عطف

فیلم و فلسفه

• **شرق:** فیلم و فلسفه نسبتی چندسویه با هم دارند و می‌توان گفت از آغاز ظهور سینما رابطه‌ای متقابل داشته‌اند. در دهه‌های اخیر برخی از فیلسوفان نسبتی تازه میان فیلم و فلسفه را طرح کرده‌اند که از آن با عنوان فیلم-فلسفه یاد می‌شود. به تازگی کتابی با عنوان «فیلمسفه: فلسفه فیلم‌ساخته» از نئول کرول با ترجمه محسن کرمی در نشر نیلوفر منتشر شده که شامل مقالاتی در همین زمینه است. اصطلاح «فیلمسفه» که مترجم در این کتاب به کار برده درواقع شکل مختصر فیلم-فلسفه است. مترجم درباره آنچه در فیلم-فلسفه مطرح است نوشته: «در اینجا بحث بر سر این است که دست‌کم پاره‌ای از فیلم‌ها می‌توانند فلسفه‌ورزی کنند. یعنی، به همان نحو که مثلا در مقالات و رسائل فلسفی می‌توان برنهاد یا نظریه‌ای تازه عرضه کرد، به تقویت یا تضعیف موضعی پرداخت، و تفسیر یا قرائتی تازه از نظریه‌ای به دست داد، در فیلم‌ها نیز می‌توان چنین کرد. و اگر چنین باشد، باید پذیرفت که، در عرض فیلم و فلسفه، با پدیده‌ای به نام فیلمسفه نیز مواجهیم. البته، شاید کسانی این رهیافت تازه به نسبتِ میان فیلم و فلسفه را صرفا پیگیری مجدانه امکانات فیلم برای فلسفه‌ورزی بدانند، که پیش‌تر در میان کمک‌های فیلم به فلسفه از آن سخن به میان آمد. ولی، به هر تقدیر، در بحث از چیستی و امکانات فیلمسفه، می‌شود گفت امروزه مناقشه‌برانگیزترین و درعین‌حال جالب‌توجه‌ترین بحث در نظریه فیلم است».

فیلمسفه: فلسفه فیلم‌ساخته

نوئل کرول
ترجمه محسن کرمی
نشر نیلوفر

در سنت فلسفه تحلیلی، استنلی کول را می‌توان از مهم‌ترین چهره‌هایی دانست که به فیلمسفه علاقه نشان داده و در سنت قاره‌ای نیز می‌توان به ژیل دلوز اشاره کرد. اما مترجم می‌گوید باید به تلاش‌های آغازین چهره‌های دیگری هم توجه کرد: هانری برگسون، هوگو مانستربرگ، آنتونن آرتو، سرگئی آزنشتاین، آندره بازن و... در این بین، نوئل کرول جایگاهی ویژه دارد چراکه «هم از سویی تقریبا برجسته‌ترین فیلسوف فیلم معاصر است و هم از دیگر سو نرم‌نرمک با فیلمسفه همدل شده است، و اگرچه نه در کتابی مستقل، در سه مقاله مهم قرائتی خاص از آن عرضه داشته است». درواقع این سه مقاله در کتاب «فیلمسفه: فلسفه فیلم‌ساخته» گردآوری و ترجمه شده است. آن‌طور که مترجم در پیشگفتارش توضیح داده، در این مقالات ما با موضع‌گیری متأخر کرول در باب فلسفه‌ورزی از طریق تصویر متحرک آشنا می‌شویم. آرای او در باب این امکان در سیر مطالعات گسترده‌اش در نظریه فیلم از چهار دهه پیش تا امروز تکامل یافته و از موضعی کمابیش ناموافق به موضعی کاملا موافق سوق یافته است.

کرول در مقالات این کتاب راهبردی سه‌گانه در پیش گرفته است: نخست او به سراغ آرای مخالفان رفته و به نقد آنها پرداخته است، دیگر اینکه ضمن نقد و پاسخ‌گویی به اشکالات مخالفان کوشیده از موضع خود دفاع کند و صورت‌بندی نظری از فلسفه فیلم‌ساخته به دست دهد و در نهایت اینکه به تفصیل به دو موردپژوهی پرداخته است. او با دست‌گذاشتن روی دو فیلم «شتاب آرام» از ارنی گر و «یادگاری» از کریستوفر نولان نشان داده که فلسفه فیلم‌ساخته به شکل بالفعل وجود دارد. او البته در این مقالات به فیلم‌های دیگری نیز اشاره می‌کند اما به تفصیل درباره این دو مورد بحث کرده است.

نوئل کرول در بخشی از مقاله اول کتاب نوشته: «روشن است که تصویر متحرک می‌تواند منبعی آموزشی برای فیلسوفان باشد. مثال‌هایی از سینما و تلویزیون را می‌توان در جهت به وجود آوردن مسائل فلسفی، طرح‌کردن پرسش‌های فلسفی، برانگیختن مناقشات فلسفی، و تصویرکردن و از این رهگذر واضح‌کردن مواضع فلسفی برای دانشجویان به خدمت گرفت. اگر نه به هیچ دلیل دیگری، از آنجایی که تصویر متحرک این همه با زندگی دانشجویان عجین است، آموزگاران باید از آن به مثابه شیوه‌ای برای آسان‌فهم کردن دل‌مشغولی‌های غالبا عجیب و غریب فلسفه بهره ببرند. ولی، وقتی تصویر متحرک در درون حوزه‌های فلسفه پذیرفته می‌شود، پرسش‌هایی، که بی‌شک و شبهه سرشت فلسفی دارند، درباره حدود آنچه تصویر متحرک و انواع چشمگیرش برای عرضه به این حیطه دارند طرح می‌شود. بله، تصویرهای متحرک می‌توانند مواضع فلسفی را به تصویر بکشند و در کلاس درس مفید باشند. اما آیا تصویرهای متحرک می‌توانند سهمی بیش از این در فلسفه داشته باشند؟». نویسنده همچنین این پرسش را طرح می‌کند که آیا تصویرهای متحرک می‌توانند فلسفه‌ورزی کنند، یا اینکه فقط می‌توانند فلسفه را به تصویر بکشند؟ و اینکه آیا مبانی فلسفی‌ای در میان هست که بر طبق آن تردید کنیم در اینکه چنین دستاوردی ورای امکانات تصویر متحرک است؟ کرول می‌گوید که این امکانی واقعی است و با پرداختن به فیلم «شتاب آرام» مثالی از فلسفه‌ورزی از طریق فیلم ارائه می‌دهد.

به مناسبت تجدید چاپ «مرگ در ونیز» و «زیردست» با ترجمه محمود حدادی

عاقبت کار خودکام

پیام حیدرقزوینی

توماس مان و جورج لوکاچ، هر دو در دورانی بحرانی و پرآشوب زندگی می‌کردند و به رغم تفاوت‌هایی که در عقاید سیاسی‌شان وجود داشت، نقاطی مشترک در چارچوب فکری‌شان آنها را به هم نزدیک می‌کرد. این دو چهره درخشان ادبیات و فلسفه قرن بیستم، رابطه‌ای پرگره و پیچیده داشتند و بعدها از رابطه آنها با عنوان رابطه عاشقانه فکری یاد شد.

با وجود علایق و ایده‌های مشترکی که لوکاچ و توماس مان را به هم پیوند می‌داد این دو جز یک دیدار کوتاه در سال ۱۹۲۲ دیگر هیچ‌گاه یکدیگر را ندیدند و در نامه‌نگاری‌هایشان نیز، خاصه از سوی توماس مان، همواره جانب احتیاط رعایت شده است. از این رو است که لوکاچ یک بار درباره رابطه‌اش با توماس مان نوشته بود: «باید بپذیرم که رابطه من با توماس مان تنها نقطه تاریک زندگی من است. غرضم از نقطه تاریک، به‌هیچ‌وجه چیزی منفی نیست، بلکه مرادم این است که عنصری گنگ و نامشخص و توجیه‌نشده در رابطه ما در کار است. و چون از نظر شخص من این موضوع بیشترین اهمیت را دارد و سخت علاقه و توجه مرا به خود جلب می‌کند، قابل فهم است که بخواهم این وهله درهم و کور و توجیه‌نشده روشن شود». از سوی دیگر، توماس مان نیز در برخی از آثارش مستقیما به لوکاچ توجه داشته است. او رمان کوتاه اما شاهکار «مرگ در ونیز» را بر مبنای مقاله «شیوه زندگی بورژوایی و هنر برای هنر» لوکاچ نوشت و با خرسندی گفته بود که انگار لوکاچ این مقاله را درباره من نوشته است. او همچنین یکی از قهرمان‌های رمان مشهورش، «کوه جادو»، را براساس شخصیت و اصول فکری و رفتاری لوکاچ شکل داد و به این اعتبار می‌توان احساس توماس مان نسبت به لوکاچ را در شخصیت لئونفتای این رمان دید. احساسی که خالی از تناقض نیست و شاید همین تناقض‌ها بوده که مانع ارتباطی عمیق‌تر میان این دو شده است.

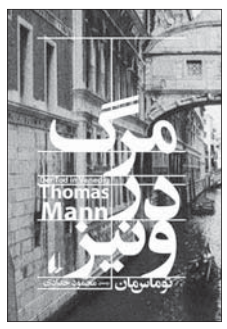
«مرگ در ونیز»، روایتی از تناقض‌ها و بحران‌ها و کشمکش‌های فرهنگ آلمان و اروپای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است. توماس مان در نقطه اعلای فرهنگ عقلانی بورژوای آلمان قرار داشت. او چهره عصر خویش را در آثارش بازمی‌تاباند و تاریخ‌نگار زندگی در جامعه بورژوایی این دوران از آلمان است. توماس مان وارث سنتی است که به آن علاقه دارد در عین حال خواستار نابودی‌اش هم هست. او به رغم تعلق به این سنت، فاصله‌اش را با آن حفظ می‌کند و در آثارش سویه‌هایی از انتقاد به این سنت از جمله نسبت به ازخودبیگانگی و از بین رفتن جنبه‌های انسانی در مناسبات بورژوازی دیده می‌شود.

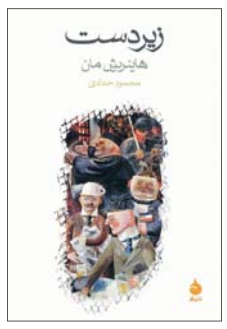
قهرمان بورژوای «مرگ در ونیز»، گوستاو فن آشنباخ، نویسنده و هنرمند مشهوری است که با نظم و قاعده‌ای آهنین عمری به کار هنر مشغول بوده اما در آستانه پیری، خسته از کار و شیوه زندگی‌اش، به نیروی غریزه تن می‌دهد و به سوی تباهی میل می‌کند. غریزه نویسنده سالخورده بر نیروی عقلش چیره می‌شود و آشنباخ در تبعیت از میل برانگیخته‌اش به ونیز افسانه‌ای سفر می‌کند. نیروی غریزه چنان بر او مسلط می‌شود که در ونیز دل به پسربچه‌ای لهستانی می‌بازد و اعتبار و منطق همیشگی زندگی‌اش به چالش کشیده می‌شود. ونیزِ گرم، آلوده به وبا و گرفتار وضعیتی بحرانی است اما اینها هیچ اهمیتی برای آشنباخ ندارد و او روزبه‌روز بیشتر به نیروی عشق و غریزه‌اش تسلیم می‌شود. در اینجا زندگی شخصی و حیات اجتماعی در هم تنیده‌اند و بحران شخصی آشنباخ با بحران بیماری شهر پیوند می‌خورد. کشش او به پسربچه لهستانی آمیزه‌ای از عشق و مرگ است که در نهایت به مرگ او می‌انجامد. غلبه غریزه و احساسات او بر عقلانیت و اخلاقیات جامعه بورژوایی نقطه آغاز تباهی و نابودی نویسنده سالخورده است. او بی‌اعتنا به جایگاه و اعتبار خویش و نیز بی‌اعتنا به بیماری شهر، در ونیز با آن فضای وهم‌آلودش به دنبال عشق پیرانه‌سر خود به پسربچه سرگردان است و از بازگشت به خانه سر باز می‌زند. آشنباخ گوش سپردن به صدای غریزه را تا نقطه نهایی‌اش ادامه می‌دهد و در نهایت از بین می‌رود. برای آشنباخ، غریزه همچون امری سرکوب‌شده است که حال به طریقی بازگشته. چیزی که به صورت بالقوه وجود داشته اما در شیوه زندگی بورژوایی نادیده انگاشته و مهار شده است.

وجود آشنباخ با بحرانی روبه‌رو است که بیش از هر چیز نتیجه تضاد زندگی و هنر در جهان عصر جدید است. همان تضادی که لوکاچ نیز در مقاله «شیوه زندگی بورژوایی و هنر برای هنر» بر آن دست می‌گذارد. لوکاچ این پرسش را پیش می‌کشد که آیا شیوه زندگی بورژوایی و هنر برای هنر به‌مثابه دو قطب نافیِ یکدیگر، می‌توانند در شخصی واحد همزیستی کنند؟ و اینکه آیا ممکن است هر دو هم‌زمان و با جدیت و صداقت در زندگی انسانی واحد ترکیب شده و زیسته شوند؟ آشنباخ از مظاهر لذت زندگی روی برگردانده و نیازی به شادی ندارد و به سفر نمی‌رود، مگر به ضرورت؛ و در مقابل، همه چیز خود را وقف هنر کرده و در همان زمانِ حیاتش کلاسیک شده و به‌عنوان یک الگو و نمادَ پذیرفته شده است. او تمام شور و درخشش زندگی را نفی کرده تا کمال را در اثر هنری بیافریند. و این همان چیزی است که لوکاچ جوان نیز بیان کرده است. لوکاچ شیوه زندگی بورژوایی را صورتی از ریاضت، کار اجباری و بیگاری شاق می‌داند که با نفی و انکار تمام درخشش‌های زندگی همراه است. زندگی قهرمان «مرگ در ونیز» نیز این‌گونه است و حال غریزه حیات علیه این شیوه زندگی طغیان کرده است. آشنباخ در منطق روزمره زندگی بورژوایی‌اش، فرسوده شده چراکه به قول لوکاچ زندگی نقطه مقابل شیوه زندگی بورژوایی است. شیوه زندگی بورژوایی تازیانه‌ای است برای واداشتن به کار بی‌وقفه، درست در مقابل زندگی با تمام شکوه و درخششش، همراه با نفی همه قید و بندها، و «رقص فاتحانه مستانه و عیاشانه جان در بیشه همواره دیگرگون حالات شاعرانه». و در نهایت شیوه زندگی بورژوایی «نقابی» است بر چهره ویران و ناکام یک زندگی بی‌ثمر. نقابی که «سلبی» است و فقط با نفی چیزی واجد معنا می‌شود. نفی هر آنچه زیباست، هر آنچه خواستنی می‌نماید و هر آنچه غریزه حیات به آن شوق دارد. زندگی هنرمند سالخورده «مرگ در ونیز» در سیطره نظمی سیستماتیک و قانون‌مند قرار دارد که بی‌توجه به میل و لذت، تکرار و بازتولید می‌شود. اما لغزش آشنباخ نه لغزش یک فرد بلکه لغزش کلیت یک فرهنگ است و به قول لوکاچ مختص به کلیت جهانی است که تا شالوده به لرزه افتاده؛ لغزشی که ریشه در ماهیت بورژوایی این جهان دارد. آشنباخ در ونیزِ وبا زده، به دنبال شادی، سعادت و به معنای بهتر به دنبال زندگی می‌گردد اما در حقیقت رو به زوال و تباهی دارد. عقل‌گریزی و تن‌دادن به نیروی غریزه در چارچوب مناسبات جامعه بورژوایی نتیجه‌ای جز تباهی و مرگ ندارد. اما مسئله این است که زوال و تباهی در همین جهان کنونی ریشه دارد و چیزی بیرون از قلمرو جامعه بورژوایی نیست. «مرگ در ونیز» تصویر یک زوال تمام‌عیار است. پیرمردی نشسته بر صندلی کنار یک ساحل، عرق می‌ریزد و گرفتار عشقی است که عین بدبختی است. و نظاره‌گر سعادت و شادی‌ای است که تنها از پیش‌رویش عبور می‌کند بی‌آنکه حتی دمی به آن نزدیک شود و بعد مرگ او بر همان صندلی کنار ساحل فرامی‌رسد.

«مرگ در ونیز» چند سال پیش با ترجمه محمود حدادی به فارسی منتشر شده بود و اخیرا چاپ هفتم آن در نشر افق منتشر شده است. هم‌زمان با انتشار دوباره «مرگ در ونیز»، یکی دیگر از ترجمه‌های حدادی در نشر ماهی بازچاپ شده است: «زیردست» هاینریش مان. «زیردست» نقدی تند بر جامعه قیصری آلمان است و ازاین‌رو در زمان آخرین شاه آلمان امکان انتشارش وجود نداشت.

«زیردست» مشهورترین اثر هاینریش مان است که در سال ۱۹۱۴ یعنی کمی پیش از آغاز جنگ جهانی اول نوشته شد، اما تقدیر بر این بود که آلمانی‌ها این رمان را بعد از جنگ جهانی دوم بخوانند و شگفت‌زده شوند از اینکه نویسنده‌ای که چندان هم مورد پسندشان نبود، پیش از شروع جنگ، ظهور فاشیسم و بروز جنگ را در اثرش پیش‌بینی کرده بود. هاینریش مان نویسنده محبوب جامعه آلمان نبود، چون بیش از هر چیز عیب‌ها و نواقص جامعه را در آثارش بازتاب می‌داد. در «زیردست»، اشاره‌های مشخصی به تاریخ آلمان، در نیمه دوم قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم شده است. «زیردست»رمانی اجتماعی است و هاینریش مان در آن تاریخ یک دوران را روایت کرده است «تا در چشم‌اندازی وسیع، از محیط خانه تا آموزش، فرهنگ، کار، ارتش و رسانه‌ها، جامعه خود را به زیر ذره‌بین ببرد، و همه‌جا ما را با نمونه عام زبردستی زیردست‌آزار روبه‌رو سازد که در دنباله‌روی هویت خود را گم می‌کند، و در جاه‌طلبی معنای زندگی را تا حد ذوب در قالب یک نقش پایین می‌آورد».





عمده شهرت هاینریش مان مدیون همین رمان «زیردست» است که در آن تصویری استادانه و همه‌جانبه از نظام قیصری به دست داده است. محمود حدادی در بخشی از مقدمه‌اش در این کتاب نوشته: «هاینریش مان در این رمان با قلمی روان‌کاو قدرت پوچ، و ازاین‌رو چاپلوس‌پرور دولت ویلهلمی، و جاه‌طلبی آزمندانه آن را با پیگیری و نکته‌سنجی قانع‌کننده‌ای بازمی‌نمایاند، و جز این نیز تمامی توان خود را، به‌عنوان شخصیتی اجتماعی، به کار گرفت تا مگر جنگ جهانی اول درنگیرد. می‌گفت خطاهای جهان واقع به همان اندازه رنجش می‌دهد که خبط‌های شخصی. بااین‌حال مقدرش بود که شاهد جنگی گسترده‌تر از این باشد. با قدرت‌یابی هیتلر در سال ۱۹۳۳ از فرهنگستان هنری پروس که دو سال پیش‌ترش به ریاست بخش ادبی آن انتخاب شده بود، اخراج شد و کتاب‌هایش در آتش سوخت». هاینریش مان با نوشتن «زیردست» اوجی از هنر داستان‌نویسی واقع‌گرایانه در آلمان قرن بیستم را آفرید. او در این رمان روایتی از شکل‌گیری آدم‌های تازه‌به‌دوران‌رسیده و فرصت‌طلبی ارائه داده که در شکل‌گیری صنعت و سرمایه در آلمان آغاز قرن بیستم نقشی مهم داشتند و با نظامی‌گری بیهوده و به دور از عقلانیت و اخلاق این کشور را درگیر جنگ‌هایی بزرگ کردند. «زیردست» طنزی درخشان دارد و نگاه تیزبین هاینریش مان در این رمان بسیاری از وقایع و فجایعی را که بعدها برای جامعه آلمان پیش آمد، پیش‌روی خواننده می‌گذارد.

به جز «زیردست»، حدادی دو اثر مهم دیگر از هاینریش مان به فارسی برگردانده است: «فرشته آبی» و «عروسی خونین پاریس». «فرشته آبی» از آثار اولیه هاینریش مان و رمانی آشکارا اجتماعی است. درونمایه این رمان، شبیه به اثر مشهور توماس مان، «مرگ در ونیز»، است. در «فرشته آبی»، هاینریش مان روایتی از عشق پیرانه‌سر معلمی خودکام و قدرت‌پرست به دست می‌دهد که او نیز به علت عشقش به رقاصه‌ای عامی به ورطه رسوایی و تباهی می‌غلتد. رسوایی و سقوط اخلاقی این دبیر خشک‌اندیش بهانه‌ای است برای بندگسلی تمامی یک شهر که صرفا از سر ترس، مصلحت یا که ریا نقاب اخلاق بر چهره پوشانده است». «فرشته آبی» و «مرگ در ونیز» در دوران آلمان قیصری روحیه و مناسباتی را به تصویر کشیدند که دو دهه بعد در تکامل خود به فاشیسم منجر شد. خاصه در «فرشته آبی» می‌توان نشانه‌هایی آشکار را دید از آنچه بعدها به فاشیسم مشهور شد.

سال‌ها بعد از انتشار «فرشته آبی» و زمانی که هاینریش مان در تنهایی و عزلت در آمریکا روزگار می‌گذراند تا مرگش فرا رسد، توماس مان که وضعیتی متفاوت از برادرش داشت، در نامه‌ای به او نوشت: «بیش از یک نسل پیش، تو، برادر عزیزم، قصه استاد گند را برای ما نوشتی. البته هیتلر استاد یا معلم نیست؛ به‌هیچ‌وجه! ولی گند هست، و جز گند هیچ. دیری هم نمی‌کشد که زباله تاریخ خواهد بود. و من امیدوارم تو آن پایداری لازم تن و جان را نشان دهی، تا چشمان پیرت شاهد چیزی باشد که خود در جوانی شجاعانه وصفش کردی: عاقبت کار خودکام». هاینریش مان در «فرشته آبی» و همچنین دیگر رمان مشهورش، «زیردست»، روایتی تمثیل‌وار و البته طنزآمیز از مناسبات حاکم بر وطنش به دست می‌دهد و با نفوذ به لایه‌های زیرین اجتماع نشان می‌دهد که توده هیجان‌زده مردم چگونه می‌تواند از جریان کور و منحط حمایت کند و کشور را به ورطه نابودی بکشاند. ازاین‌روست که محمود حدادی نیز در پیشگفتار «فرشته آبی» می‌نویسد که «سیمای راستین آلمان در قرن بیستم، خاصه در دهه‌های سرنوشت‌ساز آغاز این قرن، شاید بیش از همه در رمان‌های اجتماعی هاینریش مان نمود می‌یابد».

با به‌قدرت‌رسیدن هیتلر، هاینریش مان که به اجبار تن به مهاجرت به فرانسه داده بود، در میان وسایل شخصی‌اش در چمدان، طرحی ابتدایی از رمانی با خود داشت که بعدها به یکی از مهم‌ترین رمان‌های آلمانی‌زبان تبدیل شد. هاینریش مان در آن مقطع رمانی را نجات داد که بعدها با عنوان «هانری چهارم» به چاپ رسید. این رمان در ترجمه فارسی‌اش با نام «عروسی خونین پاریس» منتشر شده و همان‌طور که از عنوانش هم برمی‌آید رمانی تاریخی است که به زندگی و فرجام هانری چهارم مربوط است. هاینریش مان در این رمان به میانجی احضار شخصیتی تاریخی روایت رمانش را بر بستر یکی از درخشان‌ترین دوره‌های فرهنگی غرب شکل داده است. البته این فقط هاینریش مان نبود که با قدرت‌گرفتن هیتلر به تاریخ رجوع می‌کرد. تاریخ در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم حضوری پررنگ در آثار آلمانی‌زبان داشت و نویسندگان این عصر برای مواجهه با وضعیت معاصرشان به تاریخ نقب می‌زدند.

هاینریش مان در «عروسی خونین پاریس» با رجعت به قرن شانزدهم و با روایت زندگی و سرنوشت هانری چهارم، سیمای تمام این قرن را ترسیم می‌کند و زندگی آدم‌های آن عصر را به تصویر می‌کشد. انتخاب قرن شانزدهم برای روایت رمان انتخابی هوشمندانه است. این قرن سرآغاز عصری پرتلاطم است: عصر شکوفایی علم و هنر از یک سو و اختلاف‌های عقیدتی و جنگ‌های طولانی ناشی از آن که تا میانه قرن هفدهم ادامه می‌یابد از سویی دیگر. هاینریش مان در «عروسی خونین پاریس» رگه‌هایی از آرمان‌گرایی را به تصویر می‌کشد و البته نگاه شکاک و بدبینانه‌اش به تاریخ را هم حفظ می‌کند.

لوکاچ در «رمان تاریخی» بارها به این رمان هاینریش مان و اهمیتش اشاره می‌کند و آن را «محصول گذار بهترین بخش از روشنفکران آلمان و مردم آلمان به نبردی قاطع علیه بربرخویی هیتلر و احیای دموکراسی انقلابی در آلمان» می‌داند. لوکاچ درباره رمان‌های تاریخی این عصر به این نکته اشاره می‌کند که همه این آثار «سرنوشت ملت‌ها» را ترسیم کرده‌اند. او می‌گوید رمان تاریخی انسان‌گرای ضدفاشیستی با یک ویژگی مهم از رمان تاریخی بورژوایی متمایز می‌شود و آن تلقی متفاوتی است که نویسندگان دوره فاشیسم از تاریخ داشته‌اند. این نویسندگان برخلاف نویسندگان رمان‌های تاریخی بورژوایی، تاریخ را به «امر خصوصی» و به «شهر فرنگی غریب و پرنقش‌ونگار» تبدیل نمی‌کنند. به اعتقاد لوکاچ، «داستان‌های اصلی این رمان‌ها، از همان آغاز به لحاظ اجتماعی و به لحاظ انسانی، عمیقا با سرنوشت مردم در پیوند است.» دراین‌میان لوکاچ اگرچه به برخی ضعف‌های رمان هاینریش مان اشاره می‌کند، اما به‌هرحال آن را یکی از مهم‌ترین رمان‌های تاریخی مدرن می‌داند و اهمیتی خاص برایش قائل است. لوکاچ شخصیت اصلی رمان هاینریش مان، یعنی هانری چهارم را «شخصی ملموس، فرزند کشور و زمان خود» می‌داند. هانری چهارم در این رمان، چهره‌ای است سرشار از جذابیت، صداقت و شجاعت که به بیان لوکاچ، به لحاظ نظری و سیاسی از سعه‌صدری مبتنی بر مداری انسانی و اراده‌ای نیرومند در پیش‌بردن طرح‌های بزرگش برخوردار است: «هاینریش مان در اینجا موفق به خلق چهره‌ای به‌راستی مثبت و زنده شده است که در خود بهترین صفات انسانی آن مبارزانی را مجسم می‌کند که طی قرن‌ها برای گسترش فرهنگ انسانی در برابر تهدید ارتجاع جنگیده‌اند و امروز از این فرهنگ در برابر بربرصفتی فاشیسم دفاع می‌کنند». لوکاچ می‌گوید در «هانری چهارم» بعد از مدت‌ها چهره‌ای را پیش‌روی خود می‌بینیم که مردمی‌بودن و مهم‌بودن و عاقل و مصمم‌بودن و حیله‌گری و شجاعت و بی‌باکی را یکجا در خود گرد آورده است. هاینریش مان در روایتش این مسئله مهم را به تصویر می‌کشد که قدرت و مهارت هانری چهارم بیش از هرچیز از «پیوند با زندگی عمومی» به دست آمده است. هانری چهارم به میانجی حساس‌بودن به آرزوهای واقعی توده‌های مردم و توانایی‌اش در تحقق آنها به صورتی شجاعانه و خردمندانه به رهبر مردم بدل شده است. لوکاچ با بیان این ویژگی‌های «هانری چهارم» بر این نکته اساسی انگشت می‌گذارد که این رمان هاینریش مان چگونه هیتلر را نشانه گرفته است: «ظرافت هنری این تجسم، در مقایسه با ضربه‌های مستقیم، ضربه‌ای مهلک‌تر بر کیش شخصیت هیتلر وارد می‌آورد. چون هاینریش مان پیوند میان مردم و رهبر را نمایان می‌سازد، او در جدلی غیرمستقیم، مسئله‌ای را که به توده‌ها مربوط است، پاسخ می‌دهد: محتوای اجتماعی و جوهر انسانی رهبری چیست؟ اگر جدل غیرمستقیم هاینریش مان را با هجو مستقیمش درباره هیتلر در قالب چهره دوک دوگیز مقایسه کنیم، خواهیم دید که این تجسم ممتاز هنری (تجسم هانری چهارم)، تا چه حد از لحاظ سیاسی تأثیرگذار بوده است». ازاین‌رو اگرچه «عروسی خونین پاریس» رمانی تاریخی است اما آشکارا با وضعیت دورانش پیوند خورده است.

منابع:
جستارهایی درباره توماس مان، لوکاچ، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، نشر نگاه.
رمان تاریخی، لوکاچ، ترجمه شاپور بهیان، نشر اختران.

نگاه

بازنمایی شهر در سینمای ایران

• **شرق:** «شهر و سینما در ایران» عنوان کتابی است که در چند فصل مجزا به موضوع بازنمایی شهر در سینمای ایران پرداخته و به کوشش بهارک محمودی در نشر علمی و فرهنگی منتشر شده است. در این کتاب چند پرسش مطرح شده و تلاش شده در چند بخش به آنها پاسخ داده شود؛ پرسش‌هایی نظیر اینکه: سینما چه نمایی از شهر را به نمایش گذاشته و از تصویر چه لایه‌هایی غفلت کرده است؟ آیا سینما چیزی بر معنا و جغرافیای شهرها می‌افزاید یا آنها را همان‌گونه که هستند و یا حتی کمتر از آنچه هستند بازمی‌نمایاند؟ شهرهای سینمایی چگونه شهرهایی‌اند؟ چه نسبتی میان خاطرات و خیالات ما در باب شهر و سینما وجود دارد؟

«شهر و سینما در ایران» چندین بخش دارد که توسط چند نویسنده نوشته شده‌اند. بهارک محمودی، که کتاب به کوشش او منتشر شده، در درآمد کتاب مروری بر مطالعات پیشین مرتبط با موضوع این اثر انجام داده است. دیگر بخش‌های کتاب عبارت‌اند از: «سالن‌های سینما در شهرهای ایران (۱۲۸۳- ۱۳۹۵): از پیدایش تا توسعه ناپایدار» نوشته پرویز اجلالی، «نشانه شهر در سینمای ایران: بازخوانی معنای شهر در تصاویر سینمایی» نوشته سیدمجید حسینی‌زاد، «جنسیت و شهر در سینمای ایران» نوشته امیرعلی نجومیان، «شهر و افول مردانگی: رادیکال شدن خواست شهر محله‌ای در سینمای لاتی- جاهلی» نوشته علی پاپلی‌یزدی و «تخیل تهران: منظر ذهنی شهر در سینمای دهه چهل و پنجاه ایران» نوشته بهارک محمودی. درواقع این کتاب شامل پنج مقاله از پنج نویسنده مختلف است که در هریک به موضوعی خاص پرداخته شده است.

شهر و سینما در ایران

به کوشش بهارک محمودی
نشر علمی و فرهنگی

پرویز اجلالی در نوشته‌اش به پراکندگی جغرافیایی سالن‌های سینما از ابتدای ورود سینما به ایران تا امروز توجه کرده است. او در این بخش درباره پیدایش و استمرار حضور سالن‌های سینما در شهرهای گوناگون ایران مطالعه‌ای تاریخی کرده است. برای این منظور نویسنده با درنظرگرفتن شش دوره زمانی از سال ۱۲۸۳ تاکنون مطالعه‌اش را پیش برده است.

در بخش بعدی، مجید حسینی‌زاد به معنای شهر در سینمای ایران توجه کرده و آن را به عنوان یک نشانه بررسی کرده است. او بر این باور است که برای دریافت کاربست‌های مفهومی شهر در آثار سینمایی ایران باید آن را در ذات خود به عنوان نشانه دید و مورد مطالعه قرار داد. او برای بسط این ایده بستر مطالعاتی بسیار گسترده‌تری از سینمای قبل و بعد از انقلاب و حتی نمونه‌هایی تاریخی از سینمای آمریکا را در نظر گرفته است.

امیرعلی نجومیان در مقاله‌اش به مفهوم جنسیت و ارتباط آن با تهرانِ بازنمایی‌شده در سینمای ایران توجه کرده است. او معتقد است که سینما به عنوان ابزاری مؤثر در بازنمایی پدیده‌های اجتماعی در بازنمایی رابطه پیچیده شهر و جنسیت نقش مهمی بازی می‌کند. او می‌گوید: «همان‌طور که شهر هویت و میل جنسی ساکنان خود را شکل می‌دهد، جنسیت هم فضاهای شهری را دارای هویت ویژه‌ای می‌کند. بر این اساس، شهرها دارای ویژگی‌های جنسیتی هستند و جنسیت انسان‌ها از فضاهایی که در آن به سر می‌برند جدا نیست. در این میان، کارکرد سینما از اهمیت بسیاری برخوردار است؛ زیرا جنسیت و فضا دو مقوله‌ای هستند که به ابزارهای بازنمایی (در اینجا سینما) وابستگی موثر و عمیقی دارند».

موضوع جنسیت در مقاله بعدی کتاب هم مورد توجه بوده است. علی پاپلی‌یزدی در نوشته خود به مفهوم مردانگی در فیلم‌های عامه‌پسند پرداخته و رابطه آن با مدرنیته را که با شهرنشینی و شهرگرایی در جامعه ایران پیوند داشته بررسی کرده است. او به محله‌گرایی در فیلم‌های عامه‌پسند اشاره می‌کند که تجلی‌بخش هویت‌های محله‌ای توأم با آن به شمار می‌رود. این مقاله به این نکته تأکید می‌کند که در فیلم‌های عامه‌پسند قبل از انقلاب مسئله‌دارشدن شهر به معنای مسئله‌دارشدن ارزش‌های مطلقی است که اجتماع محله‌ای شهر را متعین می‌کند و در طول زمان تداوم می‌بخشد. در این بخش بر این نکته تأکید شده که «سینما به عنوان رسانه‌ای که می‌تواند خواست‌های تعین‌نیافته عامه مردم را به توده‌ای‌ترین و یک‌شکل‌ترین صورت نشان دهد، پیش از انقلاب، در برابر مسئله‌دارشدن شهر محله‌ای کاملا علیه فهم مبتنی بر جامعه از شهر داوری کرده است».

بهارک محمودی در بخش پنجم کتاب، به این نکته اشاره کرده که فارغ از تصویر و رویکرد متفاوتی که میان فیلم‌های عامه‌پسند و فیلم‌های جریان نخبه‌گرای سینمای ایران به چشم می‌خورد، تحلیل محتوای هم‌زمان این آثار در کنار یکدیگر نشان می‌دهد که مواجهات هر دو جریان موجود در سینمای قبل از انقلاب ایران در تصویر شهر شباهت مفهومی انکارناپذیری با یکدیگر دارند و تصویر شهر در هر دو جریان عامه‌پسند و نخبه‌گرای سینمای ایران در دهه‌های چهل و پنجاه با رویکردی صورت گرفته است که می‌توان آن را ضدشهری دانست.