
بازخوانی مسئله مؤلف از طریق فضای مجازی

علی محمدولی*

فرزان سجودی**

تاریخ دریافت: ۹۴/۵/۱۳

تاریخ پذیرش: ۹۴/۶/۲۶

چکیده

در بخش اول مقاله، آرای ژان پل سارتر، رولان بارت، و میشل فوکو با محوریت مسئله مؤلف بازخوانی شده است. در جهت یافتن پاسخ این پرسش که مؤلف چیست و چه کارکردی دارد و در آینده چه کارکردی می‌تواند داشته باشد، از خلال این بازخوانی پرسش‌هایی در زمینه اثر، مخاطب و رابطه‌ی میان مؤلف، اثر هنری و متن طرح شده و تلاش شده که پاسخ‌های هر کدام از این متفکران، تبیین شود. در بخش دوم، ضمن اشاره به تبیین متفاوت بلانشو از مسئله مؤلف و یاری گرفتن از آرای او برای پاسخ دادن به چرایی و چگونگی تألیف و حضور در فضای مجازی، مسائل طرح شده در بخش اول، از خلال تجربه تولید و توزیع متن در فضای مجازی بازطرح شده و پاسخ‌های قبلی به آزمون گذاشته شده است. در انتها مسئله مؤلف در فضای مجازی، در دو حوزه متن و مخاطب مورد بازخوانی قرار گرفته و امکان خلق و درک زیبایی‌شناسی تازه در فضای مجازی بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: مؤلف، اثر هنری، فضای مجازی، زیبایی‌شناسی، متن

مقدمه

در این مقاله، ادعا بر این است که تنها در صورتی می‌توانیم به امکان شکل‌گیری یک زیبایی‌شناسی متفاوت در فضای مجازی پاسخ دهیم که تکلیف‌مان را با «چیستی مؤلف» و «نقش مؤلف» مشخص کرده باشیم. چرا که در فضای مجازی آنچه می‌تواند به‌طور ریشه‌ای تغییر کرده باشد تغییر سازو کار رابطه مؤلف و متن است و در موارد دیگر، صرفاً با گسترش کمی امکانات مواجه‌ایم. بنابراین بررسی امکان شکل‌گیری زیبایی‌شناسی متفاوت از طریق بررسی مسئله مؤلف ممکن خواهد بود. این‌که عنصر خلاقانه بر اساس چه ساز و کاری از دل موقعیت‌های جبری (زبان، طبقه و تاریخ) امکان بروز پیدا می‌کند، متغیرهای تأثیرگذار بر طرح زیبایی‌شناسی تازه در فضای مجازی را به آزمون خواهد گذاشت. به عبارتی روشن خواهد شد آنچه در مسئله مؤلف ما به اختصار «تعارض خلاقیت» می‌نامیم در فضای مجازی چه و وضعیتی پیدا خواهد کرد. همچنین تلاش برای یافتن پاسخ این پرسش که «چه چیز مؤلف را مؤلف می‌کند» توضیح خواهد داد که تفاوت کارکرد مؤلف در فضای مجازی چه تأثیری بر فهم ما از ماهیت آن خواهد گذاشت. از طریق این دو پرسش است که می‌توانیم متغیرهای تأثیرگذار فضای مجازی را در بروز اثر هنری (از حیث تولیدکنندگی و توزیع‌کنندگی) شناسی کنیم و به این پرسش پاسخ دهیم که زیبایی‌شناسی تازه در فضای مجازی چگونه ممکن خواهد بود.

در یافتن پرسش‌های مربوط به مسئله مؤلف بر آرای چهار متفکر تمرکز شده‌ایم: ژان پل سارتر، رولان بارت، میشل فوکو و موریس بلانشو. این متفکران هر کدام به نحوی بر مسئله مؤلف تأکید کرده و آن را برجسته کرده‌اند. اگرچه آشکار است که هیچ‌کدام از آن‌ها مسائل‌شان را درباره فضای مجازی مطرح نکرده‌اند اما چنانکه استدلال خواهد شد می‌توان از مسائل طرح شده در اندیشه آنان برای بازخوانی و فهم نقش مؤلف در فضای مجازی استفاده کرد. بنابراین در این مقاله تلاش می‌کنیم در نهایت به یک اصلی پرسش پاسخ دهیم: «شکل‌گیری یک زیبایی‌شناسی متفاوت در فضای

مجازی چگونه ممکن می‌شود.» اما پاسخ دادن به این پرسش، به تعیین و فهم متغیر تأثیرگذار در موقعیت فضای مجازی مشروط شده است و این متغیر تأثیرگذار را می‌توان در مسائل طرح شده حول دو محور «چیستی» و «کارکرد» مؤلف جستجو کرد. به همین دلیل به منظور پاسخ دادن به پرسش اصلی، ابتدا سؤال‌هایی از خلال متون پیشا اینترنتی درباره مسئله مؤلف طرح شده و استدلال می‌شود که چگونه پاسخ دادن به سؤال‌های فرعی می‌تواند به یافتن و تبیین پاسخ پرسش اصلی کمک کند. بنابراین مقاله در دو بخش تلاش می‌کند به چهار پرسش پاسخ دهد:

۱. پرسش‌های طرح شده از خلال مسئله مؤلف:
 - میان عنصر خلاقانه آفرینش هنری و موقعیت جبری مؤلف چه نسبتی برقرار است؟
 - آنچه که یک اثر را از باقی محصولات زیستی مؤلف جدا می‌کند چیست؟
 - ۲. پرسش‌های مرتبط با فضای مجازی:
 - فضای مجازی چه تفاوتی با دیگر عرصه‌های بروز (اعم از تولید و توزیع) اثر هنری دارد؟
 - تحت چه شرایطی باید منتظر یک عنصر زیبایی‌شناسی تازه در فضای مجازی باشیم؟

۱. مسئله مؤلف

۱.۱. مسئله مؤلف و تعارض خلاقیت^۱

تعارض خلاقیت از تعارضاتی است که هر متفکری که بخواهد درباره امکان خلق یا تولید هنر را بررسی کند، ناگزیر باید به آن پاسخ بدهد. تعارضی میان آزادی و اختیار و تکینه‌گی هنرمند با زمینه‌های جبری که او را احاطه کرده است. زمینه‌هایی از قبیل موقعیت طبقاتی، زیستی، زبان و امکانات مادی در دسترس مؤلف. این تعارض را می‌توان به شکل زیر صورت‌بندی کرد.

الف. اگر هنرمند به وقت خلق آزاد است چرا تا قرن نوزدهم میلادی هیچ نابغه‌ای پیدا نشده که امپرسیونیستی نقاشی کند؟

ب. اگر هنر یک فرآورد است جایگاه منحصره‌فرد هنرمند از کجا می‌آید؟

پاسخ سارتر به چنین تعارضی یک پاسخ مبتنی بر

ایجاد نخواهد کرد، چرا که اساساً نیازی نیست که هنرمند مشتغل به هنرهای زیبا جایگاه ویژه‌ای داشته باشد. به همین دلیل این تعارض زیباشناختی را حکمت هنر سالبه به انتفاء موضوع می‌کند و خود «زیباشناسی» را کنار می‌گذارد. از این رو دشوار است کتابی با رویکرد سنت‌گرا (یا حکمت هنری اسلامی) یافت که در دیباچه یا فصل‌اولش خود را از زیباشناسی مبری نکرده باشد. اما اگر بخواهیم در حوزه زیباشناسی بمانیم و برای هنرمند نقشی بیش از یک واسطه قائل باشیم، این تعارض حل نشده و بعنوان یک معضل باقی می‌ماند. تلاش سارتر برای پاسخگویی به این معضل از آنجا ناکافی به نظر می‌رسد که او نمی‌تواند مفهومی معرفی کند که بدون تسامح بشود به هنرهای تجسمی هم تعمیم داد. مخصوصاً که خود او مدام تأکید می‌کند کارکرد و ماهیت ادبیات (نثر) متفاوت است. هنرها نشانه‌اند در حالی که ادبیات سخن گفتن است. (سارتر، ۱۳۴۰: ۱۸) او مسئله را برای ادبیات از طریق بازخوانی تاریخ ادبیات تحت موقعیت طبقاتی حل می‌کند. نویسنده نمی‌تواند از موقعیتش بگریزد. بنابراین در شرایطی که موقعیت تاریخی و طبقاتی اجازه کار بر روی فرم را نمی‌دهد مؤلف هرچقدر هم نابغه باشد نمی‌تواند سبکی خارج از آن موقعیت بیافریند. اما ابهام برای باقی هنرها (از هنرهای تجسمی گرفته تا شعر) باقی می‌ماند. به گفته سارتر «هیچ‌کس با دیدن گرانیکا (اثر پیکاسو) با آزادی خواهان اسپانیا هم عقیده نشده است.» (سارتر، ۱۳۴۰: ۱۷) پس معنایی ندارد کسی از نقاش (و هر هنرمندی) توقع التزام داشته باشد. او اصلاً قرار نیست چیزی بگوید. التزامی را که عموم به سارتر نسبت می‌دهند (هنر متعهد) مورد تکذیب سارتر است. از نظر او از آنجایی که کار هنرمند خلق شیئی و نه آفرینش نشانه است اصلاً نباید و نمی‌توان از او التزام و تعهد را بازخواست کرد. (همان، ۱۷-۱۸). بنابراین درست است که سارتر اصل را در ادبیات «چه می‌خواهی بگویی» قرار می‌دهد اما متوجه است که این در باقی هنرها صادق نیست. در باقی هنرها اصل می‌تواند «چگونه می‌خواهی بگویی» باشد. پس یک انشقاق میان «سبک» و «فرم» بوجود می‌آید. به تعبیری فرم در باقی هنرها «شرط کافی» و

تحلیل تاریخی طبقاتی است. او پاسخ خواهد داد اساساً برجسته شدن عنصر «سبک» محصول موقعیتی است که هنرمند کار دیگری برای انجام دادن ندارد. البته سارتر سبک را مشخصاً در مورد ادبیات به کار می‌برد اما می‌توان با تسامح نه چندان زیاد آن را به فرم^۳ در هنرهای تجسمی تعمیم داد. کار کردن روی فرم محصول موقعیتی است که هنرمند دیگر وظیفه‌ای برای انجام دادن ندارد. تا قرن هجدهم هنرمند معمولاً سخنگوی یکی از دو جبهه مبارزه‌ای واقعی بود. اما آن جنگ با پیروزی بورژوازی به پایان رسید و هنرمند عملاً تبدیل به یک «طفیلی» شد. (سارتر، ۱۳۴۰: ۱۷۲) بنابراین چون مؤلف نمی‌تواند لزوم حضور خود را توجیه کند، ناچار می‌شود به طریقی نشان بدهد که کار او به اندازه کار دیگر اقدار جامعه که «جیزهای واقعی» تولید می‌کنند ارزشمند است. همسو با سارتر، بارت استدلال می‌کند که این ارزش را مؤلف از طریق زحمت کشیدن برای ایجاد فرم ایجاد می‌کند. به عبارتی در شرایطی که نگاه سودمحور پیروز (بورژوازی) جایگاه اقدار مختلف را بر اساس نیروی کاری که برای تولید خرج کرده‌اند می‌سنجد، هنرمند مجبور می‌شود ثابت کند که به قدر کافی کار کرده و زحمت کشیده است. (Barthes, 1953:32-44)

همین سؤال را اگر از کسی با گرایش «حکمت هنر اسلامی» بپرسیم، احتمالاً سؤال را بلاموضوع خواهد دانست.^۴ در واقع اگرچه به نظر می‌رسد این تعارض به همین شکل در تلقی حکمت هنری از هنر هم وجود دارد و هنرمند در این رویکرد هم در موقعیتی است که از سوی زبان، طبقه و تاریخ احاطه شده است و ناگزیر ارزش‌های جاودان را در همین موقعیت‌های جبری بروز می‌دهد، اما از آنجایی که نقشی معادل «خالق» و «نابغه» در حکمت هنر اسلامی تعریف نشده و نقش هنرمند کنار زننده پُرده‌ها است و قرار نیست چیزی از خودش خلق کند، «تعارض خلاقیت» به وجود نخواهد آمد. اما این تلقی در نهایت نقش هنرمند را به یک واسطه^۵ تبدیل خواهد کرد. نقش واسطه برای زیبایی‌شناسی برآمده از تبیین کانت، نقشی ناکافی است اما برای تلقی حکمت هنری چنان که ذکر شد مشکلی

سبک در ادبیات «شرط لازم» است. این تفکیک عموماً رایج نیست. ما وقتی از فرم صحبت می‌کنیم آن را مساوی با سبک قرار می‌دهیم. اهمیت بنیادین تأکید سارتر بر ضرورت سبک همین جداسازی است. اما همین، باعث می‌شود تلاش سارتر برای حل تعارض خلاقیت، فقط در حوزه ادبیات باقی بماند.

برای حل این تعارض است که بارت از اصطلاح و مفهوم نوشتار^۷ استفاده می‌کند. و سبک را به عنوان یک عنصر غیر انتخابی کنار می‌گذارد.^۸ (Barthes, 1953: 24-31) حال می‌توان با استفاده از اصطلاح‌شناسی بارت به این تعارض پاسخ داد: هنرمند آزاد است ولی آزادی‌اش محصور در نوشتار است. نوشتار امپرسیونیسم تا قرن نوزدهم موجود نیست و اگر بپرسیم با توجه به نوشتار موجود، چرا همه هنرمندان در قرن نوزدهم امپرسیونیستی نقاشی نکرده‌اند او پاسخ خواهد داد جایگاه منحصر بفرد هنرمند این است که در چهارچوب محصور شده‌اش مناسبت‌ترین نوشتار را به بهترین شکل انتخاب کند. (Ibid)

به این ترتیب این تعارض حل می‌شود. اما پرسش دیگری سر بلند می‌کند: اگر آزادی خالق اثر محدود به نوشتار است، چگونه می‌توان آزادی مخاطب را نامحدود دانست؟ مگر مخاطب نیز در چهارچوب نوشتار محصور نیست؟ مخصوصاً که بارت تأکید فراوانی بر روی آزادی خواننده گذاشته بود. اصولاً مرگ مؤلف^۹ نظریه‌ای است برای آزادی خواننده. او نوشته است مؤلف (هنرمند) می‌میرد تا خواننده (مخاطب) آزاد شود. (Barthes, 1977: 43) و از آنجایی که بارت بر تمایز ادبیات از شعر و باقی هنرها تأکید نمی‌کند آن را می‌توان به نقاشی و سایر هنرها هم تعمیم داد. به هر صورت اصطلاح نوشتار این معضل را (معضل محصور بودن مؤلف و آزادی خواننده) را حل نشده باقی می‌گذارد. یعنی مفهوم نوشتار از آزادی مشروط مؤلف سخن می‌گوید اما برای خواننده آزادی بی‌قید و شرط قائل می‌شود. در حالی که مخاطب نیز منطقاً باید محصور در موقعیت‌های جبری خالق (مؤلف) باشد. برای درک محصور بودن وضعیت مخاطب بیش از هر چیز مفهوم گفتمان^{۱۰} میشل فوکو به کار می‌آید.^{۱۱} اما شاید بتوان با توسل به مفاهیم دیگری که خود بارت به کار می‌گیرد به نحوی مشکل را حل

کرد. در مقاله دیگری بارت به تمایز میان اثر و متن اشاره می‌کند.^{۱۲} اثر به نحوی کدگذاری شده و محصور است و متن باز و خوانش‌پذیر. (Barthes, 1977: 55) اما واقعیت این است که این هم مشکل را در حوزه «اثر» حل می‌کند و در حوزه متن حل نشده باقی می‌گذارد. اثر کدگذاری شده و مشروط فهم می‌شود اما متن دعوت‌کننده و نامحدود است. بنابراین در حوزه «متن» مشکل آزادی بی‌قید و شرط مخاطب حل نشده باقی می‌ماند و صرفاً در حوزه «اثر» است که کمابیش هم خواننده و هم مؤلف تحت موقعیت، محصور می‌شوند. آزادی مخاطب در حوزه «متن» به نظر مخاطب را به بیرون از تاریخ و طبقه‌اش پرتاب می‌کند. چیزی که منطقاً طبق تبیین بارت نباید ممکن باشد. بنابراین اگر پرسید شود «متن» که یک محصول هنری باز است چگونه از محدودیت چهارچوب نوشتار می‌گریزد پاسخی در مفهوم پردازی بارت یافت نخواهد شد. در واقع تحلیل بارت (بدون آنکه مشخصاً قصدش را داشته باشد) به مسئله تعارض خلاقیت پاسخ می‌دهد ولی همچنان در حوزه مخاطب مسئله چگونگی و حدود آزادی باقی می‌ماند و به نحوی حل آن را برای فوکو به ارث می‌گذارد. پرسشی که فوکو (بدون اشاره مستقیم) از بارت می‌پرسد در نگاه اول ساده است. اگر مؤلف نباشد، چه چیز اثر را به اثر تبدیل می‌کند؟^{۱۳} این پرسش نشان می‌دهد که وقتی درباره «مرگ مؤلف» صحبت می‌کنیم مشخصاً روشن نیست که از مرگ چه چیزی صحبت می‌کنیم. چرا که فرض گرفته‌ایم اثر می‌تواند بدون مؤلف وجود داشته باشد و فهم شود. (Focault, 1980: 138) تشریح نقد یا دست کم تکمله فوکو بر نظریه «مرگ مؤلف» از این جهت لازم است. وقتی کسی می‌گوید «من می‌خواهم به یک اثر فارغ از مؤلف بپردازم» از ابتدا یک «اثر» را فرض گرفته‌است. اما این فرض بدون پیش فرض گرفتن مفهوم مؤلف مقدور نیست. به عنوان مثال یک رمان را در نظر بگیریم. چرا ما برچسب قیمت را جزء اثر به حساب نمی‌آوریم؟ اگر کسی بتواند به این پرسش بدون این که لازم باشد شیخ مؤلف را احضار کند پاسخ دهد مسئله را حل کرده است. با توجه به دیدگاه فوکو دو پاسخ به این پرسش قابل طرح است: یک. من برچسب قیمت اثر را هم جزء اثر می‌دانم.

دارد به برجسب مؤلف احتیاج ندارد. امروز کسی نه طب بوعلی و نه هیچ گزاره‌ای از علم تجربی را به اعتبار مؤلف آن قبول نمی‌کند. در پزشکی، فیزیک و بیش از همه در ریاضیات اساساً مؤلف بی‌اهمیت است. اما برعکس، در حوزه علوم انسانی و مشخصاً ادبیات و هنر، مولف تعیین کننده است. اشاره فوکو به این نکته او را می‌دارد تا نه درباره مرگ مؤلف، که درباره تغییر کارکرد مؤلف گمانه‌زنی کند. اگر همیشه مؤلف کارکرد امروزینش را نداشته آیا ممکن است زمانی فرا برسد که ما بتوانیم کارکرد مؤلف در ادبیات (و بطور عام هنر) را تغییر بدهیم. (Ibid) یعنی همان طور که دیگر فیزیکدان به عنوان مؤلف حضور ندارد، هنرمند هم حضور نداشته باشد (مگر نه اینکه دست‌کم یک بار در طول تاریخ این اتفاق افتاده است؟)

به همین منظور ما در این مقاله به یک سؤال مشخص می‌رسیم: «در چه شرایطی و چگونه مکانیسم رابطه متن و مؤلف (خالق اثر و اثر هنری) تغییر خواهد کرد؟» سارتر پیش از فوکو همین سؤال را مشخصاً دربارهٔ موقعیت طبقاتی مطرح کرده بود. به این صورت که تحت چه شرایطی امکان دارد مخاطب «بالفعل» و «بالقوه» یکی شود (این یکی از حالت‌های تغییر رابطه‌ای است که فوکو بعد از سارتر مطرح می‌کند). پاسخ سارتر دو شکل را مفروض می‌گیرد: یکی در شرایط بازگشت به گذشته (شرایطی که کشیش‌ها برای کشیش‌ها و اشراف برای اشراف می‌نوشتند: قرون دوازدهم و هفدهم میلادی) و دیگری در شرایطی که یک انقلاب در بیرون رخ دهد و طبقات به شکل فعلی فرو بپاشد. (سارتر، ۱۳۴۰: ۱۲۸-۱۳۲) پاسخ سارتر برای موقعیت کنونی (اگر بپذیریم که بازگشت به موقعیت گذشته ممکن و مطلوب نیست) این است که مؤلف این شکاف را بپذیرد و وانمود نکند که برای همگان می‌نویسد. (Sartre, 1948: 169-171) به همین دلیل پرسشی که فوکو مطرح می‌کند (تحت چه شرایطی مکانیسم رابطه متن و مؤلف تغییر می‌کند) به نحوی بازصورت‌بندی پرسش‌های سارتر است. بدون اینکه پاسخ‌های سارتر را کافی دانسته باشد. به نظر می‌رسد این مسئله تا امروز مسئله‌ای همچنان تعیین‌کننده است. این‌که تحت چه شرایطی ما هنری دیگرگون خواهیم داشت. بنابراین شاید بهتر باشد طبق تبیین فوکو پاسخ

دو. چون برجسب قیمت را مؤلف در جهان اثر تعبیه نکرده پس جزء اثر نیست.

پاسخ «یک» آشکارا پاسخی هرج و مرج طلبانه است و از چهارچوب زیبایی‌شناسی خارج می‌شود. حتی اگر کسی به این پاسخ قانع باشد نمی‌تواند مدعی شود که در ایده «مرگ مؤلف» چنین خواستی وجود داشته است چرا که در آن صورت سخن گفتن از اثر و متن ناممکن است. همهٔ جهان می‌تواند اثر یا متن همهٔ انسان‌های روی کرهٔ زمین باشد. در واقع در یک نسبی‌نگری مطلق قرار می‌گیریم که در آن هرگز نمی‌توانیم بفهمیم ما مخاطب کدام بخش از محصولات زیستی مؤلف فرضی هستیم. خلاصهٔ نقد فوکو بر ایدهٔ مرگ مؤلف این است که مؤلف با مرگ‌اش اثر و متن را هم به کشتن خواهد داد. و اگر پاسخ «دو» را بپذیریم و قبول کنیم «برجسب قیمت را مؤلف تعبیه نکرده پس جزء اثر نیست» دوباره مؤلف را احضار کرده‌ایم. به این دلیل طبق تحلیل فوکو مرگ مؤلف و اعلان استقلال اثر، چیزی نیست جز تأیید دوباره حضور مؤلف. (Ibid)

۲.۱. چیستی مؤلف

بارت گفته بود مؤلف باید بمیرد تا خواننده آزاد شود.^{۱۴} (Barthes, 1977: 148) (اما فوکو نشان می‌دهد مؤلف جان‌سخت‌تر از آن است که به وسیلهٔ اثر (یا حتی متن) بمیرد. چون اصلاً متن بدون حضور مؤلف تمایزی با سایر کنش‌های زیستی خالق اثر ندارد. فوکو تأملش را نه روی مرگ مؤلف که روی تغییر رویکرد ما به مکانیسم مؤلف می‌گذارد. (Focault, 1980: 141) به عنوان یک پرسش می‌توانیم مطرح کنیم که آیا مؤلف در همه زمان‌ها معنی امروزی‌اش را داشته است؟ برای طرح و تبیین پاسخ، اگر با استفاده از پیشنهاد فوکو شخصیتی مثل ابوعلی سینا را در نظر بگیریم ما با دو بوعلی طرف هستیم. بوعلی الیهیات شفا و بوعلی قانون. به عبارتی، بوعلی دانشمند و بوعلی ادیب. بوعلی دانشمند قبل از سیطره مدرنیته به عنوان یک برجسب اعتبار بخش روی احکام طبی‌اش کارکرد داشته است. یعنی سخت نیست تصور آن که یک پزشک محلی بگوید «این جوشانده را استفاده کنید چون طبق فرمایش بوعلی برای مزاج خوب است.» این یک چرخش گفتمانی است. آنچه امروز در حوزه علم تجربی^{۱۵} وجود

این پرسش را نه در موقعیت بیرونی (انقلاب و فروپاشی طبقات) بلکه در مکانیسم تولید و توزیع متن و ادراک مخاطب جستجو کنیم. به عبارتی روی تحلیل وضعیتی تأکید کنیم که در آن شکل‌های تثبیت شده تولید و توزیع شکسته شده است. وضعیتی که تا پیش از این در «آینده» قرار داشت اما امروز می‌تواند «موقعیت کنونی» محسوب شود. نقل قولی از اندی وار هول^{۱۶} وجود دارد که می‌گوید «در آینده هر کس پانزده دقیقه به شهرت می‌رسد.» (آرچر، ۱۳۸۷: ۲۰) این یک پیشگویی مربوط به ساختار تولید و توزیع اثر هنری بوده است اما آنچه عملاً این پیشگویی را به واقعیت امروز تبدیل می‌کند فضای مجازی است. بنابراین فضای مجازی می‌تواند یک نمونه مطالعاتی مؤثر باشد، برای بازطرح سؤال‌های طرح شده که در بخش دوم این مقاله به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲. مؤلف در فضای مجازی

۲.۱. کارکرد مؤلف در فضای مجازی

تفاوت فضای مجازی از حیث نقش توزیع‌کنندگی آثار هنری با دیگر رسانه‌های توزیع هنر چیست؟ فضای مجازی بر خلاف رسانه‌های جمعی سنتی تعاملی^{۱۷} است. به همین دلیل در یک روند هم‌افزا مخاطبان هم در تکرار آنچه ما با آن مواجه‌ایم مشارکت می‌کنند. فقط ما نیستیم و منبع پخش که یک مرکزیت دارد و در توزیع و پخش اثر هنری زیاده‌روی می‌کند. شبکه‌های اجتماعی هر مخاطب را به یک سازه پخش و توزیع تبدیل می‌کند. به این ترتیب ناگهان یک فیلم، یک قطعه موسیقی یا هر پدیده هنری دیگری شکوفا می‌شود و بعد از مصرف شدن تا حد مرگ، از یادها می‌رود. می‌توان مشاهده کرد که این تغییر، در فضای مجازی تعیین‌کننده سرعت فراگیری و از آن مهم‌تر، سرعت فراموشی اثر هنری است. در چنین فضایی، توقع این است که کارکرد و در نتیجه غایت معنی‌بخش مؤلف، تغییر کند. در واقع در زمینه‌ای که هنر، دیگر نه تنها رسالت، که توانایی جاودانگی‌بخشی ندارد سؤال بی‌وجهی نیست اگر پرسیده شود: «مؤلف چرا در فضای مجازی می‌نویسد؟». اینجا می‌شود از مفهوم پردازی سارتر استفاده کرد و سؤال او را نه صرفاً درباره فضای مجازی که به‌طور کلی پرسید:

«نویسنده برای چه می‌نویسد» (Sartre, 1948: 45) در جایی که کارکرد هنر به مثابه پاسخی به میل جاودانگی کنار گذاشته شده است و امکان‌های دیگر پیش کشیده می‌شود، امکانی که سارتر مطرح می‌کند پیوند دادن ضرورت و آزادی است. (Sartre, 1983: 550) ما نه برای آیندگان (خرچنگ‌ها به تعبیر فضای داستانی گوشه نشینان آلتونا^{۱۸}) که برای موقعیت کنونی می‌نویسیم. خلق می‌کنیم تا جمع ضرورت و آزادی ممکن شود. جهان بدون ضرورت تبدیل می‌شود به امکان مطلق که آدم را به تهوع دچار می‌کند و با ضرورت مطلق به خفقان (آنتوان روکانتن قهرمان تهوع با چنین تعارضی سر و کار داشت). تنها خدا است که جمع ضرورت و آزادی را با خود دارد. چون جهانی خلق کرده که ضرورت بر آن حکمفرما است اما چون خودش خلق کرده آزادی‌اش سلب نمی‌شود. بنابراین یک هنرمند خلق می‌کند تا برای لحظاتی چنین حسی را تجربه کند. (Ibid) در همین تلقی مخاطب هم می‌خواند تا دوباره آزادی‌اش را در اثر کشف کنند و از این طریق به شکلی از سرور زیبایی‌شناختی^{۱۹} برسد. طرح چنین پاسخی برای فضای مجازی نیز ممکن است. نویسنده (یا به‌طور کلی مؤلف) می‌آفریند (فارغ از تمنای جاودانگی) تا برای لحظاتی وارد جهانی شود که در آن هم ضرورت و ثبات دارد هم امکان و آزادی. اما مخاطب چه؟ مخاطب چه انگیزه‌ای از مواجهه با محصولات تولید مؤلف فضای مجازی دارد؟

به این ترتیب اگر بخواهیم دوباره سؤال را این‌بار همراه با پاسخ شفاف‌تر مطرح کنیم چنین خواهد شد: در یک اثر هنری جهان دیگری ساخته می‌شود و در ادبیات نیز مؤلف می‌نویسد تا جهانی دیگر برای زیست آزاد و امن خودش بسازد. اما بر خلاف هنر به‌طور عام و ادبیات به‌طور خاص، این پاسخ، موقعیت مخاطب را در فضای مجازی توضیح نمی‌دهد. ادبیات جایی است که مخاطب می‌تواند در آن با نویسنده در ساخت جهان ادبی همکاری کند. اما به‌نظر نمی‌رسد که توییت‌ها و استتوس‌ها برای مخاطب جهانی دیگر بی‌آفرینند چرا که فاقد عناصر زیبایی‌شناختی لازم و کیفیت هنر کافی برای همذات‌پنداری، مشارکت زیبایی‌شناختی و در نهایت غرق کردن مخاطب در جهان مؤلف‌اند. آن‌ها شبیه پیام‌های روزانه‌ای هستند که ممکن



از سارتر به کلی جدا می‌شود. اگر سارتر به نحوی با هنر راه حل ارائه می‌دهد بلانشو ادبیات (ما اما در معنای عام اینجا از هنر سخن می‌گوییم) را به عنوان عدم امکان معرفی می‌کند. جایی که بی‌راه حلی را بعنوان راه حل می‌پذیریم^{۲۵} این ناممکن بودن اگرچه واجد خصوصیت سلبی است در خود نوعی آری‌گویی مستتر دارد. به این معنی که مؤلف با پذیرش شکست پیروز می‌شود. این گفته اگرچه در ادبیات معاصر طنین بکتی دارد و فیلسوفی که به ذهن نزدیک می‌شود نیچه است اما از سویی دیگر به طرزی غیرمنتظره یادآور کانت است. البته نه کانت «زیبا». کانت والا^{۲۶} کانت در تاملات‌اش درباره «والا»، جایی که به نظر می‌رسد از همیشه از هنر دورتر است، به نکته‌ای اشاره می‌کند که می‌تواند روشنگر این بحث باشد. او در شرح مکانیسم خوشایندی والا می‌نویسد که «تخیل» مدام از احاطه بر «ایده‌های عقل» باز می‌ماند و شکست می‌خورد. به آن دست دراز می‌کند و والا مرزهای دسترسی او را می‌شکند. (کانت، ۱۳۸۸: ۱۷۷) به این ترتیب عملاً ما در مقابل بزرگی و عظمت والا تحقیر می‌شویم. اگر این گزاره را رها شده باقی بگذاریم می‌توان عجولانه نتیجه گرفت که کانت دارد چند قرن زودتر وارد حوزه روانکاوی می‌شود و برای هنر ریشه‌های مازوخیستی قائل می‌شود. اما کانت ادامه می‌دهد و جمله را چنین تکمیل می‌کند که «انسانیت در ذات خودش سربلند و تحقیر نشده باقی می‌ماند». (همان، ۱۸۰) این دیگر ربط مستقیمی به مکانیسم مازوخیستی هنر ندارد (اگرچه می‌توان در خوانشی آزادتر ربط غیر مستقیمش را برقرار کرد). در شرحی که کانت خودش بر این جمله می‌نویسد و ما می‌توانیم اینجا بر آن تمرکز کنیم، مکانیسم لذت از تحقیر اینگونه روشن می‌شود. این ما (به عنوان فرد انسان) هستیم که می‌توانیم این عظمت را در خودمان باز یابیم. یعنی ما هستیم که می‌توانیم این عظمت را دریابیم و در مقابلش احساس کوچکی کنیم. یک جانور احساس کوچکی نمی‌کند، چون احساس تحقیر ناشی از شکست از درک عظمت والا یک ویژگی منحصراً انسانی است. به این ترتیب انسانیت سربلند می‌شود. در عین شکست. (همان) چیزی شبیه به همین مکانیسم در مقابل والا^{۲۷} پویا

است آدمی در خیابان از همسایه بگیرد. به چنین چیزی نمی‌توان گفت امکانی برای تجربه جهان جدید. اما با یک تلقی دیگر شاید بتوان همین ایده را قبل از کنار گذاشتن تا حدودی وجاهت‌مند کرد. اثر مؤلف در فضای مجازی نه متن‌هایش که شناسه کاربری یا آی‌دی^{۲۰} است. مخاطبان امکان تجربه جهان دیگر را در در متن‌های منفرد که در کل هویت متنی و غیر متنی یک آی‌دی دارند. این اگرچه هر دو سؤال (چرا می‌نویسیم و چرا می‌خوانیم) در فضای مجازی را پاسخ می‌دهد اما تجربه‌اش بیش از آنکه زیبایی‌شناختی باشد اجتماعی است. یعنی همان ساز و کاری در اینجا فعال شده که مخاطبان هنگام مواجهه با «سلبرتی»^{۲۱} دریافت می‌کنند. سلبرتی کیست؟ سلبرتی کسی است که خودش فارغ از آثاری که تولید می‌کند «اثر» است. طبیعتاً نباید توقع سویی‌های رهایی‌بخش از چنین مواجهه‌ای داشت و از این نظر در فضای مجازی نوعی بازگشت به عقب، در مواجهه با متن صورت گرفته است. از سوی دیگر با شکل‌گیری دوباره مفهوم سلبرتی و بازگشت برنند^{۲۲} مؤلف به وضعیت پیشینی، دوباره شکاف میان مخاطبان برقرار می‌شود.^{۲۳} فاصله‌ای که در ابتدا به نظر می‌رسید قرار است از بین برود یا کمتر شود. البته اگرچه این مفهوم‌پردازی موقعیت متن و خواننده‌گان فعال در شبکه‌های اجتماعی را توضیح می‌دهد. اما تمام وب^{۲۴} شبکه‌های اجتماعی نیست. به عنوان مثال وب ایرانی تجربه تالیف ده‌ساله‌ای را هم پشت سرش دارد که در آن نویسندگانی با نام مستعار، بدون پشتوانه‌های اجتماعی و ظاهری که یک سلبرتی را می‌سازد، در آن فعال بوده‌اند. آنها را نمی‌شود با ساز و کار مواجهه با سلبرتی توضیح داد. بنابراین شاید احتیاج باشد که از مفاهیم دیگری یاری بگیریم. به این منظور مسئله را از نگاه موريس بلانشو طرح می‌کنیم.

بلانشو بر خلاف سارتر و فوکو و بارت، این سؤال را که چگونه می‌نویسیم، برای که و چرا می‌نویسم را به وضوح پاسخ نمی‌دهد. او اصولاً نوشتن را امری ناممکن می‌داند. (Blanchot, 1992:30) موقعیتی برای تصاحب آنچه منطقاً مقدور نیست. آنچه در سارتر ضرورت نامیده می‌شود در ترمینولوژی بلانشویی به «مرگ» یا «ناممکن» تبدیل می‌شود. این جایی است که راه بلانشو

نیز فعال می‌شود. در آنجا نیز ترس منشاء لذت می‌شود. البته کانت ترس بالفعل را از دایره خارج می‌کند. ترس بالفعل موضوع بقاء نفس است. آدمی که دارد فرار می‌کند و بر جان‌ش نگران است از والا دور است. اما آن ترس درونی بالقوه نیز ترسی انسانی است. باز هم تحقیر وجود دارد. اما نه تحقیر سرکوبگری که ما را از انسان بودن مان دور کند (کانت زانو زدن معیدانه در مقابل بت‌ها را مصداق والا نمی‌داند. آن ترس بالفعل است از دنیا یا آخرت ما) (کانت، ۱۳۸۸:۱۹۷) بنابراین چه در احساس کوچکی در مقابل آنچه عظیم است و چه در ترس بالقوه در مقابل پدیده‌های دهشت‌ناک ما عملاً از طریق تصدیق شکست نوعی احساس زیباشناختی را در خودمان کشف می‌کنیم. از این رو ترسیم بلانشو از وضعیت ناممکن ادبیات (و در معنای عام هنر) آنچنان که در ابتدا به نظر می‌رسد شاذ نیست. در تفسیر بلانشویی مرگ در جای والا نشسته است. چیزی که مرگ را در بلانشو با والای کانتی قابل تفسیر می‌کند غیرقابل دستیابی بودن آن است. بلانشو می‌نویسد: «ما به مرگ خو نمی‌گیریم. در برابر مرگ اهلی نمی‌شویم. مرگ مفهومی نیست که بتوان به آن دست یافت. همواره آنجا است. حضورش قطعی است. اما به چنگ آمدنی نیست.» (Blanchot, 1982:30) با یاری از دیدگاه بلانشو برای بازخوانی کانت، مرگ ما را دعوت می‌کند به چیره شدن. تخیل را دعوت می‌کند به آنکه به چنگ‌اش بیاورد. به یک بازی که سرانجامش شکست است دعوت می‌شویم. مرگ دعوتی به فهم معنی نیست. اگر چنین بود به چنگ می‌آمد و اهلی می‌شد. (Blanchot, 1992:1) آن‌چه را که بلانشو درباره مرگ مطرح می‌کند می‌توان در قالب یک تعارض صورت‌بندی کرد:

- مرگ وجود دارد پس زندگی بی‌معنی است.

- مرگ وجود دارد پس زندگی معنی دارد.

به عبارتی در مقابل قطعیت مرگ همه تجربه‌های ما بی‌معنی است. اما همین قطعیت است که از طریق حد زدن بر زندگی، تجربه‌های ما را از بی‌معنا شدن در امتداد ابدیت، رهایی می‌بخشد. این یک مفهوم شهودی است. یعنی باید با آن مواجه شویم تا قطعیت آن را دریابیم. برای لحظه‌ای می‌درخشد و خاموش می‌شود. بخشی از

ادبیات جهان به این تجربه می‌پردازد چرا که جهان هنر ما را آماده می‌کند که مرگ را تجربه کنیم. اما تجربه مرگ در ذات خودش تعارض دارد. این تعارض که ادبیات (و به طور عام هنر) به ما تجربه معنی‌داری عرضه کند که خود، در نهایت همه معانی را تبخیر می‌کند: «تجربه مرگ». از این منظر است که بلانشو همواره میان این تجربه و ادبیات همبستگی برقرار می‌کند. در رمان بازداشت مرگ^{۲۸}، راوی می‌نویسد، برای اینکه مرگ را نه نابود، که موقتاً بازداشت کند. از این منظر ادبیات به طور خاص و هنر به طور عام دو کارکرد دارد:

یک. امکان تجربه مرگ را فراهم می‌کند.^{۲۹}

دو. مرگ را به تعویق می‌اندازد یا بازداشت (دستگیری) می‌کند. اما در قطب دیگر این تعارض (مورد دو) این مرگ است که امکان یک تجربه معنی‌دار را فراهم (Blanchot, 1982:175) بلانشو همین تعارض را در مورد امتناع نوشتن هم به کار می‌برد. (Hill, 1997:43) نوشتن (و به طور کلی خلق هنری) تقاضای دست‌یابی به ورای زمان و مکان، تقاضای تعلیق گذشته و آینده و به نحوی خواست دستیابی به بی‌نهایت است. این خواست نه تنها با توفیق قرین نیست بلکه همان طور که در تمثیل اورفه می‌بینیم قطعاً قرین شکست است. این دقیقاً مکانیسمی است که کانت برای امر والا توصیف می‌کند. میل به دستیابی^{۳۰} و شکست نهایی تخیل برای دستیابی به ایده‌های عقل. (کانت، ۱۳۸۸:۱۷۷) از طرف دیگر اصرار کانت به اینکه هیچ پدیده‌ای مصداق قطعی والا نیست. اصراری که گاه از فرط تکرار نامعمول و وسواس‌آمیز به نظر می‌رسد نکته دیگری است که دست ما را برای این تفسیر باز می‌گذارد. مرگ نیز همواره جدل‌آمیز و سؤال‌کننده باقی می‌ماند. اما اگر این تطبیق را همینجا رها کنیم جایگاه هنر روشن نمی‌شود.^{۳۱} در مقاله نگاه اورفه بلانشو این موضوع را از جهت دیگری مطرح می‌کند. او وضعیت «اورفه» را که تمثیلی از هنرمند است اینگونه تحلیل می‌کند که او محکوم به شکست است چرا که می‌خواهد بی‌نهایت را به اتمام برساند و آنچه را که تمام نشدنی است تمام کند. سرنوشت اورفه را گواهی می‌گیرد بر ناممکن بودن موقعیت هنرمند. (Blanchot, 1981) در اینجا تعویق

«چرا می‌نویسد» و خواننده «چرا می‌خواند» هر دو قصد دارند به نحوی مرگ را به تعویق بیندازند. همچنین آنچه بلانشو درباره ناممکن بودن نوشتن می‌گوید به ما کمک می‌کند بفهمیم نوشتن در فضای مجازی همانقدر ناممکن است که بیرون از آن. نویسنده در لحظهٔ خلق، واقعاً نمی‌داند چرا می‌نویسد. چه قرار باشد یک رمان بزرگ بنویسد چه قرار باشد یک یادداشت دوپست کلمه‌ای برای وبلاگ شخصی‌اش بنویسد. اکنون اگر پرسیده شود «مؤلف در فضای مجازی برای که می‌نویسد؟»، سؤالی که آشکارا یک سؤال سارتری است.^{۳۶} (Sartre, 1948: 75) در پاسخ به این پرسش باید دید چه تغییر معنی‌داری در مناسبات تولید، مخاطب و توزیع افتاده است که بتوان به تبع آن انتظار پاسخی متفاوت داشت؟

یک نگاه این است که در حوزه تولید تغییر عمده‌ای رخ نداده است (دست‌کم تغییری که مدنظر سارتر باشد رخ نداده است). استفاده از کامپیوتر برای ساخت هنر در این مفهوم صرفاً گسترشی کمی است. یعنی همان طور که با پیشرفت شیمی برای نقاش فرصت‌های فراهم می‌شود و به رنگ‌های تازه دسترسی پیدا می‌کند، تولید نیز با امکانات سایبری ساده‌تر می‌شود. از این منظر ما با پدیده‌ای صرفاً جدید^{۳۷} و نه مطلقاً تازه^{۳۸} روبرو هستیم. صرفاً جدید تغییری است در ادامهٔ تغییرات گذشته، مثل زمانی که مدل تازه و پیشرفته‌تری از یک اتومبیل به بازار می‌آید و مطلقاً تازه تغییری است بنیادی، مثل اختراع ماشین بخار. بنابراین روشن کردن این نکته که تغییرات کارکرد مؤلف صرفاً جدید یا مطلقاً تازه است، انتظارات ما را متناسب خواهد کرد. به‌عنوان مثال هنگامی که مایکل هایم^{۳۹} از استفان وایت^{۴۰} چنین نقل می‌کند که «واژه‌پرداز ادبیات را متحول می‌کند» (هایم، ۱۳۹۰: ۴۸) به نظر می‌رسد نوعی از شیفتگی را مورد نقد قرار می‌دهد که هر امکان تازهٔ فنی را ملازم با تحولی کیفی و مطلقاً تازه می‌داند. این شیفتگی (به تعبیر بهتر، تکنولوژی‌شیفته‌گی^{۴۱}) اصولاً در مواجهه با هر پیشرفت تکنولوژیکی مخاطبان خودش را دارد. همانطور که تکنولوژی‌هراسان در چنین موقعیتی فرصتی فراهم می‌بینند برای اندازهای آخرالزمانی. کسانی که گوردن گرام از آنان به‌عنوان لادهای تازه^{۴۲} یاد می‌کند. (گرام، ۱۳۹۰: ۲۱) کسانی که بر طبل هراس از موقعیت تازه

یک کارکرد دوگانه پیدا می‌کند. به این معنی که هم مضطرب می‌کند و هم آرامش می‌دهد. تضادی که می‌توان از آن یک پارامتر برای تحلیل زیبایی‌شناختی استخراج کرد.

در اینجا هم ما با دو نقطه سرو کار داریم. نقطهٔ آغازین (مثلاً وقتی که چشم ما به تابلو می‌افتد) و نقطهٔ پایانی (سرور زیبایی‌شناختی به تعبیر سارتر) اما بر خلاف اصطلاح سارتر اگر مفهوم تعویق را از تبیین بلانشو وام بگیریم، اثر هنری از آن رو لذت‌بخش نیست که ما را به لحظهٔ سرور زیبایی‌شناختی می‌رساند. از آن رو لذت‌بخش است که این لحظه را به تعویق می‌اندازد.^{۳۲} بلانشو ادبیات را (و ما در اینجا از هنر به معنای عام صحبت می‌کنیم) در این حوزه می‌فهمد. نوشتن برای به تعویق انداختن مرگ و یا دستگیری و بازداشت مرگ^{۳۳}. تلاشی محکوم به شکست.^{۳۴} حال اگر بجای مرگ بگذاریم ارضاء، یا لذت زیبایی‌شناختی، مدل مفهومی‌مان برای تحلیل یک اثر هنری تکمیل می‌شود. در این مدل اما بر خلاف مدل‌های معمول، لذت هم در مؤلف و هم در مخاطب به یک میزان در کار است. هم مؤلف و هم مخاطب به تلاشی محکوم به شکست دست می‌زنند برای دسترسی به «بی‌نهایت». به‌جای بی‌نهایت بگذاریم ایده‌های استعلایی کانت^{۳۵} و به‌جای تلاش بگذاریم تخیلی که در دسترسی تام و تمام به ایده‌های عقل ناکام می‌ماند یک خوانش بلانشویی از کانت به‌دست می‌آید. با این تفاوت که در والا، چون کانت مصداق‌های بالقوه را در طبیعت می‌جست ما نمی‌توانستیم چیزی درباره خلق اثر بگوییم این بلانشو است که بی‌اشاره به کانت همان نظام را دوباره برپا می‌کند و این بار خالق را نیز در آن قرار می‌دهد. این تلقی محتوایی از زیباشناسی مشکل کنار گذاشتن مخاطب را ندارد. هم هنرمند و هم مخاطب، به نحوی با درگیر شدن با اثر هنری مرگ را به تعویق می‌اندازند. چون در جهانی درگیر می‌شوند که در آن مرگ موضوع امتناع نیست. موضوع تعویق است.

راه حل ضمنی بلانشو که در اینجا برای فهم پدیده خواندن و نوشتن در فضای مجازی از آن استفاده شد، به ما کمک می‌کند که دریابیم نویسنده در فضای مجازی

خواهند کوفت و مدام ارزش‌ها و خوبی‌های دنیای قدیم را متذکر خواهند شد. بنابراین اگر با پرهیز از این دوگانه (هراس و شیفتگی) به سؤال ابتدایی باز گردیم و بپرسیم «آیا در فضای مجازی مکانیسم رابطه متن و مؤلف تغییر کرده است؟» در پاسخ می‌توانیم به آنچه زمانی در فضای مجازی ایران، شایع بوده است توجه کنیم. اگر نگوئیم اولین، دست‌کم یکی از اولین شکل‌های تولید و توزیع متن همگانی در اینترنت، ایمیل بوده است. در ایمیل، نامه از کارکرد آشنای خود خلع و به وسیله‌ای برای توزیع متن تبدیل می‌شود. باز ارسال نامه‌های الکترونیکی با محتواهای متفاوت (اعم از توصیه‌های پزشکی و ورزشی و حرف‌های پند آموز متون زیبانویسی‌شده). در دوران اوج استفاده از ایمیل به عنوان وسیله‌ای برای توزیع متن (اواخر دهه هفتاد و اوایل دهه هشتاد شمسی) تغییر کارکردی قطعی را به ما نشان می‌دهد. در تغییر کارکرد نامه، ایمیل تبدیل به ابزار ارسال متونی شد که نویسنده اصلی‌شان مفقود بود. امروزه با گسترش وب ۲ این شکل از توزیع به ابزارهای^{۴۳} گفتگوی تلفن همراه منتقل شده است. اما آیا در چنین موقعیتی به معنای بارتی کلمه، مؤلف مرده است؟ قطعاً در اینجا به معنای بارتی مرگ مؤلفی رخ نداده است. در معنای بارتی مؤلف به عنوان خدای پشت متن پنهان است. در اینجا اما اگر متن پزشکی باشد با سمت شغلی (یک پزشک در هاروارد به عنوان مثال) و اگر ادبی یا فلسفی باشد، با نام‌های شناخته شده از قبیل صادق هدایت، دکتر شریعتی و حتی خود میشل فوکو به متن اعتبار داده می‌شود. از این منظر تفاوتی میان حضور مؤلف با جهان بیرون وجود ندارد. در همه آن‌ها مؤلف به قوی‌ترین شکل در نقش پدر متن حاضر است.

اما تجربه نوشتن در فضای مجازی (بطور عام از شبکه‌های اجتماعی) فرض موقعیت تازه‌ی دیگری را از حیث شناخت مؤلف از مخاطب مطرح می‌کند. به نظر می‌رسد یک وبلاگ‌نویس بر خلاف یک نویسنده خارج از وب، می‌داند برای چه کسانی می‌نویسد (و به طریق اولی یک نویسنده در فیسبوک یا گوگل پلاس یا توئیتر). بنابراین ظاهراً او در پاسخ به این پرسش سارتر به سادگی (برای چه کسی؟) می‌تواند پاسخ بدهد: برای دنبال‌کنندگان.^{۴۴} در تحلیل این موقعیت باید بین دو

وضعیت بنیادینی که سارتر به آن اشاره می‌کند (قرن دوازدهم و قرن هفدهم میلادی) و این وضعیت تازه نسبتی برقرار کنیم. آیا نویسنده در فضای مجازی (به عنوان نویسنده و نه منتشر کننده) می‌داند برای چه کسی می‌نویسد؟ آیا دنبال‌کننده (فالوئر) همان مخاطب بالفعل است؟ یک نویسنده پیشامجازی را ابتدا فرض می‌گیریم. صادق هدایت. هدایت برای چه کسی می‌نوشت؟ روشن است که اینجا حق نداریم روای بوف کور را با هدایت یکی بگیریم و پاسخ دهیم که او برای سایه‌اش بر روی دیوار می‌نوشت. ما می‌دانیم که هدایت بوف کور را با مشقت زیراکس کرده و برای دوستانش فرستاده است.^{۴۵} از طرفی می‌دانیم که دوستان هدایت (مخاطبان بالفعل) درک درستی از کاری که او می‌کرد نداشتند. پس در طرح دوباره این پرسش که هدایت برای چه کسی می‌نوشت اگر بخواهیم پاسخ‌های ادیبانه‌ای از این قبیل که «برای آیندگان می‌نوشت» را کنار بگذاریم خواهیم دید که هدایت برای مخاطبانی نامعلوم در زمان و مکان می‌نوشت. این مجهول بودن مخاطبان محصول شکافی است که میان مخاطب بالقوه (فارسی‌زبانان زنده در هزار و سیصد و پانزده هجری) و مخاطبان بالفعل (دوستان هدایت و مخاطبان نامه‌هایش) ایجاد شده. این شکاف که امروزه بدیهی فرض می‌شود یک شکاف مصنوع است. یعنی همواره اینطور نبوده و ممکن است زمانی در آینده نیز اینطور نباشد. این شکاف که مؤلف را تنها می‌کند و به اصطلاح تنهایی هنرمند را اختراع می‌کند و تبدیل می‌شود به یک عنصر ثابت همه شکوه‌های ادیبانه و هنری، در واقع در ذات ادبیات و هنر نیست. تنهایی نویسنده (یا مؤلف اثر هنری) را نمی‌توان در طول تاریخ عقب برد. مثلاً می‌توانیم به همین سیاق این سؤال را مطرح کنیم که آیا حافظ تنها بود؟ اگر به مکانیسم توزیع شعر توجه کنیم (توزیع شفاهی) او می‌دانسته برای چه کسی شعر می‌گوید (مسئله در اینجا به هیچ وجه سفارش دهنده اثر نیست). اما آیا تک تک مخاطبانش را می‌شناخته است؟ روشن است که حافظ نمی‌توانسته تک تک مخاطبانش را بشناسد. پس چرا علی‌رغم شباهت صوری میان ابهام در مخاطب (میان هدایت و حافظ) حافظ مدعی نمی‌شود که برای سایه‌اش به روی دیوار می‌نویسد؟ این تمثیل پاسخ قطعی

تعبیر فوکو مکانیسمی که بین مؤلف و متن برقرار است جابه‌جا شود) لاجرم ما باید با متن‌های متفاوتی روبرو باشیم. متن‌هایی که ظرفیت‌های ناشناخته‌ای را فعال کند. متن‌هایی مطلقاً تازه. در واقع اگر بپذیریم که مکانیسم رابطه متن و مؤلف (دست‌کم برای لحظاتی) تغییر کرده است باید متن‌های متفاوتی تولید شده باشد. برای بررسی این فرضیه چاره‌ای نداریم جز آنکه به متن‌های واقعاً موجود در فضای مجازی توجه کنیم. در این عرصه البته متن‌هایی که فضای مجازی را صرفاً بعنوان محملی برای عرضه انتخاب کرده‌است کنار می‌گذاریم. به عبارتی در ابتدا تمایزی جدی میان دو گونه از متن‌ها می‌گذاریم.

الف: متن‌هایی که صرفاً در اینترنت عرضه شده‌اند.
ب. متن‌هایی که در اینترنت تولید شده‌اند.

می‌توان شکل الف را به عنوان یک تغییر «صرفاً جدید» از موضوع بحث کنار گذاشت. یعنی همانطور که با پیشرفت تکنولوژی ممکن است ما بتوانیم سریعتر به موزه لوور برویم یا آسان‌تر به اجراهای متفاوت از یک سمفونی دسترسی پیدا کنیم، فضای مجازی این فرصت را فراهم کرده که مخاطبان با بعضی آثار راحت‌تر ارتباط برقرار کنند. (Tribe, 2009:310) مورد الف بیشتر در رویکردهای جامعه‌شناسانه به زیباشناسی بررسی شده است. به عنوان نمونه مشهور می‌توانیم به مقاله بنیادین والتر بنیامین اشاره کرد. «هنر در عصر بازتولید مکانیکی»^{۴۸} به طور خلاصه ادعای بنیامین این است که امکان تکثیر ممکن است ظرفیت‌های تازه‌ای را در شیوه تولید و گستردگی مخاطب ایجاد کند. (بنیامین - والتر، ۱۳۸۲: ۱۸-۲۹) جنبش «هنر مفهومی» قوی‌ترین شاهد برای تحکیم این بنیان استدلالی است. کافی است بطور تصادفی یک جستجو در کل تاریخ هنر انجام دهیم و مثلاً به فراوانی زنان، سیاه‌پوستان یا اقلیت‌های گفتمانی دیگر در جریان اصلی تاریخ هنر توجه کنیم. مثلاً ببینیم تا هزار و نهصد و شصت چند زن به عنوان هنرمند جریان اصلی در تاریخ هنر وجود داشته‌اند. آشکار است که تغییر در شیوه توزیع، به تغییر در شیوه تولید منجر شده و در نتیجه ما با زیباشناسی متفاوتی روبرو شده‌ایم. (Koaspell, 2003:113) برای بررسی همین تفاوت در زیبایی‌شناسی شکل گرفته در اینترنت، از منظر

به ما نخواهد داد اما می‌تواند روشن کند که این شکاف میان مخاطبان شکافی ازلی نبوده است. حافظ برای دنبال‌کنندگان اش شعر می‌گفت. حتی اگر تک‌تک‌شان را ندیده بود. (مولانا هم در فیه ما فیه از تمثیل دست در شکمبه گوسفند کردن استفاده می‌کند. می‌گوید از شعر منجز است اما برای میهمانانش شعر می‌گوید. مثل میزبانی که دست در احواء گوسفند می‌کند «من از شعر بیزارم» (مولانا، ۱۳۸۳: ۸) پس زمانی بوده، که شکاف میان مخاطب بالفعل و بالقوه این‌همه عمیق نبوده است. بنابراین می‌تواند پرسید که آیا اکنون فضای مجازی این شکاف میان مخاطبان را بر طرف کرده است؟ در پاسخ به این پرسش باید توجه کرد که از این حیث، میان وب ۱ (که وبلاگ‌ها محصول آن بودند) و وب ۲^{۴۹} (شبکه‌های اجتماعی در آن پا گرفتند) تفاوت معنی‌داری وجود دارد. اما یک نقطه اشتراک میان وبلاگ و شبکه‌های اجتماعی وجود دارد که مد نظر ما است. در هر دو شیخ دنبال‌کنندگان قابل مشاهده‌است. اکنون سؤال سارتر تحت این موقعیت جدید قابلیت بازطرح دارد: «آیا دنبال‌کنندگان در فضای مجازی مخاطب بالفعل‌اند؟» یک وبلاگ‌نویس خوانندگانی دارد که اگرچه همه‌شان را به چهره یا نام نمی‌شناسد اما مسیری از لینک‌ها وجود دارد که می‌توان به شکل یک خط غیرشفاف آن‌را مشاهده کرد. یک وبلاگ‌نویس هم برای میهمانانش می‌نویسد. برای آنان که او را دنبال می‌کنند و برای آنان که دنبال‌کنندگانش را دنبال می‌کنند. اگر قرار باشد برای این وضعیت نامی بگذاریم می‌توانیم از اصطلاح دنبال‌کنندگان معلوم - نامعلوم استفاده کنیم. دنبال‌کنندگان معلوم - نامعلوم وضعیت وبلاگ‌نویس را در برابر این پرسش که برای چه کسی می‌نویسد توضیح می‌دهد. اما آیا این موقعیت که از حیث دنبال‌کنندگان یک موقعیت مطلقاً تازه است منجر به تولید متن‌هایی مطلقاً تازه شده است؟^{۴۹}

۲.۲. امکان زیبایی‌شناسی تازه در فضای مجازی

۲.۲.۱. زیبایی‌شناسی متن در فضای مجازی

در تلاش برای پاسخ به این پرسش که «آیا در حوزه متن اتفاق زیبایی‌شناختی تازه‌ای رخ داده‌است؟» فرضیه بنیادین این است که اگر جایگاه مؤلف عوض شود (یا به

عنوان کلی پست‌های وبلاگی، بازشناسی می‌شدند. در اینجا بر خلاف دو کاری که از رضا قاسمی ذکر شد ما می‌توانیم تفاوت معنی دار را از تفاوت در طبقه‌بندی نوع نوشته، تشخیص دهیم. کسی در رمان بودن نوشته رضا قاسمی تشکیک نمی‌کند و آن‌ها هم در امتداد نوع ادبی رمان شناخته می‌شوند اما برای طبقه‌بندی نوشته‌های مورد اشاره در وبلاگ‌ها مجبور به جعل نام می‌شویم. البته امروز می‌دانیم پس از مدتی دوباره نظم در حوزه نوشتار برقرار شد. نویسندگان تعدادی از آن وبلاگ‌ها به بازار نشر رسمی وارد شدند و تعدادی نیز سر از رسانه‌های جریان اصلی در آوردند. اینجا به مفهومی که بارت مطرح کرده نزدیک می‌شویم و پرسش‌های این بخش را از طریق مفهوم لحظه آزادی توضیح می‌دهیم.

بارت در درجه صفر نوشتار آنجا که درباره انتخاب نوشتار توضیح می‌دهد این مفهوم را بکار می‌گیرد تا توضیح بدهد که چگونه هر مکتب تازه هنری (و ادبی به طور خاص) برای لحظه‌ای می‌تواند کدهای تثبیت شده را بشکند و چگونه به سرعت این کدها تحت یک نظام (نوشتار) صورت‌بندی شده و قابل تشخیص می‌شود. در واقع شکستن هر ساختاری به سرعت در ساختار تازه صورت‌بندی می‌شود. این شکل‌گیری مکتب‌ها را به نحوی هگلی توضیح می‌دهد (تز، آنتی‌تز و دوباره تز). اما این توضیح صرفاً ساختار بیرونی را روشن می‌کند. چنانکه اشاره شد کانت در توضیح امر والا (نبرد تخیل و ایده‌های عقل) در نهایت مکانیسم لذت را بر «شکست» بنا می‌کند.^{۵۱} (کانت، ۱۳۸۸: ۱۷۴-۱۷۵). تخیل مدام توسط ایده‌های عقل تحقیر می‌شود تا در نهایت می‌بازد (بر خلاف امر زیبا که در آن نبرد میان تخیل و فاهمه دائم است و بازی آزاد ظاهراً تا همیشه جریان دارد). نکته‌ای که اینجا می‌خواهیم از آن استفاده کنیم این است که در امر والا کانت مصداقی تعیین نمی‌کند. عدم تعیین مصداق به این دلیل است که در نهایت این بازی با شکست به پایان می‌رسد. یک زیبا همیشه زیبا است اما والا مصداقی ندارد. ما با لحظه‌الایی سر و کار داریم. اکنون این انطباق با مفهوم لحظه آزادی بارت روشن می‌شود. آزادی وجود ندارد. لحظه آزادی وجود دارد. وبلاگ‌نویسی را فرض کنید که داستانش را از میانه

تغییر انتولوژیک رخ داده در آن ما می‌توانیم بپرسیم «آیا اینترنت بطور انحصاری تغییری در زیباشناسی متن بوجود آورده‌است یا تغییرات محصول پیشرفت موازی تکنولوژی در دیگر زمینه‌ها بوده است؟» به عنوان مثال به دو کار از رضاقاسمی (داستان‌نویس) توجه می‌کنیم. اول موردی که او از اینترنت بعنوان وسیله‌ای برای عرضه استفاده کرده است. رمان چاه بابل^{۴۹} و دیگری تجربه‌هایی که او برای نوشتن داستان دنباله‌دار در فضای مجازی انجام داده‌است^{۵۰} در بررسی میان دو شیوه کار تفاوت محسوسی در زیباشناسی کارها دیده نمی‌شود. البته دشوار است که بتوان حکم قطعی داد اما دست‌کم می‌توان مدعی شد که در تشخیص کار مؤلف، دچار اشتباه نمی‌شویم. هر دو کار عناصر زیباشناختی کارهای مؤلف را بازتاب می‌دهند. اگر تفاوت محسوس بود باید یکی از آن‌ها به طور کلی در جایی متفاوت از کارنامه ادبی مؤلف قرار می‌گرفت و غیرقابل بازشناسی می‌بود. اما چنین نشده است. هر دو مورد (چه رمان از پیش نوشته‌ای که در اینترنت عرضه شده و چه رمانی که در اینترنت نوشته شده) محصول کار یک مؤلف (در اینجا رضا قاسمی) هستند و این فارغ از آگاهی ما، از خود متون قابل دریافت است. همان طور که در نهایت هر دو در چاپ کاغذی روانه بازار شدند و در امتداد هم قرار گرفتند. نمونه مطالعاتی بهتر بررسی وبلاگ‌ها است. اکنون در مورد وبلاگ‌ها از آنجایی که موج‌شان تا حدودی فروکش کرده‌است می‌توان فارغ از هیجان‌زدگی ابتدایی پاسخ داد. زمانی در ابتدای موج وبلاگ‌نویسی قبل از آن که بازسازی سازوکارهای جهان بیرون، آن‌ها را مطابق با جهان بیرون تثبیت کند، با موقعیتی مطلقاً تازه روبرو بودیم. تعداد زیادی وبلاگ‌نویس متن‌هایی تولید می‌کردند که نه شباهتی به ادبیات رسمی داشت و نه از جنس مکالمه‌های روزمره بود. امکان یک بررسی جامعه‌شناسانه برای بررسی این متن‌ها (که عمدتاً در ابتدای دهه هشتاد شمسی) تولید شدند مهیا است. اما برای پژوهش ما که جامعه‌شناسانه نیست همین اندازه استناد کافی است که به تفاوت این متن‌ها با آنچه ما پیش از آن می‌شناختیم اشاره کنیم. از آنجایی که وبلاگ‌نویسان (اغلب با نام مستعار) متونی تولید می‌کردند که نمی‌شد به سادگی تحت عنوان‌های آشنا طبقه‌بندی‌شان کرد، تحت

۲.۲.۲. ادراک زیباشناختی مخاطب در فضای مجازی

تقسیم‌بندی سنتی میان مؤلف و مخاطب در فضای مجازی، برقرار نیست. ما در فضای مجازی با کاربران سر و کار داریم که به همان اندازه که مؤلفان مخاطب به حساب می‌آیند. همچنین تفاوت محصلی میان مؤلف در نقش خالق و مؤلف در نقش توزیع کننده وجود ندارد. چه بسا کاربر تولید کننده از وجاهت کمتری نسبت به یک کاربر توزیع کننده برخوردار باشد. تمام این نقش‌های آمیخته در هم را می‌توان به طور عام «کاربر»^{۵۷} نامید. اما در عین حال می‌توان یک تقسیم صرفاً کاربردی برای درک واکنش و رفتار کاربران هنگامی که مخاطب و هنگامی که مؤلفان انجام داد. در حوزه مواجهه کاربران به عنوان مخاطب با آثار هنری در شبکه‌های اجتماعی نیز می‌توان پرسید آیا تغییر در شکل مواجهه، تغییری در ادراک زیبایی‌شناختی ایجاد کرده است؟ برای پاسخ می‌توان به بمباران حسی کاربران مخاطب در شبکه‌های اجتماعی اشاره کرد. موقعیتی که باعث می‌شود آثار هنری به سرعت مطرح، مصرف و غیرقابل استفاده شوند. این را می‌توان با استفاده از مفهوم خستگی «جهش خستگی»^{۵۸} توضیح داد. جهش خستگی مفهومی است که در تحلیل فرمالیستی آثار هنری از سوی استفان پیر^{۵۹} مطرح می‌شود. (هاسپرس، ۱۰۵: ۳۹۳) توضیح او البته کاملاً ریشه‌های فیزیولوژیک دارد. مثال‌های او همه حول هنرهای تجسمی و عنصر رنگ است. تلاشی برای عینی‌سازی زیبایی‌شناسی. این تلاش از آنجایی می‌تواند به بحث عام درباره فضای مجازی متصل شود که ما عملاً در فضای مجازی امکان مواجهه بسیار با یک اثر هنری را بیش از فضای حقیقی پیدا می‌کنیم. در واقع امکان بازنشر هندسی یک متن، عکس یا اثر هنری خودبخود زمینه‌ساز جهش خستگی می‌شود. مخاطب هنر در فضای مجازی گاهی لازم دارد از آن قضا خارج شود و مثلاً به یک فعالیت فیزیکی حقیقی بپردازد تا دوباره بتواند در شبکه‌ای پیچیده از مواجهات حسی با تصویر و صدا کارایی‌اش را به دست بیاورد. از این نظر فضای مجازی پدیده‌ای مطلقاً جدید، نیست. بلکه صرفاً کمیت مواجهه را افزایش می‌دهد. مثل

تعریف می‌کند. مرزی میان زندگی‌نامه، تجربه‌ها و رویاهایش نیست. تحت تأثیر کامنت‌ها قبل و بعد قصه را دوباره تعریف می‌کند. و فضای هذیانی تازه‌ای می‌سازد که پیش از این در نوشتار فارسی وجود نداشته است و سپس در یک لحظه عصبانیت تمام نوشته‌هایش را منهدم می‌کند. این صرفاً شکل تازه‌ای از عرضه نیست. شکل تازه‌ای از متن است. بنابراین برای لحظاتی امکانات تازه زیباشناسانه در متن‌های تولید شده در فضای مجازی بروز کرد. اما چنانکه پیش از این از تحلیل بارت درباره موقتی بودن آزادی در نوشتار تازه، تأکید کردیم، این امکان‌ها به سرعت در مسیر تازه صلب شد و از بین رفت. اکنون تجربه نوشتار انفجاری وبلاگ‌نویسان در زبان فارسی صرفاً در خاطره جمعی خوانندگانشان حاضر است. در واقع فضای مجازی برای لحظاتی کدهای سابق را شکست و با فورانی از خلاقیت، ادبیات اقلیت و سخن گفتن از در هم شکستگان و حذف‌شدگان مواجه شد. در میان وبلاگ‌هایی که در دهه هشتاد شکل گرفتند نویسندگانی از همه اقلیت‌های گفتمانی ظهور کردند که اکنون دیگر نیستند. ترکیب‌های تازه‌ای از اقلیت‌های جنسی تا اقلیت‌های قومی و نژادی. این نویسندگان برای اولین بار نه به عنوان یک حاشیه بر متن که در خود متن می‌نوشتند. ظهور گوگل ریدر^{۵۲} (در اصطلاح متداول گودر) آن‌ها را دوباره به حاشیه راند و با ظهور وب ۲ و شبکه‌های اجتماعی و امکان محدود نویسی^{۵۳} برای همیشه از جریان اصلی حذف شدند. گوگل ریدر دوباره به این جریان فاقد مرکزیت مرکزیت داد (از طریق امکان پسندیدن و مشهور شدن) و طبیعی است که در این شرایط اقلیت‌ها دوباره به اقلیت‌بودگی خودشان باز می‌گردند. به این ترتیب لحظه آزادی بوجود آمد و از بین رفت طوری که عده‌ای از فعالان در حوزه وبلاگ^{۵۴}، در صدد نجات دادندش برآمدند (Derakhshan: 2015) از سوی دیگر با شکل‌گیری دوباره مفهوم سلبرتی و بازگشت برند مؤلف به وضعیت پیشینی، دوباره شکاف میان مخاطبان برقرار شد.^{۵۵} پس «آیا شکاف میان مخاطبان بالقوه و بالفعل از بین رفت؟» در پاسخ می‌توان تأکید کرد: «بله و خیر». یا با استفاده از تبیین بارت^{۵۶} پاسخ داد: برای لحظه‌ای از بین رفت.

اینکه مثلاً در محل سکونت ما موزه یا سالن کنسرت زیاد باشد و باعث شود حساسیت‌مان را نسبت به عناصر هنری محله از دست بدهیم.

همچنین فضای مجازی، بعضی کاربران را در موقعیت ورود به جهان تازه، و تجربه درک دست اول از «تولد» قرار می‌دهد. به عبارتی آن‌ها یک‌بار دیگر در بزرگسالی به دنیا می‌آیند. برای توضیح این موقعیت هیوبرت دریفوس از مراحل سه‌گانه کی‌یرکیگار دو مرحله اول را در تحلیل مواجهه کاربران با فضای مجازی به کار می‌گیرد. (دریفوس، ۱۳۸۹: ۹۲) کاربر در ابتدای ورود به فضای مجازی عرصه گسترده‌ای از امکان‌ها را به روبروی خودش می‌بیند. گویی جهان موقتاً از تمام ضرورت‌هایش تعلیق شده‌است. شبیه جهانی که یک کودک تجربه‌اش می‌کند. یک آزادی مطلق که اگر بخواهیم از تعبیر سارتر استفاده کنیم باید ما را به «تهوع» دچار کند. تهوع ناشی از درک امکان بی‌نهایت. اما این امکان لزوماً رهایی‌بخش یا زاینده نیست و به همین دلیل مرحله بعد، مرحله شناخت ضرورت‌ها یا «اخلاق» فرا می‌رسد. مرحله حساسی نزد کی‌یرکیگار، مرحله‌ای است که باید از آن عبور کرد. اما همان طور که کسانی هرگز در جهان واقع از آن عبور نمی‌کنند در فضای مجازی هم کسانی در همین مرحله مقیم می‌شوند. از دیگر سو کاربر تازه وارد به جهان مجازی، شباهتی با راوی روایت «سلوک زائر»^{۶۰} دارد. مسیحی ساده‌دلی که به دلیل ساده‌دلی‌اش برای سلوک برگزیده می‌شود. برای کسانی که تجربه شان با اینترنت بعد از همه‌گیر شدن تلفن‌های هوشمند بوده چنین جهانی پیش‌رو است. دنیای عجایی که نظیر دنیای کودک یا زائر، در آن امکان‌های سعادت از قبل سازماندهی و در نتیجه مسدود نشده‌است. اگر بخواهیم از تبیین دریفوس استفاده کنیم، همه این مخاطبان در مرحله اول مراحل سه‌گانه کی‌یرکیگار هستند. و این احتمال دور نیست که بسیاری از مخاطبان در همین مرحله باقی بمانند و هنگامی که از نقش کاربرمخاطب بیرون می‌آیند و در اینترنت دست به تالیف می‌زنند به ترول^{۶۱} تبدیل شوند. از این منظر می‌توان برای بعضی کاربران (و نه مسلماً همه آن‌ها) فضای مجازی را به شهر پس از فاجعه تشبیه

کرد. جایی که کدهای قدیم شکسته و هنوز کدهای جدید شکل نگرفته است. (Plouge, 2009:190) به این ترتیب اگر اندکی بدبین باشیم، نتیجه خواهیم گرفت تغییر رابطه مؤلف با مخاطب از منظر فوکو، یا بالفعل شدن مخاطبان بالقوه از منظر سارتر، طبق پیش‌بینی آن‌ها ظرفیت‌های رهایی‌بخشی را برای بعضی کاربران آزاد کرده است اما این رهایی‌بخشی به آن شکلی نبوده که آن‌ها انتظارش را می‌کشیدند. اگرچه در این مورد، فارغ از خوش‌بینی و بدبینی نمی‌توان عجولانه نتیجه‌گیری کرد. ما در پایان تاریخ نیستیم و امکانات رهایی‌بخش می‌تواند نه پشت سر، که پیش روی کاربران، به عنوان مخاطب و مؤلف باشد.

نتیجه

در این مقاله ما ابتدا مسئله مؤلف را از خلال چند پرسش بازخوانی کردیم. در جستجوی یافتن این پاسخ که مؤلف (در معنای عام) چرا تولید یا خلق می‌کند. چرا جز آن چه خلق کرده نمی‌توانسته چیز دیگری خلق کند و در چه صورتی امکان دارد امکانات زیبایی‌شناختی تازه‌ای شکل بگیرد. به این منظور آرای سارتر، فوکو، بارت را با محوریت چیستی و کارکرد مؤلف بررسی کردیم. بدون آن که لزوماً خود آن‌ها مدعی باشند که به پرسش‌های یکدیگر پاسخ داده‌اند، دیدیم که در عمل مسائل مربوط به مؤلف در یک فضای نظری بسته، دائم طرح یا بازطرح می‌شود. در بخش دوم مقاله تلاش کردیم از طرق تجربه فضای مجازی، همان پرسش‌ها را دوباره طرح کنیم و برای یافتن پاسخ‌شان علاوه بر استفاده از تبیین متفاوت بلانشو از مسئله مؤلف و پاسخ‌هایی که او به آن می‌دهد فضای مجازی را در دو حوزه متن و مخاطب از منظر مؤلف مورد توجه قرار دادیم. دلیل این توجه این بود که در مسئله مؤلف همواره گمانه‌زنی برای موقعیتی دیگرگون وجود داشته است. از طرفی با ظهور یک تکنولوژی جدید همیشه کسانی هستند که مدعی انقلاب‌های اساسی شوند یا از آن طرف اعلام کنند که «هیچ چیز تغییر نکرده است».

۸. مفهوم نوشتار را بارت کمی جبری و کمی غیرجبری می‌داند. بر خلاف زبان و سبک که هر دو کاملاً جبری‌اند و مؤلف اختیاری در گزینش‌شان ندارد نوشتار چون فرم‌های از پیش موجود نویسنده را به انتخاب دعوت می‌کند. (Barthes, ۱۹۵۳: ۱۴-۲۱)

9. Le Morte d'Athour

10. Discourse

۱۱. اصطلاح نوشتار بارتی با دیسکورس فوکویبی همپوشانی ندارد. اما در اینجا ما نسبتی برقرار کرده‌ایم. گفتمان (دیسکورس) عام‌تر از نوشتار است. لیکن در اینجا شباهت این دو برای توضیح موقعیت کافی است. فوکو، نوشتار بارتی را از تحلیل ادبیات و هنر بطور خاص جدا می‌کند و سعی می‌کند با آن کل تاریخ انسانی را توضیح بدهد. اما نوشتار بارت برای این وضع شده بود که عنصری اختیاری برای توضیح تاریخ تطور متن در نظر بگیرد.

12. Work-Text

13. Qu'est-ce qu'un auteur ?

۱۴. رجوع شود به مقاله «مرگ مؤلف» بارت. برای دریافت این تأکید که مرگ مؤلف ندای آزادی خواننده است. یک تئوری مربوط به خوانش که گاهی (مشخصاً در اشاره به اتوماسیون سوررئالیستی) ایده‌هایی را برای «خلق» هم مطرح می‌کند.

15. Science

16. Andy Warho

17. Interactive

18. Les Séquestrés d'Altona

19. Joie esthétique

20. Id

21. celebrity

22. Brand

۲۳. در این مورد اختلاف نظر وجود دارد. نمی‌توان نتیجه قطعی گرفت. به عنوان مثال نازلی کاموری، وبلاگ‌نویس فعال در دوران وب ۱، اساساً وب ۱ را سلبریتی پرور می‌داند و معتقد است از این جهت وب ۲ به دلیل امکان گزینش مخاطبان موقعیت بهتری دارد. این از آن بحث‌هایی است که هر دو طرف می‌توانند برای مدعایشان شواهدی

درباره‌ی مسئله مؤلف، فضای مجازی به ما امکان داد که آن گمانه‌زنی‌ها را به آزمون ببریم و درباره فضای مجازی، مسئله مؤلف این فرصت را فراهم کرد که تغییرات احتمالی را فارغ از دوگانه‌ی شیفتگی و هراس مورد بررسی قرار دهیم.

نتیجه پایانی که شاید در وسع این مقاله باشد این است که فضای مجازی در ابتدای شکل‌گیری مثل هر فضای تازه‌ای راهی به خرج از فضای بسته جامعه صلب و کدگذاری شده هنری یا ادبی فراهم کرد. اما هرچه گذشت این فضا به فضای بیرون از وب شبیه‌تر شده و در وب ۲ و شبکه‌های اجتماعی انطباق با دنیای بیرون به کمال رسید. نتیجه این انطباق بسته‌شدن باب فرصت‌های زیبایی‌شناختی منحصر به فرد فضای مجازی بود. در توضیح این گشودگی و انسداد به ایده بارت اشاره شد. آنجا که درباره نوشتار انقلابی هشدار می‌دهد که خیلی زود تحت کنترل قرار می‌گیرد و خاصیت انقلابی‌اش را از دست می‌دهد. طبق این تعبیر، آزادی وجود ندارد و صرفاً لحظه آزادی وجود دارد. فضای مجازی هم دست‌کم اگر محتاط باشیم برای لحظاتی توانست این لحظه را برای شکلی تازه از زیبایی‌شناسی، ایجاد کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Antinomy

2. Style

3. Form

۴. برای نمونه نگاه کنید به پاسخ سیدحسین نصر به الیوت دیوتش. در آنجا توضیح می‌دهد که درخواست دیوتش از او برای اینکه با بخشی از سنت زیبایی‌شناسی موجود همراهی کند شبیه این است که کسی بجای اینکه تلاش کند هوا را پاکیزه کند توصیه کند به ماسک زدن (رحمتی، ۱۳۹۰: ۱۸۶)

5. Medium

6. Signe

7. Ecriture

پیشگفتار: بهزاد شهید نورایی، مقدمه و توضیحات: ناصر پاکدامن پاریس، کتاب چشم انداز، ۱۳۷۹.

46. Web1/web2

47. The radically new

48. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction

۴۹. قاسمی، رضا، چاه بابل. نشر باران، سوئد. ۱۹۹۹

۵۰. قاسمی، رضا، وردی که بره‌ها می‌خوانند، انتشارات خاوران، پاریس، ۲۰۰۴

۵۱. کانت این مکانیسم را اینگونه توضیح می‌دهد: «احساس عدم کفایت قوه ما برای حصول ایده‌ای که برای ما قانون است» یا «والا احساس رنجی است ناشی از عدم توفیق تخمین زیباشناختی..» (کانت، ۱۳۸۸: ۱۷۴)

52. Google reader

53. protection

54. Hossein Derakhshan, The Web We Have to Save, website: medium

۵۵. در این مورد اختلاف نظر وجود دارد. نمی‌توان نتیجه قطعی گرفت. به عنوان مثال نازلی کاموری، وبلاگ‌نویس فعال در دوران وب ۱، اساساً وب ۱ را سلبرتی پرور می‌داند و معتقد است از این جهت وب ۲ به دلیل امکان گزینش مخاطبان موقعیت بهتری دارد. این از آن بحث‌هایی است که هر دو طرف می‌توانند برای مدعایشان شواهدی معرفی کنند. در این مقاله ما وارد چنین مناقشاتی نخواهیم شد. صرفاً در همین حد که خود مفهوم مؤلف به عنوان یک برند و تبدیلیش به سلبرتی بین فعالان عرصه مجازی یک مسئله است برای طرح بحث ما کافی است.

۵۶. بارت در درجه صفر نوشتار توضیح می‌دهد که چگونه ایدئولوژی به سرعت هر فرم تازه‌ای را از آن خود می‌کند و به این ترتیب آزادی صرفاً در یک بازه زمانی (یک لحظه) باقی می‌ماند و هیچ فرم دائمی رهایی‌بخشی قابل دستیابی نیست

57. User

58. Fatigue mutation/habit mutation/the mechanized habit mutation

59. Stephen.C.pepper

60. The Pilgrim's Progress

61. Troll

معرفی کنند. در این پروژه ما وارد چنین مناقشاتی نخواهیم شد. صرفاً در همین حد که خود مفهوم مؤلف بعنوان یک برند و تبدیلیش به سلبرتی بین فعالان عرصه مجازی یک مسئله است برای ما کافی است.

24. web

۲۵. بلانشو معجزه ادبیات را نه زنده کردن العیاذر که جسد باقی مانده‌اش می‌داند.

26. Sblime

27. Dyna-mique

28. L'arrêt de mort

۲۹. در اینجا من واژه اهلی ناشونده را برگزیده‌ام برای تفسیر والا و مرگ. هم از آن رو که در آن نوعی تهاجم وجود دارد و هم از آن رو که نمی‌توان با آن خو گرفت.

30. grasp

۳۱. بلانشو در نسبت ادبیات با مرگ به سراغ فرانتس کافکا می‌رود. نویسنده‌ای که که شاید بیش از هر نویسنده دیگری بتوان رد امر والا را در آثار او سراغ گرفت. بلانشو نیز مستقیماً سراغ کافکا رفته است.

۳۲. باید توجه داشت که از نظر سارتر مکانیسم سرور زیبایی‌شناختی جنسی نیست بلکه ناشی از این است که مخاطب آزادی‌اش را در اثر باز می‌شناسد و از این کشف مسرور می‌شود.

۳۳. موریس بلانشو عنوان کتابش را عمداً ابهام‌آمیز گذاشته است.

۳۴. بلانشو، بازداشت مرگ: ۱۹۷۷

35. Transcendental Ideas

Pour qui ecrit-on? برای چه کسی؟ پرسش اصلی فصل سوم کتاب سارتر درباره چیستی ادبیات است.

37. The merely novel

38. The radically new

39. Micheal Heim

40. Stephan White

41. technologyphilia/Geek

42. Ned Ludd

43. Application

44. Followers

۴۵. صادق هدایت، هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورایی



کتابنامه

- Barthes, Roland, (1977), *The Death of the Author, image music text*, Fontana press.
- Barthes, Roland, (1976). *Le plisir de text . paris*, Colextion de Tel Quell.
- Barthes, Roland. (1986) *The Rustle of language* .Rechard Haward. N. Y, HILL & WANG .
- Barthes, Roland, (1977), *From Work to Text, image music text*, Fontana press.
- Blanchot ,Maurice, (1981), *The gaze of Orpheuse* . Lydia davis,N.Y, Barrytown Station Hill.
- Blanchot, Maurice, (1992), *The Step not Beyond*,Srate University of New York Press.
- Blanchot, Maurice, (1977), *L'arrêt de mort, Paris* , Gallimard .
- Blanchot, Maurice. (1982), *The Space of literature*, Ann Smock. University of Nebraska prees.
- Cohen, Paul, (1997). *Freedom's Moment*, university of Chicago.
- Focault, Michel, (1980), *What is an Author, conter memory*, cornell university.
- Koaspell, David, (2003), *The Ontology of Cyberspace*,Carus Publishing Company.
- Sartre, Jean paul (1948), *qu'est qu literature. paris*, Gallimard.
- _____, (1983), *Cahiers pour une morale*, Gallimard.
- _____, (1971), *L'ido de la famille,gaustave flauberert de 1821 a` 1857*, Paris, gallimard.
- kaplan, David, (2003), *The Ontology of Cyberspace*, Maryland,Rowman & littlefield publishing group.
- Hill, leslie, (1997), *Blanchote: extreme contemporary* , New York, Routledge.
- Polgar, Antoine, (2014), *Blanchot's Impossible Kafka*, Purdue University Press.

- آرچر، مایکل. (۱۳۸۷)، هنر بعد از هزار و نهصد و شصت، کتابیون یوسفی، تهران: حرفه هنرمند.
- استولینتز، جروم. (۱۳۹۳)، رویکرد زیبایی‌شناختی، زیبایی‌شناسی، جان هاسپرس. بهاره سعیدزاده، تهران: مدرسه اسلامی هنر.
- بارت، رولان. (۱۳۷۹)، درجه صفر نوشتار، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: هرمس.
- بانیان، جان. (۱۳۸۱)، سیر و سلوک زائر، گلناز محمدی، تهران: نشر حکمت.
- بنیامین، والتر. (۱۳۸۲)، اثر هنری در اثر بازتولیدپذیری مکانیکی آن، «زیبایی‌شناسی انتقادی»، امید مهرگان، تهران: گام نو.
- دریغوس، هیوبرت، (۱۳۸۹) درباره اینترنت، علی فارسی‌نژاد، تهران: نشر ساقی.
- رحمتی، انشالله. (۱۳۹۰)، هنر و معنویت، تهران: فرهنگستان هنر.
- سارتر، ژان‌پل. (۱۳۴۰)، ادبیات چیست، ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، زمان.
- سارتر، ژان‌پل. (۱۳۷۶)، تهوع، امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: نیلوفر.
- سارتر، ژان‌پل. (۱۳۴۵)، گوشه‌نشینان آلتونا، ابوالحسن نجفی، تهران: نیل.
- کانت، امانوئل. (۱۳۸۸)، نقد قوه حکم، عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- گرام، گوردون. جستاری فلسفی در ماهیت اینترنت، محمدرضا امین‌ناصری، تهران: انتشارات کویر.
- قاسمی، رضا، (۱۹۹۹)، چاه بابل. سوئد، نشر باران.
- هدایت، صادق (۱۳۷۹)، هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورایی، پاریس: کتاب چشم انداز.
- هایم، مایکل، (۱۳۹۰)، متافیزیک واقعیت مجازی، سروناز تربتی، تهران: رخداندو.
- مجلات:
- بکت، ساموئل، (۱۳۸۳) «سه گفتگو» مراد فرهادپور، سمرقند شماره ۶. از ۱۲۹ تا ۱۳۱
- Barthes , Roland, (1953), *Le degree Zero de l'ecritur* Paris , Le Seuil.

Plouge, Thomas, (2009), *Ethics in Cyberspace*,
New York. Springer.

Quérel, Patrice. (1973), *La Modification de
Michel Butor*, Paris, Hachette, University
Press.

Tribe, laurance, (2009), *The Constitutaion in
Cyberspace*, Reading in The PhilosoPhy of
Tecnkology.

Derakhshan, Hossein, (2015) «The Web We
Have to Save », medium.com.