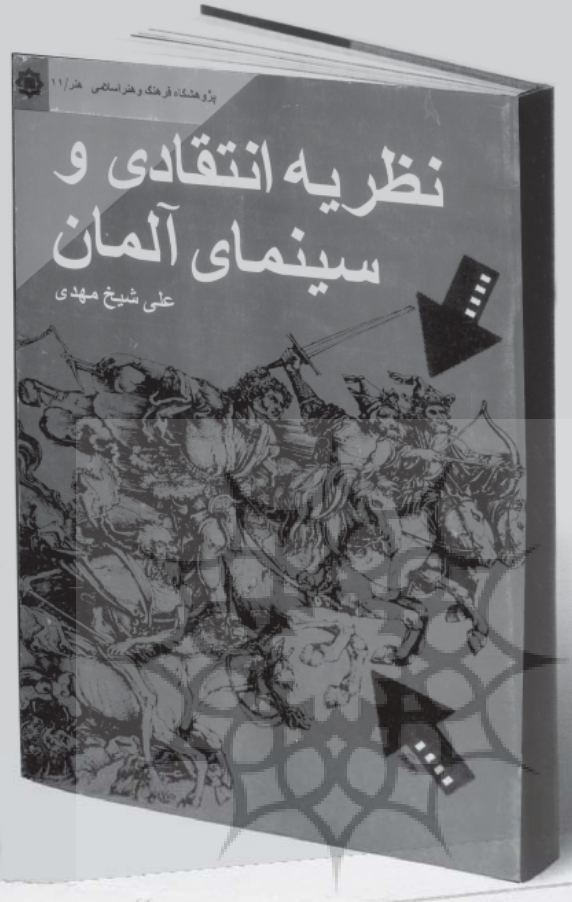
نقدی بر نظریه انتقادی و سینمای آلمان

دکتر اعظم راودراد

دانشیار گروه ارتباطات، دانشگاه تهران



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه:

کتاب نظریه انتقادی و سینمای آلمان نوشته علی شیخ مهدی، در سال ۱۳۷۷ توسط پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی منتشر شد. این کتاب در ۳۱۵ صفحه مشتمل بر یک مقدمه، دو فصل و یک نتیجه‌گیری است. ضمیمه‌ی کتاب؛ فهرست اعلام شامل نام فیلم‌ها و نام شخصیت هاست. هر یک از فصل‌ها نیز به دو بخش تقسیم شده و هر بخش شامل قسمت‌های متعددی است.

نویسنده در مقدمه به توضیح مبانی نظری بحث خود می‌پردازد و آن را در چارچوب جامعه‌شناسی سینما طرح می‌کند که خود زیر مجموعه جامعه‌شناسی هنر قرار می‌گیرد. هم‌چنین جامعه‌شناسی هنر را به عنوان یکی از شاخه‌های جامعه‌شناسی معرفت معرفی می‌نماید. به نظر نویسنده همان طور که مهم‌ترین موضوع بحث در جامعه‌شناسی هنر و سینما، هم تحقیق بر روی زمینه‌های اجتماعی آگاهی هنری و سینمایی، و پیدایش سبک‌ها و مضامین مختلف در آنها می‌باشد.

نویسنده همچنین توضیح می‌دهد که برای شناخت بهتر رابطه میان سینمای آلمان و شرایط اجتماعی این کشور، نیاز است که ابتدا نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت درباره سینما طرح شود، زیرا این نظریه سعی در توضیح همان رابطه میان سینما و جامعه را دارد. بنابراین در مقدمه کتاب اعلام می‌کند که پس از توضیح مفاهیم مرتبط با جامعه‌شناسی سینما و همین طور آراء نظریه‌پردازان انتقادی در این باره، در فصل دوم کتاب با یک دیدگاه تاریخی، سینمای آلمان را از منظر این نظریه مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد داد.

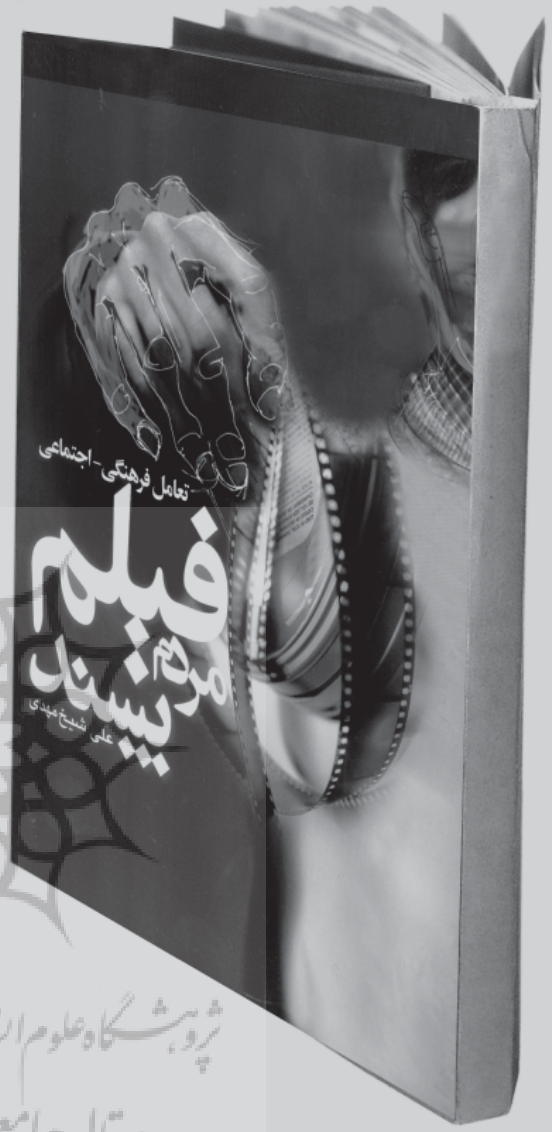
خلاصه کتاب:

قبل از پرداختن به نقد کتاب، لازم است خلاصه‌ای از مهم‌ترین مطالب آن برای اطلاع خوانندگان ارائه شود. در بخش نخست از فصل اول کتاب، که شامل عناوینی چون «تاریخ و طبقه بندی آثار هنری»، «سبک هنری و جهان بینی»، «سبک نوعی و دوره‌ای»، «زمینه اجتماعی سبک سینمایی» و «هنر امروز (مدرن) و افشای عقلانیت دروغین» می‌شود، روشن می‌شود که میان هنر و تاریخ پیوستگی وجود دارد و به همین دلیل می‌توان هنر را به عنوان سند تاریخی در نظر گرفت و با طبقه‌بندی سبک‌های هنری بر اساس زمان و مکان، مطالعه‌ی جامعه شناسانه آنها را امکان‌پذیر نمود. سبک‌ها حامل جهان‌بینی‌ها هستند و بدین لحاظ دو سبک اصلی واقع گرایی (رئالیسم) و تأثرگرایی (اکسپرسیونیسم) همواره در تقابل با هم وجود دارند و بیانگر دو شیوه متفاوت نگاه به جهان هستند. به نظر نویسنده، این دو سبک‌های عمده و نوعی هستند و سایر سبک‌های هنری که می‌شناسیم به تناسب زیرمجموعه یکی از این دو سبک قرار می‌گیرند و بنابراین همان رابطه را نیز با جهان بینی دارند.

سبک‌های سینمایی در زمینه‌های اجتماعی خاصی به وجود می‌آیند و با یک دیدگاه ساختارگرا (در برابر کارکردگرا) می‌توان رابطه این دو را به خوبی توضیح داد؛ کاری که هواکو و کراکوئر، علی رغم انتقادات وارده بر آنها، انجام داده‌اند. بالاخره اینکه هنر مدرن، که مخالفان و مدافعانی در بین نظریه‌پردازان دارد، در پی افشای عقلانیت دروغین تمدن غرب است که نظریه پردازان انتقادی مکتب فرانکفورت با تقسیم شدن به دو دسته مخالفان (نسل اول) و موافقان (نسل دوم) این هنر، در هر حال در زمره‌ی مهم‌ترین روشنگران نقش افشاگری آن نیز به شمار می‌روند.

در بخش دوم فصل اول که شامل عناوینی چون «دلهره‌ی تاثرگرایی (اکسپرسیونیستی)»، «تکثیر مکانیکی»، «هنر آیینی و نمایشی»، «عصر فیلم»، و «الگوی تفهیم و تفهم»، می‌شود. نظریه‌های اندیشمندان این مکتب یا وابستگان فکری آنها در تقابل با یکدیگر مطرح می‌شود. ابتدا نظریه آدورنو و هورکهایمر با تاکید بر مفهوم «دلهره‌ی تاثر گرایی» مطرح می‌شود؛ مفهومی‌که موجب دفاع آنها از این سبک به علت بیان درست دلهره‌ی زندگی در جامعه مدرن شده است. در این قسمت

نویسنده، آثار سینمای آلمان را تا دهه‌های هفتاد و هشتاد دنبال می‌کند و آنها را با توجه به شرایط اجتماعی معاصرشان، توضیح می‌دهد. نکته مورد توجه نویسنده در این دو دهه تأثیر پذیری آلمان از سبک زندگی آمریکایی بود که باعث شد در نظر آنها مردم سالاری و زندگی بر اساس عقلانیتی با «آمریکایی سازی» یکسان شمرده شود



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همچنین نظریات برشت درباره‌ی سبک تاثرگرایی به طور مفصل توضیح داده می‌شود. سپس نظریه‌ی بنیامین با تاکید بر مفاهیم «تکثیر مکانیکی» و «هنر آیینی و نمایشی» دو قسمت از مطالب این بخش را به خود اختصاص می‌دهد. در این دو قسمت تاکید نویسنده بر بخش هایی از نظریه بنیامین است که به از دست دادن اصالت و یکتایی اثر هنری در نتیجه‌ی باز تولید مکانیکی آن و همین طور تبدیل اثر هنری از حالت آیینی و راز گونه به چیزی نمایشی اشاره می‌کند. اشاره‌های کوتاهی نیز به بحث نقش مثبت سینما در آگاهی بخشی به توده‌ها در نظر بنیامین دارد که گذرا بودن آن باعث می‌شود نگاه منفی بنیامین به سینما در این قسمت برجسته‌تر شده و در عوض نگاه مثبت او به این هنر تحت الشعاع قرار بگیرد.

در قسمت «تکثیر مکانیکی»، در کنار نظریه‌ی بنیامین، نظریه‌ی هگل، به دلیل تأثیر پذیری بنیامین از وی، به طور مفصل توضیح داده می‌شود، و در قسمت «هنر آیینی و نمایشی»، نظرات لوکاچ، آدورنو و هورکهایمر، برشت و کراکوئر نیز در تقابل با نظریات بنیامین مطرح می‌شود. سپس نویسنده با عنوان «عصر فیلم» به نظریه‌ی آرنولدهاوزر (خارج از مکتب فرانکفورت) می‌پردازد و مفاهیم «مکانی کردن عنصر زمان در سینما»، «غنی کردن زمان سینمایی با روش تدوین موازی» و نهایتاً «سینما هنر زمانه‌ی کنونی» را از دیدگاه هاوزر توضیح داده و دیدگاه برگسون را به عنوان خاستگاه فلسفی این نظریه به طور مفصل شرح می‌دهد.

بالاخره در قسمت آخر این بخش به شرح نظریه‌ی جانت ولف می‌پردازد و نشان می‌دهد که وی دو دیدگاه اساسی الگوی تفهیم و تفهم را مطرح ساخته و سعی در تلفیق آن دو دارد. دیدگاه اول مربوط

به تفسیرشناسی کلاسیک (هیرش) است که اعتقاد دارد هر متن معنای واحدی دارد و می‌توان و باید برای رسیدن به نیت مؤلف کوشش نمود (تفهیم)، و دیدگاه دوم مربوط به تفسیرشناسی غیر کلاسیک (گادامر، هایدگر و آیزر) است که به معنای واحد متن یا نیت مولف اعتقادی ندارد و نقش خواننده را در انتساب معنی به متن برجسته می‌سازد (تفهم). نویسنده در این قسمت، قبل از ورود به نظریه ولف، به نظرات مارکس و انگلس، هایدگر، شلایر ماخر و استاینر اشاره می‌کند و پس از طرح نظر ولف نیز مخالفت هابرماس را با شیوه‌های تلفیق نظری وی به طور مشروح بیان می‌کند و این قسمت با نظریه هابرماس تمام می‌شود.

نویسنده در فصل دوم کتاب با اتخاذ یک رویکرد تاریخی، سینمای آلمان را در دوره‌های مختلف آن با ذکر نام و خلاصه‌ی فیلم‌های مهم به تفصیل شرح می‌دهد و رابطه آنها را با شرایط اجتماعی معاصرشان نشان می‌دهد و با اشاره‌های کوتاهی نقطه نظرهای برخی از نظریه‌پردازان طرح شده در فصل اول کتاب را نیز به فیلم‌ها پیوند می‌زند.

در بخش نخست، با عناوینی چون «آغازگران»، «صلح و جنگ»، «پیشینه‌ی تاریخی آلمان»، و «کالیگاریسم و آلمان معاصر»، به تاریخ به وجود آمدن صنعت سینما در آلمان اشاره کرده و به دلیل فقدان منابع مربوط به دوران اولیه سینما در آلمان با تأسی از نظر کراکوئر این دوران را «پیش از تاریخ» سینمای آلمان نامیده و با ترجمه‌ی مستقیم بخشی از کتاب کراکوئر که به این دوران پرداخته است (فاصله زمانی ۱۹۱۸ - ۱۸۹۵) بحث را ادامه می‌دهد. به گفته‌ی کراکوئر تنها پس از جنگ جهانی اول است که سینما در آلمان شکل می‌گیرد و با وجود اینکه قبل از آن فیلم هایی ساخته می‌شد، اما قدرت حقیقی سینمای آلمان مربوط به سال‌های پس از جنگ یعنی ۱۹۱۸ به بعد است. از این سال به بعد است که سینمای آلمان رونق گرفته و در خلال سال‌های جنگ نسلی از سینماگران شکل می‌گیرد که بعدها سبک اکسپرسیونیسم را در آلمان پایه‌ریزی می‌کنند.

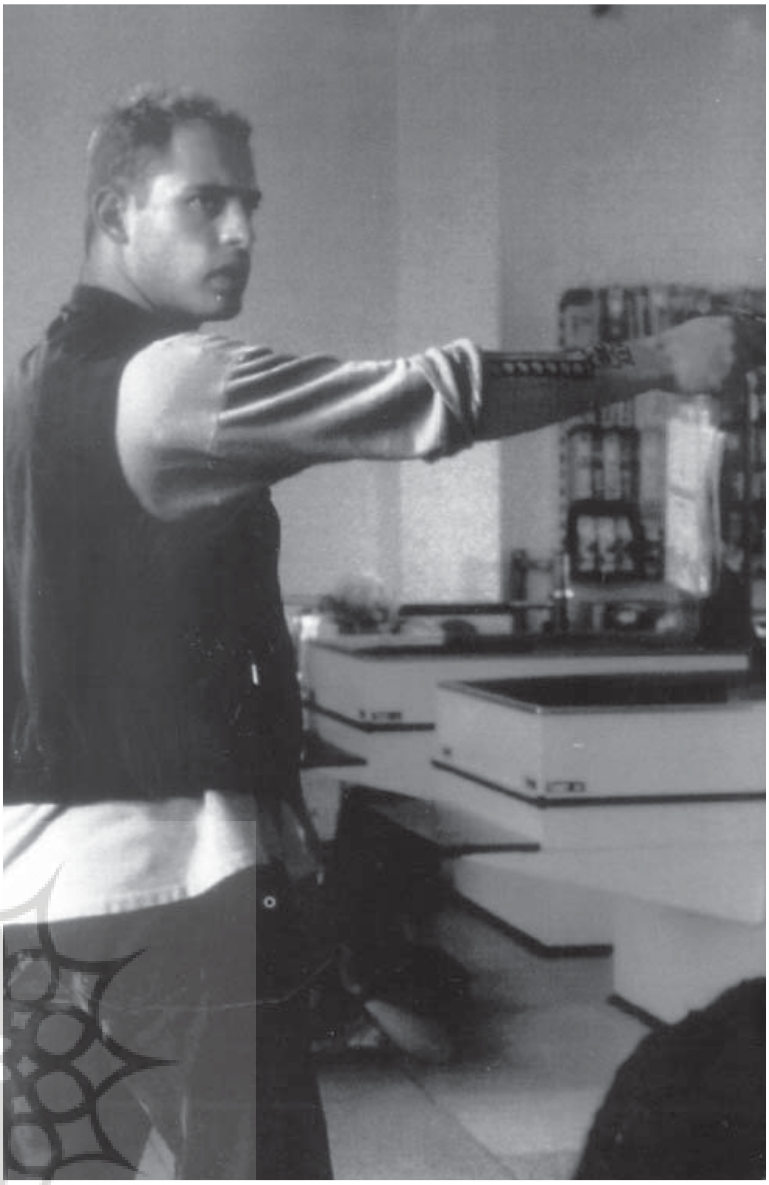
نویسنده، قبل از ادامه‌ی بحث تاریخی سینمای آلمان، بحثی را درباره‌ی پیشینه‌ی تاریخی این کشور مطرح می‌کند و به توضیح تحولات سیاسی شرایط اجتماعی آن تا دهه‌ی بیست می‌پردازد و به فیلم‌های اکسپرسیونیستی ساخته شده تحت این شرایط اشاره می‌کند که مهم‌ترین آن فیلم «مطب دکتر کالیگاری» است.

در بخش دوم این فصل که شامل عناوینی چون «هیتلریسم»، «عصر آدنائر»، «معجزه‌ی اقتصادی»، «سینمای بابا بزرگ‌ها مرده است»، «مردم سالاری و ترس‌آوری»، «طرز زندگی امریکایی» و «سینمای گفت گو یا تک گویی» می‌شود، با استفاده از نظر کراکوئر، فیلم‌های اکسپرسیونیستی دهه‌ی بیست آلمان را پیشگویی ظهور هیتلر می‌داند و در ادامه توضیح می‌دهد که تا سال ۱۹۳۳ که با روی کار آمدن نازی‌ها سینما به دستگاه تبلیغات حزب مبدل شد، فیلم‌های هنری در آلمان ساخته می‌شد. در طول دوران جنگ، صنعت سینمای آلمان با سیاست‌های گوبلز وزیر تبلیغات هیتلر رشد زیادی کرد، اما با طولانی شدن جنگ و نهایتا آشکار شدن علائم شکست آلمان، نوع دیگری از فیلم‌های تاریخی ظهور کردند که به فیلم‌های وطنی معروف شدند. در این فیلم‌ها که طی سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۵ رواج داشتند، اشاره به گذشته‌های پر افتخار آلمان اهمیت خاص پیدا کرد و در عوض دوره‌ی جنگ و حمایت گسترده‌ی مردم آلمان از هیتلر و نازی‌ها تعمداً به فراموشی سپرده شد.

با آغاز دهه‌ی ۶۰ میلادی به علت سقوط کیفی سینمای آلمان گروه جدیدی از سینماگران ظهور کردند که با دیدی انتقادی نسبت به هیتلر و حمایت مردم آلمان از او، به نمایش جامعه‌ی آلمان در دوران جنگ و تجزیه و تحلیل این دوران پرداختند

وضعیت موجود در این دوره که به دوره‌ی سکوت معروف شد. با آغاز دهه‌ی ۶۰ میلادی تغییر کرد و به علت سقوط کیفی سینمای آلمان، گروه جدیدی از سینماگران ظهور کردند که با دیدی انتقادی نسبت به هیتلر و حمایت مردم آلمان از او، به نمایش جامعه‌ی آلمان در دوران جنگ و تجزیه و تحلیل این دوران پرداختند. این سینماگران توسط دولت جدید آلمان مورد حمایت قرار گرفتند و بدین ترتیب سینمای آلمان دوباره رشد یافت و در جهان مطرح شد.

در قسمت‌های بعدی همین بخش، نویسنده آثار سینمای آلمان را تا دهه‌های هفتاد و هشتاد دنبال می‌کند و آنها را با توجه به شرایط اجتماعی معاصرشان، توضیح می‌دهد. نکته مورد توجه نویسنده در این دو دهه تأثیر پذیری آلمان از سبک زندگی آمریکایی بود که باعث



شد در نظر آنها مردم سالاری و زندگی بر اساس عقلانیتی با «آمریکایی سازی» یکسان شمرده شود. پس از پایان جنگ جهانی دوم زندگی به شیوه آمریکایی، کشوری که دورانی از رونق اقتصادی را به علت دور بودن از فضای جنگ تجربه کرده بود، الگوی یک زندگی مردم سالار به حساب می‌آمد. اما فیلمسازان سینمای نوی آلمان چنین توهمی را در فیلم‌هایشان افشاء کردند و آن را مورد نقد قرار دادند. در این قسمت نویسنده فیلم‌هایی را که به افشاگری در این مورد پرداخته بودند مفصل شرح می‌دهد. بالاخره در قسمت پایانی کتاب و قبل از نتیجه‌گیری، نویسنده نظریات یکی از فیلمسازان سینمای نوی آلمان به نام کلوگه را که در ضمن از نظریه پردازان این سینما نیز محسوب می‌شود مطرح می‌کند. وی با تاکید بر لزوم پرهیز از تک گویی در سینما که باعث انفعال مخاطب می‌شود، معتقد است سینما هنگامی‌آغاز می‌شود که تماشاگر با نیروی ذهنی تخیل و تفکر خویش به تصاویر معنا ببخشد و با نگاهی انتقادی و تخیلی فعال، گفت و گویی حقیقی با فیلم داشته باشد. این نمونه‌ای از سینماگران هنرمندی است که از نظر نویسنده «با نگاهی نقادانه به تاریخ کشور خود و روند امریکایی‌سازی جامعه آلمان، فیلم هایی ساخته است که حقیقتاً شایستگی سینما به عنوان هنر را داشتند».

سرانجام در نتیجه‌گیری کتاب که در اندکی بیش از دو صفحه خلاصه شده است، نویسنده با بازگشت به مهم‌ترین آراء نظریه پردازانی که در بخش اول کتاب به آنها اشاره شده است، به این نتیجه می‌رسد که سینمای آلمان نمونه خوبی برای تحلیل‌های جامعه شناسان است. وی موافق با مخالفان سینما در مکتب فرانکفورت نشان می‌دهد دسته‌ای از فیلم‌های آلمانی، که عمدتاً در سال‌های دهه‌ی ۳۰ تا دهه ۶۰ ساخته شدند، واقعاً سزاوار واژه‌ی «صنعت فرهنگ» هستند. در عین حال، نویسنده در همنوایی با موافقان سینما در همین مکتب، دسته‌ای دیگر از این فیلم‌ها را، که عمدتاً پس از دهه‌ی ۶۰ ساخته شدند، به عنوان فیلم هنری معرفی می‌کند که به رسالت تاریخی خود عمل کرده‌اند.

نقد کتاب:

نقد این کتاب را به دو بخش محسنات و کاستی‌ها تقسیم می‌نمایم و ابتدا به محسنات آن اشاره کرده تا نشان دهم، کاستی‌های کتاب چطور محسنات آن را تحت الشعاع قرار داده و باعث شده است که، هم خواندن و هم درک کتاب از دیدگاه جامعه‌شناسی سینما با دشواری مواجه شود.

یکی از محسنات کتاب تسلط نویسنده بر آراء نظریه پردازان مورد اشاره‌اش در متن اجتماعی و روابط فکری آنها با سایر اندیشمندان قبل و معاصر خودشان است. بدین ترتیب، نظریه پردازان تنها به عنوان اسم‌هایی خاص مطرح نمی‌شوند، بلکه آنها را در زمینه اجتماعی و فکری که در آن می‌زیسته‌اند می‌بینیم.

حسن دیگر کتاب تسلط نویسنده بر فیلم‌های سینمای آلمان و رابطه‌ی آنها با جامعه معاصرشان است که نشان از مطالعه و تلاش زیاد وی دارد و کتاب را به منبع خوبی برای مطالعات جامعه‌شناسی سینما تبدیل می‌کند. فصل دوم کتاب که به سینمای آلمان می‌پردازد به دلیل اتخاذ یک رویکرد تاریخی نسبت به فیلم‌ها و شرایط اجتماعی معاصرشان دارای وحدتی شده است که مطالب را منسجم می‌سازد. همچنین استفاده از منابع مهم و معتبر موجود تا تاریخ چاپ کتاب از محاسن دیگر آن است.

اما کاستی‌های کتاب، علی رغم محسناتی که ذکر شد زیاد است.

یکی از کاستی‌های کتاب حاشیه روی بیش از اندازه در داخل متن است. این نکته به خصوص در فصل اول به شدت به چشم می‌خورد. حتی اگر خواننده دقت کرده باشد، در قسمت خلاصه‌ی کتاب همین نقد نیز، علی رغم تلاش برای حفظ انسجام مطلب، این حاشیه روی قابل مشاهده است.

در قسمت‌های مختلف هر بخش در ابتدا به نکته خاصی که موضوع آن قسمت است اشاره می‌شود و سپس با پی‌گیری یکی از موضوعات

جزئی طرح شده در آن، مطلب به حاشیه کشیده می‌شود و هر قسمت با مطالب حاشیه‌ای، و نه نتیجه‌گیری منطقی همان قسمت، پایان می‌یابد. به عنوان مثال در قسمت هنر امروز (مدرن) و افشای عقلانیت دروغین، مطلب با نظریه‌ی هاوزر درباره‌ی پیوستگی تکامل هنری با حرکت تاریخ اقتصادی ـ اجتماعی شروع می‌شود، توضیح دیدگاه هاوزر درباره‌ی عدم تصور بحران در اقتصاد سرمایه‌داری در مخیله‌ی مردم اروپا به عنوان زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی پیدایش هنر امروز (مدرن)، نویسنده را به سمت تشریح مدرنیته هدایت می‌کند و اعلام می‌کند که هنر امروز (مدرن) در پی افشای عقلانیت دروغین تمدن کنونی غرب است و معتقد است که انسان با تسلط بیشتر بر طبیعت، خصلت‌های انسانی‌اش را هم از دست می‌دهد. سپس در ادامه، درباره‌ی نظرات مدافعان امروزگی (مدرنیته)، کانت و هگل توضیح مفصل می‌دهد. ربط مارکس با هگل و توضیح نقد از نظر مارکس با اشاره به نظر متفکران غربی درباره‌ی تحولات دوره‌ی سرمایه‌داری شامل وبر، منجر می‌شود و مطلب با ذکر تاثیرگذاری وبر بر مکتب فرانکفورتی‌ها و اشاره به مکتب فرانکفورت و دوره‌های مختلف آن و نظرات متفاوت نظریه پردازان این مکتب نسبت به مدرنیته ادامه پیدا می‌کند و در نهایت بدون نتیجه‌گیری درباره‌ی هنر مدرن و افشای عقلانیت دروغین پایان می‌یابد.

در ضمن در کنار همه‌ی این تو در تو شدن‌های نظری، نویسنده در همین قسمت به تشریح دلایل خود برای ترجمه‌ی مدرن به «امروز» و پسامدرن به «فردا» می‌پردازد که بخشی از مطالب همین قسمت را به خود اختصاص داده و به مشکل حاشیه روی دامن می‌زند.

مثال دیگر مربوط به بخش دوم فصل اول است که در هر قسمت علی رغم این که هدف بیان آراء یکی از نظریه پردازان به شیوه‌ای انتقادی است، بخش اعظم مطلب به آراء دیگران اختصاص داده می‌شود. در قسمت «دلهره‌ی تاثرگرایی» که انتظار فهم نظرات آدورنو و هورکهایمر را ایجاد می‌کند، بیشترین درصد مطلب به توضیح نظرات برشت اختصاص دارد. یا در قسمت «تکثیر مکانیکی» اشاره به نظریه‌ی بنیامین و تاکید بر از دست رفتن اصالت و منحصر به فردی و راز آلود بودن هنر، به موافقت نظر بنیامین درباره‌ی راززدایی در هنر نوین با نظریه‌ی هگل هدایت شده و سپس عنان مطلب به توضیح مفصل نظریه‌ی هگل سپرده می‌شود و بدون بازگشتی به بنیامین و نتیجه‌ای مشخص، این قسمت هم تمام می‌شود.

مشکل دیگر کتاب به خصوص در فصل اول آن پراکنده گویی است که خود نتیجه‌ی حاشیه روی زیاد در متن است. در هر قسمت علی رغم اختصاص آن به توضیح نظریات یک فرد مشخص، با مجموعه‌ای از اسامی و نظرات دیگران مواجه۲ می‌شویم که در همه قسمت‌ها تکرار می‌شود و باعث پراکندگی بیش از حد و عدم انسجام مطلب می‌شود. در حالی که اگر نظرات یک نفر در هر قسمت به طور کامل طرح می‌شد و در قسمت‌های بعدی برای مقایسه و مقابله تنها به آن اشاره می‌شد، امکان داشت از این پراکندگی جلوگیری شود.

یکی دیگر از مسائل کتاب لغت سازی‌های مسئله آفرین است که در عین حال، هم مطلب را غیر ملموس و دور از ذهن می‌سازد و هم در متن کتاب بخشی به توضیح علت این انتخاب‌ها و دلیل عدم استفاده از معادل‌های فارسی موجود، اختصاص داده شده که خود به پراکندگی مطالب دامن می‌زند. البته تلاش نویسنده در استفاده از معادل‌های فارسی اصطلاحات خارجی قابل تقدیر است، به شرط آنکه تا حد ممکن از معادل‌های مرسوم قبلی استفاده می‌شد. همچنین ذکر توضیحات مربوط به لغت سازی‌ها در پانوشت یا پی نوشت، و حذف آنها از داخل متن می‌توانست پراکندگی مطلب را کاهش دهد.

یکی از محسنات کتاب تسلط نویسنده بر آراء نظریه‌پردازان مورد اشاره‌اش در متن اجتماعی و روابط فکری آنها با سایر اندیشمندان قبل و معاصر خودشان است. بدین ترتیب، نظریه پردازان تنها به عنوان اسم‌هایی خاص مطرح نمی‌شوند، بلکه آنها را در زمینه اجتماعی و فکری که در آن می‌زیسته‌اند می‌بینیم

نقد دیگری که بر این کتاب وارد است، استقلال دو فصل کتاب به طور کلی از همدیگر است که البته با عنوان کتاب همخوانی دارد. ابتدا نظریه‌ی انتقادی، با معرفی نظریه‌پردازان متفاوتی که دارد تشریح شده و سپس سینمای آلمان با یک دیدگاه تاریخی (و نه یک دیدگاه انتقادی) مورد بررسی قرار گرفته است.

البته همان طور که در خلاصه‌ی کتاب گفته شد، در این فصل اشاره‌های گذرایی به نظریه پردازان انتقادی شده است که آنقدر قوی نیست که بتوان گفت توضیحات مفصل فصل اول در شرح نظریه انتقادی در تبیین سینمای آلمان به کار گرفته شده است. دو قسمت کتاب

کاملاً مستقل از هم باقی می‌مانند، اگر چه در هر فصل مطالب آموختنی زیاد و متنوعی برای استفاده وجود دارد. به نظر می‌رسد انسجام مطالب تنها در مقدمه و نتیجه‌گیری کتاب حفظ شده است. شاید دلیل آن کوتاهی مطلب این دو قسمت و ضرورت حفظ اختصار و ایجاز بوده است.

نتیجه‌گیری:

نویسنده کتاب اگر چه اسامی تک‌تک صاحبنظران مکتب فرانکفورت را در قسمت‌های مختلف فصل اول به فراخور موضوع بارها و بارها تکرار می‌کند و در هر بار به گوشه‌ای از نظراتشان اشاره می‌کند، اما در نهایت در یک جمع بندی، تفکر کلی و شاخه‌های فرعی فکری این مکتب را در رابطه با سینما روشن نمی‌کند. همچنین اگر چه سینمای آلمان را به طور مفصل توضیح می‌دهد ولی رابطه آن را با نظریه‌ی انتقادی به روشنی و صراحت بیان نمی‌کند. اگر چه هر دو موضوع را خواننده هوشیار، خود می‌تواند از مطالعه‌ی کتاب دریابد. شاید بتوان گفت نویسنده کتاب. خود مانند «کلوگه» که کتاب با نظریات وی در مورد تک گویی و گفت و گویی تمام می‌شود، از تک گویی و در چار چوب قرار دادن فکر خواننده پرهیز کرده و با تاکید بر دیالوگ و گفت و گوی میان متن و خواننده، در نهایت خواننده علاقه‌مند را به درک رابطه‌ی میان نظریه‌ی انتقادی و سینمای آلمان هدایت می‌کند. اگر چه با پرهیز از برخی حاشیه روی‌ها و پراکنده‌گویی‌ها و لغت سازی‌های بی‌رویه می‌توانست خواننده‌ی خود را در این جهت بهتر یاری نماید.

در مجموع با توجه به محتوای غنی کتاب وعلی رغم شکل غیر منسجم آن، خواندن آن به کسانی که علاقه‌ای به مباحث جامعه‌شناسی سینما دارند توصیه می‌شود. این کتاب می‌تواند به شناخت بهتر این حوزه از جامعه‌شناسی یاری رساند.

موسیقی شناخت
به کوشش سلمان ساک
مؤسسه فرهنگی اهل قلم

یکی از نخستین و مهم‌ترین کتاب‌ها در حوزه‌ی موسیقی را بی‌شک می‌توان کتاب موسیقی کبیر فارابی دانست. فیلسوفی آشنا به علوم و زبان‌های مختلف که در موسیقی عملی و نظری نیز صاحب مهارت بوده است. فارمر او را موسیقیدانی برجسته و نوازنده چیره‌دستی در عود دانسته است. موسیقی کبیر او در موسیقی نظری بیانگر احاطه کامل او بر این علم است. فارابی با آثار یونانیان آشنا بوده و روش کار وی در ادامه‌ی راه فیثاغورث است. بی‌تردید موسیقی کبیر او به لحاظ نظری تأثیری عمده در آثار موسیقی بعد از وی داشته است، چنانچه بوعلی بخش موسیقی شفا را در ادامه کار فارابی تألیف کرده است. فارابی و ابن‌سینا به گفته‌ی فارمر مکمل آثار یونانیان بوده‌اند.

فارابی در موسیقی عملی مهارتی به‌سزا داشت. در ادبیات عرب و فلسفه از تعالیم ابوالبشر متی بن یونس و در منطق و طب شاگرد یوحنا بن خیلان و هم‌چنین بهره‌مند از آثار یونانیان بوده و به شدت تحت تأثیر ارسطو و عقاید و نظریات وی بوده است.

کتاب در اصل در دو جلد نوشته شده که از جلد دوم آن اثری در دست نیست.

در جلد اول و در جزء اول، مدخل صناعت موسیقی در دو مقاله ارائه شده که مقاله‌ی اول در تعریف لحن و موسیقی، توانایی‌ها و ساخت الحان و چگونگی پیدایش موسیقی است. مقاله دوم نیز به تعریف بُعد یا فاصله‌ی موسیقی پرداخته و آهنگ‌های طبیعی را برای انسان شمرده و نغمات طبیعی در عود را معرفی می‌کند.

جزء دوم کتاب در صناعت موسیقی در سه فن آورده شده که فن اول به اسطقسّات اختصاص دارد و به مبادی اولیه‌ی پیدایش صوت و نغمه و امور مربوط به آنها پرداخته و در مقاله‌ی دوم در ابعاد میان نغمات از نظر ارتفاع صوت اشاره می‌کند.

فن دوم در باب سازهای معروفی است که در دو مقاله آمده: مقاله‌ی اول در وصف عود و چگونگی استخراج نغمات از این ساز و مقاله‌ی دوم نیز به دو ساز مهم دیگر یعنی تنبور خراسانی و تنبور بغدادی که روش پرده‌بندی آنها به طور مفصل توضیح داده شده، اشاره می‌کند.

و در ادامه نیز انواع نی توضیح داده می‌شوند. پس از آن فارابی از رباب یا کمانچه‌ی امروزی سخن گفته و در نهایت نیز به سازهای خانواده‌ی چنگ می‌پردازد. در مقاله‌ی سوم از فن سوم کتاب، از لحن سخن به میان آمده و آن را از جهت موسیقی سازی یعنی نغمات بدون حروف و از نظر موسیقی آوازی یعنی همراهی نغمات با حروف مورد بحث قرار می‌دهد.

در کتاب حاضر تلاش شده است تا موسیقی کبیر به زبانی ساده با اصطلاحات امروزی جهت درک آسان‌تر تبدیل گردد.