بسم الله الرحمن الرحیم

برای درک رسانه‌ها

نویسنده: مارشال مک لوهان

مترجم: سعید آذری

مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیما

۱۳۷۷

تهران - خیابان میرعماد - جنب کوچه ششم

مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیما

چاپ اول: ۱۳۷۷

حروفچینی، نمونه‌خوانی و صفحه‌آرایی: مرکزتحقیقات

ناظر چاپ: مصطفی آقاحسین شیرازی

این کتاب در سه هزار نسخه در چاپخانهٔ سروش

لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

همهٔ حقوق محفوظ است.

شابک: ۴-۵-۹۱۷۰۱-۹۶۴

قیمت: جلد شومیز ۱۵۰۰ تومان

قیمت: جلد گالینگور ۱۸۰۰ تومان

مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای
صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران
امور مطالعات و تحقیقات

فهرست مطالب:

عنوان	صفحه
مقدمه	۱
فصل اول ـ پیام، خود رسانه است	۵
فصل دوم ـ رسانه‌های سرد و گرم	۲۳
فصل سوم ـ قانون رفت و برگشت در رسانه‌های گرم«فوق گرم»	۳۷
فصل چهارم ـ عشق به وسایل «نارسیس خود شیفته»	۴۷
فصل پنجم ـ انرژی پیوندها«رابطه‌های خطرناک»	۵۷
فصل ششم ـ رسانه‌ها،انتقال دهنده هستند(ناقلند)	۶۷
فصل هفتم ـ مبارزه و سقوط ـ شکست ناپذیری قدرت خلاقه	۷۳
فصل هشتم ـ کلام ـ گلی اهریمنی؟	۸۷
فصل نهم ـ «نوشته» ـ چشم، جایگزین گوش می‌شود.	۹۳
فصل دهم ـ جاده‌هاو امپراتوریهای کاغذ	۱۰۳
فصل یازدهم ـ اعداد ـ چهره توده‌ها	۱۲۳

فصل دوازدهم ـ لباس ـ امتدادی از پوست بدن ۱۳۷

فصل سیزدهم ـ مسکن واقعیتی نو وافق‌هایی تازه ۱۴۱

فصل چهاردهم ـ پول ـ کارت اعتباری فقرا ۱۵۱

فصل پانزدهم ـ ساعت ـ رایحه زمان ۱۶۷

فصل شانزدهم ـ باسمه ـ چیزی برای یافتن ۱۸۱

فصل هفدهم ـ داستانهای مصور ـ مَد: پیش‌درآمدی بر تلویزیون ۱۸۹

فصل هجدهم ـ نشریه ـ معمار ناسیونالیسم ۱۹۷

فصل نوزدهم ـ چرخ ، دوچرخه، هواپیما ۲۰۷

فصل بیستم ـ عکس ـ تصویری از فروختن خود ۲۱۷

فصل بیست‌ویکم ـ مطبوعات ـ افشاگری حساب‌شده به‌عنوان یک شکل حکومتی ۲۳۵

فصل بیست و دوم ـ اتومبیل ـ یک دوست مکانیکی ۲۵۳

فصل بیست و سوم ـ تبلیغات ـ چگونه به چشم و همچشمی با همسایه بپردازیم؟ ۲۶۳

فصل بیست وچهارم ـ بازیها ـ امتدادهای انسانی ۲۷۳

فصل بیست و پنجم ـ تلگراف ـ هورمونی اجتماعی ۲۸۷

فصل بیست و ششم ـ ماشین تحریر ـ عصر خواستن برای انجام دادن ۳۰۱

فصل بیست و هفتم ـ تلفن ـ شیپور یا زنگونه‌ای نمادین ۳۰۹

فصل بیست و هشتم ـ گرامافون ـ اسباب بازی‌ای که نفس آمریکاییها را گرفت ۳۲۱

فصل بیست و نهم ـ سینما ـ جهانی پیچیده در حلقه ۳۳۳

فصل سی‌ام ـ رادیو ـ طبل رقص قبایل ۳۴۹

فصل سی و یکم ـ تلویزیون ـ غول خجالتی ۳۶۳

فصل سی و دوم ـ تسلیحات ـ نبرد ایکون‌ها(شمایل ها) ۳۹۹

فصل سی و سوم ـ خودکاری ـ مکتبی همیشه پا برجا ۴۰۹

پی‌نوشت‌ها ۴۲۵

بسمه تعالی

مقدمه

جیمز رستون، در تاریخ ۷ ژوئیه ۱۹۵۷ در نشریه نیویورک تایمز نوشت:«یکی از مسئولان امور بهداشت گزارش داد که در این هفته موشی که گویا تلویزیون تماشا کرده بود به یک دختر بچه و گربه‌اش حمله کرد. البته موش و گربه هر دو جان سالم به در بردند ولی من این جریان راز آن جهت بازگو کردم که متذکر شوم، ظاهراً زمانه دگرگون شده است.»

پس از سه هزار سال که فن‌آوریهای مکانیکی و تفکیک‌گرا، موجبات گسستگی و انفجار را فراهم آوردند، در حال حاضر به نظر می‌رسد، جهان غرب مجدداً «منسجم» می‌شود.

در عصر مکانیک ما جسم خود را در فضا امتداد بخشیدیم ولی امروز، با بیش از یک قرن سلطه فن‌آوری الکتریسیته، این سیستم مرکزی اعصاب است که همچون توری بر تمامی کره ارض گسترده شده و حداقل در سیاره ما، زمان و فضا را تحلیل برده است و خیلی سریع به مرحله نهایی امتدادهای انسانی، یعنی برقراری فن‌آوری آگاهیها و اطلاعات، نزدیک می‌شود. در این مرحله روند خلاقه آگاهی و دانش به صورتی جمعی برتمامی جامعه بشری بال می‌گستراند و درست همان گونه عمل می‌کند که قبلاً انسان از طریق رسانه‌های متفاوت، حواس و سیستم اعصابش را توسعه داده بود. البته اینکه امتداد آگاهی و شعور، که مدتهای مدید تبلیغاتچی‌ها می‌خواستند آن را در اختیار بگیرند و برای تبلیغ تولیداتی خاص از آن بهره‌مند شوند، چیزی خوب یا بد است، سؤالی است که پاسخ به آن چندان ساده نیست. زیرا پاسخ به این گونه سؤالها در مورد امتدادهای انسانی، فقط در شرایطی ممکن است که این امتدادها متفقاً مدّ نظر قرار گیرند. هر امتدادی، خواه مربوط به پوست بدن باشد یا دستها و پاها، به صورت

مجموعه روانی و اجتماعی را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

در این کتاب، ما به بررسی تعدادی از اصلی‌ترین این امتدادها و بعضی از نتایج روانی و اجتماعی آنها می‌پردازیم. چنانچه روال چندان درستی در این کتاب احساس نشود، به دلیل همان عدم توجه کافی است که تا به حال نسبت به این گونه مسائل ابراز شده است. مورد شگفت‌انگیزی که درباره این کتاب باید گفت، این است که، سه چهارم مطالب آن جدید است، در حالی که برای آنکه کتابی با عدم استقبال روبرو نشود، حداکثر مطالب تازه آن نباید از ده درصد تجاوز کند. البته این خطری بود که نویسنده مواجهه با آن را ارزشمند می‌دانست؛ چراکه در عصری همچون دوران ما شناخت هر چه بیشتر در مورد امتدادهای انسانی لحظه به لحظه الزامی‌تر تشخیص داده می‌شوند.

در عصر ماشین، که در حال حاضر رو به اضمحلال می‌رود، می‌توان بدون داشتن نگرانی زیادی، حرکات و اقداماتی را صورت داد، که همین حرکات آرام باعث شده‌اند تا عکس‌العملها، بی‌اندازه با تأخیر نشان داده شوند. امروزه سرعت به نحوی است که عمل وعکس‌العمل تقریباً به طور همزمان صورت می‌گیرند، به عبارت دیگر می‌توان گفت، ما به طور اسطوره‌ای و کامل مجدداً به شکلها و مدلهای سماوی، زمانی و مقطعیِ منسوخ شدهٔ دوران قبل از الکتریسیته، باز گشته‌ایم.

فن‌آوری الفبا به انسان غربی این امکان را داد تا از توان دخالت کردن به صورت غیر عکس‌العملی، برخوردار شود. مورد جرّاحی که چنانچه می‌خواست اعمال جراحی را با توجه به احساسهای انسانی صورت دهد توانایی‌های خود را بشدت از دست می‌داد، مثال خوبی برای این حالت است و بوضوح امتیازات تفکیک‌گرایی در «من» را نشان می‌دهد. غربی‌ها موفق شده‌اند تا هنر انجام سخت‌ترین عملیات اجتماعی را با کاملترین وجه تفکیک‌گرایی، بخوبی ابراز کنند، اما در واقع تفکیک گرایی غربی نوعی گرایش به عدم درگیری ناشی از نبود اشتراک مساعی شناخته می‌شود. در عصر الکتریسیته که سیستم مرکزی اعصاب انسان به صورت تکنولوژیکی تا به آن حدّ امتداد یافته است که آدمی خود را در مجموعهٔ بشری مسئول احساس می‌کند و خواهان مشارکت و تشریک مساعی عمیق در کسب نتیجه از هر یک از عملکردهایش است، دیگر پذیرش نگرش بی‌تحرک وجدا از یکدیگر غرب با سواد مطلوب به نظر نمی‌رسد.

آنچه که در صحنه تأترهای پوچی دیده می‌شود، معمایی از وجود انسان جدید غربی است که به صورت آدمی فعال جلوه می‌کند که ظاهراً در مقابل عملکردها بی‌تفاوت

باقی مانده است. به طور مثال نقش آفرینانی که ساموئل بکت در نمایشهایش ارائه می‌دهد و تا به این حدّ همگان را به خود جذب می‌کنند، از همین حالت بی‌تفاوتی انسانها مایه می‌گیرند. پس از سه هزار سال پراکندگی و انفجار به شکل تخصصهای مختلف و به دنبال آن بروز تخصص‌گرایی و افزایش بیگانگیهای ناشی از پدیداری امتدادهای تکنولوژیکی جسم انسان، جهان هستی بناگهان خود را با وضعیتی رقت بار و ناخوشایند روبرو می‌بیند، جهانی که مدام در هم فشرده‌تر می‌شود. الکتریسیته آنچنان کره خاکی را درهم آمیخته است که اکنون گویی جز دهکده‌ای بیش نیست، زیرا سرعت الکتریسیته با ایجاد انسجامی شدید و ناگهانی در تمامی عملکردهای اجتماعی و سیاسی، موجب شده است تا وجه انسانی مسئولیت از شدت عمل زیادی برخوردار شود. همین عامل «انسجام» است که موقعیت سیاهان، نوجوانان و گروههای دیگر را دگرگون می‌سازد، زیرا دیگر امکان در اختیار گرفتن ایشان و محدود ساختن مجامع آنها به صورت سیاسی وجود ندارد. افراد این گروهها از این پس به همان اندازه در زندگی دیگران اشتراک مساعی خواهند داشت که دیگران در زندگی آنها و تمامی این حالات هم به لطف رسانه‌های الکتریکی صورت می‌گیرد.

به دلیل وجود همین انسجام الکتریکی، که درگیریها و اشتراک مساعی‌ها را ایجاب می‌کند، باید عصر ما را، دوران تشویشها و اضطرابها نامید، البته در این میان می‌توان به وجود چند «نقطه‌نظر» فردی هم اشاره کرد.

امّا خصوصیت تخصص گرایانه و تفکیک‌گرایانه «نقطه نظر»، حال هر چقدر هم با ارزش باشد، موجب می‌شود تا در عصر الکتریسیته چندان مورد استفاده قرار نگیرد. در محدوده اطلاعات هم دگرگونی مشابهی پدید آمده است بدین معنی که ملاحظه می‌کنیم «تصویر فراگیر» جایگزین «نقطه‌نظر»های ساده شده است. قرن نوزدهم را باید قرن صندلی‌های راحت برای دبیرها و سردبیرها دانست، اما قرن حاضر،سده نیمکتهای روانشناسان است. صندلی را در واقع می‌بایست امتدادی تخصصی از پشت و یا به عبارت بهتر از نشیمنگاه انسان به حساب آورد، در حالی که نیمکت یا تخت تمامی وجود انسان را در بر می‌گیرد و نه بخشی خاص از او را. روانشناس از این نظر نیمکت یا تخت را برای کار خود انتخاب کرده است که می‌داند در حالت دراز کشیده انسان دچار تنش حاصل از ابراز نقطه‌نظرهای شخصی نمی‌شود و چندان درصدد رفع نیاز به منطقی جلوه دادن وقایع بر نمی‌آید.

عطش درون جمع بودن، احساس همبستگی و درک عمیق که از خصوصیات عصرما به حساب می‌آیند، در واقع چیزی جز پیامدهای طبیعی فن‌آوری الکتریسیته نیستند. در دوران صنعتی مکانیکی که قبل از عصر ما وجود داشت. شکل طبیعی و عادی بیان، اظهار و تأکید شدید بر نقطه‌نظرهای شخصی بوده است. به طورکلّی تمامی فرهنگها در هر عصر و زمانی، اشکال ادراکی و شناختی خاصی را مدّ نظر قرار می‌دادند و بیشترین تمایلشان هم به تحمیل و تعمیم همین اشکال بود. اما آنچه که در زمان ما متفاوت جلوه می‌کند، همین عدم پذیرش و حتی اعلام انزجار از شکلها و مدلهای تحمیلی است. ما اکنون خواهان این هستیم که افراد و اشیاء را دقیقاً آن‌گونه که وجود دارند، مشاهده کنیم که در این نگرش جدید می‌توان احساسی عمیق از نوعی هماهنگی اساسی و بنیادی میان تمامی موجودات را درک کرد. با همین احساس است که کتاب حاضر نوشته می‌شود. در این کتاب کلیه حواشی موجودات انسانی که توسط فن‌آوریها امتداد یافته‌اند، مدّ نظر قرار می‌گیرند تا در هر یک از آنها اصول منطقی و عقلایی شناسایی شوند. همچنین این کتاب به این اشکال مختلف، یعنی رسانه‌ها، با نگاهی تازه می‌نگرد. به این امید که موجبات استفاده درست از آنها فراهم شود و آن برداشتهای قبلی و سنتی تا حدّ زیادی کنار گذاشته شوند. از رسانه‌ها می‌توان آن‌گونه صحبت کرد که روبرت تئوبالد از بحرانهای اقتصادی می‌گفت: «عامل دیگری وجود دارد که برای فایق شدن بر بحرانها ما را یاری می‌دهد و آن شناخت و آگاهی بیشتر و بهتر در نحوه شکل‌گیری آنهاست.»

مطالعه و بررسی منشأ و تحول هر یک از امتدادهای انسانی، یا رسانه‌ها، ظاهراً باید با آزمایش بعضی از وجوه کلی آنها شروع شود. به طور مثال، وجه تخدیر کننده هر یک از امتدادها در نزد افراد یا جوامع که ناشناخته هم هست، مورد توجه قرار گیرد.

برای درک رسانه‌ها

فصل اول
پیام، خود رسانه است

مردم کشورهای غربی مدّت مدیدی است که آموخته‌اند، برای تسلط بر آنچه در اطرافشان می‌گذرد، می‌باید آنها را به اجزای کوچکتری تقسیم و تفکیک کنند. به همین دلیل شاید یادآوری این مطلب تعجب آور باشد که بگوییم، در حقیقت و در عمل پیام واقعی، عبارت از خود وسیله پیام رسانی یا رسانه است، یا به عبارت ساده‌تر تأثیر یک رسانه بر افراد یا جامعه، به میزان شدت تغییرات در مقیاسها و معیارهایی بستگی دارد که هر فن‌آوری جدید یا هر امتدادی از وجود، در زندگی روزمره پدید می‌آورند. حال شاید بهتر متوجه شویم که چرا در اشکال و مدلهای جدید اجتماعات بشری که ناشی از ماشینی شدن یا اتوماسیون هستند، میزان اشتغال رو به کاهش می‌گذارد، البته بجز این مورد منفی، اتوماسیون نتایج مثبتی هم دارد، به طور مثال سبب پیدایی نقشها در جامعه می‌شود، یعنی موجبات اشتراک مساعی عمیق افراد در کارها و امور اجتماعی را فراهم می‌آورد، در حالی که قبلاً، به واسطه سلطه فن‌آوری مکانیکی، چنین اشتراک مساعی از میان رفته بود. بسیاری معتقدند آنچه در این دگرگونی نقش عمده را ایفا می‌کند، خودماشین یا دستگاه نیست، بلکه استفاده‌ای است که از آن به عنوان «پیام» به عمل می‌آید. البته افراد دیگری هم هستند که ابراز می‌کنند، ماشین رابطه ما را با خودمان و دیگران تغییر می‌دهد و در این زمینه تفکیکی به عمل نمی‌آورند، به طور مثال برایشان فرقی نمی‌کند که آن ماشین کادیلاک تولید می‌کند یا کورن فلکس می‌سازد. جوهر اصلی،در فن‌آوری مکانیکی، اصل تفکیک کردن است که ساختارهای کاری و اجتماعات بشری از آن ناشی می‌شوند. اما در فن‌آوری «اتوماسیون»، جوهر و اصل آن

کاملاً متفاوت است، بدین معنی که شدت فراگیر و از تمرکز گرایی گریزان است، حال آنکه فن‌آوری مکانیکی به دلیل ماهیت اصلی خود، همه چیز را تفکیک می‌کرد و تمرکز گرایی را پذیرا می‌شد، نتیجه آنچه رابطه‌اش با انسان بسیار سطحی بود.

برای درک بهتر مطلب، روشنایی برق را مثال می‌زنیم که احتمالاً موضوع را برایمان روشن‌تر می‌کند. این نوع از روشنایی اطلاعات ناب و خالص است. به عبارت دیگر رسانه‌ای بدون پیام است، البته تا زمانی که از آن برای معرفی نمایشی نامهای تبلیغاتی و یا آگهی‌های تجارتی گفتاری استفاده نشده باشد.

این عملکرد که از خصوصیات مشترک تمامی رسانه‌ها محسوب می‌شود،بیانگر این است که محتوای هر رسانه خود محتوای دیگری است. به طور مثال محتوای «نوشته»، گفتار است، درست مانند حکمهٔ نوشته شده که خود محتوای مطبعه است و یا همین مطبعه که محتوای تلگراف را به وجود می‌آورند. حال می‌توان پرسید، پس «محتوای گفتار چیست؟» در اینجا پاسخ این است، «فراگرد ابراز شده‌ای از یک فکر که خود آن غیرشفاهی است.»

یک اثر نقاشی غیر مجازی[1] هم، در واقع ابرازی مستقیم از فراگرد یک فکر خلاقه به حساب می‌آید یعنی درست مانند رایانه عمل می‌کند و همان کار را انجام می‌دهد. امّا آنچه برای ما مطرح است اثرات روانی و اجتماعی مدلها یا تولیداتی است که آغاز کننده، یا تشدید کنندهٔ، فراگردهای اجتماعی موجود هستند.

از همین رو می‌توان گفت، «پیام» یک رسانه یا یک تکنولوژی، تغییر در معیارها، آهنگ حرکات و مدلهای زیستی انسان است.

راه آهن، برای بشر، نه حرکت را ابداع کرد و نه حمل و نقل و چرخ و جاده را به ارمغان آورد، بلکه صرفاً موجب تشدید و تقویت عملکردهای موجود انسان شد و در نتیجه شکل‌تازه‌ای از شهرها و سبکهای جدیدی از کار و تفریح را به وجود آورد. این ویژگی، در تمامی نقاطی که راه آهن به آنجا نفوذ کرد، قابل مشاهده است، خواه این نقاط و مناطق گرمسیری باشند، خواه سردسیری و بدون در نظر گرفتن کالایی که توسط آن حمل می‌شود، یعنی در واقع بدون در نظر گرفتن محتوای رسانه‌ای که در اینجا همان راه آهن است. هواپیما هم که با سرعت بخشیدن به آهنگ حمل و نقل، خواهان تحلیل بردن شکل «خط آهن زده» شهرها، سیاست و جامعه است، این کار را بدون در نظر گرفتن محتوا، یعنی در واقع کار بردش، انجام می‌دهد.

پس از این تفاصیل، بر می‌گردیم به همان برق و نیروی روشنایی بخش آن. این نیرو، خواه طی یک عمل جراحی ظریف بر روی اعصاب مورد استفاده قرار گیرد و یا برای روشن ساختن یک زمین ورزش بیس‌بال، تفاوتی نمی‌کند، چرا که این استفاده‌های مختلف را می‌توان به نحوی، محتوای روشنایی الکتریکی تلقی کرد و بدون وجود این نیرو، در حقیقت آنها نیز معنایی ندارند. پس باز می‌توانیم فکر اصلی خود را ابراز کنیم که «پیام، همان رسانه است،» زیرا یک رسانه می‌تواند سبک روابط انسانی را شکل دهد و معیارهای عملکردهای موجود در این روابط را مشخص کند، بی آنکه محتوا یا نحوه استفاده از آن بتواند تأثیری بر طبیعت روابط انسانی بگذارد. مطابق اصل اساسی که در رسانه‌ها وجود دارد، ممکن است به وسیله محتواهایشان پوشیده شود و معلوم نگردد. با اطلاع از این امر است که شرکتهای بزرگ، از قبیل آی.بی.ام، به جای ساخت وسایل صرفاً اداری و یا ماشینهای حساب، خطوط تولید خود را به ساخت دستگاههای بررسی اطلاعات تخصیص داده‌اند و یا جنرال الکتریک آمریکا که از فروش لامپهای برقی و سیستم‌های روشنایی در آمد زیادی به دست می‌آورد، می‌داند که عمکرد واقعی او، همانند شرکت «تلگراف و تلفن آمریکا»، همانا، نقل و انتقال اطلاعات است.

اگر بعضی‌ها، روشنایی برق را به عنوان یک رسانه ارتباطی در نظر نمی‌گیرند، دقیقاً به این دلیل است که محتوایی ندارد و به همین دلیل، باید این بی‌توجهی را مثال بارزی از یک اشتباه بزرگ دانست که آنها اغلب در طول مطالعاتشان درباره رسانه‌ها، مرتکب می‌شوند. از نظر این افراد روشنایی برق زمانی به عنوان رسانه تلقی می‌شود که نامی تجارتی را نشان دهد. اما در این حالت باید گفت، این روشنایی نیست که توجه برانگیز است بلکه محتوا، یعنی نام تجارتی برای آنها جالب است که آن هم رسانه دیگری است.

پیام روشنایی برق، همانند پیام انرژی الکتریکی است و تنها از نظر کاربردی تفاوتهایی دارند ولی هر دوی اینها، زمان و فضا را در جامعه دگرگون کرده‌اندو زیرا پیدایش وسایلی از قبیل رادیو، تلگراف، تلفن و تلویزیون، اشتراک مساعی عمیقی را از مخاطب خویش طلب می‌کنند.

همان طور که قبلاً گفتیم، فن‌آوریهای جدید، امتدادهای تازهٔ حواس انسانی محسوب می‌شوند. در این‌باره حتی می‌توان به بعضی ابیات آثار شکسپیر اشاره کرد، به طور مثال در بیت معروف زیر از کتاب تراژدیها، این شبهه برای انسان پیش می‌آید که منظور او واقعاً ژولیت است یا تلویزیون؟:

«ساکت باشید، چه نوری از پنجره می‌تابد... او با من حرف می‌زند امّا کلمه‌ای به زبان نمی‌آورد...»

شکسپیر در اتللو، همانند شاه‌لیر، به سرگشتگی‌ها و عذابهای انسانی اشاره می‌کند و معتقد است، همین عوامل، موجب تغییر در تصورات و بینشهای آدمی می‌شوند. گویی شکسپیر هم در مکاشفاتش از قدرت تغییر دهندهٔ رسانه‌های جدید آگاه بود:

«آیا، دیگر افسون و اغواگری که با آن بتوان زن جوان و پرهیزگاری را به بیراهه برد، بی‌اثر است؟ رودریگو، در این مورد چیزی خوانده‌ای؟»

در «تروئیلوس» و «کرسیدا»، که می‌توان گفت، تقریباً تمامی آن به مطالعات روانشناسانه و جامعه شناسانهٔ ارتباطات تخصیص داده شده است، شکسپیر آگاهی خود را نسبت به راهبردهای اجتماعی و سیاسی وابسته و پیش‌بینی تأثیر ابداعات نشان می‌دهد:

«هر دولت هوشیار و آگاه باید از آنچنان اطلاعات و مآل‌اندیشی برخوردار باشد که بداند پلوتوس [رب‌النوع ثروت] آخرین سکهٔ طلای خود را کی خرج می‌کند. دولتها، باید از عمق تالاب‌ها و باتلاقهای دست نایافتنی با خبر باشند و به عبارت دیگر، افکار وعقاید همگان را بخوانند و همانند خدایان، نیات و خواسته‌ها را از درون گهواره‌های خاموش انسانها، بدانند.»

آگاهی از عملکرد رسانه‌ها، بدون توجه به محتوا و یا هر برنامه‌ریزی در این‌باره، بروشنی از قطعهٔ زیر دریافت می‌شود:

«امروزه، شاید به غلط، فکر می‌کنند، هر بودنی دلیلی دارد. عجب‌اطلاعی، مگر کسی وجود دارد که خاراندان را بداند و خارش را نشناسد.»

تئوری‌های پزشکی جدید و علوم پایه هم این روشن بینی جهانی درمورد فرم و شکل ظاهری پیام که بر اساس آن «پیام واقعی، از نظر اجتماعی خود رسانه است،» دیده می‌شود. هانس سلی[۲]، در کتاب تنش زندگی[۳]، اشاره‌ای دارد به اینکه چگونه یکی ازهمکارانش، با اطلاع از تئوری او ، دچار بهت و تعجب شده است:

«وقتی مرا دید که با توصیفی شاعرانه، در مورد نتایج تحقیقاتم که بر اثر تجربه فرآورده‌های مختلف دارویی ناخالص و سمی بر روی حیوانات به دست آورده‌ام، صحبت می‌کنم، با نگاهی بشدت غم‌آلوده مرا نگریست و در حالی که ناامیدی از صدایش احساس می‌شد، فریاد زنان گفت: آخر، «سلی» سعی کن قبل از آنکه خیلی دیر

شود، بفهمی داری چه کار می‌کنی، توکه قصد نداری تمام عمرت را با مطالعه درباره داروها آن هم به این صورت کثیف بگذرانی.»

به همان ترتیبی که «سلی» در تئوری «تنش»، تمامی محیط اطراف خود را در نظر می‌گیرد، روشهای تحقیقات در رسانه‌ها هم می‌بایست نه تنها محتوا، بلکه خود رسانه و فرهنگ وابسته به آن را نیز مورد توجه قراردهند، بویژه آنکه اکثر تفکرات سنتی مبیّن ناآگاهی از تأثیرات اجتماعی و روانی رسانه‌ها هستند.

ژنرال **داوید سارنوف**[۴] که صاحب عنوانی افتخاری از دانشگاه نتردام[۵] است، چند سال پیش چنین گفت: «ما بیش از حدّ بر آنیم تا وسایل تکنولوژیکی را که در اختیار داریم سپر بلای اشتباهات خود سازیم. دستاوردهای علوم جدید، بخودی خود زیان بخش یا مفید نیستند، بلکه این طرز استفاده از آنهاست که ارزش آنها را مشخص می‌کند.»

امّا این نظر درست نیست، زیرا تصور اینکه مثلاً گفته شود، «سیب بخودی خود خوب یا بد نیست، بلکه نحوه استفاده از آن ارزشش را تعیین می‌کند» و یا اگر بگوییم «سلاحهای آتشین بخودی خود، خوب یا بد نیستند،» جز یک کوربینی چیز دیگری نیست، زیرا در آن صورت نتیجه گرفته می‌شود که اگر از آن سلاح آتشین گلوله‌ای شلیک شود که به قربانی خوبی اصابت کند، پس آن سلاح خوب است و اگر لامپهای تصویر کسانی را هدف بگیرند که مورد نظرند، پس مورد تأییدند. واقعیت این است که حرفهای آقای سارنوف چندان هم ارزش مداقه و تحلیل را ندارند، چراکه ایشان نه به طور کلی و نه به طور جزئی، طبیعت رسانه‌ها را در نظر نمی‌گیرند، بلکه انسان را به یاد نارسیس [شخصیتی اساطیری که مظهر خود شیفتگی است] می‌اندازند که در یک شکل تکنولوژیکی بسیار شدید، مفتون امتدادهای حواس و اجزای بدن خود شده باشد. ژنرال سارنوف برای تشریح هر چه بیشتر، دیدگاههایش، مطبوعات را شاهد می‌آورد و می‌گوید:«درست است که مطبوعات خزعبلات زیادی منتشر می‌کنند، اما در عین حال مضامین کتاب مقدس و افکار پیامبران و فلاسفه را نیز انتشار می‌دهند.»

ولی سارنوف نکته‌ای را نادیده می‌گیرد، او مسئله توانایی فن‌آوری در تحمیل خود به انسان را مورد توجه قرار نمی‌دهد.

اقتصاد دانانی نام‌آور چون **ربرت تئوبالد**[۶]، **روستو**[۷] و **جان کنت گالبرایت**[۸]، سالهای سال است که می‌خواهند برای ما توضیح دهند: «چرا اقتصاد کلاسیک قادر به در

نظر گرفتن تحولات و رشد، در اقتصاد نیست و چگونه، مکانیزه شدن که خود دلیل حداکثر رشد و تغییرات است، به نحوی متضاد عمل می‌کند و اصول آن امکان هر نوع رشد و درک تغییرات را مشکل می‌سازد.» در حقیقت باید چنین نتیجه گرفت که مکانیزه شدن خودنتیجه نوعی تفکیک در روند اجتماعی است که بر اساس آن رهبری و هدایت جامعه به گونه‌ای تقسیم شده ولی پی در پی انجام می‌گیرد. امّا، آن گونه که دیوید هوم[۹] در قرن هجدهم می‌گویم: «در یک توالی ساده، رابطه علّی وجود ندارد و اینکه حتماً چیزی به دنبال چیز دیگری بیاید، مفهوم خاصی ندارد و دیگر اینکه در یک توالی ساده، چیزی باعث چیز دیگری نیست بلکه صرفاً تغییراتی حاصل می‌شوند.»

حال این سؤال پیش می‌آید که آیا واقعاً الکتریسیته با لحظه‌ای کردن چیزها، توالی را از بین برده، یا اینکه صرفاً موجب دگرگونیهایی شدید شده است، زیرا با لحظه‌ای شدن جامعه و تسریع در امور، مجدداً وجود نوعی روابط علّی احساس می‌شود، در حالی که در توالی‌ها و پی‌در پی آمدنها، چنین نیست. اینجا هم باز مسئله غامض و همیشگی مرغ اول خلق شده است یا تخم‌مرغ، مطرح می‌شود، منتها تنها فرقی که وجود دارد این است که، این بازگویی، بناگهان مرغی ظاهر شده است که خود منتج از تخم‌مرغ است ولی می‌خواهد تخم‌مرغهای دیگری را هم به وجود آورد.

بر لبه بالهای یک جنگندهٔ در حال پرواز که می‌خواهد دیوار صوتی را بشکند، انسان می‌تواند امواج صوتی را ببیند که برای لحظه‌ای ظاهر می‌شوند و بعد به نابودی می‌گرایند. این مورد، مثال خوبی برای پدیداری دگرگونیهای مختلف و اشکال جدید است که درست در لحظهٔ نابودی نوع قبلی خود، به وجود می‌آیند. مکانیزه شدن هم در زمان ظهور سینما، یعنی دوره‌ای که انسان از عصر ماشینی شدن بیرون آمد و به دنیای روابط متقابل و رشد پای نهاد، دچار حالتی بشدت تفکیک کننده و تجزیه کننده شد. سینما، بسادگی توانست با یاری جستن از ماشین و سرعت آن انسان را از دنیای توالی‌ها و پیوستگیها به جهان شکلها و ساختارهای خلاق سوق دهد. پیام رسانهٔ سینما در واقع عبور از پیوستگیهای خطّی و رسیدن به دیار اشکال است.» اما به هر حال، مطابق ضرب‌المثل معروف عصر صنعت که «هر چیز تازه به محض آنکه مورد استفاده قرار می‌گیرد، دیگر کهنه شده است»، سرعت الکتریسیته بر توالی مکانیکی در سینما حاکم شد، آنچنانکه که گویی خطوط قدرت و ساختارهای رسانه‌ها به گونه‌ای، عینی و مشخص شده‌اند که می‌توان مدعی شد نوعی «شمایل سازی» صورت گرفته است.

سینما، در فرهنگی بشدت سواد آموخته و ماشینی شده ظهور کرد، یعنی در دنیایی که تمام رؤیاها و تصورات، در آن، با پول خریداری می‌شدند، **گومبریک**[۱۰] می‌نویسد: «در عصر سینما بود که کوبیسم پدیدار شد، این اولین کوشش انسان برای دیدن نادیدنی‌ها و خواندن تصاویر از روی بوم نقاشی بود.»[۱۱]

در سبک کوبیسم، پرسپکتیوها به نوعی نقاشی شده‌اند که همه جهات موضوع، به طور همزمان قابل رؤیت‌اند. کوبیسم بر خلاف بُعد سوم که تخیل آفرینی را مدّ نظر قرار می‌دهد، عملکردهای تقابلی سطوح، تضاد میان آنها، برخورد دراماتیک اشکال و حتی نور وبافت پیام خویش را بر بوم نقاشی به بیننده می‌نمایاند، بدین دلیل عقیده بسیاری بر این است که این سبک نقاشی انسان را از توهمات و تخیلات به دور می‌دارد.

به عبارت بهتر باید گفت، کوبیسم، درون، بیرون، زیرو رو، و پس و پیش اجزای دو بُعدی را آنچنان نشان می‌دهد که تصورات انسان در مورد پرسپکتیو با نوعی آگاهی از احساس فراگیر و همزمان جایگزین می‌شود. این کوبیسم بود که با کشف آگاهی همه جانبه وسریع در انسان، بناگاه اعلام داشت، «رسانه، خود پیام واقعی است.» در تأیید این نظر، می‌توان از خودپرسید: چرا، زمانی که تفکیک نمایی و تجزیه گرایی، جای خود را به یکپارچگی داد، انسان به جهان ساختارها و اشکال پای نهاد؟ آیا همین حالت در نقاشی، شعر و جهان ارتباطات نیز پیش آمده است؟ چرا استفاده ازعناصر تفکیک شده برای جلب توجه کردن، جای خود را به استفاده از کلیّات داده است؟ به این دلایل است که به گونه‌ای خیلی واضح و طبیعی می‌توانیم حرف خود را تکرار کنیم و باز هم بگوییم: «پیام، خود رسانه است.»

قبل از پدیداری سرعت الکتریکی و جنبه فراگیر آن، این امکان که به طور مشخص پیام را خود رسانه بدانیم، وجود نداشت و تئوری حاکم بر آن بود که پیام، همان محتواست و در نتیجه ممکن بود که مردم بپرسند یک نقاشی چه چیزی را بیان می‌کند ولی هیچ گاه به این فکر نیفتاده بودند که یک ملودی، یک خانه یا یک پیراهن بیانگر چیست؟ به عبارت دیگر، آگاهی آنها نسبت به کلیات سبکها، اشکال و کاربردها بود، اما با پدیداری عصر الکتریسیته آگاهیها نیز تغییر کرد و مفهوم فراگیر ساختارها و اشکال متفاوت چنان عمومیت یافت که در آموزشها هم به کار گرفته شد. به خاطر اشاعه همین طرز تلقی بود که ازاین دوره به بعد ریاضیات هم در روشهای ساختاری خود تجدید نظر کرد و به جای توجه به مسائل تخصصی، خطوط قدرت در زمینه‌های عددی را پذیرا شد

و آنگاه شاگردان مدارس با تئوری اعداد و مجموعه‌ها آشنا شدند.

کاردینال نیومن[۱۲] می‌گفت: «ناپلئون بخوبی دستور زبان توپخانه را می‌فهمد.» باید گفت ناپلئون، نسبت به سایر رسانه‌ها هم درک بالایی داشت بویژه در مورد سیستم تلگراف شاپ[۱۳]، که برتری وی را بر دشمنانش تضمین کرد. نیومن جمله دیگری هم دارد به این مضمون: «سه روزنامه مخالف، به مراتب خطرناک‌تر از هزار سرنیزه عمل می‌کنند.»

الکسی دوتوکویل[۱۴]، اولین کسی بود که دستور زبان نشریات و چاپ سربی را بخوبی درک کرد و توانست پیام عوامل تغییر دهنده و تحول آفرین فرانسه و آمریکا را براحتی دریابد و اجزای آن را براحتیِ خواندن یک متن، از همدیگر تفکیک وشناسایی کند. در حقیقت اگر توکویل توانست واقعیات قرن نوزدهم فرانسه و آمریکا را چون کتابی گشوده بخواند، به این دلیل بود که دستور زبان نشریات و استثناثاتِ موجود در آن را بخوبی می‌شناخت. توکویل در پاسخ به «کنت موله»[۱۵] که از او پرسیده بود، «چرا در مورد انگلستان، که آن را ستایش می‌کنی، چیزی نمی‌نویسی؟» گفت: «انسان باید از خود بینی و حماقت فلسفی بسیاری آکنده باشد تا تصور کند با شش ماه ماندن در انگلستان می‌تواند درباره این کشور قضاوت کند. زیرا به نظر من برای مشاهدهٔ دقیق و بررسی دلخواه ایالات متحده، یک سال هم کم است، چه برسد به انگلستان که تحقیق در آن به مراتب مشکل‌تر است. باید گفت قوانین در آمریکا، به نوعی، تابع تفکری واحد هستند در واقع تمامی جامعه برعملکرد و اصلی یکسان استوارند، آمریکا به جنگل بزرگی می‌ماند که جاده‌های مستقیم زیادی در آن قرار دارد که همه این راهها در میدانی واحد به یکدیگر می‌رسند، بنابراین کافی است شما در این میدان بایستید و از همه چیز مطلع شوید. اما در انگلستان چنین نیست و این راهها به صورت متقاطع مدام با یکدیگر تلاقی می‌یابند. پس برای آنکه از این مجموعه کسب اطلاعی بکنیم، می‌بایست تک تک راهها را از آغاز تا انتها بپیماییم.»

توکویل در اثر خود راجع به انقلاب فرانسه، توضیح می‌دهد که چگونه نشریات به دلیل اشباع فرهنگی جامعه، توانستند طی قرن هجدهم، ملّت فرانسه را متحد و یکدست کنند و در جنوب یا شمال این کشور تنی واحد را تشکیل دهند.

در این قرن، اصول نوشتاری چاپی، یعنی همسانی و تداوم، توانستند ساختارهای قدیم فئودالی و شفاهی جامعه را دگرگون سازند، نتیجه آنکه انقلاب، در واقع عملکرد

طبقه‌ای جدید بود که از اهل ادب و شخصیتهای اجتماعی تشکیل می‌شد.

در انگلستان قضیه بر عکس بود، بدین معنی که قدرت و نفوذ سنتهای شفاهی، یعنی «قوانین نانوشته»[۱۶] که بر تشکیلاتی قرون وسطایی با عنوان پارلمان تکیه داشتند، اجازه نداد تا همسانی و تداوم فرهنگ جدید انتشارات «دیداری» نضج بگیرد و اثر بگذارد. همین ممانعت، باعث شد تا در انگلستان رویداد مهمی چون انقلاب فرانسه رخ ندهد. در آمریکا بغیر از سلسله مراتب حکومتی، تشکیلات قرون وسطایی دیگری وجود نداشت تا نسبت به محو آن اقدام شود و خیلی‌ها هم مدعی شدند که نظام ریاست جمهوری در آمریکا به تشکیلاتی کاملاً شخصی و به نوعی سلطنت مبدل شده است که حتی حکومتهای سلطنتی اروپایی هم فاقد آن هستند.

از نظر توکویل تفاوتی که در این زمینه، میان آمریکا و انگلستان وجود دارد، به عملکرد چاپ و فرهنگِ وابسته به آن، یعنی عوامل همسان سازی و تداوم، مربوط می‌شود. او می‌نویسد، انگلستان این فرهنگ و عوامل آن را نادیده گرفته و صرفاً به پویایی فرهنگ و سنت شفاهی «قوانین نانوشته» که در آن جایی برای تداوم و پیش‌بینی کردن وجود ندارد، روی آورده است. در چنین وضعیتی دستور زبان نشریات، در تفسیر پیام فرهنگ مسلط و تشکیلات نوشتاری یا شفاهی آن نمی‌تواند نقشی ایفا کنند. **ماتیو آرنولد**[۱۷]،اشرافیت انگلستان را مشابه فرهنگ بربرها می‌داند و چقدر هم درست گفته است، زیرا اساس قدرت آنها، هیچ ارتباطی با آموزش یا اشکال فرهنگی ناشی از «چاپ» ندارد. وقتی **ادوارد ژیبون**[۱۸]، کتاب انحطاط و سقوط امپراتوری روم. را منتشر ساخت **«دوک دوگلوسستر»**[۱۹] به او گفت: «باز هم یک کتاب بزرگ و مقدس، بله؟ کاغذها را سیاه کن آقای ژیبون، کاغذها را سیاه کن.» پس او هم فرهنگ چاپ را نفمیده بود، در حالی که توکویل اشراف زاده‌ای بسیار با فرهنگ بود و براحتی می‌توانست، فاصله‌اش را با ارزشها و اصول مسلم «چاپ» حفظ کند، به همین دلیل می‌توان گفت وی تنها کسی بود که دستور زبان «چاپ» را بخوبی درک می‌کرد، چرا که فقط در این شرایط،یعنی با فاصله گرفتن از خود رسانه‌ها و ساختارهای آنها می‌توان خطوط قدرت و اصول آنها را پیش بینی کرد، چون در غیر این صورت رسانه‌ها این قدرت را دارند تا هر شخص بی توجه و بی احتیاطی را که نتواند از خود مواظبت کند، تحت سلطه اصول مسلم خویش قرار دهند و به عبارت دیگر انسان را شیفته خود سازند. اما باید این را هم بدانیم که خصلت سلطه طلبی و اتکا به قدرت پیش‌بینی، به طور ناخودآگاه انسان را بر آن

می‌دارد تا نگران خود شیفتگی نباشد و در دام بیفتد، بویژه آنکه هر شیفتگی در آغاز همانند نغمه‌ای خوش‌آوا، بسیار دلچسب است.

کتاب گذری به هند[۲۰] اثر فورستر[۲۱] را می‌توان تحلیلی هنری از ضعف فرهنگهای شرقی به حساب آورد، چراکه این فرهنگها شفاهی و مکاشفه‌ای‌اند، لذا توان انطباق با شکلهای مختلف تجربیات منطقی و دیداری فرهنگ غرب براندازند، البته ناگفته نماند که مدتهاست از نظر غربیها منطقی، یعنی همان یکدست، مداوم و تقطیعی بودن. به عبارت دیگر، باسواد بودن، با عقل‌گرایی و خرد و دانش با فن‌آوری منطبق شده است، به این ترتیب باید پرسید آیا غرب سنتی، متوجه غیر منطقی بودن انسانها، در عصر الکتریسیته می‌شود. فورستر درکتاب خود به غارهای «مرابر[۲۲]» اشاره می‌کند و اینکه لحظه ظهور حقیقت و گریز از ترس و وحشت حاصل از پیدایش فرهنگ نوشتهٔ غربی، در آنها فرا می‌رسد. در این غارها بود که «آدلاکرستد[۲۳]» با منطق خود بر آن شد تا برای فرهنگ گسترش و فراگیری، جایی در هند بگشاید، اما نظریات او مقبول نیفتاد و زندگی کماکان به صورت گذشته ادامه یافت، گویی سخنان او هیچ بازتابی نداشت و تحولی در افکار ایجاد نکرد، به عبارت دیگر، همه چیز در همان غارها از میان رفت وبه صورت تخیلات و توهمات باقی‌ماند.

گذری به هند (عنوان این کتاب از «والت‌ویتمن»[۲۴] به عاریت گرفته شده است که معتقد بود، آمریکا به راه شرقیها می‌رود)، مجموعه‌ای از اشارات و کنایه‌های طنز آمیز درباره اروپا و شرق است که سعی در توصیف انسان غربی به هنگام ظهور عصرالکتریسیته دارد. در این کتاب ما به درگیری میان چشم وگوش (فرهنگ دیداری و شنیداری)، درک شفاهی و درک کتبی و تشکیلات هستی و وجود، پی‌می‌بریم و متوجه می‌شویم، همان گونه که نیچه[۲۵] می‌گوید:«فراگیری ودرک، اثرات را محدود و یا عملکردها را متوقف می‌سازد،» ما هم می‌توانیم با درک رسانه‌ها که امتدادهای حواس ما هستند و تمامی وجود و اطراف ما را متلاطم ساخته‌اند، اثرات آنها را بشناسیم و از درگیریها بکاهیم.

«کاروتر»[۲۶]، روانپزشک، کتابی نوشته است با عنوان «ذهن آفریقایی در سلامت و بیماری»[۲۷] که در آن به تأثیر سوادآموزی در گریز افراد از قوم و قبیلهٔ خود و سپس اثر بیماری زای این حرکت بر آن بومی‌ها، پرداخته است. بخش مهمی از این کتاب طی مقاله‌ای در نشریه «روانشناسی» به چاپ رسیده است که عنوان آن را «فرهنگ، روان

درمانی و کلمه مکتوب[۲۸]» گذاشته‌اند. در این کتاب هم اصلی‌ترین اشاره به سرعت الکتریسیته و نفوذ آن تا دور دست‌ترین نقاط، در دل خارو خاشاک و سینه مرغزارها و بیانهاست. مثال بارز این حالت، چادر نشینان شتر سواری‌اند که در حال حرکت رادیوهای ترانزیستوری خود را کنار گوشهایشان نگه داشته‌اند و به برنامه‌ها گوش می‌دهند. عملکرد طبیعی فن‌آوری بر این گونه انسانها، غرق کردن آنان در زیر امواجی از مفاهیم است، مفاهیمی که آمادگی چندانی هم برای دریافتشان وجود ندارد. امّا، غربیها هم از این جریان مصون نیستند و رسانه‌های الکتریکی، غرب راهم در برابر همان یورش و سیل عظیمی قرار می‌دهند که بومیان را قرار داده‌اند. به جرئت می‌توان گفت، آمادگی غربیها در مصاف با رادیو تلویزیون آن هم در محیطی سواد آموخته، چندان بیش از آن بومی اهل غنا نیست که هنگام روبرو شدن با روند «سوادآموزی»، از دنیای قومی خود جدا ماند و به کناره‌های خشک و بی‌حاصل فردگرایی رانده شد. ما، غربیها در دنیای الکتریکی جدید خود به همان اندازه‌ای تحت تأثیر قرار گرفته و از خود بیخود شده‌ایم که زندگیهای بدوی و بومی بر فرهنگ مکانیکی و سواد آموخته ما اثر گذاشته‌اند. در واقع باید گفت، سرعت الکتریسیته، فرهنگهای ما قبل تاریخ را با بقای دوره صنعتی مخلوط کرده وبیسوادی را در کنار سواد آموختگی قرار داده است، که معمولی‌ترین اثر این از خود بیگانگی و غوطه ور شدن در امواجی از مدلهای مختلف اطلاعات، چیزی جز انحطاط ذهن نیست، این مورد موضوع یکسری از رمانهای **ویندهام لویس**[۲۹] است که با عنوان کلی «عصر بشری»[۳۰] منتشر ساخته است. اولین سری این رمانها، یعنی «رسانه‌ها و کودک»،[۳۱] به تغییرات پیش از موعدی اشاره می‌کند که تحت تأثیر رسانه‌ها در کودکان رخ می‌دهد و آن را چون قتل عام بی‌گناهان می‌داند. البته به هنگام بزرگسالی هم، وقتی ما نسبت به تأثیرات فن‌آوری بر ساخت و تظاهرات روان آگاهی می‌یابیم، علت روی آوردن افراد به جرم و جنایت را بیشتر درک می‌کنیم.

در جوامع ابتدایی ما قبل تاریخ، به خشونتهای جنایت آمیز، با چشم ترحّم نگاه می‌کردند، امروزه هم ما به یک قاتل به صورت بیماری سرطانی می‌نگریم که اصلاً دلمان‌نمی‌خواهد جای‌او باشیم،چون برایمان ترسناک و نگران کننده است.«سنژ»[۳۲] در کتاب خود با عنوان «مقلد دنیای غرب» این‌موضوع‌رابخوبی‌به‌رشته‌تحریردرآورده است.

از نظر انسان غربی، جانی کسی است که نمی‌تواند خود را با محیط وفق دهد و در برابر نیازهای فن‌آوری، رفتاری متعادل، همسان و مداوم داشته باشد. از نظر یک غربی،

افراد ناهنجار هم صرفاً فردی با حالاتی هیجانی، شناخته می‌شود. در چنین فرهنگی بچه‌ها، معلولان، رنگین پوستان و حتی زنان می‌توانند براحتی قربانی بی‌عدالتی دنیای فن‌آوری دیداری یا نوشتاری شوند. اما به عکس، در فرهنگی که نقشها بیش از کارآیی و شغل نمود دارند، کوتوله‌ها، معلولان و بچه‌ها، فضای خاص خود را می‌آفرینند، چرا که از این گونه افراد انتظار نمی‌ورد تا در قالب همسان و یکنواخت دیگران فرو روند، ضمن آنکه واقعاً چنین امری شدنی هم نیست. در این مورد می‌توان جمله‌ای را به عنوان مثال ذکر کرد، «دنیای پیرها»، این جمله که به طبیعتی کمّی اشاره دارد و مدام در فرهنگهای همنواخت شده تکرار می‌شود، جمعی را در نظر می‌گیرد که گویی همه یکی هستند و چند قلوهایی مشابه‌اند که هیچ فرقی با یکدیگر ندارند. در آزمونهای هوش هم بخوی می‌توان به وجود این هنجارهای ناخلف پی‌برد، زیرا تنظیم کنندگان آنها بدون هیچ شناختی از پیشداوریهای فرهنگیِ «چاپ»، عادات همسان و مداوم را ضوابطی برای هوشمندی در نظر گرفته‌اند که در نتیجه، انسانهای فرهنگ شنیداری و لمسی، نادیده گرفته می‌شوند.

اسنو[۳۳] در نقد کتابی از زوز[۳۴] دربارهٔ اعمال سیاستی آرام‌کننده، راجع به هوش و ذکاوت بریتانیایی‌ها در سالهای ۱۹۳۰ چنین می‌نویسد:

«آنها، خیلی بیشتر از انتظار اربابان سیاست، باهوش بودند، پس چگونه سیاستمداران بر آنها فایق شدند و آنها را به انحطاط کشیدند؟»

«اسنو» در مواردی با «روز» هماهنگ است و مانند او می‌گوید: «آنها، اخطارها را نادیده گرفتند، زیرا اصلاً نمی‌خواستند در موردشان چیزی بشنوند[۳۵] و آن وقت خاصیت ضد کمونیست بودن ایشان باعث شد تا مفهوم هیتلریسم را پذیرا شوند.» اما به هر حال شکست انگلیس‌ها در برابر عدم موفقیت آمریکاییان خیلی ناچیز بود زیرا آنچه آمریکاییان را مورد تهاجم قرار داده بود، فن‌آوری الکتریکی بود که فن‌آوری همسان کنندهٔ «باسوادی» را که در تمامی سطوح آموزش، دولت، صنعت و زندگی اجتماعی آمریکاییان جای گرفته بود، تهدید می‌کرد. استالین و هیتلرخطرهایی خارجی و قابل شناسایی بودند، اما فن‌آوری الکتریسیته، درون چهار دیواری آمریکا نهفته است و با فن‌آوری گوتمبرگ که براساس آن روش زندگی آمریکاییان شکل گرفته است، به مقابله می‌پردازد و مردم هم گویی در تمامی مواضع، کوروکرولال و ناآگاه باقی مانده‌اند. در این حالتِ ناآگاهی، یعنی در موقعیتی که هنوز وجود خطری احساس نشده است، مگر

می‌توان راهبرد دفاعی برقرار کرد، من خود را به جای پاستور فرض می‌کنم و لحظه‌ای را در نظر می‌گیرم که او برای پزشکان توضیح می‌داد که دشمن اصلی انسان تقریباً نامرئی است، ولی آنها وجودش را انکار می‌کردند. طرز تلقی سنتی ما از رسانه‌ها، یعنی در واقع ارزش‌گذاری آنها بر اساس شناختهای ما، نمایانگر سستی و کرختی انسان در برابر فن‌آوری است، زیرا،«محتوای» یک رسانه به تکّه گوشت لذیذی می‌ماند که سارقی برای منحرف کردن حواس سگ نگهبان، جلوی او می‌اندازد. به طور کلی تأثیر یک رسانه بسیار قوی و شدید است، چرا که رسانه دیگری به عنوان، «محتوا» آن را همراهی می‌کند. محتوای یک فیلم می‌تواند یک رمان، یک نمایشنامه یا یک اپرا باشد، لذا تأثیر فیلم اساساً ربطی به محتوای آن ندارد. محتوای نوشته یا متن چاپی هم در واقع گفتار است، اما خواننده هیچ اطلاعی از این موضوع ندارد و توجهی به آن نمی‌کند.

آرنولد **توینبی**[۳۶]، رسانه‌ها را از نظر تأثیر تاریخی آنها مورد بررسی قرار نمی‌دهد، اما آثار او بخوبی می‌توانند مورد استفاده محققان در امر رسانه‌ها قرارگیرند. توینبی، در موردی، به آموزش سالمندان و تشکیلات مربوط به آن از قبیل «مجمع بریتانیایی آموزش کارگردان» اشاره می‌کند و چنین تشکیلات اجتماعی را نهادی مقابله کننده با جراید سیاسی معرفی می‌کند، زیرا او معتقد است اغلب جوامع غربیِ امروزی، فن‌آوری صنعتی و پیامدهای سیاسی آن را پذیرا شده‌اند، اما در زمینه‌های فرهنگی چنین گرایشها و همسانی وجود ندارد. افراد بسیار با فرهنگی هستند که در تبلیغات غوطه‌ورند، اما مدعی‌اند که«هیچ‌گاه توجهی به تبلیغات ندارند» درست مانند ذخایر فرهنگی و روحانی تمدنهای شرقی که توان ایستادگی و مقاومت در برابر فن آوریها را ندارند. زیرا تأثیر فن‌آوری فقط در حدّ تفکرات یا مفاهیم نیست، بلکه این روابط معانی مختلف و مدلهای گوناگون ادراک است که به مرور تحت تأثیر قرار می‌گیرند و تفسیر می‌کنند، بدین ترتیب باید پذیرفت که صرفاً هنرمندان واقعی می‌توانند بدون آنکه تحت تأثیر فن‌آوری قرار گیرند، با آن روبرو شوند، چرا که تخصص آنها در واقع شناخت همین تغییرات ادراکیِ حواس است. در ژاپن قرن هفدهم، تأثیر اجتماعی پول مشابه تأثیر سیاسی نوشته‌های چاپی در غرب جلوه‌گر شد و به قول **سامسون**[۳۷]:

«نفوذ اقتصاد بازار در ژاپن، انقلاب آرام و غیر قابل مقاومتی را برانگیخت که در نهایت موجب سقوط دولت فئودال و از سرگیری روابط باخارجیان پس از دو قرن انزوا شد.»[۳۸] در واقع باید گفت پول، زندگی احساسی ملتها را مجدداً سازماندهی می‌کند،

زیرا امتداد آن است و بدون توجه به نظر کسانی که در این جامعهٔ تغییر یافته زندگی می‌کنند، اثرات خود را می‌گذارد.

آرنولد توینبی فرضیه‌ای را ارائه کرده است که تئوری «تصعید»[۳۹] خوانده می‌شود. او در این فرضیه به قدرت تغییر دهی رسانه‌ها اشاره می‌کند و اصل و بنیاد فرضیه خود را، پایهٔ ساده کردن هر چه بیشتر تشکیلات یا فن‌آوریها قرار می‌دهد ولی در نتیجهٔ اعمال چنین نظری، دیگر نمی‌توان اثر مخرب شکلهای مختلف فن‌آوری بر حواس انسانی را مورد سنجش قرار داد. توینبی می‌گوید، عکس‌العمل یک نظر و عقیده با تأثیر رسانه‌ها و فن‌آوری در جامعه رابطه‌ای مستقیم دارد. البته، این نظری مثبت است که به دنبال ورای صنعت چاپ رفتن، تفکرات انسان ارائه شده است، اما به هر حال این را هم باید پذیرفت که انسانِ جوامع سوادآموخته و همسان شده، تمامی حساسیت خود را نسبت به زندگی متغیر و شکلهای غیر مداوم موجود در آن، بتدریج از دست می‌دهد و آنگه به بُعد سوم، که دیدگاههای شخصی او در آن حاکم است، بیشتر روی می‌آورد و در نتیجه به خودشیفتگی حاصل از آن دچار می‌شود. بدین ترتیب، چنین انسانی دیگر قادر نخواهد بود به آن صورتی در آید که بلیک[۴۰] مدعی آن است، یعنی «به آن چیزی مبدّل شود که مشاهده‌اش می‌کند.»

در فرهنگ امروز ما، وقتی مورد خاصی را می‌خواهیم مدّ نظر قرار دهیم، در ابتدا سعی می‌کنیم تا پیشداوریها را به کناری نهیم و فشاری را که شکلی خاص از شیوه بیان به انسان تحمیل می‌کند، نادیده بگیریم. لذا بهترین راه ممکن، رجوع به جامعه‌ای است که این شکل خاص در آن پدید نیامده و یا بررسی مقطعی از تاریخ است که این شکل خاص هنوز در آن شناخته نشده باشد. پروفسور **ویلبرشرام**[۴۱]، این روش تحقیق را در کتاب خود با عنوان تلویزیون در زندگی بچه‌های ما[۴۲] مورد استفاده قرار داده است. بدین معنی که برای انجام آزمونهای مورد نظرش به مناطقی رجوع می‌کند که هنوز تلویزیون به آنجا زیاد راه نیافته است. پروفسور شرام در این تحقیق، به بررسی طبیعت خاص تصویر تلویزیون توجهی ندارد، وبیشتر به محتوای کلمات مورد استفاده و همچنین زمان مصرف شده در برابر این وسیله ارتباطی، می‌پردازد. به عبارت دیگر باید گفت، روش تحقیق ایشان بیشتر جنبهٔ کتابخانه‌ای دارد و لذا بسیاری از مسائل از نظر دور مانده‌اند. شاید به همین علت نتایج تحقیقات آقای شرام در این زمینه چندان مورد توجه قرار نگرفت. در سال ۱۵۰۰ میلادی هم با استفاده از همین روش، تحقیقی صورت گرفت که

مربوط به سنجش اثر کتاب چاپی در زندگی کودکان، و یا بزرگسالان بود. نتیجهٔ حاصل از این تحقیق هم مشابه تحقیق آقای شرام پاسخ درستی نداد و چنین اعلام شد که «چاپ»، هیچ تغییری در روانشناسی افراد، یا جامعه پدید نیاورده است. در حالی که همگی آگاهند فردگرایی و ناسیونالیسم در قرن شانزدهم، تأثیر نشریات آن زمان بوده است و این در شرایطی است که تحلیلهای «محتوا» و برنامه‌های پیگیری شده، هیچ یک بیانگر شاخصهای قدرت جادویی رسانه‌ها و نیروی رشد دهندهٔ آنها نیستند.

لئونارد دوب[۴۳]، در مقاله‌ای با عنوان ارتباطات در افریقا حالت مردی آفریقایی را توصیف می‌کند که هر شب تلاش بسیار می‌کرد تا رادیو لندن را بگیرد، در حالی که کلمه‌ای انگلیسی نمی‌دانست. در واقع آنچه از نظر این مرد، مهم جلوه می‌کرد، صرفاً قرار گرفتن در برابر اصوات این رادیو، آن هم درست رأس ساعت نوزده هر شب بود. او در برابر سخن پراکنیهای این رادیو از همان احساس لذّتی برخوردار می‌شد که از شنیدن یک ملودی یا آهنگ به انسان دست می‌دهد، بدون آنکه معنا و مفهوم آن را بدرستی درک کند. اجداد ما در قرن هفدهم فراگرفته بودند تا احساسهای اولیه خود را به نوعی، میان شکلهای مختلف رسانه‌ها توزیع کنند. در این باره به چند جمله از **برنارد لام**[۴۴] فرانسوی اشاره می‌کنیم که در سال ۱۹۶۹ کتاب هنرسخنوری خود را در لندن منتشر ساخت. او می‌گوید: «این از الطاف و موهبتهای الهی است که اصولاً انسان را برای خوشبخت بودن آفریده و تمامی آنچه را که برای زندگی به آن نیاز دارد، به نحوی دلچسب برایش فراهم کرده است... مائده‌هایی که برای تغذیه وی در نظر گرفته شده است، بسیار گوارا هستند و آنچه برایش مضّر و نامطلوب، تشخیص داده شده است، بی‌مزه و ناخوشایند به نظر می‌آیند. یک سخنرانی نیز، زمانی می‌تواند برای شنونده‌ای جالب باشد که براحتی بتواند آن را بازگو کند، بنابراین، سخن را باید با سادگی بیان گفت تا با لذّت تمام شنیده شود.»

این فرضیه در زمینه حفظ تعادل در خورد و خوراک انسانی و طرز بیان او کاملاً قابل قبول است، به طوری که، امروزه، پس از قرنها تفکیک‌گرایی و تخصص گرایی، انسان سعی می‌کند تا آن را به رسانه‌ها نیز تسری دهد.

نظر **پاپ پی دوازدهم**[۴۵] نیز همین است. او شدیداً توصیه می‌کند تا رسانه‌ها، با جدّیت تمام مورد بررسی دقیق و دوباره قرار گیرند. پاپ در هفدهم فوریه ۱۹۵۰ گفت: «اگر بگوییم، آینده جوامع مدرن و ثبات حیات درونی آنها به مقدار زیادی به حفظ

تعادل میان نیروی تکنیک‌های مختلف ارتباطات و ظرفیت عکس‌العملهای فردی در برابر آنها بستگی دارد؛ چندان گزاف نگفته‌ایم.»(۴۶)

بشر، در طول اعصار و قرون، ثابت کرده است که به طور جدّی نمی‌تواند چنین مطالعاتی را پیگیری کند و همیشه تحت تأثیر رسانه‌ها قرار می‌گیرد و به گونه‌ای ناخودآگاه، در برابر آنها کرخت می‌شود و شوک و ضربه‌های وارده را تحمّل می‌کند. در واقع باید گفت «انسان، اسیر زندانی بدون حصار است.»

لیبلینگ(۴۷) در نشریه پرس(۴۸) می‌نویسد: «انسانی که نداند به کجا می‌رود، حتی اگر سلاح قدرتمندی هم در اختیار داشته باشد، باز انسان آزادی نیست.» البته باید اذعان کرد که هر رسانه، خود اسلحه‌ای است برضد رسانه‌های دیگر. به همین دلیل، عصر حاضر صحنهٔ نمایش دگیریهای بسیاری بوده است که به دنیای هنر و سرگرمی هم محدود نبوده‌اند. **پروفسورنف**(۴۹) در اثر خود با عنوان **جنگ و پیشرفت انسان**(۵۰) می‌نویسد:

«جنگهای تمام عیار دوران ما، به دنبال یک رشته اشتباهات روشنفکران پیش‌آمده‌اند»

قدرت شکل دهی رسانه‌ها، در وجود خود آنها مستقر است و لذا انبوهی از سؤالات را پیش می‌آورند که اگر چه تک تک آنها ارزشمندند و باید در موردشان بسیار نوشت، اما ما تنها اشاره‌ای کوتاه به آنها می‌کنیم. رسانه‌های تکنولوژیکی، در حقیقت همانند تولیدات مادر ویا مواد اولیه‌ای از قبیل پنبه، ذغال و یا نفت هستند که با این توصیف براحتی می‌توان ابراز داشت، هر جامعه با توجه به تولیدات اصلی و اولیه خویش شکل می‌گیرد و از ساختار اجتماعی خاصی برخوردار می‌شود، به طور مثال، تولیدات انحصاری محدود، بی ثباتی زایدالوصفی را در اقتصاد یک کشور پدید می‌آورد و باعث وارد آمدن فشار بسیاری به مردم می‌شود. یکی از عکس‌العملهای حاصل از این فشار مادّی، کنایه زدنها و طنز پردازیهایی است که نمونه چنین روحیه‌ای را می‌توان در میان مردم جنوب آمریکا مشاهده کرد. جامعه‌ای که به وسیله تولیدات محدود شکل می‌گیرد، این حالت را به عنوان مهمترین عامل همبستگی میان خود تلقی می‌کند، درست مانند شهرهای بزرگ که تولید مطبوعات در آنها چنین نقشی را ایفا می‌کنند. پنبه و نفت، همانند رادیو و تلویزیون، به صورت یکی از نیازهای روانی جمعی عمل می‌کنند و همین حضور فراگیر است که سلیقه فرهنگی خاصی را به جامعه تحمیل می‌نماید. بدین لحاظ

همانند هزینه‌ای که برای استفاده از هر تولید اولیه‌ای مصرف می‌شود، جامعه هم باید برای بهره‌برداری درست از تولیداتی که طریقه زندگی او را شکل می‌دهند،مخارجی را متقبل گردد.

با آنکه حواس ما، که رسانه‌ها امتدادهایی از آنها به حساب می‌آیند، با صرف انرژی توسط افراد جامعه می‌توانند تجربیات و وجدانیات هر کس را به نحوی شکل دهند، اما از توانایی دیگری نیز برخوردارند که **یونگ**(۵۱) روانشناس، آن را چنین توصیف می‌کند:

«رومی‌ها بردگان زیادی داشتند و در نتیجه برده و روانشناسی بردگان، ایتالیای عهد عتیق را در خود غرق کرده بود، بویژه آنکه ساکنان آن کشور بدون آنکه خود بدانند، به دلیل آنکه مدام در محیط بردگان زندگی می‌کردند، در واقع خود نیز خصلت بردگان را یافته بودند و ضمیر ناخودآگاهشان تحت تأثیر روانشاسی آنها قرار گرفته بود، زیرا هیچ کس نمی‌تواند خود را از چنین تأثیراتی مصون بدارد.»(۵۲)

فصل دوم
رسانه‌های سرد و گرم

کورت ساکس[۵۳] در کتاب خود به نام «موفقیت رقص والس»، می‌نویسد: «جامعه، تشنهٔ حقیقت، سادگی و اصالتی بود که بتواند او را به محیطی که در طول شصت‌سال آخر قرن هجدهم از آن فاصله گرفته بود، بازگرداند.» قرن جاز باعث شد تا ما متوجه نشویم که اصولاً، والس، خود انفجاری در سبکها و نحوه بیان انسانها بود که سبب شد تا حصارهای فئودالی و پرطمطراقی که همانا رقصهای اشرافی و پرشکوه و جلال بودند، فروریزند.

یک تفاوت اصلی میان رسانه‌های گرمی چون رادیو یا سینما با رسانه‌های سردی مانند تلفن یا تلویزیون وجود دارد. بدین معنی، زمانی که رسانه‌ای بتواند یکی از حواس انسانی را امتداد بخشد و حساسیت بالایی نصیب آن سازد، به آن «گرم» می‌گویند. البته در زبان فنیِ تلویزیون، منظور از حساسیت بالا، ارائه هر چه بیشتر داده‌هاست. از نظر دیداری یک عکس دارای حساسیت بالایی است، اما یک داستان مصوّر و نقاشی شده، حساسیت کمی دارد، چرا که اطلاعات محدودی را ارائه می‌کند. تلفن هم رسانه سردی است، یا به عبارتی حساسیت کمی ایجاد می‌کند، چون اصولاً حس شنوایی حجم قلیلی از اطلاعات را جذب می‌کند. کلام هم رسانه‌ای سرد است و حساسیت چندانی به وجود نمی‌آورد، چون شنونده می‌بایست مقدار متنابهی بر اطلاعات داده شده از طریق کلام بیفزاید، تا آن را کاملاً درک کند. اصولاً رسانه‌های گرم، به عکس رسانه‌های سرد، جای خالی چندانی برای مخاطبان خود باقی نمی‌گذارند تا پر کنند و در نتیجه باید گفت رسانه‌های گرم، تشریک مساعی چندانی را ایجاب نمی‌کنند و از این لحاظ مخاطبان خود

را سرخورده می‌کنند، در حالی که رسانه‌های سرد عکس این حالت را پدید می‌آورند. با این تفاصیل می‌توان چنین ادعا کرد که تأثیر رسانهٔ گرمی چون رادیو بر روی مخاطبان کاملاً با تأثیر رسانه‌ای سرد همانند تلفن، فرق می‌کند.

رسانهٔ سرد دیگری را مثال می‌زنیم، و آن نوشته‌های ایدئوگرافیک[۵۴] یا «نوشته‌های تصویری»[۵۵] هستند که نحوه تأثیرگذاری آنها با رسانهٔ گرمی چون «الفبای آوایی»[۵۶] بسیار متفاوت است، زیرا الفبا به دلیل آنکه از نظر دیداری بشدت خلاصه شده حالتی یکنواخت یافته است.

عملکرد شدید و تخصصی کنندهٔ کلمات چاپی، باعث شد تا ارتباطهای موجود میان تشکیلات صنفی افراد با روحانیون صومعه‌های مختلف قرون وسطی از میان برود و در نتیجه حالات شدیدی از گروه‌بندیها و انحصارگراییهای بشدت «فردگرا» پدیدار شوند.

اما، همین جنبه فردگرایی، پس از فراگیر شدن و رسیدن به نهایتِ انحصار طلبی، دچار نوعی دگرگونی در خصوصیات شد. به طور مثال رسانه، نوشته یا مکتوب، که به وسیله نشریات و به طور پی در پی منتشر می‌شدند، بیش از حدّ حالت «گرم» به خود گرفتند و در نتیجه ناسیونالیسم و جنگهای مذهبی قرن شانزدهم را باعث شدند.

رسانه‌های سنگین و سخت، چون سنگ و لوح، در واقع می‌توانند زمان را حفظ کنند، چرا که پایه یا محمل محکمی برای نوشته و مکتوب محسوب می‌شوند، و با آنکه بیش از حدّ «سرد» هستند، اما می‌توانند دوران مختلف را به یکدیگر پیوند دهند. به عکس سنگ ولوح، کاغذ را می‌توان رسانه‌ای گرم، در نظر گرفت که فضا را به گونه‌ای خطّی یا افقی طی می‌کند و می‌تواند امپراطوریهای سیاسی و تنوعات مختلف را حفظ کند و به طریقی آنهارا به هم مربوط سازد.

رسانه گرم، کمتر از رسانهٔ سرد، تشریک مساعی را طلب می‌کند. درست مانند یک کنفرانس، در برابر یک جلسه مذاکره و یا یک کتاب در برابر یک گفتگو.

مطبوعات، موفق شده‌اند تا اشکال قدیمی هنر را از زندگی انسان دور کنند و در ازای آن، به آنچه باقی مانده است، شدّت و تندی زیادی ببخشند. در زمان حاضر نیز اصول بسیاری هستند که اشکال گرم در آنهاکنار گذاشته شده و انواع شکلهای سرد جایگزین آنها گردیده است. در بیش از یک قرن پیش که رقاصهای باله، سعی می‌کردند تا برپنجه‌های پاهای خود برقصند، چنین تصور می‌شد که هنر باله شکل جدیدی از ارائه فضای روحانی است، و به دلیل همین احساس بتدریج رقاصان مرد از این هنر کنار

رفتند. نقشهای زنانه هم با پدیداری تخصص‌گرایی‌های صنعتی و جنبی در اجتماع تغییر شکل یافتند و در نتیجه خانمها به داخل لباسشوییها، نانواییها و بیمارستانها رانده شدند. در واقع باید گفت حساسیت بالا، خود زاینده تخصص‌گرایی و تفکیک‌گرایی در زندگی و تفریحات انسانی است، به همین دلیل متوجه می‌شویم که چرا «سانسور» و یا «فراموش کردن» در امور وجود دارد، زیرا انسان می‌خواهد پیش از آنکه جذب تجربیات حادّ و شدید شود، آنها را «سرد» کند. سانسور بر اساس اعتقادات فرویدی کمتر جنبهٔ روانی دارد و بیشتر به عنوان شرطی اجتناب ناپذیر در مجموعه شناخت، تلقی می‌شود. چنانچه انسان، به طور کامل و مستقیم، تمامی آنچه را که ساختارهای مختلف آگاهی او را تحت تأثیر قرار می‌دهند، دریابد، دیری نمی‌پاید که به آدمی عصبی تبدیل خواهد شد و ترس و واهمهٔ دایمی، زندگی او را فرا خواهد گرفت. در واقع باید گفت، «سانسور» حافظ نظام مرکزی ارزشهای ما و نظام فیزیکی اعصاب ماست. این کار با سادگی تمام و صرفاً با سرد کردنِ قابل ملاحظهٔ حرارت اولیه تجربیات انسانی صورت می‌گیرد، البته این نظام سرد کننده، بسیاری از افراد را، دچار نوعی مُردگی و یا خواب‌آلودگی دایمی می‌کند و در هر دوره‌ای که فن‌آوری جدید پای به عرصه وجود می‌گذارد، می‌توان چنین عملکردی را مشاهده کرد.

روبرت تئوبالد در کتاب دارا و ندار[۵۷] به موردی از این نوع ضربه‌های اغتشاش انگیز، در روان انسان اشاره می‌کند که عامل آن جایگزینی یک فن‌آوری سرد با یک فن‌آوری گرم بوده است.

در این کتاب آمده است که هیئتهای مذهبی، با قرار دادن تبرهای فولادی در اختیار بومیان استرالیایی، به طور کامل فرهنگ اصیل آنها را که بر تبرهای سنگی استوار بود، دگرگون ساختند. تبر سنگی، همیشه در نظر این بومیان وسیله‌ای نادر و در عین حال مهم بود که نمادی از مردانگی نیز شناخته می‌شد، اما هیئتهای مذهبی که تعداد بسیاری از این تبرهای فولادی در اختیار داشتند، آنهارا حتی میان زنان و بچه‌ها نیز توزیع کردند، در حالی که قبلاً تبرهای سنگی خیلی بندرت و با اجازهٔ مردان در اختیار آنها قرار می‌گرفت. بدین ترتیب صلابت مردانه از میان رفت و به دنبال آن سلسله مراتب قبیله‌ای و فئودالی از نوع سنتی هم بناگهان نابود شد، زیرا رسانه‌ای گرم از نوع مکانیکی با خصوصیت همسان و تکراری بودن سلطه خود رابر آن تحمیل کرده بود. اصولاً رسانه‌هایی چون پول، چرخ یا نوشته که با تخصصی کردن اطلاعات به تبادل آنها سرعت می‌بخشند،

همیشه موجب نابودی ساختارهای قبیله‌ای و بومی می‌شوند، امّا در عین حال شتابی فزاینده همچون شتاب الکتریسیته را میان افراد آن باعث می‌گردند. البته مواردی هم هست که طرح و شیوه‌های قبیله‌ای مجدداً به جایگاه خود بر می‌گردند و محل سابق خود را می‌یابند، درست مانند دورهٔ پس از ظهور رادیو در اروپا و یا آنچه که امروزه پس از پیدایش تلویزیون، در آمریکا در حال وقوع است. فن‌آوریهای تخصص طلب دافع ساختارهای قبیله‌ای، فن‌آوری الکتریکی غیر تخصص طلب، جاذب آنها هستند. روند این دگرگونی که نحوه تازه‌ای از توزیع صلاحیت‌ها را در جامعه ایجاب می‌کند، بشدت از عقب ماندگی فرهنگی رنج می‌برد، چراکه مردم سعی می‌کنند تا موقعیتهای جدیدی را، مانند آنچه در فرهنگ گذشته آنها بود، در نظر بگیرند. بدین لحاظ است که مفاهیمی جدید چون «انفجار جمعیت» درُست در دوره‌ای ظاهر می‌شوند که همبستگیهای انسانی بشدت مطرحند. **نیوتن**[۵۸] در عصر مکانیک ساعت بر آن شد تا دنیای فیزیک را با تصور حرکات درونی ساعت، ترسیم کند، امّا شاعری چون **بلیک**، بی‌پروا، در آثار خود علیه نیوتن سخن گفت و ابراز داشت که باید خود را از «انحصارگرایی در بینش و به اصطلاح خوابِ نیوتونی» رهانید. او می‌گوید تفکر نیوتن در جهت ماشینی بودن فیزیک، صرفاً تکراری کردن همه چیز است. بلیک، نیوتن را به یکی از شخصیتهای اثرش یعنی لوک[۵۹] تشبیه می‌کند که همچون خودشیفتگان هیپنوتیزم شده‌ای هستند، که اصولاً قادر نیستند به‌گونه‌ای موفقیت‌آمیز در برابر عصر ماشینی شدن قد علم کنند. **ایتس**[۶۰]، افکار بلیک را در مورد نیوتن و با استفاده از شخصیت داستانهای او، که در قطعه زیر آورده است، چنین توصیف می‌کند:

«لوک بی‌هوش بر زمین افتاد،
درختان باغ همگی مردند،
و آنگاه ارباب دوک نخ ریسی‌اش را به دست گرفت،
و به کارش مشغول شد»

در این قطعه، لوک موجودی وابسته‌گرا[۶۱]، تابع ویکسونگر[۶۲] معرفی می‌شود که بشدت شیفته خود است و درختان باغ شعور و آگاهی یکنواخت شده‌ای هستند که به نابودی می‌گرایند ودوک نخ‌ریسی، استعاره‌ای از ماشینی‌شدن انسان قرن هجدهم و توان جنسی و قدرت مردانگی اوست. به عبارت دیگر، می‌توان گفت از نظر بلیک، حتی زن، «امتدادی تکنولوژیکی از مرد است.»

تاکتیک تدافعی بلیک در زمان خود، او را بر آن می‌دارد تا تشکل‌گرایی اساطیری را در برابر ماشینی شدن قرار دهد، در حالی که امروزه، یعنی در دوره الکتریسیته همان تشکل‌گرایی اساطیری عکس‌العملی ساده و ماشینی محسوب می‌شود که قابلیت فرمول بندی شدن و بررسی ریاضی و عددی می‌یابد که در چنین شرایطی فکر تازه‌ای نمی‌تواند آن را تحت تأثیر قرار دهد. اگر بلیک هم در عصر الکتریسیته می‌زیست، مطمئناً به یک نمونه برداری ساده از شکل الکتریکی اکتفا نمی‌کرد. بنابراین می‌توان گفت، اسطوره که خود نوعی به هم فشردگی و تلفیق یک روند است، تحت تأثیر ویژگی لحظه‌ای[۶۳] بودن الکتریسیته قرار می‌گیرد و آنگاه بُعد اسطوره جای خود را به فعالیتهای صنعتی و اجتماعی می‌دهد و در نتیجه با آنکه انسان مصّر است تا به صورتی تفکیک شده و مرحله به مرحله اندیشه کند، کماکان اسطوره وار به زندگی خود ادامه می‌دهد و روال آن را طی می‌کند.

دانشمندان امروزی، از تضادی که میان موضوعات مورد مطالعه و روشهای تحقیق درباره آنها وجود دارد، کاملاً آگاهند و رنج می‌برند، چرا که در توصیه‌های کتابهای مقدسی چون تورات و انجیل آمده است که برای مطالعه موضوعاتی که خود خطی و یکسویه نیستند، از قبیل روابط خدا با انسان، خدا با جهان و انسان با مابعد خویش، باید از روشی خطی و یکسویه استفاده کرد، بدین معنی، در مباحثات روشنفکرانه اهل یهود و مشرق روابطی که صرفاً منوط به یکدیگر و به طور همزمان بر یکدیگر اثر می‌گذارند، از همان ابتدای بحث، هم مسئله و هم راه حل آنها، با یکدیگر مطرح، و پیامهای داده شده مدام تکرار و نوشته می‌شوند، گویی منحنی‌هایی متحدالمرکزند که در یک مارپیچ رسم می‌شوند، بدین ترتیب اگر کسی واقعاً بخواهد، از همان جمله اول، پیام مورد را نظر دریافت می‌دارد. ظاهراً **فرانک لویدرایت**[۶۴] در نقشه‌ای که از موزهٔ گوگنهایم[۶۵] ترسیم می‌کند، از همین روش کمک گرفته و حلقه‌های متحدالمرکز مارپیچی را تصور کرده است. در عصر الکتریسیته، این شکل تکراری، حالتی اجتناب ناپذیر دارد، چرا که لحظه‌ای بودن و عملکرد عمیق الکتریسیته خود عامل پدیداری چنین ساختار متحدالمرکزی است. روش متحدالمرکز که سطوح مختلف آن بارها همدیگر را قطع می‌کنند، برای ادراک مکاشفه‌ای، عامل اساسی به حساب می‌آید و این در حالی است که خود این روش مکاشفه‌ای برای تحلیل رسانه‌ها امری حیاتی است، چرا که هیچ رسانه‌ای بتنهایی موجودیت و مفهوم ندارد، بلکه در رابطه‌ای تقابلی و مداوم با

سایررسانه‌هاست که از چنین خصوصیاتی بهره‌مند می‌شود.

ساختار و شکل الکتریکی جدید زندگی، به کرّات با روند خطّی و تفکیکی قدیم و همچنین با ابزار تحلیل در عصر ماشین، تلاقی پیدا می‌کند. همین امر باعث می‌شود تا ما به منظور سنجش تأثیر فراگیر پیامها، هر چه بیشتر در دام محتوای آنها گرفتار و منحرف شویم. **کنت بولدینگ**[۶۶]، این مسئله را در نشریه **تصویر**[۶۷] بررسی کرده و چنین گفته است: «مفهوم یک پیام، تغییراتی است که در تصویر پدید می‌آیند.» در دوران ما، یعنی عصر الکتریک، توان تأثیر گذاری، بیش از معنی و مفهوم، تغییراتی بنیادی ایجاد می‌کند، چرا که اثر گذاشتن و تأثیر کردن در این عصر، یعنی تمامی وجوه یک موقعیت را در بر گرفتن و نه صرفاً اثر کردن بر وجه خاصی از یک جریان اطلاعاتی. بریتانیاییها دربارهٔ رابطه میان تأثیر گذاری و محتوا چنین می‌گویند:«آنچه بیان می‌شود، هرچه بیشتر واقعی به نظر برسد، افترا آمیزتر جلوه می‌کند.»

فن‌آوری الکتریسیته، در ابتدا صرفاً نوعی تشویش و نگرانی ایجاد کرد، اما ظاهراً، امروزه مشکلات بیشتری را پدید آورده است. انسان در برخورد با این فن‌آوری از سیر مرحلهٔ اصلی یعنی، اخطار، تدافع و سپس تسلیم، که در تمامی بیماریها یا تنشهای زندگی فردی و جمعی وجود دارند، گذر کرد، یعنی با سرخوردگی و شکست در برابر اولین تجربه خود از الکتریسیته دریافت که باید در انتظار مشکلات جدّی‌تری باشد. در حال حاضر، کشورهای عقب مانده‌ای که تحت نفوذ فرهنگ ماشین و تخصص قرار نگرفته‌اند، راحت‌تر از مردم کشورهای پیشرفته می‌توانند با فن‌آوری الکتریکی برخورد و آن را درک کنند. کشورهایی که از نظر صنعتی، پیشرفت چندانی نداشته‌اند، دربرابر عادت تخصص گرایی و حتی جاذبه الکتریکی، مقاومت چندانی نکردند، امّا توانستند بخش عظیمی از فرهنگ سنتی و شفاهی خود را، که همانند فرهنگ جدید الکتریکی میدان جاذبهٔ‌فراگیری در اطراف خود ایجاد کرده بود، حفظ کنند، و چه عمل مفیدی صورت دادند، زیرا در حال حاضر، مناطقی که کاملاً صنعتی شده‌اند. بشدت کمبود فرهنگ گذشته شفاهی خود را احساس می‌کنند، به طوری که برای بقای خود می‌خواهند در عصر الکتریسیته، مجدداً به آن فرهنگ شفاهی رجوع کنند.

ما می‌توانیم، کشورهای عقب افتاده را همانند رسانه‌های سرد و کشورهای پیشرفته را چون رسانه‌هایی گرم در نظر بگیریم. درست مانند وضعیت افراد محیل و زیرک یک شهر در مقابل افراد ساده وبی غل و غش آن، اما به هر صورت با توجه به ارجحیت

موجود در روندهای مختلف و ارزشها، باید گفت، عصر ماشین یعنی عصر «گرم»، گذشته و عصر «سردِ» الکتریسیته جاگزین آن شده است. والس رقصی پرشکوه و جلال و ضمناً مکانیکی و گرم بود، درست مانند عصر صنعتی و پرطمطراقی که در آن به وجود آمده بود، اما بتدریج رقص تویست که شکلی سرد داشت، جایگزین این رقص شد، زیرا تویست دیگر مکانیکی نبود و در حقیقت نوعی مکالمه از طریق حرکاتی غیر قرار دادی و فی‌البداهه محسوب می‌شد که تشریک مساعی شدید طرفین را ایجاد می‌کرد. موسیقی جاز که در زمان رسانه‌های گرمی چون رادیو و سینما، جان گرفته بود، به عنوان «جاز داغ» شناخته می‌شد که همانند مکالمه با کلماتی مقطع میان افراد است که ضمناً فاقد حرکات ماشینی و تکراری والس هم هست. این نوع جاز در واقع جایگزین «جاز یخ» شده بود که با بروز اولین موج رادیو و سینما از میان رفت.

مجله لایف در شمارهٔ مخصوصی که دربارهٔ اتحاد شوروی منتشر ساخت، نوشت، در رستوران و اماکنِ رقص شبانهٔ این کشور، «رقص چارلستون مجاز دانسته شده، اما رقص تویست ممنوع است»[۶۸] منظور از بیان این مطلب آن است که، چگونه کشوری در حال صنعتی شدن، می‌تواند برنامه‌های توسعه خود را با موسیقی «جاز داغ» چون چارلستون منطبق سازد، اما تویست که شکلی سرد دارد و تشریک مساعی زیادی را ایجاب می‌کند، به خاطر تأکیدی که بر ماشینی شدن می‌گذارد، از نظر کشور شوروی مطرود است. شاید بتوان این‌طور توجیه کرد که دولت این کشور، بدین لحاظ چارلستون را ترجیح می‌دهد که رقاصان آن حالتی ماشینی دارند و چون عروسکهای خیمه شب‌بازی می‌مانند که سرنخهایشان جای دیگری است. البته غربی‌ها معتقدند، جسارت و پیشرفت در نوع «سرد» است، حتی اگر این شکل ابتدایی‌تر و اصیل‌تر جلوه کند، چرا که اجازه می‌دهد تا تشریک مساعی عمیقی با آن صورت گیرد و مفاهیم کلی‌تری دریافت شود.

صفحات و نوارهای موسیقی که به عنوان ضربه‌های روانی شناخته می‌شوند و در عصر تلویزیون با پشت هم اندازی فروشندگان این کالاها به اجبار فروخته می‌شوند، حالتی مسخره به خود گرفته‌اند، زیرا ساطور تلویزیون به یک ضربه گردن تمامی فروشندگان آنها را زد و فرهنگ گرم این زمان آمریکا را به فرهنگ سرد مبّدل ساخت، دگرگونی که هنوز در پوست خود بدرستی جای نگرفته است. ظاهراً روندی را که آمریکا در پیش گرفته، کاملاً مغایر آن چیزی است که مارگارت مید[۶۹] در مجله تایم، ۴ سپتامبر ۱۹۵۴، تشریح می‌کند:

«خیلی‌ها معتقدند که جامعه برای دنبال‌روی کردن از ماشین باید سریعاً متحول شود البته تحول سریع برتری عظیمی است، اما منوط بر اینکه به طور کامل صورت پذیرد و تغییرات اجتماعی، تعلیم و تربیتی و حتیٰ تفننی را با آهنگی مشابه پدید آورد، به طوری که در آنِ واحد تمام ساختارها و تمامی گروهها تغییر کنند و مردم، خودشان هم خواهان چنین تفاوتی باشند.»

در اینجا منظور مارگارت مید از تغییر، عامل شتاب دهندهٔ یکنواخت برای حرکات است، یا به عبارت دیگر، گرم شدن یکنواخت جامعه‌ای عقب افتاده. تصور انسان در نهایت به آنجا می‌رسد که همه چیز در دنیا می‌باید به صورتی خودکار تنظیم شود، یعنی در حدّی که مثلاً برایش محرز باشد که: «اگر هفته آینده در اندونزی، از برنامه‌های رادیویی شش ساعت کاسته نشود، نفع حاصل از فروش کتاب بشدت تقلیل خواهد یافت و یا اگر هفتهٔ آینده در آفریقای جنوبی بیست ساعت به برنامه‌های تلویزیونی بیفزاییم، شدت قوم‌گرایی که رادیو در هفته پیش باعث آن شده بود، کاهش می‌یابد.» لذا می‌توان جوامع کاملی را برنامه‌ریزی کرد که فضای عاطفی و احساسی در آنها تثبیت شود، درست همان گونه که ثبات اقتصادی جهانی باید پدید آید.

حتی در زندگی خصوصی هم انسان خود را ملزم می‌بیند که برای غلبه بر موقعیتهای متفاوت، با توجه به دوره‌ها و محیط‌های مختلفی که پیش می‌آیند، گرایشها و آهنگ حرکت خود را تغییر دهد. درباشگاههای انگلیس، برای حفظ محیط مناسب برای شرکت هر چه بیشتر اعضا، پرداختن به موضوعاتی گرم همچون مذهب و سیاست را ممنوع اعلام کرده‌اند. در راستای همین طرز تفکر، اودن[۷۰] می‌نویسد:«امسال مردان خوش نیت، سفره دلشان را باز نمی‌کنند و احساسات خود را به طور محدودی بیان می‌دارند. صداقت در روزگار ما دیگر به کار کسی جز یاگو[۷۱] نمی‌آید.»[۷۲] اما به عکس، در دورهٔ رنسانس و نوزایی اروپا[۷۳]، وقتی فن‌آوری چاپ، محیط اجتماعی را بشدت گرم کرد، آنگاه نجیب‌زادگان و درباریان، خیلی بی‌محابا و بدون هیچ محدودیتی سعی می‌کردند محیط را «سرد» نگه دارند تا در آن بتوانند خود را برتر از دیگران جلوه دهند و در این راه حتیٰ احتیاطهای خاص قماربازان را، که اغلبشان از این طبقه بودند، نیز نادیده می‌گرفتند. برمی‌گردیم به اودن و اشارهٔ او به یاگو که در حقیقت بازتاب یا دست راست امکلو شناخته می‌شد. امکلوژنرالی غیرتمند و بی‌نهایت جدّی بود، یاگو هم چون مایل بود به طور کامل از ژنرال خود تقلید کند، بر آن شد تا تصویر خود را «گرم» ارائه

دهد و بدین دلیل، سفره دلش را باز می‌کند تا امکلو از طریق آن بروشنی تمام منظور او را بفهمد و به صداقتش پی ببرد، بدین ترتیب بود که یاگو موفق شد پاسخگوی «خود» غیرتمندی شود که به طور درد آوری تمامی وجود امکلو را فراگرفته بود.

لویس مامفورد[۷۴] در اثر خود به نام «شهر در تاریخ»[۷۵] ابراز می‌کند که شهرهای کم تراکم و «سرد» را به شهرهای بزرگ و پرتراکم «گرم» ترجیح می‌دهد. مامفورد می‌گوید، سالهای طلایی آتنی‌ها در واقع از وقتی شروع شد که عملکردهای دموکراتیک روستاییان و تشریک مساعی آنان با یکدیگر، ارزش و اعتبار خود را بازیافت و متداول شد. در این سالها بود که دوره کامل شناخت و بیان انسانیت شکوفا گردید، یعنی موردی که قبلاً و به خاطر انباشتگی در شهرهایی که بشدت توسعه یافته بودند، نادیده گرفته شده بود. از نظر او، توسعهٔ شدید، امکان‌زیادی برای تشریک مساعی افراد به وجود نمی‌آورد، زیرا تخصص‌های تفکیک‌گرا در این جوامع حاکمیت دارند. آنچه که امروزه در زمینهٔ «کار و اداره آن» به عنوان «تلاش بیش از حدّ» شناخته می‌شود، عبارت از وقت و آزادی بیشتری است که به کارمند داده می‌شود، تا او بتواند کیفیت کار خود را هر چه بالاتر ببرد، یعنی از زمانهای خالی برای بهره‌برداری بیشتر، سود برده شود. رمانهای پلیسی هم از چنین خاصیتی استفاده می‌کنند، بدین معنی که با قرار دادن خلاءهایی در ماجرای داستان، خواننده را ترغیب می‌کنند، تا به صورت همکار نویسنده عمل کند و جاهای خالی داستان را در ذهن خود پرسازد.

جوراب توری خانمها را نیز می‌توان بسیار احساس برانگیزتر از جوراب نایلون آنها، تلقی کرد، چرا که چشم، حواشی اشکال جوراب را همچون دستی طی می‌کند و ذهن سعی در تکمیل آنها دارد تا تصویری کامل بسازد. درست مانند فردی که در برابر تصاویر موزاییکی تلویزیون نشسته است و به برنامه نگاه می‌کند.

دوگلاس کاتر[۷۶] در کتاب خود به نام شاخه چهارم دولت[۷۷] چنین توصیف می‌کند. «خبرنگاران مطبوعات که در واشنگتن شاغل هستند، علاقه خاصی به تکمیل یا پرکردن جاهای خالی شخصیت کالوین کولیج [۷۸]دارند،چراکه از نظر این روزنامه نگاران ،کولیج ، رئیس جمهوری سابق ، در حقیقت عین یک کاریکاتوربود و آنها همیشه این احساس رادر مورد او داشتند که می‌باید ، تصویر او را به وسیلهٔ خودش یا اطرافیانش تکمیل کنند». نکته جالب توجه این است که بگوییم ، روزنامه ها، کولیج را به تمسخر، کول کولیج [۷۹](کولیج سرد) می‌نامیدند.

کالوین کولیج را می‌توان به معنای واقعی، رسانه‌ای « سرد» دانست ، چرا که عوامل شناخت شخصیت او، برای مردم ، آنچنان کم و محدود بودند که برای توصیفش هیچ چیز نمی‌شد نوشت ، او واقعاً«سرد» بود و در سالهای «گرم»، ۱۹۲۰، مطبوعات اصلاً او را مناسب مطالب خویش تشخیص نمی‌دادند، در حالی که بـه عکس او، روزولت یک تبلیغاتچی «گرم» بود. و به همین دلیل می‌توانست با مطبوعات به مقابله بپردازد، آن هم با سلاح مورد علاقه خودش، یعنی رسانه گرم دیگری چون رادیو.

ژاک پار[۸۰]، تهیه کنندهٔ معروف تلویزیونی بود که طبیعتاً برای رسانهٔ سردی چون تلویزیون برنامه می‌ساخت، هدف او ایجاد سرگرمی و مقابله با محلهای رقص شبانه و محلات شبیه به آن بود و ضمناً با مطبوعات هم سرستیز داشت، او در منازعات خود باستون نویسهای نشریات آنچنان پیش رفت و هیاهو ایجاد کرد که می‌توان گفت مرحله تازه‌ای در نزاع میان رسانه‌های سرد و گرم را باعث شد. در این درگیریها موارد افتضاح آمیزی از قبیل وجود پرسشنامه‌های دستکاری شده در مورد برنامه‌های رادیو و مطبوعات نیز بر ملا گردید، اما آنچه محرز بود، نزاع رادیو و مطبوعات از یک سو و تلویزیون ازسوی دیگر، بیشتر به خاطر کسب دلارهای «گرم» آگهیهای تجارتی بود و جز مغشوش ساختن و شعله‌ورتر کردن درگیری میان گرم‌ها وسردها، کاردیگری صورت نمی‌داد.

چارلزوان دورن[۸۱] با صداقت تمام، در تاریخ نهم اوت ۱۹۶۲، در نشریه سانتامونیکا ماجرای زیر را چاپ کرد:

«امروز حدود ۱۰۰ نفر از متخلفان آیین نامه رانندگی، به منظور آگاهی از نوع تخلف خود واصلاح آن، فیلمی راجع به تصادفات در جاده‌ها را دیدند. طی پخش این فیلم دونفر ازتماشاگران متخلف دچار ناراحتی شدند و حالشان دگرگون گردید.

پلیس اوهایو که این فیلم را با عنوان «سیگنال ۳۰»[۸۲] تهیه کرده بود، به اطلاع تمامی رانندگان متخلف رساند که چنانچه این فیلم را بینند، ۵ دلار از میزان جریمه‌شان کسر می‌شود. این فیلم نشان دهنده ماشینهای خرد شده در تصادفات به همراه بدنهای قطعه قطعه شده قربانیان حادثه و صدای گریه و ناله بازماندگان آنان بود.»

البته، اینکه، رسانه‌ای گرم، حاوی محتوایی گرم مثل این فیلم، بتواند رانندگانی را که با حرارت زیاد رانندگی می‌کنند، خنک سازد، جای حرف دارد و قابل فکر کردن است. اما آنچه جای بحث ندارد، نیروی تفهیم کنندگی خود مطلب وان دورن، دربارهٔ توان

رسانه‌هاست.

زیرا همان طور که در متن مطلب هم اشاره شده است، رسانه درمانی آن هم با رسانه‌ای گرم، ترغیب به تشریک مساعی نمی‌کند و باعث افزایش درگیری افراد با موضوع نمی‌شود، لذا شاید چندان تاثیری نداشته باشد. در این باره مثال دیگر می‌زنیم که به یک تبلیغ درباره بیمه مربوط می‌شود؛ در این آگهی تبلیغاتی، پدر خانواده را که از کار افتاده بود و به کمک ریه‌های مصنوعی می‌زیست، در میان افراد خانواده‌اش که به خاطر بیمه بودن بدون دغه‌دغه خاطر زندگی می‌کردند، نشان می‌داد. قاعدتاً چنین تصویری بیش از هر اخطار و توصیه‌ای در جهان می‌بایست قلب مخاطب را تکان دهد، اما واقعیت، غیر از این بود. در مورد محکومیت به اعدام هم چنین حالتی وجود دارد و این سؤال مطرح می‌شود که آیا، واقعاً مجازاتی این چنین، بهترین وسیله برای پیشگیری از جرم است؟ و یا در عصر بمبها و حتی جنگ سرد، تهدید به مقابله بسیار شدید، واقعاً ضامن صلح است؟ در پاسخ به سؤالات باید گفت، مگر اشباع شدن از موقعیت یا وضعیتی که موجب دگرگونی انسانها شده است، نوعی حالت سکون و مردگی در آنها ایجاد نمی‌کند؟ این امر ثابت شده است که وقتی یک ارگانیسم یا ساختاری متشکل، تمامی انرژی و منابع قابل دسترسی خود را به کار گیرد، بتدریج دچار نوعی وازدگی می‌شود و از نظر رفتاری یا تشکیلاتی، به صورتی مغایر، عمل می‌کند. نمایش خشونت، حتی اگر به منظور منصرف کردن طرف مقابل از انجام دادن عملی باشد، خود می‌تواند موجد خشونت شود. البته در بعضی موارد ممکن است، خشونت جنبه‌ای انسانی بیابد، مانند حرکات خشنی که در ورزشهای مختلف دیده می‌شوند، اما زمانی که بمب و تهدیدهای تسلیحاتی به عنوان عوامل بازدارنده مطرح شوند، آن وقت طبیعی است که به دلیل طولانی شدن مدت این حالتِ رعب و وحشت، به مرور، خمودگی و کوفتگی همگان را فرا خواهد گرفت. این حالت را می‌توان در برنامه‌های ساختن پناهگاههای اتمی هم ملاحظه کرد که اخطارهای مداوم و آماده‌باشهای دایمی، با بی‌تفاوتی عمومی روبرو شده‌اند.

در مورد رسانه‌های گرم و تأثیرات آنها، اختلافات اساسی، از آنجا ناشی می‌شود که این نوع رسانه‌ها در فرهنگی «سرد» و یافرهنگی «گرم» به کار گرفته شده باشند. بهره‌گیری از رسانه گرم رادیو در فرهنگی سرد یا بیسواد، عکس‌العمل‌های شدیدی را باعث می‌شود که کاملاً مغایر با عکس‌العمل آن در فرهنگ کشورهایی چون انگلستان یا

آمریکاست، زیرا در این کشورها رادیو را وسیله‌ای تفننی تلقی می‌کنند، در صورتی که در جوامع سرد که سطح سواد در آنها پایین است، رادیو، سینما و اصولاً رسانه‌های گرم، کمترجنبه تفریحی و تفننی دارند. به عبارت دیگر، اثر دگرگون کنندهٔ این نوع رسانه‌ها خیلی شدیدتر از رسانه «سرد» تلویزیون در فرهنگی سواد آموخته است.

ظاهراً تنها راهکار فرهنگی که شاید نا امیدانه، می‌توان در مقابله با جنگ سرد و وحشت از جنگ گرم اتمی، به آن متوسل شد، همانا بازیها و تفریحات باشند، زیرا بازیها یا مسابقات ورزشی با تقلید از موقعیتهای شعله‌ور زندگی، روزمره، می‌توانند آنها را قدری تعدیل کنند و خنک سازند. البته مسابقات ورزشی میان شوروی و آمریکا، دیگر به عنوان عواملی تنش زدا محسوب نمی‌شوند، چرا که خود این ورزشها، در بعضی موارد، آشکارا آتش افروزی هم می‌کنند. لذا، آنچه امروزه در رسانه‌های فرهنگهای گرم به عنوان یک تفریح و سرگرمی محسوب می‌شوند، در فرهنگهای سرد، وجهه یک درگیری سخت سیاسی را می‌یابند.

تفاوت میان پخش زنده یک کنسرت سمفونیک و پخش مجدد و غیر زنده همین کنسرت، مثال بارزی است که می‌تواند، اختلاف اساسی بین استفاده از یک رسانه گرم و یک رسانه سرد را نشان دهد. دو اثر از بهترین قطعات موسیقی را که تلویزیون کانادا پخش کرده است، در نظر می‌گیریم، یعنی رسیتال پیانوی گلن گولد[۸۳] و کنسرت ارکسترسمفونیک تورنتو، از آخرین آثار استراوینسکی[۸۴] که به وسیله خودش هدایت می‌شد. برای ضبط و پخش این برنامه‌ها، رسانه سرد تلویزیون انتخاب شده بود و توانست روند تشریک مساعی مخاطبان را بخوبی بنمایاند، در حالی که بعداً که این آثار بر محمل رسانه‌های گرمی چون رادیو یا صفحه موسیقی سوار شدند و به صورت محصولی کاملاً آماده و قابل مصرف در اختیار همگان قرار گرفتند، با تشریک مساعی چندانی روبرو نشدند. فرانسیس بیکن هم در موارد زیادی به نثر «سرد» و نثر«گرم» اشاره، و آنها را با یکدیگر مقایسه می‌کند. او نوشتهٔ متدیک و متکی براسلوب را با نوشته‌های متکی بر جملات موجز و قصار که ناشی از نحوه تفکر است، مقایسه می‌کند، جمله‌ای مانند «انتقام، بدوی‌ترین شکل برقراری عدالت است». از نظر بیکن، مصرف کنندهٔ منفعل، همه چیز را به گونه‌ای کاملاً آماده و پخته شده می‌خواهد، ولی آنهایی که به دنبال شناخت عمیق‌تر و کشف علتها هستند، جملات قصار را بیشتر می‌پسندند، زیرا این گونه جملات جاهایی برای پر کردن دارند و در نتیجه تشریک مساعی عمیقی را

ایجاب می‌کنند.

رسانهٔ دیگری را مثال می‌زنیم که جالب توجه است، یعنی عینکی که خانمها به چشمهایشان می‌زنند. ظاهراً مردان با توجه به عینک خانمها به آنها امتیازاتی می‌دهند و در واقع تفاوتی میان نوع سرد و گرم آن می‌گذارند، بدین معنی که اگر چه خانمهایی که عینک با شیشه بی‌رنگ به چشم می‌زنند ظاهراً با معلومات و خشک جلوه می‌کنند، اما چون شیشه‌های عینک ایشان بازتاب نگاهشان به سمت خارج را تشدید می‌کند، شکل زنانهٔ آنها به حدّ اعلا می‌رسد و تکمیل می‌شود، در حالی که عینکهایی باشیشه‌های رنگی برعکس عمل می‌کنند و حتی یک تصویر بسیار مطبوع و خواهان تشریک مساعی را طوری جلوه می‌دهند که به نظر غیر قابل رسوخ و دست نایافتنی می‌رسد.

در فرهنگی دیداری که بشدت هم سواد آموخته باشد، ظاهر عینی فردی که برای اولین بار رویت می‌شود، آنچنان می‌تواند بیننده را تحت تأثیر قرار دهد که برای بازیافتن خود از این حالت و کسب فرصت بیشتر، از طرف مقابل بخواهد تا نامش را مجدداً برای وی هجی کند، در حالی که در فرهنگی شنیداری عکس این حالت صادق است، و آنچه در وهله اول مهم جلوه می‌کند، نام طرف مقابل است و نه ظاهر او.این مورد را **جیمزجویس**[۸۵] در اثر معروف خود به نام **بیداری فینگان‌ها**[۸۶] چنین نقل می‌کند:«چه کسی این ضربهٔ گیج کننده را که تحملش برایتان بسیار سخت است و براحتی نمی‌گذارد تا خود را بازیابید، به شما وارد آورده است، حتماً نام یک انسان.»

محدوده دیگری که در آن می‌توان براحتی، اختلاف میان رسانه‌های گرم و سرد را دریافت، همانا طنزها و شوخیهاست. رسانه گرم ادبیات، به خاطر جنبه عینی که دارد، آنچنان مزاحها وشوخیها را نادیده می‌گیرد که حتی **کنستانس رورک**[۸۷] در کتابی راجع به طنز آمریکایی می‌نویسد:«این گونه مزاحها، اصلاً چیز جالب توجهی نیستند.» البته، از نظر کسانی که ادبیات را می‌شناسند، محرز است که طنز و شوخی نیاز به نوعی اشتراک مساعی کامل فیزیکی دارد، درست مانند تجنیس در ادبیات که باعث می‌شود از شدت همگنی و تداوم در یک متن چاپی کاسته شود. پس در حقیقت باید گفت این ادب دوستان که از طبیعتِ شدیداً انتزاعی رسانهٔ «متن چاپی» بی اطلاعند، صرفاً، آن را از اشکالِ هنریِ جاذب، گیرا و گرم به حساب می‌آورند و شکل انتزاعی ادبیات را «سرد» تلقی می‌کنند.

ساموئل جانسون[۸۸] که از اخلاق گرایان انگلیسی است، روزی بالبخندی مبارزه

طلبانه به خانمی گفت: «خانم، حتماً متوجه شده‌اید که طوری مرا تربیت کرده‌اند که بیش از حدّ لازم وسواسی نباشم» جانسون در اینجا، حق داشت تا از جمله«طوری مرا تربیت کرده‌اند»، استفاده کند، زیرا در واقع با اشاره به نحوهٔ تربیت خود لباس فاخری راکه چون صفحات یک نشریه بیانگر است، برای آن خانم توصیف، و نظر وی را جلب کرد. بهتر آن است که جبنه‌ای دیداری به نفع جنبه‌ای که در آن به گونه‌ای خیلی آرام و خفیف تمامی حواس را به کار می‌گیرد، حذف شود. اما این حالت در شرایطی که یکی از حواس، بویژه حس بینایی، آنچنان تحریک شده باشد که تمامی موقعیت را در برگیرد، دیگر امکان پذیر نخواهد بود.

از طرف دیگر، در آزمایش‌هایی که در آنها حواس عاری از هر نوع احساس خارجی در نظر گرفته شده است، دیده شده است که حواس انسانی با تمامی حدّت، خود را احیا می‌کنند، که این امر موجب پدیداری توهمات[۸۹] می‌شود، به عبارت دیگر باید گفت: گرم شدن بیش از حدّ هر یک از حواس، موجب توّهم انگیزی در انسان می‌گردد.

فصل سوم

قانون رفت و برگشت در رسانه‌های گرم«فوق گرم»

در تاریخ ۲۱ ژوئن ۱۹۶۳ تایمز لندن با عنوانی درشت این مطلب را چاپ کرد.

تلفن سرخ واشنگتن ـ مسکو ظرف شصت روز آینده آماده کار خواهد شد.

(گزارشگر ما از ژنو گزارش می‌دهد) ـ چارلز استل[۹۰] از آمریکا و سمیون تساراپکین[۹۱] از شوروی، امروز به نام دولتهای متبوع خود، قرار دادی را امضا کردند که مطابق مفاد آن، یک سیستم ارتباطی مستقیم بین واشنگتن و مسکو برقرار می‌شود تا در مواقع بحرانی دوکشور آمریکا و شوروی بتوانند مستقیماً با هم تماس حاصل کنند.

سخنگوی آمریکایی ابراز داشت، این وسیله که عنوان «تلفن سرخ» را داراست و تا دوماه آینده مشغول به کار می‌شود، از دوسیستم ارتباطی منظّم تجارتی تشکیل شده است، یکی از طریق کابل و سیم و دیگری با بی‌سیم برای ارسال پیامهای نوشتاری و تله تایپ.

تصمیم به بهره‌برداری از رسانه‌ای گرم چون پیام نوشته شده، به جای استفاده از رسانه‌ای سرد چون تلفن که برای تشریک مساعی کردن وسیله مساعدی به شمار می‌رود، بسیار تأسف انگیز است. مطمئناً، چنین اتخاذ تصمیمی از طرف غربیها صورت گرفته است و استدلال آنها در مورد ارجحیت دادن به رسانه «نوشته» به این دلیل بود که «نوشته» خیلی خصوصی‌تر از تلفن می‌تواند پیامها را منتقل سازد. «نوشته»، هم از نظر بُرد و هم از جنبه تأثیر گذاری، به گونه‌ای متفاوت در شرق و غرب عمل می‌کند. البته تلفن نیز به همین صورت است، بدین معنی که روسها به دلیل حاکمیت سنت و فرهنگ

شفاهی خود و هماهنگی که تلفن با این سُنت دارد، این دستگاه را ترجیح می‌دهند، زیرا، اصولاً، وقتی یک نفر روسی با تلفن صحبت می‌کند، حس می‌نماید، به گونه‌ای پنهانی و غیر آشکار در حال مطلع شدن از ناگفتنیهاست.

استفاده از تلفن و تله تایپ درمسکو و واشنگتن، به خاطرپیش داوریهای فرهنگی که وجود دارد، می‌تواند منجر به سوء تفاهمهای بزرگی بشود. از نظر روسها، نصب میکروفونهای مخفی در دل دیوارها و بقول معروف گوش‌دار کردن آنها، امری عادی به حساب می‌آید، امّا آنچه که آنها را مشوش می‌سازد و برایشان نامأنوس است، سیستم‌های جاسوسی، غیر شنیداری و اکثراً دیداری غرب است.

این اصل که هر چیز در مراحل مختلف تکوینش، ظاهری دگرگونه از شکل نهایی خود دارد، دکترینی قدیمی است، به همین دلیل از مدتها پیش انسان به کمک مشاهدات مختلف خود بر آن شده است تا قدرت وارونه شدن شکل چیزهای در حال تکوین را مورد بررسی قرار دهد.

الکساندرپوپ[۹۲] می‌نویسد:

هر دگرگونی هیولایی وحشتناک است
که با دیدنش، نسبت به آن ابراز انزجار می‌کنیم

امّا با مشاهده دایم چهره‌اش، به آن خو می‌گیریم تحملش می‌کنیم، از آن شکایت می‌کنیم، اما در نهایت تسلیم آن می‌شویم.

این جملات را می‌توان مانند گفته هزارپای قصه‌ای دانست که با دیدن پروانه زیبایی به خود گفت: «من که هرگز حاضر نیستم خود را به این صورت ببینیم.»

مورد قابل ذکر دیگر در این زمینه و در قرن حاضر، افسانه‌ها و اساطیر سنتی هستند که در ابتدای همین قرن به صورتی تحقیرآمیز با آنها برخورد می‌شد، اما در حال حاضر احترامی عمیق و جدّی در اذهان یافته‌اند.

در ابتدای امر وقتی، به طور جدی، خواهان بررسی مسائل زندگی و اجتماعی دهکده جهانی خود شدیم، ما را مرتجع تلقی کردند، زیرا تشریک مساعی که فن‌آوریهای لحظه‌ای و فوری ما را به آن فرا می‌خوانند، حتیٰ آگاهترین افراد از نظر اجتماعی را به افرادی محافظه کار مبدّل می‌سازد. این حالت رفت و برگشت را، دانش‌آموز سال دوم دبستانی که معلمش از او خواسته بود تا پس از قرار گرفتن اولین اسپوتنیک[۹۳] در مدار زمین شعر گونه کوتاهی درباره‌اش بنویسد، بخوبی توصیف کرده

است:

ستاره‌ها خیلی بزرگ هستند،
زمین بسیار کوچک است،
اما همان طور که هستید باقی بمانید

از نظر انسان، آگاهی و روندی که طی آن این آگاهی کسب می‌شود، هر دو یک وزن دارند. ظرفیت ما برای درک کهکشانها، درست مانند آگاهی از ساختار اتم، به حیطه اقتدار آگاهی ما و بهایی که برایش قایل می‌شویم، بر می‌گردد. دانش‌آموزی که شعرگونه مذکور را نگاشته است، در دنیایی زندگی می‌کند که خیلی وسیعتر از جهان دانشمندی است که با وسایل علمی وی‌اندازه‌گیری و توصیف شده‌اند، ایتس، در مورد این حالت رفت و برگشتی می‌گوید:«دنیای قابل رؤیت ما، دیگر یک واقعیت عینی نیست، درست همان طوری که جهان دیگر جنبه تخیلی و رؤیا ندارد.»

به موازات تغییر جهانِ واقعیات به جهانی علمی ـ تخیلی، شاهد یک دگرگونی دیگری هم در آن هستیم و آن غربی شدن شرق و شرقی شدن غرب است. جیمز جویس درباره این حالت رفت و برگشتی متقابل، این جمله ناب را بیان می‌دارد:

غرب، شرق را تکان تکان می‌دهد و بیدارش می‌سازد. و آن وقت شما (غرب) صبحی روشن هستید که شب را در پی خواهید داشت.

حتی عنوان کتاب او، یعنی «بیداری فنیگان‌ها» هم نوعی بازی با کلمات است که این دگرگونی را بخوبی نشان می‌دهد و بیان کنندهٔ این امر است که غرب،مجدداً به شب تازه‌ای رسیده که همانا قوم‌گرایی است. جویس، این حالت را چرخه فنیگان می‌نامد، که منشأ آن فنیگان پیر و قدیمی است، اما در عوض فنیگان امروز با آگاهی بیشتری کارها را صورت می‌دهد، درست مانند آگاهی امروزه ما نسبت به ناخودآگاهمان.

شتابی که موجب گذر ازشکل ماشینی و رسیدن به یک شکل لحظه‌ای و سریع است، حالت انفجار و پراکندگی را به حالت انسجام مبدل می‌سازد. در عصر امروز ما، یعنی عصر الکتریک، نیروهای فشرده کنندهٔ موجود در جهان هستی، تمامی مدلهای سنتی و قدیمی تشکیلاتی راکه اغلبشان به صورت پراکنده و پخش بودند، از میان برداشتند. تا همین اواخر هم، وجوه اجتماعی، سیاسی و اقتصادی زندگی ما و نهادهایشان از چنین ساختار «هم‌جهتی»[۹۴] استفاده می‌کردند، به طوری که هنوز هم بعضی از مفاهیم و معانی موجود، اگر چه چندان صحیح به نظر نمی‌رسند، ولی کماکان به انفجار و از هم

پاشیدگی اشاره می‌کنند، مانند انفجار جمعیت و انفجار در دانش و آگاهی، که در حقیقت نگرانی از افزایش تعداد جمعیت نیست، بلکه آنچه مسئله ساز است، زندگی این همه آدم در نهایت فشردگی و در کنار یکدیگر است. البته این را هم بگوییم که این فشردگی و ادغام شدید، در اثر دخالت فرهنگ الکتریکی در زندگی بشر رخ داده است. در همین راستا، می‌توان گفت بحران آموزش هم واقعاً به خاطر ازدیاد داوطلبان آموختن پدید نیامده است، چرا که نفعی که از آموزش حاصل می‌شود نتیجه روابط متقابل اطلاعات و آگاهی است، در حالی که قبلاً مواد مختلف مربوط به آن را از یکدیگر تفکیک و مجزا شده می‌دانستیم. با ظهور عصر سرعت الکتریسیته، حاکمیت بر مقررات و عملکردها، به همان سرعت حاکمیت‌های ملی ذوب شد و از میان رفت. وسواس شدید در حفظ مدلها و اشکال قدیمی توسعه طلب ماشینی و همسو، که حرکت مرکز به سمت اطراف را ایجاب می‌کرد، در جهان الکتریسیته بی‌مورد و بلااستفاده جلوه کرد، زیرا الکتریسیته نه تنها در جهت مرکزیت‌گرایی نبود، بلکه بالعکس باعث گریز از مرکز هم می‌شد.

به تفاوت ما بین یک شبکه خط آهن و یک شبکه توزیع برق توجه کنید، در مورد اوّل تراکم شدید جمعیت شهری در ایستگاههای مبدأ دیده می‌شود، در حالی که انرژی الکتریکی به همان شدتی که در مزرعه‌ای وجود دارد، در دفتر رئیس یک شرکت تجاری هم حضور خود را اعلام می‌کند، لذا موجب تراکم نمی‌شود و گویی هر محلی که الکتریسیته در آنجا هست، خود می‌تواند مرکزیتی شناخته شود. وسایل برقی خانگی، مثل نان سرخ کن(توستر)، ماشین لباسشویی و یا جاروبرقی هم مدتهاست که در جهت عکس اهداف اولیه خود حرکت می‌کنند. این دستگاهها به جای آنکه موجب صرفه جویی در کار کردن شوند و در واقع این منظور اولیه خود را دنبال کنند، موجب شدند تا هر کس تمامی کارها را شخصاً انجام دهد و در نتیجه حتیٰ کار و وظیفه خدمتکاران منازل در قرن نوزدهم را هم، خود عهده‌دار گردند. به طوری که می‌بینیم، در عصرالکتریسیته این اصل، فراگیر و جهانی شده است و به جای آنکه از میزان کارها کاسته شود، برعکس آنها را افزایش داده است. همین حرکت گریز ازمرکز است که باعث می‌شود تا کاسترو، سیاست خود را مستقل از اتحاد شوروی اعلام کند و شهر کبک[۹۵] هم از فدراسیون کانادا جدا شود. به طور کلی انجام هیچیک از این کارها و استقلال طلبی‌ها در عصر خط آهن نمی‌توانست صورت بگیرد، زیرا، خط آهن فضای سیاسی و اقتصادی یکنواختی را ایجاب می‌کند، درحالی که هواپیما و رادیو، طالب حد بالایی از عدم تداوم و پراکندگی است.

امروزه، اصل اساسی فیزیک کلاسیک و علوم اقتصادی و سیاست سنتی، همان تفکیک کلّیه روندهاست که به خاطر عملکرد توسعه طالبانه و گسترده خود به یک فرضیه میدانی و فراگیر تبدیل شده و در صنعت خودکاری (اتوماسیون)، جای تقسیم کار را به ترکیبی از تمامی عملکردهای مجموعه‌ها داده است. درست مانند نوارهای مغناطیسی اطلاعات که جاگزین خطوط مونتاژ شده‌اند. در عصر جدید الکتریکی، اطلاعات این تولیدات برنامه ریزی شده، حتی برای عمومی‌ترین مواد مصرفی هم جنبه‌ای حیاتی می‌یابند، و با آنکه فعلاً، کاری جز افزایش مخارج تبلیغاتی و ارائه آگهی‌های منور انجام نداده‌اند، اما نکته جالب توجه آن برای ما این است که مشاهده می‌کنیم، موادی که اکثراً در چهارچوب ارتباطات به آنها اشاره می‌شود، مانند سیگار، لوازم آرایش، صابونهای لوکس یا کرمهای آرایشی، بیشتر جنبه تفننی دارند ولی ضمناً همین مواد هستند که رسانه‌ها را به طور کلی حفظ و نگهداری می‌کنند. با افزایش اهمیت اطلاعات الکتریکی، کالاها، عملکردهای بیشتری در جهت رفع نیازمندیها می‌یابند و نتیجه آنکه روشنفکران جامعه هم به خاطر اینکه مایل به ایفای نقش مستقیم‌تری در آن هستند، سعی می‌کنند تا حدّ امکان در اختیار تولید قرار بگیرند.

ژولین بندا[۹۶] در کتاب خود با عنوان خیانت روشنفکران، این موقعیت جدید را که طی آن روشنفکران، چوب به دست و قدرت طلب شده‌اند، بخوبی توصیف می‌کند، بندا، توضیح می‌دهد که چگونه هنرمندان و روشنفکرانی که مدتهای مدید به دور از قدرت نگه داشته شده بودند و از زمان ولتر در سلک معترضان قرار داشتند، با سرعت تمام،پله‌های نردبان قدرت را پیمودند و در بالای آن جای گرفتند. خیانت ایشان در این است که استقلال خود را نادیده گرفتند و مرید قدرت شدند، درست مانند دانشمندان علوم هسته‌ای که امروزه خود را در اختیار اربابان جنگ قرار داده‌اند.

البته اگر آقای بندا، تاریخ را بهتر می‌شناخت، آنگاه، هم تعجب کمتری می‌کرد و هم تا این حدّ تحریک نمی‌شد، چراکه اصولاً قشر روشنفکر، همیشه نقش رابطه و واسطه را مابین دو قدرتِ در حال صعود و سقوط، ایفا کرده است. نمونه مشهور این مورد، یونانیهایی هستند که برای رومیها کار می‌کردند و مدتهای مدید طبقه رهبر جامعه را تحت نفوذ خود داشتند و به آن خطّ می‌دادند، یعنی دقیقاً همان نقشی که امروزه روشنفکرانِ به خدمت در آمده که محرم قدرتهای بزرگ جهانی شده‌اند، بازی می‌کنند. اینها هستند که باعث می‌شوند، غرب بتواند کماکان قدرت خود را اعمال کند. «مردان

جوان عصبانی»[۹۷]، در انگلستان گروه مذهبی روشنفکری را تشکیل می‌دادند که به کمک سکوی پرتاب آموزش، از پایین‌ترین سطح جامعه خود را به بالاترین آن انداخته بودند. آنها که به رفیع‌ترین مدارهای قدرت دست یافتند، تازه متوجه شدند که موقعیت آنجا برایشان چندان جالب و مفّرح نیست و آنگاه مانند **جرج برناردشاو**[۹۸] خود را باختند و تنها راه نجات را همچون او پناه گرفتن در پس پردهٔ طنز پردازیها یافتند وبه فرهنگی که در آن لطیفه‌گویی ارزش والایی دارد، تمسک جستند. **توینبی** در اثر خود با عنوان تفسیر تاریخ، به بسیاری از دگرگونیها در شکلها و پوباییها اشاره می‌کند. از قبیل آنچه که در چهارمین قرن دوران ما رخ داد و طی آن بربرها در خدمت ارتش روم قرار گرفتند. این گروه از اینکه موفق شده بودند نام قوم و قبیله خود را حفظ کنند، بسیار به خود می‌بالیدند، ولی در واقع نوعی دگرگونی روی داده بود؛ بدین معنی که بربرها نسبت به ارزشهای رومی، در خود اعتمادی احساس کرده بودند که خودِ این حالت منتج از علاقه و شیفتگی بود که رومیها به ارزشهای اولیه بشری نشان می‌دادند،(این امر در مورد آمریکاییان نیز صدق می‌کند، آنها، بویژه پس از ظهور تلویزیون یعنی زمانی که از ارزشهای اروپایی اشباع شده بودند، بر آن شدند تا مجدداً به فرهنگ فانوسهای قدیمی دلیجانها و لوازم قدیمی آشپزخانه برگردند که به دوران استعماری آنها، یعنی زمانی که اسبهایشان را به تیرکهای چوبی می‌بستند، مربوط می‌شد. زیرا فرهنگ واقعی از نظر ایشان همین فرهنگی کهنه و قدیمی بود). به دنبال این دگرگونی، بتدریج بربرها به بالاترین رده‌های اجتماعی روم رسیدند و آنگاه خود رومیها آمادگی پذیرش لباس و سنت بربرها را با نوعی آسان گیری پذیرفتند. درست مانند فرانسویها به هنگام سلطنت لویی شانزدهم که گرایش شدیدی به فرهنگ روستایی نشان دادند.

زمانی که **دیسنی‌لند**[۹۹] موفق شد تا طبقات رهبر جامعه را هم به خود جلب کند، روشنفکران تصور کردند مناسب‌ترین زمان برای دستیابی به حکومت برایشان فرا رسیده است، چرا که ارتباطات برقرار شده بود. مارکس و طرفدارانش هم چنین احساسی داشتند، اما اشتباه آنها در این بود که پویایی رسانه‌های جدید ارتباطات را در نظر نگرفته بودند. به عبارت دیگر، تحلیلهای مارکس زمانی بر ماشین استوار شدند که وقتش نبود، چرا که در آن زمان تلگراف و سایر اشکال منسجم کننده، در حال دگرگون سازی ارتباطات پویای ماشین و در هم ریختن آن بودند.

در این قسمت به نکته دیگری اشاره خواهم کرد که در تمامی ساختارها و یارسانه‌ها

وجود دارد و آن چیزی است که **کنت بولدینگ**، با عنوان حدّ گسستن از آن یاد می‌کند. در این حدّ و مرز است که ناگهان یک سیستم به سیستم دیگری تغییر می‌یابد و یا در روندهای پویایی خود از نقطه غیرقابل برگشتی عبور می‌کند. تعدادی از این «حدود گسستن»ها را بررسی خواهیم کرد و متوجه خواهیم شد که چگونه ایستایی از پویایی جدا می‌شود و یا مکانیک از ارگانیک فاصله می‌گیرد. به طور مثال می‌توانیم به «عکس» اشاره کنیم که غیر از سایر اثراتش، از حالتی «ایستا» برخوردار است، و فرضاً براحتی می‌تواند اعیان و اشراف را، بدون آنکه به جنبه مصرف کنندگی چشمگیرایشان اشاره‌ای داشته باشد،نشان دهد و باعث شود تا فقرا هم بدون احساس کینه و خصومتی نسبت به ایشان، خود را در تخیلاتی دل‌انگیز فروببرند.

امروزه، جاده‌ها و راهها از «حد گسستن» خود عبور کرده‌اند و شهرها را به صورت شاهراههایی در آورده‌اند، در حالی که خود شاهراهها هم حالت یک شهر بلند و طولانی را یافته‌اند. مورد دیگری از دگرگون شدن خصوصیات و گذشتن از «حد گسستن» را می‌توان در روستاها دید که دیگر به عنوان مراکز کاری صرف محسوب نمی‌شوند، درست همان طوری که شهرها هم دیگر به عنوان اماکن تفریح و تفنن مدّ نظر نیستند.

در گذشته، افزایش مبادلات که در اثر وجود راهها و پول پدید آمده بود، در جامعهٔ ایستای اولیه، یعنی جامعه چادرنشینی که از شکار، ماهیگیری و خوردن میوه‌های وحشی رفع‌گرسنگی می‌کرد، تحول شدیدی ایجاد نمود و آن را دگرگون ساخت. البته شاید این نظر به طور کلی درست نباشد، منتها خصوصیات به «حدود گسستن» رسیدن، در این تحوّل دیده می‌شود. بدین معنی که چادرنشینان با آنکه مدام در حال جابجایی و کوچ هستند، اما از نظر اجتماعی ایستا محسوب می‌شوند، درست مانند آن متخصص پویا، متحول و پیشروی که بر اثر شهرنشینی دچار سکون و در نتیجه کاستیهایی می‌شود. بدین ترتیب باید گفت، دردهکده جهانی که بزودی پدید می‌آید،همه چیز در یکدیگر جذب می‌شوند و شکل ثابت و حالتی ایستا پیدا می‌کنند و ترکیبی از اجزای مختلف به حساب می‌آیند.

در دوران باستان، آگاهیهای مکاشفه‌ای که از نظر ما «حدود گسستن» شناخته می‌شوند، نقاط عطف و غیر قابل بازگشتی در دگرگونیها بودند که یونانیها آنها را نوعی «غرور غیر معقول» می‌دانستند و توینبی در کتاب «تاریخ» خود زیر عناوین «خلاقیت، خدای انتقام» و «دگرگونی نقشها»، آنها را توصیف می‌کند. نمایشنامه نویسان یونانی،

خلاقیت را به عنوان نیرویی در نظر می‌گرفتند که خود به نحوی خود را کور می‌کند و از حیزّ انتفاع ساقط می‌سازد. درست مانند اودیپ شاه و معمای ابوالهول [۱۰۰] یونانیها چنین تصور می‌کردند که بادستیابی به جزئی از یک کل، آگاهی و ذهنیت آنها طوری محدود می‌شود که در پی مطالعه سایر اجزای آن کل بر نمی‌آیند، اما در واقع، این دگرگونیها بودند که ایشان را دچار بی‌تفاوتی می‌کردند، چرا که رسانه‌ای «فوق‌گرم» بر محیط آنها اثر گذاشته بود. در قطعه ادبی زیر اثر **تائوکینگ**[۱۰۱] به رسانه «فوق‌گرم»، انسان و فرهنگ تداوم یافته او و همچنین تغییرات ناگهانی و دگرگونیهای اجتناب ناپذیر آن به نحوی اشاره می‌شود:

آنکه بر پنجه‌های خویش می‌ایستد، چندان استوار نیست
آنکه برای دویدن گامهای بسیار بلندی بر می‌دارد،چندان دور نمی‌رود
آنکه از کارش به خود می‌بالد، باشد که شکست در پی داشته باشد
آنکه اثرش را غرور آفرین می‌داند، آن را جاودانه نخواهد کرد.

یکی از دلایل بارز گسستگی یک سیستم، تلفیق آن باسیتم دیگری است، درست مانند آنچه که پس از تلفیق با رادیو بر سر چاپ آمد(سینمای ناطق از این وصلت ناشی می‌شود).

امروزه، با استفاده از میکرو فیلم ومیکرو کارت، البته در شرایطی که از حافظه‌های الکترونیکی کمک گرفته نشود،کلمهٔ نوشته شده، مجدداً حالت قبلی و دست‌نویس خود را بازیافته است، و بالاخره آنکه، صنعت چاپ حد اصلی گسستگی را در تاریخ سوادآموزی گفتاری به وجود آورد و الفبای گفتاری هم، حد گسستگی میان انسان قبیله‌ای با انسان تنها را تشکیل داد.

در فاصلهٔ گذشتن از «حدود گسستن» و دگرگونیهای پدید آمده در حالات تقابلی ساختارهای بوروکراتیک و تعهدبرانگیز، لحظه‌ای وجود دارد که از آن به بعد خود افراد مسئول و ضامن«عملکردهایشان» شناخته می‌شوند و نه نظام حاکم. این لحظه، زمانی بود که قدرتهای جمعی و قبیله‌ای از میان رفتند و قرنها بعد از آن وقتی که توسعه طلبی و زیاده خواهی، عملکردهای فردی را تحلیل برد، مجدداً احساس همبستگی، مشارکت و حتی تفکر استقراض‌های ملی پدیدآمد، متنها در این تغییرات هر کس مسئول اعمال خویش در فعالیتهای جمعی شناخته می‌شد.

زمانی که در قرن نوزدهم، شکل عملکردهای تفکیک شده و ماشینی، تکنیک را

«گرم» کرد، آنگاه انسانها، مجدداً تجمع‌گراییها را آرزو کردند، در این دوران، که عملاً ماشین جایگزین انسان شد، کارلیل[۱۰۲] و «پیش از رافائلی»[۱۰۳]ها، دکترین «کار» را به صورت نوعی همبستگی اجتماعی تلقی کردند، در حالی که راسکین[۱۰۴] و مورین[۱۰۵] آن را غیر از این می‌دانستند و در این میان شاید فقط مارکس بود که بیشترین استفاده را از این دکترین به عمل آورد. جالبترین تحول دورهٔ ویکتوریا[۱۰۶]، نظریهٔ ماشینی شدن اخلاقیات است که در برابر نظر لویس کارول[۱۰۷] و ادوارد لیر[۱۰۸] که تصور می‌رفت مدتها دوام داشته باشد، قدعلم کرد. به عبارت دیگر، زمانی که لرد کاردیگان[۱۰۹] در درهٔ مرگ، حمام خون می‌گرفت، تنظیم کنندگان اپرت‌های ژیلبرت و سالیوان[۱۱۰]، عبور از حدّ گسستن را نوید می‌دادند.

فصل چهارم

عشق به وسایل

«نارسیس خودشیفته»

اسطورهٔ یونانی «نارسیس»[۱۱۱]،به یکی از واقعیات تجربیات انسانی توجه دارد و همان‌طوری که از منشأ این کلمه، یعنی واژه «نارکوز[۱۱۲]» برمی‌آید، به حالات تخدیر شدهٔ انسان و سستی ناشی از آن اشاره می‌کند. در این اسطوره، نارسیس جوان تصویر خویش را که بر آب چشمه‌ای منعکس شده است، می‌بیند و آن را به جای فرد دیگری می‌انگارد. این امتداد وجود «خود» در آیینه، آنچنان از توان ادراکی می‌کاهد که انسان را به صورت امتداد یا تکراری از تصویر درمی‌آورد و او را شیفتهٔ خود می‌سازد. به همین دلیل، اکو[۱۱۳] که سعی می‌کرد تا با منعکس کردن صدایش، نارسیس را عاشق خود کند، نتوانست موفقیتی کسب نماید، زیرا او به قدری مبهوت و شیدای امتداد وجود خود شده بود که حالت سیستمی بسته را یافته بود که هیچ چیز نمی‌توانست به آن رسوخ کند.

نکته جالب توجه در این اسطوره، نشان دادن این امر است که، چگونه انسانها بسرعت شیفته امتدادی از وجودشان می‌شوند که از نوع و جنس خودشان هم نیست. شاید این گفته چندان درست نباشد، ولی بارها ثابت شده است که مردان هم شیفته زنانی می‌شوند که قبلاً عکسی از آنها دیده باشند و به طریقی آنها را امتداد وجود خود احساس کنند.

به هر حال در این اسطوره هیچ نشانه‌ای از اینکه نارسیس به طور آگاهانه به خود عشق می‌ورزید، وجود ندارد، چون مسلماً اگر او می‌دانست تصویر، امتداد یا تکراری از

وجود خودش است، آنگاه احساساتی کاملاً متفاوت، نسبت به آن ابراز می‌کرد.

با این حال مدتهای مدیدی است که اسطوره نارسیس به عنوان نمادی از خود شیفتگی تلقی می‌شود، لذا می‌توان آن را تجسمی از یک جهت‌گیری فرهنگیِ بشدّت تکنولوژیک و در نتیجه مسحور کننده، تلقی کرد.

از نظر فیزیولوژی، دلایلی حاکی بر این امر وجود دارد که هر امتداد وجود انسان، حالتی کرخت و تخدیر شده برای او به وجود می‌آورد. محققانی چون، هانس سلی و آدولف ژوناس[۱۱۴] بر این عقیده‌اند که تمامی امتدادهای وجود انسان، چه در سلامتی و یا در بیماری، به منظور حفظ تعادل، عمل می‌کنند. از نظر این محققان، امتدادهای انسانی همچون اندامهایی هستند که خود آنها را از بدن جدا کرده باشند. امّا واقعیت این است که، بدن موقعی به این استراتژی قطع اندام، یعنی امتداد دادن خود، توسل می‌جوید که توان ادراکی او قادر به محدود ساختن و یا از میان برداشتن دلایل ایجاد غیظ و خشم و تحریم نباشد. در زبان محاوره، عباراتی وجود دارند که شاهدی بر این استراتژی تلقی می‌شوند و منعکس کنندهٔ فشارهایی هستند که بر بدن وارد می‌شود، از قبیل: «خودم را راحت احساس نمی‌کنم»، «گیج و مبهوت هستم»، «از خود بی‌خود شده‌ام»، «اعصابم کاملاً تحریک شده است»، «موی بر تن انسان راست می‌شود»، « پاک گیج شده‌ام» و غیره.

گاهی انسان موقعیتهای ساختگی و کنترل شده‌ای را به وجود می‌آورد تا ضمن آن تحریکات و تنشهای موجود در زندگی‌اش را به نوعی تداعی کند، از قبیل مسابقات ورزشی که در عداد چنین موقعیتهایی شناخته می‌شوند.

ژوناس و سلی در صدد تشریح اختراعات و فن‌آوریهای بشری نبودند، بلکه آنها فرضیه خود را با عنوان نظریه بیماری یا عدم آسایش ابراز داشتند تا به طریقی نشان دهند، چرا انسان مجبور است امتدادهای وجودش را چون اجزای جدا شده از بدن خود تلقی کند. آنها در این نظریه ابراز داشتند در ناراحتیهای جسمی که تحریکات بیش از حدّی را ایجاد می‌کنند، این سیستم مرکزی اعصاب انسان است که سعی می‌کند تا با جدا کردن و در واقع بی‌حس کردنِ عضو ناراحت، بدن را در برابر تحریکات پدید آمده، تا حدّی حفظ کند. این بی‌حسی و جداسازی ممکن است خود تنشی شدیدتر و یا خشمی وافر باشد که انسان برای گریز از حالت ناراحت قبلی ابراز می‌دارد. در پی این نظریه‌ها امتداد پای انسان یعنی چرخ را به عنوان مثال در نظر می‌گیریم و چنین توجیه می‌کنیم که

انسان به دنبال سعی و کوشش فراوانی که برای دستیابی بیشتر به امتدادهایی چون «نوشته» و «پول» به خرج می‌داد، دچار تنش شدیدی می‌شد، چراکه وسیله این دستیابی را به طور کامل در اختیار خود نمی‌دید، تا اینکه چرخ را به کار گرفت. چرخ، در واقع، وسیله‌ای ضدتحریک و یا مرهمی آرام بخش در برابر سنگینی فزایندهٔ بارها شد، که به نوبهٔ خود موفق گردید تا با جایگزینی و تشدید عملکردی خاص (حرکت متناوب پاها)، سرعت بیشتری را در حرکت، پدید آورد. در اینجا به اسطورهٔ نارسیس و مفهوم آن برمی‌گردیم و با تعمق بیشتری آن را مدّنظر قرار می‌دهیم. تصویر این جوان، در حقیقت نوعی تفکیک عضو و یا امتدادی از وجود است، که در اثر فشارهای طاقت‌فرسا پدید می‌آید. همین تصویر می‌تواند به عنوان عاملی ضد تحریک و یا مسکّن عمل کند و نارسیس را به یک حالت تخدیر شده و یا بهت زده سوق دهد. به دنبال چنین حالتی است که او نمی‌تواند بپذیرد که این تصویر، از آن خود اوست. پس به عبارت بهتر، تفکیک اجزا به وسیله خود، شناخت خویشتن را غیرممکن می‌سازد.

این اصلِ تفکیک اجزا به وسیلهٔ خود و به عنوان آرام‌بخش لحظه‌ای و آنی در برابر تنشهای سیستم‌مرکزی اعصاب را، بدون هیچ مشکلی، می‌توانیم به تمامی رسانه‌های ارتباطی نیز تعمیم دهیم.

از نظر فیزیولوژیکی، سیستم مرکزی اعصاب، این شبکه الکتریکی که رسانه‌های بدن ما، یعنی حواس را به یکدیگر مربوط می‌سازد، نقشی کلیدی دارد. بدین معنی که، هر آنچه را به عنوان تهدیدی نسبت به بدن تلقی کند، یا تحت الحفظ قرار می‌دهد و محدودش می‌سازد و یا آنکه سعی می‌کند تا آن را به طور کلی از چرخهٔ ارتباطی با سایر اعضا خارج کند. در اینجا عملکردی متقابل مطرح می‌شود و آن اینکه، بدن هم به نوبه خود، به عنوان مجموعه‌ای از اعضا، حفظ و حمایت از سیستم مرکزی اعصاب را عهده‌دار می‌شود و چون سپری در برابر تحریکات متعدد و ناگهانی محیط جسمی یا اجتماعی می‌ایستد و مقاومت می‌کند. سرخوردگی‌ها و شکستهای غیرقابل پیش‌بینی اجتماعی، گاه مشکلات عاطفی ایجاد می‌کنند و در مواردی دیگر مسائل جسمی پدید می‌آورند و مثلاً کارایی ماهیچه‌ها را مختل می‌سازند که در این حالت درد به بدن اعلام خطر می‌کند و مطلعش می‌سازد که باید از موقعیت پدید آمده، خود را برهاند.

تمامی درمانها، جسمی یا اجتماعی، حالتی ضدالتهاب دارند و صرفاً می‌خواهند تعادل اعضای بدن را که حافظ سیستم مرکزی اعصاب هستند، حفظ کنند. تفریحات و

لذت جوییهایی چون ورزش، الکل و سایر سرگرمیهای مختلف همگی، عواملی ضدالتهاب هستند و در واقع می‌خواهند آسایش انسان را تضمین کنند، زیرا بشر موقعی احساس آسایش و آرامش می‌کند که تمامی محرکهای التهاب‌انگیز، کاملاً سرکوب شده باشند. به طور خلاصه باید گفت، تفریحات و لذت‌جوییها، همانند آسایش طلبی‌ها و آرامش خواهیها، راهکارهایی به حساب می‌آیند که سیستم مرکزی اعصاب به منظور تضمین تعادل خود، آنها را به کار می‌گیرد و مورد استفاده قرار می‌دهد.

به دنبال پدیدار شدن فن‌آوری الکتریکی، انسان موفق شد تا شکلی موجز، امّا منضبط از سیستم مرکزی اعصابش را به بیرون از وجود خود فرا افکند و آن را مستقر سازد. امّا این حرکت در واقع نوعی خودکشی به حساب آمد زیرا سیستم مرکزی اعصاب با امتداد دادن خود و خارج شدن از وجود، دیگر نمی‌توانست همچون یک مکانیسم تخفیف دهندهٔ ضربه‌های مهاجم بدن عمل کند و اجزا را به میل خود تفکیک سازد. در جامعه نمونهٔ این حالت، نضج گرفتن نشریات است، زیرا نشریات موقعیتها و وضعیتهای بسیار محرک و مهاجمی را پدید آوردند که حتی مکانیسم و عکس العملهای پی‌درپی اعضای مختلف بدن هم نتوانستند، سیستم مرکزی اعصاب را، که با امتداد یافتن بسیار ضعیف شده بود، در برابر آنها مصون نگه دارد.

با این همه نباید نارسیس را زیاد سرزنش کنیم، زیرا خودشیفتگی ناشی از تصویرش، که گویی جزئی جدا شده از وجود او بود، امری بسیار مبرهن و قابل قبول است. چراکه اصولاً بدن انسان در برابر جراحتهای جسمی و روحی و شوکهای وارده از آنها، عکس العملهایی را نشان می‌دهد. شخصی که بناگهان رابطه‌ای عاطفی را از دست می‌دهد و یا کسی که به گونه‌ای غیر مترقبه از ارتفاعی سقوط می‌کند، هر دو دچار ضربه و شوک می‌شوند. به عبارت دیگر فوت یکی از نزدیکان یا سقوط از ارتفاع، هر دو عواملی هستند که متناسب با شدّت و ضعفشان، بدن را به تفکیک اعضای خود ناچار می‌سازند. شوک، اصولاً، یا نوعی کرختی و بی‌تفاوتی کلّی ایجاد می‌کند و یا آنکه به نحو بارزی مرز تمامی قوای دراکّه را فراتر می‌برد، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد تحمّل کنندهٔ شوک، در برابر هر نوع درد و یا احساس نامطلوبی، مصونیت یافته است.

در عمل جراحی دندان، از حالت شوکی که به وسیله یک مولّد صدای شدید ایجاد می‌شد، استفاده می‌کردند و به کمک آن درد بیمار را کاهش می‌دادند. بیمار، گوشیهای این دستگاه را بر روی گوشهایش می‌گذارد و شخصاً می‌تواند آن قدر شدت صدای آن را

افزایش دهد که دیگر درد چرخ دندان را احساس نکند، یعنی در واقع با تحریک شدید یکی از حواس، عامل درد را از خود منفک سازد.

در مقابله با فن‌آوری جدید هم، که یکی از امتدادهای حواس است، این حالت تفکیک کردن، عملکردی مؤثر دارد و به عبارت دیگر، سیستم مرکزی اعصاب در برابر تمامی تحریکات مشخص و حادّ، به اجبار موضعی بی‌تفاوت و خنثی اتخاذ می‌کند.

کسی که ناخودآگاه از ارتفاع سقوط می‌کند، ناگهان متوجه می‌شود در برابر درد و تمامی تحریکات حواس خود، مصون شده است، زیرا سیستم مرکزی اعصاب وی موفق شده است تا او را در برابر هر تحریک شدید، بی‌حس کند، البته به طور طبیعی او قادر خواهد شد، حساسیتهای عادی شنوایی و بینایی خود را بازیابد زیرا سیستم مرکزی فرمان برقراری ارتباطها را صادر کرده است. ضمن آنکه می‌بینم به هنگام بروز شوک، بدن با واکنش لرزیدن و عرق کردن، سعی می‌کند تا سیستمهای خود را کنترل کند یعنی درست به گونه‌ای عمل می‌نماید که گویی از قبل انتظار چنین سقوط غیرمترقبه‌ای را داشته است.

در مورد حواس و یا امتدادهای تکنولوژیکی آن هم که منجر به نوعی خود تفکیکی در اعضا به وسیله بدن می‌شوند، ساختارها و یا بازتاب تعادلی جسم همیشه توسط یکی دیگر از حواس هدایت می‌شوند، به طوری که، گویی پیش‌بینی لازم از قبل صورت گرفته است.حواس را می‌توان به رنگهای مختلف تشبیه کرد، بدین معنی که یک حس، فقط به وسیله حسّی دیگر تکمیل می‌شود، درست مانند رنگ، که با رنگ دیگری می‌توان آن را کامل کرد، منتها آنچه در اینجا مطرح می‌شود، میزان و شدت این ترکیبات است. مثلاً با تشدید صوت می‌توان لامسه، ذائقه و یا باصره را به طور موقتی تحت تأثیر قرار داد. در محیط اجتماعی هم رادیو در انسان باسواد یا دیداری، وسیله‌ای برای یادآوری خاطرات قبیله‌ای و بومی او بود، امّا ترکیب این وسیله با تصویر سینمایی موجب کاهش نقش انطباق‌یابی ، ادراک لمسی و تحریکات درونی بدن، شد. چادرنشینان هم، زمانی که به زندگی شهری و تخصصی عادت کردند، حواسشان هم جنبه‌ای تخصصی یافت. به طوری که می‌توان گفت، استفاده از نوشته و نهادهای دیداری در زندگی، او را فردگرا و درون‌گرا کرد.

تمامی اختراعات یا فن‌آوریهایی که امتدادها یا خود تفکیکی‌های بدن ما محسوب می‌شوند، نیاز به برقراری روابط جدید و متعادل تازه‌ای با سایر اعضا و سایر امتدادهای

بدن دارند. به طور مثال، نمی‌توان خود را از پدیداری روابط جدید یا ساختارهای نو احساسی، که تصویر تلویزیون باعث آن می‌شوند، رها کرد. منتها تأثیر تلویزیون در فرهنگهای مختلف که روابط احساسی متفاوتی بر آنها حاکم است، فرق می‌کند. به طور مثال، تلویزیون در اروپای سمعی ـ لمسی، اهمیت دیدن را تشدید کرد و در زمینه البسه و بسته‌بندی سلیقهٔ آمریکایی را اشاعه داد، امّا در خود آمریکا، که فرهنگی بشدّت دیداری در آنجا حاکم است، تلویزیون موجب باز شدن درهای ادراک سمعی ـ لمسی بر جهان غیر دیداری زبان محاوره، مواد غذایی و هنرهای تجسمی شد.

رسانه‌ها، به عنوان امتدادها و تشدیدکننده‌های زندگی حسی، به هر نوعی که باشند، تمامی زمینه‌های حواسی را تحت تأثیر قرار می‌دهند، شاهد این مدعا متنی از کتاب مقدس یهودیان است که در آن چنین می‌آید:

بت‌هایشان طلا و نقره
ساخته دست بشر
آنها دهان دارند و حرف نمی‌زنند
آنها چشم دارند و نمی‌بینند
آنها گوش دارند و نمی‌شنوند
آنها بینی دارند و نمی‌بویند
دستهایشان، چیزی را لمس نمی‌کند
پاهایشان، به جایی راه نمی‌برند
از حلقومشان، نجوایی برنمی‌آید
کسانی که آنها را می‌سازند، خود همچو ایشانند
کسانی که ایمانشان را بر آنها استوار می‌کنند.

آنچه که در کتاب مقدس به عنوان بُت از آن یاد می‌شود، با آنچه که یونانیان در اسطورهٔ نارسیس بیان می‌دارند، شباهت بسیار دارد و ضمناً از بیانات کتاب مقدس این گونه برمی‌آید که تمسک و یاری طلبیدن از بتها، انسان را شبیه همانها می‌کند، درست مانند فن‌آوری که همین اثر را بر آدمی می‌گذارد؛ «کسانی که آنها را می‌سازند، خود همچو ایشانند.» البته این توصیفها از ساختاری احساسی ناشی می‌شود، امّا **ویلیام بلیک**، افکار و عقاید کتاب مقدس را فراتر از یک فرضیه ارتباطات و تغییرات اجتماعی می‌بیند و در شعری طولانی با عنوان اورشلیم[۱۱۵]، تشریح می‌کند که چگونه

انسانها به آن چیزی مبدّل می‌شوند که مشاهده‌اش می‌کنند. بخشی از این قطعه در زیر آمده است:

آیا آنها متوجه شده‌اند، این شبحی از عقل و رأی انسانی است که از آنها جدا افتاده است، از تصوراتشان گسسته و در قالبی پولادین اسیر شده است.

به طور خلاصه، از نظریات بلیک چنین برمی‌آید که انسان به وسیله فن‌آوری قطعه قطعه شده است، منتها این را هم اضافه می‌کند که بشر، به کمک این پدیده، خود اعضای بدنش را جدا می‌کند و هر عضو پس از جدا شدن از جسم، به صورت سیستمی بسته در می‌آید که با شدتی فزاینده انسان را به سمت درگیریهایی با خودش، سوق می‌دهد. بلیک از ابتدای «اورشلیم» تذکر می‌دهد که منظورش از اعضای بدن، ادراکات و حواس انسانی است که هر تغییری در آنها در محیط هم اثر می‌گذارد، بدین معنی که اگر این ادراکات عوض شوند، گویی اشیای قابل مشاهده هم تغییر می‌کنند و چنانچه بی‌اثر گردند، به نظر می‌رسد اشیای مربوط به آن حواس، ناپدید شده‌اند.

دیدن، درک کردن و یا استفاده از هر یک از امتدادهای بدن، به صورتی تکنولوژیک، انسان را در اختیار آن پدیده قرار می‌دهد. گوش دادن به رادیو، یا خواندن صفحه‌ای از یک نشریه، در حقیقت به معنی آن است که اجازه دهیم تا این امتدادهای تکنولوژیکی به داخل وجودمان رسوخ کنند و به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر بر ساختارها یا جابجایی ادراکات تأثیر بگذارند. همین وابستگی دایمی با امتدادهای تکنولوژیکی وجود است که ما را در برابر انعکاس‌هایی از خودمان مسحور می‌کند و چون نارسیس در حالتی از خود بی‌خود شده، قرار می‌دهد. با قرار گرفتن پی‌درپی در برابر فن‌آوریهای متفاوت است که انسان بتدریج، به صورت بندهٔ مکانیسم‌های گوناگون درمی‌آید. به همین علت، چنانچه ما بخواهیم این اشیای را به خدمت بگیریم و از امتدادهای خود بهترین استفاده را ببریم، می‌بایست بشدت آنها را ستایش کنیم و چون مذهب و مرادی، از آنها پیروی کنیم. یک سرخپوست، بردهٔ قایق پوستی‌اش است و یک گاوچران، بندهٔ اسبش، درست همان‌طوری که یک مدیر اداره، بندهٔ دفتر یادداشت خود است.

از نظر روانی، انسان به طور مداوم توسط فن‌آوری (یا امتدادهایی از بدن خویش که به هر طریق ایجاد شده باشند) دچار تغییراتی می‌شود، منتها زمانی که استفاده از آنها حالتی عادی به خود گرفت، آنگاه مرحله بازگشتی را طی می‌کند و به هر نحو ممکن طرق عوض کردن آن فن‌آوری را می‌یابد. به عبارت دیگر، انسان همانند عامل باروری

یک دستگاه عمل می‌کند، درست مانند عملکرد حشرات در دنیای گیاهان، که به آنها امکان می‌دهد تا عمل انتقال گروه را انجام دهند و شکلهای تازه‌ای را پدید آورند. ماشین، با برآوردن آرزوها و خواسته‌های انسانی، عشق خود را به او ثابت کرده است، بویژه زمانی که برایش پول و ثروت به ارمغان می‌آورد. این رابطه نزدیک با پول را بعداً مورد بررسی قرار خواهیم داد.

از نظر اجتماعی، افزایش فشارها و تنشهای جمعی باعث اختراعات تازه و نوآوریهایی می‌شوند که قادرند به عنوان عوامل ضد تحریک عمل کنند. به همین دلیل است که جنگ و وحشت از آن را، محرکهایی برای ایجاد امتدادهای تکنولوژیکی بدن می‌دانند. لویس مامفورد، در اثرش «شهر در تاریخ» تا به آن حدّ پیش رفته است که می‌گوید، حصارها و برج و باورهای شهرها، همچون امتدادهایی از پوست بدن انسان و درست مانند البسه و مسکن برای او هستند، از نظر تکنولوژیکی، دوران پس از جنگ به مراتب غنی‌تر از دوران قبل از جنگ است، چراکه، فرهنگ موجود می‌بایست تمامی روابط احساسی خود را با شوک حاصل از فرهنگ مسلط شده و فراگیر منطبق سازد. حاصل این برخورد شدید، میان فرهنگها و مبارزات فکری، وسایل و اشکالی خواهند بود که بیشترین انرژی اجتماعی را آزاد می‌سازند و پیشرفته‌ترین فن‌آوریها را باعث می‌شوند. **بوک مینستر فولر**[۱۱۶] می‌گوید: «دولتهای کرهٔ زمین، از سال ۱۹۱۰، سه بیلیون و نیم دلار صرف خرید هواپیما کرده‌اند، یعنی مبلغی، تقریباً معادل ۶۳ برابر ذخیرهٔ طلای جهان.»

اصل بی‌تفاوتی و کرختی، همانند تمام فن‌آوریها، در فن‌آوری الکتریکی نیز وجود دارد. ما ناچاریم برای بقای خود، زمانی که سیستم‌های مرکزی اعصابمان امتداد می‌یابند و به نوعی در برابر خودمان می‌ایستند، وجودمان را بی‌تفاوت و کرخت کنیم. به همین دلیل می‌توان گفت، دوره تشویشها، همانند عصر رسانه‌های الکتریکی، به دلیل آنکه بی‌تفاوتی‌ها و کرختی‌ها را به دنبال دارند، عصر ناآگاهیها و لاقیدیها نیز محسوب می‌شوند، ولی با تعجب زیاد مشاهده می‌کنیم، سلطه آگاهیها هابر ناخودآگاهیها هم به نحو بارزی تجلی می‌کند، بدین معنی که وقتی سیستم مرکزی اعصاب به گونه‌ای استراتژیک، بی‌حس و بی‌تفاوت شد، آنگاه تلاشهای منظّم و روشن‌بینیهای آگاهانه، جای خود را در زندگی فیزیکی انسان پیدا می‌کنند، آن هم تاحدّی که بالاخره انسان درمی‌یابد که فن‌آوری، امتدادی از وجود خود اوست. ظاهراً، قبل از آنکه عصر

الکتریسیته، امکان پدیداری یک آگاهی سریع و فراگیر را در همهٔ جهات برای ما فراهم کند، چنین آگاهیهایی به دست نمی‌آمدند. کسب آگاهی از این طریق، باعث شد تا زندگی نیمه خودآگاه[۱۱۷] انسان، چه فردی و چه اجتماعی، در پرتوی قرار گیرد که نتیجه آن، «آگاهیهای اجتماعی» بود. این آگاهیها را همچنین می‌توان سرچشمهٔ بسیاری از احساسهای نامکشوف انسانی دانست، مانند:

اگزیستانسیالیسم، که باید آن را بیشتر فلسفه‌ای از ساختارها محسوب کرد تا مقولات مختلف و یا پدیداری وظایف اجتماعی و محدود که در قبال انزواطلبی‌ها و فردگراییها روی نشان دادند و بورژوازی را به جای تفکرات فئودالی باعث شدند.

به طور خلاصه می‌توان گفت در عصر الکتریسیته، این تمامی بشریت است که همچون پوستی واحد بر تن انسانها کشیده شده است.

فصل پنجم

انرژی پیوندها

«رابطه‌های خطرناک»

جنگهای داخلی آمریکا، در بخش اعظمی از زندگی ما، تأثیر شدیدی بر دنیای هنر و سرگرمی ... سینمای صامت، صفحات موسیقی، رادیو، سینمای ناطق ...» نهاده است.

این نظر **دونالد مک وینی**[۱۱۸]، تحلیل‌گر رادیوست، که در تأیید سخن او می‌توان اضافه کرد: جنگهای داخلی به این دلیل بر عمیق‌ترین بخش زندگی خصوصی آمریکاییان تأثیر گذاشته‌اند که نیروهای پدید آورندهٔ آنها، در واقع امتدادها و گسترش‌هایی از وجود خود آنهاست.

بدین لحاظ نام دیگر این «جنگ داخلی» را می‌توان عملکرد تقابلی رسانه‌ها گذاشت زیرا جوامع آمریکایی را همچون زندگی خصوصی آنها مورد تهاجم قرار داده است. از قدیم گفته‌اند: «به نظر یک شخص نابینا، همه چیز به طور ناگهانی اتفاق می‌افتد». رشد، یا تلفیق رسانه‌ها و همچنین خرد شدن یا ممزوج شدن آنها نیز، چنان انرژی آزاد می‌سازد و نیروی عظیمی تولید می‌کند که برای انسان چاره‌ای جز نابینا شدن در برابر آن باقی نمی‌گذارد، حتی اگر بداند که در این میان چیزهایی هم برای دیدن وجود دارد.

آنچه را که ما تا به حال تشریح کرده‌ایم، همگی حاکی از این امر بوده‌اند که رسانه‌ها یا امتدادهای انسان، عواملی پدیده‌زا هستند و درون‌نگر و روشنگر نمی‌باشند. لذا، صرفاً به کمک تلفیق و یا ترکیب آنها با یکدیگر است که بهتر می‌توان از خصوصیات ساختاری آنها اطلاعاتی، به دست آورد. **ایزنشتاین**[۱۱۹] در **افکار یک فیلم‌ساز**[۱۲۰] می‌نویسد:

«درست مانند سینمای صامت که نیاز به صدا را ایجاب کرد و سینمای ناطق که خواهان رنگ بود». البته ما می‌توانیم، افکار او را به نحوی سیستماتیک به تمامی انواع رسانه‌ها، تعمیم دهیم و مثلاً بگوییم: «درست مانند نشریات چاپی که انسان را به ناسیونالیسم فرا می‌خواند و یا رادیو که قوم‌گرایی را اشاعه می‌دهد.»

با توجه به اینکه رسانه‌ها، امتدادهایی از ما هستند، لذا عملکردهای متقابل و تحولات آنان هم به خود ما مربوط می‌شوند، اگرچه همیشه، تأثیر رسانه‌ها بر یکدیگر و زایش نسل جدیدی از آنها، برای بشر تعجب‌برانگیز بوده است. با این وجود نباید در این مورد نگرانی به خود راه دهیم، زیرا چنانچه مایل باشیم می‌توانیم با یک مطالعه عمیق، دقیق و تجسسی و منطقی، از قبل آنها را در بیابیم.

افلاطون، سعی وافر داشت تا در ذهنش، آکادمی ایده‌آلی را بیابد، ولی هرگز تصور نمی‌کرد که آتن، در همان دوران، مدرسه‌ای بزرگتر از تمامی دانشکده‌ها رؤیاهایش بود. به عبارت دیگر، قبل از آنکه او مؤسس آکادمی شود، فوق العاده‌ترین و غیرقابل تصورترین مدرسه‌ها، به صورت شهری بزرگ در اختیار بشر قرار گرفته بود. این امر، دربارهٔ رسانه‌ها هم صدق می‌کند، یعنی بسیاری از رسانه‌ها پیش از آنکه در موردشان فکر شده باشد، به وجود آمده‌اند، منتها به دلیل آنکه خارج از وجود بشر هستند، مشاهده آنها تقریباً، ناممکن است.

همه شاهدیم که چگونه، ذغال، فولاد و اتومبیل شرایط زندگی روزمره را تحت تأثیر قرار می‌دهند و یا زبان چه اثری بر ساختارهای زندگی می‌نهد و باعث می‌شود تا جامعه حالت بازتاب و یا پژواکی از هنجارها را به خود بگیرد. حزب کمونیست شوروی هم بشدّت از چنین هنجارهایی مضطرب بود، زیرا برای دیالکتیک مارکسیستی که مطابق آن، فن‌آوری صنعتی قرن نوزدهم اساس و مبنای محو طبقات به حساب می‌آید، هیچ چیز سخت‌تر از قبول این امر نبود که رسانه‌های امتداد دهندهٔ زبان[۱۲۱]، حتی در محدوده عوامل تولید هم قادر باشند تحولات اجتماعی را شکل دهند.

به طور خلاصه، در میان این تلفیق‌ها که موجب آزاد شدن شدید انرژی و ایجاد تغییرات شده‌اند، هیچ کدام بارزتر از برخورد فرهنگهای الفبایی و گفتاری نیستند. الفبای آوایی، که انسان را از جهان شنیداری به جهان دیداری سوق داد، احتمالاً از دیدگاه اجتماعی و سیاسی اساسی‌ترین انفجاری بود که در یک ساختار اجتماعی پدید آمد. این گسترش دیده و چشم، وقتی در کشورهای عقب مانده پیش آمد آن را نوعی

غرب‌گرایی[۱۲۲] تلقی کردند، زیرا، این حالت قبلاً در غرب پدید آمده بود و هنگانی که فرهنگ الفبایی، با فرهنگهای چینی، هندی و آفریقایی تلفیق می‌شد، غرب، آماده می‌شد تا شاهد آزاد شدن نیروهای انسانی و در نتیجه خشونتها و حالات تهاجمی باشد که قبلاً با استفاده از فن‌آوری الفبایی آوایی برای آنها مسکّنی به وجود آورده بود.

البته تمام اینها یک طرف ماجراست، یعنی از سمت غرب به شرق، در حالی که امروزه همان گونه که انسجام الکتریکی، فرهنگ گفتاری و قبیله‌ای و شنیداری را با فرهنگ غرب الفبایی محشور ساخته است، تأثیر فرهنگ شرق را هم بر آن می‌بینیم و متوجه می‌شویم که نه تنها غرب دیداری و تفکیک‌گرا و تخصصی، می‌بایست به طوری تنگاتنگ و روزمره، در کنار تمامی فرهنگهای گفتاری و قدیمی کره زمین قرا بگیرد، بلکه فن‌آوری الکتریکی آن هم، انسان دیداری را در ردایی یک تکه، با عنوان وابستگیهای خانوادگی و وابستگی متقابل دنیای گفتاری و قبیله‌ای می‌پوشاند.

ما، با یاری جستن از تاریخ، به وجود انواعی از انرژی پی می‌بریم که شکسته شدن هسته آنها انفجار عظیمی را باعث شده است، از قبیل سوادآموزی، که اتحاد قومی و قبیله‌ای و خانوادگی را از هم گسیخت. امّا درباره انرژیهای اجتماعی و روانی که در اثر تلفیق‌ها (انسجام‌ها) و یا همبستگیهای الکتریکی پدید می‌آیند، چه می‌توان گفت؟ مانند زندان الکترومغناطیسی که انسان سواد آموخته برای خود ساخته است و یا آنچه که امروزه فشار بازار مشترک را بر اروپا تحمیل می‌کند.

در اینجا باید دقت کرد، تا میان روند آمیخته شدن انسانی که نتیجه گذر از فردگرایی به ملّی‌گرایی بود، با شکاف موجود در فرهنگهای گفتاری و عقب‌مانده که در ملّی‌گرایی و فردگرایی یافت می‌شوند، تفاوتی قائل شد. این دو کاملاً از یکدیگر متمایزند و فرق بین آنها درست مانند اختلاف میان بمب اتمی و بمب هیدورژنی می‌ماند که روند آخری بسیار شدیدتر است. زیرا اصولاً تولیدات حاصل از شکستنها و شکافهای فرهنگی بسیار ساده‌تر از محصول پیچیده و مرکّب آمیختگی‌ها و امتزاج‌هاست. سوادآموختگی و فرهنگ الفبایی، افرادی بسیار ساده‌تر از افرادی که گرفتار پیچیدگیهای جوامع گفتاری و قبیله‌ای معمولی هستند،به وجود می‌آورد. انسان تفکیک‌گر، در غرب، فرهنگی یکدست و همسان ایجاد می‌کند، ولی جوامع گفتاری، متشکل از افرادی هستند که از نظر ظواهر و تخصص با یکدیگر فرقی ندارند، منتها احساسها و هیجانهایشان بی‌نهایت و پیچیده و سخت است و آنچه راکه انسان متخصص غربی، مدتهای مدید فراگرفته، تا

برای پیشبرد اهداف خود به کناری نهد، همین احساسات به هم پیچیده است.

امّا، غرب تفکیک‌گرا و سوادآموخته باید بداند که به واسطه آهنگ سریع و یکنواخت حاصل از انسجام الکتریکی موجود در فرهنگش و به دنبال دگرگونی اجتماعی‌اش، که اصلی اجتناب‌ناپذیر است، به صورت انسانی پیچیده با ساختار احساسی عمیق و کاملاً معتقد به وابستگی متقابل میان یکدیگر مبدل خواهد شد.

طلیعه‌های بروز این حالت و احساس را در حال حاضر می‌توان در نقاشیهای متحرک ژنرال **بول موز**[۱۲۳] و یا افراد جامعه **جان بیرچ**[۱۲۴]، که قبیله‌هایشان با یکدیگر به مبارزه می‌پردازند، مشاهده کرد، یعنی وقوع مجدّد فردگرایی منتها به شیوهٔ غربی آن. به عبارت دیگر، فردگرایی دیداری و الفبایی، دیگر نمی‌تواند در جامعه‌ای با ساختار الکتریکی و به هم آمیخته جایی داشته باشد، پس چه باید کرد؟ آیا ما این شهامت را داریم که آگاهانه در برابر این عملکردها بایستیم و مقابله کنیم؟ یا اینکه بهتر است خود راکنار بکشیم و در پرده‌ای از دود، خود را پنهان سازیم و منتظر بمانیم تا پدیده‌های قویتری به وجود آیند و ما را از تحمّل این بار سنگین برهانند. از نظر غربیها، نتایج انسجام و وابستگی متقابل برای آنها، خیلی سهمناک‌تر از نتایج انفکاک و استقلال برای انسان قبیله‌گراست. البته می‌توان با سادگی تمام، این تصور را ناشی از برداشت شخصی نویسنده کتاب دانست، امّا به هر صورت، درک موقعیت و روشن شدن مسائل، بسیار آرام بخش هستند. بویژه آنکه انسان آگاه همیشه به دنبال روشن ساختن ارتباطها و برخوردهای نهانی، چه خصوصی و چه اجتماعی است.

کتاب حاضر به دنبال شناخت انواع رسانه‌ها، منشأ درگیریهای میان آنان و آگاهیهایی است که به انسان می‌دهند و این امید را دارد که با بررسی این مسائل و بها دادن هرچه بیشتر به استقلال انسانی تا حدّ امکان مشکلات پدید آمده را محدود سازد و یا حلّ کند. بدین لحاظ به بررسی بعضی از اثرات این پیوندهای دوگانه و یا نفوذهای متقابل رسانه‌ها، خواهیم پرداخت.

به طور مثال هواپیمای جت را در نظر می‌گیریم که زندگی کارکنان پنتاگون[۱۲۵] را بسیار پیچیده ساخته است، چراکه وقتی صدای زنگ تلفن در این وزارتخانه می‌پیچد، متخصصان از پشت میزهای کارشان می‌جهند، تا به گزارش فرستادگانی ویژه که از سرزمینهای دور آمده‌اند، گوش فرا دهند. در این هنگام، میزهای کار پر از کاغذهای باطله می‌شود و هر قسمت سعی می‌کند تا حتماً با هواپیمای جت، افرادی را به

دوردستها بفرستند تا به سریع‌ترین وجهی اطلاعات مکمل و گزارشهای دیگری را کسب کنند. این برخورد و پیوند میان هواپیماهای جت، ماشینهای تحریر و گزارشهای شفاهی از آنچنان روند سریعی برخوردارند که اغلب متخصصان فرستاده شده به آن سر دنیا، حتی نمی‌توانند مأموریت خود را بدرستی تلفظ کنند. لویس کارول معتقد است، تهیه و تکمیل نقشه‌های جغرافیایی با مقیاسهای بزرگ باعث می‌شود تا مناطق روستایی‌نشین بیشتر مشخص شوند و شهرنشینان، این سرزمینها و مناطق را بیشتر در اختیار بگیرند، آنگاه سطح زیر کشت کاهش می‌یابد و خشم کشاورزان افزون‌تر می‌شود. شاید تنها راه گریز از این اقدام، در نظر گرفتن تمامی سطح کرهٔ زمین به عنوان نقشه‌ای واحد است که تمامی امکانات در اختیار همگان قرار گیرد. در چنین نقشه‌ای انسان می‌تواند به کمک رایانه‌های زیرک خود نه تنها امکانات زیستی را مدّنظر قرار دهد، بلکه احتمالات و ضابطه‌های جامعه شناختی را نیز محاسبه کند و حتی تعداد و قطعات آدامسی را که مردم برای جویدن به دهان می‌گذارند، بشمارد. زندگیهای فردی و جمعی ما، به صورت روندهایی از اطلاعات درآمده‌اند، چون ما تمامی سیستمهای مرکزی اعصابمان را به وسیله فن‌آوری الکتریکی به بیرون فرافکنده‌ایم. **دانیل بورستن**[۱۲۶]، استاد دانشگاه در کتاب خود با عنوان تصویر، یا آنچه که بر سر رؤیای آمریکایی آمده است[۱۲۷] کاملاً به این موارد اشاره می‌کند.

روشنایی برق، نظم و نظام شب و روز و داخل و خارج منزل را کاملاً بر هم زده است. امّا فقط زمانی که با شکلهای مختلف تشکیلات موجود انسانی برخورد می‌کند و پیوندی حاصل می‌شود، انرژی تولید می‌گردد. اتومبیلها می‌توانند در طول شب حرکت کنند، ورزشکاران در شب، همچون روز به بازیهایشان ادامه دهند و ساختمانهای بزرگ نیازی به داشتن پنجره احساس نکنند. خلاصه آنکه پیام روشنایی الکتریکی، تغییرات کلّی است. این نوع روشنایی، اطلاعات ناب محسوب می‌شود و محتوایی ندارد تا به وسیله آن نیروی تغییردهی و اطلاعاتی آن کاهش یابد.

کسانی که در مورد رسانه‌ها به تحقیق می‌پردازند، کلید اصلی و قدرت تمامی رسانه‌ها را در شکل‌دهی مجدد زندگی می‌بینند و موقعی می‌توانند آن را بخوبی دریابند که به رسانهٔ روشنایی الکتریکی بیاندیشند، یعنی رسانه‌ای که کوچکترین محدودهٔ ساختارهای زمان، فضا و کار در جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد، زیرا بجز روشنایی، سایررسانه‌هابه‌گونه‌ای دوگانه عمل می‌کنند، یعنی خودشان ضمن رسانه بودن، محتوای

رسانه‌ای دیگر نیز می‌شوند که در نتیجه عملکرد هر دو رسانه نامکشوف باقی می‌ماند.

مسئولان ادارهٔ رسانه‌های همگانی در جهت منافع صاحبان این دستگاهها عمل می‌کنند و آنچه که برایشان مهم است، همانا تنظیم برنامه‌ها و یا محتوای رادیو، مطبوعات و سینماهاست. در حالی که مالکان رسانه‌ها مدعی هستند وسایلشان در جهت منافع عمومی قرار دارد که البته این حرف ادعایی بیش نیست، زیرا آنها بخوبی نسبت به قدرت رسانه‌ها واقفند و می‌دانند که محتوا در این امر دخیل نیست و صرفاً عملکرد رسانه‌ها در دل یکدیگر مطرح است و بس.

وقتی مطبوعات، ساختار جدید خود را از طریق تلگراف به دست آوردند، سعی کردند تا با مستمسک قرار دادن منافع انسانی، انواع مشابه خود را تحت تأثیر قرار دهند. نتیجه این کار، نابودی تأتر توسط روزنامه‌ها شد یعنی درست همان بلایی که تلویزیون بر سر سینما و کاباره‌ها آورد. ژرژ برنارد شاو، در نوشته‌های خود کاملاً نسبت به این امور واقف بود و برای جلوگیری از نابودی آثارش، مجلات و تأتر را به یاری طلبید، یعنی، دقیقاً همان کاری که چارلز دیکنز کرد. او در رمانهایش مباحث مورد توجه مجلات و نحوهٔ پرداختن به آنها را در زندگی انسانی مدّنظر قرار داد.

سینما، در آن واحد، جایگزین رمان، روزنامه و تأتر شد، منتها تلویزیون با قدرت تمام به میدان آمد و در حقیقت با اغوا کردن سینما، نوع دیگری از تأتر را به وجود آورد.

نکته مورد بحث این است که، رسانه‌ها، به عنوان امتدادهایی از حواس، نه تنها روابط جدیدی میان آنها برقرار می‌کنند، بلکه زمانی که همدیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند، روابطی هم بین خودشان پدید می‌آورند. رادیو، شکل بولتن‌های خبری را به همان اندازه تغییر داد که شکل تصاویر در سینمای ناطق دگرگون شد. تلویزیون هم، تغییراتی اساسی در برنامه‌ریزیهای رادیو به وجود آورد و به همان اندازه شکل رمانهای مستند یا توصیفی را تغییر داد.

در برابر رسانه‌های جدیدی چون رادیو و یا تلویزیون، شعرا و نقاشان عکس العمل نشان دادند زیرا رادیو، گرامافون و ضبط صوت این توان را داشتند که خود همچون شاعر عمل کنند و به تجربیات شاعرانه بُعدی دیگر ببخشند.

کلمات در تلویزیون، به صورت قلم‌مویی از نور در آمدند و چون این رسانه تشریک مساعی حواس مختلف را ایجاب می‌کرد، لذا شعرای جوان تحریک شدند تا اشعار خود را به جایگاه دیگری سوق دهند که برقراری رابطه بین افراد و جامعه امکان‌پذیر شود، از

قبیل کافه‌ها، پارکها و یا هر جای دیگری که مردم حضور داشته باشند.

(در تورنتو، یعنی جایی که هنوز نوشته و چاپ کماکان بر آن حاکم بود، عمل شعرخوانی در پارکها، نوعی بی‌قانونی به حساب می‌آمد، البته مذهب و سیاست، موضوعاتی بودند که در این اماکن مورد بحث و گفتگو واقع می‌شدند. اما شعرخوانی، آن هم به گونه‌ای که فعلاً بسیاری از جوانان شاعر به آن مبادرت می‌ورزند، هرگز.)

جان اوهارا[۱۲۸]، رمان نویس، در تاریخ ۲۷ نوامبر ۱۹۵۵ در نیویورک تایمز نوشت:

«کتاب برای شما رضایت خاطری فراهم می‌آورد و شما می‌دانید که خوانندگانتان اسیر آن هستند، پس یک رمان‌نویس، باید لذتی را که خواننده کتاب از آن انتظار دارد، برایش در نظر بگیرد. در حالی که تأثر چنین حالت اسارت انگیزی ندارد، با وجود این هر دو باری که نمایش پال ژوئه[۱۲۹]، بر روی صحنه آمد و من برای دیدنش رفتم، متوجه می‌شدم که مردم از آن خوششان می‌آید، لذا خیلی مشتاقانه شروع به نوشتن رمان آینده‌ام با الهام از آن تأثر کردم، ماجرایی هیجان‌انگیز که در شهری کوچک اتفاق می‌افتاد. در واقع، من برای ایجاد تنوع، از یک نمایشنامه در رمان خود استفاده کردم.»

امروزه، هنرمندان می‌توانند رسانه‌ها را به راحتی تنظیم یک خطابه تولید کنند، البته در این کار می‌بایست از هنر خود نهایت استفاده را ببرند و تلفیق‌های لازم را به کار گیرند. شاعری چون اتیس، به طوری عمیق از فرهنگ شفاهی روستایی در آثار خود استفاده کرده است. الیوت[۱۳۰] با برخورداری هوشمندانه از اشکال سینما و جاز، تأثیر لازم را در ادبیات خود می‌گذارد. قدرت اثر گذاری «آوازهای عاشقانه پروفروک»[۱۳۱] در همین تلفیق سینما و زبان جاز نهفته است که نهایت آن را در قطعات «سرزمین پهناور» و «محتضر دوست داشتنی» ملاحظه می‌کنیم. الیوت در پروفروک نه تنها از فرم و شکل سینما استفاده کرده، بلکه به طور اخص تم‌های چارلی چاپلین را مدّنظر قرار داده است. جیمز جویس در بیداری فنیگان‌ها به این تلفیق الیوت اشاره می‌کند و چنین می‌نویسد: «قهرمانش اثری از چاپلین دارد و حتی نامش را هم از آن اقتباس می‌کند؛ «چورنی چوپلین»[۱۳۲]. خود چاپلین هم، مانند شوپن که پیانو را با سبک باله تلفیق کرده بود، ترکیبی اعجاب‌انگیز از باله و سینما را ارائه می‌کند که در آن راه رفتن اردک‌وار وی با جذبه و از خود بیخود شدن مورد نظر پاولوف به هم آمیخته بود. چاپلین باله کلاسیک را با یک پانتومیم سینمایی هماهنگ ساخت و نقطه‌ای را پدید آورد که در آن طنز و هنر شاعرانه به نسبتی کاملاً مناسب با یکدیگر ممزوج شدند. این مورد را ما در آثار الیوت،

یعنی «پروفورک» و «اولیس» هم مشاهده می‌کنیم. بدین ترتیب نتیجه می‌گیریم، هنرمندانی که به سبکهایی مختلف تعلق دارند پیش از همه متوجه می‌شوند که چگونه می‌توان رسانه‌ای را مجاز ساخت تا انرژی رسانه دیگری را آزاد کند و یا از آن برخوردار شود. به عبارت ساده‌تر این طریقه‌ای است که **شارل بوآیه**[۱۳۳]، هنرپیشه فرانسوی، برای لطف بخشیدن به ظاهر خشن ولی وجدانگیز فرانسه ـ آمریکایی خود به کار می‌بندد.

کتاب چاپی، هنرمندان را به استفاده از تمامی اشکال بیان در زمینه‌های توصیفی و نقلی فرا خواند، آنگاه رسانه‌های الکتریکی موفق شدند هنر را از بند نیروهای فی البداهه برهانند و دنیای **پل کلی**[۱۳۴]، **پیکاسو**[۱۳۵]، **پراک**[۱۳۶]، **برادران مارکس**[۱۳۷] و **جیمز جویس** را به وجود می‌آورند.

در نیویورک تایمز، ۱۶ سپتامبر ۱۹۶۲، مطلبی با عنوانی کوبنده چاپ شده است: «هیچ چیز، همانند یک کتاب پرفروش، هالیوود را به لرزه نمی‌اندازد.»

امروزه، تنها طعمه‌ای که به وسیله آن می‌توان ستارگان سینما را جذب کرد، فقط، ارائه یک نقش در فیلمی از آثار بزرگان است، چرا که در غیر این صورت نمی‌توان آنها را از استراحتگاههای ساحلی و کلاسهای بدن‌سازی بیرون کشید، بویژه زمانی که هر یک از آنها کتابی از داستانهای علمی، تخیلی پرفروش هم در کنار خود داشته باشند. بدین ترتیب باید گفت، عملکرد تقابلی رسانه‌ها، افراد بسیاری را در جهان سینما تحت تأثیر قرار داده‌اند. در این زمینه، مالکان شرکتهای سینمایی و یا سایر رسانه‌های وابسته، خیلی بیشتر از سرمایه‌داران خیابان مدیسون[۱۳۸] از مشکلات ایجاد شده توسط رسانه‌ها اطلاع ندارند و سردر نمی‌آورند، ولی می‌دانند که یک کتاب پرفروش برایشان حکم نوعی بیمه و ضمانت را دارد. دلیل این آگاهی این است که به این وسیله روح مردم، شکل یا هیئتی[۱۳۹] تازه می‌گیرد و فراگیر می‌شود و با این اطلاع می‌توان در زمینه رسانه‌ها، بویژه سینما درآمد خوبی کسب کرد، درست مانند آنکه سفره‌ای نفتی یا رگه‌ای از طلا کشف شده باشد و ثمره‌ای شیرین برای دست اندرکاران هوشیار و بیدار به بار آورد. نتیجه آنکه، ممکن است بانکداران هالیوود، خیلی بیشتر از ادبی‌نویسانی که توجه چندانی به سلایق مردم ندارند و چه بسا که حتی در کتابهایشان آنها را به مسخره گرفته باشند، از منافع حاصل برخوردار شوند.

در نشریه تصویر[۱۴۰]، **لیلیان رس**[۱۴۱]، داستان فیلم نشان سرخ شجاعت[۱۴۲] را که به صورت کتابی نوشته بود، منتشر ساخت. این کتاب که به طوری سطحی امّا درباره فیلمی

بزرگ نگاشته شده بود، توانست موفقیت و اعتبار زیادی برای او کسب کند، زیرا به هر صورت رسانه کتاب از رسانه فیلم برتر است، امّا عامل اصلی موفقیت او، همانا پیوند دو رسانه‌ای بود که کتاب وی حاصل این پیوند به شمار می‌رفت.

آگاتا کریستی[۱۴۳]، مجموعه‌ای از دروازده کتاب خود را با عنوان ماجراهای هرکول[۱۴۴] منتشر ساخت که قهرمان اصلی تمامی آنها، هرکول پوآرو[۱۴۵]، کارآگاه معروف بود. این آثار با موفقیت زیادی روبرو شدند و کریستی، این امر را حاصل تلفیق موضوعات کلاسیک با قیاسهای مدرن و قابل قبولی می‌داند که قدرت فوق العاده‌ای به رمانهای پلیسی می‌بخشند.

جیمز جویس هم در مردم دوبلین و اولیس، همین روش را به کار گرفت و با استفاده از توازیهایی درست میان موضوعات کلاسیک توانست انرژی پیوند و تلفیقی زیادی را که موجب جلب خواننده می‌شود، آزاد سازد. الیوت می‌گفت، «بودلر»[۱۴۶]، به ما آموخت که چگونه می‌توان، به زندگی روزمره سرعت و شدت داد. او معتقد است، با نیروی ضعیف شعر و شاعری، انسان قادر به این کار نیست، بلکه با تلفیق و بافتن فرهنگی در فرهنگ دیگر، به این هدف خواهیم رسید. تلفیق‌های فرهنگی که در زمان جنگها یا مهاجرتها از نیازهای روزمره محسوب می‌شوند، ناشی از همین امر هستند. بدین لحاظ با یک تحقیق عملی دربارهٔ اصل پیوند رسانه‌ها، متوجه می‌شویم که این حرکت به عنوان روش یا تکنیکی برای خلاقیت به حساب می‌آید.

مجلات مصوّر، با تلفیق تکنیک سناریو و یا گزارش تصویری با متن اصلی، شکل پیوندی را به وجود آوردند که به حاکمیت خبر، به صورت قبلی آن پایان داد. چرخها هم وقتی پشت سر یکدیگر واقع شدند، یعنی زمانی که اصل «چرخ» با اصل خطّی «نوشته‌های چاپی» در هم آمیخت، آنگاه برای رسیدن به سرعت بیشتر، شکل و تعادل آئرو دینامیکی را پدید آوردند. بعدها تلفیق این شکل دوک مانند متعادل با شکل خطّی صنعت باعث شد تا در نهایت فرم چرخ به فرم جدید هواپیما برسد و به آن تبدل شود.

به طور خلاصه، پیوند یا برخورد دو رسانه، لحظه‌ای از تحقق و پدیداری را به وجود می‌آورد که طی آن شکلهای جدید زاییده می‌شوند. توازی بین دو رسانه، ما را به مرزی از اشکال نو می‌رساند که به دنبال آن ناچار خواهیم بود، خواب نارسیس گونه خود را رها کنیم و بدین ترتیب از سستی و کرختی که اصولاً حواس ما را در خود گرفته‌اند، نجات یابیم.

فصل ششم

رسانه‌ها، انتقال‌دهنده هستند (ناقلند)

مسئله‌ای که روان‌شناسان را متحیر می‌سازد، این است که چرا بچه‌هایی که دچار اختلالاتی در سیستم اعصاب هستند، به هنگام یک مکالمه تلفنی، این کاستیها را بروز نمی‌دهند و یا اینکه چرا بچه‌هایی که دچار لکنت زبان هستند، موقعی که به زبان خارجی حرف می‌زنند، دیگر الکن نیستند. این موارد از فرضیه **لیمان برایسون**[۱۴۷]، با عنوان فن‌آوری یک عامل آشکار ساز برداشت و تفسیر شده‌اند. او معتقد است، تمام انواع فن‌آوری، وسایلی برای ابراز، یا نقل و انتقال نوعی از شناخت به شکل دیگر، محسوب می‌شوند البته خود عمل انتقال یا برگرداندن، در واقع بازخوانی یا آشکارسازی به شکل دیگر است، امّا در اینجا منظور اصلی، مکانیزاسیون (ماشینی شدن) است که در واقع بیانی از طبیعت وجود، آن هم به اشکالی تشدید شده و تخصصی است. استعاره‌ای که جویس در «بیداری فنیگان‌ها» به کار گرفته و می‌گوید: «آنچه را که پرندگان، دیروز انجام می‌دادند، انسان فردا صورت می‌دهد»، در حقیقت توصیفی از پیشرفت فن‌آوری است، زیرا قدرت فن‌آوری که توان انسان را با افزایش محدوده عملکردش از طریق یک حرکت متناوب گرفتن و رها کردن، زیاد می‌کند، در حقیقت بیشتر مشابه عملکرد میمونهای بزرگی می‌ماند که بالای درختان زندگی می‌کنند و با گرفتن شاخه‌ای و رها کردن دیگری به حرکت می‌پردازند و چندان مانند حرکت میمون‌هایی که بر روی زمین می‌دوند، نیست. الیاس کانتی[۱۴۸]، به حق این طرز حرکت میمونهای بزرگ بر روی درختان را مانند عملکرد دانشجویان بورسیه‌ای می‌داند که برای حفظ موقعیت خود، ممکن است به هر کاری دست بزنند و به قول معروف همانند میمونهای جنگلی عمل کنند که برای ماندن

بر روی درخت اگر دستی را از شاخه‌ای رها می‌کنند، با دست دیگر شاخه‌ای دیگر را محکم می‌گیرند.

روبرت براونینگ[۱۴۹]، در یکی از اشعارش، که جنبه مردمی زیادی هم دارد، این حالت را چنین توصیف می‌کند: «انسان باید تا به آنجا بیش رود، که حتی استعارات و ایجازها را نیز در اختیار بگیرد.» رسانه‌ها هم، در حقیقت استعاراتی فعالند، زیرا قادرند تجربیات انسانی را به اشکال جدید منتقل کنند.

کلام، اولین فن‌آوری بود که انسان را از محیط صرف خود جدا کرد، تا به وسایل دیگر دسترسی یابد، زیرا کلمات، تشکیل دهندهٔ سیستمی هستند که مجموعه‌ای از اطلاعات را در برمی‌گیرند و با سرعت تمام می‌توانند، محیط و تجربیات آن را منتقل سازند. این نظام، آمیخته‌ای از استعارات و نمادهاست که به گونه‌ای حسی، تجربه‌ها را بیان می‌دارد و یا آنها را فرا می‌افکند. اجزای این نظام، یعنی کلمات، در واقع فن‌آوری روشنگر هستند، چراکه با انتقال تجربیات حسی به طور مستقیم و به صورتی نمادین، تمامی جهان هستی را در اختیار بشر می‌گذارند و امکان فراگرفتن آن را برایش فراهم می‌کنند.

در این دوره، یعنی عصر الکتریسیته، ما می‌بینیم که امتدادهای تکنولوژیکی، موجب می‌شوند تا آگاهیهای انسان هر چه بیشتر به اطلاعات مبدّل شوند، به همین دلیل می‌توان گفت بشر، روزبروز بیشتر درباره خودش اطلاعات کسب می‌کند و یا به عبارت بهتر، انسان قادر است تا هر روز بیش از روز گذشته بخش‌هایی از خود را به اشکالی دیگر بیان دارد و انتقال دهد. بدین ترتیب می‌توان گفت، به طور کلّی انسان، خودش شکلی از بیان است و لذا همیشه از او انتظار می‌رود تا چون پژواکی مدح و ثنای خالق یکتایش را منعکس کند. **ژرژ هربرت**[۱۵۰]، می‌گوید: «عبادت خشم پروردگار را فرو می‌نشاند». به عبارت دیگر انسان می‌تواند با منعکس ساختن وجود خود و بیان هستی‌اش، خشم الهی را فرو نشاند.

ما، به کمک رسانه‌های الکتریکی و با انتقال وجود فیزیکی خود به درون سیستمهای عصبی امتداد یافته‌مان، پویایی و حرکتی ایجاد می‌کنیم که تمامی فن‌آوریهای قبلی، یعنی امتدادهای سادهٔ دستها، پاها، دندانها و حتی تنظیم کننده‌های حرارت بدن انسانی از قبیل شهرها، به شکل نظامهای اطلاعاتی قابل بیان و انتقال، در آن ظاهر می‌شوند. فن‌آوری الکترو مغناطیسی از انسان، فرمانبرداری صرف ساخته است که او با استفاده از وسایل مربوط به این فن‌آوری آرامش خاطر می‌یابد، البته این خصوصیت از آنِ موجودی است

که مغزش خارج از جمجمه، رشته‌های عصبی‌اش خارج از پوست بدن عمل کنند. به عبارت دیگر، انسان باید خود را با همان شدت وفاداری که نسبت به قایقهای پوستی، چوبی، نوشته‌های چاپی و یا سایر امتدادهای اعضای بدن خود و با به طور کلّی «مکانیک» ابراز می‌داشت، در اختیار فن‌آوری الکتریکی نیز قرار دهد. منتها در این میان فرقی وجود دارد و آن اینکه فن‌آوریهای قبلی تفکیک‌گرا و مقطعی بودند، در حالی که فن‌آوری الکتریکی فراگیر است و عمومیت دارد. با توجه به این نکات درمی‌یابیم که با پیدایش این فن‌آوری، آگاهی و اتفاق نظر بیرونی به همان اندازهٔ آگاهی درونی، حیاتی به نظر می‌رسد، زیرا به کمک رسانه‌های جدید، ضمن حفظ و نگهداری هر چیز، می‌توان به نقل و انتقال آن هم اقدام کرد و با سرعت زیاد این کار را انجام داد، البته تا موقعی که امکان فراتر رفتن از سرعت نور پیش نیامده باشد، زیرا در چنین حالتی ماهیت‌ها هم دگرگون می‌شوند.

در فیزیک و شیمی، زمانی که حجم اطلاعات افزایش یابد و انسان قادر شود تا هر چیز را تفکیک و تجزیه کند، هر ماده و جسمی را می‌توان، به عنوان ماده سوختی مورد استفاده قرار داد. فن‌آوری الکتریکی هم این امکان را برای ما فراهم آورده است که قادر باشیم، هر ماده اولیه را به مواد مصرفی مطلوب خود تبدیل کنیم و اطلاعات لازم را از آنها به دست آوریم. این کار به کمک مدارهای اطلاعاتی که بر محمل‌هایی ارگانیک استوار می‌شوند و ما آن را «اتوماسیون» (خودکاری) می‌نامیم، صورت می‌گیرد و پوششهای اطلاعاتی لازم را می‌دهد. انسان، با برخورداری از فن‌آوری الکتریکی، موفق شده است تا تمامی فعالیتهای خود را در جهت فراگرفتن و دانستن قرار دهد. به طور مثال، عنوان علمی «اقتصاد» که از کلمه یونانی «اکونومی» به معنی همزیستی اخذ شده است، تمامی اشکال کار و اشتغال به صورت نوعی «آموزش با حقوق» در می‌آیند و تمام اشکال ثروت از تحرکهای اطلاعاتی و جابجایی آنها حاصل می‌شوند، البته در اینجا باید گفت مسئله تمیز مشاغل و کارها از یکدیگر، از مسئلهٔ ثروت مشکل‌تر است، چرا که اصولاً تولید ثروت ساده‌تر است.

انقلاب بلندمدتی که به وسیله آن، انسانها، سالهای سال، در صدد برآمدند تا از طریق هنر به بیان و انتقال طبیعت برآیند، مدتهای مدید، «آگاهی تطبیقی» خوانده می‌شد. امّا، منظور از «تطبیق» در واقع همان مفهوم بیان یا انتقال نوعی از مواد به نوع دیگر است. ما به کسانی که روند تطبیق آگاهیها، بویژه در فرهنگ غربی، برایشان جالب است، توصیه

می‌کنیم به آثار شکسپیر رجوع کنند؛ «جنگل آردنِ» مورد وصف او، جهان ایده‌آلی از دستاوردهای بدون کار و زحمت و آسایش تام است، درست مانند انتظاری که از عصر اتوماسیون الکتریکی می‌رود. ما در اینجا از «جنگل آردن» یاد خواهیم کرد و شاید به گونه‌ای بسیار دور از ذهن آن را چون گذری به عصر اتوماسیون و خودکاری بخوانیم که طی آن هر چیز می‌تواند به یک چیز مورد نظر تبدیل شود:

و این وجود ما که به دور از هر هیاهویی، سخن را در درختان، کتاب را در جویبارهای روان، موعظه‌ها را در سنگها و خوبیها را در همه چیز می‌داند، نمی‌خواهد تغییر کند.

امین(۱۵۱): خوشبختی و لطف الهی در همین است که به شما روی می‌آورد، یعنی طبیعتی اینچنین مطلوب و دوست داشتنی.(۱۵۲)

شکسپیر در این قطعه از جهانی صبحت کرده است که گویی با یک برنامه‌ریزی دقیق می‌توان در آن تمام مواد طبیعت را به انحای مختلف دگرگون ساخت و یا مجدداً آنها را تولید کرد. این همان کاری است که ما در مقیاس بزرگ و به صورت الکترونیکی می‌خواهیم صورت دهیم، البته چنین عصر طلایی را دوران استحاله یا بیان کامل طبعت نیز می‌توان نامید، دورانی که به صورت هنرهای انسانی بروز می‌کند و در عصر الکتریسیته تجلّی می‌یابد. استفان مالارمه(۱۵۳)، شاعر نامی، معتقد بود «در این جهان همه چیز به وجود آمده است تا به کتابی ختم شود»، و ما امروز قادریم از این هم فراتر برویم و همه چیز را به رایانه‌ها ختم کنیم، حتی نمایشها و دیدنیهای دیگر را.

به قول **ژولین هاکسلی**(۱۵۴)، برخلاف سایر مخلوقاتِ صرفاً بیولوژیکی، انسان دارای یک مکانیسم انتقال‌دهنده ودگرگون‌سازی‌است که‌برظرفیت‌تجربه‌اندوزی‌اواستوار است.

از این میان می‌توان زبان را نام برد که وسیله‌ای برای تغییر و تبدیل بشر به حساب می‌آید و حتی می‌تواند ذهنیتی دوگانه‌برایش ایجادکندکه‌معماگونه است،مانند جمله زیر:

«مرواریدهایی که از چشمهایش می‌طراوند»

در برابر این جمله برای هر کس ممکن است ذهنیتی متفاوت پدید آید و مثلاً، کسی آن رابه وضعیت آب و هوا و اخبار رادیو مربوط سازد و دیگری که انسانی با فرهنگ قبیله‌ای است با استفاده از آگاهیهای تطبیقی خود، سحر و جادو را در جمله ببیند و در واقع به جای آنکه این گفته را تبلوری هنری از طبیعت بداند، سعی کند انرژی روح و روان خود را در آن بیابد.

احتمالاً کلید حل بعضی از این مسائل را می‌توان در افکار و نظریات فروید جستجو

کرد که معتقد است: «زمانی که انسان نتواند یک تجربه یا یک واقعه طبیعی را با هنری آگاه بیان کند، آنگاه در برابرش عقب می‌نشیند.»

این مکانیسم، به هنگام قرار گرفتن انسان در برابر امتدادهایش هم عمل می‌کند و به عبارت دیگر رسانه‌های مورد نظر ما، همیشه نوعی بی‌حسی و کرختی در وجود آدمی پدید می‌آورند.

رسانه‌ها، همانند استعارات ادبی، قادرند تا تجربیات را تغییر دهند و یا منتقل کنند. مثلاً زمانی که یک آمریکایی می‌خواهد بگوید، «از اینکه دعوت شما را رد می‌کنم، متأسفم»، می‌گوید «پول بلیط باطل شده این دعوت را باید از کی بگیرم؟». در اینجا فرد آمریکایی مهمانی را به مسابقه‌ای ورزشی تشبیه کرده و نهایت تأسف و حسرت خود را از طریق آن بیان می‌کند. او با جمله خود به دعوت کنندهٔ آشنا با فرهنگش، تفهیم می‌کند که دعوت شما را یک تعارف خشک و خالی تلقی نکرده‌ام و واقعاً متأسفم که نمی‌توانم در آن شرکت کنم. این ناراحتی من به قدری زیاد و فراموش نشدنی است که گویی بلیط مسابقهٔ بیس‌بالی که قرار بود در آن حضور داشته باشم، باطل شده است. همانند تمامی استعاره‌ها، در اینجا هم روابطی پیچیده و چندوجهی مشاهده می‌شوند: «دعوت شما در برابر دعوتهای معمولی، مانند یک مسابقه بیس بال در زندگی عادی و روزمره است.» بدین ترتیب باید گفت با دیدن مجموعه‌ای از روابط از ورای مجموعه‌ای دیگر است که ما می‌توانیم تجربیاتی از قبیل پول را انبار کنیم و شدت بخشیم، زیرا پول هم خودش یک استعاره است.

اصولاً تمام رسانه‌ها، به عنوان امتدادهایی از خود ما تلقی می‌شوند که ضمناً بینش و آگاهی جدیدی به ما می‌بخشند و قابل تغییر نیز هستند.

فرانسیس بیکن می‌نویسد: «بهتر این بود که پان[۱۵۵]، یا بهتر بگوییم دنیای هستی، اکو یا پژواک را به همسری خود می‌گرفت (به عبارت دیگر از میان تمامی اصوات و صداها، صدای خودش را انتخاب می‌کرد)، زیرا فقط اوست که کلمات این جهان و فلسفه آن را با صداقت و درستی تمام منعکس می‌کند...»

امروزه مترجم الکترونیکی مارک[۱۵۶]، آماده است تا تمامی شاهکارهای ادبی را به زبانهای مختلف برگرداند، منتها درست مانند نظر آن منتقد روسی دربارهٔ تولستوی، که چنین ترجمه شده است: «جنگ، دنیا / صلح و یا... اما از این به بعد فرهنگ به جای خود باقی نمی‌ماند / نمی‌ارزد.»

حتی خود کلمات، «دریافت» یا «فراگیری»، روندی را تداعی می‌کنند که طی آن هر چیز از طریق چیز دیگری به دست می‌آید. یعنی در واقع وجوه متفاوت چیزها به طور همزمان از طریق حواس مختلف دریافت می‌شوند. بدین ترتیب، روشن است که حس لامسه، صرفاً به پوست بدن محدود نمی‌شود، بلکه رابطه‌ای است تقابلی میان حواس متفاوت که موجب «برقراری» یا «حفظ» تماس می‌گردند. در حقیقت باید گفت، احساس تماس، نتیجه ثمربخش برخورد حواس مختلف و بیان دیداریها به صورت شنیداریها و یا شنیداریها به صورت حرکات، ذائقه و بو، است. قرنهای متمادی است که عقل سلیم انسان را مربوط به همین توانایی یگانه او می‌دانند، زیرا بشر قادر است تجربیات یک حس را به حواس دیگر منتقل سازد و مدام در ذهنش تصویری واحد را ایجاد کند. خلاصه اینکه، مدتها چنین تصور شده است که تصویر حاصل از این روابط، نشانی از خردگرایی است. تصوری که در عصر رایانه هم مجدداً مطرح می‌شود، به طوری که امروزه امکان برنامه‌ریزی روابط حسی پدید آمده است که الزاماً، چنین حالتی را می‌توان امتدادی از فراست و آگاهی انسان دانست، درست مانند چرخ که امتدادی از حرکت پی‌درپی پاهای آدمی است. البته، ما قبلاً سیستم مرکزی اعصابمان را در فن‌آوری الکترومغناطیس، امتداد داده و بیان کرده‌ایم، پس شاید قدمی بیش نمانده باشد که حتی وجدان خود را نیز به جهان رایانه‌ها منتقل کنیم. اگر این اتفاق بیفتد، قادر خواهیم بود، آگاهیهایمان را به نحوی برنامه‌ریزی کنیم که در برابر تصورات نارسیس گونهٔ دنیای تفریحات و خوشیها مصون بمانند و کرخت نشوند و از اینکه امتدادهای خود را به صورت وسایل و لوازم مختلف می‌بینند، دچار انحرافات نگردد.

اگر «شهر» توانسته است با بیان انسان به صورت کاملاً تخصصی و مغایر با آنچه که قبلاً اجداد چادرنشین بوده‌اند، شکل‌دهی مجددی برایش قایل شود. آیا به همین ترتیب، بیان فعلی تمام زندگی بشر به شکل خاص و ذهنی امروزی، یعنی اطلاعات، باعث نخواهد شد تا در تمامی کره زمین و خانواده بزرگ بشری، آگاهیهای یکسان و واحدی به وجود آید؟

فصل هفتم
مبارزه و سقوط
شکست ناپذیری قدرت خلاقه

برتراندراسل[۱۵۷]، معتقد است بزرگترین اختراع بشر در قرن بیستم، استفاده از مجازاتهای تعلیقی است. وایت هد[۱۵۸]، چنین توصیف می‌کند که بزرگترین اختراع انسان در قرن نوزدهم، خود روش اختراع کردن است، یعنی تکنیکی که بر اساس آن، ابتدا مورد اختراع در نظر گرفته می‌شود و سپس در این راستا جزئیات امر در کنار هم قرار می‌گیرند. در چنین حالتی، انسان درست مانند یک خط تولید عمل می‌کند تا جایی که به هدف خود، یعنی ساختن شیئی مورد نظر دست یابد.

در ابداعات هنری این خصوصیت وجود دارد؛ یعنی آگاهی اولیه هنرمند از تأثیری که می‌خواهد شعر، نقاشی و یا بنا و ساختمانی که می‌سازد، بدون توجه به سایر تأثیرات جنبی، بر مخاطبش بگذارد و آنگاه به خلق اثر دست بزند.

در اینجا برمی‌گردیم به مجازاتهای تعلیقی و قضاوتهای مربوط به آن. این تکنیک در میان اختراعات از آنچه که گفتیم هم فراتر می‌رود، زیرا در پی شناخت تأثیرات یک گذشته و یا دوران کودکی ناموفق در مجرم است و حتی به دنبال جبران مافات آن نیز می‌رود. در روان درمانی، این عمل به صورت نوعی رهایی و آزادسازی ذهن بیمار انجام می‌شود که طی آن به نحوی نظام‌مند و منظم، باورهای مختلف و اثرات متفاوت اخلاقی را که بیمار بر اثر قضاوتهای نادرست کسب کرده است زایل می‌سازند، یعنی در واقع بیمار را در برابر چنین تأثیراتی دچار نوعی بی‌حسی می‌کنند.

این کرختی و بی‌تفاوتی بیمار، با آنچه که انسان موقع برخورد با تازه‌های فن‌آوری تجربه می‌کند و بر اثر آن درهای قضاوت صحیح و ادراک درست بر رویش بسته می‌شوند، کاملاً متفاوت است. لذا برای آنکه بتوانیم این جنبه از روان‌درمانی را از حالت فردی خارج بسازیم و به صورتی اجتماعی درآوریم، در واقع باید نوعی عمل جراحی بر روی جامعه صورت دهیم و از طریق آن، فن‌آوری جدید را در ذهنیت عامه پیوند بزنیم. البته تنها عاملی که در این راه می‌تواند کمک کند، همان نظام کرخت‌کننده‌ای است که در دل هر فن‌آوری تازه وجود دارد و قبلاً از آن صحبت کرده‌ایم، منتها چنانچه مایل باشیم بدون استفاده از بی‌حسی چنین عملی را انجام دهیم و سلامت بیشتری را برای جامعه تضمین کنیم، آنگاه باید از همان تعلیقی سود ببریم که برتراند راسل صحبت می‌کند، تا به وسیله آن، الحاق فن‌آوری جدید در روح جامعه مدتی به تأخیر نیفتد و شرایط و موقعیتهای ایستا و پایدار به وجود آیند.

ورنر هایزنبرگ[۱۵۹]، که در بخش فیزیکِ نشریه طبیعت، مقالاتی می‌نویسد، به عنوان فیزیکدانی متخصص در «نسبیت» شناخته شده است. او، از قدرت فراگیری شکلها آن اندازه می‌داند که همیشه ترجیح می‌دهد مقابل چنین فراگیری بایستد، وی متذکر شده است که تغییرات تکنیکی، فقط عادت زندگی را تغییر نمی‌دهند، بلکه نحوه‌های مختلف و مقیاس ارزشها را نیز عوض می‌کند. او در این زمینه و به عنوان تأیید افکار خویش، نظر یک اندیشمند چینی را چنین بازگو می‌کند:

«روزی چی‌کونگ[۱۶۰] از منطقه‌ای در شمال ده‌هان[۱۶۱] عبور می‌کرد، پیرمردی را دید که مشغول صیقلی‌کاری است. این کشاورز، برای آبیاری، نهر باریکی را حفر کرده بود و با زحمت زیاد سطلی را با خود به داخل چاهی می‌برد و آب ناچیزی را می‌آورد و آن را به درون نهر می‌ریخت، نتیجه آنکه با تمام کار طاقت‌فرسایی که انجام می‌داد، ثمرهٔ زیادی حاصل نمی‌کرد.

چی‌کونگ به این مرد گفت: هیچ می‌دانی وسیله‌ای وجود دارد که با آن می‌توان بدون زحمت زیاد، روزی یکصد نهر را پر سازی، می‌دانی آن وسیله چیست؟

کشاورز با شنیدن این سخنان سرش را بلند کرد و گفت، این وسیله کدام است؟

چی‌کونگ جواب داد، قطعه چوبی بردار، انتهایش را قدری سنگین کن و نوکش را بگذار سبک بماند، انگاه سطلت را به آن وصل کن و به داخل چاه بینداز و آب بکش، با این کار به قدری سریع عمل خواهی کرد که گویی چشمه‌ای در اختیار داری، نام این

وسیله اهرم است.

در این هنگام چهره پیرمرد از خشم برافروخته شد و گفت، من در مدرسه معلمی داشتم که معتقد بود، آنکه از ماشین استفاده می‌کند، به طور ماشینی هم زندگی‌اش خاتمه می‌یابد، زیرا کار با ماشین، قلبی ماشینی در سینه انسان جای می‌دهد و آنکه قلبش ماشینی باشد، انسان ساده و بی‌غل و غشی نمی‌تواند باقی بماند، اگر این خصوصیات انسانی از بین بروند، حرکات روح و روان نامطمئن می‌شوند و با چنین اختلالی، دیگر انسانی وجود نخواهد داشت.

«من هیچ چیز دربارهٔ آنچه تو می‌گویی نمی‌خواهم بدانم، تا چه برسد به اینکه آن را به کار هم بگیرم، این کار شرم‌آور است.»

جالب‌ترین قسمت این داستان، شاید همان جالب بودنش برای یک فیزیکدان معاصر باشد، در حالی که دانشمندان قدیمی چون نیوتن یا آدام اسمیت که متخصص و قهرمان تخصص‌گرایی هستند، چندان توجهی به آن نشان نداده‌اند. هانس سلی، به کمک تکنیکی کاملاً مشابه با آنچه که دانشمند چینی به آن توجه داشت، بیماری با عنوان «تئوری تنش» را ارائه کرد. سلی متعجب بود که چرا در حول و حوش سالهای بیست، پزشکان، هنوز به دنبال یافتن بیماریهایی خاص و داروهای مخصوص به آنها هستند، در حالی که خود این ناراحتیها هر یک علایم بیماری دیگری بوده‌اند، که اغلب هم جنبه روانی و عاطفی داشته‌اند. چنین به نظر می‌رسد، کسانی هم که برنامه‌ها یا محتوای رسانه‌ها، برایشان جالب است و توجهی به خود رسانه ندارند، همانند همان پزشکان سالهای بیست هستند که فقط علایم بیماری اصلی را مدّنظر قرار می‌دهند.

هانس سلی، موفق شد تا با در نظر گرفتن یک روش جامع و کامل در زمینه بیماری، کوششهای آدلف جوناس را در شناخت «تحریکها و هند تحریکها» پیگیری کند. او در این راه تحقیق راجع به عکس‌العمل در برابر زخمهای ناشی از جرّاحیها پرداخت که درست همانند شوک وارده در مقابل هر ابداع تازه‌ای عمل می‌کنند. البته، امروز هوشبرهایی در اختیار بشر هست که چه به صورت فیزیکی یا اجتماعی می‌توانند مؤثر واقع شوند، به طوری که درد ناشی از وحشتناکترین اعمال جراحی فردی یا اجتماعی احساس نشوند.

رسانه‌های جدید و فن‌آوریهای نوینی که به وسیله آنها، ما خود را تشدید می‌کنیم و امتداد می‌دهیم، چون اعمال جراحی بزرگی می‌مانند که بدون ایجاد کمترین عفونتی بر

روی جسم جامعه صورت می‌گیرند و به آن تحمیل می‌شوند اگر چه ممکن است این حالت همیشه صدق نکند و نظام در بعضی موارد با عفونتهای زیادی هم روبرو شود. وقتی فن‌آوری جدید در تن جامعه جای گرفت، باید دانست که این تنها محل جراحی نیست که بیش از همه درد می‌کشد، چون به هر حال این موضع قبلاً بی‌حس شده است، بلکه تمامی نظام دچار تغییر و تحول می‌شود. به طور مثال رادیو، اثرات چشم و عکس، اثرات گوش را مخدوش می‌سازد و به عبارت دیگر، شوک و ضربه‌های وارده موجب دگرگونی در روابط بین حسی می‌شوند.

با این تفاصیل، آنچه که امروزه بدان نیازمندیم، وسیله‌ای است برای تسلط بر این امر جابجایی روابط حسی و ادراک روانی و اجتماعی، تا بدین ترتیب امکان برحذر ماندن کامل از اثرات سوء را فراهم آوریم.

اگر کسی بیمار شود اما عوارض آن بیماری را نشان ندهد، می‌توان فرض کرد که به طور کامل نسبت به آن مرض مصونیت دارد، اما تا به حال جامعه‌ای وجود نداشته است که موفق شود که به طور کامل در برابر امتدادهای جدید خود و فن‌آوری نوین، محفوظ باقی بماند. امروزه احساس می‌شود تنها هنر است که می‌تواند این مصونیت را برای جامعه به ارمغان آورد.

در تاریخ فرهنگ بشر، کمتر مواردی از هماهنگیهای آگاهانه و خودخواستهٔ عناصر مختلف زندگی خصوصی یا اجتماعی با امتدادهای تازه و نو، دیده می‌شوند. شاید در این میان، فقط بتوان کوششهای هنرمندانه‌ای را که آنها نیز به نحوی محدود و سطحی ابراز شده‌اند، از موارد این هماهنگیها تلقی کرد. اصولاً، هنرمند، پیام مبارزه طلبی فرهنگ و فن‌آوری جدید را، دهها سال قبل از آنکه شوک و ضربه تغییر دهندهٔ آنها وارد شود، دریافت می‌کند. به دنبال این آگاهی، او طرحی برای آماده سازی خویش می‌ریزد و در واقع کشتی نوح را برای خود تدارک می‌بیند.

فلوبر[۱۶۲] دراین باره می‌نویسد: «اگر مردم کتاب «پرورش احساسات» را خوانده بودند، شاید جنگ ۱۸۷۰ رخ نمی‌داد.»

استفاده از همین وجه هنر است که کنت گالبرایت مطالعه دقیق آن را به تجّار و بازرگانان پیشنهاد می‌کند تا به کمک آن ایشان بتوانند، موقعیت خود را حفظ کنند. در عصر الکتریسیته، هنرمندان را می‌توان به عنوان کسانی تلقی کرد که از دوره و زمان خویش جلوترند، زیرا اگر فن‌آوری موجود را بخوبی درک کنیم، متوجه می‌شویم که آن

هم از عصر خود فراتر است و فقط هنرمندان هستند که آن را بخوبی می‌شناسند. در حال حاضر، هنرمند، برای آنکه خطر غرق شدن و غوطه‌خوردن در اجتماع را برای خود، هر چه کمتر کند، مجبور شده است، تا برج عاج خود را ترک کند و به برج کنترل و هدایت جامعه وارد شود. درست همان طور که آموزش عالی، در عصر الکتریسیته، دیگر جنبه‌ای اشرافی و رؤیایی ندارد و به عنوان یکی از شرایط لازم در تولید و تشکیلات علمی محسوب می‌شود. هنرمند امروزی ناچار است برای خود جهت گیری کند و موجودیت اشکال و ساختارهایی را که توسط فن‌آوری الکتریکی خلق شده است، درک و تحلیل نماید.

تپش قلب در درون سینه قربانیان فن‌آوری جدید، گویای چیزی جز کمبود احساس علمی هنرمندان و سلایق و تخیلات آنان در دیگران نیست. بنا به نظر ویندهام نویس در طول قرن اخیر، «تقریباً همه قبول دارند که هنرمند، همیشه در حال نگارش تاریخ مشروحی از آینده بوده است، زیرا او تنها کسی است که طبیعت واقعی زمان حال خود را می‌شناسد.»

پس بدین ترتیب باید گفت بقای بشر به شناخت این واقعیت ساده بستگی دارد که هنرمند ناجی اوست. چستی و چالاکی هنرمندان درگیر از برابر ضربات ناگهانی فن‌آوریها و مصون ماندن روشن بینانه آنها در تمام طول تاریخ تجربه شده است، لذا تمجید از هنرمندان و تضمین شهرت و نام‌آوریهای ایشان، پس از مرگشان، در واقع نشان دهنده حس حسادت انسانهای دیگر به تواناییهای آنها در زمان حیاتشان است. در حیطه‌های مختلف که به علم و انسان مربوط می‌شود، هنرمند خود را مسئول می‌داند تا معنی عملکرد و شناختهای جدیدی را که در زمان حیات او حادث می‌شود، فرابگیرد. لذا باید گفت، او مرد روشن‌بین دوران است. هنرمند، می‌تواند روابط بین حواس را پیش از آنکه شوک و ضربه یک فن‌آوری جدید، اشکال مختلف عملکردهای آگاهانه را دچار بی‌حسی و کرختی کند، متعادل سازد و قبل از آنکه رخوت و حرکات کورکورانهٔ ناخودآگاه حاصل شوند، عکس‌العملهای این روابط را تصحیح نماید. حال اگر بپذیریم چنین نظری صحیح است، باید پرسید چگونه می‌توان مسئله را با کسانی که قادرند کاری برای جامعه بکنند، مطرح کرد؟ زیرا، واقعاً اگر چنین تجزیه و تحلیل کاملاً درست باشد، انسان باید در انتظار یک خلع سلاح عمومی و یک دوره رخوت همگانی باشد، ضمن آنکه چنانچه هنرمند بداند تنها او قادر است که نتایج حاصل از یک زخم تکنولوژیک را

پیش‌بینی کند و حتی از آن برحذر بماند، آنگاه دنیا و بوروکراسی هنرشناسان به چه صورتی در خواهد آمد؟ آیا هنرمند درگیر توطئه‌ای نخواهد شد که طی آن به فروشندهٔ چیزهای سرگرم‌کننده و کوچک مبدّل می‌شود؟ آیا انسانها با شناخت این مورد که هنر وسیله‌ای برای شناخت قبلی و دقیق اثرات اجتماعی و روانی فن‌آوریهای تازه است، سعی نخواهند کرد تا هنرمند شوند؟ آیا می‌شود اشکال جدید و مختلف را به عنوان جوازی برای راهبری اجتماعی تلقی کرد؟

خیلی مایلم بدانم، اگر بناگاه با هنر واقعی روبرو می‌شدم، چه اتفاقی می‌افتاد؟ و دریافت مشخصه‌های دقیق از نحوه استفاده از امکانات به منظور آمادگی برای برخورد با ضربه‌های بعدی امتدادهای وجودمان، چه حالتی در من ایجاد می‌کرد؟

در حال حاضر، انسان مانند آن کاوشگر طلا و سنگهای قیمتی است که تنها به زیور آلات بسیار معمولی اکتفا کرده باشد، لذا باید تغییری کلی در نگرشمان نسبت به هنر واقعی قایل شویم.

هنر تجربی به هر گونه‌ای که باشد، با دقت زیاد انسانها را نسبت به یورش فن‌آوریهای آتی و شناخت آرام‌کننده‌های التهابها که در فکر و ذهن آدمی عمل می‌کنند، هوشیار مطلع می‌سازد. اختراعات در واقع بخشهایی از وجود هستند که به بیرون از آن فرافکنده می‌شوند و در حقیقت، کوششی برای معتدل و یا خنثی ساختن التهابها، یا فشارهای اجتماعی بر انسان شناخته می‌شوند. اما در اغلب موارد، استفاده از این آرام‌بخشها، مشکلی بزرگتر از خود التهاب پدید می‌آورند و به عبارت دیگر ایجاد اعتیاد می‌کنند. وظیفه هنرمند در اینجا ظاهر می‌شود، چرا که او باید جامعه را در تشخیص مسیر ضربه‌ها یاری دهد، تا قبل از وارد شدن آنها، مردم قادر باشند فشارها را منحرف کنند، ولی آنچه که مسلم است، تاریخ بشریت آکنده از مجموعه‌ای از همین ضربات وارده بر پیکر جوامع است.

امیل دورکیم در راستای چنین فکری می‌گوید: «فعالیتهایی که صرفاً تخصصی هستند، همیشه با عملکردهای وجدان اجتماعی بشر در تضاد بوده‌اند.»

بدین ترتیب نتیجه می‌گیریم که منظور از وجدان اجتماعی، همانا هنر و هنرمندان است. رقاصان رقص سنتیِ باله هم هنر را با وجدان اجتماعی یکی می‌دانند و آن را چنین توصیف می‌کنند: «ما در واقع هنری نداریم، بلکه فقط آنچه را که بلدیم به بهترین نحو ارائه می‌دهیم.»

شهرهای بزرگ و مدرن، کاملاً در برابر شوک و ضربه وارده توسط اتومبیل مقهور شده و دست و پا بسته باقی مانده‌اند، به طوری که حتی حومه‌ها و شهرکهایی با فضای سبز، که در پاسخ به سرعت فراگیر خط آهن ایجاد شده بودند، به گونه فاجعهٔ باری توسط اتومبیل در نوردیده شدند. اصولاً هر نظامی از عملکردها که خود را با مجموعه‌ای از نیروهای خاص منطبق ساخته باشد، تحت فشار نیرویی دیگر قابلیت خود را از دست می‌دهد و حتی غیر قابل تحمل می‌شود.

به همین دلیل امتدادی تکنولوژیکی از جسم انسان که به منظور کاستن از شدت تنش فیزیکی او پدید می‌آید، ممکن است خودش، تنشهای شدیدتری را باعث شود. به طور مثال فن‌آوری تخصصی غرب که به هنگام پای گرفتن در جهان غرب، در اواخر عصر رومیها، انرژی قومی و قبیله‌ای شدید و خشنی را آزاد ساخت.

روشهای کم و بیش غیرمستقیم مورد استفاده برای شناخت آثار و علایم یک مشکل خاص و یا یک رسانه جدید، قدری مشابه آنهایی است که در تحقیقات کارآگاهان رمانهای پلیسی می‌توان دید. **پیتر چینی**[۱۶۳] نویسنده این گونه رمانها، با اشاره به یکی از شخصیتهای داستانهایش چنین می‌گوید:

«از نظر بازرس کالاگان[۱۶۴]، تحقیق، یعنی جمع‌آوری عده‌ای از مردم دون پایه که بعضی از آنها و یا حتی تمامی آنها، اطلاعات نادرستی را ارائه می‌کنند و یا خیلی راحت دروغ می‌گویند، زیرا موقعیت این گونه افراد چنین خصوصیتی را ایجاب می‌کند.

اما، همین دروغگویی و به عبارت دیگر تغییرپذیری، طرز فکر و نحوه زندگی چنین اشخاصی را الزاماً جهت‌دهی می‌کند، به طوری که به مرور توان آنها در این زمینه تحلیل می‌رود و دیگر نمی‌توانند حتی با دروغگویی خود را حفظ کنند. اینجاست که یک بازرس باید به نکات کوچکی که از لابلای تحقیقاتش به دست می‌آورد توجه کند و از طریق آنها به یک راه حل منطقی و قابل قبول دست یابد.[۱۶۵]

نکته جالب توجه اینکه ممکن است حتی در ورای ظواهر احترام‌انگیز هم لغزشها و نقصانهایی وجود داشته باشند و انسان را به خطا ببرند. اصولاً پس از هر جنایتی که صورت می‌گیرد یا شوکی که وارد می‌شود، ظاهر افراد به خاطر تحکیم سریع موقعیتها و تکیه‌گاهها شکل دیگری می‌گیرد. این حالت در زندگی اجتماعی و موقعی که یک فن‌آوری تازه پدیدار می‌شود، نیز صادق است. البته زندگی خصوصی افراد هم از آن بری نیست، یعنی انسان به هنگام برخورد با تجربه‌ای تازه و شدید که برایش براحتی

قابل جذب نیست و یا زمانی که سانسور به منظور بی‌حس کردن او در برابر ضربه وارد شده عمل می‌کند تا او را برای پذیرش آنچه که حالت یک جسم خارجی دارد، آماده سازد، نیز این دگرگونی در ظاهر پدیدار می‌شود.

بدین ترتیب باید گفت مشاهدات پیتر چینی، نسبت به رمانهای پلیسی، بیانگر این است که اشکال مردمی سرگرمیها، همگی باید نمونه‌های کوچکی از واقعیات باشند.

نیازی را که یک فن‌آوری جدید به وجود می‌آورد، احتمالاً بارزترین تغییر دهندهٔ ساختارهاست و مؤثرترین اثر روانی را پدید می‌آورد. هیچ کس تا زمانی که اتومبیل اختراع نشده بود، در پی داشتن آن نمی‌رفت و یا تا وقتی برنامه‌ای پخش نشده بود، کسی به دنبال تلویزیون نمی‌گشت.

البته، این قدرت و توان فن‌آوری در خلق نیازمندیها، مغایر خصوصیت اصلی آن نیست که به هر حال هر ابداعی، قبل از هر چیز، امتدادی از حواس است.

وقتی کسی از نعمت حس بینایی محروم می‌شود، سایر حواس، تاحدی در پی جبران آن برمی‌آیند. چنین نیازی به جایگزینی حواس موجود، درست مانند تنفس کردن، برای بدن الزامی است. به همین دلیل انسان چون می‌خواهد به طور مداوم از حضور حواسش مطمئن باشد، عادات خاصی را پذیرا می‌شود و به طور مثال همیشه سعی می‌کند تا دستگاههای رادیو و تلویزیون در دسترس خود را روشن نگه دارد. این نیاز و گرایش، کاملاً مستقل و بدون توجه به محتوای برنامه‌ها یا حتی زندگی حسی فرد عمل می‌کند. نتیجه آنکه می‌توان گفت، فن‌آوری بخشی از بدن آدمی است. فن‌آوری الکتریکی به طور مستقیم، با سیستم مرکزی اعصاب هر فردی رابطه دارد، به همین علت نمی‌توان در این زمینه چندان از خواسته عمومی سخن به میان آورد و مثلاً از اهالی یک شهر بزرگ پرسید، که دوست دارند در چه نوع صوت و تصویری غوطه‌ور شوند، زیرا یک بار که ما حواس و سیستمهای عصبی خود را در اختیار افراد خاصی قرار دادیم و آنها را مجاز ساختیم تا از چشم، گوش و اعصاب ما استفاده کنند، دیگر حق نداریم تا آنها را بنا به خواسته خود به کار گیریم. در حقیقت، اجاره دادن چشمها، گوشها و اعصاب به یک شرکت تجارتی، به مفهوم آن است که زبان و جو تمامی کره زمین را به اختیار انحصارات خصوصی بگذاریم. در فضا هم چنین اتفاقی افتاده است و انسان خود را در اختیار انحصارات صاحب فن‌آوری قرار می‌دهد تا به هر گونه که می‌خواهند از او استفاده کنند. در واقع باید گفت، بشر به دلیل گرایشهای نارسیس گونه، سیستم مرکزی اعصابش را به

شرکتهای تجارتی بسیاری کرایه می‌دهد تا امتدادهای بدنش را خارج از وجود خود و به طور مستقل ببیند. بدین ترتیب است که او پای بر روی پوست موزی می‌گذارد که فن‌آوری بر سر راهش انداخته است، و سپس او را محکم بر زمین می‌زند.

ارشمیدس گفته است: «نقطه اتکایی به من بدهید تا دنیا را تکان دهم». اگر او امروز زنده بود، مطمئناً به رسانه‌های ما اشاره می‌کرد و فریاد زنان می‌گفت: «من چشمها، گوشها، اعصاب و مغزهای شما را به عنوان نقطه اتکاء به کار می‌گیرم و آنگاه دنیا را با آهنگ دلخواهم به حرکت درمی‌آورم». در چنین نقاط اتکایی که بشر ناآگاه آنها را به شرکتهای خصوصی اجاره داده است.

آرنولد توینبی، بخش بزرگی از کتاب «تاریخ» خود را به تحلیل انواع مختلف مبارزه‌طلبیهای جوامع در طول قرون، اختصاص می‌دهد. از نظر او این درگیریها به مانند جبران مافاتی می‌مانند که یک معلول یا ناقص‌العضو در محیطی فعال به عمل می‌آورد. باید گفت این تعریف، بویژه در مورد انسان غربی بسیار صادق است، زیرا او خود را به عنوان یک متخصص در نقش ولگان (خدای آتش) می‌بیند که تخصصی چون آهنگری و اسلحه‌سازی را پیشه کرده باشد.

در چنین شرایطی، جوامع تسخیر شده و یوغ بردگی به گردن انداخته، چه عکس‌العملی می‌توانند نشان دهند؟ اینها، دقیقاً باید همان کاری را بکنند که یک معلول در جامعه انجام می‌دهد، یعنی با متخصص شدن نیاز به وجودشان را تحمیل کنند، که البته این کار باید با توجه به خواسته اربابان جامعه صورت پذیرد. بدون تردید، تاریخ بشر از برده‌داریهای طویل المدت، آکنده است و سقوط در ورطه تخصص گرایی، همان عکس‌العمل در برابر التهابهاست که حتی در دوران جدید هم داغ آن بر چهره خوش خدمتان دیده می‌شود. بسیاری از محققان جامعه ما، معتقدند، کاپیتولاسیون غربی،(۱۶۶) به صورت استفاده از فن‌آوری و نیاز فزاینده به متخصص فرمانبردار، اتفاق می‌افتد و تفکیک‌گرایی حاصل از آن، با میل و علاقه و به نحوی داوطلبانه توسط خود متخصصان انجام می‌شود. اما ضمناً این حرکت تفکیک کننده، عملی مغایر با راهکار آگاهانهٔ تخصص گرایی نزد قربانیان تهاجمات نظامی و رزمی است، چرا که اینها نه داوطلب پذیرش فشارها هستند و نه خواهان آنها.

واضح است که تفکیک گرایی یا تخصص گرایی، وقتی به عنوان یک تاکتیک امنیتی در شرایط سرکوب و سلطه عمل کند، خود خطری باالقوه محسوب می‌شود. انطباق

کامل یک موجود با محیط، از طریق هدایت انرژیهای بالقوه و جهت‌دهی‌های مربوط به آن صورت می‌گیرد، که در نهایت منجر به نوعی ایستایی یا پایایی در رفتار می‌شود. بدین ترتیب، حتی کوچکترین تغییر در زندگی او می‌تواند برایش غافلگیر کننده باشد و توان مبارزه‌جویی را از وی سلب کند، این همان حالت رقت باری است که در تمامی جوامع، صاحبان آگاهیها و درایتهای سنتی با آن روبرو هستند، چرا که امنیت و شرایط اجتماعی آنها بر شکلی واحد از آگاهیهای اکتسابی استوار است و به همین دلیل هر نوع ابداع و نوآوری از نظر این افراد نه تنها پیشرفت محسوب نمی‌شود، بلکه سوق داده شدن به سمت نابودی و نیستی تلقی می‌گردد.

نوع دیگری هم از مبارزه‌جویی وجود دارد که بسیاری ازجوامع با آن آشنا هستند، و آن وجود فاصله میان دو شکل متفاوت از جامعه است که در نتیجه تنشهای شدیدی را باعث می‌شوند و مبارزه‌جویی بسیاری ایجاد می‌کنند. بیشترین توجه اصل ساختاری هنر نمادین که در قرن اخیر پای گرفته است، به همین اختلافات اجتماعی معطوف است. توینبی می‌گوید: «تاریخ به کرات نشان می‌دهد که در برخورد میان یک تمدن و یک جامعه بدوی، جامعهٔ ساده‌تر از نظر اقتصادی و نهادی تحت‌تأثیر انرژی روانی رعدآسای جامعه پیچیده‌تر قرار می‌گیرد و دگرگون می‌شود یا از هم می‌پاشد.» از زمانی که دو جامعه در کنار هم قرار می‌گیرند، قدرت رزم‌آور روانی آنکه پیچیده‌تر است، باعث انفجار جامعه دیگر می‌شود. برای یافتن مثالهایی در این مورد، لازم نیست چندان فاصله‌ای از عصر حاضر بگیریم، بلکه کافی است به زندگی روزمره جوان تازه بالغی توجه کنیم که در یک مرکز پیچیده شهری زندگی می‌کند. این جوان درست مانند یک بربر، در تماس با تمدن، واکنشهای شیطانی نشان می‌دهد زیرا احساس می‌کند در انبوه توده‌ها گم شده است. او ناچار است در شهری زندگی کند که او را انسان بزرگی نمی‌داند و به همین علت گرفتار شورشی بی‌دلیل می‌شود. قبلاً، این جوانان وسیله‌ای برای خلاصی خود از این ورطه در اختیار داشتند و به عبارت دیگر مطمئن بودند که پس از این دوره سنی، به مرحله مقبول جامعه می‌رسند. اما از وقتی که تلویزیون پدیدار شده است، عطش درگیر شدن با آن، نوجوانی و بلوغ را از میان برده است و نوجوانان همه چیز را با آن تقسیم می‌کنند. به عبارت دیگر، گویی هر خانواده آمریکایی دیوار آهنینی به دور خود کشیده است.

توینبی، دربارهٔ این نوع مبارزه‌جوییها و تولید انرژیها، مثالهای زیادی را از انواع

مختلف ارائه می‌کند که در تمامی آنها، پرداختن به آینده‌نگری و یا گذشته‌نگری به عنوان عاملی نه چندان مهم برای تغییرات اساسی و زمینه‌ای معرفی می‌شود. مثلاً به خاطر آوردن زمان ارابه‌های اسبی و یا در انتظار عصر اتومبیلهای ضدجاذبه بودن، هیچ کدام نمی‌توانند پاسخ سریع و قاطعی در برابر مبارزه‌طلبیهای اتومبیلهای فعلی باشند. با این وجود، این دو طریق مشابه، یعنی نگریستن به گذشته یا آینده روشهایی عادی برای گریز از تضادهای موجود در تجربیات فعلی شناخته می‌شوند. تضادهایی که نیاز به آزمایش و ارزشیابی بسیار دقیق دارند و این کاری است که تنها هنرمندان متعهد قادرند آن را به انجام رسانند و واقعیت کنونی را تشخیص دهند.

توینبی، به کرات راهکار فرهنگی را که طی آن مردان بزرگ به عنوان سرمشق در نظر گرفته می‌شوند، مورد عتاب و سرزنش قرار می‌دهد، زیرا این راهکار، امنیت فرهنگی را بیشتر وابسته به نیروی اراده می‌داند تا توان درک موقعیتها.

به هر صورت می‌توان گفت، این اعتماد بیشتر به نیروی شخصیت تا نیروی فکر، فقط مختص بریتانیاییها نیست، ولی این را هم نباید نادیده گرفت که با توجه به ظرفیت نامحدود انسان در فرو بردن خود به ناخودآگاه، در لحظه مقابله‌جوییها، نیروی اراده هم می‌تواند به همان اندازهٔ هوشمندی، برای حفظ او مؤثر واقع شود.

آرنولد توینبی، برای آنکه مثالی از فن‌آوری دوره رنسانس بیاورد و به کمک آن خلاقیت را نشان دهد، به پارلمانتاریسم غیرمتمرکز قرون وسطی اشاره می‌کند و اینکه چگونه چنین نظامی توانست بعدها در انگلستان و در نهایت در تمامی قاره اروپا رواج یابد. لویس مامفورد در کتابش، به پدیده جالب دهکده‌های انگلستان نو، اشاره می‌کند و اینکه آنها می‌توانند تحققی از شهرهای ایده‌آل قرون وسطی باشند، چراکه در آن زمان آرزوی مردم این بود که دور دهکده‌ها و شهرهای کوچک دیوار نباشد و همگی باهم مرتبط باشند. نتیجهٔ حاصل اینکه، وقتی دوره‌ای پدید آید که تمام نیروها در جهتی خاص حرکت کنند و به عنوان یک خواسته عمل نمایند، آنگاه آرزوها تحقق می‌یابد، اما عقل حکم می‌کند از نیروهای متعادل کننده نیز بهره‌گیری به عمل آید.

انسجام انرژی الکتریکی در دوران ما نمی‌تواند با توسعه‌طلبی و یا انفجار به معنی انتشار همراه باشد، به همین دلیل با پدیدار شدن مراکز کوچکی از انرژی، حالتی غیرمتمرکز و علایم پدید آمده است که به نحوی از شدت تمرکز گرایی می‌کاهد و یا اینکه مثلاً، هجوم دانشجویان به دانشگاهها را نمی‌توان یک انفجار نامید، بلکه بیشتر

باید آن را نوعی انسجام و به هم فشردگی دانست. نتیجه آنکه راهکاری که جامعه می‌بایست در برابر موج عظیم دانشجویان اتخاذ کند، نباید بزرگ کردن دانشگاهها باشد بلکه باید به صورت ایجاد مجتمعهای متعدد آموزشی در نقاط مختلف تجلّی یابد که جایگزین دانشگاههای بزرگ و متمرکز شوند، دانشگاههایی که برای تحقق آرمان ایجاد یکپارچگی توسط دولتهای اروپایی و صنعتی در قرن نوزدهم پدید آمده بودند.

با توجه به این نکات باید گفت، ما نمی‌توانیم با تغییراتی ساده در محتوای برنامه‌ها، تأثیرات حسی و فزاینده تلویزیونی را تغییر دهیم، چرا که باید تلفیقی از حالات متعادل صورت گیرد، زیرا اصولاً یک راهکار ذهنی موقعی بر شناختهایی درست بنیان می‌شود که تلفیقی از ادبیات و دیداریهایی باشد که به صورت مکمل یکدیگر عمل می‌کنند. به عبارت بهتر دگرگونیها می‌بایست در ساختارها و عمق صورت پذیرند. به این ترتیب اگر بخواهیم در برابر این پدیده‌های نو، کماکان گرایشهای سنتی خود را حفظ کنیم، آنگاه فرهنگ سنتی، همچون فرهنگ مدرسی[۱۶۷] قرن شانزدهم کاملاً از میان خواهد رفت. اگر مدرسان با فرهنگ شفاهی پیچیده‌شان، فن‌آوری گوتمبرگ را درک می‌کردند، انگاه تلفیقی تازه از آموزشهای شفاهی و نوشتاری به وجود می‌آوردند و بدین طریق در صحنه باقی می‌ماندند و محو نمی‌شدند و میدان را صرفاً برای آموزش توسط متون دیداری خالی نمی‌کردند. مدرسان شفاهی، بنا به گفته تاریخ‌نویسانی چون مامفورد، نتوانستند در برابر مبارزه‌طلبی دیداری چاپ مقاومت کنند و بالاجبار نتایج حاصل از توسعه‌طلبی یا حالت انفجارآمیز فن‌آوری گوتمبرگ را پذیرفتند و هر چه بیشتر فرهنگ خود را فقیرتر و ضعیف‌تر کردند. آرنولد توینبی که در کتاب خود، «طبیعت رشد تمدن» را در نظر می‌گیرد، نه تنها تفکر توسعه جغرافیایی را به عنوان ملاکی برای رشد واقعی مردود می‌شمارد، بلکه معتقداست «در اغلب موارد، توسعه‌طلبی با سقوط و لحظاتی پر از آشوب و هرج و مرج همراه است که در نهایت منجر به سرنگونی دولت و تلاش آن می‌شود.»

توینبی، مدافع این اصل است که دوران آشوب و تغییرات سریع به وجود آورنده میلیتاریسم است و در نتیجه امپراطوریهای توسعه‌طلب و کشورگشا را پدید می‌آورد. در این زمینه، اسطوره قدیمی یونانی وجود دارد که حتی از گفته توینبی هم فراتر می‌رود و الفبا را سرچشمهٔ میلیتاریسم می‌داند. در این اسطوره، کادموس شاه که بانی تمدن یونان و آورندهٔ الفبای زبان آن شناخته می‌شود، تعدادی دندان اژدها را که قبلاً کشته بود، به

عنوان نمادی از حروف، در زمین می‌کارد، بعدها از این کاشته، سربازان مسلحی می‌رویند که به جای آنکه در کنار یکدیگر قرار گیرند، همدیگر را نابود می‌سازند. البته کلمه میلیتاریسم مفهوم بسیار گنگی دارد و به همین علت هرگز در تحلیلهای علّی به کار گرفته نمی‌شود. میلیتاریسم، در واقع نوعی سازمان دهی دیداریِ نیروهای اجتماعی است که در آن واحد هم تخصص‌گراست و هم حالتی انفجارآمیز دارد. در اینجا موردی را بیان می‌کنیم که شاید تکرار مکررات باشد، اما لازم به نظر می‌رسد و آن اینکه به قول توینبی به هر حال میلیتاریسم، امپراطوریهایی را می‌سازد و جوامع را دگرگون می‌کند، چرا که میلیتاریسم در واقع نوعی صنعت‌گرایی است و یا به عبارت دیگر، گردآوری حجم عظیمی از انرژی و همنواخت کردن آن برای بعضی تولیدات مشخص به حساب می‌آید. سرباز رومی قبل از هر چیز، مسلح به یک بیل بود، یعنی یک کارگر، یک صنعتکار و یک سازنده بود که سرمایه‌های جوامع بی‌شماری را برای آنکه مورد استفاده قرار دهد، تغییر حالت می‌داد و به میل خود بسته‌بندی می‌کرد. قبل از پیدایش ماشین، تنها نیروی بزرگ و در دسترسی که برای تغییر مواد اولیه وجود داشت، سربازان و بردگان بودند. همان طور که در اسطوره کادموس شاه هم آمده است، زندگی عهد عتیق که حالتی نظامی داشت، الفبای آوایی را به عنوان قدرتمندترین همسان کنندهٔ انسانها مطرح می‌کرد، زیرا آنها را چون سربازانی مسلح و قدرتمند می‌دانست. از نظر هرودوت، این دوران از تمدن یونانی، مشکلاتی بیش از مشکلات بیست نسل پیش خود را دارا بود، ولی به هر حال از نظر تاریخ ادبیات، امروزه می‌توان آن دوران را عصری بارز به حساب آورد. مگولی[۱۶۸] می‌گوید، زیستن در آن دوران قدیم و باستانی، که با فراگیری خواندن همراه بود چندان هم جالب نمی‌نماید، زیرا در دورهٔ اسکندر، همین توان خواندن موجب رسوخ یونانیها در دل آسیا شد و بعد هم راه توسعه‌طلبی رومیها را گشود. به هر صورت در حال حاضر دیگر از تمدن یونان یاد نمی‌شود، چرا که از میان رفته و به فراموشی سپرده شده است.

توینبی، می‌گوید: «باستانشناسی، حقه جالبی به تاریخ زده است، زیرا گردآوری مقداری وسایل و اشیاء، به هیچ وجه نمی‌تواند بیان کنندهٔ کیفیت و نحوه زندگی و تجربیات زمانی خاص باشد و احیاناً فراگرد تعالی جامعه‌ای را نشان دهد، کما اینکه یونانیها و رومیها در تمام طول مدت سرنگونی و سقوط، از تکمیل آلات و ادوات جنگی دست برنداشتند. توینبی تحولات سبکها و روشهای کشت و زرع یونانیان را نیز در این

زمینه، به عنوان مثال قید می‌کند. در آن زمان سولون[۱۶۹] به خود جرئت داد و کاری کرد تا یونانیان کشاورزی سنتی را نادیده بگیرند و برای بهبود وضع صادرات آن را تک پایه و تک محصولی کنند. به این ترتیب زندگی یونانیها رونق گرفت و انرژی بسیاری را آزاد ساخت. مرحله بعدی این تحول، تخصص‌گرایی و استفاده از دستاوردهای بردگان بود که باعث افزایش چشمگیری در تولید، می‌شد.

اما اشکال کار در اینجا بود که به مرور، خیل عظیمی از این بردگان با فن‌آوریهای تخصصی که به دست آوردند بر روی زمینها به کشاورزی مشغول شدند و آنگاه زخم اجتماعی بزرگی به پیکر مالکیتهای کوچک زراعی و مزرعه داران خُرد وارد شد، بدین معنی که طبقه‌ای متشکل از افراد بیکار روستایی در شهرهای رومی گردآمدند، که همگی افراد بدون تخصصی بودند.

تخصص‌گرایی که به دنبال صنعت مکانیکی و سازماندهی‌های بازار داد و ستد به وجود آمد، غرب را حتی بیش از برده‌داری رومیها، در مقابل مبارزه‌طلبی، تولید کنندگان جزء قرارداد، که بتدریج هر کس مجبور شد فقط بخشی از یک کل را با تخصص بسیار بسازد. این پدیده تمامی زندگی ما را در خود گرفته است و چه بسا توسعه و رشد موفقیت‌آمیز در جهات و زمینه‌های مختلف صنعتی را باید مرهون همین دگرگونی دانست.

فصل هشتم
کلام
گلی اهریمنی [۱۷۰]

در یک برنامهٔ رادیویی پرشنونده، مجری برنامه صفحاتی را که می‌خواست پخش کند، به صورت زیر معرفی کرد:

«ما، امشب «دیویدمیکی شو[۱۷۱]، پاتی‌بیبی[۱۷۲] را در کنار خود خواهیم داشت و برای کسانی که می‌خواهند برقصند، فردی کانون[۱۷۳]، حضور دارد، چطوره بچه‌ها؟ آن‌وقت هی می‌زینم و می‌رقصیم و میان ستاره‌ها به نرمی بالا و پایین می‌پریم و روی نور ماه پایکوبی می‌کنیم.

او... آن و تمام اینها با یک دوست، بهترین و دوست‌ترین دوستان، دوستِ، دوست‌داشتنی شما، مورد ستایشتان، خواستنی شما، تنها دوست شما، دیکی میکی، سر ساعت نه‌ونیم، دم دروازه‌های شب، با هم خواهیم بود، با هم حرف خواهیم زد، به من تلفن بزنید... فقط با شمارهٔ ۵-۱۱۵۱ تکرار می‌کنم ۵۱۱۵۱، شما نام آهنگ درخواستیتان را بدهید، من هم پخشش می‌کنم.»

دیوید میکی، با برنامه‌ریزی کامل، خود را در کارش غوطه‌ور می‌سازد. او گاهی آواز می‌خواند و زمانی غرولند می‌کند و تغییر حالت می‌دهد. خلاصه به هر طریق ممکن برنامه را شاد شاد می‌کند. او در برابر هر یک از گفته‌هایش عکس‌العملی صوتی ارائه می‌کند. دیوید میکی، در جهانِ ویژهٔ تجربیات کلامی می‌زند و هرگز به تجربیاتِ نوشتاری روی نمی‌آورد. نتیجه آنکه به طور کاملی، تشریک مساعی مخاطبان خود را با

برنامه، تضمین می‌کند. کلام و محاوره، امکان نوعی تشریک مساعی شدید همه حواس را فراهم می‌آورد، به همین علت هنوز هم کسانی که آموزشهای زیادی دیده‌اند و خیلی باسواد هستند، سعی می‌کنند تا منظور خود را به کمک کلام، آن‌هم به صورت محاوره‌ای بیان کنند تا اینکه صرفاً اصول گفتاری ادبی را رعایت نمایند.

راهنمایان مسافرتها، در بعضی موارد به این نوع اشتراک مساعی حواس که خاص فرهنگهایی است که در آنها تجربیات بر نوشته‌ها حاکمیت دارند، اشاره می‌کنند. مانند جملهٔ یک راهنمای یونانی که درتوصیف وسیله‌ای تسبیح مانند می‌گوید:

«شما یونانی‌های زیادی را می‌بینید که تسبیحی از کهربا در دست دارند. این وسیله هیچ معنی و مفهوم مذهبی در کشورشان ندارد، بلکه بیشتر به عنوان کاهش‌دهنده تشویش و نگرانی به کار گرفته می‌شود. یونانی‌ها، این وسیله را از ترک‌ها به عاریت گرفته‌اند و همه‌جا، روی زمین، دریا و هوا از آن استفاده می‌کنند و باعث می‌شوند تا صدای به‌هم خوردن دانه‌هایش زمانهای سکوت طولانی میان حرفها را پرکند. چوپانان، افراد پلیس، باربران و حتی مغازه‌دارای در محل‌های کارشان از آن استفاده می‌کنند. اگر بر گردن خانمهای یونانی گردن‌بندهای مروارید نمی‌بینید، تعجب نکنید، چون شوهرانشان از آنها به عنوان تسبیح استفاده می‌کنند. این نیاز شدید که خیلی مؤدبانه‌تر از بازی با انگشتان و کم‌خرج‌تر از سیگار کشیدن است، نشانه‌ای از برطرف ساختن نیاز حس لامسه است که شرقی‌ها آن را به صورت آثاری هنری به غرب هدیه کرده‌اند.»

در فرهنگ‌هایی که، پیشداوری‌های دیداری سواد آموختگی بر آنها تأثیرنگذاشته است، انوع دیگری از تشریک مساعی‌های جسمی و ارزش‌گذاری‌های فرهنگی در آنها دیده می‌شود. همان مرد راهنما در این باره چنین توضیح می‌دهد:

«اگر مشاهده کردید یونانی‌ها، هنگام صحبت‌کردن با شما، مدام به شما دست می‌زنند و شما را لمس می‌کنند، خیلی تعجب نکنید، این حرکت نوعی ابراز محبت است، آنها شما را مانند یکی از اعضای محبوب خانواده‌شان می‌دانند که تنها فرقش این است که مثل آنها نیستید و در واقع دست‌زدن و لمس‌کردن در یونان ناشی از نوعی کنجکاوی سیری‌ناپذیر است که گویی می‌خواهند بدانند چه فرقی با آنها دارید.»

امروز به دلیل نزدیکی شدید با جوامع کم‌سواد، می‌توان براحتی تفاوت عمیق‌گفتار و نوشتار را شناسایی کرد و مورد تحلیل قرار داد. در قبیله‌ای عقب‌افتاده، تنها فردی که خواندن را آموخته بود، چنین تعریف می‌کرد:

«احساس می‌کردم، وقتی نامهٔ افراد قبیله‌ام را برایشان بلندبلند می‌خوانم، باید گوشهای خود را مسدود کنم.»

در واقع منظور او این بود که نمی‌خواست، اسرار نامه‌های خوانده شده را بی‌اعتبار کند. در اینجا شاخص جالب توجهی از جهت‌گیری دیداری، که همان نوشته مصوت باشد باعث می‌شود تا ارزشهای محرمیت و صمیمیت نشان داده شوند. این جدایی حواس و شخص از گروه خود فقط تحت تأثیر نوشته مصوت و آوایی امکان‌پذیر است، زیرا اصولاً مانند دیدارها که در افزایش خصوصی‌شدن‌ها و فردگرایی‌ها عمل می‌کند، از گستردگی و شدت زیاد برخوردار نیست.

به منظور درک بهتر طبیعت «کلام»، لازم است آن را با شکل و فرم دیگر یعنی «نوشته» مقایسه کنیم. نوشته آوایی یا کلام، اگر چه از نظر ارزش دیداری به بار کلمات حالتی منزوی یا تشدید شده می‌بخشد، ولی نقصانی در آنها پدید نمی‌آورد. به‌طور مثال نوشتن کلمهٔ «امشب»، به صور محدودی ممکن است، در حالی‌که از نظر بیانی، شاگردان استانیلاوسکی آن را به پنجاه شکل مختلف در برابر جمع عنوان کردند و از شنوندگان خواستند تا مفاهیم متفاوت و احساسهای مختلفی را که از آن درک می‌کردند، قید کنند. این برداشتها به قدری زیاد بود که می‌شد آنها را در صفحات بسیاری نوشت، زیرا از هق‌هق گریه و ناله و شکوه گرفته تا خنده و جیغ‌های بلند را تداعی می‌کرد. بدین‌ترتیب می‌توان گفت «نوشته» فقط وقتی به صورت توالی کلمات باشد می‌تواند منظورها و آنچه را که به گونه‌ای تلویحی در گفتار وجود دارد، توصیف کند و مانند کلام قادر نیست همه‌چیز را یکجا القا کند.

وقتی ما «صحبت» می‌کنیم، این امکان هست که نسبت به هر موقعیتی که پیش می‌آید، عکس‌العملی خاص نشان دهیم و ان کار را حتی با حرکات و تغییرات در نحوهٔ بیان خود صورت می‌دهیم، در حالی که نوشته، یک عمل منفک شده و خاص است و ارائهٔ عکس‌العمل در آن ممکن نیست. انسان در جامعهٔ باسواد، بالاقیدی بسیار زیاد و خارق‌العاده‌ای در این مورد عمل می‌کند و برخلاف افراد جامعهٔ بیسواد به هیچ وجه احساسات یا تشریک مساعی عاطفی خود را در این امور دخالت نمی‌دهد.

هانری برگسون[۱۷۴] فیلسوف فرانسوی، معتقد به نوعی طرز تفکر سنتی بود، او می‌نویسد: هنوز که هنوز است زبان به عنوان تکنولوژی انسانی تلقی می‌شود که ارزشهای موجود در ناخودآگاه جمع را بشدت کاهش می‌دهد. این امتداد وجود انسان به

صورت «زبان» موجب می‌شود تا او از واقعیت‌های گسترده‌تر و وسیعتر منفک شود. برگسون می‌گوید، بدون زبان، ذهن انسان صرفاً متوجه اشیای خاص مورد نظرش می‌شود. زبان برای ذهن همان کاری را صورت می‌دهد که چرخ برای پاها و جسم انسان، زیرا این هر دو وسیله به او امکان می‌دهند تا با سرعت بیشتر و همچنین کمترین درگیری ممکن، خود را از شیئی به شیئی دیگر برساند. زبان، امتدادی از انسان است و او را تشدید می‌کند، اما امکاناتش را از هم تفکیک می‌نماید، پس نتیجه می‌گیریم، آگاهی جمعی یا مکاشفه‌ای او به وسیلهٔ این امتداد تکنیکی شعور که همانا کلام است، تضعیف می‌شود.

برگسون در «تحولی خلاقه[۱۷۵]» می‌نویسد، حتی شعور و آگهی را که امتدادی از انسان‌است،موجب‌کاسته‌شدن ازنیروی‌پربرکت‌اتحاددر«ناخودآگاه جمعی» وی می‌شود.

کلام، انسانها را از یکدیگر جدا می‌کند و بشریت را از ناخودآگاه جهانی‌اش دور می‌سازد. زبان همیشه به عنوان امتداد و یا بیان (ابزاری خارج از خود) تمام حواس در آن واحد شناخته شده است، در نتیجه غنی‌ترین شکل هنراست که توسط انسان ارائه می‌شود یعنی آن هنری که وی را از دنیای حیوانات متمایز می‌سازد.

گوش انسان را می‌توان با یک گیرندهٔ رادیویی مقایسه کرد که دارای قدرت بازخوانی امواج الکترومغناطیسی است و ضمناً قادر است، مجدداً آنها را به شکل اصوات و صدای انسانی به فرستنده‌ای دیگر منتقل کند. پس می‌توان نتیجه گرفت این امواج، قبلاً هم به صورتی غیرتخصصی‌تر، موجبات دگرگونی در هوا و فضا شده باشند، از قبیل، جیغ‌زدن، غرولندکردن، حرکات و اشارات، دستورات و فرمانهای شفاهی صوتی ولی غیرکلامی و آوازها یا رقص‌ها.

اشکال مختلف امتداد حواس در زبان انسان به همان اندازه متنوعند که سبکهای مختلف هنری و طرحهای گوناگون البسه. هر زبان مادری، نحوه دید و احساسی خاص از جهان را به استفاده‌کننده‌گانش می‌بخشد که مخصوص همان زبان است.

تکنولوژی جدید الکتریکی که بر تمامی جهان، شبکه‌ای از امتدادهای حواس و اعصاب ما را گسترده است، تأثیر زیادی در آینده زبان خواهد گذاشت. تکنولوژی الکتریکی، به همان اندازه که رایانه‌ها به اعداد و ارقام نیازمندند، به کلمات نیاز دارند. الکتریسیته، بدون آنکه ادعایی داشته باشد، راهگشای روندهای مختلف، حتی وجدانیات و آگاهی‌ها، به سمت مقیاسی جهانی شده است. البته حالت آگاهی و وجدان

جمعی می‌تواند به زمانی برگردد که هنوز کلام اختراع نشده بود، اما چه بسا این تکنولوژیِ امتداد انسانی، یعنی زبان، که از توان تفکیک و تقسیم‌پذیری زیادی برخوردار است، همان برج بابلی باشد که انسان از طریق آن می‌خواست به آسمانها دست یابد. امروزه رایانه‌ها حکم وسیله‌ای برای ترجمه و برگردانیدن تمامی حواس، کدها و علامات و زبان‌های مختلف است. در مجموع وجود رایانه‌ها، به عنوان جشن و سرور عصر تکنولوژی محسوب می‌شوند که درک عمومی و وحدت جهانی را نوید می‌دهند. لذا به طور منطقی چنین به نظر می‌رسد که مرحلهٔ بعدی، قایل شدن نوعی آگاهی جهانی مشابه مفهوم «ناخودآگاه جمعیِ» مورد نظر برگسون، برای زبان است و نه صرفاً ترجمهٔ زبانی به زبان دیگر. خلاصه اینکه، آن حالت بی‌وزنی که بیولوژیست‌ها معتقدند جسم در آن وضعیت دچار نابودی نمی‌شود، در جامعه به این صورت جلوه می‌کند که بشر با حرف نزدن و سکوت کردن خود را در صلح و یک هماهنگی جمعی دایمی نگه می‌دارد.

فصل نهم

«نوشته»

چشم، جایگزین گوش می‌شود.

یکی از شاهزادگان آفریقایی برداشت خود را از «نوشته» در سرزمین مادری‌اش چنین تعریف می‌کند:

«تنها محل شلوغ و درهم منزل پدرپری[۱۷۶]، کتابخانهٔ آن بود که من در آن غور می‌کردم، تا اینکه بالاخره خواندن را آموختم و آن‌وقت به این احساس رسیدم که علامات موجود بر صفحات کتابها به صورت کلمات، عناصری به تله افتاده‌اند. هر کس می‌تواند نحوهٔ بازخوانی این نمادها را فرار بگیرد و در واقع کلمات اسیرشده را آزاد سازد و از آنها کلام جدیدی به وجود آورد. جوهر قلم، افکار را محبوس ساخته‌بود، درست مانند شکاری که پس از افتادن در چاله شکار، دیگر نمی‌توانست از آن رهایی یابد. زمانی که به این احساس و ادراک رسیدم، دچار همان حالت شعفی شدم که اولین‌بار از دیدن چراغ‌های روشن کوناکری[۱۷۷]، به من دست داده بود. از شعف اینکه بتوانم خودم این کار شگفت‌انگیز، یعنی رهاسازی اسرا را انجام دهم، بر خودم می‌لرزیدم.»

نگرانی و تشویشی که در حال حاضر انسان متمدن در برابر هر کلمه نوشته شده با آن روبرو می‌شود، با عطش آموختن آن انسان آفریقایی و ابتدایی، کاملاً فرق می‌کند، چرا که بعضی از غربی‌های سواد آموخته، درک کلمهٔ نوشته یا چاپ شده را دشوارتر می‌پندارند. امروزه بیش از هر موقع دیگر، مردم هم می‌نویسند، هم چاپ می‌کنند و هم می‌خوانند، منتها از یک چیز بی‌اطلاعند و آن اینکه، تکنولوژی الکتریک، تهدیدی برای

آن تکنولوژی قدیمی، یعنی نوشته بر اساس الفبای آوایی به حساب می‌آید. زیرا تکنولوژی الکتریکی سیستم اعصاب ما را امتداد می‌دهد و چنین به نظر می‌رسد که می‌تواند کلام را هم به صورتی همه جاگیر و آکنده از امکان تشریک مساعی کردن، ارایه نماید و در واقع علیه کلمات نوشته شده تخصصی عمل کند. رسانه‌های الکتریکی، چون تلفن، رادیو و تلویزیون در حال حاضر هم، بسیاری از ارزشهای غربی را که بر نوشته استوارند، تحت تأثیر قرار داده‌اند و شاید به همین دلیل باشد که، بسیاری از افراد آموزش دیده و درس‌خوانده امروز، به هنگام پرداختن به این ارزشها، خود را با مشکل و ناراحتی‌های شدید اخلاقی روبرو می‌بینند. البته شاید دلیل دیگری هم وجود داشته باشد و آن اینکه در طول بیست و چند قرنی که سوادآموزی به طول انجامید، هیچ‌گاه بر آن نشد تا اثر الفبای آوایی را در شکل‌دهی مدلهای مختلف فرهنگی‌اش مطالعه و درک کند، اکنون هم دیگر برای این کار قدری دیر شده است.

لحظه‌ای را تصور کنید که به جای به اهتزاز درآوردن پرچم رنگارنگ آمریکا، قطعه یا پارچه‌ای را برافرازند که رویش نوشته شده است: «پرچم آمریکا». این هر و نماد یک معنی دارند، اما اثرات بسیار متفاوتی بر آنها مترتب است. با تبدیل خطوط و ستاره‌های این پرچم، یعنی موزائیک غنی دیداری آن، به زبان نوشتاری، در حقیقت بزرگترین قسمت ارزشهای نمایشی یک تصویر و یک تجربه جمعی را حذف می‌کنیم، در حالی که آن رابطه لفظی و حرفی مجرد، تقریباً در هر دو نماد یکسان باقی مانده است. این مثال می‌تواند، ما را به درک تغییرات انسان قبیله‌ای در مواجهه با سوادآموزی، رهنمون شود. بدین معنی که رابطه انسان با گروه اجتماعی مربوطه‌اش، تقریباً به طور کامل از هر نوع احساس و عاطفه جمعی و خانوادگی خالی شده است، لذا این فرد از نظر عاطفی طوری خود را آزاد احساس می‌کند که قادر است از قبیله‌اش جدا شود و به صورت انسانی متمدن درآید، انسانی با ساختار دیداری و دارای گرایشها، عادات و حقوق مشابه سایر افراد متمدن.

یونانی‌ها، به‌وجود آمدن الفبا را به کمک اسطوره‌ای تبیین می‌کردند که در آن کادموس شاه، یعنی کسی که از نظر ایشان نوشته آوایی را به یونان آورده بود، دندانهای اژدها را می‌کارد، مردانی مسلح درو می‌کند. همانند تمام اسطوره‌ها، در این افسانه هم روندی آرام ولی به صورتی مکاشفه‌ای دیده می‌شود. بدین معنی که الفبا به صورت نمادی از قدرت، اقتدار و هدایت ساختارهای نظامی، جلوه‌گر می‌شوند. الفبا با

وابسته‌شدنش به پاپیروس[۱۷۸]، پایان بوروکراسی ایستای معابد و انحصارهای کلیسایی را در مورد شناختهای مختلف و قدرت نوید داد، زیرا به عکس نوشته‌های ماقبل سوادآموزی، که تنوع نمادهای آنها فراگیری‌شان را بسیار مشکل می‌نمود، الفبا، خیلی سریع قابلیت فراگیری داشت. مشکل دیگر، در اختیارداشتن آگاهی‌های وسیع و تسلط بر همهٔ آنها با توجه به تکنیک‌های پیچیده یک نوشتهٔ ماقبل الفبایی بود که بر موادی سخت و سنگین، چون خاک رس و سنگ، استوار بودند، لذا برای طبقه کاتبین، که اغلب از روحانیون بودند، نوعی انحصار قدرت را به ارمغان می‌آورد. در مجموع الفبای آسان و پاپیروس ارزان قیمت باعث شدند تا قدرت از دست مذهبیون کلیسایی خارج شود و به نظامیان منتقل گردد. تمامی این روند را اسطوره کادموس شاه و دندانهای اژدهایش بخوبی بیان می‌کند و دلیلی می‌آورد بر سرنگونی «دولت شهرها» و پدیدار شدن امپراطوریها وبوروکراسیهای نظامی.

از نظر امتدادهای انسانی، موضوع دندانهای اژدها در اسطوره کادموس از اهمیت بسزایی برخوردار است. الیاس کانتی در «جوامع و قدرت»، خاطرنشان می‌سازد که «دندان» به عنوان عاملی از قدرت انسانی و حیوانی،به حساب می‌آید. در تمای زبانها، قدرت دندان، نموداری از گازگرفتن و دریدن و غیرمنعطف بودن است. پس در زبان ارتباطات هم، به دلیل آنکه حروف، عناصری دقیق و بدون انعطاف هستند و حالتی تهاجمی و آمرانه می‌توانند داشته باشند، لذا چنین تعجبی ندارد که با دندانهای اژدها قیاس شوند. مرتب و ردیف بودن دندانها، آن‌هم به‌صورت خطی، به اعلی درجهٔ دیداری هستند، ترتیب حروف الفبا هم نه تنها مشابه آنهاست، بلکه در تاریخ غرب شواهد بسیاری وجود دارد که همچون دندانهایی تیز و درنده هم عمل کرده‌اند و در پی این کار امپراطوری‌هایی را هم پدید آورده‌اند.

الفبای آوایی در نوع خود تکنولوژی منحصر به فردی است. انواع بسیاری از نوشته، وجود داشته‌اندکه بعضی تصویرنگارانه[۱۷۹] وبعضی دیگر هجایی[۱۸۰] بوده‌اند،اما فقط الفبای آوایی بود که حروف را بدون توجه به مفهوم معنایی[۱۸۱] آنها، کاملاً با اصوات، که آنها هم بدون توجه به مفهوم معنایی‌شان در نظر گرفته می‌شدند، منطبق می‌ساخت. این تقسیم‌بندی و توازی میان دو جهان دیداری و شنیداری، از نظر فرهنگی بسیار خشن و پر تنش جلوه می‌کند، زیرا نوشتهٔ آوایی تمام جهات ادراکی و معانی را که در اختیار شکلهای نوشتاری هیروگلیف و تفکرنگارهای چینی بود، به کار می‌گیرد، با وجود این

تمامی این اشکال نوشتاری که از نظر فرهنگی بسیار غنی هستند باز به انسان این امکان را نمی‌دهند که به طور ناگهانی، از جهان سحرآمیز، غیرمداوم و سنتی شکل گفتاری قبیله‌ای برون آید وبه رسانهٔ یکنواخت و سرد دیداری روی آورد. دلیل اصلی آن هم این است که، قرنها استفاده از تفکرنگارها، موجب نگردید تا همبستگی به هم فشردهٔ روابط خانوادگی و ارتباطهای ظریف میان تبارهای مختلفِ جامعهٔ چین، دچار تزلزل و سستی شود، در حالی که به عکس این قضیه، تنها یک نسل که از سوادآموزی در آفریقای امروزی گذشت، مانند اتفاقی که دوهزارسال پیش درکشورگل[۱۸۲] (فرانسه) افتاد، روند جداسازی افراد از قبایل شکل گرفت. این عملکرد به هیچ‌وجه ارتباطی با محتوای کلمه‌های عصر سوادآموزی ندارد وصرفاً از شکافی که به طور ناگهانی میان تجربیات شنیداری انسان و تجربیات دیداری او حاصل می‌شود، پدید می‌آید. تنها، الفبای آوایی می‌تواند یک تقسیم‌بندی مشخص از تجربه را ارائه کند و موجب شود تا استفاده‌کنندگان از آن، از جهان شنیدن به دنیای دیدن راه یابند و از تشویش ناشی از قومی و قبیله‌ای بودن که خودش نتیجه جادوی تشدید شوندهٔ کلام و شبکه سیستمهای خویشاوندی است، برهند و در امان بمانند.

بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که الفبای آوایی تنها تکنولوژی است که «متمدن» ها را به وجود می‌آورد و آنها را به صورت افرادی متمایز ولی برابر در مقابل قانونی نوشته و یکسان قرار می‌دهد. تمایز افراد این‌گونه جوامع از سایر جوامع، تداوم‌داشتن زمان و همگانی کدها و علامات از اصلی‌ترین خصوصیات جوامع متمدن و باسواد محسوب می‌شود. به احتمال زیاد فرهنگهای قومی و قبیله‌ای همانند هندوستان یا چین، به‌خاطر گسترش و ظرافتی که در ادراک و معانی دارا هستند از فرهنگهای غربی فاصله‌ای بعید می‌گیرند، اما آنچه در حال حاضر برای ما مهم جلوه می‌کند، ارزش جوامع نیست بلکه شکل آنهاست.

در فرهنگهای قبیله‌ای، حتی امکان تصور وجود فرد یا شهروندی متمایز وجود ندارد و از تداوم زمان و فضا هم خبری نیست، به همین دلیل شدت این دوبعد در همان لحظه وجود مورد توجه قرار می‌گیرد و قدرت عمل دارد.

در هر فرهنگی، پیام الفبای آن، در واقع ظرفیت و توان انتشار مدلهای همسان‌کننده و تداومهای دیداری است.

الفبای آوایی در فرهنگهای سوادآموخته به دلیل آنکه عملکردهای دیداری را

تقویت و تشدید می‌کنند، باعث می‌شوند تا از نقش شنوایی، لامسه و ذائقه به طور جدی کاسته شود. چینی‌ها که از نوشته‌های غیرآوایی استفاده می‌کنند، موفق شده‌اند نوعی ادراک فراگیر و عمیق از تجربه را کسب کنند، ادراکی که الفبای آوایی در فرهنگهای متمدن بشدت آن را تضعیف کرده است. اصولاً تفکر نگارها، همانند نوعی آزمون گشتالت[۱۸۳] جهانی هستند و نه همچون الفبای آوایی، تفکیک و تجزیه‌شده‌ای از حواس و عملکردهای انسانی.

مطمئناً تمام مواردی که در غرب تحقق یافته‌اند، همگی شاهدی هستند بر ارزش فوق‌العاده سوادآموزی. اما بسیارند کسانی که می‌گویند ما برای ساختارهای تکنولوژی تخصصی و ارزشهایی که به‌دست آورده‌ایم، بهای گزافی پرداخته‌ایم. کاملاً روشن است که ساختار خطی که الفبای آوایی به زندگی روشنفکرانه غربی‌ها تحمیل کرده، باعث شده است تا اسیر یک سری نتیجه‌گیریهای منطقی شوند. نتیجه‌گیریهایی که باید به طور مشروح به آنها پرداخته شود و در صورت لزوم تجدید نظرهایی هم در آنها به عمل آید. انسان، همیشه شعور و آگاهی را جزیی از یک وجود منطقی و عاقل تصور می‌کند، در حالی که اثری از عملکرد هیچ چیز خطّی یا تفکیک شده در حیطه روشن‌بینی فراگیری که همیشه در آگاهی‌ها و شعور آدمی حضور دارند، دیده نمی‌شود. اصولاً شعور و آگاهی یک روند کلامی نیست و از زمانی که الفبای آوایی پدید آمده است، انسان هیچ رابطهٔ استنتاجی را به عنوان یک ضابطه کاملاً منطقی و مستدل، نتوانسته است بر آن حاکم کند. نوشته‌های چینی عکس این حالت را دارند، بدین معنی که هر تفکرنگار، خود حالت مکاشفه‌ای جامع از هستی و منطق را دربر می‌گیرد، لذا آن حالت پی‌درپی آمدن اجزا نمی‌تواند به عنوان یک عملکرد یا تشکیلات مرتب ذهنی محسوب شود، چرا که همه‌چیز جای خود را دارد و محلی برای فکر کردن نمی‌گذارد و اشاره‌ای به روابط نامعلوم نمی‌کند. در جوامع باسواد غربی، هنوز طریقهٔ گفتن معمولی و درست یک چیز بدین صورت است که گوینده، می‌بایست از قبل، نسبت به تأیید نتیجه‌گیری سخنانش مطمئن باشد، درست مانند اینکه رابطه‌ای علّی را از ابتدا در گفته‌هایش برقرار کرده باشد. دیوید هوم در قرن هجدم ثابت کرد که روالی طبیعی یا منطقی، دلیلی بر وجود یک رابطهٔ علّی نیست، زیرا اصولاً توالی و پی‌درپی آمدن، یک مجموعه و تکاثر است نه علیت. اما نوئل کانت به دنبال نظر هوم می‌نویسد: «استدلال هوم مرا از خواب یکسو نگرانه‌ام[۱۸۴]، بیدار ساخت.» اما به هر حال، نه هوم و نه کانت، هیچیک نتوانسته‌اند

حضور تکنولوژی الفبایی، یعنی آن دلیل پنهان گرایش غربی‌ها را نسبت به شناسایی منطق وتوالی، آشکار سازند. در حالی‌که امروزه یعنی در عصر الکتریسیته ، انسان به همان اندازه که خود را در ابراز منطق‌های غیرخطی آزاد می‌بیند، مثلثات غیراقلیدسی را نیز بنیان می‌گذارد و حتی خطوط تولید مونتاژ که به عنوان روشهای تجزیه‌ای و تفکیکی باعث مکانیکی شدن هر نوع تولید و محصول شده‌اند، امروزه با اشکال جدیدی جایگزین گردیده‌اند.

تنها، فرهنگهای الفبایی موفق شده‌اند بر تکنیک روال خطی پی‌درپی فایق آیند و آن را به تمامی تشکیلات روانی و اجتماعی تسرّی دهند. این تفکیک تجربیات به قطعاتی همسان و به منظور سرعت‌بخشیدن به عملکرد و تغییرات شکلی (استفاده از شناخت‌ها) است که بیانگر نیرو و سلطهٔ غرب بر انسان و طبیعت است. همین امر است که باعث شده تا شرکتهای صنعتی غرب، به گونه‌ای ناخواسته، تا این حد به تولیدات نظامی روی آورند و شرکتهای سازنده تسلیحات آن، به این اندازه صنعتی شوند. در هر دوی این حالات، الفبا، منشأ تکنیکهای تغییردهنده و سلطه همسانی و تداوم بر همه چیز، شناخته می‌شود. این حرکت که از زمان باستان (یونانی ـ رومی) شروع شده بود، به وسیلهٔ قدرت همسان کننده و خاصیت تکرارکننده، اختراع گوتمبرگ تشدید شد.

تمدن، بر پایهٔ سوادآموختگی بنیان گذاشته شده است، زیرا سوادآموزی با امتدادادن به حس بینایی در فضا و زمان، امکان همسان‌سازی فرهنگها را پدید آورده است. در فرهنگهای قبیله‌ای، تجربه تحت نفوذ نوعی زندگی بر اساس حس شنوایی، کسب می‌شد و به ارزشهای دیداری چندان وقعی نمی‌گذاشت. حس شنوای برخلاف حس بینایی که خنثی و سرد است، خیلی حساسیت برانگیز، دقیق و فراگیر است، به همین علت فرهنگهای شفاهی در آن واحد از عمل و عکس‌العمل برخوردارند، در حالی که فرهنگ آوایی، این امکان را به انسان می‌دهد که موقع برخورد، احساساتش را در اختیار بگیرد و نتیجه آنکه، عملی می‌تواند، بدون آنکه با عکس‌العملی مواجه شود و مسئولیتی ایجاد کند، صورت پذیرد و این حالت است که می‌توان آن را تفوق منحصر به فرد فرهنگ غربی سوادآموخته دانست.

در مقاله‌ای با عنوان «آمریکای وحشت زده»، برخی از ناتوانیهای آمریکاییان متمدن دارای فرهنگ دیداری، به هنگام برخوردشان با فرهنگ‌های قبیله‌ای و شنیداری شرقی توصیف شده است، که به ذکر بخشی از آن می‌پردازیم. سالهاست که یونسکو بر آن شده

است تا آبادانی را در چند دهکدهٔ هندوستان تسریع کند که برای این کار و به منظور تأمین آب مصرفی اهالی، سیستم خطی لوله‌کشی را مورد استفاده قرار می‌دهد. اما طولی نمی‌کشد که مردم آنجا، سازمان را مجبور می‌سازند تا خطوط لوله را جمع‌آوری کند، زیرا از نظر ایشان، زندگی اجتماعی ده به هم خورده بود، چون مردم دیگر برای آوردن آب به سرچشمه نمی‌رفتند و در آنجا گرد نمی‌آمدند.

در حالی‌که از نظر ما (غربی‌ها) لوله‌کشی صرفاً وسیله‌ای برای آسایش و رفاه عمومی شناخته می‌شود و به عنوان وسیله‌ای ناشی شده از فرهنگی خاص و یا ثمری از سوادآموختگی، به آن نمی‌نگریم. به عبارت دیگر، از نظر غربی‌های متمدن، سوادآموزی، عاملی برای تغییر عادات، احساسات و بینشها شناخته نمی‌شود در حالی که بیسوادان عکس این مورد را قبول دارند و لذا واضح است که عادی‌ترین وسیلهٔ رفاهی را هم به عنوان عاملی در جهت تغییرات فرهنگی به حساب آورند.

روسها، که کمتر از آمریکاییها، تحت تأثیر مدلهای فرهنگ الفبایی قرار گرفته‌اند، هنگام تماس با گرایشهای آسیایی‌ها، راحت‌تر با آنها منطبق می‌شوند. از نظر غربی‌ها، مدتهای مدیدی است که سوادآموزی، همانند لوله‌گذاری، استفاده از شیر آلات است، کوچه‌بندی‌های هندسی و استفاده از خطوط تولید و دفاتر یادداشت جنبه‌ای عادی به خود گرفته است و شاید بتوان شدیدترین دستاورد الفبا را، برقراری سیستم ثبات قیمت‌ها دانست که در دوردست‌ترین بازارها هم اجرا می‌شود و باعث تسریع در امر توزیع کالا می‌گردد. افکار و عقاید هم از این تأثیرات بی‌نصیب نمانده‌اند، به‌طوری که در غرب باسواد و الفبایی، تفکر خطی بشدت نضج گرفت و ناقوس مرگِ فرهنگهای قبیله‌ای و شنیداری را که نمی‌خواستند به فیزیک و بیولوژی جدید توجه کنند، به صدا درآورد.

تمام حروف الفبایی که مورد استفاده قرار می‌گیرند، حال، خواه در روسیه باشد یا اسپانیا، پرتغال و یا پرو، به هر صورت از الفبای یونانی ـ رومی نشئت گرفته و وجه مشترک آنها در این است که صدا و شکل حروف آنها، از هر نوع محتوای معنایی یا شفاهی به دور می‌مانند و بدین صورت تکنیک اصلی بیان و همسان‌سازی فرهنگها را تشکیل می‌دهند. اما، سایر اشکال «نوشته» صرفاً به کار یک فرهنگ خاص می‌آیند و به این دلیل آن فرهنگ را منزوی ساخته‌اند. فقط حروف آوایی هستند که به گونه‌ای خیلی کلی قادرند، اصوات را آن‌هم با علامات دیداری یکسان، ترجمه و برگردان کنند.

چینی‌ها، برآنند تا زبانشان را با الفبای آوایی منطبق سازند، اما در این راه باید مسائل زیادی از قبیل تفاوتهای عمیق آهنگی[۱۸۴] و معنایی میان اصوات تقریباً مشابه و غیره را حل کنند. به منظور حل این مشکل و حذف ابهامات آهنگی، چینی‌ها کلمات تک‌سیلابی را به چندسیلابی مبدل ساخته‌اند، لذا باید گفت الفبای آوایی غربی، در حال تغییریافتن خطوط اصلی شنیداری، در فرهنگ و زبان چینی است، منتهی، چینی‌ها هم باید موفق شوند تا ساختارهای خطی و دیداری را که به نحوهٔ کار و سازمانهای غربی، نوعی اتحاد مرکزی و توان جمعی و یکدست بخشیده است، بپذیرند. زمانی که ما از دوران گوتمبرگ، که زادهٔ فرهنگ خودمان (غرب) است، خارج شویم، آن وقت براحتی می‌توانیم خطوط بنیانی همنواختی، یکدستی و تداوم را در آن شناسایی کنیم. این خاصیتِ همان است که باعث شد یونانی‌ها و روسی‌ها موفق شوند، براحتی بربرهای بیسواد را تحت سلطهٔ خود درآورند زیرا با خارج شدن از فرهنگ بیسوادی، بخوبی می‌توانستند خصوصیات آن را دریابند و بر آن فایق آیند. بربر یا انسان قبیله‌ای، آن روزها، درست مانند بیسواد امروزی از چندگونگی فرهنگی، یکنواختی و عدم تداوم، رنج می‌برد.

خلاصه اینکه، نوشته‌های تصویرنگارانه و هیروگلیفِ فرهنگهای بابلی، مایا و چینی، نمودی هستند از امتداد حس بینایی که هدف آن گردآوری تجربیات انسانی و امکان دستیابی آسان به آنهاست. تمام شکلهای موجود در این نوشته‌ها، مفاهیمی شفاهی به جملات تصویرنگارانه می‌بخشند، به عبارت دیگر، این گونه نوشته‌ها را می‌توان با نقاشیهای متحرک قیاس کرد، زیرا خیلی سخت و غیرقابل انعطاف هستند و لذا برای بیان داده‌های بیش از حد و عملیات و فعالیتهای اجتماعی ناچارند از علامات بی‌شماری استفاده کنند. الفبای آوایی، بر عکس این حالت، صرفاً با چند حرف، منظور خود را می‌رساند. چنین توان و قدرتی، تلویحاً، ناشی از جدایی علامات و اصوات از محتوای معنی‌شناسانه و نمایشی است، به‌طوری که هیچ نظام نوشتاری دیگری قدرت مقابله با آن را ندارد.

این جدایی تصویر از صدا و مفهوم، که بویژه در الفبای آوایی مشاهده می‌شود، به اثرات اجتماعی و روانشناختی هم تسری داده شده است. انسان باسواد، دچار جدایی عمیقی نسبت به زندگی تخیلی، احساسی و عاطفی‌اش شده است، درست همان‌گونه که روسو مدتها پیش به آن اشاره می‌کند. (شعرا و فلاسفهٔ دورهٔ رمانتسیم هم نظراتی مشابه

ارائه می‌کنند). امروز کافی است دی.اچ. لارنس[۱۸۵] را بشناسیم تا از کوششهایی که در قرن بیستم به عمل آمده است، انسان باسواد بتواند از خویشتن فراتر برود و به یک تمامیت انسانی دست یابد، مطلع شویم. البته اگر انسان غربی به خاطر استفاده از الفبا دچار جدایی عمیقی از احساسات درونی خود شد، در ازای آن به آزادیهای فردی دست یافت و موفق شد از ایل و تبار و وابستگی‌های سیستم خانوادگی، خود را رها سازد. در عهد باستان، حتی آزادی برای انتخاب شغل صرفاً در حرفه‌های نظامی وجود داشت، اما در زمان رم جدید، انتخاب شغلی غیر از مشاغل خانوادگی به همان اندازه برای افراد با استعداد میسر شد که در فرانسهٔ عهد ناپلئون. دلایل هر دو هم یکسان است: بالارفتن سطح آموزشها و سواد، محیطی یکدست و پذیرنده ایجاد کرده بود که آن تحرکات اجتماعیِ گروههای ارتشی و افراد جاه‌طلب، هم عملی تازه به حساب می‌آمد و هم، شدنی بود.

فصل دهم
جاده‌ها و امپراتوریهای کاغذ

با پدیدار شدن تلگراف، پیامها توانستند خیلی سریعتر از نوشته‌های مکتوب منتقل شوند. قبل از این اختراع، راه و نوشته در ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر قرار داشتند، بویژه آنکه اطلاعات توانسته بودند از محمل‌های سختی چون سنگ و پاپیروس فاصله بگیرند و بر بال کاغذها بنشینند، درست مانند پول که قبل از آن موفق شده بود خود را از چرم و طلا و سایر فلزات جدا سازد و به کاغذ مبدل شود. کلمهٔ ارتباطات پیش از آنکه در عصر الکتریسیته به «جریان اطلاعاتی» اطلاق شود، به طوروسیعی برای بیان مسیرهای زمینی، دریایی، پل‌ها، رودخانه و راههای آبی‌دیگر، به‌کار گرفته می‌شد. شاید بهترین راه برای بیان عصر الکتریسیته، دانستن این مطلب باشد که چگونه مفهوم ارتباطات که قبلاً فقط در حیطه حمل و نقل به کار برده می‌شد، از طریق الکتریسیته به محدودهٔ اطلاعات راه یافت.

کلمهٔ متافور[۱۸۶] (استعاره) در فرانسه، از دو کلمهٔ یونانی متا و فور اخذ شده که به معنای جابجاکردن یا انتقال است. منظور ما هم در اینجا از انتقال، همان جابجایی اموال و اشیاء و اطلاعات است که طبیعتاً می‌تواند در اشکال مختلفی از جمله دگرگون شدن یا مبادله صورت پذیرد. هر شکلی از انتقال، نه تنها جابجا می‌کند، بلکه با دگرگون سازی موجب تغییراتی در فرستنده، پیام و گیرنده نیز می‌شود.

اصولاً استفاده از هر رسانه یا امتدادی از حواس انسان، مدلهای «درون همبسته[۱۸۷]» او را دگرگون می‌سازد، درست همان‌طوری که روابط بین حواس آدمی را تغییر می‌دهد.

یکی از موضوعاتی که در این کتاب مرتباً تکرار می‌شود، این است که تکنولوژی‌ها

امتدادهایی از اجزای بدن و سیستم اعصاب ما هستند که هدفشان افزایش سرعت و قدرت آدمی است. به همین علت چنانچه این‌گونه افزایش‌ها مطرح نبودند، آن وقت نه تنها امتداد جدیدی از وجود پدیدار شد، بلکه همان پدیده‌های موجود نیز به کنار گذاشته می‌شدند. مجموعه‌هایی از عناصر مختلف که موجب تزاید قدرت و سرعت می‌شوند، به هر شکل که باشند، تغییرات[۱۸۸] یا چولگی‌هایی در ساختار قبلی انسان پدید می‌آورند. تغییرات گروههای اجتماعی و شکل‌گیری جوامع تازه، هم زمانی اتفاق افتاد که حمل و نقل زمینی و شکل پیامهای نوشتاری تسریع شدند و انتقال اطلاعات سرعت گرفت. زیرا این افزایش سرعت موجب تحکیم قدرتهای حاکم و اقتدار آنها بر محدوده‌های وسیعتری شد.

با نگاهی به تاریخ، این تحول را بخوبی درمی‌یابیم، چرا که عامل دگرگونی دولت ـ شهرهای قدیمی یونانی‌ها و پدیداری امپراطوری روم، همین تسریع انتقال اطلاعات بوده است. در حالی که قبل از استفاده از پاپیروس و الفبا که ساخته‌شدن راههای سنگفرش و سریع را ایجاب کرد، همه تصور می‌نمودند، شهرهای محصور در برج و بارو و همچنین دولت ـ شهرها، اشکالی طبیعی و پایدار هستند.

در زمان باستان، شهرهای محصور و دولت ـ شهرها، اشکالی بودند که تمامی نیازها و عملکردهای انسانی را در خود گرد می‌آوردند. اما افزایش سرعت اطلاعات و در نتیجه گسترش اقتدار نظامی به نقاط دوردست، موجبات اضمحلال آنها را فراهم آورد. زیرا، همان نظامهای حاکم شهری که قبلاً به صورتی جامع و خودکفا اداره می‌شدند، مشاهده کردند که نیازها و اعمالشان به صورت امتدادهایی از فعالیتهای یک امپراتوری در آمده است. اصولاً وقتی سرعت، از حد خاصی فراتر برود، آن‌وقت دیگر یگانگی در پی ندارد، زیرا موجب تفکیک تمامی فعالیتهای تجاری، سیاسی و غیره از یکدیگر می‌شود و در نتیجه انحراف یا اضمحلال سیستم حاکم بر خود را در پی می‌آورد. آرنولد توینبی در کتاب تاریخ خود تحلیلی کاملاً مستند از سقوط تمدنها را ارائه می‌کند و چنین می‌نویسد: «یکی از نشانه‌های مشخص انحطاط و زوال، ظهور پدیده‌ای است که قبل از آن فرا می‌رسد و می‌توان آن را «مرحله بیش از سقوط» نامید. بدین معنی که یک تمدن وقتی تجزیه می‌شود و یا، به حالت تعلیق در می‌آید که با زور و فشاری وافر سعی در ایجاد یک اتحاد سیاسی، آن هم به صورتی جهانی، داشته باشد.» این از هم پاشیدگی و تعلیق را می‌توانیم نتیجه ازدیاد مداوم سرعت انتقال اطلاعات بدانیم که در اثر

ساخته‌شدن راهها و جاده‌های خوب و تسریع در انتقال نامه‌ها و نوشته‌ها پدید آمده است.

سرعت، از نظر بعضی از اقتصاددانان چیزی را می‌آفریند که به آن ساختار مرکزی ـ محیطی می‌گویند. زمانی که این ساختار از محدودهٔ قدرت و امکانات تولید کننده و یا هدایت کننده فراتر برود، آن وقت از عناصر سازندهٔ خود که مجموعهٔ مرکزی ـ محیطی را به وجود آورده‌اند، جدا می‌شود و فاصله می‌گیرد. بهترین مثال در این مورد، مستعمرات انگلستان در قارهٔ آمریکاست. از وقتی که اهالی سیزده مستعمرهٔ انگلستان در آمریکا، به موقعیت و وضعیت زندگی اجتماعی و اقتصادی خاص خود پی بردند، آن وقت این نیاز را در خود احساس کردند که خودشان باید به صورت مرکزی درآیند و مناطق محیطی اطراف خود را در اختیار بگیرند. این حالت موقعی پیش آمد که مرکز اولیه سعی کرد تا اقتدارش را بر محیط اطرافش گسترش دهد، اما به دلیل نبود سرعت ارتباطات دریایی در ارتش بریتانیای کبیر، حفظ بنیانهای مرکزی ـ محیطی، در این امپراتوری میسر نشد و نیروهای زمینی مراکز ثانویه که خود در قاره حضور داشتند، به دلیل سرعت بیشتر، توانستند ساختارهای مرکزی ـ محیطی تازه‌ای را به وجود آورند. در واقع برخی از امپراتوری‌ها، به دلیل همین سرعت کم نیروهای دریایی‌شان، بسیاری از مستعمرات خود را از دست دادند. پیدایش الکتریسیته و سرعت زیاد آن، باعث شد تا به طور کلی ساختارهای مرکزی ـ محیطی دگرگون شوند و اصولاً مناطق محیطی به طور کامل حذف گردند، زیرا به خاطر همان شدت و وسعت، هر محیطی خود تبدیل به یک مرکز شد. نبود همسانی و یکنواختی در سرعت حرکت اطلاعات، باعث پدیدآمدن مدلهای مختلفی در ساختارها شد. بدین ترتیب باید پذیرفت هر وسیلهٔ جدید نقل و انتقال اطلاعات قادر است، ساختارهای قدرت را به هر شکلی که باشند، دگرگون سازد. هر قدر این وسیله نو بتواند در آن واحد مورد استفادهٔ افراد بیشتری قرار بگیرد، آن‌وقت این امکان وجود دارد که بدون آنکه زوالی در ساختارها پدید آید، تغییرات حاصل شوند. به عبارت دیگر، اگر اختلافات فاحشی در سرعت حرکات پدید آید، مانند تفاوت میان حمل و نقل هوایی و زمینی و یا تلفن و ماشین تحریر، آن‌وقت ما شاهد بروز برخوردهای شدیدی در درون تشکیلات و سازمانها خواهیم شد، که در این میان شهرهای بزرگ زمان ما نمایانگر شکافهای عمیق اینچنینی هستند. به عبارت دیگر، اگرسرعت به طور کامل و یکنواخت باشد، دیگر با درگیری و زوال روبرو نمی‌شویم؛ یعنی همان طوری که

نشریات برای اولین‌بار درجهان عمل کردند و امکان برقراری یک اتحاد سیاسی از طریق یکدستی و همسانی را پدید آوردند، در حالی که در روم عهد قدیم چنین نبود و بجز دستنویسهای ساده‌ای بر کاغذها، چیز دیگری برای نفوذ در محدودهٔ شهرکهای قبیله‌ای و کاستن از عدم تداوم آنها، به منظور برقرای یک وجه مشترک، وجود نداشت. بتدریج که منابع تأمین کاغذ محدود شدند و جاده‌ها هم به دنبال این محدویت خلوت گردیدندو درست مانند آنکه سهمیه‌بندی بنزین صورت پذیرفته باشد و آن‌وقت دولت ـ شهرها مجدداً سربلند کردند و فئودالیسم، جمهوریها را در خود فراگرفت.

ظاهراً به دلایل اجتناب‌ناپذیر از دست رفتن استقلال شهرها و دولت ـ شهرها به دنبال پدیداری تکنولوژیهای سرعت بخش و تسریع کننده، امری واضح است، زیرا هر بار که روندی سرعت می‌گیرد، آن وقت قدرت جدید مرکزی، بر آن می‌شود تا مناطق بیشتری از حواشی خود را به منظور یکدست کردن با خود در اختیار بگیرد. نتایجی را که روم به دنبال تلفیق الفبای آوایی با راهها و جاده‌ها به دست آورد، درست مانند همان نتایجی بودند که روسیه ازیک قرن پیش آنها راکسب کرده است.

آنچه را هم که امروزه در آفریقا مشاهده می‌کنیم، باید نتایج تغییرات دیداری عمیق و طویل‌المدت روح انسانها به کمک وسایل الفبایی دانست و این در حالی است که تشکیلات اجتماعی آنها تغییری نکرده‌اند وکمترین یکدستی در آنها پدید نیامده است. در دوران باستان، مثلاً درآشور، تکنولوژی‌های غیرالفبایی، بخش اعظم تغییرات دیداری را باعث شدند، اما به هر حال این الفبای آوایی است که به صورت وسیله‌ای بلامنازع برای بیان انسان و انتقال او از جهان بسته و تکراری قبیله‌ای به دنیای دیداری و خنثی تشکیلات و سازمانهای خطی به کارگرفته شده است.

امروزه، تکنولوژی الکترونیکی در آفریقا موقعیت پیچیده‌ای را پدید می‌آورد، بدین معنی که خود غربی‌ها به خاطر سرعت‌گیریهای تازه، در شرف غیر غربی شدن قرار گرفته‌اند و این در حالی است که آفریقاییان به وسیلهٔ تکنولوزی قدیمی غرب، یعنی نوشتهٔ چاپی و صنعتی در حال غیرقبیله‌ای شدن هستند.

اگر ما بتوانیم رسانه‌های جدید و یا قدیمی خود را، بخوبی درک کنیم، آن وقت این امکان را خواهیم داشت که تداخل‌ها و چولگی‌ها را بشناسیم و برایشان برنامه‌ریزی کنیم. این امر خود موفقیت بزرگی است که انسان بتواند در میان تخصص‌گرایی‌ها و تفکیک عملکردها که به منظور سرعت بخشیدن، بی‌توجهی‌ها و ناآگاهیها را دامن

می‌زنند، موقعیت درست خود را شناسایی کند. حداقل در جهان غرب همیشه بدین‌گونه بوده است که اصولاً غربی‌ها به دلیل نگرانی از اینکه مبادا ساختار «منِ» آنها مورد تهدید قرار گیرد، از کسب آگاهی نسبت به منابع و محدوده‌های فرهنگشان ابا می‌کردند. نیچه می‌گوید: درک، انسان را از عمل باز می‌دارد. این یک واقعیت است، زیرا انسان‌ها همیشه از خطر ادراک پرهیز می‌کنند، گویی در این مورد از شناختی مکاشفه‌ای برخوردارند.

آنچه بیشتر در شتاب حاصل از سرعت چرخ، جاده و کاغذ مورد نظر است، همانا امتداد قدرت در فضایی یکدست و متداوم است. تکنولوژی رومی فقط پس از آنکه، نشریات، به چرخ و جاده سرعتی بیشتر از گردباد بخشیدند، توانست حداکثر تأثیر خود را بنهد و به مرور عکس‌العملهای منفی را هم پدید آورد. شتاب عصر الکترونیک هم، برای غربی‌هایی که با فرهنگ الفبایی و خطی آشنا بودند به همان صورت، یعنی درست مانند جاده‌های کاغذ که در زمان روم باستان، انحطاط‌ها و زوالها را در پی آورند، عمل کرد. شتابی که امروز مورد نظر است، موجد یک انفجار آرام مرکز در جهت محیط نیست، بلکه باعث انسجامی آنی و سریع و به هم‌پیوستگی فضا و عملکردها می‌شود، نتیجه آنکه تمدن تخصص‌گرا و تفکیک گرای غربی که ساختاری مرکزی ـ محیطی دارد به دلیل آنکه سرعت زیادی گرفته است، دچار نوعی سازمان‌دهی مجدد و آنی در قسمتهای مختلف می‌شود و به دنبال آن از اجزای تفکیک شدهٔ تخصصی، یک کل سازمان یافته به وجود می‌آورد که همان دنیای جدید دهکدهٔ جهانی است.

لوئیس مامفورد در کتاب شهر در تاریخ خود چنین توضیح می‌دهد: یک دهکده، امتدادی اجتماعی و نهادی از تمامی امکانات بشر است. شتابها و تراکم‌های شهری صرفاً این امکانات را از یکدیگر تفکیک کردند و اشکالی تخصصی به آنها دادند. اما عصر الکترونیک قادر نیست این تفکیک‌های بیش از حد را که همانا ساختار مرکز ـ محیطی دوهزاره آخر جهان غرب است، تحمل کند. آیا در اینجا مسئلهٔ ارزشها مطرح است؟ اگر مابتوانیم به درک رسانه‌های قدیمی خود مثل جاده‌ها و نوشته بپردازیم و به اندازهٔ کافی تأثیر آنها را بر خودمان بسنجیم، خواهیم توانست از شدت تأثیر عناصر الکترونیکی بر زندگی خود بکاهیم و یا حتی آنها را بی‌اثر سازیم. اما آیا واقعاً فرهنگی بر پایهٔ ساختار تکنولوژی وجود دارد که توانسته باشد تحت تأثیر قرار نگیرد؟ و یا موردی هست که طی آن فرهنگی، ارزشها و ارجحیت‌های خود را مورد سؤال قرار دهد؟ ارزشها و رجحان‌هایی که به گونه‌ای کاملاً خودکار، از زندگی اجتماعی که تحت تأثیر یک

تکنولوژی پیشگیری نشده قرار گرفته است، حاصل می‌شود.

در بخش مربوط به «چرخ» در این کتاب، خواهیم دید که قبل از اختراع چرخ هم حمل و نقل وجود داشته است و سورتمه‌هایی این کار را انجام می‌دادند که بر روی گل یا برف، عمدتاً توسط حیوانات و یا زنها کشیده می‌شدند. قبل از پیدایش چرخ، بیشترین حمل و نقل از طریق آب دریا، یا رودخانه‌ها صورت می‌گرفت. شاهد این مدعی طرز قرار گرفتن شهرهای بزرگ جهان در کنار آب راهها یا دریاهاست. در اینجا ممکن است برای کج‌اندیشان سؤالی پیش آید و آن اینکه چرا زنها جزو حیوانات باربر محسوب شده‌اند. توضیح آن چنین است که مردان می‌خواستند برای فعالیتهای دیگر، دستانشان آزاد باشد، اما به هر صورت این موضوع مربوط می‌شود به قبل از اختراع چرخ و زمانی که فقط چادرنشینان در صحراها زندگی می‌کردند و از شکار و کشاورزی سدّ جوع می‌نمودند.

امروزه به خاطر اینکه اطلاعات، بیشترین مورد حمل و نقل را تشکیل می‌دهند، چرخ و جاده کنار گذاشته و متروک شده است، اما در ابتدای امر همین چرخ و فشاری که به منظور سرعت بخشیدن وارد آورد، باعث شد تا جاده‌ها به وجود آیند و در خدمت چرخ قرار بگیرند.

مستعمرات، به عنوان اولین حرکتهای مبادله‌ای و نقل و انتقال فزایندهٔ مواد اولیه و تولیدات ناخالص به سمت مراکز، شناخته می‌شوند که خود این مراکز اکثراً شهرهایی بودند که در آنها تقسیم کار و تخصصهای حرفه‌ای از قبل صورت گرفته بود. پیشرفته شدن تکنیک چرخ و بهبود وضع جاده‌ها، هر روز بیشتر از روز گذشته موجب شد تاشهرها به سمت روستاها و بالعکس حرکت کنند، همانند اسفنجی که جذب و دفع می‌کند.این روند در زمان ما با پدیداری اتومبیل نشان داده می‌شود، که با بهبود وضع راهها همراه است و هر چه بیشتر شهرها و ییلاق‌ها را به‌هم نزدیک می‌سازد وشباهتهای آنهارا افزایش می‌دهد، به طوری‌که دیگر وقتی صحبت از ییلاق پیش می‌آید صرفاً خود راهها و جاده‌ها تداعی می‌شوند. البته با پدیداری شاهراهها، این حالت هم دگرگون شد و جاده حکم دیواری میان انسان و ییلاق را پیدا کرد. پس از این مرحله، نوبت به مرحلهٔ دیگری می‌رسد که در آن جاده به شهر تبدیل می‌شود، شهری که به طوری نامحدود، چنگال خود را در تمام وجود یک جاده فرو می‌برد و آنچه را که قبلاً تحت عنوان شهر بر سر راهش قرار داشت، به نوعی در خود حل می‌کند، شهرهایی که قبلاً با توده‌های

جمعیتی خود به آرامی می‌خزیدند و امروزه جز پریشانی، چیزی برای ساکنانشان به ارمغان نمی‌آورند.

حمل و نقل هوایی، بیشتر از همیشه، حالت قدیمی همبستگی شهر ـ روستا را که چرخ و جاده آن را برقرار کرده بود، از هم گسست. هواپیما باعث شد تا شهرها، دیگر رابطه‌ای با نیازهای انسانی نداشته باشند و حالت موزه را به خود بگیرند، زیرا به صورت راهروهای پر از ویترین درآمده‌اند و بتدریج خطوط تولید صنعتی را تداعی می‌کنند. هواپیما باعث شد تا مدام از ارزش جاده‌ها برای حمل و نقل کاسته شود و بیشتر جنبه‌ای تفننی به خود بگیرند. در مورد سفر هم، اگر چه امروز بیشتر مسافران مایلند با هواپیما به مسافرت بروند، اما در واقع با این کار عمل سفر کردن را نفی می‌کنند. قبلاً مردم می‌گفتند، کشتی همانند هتل بزرگی است که بر روی آب حرکت می‌کند، امروز هم هواپیماهای جت خواه بر فراز توکیو پرواز کنند و یا نیویورک، از نظر سرنشینان آنها جز یک محل لوکس چیزی دیگری نیستند و در واقع با استفاده از آنها، تجربه سفر کسب نمی‌شود، بلکه باید گفت مسافرت واقعی از زمانی شروع می‌شود که هواپیما بر زمین می‌نشیند.

امروزه شاهراهها و انتقال الکتریکی اطلاعات، همانند هواپیما، باعث شده‌اند تا روستاها مجدداً به حالت اولیهٔ خود باز گردند، یعنی به زمان قبل از اختراع چرخ که چادرنشینان حتی کوره راههای کوبیده شده را هم مورد استفاده قرار نمی‌دادند، رجعت کنند. این حالت را می‌توان به وضعیت بیت نیک‌پایی [۱۸۹] (هیپی‌ها) شبیه دانست که بر روی تپه‌ها گرد می‌آیند تا مراسم «هایی‌کایی [۱۹۰]» را انجام دهند.

تأثیرات اصلی پیدایش رسانه‌ها، در اشکال فعلی، عبارتند از شتاب سرعت و از هم گسیختگی. امروزه شتاب سرعت در جهت بی‌نهایت است و هدف اصلی آن حذف فضاست، به همین دلیل عامل اصلی در تشکیلات اجتماعی به حساب می‌آید. توینبی می‌گوید: «عامل شتاب سرعت، مسائل فیزیکی را به مسائل اخلاقی مبدل می‌سازد.» او در این‌باره راههای عهد عتیق را مثال می‌زند که پر از ارابه و گاری دستی و درشکه بودند و در نتیجه خطرات زیادی در آن جاده‌ها احساس نمی‌شد. اما به مرور که نیروی محرکه در حمل و نقل افزایش یافت، آن‌وقت مسائل اصلی و فیزیکی راهها منتفی شد. بدین معنی که مسائل مادی به مسائل روان‌شناسی تبدیل شدند و از میان رفتن و بعد فضا ارزشها را دگرگون ساخت. این اصل در تمامی رسانه‌ها دیده می‌شود و مد نظر قرار

می‌گیرد، زیرا شتاب سرعت موجب اصلاح و بهبود تمامی امکانات مبادلاتی و ارتباطی انسانها می‌شود، اما مسائل شکلی و ساختاری را غامض‌تر می‌سازد. آنچه که در گذشته به وجود آمدند با سرعتهای امروزی منطبق نمی‌شدند، نتیجه آنکه در چنین موقعیتی انسانها احساس می‌کردند، زمانی که بر آنند تا اشکال مادی قدیمی را با تحرکات پر شتاب جدید هماهنگ کنند، ارزشهای مورد قبول در زندگی خود را از دست می‌دهند. البته این مشکل تنها در عصر حاضر پدید نیامده است، **ژول سزار**[۱۹۱]، پس از آنکه به قدرت رسید، دستور داد تا به منظور حفظ آرامش و خواب افراد شهر، عبور و مرور وسایط نقلیه از غروب تا طلوع آفتاب ممنوع باشد. در دورهٔ رنسانس هم بهبودی وضع حمل ونقل، شهرهای پر از برج و باروی قرون وسطی را صرفاً به سرپناههایی معمولی مبدل ساخت که دیگر حصارهای آنان چندان مطرح نبودند. در هر دوی این مثالها، دگرگونی ارزشها در پی افزایش شتاب سرعت دیده می‌شود.

پیش از آنکه الفبا و پاپیروس امکان توسعه قدرت را در محدوده‌های وسیع‌تری برای شاهان فراهم آورند، حتی پادشاهانی که صرفاً می‌خواستند بر فضا و مکان سرزمین تحت سلطه خود حاکم باشند، خود را با یک سیستم بوروکراسی مواجه می‌دیدند که علیه آنها عمل می‌کرد. این سیستم همان انحصارهای پایای کلیسایی بودند که بر محمل‌های سخت چون سنگ نوشته، استوار بودند و امپراتوری‌ها را در مقابل خویش می‌دیدند. مبارزه، بین آنهایی که بر قلب انسانها حاکمند و کسانی که می‌خواهند منابع مادی ملتها را به یغما برند، همیشه در تمام کشورها وجود داشته است. در کتاب اول ساموئل، در کتاب عهد عتیق هم به این موضوع اشاره می‌شود.

فرزندان اسرائیل، از ساموئل می‌خواهند تا برایشان پادشاهی را تعیین کند و او طبیعت قدرت شاهان در برابر قدرت روحانیون را چنین تشریح می‌کند:

«این است حق شاهی که بر شما حاکم شود. او پسران شما را در اختیار می‌گیرد و در خدمت ارابه‌ها و اسبانش در می‌آورد و آنها را بر آن می‌دارد که در جلوی ارابه‌اش بدوند. او آنها را مسئول کسان دیگری می‌کند که برایش بکارند و بدروند، سلاحهای جنگی‌اش را بسازند و زین ویراق اسبهایش را مرتب کنند. او دختران شما را در اختیار می‌گیرد و به عنوان عطرافشان، آشپز و نانوا به کار وامی‌دارد. او بهترین مزارع، تاکستان‌ها و باغهای زیتون شما را می‌گیرد و به افسرانش‌واگذار می‌کند.»

اما نکتهٔ جالب توجه و شاید متضادی که می‌توان ذکر کرد، این است که چرخ و کاغذ

در واقع هیچ‌گونه عملکرد گریز از مرکز نداشتند، بلکه بالعکس موجب تمرکزگرایی در تشکیلات ساختارهای جدید حکومتی شدند. شتاب سرعت در ارتباطات همیشه باعث توسعه اقتدار مرکز به محیطی وسیعتر شده است. به طور مثال پیدایش الفبا و پاپیروس کاتبین و افراد اداری زیادی را به وجود آورد، با وجود این نتوانست در آن زمان یعنی در عهد عتیق و قرون وسطی، همسانی و یکنواختی زیادی در آموزشها ایجاد کند، بلکه از دوران رنسانس و پیدایش مکانیکی نوشتارها بود که یکدستی و تمرکزگرایی شدیدی برای قدرتها پدید آمد. همین سرعت حرکت بود که در ارتش مصر و روم و به واسطهٔ همسانی آموزشهای تکنولوژیکی، شکل‌گیری دموکراسی‌ها را باعث شد و ارج و قرب زیادی برای کسانی که می‌توانستند بخوانند حاصل کرد. در بخش مربوط به «نوشته» دیدیم که نوشته آوایی، انسان قبیله‌ای را به افقی دیداری رهنمون شد و موجب گردید تا او، فضا و مکان را به صورت دیداری در نظر بگیرد. گروههای مذهبی و کلیسایی هم در معابدشان به نسبت بیش از پیش به تاریخچه نوشته شدهٔ گذشتگان و سلطه بر فضای درونی جهان ناپیدا توجه نشان می‌دادند تا مبارزات نظامی در دنیای خارج از وجود خود. بدین جهت، برخورد میان انحصارهای کلیسایی و کسانی که می‌خواستند از «شناخت» به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به قدرت و پیروزی بهره‌برداری کنند، پیش آمد. (امروزه همین حالت میان دانشگاهیان و بازاریان پدید آمده است). به دنبال این تضادهای نگرشی بود که **بطلمیوس** به فکر تأسیس بزرگترین کتابخانه اسکندریه یعنی مرکز قدرت دربار افتاد.

بسیاری از افراد اداری و نویسندگانی که عهده‌دار فعالیتهای تخصصی شده بودند، در پی این برخورد نظریات، به صورت یک آنتی‌تز یا وزنهٔ متقابل، در برابر مسیحیت قد علم کردند. به عبارت دیگر، کتابخانه‌ها به نحوی مورد استفاده تشکیلات سیاسی امپراتوری‌ها قرار می‌گرفتند که مقبول روحانیت نبود. امروزه، تضاد مشابهی بین اتمیست‌ها (جزءگراها)[۱۹۲] و کسانی که قدرت را برتر از هر چیز می‌دانند، پدید آمده است.

اگر ما، شهر را به عنوان پناهگاهی برای توده‌ها و روستانشینانِ تهدید شده در نظر بگیریم که مایل بودند جمعیت بیشتری را در اطراف خود ببینند، آن وقت بسادگی درمی‌یابیم که چرا این گروه‌بندیها، امپراتوریها را تشکیل دادند. شکل دولت ـ شهرها، به عنوان راه حل مناسبی برای یک گسترش اقتصادی آرام شناخته نمی‌شد، بلکه در واقع

واکنشی تدافعی از انسان بود که به منظور دستیابی به امنیت بیشتر در دل یک محیط پر هرج ومرج و نابودکننده، احساس وحشت کرده بود. در واقع، دولت ـ شهرهای یونانی شکل قبیله‌ای از یک جامعه کامل و تمام‌عیار بودند، منتهی با شهرهای پر تخصص که امتدادی از جهانگشایی نظامی رومی‌ها به شمار می‌رفتند، فرق داشتند. «لوئیس مامفورد» در «شهر در تاریخ» می‌نویسد، دولت ـ شهرهای یونانی زمانی رو به زوال رفتند که تجارت به صورت تخصصی آن و تفکیک درکارها مورد پذیرش قرارگرفت. در اصل باید گفت این شهرهای رومی بودند که به صورت بخش تخصصی قدرت مرکزی عمل کردند و نقطه پایانی برای شهرهای یونانی شدند.

وقتی یک شهر با حاشیهٔ زراعیِ همجوارش، رابطهٔ اقتصادی برقرار می‌کند، در حقیقت نوعی ارتباط مرکز محیطی ایجاد شده است، آن‌وقت همین رابطه ایجاب می‌کند که شهر مواد اولیه و تولیدات ناخالص از روستا دریافت کند و به جای آن محصولات نهایی صنعتگران متخصص خود را در اختیارش بگذارد. حال اگر از سوی دیگر چنین شهری بر آن شود تا تجارتی دریایی را آغاز کند، آن‌وقت مشاهده می‌کنیم که شکل رابطه عوض می‌شود و همان‌طور که قبلاً هم گفتیم، مرکزی دیگر در جایی دیگر پدید می‌آید. این اتفاق برای یونانی‌ها هم افتاد، زیرا آنها به اشتباه با مناطق ماوراء بحار به گونه‌ای ارتباط بر قرار کردند که گویی آنها صرفاً محیط‌های تخصصی، یا تولیدکنندگان مواد اولیه برای آنها هستند.

در اینجا نگاهی گذرا به تغییرات ساختاری که در اثر پیدایش چرخ، راه و پاپیروس در تشکیلات فضا و مکان به وجود آمد، می‌اندازیم.

روستاها در ابتدای امر، به طور کامل از امتدادهای جمعی انسانی بی‌نصیب بودند، البته منظور از ده و روستا، آن جامعه‌ای نیست که از زراعت و شکار و ماهیگیری زندگی خود را می‌گذارند و ما آن را تحت عنوان جامعه چادرنشین می‌شناسیم، چرا که روستاییان در جایی ساکنند و نوعی از تقسیم کار و تفکیک عملکردها میانشان وجود دارد. همین گردهمایی ساده در چنین جوامعی بود که به دنبال شتاب گرفتن سرعت در فعالیت‌های‌انسانی می‌گشت و تخصص‌گرایی و تفکیک هر چه بیشتر عملکردها را طلب می‌کرد.

به دنبال این نیاز، بالاخره چرخ، به عنوان امتداد پاها، وارد عمل شد و در جهت تسریع تولیدات و مبادلات فعال گشت. مبادلات به نوبه خود، موجب تشدید

برخوردهای اجتماعی و عدم توافق‌ها شدند، تا جایی که انسان به جمعی بزرگتر پناه برد و سعی کرد به منظور ایمن‌ماندن خود را در برابر شتاب فزاینده عملکردهای سایر گروهها، مقاوم سازد. همین مسئله نیاز به امنیت، ایمنی و حمایت بود که باعث شد تا دهات از سکنه خالی شوند و دولت ـ شهرها متراکم‌تر گردند.

در روستا، فعالیت‌های انسانی، به اشکالی ساده صورت می‌گیرند و سازمان‌دهی می‌شوند، لذا در این حالت خفیف و ضعیف، هر کس می‌تواند چندین نقش را ایفا کند. پس در چنین جامعه‌ای، اشتراک مساعی بسیار شدید است و نظامهای تشکیلاتی بسیار ضعیفند، که این فرمول در تمامی تشکیلات و سازمانها معتبر است و درست پاسخ می‌دهد. اما تحول روستاها به سمت دولت ـ شهرها، به طوری اجتناب‌ناپذیر، شدت بیشتر و تفکیک عملکردها را طلب می‌کرد تا به کمک آن بتواند در برابر ضربات رقابت‌آمیز مقاومت کند. در روستاها، تمام اهالی در مراسم سنتیِ فصول مختلف سال اشتراک مساعی می‌کردند، این مراسم، بعدها، در شهرهای یونانی به نحو دیگری جلوه‌گر شدند. «مامفورد» می‌گوید: «ارزشهای مورد قبول روستاییان مدت چهار قرن درگسترش شهرهای یونانی دخیل بودند. این امتدادها و بیان انحصاری انسان در مقیاسهای روستایی، موجب اتحاد فیزیکی افراد شد و به صورت ضابطه‌ای عالی و قابل قبول در تمامی اشکال شهری در آمد.»

بدین ترتیب در آن زمان، انسان یک مفهوم بیولوژیکی از محیط، را ارائه کرد، که مجدداً امروزه در عصر الکتریسیته جایگاه خود را بازیافته است. واقعاً جای فکر دارد و جالب توجه است که چگونه تفکرِ «مقیاس انسانی»، امروزه از تمامی خصوصیاتی که در عصر مکانیک کسب کرده بود، بری شده است؟

جامعهٔ بزرگتر، یعنی شهر، طبیعتاً، به تشدید و تسریع هر نوع عملکردی گرایش نشان می‌دهد. گرایشهایی که به صور مختلف از قبیل کلام، شغل، پول و مبادلات تجلی می‌کنند. این امر موجب می‌شود تا امتداد اجتناب‌ناپذیر عملکردها، یعنی تفکیک‌هایی که در آنها صورت می‌گیرد، بالاخره منجر به اختراعات شوند و در واقع انسان به خدمت آنها درآید. مثال این مورد، همان شهرها هستند که در ابتدای امر به صورت یک زره یا سپر مدافع برای انسان عمل می‌کردند، اما بعداً خود آدمی برای حفظ وجودش در برابر همین شهرها، ناچار شد مخارج هنگفتی را در میان دیوارهایی که او را محصور کرده بودند، متحمل شود.

هرودوت می‌گوید: «منشأ تمامی جنگها و ستیزها، درگیریهای درون شهری بودند که میان شهروندان صورت می‌گرفت.» میزهای خطابه و اماکن سخنرانی و میدانهای شهر، بازارهای داغ مباحثات لجام گسیخته‌ای بودند که امروزه تریبون‌های آزاد جانشین آنها شده‌اند. این تحریکات شدید اجتماعی، باعث شدند تا انسان عوامل «ضد تحریک» را به صورت اختراعاتی ارائه کند. اختراعاتی که در واقع امتدادهایی از فعالیتهای انسانی بودند و هدفشان صرفاً کاستن از شدت نگرانی و تشویش افراد جامعه بود. بقراط که پدر علم پزشکی شناخته می‌شود، مبارزهٔ بدن علیه بیماری را به زبان یونانی پونوس[۱۹۳] می‌نامید و امروزه این خاصیت را هوموستاز[۱۹۴]، می‌خوانند که عبارت است از: حفظ تعادل، به عنوان استراتژی مقاومت یک ارگانیسم (موجود زنده). موجودات زنده، بویژه موجودات زندهٔ بیولوژیکی همیشه برآنند تا حالت درونی خود را در برابر تغییرات بیرونی، که همان ضربه‌ها و ناهماهنگیهای خارجی هستند، ثابت نگه دارند. محیط اجتماعی هم که انسان آن را به عنوان امتدادی از بدنش پدید آورده است، از این قاعده مستثنی نیست. به عبارت دیگر، شهر، همچون یک موجود زندهٔ سیاسی در برابر فشارها و تحریکات جدیدی که از امتدادهای تازه پدید می‌آیند، عکس‌العمل نشان می‌دهد، زیرا همیشه مایل است، قدرت مقاومت، انضباط، تعادل و بالاخره هوموستاز خود را حفظ کند.

شهر، که خود به منظور حفظ و حراست ایجاد شده است، به گونه‌ای غیرمترقبه حالتهای تهاجمی شدیدی را باعث می‌شود که به دنبال تسریع عملکردهای تقابلی و افزایش میزان شناخت عمومی، انرژی‌های پیوندی زیادی را آزاد می‌سازد که به شکل تجاوزها و خشونت‌های شدید، جلوه‌گر می‌شوند. عکس‌العمل هشدار دهنده در برابر این شکل تازه، به وجود آمدن مجدد روستاهاست و به خاطر مقاومتی که شهر در این مورد نشان می‌دهد، انحطاط یا بی‌تحرکی نظامهای حکومتی امپراتوری را در پی می‌آورد. تمامی این واکنشها از دید صاحبنظران به عنوان ابزاری ساده و فیزیکی محسوب می‌شوند که نوعی عکس‌العمل ضد تحریک به حساب می‌آیند.

مرحلهٔ بعدی در ایجاد تعادل میان قوای شهرها، توجه مجدد به ایجاد امپراتوریها و یا وجوهی جهان شمول است که در آن امتداد حواس انسانی، در چرخ، جاده و الفبا تجلی می‌کند. به کمک این ابزار بود که مناطق دوردست یعنی نقاطی که احیاناً هرج ومرج و آشوب در آنها حاکم بود، به عنوان طعمه مورد تهاجم کشورگشایان قرار می‌گرفت تا

ظاهراً نظم در آنها برقرار شود.

از نظر این کشورگشایان، ابزار مذکور نوعی «کمک خارجی» خارق‌العاده بودند که آنها را قادر ساخت تا امکانات مرکز را به محیطی غیرمتمدن و وحشی منتقل کنند؛ یعنی آن احساسی که امروزه مالکان ماهواره‌ها دارند و از نتایج سیاسی آن بی‌اطلاعند. در مدار قرار گرفتن ماهواره‌ای که امتدادی از سیستم عصبی ما محسوب می‌شود، به گونه‌ای خودکار در تمام اعضای جسم سیاسی بشریت، ایجاد عکس‌العمل می‌کند. نزدیکی بیش از حدی که ماهواره‌ها باعث آن می‌شوند، نوعی سازمان‌دهی نو و اساسی در تمامی بخشهای جامعه را طلب می‌کند تا با حفظ تعادل محیطی، مقاومت آن را افزایش دهد. ماهواره‌ها در زمانی نه چندان دور، کلیه برنامه‌های آموزشی و پرورشی کودکان را تحت تأثیر قرار خواهند داد و به دنبال آن تمامی تصمیم‌گیریهای اقتصادی و تجاری را هم به اشکال تازه‌ای مبدل خواهند ساخت و بالاخره به طوری غیرمترقبه و دور از انتظار، تمامی جهان را در اختیارخواهند گرفت.

بیشترین شگفتی در شهرها، زمانی پیش آمد که «نوشته» مورد استفاده قرار گرفت، بویژه نوشتهٔ آوایی که صوت را از تصویر جدا می‌ساخت. همین وسیله بود که به رومی‌ها اجازه داد تا نوعی نظام دیداری را به مناطق بومی و قبیله‌ای تحمیل کنند. تأثیرات شدید و فوق‌العاده الفبای آوایی، واقعاً اغراق‌آمیز نیست، بویژه آنکه این تکنولوژی توانست جهان تکراری قبایل را به دنیای اقلیدسی، خطّی و دیداری مبدل سازد. چرخها در تمامی شهرها و کوچه‌های رومی به طور یکسانی عمل می‌کردند و در واقع تقلید و تکرار را به طور مداوم انجام می‌دادند و نیازی هم به تطبیق خاص آنها با محیط یا آداب و رسوم محلی نمی‌دیدند. اما به مرور که منابع پاپیروس رو به کاهش گذاشته، تمامی آنچه که بر جاده‌ها می‌چرخیدند، هم از حرکت باز ایستادند، زیرا کمبود پاپیروس که ناشی از رهایی مصر از سلطهٔ رومی‌ها بود، موجب زوال قدرت بوروکراسی و تشکیلات نظامی گردیده بود. پس از این دگرگونی، دنیای قرون وسطی رشد کرد، البته بدون وجود چرخ، شهر و یک بوروکراسی یکدست. به عبارت دیگر، چرخ منکوب شد، درست مثل اشکال متفاوت شهری، که در پی هم آمدند و هر یک دیگری را از میان برداشتند، مانند راه‌آهن که پدیدار شد و به مرور حذف گردید و یا اتومبیل که همه‌جاگیر شد و اکنون دارد طرد می‌شود. به عبارت دیگر سرعت و قدرتهای جدید، هیچ‌گاه با تشکیلات مکان و فضا، به صورت موجود در جامعه، منطبق نیستند و علیه آنها عمل می‌کنند.

«لوئیس مامفورد» به خیابانهای وسیع و مستقیم قرن هفدهم اشاره می‌کند که به دلیل تعدد چرخها پدید آمده بودند، او معتقد است این راههای مستقیم و عریض برای حرکت سریع دستجات نظامی درست شدند و در واقع نشانه‌ای از صلابت و قدرت زیاد به حساب می‌آمدند.

در دنیای رومی‌ها، ارتش یک فراگرد مکانیزه برای تولید پول و ثروت شناخته شد. ماشین نظامی رومی‌ها، سربازانش را چون سکه‌هایی یک‌شکل و یک‌اندازه می‌دانست که برای تولید سرمایه و توزیع آن مورد استفاده قرار می‌گیرند. در اولین مراحل انقلاب صنعتی هم، تجارت با همراهی سربازان صورت می‌گرفت. به عبارت دیگر، این دستجات نظامی بودند که ماشین صنعتی را می‌ساختند و به دنبال آن شهرهای جدید بی‌شماری را به وجود می‌آوردند. آن وقت خود این شهرها، مانند کارگاههایی تازه‌ساز جلوه‌گر می‌شدند که کارگران نظامی با آموزشهای یکدست، در آنها به فعالیت می‌پرداختند. با گسترش آموزشها به وسیلهٔ چاپ، رابطهٔ بین سرباز در لباس نظامی و کارگر تولیدکنندهٔ ثروت، نامحسوس شد، چراکه آموزش جنبهٔ عام‌تری به خود گرفته بود و سایرین نیز از آن برخوردار شده بودند. مثال مشخص این مورد، ارتش ناپلئون است، زیرا سپاه ناپلیون متشکل از شهرنشینان بود و این افراد به عنوان عوامل یک انقلاب صنعتی به مناطق دوردست راه یافتند و در حقیقت دانش و آموزش را توسعه دادند.

ارتش روم که وسیله‌ای متحرک و صنعتی برای تولید ثروت بود، در شهرهای این امپراتوری، مصرف‌کنندگان زیادی را پدید آورد، اما در همان حال تقسیم کار را نیز باعث شد. در نتیجهٔ این تقسیم‌بندی بود که جدایی میان تولیدکننده و مصرف کننده پدید آمد. درست همان‌طوری که محل کار از محل سکونت سوا شد. قبل از پیدایش بوروکراسی روم، دنیا مصرف‌کنندگانی به این شکل را نشناخته بود و لذا بعضی از این افراد را به طور ناشایستی، انگل جامعه تلقی می‌کرد و با آنها به مبارزه می‌پرداخت. عکس‌العملهای حاصل به صورتی بود که فرد و جمع هر یک می‌خواستند تا سهم بیشتری از امتدادهای حواس را به خود اختصاص دهند، درست مانند ماشینی نظامی که در پی طعمه‌ای باشد.

وقتی مسلمانان راه به دست‌آوردن پاپیروس را بستند، آن‌وقت مدیترانه که قبلاً دریای رومی‌ها محسوب می‌شد، تبدیل به دریایی برای مسلمانان شد، زیرا مرکز قدرت روم سقوط کرد و آنچه به عنوان محیط این ساختار مرکزی ـ محیطی شناخته می‌شد، خود به مراکز مستقلی تبدیل گردید و ساختاری جدید و فئودالی را پذیرا شد. مرکز قدرت روم

هم حدود قرن پنجم در هم ریخت، یعنی درست زمانی که از قدرت عظیم چرخ، راه و کاغذ، شبحی بیشتر باقی نمانده بود.

پاپیروس هرگز دوباره ظهوری فعال نیافت، بیزانس، همانند تمام مراکز قدرت در قرون وسطی، از پوست ـ نوشته‌ها که وسیله‌ای کمیاب وگران برای سرعت بخشیدن به تجارت و آموزش بود، استفاده به عمل می‌آورد. پس از اختراع کاغذ در چین و نفوذ تدریجی آن از طریق خاورمیانه به اروپا، روند آموزش و تجارت در قرن یازدهم طوری شدت گرفت که ایجاد رنسانس در قرن دوازدهم را باعث شد، چاپ باسمه را به عنوان هنر پدید آورد و بالاخره در قرن پانزدهم صنعت چاپ یا چاپ صنعتی را بنیان گذاشت.

پس از شروع نقل و انتقال اطلاعات به وسیلهٔ مواد چاپی بود که مجدداً، چرخ و جاده پس از هزار سال رکود به خدمت بازگشتند و به طور مثال در انگلستان قرن هجدهم، مطبوعات چاپی موجب پدیداری راههای سنگفرش با سازماندهی‌های جدید جمعیت شناسانه [۱۹۵] و صنعتی، شدند.چاپ یا نوشتهٔ مکانیکی به عنوان امتدادی از فعالیتهای انسانی، آنچنان جدایی را باعث شد که حتی در روم قدیم هم تصور آن نمی‌رفت. البته این امری طبیعی بود، زیرا سرعت بیش از حد چرخ بر روی جاده‌ها و داخل کارخانه‌ها، به طور تنگاتنگی با الفبا مربوط بود. الفبایی که قبلاً در عهد عتیق هم شتاب حرکت و تخصص‌گرایی از همین نوع را پدید آورده بود. تأثیر سرعت، در جهت فزایندهٔ آن و در حیطهٔ مکانیک، جز جدایی، امتداد و تشدید عملکردهای انسانی، کار دیگری صورت نمی‌دهد. به همین دلیل در سطوح عالی آموزشهای تخصصی هم سعی می‌شود تا چندان به جزئیات پرداخته نشود، زیراکسب این نوع اطلاعات، به هر صورت فراگیری و اخذ صلاحیتها را مشکل می‌سازد.

این روزنامه‌ها بودند که بخش اعظم مخارج راه‌سازی را به انگلستان تحمیل کردند و البته پست هم از آنها استفادهٔ زیادی به عمل آورد. افزایش سریع قیمت حمل و نقل دریایی، موجب شد تا راه آهن شکل تخصصی از چرخ را به خود بگیرد که قبلاً جاده‌ها فاقد آن بودند. تاریخ جدید آمریکا، که به قول یک آدم شوخ طبع، با کشف انسان سفیدپوست توسط سرخ‌پوستان شروع شد، به سرعت از مرحله استفاده از قایقهای پوستی گذشت و به ارزش راه‌آهن پی برد. مدت سه قرن بود که اروپا برای استفاده از منابع ماهیگیری و پوست حیوانات، در آمریکا سرمایه‌گذاری می‌کرد، زیرا این اقلام از منابع مهم ثروت در آن قاره محسوب می‌شدند و چه بسا به همین دلیل، سازمان فضایی

شمال آمریکا، پس از تصویر جاده و پست، نقش قایق ماهیگیری و پوستی را به عنوان نماد خود انتخاب کرده است. اروپاییان که در تجارت پوست سرمایه‌گذاری کرده بودند، به طور طبیعی، اصلاً تمایل نداشتند «تام سایر[۱۹۶]»ها و «هاکل بری‌فین[۱۹۷]» های سرزمینهای پر از شکارشان را مورد تهاجم قرار دهند. آنها مهاجرها و یا جویندگانی چون «واشنگتن» و یا «جفرسون» را هم نمی‌خواستند، زیرا این افراد سعی می‌کردند پوستهای گرانقیمت را از دسترس اروپاییها دور کنند و لذا با ایشان مبارزه می‌کردند. بدین ترتیب باید گفت یکی از دلایل اصلی جنگهای استقلال، درگیری میان رسانه‌ها و تولید بود، زیرا پیدایش هر رسانهٔ جدید، به خاطر سرعت و شتابی که ایجاد می‌کرد، موجودیت و سرمایه‌های شرکتها را به طور کامل محدود می‌ساخت و بعد هم آنها را از بین می‌برد. هنر جنگ به وسیلهٔ راه‌آهن شدتی زایدالوصف یافت. جنگ داخلی آمریکا اولین برخورد مهمی است که راه آهن نقش اصلی را در آن ایفا می‌کند. استفاده از این رسانه در جنگ به قدری نوظهور بود که بسیاری از ستادهای ارتشهای اروپایی به بررسی و تحقیق در مورد آن پرداخته‌اند.

جنگ همیشه نتیجهٔ یک تغییر شدید تکنولوژیکی است، زمانی هم که پای می‌گیرد، به دلیل ایجاد ناهماهنگی در آهنگ رشد، موجب عدم تعادلی چشمگیر در ساختارهای موجود می‌شود. تأخیر در صنعتی‌شدن و یکپارچگی آلمان باعث شد تا این کشور سالهای زیادی از شرکت در مسابقهٔ مستعمره‌گیری و به دست‌آوردن مواد اولیه محروم بماند. جنگهای ناپلیون و کشورگشایی‌های او هم، فرانسه را از انگلستان عقب انداخت، ولی جنگ جهانی باعث شد تا آلمان و آمریکا به صنایع قدرتمندی دست یابند. در تاریخ روسیه هم مشاهده می‌کنیم، بر خلاف آنچه که قبلاً در رم اتفاق افتاد، نظامی‌گری[۱۹۸]، برای مناطق عقب‌افتاده، اصلی‌ترین راه اشاعهٔ آموزشها و تشدید سرعت تکنولوژیکی است.

پس از جنگ ۱۸۱۲، تقریباً تمامی کشورهای جهان نیاز به بهبودی وضع راههای زمینی، به منظور حمل و نقل را احساس کردند. محاصرهٔ سواحل اقیانوس اطلس توسط بریتانیایی‌ها، موجب رونق حمل و نقل زمینی و در نتیجه توجه به وضعیت نه چندان رضایتبخش آنها شد. به طور کلی جنگ، عامل بسیار مهمی در جلب چنین شناخت‌هایی اجتماعی نسبت به مسائل است. در حال حاضر، تنها شاهراههایی که پس از خاتمه جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵-۱۹۳۹) متروک و خالی باقی‌مانده‌اند، همانا راههای روح و روان

ماست، که تکنولوژی آنها را به خاموشی فرو می‌برد. برعکس آنچه تصور می‌شد، از زمان پدیداری اسپوتنیک و ماهواره‌های دیگر، آموزش و شناخت، به همان اندازهٔ راههای زمان جنگ سال ۱۸۱۲، ناهموار و نامأنوس شده‌اند و لذا برای بشر چاره‌ای جز مقابله با آنها باقی نمی‌گذارد.

امروزه سیستم مرکزی اعصاب انسان که به‌وسیله تکنولوژی الکتریکی و میدانهای جنگ نظامی و اقتصادی، امتداد داده شده است، می‌خواهد به هر نحو ممکن حالات نوشتاری تصویری را که بیشتر ذهنی بودند، از خود دور سازد. تاوقتی که عصر الکتریسیته آغاز نشده بود، آموزشهای عالی جنبه‌ای انحصاری و لوکس داشتند که فقط طبقهٔ مرفه از آنها برخوردار بودند، اما امروزه این امر، یک نیاز الزامی برای تولید و ادامهٔ حیات است، در حال حاضر ساده‌ترین اذهان هم نیاز به داشتن آگاهیهای بیشتر را احساس می‌کند، بویژه آنکه در حال حاضر، هزینهٔ بخش عمدهٔ حمل و نقل اطلاعات را همین دانشها و دانستن‌ها تأمین می‌کند. استیلای آموزشهای آکادمیک بر بازار، به احتمال زیاد دگرگونی شدیدی در موقعیت‌های آن ایجاد می‌کند و بسیاری از ساختارهای آن را از هم می‌پاشد. به طوری که در این نمایش بزرگ صدای خنده پر سروصدای مردم و دانشگاهیان شنیده می‌شود، اما به مرور که تحصیل‌کرده‌ها احساس کردند جای آنها بر روی صندلی‌های اداری است، آن‌وقت آن هلهله‌ها فرونشست و هر کس در جای خود قرار گرفت.

به منظور آنکه از این جابجایی‌ها و مدلهای مورد استفادهٔ آن، که باعث تسریع چرخ، جاده و کاغذ می‌شود، بینشی حاصل کنیم، به چند مثال از کتاب **مهاجران بوستون** [۱۹۹] از **اسکارهاندلین** [۲۰۰] توجه می‌کنیم. او می‌گوید: «در سال ۱۷۹۰، بوستن یک مجموعه به هم فشرده‌ای بود که درآن کارگران و فروشندگان در کنار یکدیگر می‌زیستند و مناطق مسکونی بر حسب ضوابط طبقاتی، تقسیم‌بندی نشده بود، اما بتدریج که شهر گسترش یافت و محله‌های مختلف پدیدار شدند، آن‌وقت این همبستگی اهالی از هم پاشید و هر کس در منطقهٔ خاص خودش مستقر شد.» ما این مثال را گسترده‌تر در نظر می‌گیریم و آن را به «نوشته» تسری می‌دهیم و می‌گوییم: «هر چه که آگاهیهای دیداری بیشتر شوند و به کمک شکل الفبایی در دسترس عدهٔ زیادتری قرار گیرند، آن وقت همه‌چیز تخصصی‌تر می‌شود و تقسیم‌ها و تفکیک‌ها پیدا می‌شوند.» تا قبل از فراگیری الکتریسیته، این شتاب سرعت بود که عملکردها، طبقات اجتماعی و دانشها و آگاهی‌ها را دچار تقسیماتی

می‌کرد.

بعدها سرعت الکتریسیته تأثیر شدیدتری بر این روند نهاد و انسجام و درهم فشردگی را جایگزین انفجار و توسعه‌طلبی مکانیکی کرد. حال اگر این فراگرد را به «قدرت» تسری دهیم، آن وقت گفتهٔ «هاندلین» را می‌توان چنین نوشت: «هر چه «قدرت» نافذتر شود، مناطق محیطی بیشتری را در اختیار می‌گیرد و بتدریج به شکل دیگری از عملکرد اقتدار درمی‌آید.» البته این یک اصل کلی است که سرعت، خود را بر تمامی زمینه‌های تشکیلات انسانی حاکم می‌کند و بویژه بر امتدادهایی چون چرخ، راه و پیامهای نوشته بر کاغذ تأثیر می‌گذارد. اما در حال حاضر که بشر موفق شده است اعضای فیزیکی و سیستم مرکزی اعصابش را با تکنولوژی الکتریکی امتداد دهد، لذا دیگر نمی‌توان اصل تخصصی و تقسیم‌کردن را به عنوان عامل سرعت مطرح کرد، زیرا زمانی که اطلاعات بتوانند با سرعت زیاد به سیستم مرکزی اعصاب منتقل شوند، آن‌وقت انسان شاهد به انزوا کشیده شدن تماس اشکال قبل از تسریع، از جمله راه و راه‌آهن خواهد شد که جای آنها را آگاهیهای جهان شمول و محدوده‌های فراگیر می‌گیرند و اشکال قدیمی انطباق‌های روانی و اجتماعی را از میان برمی‌دارند.

«هاندلین» می‌گوید، تا حدود سال ۱۸۲۰، اهالی بوستون یا پیاده و یا با وسایط نقلیهٔ شخصی جابجا می‌شدند. در سال ۱۸۲۶، واگن‌های اسبی عمومی ظاهر شدند که به طور قابل ملاحظه‌ای فعالیتهای تجاری را سرعت بخشیدند و به فراسوی مرزها بردند. در همان زمان، در انگلستان، سرعت در صنعت به مناطق زراعی کشیده شد و موجب گردید تا عدهٔ زیادی از افراد این مناطق از زاد و بوم خود بری شوند و نرخ مهاجرت را افزایش دهند. آنگاه مهاجرت از طریق دریا بشدت پای گرفت. دولت بریتانیا، به منظور آنکه می‌خواست این مهاجران به سمت مستعمراتش روانه شوند، سعی کرد تا ارتباط با آن مناطق را تسریع کند، بدین لحاظ کمکهای مادی زیادی در اختیار شرکت دریایی کونار [۲۰۱] گذاشت، به طوری که حتی راه‌آهن هم به خدمت آن درآمد و بدین ترتیب به همراه مرسولات، مهاجران به دوردست‌ترین نقاط فرستاده شدند.

در این دوران آمریکا هم برای تسریع، شبکهٔ فشرده‌ای از حمل ونقل رودخانه‌ای را به کار گرفت، ولی در این راه هنوز این شبکه را با چرخهای سریع تولیدات جدید صنعتی هماهنگ نکرده بود، لذا برای آنکه بتواند با مکانیزاسیون تولید، مواجه شود و مسیرهای طولانی درون قاره‌ای را کوتاهتر کند، ناچار شد از راه‌آهن کمک بگیرد. بحق، لوکوموتیو

بخاری، به عنوان یک تسریع کننده و یکی از انقلابی‌ترین امتدادهای مادی بدن به حساب می‌آید. لوکوموتیو، یک مرکزگرایی سیاسی جدید و یک شکل و معیار تازه‌ای از شهرنشینی را باعث شد و بالاخره این راه‌آهن است که توانست شکلی تجریدی از یک صفحه شطرنج را به شهرهای آمریکایی ببخشد و باعث جدایی غیرارگانیکی تولید، مصرف و نحوهٔ زیست شود.

اتومبیل، بعداً شکل تجریدی شهر صنعتی را در هم ریخت و آن را با عملکردهای مختلفی ترکیب ساخت، به نحوی که شهروندان و روستانشینان در کنار یکدیگر، فشار آن را تحمل کردند. هواپیما این درهم‌آمیختگی را با افزایش تحرک شهروندان به نهایت رسانید، زیرا با پیدایش آن، گویی دیگر فضایی میان شهرها وجود نداشت، البته قبل از هواپیما هم، تلفن، تلگراف، رادیو و تلویزیون تاحدی فضای بین‌شهری را از میان برداشته بودند، به طوری که وقتی شهرنشینان از فضاهای مطلوب بین‌شهری حرف می‌زنند و مقیاسهای انسانی را بر آنها منطبق می‌کنند، هیچ توجهی به این اشکال الکتریکی ندارند. امتدادهای الکتریکی انسان، براحتی زمان و فضا را زیر پا می‌گذارد و در زمینهٔ تشریک مساعی و تشکیلات انسانی، مسائل بی‌سابقه‌ای را پدید می‌آورد، لذا بتدریج انسان را به جایی می‌رساند که حسرت همان دوران ساده‌تر، اتومبیل‌ها و شاهراهها را بخورد.

فصل یازدهم

اعداد

چهره توده‌ها

ارتش آلمان به دنبال عقد معاهدهٔ ورسای، از درون خالی شد و ماهیت خود را از دست داد، آنگاه هیتلر موفق شد تا در فردایِ اعلام موجودیت امپراتوری آلمان، آن ارتش چکمه‌پوش و پرشکوهی را که از هم پاشیده بود، به نماد تازه‌ای از اتحاد قدرتهای قبیله‌ای تبدیل و به زشت‌ترین شکل از آن استفاده کند. در انگلستان و آمریکا هم به دلیل آنکه بازدهی صنایع در این زمان خیلی زیاد شده و مرتباً آمارهای مربوط به تولید و ثروت بیان می‌شد، حتی ابراز احساسات مردم هم حالت شمارشی به خود گرفته و به اعداد مبدل شده بود و هر جمله با عددی بیان می‌گردید مانند: «هزار بار متشکرم». در واقع مفهوم قدرت به کمیت وابسته بود، حال این کمیت‌ها می‌خواست تعداد افراد باشد یا میزان ثروت و دارایی، زیرا فقط با این وسایل می‌شد فشاری فزاینده و اسرارآمیز بر محیط وارد ساخت. الیاس کانتی در کتاب خود به نام توده‌ها و قدرت، رابطهٔ تنگانگی را بین تورم پولی و رفتار توده‌ها بیان می‌کند. او معتقد است، تورم را به عنوان یک پدیدهٔ توده‌ای باید مورد توجه قرار داد، زیرا اثرات آن در تمامی جهان رویت می‌شود. به عبارت دیگر، کانتی معتقد است، خواسته‌ای فزاینده، که از الزامهای هر توده، گروه و اصولاً هر جمعیت است، بیانگر رابطه‌ای میان تورم اقتصادی با تورم جمعیتی است.

در تأتر، جشن، میدان ورزشی و کلیسا، یک فرد از حضوردیگران و جمعیت برخوردار می‌شود. لذتی که از میان جمع بودن به انسان دست می‌دهد، احساس

خوشایندی ناشی از کثرت اعداد است، ولی این نظریه را حتی آموزش دیده‌ترین افراد جامعهٔ غربی هم تا مدتها قبول نداشتند.

در جوامع غربی، جدایی فرد از گروه و محیطش (به دلیل یافتن دوستان صمیمی و خالص)، از تفکر جمعی‌اش (به دلیل وجود دیدگاههای غیریکسان) و از کار گروهی (به دلیل تخصص) بر پایهٔ فرهنگی صورت می‌گرفت که تکنولوژی سوادآموزی و مجموعه‌ای از نهادهای صنعتی و سیاسی منفک از هم، آن را به وجود آورده بودند. اما نشریات به عکس این حالت عمل کردند، یعنی انسان را از نظر اجتماعی یکدست نمودند و باعث شدند تا «روح و جان توده‌ای» و یک حالت نظامی‌گری، که عمل وتفکری یکنواخت را طلب می‌کند، در او رسوخ کند که هنوز هم در بعضی جوامع وجود دارد و فقط جایی که این یکدستی با حروف مکانیکی یا اعداد روبرو می‌شود، جمع را رها می‌کند و تنها می‌شود و موجب بر هم خوردن اتحادهای قومی و قبیله‌ای می‌گردد. در این مورد مثالی از تورات مقدس می‌آوریم که در آن ذکر شده است: «شیطان علیه اسرائیل قدعلم کرد و برای اغواکردنش از وی خواست تا قوم بنی‌اسرائیل را شمارش کند.» بدین ترتیب باید گفت، اعداد از اولین وسایل تفکیک و قوم‌زدایی انسانها شناخته می‌شود، چراکه اسرائیل هم با پی‌بردن به تعداد افراد خود اغوا شد و به خود غرهٔ گردید.

در تمام طول تاریخ غرب، به طور نسبی و بحق، حروف به عنوان سرچشمهٔ تمدن و ادبیات به عنوان نشانی از تمدن شناخته شده‌اند، اما آنچه که همیشه سایه‌اش بر سر انسانها گسترده بوده است، همانا زبان علم، یعنی ارقام است. اگر اعداد را به تنهایی مدنظر قرار دهیم، متوجه خواهیم شد که به همان اندازهٔ «نوشته» اسرارآمیز و براحتی می‌توان آنها را به عنوان امتدادی از جسم مادی به حساب آورد.

اعداد، درست مانند «نوشته»، امتداد و بازتابی کاملاً بی‌طرف و عینی از حواس هستند و به خصوصی‌ترین فعالیتهای انسانی مربوط می‌شوند و می‌توانند همانند حس لامسه میان حواس مختلف ارتباط برقرار کنند.

برنامه‌های آموزشی در مکتب حسی **بوهاس**[۲۰۲]، یعنی لمس‌کردن و تماس با اشیا، که آثار **پل کلی**[۲۰۳] و **والتر گوپیو**[۲۰۴] و بسیاری دیگر از هنرمندان آلمانی در سالهای ۱۹۲۰ از آن جمله‌اند. در چنین هنری یعنی لمس‌کردن، که یونانی‌ها آن‌را حس «هاپتیک» (مالشی) می‌نامیدند، نوعی سیستم عصبی یا واحد ارگانیکی برای اثر هنری قائل می‌شود و همین امر است که باعث می‌شود تا هنرمندانی چون سزان[۲۰۵] و پیروانش را

بشدت تحت تأثیر قرار دهد. اعداد هم مانند آثار حسی ـ لمسی، دقیقاً از همین سیستم عصبی و ارتباطی برخوردارند. در حال حاضر، حدود یک قرن است که هنرمندان می‌خواهند در برابر عصر الکتریسیته قدعلم کنند و این کار را با دادن نقش یک سیستم عصبی به حس لامسه که باعث همبستگی بین سایر حواس می‌شود، عملی کرده‌اند و تأکید زیادی بر این حس گذارده‌اند. اما هنر آبستره (مجازی)، بر عکس این حالت یک سیستم عصبی مرکزی را برای ماهیت هنر قایل می‌شود و بدین‌ترتیب هنر را از شکل و پوستهٔ قدیمی و قراردادی تصویری، به صورت عکس، جدا می‌سازد. به‌طور کلی بسیاری معتقدند، حس لامسه، مهمترین حواس برای انسان است و به همین خاطر، وقتی فضانوردی در فضا با بی‌وزنی روبرو می‌شود، برای احساس کردن و حفظ حس لامسه است که شروع به دست و پا زدن می‌کند، زیرا با لمس‌کردن نوعی احساس امنیت به او دست می‌دهد. تکنولوژیهای مکانیکی که عملکردهای بدن ما را امتداد می‌دهند آنها را از هم تفکیک می‌کنند، تقریباً ما را در حالتی از خودگسستگی و قطع روابط با خودمان قرار می‌دهند و درست همانند خلأ برای فضانورد عمل می‌کنند و در واقع احساس لمسی را از میان برمی‌دارند. به احتمال قریب به یقین، روابط بین حواس در زندگی درونی و آگاهانه ما به وسیلهٔ حس لامسه برقرار می‌شود. البته ناگفته نماند لامسه، صرفاً تماس پوست بدن با اشیا نیست، بلکه موجودیت اشیا در ذهن هم خود نوعی لامسه است. یونانی‌ها، از مفهوم اجماع[۲۰۶] و یا امکان وجود یک «حس مشترک» سخن به میان می‌آورند و آن را رابطی میان حواس و در نتیجه باعث آگاهیهای انسانی می‌دانستند. امروزه که ما به کمک تکنولوژی تمامی قسمتهای بدن خود را امتداد داده‌ایم، احساس می‌کنیم نیاز به نوعی اجماع بیرونی تجربی داریم تا در پی آن بتوانیم به نوعی اجماع جهانی دست پیدا کنیم. با توجه به اینکه، ما تفکیک‌گرایی در سطح دنیا را پذیرفته‌ایم، لذا در حال حاضر به طور طبیعی، خواهان یک جمع‌گرایی و تکامل در جهان هستیم. دانته[۲۰۷]، که تصور می‌کرد، انسانها تا زمانی که به وسیلهٔ یک وجدان و آگاهی جمعی با یکدیگر متحد نشوند، به صورت قطعاتی ساده و مجزا از هم باقی می‌مانند، مطمئناً در رؤیای همین همبستگی جهانی و موجودیتی آگاه و ذی‌شعور برای بشریت به سر می‌برد. امروزه، این وجدان اجتماعی به صورت الکتریکی هدایت می‌شود که در صدد تحمیل تکنولوژیهای کهنه مکانیکی نیست، بلکه حالات نیمه خودآگاه فرد و به عبارت دیگر دیدگاههای شخصی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این حالت را به طور طبیعی

می‌توان نتیجهٔ یک «تأخر فرهنگی»[۲۰۸] و یا تضادی دانست که میان دو تکنولوژی پدید آورده است و بالاخره هم جز به حاکمیت اعداد نمی‌انجامد.

دنیای قدیم، به‌طور اعجازآمیزی، اعداد را با موجودیت‌های مادی و دلایل وجودی‌شان منطبق می‌ساخت، یعنی دقیقاً همان کاری را صورت می‌داد که در حال حاضر علم انجام می‌دهد و سعی می‌کند تا همه‌چیز را به صورت کمیّتهای عددی درآورد. شاید این امر دلیل بر یکی دیگر از خواص اعداد باشد، یعنی آنکه اعداد وقتی مورد استفاده قرار می‌گیرند، حال، خواه یک رقمی باشند و یا چندرقمی، ضمن آنکه بُعد لمسی خود را حفظ می‌کنند، از نوعی خصوصیت تکرارکنندگی و پژواکی نیز بهره می‌گیرند، زیرا دقیقاً بازتابهای عین خود را ارائه می‌کنند.

این خاصیت پژواکی اعداد است که به آنها حالت یک شمایل یا تصویری جامع می‌بخشد که به صورتی کاملاً فشرده تمامی آنچه را که می‌خواهد، می‌گوید و باعث می‌شود تا در روزنامه‌های آمریکایی، عنوانهای بزرگ را در اختیار بگیرد، از قبیل: «اتوبوسی، ژان جمسونِ ۱۲ساله را جلوی چشم والدینش زیر گرفت» و یا «ویلیامسونِ ۵۰ ساله سرپرست جدید خدمات خانگی شد». در اینجا باید گفت روزنامه نگاران خیلی راحت قدرت و توان اعداد را کشف کردند و به آن پی بردند.

ارزشهای غیرالفبایی و یا حتی ضدالفبایی انسان قبیله‌ای، از زمان **هانری برگسون** و هنرمندان مکتب بوهاس، البته بدون در نظرگرفتن **فروید** و **یونگ**، با علاقه‌ای وافر و ستایش فراوان، به‌عنوان قاعده‌ای کلی، مورد بررسی و توجه قرار گرفته‌اند، بویژه آنکه بسیاری از روشنفکران و هنرمندان اروپایی، موسیقی جاز را که حالتی غیرالفبایی دارد، به عنوان یکی از نقاط بارز تحقیقاتشان در زمینهٔ تصویرسازی یک رمانتیسم کامل و الفبایی تلقی کرده‌اند. شیفتگی بیش از حدی را که بعضی از روشنفکران اروپایی نسبت به فرهنگ قبیله‌ای ابراز داشته‌اند، در این جمله **لوکور بوزیه**[۲۰۹] که حاکی از تعجب او به هنگام دیدن ناحیهٔ مانهاتان است، می‌توان بخوبی دید: «این یک جاز داغ[۲۱۰]، حجاری شده در سنگ است.» هنرمند دیگری هم به نام **موهولی ناژی**[۲۱۱]، به هنگام ورود به یک تفریحگاه شبانه در شهر سانفرانسیسکو، به سال ۱۹۴۰ و دیدن محیط آنجا از هنر غیرالفبایی حاکم بر آنجا بشدت شگفت‌زده شد، زیرا ارکستری از سیاهپوستان با حرارت زیاد در میان خنده‌های حضار می‌نواخت و ناگهان یکی از نوازندگان شروع به خواندن کرد، «یک میلیون و سه»، دیگری فریاد زد «یک میلیون و هفت و نیم»، آن‌وقت

حضار به این ارقام پیوستند (یازده»، «بیست و یک»، ... سپس در میان خنده‌های شاد و پر سروصدای حضار، آن محل پر از اعداد وارقام شد.

موهولی ناژی می‌گوید: «از نظر اروپاییان، آمریکا بهشتی برای خلاصه‌کردن هر چیز و به کاربردن اختصارهاست. در این کشور اعداد مفهومی قاطع دارند جملاتی چون «فروشگاه ۵۷کالا»، «فروشگاه ۵ و ۱۰ سنت»، «سون‌آپ» «مسابقه ۱۸ امتیازی» و غیره. تمامی اینها، پژواکی از یک فرهنگ صنعتی متکی بر قسمت‌بندی‌ها، دیاگرام‌ها و اعداد است که معروفترین آن همان ارائهٔ اندازه‌های مناسب خانمها با سه رقم ۳۶-۲۴-۳۶ است که بیانگر خاصیت حسی ـ لمسی بودن اعداد نیز می‌باشد و گویندهٔ این سه رقم همیشه با دستهاو اشارات، هیکل مناسب را در فضا ترسیم و آن را ظاهراً تجسم می‌کند.»(۲۱۲)

بودلر، به‌طور مکاشفه‌ای دریافته بود که خود اعداد، همچون سر انگشتان حس دارند و همانند سیستم عصبی هستند که عناصر مختلف را به یکدیگر مربوط می‌سازند. او می‌گوید: «عدد در وجود فرد است و وقتی که انسان خود را به صورت عدد می‌بیند لذت می‌برد.» به همین دلیل، انسان از اینکه خود را در میان جمع مشاهده کند مجذوب می‌شود و هر چه اعداد (تعداد) افراد بیشتر باشند، برای شخص مطبوع‌تر است. بدین ترتیب باید پذیرفت، ارقام، نه‌تنها همانند «کلام»، شنیداری و پرطنین هستند، بلکه جنبه‌ای از حس لامسه را که خود امتدادی از ماست، نیز به خود تخصیص می‌دهند. به عبارت دیگر، انباشت آماری اعداد و نمایش آنها به صورت دیاگرام‌ها و نمودارها درست همانند نقاشیهای غارنشینانی است که همه‌چیز را در خود گرد می‌آوردند و منعکس‌کننده بودند. انباشت آماری اعداد، از تمام نظرها، انسان را در برابر موج جدیدی از مکاشفات بنیانی و نگرش‌های ناخودآگاه قرار می‌دهد، به‌طوری که تلویحاً سعی می‌کند سلیقه‌ها و احساس‌های عمومی را پذیرا شود، به همین دلیل به تبلیغاتی این چنینی ترتیب اثر می‌دهد: «برای رضایت بیشتر، از مارکهای شناخته شده استفاده کنید.»

اعداد، همانند پول، ساعت و سایر وسایل اندازه‌گیری، تحت فشار سوادآموزی از روح و جان و شدت خاصی برخوردار شدند. جوامع بیسواد اصولاً نمی‌دانستند با ارقام چه کار کنند، درست مانند رایانه‌ای که سعی می‌کند ارقام را با «آری» یا «خیر» جایگزین کند، البته رایانه‌ها حواشی موضوعات را تا حدی می‌سنجند، اما ارقام به‌تنهایی قادر به چنین کاری نیستند، ولی به هر صورت عصر الکتریسیته مجدداً، تلفیقی بین ارقام و

تجربیات دیداری و شنیداری را پدید آورد، حال خواه این حرکت در جهت درست یا غلط باشد.

اگر این موضوع را قدری وسیعتر بنگریم، نتیجه می‌گیریم **اسوالد اشپینگلر**[۲۱۳] تحت تأثیر ریاضیات مدرن، کتاب «سقوط غرب» را نوشته است. از نظر او مثلثات غیراقلیدسی از یک سو و اهمیت فزایندهٔ عملکردها در «فرضیهٔ اعداد» از سویی دیگر، باعث سقوط انسان غربی شده است. اما او نکته‌ای را متوجه نبود و آن اینکه خود اختراع فضای اقلیدسی، نتیجهٔ مستقیم تأثیر الفبای آوایی بر حواس انسانی است. او ضمناً این مورد را هم نادیده گرفته بود که اعداد، خود امتدادی از وجود انسان هستند و تداومی از حس لامسه او شناخته می‌شوند. اشپینگلر در محاسبات عدیده خود، به نحوی بیمارگونه، صرفاً اعداد و مثلثات کلاسیک را در سقوط غرب مقصر می‌دانست، که باید راه گریزی از آنها بجوید، اما اینها خود سیستم مرکزی اعصاب انسانی در تکنولوژی الکتریکی هستند. بدین ترتیب باید گفت، در واقع اشپینگلر بسیاری از اصول را نمی‌داند و چنان با تکنولوژی عصر ما برخورد می‌کند که گویی از کرات دیگر به زمین آمده است. او حالتی غیرمتعارف دارد زیرا، جمع‌گرایی و عمومیت یافتن از نظر وی، فرو رفتن یکبارهٔ همگانی در نوعی ناخودآگاهی و از خود بیخودی است که به‌وسیلهٔ یورش اعداد پدید آمده باشد و ارزشهای دیگر را نادیده می‌گیرد. در هندوستان تفکر دارشان[۲۱۴]، یعنی تجربه‌ای اسطوره‌ای که بر اساس آن انسان باید حتماً در جمعی بزرگ باقی بماند، با مفهومی که غربی‌ها از ارزشهای آگاهانه برداشت می‌کنند، فرق می‌کند، زیرا جمع‌گرایی از نظر آنها با آن مفهوم اسطوره‌ای هماهنگ نمی‌شود.

اقوامی از قبیل آفریقایی و استرالیایی وجود دارند که بسیار بدوی‌اند و هنوز هم مانند بسیاری از اسکیموها شمردن به وسیلهٔ انگشتان دست را بلد نیستند و ردیف اعداد را نمی‌شناسند. آنها فقط شمردن تا رقم شش را بلد هستند و بیشتر از این برایشان حکم یک توده را می‌یابد. این افراد چون ردیف اعداد را نمی‌شناسند، اگر مثلاً دو سنجاق از هفت سنجاق برداریم، متوجه نمی‌شوند و پاسخ می‌دهند که فقط یکی کم شده است. **توبیاد انزیک**[۲۱۵]، این مسائل را مورد توجه قرار می‌دهد و می‌گوید: این افراد بیشتر به احساس‌هایی که در وجودشان نهفته است، توجه دارند تا به آنچه بیرون از آنها می‌گذرد، لذا با اعداد رابطهٔ چندانی ندارند. پیدایش اعداد در یک فرهنگ، مطمئناً بیانگر رشد و نمو یک جهت‌گیری دیداری است، البته یک فرهنگ قبیله‌ای که شدیداً منسجم است،

براحتی خود را در اختیار یک فرهنگ دیداری تفکیک‌گرا و فردگرا، که به تقسیم کار منجر می‌شود و در نهایت اشکال پیشرفته‌تری چون «نوشته» و «پول» را انتخاب می‌کند، قرار نمی‌دهد. انسان غربی هم زمانی که به تفکیک‌گرایی و فردگرایی روی آورد و بویژه، «مطبوعات» را مورد توجه قرار داد، در صدد بود تا به این ترتیب تمامی تکنولوژی الکتریکی را که از زمان تلگراف به بعد احاطه‌اش کرده بودند، به کناری نهد. اما طبیعت انسجام‌گر (درهم فشارنده) تکنولوژی الکتریکی، در واقع رشد انسان غربی را در جهت عکس سوق داد و او را به قعر تباهی‌های قومی و قبیله‌ای کشانید. به طوری‌که **ژوزف کنراد**[۲۱۶] در این باره می‌گوید: «انسان به قارهٔ آفریقای درون خود رسیده است.» به عبارت دیگر حرکات سریع، آنی و الکتریکی اطلاعات، نه تنها خانوادهٔ بشری را بزرگتر نکرد بلکه او را در لفاف یک زندگی دهکده‌ای و قبیله‌ای قرار داد و منسجم کرد.

اما در حقیقت، نیروی تفکیک‌گر و تجزیه‌کنندهٔ غرب تحلیل‌گر، به واسطهٔ تأکیدی که به حس بینایی می‌گذارد، دگرگون نشده است، زیرا خود همین حس بینایی این عادت را پدید می‌آورد که همه‌چیز به شکل پشت سر هم و متصل دیده شوند، ولی در همین حال ملاحظه می‌کنیم که بی‌توجهی در زمان یا فضا، جدایی و تفکیک‌هایی به وجود می‌آورد که باید گفت، این امر یا ناشی از انحراف دید است و یا در اثر فراتر رفتن از حجم توان حس لامسه، شنوایی، بویایی پدید آمده‌اند و یا اینکه اصولاً سرعت و تحرک کافی وجود ندارد. به هر صورت هر یک از این اتفاقات افتاده باشد، در واقع آن روابط ناشی از حرکات سریع و آنی، غیردیداری عمل کرده‌اند. این سرعت را چیزی جز تکنولوژی الکتریکی به وجود نمی‌آورد و در حقیقت، این تکنولوژی است که به سلطهٔ حس بینایی خاتمه می‌دهد و ما را به حیطهٔ ادراکات پی‌درپی و تشریک مساعی بین حواس که تجلی آن، ارقام است، هدایت می‌کند.

اشپینگلر به این دلیل دچار ناامیدی شده بود که فکر می‌کرد غرب می‌تواند از دام اعداد بگریزد و در قلمرو خیالی عملکردها و روابط مجازی، جایی برای خود بیابد. او می‌نویسد: «باارزش‌ترین عنصر ریاضیات کلاسیک اعداد هستند و همین اعداد و ارقام جوهر تمام آن‌چیزهایی هستند که از نظر حواس، قابلیت درک دارند. به عبارت دیگر، اگر اعداد را وسیلهٔ سنجش قرار دهیم، می‌توانند پاسخگوی تمامی آن چیزهای باشند که یک روح جستجوگر در پی آنهاست.»

از هر صفحه نوشته شده توسط اشپینگلر، نوعی شیفتگی شدید به قوم و قبیله‌گرایی

احساس می‌شود. او هرگز به این امر فکر نکرده بود که موجودیتهای مادی می‌باید دلیلی خردگرایانه و عقلایی داشته باشند. به عبارت دیگر، فردگرایی یا آگاهی، خود، نوعی استدلال است که نسبت‌هایی را بین حواس مختلف رعایت می‌کند و در واقع چیزی به تجربیات احساسی اضافه نمی‌کند. موجوداتی که چندان خردگرا نیستند، فاقد این قدرتند که بتوانند این نسبت‌ها را میان حواس خود برقرار کنند. به عبارت دیگر، اینها صرفاً طول موجهای خاصی را دریافت می‌کنند که از محدودهٔ تجربیات شخصی آنها نمی‌توانند فراتر بروند. شعور و آگاهی انسان به دلیل پیچیدگی و ظرافت بیش از حد، ممکن است با افزایش یا نقصان یکی از حواس، تضعیف و یا حتی زایل شود و حالتی چون نیمه‌خواب و نیمه‌بیداری[۲۱۷] برای انسان پدید آورد. به همین دلیل چنانچه رسانه‌ای بتواند یکی از حواس را شدیداً تحت تأثیر قرار دهد، آن‌وقت جامعه است که دچار آن حالت خواب‌آلوده می‌شود. اشپینگلر هم با توجه به اینکه ریاضیات و علوم جدید، روابط و ساختارهای دیداری را به شکل روابطی غیردیداری از عملکردها، درآوردند، فرضیهٔ خود را در مورد نابودی غرب ارائه کرد.

مطمئناً، اگر اشپینگلر، بر آن می‌شد تا اصلیت ارقام و فضای اقلیدسی را در تأثیر روانی الفبا بر جوامع دریابد، آن‌وقت کتاب سقوط غرب را نمی‌نوشت. فرضیهٔ اصلی مورد اشاره این کتاب، متکی بر این است که: انسان کلاسیک یا انسان آپولونی[۲۱۸] موجودی حاصل شده از تغییرات تکنولوژیکی فرهنگ یونانی نیست و به عبارت دیگر، در اثر شوک و ضربهٔ وارد شده توسط سوادآموزی، به یک جامعهٔ قومی و قبیله‌ای، به وجود نیامده است، بلکه حاصل دم روانی و خاصی بود که دنیای یونانی‌ها را دربرمی‌گرفت و بیشتر به درون انسانها توجه داشت تا برون آنها.

نظریات اشپینگلر در واقع، مشکلات و گرفتاریهای یک فرهنگ را به هنگام مقابله با یک رسانهٔ جدید نادیده می‌گیرد و به تغییر مدلها و مقیاسهای آن فرهنگ توجهی نشان نمی‌دهد. او، در واقع، مانند هیتلر، به‌طوری نامسئولانه حکم مرگ تمامی ارزشهای «خردگرایانه» یا دیداری را صادر می‌کند و کاری را صورت می‌دهد که **دیکنز** در کتاب «آرزوهای بزرگ» انجام داد. در این کتاب، پسربچهٔ فقیری تحت حمایت فردی قرار می‌گیرد که می‌خواهد از او انسان بزرگی بسازد، ولی بعداً متوجه می‌شود حامی او، خود یک زندانی فراری است و آن‌وقت ارزشهای او را نادیده می‌گیرد. اشپینگلر، هیتلر و بسیاری دیگر از مدعیان غیرخردگرای عصر حاضر، انسان را به یاد آن تلگرافچی

می‌اندازند که ریتم و آهنگ اخبار مخابره شده را، زیر لب زمزمه می‌کند، اما خود این رسانه را که موجب چنین نغمه‌سرایی است، نفی می‌کند.

از نظر «توبیادانزیک»، آنچه که باعث شد تا شمارش لمسی به کمک انگشتان دست و پا، از مفهوم «اعداد هماهنگ»، که ریاضیات را به وجود آورده‌اند، فاصله بگیرد، یک نتیجه‌گیری دیداری ولی تجریدی از عملیات لمسی و حسی است. زبان محاوره، این دو روند و فراگردِ مغایر هم را بخوبی نشان می‌دهد، به‌طور مثال اگر یک گانگستر آمریکایی بگوید: «روی فلانی دست گذاشته‌اند.» یا «رویش انگشت گذارده‌اند.» به معنی این است که «شماره یا نمره‌اش را خوانده‌اند» و یا به عبارت بهتر حکم قتلش صادر شده است. اما دیاگرام‌ها و نمودارهای آماری برخلاف مورد فوق‌الذکر که جنبهٔ فردی دارد، با روشنی تمام هدفشان دستکاری توده‌ها به منظور حاکمیت یافتن بر آنها به انحای مختلف است. به همین دلیل تمام مؤسسه‌های دلالی و معاملاتی با استفاده از آمار خرید و فروش انجام شده توسط خرده‌پاها و خرده‌فروشها درآمد خود را افزایش می‌دهند، زیرا منحنی آماری در این معاملات نشان داده است که اشتباهات کوچکترها باعث موفقیت بزرگ‌ترها می‌شود و به عبارت دیگر، از خطا، صحت و درستی و از فقر، ثروت پدید می‌آید، آن هم به لطف وجود همین اعداد و آمارها. نگرشی بسیار ابتدایی و اولیه نسبت به قدرت اعجاب‌انگیز اعداد را می‌توان در وحشت مردم انگلستان در زمانی مشاهده کرد که **گیوم** [۲۱۹] فاتح می‌خواست گله‌های آنان را سرشماری کند و تعداد احشام را در دفتری که اهالی آن را از روی ترس و نگرانی، «دفتر اعمال» می‌نامیدند، ثبت کند.

برای آنکه مسئلهٔ ارقام و اعداد را به صورت محدود و مشخص‌تری بررسی کنیم به فرضیهٔ توبیاس دانزیگ برمی‌گردیم که فکر یکنواختی در ارقام را ارائه کرده و تغییرات اعداد اولیه و ابتدایی را در ریاضیات مد نظر قرار داده است. او می‌گوید، در ریاضیات کلاسیک، عامل الفبایی و دیداریِ دیگری نیز وجود دارد که همانا رابطه‌ها و توالی‌هاست. این دو اصل، در واقع، کل ریاضیات را در بر می‌گیرند و به عبارت صحیح‌تر، آنچه در حیطهٔ یک تفکر صحیح و درست جای داشته باشد، در چهارچوب آنها قرار می‌گیرد و تمامی بندبند سیستم‌های عددی را به خود آغشته می‌سازند. این اصول، حتی در منطق و فلسفهٔ غرب هم وجود دارد. ما هم قبلاً دیدیم که تکنولوژی آوایی، باعث نشو و نمای تداومهای دیداری گردید و موفق شد تا به ایجاد فضای یکدست اقلیدسی راه یابد. دانزیگ می‌گوید، این سیستم مفاهیم رابطه‌هاست که اعداد

اصلی را برای انسان به ارمغان می‌آورند، مفاهیم فضایی چون «خطی» یا «نقطه‌نظری» که هر دوشان با «نوشته» بویژه به کمک نوشتهٔ آوایی، پای به عرصهٔ وجود نهادند. اما در عصر حاضر هیچ نوع نوشته‌ای از ضروریات ریاضیات و فیزیک مدرن به حساب نمی‌آید. یعنی به‌طور کلی «نوشته» چندان مورد استفاده یک تکنولوژی الکتریکی نیست، منتهی طبیعی است که به طور سنتی نوشته و حساب از نیازمندیهای همگانی است که حتی انیشتن هم بدون وجود آنها به فیزیک جدید کوانتوم پی‌نمی‌برد. دربارهٔ فیزیک جدید کوانتوم باید گفت، طرفداران نیوتن که فرهنگشان بسیار دیداری‌تر از آن بود که بتوانند این ریاضی جدید را درک کنند، می‌گفتند بررسی ریاضیات از طریق کوانتوم‌ها، امکان ندارد، زیرا درست مانند این است که بخواهیم شعری را به صورت کاملاً دیداری ترجمه کنیم و بر صفحه‌ای چاپی آن را منعکس سازیم.

دانزیگ در تأیید نظریهٔ، خود می‌گوید، مردمِ سوادآموخته به فوریت از محاسبه با انگشتان یا چرتکه، که در دورهٔ رنسانس برایشان دستورالعمل‌های مشروحی هم ارائه می‌شد، سر باز زدند. بدین ترتیب می‌توان گفت در بعضی فرهنگها اعداد قبل از سوادآموزی پدیدار شدند که اگر چنین باشد می‌توان مدعی شد جهت‌گیریهای دیداری هم زودتر از «نوشته» ظاهر شدند. به هر صورت همان‌گونه که عکس و سینما امروزه به ما خاطر نشان می‌کنند، «نوشته» بارزترین تظاهر امتداد قوهٔ زیبایی است و همچنین خیلی قبل از تکنولوژی سوادآموزی هم، عوامل و عناصر محاسبه‌گر به صورت دودویی یعنی دستها و پاها، انسان را در راه و مسیر حساب کردن قرار داده بودند. **لایب‌نیتز** (۲۲۰)، متفکر و ریاضیدان قرن شانزدهم، در سیستم دودویی که مرکب از صفر و یک است بازتابی از خلاقیت پروردگار متعال را می‌بیند که همگان را جذب خود می‌کند.

نکتهٔ دیگری را که دانزیگ به ما یادآور می‌شود، این است که در عصر دستنویس‌ها از علایم مختلفی برای نمایش اعداد و ارقام استفاده می‌شد همین علایم و اشکال مورد استفادهٔ دستنویس‌ها بود که بعداً پس از اختراع چاپ، حالت تثبیت‌شده‌ای به خود گرفتند و شکل ثابتی یافتند.

مورد دیگری که قابل ذکر است و البته اثر فرهنگی چندانی هم بر چاپ ندارد، ارج و قرب و قدرت نشری است که سیستم عددی بازرگانان فنیقی از آن برخوردار بود، یعنی سیستمی که در اصل باعث شد تا یونانی‌ها، حروف الفبایی آوایی را بپذیرند و مورد استفاده قرار دهند. رومی‌ها، حروف فینیقی‌ها را به یونانی‌ها منتقل کردند، منتهی یک

سیستم رقومی خیلی قدیمی‌تر را هم کماکان برای خود حفظ نمودند.

وین[۲۲۱] و شوستر[۲۲۲]، کمدین‌هایی هستند که همیشه برای مزاح به یک گروه مأموران انتظامات رومی با شنلهای مخصوصشان اشاره می‌کنند که شماره‌های شناسایی خود را به طرز خنده‌داری با اعداد رومی به لباسهایشان الصاق کرده‌اند. این اشاره طنزآمیز، بیانگر این امر است که انسان تا چه حد تحت فشار و نفوذ ارقام قرار دارد و سعی می‌کند به اشکالی ساده آنها را ارائه دهد و از طریق آنها برای افراد، موجودیت قائل شود. قبل از اختراع اعداد ترتیبی و شماره‌بندیهای ردیفی، فرماندهان مجبور بودند، سربازان خود را با جابجا کردن سرشماری کنند. بعضی اوقات هم، آنهایی که پیشرفته‌تر عمل می‌کردند، این سربازان را در سطحی که ردیف‌بندی شده بودند، توزیع می‌کردند. روش دیگر شمارش سربازان، روش چرتکه‌ای یا جعبه‌شن بود که طی آن سربازان را ابتدا به خط می‌کردند و برای هر کدامشان دانهٔ شنی به داخل ظرفی می‌انداختند، همین روش بود که در اولین قرن دوران ما، به اصل شماره‌گذاری منتج شد. به طور مثال ارقام ۳،۲ و ۴ بیانگر موقعیت‌ها شدند و به طور باورنکردنی سرعت و امکان محاسبات را افزایش دادند. انجام محاسبات از طریق شماره‌گذاری ترتیبی و کنار هم قراردادن آنها، مفهوم صفر را متجلی ساخت، بدین معنی که پیش از این مرحله رقم ۳۲ و ۳۰۲ هر دو یک اندازه بودند و در نتیجه نوعی ابهام می‌آفریدند، لذا نیاز به وجود علامتی احساس می‌شد که فضای بین ارقام را پر کند تا اینکه بالاخره در قرن سیزدهم، کلمهٔ عربی «صیفر» به معنی «خالی» در فرهنگ غربی‌ها وارد شد و در زبان لاتین با عنوان زیفریوم[۲۲۳] و بعدها در ایتالیا با عنوان زرو[۲۲۴]، شناخته گردید. صفر، صرفاً یک فضای موقعیتی را نشان می‌داد، تا اینکه با پیدایش پرسپکتیو در نقاشی که مفر این هنر در دورهٔ رنسانس محسوب می‌شود، توانست خصوصیت بی‌نهایت را به خود اختصاص دهد. این فضای تازه دیداری در نقاشی رنسانس به همان اندازه اعداد را تحت تأثیر قرار داد که شکل خطی قبلاً این کار را کرده بود.

شناخت رابطهٔ بین صفر قرون وسطی و نقطهٔ فرار (بی‌نهایت) در رنسانس، از اهمیت خاصی برخوردار است. البته با علم به اینکه این نقطهٔ فرار و بی‌نهایت، هر دو از محصولات ثانویهٔ سوادآموزی هستند، لذا می‌توان دریافت که چرا رومی‌ها و یونانی‌ها نسبت به آنها وقوفی نداشته‌اند و فقط موقعی که چاپ، حس بینایی انسان را با دقت، همسانی و شدتی زیاد تداوم بخشید و موجب ضعف سایر حواس شد، آن وقت بینش

جدیدی نسبت به بی‌نهایت به وجود آمد. با شناخت این مفهوم بی‌نهایت در ریاضیات و ارقام و همچنین تغییرات بینشی ما توسط صنعت چاپ است که می‌توان دریافت، چگونه رسانه‌های مختلف، یا امتدادهای فیزیکی ما روابط بین حواس را برقرار می‌کنند. با اشاره به همین مفهوم است که **ساموئل باتلر**[۲۲۵] می‌نویسد: «انسان عضو تولید کنندهٔ جهان تکنولوژی است.»

تأثیر تکنولوژی هر چه باشد، نوع دیگری از تعادل را ایجاب می‌کند که خود این دگرگونی باعث پدیدآمدن تکنولوژیهای تازه‌تری می‌شود. همان‌طور که در عملکردهای درونی اعداد (به شکل لمسی و کمی) و اشکال مجردتر فرهنگ دیداری و نوشتاری دیدیم، تکنولوژی چاپ از صفر قرون وسطی، بی‌نهایت رنسانس را پدید آورد که این امر تنها به خاطر همگرایی، پرسپکتیو و نقطه فرار نبود، بلکه عامل جدید دیگری که در تاریخ بشر هم موجود است و چیزی جز توان تکرار کردن صحیح نیست، هم بر این امر مؤثر بود. چاپ برای انسان، همین مفهوم تکرار نامحدود را دارا بود که در واقع مشابهٔ اصل بی‌نهایت در ریاضیات است.

تکرار به طور نامحدود، مداوم و با روش گوتمبرگی، عنصری همسان کننده محسوب می‌شود که به دنبال ایجاد فکر تسلسل در ریاضیات، محاسبات کمیت‌های صغری[۲۲۶] را پدید می‌آورد. از طریق این نوع کمیت‌هاست که می‌توان فضاهای به هم پیچیده و مرکب را به فضاهایی مشخص، ساده، یکسان و خردگرایانه (عقلایی) مبدل ساخت. در واقع مفهوم بی‌نهایت از طریق منطق به انسان تحمیل نشده است، بلکه تحفه‌ای است از گوتمبرگ، یعنی چیزی مشابه «خط تولید» که بعدها از طریق وی به ما می‌رسد. توان بیان شناخت و آگاهی به صورت تولیداتی مکانیکی آن هم به کمک تفکیک‌گرایی روندها و تبدیل آنها به عناصری متحرک، یکدست و با ترتیبی خطی، جوهر اصلی تشکیل‌دهنده صنعت چاپ را به‌وجود می‌آورند. این تکنیک خارق‌العاده تجزیهٔ فضاها که قادر است همانند پژواکی تقویت‌شده عمل کندو به مرور، دنیای اعداد و حس لامسه را در خود فرا می‌گیرد و با آن عجین می‌شود.

رسانه‌ها این قدرت را دارند که می‌توانند خود را به صورت رسانهٔ دیگری بازگو و بیان کنند و در نتیجه این امتدادهای حواس ما طی تجربیات شخصی ممکن است با یکدیگر تلاقی پیدا کنند، لذا جای تعجب نخواهد بود، اگر این تکنولوژیهای تقلید کنندهٔ حواس در روندهایشان به اشکال مختلف همدیگر را نمایان سازند. اما آنچه جالب توجه

است، این است که این روندها هیچیک از طبیعت حس لامسه و به عبارت دیگر از ساییده‌شدن دو سطح به همدیگر دور نیستند، حال خواه این خاصیت در مورد عناصر شیمیایی باشد، خواه جمعیت و یا هر نوعی از تکنولوژی. مهمترین عملکرد حس لامسه را می‌توان در اعداد و ارقام دانست، زیرا پول که از انواع تکنولوژیهای شمارشی است در واقع امتداددهندهٔ قدرت لامسه و توان در دست‌گرفتن است بویژه آنکه به خاطر میل طبیعی و اعجاب‌انگیز هر کس می‌خواهد در توده‌ای وسیعتر از انسانها باشد و هر چه بیشتر ثروت و پول گرد آورد. به هر صورت عدد، چه مربوط به تعداد افراد باشد یا واحد پول، ظاهراً قدرتی واقعی و سحرآمیز دارد که اشاره به لمس‌کردن می‌کند، حال این احساس لمسی خواه به تعداد جمعیت مربوط شود و خواه به میزان ثروت.

یونانی‌ها موقعی با این مسئله مواجه شدند که می‌خواستند رسانه‌های جدیدشان را بیان کنند و در واقع از طریق حساب استدلالی، مسائل مثلثاتی را حل کنند. در اینجا بود که گویی روح آشیل به همراه استدلالش دربارهٔ لاک‌پشت[۲۲۷] ظاهر شد و اولین بحران را در تاریخ ریاضیات غرب پدید آورد، زیرا یونانی‌ها می‌خواستند اقطار یک مربع یا محیط یک دایره را صرفاً از طریق حساب استدلالی به دست آورند. به عبارت دیگر، حس لمسی بر آن شد تا فضای دیداری ـ تصویری هندسه را در حیطهٔ خود ملحوظ کند، اما موفق نشد و نتیجه‌ای به بار نیاورد.

این مشکل و ناتوانی تطبیق در ریاضیات تا بدانجا ادامه داشت که در دورهٔ رنسانس حساب کمیتی صغری به وجود آمد و به ریاضیات امکان داد تا بر مکانیک، فیزیک و هندسه فایق آید و تفکر روندی در جهت بی‌نهایت، مداوم و یک دست را حاکم نماید که تکنولوژی گوتمبرگ با تحرکش آن را دامن زد، چنانچه این روند به سمت بی‌نهایت پدید نمی‌آمد، ریاضیات خالص و تطبیقی مجدداً به زمان فیثاغورث بازگشت داده می‌شد و دچار تحولات فعلی نمی‌گردید.

خلاصه آنکه بدون اختراع چاپ و تکنولوژی تفکیک‌گر و قدرت خطی و یکدست آن، می‌شود گفت، اصلاً ریاضیات مدرن پدید نمی‌آمد. همین توان تفکیک کردن است که بر اساس آن می‌توان منحنی را از طریق تقسیم آن به قطاع‌هایی کوچک و یکنواخت اندازه‌گیری کرد و در واقع اصول محاسبه کمیتی صغری را بر آن اعمال داشت. محاسبات کمیتی صغری حتی روش قدیمی برآورد حجم‌ها را که به وسیلهٔ جابجایی مایعات در ظروف مختلف صورت می‌گرفت، به نحوی دیداری و تجریدی بیان و

محاسبه می‌کند، زیرا قادر است اصول مربوط به مفاهیم طول وعرض را به سطح، حجم، توده، زمان، فشار، نیرو، مقاومت، کشش ، سرعت و شتاب نیز تسری دهد.

این عملکرد ساده تفکیک‌گرایی و تکرار تا بی‌نهایت، اعجازی کرد، زیرا از طریق آن می‌شد هر کژی و یا انحنایی را به صورت عناصری راست و یکنواخت درآورد و در فرهنگها عوامل غیردیداری را شناسایی کرد. به همین طریق، قرنها قبل، الفبای آوایی موفق شد فرهنگهای غیرمتداوم بربرها را تحت تاثیر قرار دهد و پیچ و خم‌ها و زوایای بستهٔ آنها را بگشاید وبه عبارت دیگر، یکدستی فرهنگ دیداری غرب را به آنها تحمیل کند. امروزه هم، همین روال یکدست، نتیجه‌بخش و دیداری است که به عنوان هنجاری در زندگی «خردگرا» به حساب می‌آید، زیرا در عصری که ما زندگی می‌کنیم، یعنی عصر الکتریسیته یا عصر اشکال لحظه‌ای و روابط غیردیداری، به دلیل آنکه به هنگام ظهور این عصر از خود نپرسیده‌ایم که منشأ پیدایش آن کجاست، مشکل بتوانیم، «خردگرایی» را توصیف کنیم.

فصل دوازدهم

لباس، امتدادی از پوست بدن

اقتصاددانان برآورد کرده‌اند، مصرف مواد غذایی در جامعه‌ای که انسانها در آن لباس سبک‌تری می‌پوشند، چهل درصد بیشتر از جامعه‌ای است که افراد آن، لباس زیادی به تن می‌کنند. لباس، به عنوان امتدادی از پوست بدن، توان نگهداری و هدایت انرژی در جهت دلخواه را دارد، به طوری که مثلاً غربی‌ها با آنکه زیاد می‌پوشند و مواد غذایی کمتری مصرف می‌کنند، اما انرژی را که باید در زندگی جنسی خود مصرف کنند، کافی به نظر می‌رسد و از این نظر دچار کمبود نیستند. البته نه لباس و نه زندگی جنسی، هیچ‌کدام عواملی مجزا از سایر عناصر حیاتی نیستند و به تنهایی مفهوم و معنایی ندارند، به طوری‌که بسیاری از روان‌شناسان معتقدند، فعالیتهای جنسی صرفاً عوامل جبرانی در جمع سایر فعالیتهای انسان به حساب می‌آیند و چیز دیگری نیستند. این مورد، بویژه در جوامع قبیله‌ای که در آنها نه صمیمیت و خصوصیت زیادی دیده می‌شود و نه خردگرایی بیش از حد، بسیار بارز است و غربی‌ها، چنانچه بخواهند از جاذبه‌های نحوهٔ زندگی خود برای جوامع بیسواد صحبت کنند، حتماً باید این موضوع را در نظر داشته باشند.

لباس، به عنوان امتدادی از پوست، می‌تواند همانند یک مکانیسم تنظیم‌کنندهٔ حرارت بدن عمل کند و وسیله‌ای برای بیان موقعیت اجتماعی فرد شناخته شود. در این مورد لباس و مسکن تا حد زیادی مشابهند و این در حالی است که موجودیت لباس برای بشر جدیدتر از مسکن است.

در واقع، مسکن امتداد دهندهٔ مکانیسم‌های تنظیم‌کنندهٔ حرارتی در داخل ارگانیسم و لباس امتدادی از سطح خارجی جسم است.

امروزه اروپاییان سعی می‌کنند با نحوهٔ لباس‌پوشیدنشان، ظاهری آمریکایی به خود بگیرند، درست مثل خود آمریکاییها که سبک دیداری سنتی را به کناری نهاده‌اند و جور دیگری لباس می‌پوشند. تحلیل‌گران رسانه‌ها بخوبی مطلعند که چرا این سبکهای متضاد به ناگهان جایگزین یکدیگر می‌شوند. اروپاییان پس از جنگ جهانی دوم اهمیت زیادتری به ارزشهای دیداری خود دادند و آن‌وقت اقتصادشان هم بشدت بر تولیدات مصرفی تکیه کرد، در حالی‌که آمریکاییان بر عکس آنها و برای اولین‌بار یکدستی و یکنواختی ارزشهای مصرف را در جامعه‌شان نادیده گرفتند.

در جوامع آمریکایی تحولاتی صورت گرفت؛ اتومبیلها، لباسها، کتابها، ریش گذاشتن مردها، پرورش نوزادان و حتی آرایشها به نحو دیگری شد و همگی حاکی از پیدایش یک حس لمسی مشترک و نوعی اشتراک مساعی و انقیادهای اجتماعی بود، به عبارت دیگر، ارزشها تغییر کردند و آمریکا که قبلاً موطن ارزشهای دیداری مجرد شناخته می‌شد، به طرف سنتها و اصالتهایی بازگشت که اکثراً اروپایی بودند و مهاجران برای آمریکاییها به ارمغان آورده‌بودند.

از طرف دیگر، اروپاییان هم در اواخر قرن هجدهم، خودشان را با یک انقلاب در مصرف روبرو دیدند، یعنی در زمانی که صنعتی‌شدن هنوز یک نوآوری محسوب می‌شد، مصرف‌زدگی به تمامی طبقات اجتماعی روی آورد. آنگاه طبقهٔ ممتاز جامعه بر آن شد با تبدیل لباسهای سادهٔ خود به البسه‌ای چشمگیر، تفاوت طبقاتی خود را به رخ دیگران بکشد. در این دوران بود که مردان برای اولین‌بار شلوار چین‌دار سربازی به پا کردند و اگر چه این کار را در ابتدا با نوعی شرمساری انجام می‌دادند، ولی بتدریج رواج یافت و حیای اجتماعی آن به کنار گذاشته شد. بدین ترتیب می‌توان گفت، نظام فئودالی، طبقات ممتاز جامعه را بر آن داشت تا با سبکی بسیار تروتمیز و خیلی مشخص نسبت به عامه، لباس بپوشند و خود را مطرح سازند. آنها، یعنی اشراف، به نحوهٔ صحبت‌کردن و لباس‌پوشیدن خود وجهه‌ای از دارایی، ثروت و شکوه و جلال طبقاتی خود را بخشیدند که سوادآموزی عمومی و تولید انبوه بر آن نقطهٔ پایان را نهاد و باعث شد تا چرخهای خیاطی نوع خطی و راست را برای دوخت لباسها انتخاب کنند و سبکهای محاوره‌ای انسانها هم دگرگون شود.

مدت چندانی نمی‌گذرد که یک شرکت خدمات کامپیوتری مقاله‌ای منتشر ساخته است که در آن عکسی از خانمی دیده می‌شود که لباس نخی و بسیار ساده‌ای به تن دارد،

زیر عکس نوشته شده است: چرا خانم «خ» چنین لباسی پوشیده است؟ (البته منظور از خانم «خ»، خانم خروشچف است). متن مقاله که بسیار هوشمندانه تنظیم شده بود، چنین ادامه می‌داد: «این عکس در حقیقت یک «شمایل»است، بدین معنی که به افراد محروم کشور شوروی و اهالی کشورهای غیرمتعهد شرق و جنوب می‌گوید، ما، رهبران روس، آدمهای مقتصد، ساده، صادق، آرام، بدون رنگ و ریا و بالاخره بسیار خوب هستیم و به ملتهای کشورهای غربی هم تذکر می‌دهد که بالاخره شما را زیرپا می‌گذاریم و دفنتان می‌کنیم.

این پیام را قبلاً هم لباسهای تازه و ساده اجداد اروپاییان در زمان انقلاب فرانسه، برای طبقات فئودال دربرداشتند. لذا می‌توان مدعی شد لباس، یک تظاهر غیرشفاهی از دگرگونیهای سیاسی است.

امروزه گرایشهای انقلابی در آمریکا به همان‌گونه در دوخت لباسها نمود می‌یابد که در آرایش گل و ساخت اتومبیلهای کوچکشان دیده می‌شود. بیش از یک دهه است که مد و نحوهٔ آرایشهای زنانه جنبهٔ دیداری خود را با یک وجههٔ شمایلی جایگزین کرده‌اند؛ یعنی آن را تجسمی ـ لمسی نموده‌اند. شلوارهای چسبان گاوبازی، پایندهای چرمی بنددار و آرایش موها به صورت پوش داده شده، تماماً جنبه‌ای شمایلی دارند و از نظر حسی بسیار جامعند، در حالی که از نظر دیداری خیلی تجریدی هستند. به عبارت دیگر یک زن آمریکایی در نظر اول موجودی جلوه می‌کند که می‌بایست او را لمس و نوازش کرد و نه اینکه فقط به نگاه کردنش اکتفا نمود. هنگامی که روسها، کورمال کورمال، در جهانی از ارزشهای دیداری مصرف به پیش می‌رفتند، اهالی آمریکا در فضاهای زیبای حسی خود، به پایکوبی مشغول بودند. البته منشأ پدیداری چنین فضاهایی، همان اتومبیلها، لباسها و مسکنهای تازه بودند. به همین دلیل و با توجه به توصیفاتی که کردیم، امروزه براحتی می‌توانیم لباس را امتدادی از پوست بدن به حساب آوریم، بویژه آنکه تجربه ناموفق مایوهای دوتکه خانمها را دیدیم و برهنه‌گرایی در رقصهای «استریپ‌تیز» را عملی وقیحانه تلقی کردیم، زیرا در یک فرهنگ دیداری که از ارزشهای سمعی ـ لسمی جوامعی که کمتر تجریدی هستند، بی‌بهره‌اند، لباس همانند کاخی برای پوست بدن تلقی می‌شود و فضای درون وجود و دنیای شخصی انسان را در برمی‌گیرد. در سال ۱۹۳۰، کلماتی که به عریان‌گرایی مربوط می‌شد و بر روی کاغذها می‌آمدند، بشدت نامأنوس و ناجور جلوه می‌کردند، زیرا چاپ این‌گونه کلمات همانند بیانشان به نحوی

بود که گویی از خود عمل عریان‌گرایی هم وقیحانه‌تر جلوه می‌کردند. از نظر فرهنگهای ابتدایی که هنوز در پوشش کاملی از زندگی حسی به سر می‌بردند و سوادآموزی و انضباط دیداری صنعت، نتوانسته بود آنها را به صورتی تجریدی درآورد، امر عریان‌گرایی حتی از فرهنگهای دیداری هم برایشان ناجورتر بود. در گزارشی که محققان جوامع روستایی و زندگیهای اولیه از زندگی زناشویی و مردم آن جوامع ارائه کردند، قید شده بود که عریان‌گرایی حتی در زندگی خصوصی و زناشویی این افراد جایی ندارد.

خروشچف هم از رقص کان‌کان[۲۲۸] که هالیوود برای سرگرمی وی تدارک دیده بود، ابراز خوشایندی نکرد، چراکه با فرهنگش هماهنگ نبود. لذا باید گفت، به طور طبیعی این‌گونه تشریک مساعی‌های حسی، جز در جامعه‌ای که مدتهای مدید از سوادآموزی آن گذشته باشد، جایی ندارد. انسانهای جوامع اولیه، همان‌طور که با عریانی و عریان‌گرایی برخورد می‌کنند که ما با نقاشان و مجسمه‌سازان. به عبارت دیگر احساس می‌کنیم این افراد می‌خواهند تمامی برداشتهای حواس ما را مورد تجدید نظر قرار دهند. از نظر انسانی که تمام حواسش را یکجا به کار می‌گیرد، عریان‌گرایی می‌تواند بیان غنی و پربار یک شکل و فرم ساختاری محسوب شود، اما از نظر افرادی با حساسیت دیداری و جداشده از جوامع صنعتی، مشاهده ناگهانی بدنی قابل لمس، چون شرابی سکرآور و سنگین می‌ماند.

امروزه، گرایشهایی به ایجاد تعادلهای تازه پدید آمده است و آن استفاده از پارچه‌های سنگین و درشت بافت است که ظاهری تجسمی و با خطوط جدا از هم و مشخص دارند و البته به دنبال فاصله‌گرفتن خطوط از هم، عریان‌گرایی هم مجدداً روی نشان داده و بدن مانند گذشته‌های دور در معرض هوای آزاد قرار گرفته است. پس از قرنهای متمادی که انسان کاملاً پوشیده بود و در فضای یکنواخت دیداری سیر می‌کرد، به عصر الکتریسیته یعنی دنیای فعلی راه یافت و آن‌وقت بر آن شد تا به‌وسیلهٔ پوست بدنش هم تنفس کند و هم بشنود. البته در چنین آیینی، طبیعتاً، توجه به مد و تعادل ضمنی حواس انسانی موجب می‌شود تا بخش اعظم سنتهای جدید، چه در مورد لباس و یا مسکن نادیده گرفته شود. اکنون، ما در لباسهای جدید و مسکنهای تازهٔ خود شاهد پدیدآمدن حساسیتهای مشترکی هستیم که از آگاهیهای شکفته شدهٔ ما دربارهٔ عناصر مختلف و رنگهای گوناگون نشئت می‌گیرند وباعث می‌شوند تا عصر ما، به عنوان دورهٔ شکوفایی موسیقی‌ها، شعرها،نقاشی‌ها و معماری‌ها جلوه‌گر شود.

فصل سیزدهم
مسکن
واقعیتی نو و افق‌هایی تازه

اگر لباس را به عنوان امتدادی از پوست بدن محسوب کنیم که قادر است انرژی و حرارت را حفظ نماید و آنها را در جهات مطلوب هدایت کند، مسکن را هم می‌توانیم به عنوان پوششی جمعی برای یک خانواده یا گروهی همسان تلقی کنیم. مسکن، به عنوان یک سرپناه، امتدادی از سیستم تنظیم‌کنندهٔ حرارت بدن است که به صورت جمعی عمل می‌کند و حالت یک پوست یا پوشش وسیع برای تمامی اعضای یک خانواده را می‌یابد. شهرها هم خودشان امتدادهایی از اعضای بدن بویژه پوست هستند که به صورتی باز هم جمعی‌تر و کلی‌تر عمل می‌کنند. **جیمزجویس** در کتاب خود و به هنگام توصیف اولیس[۲۲۹]، اجزای مختلف یک شهر، یعنی دیوارها، کوچه‌ها، بناهای عمومی و امکانات ارتباطی را تماماً مشابه اعضای مختلف بدن انسان می‌داند و با آنها تطبیقشان می‌دهد. جویس با توجه به همین توازی موجود میان شهر و بدن یک انسان، رابطه‌هایی را هم میان شهری قدیمی چون انتاکیه با شهری جدیدتر همانند دوبلین پیدا می‌کند و از احساسی عمیق و مشترک که بین این گونه‌های شهری در طول تاریخ وجود داشته است، سخن به میان می‌آورد.

بودلر، شاعر فرانسوی، شهرها را در ابتدای امر، گستره‌های بدشگون و گل‌هایی بدطینت می‌نامید، زیرا آنها را امتدادهایی جمعی از اجزای بدن انسان می‌دانست و معتقد بود که این امتدادهای بدشگون برای افزایش و تشدید عملکردهای فردی موجب

انزواجویی و کاستیهای انسان می‌شوند. بودلر، شهرها را به صورت گلهایی می‌دید که شکفتگی آنها نمایندهٔ بدیها و بدطینتی‌هاست و برای انسانها جز تشدید آزمندیها و لذت‌جوییهای سیری‌ناپذیر چیزی به ارمغان نمی‌آورند، جز آنکه تمامی آنها را در یک واحد ارگانیک و روانی کامل می‌پوشاند و پناه می‌دهد.

انسان سوادآموخته، یا انسان متمدن، کوشش می‌کند که فضاهای خود را محدود و محفوظ کند تا بدین‌ترتیب فعالیت‌هایش را به‌گونه‌ای تفکیک شده و مجزا انجام دهد، در حالی‌که انسان قبیله‌ای به‌گونه‌ای آزاد و رها، وجود خود را تداوم می‌بخشید و با این کار زمین و آسمان را در آغوش می‌کشید. چنین انسانی برای آنکه در فضا تداوم یابد، فعالیت‌های جسمی خود را به عنوان تشریک‌مساعی‌هایی با قدرتها و نیروهای آسمانی در نظر می‌گرفت و تلقی می‌کرد. در باورهای مذهبی هندوها، جسم انسان به‌طور سنتی بازتابی از سماوات است که شکل‌گیری کلی این حالت، همانا در خانه و مسکن اتفاق می‌افتد. در جوامع قبیله‌ای و بیسواد، به دلیل آنکه مسکن، تصویری از حالت سماوی جسم انسان است، لذا ساختن خانه، به‌طور سنتی، مشابه عمل خلق و ایجادکردن تلقی شود که در نتیجه، کانون چنین خانه‌ای، یعنی محل اصلی حرارت‌زایی آن که آتشدان و گرمخانه‌اش است، به مانند محرابی جلوه‌گر می‌شود و حفظ آتش، جنبه‌ای آسمانی می‌یابد. این آیین و سنت، به‌طوری تنگاتنگ با ساختن شهرهای باستانی مربوط می‌شود، به نحوی که شکل، فرم و نحوهٔ حفظ آتش در شهرها به صورتی آگاهانه حاکی از مدح و ستایش خدایان شناخته می‌شد. در جوامع قبیله‌ای امروز هم، مانند چین و هند، شهر و مسکن، به عنوان شکلی تجسمی، شمایلی و اساطیری از الهامات فراگیر آسمانی به حساب می‌آید و جذابیت آن به حدی است که حتی در عصر الکتریسیته فعلی، بسیاری از مردم در پی یافتن استراتژی جامع و فراگیری هستند تا از طریق آن به موجودیت فردی خود معنا و مفهومی عام ببخشند.

انسان سوادآموخته، زمانی که تکنولوژی تجزیه کننده و تفکیک‌گرا را پذیرا شد، به همان اندازه‌ای که انسان قبیله‌ای نسبت به اشکال سماوی ناآگاه بود، از این تکنولوژی شناختی نداشت. این انسان، صرفاً انزواگری و فضاهای محدود را به سماوات باز و بی‌انتها ترجیح داد و اصولاً در فکر این نبود که جسم خود را همانند تصویر و بازتابی از قدرتهای آسمانی ببیند و در نتیجه، خانه و یا هر وسیلهٔ ارتباطی از این نوع را به عنوان امتدادی سنتی از وجودش تلقی کند. به دنبال پیدایش و پذیرش فرهنگ دیداری و الفبای

آوایی و همچنین پویایی آن، بتدریج، مفهوم قدیمی و گمراه‌کننده‌ای که انسان قبیله‌ای از سماوات در ذهن داشت و به دنبال آن به‌گونه‌ای آیینی و سنتی، آسمانها را در اعضای فیزیکی و امتدادهای اجتماعی خود منعکس می‌ساخت، به‌کنار گذارده شد. با بی‌تفاوت شدن انسان سوادآموخته نسبت به سماوات و افلاک، توجه به عناصر و اجزای کوچکتر و فعالیتهای تخصصی افزایش یافت. با چنین تحولی قدرت منحصر به فرد انسانِ متخصص غربی ظاهر شد، زیرا چنین انسانی فراگرفته بود که چگونه با ارتکاب اشتباهات کوچک از انجام اشتباهات بزرگ برحذر بماند.

انسانها، تا زمانی که به صورت ثابت خانه‌نشین نشده بودند و در تشکیلات کاری خود به تخصص‌گرایی رجوع نکرده بودند، محلهای سکونتی خود را به شکل مدور می‌ساختند. البته هنوز هم انسان‌شناسان موفق نشده‌اند دلیل چندان منطقی برای تبدیل شدن این شکل مدور به اشکال زاویه‌دار بیابند. اما یک تحلیل‌گر رسانه‌ها، در این زمینه می‌تواند دلایلی را بیابد که طبیعتاً از نظر صاحبان فرهنگهای دیداری چندان هم مقبول نیستند. ولی باید در نظر داشت که اصولاً فرهنگ دیداری حتی قادر نیست تفاوتهای میان سینما و تلویزیون و یا یک اتومبیل مسابقه و ماشین فولکس واگن را تشخیص دهد، زیرا از نظر فضای دیداری تفاوت زیادی میان اینها نمی‌یابد و صرفاً اختلاف اصلی را میان فضاهای دیداری و فضاهای لمسی می‌داند. از نظر کسانی که فرهنگ دیداری دارند، یک چادر یا یک خانهٔ یخی به همان‌اندازه یک غار یا سوراخی در زمین، از فضای بسته و دیداری بر خوردار است. در حالی‌که چنین فضاهایی به دلیل آنکه خطوط نیرویشان به صورت مثلثی است، در واقع از نظر حس بینایی به عنوان یک فضای بسته تلقی نمی‌شوند و احساس یک فضای بستهٔ قابل لمس را القا نمی‌کنند. در واقع فضاها از وقتی بسته و به صورت فضای دیداری قابل لمس شناخته شدند که معماری سعی کرد تا بار حرکتی (سینتیک) ـ لمسی را در اشکال تغییر دهد. مربع، فضایی دیداری را در خود می‌گیرد، یعنی قسمتی از فضای آزاد را با حفظ محدوده‌های خطی و مشخص و معلوم در مالکیت خود درمی‌آورد. اما مثلث که به اصطلاح، اقتصادی‌ترین راه پابرجا داشتن شیئی عمودی است، در ذهن انسان از خطوط قدرت استواری برخوردار نیست، در حالی‌که مربع بر عناصر محکم و استواری چون اقطار (خطوط نیرو) خود تکیه دارد و روابط دیداری، لمسی را به بهترین نحو القا می‌کند. بدین ترتیب باید گفت، دیداری‌ها که تحت یوغ بارهای لمسی ـ حرکتی مستقیم درآمده‌اند و دیگر به صورت فضاهایی مستقل

شناخته نمی‌شوند، به‌خاطر تخصص‌گرایی و تفکیک حواس به این روز افتاده‌اند، زیرا خانه یا اطاقهای مربع و زاویه‌دار فعلی در واقع بیانگر نظریات متخصصان فرهنگ خانه‌نشینی ثابت هستند، در حالی‌که چادرها و خانه‌های یخی، به یادآورندهٔ جوامع سیاه چادرها با اشکال مخروطی و مثلثی است که برای کسب رزق و روزی زحمات زیاد و طاقت‌فرسایی را متحمل می‌شدند.

البته، شاید چنین برداشتهایی موجب بروز بعضی سوءتفاهمات شود، زیرا صرفاً مسائل تکنیکی را در یک بینش فضایی مطرح می‌سازد، اما به هر صورت باید گفت با درک و شناخت درست و صحیح فضاهاست که می‌توان بسیاری از معماهای گذشته و حال را حل کرد. به طور مثال از این طریق می‌توان دریافت که چگونه معماری گنبدی و مدور، به اشکال گوتیک[۲۳۰] تبدیل شده‌اند و تأثیر این دگرگونی بر زندگی حسی افراد یک جامعه، چه بوده است؟ ما بخوبی می‌دانیم چنین تغییراتی اصولاً موقعی پدید می‌آیند که جسم انسان توسط یک اختراع تازه و یا یک تکنولوژی اجتماعی جدید، امتداد داده شود و در واقع تعادلی نو و ارتباطی از نوع دیگر بین حواس و امکانات برقرار شود. در پس چنین تحولی است که افقهای تازه گشوده می‌شوند و گرایشها و رجحان‌ها محدوده‌های وسیعتری می‌یابند.

همان‌طور که گفتیم، مسکن، در واقع کوششی است برای امتداددادن هرچه بیشتر مکانیسم‌های تنظیم‌کنندهٔ حرارتی در بدن انسان. البته، لباس هم به‌گونه‌ای مستقیم‌تر همین خصوصیت را دارد، اما مسکن اساسی‌تر و جمعی عملی می‌کند. لباس و مسکن، هردو، به بهترین نحو، حرارت و انرژی را حفظ می‌کنند، تا در مواقع لزوم بهترین راه استفاده از این نیروها یافت شود. مسکن با ایجاد امکان دستیابی به حرارت و انرژی جمعی، باعث می‌شود تا خانواده‌ها و گروههای همسان براحتی با شناخت‌ها و گسترش‌هایی در استعدادهای یکدیگر، از تواناییهای بیشتری برخوردار شوند، لذا می‌شود گفت، مسکن همچون رسانه‌های دیگر از اصول عملکردی بنیانی مخصوص به خود بهره‌می‌گیرد. یکی از عوامل مهم در هر مسکن، تنظیم حرارت درونی آن است که چون یک عنصر کلیدی عمل می‌کند، دراین‌باره مثالی از اسکیموها ذکر می‌کنیم: اسکیموها می‌توانند بدون غذا، چندین روز تمام در سرمای ۵۰ درجه فارنهایت زیر صفر در خانه‌های یخی خود زنده بمانند در حالی‌که یک بومی منطقهٔ گرمسیر بدون لباس و عریان، خیلی زود به هلاکت می‌افتد.

شاید تعجب‌انگیز باشد اما باید بدانیم، خانه‌های یخی که خیلی هم ابتدایی هستند، از دستاوردهای اجاق‌های پریموس محسوب می‌شوند. اسکیموها، طی قرون متمادی کلبه‌هایی از سنگ‌های مدور را به‌عنوان مسکن انتخاب کرده بودند، به‌طوری‌که هنوز هم بسیاری از ایشان در این‌گونه مکانها ساکن هستند. به عبارت دیگر، باید گفت، خانه‌های یخی که از قطعات یخ و برف درست می‌شوند، پدیدهٔ نسبتاً جدیدی در زندگی این مردمان عصر حجر به حساب می‌آید، چراکه این‌گونه بناها، با بازشدن پای سفیدپوستان به قطب و با استفاده از اجاق‌های سیاری که به‌همراه داشتند به وجود آمدند. این خانه‌های یخی در ابتدا سرپناههای موقت شکارچیان و دام‌گستران سفیدپوست محسوب می‌شدند ولی بتدریج اسکیموها از ایشان ساخت این‌گونه خانه‌ها را فراگرفتند و ضمناً همانند سفیدپوستان زندگی ساده را رها کردند و خود به صورت شکارچیان و دام‌گستران درآمدند.

بدین‌ترتیب باید گفت، خانه‌های یخی دستاورد تشدید عاملی خاص یعنی حرارت مصنوعی است که موفق شدند، شکل جدیدی را به فرهنگی قدیمی تحمیل کنند. با داشتن چنین تجربه‌ای باید گفت، پس تشدید یک عامل هم می‌تواند تعادل جدیدی را در امکان امتداد تکنولوژی بدن پدید آورد و در نتیجه واقعیتهای دیگر و افقهای تازه را به کمک تحرکات و اختراعات جدید، باعث شود.

از این‌گونه عوامل تغییردهنده در قرن بیستم بسیارند و به‌طور مثل می‌توان به انرژی الکتریکی و آسانسور اشاره کرد که تأثیر زیادی در نحوهٔ معماری و مسکن گذاشته‌اند. همین انرژی الکتریکی وقتی به صورت روشنایی وارد صحنه می‌شود، آنگاه تأثیری باز هم بیشتر و بنیادی‌تر بر فضاهای زیستی و کاری ما می‌گذارد، زیرا اختلاف میان شب و روز، داخل و خارج و زیرزمین و هم‌کف را از میان برمی‌دارد و از رجحان‌های فضاها بر یکدیگر می‌کاهد، درست همان‌طور که سایر رسانه‌های الکتریکی هم توانسته‌اند تحولاتی در تجربیات فضایی ـ مکانی جامعه ایجاد کنند. البته، شاید این موارد به نظر خیلی ساده و معمولی برسند، اما باید گفت عملکرد انرژی الکتریکی گرمایی بیش از همه در معماری انقلاب کرده است. در دورهٔ رنسانس، استخراج ذغال با حجم زیاد، باعث شد تا اهالی مناطق سردسیر به استفاده از سیستم‌های گرم‌کنندهٔ خانگی روی آورند و چه بیشتر این منبع عظیم انرژی را بشناسند. اما حرارت زیاد ذغال تنها در منازل کارآیی نداشت، بلکه استفاده از سبکهای جدید حرارت‌زایی در صنعت موجب پیدایش

صنعت شیشه‌گری نیز شد. به دنبال استفاده از شیشه در منازل بود که خانه‌ها بزرگتر و سقف‌ها بلندتر شدند، در حالی که قبلاً، خانه‌های بورژوازی به‌گونه‌ای ساخته می‌شدند که اطاقهای مختلف آشپزخانه، کارگاه و مغازه همگی در یک‌جا قرار می‌گرفتند.

به هر صورت با توجه به اینکه مسکن به عنوان یک پوشش و تنظیم‌کنندهٔ حرارتی جمعی است، لذا براحتی می‌توان تأثیر امکانات جدید گرمازایی را که باعث تغییراتی در شکل فضاهای آن می‌شود و همچنین اثر عوامل روشنایی بخش را که به دنبال پدیداری الکتریسیته به‌وجود آمد، حدس زد و معماریهای نوع جدید را تا حدی شناخت.

تاریخچهٔ شیشه‌گری و تاریخ مسکن رابطه‌ای تنگاتنگ با یکدیگر دارند، البته نباید شیشه را صرفاً به‌عنوان عبوردهندهٔ انوار در منازل تلقی کرد، بلکه آیینه هم نوعی شیشه است و تأثیری فراوان بر لباس، آداب و سنن و حتی احساسها نهاده است.

سالها پیش، رئیس یکی از مدارس محله‌های فقیرنشین به فکر انجام یک آزمایش افتاد. او دیوارهای کلاسها را با آیینه‌های بزرگی پوشانید و ضمناً عکسی از هر دانش‌آموز را هم در برابرش قرار داد. پس از مدتی متوجه شد که فراگیری دانش‌آموزان بشدت افزایش یافته است و آنگاه او چنین نتیجه گرفت: بچه‌ای که در محله فقیرنشین بارآمده باشد، اصولاً از یک جهت‌گیری دیداری محدود برخوردار است، چرا که برایش آینده مطرح نیست و به طور کلی نمی‌خواهد در آینده کسی شود و یا اینکه اهداف بلندمدتی داشته باشد او فقط همان موقعیت کلاس را می‌شناسد و بشدت در دنیای خود سیر می‌کند و زندگی را کاملاً به طور روزمره می‌گذراند. چنین بچه‌ای قادر نیست حتی نیم‌نگاهی به زندگی احساسی شدیداً تخصصی شدهٔ انسان دیداری‌بیندازد، بویژه آنکه شرایط سخت زندگی انسانِ دیداری، به مرور از ورای تصاویر تلویزیونی به تمامی محیط‌ها و جمعیتها تسری داده می‌شود و او را نیز در خود می‌گیرد.

لباس و مسکن به عنوان امتدادهایی از پوست بدن و دستگاههای تنظیم‌کنندهٔ حرارتی، قبل از هر چیز رسانه‌هایی ارتباطی محسوب می‌شوند، زیرا قادرند اشکال جمعیتی و گردهماییهای انسان را دچار تغییر و تحول کنند. تنوع تکنیک‌های روشنایی‌بخش و حرارت‌زا بر امکانات بالقوه و قدرت انعطاف این رسانه‌ها افزوده‌اند، رسانه‌هایی که به ما امکان می‌دهند تا تعادل‌های تازه‌ای در محیط‌های تغییریابنده ایجاد کنیم.

علوم جدید، آنچنان در ارائهٔ تکنیک‌های تازهٔ زیستی به پیش رفته‌اند که چه بسا انسان

برای زندگی در فضا به جای استفاده از کپسول‌های فضایی پرده‌هایی از هوا را اختراع کند. در حال حاضر، مؤسسه‌های تخصصی وجود دارند که ساختمانهایی را اجاره می‌دهند، اما این ساختمانها به‌گونه‌ای هستند که انسان می‌تواند بنا به نیاز خود در و دیوار و حتی سقف آنها را جابجا کند. طبیعتاً چنین قدرت انعطافی به خواستهای ارگانیکی انسان برمی‌گردد، به‌طوری‌که گویی می‌خواهد حساسیتهای خود را با جریانات تکنولوژیکی جهانی، آنچنان منطبق سازد که به مرور از حالت انسان معمولی خارج شود و به‌صورت یک راه‌پیمای فضایی درآید.

در واقع باید گفت که این گرایش را نه تنها در اولیس اثر جویس مشاهده می‌کنیم، بلکه در نتایج به‌دست آمده از تحقیقاتی که بتازگی دربارهٔ کلیساهای گوتیک به عمل آمده هم معلوم شده است که سازندگان آنها نیز در پی برقراری یک رابطهٔ ارگانیکی بوده‌اند، زیرا، اصولاً روحانیونِ با خلوص تمام معتقد بودند که جسم پوششی ظاهری برای روح است و کلیسا هم چیزی جز جسم دومی برای این روح نیست.

قبل از جیمز جویس که شهر بزرگ خود را چون یک بدن انسانی تصویر می‌کرد، بودلر در اثر خود به نام گلهای بدطینت این رابطه ارگانیکی را معرفی کرده بود و رابطهٔ مشابهی میان اعضای بدن که به صورت شهر بزرگی امتداد می‌یافتند، تشخیص داده بود.

روشنایی برق، به مجموعه فرهنگی امتدادهای شهری و خدمات عمومی انعطافی بی‌نظیر بخشیده است. در واقع، اگر عکس رنگی، یک «حوزه خیالی» یا حوزه‌ای بدون دیوار را به وجود آورد، روشنایی برق هم فضایی بدون حصار و روزی تمام‌ناشدنی را باعث شد. روشنایی و نور مصنوعی که قبلاً به عنوان عاملی برای نقاشی یا نوشتن در نظر گرفته می‌شد، بعداً برای عکاسی مورد استفاده قرار گرفت و شهرها و جاده‌ها را در مواقع تاریکی به صورت فضاهایی زنده و پویا درآورد. هنوز از زمانی که پنجره‌های شیشه‌دار به عنوان چیزی لوکس و عجیب و غریب شناخته می‌شدند، مدت زیادی نمی‌گذرد. شیشه توانست نور را بر همه‌جا مسلط سازد و به انسان این امکان را بدهد که کارهای خانه، حرفه‌ها و مشاغلش را، در سرما یا گرما، امتداد بخشد. دنیای انسان قبلاً در چهارچوب محدودی سیر می‌کرد، اما روشنایی برق به او این امکان را داد که بدون توجه به زندگی، مکان و آب‌وهوا، کارهایش را به بهترین نحوی انجام دهد و حتی خاطراتش را به کمک عکاسی حفظ کند و بالاخره بتواند بدون هیچ مشکلی به دنیای زیرزمینی کارگران معدن وارد و با غارنشینان آشنا شود. روشنایی برق به عنوان

امتدادهایی از امکانات، مثال بارزی از نحوهٔ تغییر ادراکها توسط امتدادها به حساب می‌آید و چنانچه هنوز کسانی باشند که تغییر عادات و ادراکات حسی توسط چرخ، چاپ سربی و هواپیما را بپذیرند، بدون شک در مورد روشنایی الکتریسیته نظرشان تغییر می‌کند و توان و قدرت آن را باور می‌کنند.

در این مورد باید گفت، پیام، خود رسانه است و نور فقط دنیایی از علامات و اشارات را برای انسان روشن می‌کند، اما با خاموش شدن آن، در واقع جهان نیز نابود می‌شود.

استفاده از جملهٔ «شعاع نور» که تکیه‌کلام فنی نورپردازان تأتر و سینماست، بیانگر این امر است که در دنیای متحرک‌ها، خواه اتومبیل باشد، یا سینما و عناصر میکروسکپی، استفاده از شعاع نوری، کاربرد بسیاری دارد و درست مانند الکتریسیته در جهان انرژی عمل می‌کند. نور، در واقع اطلاعاتی بدون محتواست، یعنی درست مانند سفینه فضایی می‌ماند که بدون اتکا به چرخ و جاده حرکت می‌کند و سیستم حمل و نقلی غیروابسته محسوب می‌شود که با مصرف سوخت درون خود، موتورش را به حرکت وامی‌دارد. نور هم بدین‌گونه است، یعنی سیستمی ارتباطی و غیروابسته که پیام از خود آن یعنی رسانه ملحوظ می‌شود.

استفاده‌هایی که بتازگی از اشعهٔ لیزر به عمل می‌آید، طرق جدید برخورداری از نور را نمایان می‌سازد. لیزر به کمک تشدید تشعشعات خود، نور را تقویت می‌کند و تمرکز انرژی تشعشعی را به نحوی خاص که تاکنون برای ما ناشناخته بود، صورت می‌دهد. لیزر با وسعت دادن به شعاعهای نوری قادر است همچون امواج رادیویی عمل کند و اطلاعات را منتقل سازد و چه بسا این‌کار رابهتر هم انجام دهد، زیرا تنها یک شعاع لیزر قادر است، همان اندازه اطلاعات را منتقل کند که تمامی فرکانس‌های رادیو و تلویزیونی ایالات متحده می‌توانند این کار را بکنند. البته این اشعه به دلیل نامرئی‌بودنش، چه بسا روزی با پیشرفتی که حاصل می‌کند، در اختیار نظامیان قرارگیرد و به عنوان اشعهٔ مرگ به کار آنها بیاید.

اگر شب از بالا به شهری بنگریم، رفت و آمدهایی که بر روی زمین توسط اتومبیل‌ها و سایر خودروها با چراغ روشن صورت می‌گیرد، همانند ملیله‌دوزی بر مخملی سیاه، به نظرمان می‌رسند. **ژیورژی کپه**[۲۳۱] از این حالت شبانه، برداشتی هنری کرده و شکل تازه‌ای از هنر را پدید آورده است که درآن عوامل اصلی، سایه روشن‌ها و ضد نورها هستند، روشنایی‌ها و نورپردازیهای پر زرق و برق. این سبک جدید تصاویر الکتریکی را

می‌توان درست مانند تصاویر تلویزیونی دانست که سایه و روشن‌ها و ضد نورها در آنها نمود اصلی هستند و نه روشنایی‌های صرف.

یکی دیگر از پدیده‌های هنری منتج از الکتریسیته، آثار نقاش فرانسوی **آندره‌ژیرار**[۲۳۲] است. او به‌طور مستقیم و حتی قبل از آنکه سینما فراگیر شود، بر روی فیلم حساس، نقاشی می‌کرد و درواقع نقاشی با نور را ابداع کرد و باعث شد تا حرکت به هنر نقاشی راه یابد.

ژیرار می‌گوید: «اگر طی پنجاه سال آینده نقاشی به‌صورت بی‌حرکت و ثابت و در قاب‌هایی تنگ، دیگر نتواند برای مردم جالب توجه باشد، چندان جای تعجب نخواهد بود.»

با پدیداری تلویزیون، ژیرار احساس خود را چنین بیان می‌کند: یک روز در استودیوی ضبط برنامه بودم که ناگهان متوجه شدم، چشم حساس دوربین به گونه‌ای غیر قابل تصور، دارد مرا نشان می‌دهد، یعنی در حقیقت آثار نقاشی مرا پخش می‌کند. آن‌وقت احساس کردم، آهنگسازی هستم که دارد به یکی از اپراهای خودش گوش می‌دهد و صحنه‌هایی از آن را تماشا می‌کند. منتهی روال آن فرق کرده است و تلویزیون طوری آنها را نشان می‌دهد که بسیار دگرگون شده است. در اینجا بود که احساس کردم سوار آسانسور بسیار سریعی هستم که هنوز از زیرزمین حرکت نکرده به بام خانه رسیده است و فقط به طوری کوتاه مدت و ناگهانی در بعضی از طبقات توقف داشته است.

با چنین احساسی بود که ژیرار توانست به کمک متخصصان سی.بی.اس و ان. بی. سی. تکنیک‌های جدیدی از نقاشی با نور را به مرحلهٔ اجرا درآورد. البته این نوع حرکات با نور در محدودهٔ مسکن چندان عجیب نیستند، بویژه آنکه تعمیرات هنر معماری در فضا زیاد هم با آنها بیگانه نیست. نقاشی با نور، در واقع نوعی ساختن مسکن بدون دیوار است. تکنولوژی الکتریکی که باعث شد تا سیستم تنظیم حرارتی را به طور جامع امتداد بخشد، در حال حاضر این عملکرد را از مسکن هم فراتر بوده و آن را تغییر داده است؛ درست همان‌گونه که امتداد الکتریکی، روند آگاهیهای جمعی را به نوعی آگاهیهای فراجمعی و بدون محدودیت مبدل ساخت و باعث شد تا حتی محدوده‌های زبان را هم در هم بشکنند. زبانهای مختلف در واقع امتدادهایی ناقص از حواس پنجگانه بدن هستند که باصطلاح، به کمک طول موجهایی متفاوت روابطی با آنها برقرار می‌کنند و باعث می‌شوند تا ابزار مستقیم شعور و آگاهی به محدوده‌های وسیعتری راه یابد که در اینجا

تکنولوژی الکتریکی به یاری گرفته می‌شود و از طریق ادراک فوق حسی توده‌ها، آگاهیها باز هم بیشتر انتشار می‌یابند. همان‌طور که عملکرد سیستمهای تنظیم حرارتی جمعی از امتداد پوست و جسم فراتر رفت و به خانه و مسکن راه یافت.

فصل چهاردهم

پول

کارت اعتباری فقرا ...

رابطهٔ بین بدن انسان و مسائل مربوط به پول در بطن نظریه‌های روانشناختی جدید، جای دارد. بعضی از روان‌شناسان معتقدند علاقه به پول، همانند علاقهٔ بچه‌ها به بازی کردن با مدفوعشان می‌ماند. در این مورد فرنزی[۲۳۳] می‌گوید: «پول جز زباله‌ای بی‌بو و خشکیده، که آن را جلاداده باشند، چیز دیگری نیست.» در اینجا او در واقع، نظریه فروید را در مورد «تأثیرمرحله‌مقعدی در تکامل شخصیت» به یاری گرفته است. در واقع، این فکر که رابطه‌ای میان «نفع‌طلبی» با «مرحله مقعدی شخصیت» وجوددارد، سیر عمومی نظریه روانشناختی را در خود گرفته است، اما به طور کلی، این خصوصیت روانشناختی مد نظر ما و جامعه مورد مطالعه نیست.

در جوامع بیسواد، هر شیئی ارزشمند می‌تواند نقش پول را ایفا کند. درست مانند دندانهای یک نهنگ عنبر در جزایر فیجی[۲۳۴] و یا موشهای بزرگ جزایر پاک. موشها در این جزایر به عنوان غذایی مطبوع مصرف می‌شوند و چون کمیابند جنبهٔ لوکس و ارزشمندی را به خود می‌گیرند که بتدریج برای مبادلات و جایگزین‌کردن‌ها هم از آنها استفاده می‌شود و نقش پول را به‌خود می‌گیرند. هنگام محاصرهٔ شهر لید[۲۳۵] در سال ۱۵۷۴، پولی چرمی میان اهالی در جریان بود، اما موقعی که محاصره طولانی‌تر شد و گرسنگی به شدت فشار آورد، آنگاه مردم پولها را جوشانیدند و سپس به دندان کشیدند.

حتی در جوامع سوادآموخته هم مواردی دیده شده است که در آنها، مواد مصرفی

نقش پول مبادله‌ای را ایفا کرده‌اند. به طور مثال، هلندی‌ها پس از اینکه سرزمینشان در سال ۱۹۴۰ توسط آلمانها تسخیر شد، سیگار و توتون را به جای پول مورد استفاده قرا دادند و با توجه به کمیابی این محصول در آن زمان بسیاری از اشیای گرانقیمت و سنگهای قیمتی، وسایل دقیق اندازه‌گیری و حتی خانه‌ها و منازل در ازای سیگار و توتون مبادله شدند. نشریهٔ ریدرز دایجست[۲۳۶] هم گزارش می‌دهد که در سال ۱۹۴۵ و اوایل فتح اروپا توسط گروههای متفقین، پاکتهای دست نخوردهٔ سیگار به جای پول مورد استفاده قرار می‌گرفتند و دست‌بدست می‌شدند و تا زمانی‌که بسته‌ها باز نشده بودند، این اعتبار واهمیت حاکم و پابرجا بود.

با آنکه در ابتدای امر توان دستیابی و اقتدار انسان بر مواد اولیه و منابعی که در دوردست قرار داشتند، محدود و شعاع فعالیتهای مبادلاتی بسیار ناچیز بود، با این وجود درآن زمان هم پول خصلت اجتماعی خود را حفظ کرده بود. به طور کلی افزایش شعاع عمل مبادلات، همچون آموختن زبان نزد بچه‌ها به کندی صورت گرفت.

نوزاد در طول ماههای اول زندگی حرکت گرفتن را به شکل عملی غیرارادی انجام می‌دهد و بتدریج تا آخر سال اول حیات، گرفتن و رهاکردن ارادی را فرامی‌گیرد. به دنبال کسب این تجربه است که گفتار هم پدیدار می‌شود و توان تشخیص محیط پیش می‌آید (قدرت تحرک بیشتر هم این امکان شناخت را افزایش می‌دهد). در مورد تشخیص مفهوم پول به عنوان یک وسیلهٔ شمارش تا شیئی قایم به ذات هم این روند حاکم است. به‌طوری که مشاهده می‌کنیم، این وسیلهٔ شمارش بتدریج باعث شد تا انسان از محصولاتی که قبلاً به عنوان عامل مبادله استفاده می‌کرد و به وسیلهٔ آنها تجارتش را در عرصه‌های مختلف اجتماعی تسری می‌داد، بری شود. داد و ستدی که بر پول استوار شود، در حقیقت تبلور و ابراز همان حالت گرفتن و رها کردن است، که به صورت چرخه‌ای متناوب[۲۳۷] عمل می‌کند. بدین ترتیب که جنس مورد معامله در یکی از دستها و به منظور جلب مشتری نگه داشته می‌شود و دست دیگر به سمت آن شیئی که برای مبادله در نظر گرفته شده است، دراز می‌گردد. دست اول فقط موقعی جنس را رها می‌کند که عوض آن توسط دست دیگر گرفته شده باشد. درست مانند بندبازان، که با رهاکردن طنابی، طناب دیگر را می‌گیرند. **الیاس کانتی** در کتاب خود چنین می‌آورد: «تجار با انجام عمل داد و ستد، در واقع یکی از قدیمی‌ترین و طبیعی‌ترین انواع مشغولیات را دارند. این خصلت به همان اندازه قدمت دارد که میمونهای بزرگ بر روی

درختان با گرفتن و رهاکردن شاخه‌ها جابجا می‌شدند.» از نظر کانتی پول و دارایی بیان یکی از قدیمی‌ترین مدلهای حرکتی است، یعنی درست مانند همان میمونها که برای جهیدن و جابجا شدن، فاصله شاخه‌ها را قبلاً در نظر می‌گیرند و با تشخیص میزان توانائی و نقطه اتکای مطلوب این کار را صورت می‌دهند. جریان و سیر پول هم، از پیش، مواضع خود را تعیین می‌کند. البته تفاوت بسیاری میان میمون و انسان وجود دارد، معذالک باید پذیرفت، فعالیتهای چشمگیر و تجریدی تجار و متصدیان امور مالی، خیلی مشابه همان دست بدست کردنها و گرفتن و رهاساختن‌های میمونهاست.

مانند سایر رسانه‌ها، پول هم یک محصول پایه‌ای و بنیادی محسوب می‌شود. به طوری‌که می‌توان آن را جزو منابع طبیعی در نظرگرفت. پول، در واقع شکل قابل رؤیت و برون‌نگری از نیاز انسان به عوض کردن و مبادله کردن است که به صورت تصویری جمعی و متکی بر جامعه، ظاهر می‌شود. بدین ترتیب باید گفت، بدون تشریک مساعی عمومی، پول مفهوم خود را از دست می‌دهد و به همان اندازه بی‌ارزش می‌شود که **رابینسون کروزوئه** پس از غرق شدن کشتی‌اش سکه‌های طلا را یافت. ماجرا از این قرار بود که: «او با دیدن سکه‌های طلا در لاشهٔ کشتیِ غرق شده، خنده‌کنان و فریادزنان ندا سرداد، خدای من، آخر اینها به چه درد من می‌خورند؟ اصلاً برایم ارزشی ندارند، حتی ارزش خم شدن و برداشتن از زمین را ندارند. یکی از چاقوهایی که اینجا است به اندازه تمام این سکه‌ها ارزش دارد، من که نمی‌دانم با این پولها چه کار کنم. بهتر است همینجا بمانند و بعد هم به قعر دریا بروند. اینها مخلوقاتی هستند که ارزش نجات دادن را ندارند. اما او بالاخره تغییر عقیده داد و موقعی که داشت سکه‌ها را درون تکه پارچه‌ای می‌پیچید، به قایقی فکر می‌کرد که باید می‌ساخت.»

پول مبادله‌ای با پول شیئی جوامع اولیه درست مانند کلمات جادویی یک جامعهٔ بیسواد به عنوان یک ذخیرهٔ قدرتی شناخته می‌شد، حتی در بعضی موارد بهانه‌ای برای یک فعالیت اقتصادی شدید به حساب می‌آمدند، اما به طور کلی تولیدات بیش از اندازه در بعضی موارد، به خاطر حفظ موقعیت و احترام اجتماعی، نابود می‌شد. حتی در جوامع بدوی با فرهنگ پوتلاچ[۲۳۸]، پولهای مختلف همانند تکنولوژی الفبای آوایی در عهد عتیق، توانمندیهای انسانی را افزایش می‌دادند و آنها را فراگیر می‌کردند. پول، مانند نوشته، قدرت تخصصی کردن دارد و می‌تواند قدرتهای انسانی را توزیع مجدد کند و فعالیت‌هایش را تقسیم نماید. به عبارت دیگر قادر است شکلی از کار را به شکلی دیگر

برگرداند و آن را ارائه دهد. حتی در عصر الکترونیک هم از قدرت پول کاسته نشده است.

پوتلاچ یک سنت بسیار متداول است، بویژه در جوامعی که در آنها کشاورزی سنتی وجود دارد و امکان تولید مواد غذایی براحتی ممکن است. به طور مثال، ماهیگیران ساحل اقیانوس آرام و یا برنج‌کاران برنئو، تولیدشان آنقدر زیاد است که به منظور جلوگیری از پیدایش طبقات اجتماعی که ممکن است باعث خدشه‌وارد ساختن به نظام اجتماعی سنتی مورد نظرشان شوند، مقدار اضافی تولید را نابود می‌سازند. در برنئو مسافران می‌توانند شاهد خروارها برنج باشند که به طور سنتی در هوای آزاد گذاشته شده‌اند تا فاسد شوند و یا در مراسم تخریب آثار هنری شرکت کنند که همگی آنها به دنبال کاری طاقت‌فرسا، با برنج ساخته شده‌اند.

اما، در عوض ، در این جوامع اولیه پول، آنکه چنان انرژی می‌تواند آزاد کند که به قطعهٔ کوچکی از مس احترامی جادویی ببخشد، قدرت خرید چندانی ندارد و با توان یکنواخت کننده‌اش باعث شده است تا غنی و فقیر الزاماً و تقریباً نحوهٔ زندگی یکسانی داشته باشند و امروزه حتی در عصر الکترونیک، غنی‌ترین مردم ناچارند همانند همگان به تفریح بپردازند و مانند سایرین غذا بخورند و از اتومبیل‌هایی مشابه استفاده کنند.

استفاده از هر محصولی به عنوان پول، طبیعتاً سطح تولید را بالامی‌برد. ایالت ویرجنیا، در قرن هفدهم، اقتصادی غیر تخصصی داشت و حتی پولهای اروپایی در آنجا خرج می‌شدند، اما اهالی این ایالت آمریکا سرمایهٔ چندانی نداشتند و در نتیجه استفاده از پول برایشان چندان مطرح نبود وبیشتر ترجیح می‌دادند معاملاتشان را به صورت تهاتری انجام دهند. تا اینکه قانونی در این ایالت وضع شد که ارزش توتون را بالا برد و در نتیجه این محصول که بتدریج حکم پول را به خود گرفته بود با افزایش تولید زیادی روبرو شد. سکه‌های فلزی هم همین حالت را داشتند، یعنی وقتی ارزش پولی یافتند، باعث شدند تا استخراج فلزات زیاد شود.

پول، به‌عنوان یک امتداد اجتماعیِ کار و صلاحیت شناخته می‌شود که امکان حمل و نقل آسان و دستیابی سریعتر به آن هم، این خصوصیاتش را شدت بخشیده است، اما پدیداری پول کاغذی یعنی اسکناس و همچنین پولهای اعتباری، مقدار زیادی از نیروهای جادویی آن راکاهش می‌دهد. تنها چیزی که به دنبال این پدیده‌های جدید پولی توانست کماکان قدرت و اعتبار خود را حفظ کند، «طلا» بود. درست مانند «نوشته» در

زمان پیدایش صنعت چاپ که با وجود از میان رفتن قدرت جادویی کلام، توانست باز هم پابرجا باقی بماند. **ساموئل باتلر** در کتاب خود به نام اِرون[۲۳۹] (۱۸۷۲) از احترام زایدالوصفی که وجود فلزات گرانقیمت در اعصار گذشته به بار می‌آوردند، می‌گوید و سپس آن را به سخره می‌گیرد. از نظر وی پول به سبک فعلی و در عصر صنعتی که به صورتی تجریدی و چاپی جلوه‌گر شده است، گرایش‌هایی از نوع آنچه که در گذشته مد نظر بود، ارضا نمی‌کند. باتلر در این کتاب خاطرنشان می‌سازد: بشر دوستِ واقعی، ثروتمندان تولیدکننده هستند. به طور مثال انسانی که سرمایهٔ عظیم خود را در صنعت کشبافی و بافندگی بگذارد و به وسیلهٔ تولید خود بتواند حتی یک پنی قیمت جنس را پایین بیاورد، به مراتب انساندوست‌تر از کسانی است که صرفاً مدعی انساندوستی هستند ولی خرده‌پایی بیش نیستند. البته این نظر وی آنچنان اهالی ارون را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که اگر کسی بیست‌هزار لیره در سال به دست بیاورد، او را هنرمندی شایسته تلقی می‌کنند که با کاری پر ارزش به این ثروت رسیده است، لذا معتقدند که باید او را از پرداخت هر نوع مالیاتی معاف کرد. اهالی این شهر می‌گویند مگر جامعه برای چنین فردی چه کرده است که اکنون می‌خواهد تا این حد از او مالیات بگیرد. یک‌چنین سازمان‌دهی از نظر ایشان عجیب جلوه می‌کند و تشکیلاتی غیرعادی می‌نماید.

آنها، پول را سمبل وظیفه‌شناسی می‌دانند که برای بشریت نشانه‌ای مقدس است. به وسیلهٔ پول است که خواسته‌های یک انسان تأمین می‌شود لذا باید برای آن ارزش وافری قایل شد. البته شاید در این زمینه بشریت و جوامع قضاوت درستی ارائه ندهند و پولدارها را به چشم دیگری بنگریم، کما اینکه خود باتلر می‌گوید: قبل از آنکه تحت تأثیر شناخته‌هایم در کتاب اورن قرار بگیریم، تصور می‌کردم پولدارها به دشواری در قلمرو خدایان وارد می‌شوند، اما بعداً یادگرفتم که به شکل دیگری به حقایق بنگرم. اکنون معتقدم ندارها و فقرا هستند که بدشواری می‌توانند وارد این قلمرو شوند.

باتلر در کتاب خود تا آنجا پیش می‌رود که اخلاق و مذهب غربی را به مسخره می‌گیرد و روحانیون را همچون صندوقداران مغازه‌ها معرفی می‌کند که دنیای صنعتی آنها را به زیریوغ خود گرفته است و حتی در جایی آنها را «حافظان قلک‌های پولداران» می‌نامد. او در همین قسمت کتابش است که می‌نویسد: «پول نشانهٔ مقدسی است .... نشانه و تظاهری بیرونی و قابل رؤیت از یک موهبت الهی درونی و ناپیدا...».

پول به عنوان یک رسانه اجتماعی یا امتدادی از خواسته‌ها و انگیزه‌های درونی،

خالق ارزشهایی اجتماعی و روحانی است، درست مانند آنچه در مدهای زنانه اتفاق می‌افتد. طی یک آگهی راجع به مد نوشته شده بود، «آنچه که رایج است» (یعنی یک نشانهٔ اجتماعی مقدس، خارجی و عینی): «آنچه امروزه به عنوان مد اهمیت دارد، ظاهرشدن با لباسی از نوعی رایج است.» پیروی کردن از مد، در واقع یعنی جریان دادن به یک سبک یا جنسی خاص، یا به عبارت دیگر ایجاد رسانه‌ای اجتماعی که ثروت و قدرت بیان زیادی در پی می‌آورد. در چنین حالتی جنس پول مطرح نیست و حتی شکل رسانه‌ای که این قدرت را ایجاد می‌کند نیز مهم نمی‌باشد و این مورد مهم اصلاً مطرح نیست که انسانها در برابر این نوع ارزشهای اجتماعی که تکرر و یکنواختی را پدید می‌آورند، چه احساسی دارند و فقط خواسته‌ای از خواسته‌های ایشان را برآورده می‌سازند که این خود نشانه‌ای از سقوط توانمندی تکنولوژی مکانیکی است.

به قول معروف، پول حرف می‌زند و سخن می‌راند، چراکه یک استعاره، یک بدل و یک رابطه است. پول، درست مانند کلمات و زبان انباشتی از کار، صلاحیت و تجربیات جمعی تلقی می‌شود. همانند «نوشته» یک تکنولوژی تخصصی است چراکه مانند آن کار را از سایر فعالیت‌های اجتماعی تفکیک و همانند آن جنبهٔ دیداری کلام را تقویت می‌کند و نظم و انظباطی به جامعه می‌بخشد. پول، درست مانند ساعت، فضا و زمان را از نظر دیداری از یکدیگر تفکیک و جدا می‌کند. ولی به هر صورت بهترین تعریفی که می‌شود راجع به پول ارائه داد، همان «زبان مشترک» است؛ یعنی زبانی که کار یک کشاورز را به صورت کار یک آرایشگر، یک پزشک، یک مهندس و یا یک مأمور آتش‌نشانی بیان کند. پول خواه استعاره باشد یا یک رابطه و بیانگری اجتماعی در مقیاسی وسیع، باعث تشدید مبادلات می‌شود، روابط درونی یک جامعه را تحکیم می‌بخشد. پول مثل نوشته و یا تقویم، به تشکیلات سیاسی، نوعی اقتدار گسترده می‌بخشد، زیرا عملکرد آن در فضا و زمان به طور مستمر و طولانی وجود دارد.

در جوامع شدیداً سوادآموخته و تفکیک‌شده، وقت، پول است و پول منبع دستیابی به کار و وقت دیگران.

در قرون وسطی هم خزاین سلطنتی و راهها و جاده‌ها حاکمیت پادشاهان را تضمین می‌کردند. تا قبل از پیدایش صنعت چاپ این امری عادی بود که امکانات ارتباطی را همچون امتدادهایی از یک جسم واحد تلقی کنند، در حالی‌که در جوامع سوادآموخته‌تر پول و ساعت شدیداً تحت تأثیر دیداری و تفکیک‌گرا شدن قرار گرفتند. به‌طوری که

استفاده از پول در غرب، به عنوان ذخیره و بیان‌کنندهٔ کار و آگاهی جمعی از عادتی قدیمی ناشی می‌شود که نسبت به نوشته و قدرت تخصصی‌کننده آن و همچنین توان جایگزینی و تفکیک عملکردها توسط آن در درون یک تشکیلات، وجود داشت.

با نگاهی کوتاه به طبیعت و نحوهٔ استفاده از پول در جوامع بیسواد، می‌توانیم هر چه بیشتر و بهتر به تأثیر نوشته بر رواج پول پی‌ببریم. به‌طور کلی، یکدستی کالاها و سیستم یکسانی قیمتها، که امروزه امری عادی به نظر می‌رسند، صرفاً از موقعی امکان‌پذیر شد که نشریات زمینه‌ساز آن شدند. کشورهای توسعه نیافته به این دلیل که هنوز در آنجا عملکرد گسترده نشریات و همگنی و قدرت تکرارکنندهٔ آنها اتفاق نیفتاده است، نمی‌توانند از نظر اقتصادی به عدم وابستگی دست یابند. اما غربی‌ها و کشورهای استعمارگر باید بدانند دنیای قیمت‌ها و اعدادشان تا چه حد زیادی متکی بر دیداری‌ها و فرهنگ الفبایی خدعه‌آمیز کشورهایشان است.

جوامع بیسواد، تقریباً به طور کامل فاقد منابعی هستند که از نظر روانی برای ایجاد و حفظ ساختارهایی عظیم اطلاعاتی و آماری، که همانا بازار قیمتهاست به کار می‌آیند. دراصل، بسیار ساده‌تر است که در چنین جوامعی به سازماندهی تولید بپردازیم تا اینکه بخواهیم مردم، خواستها و نیازهایشان را در لباس آمار بیان کنند. به عبارت دیگر، بهتر است همان مکانیسم عرضه و تقاضا در بازار و تکنولوژی دیداریِ وابسته به آن مورد استفاده قرار گیرد. از قرن هجدهم بود که غرب امتداد تازه‌ای را در زندگی خصوصی خود پذیرا شد؛ یعنی به استفاده از آمار در تشکیلات بازارپی‌برد. با وجود این در ابتدای امر، این مکانیسم تازه به‌قدری از نظر متفکران زمان خود عجیب و غریب جلوه می‌کرد که آن را نوعی «محاسبه در جهت کسب رضایت‌ها[۲۴۰]» تلقی کردند. قیمت‌ها در این نوع محاسبه در واقع به احساس رضایت‌ها مربوط می‌شوند و به عبارت دیگر، دنیایی فراگیر از اعداد و ارقام حادث می‌شود که نابرابریهای خود را به صورت اشکال تغییریابندهٔ محاسبات دیفرانسیل تحمیل می‌کند. خلاصه اینکه در قرن هجدهم، تفکیک و تجزیه زندگی خصوصی مردم به وسیلهٔ قیمت‌ها و آمار به همان‌اندازه اعجاب‌انگیز بود که تفکیک و تجزیهٔ فضا به بی‌نهایت در قرن قبل از آن.

این تجریدها و مجزاکردنها که بیش از حد در سیستم قیمتهای یکسان دیده می‌شوند، در جوامع پیشرفته که چانه زدن به هنگام خرید را اصل می‌دانند، حتی قابل تصور هم نیست.

امروزه که وابستگی‌های الکتریکی و استفاده از ارتباط‌های آنی وسریع، در سرتاسر کرهٔ خاک، ساختار جدیدی از قدرت را شکل می‌دهند، عوامل دیداری در تشکیلات اجتماعی و در تجربیات فردی هم به مرور نضج می‌گیرند و پول، هر چه بیشتر به مانند یک ذخیره یا تبلوری از کار و صلاحیت جلوه‌گر می‌شود. خودکاری در جهان امروز امری الکترونیکی است و بیشتر ناشی از اطلاعاتی برنامه‌ریزی شده است تا کاری مادی و جسمی. نتیجه آنکه وقتی حرکات اطلاعاتی جایگزین کار شود، آنگاه پول هم شکلی اطلاعاتی به خود می‌گیرد و اعتبارات و کارتهای اعتباری ظاهر می‌شوند. در واقع تبدیل پول فلزی به پول کاغذی، اسکناس و کارتهای اعتباری را باید نتیجهٔ تحولاتی در مبادلات بازرگانی دانست که به دنبال آن خود اطلاعات جابجا می‌شدند و نه شکل مادی آنها.

البته مطابق فراگرد اصولی هر وسیله ارتباطی و یا رسانه‌ای، گرایش شدید به در اختیار داشتن اطلاعاتی جامع به صورت کارتهای اعتباری، مجدداً جوامع را به خصوصیات «پول قبیله‌ای» نزدیک می‌کند.

همان‌طور که می‌دانیم در جوامع اولیه و قبیله‌ای تخصصی‌کردن فعالیت‌ها و کارها چندان مدنظر نبود و در نتیجه پول هم به‌صورت تخصصی آن مصرف نمی‌شد، بدین معنی که پول در این‌گونه جوامع می‌توانست، خورده، نوشیده و یا حتی پوشیده شود و همچون یک سفینهٔ فضایی که به لایتناهی می‌رود، از دسترس خارج گردد، تا به مصرف دیگر برسد.

در یک دنیای بیسواد کار به معنی واقعی آن انجام نمی‌شود و یک شکارچی یا ماهیگیر، در جوامع بدوی به هیچ‌وجه مانند یک شاعر، نقاش یا متفکر در زمان حاضر، کار نمی‌کرده است، زیرا تعریف کار فقط این نیست که «انسان کاملا مشغول باشد»، بلکه بازدهٔ کاری، بیشتر مطرح است و بدین‌لحاظ باید گفت کار واقعی از زمانی صورت می‌پذیرد که تقسیم کار و تخصصی کردن عملکردها و فعالیت‌ها در جوامع اتفاق بیفتند، یعنی در واقع از وقتی که جوامع به صورت چادرنشین و کشاورزی درآمدند و بالاخره به عصر حاضر رسیدند. در عصر کامپیوترها، درگیری در نقشها بشدت افزایش یافته است و کارکردن صرفاً برای کار صورت نمی‌گیرد، بلکه علاقه‌ای هم در آن وجود دارد و در واقع همانند جوامع قبیله‌ای کار و علاقه به کار با یکدیگر عجین شده‌اند، لذا باید گفت بعضی از خصوصیات جوامع اولیه می‌تواند دوباره حاکم شود.

در جوامع بیسواد، رابطه بین پول و سایر اجزای جامعه، بسیار ساده بود. نقش پول

موقعی شدیداً توسعه یافت که تخصص‌گرایی و جدایی عملکردهای اجتماعی از یکدیگر پدیدار شدند. خلاصه اینکه پول اصلی‌ترین وسیله برای حفظ رابطه میان فعالیت‌های تخصصی یک جامعه سوادآموخته به حساب می‌آید. در عصر الکترونیک، قدرت تفکیک کنندهٔ حس بینایی مانند سوادآموزی که این حس را از سایر حواس تفکیک کرد، عملکرد شدیدی دارد و امروزه این امر کاملاً واضح است. در حال حاضر رایانه‌ها و برنامه‌ریزی‌های الکتریکی و امکان انبارکردن اطلاعات، به صورتی درآمده است که هر چه کمتر دیداری و مکانیکی می‌شوند و هر چه بیشتر رابطه‌ای کامل و ارگانیک با انسان برقرار می‌کنند. به عبارت دیگر زمینه‌های فراگیر دیداری‌های الکترونیکی کم‌کم رنگ می‌بازند و صرفاً به صورت ذراتی الکترونیکی جلوه‌گر می‌شوند. در حال حاضر لحظه‌ای و آنی‌بودن‌ها در زمان و فضا و مشاغل انسانی روابط عملکردی را پدید آورده است که حتی اشکال قدیمی مبادله از قبیل پول هم آن توان را نداشته است. آن متخصص فیزیک مدرن که می‌خواهد داده‌های اتمی را بر اساس اشکال دیداری ادراک بسنجد، به هیچ‌وجه قادر نخواهد بود تا طبیعت خود مسائل را درک کند. به عبارت دیگر، زمان (قابل اندازه‌گیری به‌صورت مقطعی و دیدرای) و همچنین فضا (یکدست، تصویری و بسته) در عصر الکترونیک و جریان اطلاعات سریع و آنی از میان می‌روند و آن‌وقت در این دوره اطلاعاتی، انسان ناچار است کار تخصصی و تفکیک‌شده خود را رها سازد و صرفاً به عنوان یک مصرف‌کنندهٔ اطلاعات درآید؛ یعنی درواقع به دوران کشاورزی و مفاهیم آن زمان رجعت‌کند، بدین معنی که سعی کند همانند انسانهای آن دوران صرفاً در تعادل با محیط باقی بماند. به عبارت بهتر، مجدداً انسان به جهان «بدون کار» وارد می‌شود که شاید تنها فعالیتش همانا کسب آگاهیهای عمیق و مکاشفه‌ای دربارهٔ فراگردهای خلاقه در زندگی و جامعه باشد.

انسان از طریق «نوشته» توانست چشم را جایگزین گوش کند و از دنیای بسته قبیله‌ای خارج شود و به «جامعهٔ باز» راه یابد. این الفبا بود که به او اجازه داد تا دایرهٔ مسخ شده و سحرآمیز دنیای قبیله‌ای را بشکند و از آن خارج شود. پیدایش چاپ و تبدیل پول فلزی به پول اعتباری و اسکناس هم تغییرات اقتصادی مشابهی را پدید آورد. بدین معنی که سوداگران از جوامع بسته به جوامعی باز راه یافتند که در آن حمایت از اقتصاد ملی، به صورت طرفداری از بازارهای اقتصاد آزاد درآمد. امروزه، تکنولوژی الکتریکی بر این تغییرات دامن زده و حتی مفهوم پول را تغییرداده است، زیرا پویایی جدید روابط متقابل

انسانی نه تنها ناشی از رسانه‌های تفکیک‌کننده‌ای چون چاپ است، بلکه رسانه‌های الکتریکی فراگیر و توده‌ای دیگر مانند تلگراف هم تأثیرات فاحشی بر آنها نهاده‌اند.

با توجه به اینکه تمامی رسانه‌ها امتدادهایی از انسان محسوب می‌شوند و یا به عناصر مختلفی از وجود تبدیل می‌گردند، لذا مطالعه هر یک از آنها می‌تواند در درک عناصر دیگر، یاری رسان باشد. استفاده از پول به شکل اولیهٔ آن که غیرمعقول هم به نظر می‌رسید، می‌تواند نشانگر این رابطه‌ها و تبدیل‌ها باشد. زیرا چنین به نظر می‌رسد که تولیدات پایه‌ای در ابتدای امر عوامل ارتباطی بودند که انسانها به طور داوطلبانه آنها را پذیرفتند. بدین معنی که در جوامع بیسواد هر تولیدی می‌توانست حکم پول را بیابد و از این نظر تفوقی بر یکدیگر نداشتند و مثلاً پنبه، گندم، احشام، توتون، چوب، ماهی، پوست حیوانات و بسیاری از محصولات دیگر حکم نیروهای اصلی شکل‌دهنده، در زندگی اجتماعی بسیاری از فرهنگها محسوب می‌شدند. اما اگر یکی از این تولیدات یا محصولات حالت رابطه‌ای اجتماعی و مسلط را می‌یافت، آن‌وقت آن را به عنوان یک ذخیرهٔ ارزشیِ جایگزین و یا وسیله‌ای برای مبادلهٔ صلاحیت‌ها و کارها به کار می‌گرفتند.

با نگاهی به اسطوره میداس»[۲۴۱] و توان او در مبدل ساختن هر چیز به طلا، تا حدی می‌توان به نحوهٔ پیدایش رسانه‌ها، حتی زمان، پی‌برد. وجه اصلی این اسطوره که توجه همگان را به خود جلب می‌کند، سحرانگیزبودن تمامی امتدادهای حواس انسانی، یعنی تکنولوژیهاست. این خاصیت سحرانگیز را می‌توان «خاصیت میداس» نامید، چرا که همهٔ آنها می‌توانند به پول و طلا تبدیل شوند. جامعه‌ای که امتدادی از وجود خود را به کار می‌گیرد، مطمئناً سعی می‌کند تا سایر عملکردها را نیز با این امتداد همسان سازد. زمان، همچون مسکوکات که ذخیره می‌شوند، به عنوان ذخیره‌ای از ادراکات و وسیله‌ای برای انتقال تجربیات یک فرد به دیگری و یا نسلی به نسل دیگر، محسوب می‌شود. منتهی طی این نقل و انتقالات و خلاصه‌کردن‌ها، تغییرِ شکل‌هایی هم صورت می‌گیرد.

تسریع فراگیریها، امکان انتقال آگاهیهای مکاشفه‌ای که در زمان وفضا حاصل می‌شود، موجب می‌گردد تا مشکلات حاصل از کدبندی زبان و تجربیات تاحد زیادی کم شود. به طور مثال در حال حاضر ریاضیات و علوم جدید روشهای غیرشفاهی و زیادی را به منظور کدبندی تجربیات عرضه کرده‌اند.

پول هم به‌عنوان ذخیره‌ای از کار و تجربه، به همان اندازهٔ زبان می‌تواند بیانگر و منتقل‌کننده باشد. البته از زمانی که «نوشته» موجب جدایی در عملکردهای اجتماعی

شد، پول هم تاحدی از نقش خود به عنوان ذخیره‌کنندهٔ کار فاصله گرفت. این حالت موقعی بارزتر جلوه می‌کند که تولیدی پایه‌ای یا کالایی اساسی همچون احشام یا پوست به عنوان وسیلهٔ مبادله به‌کار گرفته شود و بعد هم بتدریج شکل عوض کند و محمل پول از حالت کالایی به‌صورت مسکوک درآید که در این حالت یک وسیلهٔ مبادله تخصصی و جداکننده است که می‌تواند با قدرت جابجایی سریع خود بیانگر ارزشها هم باشد.

ظهور اسکناس یا «پول اعتباری» به عنوان جایگزین پول حقیقی اغتشاش و اختلال زیادی در این رسانه پدید آورد به نوعی که تقریباً مشابه تکنولوژی گوتمبرگ که بشدت مرزهای ادبیات و زندگی حقیقی انسان را درنوردید و دگرگون ساخت، عمل کرد. پول اعتباری که بر تکنولوژی چاپ استوار بود، به اعتبارات، ابعاد و سرعتی عجیب بخشید و نوسان زیادی در حجم عظیم و بی‌حرکت پول حقیقی و فلزات گرانقیمت که به صورت اندوخته بودند، پدید آورد. زیرا این پول جدید، سبک و سریع‌الانتقال، با اعتبار زیاد خود، جایگزین همهٔ آنها شد. این خصوصیت را کین[۲۴۲] در اثر خو به نام توافقی بر سر پول[۲۴۳] چنین توصیف می‌کند:

«دوران قدیمی پول حقیقی بر سر آمده است و این نوع پول در برابر پول اعتباری سر تعظیم فرود می‌آورد. طلا هم دیگر یک سکه، یک گنج یا عنوانی ملموس از ثروت نیست که با دستیابی به آن ارزشش هویدا شود. پول بسیارتجریدی شده است و اکنون صرفاً معیاری از ارزشهاست. اگر پول به صورت معمول آن هنوز رواج و رونقی ظاهری دارد، صرفاً به این خاطر است که گروه کوچکی از بانکهای مرکزی هرچند گاه یک‌بار، مقدار محدودی از آن را به جریان می‌اندازند تا نوسان پول اعتباری را که شاید چندان مورد توجه بانکهای دیگر نباشد، کنترل و هدایت کنند.»

پول کاغذی یا پول اعتباری به دلیل تخصصی بودنش از نقش ذخیرهٔ کار بودن خود، قدری فاصله گرفته و به نقش قدیمی‌تر و اساسی‌تر که همانا تشدید کننده و انتقال دهندهٔ کارهاست روی آورده است. اما الفبا که در واقع تجریدی خلاصه شده، دیداری و بنیانی و نشئت گرفته از فرهنگ غنی هیروگلیف مصریهاست و به‌گونه‌ای شدیداً دیداری بر دنیای یونانی ـ رومی اثر گذاشته، در حقیقت، روندی غیرقابل بازگشت است که موجب می‌شود تا فرهنگهای بیسواد به زمینه‌ای مشترک که همانا مقاطع دیداری و تخصصی جهان غرب است، دست یابند. این زمینهٔ مشترک که همان تکنولوژی الفبایی و تخصصی است، پول را به یاری طلبید و به کمک آن توانست، شکل گوتمبرگی تکرارهای مکانیکی

را شتابی تازه بخشد. الفبا، تأثیرات واگرای فرهنگهای بدوی را با بیان حقایقِ به هم پیچیده و مرکبِ آن فرهنگها به اشکالی دیداری و ساده خنثی کرد. در قرن نوزدهم هم پول اعتباری، موجب شد تا ارزشهای اخلاقی دچار کاستی‌هایی شود. به هر صورت، همانگونه که کاغذ، قدرت الفبا را به حدی شدت بخشید که بربرها با فرهنگ شفاهی خود، زمینه‌های مشترکی با تمدن رومی بیابند و یکسانی در سطح جوامع مختلف پدید آید، پول کاغذی هم به صنعت غربی آنچنان سرعت و شدتی بخشید که توانست در سطح جهان فراگیر شود.

کمی قبل از به جریان افتادن پول کاغذی، حجم فزایندهٔ اطلاعات که توسط روزنامه‌ها و نشریات اروپا منتشر می‌شد، تصویر و مفهوم یک اعتبار وارزش ملی را نشان می‌دادند. این گونه تصاویر جمعی از ارتباطات، درست مانند امروز، بر انتشار سریع و کامل اطلاعات متکی بودند که البته در حال حاضر امری عادی جلوه می‌کند. تا اینکه پول پدیدار شد و توانست نقش مکملی برای اعتبارات ملی ایفا کند و به عبارت دیگر، علاوه بر اینکه این رسانه، بیانگر ذخایر کاری در مناطق مختلف بود، به عنوان یک ذخیره ملی محسوب می‌شد. یکی از اثرات اجتناب‌ناپذیر تسریع نقل و انتقال اطلاعات و قدرت بیانگر پول را می‌توان پولدار شدن کسانی دانست که با شمّ اقتصادی خود قادرند تغییرات مالی را چند ساعت یا حتی چند سال قبل از وقوع پیش‌بینی کنند. ما در این مورد کسانی را می‌شناسیم که صرفاً به دلیل کسب سریع اطلاعات راجع به بورس و سرمایه‌گذاریهای مالی، ثروت زیادی اندوخته‌اند. اما ثروت، همیشه تا این حد عینی، به اطلاعات وابسته نبوده است و بیش از این حالت، یک طبقهٔ اجتماعی به صورت انحصاری می‌توانست کلیهٔ ثروت حاصل از یک پیشرفت تکنولوژیکی را کسب کند.

«کین» در تحقیقی با عنوان «شکسپیر و تورم منابع» (۲۴۴) مثالی می‌آورد، او می‌گوید: «طلا و ثروتهایی که بتازگی در اختیار پولداران قرار گرفته است، بیش از همه به نفع طبقهٔ حاکمه است، زیرا آنها به دنبال آسایش و راحتی‌های سهل‌الوصولند و با پولدار بودن، خود را در انتخاب شادی‌ها، غم‌ها و مشغولیت‌ها آزاد احساس می‌کنند و بدین ترتیب راضی می‌شوند و آن‌وقت چه بسا خودشان پیشرفت‌هائی را باعث می‌گردند. همین پدیده موجب می‌شود تا آنها هنرمندپرور هم بشوند و به طور مثال با کمک به هنرمندی که در اتاقی زیر شیروانی و محقر زندگی می‌کند، او را بر آن دارند تا آهنگهایی حاکی از پیروزی و موفقیت بسازد و یا نقاشی‌ها و شعرهای زیبا بیافریند.» به عبارت دیگر، تا

زمانی که منافع، سریع‌تر از حقوق و دستمزدها افزایش یابد، طبقات حاکمه می‌توانند ترکتازی کنند و هنرمندان فقیر و نادار را به خلق آثار بزرگ و پرطمطراق وادار نمایند، اما چنانچه حقوق دریافتی هم عرض منافع اکتسابی قرار گیرد، آن‌وقت این شادمانی افراطی طبقات حاکم بر پایان می‌رسد و هنر، ارزش ارضا کنندهٔ خود را برای پولداران از دست می‌دهد.

کین، پویایی پول را یک رسانه می‌داند و معتقد است برای تحلیل چنین رسانه‌ای می‌بایست کوششهای لازم به عمل آید. او می‌نویسد: «مسئلهٔ پول باید بر اساس پویایی آن مورد توجه قرار گیرد. و عناصر مختلف و علی آن سنجیده شود، آن‌هم به طریقی که دلایل و علل تعیین قیمتها و حفظ تعادل میان آنها کاملاً روشن شود.»

خلاصه اینکه، پول یک سیستم بسته نیست و یک مفهوم خاص و واحد ندارد. پول خواه به عنوان یک بیان‌کننده باشد و یا چون یک تشدیدکننده عمل کند از این توان استثنایی برخوردار است که بتواند هر چیز را با انواعی دیگر جایگزین نماید. تحلیل‌گرانی که در مورد «اطلاعات» مطالعه می‌کنند، ابراز می‌دارند: «با افزایش اطلاعات، امکان جایگزینی نوعی از چیزها با انواع دیگر افزایش می‌یابد.» بدین معنی که هر چه انسان بیشتر بداند، کمتر وابسته به یک مادهٔ غذایی، یک نوع سوخت و یا یک مادهٔ اولیه می‌شود. به طور مثال لباس و مبلمان منازل را می‌توان از عناصر دیگری غیر از پنبه و چوب تهیه کرد و یا پول را که در طول قرون اصلی‌ترین وسیلهٔ مبادله و جابجایی اطلاعات محسوب می‌شد، با علوم جدید و اتوماسیون جایگزین کرد.

امروزه، حتی منابع طبیعی هم از اطلاعات منتج می‌شوند، زیرا به لطف فرهنگ و صلاحیت‌های موجود در بعضی از جوامع است که این‌گونه منابع شناسایی می‌شوند. البته عکس این حالت هم صادق است، زیرا تمام رسانه‌ها، یا امتدادهای انسانی را نیز می‌توان به میزان منابع طبیعی تلقی کرد که صرفاً به لطف آگهی‌ها و تواناییهای جمعی یک جامعه پدید آمده‌اند. همین شناخت از قدرت جابجایی توسط پول بود که باعث شد رابینسون کروزوئه به هنگام مشاهدهٔ بازمانده‌های یک کشتی، آنچه را که در ابتدای این بخش نوشتیم به زبان آورد، چرا که دیگر آن توان را در سکه‌های طلا نمی‌دید.

زمانی که کالا وجود دارد و پولی جریان ندارد، الزماً معاملات به صورت تهاتری انجام می‌شوند یعنی هر جنس با کالایی دیگر مبادله می‌شود. این حالت در جوامع بیسواد شدیداً وجود دارد، زیرا مبادلات کالایی راحت‌تر انجام می‌شود. اما ماده یا

عنصری که حاصل کاری معین است و می‌خواهد با شیئی دیگر معاوضه شود باید قابلیت نقل و انتقال داشته باشد و در آنِ واحد بتواند کار و اطلاعات و آگاهیهای تکنیکی لازم را در خود گردآورد. به عبارت دیگر، این خواصی است که فقط پول از آن برخوردار است و به همین دلیل جوامع پیشرفته آن را مورد استفاده قرار دادند. این وسیله آنچنان بیانگر است که می‌تواند برای تمامی اشیا زمینه‌ای مشترک پیش‌آورد که خود این زمینه یا مخرج مشترک در همان حال که تسریع کننده است، به صرفه‌جویی نیز کمک می‌کند.

بدین‌ترتیب باید گفت پول، وقت است، اما البته تفاوت‌گذاشتن میان صرفه‌جویی در وقت و صرفه‌جویی در کار چندان راحت نیست.

دریانوردان فینقی که تجّار کارآزموده‌ای هم بودند، برای اولین بار سکه‌های فلزی را از اهالی لیدیا، در مقابل اجناسی که به آنها دادند، پذیرا شدند. آنچه در این تبادل مدنظر قرار می‌گیرد، همان وجه اساسی پول به عنوان رسانه است که اصولاً همگان به دنبال وسیله‌ای سبک و راحت و قابل حمل برای پرداختها و دریافتها هستند. البته این نیاز برای کسانی چون فینقی‌ها که برای تجارت با کشتی بر روی دریاها سفر می‌کردند، شاید چندان الزامی به نظر نرسد، با وجود این آنها هم پول را به عنوان وسیلهٔ مبادله پذیرفتند.

پاپیروس هم مثال بارز دیگری است که از سرعت و گسترش شعاع عمل و قابلیت‌های نقل و انتقال، الفبایی که بر پاپیروس، یعنی محملی سبک، نوشته می‌شد کاملاً با آنچه در لوحهای گلی یا سنگی حک می‌شدند، متفاوت بودند. لذا به جرأت می‌توان گفت همین سرعت و جهش نوشتاری در فضا توسط پاپیروس بود که امپراطوری روم را پایه گذاشت.

در عصر صنعتی، دقت در زمانِ کار باعث شد تا صرفه‌جویی در کار به عنوان وجهی مهم تلقی شود و با یاری جستن از «پول»، «نوشته» و «ساعت» مجدداً جامعه شکل یک کل ارگانیکی را به خود بگیرد و انسان را درست مانند یک آدم بومی در جامعه‌ای بدوی و یا یک هنرمند در کارگاهش، غرق کند.

طبیعتاً پول ما را به ارقام و اعداد هدایت می‌کند و گنجینه‌ها و انباشتهایی را پدید می‌آورد که خطوط مشترکی میان آنها با انباشته‌های انسانی یا توده‌های مردمی دیده می‌شوند. بدین معنی که در شکلهای رفتاری توده‌ها، مشابهت زیادی با کسانی که ثروتهای عظیم را گرد می‌آورند، مشاهد می‌شود. **الیاس کانتی** معتقد است: «پویایی موجود در توده‌ها، یک نیاز و یک قوهٔ محرکه برای رشد سریع تا بی‌نهایت است.»

انباشتهای عظیم ثروت و دارایی هم این پویایی را نشان می‌دهند. لذا به طور عامیانه کلمهٔ میلیون به عنوان واحد اندازه‌گیری ثروتهای زیاد و مال‌اندوزی در نظر گرفته شده است و وقتی فرد پولداری مدنظر باشد، او را میلیونر می‌خوانند. زمانی هم که انبوهی از جمعیت مورد نظر باشد، باز از همین عدد یاد می‌شود.

کانتی اشاره می‌کند که هیتلر هم برای بزرگ نشان‌دادن هر چیز در سخنرانیهای خود از ارقام غلوآمیز استفاده می‌کرد. نه تنها توده‌های انسانی و انباشتهای پولی در جهت گسترش و توسعه حرکت می‌کنند، بلکه دل‌نگرانیهایی هم دربارهٔ از هم گسیختگی‌ها یا تنهاییها پدید می‌آورند و همین احساس تنهایی و نگرانی است که توده‌ها را تحریک می‌کند تا داراییها و ثروتها را باز هم بیشتر بیاندوزند. بنابراین، همواره یک حرکت رفت و برگشت متقابل صورت می‌گیرد.

کانتی، اثرات روانی تورم را که شهروندان آلمانی به دنبال جنگ ۱۹۱۴ به آن گرفتار شده بودند، مدتی طولانی مورد تحلیل قرار داد. او پی برد که فرار شهروندان و کاهش تعداد آنان در شهر باعث کاسته شدن از ارزش مارک شده است، یعنی درواقع تعداد یکی و ارزش دیگری کم شده و گویی واحد پول و انسان با هم منطبق شده است.

فصل پانزدهم

ساعت

رایحهٔ زمان

لئوناردوب در نشریهٔ ارتباطات در آفریقا[۲۴۵] می‌نویسد: «در آفریقا، اهالی دستاری به سر و شمشیری به کمر می‌بندند تا نشانه‌هایی از یک طبقهٔ ممتاز اجتماعی را به همراه داشته باشند. امروزه ساعت شماطه‌ای به عنوان شاخصی از یک طبقهٔ بالای اجتماعی محسوب می‌شود.» بدین لحاظ باید پذیرفت مدتها طول خواهد کشید تا آفریقاییان بتوانند مفهوم وقت و زمان را از خود ساعت تفکیک کنند.

موقعی که کشف شمارش ترتیبی اعداد بر اساس موقعیت‌های قرارگرفتن آنها (فضایی)، ریاضیات را متحول می‌ساخت، تغییرات فرهنگی بزرگی هم در غرب صورت می‌گرفت. بدین معنی که فراگرفته شد زمان را می‌توان چون عنصری حادث شده میان دو نقطه در نظر گرفت. با استفاده از این واحد دیداری انتزاعی و یکدست بود که غربی‌ها یاد گرفتند. زمان را به عنوان «طول مدت» تلقی کنند. احساس ما نسبت به گذر وقت و بی‌صبری و عدم تحمل انسان در مورد گذشت زمان، ناشی از همین تقسیم‌بندی یکدست و قابل رؤیت است، به همین دلیل زمان را چیز باارزشی به حساب می‌آوریم. در نتیجه باید گفت، فرهنگهایی که سواد در آنها نضج نگرفته است، چندان با این احساسِ ناشکیبایی آشنا نیستند، یعنی در واقع زمان را به عنوان طول مدت در نظر نمی‌گیرند. همان‌طور که کار واقعی و حقیقی پس از تقسیم تلاشها و کوششها میان افراد صورت می‌گیرد، مدت و گذر وقت هم پس از تقسیم‌بندی زمان و بویژه تقسیم‌بندی هر

چه جزیی‌تر آن به‌وسیلهٔ ساعت مکانیکی، شناخته می‌شود، زیرا یکدستی و توالی حاکم بر ساعت و زمان، این خصوصیت را پدید می‌آورد.

ساعت به‌عنوان یک وسیلهٔ مکانیکی، ساعات، دقایق و ثانیه‌ها را به‌گونه‌ای یکدست و یک‌جور تولید می‌کند و باید گفت در این زمینه همانند یک خط تولید عمل می‌نماید. اما زمان با یکدست شدن و مورد مداقه قرار گرفتن هر چه بیشتر، موجب شده است از آهنگ و ریتم تجربیات انسانی جدا شود. ساعت مکانیکی تصاویر را به کمک اعداد، کمّی و به خاطرمکانیک موجود در خود، آنها را مکانیکی جلوه می‌دهد. در صومعه‌های قرون وسطی به خاطر آنکه زندگی به صورت جمعی انجام می‌شد و نظم و ترتیب زیادی را ایجاب می‌کرد، اولین نوآوریها در ساعت پدید آمد و اندازه‌گیری زمان با یک واحد انتزاعی و یکنواخت و نه صرفاً بر اساس تجربیات شخصی، کم‌کم تمام زندگی حسی افراد را فراگرفت، یعنی در واقع همان حالتی پیش‌آمد که تکنولوژی «نوشته چاپی» آن را ایجاد کرده بود. بدین ترتیب همه‌چیز زمان‌بندی شد، یعنی کار، غذاخوردن و استراحت کردن تماماً با ساعت منطبق شدند و در نتیجه وقت و ساعت مربوطه بیشتر مد نظر قرار گرفت تا نیازهای جسمی انسانها، از قبیل خستگی و گرسنگی، پس از آنکه عادت به اندازه‌گیری زمان به این صورت مطلق و یکنواخت بر تمامی جامعه تسری یافت، آن‌وقت حتی لباس هم تغییرات دوره‌ای و زمان‌بندی شده خود را حاصل کرد و هر سال دچار تحولاتی شد که صنعت، مسئول پی‌گیری آن بود. به‌طور حتم، این اندازه‌گیری مکانیکی زمان و پذیرفتن آن به صورت اصلی از آگاهی بود که به عنوان یک وسیلهٔ تفکیک‌گر و یکنواخت‌کنندهٔ عملکردها، به صنعت چاپ و خط تولید افزوده شد.

احساس زمان، در فرهنگهای چینی و ژاپنی، به صورتی کامل وجالب وجود دارد، زیرا آنها از هزاران سال قبل از اینکه گروههای مذهبی به سرزمین‌های آنها راه یابند و یا ساعت در قرن هجدهم اختراع شود، زمان را به کمک رایحه‌هایی متفاوت شناسایی می‌کردند. آنها به وسیلهٔ رایحه‌هایی که بدقت انتخاب شده بودند و در فضا پخش می‌کردند، به ترتیب، نه تنها ساعات و روزهای مختلف را مشخص می‌کردند، بلکه فصول و حتی مناطق بروج[۲۴۶] را نیز نشان می‌دادند. تحقیقات و تجربیات دکتر **ویلدربنفیلد**[۲۴۷]، نقش رایحه را که مدتهایی مدید به عنوان جایگاه و خاطرات و پایه و اساس همبستگی حواس در فرد محسوب می‌شد، روشن ساخت. او با انجام اعمال جراحی بر روی مغز، متوجه شد که تحریک الکتریکی بعضی از بافتهای آن، خاطرات

بسیاری را به یاد بیماران می‌آورد. این خاطرات که بر مبنای تجربیات گذشته در ذهن این افراد شکل گرفته بودند، قبلاً فقط تحت تأثیر رایحه‌هایی خاص تداعی می‌شدند. حس بویایی، نه تنها لطیف‌ترین و دقیق‌ترین حواس است، بلکه تصویرسازترین آنها نیز به شمار می‌رود، بدین معنی که قادر است بیش از هر یک از حواس دیگر، مجموعهٔ آنها را گردآورد و به کار گیرد. بدین ترتیب جای تعجب نخواهد بود اگر بدانیم، جوامعی که شدیداً سوادآموخته هستند، برای کاهش یا حذف بوهایی که در محیط پراکنده است، بشدت مصرند و مثلاً می‌خواهند به هر نحو ممکن بوی بدن انسان را که نشانه و معرف خاص هر فرد است، از میان بردارند. این بوها، بویژه برای انسانهایی که عادت به تخصصی فکر کردن و دقت در امور دارند، بشدت ناراحت‌کننده است. جوامعی که می‌خواهند زمان را به وسیلهٔ رایحه‌ها اندازه‌گیری کنند، بشدت مایل به ایجاد نوعی وحدت در شناخت هستند که پیرو آن به یک همبستگی مطلق دست یابند و بتوانند در برابر هر تغییر و تحولی مقاومت کنند.

با مطالعهٔ آثار لوئیس مامفورد، به این نتیجه می‌رسیم که ساعت بیش از چاپ بر مکانیزه شدن جامعه اثر گذاشته است، زیرا از نظر مامفورد، اگرچه الفبای تکنولوژی تفکیک‌کننده و یکدست ساز است، اما باعث مکانیزه شدن غرب به حساب نمی‌آید. البته باید گفت مامفورد، متوجه نبود که با حاکمیت ساعت، درواقع مکانیزه شدن جای خود را با ارزشهای دیداری اشکال مختلفِ شنیداری ـ لمسی عوض کرده است.

در عصر تکنولوژی جدید الکتریکی، گرایشها بیشتر ارگانیک هستند تا مکانیکی، زیرا این تکنولوژی نه تنها چشمهای ما را امتداد می‌بخشد، بلکه سیستم مرکزی اعصاب را هم تداوم می‌دهد و همچون پوششی، تمامی اهالی کرهٔ زمین را دربرمی‌گیرد. بدین ترتیب باید گفت، زمان مکانیکی کم‌کم دارد موقعیت خود را از دست می‌دهد و چه بسا که این امر به خاطر همان خصوصیتِ یکدستی و یکنواختی آن باشد که باعث می‌شود نوع دیگری از زمان‌بندی جایگزین آن شود.

زبان‌شناسی مدرن بیش از آنکه از ادبیات نشئت بگیرد، ساختاری است متشکل از انواع تازه بیان و برگردان مطالبی که عصر رایانه‌ها در اختیارش قرار داده‌اند. وقتی، کل یک زبان، به عنوان سیستم واحد مورد مطالعه قرار گیرد، نقصانها و کاستیهای زیادی را نمایان می‌سازد. مارتن ژو [۲۴۸] که مراحل مختلف تکوین زبان انگلیسی را بررسی کرده است، پنج محدودهٔ مهم در سبک نگارش آن می‌یابد که آنها را ناشی از تأثیرات مختلف

محیطی و فرهنگی تفسیر می‌کند. او می‌گوید، در تحقیقاتم متوجه شده‌ام مهمترین محدودهٔ زبان انگلیسی، همان است که یکدست شدنها و یکسانیها را فرامی‌گیرد و به عبارت دیگر، حاکمیت مطلق گوتمبرگ و غلطک جوهر آلودش در آن احساس می‌شود. منتهی آنچه که بر تمامی این محدوده‌ها تسری دارد و سبک نگارش زبان انگلیسی را به خود آغشته می‌سازد، احساس زمان و وقت‌شناسی است، بدین معنی که تأثیر محیطی وقت‌شناسی وخوش‌قولی‌که‌تبلورآن‌ساعت‌است، برتمامی‌جوهای‌حاکم‌بر زبان‌انگلیسی دیده می‌شود و چه بسا آن یکدستیها و یکسانیهای زبان هم ناشی از آن تلقی شود.

ادوارد تی. هال[۲۴۹] درکتاب خود با نام زبان خاموش[۲۵۰] و در بخشی از آن تحت عنوان زبان زمان : گویشهای آمریکایی احساس زمان در ما را با احساس زمان در سرخپوستان هوپی[۲۵۱] قیاس می‌کند. از نظر این رنگین‌پوستان، زمان، یک توالی یا یک مدت یکنواخت و یک‌جور نیست، بلکه مجموعه‌ای از وقایع متعدد و متفاوت است که به‌گونه‌ای کاملاً محتوم اتفاق می‌افتند، از قبیل «موقعی که ذرت‌ها بارور شوند، یا گوسفندان بزرگ شوند ...» به عبارت دیگر، زمان از نظر این افراد روندی طبیعی است که در تمام طول مدت رشد و نمو و هستی جانداران طبیعت وجود دارد. این سرخپوستان معتقدند زمان انواع مختلف دارد و زندگی هر موجودی زمانی را تشکیل می‌دهد که با زمان زندگی دیگری متفاوت است. تفاوت این افراد بدوی با فیزیکدانان و دانشمندان مدرن در احساس آنها از زمان است، بدین معنی که آنها زمان را محصور می‌کنند و یک کل می‌دانند در حالی‌که متجددین بر این عقیده‌اند که هر جزء، زمان مخصوص به خود را خلق می‌کند و فضای خاص خودش را به صورت تفکیک شده به وجود می‌آورد. اما، در حال حاضر که ما به طریقه‌ای الکتریکی زندگی می‌کنیم و دنیای لحظه‌های آنی را می‌گذرانیم، مشاهده می‌شود که فضا و زمان کاملاً با یکدیگر تلفیق شده‌اند و مجموعه‌ای به نام فضا ـ زمان را پدید آورده‌اند. به همین علت، از زمان سزان به بعد، تغییراتی در هنر نقاشی حاصل شده و تصاویر تجسمی، مورد توجه قرار گرفته‌است که در آنها تمامی حواس، مشترکاً ساختاری واحد را به وجود می‌آورند. بدین معنی که هر شیئی یا هر مجموعه‌ای از اشیا به دلیل ایجاد روابطی میان خود، فضای خاصی را می‌آفرینند که البته ممکن است دیداری و یا لمسی باشند. این فضا وقتی حاکم شد و به صورت یک آگاهی اجتماعی درآمد، آن‌وقت بر آن می‌شود تا هر چیز دیگر غیر از خودش را نادیده بگیرد. امروزه ما دریافته‌ایم که نگرانیها و تشویشها، تماماً عکس‌العمل

دیداری و فرهنگی بسیار طبیعی در برابر بروز هر تکنولوژی جدید و بویژه غیردیداری، به حساب می‌آیند.

یونگ [۲۵۲] در اثر خود با عنوان شک و یقین در علم[۲۵۳] توضیح می‌دهد که الکتریسیته صرفاً جریانی نیست که از یک جسم عبور کند و یا در آن باقی بماند، بلکه در واقع میان دو یا چند جسم رابطه‌ای را در فضا برقرار می‌کند که زبان به دلیل نشئت گرفتن از تکنولوژی آوایی، قادر به توصیف آن نیست و نمی‌تواند این شکل جدید آگاهی را بیان کند. در حال حاضر، ما از جریان الکتریسیته یا تخلیه انرژی طوری حرف می‌زنیم که گویی گلوله‌ای توپ از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر شلیک شده است و هیچ رابطه‌ای در این میان متصور نیست، در حالی‌که «الکتریسیته حالتی قابل مشاهده از رابطه دو یا چند چیز در فضاست» به طوری که حتی جادوی زیبایی شناسی و هنر یک نقاش را می‌توان در آن یافت. زیرا یک نقاش می‌تواند میان چیزهای مختلف روابطی را برقرار سازد و ادراک جدیدی‌از آنها به دست دهد. یک شیمیدان یا فیزیکدان هم در واقع همین کار را می‌کند، بدین معنی که در پی کشف روابط تازه می‌تواند اشکال دیگری از انرژی را آزاد سازد.

در عصر الکتریسیته، دیگر هیچ دلیلی وجود ندارد که بر اساس آن فقط یک رابطه را میان اشیا یا مجموعه‌ای از آنها بپذیریم. در عهد عتیق بدین‌گونه بود، یعنی، تنها وسیلهٔ شناخته شدهٔ تولید انرژی به‌کارگیری نیروی جسمی هزاران برده به صورت همزمان و به شکل یک واحد انسانی بود، اما در قرون وسطی احتمالاً، ساعتهای بزرگ و زنگ‌دار، هماهنگیهای انسانی را پدید می‌آوردند و نیروهای گروهکهای کوچک اجتماعی را هم جهت می‌ساختند. در دروهٔ رنساس، ساعت و آداب یکدست حاصل از چاپ سربی با یکدیگر تلفیق شدند و آن‌وقت در مقیاس مدتها، هماهنگی ایجاد کردند و نیروی تشکیلات اجتماعی را گسترش دادند. در قرن نوزدهم ساعت جیبی به همراهی صنعت حمل ونقل، این امکان را به شهرهای بزرگ داد که همچون تنی واحد و دستگاهی خودکار عمل کنند. امروزه در عصر الکتریسیته و انرژی و اطلاعات غیرمتمرکز، جوامع، در برابر توان یکدست‌سازی و یکسان‌نمایی ساعت دقیق، قدعلم کرده‌اند. در دورهٔ فضا ـ زمان، آنچه برای انسان جالب توجه است، تنوع آهنگها و ریتمهاست و نه تکرار آنها. درست مانند اختلافی که میان حرکت ستونی از سربازان پیاده با رقص گروهی از رقاصان باله وجود دارد.

برای آنکه رسانه‌ها و تکنولوژی‌ها را بهتر درک کنیم، همیشه باید به خاطر داشته

باشیم، تا زمانی که یک امتداد بدن و جسم انسان به صورت «وسیله»ای نامشخص، نو و تازه جلوه‌گر باشد، از خود بیخودی و بی‌حسی در آن منطقه که حسی در آن تداوم یافته و یا تقویت شده است، وجود دارد. به همین دلیل، پس از آنکه عصر الکتریسیته، دورهٔ مکانیکی ساعتها را در نوردید، جوامع، دیگر مکانیک را قابل قبول نمی‌دانستند. در قرن ما، که دوران الکتریسیته نام دارد، زمان‌بندی در شهرها از طریق مکانیکی، دیگر جلوه‌ای ندارد و افراد این شهرها به نظر، همچون مجموعه‌ای از خوابگردان و ارواح سرگردان می‌مانند که از سرزمین مردگان (۲۵۴) الیوت (۲۵۵) خارج شده باشند.

اکنون دیگر کرهٔ ارض به وسیلهٔ رسانه‌های جدید آن‌قدر کوچک شده که ابعاد یک دهکده را یافته است و در نتیجه شهرها هم عجیب و غریب به نظر می‌رسند، گویی اشکال قدیمی می‌خواهند شکل‌های جدید فرهنگی را در قالب خود قرار دهند. اما در گذشته، یعنی زمان نوشتهٔ مکانیکی که آن را چاپ می‌نامیدند و ساعت مکانیکی قدرت و عملکرد فراوانی داشت، مقابله با مکانیک امکان‌پذیر نبود و حتی به اذهان خطور هم نمی‌کرد. تلفیق‌های چاپ و مکانیک در این دوران را شکسپیر در اغلب ابیاتش بیان می‌کند و دو تم جاودانگی نشریات و فزاری زندگی‌را به دلیل وجود اندازه‌گیر زمان، یعنی ساعت، مکمل یکدیگر می‌داند:

«وقتی ساعتها را که نشانهٔ گذشت زمان هستند، می‌شمارم و می‌بینم که روزی زیبا به شبی تاریک و ترسناک منتهی می‌شود ... آن‌وقت زیبایی تو را به یاد آوردم و اینکه باید در تباهی زمان نابود شود ...(۲۵۶)»

شکسپیر در مکبث، برای نشان‌دادن زوال دنیا، در مونولوگ(۲۵۷) و صحبتهای مکبث دوتکنولوژی چاپ و زمان مکانیکی را چنین می‌آورد: «فردا، و بعد فردا و باز هم فردا، هر روز پس از روزی دیگر، تا آخرین کلام وقت و زمان در پی هم می‌آیند و از میان می‌روند(۲۵۸).»

زمان که توسط ساعت ارائه می‌گردد و چاپ که به صورت قطعاتی همسان و یکنواخت جلوه‌گر می‌شود، یکی از تم‌های اصلی در عهد رنسانس را تشکیل می‌دهد که همزمان با آن و با پدیداری اندازه‌گیری‌های دقیق، فرهنگ جدیدی پای به عرصه وجود می‌گذارد.

شکسپیر در یکی از آثار خود ابتدا از زمان مکانیکی می‌گوید و در پی آن به ماشین جدید جاودانگی اشاره می‌کند:

«تمام امواج به سمت ساحلی شنی هدایت می‌شوند، دقایق زندگی ما، همانند این امواج شتابان برای رسیدن به انتهای خود هستند، یکی پس از دیگری و در یک توالی خستگی‌ناپذیر به پیش می‌روند... ولی معذالک در آینده ابیات من با وجود ظلم و ستم فراوان، به صدا خواهند آمد و تو را بیان خواهند کرد.»

در اثری از ژان دن[۲۵۹] با عنوان طلوع خورشید، تضادی را که بین مفهوم زمان در اشرافیت و بورژوازی وجود داشت، بخوبی می‌توان دید. او می‌گوید: «بورژواری قرن نوزدهم به‌خاطر وقت‌شناسی‌اش مورد سرزنش بود زیرا این خصلت خوب، در آن دوران به عنوان فضل‌فروشی زمان مکانیکی و نظم و ترتیب منتج از آن تلقی می‌شد.» مشابه همین حالت زمانی پدید آمد که فضا ـ زمان که از تکنولوژی جدید الکتریکی نشئت می‌گرفت، همانند سیلابی، دروازه‌های آگاهی و شعور را در هم ریخت و آن‌وقت تمام آداب و سنن فرهنگی مکانیکی نامناسب و حتی مسخره جلوه‌گر شدند. دُن خودش هم احساس می‌کند که عصر مکانیکیِ ساعت گذشته است، اما چنین تظاهر می‌کند که در قلمرو عشق، حتی چرخه‌های بزرگ فضایی، دربارهٔ زمان، به اندازهٔ ساعت اهمیت ندارند، او می‌گوید:

«ای آفتاب اعجاب انگیز، ای دیوانه پیر و عجول
از ورای پنجره‌ها و پرده‌ها به درون می‌آیی
چه می‌خواهی بگویی؟
مگر عشاق پیرو فصول تو هستند؟
برو ای پیاده حقیر و نادان
ای شاگرد تنبل، ای پادوی اخمو
برو به جلوداران بگو که شاه برای شکار رفته است
برو بگو مورچه‌ها برای دانه‌چینی‌شان بیایند
عشق، همیشه فصول را نادیده می‌گیرد.
آب و هوا، ساعات، روز، ماه و تمام این پاره‌های وقت را به هیچ می‌انگارد.

بخش اعظم شهرت دُن به این خاطراست که علیه عصر گوتمبرگ، یعنی عصر نوین خودش قدعلم کرد وعلیه تحمیل‌های آن که همانا اثرات یکدست و تکرارِی حاصل از چاپ و ابعاد دیداری دقیق آن بود، به مقاومت بر خاست.

شخص دیگری به نام آندریو مارول[۲۶۰] طی ابیاتی تحت عنوان به معشوقه‌ام

ناخشنودی خود را نسبت به طرز تلقی جدیدی که راجع به محاسبات و اندازه‌گیری زمان وارزشهای مربوط به آن ابراز شده است، چنین اعلام می‌دارد:

بانوی من، اصلاً این جنایت نخواهد بود
اگر که ما تا به آخر دنیا هم وقت داشتیم
درکنار هم می‌نشستیم و جایی را برای رفتن جستجو می‌کردیم
تا روز طویل عشقمان را در آن سپری سازیم ...
صد سال وقت می‌خواستم
تا به چشمان و پیشانی‌ات بنگرم
دویست سال برای ستودن هر یک از سینه‌هایت
و سی هزار سال برای تحسین باقی وجودت
پس حداقل یک ابدیت برای ستایش کردنت لازم است
و ابدیتی دیگر برای شناختن قلبت
آخر، خانم، شما ارزش آن را دارید
و این تازه شروع عشقمان است.

ظاهراً مارول قدری جایگزینی را با مدح و ستایش و توصیف معشوقه‌اش تلفیق کرده است. او مفهوم زمان را با سایر انواع ساختارهای موقتی جایگزین می‌کند و شکلی از ادراک را بیان می‌دارد که انسان را به یاد هملت و این جملهٔ او می‌اندازد:

«اینجا به این پردهٔ نقاشی بنگرید و آنجا به او، نقاشی دیگر».

به هر صورت به جای آنکه با بیانی ساده و آرام و به شکلی بورژوازی، بخواهیم از علایم و مشخصه‌های یک عشق قرون وسطایی سخن به میان آوریم، در اینجا ترجیح می‌دهیم زبان صنعتگاران را انتخاب کنیم و با بایرون[۲۶۱]، جهشی به سوی دوردستها و سواحل یک عشق ایده‌آل داشته باشیم:

اما در پشت سرم همیشه صدایی می‌شنوم
صدای ارابهٔ بالدار زمان را که با شتاب می‌تازد
و آنجا، در دوردستها، در برابرم
بیابان ابدیت گسترده است.

تمامی این بینش‌ها، همان‌طور که ملاحظه می‌شود جدید و خطی هستند به‌طوری که توالی کاملاً در آنها احساس می‌شود و باید گفت، آنها را باید ترسیمی از زمان در عصر

گوتمبرگ دانست. دگرگونی در این نوع بینش را باید با ظهور بهشت گمشده **میلتون**[۲۶۲] همزمان دانست چراکه در این دوره، حتی زبان نوشتاری مدت دو سال کوشش کرد تا در برابر نظم دیداری و انتزاعیِ توالی خطی، به عنوان یک نقطه فرار، قدعلم کند. البته یک قرن پس از دورانی که مارول در آن می‌زیست، اشعار طبیعت‌نما[۲۶۳] و زبانی که تحت تأثیر دیداری‌ها قرار داشت، کماکان حاکمیت خود را حفظ کردند.

مارول در عهد خود تاکتیک جدیدی اتخاذ کرد که در پی آن بتواند اندازه‌گیری زمان را به نوع دیگری غیر از روش بورژوازی و کلاسیک آن انجام دهد، او می‌گوید: «چون ما نمی‌توانیم آفتاب را از حرکت بازداریم، پس حداقل کاری کنیم که بدود و تندتر حرکت کند.» او به معشوقه‌اش پیشنهاد می‌کند که بیا به گلوله‌های توپ تبدیل شویم و برای آنکه آفتاب را به دویدن وادار یم خود را به سمت آن شلیک کنیم. با این کار، ما زمان را فتح خواهیم کرد، مشروط بر آنکه برای این کار باید منتظر عصر الکترونیک شد و عملکردهای خیلی سریع و آنی را کشف کرد. بدین وسیله می‌توان زمان و فضا را در هم ریخت و به انسان نوعی آگاهی کامل و جامع بخشید.

امروزه نه تنها ساعتهای بزرگ زنگ‌دار، بلکه حتی چرخ هم که نمودهای مکانیک هستند، بتدریج متروک می‌شوند و به خاطرفشاری که در اثر سرعت شدید تکنولوژی به آنها وارد می‌گردد، به مرور شکل عوض می‌کنند و در نتیجه آن بیان مکاشفه‌ای آندریومارول بیشتر نمایان می‌شود که «سرعت حتی ساعت را دگرگون می‌سازد» و بنیانی‌تر جلوه می‌کند. در حال حاضر سرعت الکتریسیته‌ای مکانیک در برابر ارگانیک به عقب‌رانده می‌شود و در نتیجه انسان با نگاهی به گذشته‌های دور متوجه می‌شود که مدتهای طولانی را که در عصر نسبتاً پیشرفتهٔ مکانیک گذرانیده است، صرفاً باید به عنوان رابطه‌ای میان دو دورهٔ طولانی فرهنگ ارگانیک اولیه و ثانویهٔ فعلی، تلقی کند. **بوچیونی**[۲۶۴]، مجسمه‌ساز ایتالیایی در سال ۱۹۱۱ گفته است: «ما انسانهایی اولیه با فرهنگی ناشناخته هستیم.» پنجاه سال دیگر که عصر الکترونیک فراگیر و آگاهیهای مربوط به آن مسلط شود، ماشین و مکانیک برای انسان شناخته‌تر می‌شود و دیگر رازی در مورد آن وجود نخواهد داشت، اما اکنون کافی است بدانیم، در مقایسه با ابزار انسان اولیه، ماشینِ انسان صنعتی تداوم یا گسترش یک روند و فراگرد است. ابزار، تداوم‌دهندهٔ پنجه‌ها، ناخنها، دندانها و بازوهاست در حالی که چرخ امتدادی از پاها، به صورت حرکتی متوالی و بخش‌بندی شده است. چاپ را می‌توان اولین مثال از مکانیزاسیون

کامل یک حرفهٔ دستی دانست که حرکات دست را به یک ردیف مراحلِ گسسته از هم تقسیم می‌کند. البته این حرکات به همان اندازهٔ حرکات چرخ تکرارکننده، دایره‌ای و گردنده هستند. این توالی تفکیکی و تقسیم‌شده به مرور خطوط تولید را به وجود آوردند که البته در عصر الکتریسیته منسوخ شدند، زیرا همزمانی متوالی در این عصر، دیگر به عنوان یک بخش‌بندی منظم، تلقی نمی‌شد، چرا که نوارهای مغناطیسی کامپیوتری، تعداد زیادی از حرکات را با هم عجین ساختند. بدین ترتیب برای اصل مکانیک و خصوصیت تفکیک‌کنندهٔ آن، جایی باقی نمانده بود. اگر قدری شهامت داشته باشیم، باید بگوییم حتی چرخ هم دیگر مورد قبول نیست، زیرا اگر چه هنوز در قسمتهای مکانیکی فرهنگ ما وجود دارد، اما با تمام پیشرفتی که حاصل کرده است، هنوز همان شکل قدیمی را داراست.

ساعت، به صورت جدیدش، چون اصولاً وسیله‌ای مکانیکی است، هنوز چرخ را در وجود خود نگه‌داشته است ولی همان مفاهیم و عملکردهای سابق را در برندارد و به عبارت دیگر، تکثر زمان، جای همسانی و یکدستی آن را گرفته است. امروزه شما می‌توانید شامتان را در نیویورک بخورید و سوءهاضمهٔ حاصل از آن را در پاریس احساس کنید و یا مسافرانی می‌توانند در همان روز با طی چند ساعت پرواز خود را به میان فرهنگی با پنج‌هزارسال قدمت برسانند و از آنجا به تحولات اعصار و قرون پی ببرند. در حال حاضر بخش اعظم زندگی اهالی آمریکای شمالی، البته آن طور که از ظاهر امر برمی‌آید، با اصول زندگی در قرن نوزدهم سپری می‌شود. با این احساسِ بازگشت به عقب و فرار از سرعت، تجربیات ما هم که اغلب الکتریکی و فراگیرند، سعی می‌کنند تا با شکلهای مکانیکی ترکیب شوند و حالات اسطوره‌ای را پذیرا گردند. همین شکل اساطیری یا شمایلی از شعور و آگاهی است که باعث می‌شود تا نظرهای متفاوتی ارائه شود.

مورخان، همگی بر نقش اساسی ساعت در همزمان کردن تلاشهای مختلف انسانی در زندگیهای قدیمیِ دورهٔ سلطه کلیسا، اتفاق نظردارند، زیرا اصولاً پذیرش اصل تفکیک زندگی به دقایق و ساعات جز در جوامع سوادآموخته، امکان‌پذیر نمی‌شد. با فراگیرشدن سوادآموزی است که زمان می‌تواند خصوصیت یک فضای بسته، قابل رؤیت و قابل تقسیم به اجزایی کوچکتر را بیابد و یا با تلقی جدید و امروزی آن، یعنی «قابل پرشدن»، روبرو شود؛ «ساعات من پر هستند»، «امروز وقت من خالی است»، «ماه

آینده یک هفتهٔ آزاد دارم» و غیره.

اما همان‌طور که **سباستیان دوگرازیا**[۲۶۵] در اثر خود با عنوان کار بموقع، تفریح بموقع[۲۶۶] توصیف می‌کند: تمام اوقات آزاد در جهان، تفریح محسوب نمی‌شوند، زیرا تفریح و سرگرمی نه تقسیم تلاشها و کوشش را که به وسیلهٔ کار به‌وجود می‌آیند، می‌پذیرند و نه تقسیم زمان را که باعث ایجاد تفاوتی بین «وقت آزاد» و «وقت درگیر» می‌شود. تفریح و سرگرمی در محدودهٔ زمان جای نمی‌گیرد، زیرا وقتی زمان به صورت مکانیکی یا دیداری، بسته ، تقسیم و یا پر می‌شود، آن وقت نوبت به آنها می‌رسد. به عبارت دیگر، می‌توان زمان را درست همان‌گونه که **پارکینسون**[۲۶۷] آن را در قانون مشهور خودش نشان داده است، نوعی ماشین صرفه‌جویی کنندهٔ کار تلقی کرد.

با مطالعهٔ تاریخچهٔ ساعت، درمی‌یابیم که ساعتهای مکانیکی قدیمی صرفاً بر اصلی قدیمی از مکانیک، یعنی تداوم نیروی محرکه، استوار بودند و درست مثل ساعتهای آبی و یا آسیابهای آبی عمل می‌کردند. اما حدود سال ۱۳۰۰ اصل جدیدتری از مکانیک بر ساعت حاکم شد و آن استفاده از حرکات گردنده و رُتاتیو[۲۶۸] با سکته‌هایی منظم بود. این مکانیسم که تحت عنوان چرخ درنگ (زبانه‌ای که با رفتن میان دنده‌های چرخ ساعت، حرکات آن را منظم می‌کند) شناخته شده است، از نظر ادبی چنین توصیف می‌شود: وسیله‌ای برای بیان نیروی گردنده و مداوم توالی دیداری و یکدست چرخ به صورتی بخش‌بندی شده است.

چرخ درنگ ساعت در حقیقت مثل حرکات آونگی و متقابل دستهای انسانی می‌ماند که میله‌ای را در کف دودست گرفته باشد و متناوباً در دو جهت آن را بگرداند. ساعت مکانیکی، همبستگی است میان یک امتداد بسیار قدیمی از دستها و حرکت گردنده و مداوم چرخ، که این هر دو بیانگر دستها به شکل پاها و پاها به شکل دستها هستند. احتمالاً، اختراع هیچ امتداد تکنولوژیکی مشکل‌تر از ساعت جایگزین‌کنندهٔ اعضای بدن با هم نبوده است. زیرا بیان تکنولوژی ساعت، منبع انرژی آن را از منبع اطلاعاتی‌اش منفک و آگاهیهای مختلفی را از جسم انسان طلب می‌کند.

پارکینسون، به خاطر آنکه درست بر روی مرز استفاده مکانیکی و استفادهٔ الکتریکی از کار و زمان حرکت می‌کند، باعث شده است تا انسان قدرت تشخیص کامل خود را نسبت به کار و زمان از دست بدهد. در فرهنگهایی چون فرهنگ غربی که هنوز مردد است و نتوانسته راه خود را به دقت بیابد و ضمناً در آستانهٔ تغییر و تحولات هم قرار

دارد، نگرشهای متضادی بخوبی دیده می‌شوند و قابل مطالعه هستند. در واقع باید گفت همین تضادها و تأثیرات متقابل اشکال مختلف ادراک و تجربه بر یکدیگر هستند که غنای فرهنگی قرن ششم، قرن شانزدهم و بالاخره دوران ما را باعث شده است. البته افراد بسیاری وجود دارند که زیستن در این دوره‌های پرتنش و پر تضاد را نمی‌پسندند، زیرا به دنبال این دوران بود که امنیتهای اجتماعی و خانوادگی شکل قبلی خود را از دست دادند و طی دهه‌های بعد و با بازسازیهایی متفاوت شکل گرفتند.

این تداخل در شناخت نیز وجود دارد و باعث می‌شود تا تفکیکها براحتی صورت نگیرند، به طور مثال باید گفت، این ساعت نبود که زمان انتزاعی را خلق کرد، بلکه سوادآموزی تشدید شده به وسیلهٔ آن موجب شد تا انسان صرفاً در مواقع گرسنگی اقدام به خوردن نکند و منتظر «وقت غذا» شود، بدین ترتیب باز هم تداخل را مشاهده می‌کنیم.

لوئیس مامفورد به دنبال مطالعات خود ابراز داشت، در طول دورهٔ رنسانس، احساس مکانیکی و انتزاعی بشر نسبت به زمان باعث شد تا از «حال» و «اکنون» خودش منفک شود و عهد عتیق را به صورت کلاسیک آن بپذیرد. به دنبال این پذیرش بود که مطبوعات چاپی با ارائهٔ انبوهی از ادبیات و آثار هنری کلاسیک گذشته، موجب بازسازی آن گردیدند. این حرکت آهنگین، زمان‌بندی شده، مکانیکی و انتزاعی، نحوهٔ پوشیدن لباسها را نیز متحول ساخت و به مرور جامعه را فراگرفت، درست مانند اتفاقی که به هنگام پیدایش تولیدات انبوه روی داد و روزنامه‌های دوره‌ای و مجلات عهده‌دار ایجاد بازار خرید و دگرگونی جامعه شدند. بدین ترتیب باید گفت اگر امروزه در جهان غرب مجله‌ای به نام وگ[۲۶۹] وجود دارد که آخرین تغییرات مُد لباس را به مردم تحمیل می‌کند، جای تعجب نخواهد بود. البته ناگفته نماند، که آنچه رایج است مُد را خلق می‌کند و آن‌وقت مُد هم متقابلاً و به نوبهٔ خود ثروت می‌آفریند و در این راه ایجاد صنایع نساجی را هر چه بیشتر تشویق و ترغیب می‌کند، که این روند را قبلاً در بخش مربوط به «پول» هم دیده‌ایم.

ساعت هم به زعم خود، با اینکه رسانه‌ای مکانیکی است، تلاشهای انسان را دگرگون می‌سازد و کار و ثروت ایجاد می‌کند، منتهی در این راه از تشدید همبستگیهای انسانی سود می‌برد، زیرا با هماهنگ‌ساختن رفت و آمدها و تماسها، مبادلات حساب‌شده‌ای را برقرار می‌سازد.

با مطالعهٔ بیشتر آثار لوئیس مامفورد درمی‌یابیم که او، ساعت، چاپ و کوره بلند را درواقع به عنوان اختراعات بزرگ دوران رنسانس می‌داند و در این مورد اشتباه هم نکرده است، زیرا همان‌طور که وجود یک کوره‌بلند ذوب مواد معدنی را تسریع کرد و به خاطر جمعیتی که در آن کار می‌کنند، نوعی یکدستی و همزمانی در زندگی اهالی پدید آورد، ساعتهای بزرگ هم چنین کردند. البته ناگفته نماند حتی قبل از انقلاب صنعتی در اواخر قرن هجدهم هم خیلی‌ها از این امر شکایت داشتند که جامعهٔ آنها به صورت یک ماشین درآمده است و با سرعتی دیوانه‌وار آنان را به سمت یک زندگی خالی از لطافت و ظرافت می‌کشاند.

ساعت، انسان را از جهانی که آهنگ حرکت آن به وسیلهٔ فصول منظم می‌شد، جدا ساخت و این کار را با همان شدتی صورت داد که قبلاً الفبا، او را از کلام و قبیله‌گرایی‌اش منفک ساخته بود. البته باید اذعان کرد، دستیابی به این دو شکل بیان که فرد را از اسارت طبیعت و چنگال قبیله‌گرایی رهانیده بود، بدون پرداخت تاوان ممکن نبود، در حالی‌که حالت عکس‌العملی این جریان، یعنی بازگشت به طبیعت‌گرایی و قبیله‌گرایی، در عصر الکتریسیته براحتی می‌تواند صورت پذیرد، اما به هر حال باید با کسانی که مدعی رجعت دادن انسان به حالت و زبان اصیل نژادی‌اش هستند، با احتیاط روبرو شد، زیرا آنها هیچ‌گاه نقش رسانه‌ها و تکنولوژیی‌هایی را که می‌توانند انسان را از بُعدی به بُعد دیگر انتقال دهند، مورد تحلیل قرار نداده‌اند و در واقع نقش همان جادوگر سیاهپوست آفریقایی را بازی می‌کنند که برای ممتاز ساختن خود، ساعتی شماطه‌دار در کوله‌بارش این سو و آن سو می‌برد.

میرسیاالیاد[۲۷۰]، استاد تاریخ تطبیقی ادیان، کتابی دارد با عنوان قدیس و کافر، او در این اثر، جهانی را که کاملاً تحت سلطه کلام و رسانه‌های شنیداری باشد، «دنیای مقدس» و جهان دیداری‌ها را که در اختیار حس بینایی باشد «دنیای کافر» می‌نامد. ساعت و الفبا هم که دنیا را به قطعه‌هایی دیداری تقسیم می‌کنند و دیگر اجازه نمی‌دهند تا نوای خوش روابط فردی به‌گوش برسند، در دنیای کافر قرار می‌گیرند. بدین ترتیب باید گفت پدیده‌های دیداری، جهان را از حالت تقدسی خود خارج می‌سازند و «انسانِ غیرمذهبیِ جوامع مدرن» را می‌آفرینند. البته کتاب الیاد، در حال حاضر، صرفاً ارزشی تاریخی دارد، بویژه موقعی که او از ساعات سماوی که قبل از عصر ساعت و شهرهای زمان‌بندی شده وجود داشتند، صحبت می‌کند و فرضیه‌های قدیمی رابیان می‌دارد. از

نظر او، انسان قبیله‌ای، وقتی می‌خواست خانه یا شهری را بسازد و یا بیماری را شفا بخشد، به ساعت سماوی خود رجوع می‌کرد و آداب و سنن و فرمول‌های پیچیدهٔ روند اولیه خلق و آفرینش را مدام مورد توجه قرار می‌داد. الیاد می‌نویسد، در «جزایرفیجی» مراسم انتخاب و انتصاب یک رئیس جدید، تحت عنوان «خلق جهان» شناخته می‌شود ضمن آنکه همین آیین‌ها و سنن را برای افزایش تولید محصولات کشاورزی هم انجام می‌دهند. بدین ترتیب در حالی که انسان مدرن و متجدد خود را موظف می‌داند تا وقت‌شناس باشد و زمان را صرفه‌جویی کند، انسان قبیله‌ای خود را مسئول احساس می‌کند تا به‌طریقی، انرژی ساعت سماوی را تأمین کند. لذا از انسان الکتریکی یا به عبارت دیگر اکولوژیکی و محیط زیستی، که دنیا را فراگرفته است، در حال حاضر این انتظار می‌رود که مجدداً به اشتغالات ذهنی و سماوی قبیله‌های آفریقای سیاه روی آورد و رجعت کند.

انسان بدوی در ماشینی سماوی زندگی می‌کرد که از خیلی اختراعات غرب سوادآموخته جابرتر و مستبدتر به نظر می‌رسد. دنیای شنیداری بسیار جاذب‌تر و فراگیرتر از جهان دیداری است، زیرا گوش، بسیار حساس و چشم، سرد و بی‌تفاوت است، گوش، انسان را در برابر تمامی وقایع جهان قرار می‌دهد، در حالی که چشم، به عنوان امتدادی از سوادآموزی و زمان مکانیکی محسوب می‌شود که فقط بخشی از تأثیرات و بازتابها را می‌تواند در خود جذب کند.

فصل شانزدهم
باسمه
چیزی برای یافتن

غربیها، هنر تولید و بیان به صورت ترسیمی را امری کاملاً طبیعی می‌دانند مشروط بر آنکه این هنر قادر باشد نهایت مشابهت و اصالت را در تکرارها حفظ کند. به همین علت نباید فراموش کرد که علوم جدید بدون وجود دیاگرامها، نقشه‌های جغرافیایی و مثلثاتی، اصولاً نمی‌توانست تعالی یابد و پیشرفت کند.

در زمان فردیناندایزابل و یا سایر حکام دریاها، نقشه‌های جغرافیایی درست مانند آخرین اکتشافات الکترونیکی عصر حاضر، از جنبه‌های فوق محرمانه برخوردار بودند، به همین دلیل موقع برگشت دریانوردان از سفرهای خود فرستادگان شاهان و شاهزادگان فقط در پی به دست آوردن نقشه‌ها و یا نسخه‌هایی از آنها بودند که دریانوردان طی سفرهایشان ترسیم کرده بودند و در نتیجه بازار سیاهی برای این گونه نقشه‌ها که دست به دست می‌شدند، پدید آمده بود. البته ناگفته نماند این نقشه‌های اولیه، هیچ وجه مشترکی با آنچه که بعداً به عنوان نقشه ارائه شد، نداشتند، زیرا تولیدات بعدی، بیشتر جنبه سفرنامه و تجربیات به دست آمده از سفر را دارا بودند.

نقشه‌نگاران قرون وسطی، هنوز فضا را به صورت یکدست و مداوم نمی‌شناختند و کارهایشان بیشتر به شکل هنرهای غیر عینی زمان ما جلوه می‌کرد. به همین دلیل شوک و ضربه‌ای را که انسانهای اولیه در عهد فضای تازه رنسانس از نظر فرهنگی تحمل کردند، امروزه قابل مشاهده است. شاهزاده مدوپه[۲۷۱] در زندگینامهٔ خود[۲۷۲] نوشته است که

نقشه خوانی را در مدرسه فرا گرفته بود، لذا وقتی نقشه‌ای را به او ارائه کردند که بر روی آن رودخانه‌ای را دید که پدرش در تمام طول عمرش بر روی آن کشتیرانی کرده بود، چنین گفت:

«پدرم نظر مرا قبول نداشت و معتقد بود، آبهایی که از باماکو می‌گذرند و ارتفاعشان از حدّ شانه‌های انسان بالاتر نیست، ربطی به آبهای دلتای وسیع نیجریه ندارند. زیرا در واقع، اندازه‌گیری مسافتها با مقیاس «مایل» برایش اصلاً مفهوم نبودند...» او نقشه‌های جغرافیایی را یک دروغ می‌دانست و وقتی در این باره با وی صحبت می‌کردم حس می‌کرد مورد تهاجم قرار گرفته است، ولی واقعیت این است که مگر نقشه های جغرافیایی به کسی ضربه می‌زنند؟ مگر حقیقت وجود یک نقطه یا محلی در جهان می‌تواند با احساس انسان مربوط شود؟ ولی به هر حال پدرم می‌گفت، من اصلاً به خودم اجازه نمی‌دهم که وسیله‌ای تا این حد ناقص و غیر مکفی را که نقشه جغرافیایی نامیده می‌شود، به کار گیرم... اما امروز با نگاه کردن به این نقشه به احساس پدرم پی‌بردم، زیرا نقشه همه چیز را از بالا نشان می‌دهد یعنی کوچک و به هم فشرده، گویی پرنده‌ای از آسمان به زمین می‌نگرد، آن وقت در چنین شرایطی، فواصل و مسافها خیلی حقیر به نظر می‌رسند. در واقع پدرم با نگاه کردن به نقشه، سفرهای پر رنج و زحمتی را که صورت داده بود، امری ساده و بی‌ارزش می‌دید. آن وقت فهمیدم، به زعم او نقشه‌های جغرافیا و پرگویی‌های من در حقیقت، نا چیز انگاشتن طی مسافتهای طولانی و خسته‌کننده او در گرمای شدید وخستگی آورد بوده است.»

ممکن است بتوان طرز ساختن شیئی ساده چون یک سطل را در چند کلمه بیان کرد، اما برای توصیف آن مطمئناً تمام کلمات دنیا هم کافی نیستند. همین عدم تکافوی کلمات برای بیان دیداری اشیاء بود که موجب شد تا رشد علوم، نزد یونانی‌ها و رومی‌ها با اشکال روبرو شود. **پلین دانسین**[۲۷۳] دربارهٔ ناتوانی گیاه‌شناسان رومی و یونانی برای یافتن وسیله‌ای برای بیان آگاهیها و اطلاعات آنها دربارهٔ گیاهان و گلها، چنین می‌گوید:«نویسندگان، صرفاً خود را به توصیفی گفتاری از گیاهان محدود کرده‌اند، زیرا در حقیقت حتیٰ توان تشریح نوشتاری آنها را هم نداشته‌اند و لذا در اکثر موارد فقط به شمردن نام آنها اکتفا کرده‌اند..»

در اینجا باز به این نکته می‌رسیم که اصولاً یکی از عملکردهای بنیانی رسانه‌ها انباشت و انتشار اطلاعات است. البته خود انباشتن و انبار کردن اطلاعات، بتنهایی

می‌تواند در تسریع امر انتشار دخیل باشد، زیرا دسترسی به اطلاعات انبار شده خیلی ساده‌تر از دستیابی به اطلاعاتی است که مجدداً باید گردآوری شوند.

این حالت عدم امکان انبارکردن اطلاعات گفتاری راجع به گیاهان در اکثر علوم وجود داشت و در نتیجه باعث شد تا علم در غرب، مدتهایی مدید، به دلیل عدم توان انبار و ذخیره شدن شدیداً به عوامل دیداری وابسته شود. البته این مورد عجیب نیست، بویژه برای فرهنگهایی که بر تکنولوژی الفبایی استوار هستند و در چنین فرهنگهایی حتی زبان محاوره هم به اشکالی دیداری تبدیل شده‌اند، اما با پیدایش الکتریسیته، وسایل متعدد و غیر دیداری انباشت و گردآوری اطلاعات پدیدار شدند، آنگاه فرهنگ هم مانند علوم، از نظر بنیانها و خصوصیات، دچار تغییرات و تحولاتی اساسی شد که متأسفانه نه مربیان و آموزش دهندگان و نه فیلسوفان، هیچیک تأثیرات این تغییرات بر روند یادگیری و بر عملکرد ذهن و فکر و احساس انسان را دنبال نکردند.

پیش از آنکه گوتمبرگ حروف چاپی و متحرک را اختراع کند، چاپ باسمه‌ای یا مهری بسیار رایج بود. متداول‌ترین چاپهای باسمه که در آن تصویر و متن در کنار هم می‌آمد، کتاب مقدس بود که در آن زمان به نام بیبلیاپوپروم[۲۷۴] یا کتاب مقدس فقرا خوانده می‌شد. شناخت این مسئله که از چه تاریخی قبل از ظهور چاپ باسمه وجود داشته است، کار چندان ساده‌ای نیست. این باسمه‌های ارزان قیمت و پرفروش که ضمناً موجب تحقیر آدمهای باسواد و آموزش دیدهٔ آن زمان هم شده بودند، عملکردی مشابه نشریات مصور در عصر حاضر را داشتند که در دسترس همگان قرار گرفته بودند، اما متأسفانه نه مورد حفاظت قرار گرفتند ونه گردآوری شدند. این انتشارات ما قبل گوتمبرگ هم همان قانون اصلی کتابها را رعایت می‌کردند؛ یعنی در واقع به خاطر تولید زیاد امکان حفظ و حراست آنها بشدت ناچیز بود، این حالت دربارهٔ تمبرهای پستی و یا حتی دستگاههای گیرنده رادیویی هم وجود دارد، یعنی نه می‌شود چندان حفظشان کرد و نه قابل کنترل هستند.

انسان در قرون وسطی و رنسانس، از طریق همین تکنولوژیهای اولیه به تفکیک گرایی و تخصص‌گرایی در هنرها، دست یافت، بدین معنی که دست نوشته‌ها و اولین متون چاپی با صدای بلند خوانده شدند و کم کم شکل ترانه و آواز و زبور خوانی[۲۷۵] در دهانها افتاد و یا آنکه هنر تزهیب، چون هنر مجسمه‌سازی وزنی تجسمی به نوشته‌ها بخشید.

میلاردمیس[۲۷۶] در تحلیلی از اثر مینیاتوریست، آندره‌آماتینا[۲۷۷]، می‌نویسد: «حروف و کلمات ماتنیا، از نقش گلها و برگهای آن به گونه‌ای جدا شده‌اند که انسان را به یاد بنایی از سنگ می‌اندازد که با ظرافت تمام حجاری شده و محکم بر جای استوار باشد... احساس می‌شود این حروف بسیار پررنگ بر زمینه‌ای آن هم رنگین چنان جای گرفته‌اند که گویی از خود زمینه برآمده‌اند و فقط سایه خود را بر آن افکنده‌اند.»

هنرگرافیک در تبلیغات هم امروزه به همین حالت گرایش دارد و خواستار آن است که الفبا را چون حجاریهایی بنمایاند. البته می‌توان موارد دیگری از این حالات را در قصیده‌های رمبو و تأکید او بر حروف صدا دار، و یا بعضی از آثار نقاشی براک ، هم دید. جراید هم وقتی برای چاپ عناوینی ، حروف بزرگ را به کار می‌گیرند ، در حقیقت مایلند حالتی شمایلی[۲۷۸] و برجسته به آنها ببخشند که هم حالت «پژواکی ـ شنیداری» را دارا باشد و هم خاصیت ملموس و مشخص «حجاری» را بیابد. باسمه، به قدری رایج است و عمومیت دارد که اغلب، مهمترین خصوصیت آن نادیده گرفته می‌شود. بدین معنی که باسمه، بیانی تصویری است و می‌تواند با دقت زیاد و به طور نامحدود تکثیر شود و یا حداقل تازمانی که وسیله چاپ باسمه‌ای خراب نشده است، این توانایی را دارد. این خاصیت تکرار دقیق و تکثیر، در واقع جوهر و اصل مکانیک را که از زمان گوتمبرگ به بعد دنیا را در اختیار دارد، تشکیل می‌دهد و همین مورد است که اغلب به فراموشی سپرده می‌شود. پیام چاپ باسمه یا چاپ، قبل از هر چیز، تکرار و عمل تکرار کردن است. غیر از خود عمل چاپ، اصل استفاده از حروف متحرک، پدید آورندهٔ وسایلی برای مکانیزه کردن تمامی حرفه‌های دستی شناخته می‌شود که البته این کار را با تقطیع و تفکیک عملی کلی‌تر صورت می‌دهد. الفبا، تفکیک‌گرایی در کلام، حرکات، تصویر و صدا را باعث شد که در این راستا ابتدا حکاکی بر روی چوب و بعد هم چاپ تشدید کنندهٔ آن به حساب می‌آیند. در واقع، الفبا جای خاصی را برای حروفی که از عناصر دیداری بهره می‌گرفتند، قایل شد و سایر عوامل حسی کلام را به سمت آن سوق داد. به همین دلیل می‌توان دریافت که چرا دنیای سواد آموخته تا این حدّ از گراور، تصویر و چاپ استقبال کرد، زیرا آنها را بسیار عینی وتصویری می‌یافت. این اشکال برای حالات و حرکات فراگیر و گرایشهای هنری ارزش زیادی پدید آوردند که بعداً «نوشته» جایگزین آنها شد. باسمه، در ابتدای امر به عنوان یک وسیله انتقال دهندهٔ اطلاعات به این علّت مورد توجه قرار گرفت که اشارات آن به دین و مذهب، یعنی عاملی که همگان

قبولش داشتند، بود. از سال ۱۴۷۲ به بعد بود که در شهر ورونا[۲۷۹] مجموعه‌ای تحت عنوان هنر جنگ ولتوریوس[۲۸۰] به صورت باسمه چاپ شد که در آن تصاویری برای تشریح عملکردهای ماشینهای جنگی منقوش شده بود در حالی که از دویست سال قبل از آن تصاویری که بر روی چوبها و در درون کتابها نقش می‌بستند، اکثراً مذهبی و عقیدتی بودند و صرفاً محملی برای تقوا و یزدان پرستی شناخته می‌شدند.

جالب است بدانیم، باسمه‌ها و گراورهای قدیمی، درست مانند داستانهای مصوّر روزنامه‌ها یا کتابهای امروزی، چیز زیادی در مورد وضعیت یک شیئی در زمان و یا فضا برای ماترسیم نمی‌کند، لذا کسی که به آنها نگاه می‌کند و یا آنها را می‌خواند، ناچار است تشریک مساعی عمیقی داشته باشد و با تفسیر و توجیه شاخصهای کمرنگ آن که به وسیله خطوط جانبی ترسیم شده‌اند، آنها را تکمیل کند. باسمه و داستانهای مصور به نوعی مشابه تصاویر تلویزیونی هستند که جزئیات زیادی از اشیاء را نشان نمی‌دهند و بیننده را به تشریک مساعی شدید وا می‌دارند. بدین معنی که تماشاگر ناچار می‌شود کلیاتی را که موزائیک یا چیده‌های نقطه‌های روشن صفحه تلویزیون به او نمایانده‌اند، به نحوی در ذهن تکمیل کند. به همین دلیل و به خاطر تشابه شدید تلویزیون با کتابهای داستانی مصور است که با ظهور وسیله اول از وجهه وسیله دوم بشدت کاسته شده است.

به دنبال تحقیقات به عمل آمده، حداقل ثابت شده است که رسانه‌های «سرد»، همیشه نوعی تشریک مساعی را ایجاب می‌کنند، در حالی که رسانه‌های «گرم» چنین نیستند. البته شاید این امر مغایر عقاید عمومی باشد ولی مشاهده می‌کنیم که چاپ هم، که رسانه‌ای گرم است، کمتر از دستنوشته‌ها، خوانندگان را به خود مشغول می‌دارد و داستانهای مصور و تلویزیون که هر دو رسانه‌هایی سرد تلقی می‌شوند، تا این حدّ مخاطبان خود را درگیر می‌کنند.

با محدود شدن هر بیشتر منابع کار انسانی، غرب ناچار شد تا بیش از زمان یونانیها و رومیها به تکنولوژی روی آورد. به طوری که مثلاً کشاورز آمریکایی، به منظور مقابله با کمبود نیروی کار انسانی و از آن طرف به خاطر افزایش سعی و اهتمام خویش در جهت ارزشمند ساختن هر چه بیشتر سرزمین وسیعش، بر آن شد تا به حدّ افراط لوازم و وسایل کشاورزی را با تکنولوژی همراه سازد که نتیجه منطقی این حرکت، معافیت انسان از کار و حاکمیت کامل خودکاری یا اتوماسیون بود.

البته شاید هدف نهایی تمامی تکنولوژیها، هیمن باشد، اما این امر نباید دلیل بر این باشد که انسان تمامی نتایج اتوماسیون را پذیرا شود. برای توضیح بیشتر مطلب، نظری به گذشته می‌اندازیم، همین دورانی که کار به عنوان یک عامل بهره‌دهی تخصصی شناخته می‌شد و انسانها، صرفاً با کار کردن ارج و قربی اجتماعی می‌یافتند و تفریح و تفنن هم جای خاص خود را داشت و مشغولیات را ایجاد می‌کرد. در حالی که با پدیداری اتوماسیون دیگر نمی‌توان فرق چندانی میان کار و مشغولیات غیرکاری قایل شد، که خود این امر برای بشر چندان مقبول نیست، زیرا امکان ارزش گذاریها را از او سلب می‌کند. چاپ باسمه، یعنی این بدوی‌ترین شکل چاپ، یکی از اصلی‌ترین خصوصیات زبان را به ما می‌نمایاند، چرا که کلمات در مکالمات روزمره هم، روشنی و وضوح خود را از دست می‌دهند. زمانی که **دکارت** در ابتدای قرن هفدهم به کنکاش در جهان فلسفه پرداخت با مسئله تداخل زبانها با یکدیگر روبرو شد و آن وقت خود را ناچار دید تا فلسفه را به سمت یک شکل ریاضی دقیق سوق دهد.

دقت طلبی دکارت موجب شد تا فلسفه، در بسیاری ازاصول خود تجدید نظر کند و در نتیجه دیری نپایید که قلمرو وسیع این علم با توجه به علوم دیگر قطعه قطعه و تخصصی شد همان گونه که امروزه هم شاهد آن هستیم. ارزش گذاریهایی که ناشی از دقت زیاد و استفاده از دیاگرام‌های دیداری هستند، توانی منفجر کننده دارند و باعث می‌شوند تا دنیای آگاهیها، همچون جهان قدرت، از هم بپاشند و تفکیک شوند. در حال حاضر، حجم و دقت فزایندهد اطلاعات دیداری، نشریات را هم به جهانی سه بعدی مبدّل ساخته‌اند که چشم اندازها و نقطه‌نظرهایی متفاوت بر آن حاکمند. **ژروم بوش**[۲۸۱] در تابلوهای نقاشی خود، فرمها و اشکال قرون وسطی را با فضای رنسانس تلفیق و در واقع زندگی در دو دنیای قدیم وجدید را ترسیم می‌کند. تصاویر بوش، اغلب تجسمی ولمسی هستند، منتهی با چهارچوبی شدیداً دیداری و نو ارائه می‌شوند. او، در آن واحد، مفهوم قرون وسطایی فضای غیر مداوم را، با تفکر جدید فضای یکدست و مداوم با چنان شدتی نشان می‌دهد و با یکدیگر منطبق می‌سازد که برای انسان کابوس زاست.

لوئیس کارول هم در قرن نوزدهم دنیایی وهم‌انگیز، همانند دنیای بوش را ارائه کرد، اما اصول مورد نظرش استوارتر بودند. او در اثر خود به نام «آلیس در سرزمین عجایب» فضا و زمانی مداوم و به هم پیوسته را ترسیم کرد که در عهد رنسانس هم، ارائه آن تعجب‌زیادی را برانگیخته بود. البته **کافکا**[۲۸۲]، **ژویس** و **الیوت** معتقدند که کارول این

فضا و زمان اقلیدسی ویکسان را از تصور دیداری‌اش نسبت به زمان و فضای غیر متداوم، کسب کرده بود. امّا واقعیت آن است که کارول باکلرک ماکسول[۲۸۳] همزمان بود، یعنی آن قدر پیشرو بود که فضاهای مثلثاتی غیراقلیدسی را بشناسد. او در وجود آلیس، به طرفداران ادبیات زمان ویکتوریا، که خیلی هم به خود اطمینان داشتند، طعم و مزه ملامت گر فضا و زمان به هم پیوسته را چشانید به عبارت دیگر، در حالی که بوش، با وحشت به دنیای مدرن می‌نگریست، و درست مانند **شکسپیر** در **شاه‌لیر** و **پوپ**[۲۸۴] در **لادونیاد**[۲۸۵]، ارائه نظر می‌کرد، لوئیس کارول باشور و شعف تمام فضا ـ زمان عصر الکترونیک را نوید می‌داد.

به عنوان آزمایش، از تعدادی دانشجوی نیجریه‌ای که در دانشکده‌های آمریکا تحصیل می‌کردند، خواسته شد تا بعضی از روابط فضایی را نمایان سازند. نتیجه آنکه اکثر آنها نمی‌توانستند مشخص کنند، وقتی آفتاب به شیئی بتابد سایه آن جسم کجا قرار می‌گیرد. البته این امر ناشی از تفّرق بینش‌های آنها در سه جهت مختلف است. بدین معنی که مشاهده کننده، خود، آفتاب و شیئی را کاملاً جدا از یکدیگر در نظر می‌گیرد و رابطه‌ای را میان آنها نمی‌تواند تصور کند. از نظر انسان قرون وسطایی هم درست مانند آدمهای اولیه و بدوی، فضای یکدست معنی نداشت و اشیاء را نمی‌توانست شامل شود، بلکه هر شیئی فضای خاص خود را ایجاد می‌کرد. البته در حال حاضر هم بسیاری از فیزیکدان‌ها، این نظریه را قبول دارند. نکته قابل ذکر در اینجا این است که همه اذهان در تشخیص رابطه‌ها ناتوان نبودند، بلکه حتی هنرمندان اولیه هم رابطه‌ها را می‌شناختند و حتی بعضی از ایشان به پیچیده‌ترین روابط که انسان امروزی آنها را شناسایی کرده است، واقف بودند. در حقیقت، هنرمند و مشاهده‌گر هیچ‌کدام، کمترین مشکل برای شناسایی و بیان مدل مورد نظر نداشته‌اند، مگر زمانی که در نحوه بیان سنت‌هایی دست و پاگیرشان می‌شدند، که در این گونه موارد هم، شکل یا مدل، به صورت رسانه‌ای دیگر و یا توسط رسانه‌های دیگر طوری بیان می‌شد که آن انسان بدوی توان شناسایی آن را نداشته باشد.

من، در زمینه مردم شناسی[۲۸۶]، فیلمی دیده‌ام که در آن چند تن از هنرمندان اهل ملانزی، طبلی را با چنان مهارت، زیبایی و هماهنگی در حرکات تزیین و کنده‌کاری می‌کردند که بارها موجب شد تا تماشاگران به تشویق و تحسین آنها بپردازند. حرکات این گروه درست مانند یک ترانه زیبا یا یک رقص باله جالب و شعف‌انگیز بود. امّا وقتی یکی

از مردم‌شناسان، از آنها خواست تا جعبه‌هایی بسازند تا آثار هنری ایشان را برای ارسال به مقصدی دیگر، در آن قرار دهند، آن وقت همان بومیان به دست و پا افتادند و روزها سعی کردند تا دو تخته را با زاویه‌نود درجه به یکدیگر وصل کنند، اما بالاخره هم موفق نشدند و ناامیدانه این کار را رها کردند. در واقع آنها نمی‌توانستند آنچه را که غربی‌ها قادرند به صورت بسته‌بندی شده ارائه دهند، بسته‌بندی کنند.

باسمه‌های قرون وسطی از ظرافت کمی برخوردار بودند و در دنیای آنها، هر شیئی خالق محدوده‌های خودش تصور می‌شد که بدین ترتیب فضایی خردگرایانه و متداوم که در برگیرندهٔ همه آنها بود، ندیده گرفته می‌شد. زمانی که قدرت فراگیری چشم تشدید شود، اشیاء دیگر در فضای خاص خودشان باقی نمی‌مانند و به وسیله فضایی یکدست، مداوم و خردگرایانه محاط می‌شوند. در سال ۱۹۰۵، فرضیه نسبیت، ردّ فضای یکدست نیوتونی را اعلام داشت و اگر چه وجود آن را ضروری می‌دانست، اما آن را توهمی و تخیلی می‌دانست. در واقع انشتین با اعلام مرگ فضای مداوم یاخردگرایانه راه را برای پیکاسوو برادران مارکس و نشریهٔ مصوّر مد[۲۸۷] باز کرد.

فصل هفدهم

داستانهای مصوّر

مَد:پیش درآمدی بر تلویزیون

به لطف پدیدهٔ چاپ باسمه بود که دیکنز به عنوان یک نویسنده طنز پرداز جلوه کرد، زیرا نوشته‌ها و افکار او نوعی ترسیم طنزآمیز از موقیتهای روز بود. امروزه داستانهای مصور را هم می‌توان به صورت باسمه‌هایی نگریست، چرا که خطوط مشخص و تکراری آنها یادآور گراورها و حتی چوب نوشته‌های سخت و خشن است. شناخت مشابهت‌های میان گراورها، باسمه‌ها و چیده‌های موزاییکی تصاویر تلویزیونی، کار چندان ساده‌ای نیستند، بویژه آنکه تلویزیون برای بیان افکار سنگین و ادیبانه چندان امکان موفقیتی ندارد.

سه میلیون نقطهٔ نورانی، در هر ثانیه بر صفحه تلویزیون ظاهر می‌شوند که دریافت آنها به گونهٔ یک تصویر شمایلی برای تماشاگر بسیار دشوار است، زیرا او قادر نیست بیش از حدوداً هفتاد عدد از این نقاط را فراگیرد. پس در واقع تصویر ارائه شدهٔ تلویزیونی به همان اندازهٔ تصاویر داستانهای مصوّر، فاقد گویایی لازم است، لذا به خاطر این وجه مشترک، با مطالعه باسمه‌ها و داستانهای مصور ابتدا می‌توان تلویزیون را درک کرد، زیرا هر سه رسانه از نظر اطلاعات دیداری و جزئیات مرتبط با هم فقیر و ضعیف هستند. هنرمندان نقاش و مجسمه‌ساز بسادگی می‌توانند تلویزیون را درک کنند، زیرا، به طور مکاشفه‌ای این احساس را دارند که یک تشریک مساعی شدید لمسی و حسی برای درک دقیق هنرهای تجسمی، لازم است.

نقاشی طنزآمیز یا مضحک قلمی هم، از همان خصوصیات ساختاری باسمه و گراور برخوردار است. بدین معنی که هر سه آنها، درست مانند بسیاری از رسانه‌های امروزی، دارای یک وجه آزاد برای تکمیل شدن توسط مخاطب هستند، که تشریک مساعی نامیده می‌شود. لذا می‌توان گفت باسمه کلید نقاشی طنز آمیز است و نقاشی، کلید درک تصاویر تلویزیونی.

پیرمردان سالخورده و خمیدهٔ امروز و نوجوانان دیروز بخوبی نسبت به هیجانی که در برابر داستان مصوّر کودک رنجور[۲۸۸] اثر **ریچارداوتکولت**[۲۸۹]، به خرج می‌دادند، آگاهند. این داستان که برای اولین بار در نشریه ساندی ورلد[۲۹۰] نیویورک، تحت عنوان محله هوگان[۲۹۱] منتشر شد، بیانگر زندگی و ماجراهای بچه‌های محله‌های فقیر نشین بود که دو کودک به نامهای ژیک[۲۹۲] و مگی[۲۹۳]، شخصیتهای اصلی آن را تشکیل می‌دادند. در سال ۱۸۹۸ و سالهای بعد از آن، این داستان مصور، فروش روزنامه‌های زیادی را افزایش داد. روزنامه هیرست[۲۹۴] هم این داستان را خرید و داستانهای مصور دیگری را هم در کنار آن چاپ کرد و کم کم به صورت یک روزنامه مصوّر در آمد.

به طور کلی داستانهای مصوّر، همانند باسمه، در ارائه، ازدقت کمی برخوردارند، لذا تشریک مساعی شدید خوانندگان خود را ایجاب می‌کنند. البته همین خصوصیت باعث شد تا بشدّت مجذوب چیده‌ها و موزائیکی به نام «روزنامه» واقع شوند. در روزنامه‌ها، اصولاً هر مطلب جدیدی که بدون سابقه ذهنی ارائه می‌شود، اطلاعات چندانی را به خواننده نمی‌دهد، لذا در چنین حالتی خواننده ناچار است آن را همچون تصاویر تلویزیونی یا عکسهای دریافتی از راه دور، در ذهن خود تکمیل و خلأهای موجود را پر کند، به همین علت با پیدایش تلویزیون، صنعت داستانهای مصور شدیداً صدمه دید، زیرا تلویزیون بیشتر به صورت یک رقیب عمل کرد تا یک مکمل، اما بیشترین آسیب را تلویزیون به دنیای تبلیغات مصور وارد آورد، زیرا باعث شد تا وضوح و ثبات تصاویر آنها به توده‌ای غیر واضح، لمسی و حسی مبدل شود. در پی چنین حرکتی است که ناگهان با ظهور مجلات مصوری چون «مَد» روبرو می‌شویم که به صورت یک استعاره مضحک و سرد از شکل بیان رسانه‌هایی گرم چون عکس، رادیو و سینما جلوه می‌کنند. علاوه بر این، نشریاتی چون مَد همانند بسیاری دیگر از رسانه‌های امروزی، یادآور باسمه‌ها و گراورهای قدیمی نیز هستند.

در واقع باید گفت همین اشکال رسانه‌ای بودند که موضوعاتی را که تلویزیون به

عنوان موارد قابل جذب و دریافت توسط مخاطب خود ارائه می‌داد، به او القاء کردند.

هیچ شخصیتی به اندازه لیل آنبر[۲۹۵] و آل کاپ[۲۹۶] از تلویزیون صدمه ندیده‌اند. زیرا کاپ، توانست با بلاتکلیف نگه داشتن شخصیت داستان مصورش، یعنی آنبر، در امر ازدواج و برای مدت ۱۸ سال، خوانندگانش را سرگرم کند.

اما او به شخصیتهای مورد نظرش هویتی می‌بخشید که خلاف نظر استاندال بود. استاندال می‌گفت: «من شخصیتهای خود را اسیر نتایج حماقتهای خودشان می‌کردم و به آنها این هوشیاری را می‌دادم تا از آن رنج ببرند.» اما آل کاپ معتقد بود «شخصیتهایش را اسیر حماقتهایشان می‌کند، ولی بعداً قدرت تفکر را هم از آنها سلب می‌کند تا نتوانند خود را از اسارت برهانند.»

در حقیقت اشارهٔ کاپ به ناتوانی خوانندگان، تداعی کنندهٔ همان حالت تعلیقی بود که در داستانهای مصور وجود داشت و او آن را تا مرز یک پوچی و بیهودگی کامل ادامه می‌داد. اما خوانندگان کاپ خیلی زود و با اشتیاق تمام دریافتند که آن حماقت حاکم در اثر وی با عنوان دهکده دوگپاچ[۲۹۷] کنایه‌ای از شرایط زندگی انسانهاست.

با پدیداری تلویزیون و چیده‌های موزائیکی و شمایلی آن، صحنه‌های زندگی روزمره، همچون صحنه‌های خیمه‌شب‌بازی جلوه‌گر شدند و آنوقت بناگاه آل‌کاپ متوجه شد در چنین موقعیتی روش او برای دگرگون جلوه دادن حقایق، دیگر تأثیر چندانی ندارد و تصور کرد آمریکاییان دیگر توان خندیدن به خودشان را دارا نیستند. البته او تشخیص درستی در این زمینه نداده بود، زیرا تنها دلیل بی‌توجهی به داستانهای مصوّر وی، چیزی جز توجه بیش از حدّ مردم به تلویزیون نبود. این رسانه سرد که تشریک مساعی عمیقی را ایجاب می‌کند، کاپ را بر آن داشت تا تغییراتی در داستانهای خود بدهد و شخصیت دیگری از لیل آبنر ارائه کند. این به هم ریختگی و آشفتگی در اثر پدیداری تلویزیون، تنها در قصه‌های آن کاپ اتفاق نیفتاد، بلکه شرکتهای بزرگ آمریکایی هم از آن بی‌نصیب نماندند، به طوری که مثلاً مجله‌لایف و شرکت جنرال موتورز، یعنی در واقع آموزگاران اجتماعی و مردان تجارت، همگی بر آن شدند تا اهداف و تصاویر خود را در جهتی قرار دهند که بیشترین و عمیق‌ترین اشتراک مساعی عامه را ایجاب کند. کاپ می‌گفت:«آمریکا عوض شده است و احتمالاً بیشتر از هر کس، طنز پردازان این تغییرات را دریافته‌اند. چون از این پس در آمریکا نمی‌توان همه چیز را به سخره گرفت.»

تشریک مساعی عمیقی که مردم در پی پدیداری تلویزیون، به آن همت گماشتند با عث شد تا خود را خیلی جدّی‌تر از قبل تصور کنند و سلایق مخصوصی را برای آنچه که می‌بینند، می‌شنوند، لمس می‌کنند و یا حتیٰ می‌چشند، ابراز دارند.

به دنبال همین تغییرات نگرشی بود که آل کاپ هم خوراک لذیذی را که به صورت داستانهای مصور به خورد مردم می‌داد، به نحو دیگری تدارک دید، زیرا دیگر تداعی کردن دیک تریسی[۲۹۸] یا سایر مجموعه‌های تعلیق داد، لازم به نظر نمی‌رسید.

ناشران نشریه مَد هم که دریافتند مردم صحنه‌ها و موضوعات زندگی روزمره در «دهکده دوگباج» را دیگر جدّی نمی‌گیرند، سریعاً تغییر موضع دادند و قالب داستانهای مصور را برای تبلیغات خود در نظر گرفتند. در همین زمان بود که کتابهای مصور هم به مرور در برابر رقیبی چون تلویزیون، عقب‌نشینی کردند، اما خود تلویزیون هم چندی جز یک تصویر در هم و برهم و غیر دقیق از یک عکس به مردم نشان نمی‌داد. در حقیقت تلویزیون، آن قدر مردم را در برابر تبلیغات «سرد» کرد که این تبلیغات با تمام تندی و شدت پایای خود، همچون عواملی سرگرم کننده به نظر می‌رسیدند و در واقع نشریه مَد هم از همین خصوصیت استفاده کرد و تبلیغات را هدف قرار داد.

تلویزیون موفق شد تا رسانه‌های گرم و قدیمی چون عکس، سینما و رادیو را صرفاً به دکورها و تزییناتی در داستانهای مصوّر، مبدل کند تا از این طریق آن رسانه‌ها را محتوایی داغ و فوق‌گرم ببخشد. خیلی از جوانهای آمریکایی هنوز مجموعه‌ای از نشریه مَد را در اختیار دارند و این جمله شعار گونه آن را به خاطر می‌آورند که، «برای آنکه خودتان باشید، مَد را بخوانید.» این حالت انسان را یاد بیت‌نیک[۲۹۹]های اهل مسکو می‌اندازد که هنوز روی نوارهای قدیمی ضبط صوت خود تصنیفهای الویس پریسلی را که رادیوی ارتش آمریکا پخش می‌کرد، حفظ کرده‌اند.

البته اگر «صدای آمریکا» تمام برنامه‌های خود را به پخش آهنگهای جاز اختصاص می‌داد، اربابان کرملین را بسیار نگران می‌ساخت، چون تأثیر آن می‌توانست مشابه زمانی باشد که شهروندان شوروی با چشمانی از حدقه در آمده شاهد توزیع کاتولوگهای پرزرق و برق فروشگاههای بزرگ آمریکایی شدند، زیرا تا آن زمان فقط عکسهای بی‌رنگ و رویی از آمریکا را دیده بودند که دولتشان در اختیارشان گذاشته بود.

پیکاسو، مدتهای مدید از شیفتگان داستانهای مصور شناخته می‌شد زیرا، اصولاً روشنفکران از زمان جویس تا پیکاسو به هنر مردمی آمریکایی خیلی توجه نشان

می‌دادند چون این نوع هنر را عکس‌العملی مشروع و منطبق با تصورات خویش، در برابر عملکردهای رسمی می‌دانستند.

هنر مقبول از نظر روشنفکران، در حقیقت چیزی نیست جز یک وسیلهٔ گریز برای توده‌ها در برابر عملکردهای جوامع خیلی خیلی شسته و رفته و پرطمطراق در جوامع صنعتی. هنر مقبول، نمادی از یک تقلید کورکورانه و میمون‌وار، به حساب نمی‌آید، در حالی که هنر مردمی، چون دلقکی شناخته می‌شود که با حرکات طنز آمیزش تمامی زندگی و تمام آن آزادیهایی را که انسان در طول زندگی روزمره‌اش از دست می‌دهد، به او می‌نمایاند. این نوع از هنر، یک انسان کامل را که سعی می‌کند تا فعالیتهای معمول و تخصصی جامعه‌ای را انجام دهد، دوباره بازسازی می‌کند، اما در واقع انسان کامل یا متخصص چندان هم توانانیست تا بتواند به نحو احسن از این هنر بهره‌گیری کند.

به هر صورت این طرز تلقی نسبت به هنر یک دلقک را می‌توان به هنر داستانهای مصور نیز تسری داد.

بچه‌های ده ساله امروزی امریکا، در حالی که خود را در کنار مجله مَد جای می‌دهند، در واقع می‌خواهند به سبک خودشان به ما بگویند که تصاویر تلویزیونی، فرهنگ آمریکایی را از مرحله مصرف زدگی خود خارج ساخته است. آنهاچیزی را به ما می‌گویند که «بیت نیک»های هجده ساله سعی داشتند، ده سال قبل به ما تفهیم کنند، یعنی عصر مصرف زدگی در تصاویر، گذشته و اکنون جامعه به دوره شمایلی وارد شده است.

در حال حاضر آمریکاییها فرهنگ گذشته خود را که به سالهای ۱۹۲۲ تا ۱۹۵۲ مربوط می‌شد، دربسته‌بندیهای سفت و محکمی تحویل اروپاییان می‌دهند و به نوبه خود فرهنگ مصرف کنندگی استاندارد اروپاییان را پذیرا می‌شوند و به سمت هنرمندان و تولیدکنندگان جهت‌گیری می‌کنند. بدین ترتیب باید گفت آمریکا، به همان شدّت اروپا زده می‌شود که اروپا، آمریکایی می‌گردد.

حال باید دید چه به روز داستانهای قدیمی که آن روزها مُد روز بوده‌اند خواهد آمد، داستانهایی مانند «بلوندی» و «خدایا تومارا آفریدی» که دنیایی از رهبانیت و اصالتی پاک و معصوم را درخود ارائه می‌کردند. البته، واضح است که آمریکا دیگر، از این دنیای پاک و عفیف رانده شده است. دنیایی که همه چیز در آن به پاکی تصورات نوجوانانی بود که آمال و اهداف و رویاهای فردی آنان بیش از گرایشها و خواستهای فراگیر جمعی، که

اغلب انحطاط آمیز هم بودند، عملکرد داشت.

ما در بخش مربوط به چاپ باسمه دیدیم که نقاشیهای طنزآمیز و داستانهای مصوّر، تجربیاتی هستند که وجهی تکمیل شونده دارند. این اشکال بتدریج که دوره الکتریسیته پای‌گیرتر می‌شد، شدت بیشتری می‌یافتند. بدین ترتیب که تمام وسایل الکتریکی، بدون آنکه، واقعاً هدفشان صرفه‌جویی در کار باشد، اشکال جدیدی از کار غیر متمرکز را به وجود آوردند و همگان را به کار کشیدند. در مورد تلفن و تلویزیون هم این امر صدق می‌کند؛ زیرا بهره‌گیری از این دستگاهها، اشتراکی مساعی بیشتری را نسبت به رادیو یا سینما ایجاد می‌کند وبه دلیل همین وجه تکمیل شونده و تشریک مساعی تکنولوژی الکتریکی است که تمام اشکال سرگرم کنندهٔ عصر تلویزیون بشدت مشغولیتهایی فردی می‌شوند. همین امر در کتاب خوانی دانش‌آموزان هم ناهماهنگیهایی ایجاد کرد، زیرا خواندن، بدآن گونه که عموماً آموزش داده می‌شود، عملی کاملاً سطحی است و حالتی،صرفاً مصرفی دارد. البته کتابهای جیبی نوعی از تشریک مساعی عمیق را ایجاب می‌کنند که فقط افراد خاصی آن را می‌پسندند و دانش‌آموزانی هم که از نوشته‌های معمولی بیزارند، از این کتابها لذت می‌برند.

امروزه بسیار اتفاق می‌افتد که آموزگاری متوجه می‌شود، بعضی از دانش‌آموزان که حتی نمی‌توانند با حوصلهٔ تمام صفحه‌ای کتاب تاریخ خود را بخوانند،در تجزیه و ترکیب جملات و شناخت آنها،موفقیت کامل از خود نشان می‌دهند، زیرا مسئله آنها این نیست که نمی‌توانند خواندن را یادبگیرند بلکه نمی‌توانند موضوعاتی راکه بسیار از آنهاگذاشته است و یااصولاً در دسترس نیستند، درنظر بگیرند و تجسم کنند.

در سال ۱۹۳۵ که اولین کتابهای کمیک[۳۰۰] و داستانهای مصور انتشار یافتند، با آنکه هیچ انسجام و وجه ادبی در آنها دیده نمی‌شد و از نظر خوانندگان بزرگسال هم جالب توجه نبود، معذالک با استقبال زیاد بچه‌ها روبرو شد.

آنهایی که با فرهنگ قبیله‌ای گذشته زندگی می‌کردند، هرگز بر این تصور نبودند که یک روزنامه بتواند به اندازه یک نمایشگاه هنری سور رئالیستی جذاب و جالب باشد و یا اینکه کتابهای داستانی مصور به همان اندازه تذهیب کارهای قرن هشتم عجیب و نا متعارف جلوه کنند، بدین لحاظ،این افراد نه تنها، چیزی از فرم این رسانه‌ها درک نمی‌کردند، بلکه از محتوای آنها هم برداشتی نداشتند. نتیجه آنکه قضاوت نادرستی ارائه کردند، از نظر ایشان این گونه کتابها صرفاً عامل خشونت و بدرفتاری بودند و حتی

روحیه خشن جنایتکاران زمان خود را به همین کتابها نسبت می‌دادند، به طوری که سابقه‌دارترین قاتلان را هم از زمره افرادی می‌دانستند که تحت تأثیر این گونه داستانها قرار گرفته است.

اما در واقع این محیط صنعتی و مکانیکی بود که خشونت را در تاروپود جوانان پدید آورد و زنده نگه‌داشت و از این طریق برای آنها معنا و مفهومی قایل شدو آن هم در حدّی که زنده بودن از نظر ایشان عبارت شد از نشان دادن عکس‌العمل در برابر ضربه‌هایی که به صورت اشکال متفاوت و غیر مستقیمی از آگاهی، به وجود آنها وارد می‌شد. در این عصر، جوانان به «جنگل آسفالتی»[۳۰۱] هدایت شدند که آکنده از جیغ و داد و فریاد بود. جنگلی که حتی انبوه‌ترین و تاریک‌ترین جنگل‌های استوایی، دربرابر آن آرامش یک لانه خرگوش را داشتندو آن وقت ما جوانان را خیلی راحت در آن رها کردیم. شاید منافع ما این گونه ایجاب می‌کرد، چون وقتی صنعت نمایش و سرگرمی به هر شکل ممکن خواست تا همین خشونت روزمرهٔ شهری را به نمایش بگذارد، آن وقت ما ابرو درهم کشیدیم و اخم کردیم و با آن مخالفت ورزیدیم.

آل کاپ متوجه شد که حداقل تا قبل از ظهور تلویزیون، خشم و تند خوییهای ارائه شده در داستانهای مصورش جز یک حالت خنده و استهزاء را درمردم بر نمی‌انگیخت، در حالی که خود او واقعاً چیز مسخره‌ای را نمی‌خواست در آنها بیان کند، زیرا فقط هر آنچه را که در اطراف خود می‌دید بازگو می‌کرد.

ما، به خاطر آموزشهایی که دیده بودیم، نمی‌توانستیم روابط درست را تشخیص دهیم ومیان یک واقعیت طنز آمیز با مسخره‌بازی تفاوتی قایل شویم، در نتیجه این هر دو را یکسان تلقی می‌کردیم. آل کاپ، هرچه بیشتر موقعیت‌ها را سخت و مشکل نشان می‌داد و ناتوانی انسان برای خلاصی از آنها را بیان می‌کرد، بیشتر موجب خنده مردم می‌شد. سویفت[۳۰۲] می‌نویسد«این گونه داستانهای مصور، آیینه‌ای است که ما در آن تمام چهره‌ها، جز صورت خودمان را می‌بینیم.»

داستانهای مصوّر و تبلیغات، هر دو به دنیای بازیها، الگوها و فرافکنی موقعیتهایی که ما تصور می‌کنیم با آنهابیگانه‌ایم، تعلق دارند. نشریه مَد دنیایی از گراورها،باسمه‌ها و نقاشیهای طنز آمیزاست که به گونه‌ای پرفراز و نشیب با سایر بازیها وسایر اشکال دنیای سرگرمیها در هم آمیخته‌اند. در حال حاضر، مَد، غیر از آنکه یک نشریه یا روزنامه باشد، وجوه خنده‌داری از تبلیغات را هم که واقعاً سرگرم کننده و تفریحی هستند، ارائه

می‌دهد. از طرف دیگر، این نشریه نوعی از بیان و تجربه است که به طور تنگاتنگی با گراور و باسمه مرتبط است ولذا باید گفت مشخصه‌های کاملاً بارزی از تغییرات بنیانی در فرهنگ غرب به حساب می‌آیند. بدین ترتیب باید پذیرفت که از این پس طبیعت وجودی باسمه‌ها، حال این باسمه‌ها نقاشی طنز آمیز باشند یا داستانهای مصور، باعث می‌شوند تا فرهنگ مصرف یعنی فرهنگ فیلم،عکس و یا مطبوعات، دگرگون شوند و مورد تجدید نظر قرار گیرند، اگر چه هیچ روش مشاهده و یا طرز تفکری خاص، به تنهایی قادر نیستند تا تغییرات ادراکی شدیدی در انسان پدید آورند و بویژه آنکه دارای پیچیدگیهای زیادی هم از نظر رسانه باشند.

فصل هجدهم
نشریه
معمارناسیونالیسم

ساموئل جانسون، نویسنده معروف انگلیسی، طی ملاقات با یک خانم، در حالی که لبخند نیشداری به لب داشت، به او گفت:«حتماً متوجه هستید که مرا آن قدرخوب تربیت کرده‌اند که بتوانم وسواس لازم را در لباس پوشیدن به خرج دهم.» اگر چه رعایت هنجارهای زمان جانسون درمورد استفاده از لباسهای آهار زده، احترام برانگیز بود، منتهی او همیشه نگران افزایش همین توجه به ظواهر در جامعه خویش به سر می‌برد.

چاپ با حروف متحرک اولین تجربه مکانیکی شدن یک حرفهٔ پیچیده و مرکب شناخته می‌شود، که به عنوان الگو یا شکل اولیه مکانیکی شدن چیزهای دیگر نیز مورد نظر قرار می‌گیرد. صنعت چاپ توانست افکار و عقاید انسانها را از زمان **رابله**[۳۰۳] و **توماس مور**[۳۰۴] گرفته تا **میل**[۳۰۵] و **موریس**[۳۰۶] امتداد بخشد و در نتیجه یک ساختار گفت و شنود انسانی را در معیار جهانی تدارک ببیند و انحصار مختلف را به یکدیگر مربوط سازد. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت: «چاپ به عنوان یک مخزن اطلاعات و وسیله‌ای برای در اختیار گذاشتن سریع آنها به حساب می‌آید که در نتیجه از لحاظ اجتماعی و روانی موفق شد تا به منطقه‌گرایی[۳۰۷] و قبیله‌گرایی در محدودهٔ فضا و زمان خاتمه بخشد.»

در واقع طی دو قرنی که از اختراع چاپ گذشت، این وسیله بیشتر به اشاعه آثار قرون وسطی و عهد عتیق پرداخت تا اینکه به نیاز نوشتن و خواندن چیزهای نو پاسخ دهد.

بیش ازنیمی از کتاب‌هایی که قبل از سال ۱۷۰۰ چاپ شدند، حاوی متون مربوط به آن دوران بودند. به این علّت خوانندگان مواد چاپی در ابتدای امر با این نوع متون آشنا شدند که البته قرون وسطایی آن‌ها را بیشتر ترجیح می‌دادند.

چاپ، همانند تمامی امتدادهای انسانی، تأثیرات روانی و اجتماعی زیادی داشت و توانست تغییرات ناگهانی در مرزها الگوهای قبلی فرهنگ پدید آورد. این کار در بدو شروع با نوعی تحلیل و یا به عبارت دیگر، تلفیق دنیای عتیق ودنیای قرون وسطی صورت پذیرفت. با پدایش کتاب چاپی، دنیای سومی تحت عنوان دنیای مدرن به وجود آمد که آن هم امروزه با تکنولوری جدید، یا امتدادی تازه از وجود انسان ، که همان تکنولوژی الکتریکی باشد، روبرو شده است. امکانات الکتریکی حمل و نقل و انتقال اطلاعات، فرهنگی چاپ را آنچنان دگرگون ساخت که فرهنگ مدّرسی یا دستنویس قرون وسطی با اختراع چاپ متحول شد.

بئاتریس وارد[۳۰۸] در کتاب خود به نام الفبا، یک تابلوی تبلیغاتی الکتریکی راکه از حروف نورانی ساخته شده و یا به وسیله نور بر آن نقاشی شده بود، چنین توصیف می‌کند(البته این تابلو به یک آگهی سینمایی که توسط نورمن مک‌لارن[۳۰۹] تنظیم شده بود، مربوط می‌شود: «آن شب قرار بود به سینما بروم که دیر به آن رسیدم، می‌دانید چرا؟ چون من دو حرف "A" را دیدم که پررنگ و زاویه‌دار نوشته شده بودند و پاهای آنها کج و معوج ترسیم شده بود... این دوحرف، بازو در بازوی یکدیگر درست مثل رقاصان یک موزیک‌هال، خودنمایی می‌کردند. من حروفی را دیدم که با کفشهای رقص در پا می‌رقصیدند و بر پنجه‌های خود بلند می‌شدند... بعد از ۴۰ قرن که الزاماً حروف، ثابت و ایستا باقی مانده بودند، دیدم که حروف الفبا در بُعد چهارم زمان چه کارها می‌توانند بکنند و چه حرکات نرمی انجام دهند. به عبارت دیگر، این من بودم که تحت تأثیر الکتریسیته قرار گرفته بودم.»

در حقیقت این فرهنگ چاپ بود که بشدت دچار تغییر می‌شد، زیرا همه چیز در آن جابجا شده بود.

خانم «وارد» تمام زندگی خود را وقف مطالعه «چاپ» کرد و طی آن، عکس‌العمل شدیدی نسبت به حروفی که به جای چاپ شدن توسط نور نقاشی شده باشند، نشان داد. از نظر اودگرگونی که به دنبال ظهور حروف آوایی (این دندانهای اژدها که به وسیله کادموس شاه در زمین کاشته شدند) پدید آمد، تحت تأثیر سرعت و فشار لحظه آفرین

نیروی الکتریسیته، شدیداً متحول شد و به جای داشتن یک حالت انفجاری، وجهی انسجامی به خود گرفت. الفبا و امتداد آن یعنی چاپ، امکان انتشار قدرت یا به عبارت دیگر آگاهی را برای انسان پدید آورد و باعث شد تا رابطه‌های میان افراد قبیله‌ای، از هم گسسته شود و به صورت دیگری در بیاید یعنی به افرادی یکدست و انباشته در کنار همدیگر تبدیل شوند. نوشته و سرعت الکتریکی مکمل آن، بدون هیچ ملاحظه‌ای خواسته‌ها، وبه‌دنبال‌آن پریشانحالی‌انسان را بشدت فزونی بخشیدند و باعث شدند که او باز به قبیله‌گرایی روی آورد و خانواده بشری را همچون قبیله وایلی واحد در نظر بگیرد.

هر کس که به مطالعهٔ اجتماعی رسانه‌ها بپردازد، بشدت از اینکه تأثیرات روانی و اجتماعی چاپ در آنها مدّ نظر قرار نگرفته است، متعجب می‌شود.

در قرن پس از اختراع صنعت چاپ، خیلی بندرت به تحقیقاتی در زمینه تأثیرات چاپ برحساسیت‌های انسانی دست می‌یابیم. البته این نظر را شاید بتوان نسبت به تمامی امتدادهای بشری، از لباس گرفته تا رایانه، ارائه کرد، چرا که اصولاً یک امتداد انسانی یعنی تشدید توانایی یک عضو، باعث می‌شود تا یکی از حواس و یا عملکردهای جسمی، سیستم‌مرکزی اعصاب را به منظور صیانت خود تحت تأثیر قرار دهد و منطقه مورد تداوم را دچار بی‌حسی کند. به همین دلیل یک ناظر یامحقق توانایی درک مستقیم آن رسانه را از دست می‌دهد، زیرا عکس‌العمل منطقی نسبت به آن مشاهده نمی‌کند.

البته تفسیرها و بینش‌های غیر مستقیمی نسبت به تأثیر کتابهای چاپی در آثار رابله، سروانتس،[۳۱۰] مونتنی[۳۱۱]، پوپ و جویس بوفور دیده می‌شود، چراکه اینها چاپ را به کمک گرفتند و از طریق آن اشکال جدید از هنر را آفریدند.

از نظر روانی، کتاب چاپی که تداومی از حس بینائی محسوب می‌شود، افقهای دید و نقطه نظرهای ثابت را شدت بخشید و به دنبال آن فضار را به عنوان عنصری دیداری، یکدست و متداوم مطرح ساخت. در پی این طرز تلقی، خطّی و یکسان از فضا و زمان بود که حروف چاپی متحرک اختراع شد و به عنوان یکی از اشکال فرهنگی دوره رنسانس قد علم کرد. بدین ترتیب اولین قرن عصر چاپ، شاهد تلفیق وجهت‌گیریهای دیداری و نقطه نظرهای شخصی و شدت گرفتن امکانات بیان «خود» بود که به عنوان امتدادی از وجود انسان به صورت چاپ، تلقی می‌شد.

از نظر اجتماعی، امتداد انسان به صورت چاپ، موجب ظهور ناسیونالیسم، صنعت‌گرایی، بازارهای گروهی، سوادآموزی و آموزشهای فراگیر و همگانی شده است.

چاپ، در حقیقت شکلی از یک تکثیر دقیق است که به نحوی کاملاً جدید، موجب آزاد شدن انرژیهای جمعی می‌شود. مثل ژاپن و روسیه امروزی، در زمان رنسانس نیز چاپ توانست نیروهای اجتماعی و روانی بسیاری را آزاد سازد، بدین معنی که باعث شد تا فرد از گروههای سنتی خود فاصله بگیرد و در عداد گروههای مشابهی گرد آید که برایش منشأ قدرت بودند. به دنبال همین طرز تفکر جسورانه وفردگرایانه بود که آثار هنرمندان و نویسندگان، افراد را به سمت سازمانهای بزرگ ارتشی یا اقتصادی سوق دادند.

مهمترین موهبت چاپ برای انسان، توان جدا شدن و فاصله گرفتن از دیگران است، به عبارت دیگر، فرد این قدرت را می‌یابد که به گونه‌ای غیر عکس‌العملی، در امور دخالت کند. اصولاً از زمان رنسانس به بعد علوم به طور کلّی، همین نقش را ایفاء می‌کردند، اما همین خاصیت در عصر الکتریسیته زیان‌آور تشخیص داده شده است. جدا زیستن به عنوان مهمترین نحوه بیان در مورد بی‌توجهی به اطراف، محسوب می‌شود که وجود انسانِ عصر چاپ را فرا گرفت، و امروزه تمامیت حاصل از آن که نمایانگر مفهوم «جداسازی» شناخته می‌شود و از وجود ذهنی علمی و با ذکاوت در یک جامعه آموزش دیده حکایت می‌کند، جنبهٔ تحقیرآمیزی به خود گرفته است به طوری که صرفاً می‌توان آن را به تخصص‌گرایی و نوعی تفکیک دانسته‌ها و حساسیتها اطلاق کرد. نیروی جدا کننده و تجزیه کننده‌ای که نشریات در زندگی روانی ما اعمال می‌کنند، سرچشمه تمامی این تفکیک‌گراییهایی است، که حتی از زمان سزان و بودلر، در برابر آن مقاومتهایی هم به عمل می‌آمد. در عصر الکتریسیته، جدایی فکر از احساسات، یعنی امکان دخالت ورزیدن، به صورت غیر علکس‌العملی باعث شده است تا انسان چه در زندگی فردی و چه در روابط اجتماعی خود، بشدت تنهاشود و از خصوصیات دنیای قبیله‌ای جدا گردد.

اصولاً چاپ را نمی‌توان افزوده‌ای بر نوشته تلقی کرد، درست مثل اتومبیل، که نمی‌توان گفت کاملاً جایگزین اسب شده است. این هر دو، به صورت مکانیکی چندین دهه مورد استفاده انسان قرار گفتند و امروزه به جایی رسیده‌اند که می‌توان گفت بشر چندان هم از آنها راضی نیست و چه بسا همان شکلهای قدیمی مطلوب‌تر باشند. این احساس در همان اوایل پیدایش چاپ هم وجود داشت به طوری که، بسیاری از مردم پس از خریدن یک کتاب چاپی آن را نزد خطاطی می‌بردند تا آن کتاب را برایشان مجدداً باز نویسی و تذهیب کند. در ابتدای قرن هجدهم، بنیاد لغتنامه آکسفورد جزواتی را برای دانشجویان منتشر می‌ساخت و در سرکلاس به آنها می‌داد که فواصل خطوط نوشته‌های

آنهابسیار زیاد، درواقع این فاصله به خاطر همان احساس مقابله با چاپ در نظر گرفته شده بود که دانشجویان بتوانند توضیحات استاد خود را بالای خطوط یاد داشت کنند و در حقیقت‌بخشی از جزوه را خودشان بنویسند. البته ناگفته نماند که قبل از پیدایش چاپ، این دانشجویان وقت بسیار زیادی را برای یادداشت تمامی مطالب صرف می‌کردند و در نتیجه کلاس حالت یک محل نطق و خطابه برای استاد را پیدا می‌کرد که سایرین بسرعت آنها را نسخه‌برداری می‌کردند، به همین دلیل وقتی کتاب چاپی به بازار آمد، حالت جنسی کمیاب را پیدا کرد. باید گفت، به دنبال همین پدیداری بود که چاپ، آموزش و تجارت را همزمان دگرگون ساخت، زیرا ضمن آنکه کتاب اولین ماشین آموزش محسوب می‌شد، جنسی هم بود که به طور انبوه وارد بازار شده بود. «نوشته» با تشدید شدن و تداوم یافتن به وسیله چاپ، موفق شد ساختار خود رابیشتر نشان دهد، چرا که گسترش بیشتری یافته بود. امروزه به کمک سینما و تسریع الکتریکی حرکت اطلاعات، ساختار نشریات، البته مانند تمام چیزهای مکانیکی دیگر، درست مثل کشتی شکسته‌ای شده است که به وسیله امواج برساحل افکنده شده باشد و جز تکه‌های بی‌فایده‌ای چیزی از آن به جای نمانده باشد.

اصولاً، یک رسانه جدید هیچ گاه به رسانه قبلی افزوده نمی‌شود، اما آن را از ضربات خود هم بی‌نصیب نمی‌گذارد. به عبارت دیگر، آن را در هم می‌ریزد و اشکال و نوع مصرف جدیدی برایش در نظر می‌گیرد. فرهنگ دست نوشته، شکلی شفاهی از آموزش را پدید آورد که بارزترین و با ارزش‌ترین جلوهٔ آن پیدایش **روش مدرسی** است که در آن متونی مشابه در اختیار تمامی دانشجویان و خوانندگان قرار می‌گرفت. چاپ بسرعت این رژیم مدرسی و مباحثات شفاهی را دگرگون ساخت و موفق شد در برابر آثار قدیمی و گذشته، افکاری تازه، آن هم در سطحی وسیع و گسترده به وجود آورد که خاطرات فردی، در برابرشان، به هیچ انگاشته می‌شوند.

مارگارت مید، طی تحقیات خود متوجه شد، بومیانِ یکی از جزایر اقیانوس آرام از دیدن نسخه‌های زیادی از کتابی واحد، بشدت تعجب زده شده‌اند، زیرا تصور آنها بر این بود که هر کتاب فقط در یک نسخه نوشته می‌شود و از پیدایش پدیده عجیب و سحرانگیز چاپ و تولید انبوه اطلاعی نداشتند. در واقع باید گفت آنها از اصل گسترش به وسیله «همگن‌سازی»[۳۱۲]، که می‌توان آن را کلید قدرت و توانایی غربیها دانست، بی‌خبر بودند، زیرا از این طریق است که یک گروه اجتماعی می‌تواند «باافزایش دادن تا

بی‌نهایت» مدام گسترده‌تر شود. کتاب چاپی، که بر پایه یکنواختی چاپ و تکرار به صورت دیداری، استوار است، به عنوان اولین ماشین آموزش شناخته می‌شود، درست مانند خود صنعت چاپ که اولین تجربه در مکانیزه کردن یک حرفه به حساب می‌آید. چاپ، تفکیک گرایی و تخصص‌گرایی بیش از حدّی در فعالیتهای انسانی پدید آورد، ضمن آنکه کتاب چاپی ترکیبی غنی از اختراعات فرهنگی قبلی هم محسوب می‌شود. اهتمامی که در چاپ یک کتاب مصور به عمل می‌آید، مثال بازری از تعداد اختراعات در این زمینه است که برای کسب یک نتیجه تکنولوژیکی تازه، به کار گرفته می‌شوند.

نتیجه‌دیگر تأثیرات روانی و اجتماعی نشریات، همنواخت کردن شدید مناطق مختلف است، زیرا اوراقی یکدست و مطالبی یکسان و یک شکل را به همه جا بردند و در نتیجه تواناییهای باالقوه در محلهای متفاوت را بر هم افزودند و یکی کردند. لذا براحتی می‌توان دریافت که از نظر روانی، احساس و انرژی موجود ناسیونالیستی از طریق همین نشریات و توان یکدست سازی آنها، بشدت افزایش یافته است. یکی از چشمگیرترین این اثرات را می‌توان در مطالعه و تحقیقی که **فورستر**[۳۱۳] در مورد بعضی از بنیانهای رنسانس، به عمل آورده است، مشاهده کرد. او می‌نویسد:

«چاپ نشریات که حدود یک قرن از پا گرفتن آن می‌گذشت، واقعاً توانایی این را نداشت که وجود اطلاعات را به صورتی ابدی تضمین کند و در ضمن هر گاه که نسل آینده به آن آگاهیها و دانشها نیاز داشت، در اختیارش قرار دهد، بلکه صرفاً جادوی نیروی تکرار کنندهٔ آنها بود که همگان را مجذوب خویش می‌ساخت و جایگاه خود را حفظ می‌کرد.»

یکی دیگر از نتایج مهم، یکدست بودن و خاصیت تکرار کنندگی صفحات چاپی، برقراری نوعی روش املایی، دستورزبان و حتی تلفظی یکسان بوده است. نشریات اثر قابل توجه دیگری هم دارند که همانا تفکیک اشعار و ترانه‌ها از سخنان منثور و همچنین فرق گذاشتن میان زبان محاوره عامیانه از زبان افراد تعلیم دیده و آموزش یافته است. به کمک نشریات بود که انسان توانست بدون آنکه شعری را قبلاً شنیده باشد، بدرستی بخواند و یا حتی آلت موسیقی را بدون آنکه اشعاری، نوای آن را همراهی کند، به صدا درآورد. به دنبال همین پدیده بود که موسیقی ازکلام جدا شد و تا عصر **باروک**[۳۱۴] و **شوبنرگ**[۳۱۵] هم با آن متفق نشد.

با اختراع چاپ، روند جداسازی (انفجار) عملکردها، بسرعت در تمامی سطوح و

زمینه‌ها گسترش یافت. در این مورد آثار شکسپیر، بهترین شاهد است.

شکسپیر، بویژه در شاه‌لیرو تصویر و نماد بارزی از این روند کمّی کردن و تفکیک نمودن را که بر زندگی خصوصی و حتی سیاسی افراد اثر می‌گذارد، به ما نشان می‌دهد. از ابتدای صحنه‌ها، لیر، «محرمانه‌ترین نقشه‌های» خود را که به انتخاب نمایندگانی برای ابراز قدرت بیشتر وی مربوط می‌شوند، چنین فاش می‌سازد:

«آنچه را که ما حفظ خواهیم کرد،

نام و تمام عناوین پادشاهی خواهد بود، اما سلطه و اقتدار، در آمدها و اداره امور به شما مربوط می‌شود.

پسران عزیزم، اینها را به شما می‌سپارم و در تأیید سخنانم،

تاج و تختم را در اختیارتان می‌گذارم، تا میان خود قسمت کنید.»

همین تصمیم به تفکیک کردن و انتخاب جانشین بود که باعث شد، لیر از پادشاهی هم بیفتد و تمامی سرزمین و خاندانش به نابودی کشانده شوند. البته در آن زمان، تقسیم کردن برای سلطنت کردن، فکر تازه‌ای محسوب می‌شد که تمام تشکیلات قدرت در عصر رنسانس را به خود مشغول می‌داشت و در واقع این «محرمانه‌ترین نقشه‌ها» اشاره‌ای به ماکیاول داشتند که یک مفهوم فردگرایانه و کمّی برای قدرت در نظر می‌گرفت، چنین فکری به همان اندازهٔ طرز فکر مارکس در قرن اخیر خطرناک جلوه می‌کرد. نشریات هم در این دوران به همان اندازه، الگوها و اشکال صنفی تکشیلات قرون وسطایی را تهدید می‌کردند که امرزه الکتریسیته فردگرایی و تفکیک‌گرایی را مورد تهاجم قرار می‌دهد.

یکدستی و خصوصیت تکرار شوندهٔ نشریات، رنسانس را آکنده از این طرز فکر ساخته بود که زمان و فضا کمیتهایی متداوم و قابل اندازه‌گیری هستند.

تأثیر مستقیم این فکر، تجزیه و تفکیک دنیای طبیعت و قدرت بود. بدین معنی که تکنیک جدید سلطه بر روندهای فیزیکی از طریق تقطیع و تفکیک، موجب آن شد تا بین خدا و طبیعت، انسان و طبیعت و انسان و انسان جداییهایی در اذهان پدید آید. به دنبال وارد آمدن چنین ضربه و صدمه‌ای بر وجدان عمومی و نگرشهای سنتی بود که نظرات ماکیاول که صرفاً مفاهیم جدید کمّی، عینی و علمی را نسبت به دولتها مورد توجه قرار می‌داد، زیر سؤال رفت.

اکثر آثار شکسپیر به موضوعاتی راجع به تقسیم‌بندیهای تازه‌ای از قدرت، سلطنت و

حتی افراد مربوط می‌شود. به همین دلیل اجرای نمایشی همچون «ریچارد دوم» در زمان خودش کاری بس وحشتناک و ناجور تلقی می‌شد.

در این نمایش، ریچارد دوم به دلیل مخالفتهایش با طرز فکر حاکم، تمامی امتیازات خود را از دست داد و از قدرت خلع ید شد. اما در تروئیلوس[۳۱۶] و کرسیدا[۳۱۷]، شکسپیر فرهنگ جدید قدرت تفکیک شده و بی‌مسئولیت را در زندگی عمومی و خصوصی به صورت یک رقابت ناخوشایند و فردگرایانه نشان می‌دهد:

«زود راه بیفتید
چون پیروزی از گردنه‌ای بسیار باریک عبور می‌کند،
که فقط یک نفر می‌تواند از آن رد شود،
خوب مواظب جاده باشید، رقابت با هزار چهره جلوه‌گر می‌شود، که آن هم به دنبال شماست.
اگر پایی از جای در برود، یا اگر شما از راه درست منحرف شوید،
آن وقت سریعاً و بایورشی سهمناک
برشما می‌تازد و در زیر پا در می‌نوردتان.»

به هر صورت باید گفت تصویر یک جامعه تفکیک شده و فردگرایانه که همه چیز را می‌خواهد کمّی کند، سایه‌ای بربینش شکسپیر می‌اندزد که ابراز کامل آن را در آثار آخرش بخوبی مشاهده می‌کنیم.

از میان تأثیرات غیر منتظرهٔ چاپ، بروز ناسیونالیسم، آشناترین آنها تلقی می‌شود. وحدت سیاسی مردم از طریق استفاده از زبان و گروه‌بندیهای لهجه‌ای پیش از پدیداری چاپ و مبدل شدن هر زبان و لهجه به یک وسیله ارتباط جمعی گسترده، اصلاً امکان‌پذیر نبود. قبیله، که شکل تشدید شده‌ای از خانواده و اربطه خونی به حساب می‌آمد، تحت تأثیر چاپ از هم می‌پاشد و جای خود را به جمعی از انسانها می‌بخشد که به‌گونه‌ای یکسان و همسان با هم متشکل می‌شوند تا در واقع «افراد» را به وجود آورند.

ناسیونالیسم، خود به صورت یک تصویر جدیدِ دیداریِ تشدید شده از «آینده» و «موجود جمعی» ظاهر می‌شود که رابطهٔ مستقیمی با سرعت نقل و انتقال اطلاعات دارد که تا قبل از پدیداری چاپ ناشناخته بود. امروزه هم کماکان ناسیونالیسم همانند عکس به مطبوعات وابسته است، اما در مجموع برخوردی هم با رسانه‌های الکتریکی می‌یابد. در کار تجارت، همانند سیاست، سرعتِ کمتر از هواپیمای جت، دیگر کاربردی ندارد و

روشهای قدیمی و ملّی اداره تشکیلات اجتماعی جای خود را به شیوه‌های بین‌المللی می‌سپارند، در زمان رنسانس هم سرعت چاپ و پیشرفتهای بازگانی بود که در پی هم آمدند و ناسیونالیسم را که تداوم و رقابتی در فضای یکنواخت محسوب می‌شد، به صورت یک حرکت معمولی جلوه دادند.در چنین دورانی بود که ناهمگنی و عدم تداوم مشاغل موروثیِ (گیلد) قرون وسطی، که به صورت یک تشکیلات خانوادگی و بدون وجود رقیب ادامه می‌یافتند، مشکل بزرگی را پدید آوردند. زیرا تشدید سرعت اطلاعات به وسیله چاپ، بیش از پیش تفکیک‌گرایی و یکنواختی عملکردها را ایجاب می‌کرد و یا به عبارت بهتر می‌توان گفت که زمان **بنونتوچلینی**[۳۱۸]، یعنی مردانی همه کاره که در عین حال جواهرساز، نقاش، مجسمه ساز، نویسنده و شیرینی پز بودند، دیگر گذشته بود.

وقتی یک تکنولوژی در یک محیط اجتماعی پای می‌گیرد، تا زمانی که تمامی نهادهای آن را اشباع نکند، فعالیتش را ادامه می‌دهد، به طوری که طی پنج قرن اخیر، چاپ، تمام پدیده‌های هنر و علوم را در خود غرق کرد. در مورد فراگردهایی که از طریق آنها، اصول تداوم داشتن، همگنی و تکرار به عنوان بنیادهای حساب کمیتی صغری، تشکیلات بازار، تولیدات صنعتی، علوم، تفریحات و سرگرمیها شناخته شده‌اند، مثالهای زیادی می‌توان عنوان کرد و فرضاً می‌شود گفت، روند تکراری بودن که به کتاب چاپی، خصوصیت تازه و عجیب کالایی با قیمت یکسان را بخشید، باعث شد تا سیستمهای قیمت گذاری پدیدار شوند. البته این خصوصیت کتاب چاپی، غیر از دو مورد دیگر آن است که موجب می‌شود تا «چاپ» جای دست نوشته‌ها را بگیرد. این دو خصوصیت عبارتند از، قابلیت دسترسی و حمل و انتقال مواد چاپی.

علاوه بر این توانمندیهای بیش از حدّ، می‌توان از انقلابی که «چاپ» در جهت «بیان خود» پدیدآورد نیز نام برد.بدین معنی که در زمان دست نوشته‌ها، نقش نویسنده بسیار مبهم و غیر مشخص بود و در واقع نویسندگان نمی‌توانستند در دست نوشته‌های خود، به طور کامل بیان «خود» را داشته باشند و گفته‌هایشان را به همگان برسانند. در حالی که «چاپ» به عکس این حالت، رسانه‌ای بود که با آن می‌شد بلند وقوی صحبت کرد و تمامی جهان را مورد خطاب قرار داد. علاوه بر این، به دلیل ایجاد امکان دستیابی آسان به کتاب، آگاهیها بشدّت افزایش یافت و افقهای تازه‌ای در برابر خوانندگان گشوده شد، افقهایی که تا آن روز و در عصر کثرت‌گرایی[۳۱۹] کلیساها، فقط مورد شناخت روحانیون

قرار می‌گرفت. در حقیقت این حروف چاپی بودند که شهامت بیان «خود» را در انسانها پدید آوردند.

یکدستی، حتی کلام و نوشتار را نیز تحت تأثیر قرارداد، به طوری که سخنرانان در نوشته‌های خود، نگرش و لحن ثابتی را برای خوانندگان حفظ می‌کردند تا قبل از پدیداری فرهنگ یکدستی، آدیسون[۳۲۰] و استیل[۳۲۱]، لحن وشیوه گفتاری پرطمطراق را برای افراد تحصیل کرده توصیه می‌کردند تا از این طریق افکار خویش را بیان کنند. این طرز گفتار تأثیری معکوس و مخرب داشت و شاعران قرن نوزدهم که خود را پیرو آن می‌دانستند آنچنان خود بیانه رفتار می‌کردند و شعر می‌گفتند که امروزه حتی کسی جرئت تصور آن را هم ندارد. بتدریج ارزشهای ادبی در فرهنگ یکدستی و یکسانی، زبان محاوره را تحت تأثیر قرار داد آن هم به حدّی که حتی زبان افرادِ شدیداً سواد آموخته هم شکل متون چاپی را به خود گرفت، یعنی در واقع شکل جدید یکنواختی و تداوم دیداری خود را به آنها نیز تحمیل کرد. به خاطر این تکنولوژی بود که در دنیای انگلیسی‌ها و آمریکاییها، طنز پردازیها، رنگها و جنبه‌های نمایشی بیان، در اختیار و انحصار افرادی قرار گرفت که آموزشهای چندانی هم نداشتند.

خیلی‌ها به دلایل ارزشی که برای چاپ قایل هستند، مسئله را به صورت دیگری می‌بینند، زیرا معتقدند روشهایی که برای شناخت و درک نشریات به کار گرفته می‌شوند، موقعی می‌توانند عملکرد و تأثیر درست این رسانه را بنمایانند که اثرات بیرونی آن را نیز مورد توجه قرار داده باشند و به عبارت دیگر، بُرد اجتماعی آن را بسنجند.

کسانی که در برابر پدیداری تهدیدآمیز رسانه‌های جدید که مطمئناً فاقد هر گونه «عینی‌گرایی دیداری سرد»[۳۲۲] هستند، خود را می‌بازند و آنها را انقلابی به مراتب عمیق‌تر از انقلاب گوتمبرگ می‌دانند، مطمئناً از مهمترین موهبتی که سوادآموزی و چاپ در اختیار انسان غربی قرار داده است، اطلاعی ندارند. یعنی موهبت توان دخالت ورزیدن به صورت غیر عکس‌العملی در امور.

بر اساس همین نوع تخصص‌گرایی از طریق تفکیک کردن است که بنیادهای قدرت و تأثیرگذاری‌های غربیها پایه‌ریزی می‌شوند، زیرا زمانی که دخالت و عمل کردن از احساس و عواطف جدا نباشند آن وقت انسان همیشه به صورت مردد و ناراحت فعالیت می‌کند. در حقیقت این چاپ و نشریات بودند که به این افراد آموختند تا از «اژدرها و موشکها نترسند و دست و در دست یکدیگر به جلو حرکت کنند.»

فصل نوزدهم
چرخ، دوچرخه، هواپیما

کنش متقابل[۳۰۳] میان چرخ، دوچرخه و هواپیما، از نظر کسانی که تا به حال به این موارد نیندیشیده‌اند، بسیار عجیب و جالب توجه است. اغلب متخصصان امر، تحقیقات در این زمینه را بر اساس فرضیه‌های باستان شناختی[۳۲۴]، یعنی اصولی که بر اساس آنها هر چیز به تنهایی مورد مطالعه و کنکاش قرار می‌گیرد، انجام داده‌اند.

البته باید گفت این نوع بینش از همان عادت به تخصصی کردن، ناشی از فرهنگ چاپ نشئت گرفته است. بدین ترتیب باید گفت دانشمندی چون لین وایت که معتقد است روابط درونی را حتی در مورد تحقیقات تاریخی هم باید مورد توجه قرار داد، برای همکاران تخصص گرایش، دردسرهایی ایجاد می‌کند. او در اثر خود با عنوان تکنولوژی قرون وسطی و تغییرات اجتماعی[۳۲۵] چنین اشاره می‌کند که نظامهای فئودالی، تداومی اجتماعی از رکاب وزین هستند. در واقع رکاب که اصل آن ازشرق آمده بود، برای اولین بار حدود قرن هشتم، در غرب پدیدار شد. به کمک این وسیله، برای نخستین بار اسب سواران توانستند به صورت گروههایی قدرتمند نیزه‌های خود را بر افرازند و در پی آن طبقهٔ اجتماعی جدیدی را تشکیل دهند.

البته قبل از آن هم اروپا با سوار کاران مسلح آشنایی داشت، اما برای آنکه سواری مسلح شود، حداقل ده روستا، از نظر فنی و مالی می‌بایست با یکدیگر رابطه برقرار می‌کردند تا امکانات تسلیح سواری را فراهم آورند. شارلمانی[۳۲۶] پادشاه فرانسه، صاحبان املاک و مزارع را که مردانی آزاد بودند ولی وضع مالی چندان خوبی نداشتند، مجبور می‌ساخت به طور مشترک ملزومات سوار کاری را برای جنگ آماده کنند. فشار تکنولوژی نظامی جدید، کم کم باعث ظهور طبقات اجتماعی و سیستمی اقتصادی شد

که می‌توانست سوارکاران مسلح زیادی را تدارک ببیند تا بدانجا که حدود سال هزار، افراد مسلح رومی، دیگر«سرباز پیاده» نبودند، بلکه اکثر آنها به «نیروهای سواره» تبدیل شده بودند.

لین وایت، تطور دهنه و نعل اسب را هم مورد بررسی قرار داده است و آنها را نوعی تکنولوژی می‌داند که بر اثر آن، انقلابی در افزایش قدرت، سرعت و بُرد فعالیتهای انسانی در اوایل قرون وسطی، پدید می‌آید. او، نتایج روانی تمامی امتدادهای انسانی را می‌شناخت وبه همین دلیل می‌گوید این ارابه‌ها بودند که شکل تیول و شوراهای سیاسی زمان خود را تغییر دادند و در واقع حرکت اصلی قرون وسطی را پدید آوردند.

برای آنکه به طور صریح‌تر و راحت‌تر مورد رسانه چرخ را در یابیم، می‌گوییم که لین وایت چرخ را در قرون وسطی با تحولی مربوط می‌داند که پیدایش زین و یراق و دهنه اسب باعث آن شده بود، زیرا طاقت و سرعت اسب که بیش از انسان بود، صرفاً از موقعی مورد استفاده حمل و نقل قرار گرفت که افسار ودهنه اختراع شد. اما نکته جالب توجه اینکه همین زین ویراق‌ها بودند که باعث اختراع ماشین شدند. در اواسط قرن سیزدهم، گاریهایی که چهار چرخ داشتند و قادر بودند بار سنگینی را حمل کنند، بسیار رایج و مورد استفاده شدند. این وسایل تأثیر فراوانی بر زندگی شهری گذاشتند و موجب شدند که روستاییان به زندگی در شهرها روی آوردند، زیرا به کمک این وسایل می‌توانستند هر روز به روستای خود بروند و برگردند. درست مانند حالتی که امروزه هم وجود دارد و اغلب مزرعه‌داران، به لطف موتوریزه شدن زندگی،خود در شهرها زندگی می‌کنند و برای کار به مزارعشان می‌روند و تازه در آنجا هم استفاده از تراکتور را فراموش نمی‌کنند.

با پیدایش قطارهای کوچک بین شهری و بعدظهور تراموا در شهرهای آمریکایی، محلهای سکونت هم از مغازه‌ها و کارخانجات که محل کار بودند، فاصله گرفتند و به دنبال آن راه آهن حومه شهرها را گسترش داد و خانه‌ها و منازل در این حومه‌ها فاصله چندانی با ایستگاههای راه آهن نداشتند، هتل‌ها و مغازه‌ها در اطراف ایستگاهها ایجاد شدند و در نتیجه شکل حومه‌های شهری پدیدار شد. اتومبیل و بعد از آن هواپیما این تراکم و انباشت در حومه‌ها را از هم گسیخت و معیار قدم انسانی برای رسیدن از ایستگاه به منزل را از میان برداشت و در نتیجه حومه‌ها را هم گسترش داد. لوئیس مامفورد، می‌گوید:«اتومبیل، خانمهای خانه‌دارِ ساکن در حومه‌ها را به صورت رانندگانی حرفه‌ای

درآورده است»، و اضافه می‌کند، «اطمینان دارد چرخ به عنوان تشدید کنندهٔ سرعت کار و معمار ساختارهای اجتماعی نوسازی شده است و کماکان هم این وظیفه خود را انجام می‌دهد، منتهی از توان تغییر دهی آن در عصر الکتریسیته قدری کاسته شده است، به طوری که در حال حاضر آن را فرم و شکلی بسیار قدیمی و کهنه تصور می‌کنیم.»

پیش از پیدایش وسایط نقلیه چرخ‌دار، تنها اصل محرکهٔ شناخته شده، کشش بود؛ یعنی کشیده شدن چیزی به دنبال انسان یا حیوان، که با صیقل دادن کف مورد کشش صورت می‌گرفت. سیر این نوع حرکت به حرکات مالشی نیمه گردان انجامید، درست مانند چرخاندن یک دوک یا مته در کف دو دست وبه صورت رفت و برگشت، که نتیجه آن پدیداری گردنده‌های کامل و آزاد همچون چرخ کوزه‌گری بود. تحول اصلی موقعی روی داد که حرکت آزاد چرخ از حرکت متناوب دستها جدا شد که در این زمینه لوئیس مامفورد در «تکنیکها و تمدنها» می‌نویسد:«فکر استفاده از چرخ بدون تردید از مشاهده حرکت راحت غلطیدن یک تنه درخت بر روی زمین، بر اثر هُل دادن با پا و نه به دنبال کشیدن پدید آمده است.» البته می‌توان گفت چرخاندن یک تیله یا یک گلوله، خیلی بیشتر مشابه حرکت محوری بین دو کف دست است، تا حرکت گرداننده پاها، معذالک آن حرکت چرخاندن الزاماً به تکنولوژی چرخ منتهی نشده است. اما به هر صورت باید گفت، انسان وقتی تحت فشار قرار می‌گیرد، به طور طبیعی سعی می‌کند تا بدن خود را به صورت تفکیک شده به کار گیرد واجازه دهد تا عضوی از اعضا، به صورت ماده‌ای دیگر متداوم شود که خارج از وجود او عمل کند، نه اینکه بخواهد حرکت یک چیز خارجی را به طور کامل متکی به وجود خود نگه دارد. به عبارت دیگر،هُل دادن خیلی کمتر انرژی مصرف می‌کند تا به دنبال خود کشیدن و لذا طبیعتاً آن را ترجیح می‌دهد. امتداد دادن، به وسیله تشدید حرکات و حالات و مبدّل ساختن آنها به ماده‌ای دیگر، در حقیقت یک روند و گردآوری فزاینده نیروهاست. اکثر خستگیهای جسمی، بیانی از نیاز به تداوم یافتن عملکردهایی در جهت تحرک بیشتر و ضمناً حفاظت کامل‌تر است؛ یعنی در واقع رفع همان نیازهایی که در برابر کلام، پول و نوشته احساس می‌شد. ادوات و لوازم، هرچه که باشند، شکلی از امتدادهای جسمی انسان تلقی می‌شوند که هدفشان ایجاد موانعی در برابر خستگیهاست. مثلاً نیاز به امکان دسترسی و قابل حمل بودن آتش که به منظور حفظ آن، اشکال مختلفی از روغن‌دانها و ظروف سفالی و فتیله رواج یافت، از این قسم است.

تمامی لوازم و ماشینهای مختلف، خطّی اسای و مشترک را دارا هستند که همانا صرفه‌جویی در حرکات و جلوگیری از فشارهای فیزیکی است. به عبارت دیگر، این امتدادهای انسانی، بیان مستقیم مبارزه‌جویی در برابر خستگیهاست که می‌توانند به صورت کلمات و یا چرخها متبلور شوند. به قول تبلیغاتچی‌ها انسان می‌تواند خود را به هر وسیله، اعم از گُل، گاری، ارابه و یا لوکوموتیو بیان کند و یا حتی مانند کارتون«کرزی کت»[۳۲۷] باشد که شخصیت آن «اینیاتس»[۳۲۸] خود را به کمک آجرهایی در آن بیان می‌کند.

دوربین و پروژکتور فیلمبرداری، یکی از دستاوردهای چرخ هستند که خیلی هم پیچیده و کاملند. شایان ذکر است که این مجموعهٔ حساس و به هم تنیده از چرخها، در حقیقت، به دنبال یک شرط بندی اختراع شد که بر اساس آن گروهی می‌خواستند بدانند که آیا هنگام تاختن اسبها، لحظه‌ای وجود دارد که هر چهار دست و پای اسب در هوا باشد؟ این شرط بندی در سال ۱۸۸۹، موجب شد تا یک پرورش دهندهٔ اسب به نام للانداستانفورد[۳۲۹] و یک مبتکر عکسبرداری به نام ادوارد موبریج[۳۳۰] در برابر یکدیگر قرار بگیرند. برای شروع، مجموعه‌ای از دوربینهای عکاسی به کار گرفته شد که هر یک از آنها، لحظه‌ای از حرکات سمّ اسبها را ثبت می‌کرد. به دنبال این کار بود که دوربین و پروژکتور فیلمبرداری به وجود آمد و توانست حرکات را به صورت مصنوعی بازسازی کند. بدین ترتیب چرخ که قبلاً امتدادی از پاها محسوب می‌شد، قدم بزرگی برای کمک به سینما برداشت.

دوربین فیلمبرداری، باتشدید قابل ملاحظهٔ سرعتِ یک ردیف از تصاویر پی در پی، دنیای واقعی را دست مانند یک خط تولید بر قرقره‌ای می‌پیچید و این کار را برای این صورت می‌داد که بعداً بتواند آن قرقره را باز کند و تصاویر را بر روی پرده‌ای منعکس سازد. سینما، روند و حرکات ارگانیکی را با جهت دادن اصل مکانیزاسیون تا حدّ دگرگون شدن، بازسازی می‌کند. البته این امر در مورد تمام امتدادهای انسانی که ظاهراً به حدّ کمال خود رسیده باشند، صدق می‌کند. هواپیما، با برخورداری از سرعت کافی، به هنگام برخاستن از زمین، چون قرقره‌ای جاده رابه دور خود می‌پیچید، پس از بلند شدن از زمین، جاده ناپدید می‌شود، درست مانند آنکه توسط هواپیما بلعیده شده است. در چنین حالتی این وسیله همانند یک موشک یا یک سیستم حمل و نقل مستقل عمل می‌کند که کاملاً خود کفاست و در چنین وضعیتی در واقع چرخ در شکل پرنده و یا ماهی

که هواپیما به هنگام پرواز به خود گرفته است تحلیل می‌رود. غواصان آزاد و رها نه به راه نیاز دارند و نه جاده و در واقع می‌توانند مدعی شوند که حرکاتشان مشابه پرنده‌ای در حال پرواز است، زیرا پاهایشان دیگر نمی‌توانند حرکات پی در پی و مقطعی را که اصل حرکت گردنده چرخ نیز محسوب می‌شود، انجام دهند. در واقع برخلاف بال یا باله، چرخ به دنبال یک حرکت خطّی همچون جاده است، و بدون آن تکمیل نمی‌شود.

همین حرکت خطّی چرخها بود که موجب پدیداری دوچرخهٔ پایی شد، زیرا سرعت چرخ به کمک استفاده از اصل دیداری و خطّی حرکت، باعث شد تا شدت جدیدی بیابد، درچرخه توانست، چرخ را تا حدّ برقراری یک تعادل آئرودینامیکی ارتقاء بخشد و به همین دلیل بعدها، دوچرخه را جدّ هواپیما خواندند. در حقیقت باید گفت، این امری اتفاقی نیست که **برادران رایت**[۳۳۱]، در ابتدا، دوچرخه ساز بودند و بعد هم هواپیما را اختراع کردند، زیرا این دو تا حدّی شبیه هم بودند. تغییرات تکنولوژیکی، اصولاً از همان خصوصیاتی بر خوردارند که تحولات بیولوژیکی دارا هستند، زیرا تمام تکنولوژیها، امتدادهایی از بدن انسان محسوب می‌شوند.«برنارد شاو»، همیشه «ساموئل باتلر» را تحسین می‌کرد، زیرا او به طور مکاشفه‌ای دریافته بود، روند تحولات با قرار گرفتن در دنیای مکانیکی بشدت سریع شده‌اند. البته«شاو» تا همین جای مسئله را بیشتر مطرح نکرد، در حالی که «باتلر» این را هم گفت که ماشین، که از ترجمان تأثیراتش بر ارگانیسمهای مختلف و حتی امتدادهای دیگران پدید آمده است، این قدرت را هم داردکه بتواند خود را تکثیر کند، زیرا عکس‌العمل بدنِ امتدادیافتهٔ انسان در برابر یک افزایش قدرت یا سرعت، همانا پدیداری امتدادهای دیگر است. تمام تکنولوژیها، تنشهای جدیدی را به وجود می‌آورند که در نتیجه،خود اینها، نیازهای تازه‌ای را در انسان باعث می‌شوند. این نیازهای نو و پاسخ تکنولوژیکی تازه‌ای که به آنها داده می‌شود، همگی ثمرهٔ وجود همبستگی ما با تکنولوژیهای گذشته‌ای است که به طور تنگاتنگ درکنارهمدیگرعمل می‌کنند. درواقع بایدگفت، این روندبه‌طورمداوم وجود دارد.

کسانی که با رُمانها و نمایشهای **ساموئل بکت** آشنایی دارند بخوبی می‌دانند او در نوشته‌های خود حرکات وسیله‌ای چون دوچرخه را چگونه با حرکات یک دلقک مشابه دانسته است. از نظر او دوچرخه، نُمادی بسیار مشخص از یک تفکر دکارتی و در واقع تبلوری از یک تعادل ناپایدار است که میان جسم و جان وجود دارد. این شرایط نامتعادل با نوعی حرکت خطّی همراه است که عملی مستقل، شتاب زده و در عین حال چست و

چالاک را تداعی می‌کند. البته از نظر «بکت» قضیه قدری فرق می‌کند، زیرا او معتقد است که دلقکها انسانهای کاملی هستند، نه بندبازها. او می‌گوید، بندباز متخصصی است که جز بخشی از توانایی خود را به کار نمی‌گیرد، در حالی که دلقک انسانی کامل است که بدون داشتن تخصص خاص، بسیار آگاهانه می‌تواند ادای یک بندباز را هم درآورد.بکت در دوچرخه، نشانه‌ها ونمادهایی از بیهودگیِ تخصص گرایی را در دوران امروزی الکتریسیته، یعنی عصری که همگی باید در آن کنشها و واکنشهای متقابلی را نشان دهند و از تمامی تواناییهای خود به یکباره استفاده کنند، مشاهده می‌کند.

مثال جالب توجهی که می‌توان در مورد دلقکی عنوان کرد که سعی داشت از بندبازها تقلید کند و موفق نشد، همان داستان کودکانه تخم‌مرغی به نام هامپتی دامپتی[۳۳۲] است. در این قصه پس از آنکه تخم‌مرغ، خود را از بالای دیوار به زیر انداخت و تکه تکه شد، سربازان شاه سعی کردن تا آنها را مجدداً جمع‌آوری کنند و تخم‌مرغ را دوباره بسازند، اما موفق نشدند. استعاره‌ای که در این داستان وجود دارد، بیانگر تضادی میان کل گرایی و تفکیک‌گرایی است، زیرا در واقع، تخم‌مرغ به عنوان یک کل تمام عیار، اصولاً حق نداشت بالای دیوار برود، زیرا دیوار از قطعاتی یکدست و تفکیک شده که نمایانگر تخصص‌گرایی و دیوانسالاری موجود بود، تشکیل می‌شد و برخورد دو خصوصیت کلی‌گرایی و تفکیک‌گرایی، بجز نابودی موجودی کامل چون تخم‌مرغ، چیز دیگری را در بر نخواهد داشت. البته اشارهٔ داستانیِ قصه به این است که هامپتی دامپتی برای آنکه نابودی خود را به نحو بارزی نمایان سازد، خود را از دیوار به زیر انداخت، البته شاید هدفی فلسفی از این کار نداشت، اما چنین برداشتی از آن براحتی صورت می‌گیرد، بویژه آنکه اسبها و سوارکاران پادشاه هم به دلیل تخصصی و تفکیکی بودنشان هیچ نوع بینش فراگیر نسبت به یک مجموعه را دارا نبودند و نتوانستند هیچ عکس‌العملی در برابر اقدام تخم‌مرغ صورت دهند.

جیمز جویس در کتاب خود بارها این تم را مورد توجه قرار می‌دهد و همان‌طور که از عنوان کتاب وی یعنی بیداری فینگان‌ها براحتی در می‌یابیم، او نسبت به عصر الکتریسیته وقوف کامل دارد ومی‌داند که توان دگرگون سازی آن چقدر است، زیرا وحدت و یگانگی فضای تجسمی با فضای شمایلی و ایکونیک را به کار می‌گیرد و در واقع هامپتی دامپتی را مجدداً باز سازی می‌کند.

چرخ کارگاههای کوزه‌گیری، درست مثل سایر تکنولوژیها، تشدید سرعت روندی

است که قبلاً وجود داشت و فراگرد آن بر می‌گردد به تحولی که در نحوه زندگی انسانها پدید آمد، یعنی گذر از زندگی چادرنشینی و زراعت دیمی ورسیدن به زندگی شهری و زراعت آبی و شخم زدن، بذر افشانی و در نتیجه نیاز به فضای بیشتری برای انبار کردن محصولات. استفاده زیادتر از ظروف گلی باعث شد تا انسانها، تمامی انرژی خود را به کار گیرند و با بهره‌برداری منظم و سیستماتیک، شکل ظروف مورد نظر خود را ایجاد کنند، بویژه آنکه منطقه‌ای شدن زراعتها نیاز به حمل و نقل محصولات را هم بشدت ایجاب می‌کرد.

بیش ازپنج هزار سال قبل از دوران ما، سورتمه درشمال اروپا به کار گرفته می‌شد و طبیعتاً قبل از آن هم حیوانات باربر و خود انسان حمل و نقل را عهده‌دار می‌شدند. بعداً چرخها به زیر سورتمه‌ها قرار گرفتند و در حقیقت سرعت پاها و نه دستها تشدید شد، آنگاه نیاز به ایجاد راه و جاده احساس شد، درست مانند امتداد نشیمنگاه انسان یعنی صندلی، که به پیدایش میز انجامید.

چرخ به طور مطلق بخشی از پای انسان است، درست همان طور که صندلی بخشی مطلق از پشت او محسوب می‌شود. باپدیداری امتدادهای تازه همه چیز در جامعه دگرگون می‌شود و حتی‌کلام او هم تغییر می‌کند، به عبارت دیگر، در جهانِ رسانه‌ها و تکنولوژی، مسئله ثابت ماندن یک عنصر یا عامل در قبال چیزهای دیگر مطرح نیست و هرامتدادِ جدید یا هر تشدیدِ سرعت تازه، به فوریت شکل دهی دیگری را در مجموع حالات اشیاء پدید می‌آورد.

چرخ، جاده را به وجود آورد و حمل نقل تولیدات کشاورزی از مزارع به سمت تأسیسات شهری را سرعت بخشید. تشدید سرعت موجد مراکز تخصصی هر چه بزرگ‌تر شد و محرکهایی را به وجود آورد که خود این محرکها حالات تهاجمی حادّی را باعث شدند. بدین صورت بود که وسایط نقلیه چرخ دار به فوریت به شکل ماشینهای جنگی در آمدند و آن وقت شهرها هم به صورت مناطقی امن و پایگاههایی حفاظت شده تبدیل شدند، به طور کلی باید دانست که ترکیب و تقویت تخصصها، تحت تأثیر سرعت حاصله از پیدایش چرخ، ذهنیات خلاق انسانها را به کار می‌گیرد و روحیه تخریب را در آنها افزایش می‌دهد.

لوئیس مامفورد، شهرنشینی را در آن زمان یک «انسجام» می‌نامد، در حالی که به طور واقعی باید آن را نوعی «انفجار» بخواند، زیرا شهرها اصولاً از تجزیه و تفکیک اشکال

قدیمی دامداری به وجود آمده‌اند. بعداً چرخ و جاده آنها را شدت بخشید و انفجاری را پدید آورد که به صورت ساختارهای شعاعی یا مرکز ـ محیطی تجلّی کردند. بدین ترتیب هر مرکزیت، محیطی قابل دسترسی توسط جاده و چرخ را در اختیار گرفت. قدرتهای دریایی فاقد این ساختار مرکز ـ محیطی هستند و بیابانگردان واستپ نشینان[۳۳۳] هم از آن بی‌بهره‌اند. امروزه به وسیله هواپیمای جت و الکتریسیته، مرکزیتهای شهری و تخصصی دگرگون شده‌اند و به صورت نوعی عدم تمرکز و عملکردهای متقابل اجتماعی در آمده‌اند که آنها هم مدام در جهت غیر تخصصی شدن پیش می‌روند.

با توجه به اینکه سرعت حرکت چرخ و جاده برای کشتی امکان پذیر نیست، لذا مرکزیت را آنها به وجود می‌آورند، اما زمانی که این سرعت از حدّ و اندازه معینی بگذرد و به مرحله اتومبیل و هواپیما برسد، آن وقت خود این تشدید سرعت، مرکزیتهای متعددی را به صورت فرعی باعث می‌شود.

این خصوصیت، اصل اولیه مشکلات شهری دوران ما به حساب می‌آید، بدین معنی که چرخ با بخشیدن سرعتی بیش از حدّ به حرکتها، مرکزیت گراییهای اصلی را از میان بر می‌دارد.

تمامی اشکال و فرمهای الکتریکی، عملکردی «غیرمتمرکز» دارند و با خدشه و نابهنجاری که در میان اشکال مکانیکی گذاشته به وجود آورده‌اند، همچون نفیر نی‌انبانی[۳۳۴] می‌مانند که درمیان نوای دل‌انگیز یک ارکسترسمفونیک به صدا در آمده باشد. به این دلایل جای بسی تعجب است که مامفورد، خصوصیت انفجارآمیز تخصص‌گرایی شهری را «انسجام» می‌نامد. در حالی که انسجام واقعی را عصر الکترونیک صورت می‌دهد و کاری می‌کند که فرهنگهای ما قبل تاریخ و یا کلام انجام می‌داده‌اند. به قول **لیمان برایسون**[۳۳۵]، تکنولوژی، نوعی «صراحت بیان» است که این خود امتدادی تخصصی از عملکردهاست. همین صراحت بیان است که موجد گسستگی و انفجار در کارها می‌شود و هیچ انسجام و درهم فشردگی هم در پی ندارد.

روزی، مدیر یک شرکت هواپیمایی که کاملاً از خصوصیات انسجام‌گر هواپیما اطلاع داشت، از همکارانش در سایر شرکتهای بزرگ هواپیمایی جهان خواست تا قطعه سنگ کوچکی را از جلوی درب محل کارشان بردارند و برای او ارسال دارند، هدف او از این درخواست، ساختن هرمی از قطعات کوچک رسیده از اقصی نقاط جهان در مقابل دفتر کارش بود. وقتی از او پرسیده شد که چرا چنین می‌کند، پاسخ داد این هرم نمادی از یک

واقعیت است، واقعیت اینکه به لطف وجود هواپیما می‌توان با صرف کمترین وقت به تمام نقاط دنیا سفر کرد. این طرز تلقی و تصور وی به این خاطر بود که بخوبی توانسته بود، اصل شمایلی و موزاییکی تماس و ارتباطات متقابل و پی در پی را که ناشی از سرعت انسجام‌گر هواپیماست،دریابد.

همین اصل انسجام‌گر موزاییکی، به مراتب بیشتر در انتقال الکتریکی اطلاعات به هر شکلی که باشند، هویدا می‌شوند.

منبع اصلی مرکزیت قدرتها و توسعه آنها تا حدّ پیدایش امپراطوریها، آن هم به کمک چرخ و نوشته، در واقع تبلور عملکرد یک نیروی فعال خارجی و بیرونی است که انسان در برابر آن الزاماً به صورت فردی، عکس‌العملی نشان نمی‌دهد. در حالی که منسجم شدن، حرکتی داوطلبانه و انسان به گونه‌ای مسحور شده با میل و علاقه شخصی به آن اقدام می‌ورزد.

تکنولوژی تحمیل کننده، درست مانند ساختارهای شهری و مرکزیت‌گرا، موفق شده است، بسیاری را وادارد تا حلقه جادویی سحر فرهنگ قبیله‌ای را بشکنند و از بند آن رهانیده شوند. مامفورد، برای توضیحات بیشتر در این مورد جملاتی از فیلسوف چینی **منگ تسو**[۳۳۶] می‌آورد: «انسانهایی که تحت سلطه قدرتی قرار می‌گیرند، دیگر نمی‌توانند وجدانیات را بر خود حاکم کنند و شاید این بدان دلیل باشد که توان مقاومت در برابر آن قدرت را در خود نمی‌بینند. اما، کسانی که شخصیتشان بر ایشان حاکم است قلبشان نیز با آنهاست و در حقیقت، به اختیار خود هستند.»

بیان تداومهای جدید و تخصصی بدن انسان، به هم فشردگیهای انسانی و ذخایر مواد غذایی حاصل‌از پیدایش چرخ و جاده در شهرها، تلویحاً نوعی گسترش پی‌در پی و حالت جذب و دفعی را پدید می‌آورد که مانند یک اسفنج به طور لاینقطع عمل می‌کند و در این حالت تمام ساختارهای شهری را متعلق به هر نقطه و زمانی که باشند، شامل می‌شود.

مامفورد می‌نویسد: «اگر خوب به بررسی نتایج بپردازیم، ملاحظه خواهیم کرد که اشکال تعاونیها و همبستگیها در رژیم‌های شهری، در ابتدای پیدایش، به دلیل وجود فرهنگهایی متضاد و مخرب صدمات زیادی را تحمل کردند و حتی در مواردی از راه به در شدند...» امروزه هم این نوع صدمات از طریق گستره‌های غیر تمرکزگرا و تواناییهای فیزیکی و تکنیکی وارد می‌آید، زیرا این قدرتها و تواناییها بر آن هستند تا انسان را به شکلی امتداد دهند که از حالت انسجام خارج شود و به صورت تفکیک شده‌هایی از

وجودش به بیرون تسری یابد به همین دلیل در حال حاضر، یعنی در عصر انسجام ما مجدداً به طرف حالات انفجارآمیز و منفک شده روی آورده‌ایم، درست مانند آنکه فیلمی را در جهت معکوس بر روی پرده سینما منعکس کرده باشند و گذشته‌ها را تکرار کنند. امروزه ماشاهد هستیم که بشر مجدداً تفکیک‌گرا می‌شود و این حرکت را چنان انجام می‌دهد که حتیٰ کند ذهن‌ترین افراد و ضعیف‌ترین اذهان هم آن را منطقی نمی‌داند.

تاریخ نویسان در شکل شهرهای بزرگ عهد عتیق، تمامی وجوه جسم انسانی را به نحوی مشاهده کرده‌اند، نهادهای معماری و اداری به دلیل آنکه تداومهایی از بدن آدمی هستند، تقریباً در همه جهان به یک صورت ایجاد شده‌اند. سیستم مرکزی اعصاب شهرها، در واقع همان برج و باروهایی بودند که کاخهای سلطنتی و معابد را درخود می‌گرفتند و از اقتدار و اعتبار فراوانی هم برخوردار می‌شدند، اما توان اعمال قدرت و اقتدار این هسته‌های مرکزی آن هم بدون آنکه خطری تهدیدشان کند، به توان تأثیر گذاری و دخالت ورزیدن آنها مربوط می‌شد. پس از ظهور و پیدایش الفبا و به دنبال آن پاپیروس بود که این برج و باروها توانستند به نحو قابل ملاحظه‌ای خود را در فضا امتداد دهند و اعمال قدرت کنند. به طور کلی شهرهای قدیمی از زمانی پای گرفتند که انسان متخصص توانست در فضا و معماری، تفکیک عملکردهای درونی و خصوصی خود را بیان کند. در اینجا باید بگوییم به همین علت شهرهای آزتک‌ها و اهالی پرو خیلی شبیه شهرهای اروپاییان بود، زیرا همه آنها همان تواناییهای یکسان را تقسیم می‌کردند و امتداد می‌دادند. لذا شاید دیگر این سؤال مطرح نباشد که آیا در ساختن آن شهرها، تأثیراتی مستقیم عامل اصلی بودند یا صرفاً شبیه سازی‌هایی صورت گرفته است.

فصل بیستم

عکس

تصویری از فروختن خود

روی‌جلد مجله لایف مورخ ۱۴ ژوئن ۱۹۶۳ عکسی از سن‌پیررم و انتخاب پاپ پُل ششم به چاپ رسیده بود که در واقع یک لحظه تاریخی را نشان می‌داد. این یکی از خصوصیات اصلی عکس است که می‌تواند لحظه‌ای از زمان را از سایر لحظات منفک کند، یعنی کاری که دوربین تلویزیونی قادر به انجام آن نیست. دوربین تلویزیونی، به دلیل تصویر برداری مداومی که صورت می‌دهد، نمی‌تواند هیچ لحظه یا پدیده تفکیک شده و خاصی را مدّ نظر قرار دهد، بلکه بیشتر حواشی و شکل شمایلی و زمنیه‌ای را نشان می‌دهد. هنر مصریها هم درست مانند برداشتی که امروز از حجاریهای بدوی و ابتدایی می‌شود، صرفاً بیانگر سایه‌ها و تصاویر محوی هستند که هیچ ارتباطی با لحظه‌ای خاص در زمان را نمی‌توانند برقرار کنندو چرا که به طور کلی حجاری و مجسمه‌سازی نمی‌تواند به زمان و لحظات خاصی توجه نشان دهد و حالت مقطعی داشته باشد.

توان تغییر دهنده عکس را می‌توانیم از مکالمه دو خانم چنین دریابیم: خانمی به دوستش می‌گوید:«خدای من چه بچه قشنگی دارید»، ما در بچه پاسخ می‌دهد:«بَه، تازه کجایش را دیده‌ای، اگر عکسشو ببینی، چه می‌گی؟» توان فراگیر بودن دستگاه عکاسی و اینکه می‌تواند همه‌چیز را به نحوی به یکدیگر مربوط سازد، بروشنی می‌توان در جملاتی از مجلّه زنان وُگ (۱۵ مارس ۱۹۵۳) چنین یافت:«امروزه، یک زن بدون آنکه سرزمین خود را ترک گوید، می‌تواند آخرین تولیدات بهترین خیاطهای کشورهای

مختلف جهان را در رخت آویز خود داشته باشد و از هماهنگی و زیبایی آنها لذت ببرد درست مانند رؤیاهای خوش یک سیاستمدار» به همین علت است که درعصر عکاسی، مُد کم کم به صورت سبک کولاژ[۳۳۷] در نقاشی درآمد.

در قرن گذشته، عینکهای یک چشمی در انگلستان نوعی ترس و وحشت از استفاده کننده آنها در مخاطب به وجود می‌آورد، زیرا این احساس را به مخاطبان می‌بخشید که فرد روبروی آنها، از بالا طوری به ایشان می‌نگرد که گویی اشیایی بیش نیستند. همین عینک یک چشمی بود که در حقیقت اریک‌فون‌اشتروهام،[۳۳۸] آن افسر متفرعن‌پروسی را خلق کرد وتا این حد صلابت و قدرت به او بخشید. به طور کلی هم عینک یک چشم و هم دوربین عکاسی، هر دو در واقع افراد را به اشیایی مبدل می‌سازند، فقط عملکرد بیشتر دوربین عکاسی در این است که با تکثیر چهره‌های انسانی، به حدّی گستردگی ایجاد می‌کند، که موضوعاتِ خود را، به شکل کالاهایی با تولید انبوه در می‌آورد به طوری که می‌توان عکس ستارگان و هنرپیشگان محبوب جوانان را همچون رؤیاهایی دانست که قابلیت خریداری شدن،تملک کردن و حتی به سادگی یک خود فروش، دست یافتن به آنها، ممکن می‌شود. کالاهایی که به صورت انبوه تولید می‌شوند، اصولاً وجهی خود فروشانه دارند و به همین دلیل برای بعضی‌ها، ناراحتیها و نگرانیهایی ایجاد کرده‌اند. **ژان ژنه**[۳۳۹]، در نمایشنامه خود تحت عنوان بالکن می‌نویسد: «جامعه محیطی آلوده و آکنده از خشونت و وحشت است. آن عطش زایدالوصفی که بشریت برای فروش خود دارد، با عکس‌العملهای شدید جامعه روبرو می‌شود. اما به هر صورت این خصوصیت در بطن شدیدترین تغییرات اجتماعی هم کماکان جایی برای خود حفظ می‌کند.» به هر حال باید گرفت اختراع عکاسی و عکس هم این احساس را به انسان می‌دهد که یک حالت خیالی از «خودفروشی» در تمام دنیا پدید آمده است.

هیچ کس نمی‌تواند بتنهایی عکاسی کند، یعنی در واقع عکاسی در تنهایی ممکن نیست چرا که حتماً سوژه و موضوعی باید جلوی دوربین باشد. البته خواندن و نوشتن در تنهایی و انزوا صورت می‌پذیرد، اما عکاسی چنین نیست. اصولاً عکس هیچ ارتباطی با رشد اشکال هنر جمعی از قبیل سینما و مطبوعات ندارد و با تکنولوژیهای فردگرایی هم که قبل از این اشکال جدید وجود داشتند و توسط آنها دگرگون شده‌اند نیز رابطه‌ای ندارد، اما باید پذیرفت اگر چوب نوشته، باسمه و گراور وجود نداشت، عکس هم پدیدار نمی‌شد. در طی قرون باسمه و گراور دنیا را به صورت مجموعه‌ای از خطوط

پچیده و مشکل ارائه کردند. بسیاری از محققان از قبیل **گومبریچ و ایونز**[۳۴۰]، در مورد این ترکیبات دیداری، سعی کردند توضیح دهند که هنر دست‌نوشته‌ها، چگونه هنر باسمه و گراور را تحت تأثیر قرار داد و حتی تا به آنجا پیش رفتند که با استفاده از فتوگراور[۳۴۱]، خط و نقطه را هم با معیارهای طبیعی دیدن، بسنجد. نتیجه آنکه ترکیب خطوط و نقاط، یعنی ایجاد شبکه‌ها و چیده‌های فردگرایانه و عقلایی، حتی از آخرین گراورهای ساخته شده حذف شدند و از میان رفتند، یعنی در واقع نظر محققان فوق‌الذکر تأیید نشد و احتمالاً به همین دلیل پیامهای تلگرافی و نقاشی امپرسیونیسم هم در جهت بی‌توجهی قرار گرفتند و حتی نقطه‌چینی‌های[۳۴۲] **سورات**[۳۴۳]، جلوه نقاشی را به خود گرفت و شکلی تازه یافت. بتدریج نقاشی هم جنبه‌های ادبی یافت و تلگراف، اشکال ادبی را به سمت اختصار نویسی وعنوان نویسی هدایت کرد. عکس‌هم به همین طریق، همه چیز را مختصر کرد، یعنی به انسان یاد داد چگونه اطلاعاتی را بدون درنظر گرفتن ترکیب چیده‌های دیداری آن، مورد توجه قرار دهد.

در سال ۱۸۳۹ بود که **ویلیام هانری فوکس تالبوت**[۳۴۴] در نشریه **رویال سوسیتی**[۳۴۵]، چنین نظر داد:«هنر نقاشی از طریق عکاسی، روشی است که طی آن می‌توان، اشیاء طبیعت را بدون نیاز به قلم هنرمند نقاشی کرد. در واقع تالبوت دریافته بود که عکسبرداری نوعی عمل مکانیکی است که تمامی قواعد ترکیبی قلم و کاردک را نایده می‌گیرد، ولی شاید این را نمی‌دانست که درواقع با این سخن خویش، دنیای تصویر و عکس را با قواعد جدید صنعتی هماهنگ ساخته است. عکاسی، به گونه‌ای خودکار دنیای بیرونی را منعکس می‌سازد و تصویری از آن را ارائه می‌کند که کاملاً دارای قابلیت تکثیر است. همین خصوصیت قدیمی، یکدستی و تکرار بود که شکافی به صورت اختراع گوتمبرگ را میان قرون وسطی و رنسانس پدید آورد و با اختراع عکاسی، گذر انسان ازعصر نوشته چاپی را به عصر گرافیک باعث شد. عکسبرداری چه به صورت سنتی ویا جدید آن در واقع نور و شیمی را در فرایند ساخت و وارد کرد و موجب شد تا اشیای طبیعت با قرار گرفتن در برابر یک عدسی و سپس تثبیت شدن توسط داروهای شیمایی، بشدت تشدید شوند و امتداد یابند.

عکاسی به روش قدیمی از همان روش نقطه چینی بهره‌گیری می‌کرد که بعدها «سورات» هم آن را به کار گرفت و امروزه هم روزنامه‌ها در شبکه‌های تله‌فتو خویش از آنها استفاده می‌کنند. کمتر از یک سال پس از کشف روش قدیمی عکاسی که تصاویر به

صورت نقطه چین بر صفحه‌ای فلزی منعکس می‌شدند، ساموئل مورس[۳۴۶]، عکسی از زن و دخترش در نیویورک برداشت و آن وقت تقریباً به طور همزمان چیدن نقطه‌ها برای چشم (عکاسی) و نقطه‌ها برای گوش(تلگراف) پای به عرصه وجود نهادند.

تالبوت نظر دیگری هم ارائه داد. او، عکاسی را امتداد«اطاق تاریک و کوچک» می‌دانست که ایتالیاییها در قرن شانزدهم به آن جعبه تصویر می‌گفتند. ضمناً در همین زمان، الفبای متحرک و نوشته‌های مکانیکی هم اختراع شده بودند و بتدریج پای می‌گرفتند. آن وقت سرگرمی تازه‌ای از تلفیق این دو به وجود آمد، بدین ترتیب که عکسهای متحرکی روی دیوار یک اطاق تاریک به وجود می‌آوردند. روش کار به این صورت بود که بر دیوار اتاقی سوراخی به اندازه یک سوزن تعبیه می‌کردند، آن وقت هر چه که در بیرون و در برابر سوراخ اتفاق می‌افتاد، به دلیل آفتابی بودن هوا، تصویرش بر دیوار اتاق منعکس می‌شد. این کشف تازه، نقاشان را بشدت تحت تأثیر قرار داد و باعث شد تا تصور آنها از بُعد سوم و افقهای دید که با نشریات و چاپ رابطه‌ای تنگاتنگ داشت، بشدّت تشدید شود. البته اولین مشاهده گران این تصاویر متحرک در قرن شانزدهم، آنها را وارونه می‌دیدند و به همین دلیل، و به دنبال چیزی بودند که بتوانند، تصاویر را به صورت درست منعکس سازند و آن وقت عدسی را به کار گرفتند.

انسان هم در بدو تولّدو به طور طبیعی همه چیز را وارونه می‌بیند و به قول روان شناسان مابر آن هستیم تا جهان را در مکان خودش قرار دهیم، لذا برای این کار سعی می‌کنیم تا دریافتهای شبکه‌های دیداری خود را ازطریق حس لامسه و حرکت بیان کنیم، بدنی ترتیب باید گفت، مکان چیزی است که ما احساسش می‌کنیم و نه آنچه که به صورت مستقیم آن را می‌بینیم.

از نظر تحلیل‌گران رسانه‌هاو این نگرش نسبت به مکان،یعنی در واقع بیانی از یک احساس به صورت احساسی دیگر، در اکثر عملکردهای تحمیلی و دگرگون ساز و بیان کننده زبان و فرهنگ نیز دیده می‌شود. سفیدپوستانی که به اُبه‌های اسکیموها وارد می‌شوند، اغلب از دیدن تصاویر و عکسهایی که به همه جای آن محل نصب شده است، دچار شگفتی می‌شوند، زیرا هیچ رابطه فرهنگی میان آن عکسها با آن قوم و قبایل نمی‌یابند، در حالی که خود اسکیموها بشدّت تحت تأثیر این تصاویر هستند و در واقع مکان را از طریق آنها احساس می‌کنند و شناختهایی به دست می‌آورند. غربیها از این حالت بسیار متعجب می‌شدند که چگونه افراد بدوی خواندن تصاویر را به گونه‌ای که

آنها خواندن حروف را یاد می‌گیرند، می‌آموزند. در حقیقت باید گفت جهت دهی و پیچش بیش از حدّی که تکنولوژی به زندگی احساسی انسان تحمیل می‌کند، به صورتی است که شاید خود بشر در زندگی روزمره‌اش متوجه نشود. یکی از دلایل و وجوه افتراق میان جوامع اولیه با ساختارهای پیشرفته غربی همین است که انسان غربی به طور ناخودآگاه و تحت تأثیر تکنولوژی، تصویری از «من» درذهنش دارد که برای انسان اولیه قابل درک نیست و به هنگام یک ادراک دیداری طبیعی، این اختلاف بخوبی ظاهر می‌شود.همان طور که ذکر شد، انسان غربی شاید به صورتی ناخواسته پیچش‌ها و کژی‌هایی را که در طول بخش اعظم تاریخ بشر اتفاق افتاده، پذیرفته است، لذا بهتر آن است که به همین تجربیات نیمه خود آگاه اکتفا کند، چرا که در غیر این صورت برناخودآگاهی او افزوده خواهد شد. در واقع این سؤال در زندگی انسان غربی مطرح است که چرا تا این حدّ می‌خواهد از خود آگاه دور شود و به ناخودآگاه رجوع کند؟ واقعاً چنین سؤالی ارزش بررسی دارد، بویژه آنکه در جستجوی یافتن جواب آن، انسانها خواستار شدند تا به زندگی خصوصی و درونی خود سرو سامانی ببخشند، زیرا ناخودآگاه را جزئی از زندگی درونی خویش می‌دانستند. عکس، دراین مرحله از زندگی بشر وارد عمل شد و باعث گردید تا انسان به کمک آن در آگاهی و شناخت از «خود» قدم مؤثری بردارد.

ویلیام هانری فوکس تالبوت در حالی که میان جنگلهای زیبای سوئیس لمیده بود و به «جعبه تاریک» می‌اندیشید، نوشت:«چقدر دلپذیر است اگر وسیله‌ای وجود داشت که می‌توانست این زیباییها را به طریقی پایدار و ثابت بر کاغذی ثبت کند.» هنگام رنسانس هم، نشریات چاپی چنین احساس مشابهی را برای حفظ و همیشگی کردن تجربیات مربوط به احساسات روزمرهٔ انسان، القا می‌کردند.

روشی را که تالبوت اتخاذ کرد، می‌توانست از تصاویر منفی، تصاویری مثبت پدید آورد،یعنی در واقع عکسی کاملاً مشابه از صحنه حقیقی را ارائه دهد. همین تصاویر مثبت بودند که درنهایت صداقت و عینیت قابلیت تکثیر و تکرار را یافتند.

این روش، یعنی عکاسی، توانست مشکلات گیاه شناسان یونانی و اخلافشان را حلّ کند و تحول عظیمی در علوم پدید آورد، زیرا علوم در ابتدای امر، به خاطر نبودن امکانات غیر شفاهی مطلوب برای انتقال دانش، دچار تضییقات شدیدی بود و حتی می‌شود گفت اگر عکاسی نبود، دانش میکروفیزیک هم نمی‌توانست جایی برای خود

بیابد.

در نیویورک تایمز مورخ ۱۵ ژوئن ۱۹۵۸، این خبر را می‌خوانیم:«روش جدیدی که می‌توان به وسیله آن میکرو سلولها را دید.»مخترع لندنی این روش می‌گوید، متد میکرو فورتیک،[۳۴۷] قادر است حجم‌هایی معادل یک میلیونیم تا یک میلیاردیم گرم را اندازه‌گیری کند.» در دنباله مطلب آمده است: تکنیک جدید و پیشرفته انگلیسی‌ها می‌توانند، نمونه‌هایی از مواد را که وزن آنها از یک میلیونیم ویا یک میلیاردیم گرم هم کمتر است، مورد تجزیه قرار دهد. این تکنیک میکروفورز[۳۴۸] نامیده می‌شود و توسط بیوآنالیست و متخصصی به نام برنارد ترنر[۳۴۹] اختراع شده است. این روش می‌تواند برای مطالعه سلولهای نخاعی و بافتهای عصبی و حتی تقسیمات سلولی بافتهای سرطانی به کار گرفته شود. همچنین به کمک آن می‌توان آلودگیهای ناشی از ذرات گرد و غبار هوا را نیز اندازه‌گیری کرد... روش کار به این صورت است که یک جریان الکتریکی، عناصر مختلفِ نمونهٔ مورد آزمایش را به مناطقی که به طور طبیعی قابل رؤیت نیستند، جذب می‌کند و آن وقت به کمک دوربینهای پیشرفته ازآنها عکسبرداری می‌کند.»

اصولاً وقتی می‌گویند دوربین فیلمبرداری نمی‌تواند دروغ بگوید، اشاره به حقه‌بازیهای فراوانی است که امروزه به نام آن صورت می‌گیرد.به طور کلی سینما را که زاییدهٔ عکس و عکاسی است، باید مترادف با تخیلات و فانتزی دانست، چرا که این جهان جامعه را به صورتی در می‌آورد که به قول جویس حالت فیلمهای خبری را پیدا می‌کند و دنیای واقعی را به صورت دنیایی پیچیده شده در حلقه‌های فیلم در می‌آورد. جویس بهتر از هر کس دیگر از تأثیر عکاسی بر حواس، زبان گفتاری و فعالیتهای ذهنی ما آگاه بود. او عکاسی را نوعی«نوشته اتوماتیک» می‌دانست که علمِ ریشه‌یابی کلمات را نفی می‌کند. از نظر وی عکس، رقیب یا بهتر بگوییم غاصبی برای نوشته‌ها و یا گفته‌ها محسوب می‌شود و اگر علمِ ریشه‌یابی کلمات را قلب، روح و بخش زندهٔ آنچه که به وسیله کلمات دریافت می‌شوند، بدانیم، پس می‌توان گفت منظور جویس این است که عکس مخلوق جدیدی است که از هیچ به وجود می‌آید، ریشه‌ای ندارد و در واقع تحدید واقعیات به صورت یک نگاتیو است. در چنین حالتی اگر واقعاً پوچ‌گرایی و نیهیلیسمی در جایگزینی سایه‌ها با اجرام توسط عکاسی احساس می‌شود، بهتر است که انسان نسبت به آن وقوف کاملی داشته باشد. تکنولوژی عکس، امتدادی از وجود ماست و می‌بایست همانند هر تکنولوژی دیگر چنانچه آن را خطرناک تشخیص دهیم، خود را از

شرّ آن برهانیم. اما برای چنین کاری یعنی قطع امتدادهای بدن، نیاز به شناخت و توانایی بسیاری است که خیلی فراتر از آگاهیهای فیزیکی درباره قطع اعضای بدن است.

اگر الفبای آوایی، وسیله‌ای تکنیکی برای جدا کردن کلام، صدا و حرکات از وجود انسان بوده است، عکاسی و سینما که خلف آنها محسوب می‌شوند، مجدداً حرکت را به تکنولوژی انسانی ثبت تجربیات باز می‌گردانند. به طور کلی، حالت آنی بودن و لحظه‌ای بودن عکس، با تثبیت و منجمد ساختن حرکات انسانی توانسته است ارتقایی هر چند ناچیز به رفتارهای فیزیکی و روانی ببخشد. عصر عکس و عکاسی، بیش از هر دوره دیگر به عنوان دوره حرکات حالات صورت و بدن شناخته می‌شود. فروید و یونگ مشاهدات خود و تفسیر زبانِ حالات و حرکات فردی وجمعی را نشئت گرفته از رؤیاهای افراد می‌دانند. آزمون گشتالت یا برداشتهای آنی فیزیکی و روانی، که خیلی هم مورد استفادهٔ او قرار گرفته به دنیای حرکات که توسط عکس تثبیت شده بود، بسیار مدیون است. عکس و عکاسی، به همان اندازه که در مورد شناخت حالات و رفتارهای فردی به کار می‌آید، حالات و رفتار جمعی را نیز مدّ نظر قرار می‌دهد. در حالی که زبان نوشتاری و چاپ، بیشتر به گرایشهای فردی و شخصی توجه می‌کنند. اشکال مختلف علم‌المعانی سنتی، در حقیقت یک ابراز وجود فردی، به صورت سخنوری در برابر جمع بود. در حالی که الگوهای یونگ تماماً به ابراز وجود جمعی ذهن اشاره می‌کند و صد البته که «نوشته» قادر نبود چنین کاری صورت دهد. به عبارت دیگر، «نوشته» نمی‌تواند حرکات بدن و چهره را نمایان سازد. تثبیت دقیق حرکات و ساختارها تنها مورد استفاده از عکس نسیت، بلکه عکس، به طور مثال، می‌تواند پرواز پرندگان را مورد بررسی قرار دهد و راز پرواز آنها را برای انسان به ارمغان آورد. عکس با ثبت حالات پروازی پرندگان نشان داد که پرواز بر اصل ثبات بالها استوار است، بدین معنی که حرکات بالها صرفاً به منظور به پیش راندن پرندگان است و نه حفظ تعادل آنها در هوا.

بزرگترین انقلابی که توسط عکس صورت گرفت، احتمالاً در حیطه هنر سنتی است، زیرا نقاشها، دیگر قادر نبودند، دنیایی را که عکس آن را از تمام جهات نشان می‌داد، ترسیم کنند وآثار خود را جایگزین آن سازند، لذا بیشتر به اکسپرسیونیسم و هنر انتزاعی روی آوردند، تا بدین طریق بتوانند درون ذهنیت خلاق خویش را آشکار سازند. رمان نویسها هم دیگر نمی‌توانستند اشیایی که در وقایع داستانهایشان مؤثر بود، توصیف کنند، زیرا خوانندگانشان از قبل و از طریق عکس، مطبوعات، سینما و رادیو، نسبت به

خصوصیات آنها مطلع شده بودند. بدین ترتیب شعرا و رمان نویسها، خیلی بیشتر به حرکات درونی ذهن آکه همانا مکاشفه باشد، روی آوردند و همین حرکات را عامل اصلی ساختن«خود» و جهان بیرون از «خود» دانستند. در حقیقت از این مرحله به بعد، هنر رابطی شد میان خلاقیتهای درون هنرمند با دنیای خارج از وجود او و در نتیجه هنرمندان بر آن شدند تا دنیا را به نحو دیگری بنمایانند و روند خلاقیت را به فعالیتهای جمعی و مردمی بیفزایند. آنها به انسان این امکان را دادند که خود را در روند ساختن، شریک بیند و احساس کند که در آن دخیل است. تمامی اختراعات عصر الکتریسیته، درجه بسیار بالایی از جهت گیری به سمت تولید کننده را ایجاب می‌کنند. امّا این را هم باید بدانیم که مصرف فزاینده کالاهای ساخته شده با تولید انبوه، تنها از نتایج پدیداری عصر الکتریسیته نیست، بلکه سابقه آن به دورهٔ مکانیک بر می‌گردد. البته عصر مکانیکی و الکتریکی با یکدیگر تلفیق شدند و این امری اجتناب ناپذیر بود، به طوری که موتورهای درون سوز را، که در آنها برای تولید انفجار و حرکات پیستونها جرقهٔ الکتریکی لازم است، می‌توان از نمایه‌های بازر این تلفیق دانست.تلفیق پدیده‌ها صرفاً در موتور ماشین به وجود نیامده است و تلگراف را هم می‌توان فرمی الکتریکی دانست که با تلفیق چاپ و رتاتیو توانسته است روزنامه‌ها را به وجود آورد. عکاسی هم اگر چه ماشین نیست، اما روشی فتوشیمایی است که با ماشین تلفیق شده و نتیجه آن هم پدیداری سینماست. معذالک باید توجه داشت که در این اشکالِ تلفیقی و دو وجهی، شدت حرکتی وجود دارد که تدریجاً خود این اشکال را در هم می‌ریزد. در رادیو و تلویزیون، یعنی اشکال الکتریکی که اصل مکانیک در آنها وجود ندارد، رابطه‌ای کاملاً تازه میان رسانه و استفاده کننده از آن دیده می‌شود، که این رابطه به صورت یک تشریک مساعی شدید و درگیری کامل جلوه می‌نماید و به نحوی است که هنوز هیچ مکانیسمی نتوانسته است در جهت بهتر شدن و یا بدتر شدن آن عملی صورت دهد.

در اینجا بحثی کلی‌تر را مطرح می‌کنیم و آن اینکه، آموزش، تمهیدی دفاعی به صورت ملّی علیه صدمات رسانه‌ای شناخته می‌شود، امّا واقعیت این است که، انسان غربیِ متمدن هنوز موفق نشده است تا جوامع خود را برای پذیرش رسانه‌های نو، آماده سازد. انسان سواد آموخته نه تنها در برابر سینما توان تصمیم‌گیری ندارد و بی‌حرکت چون سنگ در مقابل آن می‌ایستد، بلکه حتی این حماقت خود را با نشان دادن نوعی نخوت و در عین حال تمکین در برابر فرهنگ عامه و این سرگرمی توده‌ها(سینما)،

تعمیق نیز می‌بخشد. همین ذهنیتهای محدود وبسته بودند که در قرن شانزدهم باعث شدند، پیروان مکتب مدرسی، علیه کتب چاپی قد علم کنند و با آنها به مبارزه بپردازند. اصولاً تمامی کسانی که منافع خود را در شناختهای اکتسابی و دانشهای روشنفکرانه می‌بینند، همیشه به وسیله رسانه‌های جدید جذب و در آنها غوطه‌ور می‌شوند. ما با کوشش زیاد وزحمت بسیار سعی کرده‌ایم، این پدیده را مورد مطالعه قرار دهیم و راههای مقاومت در برابر این تغییرات و یا سلطه بر آنها را بیابیم. به طور کلی این تصور که فقط منافع، باعث شناخت و تسلط بر نیروهای تحول‌انگیز می‌شوند، کاملاً بی‌اساس و بدون پایه است، مثال بارز این مطلب، صنعت اتومبیل است که با داشتن منافعی سرشار، سرنوشت محتوم آن نابودی و از میان رفتن است، یعنی آنچه که برای صنایع ذغال در سال ۱۹۱۵ اتفاق افتاد و بتدریج به فراموشی سپرده شد.

البته اصلی‌ترین دلیل فناپذیری هر رسانه از جمله اتومبیل، بی توجهی به تأثیر رسانه‌های دیگر بر آن است. به طور مثال آیا کمپانی جنرال موتورز، واقعاً می‌داند تلویزیون برخریداران اتومبیل آن، چه تأثیری می‌گذارد و چه احساسی را به آنها القا می‌کند؟ ویا شرکتهای انتشاراتی مجلاتِ مصوّر می‌دانند که تحت تأثیر تصاویر تلویزیونی و اثر آن برایکون‌ها و شمایل‌های تبلیغاتی قرار گرفته‌اند؟ اگر کسی از اینها بی‌خبر باشد بتدریج همه چیز خود را می‌بازد. صنعت سینما هم با این مشکل روبروست، زیرا اصولاً هیچیک از صنایع، توان شناسایی رسانه‌ای دیگر غیر از رسانهٔ خود را ندارند و در نتیجه از تغییرات نابود کننده‌ای که در اثر رشد و نمو رسانه‌ها پدید می‌آیند و باعث ایجاد رسانه‌های تلفیقی یا به عبارتی «دو وجهی» می‌شوند، بی‌اطلاعند.

کسانی که مطالعه ساختارهای رسانه‌ها را عهده دارند، بخوبی می‌دانند که حتی کوچکترین بخش زندگی هم تحت تأثیر رسانه‌ها قرار می‌گیرند و برای خود مفاهیمی خاص می‌یابند، حتی رسانه‌ای چون مجله زنان وُگ که ازتاریخ ۱۵ مارس ۱۹۵۳ پای به عرصه وجود گذاشت و تلفیقی ذووجهین از عکس و هواپیما به حساب می‌آید:

«زمانی که اولین شماره این مجله که به خیاطهای معروف بین‌المللی و ساخته‌هایشان توجه دارد، منتشر شد، شگفتی بسیاری آفرید، زیرا عکسهای آن با سرعت تمام از اقصیٰ نقاط جهان گرد آوری شده بودند و پنج‌قاره را در بر می‌گرفتند، در واقع باید گفت، بنیانگذار مُد به صورت بین‌المللی همین مجله بود.»

متون تبلیغاتی از نظر یک تحلیل‌گر رسانه‌ها، حکم مواد معدنی با خلوص بسیار

بالایی را دارند که می‌تواند آگاهیها و شناخت بسیاری را به دست دهند اما ارزش آنها برای کسانی که با زبان دیداری و هنرهای تجسمی آشنایی چندانی ندارند، نامکشوف باقی می‌ماند. یک دبیر و نویسنده متون تبلیغاتی باید درست مانند یک هنرمند عمل کند و ضمناً از طرز فکر گروه مخاطب خویش نیز اطلاع داشته باشد، یعنی همانند رمان نویسان موفق و ترانه سرایان مردمی که این موارد را کاملاً مدّ نظر قرار می‌دهند. به این علت است که در مواردی حتیٰ هنرمندانی ناشناخته را می‌بینیم که چون مورد را بخوبی شناسایی کرده‌اند، از موفقیت زیادی برخوردار می‌شوند و مجموعه‌ای از شایستگیها را ازخودبروز می‌دهند که‌موجب می‌شود تا خوانندگان مطالب آنها را بشدت پیگیری کنند.

چنانچه مطالب مجلّه‌وُگ را صرفاً از نقطه نظر ادبیات و یا مفاهیم ظاهری آنها تفسیر کنیم، حتماً مفهوم واقعی آنها را در نمی‌یابیم و به خطا خواهیم رفت. به عبارت دیگر، متنی راکه همراه یک عکس‌تبلیغاتی چاپ می‌شود، به هیچ وجه نباید همانند یک نوشته ادبی مورد توجه قرار داد، بلکه باید محتوای آن را همچون بررسی روان شناسانه یک بیماری(۳۵۰) در زندگی روزمره انسان، در نظر گرفت، زیرا در عصر عکس و عکاسی، زبان گفتاری یک خصلت گرافیکی و یا شمایلی به خود گرفته است که مفهوم آن خیلی کم به جنبه معنایی توجه دارد و در نتیجه هیچ ارتباطی با ادبیات و ادبی نویسی نمی‌یابد.

زمانی که ما شماره‌ای از مجله لایف سال ۱۹۳۸ را نگاه می‌کنیم، عکسهایی را در آن می‌بینیم که اگر چه در زمان خودشان مأنوس بودند، اما اکنون آن‌قدر دور از ذهن به نظر می‌رسند که گویی متعلق به عهد عتیق هستند. تحولات بعد از این زمان به قدری زیاد بوده است که در حال حاضر، آن دوران همانند کلاهها و گترهای کفش مخصوص به خود، دیگر کهنه شده‌اند و بچه‌ها، آن زمان را به عنوان «دوران گذشته» می‌خوانند و نسبت به دنیای مُد امروز که حاصل گرایشهای دیداری تازه و زودگذر است، حساسیت نشان می‌دهند. در واقع تجربه اصلی در این زمینه، همان حالت برخورد افراد با روزنامهٔ شب گذشته را یافته است. اصولاً هیچ چیز به سرعت مُد تغییر نمی‌کند، به طوری که نوازندگان جاز هم درباره موسیقی ضبط شده می‌گویند:«به اندازه یک روزنامه کهنه بی‌ارزش و نامفهوم است.»

به هر صورت در این مطالب گفته شده، نکته‌ای نهفته است که نشان می‌دهد عکس، دنیایی را می‌آفریند که همه چیز در آن با شتاب عبور می‌کنند و می‌گذرند. رابطه ما با روزنامهٔ امروز یا به عبارت بهتر این جاز شفاهیِ زودگذر، درست همان حالتی است که

در برابر مُد پدید می‌آید. البته مُد، طریقه‌ای برای مطلع و یا آگاه شدن نیست، بلکه صرفاً روشی است که به وسیله آن می‌توان «در جریان»[۳۵۱] بود. البته شاید سرعت رابتوان به عنوان جنبه منفی عکس تلقی کرد، اما اگر به صورت مثبت به آن بنگریم، این سرعت بخشیدن به توالیهای مقطعی، به مرور موجب حذف خود زمان خواهد شد، درست مانند تلگراف و سیم که فضا را تحلیل بردند و از میان برداشتند. عکس، قادر است فضا و زمان را با هم تحلیل برد و مرزهای ملی و حصارهای فرهنگی را درهم بریزد. نتیجه این کار، پدیداری یک «خانواده بشری» است که وابسته به هیچ نقطه خاصی نیست. اصولاً عکس همه را به یک صورت نشان می‌دهد، به طور مثال وقتی عکسی از یک گروه نشان داده می‌شود همه آن را به عنوان«عکس افراد» تلقی می‌کنند وهیچ کاری ندارند که در میان آن افراد رنگین پوستانی هم هستند یا خیر. به عبارت دیگر، این منطق عکس است، منتهی منطقی که نه شفاهی است و نه از قواعد صرف و نحو پیروی می‌کند، فرهنگ ادبی هم این منطق را نمی‌تواند دریابد، لذا عکس را براستی درک نمی‌کند. بدین ترتیب باید اذعان کرد که برای شناخت تغییرات حاصل از این فرم و کسب آگاهیهای لازم، انسان در ابتدای امر باید به نوعی از آگاهی نسبت به خود، دست یابد. همین دستیابی است که به فوریت باعث تغییراتی در نحوهٔ بیان می‌شود و برحرکات خطوط چهره، حالات و حتی نوع آرایش انسانها، در زندگی جمعی و فردی، اثر می‌گذارد. برای پی بردن به این دگرگونی می‌توان با مراجعه به یک فیلم یا مجله مصور مربوط به پانزده سال پیش و مقایسه آن با زمان فعلی، تفاوتها را تشخیص داد. بدین ترتیب شاید چندان اغراق آمیز نباشد که بگوییم، عکس نه تنها رفتارهای بیرونی، بلکه رفتارهای درونی و به عبارت دیگر، دیالوگ انسان با خودش را هم تغییر می‌دهد. در بیانی دیگر می‌توان گفت، عصر یونگ و فروید، قبل از هرچیز عصر عکس و عکاسی است و دوره‌ای از مرحله تکاملی انسان در جهت انتقاد از خود به حساب می‌آید.

این نظم دهی کلّی و مجدد، در زندگی خصوصی بشر که ناشی از فرهنگ جدید گشتالت یعنی فرهنگ عکس و تصویر است، به صورت نمونه‌های بارزی در کوششهای او، برای منظم ساختن خانه، باغ و شهرش، جلوه‌گر می‌شود. عکس بشدت احساس برانگیز است، به طوری که عکسی از یک آلونک نشین می‌تواند این احساس را القا کند که تا چه حدّ شرایط زندگی برای وی سخت است. به عبارت دیگر، توان منطبق شدن عکس با واقعیت به قدری زیاد است که می‌تواند به صورت محرک تازه‌ای برای تغییرات

انسان و حتیٰ انگیزه‌ای برای سفر وی شود.

دانیل بورستن در کتاب خود به نام تصویر، چه بر سر رؤیاهای آمریکایی آورده است، ما را به بازدیدی هدایت شده از دنیای تازهٔ«عکاسی از سفرها»، دعوت می‌کند. البته اگر به این جهانگردی نوع جدید، از نظر ادبی بنگریم مطالب زیادی در این نوشته‌ها نخواهیم یافت، زیرا اصولاً مفاهیم ادبی در این کتاب مدّ نظر نیستند، بلکه بیشتربه آگهیهای توریستی مصوّری اشاره می‌کند که در طول سفر به اروپا با آن مواجه می‌شویم. از قبیل «شما با سفر بر روی سریع‌ترین کشتی جهان و صرف پانزده وعده غذای خوشمزه از امریکا به اروپا خواهید رسید» و یا در زیر عکسی از هواپیمایی سریع نوشته شده بود، «شام در نیویورک، سوء هاضمه در پاریس» یعنی در واقع عکس، محرک سفر راکه تا آن زمان رفتن به جایی و دیدن ندیده‌ها و غیر معمول‌ها بود، تغییر می‌داد. دکارت، در اوایل قرن هفدهم، نوشت:«سفر کردن، در واقع مکالمه و محاوره‌ای با افراد سایر قرون است»که این نظریه قبل از او کاملاً ناشناخته بود.

در حال حاضر کسانی که در سفرها، به دنبال تجربیات از نوع قدیمی می‌گردند، باید از طریق جاده هنر و باستان‌شناسی، چند قرنی به عقب باز گردند و گذشته‌ها را زنده کنند. پروفسور **بورستن** بشدت متعجب است که چرا آمریکاییان با این همه مسافرتی که می‌کنند، دچار تحولات چندانی نشده‌اند و نتیجه می‌گیرد که تجربیات سفر به خاطر برنامه‌ریزیهای قبلی و امکانات رفاهی بشدّت کمرنگ شده‌اند. این دانشمند هیچ گاه بر آن نشده است تا بفهمد یا بگوید که عکس، آمریکاییان را چنین کرده‌اند.

در مورد کتاب هم به همین صورت است، زیرا، متفکران قدیمی چنین نتیجه گرفته بودند که این وسیله جایگزین و مشابهی برای تحقیقات، دیالوگها و تفکرات است و هیچ‌گاه به خود طبیعت کتاب چاپی نیاندیشیده بودند و فکر نمی‌کردند که اصولاً خواننده کتاب چاپی همیشه سعی کرده‌است تا در برابر آن به صورت منفعل باقی بماند، زیرا بهترین طریق خواندن و دریافت مطالب همین وضعیت است. امروزه این حالت در مسافرتها و آگهی‌های مربوط به آن نیز دیده می‌شود و در واقع مسافر، به جای آنکه به صورت یک عنصر فعال عمل کند، به شکل شخصی منفعل درآمده است وبا یک دسته چک مسافرتی، یک گذرنامه و یک مسواک، مطابق آگهیها به پیش می‌رود.

باید اذعان کرد که امروزه، جاده‌های آسفالت شده، شاهراهها، راه آهن، قایقها و کشتیهای مسافری و هواپیماها، سفر را از محتوای اصلی آن که گشت وگذار است، خالی

کرده‌اند. افرادی که به خاطر هوسها وزیاده خواهیهای خود، امروزه کشورهای خارجی را پر کرده‌اند، دیگر تفاوت چندانی بین سفر کردن و سینما رفتن و ورق زدن یک مجله مصور، قایل نیستند. شعار تبلیغاتی آژانس‌های مسافرتی یعنی،«الان سفر کنید و بعداً بپردازید» را باید اصلاح کرد و به جای آن گفت:«الان راه بیفتید، شاید بعداً برسید»؛ زیرا در حقیقت این نوع مسافران هیچ گاه نمی‌توانند کوره راههای عدم درک موقعیت خویش را ترک کنند و به جایی برسند. آنها بلیط شانگهای، ونیز ویا برلن را در مسافرتهای دسته جمعی می‌خرند و خود را جزئی از گروهی می‌کنند که اصلاً مطابق خواستشان عمل نمی‌کنند. در سال ۱۹۶۱ شرکت هواپیمایی ترانس ورلد ایرلانیز[۳۵۲] در پروازهای خود برفراز اقیانوس آرام، فیلمهای جدیدی را به نمایش گذاشت که مثلاً مسافران هلند می‌توانستند در طول سفرشان با کشور پرتغال یا ایالت کالیفرنیا و یا اصولاً سرزمینهای دیگر آشنا شوند. در واقع دنیا را ازطریق عکس و تصویر به صورت موزه‌ای نشان می‌دادند که البته قبلاً هم از طریق رسانه‌های دیگر، مسافران، نسبت به آن شناختی یافته بودند. به همین علت این احساس برای بسیاری از موزه داران پیش می‌آید که بهتر است نسخه‌های رنگی از یک شیئی اصلی مجموعه خود را به نمایش بگذارند، زیرا آن شیئی برای تماشاگران تازگی ندارد. جهانگردان هم وقتی در برابر برج پیزا یا درّه گراندکانیونِ آریزونا قرار می‌گیرند، به دلیل آگاهیهای قبلی از آن اماکن، عکس‌العملهای شناخته شده‌ای را نشان می‌دهند و فقط مسرورند از اینکه می‌توانند عکس‌هایی بگیرند.

البتهٔ اگر ما مسافرتهای دسته‌جمعی و عکس را، به دلیل آنکه، جهان را براحتی در دسترس قرار می‌دهند، عاملی برای بی‌ارزش کردن و خفیف شمردن دنیا بدانیم، در حقیقت از کنار اصول و واقعیات عبور کرده‌ایم و آنها را نادیده گرفته‌ایم، زیرا، این یک قضاوت ارزشی، و ضابطهٔ آن، بینش تفکیکی یک فرهنگ ادبی است، درست مانند کسانی که توصیف ادیبانه منظره‌ای را فراتر از یک سند یا عکس توریستی بدانند. افرادی که شناخت کامل از توان تأثیر گذاری عکس ندارند، تمام کتابها، فیلمها و تجربیاتی از این نوع درباره سفرها را یا بسیار معمولی و کم ارزش تلقی می‌کنند و یا آنکه به دلیل عدم درک صحیح آنها به بیراهه می‌روند، چرا که یک مورد ممکن است توسط هاله‌ای از ارزشهای کاذب احاطه شده باشد و در نتیجه آنها را به دریافتهایی غیر واقعی رهنمون شود. البته این بر چسب «خطابرنده» را می‌توان به اغلب رسانه‌های جدید، الصاق کرد، زیرا سرعتی که مدلهای تازه به مدلهای قدیمی می‌بخشند، آنچنان است که براحتی خود

را به زندگی انسان‌ها تحمیل می‌کنند و در واقع جای چندانی برای فکر کردن باقی نمی‌گذارند، کمااینکه این قدرت وافر و انحواگر در تمامی رسانه‌های قبلی از جمله «زبان»، هم وجود داشته است و به دنبال آن سایر رسانه هم موفق شدند زندگی ما را آکنده از ادارک‌های مصنوعی و ارزشهای خاص خود بنمایند.

تشدید سرعت، اصولاً مفاهیم را دگرگون می‌سازد، زیرا تسریع اطلاعات کلیه مدلهای روابط بین فردی و سیاسی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بعضی‌ها معتقدند، سرعت بخشیدن، با تغییر تمامی اشکال گردهمایی‌های انسانی، موجب تضعیف شناخت‌ها و آگاهی می‌گردد. البته این طرز فکر چندان جای تعجب ندارد، زیرا تحولات کاذبی که درست قبل از بروز انقلاب الکتریکی قرن ما در جوامعشان پدید می‌آمد، کاملاً مورد قبول ایشان بود. امّا تحلیل گران رسانه‌ها بفوریت دریافتند که هر رسانه جدید در ابتدای پیدایش به عنوان تطوّر و بخشی کاذب از رسانه‌های قبلی تلقی می‌شود و نه یک پدیدهٔ تازه و نوپا. چنین تصوری خیلی طبیعی و حتی به ظاهر مقبول و دلنواز است، زیرا بیانگر یک تداوم همیشگی اجتماعی است. اما واقعیت به گونه‌ای دیگر است، چون با تمام این برداشتهای محافظه‌کارانه، دنیا نتوانست خود را در برابر تأثیرات محیطی رسانه‌های جدید الکتریکی حفظ کند و حتی کوچکترین مقاومتی در مقابل آنها نشان دهد. این حالت در فیزیک هم پیش می‌آید و به طور مثال اگر وسیلهٔ نقلیه‌ای بر روی یک تسمهٔ نقاله به سمت عقب و در جهت عکس حرکت تسمه رانده شود، به جای آنکه حرکت تسمه را تحت تأثیر خود قرار دهد، صرفاً موجب سرعت بیشتر آن می‌شود. این وضعیت را، البته به گونه‌ای طنز آمیز، در مورد مرتجعین فرهنگی هم بیان می‌دارند، زیرا مقاومت آنها هم جز سرعت بخشیدن به گرایشی که می‌خواهند در برابرش بایستند، کاری صورت نمی‌دهد. به عبارت دیگر، برای آنکه بتوان بر تغییرات و تحولات سلطه یافت، حتیٰ همراه شدن با آنها هم کافی نیست و باید با سرعت بیشتری سبقت گرفت. پیش‌بینی کردن، اصولاً این قدرت را به انسان می‌دهد که بتواند نیرویی را در اختیار بگیرد و درجهتی که می‌خواهد آن را هدایت کند و چنانچه این توانایی وجود نداشته باشد، آنگاه انسان همانند قهرمان بیس‌بالی که با موفقیت از صحنه خارج شده باشد، بدون اراده توسط مشتاقان از جای کنده می‌شود و بر روی دست آنها به این و سو و آن سو کشانیده خواهد شد. اصولاً، هیچ کس این قدرت راندارد که سریعاً خود را برای پذیرش وقایع و پدیده‌هایی که پی در پی بروز می‌کنند، آماده سازد، به همین دلیل از نظر

کسانی که فرهنگهایی بدوی دارند، زندگی غربی و پیشرفته، همچون دست و پازدنی صرف برای زنده ماندن جلوه می‌کند، در حالی که از نظر خود انسانهای سواد آموخته این روش زندگی، گرایش به «دیدن به همراه درک کردن» تلقی می‌شود البته مشروط بر آنکه وسواس زیادی به خرج داده شود تا این کار در بی‌خبری صورت نگیرد.

در زندگی ما بخشی بزرگ و گسترده، تحت تأثیر عکس و عکاسی قرار دارد که همانا جهان بسته‌بندیها و طبقه‌بندیها و یا به طور کلی تمامی انواع بوتیک‌ها و مغازه‌هاست. روزنامه‌هایی که تمامی محصولات را در یک صفحه به نمایش می‌گذرند، خیلی زود موجب پدیداری فروشگاههای بزرگی شدند که در آنها می‌توان هر چه را که مورد نیاز است، در زیر یک سقف یافت. امروزه، غیر متمرکز شدن این گونه تشکیلات و نهادها و گسترش مراکز تجاری را می‌توان تا حدّی مربوط به پدیداری اتومبیل دانست و تا حدّی دیگر آن را وابسته به پیدایش تلویزیون کرد.

اما عکس از طریق کاتالوگهای فروش که توسط پست ارسال می‌شوند کماکان مرکزیت گرایی را دامن می‌زند. در ابتدای امر مراکز فروش پستی نه تنها قدرت مرکزیت‌گرای راه آهن و پست را احساس کردند، بلکه نسبت به توان غیر متمرکز کننده تلگراف هم وقوفی حاصل کردند. نتیجه آنکه فروشگاهی چون سیرز[۳۵۳] رابطه‌ای مستقیم با رؤسای ایستگاههای قطار و دستگاه تلگرافی که در اختیار آنان قرار داشت، برقرار کرد. سرعت تلگراف باعث می‌شد تا سفارش کالا و دستور تحویل آن سریعتر انجام شود و ضمناً در این میان امکان گم شدن و از دست رفتن پول و کالا هم به حداقل خود می‌رسید.

عکس و عکاسی و به طور کلی این شبکهٔ به هم پیچیدهٔ رسانه‌ای، علاوه بر اینکه در امر تجارت بشدت مؤثر است، در جهان ورزش هم برای خود جایگاهی دارد، به طوری که عکاسی مطبوعاتی، به طور مثال حتیٰ توانست تغییراتی اساسی در ورزش فوتبال ایجاد کند. در سال ۱۹۰۵، روزولت، رئیس جمهور وقت، در روزنامه‌ای عکسی از یک بازیکن صدمه دیده از بازی میان تیم پنسیلوانیا و سوارتمور[۳۵۴] دید که بسیار ناراحت کننده بود. عکس مربوط به ضرب دیدگی بوب ماکسول[۳۵۵] بود و آنچنان رئیس جمهور را تحت تأثیر قرار داد که طی حکمی مقرر داشت اگر خشونت در فوتبال کنار گذاشته نشود، آن ورزش را تحریم می‌کند. تأثیر این عکس درست، همانند گزارشهای دلخراشی بود که راسل آنها را با تلگراف کردن از کریمه ارسال می‌کرد و بالاخره هم فلورانس

نایتینکل را به میان مجروحان فرستاد و روحیه و تصویر او را،همه جاگیر کرد.

عکسهایی هم که روزنامه‌ها از زندگی پولدارها چاپ می‌کنند، نتایج خاصی را به بار می‌آورد. جمله اسراف اشکار که توسط وبن[۳۵۶] عنوان شد، بیش از خود او، مرهون عکاسی مطبوعاتی است که موفق شد در اماکنی که محل خوشگذرانی پولدارهای سراسر دنیا بود، رسوخ کند. دیدن عکسهای مردانی که پی در پی به نوشیدن مشروب در عشرتکده‌ای مشغول بودند، آنچنان آزردگی خاطر در میان مردم پدید آورد که باعث شد تا حداقل در آمریکا، پولدارها به نهانخانه‌ها و گوشه‌های انزوا فرورونند و دیگر هم از آن خارج نشوند. عکس در این زمینه قدرت بی‌حدّ و حصری از خود نشان داد، ولی بر خلاف این مورد، وجه سینمایی عکس خالق اشرافیت از نوعی تازه بود که باعث شد تا هنرپیشگان زن و مردِ آن نه تنها بر پرده سینما با غرور و افتخار اسراف به خرج دهند، بلکه این خصوصیت را حتی در زندگیهای خصوصی خود هم نمایان سازند و به نحوی دور از ذهن عمل کنند که حتی پولدارترین افراد هم به گرد ایشان نرسند. سینما، قدرت جادویی عکس را به یاری طلبید و به وسیله آن ستارگان دنیای مصرفی را تصویر کرد و حتی ابعادی سیاسی به آنها بخشید.

کهکشان گوتمبرگ، امکان مطالعه دلایل صعود سریع ارزشهای دیداری را، با پیداش چاپ با حروف متحرک به ما می‌نمایاند، زیرا پیام اصلی آن این است که، «هر چیز برای خودش جایی دارد و باید در همان جا قرار بگیرد»، این پیام نه تنها به ردیف بندیهای بنیانی چاپ اشاره می‌کند، بلکه تمامی تشکیلات انسانی درباره دانش و عملکرد آن را از قرن شانزدهم به بعد هم مورد توجه قرار می‌دهد به عبارت دیگر، ساختارهای منظم وتفکیک شده را به همه چیز، حتی احساسات و عواطف در زندگی خصوصی هم تسرّی می‌دهد. **کریستوفرهوسی**[۳۵۷] حدود یک قرن پس از کشف عکس و عکاسی توسط تالبوت در سال ۱۸۳۹، تحلیلی تصویری از زندگیهای خصوصی ارائه داد و طی آن نتیجه گرفت، عکس با تصویر برداری از اشیای طبیعی، آن هم به صورتی که برای نقاشی و زبان ممکن نبود، اثری دگرگون ساز را به وجود آورده است. عکاسی، یعنی این وسیلهٔ نسخه‌برداری از اشیأ و یا به عبارت دیگر، طرز بیانی بدون استفاده از قواعد صرف و نحو، امکان استنساخ از زندگی خصوصی را بشدت افزایش داده است. مطابق تحقیقات انجام گرفته، این نوع بیان در واقع از طریق حالات و حرکات ثبت شده صورت می‌گیرد و جز روش گشتالت چیز دیگری نیست که هدفش ابراز محتوای وجود انسانها از طریق

عکس و تصویر می‌باشد. در حقیقت همین طرز تلقی بود که شعرایی چون رمبو[۳۵۸] و بودلر را بر آن داشت تا «منظره درون» و «قلمروهای فکری» را نمایان سازند. همین شعرا و نقاشان پیش از آنکه فروید و یونگ با دستگاههای مخصوص و دفترچه‌های یادداشت خود بتوانند حالات فکر و ذهن را ثبت کنند، مناظر درون را ترسیم کردند. شاید، بارزترین مورد در این زمینه، مربوط به کلودبرنارد[۳۵۹] باشد که «مقدمه‌ای بر مطالعات پزشکی تجربی» او، علم را به محیط درون بدنِ انسانها بُرد، یعنی درست کاری را کرد که شعرا در آن زمان نسبت به ادراکها و احساسها انجام می‌دادند.

در اینجا نکته‌ای قابل ذکر است، و آن اینکه این مرحلهٔ توصیف تصویری در واقع یک دگرگونی در مدل و الگو بود زیرا دنیاهای جسمی و روانی که مورد تجسس و تحقیق برنارد و بودلر قرار گرفتند، به هیچ وجه جنبهٔ عکس و عکاسی نداشتند، بلکه مجموعه‌ای غیر دیداری از روابط بودند، درست مانند کاری که فیزیکدانان توانستند به لطف ریاضیات جدید وآمار انجام دهند و روابطی را بیابند. در مورد عکس این را هم می‌توان اضافه کرد که عکس، دنیای شبه دیداری باکتریها را که موجب شد تا لویی پاستور به وسیله همکاران ناشایست خود از حرفه طبابت کنار گذاشته شود، به انسان نشان داد و درست مانند ساموئل مورس نقاش که به طور ناخواسته به جهان غیر دیداریِ تلگراف راه یافت، عکس هم به طور واقعی آنچنان تصویر را ارتقاء بخشید که در این راه حتی حرکات و حالات درون بدن و ذهن را نمایان ساخت و حیطه‌های جدیدی با عناوین غدد شناسی[۳۶۰] و روان شناسی مرضی، پدید آورد.

به طور خلاصه و از نظر کلّی، ما نمی‌توانیم رسانه عکس را بدون توجه به روابط آن با سایر رسانه‌ها درک کنیم؛ زیرا رسانه‌ها، به عنوان امتدادهایی از ارگانیسم و سیستم عصبی انسان، محیطی از کنش متقابل زیست شیمیایی[۳۶۱] در بدن پدید می‌آورند که به طور مداوم درصدد یافتن تعادلی است که بتواند تدریجاً و با پیدایش امتدادهای جدید، خود را هماهنگ و تجدید کند. طی تحقیقی در آمریکا، نتیجه گرفته شده است که مردم این سرزمین توانایی این را دارند که براحتی وجود خود را در آیینه یا عکس تحمل کنند، اما از اینکه صدای ضبط شدهٔ خود را بشنوند چندان احساس خوبی ندارند. به عبارت دیگر باید گفت، دنیای دیدن و عکاسی از مناطق مطمئنی هستند که می‌تواند در آنها بی حسی اتفاق بیفتد.

فصل بیست و یکم

مطبوعات

افشاگری حساب شده به عنوان یک شکل حکومتی

آسوشیتدپرس در تاریخ ۲۵ فوریه ۱۹۶۳، با حروف بزرگ مطلب زیر را نوشت:

«کندی موفقیت خود را مرهون مطبوعات می‌داند، او موفق شد مطبوعات را با بی‌پروایی، ظرافت و جسارت به کار بگیرد.»

مورد دیگری که به دنبال این مطلب و به نوشته **آرتورکرک**[۳۶۲] منتشر شد، عبارت از این بود که،«اصل این کاستی‌ها به توان و قدرت مطبوعات نوشتاری و الکترونیکی بر می‌گردد.» که در حقیقت این نوشته‌ها را باید شکل تازه‌ای از سرزنش کردن تاریخ دانست، زیرا این نتایج آنی انتشار الکتریکی اطلاعات هستند که خیلی هنرمندانه اجازه می‌دهند تا اخبار از طریق آنها جریان یابند و مطبوعات جابمانند. در دیپلماسی و مشی سیاسی، سرعت الکتریسیته این امکان را می‌دهد که یک تصمیم، قبل از آنکه واقعاً اتخاذ شود، به اطلاع همگان برسد و از این طریق عکس‌العملهای حاصل مورد ارزیابی قرار بگیرند و بر اساس آنها روند تصمیم گیریها جهت دهی شوند، از این نظر، مطبوعات الکتریکی و سریع مغایر با مطبوعات سنتی عمل می‌کنند، چراکه این مطبوعات به دلیل سرعت کم نمی‌توانند نقطه نظرها را منعکس کنند، لذا از نظر یک قدرت حاکم، مسئولیتهایشان چندان چشمگیر نیست. اصولاً، وقتی اطلاعات سرعت و شدت یابند، سیاست دیگر، نمی‌تواند حکم تصمیم‌گیریهای عده‌ای خاص را داشته باشد، زیرا همگان می‌توانند در این نظرات، تشریک مساعی کنند و تصمیم مشترکی در پی آن اتخاذ

شود. بدین ترتیب باید گفت ضعف و شدت سرعت جریان اطلاعات است که قدرت ابراز نظرها را به وجود می‌آورد و به دنبال آن یک فکر یا نظر می‌تواند با کسب موافقتها توان ابراز بیشتری بیابد. اما در این حالت یعنی در شرایطی که سرعت الکتریسیته تشکیلات سیاسی را در بر می‌گیرد، آن وقت برای جلب نظرهای موافق چه بسا تزویرها و حیله‌هایی به کار گرفته شود که این جنبه از نظر بعضی از محققان، به عنوان خیانتی مذبوحانه نسبت به اهداف و افکار مورد نظر شکلهای ارتباطی موجود، تلقی می‌شود.

به منظور بررسی مجموعه‌ای به نام مطبوعات، حتماً باید اشکال مختلف این رسانه را شناسایی و درک کرد. در ابتدای امر نکته مشترکی که در تمامی این اشکال وجود دارد، توجه به «منافع انسانی» است، یعنی اصطلاحی تکنیکی که بر محور آن صفحات یک روزنامه و عناصر مختلف اطلاعاتی آن، به صورت «چیده» یا «موزاییک»، گرد آوری می‌شوند. کتاب، در واقع نوعی اعتراف فردی است و دیدگاههای خاصی را ارائه می‌کند، اما مطبوعات یک اعتراف گروهی و نتیجه تشریک مساعی جمعی است که می‌تواند وقایع را با عنوان کردن یا نکردن، شدت بخشد. در حقیقت همین طبقه‌بندی مطالب و عناوین روزانه و کنار یکدیگر چیدن آنهاست که بُعد پیچیدهٔ «منافع انسانی» مطبوعات را پدید می‌آورد.

کتاب به دلیل آنکه شکلی جمعی و تصویری گروهی را در برندارد، لذا خاصیت تأثیر گذاری چندانی بر سایر رسانه‌ها نمی‌یابد و البته زیاد هم تحت نفوذ آنها قرار نمی‌گیرد اما این قضیه درباره مطبوعات صادق نیست و به طور مثال می‌توانیم از اثرات تلویزیون بر نشریاتی چون تایم و نیوزویک نام ببریم. این دو مجلّه، واقعاً بدون آنکه متوجه شوند، تلویزیون را سرمشق خود قرار داده‌اند و مطالب و تصاویر مردمی‌تر را ارائه کرده‌اند، به طوری که تیراژ هر دو، پس از پیدایش تلویزیون به دو برابر افزایش یافته است. این نشریات قبل از هر چیز چیده‌هایی از اتفاقات هستند و همانند پنجره‌ای رو به جهان، مورد خاصی را نشان نمی‌دهند، یعنی مانند مجلات مصور قدیمی عمل نمی‌کنند، بلکه تصویری جمعی از یک جامعه فعال را می‌نمایانند. تماشاگر و خواننده یک مجلهٔ دوره‌ای مصور که می‌تواند مخاطبان خاص خودش را داشته باشد، عموماً به صورت فردی منفعل باقی می‌ماند در حالی که خوانندهٔ یک مجله اطلاعاتی، به طور گسترده‌ای در تفسیر معانی یک تصویر جمعی خود را دخیل می‌بینند. همین عادت به امکان دخالت ورزیدن در تصویر چیده‌ها(تصویر موزاییکی) بود که بشدت جذابیت مجلات اطلاعاتی

را افزایش داد و از محبوبیت مجلات دوره‌ای مصوّر و قدیمی کاست.

هم کتاب و هم روزنامه، هر دو وجهی«اعتراف آمیز» دارند و اگر بدون توجه به محتوای آنها، صرفاً به فرم این دو توجه کنیم باید اذعان کنیم که هر دو برانگیزندهٔ این احساسند که انسان از طریق آنها می‌تواند به «کُنه ماجرا» پی ببرد. صفحات کتاب بیانگر کنه مجراهای روشنفکرانه نویسنده آن است و روزنامه‌ها، کُنه عملکردها و عملکردهای متقابل یک گروه اجتماعی را نشان می‌دهند، به همین دلیل ظاهراً وقتی مطبوعات جهات بد و ناراحت کنندهٔ زندگی را مطرح می‌کنند، بیشتر مورد قبول واقع می‌شوند زیرا انسان خود را بیشتر در آن دخیل می‌بیند و به قول معروف این جمله را به یاد می‌آورد که «اخبار واقعی تلخ هستند و مطمئناً هم شامل حال کس یا کسانی می‌شوند.» در سال ۱۹۶۲، شهر مینیاپولیس چند ماهی را بدون روزنامه سپری کرد، به دنبال این جریان، رئیس پلیس شهر چنین گفت: «البته کمبود اخبار احساس می‌شد، اما با توجه به کارم، باید بگویم که امیدوارم دیگر هیچ وقت روزنامه به این شهر نرسد، چون وقتی روزنامه‌ای در کار نیست، در مورد جنایات کمتر حرف زده می‌شود و فکر جنایت هم کمتر اشاعه می‌یابد.»

در اینجا به این نکته باید اشاره کنیم که روزنامه‌ها همیشه سعی کرده‌اند تا به صورت یک تأثیرگذار اجتماعی عمل کنند و حتی قبل از آنکه از طریق تلگراف، تسریع شوند، استفاده از روتاتیوهایی که با نیروی بخار کار می‌کردند و چندین دهه قبل از ظهور الکتریسیته مورد استفاده بودند، سعی می‌کردند تا باسرعت بخشیدن به روزنامه‌ها، تأثیر اجتماعی آنان را زیادتر کنند، اما به هر صورت، تا قبل از اختراع حروف چینی خطی (کلمه چینی) در سال ۱۸۹۰ حروف چینی با دست نسبت به تمام روشهای مکانیکی ترجیح داده می‌شد. به‌کمک حروف چینی سطری،[۳۶۳] مطبوعات بیش از پیش توانستند فرم خود را با امکانات تلگراف و روتاتیو تطبیق دهند. مورد جالب در این روند تکاملی این است که، این حروف چینی سطری که راه حلّی برای سرعت کم حروف چینی دستی به حساب می‌آمد، توسط کسانی اختراع شد که مستقیماً با جریان کار ارتباطی نداشتند، بدین معنی که خیلی‌ها سرمایه‌گذاری کردند تا دستگاههایی برای حروف چینی اختراع شود، اما بالاخره شخصی به نام جیمز کلمان[۳۶۴] که بر آن بود تا وسیله‌ای برای نوشتن و تکثیر سریع یادداشتهای برداشت شده به صورت تند نویسی بیابد، موفق شد ماشین تحریر و دستگاه حروفچینی را با هم تلفیق کند و به کار گیرد. لذا باید گفت، در واقع این ماشین تحریر بود که با آنکه با عمل حروف‌چینی چندان هماهنگی ندارد، معذالک

مشکل آن را حلّ کرد و به صورتی در آمد که امروزه انتشار کتابها و روزنامه‌ها کاملاً به وجود ماشین تحریر بستگی یافته است.

تسریع و تشدید روشهای نوشتن و چاپ اخبار، طبیعتاً اشکال تازه‌ای از ارائه مطالب به خوانندگان را پدید می‌آورد. **لامارتین**[۳۶۵] شاعر در سال ۱۸۳۰ نوشت: «بدی کتاب این است که دیر به دست انسان می‌رسد»، در واقع او با این جمله به تفاوت عمده کتاب و روزنامه که دو شکل متفاوت هستند اشاره می‌کند و سرعت روزنامه‌ها را مطرح می‌سازد، زیرا اگر چنین سرعتی وجود نداشت و گردآوری اخبار و تنظیم مقالات بکُندی صورت می‌گرفت، آن وقت نه تنها شکل روزنامه‌ها عوض می‌شد، بلکه حتیٰ سبک نگارش نویسندگان آنها هم تغییر می‌کرد. بدین ترتیب باید گفت اولین فرق اساسی بین این دو رسانه مربوط به سبک نگارش آنهاست. اوایل قرن هجدهم یعنی زمانی که **آدیسون و استیل** برای نشریاتی چون **تاتلر**[۳۶۶] و **اسپکتاتور**[۳۶۷]، تکنیک نوشتن جدیدی را اختراع کردند که به فرم «چاپ» مربوط می‌شد، آنها این تکنیک را نوعی یکدستی در آهنگ کلمات نامیدند و ابراز داشتند در این روش جدید، خواننده در تمام طول متن با سبک نگارش و لحنی یکدست و یک سطح روبروست. آدیسون و استیل، با این اختراع موفق شدند حالتی خطی به متن سخنرانیها، در مطبوعات ببخشند و به این ترتیب آن سخنرانی را از شرّ تغییرات لحن بیان و زبان محاوره و حتی تغییرات دست نوشته‌ها برهانند. آنچه در اینجا از اهمیت بسزایی برخوردار است، درک پدیدهٔ انطباق زبان با مواد چاپی است، البته، تلگراف مجدداً زبان را از مواد چاپی جدا کرد و به عنوان اولین شکل مغایر، در مطبوعات عنوان نویسی یا «سبک نگارش تلگرافی» را ایجاد نمود. این پدیده تازه باعث شد تا صاحبان ادب را که بسیار هم مدعی بودند و نسبت به سبک نگارش یکدست، که آن را تقلیدی از چاپ می‌دانستند، اعتراض داشتند، گردهم آورد. اینها معتقد بودند جملاتی از این دست بی‌معنی و غیر قابل قبول است: «سلمانی دارد برای یک مسابقهٔ درهم کوبنده، تیغ سوتش را تیز می‌کند» البته در اینجا منظور از سلمانی، **سال ماگلی**[۳۶۸] است که قبلاً در تیم بیس‌بال بروکلین به نام راجرز بازی می‌کرد و اکنون به عنوان داوری شناخته شده، به یک باشگاه ورزشی دعوت شده است.

امّا همین ادبا و صاحبان ادب قبلاً رضایت خاطر خود را از لحنهای مختلف نویسندگانی چون **آرتین**[۳۶۹]، **رابله و ناش**[۳۷۰] ابرازکرده بودند، نویسندگانی که پیش از آنکه تأثیر چاپ آنقدر قدرتمند شود که حالات بیانی و زبانی را به سمت نوعی یکسان

سازی خطّی سوق دهد، می‌نوشتند.

روزی از اقتصاددانی که در خدمت یک مؤسسه کاریابی بود سؤال شد: آیا فکر می‌کنی، خواندن روزنامه کاری است که باید درقبالش مزد پرداخت شود؟ همان طور که انتظار می‌رفت، مخاطب بشدت از این سؤال متعجب شد، ولی واقعیت این است که تمامی رسانه‌ها که آگهیها را با اشکال دیگری از محتوا تلفیق می‌کنند، در واقع شکلی از «آموزش را که باید برایش حقوق پرداخت شود» ارائه می‌دهند. ظرف چند سال آینده یعنی زمانی که دانش‌آموزان ضمن آموزش‌هایشان مزد دریافت خواهند کرد، مربیان بخوبی نسبت به ارزش این مطبوعات تأثیر گذار که به عنوان مبدع پرداخت مزد در حین آموزش شناخته می‌شوند، پی خواهند برد.

اما اینکه چرا فکر آموزش با دریافت مزد، زودتر در اذهان پیش نیامد، به این خاطر بود که تنظیم و انتشار اطلاعات، جزو عملکردهای اصلی در جهان صنعت و مکانیک شناخته نمی‌شد، در حالی که به عنوان اصلی‌ترین فعالیت و بزرگترین منبع درآمد در عصر الکتریک تلقی می‌شود. در اواخر دوران مکانیک، هنوز تصور عموم بر این بود که مخارج مطبوعات، رادیو و حتی تلویزیون که شکلهایی اطلاعاتی هستند می‌بایست مانند تولیدات «حقیقی» از قبیل اتومبیل، صابون، بنزین و غیره، توسط مصرف کنندگان آنان پرداخت شود و آنها بهای این محمل‌ها را بپردازند. امّا بتدریج که خود کار شدنِ وسایل گسترش یافت و سرعت اطلاعات بیشتر شد، آن وقت مردم دانستند کالای اصلی، خود اطلاعات است و قیمت اصلی بابت آن پرداخته می‌شود، نه برای حفظ و دوام شکل‌ها و محمل‌ها که صرفاً وظیفه جریان اطلاعات را عهده دارند.تلقی اطلاعات به عنوان یک تولید بازرگانی پایه‌ای، در عصر الکتریسیته، به مرور در زیر این احساس و نظریه که «منظور تبلیغات وسرگرمی‌ها صرفاً گمراه کردن افراد است،» پنهان شد، زیرا تبلیغ کنندگان جایی را در روزنامه‌ها، مجلاّت و زمانی در رادیو یا تلویزیون پیش خرید می‌کردند و با این کار بخشی از حواس خوانندگان، شنوندگان ویا تماشاگران را در اختیار می‌گرفتند، درست مثل اینکه مخاطبان خانه‌های خود را به تبلیغ کنندگان اجاره داده باشند. در واقع باید گفت نوعی طیب خاطر هم وجود دارد، زیرا مبلغان آنچنان راه کار را بخوبی می‌دانند که مخاطب بدون هیچ ترشرویی و دلگیری خود را در اختیار آنان می‌گذارد. تبلیغ کنندگان برای موفقیت بیشتر حتیٰ کالاهایی را مجاناً در اختیار می‌گذاشتند و آمریکاییها از این حرکت، بیشتر ابراز رضایت می‌کردند تا مثلاً دیدن

فیلمهای تبلیغاتی، زیرا خود رسانهٔ فیلم به قدری برای آنها جاذب است که از محتوا بی‌خبرشان می‌کند.

امّا به طور کلّی خیلی‌ها هستند که مطبوعات را پوچ و واهی می‌دانند و معتقدند آنها به طور طبیعی جز چشم چرانانی گروهی و جمعی چیز دیگری نیستند، منتهی باید گفت این افراد نظر چندان صحیحی ارائه نمی‌کنند، زیرا ایشان می‌خواهند مطبوعات درست مانند کتاب باشد و همانند آن عمل کند. منشأ این طرز تلقی بر می‌گردد و به زمان ظهور این دو رسانه، چراکه، کتاب در اروپای غربی مدتها قبل از روزنامه پا به منصهٔ ظهور نهاد، در حالی که در اروپای مرکزی و روسیه کتاب و روزنامه، تقریباً همزمان به جامعه وارد شدند و درنتیجه تشخیص این دو فرم از یکدیگر، برای افراد آن کشورها، چندان کار ساده‌ای نبود. آنها روزنامه نگاری را با نوشتن به سبک ادبی و ارائه نظریات شخصی تلفیق کردند، در حالی که روزنامه نگاری به سبک انگلیسی ـ آمریکایی آن، همیشه چیده‌ها و موزاییک‌ها را مورد استفاده قرار می‌دهد و روزنامه‌ها را به منظور طبقه‌بندی آن چیزهایی که تداوم ندارند و مقطعی هستند به کار می‌گیرند تا از این طریق جزئیات زندگی روزمره را بخوبی نمایان سازند. این حالت نوشتاری روزنامه‌نگارانه که بنابر عقیده صاحبان ادب می‌بایست تغییر کند و چیده‌های آن دیدگاههای خاص و افق دیدی مشخص را بیان کند، درست مانند این است که ناگهان مردم بخواهند فروشگاههای بزرگی که در آنها هر چیز در قسمت خاصی به فروش می‌رود، دگرگون شوند و همه چیز به طور درهم و برهم برای فروش ارائه گردند.

آنچه در مطبوعات بنیان اصلی آن را تشکیل می‌دهند، آگهیهای کوچک و بخش بورس آنهاست که اگر این اطلاعات توسط وسیلهٔ ساده‌تری ارائه شوند آن وقت مطبوعات از رونق می‌افتند. رادیو و تلویزیون‌ها بیشتر به ورزش، اخبار، نقاشیهای متحرک و به طور کلی تصاویر عینی و ذهنی می‌پردازند و چندان توجهی به نیازهای روزمره انسانی ندارند، بدین لحاظ مشکل بتوانند جای مطبوعات را بگیرند. خود مطبوعات و کتاب هم نمی‌توانند جایگزین همدیگر شوند وشاید تنها قسمتی از یک روزنامه که حالت کتابی دارد، همان سرمقاله آن باشد که تازه آن هم دیگر، چندان مورد توجه خوانندگان نیست، مگر اینکه مطالب خود را در پوشش‌های تبلیغات تجاری و یا اخبار، پنهان سازد.

بخش اعظم مطبوعات غربی، نوعی سرگرمی مجانی را برای خوانندگان تشکیل

می‌دهند که مخارج آنها توسط تبلیغاتچی‌ها پرداخت می‌شود، اما مطبوعات روسیه، به طور کلی سعی می‌کنند تا، پیشرفتهای صنعتی را به رخ خوانندگانشان بکشند.

در غرب، اخبار چه سیاسی باشند و چه شخصی، هدفشان جذب خوانندگان به سمت آگهیها و تبلیغات است، امّا روسها، ازاخبار به عنوان وسیله‌ای برای اعتلای سیستم اقتصادی خود بهره‌برداری می‌کنند. اخبار سیاسی روسها همان شدت لحن و حالت تهاجمی را دارند که تبلیغات آمریکاییها از آن برخورد است، زیرا به طور کلی فرهنگی که روزنامه در آن بسرعت جریان نیابد و بیشتر به محتوای ثابت و بنیادی از قبیل صنایع اشاره کند و در واقع مطبوعات را به صورت کتاب مصرف کند و آنها را فعالیتی سیاسی و جمعی بداند، قادر نیست اخبار و تبلیغات را به عنوان وسایلی برای سرگرم کنندگی مورد نظر قرار دهد. حتی در آمریکا هم که چنین فرهنگی حاکم نیست، باز مردم تحصیلکرده با مشکل درک تنوعات شمایلی دینای تبلیغات روبرو هستند، لذا آن را به قدری تحقیر می‌کنند که حتیٰ شایسته مطالعه و تحقیق هم نمی‌دانند.

کسانی که معتقدند مطبوعات در آمریکا، روسیه، فرانسه یا چین نقشی واحد را ایفاء می‌کنند، واقعاً این رسانه را درک نکرده‌اند، حال آیا باید این عدم درک رسانه‌ها را خاص غربیها دانست و گفت که روسها بخوبی می‌دانند انحرافهای رسانه‌ای را چگونه اصلاح کنند وآنها را بخوانند؟ آیا مربوط به این طرز تلقی است که اثرات روزنامه‌ها را مغایر فرهنگ حاکم می‌دانند؟ به نظر ما هیچ کدام از اینها نیست، زیرا ناآگاهی سیاستمداران نسبت به طبیعت مطبوعات و عملکرد نهانی ودگرگون سازش به همان اندازهٔ سخنوران سیاسی است و به اصطلاح همه جاگیر است. در روسیه که سرزمین شفاهی‌هاست، نشریاتی چون پراودا و ایزوستیا هستند که اخبار داخلی و مسائل بزرگ بین المللی و بویژه غرب را که از طریق رادیو مسکو می‌رسد، منعکس می‌کنند و در آمریکای دیداری، اگر چه رادیو و تلویزیون مسئول پخش اخبار داخلی است، اما نشریاتی چون تایم و نیویورک تایمز بیشتر به مسائل بین‌المللی روی نشان می‌دهند. البته صدای آمریکا هم بخشی بین‌المللی دارد، امّا بیانات آن حاکی از نوعی خشونت است که اصلاً با ظرافت گفتاری بی.بی.سی یا رادیو مسکو قابل مقایسه نیست. به همین دلیل رادیو آمریکا سعی می‌کند تا باگنجاندن جاز آمریکایی میان گفتارهایش تا حدّ ی وجه شفاهی و خشن خود راکاهش دهد. به منظور درک صحیح افکار و عقاید مختلف و تصمیم‌گیریها در یک فرهنگ شفاهی و مقایسه آن با یک فرهنگ دیداری، در ابتدای امر باید وقوف

کاملی نسبت به این دو نوع جهت‌گیری حاصل کرد.

طی نظر خواهی از دانش‌آموزان یک کلاس دبیرستانی دربارهٔ رسانه‌ها، که مفاهیمی از اشکال مختلف رسانه‌ها به آنها آموخته شده بود، نتیجه‌ای شگفت‌انگیز حاصل شد مبنی بر آنکه، هیچیک از محصلان اشاره نکرده بودند که نشریه یا هر وسیله ارتباط جمعی دیگر می‌تواند به صورتی نا صالح مورد استفاده قرارگیرد و همچون یک آلاینده اجتماعی عمل کند، زیرا آنها باور نمی‌کردند که دوستان و کسانی که در خدمت این گونه وسایل قرار دارند، خود را تا این حد فرو مایه و منحرف کنند. اما اشتباهی بزرگ در این برداشت وجود دارد که همانا ناشی از تلفیق محتوا با فرم رسانه‌هاست، حال هر کدام از رسانه‌ها از قبیل رادیو، مطبوعات یا خود زبان باشد، فرق نمی‌کند چون بالاخره افراد زیادی چون نیوتن مینوس[۳۷۱] (آخرین سرپرست کمیسیون فدرال ارتباطات در واشنگتن) پیدا می‌شوند که رسانه‌ها را قلمرو ریخت و پاش‌ها و اسرافها بدانند، اما واقعیت این است که این افراد کوچکترین توجهی به شکل رسانه‌ها ندارند و صرفاً محتوا را در نظر می‌گیرند، زیرا معتقدند، به طور مثال لحن جدی‌تر و محکم‌تر به همراه تم‌ها و موضوعاتی قوی‌تر می‌توانند سطح کتاب، مطبوعات، سینما و تلویزیون را ارتقا بخشند. در حالی که این طرز فکر اصلاً درست نیست و گویی که صاحبان آن صرفاً یک شوخی را مطرح ساخته‌اند، زیرا اگر چنین بود وسیله ارتباط جمعی به نام «زبان انگلیسی» با استفاده از کلمات بسیار وزین و ادبی می‌بایست به نهایت تعالی رسیده باشد، در حالی که اگر اصطلاحات محاوره‌ای و تکیه‌کلامهای عامیانه وجود نداشتند، نه تنها آقای مینوس بلکه هیچ یک از تبلیغاتچی‌ها نمی‌توانستند فعالیتی بکنند. واقعاً اگر با استفاده از جملات پر طمطراق زبان انگلیسی، سطح زبان محاوره را ارتقا می‌بخشیدیم، قدمی در راه بهتر شدن رسانه‌ها برمی‌داشتیم؟ اگر زبان انگلیسی، همیشه باوقار و ظرافت استادان صحبت می‌شد، آن وقت موفقیتهای بیشتری کسب می‌کرد؟ در اینجا باید به طنز پردازی‌های آرتموس وارد[۳۷۲] اشاره کنیم که از نظر وی «شکسپیر با آنکه نمایشنامه نویس ارزشمندی بود، اما مطمئناً نمی‌توانست روزنامه‌نگار خوبی برای یک روزنامه نیویورکی شود، زیرا از قدرت تخیل و ذوق لازم برای جلب آمریکاییان برخوردار نبود.»

کسانی که ادبیات را در زمان برتر از هر چیز می‌دانند و به سمت آن گرایش نشان می‌دهند، معتقدند نشریات بدون وجود آگهی‌های تجارتی و تبلیغاتچی‌ها موفق‌تر می‌شدند. اما در نهایت تعجب، نظر خواهیهای به عمل آمده حتی برای روزنامه نویسان

نیز مشخص ساخت که چشمان حریص و ولگرد خوانندگانشان به همان اندازه که در پی رپرتاژها و گزارشهاست، به همان میزان هم در پی آگهیهای تجارتی می‌گردند. هنگام جنگ، در سال ۱۹۳۹، دولت ایالات متحده برای افراد نظامی خود که در ماوراءالبحار می‌جنگیدند، شماره‌های مخصوصی از نشریات اصلی آمریکایی را ارسال می‌کرد که فاقد آگهی‌های تجارتی بودند، ولی بعد از چندی متوجه شد که این سربازان با اصرار زیاد، می‌خواستند تاآگهی‌های این نشریات سرجای خود قرار بگیرند. قضیه خیلی ساده و طبیعی بود. آگهی‌ها، بویژه وقتی نشریه‌ای دور از محل به دست خواننده برسد، جالبترین قسمت را برای او تشکیل می‌دهند، زیرا اصولاً کوشش، فکر، اندیشه و هنر، در تهیه یک آگهی تبلیغاتی خیلی بیشتر به خرج داده می‌شود تا در تهیه مقاله‌ای برای یک روزنامه یا مجله، ضمن آنکه خود این آگهی‌ها نوعی منبع خبر و اطلاع رسانی هم شناخته می‌شدند. به همین دلیل مجله یا روزنامه‌ای که فاقد آگهی است، گویی بخش اعظمی از «اخبار خوب» را نایده می‌گیرد. اصولاً نشریات برای آنکه فروش خوبی داشته باشند، باید بتوانند ترکیبی از «اخبار خوب» و «اخبار بد» را به خوانندگانشان ارائه کنند و علاوه بر اینها، روزنامه، به دلیل آنکه رسانه‌ای «گرم» است می‌باید با ارائه اخبار مختلف «شدت» خود را افزایش دهد تا از این طریق تشریک مساعی بیشتری را جلب کند. اخبار تازه، اکثراً، «اخبار بد» هستند و شاهد این سخن تمامی روزنامه‌هایی است که از زمان اختراع چاپ به بعد، منتشر شده‌اند. تمام بلایای طبیعی و جمعی از قبیل سیل، آتش‌سوزی، حوادث دریایی و هوایی به اضافه انواع ناکامیهای فردی، مواد خبری هستند که بسیار جاذبند، زیرا «اخبار بدِ» نشریات را تشکیل می‌دهند، منتهی برای پیشگیری از تأثیر نامطبوع آنها بر انسان، «اخبار خوب» هم باید در کنارشان منتشر شود که اهم این اخبار خوب همان آگهی‌های تجارتی با پیامهای خوش و شاد هستند.

منتقدان نشریات و اعضای سنا در آمریکا می‌گویند، از وقتی که سنا هر کار ناشایست و بدی را از طریق نشریات بر ملا می‌سازد و مطرح می‌کند، موفق شده است به طور چشمگیری از کنگره جلو بیفتد و در نظر مردم موجه جلوه کند. به همین علت ریاست جمهوری آمریکا و وزرایش چون همیشه خواسته‌اند خود را در بخش «اخبار خوب» مطرح کنند، موفق نشده‌اند در افکار عمومی موقعیت بهتری را در برابر سنا به دست آورند، در حالی که نمایندگان و سناتورها، برعکس موفق شده‌اند تا آزادانه زیر و نهان هر مطلبی را مطرح کنند و در واقع آنچه راکه مطبوعات برای بقای خود به آن احتیاج دارند،

در اختیارشان قرار دهند و بدین ترتیب گوی سبقت را بربایند.

در نظر اول بویژه از نظر کسانی که معتقدند، محتوای یک رسانه همان رجحان‌های فردی وسیاسی است و کلیه اشکال رسانه‌ای گروهی از قبیل رادیو، مطبوعات و حتی زبان محاوره جز نحوه‌های ضعیف شده‌ای از بیان و تجربیات انسانی، چیز دیگری نیستند، شاید گفته‌های ما قدری جسارت آمیز جلوه کنند. اما در اینجا باز تکرار می‌کنم که روزنامه‌ها از همان ابتدای کار به سمت فرم وشکل کتاب جهت‌گیری نکردند، بلکه شکلی از موزاییکی و اشتراک مساعی را پذیرا شدند. با تشدید سرعت چاپ و جمع‌آوری اخبار، شکل موزاییک بتدریج حاکمیت یافت و اجتماعات انسانی را در خود گرفت، زیرا اصولاً این فرم نوعی تشریک مساعی فعال را ایجاب می‌کند که «دیدگاههای» بی‌تفاوت توان آن را ندارند. به همین دلیل وجود مطبوعات، برای عملکردهای دموکراتیک کاملاً لازم به نظر می‌رسند و این در حالی بود که نه کتاب و نه ادبیات چنین کاری نمی‌توانستند بکنند.

در اینجا مجدداً ذکر می‌کنیم، افرادی که در مکتب کتاب بار آمده‌اند و شکل موزاییکی روزنامه‌ها را سرزنش می‌کنند و بر نوشته‌های خود لباسی از یک طمطراق اجتماعی می‌پوشانند، در واقع نتوانسته‌اند، روزنامه‌ها را بخوبی درک کنند.

تنها وجه مشترک نشریات وکتاب که در واقع خصوصیت هر نوع از مواد چاپی است، بر ملا ساختن کُنه هر چیز است حال خواه افکار **مونتنی** و حواشی لطیف ذهنی او باشد یا خواسته‌های **هرست** و **ویتمن** که فریادهایشان در همه جا شنیده می‌شود. اصولاً، مواد چاپی، شکل تشدید شده از بیان جمعی به صورتی یکدست، دقیق و تکرار شده است که به عنوان اعترافی عمومی در کتابها و نشریات منعکس می‌شوند.

اولین چیزهایی که خواننده یک روزنامه به دنبال آن است، چیزهایی هستند که قبلاً نسبت به آنها شناختی داشته باشد، درست مثل مواقعی که انسان در یک مسابقه ورزشی حضور دارد و یا شاهد سقوط بورس، یا نزول برف و بوران است و در وهله اول سعی می‌کند رابطه‌ها را تشخیص دهد، چرا چنین است؟ چرا یک بچه تا این حدّ مایل است وقایعی راکه در روز اتفاق افتاده‌اند، بازگو کند؟ چگونه می‌توان علاقه انسان را به رمانها، فیلمها، شخصیتها و حتی دکورهایی که از قبل برایش شناخته شده‌اند، توجیه کرد؟ باید گفت پاسخ تمام این سؤالها به درک رسانه‌ها برمی‌گردد، زیرا اصولاً از نظر موجودات عاقل و خردگرا، دیدن یا بازشناسی تجربیات گذشته در اشکال جدید مادّی، به عنوان

یکی از مواهب زندگی تلقی می‌شود. تجربه‌ای که در یک شکل تازهٔ رسانه‌ای بیان شده باشد موجب می‌شود تا به گونه‌ای دیگر و شاید لذت بخش‌تر، همان آگاهی قبلی را به وجود آورد. مطبوعات، احساسی را القا می‌کنند که انسان قبلاً از طریق حواسش به آن دست یافته است و بدین ترتیب باعث می‌شوند تا دنیای خارج از وجود را به صورت ماده و آن هم نشئت گرفته از درون خودش، بیان کند ویا حتی تغییر دهد. بدین ترتیب می‌توان گفت، هیجان حاصل از این توانایی در بیان کردن به صورتی متفاوت است که انسان را بر آن می‌دارد تا از تمامی حواسش بهره بگیرد.

همین امتدادهای بیرونی حواس و امکانات حاصل از آنها، یعنی رسانه‌هاست که، مدام در زندگی انسان دخیل هستند. اما، ادبیات گرایان این حالت، یعنی استفاده منظم و مداوم از رسانه‌ها را نوعی پست و حقیر شمردن کتاب می‌دانند و چندان اعتقادی به آن ندارند.

آنچه تا اینجا مطرح کرده‌ایم، این است که مطبوعات، شکلی موازییکی هستند که در پی پدیداری کتاب به وجود آمده‌اند و ما هم آنها را با همین شناخت مورد بررسی قرار داده‌ایم زیرا، موزاییک یا چیده، شکلی از تصویر گروهی و جمعی است که اشتراک مساعی عمیقی را ایجاب می‌کند، به عبارت دیگر، این تشریک مساعی بیشتر عمومی است تافردی و بیشتر فراگیر است تا انحصاری. به هر حال به منظور شناخت بهتر این شکل نگاهی اجمالی به تاریخچهٔ آن می‌اندازیم.از نظر سنتی باید گفت، همیشه این روزنامه‌ها بودند که در انتظار می‌ماندند تا خبری را دریافت کنند. اولین روزنامه در تاریخ ۲۵ سپتامبر ۱۶۹۰ توسط **بنژامن هریس** در بوستون به مرحلهٔ طبع رسید و قرار بر این بود که این روزنامه به طور ماهیانه منتشر شود و یا اگر اخبار زیادتری را به دست آورد، با فاصله انتشار کمتری پخش شود، یعنی در واقع روزنامه منتظر اخبار می‌ماند و به عنوان یک عامل خارجی هیچ تأثیری نمی‌توانست بر آنها بگذارد.

در شرایطی که آگاهی‌ها، حالتی بدوی و ابتدایی داشتند، نقش اصلی روزنامه‌ها اصلاح شایعه‌پردازیها و روابط شفاهی بود، یعنی چیزی مشابه لغت‌نامه‌ها که معنی و املای صحیح کلمات را ارائه می‌کنند و تا قبل از پدیداری آنها این کار بدرستی صورت نمی‌گرفت. تدریجاً مطبوعات دریافتند، اخبار صرفاً برای گزارش شدن نیستند، بلکه باید آنها را پیدا کرد، جمع‌آوری نمود و سپس خبر روزنامه را از درون آنها ساخت. به همین دلیل باید گفت هر آنچه که در روزنامه عنوان می‌شود، حتی اگر گنگ و غریب هم باشد،

باز یک خبر است، به طور مثال عناوین بزرگ اگر چه چندان گویا نیستند، اما نوعی خبرند که دنیایی از فعالیتها و خیال پردازیها را همزمان گرد می‌آورند، لذا می‌توان گفت نشریات در حقیقت یک فعالیت خیال پردازانهٔ روزمره هستند که تقریباً هر آنچه در جامعه است به صورت موزاییک یا چیده، عکس و بالاخره برش و مقطعی از اجتماع نشان می‌دهند.

وقتی منتقدی سنت گرا چون دانیل بورستن ادعا می‌کند که انواعی از نوشته، تله تایپ و ارتباطات از راه دور، دنیایی مصنوعی را می‌آفرینند که در آن «وقایع کاذب» حاکم هستند، روشنگر این امر است که او هیچگاه طبیعت رسانه‌های قبل از عصر الکتریسیته را مطالعه نکرده است، چون در غیر این صورت متوجه می‌شد که تخیلات و خیال پردازیها همیشه رسانه‌ها را در خود فرو می‌برند وچنین خصوصیتی صرفاً مختص رسانه‌های نو رسیده نیست.

مدتها قبل از اینکه دنیای فعالیتهای تجارتی و شرکتهای بزرگ متوجه شوند که تصویر فعالیتهای آنها باید به صورت نوعی خیال‌پردازی و توهم، با دقت تمام بر حواس افراد جامعه حکّ شود و تبلیغات نام بگیرد، مطبوعات و بویژه نشریات، جامعه را به عنوان مجموعه‌ای از فعالیتهای در حال جریان که فقط به کمک ساعات وقع و تاریخ اتفاقشان به هم مربوط می‌شدند، معرفی می‌کردند. تصاویری از جامعه که توسط روزنامه‌ها خلق می‌شوند، غیر از زبان مشترک، تنها، تاریخ را به عنوان یک عامل تنظیم کننده مورد استفاده قرار می‌دهند. به طوری که اگر ما تاریخ روزنامه‌ها را نادیده بگیریم، آن وقت روزنامه‌های دیروز، همانند روزنامه‌های امروز می‌شوند و واقعاً چه تجربه جالبی است فرضاً روزنامهٔ هفته پیش را بدون توجه به تاریخِ وقوعِ وقایع آن، مروری نمائیم و آن را با روزنامه‌های امروز مقایسه کنیم.

اما به مرور که نشریات متوجه شدند ارائه اخبار، صرفاً برقراری روابط و تکرار عملکردها نیست و مستقیماً به خود وقایع مربوط می‌شود، آن وقت بر آن شدند تا انبوهی از وقایع را خود بیافرینند. بدین ترتیب، تبلیغات و آگهی‌ها که تا آن موقع بسیار محدود بودند، به کمک تبلیغاتچی‌هایی که داستانهای هیجان انگیزی می‌نوشتند، صفحات اول روزنامه‌ها را پر کردند.

تبلیغاتچی، امروز، روزنامه را چون گویندهٔ بی‌فکر و مغزی می‌بیند که خواستهٔ او را معرفی می‌کند و آن چیزی را می‌گوید که او می‌خواهد و در حقیقت او به روزنامه آن گونه می‌نگرد که نقاش به شستی رنگ و قلم‌موهایش. از طریق منابعی که مأخذ وقایع قابل

دسترس هستند، می‌توان تأثیرات موزاییکی مختلفی را خلق کرد که به دنبال آن هر مخاطب خواستهٔ خود را در طیف وسیعی از این اتفاقات بیابد، حال خواه این خواسته مربوط به مسائل عمومی جامعه، یا درام‌های انسانی و یا تحلیل‌های عمیق باشد.

با این تفاصیل، چنانچه بپذیریم مطبوعات یک موزاییک و تشکیلاتی است که اشتراک مساعی را ایجاب می‌کند و ضمناً دنیایی است که خودش، خودش را می‌سازد، لذا بخوبی در می‌یابیم که چرا تا این حدّ مورد لزوم دولتهای دموکراتیک هستند. **دوگلاس کارتر** در تحلیل راجع به مطبوعات تحت عنوان چهارمین رکن دولت، ابراز می‌دارد که مطبوعات، بدون آنکه واقعاً علت مشخصی داشته باشند، رابطه‌ای را میان خود و دولت به وجود می‌آورند، رابطه‌ای که شاید دولت چندان به ایجادش راغب نباشد. او ضمناً این نظر را هم تصریح می‌کند که مطبوعات، از طریق آگهی‌های تجارتی،خود را در روند گردآوری اطلاعات قرار می‌دهند و این در حالی است که دنیای بی‌حد و مرز جهان الکترونیک سعی می‌کند همه چیز را در حیطه خود درآورد. در واقع مطبوعات نمی‌توانند به رازداری الکترونیکی‌ها باشند، لذا به خاطر همین خصوصیت و البته به صورتی حساب شده به افشاگریهایی می‌پردازند که در پی آن نوعی اشتراک مساعی و مسئولیت عمومی را پدید می‌آورد.

انسان غربی از طریق توان هماهنگی هوشیارانه و روز بروز خود، موفق شد خود را با جهان وابستگی‌های متقابل که همانا دنیای الکتریسیته باشد، تطبیق دهد. این روند دگردیسی گونه در تطابق در مطبوعات بیش از هر جای دیگر قابل رؤیت است. زیرا به طور کلی مطبوعات بخودی خود تضادی را در درون دارند، آنها تکنولوژی فرد گرایانه‌ای هستند که به طرق مختلف می‌خواهند نگرشهای جمعی را شکل دهند.

اکنون، شاید لازم باشد به مطالعه تغییراتی بپردازیم که اختراعات جدید، از قبیل تلفن، رادیو و یا تلویزیون در مطبوعات باعث شده‌اند. همان طور که قبلاً دیدیم، تلگراف به وسیله حجمی از مطالب بدون رابطه و نامربوطش با همدیگر، توانست در خلق تصویر موزاییکی نشریات مدرن و جدید دخیل شود و تصویری جمعی از یک زندگی گروهی را که بشدّت مورد توجه روزنامه‌هاست، از اقصیٰ نقاط عالم برای آن به ارمغان آورد. کسانی که در مکتب کتاب پرورش یافته‌اند و فرهنگ فردگرایی و بی‌توجهی به دیگران را مدّ نظر قرار می‌دهند، براحتی نمی‌توانند نشریات و روزنامه‌ها را درک کنند بویژه آنکه این رسانه بی محابا در اعماق احساسات انسانی نفوذ می‌کردند و قشر منافع آنها را

تحریک می‌نمودند. تلگراف با حذف زمان و فضا در ارائه اخبار، شکل و فرم کتاب را بشدت تضعیف کرد و در مقابل، تصویر جمعی و تازهٔ مطبوعات را شدت بخشید.

اولین تجربه سختی که روزنامه نگار به هنگام ورود به مسکو با آن روبرو می‌شود، نبود دفاتر تلفن در آن جاست و دوّمین موردِ ناراحت کننده، نبودن مراکز تلفنی در وزارتخانه‌هاست، در نتیجه کسی که به آنجا می‌رود یا باید شماره تلفن طرف مقابل را بداند و یا اینکه مکالمه تلفنی با او را فراموش کند. یک تحلیل‌گررسانه‌ها حاضر است صد کتاب بخواند تا موفق شود دو مورد اینچنین را بخوبی دریابد و آن را روشنگری عظیم در مورد رسانه‌ها می‌داند، چراکه نقش تلفن را در فرهنگی دیگر مشخص می‌کند، زیرا روزنامه‌نگاران آمریکایی به دلیل سرعت زیاد و امکان ایجاد ارتباطات مستقیم شفاهی، بخش اعظم اطلاعات و مواد لازم برای مقالاتشان را از طریق تلفن به دست می‌آورند. بررسیهای به عمل آمده نشان می‌دهد، مطبوعات عامیانه آمریکایی به دلیل تکیه داشتن بر وجهی شفاهی، تشابه زیادی با تلفن در کشورهای غربی می‌یابند و دیگر اینکه از نظر آمریکاییان روزنامه‌نگاران روسی و اروپایی، بسیار ادبیات گرا هستند.

نکته‌ای که شاید به نظر چندان متعارف نیاید، این است که مطبوعات در فرهنگ الفبایی آمریکا، شکلی شدیداً شفاهی به خود گرفته‌اند، در حالی که در روسیه و اروپا که فرهنگ شفاهی حاکم است، خصوصیات و عملکردهای ادبیات گرایانه را اخذ کرده‌اند.

انگلیسی‌ها، آن قدر از تلفن بیزارند که حاضرند یک مکالمه تلفنی را با نامه‌نگاریهای متعدد جایگزین کنند، روسها هم صحبت‌های تلفنی را به عنوان یک تشخص اجتماعی تلقی می‌کنند، درست مانند آن رئیس قبیله آفریقایی که ساعت شماطه‌دار را به عنوان نشانی از بزرگی، به خود می‌آویزد، بدون آنکه واقعاً از کاربرد آن اطلاعی داشته باشد.

چیده‌های مطبوعاتی در روسیه از نظر خود آنها به عنوان شکل مستقیمی از اتحاد و اشتراک مساعی اقوام مختلف تلقی می‌شود، در حالی که آمریکاییان، مطبوعات روسیه را یک تخطی محرز از هنجارهای فردی می‌دانند، هنجارهایی که پایگاه محکمی چون یک فرهنگ ادبی دارند و البته برای حزب کمونیست هم بسیار عزیز هستند. لفین می‌نویسد: «روزنامه، تنها یک مبلّغ جمعی و یک محرک همگانی نیست، بلکه نظمی ذهنی هم در گروهها ایجاد می‌کند.»

استالین، مطبوعات را «قوی‌ترین اسلحه حزب می‌دانست» و خروشچف آن را «اصلی‌ترین سلاح ایدئولوژیک» می‌نامید. البته توجه این آقایان بیشتر به شکل جمعی

موزاییک مطبوعات و همچنین قدرت جادویی آنها در القای ساختارهای خاص خود برای بیان دیدگاههای مشخص است، زیرا در سرزمینی چون روسیه، با فرهنگی شفاهی، اقتدار دولت تفکیک پذیر نیست و قدرت به صورت یکپارچهٔ آن، مورد قبول است. در حالی که در آمریکا، مطبوعات برای یکپارچه ساختن ارکان دولت و وزارتخانه‌ها عمل نمی‌کنند. یکدستی روسی، موزاییک مطبوعات را در طریقی کاملاً متفاوت با آمریکاییان به کار می‌گیرد. روسیه امروز مطبوعات را آن گونه باید به کار گیرد که آمریکا قبلاً کتاب را استفاده می‌کرد، یعنی به عنوان وسیله‌ای که بتواند جامعه‌ای قبیله‌ای و شفاهی را تا حدّی متناسب با فرهنگی دیداری و یکدست بیان کند و حتی باالقای شناخت جدید، بر سیستم بازار هم تأثیر بگذارد.

در مصر، مطبوعات برای برانگیختن احساسی ناسیونالیستی به کارگرفته می‌شوند، یعنی برای برقراری شکلی دیداری از اتحاد انسانی، به طوری که دیگر حالت منطقه‌ای و قبیله‌ای نداشته باشد. البته موردی متضاد در این کشور وجود دارد که همانا رسانهٔ رادیوست. رادیو در مصر به عنوان وسیله‌ای برای بازسازی حالات قبیله‌ای عمل می‌کند و مشوق آن است. رادیوهای ترانزیستوری که بر پشت شترها به آنها گوش داده می‌شود، افراد قبایل صحرانشین را قدرت و توانی بخشید که بی سابقه بود، البته این حرکت همان طور که اشاره شد به سمت قبیله‌ای کردن سیر می‌کرد. و در نتیجه مفهوم ناسیونالیسم که رادیو با شدت تمام مایل به القای آن بود، چندان کارساز نمی‌شد. در حقیقت، اتحاد دنیای اعراب را صرفاً باید مدیون مطبوعات دانست البته ناسیونالیسم تا قبل از دوره رنسانس در غرب هم وجود نداشت و این گوتمبرگ بود که یکدستی و یک زبانی را برای غربیها به ارمغان آورد و احساس ناسیونالیسم را پدیدار ساخت و در واقع رادیو برای برقراری این وحدت دیداری که از الزامات ناسیونالیسم به شمار می‌رود، هیچ کاری صورت نداده است.

بعضی از دول عرب، به منظور آنکه مردم کشورهای خود را مجبور کنند تا به رادیو گوش دهند و از طریق آن همبستگی قبیله‌ای در میان شنوندگان بیشتر شود، استفاده از گوشی را برای دارندگان رادیو ممنوع ساخته بودند.خاصیت رادیو این است که، حساسیت قومی و توان اشتراک مساعی انسانها را به صورت محدود در وجود ایشان باز می‌آفریند، اما این مطبوعات هستند که با ایجاد نوعی وحدت دیداریِ گسترده‌تر می‌توانند قبایل و افکار شخصی متفاوت را زیر پوشش بگیرند و همبستگی زیادی پدید

آورند.

با آنکه تلگراف، جملات را کوتاه و رادیو گزارشها را خلاصه کرد و تلویزیون هم به روزنامه نگاری لحنی استفهام آمیز بخشید، با وجود این مطبوعات صرفاً به شکل موزاییکی از عکسهای ساعت به ساعت، رسیده از راههای دو رو از جماعات انسانی باقی نماندند، زیرا تکنولوژی آن خودش موزاییکی از تمامیِ تکنولوژیها جوامع، شناخته می‌شد، به طوری که حتی بیشتر افرادی مورد توجه مطبوعات قرار گرفتند که قبلاً از طریق سینما، رادیو، تلویزیون و تأتر اعتباری را کسب کرده باشند. با توجه به این نکات طبیعت رسانه مطبوعات بیشتر شناخته می‌شود و معلوم می‌گردد کسانی را که صرفاً مطبوعات از آنها صحبت می‌کنند، از نظر مردم خیلی معمولی و عادی جلوه می‌کنند.

سازندگان کاغذهای دیواری بتازگی کاغذی را به بازار عرضه کرده‌اند که نقش مجلات فرانسوی بر آنها ثبت شده است. اسکیموها هم صفحات مجلاتی را که عکس و تصویر دارند، به سقف اُبه‌های خویش می‌چسبانند تا از چکه کردن آن جلوگیری کنند. یک ورق ساده روزنامه هم می‌تواند با بی‌مبالاتی و بی‌توجهی خواننده‌اش در کف آشپزخانه‌ای رها شود، اما آنچه در این میان مهم است، این است که روزنامه را چه برای حفظ تنهایی در وسیله نقلیه‌ای عمومی همراه داشته باشیم و یا صرفاً برای نشان دادن توان اشتراک مساعی جمعی خود آن را به دست گیریم، به هر حال موزاییک روزنامه‌ها نقشی پیچیده و چندگانه در آگاهی‌های جمعی انسان ایفا می‌کنند و این کاری است که کتاب توان آن را ندارد.

شعرایی چون بودلر و بعد از او هم طبیعتاً راه حل روزنامه را برای برانگختن یک آگاهی فراگیر پذیرا شدند و خصوصیات ساختاری آن را مورد قبول دانستند. صفحات روزنامه نه تنها، به خودی خود سمبولیک و سوررئالیستی محسوب می‌شوند، بلکه القا کنندهٔ مکاتب سمبولیسم و سوررئالیسم به هنر و شعر نیز هستند، به طوری که هر کس با خواندن آثار فلوبریا رمبو، به این موضوع پی می‌برد و در حال حاضر هم چکیده‌ای از اولیس اثر جویس و یا شعری از الیوت و حتی بعضی انواع موسیقی را با استفاده از شکل روزنامه بهتر می‌توان دریافت کرد و از آن لذّت برد. به هر صورت حالت متداوم و استوار فرهنگ کتاب، بویژه پس از تلفیق آن با مخلوقات الکترونیکی حروفچینی، باعث می‌شود تا روابط خطرناک میان بسیاری از رسانه‌ها ناشناخته باقی بمانند.

اکنون این سؤال پیش می‌آید که آیا لجام گسیختگی مطبوعات با آگهی‌هایشان

موجبات درگیری آنها را با کتاب پدید نمی‌آورند؟ مطبوعات تصویری جمعی و گروهی، طبیعتاً حالتی مقابله‌آمیز با تمامی نظردهی‌های شخصی پیدا می‌کنند، زیرا فرد، تا آن زمان که می‌خواهد خود را بیان کند از کتاب استفاده می‌کند، اما چنانچه بخواهد جامعه را فراگیرد، آن وقت خود رادر روزنامه‌ها پیدا می‌کند، که اگر در اینجا منافعی را برای خود بخواهد چاره‌ای ندارد جز آنکه لباس تبلیغات را نیز به تن کند. بدین ترتیب، ظاهراً می‌توان اذعان داشت که جراید، که بشدت در پی مقاصد تجاری خود هستند، همگی با نوعی کوربینی روبرو خواهند شد و به همین دلیل است که کتابخوانان اربابان جراید را منحرف از هدف و راه خود می‌دانند. دیدگاههای تفکیک گرا و کاملاً شخصی نویسندگان و خوانندگان کتابها، به طور طبیعی انگیزه‌ای برای کینه‌ورزی با قدرت و توان گسترده و جمعی نشریات شناخته می‌شود و به عبارت بهتر می‌توان گفت کتاب و روزنامه اگر چه شکل و فرمی ظاهراً مشابه دارند، اما به قدری با یکدیگر ناسازگارند که هیچ دورسانه‌ای تا به حال نبوده‌اند، امّاچون اصولاً کسانی که رسانه‌ای را در اختیار دارند، به دلیل آنکه می‌دانند قدرت و توان آنها در خود رسانه نهفته است و نه در پیام و محتوای آن، لذا بر آنند تا هرچه بیشتر پاسخگوی سلایق مردمی بشوند وبنا به خواسته آنها رفتار کنند.

فصل بیست و دوم
اتومبیل
یک دوست مکانیکی

به منظور بیان بهتر مفهوم اتومبیل در زندگی اجتماعی جملاتی از روزنامه‌ای را می‌آوریم:

«واقعاً عالی بود، من پشت فرمان اتومبیل کنیتینانتال[۳۷۳] سفید رنگم نشسته بودم، در حالی که یک پیراهن تمام ابریشم سفید و قلابدوزی شده مخصوص گاوچران‌ها، در تن و شلواری از گاباردین مشکی به پا داشتم. سگم در کنارم بود، یک دانمارکی به سیاهی شبق که آن را از اروپا آورده بودم و دانان کروپ نام داشت. خلاصه در یک جمله، از این بهتر ممکن نبود...».

آمریکاییان، اتومبیل را موجود چهارچرخی می‌دانند که بشدت به آن احساس وابستگی می‌کنند، به طوری که از نظر ایشان قدمت تاریخ گواهینامهٔ رانندگی به مراتب بیشتر از حق‌رأی برای آنها اهمیت دارد. آنها، اتومبیل را نموداری از توانایی خود می‌دانند، به نحوی که بدون آن، خود را نا ایمن، عریان وبه طور کلی در یک مجموعه شهری، ناکامل احساس می‌کنند. البته بعضی از محققان بر این تصورند که خانه و منزل بتازگی جای اتومبیل را به عنوان نمادی از یک موقعیت اجتماعی گرفته است که می‌توان این نظر را تا حدّ زیادی پذیرفت، منتهی در چنین حالتی باید گفت که آمریکاییان پس از گذر از دوره تحرک شاهراهها و رسیدن به سکون در فضای خانه‌ها که بدقت در اطراف محدوده‌های شهری چیده شده‌اند، باید دچار تغییرات عمیقی در جهت‌گیری‌های خود

شوند. اصولاً انسان پس از حاکمیت اتومبیل و درک این مطلب که این وسیله، مقیاسهای انسانی را بشدّت کاهش داده و جماعت شهری را پراکنده ساخته، بانگرانی عمیق و ناراحتی فزاینده روبرو شده است، لذا شهرنشینان برآنند تا به هر نحو ممکن شهرها را از صنعت حمل و نقل پس گرفته و مجدداً آنها را به پیاده‌ها بازگردانند.

لین‌وایت در کتاب خود به نام تکنولوژی قرون وسطی و تغییرات اجتماعی داستان رکاب، اسب و سوارکاران مسلح را برای ما چنین تعریف می‌کند: «مخارج مسلح کردن سربازان سراسر پوشیده از آهن و فولاد، آن قدرگران تمام می‌شد که نوعی سیستم تعاونی فئودالی برای تأمین هزینه‌های زین و یراق ایشان پدید آمد، زیرا وجود این افراد برای حملات تهاجمی لازم و اجتناب ناپذیر بود. در دوره رنسانس، باروت،توپ و توپخانه، خاصیت وجودی این سوارکاران را تا حدّ زیادی تقلیل دادند به طوری که مجدداً ایشان به شهرنشینانی پیاده مبدّل شدند.»

هم از نظر تکنولوژی و هم از نظر اقتصادی، اتومبیل سوار بر سوار کار مسلح برتری دارد، منتهی او نیز به دنبال روند تکاملی الکتریکی در تکنولوژی، چاره‌ای جز پیاده شدن از ماشین ندارد. به طوری که با اتومبیل به سرکار رفتن و یا خرید کردن به عنوان یک مرحله انتقالی تلقی خواهد شد. تجارت مواد غذایی مدتهاست که می‌خواهد کیف خرید خانمها را با مدارهای تلویزیونی و یا ویدئو تلفن جایگزین کند. **ویلیام فریمان**(۳۷۴) در تاریخ ۱۵ اکتبر ۱۹۶۳، در نیویورک تایمزنوشت: «بروز تغییرات عدیده در نحوهٔ توزیع به گونه‌ای اجتناب ناپذیر است... مشتریها از این پس برای آنکه بتوانند از اجناس موجود در مغازه‌ها مطلع شوند، کافی است اطلاعات را از طریق ویدیو تلفن دریافت کنند و پس از ارائه شماره کارت اعتباری اجناس را بر صفحه تلویزیون مخصوص بارنگهای متنوع ببینند و انتخاب کنند. بدین ترتیب دیگر مسئله فاصله تا اواخر قرن مطرح نخواهد بود و خرید، از طریق تلویزیون و بدون نیاز به رفت وآمد، بویژه با اتومبیل، صورت خواهد گرفت.»

اشکال عمده این گونه تحولات، کاستن از نیروی کار و کارکنان است که البته به هر صورت اتفاق خواهد افتاد و رابطهٔ میان مشتری و فروشنده به نوع دیگری خواهد شد، که این امر در دوران خود کاری و اتوماسیون قابل پیش‌بینی است. اما مهمترین مسئله همان جابجایی بین منزل و محل مورد نظراست، که به طور کامل خصوصیت خود را از دست خواهد داد. با چنین توجیه و توصیفی، اتومبیل هم به مرور زمان، همانند اسب،

مورد استفاده دیگری خواهد یافت. بدین معنی که اسب، امروزه دیگر بـه عـنوان یک وسیله نقلیه به حساب نمی‌آید، بلکه اسب سواری صرفاً حکم نوعی تفریح و تـفنن را پیدا کرده است.

در مورد اتومبیل هم می‌توان این نظر را صائب دانست و ابـراز داشت در آیـنده بـه عنوان وسیله نقیله جایی نخواهد داشت، منتهی به شکل دیگری حیات بشری را در خود خواهد گرفت. اگر در سال ۱۹۱۰، پیشروان صنعت اتومبیل سعی می‌کردند تا گردهمایی در مورد آینده اسب و اسب سوار داشته باشند، آن وقت موارد استفاده دیگری برای آنها مـی‌یافتند، امـا آنـها بـه جـای ایـن کـار، در سکـوت کـامل، انـقلاب بـزرگ خـود را در محدوده‌های حمل و نقل، شهرنشینی و مسکن صورت دادند.

در حال حاضر اتومبیل انسان را فراگرفته است و نه تنها اقتصاد او را در زیر یوغ خود دارد بلکه بخش اعظم سرگرمی‌هایش را به هم وابسته به استفاده از شـبکه‌های عـظیم شاهراهی کرده است. در مـجموع، ایـن خـود انسـان است کـه هـم تـصویری را کـه از تکنولوژی دارد تغییر مـی‌دهد، و هـم خـود تکـنولوژی را دگـرگون مـی‌سازد و عـوض می‌کند. او درباره خرید تلویزیون هم دچار همین توهمات است، چراکه با برقراری این گونه ارتباط‌ها، در واقع عمل خرید کردن را به نـابودی مـی‌کشاند و بـعداً حسـرتش را می‌خورد. در حقیقت این طریق استفاده از تلویزیون راهی ناصواب است، درست مانند زمانی که تصور کردیم تلویزیون وسیله‌ای سمعی ـ بصری است که باید در آموزش از آن استفاده شود و آن وقت دیدیم که این وسیله روند آموختن و فراگیری بچه‌ها را چه در خانه و چه در مدرسه، تغییر داد.

در سالهای ۱۹۳۰، وقتی که میلیونها مجله مصور داستانی، محیط جوانان را آکنده از خون و خشونت ساخت، هیچ کس بر آن نشد تا از نظر احساسی، خشونتی راکه میلیونها ماشین در کوچه و خیابانها به صورتی جنون‌آمیز القا می‌کنند، مورد بررسی قرار دهد. در حقیقت اتومبیل و فرهنگ آن خیلی خشن‌تر و بدتر از تأثیری است که مجلات مصور بر جوانان می‌گذارند. اگر تمام کرگدنها،اسبهای آبی و فیلهای جهان را در شهری گردآوریم، به اندازهٔ نیمی از خطراتی راکه اتومبیلهای آن شهر با موتورهای درون سوز خود ایجاد می‌کنند، نمی‌توانند به وجود آورند. آیا واقعاً می‌توان پذیرفت که انسانها نوعی همزیستی با چنین قدرت مهاجمی را بپذیرند و به منظور حفظ تعادل لازم شکل آن را تغییر ندهند و به صورت تجمّلی و عجیب و غریب ارائه‌اش نکنند؟

در سینمای صامت سالهای ۱۹۲۰ صحنه‌های بسیاری دیده می‌شوند که در آنها پلیسها و اتومبیلها نقش اول را داشتند، منتهی همیشه اتومبیل به عنوان یک پدیده نو بر مأمور پلیس که سمبل قواعد بنیادی و سنتی بود، فایق می‌آمد و او را بارها بر زمین می‌زد. اتومبیلهای آن زمان به نظر ما وسایلی بودند که ماهرانه ولی شتابزده در انتهای کارگاهی خانگی سرهم و ساخته شده بودند، به همین دلیل شباهت زیادی به کالسکه‌های اسبی داشتند. به مرور، لاستیکهای بادشو، گلگیرهای برجسته و تشکیلات تزئینی درونی ساخته شد و اتومبیل شکل امروزی خود را یافت، بعضی از محققان، اتومبیلهای بزرگ آمریکایی را از نظر بدنه و اتاق درکمال زیبایی می‌دانند و معتقدند این ظاهر دلپذیر اولین قصهٔ عشق و دوستی را میان اتومبیل و آمریکایی به وجود آورده است. روان‌شناسان اهل وین حتی از این هم فراتر رفته‌اند و اتومبیل را به عنوان نمادی از توان جنسی صاحب آن مطرح کرده‌اند که این نظریه برای بسیاری سرگرم کننده است ولی در عوض این نکته را مورد تأکید قرار داده‌اند که اصولاً انسان همیشه مانند زنبور عسل در دنیای گیاهان عمل کرده است، یعنی به صورت عاملی جنسی در جهان تکنولوژی. امّا این امر در مورد تمامی پدیده‌ها صادق است و تفاوتی میان اتومبیل، چراغ یا چکش در این زمینه نیست.

به طور کلّی باید گفت انگیزه‌ای که موجب تغییر شکل اتومبیلها می‌شود، تأثیر رسانه‌هایی از قبیل رادیو و تلویزیون است که در هر حال می‌خواهند هر چیز را جذابتر و زیباتر ارائه کنند تا از این طریق مخاطب راه گم کردهٔ خود را در دام بیندازند.

چند سالی است که اتومبیل مدام زیباتر و کوچکتر می‌شود، و طبیعتاً مشتاقان بیشتری را جذب می‌کند، لیکن اگر کسی سؤال می‌کند: «آیا اتومبیل آیندهٔ روشنی دارد؟» و یا «اتومبیل در آینده هم پابرجای خواهد ماند؟» نباید پاسخ سریع و مثبتی به او داده شود، زیرا با نگاهی موشکافانه به آیندهٔ عصر شتاب و سرعت و دگرگونیهای پی‌درپی، می‌توان اذعان کرد که اتومبیل بمرور ارج و قرب خود را از دست خواهد داد. در عصر الکتریسیته، کارایی چرخ بشدت تضعیف شده است و بسیاری از سردمداران صنایع اتومبیل‌سازی بخوبی می‌دانند که همانند روزی که ماشین نویسان پای به عرصهٔ ظهور گذاشتند و دستنویسان را با سبدهای کاغذهای باطله‌شان محو کردند، صنعت ایشان هم محکوم به فناست، منتها این افراد می‌کوشند تا حدّ امکان این امر را به تأخیر بیندازند و تمهیدی را در نظر بگیرند، زیرا به هر صورت می‌دانند که چرخ هنوز به طور کامل محو نشده است بلکه درست مانند خوشنویسی و یا برجسته‌نویسی، پس از پیدایش

ماشین‌نویسی، نقشی ثانویه را در فرهنگ یافته است.

در قرن نوزدهم، اتومبیل با موتور بخار بشدّت مورد توجه عموم قرار گرفت منتها به دلیل عوارض زیاد ادارات راه کشورها، مردم چندان به آن روی نیاوردند. این نوع موتورها را فرانسه از سال ۱۸۸۷ و ایالات متحده از سال ۱۸۹۹ به کار گرفت، البته قبل از آن در سال ۱۸۹۶ هانری فورد اولین اتومبیل خود را ساخته بود و در سال ۱۹۰۳ کمپانی فورد موتور را بنیان گذاشت. بمرور جرقه‌های الکتریکی با انفجارهایی که در موتورهای بنزینی ایجاد می‌کردند بر موتورهای بخاری فایق آمدند، به طوری که می‌توان مدعی شد، چگاه از تلاقی شکل بیولوژیکی با شکل مکانیکی الکتریسیته، چنین نیروی عظیمی آزاد نشده بود.

بزرگترین ضربه را ماشینهای آمریکایی از تلویزیون خوردند، زیرا اتومبیل و خط تولید آن به صورت بیانی قوی از تکنولوژی گوتمبرگی، یعنی منطبق ساختن روندی یکدست و تکراری با تمامی پدیده‌های کار و زندگی، ابراز وجود کرد. امّا تلویزیون که باعث تجدید نظر در مورد کلیّهٔ ارزشهای مصرف شده بود و فرضیه‌های مکانیکی یکدستی و استاندارد را نیز تغییر داده بود، بر صنعت اتومبیل‌سازی و شکل یکنواخت آن تأثیر وافری نهاد. اگرچه این اثر بر نحوهٔ مطالعات و تحلیلها نیز بسیار چشمگیر است. مطالعه در مورد انگیزه‌ها، به دلیل آنکه می‌توانست تبلیغات را با خواسته‌های مشتریان هماهنگ کند، خیلی زود مورد توجه دست‌اندرکاران از خودبیخود شده‌ای قرار گرفت که می‌خواستند در برابر سلیقه‌های تازهٔ توده‌های آمریکایی عکس‌العملی مشابه آنچه که آل کاپ به هنگام ظهور تلویزیون از خود نشان داد، نشان دهند. به عبارت دیگر چیز تازه‌ای در آمریکا اتفاق افتاده و باعث دگرگونی آن شده بود و هر چیز دیگر باید با آن منطبق می‌شد.

مدّت چهل سال، اتومبیل به عنوان بزرگترین تنظیم‌کنندهٔ فضاهای فیزیکی و فواصل اجتماعی عمل کرده است. کسانی که اتومبیل آمریکایی را به عنوان نمادی از موقعیت اجتماعی می‌دانند، در واقع هیچگاه به واقعیت فکر نکرده‌اند که قدرت و نیروی اتومبیل، اتفاقاً، سطوح مختلف اجتماعی را به یکدیگر نزدیک می‌کند و از پیاده‌ها، شهروندانی متوسط الحال می‌سازد. بسیاری از محققان متوجه شده‌اند که عامل واقعی تداخل و هم سطحی سیاهپوستان و سفیدپوستان در ایالات جنوبی آمریکا، اتومبیل شخصی و کامیون بوده است، نه صرفاً بیان دیدگاهها و قضاوتهای اخلاقی. واقعیت امر

در این است که اتومبیل آمریکایی درست مثل اسب، امتدادی از قدرت انسان محسوب می‌شود که رانندهٔ آن را به صورت یک ابرمرد نشان می‌دهد، لذا می‌توان آن را در شمار رسانه‌های اجتماعی گرم در محدودهٔ ارتباطات جمعی تلقی کرد. امّا تلویزیون با سرد کردن سلیقهٔ تودهٔ آمریکایی و با خلق نیاز جدیدی به یک فضای دربرگیرندهٔ محدود، اتومبیلهای کوچک اروپایی را پدید آورد و اتومبیل ـ سوارکار آمریکایی را به گونه‌های مختلف از زین مکانیکی خود به زیر کشید و آنها را بر اتومبیلهای کوچکتری سوار کرد، اتومبیلهای کوچک از نظر روانی آن قدر آمریکاییها را پایین آوردند که آنها خود را همانند فردی پیاده تصور می‌کردند، به طوری که چندان بی‌میل هم نبودند که با اتومبیلهای کوچکشان به داخل پیاده‌روها هم بروند.

اتومبیلهای بزرگ از طریق قدرت موتور و توان اسبهای بخارشان، توازن اجتماعی را برقرار می‌کردند، اما اتومبیلهای کوچک موجب پدید آمدن شاهراهها، اقامتگاههای ییلاقی و یا اماکنی شدند که برای همگان قابل دسترسی بود. طبیعتاً با پیدایش تلویزیون در اغلب موارد از این یکدستی دنیای اتومبیل و ییلاقات شکایت می‌شود و آن گونه که جان کیتس [۳۷۵] در کتاب خود به نام ارابه‌های جسور [۳۷۶] می‌نویسد: «مقابله و مبارزه علیه اتومبیلهای بزرگ و صنعت ساخت آنها که توسط اتومبیلهای کوچک رخ داده است و تقریباً جایگزین آنها شده‌اند، مطمئناً به جایی خواهد رسید که به طور کلّی ساخت اتومبیلهای بزرگ را منتفی خواهد کرد.» امّا باید دانست که این دگرگونی نشئت گرفته از پدیداری تلویزیون است که نه تنها ضداتومبیل بزرگ و حالت استاندارد شدهٔ آن عمل می‌کند بلکه حتی ضد گوتمبرگ و ضد آمریکایی هم محسوب می‌شود. البته، مطمئناً جان کیتس در کتابش چنین چیزی را مطرح نمی‌کند، زیرا او هرگز به این مورد نیندیشیده بود که چگونه گوتمبرگ و هانری فورد، خط تولید و به طور کلّی فرهنگ یکدستی را باعث شده‌اند، بلکه فقط می‌دانست که باید یکدستی، استاندارد شدن و اصولاً شکلهای گرم ارتباطی را به نحوی طرد کند. به همین دلیل ونس پاکارد [۳۷۷] با توجه به همین نکته، اقناع غیر آشکار [۳۷۸] را نوشت و رسانه‌های گرم را به باد انتقاد گرفت، یعنی درست کاری را که نشریهٔ مَد کرد و ما در بخش هفدهم به آن اشاره کردیم. قبل از پدیداری تلویزیون مقابله با رسانه‌های گرم کار چندان ساده‌ای نبود و خیلی هم نامفهوم جلوه می‌کرد، ولی پس از پیدایش آن، انسان توانست تمامی آنچه را که مکانیکی است و حالت استاندارد شده دارد، به مسخره بگیرد. جان کیتس در همین راستا و به منظور بیان

یکدست بودن جامعهٔ آمریکایی و حتی به مسخره گرفتن آن در کتاب خود، این جمله را آورد: «اگر شما فقط قسمتی از آمریکا را دیده باشید، گویی تمامی آن را دیده‌اید.» ضمناً او تأکید دیگری هم کرده است و خاطرنشان می‌کند که «اتومبیل به آمریکاییها تنها امکان سفر کردن و ماجراجویی را نداده است، بلکه موجب شده است تا افراد جامعه بیش از پیش حالت عام و یکدستی بیابند.» از زمان موجودیت تلویزیون، نگاههای تحقیرآمیز، هر چه بیشتر به سوی تولیدات یکدست و تکراری، صنعتی معطوف شد، یعنی کاری که هانری جیمز رمان نویس انگلیسی الاصل، آمریکایی در سال ۱۸۹۰، نسبت به نسلی از تولیدات کارگاهی، روداشت و آنها را اشکالی رو به فنا دانست. البته این یک واقعیت است که اتوماسیون و خودکاری، امکان تولید اشیای یکسان و یک اندازه را با سرعت زیاد و قیمت مناسب خیلی بیشتر از محصولات خطوط تولید، پدید می‌آورد و طبیعتاً جای آن را می‌گیرد، زیرا «اتوماسیون می‌تواند ساخت اتومبیل یا لباسهای سفارشی را خیلی ساده‌تر از هر روش دیگر ساخت اتومبیلها و لباسهای استاندارد شده، عهده‌دار شود.» امّا ساختارهای توزیع و عرضه به بازار، به هیچ وجه نمی‌توانند جریان تولیدات یکدست و یکپارچه را تضمین کنند. به همین علت چاره‌ای ندارد جز آنکه خود را با انقلابهای تشکیلات بازار وفق دهد.

قبل از جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹)، اروپاییان که از آمریکا بازدید می‌کردند، اغلب می‌گفتند: «در اینجا که کمونیسم حاکم است.» البته منظور از ارائهٔ چنین نظری این بود که نه تنها تولیدات مصرفی استاندارد شده‌اند، بلکه در اختیار همگان هم قرار دارند. به طور مثال میلیونرهای آمریکایی هم کورن فلکس و هات داگ می‌خورند و وقتی با ایشان صحبت می‌کنید، خود را از طبقهٔ متوسط می‌دانند. در حقیقت با یکدست شدن چیزها، دیگر کسی نمی‌تواند امتیازی برای خود قایل شود، مگر آنکه از یک بینش هنرمندانهٔ قوی برخوردار باشد که بر اساس آن بتواند زندگی خاص خود را بیافریند، امّا نکتهٔ قابل توجه این است که چرا اروپاییان یکدستی محیط و مواد مصرفی را با کمونیسم یکی می‌دانند؟ و یا اینکه چرا لوید وارنر (۳۷۹) با گروهش در مطالعه‌ای که بر روی شهرهای آمریکایی انجام دادند، درآمد را به عنوان شاخص اختلافهای طبقاتی مطرح کردند و نه مصرف را؟ البته شاید دلیل آن، این باشد که حتی بیشترین درآمد نمی‌تواند اختلاف زیادی را در مصرف باعث شود، خلاصه آنکه آمریکا بشدت مدارس، کارخانه‌ها، شهرها و حتی تفریحات را یکدست کرده است. زیرا افراد آن سواد آموخته‌اند و منطق

یکدستی و یکنواختی را که نشئت گرفته از تکنولوژی گوتمبرگ است، پذیرفته‌اند. امّا در اروپا چنین نبود و آمریکا هم پس از پیدایش تلویزیون و توجه بیش از حدّ به آن نحوهٔ بینش قبلی خود را تغییر داد.

وقتی یک نویسندهٔ مردمی چون هانری جیمز، با اطمینان کامل اتومبیل را فقط به عنوان یک وسیلهٔ نقلیه قبول ندارد و مدعی می‌شود که این وسیله حالت عوامانه‌ای را به رانندهٔ خود می‌بخشد، در حقیقت ذات زندگی آمریکایی را به زیر سؤال می‌برد.

چند سال پیش کمپانی کادیلاک اعلام کرد مدل الدورادوی آن سیستمی ضد تکانهای شدید دارد و با اتاق معلق و سپرها و گل سپرهای ویژه و رکابهای جدید، مانند کالسکه‌ای زیباست. این کمپانی اتومبیلهای خود را با موج سواری در هاوایی، پرواز پرندگان دریایی حرکت صدفهای دریاهای جنوب و خلوتگاههای اشرافی مقایسه می‌کند. مَد هم در عصر تلویزیون یک چنین کاری کرد، یعنی قصه‌هایی را ارائه می‌کرد که حتی ایستاده، انسان را به رؤیاهایش فرو می‌برد و متخصصان سناریونویس آن بخوبی از عهدهٔ جذاب کردن نشریه برمی‌آمدند، و می‌دانستند چگونه موجبات سرگرمی خوانندگانشان را فراهم کنند. در واقع این گونه سناریوها همیشه وجود داشت، لیکن با ظهور تلویزیون مردم به طور شرطی لذت بردن از آنها را آموختند.

در نظر گرفتن اتومبیل بزرگ به عنوان مشخصه‌ای از موقعیت اجتماعی و در حقیقت نگاه کردن به آن به صورتی غیر از یک وسیلهٔ نقلیه، چیزی جز اشتباه در مفهوم واقعی این محصول عصر مکانیک که بمرور به شکلی از تکنولوژی الکتریکی درمی‌آید، نخواهد بود. اتومبیل مثال بارزی از یک مکانیسم یکدست و استاندارد شده است که از همان فرهنگ گوتمبرگی نشئت می‌گیرد، فرهنگی که اولین جامعهٔ بدون طبقه را در تاریخ بشر بنیان گذاشت. اتومبیل به سوارکاران و سرداران مردمی قدیم، اسب، تجهیزات نظامی و تبختر همیشگی آنها باز می‌گرداند و شوالیه‌ها و تفنگدارانی را پدید می‌آورد که چندان هم اهداف درستی در سر ندارند. البته هم‌سطحی‌ای را که اتومبیل آمریکایی در جوامع باعث شد، چندان تأثیری در طبقات پایین جامعه نداشت بلکه بیشتر تفکرات اشرافی را در طبقات بالا یکدست کرد. افزایش شدید قدرت مکانیکی و توزیع این قدرت در سطح جامعه به عنوان نیرویی همطراز کننده در سوادآموزی و سایر اشکال مکانیزاسیون شناخته می‌شود. این خواسته که اتومبیل فقط به عنوان نشانی از یک موقعیت اجتماعی تلقی شود و صرفاً مقالات رده بالا از آن استفاده کنند و برای دیگران محدود شود، صرفاً

در عصر اتومبیل و مکانیک پدید نیامده است، بلکه قدرتهای الکتریکی هم که امروزه به این عصر مکانیک یکدستی و یکسان استانداردها پایان می‌دهند، قشربندیها و وجود نقشها را به عنوان هنجارهای اجتماعی تلقی می‌کنند.

هنگامی که اتومبیل به منصهٔ ظهور رسید، فشار مکانیکی خاصی را باعث شد که موجب انفجار و تفکیک در عملکردها شد. این وسیله در طول سالهای ۱۹۲۰، حتی زندگی افراد خانواده‌ها را از هم جدا کرد و هر یک را در جایی مستقر کرد، فواصل محل کار و مسکن را زیاد کرد و حومه‌های شهری را گسترش داد. و اشکال مختلفی از زندگی شهری را در کنار شاهراهها ایجاد کرد، به طوری که آنها به صورت شهرهایی طویل و تمام نشدنی جلوه‌گر شدند.

اتومبیل جنگلهای آسفالت شده را به وجود آورد و بیش از چهل هزار مایل مربع از فضای دلچسب و سبز را که برای تنفس انسانها ضروری بود، به زیر قشرها و دیوارهای بتونی فرو برد. به دنبال انجام سفرهایی با اتومبیل، کامیون و هواپیما بود که راه آهن توانایی خود را از دست داد و در حال حاضر سفر با راه‌آهن آنچنان دور از ذهن جلوه می‌کند که بچه‌ها آن را همچون دلیجانها و سورتمه‌ها فقط در ذهن تصور می‌کنند.

اتومبیل ییلاقها را هم دگرگون کرد و شکل دیگری به آنها بخشید، به طوری که پرچینها به سرعت از برابر دیدگان عبور می‌کردند و دیگر زیبایی نداشتند. موتورهای احتراقی آنها هر محیط زیستی را نابود می‌کند، به طوری که انسانها نگران آیندهٔ فرزندان خود شده‌اند و علاوه بر این کوچه‌ها و حتی پیاده‌روها را دیگر اماکنی امن برای بازی آنها نمی‌دانند، بدین ترتیب بزرگ شدن در جامعه دیگر راحت نیست. شهرها پر از غریبه‌ها شده‌اند و همسایه‌ها هم دیگر کاری به هم ندارند. این داستان دلخراش اتومبیل است که البته پایان آن کاملاً مشهود است. با پدیداری تلویزیون، سلیقه‌ها و خواسته‌های مردم هم تغییر کرد و رسانهٔ گرمی چون اتومبیل بیش از بیش جلوه‌ای نامطلوب یافت. به طوری که انسان بر آن شد تا خدشه‌ای بر قدرت ماشین وارد آورد و آن وقت مسیر عابران پیاده در میان سواره‌روها تعیین شد و یا بچهٔ کوچکی توانست با فشار انگشتی بر دگمهٔ چراغ راهنما، کامیون سنیگنی را از حرکت باز دارد. البته این دگرگونیها برای کسانی که نمی‌توانستند مقابلهٔ درستی با آنها به عمل آورند، غیرقابل تحمل بود، درست مانند کسانی که قادر نبودند از خواندن نشریهٔ مَد لذت ببرند.

توان شدید رسانهٔ اتومبیل در تغییر شکل تجهیزات زیستی، بخوبی در آشپزخانه‌های

شهری دیده می‌شود که خصلت اجتماعی آشپزخانه‌های روستایی را به خود گرفته‌اند و در منزل مرکزیتی برای خود یافته‌اند و به صورت چند منظوره مورد استفاده قرار می‌گیرند. آشپزخانهٔ روستایی ورودی اصلی را در منازل قدیم تشکیل می‌داد و خود منازل هم محور زندگی اجتماعی شناخته می‌شدند. خانه‌های جدید نیز در حومه‌های شهر دوباره مانند قدیم آشپزخانه‌ها را به عنوان یک مرکز پذیرفته‌اند، به طوری که مستقیماً به گاراژها و اتومبیلها راه می‌یابند. اتومبیل همان گونه که گفته شد به صورت پوسته و محافظی صدف گونه برای شهرنشینها و حومه‌نشینها درآمده است، به طوری که حتی قبل از آنکه اتومبیلی با نام فولکس واگن به صورت کفشدوزک ساخته شود، بسیاری از مشاهده‌گران اشاره کرده بودند که اتومبیلها اصولاً خیلی شبیه حشراتی با پوستی درخشان هستند. در عصری که انسان می‌خواهد به صورت رها شده و مستقل در فضا و دریا سیر کند، چنین توصیفی برای اتومبیل ـ که حاکی از وابستگی است ـ چندان خوشایند نیست.

مراکز و مجتمعهای بزرگ خرید، در واقع برای تمدد اعصاب همین انسان ماشین زده اختراع شده‌اند، زیرا این اماکن از نظر اتومبیل سواران همانند جزیرهٔ آرامش است و آنها می‌توانند بدون وابستگی به اتومبیل مدتی را بگذرانند و خریدهایشان را هم انجام دهند، چون بخوبی می‌دانند که بالاخره، اتومبیل آنها را به ستوه می‌آورد و دیوانه می‌کند.

به طور خلاصه اینکه، اتومبیل به تمام فضاهایی که انسانها را به هم مربوط و یا جدا می‌کند، شکلی تازه بخشید و هنوز هم از این توانایی‌اش به بهترین وجه بهره می‌گیرد و استفاده می‌کند، منتها دورنمای اتومبیل که طلیعه‌هایش هم مشاهده شده‌اند بیانگر جایگزین شدن وسایل الکترونیکی به جای آن است.

فصل بیست و سوم

تبلیغات

چگونه به چشم و همچشمی با همسایه بپردازیم؟

گرایش فعلی تبلیغات، خلق هر چه بیشتر آگهیهایی منطبق با انگیزه‌ها و خواستهای خوانندگان است. به عبارت دیگر آن قدر که اشتراک مساعی و جلب توجه عمومی مورد نظر تبلیغات است، خود محصول اهمیت ندارد. به طور کلّی محصول تولیدی و عکس العمل عامه در قبال آن، مجموعهٔ پیچیده‌ای است که تبلیغات باید آن را در نظر بگیرد و از این طریق، کالاهای مورد نظر را به عنوان بخش مکمل یک طرح یا روند اجتماع بنمایاند. به دلیل منافع سرشار سرمایه‌گذاریهای تبلیغاتی است که هنرمندان این محدوده، بتدریج آگهیها را به ایکون و شمایل تبدیل کردند و همان‌طور که می‌دانیم این اشکال پدیده یا بخشهایی تخصصی نیستند، بلکه تصاویری تلفیق شده و به هم فشرده با طبیعتی بسیار پیچیده هستند که بیشترین اطلاعات و تجربیات را در کمترین سطح نشان می‌دهند، بدین ترتیب جهتی را که تبلیغات می‌باید انتخاب کنند، آن را از تصویری که مصرف کننده باید از محصول در ذهن خود بسازد، دور می‌کند و روند ساخت را به او می‌نمایاند. تصویر جمعی که مصرف کننده باید از روند تولید در ذهن بسازد، به وی نقش یک تولید کننده را می‌بخشد.

این جریان تازه که ویژگی تصاویر ایکونیکی و شمایلی را به آگهیها می‌بخشد، بشدت موقعیت دبیران مجلات، بویژه مجلات مصور را تضعیف می‌کند، زیرا مقالات ورپرتاژهای این مجلات از مدتها پیش به صورت مصور تهیه می‌شدند اما اکنون در کنار

این مقالات که لحظه‌ای‌ها و آنی‌ها را نشان می‌دادند و دیدگاههای تفکیک شده را ابراز می‌کردند، تصاویر شمایلی به صورت توده‌ای و درهم فشرده ارائه شدند که تولید کننده، مصرف کننده، فروشنده و جامعه را دربرمی‌گرفت. به طور کلّی تبلیغات، این مقالات را بی‌رنگ و بو و ضعیف و ناتوان می‌کردند، بویژه که دوران این نوع مقالات هم رو به سپری شدن بود، زیرا مربوط به دنیای تصویرپردازانی قبل از پدیداری موزائیک تلویزیون می‌شد.

موزاییک تلویزیون و فشار ایکونیکی آن، تأثیر متقابل خود را بر نشریات گذاشت و مجلاتی چون تایم و نیوزویک و دیگران که از آن متأثر شده بودند، تغییرات شکلی زیادی یافتند. بدین صورت که این گونه مجلات فرا گرفتند تا وقایع اتفاقیه را به شکلی موزاییکی در هم فشارند و ارائه کنند که در نتیجه با دنیای آگهیها و تبلیغات همراه شدند، بعنی در واقع مشابه آن گردیدند، زیرا خبرهای چیده شدهٔ موزائیکی، دیگر نه تعریف بودند و نه دیدگاه توضیح یا تفسیر، بلکه تصویری جمعی و عمیق از یک عملکرد گروهی را نشان می‌دادند که در نتیجه نهایت اشتراک مساعی را در یک روند اجتماعی می‌طلبیدند.

ظاهراً، آگهیها بر اساس اصلی عمل می‌کنند که بسیار پیشرفته است و حاکی از این است که کوچکترین عامل ایجاد انگیزه چنانچه مدام تکرار شود، بتدریج به صورتی در می‌آید که می‌تواند خود را به افکار تحمیل کند. آگهیها که تا حدّ امکان از این ویژگی استفاده می‌کنند، درست مانند تکنیکهای شویندهٔ مغز عمل می‌کنند و به ناخودآگاه اذهان هجوم می‌برند و آنها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند.

بسیاری هستند که صنعت تبلیغات عصر حاضر ار عامل نگران کننده و خطرناک می‌دانند، زیرا آن را متکی بر اصل خودکاری و اتوماسیون می‌دانند که به گونه‌ای گستاخانه، خود را به تمامی پدیده‌های اجتماعی تسرّی می‌دهد و تحمیل می‌کند.امّا اگر با نظری مثبت نگاه کنیم، هدف تبلیغات، برقراری نوعی هماهنگی «برنامه‌ریزی شده» میان تمامی محرکها، آرزوها و اقدامات انسانی است که می‌کوشد، از طریق روشها و تجهیزات الکترونیکی به نهایت خود دست یابد. البته مطابق یک اصل کلّی، زمانی که تولید و مصرف به هماهنگی کامل خود برسند، اگرچه این امر ممکن است یکی از موفقیتهای تبلیغات تلقی شود، منتها به حذف آن از صحنهٔ جامعه خواهد انجامید، چراکه دیگر کاربردی برای آن وجود نخواهد داشت.

از موقعی که تلویزیون پای به عرصهٔ وجود گذاشت، بهره‌گیری تبلیغاتی از ناخودآگاه با اشکالات فراوانی روبرو شد، زیرا تلویزیون بیش از روزنامه‌ها، مجلات، سینماو رادیو، آگاهیها را تحریک می‌کند و ناخودآگاه را همانند آنها به کار نمی‌گیرد. به همین علت آستانهٔ پذیرشهای احساسی جمع نیز تغییر کرد و در نتیجه روشهایی که تبلیغگران باید مورد استفاده قرار می‌دادند، نیز عوض شد. در دنیای جدید و سرد تلویزیون، لاف زنیها و ستایشهای گرم فروشندگان از کالاهایشان، کار چندانی صورت نمی‌دهد و انسان را به یاد فروشندگان دوره‌گرد قدیمی می‌اندازد و حتی خنده‌دار هم جلوه می‌کند.

طنزپردازانی چون مورسال [۳۸۰] و شلی برمن [۳۸۱]، در واقع با مسخره کردن تبلیغات کار زیادی صورت ندادند، بلکه صرفاً از یک مُد پیروی کردند. آنها فهمیده بودند که برای خنداندن مردم کافی است آگهی یا ماجرایی تبلیغاتی را در حالتی دیگر و موقعیتی متفاوت مطرح کنند. سالها پیش هم ویل راجرز [۳۸۲] متوجه شده بود هر مطلبی از روزنامه که با صدای بلند در برابر جمع خوانده شود، به خنده و مزاح خواهد انجامید. در مورد آگهیها هم می‌توان این امر را پذیرفت، زیرا اصولاً وقتی یک آگهی خارج از چهارچوب معمولش در نظر گرفته شود، همیشه حالتی مسخره و خنده‌آور در پی می‌آورد.

دلیل آن این است، که آگهیها برای مصرف «خودآگاه» در نظر گرفته نشده‌اند و صرفاً دارویی هستند که برای «ناخودآگاه» تجویز می‌شوند. لذا شاید این نگرانی جامعه‌شناسان بیمورد نباشد که معتقدند تبلیغات چون مخدّر است و انسان را از خود بیخود می‌کند. البته این یک واقعیت است و به عنوان یکی از پدیده‌های ساختاری نحوهٔ آموزش عظیم و گسترده‌ای تلقی می‌شود که ما آن را تبلیغات می‌نامیم و بودجهٔ سالانهٔ مصرفی‌اش، بالغ بر ۱۲ میلیارد دلار است که این بودجه معادل تمامی بودجه سیستم مدارس آمریکایی است. هر آگهی گران قیمت، به نوعی مجموعهٔ کار، توجه، تحقیقات، فکر، توانایی و صلاحیتهای افراد بسیاری تشکیل شده است. در ترکیب و ساخت هر آگهی مهم در یک روزنامه یا یک مجله، خیلی بیشتر به فکر و دقت نیاز است تا در انشا و نوشتن مقالات و سخنرانیهای مهم. زیرا برای تنظیم یک آگهی پر خرج و گران می‌باید تک‌تک افراد جامعه و گرایشهای آنها مدّنظر قرار گیرد، درست مانند آسمانخراش معظمی که از قطعه سنگها و آجرهای مختلف تشکیل شده باشد. با توجه به اینکه تهیهٔ هر آگهی، حال دربارهٔ هر چه که می‌خواهد باشد، نتیجه و ثمرهٔ همکاری گروهی از

متخصصان کهنه‌کار و کار کشته است، لذا می‌توان گفت هر تبلیغ یا آگهی نمایی بارز از تجربیات جمعی و گروهی است. هیچ گروه جامعه‌شناسی، در زمینهٔ بهره‌برداری از داده‌های اجتماعی به اندازهٔ تبلیغگران نمی‌تواند موفق باشد. این افراد، سالانه میلیاردها دلار صرف تحقیق و آزمایش دربارهٔ عکس العملهای مردمی و تولیدات کالایی آنها می‌کنند. لذا انباشت عظیمی از داده‌ها را دربارهٔ تجربیات و احساسات عمومی جامعه کسب می‌کنند که البته اگر تبلیغات نتواند خود را در بطن این تجربیات جمعی و مردمی جای دهد، بسرعت تأثیر خود را بر تمامی حواس افراد جامعه از دست می‌دهد و به صورتی خنثی درمی‌آید.

اینکه تبلیغات به نحو گستاخانه‌ای بنیادی‌ترین و کارآمدترین تجربیات انسانی را مورد سوء استفاده قرار می‌دهد، حرفی کاملاً درست است. آگهیهایی که به گونه‌ای آگاهانه و با شناخت کامل مورد توجه مخاطبان قرار می‌گیرد، آنچنان نامأنوس و متفاوت با ذهن انسان جلوه می‌کند که رقص زنی برهنه را با مرثیه‌سراییهای مادری داغدیده همراه کنیم. امّا غواصان فکر انسان که همانا تبلیغگران خیابان مادیسون باشند، دقت کافی و کاملی به خرج می‌دهند تا بر اساس آنها، آگهیهایی بسازند که خودآگاه و ناخودآگاه انسانها را به یک نسبت تحت تأثیر قرار دهد؛ به عبارت دیگر کاری کنند که همه چیز آگاهانه مورد نظر قرار نگیرد. اگرچه وجود آگهی و روحیهٔ آگهی‌پذیری خود، شاهدی است بر حالت بیخبری و خواب زدگی پایتخت نشینان خسته از کار و افسردگیها.

فردای خاتمهٔ جنگ جهانی دوّم، یک افسر هشیار و زرنگ آمریکایی متوجه تأثیر تبلیغات بر آگهیها شد، زیرا او به دنبال مشاهداتی که انجام داد، متوجه شد مردم ایتالیا ـ یعنی محل مأموریتش ـ اسامی وزرای کابینه را به یاد می‌آورند، لیکن نام محصولات معروف و مشهور را فراموش کرده‌اند، و این در حالی بود که نوشته‌های روی دیوارها به جای تبلیغات تجاری، پر از شعارهای سیاسی نام وزرا بود. لذا مدعی شد، ایتالیاییها، تا زمانی که شایستگیهای مردان سیاسی کشورشان را مدّ نظر قرار می‌دهند و به رقابتهای آنان توجه می‌کنند، کمتر به تعاریف پرهیاهو از کورن فلکس‌ها و سیگارهای مختلف می‌پردازند و نمی‌توانند به ثبات لازم در کشورشان دست یابند. این افسر آمریکایی حتی از این هم فراتر رفت و گفت که بخش اعظم آزادی دموکراتیک و اجتماعی توسط همین تبلیغات تأمین می‌شود، یعنی برای راحت کردن افکار عمومی، سیاست باید به فراموشی سپرده شود و توجه به مشکلاتی از قبیل شورهٔ سر، موهای زاید، سوء هاضمه، خرابی

دندانها، چاقی یا خستگی مفرط، جای آن را بگیرد.

نظرات این افسر احتمالاً، چندان هم ناحق نبود، زیرا به طور کلّی جامعه‌ای که می‌باید مبادلات مالی و خدماتی به نحو احسن در آن صورت گیرد، چاره‌ای جز همگن شدن در زندگی اجتماعی ندارد و این هماهنگی باید به نحوی صورت پذیرد که عامهٔ مردم توان پذیرش آن را داشته باشند. امر همگن‌سازی برای مردم سوادآموختهٔ دنیای آنگلوفون‌ها کار ساده‌ای بود، لیکن وابستگان فرهنگهای شفاهی، نمی‌توانستند به همان راحتی با یکدیگر به توافق برسند، زیرا این افراد ترجیح می‌دادند یک پیام رادیویی را بیشتر به عنوان یک سیاست قبیله‌ای و قومی تفسیر کنند تا به مثابه عاملی برای بالا بردن و افزایش فروش اتومبیل کادیلاک. به همین علت بود نازیسم قبیله‌گرا خود را براحتی والاتر از مصرف کنندگان آمریکایی احساس می‌کرد.

انسانهای جوامع قبیله‌ای براحتی می‌توانند خلأهای ذهنی سواد آموختگان را دریابند و از طرف دیگر افراد جوامع سواد آموخته این تصور را دارند که بسیار روشن‌بین و فردگرا هستند. در عصر الکتریسیته، دنیای هنر به صورتی کاملاً منتقدانه به اعصار گذشتهٔ هنری که توسط نوشته چاپ و همچنین مدلهای یکدست کنندهٔ خطّی و تکرارهای تفکیک ساز پدید آمده بودند می‌نگرد.

اصولاً روندهای خطی نه تنها از سیستم اداری و تولید حذف شده‌اند، بلکه در تفریحات و سرگرمیها هم دیگر جایی ندارند و شکل تازه و نو چیده‌ها و موزاییکهای تصاویر تلویزیونی جایگزین ساختارهای گوتمبرگی شده‌اند، به طوری که حتی خود رسانهٔ کتاب هم از آن بی‌نصیب نمانده است. منتقدان کتاب ناهاری ساده[۳۸۳] اثر ویلیام بوروگی[۳۸۴] آشکارا استفاده از کلمات در سبک موزاییکی رُمان را مورد انتقاد قرار داده‌اند. تصویر تلویزیونی به دنیای مارک‌ها و علایم تجارتی مواد مصرفی، حالتی سرگرم‌کننده می‌بخشد، زیرا به طور اصولی چیده‌های تصاویر تلویزیونی به عنوان یک شکل و صورت، آنچنان بینندگان را جذب خود می‌کند که همه چیز از یاد آنان می‌رود و به جایی می‌رسد که انسان حسرت زمان و آداب و سنن قبل از عصر مصرف زندگی را می‌خورد. به همین علت مدح و ثنای لویس مامفورد نسبت به شهرهای قرون وسطی و اینکه پاسخی هستند به نیازهای زمان ما، باید جدی گرفته شود.

تبلیغات، پیشرفت خود را به طور واقعی در اواخر قرن اخیر و با اختراع فتوگراور، به دست آورد. بدین صورت که آگهیها و تصاویر تبلیغاتی به دنبال این اختراع قابلیت

جابجایی یافتند و تیراژ نشریات را نیز افزایش دادند زیرا همه بخوبی می‌دانند، تصاویر در روزنامه‌ها و مجلات به عنوان منابع آگهیها سود سرشاری را جذب می‌کنند و امروزه یک نشریهٔ بدون عکس و تصویر، خوانندگان زیادی را نمی‌تواند جذب کند.

آگهیهای تبلیغاتی مصور و یا پارپر تاژهای عکس‌دار، قادرند حجم عظیمی از اطلاعات لحظه‌ای یا به عبارت دیگر اطلاعات مربوط به انسان دقیقه‌ای را در اختیار او بگذارند و خواننده بخوبی می‌داند بدون آنها ممکن نیست در جریان قرار بگیرد، بدین لحاظ عکس و تصویر را از الزامات فرهنگی می‌داند که در آن زندگی می‌کند، با این تفاصیل باید گفت مشاهده و بویژه درک این دنیای گرافیکی و فتوگرافیکی، حداقل به اندازه‌ای که دنیای چاپ و نوشتار توسط جوانان شناخته شد، برای ایشان الزامی و اجباری است، چراکه به هر صورت باعث شکل‌گیری جدیدی می‌شود.

در این زمینه شناخت و شکل‌گیری در برابر گرافیک از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است، زیرا هنر هدایت و انتخاب عوامل یک آگهی به صورت بسیار پیچیده و حتی اغفال کننده از گرافیک یاری می‌طلبد.

بعضی از پژوهشگران مدعی هستند که انقلاب گرافیکی در فرهنگ ما، تصاویر جمعی را جایگزین تفکرات فردی کرده است، یعنی در واقع گرافیک در امتداد تصاویر تلویزیونی آمده است، چراکه عکس و تلویزیون انسان را مفتون و او را از دیدگاههای شخصی و الفبایی منفک می‌کند تا بتواند او را به دنیای پیچیده و فراگیر ایکون‌ها و شمایلهای جمعی هدایت کند. تبلیغات هم دقیقاً همین کار را صورت می‌دهد، یعنی به جای آنکه یک بینش یا یک استدلال فردی را بیان کند، نحوه‌ای از زندگی جمعی را پیشنهاد می‌کند که در واقع همهٔ مردم باید از آن بهره‌مند شوند. تبلیغات در این راه برای موفقیت هرچه بیشتر خود دلایل و استدلالهایی را مدّ نظر قرار می‌دهد که چندان معنی‌دار نیستند. مثلاً با توجه به یک آگهی تبلیغاتی در مورد یک اتومبیل، به چنین نیرنگهایی پی می‌بریم، زیرا در این تصویر اتومبیلی نشان داده شده بود که جغجغه‌ای بر روی صندلی عقبش قرار داشت و زیر آن نوشته شده بود: «اگر این جغجغه را بردارید، صدای دیگری در این ماشین نخواهد بود و ضمناً قیمت این ماشین چندان گران نیست.» هدف این تبلیغ جذب بیننده به وسیلهٔ عکس بسیار زیبای آن و در پناه بی‌خبر ساختن او، تحمیل جمله زیر عکس می‌باشد. در این میان کسانی که به دروغها و اغفالهای تبلیغاتی، اعتراض می‌کنند و سعی بر روشن کردن اغفالگریهای آن دارند، درست مانند

سانسورکنندگان کتاب و فیلم، خودشان حکم بهترین تحسین‌کننده و مبلغ را می‌یابند. از زمان پیدایش تصویر، نقش یک متن یا نوشتهٔ تبلیغاتی، جنبهٔ ثانویه‌ای یافته که در زیر نقش تصویر به صورتی پنهان جای گرفته است. درست مانند مفهوم یک شعر در متن شعر و یا گفته‌های یک ترانه در آن ترانه. کسانی که بشدت سوادآموخته و الفبایی هستند، در برابر هنر غیر شفاهی که نوشتن به کمک تصویر است، خود را خلع سلاح احساس می‌کنند که برای مقابله با آن و خطرناک جلوه دادن تصویر پای بر زمین می‌کوبند، امّا این حرکات جز قدرتمندتر کردن توان تصویر و در نتیجه آگهیهای مصوّر کاری صورت نمی‌دهد. البته این را هم باید افزود که افراد سواد آموخته هرگز تحت تأثیر شدید پیام آگهیها که به سمت قشر ناخودآگاه ذهن، هدف‌گیری شده‌اند، قرار نمی‌گیرند، زیرا اصولاً رابطه‌ای با اشکال غیرشفاهی و تصویری احساس نمی‌کنند و مجموعه‌های اینچنینی را نمی‌پذیرند. این افراد، در حقیقت از هنر «بحث کردن و تماس گرفتن با تصاویر» بی‌بهره‌اند. در اوایل حضور تلویزیون، برای مدّت محدودی تبلیغاتی که بخش نیمه خودآگاه را تحت تأثیر قرار می‌داد، تجربه شد، لیکن ادبیات‌گرایان سروصدای زیادی به پا کردند و به این تجربه خاتمه دادند، زیرا احساس کردند به محدودهٔ آنان تجاوز شده است. البته این مورد که نوشتهٔ چاپی، اساساً تأثیر خود را در نیمهٔ خودآگاه می‌گذارد و تصاویر هم در همان محدوده عمل می‌کنند، شاید چندان محرز نباشد لیکن به هر صورت جامعه و گروه ادبیات‌گرایان حاضر نیستند در مورد آن به بحث بنشینند و ترجیح می‌دهند به صورت رازی باقی بماند.

سینما و تبلیغات را در آمریکا می‌توان به یکدیگر کاملاً مرتبط دانست، زیرا نمایش نحوهٔ زندگی آمریکاییان بر پردهٔ سینما، همچون یک آگهی مداوم می‌ماند، و هر آنچه را که هنر پیشگان مرد یا زن مورد استفاده قرار می‌دهند، و به کار می‌گیرند، به صورت یک تبلیغ بزرگ در جامعه اثر می‌گذارد. به همین دلیل هر چیز که قرار است در این کشور تبلیغ شود، از وسایل حمام و آشپزخانه گرفته تا اتومبیلهای آمریکایی، باید درست مثل یک فیلم از دکورهای سینمایی بسیار پر زرق و برق بهره‌مند باشد. لذا تمام آگهیهای منتشر شده در روزنامه‌ها و مجلات الزاماً صحنه‌هایی از یک فیلم می‌شوند. اگرچه از زمان ظهور تلویزیون، این گونه تبلیغ کردن عادی به نظر می‌رسد، لیکن نشریات حکم یک حرکت تازه و جدید را دارد.

در رادیو هم، تبلیغات موفق شدند براحتی و با استفاده از روش تکرار مداوم کلمات

جادویی تبلیغاتی جای خود را باز کنند، زیرا به تجربه ثابت شده است که این تکنیک همیشه موفقیت‌آمیز است. بدین ترتیب باید گفت در واقع تهیه آگهیها و تصاویر تبلیغاتی، تنها بخشی از اقتصاد بودند که به صورتی پویا مدام رشد کردند.

سینما و رادیو، هر دو رسانه‌های گرمی هستند که با پایدار شدنشان بشدت همگان را تحت تأثیر ضربات کوبندهٔ خود قرار دادند و سالهای پرشور و جنون‌آمیزی را آفریدند. نتیجهٔ وجود این‌دو، پیدایش تریبون عظیمی برای تبلیغ کالاها و شکل‌دهی نحوهٔ زندگی جمعی بود که این خاصیت تا تولّد رسانهٔ تلویزیون پای برجا بود. البته این دو واقعه یعنی ضعیف شدن توان رادیو از نظر تبلیغات و آگهیها و پدیداری قدرت تبلیغاتی تلویزیون به صورتی ساده و راحت، همانند یک تصادف واقع نشد، بلکه تلویزیون با به کار گرفتن تجربه‌های عمیق از زندگی فردی مردم، تصویر فروشندهٔ مداح و فردگرا و همچنین تصویر خریدار مطیع و فرمانبردار را که رادیو نشانگر آن بود از میان برد. یعنی در واقع همان کاری را کرد که قبلاً با تصویر روشن ستارگان سینما کرده بود، به گونه‌ای که در انظار مات و بیرنگ شده بودند. آرتود میلر در آستانهٔ ظهور تلویزیون، البته شاید صرفاً برای توجیه این رسانه، بخوبی می‌توانست نمایشنامه‌ای بنویسد با نام تولّد عاملی تازه در روابط جمعی چرا که این رسانه تقریباً همزاد او بود و شناخت میلر هم از آن زیاد بود. کسانی که فیلم دنیای کمدی هارولدلوید[۳۸۵] را دیده‌اند، بارها اذعان کرده‌اند که تا چه حدّ مایل بودند در همان دههٔ ۱۹۲۰ زندگی می‌کردند، زیرا از نظر ایشان آن سالها بسیار ساده و بی‌غل وغش بود و لطافت قصه‌های معشوقه‌های زیبا و شیخهای عرب و یا انسانهای غارنشین داستانهای مصور مجلهٔ مد را به یاد می‌آورد و همچون مواقع شنیدن داستانهای کودکانه لبخندی رضایت‌آمیز بر لبها نقش می‌بندد. در حقیقت دنیای آن زمان به گونه‌ای معصوم و مظلوم در ورطهٔ گسترش یافتن‌ها و گسستن‌ها افتاد، تا اینکه با تلویزیون روبرو شد و آن وقت تجربهٔ عکسی حاصل کرد زیرا تلویزیون نوعی تداخل و همبستگی را مدّ نظر قرار می‌دهد که در آن هیچ سادگی و بی‌آلایشی وجود ندارد و چیزی جز همان تعاریف و یاوه پردازیهای فروشنده‌ای دوره‌گرد در مورد کالایش نیست، منتها به صورت مجموعه‌ای پیچیده از روندها و تشکیلات جمعی.

آگهیها، به عنوان انواعی از اشکال سرگرمیهای جمعی، در حقیقت پس از آنکه پای گرفتند، موجب شدند تا مفهوم اصلی خود را از دست بدهند و محتوایشان به نوع دیگری جلوه‌گر شود. تبلیغات که سریعاً پس از برقراری وضعیت خوب مالی دوران

ویکتوریا، پدیدار شدند، نوعی سرزمین موعود برای تکامل انسانها را منعکس می‌کردند که در آن زنها می‌توانستند بدون ابراز تنفر از شوهرانشان، پیراهنهای آنان را اتو بزنند. امروزه آگهیها به نحو دیگری عمل می‌کنند، بدین معنی که دیگر به نمایش یک کالای مصرفی خاص اکتفا نمی‌کنند، بلکه روند فراگیری آن را نشان می‌دهند و به این اشاره می‌کنند که تولیدکنندگان آن کالا چه شرکتهای بزرگی هستند. شرکت حمل و نقل آمریکا[۳۸۶] در تبلیغات خود، دیگر کالاهای بسته‌بندی شده را نمایش نمی‌دهد بلکه بیشتر به عملکرد محتواهای بسته‌بندی شده اشاره می‌کند که بسیار فراگیرند و با هنرمندی بسیار سعی می‌کند این فراگیری را نتیجهٔ کار خود جلوه دهد.

تاریخ نویسان و محققان روزی پی خواهند برد که غنی‌ترین و صادق‌ترین بازتاب زندگی روزمره و تمامی مراحل فعالیتهای یک جامعه همانا آگهیها و تبلیغات مصور هستند. خط هیروگلیف مصریها را تا حدی می‌توان شاهد و مشابه این حالت دانست.

در عصر تلویزیون، تبلیغگر زیرک و هشیار فراگرفته است که چگونه خود را از قید و بندها رها کند، زیرا بخوبی مخاطب خود را می‌شناسد. مخاطب او غواصی بدون وابستگی و رهاست که دیگر علاقه‌ای به بازتاب روشنایی روز بر سطوح صاف و سخت ندارد و کماکان راه خود را به اعماق ادامه می‌دهد تا در آنجا مثل گذشته سروصداهای خسته کنندهٔ رادیو را تحمل کند.

فصل بیست وچهارم

بازیها

امتدادهای انسانی

مشروبات الکلی و قمار، از نظر فرهنگهای مختلف مفاهیم گوناگونی دارند. در جامعهٔ غربی که فردگرا و بی‌نهایت تفکیک شده است، مشروبات الکلی حالت ماده‌ای را دارد که افراد جامعه به کمک آن به یکدیگر مربوط می‌شوند و در واقع به عنوان وسیله‌ای برای تشریک مساعی در لذت جوییهای جمعی تلقی می‌شود. امّا در یک جامعهٔ قبیله‌ای که شدیداً به گرد خود پیچیده است، مشروبات الکلی بعکس عاملی برای تخریب تمامی الگوهای اجتماعی شناخته می‌شود و حتی آن را به عنوان عامل کسب احساسهای ناشناخته و مرموز می‌دانند.

شرط‌بندیها بر خلاف مشروبات الکلی، در جوامع قبیله‌ای بیان کنندهٔ نوعی از روحیهٔ مشارکت و ابتکارات فردی مربوط به آن شناخته می‌شوند و در جوامع فردگرا، ظاهراً این نوع بازیها بر سر پول و قرعه‌کشیها، تهدیدی بر کلّ نظام جامعه تلقی می‌شود.

بازی، اصولاً ابتکارات فردی را تا جایی پیش می‌برد که حتی ساختارهای اجتماعی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به همین دلیل آنچه را که در دنیای قبیله‌ای به عنوان یک ویژگی خوب محسوب می‌شود، در جهان سرمایه‌داری نوعی انحراف به حساب می‌آید.

سربازان آمریکایی پس از بازگشت از حمام خون جنگ جهانی اوّل، خود را با قانون منع مشروبات الکلی روبرو دیدند، در حقیقت این کار نوعی قدردانی اجتماعی ـ سیاسی از آنان بود، زیرا جنگ به عنوان عامل همبستگی و ایجاد برادری و دوستی جایگزین

مشروبات الکلی شده بود و بحدی جامعه را به سمت قبیله‌ای شدن و قوم‌گرایی سوق داده بود که الکل در آن خطری بزرگ محسوب می‌شد. در چنین شرایطی اگر آمریکا می‌پذیرفت که همانند بریتانیاییها بازیها و شرط‌بندیها را قانونی کند، آن وقت می‌توانست به دنیا اعلام کند که جامعهٔ فردگرا را به کناری نهاده و بازگشت به سنتهای قبیله‌ای را پذیرفته است.

دانشمندان معتقدند، طنزپردازی و خوش مشربی، نشانه‌ای از سلامت ذهن و فکر انسان است و دلیل خوبی هم بر این مدعی خویش ارائه می‌کنند. آنها می‌گویند تفننها، شوخیها و لذت بردن از آنها، کلّ وجود آدمی را به خودش می‌نمایاند در حالی که در دنیای کار و زندگی حرفه‌ای صرفاً بخشی از وجود معلوم می‌شود. فیلیپ دین در کتابش با نام اسارت در کره[۳۸۷] به داستان کوتاهی اشاره می‌کند که بیانگر بازیها یا تفننهای زندانیان در فاصلهٔ جلسات شستشوی مغزی آنها بود. او می‌نویسد: «موقعی رسیده بود که می‌باید از فراگیری مارکس به زبان روسی طفره می‌رفتم، زیرا با یادگیری این زبان نوعی حالت تکرار و یکنواختی در مغزم جای می‌گرفت که چون پژواکی افکارم را مغشوش و توان انتقاد کردنم را تضعیف می‌کرد... در فاصلهٔ جلسات آموزش از اشتباه آنها استفاده کردم یعنی به ما اجازه داده بودند کتابهایی از دیگران را به زبان انگلیسی و به عنوان تفنن بخوانیم، من هم کتاب جزیرهٔ گنج اثر رابرت‌لویی استیونسن[۳۸۸] را خواندم ... بدین ترتیب ذهن خود را باز می‌یافتم و آن وقت بدون هیچ نگرانی، مارکس را به زبان روسی می‌خواندم، منتها با قدرت تشخیص و دیدی کامل. در حقیقت رابرت لویی استیونسن آنچنان قلب و روح ما را سبک می‌کرد که حتی برای تفریح خود یک کلاس رقص هم تدارک دیدیم.»

بازیها و تفریحات، هنرهایی مردمی هستند و نوعی از عکس‌العملهای اجتماعی گروههای فعال در تحرکات اصلی یک فرهنگ شناخته می‌شوند. در حقیقت تفننها و سرگرمیها همانند تشکیلات و سازمانها، امتدادهایی از یک انسان اجتماعی و پیکر سیاسی او هستند. درست مانند تکنولوژیها که امتدادهای ارگانیسم و فیزیک بدن هستند. در واقع بازیها همانند تکنولوژیها، نوعی مُسکن هستند و حالتی تدافعی در برابر تنشهای پیش آمده از عملکردهای اجتماعی تلقی می‌شوند که باید گفت صادقترین شکل آن حالت نیز هستند و عملها و عکس العملهای مجموعه‌های مردمی را طی تصویری واحد و پویا نشان می‌دهند.

آژانس خبری رویتر در تاریخ ۱۳ دسامبر ۱۹۶۲، خبری از توکیو ارسال کرد، بدین مضمون:

«تجارت کردن همانند جنگیدن است. مطالعهٔ استراتژیها و تاکتیکهای جنگی کلاسیک مدتی است که الهام بخش تجار ژاپنی شده است، زیرا آنها در فعالیتهای بازرگانی خود از این تاکتیکها استفاده می‌کنند... حتی یکی از بزرگترین مؤسسات تبلیغاتی ژاپن کارمندانش را وادار می‌کند که تمامی مطالب و کتابهای در این مورد را بخوانند.»

تاریخ طولانی تشکیلات قومی و قبیله‌ای ژاپنیها امروزه به طور مطلوبی در زمینهٔ تجارت مورد استفادهٔ آنان قرار گرفته است. از چند دهه قبل به این طرف، سوادآموزی و تفکیک‌گرایی صنعتی، خود را به فرهنگ ژاپن تحمیل کرد، به طوری که ژاپنیها، با فشارهای تهاجمی و شدید ناشی از یک فرهنگ فردگرا بخوبی آشنا شده‌اند، لیکن امروزه سنتهای قدیمی ایشان و ذهنیتهای گروهی و وفاداری طایفه‌ای و قومی آنها کاملاً به کار ارتباطهای متقابل الکتریکی که فراگیر شده‌اند، آمده است.

امّا، برای غربیها، گذشتهٔ قومی و قبیله‌ای دیگر کاربردی ندارد و فاصلهٔ زیادی از آن گرفته شده است. در حال حاضر هم که مجدداً کوششهایی برای بازگشتن به همان گذشتهٔ دور صورت می‌گیرد و قوم‌گرایی را مطلوب جامعه تشخیص می‌دهند، آن قدر مشکلات روانی ـ اجتماعی در سر راه است که گویی جامعه‌ای بیسواد می‌خواهد به دوران سوادآموزی و خواندن و نوشتن وارد شود و از این طریق زندگی خود را به گونه‌ای دیداری در یک فضای سه بعدی سازمان دهد.

در تجسسی که برای یافتن میکائیل راکفلر[۳۸۹] به عمل آمد، جستجوکنندگان با قبیله‌ای در گینهٔ نو روبرو شدند که نحوهٔ زندگی آنها بسیار جالب توجه بود. نویسندهٔ این مطالب در مجلهٔ لایف از یک «بازی جنگ» میان این افراد صحبت می‌کند، بدین شرح:

«دشمنان سنتی اویلیریمان ـ اوآلاکو[۳۹۰]، اویتاباها[۳۹۱] هستند، یعنی قبایل که افراد آن از نظر زبان، لباس و آداب و سنن کاملاً مشابه یکدیگرند... ماهی دو الی سه بار، این دو قبیله در یکی از میادین جنگ سنتی به مبارزه با همدیگر می‌پردازند. البته نسبت به جنگهای فاجعه‌آمیز ملل متمدن، این زدوخوردها، بیشتر جنبهٔ یک ورزش خطرناک را دارند تا جنگ و ستیزی واقعی. هر مبارزه و زدوخورد بیش از یک روز جریان نمی‌یابد و همیشه قبل از آغاز شب به دلیل ترس از ارواح خبیثه و یا ریزش باران خاتمه می‌یابد. زیرا

هیچیک از افراد مایل نیستند آرایشها و زیور آلاتشان توسط باران خراب شود. جنگجویان از سلاحهای خود با دقت کافی استفاده می‌کنند و چون این بازی جنگی را از کودکی فراگرفته‌اند از روشهای جنگ و گریز هم بخوبی آگاهند. خشن‌ترین قسمت این مبارزات را زدوخوردهای رودررو و تن به تن تشکیل نمی‌دهد، بلکه حملات برق‌آسا از کمینگاههایی هستند که طی آنها نه تنها مردان بلکه زنها و بچه‌ها هم قتل عام می‌شوند... البته این خونریزیهای مداوم به هیچ وجه تابع مقررات و منطقهای معمول جنگ و ستیزها نیست، چون در این زدوخوردها نه گرفتن خاک مطرح است و نه اسیری وجود دارد و نه غنیمتی گرفته می‌شود، بلکه این افراد با هم می‌جنگند چون لذت وافری از آن می‌برند و این ستیز و رزم از نظر ایشان عامل حیاتی برای یک مرد کامل تلقی می‌شود، زیرا بدین وسیله او انتقام خون برادران مقتولش را می‌گیرد.»

این قبایل مطمئناً در این بازی جنگ، نوعی از اشکال اجتماعی و سنتی خود را ابراز می‌کنند که می‌توان آن را بخشی از یک رقص جنگ به حساب آورد.

بازیها، تظاهراتی از زندگی روانی ما نیز هستند که بشدت تنشها را کاهش می‌دهند. آنها، نوعی از اشکال هنر جمعی و مردمی هستند که به دنبال قراردادهایی خشک و غیرقابل انعطاف پدید می‌آیند. جوامع قدیمی و بیسواد، طبیعتاً بازیهای جمعی را به عنوان شکلی از محفوظات هستی و یا نمایشی سماوی از آنچه که خارج از این جهان وجود دارد، می‌دیدند. به طور مثال، بازیهای المپیک نمادی مستقیم از مسابقات اساطیری و یا مبارزات خدایان است. دوندگان در میدانی می‌دوند که به وسیلهٔ تصاویری از صور فلکی تزیین شده‌اند که بیانگر مبارزات روزمرهٔ خدایان و مسابقات ارابه رانی آنان است. دربازیها و نمایشهایی که نمادی از مبارزه‌ای آسمانی بودند، نقش تماشاگران، حالت شرکت در مناسکی مذهبی را داشت و عملکرد خوب و موافق نیروهای آسمانی را منوط به ایفای درست این نقش می‌دانستند که در نتیجه تحکیمی در مبانی قوی و قبیله‌ای نیز محسوب می‌شد، زیرا به هر صورت قبایل و یا حتی شهرها هم به صورت نمای کمرنگی از سماوات و همراهی نیروهای فوق طبیعت، در اذهان نقش بسته بودند، درست مانند بازیها، رقصها، ایکون‌ها و شمایلها.

هنر، چگونه به صورت جایگزنی متمدن و متعالی برای این گونه بازیها و سنتهای اعجاب‌انگیز قدعلم کرد؟ این پرسشی است که تاریخ غیرقبیله‌ای شدن ناشی از سوادآموزی، آن را در صفحهٔ اوّل خود مطرح می‌کند. هنر، همانند بازیها، به صورت یک

بازتاب حرکتی (حالات چهره و بدن) خود را از حرکات قدیمی جادوگران قبایل که در تمامی امور زندگی افراد دخالت می‌کردند، جدا کرد و رهانید. بتدریج این رهایی و دور شدن به جایی رسید که فردگرایی را پدید آورد و آن وقت نقش هنر و آن مراسم و مناسک قدیمی از جنبهٔ آسمانی‌اش فاصله گرفت و به روان‌شناسی انسانها روی آورد. درست مانند تئاتر یونان که از آداب و سنن قبلی خود یعنی رقصها و حرکات فاصله گرفت و به صورتی شفاهی جلوه‌گر شد، به طوری که در پایان به صورت روایات هومر(۳۹۲) و اووید(۳۹۳) که بیشتر حالت گفتاری داشتند، درآمد و به شکل یک جایگزین ادبی پرصلابت از مراسمی مذهبی، جمعی و همکاریهای گروهی، جلوه‌گر شد. مدّت یک قرن در نظامهای مختلف، بخش اعظمی از تحقیقات، وقف بازسازی دقیق شرایط خاص هنری و مراسم اولیهٔ انسانها شده است، زیرا عقیده بر این بود که کلید درک ذهنیت انسان بدوی در آنها یافت می‌شود. امّا این شاخص و کلید را در تکنولوژی جدید الکتریکی هم می‌توانیم بیابیم زیرا تکنولوژی تازه با سرعت و شدت زیاد، در وجود ما همان شرایط و گرایشهای انسان قبیله‌ای و بدوی را دوباره پدید می‌آورد.

آشکارترین ویژگی بازیهای مدرن و جدید، از قبیل ورزشهای جمعی مانند بیس‌بال، فوتبال، هاکی روی یخ؛ بیان حالات روانی و درونی انسان است که به صورت مدلهای سادهٔ بیرونی جلوه‌گر می‌شوند، به طوری که می‌توان آنها را به عنوان نمایشهای جمعی نیز تلقی کرد.

بازیها، درست مانند زبانهای مادری، وسایل ارتباطی بین خودی محسوب می‌شوند که موجودیت و مفهومشان، صرفاً نشئت گرفته از امتدادهای زندگی درونی و لحظه‌ای افراد است. وقتی کسی راکت تنیسی به دست می‌گیرد و یا ورقهای بازی را دوردست خورد ردیف می‌نماید، احساس می‌کند بخشی از یک مکانیسم پویا را در موقعیتی ساخته شده و مصنوعی در اختیار گرفته است. بدین ترتیب می‌توان از خود پرسید، آیا دلیل آنکه ما بازیهای ویژه‌ای را ترجیح می‌دهیم، صرفاً این نیست که در واقع تقلیدی از موقعیتهای محیط کاری و یا اجتماعی ما هستند؟ آیا این بازیهای مطلوب این امکان را به ما نمی‌دهند که برای مدتی هم که شده خود را از انحصارگری ماشین اجتماعی و شکنجه‌ای که از آن احساس می‌کنیم، برهانیم؟ خلاصه اینکه آیا مفهوم ارسطویی تئاتر، یعنی نسخه‌برداری، تقلید و تخفیف فشارهای وارده بر انسان را نمی‌توان به تمامی انواع بازیها، رقصها و لذت‌جوییهایی از این قبیل، اطلاق کرد؟ از نظر روانی بازیها و لذت

بردنها زمانی مورد توجه انسان قرار می‌گیرند که بتوانند در زندگی روزمره بازتابی داشته باشند و نقشی آرام کننده برای او در پی بیاورند. لذا باید گفت که یک انسان یا جامعه بدون بازی و سرگرمی، در ورطهٔ مدهوش کنندهٔ اتومات و خودکاری اسیر می‌شود. این هنرها و تفننها هستند که او را از زیر فشارهای معمول مادی می‌رهانند و اجازه می‌دهند تا با آرامش تمام به تفکر بپردازد. هیچ نقش و مشغولیتی مثل بازیها وجود ندارند که بتوانند به عنوان یک شکل هنر گروهی، وسیلهٔ همکاری مستقیم را در زندگی جمعی جامعه فراهم آورند. به همین علت ورزش حرفه‌ای را باید تضادی با خودش دانست، زیرا بازیها اصولاً به آزادی در زندگی راه می‌یابند و به عنوان یک حرفهٔ تخصصی ساده قابل قبول نیستند. بازیهایی که یک ملّت به آن می‌پردازند، بسیار گویا و بیانگر هستند. چراکه در واقع درست مثل دینی‌اند بهشتی مصنوعی را می‌آفرینند که بینشهای ایده‌آلی و اتوپیایی در آن جای زیادی دارند و مکملی بر مفاهیم زندگی معمولی انسانها می‌شوند. از نظر انسان متمدن فکر تشریک مساعی کردن، به صورتی محدود جلوه می‌کند، زیرا او قادر نیست به تشریک مساعی عمیقی که به دنبال آن مرزهای آگاهیهای فردی نادیده گرفته می‌شوند، اقدام کند و مثلاً به سنتی همانند مراسم سنتی هندیها به نام داشان که تجربه‌ای اساطیری است، بپردازد. زیرا در این مراسم حضور فیزیکی عدهٔ زیادی برای انجام و اجرا لازم است.

بازی، همانند دستگاهی است که صرفاً موقعی درست عمل می‌کند که هر کس کار خود را همانند یک عروسک خیمه شب بازی بخوبی انجام دهد. از نظر انسان غربی فردگرا، هماهنگی با جامعه حکم نوعی تحمیل الزامهای اجتماعی جامعه را به فرد می‌یابد امّا به طور کلّی بازیها این خاصیت را دارند که اصولاً انسان را برای پذیرش همین هماهنگیهای اجتماعی آماده می‌کنند و ضمناً کاری می‌کنند که او احساس قید و الزام نسبت به محیط خود نکند. در این حالت، تنها، عدم اطمینان نسبت به توان هماهنگ شدن با گروههاست که بهانه‌ای منطقی در برابر فشار مکانیکی قواعد بازیها محسوب می‌شود و نوعی مقاومت برای پذیرش این قواعد در انسان پدید می‌آورد.

چنانچه قواعد اجتماعی دچار تغییراتی ناگهانی شوند، رفتارها و سنتهای پذیرفته شده تا پیش از این دگرگونیها، سخت و مستبدانه جلوه می‌کنند، در مورد بازیها هم این امر صادق است. استفن پوتر [۳۹۴]، کتابی با نام همبازی [۳۹۵] نوشته است که در آن انقلاب اجتماعی انگلستان را مورد بحث قرار می‌دهد و اذعان می‌کند که بریتانیاییها پس از این

دگرگونی به تساوی اجتماعی و فردی بسیاری نزدیک شده‌اند، بویژه که آداب و سنن قدیمی در مورد رفتارهای طبقاتی که مدتهای مدید از الزامات اجتماعی محسوب می‌شدند، در حال حاضر مسخره و غیر منطقی به نظر می‌آیند. در بازیها هم دقیقاً به همین صورت عمل می‌شود و هر تغییر و تحوّلی باعث از میان رفتن، سنتهای گذشتهٔ بازی می‌شود. کتاب دیل کارنگی (۳۹۶)، با نام آیین دوست‌یابی در بدو انتشار مورد استقبال زیادی واقع شد و بسیاری آن را به عنوان وسیله‌ای جدّی و جدید در آداب دانی اجتماعی محسوب کردند، امّا کسانی که می‌خواستند سنتهای گذشته را حفظ کنند و خود را خیلی مبادی آداب‌تر می‌دانستند، این کتاب را مهمل و نامربوط تلقی کردند. آنچه را که کارنگی به عنون کشفیاتی تازه ارائه کرد، قبلاً به صورت آداب و سنتی ساده و مکانیکی در نظر کسانی که داشتند در محیطی آکنده از یک آگاهی فرویدی که روان‌شناسی مرضی زندگی روزمره بشدت بر آن سنگینی می‌کرد، متحول می‌شدند، جلوه‌گر شده بود. در واقع آداب و سنت تازه را نوعی دیگر شناسایی کرده بودند، زیرا قبلاً مدلهای فرویدی «ادراک» که در آنها وجه سرگرم‌کننده و در واقع بازیها، خیلی بیشتر مورد توجه قرار داشتند تا وجه هدایت کنندهٔ آنها، مطرح شده بودند.

هر نسلی بر آن است تا عملکردهای اجتماعی نسل قبلی خود را به صورت «بازی» کدگذاری و نمادین کند، که البته بتدریج حالت شوخی و طنز در آنها فراگیر می‌شود و جز چهارچوبی، چیزی از آنها باقی نمی‌ماند. این حالت موقعی بارزتر جلوه می‌کند که گرایشها، به دنبال ظهور ناگهانی یک تکنولوژی جدید، دگرگون شوند. به طور مثال با حضور تصاویر و چیده‌های فراگیر تلویزیونی، از میزان محبوبیت بازی بیس‌بال بشدت کاسته شد، زیرا بیس‌بال بازی‌ای است که هر چیز در آن جای خود را دارد و هر بازیکن موقعیت خاص و فعالیتی کاملاً مشخص را ارائه می‌کند، درست مانند مشاغل تفکیک شدهٔ عصر مکانیک که دارای سلسله مراتب خطی بودند و امروزه جای چندانی در جامعه ندارند. تلویزیون که تصویری جمع‌گراست و بر عادات اشتراک مساعی در زندگی الکتریکی مردم تأکید می‌کند، موجب بروز نوعی آگاهی یکسان و متحد و روابط متقابل اجتماعی می‌شود که در نتیجه از سبک خاص بازی بیس‌بال که در واقع بازی موقعیتها و تخصصهاست، فاصله می‌گیرد. اصولاً فرهنگها عوض می‌شوند، بازیها هم تغییر می‌کنند. بیس‌بال، زمانی تصویری زیبا و تجریدی از یک جامعهٔ صنعتی و تنظیم شده بر حسب ثانیه‌ها بود، امّا تلویزیون پس از ده سال توانست کلّیهٔ روابط روان‌شناختی و

اجتماعی آن را با نحوهٔ جدید زندگی از میان ببرد، نتیجه آنکه بازی بیس‌بال از آن حالت مرکزیت اجتماعی خود در زندگی آمریکاییها کنار رفت و حالتی حاشیه‌ای پیدا کرد.

فوتبال آمریکایی، بعکس بیس‌بال، بازی موقعیتها نیست، زیرا در طول بازی تمام بازیکنها می‌توانند مواضع مختلفی را عهده‌دار شوند. این بازی در حال حاضر جای بیس‌بال را در آمریکا گرفته و توجه عموم را به خود معطوف کرده است. این ورزش به گونه‌ای مطلوب، پاسخگوی نیاز به داشتن بازیهای جمعی و غیر متمرکز در عصر الکتریک است.

در نظر اوّل تصور می‌شود، وابستگی تنگاتنگ و قبیله‌ای که در فوتبال آمریکایی وجود دارد، باید موجب شود تا این بازی مطلوب روسها هم بشود، زیرا هاکی روی یخ و فوتبال اروپایی که مورد علاقهٔ آنهاست و دو بازی شدیداً فردگراست با روان‌شناختی یک جامعهٔ جمع‌گرا، هماهنگ نیست. امّا واقعیت این است که اصولاً روسیه در حال گذر از دنیای شفاهی و قبیله‌ای و رسیدن به جهان غیر قبیله‌ای است که طبیعتاً در آن فردگرایی یک چیز نو و تازه است، لذا هاکی روی یخ و فوتبال اروپایی برای آنها نویدی از غیر بومی شدن و تحقق رؤیاهایی تازه است، در حالی که غربیها اصلاً چنین احساسی ندارند و اگر هم داشته باشند در سطح بالای جامعه آنها وجود دارد که به صورت مالکیت اسبهای مسابقه، چوگان بازی و یا داشتن قایقهای بزرگ تفریحی جلوه‌گر می‌شود.

بازیها و تفننها، رضایت خاطرهای متفاوتی را پدید می‌آورند، امّا آنچه که دراینجا مورد بررسی ما قرار می‌گیرد، مطالعهٔ نقش آنها به عنوان یک رسانهٔ ارتباطی در کلّ جامعه است. مثلاً بازی پوکر، قماری است که اغلب در آن، گرایشهای پیچیده و ارزشهای نهفتهٔ رقابت‌طلبانهٔ بازیکن نمایان می‌شود. این بازی، زیرکی، حالت تهاجمی و نوعی حیله‌گری را ایجاب می‌کند که در آن حالات و ویژگیهای چاپلوسگرانهٔ بازیگر نقش اساسی ایفا می‌کند. می‌گویند که زنها قادر نیستند، بخوبی پوکربازی کنند، به دلیل حس کنجکاوی زیاد و عکس العملهایی که نشان می‌دهند؟ به قول معروف دستشان رو می‌شود. این بازی بشدت فردی است و در آن خوش‌بینی و جلب توجه دیگران اصلاً جایی ندارد، همه چیز صرفاً به یک نفر وابسته است. با چنین بینشی می‌توان دریافت که چرا جنگ را بازی بزرگان و شاهان نامیده‌اند، زیرا این افراد خود را مالک سرزمینها و کشورها می‌دانند و معتقدند که درآمد حاصل شده فقط باید میان افراد کشورها و ممالک تقسیم شود نه خاک کشور. لذا می‌توانند در بازی جنگ، آن املاک را در میان بگذارند و

درست مثل پوکر با فرماندهان ارتش خود و دسته‌های و سربازان آنها بازی کنند و حتی به رقبای خود دروغ بگویند و گمراهشان کنند. تنها چیزی که باعث می‌شود تا جنگ به عنوان یک بازی واقعی تلقی نشود، احتمالاً این است که در آن، سرمایه‌ها نابود می‌شود و قابلیت استفادهٔ آنها از میان می‌رود، ضمن آنکه قواعد آن هم از قبل معلوم نیست و همهٔ بازیگران آنها را قبول ندارند، وجه تمایز دیگر جنگ و بازی، درگیری همگانی چه از نظر جسمی و چه سرمایه‌ای در جنگ است و از این نظر می‌توان آن را با فعالیتهای مردم در جوامع ابتدایی قیاس کرد که در آنجا هر کاری می‌کردند و هنر واقعی از بازی واقعی تفکیک نمی‌شد. اصولاً هنر و بازی، هر دو به قواعد، مقررات، قراردادها و تماشاگر نیازمند هستند و می‌باید به طریقی خود را از کلّ موقعیتی که ارائه دهندهٔ اشکالی از آن هستند، جدا کنند در حالی که مفهومشان هم حفظ می‌شود. به هر صورت، چه بازی توسط خود انسان انجام شود و یا وسیله‌ای در این میان چون چرخی بگردد و برنده را تعیین کند، نوعی حالت رفت و برگشت و بده‌بستان در میان خواهد بود، بدین معنی که به شکلی منظّم امتیازاتی به طرفین واگذار می‌شود که در واقع حالت یک مکالمه را «بده‌بستان کلامی» میان افراد را پیدا می‌کند. منتها این رفت و برگشت می‌تواند، در جهت یکی از طرفین، شدت یا ضعف بیابد و یا به طور کلّی در مقاطعی از میان برود. با شرایطی که قایل شدیم، تمرینهای گروههای ورزشی راکه اغلب بدون حضور تماشاچی صورت می‌گیرد، نمی‌توانیم به عنوان یک بازی ورزشی تلقی کنیم. زیرا نه عنصر «رفت و برگشت» با شدت لازم در آن وجود دارد و نه خاصیت رسانه‌ای؛ یعنی عکس‌العمل مخاطب یا تماشاگر در آن دیده می‌شود. موریس ریچارد[۳۹۷]، بازیگر مشهور کانادایی در ورزش هاکی، اغلب از سروصدای بعضی از میادین ورزشی شکایت کرده است، زیرا معتقد است که توپ پس از خوردن ضربهٔ چوب، براین هلهله‌ها سوار می‌شود و دورتر می‌رود. این نظر و تصور بیانگر این است که ورزش به عنوان شکلی از هنر مردمی، صرفاً امتدادی از خود محسوب نمی‌شود، بلکه عمیقاً به صورت یک وسیلهٔ رفت و برگشتی در کلّ یک فرهنگ شناخته می‌شود.

هنر تنها یک بازی نیست، بلکه امتدادی از آگاهیهای انسانی در اشکال موضوعی و قراردادی، تلقی می‌شود. وزرش به عنوان یک هنر مردمی، عکس العملی عمیق در برابر عملکردهای مشخص جامعه است. در حالی که هنر در مفهوم اصلی خود یک عکس‌العمل نیست، بلکه ارزش‌گذاری مجدد و عمیق به یک موقعیت فرهنگی بسیار

پیچیده است. به طور مثال بالکن اثر ژان ژنه به این دلیل مورد توجه قرار گرفت که به عنوان هنر، دیوانگیهای نابودکنندهٔ بشریت را با یک ارزش گذاری خشن ولی منطقی نشان داد. ژنه برای ما هرج و مرجی را تصویر می‌کند که در طی آن همه در صدد جنگیدن و نابودکردن همدیگر هستند. و این حالت را امری همه‌گیر از زندگی انسان معرفی می‌کند و مدعی می‌شود، که این ویژگی در تمام موارد هستی وجود دارد. البته عده‌ای از منتقدان معتقدند، ژنه، این حالت را به صورتی بیمارگونه نشان داده است و چه بسا که همین‌طور هم باشد، زیرا مثلاً به کمک نمایش یک بازی فوتبال، ویژگی مبارزه‌طلبانهٔ انسانها را خیلی راحت‌تر و ارزشمندتر می‌شد نشان داد، زیرا بازیها به عنوان مدلهای زنده‌ای از موقعیتهای پیچیدهٔ زندگی، چندان بر جنبه‌های اخلاقی آن تأکید نمی‌کنند. اهمیت وجود بازیها و تفننها را می‌توان از نیاز شدیدی که به وجود آنها در جوامع شدیداً تخصصی و صنعتی احساس می‌شود، دریابیم. زیرا بازیها تنها اشکال قابل دسترس برای تعالی و تکامل روحی بشر هستند. چراکه عملکردهای متقابل و حالات رفت وبرگشتی باعث رشد و نمو روانی می‌شوند و در دنیای تخصصی و آکنده از فعالیتهای تفکیک شده چنین عملکردها و حالاتی وجود ندارد. جوامع عقب‌مانده یا قبیله‌ای که ناگهان با اشکال صنعتی و تخصص‌گرایی مکانیزاسیون روبرو می‌شوند و تغییر ماهیت می‌دهند، بسختی می‌توانند از بازیها و ورزشها به عنوان پادزهر یا مرهمی اجتماعی و فردی کمک بگیرند، زیرا پشیمانی از دست دادن محیطی عاطفی باعث می‌شود تا آنها پای در گِل باز مانند.انسانهایی هم که فاقد هنر و یا هنرهای مردمی ـ یعنی بازیها ـ هستند، هر چه بیشتر به سمت اتوماتیسم یا ماشینی شدن گرایش خواهند یافت و از خود بیگانه می‌شوند.

مطالعاتی در مورد بازیهای سیاسی مختلف در پارلمان انگلیس و مجلس شورای ملّی فرانسه صورت گرفت و بر اساس آنها خاطرات سیاسی زیادی در اذهان خوانندگان زنده شد. انگلیسها در این بازی، پارلمان و نمایندگان خود را به دو بخش تقسیم کردند که هر کدام حزب خود را انتخاب و در برابر یکدیگر قدعلم می‌کردند. در حالی که فرانسویها نماد نمایندگانشان را به صورت نیم‌دایره‌ای در اطراف ریاست جمهوری چیدند و آنها را تقویت کنندهٔ حالت مرکزیت‌گرایی درکشور دانستند. البته طی این بازیها، گروه‌بندیهای مختلفی صورت گرفت، لیکن تماماً حاکی از این بود که فرانسویها در جستجوی اتحاد و یکپارچگی هستند جون با آنارشیسم سیاسی روبرو بودند و انگلیسها تضاد عقاید و

افکار سیاسی را می‌پذیرند، چون وحدت و یکپارچگی و عدم برخورد نظرات را در کشورشان احساس می‌کردند.

اصولاً نمایندهٔ پارلمان انگلیس با وفاداری کورکورانه به حزب خود مشاهده می‌کند که به هیچ طریق نمی‌تواند از نیروی فکری و شخصی خود استفاده کند و صرفاً موقعی می‌تواند در مناظرات شرکت کند که اجازهٔ لازم را قبلاً داشته باشد. به قول یک منتقد سیاسی، انگلیسها فقط موقعی می‌توانند صحت و سقم نظری را تأیید کنند که قبلاً برخورد افکار را در مورد آن نظر در مجلس شنیده باشند و با توجه به اینکه اصولاً بحثها چندان نتیجه‌بخش نیستند، لذا پیگیری آنها هم چندان عاقلانه جلوه نمی‌کند.

شکل یک بازی بسیار مهم است، ولی تئوری بازیها درست مانند تئوری اطلاعات به این جنبهٔ حرکات بازیها و اطلاعات توجه چندانی نکرده است. هر دوی این تئوریها بیشتر، محتوای اطلاعاتی سیستمها را مدّنظر قرار داده‌اند و در حقیقت به آن بخش زاید و به خطا برنده رسانه‌ها که موجب انحراف توجه از داده‌های اصلی می‌شود، پرداخته‌اند. در یک اثر نقاشی یا یک قطعهٔ موسیقی نیز بیشترین توجه به محتوای آنها معطوف می‌شود، یعنی در واقع براحتی از کنار هستهٔ اصلی ساختار این تجربیات هنری عبور می‌شود.

در یک «بازی»، شکل آن است که با زندگی خصوصی انسان ارتباط دارد و نه ویژگیهای بازیگران، یا نتایج مسابقات. در مورد حرکت و انتقال اطلاعات هم دقیقاً همین حالت صادق است. به طور کلّی این انتخاب حس مناسب است که باعث می‌شود تا مثلاً میان عکاسی و تلگراف فرق گذاشته شود. در حیطهٔ هنرها، این ترکیب حسی به رسانهٔ مورد استفاده برمی‌گردد که فراتر از هر چیز دیگر عمل می‌کند. بدین ترتیب باز می‌توان نتیجه گرفت که محتوای برنامه‌ریزی شده در رسانه‌ها، در واقع وجهه‌ای ظاهری دارد و طعمه‌ای است که نظر انسان را از شناخت شکل ساختاری آن رسانه دور می‌کند و او را به خطا می‌برد.

هر بازی، مانند هر رسانهٔ اطلاعاتی، امتدادی از فرد یا گروه محسوب می‌شود. تأثیر آن بر گروه یا فرد عبارت از شکل‌دهی مجدد آن بخش از فرد یا گروه است که امتداد و گسترش نیافته است. یک اثر هنری فقط بر روی افرادی که مشاهده‌گر آن هستند، اثر می‌گذارد و تأثیر دیگری در بر ندارد. هنر، همانند بازیها یا هنرهای مردمی و رسانه‌های ارتباطی توان تحمیل قواعد و مقررات خود را داراست و برای این کار، اجتماع انسانی را

در قید روابط جدید و گرایشهای تازه قرار می‌دهد.

هنر، مانند بازیها، بیانگر تجربه‌هاست و آنچه را که انسانها قبلاً در موقعیتهایی خاص احساس کرده یا دیده بودند مجدداً به کمک موادی دیگر و در شکلی دیگر ارائه می‌کند. بازیها هم به همین صورت هستند، یعنی یک تجربهٔ عمومی را در اشکالی جدید بیان می‌کنند و به بخشهای ناپیدا و کدر چیزها درخشندگی و روشنایی می‌بخشند. شرکتهای تلفنی نوارهایی را ضبط می‌کنند که آکنده از اراجیف انسانهای بی‌نزاکتی است که به تلفنچیهای زحمت‌کش می‌گویند، منتها همین سخنان بی‌ادبانه وقتی مجدداً شنیده می‌شوند، به صورت یک بازی یا سرگرمی موجبات خندهٔ تلفنچیها را فراهم می‌کند و باعث تمدد اعصاب آنها می‌شود.

دنیای علم با روشن‌بینی خاص خود عناصر بازیها را مدام مدّنظر قرار می‌دهد و بدون وقفه صورتها و شکلهایی را که قابلیت مشاهدهٔ چندانی ندارند، مورد توجه قرار می‌دهد. مؤسسه‌های مختلف آموزشی به دنبال تحقیقاتشان در مورد کارکنان اجرایی دریافته‌اند که به کمک ایجاد بازیها و تفننها می‌توانند گسترش بینشی در کار و تجارب پدید آورند. جان کنت گالبرایت، مدعی است که مردان کار و تجارت برای موفقیت بیشتر باید به آموزش هنر بپردازند، زیرا از این طریق قادر خواهند شد نماهایی از موقعیتها و وضعیتها را ایجاد و خلق کنند. که قبلاً در چهارچوب اجتماعی شناختی از آنها وجود نداشته است و در واقع از طریق بازی هنر می‌توانند پیش‌بینیهای درازمدتی بکنند.

در عصر الکتریسیته، فاصله میان هنر و تجارب و همچنین دانشگاه و جامعه بشدت کاسته شده است که دلیل آن حالت انسجامی است که گروههای متخصص را در تمامی سطوح به یکدیگر نزدیک کرده است.

فلوبر رمان‌نویس قرن نوزدهم فرانسه معتقد بود که اگر مردم به آموزشهای احساسی و هنری خود توجه بیشتری نشان داده بودند، جنگ میان فرانسه و پروس رخ نمی‌داد. هنرمندان بسیاری احساسی مشابه را مورد تأیید قرار داده‌اند و گفته‌اند که هنر آنها به وجود آوردن مدلهای عملکردی از موقعیتهایی است که هنوز در جامعه شکوفا نشده و یا رخ نداده‌اند.

آنها در بازی هنرمندانشان چیزی را می‌یابند که واقعاً در شرف پیدایش و تکوین است و با این کار از زمان خویش فراتر می‌روند. امّا هنرمندان غیرواقعی کسانی هستند که همیشه حال را از ورای عینکی از زمانهای قبل و گذشته می‌بینند. درست مانند نظامیان

ستادهای فرماندهی که با در نظر گرفتن موارد قبلی، اعلام آمادگی برای جنگی آتی می‌کنند.

بدین ترتیب بازیها را می‌توان موقعیتهایی مصنوعی و قابل کنترل از آگاهیهای جمعی دانست که موجب می‌شوند تا انسان از قید الگوهای معمولی و عادی خود رها شود و به فراتر از آنها توجه کند. بازیها عموماً برای جامعه طریقی را می‌آفرینند که به وسیلهٔ آن جامعه می‌تواند با خود به محاوره بپردازد، و می‌دانیم که با خود صحبت کردن شکلی شناخته شده از بازی است که براش نشو و نما و اعتماد به نفس مفید تشخیص داده شده است. در حال حاضر بریتانیاییهایی و آمریکاییها از اعتماد به نفس وافری برخوردارند که این امر نشئت گرفته از ذهن شاد آنها و لذت بردن از بازیهایشان است. طبیعتاً اگر چنین ذهنیتی در جامعه‌ای وجود نداشته باشند، موقعیتهای نامطلوبی پدیدار می‌شوند. اصولاً زمانی که مسائل سادهٔ دنیا خیلی جدّی تلقی شوند، باید گفت، نقصانی در روشن‌بینی وجود دارد که حتی ترحم‌انگیز است.

به طور کلّی هر بازی نشانه‌ای از آگاهی نسبت به عدم توازن و تعادلهایی است که میان وضعیت ظاهری و آنچه که باید واقعاً وجود داشته باشد، پدید می‌آید. چنین احساسی در ورای تمامی انواع بازیها موجود است. زیرا بازی همانند اشکال مختلف هنر، صرفاً مدلی ملموس را از موقعیتی که چندان قابل دسترس نیست، ارائه می‌کند. به همین علت در سرگرمیها و بازیها همیشه حالتی وجدآور و طنز آمیز احساس می‌شود که طی آن افراد و جوامع خیلی سخت و جدی به مسخره گرفته می‌شوند. زمانی که انگلیسیهای دوران ویکتوریایی خود را خیلی جدی می‌پنداشتند، اسکاروایلد، برنارد شاو و چسترتون (۳۹۸) ظاهر شدند و همانند یک آرام‌بخش و معتدل‌کنندهٔ اجتماعی عمل کردند. منتقدان افلاطون هم اغلب از نظرات او چنین دریافت کرده‌اند که او بازیگری را با الوهیت نزدیک می‌دانست وآن رابه‌عنوان بالاترین شکل‌ابراز احساسات‌مذهبی انسان در نظر می‌گرفت.

برگسون در مطالب معروف خود راجع به خنده و خنداندن، می‌گوید: «کلید خنده‌ها و خنداندن‌ها در وابستگی ارزشهای زندگی به مکانیک نهفته است. دیدن مردی که بر روی پوست موزی می‌لغزد و به زمین می‌خورد، در حقیقت مشاهدهٔ سیستمی منطقی و عقلانی است که به ناگه به صورت وسیلهٔ مکانیکی بی‌اراده به دور خود می‌چرخد و بر زمین سقوط می‌کند.»

با توجه به اینکه صنعت‌گرایی در زمان خود موقعیت مشابهی را در جامعه آفریده

بود، لذا این نظر برگسون با اشتیاق کامل مورد پذیرش همگان قرار گرفت. امّا، برگسون ظاهراً متوجه نبود که در گفتهٔ خویش عصر ماشین را هم به نوعی مطرح کرده است و به گونه‌ای ناخودآگاه، یک استفادهٔ مکانیکی را برای بیان خنده یا به قول ویندهام لویس، عطسهٔ ذهن در نظر گرفته است.

امّا روحیهٔ خندان و شوخ طبع انسانها، چند سالی است که با پدیداری بازیهای تلویزیونی دچار تزلزل و خدشه شده است، زیرا در وهلهٔ اول، گرانی این بازیها به گونه‌ای است که گویی پول را هم مسخره کرده‌اند، در حالی که پول به عنوان محملی برای صلاحیتها و تسریع کنندهٔ مبادلات هنوز برای بسیاری از افراد فریبنده است. فیلمها هم به نوبهٔ خود نمایشهایی دستکاری شده محسوب می‌شوند و تئاترها، اشعار و رمان هم به همین صورت به طوری که در بعضی موارد حتی حالتی خدعه‌آمیز می‌یابند. البته تشریک مساعی عمیقی راکه تلویزیون از نظر حواس در توده و جمع پدید می‌آورد، فیلم و تئاتر قادر به جلب آن نیستند و حتی در بعضی موارد اشتراک مساعی مردم در پاسخ به پرسشنامه‌های تبلیغاتی تلویزیونی به قدری زیاد است که واقعاً تولیدکنندگان آنها را باید چون کلاهبردارانی تحت تعقیب قانونی قرار داد. تبلیغ‌کنندگان از طریق روزنامه‌ها و رادیو هم که از موفقیت رسانهٔ تلویزیون خلقش تنگ شده بود و در صدد از میان برداشتن آن بود؛ به همین نکات اشاره می‌کردند. طبیعتاً این افراد نیرنگ باز در تلویزیون هیچ آگاهی از طبیعت رسانهٔ مورد استفادهٔ خود نداشتند و فقط می‌کوشیدند تا رئالیسم شدیدی راکه ویژهٔ سینماست به آن تحمیل کنند، در حالی که می‌باید از حالت تصویری محو و شمایلی که مورد نظر تلویزیون است، بهره می‌گرفتند. بدین ترتیب این افراد تبلیغگر بدون آنکه واقعاً کوچکترین صحبتی از طبیعت یا اثرات رسانهٔ تلویزیون به میان آورده باشند، با یکدیگر درگیر شدند و فقط اخلاقگرایان هشیار می‌دانستند که علت درگیری چیست. زیرا وقتی که اصولاً مسائل تکنولوژی مطرح می‌شوند، بهترین راه پاسخ به آنها ارائه دیدگاههای اخلاقی است.

به طور خلاصه نتیجه می‌گیریم، بازیها، امتدادهایی از «من» غیر فردی ولی اجتماعی هستند. بدین لحاظ می‌توان آنها را بروشنی در شمار رسانه‌های ارتباطی دانست. حال چنانچه پرسیده شود: «آیا بازیها از وسایل ارتباط جمعی هستند؟» باید پاسخ داد بلی. بازیها موقعیتهای مصنوعی هستند که امکان اشتراک مساعی افراد زیادی را در مدلها و اشکال مهم زندگی جمعی، پدید می‌آورند.

فصل بیست و پنجم
تلگراف
هورمونی اجتماعی

در سال ۱۹۱۰، پلیس با استفاده از امکانات تلگراف بی‌سیم موفق شد قاتلی به نام دکتر هاولی گریپن[۳۹۹] را در دل دریاها دستگیر کند و از این راه تبلیغ چشمگیری برای این وسیله انجام داد. این پزشک آمریکایی، زنش را به قتل رسانیده و جسد او را در زیرزمین منزلش دفن کرده بود، سپس به همراه منشی‌اش سوار بر کشتی مون روز[۴۰۰] شده بود و می‌خواست به انگلستان بگریزد. منشی دکتر که خود را به شکل پسربچه‌ای در آورده بود، با نام پسر آقای رابینسون[۴۰۱] با دکتر در این سفر همراه بود. ناخدای کشتی مون روز، ژرژ کندال[۴۰۲]، از طریق روزنامه‌های انگلیسی به ماجرای گریپن پی برد و بعد هم به رابینسون‌ها مشکوک شد.

مون روز در آن روزگار از معدود کشتیهایی بود که به تلگراف بی‌سیم مارکونی مجهز شده بود. فرمانده کندال پیام رمزی را به وسیلهٔ تلگرافچی خود به اسکاتلندیارد مخابره کرد. بازپرس دیوز[۴۰۳] از اسکاتلندیارد بر قایقی تندرو سوار شد و خود را در دریا به مون روز رسانید، او که با ظاهری مجعول به عرشه آمده بود قبل از آنکه مون روز به بندر برسد و گریپن فراری شود، او را دستگیر کرد. هجده ماه بعد پارلمان بریتانیا قانونی را تصویب کرد که بنابر آن تمام ناوها و کشتیها باید به این نوع دستگاههای بی‌سیم مجهز می‌شدند.

انتقال سریع و لحظه‌ای اطلاعات همان‌گونه که در ماجرای گریپن مؤثر بود، تأثیر فراوانی بر تشکیلات و سازمانها گذاشت، زیرا به همراه هرم و ساختارهای اداری که با استفاده از تشکیلات نگارها (ارگانیگرام)[۴۰۴] در افکار عمومی حالتی معمولی به خود گرفته بودند، قدرتهای موجود هم دگرگون شدند. اصولاً تفکیک عملکردها، تقسیم مراحل، فضاها، فعالیتها و کوششها از ویژگیهای یک جامعهٔ سواد آموخته و دیداری مانند جهان غرب است که در حال حاضر این تقسیم‌بندیها تحت عملکرد روابط متقابل لحظه‌ای و ارگانیکی، الکتریسیته، در شرف نابودی و از میان رفتن است.

آلبرت اسپیر[۴۰۵] وزیر سابق تسلیحات آلمان نازی طی دفاعیات خود در دادگاه نورنبرگ از اثرات تلخی که رسانه‌های الکتریکی در زندگی مردم آلمان گذاشتند، صحبت کرد، او می‌گفت:«تلفن، تله‌تایپ و تلگراف بی‌سیم به بالاترین مقامات آلمانی این امکان را می‌داد که اوامر خود را طوری به سطوح پایینتر ابلاغ کنند که آنها بدون هیچ مقاومتی، کورکورانه فرامین را اجرا کنند.»

رسانه‌های الکتریکی اصولاً نوعی رابطهٔ متقابل ارگانیکی را بین تمامی نهادهای یک جامعه به وجود می‌آورد و نظر تیلارد دوشاردن[۴۰۶] را که معتقد است، کشف الکترو مغناطیس را باید یک «واقعهٔ شگرف بیولوژیکی» دانست کاملاً تأیید می‌کند. ارتباطات الکتریکی نه تنها ویژگی بیولوژیکی به نهادهای سیاسی و اقتصادی می‌بخشد، بلکه از نظر زیست‌شناسان چون هانس سلی، خود ارگانیسم فیزیکی، شبیه نوعی از شبکه‌های ارتباطی است.او در این مورد هورمون را مثال می‌زند و می‌گوید: «هورمون، ماده‌ای خاص و شیمیایی است که حامل اطلاعات است و به کمک عدهٔ درون‌ریزی که در خون ترشح می‌کند، موجب تنظیم و هماهنگی عملکردهای اعضای مختلف بدن می‌شود.»

این ویژگی شکل الکتریکی که نقطهٔ پایان عصر مکانیک یعنی دوره‌های فردگرایی و عملکردهای تخصصی است، بدین صورت قابل توضیح است که، تمام تکنولوژیهای قبلی (غیر از خود کلام) بخشی از بدن ما راا امتداد بخشیدند، امّا الکتریسیته سیستم اعصاب مرکزی و مغز انسان را تظاهری بیرونی بخشید، در حقیقت سیستم مرکزی اعصاب ما محدوده‌ای یکدست است که تفکیکی بر آن صورت نمی‌گیرد به قول یونگ، ممکن است بخش اعظم توان مغزی انسان در تعدد امکانات عملکردهای تقابلی آن میان اثرات حاصل از تحریک هر یک از عوامل گستردهٔ ادراکی نهفته باشد. زیرا این امکان دستیابی به نقاط برخورد و تقابلها و برخورداری از آنهاست که بشر را نسبت به حیوانات

که به صورت غریزی عمس العمل نشان می‌دهند، ممتاز و تواناتر می‌کند.

کمبود توان ادراکی ما نسبت به ویژگی ارگانیکی تکنولوژی الکتریکی، در احساس خطری که مدام نسبت به مکانیزه شدن جهان نشان می‌دهیم، آشکار می‌شود. امّا خطر اصلی در همان استفادهٔ کورکورانه از انرژی الکتریکی نهفته است که موجب می‌شود تا تمامی دستاوردهای تکنولوژیهای قبل از آن و حتی الفبایی و مکانیکی را نادیده بگیریم.

آنچه مکانیسم را می‌سازد، چیزی جز تفکیک و تمدید (امتداد دادن) بخشهای خاصی از بدن مانند بازوها یا پاها، به صورت قلم، چکش و یا چرخ، نیست. مکانیزه کردن یک عملکرد نیز از طریق تقطیع تمامی قسمتهای آن عملکرد، به شکل عواملی یکدست، قابل تکرار و متحرک صورت می‌پذیرد. امّا، برای توصیف یک نحوهٔ تفکر و یا عمل به آن، سیبرنتیک و اتوماسیون، دقیقاً حالت عکس مورد توجه قرار می‌دهد. در علم سیبرنتیک مسئلهٔ تولید به جای آنکه توسط دستگاههای مختلف در نظر گرفته شود، به صورت یک کلّ و سیستمی آکنده از اطلاعات دستکاری شده، مدّنظر قرار می‌گیرد.

همین امکان دستیابی به نقاط برخورد تقابلها در رسانه‌های الکتریکی است که انسانها را وادار می‌کند تا در برابر دنیا و پدیده‌های آن به صورت یک کلّ جمعی، واکنش نشان دهند. در حقیقت باید گفت، این سرعت در تشریک مساعی به شکل الکتریکی است که یک آگاهی جهانی را در اذهان جای می‌اندازد و آن را ایجاد می‌کند. ما امروزه در عصر اطلاعات و ارتباطات زندگی می‌کنیم زیرا رسانه‌های الکتریکی می‌توانند به صورت آنی و مداوم زمینه‌ای جهانی پدید آورند که تمامی انسانها به وسیلهٔ عملکردهای تقابلی می‌توانند در آن شرکت داشته باشند. بدین ترتیب است که دنیای عملکردهای متقابل جمعی شکل می‌گیرد و از همان ویژگی فراگیر عملکردهای متقابل فردی برخوردار می‌شود که قبلاً از ویژگیهای سیستمهای عصبی فردی محسوب می‌شد. حال اگر این ویژگی واقعاً به وجود آمده باشد، باید اذعان کرد که دلایل آن عبارتند از: خصلت ارگانیکی الکتریسیته و استفاده از آن در تکنولوژی تلگراف، تلفن و رادیو که موجب تحکیم روابط اجتماعی و ارگانیکی می‌شوند. پی‌در پی بودن ارتباط الکتریکی هم خصوصیتی از خصایص سیستم عصبی است که به انسان امکان می‌دهد تا بتواند با افراد دیگر بر روی کرهٔ زمین رابطه برقرار کند. به عبارت دیگر، حضور فراگیر انسان در عصر الکتریک، بیشتر یک تجربهٔ انفعالی به حساب می‌آید تا عملکردی فعال که این احساس عملاً در برابر خواندن یک روزنامه یا دیدن یک برنامهٔ تلویزیونی به انسان دست

می‌دهد.

ما می‌توانیم وجه تمایز عصر مکانیک با عصر الکتریک را با دیدن تفاوتهای موجود در صفحه‌بندی یک روزنامهٔ ادبی و یک روزنامهٔ «تلگرافی» بخوبی دریابیم. مثلا با نگاه کردن به تایمز و دیلی اکسپرس در لندن و یا تایم و دیلی نیوز در نیویورک، این اختلافها را در ستونهایی که به ارائهٔ دیدگاهها و یا چیده‌های مختلف مطالبی که صرفاً وجه مشترکشان تاریخ وقوع آنهاست، مشاهده می‌کنیم. زیرا در موزاییکی از مطالب گوناگون هر چیزی یافت می‌شود جز دیدگاههای خاص و مشخص. دنیای امپرسیونیسم وقتی که در اواخر قرن نوزدهم هنر نقاشی را در خود گرفت غایی‌ترین شکل خود را در نقاشیهای نقطه نقطهٔ سورات و شکست نواها و سایه و روشنهای مونه و رنوار یافت. طریقهٔ نقاشی سورات خیلی شبیه تکنیک فعلی عکاسی از راه دور (تله‌فتوگرافی) است و همچنین نزدیکی زیادی را با شکل تصویر تلویزیونی، یعنی چیده‌هایی القا شده توسط رشته‌های الکتریکی لامپ تصویر، نشان می‌دهد. البته این تکنیکها، اشاره‌ای هم به سایر اشکال الکترونیکی از قبیل خط و نقطه‌های رایانه‌ها (کامپیوتر) نیز داشتند و اصولاً به طور کلّی می‌کوشیدند تا حواشی هر چیزی را با نقاطی کوچک نشان دهند. الکتریسیته همانند خود مغز، به ما امکان می‌دهد که در آنِ واحد با کلّیهٔ وجوه هستی ارتباط برقرار کنیم و یا حتی به درونشان راه یابیم. زیرا الکتریسیته صرفاً دیداری یا شنیداری نیست و بیشتر لمسی است.

زمانی که در اواخر قرن نوزدهم، عصر الکتریسیته خود را تحمیل کرد، دنیای هنر کاملاً دگرگون شد و شعرا و نقاشان بر آن شدند تا ویژگی ایکونیکی و شمایلی حس لامسه و عملکردهای متقابل حواس دیگر را که سینستزی[۴۰۷] نامیده می‌شود، مورد تجدید نظر قرار دهند. مجسمه‌ساز آلمانی آدولف فون هیلدبرند[۴۰۸] به دنبال همین تحوّل موفق شد این فکر را به برنارد برنسون القا کند که «وقتی هنر یک نقاش به کمال مطلوب می‌رسد، که بتواند به احساسهای دیداری یا ارزش لمسی نیز ببخشد» چنین طرز تلقی ایجاب می‌کند که هر شکل تجسمی از سیستم عصبی خاص خودش برخوردار شود.

اصولاً شکل الکتریکی و نافذ، احساسی عمیقاً لمسی و ارگانیک را می‌طلبد تا به دنبال آن بتواند نوعی حساسیت یکدست را در مقابل اشیا پدید آورد. درست مانند نقاشیهای عصر حجر بر روی دیوارهٔ غارها که این گونه حساسیت را پدید می‌آوردند و با

ارگانیسم انسانی رابطه برقرار می‌کردند. در عصر جدید الکتریک، نقاشها به طو ناخودآگاه سعی می‌کردند تا این حرکت را تا سطح ادراکی آگاهانه ارتقا دهند. لذا باعث می‌شدند تا متخصصان دیگر بدون توجه به محدودهٔ کارشان دچار احساس بیهودگی و خنثی بودن شوند. این حالت دنبالهٔ شکل کهنه و قدیمی عصر مکانیک شناخته می‌شد که در شرف نابودی قرار داشت.

پس از تنها تفکیک احساسها، آگاهیها بر آن شدند تا جنبه‌ای کلی و فراگیر بیابند. مکتب بوهاس، به عنوان یکی از بزرگترین پایگاههای تحقیقاتی در مورد آگاهیهای فراگیر انسان به وجود آمد و باعث شد تا در هنرهایی از قبیل موزیک، شعر، معماری و نقاشی، بزرگان زیادی پا به منصهٔ ظهور بگذارند که هدف همگی آنان مشترک بود. اینها موفق شدند تعالی زیادی به هنر در قرن ما و نسبت به اعصار گذشته ببخشند، درست مانند رحجانی که اکنون برای علوم جدید نسبت به علوم قدیم قایل هستیم.

تلگراف، در ابتدای ظهورش خود را با خط آهن و مطبوعات، یعنی دو امتداد مستقیم از تولیدات صنعتی و تشکیلات بازار تلفیق کرد. بدین ترتیب که وقتی خطوط آهن تا قلب قاره‌های جهان راه یافت، به منظور تنظیم برنامه‌های آن خیلی زیاد از تلگراف استفاده شد و این کار تا آنجا پیش رفت که در ذهن آمریکاییها تصویر یک رئیس راه‌آهن و یک تلگرافچی با یکدیگر منطبق شد.

در سال ۱۸۴۴، ساموئل مورس به لطف کمک ۳۰۰۰۰ دلاری کنگرهٔ آمریکا، توانست از طریق تلگراف، واشنگتن و بالتیمور را به هم مربوط کند. شرکتهای خصوصی هم بنابر مشی همیشگی‌شان منتظر ماندند تا بوروکراسی حاکم نقش و اهداف این پدیدهٔ جدید را مشخص کند و پس از آنکه از حصول منافع آن مطمئن شدند، با شدت وحدّت بسیار بر آن شدند تا از این تکنولوژی نوپا بهره‌برداری کنند. هیچ تکنولوژی، حتی راه‌آهن نتوانست به سرعت تلگراف رشد کند و توسعه یابد. در سال ۱۸۵۸، اوّلین کابل زیردریایی از اقیانوس اطلس عبور کرد و از سال ۱۸۶۱ خطوط تلگرافی اقیانوس آرام را در نوردید. البته ناگفته نماند که هر روش تازهٔ حمل و نقل چه مربوط به کالا باشد یا اطلاعات به هر صورت باید برای جایگزین کردن خود، با روش قبلی درگیر شود. چراکه به طور کلّی ابداعات و نوآوریها نه تنها از نظر تجاری دگرگون کننده هستند، بلکه از نظر اجتماعی و روانی هم بشدت تحوّل انگیزند.

به عنوان شناخت بیشتر چنین دگرگونیهایی باید مراحل مختلف جنینی، ابتدایی و

رشد و نموّ پدیده‌های نو و تازه را مورد مطالعه قرار داد. خواه این مراحل مربوط به چاپ باشند و یا اتومبیل و تلویزیون. البته واضح است که مراحل بدوی تحولات، چندان قابل درک و شناخت نیستند. به همین دلیل هم شکلهای جدید می‌توانند ضربات و صدمات خود را بر کسانی که بدون آگاهی مفتون و مجذوبشان شده‌اند، وارد کنند. اولین ارتباط تلگرافی میان واشنگتن و بالتیمور به کار قهرمانان شطرنج این دو شهر آمد که از راه دور با یکدیگر بازی می‌کردند و ارتباطات بعدی هم به کار قرعه‌کشیها و سایر انواع سرگرمیها آمدند، یعنی درست مانند رادیو که مدتهای مدید مورد استفادهٔ آماتورها بود و مصرف تجارتی نداشت، ولی البته بعداً شرکتهای بزرگ آن را در اختیار گرفتند.

مدتها پیش، جان کرازبی [۴۰۹] مقاله‌ای از پاریس برای روزنامه‌اش یعنی تایم نیویورک فرستاد که از محتوای آن بخوبی این مطلب دریافت می‌شد که، چرا محتوای اغواگر، افرادی را که دارای فرهنگ نوشتاری هستند، از تأثیری که «فرم» یک رسانهٔ جدید می‌تواند بر آنها بگذارد، بیخبر نگه می‌دارد:

«همان گونه که می‌دانیم ماهواره (تله استار) یک وسیلهٔ ارتباطی و ابزار بسیار پیچیده‌ای است که در فضا به گرد خود می‌چرخد و برنامه‌های تلویزیونی، مکالمات تلفنی و تقریباً هر چیزی را بدون توجه به نیّت پخش کنندگان، می‌گیرد و به نقاط دیگر می‌فرستد. هنگام قرار گرفتن این وسیله در مدار زمین، حرفهای بسیاری در مورد آن گفته شد، بویژه که می‌توانست لذتها و تفننهای کشورها را با یکدیگر تقسیم کند. آن شد که آمریکاییها بر بریژیت باردو را دیدند و اروپاییان با تحریکات ذهنی و سرمست کنندهٔ بن کیسی [۴۱۰] آشنا شدند... اشکال اساسی اعجاز ارتباطات همان اشکالی است که تمامی معجزات ارتباطی از زمان سنگ نوشته تا به حال داشته‌اند، یعنی آنکه از این ابزار و وسایل برای گفتن چه چیزهایی باید استفاده شود؟

ماهوارهٔ تله استار از ماه اوت به کار افتاد، یعنی زمانی که اصلاً اتفاق مهمی در اروپا رخ نمی‌داد، بنابراین تمامی تلویزیونهای ملّی دستور یافتند تا چیزی را برای پخش از ماهواره ارائه کنند، حال هر چه می‌خواهد باشد، زیرا این وسیلهٔ معجزه‌گر می‌باید تغذیه می‌شد. در واقع ماهواره اسباب‌بازی تازه‌ای بود که می‌باید آزمایش می‌شد. سی بی اس برای تهیهٔ برنامه‌های آن تمام اروپا را گشت و واقعهٔ مهمی برای ارائه نیافت، جز یک مسابقهٔ سوسیس خوری که آن را پخش کرد. هر چند اگر چیز دیگری هم بود، زیاد مهم نبود. حتی اگر مثلاً سفر بر پشت شتر را هم نشان می‌دادند، باز در اصل جریان تأثیری

نمی‌گذاشت»

همان‌گونه که گفته شد، هر نوآوری و ابداع، تعادل تشکیلاتی را به خطر می‌اندازد و آن را دگرگون می‌کند. شرکتهای بزرگ که این را می‌دانند، به گونه‌ای ظاهر فریب مخترعان و مکتشفان را نخست به کار در شرکت دعوت می‌کنند و سپس شدیداً علیه آنان عمل می‌کنند. پیشنهادهای صنایع بزرگ در واقع تله‌های خطرناکی هستند. زیرا وقتی فرد نوآوری را می‌یابند او را به دست گروهی متخصص می‌سپارند تا وی را خنثی کنند و بدین ترتیب شرکت یا مؤسسه را مصون نگه دارند. بدین ترتیب باید گفت که شرکتهای بزرگ چندان به دنبال افکار جدید و نو نیستند و اصلاً تمایلی ندارند تا از طریق آنها میزان فروش خود را بالا ببرند. زیرا اصلاً چنین افزایشی برای سیستم اداری موجود آنها فاجعه‌آمیز است و به دنبال پدیداری سیستم جدید، حتماً باید سیستم قدیم و جا افتاده را با آن جایگزین کنند. به همین دلیل در شرکتهای بزرگ، افکار جدید چندان پذیرفته نیستند و در حقیقت این گونه نوآوریها از خارج و بیشتر از طریق رقبای کوچکتر، چنین تشکیلاتی را هدف قرار می‌دهند. از طرف دیگر، تظاهر خارجی و یا امتداد بدن و حواس انسان به شکل «اختراع جدید»، تمامی بدن و حواس را وا می‌دارد تا شکل و شمایل جدیدی را برای حفظ تعادل اتخاذ کند. زیرا یک اختراع تازه همیشه به اعضا و حواس شخصی یا جمعی ما ساختاری نو می‌بخشد. تصویر و صدا هم در همین راستا اشکالی تازه به خود گرفتند. تلگراف انقلابی بود در انواع مختلف نحوه‌های گردآوری یا ارائهٔ اخبار، که به طور طبیعی تأثیر این دگرگونیها بر زبان، سبک ادبی و سایر موارد بسیار چشمگیر و بارز بود.

در سال ۱۸۴۴، یعنی همان سالی که اولین تلگرافها از آمریکا و به منظور برگزاری مسابقات شطرنج یا قرعه‌کشی لاتاری ارسال شدند، سورن کرکگارد[۴۱۱] کتاب مفهوم نگرانی خود را به طبع رسانید. در حقیقت عصر نگرانیها آغاز شده بود و انسان با تلگرافش در سر آغاز آن جای داشت. این تظاهر بیرونی بدن انسان ابتدا از طریق تلگراف به صورت امتدادی از سیستم مرکزی اعصاب و بعداً با استفاده از ماهواره‌ها به شکلی از امتداد آگاهیها گسترش یافت. امتداد اعصاب در خارج از محیط اصلی خود یعنی سیستم عصبی یا مغز، در واقع به مفهوم برقراری یک موقعیت جدید و یا به عبارت دیگر بیان کنندهٔ «مفهوم نگرش»، شناخته می‌شد.

حال که نیم نگاهی به صدمهٔ اصلی که تلگراف به آگاهیهای ما وارد کرد، افکندیم و

دانستیم که این وسیله، دروازه‌های عصر نگرانی و تشویش عمیق و همیشگی را بر ما گشود، می‌توانیم چند مثال دربارهٔ ویژگیهای این نگرانی و تشویش فزاینده بزنیم. اصولاً یک رسانهٔ جدید یا یک امتداد جدید انسانی وقتی پدیدار می‌شود، اسطوره‌ای برای خود می‌سازد که اغلب با نام شخصیت مهمی همراه است مانند: آرتن[۴۱۲]، مزاحمتی برای شاهان و عروسک خیمه شب بازی چاپ، ناپلیون و بیماری تغییرات صنعتی، چاپلین یا وجدان عمومی سینما، هیتلر یا توتم قبیله‌ای رادیو و فلورانس نایتینگل و مرثیه‌خوانیهای تلگراف دربارهٔ غم و درد انسانی. فلورانس نایتینگل (۱۹۱۰- ۱۸۲۰) زنی ثروتمند و با فرهنگ از طبقات جدید عصر صنعتی انگلستان شناخته می‌شد. او که هنوز زنی جوان بود، علایم پریشانی انسانها را دریافت. در نظر اوّل او نتوانست این نشانه‌ها را بخوبی شناسایی کند و فقط متوجه شد که به گونهٔ غریبی زندگی او دگرگون شده است. آن هم به نحوی که او نمی‌توانست روش گذران عمر خود را با نحوهٔ زندگی و تصویری که از والدین، دوستان و حتی خواستگارانش داشت، منطبق کند. امّا این عدم تطابق به دلیل نبوغی که در وی وجود داشت، تأثیری مثبت نهاد و باعث شد تا تشویش و نگرانی از حال انسانها، فکر «خود را وقف بشریت کردن و متحول ساختن سیستم بیمارستانها و درمانگاهها» را در ذهن او بپروراند. آن وقت فرمول جدیدی توسط این زن برای عصر الکترونیک ارائه شد:«مراقبتهای پزشکی به کمک تجهیزات پیشرفته.» مراقبت و درمان جسم، مرهمی برای اعصاب است، بویژه در مواردی که انسان، سیستم اعصاب خود را به بیرون از وجودش امتداد داده باشد، که در زمان فلورانس نایتینگل برای اولین بار این کار صورت گرفت.

داستان فلورانس نایتینگل را براحتی می‌توان به عنوان رسانه‌ای تازه و نو تلقی کرد، زیرا او از راه دوری چون لندن به جبهه‌ها می‌آمد. لندن در آن زمان جایی بود که اقتدار قدرت مرکزی بر اساس مدلهای سلسله مراتبی ما قبل الکتریک بود و نهایت تقسیم کارها و تجزیه و تفویض قدرتها در آن وجود داشت. البته عمل تفکیک مدتهای مدید در تشکیلات نظامی و صنعتی امری عادی به حساب می‌آمد و سیستمی را آفریده بود که در آن نهایت اسرافها و عدم تأثیرگذاریهای مثبت دیده می‌شد. آنچه که توانست بشر را نسبت به این امور آگاه سازد، پدیداری تلگراف بود امّا این مخلوق تازه اثرات منفی سوادآموزی و تفکیکهای دیداری را هر روز بیشتر به سمت صاحبان این تکنولوژی برمی‌گرداند. به طور مثال «وحشتی که تلگراف در زمستان سال ۱۸۵۴ در انگلستان

آفرید، بیسابقه بود. در این زمان برای اولین بار در طول تاریخ، مردم این کشور به دنبال خواندن مطالب خبرنگاری به نام راسل[۴۱۳] متوجه شدند که قهرمانان بریتانیایی که با جلال و شکوه فراوان می‌جنگیدند، اکنون مرده‌اند. این مردان غیور که بلندیهای آلما[۴۱۴] را با کمک یک تیپ سبک در بالاکلاوا[۴۱۵] به تصرف خود درآورده بودند... از گرسنگی و عدم مراقبت کافی جان به جان آفرین تسلیم کرده بودند و حتی اسبهایشان نیز از بی‌غذایی مرده بودند.[۴۱۶]»

ویلیام هوارد راسل خبرنگار، از طریق تلگرافی که برای تایم فرستاده و مطالب بالا را یادآور شده بود، ترس و وحشت شدیدی به خوانندگانش القا کرد. نگرانیهایی که نوشتن آنها در حال حاضر حالتی معمولی و عادی در جراید به خود گرفته‌اند. راسل، اولین خبرنگار جنگی بود که به لطف وجود تلگراف توانست، به خبرها بُعد مستقیم و فراگیر «نفع انسانی» را که فاقد «دیدگاه شخصی» است ببخشد. اکنون هم، پس از یک قرن که از وجود تلگراف و رپرتاژهای تلگرافی می‌گذرد، هنوز «نفع انسانی»، یعنی بُعدی که اکنون شکل الکترونیک به خود گرفته است و بر اساس آن همهٔ انسانها عمیقاً به طور مستقیم خود را درگیر وقایع احساس می‌کنند از اولویت والایی برخوردار است. اصولاً این تلگراف بود که این حالت عمومیت را پدید آورد و به تفکیک منافع و تقسیم امکانات که آن هم به نوبهٔ خود بیانی از هشیاری و فراست بود خاتمه داد.

به وسیلهٔ تلگراف بود که کل‌گراییها و تمامیت طلبیهای دیکنس، فلورانس نایتنگل و هاریت بیشراستو[۴۱۷]، طنینی فراگیر یافتند. الکتریسیته اصوات ضعیف مصیبت‌زدگان را منعکس می‌کند و آن تخصص‌گرایی دیوان سالارانه را که بر اساس آن هر کاری باید مطابق دستورالعملش صورت پذیرد. نادیده می‌گیرد و حذف می‌کند.

در واقع بُعد «نفع انسانی» چیزی نیست، جز لحظه‌ای بودن و نزدیکی بیشتر تشریک مساعیها در تجربیات یکدیگر، آن هم در شرایط وجود اطلاعات آنی. انسانها زمانی که می‌خواهند امتدادی جمعی از سیستم مرکزی اعصاب خود را به کلّ جامعه بشری تسرّی دهند، طبیعتاً عکس‌العملی آنی به صورت ترحّم یا ترس نشان می‌دهند. همین عکس العمل و احساس است که باعث می‌شود تا در چنین شرایطی، اسراف یا حتی مصرف خود نمایانه غیرممکن شود و جسورترین ثروتمندان هم ناچار شوند دست از خودنمایی بردارند و به گونه‌ای ظاهری هم که شده ادای «در خدمت بشریت بودن» را درآورند.

در اینجا ممکن است این پرسش مطرح شود که چرا تلگراف «نفع انسانی» را در نظر

گرفت، ولی مطبوعات که قبل از آن وجود داشتند چنین کاری را نکردند. در این مورد ناچاریم خوانندگان را به بخش مطبوعات ارجاع دهیم که توضیحات کاملاً روشنی در آن داده شده است. ولی نکته‌ای که ممکن است چندان مورد توجه قرار نگیرد و مانعی بر سر راه درک مطلب محسوب شود، همانا جنبهٔ آنی، فوری و پی‌درپی آمدن یک کلّ در فرم تلگراف است که بعضی از افراد ادبیات‌گرا و مغالطه‌گر آن را موافق میل خود نمی‌دانند. از نظر این گونه اشخاص که به نوعی تداوم دیدرای و دیدگاه ثابت عادت کرده‌اند، تأثیر مستقیم رسانه‌های فوری و آنی به همان اندازه ناخوشایند و نامطلوب شناخته می‌شود که ورزشهای جمعی و مردمی. در واقع این افراد، در برابر رسانه‌ها و پدیده‌های تازه، حالت انسانهایی فلج و علیل را به خود می‌گیرند، به طوری که حتی اگر تحقیقات و مطالعاتی هم در این مورد انجام دهند، باز قربانی رسانه‌های نوپا می‌شوند و درست مانند بچه‌هایی که در زمان ویکتوریا در معادن ذغال کار می‌کردند، تنها به همان محدوده دل خوش می‌کنند. از نظر این مخالفان که حساسیت درمان ناپذیر آنها در شکل کلیشه‌ای، نوشتهٔ مکانیکی و چاپ، حکّ و ضرب شده است، فرمهای شمایلی و ایکونیکی عصر الکتریسیته به همان اندازه محو و نارسا جلوه می‌کنند که هورمونهای بدن انسان به هنگام مشاهده با چشم غیرمسلح.سعی و اهتمام هنرمندانه این است که رسانه‌های قدیمی به گونه‌ای هماهنگ با رسانه‌ی جدید مورد استفاده قرار گیرد. برای چنین کاری در وهلهٔ اوّل می‌باید بدون هیچ تعللی، راههای جدید سازمان‌دهی تجربیات برگزیده شوند و این عمل حتی چنانچه با مخالفت بخش اعظم مخاطبان این گونه رسانه‌ها هم روبرو می‌شود، می‌باید صورت بگیرد، چراکه این افراد کماکان می‌خواهند همان عادات ادراکی سابق خود را که دیگر جایی ندارند، حفظ کنند. اصولاً در چنین شرایطی، بهترین کاری که یک نویسنده می‌تواند به عنوان یک مفسّر اجتماعی انجام دهد، این است که رسانه‌ها را در اشکال مختلف مطرح کند و حالات خاص و ابرازکننده‌ای را که از آنها برداشت می‌کند، توصیف کند. ما می‌توانیم بخشی از این حالات خاص را در مورد تلگراف و در زمانی که این رسانهٔ جدید بارسانه‌های دیگری چون کتاب و روزنامه برخورد کرد، مورد توجه و مشاهده قرار دهیم.

از سال ۱۸۴۸، یعنی چهار سال پس از ظهور تلگراف ، بسیاری از روزنامه‌های بزرگ آمریکایی خود را ناچار دیدند تا متفقاً یک آژانس خبری را بنیان گذارند. به دنبال این تصمیم‌گیری بود که آسوشیتدپرس[۴۱۸] به وجود آمد و اخبار را در اختیار اعضا و

مشترکانش قرار داد. از این حرکت نتیجه گرفته می‌شود که در واقع تا قبل از امکان دستیابی آنی و الکتریکی به مجموعه‌ای از اطلاعات، اخبار واقعی، در زیر خس و خاشاکی از مدلهای دیداری و صنعتی نوشته و چاپ، پنهان شده بود، که البته در اینجا اثر خاص الکتریک را می‌توان به صورت یک نیروی مرکزیت گراو در هم فشارنده نیز تلقی کرد.

بسیاری از محققان تصور می‌کردند که انقلاب الکتریکی، تداومی از ماشینی شدن بشریت بوده است. امّا اگر دقیقتر به مسئله بنگریم، نظری متفاوت خواهیم یافت. به طور مثال، نشریات محلی که همیشه بر روی پشت و خدمات آن حساب می‌کردند و در نتیجه اجباراً بعضی تضیقات سیاسی را پذیرا می‌شدند، به لطف خدمات جدید تلگراف موفق شدند، خیلی سریع خود را از قید این موقعیت انحصاری مرکز ـ محیطی برهانند. حتی در انگلستان، یعنی جایی که محدودیت سرزمینی و تراکم جمعیتی آن راه‌آهن را به صورت مهمترین عامل مرکزیت‌گرایی معرفی کرده بود، اختراع تلگراف بر آن پیروز شد و رقابتهای منطقه‌ای و استانی را بشدت دامن زد، تا حدّی که قدرت انحصاری لندن را در هم شکست. تلگراف موفق شد تا مطبوعات کوچکتر و حاشیه‌ای مناطق مختلف را هم از وابستگی به مطبوعات بزرگ لندن برهاند. خلاصه آنکه این عامل هم عدم تمرکزگرایی به اشکال مختلف، در تمامی حیطه‌های انقلاب الکتریکی ظاهر شد. سرلویس نامیر[۴۱۹] معتقد است که تلفن و هواپیما، اساسی‌ترین دلایل مشکلات فردی در جهان امروز هستند. او می‌گوید که نخست‌وزیران، وزرای امور خارجه و یا رؤسای سطح بالا، در حال حاضر کسانی هستند که فکر می‌کنند خودشان بتنهایی می‌توانند هرگونه تصمیم‌گیری مهمی را انجام دهند. به عبارت دیگر مطابق روش سیاستمداران قدیمی و حرفه‌ای که به مشاوره معتقد بودند، عمل نمی‌کنند. در دنیای تجارت هم، روش مشابهی وجود دارد زیرا بیشتر دستورات فردی و از طریق تلفن ابلاغ می‌شود و با وجود چنین وسیله‌ای نیازی به تفویض قدرت و اقتدار به دیگری دیده نمی‌شود و کارها رأساً انجام می‌شوند. بدین ترتیب می‌توان تلفن را، البته به دلیل طبیعت وجودی‌اش، همانند کلیّهٔ رسانه‌های الکتریکی، منسجم و یکسان کنندهٔ تمامی آن چیزهایی دانست که قبلاً تقسیم شده و تخصصی بودند. البته راجع به تلفن بیش از این هم می‌توان گفت. زیرا تنها این وسیله قادر است «اقتدار و آگاهی و دانستن» را به دلیل ایجاد یک محیط ارتباطی کامل و فراگیر، پدید آورد. اصولاً، سرعت موجب می‌شود تا تصمیم‌گیریها از

روابطی فراگیر و کلّی نشئت بگیرند و تفکیک یا تجزیه شده نباشند. به همیت علت افرادی که شدیداً سواد آموخته‌اند این ویژگی ضد تفکیک‌گرایی تلفن را چندان قبول ندارند و نمی‌پسندند.

رادیو و تلویزیون هم آن‌گونه که بعداً خواهیم دید، به نوبهٔ خود توان تحمیل یک نظام فراگیر و کلّی را دارا هستند و درست مانند یک تشکیلات کلامی و شفاهی، به نحوی کاملاً مغایر با شکلهای مرکز ـ محیطی و ساختارهای دیداری و نوشتاری قدرتها و حکومتها عمل می‌کنند. آنچه که ظاهراً در مورد رسانه‌های الکتریکی برای بسیاری از محققان خطابرانگیز است، اشاره به توان گسترش قدرت تشکیلات سازمانهای بشری، از طریق این رسانه‌ها در فضاست. امّا واقعیت این است که قدرت اصلی این رسانه‌ها، چنین توانایی‌ای نیست، بلکه درست بر عکس بیش از آنکه اینها بُعد فضا را گسترش دهند، آن را محدود می‌کنند. با وجود الکتریسیته روابط انسان در همه جا، حالت رابطه‌ای بین فردی می‌یابد و در مقیاس روابط افراد یک دهکدهٔ کوچک تجلّی می‌کند. منتها تفاوت در این است که روابط الکتریکی بسیار عمیقتر از آن هستند که جنبهٔ تفویض یک عملکرد یا قدرت قبیله‌ای را به خود بگیرند و بیشتر حالتی مستقل و مقتدر دارند.

اصولاً در ارتباطات، ارگانیک همیشه بر مکانیک پیروز می‌شود و در نتیجه روابط خصوصی‌تر متجلی می‌شود. صحبتهای دو جانبه، جایگزین کنفرانسها می‌شوند و والاترین صاحب‌منصبان می‌کوشند تا با گروه جوانان حشر و نشر کنند. این روابط حتی حالاتی دوستانه می‌یابند. به طور مثال گروهی از دانشجویان آکسفورد که شنیده بودند رودیارد کیپلینگ نویسندهٔ مشهور انگلیسی برای هر کلمه‌ای که می‌نویسد ده شیلینگ می‌گیرد، ضمن فرستادن این مبلغ تلگرافی بدین مضمون برای او می‌فرستادند: «خواهشمندیم یکی از بهترین کلمات خود را برای ما بفرستید.»، کلمهٔ خواسته شده که پس از چند دقیقه به وسیلهٔ تلگراف دریافت شد عبارت بود از: «سپاسگزارم».

از تلفیق الکتریسیته و ماشینهای قدیمی، وسایل ارتباطی زیادی به دست آمده‌اند که بعداً پاره‌ای از آنها را مورد بررسی قرار خواهیم داد، از قبیل دستگاه گرامافون و سینما. امروزه که تلویزیون جای سینما را گرفته و ماهواره، چرخ را مورد تهدید قرار داده است؛ همبستگی تکنولوژی مکانیک و تکنولوژی الکتریکی هم به پایان کار خود نزدیک می‌شود. یکصد سالی است که تلگراف روتاتیو را سرعت بخشیده و نیروی برق به موتورهای انفجاری امکان داده است تا به صورتی دایمی کار خود را ادامه دهند و حتی

اگر قدری پیش رویم متوجه می‌شویم که اصل الکتریسیته در همه جا تکنیک ماشین و تفکیک‌گرایی دیداری و تجزیه عملکردها را از میان برداشته و حتی باعث شده است که نوار مغناطیسی حامل اطلاعات هماهنگ شده و دقیق، جایگزین روال قدیمی و خطّی خط تولید بشود.

تسریع و تشدید سرعت در تمام تشکیلات و سازمانها عاملی برای از هم پاشیدگی و در هم ریختن عملکردها شناخته می‌شود که تکنولوژی مکانیکی غرب هم پس از همبسته شدن و تلفیق با الکتریسیته دچار چنین سرعت زیادی شده است. ایالات متحده مرکزیت‌گرایی سیاسی و عظیم خود را مرهون عملکرد خط‌آهن، پست و مطبوعات می‌داند. در سال ۱۸۴۸ وزیرپست آمریکا طی گزارش سالانه‌اش گفت: «همیشه تشخیص ما این بوده است که روزنامه‌ها بهترین وسیله برای انتشار آگاهیها در بین مردم هستند و بدین لحاظ از چنان اهمیتی برخوردارند که برای رواجشان باید قیمت کمی بر آنها گذاشته شود.» تلگراف بسرعت این ساختار مرکز ـ محیطی را تضعیف کرد و به گونهٔ چشمگیری از اهمیت سرمقاله‌ها کاست که البته این کار را با افزایش حجم اخبار صورت می‌داد. بتدریج با نضج گرفتن هر چه بیشتر تلگراف، مقالات خبری جای مقالات ابرازکنندهٔ افکار و عقاید را گرفتند و به عنوان مؤثرترین عامل ایجاد «ذهنیت همگانی» قدعلم کردند. البته مثالهای زیادی در مورد این تغییرات فاحش جز پیدایش ناگهانی تصویر فلورانس نایتینگل در میان انگلیسها دیده نمی‌شود. به همین دلیل قدرت و توان تلگراف در این زمینه چندان مورد شناسایی واقع نشده است و شاید بارزترین و مهمترین حالت در این زمینه احتمالاً همان پویایی طبیعی کتاب و روزنامه باشد که موجب برانگیختن و ایجاد یک افق دید ملّی و واحد بر اساس ساختاری مرکزیت یافته شد.

کلّیه افراد باسواد، مایل هستند که افکار روشن و تازه را بنابر یک مدل افقی، یکدست و همگن تا دورترین نقاط اشاعه دهند و اذهان نه چندان باسواد را تحت لوای آنها درآورند. امّا تلگراف چنین امکانی را به سواد آموختگان نداد و امید آنها را به یأس مبدل کرد. این وسیله آن قدر دنیای مطبوعات را غیرمتمرکز کرد که یکدستی عقاید و افکار ملّی را خیلی قبل از شروع جنگهای استقلال از میان برداشت. یکی دیگر از اثرات مهم تلگراف و شاید مهمترین آنها در آمریکا، سوق دادن جوانان مستعد آمریکایی به سمت حرفهٔ روزنامه‌نگاری بود تا نویسندگی کتاب در این مورد می‌توان پو[۴۲۰]، توین و همینگوی را مثال زد که بیشتر روزنامه‌نگار بودند تا نویسنده.

تلگراف در اغلب کشورهای اروپایی بر عکس آمریکا، تعدد گروههای ملّی کوچک را دامن زد و چیده‌ها و موزاییکهای متداوم را تشدید کرد. یکی دیگر از تأثیرات تلگراف این کشورها تقویت موقعیت کتاب و الزام مطبوعات به شیوهٔ نوشتار ادبی بود.

پس از ظهور تلگراف بود که گرایشهای وضع هوا، یعنی یکی از عناصر مهم «نفع انسانی» که جنبه‌ای کاملاً مردمی و همگانی دارد، شدیداً توسط روزنامه‌ها پیگیری شد. در اوان پیدایش تلگراف، ریزش باران در هنگام ارسال پیامها صدماتی را به بار می‌آورد که این امر باعث شد تا توجهات بشدت به سمت دگرگونیهای هوا جلب شود. در یکی از گزارشهای مطبوعاتی کشور کانادا در سال ۱۸۸۳ این مطلب آمده بود: «مدتی است که متوجه شده‌ایم، وقتی باد از سمت مشرق یا شمال شرقی در مونترال می‌وزد، بورانها از سمت غرب جابجا می‌شوند و هر چه این جریانات جوّی قویتر باشند، باران با شدت بیشتری از جهت مخالف خواهد بارید.» بدین ترتیب باید گفت تلگراف با دادن اطلاعاتی آنی و سریع از آنچه که در مناطق مختلف روی می‌داد، باعث شد تا خطوط قدرت وضعیت هوا را که انسان قبل از الکتریسیته از مشاهدهٔ آن عاجز بود، آشکار کند.

فصل بیست وششم

ماشین تحریر

عصر خواستن برای انجام دادن

رابرت لینکن اوبراین[۴۲۱] در سال ۱۹۰۴ در ماهنامهٔ آتلانتیک[۴۲۲] مطالبی نوشت که می‌توان آن را بخشی از اسناد و مدارک اجتماعی تلقی کرد که باید مورد بررسی قرار بگیرند.. به طور مثال او دربارهٔ ماشین تحریر چنین نوشت:

«اختراع ماشین تحریر، سرعت زیادی را در دیکته کردن و نوشتن باعث شد...» این وسیله نه تنها سخن‌پردازیهای بیشتری را دامن می‌زد، بلکه اهمیت زیادتری هم به دیدگاههای گویندگان این سخنان می‌بخشید، ماشین تحریر به نحوی است که گویی از جملات و کلمات ارائه شده‌اش مراقبت می‌کند تا مطمئن شود که مخاطبانش آنها را دنبال می‌کنند. در ساختمان کاپیتول[۴۲۳] در واشنگتن نمایندگان زیادی دیده می‌شوند که در اتاقکهای ویژه با حرکات شدید دست و بدن، مطالبی را به ماشین نویسان خود دیکته می‌کنند و حالات آنها به نحوی است که گویی می‌خواهند رفتارهای خطیبانهٔ خود را به نوشتهٔ ماشین شده القا کنند.»

در سال ۱۸۸۲ تبلیغات اعلام کردند که ماشین تحریر وسیلهٔ ارزشمندی برای خواندن، نوشتن، املا و نقطه‌گذاریهای انشایی است. امروز هم دهها سال پس از آن تاریخ، هنوز از این وسیله برای مقاصد یاد شده استفاده می‌شود، منتها در مدارسی که از روشهای تجربی استفاده می‌کنند. در مدارس معمولی ماشین تحریر را اسباب‌بازی سرگرم‌کننده‌ای می‌دانند که حواس انسان را پرت می‌کند، لذا در این گونه مدارس، این

وسیله جای چندانی ندارد و درها بر روی آن بسته است. شعرایی چون چارلز اولسون، می‌گویند که ماشین تحریر می‌تواند شاعر را در حفظ روال اشعار، مکثها و تقطیعها و حتی تعلیق‌های سیلابی یاری دهد و به او کمک کند، شاعر به کمک این وسیله، در حقیقت جملاتی را که می‌خواهد بگوید از قبل اندازه‌گیری می‌کند. یعنی کاری که قبلاً فقط موسیقیدانها و وسایل آنها در مورد سنت‌ها انجام دادند.

چارلز اولسون می‌گوید که خانمها مدعی هستند این استقلال و عدم وابستگی را که ماشین تحریر به گفتار و بیان شعرا بخشیده است، از پنجاه سال پیش توسط این وسیله برای آنها به وجود آمده و در زندگی ایشان تأثیر گذاشته بود. بویژه که وقتی قیمت ماشینهای تحریر در آمریکا به حدود شصت دلار رسیده بود، خانمهای انگلیسی با حدود دوازده لیره حال و هوای آن را دریافت کرده بودند.این استقلال و عدم وابستگی خانمها را می‌توان در اثر معروف ایبسن[۴۲۴] به نام خانهٔ عروسکها دید که در آن زن وایکنیگی به نام نورا هلمر به راحتی در منزلش را به هم کوفت و برای آزمایش قدرت روحی و اعتقاداتی مذهبی، آن را ترک کرد. در واقع از این تاریخ به بعد عصر «خواستن برای انجام دادن»، یعنی آرزویی بزرگ شروع شده بود.

ما قبلاً اشاره کرده‌ایم که در سال ۱۸۹۰ یعنی زمانی که اولین گروه ماشین‌نویسان در دفاتر و ادارات جای گرفتند تا چه اندازهٔ نگران کننده‌ای، سنتهای اداری و مردانه را تغییر دادند. تأثیر دیگر این صفهای یکدست خانمهای ماشین‌نویس، انقلابی بود که در صنعت پوشاک خانمها پدید آمد. خانمهای ماشین‌نویس تبدیل به شخصیتهای مردمی و بیانگر نمادین فعالیتی صالح و جامعه‌پسند شناخته شدند. لذا، حتی طرز لباس پوشیدن آنها مورد توجه قرار گرفت، بویژه مورد توجه دختران روستایی که مایل بودند با پوشیدن لباسی به سبک ماشین‌نویسان و مُد روز، وجههٔ اجتماعی ایشان را کسب کنند. ماشین‌نویسان به اندازهٔ خود ماشین تحریر به دنیای تجارب و کار بُعد جدیدی از یکدستی، همگنی و تداوم را بخشیدند و باعث شدند تا این وسیله جزو ملزومات اجتناب‌ناپذیر تمام حیطه‌های صنعت ماشینی قرار گیرد. فقط در کشتیهای جنگی مدرن به دلیل انجام مراسلاتی معمولی، حدود یک دوجین ماشین تحریر به کار گرفته شد و واحدهای نظامی به هنگام عملیاتشان بیش از استفاده از قطعات اسلحهٔ سبک و متوسط، از ماشین تحریر استفاده کردند. به گونه‌ای که این تصور پیش آمد که ماشین‌تحریر همزمان جایگزین قلم و شمشیر شده است.

امّا تأثیرات ماشین تحریر صرفاً در این حیطه‌ها نبود، بلکه به احتمال قوی این وسیله با شدت زیاد در شکل‌گیری صورتهای تخصصی و تفکیک‌گرای یکدست فرهنگ چاپ مؤثر بوده است و ضمناً نوعی تکامل در کارها و ایجاد بسیاری از عدم وابستگیهای فردی را باعث شده است. چسترتون[۴۲۵] این عدم وابستگیها را قبول ندارد و آنها را جز تصوری نمی‌داند، چرا که معتقد است به عنوان مثال زنان منشی که خود را با ماشین‌تحریر روبرو می‌بینند، برای تثبیت موقعیت خویش به تندنویسی روی می‌آورند که از عهدهٔ ماشین تحریر خارج است. امّا به هر حال، امروز ما می‌دانیم که شعرا و رمان نویسان اکثراً به صورت شخصی با ماشین تحریر کار می‌کنند، زیرا در واقع این وسیله، نوشتن و چاپ را با یکدیگر تلفیق کرده و گرایشی کاملاً جدیدی را نسبت به نوشته و متن چاپی پدید آورده است. نوشتن به وسیلهٔ چنین دستگاهی، شکلهای مختلف زبان و ادبیات را هم تغییر داده است، به گونه‌ای که این تغییرات را می‌توان در آخرین رمان هانری جیمز مشاهده کرد. این نویسنده به منشی خود تئودوریوسانکه[۴۲۶] اجازه نداد تا از روش تندنویسی استفاده کند و او را ملزم کرد تا هر آنچه را که دیکته می‌کند، با ماشین بنویسد. جیمز در کتابش با نام هانری جیمز در حال کار[۴۲۷] باب جدیدی را برای مطالعه گشود و طی آن نحوهٔ تغییر یافتن اشعار و ادبیات انگلیسی را در اذهان نویسندگان این آثار که در اثر پدیداری ماشین تحریر رخ داده بود، بیان کرد.

از حدود سال ۱۹۰۷ بود که هانری جیمز دیگر، جز با ماشین تحریر نمی‌نوشت و از همین دوران بود که سبک وی دارای نوعی آزاد منشی و خصلتی اعجاب‌آمیز شد، که قبلاً فاقد آن بود. منشی جیمز می‌گفت که دیکته کردن مطالب توسط او و نوشتن آنها به وسیلهٔ ماشین تحریر برای نویسنده بسیار الهام‌بخش بود، ضمن آنکه از نوشتن با دست هم بمراتب ساده‌تر جلوه می‌کرد. خود جیمز چنین می‌گوید:«به نظر من وقتی حرف می‌زنم، مطالب خیلی قویتر و منظمتر به ذهنم می‌رسند تا وقتی که خودم می‌نویسم.» این نویسنده آن قدر به صدای ماشین‌تحریرش عادت کرده بود که در موقع مرگ خواست، رمنیگتون[۴۲۸] وی را در کنار تختش قرار دهند و کسی با آن مطلبی را ماشین کند.

نکتهٔ جالب و عجیب این است که ماشین تحریر اصولاً نمی‌تواند خط راست و کاملی را بر روی کاغذ ترسیم کند و محدوده‌ای نیز برای نوشتن قایل نمی‌شود، در پدیداری و بیان اشعار و ابیات آزاد منشانه مؤثر بوده است. به عبارت دیگر شعر و ترانه‌های ناشی از خصوصیت دراماتیک و تأکیدات کلامی با تشویق و ترغیب ماشین تحریر به اوج خود

رسیدند. زیرا شاعر در برابر ماشین تحریر، درست مثل یک رهبر موسیقی یا یک آهنگساز جاز عمل می‌کند که می‌تواند ابتکاراتی را از خود نشان دهد. در جهان غیر سواد آموخته این حالت و موقعیت در اختیار شعرای حماسه‌سرا و خنیاگران بود، یعنی آنها موضوع و زمینهٔ ارائه هنر خود را می‌شناختند لیکن متنی را برای بیان به صورت محدود و بسته نمی‌پذیرفتند. شاعر هم در برابر ماشین تحریر از تمامی منابع مطبوعات چاپی برخوردار است. اصولاً شعرا از این وسیله به مانند میکروفون و بلندگو استفاده می‌کنند. بدین معنی که قادرند در برابر آن فریاد بکشند، نجوا کنند، سوت بزنند و یا اصولاً هر رفتاری را به صورت نوشتاری به مخاطبانشان بنمایانند. درست مانند آنچه که کومینگ(۴۲۹) در ابیات زیر آورده است:

در گذرگاه بهار [مکث]
زمانی که دنیا منگ و خواب آلوده است
بادکنک فروش کوچک اندام و لنگ [مکث]
با صدای نازکش در آن دورها [مکث]، گویی سوت زنان می‌گوید:
زمانی که ادی ویل(۴۳۰) دوان دوان از تیله بازیها
و قایم با شک بازیهایشان باز می‌گردند. [مکث]
و بهار است و جهان با شگفتی تمام به دور خود می‌چرخد
زمانی که بتی و ایزابل(۴۳۱) رقص‌کنان از طناب بازیها و
لی‌لی‌شان باز می‌گردند [مکث]
آخر بهار است و بزها می‌چرند
و بادکنک فروش، با صدای نازکش آن دورها، [مکث] گویی سوت می‌زند

کومینگ که در سرودن این ابیات از ماشین تحریر استفاده کرده است، حالتی غیر معمول به شعر خود می‌دهد، به گونه‌ای که چند صدایی بودن آن احساس می‌شود. شعرای قدیمی‌تر به دلیل عدم امکانات تکنیکی چاپ و تحریر، از آن آزادی تأکیدات شفاهی که ماشین تحریر ابداع‌کنندهٔ آن بود، بی‌بهره بودند و کاملاً محدود و بسته عمل می‌کردند. به کمک ماشین تحریر، شاعر می‌تواند همانند نیژنسکی بالرین بجهد و یا مانند چاپلین هنر پیشه خود را اردک‌وار تکان تکان بدهد و راه برود. زیرا توانی جسارت آمیز و مکانیکی در اختیارش قرار گرفته است که براحتی می‌تواند رفتارهایش را منعکس کند به گونه‌ای که گویی نوشتن یک شعر به وسیلهٔ ماشین تحریر همانند هوا کردن یک بادبادک

شاد و لذت‌بخش است.

چنانچه شعر کومینگ را با صدای بلند بخوانید و بر آهنگ کلمات آن تأکید کنید، به روند ادراکی تایپ کنندهٔ آن پی خواهید برد. البته تنها کومینگ با ماشین تحریر شعر نمی‌گفت، بلکه ژرارمانلی‌ها پکینز هم همیشه برای سروردن، آرزوی داشتن یک ماشین تحریر را داشت.

کسانی که معتقدند شعر بیشتر جنبه‌ای دیداری دارد و باید در سکوت خوانده شود، نمی‌توانند آثار هاپکینزها یا کومینگ‌ها را درک کنند. شعری همانند آنچه که آمد، باید به طور طبیعی و با صدای بلند خوانده شود تا خواسته‌های سرایندهٔ آن از فحوای کلامش احساس شود. حتی اگر چنین حالتی چندان مورد قبول ادبا نباشد و از این بابت آزرده خاطر شوند.

شعرایی چون الیوت و پوند هم از ماشین تحریر استفاده کردند و تنوعی از تأثیرات مختلف را در اشعارشان آفریدند. از نظر اینها نیز ماشین تحریر وسیله‌ای شفاهی و حالت‌دار (میمیک) است که تمامی آزادیهای بیانی روزمره را می‌تواند به آنها ببخشد. درست مانند موسیقی جاز، حزن انگیز و گفتاری، الیوت مجموعه‌ای محاوره‌ای و جازی شکل خلق کرده است با نام اسبهای از پا افتاده[۴۳۲] که شعر اول آن با نام از چه راهی به منزل می‌روی؟، تداعی کنندهٔ حالات همان جازهای حزن‌انگیز و محاوره‌ای است.

ماشین تحریر که تکنولوژی گوتمبرگی را به تمامی زوایا و گوشه‌های فرهنگ و اقتصاد ما تحمیل کرده است، تأثیرات شفاهی دیگری، عکس آن چنزی که از آن انتظار می‌رفت نیز به جا گذاشته است که موجب دگرگونی بعضی از ویژگیها شده است. البته تمامی تکنولوژیها وقتی به حدّ نهایی خود می‌رسند، الزاماً با چنین دگرگونی در شکل و صورت روبرو می‌شوند، درست مانند آنچه که بر سر چرخ آمده است.

ماشین تحریر تسریع‌کننده‌ای است که نوشته، گفتار، چاپ و طبع را شدیداً به یکدیگر نزدیک می‌کند. این وسیله شکلی کاملاً مکانیکی است، امّا در بعضی موارد تأثیر آن بیشتر منسجم کننده است تا منفک کننده.

به عنوان یک عامل تفکیک گرو یا انفجار آمیز، ماشین تحریر اثرات خود را به تأثیرات چاپ می‌افزاید و مستقیماً در تشدید توان قواعد املایی و انشایی مؤثر واقع می‌شود. فشار حاصل از تکنولوژی گوتمبرگی، برای استفادهٔ صحیح از دستور زبان و یکدستی املایی از طریق این ماشین کاملاً احساس می‌شود، زیرا ماشینهای تحریر به گونهٔ

چشمگیری فروش کتابهای لغت را افزایش دادند و کلاسورهای پر از پروندهٔ شرکتها را که شاید چندان هم مفید نباشند، پدید آوردند. در آغاز پدیداری ماشین تحریر، استفاده از آن در کار و تجارب، چندان الزامی به نظر نمی‌رسید زیرا دست نوشته‌ها از ارزش و اعتبار والایی برخوردار بودند و صاحبان آن معتقد بودند که ماشین تحریر صرفاً باید در اختیار نویسندگان، روحانیون و تلگرافچیها باشد. روزنامه‌ها هم تا مدتها به این وسیله روی خوش نشان نمی‌دادند.

اصولاً وقتی بخشی از اقتصاد آهنگ تندتری یافت، سایر بخشها هم باید از آن پیروی کنند. با ورود ماشین تحریر در این فراگرد هم طبیعتاً هیچ قسمتی نمی‌تواند مدتی طولانی در برابر آن بی‌تفاوت بماند. نکتهٔ قابل ذکر در اینجا این است که تلفن بر آن شد، جای ماشین تحریر را در محافل تجاری بگیرد، ولی تکرار جملهٔ تلفنی «برایم یادداشتی بفرست» کماکان عملکرد ماشین نویسان را مهم جلوه می‌داد. مطابق قانون پارکینسون «کار، وقت و زمان مورد نیازش را حتماً مصرف می‌کند». لذا پویایی تلفن که زمان را تحلیل می‌برد، به صورت متضادی باعث شد تا عملکرد ماشین نویسان بیشتر شود. به گونه‌ای که نصب ساده‌ترین تجهیزات تلفنی در یک شرکت یا مؤسسه، کوهی از کاغذهای باطله را پدید می‌آورد، امّا به طور کلّی ماشین تحریر همانند تلفن عملکردها را به هم می‌پیونددو رابطه‌ها و واسطه‌ها را از میان برمی‌دارد.

فورتکوت پارکینسون به این مورد اشاره می‌کند که تمام شرکتها یا اصولاً تمام ساختارهای دیوان سالاری بدون توجه به کار مفیدی که باید صورت دهند، مدام فعال هستند. لذا می‌توان مدعی شد رابطه‌ای میان تعداد کارکنان و کیفیت کار وجود ندارد. در یک ساختار مشخص، نسبت افزایش و رشد تعداد افراد به افزایش عملکردها و کارایی‌ها مربوط نمی‌شود، بلکه به رابطهٔ موجود بین این افراد مربوط می‌شود (به عبارت دیگر پیام خود رسانه است). اگر مطلب را به صورت ریاضی بیان کنیم، قانون پارکینسون می‌گوید: افزایش سالانهٔ تعداد کارکنان بین ۵/۱۷ تا ۶/۵۶ درصد هیچ ربطی به تغییراتی که در حجم کار پدید می‌آید، ندارد (البته اگر تغییری وجود داشته باشد).

«کاری که باید صورت پذیرد» مسلماً بدین معنی است که باید نوعی از انرژی مادی به اشکال جدید تجلّی کند، درست مانند تغییر شکل یک درخت به صورت الوار یا کاغذ، خاک رس به صورت آجر یا بشقاب و فلز به صورت لوله و تیرآهن، به طور مثال در این زمینه می‌توان گفت که مثلاً در نیروی دریایی با کم شدن تعداد ناوها، افراد و

کارمندان ادرای باز هم افزایش می‌یابند. امّا نکته‌ای که در اینجا پارکینسون می‌کوشد نادیده بگیرد تا خوانندگانش هم به آن پی نبرند، این واقعیت ساده است که در حیطهٔ انتقالهای اطلاعاتی، اصل «کاری که باید صورت پذیرد»، دقیقاً همان اصل اطلاعات است و در عصر الکتریسیته، ایجاد روابط سادهٔ بین فردی از طریق همین اطلاعات انتخاب شده که مهمترین منبع ثروت به حساب می‌آیند، صورت می‌گیرد.

قبلاً، یعنی در عصر ماشین و مکانیک، کار مفهومی کاملاً متفاوت داشت. در آن موقع کار عبارت از اعمال تغییراتی در عناصر مختلف از طریق تفکیک و تجزیهٔ عملیات و فعالیتها بر روی یک خط تولیدی و بر اساس تفویض سلسله مراتبی قدرت، صورت می‌گرفت. مدارهای الکتریکی همین توانایی را به انسان می‌دادند، منتها بدون استفاده از خطوط تولید و مونتاژ و بدون تفویض قدرت که بویژه پس از پیدایش رایانه‌ها، کار اصلی، در سطح برنامه‌ریزی شناخته می‌شد. کار در این مرحله، نوعی جریان یافتن اطلاعات، آگاهی و شناخت به حساب می‌آمد. در حیطهٔ کارهایی که در سطح تصمیم‌گیری و اعمال تصمیمات بود، تلفن و سایر وسایل تشدید و تسریع کننده از این قبیل، توانستند تقسیم قدرت و تفویض آن را با «اقتدار داشتن» جایگزین کنند. درست مانند آهنگسازی که به جای آنکه اثر خود را ابتدا چاپ کند و سپس نسخه‌هایی را از آن در اختیار رهبر ارکستر و هیئت نوازندگان برای اجرا قرار دهد؛ آهنگ خود را بر روی دستگاهی الکترونیک تنظیم کند تا از طریق آن بتواند نُتها را با صدای مختلف بشنود و مطلوب خود را در انتخاب کند. در چنین حالتی در واقع وجود اعضای نوازنده دیگر موردی ندارد و تفویض قدرت و تخصص که نمونه‌هایی از عصر صنعت و ماشین هستند، در این وضعیت جایی ندارند. با این تفاصیل باید گفت، ماشین تحریر هم که شعر و چاپ را به یکدیگر پیوند می‌دهد برای شاعر یا رمان‌نویس، تقریباً موسیقی الکترونیکی را برای آهنگساز دارد.

دانیل بورستن، تاریخ نویس، مدعی است که در عصر الکتریسیته، صلابت یک انسان چندان به کار و عملکرد او مربوط نمی‌شود، بلکه صرفاً عنوان کاری وی تعیین کننده است. آقای پروفسور پارکینسون هم از اینکه می‌بیند انسان ظاهراً ارتباط خود را با کارش از دست داده است، بسیار ابراز تأسف می‌کند. او مانند اقتصاددانانی چون استفن پونرکه در اثرش با نام همبازی هر آنچه را که در مقایسه با گذشته جابجا می‌شوند مسخره می‌انگارد، بر آن است تا بیهودگی و بیجا بودن نظریهٔ «هرکس در دنیا باید راه خویش را برود» را نمایان کند. زیرا از نظر ایشان، دیگر نه کار صادقانه و نه اقداماتی محیلانه،

هیچکدام واقعاً نمی‌توانند یک کارمند جاه طلب را به جایی برسانند. دلیلش را هم بسیار ساده می‌دانند، چون که جنگ قدرت بر سر موقعیت دیگر قدیمی شده است، حال خواه در فعالیتهای شخصی باشد و یا جمعی. بدین ترتیب باید گفت ظاهراً تنها راه نجات در شرکتها و ادارات، همان راه خروج از آنهاست. شاید اصولاً در دنیا هم چنین باشد، زیرا از این جهان جز چهار دیواری منعکس کنندهٔ خواسته‌های آنی و لحظه‌ای بشر چیز دیگری باقی نمانده است.

ملاحظه اینکه ماشین تحریر هم که قرار بود تا همچون کالسکه‌ای زرّین، نوراهلمرهای غرب را به سمت امیدها و آرزوهایشان رهبری کند، در پایان کار درست مانند داستان کودکانهٔ سیندرلا به کدویی ناچیز و بی‌محتوا مبدّل شد.

فصل بیست و هفتم

تلفن

شیپور یا زنگوله‌ای نمادین

در سال ۱۹۰۴ نشریه ایوننگ تلگرام نیویورک برای خوانندگانش، مفهوم کلمهٔ فونی که در مطالبش استفاده می‌کرد، را مترادف با طبل توخالی دانست و توضیح داد که این کلمه از وجود تلفن نشئت می‌گیرد و بیانگر بی‌محتوایی است: «فونی، یعنی چیزی مانند مکالمهٔ تلفنی دو نفر باصطلاح دوست که از محتوای چندانی برخوردار نیست.» ژاک پار[۴۳۳] در خاطراتش به ترانه‌های عامیانه و لطیفه‌هایی اشاره می‌کند که در مورد تلفن ساخته شده است و می‌گوید شوخیهای مصطلح کارمندان تلگراف در مورد تلفن به گونه‌ای هستند که انسان از تلفن بیزار می‌شود. به عنوان مثال به شوخی مربوط به شکوه‌های زنی اشاره می‌کند که روزی مجبور می‌شود به دلیل آنکه تصور می‌کرد تلفنش زنگ می‌زند، سه بار از حمام خارج شود.

جیمز جویس در اثر خود به نام بیداری فینگان‌ها تحت عنوان «تلویزیون در نزاعی مرگبار، تلفن را خواهد کُشت»، به یکی از اصلیترین مناقشات میان امتدادهای تکنولوژیکی حواس ما که مدت یک دهه درگیریهای فرهنگی بسیاری را باعث شده است، اشاره می‌کند. تلفن به عنوان امتدادی از گوش و صدا موجب نوعی ادراک فراحسی می‌شود، در حالی که تلویزیون بر خلاف آن، امتدادی از حس لامسه و یا به عبارت بهتر منعکس کنندهٔ روابط تقابلی میان حواس شناخته می‌شود که در نتیجه تمامی آنها را با یکدیگر درگیر می‌کند.

بچه‌ها و نوجوانان تحسین کنندگان تلفن هستند، زیرا آنها خود را در درون سیمها می‌پیچند و دستگاه شماره‌گیر را چون معبودی در آغوش می‌فشارند. فرانسویها تلفن را که ترکیبی از گوشی و دهنی است به صورت یک کلّ می‌بینند که این ویژگی احساس، شاخصی از روابط میان حواس مختلف آنان است. در حالی که انگلیسی زبانها دهنی و گوشی تلفن را به صورت دستگاههایی مجزا تلقی می‌کنند. به طور کلّی این حالت را می‌توان به زبان آنها وابسته دانست، چراکه اصولاً زبان فرانسه، به عنوان زبان عشق و زمزمه‌های عاشقانه تلقی می‌شود و بدین لحاظ نزدیکی گوش و دهان در زبان فرانسه کاملاً قابل قبول است و شاید به همین علت است که فرانسویان از طریق تلفن حتی می‌توانند برای یکدیگر بوسه هم بفرستند ولی از نظر دیداری و تجسمی با این وسیله مشکل دارند.

در اینجا می‌توان گفت، ماشین تحریر و تلفن، به طور اصولی همانند دوقلوهایی هستند که تأثیر فراوانی بویژه در جوامع آمریکایی از نظر تکنولوژیکی نهاده‌اند. مانند تمامی رسانه‌ها، اینها هم بخشهایی را از وجود انسان به محدوده‌های خارج از وجود او امتداد داده‌اند و در نتیجه گرایشهایی نسبت به برقراری نوعی روابط جدید میان حسی پدید آورده‌اند. وقتی انسان چیزی را می‌خواند، به چاپ فکر می‌کند و زمانی که به رادیو گوش می‌دهد، در پی اختراع تصاویری دیداری می‌گردد، امّا در مورد تلفن چنین نیست و نمی‌تواند این وسیله را به صورت دیداری تصور کند، چرا؟ البته در اینجا ممکن است عده‌ای مدعی شوند که «من هنگام تلفن کردن احساس دیداری دارم»، لیکن اگر بیشتر به ویژگیهای این رسانه توجه کنند، متوجه خواهند شد که چنین چیزی غیرممکن است. به عنوان مثال ادبیات گرایان چنین حالتی را ابراز کرده‌اند و سعی فراوان هم برای اثبات آن به عمل آورده‌اند. امّا موردی که بیشتر غرب سواد آموخته و دیداری کننده را در این زمینه تحریک می‌کند، این حالت نیست. بسیارند افرادی که به هنگام یک مکالمهٔ تلفنی، حتی با نزدیکترین دوستانشان هم بسختی می‌توانند از خشمگین شدن بپرهیزند، چراکه این گونه افراد فوراً درمی‌یابند، تلفن برخلاف نوشته و چاپ نیازمند اشتراک مساعی کامل است که ادبیات گرایان و افراد شدیداً سواد آموخته که مدام در پی تفکیک و تجزیه همه چیز هستند، نمی‌توانند آن را تحمّل کنند؛ زیرا این وسیله نیازمند حداکثر توجه است و ایشان از این حالت گریزانند. آموزش زبان هم در مورد این گونه افراد همین طور است، بدین معنی که انسان کاملاً باسواد با اشکال فراوان می‌تواند یک زبان خارجی را

فراگیرد، زیرا آموزش زبان هم نیاز به اشتراک مساعی تمامی حواس، آن هم در آن واحد دارد.در حالی که بعکس عادتهای دیداری انسان غربی باسواد، در دنیای غیردیداری فیزیک مدرن که بعد از عصر دیداریها پدیدار شد، چنین وابستگیهایی وجود ندارد. فقط نوتون‌ها[۴۳۴] و اسلاوهای درون‌نگر و سمعی ـ لمسی توانستند کاملاً در برابر دیداری شدنها مصون بمانند و به همین علت ریاضیات غیر اقلیدسی و فیزیک کوانتوم را بخوبی درک کنند. شاید اگر ریاضیات و فیزیک به وسیلهٔ تلفن به آمریکاییان آموزش داده می‌شد، آن وقت سواد آموخته‌ترین و ذهنیترین آنها هم می‌توانستند به مصاف فیزیکدانان اروپایی بروند.

به هر حال، هیچیک از این موارد چندان مورد توجه محققان شرکت تلفن بل نیست، زیرا همانند تمام گروههای منتسب به مکتب کتاب، آنها اصولاً تلفن را به عنوان یک شکل در نظر نمی‌گیرند و صرفاً محتوای ارتباطات تلفنی برای آنها مطرح است. همان‌طور که قبلاً هم گفتیم، فرضیه‌های شانون و ویور در مورد تئوری بازیها و همچنین تئوری اطلاعات مورگنشترن[۴۳۵] هم به چنین شکلهایی توجه ندارند، منتها به دنبال مطالعات بعدی باید گفت در واقع این دانشمندان آدمهای ساده و خنثایی هستند که در کلاف افکار خود سر در گم شده‌اند، زیرا در حقیقت تأثیرات روانی ـ اجتماعی همین شکلها هستند که زندگی بشر را کاملاً دگرگون کرده‌اند.

بسیاری از افراد هستند که به هنگام تلفن کردن، با خطوطی کج و معوج نقاشی می‌کنند. این حالت شدیداً به شکل این رسانه بستگی دارد. بدین معنی که چون کلّیهٔ حواس و نیروهای تلفن کننده را در اختیار می‌گیرد و آنها را به تشریک مساعی مطلق وامی‌دارد، باعث می‌شود تا آنها نتوانند خط راستی را ترسیم کنند. برخلاف رادیو، تلفن نمی‌تواند جنبهٔ یک منبع صوتی زمینه‌ای را به خود بگیرد، زیرا تصویر صوتی که منتشر و پخش می‌کند، آن قدر ضعیف و فقیر است که انسان چاره‌ای ندارد جز آنکه تمام حواس خود را به کار گیرد که آن تصویر را تقویت و تکمیل کند. زمانی که تصویر صوتی، غنی و از دقت بالایی برخوردار باشد، مانند رادیو، آن وقت انسان آن تجربه را در ذهن خود دیداری می‌کند. بدین معنی که گویی آن را به وسیلهٔ حس بینایی خود تکمیل می‌کند. زمانی هم که تصویر دیداری از دقت و غنای زیادی برخوردار باشد، آن وقت با افزودن صوت کاملتر می‌شود. به همین علت است که افزوده شدن صدا به سینما، دگرگونی شدیدی را در هنر باعث شد. درست مانند سینماتوگراف که اعجازی در هنر بود. علاوه

بر این فیلم همانند رقیبی برای کتاب است، زیرا توانایی خیلی بیشتری از نوشته در ساختن ردیفی از تصاویر توصیفی و گفتاری ـ دیداری داراست.

در سالهای ۱۹۲۰ ترانه‌ای با اقبال زیاد روبرو شد که نامش«تنها در کنار تلفن، دلم می‌گیرد» بود، واقعاً چرا تلفن چنین احساس تنهایی شدیدی را برمی‌انگیزد؟ چرا انسان تمایل دارد به تلفنهای مربوط به دیگران که هیچ ربطی هم به او ندارند، پاسخ دهد؟ چرا صدای زنگ تلفن در یک نمایش یا تئاتر حالتی تعلیقی در ذهن ایجاد می‌کند و این حالت در سینما کمتر است؟ پاسخ تمام این پرسشها این است که تلفن شکلی از اشتراک مساعی را ایجاب می‌کند که در آن وجود فرد دیگری هم در طرف مقابل لازم است و این کار با شدت تمام، طی یک شکل الکتریکی صورت می‌پذیرد. به طور کلّی باید گفت، تلفن اصولاً مانند رادیو وسیله‌ای فراگیر در محیط شناخته نمی‌شود.

در اینجا مایلم به مسئلهٔ خنده‌داری اشاره کنم که در اوایل پدیداری تلفن اتفاق افتاد و نشان دهندهٔ این بود که این وسیله تا چه حدّ تشریک مساعی جمعی را می‌طلبد و مشترکان زیادی آن را به عنوان دستگاهی که دارای چنین توانایی است، مورد استفاده قرار می‌دادند. شوخی مذکور به این صورت اتفاق افتاد که شخصی با عوض کردن صدای خود از طریق تلفن به تعدای از مشترکان اطلاع داد که متصدیان بخش نظافت می‌خواهند خطوط تلفن را تمیز کنند و سپس گفت که برای جلوگیری از نفوذ گردوخاک و روغن به داخل منزل، دستگاههای تلفن را با ملحفه یا روبالشی بپوشانند. کسی که این شوخی را کرده بود سپس به منزل دوستانی که با آنها تماس گرفته بود، رفت تا نتیجهٔ کار خود را ببیند. او مشاهده کرد، اغلب آنها بیصبرانه منتظر شنیدن خش‌خش‌ها و سر و صداهایی از تلفن هستند که ناشی از رُفت و روب سیمها به وسیلهٔ عوامل شرکت است. از این شوخی می‌توان این نتیجه را گرفت که در قدیم، تلفن به دلیل نو و جدید بودنش بیشتر جنبه‌ای تفننی داشت تا اینکه در کار و تجارت مورد استفاده قرار گیرد.

تلفن در واقع تولید ثانویهٔ تحقیقاتی است که در قرن اخیر صورت گرفتند و هدفشان دیداری کردن، گفتار بود. ملوین بل[۴۳۶] پدر الکساندر گراهام بل، تمام زندگی خود را وقف اختراع نوعی الفبای جهانی کرد و نتیجهٔ کار خود را در سال ۱۸۶۷، با نام کلام دیداری شده، ارائه کرد. این پدر و پسر، نه تنها می‌خواستند کلّیهٔ زبانهای دنیا را با یکدیگر منطبق و یکسان کنند، بلکه از این طریق مایل بودند بخت و اقبال ناشنوایان را نیز قدری افزایش دهند. از نظر بل‌ها، دیداری کردن زبان راه مستقیمتری برای رها کردن

ناشنوایان از زندانشان شناخته می‌شد. همین سعی و کوشش بل‌ها برای کشف وسیله‌ای که بتواند کلام را برای ناشنوایان دیداری کند، موجب شد تا آنها وسایلی را اختراع کنند که در نهایت به تلفن بیانجامد. حروف بریل (۴۳۷) هم همین‌گونه بود، یعنی نخست این حروف برجسته با این هدف ساخته شدند تا مأموران اطلاعاتی بتوانند پیامهای نظامی را در تاریکی بخوانند، ولی بعدها این حروف مورد استفادهٔ نوازندگان و بالاخره نابینایان قرار گرفت. لذا باید گفت در حقیقت خیلی قبل از آنکه مورس علایم تلگرافی را اختراع کند، نامه‌هایی با حروف برجسته نوشته می‌شد که با نوک انگشتان قابل خواندن بود. نکتهٔ قابل توجه این است که تکنولوژی الکتریکی نیز به همین ترتیب پس از کشف الکتریسیته به دنیای کلام و زبان روی آورد. بدین معنی که اولین امتداد توسعه یافتهٔ سیستم مرکزی اعصاب، یعنی رسانهٔ گروهی «کلام» با سرعت تمام با دومین امتداد این سیستم یعنی تکنولوژی الکتریکی تلفیق شد و شکلهای مشترکی را به وجود آورد.

دیلی گرافیک نیویورک در تاریخ ۱۵ مارس ۱۸۷۷ در صفحهٔ اولش چنین عنوانی را آورد: «تلفن، این خطیب آینده، وحشت‌آفرین است» در زیر آن تصویری از یک میکروفون را کشیده بود که با سیمهای پیچ در پیچ، استودیویی را به مناطق مختلف دنیا یعنی لندن، سانفرانسیسکو و دوبلین متصل می‌کرد. نکتهٔ جالب توجه اینکه در آن زمان روزنامه‌ها، تلفن را به عنوان وسیلهٔ ارتباطی که به مبارزه با مطبوعات قدعلم کرده بود، در نظر می‌گرفتند. یعنی در واقع کاری که رادیو حدود پنجاه سال بعد صورت داد. به هر حال، تلفن این وسیلهٔ شخصی که مختص روابط صمیمانه است، از نظر شکل رسانه‌ای، نسبت به تمام رسانه‌های دیگر جنبه‌ای غیرمعمولی دارد. به همین دلیل است که از نظر ما هنوز هم استراق سمع تلفنی نسبت به باز کردن و خواندن نامهٔ دیگران حالتی غیراخلاقیتر دارد.

کلمهٔ «تلفن خیلی پیشتر از تولّد الکساندر گراهام بل، یعنی در سال ۱۸۴۰، به کار گرفته شد. این نام را به وسیله‌ای متشکل از تیغه‌های چوبی اطلاق می‌کردند که به منظور انتقال نتهای موسیقی مورد استفاده قرار می‌گرفت. در حول و حوش سال ۱۸۷۰ بسیاری از مخترعان در صدد یافتن طریقه‌ای برای انتقال الکتریکی صوت برآمدند و نتیجه آنکه دفتر ثبت اختراعات در آمریکا، درست در همان روزی که طرح و نقشهٔ تلفن گراهام بل را دریافت کرد، نقشه‌های تلفن دیگری نیز از الیشا گری (۴۳۸) ثبت کرد؛ امّا با یکی دو ساعت تأخیر. افراد متنفذ و رقبا بشدت مایل بودند تا از این اتفاق بهترین بهره‌برداری را کنند.

لیکن بالاخره، بل پیروز شد و اسامی رقبایش فقط در روزنامه‌ها درج شد. به دنبال این اختراع اولین سرویس خدمات تلفنی در سال ۱۸۷۷ به وجود آمد که شدیداً مدعی مقابله با تلگراف بود. لیکن در آن زمان، آن مؤسسه کوچک تلفنی توان مقابله با غول قدرتمند تلگراف را نداشت و سریعاً هم به وسیلهٔ شرکت تلگراف وسترن یونیون بلعیده شد.

به طور اصولی، انسان غربی هیچگاه از پیشرفتهای تکنیکی در نحوهٔ زندگی‌اش که تهدیدکننده هم هستند، ترسی به خود راه نداده است. به گونه‌ای که بدون وقفه طی حدود ۲۵۰۰ سال تحت انفجار آرام و تفکیک‌گرایی تکنولوژیکی از الفبا تا اتومبیل قرار گرفته است. البته با پدیداری تلگراف این حالت تفکیک‌گرایی، به انسجام مبدّل شد و آن وقت انسان غربی با نوعی لاقیدی البته به سبک نیچه بر آن شد تا فیلم این ۲۵۰۰ سال انفجارآمیز را به طور معکوس برای خود به نمایش بگذارد. در این میان ناگفته نماند که او ضمناً از تفکیک‌گرایی افراطی زندگی گذشتهٔ قبیله‌ای‌اش نیز نهایت استفاده را کرده است. زیرا همین توجه زیاد به تفکیک‌گرایی به او امکان می‌دهد تا بدون توجه به علیّتهای عملکردی متقابل تکنولوژی و فرهنگ، پذیرای آنها شود. در حالی که انسان قبیله‌ای کمترین شاخص تغییرات را نیز مدّنظر قرار می‌دا د. احتمالاً به همین دلیل، خواندن کتاب انسان سازمان یافته[۴۳۹] اثر ویلیام وایت جنبه‌ای ترس‌آور به خود می‌گیرد، زیرا در آن به دریده شدن انسانها توسط سازمانها اشاره می‌شود. اگرچه در مواردی هم این امر تقبیح شده است، زیرا حتی در چشم تمامی کسانی که فرهنگشان در یک فضای آزادالفبایی و دیداری تقطیعی و تفکیکی شکل گرفته است، استفاده از افراد به عنوان، مرهم‌هایی برای زخمهای جوامع بزرگ اقتصادی و سازمان یافته، عملی ناصواب تلقی می‌شود. یک مسئول بلندپایه در امر برنامه‌ریزی اشاره می‌کرد که: «من شبها افراد را مورد تهاجم فکری قرار می‌دهم، زیرا در آن موقع، بی‌دفاعند.»

در سالهای ۱۹۲۰ تلفن در گفت و شنودهای طنزآمیز بسیاری مورد استفاده قرار می‌گرفت. این شوخیها از طریق صفحات ضبط و فروخته می‌شد و در اختیار همگان قرار می‌گرفت. در حالی که رادیو و سینمای ناطق که صرفاً حالت مونولوگ داشتند، چنین خصوصیتی را به وجود نمی‌آوردند و حتی افرادی چون فیلد یا ویل راجرز نمی‌توانستند این وسایل را به سخره بگیرند. زیرا به طور کلّی این رسانه‌های گرم، شکلهای سردی را که تلویزیون برانگیزانندهٔ آنها بود، نادیده می‌گرفتند. افراد جدیدی که بتازگی مسئول

خنداندن مردم در باشگاههای شبانه شده بودند، از قبیل نیوهارت‌ها، نیکول‌ها، می‌ها[۴۴۰] با موفقیت تمام و به طور غیر قابل مقاومتی یادآور تلفنهای قدیمی و دیالوگهای آن شدند و آن وقت به لطف وجود تلویزیون که با این گونه اشتراک مساعیهای شدید همراه شد، طنزپردازیها با حرکات دست و چهره هماهنگ شد و دیالوگها جنبهٔ دیگری یافتند. مورسال‌ها، شلی برمن‌ها و ژاک پارها از این مرحله به بعد بود که چون «روزنامه‌هایی زنده» توسط گروههای کمدی، در سالهای ۳۰ و ۴۰ به توده‌های انقلابی چین هدیه شدند. نمایشهای برشت هم به نوبهٔ خود از این جنبهٔ اشتراک مساعی موجود در داستانهای مصور و موزائیک روزنامه‌ها که تلویزیون در واقع همچون هنر پاپ، اعتباری برایشان کسب کرده است، برخوردارند.

میکروفون تلفن، در واقع نتیجهٔ ثانویه کوششهایی است که از قرن هفدهم به عمل آمدند و هدفشان این بود که به گونه‌های مکانیکی از فیزیولوژی انسان تقلید کنند. لذا به طور طبیعی تلفن الکتریکی پس از اختراع رابطه‌ای تنگاتنگ با ارگانیک یافت. طی صحبتهایی که با جراحی از اهالی بوستون به عمل آوردیم، متوجه شدیم که سعی شده است تا شکل گوشی تلفن هر چه بیشتر با توجه به ساختمان استخوانهای جمجمه و پردهٔ صماخ گوش طراحی شود.

بل هم از نزدیک کارهای هلمهولتز[۴۴۱] فیزیکدان و فیزیزلوژیست آلمانی را در مورد انتقال حروف صدادار پیگیری می‌کرد. او در ابتدای امر تصور می‌کرد که هلمهولتز موفق شده است حروف صدادار را از طریق تلگراف منتقل کند، اما بعداً متوجه شد او به دلیل آنکه بخوبی آلمانی نمی‌داند دچار اشتباه شده است و در حقیقت هلمهولتز هیچ موفقیتی کسب نکرده است. ولی بل تا قبل از اصلاح تصور باطلش چون فکر می‌کرد هلمهولتز حروف صدادار را منتقل کرده است، مدام با خود می‌اندیشید، به چه دلیل حروف بیصدا را نمی‌توان منتقل کرد. بل می‌گوید: «من تصور می‌کردم هلمهولتز در کارش موفق شده است و من به دلیل عدم داشتن اطلاعات کافی دربارهٔ الکتریسیته شکست خورده‌ام. همین احساس بود که به کارم آمد و به من اعتماد بخشید تا بیشتر فعالیت کنم. مطمئناً اگر در این زمان بخوبی زبان آلمانی را می‌دانستم هیچگاه مجدداً به آزمایشهایم روی نمی‌آوردم».

یکی از مهمترین اثرات تلفن تأثیر بر شبکهٔ پیچیده‌ای از ساختارهای به هم فشرده اداری و تصمیم‌گیریهای سازمانی است زیرا اصولاً نمی‌توان از طریق تلفن یک حاکمیت

را به گونه‌ای سیستماتیک تفویض کرد، چون با سرعتی که این وسیله دارد ساختار هرمی شکل قدرت را در هم می‌ریزد و در سلسله مراتبی که افراد شدیداً درگیر آن هستند، دگرگونی پدید می‌آورد.

تشکیلات رزمی آلمان که طی جنگ به رادیو تلفن مجهز شده بود، اگرچه از این طریق تحرک بالایی به دست آورد لیکن بناچار ساختارهای سنتی نظامی را دگرگون کرد. همان‌گونه که دیدیم روزنامه‌نگاران هم با تلفیق صفحات چاپی، تلفن و تلگراف موفق شدند، تصویری جمعی از اجزای مختلف دولت یعنی وزارتخانه‌ها نشان دهند.

امروزه کارمندان از طریق تلفن در تمامی نقاط کشور با رؤسای خود تماسهایی خصوصی برقرار می‌کنند و به همین ترتیب با یک تلفن هر کس می‌تواند در دفترکار یک مدیر عالی‌رتبه خللی وارد آورد. این وسیله آنچنان می‌تواند روابط را خصوصی جلوه دهد که من خودم از ساعت ده صبح اولین روز کاری در دفتر نیویورک توانستم همه را با نام کوچکشان صدا کنم و از این طریق کاملاً در آنها احساس صمیمیت ایجاد کنم.

تلفن وسیله‌ای هتک کننده است که زمان و مکان نمی‌شناسد. حتی قدرتمندترین و ثروتمندترین افراد هم صرفاً زمانی که مهماندار ضیافتی هستند و به دلیل احترام به دیگران قرار نیست که به تلفنی پاسخ دهند، می‌توانند خود را از شرّ آن برهانند. علاوه بر این، تلفن به دلیل طبیعت وجود خود، شکلی شدیداً شخصی و فردی است و لذا چندان به ویژگی دیداری بودن که انسان باسواد در رسانه‌هایش به دنبال آن می‌گردد، توجهی نشان نمی‌دهد. بر خلاف تلفن تصمیماتی که به صورت لحظه‌ای از طریق سایر رسانه‌های الکتریکی از قبیل تله تایپ ابلاغ می‌شوند، موقعی می‌توانند به طور گروهی اتخاذ شده باشند که فضاهای خصوصی میان تصمیم‌گیرندگان به نحوی از قبل حذف شده باشند. به همین دلیل یک مؤسسهٔ مبادلات پولی بتازگی بر آن شده است تا دفاتر خصوصی مجریان و کارمندانش را حذف کند و آنها را به دور میز واحدی بنشاند تا هنگام یک تصمیم‌گیری تعیین کننده، همگان حضور داشته باشند. در مواقع اضطراری و جنگی هم افراد و خدمهٔ تجهیزات نظامی، زمانی بهترین کارایی را دارند که در دید یکدیگر باشند. البته در اینجا فقط مسئلهٔ زمان و احساس نیاز به تشریک مساعی کامل در ایفای نقشی خاصی در ساختارهای آنی و لحظه‌ای، مطرح است. نیروی هوایی کانادا خلبانهای هواپیماهای دوکابینهٔ خود را با دقت یک آژانس همسریابی انتخاب می‌کند و با انجام آزمونهای مختلف و پی‌درپی در مورد خلبانهای هواپیما به نحوی آنها را دو به دو

انتخاب می‌کند و به نزد فرماندهان می‌فرستد که گویی می‌خواهند با یکدیگر و در حضور فرمانده عقدزناشویی ببندند که فقط مرگ جدایشان می‌کند. در حقیقت باید گفت این انتخابها به هیچ وجه به شوخی گرفته نمی‌شود و بیانگر درگیری کاملی در نقشهاست که انسان سواد آموخته به دلیل الزامهای منسجم‌کنندهٔ شبکهٔ پیچیدهٔ تصمیم‌گیریها در دنیای الکتریکی، ناچار به رعایت آن است در حالی که اصولاً در غرب چنین الزامهایی مطلوب نیست و مفهوم آزادی از نظر غربیها نوعی تقسیم‌گرایی و تفکیک‌گرایی است که نتیجهٔ آن جدایی همیشگی فرد از قدرت حکومتی است.

امّا به هر صورت تغییر جهت یک سویه از سمت مرکز به طرف محیط به دلیل وجود الکتریسیته صورت گرفته است. درست همان طور که سوادآموزی آوایی انفجار بزرگی را در غرب به وجود آورد.

با این تفاضیل متوجه شدیم که تفویض سلسله مراتب قدرت و حاکمیت از طریق تلفن ممکن نیست و این عمل صرفاً به وسیلهٔ نوشته صورت می‌گیرد. امّا نوعی از حاکمیت را که البته درک آن چندان راحت نیست، به وسیلهٔ تلفن می‌توان تفویض کرد و آن حاکمیت و اقتدار «دانستن» است. زیرا اصولاً حاکمیتها و اقتدارهای تفویضی، خطّی، دیداری و سلسله مراتبی هستند لیکن دانستن نه خطی است و نه دیداری و امکان فراگیر شدن را هم دارد. هر نوع تفویض قدرتی از طریق تلفن به یک فرد، کسب تأیید مجدد را از مقامات بالا در پی دارد. یعنی در واقع وضعیتی که با سرعت یک موقعیت الکتریکی هماهنگ نیست لیکن اقتدار دانستن از طریق این وسیله شکل دیگری به خود می‌گیرد که چندان با رعایت سلسله مراتبها هماهنگ نیست. بدین ترتیب باید اذعان کرد، آنچه که می‌تواند مطلق‌گرایی رسانه‌های الکتریکی را محدود کند و سرعت زیاد آنان را تا حدّی تحت کنترل درآورد، تفکیک قوا و تقسیم نیروها نیست بلکه کثرت مراکز قدرت و تصمیم‌گیری است. به همین علت، زمانی که ارتباط مستقیم تلفنی بین کرملین و کاخ سفید برقرار شد، رئیس‌جمهور کندی به دلیل ویژگی غربی بودنش و توجه به نظرات سایر تصمیم‌گیرندگان، گفت: «ترجیح می‌دادم که این رابطه به صورت تله‌تایپ برقرار می‌ماند و ارتباط تلفنی ایجاد نمی‌شد»، چراکه احساس می‌کرد در تلفن صرفاً نظریات شخصی خود را منعکس می‌کند.

تفکیک و جدایی قدرتها از یکدیگر تکنیکی بود که بر اساس آن، ساختارهای مرکزیت‌گرا که انوار خود را تا اطراف می‌گسترانیدند؛ تغییر حالت دادند و در روشهای

خود آن را جایگزین کردند. اصولاً، در یک ساختار الکتریکی، محیط وجود ندارد و یا حداقل بسیار محدود است. لذا گفت و شنودها صرفاً میان مراکز، آن هم مراکزی با قدرت و تواناییهای یکسان، می‌توانند صورت پذیرند. به همین علت هرمهای سلسله مراتبی چندان پذیرای تکنولوژی الکتریکی نیستند و از آن گریزانند. به وسیلهٔ رسانه‌های الکتریکی، نقشها مجدداً شکل می‌گیرند و در برابر قدرتها و اقتدارهای تفویض شده، اقتداری دیگر می‌شوند و به نوبهٔ خود ویژگیهای غیردیداری رسانه‌ها را به کار می‌گیرند.

در گذشته شاهان و امپراتورها مشروعاً برای خود قدرتی قایل بودند و چه به صورت «من جمعی» و یا «من فردی» این توانایی را می‌یافتند که بر دیگران اعمال نفوذ کنند. غربیها به صورتی دیگر خواستند این نقش را احیا و از طریق رسانه‌ها فعالیتها را به دیگران واگذار کنند تا با کنترل آنها نفوذ خود را حفظ کنند. نمونهٔ این تواناییها و قدرتهای تفویضی، ستارگان سینما هستند که به صورتی کنترل شده نمادی جمعی را از زندگی خصوصی افراد بسیاری نشان می‌دهند.

روان‌شناسان طی تحقیقات خود اعلام کردند که هنگام تلفن زدن، در کودکان مبتلا به بیماری عصبی (نوروتیک) آثار مرضی کاملاً محو می‌شود. مطلب دیگری هم که در بخش گوناگون مجلهٔ نیویورک تایمز مورخ ۷ سپتامبر ۱۹۴۹ به چاپ رسیده بود بیشتر حاکی همین قدرت عجیب و سرد کنندهٔ تلفن بود تا جلب تشریک مساعی توسط آن:

«در تاریخ ششم سپتامبر، کهنه سربازی که دچار بیماری عصبی بود و هوارد نامیده می‌شد، ناگهان دچار خشمی جنون‌آسا شد و در نیوجرسی پس از کشتن سیزده عابر به خانه‌اش رفت. گروهی تیرانداز سریعاً خانهٔ او را محاصره کردند و با انداختن گاز اشک‌آور خواستند که او را از منزل بیرون بکشند. خبرنگاری که در دفتر روزنامه بود در حضور ما تلفن هوارد را گرفت. با شنیدن صدای زنگ، او دست از تیراندازی برداشت و به تلفن پاسخ داد: الو

شما هوارد هستید؟

بله ...

چرا، شما مردم را می‌کشید؟

نمی‌دانم، در حال حاضر نمی‌توانم به شما پاسخ دهم، بعداً بیشتر با هم حرف خواهیم زد، فعلاً خیلی کار دارم.»

در تایمز لوس آنجلس مقاله‌ای چاپ شده است با نام «دیالکتیک شماره‌های

مرموز»، که در بخشی از آن چنین آمده است:

«این امر که افراد مشهور سعی می‌کنند تا خود را از انظار پنهان کنند، تازگی ندارد. اگرچه نام و تصویر آنها بر پرده‌هایی که روزبروز بزرگتر می شوند، بیشتر نقش می‌بندد، ولی آنها می‌کوشند تا هر چه بیشتر از نظرها پنهان بمانند، چه حضوری، چه تلفنی... مشاهیر زیادی هستند که هرگز به تلفن پاسخ نمی‌دهند. بخش ویژه‌ای پیامهای تلفنی آنها را دریافت و به هنگام نیاز باز گویشان می‌کند. چنین بخشی در حال حاضر در کالیفرنیای جنوبی وجود دارد که به عنوان بخشِ منتظر باشید، بعداً خبرتان می‌کنیم، شناخته می‌شود.»

بدین ترتیب باید گفت مفهوم ترانهٔ «تنها در کنار تلفن، دلم می‌گیرد» بزودی دگرگون خواهد شد، زیرا این خود تلفن خواهد بود که در تنهایی دلش خواهد گرفت.

فصل بیست و هشتم

گرامافون

اسباب‌بازی‌ای که نفس آمریکاییها را گرفت

گرامافون از تلفیق تلگراف الکتریکی و تلفن پدید آمده است. این وسیله که اساساً شکل و عملکردی الکتریکی دارد، هنگامی ویژگیهایش کاملاً مشخص شد که ضبط صوت توانست آن را از تمامی ملحقات مکانیکی برهاند. دنیای اصوات زمینهٔ یکسانی در روابط آنی و لحظه‌ای پدید می‌آورد. لذا می‌توان گفت از این نظر به گونهٔ تنگاتنگی مشابه جهان امواج الکترومغناطیسی است و به همین دلیل بود که گرامافون و رادیو سریعاً توانستند به یکدیگر مربوط شوند.

در ابتدای ظهور، گرامافون با استقبال سردی روبرو شد به طوری که جان فیلیپ سوزا[۴۴۲] مرّبی آواز و موسیقی، در آن زمان گفت: «به وسیلهٔ گرامافون دیگر آموزش صدا معنایی نخواهد داشت و آن وقت، آیا حنجره ملّی تضعیف نمی‌شود؟ چه به روز آوای ملّی خواهد آمد؟ آیا صدمه نخواهد دید؟»

در اینجا باید بگوییم، سوزا بخوبی متوجه شده بود که گرامافون امتداد و تشدیدی از صوت و صداست و به احتمال زیاد از فعالیتهای آوایی و صوتی فرد می‌کاهد، درست مانند اتومبیل که فعالیت پیاده‌ها را بشدت تقلیل داد.

رادیو توسط گرامافون پرمحتواتر شد. اگرچه خود این وسیله رسانه‌ای گرم است که بدون وجود آن قرن بیستم، یعنی عصر تانگو وجاز، شکل دیگری می‌یافت. در مورد گرامافون تصورات نادرست زیادی شده است و این مورد را بویژه از نامی که برایش

انتخاب کرده‌اند، می‌توان دریافت کرد. بدین معنی که این وسیله را چون شکلی از نوشتن اصوات در نظر می‌گرفتند (کلمهٔ گراما در یونانی به معنی حروف الفباست) آن را گرامافون می‌نامیدند. یعنی در واقع سوزن آن را به عنوان یک قلم می‌دانستند. علاوه بر اینها، تفکر رایج و غلط دیگر هم این بود که گرامافون یک ماشین سخنگوست. ادیسون هم که خودش مخترع این وسیله بود تا مدتها در پی حلّ مشکلات فنی می‌گشت تا بتواند این وسیله را به عنوان یک منشی تلفنی ارائه کند، یعنی در واقع نوعی «حافظهٔ ضمیمه شده به تلفن که قادر باشد همچون آرشیوی، اصوات را در خود حفظ کند و صرفاً یک گیرندهٔ ارتباطات آنی و گذرا به حساب نیاید.» این نظر ادیسون که در نورث آمریکن ریویو در ماه ژوئن سال ۱۸۷۸، منعکس شد، نشان می‌دهد که تا چه حدّ اختراع تلفن که وسیلهٔ جدیدی در آن زمان بود بر سایر نظامها تأثیر گذاشت و این امر تا به آن درجه بود که حتی صفحات گرامافون را تنها به عنوان وسیله‌ای برای ثبت مکالمات تلفنی تلقی می‌کردند و نامهای فونوگراف یا گرامافون را هم از آن گرفته بودند.

در ورای عمومی شدن سریع گرامافون، همیشه نوعی انسجام الکتریکی وجود دارد که شکلی عینی به کلام، موسیقی، شعر و رقص می‌بخشید. زیرا اگرچه این وسیله دستگاه ماشینی ساده است، لیکن در آن نه موتور مورد توجه است و نه مدارهای الکتریکی؛ بلکه صرفاً به این دلیل که به گونه‌ای مکانیکی صدای انسان و حال و هوای رقصهای تند را امتداد می‌دهد، در جریان تحولات زمان خویش به صحنه راه یافته است. این تحول تکنیکی باعث نوع جدیدی از بیان و زبان و همچنین آهنگهای تند شد که در واقع تأییدی بر وجود عملکردهای تازهٔ اجتماعی هستند و وجود گرامافون را معنی‌دار می‌کنند. به طور مثال تأثیر آن را بر زبان انگلیسی و پدیداری لحنی استفهام‌آمیز در این زبان با پیدایش جملاتی از قبیل «چه خبرها؟» که با وزن و آهنگ خاصی در میان همهٔ مردم ادا می‌شد، می‌توان دید. این گونه جملات که جنبه‌ای همگانی گرفته بودند و با وزن، آهنگ و حتی لهجه‌های متفاوت به صورت تکیه کلامهایی تازه و نو میان مردم پدیدار شده بودند و در روابط بین فردی آنان جای خود را باز کرده بودند، همه از وجود گرامافون نشئت می‌گرفتند.

ادیسون، در طول آزمایشهای خود به وسیلهٔ یک نوار کاغذی که بر روی آن خط و نقطه‌های اختراعی مورس به طور برجسته ثبت شده بود، متوجه شد که گشودن سریع آن نوار کاغذی و تماس برجستگیها با زبانه‌ای می‌تواند اصواتی انسانی ولی نامشخص را

ایجاد کند، لذا از همین نکته به این فکر افتاد که شاید بتوان یک مکالمهٔ تلفنی را به وسیلهٔ ایجاد سوراخهایی بر روی یک نوار کاغذی ثبت و ضبط کرد. با این فکر، او محدوده‌های خطی تخصص‌گرایی مکانیکی را می‌خواست به حیطهٔ الکتریسیته بکشاند و از این راه به افزایش سرعت خط ارتباطی از طریق اقیانوس اطلس کمک کند. منتها در این مسیر با پدیدهٔ دیگری آشنا شد که او را به اختراع گرامافون رسانید. در واقع می‌توان ادیسون را بیانگر تغییراتی دانست که باعث نوعی انفجار مکانیکی از طریق انسجام الکتریکی شدند و خود او بارها قربانی تلاقی میان این دو روش و نحوهٔ کار آنها قرار گرفت.

در اواخر قرن نوزدهم، لیپس روان‌شناس به کمک وسیله‌ای الکتریکی به نام شنوایی‌نگار[۴۴۳] نشان داد که صدای سادهٔ زنگی بزرگ می‌تواند، به گونه‌ای کاملاً غیرمتعارف ملغمه‌ای پیچیده از تمامی سمفونیهای مورد تصور انسان را در ذهن او متبادر کند. ادیسون هم با این احساس آشنا بود و در اثر تجربیاتش می‌دانست که هر مسئله راه حلّ خود را به دنبال دارد و فقط کافی است که آن را شناخت. این اتفاق بمرور افتاد و بتدریج همان قاطعیتی که موجب شد تا تلفن به عنوان وسیله‌ای برای کار و تجارت در نظر گرفته شود، باعث کاهش شدید امکانات گرامافون به عنوان وسیله‌ای سرگرم کننده نیز شد. امّا در واقع عدم توانایی در پیش‌بینی آیندهٔ گرامافون به عنوان وسیلهٔ سرگرمی،به عدم توانایی فراگیری مفاهیم انقلاب الکتریکی در کلّ جامعه برمی‌گردد. البته امروزه ممکن است گرامافون کماکان به عنوان یک اسباب‌بازی یا آرام‌بخش مورد استفاده قرار گیرد، لیکن این حالت دیگر جنبه‌ای خاص محسوب نمی‌شود، زیرا مطبوعات، رادیو و تلویزیون هم این بُعد را اخذ کرده‌اند. اما به طور کلی این نکته محرز است که وقتی سرگرمی به نهایت خود برسد، شکل اصلی جریانات تجاری و سیاسی را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد و ضمناً رسانه‌های الکتریکی به دلیل ویژگیهایی چون جهانی و فراگیر بودن، مطمئناً بر فرهنگ تخصص‌گرایی و تفکیک‌گرایی شکلها و عملکردها که بازماندگان الفبا، چاپ و مکانیزاسیون هستند، اثر خواهند گذاشت و چون رسانهٔ گرامافون جزئی از آن و در برگیرندهٔ تمامی مراحل تحول زبان نوشتاری، چاپ و ماشینی شدن نیز است، در این تأثیرگذاری سهم خود را ایفا می‌کند. با پدیداری ضبط صوت، ارتباط‌گذرای میان گرامافون و فرهنگ مکانیکی گسسته شد و آن وقت صفحات گرامافون هم در کنار نوارهای مغناطیسی به عنوان وسیله‌ای وابسته به فرهنگ الکتریکی شناخته شدند و

صحبتها و موسیقیهای مختلف را ثبت و ضبط و امکان دستیابی به آنها را فراهم کردند.

قبل از پرداختن به انقلابی که صفحات موسیقی و ضبط مغناطیسی صورت دادند، باید خاطر نشان کنیم که عصر قبل از ضبط و ثبت مکانیکی صدا، وجه مشترک مهمی با سینمای صامت دارد.

گرامافونهای قدیمی تجربه‌ای پرهیجان ولی بسیار پر سروصدا بودند، درست مانند فیلمهای صامت ماک سنت که فقط موسیقی مکانیکی با زمینه‌ای حزن انگیز از آنها شنیده می‌شد.

هنر چاپلین در ایفای نقشهایش در فیلمهای سنت، بیشتر در این بود که می‌دانست چگونه احساس غم و اندوهی را که موسیقی فیلم می‌خواست القا کند، طی حالات و حرکاتی جسورانه به نمایش بگذارد. به طور کلّی شعرا، نقاشان و موسیقیدانان اواخر قرن نوزدهم با شدّت وحدّت تمام بر آن بودند تا نوعی غم و درد مالیخولیایی و متافیزیکی را که خاص شهرهای بزرگ جهان صنعتی می‌دانستند، نمایان کنند. تصویر پیرو[۴۴۴] به همان اندازه در اشعار لافورگ[۴۴۵] مطرح است که در هنر پیکاسو و یا موسیقی اریک ساتی. پس با این تفاصیل آیا نمی‌توان مکانیک و ماشین را اشاراتی محرز از ارگانیک دانست؟ و آیا تمدن بزرگ صنعتی نمی‌تواند بیانگر نگرانیهای انسان باشد؟ پاسخ به این پرسشها مثبت است. امّا باید اذعان کرد که چاپلین در سینما و پیرو در شعر، نقاشان و موسیقیدانان را بر آن داشتند تا تصویر سیرانو دو برژراک[۴۴۶] را بسازند. یعنی تصویر کسی که عاشقترین عشاق بود ولی کسی به وی عشق نمی‌ورزید، زیرا به دلیل داشتن چهره‌های ناخوشایند، انسانی دوست داشتنی نبود، ولی توانست فرهنگ آهنگهای حزن‌انگیز[۴۴۷] را نضج دهد.

در مورد اصل و ریشه آهنگهای اندوهگین درفولکلور سیاهان آمریکا، شاید چندان نیازی به جستجو نباشد، زیرا براحتی می‌توان دلایل آنها را شناسایی کرد. لیکن کنستان لامبر آهنگساز و رهبر ارکستر انگلیسی به تحلیل این آهنگها در موردی معلوم، یعنی جازی که احساس جنگ جهانی اوّل را القا می‌کرد، پرداخته است. او به این نتیجه رسید که شکوفایی جاز در سالهای ۱۹۲۰، به دلیل نشان دادن عکس العملی در برابر غنای روشنفکرانه و لطافت آهنگهای دوبوسی و دلیوس بوده است. خلاصه اینکه جاز در واقع پُلی میان موسیقی عمیق و کلاسیک و موسیقیهای مردمی شناخته می‌شود. درست مانند چارلی چاپلین که به صورتی مشابه در دنیای هنر تصویری عمل کرده است.

ادبیات‌گرایان هم به نوبهٔ خود این رابطه‌ها را پذیرا شده‌اند و به طور مثال چاپلین در اولیس اثر جویس به شکل بلوم ظاهر می‌شود و الیوت هم اولین اشعار خود را با وزن و آهنگی از جاز ارائه می‌دهد.

طنز چاپلین در واقع از همان غم و اندوه عمیقی حکایت می‌کند که پیرو در آثار لافورگ و یا ساتی آن را به نمایش می‌گذارد و این حالت چیزی نیست جز پذیرفتن موفقیت ماشین و مکانیک و کاهش توان انسانها در برابر آن. منتها در اینجا این پرسش مطرح است که آیا ماشین می‌تواند از دستگاههای سخنگو و مولّدهای رقص و موسیقی که وابسته به فرهنگ الکتریکی هستند، فراتر برود؟ آیا ابیات زیر که از اشعار الیوت هستند، ماشین نویسان عصر جاز را مدّنظر دارد و یا بیانگر هیجانات زمان چاپلین و آهنگهای حزن‌انگیز دوران اوست؟ «وقتی زنی دوست داشتنی، آگاهانه خود را در اتاقش تنها محبوس می‌کند و ماشین‌وار و بی‌حوصله دست بر موهایش می‌کشد برای آن است که صفحه‌ای را بر روی گرامافون می‌گذارد.»

برای آنکه تمامی جهات پروفروک اثر الیوت را درک کنیم، باید آن را همانند یک کمدی به سبک چاپلین بخوانیم، زیرا پروفروک یک پیرو کامل است، یعنی عروسک کوچک خیمه شب بازی تمدن مکانیکی که خود را آماده می‌کند تا هر لحظه به مرحلهٔ الکتریکی راه پیدا کند.

شکلهای مکانیکی و پیچیده و مهمی چون سینما و یا گرامافون را می‌توان مقدمه‌ای بر خودکاری شدن و اتوماسیون رقص و آوازهای انسانی دانست و این گفته به هیچ وجه اغراق‌آمیز نیست.

با شدت گرفتن این حالت خودکاری در صدا و حرکات انسان، کارهای دستی او نیز مسیری مشابه طی کرد و جهت اتوماسیون را گرفت. بدین ترتیب عصر الکتریسیته موفق شد تا خطوط مونتاژ و کارگران برده وار آن را محو کند و کارهای دستی غیر ماشینی را نیز از صنعت دور کند. بدین معنی که این گونه کارها به جای آنکه در جهت خودکار شدن سیر کنند و حالتی از فعالیتها و عملکردهای تفکیک و تجزیه شده را بیابند، مطابق فرهنگ عصر الکتریک در جهت برنامه‌ریزی و فراگیر شدن توسط رایانه‌ها، قرار گرفتند.

این منطق انقلابی عصر الکتریسیته ـ برنامه‌ریزی و فراگیری ـ قبلاً در اولین شکلهای الکتریکی یعنی تلگراف، تلفن و در نهایت ماشین سخنگو بوضوح تجلّی کرد. این شکلهای جدید که ما تا حدّ زیادی، بازیابی دنیای کلامی، شنیداری و میمیک را که قبلاً

توسط چاپ از میان رفته بودند، مدیونشان هستیم؛ وزن و آهنگهای عجیب و غریب عصر جاز را نیز در بطن خود به ارمغان آوردند. به عبارت دیگر، شکلهای مختلف تقطیع‌کننده و عدم تداومهای نمادی بودند که با نزدیک شدن به فیزیک کوانتوم، توانستند خاتمهٔ عصر گوتمبرگ، خطوط یکسان و متداوم چاپ و تشکیلات سازمانی را نوید دهند.

کلمهٔ جاز از فعل ژازه در زبان فرانسه گرفته شده است که به معنای پرحرفی، پرت و پلاگویی و در آوردن سروصداهای ناموزون است. جاز، در حقیقت شکل و صورتی از محاوره میان نوازندگان و رقاصهاست که به گونهٔ تند و خشنی در برابر وزنهای یکدست و تکرار شوندهٔ والس ـ اگرچه واقعاً به حدّ آن نمی‌رسد ـ قدعلم می‌کند. در زمان ناپلئون و بایرون، والس شکل جدیدی از تحقّق افکار روسو در مورد انسان خوب وحشی (۴۴۸) تلقی می‌شد. البته این نگرش در مورد انسانها امروزه برای ما غیرمعقول جلوه می‌کند، ولیکن در ابتدای عصر ماشین و مکانیک معنای خاص خود را داشت. روقصهای گروهی که تا آن موقع در دربارها رایج بودند، بمرور جای خود را به رقص دو نفرهٔ والس که در حقیقت شکلی تفکیک شده و فردی است، بخشیدند. اگر به تاریخچهٔ والس با دقت بنگریم، می‌توانیم حالات مکانیکی دقیق و حتی نظامی را در آن ببینیم آن هم به نحوی که احساس می‌کنیم اصولاً والس بدون لباسهای یکسان نظامی مفهوم کامل خود را نمی‌یابد. لرد بایرون دربارهٔ گردهمایی نظامیان در شب قبل از جنگ واترلو می‌نویسد:« در دل شب گویی همگی برای والس به جشن می‌رفتند.»

در قرن هجدهم و زمان ناپلئون، نیروهای نظامی از افراد معمولی و شهرنشین تشکیل می‌شد که این امر نموداری از آزادی و رهایی افراد از چهارچوب فئودالی و سلسله مراتبی اشرافی ارتش، شناخته می‌شد. از همین جا بود که فکر تلفیق والس با «خوب وحشی» نضج گرفت، زیرا والس رقاصان را از الزامها و قراردادهای سلسله مراتبی جمع رهانیده بود و مطابق قواعد آن، همه مانند هم شده بودند و هر دو نفر می‌توانستند در هر گوشه‌ای بنابر تمایل برقصند و تابع دیگران نباشند. البته در حال حاضر شاید از نظرما عجیب جلوه کند که رمانتیکهای آن زمان، فرهنگ خوب وحشی را در نظامیانی که والس می‌رقصیدند، متجلّی می‌داشتند زیرا در واقع آنها نه اطلاعی از نحوهٔ زندگی کسانی که به صورت وحشی و ابتدایی به سر می‌بردند داشتند و نه حرکات مکانیکی خطوط تولید را می‌شناختند.

در عصر حاضر هم می‌توان جاز و ترانه‌های حزن‌انگیز را به صورت حرکتی رهایی‌بخش از حالات وحشیها یا کسانی که زندگی بدوی دارند، تلقی کرد. تنها با این فکر می‌توان اینچنین دربارهٔ آن قضاوت نکرد که جاز را نیز مانند والس که قبلاً به عنوان یک حرکت بدوی در نظر گرفته می‌شد، تکراری مکانیکی ولی زیبا بشناسیم. امّا از نظر عدم تداوم و تشریک مساعیهای لحظه‌ای و فی‌البداهه‌ای که در این سبک وجود دارد، باید گفت جاز چندان با مکانیک هماهنگ نیست، ولی به هر صورت آن را باید بازگشتی به نوعی از ترانه‌های شفاهی دانست که خلاقیت در سرودن را شدیداً ایجاب می‌کند.

نوازندگان جاز معتقدند که وقتی یک آهنگ جاز بر روی صفحه ثبت می‌شود درست مانند یک روزنامهٔ تاریخ گذشته، اثر خود را از دست می‌دهد، زیرا جاز در واقع یک چیز زنده است و همانند محاوره بر ذهنیاتی ملموس و قابل دستیابی انسان متکی است. اجرای یک قطعهٔ جاز در حقیقت عناصر مختلفی را می‌طلبد که بر اساس آن حداکثر تشریک مساعی میان نوازندگان و رقاصان باید صورت پذیرد. لذا چنانچه با این دید به آن بنگریم، جاز را باید از خانوادهٔ ساختارهای موزائیکی بدانیم که در غرب و با استفاده از وسایل ارتباطی از راه دور، مجدداً ظاهر شدند. درست مانند سمبولیسم در شعر و صورتهای مشابه دیگر در نقاشی و موسیقی.

همبستگی گرامافون با رقص و آواز به میزان همان رابطه‌ای است که قبلاً این وسیله با تلگراف و تلفن برقرار کرد. از روزی که در قرن شانزدهم، قطعات موسیقی به صورت چاپی درآمدند، متن و موسیقی هر کدام راهی را برگزیدند و آن وقت استعدادهای تفکیک شده در صوت و آلات موسیقی به صورت بنیادهای تحوّل موسیقی، پدیده‌هایی را در قرن هجده و نوزده پدید آوردند، ضمن آنکه تفکیک‌گرایی و تخصص‌پذیری در هنر و علوم، نتایج خارق العاده‌ای در زمینهٔ صنعت، شرکتهای تسلیحاتی و مؤسسات تولیدات انبوه از قبیل روزنامه‌ها و ارکستر سمفونیکها به بار آوردند.

گرامافون به عنوان محصول خط تولید و توزیع صنعتی اصلاً با ویژگیهای الکتریکی آن، که مورد نظر ادیسون بود و در حقیقت با توجه به آنها این وسیله را اختراع کرده بود؛ منطبق نبود، به طوری که حتی عده‌ای پیش‌بینی کردند که روزی گرامافون به علم پزشکی این امکان را خواهد داد که تفاوت میان شیونهای هیستریک و ناله‌های اندوهگین را تشخیص دهد و صدای سرفه‌های یک بیمار مبتلا به سیاه‌سرفه و مسلول را شناسایی کند و یا اینکه این وسیلهٔ متخصص خواهد توانست بین خنده‌های یک دیوانه مالیخولیایی و

پرت وپلاهای[۴۴۹] یک احمق، فرق بگذارد. تازه این عملیات و شناساییها از همان اطاق انتظار پزشک و توسط دستیار او عملی می‌شود، به طوری که نیازی به وجود خود پزشک هم نیست. امّا، با تمام این پیش‌بینیها، گرامافون در ابتدای کار چیزی جز صدای زیروبم تک‌نوازیهای اساتید موسیقی را ضبط و ثبت نکرد و بعد هم که از نظر تکنیکی با پیشرفتهایی روبرو شد، یعنی پس از جنگ جهانی اوّل، حداکثر توانست اصوات به هم آمیختهٔ ارکسترهای سمفونیک را حفظ کند. البته استفادهٔ دیگری هم از این دستگاه به عمل می‌آمد و آن این بود که از صفحه به صورت آلبوم خانوادگی بهره‌گیری می‌شد و در هریک از آنها بخشی از یادگارهای حیات از قبیل پنج دقیقه سروصدای بچگانه، پنج‌دقیقه صحبتهای فردی تازه بالغ، پنج دقیقه بازتابهای فکری یک مرد کامل و بالاخره هر چند ضعیف، دقایقی از نجواهای انسانی در حال مرگ، ثبت می‌شد تا در روند موجود نسلهای بعدی بتوانند در زمان کوتاهی وجود گذشتگانشان را احساس کنند. مدتی بعد، جیمز جویس هم در بیداری فینگان‌ها[۴۵۰] اشعار نغز و هماهنگی را ارائه کرد که بخوبی می‌توانستند منعکس کنندهٔ شیرین زبانیهای کودکانه، تحولات فکری و بالاخره ندامتها و پشیمانیهای انسان در یک جمله باشند. در واقع می‌توان گفت این کتاب جز در زمانی که رادیو و فونوگراف اختراع شده بودند، نمی‌توانست مورد توجه قرار گیرد.

رادیو، بالاخره موفق شد تا بار و سرعت الکتریکی خود را به گرامافون ببخشد. در سال ۱۹۲۴، گیرنده‌های رادیویی قادر بودند صدایی را با کیفیت بسیار بالاتر از گرامافون پخش کنند، لذا صنعت گرامافون‌سازی و توسعهٔ آن در خطری جدّی قرار گرفت امّا فرستنده‌های رادیویی با پخش موسیقیهایی مطابق سلیقه‌های مردمی و بویژه آهنگهای کلاسیک، آنچنان آنها را باب ساختند که از این طریق صفحه و گرامافون نجات پیدا کرد.

آنچه که گرامافون را با اقبال بیشتری روبرو کرد، پدیداری ضبط صوت، در فردای جنگ ۱۹۳۹ـ ۱۹۴۵ بود. در ابتدای امر این گونه تصور شد که ثبت و ضبط اصوات بر سطح صاف صفحات دیگر جایی ندارند، لیکن چون از سال ۱۹۴۹ فرهنگ استفاده از صدایی با کیفیت بهتر پای گرفته بود، لذا صنعت گرامافون دوباره به عرصه بازگشت. همین فرهنگ لذت بردن و بهره‌گیری از «پخش اصوات به صورت هر چه واقعیتر» بود که باعث پیدایش تلویزیونهایی نه تنها با کیفیت خوب تصویری، بلکه با کیفیت بالای صوتی شد و به دنبال آن تجربیات لمسی را باعث شد. وجود یک آلت موسیقی در مهمانخانهٔ منزل، در واقع ابراز نیاز به تلفیق شنوایی با لامسه در وسیله‌ای واحد است که در نهایت

آفریننده تجربه‌های تجسمی در ذهن و الهام بخش مجسمه‌سازان می‌شود. احساس حضور نوازندگان در کنار خود، به وسیلهٔ دستگاهی که با کیفیت بالا تولید اصوات می‌کند، نوعی حالت لمسی حرکتی در انسان پدید می‌آورد که بر اساس آن وسیلهٔ تولید صدا را آنچنان به خود نزدیک می‌بیند که می‌خواهد به آن دست بزند و لمسش کند. بدین ترتیب باید گفت کیفیت بالای صوتی تنها برای شنیدن اصوات به صورت انتزاعی و بدون توجه به سایر حواس، مطلوب تشخیص داده نشده است بلکه به دلیل لمسی بودن مورد توجه است. به طور مثال گرامافون حتی توانست به مقابله با تلویزیون هم بپردازد.

تکامل کیفیت بالای صوتی استریوفونیک، مرحلهٔ کمال دیگری در تولید اصوات شناخته می‌شود که نوعی پوشش یا غوطه‌وری صوتی برای انسان پدید می‌آورد. قبل از اختراع آن، صوت نقطهٔ پخشی ثابت داشت و درست مانند دیدگاههای ثابت در فرهنگهای دیداری عمل می‌کرد. گذر به کیفیت پخش بالا برای موسیقی همان کاری را کرد، که کوبیسم در نقاشی و سمبولیسم در ادبیات انجام داد یعنی مجموعه‌ای از طرحها و وجوه مختلف را در تجربه‌ای واحد گنجانید. بدین ترتیب می‌توان گفت، استریوفونیک یعنی شنیدار عمیق؛ درست مانند تلویزیون که به معنای دیدار عمیق محسوب می‌شود.

در چنین حالتی، یعنی زمانی که رسانه‌ای به عنوان تجربه‌ای عمیق عمل می‌کند، آن وقت مقولات طبقه‌بندی شده قدیمی از قبیل جدی، آسان و یا کلاسیک و مردمی ارزشهای خود را از دست می‌دهند، که البته جای تعجبی هم در این مورد نیست. درست مانند اینکه عملی جراحی قلب باز بر روی کودکی را از تلویزیون مشاهده کنیم که در هیچیک از مقولات نام برده جای نمی‌گیرند. صفحات موسیقی با کیفیت بالا و استریوفونیک همان‌گونه که قبلاً هم گفته شد، تجربه‌ای از موسیقی به صورت عمیق و فراگیر محسوب می‌شود و در حقیقت رابطه‌ای با محتوای آن یعنی کلاسیک یا مردمی بودن موسیقی ندارد. اشاعهٔ چنین طرز تلقی به صورت فرهنگی موجب می‌شود تا دیگر مردم و عوام از آنچه که جنبهٔ روشنفکرانه دارد، ترس به خود راه ندهند و افراد تحصیلکرده و با فرهنگ هم دیگر در برابر موسیقی و فرهنگهای عامیانه و مردمی فخر فروشی نکنند. به طور کلّی هرچه «به صورت عمیق» مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد، دلیلی بر آن است که از موضوعاتی که منافع فرهنگی بسیاری را دربرمی‌گیرد، برخوردار است. بدین ترتیب باید گفت درک عمیق صرفاً یک مفهوم را در برنمی‌گیرد، بلکه ارتباط مفاهیم طرح است و لذا به طور اصولی بیانگر یک دیدگاه نیست و در واقع نوعی

غوطه‌وری ذهنی در روندی است که محتوای آن روند چندان مهم نیست و شکلی ثانویه می‌یابد. شعور و آگاهی هم به خودی خود یک روند فراگیر محسوب می‌شود که هیچ ارتباطی با محتوایش ندارد، زیرا شعور پدیده‌ای قائم به ذات است و توسط محتوای آن شکل نمی‌گیرد.

در حیطهٔ موسیقی جاز، صفحات موسیقی تغییراتی را باعث شدند، از قبیل ایجاد فرهنگِ «سرد صحبت کردن»، یعنی محاوره به نحوی بی‌هیجان و راحت، زیرا با افزایش امکانات ثبت و ضبط بیشتر، گفت و شنودهای طولاتی و آسودهٔ خانوادگی بین نواهای آلات موسیقی یک ارکستر جای گرفتند. به لطف همین صفحات ضبط شده است که می‌توان خاطرات سالهای ۱۹۲۰ را زنده کرد و عمق و پیچیدگی تازه‌ای به آنها بخشید. به طوری که مجموعهٔ این صفحات موسیقی و نوارهای ضبط شده، توانستند ذهنیتهای کلاسیک را دگرگون کنند. نوارهای مغناطیسی، امکان آموختن زبانهای محاوره‌ای را خیلی بیشتر از زبانهای نوشتاری فراهم آوردند، ضمن آنکه ما را با موسیقی کلّیهٔ کشورها و تمامی زمانها، نیز آشنا کردند. در حالی که قبل از این اختراعات از نظر موسیقی و زمان مربوط به آن، تنها یک انتخاب وجود داشت و بس. در واقع این گرامافون و ضبط صوت بودند که توانستند انواع مختلف موسیقی را در اختیار انسانها بگذارند، به طوری که همگان قادر شدند تا آهنگی از قرن شانزدهم و یا نغمه‌ای از قرن نوزدهم را به همان سهولت فولکلور چینی‌ها و یا مجارها در اختیار بگیرند.

به طور کلّی تاریخچهٔ پدیده‌های تکنولوژیکی وابسته به گرامافون را چنین می‌توان خلاصه نمود که:

تلگراف، «نوشته» را به صورت «صوت» بیان کرد و این عمل منشأ پیدایش تلفن و گرامافون شد. تنها سدّی که در سر راه تلگراف قرار داشت، زبانهای مختلف بومی و مادری بود که آن را هم عکاسی، تله‌فتوگرافی و سینما به راحتی حلّ کردند. الکتریکی شدن «نوشته» اوّلین قدم در فضای غیردیداری و صوتی بود، قدمی به بزرگی قدمهایی که بعداً به کمک تلفن، رادیو و تلویزیون برداشته شد.

اگر به زبان مالرو که از موزهٔ خیالی صحبت می‌کند، حرف بزنیم، باید گفت: تلفن حصارها را در هم می‌شکند و شکلی را از کلام خیالی به وجود می‌آورد.

گرامافون یک موزیک هال خیالی است.

عکاسی یک موزهٔ خیالی است.

روشنایی برق یک فضای خیالی است.

سینما، رادیو و تلویزیون یک کلاس خیالی هستند.

بدین‌ترتیب انسانی که قبلاً خوشه‌چین ارزاقش بود، امروزه به طور غریبی خوشه چین اطلاعات شده است و در این نقش انسان الکترونیکی چندان بیشتر از اجداد پارینه‌سنگی خود نمی‌داند.

فصل بیست و نهم

سینما

جهانی پیچیده در حلقه

در کشور انگلستان، ابتدا سینما را زنده‌نما می‌نامیدند، زیرا به گونه‌ای دیداری حرکات مختلفی از اشکال زندگی را نشان می‌داد. سینما که به ما این امکان را می‌دهد تا دنیایی واقعی را در حلقه‌ای بپیچیم و به هنگام لزوم آن را چون قالیچهٔ سحرآمیز و رؤیایی بگشاییم و ببینیم، در واقع تلفیقی بارز از تکنولوژی قدیمی مکانیک و دنیای جدید الکتریک است. در بخش مربوط به چرخ، مشاهده کردیم که سینما در ابتدا کوششی برای عکسبرداری از سمهای یک اسب در حال تاختن بود که به طور عادی و معمول قابل رؤیت نبودند. لذا از نظر نمادی می‌توان گفت در ابتدای امر، سینما عبارت از مستقر کردن تعدادی دوربین برای مشاهدهٔ حرکات حیوانی بود، یعنی تلفیق مکانیک و ارگانیک به نحوی کاملاً منحصر به فرد. نکتهٔ جالب توجه اینکه، در قرون وسطی تغییرات ارگانیکی را به عنوان جایگزینی یک شکل ایستا توسط شکل ایستای دیگر که در پی هم آمده‌اند، تلقی می‌کردند. بنابراین با این تغییر، رشد و نموّ یک گُل و مراحل مختلف آن را می‌توان همچون یک فیلم سینمایی دانست که هر مرحلهٔ آن جوهر و موجودیتی تازه دارد. در حقیقت باید گفت سینما تحقق کاملی از همان تفکر قرون وسطی در مورد تغییرات مرحله‌ای است، لیکن با فرم و شکلی سرگرم‌کننده. بدین ترتیب و با توجه به رابطه‌ای که ذکر شد می‌توان قبول کرد که فیزیولوژیستها به همان اندازه که در پیدایش تلفن نقش عمده‌ای ایفا کردند، در پدیداری سینما هم مؤثر بودند، زیرا بر روی فیلم

سینما، مکانیک چون ارگانیک جلوه می‌کند و انسان این امکان را می‌یابد که شکفته شدن یک گل را بسادگی و راحتی حرکات یک اسب به آرامی ببیند و تشریح کند.

سینما، اگرچه مکانیک و ارگانیک را در دنیای شکلهای خاص خود به یکدیگر پیوند می‌دهد، لیکن با تکنولوژی چاپ هم رابطه‌ای تنگاتنگ دارد، به هنگام منعکس کردن کلمات بر پرده می‌توان گفت، خواننده باید همان لحظه، لحظه‌های پی در پی سیاه و سفید را که خاص نوشته‌های چاپی است پیگیری کند و ساختار صوتی ذهن خودش را بر اساس آنها تنظیم کند. طبیعتاً در چنین وضعیتی افکار نویسندهٔ کلمات، با سرعتی متناسب با توان درک خواننده القا می‌شوند. رابطهٔ دیگری را که می‌توان میان فیلم و نوشتهٔ چاپی در نظر گرفت، قدرت و نیروی هر دوی این شکلها در القای بینش و دیدی خاص در تماشاگران یا خوانندگان است. سروانتس در اثر معروف خود، دُن کیشوت، از همین ویژگی «نوشته» بهره می‌گیرد و توان خلاقهٔ آن را مورد استفاده قرار می‌دهد، نیرویی که جویس در بیداری فینگان‌ها آن را هدایت انسان از طریق الفبا، می‌نامد.

سعی و کوشش یک نویسنده یا فیلم‌ساز بر این است که خواننده یا تماشاگر خود را از دنیای واقعیات جدا کند و به جهانی براند که نوشتهٔ چاپی یا سینما خلق کرده است. موضوع و شکل آن قدر جذاب است که تمامی کسانی را که تحت این تجربیات قرار می‌گیرند، به طور ناخودآگاه و بدون هیچ جهت‌گیری انتقادی با خود عجین می‌سازند. سروانتس در دنیایی زندگی می‌کرد که صنعت چاپ درست مانند تصاویری که امروزه بر پردهٔ سینما در غرب دیده می‌شوند نو و تازه محسوب می‌شد و قادر بود تا جایگزین دنیای واقعیات شود. رنه کلر در سال ۱۹۲۶، در مورد تماشاگران سینما چنین گفت: اینها مانند خوانندگان کتاب چاپی در گذشته، چیزی نیستند، جز انسانهایی رؤیازده و مفتون.

فیلم به عنوان صورتی غیرشفاهی از تجربه، درست مانند عکس، شکلی از سخنرانیهای بدون استفاده از قواعد صرف و نحو را داراست. بدین‌ترتیب سینما به همان اندازهٔ نشریات و عکس، درجهٔ بالایی از سواد را برای مخاطبان خود می‌طلبد و بیسوادان به هنگام روبرو شدن با آنها، ممکن است براحتی از راه به در شوند. مخاطبان آفریقایی مطمئناً مانند مردم کشورهای پیشرفته نمی‌توانند بپذیرند که دوربین با حرکاتش، شخصیتها را به میل خود دنبال و یا رها کند، بدین معنی که وقتی شخصیتی از محدودهٔ دید دوربین خارج شد، انسان آفریقایی مایل است بداند که بالاخره چه بر سر او می‌آید، در حالی که گروه مخاطبان باسواد که عادت کرده‌اند تا عکس و نوشته‌های یک نشریه را

با توجه به منطق خطی بودن خود، سطر به سطر پیگیری کنند، این گونه صحنه‌های فیلمبرداری شده را بدون هیچ گونه اعتراضی می‌پذیرند.

رنه کلر می‌گوید که یک کارگردان تئاتر، صرفاً موقعی می‌تواند دو یا سه شخصیت را در صحنه حفظ کند که به طور مداوم، حضور آنها را در مکانشان مورد تأکید و توضیح قرار دهد، در صورتی که مخاطبان فیلم بر عکس این حالت و درست مانند خوانندگان یک کتاب فقط بدنبال یک توالی منطقی هستند و در نتیجه براحتی عدم حضور شخصیتها را پذیرا می‌شوند. به بیانی دیگر، هر آنچه را که پروژکتور فیلم نشان دهد، تماشاچی آن را می‌پذیرد و به همراه تصویر به دنیای دیگری می‌رود. به قول رنه کلر، دروازهٔ سفید پردهٔ سینما به جایی باز می‌شود که آکنده از زیباییهای دیداری و رؤیاهای جوانانه است، به طوری که در برابر آنها خوش هیکلترین افراد حقیقی و واقعی، به نظر ناکامل می‌آیند و از جذابیت لازم برخوردار نیستند. از نظر پتس، سینما دنیایی از افکار افلاطونی است که توسط پروژکتور بر صحنه نقش می‌بندد و به گونه‌ای رؤیایی موجی از همهٔ چیزها را به نمایش می‌گذارد. این همان دنیایی بود که دُن کیشوت را مفتون خویش کرد،دنیایی که‌اوازورای‌کتابهای چاپی‌درمورد سوارکاران افسانه‌ای به آن دست یافته بود.

به طور کلّی باید گفت، رابطهٔ تنگاتنگ موجود میان دنیای تخیلی سینما و تجربیات دیداری خاص نشریات، دلیل اصلی قبول شکل سینما در غرب است. صنعت سینما هم بحق بر این عقیده است که زیباترین ارائه‌هایش را از رمانها کسب می‌کند. فیلم، خواه در حلقه پیچیده و آمادهٔ پخش باشد و یا هنوز به صورت فیلمنامه باقی مانده باشد؛ به هر صورت به طور پیچیده‌ای با فرهنگ کتاب وابسته است. از نظر تئوری، هیچ دلیلی وجود ندارد که دوربین فیلمبرداری قادر نباشد، مجموعه‌ای از حوادث و وقایعی را که همزمان اتفاق افتاده‌اند، به تصویر نکشد و ما می‌دانیم که این همان خصوصیتی است که بر اساس آن یک روزنامه تنظیم می‌شود. در اشعار هم نظم بیش از نثر به این گونه شکل‌گیریها و یا دسته‌بندیها توجه نشان می‌دهد. اشعار نمادی یا سمبولیک هم وجه اشتراک زیادی با چیده‌ها یا موزائیک صفحهٔ روزنامه‌ها دارند، با این حال بسیار کم هستند کسانی که موفق شوند به طور کامل خود را از فضای یکدست و مداوم جدا کنند تا بدین ترتیب بتوانند به حدّ کافی اشعار نمادی را درک کنند.

فرهنگهای بدوی که انسانهای وابسته به آنها بندرت با سوادآموزی آوایی و نشریات خطی مرتبط هستند؛ دیدن عکسها، یا فیلمها را بخوبی بلد نیستند و باید آن را فرا

بگیرند، درست همان طوری که غربیها باید حروف را فرا بگیرند. جان ویلسون، از انستیتوی آفریقایی دانشگاه لندن، چندین سال کوشش کرد تا حروف را از طریق سینما به آفریقاییان بیاموزد، امّا بالاخره به این نتیجه رسید که آنها با خواندن بهتر فرا می‌گیرند، زیرا حتی پس از آنکه این افراد با فرهنگ بدوی خود «دیدن فیلمها» را آموختند، باز هم قادر نیستند تا آن نحوهٔ «تصویر کردن ذهنی» فضا و زمان در فرهنگهای سواد آموخته را بپذیرند. یک گروه تماشاگر آفریقایی که فیلم ولگرد اثر چاپلین را دیدند؛ چنین نتیجه‌گیری کردند که اروپاییان جادوگرانی هستند که حتی مرده را زنده می‌کنند. زیرا آنها در فیلم شخصیتی را مشاهده کردند که با آنکه ضربهٔ بسیار شدیدی بر سرش وارد آمده بود، هیچ اظهار ناراحتی نمی‌کرد و یا اینکه طی یک حرکت دوربین تصور کردند، درختان جابجا و ساختمانها بزرگ و کوچک می‌شوند. زیرا اصولاً بیسوادان قادر نیستند تا مانند سوادآموختگان فضایی یکدست و مداوم را تصور کنند. به عبارت دیگر بیسوادان قادر به دریافت بینشها و تصورات عمیق و سایه روشنهای محو یک تصویر که از نظر سواد آموختگان امری عادی محسوب می‌شود، نیستند. سوادآموختگان اصولاً علل و معلول را در پی هم می‌دانند و آنها را به صورت یک تأثیرگذاری متقابل فیزیکی در نظر می‌گیرند. در حالی که بیسوادان به این گونه روابط علّی وقعی نمی‌نهند و بر عکس صورتهایی ناپیدا را می‌طلبند که نتایج سحرانگیز و جادویی به بار آورند. نتیجه آنکه در فرهنگهای بیسواد و غیر دیداری، علل درونی بیش از علل بیرونی مورد توجه قرار می‌گیرند و به همین دلیل، غرب سواد آموخته باقی دنیا را غوطه‌ور در پیچ و تابهای خرافی می‌پندارد.

همانند روسهای، آفریقاییان هم تحمّل صوت و تصویر را با همدیگر ندارند. به همین دلیل ناطق شدن سینمای روسیه در حقیقت باعث ضعف و نقص آن شد، زیرا روسها هم مانند تمام مردم عقب مانده و یا شفاهی، نیاز شدیدی به اشتراک مساعی در خود احساس می‌کنند که افزوده شدن صدا به تصویر دیداری، آنها را از برآورده ساختن این نیاز دور می‌کند. پودوکین و آیزنشتین هم سینمای ناطق را مردود می‌دانستند و معتقد بودند که صوت به تصویر دیداری خدشه وارد می‌آورد، لذا بهتر است از آن به صورت سمبولیک و نمادی استفاده شود تا به شکلی رئالیسم. نیاز و خواستهٔ آفریقاییان که به طور جمعی و به هنگام نمایش یک فیلم با آن تشریک مساعی می‌کنند، آواز می‌خوانند و فریاد می‌کشند، با برقراری صدا در سینما به طور کامل نادیده گرفته شود. اصولاً

فیلمهای ناطق کاری جز تکمیل محتوای دیداری آنچه که ما مواد مصرفی می‌نامیم، به عمل نیاورده‌اند. ساختارهای ادراکی به هنگام مشاهدهٔ یک فیلم صامت این امکان را پدید می‌آورند که هر کس، آن صدایی را که مایل است بر روی فیلم تصوّر کند، لذا وقتی صدا با آن همراه می‌شود، امکان اشتراک مساعی بشدت کاهش می‌یابد.

علاوه بر این اثبات شده است که کم سوادان نمی‌توانند چون غربیهای سواد آموخته نگاه خود را ورای آنچه در عکس و فیلم وجود دارد، قرار دهند و ثابت نگه دارند. اروپاییها با چشمهای خود عکس و پردهٔ سینما را آنچنان می‌پیمایند که گویی در حال لمس کردن آنها هستند. به دلیل داشتن همین عادت استفاده از چشم، چون دست است که مردان اروپایی از نظر زنان آمریکایی بسیار جذاب جلوه می‌کنند. به عبارت دیگر می‌توان گفت کسانی که می‌توانند نگاه خود را ثابت نگه دارند، افقهای تازه و عمیق و پرسپکتیو را می‌یابند. به همین دلیل در هنرهای بدوی و اولیه، ظرافت و احساس بسیاری را می‌توان یافت، لیکن در آنها از نگاه و دیدی عمیق و پرسپکتیوی خبری نیست و به افقهای تازه اشاره‌ای ندارند. لذا این امر تصوری باطل است که فکر کنیم نگاه و دید عمیق همیشه در هنر وجود داشته است، زیرا از زمان رنسانس به بعد بود که نقاشان آن را به صورت پرسپکتیو ارائه کردند. اولین نسلی که با عصر تلویزیون روبرو شد، دیدار عمقی‌اش به عنوان شکلی از حواس بسرعت رو به افول گذاشت و آن وقت، این کلمات بودند که به صورت دنیایی واحد و عمیق و نه جهانی که از نظر دیداری یکدست و متداول شناخته شود، مورد توجه قرار گرفتند. نتیجهٔ این دگرگونی، پیدایش تجانس در کلمات و بازی با کلماتی است که در تبلیغات هم بخوبی دیده می‌شود.

فیلم به عنوان یک رسانه و مانند مواد چاپی، می‌تواند حجم عظیمی از اطلاعات را در خود حفظ کند و به موقع انتقال دهد. این محمل قادر است در یک لحظه صحنه‌ای از افراد و منظره را نشان دهد، که صفحات زیادی به صورت نظم باید نگاشته شوند تا آنها را بیان کنند. علاوه بر این، فیلم دارای قدرت تکراری صحنه‌ها و اطلاعات مشروح به صورت مکرر است. در حالی که یک نویسنده قادر نیست تا چنین حجمی از اطلاعات مشروح را طی یک قطعهٔ نوشته شده و یا به صورت گشتالت به خوانندهٔ خود ارائه کند. درست همان طوری که عکاسی، نقاش را به سمت هنر انتزاعی سوق داد و حالتی تجسمی به آن بخشید، سینما هم نویسنده را به نوعی صرفه‌جویی در شفاهیات و سمبولیسم عمیق نزدیک کرد. چرا که فیلم در این حیطه قدرت مقابله با او را ندارد.

فیلمهای تاریخی، چون هانری پنجم و یا ریچارد سوم، مثال دیگری از توان سینما در ارائهٔ حجم عظیمی از داده‌ها در یک صحنه هستند. خصوصاً که تحقیقات بسیار پیشرفته‌ای باید صورت گیرد تا دکورها و لباسهای متناسب ساخته شوند و زیباییها به گونه‌ای ارائه شوند که یک کودک شش ساله هم مانند آدمی بزرگ از آنها لذت ببرد. الیوت می‌گوید که برای فیلمبرداری فیلم تاریخی قتل در کلیسا، نه تنها باید لباسها به شکل قرن دوازدهم طراحی شوند، بلکه به دلیل دقّت و باریک بینی زیاد دوربین فیلمبرداری، باید پارچه‌های این لباسها هم با تکنیک همان زمان نساجی شوند. بدین ترتیب هالیوود ناچار است، علاوه بر تمام خیال‌پردازیهایش از نحوهٔ بازسازی دقیق و هشیارانهٔ بسیاری از صحنه‌های مربوط به گذشته هم، بهره بگیرد. تئاتر و تلویزیون به اندازهٔ سینما ناچار نیستند تا در تقلیدهایشان، دقت به خرج دهند، زیرا اصولاً ماهیت تصویری آنها چندان دقیق نیست و در آزمایشهای دقیق چندان مشخص نمی‌شوند.

در واقع این رئالیسم دقیق نویسندگانی چون دیکنز بود که پیشروان سینما چون گریفیث [۴۵۱] را ملهم ساخت و باعث شد تا رمان دیکنز به صورت فیلم درآید. رئالیسم، از قرن هجدهم و همزمان با روزنامه‌هایی که «نفع انسانی» را مورد توجه قرار می‌دادند و به مقاطعی از زندگی جمعی توجه می‌کردند؛ پا به عرصهٔ وجود گذاشت و در واقع به رقابت طلبی با شکل سینما پرداخت. حتی شعرا هم این سبک خوشایند را که به صورت تابلوهایی با پس زمینه‌های «نفع انسانی» زینت داده می‌شد، پذیرفتند و مورد استفاده قرار دادند. از این میان می‌توان مرثیه اثر گری، شنبه شب یک زارع، اثر بورن، میکائیل، اثر وود ورث و چایلد هارولد، اثر بایرون را مثال زد که همگی به عنوان مستنداتی از زمان خود توسط خوانندگانشان تلقی شدند.

ایزنشتین هم در آن زمان معتقد بود که «غلیان شروع شده است» و آغاز آن همان آثار دیکنز است. رمان نویسی مدرن که با خرقه اثر گوگول پای گرفت و فیلم به سبک نو و جدید نیز از درون همین غلیان به بیرون تراویده‌اند. به طور کلّی چنین به نظر می‌رسد که آمریکاییها یا حتی انگلیسها به نوعی به سینما توجه می‌کنند که گویی فاقد آزادی عمل لازم و اثرگذاری متقابل حواس و رسانه بر همدیگر است، که البته چنین حالتی از نظر اینرنشتین یا رنه کلر کاملاً طبیعی جلوه می‌کند. اصولاً از نظر روسها، تصور یک موقعیت ساختاری یا به عبارتی یک موقعیت دیداری و تجسمی کاری ساده است. به این دلیل از نظر افرادی مانند اینرشتین، واقعیت حاکم بر فیلم عبارت از انجام یک سلسله عملیات به

صورت منطبق کردن تصاویر بر هم است و برای یک فرهنگ شدیداً شرطی شده توسط نوشتهٔ چاپی، این انطباق و پی‌درپی آمدن باید نسبت به شخصیتها و خصایل یکدست و مربوط به هم اعمال شود. در حقیقت برای این گونه فرهنگها نباید جهشی در فضای فیلم وجود داشته باشد و به طور مثال به ناگاه فضا و حالت واحد یک قوری چای به فضای واحد یک گربهٔ چکمه‌پوش مبدّل شود (اشاره به داستان فیلم گربهٔ چکمه‌پوش). برای بیان چنین صحنه‌هایی در این گونه فرهنگهای شرطی شده، حتماً باید داستانی را مطرح کرد که محتوای آن به صورت یک فضای تصویری یکدست رابطه‌ها را برقرار کند تا اختلاف سطح صحنه‌ها، حذف شود. در چنین موقعیتهای فرهنگی‌ای است که به طور مثال آثار سالوادور دالی (۴۵۲)، که یک گنجه یا پیانویی را در پس زمینهٔ بیابان یا کوهستان نشان می‌دهد، بلوا می‌آفرینند. با این تفاصیل باید گفت، این رهایی اشیاء از فضای یکدست و مداوم نوشتهٔ چاپی بود که هنر مدرن و شعر نو را به وجود آورد. از قیل و قالهایی که علیه این رهایی ایجاد شدند، می‌توان شدت فشار روانی وارد شده بر نوشتهٔ چاپی را ارزیابی کرد. از نظر اغلب مردم تصویر «من» آنها ظاهراً توسط «چاپ» شرطی شده است، آن هم به حدی که عصر الکتریسیته و بازگشت به تجربیات فراگیر را تهدیدی بزرگ برای «من» تلقی می‌کنند. اصولاً این گونه افراد تفکیک‌گرا هستند و از نظر ایشان کار تخصصی، تفریح و امنیت بدون کار، کابوسی وحشتناک شناخته می‌شود. امّا به هر حال همزمانی و سرعت الکتریکی، نوید بخش پایان آموزشها و فعالیتهای تخصصی به حساب می‌آمد و موجد یک ردیف روابط درونی و عمیق حتی در شخصیتها شد.

در این مورد، فیلمهای چارلی چاپلین می‌توانند روشنگر مسئله باشند و به طور مثال فیلم عصر جدید او را می‌توان به عنوان سخره گرفتن خصوصیت تفکیک‌گرایی به صورت مدرن، تلقی کرد. در این فیلم چاپلین با هنرمندی تمام و با ارائهٔ آگاهانهٔ نوعی حالت بی‌استعدادی، عملیاتی آکروباتیک و تخصصی انجام می‌دهد که صرفاً از یک انسان مطلق و کامل برمی‌آید. به طور کلّی باید گفت فعالیتهای تخصصی، بسیاری از امکانات و تواناییهای انسان را نادیده می‌گیرند. چاپلین هم در فیلم می‌خواهد این حالت و خصوصیت تفکیک‌گرایی را با حمله کردن به انجام عملیات دقیق تخصصی، آن هم با در نظر گرفتن محدودیت تواناییهای انسانی، یادآوری کند و نشان دهد. او در این فیلم با حالتی اندوه برانگیز و هشداردهنده در کوچه، محل کار و در کنار خط تولید و در نقش یک کارگر، به طور مداوم با آچار مخصوصی ، پیچی خیالی را سفت می‌کند و در واقع

منظور چاپلین در این فیلم و بسیاری از فیلمهای دیگرش، دقیقاً ارائهٔ یک آدم آهنی یا عروسک ماشینی است که بیانگر شرایط زندگی انسانی است. تمام آثار چاپلین، رقص بالهٔ آدمکهاست، به طور کلی انسان را به یاد سیرانو دو برژراک می‌اندازد. چاپلین که بالرین هنرمندی بود و یکی از دوستان صمیمی آنا پاولوا، بالرین روس محسوب می‌شد، برای آنکه بتواند هنر عروسکی خود را بخوبی ارائه دهد، از حرکت پاها در بالهٔ کلاسیک یاری گرفت و به کمک عصای مخصوصش توانست حالت طنزآمیز خود را تعالی بخشد. ضمن آنکه وی در این جهت، به دلیل نبوغ غیرقابل توصیفش توانست حالت و تصویر فقر را به شکل کلاسیک از موزیک هال بریتانیا که در آنجا آموزش دیده بود، اخذ کند و بر هنر خود بیفزاید. در مورد چاپلین باید گفت، این ژنده پوشی که اردک‌وار راه می‌رود و با برخورداری از حرکات کلاسیک باله موفق شده است، خود را در میان شخصیتهای افسانه‌های پریان جای دهد، توانست شکل و صورت جدید یعنی فیلم را بخوبی با تصویر مرکب خود (چاپلین) هماهنگ سازد زیرا فیلم در واقع، خودش نوعی باله به صورت مکانیکی است و می‌تواند دنیایی از رؤیاها و تصورات احساسی بشر را بیان کند. اما فیلم چیزی جز یک رقص مکانیکی لحظه‌ای و آنی تصاویر نیست که می‌تواند به کمک قوهٔ تخیل، نمونه‌ای از حالات زندگی واقعی انسان را نشان دهد و حتی در مواردی از آنها هم فراتر برود. چاپلین با اطلاع از این امر، حداقل در فیلمهای صامتش همیشه سعی کرده است تا ضمن حفظ نقش عروسکی‌اش به صورت کسی که هیچگاه نتوانسته است عاشقی واقعی باشد، باقی بماند و صرفاً در نقش خود کلید تصورات و تخیلات سینمایی را در اختیار گرفت و با مهارتی جادویی آن را مورد استفاده قرار داد تا بتواند تمامی آثار یک تمدن ماشینی را بخوبی نشان دهد. دنیای ماشینی که برای ادامهٔ حیات خود شکوه و جلال و سبک و روش هوشمندانه‌اش را مدام به رخ بشریت می‌کشد.

فیلم، این ماشینی بودن را تا حدّ نهایی مکانیک به پیش راند و موفق شد کلّیهٔ رؤیاها و تخیلات را به صورتی سور رئالیستی نمایش دهد. هیچ چیز نمی‌تواند بهتر و بیشتر از شور و هیجانات پدید آمده از قدرت طلبیها و زیاده‌طلبیها ببیش از حدّ به کار سینما بیاید که البته حرکات هنرمندانه و عروسک وار چاپلین که این حالات را نفی می‌کرد، بخوبی آنها را نمایش می‌داد. کلید فیلم گنسبی بزرگ (۴۵۳) هم در همین ویژگی نهفته است. بدین معنی که لحظهٔ حقیقت موقعی نشان داده شد که دیزی در حالتی از بین رفتن بود و در همان حال با حسرت به مجموعهٔ متنوع پیراهنهای گتسبی می‌نگریست. دیزی و گتسبی

در دنیای پرزرق و برقی که از قدرت و زیاده‌طلبیها فاسد شده بود، زندگی می‌کردند ولی رؤیاها و تصورات سادهٔ روستایی بر آنها حاکم بود.

سینما، تنها نهایت ماشینی شدن را بیان نمی‌کند بلکه در بعضی موارد هم رؤیاها را به عنوان کالاهای مصرفی ارائه می‌دهد. به همین دلیل باید اذعان کرد، این اتفاقی نیست که سینما علاوه بر همه چیزهای دیگر، رسانه‌ای است که نقش پول و ثروت و قدرت را به فقرا و بیچارگان، یعنی کسانی که جز تنگدستی و نداری در رؤیاهایشان چیز دیگری نبود، می‌نمایاند. ما در بخش مربوط به عکاسی دیدیم که عکاسان روزنامه‌ها، توانستند پولدارهای مسرف را از مسیر مصرفهای بی‌رویه و خودنمایانه دور کنند و آن وقت زندگی توأم با تفاخری را که عکس از ثروتمندان در ربوده بود، به وسیلهٔ سینما و به صورتی سخاوتمندانه در اختیار فقرا و تهیدستان قرار گرفت:

چه عالی چه عالی
من زندگی بسیار مرفه و لوکسی خواهم داشت
زیرا در رؤیاهایم جیبی پر از پول دارم!!

سردمداران هالیوود بحق بر این باور بودند که سینما به مهاجران آمریکایی امکان تحقق بخشیدن سریع، به رؤیاهایشان را داده است. اگرچه این استراتژی وقتی با ایده‌آلهای واقعی و مطلق افراد روبرو می‌شود، جنبهٔ رقت‌بار و ناراحت‌کننده‌ای به خود می‌گیرد، لیکن با شکل سینماتوگراف کاملاً منطبق است. به همین علت و به دنبال اعمال همین استراتژی، آمریکای سالهای ۱۹۲۰ موفق شد، نحوه و شکل زندگی خود را به صورت کنسرو فیلم به سراسر دنیا صادر کند و دنیا هم برای خریدن این رؤیاهای بسته‌بندی شده نوبت گرفته و صف کشیده بود.

سینما با اولین دوران طلایی در مصرف همراه شد و حتی به وسیلهٔ تبلیغات، در این دوران نقشی ایفا کرد. آن هم بحدی که خودش نیز به عنوان یکی از اصلیترین مواد مصرفی جلوه‌گر شد. به عنوان یک رسانه در آن زمان، فیلم رقیبی برای انتقال اطلاعات و یا قابلیت دستیابی مناسب به آنها، در برابر خود نمی‌دید، البته بعدها نوارهای مغناطیسی صوتی یا تصویری موفق شدند از نظر ذخیره‌سازی اطلاعات از فیلم فراتر بروند، لیکن فیلم کماکان به عنوان یکی از مهمترین وسایل اطلاع‌رسانی باقی ماند و به عنوان امتدادی از کتاب، از آن هم فراتر رفت. در حال حاضر، اگر فیلم را چون کتاب بدانیم، باید بگوییم که هنوز در مرحلهٔ «دستنوشته» قرار دارد و بتدریج ضمن هماهنگی با تلویزیون مانند

کتاب، قابلیت حمل و نقل راحت و دستیابی آسان را می‌یابد. بزودی پروژکتورهای کوچک و ارزانی به همراه وسایلی که همانند تلویزیون هستند، به بازار عرضه خواهند شد و به دنبال آن فیلمهای هشت میلی متری ناطق به صورت کاست بر روی آنها مورد استفاده قرار خواهند گرفت. این گونه تحولات علمی با انسجام تکنولوژیکی حاضر هماهنگی زیادی دارد، زیرا فاصلهٔ موجود بین پروژکتور و پردهٔ سینما که باقیمانده از عصر سابق مکانیک و انفجار و گسستگی که طی آن عملکردها به صورت جداگانه پذیرفته می‌شد، می‌باشد از طریق انسجام الکتریکی که پایان دهنده به عصر قدیم است، بزودی از میان خواهد رفت.

انسان «چاپی» خیلی راحت با سینما انس گرفت، زیرا این شکل و صورت همانند کتاب برای او بازگشایندهٔ دنیای تخیلات و رؤیاهای درون وجود او به حساب می‌آمد. تماشاگران در واقع در همان تنهایی روانی به سر می‌برد که یک خواننده کتابی را در سکوت می‌خواند. البته می‌دانیم که این حالت در خوانندهٔ یک «دستنوشته» یا تماشاگر تلویزیون وجود ندارد، زیرا اصولاً تماشای تلویزیون در تنهایی، چیز جالبی نیست. تصویر موزائیکی تلویزیون، نوعی تصمیم‌گیری جمعی و محاوره را ایجاب می‌کند. قبل از نوشتهٔ چاپی هم، دست‌نوشته‌ها چنین خاصیتی را داشتند، زیرا فرهنگ دستنوشته شفاهی است و بحث و مجادله را آنگونه که در طول تاریخ فرهنگی عهد عتیق و قرون وسطی دیدیم، ایجاب می‌کند.

در مورد تلویزیون باید گفت یکی از اصلیترین خصوصیات آن، قابل استفاده بودنش، به صورت دستگاهی آموزشی است، لذا باید گفت در چنین حالتی، تلویزیون همانند کتابی است که به صورت محاوره‌ای عمل می‌کند. این وسایل آموزشی، جز معلمانی خصوصی چیز دیگری نیستند، منتها به غلط با عناوین دیگری خوانده می‌شوند و مؤید همان اصلی هستند که قبلاً توسط تلگراف بی‌سیم و اتومبیل به ما نشان داده شده است. یعنی در واقع مثال دیگری از این امر هستند که تمام نوآوریها و ابداعات از یک مرحلهٔ بدوی و اولیه شروع به حرکت می‌کنند و طی این روند، ثمرات جدید خود را که تشدید شدهٔ روشی قدیمی به وسیلهٔ مکملهای غیرملحوظ هستند، ارائه می‌کنند.

سینما، در حقیقت یک رسانهٔ محض همانند آواز یا ترانه نیست، بلکه نوعی هنر جمعی تلقی می‌شود که طی آن افراد مختلف به کارهای متفاوت از قبیل نور و روشنایی، صدا، بازیگری و نوشتن متن می‌پردازند. مطبوعات، رادیو، تلویزیون و مجلات کمیک

۴۶۱ـ Milic Capek

۴۶۲ـ The philosophical impact of modern physics

۴۶۳ـ Education Automation

۴۶۴ـ بروتوس در تراژدی ژول سزار اثر شکسپیر.

۴۶۵ـ Christianity and Revolution

۴۶۶ـ Cybernation

۴۶۷ـ Servomecanique

۴۶۸ـ Ventriloque، کسانی هستند که با یک عروسک همبازی می‌شوند و از درون حلق خود به جای او نیز صحبت می‌کنند.

۴۳۵_ Morgenstern

۴۳۶_ BELL

۴۳۷_ Braille

۴۳۸_ Elisha Gray

۴۳۹_ The Organization man

۴۴۰_ May

۴۴۱_ Helmholtz

۴۴۲_ John Philip Sousa

۴۴۳_ Audio graphe

۴۴۴_ Pierrot، شخصیتی که با ظاهر یک دلقک به طنز گزنده می‌پرداخت.

۴۴۵_ Laforgue

۴۴۶_ Cyrano de Bergerac، کمدی در پنج پرده به صورت نظم اثر ادموندروستان که از معروفیت خاصی برخوردار است ۱۸۹۷.

۴۴۷_ Blues

۴۴۸_ Bon sauvage، این مفهوم از اواخر قرن هجدهم به افرادی اطلاق می‌شود که غرایز طبیعی و احساساتشان به صورت نامطلوب تحت تأثیر تمدن قرار نمی‌گرفت.

۴۴۹_ Maniaque

۴۵۰_ Finnegans wake

۴۵۱_ D.W. Griffith

۴۵۲_ Salvador Dali

۴۵۳_ The Great Gatsby

۴۵۴_ Technicolos

۴۵۵_ Lolita

۴۵۶_ Sokarno

۴۵۷_ Somnambule

۴۵۸_ phoney

۴۵۹_ Le Geant timide

۴۶۰_ Tad Sulcz

۴۰۸ـ Adolph von Hildebrand

۴۰۹ـ John Crosby

۴۱۰ـ Ben Casey

۴۱۱ـ Soren Kierkegard

۴۱۲ـ Aretin، نویسندهٔ ایتالیایی که همیشه در نوشته‌هایش شاهان را مسخره می‌کرد.

۴۱۳ـ William Howard Russell

۴۱۴ـ Alma

۴۱۵ـ Balaclava

۴۱۶ـ این مطلب توسط سیسیل و ودهام اسمیت (Cecil Woodham smith) با نام جنگجوی تنها (Lonley Crusader) در انتشارات مگ‌گراهیل به چاپ رسید.

۴۱۷ـ Harriet Beecher Stove

۴۱۸ـ Associated press

۴۱۹ـ Sir Lewis Namier

۴۲۰ـ Poe

۴۲۱ـ Robert lincoln O Brien

۴۲۲ـ Atlantic Mounthly

۴۲۳ـ Capitole

۴۲۴ـ Ibsen

۴۲۵ـ Chesterton

۴۲۶ـ Theodora Bosanquet

۴۲۷ـ Henri James at work

۴۲۸ـ Remington (نوعی ماشین تحریر)

۴۲۹ـ F.F Cummings

۴۳۰ـ Eddieand bill

۴۳۱ـ Betty and Isabel

۴۳۲ـ Sweeney Agoniste

۴۳۳ـ Jacques Paar

۴۳۴ـ Teutons (اجداد آلمانی‌های فعلی)

۳۸۰_ Mort Sahl

۳۸۱_ Shelly Berman

۳۸۲_ Will Rogers

۳۸۳_ The naked lunch

۳۸۴_ William Burroghy

۳۸۵_ HaroldLLoyds world of comedy

۳۸۶_ Container corporation of america

۳۸۷_ Captive in Korea

۳۸۸_ Robert Louis Stevenson

۳۸۹_ Michael Rocke feller

۳۹۰_ Ouiligiman - Oualalour

۳۹۱_ Ovittabaha

۳۹۲_ Homere

۳۹۳_ Ovide

۳۹۴_ Stephen Potter

۳۹۵_ Gamesmanship

۳۹۶_ Dale Carneguie

۳۹۷_ Maurice Richard

۳۹۸_ G. K. CHesterton

۳۹۹_ DR. Hawley Greepen

۴۰۰_ Montrose

۴۰۱_ Robinson

۴۰۲_ George Kendall

۴۰۳_ Dews

۴۰۴_ Organigramme

۴۰۵_ Albert Speer

۴۰۶_ Theilard de Chardin

۴۰۷_ Synesthesie

۳۵۳ـ Sears، فروشگاه زنجیره‌ای بزرگی است که کالاهای خود را از طریق پست برای مشتریانش می‌فرستد.

۳۵۴ـ Swarthmore

۳۵۵ـ Bob maxwell

۳۵۶ـ Veben

۳۵۷ـ Christopher Hussey

۳۵۸ـ Rimbaud

۳۵۹ـ Claude Bernard

۳۶۰ـ Endocrinologie

۳۶۱ـ Biochimique

۳۶۲ـ Arthur Krock

۳۶۳ـ Linotype

۳۶۴ـ James Clephane

۳۶۵ـ Lamartine

۳۶۶ـ Tatler

۳۶۷ـ Spectator

۳۶۸ـ Sal Maglie

۳۶۹ـ Aretin

۳۷۰ـ Nashe

۳۷۱ـ Newton Minows

۳۷۲ـ Artemus ward

۳۷۳ـ Continental

۳۷۴ـ William F. Freeman

۳۷۵ـ John Keats

۳۷۶ـ The Insolent chariots

۳۷۷ـ Vance Packard

۳۷۸ـ La Persuasion Clandestine

۳۷۹ـ LLoyd warner

۳۳۰_ Edward Muybridge

۳۳۱_ Wright

۳۳۲_Humpty- Dumpty، داستانی کودکانه از یک تخم‌مرغ است که به جنگ سپاهیان شاه رفت و چون موفق نشد، خود را از بالای دیواری به زیر انداخت و کاملاً خرد شد. اشاره به چیزی است که پس از صدمه دیدن به هیچ‌وجه قابل ترمیم نیست و کارآیی دوباره ندارد.

۳۳۳_کسانی که در جلگه‌هایی وسیع شوروی سابق زندگی می‌کنند.

۳۳۴_ آلت موسیقی که اسکاتلندیها آن را می‌نوازند.

۳۳۵_ Lyman Bryson

۳۳۶_ Meng tseu

۳۳۷_Collage، در نقاشی، تابلوهایی را شامل می‌شود که زمینهٔ نقاشی شده دارند و تکه‌های رنگارنگ از اشیاء دیگر بر آن چسبانده می‌شود.

۳۳۸_ Eric Von Stroheim

۳۳۹_ Jean Genet

۳۴۰_ William M. Ivins

۳۴۱_Photogravure، هنری است که در طی آن عکسی از اشیاء به کمک یک شبکهٔ خانه‌خانه یا سوراخ‌سوراخ برداشته می‌شود.

۳۴۲_سبکی از نقاشی نئوامپرسیونیست که بالکّه‌گذاری و نقطه‌گذاری پدید آمده است.

۳۴۳_ Seurat، یکی از نقاشان سبک نئوامپرسیونیسم.

۳۴۴_ William Henry Fox talbot

۳۴۵_ Royal society

۳۴۶_ Samuel Morse

۳۴۷_ Microphoretique

۳۴۸_ Microphorese

۳۴۹_ Bernard M. Turner

۳۵۰_ Psychopathologie

۳۵۱_ IN

۳۵۲_ Trans - world airlines

۳۰۲ـ Swift

۳۰۳ـ Rabelais

۳۰۴ـ Thomas Mores

۳۰۵ـ Mill

۳۰۶ـ Morris

۳۰۷ـ Regionalisme

۳۰۸ـ Beatrice Warde

۳۰۹ـ Norman Mc, Laren

۳۱۰ـ Cervantes

۳۱۱ـ Montaigne

۳۱۲ـ Homogenisation

۳۱۳ـ E,M. Forster

۳۱۴ـ Barok

۳۱۵ـ Schoenberg

۳۱۶ـ Troillos

۳۱۷ـ Cressida

۳۱۸ـ Benevenotto Cellini

۳۱۹ـ Pluralistes

۳۲۰ـ Addisson

۳۲۱ـ Steele

۳۲۲ـ Lóbjectivite visuelle froide

۳۲۳ـ Interaction

۳۲۴ـ Archeologique

۳۲۵ـ Medieval tecknology and social change

۳۲۶ـ Charlemagne

۳۲۷ـ Crazy Cat، نام کارتونی تلویزیونی است که گربه‌ای قهرمان آن است.

۳۲۸ـ Ignatz، نام شخصیتی در کارتون فوق‌الذکر.

۳۲۹ـ Leland Stanford

۲۷۵ـ زبور نام کتاب حضرت داوود (ع) است.

۲۷۶ـ Millard Meiss

۲۷۷ـ Andrea Mantegna

۲۷۸ـ Iconique

۲۷۹ـ Verona

۲۸۰ـ Art De la guerre De Votturius

۲۸۱ـ Jerome Bosch

۲۸۲ـ Kafka

۲۸۳ـ Clerk Maxwell

۲۸۴ـ Pop

۲۸۵ـ Laduniad

۲۸۶ـ Anthropologie

۲۸۷ـ Mad

۲۸۸ـ The yellow Kid

۲۸۹ـ Richard F. Outcault

۲۹۰ـ Sunday World

۲۹۱ـ Hogan S Alley

۲۹۲ـ Jigg,s

۲۹۳ـ Maggie

۲۹۴ـ Hearst

۲۹۵ـ Lil Abner

۲۹۶ـ Al - Capp

۲۹۷ـ Dogpatch

۲۹۸ـ Dick Tracy

۲۹۹ـ Beatniks، گروهی از هیپی‌ها هستند.

۳۰۰ـ Comic Books

۳۰۱ـ جنگل آسفالت نام فیلمی از جان هوستون است که در فرانسه با نام وقتی که شهر می‌خوابد نمایش داده شد.

۲۴۸ـ Martin Joes

۲۴۹ـ Edward T.Hall

۲۵۰ـ The silent language

۲۵۱ـ Hopi

۲۵۲ـ J.Z. Young

۲۵۳ـ Doubt and Certainty in science

۲۵۴ـ The waste land

۲۵۵ـ T.S. Eliot

۲۵۶ـ شکسپیر، اشعار و نمایشها.

۲۵۷ـ Monologue

۲۵۸ـ تراژدیها، مکتب،

۲۵۹ـ John Donne

۲۶۰ـ Andrew Marvell

۲۶۱ـ Byron

۲۶۲ـ Milton

۲۶۳ـ Paysagiste

۲۶۴ـ Boccioni

۲۶۵ـ Sebastian de Grazia

۲۶۶ـ Of time work and leisure

۲۶۷ـ Parkinson

۲۶۸ـ Rotatif

۲۶۹ـ Vogue

۲۷۰ـ Mircea Eliade

۲۷۱ـ Modupe

۲۷۲ـ I was a savage

۲۷۳ـ Pline Dáncien

۲۷۴ـ Biblia Pauperum، این کتاب مقدس به دلیل انتشار گسترده و قیمت ارزان خود در دسترس همگان قرار گرفت و به نام کتاب فقرا نامیده شد.

نمی‌رسد، زیرا در وهلهٔ اول باید به نقطهٔ حرکت حیوان برسد. یعنی به طور کلی فضای مشخصی را نمی‌شود طی کرد، مگر آنکه ابتدا تمامی نقاط آن طی شوند و چون قسمتها و نقاط بی‌نهایت هستند، پس در حقیقت حرکت وجود ندارد.

۲۲۸ـ Can Can

۲۲۹ـ Ulisse

۲۳۰ـ Gothique

۲۳۱ـ Gyorcy Kepes

۲۳۲ـ Andre Girard

۲۳۳ـ Ferenzi

۲۳۴ـ FiJi

۲۳۵ـ Leyde

۲۳۶ـ Readers Digest

۲۳۷ـ Cycle Alternatif

۲۳۸ـ Potlatch، فرهنگ و مراسمی است که طی آن بومیان شمال غربی آمریکا اموال قبیله را میان همگان تقسیم می‌کنند.

۲۳۹ـ Erewhon، نام شهری تخیلی است که در آن سنتها و آداب و رسوم مردمانش کاملاً متفاوت هستند. بدین ترتیب که فقر و بیماری خطایی بزرگ محسوب می‌شود و دزدی و کلاهبرداری عملی درست و منطقی جلوه می‌کند (کتابی از ساموئل باتلر).

۲۴۰ـ Calcul Hedonistique، مفهومی از اقتصاد است که در آن تمام فعالیتهای اقتصادی در جهت برآورده ساختن نهایت رضایت عمل می‌کنند.

۲۴۱ـ Midas، اسطوره‌ای است که طی آن قدرت طلاسازی توسط دیونوزوس به میداس داده می‌شود.

۲۴۲ـ J.M.Keynes

۲۴۳ـ A Treatise on money

۲۴۴ـ Shakespeare et inflation du profit

۲۴۵ـ Communication in Africa

۲۴۶ـ Zodiaque

۲۴۷ـ DR. Wilder Penfield

۲۰۳ـ Paul klee

۲۰۴ـ Walter Gopius

۲۰۵ـ Cezanne

۲۰۶ـ Consensus

۲۰۷ـ Dante

۲۰۸ـ Retard Culturel

۲۰۹ـ Le Corbuisier

۲۱۰ـ Hot Jazz

۲۱۱ـ Moholy nagy

۲۱۲ـ ۵۷ نوع وسون‌آپ، بیانگر تجارتی موفق، فروشگاه ۵ و ۱۰ سنت، بیانگر قیمت مناسب و ۸ امتیاز بیانگر موقعیت خوب وعالی است.

۲۱۳ـ Oswald Spengles

۲۱۴ـ Darshan

۲۱۵ـ Tobias Dantzig

۲۱۶ـ Joseph Conrad

۲۱۷ـ Hypnose

۲۱۸ـ از نظر نیچه انسان آپولونی کسی است که می‌خواهد بر وجود خود به‌طور عقلانی فایق آید.

۲۱۹ـ گیوم فاتح، لقب گیوم اول است که دوک نرمانده بود (۱۰۸۷-۱۰۳۵) و سپس پادشاه انگلستان شد (۱۰۸۷-۱۰۶۶)

۲۲۰ـ Leibniz

۲۲۱ـ Wayne

۲۲۲ـ Shuster

۲۲۳ـ Zyphrium

۲۲۴ـ Zero

۲۲۵ـ Samuel Butler

۲۲۶ـ Calcul Infinitesimal

۲۲۷ـ اشاره به این استدلال است که لاک‌پشت هر چه هم آهسته برود آشیل به او

۱۷۸ـ Papyrus

۱۷۹ـ Pictographique

۱۸۰ـ Syllabique

۱۸۱ـ Signification semantique

۱۸۲ـ Gaulle، نام قدیم کشور فرانسه.

۱۸۳ـ Gestalt، یکی از آزمونهای روان‌شناسی است.

۱۸۴ـ Dogmatisme

۱۸۵ـ D.H. Lawrence

۱۸۶ـ Metaphore

۱۸۷ـ Interdependance

۱۸۸ـ Transformation

۱۸۹ـ Beatniks

۱۹۰ـ Haikai، مراسمی که در آن اشعار ژاپنی مخصوصی خوانده می‌شود.

۱۹۱ـ Jules Cesar

۱۹۲ـ Atomistes، دکترین فلسفی که معتقد است جهان از ذرات کوچکی تشکیل شده است که بر حسب اتفاق به هم متصل شده‌اند. به پیروان این دکترین ماتریالسیتهای مکانیکی هم می‌گویند.

۱۹۳ـ Ponos

۱۹۴ـ Homeostase

۱۹۵ـ Demographique

۱۹۶ـ Tom Sawyers

۱۹۷ـ Huekleberry Finns

۱۹۸ـ Militarisme

۱۹۹ـ Boston Immigrants

۲۰۰ـ Oscar Handlin

۲۰۱ـ Cunard steam shipco، کمپانی حمل‌ونقل دریایی بریتانیا که در سال ۱۸۳۹ به منظور بهره‌برداری در خطوط آتلانتیک شمالی تأسیس شد.

۲۰۲ـ Bauhaus

۱۵۲ـ کمدیها اثر شکسپیر «آنگونه که شما می‌خواهید»

۱۵۳ـ Stephane Mallarme

۱۵۴ـ Julien Huxley

۱۵۵ـ پان، در اسطوره‌ها به‌عنوان خدای مزارع، جنگلها و چوپانان است که ظاهری ترسناک و صدایی مهیب دارد.

۱۵۶ـ Marc II

۱۵۷ـ Bertrand Russel

۱۵۸ـ A.N. Whitehead

۱۵۹ـ Werner Heisenberg

۱۶۰ـ Dji Gung

۱۶۱ـ Han

۱۶۲ـ Flaubert

۱۶۳ـ Peter Cheyney

۱۶۴ـ Inspector Callaghan

۱۶۵ـ کتاب «شما نمی‌توانید همیشه تغییرات را حفظ کنید» لندن ۱۹۵۶

۱۶۶ـ نظارت مداوم غرب بر تکنولوژی خود

۱۶۷ـ Scolastique

۱۶۸ـ Macaulay

۱۶۹ـ Solon، یکی از هفت خردمند یونان بود که اعتقاد داشت دولت باید عدل و انصاف را بین همگان تقسیم کند.

۱۷۰ـ اشاره به یکی از آثار معروف بودلر شاعر فرانسوی.

۱۷۱ـ David Mickie show

۱۷۲ـ Patty Baby

۱۷۳ـ Freddy Canon

۱۷۴ـ Henri Bergson

۱۷۵ـ Lévolution Creatrice

۱۷۶ـ Perry

۱۷۷ـ Conakry، پایتخت کشور جمهوری گینه در آفریقا.

۱۲۴_ John Birch

۱۲۵_ Pantagone

۱۲۶_ Daniel Boorstin

۱۲۷_ The Image or what happened to the american dream

۱۲۸_ John ohara

۱۲۹_ Pal Joey

۱۳۰_ Eliot

۱۳۱_ Love song of Alfred Prufrock

۱۳۲_ Chorney Choplin

۱۳۳_ Charles Boyer

۱۳۴_ Paul Klee

۱۳۵_ Picasso

۱۳۶_ Braque

۱۳۷_ Les freres Marx

۱۳۸_ Madison

۱۳۹_ Gestalt

۱۴۰_ Picture

۱۴۱_ Lillian Ross

۱۴۲_ The red badge of courage

۱۴۳_ Agatha Christie

۱۴۴_ Labours of Heccule

۱۴۵_ Hercule Poirot

۱۴۶_ Baudelaire

۱۴۷_ Lyman Bryson

۱۴۸_ Elias Canetti

۱۴۹_ Robert Browning

۱۵۰_ George Herbert

۱۵۱_ Amiens

می‌کرد (۱۸۹۶-۱۸۳۴).

۱۰۶ـ دورهٔ سلطنت ملکه ویکتوریا در انگلستان (۱۹۰۱-۱۸۳۷) و فرهنگ حاصل به تبع آن.

۱۰۷ـ Lewiss Carrol که نام اصلی او چارلز لودویچ راجسون است. ریاضیدان و نویسندهٔ انگلیسی است که به ادبیات کودکان علاقه‌مند بود و آلیس در سرزمین عجایب مهمترین اثر اوست. (۱۸۹۸-۱۸۳۲).

۱۰۸ـ Edward lear، نقاش مناظر طبیعی و عاشق طبیعت که نقاشیهای او در زمینهٔ پرندگان و اصولاً حیوانات مشهور است. تابلوهای بزرگ آبرنگ و رنگ روغن این نقاش، نشان‌دهندهٔ تأثیر «پیش از رافائلی» ها بر اوست. این شخص در سال ۱۸۴۶ به آموزش نقاشی ملکه ویکتوریا پرداخت (۱۸۸۸-۱۸۱۲).

۱۰۹ـ James Brudenelle Gardigan، فرماندهٔ نظامی در ارتش بریتانیا (۱۸۶۸-۱۷۹۷).

۱۱۰ـ این دو از نامی‌ترین اپرانویسان قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم انگلستان بودند.

۱۱۱ـ Narcisse، شخصیتی اساطیری است که با دیدن تصویر خود در چشمه‌ای، عاشق خود می‌شود.

۱۱۲ـ Narkose

۱۱۳ـ Echo، الههٔ چشمه‌ها و جنگلها که عاشق نارسیس می‌شود. نارسیس به عشق او جواب مثبت نمی‌دهد و او می‌میرد.

۱۱۴ـ Adolphe Jonas

۱۱۵ـ Jerusalem

۱۱۶ـ Buckminister Fuller

۱۱۷ـ Subliminal

۱۱۸ـ Donald Mc. Whinie

۱۱۹ـ Eisenstein

۱۲۰ـ Les Reflexions Dun Cineaste

۱۲۱ـ Media Linguistique

۱۲۲ـ Lóccidentalisation

۱۲۳ـ Bull Moose

۸۱_ Charles Van Doren

۸۲_ Signal - 30

۸۳_ Glenn Gould

۸۴_ Stravinsky

۸۵_ James Joyce

۸۶_ Finnegans wake

۸۷_ Constance rourke

۸۸_ Samuel Johnson

۸۹_ Hallucination

۹۰_ Charles Stelle

۹۱_ Semyon Tsarapking

۹۲_ ALexandre Pope

۹۳_ Spoutnik

۹۴_ Unidirectionnelle

۹۵_ Quebec

۹۶_ Julien Benda

۹۷_ Angry Young men

۹۸_ George Bernard shaw

۹۹_ شهر تفریحی والت‌دیسنی در ایالات متحدهٔ آمریکا.

۱۰۰_ Sphinx

۱۰۱_ Tao - Te- King

۱۰۲_ Th. Carlyle تاریخ نویس و منتقد انگلیسی (۱۷۹۵_۱۸۸۱)

۱۰۳_ پیش از رافائلی‌ها (Preraphaelites) گروهی از نقاشان انگلیسی بودند که می‌خواستند نقاشی را به سبک نقاشان ایتالیایی قبل از رافائل نضج دهند، مانند: ورستی، بورن، جونز و غیره

۱۰۴_ J.Ruskin، جامعه‌شناس و منتقد هنری که مدافع «پیش از رافائلی»ها بود (۱۸۱۹-۱۹۰۰).

۱۰۵_ W. Morris، شاعر، نقاش و نویسندهٔ انگلیسی که از «پیش از رافائلی»ها دفاع

۵۴ـ در این‌گونه نوشته‌ها، افکار وعقاید نویسنده به‌وسیلهٔ علامات و اشارات خاص بیان می‌شود.

۵۵ـ Hieroglyphique

۵۶ـ L´Alphabet Phonetique

۵۷ـ The rich and the poor

۵۸ـ Newton

۵۹ـ Locke

۶۰ـ W.B. Yeats

۶۱ـ Associationniste

۶۲ـ Lineaire

۶۳ـ Instantaneite

۶۴ـ Frank loyd wright

۶۵ـ Guggenheim

۶۶ـ Kenneth Boulding

۶۷ـ The image

۶۸ـ مجلهٔ لایف مورخ ۱۳ سپتامبر ۱۹۶۳.

۶۹ـ Margaret Mead

۷۰ـ W. M. Auden

۷۱ـ Iago (Otello, shakespeare)

۷۲ـ John Betieman, Slick but not streamlined

۷۳ـ Renaissance

۷۴ـ Lewis Mumford

۷۵ـ The city in history

۷۶ـ Douglas Cater

۷۷ـ The fourth branch of government

۷۸ـ Calvin Coolidge

۷۹ـ Cool Coolidge

۸۰ـ Jack Paar

۲۶_ J.C. Carothers
۲۷_ The African Mind in Health and Disease
۲۸_ Culture, Psychiatry and the Written word
۲۹_ Windham lewis
۳۰_ Human age
۳۱_ Childermass
۳۲_ J.M. Synge
۳۳_ C.P. Snow
۳۴_ A.L. Rowse
۳۵_ The New - york times book review 24/DEC/ 1961
۳۶_ Arnold Toynbee
۳۷_ G.B. Samson
۳۸_ Japan. Gresset press. Londres 1931
۳۹_ Sublimation
۴۰_ Blake
۴۱_ Wilbur Schramm
۴۲_ Television in the lives of our children
۴۳_ Leonard Doob
۴۴_ Bernard lam
۴۵_ Pie XII
۴۶_ Osservatore romano 24.Feb. 1950
۴۷_ A.J. Liebling
۴۸_ The press
۴۹_ Pr. Neff
۵۰_ War and Human progress
۵۱_ C.G. Yung
۵۲_ Contribution to analytical psycology
۵۳_ Curt Sacks

پی‌نوشتهای کتاب

۱ـ Non Figuratif

۲ـ Hans Selye

۳ـ Stress De La Vie

۴ـ David Sarnoff

۵ـ Notre - Dame

۶ـ Robert - Theobald

۷ـ W.W. Rostow

۸ـ John Kenneth Galbraith

۹ـ David Hume

۱۰ـ E.H. Gombrich

۱۱ـ Art And ILLusion, N.Y. 1960

۱۲ـ Cardinal Newman

۱۳ـ Le Telegraphe De Chappe

۱۴ـ Alexis De. TocQueville

۱۵ـ Comte Mole

۱۶ـ Common Law

۱۷ـ Mattew Arnold

۱۸ـ Edward Gibbon

۱۹ـ Duc De Gloucester

۲۰ـ A Passage to India

۲۱ـ E.M. Forster

۲۲ـ Marabar

۲۳ـ Adela Quersted

۲۴ـ Walt Whitman

۲۵ـ Nietzshe

می‌توان بر بسیاری از تولیدات و تشکیلات جدید نیز اعمال کرد. یعنی به کمک کامپیوتر با همان دقتی که در طراحی یک ساختمان مسکونی می‌شود، نیازمندیهای پیچیدهٔ اجتماعی را مورد سنجش قرار داد و پاسخهای لازم را برای آنها پیدا کرد. بدین ترتیب باید گفت که از این پس واحد سنجش و برآورد کل یک صنعت محسوب می‌شود و نه اجزای آن که در جامعه، سیاست و آموزش هم به همین صورت خواهد بود.

به لطف وسایل الکتریکی و توان آنها در انبارکردن و انتقال اطلاعات با سرعت و دقت تمام است که حتی بزرگترین واحدها هم مانند کوچکترین آنها قابلیت دستکاری شدن پیداکرده‌اند، زیرا به طور مثال خودکار شدن یک کارخانه یا یک صنعت صرفاً مدل کوچکی از تغییراتی است که همان فن‌آوری الکتریکی باید در جامعه صورت دهد. در حقیقت نقطهٔ شروع این دگرگونیها، وابستگیهای متقابل در سطح جهانی هستند که البته انتخاب مدلها، جهت‌گیریها و اهداف در حیطهٔ این تغییرات جهانی ناشی از تأثیرات متقابل و الکترومغناطیسی روندها خواهند بود که طبیعتاً شدت تنوع آنها بمراتب بیشتر از عصر مکانیزاسیون است.

انرژی الکتریکی بدون توجه به محیط و نحوهٔ عملیات کاربردی، باعث پدیداری مدلهای مختلفی از عدم تمرکزگرایی و تنوع کاری می‌شود. این حالت را مثلاً می‌توان بوضوح تمام از تفاوت میان روشنایی شعله‌های آتش یا روشنایی الکتریکی درک کرد. افرادی که به گرد یک شمع یا آتش می‌نشینند تا از روشنایی آن استفاده و یا خود را گرم کنند، کمتر می‌توانند به طور فردی فکر یا کاری را صورت دهند، در حالی که استفاده‌کنندگان از نور الکتریسیته چنین نیستند. به همین ترتیب مدلهای اجتماعی و آموزشی که خودکاری را سرمشق خود قرار می‌دهند نیز بیشتر به کارها و همچنین هنرهای فردی و مستقل توجه دارند. اگر خودکاری را به عنوان نوعی تهدید و به صورت ایجاد یکدستی در سطح جهانی تلقی کنیم، این امر به معنی منعکس کردن استانداردها و تخصصهای مکانیکی به آینده است که در حال حاضر چیزی کهنه محسوب می‌شوند.

دسترسی یابند و پی ببرند.

خودکاری نوعی آموزش را ایجاب می‌کند که به صورت آزاد است، یعنی در عصر الکتریک، خودمکانیکها به ناگاه انسان را از خدمت به ماشینها و تخصص‌گرایی عصر ماشین رهانیده است. خودکاری انسان را آن‌گونه که ماشین و اتومبیل، اسب را آزاد کردند و برایش صرفاً جنبه‌ای سرگرم‌کننده و تفننی باقی گذاشتند، از درگیریها نجات می‌دهد. اما این آزادی به گونه‌ای است که آن را تهدیدآمیز احساس می‌کنیم، زیرا می‌باید منابع درون خود و توانایی تنها کارکردن و قدرت تشریک مساعی در خلاقیتهای اجتماعی موجود در وجود فردی خویش را در بوتهٔ آزمایش قرار دهیم. اصولاً این‌گونه به نظر می‌رسد که سرنوشت انسان او را وادار می‌کند تا نقش هنرمندان را در جامعه ایفا کند و همین امر باعث می‌شود تا متوجه شود که او چقدر به تخصص‌گرایی ناشی از عصر ماشین وابسته بوده است. هزاران سال است که چادرنشینان زندگی کشاورزی را رهاکرده‌اند و کوششهای خود را منوط به وضعیتهای ثابت و زندگی شهری کرده‌اند. بمرور که انسان به تخصص‌گرایی روی آورد، اختراع نوشته و چاپ محور اصلی این تحول شد. آن‌وقت بشر متخصص در بالاترین حد، علم و عمل را از یکدیگر تفکیک کرد و با آنکه حتی در بعضی موارد قلم را از شمشیر قدرتمندتر می‌دانست، باز از تفکیک‌گرایی دست برنداشت. اما با الکتریسیته و خودکاری، فراگردهای مختلف تکنولوژی تفکیک‌گرا به ناگاه در هم ریختند، ولی به دنبال گفت و شنودی که میان انسان و نیاز او برای کسب نوعی وحدت انسانی برقرار شده بود او چاره‌ای ندید جز گردآوری آگاهی و اطلاعات از هر سو و بازگشت مجدد به خصلت خوشه‌چینی چادرنشینان. اما این بار تفاوت در این بود که با اطلاعات به دست آمده انسان توانست هر چه بیشتر خود را از قید تخصص‌گراییهای تفکیک‌گرا برهاند و در عین حال در کل روند جامعه هم دخیل باقی بماند. زیرا الکتریسیته، سیستم مرکزی اعصاب او را در حد جهانی امتداد می‌داد و روابط تقابلی و لحظه‌ای را در تمامی ادراکات انسانی حاکم می‌کرد، به‌طوری که اطلاعات دربارهٔ بررسیهای مختلف و احساسهایی که از صفحهٔ اول روزنامه‌ها به دست می‌آیند، به طور مثال حالتی را القا می‌کنند که حتی به وسیلهٔ رایانه‌ها می‌توان هواپیمایی را که هنوز ساخته نشده است، به پرواز درآورد و خیلی ساده و راحت ابعاد تازه را درک کرد. رایانه‌ها حتی این امکان را دارند که طرح ناتمام یک هواپیما را در شرایط مختلف مورد آزمایش قرار دهند و خصوصیات آن را برنامه‌ریزی کنند. این اصل و خصوصیت را

پردازش و ارائه می‌شوند. هماهنگی عملیات همزمان شده کامپیوتری به وسیلهٔ شاخصها و لوازمی صورت می‌گیرد که می‌توان حتی خود این شاخصها را از طریق یک تابلوی فرمان که آن نیز الکترونیکی است، هدایت کرد. اما همین محصولات رایانه‌ای به‌گونه‌ای یکدست تهیه می‌شوند، به‌طوری که از نظر ابعاد، اشکال و حتی ترکیبات شیمیایی می‌توانند کاملاً مشابه همدیگر باشند. از طریق تولید کامپیوتری می‌توان تا هر زمان که لازم باشد، حداکثر تولید را حفظ و تضمین کرد. برای بیان اختلاف موجود بین این سیستم با ماشینهای قدیمی می‌توان به تفاوت میان وسایل سنتی موسیقی با ادوات الکترونیکی اشاره کرد. وسایل الکترونیکی، هر صدایی را در هر زمانی که مورد نظر باشد و با هر ترکیبی و شدتی که بخواهند تولید می‌کنند در حالی که اگر ارکستر سمفونیکهای قدیمی با ادوات الکترونیکی مقایسه شوند، همانند ماشینی هستند که از وسایل و ادوات مختلف و مجزا از یکدیگر تشکیل شده‌اند، اما تلویحاً این احساس را القا می‌کنند که واحدی ارگانیکی و یکدست هستند، اما ادوات الکترونیکی واحد ارگانیکی را به صورت یک عملکرد لحظه‌ای از هماهنگیها و همزمانیهای کامل نشان می‌دهد و درنتیجه هرگونه تصور راجع به یک واحد ارگانیکی واقعی را مخدوش می‌کند. بدین لحاظ می‌توان گفت موسیقی الکترونیکی بهتر است اهداف دیگری را پیگیری کند.

منطق خشک و غیرقابل انعطاف دیگری نیز در مورد خودکاری صنعتی وجود دارد. بدین معنی که آنچه قبلاً از طریق ماشین و به طور مکانیکی با همیاری گروهی بزرگ و فعالیتهای سخت صورت می‌گرفت، اکنون از طریق الکتریسیته بسادگی انجام می‌شود و در نتیجه با بیکار شدن عده‌ای زیاد، بیکاری و فقر بر عصر الکتریسیته بال می‌گستراند، زیرا در این دوران ثروت و کار به عنوان عواملی از اطلاعات شناخته می‌شوند که باید ساختارهایی کاملا جدید را برای برآوردن اهداف و نیازمندیهای جوامع و بازار مد نظر قرار دهند. ضمن آنکه کمک فن‌آوری الکتریکی، انواع جدید عملکردها و وابستگیهای متقابل و لحظه‌ای که بر سیستم تولید حاکم هستند به تشکیلات بازار و سازمان دهیهای اجتماعی نیز تسری داده می‌شوند. به همین علت است که بازارها و اطلاعاتی که در جهت تولیدات مکانیکی عمل می‌کنند و کاری شاق را می‌طلبند، دیگرکامل محسوب نمی‌شوند، زیرا اطلاعات ما با استفاده از ماشین تکه‌تکه و تجزیه می‌شود که با عصر الکتریک هماهنگی ندارد. اما البته قدرتهای فعلی در حال حاضر برآنند تا هر چه بیشتر در جهان همزمانیها که همانا تشکیلات الکتریکی باشند، به عمق و روابط تقابلی لازم نیز

را به دلیل حالت متابولیسمی و سوخت و سازش همانند یک درختِ دانست، منتها درختی که بنا بر نیازش ممکن است چنار، افرا و یاگردو بشود. در منطق الکتریک یا سیبرنتیک هم به همین صورت عمل می‌شود. یعنی تخصصها صرفاً محدود به یک مورد نمی‌شود و حتی اگر ماشین خودکاری در این زمینه به صورت کاملاً تخصصی هم عمل کند، باز در جهت یک تولید خاص نیست. اصولاً دستگاههای خودکار و اتوماتیک همانند دست و انگشتان انسان می‌توانند فعالیتهای متعددی را انجام دهند و از ظرفیت انطباقی بالایی برخوردار باشند، به طوری که این خصوصیت در مرحلهٔ مکانیک، ماشین و همچنین مرحلهٔ ماقبل الکتریکی در فن‌آوری دیده نمی‌شود. بتدریج که پیچیدگی این دستگاههای جدید بیشتر شدند و از شدت تخصصی بودن آنها کاسته شد، انسان هم بسیار پیچیده‌تر ولی کمتر تخصصی‌تر از دایناسورها می‌باشد. عملیات مکانیکی قدیمی را چنین برآورد می‌کردند که هر چه گسترده‌تر و تخصصی‌تر باشند، مؤثرترند در حالی که مجموعه‌های الکتریکی و خودکار شده کاملاً در جهت عکس عمل می‌کنند بدین معنی که در حال حاضر مثلاً برای ساختن لوله‌اگزوز اتومبیل دستگاهی وجود دارد که فقط دو یا سه برابر یک میز تحریر است و تابلوی فرمان آن از یک سه پایهٔ دفتر نت بزرگتر نیست. در روی این دستگاه نه اعدادی وجود دارد و نه ماتریسی دیده می‌شود و نه وسایل دقیق و حساس اندازه‌گیری، بلکه صرفاً لوازمی را شامل می‌شود که بسیار ساده به نظر می‌آیند از قبیل انواع و اقسام قلابها و گیره‌های چند منظوره، منتها همین دستگاه قادر است تا از یک لولهٔ معمولی و عادی، لوله‌اگزوزهایی با هشتاد اندازهٔ مختلف تولید کند و این کار را به قدری ساده و راحت و اقتصادی صورت می‌دهد که گویی تمامی این لوله‌ها یکدست و مشابه هستند. پس می‌توان گفت کلیهٔ خصایل خودکاری الکتریکی به منظور ایجاد نرمش و انعطاف برای تولید مشابه همین خصوصیت در تولیدات دستی هستند و با آنها از این جهت همسو هستند. در خودکاری برنامه‌ریزی می‌تواند به‌طور مداوم تغییراتی را شامل شود، بدین معنی که ماشینهای اتوماتیک و خودکار از طریق رایانه‌ها بازخوردهای الکتریکی را دریافت و آن را در سیستم منعکس می‌کنند که از این نظر از اصل قدیمی ماشینی و یکسویه بودن شدیداً فاصله می‌گیرند.

رایانه‌ها و کامپیوترها از خصوصیات کامل «خودکاری» برخوردارند، زیرا تمام عملیات این دستگاهها ضمن داشتن روابطی میان خود، به گونه‌ای مستقل و به نحوی عمل می‌کنند که داده‌ها از لحظهٔ ورود به دستگاه تا هنگام تولید نهایی به صورت خودکار

ثابتی که از آگاهیها به دست آورده بودند، سپری کنند. در حالی که با تشدید الکتریکی چنین چیزی ممکن نیست و حتی مدیرانی که سنی از آنها گذشته است نیز نیاز به کسب اطلاعات و تکنیکهای تازه دارند، عملی که بویژه برای آنها بسیار خسته‌کننده است و از فن‌آوری الکتریکی نشئت می‌گیرد. مدیران اصلی و یا باصطلاح طنزآور قدیمیها، این «روغن چرخ دنده‌های اداری» از آن گروه افرادند که در تاریخ بشر بیشتر از سایرین از این فن‌آوری دچار خستگی مدام و کوفتگی شدید شده‌اند، زیرا الکتریسیته نه تنها بدون وقفه کسب آگاهیهای عمیق را ایجاب می‌کند و عملکردهای تقابلی سریعی را می‌طلبد، بلکه خواهان آنچنان نظمی در هماهنگی عملیات تولیدی است که گویی اعضای یک ارکستر سمفونیک باید برنامه‌ای را اجرا کنند ضمن آنکه استفاده از نتیجهٔ کار نیز برای مدیران قدیمی چندان ارضاکننده نیست، چرا که درست مانند نوازندگان یک ارکستر بزرگ هستند، که نمی‌توانند موسیقی را مانند شنوندگان خارج از ارکستر بشنوند و صرفاً در این میان سروصدایی به گوششان می‌رسد و بس.

به طور کلی تشدید سرعت الکتریکی در صنعت یعنی برانگیختن حساسیتی شدید نسبت به روابط و عملکردهای جمعی و متقابل که در نتیجهٔ نوعی تجدید نظر دایمی در تشکیلات و روشها را ایجاب می‌کند. این همان چیزی است که از نظر بینشهای قدیمی عصر ماشین باعث می‌شود تا شبکهٔ الکتریکی کارخانه‌ها وروندها ظاهری شکننده، محدود و بسیار نامناسب بیابند.

شبکهٔ الکتریکی چون مکانیکی نیست، می‌کوشد تا حساسیتها و نرمشهای ارگانیسم انسانی را به‌دست آورد، لذا نیازمند گوناگونی در تغذیه، نگهداریها و حمایتهایی است که هر موجود زنده به آن نیاز دارد. صنعت خودکار شده از طریق عملکردهای تقابلی لحظه‌ای و پیچیدگی در روندها توانسته است ظرفیت هماهنگی برای استفاده‌های چندگانه را که خاص شکلهای ارگانیکی است، به دست آورد. دستگاهی که برای ساختن لامپهای الکتریکی برنامه‌ریزی می‌شود، از مجموعه فراگردهایی تشکیل می‌شود که برای هر یک از آنها قبلاً می‌باید چندین ماشین با هم عمل کرده باشند. این ماشینهای متعدد تحت نظر متصدی واحد، هم می‌توانند جذب وهم تولید کنند، درست مثل یک درخت میوه، منتها درختی که دارای یک سیستم هدایت و اصلاح است و با تغییر کوچکی در آن می‌تواند تولیدات مختلفی را ارائه کند و مثلاً لامپهای الکترونیکی، لیوان و یا تزیینات درخت نوئل را بسازد. به عبارت دیگر شاید بتوان یک کارخانهٔ خودکار شده

برخوردار شدند. الکتریسیته هم در این میان به عنوان یک منبع انرژی و عامل همزمانی در عملکردها و تشکیلات در تمامی پدیده‌های تولید، جزو جدا نشدنی از این ارتباطات شناخته شد. به طوری که حتی پذیرش ارتباطات به عنوان یک عملکرد تقابلی و در نتیجه همانندی آن با الکتریسیته، می‌تواند انرژی و اطلاعات را با یکدیگر تلفیق کند و به آنها شدت بخشد.

هرکس که مدلهای مختلف خودکاری را مورد مطالعه قرار دهد، متوجه می‌شود که برای تکمیل کردن یک ماشین و اتوماتیک و خودکار کردن آن باید عامل بازخورد یا اطلاعات بازگشت داده شده، حتماً به آن افزوده شود. بدین معنی که باید در مداری از اطلاعات که قبلاً جز حرکتی یکسویه و عملکردی متوالی و ماشینی در آن صورت نمی‌گرفت، جریان بازخورد اطلاعاتی قرارداده شود. اصولاً باید گفت بازخورد درواقع نوید دهندهٔ پایان خطی است که با پیدایش الفبا و اشکال متداوم فضاهای اقلیدسی در غرب شروع شده بود، به عبارت دیگر بازخورد محاوره‌ای است بین یک مکانیسم و محیط آن که باعث می‌شود تا ماشینهای کوچک با کهکشانی از ماشینهای دیگر در سایر کارخانجات مربوط شوند و درنتیجه کارخانه‌های بزرگ و کارگاهها، در مقیاسی صنعتی و فراگیر از طریق مصالح و خدمات مربوط به فرهنگی خاص به یکدیگر مربوط شوند. طبیعتاً در این مرحله از دگرگونی سیاستها نیز مطرح می‌شوند، زیرا استفاده از یک مجتمع صنعتی به عنوان یک سیستم سیاسی بر مشاغل، امنیت، آموزش و سیاست اثر می‌گذارد که در نتیجه درکی عمیق و قبلی را از تغییرات ساختاری در حال نضج گرفتن می‌طلبد. بدین ترتیب باید پذیرفت در تشکیلات الکتریکی و آنی جایی برای فرضیه‌های بیمورد و ضمیر ناخودآگاه باقی نمی‌ماند.

برنامه‌ریزان و دست‌اندرکاران صنایع از این پس مجبورند همان روشی را به کار بندند که حدود یک قرن است هنرمندان به آن مشغولند، یعنی درواقع کارها را از آخر به اول صورت دهند. بدین معنی که ابتدا نتیجهٔ مطلوب را مورد توجه قرار دهند و بر اساس آن برنامه‌ریزی کنند. بنابر یک قانون کلی، تشدید سرعتهای الکتریکی نوعی آگاهی کامل را نسبت به اثرات نهایی می‌طلبد، در حالی که قبلاً تشدید سرعتهای مکانیکی این خواسته وجود نداشت و هر قدر هم که این‌گونه سرعتها به طور بنیانی زندگی خصوصی و اجتماعی افراد را دگرگون کرده باشند، مع‌ذلک عملکردهایشان مقعطی و بخش‌به بخش بوده است و در پی آن اکثر افراد می‌توانستند در طول زندگی، امور خود را با همان توشهٔ

دیگر حتی جنگ سنتی نیز برای انسان غیرعملی جلوه می‌کند، درست مثل اینکه کسی بخواهد با ماشینهای عظیم راهسازی به یک بازی بچگانه بپردازد.

رابطه‌های تقابلی ارگانیکی به قدری مربوط به هم هستند که قطع یکی از اعضا می‌تواند برای تمامی ارگانیسم ضایعه و نقیصه‌ای رنج‌آور محسوب شود. لذا صنعت عصر خودکاری هم می‌باید قدم‌به‌قدم و عملکرد به عملکرد موقعیت اقتصادی خود را مدنظر قرار دهد و به آن بیندیشد (بی‌توجهی به جزئیات مشکلات دردآوری را پدید می‌آورد). ضمناً خودکاری نه تنها صنعت و شهرسازی بلکه همچنین دولتها و مربیان را مجبور می‌کند تا هر چه بیشتر خود را با واقعیتهای اجتماعی منطبق کنند.

تشکیلات نظامی نیز ناچارند تا سریعاً خود را با اتوماسیون وفق دهند. صورتهای سخت و خشک سازمانهای نظامی، تقریباً دیگر وجود ندارند و بخشهای کوچکی متشکل از متخصصان جایگزین افراد نظامی شده‌اند که این دگرگونی توسط خودکاری در سازمانهای نظامی خیلی سریعتر از سازمان‌دهی مجدد در صنایع اتفاق افتاده است.

یکدستی و همگونی توده‌ها که خاص یک جامعهٔ ماشینی است، به صورت باری سنگین و مسئله‌ای حاد برگردهٔ یک جامعهٔ خودکار سنگینی می‌کند، زیرا خودکاری و الکتریسیته روش بررسیهای عمیق را در تمامی زمینه‌ها و کلیهٔ لحظه‌ها ایجاب می‌کند. سرخوردگی ناگهانی آمریکاییها در برابر مواد مصرفی، تزیینات، نحوهٔ زندگی و آموزشهای یکدست و استاندارد شده که از سال ۱۹۴۵ به بعد پیش آمد، ناشی از همین امر بود. یعنی که این تغییرات را به طورکلی می‌توان نشئت گرفته از فن‌آوری الکتریکی دانست و به طور جزئی از عکس و تلویزیون.

خودکاری و اتوماسیون در ابتدای امر و در مقیاسی بزرگ در صنعت شیمی بویژه گاز، نفت، ذغال سنگ و مواد معدنی ظاهر شد و بعد از آن با تغییرات مهمی که توسط انرژی الکتریکی در این صنایع و به وسیلهٔ رایانه‌ها و کامپیوترها صورت گرفت، تمامی طبقات کارکنان در سایر زمینه‌های اداری نیز دربرگرفته شدند. نتیجه آنکه کل جامعه از نظر بسیاری به عنوان تنها ماشین عظیم تولیدکنندهٔ ثروت شناخته شد. بتدریج چنین نگرشی فراگیرتر شد و بورس‌بازان بزرگ که یادگرفته بودند تا به وسیلهٔ رسانه‌های الکتریکی، مطبوعات، رادیو، تله تایپ و تلفن اطلاعات را دستکاری کنند و بدین وسیله با ارزشها و قیمتها بازی کنند، آن را پذیرا شدند. اما بعداً این توان دستکاری در اطلاعات از این افراد فراتر رفت، زیرا مهندسان و به‌طور کلی تمامی صنعت ارتباطات از چنین قدرتی

تأثیرات آنها را بر تجربیات و تشکیلات اجتماعی بسنجیم، آن‌وقت براحتی خواهیم دید که چگونه این شکلها بالاترین درجهٔ یکدستی اجتماعی و همگونی جوامع را که منتج به صنعت ماشین شده است، فراهم می‌کنند. این روش بررسی از طریق مواردی که به طور معمول اتفاق افتاده‌اند ما را به جایی هدایت می‌کند که غیرمعمولها را بشناسیم و شکلهای مختلف را بهتر دریابیم تا در صورت لزوم حساسیت به خرج دهیم، به طور مثال انسان از طریق الکتریسیته می‌تواند به مراحل رشد و تحول خود پی ببرد زیرا پدیدآورندهٔ بخش اعظم این تحولات است، بویژه که مکانیزاسیون و ماشینی‌شدن بر تفکیک و تقطیع روندها به بخشهایی یکدست، یکنواخت و بدون ارتباط با یکدیگر متکی بود و الکتریسیته این قطعات و بخشها را گردهم آورد، زیرا سرعت عمل آن درجه بالایی را از روابط تقابلی در تمامی مراحل عملیات ایجاب می‌کرد. همین تشدید سرعت و تقابلهای الکتریکی هستند که در صنایع، خطوط مونتاژ را محکوم به فنا خواهند کرد.

این الزام در ایجاد روابطی ارگانیکی از طریق همزمان شدن سرعتهای الکتریکی، انسان را در حال حاضر بر آن داشته است تا صنعت به صنعت و کشور به کشور، همان رابطهٔ ارگانیکی موجود را در دستگاههای فردی خودکار شده برقرار و این رابطه را عمومی کند.

سرعت الکتریسیته به طور کلی ساختاری ارگانیکی را از یک اقتصاد فراگیر می‌طلبد، یعنی درست همان‌طوری که مکانیزاسیون ناشی از چاپ و چرخ، قبلاً پذیرش یک وحدت ملی را ایجاب کرده بود. به منظور توضیح بیشتر باید بگوییم که در زمان رنسانس، ملی‌گرایی ابداعی انقلابی محسوب می‌شد که در پی آن بسیاری از قلمروهای کوچک و محلی از میان رفتند. در واقع ملی‌گرایی نقش مخالف حاکمیتهای سنتی و رده‌بندیهای فرهنگی را که به آرامی در مناطق مختلف پای گرفته بودند، در این زمان بازی کرد. اما تعدد این ملی‌گراییهای نوپا مدتهای مدید به عنوان سدی در برابر وحدت اقتصادی اروپا شناخته می‌شدند، به‌طوری که صرفاً پس از جنگ جهانی دوم و دگرگون شدن مفهوم ملی‌گرایی بود که بازار مشترک پدیدار شد. جنگ صورتی از تغییرات تسریع‌شدهٔ اجتماعی است، یعنی مانند انفجاری است که عکس‌العملهای شیمیایی شدید در پی دارد و تحرکی بسیار با تسریع در فعل و انفعالات مواد به وجود می‌آورد. زمانی که سرعتهای الکتریکی صنعت و زندگی اجتماعی را فرامی‌گیرند و پی‌درپی عمل می‌کنند، آنگاه این حالت انفجار و تحول سرگیجه‌آور جنبه‌ای عادی به خود می‌گیرد و

پیدایش نیروی الکتریسیته، هم و غم بشر بر این قرار گرفت که به نحوی همه چیز را روشن کند. حضرت آدم (ع) هم بر روی بهشت زمین بر آن شد تا در حقیقت اشیاء غور کند و بر هر خلقتی نامی نهد. حال، خودکاری این شرایط را مجدداً پدید آورده است. به طوری که اکنون صرفاً عنوان و برنامه‌ریزی کردن یک روند یا یک تولید را برای کامل شمردن آنها کافی می‌دانیم.

در اینجا آیا انسان به یاد آن موجودات ریز داستانهای آل‌کاپ نمی‌افتد که با هر آرزویی به آنها نگاه کرده می‌شد، به همان تبدیل می‌شدند؟ خودکاری هم در همین مسیر طی طریق می‌کند، به طوری که تولیدات خطی و متوالی دارند بمرور جای خود را به محصولات و تولیداتی انحصاری و مورد نیاز می‌دهند.

اما برای درک مطلب می‌توان به قول چینیها که می‌گویند برای درک متقابل و بیشتر بهتر است تا صندلیهایمان را به آتشی که گردش نشسته‌ایم نزدیکتر کنیم، بکوشیم تا تغییرات الکتریکی وابسته به «خودکاری» را بیشتر درک کنیم. زیرا این دگرگونیها به هیچ‌وجه با افکار، عقاید و برنامه‌های اجتماعی ارتباطی ندارند، چون اگر بدین‌گونه بودند، می‌شد آنها را به تأخیر انداخت و هدایت کرد. امتداد تکنولوژیک سیستم مرکزی اعصاب که ما آن را رسانه‌های الکتریکی می‌خوانیم، بیش از یک قرن است که با آگاهی تمام مورد مداقه قرار نگرفته‌اند، البته همان‌گونه که اشاره کردیم، اثرات آنها هم بیشتر بر ضمیر نیمه خودآگاه بود که هنوز هم هست. بدین لحاظ است که در هیچ بخشی از فرهنگ انسانی نمی‌توان مکانیسمهای روان‌شناختی را که باعث استفاده از اختراعات و فن‌آوری شده باشند، شناسایی کرد. امروزه هم این آنی و لحظه‌ای بودن اطلاعات الکتریکی است که به ما اجازه می‌دهد تا براحتی و برای بار اول مدلها و آثار مشخص تغییر و تحولات ناشی از این نوع اطلاعات را دریابیم. از طریق چنین دریافتهایی است که تمام جهان هستی حتی گذشته و آیندهٔ آن، مانند فیلم سریع شدهٔ رشد یک گیاه در برابر انسان قرار می‌گیرد، زیرا سرعت الکتریکی مفهومی مشابه سرعت نور و درک علتها را برای انسان یافته است. علاوه بر آن استفاده از الکتریسیته در موقعیتهایی که قبلاً مکانیکی بوده‌اند، این امکان را فراهم می‌کند که انسان براحتی بتواند به روابط علّی و مدلهایی که مشاهدهٔ آنها با آهنگهایی آرامتر از حرکت تغییرات مکانیکی غیرممکن بود، پی ببرند.

چنانچه ما بتوانیم سیر تحولات سوادآموزی و چاپ را از گذشته مطالعه کنیم و

تخصص‌گراییها بزودی رنگ می‌بازند و خودکاری جای آنها را می‌گیرد.

مهندسان زیادی بر این عقیده‌اند که با بالارفتن سطح اطلاعات، انسان قادر خواهد بود تا از هر مصالحی هر چیزی را که مایل است، بسازد. این نظر و اصل را در واقع باید کلید درک خودکاری و اتوماسیون دانست، زیرا انرژی تولید شده از طریق الکتریسیته دیگر ارتباط چندانی با کار صورت گرفته نخواهد داشت و نه تنها سرعت حاصل از آن متضمن یک تقابل کامل می‌شود، بلکه اطلاعات خالص نشئت گرفته از آن هم به‌گونه‌ای واقعی بر همه‌چیز نورافشانی می‌کند و آنها را تحت لوای خود می‌گیرد.

تمام روندهایی که به نحوی خواهان یک ارتباط متقابل فراگیر هستند، ناچارند تا سطح ادراک و آگاهی را ارتقا بخشند، به طوری که در حال حاضر حتی رایانه‌ها نیز می‌خواهند متفکر شوند. منتها این دستگاهها به دلیل آنکه شدیداً تخصصی هستند، نمی‌توانند روندهای تقابل کاملی را که به افزایش آگاهیها منتج می‌شوند، برقرار کنند. البته این امکان نیز هست که آنها را برای یک روند «آگاهی» خاص برنامه‌ریزی کرد و کاری کرد تا درست به مانند نظامهای الکتریکی فراگیر که در حال حاضر می‌توانند چون سیستم مرکزی اعصاب عمل کنند، فعال شوند. اما به هر صورت نباید فراموش کرد که یک رایانه یا کامپیوتر متفکر هم بالاخره چیزی جز امتداد شعور انسان نخواهد بود، یعنی دقیقاً مانند تلسکوپ که امتداد چشم است و عروسکهای خیمه‌شب بازی که امتدادی از عروسک گردانهای خیمه‌شب بازی [۴۶۸] هستند.

خودکاری، شکلی از خود مکانیکی و رایانه را به خود خواهد گرفت، لذا می‌تواند تا از الکتریسیته به صورت یک وسیلهٔ حفظ اطلاعات و تسریع در انتقال آنها استفاده کند، ارائهٔ چنین نقشی، یعنی توان نگهداری و تسریع، پایه و اساس هر رسانهٔ گروهی را تشکیل می‌دهد، حال این رسانه به هر شکلی که می‌خواهد پدیدار شده باشد. در مورد الکتریسیته این اجزای مادی نیستند که منتقل و یا ذخیره می‌شوند، بلکه همان ادراکات و اطلاعات هستند که جابجا می‌شوند. فن‌آوری از طریق الکتریسیته سرعتی نزدیک به سرعت نور یافته است در حالی که رسانه‌های غیرالکتریکی فقط به طور محدود توانسته بودند بر سرعتها بیفزایند. به عبارت دیگر چرخ، جاده، کشتی، هواپیما و حتی سفینه‌های فضایی همگی فاقد خصوصیت لحظه‌ای و آنی بودن، بودند.

با چنین تفاصیلی، آیا انسان باید از اینکه الکتریسیته به تمامی تشکیلات موجود خصلتی کاملاً جدید و تازه بخشیده است متعجب شود؟ مگر غیر از این است که پس از

نوشتاری منفک است که البته این جدایی انرژی از روند، در صنعت خودکار شده با سیبرناسیون نیز وجود دارد.

پس به‌طور کلی باید گفت انرژی الکتریکی بسرعت و بدون توجه به نوع کار، قادر است تا بر هر فعالیت و عملکردی منطبق شود.

این مورد هیچگاه در نظامهای مکانیکی وجود نداشته است. بدین معنی که در چنین نظامهایی انرژی و کار انجام شده همیشه به گونه‌ای مستقیم با یکدیگر مربوط بوده‌اند، حال خواه این کار نتیجهٔ فعالیت دست و چکش، آب و چرخ، اسب و گاو و یا بالاخره بخار و پیستون باشد. الکتریسیته نرمش زیادی در این زمینه و در حیطهٔ عکس و نور پدید می‌آورد، زیرا می‌تواند بدون آنکه واقعاً الزامی در این امر باشد، تمامی یک محوطه یا محیط را روشن و فعالیتهای زیادی را امکان‌پذیر کند.

نور شکلی از انرژی غیر تخصصی و شبیه اطلاعات و دانش است. رابطهٔ الکتریسیته با «خودکاری» نیز چنین است، زیرا انرژی مانند اطلاعات، قابلیت انطباق به طرق مختلف را داراست.

برای درک بهتر عصر الکترونیک و بویژه خودکاری و اتوماسیون بسیار مهم است که بدانیم انرژی و تولید همیشه در جهت هماهنگ‌شدن با اطلاعات و آموزش حرکت می‌کنند، بدین معنی که بازاریابی و مصرف با فراگیری دستورالعملها و مصرف اطلاعات منطبق می‌شود که تمام این تحولات در واقع جایگزین قرنها پراکندگی و انفجار تخصص‌گراییها بسیار پیشرفته شده‌اند. عصر الکترونیک را به طور عامیانه می‌توان زمان نورافشانیها دانست و با علم به اینکه نور هم انرژی است و هم اطلاعات، لذا می‌توان گفت انرژی الکتریکی به طور گسترده‌ای تولید، مصرف و آموزشها را به یکدیگر مربوط می‌کند. به همین علت است که متخصصان آموزش در سیستم اقتصادی آمریکا قویترین گروه کارمندان را تشکیل می‌دهند و احتمالاً همتایی نیز ندارند.

روند خودکاری که باعث شده است تا کار یدی از صنعت فاصله بگیرد، درواقع همان فراگردی است که شکل‌دهی اساسی تولید و مصرف را پایه‌ریزی می‌کند و بر خیل بیکاران نیز می‌افزاید. البته این شکل‌دهیها در حال گذر هستند و بزودی به‌دنبال تحولاتی علاوه بر اینکه اصلیترین مشاغل را به وجود می‌آورند، منبع اصلی و جدید ثروت جامعه هم خواهند شد. نقشهای جدید اجتماعی نیز با توجه به همین تحولات به انسانها ارجاع می‌شوند، یعنی مفاهیم قدیمی مکانیکی بودن مشاغل و فعالیتهای تفکیک شده و

می‌شوند و آنها را از طرق روندی تقابلی به یکدیگر مربوط می‌کنند. این نوع جدید از تقابلها چه در صنعت و چه در زمینهٔ اوقات فراغت، محصولی از عملکردهای الکتریکی به صورت لحظه‌ای محسوب می‌شوند. به عبارت دیگر فن‌آوری جدید الکتریکی، از این پس تداوم‌بخش سیستم مرکزی اعصاب خواهد بود که می‌تواند آگاهییهای لحظه‌ای را به روابط متقابل مبدل کند.

سرعتی که موجد «وحدت ارگانیکی» می‌شود همان است که به عصر مکانیک که از زمان گوتمبرگ آغاز شد، پایان می‌دهد. به دنبال این دگرگونی است که «خودکاری» پدیدار می‌شود و به سبک خود تولیدات انبوه را به وجود می‌آورد. البته در این روش و سبک جدید کمیت مطرح نبود بلکه تأثیرات لحظه‌ای و فراگیر جایگزین همه‌چیز شده بودند.

طبیعت رسانه‌های گروهی نیز چنین است، یعنی چندان ارتباطی با حجم گروه مخاطب ندارند، بلکه بیشتر در صدد هستند تا تمامی افرادی را که جمع مخاطبان را تشکیل می‌دهند، همزمان درگیر کنند. به‌وسیلهٔ خودکاری، صنعت تولیدات مصرفی دارای همان خصوصیت ساختاری سرگرمیها و اوقات فراغتها شدند، بدین معنی که هر دوی آنها به موقعیتی حاصل از اطلاعات لحظه‌ای نزدیک شدند. بدین ترتیب می‌توان گفت که خودکاری فقط تولید را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد، بلکه تمامی مراحل بازاریابی و مصرف را نیز در بر می‌گیرد. اصولاً خودکاری با تشکیل یک مدار بسته، بمرور مصرف کننده را به صورت تولید کننده درمی‌آورد. درست مانند خوانندگان چیده‌ها و موزائیکهای مطبوعات تلگرافی که در واقع خودشان مطالب و اخبار آن روزنامه‌ها را می‌سازند.

خودکاری پدیدهٔ اساسی دیگری را هم شامل می‌شود که به همان میزانِ لمسی بودن تصاویر تلویزیونی برایش حیاتی است و آن، این است که در تمام ماشینهای خودکار و یا در کلیهٔ کهکشانهای ارتباطی، ماشینها و عملکردهایشان تولید و انتقال انرژی را به‌صورت کاملاً مجزا از سازمان‌دهی کاری مورد استفاده قرار می‌دهند و عمل می‌کنند. این حالت در همهٔ ساختارهای خود مکانیکی[۴۶۷] که در آنها اطلاعات به صورت بازخوردی به مبدأ بازگشت داده می‌شود نیز صدق می‌کند و منبع انرژی را در آنها از روند انتقال اطلاعات یا استفاده از آگاهیها کاملاً مجزا می‌کند. به طور مثال در رسانهٔ تلگراف مشاهده می‌کنیم که انرژی و عامل انتقال دهنده کاملاً از زبان و علامتهای

تک‌واحدی به‌صورت محصولات کارخانه‌ای متجلی شدند.

تلگراف چاپی هم پس از تلفیق با نوشتهٔ چاپی، شکل تازه و عجیب روزنامه‌های مدرن را به‌وجودآورد، به‌طوری که تمام صفحات یک روزنامهٔ تلگرافی درواقع چیده‌ها و موزائیکهای سور رئالیستی شدند که از وجود انسان نشئت می‌گرفتند و تقابلهای قابل درکی را میان خود نشان می‌دادند.

در هنر چاپلین و اولین فیلمهای صامت هم درواقع این سرعت زیاد ماشینی شدن و به‌کارگیری خط تولید لحظه‌ای (سلولوئید فیلم) بود که دگرگونی شدیدی را باعث شد، زیرا سینمای ماشینی وقتی که با نور برق و الکتریسیته همراه شد، توانست تا شکل و حرکتهای ارگانیکی تازه‌ای را بیافریند، یعنی درست همان کاری که پنج‌قرن قبل از آن، نقطه‌نظرهای ثابت، موفق شدند تصوراتی از عمق و ناپیدا را بر سطوحی صاف و مسطح القا کنند.

همین پدیده است که البته به طریقی عمیقتر در زمانی که اصل الکتریکی، خطوط مکانیکی تشکیلات صنعتی را ایجاد می‌کند، پدید می‌آید. «خودکاری» مکانیک را آن‌گونه به کار می‌گیرد که اتومبیل اسب و کالسکه را مورد استفاده قرار می‌دهد. مع‌ذلک مردم طوری از خودکاری صحبت می‌کنند که گویی هنوز انسان از دوران کاه و یونجه عبور نکرده است و هنوز این امکان وجود دارد که اسبها بتوانند در برابر فراگرد «خودکاری» مقاومت کنند. «خودکاری» در واقع امتدادی از اصول مکانیکی تفکیک‌گرایی و جدایی عملکردها به حساب نمی‌آید، بلکه بیشتر به عنوان تهاجم لحظه‌های الکتریکی به دنیایی مکانیکی تلقی می‌شود. به این دلیل است که متخصصان «خودکاری» آن را طریقه‌ای برای فکرکردن و راهی برای انجام دادن می‌دانند.

هماهنگی لحظه‌ای فعالیتها و عملکردهای متعدد و مختلف با یکدیگر باعث می‌شود تا نمونه‌های قدیمی مکانیکی که در آنها کارها به صورت خطی انجام می‌شوند، منسوخ شوند که در پی آن خط تولید مونتاژ هم طبیعتاً چیزی قدیمی محسوب خواهد شد. البته در اینجا باید اضافه کنیم، آنچه که صرفاً توسط تشدید سرعت الکتریکی و هماهنگی دقیق اطلاعات یعنی اتوماسیون و خودکاری در روند ماشینی و مکانیکی بودن از میان رفت، همانا پدیدهٔ خطی بودن و تفکیک‌گرایی بوده است.

خودکاری یا به مفهوم جدیدتر آن سیبرناسیون، همان‌گونه بر روی عناصر و اجزای یک روند صنعتی یا تجاری اثر می‌گذارد که رادیو و تلویزیون بر افراد یک جمع مؤثر واقع

دیگر برایش ممکن نیست تا اتم را به عنوان ذرات عناصر در نظر بگیرد. به همین ترتیب تدریجاً که اطلاعات دربارهٔ تخلیهٔ الکتریکی و آزاد شدن انرژی زیاد می‌شود، کمتر می‌خواهد الکتریسیته را صرفاً به عنوان جریانی در یک سیستم قبول کند و یا آن را مانند آبی در یک لوله یا باری در یک پیل (باتری) بداند، بلکه بیشتر بر آن است تا الکتریسیته را طوری توصیف کند که نقاشان از فضا می‌گویند، یعنی در واقع درست مثل یک حالت قابل تغییر که موقعیت مشخص دو یا چند جسم نسبت به یکدیگر را وصف می‌کند و به عبارت صحیحتر انسان دیگر الکتریسیته را به صورت محتوای یک چیز نمی‌داند.

مدت مدیدی است که نقاشان دیگر معتقد نیستند که فضا حاوی اشیا است. بلکه می‌گویند هر شیء فضای خاص خود را به وجود می‌آورد. پای‌گیری همین مفهوم و طرز تلقی در ریاضیات، باعث شد تا حدود یکصد سال پیش لویس کارول استاد ریاضیات در آکسفورد، آلیس در سرزمین عجایب را بنویسد که در آن، زمان و فضا نه یکدست و همنواخت و نه مداوم تصور می‌شود، یعنی بدان‌گونه که ظاهراً پس از کشف پرسپکتیو یا عمق دید در دورهٔ رنسانس شناخته می‌شد که بدین ترتیب سرعت نور را نیز می‌توان همانند سرعت علیتهای فراگیر تلقی کرد.

یکی از خصوصیات بنیادی عصرالکتریسیته این است که برقرارکنندهٔ یک شبکهٔ فراگیر و همه‌جایی است، یعنی درواقع دارای بسیاری از خصلتهای سیستم مرکزی اعصاب انسان است. البته خود سیستم مرکزی اعصاب هم چیزی جز شبکهٔ پیچیدهٔ الکتریکی نیست، زیرا موجد گسترهٔ واحد و یکسانی از ادراکات می‌شود. بعضی از بیولوژیست‌ها مغز را نقطهٔ تماسهای تقابلی و تبادلات می‌دانند که در آن هرنوع احساس و ادراکی با یکدیگر مبادله می‌شود و در پی آن به جسم انسان این امکان را می‌دهد که در برابر فضای بیرونی عکس‌العمل نشان دهد. وقتی که فن‌آوری الکتریکی در محیطی فراگیر شود، آن‌وقت به‌طور طبیعی اختلافات عملکردی را در جامعه یا صنعت به نحو محسوسی کاهش می‌دهد و سریعاً این عملکردها را یکسان می‌کند. چنین اتحاد ارگانیکی را باید حاصل تقابلهای روندی دانست که به‌وسیلهٔ الکترومغناطیس در حیطه‌ها و اعضای مختلف و کاملاً تخصصی پدید می‌آیند و حتی با سازمانها و تشکیلاتی که در یک جامعهٔ ماشینی شده وجود دارند، متفاوت هستند.

اصولاً مکانیزه شدن یک روند پدیده‌ای است که از تفکیک‌گرایی نشئت می‌گیرد و به همین دلیل پس از ماشینی شدن نوشته به کمک حروف چاپی متحرک بود که تولیدات

بطالت گذرانیدن اوقات. در حالی که در عصر الکتریسیته این مورد کاملاً به‌صورت دیگری جلوه‌گر می‌شود. عصر اطلاعات، ما را بر آن می‌دارد تا به طور همزمان از تمامی امکانات موجود بهره‌گیری کنیم و درنتیجه هنگام گذران اوقات، این احساس به انسان دست می‌دهد که بیشتر در حال فراغت بوده است تا اشتغالی کامل. یعنی حالتی که اغلب هنرمندان پرمشغله دارند.

چنانچه به زبان عصر صنعتی صحبت کنیم، می‌توانیم بگوییم که اختلاف موجود میان عصر جدید الکتریسیته با عصر ماشین و مکانیک قبل از آن، در نحوهٔ تولید و محصولات آنها نهفته است. از زمان پدیداری الکتریسیته دیگر محصولات آن قابلیت انبار شدن را نداشتند، بلکه به صورت عناصری بودند که به‌طور مداوم دچار تغییر و تحول می‌شدند و این تکوین تا به آنجا پیش می‌رفت که حتی نقاط دوردست فضا را نیز بی‌نصیب نمی‌گذاشت.

الکتریسیته نه تنها روندها را ارجح می‌داند و آنها را چه در نوآوریها و یا فراگیریها مد نظر قرار می‌دهد، بلکه باعث می‌شود تا این تکوینها و روندها بدون توجه به محل وجود منبع انرژی صورت پذیرند. به همین دلیل ما حتی سرگرمیها و اوقات فراغت را می‌توانیم به عنوان «رسانه‌های گروهی» بدانیم، زیرا منبع و منشأ برنامه‌ها و روندهای ادراکی آنها بدون توجه به فضا و با یک هماهنگی در زمان‌بندی، عمل می‌کنند. همین واقعیت بنیادی است که در حیطهٔ صنعت، انقلابی را به وجود آورده است، انقلابی که ما آن را خودکاری یا سیبرناسیون[۴۶۶] می‌خوانیم.

در زمینهٔ آموزش، تقسیم‌سنتی برنامه‌ها به مواد، به همان اندازه منسوخ شده به حساب می‌آیند که کلاس‌بندیهای قرون وسطی پس از شروع رنسانس، در روش آموزشی جدید مواد درسی آن‌قدر وابسته به یکدیگر هستند که نمی‌توان به صورت تک‌تک و به‌طور عمیق آنها را مورد مطالعه قرار داد. مثلاً آموزش حساب حال خواه در کلاس سوم باشد یا نهم چنانچه به کمک تئوری اعداد، منطق نمادها و تاریخ فرهنگ صورت پذیرد، آنگاه دیگر حل مسائل آن را نمی‌توان یک ورزش فکری صرف دانست بلکه مجموعه‌ای از اطلاعات است. به همین علت در برنامه‌های درسی که به عناصر مختلف و بدون ارتباط با یکدیگر تقسیم می‌شوند. مخاطبان قادر نیستند جهان سیبرنتیک را که در آن زندگی می‌کنند، دریابند و درک کنند.

بسیاری از دانشمندان عقیده دارند که از وقتی انسان الکتریسیته را بیشتر شناخت،

فصل سی‌وسوم
خودکاری (اتوماسیون)
مکتبی همیشه پابرجا

در روزنامه‌ای خواندم: «مکتب سنگ‌فرشهای کوچک قرمز رنگ، قربانی جاده‌ها و راهها شده است.» مکتبی که تنها یک کلاس و یک معلم داشت و همین معلم تمام مواد درسی را به شاگردانش در همهٔ مقاطع می‌آموخت. این مکتب در اثر تکامل وسایل حمل ونقل که موجب تخصصی شدن فضاها و آموزشها شده‌اند، از میان رفت. زیرا به طور کلی در شرایطی که حرکتها بشدت تسریع می‌شوند، آن‌وقت نوبت تخصصی‌شدن فضاها و مواد می‌رسد تا جهت نابودی را بپیمایند. با پیدایش «خودکاری»، ما شاهد دیگری برای از میان رفتن حرفه‌های کاملاً تخصصی و ظهور مجدد نقشهای مرکب می‌یابیم. الکتریسیته با لحظه‌ای ساختن اطلاعات به قرنها تخصصی بودن تعلیم و تربیت و تقسیم‌بندی آگاهیها بر حسب تخصصها خاتمه داد. خودکاری در واقع همان اطلاعات است و لذا نه تنها در دنیای کار مشاغل را در هم می‌ریزد، بلکه در زمینهٔ آموزش و پرورش هم دگرگونی ایجاد می‌کند، منتها قدری ملایمتر و بدون یک درهم‌ریختگی کلی. در عصر خودکاری، کاری که باید صورت پذیرد، بیشتر در جهت آموختن زندگی است تا تأمین آن و این حالت یک عامل ثابت و همگانی است که تمامی وجود فن‌آوری الکتریکی را دربرمی‌گیرد و باعث می‌شود تا تقسیم‌بندیهای قدیمی میان فرهنگ و فن، هنر و تجارت و کار و تفریح کاملاً فرق کند.

در عصر فنون مکانیکی، تفریح صرفاً عبارت بود از عدم وجود کار و یا خیلی ساده به

گذشته این حالت را با برقراری سیستم کاست و طبقات اجتماعی قدری از بین می‌بردند. این طبقات و کاستها همچون فنونی آرام کننده در حرکات اجتماعی عمل می‌کردند که برای برقراری ایستایی در جوامع قبیله‌ای بسیار مؤثر بوده‌اند. انسان امروزه میان دو دوره به صورتی بینابین حرکت می‌کند، یکی دورهٔ قبیله‌زدایی و دیگری دورهٔ قبیله‌گرایی مجدد.

بروتوس در تراژدی ژول سزار اثر شکسپیر می‌گوید:

«آنچه که از به‌وجود آمدن یک فکر خبیثانه تا زمان اجرای آن در ذهن انسان بگذرد به کابوس و خوابی وحشتناک می‌ماند. روح و اجزای میرای بدن آن فکر را دریافت می‌کنند و بعد سرزمین وجود انسان همانند قلمرویی کوچک و حقیر به ناگهان تحت تأثیر قرار می‌گیرد و دچار اغتشاش و دگرگونی می‌شود.»[۴۶۴]

فن‌آوری ماشین به عنوان امتدادی از قسمتهای مختلف بدن انسان، چه از نظر روانی و یا اجتماعی، نیرویی تفکیک‌گرا شناخته می‌شود که تسلیحات مکانیکی در این زمینه از بارزترین نمونه‌ها هستند.

با امتداد سیستم مرکزی اعصاب توسط فن‌آوری الکتریکی، حتی تسلیحات تفکیک‌گر هم بیانگر نوعی یکپارچگی در خانوادهٔ بشری شده‌اند، زیرا اطلاعات که به نوبهٔ خود سلاحی جهانی محسوب می‌شوند به دلیل فراگیربودنشان هر روزه به ما یادآوری می‌کنند که سیاست و تاریخ باید به‌طور مداوم در جهت شکل‌بخشیدن به احساسات واقعی برادری و همزیستی میان انسانها عمل کنند.

در این زمینه لسلی دوار در اثر خود با نام مسحیت و انقلاب[۴۶۵] با تأکید بر منسوخ شدن فنون تفکیک‌گرای متعادل‌کنندهٔ نیروها، بوضوح معمای تسلیحات را بیان و عنوان می‌کند که جنگهای جدید از این پس به کمک یک وسیلهٔ سیاسی می‌کوشند تا «موجودیت و منافع یک جامعهٔ خاص را بدون توجه به خواسته‌های سایر جوامع، محفوظ نگاه دارند» لذا با توجه به این امر باید گفت که در حقیقت تسلیحات پدیده‌هایی هستند که در جهت نابودی و تحلیل‌بردن خود عمل می‌کنند.

را به خود گرفته است.

شهرها مانند کشتیها امتداد جمعی از پوست بدن انسان به حساب می‌آیند، درست مانند لباس که آن هم امتدادی از پوست به صورت فردی شناخته می‌شود. اما تسلیحات به معنی واقعی آن امتدادهایی از دست، ناخن و دندانها هستند که قبل از هر چیز به عنوان وسایلی لازم برای تسریع در حرکت و تغییر مواد می‌شوند. امروزه در عصری که فن‌آوری مکانیکی با سرعت تمام به تکنولوژی الکتریکی مبدل می‌شود، احساس می‌کنیم لحظه‌به‌لحظه از فن‌آوریهای قبلی فاصله می‌گیریم و خصوصیات تازه‌ای می‌یابیم، زیرا در واقع فن‌آوری تازهٔ الکتریکی امتدادی از اعضای ما نیستند، بلکه تداوم سیستم مرکزی اعصاب انسان است. ما می‌توانیم تمام فن‌آوریها از جمله زبان محاوره را به صورت عوامل و لوازمی برای تغییر در تجربه‌ها و گردآوری و انتشار اطلاعات در نظر بگیریم که در موقعیتهای مقتضی هر یک از آنها قادرند به نحو مؤثری، مانند تسلیحات عمل کنند. بدین لحاظ می‌توان جنگهای گذشته را به عنوان عوامل تغییر دهندهٔ مواد فلزی و مقاوم در نظر گرفت که از طریق فن‌آوریهای پیشرفتهٔ زمان خود دگرگون می‌شدند و یا مانند نوعی اشباع بازار رقیب بدانیم که به کمک فن‌آوری پیشرفته‌تر آن را آکنده از محصول صنعتی می‌کنیم.

خلاصه اینکه جنگ وسیله‌ای برای برقراری تعادل میان فن‌آوریهای نابرابر است و مطالب ما توضیحی هستند بر نتیجهٔ مشاهده‌های علمی ولی نه چندان مورد تعیین توینبی دربارهٔ اینکه اختراع یک سلاح جدید فاجعه‌ای برای جامعه است و میلیتاریسم شایعترین دلیل انحطاط تمدن‌هاست.

در اینجا باید اضافه کنیم که تمدن رم، یعنی فردگرایی، سوادآموزی و خطی‌بودن، از طریق میلیتاریسم به تمامی دهکده‌های عقب‌مانده با فرهنگ شفاهی، راه پیدا کرد و تحمیل شد. امروزه نیز از نظر تمامی جوامع کم‌سواد، همین سوادآموختگی و صنعت است که به غرب طبیعت و حالت یک مهاجم شیطانی را می‌بخشد. درست مانند وجود بمب اتمی که از دید جوامع صنعتی و ماشینی شده به عنوان یک عامل تهاجمی فراگیر و همیشگی شناخته می‌شود.

یک اسلحه یا یک فن‌آوری جدید برای جوامعی که فاقد آن هستند، اگرچه همانند تهدیدی بزرگ محسوب می‌شود ولی چنانچه همگان فن‌آوری لازم را در اختیار داشته باشند، آن‌وقت رقابتی بی‌امان برای ایجاد تساوی و همسانی پدیدار می‌شود که در زمان

که اغلب مدعی هستند که جنگ در زمینهٔ اختراعات باعث هیچ نوآوری نمی‌شود.

پطر کبیر پس از آنکه سپاهش از لشگر شارل دوازدهم پادشاه سوئد شکست خورد، گفت: «این مرد به ما یاد داد که چگونه شکستش دهیم.» امروزه هم کشورهای عقب‌افتاده به ما یاد می‌دهند تا چگونه با خود مبارزه کنیم. در عصر جدید الکتریکی شدن اطلاعات، ملتهای در حال رشد از رجحانهای خاصی نسبت به فرهنگهایی که شدیداً سوادآموخته و صنعتی هستند، برخوردارند. این کشورها در مورد تبلیغات سیاسی و اقناعهای شفاهی برداشت و درکی دارند که مدتهاست از جوامع صنعتی رخت بربسته‌اند.

روسها برای آنکه بتوانند به نحو مؤثری در جهان جدید اطلاعات امروزی فعالیت کنند، سنتهای شمایلی و تصویری شرقی خود را با رسانه‌های الکتریکی منطبق کرده‌اند. بدین معنی که فکر به کارگیری تصویر که تا حد زیادی اهالی خیابان مدیسون را درگیر کرده بود، تنها وسیلهٔ ممکن، در اختیار تبلیغات سیاسی روسها به حساب می‌آمد، زیرا روسها برای تبلیغات خود از تخیلات و یا منابعی اینچنین استفاده نمی‌کنند، آنها صرفاً آنچه را مورد مصرف قرار می‌دهند که از سنتهای فرهنگی و مذهبی‌شان نشئت گرفته باشد و بر اساس آنها تصاویر را می‌سازند.

شهر و حصارهای آن همیشه حالت یک سلاح جنگی را داشته است که هم جنبهٔ دفاعی به خود می‌گرفت و هم مانند یک زره عمل می‌کرد، به عبارت دیگر امتدادی جمعی از پوست بدن به حساب می‌آمد. انسانها پیش از آنکه به شهرها پناه ببرند و در آنها جمع شوند، درست مانند شکارچیان صحرانشین عصر کشاورزی زندگی می‌کردند و امروزه هم یعنی در عصر الکتریسیته آدمیان چه از نظر روان‌شناسی و چه اجتماعی همانند صحرانشینان زندگی می‌کنند. در حال حاضر آنچه جمع‌آوری می‌شود اطلاعات و داده‌ها هستند که البته این حرکت فراگیر به حدی است که می‌تواند شکل شهرها را هم نادیده بگیرد. به وسیلهٔ یک فن‌آوری الکتریکی و آنی، کرهٔ ارض حتی طبیعت یک شهر را هم از دست می‌دهد و شکل دهکده‌ای را به خود می‌گیرد. به طوری که دیگر به عنوان مجموعه‌ای با ابعاد بزرگ شناخته نخواهد شد و تحلیل خواهد رفت.

اولین سفر به دور دنیا در دورهٔ رنسانس احساس کاملاً جدیدی را به انسانها بخشید، یعنی در آغوش گرفتن و مالک شدن تمام زمین و درست مانند پروازهای فضایی اخیر که اندازه‌ها را بقدری کوچک کرده‌اند که گردش به دور زمین، حالت یک گردش کوتاه شبانه

در قید و بند «دیدگاهها» و عادت به پرداختن تک تک به چیزها اسیر مانده‌اند، آن‌هم در جهانی که ساختارهای انتقال اطلاعات، الکتریکی شده‌اند و چنین عاداتی نقیصه‌ای بزرگ محسوب می‌شوند. این نقصان و کوتاهی را زمانی می‌شود تحت سلطه قرار داد و رفع کرد که انسان از نحوهٔ دگرگونی جامعه‌اش مطلع باشد، درحالی که جوامع سوادآموخته چنین نیستند و همیشه تغییرات مصنوعی و دیداری را امری طبیعی و باصطلاح مادرزادی تلقی می‌کنند.

سوادآموزی حتی امروزه هم به عنوان پایه و بنیان تمامی مدلها در برنامه‌ریزیهای ماشینی صنعت شناخته می‌شود، لیکن باید گفت در ضمن این کار، روح و احساس به کار گیرندگان را در قالب ماشینها و تفکیک‌گراییها عجین می‌کنند تا بدین ترتیب بهترین عملکرد در یک جامعهٔ ماشینی را تجلی بخشد. به همین دلیل است که به نظر ما انتقال فن‌آوری مکانیک به فن‌آوری الکتریکی این قدر سخت و دردناک است، زیرا فنون مکانیکی با تواناییهای هر چند محدود خود مدتهای مدیدی اسلحهٔ انسان بودند و کامروایی داشتند، اما استفاده از فنون الکتریکی برای حرکات تهاجمی مورد نظر آدمی، مطلوب نیستند و فقط در شرایطی می‌توانند چنین عمل کنند که به طور خودکار و لحظه‌ای، همچون خاموش کردن یک چراغ برق باعث نابودی تمامی اشکال حیات شوند. درام غم‌انگیزی که به صورت جنگ در قرن بیستم پدید آمد، بر این حقیقت صحه گذاشت که بهتر است انسان با هر دوی این فن‌آوریها به طور همزمان، همزیستی داشته باشد.

بوکمنیستر فولر در آموزش اتوماسیون[۴۶۳] می‌گوید که تسلیحات همیشه منشأ پیشرفتهای تکنولوژیکی برای بشریت هستند، زیرا می‌خواهند از کمترین امکانات، بیشترین نتایج را حاصل کنند. او اضافه می‌کند: به طور مثال گذر از بهره‌گیری از سفینه‌های دریایی و رسیدن به سفینه‌های هوایی، هر چه بیشتر باعث شده است تاروش تحویل سوخت و تجهیزات، مؤثرتر، تکمیلتر و پیشرفته‌تر شوند.»

همین گرایش به کسب هر چه بیشتر قدرت از یک مجموعهٔ آهن‌الات و فلزات ناچیز، خصوصیت اصلی عصر الکتریکی اطلاعات را تشکیل می‌دهد. طبق برآوردهای فولر طی سال هوانوردی، کشورهای جهان مجموعاً دوهزار و پانصد میلیارد دلار صرف تجهیزات نظامی کرده‌اند که این مبلغ شصت و دوبرابر ارزش تمامی ذخایر طلای کرهٔ زمین است. سبک و روش نوشتن فولر خیلی تکنولوژیکی‌تر از روش تاریخ نویسان است

تیراندازی آنها رابطه‌ای مستقیم دیده می‌شود. خصوصاً که بیسوادان قادر نیسند یک سیبل یا هدف را به‌طور منفک از فضایی که درون آن قرار دارد، در نظر بگیرند و همانند سوادآموختگان تفنگ را به صورت امتدادی از چشم تلقی کنند.

به همان ترتیب که باروت قبل از اختراع توپ شناخته شده بود، مغناطیس و آهنربای طبیعی هم پیش از اختراع قطب‌نما کشف شده بود و برای آنکه این وسیله برای هدایت کشتیها مورد استفاده قرار گیرد، باز هم باید مدتی می‌گذشت و انسان در انتظار عملکرد هنرمندان باقی می‌ماند که بینشهای خطی را القا کنند.

زمانی طولانی سپری شد تا ناوبران پذیرفتند، فضا هم می‌تواند یکدست و ثابت و مداوم باشد در حالی‌که امروزه در فیزیک درست مانند نقاشی و مجسمه‌سازی، تحول و پیشرفت را از جایی می‌بینم که بشر توانسته است این یکدستی، ثبوت و تداوم فضا را نادیده بگیرد. به اعتباری دیگر برخلاف گذشته، دیداری بودن در حال حاضر اهمیت و رجحان خود را از دست داده است.

در طول جنگ دوم جهانی تیراندازان نخبه به مسلسلهای خودکاری مجهز شدند که حتی می‌توانستند با چشم بسته دالان یا محیطی از آتش تشکیل دهند. این در حالی بود که هنوز کهنه سربازها در صدد حفظ و نگهداری تفنگهای قدیمی خود بودند. تفنگهایی که هر بار می‌باید پرشوند و برای شلیک هر تیر هم با دقت تمام نشانه‌گیری شوند. مسلسل که به نوعی ملموس در آغوش گرفته می‌شد و می‌توانست به وسیلهٔ گلوله‌هایش پی‌درپی هوا را بشکافد، به همان اندازه در شب کارایی داشت که در روز مورد استفاده قرار می‌گرفت، زیرا برای تیراندازی نیاز به دقت زیادی نداشت. اما امروزه تکنولوژی تا به آن حد در زمینهٔ تسلیحات پیشرفت کرده است که انسان آرزو می‌کند تا مانند همان کهنه سربازها فقط تفنگهای سرپر قدیمی را در اختیار داشته باشد.

میلیک کاپک[۴۶۱]، دقیقاً همین جهت‌گیری دیداری را در تأثیرات فلسفی فیزیک مدرن[۴۶۲] مطرح می‌کند و می‌گوید برای درک فیزیک مدرن، انسان سوادآموخته با مشکلاتی مواجه است که افراد وابسته به جوامع شفاهی اروپای مرکزی آن مسائل را ندارند و در نتیجه خیلی راحتتر از افراد جوامع سوادآموخته می‌توانند سرعت و روابط غیردیداری فیزیک کوانتوم را درک کنند.

جوامعی که بشدت سواد آموخته‌اند، در برابر ساختارهای جدید فکری و احساسی که نشئت گرفته از اطلاعات آنی و فراگیر هستند، ناتوان باقی می‌مانند زیرا آنها، کماکان

پیستونها که همگی به استفاده از فولاد در کارخانه‌ها منتج شد و درنهایت هم پس از تأثیر افقهای دید خطی، بینشها و ادراکات متفاوت در جهتی سوق داده شدند که به اختراع سلاحهای آتشین دیگر انجامیدند.

از باروت سیاه به عنوان مادهٔ منفجره استفاده می‌شد که قبل از ظهور سلاحهای آتشین، دینامیت را از آن می‌ساختند. البته مدتها طول کشید تا از باروت برای پرتاب گلوله‌ها به هدفی دورتر و با خط سیری دقیقتر استفاده شد، بویژه که بینشهای جدید هنری هم می‌باید بر سلاحهای اختراع شده اثر می‌گذاشتند. اصولاً همین را بطه بین فن‌آوری و هنر است که شاید بتواند پاسخگوی مسئله‌ای باشد که برای انسان‌شناسان از اهمیت بسزایی برخوردار است. طی این مسئله و سؤال آنها همیشه در صدد بودند که بفهمند چرا بیسوادان اغلب تیراندازان خوبی نیستند و چرا ترجیح می‌دهند مسلح به تیر و کمان و در نزدیکی صید باشند، تا اینکه برای شکار از فاصلهٔ دور تفنگی دقیق در اختیار داشته باشند؟ پاسخ به این پرسش این بود که اصولاً دقت کردن زیاد، برای این‌گونه افراد ممکن نیست و حتی گروهی از انسان‌شناسان بر این باورند که انسانهای اولیه و بدوی برای آنکه بتوانند هر چه بیشتر و راحتتر به شکار نزدیک شوند حاضر بودند تا خود را در پوست حیوانات هم پنهان کنند. ضمناً به این نکته هم اشاره کرده‌اند که تیر و کمان سلاحی بی‌سروصداست که حتی با خطا رفتن تیرآن، شکاردر صدد فرار برنمی‌آید.

اگر ما تیر و کمان را امتدادی از دست و بازوی انسان بدانیم، تفنگ را باید تداوم چشمها و دندانهای او به حساب آوریم. شاید یادآوری این مورد بی‌مناسبت نباشد که برای اولین‌بار این افراد سوادآموخته در ارتش آمریکا بودند که بر استفاده از توپهای پیشرفته و نشانه‌گیریهای دقیقتر اصرار کردند و باعث شدند تا تفنگهای سرپر قدیمی جای خود را به سلاحهای خودکار بدهند و آن وقت متخصصان بوستون که شدیداً سوادآموخته بودند، تفنگهای قدیمی انگلیسی را برای دقت بیشتر بازسازی کردند. بدین لحاظ باید گفت که هدف‌گیری دقیق در واقع کار افراد بدوی و یا هیزم‌شکنان قدیمی نیست، بلکه نتیجهٔ عملکرد ستونهای آموزش دیدهٔ نظامی است.

بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که اختراع سلاحهای آتشین با شناخت افقهای دوردست و امتداد حس بینایی به وسیلهٔ سواد آموزی کاملاً مربوط است که در این میان می‌توان تفنگداران دریایی را به عنوان مثال آورد، زیرا بین سطح آموزش و نحوهٔ

شود و چه بسا همین امر حتی تصادفی هم که شده، بتواند در تعیین سرنوشت نهایی، مهمترین عامل به حساب آید و عمل کند.»

اگر جنگ سرد سال ۱۹۶۴ خود را بر فن‌آوری اطلاعاتی متکی کرد به این دلیل بود که اصولاً همیشه در جنگها سعی می‌شود تا از جدیدترین فن‌آوریهای قابل دسترسی در یک جامعه بهره‌برداری شود. جان‌دن ، فیلسوف و شاعر انگلیسی در یکی از سخنرانیهایش وجود توپخانهٔ سنگین را موهبتی بزرگ تلقی می‌کند و می‌گوید:

«به لطف پروردگار، توپخانه ساخته شد و به کمک آن از این پس جنگها خیلی زودتر از سابق تمام می‌شوند.»

از نظر دن آگاهیهای لازم برای استفاده از باروت در توپ و ساختن قطعات لازم برای توپخانه «لطف پروردگار» است، اما او جهش دیگر تکنولوژیکی را که جان نف در «جنگ و پیشرفتهای انسانی» آن را عاملی برای کشتن سریعتر و بیشتر مردم می‌خواند و به آن اشاره می‌کند، مورد توجه قرار نمی‌دهد. نف در این کتاب چنین می‌نویسد:

«کنار گذاشتن زره، کلاه خود و ابزارهایی از این قبیل که از ملزومات جنگی سربازها در طول قرن هفدهم به حساب می‌آمد، باعث شد تا بخشی از مواد فلزی که به این کار تخصیص داده می‌شد برای تهیه و ساخت سلاحهای گرم و مهمات استفاده شود.»

در این تحولات، تنیده‌ای از وقایع وجود دارند که بسختی به هم مربوط هستند و در هم فرو رفته‌اند و بازتابهای روان‌شناختی و اجتماعی حاصل از امتدادهای تکنولوژیکی انسان بر آنها اثر گذاشته است. در این مورد می‌توان به گفتهٔ امان‌الله خان پادشاه افغانستان به هنگام پرتاب اژدری انگلیسی به سمت دشمن در سال ۱۹۲۰ اشاره کرد که در واقع نه تنها انگشت بر روی دگمهٔ آتش فشرد بلکه گره و پیچیدگی قضیه را نیز زیر انگشت خود را احساس کرد. او به هنگام آتش چنین گفت:

«من احساس می‌کنم نیمی از وجودم انگلیسی شده است.»

«همین احساس و مکاشفه‌ها را دربارهٔ روابط تقابلی و دایمی در سرنوشت بشر می‌توان از نوشته‌های یک دانش‌آموز هم دریافت کرد، او می‌نویسد:

«پدر، من از جنگ بیزارم، می‌دانی چرا؟ چون جنگ تاریخ را می‌سازد و من از درس تاریخ هم بیزارم.»

تکنیکهایی که در طول قرون مورد استفاده قرار گرفتند تا لوله‌های توپ ساخته شوند به جایی منتهی شدند که ماشین بخار اختراع شد، یعنی مجموعه‌ای از سیلندرها و

مصوّر نیز شکلی از هنر متکی بر عملکردهای جمعی هستند که سلسله مراتبی از حرف مختلف بر آنها حاکم است. قبل از پیدایش سینما، بارزترین مثال در مورد این‌گونه فعالیتهای هنری جمعی، همانا ارکستر سمفونیکهای بزرگ بودند که در اوان عصر صنعتی پا به عرصهٔ ظهور نهادند. نکتهٔ جالب توجه اینکه هر چه بیشتر، صنعت در جهت تخصص‌گرایی و تفکیک کارها عمل می‌کرد، کار گروهی برای فروش و ارائهٔ کالا معنای بیشتری یافت. در ارکسترهای سمفونیک هم این نحوهٔ کارایی بخوبی بیان می‌شود. زیرا محصول آنها عبارت از فعالیتهای فرهنگی نوازندگان در ارکستر است، درست مانند انجام کار کارگران در یک صنعت. یعنی در واقع عملکردهای انفرادی در جمع به گونه‌ای است که تک‌تک افراد نسبت به تأثیر کار خود اطلاع چندانی نمی‌یابند.

بتازگی مسئولان مجلات مصور پر تیراژ بر آن شده‌اند تا روش سناریونویسی در فیلم را به عنوان اساس مقالات خود که بمرور جایگزین اخبار می‌شدند، انتخاب کنند. در این مورد باید گفت، فیلم رقیب کتاب است (تلویزیون به دلیل توانایی در ارائهٔ تصاویر موزائیکی، رقیب مجلات مصور به حساب می‌آید) زیرا با ارائهٔ یک ردیف از طرحها و موقعیتها، به صورت تصویر، تاحدی مانند دستگاههای آموزشی عمل می‌کند و می‌دانیم که ارائهٔ همین افکار و طرحها بودند که بمرور اخبار را از حیطهٔ مجلات مصور بیرون راندند.

مبارزهٔ هالیوود با تلویزیون بدین صورت بود که درواقع صنعت سینما بر آن شد تا برنامه‌های تلویزیون را تدارک ببیند. منتها تاکتیک جدیدی را هم اتخاذ کرد که بر اساس آن کیفیت تولید فیلم شدیداً بالا رفت و نتیجه آنکه تکنی‌کالر[۴۵۴] یعنی عاملی که بیش از هر مورد دیگر توانست تأثیر سینما و تلویزیون را به صورتی مشابه درآورد، پدیدار شد. این تکنیک تازه موفق شد به نحو شایان توجهی از شدت اثر عکس بکاهد و حداقل به صورت مقطعی، شرایط دیداری لازم برای تشریک مساعی تماشاگران را فراهم آورد. البته اگر هالیوود می‌توانست دلایل موفقیت مارتی را دریابد، آن‌وقت قادر بود از طریق تلویزیون انقلابی در سینما پدید آورد. مارتی یک فیلم تلویزیونی بود که در آن فقط رئالیسم مطرح بود و از نظر سایر کیفیات چیز خاصی نداشت، ضمن آنکه ستاره‌ای هم برای درخشیدن در این فیلم نبود، اگر چه شدت و قدرت تصویر تلویزیون به‌گونه‌ای نیست که هنرپیشهٔ آن بتواند به مقابله با هنرپیشگان سینما برخیزد. مارتی درواقع مانند فیلمهای عصر صامت یا فیلمهای کمدی روسی، به نظر می‌رسید که تمام ویژگیهایی که

صنعت سینما برای حمله به تلویزیون لازم داشت، در آن دیده می‌شد ولی به دلیل رئالیسم مطلقش بسیار موفق شد.

همین ویژگی واقع‌گرایی سرد و گستاخانه بود که براحتی توانست، سینمای انگلیس را هم تعالی بخشد. به طور مثال فیلم اتاق طبقهٔ بالا مشخصه‌ای از این نوع رئالیسم سرد و جدید است که نه تنها به دنبال پایانی خوش نیست، بلکه طلیعهٔ نابودی فیلمهایی به سبک قدیم را با عاقبتی شاد و موفق نشان می‌دهد زیرا مریلین مونرو، هنرپیشهٔ این فیلم اگرچه، همانند آوازی دل‌انگیز در جهان ستارگان سینما بود، لیکن پیامی را که در فیلم اتاق طبقهٔ بالا ارائه می‌داد، چیزی جز پوچی نبود. اصولاً رسانهٔ گرمی چون سینما بسختی می‌تواند القاکنندهٔ پیام رسانهٔ سردی چون تلویزیون باشد، ولی به هر حال می‌توان به بعضی از فیلمها چون حالم خوبه جک و بازی دونفره از آثار **پیتر سلزر** اشاره کرد که به طور کامل توانستند خود را با محیط تازهٔ حاصل از پدیداری تصویر سرد تلویزیون منطبق کنند. موفقیت زمان لولیتا[۴۵۵] هم مدیون همین خصلت است و در واقع این رمان بیانگر ظهور یک ضد قهرمان در فیلمهای عشقی بود.

مدتهای طولانی صنعت سینما فیلمهای عشقی را عامل موفقیتی آسان و راه ساده‌ای برای رسیدن به پول می‌دانست، ولی در همین زمان لولتیا نشان داد که پایان این راه آسان جز به بیراهه نمی‌رود و موفقیت ظاهری در آن به‌گونه‌ای است که واقعاً نباید انسان حتی برای دشمنانش نیز آرزو کند.

در عهد باستان و قرون وسطی، متداولترین داستانها و قصه‌ها آنهایی بودند که از سرنگونی شاهزادگان و شاهان می‌گفتند، اما پیدایش رسانه‌ای داغ چون نوشتهٔ چاپی جهت خواسته‌های مردمی را تغییر داد و قصه‌ها و داستانهایی را که با موفقیتها آنی و سریع اجتماعی همراه بود، جایگزین داستانهای قبلی کرد. به عبارت دیگر سبک جدید نوشتهٔ چاپی و تقطیع همنواخت مسائل و موارد به یک دسته از عوامل مورد نظر، بسیار کارساز و جالب توجه بود. بعداً فیلمها را نیز بر اساس همین روشها ساختند، بدین معنی که فیلم در شکل نهایی خود برآورندهٔ آن پتانسیل و امکانات بالقوه‌ای شد که در اختیار تفکیک‌گرایی نوشته‌های چاپی قرار داشت. در حقیقت عصر الکتریسیته دنیای سرد و موزائیکی انسجام، تعادل و ایستایی را دوباره زنده کرد. در این عصر گسترش و توسعهٔ اختراعات و موفقیتهای دیوانه‌وار در جهت پیشرفت، به مانند نمایش مرگباری از یک زندگی پایمال شده و از میان رفته جلوه می‌کند. این همان پیام اصلی موزائیک و

چیده‌های تلویزیونی و همچنین زمینهٔ فراگیری تحریکات پی‌درپی آن است که در نهایت صحنه‌های فیلم جز عقب‌نشینی در برابر این نیروی برتر چاره‌ای نخواهد داشت. بدین ترتیب به‌صورتی کاملاً جدی می‌توان مدعی شد که بیت نیک‌های جوان که جامعهٔ مصرفی را بشدت طرد می‌کنند و موفقیتهای فردی از نظرشان بی‌اهمیت است، به‌طور کامل این پیام را از رسانهٔ تلویزیون دریافت کرده‌اند.

چون بهترین روش شناخت عمق یک صورت رسانه‌ای، مشاهدهٔ آن در محیطهای خانوادگی و اجتماعی است، می‌توان به سخنان آقای **سوکارنو**[۴۵۶] اشاره کرد که در یکی از سخنرانیهای خود در برابر جمع عظیمی از دست‌اندرکاران هالیوود در سال ۱۹۵۶ گفت: «شماها از نظر من همانند بنیادگرایان و انقلابیهایی هستید که بشدت در تحولات سیاسی شرق مؤثر بوده‌اند.

این حالت را فیلمهای آمریکایی دامن زده‌اند، زیرا آنچه که شرقیها در یک فیلم آمریکایی می‌بینند، دنیایی است شامل افراد مرفه با اتومبیلها، یخچالها و چراغهای خوراک‌پزی برقی، این نمودها به‌گونه‌ای است که باعث می‌شود تا انسان شرقی به عنوان یک شهروند معمولی، خود را محروم از چیزهایی ببیند که گویی از بدو تولد باید در اختیارش قرار می‌گرفت.»

اگر چه سینما اساسیترین محمل تبلیغاتی برای مواد مصرفی شناخته می‌شود، لیکن این نقش مهم در آمریکا جنبهٔ ثانویه به خود می‌گیرد، زیرا اگر حالت شورش آفرین و انقلابی سینما را به کناری بگذاریم، متوجه می‌شویم که این وسیله نوعی آرام‌بخش و جایگزین است؛ زیرا از طریق ارائهٔ رؤیاها و آرزوها به آمریکاییها تا حد زیادی توانست کمبودها و ناکامیها را جبران کند. اما در اینجا باید گفت حق با شرقیهاست، بدین معنی که سینما به عنوان عضوی از اعضای غول بزرگ صنعت محسوب می‌شود که تلویزیون با قدرت تصویر خود می‌خواهد این عضو را قطع کند و در نتیجه در زندگی آمریکاییها هم انقلابی پدید آورد، یعنی کاری که سوکارنو مدعی آن در شرق بود. این امری طبیعی است که شرق به دلیل عدم پیشرفت فنی زیادش، جذابیت صنعتی و در نتیجه سیاسی صنعت سینمای غرب را پذیرا شود. اصولاً تلفیق سینما، الفبا و چاپ، شکلی تهاجمی و امپریالیستی را به وجود آورد که گسترش انفجارآمیز آن سایر فرهنگها را تحت نفوذ خویش قرار داد. جالب اینکه، این شکل انفجار آمیز در مورد سینمای صامت بسیار شدیدتر از سینمای ناطق عمل کرد، زیرا وجود نوار صدا در کنار فیلم حاکی از جایگزینی

حالت انفجار و پراکندگی مکانیکی توسط انسجام الکتریکی بود، در حالی که فیلمهای صامت برخلاف فیلمهای ناطق مرزی برای زبان و زبان‌شناسی قایل نبودند. این رادیو بود که با فیلم همراه شد تا آن را ناطق کند و ما را به راه فعلی، یعنی مسیر انسجام و تکامل پس از عصر مکانیک، انفجار و پراکندگی، سوق دهد. شکل نهایی این انسجام یا در هم فشردگی را می‌توان در تصویر فضانوردی دید که در فضای کوچک و محدودش با تمام امکانات فنی محبوس است و یادآور همان دهکدهٔ کوچک جهانی است. به طور کلی باید گفت موشکها و سفینه‌های فضایی همانند تلفن، تلگراف و رادیو و تلویزیون همگی نویددهندهٔ پایان سلطهٔ چرخ و ماشین هستند.

اکنون به آخرین مثال خویش دربارهٔ تأثیر سینما می‌پردازیم که بسیار هم گویاست. مشهورترین تفکیک ادبیات معاصر، احتمالاً سیال شدن آگاهیها و شعور و ابراز نهاده‌های درون بشری است حال خواه این امر در اثری از پروست، ژویس و یا الیوت، نشان داده شده باشد، فرقی نمی‌کند زیرا به کمک این توالی شعور و آگاهی است که خوانندهٔ یک اثر می‌تواند به طریق خارق‌العاده‌ای شخصیتها، شباهتها و یا عدم تشابه‌ها را از یکدیگر تشخیص دهد. جریان یافتن آگاهی، در حقیقت باعث نوعی جایگزینی صفحات چاپی فن سینماتوگرافی شد، یا به عبارت بهتر از آنها نشئت گرفت، زیرا همان‌گونه که دیدیم فن‌آوری گوتمبرگ و حروف متحرک چاپ، پایه و اساس تمامی روندهای صنعتی یا سینماتوگرافی است. عملکردی را که محاسبات **کمیتی صغری** مدعی انجام دادن آن هستند و طی آن هر حرکت و تغییری را به اجزای بی‌نهایت کوچک تقسیم می‌کنند، سینما با ارائهٔ ردیفی از صحنه‌های لحظه‌ای و آنی انجام می‌دهد. چاپ و نشریات هم، اگرچه مدعی این امر هستند که مجموعهٔ افکار در حال فعالیت را ابراز می‌کنند، لیکن درواقع مانند سینما به‌گونه‌ای تقطیعی عمل می‌کنند. به‌طورکلی سینما و جریان شعور و آگاهی، ظاهراً هر دو نوعی ارضای عمیق روانی در مورد رهایی بشر از جهان ماشینی استانداردها و یکنواختیها فراهم می‌کنند. به‌گونه‌ای که هیچ‌کس از یکنواختی و یکدستی باله به سبک چاپلین و یا رؤیاهای همنواخت و کم‌تحرک ادبی چون لئوپولد بلوم، احساس خستگی و سرخوردگی نمی‌کند.

در سال ۱۹۰۷، هانری برگسون با پیونددادن روند فکر و شکل سینما «تحول خلاقهٔ» شگفتی به‌بار آورد.

در حد نهایی و پایانی ماشینی‌شدن که به پدیداری کارخانجات، سینما و مطبوعات

انجامید؛ انسانها بظاهر توانستند در مسیر شعور و آگاهی خود که می‌توان گفت، سیمای درون وجود آنهاست، به نوعی آزادی دست‌یابند که به‌دنبال آن درهای جهان بی‌قید و بند رؤیاها و تجربیات خاص فردی را بگشایند. احتمالاً در ابتدای کار، این دیکنس بود که با آقای ژینگل خود این فرارفتن را آغاز کرد. دیویدکاپرفیلد هم به‌گونه‌ای محرز حاوی یک کشف تکنیکی عظیم است، زیرا در این کتاب برای اولین‌بار جهانی با واقع‌بینی و رئالیسم نشان داده می‌شود، منتها برای این کار به جای استفاده از دوربین فیلمبرداری از چشمان کودکی در حال رشد بهره گرفته می‌شود. شاید بتوان گفت در این کتاب جریان شعور و آگاهی به شکل اصلی آن وجود دارد، آن هم قبل از آنکه پروست، جویس و یا الیوت به آن اشاره‌ای کنند. تمام اینها نشان می‌دهند که تا چه حد تلاقیها و تقابلهای شکلهای مختلف رسانه‌ها در زندگی، می‌توانند به نحو غیرمنتظره‌ای تجربه‌های انسانی را غنا بخشند.

فیلمهای خارجی بویژه فیلمهای آمریکایی، در تایلند با اقبال زیادی روبرو می‌شوند و این به دلیل تکنیک هوشمندانه‌ای است که اهالی آن کشور به هنگام دیدن این فیلمها به کار می‌گیرند تا از حصارهای زبان و زبان‌شناسی عبور کنند. در بانکوک به جای آنکه برای فیلمها زیرنویس بگذارند، دونفر تایلندی مطالب را بیان می‌کنند، یعنی درواقع هنرمندانی که پنهان از چشم تماشاگران هستند گفت و شنودها را به زبان محلی ارائه می‌کنند. این هنرمندان از توانایی بسیاری در هماهنگ کردن حالات کلامی خود با حالت هنرپیشه‌های اصلی برخوردارند، لذا با مبالغ گزافتری از ستارگان مشهور تایلندی به کار گرفته می‌شوند. در این کشور تماشاگران با علاقهٔ زیاد سخنان هنرمندان پنهان را از طریق گوشیهایی که در اختیارشان قرار می‌گیرد، می‌شنوند و کسی نیست که از این گوشیها استفاده نکند، بویژه به هنگام مجادله‌های هنرپیشگان اصلی فیلم بر سر هیچ و پوچ، می‌توان به وسیلهٔ این گوشیها بهترین شاهکارهای ترجمه را شنید و لذت برد.

فصل سی‌ام

رادیو

طبل رقص قبایل

مردم کشورهای انگلستان و ایالات متحدهٔ آمریکا به دلیل عادت دیرپایشان به خواندن و استفاده از صنعت چاپ، مدت مدیدی توانستند خود را در برابر نفوذ رادیو مصون نگه دارند، ولی چون استفاده از مطلب نوشتاری نیاز به تشکیلاتی برای آموزش و دراختیار گرفتن تجربیاتی داشت، رادیو موفق شد با گذر از سرزمینهای مختلف وعدم نیاز به آموزش، فرهنگهای اروپایی را تحت تأثیر خود قرار دهد و مصونیت آنها را از میان ببرد.

قدرت سحرآمیز رادیو تا به آنجا افزایش یافت که توانست با به یادآوردن همبستگی خونی میان افراد، فاشیسم را در اروپا به‌وجود آورد. پُل لازارسفلد جامعه‌شناس، به طور مستقیم گفته است که اصولاً افراد باسواد توان مقاومت در برابر زبان و پیام رسانه‌ها را ندارند و تحت تأثیر عملکردهای مختلف آنها قرار می‌گیرند، او می‌گوید:

«عملکردها و تأثیراتی وجود دارند که می‌توان آنها را اثرات انحصارگر رادیو نامید. این اثرات هستند که به دلیل اهمیتشان در دولتهای خودکامه بیشترین توجه عمومی را به خود جلب می‌کنند. حکومتی که رادیو را انحصاری می‌کند، قادر است با تکرار نظرات خود و نفی عقاید مخالف، افکار ملی را در اختیار بگیرد. البته ما در مورد اثرات واقعی این عملکرد انحصارطلبانه، اطلاعات زیادی نداریم و لذا فقط به همان ویژگی انحصاری بودن آن توجه می‌کنیم، چون اگر غیر از این باشد، نتیجه‌گیریهای نادرستی در مورد

تأثیرات رادیو خواهیم کرد و مثلاً خواهیم گفت که هیتلر با استفاده از رادیو به قدرت رسید و فراموش می‌کنیم که اینچنین نبود، زیرا در آن زمان رادیو در اختیار دشمنانش بود. تأثیرات انحصارگری احتمالاً از آنچنان اهمیت اجتماعی که برای آن قایلند، برخوردار نیستند.»

در این مورد، عدم آگاهی پروفسور لازارسفلد نسبت به طبیعت رادیو، درواقع مشکل شخصی وی نیست بلکه ناشی از نوعی بی‌اطلاعی همگانی و جهانی نسبت به کاربرد این رسانه‌است.

هیتلر در یکی از سخنرانیهای خود در رادیو مونیخ در تاریخ ۱۴ مارس ۱۹۳۶ گفت: «من راهم را با اعتمادی که یک خوابگرد(۴۵۷) به مسیرش دارد، می‌پیمایم. طرفداران و منتقدان او نیز به دنبال وی، خوابگردانه و کورکورانه عمل می‌کردند و با صدای طبل رادیویی که هیتلر نوازندهٔ آن بود، گرد می‌آمدند و می‌رقصیدند. ایشان کاملاً تحت نفوذ سیستم مرکزی اعصابی قرار داشتند که او به وجود آورده بود و از طریق آن خواسته‌هایش را به آنها القا و آنها را وادار به همکاری می‌کرد. در نظرخواهی از شنوندگان دربارهٔ عادت گوش‌کردن به رادیو یکی از آنها گفت: «وقتی من به رادیو گوش می‌کنم، گویی که درون آن زندگی می‌کنم و برایم خیلی راحتتر است که خود را در مطالب رادیویی غرق کنم تا مطالب یک کتاب. عادت گوش‌کردن به رادیو همانند عادت دانش‌آموزان به انجام تکالیف روزانه است. قدرت رادیو و عادت به آن تا حدی است که بسیاری از افراد به طور مداوم رادیویی ترانزیستوری را همراه خود حمل می‌کنند تا به‌وسیلهٔ آن خود را در جمع دیگران منزوی کنند. درام نویس معروف آلمان برتولت برشت به هنگام فرار از دست نازیها شعرگونه‌ای دربارهٔ رادیو نوشته است و علاقهٔ خود را به آن، چنین توصیف می‌کند:

«ای جعبهٔ کوچکی که به هنگام فرار، تو را به سینه‌ام می‌فشارم،
تا مبادا وجودت کمترین آسیبی ببیند.
من تو را به همراه خود از خانه به کشتی و از کشتی به قطار می‌برم،
تا دشمنانم بتوانند از طریق تو در هر موقعیتی مرا بیشتر بیازارند،
در کنار تختخوابم، در اوقات دردمندیهایم،
و تا آخرین لحظات شب و از اولین لحظهٔ بیداری صبح
مدام برایم از پیروزیهایشان بگویند و بدبختیهایم را به رخم بکشند

اما، به من قول بده که ناگهان خاموش نشوی.»

از دیگر عملکردهای رادیو می‌توان از تأثیری که تلویزیون بر آن گذاشته است نام برد، یعنی تبدیل آن به یک وسیلهٔ سرگرمی و نوعی شبکهٔ اطلاع‌رسانی. اعلام ساعات مختلف روز و مجموعه‌های خبری و همچنین برنامه‌های هواشناسی، موجب شده است تا افراد هر چه بیشتر رادیو را با زندگی خود پیوند دهند و نیاز به آن را احساس کنند. البته این اولین هدف و خواستهٔ رادیو نیز است، یعنی ایجاد یک محیط زندگی شنیداری برای شنوندگانش.

هنگام ظهور تلویزیون، سناتور مک‌کارتی، با آگاهی کامل بر آن شد تا این پدیدهٔ تازه را مورد استفاده قرار دهد. روزنامه‌ها هم در پی این حرکت سریعاً نتیجه‌گیری کردند که «رادیو دیگر نفع چندانی ندارد». اما واقعیت این بود که نه مک کارتی و نه روزنامه‌ها، هیچیک بدرستی نمی‌دانستند که چه اتفاقی افتاده است، زیرا تلویزیون یک وسیلهٔ ارتباطی سرد است و لذا قادر نیست شخصیتهای خیلی پرحرارت را تحمل کند و پرسشهای شدیدالحن و چهره‌های خاص یک وسیلهٔ ارتباطی داغ چون مطبوعات را بپذیرد. فردآلن یکی از قربانیان تلویزیون بود، احتمالاً مریلین مونر و نیز چنین مشکلی داشت و از همه مهمتر مطمئناً اگر تلویزیون «سرد» به طور گسترده در زمان هیتلر پدیدار می‌شد، این دیکتاتور بزرگ بسرعت افول می‌کرد و اگر قبل از دیکتاتور، تلویزیون پای می‌گرفت چه بسا که اصلاً هیتلری ظهور نمی‌کرد.

تماشاگران تلویزیون در آمریکا، خروشچف را به نیکسون ترجیح می‌دهند، چرا؟ شاید به این دلیل که چهرهٔ او را دوست‌داشتنی‌تر می‌یافتند و در نتیجه او را به عنوان یک رقیب دلپذیر تلقی می‌کردند، زیرا اصولاً تلویزیون از او یک سیمای خنده‌آور و شاد ترسیم کرده بود. در حالی‌که رادیو یک وسیلهٔ ارتباطی جمعی «داغ» محسوب می‌شود که چهره‌هایی جدی از افراد ارائه می‌کند، به همین علت بود که آقای خروشچف خود را در تلویزیون خیلی راحتتر احساس می‌کرد تا در رادیو.

کسانی که مناظرهٔ رادیویی کندی ـ نیکسون را دنبال کرده‌اند، همگی بر این عقیده‌اند که نیکسون برتری کاملی نسبت به رقیب خود داشته است، در حالی که چهرهٔ نیکسون به نحوی بود که وقتی از تلویزیون نشان داده شد، مردم آمریکا او را از آدمهایی دانستند که به قول معروف روراست نیستند و به عبارت خودشان او یک فونی [۴۵۸] بود، یعنی دستگاهی که بیموقع زنگ می‌زند و صدا می‌کند و خاصیت چندانی ندارد (طبل توخالی

ـ م). مطمئناً به همین دلیل بود که روزولت نیز با تلویزیون دچار مشکل شد. او وسیلهٔ ارتباطی «گرم» یعنی رادیو را برای سخنرانیهایش ترجیح می‌داد و معتقد بود که این وسیله ابراز نظرهای «سرد» او را بهتر منعکس می‌کند. این سیاستمدار، هنگام مصاحبه با روزنامه‌ها نیز می‌کوشید تا قبل ازشروع، محیط را کاملاً «داغ» و پرحرارت کند تا نتیجهٔ مطلوبتری به دست آورد. او حتی آموخته بود که چگونه روزنامه‌ها را در ارتباط مستقیم با رادیو، تحت تأثیر قرار دهد و از آنها بهترین استفاده را کسب کند.

تلویزیون برای خود مجموعه‌ای از مسائل و مشکلات سیاسی و اجتماعی کاملاً خاص را به وجود می‌آورد که طبیعتاً و در حد امکان باید در رفع آنها کوشا باشد. بویژه که این توانایی را دارد تا ارتباطات جدید و نهفته را بشناسد و آنها را مورد مدّاقه قرار دهد.

رادیو کاملاً با شنوندگانش خصوصی می‌شود و نوعی رابطهٔ فرد با فرد بین مجری برنامه (بلندگو) و شنونده پدید می‌آید که طی آن مقدار زیادی اطلاعات کسب می‌شود که این وجه مستقیم رادیو و یک تجربهٔ خصوصی است. از اعماق و درون همین تماسهاست که صدای بوقها و طبلهای رقص به گوش می‌رسد و در واقع خاصیت اصلی و اساسی که در طبیعت این رسانه وجود دارد، همین جا پدیدار می‌شود و موجب می‌شود تا فرد با جامعه عجین شود و همه «یک صدا» شوند، به طوری که کمتر برنامهٔ رادیویی وجود دارد که تهیه‌کنندگانش این هدف را دنبال نکنند. برای شناخت بهتر قدرت «جهان شمولی» رادیو می‌توان به برنامهٔ مشهور اورسون ولز اشاره کرد که طی آن، او به‌طور ساختگی مدعی شد که از کرهٔ مریخ به زمین حمله شده است و بدین ترتیب عکس‌العمل مردم زیادی را از کشورهای مختلف پس از انتشار این خبر ساختگی برانگیخت. هیتلر هم تقریباً یک چنین برنامه‌ای را اجرا کرد، منتها با این تفاوت که او به طور ساختگی عمل نمی‌کرد.

اصولاً یکی از دلایلی که هیتلر توانست موجودیت سیاسی خود را حفظ کند، رادیوها و یا سیستمهای انعکاسی تولید صدا بودند، البته این بدان معنی نیست که این وسایل ارتباطی به‌طور مستقیم توانستند افکار و عقاید او را به مردم آلمان منتقل کنند، زیرا محتوا یا به عبارتی آن افکار چندان اهمیتی نداشتند، بلکه خود وسایل مطرح بودند. رادیو، اولین تجربهٔ الکترونیکی توده‌ها بود و تحولی عظیم در جهت تضعیف قدرت تمدن نوشتاری غرب محسوب می‌شد، البته هضم آن برای تمامی ملتها چندان ساده نبود و بدین لحاظ کسانی که به زندگی قبیله‌ای عادت داشتند و جامعه را تداوم خانواده

می‌دانستند، رادیو را عنصری مهاجم تشخیص دادند. جوامعی که میزان باسوادی در آن به میزان بالایی بود و افراد آن خود را از وابستگیهای شدید خانوادگی منفک کرده بودند و در کار و سیاست به‌طور انفرادی عمل می‌کردند، بدون هیچ نگرانی موجودیت رادیو را پذیرفتند، بعکس در جوامعی که تعداد افراد باسواد آن خیلی کم بود، رادیو وسیله‌ای انفجارآمیز و غیرقابل قبول تصور می‌شد.

برای درک بهتر اثرات این رسانه باید به میزان سواد توجه کرد تا در پی آن متوجه شویم که این فن‌آوری به چه صورت توانسته است نه تنها در کلیهٔ تشکیلات مربوط به بازار وتولید دخیل شود، بلکه حقوق، قوانین، آموزش و شهرسازی را هم زیر یوغ خود درآوَرَد.

در انگلستان و آمریکا، اصول تداوم، همگنی و تکرار با فن‌آوری چاپ عجین شد و مدتهای مدید پدیده‌های زندگی جمعی را تحت تأثیر قرار داد.

در این کشورها، بچه‌ها در کوچه و خیابان و حتی از طریق علایم راهنمایی و رانندگی و اتومبیلها و اسباب‌بازیها و لباسهایشان نیز باسواد می‌شوند، به گونه‌ای که باید گفت آموزش خواندن و نوشتن درواقع جنبهٔ ثانویهٔ سوادآموزی در محیط یکدست و متداوم، فضای کشورهای آنگلوساکون تلقی می‌شود. نگرانی در مورد بالابردن سطح سواد، اصولاً برای کشورهایی که می‌کوشند خود را در روند قابل قبول استاندارد شدن قرار دهند، زایدالوصف است. بویژه که این امر نیاز به تشکیلات وسیعی نیز دارد و ضمناً برای هرگونه تحول اقتصادی که موجب افزایش تبادلات تجاری و خدماتی شود، باسوادی و در نتیجه تغییرات روانی در زندگی خصوصی افراد الزامی است.

هنگام شروع جنگ جهانی ۱۹۱۴، بیشترین نگرانی آلمان از محاصره‌شدن بود زیرا تمام همسایگانش از شبکه‌های راه‌آهن گسترده‌ای برخوردار بودند و براحتی می‌توانستند حمل و نقل افراد را به جبهه تدارک ببینند. از نظر ملت آلمان که تازه صنعتی شده بود این حرکات و در نتیجه محاصره شدن یک پدیدهٔ عینی وقابل لمس به حساب می‌آمد. اما بر عکس در سالهای ۱۹۳۰ این فضای زیستی و حیاتی بود که برای آلمانها مسئله ایجاد کرد، بدین معنی که دیگر نگرانیهای دیداری مطرح نبودند، بلکه ترس از فضایی بسته همگان را فراگرفته بود که به دلیل انسجام و به‌هم فشردگی فضا توسط رادیو پدید آمده بود. در واقع شکست، آلمانها را از وسوسه‌های دیداری جدا کرده بود و به محیط قبیله‌ای درون وجود رانده بودشان. زیرا اصولاً هیچگاه روح آلمانی از پذیرش

گذشتهٔ قبیله‌ای به عنوان یک واقعیت سربازنزده است.

همین دستیابی مستقیم به منابع فراوان غیردیداری اشکال شنیداری و قابل لمس بود که باعث شد تا نه تنها آلمانها بلکه سایر کشورهای اروپای مرکزی هم بتوانند غنای دنیای موسیقی و رقص و حتی مجسمه‌سازی را افزایش دهند. نحوه و شکل قبیله‌ای به آنها اجازه داد تا براحتی بتوانند دنیای جدید غیردیداری فیزیک هسته‌ای را پذیرا شوند و از این طریق تا مدتها موجب رشک بسیاری از کشورهایی شوند که از نظر میزان سواد و سطح صنعتی شدن بمراتب بالاتر از آنها بودند. رادیو برای اغلب محدوده‌های آکنده از حیات بعداز سوادآموختگی حالت یک ضربهٔ کوبنده و شوکی سوزاننده را داشت. پیام رادیویی، اصولاً پیامی انسجام‌گر با بازتابی شدید و یکدست کننده است، در حالی‌که در آفریقا، هند، چین و حتی روسیه، رادیو پُلی میان تجربیات گذشته و فراموش شده با دنیای امروز به حساب می‌آید.

سنتها، احساسی از تمام گذشته‌های انسانی هستند که در زمان حال بیدار شده‌اند و این بیداری را باید نتیجهٔ طبیعی شوک و ضربه‌ای دانست که رادیو و اطلاعات الکتریکی به‌طور کلی وارد کرده‌اند. اما در مردم کشورهایی که از نظر سواد در سطح بالایی قرار دارند، رادیو نوعی احساس نگرانی نامشخص ولی عمیق را القا می‌کند که در بعضی موارد مانند نگرشهایی است که انسان به آدم غریبه‌ای که در راه او را سوار اتومبیل خود می‌کند، دارد.

کشف روابط متقابل انسانی، تغذیه‌کنندهٔ تشویش، احساس عدم امنیت و عدم آینده‌نگری است. به طور مثال، باسوادی موجب شد تا احساس فردگرایی به نهایت خود برسد، در حالی که رادیو می‌کوشید تا جهتی کاملاً معکوس را طی کند و به عبارت دیگر یادآور روابط خانوادگی و قومی عمیق شود، آن وقت غرب باسواد به دنبال کشف رادیو خود را نیازمند دید که نوعی احساس مسئولیت عمومی را در نظر بگیرد. شدت این نیاز دقیقاً مشابه همان نیاز به انزواطلبی بود که در اثر فشار ادبیات و نوشته‌ها به طور کورکورانه بر افراد تحمیل شده بود و بالاخره هم تا به آنجا پیش‌رفت که دیگر رضایت‌بخش تشخیص داده نمی‌شد. در قرن شانزدهم، فن‌آوری گوتمبرگ نوعی تمامیت ملی و دیداری تازه را پدید آورد که بتدریج با بهره‌گرفتن از تولیدات صنعتی و توسعه تکمیل شد. بعد هم با پیدایش تلگراف و رادیو و اشاره‌ای که به گذشته‌های انسان داشتند، حالات ملی‌گرایی تا حد زیادی از میان رفت و درواقع باید گفت نقطهٔ تلاقی

چشم و گوش از همین جا پدید آمد، یعنی به قول جویس، گوش اروپاییان برای شنیدن صدای جوامع دیگر آمادگی یافت و به غرب، این سرزمین خوشیها اجازه داد تا به طور مثال شناختی هم نسبت به قبایل فقیر هند به دست آورد. البته شاید در نظر اول نوشته‌های جویس برای خوانندگانش حالتی کاملاً خاص و استثنایی داشته باشد، لیکن کافی است جمله‌های وی را به شکلی گفتاری و ساده بیان کنند تا متوجه مفاهیم آنها شوند. این روش چندان سخت نیست و با استفاده از آن می‌توان از کتابهای جویس لذت بیشتری برد.

رادیو نیز همانند تمامی رسانه‌ها برای خود هاله‌ای دارد که گرداگرد او را گرفته است و موجب می‌شود تا اثر آن به طور کامل مشهود نشود. در نگاه اول این‌گونه تصور می‌شود که هدف رادیو صرفاً خود شنونده است که به نحوی صادقانه و کاملاً انحصاری و خصوصی می‌خواهد او را تحت تأثیر قرار دهد، در حالی‌که واقعیت غیر از این است زیرا این جعبه اثری وافر در ناخودآگاه دارد و به طور اعجاب‌انگیزی قادر است گوشه و کنارهای فراموش شده و از یادرفتهٔ روان انسان را تحریک کند. اصولاً تمامی این پدیده‌های تکنولوژیکی باید چنین خاصیت غیرملموسی را داشته باشند، زیرا در غیر این‌صورت تحمل اثر اهرم‌گونه و دگرگون ساز آنها برای انسان کار ساده‌ای نیست. از این نظر، رادیو حتی از تلفن و تلگراف هم اثر بیشتری دارد و جز با وسیله‌ای مشابه خودش نمی‌توان با آن مبارزه کرد، زیرا رادیو به‌طور خاصی با اولین وسیلهٔ تماس انسانی یعنی زبان محاورهٔ ملی رابطهٔ مستقیم دارد. تلفیق این دو فن‌آوری یعنی زبان مادری و رادیو که از تمامی فن‌آوریهای انسانی قدرتمندتر و متنفذترند، قاعدتاً باید شکلهای تازه‌تر و خارق‌العاده‌تری از تجربیات انسانی را بروز دهد که از آن میان می‌توان به پدیده‌ای چون هیتلر خوابگرد اشاره کرد.

آیا واقعاً غرب باسواد ولی دور شده از قومیت و قبیلهٔ خود، چنین می‌پندارد که همیشه می‌تواند خود را در برابر جادوی قوم گرایی رادیو مصون نگه دارد؟ نوجوانان سالهای ۱۹۵۰ تحت تأثیر رادیو، آثار زیادی از قوم‌گرایی را نشان دادند و جالب است بدانیم که در این دوران باید نوجوانی را پدیده‌ای وابسته به سوادآموختگی دانست. بدین ترتیب فقط در آمریکا و انگلستان، یعنی جایی که تمامی ارزشها در اختیار باسوادی است، نوجوانی به معنای سنتی آن پدیدار می‌شود و سایر بخشهای اروپا فاقد نوجوان به معنای «تین‌ایجر» است، زیرا اکثر کسانی که در سنین نوجوانی هستند بیش از اندازهٔ لازم

تجربه دارند و درواقع دیگر از نظر عقلی نوجوان نیستند. امروزه رادیو می‌کوشد تا هم علایق تین ایجرها و خلوت آنها را در نظر بگیرد و هم رابطه‌ای بین آنان با دنیای بازار مشترک و سرودها و آوازهای روز برقرار کند. گوش نسبت به چشم از این توانایی برخوردار است که می‌تواند شنیده‌ها را تشدید کند، در حالی‌که چشم به صورتی خنثی فقط می‌بیند. گوش قادر است تا شنیده‌هایش را بپذیرد یا رد کند، در حالی که چشم بی‌تفاوت است و هرچه را می‌بیند بالطبع قبول می‌کند. غرب مفهوم آزادی در نوشتن را دو یا سه قرن پس از باسواد شدن و پذیرش فرهنگ دیداری (نوشتاری) گوتمبرگ درک کرد و این در حالی بود که آلمان سال ۱۹۳۰ هنوز به این حد اشباع ارزشهای دیداری نرسیده بود و روسیه هم تا آن فاصلهٔ زیادی داشت.

برای کسانی که در اتاقی تاریک با یکدیگر به مجادله می‌پردازند، کلمات از مفاهیم و ساختار خاصی برخوردارند. به قول لوکوربوزیه، معمار شهیر فرانسوی، مفاهیم در تاریکی گویاتر می‌شوند و اصولاً در شب آنها را بهتر می‌توان احساس کرد. تمامی حالاتی را که یک نوشته می‌تواند از زبان محاوره کسب کند و با اشکال زیاد آن را القا کند، رادیو براحتی در تنهایی یا به عبارتی تاریکی بیان می‌کند. به طور کلی، انسان به‌دلیل آنکه هنگام خواندن باید به «پرکردن بین خطوط» نیز بپردازد، یعنی از ذهنیات و احساس خود هم کمک بگیرد، ناچار است تا به نوعی خود را منزوی و غیروابسته کند. این حالات را بویژه در جوانان بشدت می‌توان مشاهده کرد، در حالی که همین افراد زمانی که به عنوان شنونده پای رادیو می‌نشینند، خود را در محیطی صمیمی و همراه دیگران احساس می‌کنند، ضمن آنکه با استفاده از این وسیله خود را از امر و نهی والدین در مورد نوع مطلب خواندنی نیز مصون نگاه می‌دارند.

با پدیدار شدن رادیو، تغییرات مهمی در مطبوعات، تبلیغات، تئاتر و حتی سرودن اشعار به وجود آمد. علاوه بر این، رادیو توانست زمینهٔ فعالیت را برای افراد شوخ‌طبعی چون مورتون دانی که یکی از مجریان سی.بی.اس بود، مناسبتر کند.

ماجرا از این قرار بود که روزی مورتون دانی وارد استودیوی پخش برنامهٔ رادیو شد، در این ضمن یکی از گزارشگران برنامه‌های ورزشی در حال خواندن اخبار ورزشی بود که یک ربع ساعت طول می‌کشید، دانی به آرامی کفشهای مجری را از پایش خارج کرد و سپس جورابهای او را نیز درآورد، آن‌وقت نوبت کت و شلوار مجری شد و آخر سر هم کار به لباسهای زیر او کشید. تمامی این حرکات موقعی انجام گرفت که مجری مشغول

خواندن خبر بود و در برابر قدرت لایزال میکروفون توان هیچ عکس‌العملی را نداشت و نمی‌توانست از خود دفاع کند.

بتدریج، رادیو این قدرت را یافت که صفحات روز را انتخاب کند و هنرپیشگانی را تبدیل به بُت کند. این وسیله خیلی سریع توانایی خود را در این زمینه به منصهٔ ظهور گذاشت، البته نه به دلیل آنکه تخصصی در شناخت هنرپیشگان و هنرمندان داشت، بلکه برای آنکه رسانه‌ای داغ و سریع بود و زمان کافی برای بیان آنچه که می‌خواست بگوید در اختیار داشت و حداکثر استفاده را نیز از آن می‌کرد.

ژان شفرد که در دبلیو.او.آر. نیویورک کار می‌کند، عقیده دارد که رادیو رسانهٔ جدیدی است که هر شب نوع خاصی از یک رُمان را ارائه می‌کند. رُمانی که برای نگاشتن آن به جای قلم و کاغذ، از میکروفون استفاده می‌شود. شنوندگان و اخباری که مدام به او می‌رسند تعیین‌کنندهٔ شخصیتهای داستان موقعیت و لحن صحبت آن شب است. درست همان‌گونه که برای اولین‌بار مونتنی عکس‌العملهایش را نسبت به دنیای جدید کتابهای چاپی برای ثبت به کاغذ سپرد و به صورت رمان و داستانهای کوتاه، شناخت عامی را نسبت به دنیای جدید تشریک مساعی جهانی انسانها نسبت به تمامی وقایع خصوصی یا جمعی، ارائه کرد.

برای محققانی که دربارهٔ رسانه‌ها تحقیق می‌کنند، توضیح این مسئله که آیا اصولاً انسان می‌تواند در مقابل اثرات اجتماعی این قدرتهای عظیم بی‌تفاوت باقی بماند یا نه؟ بسیار مشکل است. چون نقش دگرگون کننده و اعجاب‌انگیز الفبای آوایی در برابر الفبای نوشتاری که جهان بسته و محدود را به جامعه‌ای باز و گسترده مبدل می‌کند و عملکردهای مقطعی علمی وعملی کاملا تخصصی را اشاعه می‌دهد، هرگز مورد مطالعه قرا نگرفته است.

قدرت و نیروی الکتریکی اطلاعات آنی و سریع که گستردگی را به انسجام، روح ابداع کنندگی را به نوعی وفاداری و پایایی در برابر «تشکیلات و سازمانها» و امپراتوریهای توسعه طلب را به بازار مشترک تبدیل کردند نیز به اندازهٔ «نوشته» چندان مورد توجه قرار نگرفتند. توان رادیو هم در قوم‌گرایی انسانها و تقریباً تبدیل لحظه‌ای فردگرایی به جمع‌گرایی فاشیست یا مارکسیست هم مورد مداقه واقع نشد. این عدم آگاهیها آن قدر باور نکردنی هستند که قبل از هر چیز باید در موردشان توضیح داده شود. قدرت دگرگون ساز، رسانه‌ها براحتی قابل توضیح است، لیکن نفی چنین توانی

اصلاً توجیه‌پذیر نیست. بدین معنی که چنانچه عملکردهای روانی فن‌آوری و بعضی دیگر از اثرهای این پدیده مدنظر قرار نگیرند، آن وقت نتیجهٔ تحقیق بیحاصل است و درست مانند این است که در روان انسان بدون توجه به اختلالهایی که ممکن است در اثر ضربه‌های روحی به آن وارد شده باشد، به مطالعه بپردازیم.

با بررسی تاریخچهٔ رادیو، پی به کوردِلیها و پیشداوریهای نادرست یک جامعه در مورد فن‌آوری‌اش می‌بریم. به‌کارگیری حروف T.S.F (تلگراف بدون سیم) توسط انگلیسها به جای گفتن کلمهٔ رادیو و یا به‌کارگیری جملهٔ «کالسکه بدون اسب» برای اتومبیل نشان‌دهندهٔ گرایشی منفی نسبت به پذیرش تکنولوژیهای جدید است. آنها درواقع رادیو را به عنوان پدیدهٔ جدید قبول نداشتند و وقتی آن راT.S.F می‌نامیدند، صرفاً منظورشان این بود که رادیو نوعی تلگراف است که حتی با تلفن هم ارتباطی ندارد. در سال ۱۹۱۶ نیز پیشنهاد دیوید سارنوف به رئیس شرکت آمریکن مارکنی، راجع به استفادهٔ همگانی از این جعبهٔ موسیقی، با استقبال شایان توجهی روبرو نشد؛ اما در همین سال انقلاب روز پاک در ایرلند روی داد و می‌توان گفت در آن‌وقت اولین پخش رادیویی صورت گرفت. در این زمان T.S.F هنوز جعبهٔ تلگراف را داشت که پیامها را بین کشتیها یا با زمین مبادله می‌کرد. مبارزان ایرلندی یکی از این تجهیزات را از کشتی به دست آوردند ولی از آن برای فرستادن پیام از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر استفاده نکردند، بلکه خواسته‌های خود را به وسیلهٔ آن پخش کردند، به این امید که کسی به‌طور تصادفی توسط گیرنده‌اش آنها را دریافت و مطبوعات آمریکایی را از آنچه که در ایرلند می‌گذرد آگاه کند. این امید به حقیقت پیوست و آنان موفق شدند. باوجود این حتی پس از چندین سال که از ظهور رادیو می‌گذشت، هنوز برای اقتصادگران و تجار ناشناخته بود، تا اینکه با اصرار و پافشاری از سوی عده‌ای از آماتورها در کار رادیو، جهان تجارت هم به این وسیله روی آورد. دنیای مطبوعات هم بشدت با این پدیدهٔ جدید به مقابله پرداخت و زمانی که در انگلستان بی.بی.سی. پاگرفت، رادیو هنوز قیودی راکه روزنامه‌ها با قدرت تمام به دست و پاهایش بسته بودند، نتوانسته بود بازکند. درگیری این دو رسانه، حالتی علنی داشت و موجب بحثها و مجادلات بسیاری شد. به طوری که هنوز هم در انگلستان و کانادا محدودیتهایی که به‌وسیلهٔ روزنامه‌ها به رادیو و تلویزیون تحمیل می‌شود، بحث روز است. اما به‌طور کلی چون درک درستی از طبیعت رسانهٔ رادیو وجود نداشت، اعمال محدودیتها چندان مؤثر واقع نمی‌شد. البته در حال حاضر هم شاید همین حالت وجود

داشته باشد و مثال بارز آن سانسوری است که دولت نسبت به رسانه‌هایی از قبیل مطبوعات یا سینما اعمال می‌کند، چون با آنکه پیام واقعی خود رسانه‌است با این حال سانسور همیشه بر برنامه‌ریزی صورت می‌گیرد که محتوای یک رسانه است و می‌دانیم که محتوا، خود رسانهٔ دیگری غیر از رسانهٔ اصلی است. محتوای مطبوعات، مطالب ادبی، محتوای کتاب، گفتار و محتوای سینما، رُمان است. به این دلیل عملکرد رادیو هم در واقع هیچ ارتباطی با برنامه‌هایش ندارد.

برای کسانی که دربارهٔ رسانه‌ها اطلاع چندانی ندارند شاید این موارد قابل قبول نباشد، به همان اندازه‌ای که «نوشته» برای افراد بدوی عجیب جلوه می‌کند و می‌پرسند: «چرا می‌نویسید؟ مگر حافظه ندارید؟»

یکی از خواسته‌های غولهای تجارت، استفادهٔ جهان شمول از رسانه‌هاست و در این راه به عنوان یک استراتژی خنثی، برنامه‌های سرگرم‌کننده را انتخاب کردند. البته این سیاست درست مانند روش کبکی است که سر زیر برف می‌کند، ولی به هر حال موجب می‌شود تا قدرت نفوذ رسانه‌ها به حداکثر خود برسد.

طبقات بافرهنگتر یک جامعه اغلب معتقدند که همیشه باید از مطبوعات، رادیو و سینما به عنوان وسایلی برای ابراز مباحثه‌ها و مجادله‌ها و ارائهٔ دیدگاهها استفاده کرد که با این کار نه فقط از قدرت نفوذپذیری این رسانه‌ها می‌کاهد، بلکه حتی توانایی رسانهٔ کتاب را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. اصولاً استراتژی سرگرمیهای تجارتی موجب سرعت و تأثیر شدید یک رسانه بر زندگی روانی و اجتماعی می‌شود، اما به‌طور ناخودآگاه باعث زوال رسانهٔ استفاده‌کنندهٔ از آن استراتژی نیز می‌شود، زیرا هدف چنین رسانه‌ای صرفاً تداوم داشتن است و نه انجام تغییراتی ماهوی و بنیادی.

آنچه مسلم است، اینکه در آینده تلفیق متناسب و کمّی از این دو نوع کاربرد رسانه‌ها را فراخواهد گرفت. در چنین حالتی انسان باید همان‌طور که امروزه در صدد کنترل زواید و فضولات مواد رادیو اکتیو برآمده است، به کنترل زواید رسانه‌ای نیز بپردازد و با تلخیص محتواها آنچه را که لازم می‌داند و جنبهٔ فرهنگی دارد برای خود انتخاب کند و باقی را به دور بریزد. تنها رسانه‌ای که در حال حاضر با چنین روشی مورد استفاده قرار می‌گیرد، نشریات هستند. اما مشکل در اینجاست که مسئولان تعلیم و تربیت متکی بر نشریات، غیر از این مسئولیت هنوز وظیفهٔ دیگری را برای خود در نظر نگرفته‌اند.

رادیو در شتاب بخشیدن به اخبار و انعکاس آنها در سایر رسانه‌ها نقش عمده‌ای

دارد، لیکن عملکرد اصلی آن محدود کردن جهان به دهکده‌ای است که افراد آن بر اساس سلیقه‌هایشان، خواسته‌های متفاوتی می‌یابند. بدین ترتیب باید گفت با آنکه رادیو دنیا را تا ابعاد یک دهکدهٔ کوچک می‌کند، با این حال کوششی برای یکدست کردن خود مردم به عمل نمی‌آورد و نمی‌کوشد تا افراد محله‌های مختلف این دهکده یکسان شوند. مثلاً در هندوستان که رادیو اولین وسیلهٔ ارتباط جمعی شناخته می‌شود، هنوز هم بیش از یک دوجین زبان رسمی وجود دارد که شبکه‌های مختلف رادیویی از آنها استفاده می‌کنند.

در آلمان هیتلری رادیو سعی کرد تا زنده کنندهٔ خاطره‌های گذشته باشد، در ایرلند، اسکاتلند و ویلز هم پس از پدیدار شدن رادیو، دوباره به استفاده از زبانهای قدیمی روی آورده شد. در اسرائیل (فلسطین اشغالی) هم همین‌طور است، یعنی زبانی که در رادیو به کارگرفته می‌شود که سالهای سال فراموش شده و مرده بود و فقط در کتابها دیده می‌شد. به عبارت دیگر چنین می‌توان نتیجه گرفت که رادیو نه تنها قدرتی است که بیدارکنندهٔ خاطره‌های گذشته است، بلکه نیرویی کثرت‌گرا و خواهان عدم تمرکز نیز است که البته این ویژگیها در کلیهٔ رسانه‌های الکتریکی موجود است.

تشکیلاتی که مرکزیت‌گرایی را مد نظر قرار می‌دهند، بر ساختاری مداوم، عینی و خطی استوار هستند که نشئت گرفته از الفبای محاوره‌ای هستند. رسانه‌های الکتریکی ابتدا با سادگی تمام بر آن شدند تا از این ساختار الفبایی، نمونه‌برداری کنند، اما بعد به دنبال رهایی از آن گشتند. رهایی‌بخش رادیو از نیروهای خواستار مرکزیت شبکه‌ای، تلویزیون است که تمامی وزن مرکزیت گرایی رادیو را بر شانهٔ خویش متحمل شد و شاید ماهواره‌ای چون تله‌استار بتواند این وزنه را از دوش آن بردارد. از زمانی که تلویزیون متحمل این فشار شد و رادیو را از قید آن رهانید و شبکه‌های مرکزی را به‌وجود آورد که با تشکیلات صنعتی تمرکزگرا هماهنگ بودند، آن‌وقت رادیو موفق شد خود را بیشتر در اختیار گروههای منطقه‌ای و محلی قرار دهد. مناطق وگروههایی که در گذشته هم پخش برنامه برای آنها صرفاً از طریق فرستنده‌های غیر حرفه‌ای صورت می‌گرفت. پس از پیدایش تلویزیون، رادیو صرفاً پاسخگوی نیازهای فردی شنوندگانش شد و کوشید تا در هر ساعت روز این نیازها را برآورده کند. ازدیاد روزافزون تعداد گیرنده‌ها در اتاقهای خواب، حمام، آشپزخانه، اتومبیل و یا حتی جیب افراد، حاکی از همین نقش است. رادیو برای هر یک از خواسته‌های شنوندگانش برنامهٔ مخصوصی را

تدارک می‌بیند و به همین علت این وسیله زمانی که به صورت جمعی به آن گوش داده می‌شد و حتی کلیساها را نیز خالی کرده بود، پس از پاگرفتن تلویزیون جنبه‌ای کاملاً خصوصی و فردی یافت و آن هم به نحوی که حتی تین‌ایجرها خود را از نیم‌دایره بینندگان برنامه‌های تلویزیونی بیرون می‌کشیدند تا به رادیو گوش فرادهند.

این گرایش طبیعی رادیو به ایجاد روابطی تنگاتنگ با گروههای جمعیتی مختلف، بخوبی در فرهنگ برنامه‌های صفحات درخواستی و استفاده‌ای که از تلفن در این زمینه به عمل می‌آید، کاملاً مشخص می‌شود.

افلاطون که عقاید قومی وقبیله‌اش دربارهٔ ساختارهای سیاسی سابقه‌ای طولانی دارد، گستردگی یک شهر را با توجه به تعداد شهروندانی که برای شنیدن سخنان یک سخنران گرد می‌آمدند، تعریف می‌کرد. قاعدتاً کتاب و ترجیحاً رادیو، عملاً این نظریات سیاسی افلاطون را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. رادیو که موجب روابطی آسان، غیرمتمرکز و صمیمی میان فرد و اجتماعاتی محدود می‌شود، براحتی می‌تواند رؤیای سیاسی افلاطون را در گسترهٔ تمامی کرهٔ خاک، تسری دهد.

برنامه‌هایی که معمولاً در حال حاضر پخش می‌شوند، از تلفیق رادیو و ضبط صوت تشکیل می‌شوند، لذا قدرت انتشار بیشتری را نسبت به برنامه‌هایی دارند که از تلفیق رادیو و مطبوعات تلگرافی (تلکس) تهیه می‌شوند، مانند برنامه‌های خبر و هواشناسی. البته در رادیو و تلویزیون، توجه عمومی نسبت به برنامه‌های هواشناسی بیش از برنامه‌های خبری است، شاید این امر به دلیل این باشد که برنامه‌های خبری هنوز خیلی شبیه صورت و شکل گفتار چاپی است لیکن برنامه‌های هواشناسی اطلاعاتی صرفاً الکترونیکی هستند. احتمالاً این جهت‌گیری رادیو بی.بی.سی و رادیو کانادا به سمت استفاده از جملات کتابی و نوشتاری، باعث شده است تا آنها را خسته کننده بدانند درعوض نوعی اصرار بر تجاری بودن به جای توجه به جنبه‌های عمیق هنری، باعث شده است تا مؤسسات سخن‌پراکنی آمریکایی بسیار مورد توجه قرار بگیرند.

فصل سی‌ویکم
تلویزیون
غول خجالتی [۴۵۹]

بارزترین اثر تلویزیون را می‌توان بر روی دانش‌آموزان مدارس مشاهده کرد. از هنگامی که این وسیله در میان دانش‌آموزان جای خود را باز کرد، موجب شد تا حالات خاصی بین بچه‌ها شیوع یابد، از جمله حفظ فاصلهٔ متوسطی برای خواندن متون. بدین معنی که با پدیداری تلویزیون، دانش‌آموزان در هر موقعیتی از نظر سلامتی بینایی قرار داشته باشند، به طور متوسط یک فاصلهٔ ۱۵ سانتی متری را بین خود و متن مورد نظر حفظ می‌کنند که در واقع این رعایت فاصله را از تلویزیون آموخته‌اند. دیگر آنکه بچه‌های ما می‌کوشند از تمامی حواس خود برای خواندن متون چاپ شده استفاده کنند که این هم یکی دیگر از خواص القایی تلویزیون است. آنها به طور غیرارادی مایلند تا تصاویری را از متون خوانده شده، در ذهن خود بسازند و برای این کار ابتدا متن را در فکر خود جذب می‌کنند، سپس به عمیق شدن در آن می‌پردازند. البته این روش از طریق خواندن ایکون‌های سرد داستانهای مصور نیز به همین نتیجه می‌رسد. لیکن تلویزیون روند کار را قدری پیشرفته‌تر کرده است. دانش‌آموزان وقتی خود را با رسانهٔ «داغ» مطبوعات روبرو می‌بینند و شکل یکنواخت حرکات خطی آن را مشاهده می‌کنند، مصرانه می‌کوشند تا آن را عمیقاً درک کنند و بدین منظور تمامی حواس خود را به کار می‌گیرند، اما این رسانه به دلیل خصوصیتی که دارد آنها را دفع می‌کند، زیرا مطبوعات صرفاً به حس منفعل‌بینایی توجه دارند و کاری به تحریک سایر حواس ندارند.

دوربین مک ورث دستگاهی است که بر روی سر بچه‌ها نصب می‌شود و به وسیلهٔ آن دقت و مسیر دید آنها بر صحنه‌های تلویزیونی برای محقق معلوم می‌شود. به کمک این دوربین متوجه شدیم که بچه‌ها هنگام تماشای تلویزیون بیشتر به دنبال عکس‌العملها هستند تا عملها، آنها حتی موقعی که صحنه نشان‌دهندهٔ یک حرکت خشونت‌آمیز است، خیلی بندرت نگاه خود را از چهرهٔ هنرپیشگان برمی‌دارند. این دستگاه خاص می‌تواند در آن واحد، صحنهٔ مورد مشاهده و حرکات چشم بیننده را ثبت کند، در نتیجه براحتی می‌توان دریافت که کدام صحنه تأثیر بیشتری بر بچه‌ها گذارده است. این رفتار عجیب بچه‌ها درواقع شاخص دیگری از ویژگی خیلی «سرد» ومفتون‌کنندهٔ رسانهٔ تلویزیون است.

ژاک پار در یکی از برنامهای تلویزیونی خود که در تاریخ ۸ مارس ۱۹۶۳ پخش شد، شکل و شمایلی از ریچارد نیکسون را ارائه کرد که طی آن این تداعی برای بینندگان برنامه‌اش به وجود آمد که نیکسون یک نوازندهٔ پیانو و آهنگسازی چیره‌دست است. او با شناختی که از ویژگی این رسانه یعنی تلویزیون داشت، توانست محبوبیت زیادی از این طریق برای نیکسون به دست آورد. تماشاگران در این برنامه چهرهٔ دیگری از آقای نیکسون واقعی یعنی وکیلی پشت هم انداز و پرچانه دیدند که نشانگر نوازنده‌ای بی‌ادعا و تنظیم‌کنندهٔ خلاقی بود.

چه بسا اگر آقای نیکسون هنگام مبارزات انتخاباتی خود با آقای کندی از این‌گونه ظاهرسازیهای مقبول استفاده می‌کرد، نتیجهٔ انتخاب در آن سال طور دیگری می‌شد، زیرا اصولاً تلویزیون رسانه‌ای است که با شخصیتهای جدی، رفتاری ناخوشایند دارد، چراکه بیشتر مراحل رسیدن به یک هدف را مد نظر قرار می‌دهد تا یک نتیجهٔ خشک و رسمی از آن.

این ویژگی تلویزیون، یعنی توجه به مراحل انجام یک کار تا نمایش خود هدف، حتی اگر این هدف و نتیجه در لفافه‌ای خوشایند و مطبوع پوشیده شده باشد، موجب شده است تا بسیاری از مردان سیاست که بر آن بوده‌اند تا از این وسیله در انجام مقاصد سیاسی خود استفاده کنند، با شکستی فاحش روبرو شوند. ادیت فرون در مقاله‌ای که در نشریهٔ راهنمای برنامه‌های تلویزیونی مورخ ۸ الی ۲۴ مه ۱۹۶۳ به چاپ رسانید، تلویزیون را غول خجالتی نامید که نمی‌تواند عمیقاً به موضوعهای داغ بپردازد و گفتگوهای عمیق و خیلی خاص را نمی‌تواند با شدت لازم ارائه کند. به همین دلیل با آنکه به طور رسمی سانسور در این وسیله صورت نمی‌گیرد، لیکن شبکه‌های بزرگ

تلویزیونی عملاً به نوعی خودسانسوری دست می‌زنند و در اغلب موارد در برابر مناظره‌های بزرگ روز به نوعی سکوت اکتفا می‌کنند.

نتیجه آنکه تلویزیون به عنوان رسانه‌ای «سرد» در بعضی محافل، در کالبد سیاسی برنامه‌ها نوعی مردگی پدید می‌آورد. این درجهٔ بالای تشریک مساعی عمومی با رسانهٔ تلویزیون است که عدم توانایی آن را برای پخش مسائل بحث‌انگیز نشان می‌دهد، زیرا به قول هوارد اسمیت: «به‌طور کلی رؤسای شبکه‌ها، اگر چه پخش مباحثه‌ها و مجادله‌ها را در تلویزیون جالب توجه می‌دانند، ولی از وجود تضادهای واقعی و اختلافات فاحش در شبکه‌های خود گریزانند.»

از نظر کسانی که توسط رسانهٔ داغ مطبوعات، شرطی شده‌اند و انتظار دارند که درگیریهای نتیجه‌دار و دیدگاههای دقیق و مشخص را کاملاً دریابند و درواقع کاری به جریان و روند امور ندارند، اصولاً طرز تلقی تلویزیون از برنامه‌های جدی چندان قابل درک نیست.

روزنامه‌ها خبر داغی را منتشر کردند که مستقیماً به تلویزیون مربوط می‌شد: «یک فیلم انگلیسی با زیرنویس انگلیسی! پخش می‌شود.» فیلم مورد نظر یک کمدی انگلیسی به نام پرندگان دیگر آواز نمی‌خوانند بود که گفتار آن آکنده از اصطلاحات محلی و کوچه‌بازاری بود و بیننده با توجه به فیلم و زیرنویس آن می‌توانست آن مفاهیم را درک کند. در حقیقت این زیرنویسها نوعی بازگشت به گذشته تلقی می‌شد که تلویزیون باعث آن شده بود، درست مانند تأثیری که بر روی مد گذاشت و باعث شد تا خانمها به مدهای قدیم مردانه روی آورند.

با پدید آمدن تلویزیون در انگلستان، استفاده از گویشهای محلی رواج زیادی یافت، به‌طوری که حتی لهجه‌های روستایی و کلمات بسیار قدیمی هم مورد استفاده قرار گرفتند در حالی‌که سوادآموختگی و خواندن و نوشتن موجب شده بودند تا استفاده از این کلمات ولهجه‌ها، تا حد زیادی منسوخ شوند.

ظهور مجدد این نوع گویشها در مناطقی از انگلستان که در آنها قبلاً جز زبان انگلیسی استاندارد شده شنیده نمی‌شد، یکی از پدیده‌های مهم و فرهنگی زمان ما به حساب می‌آید. امروزه حتی در تالارهای سخنرانی آکسفورد و کمبریج لهجه‌های محلی به گوش می‌رسند و دانشجویان دانشکده‌های مختلف دیگر نمی‌کوشند تا صرفاً با زبانی یکسان و آکادمیک صحبت کنند. پس از پیدایش تلویزیون بود که محققان متوجه شدند گویشهای

محلی بر خلاف زبان انگلیسی استاندار و مصنوعی که حدود یک قرن از پیدایش آن می‌گذشت، رابطهٔ اجتماعی عمیقی را ایجاد می‌کنند.

پری کومور را که مجری یکی از برنامه‌های تلویزیونی بود، در مقاله‌ای با نام پادشاه آرام سرزمین فشارهای روانی توصیف کرده‌اند. اصولاً موفقیت شخصیتهای تلویزیونی بستگی کاملی با توان آنها در پذیرش سبکی دارد که آنها را هر چه بیشتر آرام و راحت نشان دهد، حتی اگر تهیه و تنظیم برنامه‌هایشان اغلب با تنش و درگیری همراه باشد. کاسترو را می‌توان از جمله شخصیتهایی نامید که در این زمینه از تبحر کامل برخوردار است. تادسولتز[۴۶۰] در مقاله‌ای با عنوان هنری هشتم می‌گوید که کاسترو مرد تلویزیون کوباست، او این قدرت را دارد که در لفافه‌ای زیبا و ظاهراً با کلماتی فی‌البداهه سیاست خود را القا کند و بر کشورش به‌گونه‌ای مستقیم فرمانروایی کند. در اینجا باید متذکر شد که درواقع تادسولتز خلاف عقیدهٔ ما را دارد، زیرا او معتقد است که «تلویزیون رسانه‌ای داغ است و به همین دلیل هم توانست در کنگو به یاری لومومبا بیاید و باعث تظاهرات و درگیریها شود.» اما به نظر ما اصلاً چنین نیست و سولتز در اشتباه کامل است، زیرا رسانه‌ای که واقعاً می‌تواند برانگیزانندهٔ توده‌ها باشد، رادیو است و نه تلویزیون. این رادیو بود که توانست خون اقوام آفریقایی، هندی و چینی را به جوش آورد، در حالی که تلویزیون بعکس غلیان در کوبا و آمریکا را به سردی کشانید. آنچه را که کوباییها از تلویزیون دریافت می‌کنند، صرفاً احساس دخالت مستقیم در انجام تصمیم‌گیریهای سیاسی است و نه وضع این سیاستها. کاسترو در تلویزیون کوبا درست مانند یک معلم جلوه می‌کند و به قول سولتز «او با چنان ظرافتی مشی سیاسی و آموزش سیاسی را با یکدیگر پیوند می‌دهد که تشخیص آنها غیرممکن می‌شود.» البته این نوع تلفیق را در برنامه‌های تفریحی ـ سیاسی آمریکایی و اروپایی هم مشاهده می‌کنیم، به‌طوری که اگر یک فیلم آمریکایی خارج از این سرزمین دیده شود، این احساس را به انسان القا می‌کند که یک تبلیغ سیاسی زیرکانه در حال صورت گرفتن است، زیرا به‌طور انحراف‌آمیزی برای فرهنگ و سیاست آمریکا تبلیغ می‌شود. اما باید دانست که ابراز چنین نظریه‌های ضمنی و اغراق‌آمیز در تلویزیون باعث می‌شود که عملکردهای اصلی آن به عنوان یک رسانهٔ جدید از چشم بینندگانش به دور بماند.

در اجرای آزمایشی در تورنتو که چند سال پیش به عمل آمد، تلویزیون توانست به نحو جالب توجهی خصوصیاتش را نشان دهد. آزمایش بدین صورت بود که به چهار

گروه از دانشجویان دانشگاهها که به طور تصادفی انتخاب شده بودند، به طور همزمان اطلاعاتی مشابه راجع به ساختارهای زبانهای غیرنوشتاری داده شد، منتها هر گروه از طریقی خاص این اطلاعات را به دست آوردند. یکی به وسیلهٔ رادیو، دیگری توسط تلویزیون، گروه سوم به شکل کلاس درسی و بالاخره گروه چهارم به شکل جزوه‌هایی برای خواندن. در سه حالت اول یک گوینده یا مجری به طور خیلی رسمی اطلاعات را به مخاطبانش رسانید که در این مرحله نه از تخته سیاه استفاده شد و نه این امکان وجود داشت که احیاناً سؤال و جوابی به عمل آید. سپس برای هر گروه نیم ساعت وقت قایل شدند تا موضوع را با یکدیگر مورد کنکاش و بررسی قرار دهند، آنگاه پرسشنامه‌ای یکسان به تمامی گروهها داده شد. پس از بررسی پاسخها، محققان متوجه شدند، کسانی که به رادیو گوش کرده‌اند و یا تماشاگر تلویزیون بوده‌اند، موضوع را بمراتب بهتر از دیگران که شرکت‌کنندگان در کلاس بودند و یا جزوه‌ها را مطالعه کرده بودند، دریافت کرده‌اند. در خود دو گروه اول هم بینندگان تلویزیون مطالب را بهتر از شنوندگان رادیو متوجه شده بودند.

برای آنکه در آزمایش نهایت دقت به عمل آمده باشد، سعی شده بود تا توان واقعی رسانه‌ها در این مرحله به کارگرفته نشود، اما آزمایش به نحو دیگری مجدداً انجام شد، منتها این‌بار سعی شد تا هر رسانه از نهایت توان اطلاع‌رسانی خود کمک بگیرد. در رادیو و تلویزیون مطالب با استفاده از تمامی تکنیکهای صوتی وتصویری بیان شدند. در سر کلاس استاد از کلیهٔ وسایل کمک‌آموزشی بهره گرفت و امکان سؤال و جواب را نیز برای دانشجویان در نظر گرفت. متون نوشته شده نیز با تصاویر و صفحه‌بندیهای جالب توجه و زیبا به خوانندگانش ارائه شد، خلاصه اینکه رسانه‌ها در بیان مطلب نهایت قدرت و توان خود را به کار گرفتند. نتیجهٔ حاصل این بود که رادیو و تلویزیون توانستند برتری خود را در رسانیدن مفاهیم، نسبت به سایر رسانه‌ها مجدداً اثبات کنند.اما تنها تفاوتی که در آزمایش دوم نسبت به آزمایش اول پدید آمد و موجب شگفتی محققان شد، این بود که این بار رادیو توانسته بود گوی سبقت را از تلویزیون برباید. پس با توجه به این آزمایشها، ما نظر قبلی خود را بیان می‌کنیم که: تلویزیون یک رسانهٔ سرد است و خیلی مایل است تا بینندگان تشریک مساعی کاملی با آن بکنند و چنانچه به‌وسیلهٔ عناصر نمایشی‌کننده برنامه‌ها و جلوه‌ها و حقه‌های تلویزیونی داغ شود، آن‌وقت از میزان تأثیرگذاری آن کم می‌شود، زیرا جای زیادی برای تشریک مساعی عموم باقی نمی‌ماند.

در حالی‌که رادیو رسانه‌ای گرم است و قدرت تأثیر او با استفاده از عناصر فنی لازم بمراتب افزایش می‌یابد زیرا برای گوش کردن به رادیو، جمع‌کردن تمامی حواس و اشتراک مساعی زیاد لازم نیست و می‌تواند به عنوان آوایی زمینه‌ای در کنار سایر فعالیتهای انسان حضور داشته باشد. به عبارت دیگر مثلاً یک نوجوان متفکر که برای حفظ تنهایی خود از رادیو استفاده می‌کند، تلویزیون را نادیده می‌گیرد که البته شاید امری عجیب جلوه کند. ولی واقعیت این است که به قول انگلیسیها برای تماشای تلویزیون باید مدام با آن بود. خیلی چیزها هستند که دیگر مانند گذشته عمل نمی‌کنند. این رسانه جدید با شدّت توانست نه تنها سینما را تحت تأثیر قرار دهد بلکه بر نشریه‌های مصور پرتیراژ نیز اثر بگذارد. قبل از تلویزیون همیشه این نگرانی وجود داشت که بعضی از بچه‌ها برای خواندن متن دارای مشکلاتی هستند، اما پس از پاگرفتن این رسانه محققان متوجه شدند که بچه‌ها نحوهٔ درک جدیدی را به‌کار می‌گیرند که کاملاً با نوع قبلی آن متفاوت است.

اتوپرمینجر، کارگردان معروف فیلم کالبد شکافی یک قتل و بسیاری

از فیلمهای موفق دیگر، می‌گوید: از زوزی که تلویزیون پا به عرصهٔ وجود گذاشت، سینما دچار تحولاتی فاحش شد و چه از نظر تهیه‌کنندگی و چه از نظر تماشاچی با تغییرات کیفی زیادی روبرو شد. او در سال ۱۹۵۱ نوشت: «من برای آنکه بتوانم پخش فیلم ماه آبی است را به طور خیلی معمولی و عادی تضمین کنم، مجبور شدم با هیئت تهیه‌کنندگان که برای این منظور به اتفاق آرا رأی لازم را نداده بودند، به مجادله بپردازم. البته در پایان، برد با من بود ولی این مخالفت آنها تا به حال سابقه نداشت.» (تورنتو دیلی استاد، ۱۹ اکتبر ۱۹۶۳)

او می‌افزاید که خیلی از مفاهیم با پیدایش تلویزیون تغییر کرد و سینمای آمریکا هم تحت تأثیر این رسانه، سیر تکاملی خود را پیمود. رسانهٔ سرد تلویزیون، تعالی‌بخش ساختار زیربنایی هنر و سرگرمی است و موجب می‌شود تا تماشاگر از ظهور تلویزیون به بعد، به طوری عمیقی تشریک مساعی عمومی را جلب کند. از زمان گوتمبرگ به بعد تقریباً تمامی فن‌آوریهای انسانی و سرگرمیهای او، حالت گرم داشته‌اند. بدین معنی که جنبه‌ای عمیق نداشتند و خیلی سطحی و مقعطی عمل می‌کردند، یعنی در حقیقت عملکرد تهیه‌کنندهٔ خیلی مد نظر نبود، بلکه خواستهٔ مصرف‌کننده مطرح بود. این ویژگی در هر زمینه‌ای مشاهده می‌شد، به‌طوری که در شکلها و بافتهای روابط خانوادگی و

مذهبی یا مدرسه و کوچه و بازار نتوانست تحول و دگرگونی عمیقی پدید آورد.

اما تلویزیون نوعی دگرگونی روانی و اجتماعی پدید آورد که البته این حرکت را به‌وسیلهٔ تصویر یعنی شکل رسانه، صورت می‌دهد و برنامه‌ریزی و محتوای برنامه‌ها در این امر دخیل نیستند. به طور مثال ریموند بار که نقش پری‌میسون *را در تلویزیون ایفا می‌کرد، موجب شد تا تشکیلات دولتی و قضایی متوجه شوند که «بدون توجه به نظر مخالفان و حتی افراد ضداجتماعی، نمی‌توان قوانین را پابرجا نگه داشت و دادگاههای موجود را حفظ کرد.» اما آنچه که آقای بار نمی‌توانست القا کند، این بود که برنامهٔ تلویزیونی‌اش دقیقاً از نوعی است که تشریک مساعی شدیدی را می‌طلبد و چون از تلویزیون پخش می‌شود این امر موجب تغییراتی در قوانین و دادگاهها می‌شود.

یک تصویر تلویزیونی به نحوی ارائه می‌شود که با فیلم و عکس کاملاً متفاوت است، به عبارت دیگر حالت یک گشتالت غیربیانی و ارائه کنندهٔ موقعیت اشکال را داراست. طی یک برنامهٔ تلویزیونی، بیننده حکم یک هدف را پیدا می‌کند که به‌طور مداوم توسط نقاط روشنی که از تلویزیون ساطع می‌شود، مورد بمباران قرار می‌گیرد. به قول جیمز جویس، تماشاگر تلویزیونی به وسیلهٔ راهزنانی که سلاحی سبک و مؤثر در اختیار دارند، بدون آنکه در دو آگاهی بر جسم و جان وارد کنند، بیننده را در اختیار می‌گیرند و تحت تأثیر قرار می‌دهند. اصولاً از نظر ارزش داده‌ها، تلویزیون برای تماشاگر از غنای چندانی برخوردار نیست، زیرا تصاویر آن ثابت نیستند و در نتیجه مانند یک عکس نمی‌توان آنها را حفظ کرد. این تصاویر از طریق شبکه‌های نورانی که در داخل چهارچوبی محدود عمل می‌کنند، مدام در حال تغییرهستند و بر خلاف عکس فقط سایه‌ای از آنها در ذهن باقی می‌ماند، چراکه یک تصویر تلویزیونی در هر ثانیه سه میلیون نقطهٔ روشن و تاریک را در برابر بیننده قرار می‌دهد که او فقط تعداد محدودی از آنها را می‌تواند به خاطر بسپارد.

تصاویر سینمایی نوع دیگری عمل می‌کنند، بدین معنی که اگرچه داده‌های آنها نیز بسیار زیاد و در حد میلیونهاست، لیکن زمان ارائهٔ هر تصویر بیش از یک ثانیه است و لذا بیننده قادر است بدون آنکه فشار چندانی به مغز خود بیاورد و سعی کند تا از بین این

---

* سریال تلویزیونی آمریکایی که در آن یک وکیل دعاوی به اعادهٔ حقوق بی‌گناهان می‌پرداخت (م.).

داده‌ها تعداد خاصی را انتخاب کند، تصاویر و حقیقت کلی آنها را دریافت می‌کند. اما یک بینندهٔ تلویزیونی، شخصاً باید نقاط و داده‌های دلخواهش را دست‌چین کند و آنها را چون هنرمندی در کنار یکدیگر بچیند، یعنی در واقع درست مانند هنرمندان آبستره‌ای از قبیل سورات و روآل عمل کند. کسانی هستند که از خود می‌پرسند، اگر با تکمیل فن‌آوری ارزش تصویری تلویزیون به پای یک تصویر سینمایی برسد، آیا تغییرات زیادی رخ خواهد داد؟ به جای پاسخ به این افراد می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا ممکن است خصوصیات یک نقاشی متحرک را با افزودن سایه روشنها و افکتهای (جلوه) مختلف دیگر تغییر داد؟ البته پاسخ به این پرسش می‌تواند مثبت باشد، ولی باید این را هم در نظر گفت که یک نقاشی متحرک، تلویزیون نیست و تلویزیونی که خاصیت تصویری سینما را پیدا کند دیگر تلویزیون خوانده نمی‌شود. امروزه تصاویر تلویزیونی مجموعه‌ای موزائیکی از نقاط تاریک و روشن هستند، در حالی که تصاویر سینمایی حتی در بدترین حالت کیفیت نمایشی هم، اصلاً چنین نیستند.

تصاویر تلویزیونی مثل تمام تصاویر موزائیکی دیگر، دوبعدی هستند. البته این ابعاد حقیقی آنهاست وگرنه بعد سومی (عمق) هم وجود دارد که دکور صحنه‌ها بیانگر آن است. منتها عادت به پذیرش این بعد سوم در تصاویر از طریق فیلمهای سینمایی و عکسها در بیننده به‌وجود آمده است، وگرنه خود تصاویر تلویزیونی چندان قادر نیستند که بیش از همان دو بعد حقیقی و اصلی را ارائه کنند. امروزه شرکت فیلم و دوربین کداک، دوربینهای فیلمبرداری‌ای ساخته است که تاحدی مشابه دوربینهای تلویزیونی است و می‌تواند ابعاد را بخوبی القا کند، اما به هر صورت دقت نظر انسان عصر حاضر و بویژه کسانی که از نظر میزان سواد و آگاهی در ردهٔ بالایی قرار دارند، به نحوی است که مدام می‌خواهند تفکیک و تشخیص ابعاد در تصاویر، باز هم بیشتر شود و شاید به همین دلیل است که چندان از هنر تجریدی لذت نمی‌برند. به دلیل همین نیاز به دیدن ابعاد (سه بعد) است که جنرال موتورز قبل ازساختن اتاقهای اتومبیلهایش، آنها را د ر مقیاس حقیقی و به صورت نمونه‌های گچی می‌سازد و در برابر دید همگان قرار دمی‌دهد تا آنها را جلب کند، زیرا در حقیقت تصاویر و متون تبلیغاتی در نشریه‌ها و مجله‌های مصور را برای ارائه، کافی نمی‌داند.

در یک تصویر تلویزیونی، انسان ناچار است که هر لحظه آنچه راکه می‌بینند در ذهن خود تکمیل کند و باصطلاح نقاط خالی آن را پر کند و در این راه از تمامی حواس بالقوهٔ

خود، حتی لامسه بهره می‌گیرد زیرا این حس بیش از آنکه رابطه‌ای ساده میان پوست بدن و یک شیئی باشد، ارتباطی میان فعل و انفعالات سایر حواس انسان است.

به عنوان یک وجه تمایز بارز بین یک تصویر سینمایی و یک تصویر تلویزیونی عده‌ای از صحنه‌پردازان بیان کرده‌اند که یک تصویر تلویزیونی کمتر می‌تواند شرح وقایع خود را بیان کند، یعنی درحقیقت از نظر تشریح مطالب و رسانیدن اطلاعات ضعیف است. آن هم به نحوی که حتی یک تصویر بزرگ تلویزیونی هم قادر نیست به اندازهٔ بخشی از یک تصویر کلی سینمایی، اطلاعات در اختیار بیننده بگذارد و درست مانند یک نقاشی متحرک عمل می‌کند. منتقدان «محتوا» به دلیل آنکه این وجه اصلی تصاویر تلویزیونی را نادیده می‌گیرند، دیگر نمی‌توانند در مورد «خشونت در تلویزیون» نظر صائبی ارائه کنند. بویژه که اصولاً یک مسئول سانسور برنامه‌ها شخصی نیمه سوادآموخته است که در مکتب کتاب آموزش دیده است و در نتیجه هیچ شناختی از فرهنگ روزنامه، رادیو و سینما ندارد و به هر رسانهٔ دیگری غیر از کتاب با بدبینی می‌نگرد. حتی ساده‌ترین پرسش مربوط به تأثیر روانی رسانه‌ها و حتی خود کتاب که از این‌گونه افراد به عمل آید، آنان را دچار نگرانی و سردرگمی می‌کند. زیرا آنان اعتقادی به تأثیر برنامه‌های پخش شده بر گرایشهای فردی مخاطبان ندارند. منتها چنانچه همین افراد و مسئولان با شناخت کامل دریابند که «پیام، خود رسانه است» و آن را به عنوان منشأ اصلی تلقی کنند، آن‌وقت سعی خواهند کرد تا خود رسانه‌ها را به جای محتوایشان مورد دستکاری قرار دهند. این اشکال هم از آنجا ناشی می‌شود که در ذهن این افراد، عامل مؤثر بر افکار و عقاید مردم، محتواها و برنامه‌ریزیهاست و این فکر غلط را کتابها به این افراد القا کرده‌اند. در حالی‌که همان طور که می‌دانیم کتابها خودشان رسانه‌هایی هستند که شکل و محتوایشان کاملاً از یکدیگر جدا و مشخص شده‌اند.

تلویزیون در سالهای پنجاه در آمریکا مانند رسانه‌ای انقلابی عمل کرد، یعنی کاری که قبل از آن رادیو در سالهای سی در اروپا انجام داده بود. رادیو در حول وحوش دههٔ بیست موجب شد تا گرایشهای قومی و ارتباطهای خانوادگی در اذهان اروپاییان از ارج و قرب والایی برخوردار شود، لیکن این تأثیر بر مردم آمریکا و انگلستان چندان زیاد نبود، زیرا در این دو کشور سوادآموزی و صنعت آنچنان روابط قومی را از هم گسسته بود که رادیو هم نتوانست کاری صورت دهد و با شکست روبرو شد اما تلویزیون ظرف ده سال توانست آنچنان آمریکاییها را اروپازده کند که گویی احساسات و روابط جدید فردی را

میان آنان حاکم کرده است. به طور مثال در این زمینه می‌توان از تغییرات در نحوهٔ زندگی، هنر تجسمی و معماری، طرز آرایش، آشپزی و پخت‌وپز و استفاده از اتومبیلهای کوچک و خواندن کتابهای جیبی نام برد. ولی به هر حال این اشتباه است که بخواهیم مدعی شویم که تلویزیون مجدداً آمریکا و انگلستان را قومیت‌گرا کرده است.

رادیو تأثیر شدیدی بر گفتارها، تکرار آنها و همچنین خاطرات دارد. تلویزیون، بویژه در آمریکا و انگلستان که تصور می‌کردند در برابر قدرت نفوذ رادیو مصونیتی یافته است، تأثیری زیاد به جای گذارد و به کمک تصاویر خود توانست مردم این سرزمینها را به‌گونه‌ای ناخواسته به طرف شناختهایی یکسان سوق دهد، موردی که قرنها به آن توجه نشده بود. به هر حال در مطالعهٔ رسانه‌ها باید تمامی قضاوتها و ارزش‌گذاریها را به طور کلی در نظر گرفت، زیرا اگر تصور کنیم که می‌توان اثرات آنها رابه صورت تفکیک شده مورد سنجش قرار داد، به خطا رفته‌ایم.

سینستزی که پیوند واقعیتهای زندگی حسی با تخیلات است، مدتهای مدید از نظر شعرا، نقاشان و اصولاً هنرمندان غربی به عنوان رؤیایی شناخته می‌شد که هیچگاه به واقعیت نخواهد پیوست، زیرا آنها با رنج و محنت زیاد شاهد تضعیف و نابودی قدرت تخیلی و خلاقهٔ غرب سوادآموختهٔ قرن هجدهم و دوره‌های بعد از آن بودند. البته این نظر را دانشمندان بنامی چون بلیک، پاتر، ایتز، لارنس و بسیاری دیگر ابراز می‌کردند، چرا که در حقیقت این عالمان از عملکرد جذاب و زیباشناسانهٔ رادیو و تلویزیون در تحقق رؤیاهای زندگی روزمره انسان بی‌اطلاع بودند، زیرا این رسانه‌ها که بحق امتدادی از سیستمهای عصبی انسان هستند، غرب را در یک سینستزی دایمی غوطه‌ور کردند.

نحوهٔ زندگی غربیها که قرنها بر مبنای تفکیک حواس انسانی، البته به رهبری حس بنیایی استوار بود، نتوانست در مقابل یورش موج عظیم رادیو و تلویزیون مقاومت کند، موجی که ساختارهای عظیم انسانی را که بر اساس «دیدن» تنظیم شده بودند، درنوردیده بود. در این میان کسانی که به دلیل اهداف سیاسی خود می‌کوشیدند تا قدرت خود را بر خاصیت غیر فردی‌کنندهٔ فن‌آوری الکتریکی بیفزایند، چیزی نبودند جز افرادی بی‌اطلاع که صرفاً نمونه‌های قدیمی را در ذهن داشتند. البته امروزه شاید حدود صد سالی باشد که آن افراد هنوز پی به اشتباه خود نبرده‌اند و در نتیجه به اهداف واقعی خود هم دست نمی‌یابند. به طور مثال زمانی که رادیو و هیتلر باعث بازگشت به گذشته‌ها شدند؛ نواهای قوم‌گرایانهٔ شعرا و فلاسفهٔ رمانتیک آلمان، کوس بازگشت ناخودآگاهی به

سیاهیها و اندوه‌ها را به صدا درآورند.

حال با این تفاضیل در مورد افرادی که می‌کوشند تا آداب و سنن پیش از سوادآموختگی را زنده کنند، اما کمترین اطلاعی از نحوهٔ زندگی دیداری و متمدنی که روزی جایگزین جادوی شنیداری قبیله‌ای شده است، ندارند، چه فکری می‌شود کرد؟

امروزه علاوه بر اینکه تصاویر تلویزیونی، آمریکاییها را در حال و فضای اتومبیلهای کوچک و ورزشهای زیرآبی قرار داده است، ضمناً موفق شده است در بسیاری از آنگوساکسونها نیز احساسات نژادپرستانه و انحصاراً قوم‌گرایانه را تحت تأثیراتی مقاومت‌ناپذیر قرار دهد و برانگیزاند. ایده‌آل غربیهای متمدن همیشه این بوده است که اختلافهای نژادی را به‌گونه‌ای برطرف کنند، اما فرهنگ سوادآموختهٔ آنها امکان هر نوع یکسانی را در برابر نژادها از میان برد.

طبیعتاً انسان سوادآموخته در رؤیای یافتن راه‌حلهایی دیداری برای مسائل اختلافهای بشری به سر می‌برد. در اواخر قرن نوزدهم همین رؤیاها بودند که به‌صورت یکنواخت شدن لباس زن و مرد و آموزشهای یکسان برای آنان جلوه‌گر شد. اما این همسانی میان دو جنس با شکستی روبرو شد که فقط توانست قسمت بزرگی از ادبیات و روان‌شناسی قرن بیستم رابه خود اختصاص دهد و بس. رفع تبعیضهای نژادی را هم که باید نشئت گرفته از نوعی یکنواختی دیداری تلقی کرد، باید امتدادی از همین استراتژی فرهنگی انسان متمدن و باسواد دانست، یعنی در واقع کسی که مدام در پی رفع اختلافها و تمایزهاست، حال خواه به نژاد، جنس و یا حتی فضا و زمان مربوط شود. انسان عصر الکترونیک که هر چه بیشتر خود را محبوس شرایط و واقعیتهای زندگی خویش می‌بیند، قادر نیست تا به‌طور کامل استراتژی فرهنگی «سوادآموزی» را پذیرا شود. به طور مثال سیاه‌پوستان و یا قبل از آنها، زنان به دلیل همین شرایط نمی‌توانستند طرح یکسان‌سازی یا یکنواخت‌سازی دیداری را بپذیرند.

زنان اعتقاد داشتند این برنامه‌ها آنها را از ایفای نقش اصلی‌شان منفک و به شهرنشینی مسخ شده مبدل می‌کند. به‌طوری که چاره‌ای ندارند جز آنکه خود را در یک «فضای مردانه» حل کنند و بخشی از آن شوند. بروز مسائل مربوط به یکدستی و همسانی در جامعه و تحلیل آنها در نهایت به تأثیر فن‌آوری مکانیکی و صنعتی بر افراد آن جامعه منتهی شد. ولی بدون آنکه واقعاً ادعایی نادرست باشد، می‌توان گفت عصر الکتریک افراد بشر را به جایی رسانید که عمیقاً احساس کنند به یکدیگر وابسته‌اند و

باید مشکلاتشان را از طریق غیرمکانیکی حل کنند. به طور کلی تضمین نوعی یکدستی و در عین حال پراکندگی خیلی مشکلتر از تحمیل نمونه‌های یکدست آموزشهای گروهی است، لیکن این یکدستی و پراکندگی در عصر الکتریسیته ممکن شده است.

تمام گروههای پیش از سوادآموختگی جهان به گونه‌ای گذرا انرژی انفجارآمیز و مهاجم آزادشده را در اثر ضربهٔ سوادآموزی و مکانیزاسیون جدید احساس می‌کردند، زیرا کلیهٔ این انفجارها دقیقاً موقعی روی دادند که تمام تکنولوژیهای الکتریکی دست به دست یکدیگر دادند تا آن تأثیرهای مهاجم را به تمامی جهان تسری دهند.

سنجش عملکرد تلویزیون که بارزترین و جدیدترین امتداد سیستم مرکزی اعصاب است به دلایل مختلف بسیار مشکل است. چرا که با نوبودن و اثرگذاری آن بر کلیهٔ جوانب زندگی اجتماعی و سیاسی انسان، خیلی عاقلانه نیست که بخواهیم به صورتی عینی یا نظام‌مند این تأثیرات را در نظر بگیریم. از این رو بهتر است تلویزیون را به عنوان یک گشتالت مرکب از عناصری که به طور اتفاقی در کنار هم قرار می‌گیرند، بسنجیم.

یک تصویر تلویزیونی به‌طور اصولی برای ارائهٔ شیء مورد نظرش از شدت و دقت کمتری نسبت به فیلم برخوردار است. این اختلاف بین دو رسانه را می‌توان میان دست‌نویسهای قدیمی و متون چاپی مهم ملاحظه کرد. زیرا یک متن چاپی شدت و دقتی به نوشته می‌بخشد که قبلاً دست‌نویسها فاقد آن بودند. متن چاپی احساس اندازه‌های دقیق و تکرار درست و مشخص را به نحوی القا کرد که گویی امروزه حتی علوم و ریاضیات هم از آن نشئت گرفته‌اند.

تهیه‌کنندگان برنامه‌های تلویزیونی می‌گویند که در این پردهٔ کوچک، صحبتها و مکالمه‌ها نیاز به دقتی که باید در تئاتر به آنها بشود، ندارند، زیرا بازیگر لازم نمی‌بیند که صدا و شخصیتش را منعکس کند. علاوه بر این، نقش بازیگر در تلویزیون به دلیل تشریک مساعی خاص تماشاگران که می‌باید تصاویر را تکمیل کنند، از آنچنان صمیمیتی برخوردار است که هنرپیشه ناچار می‌شود در بعضی مواقع به حرکاتی فی‌البداهه بپردازد. یعنی کاری که در سینما و تئاتر ممکن نیست. در سینما زندگی خصوصی ستارگان برای مردم مهم است در حالی که در تلویزیون زندگی روی صحنهٔ آنها را دنبال می‌کنند و خود را در آن دخیل می‌بینند. از نظر تکنیکی هم تلویزیون بیشتر بر تصاویر بزرگ‌نمایی (کلوزاپ) تأکید دارد که البته امری عادی است، در حالی‌که سینما صرفاً برای ارائهٔ صحنه‌های خاص و هیجان‌انگیز این عمل را انجام می‌دهد. در مورد عکسها

هم همین‌طور، در عکسی به بزرگی یک صفحهٔ تلویزیون شاید بتوان حدود یک دوجین چهره را بخوبی منعکس کرد، در حالی که همین تعداد صورت در روی صفحهٔ تلویزیون حالت بسیار مغشوش و نامفهومی را پیدا می‌کنند.

یکی از ویژگیهایی که تلویزیون برای هنرپیشه‌ها قایل می‌شود به عکس‌العملهایی برمی‌گردد که ما بخوبی آنها را می‌شناسیم، بدین معنی که انسان ممکن است فردی را که هر هفته در تلویزیون می‌بیند در جای دیگر مشاهده کند و او را نشناسد، یعنی چه بسا هشیاری آن کودکی را که وقتی گاری‌مور (شخصیتی تلویزیونی) را در خیابان دید و از او پرسید: «چگونه از تلویزیون خارج شده‌ای»، نداشته باشد. هنرپیشگان تلویزیونی و مجریان برنامه همگی بر این عقیده‌اند که بارها با کسانی برخورد کرده‌اند که گفته‌اند: «انگار من شما را جایی دیده‌ام». معروف است که مصاحبه‌گری از جووان وودوارد هنرپیشهٔ معروف سینما پرسید که بین یک ستارهٔ سینما و یک هنرپیشهٔ تلویزیونی چه فرقی وجود دارد؟ و او جواب داد: «وقتی در سینما بازی می‌کردم، مردم با دیدن من در میان خود زمزمه می‌کردند که نگاه کن این جووان‌وودوارد است ولی حالا که در تلویزیون هستم، می‌شنوم که می‌گویند چهره‌اش به نظر آشناست.»

صاحب یک مُتل در یکی از محله‌های هالیوود یعنی جایی که بسیاری از هنرپیشگان سینما و تلویزیون در آن زندگی می‌کنند، می‌گوید که توریستها، هنرپیشگان تلویزیونی را بمراتب بیشتر ترجیح می‌دهند. البته این را هم در اینجا اضافه می‌کنم که اغلب هنرپیشگان تلویزیونی مرد هستند، یعنی چهره‌هایی «سرد»، در حالی‌که ستارگان محبوب در سینما بیشتر زنها هستند که به عنوان شخصیتهایی «گرم» منظور می‌شوند. اما به‌طور کلی ستارگان سینما، چه زن و چه مرد از زمان پدیداری تلویزیون ارج و قرب خود را خیلی از دست داده‌اند، زیرا سیستم ستاره‌ساز سینما با این پدیده مختل شده است.

مجدداً به صحبتهای صاحب متل بازمی‌گردیم که گفته‌است، توریستها همیشه در پی شخصیت ارائه شده توسط بازیگر فیلم تلویزیونی هستند تا واقعیت وجودی آن شخص. یعنی اغلب مسافران خواهان دیدن و ملاقات پری میسن و ویات ارپ هستند تا ریموند بار و هیواوبراین در حالی که قبلاً تماشاگران سینما خواستار دیدن بتهای سینمایی خود در زندگی واقعیشان بودند، نه صرفاً در نقشی که ایفا کرده‌اند. اما علاقه‌مندان به تلویزیون برعکس، هنرپیشگان محبوب خود را فقط در همان نقش تلویزیونی دوست دارند و بس.

کتابهای چاپی هم تقریباً همین حالت را در خوانندگان ایجاد می‌کردند، چرا که در

زمان فرهنگ دست‌نویسها و کاتبین، خوانندگان در صدد شناختن زندگی خصوصی نویسندگان نبودند. امروزه هم داستانهای مصور تقریباً چنین خصوصیتی را دارا هستند و با آنکه این قبیل داستانها طرفداران زیادی دارند، اما کسی به زندگی خصوصی نویسندگان و تنظیم‌کنندگانشان کاری ندارد؛ همچنین به زندگی خصوصی سرایندگان ترانه‌های محلی و بومی در حالی‌که با کشف صنعت چاپ، زندگی نویسندگان برای خوانندگان مطرح شد و اهمیت بسزایی نیز یافت. زیرا این رسانه «گرم» محسوب می‌شود، لذا نویسنده ناچار است همانند هنرپیشهٔ سینما خود را با مردم عجین کند. اما مطالب دست‌نویس به عنوان یک رسانهٔ «سرد» در نظر گرفته می‌شود، لذا شخصیت خود نویسنده چندان مطرح نیست. در تلویزیون هم به همین ترتیب است، یعنی تماشاگر را آنچنان مشغول برنامه می‌کند که صرفاً تحت تأثیر نقش ستارهٔ تلویزیونی واقع می‌شود و به زندگی خصوصی وی کاری ندارد. به همین علت زمانی که یک تحلیلگر رسانه‌ها به عنوان یک روان‌شناس عمل می‌کند، اطلاعاتی را نسبت به تلویزیون می‌تواند کسب کند که بینندهٔ آن ممکن است متوجه آنها نشده باشد. اصولاً انسان بیش از آنچه که می‌فهمد، می‌داند و به همین دلیل تجربه بیشتر از میزان درک بر روی رفتار و عملکردهای وی اثر می‌گذارد. خصوصاً اگر تکنولوژی وسایل ارتباط جمعی هم در این امر دخیل باشند، یعنی در واقع جایی که خود تقریباً به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر و غیرارادی تحت تأثیر عواملی قرار می‌گیرد.

فشردگی محتوا در رسانهٔ سردی چون تلویزیون بمراتب بیشتر از فشردگی محتوا در رسانهٔ گرمی چون سینماست، به طوری که شاید این حالت نوعی احساس دوگانگی در انسان پدید آورد، ولی به هر حال آنچه مسلم است این است که نیم دقیقه برنامهٔ تلویزیونی به اندازهٔ سه دقیقه تئاتر یا آوازهای قدیمی و کهن ارزش محتوایی دارد. در مورد دست‌نویسها و چاپ نیز می‌توان همین مورد را گفت. یعنی دست‌نویس که رسانه‌ای سرد است همچون سخنرانی به صورت فشرده عمل می‌کند. یعنی آکنده از جمله‌های قصار و تمثیلهای مختلف است. اما رسانهٔ گرم متون چاپی سعی در گستردن بیشتر مفاهیم به منظور ساده‌تر کردن آنها دارد. به عبارت دیگر چاپ موجب سرعت بخشیدن به مطالب دست‌نویس، ابراز مفاهیم و تقطیع آنان به متون ساده می‌شود.

اصولاً یک رسانهٔ سرد، خواه صحبت باشد یا دست‌نویس و یا تلویزیون جای بیشتری را برای اشتراک مساعی مخاطب خود باز می‌گذارد. منتها چنانچه یک رسانه از

کیفیت بسیار بالایی برخوردار باشد، طبیعتاً امکان این اثر تشریک مساعی کم می‌شود و اگر در بیان مطلب از شدت کمی برخوردار باشد آن‌وقت امکان اشتراک مساعی افزایش می‌یابد. شاید به همین دلیل باشد که عشاق نیز برای بیان عشق خود نجوا کردن را ترجیح می‌دهند.

با توجه به مطالب یادشده، چون تلویزیون رسانه‌ای است که کیفیت چندانی ندارد، لذا تشریک مساعی شدید مردم را می‌طلبد. بدین لحاظ باید گفت در چنین رسانه‌ای برنامه‌هایی می‌توانند از موفقیت کامل برخوردار شوند که موقعیتی را القا کنند که جنبه‌های تکمیل‌کردنی بیشتری برای بینندگان داشته باشند.

استفاده از تلویزیون درآموزش شعر وشاعری بسیار مفید است، زیرا مربی می‌تواند بر روند خلاقیتهای هنری در این زمینه تأکید کند. در حالی‌که کتاب اصلاً چنین خاصیتی را ندارد. تصاویر تلویزیونی به‌دلیل اینکه روندی بر آنها حاکم است، دخالت و تشریک مساعی عمیق تماشاگر را از تصویر تلویزیون به هنر هنرمند تسری می‌دهند. به همین علت است که در صفحهٔ کوچک تلویزیون هنرپیشه باید به طور مداوم جذابیت خود را حفظ کند و قادر باشد که هر جمله یا هر نوع بیانی را به کمک حرکات دست و بدن، زیباتر جلوه دهد تا از این طریق بتواند حالتی خصوصی را با بیننده حفظ کند که البته این امر بر پردهٔ بزرگ سینما و صحنه‌های تئاتر غیرممکن است.

مردی از اهالی نیجریه پس از دیدن یک فیلم وسترن آمریکایی در تلویزیون گفت: «اصلاً فکر نمی‌کردم که زندگی انسانها در غرب آن‌قدر بی‌ارزش باشد.» اما این نظر او پس از تحقیق روی رفتار بچه‌ها به هنگام دیدن یک فیلم وسترن تأیید نشد، چرا که دوربین مک ورث با ثبت مسیر نگاه بچه‌ها در برابر تصاویر تلویزیونی فیلم، نشان داد که نگاه بچه‌ها بیشتر به چهرهٔ هنرپیشه‌هاست و حتی هنگام زدوخورد در فیلم هم بیشتر این چهره‌ها هستند که برای بچه‌ها جالبند و نه عملیات هنرپیشه‌ها، به عبارت دیگر تپانچه بازیها و مشت ولگدها و دشنه‌های آرتیستها در محل دوم جذابیت قرار می‌گیرند. بدین لحاظ است که بر خلاف نظر مرد نیجریه‌ای تلویزیون را می‌توان رسانهٔ عکس‌العملها نامید تا رسانهٔ عملها و به نتیجه‌رسیدنها.

اشتهای سیری‌ناپذیر تلویزیون برای به دست آوردن مطالبی با حاکمیت روندها و متشکل از مجموعهٔ عکس‌العملها باعث ساخته شدن فیلمهای مستند شده است. البته سینما هم قادر است تا روند جریانی را به‌طور دلپذیر به تماشاچیان نشان دهد، منتها

تماشاگران باید ماجراها را به‌طور منفعل پذیرا شوند و نمی‌توانند در عکس‌العملها دخالتی ذهنی داشته باشند.

فیلمهای وسترن همانند فیلمهای مستند همیشه از نظر فرم جنبه‌ای ثانویه داشته‌اند، در حالی که با پدیداری تلویزیون و فیلمهای وسترن تلویزیونی اهمیت این فیلمها زیادتر شد، چراکه در آنها حالت داشتن یک روند مد نظر قرار گرفته بود و به طور مثال موضوع با همدیگر شهری امن بسازیم در آنها وجود داشت که باعث می‌شد تا بینندگان به‌طور ذهنی و با کمک وسایل ناچیزی که می‌دیدند در ساختن چنین مجموعه‌ای همکاری کنند. این حالت در کوچکترین اجزای فیلم هم احساس می‌شد از قبیل لباس هنرپیشه‌ها، چهره‌های آفتاب زدهٔ کابوی‌ها و حتی زین اسبها و دکوراسیون داخل بارها وعشرتکده‌ها که اغلب چوبی بودند. اما دوربین سینما بیشتر به دنبال نشان دادن محیط‌های جدید از آهن و فولاد و زندگیهای اشرافی در شهرهای بزرگ می‌گردد، زیرا آنها را بهتر نشان می‌دهد. از طرف دیگر تحولی که در سلیقه‌ها طی سالهای ۲۰ و ۳۰ توسط دوربین سینما و دهه‌های اخیر توسط تلویزیون ثبت شده است، تقریباً در میان همهٔ جمعیتها فراگیر شده است. ظرف ده سالهٔ اخیر آمریکا بشدت تغییر سلیقه داده است و لباسها، مودغذایی، مسکن، سرگرمیها و حتی اتومبیلها شکل‌دیگری شده‌اند و مؤکداً می‌توان گفت تمام این تغییرات تحت تأثیر و تحمیل تصاویر تلویزیونی صورت گرفته‌اند.

این امر اتفاقی نیست که هنرپیشگان بزرگ سینما مانند ریتاهیورث، الیزابت تایلور و مارلین مونرو با ظهور عصر تلویزیون دچار کمبود محبوبیت شدند، زیرا آنها وارد دورانی شده بودند که تمامی ارزشهای رسانه‌های «گرم» قبل از تلویزیون را به زیر سؤال می‌برد. در حقیقت تصاویر تلویزیونی به عنوان اعتراض، ارزشهای این مشاهیر را از بین بردند.

مارلین مونرو می‌گفت: «شهرت برای من جز یک خوشبختی موقت و زودگذر چیز دیگری نبود، در حقیقت شهرت همچون نان نمی‌تواند به طور روزمره مورد استفادهٔ انسان و صنعت سینما قرار گیرد. به نظر من مشهوربودن باعث می‌شود تا نقاط ضعف انسان هر چه بزرگتر جلوه کند. صنعت سینما در برابر ستارگانش چون مادری است که وقتی بچه‌اش در حال زیر ماشین رفتن است، او را به کناری می‌کشد ولی به جای آنکه در آغوشش بفشارد، سعی می‌کند تنبیهش کند.»

در حال حاضر اگرچه سینما تقریباً محبوبیت خود را از دست داده است، با این حال

تلویزیون کماکان تأثیر زیادی بر آن می‌گذارد و مسیرش را تغییر می‌دهد. ماجراهایی را هم که سینما برای بقای خود و مثلاً از طریق عروسکهای خیمه‌شب بازی‌اش و ازدواج آنها با آقای بیس بال و یا آقای برادوی مطرح می‌کند، در واقع چندان راه‌گشا نیستند. با کنار گذاشته شدن سینما بوسیلهٔ آمریکاییهای پولدار و ثروتمند که پول و شهرت را عامل اصلی سعادت و خوشبختی می‌دانند، این نظر مارلین مونرو تأیید می‌شود که «حدود پنجاه سال هالیوود امکان ارتقای زن به قلهٔ شهرت و دستیابی به قلوب مردم را فراهم کرد، اما بعد به ناگاه با فریاد وحشتناک این الههٔ عشق روبرو شد که دیگر نمی‌خواهم درنده انسانها باشم از این نوع زندگی بیزار شده‌ام».

بیت‌نیک‌ها هم با همین طرز فکر زندگی بی‌قید و بند در زیرزمینها را انتخاب و اعلام کردند که حاضرند زندگی منفک‌شدهٔ خود را در جامعهٔ مصرفی فدای کسانی نمایند که احساس کنند عمیقاً با ایشان همبستگی دارند. این احساس و طرز فکر در دختران جوان هم به وجود آمد و باعث شد تا حتی آنهایی که در مشاغل تخصصی کارمی‌کردند به معنویات و ازدواج روی آورند تا با تشکیل یک خانوادهٔ پرجمعیت خود را ارضا کنند، به عبارت دیگر اینها نقشها را به روابط شغلی ترجیح دادند.

به طور کلی دستیابی به چنین احساس تازه‌ای، یعنی برقراری یک همبستگی عمیق که عطش زیادی را در جوانان نسبت به مراسم مذهبی و عقیدتی پدید می‌آورد. امروزه عصر رادیو و تلویزیون حتی خشکترین وجوه مذهب پروتستان را نیز تحت تأثیر قرار داده است، به طوری که همسراییها و شکوه و جلالهای مذهبی رابه کمک فن‌آوری الکتریکی به تمامی جهان سرایت داده‌اند و به گوش و چشم همگان رسانیده‌اند.

تصاویر چیدهٔ تلویزیونی عملاً بعد عمیقی از هنر را ارائه نمی‌کنند و حتی قادر نیستند خط واحدی را برای زندگی روزمره نشان دهند، زیرا اصولاً با پیدایش تلویزیون «خط» نیز دچار تغییراتی شد به طوری که القا کنندهٔ مفهوم دیگری شد، مانند خط تولید و مونتاژ، خط سلسله مراتب اداری، خط تنها بودن در دانسینگ‌ها، خط تلفن مشترک و حتی خط پشت جوراب خانمها.

البته تلویزیون تغییرات دیگری را هم باعث شده است که به طور مثال تعصبات غیرشرطی نسبت به یک حزب سیاسی و یا تخصص‌گرایی به صورت گسترده از این قبیل است. به‌دلیل وجود تلویزیون و استفاده از تصاویر جهانگیر آن است که گروه‌بندیها و دسته‌بندیهای هواخواهانه از فرد عملکرد کمتری یافته‌اند و دیدگاهها و برنامه‌های

سیاسی به گرایشها و مشیهای جهانی مبدل شده‌اند به عبارت دیگر به جای توجه به خودمحصول، طرز تهیهٔ آن مد نظر قرار می‌گیرد.

به هنگام رشد و به دنبال تغییرات سریعی که روی می‌دهد، مرزبندی میان واقعیتها قدری مشکل می‌شود. تصاویر تلویزیونی هم رجحان تصاویر محو و نامشخص را که می‌توانند محرکی عالی برای رشد و وضع ساختارهای ادراکی جدید به حساب آیند، تضمین می‌کند که این حالت خصوصاً در فرهنگی مصرفی که مدتهای مدید بر ارزشهای دیداری مشخص متکی بوده و سایر حواس را نادیده می‌گرفته است، بسیار بارز است. تغییر نظر و عقیدهٔ مصرف کنندگان در مورد محصولات «حاضر و آماده» در دنیای سرگرمی‌ها و تجارت باعث شد تا در زندگی آمریکاییها چنان تغییراتی صورت پذیرد که حتی کمپانیهای بزرگی از قبیل جنرال موتورز، جنرال فودز و مدیسون در هالیوود استراتژی خود را عوض کنند. درواقع آنچه راکه انسجام یا درهم فشردگی الکتریکی در زمینهٔ ارتباطهای بین فردی و بین ملتها پدید آورد، تصویر تلویزیون در روابط درونی انسان و میان حواس او ایجاد کرد.

البته توضیح این تحولات احساسی برای نقاشها و یا مجسمه‌سازان کار ساده‌ای است، زیرا از دورهٔ سزان به بعد که دید و تجسم پرسپکتیوی کنار گذاشته شد و در نقاشی یافتن ساختارها مد نظر قرار گرفت؛ استحالهٔ تلویزیون در مقیاسی وسیع مورد توجه این‌گونه هنرمندان قرارگرفت. تلویزیون فن‌آوری را در معنی مطلق آن گسترش داد و موجب نوعی برتری اقتصادی در برنامه‌های زیباشناسانهٔ بوهاس و استراتژی تعلیم و تربیتی مونتسوری شد و حساسیتهایی را ایجاد کرد که بر اساس آنها احساسات به سبک اروپایی به آمریکا منتقل شد. البته در حال حاضر آمریکا به همان شدتی که اروپا، آمریکایی می‌شود در شرف اروپایی شدن است. در اروپا فن‌آوری صنعتی به طور عمومی طی جنگ ۱۸-۱۹۱۴ مورد استفاده‌اش را آغاز کرد و بعد طی جنگ ۴۵-۱۹۳۹ شدت یافت. اما این انسجام الکترونیکی بود که توانست اختلافهای ملی در اروپای تجزیه شده را برطرف کند، یعنی در حقیقت عکس عملی راکه صنعت آمریکا در اروپا انجام داده بود، صورت دهد. زیرا صدور انفجارآمیز صنعت به همراه افزایش میزان سواد، اروپا را از حالت متحد و یکدست خود خارج کرد و دلیل آن هم این بود که به سبب وجود زبانهای مختلف، فرهنگها به طور یکسان تحت تأثیر قرار نمی‌گرفتند. مثلاً فرهنگ ناپلئونی از نیرویی مرکب از سوادآموزی نوپای جامعه و صنعت تازه به پاخواسته

تشکیل می‌شد، ولی امکاناتی که در اختیار آن قرار داشت بسیار ناهمگنتر و محدودتر از امکانات روسها بود، لذا تأثیرات به یکسان رخ نمی‌داد. در سال ۱۸۰۰ نیروی متحدکنندهٔ روند سوادآموزی، بیشتر از اروپا بر آمریکا اثر گذاشته بود، زیرا آمریکاییها تکنولوژی چاپ را خیلی جدی تلقی کردند و سریعاً از آن در آموزش، صنعت و زندگی سیاسی خود بهره‌گرفتند و موفق شدند تا دستاوردهای یکسانی از آن کسب کنند و از طریق آن مصرف‌کنندگانی استاندارد شده، تدارک بینند به طوری که تا آن زمان در هیچ فرهنگی سابقه نداشت. فرهنگ‌شناسان با تعجب تمام قدرت متحدکننده و نیروی جاذبهٔ جامعه را شناسایی کردند. اما سیاست شناسان نسبت به تأثیرات رسانه‌ها چندان اطلاعی نداشتند، چرا که همیشه اثرات رسانه‌ای بر مردم و جامعه از طریق محتوای آن مدنظر قرار گرفته بود.

مدتهای مدید است که آمریکا به کمک همگن‌سازی مکانیکی وآموزشی تشکیلات اجتماعی‌اش بازار مشترک خود را ساخته است، اما این حرکت یعنی ایجاد بازار مشترک در اروپا تحت لوای علایم الکتریکی و روابط بین فردی جلوه شده است. حال باید دانست چه درجه‌ای از همگنی از طریق سواد لازم است تا گروهی فعال از تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان در عصر بعد از ماشینی‌شدن و خودکاری پدیدار شوند؟ البته هنوز کسی موفق نشده است پاسخ دقیقی در این مورد بدهد، زیرا نقش اساسی سواد در ساخت یک اقتصاد صنعتی هنوز به طور کامل شناسایی نشده است. سواد همیشه در برقراری عادات یکسان نقشی اساسی داشته است و خصوصاً در عملکرد درست یک سیستم پول و بازار، این امر بازرتر است. منتها هیچگاه این خصوصیت به‌طور شایسته مدنظر قرار نگرفته است. امروزه تلویزیون عادات و رفتاری را که به دنبال سوادآموزی یکدست و همگن شده‌اند بیشتر نمایان می‌کند و باعث شده است تا مثلاً آمریکاییها در حال حاضر خود را در مسیر شناخت چیزهای عجیب و غریب قرار دهند، به‌طوری که بسیاری از آنها اکنون برای دانستن طعم یک غذای تازه و یا شراب نادر، کلی پول خرج می‌کنند، اما قبلاً اصلاً چنین نبود. بدین لحاظ می‌توان گفت همگنی و تکرار، او را به سمت نوعی یکدستی و «همه خواستار یک چیز شدن» سوق می‌دهد که در نهایت به رکود اقتصادی‌اش می‌انجامد.

قدرت تصاویر موزائیکی تلویزیون بدون توجه به محتوای آنان در حدی هستند که آمریکاییهای بیخبر از همه جا را به افرادی دقیق ونازک بین مبدل کرده است. البته اگر در

این موضوع قدری بیندیشم، متوجه می‌شویم که این امر چندان هم تازه و عجیب نیست زیرا قبلاً این‌گونه شکلهای موزائیکی (کنارهم‌چیدن) را در مطبوعات عامیانه‌ای که موجب پدیدآمدن تلگراف شده‌اند نیز دیده‌ایم. استفادهٔ تجارتی از تلگراف که از سال ۱۸۴۴ در آمریکا شروع شد و بعدها انگلستان هم از آن برخوردار شد، به دلیل خاصیت الکتریکی و القاهای ناشی از آن بسیار توجه‌برانگیز است، به‌طوری که حتی شلی در مورد آن اشعاری سروده است. البته پرسشهای هنرمندان دربارهٔ فن‌آوری و علوم یک نسل دربارهٔ پیشرفته‌تر از نسلشان بوده است. به طور مثال مفهوم «موزائیک» تلگراف، البته آنگونه که ژورنالیسم آن را مطرح می‌کند، از نظر آلن‌پو دورنمانده است. او با استفاده از همین خاصیت توانست اشعار سمبولیک و داستانهایی پلیسی بنویسد، چراکه هر دو شکل تلگراف و روزنامه، طالب اشتراک مساعی خواننده هستند. او علاقهٔ خوانندگانش را با ارائهٔ یک تصویر و یا یک روند ناقص بشدت نسبت به داستانهایش جلب می‌کرد، به‌طوری که این روش بعدها مورد تقلید بودلر، والری، الیوت و بسیاری از هنرمندان دیگر که آن را پسندیده بودند، قرار گرفت. آلن‌پو خیلی زود متوجه شد که پویایی الکتریکی حاصل می‌تواند موجب جلب نظر بیشتر و فعالیتهای خلاقه شود، زیرا در حال حاضر هم اگر از یک مصرف‌کنندهٔ همگن شده بخواهیم تا در خلاقیتی تشریک مساعی کند و با تکمیل یک اثر نقاشی، مجسمه سازی و یا شعر تجریدی نقشی ایفا کند چندان تمایلی نشان نمی‌دهد، لیکن آلن‌پو در زمان خود این امر را دریافت و مدعی شد که تشریک مساعی عمیق صرفاً در حیطهٔ «موزائیک تلگرافی» حاصل خواهد شد. آن گروه از بزرگان ادبیات که از نوعی طرز تفکر خطی برخوردارند قادر نیستند این مطالب را دریابند، زیرا این افراد ترجیح می‌دهند تا بیشتر مصرف‌کنندهٔ کامل اثر باشند تا اینکه در تهیهٔ تمهیدات آن نقشی داشته باشند. حال خواه این اثر یک شعر و قصیده باشد یا بازتابی از هنرهای تجسمی. همین استادان هنری هستند که در مدارس اغلب با شاگردان دچار درگیری می‌شوند، شاگردانی که از طریق تصاویر تلویزیونی، ساختارهای نمادی و اساطیری را بخوبی دریافت کرده‌اند.

مجله لایف مورخ ۱۰ اوت ۱۹۶۲ مقاله‌ای چاپ کرد، با نام خیلی از بچه‌ها، تندتر و سریعتر از بقیه بزرگ می‌شوند. البته این خاصیت در جوامعی با فرهنگ قبیله‌ای و بیسواد موردی عادی است، لیکن در جوامع آمریکا و انگلستان، زمان بلوغ طویل‌المدتی که طی آن تماسهای جنسی قبیح شناخته شده باشد، نهادی تازه ابداع شده به حساب می‌آمد.

در چنین نهادی هیچ استراتژی آگاهانه‌ای وجود نداشت بلکه صرفاً نتیجهٔ قبول مجموعه‌ای از مقررات کلی و ارزشهای دیداری بود که همچون ضابطهٔ اصلی در تشکیلات زندگی شخصی و جمعی عمل می‌کرد. همین استراتژی بود که بعداً توانست جوامع را به نوعی تولید صنعتی و سیاست مذهبی خاص رهنمون شود و ضمناً تکامل آن تأییدی باشد بر نظریات ما.

با پدیدار شدن رسانهٔ تلویزیون، حس «احترام و اعتبار» ارزش زیادی یافت، بدین معنی که هر کس می‌خواست تا در زندگی‌اش از نظر دیداری موفقیت کاملی کسب کند. ولی رسانه‌های نوشتاری چاپی نتوانستند در هیچیک از کشورهای اروپایی چنین احساسی را القا کنند، زیرا تا قبل از پیدایش تلویزیون از دید آمریکاییها، اروپاییها، همیشه مردمانی شلخته و بی‌انضباط شناخته می‌شدند در عوض زنهای آمریکایی هم از نظر اروپاییها چون عروسکهایی مطرح شدند و مکانیکی جلوه می‌کردند که مشابهشان در هیچ فرهنگی یافت نمی‌شد. حس لامسه به دلیل ارتباطی که با سایر حواس برقرار می‌کند، اصولاً در زندگی اروپایی از ارزش والایی برخوردار است و به همین دلیل مشاهده می‌کنیم که در اروپا بلوغ به صورت اجتماعی آن چندان دیده نمی‌شود، به عبارت دیگر، بچه‌ها مستقیماً و با یک جهش از نوجوانی به افرادی بزرگ تبدیل می‌شوند. البته در آمریکا هم پس از پیدایش تلویزیون این خصوصیت دیده شده است و احتمالاً ادامه هم خواهد داشت. زندگی درون‌نگر، افکاری بلندپروازانه را ایجاب می‌کند که با شکل موزائیکی تصاویر تلویزیونی هماهنگی چندانی ندارند؛ چراکه این شکل یک تشریک مساعی عمیق و بدون وقفه را از بینندگانش می‌طلبد.

تأثیرات صریح و مختلف تلویزیون که در عین حال مرتبط به یکدیگر نیز هستند، آن‌قدر زیاد است که باعث دگرگونیهای شدید سالهای اخیر شده است.

یکی از پدیده‌هایی را که از تصاویر تلویزیونی نشئت می‌گیرد، می‌توان وجه «سرد» رسانهٔ کتاب یعنی کتابهایی که جلدهایی ساده دارند و ارزان قیمت هستند، نامید. این نوع کتابها در فرهنگ کتاب‌گرایی تحولی به وجود آوردند. البته استفاده از این کتابها در اروپا همیشه مرسوم بوده است، زیرا آنها به دنبال چیزهای کوچک و ساده می‌گشتند و حتی پس از اختراع اتومبیل هم نوع کوچک آن را مقبول دانستند، زیرا مورد مصرف برایشان اهمیت بیشتری داشت و ارزش ظاهری فضاهای محدود چه کتاب باشد یا اتومبیل و مسکن، چندان مورد توجهشان نبود. در آمریکا استفاده از کتابهای ارزان‌قیمت حول و

حوش دهه‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ پای گرفت و از سال ۱۹۴۰ جوامع با فرهنگتر پذیرای آن شدند. لیکن از سال ۱۹۵۳ بود که چنین کتابهایی مورد قبول همگان واقع شد. شاید هیچ کس دلیل واقعی این پذیرش را نداند، اما باید گفت این گونه کتابها نه تنها ملموستر از پدیده‌های دیداری هستند، بلکه برای ارائهٔ مطالب مختلف، چه سنگین و چه عامیانه هم از توانایی لازم برخوردارند.

پس از پیدایش تلویزیون، آمریکا حساسیتهای خود را نسبت به عمیق بودن فرهنگ از دست داد، اما خوانندگان کتابهای ارزان قیمت دریافتند، برای مزه‌مزه کردن مطالب سنگین، چون ارسطو یا کنفوسیوس، در محتوای این کتابها، کافی است آنها را آرامتر بخوانند. نتیجه آنکه، عادت همیشگی آدمهای خیلی باسواد که بادقت تمام می‌کوشیدند تا خط خط یک متن چاپ شدهٔ یکدست را ببلعند، ناگهان به‌صورت توجه کردن به عمق مطالب درآمد.

تجسس و کنکاش در کلمات و زبان یکی از ویژگیهای فرهنگهای شفاهی دست‌نویس است که خیلی بیشتر از فرهنگ چاپ به آن توجه می‌شود. اروپاییها همیشه احساس می‌کردند که فرهنگ آمریکایی و انگلیسی چندان عمیق نیستند، اما بعد از پیدایش رادیو و بویژه تلویزیون، طرفداران ادبیات انگلیس و آمریکا توانستند، کنه فرهنگ خود را به دیگران نشان دهند. حتی می‌توان مدعی شد، آن بیت‌نیکی که در خود فرومی‌رود، در حقیقت به بینش‌های جهان خاصی که موزائیک تلویزیون برایش به ارمغان آورده است، سر می‌نهد. کتاب ارزان‌قیمت هم چنانچه به عمق آن توجه شود، همچون موزائیکی است که تغییرات حاصل شده را در زندگی عاطفی آمریکاییها منعکس می‌کند. بویژه که با پیدایش این پدیده بود که آنها به‌دنبال شناختهای عمیقتری در زمینهٔ زبان‌آموزی و فیزیک رفته‌اند.

از کجا باید تغییراتی را که تلویزیون در گرایشهای آمریکاییها صورت داده است، مورد مطالعه قرار داد؟ در این مورد می‌توان به عنوان مثال تغییرات اساسی در میزان علاقهٔ مردم نسبت به بیس‌بال را بررسی کرد.

قبلاً تصور خوش‌بینانه‌ای نسبت به تیم داجرزلوس‌آنجلس به هنگام عزیمت آن به بروکلین وجود داشت. اما با نمایش مسابقه‌های آنها در تلویزیون بشدت از ارج و قرب تیم در سواحل اقیانوس اطلس کاسته شد. دلیل آن، این است که در بیس‌بال اتفاقها در یک جا رخ می‌دهند زیرا در حقیقت این بازی، یک بازی خطی محسوب می‌شود درست

مانند بازی گلف. به عبارت دیگر، گرایشهای یک جامعهٔ فردگرا و محدود نسبت به آن اعمال می‌شود، زیرا انتظاری که از این بازی وجود دارد به حرکتهای یک بازیکن برمی‌گردد و نه حرکتهای دسته‌جمعی. اما فوتبال و بسکتبال و هاکی روی یخ، بازیهای گروهی هستند که در هر لحظهٔ آن ممکن است چندین واقعه رخ دهد. با وجود تلویزیون بازیهایی که فرد باید در آنها مطرح باشد، دیگر لطف چندانی ندارند و به همین دلیل بیس‌بال نیز عمومیت خود را از دست داد و ستارگانش افول کردند. همان‌گونه که سینما هم شاهد کنار رفتن تدریجی هنرمندانش شد. بیس‌بال مانند سینما رسانه‌ای گرم بود که بیش از هر چیز به استعداد و بازیهای فردی هنرپیشه متکی بود. در این زمینه علاقه‌مندان این ورزش بخوبی و بادقت ماشینهای محاسبه‌گر، ظهور و سقوط قهرمانان را به یاد دارند و می‌توانند اطلاعات جالب توجهی را ارائه کنند. این بازی در گذشته که مستعمرات بزرگ صنعتی برقرار بودند، حتی در ارزش‌گذاری تولیدات و خرید و فروش در بورسها نیز نقشی بسزا داشت و بسیار پرطرفدار بود. به‌طوری که حتی پس از ظهور صنعت چاپ و سینما هم از نظرها نیفتاد و کماکان به عنوان نمادی از حرکات تند یک رقص و دلارهای سریع الاکتساب شناخته می‌شد. به‌طور خلاصه، بیس‌بال بازی «داغی» بود که آب و هوای تلویزیون آن را سرد کرد، درست مانند موقعیت بسیاری از سیاستمداران دههٔ اخیر و مسائل داغی که تلویزیون آنها را به زیر یوغ کشید.

اما در حال حاضر رسانه‌ای سردتر و مسئله‌ای حادتر از پدیدهٔ اتومبیلهای کوچک و کاملاً مجهز وجود ندارد. اینها درست مانند سیستمهای صوتی با کیفیت بالا هستند که بلندگوی آن درست نصب نشده است و صداهای ناهنجاری تولید می‌کند. اتومبیلهای کوچک اروپایی همانند کتابهای ارزان‌قیمت‌اند، اصولاً فاقد بار لازم از نظر زیباشناسی هستند. در حقیقت می‌توان گفت اتومبیلهای اروپایی طوری طراحی شده‌اند که گویی کسی به ظاهر آنها توجه نخواهد کرد و آن‌قدر جمع و جور و کوچکند که گویی بر تن راننده پوشیده می‌شوند، درست مثل یک شلوار یا پولیور و از نظر طراحی هم کمترین حجم را پر می‌کنند، مانند یک زیردریایی کوچک، اسکی روی آب و غیره. فضای کوچک این اتومبیلها به کسانی که به دنبال نصب پنجره‌های بزرگ در ماشینها هستند چنین تصوری را القا می‌کنند که آنها فقط از نظر حس لامسه مطرح هستند و نبودن پنجره‌های بزرگ برای دیدن مشکلی پدید نمی‌آورد. ضمن آنکه باید دانست اصولاً بزرگ بودن پنجره از نظر دیدن چندان مفهومی ندارد مگر بخواهیم بگوییم هدف از

دیدن تماشای بعد دیگری از «بیرون» است که در آن مثلاً مردم حکم ماهیهای قرمز کوچکی را داشته باشند که این طرف و آن طرف می‌روند.

همین احساس است که موجب می‌شود تا انسان دیوارهای درونی خانه‌اش را چون دیوارهای بیرونی آن از مصالحی سخت و زبر درست کند تا باصطلاح در داخل، نسبت به خارج احساس امنیت کند. نیاز به زیستن در بیرون خانه، یعنی قراردادن میز و صندلی و یا سایر وسایل در بیرون منزل و بر روی ایوانها یا در حیاطها نیز از همین احساس ناشی می‌شود. یک تماشاچی تلویزیون به‌طور مداوم خود را در چنین حالتی می‌پندارد و گویی در برابر پنجرهٔ یک زیردریایی نشسته است که درون آن به‌وسیلهٔ تصاویری گنگ، مبهم و اعجاب‌انگیز از خارج بمباران می‌شود.

در ماشینهای آمریکایی بعکس ماشینهای اروپایی، حس دیداری که ناشی از وجود تصاویر چاپی و عکسهای سینمایی است، شدیداً مورد توجه است. ماشین آمریکایی فضایی بسته تلقی می‌شود و مانند ماشینهای اروپایی فضایی لمسی نیست. همان‌گونه که می‌دانیم در فضای بسته تمامی خصوصیات صرفاً به حس بینایی و دیدن منتهی می‌شود. در واقع چندین دهه است که فرانسویان متوجه شده‌اند که با یک ماشین آمریکایی، انسان خود را روی جاده حس نمی‌کند، بلکه فقط درون ماشین است . اما ماشینهای اروپایی اغلب آنچنان سروصدا و تکانی دارند که انسان باید تمامی حواس خود را معطوف به جاده کند و در حقیقت آن را لمس کند. به‌طوری که به قول بریژیت باردو هنرپیشهٔ فرانسوی، اگر کسی پای برهنه با یک ماشین فرانسوی رانندگی کند، جاده را کاملاً احساس می‌کند. ماشینهای انگلیسی هم تقریباً مثل ماشینهای آمریکایی هستند، یعنی ظاهری دلنشین دارند و به قول تبلیغاتشان، در سرعت ۶۰ مایل درساعت، فقط صدای تیک‌تاک ساعت آنها شنیده می‌شود. البته اینجا باید بگوییم که این‌گونه تبلیغها برخلاف ظاهرشان چندان جالب توجه نیستند. زیرا نسل تلویزیون خواهان این است که هر چیز را پس از احساس کردن تحسین کند. از نظر تماشاگران تلویزیونی، لمس‌کردن از چنان اهمیتی برخوردار است که اگر بگویند به جای چرخ می‌خواهند از اسکی استفاده کنند، چون چرخ اصطکاک لازم را ندارد، جای تعجب نخواهد بود.

داستان تحولات لباس هم در طول اولین دههٔ پدیداری تلویزیون، همانند ماجرای اتومبیل بوده است. البته باعث و بانی اصلی این تغییرات نوجوانان بودند. به طور مثال پسرانی یافت شدند که تمامی تأثیرات دیداری در لباس را به دور انداختند و اثرات

لمسی را که همیشه مدنظر داشتند، جایگزین آن کردند و بدین‌ترتیب چهرهٔ بی‌تفاوت خود را تغییر دادند. البته این تحولات شامل حال تین‌ایجرها که هنوز چهره‌های سرد و بی‌تفاوت ناشی از وجه «سرد» تلویزیون را حفظ کرده‌اند، نمی‌شود.

به طور کلی نوجوانی در زمان رسانه‌های «گرم» مانند رادیو، سینما و کتابهای قدیمی همیشه با چهره‌هایی بشاش، پرتحرک و پرمعنی همراه می‌شد، به‌طوری که در آن زمان هیچ سیاستمدار یا تاجری جرأت این را نداشت که حالت سرد و بی‌تفاوت بچه‌های زمان تلویزیون را به خود بگیرد.

رقصهایی هم که در این دوران پیدا شدند بیانگر همین مطلب بودند، به طور مثال رقص تویست را می‌توان محاوره‌ای بدون کلام دانست که به جای زبان، حرکات مقاصد را بیان می‌کنند.

لباسها و مد در طول ده سال آنچنان عجیب و غریب شدند که گویی تبلوری از قدرت و نیروی تازهٔ تلویزیون هستند. تلویزیون در واقع امتداد در هم و برهمی از سیستم عصبی ماست و این توانایی را دارد که تصاویر نه چندان منظم و غیر ردیف خود را به بیننده القا کند و از طریق آنها حتی طرز آرایش، حرکات و رفتار را تحت تأثیر قرار دهد.

مجموعهٔ تمامی این‌چیزها در نهایت به حالتی منسجم و بازگشت به اشکال مربوط به فضا و لباسهای غیرتخصصی خواهد انجامید، یعنی یافتن اشیا و مکانهای چندمنظوره و در یک کلمه «شمایلی». در موسیقی و شعر و نقاشی انسجامهای لمسی باعث شده است تا به‌گونه‌ای سیستماتیک و مرتب، خصوصیاتی مشابه زبان محاوره‌ای توسط خواننده و بیننده در آنها جستجو شود. به طور مثال شونبرگ، استراونیسکی ،کارل اورف و بارتوک کوشیده‌اند تا موزیک را به زبان محاوره‌ای نزدیک کنند و به همین دلیل آثار آنها چندان آهنگین به نظر نمی‌رسد. هر کس موسیقی پروتن و دوفی را که از آهنگسازان قرون وسطی هستند، گوش کند آنها را خیلی شبیه آثار استراونیسکی و بارتوک می‌یابد. البته بعدها رنسانس و انفجار بزرگی که در آن رخ داد، باعث شد تا آواز موسیقی و محاوره از طریق خصوصیاتی که دارند از هم منفک شوند ولی در عصر انسجام الکترونیکی ما این روند برعکس شده است.

جهان پزشکی از نظر ما می‌تواند مثالی از خصوصیت لمسی و حسی تصویر تلویزیون باشد. دانشجویان پزشکی که از طریق تلویزیون مداربسته شاهد صحنه‌های جراحی بوده‌اند، گفته‌اند که خود را تنها شاهدی بر صحنه‌های یک عمل جراحی نمی‌دانستند

بلکه تصورشان این بود که خود چاقو به‌دست در حال عمل هستند. این احساس را می‌توان ناشی از نیاز به تشریک مساعی عمیقی که تصاویر تلویزیونی در تماشاگر ایجاد می‌کند و اینکه بیننده به دنبال این درگیری احساسی خود را جای هنرپیشهٔ مورد نظر قرار می‌دهد، دانست. لذا عجیب نخواهد بود اگر تصور کنیم که جراح با اطاق جراحی‌اش، همانند بزن بهادرهای یک فیلم وسترن به نظر آمده باشد. به همین دلیل می‌توان پذیرفت که بسیاری از مطالب را می‌توان از طریق تلویزیون آموزشی عمومی داد. به دنبال همین فکر، تام دولی دراولین دههٔ پیدایش تلویزیون، آموزشهای بهداشتی را برای کشورهای کم رشد، مدنظر قرار داد که البته در زمان خودش خیلی زود بود.

حال که به قدرت القاکنندهٔ تصاویر تلویزیونی پی بردیم، این پرسش پیش می‌آید که «آیا امکان دارد، بشردر برابر توان القاکنندهٔ رسانه‌هایی چون تلویزیون مقاومت کند؟» تا مدتها تصور بر این بود که جهالت و عدم آگاهی انسان، او را در برابر نفوذ هرگونه نیروی القایی ایمن نگاه می‌دارد، اما نکتهٔ مورد توجه در این کتاب این است که حتی یک ادراک صحیح و دقیق از نیروی رسانه هم نمی‌تواند انسان را در برابر شکل‌گیری احساسی مصون نگاه دارد. درست مانند اینکه هوشمندی انسان نمی‌تواند به عنوان یک عامل تدافعی در برابر باکتریهای نادیده که به جسمش وارد می‌شوند، عمل کند و در واقع نمی‌توان کاری را که لوئی‌پاستور و همکارانش برای مصونیت انسان انجام دادند، انجام داد. اما برای مقابله با تلویزیون پادزهری وجود دارد که آن گرایش به رسانهٔ دیگری مانند نشریه‌هاست.

سؤال دیگری هم دربارهٔ تلویزیون مطرح است و آن، این است که «تأثیر تلویزیون بر زندگی سیاسی مردم تا چه حد بوده است؟» البته این مورد بسیار حساس است، منتهابایدبا خوشحالی پذیرفت که به دلیل وجود تفکری انتقادگر و روشن در میان مردم و در برابر استفادهٔ نامشروع از قدرت تلویزیون، نفوذ آن در این زمینه بشدت محدود شده است.

اصولاً تحلیل‌گران تلویزیون چندان دل‌خوشی از کتاب تئودوروایت و دربارهٔ مناظره‌های تلویزیونی با نام چگونه می‌شود یک رئیس جمهوری ساخت؟ ندارند، چراکه او بیش از حد به آمار و ارقام مربوط به تعداد دستگاههای گیرندهٔ تلویزیونی در منازل آمریکاییها و تعداد تماشاگران و ساعاتی که ایشان به تماشا می‌نشینند، توجه کرده است و طبیعت تصاویر و تأثیرآنها را بر روی کاندیداها و بینندگان نادیده گرفته است. البته

وایت به محتوای مناظره‌ها و حالتهای کاندیداها چندان توجهی نداشته است، منتها این فکر هم به ذهنش خطور نکرد که چرا تلویزیون برای چهره‌ای چون نیکسون، عامل نگون‌بختی و برای کندی موجب خوش‌بختی شد.

در فردای روز مناظره بین نیکسون وکندی، فیلیپ دین روزنامه‌نگار ابزرور در یکی از نشریه‌های تورنتو یعنی گلوب اندمیل (۱۵اکتبر ۱۹۶۰) مقاله‌ای را با نام قاضی و پاسبان چاپ کرد و طی آن نظر من (مک لوهان) را دربارهٔ تأثیر تلویزیون بر روی نتایج انتخابات آینده بیان کرد. به نظر من، این تلویزیون بود که کندی را برنده کرد و اگر تلویزیون وجود نداشت، حتماً نیکسون برنده می‌شد. دین در پایان مقاله‌اش چنین نوشت:

«روزنامه‌ها بر این عقیده‌اند که نیکسون در اولین مناظره‌اش موفق نبود، لیکن در دومین و سومین آنها برتر از کندی می‌نمود. پروفسور مک‌لوهان چنین نظر می‌دهد که نیکسون در تمامی مناظره‌هایش خوش درخشید، اما به دور از هر نوع پیش‌داوری باید بگویم افکار و اصولی را که او مورد دفاع قرار داد برای رسانه‌ای چون تلویزیون بسیار زیاده از حد بود. مک‌لوهان می‌گوید، در عوض پاسخهای طبقه‌بندی شده‌ای را که کندی می‌داد، در اصل چندان درست نبودند، لیکن او بیشتر حالت یک قهرمان تلویزیونی را دارا بود یک پاسبان جوان و خوشرو در حالی‌که آقای نیکسون با آن چشمان تیره و نگاه ثابت و طرز بیان رسمی، حالت قاضی‌ای را داشت که می‌خواهد طرف را محکوم کند.

بالاخره اینکه نیکسون با حمله به اهداف دموکراتها می‌کوشید تا تصویر کندی را از نظر مردم مغشوش کند و چنین القا کند که او آدم عوام‌فریبی است. اما کندی از این ظاهر خصومت‌آمیز رقیب استفاده کرد و در حالی‌که خیلی خونسرد جلوه می‌نمود، تصویر خوبی را از نیکسون ارائه داد. به طوری که چنین به نظر می‌رسید که او اصلاً نمی‌خواهد مثل آقای نیکسون به خود ببالد. در حال حاضر، آقای مک‌لوهان برتری را برای کندی قایل شده‌اند البته بدون آنکه واقعاً بخواهند این نظر را که نیکسون برای تودهٔ محافظه‌کار آمریکا، بسیار مناسبتر است، رد کنند.»

می‌توان طریق دیگری را نیز برای شناختن شخصیتهایی که می‌توانند در تلویزیون نمود داشته باشند و آنهایی که فاقد چنین توانایی هستند در نظر گرفت و آن پیروی از این گفته است که : «کسانی که ظاهرشان به گونه‌ای است که نقش و موقعیت اجتماعی آنها را مخدوش می‌کند، نباید در صحنهٔ تلویزیون حضور یابند و برعکس آنهایی که موقعیت و وضعیت اجتماعی‌شان لطمه‌پذیر نیست و صرفاً کارشان مطرح است از قبیل نجارها،

پزشکان و استادان می‌توانند از پردهٔ تلویزیون بهره‌برداری کنند.» زمانی که شخصیتی صرفاً از روی ظاهرش در تلویزیون مورد ارزیابی بینندگان قرار می‌گیرد، چنانچه این ظاهر به نحوی باشد که بیننده برای تکمیل و تشریک مساعی کردن با آن، موردی نداشته باشد، آن‌وقت خود را با وی چندان راحت احساس نمی‌کند. به عبارت دیگر در این‌گونه افراد حالتی است که خیلی مورد دلخواه تماشاگر نیست، درست مانند آقای نیکسون. این حالت زمانی که یک دختری زیبا بر صفحهٔ تلویزیون ظاهر می‌شود و یا پیامی تبلیغاتی که خیلی کامل و زیبا تهیه شده است، نشان داده می‌شود نیز به تماشاگر دست می‌دهد. شاید دلیل اینکه تبلیغات پس از پیدایش تلویزیون بیشتر نحوه‌های ارائهٔ کمدی را برای بینندگان خود انتخاب کردند نیز همین باشد.

برگردیم به تصویر شخصیتها، به طور مثال خروشچف با تمام پر و کامل بودنش، در تلویزیون مردی خوش مشرب، بامزه و حتی خنده‌دار جلوه می‌کرد که همین امر برایش امتیاز بزرگی بود. در سینما که رسانه‌ای گرم است، افراد باید خیلی جدی و متشخص نمایان شوند، اما در رسانهٔ سرد تلویزیون افراد جدی حالت سرخوردگی در تماشاگران پدید می‌آورند زیرا همان‌طور که گفته شد جایی برای تشریک مساعی آنان باز نمی‌گذارند و اجازهٔ ایفای نقشی به آنها نمی‌دهند.

رئیس‌جمهور کندی در تلویزیون نه یک مرد ثروتمند به نظر می‌رسید و نه یک سیاستمدار، بلکه هر کسی می‌توانست باشد یک استاد، یک بقال و یا حتی یک مربی فوتبال. در حالی که اگر وی می‌کوشید جدی جلوه کند، آن‌وقت همه‌چیز بر ضد او می‌شد. نتیجه آنکه کندی از نظرتماشاگران تلویزیونی به صورت کسی نمایان شد که می‌توانست از فقر یک کپرنشین به ثروت و مکنت کاخ سفید راه یابد و این دقیقاً همان چیزی است که تلویزیون به دنبالش می‌گردد.

این ویژگی را ستارگان تلویزیون هم باید داشته باشند، به طور مثال ادسولیوان مردی که او را چهرهٔ سنگی لقب دادند، به دلیل جدی بودن نتوانست برنامه‌های موفقی رادر تلویزیون ارائه دهد. در حالی که ژاک پار با آنکه چندان خوش‌قیافه نبود و ضمناً حالت جدی هم نداشت، مقبول تلویزیون قرار گرفت. نمایشی که او با نام ژاک پارشو پخش می‌کرد، ثابت کرد که صحبتهای فی‌البداهه و خوش مزگی از اصول موفقیت برای مجری تلویزیونی محسوب می‌شود. ژاک‌پار توانست موزائیک تصاویر تلویزیونی را طوری کنار هم قرار دهد که با یک اشاره گروههای خاص مخاطبان خود را عوض کند و در واقع

کاری کند که همه را در هرجا شامل شود. او بخوبی این توانایی را داشت که از عوامل مربوط به سایر رسانه‌ها هم کمک بگیرد و بهره‌برداری کند، به‌طوری که هم از دنیای روزنامه‌نگاری و سیاست می‌گفت و هم از کتاب برادوی و تمامی هنرها، آن هم به صورتی که تدریجاً موزائیک نشریات وی را رقیبی قدرتمند تلقی کردند. خلاصه اینکه درست همان‌گونه که آموس و آندی به وسیلهٔ برنامه‌های رادیوییِ خود در یکشنبه‌ها کلیسا را خالی می‌کردند، ژاک‌پار هم با برنامه‌هایش رقیب سرسختی برای تفرج‌گاههای شبانه شده بود.

مورد دیگر دربارهٔ تلویزیون، بحث در زمینهٔ تلویزیونی آموزشی و نقش آن است. با توجه به اینکه مثلاً یک بچهٔ سه ساله می‌تواند به همراه پدر و پدربزرگش کنفرانس مطبوعاتی رئیس‌جمهوری را تماشا کند، باید گفت تأثیر تلویزیون بر او بویژه از نظر آموزشی می‌تواند خیلی زیاد باشد. در مورد رابطهٔ روند آموزش و تلویزیون محرز است که تصاویر تلویزیون به دلیل آنکه نیاز روزافزون تشریک مساعی به طور عمیق را در مخاطبان برمی‌انگیزد، از ارزش والایی برخوردار است. به طوری که ممکن است بزودی هر کلاس درس مجهز به یک دستگاه تلویزیون شود.

در حال حاضر، تقریباً تلویزیون توانسته است زندگی احساسی و روند ذهنی ما را دگرگون کند، به طوری که حتی سلیقه‌های بشر به دنبال آن با تغییرات زیادی روبرو شده‌اند. این تأثیرات را نه تنها در زبان و نحوهٔ آموزش آن مشاهده کنیم، بلکه خط تولید اتومبیلها نیز بی‌اثر از آن نیست. پس از پدیداری تلویزیون دیگر کسی صرفاً به یادگیری کتابی زبان اکتفا نمی‌کند و همه بر این عقیده هستند که باید زبان را شنید و حرف زد و به دنبال بروز همین طرز فکر برنامه‌های مختلف آموزشی با روشهای تازه سریعاً پای به عرصهٔ وجود نهادند.

تلویزیون باعث شده است تا مردم، دیگر فقط در صدد بهتر دانستن برنیایند و به آن اکتفا نکنند، بلکه بیشتر دانستن و در هر زمینه آگاهی داشتن را نیز به خواسته‌های خود بیفزایند.

با تمام تفاصیلی که گفته شد قاعدتاً باید طبیعت تصاویر تلویزیونی را بخوبی روشن کرده و توضیحات لازم را ارائه نموده باشیم. لذا اکنون این پرسش مطرح می‌شود که چگونه تلویزیون توانسته است تا این حد با زندگی ما عجین شود؟ زیرا تنها وجود این دستگاه در مدارس به عنوان تأثیر در محیط آموزش و زندگی به حساب نمی‌آید، اگر چه

توانسته‌است در برنامه‌ریزیها و شیوهٔ آموزش تغییراتی کلی پدید آورد، لیکن صرف نشان دادن دروس کلاسی از تلویزیون درست مثل این است که بچه‌ها، فیلمهای سینمایی را از تلویزیون تماشا کنند. پس مسئله این است که مثلاً برای آموزش فیزیک یا زبان فرانسه، تلویزیون چه کاری می‌تواند بکند که کلاسهای سنتی قادر به انجام آن نیستند؟ پاسخ این پرسش چنین است: «تلویزیون بهتر از هر رسانهٔ دیگری می‌تواند، عملکردها و تقابلهای روندهای مختلف و گسترش شکلها و حالتها را نمایش دهد.»

وجه دیگر مسئله به خود بچه‌ها برمی‌گردد و اینکه در جامعه‌ای که نظام آموزش آن بر اساس روشهای دیداری قرار می‌گیرد، بچه حالت یک معلول و انسانی ناقص را می‌یابد. ویلیام گولدینگ در کتاب خود با نام خدای حقه‌بازها می‌نویسد: «تلویزیون به بچه‌هایی که مفتون آن شده‌اند، القا می‌کند که وجود بزرگترها موجب می‌شود تا آنها نتوانند از خواسته‌های درونی خود پیروی کنند و بناچار باید تابع آن چیزهایی شوند که از گهواره به بعد آموخته‌اند.»

این دانشمند اثرهای روانی غیرمستقیم تلویزیون را نیز بر روی بچه‌ها مورد توجه قرار داده است، تأثیراتی که می‌تواند در طول روند فرهنگی یا سیاسی آیندهٔ بچه‌ها مؤثر واقع شود و به همین علت از آنچنان اهمیتی برخوردار است که باید شدیداً مورد توجه قرار گیرد.

کودک عصر تلویزیون یک نزدیک‌بین فرهنگی است

تعمق و شناخت ادراکهای حاصل از تلویزیون صرفاً با آگاهی از تفاوتهای موجود بین فضای دیداری و فضای موزائیکی ممکن است توانایی در این امر یعنی تشخیص این تفاوتها در شرق بندرت صورت می‌گیرد، زیرا شرقیها یک چشم در شهر کورها را پادشاه نمی‌دانند، بلکه او را آدم حقه‌بازی به حساب می‌آورند که شیطان در وجودش حلول کرده است. در فرهنگهای بشدت دیداری، شناساندن ویژگیهای غیردیداری شکلهای فضایی به همان اندازه مشکل است که بخواهیم برای شخص کوری، دیدن را توضیح دهیم. برتراندراسل در الفبای نسبیت می‌گوید: «پی‌بردن به افکار انشتین کار دشواری نیست، فقط باید یک بازشناسی کامل در نحوهٔ تصورات خود انجام دهیم.» یعنی کاری که دقیقاً تصاویر تلویزیونی صورت می‌دهند.

ناتوانی کلی و همه‌گیری که در تشخیص اختلاف میان یک عکس و تصویر تلویزیونی

در فرهنگ شرقی به چشم می‌خورد، دلیلی بر نارسایی روند شناخت تلقی نمی‌شود بلکه این امر از نوعی انحراف در بینش ناشی می‌شود که در طول قرون پدید آمده است. انسان «الفبایی» که حس بینایی‌اش تشکیل‌دهندهٔ زیربنای هر تشیکلاتی بود، تصورش بر این بود که دنیای موزائیکی هنرهای اولیه و حتی هنر بیزانسی ناقص بوده است، زیرا نتوانسته است شدت اثر لازم را برای دیداری شدن به دست آورد. البته باید گفت این نظر چندان هم دور از واقعیت نیست، اما به هر حال می‌توان آن را یک سوءتفاهم نامید. سوء تفاهمی که قرنها باعث شده است تا شرق و غرب بخوبی یکدیگر را درک نکنند و امروز هم به صورت تضادی میان ملل سفیدپوست و رنگین‌پوست جلوه‌گر شود.

اغلب فن‌آوریها اثری تشدید کننده دارند و موجب می‌شوند تا حواس انسانی کاملاً از یکدیگر تفکیک شوند. رادیو امتدادی از حس شنوایی است و عکسی که با نهایت دقت گرفته شده است، در واقع امتدادی از حس بینایی محسوب می‌شود. تلویزیون هم قبل از هر چیز تداومی از حس لامسه است. یعنی حسی که ارتباط بین سایر حواس را برقرار می‌کند. از نظر غربیها نوشته‌هایی که به همراه ناطق ارائه می‌شوند و فراگیر هستند، به عنوان فن‌آوری در امتداد حس بینایی محسوب می‌شوند. تمام شکلهای نوشتاری غیرمصوت، بر عکس این حالت جنبه‌ای هنری دارند که شدت گردهمایی تمامی حواس را ایجاب می‌کنند. به عبارت دیگر فقط نوشتهٔ ناطق و مصوت است که می‌تواند حواس را تفکیک و از یکدیگر مجزا کند و سطوح مختلف مطالب را نشان دهد. تصویر تلویزیون با داشتن خصوصیتی که ذکر شد، توانست روند الفبایی تفکیک حواس را دگرگون کند و زندگی حسی را به جهت دیگری راهنمایی کند.

الفبا، حس بینایی را برای تداوم داشتن، یکدست و همبسته کردن به کار می‌گیرد، که در این راه امکانات فن‌آوری بسیاری هم مشابه آن عمل کرده‌اند که با تکرار بخشها و قطعات مختلف این امتداد داشتن و خطی بودن را حفظ کنند. این حالت در عهد عتیق به‌صورت استفاده از آجرهای یکدست و یکنواخت که عناصر اصلی ساختن دیوارها و جاده‌های شهرها و امپراتوریها بوده‌اند جلوه‌گر می‌شد که در حقیقت به عنوان امتدادی حس بینایی به حساب می‌آمدند. در حالی که موزائیک با آنکه قابل رؤیت است ولی یک ساختار عینی شناخته نمی‌شود. موزائیک یا چیده‌ها مانند حرکات یک رقص هستند که با وجود دیده شدن، امتدادی بر حس بینایی به حساب نمی‌آیند، زیرا چیده‌ها نه یکدست هستند، نه مداوم و نه متشکل از عناصر تکرار شونده و چون از نظر هندسی نیز

غیرقابل تغییر و ادامه داده شدن هستند، لذا ویژگیهای خطی‌ها را ندارند. درست مانند تصویرلمسی تلویزیون‌که‌ازنظرحس‌لامسه‌چیزی‌غیرعادی،تازه،نادروعجیب‌جلوه‌می‌کند.

هاپکینز در شعر خود به نحو احسن، حس لامسه را بیان می‌کند. او آنچنان از غیر دیداریها صحبت می‌کند که گویی آثاری از نقاشیهای سزان، سورات و رائول به نمایش گذاشته شده است. در مورد نحوهٔ درک از تلویزیون چنین می‌توان توضیح داد که اصولاً ساختارهای غیردیداری هنر جدید مانند فیزیک جدید یا نمونه‌های اطلاعات رسانی الکتریکی به گونه‌ای هستند که تفکیک و تجزیه کردن آنها براحتی ممکن نیست. سوادآموختگی، برعکس با تأثیرگذاری به صورت دیداری بر تشکیلات همگن زمان و فضا، هم از نظر روانی و هم از نظر اجتماعی امکان جداکردن اجزای مختلف و یا حتی توان بی‌تفاوت ماندن در برابر آنها را پدید آورد.

حس بینایی با کامل شدن توسط الفبای ناطق موجب شد تا عادت به تجزیه کردن و درک پدیده‌های خاص شکلهای مختلف در انسان و به‌صورت تک‌تک تقویت شود، زیرا اصولاً این حس، می‌توان هر واقعهٔ خاصی راکه بخواهد در زمان و فضا مورد توجه قرار دهد، یعنی درست مانند انتخاب یک اثر هنری برای دیدن. به طور کلی، ارائهٔ دیداری یک فرد یا یک شیء در حقیقت نشان‌دهندهٔ یک حالت، یک زمان و یا یک پدیدهٔ خاص درمیان سایر حالات و زمانها و سایر پدیده‌های مورد مشاهده و شناخته شده از آن فرد یا شیء است.

هنر نقاشیهای مذهبی (ایکونیک) چشم را بدانگونه به کار می‌گیرد که گویی انسان از دستش استفاده می‌کند، بدین‌معنی که تصویر را آنچنان ارائه می‌دهد که گویی چندین مرحلهٔ مختلف از یک مضمون چه انسانی باشد و چه شیء را نشان می‌دهد، یعنی درواقع حالتی لمسی به آن می‌بخشد. با توجه به این امر مدل (ایکونیک (شمایل) را نمی‌توان به عنوان یک ارائهٔ دیداری در نظر گرفت و حتی آن را به صورت هنری که «دید» را در جهت خاصی هدایت می‌کند نمی‌توان مورد توجه قرار داد، بلکه صرفاً جنبه‌ای لمسی دارد.

بچه‌ها در برابر تصاویر تلویزیونی با نوعی طرز تلقی روبرو می‌شوند که کاملاً مغایر سوادآموختگی است، زیرا این تصاویر موزائیکی آنچنان کامل و به یکدیگر مربوط هستند که بیننده ناچار است تمامی حواس خود را برای درک آنها به کار گیرد.

جنبهٔ لمسی بودن تصاویر تلویزیونی را حتی بیشتر از ایکون‌ها (شمایلها) می‌توان

مدنظر قرار داد. زمانی که فرهنگ سوادآموختگی در برابر این تصاویر مطرح می‌شود، حواس حساسیت خود را از دست می‌دهند و در دامی از تجارب خاص و تخصصها اسیر می‌شوند که این حالت برای یک فرهنگ سوادآموخته فاجعه است، چون گرایشها و سبکهای موجود در آن فرهنگ در تضاد قرار می‌گیرد و موجب می‌شود تا تأثیر فنون آموزشی آن ضعیف شود و حتی بنیان برنامه‌ریزیهای مدارس را تغییر دهد. پس به این دلیل می‌باید حتماً از پویایی شکلهای مختلف اطلاع داشت، چراکه کاملاً مخاطبان را در یَدِ قدرت خود می‌گیرند و میخکوب می‌کنند، لذا باز می‌توان تکرار کرد که تلویزیون نزدیک‌بینی را افزایش می‌دهد.

جوانانی که حدود ده سالی پای تلویزیون نشسته‌اند، آنچنان به تشریک مساعی عمیق به هنگام تماشا عادت کرده‌اند که اهداف آتی و خیال‌پردازیهای آیندهٔ فرهنگ معمول آنها، خالی از واقعیت و تحقق‌پذیری جلوه می‌کند. آنچه را که موزائیک تلویزیون به اذهان جوانان القا می‌کند، نوعی اشتراک مساعی به هنگام تماشاست و طی آن تفهیم می‌کند که هیچ چیز غیر از آنچه که تلویزیون نشان می‌دهد وجود و اهمیتی ندارد. البته این تغییرات گرایشی هیچ ربطی به برنامه‌ریزی تلویزیون ندارند و اگر محتوای برنامه‌ها از بالاترین ارزش فرهنگی هم برخوردار باشند، باز چنین حالتی پیش می‌آید. چراکه آن حالت القا در اثر ارتباط با موزائیک تلویزیون پدیدار می‌شود و ربطی به محتوای آن ندارد. به این ترتیب به عهدهٔ ماست که نه تنها این تغییرات را شناسایی کنیم، بلکه در راه اعتلای سطح تعلیم و تربیت هم باید از آنها استفاده کنیم. رؤیای کودک عصر تلویزیون، تشریک مساعی لحظه‌ای در هنگام تماشاست و کاری به آینده و بعدها ندارد. به عبارت دیگر او می‌خواهد در جامعهٔ موجودنقشی ایفا کند و در اینجا اگر ما نتوانیم بخوبی او را راهنمایی کنیم، آن وقت کودک با روحیه‌ای سرکش و سرخورده در جامعه خود را نشان می‌دهد، درست همان‌گونه که در فیلم داستان وست ساید نمونه‌ای از آن رادیدیم.

کودک عصر تلویزیون توان نگریستن به مقابل خود را ندارد، بلکه او صرفاً می‌خواهد وجود خود را احساس کند، لذا رضایت او در مدرسه یا خانواده نمی‌تواند بستگی به آرمانها یا هدفی خاص و صرفاً دیداری‌ها داشته باشد.

تلویزیون قاتل

زمانی که لی اسوالد به وسیلهٔ عده‌ای مأمور محافظت می‌شد، توسط جک روبی ترور

شد و به قتل رسید. این حادثه موقعی اتفاق افتاد که افراد محافظ مفتون دوربینهای تلویزیونی شده بودند که آنها را احاطه کرده بودند. البته ارائهٔ دلایل بیشتری برای توضیح قدرت و توان تأثیر و گیرایی و مفتون‌کنندگی تلویزیون را برقوای دراکهٔ انسانی لازم نمی‌بینیم؛ منتها می‌خواهیم راجع به قتل کندی و اثرات قدرت القاکنندهٔ حس «تشریک مساعی» عمیق و در عین حال از بی‌تفاوتی عمومی حاصل از نشان دادن صحنهٔ ترور صحبت کنیم، زیرا خونسردی و آرامش مردم پس از دیدن این صحنه واقعاً تعجب‌انگیز بود. در حالی‌که اگر همین ماجرا توسط جراید یا رادیو (بدون حضور تلویزیون) نقل می‌شد به نحو دیگری عکس‌العمل ایجاد می‌کرد و تحریک و هیجان عمومی بمراتب شدیدتر می‌شد و البته حس تشریک مساعی عمیق نیز کاهش می‌یافت.

همان‌گونه که قبلاً هم گفتیم کندی تصویر خوبی در تلویزیون از خود ارائه کرد. او از این رسانه آنچنان استفاده کرد، که روزولت از رادیو استفاده کرده بود. کندی به‌وسیلهٔ تلویزیون براحتی توانست عموم مردم را در جریان کارهای ریاست جمهوری بگذارد و از آن به عنوان یک وسیلهٔ اداره کننده استفاده کند، به طوری که استفاده از تلویزیون جزو لاینفکی از عملکردهای او شده بود. کندی آنچنان از طریق تلویزیون قدرتمند شد که به‌طور بالقوه توانست حتی ریاست جمهوری را در خانواده‌اش ارثی کند، در حالی‌که رئیس جمهوری که فقط برندهٔ انتخابات باشد به هیچ وجه قادر نیست چنین تشریک مساعی را در عامه نسبت به خود جلب کند.

استادان دانشگاه نیز متوجه این امر شده‌اند و دیده‌اند که دانشجویان برای تلویزیون آموزشی خصوصیتی عارفانه قایلند، گویی که موهبتی الهی است. در نتیجه نسبت به آن احساس بیشتری به خرج می‌دهند تا نسبت به کلاس عادی دانشگاه و سالنهای کنفرانس. البته در یک نظرخواهی از مخاطبان برنامه‌های یک تلویزیون آموزشی هم نظریهٔ فوق‌الذکر تأیید شد، چرا که مخاطبان گفتند که احساسشان در برابر پخش برنامه‌های آموزشی مانند این است که استادی برای آنها تدریس کند. برای همین خصوصیتی در خور احترام برای تلویزیون قایل می‌شوند. در اینجا باید گفت این حالت از طرز تفکر و مفاهیم مختلفی که در ذهن دانشجویان وجود دارد، نشئت نمی‌گیرد بلکه به نحوی کاملاً خودجوش و ناشناخته در آنها نضج گرفته است و موجب مفتون شدن آنها در برابر برنامه‌ها می‌شود. این امر نه تنها باعث حیرت خود آنها شده است، بلکه محققان و پژوهشگران را نیز شگفت‌زده کرده است. با این تفاصیل هیچ خط خاصی را نمی‌توان به

عنوان خصوصیت محض تلویزیون ارائه کرد، فقط می‌توان گفت که تلویزیون بیش از آنکه یک رسانهٔ دیداری باشد، رسانه‌ای شنوایی ـ لمسی است و تمامی حواس را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. در مورد کسانی هم که عادت به تجربیات صرفاً دیداری از نوع تصویر یا عکس دارند، می‌توان گفت که این رابطهٔ میان تصاویر تلویزیونی و یا عمق احساس لمسی آنها به این تصاویر است که عادات جاری آنها را دگرگون می‌کند و موجب تأثیرپذیری و مفتون شدن آنها می‌شود.

عکس‌العمل آدمهای باسواد قدیمی که معتقدند تلویزیون به یک گروه مخاطب منفعل اشاره می‌کند از واقعیت خیلی دور است و قابل استناد نیست، زیرا تلویزیون قبل از هر چیز نوعی تشریک مساعی خلاقه را به عنوان عکس‌العمل ایجاب می‌کند، به همین دلیل باید گفت محافظان لی‌اسوالد نیز در حقیقت منفعل نمانده بودند، بلکه خیلی ساده به دلیل وجود دوربینهای تلویزیونی و توان گیرایی آنها چنان مفتون شدند که کار اصلی خود را فراموش کردند.

در جریان قتل کندی، احتمالاً این مراسم تشییع جنازهٔ وی بود که بیشترین توجه بینندگان را به خود جلب کرد و نه اصل واقعه، زیرا تماشاگران این مراسم به حدی بودند که فقط در برنامه‌های ورزشی می‌توان شاهد آن بود و لذا می‌توان آن را نمونهٔ دیگری از قدرت زایدالوصف تلویزیون برای گردآوری عامه به دور یک روند مرکب از ماجراهایی خاص دانست. البته اگر خوب به این روند مرکب یعنی جریان تشییع جنازهٔ رئیس جمهور نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که حتی از برنامه‌های ورزشی هم جذابتر بوده است.

مراسم تدفین کندی هم بیانگر تشریک‌مساعی عامه در یک روند سنتی و تکمیلی است که قدرت تلویزیون در قیاس با رسانهٔ مطبوعات، سینما و حتی رادیو بخوبی نشان داده می‌شود و در حقیقت سایر رسانه‌ها در برابر تلویزیون چون ماشینهای سادهٔ بسته‌بندی عمل می‌کنند که کاری جز بسته‌بندی مواد مصرفی ندارند.

علاوه بر اینها ترور کندی جنبه‌های متفاوت این رسانهٔ «سرد» یعنی تلویزیون را بخوبی نشان می‌دهد و مشخص می‌کند که این وسیله ما را به طور عمیقی درگیر می‌کند و به تحرک وامی‌دارد لیکن تهییج کننده، برانگیزاننده و تحریک‌کننده نیست و این مورد را باید یکی از خطوط مشخصهٔ تمامی تجربیات عمیق دانست.

فصل سی‌ودوم
تسلیحات
نبرد ایکون‌ها (شمایلها)

زمانی که روسها در تاریخ شانزدهم ژوئن ۱۹۶۳ والنتیناتروشکووا زن جوانی را که از هر گونه اطلاعات مربوط به خلبانی بری بود، به عنوان اولین زن فضانورد در مدار زمین قرار دادند، مطبوعات و سایر رسانه‌ها به گونه‌ای عکس‌العمل نشان دادند که گویی این پرواز خدشه‌ای بر تصویر فضانوردان مرد بویژه آمریکاییها وارد کرده است. روسها با این حرکت بشدت از ارج و قرب فضانوردان آمریکایی کاستند و نشان دادند که فضانوردی هیچ ربطی به هوانوردی ندارد و نیازی نیست که یک فضانورد، قبلاً پروانه خلبانی اخذ کرده باشد.

به طنز می‌توان گفت در چنین وضعیتی، تنها راه چاره‌ای که برای غربیها باقی می‌ماند و با علم به اینکه اصولاً فرهنگ آنها اجازه نمی‌داد که زنی بر مدار کرهٔ زمین قرار بگیرد، این بود که گروهی کودک فضانورد را آموزش دهند تا از طریق آنها فضانوردی را به عنوان یک بازی کودکانه جلوه دهند.

پرواز اولین اسپوتنیک یعنی ماهوارهٔ اتحاد شوروی در واقع جز به مسخره‌گرفتن روانی جهان سرمایه‌داری چیز دیگری نبود، آن هم به کمک یک تصویر یا شمایل تکنولوژیکی که راه مقابله با آن جز همان به فضا فرستادن کودکان، چیز دیگری نبود. وجود اولین زن فضانورد بوضوح به حرکتی عاطفی اشاره داشت و از نظر احساسی شدیداً بر غربیها تأثیر گذاشت. لذا می‌توان گفت جنگ ایکون‌ها یا شمایلها که طی آن سعی می‌شودموجودیت جمعی رقبا به زیر سؤال برده شود، از مدتها پیش آغاز شده

است و جوهر و عکس به جای نیروهای رزمنده و ماشینهای جنگی قدبرافراشته‌اند و قلم روز بروز برنده‌تر از شمشیر می‌شود.

آنچه را که فرانسویان مدت بیست و پنج سال «جنگ اعصاب» می‌نامیدند و امروزه «جنگ سرد» خوانده می‌شود، چیزی نیست جز یک مبارزهٔ واقعی الکتریکی و واردکردن ضربات اطلاعاتی و تصویری که بمراتب شدیدتر و وسوسه‌انگیزتر از جنگهای گرم قدیمی و ادوات صنعتی آنهاست.

جنگهای گرم قدیمی به کمک تسلیحاتی انجام می‌شد که مردان مسلح با استفاده از آنها به‌صورت تن‌به‌تن درگیر می‌شدند. در مبارزه‌های ایدئولوژیکی قرون هجدهم و نوزدهم نیز هدف صرفاً پذیرش دیدگاههای خاص توسط یک‌یک افراد بود، اما بعداً حالت اقناع از طریق الکتریکی‌ها و به‌وسیلهٔ عکس، سینما یا تلویزیون بعکس حالت قبل بر آن شد تا توده‌های جمعیتی را به طورکلی در بر بگیرد و نوعی تخیلات گروهی جدید را به آنها القا کند.

تبلیغگران خیابان مدیسون مدت ده سال است که به این تغییرات تکنولوژیکی وقوف یافته‌اند و سیاستهای خود را با توجه به آنها تعیین کرده‌اند. آنها دیگر در صدد ارزش بخشیدن به تولیدی خاص نیستند، بلکه هدفشان برانگیختن نوعی اشتراک مساعی از طریق «تصویر» است و می‌خواهند نوعی گرایش در افراد نسبت به شرکتی که مبلغ آن هستند، پدید آورند.

به موازات این شکل جدید از جنگ سرد که بر اساس مبادله‌های اطلاعاتی صورت می‌گیرد، موقعیت تازه‌ای حادث شده است که جیمز رستون،خبرنگار نیویورک‌تایمز در واشنگتن آن را چنین توصیف می‌کند:

«سیاست، دیگر مرزی نمی‌شناسد به طوری که رهبر حزب کارگران انگلستان می‌تواند فعالیتهای انتخاباتی خود را در واشنتگتن صورت دهد، همان‌گونه که جان‌کندی نیز بزودی مجبور خواهد شد فعالیت انتخاباتی مجدد خود را در ایتالیا یا آلمان شروع کند. از این پس همگان مجبورند این نوع فعالیتها را به کشورهای همسایه بکشانند و بیشتر از همه این امر در مورد آمریکاییها صدق می‌کند.

واشنگتن هنوز نتوانسته است، خود را با نقش مردسوم هماهنگ کند و کماکان نمی‌خواهد قبول کند که هر آنچه سیاستمداران دیگر بگویند، ممکن است به صورت اسلحه‌ای برای مبارزه توسط یک حزب یا حزبی دیگر در انتخاب مورد استفاده واقع