن مفهوم اخلاقی است. سینما صورتی هنری است. نه‌فقط صورتی از فضا، نه‌فقط صورتی از جهان بیرونی، بلکه چهره‌ای بزرگ از انسانیت درکنش است. شبیه جایگاهی جهانی برای مرتبه‌ای از عمل است. قدرتمند ، ساختاری تجسد یافته، ارزش‌هایی بزرگ، که هرلحظه به‌دست‌آمده را به مناظره می‌طلبند. سینما نقل‌کننده شکل خاصی از قهرمانی است. و همان‌طور که به‌خوبی شناخته‌شده، آخرین سنگر دلاوری امروز است. دنیای ما بی قهرمان شده، و هنوز سینما به نمایان ساختن چهره قهرمان ادامه می‌دهد. غیرممکن است که سینما را بی چهره‌های بزرگ ارزشمند و بدون نزاع میان خیر و شر تصور کنیم. به‌طور مشخص منظری آمریکایی در اینجا ، زاویه‌ای از ایدئولوژی سیاسی غرب ، که بعضی‌اوقات فجیع است دیده می‌شود. اما سویه جذاب دیگری و ظرفیتی برای قهرمانی وجود دارد، جاذبه‌ای که در مسیر تراژدی یونانی می‌تواند باشد: حاضر ساختن وجوه مشخصی از نبرد عظیم میان زیست بشری به شماری از مخاطبان. سینما با شجاعت، با عدالت، با هوس، باخیانت، سروکار دارد.

مهم‌ترین خصلت‌های سینما ، نشان‌دارترین نشان مثل دارم خانوادگی و سینمای وسترن صورت‌هایی از سنخیت‌های اخلاقی هستند، سنخیت‌هایی که به انسانیت با عطف به داستان‌های اخلاقی ارجاع می‌دهند. ضمن این تکریم ، سینما وارث قطعی ساختار تئاتر ، تئاتری در زمان و هنگامی‌که تئاتر برای شهروندان بوده است.

از پرسش زمان به پرسش از متافیزیک: گشت‌وگذاری با عشق

مایلم چند مثال برای به دست آمدن تصویر از این پنج مسیر متفاوت نسبت به سینما متفکر فلسفه محور ارائه کنم. اجازه دهید به پرسش زمان که همیشه پرسشی بزرگ در باب سنتز بوده است معطوف شویم. چند قول بسیار مشهور در ارتباط با این مسئله از کانت وجود دارد. اما اجازه دهید ساده برگزار کنیم : زمان سنتزی از تجربه است. تجربیات ما در زمان منجر به سنتز می‌شود. حالا، در سینما عملکردهایی در زمان، به‌طور خاص‌تر راه‌های بسیار متفاوت برای نشان دادن زمان وجود دارند. برای مثال زمان به‌عنوان ساختار، زمان به‌عنوان سنتز فعال موانع متفاوت، زمانی که می‌توان گفت از «روی‌هم تلنبار شدن» ساخته‌شده است. این آشکارا به این حقیقت که سینما هنری مونتاژی است متصل می‌شود. پس می‌توان زمان مونتاژی را مرئی ساخت. مثال‌های بی‌شماری از این وجود دارد یکی از کلاسیک‌ترین‌هایش رزمناورپوتمکین آیزنشتاین است، که از نظر ساختار زمانی رخداد (قیام ، سرکوبی و موارد قریب‌الوقوع) سراسر با مونتاژ سامان‌یافته است. این ساختاری از زمان است چراکه اتفاق باهم باز چیده شده است. آنچه در این خصوص منحصربه‌فرد است نوع زمان ساختاریافته و تلنبار شده است. اما همچنان ساختار زمانی در سینما به‌طورکلی متفاوت با انواع دیگر بلکه حتی متضاد است: به‌عنوان‌مثال زمان به‌دست‌آمده به‌واسطه کش آمدن همچون فضای ساکن ، فضای ساکنی که به‌واسطه کش‌دار شدن زمان به وجود آمده است . این موردی است در سکانس‌های طولانی جائیکه دوربین همچنان در فضا چرخش کرده آن‌سان که کوک قرقره از زمان باز شود.

مثالی که همواره با آن روبرو بوده‌ام در ربکای هیچکاک روی می‌دهد. ربکا بر اساس رازی که درنهایت به‌واسطه یک اعتراف حل می‌شود ساخته‌شده است. نقش قهرمان که به‌واسطه لارنس اولیویه بازی شده با اعتراف به جنایت، به موقعیت غیرطبیعی علاقه هیچکاک در مورد اعتراف مدیون است. هیچکاک زمانی که کسی به جنایتی ارتباط پیدا می کند را دوست دارد برای اینکه فقط به شخصیت‌های گناهکار و مخصوصاً هنگامی‌که می‌گویند همه ما گناهکاریم علاقه‌مند است. مهم‌ترین عنصر مکارانه در فیلم‌های هیچکاک توجیه شخصیت بی‌گناهی است که گناهکارتر از شخصیت‌های گناهکار بوده که در مورد فیلم ربکا این صادق است. پس شخصیت گناهکار معصوم

است. اما چیزی که به ما ارتباط دارد خود مسئله اعتراف است. سکانسی طولانی است، داستانی بلند و دوربین حول و هوش قصه گردش می‌کند. زمان از داستان، که باذوق هنرمندانه کش آمده بدون هیچ‌گونه مونتاژی ، بدون هیچ تقطیع، بسیار شبیه استمرار جریانی خالص است. در اینجا با مفهومی متفاوت ، فکر متفاوت نسبت به زمان مواجه شدیم. این‌طور به نظر می‌رسد که سینما دو مفهوم از زمان را مدنظر دارد: زمان به‌عنوان ساختار و مونتاژ و زمان به‌عنوان سکونی که کش آمده است. در اینجا موردی از ترجیح برگسونی وجود داشته ، که برگسون در یک تمایز اساسی به شکلی بیرونی در فرجام زمان عمل و علم، با خلوص، کیفیت، مدت تقسیم ناشدنی، که زمان حقیقی نسبت به هشیاری است بر ان تاکید دارد: رزمناورپوتمکین در یک‌سو و اعتراف در ربکا در سوی دیگر قرار دارد.

جدای از مسئله اعتراف پیش رو در ربکا: مسئله به‌کلی جذب‌کننده ، وجود صحنه موازی با فیلم دیگر هیچکاک ، یعنی درفیلم در برج جدی جایی است که صحنه اعتراف طولانی بسیار شباهتی عینی دارد. تنها تفاوت آن این است که زن صحبت می‌کند ، نه یک مرد. اگر هر دو صحنه را با دقت نگاه کنید، حتی به‌جایی خواهید رفت که هیچکاک استمرار میان مذکر و مؤنث را فیلم کرده است .

عظمت سینما به بازتولید تقسیم‌بندی برگسونی مبنی بر ساختار بخشیدن میان زمان و استمرار محض ختم نمی‌شود، بلکه درنهایت فرجام سنتزی میان دو امکان را به ما نشان می‌دهد. پیشنهاد صریح سینما توانایی ترکیب این دو شکل از زمان است. در عظیم‌ترین فیلم‌ها- برای مثال، طلوع مورنائو را مورد تأمل قرار می‌دهم- شما به‌صورت مطلق می‌توانید نشان دهید که لحظات استمرار محض چگونه با «سرهم‌بندی شدن» ساختار زمان احاطه می‌یابند. چشم‌اندازی خارق‌العاده در طلوع وجود دارد ، ماشین حمل بار در حال پایین آمدن از تپه است. این لحظه ناب از درون ماشین حمل بار به‌صورت حس اشتیاقی شدید از استمرار در سیالیت و شاعرانگی فیلم شده است. اما فیلم بسیار ساختاریافته، و از چارچوب بسیار محکمی بر اساس مونتاژ برخوردار است. در تحلیل نهایی آنچه سینما پیش پای ما می‌گذارد، و فکر می‌کنم تنها هنری است که ، امکان حضور استمرار محض به همراه زمان ساختاریافته ، که درواقع می‌تواند رویکرد جدیدی به سنتز باشد را فراهم کند.

متافیزیک اغلب در رویکردهایی که در تضاد با هم قرار دارند ورود می کند ، به طور اساسی رویکردهای دوالیستی جریان اصلی این تضاد ها است: تناهی و عدم‌تناهی، جوهر و تصادف، روح و جسم، محسوس و معقول و مانند آن. موضع برگسون در ارتباط با استمرار محض نسبت به آگاهی و زمان بیرونی عمل و علم یکی از مواضع بزرگی است

که از برگسون متفکری در حوزه متافیزیک می‌سازد. پس شاید بتوانیم بگوییم که چیزی ضد متافیزیک در سینما وجود دارد، یا، به‌صورت مفیدتر، سینما هنری است که در انتهای متافیزیک قرار دارد. سینما اساساً هنری است که مورد دعوی هایدگر قرار دارد. فکر می‌کنم او با سینما به‌عنوان هنر تکنیک، بنابراین درنهایت به‌عنوان هنری متافیزیکی مواجه کرد. اما در عمق مسئله،سنتزهای جدید سینما ، سنتزهای متافیزیکی نیستند. در نقطه مقابل ، مراتب متافیزیکی دوئالیستی برشمرده می‌شود. اجازه دهید به مثالی بسیار دم دست اشاره‌کنم. تمایز در سینما میان محسوس و معقول چیست؟ هیچ‌گونه حقیقت قطعی موجود نیست. قابل‌درک بودن در سینما، تنها شدید کردن قابلیت معنایی ، رنگ یا نوری معنادار است. این همچنین دلیلی است برای چرایی آنکه سینما می‌تواند هنری روحانی بوده ، و به نسبت هنری معجزه گون باشد. من به فیلم‌های روسلینی و برسون فکر می‌کنم. آیا روسلینی و برسون روحانیت یا درک پذیری سینما را از معنادار بودن آن جدا ساختند؟ خیر این کار را نکردند چراکه سینما امکان روحانیت و درک پذیری را به‌عنوان معنادار بودن محض محقق می‌سازد.

به فیلم سفر به ایتالیای[۳] روسلینی دقت کنید. این فیلمی دیگر در مورد عشق است. (در شگفتم که سینما بی‌عشق چه خواهد کرد، و ما بی‌عشق چه خواهیم کرد.)این داستان زوجی است که جدا افتاده‌اند، همه ما با این موقعیت آشنا هستیم. آن‌ها با امیدی مبهم به پیشرفت احتمالی چیزهایی به سفر در ایتالیا پرداخته ، اما این هدف حاصل نمی‌شود. مرد به‌واسطه زنی دیگر وسوسه می‌شود. در خصوص زن نیز، او به دنبال انزوا،خلوت، در شهر ناپل یا نزدیک طبیعت، در اطراف کوه وزوو است. ولی فیلم با عشق حقیقی بازنگری شده پایان‌یافته که به‌طورقطع گونه‌ای از معجزه است. آنچه روسلینی سعی در بازگو کردن آن به ما دارد این است که عشق قوی‌تر از اراده است که می‌تواند شمارا برای نجات رابطه‌تان شمایی که به‌تنهایی در وضعیتی غیرعملی فرومانده‌اید به تقلا وادارد و این واقعیت چیزی است که زوج باید خود را از درون آن نجات دهند، چنانچه عشق موضوعی جدید بوده و نه‌فقط پدیده‌ای برای یک مذاکره باشد. به‌طور اساسی روسلینی در تلاش است به ما بگوید نسبت به موضع تخاصم برانگیز آرام باشیم: عشق یک قرارداد نیست، یک رخداد است.چنانچه بتوان آن را حفظ کرد، به‌واسطه یک رخداد نجات خواهد یافت. درنمای پایانی، فیلم‌های روسلینی مانند معجزه عمل می کنند. شما می‌توانید معجزه‌ای در سینما را به فیلم درآورید و ممکن است حتی در مورد مسئله‌ای باشد که سینما در آن خصوص تنها هنری باشد که بتواند یاری معجزه باری در آن زمینه داشته باشد. نقاشی یک معجزه دشوار است، داستان گفتن از معجزه آسان نیست، اما فیلم کردن یک معجزه

ممکن است. چرا؟ به خاطر آنکه شما می‌توانید از چیزهای قابل‌فهم، به‌آسانی و با تنظیمات حداقلی در گستره ای از فهم‌پذیری، به صور خاص و به‌واسطه استفاده از نور معجزه بسازید. سینما می‌تواند از پدیده‌های دیداری نور درونی بسازد. و در یک‌لحظه دیده شدن درونی، در خودش منجر به یک رخداد می‌شود. این‌یکی از سنتزهای بزرگی است که در سینما ممکن بوده و به‌صورت اساسی به سنتزهایی که معنادار و قابل‌فهم هستند منجر مو شود.

من فکر می‌کنم رابطه‌ای خودمانی میان سینما و عشق وجود دارد، در ابتدای همه آن‌ها این است که عشق، مثل سینما، فوران معجزه‌ها در زندگی است. تمامی مسئله خواه‌ناخواه از جایی شروع می شود که معجزه می‌تواند به درازا کشیده شود و شما به آنی می گویید «نمی تواند این قدر طول بکشد» در اینجا شما به ورطه بدگمانی و نسبی‌گرایی از تصور عشق فروافتاده‌اید. اما شما می‌خواهید تصوری مثبت از عشق داشته باشید پس باید به این مسئله که معجزه می‌تواند برای همیشه به طول بی انجامد معطوف باشید. مواجهه شیفته‌وار سمبولی از عدم تجانس در زندگی است، ازدواج، در نقطه مقابل سمبول پیوستگی است. این سؤالی سینمایی و فلسفی را برمی‌آورد: «یک سنتز می‌تواند بدون گسست خلق شود؟» بدون شک، عشق در امتداد با انقلاب و سینما همواره مثالی شاخص برای این مسئله بوده است. گذشته از این سینما به عشق شباهت دارد به خاطر آنکه هنر خطابه نیست. خواهش می‌کنم نسبت به من دچار سوءبرداشت نشوید: مردم در سینما حرف می‌زنند، سخنرانی مهم است. اما هرگز نباید فراموش شود که سینما می‌تواند صامت باشد،می‌تواند آرام باشد. پس سخنرانی بسیار مهم است، اما ضروری نیست. سینما همچنین هنری خاموش،و در عین معناداری هنری صامت است. عشق هم صامت است. به من اجازه بدهید تعریفی از عشق برای شما ارائه کنم: «عشق سکوتی است که به دنبال یک تمناست.» تو می‌گویی «عاشقت هستم» و سپس همه وجودت آرام می‌گیرد، چراکه در هر مورد اظهار کردن موقعیت می‌سازد. این ارتباط با سکوت، این بازنمودی تن خور برای بدن سینما است. سینما همچنین هنر بدنی لطیف است. سینما هنر برهنگی است. این صمیمیتی میان سینما و عشق است.

بنابراین من فکر می‌کنم که سینما حرکتی از عشق به سمت سیاست است همچنان که تئاتر حرکتی از سیاست به‌سوی عشق است. دو خط سیر روبروی هم قرار دارند،حتی اگر مسئله درنهایت یکسان باشد: یک ذهنیت افزون‌شده به همراه موقعیتی همگرا چگونه می‌تواند باشد؟ برای تصویر کردن این مسئله اجازه دهید چند مثال در ارتباط با جنگ جهانی دوم و پرسش ارتباط میان موقعیت عشق و وضعیت جنگ ارائه کنم. دو فیلم بسیار شاخص متفاوت، در مورد این موضوع وجود دارد: فیلمی کلاسیک، یک ملودرام، زمانی برای عشق و زمانی برای

مرگ،ساخته داگلاس سیرک و فیلمی مدرن، هیروشیما عشق من، اثر آلن رنه و مارگریت دوراس. درزمانی برای عشق و زمانی برای مرگ، قدرتی به معنای حداکثر کلمه در بده بستان جبهه جنگ در روسیه و نابودی برلین وجود دارد. در هیروشیما عشق من، مسئله بمبی خودکار است که روی شهر ژاپنی افتاده و همچنین اشغال فرانسه توسط آلمان. موقعیت تاریخی و سیاسی بسیار مهم است. اما شما در این موقعیت‌ها به معنای عاشقانه ، و از خلال برخورد با بدن‌ها، در اوج صمیمیت ورود می‌کنید. و این ، به نظر من، سینمای واقعی است. رویکرد تئاتر متفاوت است، چراکه تئاتر باید موقعیت عمومی در زبان و ساختاری تک را زمینه مند سازد.

شما همچنین می‌توانید مشاهده کنید که وقتی از عشق به سمت سیاست می‌روید، وقتی از عشق به سمت تاریخ می‌روید، اسلوب در تصویر مضاعف می‌شود. در یک‌سو، شما تصویری از صمیمیت که ضرورتاً از فشردگی تصویری و قاب‌بندی شسته‌رفته برخورداراست دارید، و، در سوی دیگر، تصویری از تاریخ درجایگاه مرکزی آن[۴]، که تصویری حماسی و دارای گشودگی است وجود دارد. رویکرد سینما گشودگی تصویر را، چگونگی نشان دادن به همراهی این صمیمیت تصویری را در برگرفته وامکانی برای تصویری بزرگ‌تر را می‌سازد.این خط سیر گشوده شاخصه سینما است: این‌ها شرایط نبوغ آمیز درنهایت گشودگی هستند.این مسئله می‌تواند نشان‌دهنده آن باشد که تئاتر وابسته به همبسته بودن تا زمانی است که مسئله سینما به‌ضرورت به گشودگی زبانی بی انجامد.

سینما و ابداع سنتزهای جدید

درنهایت، بیایید به مسئله تعدد هنرها بپردازیم: سینما سنتزهای جدید را طرح می‌کند. حتی پیش از آنکه مردم در مورد رسانه‌های چندوجهی صحبت کردن را آغاز کنند، سینما خودش رسانه‌ای چندوجهی بود. برای مثال همواره مسئله‌ای اعتنا کردن میان رابطه بین عناصر تصویری و ارزش‌های موسیقایی وجود داشته است. این مسئله‌ای در امتداد کل تاریخ هنر است. چگونه می‌تواند سنتزی میان عناصر تصویری و ارزش‌های موسیقایی وجود داشته باشد؟ این مسئله‌ای کلی در مورد اپرا به‌عنوان یک‌گونه است. سینما در حقیقت سنتزی را طرح می‌کند، به هر صورت: منبع بزرگی از فیلم‌های کمدی بزن‌وبکوب وجود دارد، برای مثال دوباره و دوباره برادران مارکس را در شبی در اپرا[۵] ببینید ... یا مرگ در ونیز[۶] مخصوصاً در آغاز فیلم هنگامی‌که شخصیت ، با چمدانش از راه رسیده سوار بر قایق به سمت کانال ونیز می‌رود. به‌طور طبیعی، تجربه قدرتمند ویژگی‌های تصویری با روابط میان حیات زیبایی‌شناختی میان ویسکونتی و ونیز همبستگی دارد. اما این‌ها فقط تصاویر زیبایی از ونیز نیست و پیش از آن شبیه گونه‌ای از

اشعار فانی، شکوهمندی، سفری مالیخولیایی است. و ویسکونتی آنچه موتیف تکرارشونده مهم است را در فیلم ، با آداجیو از سمفونی پنجم ماهلر باهم ترکیب می‌کند.آنچه خارق‌العاده است این است که این مسئله در هیچ زمانی تزئینی به نظر نمی‌رسد. میان شخصیت بی‌حرکت نشسته در قایق، که صورتش را می‌بینیم، بیان آنچه حس می‌کنیم (ونیز، کانال، ساختمان‌ها، و سمفونی پنجم ماهلر) موقعیتی از ترکیب و امتزاج وجود دارد که اثرگذاری منحصربه‌فردی را در تعلق داشتن به گونه‌های دیگر هنر فراهم می‌کند. این تأثر موسیقایی به‌تنهایی نیست، فقط یک تأثر تصویری نیست، این‌یک تأثیرگذاری روان‌شناسانه یا ادبی نیست، این‌یک ایده سینمایی واقعی است، و این ایده یک سنتز است. این دلیلی آن چیزی است که می‌گویم «سینما سنتزهای جدید ابداع می‌کند.» به طول معمول مانند همیشه درجایی که گسستی است، درجایی که حقیقت منفصلی میان تصویر و موسیقی هنر وجود دارد، آن‌ها را ابداع می‌کند. این سکانس در مرگ در ونیز بی‌بروبرگرد تمایز میان نقاشی و موسیقی را می‌زداید- که بی‌معناست. در نقطه مقابل ما تمایز می‌بینیم، ولی ما همچنین سنتزی با این تمایز می‌بینیم، و این چیزی است که به‌طور خالص به‌وسیله سینما خلق‌شده است. هنگامی‌که به سؤال از رابطه میان هنر و نا- هنر بازمی‌گردیم، به سنتزهای جدید سینما برخورد می‌کنیم، به‌طور خاص از طریق استفاده سینما به‌عنوان محبوب‌ترین گونه و تغییر شکل آن از این فرمهای تک به دستمایه‌های هنری اشاره داریم. برای مثال بیایید درباره سیرک صحبت کنیم، که ما را به یک تغییر شکل سینمایی واقعی که سزاوار محک زدن از نزدیک است ارتقاء می‌دهد. خواه در سیرک[۷] چاپلین یا در ناشناخته[۸] براونینگ، دلقک‌های[۹] فلینی یا رژه[۱۰] تاتی، یا قطعاً در خیلی از فیلم‌های دیگر به همان خوبی سیرک به‌عنوان گونه محبوب عمل می‌کند، اما به‌طور هم‌زمان با سنتز جدید هنری متحد می‌شود. این فیلم‌ها مستندهای محض در مورد سیرک نیستند، فقط یک کپی هم نیستند. آن‌ها مداخله چندگانه از سیرک در تمایزی، بیشتر درزمینهٔ سینمایی را نمایان می‌کنند. در همان جهتی که کاباره یا تماشاخانه‌ها، که در انتهای آن هنر هفتم قرار دارد می‌رود. تاجائیکه برادران مارکس برای اولین بار نمایش کاباره‌ای را پیوند دادند. اما اگر برادران مارکس فقط نمایش کاباره‌ای داشتند ، ما به‌احتمال آن‌ها را تابه‌حال در خاطر نگاه نمی‌داشتیم. عملکردی یکه در سینما که حاضر کردن کاباره درصحنه‌ای عالم‌گیر را شامل می‌شود، به‌سوی سنتزی جدید متحد می‌شود. این برای رمان کارآگاهی، تریلر جنائی، یا حتی رمان عاشقانه، که تمامی عناصر آن‌ها سینما را قادر به تولید شاهکارهایی کرده است هم صدق می‌کند. سینما می‌تواند طبع سؤالات عامیانه را نشان دهد. روشن‌ترین مثال در خصوص بانویی از شانگهای[۱۱] اورسن ولز است. این فیلم تاریکی زنی را نشان می‌دهد، تصویر منفی او، بااین‌حال واکنش‌هایش را نیز نشان می‌دهد.

به‌طور اساسی، سینما از ظرفیت نشان دادن متافیزیک در نشان دادن (به‌وسیله گرفتن فاصله) در ساختارشکنی آن به‌خوبی بهره‌مند است. تمامی فیلم‌های اورسن ولز در حال ارجاع به این وضعیت دوگانه، پایان باز، تفسیر شاعرانه از نشان دادن اسطوره‌شناسی متافیزیکی و تخریب آن اسطوره‌شناسی توسط پردازش سینمایی یکسان هستند. این به‌صورت تصادفی چرایی استفاده ولز از تمامی ظرفیت مونتاژ را به‌خوبی از تمامی نماهای برداشت‌شده‌اش را نشان می‌دهد.عظمت او هم در کارگردانی مونتاژ و هم در کارگردانی برداشت ، نه‌فقط به دلایل معمول است بلکه به دلیل آن است که او به طرح کردن اسطوره‌شناسی پرداخته و کسی است که تخریب اسطوره‌شناسی را هم طرح کرده است. برای همین است که من معتقدم که به‌طورقطع پدیده بدیعی برای فلسفه معاصر داریم.

من این نظر اجمالی را با نقش اخلاقی سینما تکمیل خواهم کرد. به‌طور اساسی دو امکان آشکار در سینما برای نمایش دادن پرشکوه جدال‌های اخلاقی وجود دارد. در یک‌طرف، چیزی که می‌توان آن را «افق باز فرم» نامید وجود دارد، که جدال اخلاقی آن در یک ماجرا، شکلی از حماسه، وسترن، فیلم جنگی، یا داستانی پرشکوه طرح می‌شود. در خصوص این شاهد، جدال بسط یافته است: نقشی که به‌واسطه ایستایی طبیعت، فضا ارائه، همان‌طور که در ۲۰۰۱:یک ادیسه فضایی که وسترنی متافیزیکی است – به جلوه هایی از دیدار در برابر پرده بیکرانی طبیعت اجازه داده که به‌طور دقیق به همان مسیری است که قهرمانان در وسترن‌ها در محیط بیرون و در برابر افق ایستاده‌اند. این امکان سینمایی جدال را تقویت می‌کند. سؤالی بسیار قدیمی که می‌توان پیش‌ازاین در تراژدی یونانی یافت. چرا هنگامی‌که یونان در دموکراسی می‌زیست،همیشه پادشاهان و ملکه‌ها در تراژدی بودند؟ به‌طور مشخص، برای دلایل شاعرانه: به دلیل آنکه پادشاهان و ملکه‌ها سمبول های تقویت‌شده بودند. آن‌ها برای چیزی باعظمت سمبولیک مهم ایستادند. این تقویت موقعیت نقش است. در سینما تقویت موقعیت افق وجود دارد. شخصیت‌ها مردم عادی هستند، اما برای بکار گیری در جدال عادی نبوده ، در فضایی یکتا تنظیم می‌شوند.

امکان دیگر در نقطه مقابل، «شرایط محدود» در دایره‌ای بسته، در گروهی کوچک است. در این جهان کوچک هرکسی بر روی یک ارزش یا موقعیت ایستاده است. سینما همچنین می‌تواند در یک فضای خاموش عمل کرده، و خلق فن‌های سینمایی مسطح ساختن فضا را ممکن می‌سازد. اورسن ولز اغلب از این قبیل تکنیک استفاده می‌کرد: فیلم‌برداری خیلی نزدیک از سطح زمین تا جائیکه هیچ افقی وجود نداشته، به همراه تمامی شخصیت‌های مسطح

شده در فضا. و همچنان او جدال را فیلم می‌کند. او به قدرت جدال به‌واسطه معنای محدودسازی دست‌یافت. در این نسبت به‌خوبی، سینما ظرفیت سنتز است: که می‌تواند از وسعت به محدودیت، از افق نامحدود به شرایط مسطح محدود حرکت کند. در بعضی از وسترن‌های بزرگ کلاسیک مجموعه‌ای از این موارد می‌توان یافت.برای مثال به مهمیز برهنه [۱۲]آنتونی مان توجه کنید. وسترنی کلاسیک با داستانی متداول است. گروه کوچکی از شخصیت‌ها، با دو دشمن قسم‌خورده درمیانشان، مجبورند از مکانی به مکان دیگر بروند. فیلم سفری ساخته است، فضای باز در طبیعت باشکوه آمریکای غربی (آبشارها، رودها، کوه‌ها) و درامتداداوج گیری تنش و خشونت ،دوئل در جهان کوچک با محدودیت در گروه کوچک همزیستی دارند. این سنتزی درخشان در نمایش چیزی است که ممکن، و حتی اشتیاق برانگیز، برای استفاده از روش وسعت‌بخشی در پیوستگی که با منقبض شدن به عبارتی جدال اخلاقی را محک می‌زند. در یک سمت و درزمانی یکسان شما می‌توانید در تراژدی یونانی و در ناوجود سارتر باشید، و در یک‌طرف و درزمانی یکسان شما شاهان و ملکه‌ها و دو شخصیت در یک سرداب را دارید. و در هر دو مورد جدال‌هایی بزرگ کشف‌شده است. نابغه سینما در بستر وجود قادر به حرکت میان این دو است.

بنابراین ما می‌توانیم در این نقطه خاتمه دهیم: سینما ابداعی شگفت‌انگیز برای ابداع سنتزهاست. اما این مسئله به فلسفه تغییر شکل می‌دهد؟ هنگامی‌که تنها فلسفه ابداع سنتز جدید را در بربگیرد ،فکر می‌کنم که هنوز درک کاملی از سینما نشده است. این فرآیندی در حال شروع شدن و در وضعیت پیشرفت است. رابطه میان فلسفه و سینما در درجه اول یک رابطه زیبایی شناسانه است: سینما یک هنر است؟ اگر یک هنر است ؟ چرا و چگونه هنری است؟ بنیاد آن در اولین مباحثه که مباحثه‌ای زیبایی شناسانه است بزرگ گذاشته می‌شود. این اولین کشمکش بود. به هر صورت، این سؤال مهم‌ترین آن‌ها نیست، آنچه ترجیح دارد این است: سینما چه عملی را به بار آورده که می‌توان آن را جدید دانست؟ من فکر می‌کنم سینما تحولی را در این مورد صورت داده است. در قلب این تحول سنتزهای جدید خلق‌شده‌اند، سنتزهای زمان، سنتزهایی در میان هنرها،سنتز با چیزی که هنر نیست، سنتز در عملکردها که به‌واسطه بازنمود اخلاقیت است. من فرضی را بنا می‌نهم که بر اساس ان فاصله میان ایده‌های سینما و مفاهیم فلسفی همیشه در نسبت پرسش از سنتز قرار دارد. اگر ما قادر به خلق کردن مفاهیم فلسفی در سینما بودیم، این امر به‌وسیله تغییر دادن سنتزهای کهن فلسفی توسط واردکردن آن‌ها در داخل ارتباط با سنتزهای جدید سینمایی صورت می‌پذیرد.

اجازه دهید مثالی از این فرآیند را ارائه کنم. سینما نشان می‌دهد که هیچ‌گونه رویارویی واقعی میان زمان ساختاریافته، و مدت خالص از زمانی که می‌توان یکی را بر اساس دیگری قرارداد کرد وجود ندارد، چیزی که همواره به‌واسطه فیلم‌سازان بزرگ انجام می‌شود، که به‌واقع از بزرگان هستند- برای مثال: مورنائو، اوزو یا ولز- چرا که انجام آن بی‌نهایت دشوار است. تنها شاعران بزرگ سینما ظرفیت انجام آن را دارند. این سؤالی بسیار پراهمیت است چراکه به ایده گسست در زمان نمود می‌بخشد. و از زمانی که پرسش از فلسفه پرسش از گسست‌هاست، رابطه میان گسست‌ها و زمان مسئله‌ای بنیادی است. این همچنین پرسشی سیاسی است. پرسشی در مورد انقلاب است. انقلاب افزون ترین نام گسست در زمان است که سنتزی جدید با شکاف‌هایی تجسم‌یافته است. همچنین ایده‌ای فلسفی، به‌خصوص در ایده وجودی جدید، در زندگی جدیدی است. حال سینما در رویکردش به ما می‌گوید: سنتزهای تجسم‌یافته جدیدی وجود دارند. برای مثال، هیچ‌گونه موقعیت تامی میان زمان ساختاریافته و مدت خالص وجود ندارد. و همچنین: هیچ‌گونه موقعیت تامی میان امتداد و عدم امتداد وجود ندارد. یا:عدم امتداد می‌تواند در خلال امتداد باشد. و همچنین: رخداد می‌تواند اندیشه‌ای فراگیر باشد، این ضرورتی استعلائی نیست. به طبع، سینما به این فکر نمی‌کند، بلکه نشانش می‌دهد، یا حتی بهتر، انجامش می‌دهد. این عملی هنرمندانه، تفکری هنرمندانه ، و نه فلسفی است.هیچ نظریه‌ای در باب امتداد و عدم امتداد در سینما وجود ندارد اما خلق روابطی جدید میان امتداد و عدم امتداد ارجحیت دارد.

فکر می‌کنم این ممکن است مهم‌ترین نقطه باشد: سینما هنری است که با چرایی توالی و عدم توالی رخ می‌دهد. در آثار متوسط، از توالی و عدم توالی خبری نیست، فقط ماده تصاویر موجود است. اما در کارهای عظیم، امری خدشه‌ناپذیر میان امتداد و عدم امتداد وجود دارد. امتداد با عدم امتداد خلق می‌شود. یا اگر شما ترجیح می‌دهید ، سینما عهدی است، عهدی که ممکن است تعادل نداشته نباشد: ما می‌توانیم با عدم امتداد زندگی کنیم. و آن تصویری جدید به بار می‌آورد، یک قطعیت جدید منحصربه‌فرد، که استمرار شعر به‌واسطه تصاویر است. سینما به دلایل بسیار زیادی وجود دارد، و با احتساب تمامی آن دلایل، شما می‌توانید شماری از فیلم‌های بزرگی که امتداد در آن‌ها بی‌چون‌وچراست داشته باشید، اما هنوز مهملی برای چشم انزادهای ناگهانی دارد ، که منجر به شگفتی های زاید الوصف شده و اندوه را می زداید. من به داستان توکیوی[۱۳] اوزو، که داستان یک پیرمرد است فکر

می‌کنم.(این تمی بزرگ در سینما است، همان‌طور که این مورد در مرگ در ونیزیا توت‌فرنگی‌های وحشی[۱۴] وجود دارد، و پیرمردان به دلیل آنکه سینما چیزهای زیادی به آن‌ها بخشیده است باید سپاسگزار باشند.) در داستان توکیو مهم‌ترین مسئله به شکلی اعجاب آور آرام بودن فیلم است، این مسئله منجر به این می‌شود که تلاش افراد سالمند به نظر بیاید اما درنهایت ضرب‌آهنگی نامحسوس و قابل‌رؤیت داشته باشند. اوزو به طرزی شگفت‌انگیز آن را برداشت می‌کند: مقدار کادرهای باقی‌مانده، تکه‌ای از آسمان، خطوط آهن، تیرک‌های تلفن، و سیم‌های برق وجود دارند. این نمونه‌ای خارق‌العاده ، و به‌دقت سمبولی درست از سنتز میان امتداد و عدم امتداد است. چشم‌اندازی ناگهانی از چیزی همیشه امکان دارد،و سینما به ما از امکان وجود معجزه واقعی می‌گوید: مانند عهدی است که با بیننده فیلم بسته می‌شود. سینما اعجازی دیداری به‌عنوان معجزه‌ای دیرپا و گسستی دیرپاست. این بدون شک بزرگ‌ترین بدهی ما به سینما است، و فلسفه باید با امکانات خودش، سعی در فهمیدن آن داشته باشد.

پس سینما موقعیتی فلسفی است، و این مسئله دو دلیل دارد. نخست، دلیلی هستی شناسانه: سینما رابطه‌ای جدید میان چشم اندازه و واقعیت خلق می‌کند، مسئله‌ای که در مورد مجاز و واقع مضاعف است، فیلمی مانند ماتریکس[۱۵]، فیلمی فیثاغوری است. فیثاغورث از دیدن آن خوشحال می‌شود. او چنین می‌گوید: « می‌بینی، معنای جهان بدون اعداد هیچ نیست.» این فیلمی است که نشان می‌دهد چگونه چشم‌انداز عددی شده است. بار دیگر، سینما از ایده‌های کهن انتقام می‌گیرد: سینما به‌تمامی ابداعی متأخر است اما با ایده‌های بسیار باستانی تطابق دارد. دلیل دوم برای ارتباط میان سینما و فلسفه به معنای سیاسی کلمه است: سینما«هنری کلان» است، و این رابطه‌ای جدید میان دموکراسی و آریستوکراسی حاصل می‌کند.

مایلم تفکر اخلاقی در سینما را به‌واسطه ارتباط اش با شمایل مرد قانون که محوری اساسی در سینماست تصویرسازی کنم. مرد تنهای قانون می‌تواند قهرمانی از یک وسترن باشد، یا یک افسر پلیس سالخورده، یا شهروندی که روی پای خودش در برابر بی‌عدالتی ایستاده است. این منبعی بی‌کران در سینما است. اگر تمامی این قهرمان‌ها را جمع کنید جمعیتی به دست می‌آورید که جمعیتی از افراد تنهاست. اما مرد قانون شخصیتی اساسی است. چرا؟ به دلیلی آنکه سینما از ارتباطی ویژه نسبت با پرسش از قانون، و آمریکا و به شکلی ویژه‌تر، رابطه‌ای قدرتمند با محور قانون دارد. سینما به‌علاوه آمریکا مساوی با اجماعی اساسی در ارتباط با قانون است. که به‌سوی رابطه میان قانون و کیفر هدایت می‌شود.ایده اساسی آمریکا این است که قانون مهم است، اما تقریباً همیشه فاقد قدرت است.

به‌خصوص، اجازه کیفر مستحق را نمی‌دهد. مرد تنهای قانون تنها کسی است که می‌تواند این نارسایی‌های قانون را درست کند. او قهرمان قانون است اما درجایی که دیگر قانونی وجود نداشته، جائیکه قانون ازدست‌رفته، جائیکه قانون ناکاراست. سینما این قهرمان تنها را در ارتباطش با جهانی فاقد قانون دنبال می‌کند. و دلیل چرایی اینکه این تصاویر تا چه حد قدرتمند هستند این است که تصاویر باهم یک قهرمان به‌خصوص را در نظر گرفته – که با هم‌زمانی آن با بازیگری ویژه پایان می‌پذیرد – و این‌ها طریقی برای ترک یا خشونت جهان، که سینما از تمامی منابع عظیمش برای به نمایش درآوردن آن استفاده می‌کند. ما با رابطه سینمایی شاخص میان مسئله‌ای مجرد، مسئله‌ای ذهنی، و به پهنای جهان ، که شمایی عمومی از جهان است برخورد مجدد داریم، پس این مایه مرد تنهای قانون خوش قد و قامت برای سینما است. این تجسم شمایلی است که مرد تنهای قانون است که ممکن است بیشتر از افرادی که مرتکب جنایت شده‌اند بکشد. به خاطر آن است که باز به سلک جنایت رفتن دشوار است: برای کشتن فرد بد واقعی شاید مجبور باشید چند جین افراد دیگر را بکشید. این سلوکی ویژه با جدالی متوازن میان قانون و کیفر است. حال آنچه باعث برخورد من می‌شود این است که مسئله رابطه میان قانون و کیفر در قدیمی‌ترین شکل تئاتر نیز روی می‌دهد، از زمانی که سوژه بزرگ سه‌گانه آشیلیوس در اورستیا طرح شد. در نمایش ، آشیل از این سخن می‌راند که برای خلق مجازات عمومی، چگونه قانون باید جایگاه کیفر را تغییر دهد. تئاتر با زیبایی هر چه تمام‌تر با این ایده که جایگاه کیفر باید به‌وسیله قانون تغییر کند شروع می‌شود. سینما، حداقل سینمای خلق‌شده آمریکایی، چگونگی تغییر قانون به‌وسیله کیفر، توسط شمایل مرد تنهای قانون را بازگو می‌کند. در اساس، این سینمای مرد تنها قانون می‌تواند از موقعیت یافتن پیش از تئاتر، پیش از خلق ارتباط عدالت در تئاتر بگوید. رابطه با قانون از طبیعتی یکسان با تئاتر و سینما برخوردار نیست.

درنهایت روش فکر کردن به سینما پرسیدن و دنبال کردن سؤال است: «آیا سینما تفکری نسبت به دیگری است؟» این سؤالی بسیار مهم است، و من فکر می‌کنم که سینما تفکر کردنی جدید به دیگر، و روشی جدید برای ساختن وجود دیگری است. این ساده‌ترین بحث در ترکیب تشخیص اینکه چگونه سینما به ما اجازه می‌دهد دیگری را بشناسیم. امروز موقعیت‌های کاملی وجود دارند که ما فقط سینما را می‌شناسیم. ایران را در نظر بگیرید: در خصوص آن کشور بدون کیارستمی چه می‌دانستیم؟ و در روند مشابه در خصوص سینما آسیا. ژاپن، هنگ‌کنگ، تایوان، – برای ما چطور هستند، اگر اوزو، کوروساوا، میزوگوچی، وانگ کار- وای، هاوهیسائو- هشین، و دیگران نبودند؟

این بسیار مهم است: دیگری در جهان به‌واسطه سینما حاضر می‌شود. او ما را در زندگی خصوصی‌اش حاضر می‌کند، او ما را در رویکردهایش در رابطه با فضا حاضر می‌کند، او ما را در رویکردهای رابطه‌اش در جهان حاضر می‌کند. سینما تا جائیکه، امکان فکر کردن به دیگری وجود دارد این مسئله را درنهایت بسیار توسعه می‌دهد. اگر فلسفه فکر کردن به دیگری است، همان‌طور که افلاطون می‌گوید، پس رابطه‌ای بنیادی میان فلسفه و سینما وجود دارد.

قدردانی از ژیل دلوز[۱۶]

با یکی از اظهارات ژیل دلوز از ابتدای جلد اول سینما: حرکت- تصویر[۱۷] آغاز خواهم کرد. در جائیکه او می‌نویسد: « با خلق ایده‌ها در سینما، شاید بتوان مفاهیم را تولید کرد.» این بیانیه‌ای دشوار است، چراکه رویکردهای دلوز نسبت به «ایده‌های سینما» دربرگیرنده، خلق سینمایی است که در ارتباط با فلسفه کاری برای انجام دادن ندارد است. چگونه مفاهیم می‌توانند با ایده‌های در سینما ساخته شوند؟ این مسئله‌ای بسیار پیچیده است. اهمیت کتاب‌های دلوز در سینما، سینما جلد اول: حرکت – تصویر و سینما جلد دوم: زمان – تصویر، بخش از راه‌حلی است که می‌توان برای این مشکل پیدا کرد، چراکه مفاهیم جدید دلوز ضرورت درگیر ساختن زمان و حرکت و تصویرگری کردن را وسیله تحلیل فیلم‌ها ارزیابی می‌کند. به هر صورت آن‌ها از این تحلیل بیرون نمی‌آیند، در حقیقتی قطعی، آن‌ها در بحث از قطعیت نوشته‌های برگسون سرچشمه می‌گیرند. این چرایی پیچیده بودن دسته‌بندی کتاب دلوز است. ایده‌های سینمایی وجود داشته و به‌وسیله نوابغ راستین مورد تحلیل قرارگرفته‌اند، مفاهیم فلسفی وجود دارند،که به‌طور عمده در مورد زمان و حرکت بوده ، اما همچنین جنبه آیینی داشته، و درنهایت ایده‌ای از فاصله سینما-ایده ها و مفاهیم وجود دارد.

رابطه میان سینما و تصویر چیست،تحیر دلوزی است؟برای شروع کردن، رویکرد «تصویر» باید به‌درستی مورد تعریف قرار گیرد. اولین معنای «تصویر» کلمه‌ای از روان‌شناسی ادراک است: داشتن تصویر از چیزی داشتن کپی ذهنی از آن چیز است. تصویر رابطه‌ای میان دانش و واقعیت است. این به‌طور اساسی آشکار ساختن جدایی میان خودآگاه و جهان خارج است. اگر این تعریف از «تصویر» را بپذیرید شما در موقعیت پرسش از سینما در رویکردهای روان‌شناسانه قرار می‌گیرید: خودآگاه چه رابطه‌ای با تصویر دارد؟ یا: ما چه تصویری از تصاویر داریم؟ چراکه تماشاگر سینما کسی است که تصاویری از تصاویر دارد. این شبیه تجربه صحبت کردن درباره یک فیلم

است. شما در یک عصر دور هم جمع شده و درباره یک فیلم صحبت می‌کنید. « بله، خوبه... بد نیست»، و فیلم را توصیف می‌کنید. آنچه توجه ما را جلب می‌کند این است که هر کس تصاویری از آن فیلم داشته و هنوز آن تصاویر یکسان نیست. بعضی‌اوقات حتی اطمینان از این مسئله که شما در مورد فیلمی یکسان صحبت می‌کنید دشوار است. تمامی این موارد به خاطر این رخ می‌دهد که ما فقط «تصاویری از تصاویر» داریم. و این تصاویری از تصاویر پدیده یکسانی به‌عنوان فیلم نیستند، آن‌ها در ارتباط با فیلم مطرح می‌شوند. آن‌ها نهایتاً رابطه میان تصاویر هستند. من فکر می‌کنم به معنای واقعی کلمه درباره سینما، شما باید به تغییر استفاده از کلمه «تصویر» پرداخته و تلاش کنید که روانشناسی تصویر را از یاد ببرید. این‌یکی از سهم‌های اساسی دلوز است: او تلاش می‌کند که تصویر را تعریف کرده، و درنهایت سینما را از روانشناسی مستقل سازد. او «تصویر» را به عبارت واقعیت می‌گرداند و نه خودآگاهی.

در پایان، دلوز با برگسون شروع می‌کند. کشف بزرگ برگسون چه بود؟ اجازه دهید از دلوز نقل کنم: «حرکت به‌عنوان واقعیتی فیزیکی در جهان خارج، و تصویر، به‌عنوان واقعیتی روانی در هشیار، نمی‌تواند میل به تضاد داشته باشد.» این واقعیت یک مسئله کلیدی است. تفکر به سینما، همان‌طور که دلوز تصریح می‌کند، تقابل میان حرکت بیرونی و واقعیت درونی از تصویری است که باید ترک گفته شود. درنتیجه آنچه برگسون کشف کرده است حرکت و تصویری یکه بوده و پدیده‌ای یکسان هستند. سنتز دلوز کشف در مفهوم کلیدی «حرکت – تصویر» و «زمان – تصویر» اوست. این اولین سنتز است، و ما را با تعریف کلی فلسفه برجای می‌گذارد. درجائیکه گسست میان تصویر و حرکت وجود دارد، دلوز سنتزی جدید برمبنای دیدگاه برگسون مستقر می‌سازد. این مسئله‌ای بنیادی از زمانی است که سینما را به واقعیتی که بازنمائی آن به طول نمی انجامد بدل می کند، چراکه اگر تصویر و حرکت پدیده‌ای یکسان هستند، تصویر بازنمائی حرکت نیست. این «حرکت – تصویر» است پس سینما میلی به بازنمائی ندارد، این به توانایی خلق خواهد انجامید.

به این معنا، درواقع سینما با تصاویر تولیدشده، اما تصویر یک بازنمائی نیست. تصویر چیزی است که سینما با آن فکر می‌کند، چراکه تفکر همیشه به خلق می‌انجامد. اجازه دهید دوباره از ژیل دلوز نقل کنم: «کارگردانان بزرگ سینما به‌جای مفاهیم با حرکت – تصویر و زمان – تصویر فکر می‌کنند.» این مفهومی بسیار روشن است که من آن را با مجموعه‌ای از گزاره‌های کوتاه خلاصه خواهم کرد: سینما مرکب از تصاویر است، این تصاویر از کپی‌ها و

بازنمائی‌ها نیستند، آن‌ها پدیده‌های یکسانی به‌مثابه حرکت و زمان هستند، و هنگامی‌که ما به خلق «حرکت – تصویر» یا «زمان – تصویر» می‌پردازیم درواقع به خلق کردن یک تفکر مشغولیم، چراکه قائل به سینما – تفکر هستیم، و چرا این فلسفه نیست، به دلیل آنکه فلسفه با مفاهیم می‌اندیشد. بنابراین، سینما به‌عنوان تفکر محصول حرکت – تصویر و زمان – تصویر است.

یک تفکر فلسفی نسبت به سینما چیست؟ سینما با تصاویر فکرمی کند، حال‌آنکه فلسفه با مفاهیم فکر می‌کند. پس یک گسست وجود دارد. امکان سنتز میان این دو شکل متمایز از تفکر چگونه است؟ دلوز پیشنهاد می‌کند که مسیر را دنبال کنیم. نقل می‌کنم: « این مطالعه، – او در حال بحث از زمان – تصویر است – « یک طبقه‌بندی است که کوشش می‌کند که به دسته‌بندی از تصاویر و نشانه‌ها برسد.» پس فلسفه به‌جز دسته‌بندی تصاویر چه می‌تواند بکند، مسئله‌ای که نیازمند مفاهیم است. و این چیزی است که از سینما برنمی‌آید: سینما تولید تصویر می‌کند، و کارش دسته‌بندی تصاویر نیست. موضوعیت اثر دلوز روشن است: تکمیل کردن سینما به‌واسطه تولید کردن و قدردانی از آن است ، که یک دسته‌بندی از تصاویر و نشانه‌هاست. و این چرایی کلید متفکر پس از برگسون است ، که پیرس فیلسوف آمریکایی است. برگسون تئوری مبتنی بر تصویر و پیرس تئوری مبتنی بر نشانه‌ها پیشنهاد می‌کنند. شما اگر در فلسفه، به یک دسته‌بندی از تصاویر و نشانه‌ها بر مبنای سینما بپردازید، شما باید به‌ضرورت در ذیل پیرس و برگسون قرار بگیرید. کتاب دلوز در باب سینما درنهایت سنتزی از تئوری نشانه‌ها و تئوری تصاویر را پیشنهاد می‌کند، و این سنتز یک دسته‌بندی است. برای مثال، شما سه نوع حرکت – تصویر دارید. اول «ادراک – تصویر» (کارگردانان سینما که توسط دلوز در این خصوص نام‌برده شده‌اند:ژرمیون، ویگو، ورتوف و...) در وهله بعد شما به « عطف – تصویر» می‌رسید(گریفیث، اشترنبرگ، درایر، برسون و...)، و سرانجام با «عمل – تصویر» ختم می‌شود(فیلم‌های حماسی، دریک طرف،که مقیاس بزرگی از عمل – تصویر هستند، و در طرف دیگر کمدی‌ها، که فرم کوچکی را به خود اختصاص داده‌اند.) هر دسته به‌واسطه آفرینش کارگردانان می‌تواند تصویر شود، پس این فیلم‌ها و این کارگردانان مثال‌هایی از این دسته‌بندی‌ها هستند. این دسته‌بندی‌ها خود البته مفاهیم فلسفی را شامل می‌شوند.

پس به‌این‌ترتیب با دلوز ما صاحب مفاهیم مقدماتی فلسفی هستیم: مفاهیم زمان، حرکت، تصویر، و نشانه‌ها. که فیلم‌ها در ارتباط با آن‌ها بوده و به‌وسیله زمان – تصویر و حرکت – تصویر دست به تولید می‌زنند.و درنهایت به

سنتزهایی میان دو صورت می‌رسیم، که یک دسته‌بندی با مواردی دوگانه است. اول‌ازهمه، خلق نظمی که تاریخ سینما را پدید آورده است – مکاتب سینمایی که به تولید عطف – تصویر یا ادراک – تصویر، یا حتی عمل – تصویر شده که دلوز را قادر به صحبت آزادانه در مورد سینما آلمان، سینمای فرانسه، سینمای روسیه، نه‌فقط به‌عنوان تقسیم‌بندی بر مبنای ملیت بلکه عنوان دسته‌بندی به تصاویر خاکستری است. برای مثال دلوز به اتحاد حماسی بزرگ در سینما توجه می‌کرده که به شکلی ویژه فرمی از عمل – تصویر است. پس این اولین استفاده از دسته‌بندی است و دلوز را قادر می‌سازد تا اجرای شکوهمندانه‌ای از صحبت درباره جایگاه حقیقی فیلم‌های بین‌المللی کارگردانان،به‌واسطه معنا کردن نسبت به تحلیل‌های نزدیک داشته ، و ستایش از نظم مفهومی که او ابداع کرد: این دسته‌بندی سینما است.

اما استفاده دومی هم از دسته‌بندی وجود دارد. یک مورد محض فلسفی، به دلیل آنکه دسته‌بندی به طبع تفکر ما را نسبت به سینما تغییر می‌دهد. با ارجحیت دادن به سینما ما می‌توانیم به تشخیص ظریف‌تری دست پیدا کنیم. نه‌تنها حرکت – تصویر را خواهیم داشت بلکه انواعی از حرکت – تصویرمتفاوتی خواهیم داشت، و شاید هرگز قادر به تفکر در مورد این تنوع نبوده چنانچه سینما را نمی‌داشتیم. دسته‌بندی دسته‌بندی به خصوصی از سینما است، اما امکانی برای تغییر شکل مفاهیم فلسفی می‌سازد.نتیجه سراسری این اقدام تهورآمیز شکلی دوگانه دارد. از یک حیث این سامان یافتن سینما، دسته‌بندی مفهومی از زمان – تصویر و حرکت – تصویر است. در این مواجهه تحلیل دلوز نسبت به جزئیات خارق‌العاده هستند. از حیثی دیگر، شما صاحب آفریده‌ای فلسفی می‌شوید که درنهایت تئوری جدیدی از تصویر است. این به‌واقع و در حقیقت یک سنتز است. دلوز دریکی از سخنرانی‌هایش می‌گوید: «فیلم‌سازان تا هنگامی‌که تفکر وجود دارد به فلسفه نیازی ندارند.» این از زمانی که آن‌ها با مفاهیم فکر نمی‌کنند روشن است. اما دلوز نشان می‌دهد که فلسفه می‌تواند سینما را به کار ببردیا به عبارتی به اینکه بتواند سنتزی براساس گسست باشد فکر کند ، این به شکل‌گیری پدیده ای براساس تغییر فلسفه در خودش می شود. اجازه بدهید به مسئله‌ای بنیادی یعنی مفهوم زمان بپردازیم. برای دلوز زمان به‌مثابه هستی است. بنابراین، سینما پیامدی هستی شناختی دارد. این امکان تغییر شکل نسبت به تفکر در نسبت با هستی و تغییری بنیادی در نسبت با فلسفه است.

یکی از فرضیه‌های اصلی دلوز این است: سینما با تصاویر فکر می‌کند، «تصویر» به معنای حضور نسبت به زمان است. اما سینما واقعاً باید بر اساس چارچوب تصاویر بی اندیشد؟ این مسئله‌ای است که نه‌فقط به‌منظور نقادی دلوز سر

برآورده، چراکه اثر او در سینما بنیادی و آشنایی با آن مساوق با خلاقیت و آزادی در فلسفه است. نه برای به‌نقد کشیدن دلوز، بلکه ابراز شگفتی ساده‌ای از اینکه چیز دیگری در سینما وجود ندارد، منبع فلسفی دیگری، مرزی از امکانیت آنکه تصویر به‌عنوان تغییر شکل در نسبت با تفکر و در نسبت بازمان است. مایلم به محک زدن نقش دقیق ادراک از «تصویر» در خلق سینمایی، و به تحقیق در شرایط تواید تصویر سینما بپردازم.

سینما،هنری مطلقاً ناخالص

برای نوشتن شعر شما به قلم و کاغذ احتیاج دارید. شما ممکن است همچنین به نزدیکی با کل تاریخ شعر جهان نیازمند باشید. اما وجود آن تاریخ بالقوه است. چیزی مثل حضور فیزیکی نیست. برای نقاشی یک تصویر، شما با یک غیاب، یک سطح – و تمام تاریخ هنرهای تجسمی به‌عنوان عامل بالقوه اساسی شروع می‌کنید. اما این‌ها با شروع یک فیلم یکسان نیست. شرایط تولید در نسبت با حرکت – تصویر یا زمان – تصویر، جمع‌آوری مصالح منحصربه‌فردی را شامل می‌شود. شما به منابع تکنیکی نیازمند بوده، اما همچنین به ترتیب دادن حجم زیاد مجموعه و بالاتر از همه، مصالح ناهمگون نیازمندید. برای مثال، شما به لوکیشن، هم طبیعی و هم ساخته‌شده آن نیازمندید، شما به فضا نیازمندید، شما به یک متن، یک فیلم‌نامه، ایده‌های موجز، نیازمندید، شما به بدن‌ها، بازیگران، به‌علاوه تمام شیمی، و تجهیزات تدوین نیازمندید. و شما به استفاده از کلیه مجموع دستگاه، مجموعه کاملی از مصالح متفاوت، ،حداقل در بعضی زمینه‌ها، از میان منابع نسبت به نقش‌هایشان با تصویر،که همه آن‌ها را باید به حد کاملی داشته باشید. این نقطه‌ای کاملاً پیش‌پاافتاده، اما در نوع خود بسیار مهم، ازنظر من است. سینما هنری کاملاً ناخالص و صادق در نسبت با مفهومش بوده ، چراکه شرایطی که بر نظام آن در نسبت با امکان حاکم است نظامی از مصالح ناخالص است.

این عدم خلوص در حقیقتی شناخته‌شده منعکس‌شده است: سینما نیازمند پول، پولی بسیار زیاد است. پول چیزی است که مراحلی که به صورت کلی با یکدیگر متفاوت هستند را طبقه بندی می کند ، هر چیزی از دستمزد بازیگران ، تنظیم ساخت، از تجهیزات فنی تا اتاق تدوین، از پخش در حوزه عمومی – تا تمام صدها چیزی که به نظر نمی آیند را دربرمی گیرد. تمامی مسیر مراحل مالی ازجمله علایقی است که من به‌عنوان مواجه در نقطه‌ای ویژه ، که در آن هیچ‌گونه خلوص سینمایی وجود ندارد را در نظر می‌گیرم. در مقاله‌ای مشهور در سینما مالرو جوهر تصویر را تبیین می‌کند، او همچنین در مورد فیلم‌های چارلی چاپلین که در آفریقا به نمایش درآمده‌اند توضیح داده،

و سینما را با دیگر هنرها مقایسه می‌کند. اما آخرین جمله متن این بود:« در هر موردی سینما، یک صنعت است.» اما آیا این سؤالی حقیقی در «هر مورد» است؟ به معنای عملی در حقیقت، سینما جلودار و صنعتی پیشرو است. سینما یک صنعت است، حتی اگر هنرمندان بزرگی را در بربگیرد. و اکثریت غالب آن‌ها کسانی هستند که در سیستم صنعتی سینما مشغول به کار هستند. پس پول و صنعت به مسئله ای در مورد خود سینما اشاره داشته، که تنها شرایط اجتماعی سینما در برنمی‌گیرد. این بدان معنا است: که سینما با عدم خلوصی نامحدود آغاز می‌کند. وظیفه هنر مهیا ساختن پاره‌های پدیداری خالص، از عدم خلوص است. پس من می‌گویم سینما در باب پالایش است: این فعلی پالایش‌یافته است.تنها با اندکی غلوآمیز بودن سینما می‌تواند متناظر به ترمیم زوائد باشد. شما با دسته کردن چیزهای متفاوت شروع می‌کنید، که شکلی از درهم‌وبرهم بودن مواد صنعتی است.. و هنرمند دست به انتخاب‌ها زده، روی این مواد کارمی کند. آن را مختصرومفید خواهد ساخت، مواردی را خواهد زدود، اما چیزهایی را نیز باهم گرد خواهد آورد، موارد متفاوت را هم‌نشین کرده، و در پرتو امید به تولید لحظه‌های ناب خواهد پرداخت. این نقطه‌ای بسیار مهم است، چراکه درهنرهای دیگر، در موسیقی یا نقاشی، یا حتی در رقص و نویسندگی، شما با نابیت شروع می‌کنید. همان‌طور که مالارمه گفته است: «شما با نابیتی به‌سان صفحه سفید آغاز می‌کنید.» با هنرهای دیگر، هدف حفظ کردن نابیت در تولیدات ، در حفظ سکوت در سخنرانی، حفظ صفحه سفید در نوشته، نگه‌داشتن نامرئی در مرئی، نگه‌داشتن سکوت در صدا است. وفاداری به این‌چنین نابیت اصیلی،مسئله‌ای عظیم در هنر است.

سینما به طرق مختلفی در اطراف کار می‌کند. هنرمند از اختلال، نسبت به انباشتگی، نسبت به عدم خلوص، شروع کرده، و تلاش می‌کند به خلق نابیت نائل شود. این درنهایت دشوار است. جائیکه دیگر هنرها را در برداشته و هنرمند از لوازم کافی برخوردار نبود، و باید به خلق هیچ‌چیز از غیاب، از تهی بودگی دست بزند.درجائیکه سینما وابسته است، موارد زیادی وجود داشته، که به صورتی مطلق و همیشه متعدد است. حتی اگر بخواهم به یک بطری در فیلم بپردازم، موارد بسیاری در مورد این بطری وجود دارد – محتوایش، برچسب اش، زمینه‌اش، کیفیت شیشه‌اش و... همه این‌ها خارج از دسترس است:برچسبش طول و تفضیل دارد، رنگ چوب‌پنبه‌اش داستان دارد، شکلش برای خود حکایتی دارد! از فیلم چه درخواهم یافت؟ چگونه می‌توانم ایده یک بطری را بر اساس یک بطری خلق کنم؟ باید به خالص‌سازی و ساده‌سازی بپردازم. این نقطه‌ای اساسی است: سینما هنری منفی است چراکه نسبت به موارد بسیاری

اقدام کرده و پیونددهنده سامانی از سادگی است. و مسائل امروز حتی بزرگ‌تر هستند چراکه منابع فنی منابع زیادی را «به‌شدت» افزایش داده‌اند.

هنگامی‌که سینما شروع کرد، هنرپیشه، یا ترجیحاً فیلم‌بردار– هنرمندی در یک استودیو با تنظیمات ساختارمند بود. نه هیچ رنگی و نه هیچ صدایی. سینما هنوز به فرمی ابتدایی وابسته بود و این چه شانسی را برای هنرپیشه دربر داشت! او می‌توانست تمام دیدنی‌ها را به طرزی بسیار ساده کنترل کند. این تنظیم از یک طبیعت نامحدود نبود، این‌یک مهارت بود. هنرمند بسیار زیاد به خلق هنری خود نزدیک بود. سپس صدا، رنگ، فیلم‌برداری خارجی، تکنیک‌های دیجیتال، و به‌تبع آن از راه رسید. شما می‌توانید هر چیزی را درحال حاضر با یک تصویر و یک دوربین فیلم‌برداری تولید کنید – این وحشتناک است، برای هنر وحشتناک است. چطور می‌توان به این فهم نامحدود بعد داده، چطور می‌توان بر آن تسلط یافت؟

نظر شخصی من این است که تسلط یافتن بر این فهم نامحدود ناممکن است. این عدم امکان واقعیت سینماست که، جدالی با نامحدود، و جدالی با نابیت بیکران است. این بسیاری بنیادی است که سینما با نامحدود، با بی‌کرانگی دیداری، با بی‌کرانگی فهم‌پذیر، بی‌کرانگی دیگر هنرها، بی‌کرانگی موسیقی‌ها، بی‌کرانگی متون در دسترس، دست‌وپنجه نرم می‌کند. این هنر تسهیل‌یافته است، در برابر تمامی دیگر هنرها که هنرهای پیچیده شده است. در نقطه ایدئال سینما خلق کردن عاری از پیچیدگی را شامل می شود، زمانی که ایدئال سینما، در حقیقت، نابیت دیداری، که امر دیدنی شفاف است، بدن یک انسان همچون یک پیکر مثالی است، افقی که یک افق خالص است، داستانی که مثالی از یک داستان دارد. برای دستیابی به این ایده ئال، سینما باید مصالح ناخالص را پشت سر گذاشته، باید هر چیزی که وجود دارد را به کار برده، و بالاتر از همه این موارد به دنبال راهی برای ساده‌سازی بگردد.

اجازه دهید چند مثال ارائه شود. اول، پرسش از صدا. جهان معاصر جهانی آشفته از شلوغی صداهاست، که این‌یکی از خصیصه‌های اصلی آن در نوع خود است. صداهای گوش‌خراش، موسیقی در انواع متفاوت که شما حتی زمان زیادی نمی‌تواند آن‌ها را گوش کنید، موتورهای پرسروصدا، گفتگوهای منقطع، بلندگوها، و موارد دیگری که می‌توان برشمرد. رابطه سینما با آشفتگی صوتی چیست؟ یا بازتولید آشفتگی‌های صوتی (اما در آن مورد این‌یک آفرینش نیست) یا میان دیگر مواردی که به‌عبارتی‌دیگر کشف می‌شده، که امکان زایشی جدید از ساده‌سازی صدا

را می‌دهد. این دوباره یک سنتز است. برای ایده امکان انکار کردن آشفتگی صوتی نیست – اگر انکارش کنید، به این صورت امکان گفتگو درباره جهان را ترک کرده‌اید – اما بازآفرینی صدای خالص خارج از آشفتگی‌های صوتی، بدون در نظر گرفتن موزیک‌های وحشتناک امروز،و بدون در نظر گرفتن ضربان بلند وجود دارد. بهترین مثال برای این کار روی صدا را می‌توان در گدار یافت. در فیلمی از گدار، شما در برابر آشفتگی صوتی برانگیخته می‌شود: برای مثال، چندین نفر مشغول صحبت با یک نفر هستند(آنچه مسلم است این است که شما واقعاً نمی‌توانید متوجه شوید که آن‌ها درباره چه صحبت می‌کنند). شما موسیقی را دارید، شما تردد ماشین‌ها را دارید به‌وسیله... اما آشفتگی رفته‌رفته سازمان می‌یابد، به همان صورت که یک سلسله‌مراتب از صداها در آثار گدار بودند. گدار آشفتگی صوتی را به یک زمزمه تغییر داده، مثل گونه‌ای سکوت جدید که از صداهای جهان ساخته‌شده است، این ابداع سکوت جدید معاصر با آشفتگی صوتی است، و به‌این‌ترتیب ما می‌توانیم رازی از جهان در حال محدود شدن را بشنویم.

مثال دوم استفاده از ماشین‌هاست. استفاده از ماشین‌ها در سینما، یا حتی تلویزیون، یکی از کلیشه‌های بزرگ است. من فکر می‌کنم که دو فیلم از هر سه فیلم، یا چهار نمایش تلویزیونی از هر پنج‌تا با ماشین‌سواری یا راندن به‌جایی آغاز می‌شود. این بزرگ‌ترین کلیشه تصویری است که وجود دارد، پس ممکن است این‌طور گمان کنیم: هنرمند بزرگ خود را از تمامی ماشین‌ها رها خواهد ساخت. اما، همان‌طور که درباره آشفتگی‌های صوتی مطرح شد، اگر این نماهای احمقانه ماشین‌ها را رها کنید،خودتان را از فرصت سنتزی جدید با جهان معاصر محروم ساخته‌اید.

این دلیل ان است که چرا هنرمندان بزرگ، معاصران ما، استفاده دیگری از ماشین کرده‌اند. اجازه دهید دو مثال به شما ارائه کنم. در فیلم‌های کیارستمی ماشین به مکانی برای سخنرانی تبدیل می‌شود. در برابر اکشن بودن تصویر، همان‌طور که ماشین‌های پلیس‌ها و گنگسترها هستند، این وضعیت به موقعیتی تنگاتنگ برای صحبت در مورد جهان تبدیل می‌شود، این به سوژه تقدیر بدل می‌شود. ناخالصی تصویر ماشین در اینجا نابیتی جدید تولید می‌کند، که به‌طور اساسی سخنی معاصر است. ما به دیگری در این دنیای ابزورد ماشین چه می‌توانیم بگوییم؟ عملکرد مشابهی در فیلم‌های مانوئل دی اولیویرا وجود دارد، جائیکه ماشین تبدیل به مکانی برای خود-کاوی ، که گونه‌ای حرکت‌به‌عقب به‌سوی منشأ است می‌شود.

مثال سوم من کنش جنسی است. تصویر سکس وجه عمده‌ای در سینما دارد: بدن‌های عریان، آغوش‌ها، حتی اندام‌های جنسی بر روی پرده پیش‌پاافتاده جلوه کرده به همان نسبت که ماشین‌ها جذاب نیستند. این همان چیزی است که مخاطب همیشه آرزوی دیدنش را داشته، اما این مسئله هرگز، حتی امروز که هر چیزی به‌جز موارد ناامیدکننده دیدنی است اتفاق نیفتاده است. این ناامیدی به‌طورقطع «پورنو گرافی» نامیده می‌شود. تصویر پورنو گرافیک، مثل صدا، مثل ماشین‌ها، مثل شلیک گلوله‌ها، شکلی عمده دارد. با یک چنین مصالحی چه می‌توان کرد؟ آیا یک فیلم‌ساز بزرگ مجبور است مبادی‌آداب باشد؟ آیا او[۱۸] مجبور است بدن‌ها را حذف کند؟ سکسوالیته را حذف کند؟ واضح است، این راهی واقعی نیست. بلکه این موقعیت پذیرفتن تصویر پورونوگرافیک اما تغییر شکل آن به چیز دیگری است. فکر می‌کنم سه روش برای تغییر شکل تصویر پورونوگرافیک وجود دارد. اول‌ازهمه تغییر آن به تصویری از عشق است، جائیکه عشق درون فیگور جنسی جرقه می‌زند. دومین روش سبکمند کردن آن ، تقریباً آبستره ساختن، تغییر شکل دادن بدن‌ها به‌گونه‌ای از ایده زیبایی بیرونی، در هر وجهی، تسلیم شدن به بازنمایی جنسی است. بعضی مفاهیم برجسته در این روش، برای مثال، در فیلم‌های آنتونیونی می‌تواند موردتوجه قرار گیرد. مقادیر پورونوگرافی سومین روش حتی بیشتر از پورونوگرافی است: این را می‌توان«سوپر-پورنوگرافی» که شکلی متاپورونوگرافی است نامید. این را می‌توان در برخی از مفاهیم گداری یافت: برای مثال از صحنه حلقه بزرگ گل مینا در فیلم هرکی‌هرکی[۱۹] می‌توان یادکرد. یک‌بار دیگر، هنرمند با تصویر ناخالص شروع کرده، با ابتذال و سرشت غایب اش، و کار مجدد با تصویر، آن را به سمت ساده‌سازی جدید سوق می‌دهد.

حال برای مثال چهارم و آخر من: بیرون جستن‌ها، شلیک‌ها، و نزاع مسلحانه. در این مورد، یافتن هر مسئله قانع‌کننده و کلیشه‌ای دشوار است. شمار شلیک شدن‌ها در سینما حقیقتاً خارق‌العاده است. اگر یک مریخی در حال تماشای فیلم‌های ما باشد فکر خواهد کرد که فعالیت انسان‌ها به استفاده از اسلحه خلاصه می‌شود. یک هنرمند بزرگ تسلیم اسلحه خواهد شد؟ البته که این‌طور نیست. بیرون جستن‌ها در بعضی فیلم‌های بسیار بزرگ وجود دارد. اما برای دیگربار، هنرمند، روی چیزها به صورتی متفاوت مجدد کار می‌کند. در بانویی از شانگهای شلیک‌ها تصاویری هستند که منفجرشده، و در فیلم‌های جان وو و تاکشی کیتانو نبرد مسلحانه به شکلی از رقص راه برده و یک رقص

آرایی بسیار بصری دارد. آن‌ها قاعده فیلم گنگستری را با تمامی مصالح و موارد پیش‌پاافتاده آن پذیرفته اما آن را به سبکی بدیع تغییر داده‌اند.

مهم‌ترین خصیصه سینما، به عقیده من، پذیرش صریح مصالح تصاویر – تصویر معاصر- و بازپرداخت کردن آن است. ماشین‌ها، پورونوگرافی، گنگسترها، بیرون جستن‌ها، مرز افسانه، انواع موسیقی متفاوت، صداها، انفجارها، آتش، فساد، و هر چیزی که اساساً تصویر مدرن اجتماعی را بیاراید است. سینما این پیچیدگی نامحدود را پذیرفته، آن را جذب کرده، و تولیدات نابی را با آن داشته است. پس این درست است که سینما تولیدات تباه‌شده معاصر را لذت‌بخش ساخته است؟ این به‌طورقطع هنری ناخالص است که همچنین چرایی این را که هنری پول‌ساز است را نشان می‌دهد. این تلاشی هنرمندانه است که دربرگیرنده تغییر اجزاء یا به عبارتی تولید حرکت – تصویر یا زمان – تصویر از میان پیمودن این ناخالصی است.

به کلام مختصر، مسئله، پیکره خشونت در سینما است. سینما می‌تواند به‌سادگی خشن و مستهجن بشود، که این‌یکی از چهره‌های آشکار آن است. حتی در آثار هنرمندان بزرگ مواردی از خشونت غیرقابل‌تحمل، تحت عنوان بیانیه مستهجن وجود دارد. ولی این هنرمندان – برای مثال، دیوید لینچ – به شکلی موشکافانه جذاب بوده چراکه آن‌ها از برای به دست آوردن شکل تباه‌شده جهان معاصر جاه‌طلبی داشته همان‌طور که در مصالح کارشان آن را نشان داده و حتی با چنین مصالحی، با سنتزی هنرمندانه می‌تواند خلوصی عظیم خلق بشود. این هنرمندان می‌توانند نزاع میان مصالح کاریشان را نشان دهند. در فیلم‌های گنگستری کیتانو ما اغلب دربرابرداستانهای به عاریت گرفته‌شده غیرقابل‌تحمل خشونت‌آمیز مرتبط با تاریکی، شیطان‌صفتی هستیم. و هنوز آن چیزی که درخشان ظاهر می‌شود، مسئله‌ای منفی نسبت به مصالح نبوده اما، آرام و مرموزانه، در تغییرش، به معنای شیمی کلمه، مانند فکر به چیزی وحشتناک و رعب‌آور است که در جهت امر ناب بی‌هیچ رویه ساده سازانه تغییریافته است.

شما اگر این نظریه را قبول کنید، درخواهید یافت که چرا سینما هنری کلان است. ما در اینجا به سنتز اصیل خود، که سینما را هنری اصیل نام می‌دهد بازمی‌گردیم چراکه تصویر اجتماعی را در مقیاسی کلان به اشتراک می‌گذارد. نقطه عزیمت سینما تاریخ نیست بلکه ناخالصی مصالح اش است. این چرایی آن است که سینما فرمی به اشتراک گذاشته‌شده است: هرکسی تصویر معاصر در یک فیلم را تشخیص می‌دهد. مصالح آن برای تمامی فیلم‌ها متداول بوده، پس هرکسی می‌تواند برود و آن را ببیند، هرکس آن را در خودش تشخیص خواهد داد. سینما می‌تواند جهان

اصوات را بازتولید کند.می‌تواند فرم‌های جدید و آرامش‌بخش ابداع کند. می‌توان ناتوانی در سخن را تشخیص داد و گفتگویی جدید ابداع کرد. اما در آغاز مصالح کار یکسان هستند، و این دلیل چرایی آن چیزی است که میلیون‌ها نفر از مردم می‌توانند در باب یک فیلم بزرگ به‌عنوان هستی معاصر در ارتباط با زندگی خودشان تعمق کنند، که این در برابر توانایی آن‌هایی است که این نسبت را به صورتی یکسان با دیگر هنرها داشته چراکه در آن زمینه برای مدتی طولانی به تحصیل پرداخته‌اند.

ممکن است چرایی کلان بودن هنر سینما را بدانیم، ولی باید از خود بپرسیم که چه قیمتی باید برای آن پرداخت شود. ناخالصی وسیع، مصالح کار نامحدود، مسئله بودجه بسیار مهم است، برای سینما همان میزان از قصدیت در مورد نابیت در دیگر هنرها ناممکن است. همیشه مقداری ناخالصی برجای‌مانده وجود دارد. درهر فیلمی، مقداری از پاره‌هایی که مبتذل بوده، تصاویر بی‌دلیل، خطوطی که می‌تواند محو شود، رنگ‌های اضافه بر کار، بازیگران بد، پورونوگرافی غالب، وجود دارد. عمیقاً، هنگامی‌که فیلمی را تماشا می‌کنیم، نوری را می‌بینیم: نزاعی میان مصالح ناخالص وجود دارد. ما تنها نتیجه را ندیده، یا فقط زمان – تصویر و یا حرکت – تصویر، ما شاهد نبردی هستیم، نبردی هنرمندانه که در برابر عدم خلوص در جریان است. و نبرد در زمانی به پیروزی و در مواقع دیگر به شکست می‌انجامد، که حتی این در مورد فیلم هم یکسان است. یک فیلم بزرگ پدیده‌ای یکه است که پیروزهای زیادی در پی داشته،و تنها تعداد کمی شکست در برابر این پیروزی‌ها وجود دارد. این چیزی است که فیلم‌های بزرگ همواره در خود موارد شکوهمند دارند. این همچنین دلیل آن است که چرا رابطه داشتن با سینما به معنای تأمل‌برانگیز آن نبوده اما مشارکتی، اتحاد برانگیز، حیرت‌آور، یا حتی حسادت برانگیز، آزارنده، یا بیزارکننده است. سینما درنبردی پنجه در پنجه ما را مبهوت خود می‌کند. ما این را درجایی درمی‌یابیم که پیروزی‌ها را تشخیص می‌دهیم، شکست‌ها را تشخیص می‌دهیم، خلق چندین لحظه ناب را می‌ستاییم. آن لحظات پیروزمندانه‌ای که خارق‌العاده هستند در حکم قدرت شورانگیز سینما به شمار می‌آیند. شوری برای یک نبرد وجود دارد: تمامیت یک‌لحظه ناب تصویری است که ما را دربر گرفته، که به‌سادگی، این فرجام یک نبرد است. این دلیل آن است که سینما به‌عنوان یک هنر می‌تواند شمارا به گریه بی اندازد. شما برای لذت گریه کرده، برای عشق گریه کرده، برای ترس، برای خشم، شما برای شمار پیروزی‌ها و بعضی‌اوقات برای شکست‌ها گریه می‌کنید. چیزی تقریباً معجزه‌وار اتفاق می‌افتد آن هنگام که سینما قدری از لحظه ناب را به دنیایی که سراسر آن را نکبت فراگرفته می‌بخشد.

پس حالا می‌توانیم به سؤال رابطه میان سینما و فلسفه بازگردیم. آن مسئله‌ای که به‌طورمعمول وجود دارد این است که هردوی آن‌ها با واقعیت معاصر آغاز می‌کنند: از آن‌ها برای آن‌که واقعیت برای مدت زیادی تفکر را از دست نداده است سپاسگزارم. دیگر هنرها با عنصر ناب در تاریخ خودشان، شروع تفکر با اصول خودشان، و با حسابگری شفاف مخصوص خودشان شروع می‌کنند. سینما و فلسفه با نابیت شروع می‌کنند: که، عقاید، تصاویر، اعمال و لحظات وجودی بشری را دربرمی گیرد. و هردوی آن‌ها به انتخاب، اینکه ایده می‌تواند به زایش از مصالح معاصر، اینکه ایده همیشه از یک ایده‌ای استخراج‌نشده، اینکه می‌توان آن را از نقطه متضادش بیرون آورد، اینکه آن را از شکاف‌های وجودی،و اینکه این تصویر جلوه‌ای از دنیا با نابیتی بیکران ساخته است را باور دارند. هردوی این موارد، عملی است که درتقاطع نزاع و مشارکت روی می‌دهد. عمل فلسفه شامل آفرینش سنتزهای مفهومی درجایی است که شکاف وجود داشته، عمل سینما شامل آفرینش نابیتی بیرون از بدیهی‌ترین کشمکش‌ها در جان است. این ارتباطی واقعی میان فلسفه و سینما است که آن را به مشارکت گذاشته‌اند.

اضافه بر آن، سینما تکه‌ای شانس واقعی برای ما فیلسوفان است چراکه قدرت تصفیه‌شدگی، قدرت سنتزها، امکان چیزی که حتی فکر اتفاق افتادنش می‌تواند وحشتناک باشد را نشان دهد. به‌طور اساسی، سینما درس فلسفه امید را می‌آموزاند. سینما به فیلسوفان می‌گوید«همه‌چیز از دست نرفته»، چراکه به‌صراحت با عظیم‌ترین پستی‌ها سروکار دارد: خشونت، خیانت، وقاحت. به ما می‌گوید که این‌ها چیزی نیست چراکه برای رفع‌ورجوع از این‌ها می‌توان تفکر کرد ، تفکری که می‌تواند حتی در چنین وضعیتی پیروز باشد. این پیروزی همیشه نیست، این پیروزی همه‌جا نیست، اما پیروزی‌ها هستند.

ایده پیروزی بالقوه مرا، برای در نظر داشتن مسئله مهم امروزی تحریک می‌کند. برای زمانی طولانی، ایده انقلاب بزرگ‌ترین عامل محرک پیروزی، و قاطعیت پیروزی محتوم بود.سپس ایده انقلاب محو شد. ما یتیمان ایده انقلاب هستیم. به دنبال آن فکر می‌کنیم که هیچ پیروزی ممکن نبوده، دنیا در توهمش غرق‌شده، و ما سرانجام کناره گرفته‌ایم. سینما، در این شرایط از مسیر خود می‌گوید:« پیروزی‌ها حتی در بدترین دنیاها وجود دارد.» به طبع در این شرایط عمر پیروزی به درازا نمی‌کشد، اما پیروزهای فردی هستند. صادق باشیم ، همین پیروزی‌های فردی پیش‌ترها برای تفکر خیلی معنا داشتند. پس بیایید فیلم را فلسفی تماشا کنیم، نه‌فقط به خاطر آنکه شمایل جدیدی از تصویر

خلق کرده بلکه به دلیل این مسئله که به ما چیزهایی درباره جهان ارائه کرده، چیزهایی که بسیار ساده می‌تواند باشد: «بدترین دنیاها علت ناامید نیستند» چراکه ما نباید ناامید شویم. این چیزی است که سینما به ما می‌گوید. فکر می‌کنم این دلیلی است که باید عاشقش باشیم.می‌تواند ما را از ناامیدی حفظ کند اگر بدانیم به جهان چگونه نگاه کنیم، نگاه کردن به آن به‌عنوان نبردی در برابر جهان ناخالص، نگاه کردن به آن به‌عنوان مجموعه‌ای از پیروزی‌های گران‌بهاست.

متن انتشار نیافته در فرانسه، نقل‌شده از:

“Penser le cinema” seminar

Buenos Aires Alliance France September 24 and 25 2003

[۱Disjunctive syntheses]

[۲Generic humanity]

[۳Journey to Italy]

[۴ – [در اینجا بدیو برای تأکید بر تاریخ از حرف H)) در ابتدای واژه انگلیسی استفاده کرده است.

[۵Night at opera]

] Death at Venice۶[

] The Circus۷[

] The Unknown۸[

] The Clowns۹[

] Parade۱۰

] The lady from shanghai۱۱[

The Naked Spur۱۲

Tokyo Story۱۳

Wild Strawberries۱۴

The Matrix۱۵

Gilles Deleuze۱۶

Cinema 1: The Movement-Image۱۷

۱۸- در اینجا بدیو ضمیر مؤنث و مذکر را باهم به‌کاربرده است.

Every Man for Himself ۱۹

کانال جامعه‌شناسی https://telegram.me/IranSociology