کارگران کارخانه را ترک می‌کنند
هارون فاروکی

فیلم *کارگران از کارخانه‌ی لومیر در لیون خارج می‌شوند* ساخته‌ی لویی و آگوست لومیر ۴۵ ثانیه است و تقریبا ۱۰۰ کارگر را نشان می‌دهد در کارخانه‌ی کالاهای فوتوگرافیک در لیون مونپلیزیر که از دو دروازه بیرون می‌روند و از هردو سو از قاب خارج می‌شوند. طی ۱۲ ماه گذشته، خودم را وقف درک محتوای این فیلم از زوایای مختلف کردم ــ کارگرانی که از کارگاه بیرون می‌روند. نمونه‌هایی در مستندها یافت می‌شد، در فیلم‌های صنعتی و تبلیغاتی، برنامه‌های خبری و مانند آن‌ها. آرشیوهای تلویزیونی را که ارجاعاتی غیرقابل‌شمارش برای هر کلمه‌ی کلیدی به دست می‌دهند و نیز آرشیوهای تبلیغات سینمایی و تلویزیونی را که کار صنعتی کمتر همچون یک موتیف در آن‌ها ظاهر می‌شود کنار گذاشتم ــ ترس فیلم تبلیغاتی از کار کارخانه دست‌کمی از هراس از مرگ ندارد.

برلین ۱۹۳۴؛ کارگران کارخانه‌ی زیمنس به‌ترتیب از کارخانه خارج می‌شوند تا به رژه‌ی نازی‌ها بپیوندند. ستونی از مجروحان جنگی را می‌بینیم، و بسیاری لباس‌های سفید به تن دارند، گویی می‌خواهند تصور علم نظامی‌شده را به نمایش بگذارند.

حزب دموکراتیک آلمان، ۱۹۶۳ (بدون مکانی مشخص): واحد نبرد کارگری یا میلیشیای متشکل از کارگران تحت رهبری حزب ــ مشغول مانور. مردان و زنانی به‌غایت جدی با یونیفورم سوار ماشین‌های نظامی می‌شوند و به سوی جنگل می‌رانند و آنجا با مردانی روبرو می‌شوند که خود کلاه به سر دارند و همچون تخریب‌چی‌ها ژست گرفته‌اند. وقتی از دروازه وارد می‌شوند، کارخانه مثل پادگانی نظامی به نظر می‌رسد.

جمهوری فدرال آلمان، ۱۹۷۵: ماشینی با بلندگو روبروی کارخانه‌ی فولکس‌واگن توقف کرده و یک موسیقی با ترانه‌ای از ولادیمیر مایاکوفسکی و با صدای ارنست بوش پخش می‌کند. مردی از اعضای اتحادیه‌ی کارگری به کارگران می‌گوید برای جلسه‌ی اعتراضی علیه برنامه‌ی انتقال تولید به ایالات متحده جمع شوند. اتحادیه‌ی کارگری از موسیقی امیدبخش و انقلابی استفاده می‌کند، که پس‌زمینه‌ی تصویر کارگران صنعتی است در جمهوری فدرل ۱۹۷۵؛ موسیقی از صحنه پخش می‌شود و نه اینکه مثل این فیلم‌های احمقانه‌ی حوالی ۱۹۶۸ موسیقی متن باشد. به‌صورتی کنایه‌آمیز، کارگران این موسیقی را تحمل می‌کنند دقیقاً بدان‌سبب که گسست از کمونیسم چنان تام‌وتمام بود که دیگر آگاه نیستند که آواز یادآور انقلاب اکتبر است.

در ۱۸۹۵، دوربین برادران لومیر به دروازه‌ی کارخانه‌ها زل زده بود؛ این دوربین سلف بسیاری از دوربین‌های نظارتی و جاسوسی‌ست که به‌صورتی خودکار و کورکورانه تصاویر بی‌شماری را برای حفاظت از مالکیت اموال تولید می‌کنند. با چنین دوربین‌هایی شاید بتوان چهار مردی را که در فیلم *قاتلان* (۱۹۴۶) رابرت سیوداماک با لباس کارگران وارد کارخانه‌ی کلاه‌دوزی می‌شوند و پول‌ها را می‌دزدند شناسایی کرد. در این فیلم می‌توانیم کارگران را ببینیم که از کارخانه بیرون می‌روند و در واقع گنگستر هستند. امروز دوربین‌های نظارت بر دیوارها، حفاظ‌ها، ابزارفروشی‌ها، سقف‌ها یا حیاط‌ها پیشاپیش مجهز به دستگاه‌های تشخیص حرکت ویدیویی‌اند. این دوربین‌ها کاری به نور و

کنتراست ندارند، و کارشان تمایزگذاری بین حرکتی بی‌اهمیت و تهدیدی واقعی‌ست. (وقتی کسی از حفاظ بالا برود زنگ خطر به صدا درمی‌آید، اما اگر پرنده‌ای از فرازش بپرد، نه).

یک سیستم بایگانی جدید در راه است، کتابخانه‌ای در آینده، برای تصاویر متحرک، که در آن می‌توانیم عناصر تصویری را بجوییم و بازیابیم. تاکنون تعاریف دینامیک و ترکیبی سکانس‌های تصاویر ــ آن چیزها که عامل موثر در تدوین روند بدل‌کردن سکانس تصاویر به فیلم است ــ طبقه‌ندی نشده است.

نخستین دوربین در تاریخ سینما به سوی کارخانه‌ای نشانه رفته بود، اما سده‌ای پس از آن می‌توان گفت که سینما دیگر به جانب کارخانه نمی‌رود و حتی از آن متنفر است. فیلم‌های راجع به کار و کارگران بدل به ژانری مستقر و اصلی نشده‌اند، و فضای روبروی کارخانه همچنان در حاشیه باقی مانده است. اغلب فیلم‌های داستانی در آن بخشی از زندگی رخ می‌دهند که در آن کار پشت سر گذاشته شده است. هر آنچه صورت صنعتی تولید را برتر از سایر صور تلقی کند ــ تقسیم کار در قالب مراحلی خُرد، تکرار مستمر، درجه‌ی سازمان‌یابی که مستلزم تصمیمات اندک فرد است و جایی برای حرکتش باقی نمی‌گذارد، تمام‌شان ــ امکان بروز تغییر در شرایط را دشوار می‌کند. طی سده‌ی گذشته، تقریباً هیچ بخشی از ارتباطی که در کارخانه‌ها رخ می‌دهد، چه از طریق کلمات، نگاه‌ها یا ژست‌ها، در فیلم ثبت نشده است. دوربین‌ها و پروژکتورها ذاتاً ابداعاتی مکانیکی هستند، و در ۱۸۹۵ زمانه‌ی رونق ابداعات مکانیکی به سر آمده بود. روندهای تکنولوژیکی که در آن زمان در حال ظهور بودند ــ شیمی و الکتریسیته ــ تقریباً خارج از دسترس فهم بصری بود. واقعیت مبتنی بر این روش‌ها تقریباً هیچ‌وقت حرکت رویت‌پذیری در خود نداشت. اما دوربین سینمایی همچنان بر حرکت تمرکز کرده و روی آن تثبیت شده است. ده سال قبل، وقتی فریم‌های بزرگ هنوز به کار می‌رفت، دوربین‌ها همواره بر واپسین حرکت قابل‌رویت باقی‌مانده تمرکز می‌کردند، در مقام دستاویزی برای عملیات رویت‌پذیر خود ــ نوار مغناطیسی خش‌خش می‌کرد و پس‌وپیش می‌رفت. این اعتیاد به حرکت به‌صورتی فزاینده مواد خود را به مصرف رسانده و دستش خالی‌ست، پدیده‌ای که می‌تواند به خودویرانگری سینما منتهی شود.

دیترویت، ۱۹۲۶: کارگران از پله‌ها پایین می‌آیند بر فراز گذرگاهی که از روی خیابانی مشرف به ساختمان اصلی کارخانه‌ی فورد می‌گذرد. دوربین سپس با یقین به راست می‌رود، و گذرگاهی نمایان می‌شود، که آنقدر بزرگ است که چندین اتومبیل را در خود جای دهد. در پشت این گذرگاه، حیاطی مستطیل‌شکل وجود دارد، که هواپیمایی می‌تواند در آن فرود آید. در حواشی میدان، صدها کارگر به سمت درب خروجی می‌روند که رسیدن به آن چند دقیقه طول می‌کشد. در دوردست پس‌زمینه، قطاری باری هماهنگ با سرعت دوربین حرکت می‌کند. سپس دومین گذرگاه به تصویر وارد می‌شود، شبیه به گذرگاه نخست که چهار ردیف پله‌ی آن بار دیگر آکنده از کارگرانی‌ست که پایین می‌آیند. دوربین ساختمان را با مهارت و یقین نشان می‌دهد طوری که ساختمان بدل به صحنه‌ای می‌شود که ظاهراً توسط یکی از اقمار شرکت فیلمسازی بنا شده فقط برای همین برداشت. کنترل همراه با اتوریته‌ی دوربین کارگران را به ارتشی از زوائد بدل می‌سازد. کارگران بیش از همه به این دلیل نشان داده می‌شوند که ثابت شود فیلم الگویی صرف از کارخانه‌ی اتومبیل نیست، یا به عبارت دیگر، الگویی‌ست با مقیاس ۱:۱ .

در فیلم ۱۸۹۵ برادران لومیر می‌توان دید که کارگران پشت دروازه‌ها جمع شدند و با فرمان دوربین پراکنده شدند. پیش از آنکه مسیر فیلم به سمت سوژه برود، بر نظمی صنعتی متمرکز بود که زندگی‌های بسیاری از افراد را هماهنگ می‌کرد. آن‌ها از این قاعده‌مندی در نقطه‌ی خاصی در زمان رها می‌شدند، و با دروازه‌های کارخانه در روند جای می‌گرفتند، چنان که گویی در یک قاب. دوربین لومیرها منظره‌یاب[1] نداشت، و در نتیجه آن‌ها نمی‌توانستند منظره‌ی ترسیم‌شده را کاملا در اختیار داشته باشند؛ دروازه‌ها ادراکی از چارچوب عرضه می‌کرد که جای شکی باقی نمی‌گذاشت.

ساختار کارْ کارگران را هماهنگ می‌کند، دروازه‌های کارخانه آن‌ها را در دسته‌هایی جای می‌دهد، و این روند فشرده‌سازی تصویر یک نیروی کار را می‌سازد. همان‌طور که می‌توان حس کرد، افرادی که از دروازه می‌گذرند آشکارا وجه‌اشتراکی بنیادی دارند. تصاویر نسبت نزدیکی با مفاهیم دارند و در نتیجه این فیلم بدل به یک فیگور رتوریک شده است. می‌بینیم که در مستندها به کار می‌رود، در فیلم‌های صنعتی و تبلیغاتی، اغلب همراه با موسیقی یا کلماتی در پس آن، تصویر معنایی متنی می‌یابد همچون «استثمارشدگان»، «پرولتاریای صنعتی»، «کارگران»، «جامعه‌ی توده‌ها».

ظهور اجتماع دیرپا نیست. کارگران بلافاصله پس از هجوم به دروازه پراکنده می‌شوند تا بدل به اشخاص منفرد شوند، و همین جنبه‌ی وجودشان است که در اغلب فیلم‌های روایی ترسیم می‌شود. اگر پس از خروج از کارخانه کارگران برای راهپیمایی جمع نشوند، تصویرشان به‌منزله‌ی کارگر فرومی‌پاشد. سینما می‌توانست این تصویر را حفظ کند، کارگران را وادارد کنار خیابان برقصند؛ حرکتی رقص‌گونه که در *متروپولیس* (۱۹۲۷) فریتس لانگ برای القای نمود کارگران می‌بینیم. در این فیلم کارگران لباس‌های یکدست به تن دارند و با ضرباهنگی گنگ و یکنواخت پیش می‌روند. این تصویر از آینده به تحقق نپیوسته است، دست‌کم در اروپا یا آمریکای شمالی، آنجا که می‌توانید با نگاه‌کردن به کسی در خیابان بفهمید آیا از سر کار برمی‌گردند، از باشگاه، یا جای دیگر. سرمایه، یا آنطور که در *متروپولیس* گفته می‌شود، مالکان کارخانه، کاری به ظاهر یکدست بردگان کارگر ندارند.

از آنجایی که تصویر اجتماع را نمی‌توان پس از پشت‌سرگذاشتن محل کار حفظ کرد، فیگور رتوریک ترک‌کردن کارخانه اغلب در سرآغاز یا پایان فیلم دیده می‌شود، مثل یک شعار، و آنجا می‌توان به‌صورتی گسسته رهایش کرد، همچون درآمد یا اختتامیه. عجیب است که حتی این نخستین فیلم نیز پیشاپیش در خود چیزی داشت ژرف. گزاره‌ای که از تشریح بی‌واسطه گریزان است.

وقتی مساله به اعتصاب مربوط شود، یا به بسته‌بودن کارخانه، فضای روبروی کارخانه صحنه‌ی خوب و مولدی‌ست. دروازه‌ی کارخانه مرزی‌ست بین قلمرو محافظت‌شده‌ی تولید و فضای عمومی؛ آنجا، درست در همین محل تلاقی، نقطه‌ی صحیح برای بدل‌کردن نزاعی اقتصادی‌ست به نزاعی سیاسی. کارگران در حال اعتصاب به سمت دروازه می‌تازند، و دیگر طبقات و کاست‌ها از پی‌شان می‌روند. اما انقلاب اکتبر اینطور شروع نشد، و نه انقلاب‌هایی که رژیم‌های کمونیستی را سرنگون کردند. با وجود این، یک عامل مهم در فروپاشی کمونیسم لهستان عبارت بود از گروهی غیرکارگرهایی که در مقابل دروازه‌های کشتی‌سازی لنین در گدانسک در دوران اشغال تجمع کردند،

1 viewfinder

تا به پلیس نشان دهند که ممکن نیست بتوان کارگران را به‌صورت مخفیانه از کارخانه بیرون کرد. *مرد آهنی* آندره وایدا همین داستان را روایت می‌کند.

۱۹۱۶: ی. دابلیو. گریفیث در اپیزود مدرن *ناشکیبایی* تصویری دراماتیک از اعتصاب را نشان داد. در آغاز دستمزد کارگران قطع می‌شود (به این خاطر که سازمان‌هایی که می‌خواهند اخلاق کارگران را بهبود بخشند احتیاج به پول دارند)، و وقتی کارگران به خیابان می‌ریزند، پلیس با مسلسل وارد می‌شود، همه‌جا مستقر می‌شود، و جمعیت را پس می‌راند. نبرد کارگران اینجا همچون جنگ داخلی ترسیم می‌شود. همسران و فرزندان‌شان روبروی خانه‌ها تجمع کرده‌اند و با وحشت به این حمام خون می‌نگرند. گروهی از بیکاران که می‌خواهند شغل این اعتصاب‌کنندگان را تصاحب کنند آماده و در انتظارند، و به معنای واقعی کلمه ارتشی ذخیره‌اند. این شاید عظیم‌ترین برداشت روبروی دروازه‌های کارخانه است در صد سال تاریخ سینما.

۱۹۳۳: در تصویری که وزولود پودوفکین از اعتصاب در هامبورگ نشان می‌دهد، در فیلم *فراری*، نگهبانی باید نظارت کند بر کشتی‌هایی که شکنندگان اعتصاب تخلیه‌اش می‌کنند. او می‌بیند که یکی از آن‌ها نخست در حال حمل صندوقی خم می‌شود، و سپس زمانی دراز زیر سنگینی آن طاقت می‌آورد و سرانجام درهم می‌شکند. نگهبان به مرد بیهوش که توی سرما افتاده نگاه می‌کند، بی‌خیال و سرد، و سایه‌ها از روی چهره‌اش می‌گذرند. این سایه‌ی مردان بیکاری‌ست که یورش می‌برند به سمت دروازه‌های بندرگاه تا جای کارگر بیهوش‌شده را بگیرند. بدبخت‌اند، آنقدر دلزده از فقر که پیرشان کرده. نگهبان به صورت مردی پیرتر نگاه می‌کند که زبانش با آب دهانش بازی می‌کند، و سپس، ترسان، رو برمی‌گرداند. این‌همه آدم هستند که نمی‌توانند کار پیدا کنند یا به‌واسطه‌ی کارشان منزلتی در جامعه کسب کنند، پس چطور انقلاب ممکن است؟ فیلم چهره‌های عسرت‌زدگان را نشان می‌دهد از پس میله‌های دروازه‌ی ورودی. نگاه می‌کنند، از توی زندان بیکاری، به آزادی‌ای که نامش «کار دستمزدی»ست. از پس میله‌ها در فیلم می‌بینیم‌شان، که پیشاپیش در اردوگاهی اسیرند. در طول قرن اخیر، میلیون‌ها نفر محکوم به بی‌مصرف‌بودن و زائدبودن شدند؛ محکوم شدند که برای اجتماع مضرند و در طبقه‌ی نژادهای پست و وضیع جای داده شدند. در اردوگاه‌ها به دست نازی‌ها یا کمونیست‌ها به بند کشیده شدند تا تربیت شوند یا از بین بروند.

چارلی چاپلین طی اعتصابی از طرف پلیس از کارخانه بیرون انداخته شد... مرلین مونرو به خواست فریتس لانگ روی خط تولید کارخانه‌ی ماهی تن نشسته بود... اینگرید برگمان یک روز در کارخانه بود، و وقتی وارد شد، حالت هراسی قدسی بر چهره‌اش مستولی گشت، چنان که گویی قدم در راه دوزخ نهاده... از منظری فئودالی ستارگان سینما افراد مهمی هستند، و به جهان کارگران کشیده می‌شوند؛ سرنوشت‌شان شبیه سرنوشت شاهانی‌ست که در شکارگاه گم می‌شوند و درمی‌یابند که گرسنگی چیست. در *صحرای سرخ* میکل‌آنجلو آنتونیونی، مونیکا ویتی، که می‌خواهد زندگی کارگران را تجربه کند، تکه‌نانی نیم‌خورده را از چنگ کارگران در حال اعتصاب می‌رباید.

با مقایسه‌ی شمایل‌نگاری سینما با نقاشی مسیحی، کارگر همچون مخلوقی نادر است، همچون یک قدیس. سینما کارگران را در صورت‌های دیگری نیز نشان می‌دهد، یعنی به عنصر کارگری حاضر در دیگر صور زندگی متوسل می‌شود. فیلم‌های آمریکایی موضوع قدرت یا وابستگی

اقتصادی را اغلب با توسل به نمونه‌ی گنگسترهای خرد و کلان ترسیم می‌کنند، و چنین چیزی را به سناریوی کارگران و کارفرمایان ترجیح می‌دهند. به دلیل کنترل برخی اتحادیه‌های کارگری آمریکا به دست مافیا، انتقال از فیلم کارگری به فیلم گنگستگری به ظرافت نیاز دارد. رقابت، ایجاد اعتماد، فقدان استقلال، سرنوشت کارمندان جزء، و بهره‌کشی— تمامش به جهانی زیرزمینی احاله می‌شود. فیلم امریکایی نبرد بر سر نان و دستمزد را از کارخانه به بانک‌ها منتقل کرده. هرچند فیلم‌های وسترن اغلب با نبردهای اجتماعی نیز سروکار دارند، همچون نبرد بین کشاورزان و زمین‌داران، اما این نبردها کمتر در میدان رخ می‌دهند، و بیشتر در روستا یا گردهمایی.

حتی در جهان واقعی، نزاع اجتماعی معمولا جلوی کارخانه‌ها رخ نمی‌دهد. وقتی نازی‌ها جنبش کارگری را در آلمان درهم‌شکستند، این کار را در آپارتمان‌ها و محله‌ها کردند، در زندان‌ها و اردوگاه‌ها، اما نه در برابر کارخانه‌ها. گرچه بسیاری از بدترین خشونت‌های این قرن ــ جنگ‌های داخلی، جنگ‌های جهانی، اردوگاه‌های مرگ ــ نسبت نزدیکی با ساختار تولید صنعتی و بحران‌های آن داشته‌اند اما درهرصورت اغلب بسی دور از صحنه‌ی کارخانه رخ می‌دهند.

۱۹۵۶: یک فیلم خبری بریتانیایی تصاویری از نبرد طبقاتی در انگلستان نشان می‌دهد. کارگران در حال اعتصاب در بیرمنگام تلاش می‌کردند تا اعتصاب‌شکنان را از تولیدکردن بازدارند. آن‌ها دست به اعتصاب نشسته می‌زنند و به خشونت متوسل می‌شوند تا چیزی وارد کارخانه یا از آن خارج نشود. سعی می‌کنند در کامیونی را باز کنند، یکی از اعتصاب‌شکنان را بیرون بکشند، اما از پس پنجره‌ی باز به او مشت نمی‌زنند تا وادارندش که در را باز کند. آشکارا این نبرد تابع قواعدی نانوشته است که دایره‌ی خشونت را محدود می‌کند. اعتصاب‌گران با شور دست به عمل می‌کنند، اما بدون میل به آسیب‌زدن به کسی یا ویران‌کردن چیزی. کارزار کارگران همواره بسی کمتر از آنچه به نام ایشان انجام می‌شود خشن است.

من این موارد و بسیاری دیگر از تصاویر را گرد آورده‌ام، مقایسه و بررسی کرده‌ام، تصاویری که از موتیف نخستین فیلم در تاریخ سینما استفاده می‌کنند، «کارگران در حال خروج از کارخانه»، و آن ها را در فیلمی به هم متصل کرده‌ام، (*کارگران از کارخانه خارج می‌شوند*، ۳۷ دقیقه، سیاه و سفید و رنگی، ۱۹۹۵). تدوین فیلم بر من تاثیر عمیقی داشت. حین تدوین دیدم این حس را دارم که سینماتوگرافی طی یک قرن تنها با یک درون‌مایه سروکار داشته است. مثل کودکی که تا صد سال نخستین کلماتی را که آموخته تکرار کند تا شادی نخستین کلام را حفظ کند و جاودانه سازد. یا چنان‌که گویی سینما با همان حال‌وهوای نقاشان شرق دور کار می‌کرده، همواره در کار ترسیم منظره‌ای واحد، تا مگر سرانجام به کمال برسد و نقاش را در خود جای دهد. وقتی دیگر باور به چنین کمالی ممکن نبود، فیلم اختراع شد.

در فیلم لومیر در مورد کارخانه، ساختمان یا محوطه یک ظرف است، که در آغاز پر است و در پایان خالی. این میل چشم را ارضا می‌کند، که خود می‌تواند مبتنی بر امیال دیگر باشد. هدف در نخستین فیلم این بود که حرکت بازنمایی شود و در نتیجه امکان بازنمایی حرکت ترسیم شود. بازیگران در حرکت از این آگاه‌اند؛ برخی چنان حرکت می‌کنند که گویی هدف این بود که راه‌رفتن را

به شکل یک orbis pictus [۲] جدید ــ البته این‌بار در تصاویر متحرک ــ ترسیم کنند. کتابی که با تصاویر حرکت سروکار دارد می‌تواند، مثل یک دانشنامه، بگوید که موتیف دروازه در یکی از نخستین آثار ادبی نیز به کار رفته است ــ *اودیسه*. سیکلوپس پیر در دهانه‌ی غار حیواناتی را حس می‌کند که زیر شکم‌شان ادیسئوس و همراهانش قرار دارند. بیرون‌رفتن از کارخانه مضمونی ادبی نیست، مضمونی نیست که از ادبیات به تصویر کشیده به سینما راه یافته باشد. از سوی دیگر، نمی‌توان تصویری فیلمی را تصور کرد که به تصاویر پیش از عصر سینما ارجاع نداشته باشد ــ تصاویر نقاشی‌شده، نوشته‌شده یا روایی، تصاویری که درون روند اندیشه جای گرفته‌اند. با انحراف از مسیر، ممکن است چیزی از این پیشاتاریخ را کشف کنیم. بلافاصله پس از فرمان ترک کارخانه در ۱۹۸۵، کارگران بیرون ریختند. حتی اگر گاهی سر راه هم قرار گیرند (زن جوانی را می‌بینیم که به زن دیگری می‌خورد و سپس به راه‌های مخالف می‌روند، و می‌داند که دیگری جرات ندارد زیر چشم دوربین انتقام بگیرد) حرکت کلی سریع است و کسی جا نمی‌ماند. شاید سبب آن باشد که هدف اصلی این بود که حرکت بازنمایی شود، شاید نشانه‌ها پیشاپیش نصب شده بودند. پس از این است، پس از آنکه معلوم شد چگونه تصاویر فیلمی ایده‌ها را تصاحب می‌کنند و خود در تصاحب آن‌ها هستند، که می‌توانیم ببینیم که تصمیم و عزم حرکت کارگران چیزی را بازنمود می‌کنند، که حرکت رویت‌پذیر مردم جای حرکت غایب و رویت‌ناپذیر کالاها، پول و ایده‌ها را در صنعت گرفته است. بنیان سبک اصلی سینما در نخستین سکانس تاریخ عرضه شد. نشانه‌ها و نمادها به جهان آورده نمی‌شوند، بلکه از واقعیت گرفته می‌شوند. چنان است که گویی جهان خود می‌خواست به ما چیزی بگوید.

ترجمه رامین اعلایی
asabsanj.com
تیر ۹۶

۲ یا Visible World in Pictures (جهان مرئی در تصاویر) نوشته‌ی یان آموس کمنسکی نویسنده قرن هفدهمی اهل چک، کتابی است مصور و به فرم دانشنامه برای کودکان. آموس کتاب را در سال ۱۶۵۸ نگاشته است.(م)