نظریه‌ی اخلاقی سینما

Ethical Theory of Cinema

غلامرضا جلالی

نظریه‌ی پردازی بر نظام دهی تاکید می ورزد و اجزای به ظاهر گسیخته از هم را با هم در ارتباط قرار می دهد. نظریه های سینمایی نیز با توجه به معیارهای به وجودآمده، می توانند عناصر پراکنده و گوناگون را در حوزه‌ی مطالعات سینمایی با هم مرتبط کنند و به فرضیه هایی برسند که دایره‌ی فراگیری آن ها از محدوده‌ی تعداد چند فیلم فراتر رفته، به طورکلی در مورد سینما کاربرد یابند. نظریه های سینمایی همان الگوها و زیبایی شناسی هایی اند که به روش علمی، دانسته های ما را نسبت به سینما توسعه می بخشند و چارچوب نظری تازه‌ای را در اختیار ما می گذارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در شرایط کنونی، تکثّرگرایی در قلمروی نظریه‌های سینمایی مطلوبیت بیش‌تری یافته است؛ یعنی برای فهم یک فیلم لازم است به سراغ نظریه‌های گوناگون رفت تا بهتر بتوان از عهده‌ی تحلیل جامع آن برآمد. نظریه‌ها به‌طور کلی متوجه چهار جریان‌اند: ۱. ماده خام؛ ۲. روش‌ها و تکنیک‌ها؛ ۳. شکل و صورت‌ها؛ و ۴. مقصود و ارزش.

گونه‌ی چهارم، هدف سینما را در جهان انسان مورد گفت‌وگو قرار می‌دهد. بنابراین، نظریه‌ی اخلاقی سینما در این دسته می‌گنجد. این نظریه در منابع فارسی مورد غفلت جدّی قرار گرفته است و به جز یکی دو مقاله که به بحث اخلاق و سینما پرداخته‌اند، ما نوشته‌ی دیگری را در مطبوعات تخصصی سینما نمی‌یابیم، و در منابع خارجی نیز با «نظریه‌ی اخلاقی» در حد یک اصطلاح و ارائه‌ی یک تعریف اجمالی برخورد شده است. موضوع این نوشته می‌تواند بحثی نو باشد و به‌طور قطع نحوه‌ی سازمان‌دهی مطالب و مسائل مورد گفت‌وگو خالی از اشکال نخواهد بود.

۱. نظریه‌ی اخلاقی سینما چیست؟

نظریه‌ی اخلاقی را می‌توان روشی دانست که براساس آن می‌توان مشخص کرد سینما به‌تمامی از چه ارزشی در زندگی ما برخوردار و به کدام مسائل ارزشی توجه یافته است و چگونه می‌توان به لحاظ اخلاقی ارزیابانه با آن برخورد کرد؟ سینما چه بازتاب‌های اخلاقی را اعم از احساس ترس و اغراق و کینه و شجاعت بر روی مخاطب می‌گذارد؟

این نظریه بیانگر این نکته است که سینما نقش بالقوه خطیری را در حل مشکلات اخلاقی ما به دوش می‌کشد و می‌تواند در حل مسائل ارزشی، از جمله توجیه برتری اخلاقیات جمعی بر فردی یا برعکس، و الگوسازی و ترسیم زشتی‌ها و زیبایی‌های اخلاقی شخصیت‌ها نقش مؤثری بر عهده گیرد و با برخورداری از فلسفه‌ی اخلاق، به تعیین موضع مبادرت ورزد و تلقی خاصی از نسبی یا مطلق بودن و نیز اعتباری یا حقیقی بودن اخلاقیات داشته باشد.

در یک ارزیابی فراگیر، متوجه این نکته خواهیم شد که بحث‌های ارزشی یا کنش‌های اخلاقی و یا ضداخلاقی در همه‌ی ژانرها حضور دارند، هرچند نمی‌توان نفی کرد که در برخی از ژانرها مثل رُمانس، حماسی و واقع‌گرای اجتماعی، مسائل ارزشی نمود بیش‌تری دارد تا ژانرهایی مثل کمدی. به هرتقدیر، سینما از اخلاق جدایی ناپذیر است و می‌توان «نظریه‌ی اخلاقی» سینما را به دلیل جامعیت و حوزه‌ی فراگیری و ضرورت‌های مطالعاتی، جدی گرفت.

ولی صرف این ادعا مشکلی را حل نمی‌کند. با طرح این موضوع ده‌ها سؤال اساسی پیش روی ما قرار می‌گیرد. از جمله این‌که به وسیله‌ی کدام نظام اخلاقی، ما می‌توانیم به تفسیر و تحلیل سینما بپردازیم؟ چون یکی از مشکلات اساسی سینمای ما در کنار دیگر مشکلات مربوط به زبان سینما، عدم‌ارتباط اخلاقی آن با یک نظام و حکمت عملی مشخص است. همین مشکل را بینندگان فیلم نیز دارند و هر بار تحت تاثیر تلقی خاصی قرار می‌گیرند. همه‌ی این‌ها ریشه در نارسایی‌های موجود در فلسفه‌ی اخلاق ما دارد که از قرن‌ها پیش در کنار شاخه‌های دیگر حکمت عملی، متروک مانده و یا با تفسیرهای عامیانه و مردم‌پسند، نفس‌زنان و ناکارآمد، خود را تا آستانه‌ی هزاره‌ی سوم کشانده است و با دستورالعمل‌های کلیشه‌ای و دستمایه‌قراردادن داوری‌های ارزشی شخصی و حداکثر قومی و منطقه‌ای، از کاروان حکمت‌های نوگرا دورافتاده و خیل مردمان را در موضع انفعالی و در چالش با تناقض‌ها رها ساخته است و با مذموم تلقی کردن هر عمل لذت‌جویانه و شادی‌آفرین یا با دادن درس‌های اخلاقی و آمرانه به تماشاگران و گشودن باب نصیحت و موعظه‌های اغراق‌آمیز و غیرواقعی، همراه با دلسوزی یا تلقی سینما به عنوان کلاس اخلاق و آیینه‌ی عبرت، هیچ راه‌حلی را برای بازکردن معمای پیچ‌درپیچ فلسفه‌ی اخلاق و نظریه‌ی اخلاقی سینما ارائه نداده است.

با توجه به این نکته که حدود زبان اخلاقی سینما، حدود جهانی آن را تعیین می‌کند، نظریه‌ی اخلاقی سینما می‌تواند با بهره‌گیری از استانداردهای بین‌المللی، ارزش‌های مطرح را در سینما از مفهوم محدود آن بیرون ببرد و واکنش‌های برتری را در تماشاگر به وجود بیاورد و با ارائه‌ی الگوهای اخلاقی برتر و استفاده از زیبایی‌شناسی و بهره‌گیری از زبان صریح یا ضمنی، یا نمایش صادقانه‌ی شخصیت‌ها و دادن فرصت کافی به تماشاگر برای تصمیم‌گیری نسبت به دوست‌داشتن یا دوست‌نداشتن، تاثیر مثبتی را در ذهنیت، رفتار و کنش مخاطب بگذارد.

بی کرانگی اصناف ارزش ها و تعدد مبانی مکتب های اخلاقی و دگرگونگی ذاتی ارزش ها، جایگاه نظریه ی اخلاقی سینما را در انسجام ذهنیت ارزشی تماشاگر نشان می دهد و پاسخ بسیاری از بیم ها و بحران ها را می نمایاند. ما بدون ترک تجربه ی بلاواسطه ای که به فهم و درک بخش های مخصوصی از ارزش ها راهبر است، نمی توانیم وحدت حاکم بر کلیت و تمامیت ارزش ها را در یابیم؛ چنان که بدون یک نظریه ی اخلاقی منسجم نمی توانیم چگونگی تاثیر اخلاقیات سینما را در ذهن مخاطب دریابیم و برای طرح یک رویکرد درست اخلاقی به سینما راه حلی را ارائه دهیم.

این نوشتار ارزیابی بخشی از مسائل و مباحث نظریه ی اخلاقی در سینمای غرب را با مطالعه ی دو جریان سنتی و نوگرا به عهده دارد. فیلم های مورد گفت وگو در طول مقاله بیش تر از سر اتفاق و صرفاً برای ارائه ی نمونه مورد بررسی قرار گرفته اند و تردیدی نیست که از این منظر، همه ی فیلم های سینمایی در حوزه ی بحث ما قرار می گیرند. کندوکاو همه جانبه فرصت های بیش تر را می طلبد.

۲. چالش های اخلاق و سینما در گذرگار تاریخ

در غرب، سینما پس از پیدایش، با مخالفت و نگرانی روحانیان، آموزگاران و شهروندان روبه رو شد. این نگرانی از عوامل زیر سرچشمه می گرفت: ۱. ترویج خشونت؛ ۲. مایه های جنسی محرک، هرزه پردازی و هرزه گویی؛ و ۳. ایجاد آشفتگی در توازن اخلاقی سنین پایین و جوانان.

در ۱۹۰۷، روحانیان کاتولیک در آلمان بحث هایی را درباره ی خطر سینما برای جوانان و نظم اجتماعی پیش کشیدند که به نام «اتحاد علیه آلودگی و تصاویر ضداخلاق» شناخته شد.[1] هدف آن ها نه ممنوعیت سینما که تشویق فیلم های اخلاقی و فرهنگی بود.

به تدریج حساسیت ها موجب پیدایش دستگاه سانسور شد. در ۱۹۱۳، «هیئت انگلیسی سانسور فیلم» در انگلستان شروع به کار کرد. این نگرش به جز تعارض های موجود میان سینما و اخلاقیات حاکم بر جامعه، ریشه در فلسفه ی افلاطون دارد. بر اساس نظریه ی وی، چون ما به هیچ وجه نمی توانیم واکنش های خود را در برابر هنر مهار کنیم و تاثیر هنر فوری و پرتوان است و عقل و منطق قادر به جهت دادن به آن نیستند، هنر پدیده ای خطرناک است. پیشنهاد شد در دولت آرمانی باید هنر تابع سانسور جدی قرار گیرد.[2] این بود که سانسور با تاکید بر دو نکته، یعنی تاثیر سینمای بدون سانسور بر فساد اخلاقی جامعه و نیاز به ترویج ارزش های راستین اخلاقی به وجود آمد و به کنترل این هنر نوین مبادرت ورزید.

نگرانی دستگاه سانسور در کشورهای اروپایی و آمریکا متفاوت بود. در هلند و کشورهای اسکاندیناوی، هیئت های سانسور؛ بیش تر نگران خشونت بودند تا مایه های جنسی و سانسور در استرالیا و آفریقای جنوبی، نسبت به مسائل اخلاقی بسیار سختگیرتر بود.

دولت و ارتش نیز که نقش فعالی در تولید سینما در طول جنگ جهانی اول داشتند، نظارت به آن را عهده دار شدند. «اوفا» در آلمان، «کمیته ی اطلاعات عمومی» در ایالات متحده ی آمریکا، «دفتر جنگ امپراتوری» در بریتانیا و «خدمات عکاسی و سینمایی ارتش» در فرانسه،[3] با روش های گوناگون بر ورود فیلم به جبهه ها نظارت می کردند. این نهادها سفارش ساخت فیلم های تبلیغاتی را برای عامه ی مردم می دادند و به فیلم ها نوعی مشروعیت می بخشیدند.

در سینمای آمریکا، تفاوت میان نظام های ارزشی در **تولد یک ملت** (۱۹۱۵) از گریفیث و **مذکر و مونث** (۱۹۱۹) از دومیل، حاکی از ابعاد تحولی است که در طول جنگ جهانی اول در اقشار مختلف مردم جهان غرب، از جمله آمریکا به وقوع پیوسته است. گسست آشکار و انتقاد از گذشته و اعتقاد آگاهانه به چیزهای مدرن، وجه مشخصه ی دوران پس از جنگ است. در این کشور، سازمان تهیه کنندگان و توزیع کنندگان فیلم که بعدها به نام «اداره ی هنر» معروف شد،[4] به تهیه کنندگان درباره ی مسائل اخلاقی فیلم ها اندرز می داد.

سنت گرایان تصاویر متحرک را تهدیدی برای ارزش های تثبیت شده ی فرهنگی می پنداشتند. پس از جنگ جهانی اول، در آلمان سانسور دست وپاگیر ویلهلمی ملغا شد اما صنعت سینما به دلیل مسائل اخلاقی و استفاده از سکس، بار دیگر آماج حملات قرار گرفت. آمریکا از ۱۹۱۷ قوانینی را در ۲۵ ماده برای نظارت بر تولید سینما وضع کرد

که بر پایه‌ی اخلاق در سینما استوار است.

وجود فیلم هایی مانند **سفته** (۱۹۱۸) از چاپلین یا **قلب جهان** (۱۹۱۸) از گریفیث، مفیدبودن سینما را برای جامعه از منظر اخلاقی به اثبات رساند، و این حقیقت را نیز برای بسیاری قابل فهم ساخت که سینما به عنوان یک هنر، بریده از مقتضیات حاکم بر جامعه نیست و سینماگر بود و نمود زندگی را در پرده می تاباند و سینما به نفسه چیزی مستقل نیست.

در دوره‌ی صامت، تیتراژ بسیاری از فیلم‌ها دارای مفهوم اخلاقی بود. **تعصب** (۱۹۱۶) از دیوید وارک گریفیث و **حرص** (۱۹۲۳) از اریک فُن اشتروهایم از این جمله‌اند. اشتروهایم درباره‌ی فیلم **حرص** گفته بود: «می خواستم شکل واقعی زندگی را نمایش دهم، با همان پستی ها، نفس پرستی ها، خشونت ها و تضاد بین پلیدی ها و پاکی های آن.»[۵]

در این فیلم‌ها، به حماسه‌ها و اسطوره‌ها و قصه‌ها دینی یا رویدادهای مهم تاریخی و زندگی بزرگان و مشاهیر و وجوه اخلاقی و ارزشی توجه می‌شد. آمریکا، فرانسه، ایتالیا، انگلیس و دانمارک۶ از تولیدکنندگان این فیلم‌ها بودند.

در آلمان اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰، بحث درباره‌ی سینما، کارکرد فرهنگی آن و شاخص‌های زیبایی‌شناختی‌اش به عنوان یک فرم هنری، در سطح بسیار بالایی از اندیشه و فلسفه صورت می گرفت که سبب پدیدآمدن منتقدان و نظریه‌پردازان برجسته‌ای گردید. از آن میان، می‌توان بلا بالاش، رودلف آرنهایم و زیگفرید کراکوئر را نام برد.

سینمای دانمارک با حضور درایر در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به کندوکاو اخلاقی توجه نشان داد. از نخستین فیلم او، **رئیس جمهور** و فیلم **برگ‌هایی از کتاب شیطان** (۱۹۲۱) اهتمام به مسائل روانی و اخلاقی به روشنی دیده می‌شود. در **ارباب خانه** (۱۹۲۵)، سطح جدیدی از اخلاقیات به چشم می‌خورد.

تهیه‌کنندگان از یک طرف برای کسب حمایت مرکزهای سانسور و از طرف دیگر برای پرفروش کردن آثار خود، نظریه‌ی «مکافات عمل» را رواج دادند. بر اساس این نظریه، اگر شخص خوب تفوق یابد و شخص بد به مکافات عمل خود برسد، خدا و خلق و هنر، همه راضی می‌شوند.

استودیوها به سرعت به مسائل بحث‌انگیز اخلاقی پرداختند و در آخر هم انسان فاسد را به سزای کارش رساندند. همین امر موجب شد تا اخلاق حاکم بر سینمای دهه‌ی ۱۹۲۰ و دهه‌ی ۱۹۳۰، ریاکارانه و بسیار سطحی باشد.

سیسیل ب. دومیل (۱۸۸۱.۱۹۵۹) از کارگردانان آمریکایی است که اخلاق سست بنیاد را در سال‌های ۱۹۱۹.۱۹۲۸ موضوع کار خود قرار دارد. او از کسانی است که اخلاق جنسی را در بارزترین حالت پیش کشید و سستی قیدهای اخلاقی را در جامعه‌ی ثروتمندان آمریکا نشان داد. وی در ابتدا در فیلم‌های خود از این شیوه استفاده می‌کرد: دادن اندرزهای اخلاقی و درعین حال به نمایش درآوردن فساد در مقابل دید تماشاگران؛ ولی فشار اجتماعی آن زمان سبب شد تا سیسیل ب. دومیل به ساختن فیلم‌های **ده فرمان** (۱۹۲۳) و **شاه شاهان** (۱۹۲۷) که زندگی مسیح را به تصویر می‌کشید، روی آورد. وی بار دیگر برای کسب موقعیت، حماسه‌ی مذهبی را با کمدی جنسی درهم آمیخت. او در **نشان صلیب** (۱۹۳۲) چنین ترکیبی را پدید آورد و عیاشی و لذت‌جویی را تا حد افراط به نمایش گذاشت و این همه را با بیانی مذهبی که چنین اعمالی را تقبیح می‌کرد، درهم آمیخت. موضوع فیلم **کلئوپاترا**[۱](۱۹۳۴)[از سیسیل ب. دومیل] از مسائل و صحنه‌های هیجان‌انگیز جنسی سرشار بود.

برای جلوگیری از شیوه‌های اغواگرانه، ویلیام هیز با همکاری مقامات مذهبی آمریکا فهرستی از مسائل ممنوع را در سینما فراهم آورد و از سال ۱۹۳۴ اخذ مجوز هنر اجباری شد. این مجوز به کارگردانی داده می‌شد که آثارشان با اصول اصلی اخلاقی همسویی داشت.

در آغاز جریان جنگ جهانی دوم، در تعدادی از کشورهای غرب لژیون حفظ عفت عمومی به وجود آمد که اعضای آن از تماشای فیلم‌هایی که از اخلاق مسیحی تخطی می‌کردند، خودداری می‌نمودند. دولت‌ها نیز روی آیین‌نامه‌های داخلی و سانسور تاکید بیش‌تر می‌ورزیدند. این آیین‌نامه‌ها همیشه توجیه‌کننده‌ی ایدئولوژی و ارزش‌های غالب بود و اصراری بر پیروزی خیر و فضیلت داشت. بر اساس این آیین‌نامه‌ها، آدم خبیث ماجرا باید اظهار ندامت کند و به کیفر برسد و آدم‌های فقیر در همان حال اسف‌بار باقی نمانند و این یک جور سانسور سیاسی بود که با سانسور اخلاقی درهم آمیخته بود.

در دهه‌ی ۱۹۴۰، برخی از فیلم‌ها آشکارا متاثر از فضای ضدنازیستی و صهیونیستی پس از جنگ دوم بودند و متقابلاً برخی دیگر آشکارا از ایدئولوژی حاکم بر نازیسم و صهیونیسم و ارزش‌های این مکتب‌ها جانبداری می‌کردند و به‌طور مستمر ارزش‌های اخلاقی نوین جانشین ارزش‌های اخلاقی پیشین می‌شد. نازیسم، فاشیسم و کمونیسم همیشه می‌کوشیدند، و هم‌اکنون نیز می‌کوشند تا تمامی قلمروی مسائل اخلاقی را به اشغال خود درآورند. این مکتب‌ها تاثیر اخلاقی تمام‌عیاری را در سینمای خود دنبال می‌کرده‌اند.

چنین نبود که همیشه سانسور متوجه ارزش‌ها باشد؛ گاهی ارزش‌ها را هم هدف قرار داده است. در جریان جنگ جهانی دوم، استانداردهای تحت سانسور که درباره‌ی سکس و خشونت و مسائل ضداخلاقی، به خاطر ضرورت موضوع‌هایی که در دستور کار بودند، عقب‌نشینی کردند. پس از جنگ دوم، وزارت دفاع و خارجه‌ی آمریکا فیلم‌هایی را سفارش دادند تا شیوه‌ی زندگی، اخلاقیات و ارزش‌های رایج در میان آمریکاییان را برای مردم اروپا و ژاپن زنده کند.

۳.سه جریان اخلاقی سینما

در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، سه جریان ملودرام، نورئالیسم و وسترن در اروپا و آمریکا شکل یافت که هر سه به مسائل اخلاقی اهمیت می‌دادند.

یکی از جریان‌های تبارنامه‌ی ملودرام، نمایش‌های اخلاقی اواخر قرون وسطا است. در این فیلم‌ها، الگوهای اخلاقی و اخلاق‌گرایانه مطرح‌اند: جرم‌هاب شهوانی که انتقام خونین در پی دارند، قاتلان که احساس گناهکاری آن‌ها را به جنون می‌کشاند و مستخدمانی که ارباب‌های ستم‌گر خود را می‌کشند.

محور اصلی ملودرام، خطر شرّ است. شخصیت‌های خوب باید دستخوش خطر تبهکاری قرار گیرند ولی این خطر باید تقریباً مرتفع شده باشد. وانگهی، فرار یا شکست نهایی باید تا دقیقه‌های آخر نمایش واقع نشود و اغلب پیش از شکست نهایی تبهکار، اوضاع و احوال باید مطلقاً ناامیدکننده به نظر رسد. ملودرام خوش‌بینانه است و شرارت محکوم به شکست است و خوبی همیشه پیروز است.

ملودرام فراهم‌کننده‌ی «نهان اخلاقی» و مؤید رعایت قواعد و واقع‌گرایی و تداوم عمل نبرد خیر و شر است که کنش‌های آدمی را دارای پیامدهای اخلاقی و بامعنا می‌کند. از آخرین نمونه‌های آن می‌توان به **شب روی منهتن** (۱۹۹۶) از سیدنی لومت، محصول آمریکا اشاره کرد.

جریان رئالیسم نو نیز کم‌وبیش با مسائل اخلاقی درآمیخته است. روبرتو روسلینی در ۱۹۴۵ با ساختن فیلم **روم شهر بی‌دفاع** نورئالیسم را بر سر زبان‌ها انداخت. رئالیسم جنبه‌ی انسانیتی داشت و از وجوه اخلاقی نیز پیروی می‌کرد: ۱. صراحت مستند نسبت به زندگی برای ارائه‌ی واقعیت به هنرمند و تماشاگر؛ ۲. استفاده از مکان‌های واقعی به جای دکور و کارگران و روستاییان به جای بازیگر؛ ۳. توجه و تاکید بر مکان‌ها و آدم‌های معمولی تا مکان‌ها و آدم‌های استثنایی؛ و ۴. کاربرد بیش‌تر میزانسن نسبت به مونتاژ برای حفظ بیش‌تر وحدت واقعیت و دوری از دخالت در روند آن.

مهم‌ترین شخصیت و اصیل‌ترین کارگردان جنبش

نورئالیسم، روبرتوروسلینی است. او از سوی دیگر نخستین کسی است که از این جنبش کناره گرفت تا بتواند به سوی هدفی روان‌شناختی و خصوصی‌تر قدم بردارد که بیش‌تر با اخلاق مناسبت داشت تا با جامعه. وی در فیلم **آلمان سال صفر** (۱۹۴۷) به طرح مسائل اخلاقی جامعه‌ی خود پرداخت. جدل اخلاقی لوییجی زامپا در فیلم **زندگی در آرامش** (۱۹۴۶) نیز از فیلم‌های اخلاقی پرارزش نورئالیسم ایتالیا است.

در بین نورئالیست‌های ایتالیا، بی‌ثباتی روابط انسان‌ها و مسائل اخلاق از محورهای اصلی فیلم‌های آنتونیونی است.

از فیلم **زندگی شیرین** (۱۹۵۹) فلینی معلوم می‌شود که دل‌مشغولی نورئالیسم ایتالیا به مسئله‌ی اخلاق از فساد اخلاقی و انحطاط زندگی در این کشور در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ سرچشمه می‌گیرد. در این سال‌ها، مسائل مربوط به پایان جنگ و پیدایش خلاء ارزشی در جامعه و زوال فاشیسم اهمیت ویژه‌ای یافته بود.

جریان سوم وسترن است. دهه‌ی ۱۹۵۰ را می‌توان بزرگ‌ترین دهه‌ی وسترن دانست. فیلم‌سازان با اطمینان، به استفاده از وسترن برای کاوش تضادهای اخلاقی و اجتماعی می‌پرداختند. **تیر شکسته** (۱۹۵۰) ماهرانه روابط میان سفیدها و سرخپوست‌ها را خمیرمایه‌ی کار خود قرار داده است. **هفت تیرکش** (۱۹۵۰) ساخته‌ی هنری کینگ، داستان هفت تیرکش پابه سن گذاشته‌ای است که می‌خواهد زندگی خشونت‌بار سابقش را طرد کند، ولی شهرتش او را هدفی برای یک آدمکش جوان و جویای تجربه می‌سازد. **صلات ظهر** (۱۹۵۲) از فرد زینه مان، داستان کلانتری است که پشتیبانانش ترسو از کار در می‌آیند و ناچار می‌شود به تنهایی در برابر آدم‌های بد بایستد.

سانسور اخلاقی سینما در پی تغییر اجتماعی وسیع دهه‌ی ۱۹۶۰ در آمریکا و تعدادی از کشورها منحل شد و سیستم طبقه‌بندی جای آن را گرفت. سینمای هالیوود بازار جهانی را به دست آورد و آمریکا چه به لحاظ تجاری و چه به لحاظ اخلاقی بر سینمای جهان تسلط یافت و استعدادهای کشورهای دیگر به صنعت آمریکا جذب شد و این امر نگرانی‌هایی برای محافل سینمایی جهان به وجود آورد. کیشلوفسکی در لهستان در تقابل با هالیوود از نهضتی به نام «سینمای نگرانی اخلاقی» یاد می‌کند.

سینمای هالیوود امروزه به دستگاهی می‌ماند که تضادهای اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی را به گونه‌ای در خود حل می‌کند که آرامش اکثریت تماشاگران آشفته نشود. تضادهای نژادی، جنسی، سنی و اخلاقی کم‌تر مورد دقت قرار می‌گیرند. فیلم‌ها به گونه‌ای ساخته می‌شوند که مخاطبان را بر اساس میزان انحراف آن‌ها از چارچوب ارزش‌های پذیرفته شده، تقسیم‌بندی کنند. مثلاً فیلم‌هایی برای سیاه‌پوستان، جوانان، فمینست‌ها و همجنس‌بازان ساخته شده است. به این ترتیب، خطر اصلی چنین تقسیم‌بندی‌ای در گرایش هالیوود برای جذب و خنثاکردن فسادهایی نهفته است که از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد بر آن وارد می‌شود.

با استقرار لیبرالیسم و شکل‌گیری مدرنیسم و پسامدرنیسم، وجه‌های دیگری از اخلاق به سینما راه یافت و جهان‌های اخلاقی جدیدی در سینما بازتاب یافت که هر کدام معرف دیدگاه‌های اخلاقی متفاوتی هستند و روحیه‌ی ریاضت و زهد اخلاقی از بند رها شده است. با این حال، فکر مسئولیت در سینمای پسامدرن مثل شبح اعتقادات کهن و فراموش‌شده‌ی دینی کم‌کم به فضا رخنه می‌کند.

۴. سینما و دو رویکرد ارزشی و اخلاقی

از مطالعه‌ی بازتاب اخلاقیات در سینما، به دو جریان و رویکرد متفاوت دست می‌یابیم: سنت‌گرا و نوگرا.

۴.۱. دیدگاه‌های اخلاقی سینمای سنت‌گرا

سینما در رویکرد سنتی و سنت‌گرای خود براساس فضایل چهارگانه ارسطویی و اخلاق نیکوماخس، درباره‌ی ارزش‌ها به داوری می‌نشیند و مسائل اخلاقی را در قالب‌های عامیانه دنبال می‌کند و درونمایه‌هایی مانند حرص، بلندپروازی، کبر، نخوت، شهوت، خشم، خیانت، نیرنگ، شهامت، شجاعت، وجدان اخلاقی و نمایش خودنمایانه متداول است. شخصیت‌ها به لحاظ اخلاقی تک‌بعدی‌اند و از مشرب‌های فرهنگی و اخلاقی متفاوت پیروی نمی‌کنند.

در این گرایش، سینما خود اخلاقی عمل می‌کند و براساس اصول اخلاقی شناخته‌شده و نوعی رهبانیت به

داوری می‌پردازد و از لحن اخلاقی تری برخوردار است و اخلاقیات جامعه را کم‌تر به نقد می‌کشد. دیدگاه فیلم‌هایی مثل **خشم** (۱۹۳۶) فریتس لانگ، **هفت سامورایی** (۱۹۵۴) از آکیرا کوروساوا، **بن هور** (۱۹۵۹) از ویلیام وایلر مبتنی بر این اصول اخلاقی کهن وسنتی‌اند.

بر اساس اصول اخلاقی کهن، تمایز میان واقعیت و ارزش در سینما روشن نیست و اخلاقیات سنتی و مطلق‌گرایانه و رابطه‌ی اخلاق و دین پذیرفته است و سازش‌ناپذیری برخی از ارزش‌ها و تناقض‌نمایی آن‌ها، کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است و اصالت نیّت یا اصالت نتیجه معیار اخلاقیات شمرده می‌شود. ارزش‌ها کم‌تر جنبه‌ی مادی دارند و خیر اخلاقی همیشه بر شر و عناصر شرور غلبه می‌کند؛ و دو نیروی خیر و شر همیشه رودرروی هم و به عنوان دو نیروی معارض و سازش‌ناپذیر شمرده می‌شوند.

این جریان اخلاقی همزمان با پیدایش سینما شکل گرفت و تا این زمان دوام آورده است. در یک ارزیابی کلی، می‌توان گرایش‌های عام زیر را از مختصات سینمای مبتنی بر ارزش‌های کهن تلقی کرد:

۴-۱-۱-تقابل ارزش‌های ازلی و مصلحت‌ها

چالش‌های زندگی، انسان را علی رغم پای‌بندی به ارزش‌های ازلی، به دلیل وجود برخی از مصلحت‌ها به تقابل با این ارزش‌ها می‌کشاند و شرایط تحمل‌ناپذیری را بر او تحمیل می‌کند. در **مرد سوم** (۱۹۴۹) محصول آمریکا و انگلیس، اصول اخلاقی قطعی نیست و از دنیای مسحورکننده‌ای سخن به میان می‌آید که در آن ارزش‌های ازلی و ابدی با مصلحت‌های زمانه، که هرگز از آن گریزی نیست، در تقابل به سر می‌برند.

مارتینز از راه نوشتن رمان‌های درجه‌ی چهار، زندگی فقیرانه‌ای را برای خود فراهم می‌آورد، و اغلب از قضاوت‌های بد زجر می‌کشد. او به دعوت دوستش، هری لایم، وارد وین بعد از جنگ می‌شود تا برای او کار کند. ولی در همان ابتدای ورودش، از درک وین، این یادگار عجیب و غریب و فاسد و تمدن باستان، عاجز می‌شود. مارتینز زمانی از راه می‌رسد که مراسم تدفین لایم در حال انجام است. او شیفته‌ی آنا، دوست زیبای هری لایم، می‌شود. بعد معلوم می‌گردد که هری نمرده، بلکه خودش را از پلیس مخفی کرده است. او با رقیق کردن پنی سیلین‌ها باعث مرگ عده‌ی زیادی بیمار و کودک شده است. در ملاقاتی که سرانجام میان آن دو شکل می‌گیرد، لایم می‌کوشد با دلیل و برهان خود را تبرئه کند. عنصرهای متضادی که در درون مارتینز مدام در حال کشمکش‌اند، به نظر می‌رسد که در وجود هری لایم به‌خوبی با هم ترکیب شده‌اند. شخصیت لایم سبک‌سر، بامزه و سرکش است. شوخ‌طبعی، شجاعت و صمیمیت نیز در او قابل تشخیص است. آن‌چه مارتینز از لایم به عنوان شخصی موفق در ذهن دارد، اصلاً حقیقت ندارد. او برای دستگیری لایم همکاری می‌کند و دست آخر او را به دست خودش در فاضلاب وین می‌کشد.

صداقت اخلاقی انگیزه‌ی اصلی مارتینز در خیانت به دوستش نیست. دست‌کم بخشی از انگیزه‌ی او، دلبستگی‌اش به آنا است. مارتینز در رویارویی با خویشتن پنهانش که مثل چکاوک خوشحال است، به بلوغی تازه و نوعی آگاهی اخلاقی دست می‌یابد. لایم بارها به عنوان کودکی خودشیفته و بی‌اعتنا به اخلاق و گم‌شده در جهانی متغیر عرضه می‌شود. دنیای دور و برش بزرگ شده و او را در خود مدفون کرده است. اما مارتینز از ساده‌لوحی و ناپختگی به مسئولیت‌پذیری اجتماعی و اخلاقی می‌رسد.

۴-۱-۲-رویکرد به ارزش‌های متعال

الف) سعادت‌خواهی و تعالی‌جویی اخلاقی: بحث سعادت از کهن‌ترین مباحث فلسفه‌ی اخلاق است که در میان حکیمان شرق و غرب سخت مورد توجه بوده است. سعادت در یک تلقی سنتی که بیش از فهم‌های دیگر سنتی به سینما راه یافته است، برآیند سرمایه‌ی آیینی، یعنی حق مالکیت و دست‌یابی به امکانات رفاهی است.

هاوارد هاوکس از سینماگرانی است که به بحث سعادت پرداخته است. از نظر او، مرگ زندگی‌ای را که پیش از آن وجود دارد یک‌سره پوچ و بی‌معنی می‌سازد. به این ترتیب، چگونه می‌توان از اَعمال معنی‌دار افراد سخن گفت؟ اَعمال یک فرد چگونه ممکن است ارزشمند باشد؟ آیا به واسطه‌ی این‌که مرگ ارزش همه چیز را می‌زداید، هیچ ارزشی متعالی وجود ندارد؟ جان فورد برای پاسخ‌دادن به این پرسش، فرد را در بطن جامعه و تاریخ، به‌ویژه تاریخ آمریکا، قرار می‌دهد. او ارزش‌های متعالی را در پاسخ به ندای آمریکا، در مقام یک ملت، می‌جوید؛ ندایی

که می خواهد تمدن را به سرزمین های بکر و وحشی ببرد و برهوت را به بهشت تبدیل کند. فورد، درعین حال، همین ارزش را نیز مشکل آفرین می داند و به این دلیل حرکت جامعه ی آمریکا را در بستر تاریخ زیر سؤال می برد. اما بوتیچر برخلاف فورد، بر فردگرایی افراطی تاکید می کند. او در رویارویی با مرگ است که به جست وجوی ارزش ها می پردازد.

هاوکس برخلاف بوتیچر، در فراسوی فرد و در خدمت به دیگران است که در پی ارزش های متعالی برمی آید. اما او برخلاف فورد، به قهرمانانش بُعد تاریخی نمی بخشد. در نظر هاوکس، احساس رفاقتی که در میان گروه های خودکفا و جداافتاده ای که همه ی اعضایشان را مردان تشکیل می دهند، به وجود می آید و برترین لذت را به انسان می بخشد. این گروه های برگزیده مثل خلبانان، شکارچیان و ماهیگیران و حمله داران، تفرد خود را سخت پاس می دارند و برای این که فردی را به درون گروه خود راه دهند، باید توانایی و شجاعت او را آزمایش کنند. گاهی نیز فردگرایی یا خطای یکی از اعضا، گروه را در معرض از هم پاشیدن قرار می دهد؛ مانند سرنشینان هواپیمای بمب افکن در فیلم **نیروهوایی**.

قهرمانان هاوکس هیچ وقت به خاطر این که کارشان را درست انجام می دهند، انتظار تحسین و ستایش ندارند و وقتی می میرند هیچ چیز از خود به جا نمی گذارند. برای او، ادامه ی زندگی مهم است. وقتی کسی از قهرمان هاوکس می پرسد چرا زندگی اش را به خطر می اندازد، او جواب می دهد: «هیچ دلیلی ندارد، ماها دیوونه ایم». منظور او از دیوانگی نوعی جدایی از زندگی روزمره و عادی است. از نظر هاوکس، زندگی عادی از هر نوع ارزشی تهی است. ما چون در دام عادات بد گرفتار شده ایم، آن ها را دیوانه می پنداریم.

ب) ترویج روحیه ی دیگرخواهی: در روابط خانواده ها، همسایه داری و مراقبت از خانواده به عنوان محوری ترین روحیات دیگرخواهی به شمار می رود. نظام اخلاقی برگمان بر همین اساس قرار گرفته است. دستگیری، دادن صدقه، انجام حسنات و محبت ورزی از اخلاقیاتی است که در همه ی ادیان مورد توجه قرار گرفته است و در سینمای اخلاقی غرب و شرق نیز با آن مواجه هستیم.

پ) همدلی اخلاقی: یکی از نشانه های روی خوش نشان دادن یک فیلم به ارزش یا ارزش هایی خاص، تمایل ما به همذات پنداری با قهرمانان آن است. روند فیلم های مبتنی بر ارزش های سنتی، گاهی به گونه ای پیش می رود که بیننده از لحاظ اخلاقی با قهرمان احساس همدلی می کند. در سینمای هیچکاک پس از این همدلی، او از ایجاد هرگونه ارتباط عاطفی بیننده با قهرمان جلوگیری می کند و ضعف اخلاقی او را جلوه گر می سازد. هیچکاک در **روح**، از این شگرد استفاده کرده است.

ت) پندآموزی: از رویکردهای اخلاقی سینمای سنت گرا، می توان به شیوه ی پندآموزی و عبرت گرایی آن اشاره کرد. سینما در ژانرهای مختلف خود ضمن دادن هشدار به تماشاگر، دوری از پلیدی و پناه بردن به عشق و نیکی را یادآور می شود. در این رویکرد، انسان های پلید و ناپاک ثمره ی خُلق و کُنش بد خود را می بینند. فیلم های هیچکاک و هاوارد هاکس از نمونه های ناب رفتارهای عبرت آمیز به حساب می آیند.

۴-۱-۳-اهتمام به اخلاق خانواده

رویکرد به اخلاق خانواده و بقای آن و منازعه ی ازلی و پی آمدهای آن، تاثیر اخلاق و خانواده در بزهکاری جوانان که در ژانر جنایی مورد توجه قرار گرفته است، از دیگر ویژگی های سینمای سنتی است که متاثر از اخلاق مسیحیت است.

دراین از کارگردانانی است که با الهام از انجیل، فیلم **ارباب خانه** (۱۹۲۵) را ساخت. او در این فیلم، یک قصه ی پندآموز و اخلاقی مربوط به روابط اعضای خانواده را به شیوه ی قصه های انجیل بیان می کند. در این فیلم، دراین به رفتار خشن و ظالمانه ی یک مرد در خانواده اش اشاره دارد که در واقع اربابی ستمگر برای خانه اش است. در داستان های اخلاقی انجیل، نمونه ی چنین روایت هایی بسیار دیده می شود.

فیلم دراین به شکلی ساده و واقع گرایانه داستان یک «تنبه» و «توبه» را تعریف می کند. ویکتور شوهری است بداخلاق و بهانه جو که زحمت های زن خود آیدا را درک نمی کند و به شکلی رعب آور در خانه حکومت می کند. آیدا و کودکان او که باید گرمای لذت بخش کانون خانواده

را دریابند، با بی توجهی های ویکتور و امرونهی های بیهوده‌ی او مواجه می شوند و این خانواده عملاً از هم می پاشد. آیدا از زندگی او جدا می شود و در اتاق دیگری به تنهایی زندگی می کند. تنهایی و انزوای ویکتور، او را به خود می آورد تا حقیقت را دریابد. فیلم یک ملودرام بسیار دلپذیر خانوادگی است. فیلم‌های هالیوود قصد صحه گذاشتن بر ارزش های آمریکایی و وحدت خانوادگی و زندگی خانوادگی را دارند. در فیلم مرا در **سنت لوئیس ملاقات کن** محصول ۱۹۴۶ شرکت متروگلدوین مایز به کارگردانی وینسنت مینه‌لی، خانه به صورت یک مکان قائم به خود ظاهر می شود و دیگر تشکیلات اجتماعی حاشیه‌ای و حتی تهدیدکننده‌اند.

چنین منظری از خانواده‌ی به‌هم‌پیوسته زن‌ها را از اهمیتی محوری برخوردار می کند. روایت گری، اطلاعات ما را محدود به میزان دانسته های یک نفر نمی کند، ولی متمرکز است بر آن چه زن های خانواده‌ی اسمیت می دانند. از این گذشته، زن ها به مثابه‌ی عاملان ثبات نشان داده شده اند.

برای نیکلاس ری و بسیاری از فیلم‌سازان آمریکایی دهه‌ی ۱۹۵۰، کانون خانواده، خود شکلی از ترک شدگی بود؛ سدّی در برابر آسایش و ضرورتی برای صرف آزادی مردانه. ویم وندرس این حس دوگانه را به بسترهای نومیدی شخصیت هایش می کشاند. این آدم‌ها، حتی بیش از شخصیت های ری، تنها و ناامیدند؛ چه در تنهایی و چه در میان خانواده؛ و هر حادثه تنها به شکلی گذرا و در وقفه‌های عبث رخ می دهد.

خوش بینی نسبت به پایداری نظام خانواده تا دهه‌های اخیر در تلقی سنتی استمرار یافته است. **زندگی خانوادگی** (۱۹۷۱) از دیوید مرسد، فیلمی بسیار تلخ است که داستان زندگی زنی ۱۹ساله است که شکست او در زندگی موجب تیرگی ذهنی و در آخر جنون وی می شود. در این فیلم، تیرگی ذهنی بیش‌تر به حفظ سلامت روحی اشاره دارد نه فشارهای زندگی. **پدری** (۱۹۹۳) اثر دارل جیمز روز نیز فیلمی درباره‌ی بنیاد خانواده‌ی اخلاق گرا و بسیار معمولی و روزمره‌ی آمریکایی است. **شیفته‌ی رود** (۱۹۹۴) از کرتیس هنسن نیز کوششی است برای زنده کردن رفتارهای سالم، خانوادگی و بدون خشونت و آدم کُشی، با بزرگداشت بنیان خانواده و دفاع از سلامت و اعتباردادن به نقش پدر و فرزند.

۴-۱-۴-تبیین تفاوت های اخلاقی ملت ها و فرهنگ ها

بدون تردید، ملت ها دارای سلیقه ها، سنت ها و اخلاق های متفاوتی هستند و هر انسانی در محیط مانوس و ملّی خود احساس وحدت رویه و وحدت خوی و خصلت می کند و نسبت به ارزش‌های رایج در آن وفادار است. باتوجه به اهمیت این مسئله در روابط بین‌الملل و تعامل و تبادل فرهنگی غرب با ملت ها، سینما، به‌خصوص سینمای سنت گرا، به آن رویکرد نشان داده است. فیلم **رالف شاه** [از دیوید س. وارد، ۱۹۹۰] از این نوع فیلم ها است. ما تفاوت های اخلاقی دو ملت انگلیس و آمریکا و برتری سلوک اخلاقی انگلیسی ها را در این فیلم می بینیم.

به طور کلی، سینمای هر ملتی ناقل ارزش های موجود در آن ملت است. اگر سینمای ژاپن و هند را با سینمای ایران و ترکیه و همین طور سینمای آن دو را با سینمای کشورهای اروپا و آمریکا مقایسه کنیم، از یک سو به تفاوت های اخلاقی ملت ها، و از سوی دیگر، به نقش سینما در نشر ارزش های دینی و ملی پی خواهیم برد.

نقش مؤثر سینما سبب شده است که به جز هنرمندان، دولت ها و ارباب دین ها نیز از این رسانه برای نشان دادن سنت ها و ارزش های رایج یا متروک، یا بالندگی و با انحطاط ارزش های خود بهره بجویند. یهودیان، مسیحیان، مسلمانان، هندوها، بودیست ها و پیروان دین های دیگر، هر کدام به نوبه‌ی خود از این سازوبرگ هنری استفاده می برند. از این منظر، فیلم های **ویولون‌زن روی بام** (۱۹۷۱) از نورمن جیوسون، **سیستراک** (؟)، **بودای کوچک** (۱۹۹۳) برناردو برتولوچی و **کوندون** (۱۹۹۷) از مارتین اسکورسیسی نمونه‌های خوبی هستند.

کارگردانان یهودی برای معرفی ارزش های خود در قالب های تصویری علاقه نشان داده‌اند. شرکت سیلا که توسط مردخای توبین، یهودی لهستانی، در این کشور پیش از جنگ جهانی اول تاسیس شد، از ناقلان اخلاقیات یهودی در کشورهای اروپایی بوده است. این شرکت در ۱۹۱۱ **پدر بی رحم** و در ۱۹۱۲ درام رمزآلود **خدا، انسان و شیطان** را به کارگردانی اورام بیتس تولید کرد. در ۱۹۱۳، شرکت کاسمو تاسیس شد. **عقوبت الهی** و **دختر آوازخوان**

مذهبی از تولیدهای این شرکت است.

سه فیلم یهودی برجسته‌ای که طی دهه‌ی ۱۹۲۰ در لهستان ساخته شد، به بحث‌های اخلاقی توجه دارند. **سو گند** (۱۹۲۴) از زیکمونت تورکف و **بخت یهودی** (۱۹۲۵) از الکساندر گرانوفسکی در شمار فیلم‌های اخلاقی از نوع یهودی آن‌اند.

پس از پیدایش سینمای ناطق در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰، شرکت‌های نوینی در لهستان توسط یهودیان تاسیس شد. **ما در راه هستیم** (۱۹۳۵) ساخت جوزف گرین، **یهودی با ویولونش** (۱۹۳۶)، **سو گند** (۱۹۳۷)، **بی خانمان** به کارگردانی الکساندر مارتن، در این دوره ساخته شد و باتوجه به تهدیدهای روزافزون مرکز فیلم‌سازی یهودی، به آمریکا انتقال یافت.

۴-۱-۵- نقد اخلاقی

یکی از بزرگ‌ترین وظیفه‌های هنرمندان در تلقی سنتی آن، نقد اخلاقی جامعه است. سینماگران نیز از این رویکرد غافل نبوده‌اند. نقد اخلاقی بُعدهای گوناگونی یافته است:

الف) نقد اخلاق حق‌به‌جانب: یکی از رهیافت‌های نقد اخلاقی، نقد اخلاق حق‌به‌جانب طبقات برتر است که هرگونه استثمار را مجاز می‌شمارند و تنها هدف آن‌ها خوش‌گذرانی است. در فیلم **بی گناه** (۱۹۷۴) از لوکینو ویسکونتی، تولیوت و زنش جولیانا با امیال و شهوات زودگذر خود کودکی را به دنیا می‌آورند و بعد در کمال بی‌رحمی خواهان ازبین‌بردن او برمی‌آیند. تولیوت (مادر) بچه را در سرما رها می‌کند و به دست مرگ می‌سپارد.

ب) نقد معایب شخصی شخصیت‌ها: در بعضی از فیلم‌ها حتی در طی فقط یک نما، موضع اخلاقی شخصیت‌ها

■ هیچکاک. شمال از شمال غربی

دستخوش دگرگونی می‌شود. راجر، تورنهیل و ایو در فیلم **شمال از شمال غربی** (۱۹۵۹)از هیچکاک آدم‌هایی با معایب اخلاقی‌اند. تورنهیل الکلی است و رابطه‌ی بی‌بندوباری با زنان دارد؛ وابستگی دائم و ریشه‌دار به مادر، آمادگی برای دروغ گفتن و سوءاستفاده و فریب دیگران، در شمار خصایل بد اوست که در ابتدای فیلم به آن‌ها اشاره می‌شود.

ایو هم مانند او نقص‌های شخصی مختلفی دارد و به همین دلیل احساس پوچی می‌کند. اولیتر در مورد روابط جنسی، فریب‌گرانه و سربه‌هوا رفتار می‌کند. اما به نظر می‌رسد بیش از تورنهیل از وضعیت غم‌انگیز زندگی خود آگاهی دارد و می‌داند که خیلی هم فرد لایقی نیست.

پ) نقد تاثیر محیط بر اخلاق فرد: فیلم‌های زیادی در لابلای اندیشه‌های سنت‌گرایانه خود به تاثیر محیط تربیتی در شکل‌گیری جرم‌های و مجرمان می‌پردازند. فیلم **فرشته‌ای با صورت آلوده** ساخته‌ی مایکل کرتیس، نمای متوسط شهری را نشان می‌دهد با سه پسر و دختر جوان که محیط تربیتی آن‌ها هر کدام را به سرنوشتی دچار می‌کند. راکی سلیمان، بازیگر نقش اول، از بزه‌کاری شروع می‌کند و به یک جنایتکار حرفه‌ای تبدیل می‌شود. در کنار او دوستش که به‌طور اتفاقی در محیط بهتری قرار می‌گیرد، کشیش می‌شود. کشیش از نفوذ راکی در نسل جوان بیمناک است و به او یادآور می‌شود: «تو آسان‌ترین راه زندگی را که حقه‌بازی است، نشان می‌دهی و همین امر موجب جذب‌شدن جوانان به شما می‌شود و تلاش‌های تربیتی من و دستگاه کلیسا را در راه تربیت جوانان به باد می‌دهد.»

تاثیرگذاری عمیق راکی سبب می‌شود تا کشیش به این فکر بیفتد که شخصیت قهرمانانه‌ی او را نزد جوانان بزه‌کار بشکند و نهاد فرشته‌گون راکی که تحت‌تاثیر محیط تخریب شده است، این فرصت را برای کشیش فراهم می‌کند. او به توصیه‌ی کشیش موقع اعدام، علی‌رغم شجاعت ذاتی خود، ترسش را بروز می‌دهد و با این کار سیمای قهرمانانه‌اش را، قهرمانانه، در ذهن جوانان که از راه مطبوعات در جریان اعدام او قرار می‌گیرند، مخدوش می‌سازد و به این ترتیب راه رشد و تعالی جویی را برای آن‌ها و دخالت‌های خیرخواهانه‌ی کلیسا هموار می‌سازد.

سینمای گرشتوف زانوسی، کارگردان برجسته‌ی لهستانی، نیز در جست‌وجوی میزان کشاکش فرد با فرد و فرد با جامعه و میزان تاثیرگذاری اخلاقی جامعه است. او رابطه‌ی وجدان فردی را با معیارهای اخلاقی اجتماع قابل‌شناسایی می‌داند. وی تضاد میان خودآگاهی فردی و فشارهای نامرئی و فراگیر جامعه را در مارپیچ به‌وضوح نشان می‌دهد.

ت) نقد انحطاط اخلاقی جامعه: مظاهر انحطاط اخلاقی، از مسائل مورد توجه سینما است. از دهه‌ی ۱۹۵۰ بحث از انحطاط اخلاقی به سینما راه یافت و خود سینما هم گاهی به این پدیده دامن زد و هم در برابر آن ایستاد. بعضی از سینماگران در کنار توصیف وضعیت ناهنجار اخلاقی حاکم بر جامعه، به راه‌حل‌ها هم پرداخته‌اند. فلینی در فیلم **زندگی شیرین** (۱۹۵۹)، بررسی کوتاهی را درباره‌ی انحطاط زندگی و سقوط ارزش‌ها در تمدن غرب انجام می‌دهد. **زندگی شیرین** پیش از هر چیز نشان‌دهنده‌ی یک انحطاط اجتماعی و اخلاقی است. آدم‌های روشن‌بینِ دل‌چرکین امروز که ارزش‌هایشان را از دست داده‌اند، به‌آرامی در حرکت عمومی جامعه می‌پوسند و بوی گندیدگی همه جا را فرا می‌گیرد.

فلینی در این فیلم صورتک سبزی را که قهرمانان فیلم به عاریت می‌گیرند تا به کمک آن ماهیت اصلی خود را پنهان کنند، از هم می‌درد و پرده از فساد اخلاقی و بی‌تفاوتی و وقاحت آنان برمی‌دارد. وی در **ولگردها** نیز به مسئله‌ی سقوط ارزش‌ها اشاره دارد و این فیلم رساله‌ای اخلاقی است درباره‌ی دورانی که فلینی در آن زندگی می‌کند.

۲.۴-دیدگاه‌های اخلاقی سینمای نوگرا

در پی تغییرات اجتماعی وسیع دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و انحلال ممیزی در آمریکا و بسیاری از کشورهای اروپایی و اعمال معیارهای سنی و محدودساختن معیارها به سکس و خشونت و جمله‌های غیراخلاقی و دریافت این نکته که انسان‌ها به لحاظ شدت واکنش در برابر سینما بسیار با یکدیگر متفاوت‌اند و نتیجه‌ی تاثیرگذاری اخلاقی سینما حتمی و اجتناب‌ناپذیر نیست و نیز شکل‌گیری فلسفه‌های نوین تربیتی و اخلاقی، فضای متفاوتی به سینما راه یافت. این فضا تحت‌تاثیر روان‌شناسی، انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی نوین قرار داشت و به مغالطه‌های جدایی‌ناپذیری نظریه‌ی وحی‌محورانه‌ی اخلاقیات پایان

داد و شکاف عظیمی میان سینمای سنت‌گرا و نوپرداز در بستر مفاهیم اخلاقی و فلسفه‌ی ارزش‌ها پدید آمد. ما در رویکردها و گرایش‌های سینمای نوگرا و مقایسه‌ی آن با سینما سنتی و سنت‌گرا، تفاوت‌های آن دو را در می‌یابیم.

۴-۲-۱-واژگون‌سازی نظام ارزشی

دل‌مشغولی سینمای نوگرا به شمارش ارزش‌ها، آن هم بی‌چون‌وچرا، نیست. این سینما به مداقه در قلمروی هر ارزشی می‌پردازد و از پیش‌داوری اخلاقی پرهیز می‌کند، چنان که توصیف‌ها و ارزش‌ها را با هم در نمی‌آمیزد و قلمروی امور حقیقی و اعتباری را کاملاً متفاوت می‌داند و با این تمهیدات به مخاطب خود امکان می‌دهد تا میان اخلاق‌های گوناگون سوی‌گیری کند و فرمان‌برداری از باورداشت‌های اخلاقی همگان را نه تنها دیکته نمی‌کند، بلکه مخاطب را نسبت به آن‌ها به تردید و کندوکاو وامی‌دارد و پیشاپیش گوش‌ها را با طنین زرین فضیلت‌ها عادت نمی‌دهد.

جستن و هموارکردن راه انسان در گذشتن از خیر و شر و نیل به فراسوی آن‌ها، از اصلی‌ترین اهداف پنهان سینمای هنری و اندیشه است و به این اعتبار بیش‌ترین تاثیر را از فلسفه‌ی اخلاق پایه‌گذارن نظریه‌ی جدید ارزش‌ها، به‌خصوص فریدریش نیچه پذیرفته است.

نیچه در فلسفه‌ی اخلاق خود، دوره‌های حیات آدمی را به لحاظ اخلاقی به سه دوره تقسیم می‌کند:

الف) دوره‌ی پیش از اخلاق: یعنی دوره‌ای که بشر ارزشمندی یا بی‌ارزشی یک عمل را با حاصل آن می‌سنجید و به خود عمل همان‌قدر کم توجه می‌کرد که به خاستگاه آن.

ب) دوره‌ی اخلاقی: در چند هزار سال اخیر دل‌مشغولی انسان‌ها در قلمروی اخلاقیات نه حاصل عمل بلکه خاستگاه آن، یعنی نیت بوده است. نیت‌ها تعیین‌کننده ارزش‌ها بوده‌اند.

پ) دوره‌ی فرانسوی نیک و بد: بشر پس از هزاران سال، از برکت ژرف‌نگری به این جا رسید که بنیاد ارزش‌ها را تغییر دهد و به ورای اخلاق دست یابد. او تصریح می‌کند دست‌کم در میان مبانی مکتب‌های اخلاقی این شک پدید آمده است که ارزش قطعی عمل در جنبه‌ای از آن است که ربطی به نیت ندارد. از نظر نیچه فقط رویه و پوسته‌ی عمل آگاهانه و از روی نیت است، ولی اخلاق مبتنی بر نیت یک پیش‌داوری و شتاب‌کاری است.

نیچه وظیفه‌ی فیلسوف را این می‌داند که از درون هر مغاک شک، از گوشه‌ی چشم خیره‌خیره بنگرد.[۷] بااین حال، یادآور می‌شود: «اگر دیری به مغاک چشم بدوزی مغاک نیز به تو چشم می‌دوزد.»[۸]

این نکته نیز از آموزه‌های نیچه است که فیلسوف آینده باید ارزش‌های جاودانه را واژگون کند و خود، رد احکام نادرست را به معنای رد و نفی زندگی می‌داند.[۹]

واژگون‌سازی نظام ارزشی در سینمای اندیشه بسیار مشهود است. اخلاق سینمای اندیشه مبتنی بر گزینش آزادانه در تقابل با اخلاق مسیحیت است. جریان غالب حاکم بر سینما به‌خوبی این نکته را به کرسی نشانده است که اخلاق مسیحیت، اخلاق انکار نفس است و انکار نفس میل به نابودی است. این اخلاق انسان‌های انحطاطیافته را می‌پروراند که به لحاظ پدیدارشناسی سینمای مدرن، بر اساس محورهایی چون سکس، خشونت و فوق‌ستاره‌ها می‌چرخد. میان ارزش‌ها، آرمان‌ها و واقعیت‌ها فاصله افتاده است. شخصیت‌ها به لحاظ اخلاقی پیچیده‌تر شده‌اند. سرنوشت خود را می‌پذیرند و همواره در دگرگونی اخلاق به سر می‌برند و از وقار و رفتار خوب با پوشش‌های اخلاقی کم‌تر می‌توان سراغ گرفت. عریانی و برهنگی اخلاقی از اصول حاکم بر سینمای دهه ۱۹۹۰ است. اخلاق دیگر جنبه‌های ایستا ندارد. میان اندیشه‌های سنتی‌مذهبی و خشونت‌های اخلاقی رابطه‌ی تلازم برقرار است. دگرگونی مستمر جامعه و ارزش‌های حاکم بر آن به عنوان یک اصل در این سینما پذیرفته شده است. فضیلت‌ها بروز شرارت‌های امروزند و بسیاری از چیزها که در گذشته شرارت تلقی می‌شدند، ضرورت‌های امروزند و سامان اخلاقی باید همپای ضرورت‌های اخلاقی زندگی واقعی زمانه، یعنی این جا و امروز حرکت کند.

برخی از سینماگران فهم از نسبیت اخلاقی را تا آن جا رسانده‌اند که با استناد به مقتضیات، جبرها و تحمیل‌های ناروای محیط، فحشا و فساد مسلم را که به فرد به صورت ناپیدا تحمیل می‌شود، از مظاهر انحطاط اخلاقی نمی‌دانند.

در دهه‌های اخیر، رویکردهای متفاوتی نسبت به

مسئله‌ی اخلاق در سینما شکل گرفته است. سینما هم‌اکنون از فلسفه‌های اخلاقی گوناگون تغذیه می‌کند. دیگر از همسانی‌های ارزشی خبری نیست و کم‌تر می‌توان با داوری اخلاقی در سینما روبه‌رو شد.

در فیلم‌های نوین و نوگرا، به اخلاق عمومی جامعه و فساد همه‌گیر و تضاد میان مدرنیزه‌شدن و ارزش‌های سنتی، تضاد میان صرفه‌جویی و اسراف و دیگر مفاسد مخرّب کم‌تر اشاره می‌شود. شرّ اخلاقی معنی روشن و شفافی ندارد و متناقض‌نمایی و نسبیت در کانون بحث‌های اخلاقی سینما قرار دارد. ارزش‌ها جنبه‌ی مادی یافته‌اند و قهرمانان فیلم‌های هالیوودی تا کلمه‌ی ارزش را می‌شنوند، دستشان به طرف کیف پولشان می‌رود.

توجه به پیچیدگی مسائل اخلاقی و چشم‌پوشی از ساده‌بودن آن، از اصول مسلم حاکم بر اخلاقیات سینمای نوگرا است.

۴-۲-۲-فهم دیالکتیکی اخلاق

فهم دیالکتیکی اخلاق، سلب حیثیت منطقی از ارزش‌ها، نفی اصل هویت و تناقض در قلمروی اخلاقیات و پذیرش نسبیت و اعتباری‌بودن آن‌ها از اصول حاکم بر اخلاقیات سینمای نوگرا است.

کسانی که در عرصه‌ی سینما محرک دیگری مثل اخلاق و فلسفه‌ی اخلاق دارند، گاه در برابر بعضی تصویرها دچار نگرانی یا ترس می‌شوند. سینمای اندیشه و نوگرا از منظر فلسفه‌ی ارزش‌ها، در مقام بیان این نکته است که اگر ما اصل زیبایی‌شناسی و اصل کشف حقیقت را در سینما ملاک قرار دهیم، می‌توانیم ترس بی‌مورد خود را فرونشانیم و هم از لایه‌های سطحی و ناپایدار اخلاق، به‌خصوص اخلاق منطقه‌ای به لایه‌های زیرین آن نفوذ کنیم. ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر چه بسا از تاثیر احتمالی نامطلوب آن به لحاظ اخلاقی در گذرد. میان حفظ اخلاقیات و بُعدهای زیبایی‌شناسی، آن‌جایی که این دو به تعارض می‌رسند، باید اولویت را به جهات زیبایی‌شناسی فیلم داد. این گزینش در بسیاری از موارد، ابعاد ضداخلاقی را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد.

کسانی که خیال می‌کنند اخلاقیات نیاز به پرستاری دارد و به طور مصنوعی باید در کنار سینما آن را حفظ کرد، از جنبه‌های آگاهانه و آزادانه‌بودن اخلاقیات برتر و پویا و کارساز ناآگاه‌اند. بدون تردید، هر اندازه ما از روی اراده و آزادی و آگاهانه ارزش‌های اخلاقی را به خود و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم راه دهیم، به همان اندازه این ارزش‌ها کامل‌تر و مؤثرتر خواهند بود.

دیالکتیک اخلاقی، رنج و رستگاری موجود در فیلم **گاو خشمگین** (۱۹۸۰) از اسکورسیزی برای بسیاری از منتقدان غیرقابل تحمل بوده است. دیوید لینچ، رابرت آلتمن و میلیشن فورمن هم از کارگردانان بلندپایه‌ای هستند که با نگرش جدالی، به مفاهیم اخلاقی نگاه می‌کنند و به همین دلیل آثار همه‌ی آن‌ها برای بینندگانی که در جهان ارزش‌های ایستا غنوده‌اند، بسیار گزنده عمل می‌کند.

سینمای اندیشه و نوپرداز از دهه‌های پیش است که به نقد نیازهای نوین و مبانی ارزشی کهن می‌پردازد و بسیاری از چیزها را غیرمنتظره، بی‌منطق و غیرقابل درک و ارزش‌گذاری می‌داند. لوکینو ویسکونتی در فیلم **روکو و برادرانش** (۱۹۶۰) روکو را دارای شخصیتی عمیقاً مذهبی، آیینی و ایده‌آلیستی معرفی می‌کند. او خود را موظف به انجام همه‌ی تعهدات گوناگونی می‌بیند که برای خویشتن قائل است: از پرداخت دیون برادر و حفظ همبستگی خانواده گرفته تا انجام خدمت سربازی؛ ولی احساس وظیفه‌ی ناب روکو وقتی به محک تجربه و عمل می‌خورد، پرتناقض و فاجعه‌بار است. سرسپردگی به خانواده از یک سو و احساس وظیفه در برابر جامعه از سوی دیگر، یکی از مصداق‌های تضادی است که در قضیه‌ی نادیا، روکو را آلوده به آن می‌بینیم.

روکو با مشت‌زن‌شدن دست به فداکاری می‌زند، زیرا مزد خشونتی را می‌گیرد که با فکر و احساس یک مسیحی خوب سازگار نیست. اما برای او به عنوان یک مرد ناآگاه، این خشونت، مانند خشونت نظامی، خشونتی مهارزده‌شده و نظام‌دار است که در چارچوب نظام اتفاق می‌افتد و بنابراین رسمیت و مشروعیت دارد و اساساً برای مهارزدن به خشونت‌های نهفته و بالقوه طراحی شده است. ولی روکو حساب خشونت کور سیونه را نکرده که به اندازه‌ی خشونت خودش ناآگاهانه است، اما در چارچوب‌های رسمی روی نمی‌دهد و فداکاری روکو را نه تنها خنثی می‌کند، بلکه با تدوین موازی صحنه‌ی مسابقه‌ی مشت‌زنی روکو و چاقوخوردن نادیا به دست

سیمونه، روکو را هم به گونه‌ای شریک جرم جلوه می‌دهد.

جیرو شخصیت آگاه‌تری است. وقتی لوکا از خانه برای او سر کار ناهار آورد، توجهش به آگهی کلاس‌های شبانه در حال ناهارخوردن نشان می‌دهد که در حد خود تا چه اندازه از نیاز غریزی میل به غذا می‌تواند فاصله بگیرد و معطوف به نیاز برتری شود. جیرو بیش از هر چیز می‌خواهد بر کنار بماند. روکو از او آگاه‌تر نیست، ولی شور همواره معقول و کردار نیک در او هست. راستی برای خوب‌بودن در این دنیا چه باید کرد؟ به نظر می‌رسد که مسئله‌ی روکو مسئله‌ای بشری و لاینحل است.

اورسن ولز نیز در فیلم‌های خود هزارتوی اخلاق را به نمایش گذاشته است. وی در یکی از گفت‌وگوهای خود، در پاسخ به این سؤال که آیا خود را اخلاق‌گرا می‌دانید؟ گفت: «بله، بر ضد اخلاق» و ادامه داد: «اخلاق‌گراها برایم بسیار خسته‌کننده‌اند. گرچه می‌ترسم خودم هم یکی از آن‌ها باشم». او درعین حال یادآور شد: «فکر می‌کنم هرگز فیلمی را بدون داشتن یک دیدگاه اخلاقی استوار از داستانش نساخته‌ام».[10]

ولز یکی از مفاهیم عمل اخلاقی را این می‌داند که کارگردان به تمام شخصیت‌ها بهترین استدلال را بدهد تا بتوانند از خود دفاع کنند. حتی به آن‌ها که مخالفشان هست هم بهترین دلایل دفاعی را که می‌تواند تصور کند، بدهد.[11] در **بارقه‌ی شیطانی** اورسن ولز، کوئیلن از بی‌کفایتی آشکار قانون آسیب روحی می‌بیند. او که سال‌ها قبل شاهد این نکته بوده که قاتل همسرش به دلیل نبود مدارک کافی از سوی دادگاه تبرئه شده است، به این نتیجه می‌رسد که اگر قاتلی می‌تواند به خاطر فقدان مدارک کافی آزاد شود، چرا هنگام دستگیری قاتل واقعی، دلیل و مدرک کافی جعل نکنیم؟ نشان پلیس کوئیلن به او اجازه می‌دهد تا آدم‌های گناهکاری را که دستگیر می‌کند به قتل برساند.

ولز با روش بغرنجی مخاطب را وادار می‌کند تا از همذات‌پنداری همراه با احساسات رها شود و بتواند اصل مسئله را روشن‌تر ببیند. او خود را «اخلاق‌گرای دشمن اخلاق» معرفی می‌کند و می‌گوید: «من در عمل، مرد اندیشه‌ام؛ بله فکر می‌کنم بیش از هر چیز دیگر من مرد اندیشه‌ام تا آدمی اخلاقگرا».[12]

در یک فیلم ولزی، بیش از هر چیز عدم توافقی شدید میان کنش و احساسات شخصیت‌ها و چارچوب اخلاقی، زیربنایی آنان به چشم می‌آید. در فیلم **محاکمه** (۱۹۶۲) ولز، قهرمان فیلم از نظر اخلاقی اوقات نفرت‌انگیز زندگی‌اش در شروع جنگ ـ با به‌ستوه‌آوردن شهروندان بی‌گناه و در عین حال با نخوتی مجذوب‌کننده ـ بیش از همه جذاب و دلنشین است و در لحظاتی که می‌خواهد دلسوز و مهربان باشد، بیش از همه رقت‌انگیز. ولز بیش از آن‌که این قدرت، شعور و جذابیت را فضیلت بداند، اغواهای اخلاقی می‌شمارد. قهرمان ولز ضعف اخلاقی خود را با افسانه‌سرایی از خویشتن و دیگران پنهان می‌دارد. او نامردی در حق دوستانش را با توسل به چهره‌ی افسانه‌ای خود توجیه می‌کند و خود را با این فکر فریب می‌دهد که زندانی افسانه‌ی خویشتن است و دیگر هیچ‌گونه مسئولیت شخصی ندارد. درست همان‌طور که یوزف ل در محاکمه با طرح جبریت خود را بی‌گناه و به عنوان قربانی نوعی دسیسه‌ی جهانی می‌پندارد. تنها وقتی روشن می‌شود که این افسانه دروغی بیش نیست، او با گناه درونی خویش آشنا می‌شود. همین الگو برای تمام قهرمانان ولز تکرار می‌گردد. کار ولز نوعی جست‌وجوی اخلاقی است. او شخصیت‌های شرور را به گونه‌ای باز می‌کند که احساس نفرت را در بیننده به وجود می‌آورد.

درهم‌تنیدگی اخلاقیات و غیرقابل‌شناسایی بودن نیک و بد نیز از جنبه‌های دیالکتیکی اخلاق است که در سینمای نوگرا مورد مطالعه قرار گرفته است. فیلم **زخم** (۱۹۷۶) از کیشلوفسکی مردی را نشان می‌دهد که نه تنها پیروز نمی‌شود، بلکه به خاطر وضعیتی که خود را در آن می‌یابد، تنگ‌خلق می‌شود و احساس می‌کند در حالی که دارد کار خوبی انجام می‌دهد، کاری به شدت بد و نادرست هم انجام می‌دهد و نمی‌تواند بفهمد یا ارزیابی کند که چه چیز مهم‌تر است: کار غلطی کرده است یا کار خوبی انجام داده است. درنتیجه، احتمالاً متوجه شده است که بیش‌تر از آن‌چه به مردم کمک کرده، به آن‌ها صدمه زده است.

۴ـ۲ـ۳ـ کندوکاو در ماهیت بشر

سینمای پسامدرن برخورد با معیارهای اخلاقی متعارف را دنبال کرده و بررسی و کشف ماهیت بشر را هدف قرار داده است. **شاگرد دزرنگ** برایان سینگر مطالعه‌ای در باب طبیعت بشر است. دیوید لینچ از پیشگامان تصویرگر شر در عصر

پسامدرن به شمار می‌رود. وی در فیلم **آتش با من گام بردار** به بررسی ماهیت شر می‌پردازد. خانه‌ی آرام خانواده‌ی پالمر مکان زنای با محارم و کودک‌کشی است؛ یعنی دو گناهی که همگان آن‌ها را نفرت‌انگیزترین و پست‌ترین جنایات می‌شمارند. اما در پشت این ظاهر، للاند گناهکار که ناخودآگاه تحت سیطره‌ی روحی شیطانی است، به اندازه‌ی لورا قربانی به شمار می‌رود. در نفوذ روانی باب بر للاند چیزی شبیه تجاوز همجنس‌گرایانه هست. لورا پنج سال متمادی با باب که هر شب به اتاقش خزیده است، هم‌بستر شده است. لورا هنگامی که جمله‌ی «آتش با من گام بردار» را ناخودآگاه بر زبان می‌راند، طعم هراس‌آور توان باب برای خانه کردن در روح آدمی را می‌چشد.

فیلم **مخمل آبی** (۱۹۸۶) از دیوید لینچ نیز فهمی عمیق‌تر از انواع مردان و زنان را فرا راه انسان قرار می‌دهد. **مخمل آبی** حکایتی غیراخلاقی است از فساد اخلاقی و فیلمی هرزه‌نگارانه است از هرزگی‌های زمانه. این فیلم واکنش‌های تندی را علیه شرارت موجود در جامعه‌ی آمریکا در بینندگانش برانگیخت.

دیوید لینچ در **بزرگراه گم‌شده** (۱۹۹۵)، مه‌آلودبودن راه اخلاقیات و ارزش‌های حاکم بر خانواده و گم‌شدگی بزرگراه زندگی و ارزش‌های حاکم بر آن را به تصویر کشیده است.

در سینمای پسامدرن، مرز میان معصومیت و شرارت، نیک و بد، خیر و شر و باید و نباید درهم شکسته است. حتی گاهی خیر و شر جای یکدیگر می‌نشینند. دیگر از کلیشه‌های اخلاقی خبری نیست، چنانکه اکثریت اخلاقی نیز زوال یافته است.

مارتین اسکورسیزی در فیلم **تنگه‌ی وحشت** (۱۹۹۱)، شرارت عینی و انتزاعی را از یکدیگر جدا می‌کند و شرارت انتزاعی را به لحاظ ماهوی بغرنج‌تر از شرارت عینی می‌داند. در این فیلم، مدعای ماکس دونیرو نوعی پیامبری است. شرارت ماکس میچم عینی است اما شرارت ماکس دونیرو انتزاعی است.

۴.۲.۴ـ جانشینی اخلاق طبیعی به جای اخلاق دینی

در تعامل دین و اخلاق سه نظریه وجود دارد: الف) اخلاق به‌نوعی دین را تایید می‌کند؛ ب) اخلاق به‌نوعی مندرج در دین است؛ و ج) اخلاق و دین مخالف یکدیگرند.

طرفداران نظریه‌ی سوم بر این باورند که اعتقاد به خدا مستلزم تعهد مطلق و بی‌چون‌وچرا به فرمانبری از اوامر الهی است و چنین تعهدی برای فاعل اخلاقی مناسب نیست چون فاعل اخلاقی به فاعلی اطلاق می‌شود که خودمختار و مستقل عمل کند. راسل می‌گوید: دین مانع می‌شود که ما علت‌های اصلی جنگ را از میان برداریم. این نظریه به تدریج به میان سینماگران نیز رخنه کرد و بر خلاف گرایش غالب بر سینما در نیمه‌ی اول قرن حاضر، در نیمه‌ی دوم نه تنها تمایز میان اخلاق و دین را باور دارند، بلکه دین را عاملی منفی در تکامل اخلاقی فرد و جامعه تلقی می‌کنند. این نگاه نقدگونه را به خوبی می‌توان در فیلم‌های **پیانو** (۱۹۹۳) از جین کمپیون و **شکستن امواج** (۱۹۹۶) از لارش فون تریر دید.

این نگرش منفی موجب شد اخلاق طبیعی به جای اخلاق دینی مطرح شود، هرچند جست‌وجوی ریشه‌های اصالت در طبیعت دوردست، معمای اساسی سینمای اخلاقی از دیرباز است. ژرف‌ترین معضل زندگی جدید ناشی از خواست فرد برای حفظ استقلال و فردیت وجود خود در مقابل نیروهای درهم‌کوبنده‌ی اجتماعی، میراث تاریخی، هجوم فرهنگ‌های بیگانه و فن و شیوه‌ی زندگی است. نبرد انسان اولیه با طبیعت برای بقای وجود و حفظ حیات مادی در این دوره به جدیدترین شکل خود با اتکا به نوعی عرفان سرخپوستی تظاهر می‌کند. از برجسته‌ترین ممیزه‌های گرایش جدید، غلبه‌ی روح عینی و بیرونی بر روح ذهنی و درونی است.

قاتلین مادرزاد [بالفطره] (۱۹۹۴) از الیور استون، با گرایش به اخلاق طبیعی و فهم نوینی از انسان ساخته شده است. رابطه‌ی میکی و مالوری رابطه‌ی متکی بر اخلاق طبیعی است. پیوند آن‌ها یادآور پیوندی است که گرگ‌ها با هم دارند. آن‌ها به هم وفادارند، هرگز به یکدیگر خیانت نمی‌کنند، به هم دروغ نگفته و اجازه نمی‌دهند که آن یکی در گوشه‌ای بپوسد. الیور استون احساس می‌کرد با تاکید بر نیروی غریزی رابطه‌ی عاطفی این زن و مرد، هرچه آن‌ها به نام عشق خود انجام دهند، توجیه‌پذیر خواهد بود.

خود الیور استون در مصاحبه با گوین اسمیت درباره‌ی این فیلم می‌گوید: «من گمان می‌کنم همه‌ی ما وحشی به دنیا می‌آییم. ما بالفطره متجاوزیم. مغز خزنده‌ای

یک‌میلیاردساله در سر ماست که لایه‌ای نئوکورتکس تمدن روی آن کشیده شده است. کار بدی که این لایه‌ی تمدن می‌کند پنهان‌کردن آن خوی تجاوزکارانه است؛ یک جور بی‌رحمی طبیعی. از نظر ایشان لازم است کودکان را با این خوی تجاوزکارانه آشنا ساخت. این آغاز چیره‌شدن بر این خوی حیوانی است. اگر تو بدانی عاملی که باعث می‌شود خشونتی کور بر تو چیره می‌شود چیست، گام اول را در راه چیره‌شدن به این روحیه برداشته‌ای و اجازه نداده‌ای که این روحیه بر تو غالب شود.»

در **لباس حاضری** (۱۹۹۱) از رابرت آلتمن هم رنجیدگی انسان مدرن از تعارض ارزش‌ها و تعارض نهان و آشکار انسان و خلوت و جلوت جامعه‌ی خودبه‌خود او را به برهنگی از همه‌ی لباس‌های عاریتی فرامی‌خواند. **لباس حاضری** فیلمی است در نقد اخلاق مدرن حاکم بر جهان غرب که بر اساس آن مدگرایی، مانکن‌شدن، روابط جنسی لجام‌گسیخته و وارونگی ارزش‌ها محور همه چیز قرار گرفته است و انسان معاصر غرب را در خود فرومی‌بلعد و همه‌ی ارزش‌های آرمانی و انقلابی دهه‌های گذشته را به لجن می‌کشد. آخرین راه‌حل، برهنگی از تمام ارزش‌های بی‌پایه و بازگشت به خویشتن طبیعی تشخیص داده شده است. از دیدگاه رابرت آلتمن، عریانی از همه‌ی عاریت‌ها یک امر اجتناب‌ناپذیر است. انسان با این رجعت است که می‌تواند به طهارت طبیعی خود برگردد و زندگی را همانند کودکان معصوم بار دیگر از نو شروع کند.

در این رویکرد، به مخاطب نشان داده می‌شود که «نظم طبیعی» را باید پذیرفت و با شرارت‌های زندگی کنار آمد و حتی بر آن‌ها غلبه کرد و شیوه‌ی غلبه بر ترس فراموش‌شده‌ی اساطیری انسان به او آموزش داده می‌شود. تصاویر خشونت‌بار این نوع فیلم‌ها یک هدف حیاتی را دنبال می‌کنند و بر این نکته تاکید می‌ورزند که برای ازبین‌بردن پلیدی، اول باید آن را شناخت. باید چشمان خود را به روی محیط و انسان‌های اطرافمان باز کنیم و از ماخواسته می‌شود نقاب‌هایی را که اغلب ماهیت انسانی‌مان را پنهان می‌کنند، پس بزنیم و به پیچیدگی‌های پنهان زیر آن را بنگریم. فقط با این نگاه ریشه‌ای و عمیق است که می‌توانیم از این پلیدی‌ها رها شویم.

۴-۲-۵-فردگرایی

سینمای اندیشه در پی اخلاقی است که خصم طبیعت و بدخواه حیات نباشد. از شاخص‌ترین ویژگی اخلاقی این سینما، فقدان مجموعه‌ای از باورها و ارزش‌های مورد قبول همگان و تکیه بر فردگرایی به عنوان یکی از محورهای اخلاقی لیبرالیسم است. فرد هم حقیقی‌تر از جامعه و هم مقدم بر آن است. ارزش‌ها به فرد بستگی دارند. فرد معیار و ملاک اخلاق است. به گفته‌ی زیگفرید کراکوئر: «انسان این عصر فقط یا سرانگشتان خود را لمس می‌کند.»[۴] او نیازمند آن است که باز هم واقعیت را با تمام وجود حس کند. به همین دلیل، آزادی ارزش و فضیلتی حیاتی دارد. اندرو تیودور، نویسنده‌ی کتاب **تئوری‌های سینما**، به دنبال طرح نظر کراکائر می‌نویسد: «مشکل بارز بحث در این نهفته است که این تشخیص بیماری جامعه‌ی معاصر آن‌قدر که یک دهه‌ی پیش از آن می‌توانست تشخیص خوبی باشد، دیگر چندان قانع‌کننده نیست. زیاد محتمل به نظر نمی‌رسد که عصر طلایی اعتقادها رو به پایان رود و عصر خلاء ایدئولوژیک فرا رسد؛ بیش‌تر چنین می‌نماید که خود اعتقادات دستخوش دگرگونی‌های شدیدی می‌شوند و صورت تازه‌ای به خود می‌گیرند.»

۴-۲-۶-کندوکاو در اخلاق جنسی

اخلاق جنسی و استخدام میل جنسی و فهم و مطیع‌سازی آن در راستای فضیلت کار، از بحث‌های سینمای نوگراست. منظور ما از اخلاق جنسی تامل ارزشی در خصوصی‌ترین روابط میان دو جنس مخالف است که گاهی سینما نگاه بسیار نجیبانه به آن دارد و گاه به دلیل جاذبه‌ی مسائلی جنسی برای بیننده، با نمایش روابط جنسی و منافی اخلاق، حریم ممنوع را می‌شکند و از این طریق در مخاطب کنش ایجاد می‌کند.

لذت جنسی، خودشیفتگی جنسی، تماشاگری جنسی، عطش جنسی، رابطه‌ی جنسی و شهوت جنسی از مسائل اساسی این سینما است. در تعدادی از فیلم‌ها، انسان تا حد شیئیت شهوانی تنزل پیدا می‌کند و بیننده هم به این فضا دعوت می‌شود. ولی برخی از فیلم‌ها نیز اغراض روان‌شناختی و اخلاقی بغرنجی را دنبال می‌کنند.

اسکور سیزی از کارگردانانی است که حساسیت‌های دینی و گناهان جنسی را در فیلم **اورشلیم** به تصویر کشیده است. اکثر بخش‌های **اورشلیم**

اورشلیم، مربوط به شرح زندگی جوان و داستان اخلاقی پدر مک‌ماهون در رابطه با دختر و پسر جوانی است که نتوانسته‌اند منتظر ازدواج باشند. مطابق اصل داستان، بحران اخلاقی در جوانی با استمناع رو به افزایش نهاده، و تثبیت کننده‌ی ابتذال جدی است. تضاد و کشمکش جنسی قرون وسطایی فیلم اعجاب‌آور است.

محروم‌سازی و شکنجه‌ی اشتیاق جنسی در فیلم‌های **چه کسی در خانه‌ام را می‌زند** و **راننده تاکسی** (۱۹۷۶) و **گاو خشمگین** (۱۹۸۰) از مارتین اسکورسیزی مطرح است. نقد تنش‌ها و اضطراب‌های جنسی به عنوان ویژگی فرهنگی جامعه هایی که بر سرکوبی غرایز، نابرابری جنسی و میل به تسلط بنا شده، در سینمای اندیشه اهمیت دارد.

۴-۲-۷-نقد اخلاق خانواده

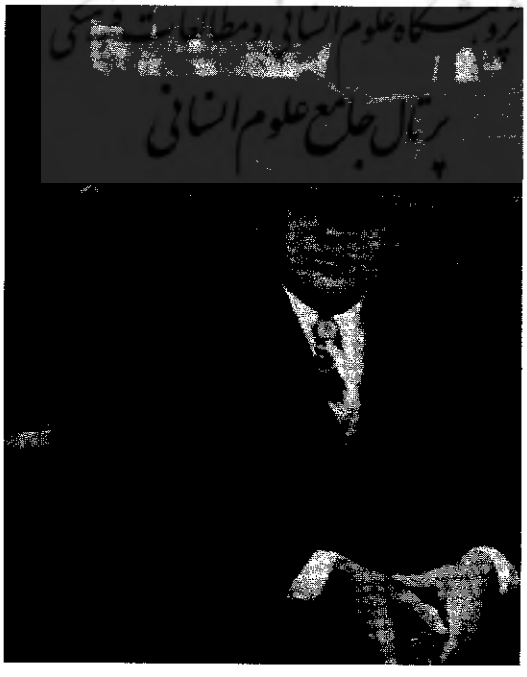
از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد، سینمای نوگرا منتقد سنت‌های حاکم بر نظام خانواده و ناهنجاری‌های موجود در آن بوده است. در **پاریس تگزاس** (۱۹۸۴) از ویم وندرس ترک‌شدگی و انزوا مقدمه‌ای است بر پالایش ذهن تا از خودبیگانگی را به کشف دوباره‌ی خویش تبدیل کند. در **پاریس تگزاس** آن حریم خانوادگی که می‌باید حفظش کرد، وجود ندارد. این جا خانواده‌ای هست که می‌باید آن را از نو ساخت. وندرس از درک ذات خشونت در خانواده‌ی مردسالار و نیاز به ازمیان بردن آن آغاز می‌کند، حتی اگر این به معنی تغییرشکل دادن به خانواده باشد. تراویسِ وحشی، مغلوب حسادت و سرشار از ترس ازدست دادن دارایی باارزشش، جین را با زنجیر به بخاری می‌بندد؛ گونه‌ای برتری جویی خشن که ماهیتی چون روابط برده‌داری را باز می‌تابد. این کنش باورناکردنی خشونت مردانه، تراویس را از جامعه‌ی انسانی بیرون می‌راند. قصد او برای فرار از خشونت و سرانجام کنارگذاشتن آن، مسیر روایت فیلم را می‌سازد.

عشق و انگیزش جنسی عناصری‌اند که خانواده را در **بلوندی** و نیز در **بانی و کلاید** (۱۹۶۷) از آرتور پن دست‌نخورده نگه می‌دارند. **رازها و دروغ‌ها** (۱۹۹۶) [از مایک لی] حقایق پشت پرده‌ی زندگی خانواده را بر ملا می‌کند. **بزرگراه گم‌شده** (۱۹۹۵) از دیوید لینچ گویای زوال خانواده و تاثیر خیانت همسر در دگردیسی شخصیت مرد و فراگیری فساد اخلاقی به همه‌ی اندام جامعه است.

در **چشمان تمام‌بسته**ی کوبریک وسوسه‌ی آزاردهنده و گاه ناگزیری است که انسان امروز برای ارضای تمایلات غریزی و شکستن پیمان خانوادگی، اسیر آن می‌شود. ایستادگی در برابر این وسوسه تنها با تعهد و پای‌بندی به خانواده و روابط صمیمانه‌ی انسان میسر است. این فیلم تصویر ناخوشایندی از جامعه‌ی معاصر غرب ترسیم می‌کند. کوبریک بخشی از انحراف اخلاقی شخصیت فیلم را متوجه فرهنگ و جامعه‌ی غرب می‌داند. وی زوال اخلاقی آدم‌های این جامعه را به تصویر می‌کشد و دشواری استقامت خانواده در برابر خیل عظیم عناصر ویرانگر را ترسیم می‌کند.

۴-۲-۸-آسیب‌شناسی اخلاق

سینمای اندیشه در کنار فهم نسبی و دیالکتیک اخلاق و نفی کلیشه‌ها به ریشه‌یابی اخلاق‌های گوناگون و آسیب شناسی ارزش‌ها می‌پردازد. پیکان نقد سینمای پسامدرن در آیینه‌ی آسیب‌شناسی اخلاق نوین، متوجه چندین علت اساسی است. یکی از آن‌ها، تاثیر یک رویه‌ی رسانه‌های عمومی در فرهنگ جامعه در سال‌های دهه‌ی ۱۹۹۰ است. جهانی که تلویزیون، مطبوعات، رایانه‌ها از طبیعت و واقعیت نابود می‌کنند و اخلاقیات تازه‌ای که شکل می‌گیرد و همه چیز را در پیش‌روی خود می‌سوزاند و بر ویرانه‌ی سنت‌های کهن قدم برمی‌دارد، از مسائل مورد نقد پیشگامان سینمای نوگرا در آخرین دهه‌ی قرن حاضر است. **قاتلان مادرزاد** الیورستون و **دیوار** (۱۹۸۳) یلماز گونی از بهترین نمونه‌های این سینما در حوزه‌ی آسیب شناسی اخلاق



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است.

عامل دیگر، روش‌های یکسان‌سازی و یکسان‌فهمی آموزشی است که به غلط در مراکز آموزشی در جهان غرب دنبال می‌شود و از بطن خود، فاشیسم، نازیسم و کمونیسم را متولد می‌کند. این فهم نوین، قصه‌ی قدیمی و رنگ‌باخته‌ی معلم خوب و شاگردان بد و کمی روغن‌زده را واژگون می‌کند. فیلم **انجمن شاعران مرده** (۱۹۸۹) از پیتر ویر نیز در تبیین این اندیشه از آثار برجسته است.

رابرت آلتمن نیز از سینماگران نواندیشی است که در **برش‌های کوتاه** (۱۹۹۳) فساد موجود در جامعه‌ی آمریکا را مطرح می‌کند. در این فیلم محله‌ی مرفه‌نشین بیکر فیلدز به عنوان نمونه‌ی آسیب‌شناسی اخلاقی، زیر میکروسکوپ قرار می‌گیرد. ما با زوال ارزش‌های انسانی، بی‌تفاوتی در برابر بدل‌ها، عدم پای‌بندی به اخلاقیات و دیگر زشتی‌ها و پلیدی‌هایی که در تک تک سلول‌های این شبح خراب و فاسد رسوخ کرده، مواجه می‌شویم.

۴-۲-۹-طرح نظام نوین اخلاقی

رویکرد اساسی سینمای مدرن ساخت‌وساز و عرضه‌ی نظم نوین اخلاقی است. در این نظم نوین، نیروهای خیر در بالاترین سطح ممکن در برابر نیروهای شر عمل می‌کنند. این جریان با **آلفالیو** آغاز شد و از آخرین شاخصه‌های آن می‌توان به فیلم **ماتریکس** اشاره کرد. **ماتریکس** از آینده‌ای سخن می‌گوید که نظم جامعه بسیار دقیق شده است و نیروهای خیر برای مقاومت در برابر نیروهای شر صف‌آرایی نوینی را در پیش می‌گیرند.

۵-جنبه‌های اخلاقی سینما

از مطالعه‌ی دو جریان سنتی و نوگرای سینما در عرصه‌ی اخلاقیات و ارزیابی رویکردهای متفاوت این دو جریان، جنبه‌های اخلاقی سینما روشن می‌شود. البته باید توجه داشت که این جنبه‌ها اموری به جز ارزش ذاتی خود سینما است. سینما بدون تردید می‌تواند حقیقت اخلاقی را در خود منعکس کند و کاشف ارزش‌ها باشد، ولی بااین حال نه هنر سینما فرع اخلاق است که در این صورت همان

■ آلفالیو، ماتریکس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اخلاق خواهد بود و نه می‌توان همه‌ی ابعاد سینما را در آموزش‌های اخلاقی آن خلاصه کرد. سینما همانند هر هنر دیگری می‌تواند بیننده‌ی خود را با واقعیت‌های اخلاقی روبه‌رو کند و از جنبه‌ی کاشفیت نسبت به ارزش‌ها برخوردار است. جای آن است که جنبه‌های متفاوت اخلاقی سینما را بیان کنیم:

۱.سینما باتوجه به دارابودن جنبه‌های گوناگون هنری می‌تواند آرامش روحی و تعادل اخلاقی برای انسان فراهم سازد. در جهان تاریک سالن، تماشاگر به خلوت خود پناه می‌برد یا با تصاویر واقعیت‌ها روبه‌رو می‌شود. سینما مخاطب را به همدلی و ایجاد ارتباط با این واقعیت‌ها تشویق می‌کند، حتی اغلب به‌شکلی تکان‌دهنده‌تر و پرمعناتر از آن چیزی که بیرون محدوده‌ی سینما وجود دارد. هرچند در نقطه‌ی مقابل، این توانایی را هم دارد که ایده‌های نادرست و غیراصیل به انسان بدهد و ناراحتی روحی و نوعی تشویش خاطر را به ارمغان بیاورد و خطرآفرین باشد.

۲.سینما خود به‌نفسه مشتمل بر مضمون‌های اخلاقی است و بین تاثیر اخلاقی فیلم و محتوای آن رابطه‌ی مستقیم وجود دارد؛ یعنی فیلم برحسب کیفیت محتوایی خود و نحوه‌ی وانمایی آن در مخاطب تاثیر می‌گذارد و می‌تواند احساسات ناپسند اخلاقی از جمله نخوت، غلیان قوه‌ی جنسی و ناخرسندی از زندگی را القا کند، یا انسان را برای بازسازی روحی و اخلاقی آماده کند و راه‌کارهای تعالی‌جویی اخلاقی را با نمایش ستاره‌ها و الگوها نشان و قابلیت‌های ارزشی روان آدمی را افزایش دهد.

۳.سینما با باریک‌اندیشی اخلاقی و تاثیرگذاری عمیق خود، می‌تواند ما را از سطح رویین زندگی و مناسبات ارزشی آن که پرزرق‌وبرق و فریبنده و دارای تصویری آرمانی، قابل‌قبول، مطبوع و بسامان است، به لایه‌های درونی آن منتقل کند؛ دنیایی که آشفته، پیچیده، سیاه، تلخ، بی‌ثبات و به طور عمده غیراخلاقی است.

۴.سینما از توانایی‌های بیانی برجسته‌ای برای بیان مسائل ارزشی برخوردار است و می‌تواند در راستای تبیین چگونگی چالش‌های درونی و شکل‌گیری و نقش انگیزه‌ها و نحوه‌ی دگرگونی وجدان اخلاقی، از معبر مسائل جنسی تلخ و غیراخلاق‌گرایانه‌ی مشوب‌کننده و با بهره‌گیری از هیجان‌های عادی، مضمون‌های عمیق اخلاقی را نشان دهد.

■ آلفالیو، ماتریکس

براین اساس، می توان فیلم ها را با رویکرد به معیارهای اخلاقی نیز همانند رویکرد به زیبایی شناسی و رئالیسم، ارزیابی کرد، با این تفاوت که دیدگاه های ارزشی به لحاظ اعتباری بودن می توانند بسیار متفاوت باشند؛ یعنی یک بیننده ممکن است فیلمی را که حاوی صحنه های برهنگی و هرزگی است، هنر اخلاقی بداند و بیننده ی دیگر همین جنبه ها را تحسین کند.

در این جا می توان این سؤال ها را مطرح کرد. سینما چه رویکردهای اخلاقی ای را می تواند داشته باشد؟ آیا سینما می تواند انسان را در نیل به غایات اخلاقی کمک کند؟ سینما تا چه حد می تواند بار مفاهیم اخلاقی را بر دوش بکشد؟ سینماگران چه تعهدی نسبت به اصول اخلاقی حاکم بر جامعه دارند؟ آیا این اصول همیشگی و پاینده است؟ آیا با دگرگونی زندگی و ساختار نظام های فرهنگی، ارزش های جدید جانشین ارزش های پیشین نمی شوند؟ آیا می توان به اصول اخلاقی پایدارتر دست یافت؟

سینما با همه ی رهیافت های نوین اخلاقی خود، هیچ گاه نتوانسته است جای اخلاق را پر کند یا راه حلی برای پرکردن فاصله ی بین ارزش ها و واقعیت ارائه دهد. به این کاستی ها باید شخصی بودن گرایش های اخلاقی سینماگران دهه های اخیر را اضافه کرد. چنان که بعضی از فیلم ها صرفاً رنگ وبوی دهه یا جامعه ی خاص را با خود دارند و همانند بیانیه ای در مورد نظامی از ارزش های ویژه ی یک جامعه تلقی می شوند.

سینمای غرب به طور عموم دروغ را جذاب تر از حقیقت یافته و تحریک احساسات را امری مطلوب شمرده است و به دلیل کارایی ارزشی، تحت کنترل قدرت ها و دولت ها است. به همین دلیل دنباله رو است و خود را نتوانسته است به زبان کیهانی بیاراید و به صورت سروش عالم غیب در نیامده است و راه سروری را به انسان نمی نمایاند و فاقد قوه ی داوری است. این ها همه بخشی از کاستی های سینما در تبیین جهان ارزش ها و اخلاقیات است.

۶. اصول و فضایل اخلاقی و توانایی های سینما

۱. تنه ی برخی از فیلم ها ساختار اخلاقی دارد. کارول رید در **مرد سوم** (۱۹۴۹) آشفتگی اخلاقی شهر وین را با بهره گیری از نماهای کج و تعقیب و گریز داخل فاضلاب و بهره گیری از سبک تند و تیز و عصبی فیلم نشان داده است.

۲. رابطه ی بین ژانر اخلاقی و اسطوره های فرهنگی رابطه ای است محکم. در میان اسطوره ها، برخی حالت ها و موقعیت های تکرارشونده وجود دارند که ارزش های اخلاقی بنیادین را قابل طرح می سازند.

سینمای پیشرو با بهره گیری از مختصات بیانی ویژه، برای تبیین اخلاقیات و ارزش های متعالی یا منحط، شخصیت ها را به گونه ای تصویرپردازی می کند که تداعی کننده ی اسطوره های زشتی و زیبایی یا خیر و شر باشند. نام گذاری شخصیت های اصلی **شمال از شمال غربی** هیچکاک به گونه ای است که وجه ازلی این نام ها را به ذهن متبادر می کند. شخصیت ایو همانند بسیاری از قهرمانان دیگر زن در آثار هیچکاک «پرزفون» را به ذهن می آورد که الهه ی گل ها و حاصل خیزی گیاهان است؛ الهه ای که پادشاه هادس (دوزخ) او را می رباید و سرانجام توسط دمتر و زنوس نجات پیدا می کند. ایو در سالن غذاخوری قطار، پشت میزی نشسته که یک دسته گل روی آن گذاشته شده است. در گنجه ی اتاق او در هتل و بر کاغذ دیواری اتاق، گل هایی را می توان مشاهده کرد. او در صحنه ی حراج، لباس گلداری را بر تن کرده است. از این نظر، بیش ترین شباهت را به پرزفون دارد. اما از سوی دیگر، با «ون دم» همدست شده است؛ یعنی شخصیتی که بیش ترین شباهت را به نیروی شر و ابلیس دارد. رنگ های تاریک و سایه ها با ون دم هماهنگی دارند. ایو زندانی ون دم است. او نقش پرزفون برای هادس، و یا نقش شهرزاد **هزارویک شب** را ایفا می کند.

مکان وقوع حوادث فیلم نیز همانند شخصیت های آن طبقه بندی شده است و نتیجه ی اخلاقی در پی دارد. تورنهیل از خواب غفلت بیدار می شود و با عشق روبه رو می گردد و همزمان با شرارت، خطر و اغتشاش، این فرازونشیب ها به شکلی عینی در فیلم مشاهده می شود.

اولین باری که تورنهیل را می بینیم، در حال خارج شدن از آسانسور است که او را از بالا به طبقه ی پایین آورده است. کمی بعد، او را می بینیم که به زور از پله های هتل «پلازا» پایین آورده شده، به داخل لیموزین آدم ربایان رانده می شود. کمی بعد، باز هم در تله ی همدستان ون دم

در آسانسور گیر می‌کند؛ آسانسوری که پایین می‌آید. برای این‌که عمق این جهان فرودست بهتر دیده شود، اغلب دوربین درموضع مرتفعی قرار می‌گیرد که آشکارا بالاتر از محل وقوع حوادث است.

در فیلم **اتللو** (۱۹۵۱) از اورسن ولز، تاریکی و سیاهی نماد نفس اماره است؛ سیاهی مطلق در برابر نور. دهلیزهای بنای کهن نمادی از تودرتوبودن نفس آدمی است. ضعف نفسانی در این فیلم موضوع را پیش می‌برد و دیگر نیازی به دخالت عوامل خارجی نیست. روان اتللو پشت قفس‌ها پس از بدگمانی نسبت به تسمینا، زن خود، دیده می‌شود. اتللو خود را در کنار دیوارهای بلند، برج و باروی حفاظ شهر زیر آسمانی آبی که مرغان دریا در آن در حال پروازند، بسیار خوار و کوچک احساس می‌کند. افق‌های این راز برای بیننده روشن می‌شود که انسان‌ها چگونه در تاریکی‌های نفسانی خودشان گم می‌شوند و چگونه برخی انسان‌ها با شعار عدالت‌خواهی، عدالت را زیر پا می‌گذارند.

در این فیلم، یاقو تمثیلی از نفس اماره است که در آخر فیلم به بند کشیده می‌شود. یاقو خطاب به اتللو می‌گوید: «این خودت بودی که همه‌ی این کارها را انجام دادی». یاقو نماد انسان‌های لاشخورصفت است که مستقیماً به یک موجود زنده حمله نمی‌کنند، بلکه همیشه روی مردارها می‌نشینند و پروبال باز می‌کنند.

لوکینو ویسکونتی نیز با بهره‌گیری از زبان نمادین و استعاری سینما در فیلم **روکو و برادرانش** (۱۹۶۰)، روکو را آشکارا به قرینه‌ی «یوسف و برادرانش» انتخاب کرده است. این قرینه از نوع شخصیت روکو الهام گرفته شده که نه تنها مذهبی‌ترین برادر بلکه زیباترین و آرمان‌خواه‌ترین آنان نیز هست. وقتی سیمونه نادیا را با چاقو می‌زند، او دست‌هایش را از دو سو چنان بالا می‌برد که نقش صلیبی آشکار می‌شود. از آن جاکه این صحنه با صحنه‌ی مسابقه‌ی روکو برش موازی شده، به نظر می‌رسد ناگهان مسیح در جایی ظاهر می‌شود که روکو اصلاً انتظار آن را ندارد. ولی از سوی دیگر، همین شمایل غیرمنتظره به منزله‌ی گونه‌ای پیروزی اندیشه‌ی روکو است و همدلی ما را نسبت به روکو برمی‌انگیزد و مُهر تایید بر نگرش اسطوره‌ای او به جهان می‌زند، چون درهرحال وجود تمثال‌هایی را که روکو به مثابه‌ی نشانه‌های ازلی و ابدی و غیرتاریخی خیر و خوبی به آن‌ها اعتقاد دارد، واقعی و تاثیرگذار می‌نمایاند.

صحنه‌ی بارش برف درازمدت و لاینقطع در **همشهری کین**، یا صحنه‌های عذاب‌آور استنطاق در **پارقه‌ی شیطانی**، دوربین هزارتوی اخلاقی می‌سازد. شخصیت‌ها از عمق بحرانی که در آن گرفتار آمده‌اند، باخبر نیستند.

۳. سینما از زبان ضمنی خود در طرح مسائل اخلاقی بهره می‌گیرد. نمای دور بیش‌تر در پی کشف صداقت اخلاقی است. اگر تماشاگر شخصیتی را در نمای دور، از بالا و مقهور محیط اطراف خود دید، در آن صورت آن شخصیت را فردی ضعیف، منزوی و تنها احساس خواهد کرد.

۴. سینما به اعتبار توانایی‌های سرگرم‌کنندگی و شادی‌آفرینی خود و تجسم عمق، ظرافت و زشتی و زیبایی چهره می‌تواند تاثیر اخلاقی بگذارد و مخاطب را به ارزش‌های والای اخلاقی یا ضدارزش‌ها دعوت کند.

در فیلم **مرا در سنت‌لوئیس ملاقات کن** (۱۹۴۴) از وینسنت مینه‌لی، در ساختن تصویری از یک خانواده خوشبخت تمهیدات سبکی چندی دست‌اندرکارند. رنگ‌ها با غنی کردن لباس‌ها، محیط و موها جلوه‌ی خاصی را به میزانسن می‌بخشد. شخصیت‌ها لباس‌هایی به رنگ روشن به تن دارند. بعد از صحنه‌ای که در آن دوست پسر موفق نمی‌شود از طریق تلفن به دفتر پیشنهاد ازدواج کند، کنش‌ها فرومی‌نشینند و خدمت‌کار تکه‌های بزرگی از گوشت را برای همه می‌کشد.

در صحنه‌ی جشن هالودین، ارتباط بین غذای فراوان و یکپارچگی خانواده حتی آشکارتر هم می‌شود. غذا به عنوان یک درونمایه بین زندگی خانواده در این خانه با وفور نعمت از یک‌سو و با تبدیل‌شدن فرد به عضوی از یک جمع از سوی دیگر، تداعی ایجاد می‌کند. این درونمایه در آخرین سکانس، در لحظه‌ای که زندگی در کنار هم در سنت‌لوئیس دوباره پا می‌گیرد، تکرار می‌شود.

دومین درونمایه‌ی اتحاد خانوادگی مربوط به نور می‌شود. خانه بیش‌تر اوقات غرق در نور است. در حالی که خانواده در کنار هم دور میز شام گرد آمده‌اند، آفتاب شامگاهی از خلال پرده‌های سفید، نور زرد درخشان خود را به درون اتاق سرازیر کرده است. نور در رفع تهدید علیه وحدت خانواده نقش مهمی را باز می‌کند.

۵. سینما از راه الگوپردازی، تیپ سازی و ستاره های خود نیز تاثیر ماندگاری در مخاطبان می گذارد. ستاره تیپی شمرده می شود که به منتها درجه ی خود رسیده است؛ یعنی خصایصی را به کامل ترین شکل قابل تصور به منصه ی ظهور می رساند. از آن جا که سرمایه داری مصرف گرای غربی روی کیش شخصیت بنا شده است، ستاره ها به لحاظ اخلاقی بسیار نقش آفرین اند.

۶. شخصیت اخلاقی و غیراخلاقی بسیاری از چهره ها از طریق گفتار پسندیده و ناپسند آن ها انتقال داده می شود.

۷. برآیند بحث

نظریه ی اخلاقی نوعی نظام دهی بر اساس ارزش ها است و ما در نظریه ی اخلاقی سینما با چهار مسئله ی اساسی سروکار داریم: الف) جنبه های اخلاقی و ساختارهای ارزشی سینما؛ ب) توانایی های بیان اخلاقی سینما؛ پ) آسیب شناسی اخلاقی سینما؛ و ت) فلسفه ای که براساس آن شایسته است اخلاقیات سینمای اندیشه و پیشرو و پایه ریزی شود.

ما در بخش جریان شناسی اخلاقی سینما، دو جریان عمده را شناسایی و ساختارهای ارزشی هر یک را ارزیابی کردیم و به دنبال آن از جنبه های اخلاقی و نیز توانایی های بیانی سینما در مسائل اخلاقی و آسیب شناسی اخلاقی سینما سخن گفتیم. امّا این که با توجه به کدام فلسفه ی اخلاق می توان ارزیابانه با اخلاقیات سینما برخورد کرد، از عهده ی این مقال خارج است؛ چون تبیین حدود منطقی نظریه ی اخلاقی سینما بیش تر مدنظر ما بود و این که با توجه به کدام فلسفه ی اخلاق باید به تحلیل ارزش های موجود در سینما پرداخت، به نظر می رسد تا حدی از قلمروی مباحث سینمایی خارج است؛ علاوه بر این، شاید نتوان و یا درست نباشد که با یک ملاک اخلاقی و ارزشی به سراغ سینما رفت. سینما محصول فرهنگی همه ی ملت ها است و براساس ده ها مکتب اخلاقی یا از برآیند آن ها ساخته شده است.

نظریه ی اخلاقی ضمناً مبین این نکته است که سینما از چه ارزشی در زندگی ما برخوردار است و کدام خلاء فرهنگی را می توان پر کند یا چه پیامی را می تواند به نسل ما انتقال دهد و چگونه می تواند با الگوسازی خود در حیات ارزشی جامعه نقش آفرینی کند. نظریه ی اخلاقی اثبات می کند که مفاهیم اخلاقی و مسائل ارزشی در همه ی ژانرها حضور دارد و این امر از فراگیری و دامنه ی این نظریه حکایت دارد.

یادداشت ها

۱. **تاریخ تحلیلی سینمای جهان ۱۸۹۵/۱۹۹۵**، زیرنظر جفری نوئل اسمیت (تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷)، ص ۱۸۱.

۲. آن شپرد، **مبانی فلسفه ی فرهنگی**، ترجمه ی علی رامین (تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵).

۳. **تاریخ تحلیلی سینمای جهان**، ص ۹۱.

۴. آرتور نایت، **تاریخ سینما**، ترجمه ی نجف دریابندری (تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی، ۱۳۷۷)، ص ۱۴۶.

۵. نیل سینیارد، **جاودانه های سینما**، ترجمه ی بیژن اشتری (تهران: کتاب سیامک، ۱۳۷۵)، ص ۲۹.

۶. **تاریخ تحلیلی سینمای جهان**، صص ۷۳،۷۲.

۷. فریدریش نیچه، **فراسوی نیک و بد**، ترجمه ی داریوش آشوری (تهران: انتشارات مرکز ایرانی مطالعه ی فرهنگ ها، ۱۳۵۸)، صص ۶۸،۶۲.

۸. همان، ص ۱۲۹.

۹. همان، ص ۱۴.

۱۰. **فصلنامه ی سینمایی فارابی**، (پاییز ۱۳۷۰)، ش ۴۰، صص ۱۴۷،۱۴۶.

۱۱. همان، ص ۱۴۷.

۱۲. جوزف مک براید، **سینمای اورسن ولز**، ترجمه ی رحیم قاسمیان (تهران: سروش، ۱۳۷۴)، ص ۹.

۱۳. الیور استون؛ **یک نوع نگاه: مجموعه مقالات**، به کوشش سیداحمد پایداری (تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۵)، ص ۲۴۶.

۱۴. تیدور تیودوور، **تئوری های سینما**، ترجمه ی رحیم قاسمیان (تهران: سروش ۱۳۷۵)، صص ۸۳،۸۲.