

# درآمدی بر هنر، تکنولوژی و نوآوری

## هنر دیجیتال، انتشار و تکثیرسازی

همه می‌دانند مونالیزا و داوود میکلا آنژ چه شکلی هستند - واقعاً می‌دانیم؟ آن‌ها آن قدر تکثیر شده‌اند که همگی ما حتی اگر به پاریس یا فلورانس نرفته باشیم، احساس می‌کنیم آن‌ها را می‌شناسیم. بی‌شمار کپی‌های مسخره از آن‌ها تهیه شده است - داوود در شلوار بوکس یا مونالیزای سیلیو. کپی‌های هنری همه‌جا حاضر هستند. در حال حاضر می‌شود با پیژامه بنشینیم و از طریق اینترنت و سی‌دی‌رام، به سیر و سیاحت گالری‌ها و موزه‌ها برویم. ما می‌توانیم انواع و اقسام نقاشان و نقاشی‌ها را با دقت بسیار بررسی کنیم. پایگاه اینترنتی لوور، تصاویر ۳۶۰ درجه‌ای تماشایی از آثار هنری نظیر ونوس میلو ارائه می‌دهد. چنین گردش‌هایی با بهره‌گیری از فناوری واقعیت مجازی نظیر عینک‌ها و دستکش‌های مخصوص، حتی چند حسی‌تر هم می‌شود. طراحان نور و صحنه و معماران از هم اکنون از این فناوری در کارهای‌شان استفاده می‌کنند.

فناوری‌های جدید تکثیرسازی صرفاً دسترسی به هنرهای تجسمی را ساده نساخته‌اند. اپرا، نمایش و باله به طور مرتب از تلویزیون بخش می‌شود. بیشتر مردم باخ و بتهوون را از طریق سی‌دی و رادیو می‌شناسند تا اجراهای کلیسایی و تالار کنسرت. اگر شیفته‌ی آثار استلی کوبریک هستیم، می‌توانیم نسخه‌های دی‌وی‌دی با کیفیت عالی آن‌ها (و البته

به نحو احسن تبدیل شده برای قطع تلویزیون) را بخریم. رسانه‌های جدید تنها تعامل با هنر «قدیمی» را میسر نساخته‌اند، هنرهایی یک سر جدید را نیز پدید آورده‌اند: اجراهای چند رسانه‌ای، هنر اینترنتی، عکاسی دیجیتال و غیره.

تجربه‌ی آدمی از هنر در این عصر پست‌مدرن اینترنت، ویدئو، سی‌دی، تبلیغات، کارت پستال و پوستر، تغییر اساسی کرده است. اما تغییر خوب یا بد؟ واکنش هنرمندان چگونه بوده است؟ در این تحقیق مایلیم تأثیر فناوری‌های جدید ارتباطی، تکنولوژی و رسانه‌ها بر هنر را به بحث بگذاریم. ما با بررسی این که هنر گذشته چگونه توسط فناوری‌های آینده در سراسر دهکده‌ی جهانی انتشار می‌یابند، «بازگشت به آینده» می‌کنیم. سه نظریه‌پرداز در این بحث راهنمای ما هستند: والتر بنیامین، مارشال مک‌لوهان و ژان بودریار. رویکرد آنها طیفی از تأیید شوق آمیز تا شکاکیت تلخ‌اندیشانه را دربر می‌گیرد.

## بنیامین و هاله‌های کدرشده

شاید قدرت تصاویر نقاش یا نواهای آهنگساز در تکثیر چنان تحلیل رود که ما آنچه را نسخه‌ی اصلی از خود ساطع می‌کند از دست بدهیم. والتر بنیامین<sup>۱</sup> در مقاله‌ی مشهور خود با عنوان «اثر هنری در عصر تکثیرپذیری تکنیکی»<sup>۲</sup> از مفهوم از دست رفتن هاله برای توصیف

تغییرات تعیین‌کننده‌ای که هنر در ربع اول قرن بیستم از سر گذراند استفاده می‌کند، و می‌کوشد این دگرگونی را به کمک تغییراتی که در تکنیک‌های تکثیری ایجاد شده بود تبیین کند.

والتر بنیامین معتقد است که اثر هنری همواره بازتولیدپذیر بوده است. هر آنچه آدمی ساخته، می‌تواند به دست آدم‌های دیگر نیز ساخته شود. بازتولید تکنیکی اثر هنری، امر تازه‌ای است که متناوباً در تاریخ، با وقفه‌هایی بس دور از هم، ولی با شدتی فزاینده، راه خود را به پیش باز کرده است و آنچه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری می‌میرد، هاله‌ی اثر هنری است. اثر هنری باز تولید شده، در مقیاسی روزافزون، بدل می‌شود به بازتولید اثر هنری‌ای که ماهیتاً مبتنی بر بازتولیدپذیری است. وقتی تابلوی «مونالیزا»ی داوینچی به هزاران نسخه در سرتاسر جهان

تکثیر می‌شود دیگر فاقد آن هاله‌ی تقدس خود می‌گردد و دیگر کسی اصرار نمی‌کند برای دیدن «مونالیزا» به پاریس برود و آن را در موزه‌ی لوور ببیند. یک نسخه‌ی کپی از «مونالیزا» هم می‌تواند به زیبایی اصل آن در خانه‌ی هرکسی پیدا شود.<sup>۳</sup>

نقطه‌ی عزیمت بنیامین نوع خاصی از رابطه‌ی میان اثر و دریافت‌کننده است که او مشخصه‌ی اصلی آن را حضور نوعی هاله می‌داند. احتمالاً راحت‌ترین شکل درک منظور بنیامین از مفهوم هاله در نظر گرفتن آن به معنای غیرقابل نفوذ و بعید است: «پدیده‌ی غریب فاصله‌ای که به رغم نزدیکی بروز پیدا می‌کند.» (اشراق‌ها، ص ۲۲۲). خاستگاه مفهوم هاله آیین‌های پرستشی است، اما برای بنیامین حضور هاله موجد نحوه‌ی دریافتی است که در هنر غیر دینی‌ای که از رنسانس به این سو پدید آمده است نیز به چشم می‌خورد. بنا به قضاوت بنیامین، گسست اصلی تاریخ هنر تبدیل هنر دینی قرون وسطا به

هنر دنیوی رنسانس نیست، بلکه گسستی است که با از میان رفتن هاله پدید می‌آید. بنیامین خاستگاه این دگرگونی را تغییرات ایجاد شده در تکنیک‌های تکثیری و بازتولیدی می‌داند. از نظر بنیامین، دریافتی که ذیل حضور هاله‌[ی هنری] صورت می‌پذیرد متضمن مقولاتی چون منحصر بفرد بودن و اصالت است. اما این مفاهیم در برابر هنری (مانند فیلم) که اساس آن تکثیر و بازتولیدپذیری است معنای خود را از دست می‌دهند. ایده‌ی اصلی بنیامین این است که تغییر در تکنیک‌های تکثیری تغییری در اشکال دریافت را با خود به همراه دارد، و این مسئله به ایجاد تغییری در «ماهیت هنر به معنای عام» منجر خواهد شد.

بنیامین در نهایت تعجب ما، نتیجه گرفت که از دست رفتن هاله اتفاق بدی نیست. بنیامین که تحت‌تأثیر برداشت مارکسیسم ماتریالیستی از تاریخ بود، به تجلیل از شکل جدید و دموکراتیک‌تر هنر پرداخت که عکاسی میسر ساخته بود. او معتقد بود که تکثیر انبوه با تشویق روش‌های جدیدی از دریافت انتقادی در آدمی موجبات رهایی را فراهم می‌آورد.

هاله‌ی آثار هنری خیلی قدیمی برخاسته از قدرت ویژه‌ی آنها در مناسک مذهبی و جایگاه ممتاز آن‌ها در مکان و زمان بود. نقاشی نقطه‌ای بومیان استرالیایی، پنجره‌های شارتر، بت‌های میخی آفریقای و تراژدی‌های یونان باستان - مواردی است که هنر با آیین گروهی و مراسم مذهبی درآمیخته است. اشیای ویژه و خاص، گاه تزئین شده، در این آیین‌ها استفاده و گرمی داشته می‌شوند و این چنین «هاله»ی مقدس و گران‌بها را کسب می‌کنند.

ولی آدمی با ایجاد شیوه‌هایی از تکثیر مکانیکی، مثل گراوورسازی، هنر را به مشارکت می‌گذارد و منتشر می‌کند و از این راه هنر در طی قرون دچار تغییر و تحول می‌شود. به طور خاص، عکاسی اهمیت «اصالت» را کم‌رنگ می‌سازد. با این حال، بنیامین می‌اندیشید محو هاله رویدادی فرخنده است. سینما، مثال اصلی بنیامین برای رسانه‌ی جدید، با تکنیک‌های حرکت آهسته و نمای نزدیک، حس دریافت را ارتقا می‌بخشد. در حالی که سایر نظریه‌پردازان عصر بنیامین، سینما را هنر سطحی و توده‌وار دانستند که تحت سلطه‌ی بازار تجاری است و خوراک‌رسان تبلیغات سیاسی برای مردم (به ویژه در دوره‌ی فاشیسم) و در نتیجه آن را محکوم می‌کردند. بنیامین ویژگی‌های سینما را با اهداف و پیامدهای هنر آوانگارد یکی می‌دانست و بر آن به عنوان بالقوه دموکراتیک و ضد فاشیسم صحه گذاشت.

مونتاز در سینما با استفاده از برش‌های سریع و تدوین تند، به ظاهر در الگوها و ضرب‌آهنگ ادراکی معمول بینندگان شوک ایجاد می‌کند. بنیامین می‌اندیشید این مسئله به طریقی که فیلم‌سازان سوررئالیست، دالی و بونوئل، به کار می‌گیرند باعث گسترش توان ادراکی آدمی می‌شود. بنیامین، علاوه بر این، «فاصله‌گذاری» در ایفای نقش سینمایی را ستود. از آن جا که در سینما با استفاده از نمای نزدیک و شناخت قبلی، ستاره‌ی روی پرده تشخیص داده می‌شود، بنیامین می‌اندیشید بینندگان برخلاف نمایش روی صحنه، جذب واقعیت کاذب فیلم نمی‌شوند. بنیامین این فاصله‌گذاری در بازی سینمایی را ستایش کرد که با «بیگانه‌سازی»



مونالیزا (لخند ژو کوند)، اثر جاودانه داوینچی

آوانگارد تئاتر برتولت برشت قابل قیاس است. بازیگران در ننه دل‌آور اثر برشت مستقیماً تماشاگران را خطاب قرار می‌دهند تا به آنها یادآور شوند که به تماشای نمایش مشغولند و به جای همذات‌پنداری عاطفی و گریز از واقعیت به تفکر بپردازند.

بنیامین ادعا می‌کرد که حتی بینندگان معمولی فیلم‌های همه‌پسند چاپلین هم می‌توانند به آگاهی انتقادی موشکافانه دست یابند. در مقایسه، آثار آوانگارد پیکاسو یا سوررئالیسم در خود این پیام را دارند که این بینندگان احمق‌تر از آن هستند که اهمیت این آثار هنری را درک کنند و آن‌ها را دست به سر می‌کنند. سینما بسیار دموکراتیک‌تر است و همه حالی‌شان می‌شود:

واکنش سرخوردگی در برابر نقاشی‌های پیکاسو در برابر سینمای چاپلین به واکنشی پیشروانه بدل می‌شود... با در نظر داشت پرده‌ی سینما، واکنش پذیرش و انتقاد هم‌زمان می‌گردد.

به گفته‌ی بنیامین، هنرمندان جنبش آوانگارد، به ویژه دادائیست‌ها، پیش از کشف سینما سعی کرده بودند با استفاده از تمهیدات مورد استفاده در نقاشی جلوه‌هایی فیلم‌گونه ایجاد کنند. «دادائیست‌ها برای ناکارآمد بودن آثارشان برای تأمل و ژرف‌نگری اهمیت بسیار بیشتری قائل بودند تا برای ارزش فروش [مبادله] آن‌ها... شعار آنها «سالادی از کلمات» است که اصطلاحات رکیک و انواع و اقسام زاید‌های زبانی را در خود جای می‌دهد. همین مسئله در مورد نقاشی‌هایی که روی آنها دکمه و پلیمت می‌چسباندند نیز صادق است. هدفی که آن‌ها مد نظر داشتند و بدان نیز دست

فنی جدید قادر به پاسخگویی به آن است. اما در اینجا مشکلی پیش می‌آید: چگونه باید این بدعت‌گذاری دادائیست‌ها را تبیین کنیم؟ به عبارت دیگر، بدین ترتیب تبیین دگرگونی نحوه‌ی دریافت به وسیله‌ی دگرگونی تکنیک‌های تکثیر از ارزش موضعی متفاوتی پیدا می‌کند.

این استدلال دیگر نمی‌تواند مدعی تبیین یک فرآیند تاریخی باشد، بلکه در بهترین حالت می‌تواند فرضیه‌ای برای انتشار نحوه‌ی دریافتی باشد که دادائیست‌ها نخستین طراحان آن بودند. نمی‌توان در برابر این احساس مقاومت کرد که شاید بنیامین سعی داشته است به صورت عطف به ماسبق برای کشفی که از طریق ارتباط مستقیم با

هنر آوانگارد به دست آورده بود (یعنی کشف از میان رفتن هاله) مبنایی ماتریالیستی فراهم کند. اما چنین تلاشی مشکل‌آفرین است، چون در این چارچوب دگرگونی بنیانی سیر تحول هنر، که بنیامین به خوبی اهمیت تاریخی آن را درک می‌کند، نتیجه‌ی تغییری تکنولوژیک خواهد بود. بدین ترتیب پیوندی مستقیم میان رهایی یا قابلیت رهایی‌بخش و تکنیک صنعتی ایجاد می‌شود. بدون شک رهایی فرآیندی است که می‌تواند حوزه‌ای از امکانات تازه برای ارضای نیازهای انسانی فراهم سازد، اما نمی‌توان آن را فرآیندی مستقل از آگاهی انسانی در نظر گرفت. رهایی‌ای که به شکلی طبیعی [و بدون دخالت انسان] صورت پذیرد، در واقع نقطه‌ی مقابل رهایی است.

### غیاب (یا حواس پرتی)

امروزه به دشواری بتوانیم بر خوش‌بینی بنیامین صحه بگذاریم. این درست که

فیلم‌های سینمایی محبوب هستند ولی برخلاف پیش‌بینی بنیامین تضاد هنر والا و توده‌ای در سینما رفع نشده است. فیلم‌های کارگردان از نظر سیاسی رادیکالی مثل ژان لوک گدار را عموم مردم تماشا نمی‌کنند (یا درک نمی‌کنند). فیلم‌سازان تکنیک‌های جدیدی متفاوت با آن‌هایی که بنیامین برشمرده بود را به کار می‌گیرند که تأثیرشان را به سختی بتوان پیشروانه خواند. دیجیتالی‌شدن، واقع‌گرایی تصویری فیلم‌هایی نظیر لشکریان سفینه‌ی فضایی و ماتریکس را تقویت کرده است ولی این فیلم‌های مملو از کشت و کشتار خونین با قهرمان‌های مسیحایی و



والتر بنیامین

یافتند تخریب بی‌امان هاله‌ی فعالیت خلاقه‌شان بود، چیزی که آن‌ها آن را تکثیر با خود وسایط تولید می‌نامیدند. (اشراق‌ها، صص ۲۸-۲۳۷). در اینجا از میان رفتن هاله‌ی هنر دیگر به تغییرات پدیدآمده در تکنیک‌های تکثیر منتسب نمی‌شود، بلکه با تکیه بر نیت سازندگان هنر تبیین می‌گردد. تغییر «ماهیت هنر به معنای عام» نتیجه‌ی ابداعی تکنولوژیک نیست، بلکه به میانجی‌کنش آگاهانه‌ی نسلی از هنرمندان صورت می‌پذیرد. بنیامین دادائیست‌ها را صرفاً به عنوان «اسلاف» این جریان در نظر می‌گیرد؛ آن‌ها تقاضایی ایجاد کردند که منحصرأ مدیوم

بیگانگان نابودگر را دشوار بشود حامل پیام‌های سیاسی پیشروانه دانست. سواى این مسئله، می‌توان باور بنیامین به ارزش‌های مشخصی مثل تأثیر فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی را به پرسش گرفت. فیلم‌هایی که با قهرمانان اکشن، خونسرد و شناخته شده باعث فاصله‌گیری می‌شوند (مثل رستاخیز بیگانه و ادامه‌های جان‌سخت) بسیار ضد انسانی به نظر می‌رسند. نسخه‌های اصلی آن‌ها، که با قهرمانانی دل‌رحم باعث ایجاد درگیری عاطفی در مخاطب می‌شوند، به مراتب قوی‌تر جلوه می‌کنند.

یا کارگردانانی مثل آلفرد هیچکاک و استنلی کوبریک را که توأمان از محبوبیت عمومی و پذیرش منتقدان برخوردارند، در نظر بگیرید. آیا بنیامین آثار آنها را «پیشروانه» می‌خواند؟ او از چاپلین به خاطر آن که برای تماشاگران «ترکیبی همزمان از حظ بصری و عاطفی همراه با جهت‌گیری بصیرت‌مندانه» را فراهم می‌آورد، ستایش کرد. هیچکاک هم تدوین‌گری بی‌نظیر بود ولی متخصصان چیزهایی را در آثار او تشخیص می‌دهند که مخاطبان عادی کم‌تر متوجه می‌شوند، مثل تقطیع ظریف نماها در صحنه‌ی دلهره‌آور دوش در فیلم بیمار روانی [معروف به روح]. مشهور است که هیچکاک بازیگرانش را «گله» می‌نامید؛ شگرد بیگانه‌سازی بازیگری در فیلم‌های او (اگر وجود داشته باشد) را باید ناشی از نگرش تحقیرآمیز او نسبت به ارزش‌های فردی انسان دانست. پیام‌های اجتماعی او در ابهام قرار دارند: این که در پایان فیلم پرنندگان، قهرمان، خانواده و دوست‌دخترش مغلوب پرنندگان، در سرزمینی تحت محاصره به راه خود ادامه می‌دهند به چه معناست؟

استفاده‌ی کوبریک هم از امکانات تکنیکی، مثل فیلم‌برداری با شمع در فیلم بری‌لیندون (۱۹۷۵) یا به‌کارگیری نوع جدیدی از دوربین استدی‌کم در تالو (۱۹۸۰)، متخصصان را به تحسین واداشته

است. اما جنبه‌های سینمایی را که منتقدان و سایر کارگردانان می‌ستایند، شاید اصلاً به چشم تماشاگران نیاید. به همین نحو است، استفاده‌ی فیلم‌های کوبریک از بیگانه‌سازی در بازیگری که قرار است موجب دریافت انتقادی تماشاگران شود. بهره‌گیری کوبریک از بازیگران محبوب و خوش‌چهره‌ای چون رایان اونیل و تام کروز، احتمالاً تماشاگران را به همذات‌پنداری هرچه بیشتر وا می‌دارد. و همانند هیچکاک، سیاسی‌ترین

فیلم‌های کوبریک مثل غلاف تمام فلزی (۱۹۸۷) یا دکتر استرنج‌لاو (۱۹۶۴)، حامل پیام‌های مبهمی هستند که تفسیر را دشوار می‌سازند. فیلم پرتال کوکی (۱۹۷۱) او، بر اساس رمان آنتونی برجیس، مثال دیگری در این زمینه است: رمان در اصل نقدی است بر این که چگونه کنترل ذهنی، فردیت را از بین می‌برد، اما تماشاگران در عوض ممکن است از صحنه‌های ابتدایی فیلم که الکس (مالکوم مک‌وال) بی‌هدف قتل و تجاوز می‌کند به شوق آیند. حتی منتقدانی که از آخرین فیلم کوبریک، چشمان کاملاً بسته (۱۹۹۹)، تمجید کرده‌اند آن را در قبال مسائل ازدواج و خانواده، محافظه‌کارانه یافته‌اند.

از آن گذشته، سینما نسبت به رسانه‌های هنری قدیمی‌تر، شیوه‌های تولید را دموکراتیک و دسترسی‌پذیرتر ساخته است. بنیامین ساده‌دلانه ارزش‌ها و امکاناتی را به این رسانه نسبت می‌دهد که به باور او ذاتاً از نظر سیاسی پیشروانه هستند - در این صورت باید چشم‌مان را بر صاحبان و منتفعان اصلی سینما ببندیم: شرکت‌های مختلط غول‌پیکری (نظیر تایم - وارنر یا دیزنی - ای‌بی‌سی) که ژانرهای سینمایی کلیشه‌ای و درآمدزا را به جعبه‌ی اسباب‌بازی همبرگری‌ها، منبع خبری رسانه‌های جمعی و فروش ویدئو پیوند می‌دهند. بعضی از گفته‌های بنیامین بسیار متناقض‌نما به نظر می‌آیند، مثلاً وقتی می‌گوید، «مردم بررسی‌کننده هستند، البته از نوع حواس‌پرت آن». مفهوم مردم حواس‌پرت به طرز خطرناکی به مردم بی‌حواس یا دارای حواسی تحت کنترل نزدیک است.

نکته‌ی آخری که باید به آن اشاره کرد، این است که به رغم فناوری‌های بسیار پیشرفته‌ی تکثیر، هاله‌ی آثار هنری شاخص به واقع از بین نرفته است. سی‌دی‌رام لوور، دیدی فوق‌العاده از مونالیزا به ما می‌دهد. از طریق صفحه‌ی رایانه حتی منافذ این نقاشی را می‌توان دید؛ این نسخه حتی شفاف‌تر از نسخه‌ی اصلی کوچک و تقریباً تیره است، و نمای پس‌زمینه‌ی آن بسیار مشخص‌تر است. ابزار زوم در رایانه به بیننده اجازه می‌دهد مشخصه‌های برشمرده شده توسط مفسر را به دقت بررسی کند: پیشانی بلند مونالیزا، سمت چپ لبخند او که به بالا رفته است، دست‌های برهم افتاده. با این حال مردم همچنان برای زیارت نسخه‌ی اصلی نقاشی داوینچی به لوور می‌روند. صحنه‌ی دسته‌های



سه فریم از دکتر استرنج‌لاو، اثر استنلی کوبریک

بازدید کننده‌ی خارجی که از برابر این چهره‌ی مرموز، متبسم و محصور در جعبه‌ی شیشه‌ای می‌گذرند، حسی از ابهت مذهبی را برمی‌انگیزاند. مردم در حال و هوایی هیجان‌زده به ثبت ویدئویی و عکاسی این لحظات پراهمیت می‌پردازند. هاله‌ی ژوکوند به هیچ وجه ناپدید نشده است، گرچه در تقلا‌ی بینندگان برای تصرف آن با نسخه‌ی مکانیکی خود، طنزی تلخ وجود دارد.

### معرق‌های مک لوهان

مارشال مک لوهان (۱۹۸۰-۱۹۱۱) کانادایی هم معتقد بود فناوری‌های جدید دموکراسی را گسترش و ادراک آدمی را افزایش می‌دهد. او در بحث از رادیو، تلویزیون، تلفن و رایانه اصطلاحاتی نظیر، «رسانه همان پیام است» و «دهکده جهانی»، را باب کرد که شهرت

جهانی یافته‌اند. مک لوهان بر این باور بود که هنرمندان چون در جذب امکانات شکل‌های جدید اندیشه و ارتباط در رأس زمانه‌ی خود قرار دارند، رسانه‌های جدید را هم بهتر درک می‌کنند و به بررسی می‌گذارند. او جایگاه ویژه‌ای برای هنرمند در جامعه قائل بود - «فردی وارسته» که «آگاهی تام» دارد.

مک لوهان فعالیت دانشگاهی خود را در نقد ادبی شروع کرد. او نویسندگان قدیمی را همراه با مدرنیست‌هایی نظیر جویس، الیوت، و پاوند به بررسی گذاشت و از این بحث کرد که افزایش سواد چگونه فرهنگ‌های شفاهی نظیر یونان هومری را دگرگون ساخته است. اختراع چاپ و کتاب، تغییرات اجتماعی بسیار را موجب شده است: زندگی خصوصی، سرکوب اندیشه

و احساس، جداافتادگی، خصوصی شدن، و حتی نظامی‌گری مدرن (فرمان‌های مکتوب به مراتب سریع‌تر در ارتش پخش می‌شود). اما به عقیده‌ی مک لوهان رسانه‌های جدیدتر جنبه‌هایی از کارکرد نیمکره‌ی راست مغز را که سواد سرکوب کرده بود به وضع سابق برمی‌گرداند.

منظور مک لوهان از این ادعا که «رسانه همان پیام است.» این بود که محتوا از ساختار رسانه اهمیت کمتری دارد؛ این ساختار رسانه است که آگاهی بشری را عمیقاً شکل می‌بخشد. محصول رسانه‌های چاپی فرد منزوی و جداافتاده بود که در خلوت خود مطالعه می‌کرد ولی رسانه‌های جدید ارتباطات را گسترش می‌دهند و اجتماع جدید بین‌المللی (دهکده‌ی جهانی) را موجب می‌شوند که موانع سیاسی محدودکننده را مرتفع می‌سازد. مک لوهان مثل بنیامین طرفدار رسانه‌های جدید بود و همانند او تمایزی میان هنر «والا» و هنر «توده‌ای» یا عام نمی‌گذاشت.

ولی بنیامین روی سینما تمرکز کرد و مک لوهان به بررسی ارتباطات الکترونیکی و به طور خاص تلویزیون پرداخت. مک لوهان بیشتر دلبسته‌ی تفکر و حی آگاهی‌بخشی‌ای که تلویزیون میسر می‌ساخت، بود تا این که چه کسانی نیروهای تولید را در دست دارند. رسانه‌های جدید کمک‌کار یا «مصنوعی» هستند که احساسات و حتی مغز ما را جهت تفکری غیرخطی و «معرق‌وار» دگرگون می‌سازند، بدین معنا که بینندگان مجبورند که جاهای خالی داده‌های مداوم و روزآمد را پر کنند.

«دهکده‌ی جهانی» جدید با آن مشارکت گسترده‌اش و با بازگشت به چیزی شبیه به فرهنگ شفاهی که همگانی است و در آن شنوایی، لامسه و حرکات چهره غلبه دارد، توانایی‌های از دست رفته‌ی انسان «بدوی» را بار دیگر احیا می‌کند. رسانه‌های الکترونیکی علاوه بر احیای توانایی‌های نیمکره‌ی راست مغز برای ارتباط و دریافت، قابلیت‌های انسجام شخصیت و تخیل را هم تقویت می‌کند:

«مردم بدوی و پیشا-القبایی... به جای فضایی تصویری در حال و هوایی صوتی، بی‌کرانه، بدون افق و بویایی زندگی می‌کردند. بازنمایی تصویری آن‌ها مثل عکس رادیوگرافی است. عوض آنچه می‌دیدند، دانسته‌های خود را می‌کشیدند. تصویر شکارچی فک در تکه‌ی یخ، او را تنها در سطح رویه‌ی یخ نشان نمی‌دهد بلکه در لایه‌های زیرین نیز حضور دارد... مداربندی الکترونیکی، فضای چندبعدی مانوس «انسان بدوی» را بار دیگر زنده می‌سازد.»

### مک لوهان در برابر ام‌تی‌وی

در اینجا لازم است اشتیاق مک لوهان به رسانه‌ای جدید را به پرسش بگیریم. برای توضیح مسئله، ابتدا دو نوع از تولید ویدئویی را در نظر بگیریم: اول کارهای هنری بیل ویولا و بعد ویدئو کلیپ‌های موسیقی ام‌تی‌وی. بیل ویولا با آخرین فناوری‌های ویدئویی (تامین تجهیزات آن توسط سونی) قبل از توزیع گسترده و برای محک زدن، کار می‌کند. او از طریق تدوین و نمایش‌های چیدمانی، جنبه‌های ادراکی را به بررسی می‌گذارد. ویولا تصاویر ویدئویی را در دیوارهای گالری‌ها تعبیه می‌کند و به خلق فضایی یکپارچه می‌پردازد که بازدیدکنندگان را در بر می‌گیرد. او همراه با امر نو، امر کهنه را نیز در کار خود وارد می‌کند. ویولا که شیفتگی دیرپایی نسبت به عرفان دارد به اطراف و اکناف جهان سفر کرده و سنت‌های مذهبی گوناگونی را مطالعه کرده است. نتیجه‌ی کار، نمایشگاه‌هایی استثنایی و جذاب بوده است.



مارشال مک لوهان (عکس از یوزف کارش)

روشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
رتال جامع علوم انسانی

ویولا در اثر اتاق سنت جان صلیبی، انگاره‌های تصویری شگفت‌انگیزی را با متن و گفتار درهم آمیخت. فضای اتاق توسط پارازیت‌های الکترونیکی، مملو از آوای گوشخراش باد و توفان شده بود. او در چهره‌ای از نور و گرما (۱۹۷۹) به ضبط ویدئویی چیزی ناممکن، یعنی سراب، دست زد. صحرایی گرم و سوزان به واحه‌ای با آب و درختان نخل تبدیل می‌شود. ویولا در نمی‌دانم به چه شکل هستم، سه هفته را در زمستان داکوتای جنوبی گذراند و صحنه‌هایی مفصل از گله‌های گاومیش را تصویرپردازی کرد. لختی و سکون گاومیش‌ها، سکوت مرتع را بازتاب می‌دهند و هنرمند چرای آن‌ها را به گونه‌ای نشان می‌دهد که گویی به تفکر و مراقبه مشغولند.

ویولا از مولوی، شاعر و عارف ایرانی، که در سال ۱۲۷۳ سرود، «در درون خود بیافزاد درد را / تا ببینی سرخ و سبز و زرد را»، تأثیر پذیرفته است. برای ویولا، فناوری‌ای مثل ویدئو، فی‌نفسه غایت نیست. او برخلاف مک‌لوهان که می‌اندیشید امکان دگرگون‌سازی ادراکات در ذات رسانه است، بر این باور است که هنرمند باید پیشاپیش ادراکات خود را ارتقاء بخشیده باشد. ویولا از همکاران هنرمند خود، خرده می‌گیرد که «فناوری از کاربران خود بسیاری پیش‌افتاده است.» جالب این جاست که ویولا از نویسندگان عارف الهام می‌گیرد که تفکر غیرخطی و منطق‌گریزی خود را با نوشتار ابراز می‌کنند، درست برخلاف نظر مک‌لوهان که نوشتار را محدودکننده‌ی اندیشه می‌شمرد.

ویدئوهای مراقبه‌برانگیز ویولا خود صبوری می‌طلبد و احتمالاً به

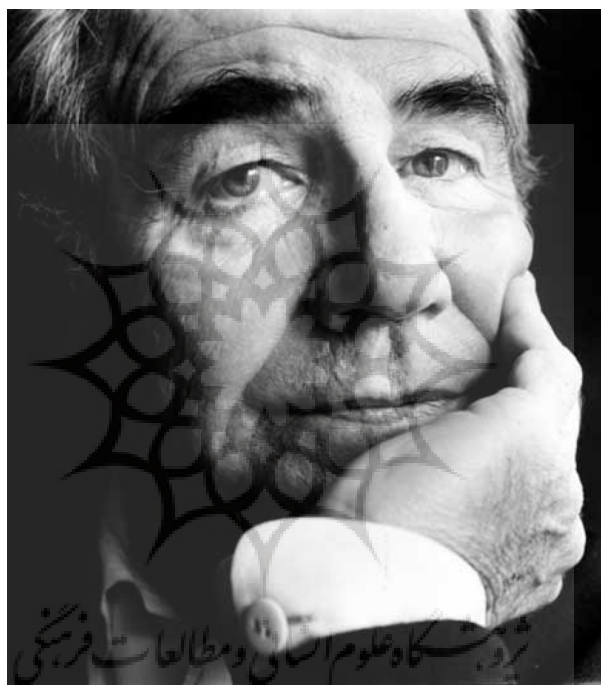
همین سبب معمولاً دانشجویها که از نسل تصاویر سریع‌السیب امتی‌وی هستند، شکوه می‌کنند که آنها کسالت‌آورند. ویدئوهای پرزرق و برق و سه دقیقه‌ای امتی‌وی که پخش جهانی می‌شوند دارای ویژگی تدوین و مونتاژ سریع هستند. ویدئو کلیپ‌ها تأملی را نمی‌طلبند: آن‌ها را می‌شود بدون هیچ دقتی و در حال انجام تکالیف یا تلفن صحبت کردن با رفقا، تماشا کرد. این ویدئوها با نمایش چندگانه‌ی تصاویر، تقطیع‌هایی پی در پی و تاپ و توپ صدا، به نگرشی آشفته و پراکنده میدان می‌دهند. در این یک مسئله که امتی‌وی به تفکر خطی پروبال نمی‌دهد البته حق با مک‌لوهان است. مونتاژ غالباً صحنه‌ها را بر اساس احساس به هم مربوط می‌سازد تا بر اساس هرگونه منطق روایی. طنز قضیه این که این ویدئوها به روایت درام‌هایی جمع و جور می‌پردازند (مشخصاً دیدار پسر با دختری، رویارویی پلیس‌ها یا کسب شهرت). و حالا که امتی‌وی

از اغلب بینندگانش پیرتر شده است، بیش از پیش به نمایش زندگی ستارگان راک و برنامه‌های تاریخی (یا حتی برنامه‌های خاطره‌انگیزی که دی‌جی‌های قدیمی و پا به سن گذاشته‌ی امتی‌وی نقش اصلی را دارند) می‌پردازد. پس بازگشت انتقام‌جویانه‌ی تفکر خطی در راه است!

نگران‌کننده‌ترین مسائل درباره‌ی ویدئوهای امتی‌وی، تسلط نیروهای بازار بر آن و گسترش ارزش‌های تک‌فرهنگی یکپارچه است. مسلماً ویدئوهای نوآورانه‌ی «هنری» از کارگردانی نظیر اسپایک جونز و جوزف کان هم وجود دارند ولی به‌طور کلی ویدئوها با نماهای پرزق و برق کلیشه‌ای، طراحی‌های نمایشی، صحنه‌های خیابانی مستندنا یا انیمیشن‌های اجق و جق، فلج‌کننده‌ی اذهان هستند. صحنه‌های آکنده از ماشین‌های لوکس و زنان زیبارو در پالتوپوست یا مایوی دوتکه، از امتی‌وی جایگاه مناسبی برای تبلیغ محصولات می‌سازد - در بین ویدئوهای بی‌وقفه تبلیغات شامپو، لی‌وایز، خمیردندان، یا حتی نیروهای نظامی، کارت‌های اعتباری، کادیلاک، و بیمه عمر پخش می‌شود. این آگهی‌های بی‌پایان که با هدف تجاری اصلی خود ویدئوها - فروش آثار ستارگانی از مدونا گرفته تا امینم و سیکسو - تکمیل می‌شوند، احتمالاً مک‌لوهان و بنیامین را به وحشت می‌انداختند. آنها به سختی می‌توانستند باور کنند که امتی‌وی مشارکت دموکراتیک عظیمی را فراهم آورده است که آگاهی انتقادی بینندگانی از سراسر جهان گردهم آمده در دهکده‌ی باصفا و صمیمی جهانی را ارتقا می‌دهد. این در عوض تهدیدی است که جهان را یکپارچه به شکل فروشگاهی آمریکایی در حومه‌ی شهر و مملو از مغازه‌های مک‌دانلد و گپ در می‌آورد.

### بودریار در دیزنی‌لند

سومین و آخرین نظریه‌پرداز رسانه‌های جدید که در این جا به او می‌پردازم، ژان بودریار، فیلسوف فرانسوی، است که گاه او را «قائم اعظم پست مدرنیسم» نامیده‌اند. به اندیشه‌های او اغلب در بحث از هنرمندان پست‌مدرن اشاره می‌شود. بنیامین و مک‌لوهان دل‌بسته‌ی سینما و تلویزیون بودند و بودریار نظریه‌پرداز صفحه‌ی جدید یعنی نمایشگر رایانه است. او مخاطبان را صرفاً حواس‌پرت (با وام‌گیری از اصطلاح بنیامین) نمی‌خواند بلکه غایب می‌داند: گمشده در تصاویر و مجذوب بیماری لاعلاج خود. او از بسیاری جهات (با بدجنسی در بازی با کلمات) فیلسوف «لا‌علاجی» [رایانه] است که به استقبال عصر نومیدی می‌رود. بودریار که از مک‌لوهان تأثیر پذیرفته است، مثل او به گفته‌های



ژان بودریار

رتال جامع علوم انسانی

شعرا مانند و عباراتی تیزهوشانه (و البته گیج کننده) مشهور است. بودریار به سبکی مبالغه‌آمیز می‌نویسد (به پیروی از فریدریش نیچه، نیای فلسفی خود)، بنابراین گاهی اوقات دشوار می‌شود فهمید شوخی می‌کند یا جدی می‌گوید. وانمایی، حاد واقعی، فروپاشی توده‌ها، خودفریبی و شفافیت شر، اصطلاحات کلیدی واژه‌نامه‌ی پست‌مدرن بودریار هستند. او در کنار رایانه به مطالعه‌ی تلویزیون (به خصوص برنامه‌های خبری)، هنر مدرن و ادبیات، و حتی بزرگراه‌ها، مد، معماری، تفریحات و سرگرمی و پارک‌های تفریحی مثل دیزنی‌لند پرداخته است.

ابتدا بگذارید در اصطلاحات او تأمل کنیم. حاد واقعی چیزی «واقعی‌تر از واقعی» است: چیزی ساختگی و مصنوعی که از واقعیت بهتر امر واقعی را مشخص می‌کند. مثال‌ها عبارتند از: مد سطح بالا (که زیباتر از زیبایی است)، اخبار («چکیده‌ی گفته‌ها» در تجمعات روی صحنه سرنوشت منازعات سیاسی را معلوم می‌کند) و دیزنی‌لند. وانمایی

کپی یا تقلیدی است که جای واقعیت را می‌گیرد. مجدداً، سخنرانی تلویزیونی نامزد انتخاباتی، که کاملاً برای پخش تلویزیونی تهیه شده است، مثال خوبی است. یک فرد بدبین هم می‌تواند بگوید این روزها عروسی‌ها برای ویدئو و عکس‌شان برگزار می‌شوند - «عروسی زیبا» داشتن یعنی عکس و فیلم خوب دربیاید!

یکی از معروف‌ترین مثال‌های بودریار، دیزنی‌لند است. او شرح می‌دهد:

«شما در بیرون پارک می‌کنید، در صف می‌ایستید، و با پا گذاشتن به ورودی خود را بی‌قید و شرط تسلیم می‌سازید. جمعیت یکپارچه شور و حرارت، تنها تصویر وهم‌گون این جهان تخیلی است... در تضاد مطلق با محوطه‌ی سوت و کور پارکینگ - یک اردوگاه کار اجباری تمام و کمال - ... دیزنی‌لند آن جاست تا این حقیقت را کتمان کند که کشور «واقعی» خودش است، سرپای آمریکای «واقعی» همان دیزنی‌لند است...»

کلام بودریار، لحن یک منتقد و یک طرفدار پرشور دیزنی‌لند را توأمان دارد، او این دوگانگی را در سایر شرح‌هایش از رسانه‌های جدید هم حفظ می‌کند.

بودریار از اصطلاح «وقاحت» برای توصیف اغواگری و در عین حال شفافیت ساختگی بسیاری از برنامه‌های تلویزیونی استفاده می‌کند. در تلویزیون از آن جا که بازنمایی بر واقعیت پیش می‌گیرد و حتی آن را معین می‌کند، رابطه‌ی افلاطونی میان تقلید و واقعیت واژگون می‌شود. بودریار مثال‌های بسیاری، نظیر گارش‌های خبری اوباشیگری فوتبال، جنگ خلیج فارس و حمله‌ی آمریکا به سومالی، می‌آورد. وانمایی برنامه‌های تلویزیونی، وقیحانه و بیش از اندازه خودمانی است: واقعی‌تر از

واقعی یا حاد واقعی شده است.

بودریار چون معضلات بازنمایی را بیشتر متذکر می‌شود، بعضی از نوشته‌های او از انتقاد فراتر می‌روند و طینی قیامت‌سرای پیدا می‌کنند: او به توصیف کورس زمانه برای خود ویرانگری از طریق انتشار تصاویر هولناک در رسانه‌های جهانی جدید می‌پردازد. اصطلاح «شفافیت شر» بودریار حامل این معناست که شر مذکور در کتاب مقدس، تراژدی‌های یونان یا حتی فیلم‌های ترسناک به هیچ تقلیل یافته است - صاف و هموار گشته و به میلیون‌ها تصویر بی‌تفاوت تکثیر پیدا کرده است. به‌سان شهرسازی که حاد واقعی می‌شود، نمایش خشونت موازین واقعیت را مشخص می‌سازد. حالا می‌توانیم متوجه شویم چرا در نگرش بودریار، مصیبت‌های شدیدی مثل انفجار چرنوبیل یا چلنجر «صرفاً تصاویر تمام‌نگار یا وانموده» هستند. او از شور و شوق رسانه‌ها برای پوشش خبری حادثه‌ی مرگ پرنسس دایانا یا جان اف‌کندی جونیور تفسیری مشابه ارائه می‌دهد.

کلام بودریار در مواقعی طینی کم‌تر بدبینانه پیدا می‌کند و برای پرهیز از این چشم‌انداز خشونت، راه‌هایی را مطرح می‌کند. او از «رهیافت اصیل» «انتقام ماهرانه» و «سریچی از اراده» صحبت می‌کند. متأسفانه گفته‌های او در این زمینه بسیار کلی و مختصر است. او از این بحث می‌کند که بهره‌گیری و مشارکت مخاطبان در امور حاد واقعی دارای جنبه‌های مشخصی از خلاقیت و حتی اختلال است. اگر در شهرسازی «خودفریبی» می‌کنیم پس تا حدودی خودمان مسئولیم. «خود» در این جا نقش خطیری دارد:

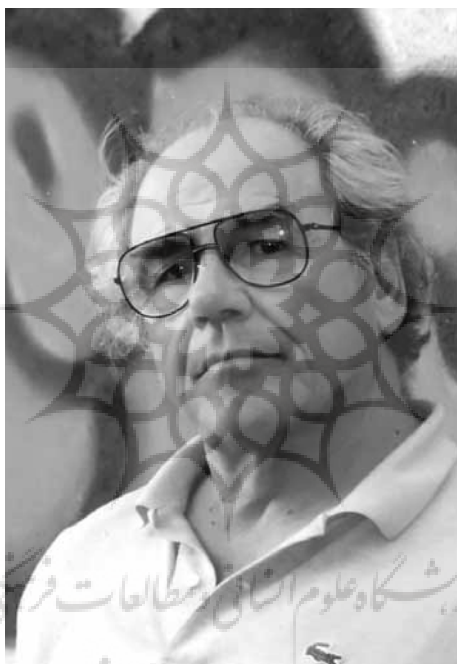
«گروه صرفاً بیماری را علاج خود را به ویدئو انتقال می‌دهد. خود را ثبت می‌کند، به طریقی الکترونیکی خود را تنظیم و اداره می‌کند. خودسوزی، خودفریبی... خود تدبیری از این پس اثر جهانی هر فرد، هر گروه و هر رایانه است. خودفریبی ضابطه‌ی

هر قطعه‌ی الکتریکی در شبکه یا سیستم است.»

### وانمایی بدبینانه

بودریار، مثل سایر منتقدان و نظریه‌پردازان پست‌مدرن، به بی‌اخلاقی ارتجاع سیاسی متهم شده است. اگر پیام او بدبینی و بشارت قیامت‌سرا است که بسیاری ترجیح می‌دهند گوش خود را بر آن فرو بندند. ولی اهالی هنر در دهه‌ی ۱۹۸۰ نگرش بودریار را بصیرت‌بخش یافتند - مثلاً آن جا که می‌نویسد: «در پس تمامی جنب و جوش هنر مدرن، گونه‌ای ایستایی پنهان شده است، چیزی که چون نمی‌تواند فراتر از خود برود به خود معطوف شده است و صرفاً به تکرار هرچه سریع‌تر خود می‌پردازند.»

او تبیین‌گر وضعیتی شد که طی آن هنرمندان به تکرار توخالی



ژان بودریار

تصاویر از پیش موجود می‌پردازند، تحلیلی که برای بسیاری از هنرمندان جوان آن دهه درست از کار در می‌آمد. حرف او این بود که هنرمندان در برابر سایر نیروهای مؤثر بر پوچی و یأس کلی اجتماعی در حاشیه قرار گرفته‌اند و از این‌رو آرمان‌های خلاقیت فردی و خود بیانگری دیگر به درد نمی‌خورند.

بازی روزگار این که، همین پیام او به شکل‌گیری نسلی تازه از «ستارگان هنری» تأثیرگذار و با فروش‌های هنگفت میدان داد. نظریه‌های بودریار باعث شد تا هنرمندانی نظیر سیندی شرم و دیوید سل که تصاویر آشنا و قدیمی را با اشاره یا هاله‌ای از مصیبتی تهدیدآمیز بازسازی می‌کردند، تحسین شوند. شرم (که در فصل ۵ از این هنرمند فمینیست ساختارشکن بحث شد) چه در عکس‌های سینمایی بدون عنوان و چه در کارهای متأخرش، آثار اساتید نقاشی رنسانس از زنان را بازآفرینی بی‌روحی کرد و در آن‌ها از خود تصویری مرموز و پر قدرت بر جای گذاشت. و چون از تصاویر از پیش موجود بهره برده بود، حضور خودش در این میان همچون وانمایی جلوه‌گر شد. نقاشی‌های سل در قیاس با مدرنیست‌های قدر قدرتی نظیر پولاک، سبک و سردستی به نظر می‌آیند.

سل هم از تصاویر بی‌حس و حال شده‌ی آشنا استفاده کرد. در گوشه و کنار اقتباس‌های او، چهره‌های آشنا درهم پراکنده شده‌اند: خوک کارتونی، «انسان‌های بدوی» مجله‌ی نشنال جیوگرافی.

اندیشه‌های بودریار برای عالم هنر در دهه‌ی ۱۹۹۰ که هنرمندانی برخاسته از اقلیت‌ها با ایمان به توان هنر در القای احساسات و انتقال «پیام» به میدان آمدند، چیز چندانی برای گفتن ندارند. هنرمندان سیاه

یا آسیایی تصورات قالبی را به تعریض و نقد گرفته‌اند و نظرها را به نژادپرستی معطوف کرده‌اند، هنرمندان زنی مثل آرلان تأثیرات مخرب حضور فراگیر تصویر زنان در فرهنگ غرب را آشکار ساخته‌اند. در رویدادی جدیدتر، «هنرمندان جوان بریتانیایی» تازه به میدان آمده نظیر دیمین هیرست و برادران چپمن برای یادآوری میرایی بشر (مثل کار کوسه‌ی هیرست) یا برانگیختن جذابیت جنسی، ایمان خود را به قدرت تصاویر به نمایش گذاشتند. بدبینی شاید در این قبیل آثار جای داشته باشد ولی این بدبینی بیشتر مربوط به تمایل به شوکه کردن و کسب شهرت است و نه آن بدبینی عمیق بودریار نسبت به جذب در وانمایی شدن.

### آینده‌ی هنر سایبرنتیکی

بحث از مسیر هنر در هزاره‌ی جدید ما را از هنر والا - از صحنه‌ی هنری گالری‌ها و موزه‌های نیویورک و لندن یا از نوشته‌های مجله‌های هنری جریان‌ساز - جدا می‌کند و به محیط جوامعی می‌برد که بودریار، مک لوهان و بنیامین در صدد توصیف آن هستند. نمونه‌های متعددی

از آثار هنری یا دست‌کم فعالیت‌های خلاق را می‌توان سراغ گرفت که رسانه‌های جدید رقم زده‌اند، مثل بازی‌های ویدئویی، هنر شبکه‌ای، ادبیات ابرمتنی، کارتون‌های «ژاپنیمیشن» و غیره. آهنگسازان جویای نام با استفاده از MIDI و فناوری‌های صوتی چند باندهی به همراه رایانه در زیرزمین و گاراژ خانه‌شان به رقابت با استودیوهای بزرگ موسیقی می‌پردازند. با فرستادن فایل‌ی به پایگاه اینترنتی Mp۳.com نظام بازار موسیقی را دور می‌زنند، به این امید که کارشان مورد توجه قرار بگیرد. تولید هنرهای چندرسانه‌ای می‌تواند بلندپروازانه باشد، مثل یونس و نهنگ کار سیرک دادانت، که یک «تکنو - فانتزی انجیلی» توصیف شده است. در این اثر، با بازنگری در حکایت شگفت و در عین حال اخلاقی یونس از ترکیب طرح‌های رایانه‌ای و اجرای زنده‌ی بازیگران و خوانندگان و رقصندگان استفاده گردید، همچنین با الهام از نمونه برداری موسیقی رپ از موسیقی ضبط شده به ارائه‌ی نمونه صفحات شبکه دست زده شد. تولیدات dans-cum-web گروه به طور «زنده» و یا از طریق ویدئو پخش جهانی شد.

جای بحث از کلیه‌ی رسانه‌های جدید هنری در این جا نیست، من صرفاً گفتارم را با بحثی مختصر از هنر اینترنتی و سه مشخصه‌ی اصلی آن: چندرسانگی، ابرمتنیت و کنش متقابل، جمع بندی می‌کنم.

پایگاه اینترنتی هنری، فراتر از یک گناری الکترونیکی است که به عرضه‌ی تصاویر دیجیتالی ایستا می‌پردازد. پایگاه‌های اینترنتی هنر با استفاده از برنامه‌های کمکی (plug-ins و add-ons) نظیر جاوا اسکریپتس، شاک ویو و نمونه فایل‌های صوتی و تصویری،

توهمی چندرسانه‌ای از واقع‌گرایی، عمق و حرکت در فضا ایجاد می‌کنند - مثل حرکت ۳۶۰ درجه‌ای دوربین برای نشان دادن اشیاء و محوطه‌ی لوور. هنر اینترنتی تنها نیاز به زمان دارد تا بتواند به برابری با فناوری خارق‌العاده‌ی بازی‌های ویدئویی با آن واقع‌گرایی سه بعدی تصویری، دست یابد. این بازی‌ها اجرایی جذاب از فضایی سه بعدی ارائه می‌دهند تا بازیکنان از قلمروهای شگفت‌انگیز گذر کنند، اقیانوس‌های مصنوعی را ببمایند، در پیست اوتوموبیل‌رانی Nascar مسابقه دهند، از شیب‌های تند برفی فرود آیند و با سر و صدا به درختان برخورد کنند. شیفتگی دوست‌داران جوان این بازی‌ها صرفاً در حرکت واقعی چشم و دهان و طبیعت جذاب آن‌ها خلاصه نمی‌شود، این افراد مجذوب پیچیدگی‌های خلاقانه، قوانین متنوع و امکان کنش متقابل این بازی‌ها نیز هستند.

برخی از هنرهای اینترنتی از کنش متقابل هم بهره گرفته‌اند، آن‌ها این امکان را در اختیار بیننده می‌گذارند که با نشان کردن قسمتی از تصویر خاص به یک قطعه شعر، تصویری جدید یا مسیری متفاوت



والتر بنیامین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی



برسند. کنش متقابل می‌تواند بینندگان را در گونه‌ای دهکده‌ی جهانی گردهم آورد. بسیاری از پایگاه‌های هنری رسمی یا شناخته‌شده‌ی دانشگاه‌ها یا موزه‌ها به عرضه‌ی آثار تجربی هنرمندان همراه با آخرین فناوری‌ها می‌پردازند. پایگاه اینترنتی موزه‌ی هنر مدرن نیویورک آثار هنرمندانی نظیر جنی هولزر را ارائه می‌کند که کلیشه‌های تصویری را در آثارش به نمایش می‌گذارد و این امکان را به بازدیدکننده می‌دهد که بدیل‌ها یا تغییرات موردنظر خود را اعمال کند. این صفحه‌ی با قابلیت کنش متقابل به بیننده اجازه می‌دهد نام خود را در کنار اثر پیشنهادی ثبت کند و سپس کارش در کنار سایر آثار پیشنهادی در صفحه‌ی جدید به نمایش درآید.

برای مثالی از سومین مشخصه، یعنی ابرمتمیت، می‌توانیم سراغ پروژه‌ی هنری دیگری در پایگاه اینترنتی موزه هنر مدرن نیویورک برویم: کاری مشترک از تیم رولینز و گروه «بچه‌های نجات». این همکاری برخاسته از کار تدریس رولینز در نیویورک است. رولینز و دانش‌آموزانش متون کلاسیک را با ترجمه و تصویرگری‌های جدید، مدرن می‌کنند، سپس به همراه تماشاگران جوان آن‌ها را به اجرا و بحث می‌گذارند. صفحه‌ی اینترنتی آن‌ها در موزه‌ی نیویورک به نمایشنامه‌ی پرومته در زنجیر آیسخولوس اختصاص دارد. پیوندهای انیمیشنی آن به بازدیدکننده اجازه می‌دهد تا در ترجمه‌هایی از تورو یا خود رولینز پرسه بزنند، قطعه‌هایی از آن را برای نمونه در Real Audio بشنوند، درباره‌ی اجراهای در سراسر جهان بخوانند و به تابلوی اعلاناتی سر بزنند (که مثلاً در آن از این بحث شده است که آیا رفتار زئوس با پرومته عادلانه بوده است یا نه).

### دوباره بافتن شبکه

نظریه‌پردازان ما درباره‌ی شبکه‌ی جهانی اینترنت چه نظری ابراز می‌کردند؟ بنیامین که تحت تأثیر فضای کاملاً دموکراتیک آن برای هنر قرار می‌گرفت. آن در را برای نیروهای مولد جامعه - حداقل در کشورهای پیشرفته از نظر اقتصادی - گشوده است و بنابراین راه برای مشارکت همگان باز است. برای داشتن پایگاهی اینترنتی که در سراسر جهان بی‌فوت وقت قابل بازدید باشد، نیازی نیست که درجه‌ی هنری داشته باشید یا صاحب گالری باشید. خیل عظیمی از پایگاه‌های مخصوص علاقمندان فیلم‌ها و کتاب‌ها دیدن می‌کنند. البته بنیامین احتمالاً از نفوذ آگهی‌های تجاری در چنین پایگاه‌هایی رنجیده‌خاطر می‌شد؛ صفحات مجانی را این آگهی‌هایی که اطراف صفحه را پر کرده‌اند و یا به صورت صفحه‌ای خارج از کنترل پدیدار می‌شوند، میسر ساخته‌اند، و صندوق نامه‌های الکترونیکی را هرزنامه‌ها پر کرده است.

مک لوهان نسبت به اینترنت در تردید می‌بود. از سویی چون ابرمتن غیرخطی است، پیوندهای اینترنتی فرد را ترغیب می‌کنند با نشان کردن آن‌ها مسیرهای شاخه‌شاخه را ببینید، اینترنت به تفکر معرق‌وار پر و بال می‌دهد. از سوی دیگر اینترنت با تلفیق نوشتار و تصویر در ابر پیوند، تمایز بنیادی مک‌لوهان میان نوشتاری و تصویر در ابر پیوند، تمایز بنیادی مک‌لوهان میان نوشتاری و بصری، نیمکره چپ و راست مغز را به هم می‌ریزد. پایگاه اینترنتی تیم رولینز درباره‌ی پرومته در زنجیر، مرزهای میان شفاهی و مکتوب را محو می‌سازد. آن از آخرین

تکنیک‌های انیمیشن، تابلو اعلانات و آوایی استفاده کرده است ولی در عین حال تأکید اصلی آن روی متنی با آغاز و پایان یت به عبارت دیگر خطی است - یعنی همان پرومته در زنجیر که در سپیده‌دم پدیدار شدن کتابت مورد حمله‌ی مک‌لوهان نوشته شد! پیامدهای اینترنت در «دهکده‌ی جهانی» هم مبهم است. آن افراد را به سوی هم می‌کشاند و دوربین‌ها حسی از ارتباط را در سراسر فضای سایبرنتیکی ایجاد می‌کنند. در عین حال کاربران در مقابل رایانه تک افتاده باقی می‌مانند. در این جا ظاهراً به «فرد وارسته»ی مک لوهان رسیده‌ایم، ولی آیا «آگاهی تام» را هم دارد؟

و نهایتاً بودریار مدت هاست که محو واقعیت و جذب ما در صفحات نمایش در عصر فضای سایبرنتیکی و اینترنت را پیشگویی کرده است. تجسد خودهای دیگری که افراد به هنگام بازی‌های الکترونیکی یا در فضاهای انفرادی خلق می‌کنند، بی‌شک بر اعتقاد او نسبت به خودفریبی توده‌ها با وانمایی صحنه می‌گذارند. ما پیش‌تر دیدیم که او نسبت به ایده‌ی خودفریبی تکلیف‌ش چندان مشخص نیست. زمانی که افراد نشستند در برابر رایانه را به سان از همه‌جا بی‌خبران، یا تخت و یک بعدی شدن فردیت ناب در صفحه‌ی نمایشگر توصیف می‌کند، به نظر چیز بدی می‌آید: «وفور اطلاعاتی که بر سر ما می‌بارد، نوعی شوک الکتریکی است. مدارهای کوتاه الکتریکی آن به طور مداوم مدارهای آدمی را می‌سوزاند و توان دفاعی را از او سلب می‌کند». اما این بودریار بدبین جنبه‌های مثبتی را نیز در خودفریبی گنجانده است، به این معنا که تفاوت می‌کند چه کسی این توهمات یا فریب‌های اینترنت و رسانه‌های جمعی را در اختیار داشته باشد. هنرمندان و کاربران عادی اینترنت در این که فضای سایبرنتیکی در واقع شکل جدیدی از غیبت و «شفافیت شر» باشد و یا در عوض مکانی برای خلاقیت، اندیشه‌ورزی، کاوش حسانی سودمند و ارتباط جمعی، نقشی تعیین‌کننده دارند.

### پی‌نوشت‌ها:

- ۱ - Walter Benjamin (1892 - 1940) ، فیلسوف و منتقد اجتماعی
- 2 - In W . Benjamin , " The work of art in the age of mechanical reproduction," in Illuminations (New York: Schocken Books, 1969), pp . 217-51 .
- ۳ - استحال و سمبولیسم دن کیشوت‌وار، نورا موسوی‌نیا، کتاب ماه ادبیات، سال دوم، شماره ۱۴ - پیاپی ۱۲۸، خرداد ۱۳۸۷

### منابع:

- ۱ - نظریه‌ی هنر آوانگارد، پیتر بورگر، مجید اخگر، انتشارات مینوی خرد، ۱۳۸۶
- ۲ - اما آیا این هنر است، سینتیا فریلند، کامران سپهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳
- ۳ - کتاب ماه ادبیات، سال دوم، شماره‌ی ۱۴ - پیاپی ۱۲۸، خرداد ۱۳۸۷