سرشناسه: فریزر، ایان ، ۱۹۶۲ - . Fraser- Ian
عنوان و نام پدیدآور: نظریه سیاسی و فیلم از آدورنو تا ژیژک/نوشته ایان فریزر . ترجمه صالح نجفی . شابک: ۸- ٤٦- ۸۹۸۷- ٦۰۰-۹۷۸ . عنوان اصلی: Political theory : and film : from Adorno to Žižek ,2018.
موضوع: سینما -- جنبه‌های سیاسی.
موضوع: سیاست در سینما . موضوع: زیباشناسی -- جنبه‌های سیاسی . شناسهٔ افزوده: نجفی، صالح- ۱۳٥٤-. رده‌بندی کنگره: PN ۱۹۹۹٥/۹ . رده‌بندی دیویی: ۷۹۱ /۴۳۶۵۸۱. شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۵۷۷۵۱۶۷

نظریهٔ سیاسی و فیلم

از آدورنو تا ژیژک

نوشتهٔ ایان فریزر

ترجمهٔ صالح نجفی

نشر لگا

نظریهٔ سیاسی و فیلم

از آدورنو تا ژیژک

نوشتهٔ ایان فریزر . ترجمهٔ صالح نجفی
ویراستاران: مائده نوری و باران ارسنجانی
نمونه‌خوان: امیرحسین حسینی
چاپ نخست، تابستان ۱۴۰۴، ۵۵۰ نسخه
تهران، خیابان انقلاب، کوچهٔ بالاور، پلاک ۵، طبقهٔ ۲، واحد ۶
تلفن تماس: ۹۷ ۱۴ ۹۵ ۶۶ (۰۲۱)
«کلیهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.»
وبسایت و فروشگاه آنلاین نشر لِگا: www.legapress.ir
اینستاگرام نشر لِگا: lega.press

فهرست مطالب

۱. **مقدمه: نظریهٔ سیاسی و فیلم** ۷

۲. **تئودور آدورنو: *موسیو وردو* چارلی چاپلین** ۲۹

۳. **والتر بنیامین: *زمین و آزادی* کن لوچ** ۶۳

۴. **ارنست بلوخ: *نیمه‌شب در پاریس* وودی آلن** ۸۵

۵. **ژیل دُلوز: *صداهای اطراف* کلبر مندونسا فیلیو** ۱۱۱

۶. **آلن بدیو: *نشانی از گناه* جیا ژانکو** ۱۴۷

۷. **ژاک رانسیر: *استرداد* گوین هود** ۱۸۷

۸. **ژولیا کریستوا: *باشگاه مبارزه‌ی* دیوید فینچر** ۲۱۳

۹. **اسلاوی ژیژک: *مارجین کال* جی. سی. چاندور** ۲۴۵

نتیجه‌گیری ۲۷۳

نمایه ۲۷۷

۱

مقدمه: نظریهٔ سیاسی و فیلم

نظریهٔ سیاسی سنتاً بر روند شکل‌گیری و نحوهٔ عمل دولت‌ها تمرکز می‌کرده است، اما درضمن می‌کوشد روابط قدرت موجود درون جامعهٔ مدنی را نیز شناسایی کند. این بسط مفهوم نظریهٔ سیاسی می‌تواند بصیرت‌های ارزشمندی برای درک معنا و اهمیت اجتماعی فیلم‌های سینمایی به ما ببخشد. در مقابل[۱] فیلم‌ها هم خیلی‌وقت‌ها ممکن است عقاید و نظراتی را به تصویر کشند و روی پردهٔ سینما نمایان سازند که در نظریهٔ سیاسی مدرن مطرح شده و بسط یافته‌اند. برای توضیح این امر، من نظریهٔ سیاسی فیلم را در کار هشت نظریه‌پرداز رادیکال سیاست بررسی می‌کنم و از آراء ایشان مدد می‌گیرم تا به فهم سیاسی‌مان، از هشت فیلمی که برگزیده‌ام، غنا بخشم. این فیلم‌ها گسترهٔ زمانی و مکانی وسیعی را در بر می‌گیرند:

۱. نخستین دست‌اندازی‌های من در این حوزه به قرار ذیل‌اند: «کار عاطفی و بیگانگی در فیلم بالا در آسمان (۹ ۰ ۰ ۲)» در کتاب:
Ewa Mazierska (ed.) *Work in Cinema: Labour and the Human Condition* (Palgrave, 2013)
و «بلوخ دربارهٔ فیلم به‌مثابهٔ یوتوپیا: صداهای دوردست، زندگی‌های بی‌جان(۸ ۹۸)» در کتاب:
Ewa Mazierska and Lars Kristensen (eds) *Marx at the Movies: Revisiting History, Theory and Practice* (Houndmills, Palgrave, 2014).

از دههٔ ۱۹۴۰ تا اکنون و از چند قارهٔ جهان. نظریه‌پردازان و فیلم‌هایی که در این کتاب بررسی می‌شـوند این‌هایند: تئودور آدورنو: موسـیو وردو (Monsieur Verdoux,۱۹۷۴) اثر چارلی چاپلین، والتر بنیامین: زمین و آزادی (Land and Freedom,۱۹۹۵) اثر کن لوچ، ارنست بلوخ: نیمه‌شـب در پاریس (Midnight in Paris,۲۰۱۱) اثر وودی آلن، ژیل دُلوز: صـداهای اطراف (Neighbouring Sounds,۲۰۱۱) اثر کلبر مِندونسـا فیلیو، آلن بدیو: نشـانی از گناه (A Touch of Sin,۲۰۱۳) اثر جیا ژانکو، ژاک رانسیر: استرداد (Rendition,۲۰۰۷) اثر گوین هود، ژولیا کریستوا: باشگاه مبارزه (Fight Club,۱۹۹۹) اثر دیوید فینچر، و اسلاوی ژیژک: مارجین کال (Margin Call,۲۰۱۱) اثر جی.سی.چاندور.

نظریه‌پردازانی که در این کتاب مطرح شـده‌اند به‌گونه‌ای گزین شـده‌اند که خواننده با شکوفایی و سرزندگی چندین و چند رهیافت نظری دربارهٔ معنای سیاسی فیلم‌های سینمایی و نقش آن‌ها در نظریه‌پردازی آشـنا گردد. از نظر تمام این نظریه‌پردازان، مناسـبات اجتماعی حاکم در جوامع سـرمایه‌سـالار، از بسیاری جهات، ظالمانه است و ایشان، در رهیافت‌های از بیخ‌وبن متفاوتشـان، به‌دنبال جلوه‌هایی از مقاومت یا مخالفت با نظم موجود و امکان رهایی می‌گردند. علت اصـلی انتخاب فیلم‌های نام‌برده این اسـت که این فیلم‌های خاص، همانند نظریه‌های سـیاسـی رادیکالی که برای بررسـی آن‌ها به‌کار گرفته‌ایم، موضـعی انتقادی نسبت به وضع موجود در کشورهایی ارائه می‌کنند که وقایع‌شان در آن‌ها می‌گذرد. این شیوهٔ مطرح‌کردن مسائل سیاسی در زمین نظریه می‌تواند ما را به اندیشیدنی انتقادی دعوت کند، هم در چارچوب منطق درونی فیلم و هم در این باب که آن منطق چگونه ممکن اسـت از بیرون بر نحوهٔ زیستن ما اثر بگذارد.

رابطهٔ نظریهٔ سیاسی و فیلم‌های سینمایی توجه محافل دانشگاهی را جلب کرده است، اما نه‌چندان گسترده. شاخص‌ترین نمونه، کتاب تفکر سیاسیِ سینمایی نوشتهٔ مایکل شاپیرو[۲]

۱. من در واپسین کتابم رهیافتی مشابه این اختیار کردم و از آرای شماری نظریه‌پردازان برای تجزیه‌وتحلیل ادبیات داستانی معاصر بهره گرفتم. بنگرید به:
Identity, Politics and the Novel: The Aesthetic Moment (Cardiff: University of Wales Press, 2013).
2. *Cinematic Political Thought*

اســت که این جریان را در ۱۹۹۹ به راه انداخت و نویســندگانی چون داویده پاناجیا (متولد ۱۹۷۱، دانشیار علوم سیاسی در دانشگاه کالیفرنیا) و ریچارد راشتِن (نویسندهٔ کتاب‌هایی در زمینهٔ نظریهٔ فیلم و سینما پس‌از دُلوز) و جان اِس.نلسُن (پژوهشگر نظریهٔ سیاست و ارتباطات در دانشگاه آیوا) این جریان را ادامه داده‌اند. این رهیافت‌ها جملگی، هریک به شیوهٔ خاص خود، منظرهایی گیرا و روشنگر برای نگریستن به رابطهٔ نظریهٔ سیاسی و فیلم‌های سینمایی ارائه می‌کنند و از آراء برخی از نظریه‌پردازانی که در این کتاب بررسی شده‌اند برای شکل‌دادن به منظرهای خویش بهره می‌گیرند. فصــل اول تصــویری کلی از نظریه‌های ایشــان در مقام نمونه‌های راهگشای وضعیت نظریهٔ سیاسی و فیلم در دنیای امروز ترسیم می‌کند.

پس کوشــش من برای تدقیق رابطهٔ نظریهٔ ســیاســی و فیلم‌های ســینمایی در فصــل‌های بعدی از راه به‌کارگیری آراء و مفاهیم هشــت نظریه‌پرداز نام‌برده برای فهم فیلم‌هایی که گزین کرده‌ام به پیش می‌رود. هریک از فصل‌های کتاب مستقل است، زیرا هر فصل در بخش اول منحصــراً بر یک نظریه‌پرداز تمرکز می‌کند و در بخش دوم به کارآیی رهیافت آن نظریه‌پرداز برای فیلمِ برگزیده می‌پردازد. این بدان معناست که هر فصل را می‌توان با نگاهی انتقادی و مســتقل برحســب نســبتش با فیلمِ برگزیده در آن فصــل در نظر گرفت و البته، درعین‌حال، می‌توان از هر فصــل به‌عنوان چارچوبی برای تحلیل ســایر فیلم‌ها اســتفاده کرد. پس این کار می‌تواند به تطور و تکامل رهیافت‌های موجود در نظریهٔ ســیاســی و فیلم یاری رساند. فعلاً خطوط کلی آراء اصلی شاپیرو، پاناجیا، راشتِن و نلسُن را ترسیم خواهم کرد تا شــیوه‌های گوناگون و ســرزندهٔ پرشــماری را نشــان دهم که در متن‌های حال حاضــر برای برقرارکردن رابطه میان نظریهٔ سیاسی و فیلم‌های سینمایی به‌کار رفته‌اند.

پساکانت‌باوریِ شاپیرو

نظریهٔ پیچیدهٔ شــاپیرو در باب ســیاســت ســینما می‌کوشــد ازطریق به‌هم‌آمیختن فلســفه و سیاست فیلم‌های سینمایی را بررسی کند و مخاطب را به «تفکر اخلاقی-سیاسی» برانگیزد. شاپیرو نوعی «سیاست نقد» پیش می‌نهد که بر میراث نقدِ قوام‌گرفته در تفکر امانوئل کانت اســتوار اســت، نه از راه تفســیر کانت، بلکه با درگیرشــدن در «قوهٔ مخیلهٔ فلســفی» او و

تلاش‌هایش برای ساخت «فضایی جهان‌گستر» به‌قصد «تفکر به امر سیاسی». شاپیرو می‌کوشد به‌یاری تصور کانت از سوژه‌های سیاسی، به‌عنوان شهروندانی مطلع، ایشان را «کاسموپولتیک» [جهان‌وطن] سازد، اصطلاحی که از اتی‌ین بالیبار وام می‌گیرد، و بدین‌سان شهروندانی جهانی خلق کند که پا از مرزهای ملی فراتر می‌گذارند و نوعی «مهمان‌نوازیِ جهان‌وطنی» می‌پرورانند.آراء سیاسی کانت مایهٔ الهام منظرهایی چون منظر شاپیرو بوده‌اند که مخالف تنگ‌نظری سیاستِ مبتنی‌بر هویت ملی و «امنیت‌مداری در تراز مراودات سیاسی جهانی»اند. علاوه‌بر این، شاپیرو بر این عقیدهٔ کانت صحه می‌گذارد که سوژه سیاسی را واجد منزلتی امکانی (contingent) و «استعلایی» می‌داند و می‌کوشد به «وحدتی در تجربه» میان قوهٔ عقل و قوهٔ تخیل برسد. سوژه همچنان جزء «جهانِ» جامع «اشیاء فی نفسه» است، اما نه به شیوه‌ای ثابت و برکنار از تغییر.

این جنبهٔ تفکر کانت بر دُلوز، دریدا، فوکو و لیوتار تأثیر داشته است که جملگی از نظر شاپیرو متفکرانی مابعدکانتی شمرده می‌شوند. پیشوندِ «مابعد» نشان‌دهندهٔ مقاومت این متفکران در برابر جریانی است که می‌خواهد جنبه‌های اساساً گشوده و امکانیِ نقد کانت را «درون برداشت‌های همگن‌ساز از سوژه‌های فردی و جمعی» محدود سازد. اینان، درعین‌حال، با تأکید کانت بر پرهیز از «الگوهای تجربه‌گرا و هرمنوتیکیِ فروبستگیِ معرفتی» موافق‌اند. شاپیرو مشخصاً تفکر سینمایی ژیل دُلوز را می‌ستاید و از رهیافت تبارشناختی فوکو به تاریخ مدد می‌گیرد تا در موضوعات سیاسی روز مداخله کند و به تجزیه‌وتحلیل فیلم‌های سینمایی بپردازد. به‌گفتهٔ خودش، او فیلم‌های سینمایی را به‌عنوان شاهد مثال‌هایی برای استدلال‌هایش تحلیل می‌کند و به نوشته‌هایش ساختاری سینمایی می‌بخشد، و در این خصوص به والتر بنیامین استناد می‌جوید که، مثلاً در پروژهٔ پاساژها، این شیوهٔ نگارش را راهی برای وصف تصویریِ (pictorial) تاریخ پذیرفته بود. بنابه تفسیر شاپیرو، استفادهٔ بنیامین از زبان سینما بیشتر خصلت «اپیگرامی» [گزیده‌گویانه] دارد تا «پروگرامی» [برنامه‌ریزانه]، کما

۱. کاسموپولیتانیسم مفهومی است که باور دارد جهان وطن مشترک تمامی مردمان است و فلسفه یا طریقی از زندگی است که ایده‌آل‌ها و افکار و عقاید و مؤسسات ملی را محترم شمرده و سعی دارد آن‌ها را با حُسن‌تفاهم درک و با آن‌ها مدارا کند: جهان‌وطنی. ـ م.

اینکه، بنیامین از مونتاژ ادبی به‌عنوان شـکلی از نمایش و کنارهم‌نهادنِ تصـویرهای گوناگون برای عرضهٔ «زمان اکنون» از منظری تاریخی‌ـ‌انتقادی بهره می‌برد.

شـاپیرو همچنین برای تحلیل حرکت و زمان‌ـ‌تصـویرهای سـینمای مدرن از دُلوز الهام می‌گیرد ، چراکه او[1] شالودهٔ محکم‌تری برای استفاده از سبک سینمایی در نوشتن ارائه می‌کند و «حال حاضر» را «غافلگیرکننده و امکانی» می‌سازد. کار فوکو را هم تأیید می‌کند، زیرا او نیز در تقابل با گاه‌شماری وقایع سیاسی و تاریخی بر امکانی‌بودن وقایع سیاسی و تاریخی تأکید می‌کند. شاپیرو از این رهیافت‌ها مدد می‌گیرد تا تفسیرها و مداخله‌هایی انتقادی عرضه کند، تفسـیرها و مداخلاتی مبتنی‌بر تبارشـناسـی و واسـازی، تفسـیرهایی که ماهیت زمان‌مند و ریشـه‌ایِ تولیدات سـینمایی را درک می‌کنند. به‌اعتقاد او، این رهیافت در برابر زاویه‌دید شـخصیت‌ها یا گروه‌هایی که در فیلم‌ها به تصویر کشیده می‌شوند مقاومت خواهد کرد. او بدین‌ترتیب می‌تواند درگیر فرایند «نوشـتن در مقام تفکر انتقادی» شـود، آن‌هم ازطریق برش‌ها [=کات‌ها] و کنارهم‌نهادن‌ها و زمان‌ـ‌تصـویرها، و در تقابل با کسـانی که دودسـتی به تحدید حدود هویت‌های فردی و جمعی می‌چسـبند. بااین‌حال، او صـرفاً در بند برهم‌زدن این هویت‌ها نیست. می‌خواهد از نقد مابعدکانتی خویش که «اخلاقی و همچنین سیاسی» است بهره گیرد تا رهیافتی گشوده در قبال تلقی‌های منعطف از عناصر مقوّم هویت و اجتماع پیش نهد. بدین‌منظور، به بررسی عرصه‌های «طرد سیاسی» و «سیاست امنیت‌گرا» می‌پردازد، که تحرک را هم در قلمرو واقعی هم به‌لحاظ نمادین انکار می‌کنند؛ یعنی مهاجرت و «گرایش‌های جنسـی مهاجر». به‌اعتقاد شـاپیرو، این رهیافت می‌تواند کمک کند تا هویت و مناسبات شخصی کسانی را به رسمیت بشناسیم که تاکنون به رسمیت شناخته نشده‌اند و به بازشناسی هویت‌های تثبیت‌شده‌ای که از پیش به اشخاصی معین پیوند خورده است بسنده نکنیم. او می‌گوید این‌ها «جنبه‌هایی از امور نااندیشـیده یا مجازی (virtual) درون امر

۱. دُلوز تناظری می‌بیند میان فلسـفهٔ حرکت در اندیشـهٔ آنری برگسـون و مدیوم سـینما. به این قرار، چهار نوع حرکت‌ـ‌تصـویر سـینمایی داریم: ادراک‌ـ‌تصـویرها (که تمرکزشـان بر آن چیزی اسـت که دیده می‌شـود)؛ تأثر‌ـ‌تصویرها (که تمرکزشان بر بیان احساس‌ها است)؛ کنش‌ـ‌تصویرها (که تمرکزشان بر رفتارها و تلاش‌ها برای تغییر جهان است)؛ تصویرهای ذهنی (که تمرکزشان بر بس‌لایگی‌ها و چندگانگی‌های حافظهٔ تابع عادت است). ـ م.

بالفعل»اند که او به‌کار می‌گیرد تا، به‌تعبیر بنیامین، «سیاست زمان اکنون» را تحلیل کند.

شاپیرو با برگشت به کانت استدلال می‌کند گرچه کانت فیلسوفی معتقد به شعور متعارف [یا همان عقل سلیم و معنای مشترک] است درضمن شرایطی برای مواجهه‌ای با حال حاضر به شیوه‌ای انتقادی و خلاف عقل سلیم یا مبتنی‌بر شعور نامتعارف خلق می‌کند. بالاندن سوژهٔ روشنی‌یافته که کانت سودایش را دارد مرهون کسانی است که اخبار رویدادهای مهم را می‌شنوند و بدین‌سان در تجربه‌ای جهان‌گستر سهیم می‌شوند و به‌نوعی «هماهنگی جهان‌گستر» و «شعور مشترک اخلاقی» می‌رسند[1] که حاوی «مدارایی جهان‌وطن» است. تلقی کانت از شعور مشترک (درک متعارف) بیشتر خصلتی شناختی و صوری دارد تا اجتماعی و فرهنگی، و نمی‌تواند پیچیدگی تجربه‌های ما و شیوه‌های ادراک آن‌ها را توضیح دهد. بااین‌همه، آنچه از دید شاپیرو در فلسفهٔ کانت ارزشمند است «نگرش انتقادی او به مدرنیته» و نحوهٔ جای‌گرفتن یک رویداد «در افق انتقادی‌تر ارزش‌های معاصر» است. به‌نظر شاپیرو، فوکو و دُلوز «ابزارهای فکری» لازم را برای بهبود این نقد تهیه می‌کنند. فوکو این کار را ازطریق رهیافت تبارشناختی‌اش به ارزش‌های معاصر انجام می‌دهد، درحالی‌که دُلوز از سینما بهره می‌گیرد تا زمان و رخدادهایی را که به حال حاضر روشنی می‌بخشد، نشان دهد. بنابه تفسیر شاپیرو، فوکو و دُلوز مخالف قدرت قانون‌گذاری عامی‌اند که به‌نظر کانت در شعور متعارفِ قوای ذهن مندرج است. فوکو و دُلوز، با بهره‌گیری از حملهٔ نیچه به سنت فلسفیِ «صورت‌های نهادینه‌شدهٔ فهم‌پذیری»، که کانت عضو مهمی از آن بود، «راهبردهایی مفهومی» به‌کار می‌گیرند که راهی برای «دسترسی به شعوری نامتعارف» می‌گشایند. تفکر، از نظر دُلوز، نقطهٔ مقابل عقل سلیم یا شعور متعارف است، قسمی شعور نامتعارف است که رویدادها را نه بازنمایی که بیان می‌کند و راه‌هایی پیش پای ما می‌گذارد تا به‌جای جست‌وجوی حقیقت بکوشیم جهان را جور دیگر ببینیم. جهان‌نگری عقل سلیمی یا شعور متعارفی بیش از آنکه تفکر باشد، تصدیق و قبول ابتذال گفتارهای هرروزه است. رهیافت دُلوزی می‌کوشد این

۱. sensus communis یا شعور مشترک، در نگاه کانت، تنها به درک همگانی یا سطحی، موسوم به «عقل سلیم»، اشاره ندارد، بلکه نوعی «حس مشترک» است، قوه‌ای برای داوری که از دیدگاه دیگران نیز آگاه است. این قوه به ما کمک می‌کند قضاوت‌های خود را نه‌فقط بر پایهٔ تصورات شخصی خویش، بلکه در مقایسه با خرد جمعی شکل دهیم. در زیباشناسی، این ویژگی اساس بحثی عینی دربارهٔ مسائل مربوط به ذوق یا قوهٔ حکم تلقی می‌شود. ـ م.

نگاه را سرنگون کند، به‌یاری مفهوم‌پردازی‌های انتقادی دربارهٔ نیروهای شکل‌دهنده به مناسبات زمانی و ارزشی، مفهوم‌پردازی‌هایی که ابزارهای فکری خلق می‌کنند، ابزارهایی محصول «فکرکردن در مقام شعور نامتعارف». سینما یکی از این ابزارهاست که دُلوز برای تفکر انتقادی به‌سراغ‌شان می‌رود، زیرا سینما در قالب مدرنش «وجهی از مفصل‌بندی است که به سیاست زمان و ارزش فکر می‌کند». سینما چیزی را بازنمایی نمی‌کند، بلکه فرایند فکریِ انتقادی و اخلال‌گری است که کانت، چون در عصری ماقبل اختراع سینما می‌نوشت، نمی‌توانست پیش‌بینی‌اش کند. شاپیرو می‌افزاید، از نظر دُلوز و البته بنیامین، سینما جزئی از آن «تکنولوژی‌های زیباشناختی» است «که ازطریق بازتولید و فعال‌کردن سونسوریوم [=دستگاه ادراک حسی] از دایرهٔ دید و عقل آدمی پا فراتر می‌گذارند» و بدین‌سان «تجربه را واسطه‌مند و پاره‌پاره می‌سازند».

از نظر شاپیرو، منظر مابعدکانتی دُلوز سینما را معرف اولویت زمان بر فضا و زاویه‌دیدی رهایی‌یافته، به لطف استفاده از مونتاژ و دنباله‌ای از نماهای فیلم‌برداری‌شده، می‌داند. تجربهٔ نقادانهٔ رویدادها درحال‌حاضر نه با اعمال قوهٔ حکم یا داوری بلکه ازطریق آلات و ادوات سینمایی تحقق می‌یابد. در دنیای باستان حرکت‌گذاری تعبیر می‌شد که ابدی یا نامتحرک بود، اما در دنیای مدرن حرکت سیّال است، در هر لحظه روی می‌دهد و در سینمای معاصر ازطریق نمایش علمی زمان تثبیت می‌شود. بنابه توضیح شاپیرو، از نظر دُلوز، کشف زمان‌ـ‌تصویر توسط سینما راه را برای قرائت نقادانهٔ رویدادها به شیوه‌ای جامع‌تر از ادراک هموار می‌کند. قبلاً، وقتی دوربین صرفاً کنش را دنبال می‌کرد، تصویرِ زمان مرهون حرکت و غیرمستقیم بود. در سینمای مدرن شکل جدیدی از «آگاهی دوربین» پا می‌گیرد که دیگر تابع حرکت‌هایی که دوربین دنبال می‌کند نیست، بلکه معلول استفاده از زمان‌ـ‌تصویر است برای تعمق در ارزش و زمان حال حاضر. از نظر شاپیرو، این یعنی دوربین در بسط تفکر سیاسیِ انتقادی و همدلانه دربارهٔ جهان به ما کمک می‌کند. خود تفکر در برابر بازنمایی‌های سلطه‌جویانه از جهان، که یا به‌واسطهٔ عادت اشاعه می‌یابند، یا از روی قصد سامان می‌یابند، مقاومت می‌کند. سینما در آثار «بعضی کارگردانان» چنین تفکری را جان می‌بخشد و ترغیب می‌کند. کلید فهم این مطلب از نظر شاپیرو «موضع منظرمدار» است که به تماشاگر اجازه

می‌دهد در جایگاه منتقد بایستد و وقتی درگیر فرایند تجدیدقوای معرفتی و سیاسی می‌شود ـ فرایندی که به‌واسطهٔ کثرت تجربه فرایندی «بی‌مرکز» می‌شود ـ موضع دوربین را می‌گیرد.

شاپیرو، براین‌اساس، تمایزی می‌گذارد میان برداشتی زیباشناختی و برداشتی روان‌شناختی از سوژه. او برداشت زیباشناختی را برتر می‌شمارد، زیرا در تفسیر او سوژه‌ها نه ذواتی ثابت بلکه موجد امکان‌هایی کثیر در فرایند صیرورت‌اند. برداشت روان‌شناختی از سوژه ریشه در نیروهای انگیزشی آدم‌ها دارد، اما از نظر شاپیرو سوژهٔ زیباشناختی نقطهٔ مقابل این برداشت است، زیرا کانون توجه را باید بر نحوهٔ تأثیر عواطف بر جهان نهاد. در فیلم‌ها این اتفاق به وجهی بصری می‌افتد، یعنی ازطریق فضای سینمایی و ازطریق حرکت درون آن فضا، و نه صرفاً، در حد فاصل ادراک‌ها و تصدیق‌های بازیگران فیلم‌ها.

نزد دُلوز، این اتفاق زمانی می‌افتد که او نوعی هم‌ارزی برقرار می‌کند میان کردار سینمایی و تجربهٔ زمان‌ـحرکت درحال‌حاضر با اتکا به تفکر انتقادی، یعنی «فکرکردن در سینما ازطریق سینما». به عقیدهٔ شاپیرو، بهترین راه برای رسیدن به این مقصود آن است که فاصله‌ای تاریخی بین خود و حال حاضر بیندازیم تا حال حاضر را غریب (peculiar) گردانیم. به‌علاوه، باید بین خود و حال حاضر فاصله‌ای سینمایی هم بیندازیم تا دریابیم «چگونه آگاهی دوربین که نسبت به زمان حساس است می‌تواند هر دوره‌ای را به وجهی انتقادی نمایش دهد». شاپیرو می‌گوید انجام این کار مستلزم یک «دوران تاریخی ایستاتر و تحلیل کرداری سینمایی که قادر به ثبت آن باشد» است. انجام این کار یعنی درک پیوندهای میان کردارهای سینمایی و دوران‌هایی که آن کردارها برای ثبت آن‌ها به‌کار می‌رود، و درعین‌حال، منظورداشتن رهیافتی انتقادی به «زمان اکنون». این، به‌نظر شاپیرو، به ما امکان می‌دهد تصویری ثبت کنیم از گذشته‌ای که، به‌تعبیر بنیامین، «در لحظه‌ای که می‌توان آن را به‌جا آورد و بازشناخت مثل برق می‌گذرد».

یک مثال سینمایی که شاپیرو در اینجا برای این رهیافت می‌آورد فیلم بَری لیندون (۱۹۷۵) ساختهٔ استنلی کوبریک است، اقتباسی سینمایی از رمان ویلیام مکپیس تَکِری (۱۸٤٤). از نظر شاپیرو، وقایع این فیلم درون یک «فرهنگ اجتماعی‌ـ سیاسی ایستای» مبتنی‌بر قدرت اَشراف سدهٔ هجدهم می‌گذرد، قدرتی استوار بر ارادهٔ الهی. شاپیرو آگاهی کوبریک را از این معنی و

استفادهٔ او از تکنیک‌های سینمایی برای برهم‌زدن آن نظم و نفوذ به لایه‌های آن را می‌ستاید. کوبریک برای این منظور دوربین را ثابت می‌کند، و طرفه اینکه، در تیتراژ فیلم از فیلم‌بردار با عنوان عکاس (photographer) یاد می‌کند نه مدیر فیلم‌برداری (cinematographer). از نظر شاپیرو، این مثال روش برداشت کوبریک است از «هم‌ساختیِ اجتماعی‌ـ‌سینمایی» که درون فیلم حضور دارد، فیلمی که جهان قرن هجدهم را، در تقابل با جهان سینمایی مدرنیته، ایستا و عکاسانه نشان می‌دهد. تجربه‌ای که به‌میانجی نماهای دوربین خلق می‌شود زمان‌ـ‌تصویرهایی خلق می‌کند که با تفکر انتقادی نسبت دارند؛ به قسمی که ثابت‌کردن دوربین در کار کوبریک نه‌تنها تفکر را ثابت و بی‌تحرک نمی‌کند بلکه موجب می‌شود تفکر در خلق قسمی سیاست زمان مشارکت کند.

برداشت شاپیرو از رابطهٔ میان نظریهٔ سیاسی و فیلم‌های سینمایی به‌غایت پیچیده است، و مبنای مابعدکانتی آن راه روشنگری برای تحلیل فیلم‌های سینمایی ترسیم می‌کند. حال می‌روم به سراغ پاناجیا که او نیز از یکی از چهره‌های کلیدی تاریخ نظریه شناسی سیاسی ـ که مورد تأیید نظریه‌پردازانی دیگر است ـ برای شکل‌دادن به برداشت خود از فیلم‌های سینمایی مدد می‌گیرد.

رهیافت هیومیِ پاناجیا

پاناجیا اعلام می‌کند نظریهٔ سیاسی به فیلم‌های سینمایی نیاز دارد، زیرا تصویرهای سینمایی ما را به تعمق در امر سیاسی برمی‌انگیزند و کمک می‌کنند تا در وضعیت حال حاضر راه‌های بدیعی برای درگیرشدن در سیاست مقاومت بیابیم. فیلم‌های سینمایی این کار را نه ازطریق داستان‌های‌شان بلکه ازطریق دنبالهٔ «استوکَستیکِ» حرکت‌هایی می‌کنند که روی پرده نشان می‌دهند، دنباله‌هایی تصادفی و پیش‌بینی‌نکردنی. چهره‌های مسلط در تحلیل او عبارتند از: دیوید هیوم و «تفکر سینمایی»اش، «وجودشناسی فیلم» که استنلی کاول مبانی آن را تدوین

۱. پاناجیا از واژهٔ stochastic بهره می‌گیرد که ریشهٔ یونانی دارد و در اصل به حدس‌زدن یا تخمین دلالت داشت، اما امروزه بیشتر ناظر بر فرایندها یا سیستم‌هایی است که رفتارشان پیش‌بینی‌کردنی نیست. این اصطلاح به مفهومی مهم در علم آمار و نظریهٔ احتمالات بدل شده است. ـ م.

کرده است و هنگامی که لازم می‌بیند نظریه‌پردازان دیگری چون رانسیر و دُلوز. اتکای پاگانیا به هیوم مربوط می‌شود به تأکید او بر «نمودهای شکسته» که پاگانیا می‌کوشد به‌یاری برداشت خود از ناپیوستگیِ دنباله‌سازیِ تصادفی تصویرهای متحرکی که فیلم‌های سینمایی به‌دست می‌دهند توضیح‌شان دهد.

از نظر پاناجیا، اهمیت هیوم برای تحلیل فیلم‌های سینمایی، به نقد او بر هویت شخصی مربوط می‌شود که بر تداوم و استمرار تأکید می‌کند، درحالی‌که هویت را باید به وجهی سینمایی به‌منزلهٔ عدم‌تداوم درک کرد، «لحظهٔ منقطع ظهور». از نظر هیوم، «هویت ردّ تصویر یا پس‌نقشی» در ذهن است، همانند صحنهٔ تئاتری که در آن ادراک‌ها ظاهر می‌شوند، غیب می‌شوند، به شکل‌های گوناگون با هم مخلوط می‌شوند اما حتی وقتی در پی همدیگر می‌آیند بی‌ربط‌اند. مانند کاری که در اتاق‌های تدوین فیلم‌ها می‌کنند، روابط میان این تأثرها یا به‌اصطلاح «ارتسام‌های حسی» با عطف نظر به گذشته بازنگری می‌شود. پاناجیا اعلام می‌کند که به‌علت ناپیوستگی است که فیلم برای نظریهٔ سیاسی اهمیت دارد: حرکت‌ـتصویر؛ ناپیوستگی و دنبالگی؛ بازیگران، اشخاص مصنوعی و اشیای بشری؛ و مقاومت سیاسی و زیباشناسی سیاست.

حرکت‌ـتصویر نشان می‌دهد که چرا فیلم برای نظریهٔ سیاسی اهمیت دارد، به این جهت که فیلم حرکت را قابل رؤیت می‌کند و هویتِ کننده را براساس نیّت و حضور فاش می‌کند، و از همه مهم‌تر، فیلم با استفاده از ژست نشان می‌دهد چگونه یک حرکت ممکن است از هر حرکت دیگری بامعناتر و مهم‌تر باشد. ناپیوستگی و دنبالگی نشان می‌دهند حرکت‌ـتصویر هیچ‌چیز درون خود ندارد که برایش ضروری باشد. برعکس، فیلم در مقام دنباله‌ای از حرکت‌ـتصویرهای ناپیوستهٔ تصادفی به ما اجازه می‌دهد جهان فراسوی روی پرده را تجربه کنیم تا درگیر مقاومت شویم. از دل این دنباله‌سازی‌های تصادفی از روی حرکت‌های نامتداومی که بر تجربه‌های ما از کنش سیاسی اثر می‌گذارند یک‌چیز بشری سر برمی‌آورد: شخص یا بازیگر ماشینی مصنوع. به‌اعتقاد پاناجیا وقتی بازیگری را روی پرده می‌بینیم با شبحی رویارواییم که انسان می‌نماید اما در حقیقت انسان نیست و «ناتمام‌بودن نورانی» (luminous partiality) آن عمیق‌ترین برداشت‌های سیاسی ما را از سوژگی (فاعلیت) و کنش

سست‌بنیاد می‌کند. معنای این بصیرت سینمایی این است که ما به چشم همدیگر در مقام «ادراک‌هایی منقطع» ظاهر می‌شویم، به قسمی که می‌توانیم با سیاستی فارغ از هویت و برحسب عاملیت و مشارکت سیاسی بیندیشیم.

پاناجیا هر سه جنبهٔ قبلی را به تأکید خود بر مقاومت سیاسی و قسمی زیباشناسی سیاست ربط می‌دهد که نوعی تجربهٔ ناپیوستگی در «سوسوهای تجربه‌های میان یک قاب از قاب‌های متوالی و قاب بعدی» است. او می‌گوید تلاش او برای کنارهم‌نهادنِ جنبه‌های گوناگون رابطهٔ فیلم‌های سینمایی با نظریهٔ سیاسی، به شیوهٔ تصادفی مورد نظر او، حاکی از ملاحظهٔ مقاومت سیاسی به شیوه‌هایی متفاوت با روش سنتیِ واژگون‌ساختن «سلسله‌مراتب ارزش‌ها» است. این صورت‌بندی ایجاب می‌کند که تمام صورت‌های تداوم به جزءهایی ناپیوسته تجزیه شوند که پاناجیا با واژهٔ جنبه‌ها به آن‌ها اشاره می‌کند و ربطی به همدیگر ندارند. «هیچ تداوم یا هویت یا ذهنیت [=سوژگی] یا واقعه‌ای» در کار نیست که «برای حرکت‌ـتصویرِ مقاومت سیاسی ضرورت داشته باشد». به تأسی از هیوم و به تأسی از خودِ سینما، تداوم یک پس‌نقش یا پس‌تصویر است که از شیوهٔ توالی تصویرهایی که یکی پس‌از دیگری می‌آیند منفصل است. از نظر پاناجیا، پروژهٔ نوعی زیباشناسی سیاست مبتنی‌بر ناپیوستگی یا عدم‌ضرورت است. تجربهٔ زیباشناختی تجربهٔ یک حس‌یافت (sensation) است که پیوستگی رابطهٔ ما را با زمینهٔ علاقه‌ای قبلی بر هم می‌زند و هیچ رابطهٔ ضروری با زمینهٔ قبلی یا بعدی خود ندارد. پاناجیا به ایدهٔ «نا‌ـبخش» رانسیر توسل می‌جوید تا این معنی را وصف کند.

پاناجیا این چهار جنبه را «تأثرهایی متمایز، هم‌کنار (juxtapositive)» تعبیر می‌کند، بنابراین این تأثرها مستقیماً به هم وصل نمی‌شوند بلکه، به تأسی از هیوم، در مقام «ادراک‌هایی منقطع» (interrupted) با نحوهٔ فکرکردن ما پیوند می‌خورند. این را می‌توان مبنای برهانی روشن و قابل فهم قرار داد: «دنباله‌ای از تأثرهای ناپیوسته که بعداً با نگاه به عقب سرهم می‌شوند، یعنی بر پایهٔ صورتی از بخش‌بندی قلمرو محسوس که قراردادهای مونتاژ در اختیارمان گذاشته‌اند». به‌گفتهٔ پاناجیا، این شکل از تجربه‌کردن تصویرها «وجهی از تفکر سیاسی» به ما ارزانی می‌کند که می‌تواند در برابر «نیروی ضرورتی که با تکانه‌های

روایت‌پردازی نظریهٔ سیاسی» پیوند دارد، مقاومت کند. از نظر پاناجیا، تأکید نظریهٔ سیاسی بر روایتْ حاکی از سلطهٔ این ادعای لیبرالیسم است که مشارکت سیاسی فقط با خوش‌فکری امکان می‌پذیرد. «روایت‌سالاری[1] یا حاکمیتْ روایت به معنای سازماندهی میدان ادراک است» به‌قصد خواندنی‌ساختن امور و حاصلش می‌شود «نوع مشخصی از سوژهٔ سیاسی: فرد ادبی». روایت سالاری نوعی «فاعلیت (سوژگیِ) ادبی» پدید می‌آورد که در آن «دیدن برابر با خواندن است»، چون فرآیندی به راه می‌اندازد که، ازطریق روایت و پاد_روایت مشخص می‌کند «چه‌چیز محسوس و چه‌چیز نامحسوس است»، یعنی آنچه روایت می شود به ادراک درمی‌آید و آنچه روایت نمی‌شود نه. پاناجیا برای برهم‌زدن سیطرهٔ روایت‌سالاری بر بیننده بر چیزی تأکید می‌کند که آن را «بصریّت لمسی» (haptic visuality) می‌خواند، تجربه‌ای «معلول دیدن» که به معنای آمیزش دیدن و لمس‌کردن در تجربهٔ زیباشناختی است». از نظر پاناجیا، «بصریّت لمسی» به این معناست که «کل بدن در پیکربندی و بازپیکربندی تجربهٔ حسی درگیر می‌شود»، تجربه‌ای که «روایت‌مندی را برای تجربهٔ زیباشناختی نابسنده می‌سازد». در تفسیر پاناجیا، این حرکت از سوژهٔ شهروند مدرن در مقام خواننده به سوژهٔ شهروند معاصر در مقام بیننده «چالشی انتقادی برای نظریهٔ دموکراسی» پیش می‌آورد.

پاناجیا نتیجه می‌گیرد سیاست مقاومت‌گرای او که مبتنی‌بر ناپیوستگی است و خطوط کلی‌اش را هم در تفکر هیوم و هم در فیلم‌های سینمایی ترسیم کرده است، یعنی «فکرکردن خلاف معنا و تأکید بر ضروری نبودن معنا و بنابراین ضروری نبودن فهم‌پذیری». پاناجیا قصد ندارد هیچ‌یک از این نظرها را برتر بشمارد. می‌خواهد امری «خلاف معنا» را برنهد و ناپیوستگی را «عرصه‌ای برای معارضهٔ (تصارع) بالقوهٔ مثبت سیاسی» بشناساند، عرصه‌ای که مقاومت در آن می‌تواند علیه فرایند «معناکردن» (sense-making) روی دهد. به‌عنوان مثال‌هایی از چیزهایی که می‌توانیم و باید در برابرشان مقاومت کنیم، پاناجیا از تحمیل

۱. روایت سالاری دستگاهی مفهومی است که بر برتری ژانر روایت تأکید می‌گذارد و روایت را سامان اصلی ادراک در زندگی سیاسی می‌شمارد. راه بدیلی برای بیان این معنی آن است که بگوییم کلام مرجع اصلی ما برای بیان و اعتبارسنجی سازمان‌دهی در سیاست است. در مقابل، سیاسی‌بودنی که در قالب کلام ریخته نشود قلمرویی است که در آن دریافت‌های حسی به‌وسیلهٔ تغییر تأثرانگیز ازطریق ایجاد شکاف در قلمرو سیاست شکل می‌گیرند. تشبیهی که پاناجیا برای بیان این تفاوت به‌کار می‌گیرد نسبت میان خط و نقطه در هندسه است. ـم.

شرایطی برای تثبیت هویتی برای شهروندی یا تنظیم آداب‌ورسوم برای نقش‌های جنسیتی یاد می‌کند. این‌ها را باید ردّ کرد، زیرا در زیباشناسی سیاست پاناجیا «هیچ ضرورتِ [وجود] قاعده» در کار نیست و، به‌اعتقاد او، این دستاورد اوست برای نظریهٔ سیاست دموکراتیک و اینکه چرا فیلم‌های سینمایی برای نظریهٔ سیاسی مهم‌اند.

پاناجیا به‌عنوان مثالی سینمایی برای منظر خویش به نسبت میان نظریهٔ سیاسی و فیلم‌های سینمایی، از فیلم تسخیرشده (۱۹۳۱) یاد می‌کند. داستان این فیلم دربارهٔ کارگری است به نام ماریان مارتین که در کارخانهٔ شهری کوچک کار می‌کند. او با مادرش زندگی می‌کند، اما طالب زندگی بهتری در شهری بزرگ است. پاناجیا در ردّ روایت‌سالاری، می‌گوید داستان ربطی به اصل موضوع ندارد و به‌جای داستان بر صحنه‌ای تمرکز می‌کند که در آغاز فیلم روی می‌دهد. ماریان به یک تقاطع راه‌آهن نزدیک می‌شود و قطاری از برابرش می‌گذرد و تعدادی تصویر ناپیوسته از پنجره‌های قطار نشان می‌دهد، هم به ماریان هم به بیننده. هر پنجره تصویرهایی از طبقه و نژاد و جنسیت برمی‌تاباند که بیانگر زمان و فانتزی ماریان دربارهٔ چندوچون احتمالی زندگی بهتر در شهرهای بزرگ‌اند. او ادعا می‌کند تمامی این تصویرها بی‌ارتباط با یکدیگرند و هریک «تصویری آنی از جهان بر پرده می‌اندازد، مانند افشانه‌ای که تصویرها را فواره‌وار بیرون می‌پاشد». پاناجیا اعلام می‌کند در اینجا صحنه‌های گذرا یا داستان‌هایی که این تصویرها نمایش می‌دهند و تعریف می‌کنند چندان مهم و تعیین‌کننده نیستند، بلکه قفل‌ها و پیچ‌های روی هر پنجره مهم‌اند، زیرا شبیه سوراخ‌هایی روی نوار فیلم‌اند. او می‌گوید قفل‌ها و چفت‌های پنجره‌ها چون قطعه‌هایی مرئی‌اند و جزئیات فراوان دارند مجموعهٔ چیزهای محسوس برای فیلم‌ساختن و فیلم‌دیدن را به‌نوعی بخش‌بندی می‌کنند، همچنان‌که تدوین تصویرها پس‌از پایان فیلم‌برداری در فرایندی که موجب «شدت‌یافتن دیمومت» یا «زمان درونی» فیلم می‌گردد به قطار تصویرهای متحرک شکل می‌دهد. از نظر پاناجیا، این صحنه نشان می‌دهد چگونه «فیلمْ گذار میان لحظه‌ها را

۱. گمان می‌کنم واضح‌ترین مثال ژیژک برای توضیح این معنی در سکانس آغازین فیلم راهنمای یک منحرف برای سینما آمده باشد. ژیژک ابتدا صحنه‌ای از فیلم تسخیرشده(۱ ۹۳) را برای تماشاگر پخش می‌کند، قصهٔ زن جوانی که در شهرک کارگرنشینی روستایی زندگی می‌کند و از زندگی توقع بیش‌تری دارد و رؤیای گشت‌وگذار و کندوکاو در ←

با جاری‌کردن توأمِ حرکت‌ـ‌تصویرهایی متمایز و مجزا رونویسی می‌کند» و به ما «تجربه‌ای از سرهم‌کردن ازطریق به‌هم‌پیوستن ناپیوستگی‌ها» ارائه می‌کند. او نتیجه می‌گیرد کنش سینمایی مبتنی‌بر عدم‌تداوم، منجر به سیاست مقاومت‌گرایی می شود که بیرون از ساختارها و پایگان‌های صوری قدرت دولتی عمل می‌کند.

پاناجیا با رهیافتی هیومی به نظریهٔ سیاسی و فیلم‌های سینمایی می‌پردازد. این رهیافت نشان می‌دهد در روندهای جاری در تأمل دربارهٔ رابطهٔ میان نظریهٔ سیاسی و فیلم، امکان صورت‌بندی نگاهی انتقادی‌تر به جهان وجود دارد. این نیرو در راستای ابداع دیگری که راشتِن پیش نهاده بسط می‌یابد.

فردگرایی دموکراتیک راشتِن

ریچارد راشتِن با به‌کارگرفتن نظریهٔ سیاسی در مورد فیلم‌های سینمایی می‌خواهد ببیند سیاست سینما ممکن است چگونه چیزی باشد و آن را در گزیده‌ای از فیلم‌های کلاسیک هالیوود به مسائل دموکراسی ربط می‌دهد. نظریه‌پردازان سیاسی دموکراسی که او در کار خود از آراءشان کمک می‌گیرد عبارتند از ارنستو لاکلائو، شانتال موف، ژاک رانسیر، اتی‌ین بالیبار و کلود لوفور و ... راشتِن تصریح می‌کند که بسیاری از اختلاف‌های نظری ایشان را کوچک جلوه داده است تا به تصوری از امر دموکراتیک انسجام بخشد. راشتِن بین تفسیر خود و رهیافت‌های پیش‌از او که فیلم را هنری دموکراتیک تلقی می‌کنند فرق می‌گذارد و بدین‌منظور رابطهٔ سینما و دموکراسی را با تفصیل بیشتر بررسی می‌کند. او همچنین می‌خواهد اهمیت فیلم‌های هالیوود را برای بحث‌های مربوط به سیاست و دموکراسی نشان دهد تا با رهیافت‌های مسلط در رشتهٔ فیلم‌پژوهی که ضد آن فیلم‌هایند مخالفت کند.

راشتِن شرح می‌دهد که چگونه تولد فیلم‌پژوهی به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی در

جهان را دارد. در صحنه‌ای که ژیژک برگزیده است زن جوان دم غروب به ایستگاه قطار می‌رود و به تماشای یکی از قطارهای شیک‌وپیکی که می‌گذرد می‌ایستد. در این پلان، دوربین درست پشت‌سر زن قرار گرفته است. زن مقابل قطار که آهسته می‌گذرد ایستاده است. زن در هریک از کابین‌ها که چراغ‌هایشان روشن است صحنه‌ای می‌بیند. پس از چند کابین می‌رسیم به واگن خدمهٔ قطار که زن مردی را می‌بیند که در انتهای قطار آویزان است و به زن می‌گوید کلاً در اشتباهی. به‌جای آنکه آنجا بایستی و درون را تماشا کنی باید بیایی داخل و بیرون را تماشا کنی. ـ م.

دهه‌های۱۹۶۰ و۱۹۷۰ زیر سلطهٔ توصیف‌های مارکسیستی از فیلم‌های هالیوودی بود، روایت‌هایی که این فیلم‌ها را ساده‌انگارانه و واپس‌گرا و به‌لحاظ سیاسی ارتجاعی می‌خوانند. نشریه‌هایی چون کایه دو سینما در فرانسه و اسکرین در بریتانیای کبیر تجسم این دیدگاه‌ها بودند و سبک‌های جدید فیلم‌سازی را تشویق می‌کردند، در تقابل با هژمونی یا استیلای فیلم‌های هالیوود که ارزش‌های سرمایه‌داری بورژوایی را تأیید می‌کردند. او به این جریان با عنوان «مدرنیسم سیاسی» اشاره می‌کند: در این جریان، فیلم‌های سیاسی خوب‌اند و فیلم‌های غیرسیاسی، یا آن‌هایی که پیام‌های محافظه‌کارانهٔ ایدئولوژیکی مستور دارند، بد به‌شمار می‌روند ـ رهیافتی مدیون کارهای برتولت برشت.