

Will image move us
Still?





و همچنین اگر هنوز عکس ما را برمی‌انگیزد به دلیل قرابتی است که با مرگ دارد.

کریستین بولتانسکی

مرگ عکاسی*

از مرگ عکاسی سخن می‌گویند. هر روز بیشتر حس می‌شود که شاهد تولد دوره‌های جدید هستیم: دوره‌ی پسا-عکاسی (post-photography). این دوره معرف تحولی است که در فن‌آوری الکترونیکی دیجیتالی، که فن‌آوری جدیدی است، برای ثبت، دستکاری و ذخیره‌ی تصاویر به وجود آمده است. طی ده، دوازده سال گذشته، شاهد همگرایی روزافزون فن‌آوری‌های عکاسی با فن‌آوری‌های ویدئو و رایانه بوده‌ایم، و به نظر می‌رسد این همگرایی بافت جدیدی را به وجود آورده باشد که در آن تصاویر غیرمتحرک فقط بخش کوچکی از قلمروی فراگیری را به وجود می‌آورد که اصطلاحاً فرارسانه (hypermedia) خوانده شده است. فن‌آوری‌های مجازی، با توانایی در خلق تصویر "واقع‌گرایانه" براساس کاربردهای ریاضی که واقعیت را شکل می‌دهد، به حس پیش‌بینی و انتظار می‌افزایند.

◆ طی ده، دوازده سال گذشته، شاهد همگرایی روزافزون فن‌آوری‌های عکاسی با فن‌آوری‌های ویدئو و رایانه بوده‌ایم، و به نظر می‌رسد این همگرایی بافت جدیدی را به وجود آورده باشد که در آن تصاویر غیرمتحرک فقط بخش کوچکی از قلمروی فراگیری را به وجود می‌آورد که اصطلاحاً فرارسانه خوانده شده است

* Kevin Robins, « Will Image Move Us Still? » In Martin Lister, *The Photographic Image in Digital Culture* (London: Routledge, 1995), PP.29-50.

فرهنگ تصویری ما - هر تعریفی که از آن داشته باشیم - عموماً متأثر از انقلاب در فن آوری و پیامدهای انقلابی آن برای تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان تصویر است و بر این اساس تفسیر می‌شود. فیلیپ کیو (Philippe Quéau) این پدیده را "انقلاب تصویر" نامیده است. این انقلاب "با ظهور دوربین عکاسی و فیلمبرداری آغاز شد". به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است.

ستوده‌اند، و به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است.

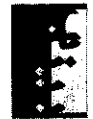
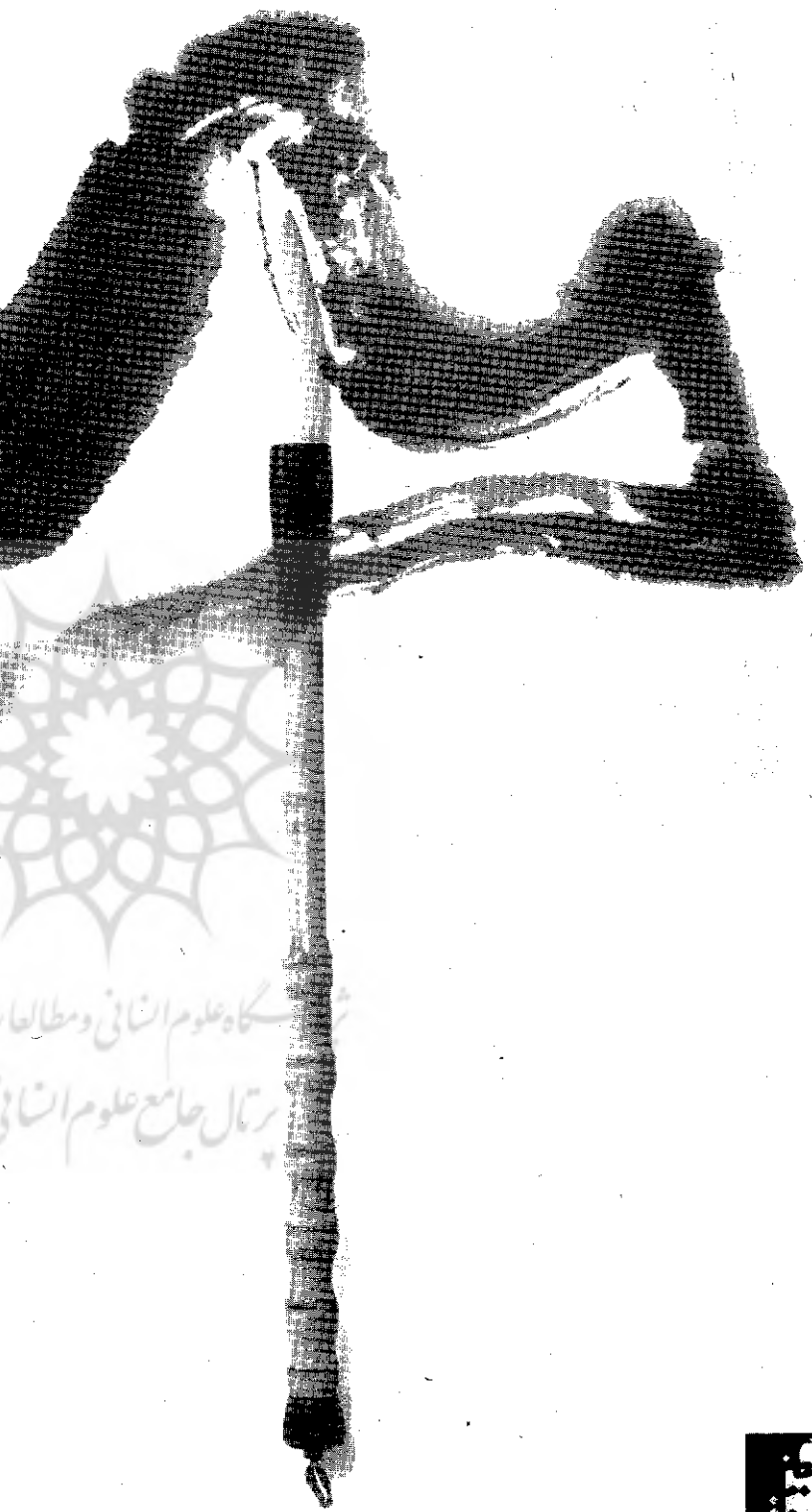
به راحتی بپذیرند. البته، به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است.

جدید دیجیتال است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است.

مصرف‌کنندگان تصویربرداری را به خود جلب کرده است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است.

توجه گسترده‌ای را به خود جلب کرده است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است. به نظر می‌رسد که این انقلاب در فن آوری تصویربرداری، مستقداً و به تدریج در حال گسترش است.

رویکرد نظریه‌پردازان و تحلیلگران ناسی از نوعی پیشرفت‌گرایی ساده‌اندیشانه است، و این باور پایدار که همیشه آینده برتر از گذشته است و این اعتقاد راسخ که این آینده‌ی برتر پیامد خوداتگیخته‌ی رشد فن آوری است. این واقعیت که تحول در فن آوری نوعی نیروی متعالی و خودبسنده تلقی می‌شود - و نه آن چه به واقع هست، یعنی حاصل آرایش و نظام کلی نهادها و سازمان‌های اجتماعی - نیز در جهت تقلیل فرآیند پیچیده و ناهموار تحول به نوعی غایت‌مداری انتزاعی و کلی "پیشرفت" عمل می‌کند. در این یافت، ایده‌ی انقلاب در خدمت تشدید تقابل‌های بین گذشته (بد) و آینده (خوب) قرار دارد، و در نتیجه ماهیت و اهمیت





پیوستارهای واقعی را مبهم می‌کند.

از چنین دیدگاهی، فن‌آوری‌های قدیمی (شیمیایی و نوری) به نظر محدود دکننده و ضعیف می‌رسند، در حالی که فن‌آوری‌های جدید الکترونیک شروع دوران آزادی و انعطاف‌پذیری بی‌قید و شرط در خلق تصاویر را نوید می‌دهند. این برداشت وجود دارد که خودکاری (automatism) و واقع‌گرایی ذاتی عکاسی، یا به عبارت دیگر ماهیت انفعالی آن، برایش قیدها و محدودیت‌هایی به وجود آورده است؛ و تخیل عکاسان محدود شده است زیرا نمی‌توانند انجام کاری و رای ثبت واقعیت را در سر پیروانند. می‌گویند در آینده، توانایی افزایش‌یافته‌ی پرداخت و دستکاری تصاویر به عکاسان دوره‌ی پسا عکاسی امکان اعمال کنترل بیشتری را می‌دهد، و امکان تولید تصاویر (مجازی) در رایانه‌ها، و در نتیجه امکان تولید تصاویری مستقل از مصادیق آن‌ها در "دنیای واقعی" آزادی بیشتری را برای تخیل عکاسان دوره‌ی پسا عکاسی فراهم خواهد آورد. به نظر می‌رسد آن چه بناست در این آینده‌ی پسا عکاسی برتر باشد، از طریق تقابلی که با گذشته‌ی پست‌تر و ناروشن‌تر عکاسی ایجاد می‌شود، مفهوم می‌یابد.

من‌آوری‌های جدید با ظهور نوع دامن جدیدی از دقت‌مندی دیداری همراه‌اند. می‌گویند این گفتمان جدید تصور ما از واقعیت، دانش و حقیقت را به کلی تغییر داده است. از دید ویلیام میچل (William Mitchell) "دوره‌ی معصومیت کاذب به سر آمده است".

امروز، با ورود به دوره‌ی پسا عکاسی، باید یکبار دیگر با شکنندگی دائمی و تمایزاتی

هستی‌شناختی که بین خیال و واقعیت قائل

شده‌ایم، و با ناپایداری غم‌انگیز رؤیای دکارتی

مواجه شویم. (میچل ۱۹۹۲:۲۲۵)

جانانان کراری (Jonathan Crary) نظم جدید را

"الگوی جدید دیدن" می‌داند:

◆ بخش عمده‌ی رویکرد نظریه‌پردازان و تحلیلگران ناشی از نوعی پیشرفت‌گرایی ساده‌اندیشانه است، و این باور پایدار که همیشه آینده برتر از گذشته است و این اعتقاد راسخ که این آینده‌ی برتر پیامد خودانگیخته‌ی رشد فن‌آوری است

جانانان کراری (Jonathan Crary) نظم جدید را

"الگوی جدید دیدن" می‌داند:

تحول سریع فنون طراحی رایانه‌ای در زمانی کمتر از یک دهه بخشی از نوسازی همه‌جانبه‌ی رابطه‌ی بین فاعل (سوژه‌ی) مشاهده‌گر و روش‌های بازنمود است که به گونه‌ای مؤثر بخش عمده‌ی معانی واژه‌های بیننده و بازنمود جاقائده در فرهنگ را از اعتبار انداخته است. نظام صوری و رواج تصاویری که توسط رایانه تولید شده‌اند متادی فراگیر شدن "نضاهای بصری" ای است که اساساً با امکانات تقلیدی فیلم، عکاسی و تلویزیون متفاوت هستند.

(کراری ۱۹۹۰:۱)

کراری می‌گوید "ما در میان راه تحولی بنیادی در امر دیداری هستیم، تحولی شاید به مراتب ژرف‌تر از گسستی که تصویرپردازی قرون وسطایی را از چشم‌انداز رنسانسی جدا کرد" (همانجا).

به علاوه، می‌گویند این انقلاب فن‌آوری و دیداری ناشی از فنون دیجیتال در قلب یک انقلاب فرهنگی بسیار گسترده‌تر در حال وقوع است. این باور وجود دارد که تحول در فرهنگ تصویری در کانون گذار تاریخی از شرایط مدرنیته به وضعیت پسامدرنیته قرار دارد. به نظر می‌رسد تصویربرداری دیجیتال "به شکل مناسبی با طرح‌های متنوع دوره‌ی پسامدرن سازگار شده باشد" (میچل ۱۹۹۲:۸). به نظر می‌رسد نظم پسامدرن نظامی باشد که در آن برتری جهان مادی به تصویر به چالش خوانده می‌شود، دنیایی که در آن قلمروی تصویر به قلمروی خودبسته تبدیل شده، و حتی در اساس وجود "دنیای واقعی" تردید به وجود آمده است. دنیای پسامدرن دنیای شبیه‌سازی و شبیه‌ساخته‌هاست. جیانی واتیمو (Gianni Vattimo) (۱۹۹۲:۸) درباره‌ی افول اصل واقعیت می‌نویسد: "به واسطه‌ی نوعی افراطی از منطبق درونی، دنیای اشیاء (ابژه‌ها) که بر اساس فن‌آوری - علم سنجیده و دستکاری می‌شوند (که بر اساس متافیزیک به آن دنیای امور واقعی می‌گویند) به دنیای کالاها و تصاویر، به دنیای تصاویر آشفته‌ی (phantasmagoria) رسانه‌های جمعی بدل شده است." ما در مواجهه‌ی با این "نقدان واقعیت" باید بتوانیم با "دنیای تصاویر جهان" کنار بیاییم (همانجا، ص ۱۱۷). بحث پسا‌عکاسی با این تصویر از جهان، یعنی فضای فن‌آورانه‌ی "پساواقعی" مرتبط

است. دنیای فضاهای مجازی و واقعیت مجازی. در این برنامه‌ی پسامدرن در ارتباط با واقعیت و فراواقعیت (hyper-reality)، باز مسائلی فلسفی مطرح می‌شود (مسائلی در باب هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی) که کانون توجه و علاقه‌اند. این اعتقاد که اکنون پیچیدگی‌های پسامدرن جای سادگی‌های مدرن را گرفته است حس "پیشرفت" فرهنگی و فکری را هم القا می‌کند.

◆ در آینده، توانایی افزایش یافته‌ی پرداخت دستکاری تصاویر به عکاسان دوره‌ی پسا‌عکاسی امکان اعمال کنترل بیشتری را می‌دهد، و امکان تولید تصاویر (مجازی) در رایانه‌ها، و در نتیجه امکان تولید تصاویری مستقل از مصادیق آن‌ها در "دنیای واقعی" آزادی بیشتری را برای تخیل عکاسان دوره‌ی پسا‌عکاسی فراهم خواهد آورد

آن چه در این جا طرح مختصری از آن ارائه دادم عبارت است از چارچوب مفهومی و نظری که مبنای اغلب رویکردهای "مرگ عکاسی" و تولد فرهنگ پسا‌عکاسی است؛ شرح این ماجراست که چطور اکنون تصویر از عصر تولید مکانیکی فرا رفته است و وارد دوران ابداع و نسخه‌برداری دیجیتالی شده است؛ شرح این ماجراست که چطور فن‌آوری‌های جدید "فرصت نشان دادن نقاط ضعف ساختار تصویری که عکاسی از دنیا ارائه داده است، و





پایان برسانیم. شاید از این که تا این حد درباره‌ی آینده‌ی تصاویر و فرهنگ تصویری می‌دانیم باید خشنود باشیم. اما من خشنود نیستم. پس اجازه بدهید به بحث ادامه دهیم. فرهنگ دیجیتال تا آن جا که ما از آن شناخت داریم، به شدت غیرتخیلی (unimaginative) و در حد کسالت‌باری یکنواخت و تکراری است. با وجود پیچیدگی نظری و حتی "صحت" نظری بحث‌هایی که در این زمینه می‌شود، در سازمان و نظام طرح نظری آن چیزی مفیدکننده و محدودکننده وجود دارد. ساختارهای نظری می‌توانند به واقع باعث محدودشدن فهم یا بازداشتن آن شوند: نظریه ممکن است صرفاً آن چه را از قبل دانسته است تأیید و تقویت کند؛ ساختارهای نظری ممکن است در جهت بی‌اعتبارکردن درک و شناخت از طرق دیگر عمل کنند. با در نظر داشتن چنین مسائلی، اکنون می‌خواهم آن چه را عموماً درباره‌ی خط سیر تاریخی تصویر گفته می‌شود مورد توجه قرار دهم.

◆ به نظر می‌رسد نظم پسامدرن نظمی باشد که در آن برتری جهان مادی به تصویر به چالش خوانده می‌شود، دنیایی که در آن قلمروی تصویر به قلمرویی خودبسنده تبدیل شده، و حتی در اساس وجود "دنیای واقعی" تردید به وجود آمده است. دنیای پسامدرن دنیای شبیه‌سازی و

شبیه‌ساخته‌هاست

ساختار شکنی از ایده‌های عینیت و بسته‌شدن عکاسی، و مقاومت در برابر آن چه به طور روزافزون به یک سنت تصویری رسوب کرده و تصلب یافته بدل می‌شود را فراهم کرده است" (میچل ۱۹۹۲:۸). در این ارتباط، می‌توانیم بگوییم گفتمان پسا عکاسی بسیار اثرگذار بوده است و تغییرات قابل توجهی در شیوه‌ی تفکرها درباره‌ی تصویر و واقعیت به وجود آورده است، و توانسته است به ما بقبولاند که عکس‌ها زمانی "خیلی ساده در حکم گزارش‌هایی حقیقی از چیزهای دنیای واقعی، که در رابطه‌ای علی و معلولی تولید شده‌اند، تلقی می‌شدند"، و همچنین به ما قبولانده است که چقدر در این مورد ساده بوده‌ایم. به گونه‌ای کاملاً متقاعدکننده بحث شده است که "ظهور تصویربرداری دیجیتال به طور قطع شرایط را تغییر داده و ما را واداشته است روشی دیگر در پیش گیریم و در موضع تفسیری‌مان بسیار تیزبین‌تر باشیم" (میچل، ۱۹۹۲:۲۲۵). به ما درباره‌ی فریندگی واقع‌گرایی ساده‌لوحانه هشدار می‌دهند. اکنون ما در ارتباط با دنیای تصاویر بسیار آندیشمندتر، بسیار "نظریه‌بنیادتر" و بسیار "عالم‌تر" شده‌ایم.

مرگ عکاسی، انقلاب تصویری، تولد فرهنگ بصری پسامدرن: خط سیر تاریخی روشنی برای تصویر ترسیم شده است. اهمیت و پیامدهای "انقلاب تصویری" قبلاً با برهان و دلیل تثبیت شده است. از قطعیت‌های دوره‌ی عکاسی ساختار شکنی شده است، و اکنون به نظر می‌رسد ما آماده‌ایم با شکنندگی تمایزهای هستی‌شناختی تصویری [تخیلی] و واقعی به طریقی کنار بیاییم. دیگر در این مورد چه چیز می‌توان گفت؟ خیلی ساده می‌توانیم بحث را در این مقطع به

هر قدر فن‌آوری‌های دیجیتالی "نو" باشد، در اهمیت تصویری "انقلاب تصویر" چیزی قدیمی وجود دارد. این بحث با متافیزیک پیشرفت سروکار دارد: تحول را روندی انباشتی تلقی کردن که در آن هر آن چه بعد می‌آید الزاماً بهتر از آن چیزی است که از قبل وجود داشته است. کورنیلیوس کاستوریادیس (Cornelius Castoriadis) منطق عمومی آن را این گونه شرح می‌دهد:

از یک سو قضاوت در مورد هر رویداد خاصی یا موردی از واقعیت یا همه‌ی موارد خاص یا رویدادهای واقعی را ممنوع می‌کند، زیرا آنها همه‌ی عناصر ضروری "طرح بزرگ" (Grand Design) را شکل می‌دهند. هر چند، در همان حال، به خود اجازه می‌دهد در مورد کلیت فرآیند، که خوب است و فقط می‌تواند خوب باشد، قضاوت مثبت و نامحدود کند.

این طرحی خردگرایانه است که به طرح سلطه و قدرت خود (بر طبیعت و بر طبیعت انسان) مربوط می‌شود. در بخش بعد از این بحث، به این نکته خواهم پرداخت که چطور نظریه‌ی تصویر در این دیدگاه غایت‌مدار گرفتار شده است. به این بحث خواهم پرداخت که مادامی که تصویرپردازی (تخیل) فنی (technological imaginary) مطرح است، نظریه‌ی تصویر شکلی انتزاعی و جبرگرایانه می‌پذیرد و دیگر راه‌های تحقیق و قضاوت را می‌بندد.

پس از این نقد، به دیگر راه‌های نگرستن به آن چه در فرهنگ تصاویر رخ می‌دهد خواهم پرداخت. نقطه‌ی شروع بحث من نه مسئله‌ی فن‌آوری‌ها و انقلاب در فن‌آوری، بلکه

مسئله‌ی کاربردهای عکاسی و پسا عکاسی است. در شرایطی که عمدتاً به چارچوب اطلاعاتی فن‌آوری‌های تصویر علاقمندند، من به آن چه شاید مصداق وجودی تصاویر در جهان خوانده شود علاقه‌مندم. عکس شیوه‌ای فراهم کرده است که ما را - نه فقط به لحاظ شناختی، بلکه پیوندی عاطفی، زیبایی‌شناختی، اخلاقی و سیاسی - به جهان می‌پیوندد. جان برگر (John Berger) می‌گوید، "طیف امکانات بیان عاطفی از طریق تصویر به گستردگی امکانات واژگان است و ما با تصویر به بیان تأسف، امید، ترس و عشق می‌پردازیم" (۱۹۸۰:۷۳). این احساسات که به واسطه‌ی توانایی‌های عقلی ما هدایت می‌شوند، انرژی لازم برای تبدیل کردن تصاویر به اهدافی اخلاق و اخلاقی - سیاسی را فراهم می‌کنند. این باورها و توجهات کاملاً در تقابل با دستور کار جدید فرهنگ پسا عکاسی قرار دارند. امروز به نظر می‌رسد این کاربردهای عکاسی برای کسانی که می‌خواهند نقاط ضعف ساختاری را نشان دهند که عکاسی از دنیای بصری به دست می‌دهد، چندان جلب توجه نمی‌کند. آیا صرفاً باید این کاربردها را فراموش کنیم؟ آیا این کاربردها هیچ جایگاهی در نظم جدید ندارند؟ بحث من آن است که چون این کارکردها این قدر مهم‌اند، باید بتوانیم مبانی جدیدی برای دوباره مرتبط دانستن آنها پیدا کنیم.

◆ از قسطیتهای دوره‌ی عکاسی ساختار شکنی شده است، و اکنون به نظر می‌رسد ما آماده‌ایم با شکستندگی تمایزهای هستی‌شناختی تصویری



[تخیلی] و واقعی به طریقی کنار بیاییم

دستور کار پیشرفت‌گرایانه (progressivist) یک قطب‌بندی کاذب بین گذشته و آینده، و بین عکاسی و فرهنگ دیجیتال به وجود می‌آورد. بر مبنای "طرح بزرگ" این رویکرد، فن‌آوری‌های جدید [الزاماً] باید فن‌آوری‌های خوبی باشد (یعنی می‌توان گفت نظریه‌ی عقلاتی بودن واقعیت را می‌پذیرند). بر مبنای چنین دیدگاه جبرگرایانه‌ای، دیگر نمی‌توان برتری‌های فرهنگ عکاسی را جلدی گرفت، و مسئله‌ی امتیازات فرهنگ پسا عکاسی نیز بی‌معنی خواهد

بود. آیا نباید در این منطق ایجابی تردید کرد؟ آیا کلی فرآیند پیچیده‌تر از این نیست، و آیا واکنش مناسب واکنشی با تردید و عدم قطعیت بیشتر نیست؟ چه اصول دیگری عمل می‌کنند که به ما امکان می‌دهند تحولاتی را که در فرهنگ تصویری حادث شده است به گونه‌ای انتقادی تر ارزیابی و ارزش‌گذاری کنیم.



طبیعت و جامعه به بشر می دهند که می تواند نظمی به هر دو بدهد:

کونت نوشته است که به لحاظ نظری هیچ چیز برای انسان ناشناخته نخواهد ماند مگر، شاید، منشاء ستارگان! از آن زمان به بعد دوربین‌ها حتی شکل‌گیری ستارگان را نیز به تصویر کشیده‌اند و عکاسان امروز هر ماه حقایقی را به مراتب بیش از کل طرح دائرةالمعارف در قرن هجدهم در اختیار ما می‌گذارند.
(برگر ۱۹۸۲:۹۹)



مستنداتی که عکاسی از جهان به دست می‌داد به درک شناختی جهان مربوط می‌شد. از دید اثبات‌گرایان، عکاسی روشی ممتاز برای درک «حقیقت» جهان، ماهیت و ویژگی‌های آن تلقی می‌شد. و البته چنین دانش دیداری از جهان بسیار با طرحی که تصاحب و بهره‌برداری عملی از جهان را در نظر داشت نزدیک بود. از این جهت، دوربین ابزار قدرت و کنترل بود. عکاسی قابلیت‌های بسیار خلاقه دیگری نیز دارد که در بخش بعد به آن خواهیم پرداخت، اما این قابلیت تکبر بصری (visual arrogation) عامل غالب بوده است و عامل غالب باقی خواهد ماند.

ویلیام میچل در کتابش به نام چشمی با آرایش جدید (*The Reconfigured Eye*) در شرح و تحلیل فن‌آوری‌ها و فرهنگ پسا عکاسی به تأمل در باب روح اثبات‌گرایی می‌پردازد. قصد او آن است که آن‌ها را از میراثشان جدا کند. میچل اشاره می‌کند که دوربین به مثابه‌ی «یک ابزار آرمانی دکارتی - ابزاری برای فاعلان (سوزه‌های) مشاهده‌گر در ثبت

عقلانی کردن تصویر

جان برگر به این نکته اشاره می‌کند که وقتی در سال ۱۸۳۹ دوربین بزرگ اختراع شد، اوگوست کونت (Auguste Comte) مشغول کامل کردن درس‌های فلسفه‌ی اثباتی (*Cours de Philosophie Positive*) بود. اثبات‌گرایی (positivism) و دوربین پا به پای هم پیش رفتند، و آن چه باعث تداوم این دو شد این اعتقاد بود که واقعیت‌های قابل مشاهده و قابل سنجش، که دانشمندان و متخصصان آن را ثبت و ضبط می‌کنند، روزی چنان دانشی کلی دربارهی





میچل نیز همچون جان برگر به شدت از این جنبه در تاریخ عکاسی انتقاد می‌کند. هر چند در بررسی دیگر امکانات عکاسی، دستور کار او کاملاً با دستور کار برگر (که به او باز خواهیم گشت) متفاوت است. میچل به فن‌آوری‌های جدید دیجیتال دل می‌بندد و امیدها و آرزوهایش را آن جا می‌یابد، فن‌آوری‌هایی که به اعتقاد او "بی‌امان پایه‌های سنت‌های کهن عکاسی را است می‌کنند و از قوانین تثبیت‌شده‌ی ارتباطات گرافیکی طبیعت‌زدایی می‌کنند و روش‌های آشنای تولید و مبادله‌ی تصویر را دچار تحول می‌کنند" (میچل ۱۹۹۲:۲۲۳). نکته این جاست که این روش‌ها فرآیندهای آگاهانه و عمدی خلق تصویر را آشکار می‌کنند، به گونه‌ای که "روایت سنتی اصل، که قرار بوده است به موجب آن تصویرهای چشم‌انداز که به طور خودکار سایه‌روشن گرفته شده‌اند چیزهایی به نظر برسند که با طبیعت رابطه‌ی علی داشته باشند و نه با مصنوعات انسانی، ... دیگر قدرت متقاعد کردن ما را ندارد" (همانجا، ص ۳۱). امروز تصویرهای دیجیتال "نوع جدیدی از نشانه را به وجود آورده‌اند" که ویژگی‌های آن کاملاً با ویژگی‌های تصویر عکاسی متفاوت است. از این تصویرهای جدید می‌توان برای "دستیابی به اشکال جدید از درک" استفاده کرد، و می‌توان از این تصویرها، با مبهم کردن مرزهای متعارف و ترغیب به برهم‌ریختن و گذر از قوانینی که معمولاً به آنها تکیه می‌کنیم، برای ایجاد آشفتگی و حیرانی استفاده کرد (همانجا، ص ۲۲۳). تصاویر دیجیتال مفاهیم سنتی حقیقت، اصالت و اعتبار را بر هم زده و واژگون کرده‌اند، و ما را واداشته‌اند تا درباره‌ی طبیعت و جایگاه تصاویر به

بسیار دقیق عین‌ها (ابژه‌های) مقابل آن‌ها - تلقی شده است (میچل ۱۹۹۲:۲۸). تا جایی که به نظر می‌رسد هیچ مداخله‌ی انسانی در فرآیند ثبت و ضبط یک تصویر صحیح و دقیق وجود ندارد، عکاسی الگوی ابزاری خنثی، عینی و غیرشخصی تلقی می‌شود. همان‌طور که میچل گفته است، به نظر می‌رسد "روش عکاسی، مثل ... روش‌های علمی، راهی تضمین‌شده برای غلبه بر ذهنیت و رسیدن به حقیقت واقعی باشد" (همانجا). شاید ایده‌ی آستانه عکاسی به مثابه‌ی گزارش‌های حقیقی درباره‌ی چیزهایی که در دنیای حقیقی وجود دارند را بتوان برای فرهنگی که آن را ابداع کرده است کارآمد تلقی کرد: "استانده‌سازی و تثبیت زمانی فرآیند تصویرسازی در عکاسی شیمیایی به گونه‌ای مؤثر در خدمت اهداف دوره‌ای بوده است که علم، کاوش و صنعت در آن غالب بوده‌اند؛ (میچل ۱۹۹۴:۴۰). کاربردهای اثبات‌گرایی به طور مستقیم با اهداف سرمایه‌داری صنعتی مرتبط بوده است.

◆ عکس شیوه‌ای فراهم کرده است که ما را - نه فقط به لحاظ شناختی، بلکه پیوندی عاطفی، زیبایی‌شناختی، اخلاقی و سیاسی - به جهان می‌پیوندد. جان برگر می‌گوید، "طیف امکانات بیان عاطفی از طریق تصویر به گستردگی امکانات واژگان است و ما با تصویر به بیان تأسف، امید، ترس و عشق می‌پردازیم"

"دانشی" دیگر دست یابیم. از این جهت بخصوص است که میچل معتقد است تصویربرداری دیجیتال با ساختارهای حسی آن چه ما "دوره‌ی پسامدرن" نامیده‌ایم به شکل "مناسبی سازگار شده است".

قبول دارم که این ایده‌ی پیشرفت به مرحله‌ی بالاتر پیچیدگی تصویری تا حدی توجیه‌پذیر است، اما فقط در چارچوب محدود آن چه اساساً باید نوعی غایت‌مداری علمی تصویر به حساب می‌آید. میچل در اصل به مسائل صوری و فلسفی توجه دارد، و به مسئله‌ی "پیشرفت" به مفهوم نظری و روش‌شناختی آن می‌پردازد. از این منظر است که دیدگاهش را بیان می‌کند. اما تصاویر در قلمروی ناب نظریه وجود ندارند و نمی‌توانند صرفاً در چنین قلمرویی وجود داشته باشند. البته، تصاویر جدید در پیشبرد اهداف آن چه امروز سرمایه‌داری پسا صنعتی یا سرمایه‌داری اطلاعات نامیده می‌شود بسیار اثرگذار بوده‌اند (زیرا نیازهای این دوران بود که زمینه‌ساز وجود تصاویر [و فن‌آوری‌های مرتبط با آن] شد). "انقلاب تصویری" از جهت گسترش دامنه‌ی دید و فن‌آوری‌های دیداری بسیار مهم است؛ به دنبال چنین تحولی، توانستیم چیزهای جدید را به شیوه‌هایی جدید ببینیم. در این بافت، غایت‌مداری تصویر را می‌توان دقیقاً بر حسب پیشرفت مستمر فن‌آوری‌های باز هم پیچیده‌تر برای "دست یافتن به حقیقت واقعی" دید. هدف کماکان همان دستیابی به دانش کلی است، و این دانش هنوز به دنبال اعمال نظم و کنترل بر جهان است. (چه چیز باعث می‌شد فکر کنیم که به گونه‌ای دیگر بوده است؟) اگرچه میچل پیامدهای واقعی آن را دنبال نمی‌کند، اما کاملاً به

وجود این پیامدها آگاه است:

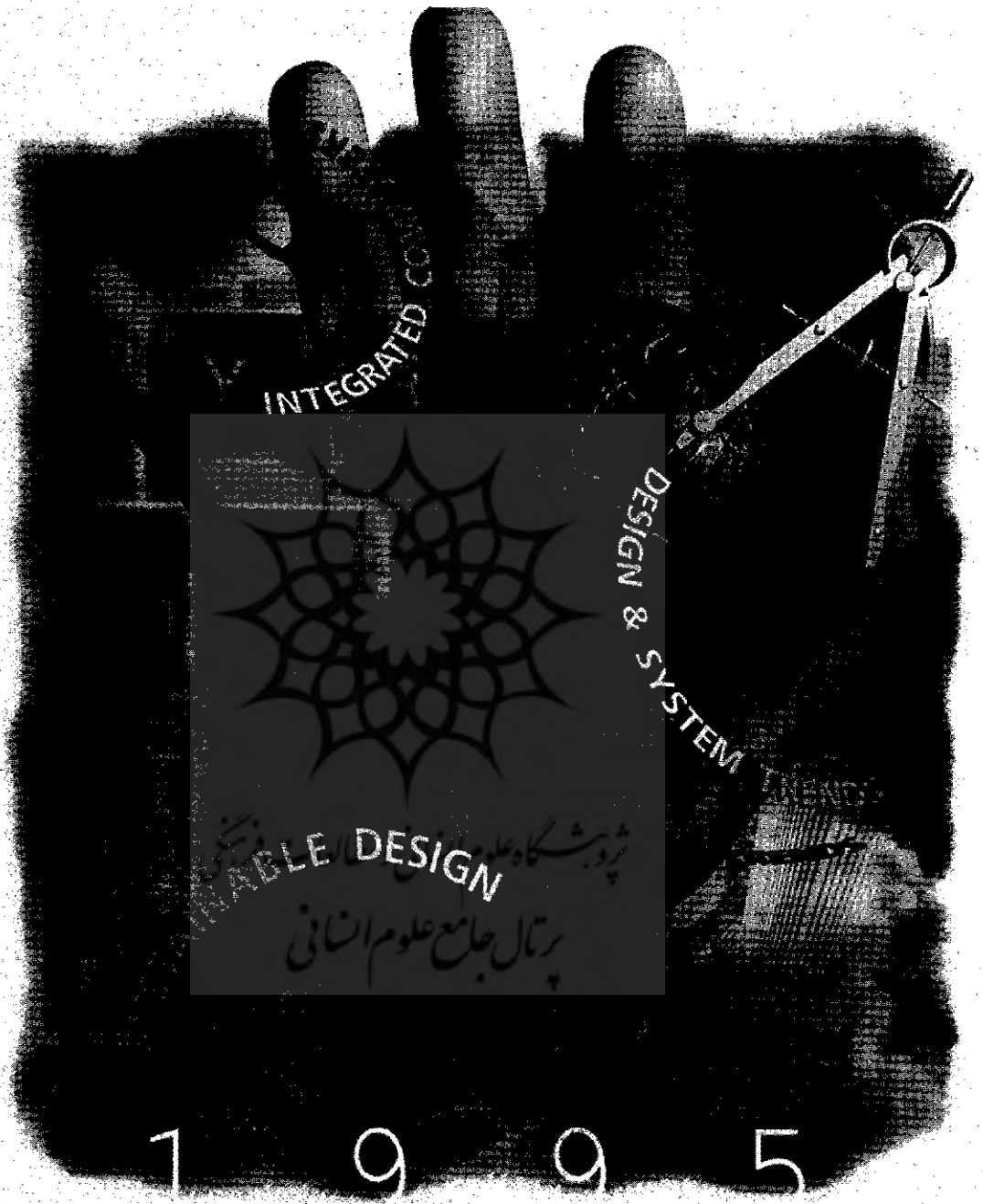
ماهواره‌ها کماکان زمین را وارسی می‌کنند و تصاویری از سطح دگرگون‌شونده‌ی آن به زمین می‌فرستند... این تصاویری که بی‌وقفه ارسال می‌شود توسط رایانه و برای اهداف مختلف از جمله معدن‌کاوی، پیش‌بینی هوا، طراحی شهری، باستان‌شناسی، اهداف نظامی و غیره پردازش می‌شود. کل سطح زمین پیوسته در معرض دید است و تحت مراقبت دقیق قرار دارد. (میچل ۱۹۹۲:۵۷)

البته بسیار بیش از آن چه اصحاب دائرةالمعارف در سر می‌پروراندند! آیا این ایده‌ها معرف تداوم همان میل دانشمندان و کارشناسان برای ثبت واقعیت‌های قابل مشاهده و قابل سنجش نیست؟

◆ تصاویر دیجیتالی مفاهیم سنتی حقیقت، اصالت و اعتبار را بر هم زده و واژگون کرده‌اند، و ما را واداشته‌اند تا درباره‌ی طبیعت و جایگاه تصاویر به "دانشی" دیگر دست یابیم

در متن این جهان‌بینی غایت‌مدارانه است من می‌پذیرم که دانشمندان و کارشناسان امروز نگرشی بسیار پیچیده‌تر به آن چه در گذشته "واقعیت" نامیده می‌شد دارند. فرآیند رسیدن به حقیقت بسیار پیچیده‌تر از آن چه در قرن نوزدهم





مقابل تصویر ویدیویی ای حرف می‌زند که نوک چرخان و آشفته‌ی یک فوران فراکهکشانی را نشان می‌دهد که شاید یک میلیون سال نوری درازا داشته باشد: "به آن حرکت نگاه کن! بهترین تلسکوپ فقط می‌تواند این فوران‌های عظیم را به شکل تصاویر ایستا و منجمد در یک لحظه از زمان نشان دهد. شبیه‌سازی‌ای که من انجام داده‌ام به من امکان مطالعه‌ی این فوران‌ها را از نزدیک و با هر رنگ و سرعتی داده است." (وارد ۱۹۸۹، صص ۷۲۰، ۷۵۰).

◆ میچل معتقد است تصویربرداری دیجیتال با ساختارهای حسی آن چه ما "دوره‌ی پسا مدرن" نامیده‌ایم به شکل "مناسبی سازگار شده است"

فن‌آوری‌های جدید نه تنها قدرت دید را بسیار زیاد کرده‌اند، بلکه ماهیت آن را نیز تغییر داده‌اند (و حال دید دربرگیرنده‌ی آن چیزی است که در گذشته شاید جزء نامرئی‌ها یا نادیدنی‌ها طبقه‌بندی می‌شد) و کارکردهای جدیدی به آن افزوده‌اند (و آن را به ابزاری برای ارائه‌ی دیداری داده‌ها و مفاهیم انتزاعی بدل کرده‌اند). فضا و مدل‌های مشاهده به گونه‌ای متحول شده است که اثبات‌گرایان احتمالاً تصویری از آن نداشته‌اند.

بر اساس آن چه گفته شد، می‌توان به منطقی از تحول دست یافت که در آستانه‌ی تغییر از رویکرد ادراکی به تصاویر

گمان می‌شد تلقی می‌شود. فن‌آوری‌های جدید دامنه و قدرت دید و همچنین فنون پردازش و تحلیل اطلاعات بصری را به طور گسترده‌ای بسط داده‌اند. آنها مرز بین دیدنی و نادیدنی را نیز محو و مبهم کرده‌اند. فِرِد ریچین (Fred Ritchin) (۱۳۲:۱۹۹۰) از ظهور آن چه "فرا عکاسی" (hyper-photography) نامیده است سخن می‌گوید: "می‌توان گفت فرا عکاسی نوعی عکاسی است که به همزمانی و مجاورت بیننده و آن چه دیده می‌شود نیازی ندارد، و همه‌ی آن چه را وجود داشته است، وجود دارد، وجود خواهد داشت و یا ممکن است وجود داشته باشد - چه مرئی باشد چه نامرئی - در یک کلام همه‌ی آن چه را از طریق حواس یا به کلی دریافتنی باشد دنیای خود می‌داند." ابعاد جدید واقعیت در برابر قدرت مشاهده باز شده است. با برنامه‌های گرافیک کامپیوتری می‌توان چیزهایی را دید که در غیر این صورت در حوزهی نگاه انسان قرار نداشتند: "روش کار عبارت است از به کارگرفتن ابزار مناسب علمی برای جمع‌آوری سنجش‌ها و سپس ایجاد نماهای سه بعدی از آن چه، اگر امکان مشاهده‌ی آن از منظرهای خاصی وجود داشت، در واقع دیده می‌شد" (میچل ۱۱۹:۱۹۹۲)، به این ترتیب، فن‌آوری‌های شبیه‌سازی گسترده‌ی کار علمی را بسیار بسط داده است. اکنون می‌توان به واقع "درون یک ستاره‌ی در حال مرگ یا یک انفجار هسته‌ای را مرئی کرد. ذهن می‌تواند به جاهایی راه یابد که هیچ هستی فیزیکی هرگز احتمال رفتن به آن محل‌ها را ندارد."

فیزیکدان ستاره‌شناس مایکل نورمن (Michael Norman) از شگفتی نشستن در





(همانجا، صص ۷۷-۸). می‌توان گفت امکان تجربه‌ی تصویر و تعامل با آن به جای عینی در جهان خارج به وجود آمده است، گویی این تصویر [شبیه‌سازی‌شده] همان عینیت موجود در جهان خارج است. و در این صورت، می‌توانیم بگوییم ما آن عینیت را به مفهومی فراگیرتر و پیچیده‌تر "می‌شناسیم". درک تجربی بر درک مفهومی و نظری استوار است.

◆ از طریق پیشرفت شبیه‌سازی عینیات به وسیله‌ی تصویرهای دیجیتال و رسیدن به مرحله‌ی بالاتر "شبیه‌سازی حضور آن"، امکان «تلقی تصویرها به جای عینیات» به وجود می‌آید

باید این منطق را در ارتباط با همسازی روزافزون جنبه‌های تجربه‌گرا و خردگرای تفکر روشنگری مورد توجه قرار داد. نکته‌ای که ارنست گیلنر (Ernest Gellner) با قدرت مطرح می‌کند آن است که همیشه رابطه‌ی همزیستی بسیار قوی‌ای بین تجربه‌گرایی و خردگرایی در دنیای مدرن وجود داشته است: "این دو به ظاهر رقیب و در اصل مکمل یکدیگر بوده‌اند. هیچ یک بدون دیگری قادر به عمل نبوده است. هر یک در کمال تعجب کار دیگری را انجام داده است" (گیلنر ۱۹۹۲: ۱۶۶). تجربه‌گرایی دیداری از این قاعده مستثنا نبوده است. اگر در تاریخ مشاهده‌ی مبتنی بر عکاسی، همیشه خطر تجربه‌گرایی ساده‌لوحانه وجود داشته است، همیشه این هوشیاری حاد نیز به چشم می‌خورده است که تجربه و

(که در حکم برداشت‌هایی از شکل‌های ظاهری دیده می‌شدند) به رویکردی، که بیشتر با ارتباط تصویرسازی و مفهوم‌سازی سروکار دارد، قرار گرفته است باز نمود شکل‌های ظاهری دیگر مبنای بی‌چون‌وچرا و مسلم شواهد یا حقایق مربوط به پدیده‌های جهان نیست. ما شاهد از بین رفتن سریع ارزش دیدن در حکم معیار بنیادی دانش و فهم هستیم. البته این تردید در معنای عکاسی و صدق آن بی‌تردید پدیده‌ای کاملاً جدید است. آلن سیکولا (Allan Sekula) (۱۹۸۹: ۳۵۲) به ما یادآور می‌شود حتی در اوج اثبات‌گرایی قرن نوزدهم نیز همیشه از «کاستی‌ها و محدودیت‌های تجربه‌گرایی متعارف بصری» سخن گفته می‌شد. در هر حال، این تردید امروز به مرحله‌ای انتقادی رسیده است و راه را برای الگوی جدید و پیچیده‌تری از دیدن و دانش باز کرده است. ژان لویی وایسبربرگ (Jean Louis Weissberg) (۱۹۹۳: ۷۶) استدلال می‌کند که ما در واقع از عصر "دانش از طریق ضبط و ثبت" به دوره‌ی "دانش ناشی از شبیه‌سازی" حرکت کرده‌ایم. در این دوره‌ی جدیدتر، به اعتقاد او "تصویر دیگر در خدمت بازنمایی عین (ابژه) نیست... بلکه به آن اشاره می‌کند، آن را آشکار می‌کند، و به آن امکان وجود می‌دهد". هدف عبارت است از خلق "نسخه‌های مضاعفی" از واقعیت، نسخه‌ای که به مصداق شباهت داشته باشد، و این شباهت نه صرفاً از جهت ظاهر، بلکه بر حسب دیگر ویژگی‌های (نادیدنی) و کیفیاتی که مصداق دارد باشد. از طریق پیشرفت شبیه‌سازی عینیات به وسیله‌ی تصویرهای دیجیتال و رسیدن به مرحله‌ی بالاتر "شبیه‌سازی حضور آن"، امکان «تلقی تصویرها به جای عینیات» به وجود می‌آید



چیزها، و سرانجام شاید حتی خود امر بصری را درک کرد؟

نگاه دوباره به جهان

با طرح این سؤالات می‌خواهم کانون بحث را عوض کنم. بحث درباره‌ی پسا عکاسی به شدت تحت تأثیر وسوسه‌آمیز انقلاب دیجیتال، و تحولی که این انقلاب در تغییر الگوهای معرفت‌شناختی و همچنین الگوهای دید به وجود آورده، بوده است. بیشتر به مسائل صوری و نظری مرتبط با ماهیت و جایگاه تصاویر جدید پرداخته شده است. جای تعجب است که اکنون می‌گوییم احساس می‌کنیم عقلاتی‌کردن دید مهم‌تر از چیزهایی است که به واقع برای ما مهم‌اند (مثل عشق، ترس، اندوه...). دیگر راه‌های اندیشیدن درباره‌ی تصاویر و رابطه‌ی آنها با جهان از اعتبار افتاده است (به ما

پذیرانده شده است که این روش‌ها کهنه‌اند و برای حال و هوای زمانی ما مناسب نیستند). حتی این خطر وجود دارد که «انقلاب» باعث شود اصلاً فراموش کنیم از تصاویر چه انتظاری داریم و چه کاری می‌خواهیم با آنها بکنیم - چرا می‌خواهیم به آنها نگاه کنیم، چه احساسی درباره‌ی آنها داریم، و چه واکنشی نسبت به آنها داریم. در بحثی که به دنبال خواهد آمد، می‌خواهم برخی از دیگر امکانات ذاتی فرهنگ تصویری‌ای را که در حال تحول است بررسی کنم. از تجربه‌ی تصاویر (و نه از فن‌ها و فن‌آوری‌های جدید)، و از راه‌های اندیشیدن به فرهنگ تصویری که در چنین تجربه‌هایی ریشه دارد، شروع می‌کنم. سپس جایگاه این شیوه‌های اندیشیدن به تصویر را در بافت گسترده‌تر آن جنبه‌های فرهنگ مدرن جست‌وجو خواهم کرد که به آزادی





تخیل و آزادی سیاسی مرتبط‌اند و نه به خردورزی علمی و فنی. اگر ایده‌ی پسامدرنیته به واقع اصلاً معنایی داشته باشد، بی‌تردید معنایش باید به رهایی دموکراتیک و خلاق مرتبط باشد. در بافت این برنامه‌ها (مدرن و پسامدرن) است که باید اکنون به کاربرد تصاویر بیندیشیم.

◆ رولان بارت (۱۹۸۲:۹۲) عکاسان را «کارگزاران مرگ» می‌داند و عکاسی را متناظر با «مداخله‌ی یک مرگ غیرنمادین، خارج از مذهب، خارج از آیین، نوعی پرش ناگهانی در مرگ حقیقی» در جوامع مدرن می‌داند

پس آیا راهی برای حرکت سازنده در برابر ذره‌ی دیجیتال (بی آن که به اصطلاح صرفاً به ضدانقلاب تبدیل شویم) وجود دارد؟ از دید من، موضوع این است که آیا می‌توان آن‌چه را شاید صرفاً ابعاد وجودی خوانده شود، به دستورکاری که جنبه‌های مفهومی و خردورزانه در آن غالب شده است (یعنی از بیننده‌ی انسانی جدا شده است) وارد کرد یا دوباره وارد کرد. آیا تصاویر هنوز ما را بر خواهند انگیخت؟ اجازه بدهید با دیدگاهی عمداً «ابتدایی» در مورد عکس شروع کنیم. از نظر رولان بارت (Roland Barthes) در اتاق روشن (*Camera Lucida*)، سؤال اصلی این است که «جسم من درباره‌ی عکاسی چه می‌داند؟» (بارت ۱۹۸۲:۹). در این‌جا شناخت به مثابه‌ی یک فرآیند پیچیده تجربه می‌شود که جسم واسطه‌ی آن است و آکنده شده است

از احساس و عاطفه. در حالی که برخی تصاویر هیچ تأثیری بر او نداشته‌اند و انگیزشی در او به وجود نیاورده‌اند، تصاویر مهم دیگری «موجب برانگیختن حسی شعف‌انگیز در او شده‌اند، گویی مرکزی ساکن را بر می‌انگیخته‌اند، ارزشی شهوت‌انگیز یا آزارنده را که گویی در درون من خفته بوده است» (همانجا، ص ۱۶). طرح بارت عبارت است از کاوش در تجربه‌ی عکاسی «نه در حکم یک مسئله (مضمون) بلکه همچون یک زخم: من می‌بینم، من احساس می‌کنم، پس من متوجه می‌شوم، مشاهده می‌کنم و فکر می‌کنم» (همانجا، ص ۲۱). یکی شاید دل‌باخته‌ی برخی عکس‌های بخصوص باشد، و دیگری ممکن است با دیدن عکس‌های دیگر وجود زخمی سوزنده را حس کند. به نظر بارت، درک ماهیت بازآزمودی این تصاویر را نمی‌توان از درک احساس میل یا اندوهی که بر می‌انگیزند جدا کرد.

جان برگر که، به همین ترتیب مسئله‌ی ماهیت رابطه‌ی بین بیننده و آن‌چه دیده می‌شود را مورد توجه قرار داده است، نیز در جهت تعمیق (احساس) درک ما از دریافت و شناخت مبتنی بر عکاسی کار کرده است. برگر می‌خواهد معناهای دیگری را، جز آن‌ها که خورد ستوده است، بکاود. او می‌خواهد عکاسی را دوباره با «امر حسی، خاص و گذرا» ارتباط دهد (برگر ۱۹۸۰:۶۱). برگر، در تقابل با ذره‌ی خردگرایی، بر ارزش ظواهر تکیه می‌کند: «ظواهر نشانه‌های هستی‌اند... و چشم باید آنها را بخواند» (برگر ۱۹۸۲:۱۱۵). او تأکید می‌کند که ظواهر ماهیتاً چشمی (دیداری) هستند: همچون ندای غیبی از ماورا می‌آیند، به ورای پدیده‌ی گسسته‌ای که معرفش هستند اشاره



شواهد دیداری چنان چه با نظام‌های تحلیل و روال عقلانی تملیق می‌شدند، فقط می‌توانستند به وظیفه‌ی خود عمل کنند و پاسخ اهداف خاصی را بدهند. ظهور پسا‌عکاسی صرفاً در خدمت روشن‌تر کردن همین موضوع بوده است. در متن گسترده‌تر علمی و فلسفی، ما به این شناخت دست یافته‌ایم که آشتی و همزیستی بین خردگرایی و تجربه‌گرایی بیشتر مبتنی بر مناسبات خردگرایی بوده است. هورکهایمر (Horkheimer) و آدورنو (Adorno) (۱۹۷۳:۲۶) این نکته را در حکم پیروزی عقلانیت ذهنی و بندگی کل واقعیت در برابر صورت‌گرایی (فرمالیسم) منطقی^۲ توصیف کرده‌اند. در فضای خالص پسا‌عکاسی نیز کاملاً مشهود است که خرد اصل غالب و مسلط است. ما می‌توانیم منطق شکل‌گیری آن را بر حسب افزایش خردورزانه شدن دید (vision) توضیح دهیم.

این تحولات را بر حسب یک "منطق" توضیح دادم، زیرا به نظر می‌رسد فرهنگ ما به این ترتیب دریافت بهتری از این تحولات خواهد داشت. فکر پیشرفت لازم (و اجتناب‌ناپذیر) برای ما جذاب است، و به نظر فرهنگ ما کاملاً معقول است که این خط سیر را بر حسب افزایش عقلانیت تفسیر می‌کند. پروژه‌ی خردگرایی که دکارت آغازگر آن بود به دنبال قطعیت و اقتناع شناختی بوده است. همان‌طور که ارنست گلنر (۱۹۹۲:۲) گفته است، این روند مستلزم آن است که ما ذهن‌هایمان را از آن چه صرفاً فرهنگی، تصادفی و غیرقابل اعتماد است خالی کنیم؛ مادامی که فرهنگ با "خطا" همراه است - "نوعی خطای نظام‌یافته و جمعی" - این آرزوی دکارتی برنامه‌ای است برای آزادی انسان از فرهنگ.

(همانجا، صص ۳ و ۱۳). خرد باید خود را از فرهنگ جدا کند؛ خرد باید برای تحقق بخشیدن و به توان بالقوه‌اش در جهت روشنگری، خودبسنده و خودایستا باشد.

می‌توانیم جست‌وجو در پی حقیقت مبتنی بر عکاسی را در بافت این برنامه‌ی خردگرا درک کنیم، هرچند باید بپذیریم که عکاسی با امر فرهنگی، تصادفی و غیرقابل اعتماد نیز بی‌ربط نیست. همان‌طور که جان برگر گفته است (۱۹۸۲:۱۱۵)، انقلاب دکارتی تردید عمیقی نسبت به ظواهر به وجود آورد: "ظواهر چیزها دیگر مهم نبودند؛ آن چه اهمیت داشت سنجش و تمایز بود و نه تشابه‌های دیداری." "هم‌پیمانی عکاسی با ظواهر و در نتیجه معنایی که فرهنگ‌ها به ظواهر می‌دهند همیشه عکاسی را در سوی "خطا" قرار می‌دهد." پس می‌توان تحول در فرهنگ فن‌آوری عکاسی را بر حسب تلاش مستمر برای خالی کردن این رسانه از "ناخالصی" هایش دریافت. اثبات‌گرایی را می‌توان تلاشی اولیه برای خردورزانه کردن تصویر دانست (اگرچه امروز ما می‌گوییم که اثبات‌گرایی فاقد ابزارهای لازم برای این کار بوده، و ایده‌های آن در مورد حقیقت شناختی ساده‌انگارانه بوده است). "انقلاب دیجیتال" (با روش‌های جدید و رویکردهای جدیدش نسبت به شناخت) پروژه‌های دکارتی را در فرهنگ تصویری به سطحی بالاتر ارتقاء می‌دهد. این همان مطلبی است که "چشمی با آرایش جدید" میچل ارائه می‌کند. جساناتان کسراری در توصیف خصوصیات این به اصطلاح انقلاب می‌نویسد که چطور فن‌آوری‌های جدید "دید را در سطحی مجزای از مشاهده‌گر انسانی قرار داده‌اند" (۱۹۹۰:۱-۲). او معتقد است ایده‌ی "دنیا بی واقعی که به



طریقی بصری دریافت شده باشد، متزلزل شده است، و اگر بتوان گفت که این تصویرها اصولاً به چیزی ارجاع می‌کنند، در واقع باید گفت به میلیون‌ها بیت داده‌های ریاضی الکترونیکی ارجاع می‌کنند؛ این «فن‌آوری‌های» جدید - غیرشخصی شده و بافت زوددهی مشاهده چه هستند جز پاسخگویی به اهداف برنامه‌های خوردورزانه؟ خوردورزانه کردن تصویر در رشد عکاسی و پسا عکاسی عامل اصلی بوده است، و شرح این تحول (فقط) بر حسب این «منطق»، یخصرص به نظر هم منسجم است و هم گریزناپذیر.

در جدیدترین بحث‌هایی که در این زمینه مطرح شده است، فرهنگ دیجیتال عموماً بر اساس مناسبات خاص خودش پذیرفته شده است. در مورد مفهوم پیشرفت و توجه روزافزون به فنون جدید مشاهده که فن‌آوری‌های پسامدرن ممکن کرده است (زیرا همزمان است با آن چه ما از «انقلاب فن‌آوری» انتظار داریم) اکثراً توافق نظر دارند. معنایش آن است که به مثابه‌ی یک فرهنگ پذیرفته نشده است. برای پذیرش پسا عکاسی به مثابه‌ی یک فرهنگ باید از برنامه‌ی دکارتی آشنایی‌زدایی کرد. سؤال ما این است که این چیست که انگیزه‌ی خوردورزی دید است (با فرض آن که بی‌تردید خرد تنها نمی‌تواند عامل خوردورزی دید باشد)؟ باید نه تنها آن چه را مطلوب و مورد نظر است، بلکه همچنین آن چه را همزمان انکار و سرکوب می‌شود مورد توجه قرار داد. به طور کلی، چطور باید خصومت با آن چه را «صرفاً» فرهنگی، تصادفی و غیرقابل اعتماد است درک کرد؟ به دنبال «آزادی» از فرهنگ ما یعنی چه؟ به طور مشخص‌تر، در ارتباط با فرهنگ دیجیتال، چطور باید عدم اعتماد به ظواهر، «شکل ظاهری



می‌کنند، و با این وجود به ندرت پیش می‌آید که اشارات آن‌ها آن قدر کافی باشد تا به خوانش قطعی بی‌چون و چرای بی‌انجامد. معنای دقیق یک گفته‌ی ماورایی به کاوشگری یا نیاز آن کسی که آن را می‌شنود وابسته است. (همانجا،

ص ۱۱۸)

تصویر امکانات تازه‌ای را بر ما می‌نماید: «هر تصویری که بیننده‌ای به تماشایش بنشیند یعنی فراتر رفتن از آن چه او در تنهایی شاید به دست می‌آورد، یعنی رفتن به سوی یک طعمه، یک مدونا، یک لذت جنسی، یک منظره، یک صورت، یک جهان متفاوت» (برگر ۱۹۷۸: ۷۰۴). برگر بر رابطه‌ی بین دید (sight) و تخیل تأکید می‌کند. او می‌گوید «ظواهر هم شناختنی‌اند و هم استماری. ما به واسطه‌ی ظواهر طبقه‌بندی می‌کنیم و به واسطه‌ی ظواهر به خیال و رؤیا می‌پردازیم؛ این تخیل خلاق است که به درک ما از جهان جان و روشنایی می‌بخشد: «بدون تخیل، جهان دیگر بازتابنده نخواهد بود و مات و کدر می‌شود. فقط وجود است که باقی می‌ماند» (برگر ۱۹۸۰: ۶۸).

و کیفیت دیگری از دانش بصری بر ما آشکار می‌شود. بنیامین می‌نویسد (۱۹۷۹: ۲۴۲) با عکس ما با چیزی کاملاً جدید و غریب رویه رو می‌شویم؛ فن‌آوری عکاسی می‌تواند به فراورده‌های خود «ارزشی سحرآمیز» ببخشد. بیننده‌ی عکس «در خود نوعی تمنای مقاومت‌ناپذیر را حس می‌کند تا عکس را در جست‌وجوی جرقه‌ای از امکان بکاود، امکان این جا و اکنون، که با آن واقعیت ذهن (سوژه) را به اصطلاح زخم‌دار کرده است، سوزانده است» (همانجا، ص ۲۴۳). بنیامین ماهیت این جادوی بصری را به کمک فروید دریافته است. او می‌گوید «چون این طبیعت دیگری است غیر از چشم که با دوربین سخن می‌گوید: دیگر به این معنا که راه را برای فضایی باز می‌کند که ضمیر ناخودآگاه به آن شکل داده است» (همانجا). بنیامین معتقد است «ناخودآگاه بصری» در تداوم «ناخودآگاه غریزی» است که روان‌کاوی کشف کرده است. صورت‌بندی معروف او بسیار مختصر و موجز باقی می‌ماند. به نظر من، ما می‌توانیم از این صورت‌بندی برای کاوش در ماهیت متعارض دانش و احساساتمان دریاره‌ی دانش بهره بگیریم. دیدگاه مختصر و روشن تامس آگدن (Thomas Ogden) را دریاره‌ی ماهیت فرآیندهای ناخودآگاه

در نظر بگیرید:

ذهن ناخودآگاه (و بنابراین ذهن آگاه) فقط در مواجهه با میل متعارضی ممکن و لازم می‌شود که به نیاز به طرد و در همان حال حفظ جنبه‌های تجربه، یعنی نیاز به حفظ دو جنبه‌ی متفاوت تجربه‌ی همزمان یک رویداد روانی می‌انجامد. به عبارت دیگر، وجود تمایز بین ذهن آگاه و

◆ عکس یا ترس‌ها و بیم‌های ما در مواجهه‌ی با مرگ مرتبط است، و ممکن است امکان تسلک خیالی و اصلاح و تعدیل این احساسات را به وجود آورد

در تاریخ مختصری که والستر بنیامین (Walter Benjamin) دریاره‌ی عکاسی نوشته است، جنبه



برای یک ثانیه باعث شویم از نوع نیروی مکاشفه است که بدون هیچ شرحی (که بی فایده است) ویژگی اساسی آفریننده‌ی نوعی بیم تاب را، که به لحاظ شکل، بو، حس نفرت و طبیعتاً همراهی افکار غنی است، تثبیت می‌کند.
(مک اورلان ۱۹۸۹:۳۲)

◆ تصاویر الکترونیکی ایستا و منجمد نیستند؛ محو نمی‌شوند؛ کیفیت آنها غم‌آور نیست؛ صرفاً ثبت فناپذیری نیستند. فن آوری‌های دیجیتالی تصاویر را به شکل ایستا تولید نمی‌کنند: این تصاویر را می‌توان بیدار کرد، دوباره به آنها جان بخشید و «به روزه کرد

رولان بارت (۱۹۸۲:۹۲) عکاسان را «کارگزاران مرگ» می‌داند و عکاسی را متناظر با «مداخله‌ی یک مرگ غیرنمادین، خارج از مذهب، خارج از آیین، نوعی پرش ناگهانی در مرگ حقیقی» در جوامع مدرن می‌داند. عکس با ترس‌ها و بیم‌های ما در مواجهه‌ی با مرگ مرتبط است، و ممکن است امکان تمطک خیالی و اصلاح و تعدیل این احساسات را به وجود آورد.

اما می‌تواند ماجرا طور دیگری باشد. واکنشی دیگر که ارتباط نزدیک با طراح خردورزی مدرن دارد عبارت است از انکار و عدم‌پذیرش ماهیت فناپذیر ما. همان‌طور که هورکهایمر و آدورنو (۱۹۷۳:۳) بحث کرده‌اند، منطق

ناخودآگاه از تعارض بین میل به احساس/ اندیشیدن/بودن به روش‌هایی بخصوص، و میل به عدم‌احساس/عدم‌اندیشه/و عدم‌بودن به طرق دیگر ناشی می‌شود. (آگدن ۱۹۸۶:۱۷۶)

می‌توان تجربه‌ی دیداری را بر حسب این فرآیندهای جدایی و انشقاق دید. شناخت دیداری در احساس لذت و عدم لذت منشاء دارد: میل به دیدن با ترس از دیدن همراه است.

این دیدگاه‌های متفاوت و مختلف درباره‌ی ماهیت عکاسی همه مدامی که در تعارض با ایده‌ی دیدن و دانستن نسبی ناب قرار دارند، با بحث ما هم سر هستند. این دیدگاه‌ها به شیوه‌های متفاوت می‌خواهند به ما نشان دهند که چطور دیدن (vision) نیز در خدمت پاسخگویی به نیازهای روانی و جسمی است، و چطور در تحول تخیل و والایش به آنها نیاز است. این جنبه‌های وجودی استفاده از تصویر بی‌تردید در مواجهه‌ی با مرگ و اخلاقیات بسیار مطرح بوده است. تصویر همیشه به نوعی با مرگ مرتبط بوده است، و نوع خاصی از تأمل در باب مرگ مضمون مستمر اندیشه‌های مدرن در حوزه‌ی فرهنگ عکاسی بوده است. سوزان زانتاک (Susan Sontag) (۱۹۷۹:۱۵) می‌گوید، «همه‌ی عکس‌ها ثبت خاطره‌ی یک لحظه‌اند». «گرفتن یک عکس به نوعی یعنی مشارکت در مرگ، آسیب‌پذیری و ناپایداری و تغییرپذیری شخص (چیزی) دیگر است». پی‌یر مک‌اورلان (Pierre MacOrlan) می‌نویسد مرگ «برای انسان امری اسرارآمیز است» و قدرت عکس در رابطه‌ای که با این سر دارد نهفته است.

این که بتوانیم مرگ چیزها و مخلوقات را حتی



خردورزی و خردورزانه کردن هدف "آزادی انسان از ترس" از طریق نیروی انکارناپذیر خرد است: "اصلاً بیرون [از ذهن] هیچ چیز وجود ندارد، زیرا صرف ایده‌ی بیرون‌بودگی خود منشاء ترس است... انسان وقتی دیگر چیزی ناشناخته وجود ندارد، خود را رها از ترس تصور می‌کند (همانجا، ص ۱۶). از طریق کنترل و سلطه‌ی خردورزانه (هم بر طبیعت و هم بر طبیعت انسان)، خردگرایی و اثبات‌گرایی، "فرآورده‌ی نهایی آن"، در پی بستن همه‌ی منابع ترس از مرگ و فنا بوده‌اند. می‌توانیم گفتمان و فن‌آوری دیجیتال را در امتداد پروژه‌ی تسلط خردورزی بدانیم. تصاویر الکترونیکی ایستا و منجمد نیستند؛ محو نمی‌شوند؛ کیفیت آنها غم‌آور نیست؛ صرفاً ثبت فناپذیری نیستند. فن‌آوری‌های دیجیتالی تصاویر را به شکل ایستا تولید نمی‌کنند؛ این تصاویر را می‌توان بیدار کرد، دوباره به آنها جان بخشید و «به روزه» کرد. با دستکاری دیجیتال می‌توان مرده را احیا کرد. ویلیام میچل (۱۹۹۴:۹۴) از الویس مرده و امکان احیای او به شکل یک «عکسی» در محیطی کاملاً معاصر سخن گفته است. فرد ریچین (۱۹۹۰:۶۴) از «بازگرداندن مرلین» سخن می‌گوید. شبیه‌سازی که مرگ را به چالش می‌طلبد با خیال‌های قدرتمند تعالی خردورزانه در پیوند است. رژی دبره (Régis Debray) (۱۹۹۲:۳۳) می‌گوید «ندیدن امور غیرقابل تحمل یعنی کاستن از جاذبه‌ی تاریک سایه‌ها، و نقطه‌ی مقابل آن، ارزش پرتوهای نور». او معتقد است «مرگ مرگ ضربه‌ی تعیین‌کننده‌ای به تخیل می‌زند». البته دلایلی وجود دارد تا بپذیریم که رؤیای خردورزانه همیشه دل آدم را به هم می‌زند. ما نیز باید همراه رولان بارت به جایگاه

مردم‌شناختی مرگ در فرهنگمان بپردازیم: «زیرا مرگ باید جایی در درون جامعه باشد... آیا به واقع فکر می‌کنیم که مرگ هیچ جا نمی‌تواند باشد؟»

به نظر من، مفهوم پیچیدگی فرهنگ‌های تصویری باید مورد توجه قرار گیرد و بخصوص ما باید به اهمیت دیگر کاربردهای غیرخردورزانه‌ی عکس بپردازیم. هرچند در متن فرهنگ دیجیتالی نوظهور توجه به این‌گونه مسائل فقط می‌تواند از روی لجبازی و مسئله‌ساز باشد. از منظر خشک و زاهدمنشانه‌ی پسا‌عکاسی، این‌گونه ملاحظات ساده‌لوحانه و نوستالژیک به نظر می‌رسد. این نسخه از فرهنگ تصویری «پسامدرن» دقیقاً وقف نقد و ساختارشکنی از چنین مفاهیم شکاکانه‌ای شده است. چارچوب اطلاعاتی جدید بر حسب رهایی تصویر از محدودیت‌های تجربی و تداعی‌های احساسی آن دریافت می‌شود؛ شاید بتوان گفت موضوع پالایش تصویر از آن چه پس‌مانده‌ی علاقه انسان‌مدارانه و واقع‌گرایانه تلقی می‌شود مطرح است. این در واقع برنامه‌ی خردگرایی است که نقاب و پوشش پسامدرنیسم دارد. شگفت‌انگیزترین نکته‌ی مربوط به آن خودخواهی آن است (به معنای مورد نظر و. ر. بیژن (W.R.Bion) (۱۹۶۷:۸۶) وقتی از «خودخواهی اودیپ در برملا کردن حقیقت به هر قسمتی» سخن می‌گوید). فرهنگ دیجیتال با تعهد چشمگیرش به عقلانی‌کردن دید (vision)، گرایش دارد به انکار دیگر کاربردهای تصویر و یا بی‌ارزش جلوه‌دادن آنها دارد. فرهنگ دیجیتال دیگر با تصویر در حکم عامل گذار بین واقعیت‌های درونی و بیرونی کاری ندارد. اگر در این طرح پیشرفت‌گرایانه، تخیل اصولاً معنایی داشته باشد، بی‌تردید





معنایش آن چیزی نیست که جان برگر (۱۹۸۰:۷۳) آن را استعداد اولیه‌ی تخیل بشری می‌نامد - استعداد و قابلیت همذات‌پنداری با تجربه‌ی شخصی دیگر (که همه‌ی آن چیزی است که می‌تواند به اودیپ در رنجی که می‌برد کمک کند). به نظر می‌رسد اعتقاد به تصاویر «کامل و بی‌نقص» به رابطه‌ی ما با تصاویر «کم و بیش خوب» بستگی داشته باشد. به این نظر بارت (۱۹۸۲:۵۳) توجه کنید که سرانجام «برای خوب دیدن یک عکس، بهتر است نگاهتان را بدزدید و یا چشمتان را ببندید.» آیا ما می‌توانیم در بافت دگرگونی (که خودخواهانه «پیشرفت» نامیده می‌شود)، یک فرهنگ سرزنده‌ی تصویری داشته باشیم؟

◆ ما نباید صرفاً خود را در معرض

نورشناسی و شیمی قرار دهیم بلکه باید در معرض روش بخصوصی از بازتاب مدرن قدرت، دانش و ذهن قرار گیریم؛ امروز ما با قول این «سرمه‌بندی» عکاسی رویه‌رو

هستیم

نخستین سؤال این است که آیا می‌توانیم امکانات را در این لحظه‌ی تاریخی ببینیم؟ آیا می‌توانیم دوباره بافتی را توصیف کنیم که در آن فرهنگ تصویری ما در حال تحول است، به طریقی که بتوانیم به درکی بنیادی‌تر از آن چه با گفتن «پسامدرن» مورد نظر است دست یابیم؟ این سؤال با براندازی ایدئولوژی مدرنیته (و پسامدرنیته) به مشابهی رهایی پیشرونده‌ی خردورزی سروکار دارد. شاید بتوانیم از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رئیس‌جمهوری اسلامی ایران



دیالکتیک روشنگری شروع کنیم - که به نوعی یکی از متون بنیان‌گذار [مفهوم] پسامدرنیسم است - و این که چگونه دیالکتیک روشنگری نشان داده است تاریخ ترس از زمان فریاد وحشت^۲ آغازین بر تاریخ خرد سایه افکنده است. ترسی که واپس رانده شده است به شکل یک عارضه‌ی فرهنگی بازمی‌گردد. از دید هورکهایمر و آدورنو، «روشنگری همچون قهرمان تراژیک سوفکل، اودیپ عمل می‌کند: بی‌تدرید نوع انسان را از قدرت هولناک طبیعت رها می‌کند اما بلایی تازه را با خود می‌آورد» (روکو ۸۰:۱۹۹۴). منطق سلطه‌ی مبتنی بر خردورزی پیوسته توسط آن چه هنوز «بیرون» باقی می‌ماند شکست می‌خورد. و به علاوه خود سلطه ممکن است با نوعی حسین (غیرخردورزانه‌ی) فقدان، و با گرایشات نهفته‌ی فرهنگ مالیکولیا و انسرده‌ی ناشی از پیش‌بینی آخر زمان فاجعه‌آمیز همراه باشد (چی ۱۹۹۴). در این صورت، گفتن این که ما پسامدرن هستیم با این تشخیص همراه است که چگونه روشنگری همان‌طور که موفق شده است، شکست خورده است. می‌توانیم همان دریافتی را از حساسیت پسامدرن داشته باشیم که ملادن دالر (Mladen Dolar) (۱۹۹۱:۲۳) در نظر داشت، وقتی می‌گفت که «[پسامردن] به معنای رفتن به ورای مدرن نیست»، بلکه آگاهی از محدودیت‌های درونی آن و فروپاشیدن آن است؛ به پیروی از دیدگاه او، ما نمی‌توانیم پسامدرنیته را که اساساً به مفهومی ضدغایت‌مدارانه متصور شده است، بر حسب امکان بازگشت آن چه فرهنگ مدرن واپس رانده یا منکر شده است درک کنیم. پس سؤال واقعی این است که آیا ما می‌توانستیم به ظاهر آن امکانات بنگریم.





انسانی می‌توانیم با "شرایط" انسانی مان کنار بیایم. همان‌طور که دیوید رابرتز (David Roberts) (۱۹۹۴:۱۷۲) گفته است، آن‌جا که روشنگری اصل و انتزاع مفرط از [داده‌ی] مفروضه را دنبال می‌کرد، متفکران رمانتیک به "جسد" تاریخی و فرهنگی دل مشغول بودند. و آن‌جا که روشنگری سودای عالی خردورزانه در سر داشت، رمانتیک‌ها بر قدرت تخیل و خلاقیت که برای دستیابی به رهایی انسانی و سیاسی لازم بود تأکید کردند.

◆ مرگ عکاسی امروز خبر از ترکیب‌بندی تازه‌ای می‌دهد. این همان است که باچن اصطلاحاً «چشم‌انداز پسامدرن» نامیده است

در این فضا است که کورنلیوس کاستوریادیس با بازبودن تخیل تمام‌عیار در برابر بسته‌بودن امپراتوری خردورزانه مخالفت می‌کند. او معتقد است آن‌چه ما را انسان می‌کند خردورزی نیست، بلکه "سوج پیومته، مهارنشده و مهارنشده‌ی تخیل خلاق و تمام‌عیار ما در و از طریق سیلان بسازنمودها، عواطف و امیال است (کاستوریادیس ۱۹۹۰:۱۴۴). کاستوریادیس در پی سازگاری خلاق ناخودآگاه، تخیل و قوای عقلی (که با مواجهه‌ی با ترس از مرگ نیز مرتبط است) با هدف استقلال انسان است. موضوع عبارت از دستیابی به «یک ذهنیت خوداندیش و خودسنج، ذهنیتی که دیگر یک دستگاه شبه‌خردورز و سازگار شده‌ی اجتماعی نیست، بلکه بلکه تخیل تمام‌عیاری را که در

داستان اودیپ داستان تلاش برای گریز از واقعیت‌های دردناک از طریق «کورکردن خود» و داستان پناه‌بردن به قادر مطلق است (استاینر ۱۹۸۵). باید با نتایج غم‌انگیز نگاه واقع‌گرایانه‌ای که در پی دارد زندگی کنیم. فرهنگ پسامدرن باید به گذشته و به ترس‌های واپس‌رانده و نیروهای ناخودآگاهی بازمی‌گشت که پیشرفت خرد را گرفتار مشکل کرده بودند.

پس فرهنگ پسامدرن باید به تحول در سیاست و تخیل مربوط باشد. صرفاً خرد و روشنگری به دنیای مدرن شکل نداده است. یوهان آرناسون (Johann Arnason) بر اهمیت فکری و فرهنگی رمانتیسیم تأکید می‌کند، و بر اهمیت رابطی متقابل و تعامل بین این دو جریان فرهنگی پا می‌فشارد، و استدلال می‌کند که دقیقاً «این ترکیب‌بندی فرهنگی (و نه صرفاً منطق بی‌چون‌وچرا یا پروژه‌ی ناتمام روشنگری) است که باید در کانون نظریه‌ای در باب مدرنیته‌ی فرهنگی قرار گیرد» (آرناسیون ۱۹۹۴:۱۵۶). در مورد پسامدرنیته نیز همین طور است. این جریان دیگر به لحاظ نقد روشنگری مهم است (هر چند، البته، فرهنگ رمانتیک نیز به اندازه‌ی فرهنگ روشنگری با مسائلی روبه‌روست؛ و هر دو [فرهنگ] به شکلی تباها شده به قرن ما راه یافتند). این جریان دیگر، با دیگری (Other) خردورزی، با آن‌چه به واسطه‌ی شمول خرد واپس‌رانده و "بیرون" نگه داشته شده بود سروکار دارد؛ و همچنین توجه ما را به درونی‌شدگی (embeddedness) در فرهنگ‌های انسانی (و در نتیجه در فرهنگی‌بودن، تصادفی بودن و غیرقابل‌اعتماد بودن) جلب می‌کند. ما فقط در بافت فرهنگ‌های خاص

هسته‌ی روان اوست تشخیص داده و آزاد کرده است» (همانجا، ص ۱۲۵). البته این [روند] با شناخت وجود دیگران نیز همراه است، دیگرانی که امیالشان ممکن است در تقابل با امیال خود ما قرار بگیرد. در نتیجه، پروژه‌ی استقلال «الزاماً اجتماعی است، و نه صرفاً فردی» (همانجا، ص ۱۲۷). از دید کاستوریادیس، طرح شکل‌دادن به افراد مستقل و خودمختار و طرح اجتماع مستقل و خودمختار یکی و یکسان‌اند. چه پیش خواهد آمد اگر امکانات پسامدرنیسم را در پرتو این اندیشه و به طریقی بنیادی‌تر دریا بیم؟

اجازه بدهید تکرار کنم که اساس مطلب عبارت است از مقابله با درکی خردورزانه و بسته به لحاظ تخیلی از فرهنگ تصویری در حال تحول دوران ما. باید بافت‌های معنی‌دار دیگری پیدا کنیم و در آنها تصاویر را بفهمیم و از آنها استفاده کنیم. امکاناتی که به نظر من می‌آید مختصر است و صرفاً اشاره‌ای به آنها خواهم کرد (و بی‌تردید زمینه‌های دیگری نیز وجود دارند). هدف عبارت است از اعتبار (دوباره) بخشیدن به دنیایی از معنی و عمل که نتوان آن را به خردورزی فروکاست. مواجهه‌ی فردی رولان بارت با عکس را به خاطر بیابان‌زد: حرکت از دیدن و احساس، از طریق توجه و مشاهده، به اندیشه و وضوح. من چنین حساسیت بازی را در بناقتی اجتماعی و در مناسبت یک فرهنگ تصویری گسترده‌تر در نظر دارم. همان‌طور که یوهان آرتاسون (۱۹۹۲:۱۶۷) گفته است، بنا بر دیدگاه‌های مریلوپونتی، چنین پروژه‌ای به احیای نوعی فضای باز نسبت به جهان، به آن که «دوباره یاد بگیریم به جهان نگاه کنیم» مربوط می‌شود. دریافت بصری با «کشف مجدد و ساختن روزنه‌ای به جهان

که سازنده‌ی وضعیت انسان است» (همانجا، ص ۱۶۹) مربوط می‌شود. چگونگی نگاه ما به جهان با گرایش ما نسبت به جهان مرتبط است.

اکنون سرانجام باید بازگردیم به این سؤال که چگونه تصویرهای جدید و فن‌آوری‌های جدید با این بحث تناسب دارند. دوباره باید به این بحث پردازیم که آیا این تصاویر و فن‌آوری‌ها می‌توانند شیوه‌ی نگاه ما به جهان را تغییر دهند و چگونه. یک امکان را آن دسته از تاریخ‌نویسان هنر و تصویر مطرح کرده‌اند که در سنتی فوکویی کار می‌کنند و عدم پیوستگی‌ها و گسست‌های مهم را در نظام‌ها یا الگوهای دید تشخیص داده‌اند. به این ترتیب، جفری باچن (Geoffrey Batchen) (۱۹۹۰:۱۱) در ارتباط با تولد عکاسی مطرح می‌کند که ما نباید «صرفاً خود را در معرض نورشناسی و شیمی قرار دهیم بلکه باید در معرض روش بخصوصی از بازتاب مدرن قدرت، دانش و ذهن قرار بگیریم؛ امروز ما با افول این «سره‌بندی» عکاسی روبه‌رو هستیم: «سره‌بندی مطلوبی که تلفیقی است از عکاسی و ذهن مدرن به هیچ وجه ثابت و تغییرناپذیر نیست» (همانجا) و همچنین رک کراری (۱۹۹۰). مرگ عکاسی امروز خبر از ترکیب‌بندی تازه‌ای می‌دهد. این همان است که باچن اصطلاحاً «چشم‌انداز پسامدرن» نامیده است. این رویکرد نگاه محدودی دارد و منحصرأ به رابطه‌ی بین دیدن و دانش/قدرت می‌پردازد (هرچند، با قرار دادن تحول معرفت‌شناختی در نوعی بافت اجتماعی، روش معنی‌داری برای پرداختن به خردورزانه کردن دید به ما ارائه می‌کند). در هر حال، در این مناسبات به ما نشان می‌دهد که چطور ظاهر





چیزها ممکن است از طریق پدیدار شدن فن‌آوری‌های جدید دیدن و فنون جدید مشاهده تغییر کنند. می‌گویند در لحظات تعیین‌کننده و مهم و معمولاً از طریق پیدایش فن‌آوری‌های جدید، ممکن است رابطه‌ی بین دید و ذهنیت دچار تحول بنیادی شود. روش‌های قدیمی‌تر نگرستن به جهان (آن‌طور که می‌چل می‌گوید، «سنت‌های تصویری تصلب‌یافته») کنار گذاشته شده‌اند و در همان حال روش‌های جدید توصیف تصویری ممکن شده‌اند. امکانات بی‌نظمی خلاق به وجود آمده است. اما به نظر من در همان حال، ممکن است این تحولات «محلی» در فنون مشاهده در بافت «جهانی» روند روبه‌رشد خردورزانه کردن تصویر نیز معنی پیدا کنند. راه‌های جدید دیدن شاید در تعارض با شکل‌های موجود و روابط قدرت در حوزه‌ی بصری نباشند.

کوشش می‌کنم شرح بدهم بسیار پسامدرن‌تر باشد. در این مورد، آن چه مهم است نفس فن‌آوری‌ها و تصاویر جدید نیست، بلکه تجدید آرایش کلیت حوزه‌ی دید و ستایش دویاره‌ی فرهنگ‌های تصویری و سنت‌هایی است که برمی‌انگیزند. ذکر این نکته لازم است که اکنون جالب‌ترین بحث در مورد تصاویر نه به جنبه‌های دیجیتال، بلکه به واقع به آن چه تا این اواخر رسانه‌های قدیمی و فراموش شده تلقی می‌شدند مربوط می‌شود (دید فراگیر [پانوراما])، اتاق تئریک، استروسکوپ)؛ از دیدگاه پسا عکاسی ما، این رسانه‌ها ناگهان مضافات تازه‌ای یافته‌اند، و اکنون به نظر می‌رسد ارزش‌گذاری مجدد آنها در درک اهمیت فرهنگ دیجیتال بسیار مهم باشد. در این بافت، به نظر می‌رسد نباید بر حسب ناپیوستگی‌ها و گسست‌ها فکر کرد، بلکه اندیشه‌ی زایا اندیشه‌ی مبتنی بر پیوستگی‌ها است و از طریق زایایی تصاویر و شکل‌های بصری ممکن می‌شود.

دیوید فیلیس (۱۹۹۳:۱۳۷) در نقد تحلیل فوکویی (برداشت‌گرایی) توصیه می‌کند که «تداوم و پایداری شیوه‌های قدیمی‌تر دیدن را در نظر بگیریم؛ دیوید فیلیس بر خلاف ایده‌ی روایت متوالی فرهنگ‌های تصویری متوالی، و بر خلاف منطق روایی گسست‌های معرفت‌شناختی متوالی، این بحث را مطرح می‌کند که «دیدن» (vision) به شکل یک روایت چندلایه‌ای عمل می‌کند که بسیاری حالات متفاوت درک در آن جمع آمده‌اند - الگویی که هم در مورد تاریخ دید و هم در مورد درک یک بیننده‌ی واحد مصداق دارد» (همانجا). به نظر من، این استعاره‌ای بسیار زایاست (و استعاره‌ای که می‌تواند در مقاومت بر علیه

◆ به جای دادن جایگاه ممتاز به تصاویر «جدید» در برابر تصاویر «قدیمی»، می‌توانیم به همه‌ی آنها فکر کنیم - همه‌ی آنهایی که هنوز، دست‌کم فعال هستند. از چنین دیدگاهی، آن چه اهمیت دارد عبارت است از کثرت و تنوع تصاویر معاصر

این یکی از راه‌های اندیشیدن درباره‌ی امکاناتی است که اکنون پیش روی ماست (اگرچه به نظر من هنوز گرفتار مفاهیم مدرنیستی رشد و پیشرفت است). حال اجازه بدهید راه دیگری را پیشنهاد کنم (که ممکن است به مفهومی که

پیشرفت‌گرایی در فن‌آوری و تکامل‌گرایی معرفت‌شناختی به ما کمک کند. به جای دادن جایگاه ممتاز به تصاویر جدید به در برابر تصاویر "قدیمی"، می‌توانیم به همی آنها فکر کنیم - همی آنهايي که هنوز، دست‌کم فعال هستند. از چنین دیدگاهی، آن چه اهمیت دارد عبارت است از کثرت و تنوع تصاویر معاصر. ما در مقابله با الگوهای پیشرفت‌گرا یا تکاملی، می‌توانیم در جهت بهره‌برداری خلاق از تعامل بین نظام‌های متفاوت تصاویر بکوشیم. همزیستی تصاویر مختلف، شیوه‌های متفاوت دیدن، خیال‌پردازی‌های تصویری متفاوت را می‌توان یک منبع تخیل در خور توجه دانست.

مسئله‌ی اصلی در نمایشگاه گذرهای تصویر (*Passages de Image*)، که در مرکز ژرژ پومپیدو در ۱۹۹۰ برگزار شد، همین بود. ریموند بلور (*Raymond Bellour*) در مطلبی که برای کاتالوگ نمایشگاه نوشته است به بیان این نکته می‌پردازد و اشاره می‌کند که «تنوع شکل‌های تصویری است که اکنون مسئله‌ی ماست»، و مسئله که مقصودش از آن راه حل است، با تکثیر «اشتراکات» بین تصاویر است، تکثیر آن چه بین تصاویر «مسرّی» بوده است. او معتقد است که اختلاط‌ها، اشتراکات، گذرها یا حرکات بین تصاویر به دو طریق شکل می‌گیرند: «از یک سو، نوسان بین تحرک و عدم تحرک تصویر؛ از سوی دیگر، بین حفظ شباهت در عکاسی و گرایش به تصویرزدایی (*de-figuration*) (بلور ۱۹۹۰ ب: ۷؛ بلور ۱۹۹۰ الف: ۳۸)؛ حسی که طی آن بسیار زیاتر خواهد بود اگر به دورگه بودن (التقاطی بودن) شکل‌های تصویری بیندیشیم. باید راه‌های

جدید «دیدن» را از طریق آن چه شاید فن‌آوری‌های غیرنوری (*am-optical*) خوانده شود تجربه کنیم. همچنین می‌توانیم امکانات بالقوه‌ی دستکاری دیجیتالی را برای ایجاد شکل‌های جدید تلفیقی تجربه کنیم (همان چیزی که ویلیام میچل (۱۹۹۲: ۷) «الکتروبریکولاژ» (*electrobricolage*) نامیده است). ایستر پرادای هنرمند (۱۹۹۳: ۶ - ۴۴۵) با اشاره به امکانات، تغییر و تلفیق، و لایه‌بندی کردن، تصاویر (و متون) به شرح جاذبه‌های فن‌آوری‌های دیجیتالی می‌پردازد؛ به اعتقاد او فن‌آوری دیجیتالی امکان «مادیت بخشیدن به پیوند بین زمان و مکان را که باعث گسترش دامنه‌ی درک می‌شود به وجود می‌آورد».

در عین حال، باید پذیرفت نگاه مبتنی بر عکاسی تداوم دارد، و مشاهده می‌شود که تداوم خواهد یافت تا به واقع خود را دوباره احیا کند. صرفاً به دلیل آن که من این آثار را دوست دارم، کارهای ژنیو کادیو (*Geneviève Cadieux*) را در نظر بگیرد که برخی از آن‌ها در نمایشگاه گذرهای تصویر به نمایش گذاشته شد. اینگرید شافنر (*Ingrid Schauffner*) (۱۹۹۱: ۵۶) با اشاره به «ماندگاری» آنها، گفته است که کادیو «قراردادهای مجسمه‌سازی را به کار می‌گیرد تا انفعال مواجهه‌ی ما با سطح را از میان ببرد». عکس‌های او حس دیدن را دوباره در ما احیاء می‌کند، و موقعیت آن را در ارتباط با حس لامسه و شنوایی دوباره تعیین می‌کند (با چشم‌ها پتان به من گوش کنید عنوان یکی از عکس‌های اوست). رژی دوران (*Régis Durand*) (۱۹۸۹) بر استمرار امکانات - این‌جا نیز اغلب از طریق استفاده از قالب‌های «قهرمانانه» و در مقیاس بزرگ که زمانی در هنرهای





زیبا به کار می‌رفت - برای احیای "تاثیر شاهد" که ذاتی عکاسی است تأکید کرده است. ما نباید نسبت به همه‌ی شیوه‌های نمود و بازنمود تصویری رویکردی باز داشته باشیم.

◆ فرهنگ دیجیتال را می‌توان در واقع تداوم خردورزانه کردن دید و آوردن این منطبق به سطح جدیدی از پیچیدگی و ایجاد سازگاری جدیدی بین جنبه‌های خردورزانه و تجربه‌گرایانه‌ی فرهنگ مردن دانست

در توصیف مجدد تحول عکاسی بر حسب لایه‌بندی تصویرها یا گذر (passage) تصویر، شاید بتوانیم در برابر خودخواهی مدرنی (ی فنی و فرهنگی) موضعی اتخاذ کنیم. شاید بتوانیم زمینه‌ی بهتری را برای کاوش در جنبه‌های عاطفی، تخیلی، اخلاقی و سیاسی فرهنگ تصویری متحول‌شونده به وجود آوریم. آدام فیلیپس (Adam Phillips) در مقاله‌ای به نام "روان‌کاوی و بت‌پرستی" به اهمیت مجموعه‌ی بزرگی که فروید از تصاویر بت‌ها دارد می‌پردازد. "فروید با به‌نمایش گذاشتن این مجموعه در مطبش، یعنی در محلی که روان‌کاوی می‌کرد، چه چیز را می‌خواست است به بیمارانش و به خودش بگوید...؟" (فیلیپس ۱۱۹:۱۹۹۳). دو پاسخ می‌توان به این سؤال داد. فروید می‌خواست است بگوید که "فرهنگ تاریخ است، و این تاریخ... را می‌توان حفظ کرد و به آن اندیشید"

(همانجا: ۱۲۰)؛ "آن چه مرده است محور نمی‌شود" (همانجا: ۱۱۸) و سلامت روایتی و فرهنگی ما به تشخیص این نکته وابسته است. و پاسخ دوم آن که فروید به بیمارانش و به خودش می‌گفته است "فرهنگ متکثر است... این مجسمه‌های کوچک (بت‌ها) بر این واقعیت تأکید می‌کردند که قراردادهای فرهنگی و دنیا‌های متفاوتی در این جا و آن‌جا جهان وجود دارد" (همانجا: ۱۲۰). آیا رابطه‌ی فروید با این بت‌ها نشانگر چگونگی تفکر امروزی ما در ارتباط با تصویرها نیست؟ دیرینه‌شناسی تصاویر با کاوش‌های روان‌شناختی مرتبط است. و تصاویر راهی پیش روی ما می‌گذارند برای دید باز داشتن نسبت به تنوع فرهنگی؛ آنها نشانگر میل "فروید به وفاداری نسبت به فرهنگ‌های دیگرند" (همانجا: ۱۱۹).

◆ "مرگ عکاسی" یکی از آن لحظات نادر است که طی آن فراخوانده می‌شویم تا رابطه‌مان با تصاویر (قدیمی یا جدید) را مورد تجدید نظر و بازاندیشی قرار دهیم

می‌توان به سراغ جنبه‌های اجتماعی‌تر و سیاسی‌تر این گرایش رفت. در نظریه‌ی سیاسی معاصر (از نوع نظریه‌ی ضدبنیادگرایی (anti-foundationalist) در ایده‌ی وجود یک حقیقت مطلق نیز تردید می‌شود. در چنین دیدگاهی، که گلین دالی (Glyn Daly) بسیار خوب آن را خلاصه کرده است (دالی ۷-۱۷۶:۱۹۹۴)، دنیا را فقط می‌توان از طریق بازی‌های زبانی رقیب توصیف کرد؛ دنیا "همیشه در معرض توصیف‌ها



است" و در نتیجه "حقیقت همیشه نتیجهی کشمکش بین گفتمان‌ها/ بازی‌های زبانی رقیب خواهد بود." دقیقاً تعامل بین این توصیف‌های رقیب - که همه از مواضع بخصوص (و محدود) منشاء می‌گیرند - است که اهمیت دارد. مسائل بنیادی با این روایات - رمان‌ها، قوم‌نگاری‌ها، نوشته‌های مطبوعاتی و غیره - که ما با آنها همذات‌پنداری می‌کنیم و انسجام خود را بیان می‌کنیم، تبیین می‌شوند. در این بافت، می‌توانیم نوعی معنای سیاسی (و نه معرفت‌شناختی) به این تشخیص بدهیم که تصاویر "را دیگر نمی‌توان به سادگی گزارش‌های حقیقی مبتنی بر روابط علی دربارهی دنیای واقعی دانست"، و در واقع تصاویر ممکن است مانند "تصاویر سستی‌تر استادانه عمل کنند که سازه‌های انسانی مبهم و فاقد قطعیت به نظر رسند" (میچل ۲۲۵:۱۹۹۲). پس می‌توانیم فرهنگ تصویری‌مان را بر حسب تنوع و گوناگونی فعال در نظر بگیریم و باید به امکانات (خلاقه و هم چنین فنی) توصیف‌های جدید - باز و پویا - از جهان پردازیم.

هر کسی خود را در آلبوم عکس بازمی‌شناسد.

کریستین بولتانسکی

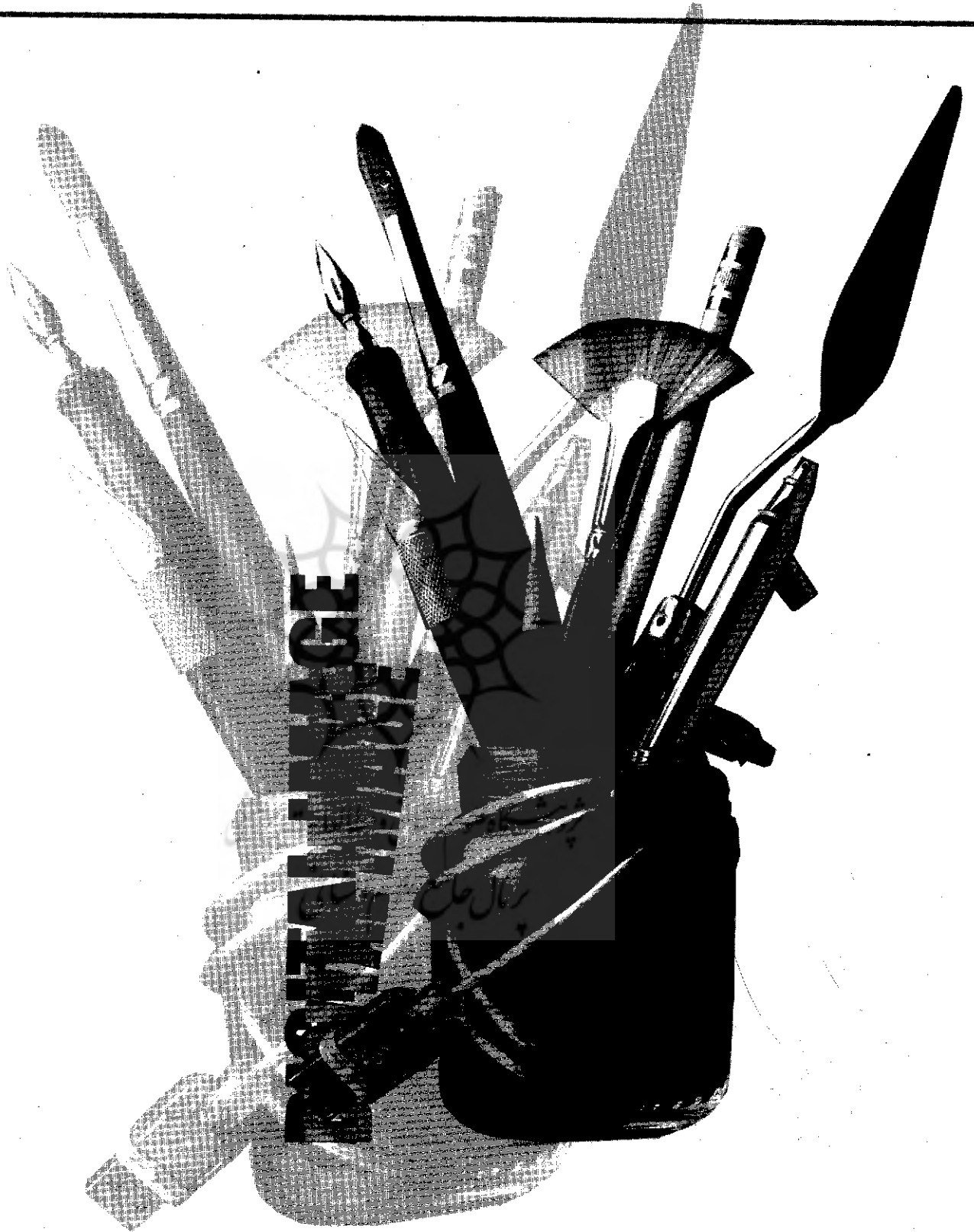
این گرایش غالب وجود دارد که فن‌آوری‌های دیجیتالی را "انقلابی" بدانیم و فرض را بر آن بگذاریم که این‌ها "ماهیتاً" خود چنین هستند. در سراسر این مقاله من بر علیه چنین موضعی بحث کرده‌ام و گفته‌ام که به نظر من فرهنگ دیجیتالی را می‌توان در واقع تداوم خردورزانه کردن دید و آوردن این منطق به سطح جدیدی از پیچیدگی و ایجاد سازگاری جدیدی بین جنبه‌های خردورزانه و تجربه‌گرایانهی فرهنگ مردن دانست. کوشیدم تا بحث را از این چشم‌انداز

نظری و فلسفی غالب دور کنم و برنامه‌ای فرهنگی تر و سیاسی تر را در ارتباط با فرهنگ تصویری متحول‌شوندهی [این دوران] در دستور کار قرار دهم. یعنی آن‌که بر اهمیت دید (ظواهر) در تجربهی فرهنگی دوباره تأکید کرده‌ام - یعنی از کاربردهای دید شروع کردیم و نه از نوآوری‌های فنی. در تأکید بر اهمیت نمادین تصاویر، می‌توانیم تحول آن‌ها را در بافت گرایش‌های ضدخردورزی در فرهنگ مدرن (که حال از دیدگاهی انتقادی توسط کسانی بررسی شده است که به احیای تخیل و خلاقیت در فرهنگ ما معتقدند مورد توجه مجدد قرار دهیم. به نظر من می‌توان فراتر رفت و به بررسی کثرت و تنوع روزافزون روش‌های دیدن در متن روش‌های جدید (پسامدرن) اندیشیدن به زندگی سیاسی و دموکراتیک پرداخت. بدیهی است این‌ها ایده‌هایی مقدماتی هستند و باید روی آن‌ها کار کرد. من به هیچ عنوان نمی‌خواهم امکانات خیره‌کننده و چشمگیر فن‌آوری‌های جدید را منکر شوم، بلکه کوشش می‌کنم به این امکانات جایگاه فرهنگی و سیاسی مرتبط‌تری بدهم.

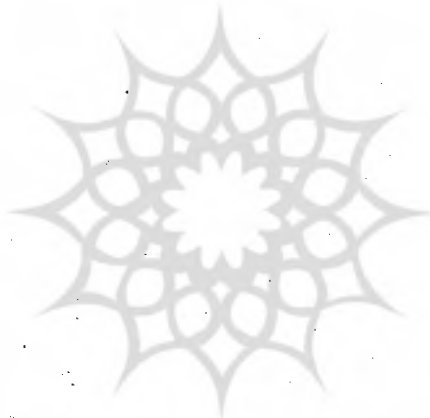
آیندهی تصویر از طریق فن و منطق تعیین نمی‌شود.

امکانات متفاوتی محتمل است. باید به دقت به این سؤال بیندیشیم که در دنیای امروز از تصاویر چه می‌خواهیم. "مرگ عکاسی" یکی از آن لحظات نادر است که طی آن فراخوانده می‌شویم تا رابطه‌مان با تصاویر (قدیمی یا جدید) را مورد تجدید نظر و بازاندیشی قرار دهیم. در پایان باید بگویم، تصاویر از جهت آن‌که ما با آن‌ها چه می‌کنیم و آن‌ها چگونه برای ما حامل معنا هستند، اهمیت دارند. از دید برخی این نیز به موضوع بهره‌برداری از قدرت فوق‌العادهی فن‌آوری‌های

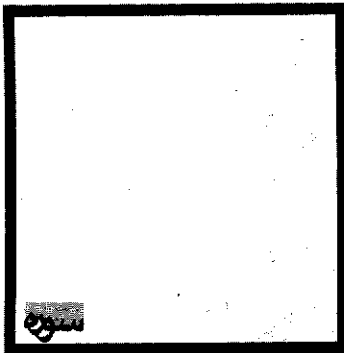




جدید در "دیدن" تولد و مرگ ستارگان مربوط می‌شود، هرچند بیش‌تر ما دل‌بستگی‌های معمولی‌تر و شخصی‌تر داریم، زیرا فرهنگ تصویری، به قول ریموند ویلیامز، عادی و متعارف باقی می‌ماند. تصاویر کماکان مهم باقی خواهند ماند - با وجود "انقلاب فن‌آوری" - زیرا به گونه‌ای کارآمد و اغلب بسیار برانگیزنده واسطه‌ی بین واقعیت‌های درونی و بیرونی هستند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



MEDIA





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی