DOI: 10.22034/JACO.2022.357368.1261

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Total Mobilization as a Social Condition in the Modern Metropolis and its Representation in Fear and Hope (1960)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بسیج عمومی به مثابهٔ یک وضعیت اجتماعی در کلانشهر مدرن و بازنمود آن در بیم و امید (۱۳۳۹)

علیرضا صیاد*

استادیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۷/۰۴ تاریخ انتشار : ۱۴۰۱/۰۷/۰۹

چکیده

از ارنست یونگر نویسنده و نظریه‌پرداز برجستهٔ آلمانی، به عنوان یکی از مهمترین نویسندگان قرن بیستم یاد می‌شود. وی در کنار افرادی همچون کارل اشمیت، و مارتین هایدگر در زمرهٔ روشنفکران راست‌گرایی بودند که دیدگاه‌ها و نظریاتشان در به‌قدرت‌رسیدن حزب نازی تأثیر فراوانی داشت. بحث یونگر در رابطه با بسیج عمومی، از جنگ و مبارزه به مثابهٔ الگویی برای شکل‌دهی به یک وضعیت اجتماعی بهره می‌گیرد که نظم اجتماعی را بر مبنای مفاهیم جنگی بازپیکره‌بندی می‌کند. در این وضعیت نظامی‌سازی و بسیج زمان جنگ به ساختار اجتماعی تزریق می‌شود. پژوهش حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفادهَ از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، می‌کوشد با تحلیل فیلم بیم و امید (۱۳۳۹) ساختهٔ گرجی عبادیا، نحوهٔ بازنمود وضعیت بسیج عمومی و کنترل اجتماعی را در این اثر موردمطالعه قرار دهد. بیم و امید روایت زندگی مرد متأهل جوانی به نام آقای کریمی است که به‌واسطهٔ بحران اقتصادی و مالی دههٔ سی به تازگی کار خود را از دست داده، بدین خاطر نمی‌تواند وعده‌هایی که برای شب عید به خانواده‌اش داده را عملی سازد. با درنظرداشتن شرایط نامساعد اجتماعی، بحران اقتصادی و گسترش اعتراضات و اعتصابات در مخالفت با حکومت در سال‌های انتهایی دههٔ سی، پژوهش حاضر می‌کوشد برخی از دلالت‌های اجتماعی و سیاسی این اثر را آشکار کند. از این منظر، فیلم به مثابهٔ اثری پروپاگاندایی عمل می‌کند که تصویری فانتزی از جامعه‌ای همدل و منسجم ارائه می‌کند که شهروندان و حکومت برای مقابله با خطری که جان یکی از شهروندان را تهدید می‌کند (استعاره‌ای از تهدید نظم اجتماعی)، بسیج می‌شوند. آرامش و ثبات خانوادگی و اجتماعی به تصویر درآمده در انتهای فیلم، با تمایل حکومت پهلوی برای ایجاد ثبات و برقراری نظم از بطن اعتراضات و اعتصابات این ایام در پیوند قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: *بسیج عمومی، نظارت اجتماعی، ارنست یونگر، والتر بنیامین، بیم و امید (۱۳۳۹).*

مقدمه

«ارنست یونگر» نویسنده و نظریه‌پرداز برجستهٔ آلمانی در ۱۸۹۵ در شهر هیدلبرگ متولد شد، و در ۱۹۹۸ در شهر ریدلینگن درگذشت. علی‌رغم آنکه غالباً از وی به عنوان یکی از مهمترین نویسندگان آلمان در قرن بیستم یاد می‌شود و نسبت به جایگاه رفیع ادبی وی تردیدی وجود ندارد، با این حال مواضع سیاسی راست‌گرایانه و دیدگاه‌های افراطی‌اش در رابطه با جنگ و تکنولوژی موجب شده است که منتقدان موضع‌گیری‌های متضاد و متفاوتی در رابطه با آرای او داشته باشند (حدادی، ۱۳۸۳، ۱۸). وی در کنار افرادی همچون «کارل اشمیت» و «مارتین هایدگر» در زمرهٔ روشنفکران راست‌گرایی بودند که دیدگاه‌ها و نظریاتشان

*۰۹۱۲۳۹۵۲۶۱۹,alirezasayyad@yahoo.com

در به‌قدرت‌رسیدن حزب نازی تأثیر فراوانی داشت. برخلاف اشمیت و هایدگر که به عضویت حزب نازی در آمدند، یونگر، علی‌رغم پیشنهاد «گوبلز»، هرگز به حزب نپیوست. بعدها کتاب‌ها و آثار یونگر توسط نازی‌ها مطرود شدند و در نقد او نوشتند که «یونگر به اندازهٔ کافی آلمانی نبود» (Cited in Nawratek, 2019, 3). با این حال آرا و نظریات یونگر اشتراکات فراوانی با تفکر نازی‌ها داشت، خصوصاً بحث یونگر در رابطه با «بسیج عمومی» (Jünger, 1992)، تأثیر فراوانی بر ادراک حزب ناسیونال سوسیالیسم در رابطه با تکنولوژی و جنگ داشت (Mourenza, 2020, 122). یونگر با طرح مفهوم بسیج عمومی، از جنگ و مبارزه به مثابهٔ الگویی برای شکل‌دهی به وضعیت اجتماعی بهره می‌گیرد. از این منظر، فرایند نظامی‌سازی و بسیج که در زمان جنگ ضرورت یافته بود، بعد از پایان جنگ و در دوران صلح نیز باید به ساختار اجتماعی تزریق شود (Jünger, 1992, 127). پژوهش حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، ابتدا می‌کوشد بحث یونگر در رابطه با بسیج عمومی اجتماعی را تبیین کند. سپس با تحلیل فیلم بیم و امید (۱۳۳۹) ساختهٔ «گرجی عبادیا»، نحوهٔ بازنمود وضعیت بسیج عمومی و کنترل اجتماعی در این اثر مورد مطالعه قرار می‌گیرد. از این رو، با درنظرداشتن این نکته که نمونهٔ موردی پژوهش اثری سینمایی متعلق به سال‌های انتهایی دههٔ سی شمسی و با محوریت شهر تهران در این ایام است، دامنهٔ تحقیق به جامعهٔ شهری تهران در این دوره محدود است. پژوهش می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که فیلمساز از چه تمهیدات روایی و تکنیکی در راستای بازنمود وضعیت بسیج عمومی در کلانشهر تهران مدرن بهره گرفته است؟ بیم و امید روایت زندگی مرد متأهل جوانی به نام آقای کریمی است که به‌واسطهٔ بحران اقتصادی و مالی دههٔ سی به تازگی کار خود را از دست داده و بدین خاطر نمی‌تواند وعده‌هایی که برای شب عید به خانواده‌اش داده را عملی سازد. در نتیجه مشاجرهٔ میان او و همسرش بر سر مشکلات مالی، زن خانه را ترک می‌کند. در غیاب همسر، آقای کریمی که از بیماری قلبی رنج می‌برد به دارو نیاز پیدا می‌کند. دختر خردسال او نازی برای تهیه دارو، به سوی داروخانه‌ای که فاصلهٔ زیادی با خانه‌شان دارد رهسپار می‌شود. پس از آنکه نازی دارو را تحویل گرفته و داروخانه را ترک می‌کند، دکتر داروساز، متوجه اشتباه خود در ساخت دارو می‌شود. وی با توسل به شیوه‌های مختلف می‌کوشد دختر یا پدر بیمارش را یافته و آنها را نسبت به خطر مصرف دارو آگاه سازد. هنگامی که این راه‌ها به نتیجه نمی‌رسد، دکتر با مراجعه به ادارهٔ پلیس تقاضای کمک می‌کند. پلیس نیروهایش را در راستای پیداکردن دختربچه براساس مشخصات اعلام‌شده توسط دکتر بسیج می‌کند. در ادامه و به دستور رییس پلیس، هشدارهایی از رادیوی ملی پخش می‌شود که شهروندان را مخاطب قرار می‌دهد. همسر آقای کریمی، آگهی هشدار را از رادیو می‌شنود و خود را به خانه رسانده و در آخرین لحظه جان همسرش را نجات می‌دهد. در انتهای فیلم، آرامش از دست‌رفتهٔ خانگی خانوادهٔ آقای کریمی احیا می‌شود. علی‌رغم آنکه فیلم در گیشه فروش متوسطی داشت (امید، ۱۳۷۴، ۳۲۳)، با واکنش سرد و منفی منتقدان مواجه شد. به تعبیر مهرابی، بیم و امید، فیلمی «بسیار سست و کودکانه به نظر می‌رسید» (مهرابی،۱۳۷۱، ۹۶). با این حال، آنچنان که حسینی اشاره می‌کند، داستان فیلم و بیکاری آقای کریمی مستقیماً در پیوند با «بحران اقتصادی نیمهٔ دوم دههٔ سی تا اوایل دههٔ چهل» قرار می‌گیرد (حسینی، ۱۳۹۹، ۱۰۱). پژوهش حاضر، با درنظرداشتن شرایط نامساعد اجتماعی، بحران اقتصادی، و گسترش اعتراضات و اعتصابات در مخالفت با حکومت در سال‌های انتهایی دههٔ سی، این فرضیه را مطرح می‌سازد که تمهیدات تکنیکی و روایی به کار گرفته شده توسط فیلمساز از دلالت‌های فراوانی در رابطه با این شرایط اجتماعی و سیاسی برخوردار است. از این منظر فیلم به مثابهٔ اثری پروپاگاندایی عمل می‌کند که تصویری فانتزی از جامعه‌ای همدل و منسجم ارائه می‌کند که شهروندان و حکومت برای مقابله با خطری که جان یکی از شهروندان را تهدید می‌کند (استعاره‌ای از تهدید نظم اجتماعی)، بسیج می‌شوند. در انتها با بسیج مأموران پلیس و شهروندان و ازبین‌بردن خطر و تهدید شکل‌گرفته، نظم اجتماعی احیا می‌شود. پژوهش این نتیجه را مطرح می‌سازد که آرامش و ثبات خانوادگی و اجتماعی به تصویر درآمده در انتهای فیلم، در ارتباط مستقیم با تمایل حکومت برای ایجاد ثبات و برقراری نظم از بطن اعتراضات و اعتصابات این ایام قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ تحقیق

متأثر از بحث یونگر پیرامون بسیج عمومی، «آنتون کائس» در مقالهٔ «نگاه خیرهٔ سرد: یادداشت‌هایی در رابطه با بسیج و مدرنیته»، فیلم «ام» (۱۹۳۱) فریتز لانگ را بازنمایی درخشانی از بسیج عمومی در شهر مدرن در نظر می‌گیرد که به‌خوبی وضعیت جنگی مورد تشریح یونگر را بازنمایی می‌کند (Kaes, 1993, 108). کائس در خوانش خود «ام» را به مثابهٔ فیلمی جنگی معرفی می‌کند؛ نه فیلم جنگی به معنای مرسوم کلمه، با تصاویری از میدان جنگ و سربازان در حال نبرد، بلکه مبتنی بر فهم وسیع‌تری از جنگ که یونگر

مطرح می‌کند (ibid., 105-106). وی برلین نمایش داده شده در ام را شهری در «وضعیت بسیج عمومی» و آمادهٔ مبارزه با دشمن، که در این فیلم در شکل قاتل سریالی ناشناس و نامریی ظهور می‌کند، در نظر می‌گیرد (ibid, 105). در طول فیلم شاخصهٔ معمولی و شهروند عادی‌بودن است که برای قاتل سریالی این امکان را فراهم می‌کند که با تودهٔ جمعیت شهری آمیخته شود و در نتیجه نامرئی و غیرقابل شناسایی شود (ibid, 106). نیروهای پلیس و مجرمین زیرزمینی متحد می‌شوند تا با به‌کارگیری تمام منابع و نیروهایشان، قاتل سریالی را شناسایی کنند، و نظم اجتماعی را به شهر بازگردانند: «در «ام»، تمام شهر خود را به منظور شناسایی مجرم ناشناخته و به کنترل درآوردن او بسیج می‌کند» (ibid, 114) . با بسیج عمومی شهر، «یک شبکهٔ نظارتی متراکم» ایجاد می‌شود. این شبکه در پی آن است که قاتل سریالی را مرئی و قابل شناسایی سازد (ibid, 114). کائس در ادامه بحث خود به آرای میشل فوکو در مراقبت و تنبیه رجوع می‌کند. فوکو از نگاه و نظارت دائمی‌ای یاد می‌کند که کنترل و نظم را تضمین می‌کند (ibid, 114). از این منظر، «ام» را فیلمی در نظر می‌گیرد که در آن، نگاه خیرهٔ انضباطی می‌کوشد همه چیز را تحت کنترل و نظارت خود قرار دهد و معتقد است فیلم «رابطهٔ میان بسیج عمومی مشابه جنگ، نظارت، و کنترل اجتماعی» را بازنمایی می‌کند (ibid, 116). متأثر از بحث یونگر و خوانش کائس، ادوارد دایمنبرگ در مقالهٔ از برلین تا بانکرهیل: فضای شهری، مدرنیتهٔ متأخر، و فیلم نوار در ام فریتز لانگ و ام جوزف لوزی، ام لانگ را فیلمی دربارهٔ «بسیج بدن‌ها، تکنولوژی، و تمارین نظارتی» در کلانشهر مدرن معرفی می‌کند (Dimendberg, 1997, 72). در طول فیلم بارها در ادارهٔ پلیس و در جلسات گروه‌های زیرزمینی، نماهایی از نقشه‌های شهری برلین به نمایش در می‌آید که نقطه به نقطهٔ آن باید تحت کنترل و نظارت قرار گیرد. به‌زعم دایمنبرگ این نماها اشاره‌ای به شبکهٔ وسیع نظارت و کنترل در جامعهٔ مدرن به منظور شناسایی و تحت کنترل درآوردن مجرمین است. اثر لانگ کنکاش در رابطه با شیوه‌هایی است که شهر مدرن با «مخاطب قراردادن و مرئی‌سازی سوژه‌های شهری» نظم و کنترل اجتماعی را برقرار می‌سازد (Ibid, 73). دایمنبرگ به نحوه‌ای که در فیلم «ام»، جماعت شهری شکل می‌گیرد اشاره می‌کند. در صحنه‌ای از فیلم، دوربین از تصویر پوستری دیواری که دربارهٔ قتل‌ها توضیحاتی ارائه می‌دهد، ترک‌بک می‌کند و به تدریج تودهٔ افراد در حال خواندن پوستر به تصویر کشیده می‌شوند. صحنه‌های این‌چنینی در فیلم، به فرایند خواندن به مثابه یک عمل اجتماعی دلالت می‌کنند. در طول فیلم، رسانه‌های نوشتاری همچون پوسترهای خیابانی و روزنامه‌ها، در حکم چسب اجتماعی عمل می‌کنند که «بدن فردی» شهروندان را به «بدن بزرگتر اجتماعی» متصل می‌سازند (Ibid, 71) دایمنبرگ اثر لانگ را با نسخهٔ بازسازی شده آن با نام مشابه ام (۱۹۵۱) ساختهٔ جوزف لوزی مقایسه می‌کند. در حالی‌که ام لانگ در برلین دههٔ سی روی می‌دهد، لس‌آنجلس دههٔ پنجاه بستر حوادث فیلم لوزی را شکل می‌دهد. لشکر مستمندانی که در فیلم لانگ توسط نیروهای خلافکار زیرزمینی بسیج می‌شوند، در فیلم لوزی با راننده‌های تاکسی رادیویی جایگزین می‌شوند، که گسترهٔ شهری را از دریچه شیشه جلوی ماشین متحرک تحت نظارت قرار می‌دهند. در اثر لوزی نظارت از طریق «نگاه خیره اتوموبیلیزه شده» جایگزین نماهای نظارتی اورهد، و های‌انگل اثر لانگ شده است (Ibid, 82). به‌زعم دایمنبرگ، یکی دیگر از مهمترین تفاوت‌های میان دو نسخه، نقش پر اهمیتی است که تلویزیون در نسخهٔ لوزی ایفا می‌کند. در حالی‌که در فیلم لانگ، شهروندان از طریق روزنامه و پوسترهای خیابانی در رابطه با قاتل سریالی آگاهی به دست می‌آورند، در لس‌آنجلس دههٔ پنجاه فیلم لوزی شهروندان از طریق دستگاه تلویزیون است که از وقایع مطلع می‌شوند. در اینجا تماشا و گوش‌دادن به برنامه‌های تلویزیونی در رابطه با قاتل سریالی، جایگزین خواندن «به مثابهٔ فعالیتی که افراد ایزوله شده را به اجتماع متصل می‌کند» شده است (Ibid, 78). از این رو در لس‌آنجلس دههٔ پنجاه، عاملی که میان سوژه‌های شهری اتحاد و انسجام برقرار می‌کند و به مثابهٔ چسب اجتماعی عمل می‌کند دستگاه تلویزیون است (Ibid, 79).

مبانی نظری: بسیج عمومی به مثابهٔ یک وضعیت اجتماعی در آرای ارنست یونگر

یونگر در ۱۹ سالگی، با آغاز جنگ جهانی اول، به نیروهای آلمانی در جبهه‌های جنگ پیوست و بارها در دوران جنگ مجروح شد. به پاس رشادت‌ها و دستاوردهایش در جنگ، موفق به دریافت مدال شجاعت و جایزهٔ ویژه امپراتوری آلمان شد (حدادی، ۱۳۸۳، ۲۰). نخستین بار در دههٔ بیست، کتاب توفان فولاد (۱۹۲۰) را بر پایهٔ تجربیات و خاطراتش از جنگ جهانی اول منتشر کرد. یونگر در این کتاب و در دیگر نوشته‌هایش در رابطه با وقایع جنگ جهانی اول (و بعدها در رابطه با رویدادهای جنگ جهانی دوم)، به جنگ جنبه‌ای روحانی می‌بخشد و به«زیباشناسانه‌سازی خشونت» جنگ می‌پردازد (Bures, 2014, 3). در جنگ و تجربهٔ شخصی (۱۹۲۲) یونگر این‌چنین به ستایش جنگ می‌پردازد: «جنگ مدهوشی‌ای فراسوی تمام مدهوشی‌هاست، رهاشدگی‌ای که تمام رشته‌ها

را می‌گسلد. جنونی رها از احتیاط و محدودیت است، تنها با نیروی طبیعت قابل مقایسه است... در آنجا فرد همچون توفان خروشان، دریای مواج، و تندر غران است...» (Cited in Wolin, 1992, 119-120). یونگر در یکی از نوشته‌هایش در ایام جنگ جهانی دوم، به توصیف آتش‌گرفتن شهر پاریس در اثر بمباران می ۱۹۴۴ می‌پردازد، و آن را «منظره‌ای شگفت‌آور»، تبلور «قدرت محض» توصیف می‌کند(Cited in Bures, 2014, 3). به‌زعم «آندریاس هویسن»، زیبایی‌شناسی بی‌احساس یونگر که از فراسوی قلمروی رنج و احساس انسانی به فجایع و خشونت‌های جنگ می‌نگرد، مستقیماً در پیوند با فانتزی‌های فاشیسم قرار می‌گیرد (ibid., 4). یونگر جنگ را مدرسه بزرگ بی‌نظیری در نظر می‌گیرد(Huyssen, 2015, 221) و ذوب‌شدن فردیت افراد در سیلان و توفان خشونت جنگ را به مثابهٔ گونهٔ والاتری از زیستن ستایش می‌کند. به‌زعم یونگر، جنگ‌ها مانند بناهایی همچون اهرام، برخوردار از «کیفیت ویژه بی‌فایده‌بودن» هستند (Jünger, 1992, 129) از این منظر، وی ارزش ذاتی جنگ را به عنوان یک هدف فی‌نفسه موردتوجه قرار می‌دهد، نه به خاطر هدفی که جنگ برای آن آغاز شده است (Mourenza, 2020, 121). نخستین بار در کتاب «جنگ و رزمندگان» (۱۹۳۰)، یونگر مفهوم «بسیج عمومی» را مطرح کرد. این کتاب دربرگیرندهٔ مجموعه مقالاتی به ویراستاری یونگر بود. مؤلفان مقالات این مجموعه در نوشته‌های خود، از جنگ جهانی اول و تجربهٔ جنگ دیدگاهی رازالود و عرفانی ارایه می‌کنند. برجسته‌ترین و مهمترین مقالهٔ این مجموعه، مقالهٔ «بسیج عمومی» نوشته شده توسط خود یونگر است که در آن به «مطالعهٔ رابطهٔ میان جامعه، جنگ و تکنولوژی» می‌پردازد (Armitage, 2003, 194). در این مقاله، یونگر چکیده‌ای از مباحثی را مطرح می‌کند که دو سال بعد در کتاب «کارگران» (۱۹۳۲) با تشریح بیشتری آنها را بسط داد (Wolin, 1992, 120). شکست آلمان در جنگ جهانی اول، و تجربه‌های شخصی خود یونگر از میدان جنگ، تأثیر فراوانی در طرح ایدهٔ بسیج عمومی داشتند (Huyssen, 2015, 220-222). یونگر شکست فاجعه‌بار آلمان در جنگ را به عدم بسیج کامل و درخور منابع و نیروهایش، و عدم بهره‌گیری مناسب از تکنولوژی‌های مدرن جنگی نسبت می‌دهد (Jünger, 1992, 130-131). وی بحث خود در رابطه با «بسیج عمومی» را در تقابل با «بسیج نسبی» جنگ‌های گذشته مطرح می‌سازد. در الگوی بسیج نسبی همه چیز به قدرت پادشاه و فراخوان وی برای جنگ وابسته بود، و صرفاً به نیروهای نظامی حرفه‌ای محدود می‌شد (ibid.,125-126). در حالی که در بسیج نسبی، تمایز مشخصی میان نظامیان و غیر نظامیان وجود داشت، در جنگ جهانی اول، مقیاس عظیم جنگ، تمام منابع نظامی و اجتماعی را درگیر کرد (ibid., 127). از این رو تمایز میان نظامیان و شهروندان عادی تا اندازه زیادی از میان رفت، و مسئولیت دفاع از کشور، «بر دوش هر فردی که می‌توانست تسلیحات به دست گیرد» قرار گرفت (ibid., 126). به‌زعم وی در بسیج عمومی این ضرورت وجود دارد که ماشین کار و اجتماع همواره در حال تحرک و پویایی نگاه داشته شود (ibid., 126)، و روحیهٔ جنگی در نیروی گروهی اجتماع دمیده شود.

با طرح مفهوم بسیج عمومی، یونگر از وضعیت جنگ و مبارزه به مثابهٔ الگویی برای شکل‌دهی به جامعهٔ جدیدی بهره می‌گیرد که از بطن منازعه، جنگ و وضعیت اضطراری زاییده می‌شود (Huyssen, 2015, 220). فرایند نظامی‌سازی و بسیج که در زمان جنگ ضرورت یافته بود، بعد از پایان جنگ و در دوران صلح نیز باید به ساختار اجتماعی تزریق شود (Jünger, 1992, 127). از این رو بسیج عمومی، به یک وضعیت اجتماعی-سیاسی مبدل می‌شود که نظم اجتماعی را بر مبنای مفاهیم جنگی بازپیکره‌بندی می‌کند (Kaes, 1993, 113). در این سیستم اجتماعی، هر فرد، هر جنبش و هر نیرو، همچون میدان جنگ باید در راستای هدف مشخصی عمل کند (ibid., 112). یک شیوهٔ نوین زندگی بر پایهٔ نظم که در آن که «حتی یک اتم نیز ساکن نیست» (Jünger, 1992, 128). در رابطهٔ با وضعیت مبتنی بر بسیج عمومی، یونگر با لحنی ستایش‌آمیز می‌نویسد: «در این تجمیع نامحدود انرژی‌های بالقوه، که کشورهای صنعتی در حال جنگ را به کوره‌های آهنگری انفجاری دگرگون می‌کند، شاید درخشان‌ترین نشانهٔ سپیده‌دم عصر کار را پیدا کنیم. این نکتهٔ جنگ جهانی اول را به یک رویداد تاریخی مبدل می‌سازد که از لحاظ اهمیت بالاتر از انقلاب فرانسه قرار می‌گیرد» (ibid., 126). یونگر خواستار حذف تمامی موانع بر راه ایجاد بسیج عمومی جامعه بود، حتی اگر این مسیر به محدودشدن آزادی‌های شخصی افراد جامعه بیانجامد (ibid., 127). نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که این وضعیت می‌تواند مهیاکنندهٔ سلطهٔ یک حکومت تمامیت‌خواه در جامعه شود(Armitage, 2003, 193). آنچه در این وضعیت بیش از هر چیز دیگر اهمیت دارد، ادغام کامل فردیت شهروندان در کلیت اجتماعی است. یونگر در مباحث خود، خصوصاً اهمیت فراوانی برای شهر مدرن قائل می‌شود. یونگر معتقد است تجربهٔ زندگی شهری مدرن، تجربه‌ای مشابه تجربهٔ حضور در میدان جنگ است و از این رو بر لزوم بسیج عمومی در تمامی ابعاد زندگی شهری تأکید می‌کند (Huyssen, 2015, 222 ; Kaes, 1993, 107). در مقالهٔ «کلانشهر و حومهٔ شهر» (۱۹۲۶) اهمیت

نظامی‌سازی زندگی شهری را برجسته می‌سازد: «ما باید به نیروهای کلانشهر نفوذ کنیم، که نیروهای حقیقی دوران ما هستند: ماشین‌ها، توده‌ها، و کارگران. چرا که اینجا انرژی‌ای نهفته است که از بطن آن ملت جدید برمی‌خیزد...» (Huys-sen, 2015, 224).

شرایط بحرانی اقتصادی دهۀ سی و نیاز به همدلی اجتماعی در فیلم بیم و امید (۱۳۳۹)

بیم و امید (۱۳۳۹) روایت زندگی احمد کریمی مرد متأهل جوانی است که به‌واسطۀ بحران اقتصادی و مالی دهۀ سی به تازگی کار خود را از دست داده و بدین خاطر نمی‌تواند وعده‌هایی که برای شب عید به خانواده‌اش داده را عملی سازد. فیلم با تصاویری هوایی از کلانشهر تهران آغاز می‌شود. به هنگام نمایش این تصاویر از تهرانِ در حال سپری‌کردن روند مدرنیزاسیون، راوی این عبارات را بیان می‌کند: «این شهر را دیده‌اید. تهران است، عروس ایران. بیش از یک و نیم میلیون نفر در آن زندگی می‌کنند». از همین جملات ابتدایی راوی با اشاره به شهر تهران، بستر روی‌دادن حوادث و اتفاقات فیلم را مورد تأکید قرار می‌دهد. نباید این نکته را از نظر دور داشت که فرایند مدرنیزاسیون در دورۀ پهلوی دوم، «تمامی ابعاد اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، کالبدی، مدیریتی و برنامه‌ریزی شهری» را شامل می‌شد (حبیبی، ۱۳۸۹، ح). در نتیجۀ این اقدامات، کلانشهر تهران به عنوان «نماد مدرنیزاسیون» دورۀ پهلوی (Mirsepassi, 2019, 131)، تغییرات ساختاری بنیادینی را سپری می‌کرد. این فرایند همچنین با افزایش چشمگیر جمعیت شهر تهران توأمان بود، و همانطور که راوی اشاره می‌کند در اواخر دهۀ سی به «بیش از یک و نیم میلیون نفر» رسیده بود. در فیلم بیم و امید، شهر تهران به مثابۀ یکی از شخصیت‌های اصلی فیلم بازنمایی می‌شود. جمال امید در این رابطه معتقد است که «فیلم‌ساز بی آنکه هدفی از پیش داشته باشد... جغرافیایی روز تهران را به نمایش می‌گذارد که کار با ارزشی است» (امید، ۱۳۷۴، ۳۲۳). حسینی اهمیت بازنمایی شهر تهران در فیلم را برجسته می‌سازد، و از تأثیر جغرافیای شهری بر روایت و زیبایی‌شناسی فیلم یاد می‌کند: «بیم و امید... فیلمی دربارۀ یک شهر است... تهران فیلم شهری رو به گسترش با تلفن، اتوموبیل (بنزهای ۱۸۰ پلیس)، رادیو، تلویزیون، ساختمان‌های چندطبقه و البته رواج مصرف‌گرایی است... هویت جغرافیایی در روایت شهری فیلم بیم و امید نقشی پررنگ دارد» (حسینی، ۱۳۹۹، ۱۰۰-۱۰۱). در ادامۀ صحنۀ افتتاحیه و همچنان که دوربین تصاویری از شهر تهران را به تصویر می‌کشد، راوی ادامه می‌دهد: «همه جا پر از جمعیت است و مردم آن از گذشته‌ها یاد نمی‌کنند؛ چون با آینده روبرو هستند». تأکید راوی بر فراموش‌کردن گذشته و لزوم آینده‌نگری، به شهروندان یاداوری می‌کند که بخشی از جامعه سعادتمند و رو به پیشرفت دورۀ پهلوی دوم هستند. از این‌رو، مدرنیزاسیون پهلوی به مثابه «پروژۀ اجتماعی پویا... و معطوف به آینده» تبیین می‌شود (بوسی _گلاکزمان، ۱۳۹۶، ۲۴۱). در حالی‌که گفتار راوی ادامه دارد، دوربین از زاویۀدید پرنده به زاویۀدید ناظر شهری تغییر جایگاه می‌دهد و نماهایی از جمعیت و فضاهای شهری تهران مدرن را نمایش می‌دهد. با این حال، فرایند مدرن‌شدن شهر چالش‌هایی نوینی را نیز با خود به همراه آورده بود. راوی از شلوغی روز عید و ازدحام جمعیت شهری در این روز یاد می‌کند. در حالی‌که دوربین تصاویری از تهران مدرن و شهروندان در تب و تاب خرید عید را بازنمایی می‌کند، ناگهان از میان تودۀ جمعیت شهری، شخصیت اصلی فیلم، آقای احمد کریمی از دیگران متمایز می‌شود و راوی بیان می‌کند: «اما همه خوشحال و سعادتمند نیستند. در بین اینها کسانی هستند که از درک لذات این روز محروم‌اند. مثل این مردی که در مقابل شما راه می‌رود». در نماهای بعدی در حالی‌که دوربین در سطح خیابان تراولینگ می‌کند، پرسه‌زنی آقای کریمی در سطح شهر به تصویر کشیده می‌شود. با انتخاب این استراتژی فیلمساز ابتدا تهران را به مثابۀ بستر رویدادهای فیلم تبیین می‌کند و سپس شرایط اقتصادی و اجتماعی که زمینه‌ساز رویدادهای متعاقب فیلم می‌شود را مورد اشاره قرار می‌دهد. اوضاع نابه‌سامان اقتصادی، تورم بالا، و نرخ بالای بیکاری در آخرین سال‌های دهه سی، وضعیت دشواری را برای شهروندان ایجاد کرده بود. این شرایط منجر به نارضایتی عمومی و افزایش اعتراض‌های مردمی شده بود. شخصیت اصلی فیلم، آقای کریمی، یکی از بی‌شمار شهروندانی است که به‌واسطۀ این شرایط، از کار بیکار شده و زندگی خود و خانواده‌اش با بحران مواجه شده است. عنوان فیلم به خوبی گویای این شرایط است: بیم و امید. بیم، یأس و هراسی که در چنین شرایطی برای شهروندان پدید می‌آید، و ضرورت نیاز به دمیدن روح امید و مثبت‌اندیشی برای شهروندان. با این حال در نماهای صحنۀ افتتاحیه از شهر تهران، نمی‌توان از اشارۀ ضمنی فیلم به مفهوم نظارت مدرن چشم‌پوشی کرد. تصاویر هوایی ابتدایی فیلم از شهر تهران را می‌توان دلالتی به تحت نظارت قراردادن تمامی ابعاد این شهر مدرن رو به گسترش در نظر گرفت. در ادامه و در نماهایی که آقای کریمی از میان جمعیت متمایز می‌شود؛ دوربین با تراولینگ در سطح شهر وی را تحت تعقیب قرار می‌دهد. در برخی از نماها حرکت رهگذران در پیش‌زمینه همچون مانعی برای قاب‌گرفتن و تحت نظارت‌داشتن اقای

کریمی عمل می‌کنند. به نظر می‌رسد که دوربین در این نماهای اولیه، می‌کوشد عمکرد نظارت شهری را برجسته سازد (تصویر ۱).

بازنمایی وضعیت بسیج عمومی و نظارت اجتماعی در بیم و امید

پس از آنکه نازی با گرفتن داروی موردنیاز پدر بیمارش، داروخانه را ترک می‌کند، دکتر داروساز متوجه اشتباه خود و میزان زیاد سم که در دارو ریخته شده، می‌شود. وی علی‌رغم آنکه اطلاعات و آدرسی از نازی و پدر بیمارش ندارد، می‌کوشد آنها را نسبت به خطر مصرف دارو مطلع سازد. از این لحظه به بعد فرایند جستجو برای پیداکردن دختربچه‌ای ناشناس در میان تودهٔ جمعیت شهری مدرن آغاز می‌شود. نخست یکی از همکارانش را به دنبال دختربچه که به تازگی داروخانه را ترک کرده می‌فرستد، با این حال، همکارش نمی‌تواند در میان ازدحام توده جمعیت شهری نازی را پیدا

تصویر ۱. نماهای نظارتی در صحنهٔ افتتاحیهٔ فیلم. مأخذ: آرشیو نگارنده.

کند. راه بعدی، تماس با پزشکی است که نسخهٔ داروی مورد نظر را برای آقای کریمی تجویز کرده است. در این صحنه، اهمیت تکنولوژی ارتباطی تلفن برجسته می‌شود، و فیلمساز در قاب‌بندی‌ها، دستگاه‌های تلفن که امکان این ارتباط را محقق می‌سازند، مورد تأکید قرار می‌دهد. با این حال این راهکار نیز، به علت آنکه آقای کریمی به تازگی آدرس منزلش را تغییر داده به نتیجه نمی‌رسد. اقدام بعدی دکتر رجوع به ادارهٔ پلیس و درخواست کمک برای یافتن دختر بچه است. مأمور پلیس در پاسخ به درخواست دکتر، به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کند: «پیداکردن یک نفر در این شهر بزرگ، اون هم بی‌آدرس کار مشکلیه». دکتر داروساز اهمیت نجات زندگی یک فرد را خاطر نشان می‌سازد و با اصرار پلیس را به تلاش برای یافتن دختربچه متقاعد می‌کند: «من نشانه‌های دختر را به خوبی می‌دونم. تقریباً این دختر حدود ۸ سال بیشتر نداره. موهاش هم بافته شده است... یه شیشه هم دستشه که همون شیشه دواست. و میان پول‌هاش هم دو تا ته بلیط اتوبوس بود». مأموریت پلیس این است که در شهر بزرگ، دختر بچه‌ای با نشانی‌های اعلام شده از سوی دکتر را پیدا کند. مجدداً فیلمساز، در ترکیب‌بندی نماها، نقش و اهمیت تکنولوژی‌های ارتباطی نوین مورد استفاده نیروهای پلیس در سازماندهی نیروها را مورد تأکید قرار می‌دهد. فرایند جستجو براساس مشخصات اعلام شده توسط دکتر آغاز می‌شود. در نماهای بعدی، اعزام نیروهای پلیس با موتورها و ماشین‌ها، و پخش‌شدن آنها در سطح شهر به‌منظور یافتن نازی به تصویر کشیده می‌شود. بسیج عمومی آغاز شده است. مأموران پلیس با حضور سراسری خود در شهر در جستجوی نازی، به شهر چهره‌ای جنگی می‌بخشند. صدای هشدار و آژیر ماشین‌های پلیس در سرتاسر گستره شهر پژواک پیدا می‌کند (تصویر ۲). آنچنان که بحث شد یونگر بسیج عمومی را وضعیتی صرفاً محدود به میدان جنگ در نظر نمی‌گیرد، و این وضعیت را قابل تعمیم به زندگی روزانه در فضاهای شهری مدرن نیز در نظر می‌گیرد (Jünger, 1992, 128). در حالی‌که در فیلم «ام» لانگ، نیروهای شهر برای یافتن بکر، قاتل سریالی، بسیج می‌شوند، در بیم و امید، خطری از جنس دیگر، جان یکی از شهروندان را تهدید می‌کند. از این رو اگر چه کلیت فیلم از اتمسفری فانتزی و کودکانه برخوردار است، با این حال، تهران بیم و امید، به مثابهٔ شهری در «وضعیت بسیج عمومی» بازنمایی می‌شود. شهری که با بسیج نیروهایش می‌کوشد با پیداکردن نازی، خطر تهدیدکنندهٔ جان یکی از شهروندان را دفع کند. مأموران با هر دختربچه‌ای مواجه می‌شوند که از نظر ظاهری با مشخصات اعلامی دکتر شباهت دارد، وی را برای شناسایی به کلانتری می‌برند. در چند نما صف کودکانی

دیده می‌شوند که منتظر شناسایی توسط دکتر هستند (فوکو، ۱۳۷۲). آنچنان که فوکو اشاره می‌کند نگاه و نظارت تضمین‌کنندهٔ نظم و کنترل هستند. شهر تهران در فیلم بیم و امید، به سراسربین وسیعی مبدل می‌شود که تمامی فضاهای آن به منظور یافتن نازی و احیای نظم از دست‌رفتهٔ اجتماعی تحت نظارت مأموران پلیس قرار می‌گیرد. در صحنه‌ای از فیلم، دوستان کم سن و سال نازی، هنگامی که متوجه می‌شوند نیروهای پلیس دختربچه‌هایی با ویژگی‌های نازی را با خود به ادارهٔ پلیس می‌برند، به وی کمک می‌کنند تا در برابر نگاه کنترل‌کنندهٔ پلیس پنهان و رؤیت‌ناپذیر باقی بماند. دوستان خردسال نازی، او را «از کوچه پس‌کوچه‌ها» به سمت خانه‌اش هدایت می‌کنند. فیلم تلاش کودکان خردسال برای مخفی نگاه‌داشتن نازی در برابر چشمان جستجوگر ماموران پلیس را به مثابهٔ همدلی کودکانه‌ای به تصویر می‌کشد که به مانند مانعی در مقابل برقراری نظم اجتماعی عمل می‌کند. دلالت‌های اجتماعی و سیاسی این صحنه را نمی‌توان از نظر دور داشت.

به‌زعم یونگر در میدان جنگ، رویت‌پذیری مسئله مرگ و

تصور ۲. وضعیت بسیج عمومی و مبدل شدن شهر به میدان جنگ. مأخذ: آرشیو نگارنده.

زندگی است. در جنگ زنده‌ماندن وابسته به ظرفیت نامرئی و رؤیت‌ناپذیربودن از دید دشمن است (Kaes, 1993, 106). با وامگیری از یونگر، کائس پیوند میان نگاه نظارتی و «نگاه خیرهٔ سرد» دوربین سینمایی در «ام» را برجسته می‌سازد. از منظر وی، در ام «دوربین به مشارکت‌کننده در راستای هدف قدرت انضباطی و بسیج عمومی تبدیل می‌شود» (ibid., 115). وی با بررسی صحنه‌هایی از فیلم «ام»، این نکته را مطرح می‌کند که در طول فیلم «رابطهٔ میان دوربین و نگاه (نظارتی) پلیسی» بارها مورد اشاره قرار می‌گیرد (ibid., 115). از همین منظر دایمنبرگ، نماهای از ارتفاع بالا و با زاویهٔ پایین «ام» را تبلوری از مکانیزم نظارتی و بسیج عمومی شهری در نظر می‌گیرد، و دلالت این نماها به «نظارت سینمایی و عکاسانه» در سطح شهر مدرن را مورداشاره قرار می‌دهد (Dimendberg, 1997, 72). در فیلم بیم و امید، در حالی‌که نیروهای پلیس در سطح شهر به منظوریافتن نازی بسیج شده‌اند، فیلمساز با تدوین موازی، در سلسله نماهایی حرکت نازی در سطح شهر در مسیر بازگشت به سوی خانه را نمایش می‌دهد. می‌توان بحث کرد که در کنار نیروهای پلیس، دوربین به مثابهٔ یک ناظر در فیلم عمل می‌کند که فضای شهری را تحت پوشش نگاه نظارت‌کنندهٔ خویش قرار می‌دهد. در بسیاری از این نماها، دوربین از ارتفاع بالا و با زاویهٔ پایین، از فاصلهٔ دور حرکت نازی در شهر را به تصویر می‌کشد. با درنظرداشتن جایگاه و زاویهٔ‌دید دوربین، نمی‌توان دلالت این نماها به نظارت شهری را از نظر دور داشت. در این نماها نازی در میان جمعیت شهری به سختی دیده می‌شود. مخاطب فیلم به هنگام تماشای این نما، به سختی می‌تواند پیکر کوچک دختربچه را در میان هیاهو و شلوغی شهری تشخیص دهد. مخاطب واداشته می‌شود که گستره تصویر را با چشمان خود به منظور یافتن نازی اسکن و جستجو کند (تصویر۳). این نماها برای ناظر احساس بخشی از مکانیزم نظارتی و بسیج عمومی شهری بودن را ایجاد می‌کند، و خود مخاطب نیز «زاویهٔ نگاه دوربین به مثابهٔ ابزار نظارتی» را اتخاذ می‌کند (Kaes, 1993, 115). همچنین از این مدخل، ناظر به درگیری بیشتری با رویدادهای فیلم فراخوانده می‌شود. این‌رو از لحاظ بصری نیز ایدهٔ اصلی فیلم در این نماها بازتولید می‌شود. این کیفیت فیلم، از جنبهٔ دیگری نیز برخوردار است. این استراتژی برای تماشاگران نیز این احساس را پدید می‌آورد که نگاه کنترل‌کنندهٔ حکومتی تمامی ابعاد شهری را تحت نظارت دارد. فوکو در رابطه با نحوهٔ عملکرد قدرت انضباطی بحث می‌کند که توهم همواره تحت‌نظاره‌بودن «ضامن کارکرد اتوماتیک قدرت است».(فوکو،۱۳۷۲، ۲۶). این مکانیسم این توهم و آگاهی کاذب را برای مخاطبان

تصویر ۳. جستجوی مخاطب در گسترهٔ تصویر به منظور تشخیص دختر بچه.
مأخذ: آرشیو نگارنده.

به‌وجود می‌آورد که دائماً تحت نظارت هستند. از این مدخل تماشاگران فیلم، خود را به مثابهٔ شهروندانی تصور می‌کنند که نمی‌دانند توسط چه کسی تحت نظاره هستند. این فرایند به تدریج به یک خود نظارتی بی‌وقفه می‌انجامد که در آن فرد خود تلاش می‌کند اعمالش را با خواست قدرت تطبیق دهد (همان، ۲۸). به‌زعم فوکو، نظارت سراسربینانهٔ اجتماعی، در پی «تولید آدم‌های مطیع است؛ افرادی که از جامعهٔ که خود به خویشتن نظم می‌دهند» (برنز، ۱۳۸۱، ۱۱۰). آنچنان که اشاره شد، شرایط نامطلوب اقتصادی در سال‌های انتهایی دههٔ سی موجب گسترش ناآرامی‌های اجتماعی متعددی شده بود. آبراهامیان در رابطهٔ با این شرایط می‌نویسد: «این مشکلات اقتصادی و فشارهای خارجی موجب بی‌ثباتی رژیم شد. شمار اعتصابات بزرگ که در سال ۱۳۳۴-۱۳۳۶ بیش از سه مورد نبود، در سال‌های ۱۳۳۶-۱۳۴۰ به بیش از بیست مورد رسید که برخی با درگیری‌های خونین میان اعتصابیون و نیروهای مسلح پایان یافت» (آبراهامیان، ۱۳۸۴، ۵۱۸-۵۱۹). در این سال‌ها «خطر وقوع انقلابی اجتماعی» افزایش یافته بود: «در سال ۱۳۳۸، آثار بحران اقتصادی بروز کرد و نابرابری تراز بازرگانی کمبودهای شدیدی پدید آورد و در نتیجه اعتصابات کارگری و اعتراضات مردمی گستردهای، پایه‌های ثبات رژیم را سست و لرزان کرد» (رنجبر، ۱۳۸۶، ۴۱). در چنین شرایطی، تصویری که بیم و امید از بسیج عمومی و نظارت شهری ارائه می‌دهد، در راستای اهداف حکومتی به منظور برقراری نظم عمل می‌کند. القای احساس تحت‌نظارت‌بودن، سوژه‌های مطیعی را فرامی خواند که خود را با خواست قدرت وفق می‌دهند.

بیم و امید و لزوم برقراری پیوند اجتماعی میان شهروندان

تهران فیلم بیم و امید شهری مدرن است که تکنولوژی‌های ارتباطی نقش مهمی در روابط میان شهروندان ایفا می‌کنند. آنچنان که بحث شد در صحنهٔ تماس دکتر داروساز با پزشک معالج، فیلمساز در نماهای متعددی اهمیت دستگاه تلفن به مثابهٔ تکنولوژی ارتباطی مدرن را برجسته می‌سازد. همچنین در صحنهٔ دستور فرماندهٔ پلیس به نیروهایش برای یافتن نازی، مجدداً اهمیت تکنولوژی‌های ارتباطی مدرن مورد تأکید قرار می‌گیرد. در طول سفر نازی در شهر نیز تکنولوژی‌های حمل‌ونقل مدرن نقشی اساسی ایفا می‌کنند. بیم و امید شهر مدرنی را بازنمایی می‌کند که زندگی شهروندانش با ماشین‌ها و تکنولوژی‌ها درهم‌تنیده شده است. پس از آنکه نیروهای پلیس با گشت‌زنی در سطح شهر، نمی‌توانند نازی را شناسایی کنند، بار دیگر اهمیت تکنولوژی‌های ارتباطی برجسته می‌شود. به دستور فرمانده پلیس، موضوع تلاش برای یافتن دختربچه از رادیو ملی پخش می‌شود تا شهروندان نیز در فرایند یافتن نازی مشارکت کنند. تکنولوژی ارتباطی رادیو، تودهٔ وسیع‌تری از شهروندان را مخاطب خود قرار می‌دهد. گویندهٔ رادیو با قطع برنامهٔ اجرای موسیقی زنده، موضوع را در پشت میکروفن مطرح می‌کند و سپس نماهایی از آن تنهای رادیویی به تصویر کشیده می‌شود. در سلسلهٔ نماهای بعدی در حالی‌که صدای گویندهٔ رادیو شنیده می‌شود در فضاهای مختلف اجتماعی، شهروندانی به تصویر کشیده می‌شوند که هریک مخاطب این پیام هستند. نخست سرنشینان خودرویی متحرک که به دستگاه رادیوی درون ماشین گوش می‌دهند. نمای بعدی از فضای داخلی کافه‌ای است که مراجعین به صدای گویندهٔ رادیو گوش فرا می‌دهند: «ضمناً از دوستان و همسایگان آقای احمد کریمی که صدای ما را می‌شنوند خواهش می‌کنیم بلادرنگ این خبر را به او برسانند و نتیجه را به کلانتری نه اطلاع دهند». رادیو در حکم رسانه‌ای برای شکل‌دهی به پیوند اجتماعی میان شهروندان عمل می‌کند و هریک از شهروندان را نسبت به مسئولیت شهروندی خود آگاه

می‌سازد (تصویر ۴). بسیج عمومی این بار تمامی شهروندان را مخاطب قرار می‌دهد و مسئولیت دفاع از نظم اجتماعی بر عهده تمامی شهروندان قرار می‌گیرد (Jünger, 1992, 126). در این فصل از فیلم، دستگاه رادیو به مثابهٔ چسب اجتماعی عمل می‌کند که برای مخاطبانش، احساس عضوی از جامعهٔ منسجم مدرن‌بودن را ایجاد می‌کند. همچون صحنهٔ تماس با دستگاه تلفن، در این فصل نیز فیلمساز استراتژی‌هایی را اتخاذ می‌کند که جدا از جریان روایی فیلم، اهمیت خود تکنولوژی رادیو را برجسته می‌سازد. در صحنه‌ای، نمای نزدیکی از دستگاه رادیویی در خانهٔ پدر همسر آقای کریمی به تصویر کشیده می‌شود. سپس تصویری از نمای نزدیک رادیویی دیگر بر روی تصویر اول دیزالو می‌شود. با واضح‌شدن نمای نزدیک رادیوی دوم، دوربین عقب می‌کشد و متوجه می‌شویم که این رادیو در خانهٔ آقای کریمی قرار دارد. این استراتژی، قدرت پیونددهندهٔ رادیو و ظرفیت تکنولوژی‌های ارتباطی جدید در از بین‌بردن مرزهای فضایی را برجسته می‌سازد. در نتیجه همین پیام رادیویی است که خانم کریمی به سوی خانه رهسپار می‌شود و در آخرین لحظه جان همسرش را نجات می‌دهد. در انتها و پس از ورود مأموران پلیس و دکتر داروساز به خانهٔ آقای کریمی، مأمور پلیس خطاب به او می‌گوید که «دو ساعت است که نظم شهر را به هم زده» است. از این رو، در فیلم خطری که جان یکی از شهروندان را تهدید می‌کند، به مثابهٔ استعاره‌ای برای تهدید نظم اجتماعی عمل می‌کند. با بسیج عمومی و همدلی اجتماعی این خطر دفع و نظم اجتماعی احیا می‌شود. به نظر می‌رسد فیلم بیم و امید در پی آن است که با القای احساس بخشی از بدن مسنجم و یکپارچه اجتماعی‌بودن برای تک تک شهروندانی که با بحران‌های اقتصادی دههٔ سی مواجه هستند، احساس تعلق و امنیت ایجاد نماید. می‌توان هدف فیلم را ایجاد احساس پیوند و انسجام، میان شهروندان تهرانی با پس‌زمینه‌های متفاوت و متمایز قومیتی، فرهنگی، و طبقاتی لحاظ کرد. از این منظر بیم و امید قدرت تکنولوژی‌ها و رسانه‌های توده‌ای همچون رادیو، و به گونه‌ای خودبازتابنده، سینما، در ایجاد احساس تعلق به اجتماع برای افراد را بازنمایی می‌کند. به‌واسطهٔ استراتژی‌هایی که مورد بحث قرار گرفتند، تماشاگر فیلم نیز خود را جدا از وقایع فیلم احساس نمی‌کند و او نیز خود را بخشی از بدن اجتماعی در نظر می‌گیرد که از رسالت و مسئولیت خود نباید غفلت کند.

تصویر ۴. مخاطب قراردادن شهروندان و شکلدهی به احساس انسجام اجتماعی. مأخذ: آرشیو نگارنده.

فانتزی کودکانهٔ بیم و امید در پرتوی نقد والتر بنیامین به آرای یونگر

آنچنان که بحث شد یونگر در نوشته‌های خود تصویری از جامعهٔ تکنولوژیکی آرمانی ارائه می‌دهد که از بطن میدان جنگ بزرگ ظهور می‌کند. این جامعه جدید از انسان-سربازهایی تشکیل می‌شود که در وضعیت بسیج دائمی هستند (Kaes, 1993, 111). انسان-سربازی که بدنش با تکنولوژی و ماشین آمیخته شده است و نسبت به درد و رنج، ملاحظات اخلاقی و احساسات کهنهٔ بورژوازی بی‌اعتناست (Huyssen, 2015, 220 & 227). والتر بنیامین در مقاله «نظریه‌های فاشیسم آلمانی: دربارهٔ مجموعه مقالات جنگ و رزمندگان»، به ویراستاری ارنست یونگر که در ۱۹۳۰ منتشر کرد، کتاب جنگ و رزمندگان (۱۹۳۰) و خصوصا بحث بسیج عمومی یونگر را به خاطر ارائهٔ کیفیتی رازآلود و «عرفانی» از جنگ مورد انتقاد قرار می‌دهد (Benjamin, 1979, 121). عنوان مقاله به روشنی دیدگاه بنیامین را در رابطه با مباحث مطرح‌شده در این مجموعه مقالات را آشکار می‌سازد. وی آرای مطرح‌شده در این مجموعه را به مثابه نظریهٔ فاشیسم تبیین می‌کند. به‌زعم بنیامین «این نظریهٔ جدید جنگ» چیزی نیست مگر انتقال «اصل هنر برای هنر به قلمروی

جنگ»(ibid., 122). این نظریه، جنگ را به یک لذت و تجربه زیباشناسانه مبدل می‌سازد (Wolin, 1992, 122). بنیامین در مباحث یونگر، زیباشناسانه‌سازی سیاستی را موردتوجه قرار می‌دهد که بعدها توسط نازی‌ها مورد بهره‌برداری قرار گرفت (Mourenza, 2020, 120-121). بنیامین با اشاره به «قدرت ویرانگر جنگ» و «تکنولوژی‌های جدید جنگی» (Benjamin, 1979, 120-121)، بر لزوم گسستن از سیمای مسخ‌کنندهٔ «مدوسایی» این تصویر عرفانی از جنگ تأکید می‌کند (Ibid, 128). در تقابل با تصویر ارائه شده توسط یونگر از سربازان فولادین آرمانی در وضعیت بسیج عمومی، بنیامین تصویری واقعی از سربازانی ارایه می‌کند که تجربهٔ جنگ جهانی اول را پشت سر گذاشته‌اند. جوانانی که با چهره‌هایی بشاش و پر طراوت در ۱۹۱۴ به جبهه‌های جنگ رفتند و در ۱۹۱۸ با چهره‌هایی شکسته، محزون و در هم فرورفته از مدرسه بینظیرِ جنگ به‌زعم یونگر بازگشتند (ibid., 126). بنیامین مجدداً در تجربه و فقر (۱۹۳۳) تصویری از خشونت میدان‌های نبرد جنگ جهانی اول ارایه می‌دهد و از تأثیرات تروماتیک جنگ بر سربازان یاد می‌کند. برخلاف سربازان جنگ‌های پیشین، که از اعمال قهرمانانه و رشادت‌هایشان در جنگ قصه‌ها می‌گفتند و شعرها می‌سرودند، سربازانی که از میدان‌های جنگ جهانی اول بازمی‌گشتند، نسبت به زمان پیش از شروع جنگ، ساکت و کم حرفتر شده بودند: «... برای نسلی که بین سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ مجبور شد یکی از فجیع‌ترین رویدادهای تاریخ جهان را از سر بگذراند، ارزش تجربهٔ سقوط کرده است... مگر در آن زمان همگان متوجه نشدند که اکثر افراد گنگ و لال از جبهه باز می‌گردند؟ نه غنی‌تر بلکه فقیرتر در بیان تجربه انتقال‌پذیر؟...» (بنیامین، ۱۴۰۰، ۱۲۶). انسان - سرباز مورد اشارهٔ بنیامین هیچ شباهتی به سرباز آرمانی مطلوب یونگر نداشت، که توفان فولادها را به راه بیندازد. بلکه بدن نحیف و شکننده‌ای بود که مقهور این توفان شده بود و در میان گسترهٔ وسیع ویرانی رها شده بود(Sale, 2010, 203). وی «خود را زیر آسمان باز و در میان چشم‌اندازی می‌دید که در آن هیچ چیز مثل سابق نبود مگر ابرها؛ در مرکز همهٔ اینها، در میدان نیرویی مملو از انفجار و امواج ویرانگر، پیکر نحیف و شکنندهٔ انسان ایستاده بود» (بنیامین، ۱۴۰۰، ۱۲۶). در حالی‌که نیمهٔ دوم فیلم بیم و امید، جامعه‌ای در وضعیت بسیج عمومی را به نمایش می‌گذارد، و تصویری از جامعهٔ مدرن ارائه می‌کند که با آرای یونگر قرابت دارد، صحنه‌های ابتدایی فیلم شباهت آشکاری با وضعیت مورد اشارهٔ بنیامین دارد. صحنهٔ معرفی آقای کریمی از این منظر تأمل بیشتری می‌طلبد. پیکری تنها و منزوی که ناامیدانه در هیاهو و شلوغی شهرِ سرد و بی‌تفاوت در خیابان پرسه می‌زند. در ویترین فروشگاهی به عروسکی زیبا بر می‌خورد، و برای خرید آن برای دخترش نازی به عنوان کادوی شب عید، مجبور می‌شود ساعت ارزشمندش را با مبلغ ناچیزی بفروشد. از محل کار سابقش با تحقیر و سرافکندگی طرد می‌شود. در میان فضاهای پاساژ بزرگی مملو از کالاهای لوکس که وی قادر به خرید هیچ‌یک از این کالاها برای خانواده‌اش نیست، بی‌تفاوت و سرافکنده مسیر خود را ادامه می‌دهد. به واسطهٔ تنش‌های پدید آمده در نتیجه بیکاری و بحران مالی، فضای خانه آقای کریمی چنان ملتهب می‌شود که همسرش بعد از مشاجره‌ای در رابطه با مشکلات مالی، خانه را ترک می‌کند و او و دختر خردسالش را تنها می‌گذارد. وضعیت به تصویر در آمده از آقای کریمی در صحنه‌های ابتدایی فیلم، تبلوری از وضعیت رهاشدگی و تک‌افتادگی انسانی است که بنیامین توصیف می‌کند (تصویر ۵). از این رو واقعیت ملموس این بخش فیلم، در برابر دنیای خیالی و فانتزی ترسیم‌شده در بخش دوم فیلم قرار می‌گیرد و بافت دروغین این فانتزی کودکانه را از درون می‌گسلاند.

نتیجه‌گیری

آنچنان که بحث شد ارنست یونگر بسیج عمومی را وضعیتی نه صرفاً محدود به ایام جنگ، بلکه به مثابهٔ وضعیتی قابل تعمیم به زندگی روزانه در شهر مدرن در نظر می‌گیرد. از این منظر، فیلم بیم و امید را می‌توان بازنمودی از وضعیت بسیج عمومی مورد اشارهٔ یونگر در جامعهٔ شهری تهران در دورهٔ پهلوی دوم لحاظ کرد. گرجی عبادیا در ساختهٔ خود با بهره‌گیری از تمهیدات روایی و تکنیکی متناسب سینمایی، جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که فرایند نظامی‌سازی دوران جنگ به ساختار اجتماعی‌اش تزریق شده است. مشابه بحث یونگر که معتقد بود در وضعیت اجتماعی مبتنی بر بسیج عمومی، هر فرد، هر جنبش و هر نیرو، همچون میدان جنگ باید در راستای هدف مشخصی عمل کند، در جامعهٔ شهری بازنمایی‌شده در فیلم بیم و امید نیز تمام نیروهای اجتماعی به منظور مقابله با خطر و تهدید به‌وجود آمده بسیج می‌شوند. شبکهٔ نظارتی تمام گسترهٔ شهر را در بر می‌گیرد و شهر به سراسربین وسیعی مبدل می‌شود که تمامی فضاهای آن تحت نظارت و کنترل قرار می‌گیرد. در انتهای فیلم و در نتیجهٔ بسیج اجتماعی و نظارت شهری شکل‌گرفته، نظم ازدست‌رفته اجتماعی، مجدداً احیا می‌شود. در روایت فیلم، خصوصاً نقش تکنولوژی‌های ارتباطی مدرن و به گونه‌ای خودارجاعانه رسانهٔ سینما، در مخاطب قراردادن سوژه‌ها و همچنین شکل‌دهی به پیوند اجتماعی و ایجاد احساس تعلق در میان شهروندان جامعه مدرن مورد تأکید قرار می‌گیرد. بدن منسجم اجتماعی

به تصویر کشیده شده در فیلم که از همدلی و پیوند میان تک تک اعضا شکل می‌گیرد، می‌تواند بر مشکلات و فراز و فرودهای اجتماعی فایق آید. با در نظرداشتن شرایط نامساعد اقتصادی و فضای ملهت اجتماعی و سیاسی سال‌های انتهایی دههٔ سی، آرامش اجتماعی به تصویر درآمده در پایان فیلم که در نتیجه بسیج اجتماعی حاصل می‌شود، در ارتباط با تمایل حکومت پهلوی دوم برای ایجاد ثبات و برقراری نظم در این شرایط بحرانی معنا پیدا می‌کند.

تصویر ۵. وضعیت رهاشدگی و تکافتادگی آقای کریمی در بخش ابتدایی فیلم. مأخذ: آرشیو نگارنده.

اعلام عدم تعارض منافع

نگارنده اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

فهرست منابع

• آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۴). *ایران بین دو انقلاب* (ترجمهٔ احمد گلمحمدی و محمدابراهیم فتاحی ولیلایی). تهران: نشر نی.

• امید، جمال. (۱۳۷۴). *تاریخ سینمای ایران: جلد اول ۱۳۵۷ – ۱۲۷۹*. تهران: انتشارات روزنه.

• برنز، اریک. (۱۳۸۱). *میشل فوکو* (ترجمهٔ بابک احمدی). تهران: نشر ماهی.

• بنیامین، والتر. (۱۴۰۰). *متافیزیک جوانی و چند مقالهٔ دیگر* (ترجمهٔ محسن ملکی). تهران: انتشارات ناهید.

• بوسی- گلاکزمان، کریستین. (۱۳۹۶). *صحنهٔ امر مدرن و سیمای مِدوسا* (ترجمهٔ فرزام امین‌صالحی)، شیوه، مرداد و شهریور، تهران: خانه هنرمندان ایران.

• حبیبی، محسن. (۱۳۸۹). *قصهٔ شهر (تهران، نماد شهر نوپرداز ایرانی ۱۳۳۲-۱۲۹۹)*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

• حدادی، محمدحسین. (۱۳۸۳). ارنست یونگر و ادبیات جنگ. *پژوهش زبان‌های خارجی*. (۱۸)، ۱۷-۲۶.

• حسینی، حسن. (۱۳۹۹). *راهنمای فیلم سینمای ایران: جلد اول (۱۳۰۹-۱۳۶۱)*. تهران: نشر روزنه کار.

• رنجبر، مقصود. (۱۳۸۶). اوضاع سیاسی - اجتماعی ایران در دههٔ ۱۳۴۰. *زمانه*، (۵۷)، ۴۱-۴۶.

• فوکو، میشل. (۱۳۷۲). سراسربینی (ترجمهٔ ناهید مویدحکمت). *فرهنگ (ویژهٔ علوم اجتماعی)*. ۱۵، ۱۵-۳۶.

• مهرابی، مسعود. (۱۳۷۱). *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷*. تهران: انتشارات مؤلف.

• Armitage, J. (2003). On Ernst Jünger's 'Total Mobilization: A Re-evaluation in the Era of the War on Terrorism. *Body & Society*, 9(4), 191–213.

• Benjamin, W. (1979). Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior Edited by Ernst Jünger, (J. Wikoff, Trans.). *New German Critique*. 17, 120-128.

• Bures, E. M. (2014). *Fantasies of Friendship: Ernst Jünger and the German Right's Search for Community in Modernity*. (Unpublished Ph.D. Theseis in University of California), Berkeley, United States.

• Dimendberg, E. (1997). From Berlin to Bunker Hill Urban Space, Late Modernity, and Film Noir in Fritz Lang's and Joseph Losey's M. *Wide Angle*, 19(4), 62-93.

•Huyssen, A. (2015). *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge & London: Harvard University Press.

• Jünger, E. (1992). Total Mobilization. In R. Wolin (Ed.), *The Heidegger Controversy: A Critical Reader.* Cambridge & London: The MIT Press.

• Kaes, A. (1993). The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity. *New German Critique*. 59, 105-117.

• Mirsepassi, A. (2019). *Iran's Quiet Revolution: The Downfall of the Pahlavi State*. Cambridge: Cambridge University Press.

• Mourenza, D. (2020). *Walter Benjamin and the Aesthetics of Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

• Nawratek, K. (2019). *Total Urban Mobilisation: Ernst Jünger and the Post-Capitalist City*. Singapore: Palgrave Pivot.

• Sale, S. (2010). Mobilization or distraction? Friedrich Kittler's media theoretical reading of Ernst Jünger. *Journal of War & Culture Studies*, 3(2), 201-213.

• Wolin, R. (1992). Introduction to Total Mobilization, In R. Wolin (Ed.), *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*. Cambridge & London: The MIT Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
صیاد، علیرضا. (۱۴۰۱). بسیج عمومی به مثابهٔ یک وضعیت اجتماعی در کلانشهر مدرن و بازنمود آن در بیم و امید (۱۳۳۹). *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۰(۳۷)، ۱۹-۳۰.

DOI:10.22034/JACO.2022.357368.1261
URL:http://www.jaco-sj.com/article_158775.html