پدیدارشناسی: تلویزیون

یکی از قلمروهای مهم زیباشناسی معاصر، بررسی پدیدهٔ تلویزیون و زبان خاص بازنمایی‌های آن است. فیلسوفان و نظریه‌پردازان معاصر، به دلیل لزوم تدقیق و نقد این پدیده در دنیای کنونی، از منظرهای گوناگون به آن توجه کرده‌اند. در آثار این اندیشمندان، ارتباط زیباشناسی مقوله‌های تلویزیونی با هنرهای دیگر و نیز مفاهیم جامعه‌شناختی از جمله هنر عامه‌پسند، فرهنگ انبوه و صنعت فرهنگ مورد تدقیق قرار گرفته است. رابطهٔ زیباشناسی برنامه‌های تلویزیونی با موازین زیباشناختی کلاسیک، مدرن و پست مدرن، از دیگر موضوع‌های این مطالعات به شمار می‌رود.

بازتاب گوشه‌ای از این مطالعات و ارائه چند متن کلیدی و مهم آن از سوی زیباشناخت، می‌تواند فتح بابی موضوعی و نیز روش‌شناسانه بر این مباحث باشد.

چگونه تلویزیون تماشا کنیم

تئودور آدورنور
جمال آل‌احمد

Adorno, Theodor.
How to Look at Television
in Culture Industry

ارزیابی تأثیر تلویزیون از طریق موفقیت یا شکست برنامه‌های آن، تایید یا تکذیب آنها، یا علاقه و تنفر نسبت به آنها، به خوبی قابل تبیین نیست. برای تدوین چند نظریه به منظور بررسی تأثیر بالقوهٔ تلویزیون و بازتاب آن بر انواع گوناگون تماشاگر، باید از مقوله‌های عمیق روان‌شناسی و دانش رسانه‌های جمعی استفاده کرد. در تحلیل پیش فرض‌ها و الگوهای عمومی مطالب تلویزیونی و نیز در ارزیابی تأثیر بالقوهٔ آنها، شاید تحقیق سیستماتیک دربارهٔ محرک‌های خاص اجتماعی روانشناختی این مطالب به گونهٔ تشریحی و روان پویا مناسب باشد. این فرایند شاید سرانجام با طرح چند توصیه معلوم سازد که با این محرک‌ها چگونه باید مواجه شد تا مطلوب‌ترین تأثیر تلویزیونی را تولید کنند. با طرح مفاهیم ضمنی و مکانیزم‌های اجتماعی ـ روانشناختی تلویزیون که غالباً به عنوان واقع‌گرایی کاذب عمل می‌کنند، ممکن است نه تنها نمایش‌های تلویزیونی اصلاح شوند بلکه مهم‌تر از آن، اکثر تماشاگران نسبت به تأثیر شوم برخی از این ساز و کارها حساس گردند. ما نگران تأثیر برنامه یا نمایشی خاص در تلویزیون نیستیم، بلکه نگران طبیعت تلویزیون امروز و قوهٔ تخیل آن هستیم. ما در بررسی خود روش عملی را به کار می‌بریم زیرا یافته‌های ما با تکیهٔ نزدیک به مطالب تلویزیونی بر شالوده محکمی از تجارب استوارند. این یافته‌ها قابل ترجمه به توصیه‌های دقیق هستند و می‌توانند اکثر تماشاگران را به خوبی متقاعد سازند.

منظور از اصلاح تلویزیون آن نیست که مطالب آن مستقل از آداب و رسوم باشد و از نظر هنری و زیبایی شناختی ناب مورد بررسی قرار گیرد. این گفته بدین معنا نیست که ما تفاوت و دوگانگی میان هنر خودمحور و رسانه‌های جمعی را کاملاً بدیهی بدانیم. ما می‌دانیم که رابطهٔ این دو فوق‌العاده پیچیده است، و تقسیم‌بندی

گروه‌های همسال خود، یعنی بچه‌های مدرسه یا محله می‌باشند».
از کتاب «جمعیت تنها» اثر «دیوید ریسمان»، انتشارات نیوهاون ۱۹۵۰.

این امر در فرهنگ عامیانه منعکس است. اکنون تأکیدهای مکرر بر درونگرایی، کشمکش‌های درونی، و دوگانگی روانشناختی (که نقشی بس عظیم در رمان‌های اولیه عامیانه بازی کرده و اصالت آنها را تضمین نمودند) دیگر جای خود را به شخصیت‌پردازی کلیشه‌ای بدون ابهام داده‌اند. با این وصف، قانون ظرافت و آراستگی که بر کشمکش‌های درونی پاملاس، کلاریساس، و لاولیس حاکم بود عملاً دست نخورده باقی است. اصول و مبانی هستی‌شناسی طبقه متوسط به گونه‌ای فسیل شده حفظ شده است اما از ذهنیت طبقات متوسط بهره‌مند است. این اصل هستی‌شناسی طبقه متوسط با تحمیل شدن بر مردم یک ویژگی پیوسته مقتدر و در عین حال پوچ پیدا می‌کند، زیرا با شرایط و ساختار زندگی آنها دیگر سنخیت ندارد. از «سادگی» و صداقت علنی فرهنگ عامیانه گذشته اجتناب می‌شود. فرهنگ انبوه، اگر پیچیده نیست، حداقل باید جدید و امروزی، یعنی واقع‌گرا یا مدعی واقع‌گرایی، باشد تا انتظارات تماشاگران ظاهراً هوشیار، سرخورده و سرسخت را برآورده سازد. خواسته‌ها و نیازمندی‌های طبقهٔ متوسط که با درونگرایی پیوند دارد ـ از جمله تمرکزگرایی، تلاش روشنفکرانه، و تبحر ـ باید دائماً تقلیل یابند. این امر نه فقط در مورد آمریکا (که خاطرات تاریخی آن کمتر از اروپاست) بلکه در مورد اروپا و از جمله انگلستان صادق است. با این وصف، پیشرفت ظاهری در تنویر فکری با ویژگی‌های قهقرایی ملازم است. فرهنگ اولیه عامیانه نوعی تعادل خاص را میان ایدئولوژی اجتماعی خود و شرایط اجتماعی زندگی مصرف‌کنندگان آن برقرار کرد. این امر احتمالاً موجب شد که مرز میان هنر جدی و هنر عامیانه در قرن ۱۸ سیال‌تر از امروز شود. «آبه پروست» از بانیان ادبیات عامیانه فرانسه بود اما در اثر او به نام «مانون لسکو» اثری از کلیشه‌ها و بی‌نزاکتی‌های هنری و تأثیرات حساب شده نیست. به طریق مشابه، در «زوبرفلوت» اثر «موزارت» تعادلی میان سبک والا و عامیانه، که امروز تقریباً غیرقابل تصور است، برقرار است.

به نظر می‌رسد که مصیبت و بدبختی فرهنگ انبوه مدرن عبارت است از پایبندی آن به ایدئولوژی نسبتاً لایتغیر جامعهٔ طبقهٔ متوسط اولیه، در حالی که حیات مصرف‌کنندگان آن کاملاً با این ایدئولوژی ناهماهنگ است. احتمالاً همین امر دلیل وجود شکاف میان «پیام» علنی و مکتوم هنر عامیانهٔ مدرن است. گرچه ارزش‌های سنتی طبقهٔ متوسط اصولیون انگلستان آشکارا اشاعه داده می‌شود، اما پیام مکتوم به اندیشه‌ای نظر دارد که دیگر پایبند این ارزش‌ها نیست. در اندیشهٔ امروز سعی می‌شود ارزش‌های سنتی به هنجارهای یک ساختار اجتماعی پر سلسله مراتب مستبد و سلطه‌جو تبدیل شوند. حتی در اینجا باید پذیرفت که عناصر مستبد و سلطه‌جو در ایدئولوژی قدیمی‌تر نیز وجود داشت؛ البته، این ایدئولوژی حقیقت را هرگز به طور کامل بیان نکرد. اما به نظر می‌رسد که «پیام» تعدیل و عدم افشای اطاعت امروزه غالب و فراگیر باشد. باید دقیقاً بررسی شود که آیا ارزش‌های حفظ شده و منشعب از عقاید مذهبی هنگامی که از ریشه مورد استفاده قرار می‌گیرند معنی و مفهوم متفاوتی پیدا می‌کنند؟ مثلاً مفهوم «عفت» زنان یکی از عناصر تغییرناپذیر فرهنگ عامیانه است. این مفهوم در مرحلهٔ اولیهٔ آن برحسب تضاد درونی میان نفس اماره و آرمان مسیحی درونگرا شدهٔ عفت و پاکدامنی بررسی می‌شود؛ در حالی که همین مفهوم در فرهنگ عامیانه امروزی به عنوان ارزشی فی‌نفسه با تعصب مطرح می‌شود. در اینجا، بقایا و آثار این الگو در تولیداتی از قبیل پاملا مشاهده می‌شوند. البته، در این اثر آن الگو، جنبی است

اما در فرهنگ مدرن عامیانه این تصور که فقط «دختر نجیب» ازدواج می‌کند و باید به هر قیمتی ازدواج کند، قبل از آنکه حتی ناسازگاری‌های «ریچارد سن» آغاز شوند، پذیرفته شده است.

تماشاگران رسانه‌های جمعی مدرن هر اندازه نامتعین و پراکنده به نظر آیند، به همان اندازه رسانهٔ جمعی به ادغام و یکپارچگی آنها می‌پردازد. آرمان‌های سازگاری و سنت‌گرایی از آغاز در رمان‌های عامیانه، ذاتی بودند. امروز این آرمان‌ها به دستورالعمل‌هایی روشن و شفاف در زمینه چه باید کرد و چه نباید کرد ترجمه شده‌اند. برآیند کشمکش‌ها از قبل معلوم است و همهٔ آنها حقه‌ای بیش نیست. جامعه همیشه برنده است و فرد، عروسکی است در دست قوانین اجتماعی. البته، درست است که کشمکش‌های قرن نوزدهمی، از قبیل فرار زن از خانه شوهری، ملالت زندگی در شهرستان و کارهای روزمره، به کرات در داستان‌های مجلات امروز رخ می‌دهند، اما این کشمکش‌ها با نظمی فوق‌العاده دقیق به نفع همان شرایطی فیصله می‌یابند که این زنان قصد نابودی آنها را دارند. در آن داستان‌ها به خواننده آموزش داده می‌شود که انسان باید «واقع‌بین» باشد، دست از افکار رؤیایی بردارد و خود را به هر قیمتی سازگار سازد، زیرا جز این چاره‌ای نیست. کشمکش‌های همیشگی طبقهٔ متوسط میان فرد و جامعه به خاطره‌ای مبهم تقلیل یافته است، و در مورد همسان شدن با وضعیت موجود بی‌وقفه پیام فرستاده می‌شود. البته، این موضوع تازگی ندارد، اما جهانگیر شدن بلامنازع آن موجب شده است که معنایی کاملاً متفاوت پیدا کند. گویی در بوق و کرنا کردن ارزش‌های سنتی به این معنی است که این ارزش‌ها گوهر و مفهوم خود را از دست داده‌اند، و این که می‌ترسند مردم واقعاً از تمایلات غریزی و بینش‌های درونی خود تبعیت کنند؛ مگر آنکه دائماً به آنها اخطار شود که چنین نکنند. اعتقاد واقعی به این پیام و هماهنگی آن با هستی فعلی تماشاگران هر اندازه کمتر باشد، حفظ و بقای آن در فرهنگ مدرن قاطعانه‌تر است. گویی سالوس و ریای اجتناب‌ناپذیر این پیام با سختگیری سادیستی و کیفری آن ملازم باشد.

ساختار چند لایه:

ساختار چند لایه‌ای تلویزیون باید در بررسی عمیق روانشناختی آن مورد توجه قرار گیرد. رسانه‌های جمعی صرفاً جمع جبری اقدامات، و پیام‌های ناشی از این اقدامات نیستند. این رسانه‌ها از لایه‌های گوناگونی از مفاهیم تشکیل شده‌اند که انطباق آنها بر روی یکدیگر، برآیند کار را مشترکاً به وجود می‌آورند. درست است که این محصولات موجه ظاهراً از نظر مفاهیمْ شفاف‌تر از کارهای اصیل هنری هستند که هرگز به نوعی پیام بدون خطا قابل تلخیص نیستند؛ اما سنت مفهوم چند وجهی توسط صنعت فرهنگ به وام گرفته شده است، تا حدی که هر چیزی که در این صنعت قالب‌ریزی می‌شود، سازمان یافته می‌شود تا تماشاگران را در سطوح مختلف روان‌شناسی به طور همزمان مسحور سازد. در واقع، ممکن است پیام مکتوم مهم‌تر از پیام علنی باشد؛ زیرا پیام مکتوم از کنترل آگاهی و شعور فرار خواهد کرد، مورد بازبینی قرار نخواهد گرفت و با مقاومت فروش دفع نخواهد شد؛ اما احتمالاً در ذهن تماشاگر رسوب خواهد کرد. احتمالاً سطوح مختلف رسانه‌های جمعی متضمن کلیهٔ مکانیزم‌های آگاهی و ناآگاهی است که در روانکاوی مورد تاکید قرار گرفته‌اند. تفاوت محتوای ظاهری با پیام علنی مطالب تلویزیونی، و با معنای مکتوم آن، معمولاً برجسته و نسبتاً شفاف است. همپوشانی خشک لایه‌های گوناگون احتمالاً یکی از خصوصیاتی است که رسانه‌های جمعی را از محصولات یکپارچه هنر مستقل و خودمحور متمایز می‌سازد؛ هنری

که در آن لایه‌های گوناگون صحیح‌تر و جامع‌تر به یکدیگر پیوند خورده‌اند. تأثیر کامل مطلب بر تماشاگر بدون رعایت و پیوند معنی مکتوم و علنی قابل مطالعه نیست و دقیقاً همین کُنش و تأثیر متقابل لایه‌های گوناگون است که تاکنون مورد غفلت قرار گرفته‌اند و ما آن را مطالعه خواهیم کرد. این امر مطابق است با فرضیه مشترک میان دانشمندان علوم اجتماعی گوناگون که برخی از تمایلات و گرایشات سیاسی و اجتماعی زمانهٔ ما، به ویژه تمایلاتی خودکامه و استبدادی، تا حد بسیار زیادی از انگیزه‌های غیرمنطقی و غالباً ناآگاهانه تغذیه می‌کنند. پیش‌بینی این که در مطلب ما پیام آگاهانه مهم‌تر است یا پیام ناآگاهانه دشوار است و تنها پس از کنکاشی دقیق قابل تشخیص است. با این وصف، درست است که پیام علنی در پرتو دینامیک‌های روانی، یعنی در ارتباط آن با تمایلات غریزی و کنترل آنها، بهتر و رساتر تفسیر می‌شوند تا با ساده‌لوحانه نگریستن به این پیام و نادیده گرفتن تبعات و پیش فرض‌های آن. برقراری ارتباط میان پیام علنی و پیام مکتوم در عمل فوق‌العاده بغرنج از آب درخواهد آمد. به همین خاطر، در پیام مکتوم غالباً سعی بر آن است که نگرش‌ها و مواضع به اصطلاح واقع‌گرایانه و از نظر سنتی خشک و سخت تقویت شوند؛ همانند اندیشه‌های پذیرفته شده که با پیام ظاهری به گونه‌ای عقلانی‌تر منتشر شده‌اند. در عوض، برخی از لذات سرکوب شده، با نقشی اساسی در سطح مکتوم، به نحوی مجاز هستند که خود را به گونه‌ای سطحی و به صورت لطیفه، بذله، کنایه، و نظایر آن نشان دهند. با این وصف، سطوح گوناگون تماماً به گرایشی معین، یعنی کانالیزه کردن واکنش تماشاگر، تمایل دارند. این امر ملازم است با سوءظنی مشترک (که تائید آن با استناد به اطلاعات دقیق دشوار است) مبنی بر اینکه امروزه هدف اکثر نمایش‌های تلویزیونی عبارت است از تولید یا حداقل تکثیر کوته‌نظری، انفعال روشنفکری و ساده‌لوحی که با نگرش و کیش خودکامگی هم‌آهنگ به نظر می‌رسد؛ حتی اگر پیام صریح و ظاهری این نمایش‌ها ضد خودکامگی باشد.

ما با روانشناسی مدرن سعی خواهیم کرد پیش فرض‌های اولیه و مقدماتی نمایش‌ها را مشخص کنیم؛ پیش‌فرض‌هایی که واکنش‌های سنجیده، بالغ و مسئولی برانگیخته و نه فقط در محتوای نمایش بلکه در نحوهٔ نگرش به امور، اندیشهٔ افراد مستقل و خودمحور در جامعه‌ای آزاد و دمکراتیک را نشان می‌دهد. ما به خوبی درک می‌کنیم که هر گونه تعریفی از این افراد اتفاقی خواهد بود، اما می‌دانیم انسانی که در خور عنوان «مستقل و خودمحور» باشد چه چیزی نباید باشد و در واقع این «نباید» همان محور بحث ما را تشکیل می‌دهد.

منظور ما از ساختار چند لایه نمایش‌های تلویزیونی آن است که لایه‌های گوناگون همپوشانی با درجات گوناگون ظهور و کتمان توسط فرهنگ جمعی به مثابهٔ وسیله‌ای فنی در تکنولوژی «مهار» و «ادارهٔ» تماشاگر به کار می‌رود. «لئولا ونتال» با ضرب اصطلاح «روانکاوی وارونه» این امر را به خوبی بیان کرد. معنی ضمنی این اصطلاح آن است که مفهوم روانکاوی یک شخصیت چند لایه به نحوی توسط صنعت فرهنگ مورد استفاده قرار گرفته و می‌گیرد تا مصرف‌کننده کاملاً به دام افتد و از نظر نیروی روانی درگیر و اسیر آثار از پیش طراحی شده آن گردد. میان لذات مجاز، لذات ممنوع، و تمتع از لذات ممنوع در شکلی تقریباً قلب و تعدیل شده، تمایزی شفاف رسم شده است. به نمونه‌ای از مفهوم ساختار چند لایه توجه کنید. در یک کُمدی سبک و سرگرم‌کننده، قهرمان زن معلمی است جوان که در مدرسه‌ای با حقوق کم تدریس می‌کند و دائماً توسط مدیر مضحکی که ادای سختگیری و جدیت درمی‌آورد جریمه می‌شود. معلم جوان در واقع پول غذا ندارد و عملاً گرسنه است و در موقعیت‌های مضحک سعی می‌کند وعده‌ای غذا از آشنایان گوناگون به چنگ آورد، اما معمولاً موفق نمی‌شود. ذکر موضوع غذا

ظاهراً خنده‌دار است، و این موضوع فی‌نفسه نیاز به بررسی دارد. نمایش، آشکارا سرگرمی جلفی است زیرا با موقعیت‌های دردناک ایجاد می‌شود و قهرمان زن و نقش مقابل او دائماً در آن موقعیت‌ها درگیر هستند. نمایشنامه قصد ندارد هیچ اندیشه‌ای را القاء کند. «مفهوم مکتوم» صرفاً با نوع نگرش به انسان‌ها ظهور کرده و لذا از تماشاگر می‌خواهد که او نیز به شخصیت‌ها به همان طریق و بدون آگاهی از این که عمد و جزمیتی در کار است بنگرد. شخصیت معلم و حقوق ناکافی او تلاشی است در حصول سازش میان تمسخر رایج روشنفکران و احترام سنتی و قراردادی به فرهنگ. قهرمان زن مُعرف نوعی برتری روشنفکری و معنویت است و او به خاطر مقام و قماش نازل خود در سلسله مراتب اجتماعی پاداش می‌گیرد. همسان‌سازی با وی مطلوب است. این شخصیت محوری داستان نه فقط خیلی جذاب و فریبنده است بلکه دائماً کنایه می‌زند. مطابق یک الگوی تثبیت شدهٔ همسان‌سازی می‌توان گفت که مفهوم ضمنی این نمایشنامه آن است که: «اگر شما به اندازهٔ این معلم شوخ طبع، خوش خلق، سریع الانتقال، جذاب و فریبنده هستید نباید از دستمزد اندک خود نگران باشید، زیرا می‌توانید با شوخ طبعی بر محرومیت خود غلبه کنید. برتری و هوش شما نه فقط شما را از محرومیت‌های مادی بلکه از سایر انسان‌ها برتر می‌سازد». به بیان دیگر، نمایشنامه تلاشی مزورانه برای تعدیل و توجیه شرایط و موقعیتی خفت‌بار است، و با مضحک نشان دادن این شرایط و ترسیم شخصی که حتی موقعیت نارسای خود را به صورت موضوعی خنده‌دار و عاری از خشم و انزجار تلقی می‌کند وضع را قابل تحمل می‌سازد.

البته نمی‌توان این پیام مکتوم را به مفهوم دقیق روانشناختی ناآگاهانه تلقی کرد، بلکه باید آن را «غیر مزاحم» دانست. این پیام فقط در نوع سَبُک، مکتوم است. این سَبُک وانمود نمی‌کند که به چیزی جدی می‌پردازد و انتظار دارد آن را بسیار سَبُک، همچون وزن پر، در نظر گیرند. با این وصف، حتی چنین سرگرمی‌هایی گرایش دارند که الگوهایی را برای اعضای تماشاگر ترسیم کنند، بی‌آنکه از وجود چنین الگوهایی باخبر شوند. در داستان‌های مضحک نیز با همین نظریه، نوع دیگری از کُمدی ارائه می‌شود. مثلاً یک پیرزن بداخلاق وصیت‌نامهٔ گربهٔ خود (آقای کیسی) را تنظیم می‌کند و برخی از معلمان را به عنوان وارث به صورت شخصیت‌های اصلی داستان به بازی می‌گیرد. بعداً معلوم می‌شود که ارث همان اسباب‌بازی‌های بی‌ارزش گربه است. طرح داستان به گونه‌ای ساخته شده است که هر وارث با خواندن وصیت‌نامه وسوسه می‌شود وانمود کند که آقای کیسی را می‌شناسد. سرانجام معلوم می‌شود که صاحب گربه در داخل هر اسباب‌بازی یک اسکناس صد دلاری پنهان کرده است. وراث برای تصاحب سهم خود به زباله‌دانی هجوم می‌برند. پیام به تماشاگر آن است که: «کار غیرممکن انتظار نداشته باش؛ خیال‌پردازی نکن؛ واقع بین باش». قبح این خیالپردازی کهن انگاره‌ای زمانی بیشتر می‌شود که آرزوی نعمات غیرمنطقی و غیرمنتظره با ریاکاری، دغلکاری و کارهای غیرشرافتمندانه ملازم شود. تماشاگر با این پیام مواجه است که: کسانی که جرات خیالپردازی دارند و می‌خواهند برایشان از آسمان پول ببارد و درپذیرش وصیت‌نامه‌ای پوچ احتیاط نمی‌کنند، همان کسانی هستند که ممکن است دست به فریب و نیرنگ بزنند.

در اینجا ممکن است این پرسش مطرح شود که آیا تأثیر شوم این پیام مکتوم تلویزیون برای کسانی که این‌گونه نمایش‌ها را کنترل، طراحی، تدوین، و کارگردانی می‌کنند شناخته شده است یا نه؟ یا ممکن است سؤال شود که طبق این نظریهٔ رایج که می‌توان کارهای هنری را برحسب فرافکنی روانشناختی مؤلفان آنها بررسی کرد آیا این ویژگی‌ها احتمالاً همان فرافکنی‌های ناخودآگاه ذهن تصمیم‌گیرندگان نیستند؟ در واقع، این پرسش‌ها منجر به

طرح این پیشنهاد شد که در مورد تصمیم گیرندگان تلویزیون مطالعه‌ای «جامعه ـ روان» شناختی صورت گیرد. البته ما معتقد نیستیم که چنین تحقیقی ما را به جایی برساند، زیرا به نظریهٔ فرافکنی، حتی در عرصهٔ هنر خودمحور، بیش از حد بها داده شده است. درست است که انگیزهٔ مؤلفان در مصنوع هنری نقش دارد، اما این انگیزه، برخلاف تصور رایج، فعال مایشاء نیست. هر معضلی، به مجرد آنکه توسط یک هنرمند مشخص شد، تأثیر خاص خود را پیدا می‌کند و هنرمند در اکثر موارد مجبور است، به جای تمایلات شخصی، ملزومات عینی اثر را هنگام تدوین و ترجمهٔ برداشت اولیه خود به واقعیت رعایت کند. البته، این ملزومات عینی در رسانهٔ همگانی، که تأثیر آن بر تماشاگر از موضوع هنری فاصله دارد، نقش قاطعی ایفا نمی‌کند. با این وصف، کل این مجموعه امکان فرافکنی هنرمندان را کاملاً محدود می‌سازند. تولیدکنندگان آثار هنری اغلب غرغرکنان از ملزومات متعدد، حسابهای تخمینی، الگوهای تثبیت شده، و مکانیزم‌های کنترلی تبعیت و گفتگو می‌کنند. این ملزومات و الگوها الزاماً محدودهٔ هر نوع بیان هنری را به حداقل کاهش می‌دهند. این که اکثر محصولات رسانه‌های گروهی با همکاری جمعی، و نه یک نفر، تولید می‌شود، (و اتفاقاً در اکثر موارد مورد بحث صادق است) تنها یکی از عوامل مؤثر در این وضعیت غالب است. مطالعهٔ برنامه‌های تلویزیونی بر اساس روانشناسی مؤلفان آن تقریباً مانند مطالعهٔ اتومبیل‌های فورد بر اساس روانکاوی مرحوم آقای فورد است.

گستاخی

مکانیزم‌های نمونهٔ روانشناختی مورد استفاده در نمایش‌های تلویزیونی و نیز وسایلی که این مکانیزم‌ها را خودکار (اتوماتیک) می‌سازند تنها در شمار اندکی از دیدگاه‌هایی که در ارتباط تلویزیونی مؤثر هستند کاربرد دارند، و تأثیر اجتماعی روانشناختی عمدتاً به آنها بستگی دارد. ما همه با تقسیم موضوعات تلویزیونی به انواع گوناگون، از جمله کمدی سبک، وسترن، پلیسی، نمایش‌های روشنفکرانه، و غیره آشنا هستیم. این انواع به صورت فرمول‌هایی تحول یافته‌اند که الگوی موضع‌گیرانهٔ تماشاگر را قبل از مواجههٔ او با هر یک از انواع فوق مقرر می‌کند و روش درک هر یک از این انواع را عمدتاً مشخص می‌سازند.

بنابراین، برای درک پدیدهٔ تلویزیون ارائه و طرح مضامین و پیام‌های انواع گوناگون نمایش‌ها کافی نیست، بلکه باید پیش‌فرض‌هایی که در چارچوب آنها این مضامین و پیام‌ها، قبل از بیان هر گونه کلامی، کاربرد دارند مورد بررسی قرار گیرند. مهم‌تر آنکه، این طبقه‌بندی تا آنجا پیش رفته است که تماشاگر قبل از مواجهه با هر نوعی از آنها الگوی مشخصی از انتظارات را ظاهر می‌سازد؛ درست همانند آن شنوندهٔ رادیو که با شنیدن موسیقی جدی فوراً می‌گوید: «آه، مقدمهٔ کنسرتو پیانوی چایکوفسکی» یا با شنیدن صدای ارگ فوراً می‌گوید: «آه، موسیقی مذهبی». چنین بازتاب‌هایی از تجارب قبلی ممکن است به اندازهٔ مضامین خود موضوعات، که نمایش آنها برگزار شده، از نظر روانشناسی مهم باشند، و بنابراین، پیش‌فرض‌های مذکور باید با همان دقت مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند.

هنگامی که یک نمایش تلویزیونی با عنوان جهنم دانته آغاز شده و در اولین نماکاباره‌ای با همین نام نشان داده می‌شود که در آن مردی با کلاه در نزدیک بار نشسته و اندکی دورتر از او زنی غمگین و پُرآرایش نوشابهٔ دیگری سفارش می‌دهد تقریباً با اطمینان حدس می‌زنیم که به زودی قتلی رخ خواهد داد. در واقع این موقعیتِ ظاهراً منحصر به فرد تنها به عنوان علامتی به کار می‌افتد تا انتظارات ما را در جهت مشخصی به حرکت درآورد. اگر ما

قبلاً چیزی شبیه جهنم دانته را ندیده بودیم، احتمالاً نمی‌توانستیم دربارهٔ آنچه که رخ خواهد داد حدس بزنیم؛ اما چون قبلاً دیده‌ایم، از طریق ابزارهای هم ظریف و هم نه چندان ظریف متوجه می‌شویم که این نمایش یک نمایش پلیسی است و ما حق داریم منتظر نوعی اَعمال خشن و احتمالاً سادیستی باشیم و ببینیم که قهرمان از یک موقعیت بسیار خطرناک نجات می‌یابد و زنی که کنار بار ایستاده است احتمالاً جانی اصلی نیست اما جان خود را به عنوان رفیقهٔ کانگستر از دست می‌دهد. در نمایش‌های تلویزیونی، آموزش و شرطی کردن چنین الگوهای جهانی به ندرت متوقف می‌شود. طریقهٔ شرطی کردن تماشاگر در نگریستن مسائل ظاهراً روزمره و تفسیر برخی از موقعیت‌های زندگی روزمره به عنوان کنایاتی از جنایتی احتمالی در او تلقین می‌کند که به خود زندگی به گونه‌ای بنگرد که گویی زندگی و مشکلاتش عموماً در این دیدگاه‌ها قابل درک هستند. این امر هستهٔ واقعیت استدلال سنت‌گرایان را علیه هر نوع رسانهٔ جمعی که جنایت را در تماشاگر القا می‌کنند تشکیل می‌دهد؛ و این استدلال نسبتاً متقاعدکننده است. موضوع مهم آن است که این فضای عادی شدن جنایت و حضور آن از طریق تفسیر موقعیت‌های زندگی هرگز از طریق کلمات القاء نمی‌شود بلکه غنای مفرط وسایل و ابزار آن را القا می‌کند. این فضا شاید بر برخی از گروه‌های تماشاگر تأثیر عمیق‌تری داشته باشد تا نتیجهٔ اخلاقی حاصل از جنایت و مکافات چنین نمایش‌هایی. موضوع مهم، نه اهمیت جنایت به مثابهٔ بیان نمادین انگیزه‌های مهارناپذیر جنسی و تجاوزکارانه، بلکه خلط این نمادسازی با واقع‌گرایی خرده‌گیرانه در کلیهٔ مسائلی است که به ادراک مستقیم حسی مرتبط هستند. بنابراین، زندگی تجربی با نوعی مفهوم عجین می‌شود که عملاً تجربهٔ کافی را با هر پوششی از واقعیت مردود می‌شمارد. این امر بر کارکرد جامعه روانشناختی نمایش تأثیر می‌گذارد.

به سختی می‌توان اثبات کرد که تماشاگران تراژدی یونان حقیقتاً تزکیه‌ای را که ارسطو شرح می‌دهد تجربه کرده باشند. در واقع، این نظریه (که پس از پایان عصر تراژدی تدوین شد) ظاهراً خود نوعی استدلال است تا مقصود تراژدی را در قالب اصطلاحات مصلحت اندیشانه و شبه علمی بیان کند. در هر حال، کسانی که «اورستیا» اثر «آشیل»، یا «ادیپ» اثر «سوفکل» را دیده یا خوانده‌اند احتمالاً نمی‌توانستند این تراژدی‌ها را (که مورد علاقه و شناخت همگان بود) مستقیماً به امور روزمره ترجمه کنند. این تماشاگران (خوانندگان) انتظار نداشتند که موضوعات مشابه تراژدی در خارج از سالن‌های نمایش آتن جریان داشته باشد. در واقع، شبه واقع‌گرایی راه را برای همسان‌سازی مستقیم و فوق‌العاده بدوی فرهنگ عامیانه هموار می‌سازد و نمایی از ساختمان‌ها، اطاق‌ها، لباس‌ها و چهره‌های کذایی را ارائه می‌دهد که گویی این وسایل خبر از چیزی وحشتناک و مهیج می‌دهند که هر آن رخ خواهد داد.

انسان برای تثبیت این دیدگاه اجتماعی روانشناختی مجبور است از مقولاتی همچون عادی بودن جنایت یا شبه واقع‌گرایی و غیره به طور سیستماتیک پیروی کند و وحدت ساختاری آنها را مشخص نماید و ابزار، نمادها و کلیشه‌سازی‌های خاص را در مورد این دیدگاه تفسیر کند. در این مرحله، فرض آن است که دیدگاه‌ها و ابزار منفرد در یک جهت گرایش خواهند داشت.

کلیشه‌سازی‌های خاص نمایش‌های تلویزیونی فقط در مقابل پیشینه‌های روان شناختی (از قبیل شبه واقع‌گرایی) و پیش فرض‌های ضمنی (از قبیل عادی بودن جنایت) قابل تفسیر هستند. در استانداردسازی‌های حاصل از یک رشته دیدگاه، تعدادی کلیشه به طور خودکار تولید می‌شود. همچنین، تکنولوژی تولید تلویزیونی

کلیشه‌سازی را تقریباً اجتناب‌ناپذیر می‌سازد. زمان اندک مختص به تهیه سناریو و خیل عظیم مطالب و نمایش‌هایی که باید بی‌وقفه تولید شوند وجود فرمول‌هایی را ضروری می‌سازند. وانگهی، در نمایش‌هایی که هر کدام فقط یک ربع تا نیم ساعت طول می‌کشند، مشاهدهٔ هر نوع شخصیت در نورهای سبز و قرمز اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌آید. ما با مشکل وجود کلیشه‌ها مواجه نیستیم. چون کلیشه عنصری اجتناب‌ناپذیر در سازمان‌دهی و پیش‌بینی تجارب بوده و مانع از سقوط ما در آشفتگی و نابسامانی ذهنی می‌شود، هیچ هنری نمی‌تواند کلاً بدون کلیشه وجود داشته باشد. تاکید می‌کنیم که تغییر کارکردها مورد نظر ماست. هر اندازه کلیشه‌ها در عرصهٔ کنونی صنعت فرهنگ سخت‌تر و مادی‌تر شوند، مردم بیشتر وسوسه می‌شوند به کلیشه‌هایی توسل جویند که ظاهراً نوعی نظم به موضوعات غیرقابل درک می‌بخشند. بنابراین، نه فقط ممکن است مردم بینش صحیح نسبت به واقعیت را از دست بدهند بلکه ممکن است عین ظرفیت و توان آنها در تجربهٔ زندگی با حمل دائمی عینک آبی یا صورتیِ تلویزیون تیره و تار شود.

کلیشه‌سازی

ما در رفع این خطر ممکن است با معنی برخی از کلیشه‌هایی که مورد بررسی هستند منصفانه برخورد نکنیم. نباید هیچ‌گاه فراموش کرد که هر پدیدهٔ روان پویا دارای دو وجه است؛ یعنی وجه ناخودآگاه یا عنصر «من» و وجه استدلال‌سازی. وجه دوم گرچه از نظر روانشناختی به صورت یک مکانیزم دفاعی تعریف شده است اما ممکن است از حقیقتی عینی و غیرروانشناختی برخوردار باشد که کنار گذاشتن آن صرفاً به خاطر کارکرد روانشناختی استدلال‌سازی غیرممکن باشد. بنابراین، ممکن است برخی از پیام‌های کلیشه‌ای، که به ویژه بر نقاط ضعف ذهنیت بخش وسیعی از مردم متمرکز هستند، کاملاً مشروع از آب درآیند. با این وصف، منصفانه است اگر بگوئیم که نصیحت‌های اخلاقی عمیقاً تحت‌الشعاع تهدید مردم نسبت به ساده‌سازی‌های مکانیکی قرار می‌گیرند. این ساده‌سازی‌ها جهان را آن‌چنان بد قواره جلوه می‌دهند که ظاهراً می‌توان آن را در قالب‌های از پیش تعیین شده جا داد.

با شرح نمونهٔ زیر امیدواریم بتوانیم خطر کلیشه‌سازی را عمیقاً نشان دهیم: در یک نمایش تلویزیونی، یک دیکتاتور فاشیست که ترکیبی از موسیلینی و پرون است در لحظه‌ای بحرانی نشان داده می‌شود. محتوای نمایش عبارت است از فروپاشی درونی و بیرونی دیکتاتور. در نمایش معلوم نیست که علت سقوط او قیام مردمی است یا شورش ارتش. البته این علل، یا هر نوع علل سیاسی و اجتماعی دیگر، در طرح نمایش وجود ندارد. رویدادها فقط در محیطی خصوصی رخ می‌دهند. دیکتاتور شخصی ریاکار است که با منشی و همسر «محبوب» خود رفتاری سادیستی دارد. نقش مقابل او، ژنرالی است که سابقاً عاشق همسر دیکتاتور بوده است. این دو هنوز یکدیگر را دوست دارند، اما همسر به شوهرش وفادار مانده است. این همسر از خشونت شوهرش به ستوه آمده و اندام به فرار می‌کند اما ژنرال برای نجات جان او مانع از فرار او می‌شود. نقطه عطف ماجرا زمانی است که نیروی گارد قصر را محاصره می‌کند تا از همسر «محبوب» دفاع کند اما بلافاصله اطلاع حاصل می‌کند که آن زن فرار کرده است، و بنابراین گارد قصر را ترک می‌کند. دیکتاتور نیز، که ضمیر ناخودآگاهش منفجر شده، تسلیم می‌شود. وی شخصی با دبدبه اما بزدل و ترسوست. رفتار او احمقانه بوده و نشانی از جلال و شکوه دیکتاتوری ندارد. پیام این نمایش آن

است که خودکامگی از نابسامانی‌های شخصیتی سیاستمداران جاه‌طلب ناشی شده و با صداقت، شجاعت و ملاطفت اشخاصی که تماشاگر خود را با آنها همسان می‌سازد سرنگون می‌شود. وسیلهٔ استاندارد مورد استفاده عبارت است از ترسیم کاذب و نادرست موضوعات عینی در قالب شخصیت‌ها. نمودهای اندیشهٔ مورد نکوهش، مثلاً فاشیست‌ها در این نمایش، به صورت آدم‌های پست و بد ذات در داستانی مضحک و پُر ماجرا مطرح می‌گردند و شخصیت آنهایی که در دفاع از «آرمان» مبارزه می‌کنند به گونه‌ای عالی ترسیم می‌شود. این امر نه فقط ما را از هر گونه موضوع اجتماعی واقعی منحرف می‌سازد، بلکه تقسیم‌بندی خطرناکی (از نظر روانشناختی) از جهان به صورت سیاه (گروه غیرخودی) و سفید (ما، گروه خودی) را تقویت می‌کند. البته، هیچ اثر هنری نمی‌تواند عقاید و اعمال سیاسی را به گونهٔ انتزاعی مطرح کند و باید آنها را از نظر تأثیر محسوس و عینی آنها بر انسان‌ها عرضه کند؛ اما نمایش افراد به صورت نمونه‌های صرف یک انتزاع و به صورت عروسک‌هایی برای بیان یک نظر، تماماً بیهوده خواهد بود.

برای بررسی تأثیر عینی و محسوس نظام‌های خودکامه، بهتر است زندگی مردم عادی مورد بررسی قرار گیرد و نشان داده شود که این زندگی تا چه حد دستخوش ترور و وحشت قرار می‌گیرد. این کار از پرداختن به روانشناسی کاذب آدم‌های گُنده‌ای که نقش قهرمانانهٔ آنها از طریق چنین نمایش‌هایی در سکوت مورد تائید قرار می‌گیرد، بهتر است؛ حتی اگر این آدم‌ها به صورت شخصیت‌های بدذات تصویر شوند. به نظر می‌رسد که بحث اهمیت بررسی و تحلیل شبه شخصیت‌پردازی و تأثیر آن به هیچ‌وجه مطرح نیست؛ و این امر به تلویزیون منحصر نمی‌شود.

گرچه شبه شخصیت‌پردازی دلالت بر شیوهٔ کلیشه‌ای تلویزیون در نگریستن به چیزها دارد، اما باز هم ما باید به برخی کلیشه‌ها در مفهوم دقیق‌تر آن اشاره کنیم. بسیاری از نمایش‌های تلویزیونی را می‌توان «یک دختر زیبا هیچ خطا نمی‌کند» لقب داد. به قول جرج لگمان، قهرمان زن یک کمدی سبک، قهرمانی هرزه است. رفتار این زن با پدرش به نحوی باورنکردنی خشن و غیرانسانی است و فقط آنها را به عنوان «شوخی‌های خرکی» می‌توان نسبتاً توجیه کرد. اما این زن فقط به گونه‌ای مختصر تنبیه می‌شود؛ اگر اصولاً تنبیه در کار باشد. درست است که در زندگی واقعی به ندرت کارهای بد مورد بازخواست قرار می‌گیرند، اما این امر نباید در مورد تلویزیون به کار رود. آن چه که در تلویزیون اهمیت دارد، نه رویدادی است که در زندگی واقعی رخ می‌دهد بلکه، پیام‌های مثبت و منفی، دستورالعمل‌ها و محرماتی است که تماشاگر آنها را با همسان‌سازی با موضوع نمایش جذب می‌کند. در تنبیه قهرمان زن، فقط ملزومات قراردادی و سنتی وجدان برای لحظه‌ای آن هم به گونه‌ای صوری رعایت می‌شوند. اما تماشاگر به این شناخت رسانده می‌شود که برای قهرمان زن چون زیباست حقیقتاً هر کاری مجاز است. موضوع مورد بحث ظاهراً از یک گرایش جهانی حکایت می‌کند. در طرح دیگری که به کارهای خلافِ قانون، مربوط است، دختری جذاب در تجارتی خلاف نقش فعال دارد اما او نه فقط از محکومیت زندان طویل‌المدت بخشوده می‌شود بلکه ظاهراً اقبال آن را دارد که با قربانی خود ازدواج کند. البته، اخلاق جنسی او غیرقابل تردید است. تماشاگر انتظار دارد که او را در نگاه اول به عنوان شخصیت محبوب و فروتن دوست بدارد و در این انتظار نباید ناامید شود. گرچه بعداً معلوم می‌شود که این دختر یک تبهکار است اما هویت اولیهٔ او باید القا یا در واقع حفظ شود. کلیشهٔ «دختر قشنگ» آنچنان قوی است که حتی مدرک جرم او نمی‌تواند این کلیشه را زایل کند، و این دختر، به هر نحوه ممکن، باید آنچه که ظاهراً هست باشد. ناگفته پیداست که در چنین الگوهای روانشناختی، گرایش به تأیید رفتار و

مواضع پرخاشگرانه، انفجاری و متوقعانهٔ دختران جوان وجود دارد، و این ساختار شخصیتی در روانکاوی تحت نام پرخاشگری شفاهی معروف است.

در مفهوم این کلیشه‌ها گاه به نام ویژگی‌های ملی آمریکایی تقلب می‌شود. صحنه‌ای که در آن دختری مغرور، خودخواه و سرسخت بر سر پدر بیچاره بلاهای بسیار می‌آورد به یک رسم متداول مبدل شده است. این نوع استدلال، توهین به روحیهٔ آمریکایی محسوب می‌شود. تبلیغات زیاد و اصرار مداوم در نهادینه کردن آدمی نفرت‌انگیز نمی‌تواند این نوع آدم را به نمادی مقدس و فولکلور تبدیل کند. امروز، در بسیاری از ملاحظات، با طبیعت ظاهراً مردم شناسانه، فقط گرایشی به پوشاندن ویژگی‌های قابل ایراد وجود دارد؛ گویی این ویژگی‌ها خصوصیتی نیمه طبیعی و مردم‌شناسانه دارند. در ضمن تعجب‌آور است که در یک برنامهٔ تلویزیونی، حتی در یک بررسی سطحی، مفاهیم روانکاوانه به عنوان یک روانکاوی معتبر مطرح شود. روانکاوی، بیماری پرخاش شفاهی را تلفیقی از امیال متضاد خشن و ویژگی‌های وابسته به آن می‌داند. این نارسایی شخصیتی دقیقاً در «دختر زیبا» نشان داده می‌شود. این دختر نمی‌تواند خطا کند، اما رفتاری خشن با پدر خود داشته و از او بهره‌کشی می‌کند. در واقع هر اندازه دختر بر علیه پدر است، به همان اندازه به او وابسته است. تفاوت میان این طرح و روانکاوی آن است که در طرح عین این نارسایی تجلیل و ستایش می‌شود، اما در روانکاوی این نارسایی به عنوان بازگشت به مراحل رشد کودکی تلقی شده و روانکار تلاش می‌کند این نارسایی را درمان کند. باید دید چنین طرح مشابهی برای نوع قهرمان مرد، به ویژه نوع برتر مرد، نیز صدق می‌کند؟ شاید در این مورد نیز ثابت شود که نوع مرد هم هیچ خطا نمی‌کند.

سرانجام باید به کلیشه‌ای تقریباً رایج بپردازیم که تلویزیون آن را بدیهی فرض کرده و آن را تبلیغ می‌کند. در این بررسی نشان داده می‌شود که برخی تفسیرهای روانکاوانه از کلیشه‌های فرهنگی چندان دور از ذهن نیستند و برخی از نسبت‌های روانکاوی از بعضی کلیشه‌ها درست از آب درمی‌آیند. مثلاً این عقیدهٔ رایج مطرح است که هر هنرمندی نه فقط دست و پا چلفتی، درون‌گرا و به نحوی مضحک است، بلکه حقیقتاً زیباشناس، آدمی ضعیف و سوسول است. به بیان دیگر، در فولکلور تلفیقیِ مدرن از این عقیده، هنرمند با مرد زن‌نما همسان شده و در عوض فقط «مرد عمل» به عنوان مردی واقعی و قوی مورد ستایش قرار می‌گیرد. این عقیده در یکی از نمایش‌های کمدی به‌گونه‌ای صریح و تعجب‌آور مطرح شد. در نمایش مرد جوانی ترسیم می‌شود که ساده‌لوح است و اشعار احمقانهٔ او به عنوان شاعری خجول، منزوی و بی‌استعداد مورد تمسخر واقع می‌شود. این مرد عاشق دختری است، اما آن‌قدر ضعیف و نامطمئن است که نمی‌تواند خواسته‌های جسورانهٔ دختر را برآورده سازد. همان‌گونه که در فرهنگ رسانه‌های جمعی متداول است، نقش دو جنس مرد و زن معکوس می‌شود، یعنی دختر متجاوز شده، و پسر که از دختر و گستاخی او وحشت کرده فریاد «مامان جون» سر می‌دهد. [...] چنین تفسیری از هنرمند به صورت فردی ذاتاً ناتوان و مطرود در جامعه در خور بررسی و مطالعه است.

ما ادعا نمی‌کنیم که این نمونه‌ها و مثال‌های منفرد و نظریه‌های مربوطه جدید هستند. اما با توجه به مسأله فرهنگی و تربیتی موردبحث در تلویزیون، فکر نمی‌کنیم که تازگی یافته‌های خاص باید محور اصلی توجه ما باشد. ما از روانکاوی یاد گرفته‌ایم که استدلال: «خوب ما همهٔ اینها را می‌شناسیم» غالباً یک دفاع است، این دفاع ابراز می‌شود تا بینش‌ها را به عنوان چیزهای نامربوط و پرت مردود کنند؛ زیرا این بینش‌ها در واقع ناراحت‌کننده هستند

و با بیدار کردن وجدان ما زندگی را سخت‌تر از آنچه که هست می‌کنند و نمی‌گذارند ما از لذات سادهٔ زندگی بهره‌مند شویم. تحقیق درباره مسائل تلویزیون، که ما در اینجا نمونه‌هایی از آنها را بر اساس انتخابی تصادفی نشان دادیم مستلزم بررسی جدی مفاهیمی است که به‌ندرت برای ما آشنا هستند. این بررسی با طرح این مفاهیم در مضمون و چشم‌انداز مناسب آنها و نیز با ارزیابی آنها از طریق مصالح صحیح امکان‌پذیر است.

ارزیابی قرار پیشنهاد ما آن است که مسائلی را مورد مطالعه قرار دهیم که حداقل از آنها اطلاع اندکی داریم و حتی به قیمت افزایش زحمت خود، مطالعهٔ خود را سیستماتیک‌تر کنیم. ماهیت تلاش ضروری در اینجا، اخلاقی است. ما باید عالماً عامداً با مکانیزم‌های روانشناختی که در سطوح گوناگون عمل می‌کنند مواجه شویم تا به قربانیانی کور و منفعل مبدل نشویم. ما تنها در صورتی می‌توانیم این رسانهٔ پُر امکانات را تغییر دهیم که به آن با همان روحیه‌ای بنگریم که دوست داریم یک روز از خلال برنامه‌ها و تصاویرش بیان شود.

پی‌نوشت

۱ ـ آدورنو این اصطلاح را برای بیان هنر متعارف و غیرمتعارف به کار می‌برد ـ م.