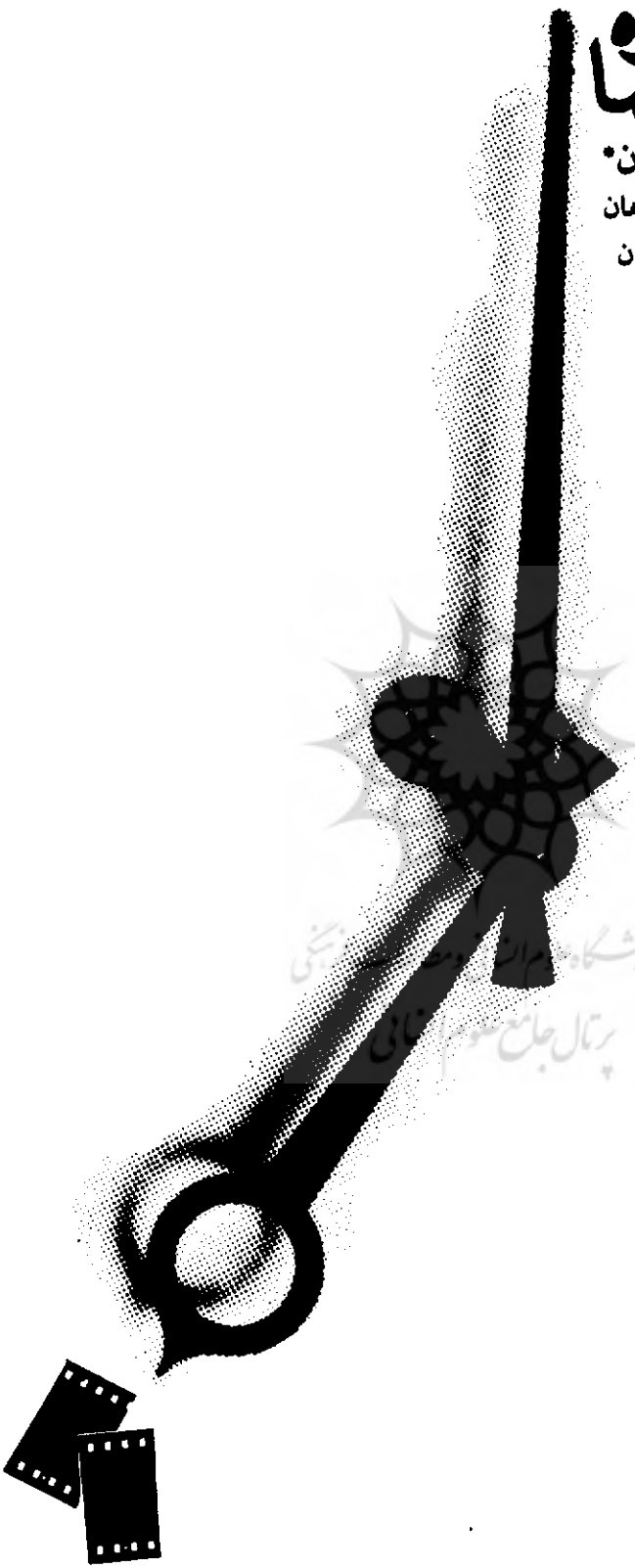
درباره سینما

سینما به روایت مك لوهان*

نوشته: مارشال مك لوهان

ترجمه: تیراژه تهرانچیان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در انگلستان، سینما در ابتدا بیوسکوپ (Bioscope) نامیده می شد و این به دلیل نمایش حرکات واقعی اشکال زندگی دراین محل بود (این لغت از لغت یونانی بیوس Bios به معنی روش زندگی مشتق می شود). سینما که ما از طریق آن دنیای واقعی را در حلقه‌ای می پیچیم تابعد آن را به صورت فرش جادویی خیال بگسترانیم، آمیزهٔ خیره کننده‌ای از تکنولوژی مکانیکی قدیمی و دنیای الکتریکی جدید است. در فصل مربوط به «چرخ»[1]، این داستان را باز گفتیم که چگونه سینما دارای نوعی ریشهٔ نمادین است. این ریشه به کوششی مربوط می شود که برای عکسبرداری از سمهای اسبان درحال یورتمه صورت گرفت. زیرا به کار بُردن تعدادی دوربین برای بررسی حرکات حیوانات، مترادف است با در آمیختن افعال مکانیکی و زنده به طریقی بخصوص. جالب اینجاست که در قرون وسطی تصور می شد که تغییر در موجودات زنده به صورت جایگزینی یك شکل ثابت با شکلی دیگر در یك توالی خاص صورت می پذیرد. آنها زندگی یك گل را به صورت نوعی نوار سینمایی متشکل از مراحل یا ماهیتها تصور می کردند. سینما، تحقق کامل تفکر قرون وسطایی دربارهٔ تغییر، در هیئت یك توهم سرگرم کننده است. فیزیولوژیستها به همان اندازه که در اختراع تلفن نقش داشتند در ساخته شدن فیلم نیز دخیل بودند. در فیلم، امور مکانیکی به نظر زنده می رسند و می توان رشد یك گل را به سهولت و آزادی حرکت یك اسب تصویر کرد.

اگر سینما امور مکانیکی و زنده را در دنیایی از اشکال مواج در هم می آمیزد، با فن چاپ نیز ارتباط دارد. شخص کتابخوان بی آنکه

واژه‌ها را به همان گونه که در ذهن دارد به نمایش در آورد، باید توالی عکسهای سیاه و سفیدی که فن چاپ را تشکیل می دهند، پیگیری کند و نوار صدای خودش را تأمین نماید. او سعی می کند طرحهای ذهنی نویسنده را با سرعتهای متغیر و با توهمات مختلفی از درك مطلب دنبال کند. غلو کردن دربارهٔ رابطهٔ میان چاپ و سینما از نظر قدرتشان، در ایجاد خیال در تماشاگر یا خواننده، دشوار خواهد بود. سروانتس، دن کیشوت را یکسره وقف این جنبهٔ کلام چاپی و قدرت آن در خلق کرده است، خلق آنچه جیمز جویس در سراسر بیداری فینگان[۲] آن را «ذهن الفبایی»[۳] می خواند. «ذهن الفبایی» را می توان پریشانی حواس یا صرفاً تحت کنترل الفبا تفسیر کرد.

کار نویسنده یا فیلمساز عبارت است از انتقال خواننده یا بیننده از یك دنیا، یعنی دنیای خودش، به دنیایی دیگر که دنیای آفریدهٔ فن چاپ یا فیلم است. این امر چندان آشکار است و چنان کامل به وقوع می پیوندد که هر کس آن را تجربه می کند ناخودآگاه و بدون هوشیاری منتقدانه می پذیرد. سروانتس در دنیایی می زیست که در آن فن چاپ به همان اندازه تازگی داشت که اکنون فیلمهای سینمایی در غرب تازگی دارند و به نظر او روشن بود که چاپ، همانند تصاویری که هم اکنون بر پردهٔ سینما هستند، دنیای واقعی را غصب کرده است، زیرا همان گونه که رنه کلر در ۱۹۲۶ دربارهٔ فیلم می گفت، خواننده یا بیننده تحت تأثیر جادوی آنها به آدمی خیالباف تبدیل می شود.

آن دسته از فیلمهای سینمایی که به صورت تجربهٔ غیر کلامی اند، همانند عکاسی گونه‌ای از بیان بدون ساخت جملات هستند. به هر حال، در واقع، فیلمهای سینمایی همانند صنعت چاپ و عکسبرداری، فرض را بر این می گذارند که مصرف کنندگانشان از سطح بالایی از سواد برخوردارند وبه نظر بی سوادان اعجاب آور می رسند. به هنگامی که حرکت سادهٔ چشم دوربین، شخصیتی را دنبال یا رها می کند، برای ما باسوادها پذیرفتنی است، ولی یك تماشاگر آفریقایی نمی تواند آن را بپذیرد. اگر کسی در گوشهٔ فیلم ناپدید شود، تماشاگر آفریقایی می خواهد بداند چه بر سر او آمد، ولی تماشاگران باسواد که به دنبال کردن تصاویر چاپی از خط به خط عادت دارند و دربارهٔ منطق خطی تردید نمی کنند، ترتیب رعایت شده در فیلم را بدون اعتراض می پذیرند.

این رنه کلر بود که‌اشاره کرد: اگر دو یا سه نفر با هم روی صحنه باشند، نمایشنامه نویس باید پیوسته برای حضور آنها در صحنه انگیزه و توضیح داشته باشد، ولی تماشاگران فیلم، همانند خوانندگان کتاب، صرف توالی را منطقی می یابند. تماشاگران، هر آنچه را که دوربین به سوی آن برگردد، می پذیرند. ما به دنیای دیگری انتقال می یابیم. طبق نظر رنه کلر، پردهٔ سینما درهای سپیدش را به سوی حرمی از مناظر زیبا و رؤیاهای دوران بلوغ می گشاید که در مقایسه با آنها، دوست داشتنی ترین پیکر واقعی نیز به نظر معیوب می رسد. بیتس[۴] سینما را دنیایی از مُثُل افلاطونی می دانست که در آن پروژکتور

«نمونه‌های عالی شبح وار از اشیاء را، اثیری جلوه می دهد.» این دنیایی بود که پیوسته در تعقیب دن کیشوت بود، دنیایی که آن را ازطریق درهای کاغذی داستانهای عاشقانهٔ تازه به چاپ رسیده، می یافت.

بنابر این، برای آنکه ما غربیها شکل فیلم را بپذیریم، لازم است که میان دنیای حلقه‌ای فیلم و تجربهٔ خیالی شخصی دنیای چاپ، رابطه‌ای تنگاتنگ قائل شویم. حتی صنعت سینما هم بزرگترین موفقیتهایش را دستاورد رمانها می داند که نامعقول هم نیست. فیلم، هم در شکل حلقه‌ایش و هم در شکل سناریو یا فیلمنامه‌ایش، کاملاً با فرهنگ کتابت ارتباط دارد. فقط کافی است برای لحظه‌ای، فیلمی را که مبتنی بر شکل روزنامه‌ای است، در نظر بیاوریم تا بفهمیم فیلم تا چه حد به کتاب نزدیك است. از جنبهٔ نظری، هیچ دلیلی وجود ندارد که از دوربین برای فیلمبرداری مطالب و رویدادهای در هم پیچیده‌ای که به شکل خبر آمده‌اند ـ درست به همان صورتی که در یك صفحه از روزنامه ارائه می شوند ـ استفاده نشود. در واقع، گرایش شعر به این نوع تشکل یا «دسته بندی» بیش از نثر است. شعر نمادگرا با طرح تکه تکه (موزاییکی) صفحهٔ روزنامه وجه تشابه زیادی دارد، ولی تعداد افرادی که بتوانند به اندازهٔ کافی خود را از قید فضای یك شکل و پیوسته رها سازند تا موفق به درك اشعار نمادگرا شوند بسیار اندك است. از سوی دیگر، بومیهایی که با سواد آواشناسی و چاپ خطی تماس اندکی دارند، باید همان طور که ما باید الفبا را فرا بگیریم، طرز «دیدن» عکس یا فیلم را بیاموزند. در واقع، پس از آنکه جان ویلسون از مؤسسهٔ آفریقایی دانشگاه لندن، سالها سعی کرد تا به آفریقاییان ازطریق فیلم الفبا را بیاموزد، دریافت که آموزش الفبا به آنان، به عنوان طریقه‌ای برای کسب سواد سینمایی ساده‌تر است. زیرا حتی هنگامی که بومیان طرز

«دیدن» فیلمها را می آموزند، باز هم نمی توانند مفاهیم ما را دربارهٔ توهمات زمانی و فضایی بپذیرند. پس از دیدن فیلم **ولگرد** چارلی چاپلین، تماشاگران آفریقایی به این نتیجه رسیدند که اروپاییها جادوگرانی هستند که توانایی احیای اموات را دارند. آنها شخصیتی را دیدند که علی رغم وارد آمدن ضربهٔ شدیدی به سرش، بدون هیچ گونه نشانه‌ای از آسیب دیدن، صحیح و سالم بود. هنگامی که دوربین حرکت می کند، آنها فکر می کنند که درختها در حال حرکت اند یا ساختمانها درحال بزرگ و کوچك شدن، زیرا نمی توانند همانند باسوادها فرض کنند که فضا پیوسته و متحدالشکل است. افراد بی سواد، ژرفنمایی (پرسپکتیو) یا تأثیرات فاصله ساز نور و سایه را، که به گمان ما سجایای فکری ذاتی انسانی هستند، درك نمی کنند. افراد با سواد، علت و معلول را متوالی می دانند، مثل اینکه چیزی، چیز دیگری را با قدرت فیزیکی به پیش براند. افراد بی سواد، علاقهٔ بسیار کمی به این نوع

علت و معلول «مؤثر» نشان می دهند، ولی مجذوب اشکال پنهانی می شوند که نتایج جادویی به بار می آورند. فرهنگهای فاقد سواد و غیر بصری به علل درونی علاقه‌مندند، نه علل بیرونی به همین دلیل است که غرب باسواد، مابقی دنیا را در تارهای خرافات گرفتار می بیند.

آفریقایی نیز، همچون روسی که فقط ازطریق شفاهی ارتباط برقرار می کند، صدا و تصویر را با هم نمی پذیرد. فیلمهای ناطق باعث انحطاط فیلمسازی روسیه شدند، زیرا همانند هر فرهنگ عقب مانده یا شفاهی، روسها هم نیاز شدیدی به مشارکت دارند که افزودن صدا به تصویر، مانع از آن میشود.[۵] پودوفکین و آیزنشتاین، هر دو، فیلم ناطق را تقبیح کردند، ولی عقیده داشتند که اگر صدا به جای آنکه به صورت واقعگرایانه به کار رود، به صورت نمادین و چند صورتی به کار رود، به تصویر دیداری صدمه کمتری وارد می آید. نوار صدا اصرار آفریقاییها را برای مشارکت گروهی و آواز خواندن و فریاد زدن در طول فیلمها، کاملاً بی نتیجه می گذارد. فیلمهای ناطق خود ما، به فرآوردهٔ دیداری که همچون یك کالای مصرفی صرف بود، تکامل بیشتری بخشید، زیرا در مورد فیلم صامت ما به طور خودکار از طریق اصل بستگی[۶] برای خودمان صدا فراهم می کنیم، ولی هنگامی که خود فیلم صدا دارد، مشارکت بسیار کمتر خواهد بود.

همچنین، کشف شده که بی سوادها نمی دانند چگونه مانند غربیها، چشمانشان را درچند متری جلوی پردهٔ سینما، یا در فاصلهٔ

«رمان واقعگرا که همراه با شکل روزنامه‌ای ارائهٔ برشی از جامعه و گزارش مسائل انسانی در قرن هجدهم پا به عرصهٔ وجود گذاشت، پیش بینی کاملی از شکل فیلم بود»

معین در جلو یك عکس، ثابت نگاه دارند. در نتیجه چشمانشان را بر روی یك عکس یا پردهٔ سینما به سان دستهایشان به حرکت در می آورند. همین عادت استفاده از چشمها مانند دستهاست که مردهای اروپایی را در نظر زنان آمریکایی تا این حد «سکسی» جلوه می دهد. فقط یك جامعهٔ بیش از حد باسواد و بهره‌مند از تفکر تجریدی است که طرز ثابت نگاه داشتن چشمها را می آموزد، همان گونه که ما باید به هنگام خواندن صفحهٔ چاپی این کار را بیاموزیم.

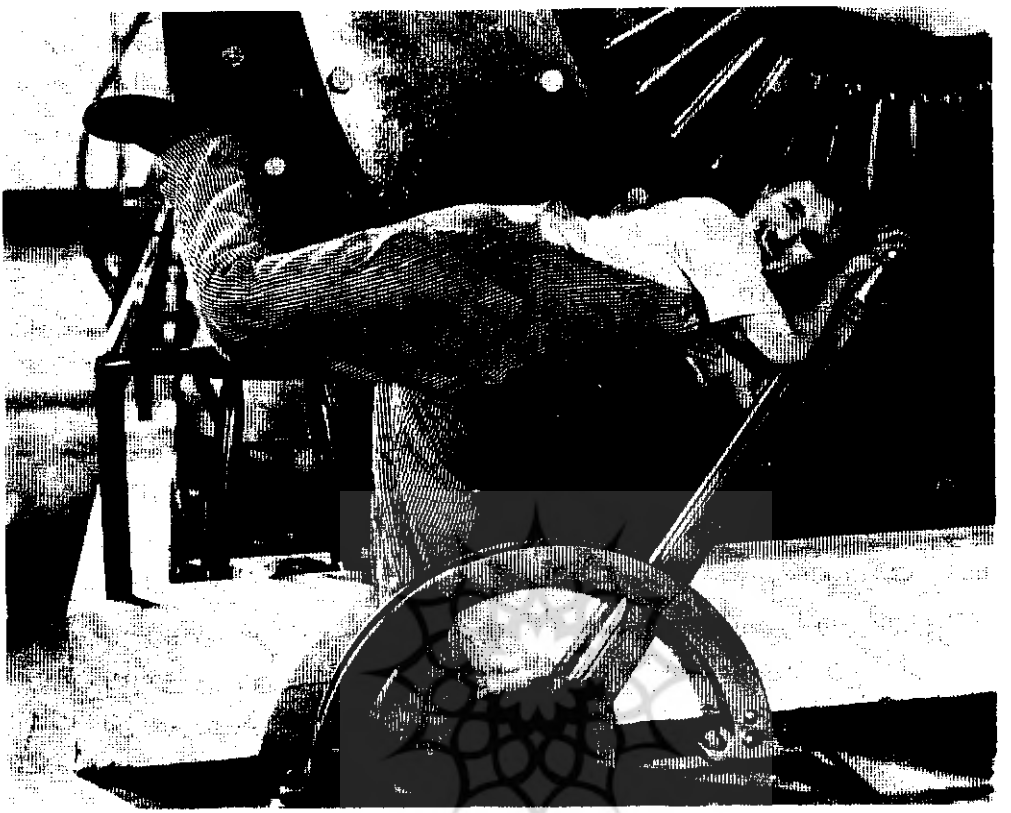
کسانی ژرفنمایی را درك می کنند که می توانند چشمانشان را به این نحو ثابت نگاه دارند. در هنر بومی، ظرافت و تجسم احساس فراوانی وجود دارد، ولی از ژرفنمایی خبری نیست. این تصور قدیمی که همه واقعاً دنیا را به صورت ژرفنمایی می دیدند، ولی فقط نقاشان رنسانس بودند که طرز ترسیم آن را فرا گرفتند، غلط است. اولین نسل تلویزیونی خود ما، به سرعت درحال از دست دادن این عادت درك ژرفنمایی دیداری به عنوان یك حس است و توجه به واژه‌ها، نه به عنوان واحدهای دارای پیوستگی و همشکلی دیداری، بلکه به عنوان دنیاهایی یگانه و ژرف، این تغییر را همراهی می کند. از این روست که شور و شوق نسبت به جناس ساختن و بازی با لغات حتی در آگهیهای متین و موقر نیز دیده می شود.

در مقایسه بارسانه‌های دیگر، ازقبیل صفحهٔ چاپی، فیلم را، هم بهتر می توان بایگانی کرد و هم ظرفیت انتقال اطلاعات آن بیشتر است. فیلم در یك لحظه منظره‌ای همراه با تعدادی از افراد را ارائه می دهد که ممکن است توصیف

هنری پنجم

آن نیازمند چندین صفحه نوشته باشد. لحظه‌ای بعد، فیلم می تواند این اطلاعات تفصیلی را تکرار کند و این تکرار کردن را ادامه دهد. از سوی دیگر، نویسنده برای نگاه داشتن توده‌ای از جزئیات در مقابل خواننده‌اش در یك مجموعهٔ بزرگ یا گشتالت، هیچ وسیله‌ای در دست ندارد. همان گونه که عکس، نقاش را درجهت هنر آبستره و پیکر تراشانه سوق داد، فیلم نیز نویسنده را وادار به صرفه جویی لغوی و نمادگرایی عمیق، یعنی فعالیت در زمینه‌هایی که فیلم قادر به رقابت با آن نیست، کرد.

فیلمهای تاریخی ازقبیل هانری پنجم و ریچارد سوم، مصداقی از صورت دیگری از صرف کمیت اطلاعاتی است که ممکن است در یك نما از فیلم وجود داشته باشد. در این فیلمها تحقیق وسیعی درمورد ساختن دکورها و لباسها انجام شد و هم اکنون هر کودك شش ساله‌ای می تواند همانند هر فرد بالغی به آسانی از آنها لذت ببرد. به گفتهٔ «تی. اس.



عصر جدید

الیوت»، در ساختن فیلم مبتنی بر داستان **قتل در کلیسای جامع** او، نه تنها داشتن لباسهای آن دوره ضروری بود، بلکه ـ به دلیل سلطه ودقت فراوان دوربین ـ پارچهٔ این جامه‌ها نیز می بایست با همان روشهای مورد استفاده در قرن دوازدهم بافته می شد. هالیوود، در میان توهمات بسیار، می بایست رونوشتهای دانش پژوهانهٔ اصیلی از بسیاری از صحنه‌های گذشته را نیز فراهم کند. تئاتر و تلویزیون می توانند بانمونه‌هایی که همانندی تقریبی نسبی با اصل دارند، رفع نیاز کنند، زیرا آنها تصویری با وضوح کم ارائه می کنند که از موشکافی دقیق طفره می رود.

به هرحال، درابتدا، این واقعگرایی جزئی نگر نویسندگانی چون دیکنز بود که الهام بخش فیلمسازان پیشگامی چون گریفیث شد، که نسخه‌ای از یکی از رمانهای دیکنز را با خود به محل فیلمبرداری می برد. رمان واقعگرا که همراه با شکل روزنامه‌ای ارائه برشی از جامعه و گزارش مسائل انسانی در قرن هجدهم پا به عرصهٔ وجود گذاشت، پیش بینی کاملی از شکل فیلم بود. حتی شاعران هم همان سبك تمام نما را برگزیدند. سبکی که نفع انسان، تزیین حاشیه‌ای آن بود و نماهای نزدیك، جانشین آن. اشعار **مرثیه**،[7] **گری**»،[8] **شب شنبهٔ روستایی**[9] «برنز»[10]، **مایکل** «ورد زورث»[11] و **چایلدهارولد**[12] «بایرون»[13] همگی مانند فیلمنامه‌های یك فیلم مستند معاصر هستند.

«آغازگر آن کتری بود...» این جملهٔ آغازین جیرجیرك و اجاق اثر دیکنز است. اگر پالتو گوگول، مبدأ رمان نو باشد، فیلم نو، به گفتهٔ آیزنشتاین از آن کتری، جوشیده وبیرون آمده است. آشکار است که رهیافت آمریکاییها یا حتی انگلیسیها به فیلم، از نظر کنش متقابل و آزادانهٔ میان حواس و رسانه‌ها به شدت می لنگد، در حالی که ظاهراً آیزنشتاین یا رنه‌کلر دراین مورد بسیار طبیعی عمل می کردند. برخورد با هر موقعیتی، به صورت ساختاری یا به عبارت دیگر به صورت پیکر تراشانه، به ویژه برای یك فرد روسی، کار ساده‌ای است. به نظر آیزنشتاین، مهمترین واقعیت در مورد فیلم این است که فیلم برابر است با «عمل در کنار هم قرار دادن». ولی در فرهنگی که عادات مربوط به چاپ بر آن حکومت می کند، لازم است که «در کنار هم قرار دادن» یکی از خصلتها و کیفیتهای ثابت و مربوط به آن فرهنگ باشد. نباید هیچ گونه پرشی از فضای یگانهٔ کتری چای به فضای یگانهٔ بچه گربه یا چکمه وجود داشته باشد. اگر چنین اشیایی ظاهر شوند، باید زمینهٔ ظهور آنها از طریق نوعی داستان پیوسته، هموار شود یا درنوعی از فضای تصویری متحد الشکل تحت کنترل قرار گیرد. تنها کاری که «سالوادور دالی» برای ایجاد اضطراب عمومی لازم بود انجام دهد، این بود که کمد لباس یا پیانو را در فضای مختص خودشان، در مقابل پس زمینه‌ای که از یك صحرا یا منظرهٔ آلپی تشکیل شده قرار دهد. صرفاً با آزاد کردن اشیا از قید فضای متحدالشکل پیوستهٔ چاپی، هنر و شعر نو پدید آمد. فشار روانی فن چاپ را می توان با غوغایی که در نتیجهٔ این رهایی ایجاد شد سنجید. برای اغلب افراد، ظاهراً تصویر ذهنی که از خودشان دارند مشروط به چاپ است، به طوری که عصر الکتریکی با بازگشتی که به تجربهٔ فراگیر دارد، تصور آنها را دربارهٔ خویشتنشان تهدید می کند. اینها افراد پاره‌پاره‌ای هستند که کارهای تخصصی، دورنمای صرف اوقات فراغت یا تأمین اجتماعی در دوران بیکاری را برای آنها تبدیل به کابوس می کند. همزمانی الکتریکی، به آموزش و فعالیتهای حرفه‌ای پایان بخشیده است وحتی در شخصیت فردی نیز ایجاد رابطهٔ متقابل عمیق را ایجاب می کند.

فیلمهای «چارلی چاپلین» به روشن کردن این مسئله کمك می کنند. فیلم عصر جدید او به عنوان طنزی در مورد سرشت پاره‌پارهٔ حرفه‌های جدید به شمار آمد. چاپلین به عنوان یك دلقك، در پانتومیمی که بی کفایتی را به‌گونه‌ای ماهرانه نمایش می داد، عملیات آکروباتیك حیرت آوری را ارائه می کند، زیرا در هر کار تخصصی اغلب قابلیتهای ما بی استفاده می ماند. دلقك از طریق انجام عملیات آکروباتیك یا کارهای مخصوص به روحیهٔ انسان کامل یا منسجم، ما را به یاد وضعیت پاره‌پاره‌مان می اندازد. این فرمول بی کفایتی عاجزانه است. کارگر در خیابان، در موقعیتهای اجتماعی و در صف تظاهرات، به تکان خوردنهای غیر ارادیش با یك آچار خیالی ادامه می دهد، ولی پانتومیم این فیلم و فیلمهای دیگر چاپلین دقیقاً پانتومیم آدم ماشینی است. عروسکی ماشینی که چون شرایط

زندگیش به شرایط زندگی انسان بسیار نزدیك است تأثیری عمیق بر جای می گذارد. چاپلین در تمام آثارش، بالهٔ عروسك واری از نوع «سیرانودوبرژراك»[۱۳] را اجرا می کرد. چاپلین که از دوستداران باله (و دوست پاولوا) بود برای تأثیر گذاری عروسك وارش از ابتدا، حالات پای بالهٔ کلاسیك را اتخاذ کرد. بدین طریق او می توانست از تلألؤ هالهٔ Spectre de la rose به دور هیئت دلقك گونه‌اش برخوردار باشد. او تصاویری همانند آقای «چارلز پوتر»، هیئت شخص گمنام بی اهمیتی که مکرراً به مغز خطور می کند را بسا نبوغ فراوان، از نمایشخانه‌های انگلستان که اولین عرصهٔ آموزش او بودند، برگرفت. از طریق اجرای حرکات بالهٔ کلاسیك، او این تصویر آقامنش پست را از لفافی از افسانه‌های خیالی پریان برخوردار کرد. شکل فیلم جدید کاملاً با این تصویر ترکیبی مطابقت داشت، زیرا فیلم خود بالهٔ مکانیکی پر جنبشی از قطع و وصل شدنهاست که دنیای نابی از توهمات افسانه‌وار را فراهم می آورد. ولی شکل فیلم تنها یك رقص عروسك وار نماهای ثابت نیست، زیرا از طریق توهم موفق می شود که با زندگی واقعی همانند شود و حتی بر آن برتری یابد. به همین علت است که چاپلین، حداقل در فیلمهای صامتش، هیچ گاه وسوسه نشد که نقش سیرانو وار عروسکی را که هیچ گاه نمی تواند یك عاشق واقعی باشد، رها کند. چاپلین دراین نقش قراردادی، قلب توهم سینمایی را کشف کرد و با مهارت تمام این قلب را به عنوان کلید تأثیر گذاری تمدنی ماشینی به کار برد. دنیای ماشینی همواره در حال آماده

*** موضوعها و افکاری که به صورت توالی نماها یا موقعیتهای تصویری ارائه می شوند، عملاً داستان کوتاه را از عرصهٔ مجلات بیرون رانده‌اند.**

شدن برای زیستن است و برای رسیدن به این هدف مهارت، روش و کاردانیی را به کار می گیرد که شکوه آن لرزه بر تن می افکند.

فیلم، این ماشینگرایی را به بیشترین حد مکانیکی و ماورای آن، یعنی به قلمرو فراواقعگرایی (سوررئالیسم) رؤیاهایی که با پول خریداری می شوند، راند. هیچ چیز بیش از تأثیر گذاری این نعمت فراوان و قدرتی که میراث یك عروسك است، ولی هیچ گاه به واقعیت نمی پیوندد، با مشکل فیلم سازگار نیست. این کلید فهم گتسبی بزرگ است که حقیقت زمانی در آن آشکار می شود که «دیزی»[۱۴] اندیشیدن دربارهٔ کلکسیون عالی پیراهنهای گتسبی را در هم می شکند. دیزی و گتسبی در دنیای پر زرق و برقی زندگی می کنند که هم در اثر قدرت فاسد شده است و هم در رؤیاهایش به گونهٔ معصومانه‌ای روستایی است.

سینما نه تنها برترین بیان ماشین گرایی است، بلکه به طرز معماواری جادویی ترین کالای مصرفی که همانا رؤیا باشد را به عنوان محصولش عرضه می کند. بنابر این، اتفاقی نیست که سینما به عنوان رسانه‌ای که به فقرا نقش ثروتمندان و قدرتی ورای رؤیاهای آزمندانه عطا می کند، بر سایر رسانه‌ها برتری

«کار نویسنده یا فیلمساز عبارت است از انتقال خواننده یا بیننده از یک دنیا، به دنیایی دیگر»

داشته است. در فصل راجع به عکس، اشاره شد که چگونه عکس، به ویژه عکس خبری، ثروتمندان واقعی را از شیوه‌های مصرف متظاهرانه بازداشته بود. سینما، زندگی جلوه‌گرانه‌ای را که عکاسی از ثروتمندان عرضه می کرد، با دست و دلبازی به فقرا داد:

آه، خوشا به حالم، خوشا به حالم،
درتجمل خواهم زیست،
زیرا جیبی پر از رؤیا دارم.

سرمایه‌داران هالیوود، درعمل کردن بر اساس این فرض که سینما به مهاجر آمریکایی، وسیله‌ای بخشیده تا بی درنگ بتواند خویشتن را تکامل دهد، به خطا نرفته بودند. این راهبرد، با آنکه در سایهٔ «خیر مطلق آرمانی» اسفناک است، ولی با شکل فیلم، کاملاً سازگاری داشت. این به معنی صادر شدن شیوهٔ زندگی آمریکایی، در قوطیهای کنسرو به تمام جهان، در سالهای ۱۹۲۰ بود. دنیا مشتاقانه برای خریدن رؤیاهای کنسرو شده، صف کشید. فیلم نه تنها ملازم اولین عصر مصرف بزرگ بود، بلکه همچنین انگیزهٔ آگهی تبلیغاتی و به خودی خود یک کالای مصرفی عمده بود. گذشته از این، با مطالعات مربوط به رسانه‌ها، روشن شده است که فیلم در بایگانی اطلاعات به شکل قابل دسترسی، بی رقیب است. نوار صوتی و ویدئو نهایتاً به عنوان انبارهای اطلاعاتی بر فیلم برتری خواهند یافت، ولی فیلم هنوز هم یک منبع اطلاعاتی عمده و رقیب کتاب است و اگر چه ادامه دهندهٔ تکنولوژی کتاب است، ولی بر کتاب برتری یافته است. درحال حاضر، فیلم هنوز هم در مرحلهٔ دستنوشت است و به زودی با تأثیرپذیری از تلویزیون، وارد مرحله‌ای خواهد شد که به مرحلهٔ کتاب چاپی قابل حمل و قابل دسترسی، مانند است. بزودی همه می توانند یک پروژکتور ارزان قیمت داشته باشند که یک کارتریج هشت میلیمتری ناطق در آن جای گرفته و تصاویر آن همانند تصاویر تلویزیونی به نمایش در می آید. این نوع پیشرفت، بخشی از انفجار تکنولوژیک عصرماست. جدایی پروژکتور و پرده، یکی از پیامدهای انفجار و تقسیم وظایف دنیای ماست که از مدتها پیش ماشینی شده است. این جدایی اکنون با انفجار الکتریکی از درون پایان می پذیرد.

انسان عصر چاپ فقط به این علت به سادگی و سرعت به فیلم علاقه پیدا کرد که فیلم هم مانند کتاب، دنیای درونی رؤیا و خیال را عرضه می دارد. تماشاگر فیلم، همچون کتابخوان خاموش، خلوت روانی دارد. این حالت در مورد خوانندهٔ دستنوشته یا تماشاگر تلویزیون صادق نیست. تماشای تلویزیون در تنهایی در اتاق هتل یا حتی درخانه کار لذت بخشی نیست. تصویر تکه تکهٔ تلویزیون گفتگو و تکمیل اجتماعی را ایجاب می کند. مرحلهٔ دستنوشته‌ای پیش از فن چاپ نیز چنین بود، زیرا فرهنگ دستنوشته‌ای، شفاهی است و بحث وگفتگو را ایجاب می کند و تمامی فرهنگ دوران باستان و قرون وسطی نشانگر آن است. یکی از تأثیرهای عمدهٔ تلویزیون، تقویت

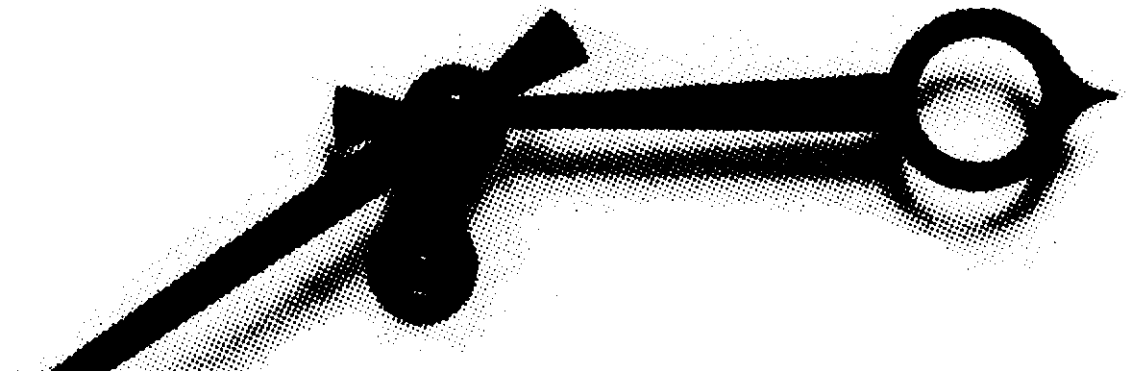
«ماشین آموزشی» است. در واقع، این وسایل استفاده از کتاب به صورت محاوره‌ای است. این ماشینهای آموزشی در حقیقت معلم خصوصی هستند و نامگذاری غلط آنها بر طبق همان قاعده‌ای که اسامی «بی سیم» و «درشکه‌های بدون اسب» را به وجود آورد، نمونهٔ دیگری از فهرست طولانی است که نشان می دهد چگونه هر ابداعی باید یك مرحلهٔ مقدماتی را از سر بگذراند تا در آن کاربرد جدید ابزاری که حاصل روشی قدیمی است، با وجه مشخصه‌های جدید، تقویت شود یا تغییر یابد.

فیلم، مانند آواز یا کلام مکتوب، در واقع یك رسانه نیست، بلکه هنری جمعی است که در آن افراد مختلف کارگردانی رنگ، نورپردازی، صدا، بازیگری و گفتار را به عهده دارند. مطبوعات، رادیو و تلویزیون و داستانهای مصور نیز هنرهایی هستند که بر گروههای کامل و سلسله مراتبهای مهارتی که متفقاً عمل می کنند، وابستگی دارند. پیش از سینما، واضحترین نمونهٔ این گونه فعالیت هنری گروهی، در اوایل صنعتی شدن جهان،

> سینما نه تنها برترین بیان ماشین گرایی است، بلکه به طرز معماوارای جادویی ترین کالای مصرفی که همانا رؤیا باشد را به عنوان محصولش عرضه می کند

با ظهور ارکستر سنفونیهای بزرگ جدید، در قرن نوزدهم پدید آمد. در حالی که صنعت فرایند پاره‌پاره و تخصصی شدن روز افزونش را طی می کرد، درامور فروش و تدارکات بیش ازپیش به کارهای گروهی نیاز بود و این به نظر متناقض می نمود. ارکستر سنفونی تبدیل به تجلی عمدهٔ قدرت آیندهٔ این قبیل فعالیتهای هماهنگ شد. گر چه برای خود نوازندگان این کار، هم در سنفونی معنای خود را از دست داده بود، و هم در صنعت.

به تازگی که سردبیران مجلات، روشهای نگارش فیلمنامه را در مورد نوشتن مقالات موضوعی به کار گرفته‌اند، مقالهٔ موضوعی



جانشین داستان کوتاه شده‌است. از این لحاظ، فیلم رقیب کتاب است. (تلویزیون به نوبهٔ خود به دلیل قدرت (موزاییکی) تکه‌تکه‌اش رقیب مجله است). موضوعها و افکاری که به صورت توالی نماها یا موقعیتهای تصویری ـ تقریباً به شیوهٔ ماشین آموزشی ـ ارائه می شوند، عملاً داستان کوتاه را از عرصهٔ مجلات بیرون رانده‌اند.

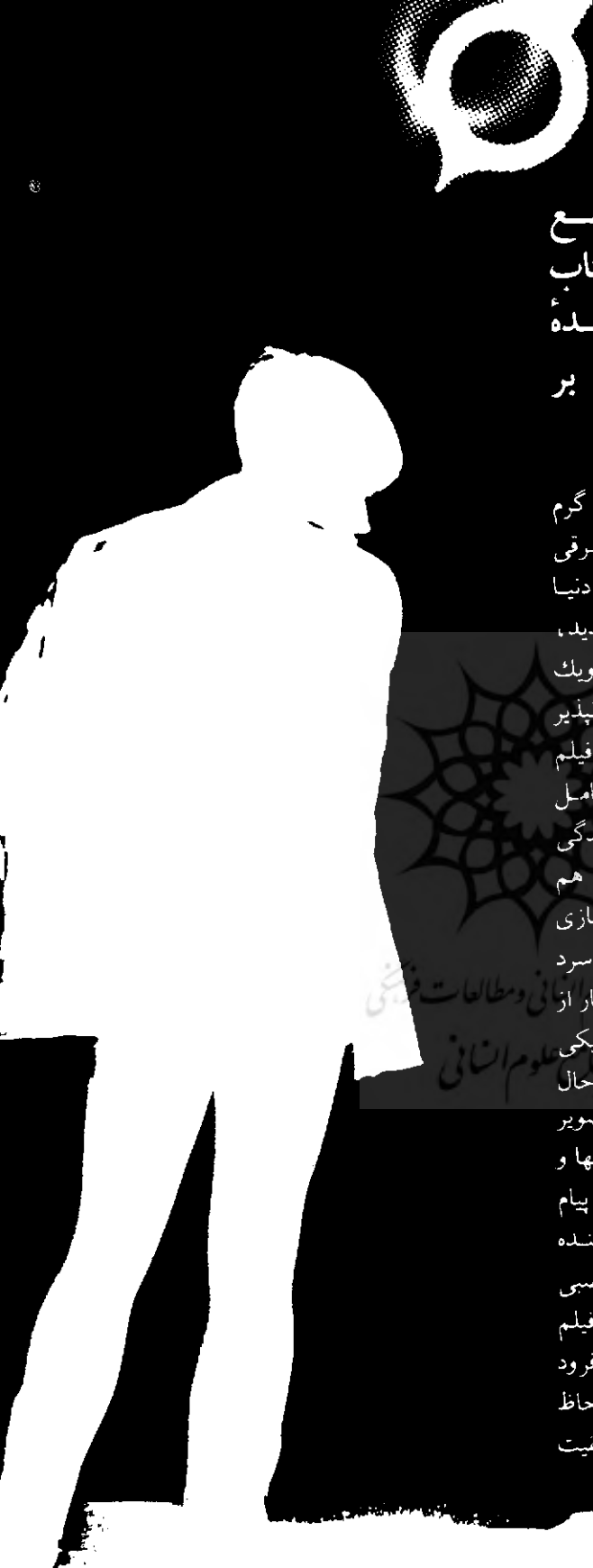
هالیوود عمدتاً از طریق تبدیل شدن به شعبه‌ای از تلویزیون، با تلویزیون به جنگ برخاسته است. بخش عمدهٔ صنعت سینما در حال حاضر مشغول تأمین برنامه‌های تلویزیونی است، ولی رهیافت جدیدی در پیش گرفته شده که همانا ساختن فیلمهای پر هزینه است. واقعیت این است که با تکنی کالر، سینما می تواند بیش از پیش به تأثیر تصویر تلویزیونی نزدیك شود. تکنی کالر وضوح تصویری را به مقدار زیادی کاهش می دهد و تا حدودی شرایط دیداری تماشای فعالانه را به وجود می آورد. اگر هالیوود دلایل موفقیت مارتی[15] را درك کرده بود، امکان داشت که تلویزیون باعث وقوع انقلابی در سینما شود. مارتی یکی از برنامه‌های تلویزیونی بود که در هیئت واقعگرایی دیداری، برخوردار از وضوح یا قدرت کم، به پردهٔ سینما راه یافت. این فیلم داستان موفقیت نبود و هیچ ستاره‌ای در آن ایفای نقش نمی کرد، زیرا تصویر تلویزیونی که از وضوح کمی برخوردار است، کاملاً باتصویر ستاره‌ای پر قدرت ناسازگار است. مارتی که در واقع شبیه یك فیلم صامت ابتدایی یا یك فیلم قدیمی روسی بود، تمامی سرنخهایی را که صنعت سینما برای رویارویی با مبارزه‌طلبی تلویزیون به آنها نیاز داشت، فراهم آورد.

این نوع واقعگرایی سرد علّی باعث برتری آسان فیلمهای انگلیسی جدید شده است. **اتاقی در طبقهٔ بالا**[16]، این واقعگرایی سرد را به نمایش می گذارد. این فیلم، نه تنها داستان موفقیت نیست بلکه به‌همان اندازه که «مرلین مونرو» پایان نظام ستاره‌سازی را اعلام داشت، فیلم مزبور نیز پایان گروه محصولات «سیندرلایی» را اعلام کرد. **اتاقی در طبقهٔ بالا** باز گو کنندهٔ این داستان است که هر قدر میمونی بالاتر برود، مقعدش بیشتر نمایان می شود. درس اخلاقی که نتیجه می شود این است که موفقیت نه تنها پلید است، بلکه فرمول نگونبختی نیز هست. برای رسانهٔ گرمی مانند سینما، قبول پیام سرد تلویزیون بسیار دشوار است، ولی فیلمهای «پیتر سلرز» به اسامی **من حالم خوب است**، **جك**[17] و **فقط دو نفر می توانند بازی کنند**[18] کاملاً با خلق و خوی جدیدی که توسط تصویر سرد تلویزیون خلق شده، سازگاری دارد. مفهوم موفقیت مبهم لولیتا[19] نیز چنین است. به‌عنوان یك رمان، مقبولیت آن به معنای نگرش ضد نظری نسبت به اوهام عاشقانه بود. صنعت سینما مدتها بود که در همراهی با اوج گرفتن تدریجی داستان موفقیت، جادهٔ سلطنتی را به سوی اوهام عاشقانه سیر کرده بود. لولیتا اعلام کرد که این جادهٔ سلطنتی صرفاً یك جادهٔ مالرو است و تا جایی که به موفقیت مربوط می شود، نباید نصیب یك سگ شود.

در دوران باستان و در قرون وسطی، محبوبترین داستانها، داستانهای سقوط

انسان عصر چاپ فقط به این علت به سادگی و سرعت به فیلم علاقه پیدا کرد که فیلم هم مانند کتاب، دنیای درونی رؤیا و خیال را عرضه می دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



«فیلم هنوز هم یک منبع اطلاعاتی عمده و رقیب کتاب است و اگر چه ادامه دهندهٔ تکنولوژی کتاب است، ولی بر کتاب برتری یافته است»

شاهزادگان بود. با آمدن رسانهٔ بسیار گرم چاپ، سلیقه‌ها تغییر کرد و آهنگهای ترقی وقصه‌های موفقیت و صعود ناگهانی، در دنیا همه پسند شد. از طریق روش چاپی جدید، پاره‌پاره کردن مشکلات به صورت دقیق ویک شکل، دستیابی به هر چیزی به نظر امکانپذیر می رسید. نهایتاً، به همین روش بود که فیلم ساخته شد. فیلم به عنوان یك شکل،تکامل نهایی، استعداد بالقوهٔ عظیم پاره پاره شدگی چاپی بود، ولی انفجار الکتریکی از درون، هم اکنون کل فرآیند توسعه از طریق پاره پاره سازی را معکوس کرده‌است. الکتریسیته، دنیای سرد تکه‌تکه‌ای (موزاییکی) تعادل و ثبات و انفجار از درون را باز گردانده است. در عصر الکتریکی ما، توسعه یك سویهٔ فرد آشفته‌ای که در حال صعود از پلکان ترقی است، دیگر مانند تصویر مخوفی از زندگیهای لگد مال شده و سازشها و توافقهای مختل شده به نظر می رسد. پیام تکه‌تکهٔ تلویزیون که پیامی والایش" دهنده است، باتمام حوزهٔ تحریکات عصبی همزمانش این چنین است. نوار و سکانس فیلم جز اینکه در مقابل این قدرت سر تعظیم فرود آورند، چاره‌ای ندارند. جوانان خود ما از لحاظ طرد رسوم اخلاقی مصرفی و داستان موفقیت شخصی از پیام تلویزیون متاثر شده‌اند.

«سینما، تحقق کامل تفکر قرون وسطایی دربارهٔ تغییر، در هیئت یك توهم سرگرم کننده است»

از آنجا که بهترین طریق رسیدن به قلب هر شکلی، مطالعهٔ تأثیر آن در نوعی محیط نامانوس است، اجازه دهید گفته‌های «سوکارنو»، رئیس جمهور اندونزی را، که در سال ۱۹۵۶ به گروه کثیری از مدیران هالیوود گفته شد، بررسی کنیم. او گفت که آنها را افراطیهای سیاسی و انقلابی هایی می داند که تغییرات سیاسی در شرق را به شدت تسریع کرده‌اند. آنچه شرق در یك فیلم هالیوودی می دید، دنیایی بود که در آن تمامی افراد عادی صاحب ماشین، اجاق برقی و یخچال بودند. بنابر این انسان شرقی اکنون خود را شخصی عادی می داند که از حقوق ذاتی یك انسان معمولی محروم شده است.

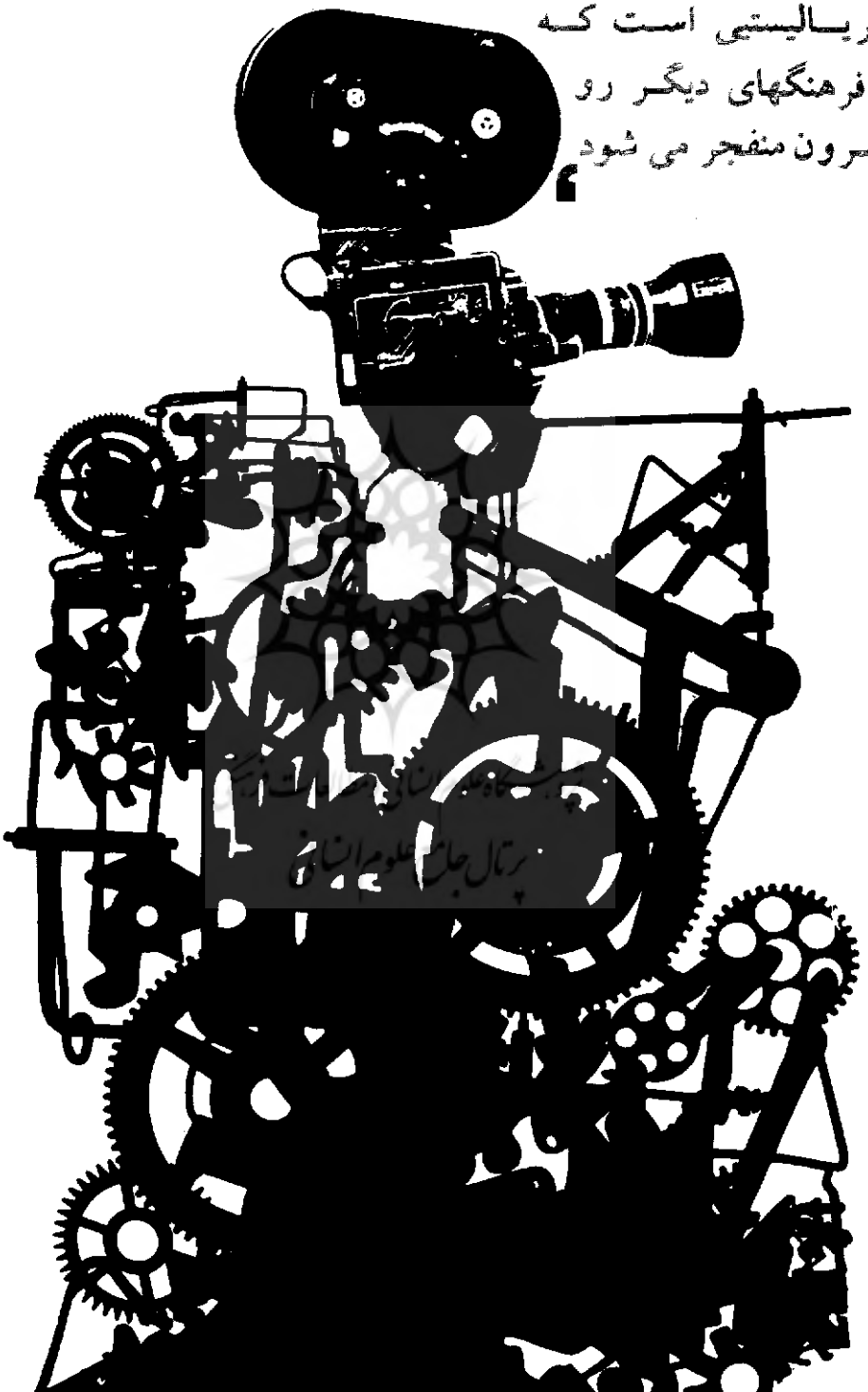
این نحوهٔ دیگری از تلقی فیلم به عنوان یك آگهی تبلیغاتی عظیم برای کالاهای مصرفی است. در آمریکا این جنبهٔ اساسی فیلم صرفاً والایش دهنده است. ما فیلمهایمان را به هیچ وجه انگیزهٔ ایجاد هرج و مرج وانقلاب نمی دانیم، بلکه آنها را مایهٔ تسلی خاطر و ترمیم روحی یا نوعی به تعویق انداختن موعد تأدیهٔ دیون، از طریق خیالبافی می دانیم، ولی دراین مورد انسان شرقی حق دارد و ما در اشتباهیم. در واقع، سینما بازوی عظیم غول صنعتی است. اینکه این بازو در شرف قطع شدن به وسیلهٔ تصویر تلویزیونی است، منعکس کنندهٔ انقلاب بزرگتری است که در

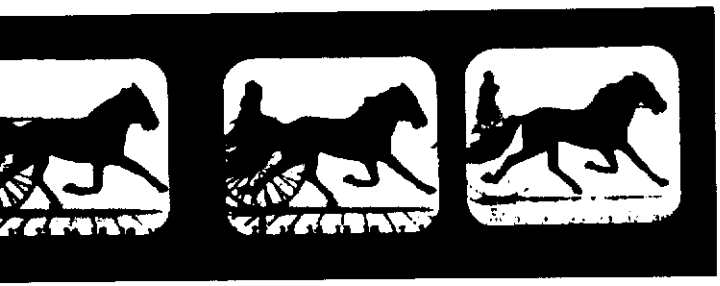
مرکز زندگی آمریکایی در حال وقوع است. طبیعی است که شرق باستانی، کشش سیاسی و مبارزه طلبی صنعتی صنعت سینمایی ما را احساس کند. سینما، همانند الفبا و کلام چاپی، شکل متجاوز و امپریالیستی است که در فرهنگهای دیگر رو به بیرون منفجر می شود. نیروی انفجاری سینما در فیلمهای صامت بیش از فیلمهای ناطق بود، زیرا نوار صدای مغناطیسی از قبل جایگزینی انفجار الکتریکی از درون را، با انفجار مکانیکی رو به بیرون، معین کرده بود. فیلمهای صامت بر خلاف فیلمهای ناطق، ورای مرزهای زبانی، بیواسطه مورد پذیرش قرار می گرفتند. رادیو دست به دست فیلم داد و فیلم ناطق را بر ما ارزانی داشت و متعاقب عصر مکانیکی انفجار رو به بیرون و توسعه، ما را در مسیر معکوس انفجار از درون یا یکپارچگی مجدد کنونیمان به پیش برد. تصویر فضانوردی که در فضای اندکی که او را احاطه کرده محصور شده، شکل افراطی این انفجار از درون یا مچاله شدن است. او به عوض آنکه دنیای ما را بزرگتر کند، فشردگی آن را به صورت ابعاد یك روستا اعلام می دارد. موشك و محفظهٔ فضایی همانند تلگراف، رادیو و تلویزیون، در حال خاتمه بخشیدن به سلطهٔ چرخ و ماشین هستند.

حال می توانیم نمونهٔ دیگری از قطعیترین جنبهٔ تأثیر فیلم را ملاحظه کنیم. در ادبیات نو، احتمالاً شیوه‌ای مشهورتر از جریان خودآگاهی یا تك گویی درونی وجود ندارد. چه در آثار پروست و چه جویس و الیوت، این نوع جریان، خواننده را قادر می سازد تا با شخصیتهای بسیار و گوناگونی به نحو خارق العاده‌ای احساس یگانگی کند. جریان خودآگاهی در واقع از طریق انتقال فن فیلم به صفحهٔ چاپی، امکانپذیر می شود. البته اگر عمیقاً بیندیشیم، این جریان در واقع از همان کلام چاپی ریشه گرفته، زیرا همان طور که دیده‌ایم، تکنولوژی گوتنبرگی حروف چاپی متحرك برای هر فرایند صنعتی و سینمایی کاملاً ضروری است. فیلم هم به اندازهٔ هر نوع محاسبهٔ مقادیر بی نهایت خرد که به سر و کار داشتن با حرکت و تغییر ـ از طریق پاره‌پاره سازی دقیق ـ «تظاهر» می کند، این کار را از طریق تبدیل حرکت و تغییر به گروهی از نماهای ثابت «انجام» می دهد. چاپ نیز در حالی که به سر و کار داشتن با تمامی مغز فعال تظاهر می کند، چنین عملی را انجام می دهد. با این حال، هم فیلم و هم جریان خود آگاهی، ظاهراً رهایی بسیار مطلوبی از دنیای مکانیکی یکسانی و یك شکلی فزاینده را فراهم می آورند. هیچ کس، هیچ گاه احساس نکرد که از طریق یکنواختی یا یك شکلی بالهٔ چاپلین یا افکار شاعرانهٔ یکنواخت و یك شکل دوقلوی ادبیش، لئوپولدبلوم، مظلوم واقع شده است.

در سال ۱۹۱۱، هانری برگسون در «تکامل خلاقه»[۲۱]، از طریق مربوط کردن جریان فکری با شکل فیلم، سر و صدای زیادی به پا کرد. به نظر می رسید که در زمانی که مکانیزه شدن به نهایت می رسید و درکارخانه، فیلم و مطبوعات تجلی می یافت، انسانها از طریق جریان خودآگاهی یا فیلم داخلی به درون دنیایی از خودانگیزی، رؤیا و تجربهٔ شخصی منحصر به فرد، رها می شوند. شاید دیکنز با شخصیت آقای «جنیگل» در اوراق پیك ویك[۲۲]

«سینما، همانند الفبا و کلام چاپی، شکل متجاوز و امپریالیستی است که در فرهنگهای دیگر رو به بیرون منفجر می شود.»



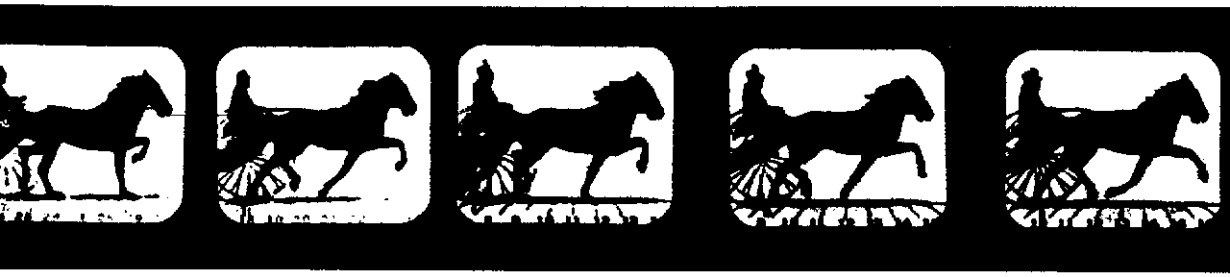


همه چیز را آغاز کرد. مسلماً در «دیوید کاپرفیلد» وی به کشف فنی بزرگی نایل شد، زیرا برای اولین بار از طریق استفاده از چشمان یك کودك در حال رشد، به عنوان دوربین، دنیا به صورت واقعگرایانه آشکار می شود. این جریان خودآگاهی بود که شاید در شکل ابتداییش و پیش از آنکه توسط پروست، جویس و الیوت اتخاذ شود، به کار برده شده بود. این امر نشانگر آن است که چگونه غنای تجربهٔ انسانی می تواند به طور غیر مترقبه، از طریق ترکیب و برخورد نیروی اشکال مختلف رسانه‌ها، میسر شود.

فیلمهای وارداتی تمامی کشورها، خصوصاً فیلمهای آمریکایی، در تایلند از محبوبیت بسیاری برخوردارند و این تا حدودی به یمن یك روش ماهرانهٔ تایلندی برای چیره شدن بر مانع زبان خارجی است. در بانکوك، در عوض زیرنویس، از روشی استفاده می شود که «آدم و حوا کردن» نامیده می شود. این کار به این شکل انجام می شود که دوبلورهای تایلندی پوشیده از چشم تماشاگران، دیالوگ تایلندی را به طور زنده از طریق بلندگو ادا می کنند. انطباق زمانی ثانیه‌ای و استقامت فراوان، این دوبلورها را قادر می کند تا دستمزدی بیش از دستمزد گرانقیمت ترین ستارگان سینمای تایلند طلب کنند.

هر کس زمانی آرزو کرده که ای کاش در طول نمایش یك فیلم به سیستم صوتی شخصی خودش مجهز بود تا می توانست توضیحات مناسبی ادا کند. در تایلند، شخص می تواند در خلال گفتگوهای پوچ ستارگان بزرگ به بالاترین درجات تحریف در ترجمهٔ شفاهی دست یابد.

«فیلم کاملاً با فرهنگ کتابت ارتباط دارد»



پاورقی:

● مطلبی که می خوانید ترجمهٔ فصل «سینما»ی کتاب شناخت رسانه‌های ارتباطی ـ توسعه‌های انسان نوشته مارشال مك لوهان است.

۱ـ مك لوهان در کتاب شناخت وسایل ارتباطی ـ توسعه‌های انسان در فصل «چرخ، دوچرخه و هواپیما» در صفحهٔ ۱۶۵ـ۱۶۴ در مورد رابطهٔ چرخ و سینما چنین می گوید:

«یکی از پیشرفته‌ترین و پیچیده‌ترین استفاده‌های چرخ در دوربین فیلمبرداری و پروژکتور سینماست. قابل توجه است که این پیچیده‌ترین و ظریفترین گروهبندی چرخها می بایست برای بردن شرطی بر سر اینکه هر چهار پای یك اسب درحال دو، برخی اوقات همزمان در هوا قرار می گیرند، اختراع می شد. اثبات این نکته در سال ۱۸۸۹ توسط «ادوارد مای بریج» یکی از پیشگامان حرفهٔ عکاسی و «لیلاند استفورد»، مالك اسب، انجام گرفت. ابتدا، تعدادی دوربین در کنار یکدیگر قرار داده شد تا هر یك از لحظهٔ ثابتی از حرکت سمهای اسب در حال دو، عکسبرداری کنند. فکر بازسازی مکانیکی حرکت پا، سبب ساخته شدن دوربین فیلمبرداری و پروژکتور سینما شد. چرخ که در ابتدا توسعهٔ پا بود، قدم تکاملی عظیمی به درون سالن سینما برداشت.

دوربین فیلمبرداری از طریق تسریع مفرط بخشهای خط تولید، دنیای واقعی را دور حلقه‌ای می پیچد تا بعداً باز شده و روی پرده به نمایش در آید. سینما از طریق پیش بردن قاعدهٔ مکانیکی تا سرحد معکوس شدن، فرایند و حرکت زنده را باز می آفریند و این الگویی است که در تمامی انواع توسعه‌های انسان، در زمانی که به اوج کارایی می رسند، ظاهر می شود.»

2- Finnegans Wake

3- ABCDE - minded

4- Yeats

۵ـ منظور از مشارکت، بیان احساسات در حین دیدن فیلم است.

۶ـ در روان شناسی گشتالت به قانون یا اصلی گفته می شود که به موجب آن ذهن می کوشد محرکهای ناقص را کامل درك کند تا به ادراك کلی دست یابد.

7- Elegy

8- Gray

9- «The Cotters Saturday Night»

10- Burns

11- Wordsworth

12- Childe Harold

13- Cyrano de Bergerac

14- Daisy

۱۵ـ محصول ۱۹۵۵ کمپانی یونایتد آرتیستز، به کارگردانی «دلبرت مان» و با شرکت «ارنست بورگنین» و«بتی بلیر»، این فیلم که جایزهٔ نخل طلایی فستیوال کن را به دست آورد، به خاطر فیلمنامهٔ نئورئالیستی «پدی چایفسکی» از اعتبار فراوانی برخوردار شد و درعین حال موفقیت تجاری نیز کسب کرد.

16- Room at the Top

به کارگردانی جك کلیتون بر اساس رمانی نوشتهٔ خودش. محصول ۱۹۵۸ انگلستان

17- Im All Right, Jack (محصول ۱۹۵۹)

18- Only Two can Play, (محصول ۱۹۶۱)

19- Lolita, (محصول ۱۹۶۲) به کارگردانی استانلی کوبریك.

۲۰ـ منظور از والایش (Sublimation) اشاره به یکی از مکانیزمهای دفاعی روانی است که به وسیلهٔ آن قسمتی از نیروهای ناکام جنسی در مسیر فعالیتهای اجتماع پسند یا فعالیتهایی که ارزش اجتماعی دارند به کار می افتد.

21- Creative Evolution

22- Pickwick Papers.