

## شبح‌سناسی، نوستالژی و آینده‌های مفقود شد

مارک فیشر (کی پانک)

ترجمه‌ی کسری بردبار مقدم

**توجه:** تمام پانویس‌ها از مترجم است و خواندن‌شان برای درک بهتر متن اهمیت دارد. این مصاحبه در سال 2014 توسط والریو مانچی و والریو متیوتی برای مجله‌ی *نرو* صورت گرفته است.

*نرو:* بیاید از آخرین کتاب شما، *ارواح زندگی من*<sup>1</sup>، شروع کنیم.

مارک فیشر: خب، موضوع کلی کتاب درباره‌ی ناپدیدشدگی آینده، حداقل در ساحت فرهنگ است. برای من، شکست قرن بیست و یکم در اینجاست که احساس می‌کنم قرن بیست و یکم هنوز آغاز نشده - بنابراین، به نوعی، می‌توان گفت در این قرن، هم حال و هم آینده، ناپدید شده است. این چیزی است که کاملاً در موسیقی مشهود است. در *ارواح زندگی من*، به طور عمده چندین قطعه جمع‌آوری کردم که پیشتر در جاهای مختلفی منتشر شده بودند، همراه با برخی مقالات ویژه که برای این کتاب نوشته شده‌اند؛ می‌توان گفت این کتاب یک مجموعه‌ی تکمیل‌شده است. من تعدادی مقاله درباره‌ی شبح‌سناسی<sup>2</sup> نوشته‌ام، که اصطلاحی است که در اصل توسط ژاک دریدا مطرح شده، و در سال ۲۰۰۶ راه بازگشت به مقبولیت خود را یافته است. من این اصطلاح را برداشتم و در رابطه با شماری از موسیقی‌دانان مختلف، از قبیل آریل پینک<sup>3</sup>، جسیکا ریلن<sup>4</sup>، فُکس گروپ<sup>5</sup> و کل انتشارات موسیقی گُست

### 1. Ghosts of My Life

**Hauntology**<sup>2</sup>: (شبح‌سناسی) معادل پیشنهادی پویا ایمانی برای این نواژه است و از واژگان ابداع شده توسط ژاک دریدا به حساب می‌آید که در اصل از کلمه‌ی فرانسوی *hantologie* آمده است. این نواژه، چنانچه پویا ایمانی در صفحه‌ی 26 اشباح مارکس از دریدا (که ایمانی بخش کوتاهی از این کتاب را ترجمه کرده) آمده: «مرکب است از فعل *hanter* (در گفتمان دریدا، به معنای خانه‌کردن اشباح ناهم‌زمان و ناهنگام در متن‌ها و وضعیت‌ها و این‌گونه از لولا درآوردن زمان یا با خود ناهم‌زمان کردن زمان حال، حلول اشباح گذشته و آینده در رخدادها و سرک کشیدنشان به فضای مابین تقابل‌های هستی و نیستی، و زنده و مرده) و پسوند *logie* (شناسی) است. چنانچه ایمانی می‌افزاید، «این نواژه از آنجا که با *h* ناملفوظ الفبای فرانسه آغاز می‌شود، طنینی نزدیک به واژه‌ی *ontologie* (ontology) به معنی (هستی‌شناسی) پیدا می‌کند. در نتیجه، هر وقت می‌گوییم آنتولوژی (هستی‌شناسی) انگار شبحی از هانتولوژی (شبح‌سناسی) هم حاضر می‌شود، انگار هستی‌شناسی می‌شود «شبح» هستی‌شناسی. مقصود دریدا از این بازی، به طور خلاصه، فراتر رفتن از هستی‌شناسی (تقابل هستی و نیستی) و مشخصاً پشت سر نهادن تأویل و تحویل هستی به حضور است، که ویژگی تفکر متافیزیکی است.» در دهه‌ی 2000، این اصطلاح توسط نظریه‌پردازانی چون مارک فیشر و سایمون رینولدز به موسیقی‌دانانی اطلاق شد که درباره‌ی ایده‌هایی چون انفصال زمانی، ترو-فوتوریسم، یادبود فرهنگی، و استمرار گذشته کاوش می‌کردند. این دو نویسنده از این اصطلاح برای توصیف آن نوع از زیباشناسی موسیقایی استفاده کردند که درگیر این انفصال زمانی و نوستالژی آینده‌های مفقود شده است. بدین ترتیب، هانتولوژی (شبح‌سناسی)، به یک ژانر در موسیقی بدل شد و در دهه‌ی 2000 میان نوازندگان الکترونیک بریتانیایی رواج یافت. ژانرهای موسیقی بسیاری چون چیل‌وبو، برخاسته از هانتولوژی است.

**Ariel Pink**<sup>3</sup>: موسیقی‌دان، خواننده و آهنگ‌نویس آمریکایی است که عمدتاً در آثار خود از موسیقی عامه‌ی دهه‌های 60 تا 80 الهام می‌گیرد.

**Jessica Rylan**<sup>4</sup>: نوازنده‌ی الکترونیک، هنرمند صدا و مهندس است و در ماساچوست دیده به جهان گشوده است. وی علاوه بر ضبط چندین آلبوم، تا به حال برای گالری‌های بسیاری، چیدمان صدا انجام داده است.

**The Focus Group**<sup>5</sup>: پروژه‌ای از جولیان هاوس، طراح گرافیک، موسیقی‌دان و مالک مشترک شرکت ضبط و پخش موسیقی گُست باکس است. این پروژه تحت تأثیر موسیقی لایبرری دهه‌ی 70، پاستیش‌های الهام‌گرفته از دهه‌ی 60، فیلم‌های اطلاعات عمومی، و موسیقی متن فیلم‌ها و برنامه‌های دهه‌ی 70 است.

باکس<sup>6</sup>، به کار گرفتیم... بدین ترتیب، در ارواح زندگی من، سعی کردم تا روشن سازم که چگونه این مفهوم مقبولیت تازه‌ای یافته است، به خصوص در رابطه با موسیقی.

ن: بحث از شب‌بختی‌شناسی شد؛ قطعه‌ای در کتاب شما وجود دارد که به نظر می‌رسد علیرغم اینکه درباره‌ی موسیقی نیست اما خلاصه‌ای از این نوع زیباشناسی است؛ وقتی که شما جو متداول یک برنامه‌ی تلویزیونی بریتانیایی در دهه‌ی هفتاد را توصیف می‌کنید. اکنون موسیقی‌دانانی مانند آنهایی که ذیل شرکت ضبط و پخش موسیقی گست باکس کار می‌کنند به شدت بر این نوع از یادبود تکیه می‌زنند - می‌دانید، بر برنامه‌های آموزشی بی‌بی‌سی، سریال‌های تلویزیونی دهه‌ی شصت و هفتاد و غیره. و آنها اغلب شیوع‌دهنده‌ی نوعی احساس مالیخولیایی‌اند که با نوستالژی صرف درباره‌ی گذشته کاملاً فرق دارد.

م.ف: مالیخولیا یکی از آن شیارهای فکری مهمی‌ست که در کتاب من جریان دارد. فکر می‌کنم آنچه پس از دهه‌ی هفتاد - و به ویژه در طول دهه‌ی هشتاد - وقتی که نیروهای تسخیرگر نئولیبرالیسم سربرآوردند، رخ داد، این احساس بود که همه چیز در حال تغییر است. اما گمان می‌کنم میزان تغییر آنها در آن زمان، حداقل برای من، چندان آشکار نبود. حدس می‌زنم این تا حدی به خاطر سن و سال من است، و انتظاراتی که در آن زمان شکل داده بودم، متولد پایان دهه‌ی شصت بودن، قرار داشتن درون فرهنگی که پویان و تجربی بود. این چیزی بود که می‌شد آن را به عنوان یک «سیستم آموزش غیررسمی» قلمداد کرد. من به شخصه خیلی از مدرسه خوشم نمی‌آمد، اما نیازی هم نبود که خوشم بیاید، چرا که منبع آموزش می‌توانست جای دیگری باشد. فرهنگ موسیقی بخش بزرگی از آن بود: در نشریات موسیقی - نظیر *NME* و غیره - بود که برای اولین بار به آثار نظریه‌پردازان قاره‌ای، افرادی چون دریدا و بودریار، برخوردیم. این نوعی شبکه‌ی گسترده و به هم پیوسته است که من آن را «مدرنیسم عامه<sup>7</sup>» می‌نامم، نوعی زیرساخت برای انتشار و توزیع نظریه و فرهنگ تجربی. در آن زمان این درست بود، انتظار داشتی همه چیز همینطور باشد، این وضعیت کاملاً عادی بود. اما در طول دهه‌ی هشتاد، این شبکه آرام آرام محو شد. در ابتدا، فکر می‌کردم این فقط یک اختلال موقت است و همه چیز به حالت سابق خود باز خواهد گشت. اما در اشتباه بودم: این یک تغییر بازگشت‌ناپذیر بود. بنابراین می‌بینید چیزهایی که بدیهی پنداشته شده‌اند واقعاً ناپدید می‌شوند. و این ما را به نوعی از مالیخولیا می‌رساند، یک مالیخولیای شب‌بختی‌شناختی.

ن: این نگاه جالب است، زیرا اگر ایده‌ی کلاسیک مالیخولیا را در نظر بگیریم - چنانچه برای مثال، توسط شمایل‌شناسان و غیره مطرح شده است - می‌توانیم آن را در قامت آگاهی دردناک از حدودمان در برابر امیال مان توصیف کنیم. این «مالیخولیای شب‌بختی‌شناختی» چه تفاوتی با آن ایده‌ی کلاسیک دارد؟

---

**Ghost Box label**<sup>6</sup>: یک شرکت مستقل موسیقی الکترونیک است که در سال 2004 توسط جولیان هاوس در بریتانیا راه‌اندازی شده است. زیباشناسی متمایز این شرکت از منابع فرهنگی منسوخ بریتانیا از دوره‌ی پساجنگ، یعنی موسیقی لایبرری و الکترونیک و داستان‌های افسانه‌ای و برنامه‌های علمی‌تخیلی بی‌بی‌سی و غیره، بهره می‌جوید.

**Popular Modernism**<sup>7</sup>: این مفهوم توسط مارک فیشر ضرب شده است و اشاره به نوعی از مدرنیسم دارد که در آن به فرهنگ توجه ویژه‌ای می‌شود. مدرنیسم عامه نشان از فرهنگی دارد که در آن امر تجربی و عرف جامعه محوریت دارند. فیشر از افرادی بود که به فرهنگ عامه و نقاط قوت آن توجه بسیاری داشت و برخلاف متفکران مکتب فرانکفورت، فرهنگ عامه را پست نمی‌دانست. وی با نظر به تجربه‌ی زیسته‌ی خود در دهه‌ی هفتاد و هشتاد، در دوره‌ی بریتانیا بعد از جنگ، متوجه این موضوع می‌شود که آن ایده‌ی نخبه‌گرایانه‌ای که با نفی فرهنگ عامه نمود یافته است، دیگر باید کنار گذاشته شود و حالا زمان مدرن‌سازی فرهنگ عامه توسط مردم و مبارزه در زمین این فرهنگ برای خلق یک دنیای جدید است.

م.ف: پیش از هر چیزی، باید به شما بگویم که سعی دارم تا میان این قسم از مالیخولیا با افسردگی مرسوم تمایز بگذارم، که این امر موضوع مهم دیگری برای من است. زیرا همانطور که می‌دانید، افسردگی مرسوم نسبتاً گسترش یافته است؛ این افسردگی چندان تصدیق نشده است، حداقل نه به عنوان مسئله‌ای سیاسی و فرهنگی، بلکه بیشتر به عنوان مسئله‌ای شیمیایی یا در نتیجه‌ی سابقه‌ی خانوادگی افراد در نظر گرفته می‌شود و به عبارت دیگر، به شدت خصوصی‌سازی شده است. من فکر می‌کنم افسردگی خودش را در قالب کم‌توقع بودن از خویشتن عیان می‌سازد. افراد افسرده توقع زیادی از زندگی ندارند. اوضاع بدتر می‌شود و آنها فقط تغییر می‌کنند تا به شکلی پررنگ‌تر ثابت باقی بمانند - و این همان خود سرمایه‌داری است. بنابراین شما نوعی اندوه یا افسردگی دارید که اساساً پیامد سازگاری با چنین چیزهایی است. اما مالیخولیای مورد توصیف من، چیز تماماً متفاوتی است. به همین دلیل است که من مالیخولیا را قطب مخالف افسردگی قرار می‌دهم: این یک صورت‌بندی آگاهانه‌تر، فرآیندی زیباشناختی شده است. راستش فکر می‌کنم اگر افسردگی به عنوان یک حالت بدیهی در نظر گرفته شود، به عنوان شکلی از سازگاری با آنچه اکنون به عنوان واقعیت در نظر گرفته می‌شود، پس مالیخولیا می‌تواند امتناع از - یا حتی عجز در - سازگاری با آن باشد. به ابژه‌ای دو دستی می‌چسبد که باید رسماً مفقود شده باشد. بنابراین، شما به جای گفتن اینکه «خب، خدمات عمومی پخش برنامه‌ها چنین بود، اما حالا اوضاع عوض شده است»، صرفاً از پذیرفتن فقدان این ابژه سر باز می‌زنید.

ن: و چرا این «شبح‌سنجی» است؟

م.ف: بگذارید اینطور بیان کنم: راحت است که بگویم، «اوه، اوضاع در دهه‌ی هفتاد محشر بود، بیایید به دهه‌ی هفتاد بازگردیم»، اما من فکر می‌کنم دغدغه‌ی واقعی این است: «ما توقع چه نوع آینده‌ای را از دهه‌ی هفتاد داشتیم؟» منظورم این است که خط مسیری وجود داشت، و این خط مسیر قطع شده بود. و ما اکنون خودمان را در تصرف آینده‌ای می‌یابیم که در آن زمان به طور مبهم انتظارش را می‌کشیدیم، و آنچه در طی دهه‌ی هشتاد با سربرآوری ارزش‌های مربوط به نفولیب‌الیسم پایان یافت. از این منظر، اینکه دهه‌ی هشتاد شاهد شکست تروماتیک و شدید چپ، حداقل در بریتانیا بود، تصادفی نیست.

ن: شما مبحث عمده‌ی دیگری از شبح‌سنجی‌شناسی را مطرح کرده‌اید: مبحثی موسوم به «نوستالژی آینده»...

م.ف: فکر می‌کنم مفهوم «نوستالژی آینده» تاحدی یکی از پارادوکس‌هایی را نشان می‌دهد که سعی دارم از طریق این کتاب مطرح کنم؛ برای مثال، موسیقی شبح‌سنجی‌شناختی اغلب به نوستالژیک بودن متهم می‌شود. این تا اندازه‌ای درست است، اما نکته اینجاست: «نوستالژیک در مقایسه با چه؟» منظورم این است که کل صحنه‌ی موسیقی قرن بیست و یکم را می‌توان نوستالژیک قلمداد کرد: اکنون جهت آینده کجاست؟ امروزه، اگر از مردم سوال کنید «موسیقی فوتوریستی [آینده‌نگرانه] چیست، آنها جواب خواهند داد: موسیقی الکترونیک دهه‌ی نود، یا حتی کرافت‌ورک، و چیزهایی از این قبیل. ما همچنان، به نوعی، متکی بر آینده‌ای قدیمی هستیم: ن:

نظر شما درباره‌ی پدیده‌ی متأخری چون ویپورویو<sup>8</sup> و مقاله‌ی «ویپورویو و پاپ آرت میدان مجازی»<sup>9</sup> از آدام هارپر<sup>10</sup> چیست؟ بنا به گفته‌ی این منتقد موسیقی، هنرمندانی چون جیمز فرارو<sup>11</sup> یا فاطیما القدیری<sup>12</sup>، دست کم در تلاش هستند تا مفهوم آینده را در موسیقی، مورد ملاحظه‌ی مجدد قرار دهند، و از فناوری‌های مجازی و مجموع صور خیال<sup>13</sup> سرمایه‌داری متأخر الهام می‌گیرند...

م.ف: راستش فکر می‌کنم ویپورویو همچنان متکی بر تلقی قرن بیستمی از آینده است. بافت صدا و حتی صور خیال آن برگرفته از منابع مشترک دهه‌ی نود است. این فکت که ویپورویو به عنوان نمونه‌ای از «موسیقی فوتوریستی» در نظر گرفته شده، به نوعی تنزل انتظارات را نشان می‌دهد: آیا واقعا می‌توانیم آن را فی‌المثل با کرافت‌ورک<sup>14</sup> مقایسه کنیم؟ یا با موسیقی جنگلی<sup>15</sup>؟ یا با کارگاه رادیوفونیک بی‌بی‌سی<sup>16</sup>؟ تمام این چیزها آشکارا یک حس آینده-یکه‌خوری<sup>17</sup> ایجاد می‌کنند، نظیر «این چیز برآمده از کجاست؟» پس از گوش دادن به چنین هنرمندانی، افراد باید تمام معنای موسیقی که پیرامونشان بود را بازسازی می‌کردند. متأسفانه من فکر نمی‌کنم چنین چیزی در خصوص ویپورویو قابل مشاهده باشد...

ن: اما با این وجود جالب است که این هنرمندان چگونه با یک صور خیال رایج قرن بیست و یکمی ارتباط برقرار می‌کنند. به نقل از نقد و بررسی مجله‌ی ویر از آلبوم فاطمه القدیری، این موسیقی «دنیایی از چیزهای سرزنده‌ی دیوانه‌واری را ترسیم می‌کند که در آن هیچ زندگی‌ای خارج از آی‌پد وجود ندارد». این توصیف رنگ و بوی زمانه‌ی فعلی ما را دارد و نمی‌توان این را انکار کرد.

م.ف: فکر می‌کنم فاطمه القدیری این زمانه را نیز با نداشتن رابطه‌ای خاص با زمانه‌ی ما بازتاب می‌دهد، دست کم به نحوی که موسیقی اسبق انجام می‌داد. منظورم را اشتباه متوجه نشوید، من با تمام وجود فکر می‌کنم این موسیقی شایان توجه است: وقتی به جشنواره

---

Vaporwave<sup>8</sup>: یک میکرو ژانر به شمار می‌آید که هم نوعی موسیقی الکترونیک است و هم نوعی سبک هنری و گاه به عنوان رسانه‌ای بصری شناخته می‌شود. ویپورویو در اوایل دهه‌ی ۲۰۱۰ سربرآورد و از میکرو ژانر چیل‌ویو الهام گرفته است. لورا گلیتسوس می‌نویسد: «ویپورویو از قراردادهای موسیقی سنتی که معمولاً امتیاز ویژه‌ای به موسیقی در برابر فرم بصری می‌دهد، سرپیچی می‌کند.» از حیث موسیقایی، ویپورویو موسیقی رقص برآمده از دهه‌ی ۱۹۸۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ را با استفاده از تکنیک‌های ویژه (تکرار، ریورب و غیره) مجدداً پیکربندی می‌کند. از اواسط دهه‌ی ۲۰۱۰، ویپورویو اغلب به عنوان یک ژانر مرده توصیف شده است. عموم مردم این میکرو ژانر را به عنوان یک میم اینترنتی نه چندان جدی، دیدند، تصویری که باعث نامیدی تولیدکنندگانی شد که درصدد بودند تا خودشان را هنرمندانی جدی معرفی کنند. بسیاری از منتقدان، میکرو ژانر ویپورویو را ضد سرمایه‌داری می‌دانند و معتقدند تولیدکنندگان آن در آثار خود به نقد جامعه‌ی مصرفی و موسیقی نیواج و نمایاندن دروغ‌ها و لغزش‌های چنین عصری، البته به شکلی آبرونیک و شتاب‌گرایانه، می‌پردازند.

#### 9. Vaporwave and the Pop-Art of the Virtual Plaza

Adam Harper<sup>10</sup>: موسیقی پژوه و منتقد موسیقی اهل بریتانیا است. تخصص وی در زمینه‌ی موسیقی مترقی قرن بیستم و بیست و یکم و پلتفرم‌های تکنولوژیکی‌شان است و بیشتر درباره‌ی موسیقی الکترونیک و آکوستیک نوین قلم زده است.

James Ferraro<sup>11</sup>: موسیقی‌دان تجربی، تهیه‌کننده و آهنگساز است. او را پیشگام در ژانرها و میکرو ژانرهای هیپناگوژیک پاپ و ویپورویو می‌دانند. آثار وی به عنوان آثاری شناخته می‌شوند که با کاوش در مضامین حادواقعیت و فرهنگ مصرفی شکل می‌گیرند.

Fatima Al Qadiri<sup>12</sup>: موسیقی‌دان و هنرمند مفهومی اهل کویت است و در ژانر موسیقی الکترونیک مشغول به کار است.

#### 13. Imagery

Kraftwerk<sup>14</sup>: به معنای نیروگاه است و از جریان‌سازترین و خلاقانه‌ترین گروه‌های موسیقی الکترونیک به حساب می‌آید. این گروه در سال ۱۹۷۰ شکل گرفت. آنها در دوران حرفه‌ای فعالیت‌شان، محدودیت‌های تکنولوژی موسیقی را، با نوآوری‌های چشم‌گیری چون سازهای دست‌ساز و دستگاه‌های سفارشی، کم‌رنگ ساختند.

Jungle Music<sup>15</sup>: یک ژانر از موسیقی رقص است که در بریتانیای دهه‌ی ۱۹۹۰ رشد یافته است.

BBC Radiophonic Workshop<sup>16</sup>: یکی از واحدهای جلوه‌های صوتی بی‌بی‌سی بود که در سال ۱۹۵۸ برای تولید صداهای تصادفی و موسیقی نوین برای رادیو و سپس تلویزیون ایجاد شد. این واحد به خاطر کارهای تجربه‌گرایانه و پیشگامانه‌اش شهرت یافته است.

#### 17. Future-shock

CTM در برلین رفته بودم، با یک اتفاق جالب روبرو شدم؛ شخصی تعدادی از آثار ویپوریو را در بلندگوهای بزرگ پخش کرد و می‌شد به سادگی متوجه شد که این آثار برای اینطور شنیده شدن تولید نشده‌اند. می‌دانید، آن فشرده‌سازی و آواها... واقعاً به نظر می‌رسید این موسیقی برای تلفن‌های هوشمند و تبلت‌ها ساخته شده است.

ن: رابطه‌ی میان موسیقی و تکنولوژی هوشمند همچنین یادآور اتفاقی‌ست که بر سر وجوه بصری زندگی روزمره‌ی ما افتاده است: دیگر نمی‌توان ایده‌ی «تصویر<sup>18</sup>» را به طور کامل از دستگاه‌هایی که روی آن تصویرها نمایش داده می‌شوند، جدا کرد...

م.ف: در واقع، تلفن‌های هوشمند و تبلت‌ها به طور فزاینده‌ای - اگر نگوییم منحصراً - به تصویری از آنچه زمان حال برابر با آن است، به تصویری از میزان نقش تکنولوژی ارتباطی در استعمار تمام و کمال حس ما از آنچه تکنولوژی به شمار می‌آید، صیوریت می‌یابند. این پدیده‌ی سیمتوماتیک دیگری از قرن بیست و یکم است. حالا به این فکر کنید: در قرن بیستم واقعاً چقدر به وسایل ارتباطی اهمیت می‌دادیم؟ ما به تکنولوژی موسیقی بسیار اهمیت می‌دادیم، چرا که می‌توانستیم آن را بشنویم... اما تماس‌های تلفنی و چیزهایی از این قبیل: واقعاً چه کسی اهمیت می‌داد؟

ن: این تکنولوژی‌های ارتباطی همچنین بر ایده‌ی ما از بازنمایی اثر می‌گذارند. بیایید یک مثال بزنیم: مفهوم رئالیسم [واقع‌بینی] در فیلم‌های ژانر وحشت کنونی اغلب متکی بر ایده‌ی «فیلم دیجیتال<sup>19</sup>» است (یعنی فیلمی غیرحرفه‌ای که رخدادهای فراطبیعی و غیره را به تصویر می‌کشد). مختصر کنیم: آنچه که می‌توان از طریق یک دوربین غیرحرفه‌ای شکار کرد، «واقعی» است. با در نظر گرفتن تمام این موارد، فکر می‌کنید این تکنولوژی‌ها تا چه حد بر درک ما از واقعیت و رابطه‌ی ما با قوه‌ی خیال<sup>20</sup>، تأثیر می‌گذارند؟

م.ف: به نظر می‌رسد انگار ما برای مثال دورنماهای باشکوهی را که زمانی ژانر علمی تخیلی درباره‌ی تکنولوژی داشت فراموش کرده‌ایم: منظوم این است که ما قبلاً درباره‌ی زمینی‌سازی، زمینی‌سازی سیاره‌ها و تغییر دادن منظومه‌ی شمسی صحبت می‌کردیم! و از ایده‌ی زمینی‌سازی تا به حال در حال بحث درباره‌ی چگونگی بهبودی دسترسی‌مان به اینترنت هستیم. فکر می‌کنم این به نوبه‌ی خود یک جور پس‌رفت به شمار می‌آید. به هر روی، اگر به صورت شماتیک و با تعمیم بیش از حد سخن بگوییم، فکر می‌کنم که تأکید بیش از اندازه‌ای بر دیجیتالیته<sup>21</sup> آنلاین وجود دارد. این تماماً احساس ما را از آنچه حال و آینده است استعمار کرده، و فکر می‌کنم واقعیت‌پدیدارشناختی فعلی با آنچه ترجیح می‌دهم «فضای سایبر سرمایه‌دارانه» بنامم، در حال ارتباط است. بنابراین ترجیح می‌دهم درباره‌ی تکنولوژی به خودی خود صحبت نکنم، بلکه بیشتر درباره‌ی نحوه‌ی عملکرد تکنولوژی در سیستم اقتصادی صحبت کنم. برای مثال، فکر می‌کنم یکی از عناصر کلیدی تکنولوژی دیجیتال همین حس قدری تاخیر داشتن در تمام زمان‌هاست. بیایید درباره‌ی رسانه‌ی اجتماعی نظیر تویتر صحبت کنیم: شما در یک وضعیت پایا از واکنش‌مندی هستید، و با توجه به اینکه آنجا هستید، همواره تاخیر دارید، و بنابراین همواره کمابیش مضطربید. فکر می‌کنم ما این را به منزله‌ی پاره‌ای از سیستم عصبی‌مان، که در آن حتی اگر چیزی آنی قلمداد شود، صرفاً به آنی بودن خلاصه نمی‌شود، عادی‌سازی کرده‌ایم. در واقع این پاره‌ای از احساس

18. Image

19. Digital Footage

20. Imagination

21. Digitality : دیجیتالیته یا دیجیتالیسم، اشاره دارد به وضعیت زندگی در فرهنگ دیجیتالی. این واژه از کتاب دیجیتال بودن از نیکولاس نگروپونته برگرفته شده است.

عمومی فقدان است، پاره‌ای از چیزهایی که از قافله عقب می‌مانند، که به معنای دقیق کلمه یکی از ویژگی‌های امر دیجیتال است. فضای سایبر سرمایه‌دارانه مستلزم پاشش مداوم توجه است، همواره از شما درخواست می‌شود تا پاسخ دهید و عکس‌العمل داشته باشید، بنابراین مستغرق در چیزی شدن بسیار دشوار است. علاوه بر این، فرم اصلی ارتباطات دیجیتال فرمایشی است: هر بار که گوشی هوشمند خود را برمی‌دارید، به شما گفته می‌شود که کارهایی را انجام دهید. و حتی اگر آنها فرمایشات دوستانه‌ای باشند، در هر صورت این یک استرس عظیم بر سیستم عصبی وارد می‌کند. سروکله زدن با این فرمایشات، یا حتی بی‌اعتنایی به این فرمایشات، دست و پای ما را در ایجاد رابطه‌ای برسازنده با آینده می‌بندند: این سوبیه‌ی دیگری از تخریب افق زمانی است.

ن: متعاقباً هجوم اطلاعات نیز وجود دارد. آیا فکر می‌کنید وقتی چیزهای زیادی را می‌بینید، باعث می‌شود احساس کنید همه‌چیز را پیشتر دیده‌اید؟

م.ف: خب بله، همینطور است. اما در آن روزگار، تنها فقدان مواجهه با چیزها نبود که مردم را وادار می‌کرد تا چیز جدیدی را تجربه کنند. آنها واقعاً چیز جدیدی را تجربه می‌کردند، این به هیچ عنوان یک وهم نبود.

ن: اما فکر نمی‌کنید این تکنولوژی‌ها به نوعی بر قوه‌ی خیال ما اثر می‌گذارند؟ به عنوان مثال، برای مدت مدیدی آینده توسط انسان‌ها و به واسطه‌ی ابداع تکنولوژی‌های نوین (برای مثال لئوناردو داوینچی، آیزاک آسیموف و غیره) تجسم می‌شد، و در قرن نوزدهم، تکنولوژی به عنوان ابزاری جهت تغییر در سطح زیباشناختی و سیاسی تلقی می‌شد (موسیقی تکنو، سایبرپانک، و غیره). امروزه اما خود تکنولوژی به فاعل شناسنده‌ای بدل شده که «به ما می‌گوید آینده چیست»، و سبب وقوع عجز در خیال کردن آینده می‌شود.

م.ف: قبول دارم. اگر در این باره فکر کنید متوجه می‌شوید که ما این روزها «آینده» نداریم: ما ارتقاء داریم. و این به نوعی یک چیز ماقبل پست‌مدرنیستی است. مجموع تجربه‌ی مدرنیته متکی بر این ادراک مضاعف بود که تجربه‌ی فعلی شما هر چه هست، پیشتر از رواج افتاده است؛ زیرا مدرنیته فرآیندی است که هرگز به پایان نمی‌رسد: هیچ استراحتی وجود ندارد، هیچ تعادلی در کار نیست، فقط این ارتقای بی‌پایان حی و حاضر است. و امروزه شما شرکت‌هایی مانند اپل را دارید که مدل کسب‌وکارشان کاملاً بر این اساس است: از رواج افتادگی. شما نمی‌توانید انتظار داشته باشید یک آی‌پاد را برای مدت زمانی طولانی نگه دارید چونکه آنها دوام چندانی ندارند... خودم تا به حال پنج شش تا آی‌پاد داشته‌ام!

ن: پس تفاوت میان رویکرد مدرنیستی و این به اصطلاح روش مابعد پست‌مدرن از مدرنیست بودن چیست؟

م.ف: خب، منظور من این است که معنا و حس نوبودگی ضامن حیات مدرنیسم است، چیزی که ضامن حیات مدرنیسم سنتی نیز بود، اما اکنون به ارتقاء بدل شده است. در گذشته، چشم‌اندازهای درخشان ماهیتاً در یک جابه‌جایی و دررفتگی فاحش از زمان حال بود. آن چشم‌اندازهای درخشان دیگر در دسترس ما نیست. به [ژانر] علمی تخیلی نگاه کنید: فکر می‌کنم پیشتر در دهه‌ی هشتاد یک بحران ژانر وجود داشت، اما با این حال، آخرین فیلم‌های باشکوه عملی تخیلی مربوط به آن برهه‌اند. امروزه ما همچنان روی فیلم *بلید رانر*، شهرهای دیستوپیایی، یا حتی سبک سایبرپانک ویلیام گیبسون قفلی زده‌ایم... مایلم بگویم خود فیلم *ماتریکس*، با آن چشم‌اندازش از جامعه‌ای تماماً شبیه‌سازی شده، نمی‌تواند این چشم‌انداز را به‌روزرسانی کند. شاید فیلم *گزارش اقلیت*<sup>22</sup>، با آن

22. Minority Report

اعلان‌های سازمانی خودبازشونده<sup>23</sup> اش، واقعیت فضای سایبر سرمایه‌دارانه را حتی بهتر از ویلیام گیبسون به تصویر می‌کشد: امروزه فضای سایبر مانند آن پنجره‌های خودبازشونده‌ی ادامه‌داری است که دائماً به عنوان اعلان سربرمی‌آورند، و به ما فرمان می‌دهند تا کاری را انجام دهیم که کاملاً در آن غرق نشده‌ایم؛ بیشتر شبیه صدای پس‌زمینه‌ای از جانب زندگی روزمره است.

ن: پس بیایید بازگردیم به سال‌هایی که - طبق تحلیل شما - خط مسیر به سوی آینده قطع شد: دهه‌ی هشتاد. شاید چیزی که باید جدی بگیریم این است که دهه‌ی هشتاد نیز دهه‌ای بود که در آن زیباشناسی پست‌مدرنیستی به زبانی مشترک بدل شد؛ ما از سی سال پاستیش<sup>24</sup> زمان مند، زمان پریشی‌های<sup>25</sup> گذشته و آینده، رمزهای دوگانه، بازگوییها و از-آن-خود-سازی‌های دوران‌های مختلف آمده‌ایم... آیا این خودش نفی آینده نبود؟

م.ف: قطع به یقین. علاوه بر این، اگر شما نوشته‌هایی چون *خلسه‌ی ارتباطات*<sup>26</sup> از بودریار را بخوانید، که مربوط است به سال ۱۹۸۷، به چیزهایی چون جریان میخکوب‌کننده‌ی پیام‌ها، عجز در متمایز کردن درون و بیرون، کنار آمدن با نداشتن هاله<sup>27</sup> یا حریم شخصی، پی می‌برید. خب، بودریار به طور کلی درباره‌ی توییتر و فیس‌بوک صحبت می‌کند. و اگر نویسنده‌ی دیگری چون فردریک جیمسون را در نظر بگیرید، می‌بینید که متون دهه‌ی هشتاد وی به طرز حیرت‌آوری پیشگویانه هستند. آنچه خصیصه‌ی پست‌مدرنیسم در دهه‌ی هشتاد بود، اکنون پارادایم زیباشناختی غالب است؛ آنچنان که دیدن چیز دیگری بسیار دشوار است. یکی از هوشمندانه‌ترین چیزها در تحلیل‌های جیمسون آگاهی درباره‌ی فرم خاصی از زمان پریشی است که آن زمان در حال سربر آوردن بود و توجه‌ها را به خودش جلب می‌کرد: فیلم *گرمای بدن*<sup>28</sup> را در نظر بگیرید، در دهه‌ی هشتاد ضبط شده بود و زیباشناسی معاصر داشت، اما حس فیلم‌های نوآر دهه‌های سی و چهل را می‌داد. حالا آن آمیختار چیدمان معاصر و ارجاعات از مد افتاده دقیقاً الگوی چندین فرهنگ قرن بیست و یکمی است. ما زمان پریشی را طبیعی‌سازی کرده‌ایم.

ن: درباره‌ی فضاهای فیزیکی چطور؟ ما درباره‌ی اینکه چگونه پست‌مدرنیسم رابطه‌ی ما با زمان را مجدداً سر و شکل داده است صحبت کردیم، اما اگر درباره‌اش فکر کنید، در خواهید یافت که اصطلاح «پست‌مدرن» نخستین بار در معماری و به عنوان واکنشی علیه جریان‌های معمارانه‌ی مدرنیست سربر آورد.

---

<sup>23</sup>. Pop-up

<sup>24</sup> Pastiche: این اصطلاح فرانسوی به اثری اشاره دارد که در آن از یک اثر یا شخصیت چند هنرمند تقلید می‌شود. پاستیش، برخلاف پارودی (نقضیه)، به جای تمسخر، به نکوداشت می‌پردازد.

<sup>25</sup>. Anachronisms

<sup>26</sup>. The Ecstasy of Communication

<sup>27</sup> «هاله» از مفهوم‌سازی‌های والتر بنیامین است و از مباحث مورد بحث آدورنو نیز بوده است. این واژه، ارجاعات معنایی بسیاری دارد و چون فیشر اشاره‌ای به منظور مد نظر خود ندارد، نمی‌توان با قطعیت گفت به کدام سوپه از مفهوم هاله نزد متفکران اشاره دارد. اگر می‌خواهید درباره‌ی مفهوم هاله بخوانید، به کتاب *هاله: بنیامین و آدورنو*، نوشته‌ی ایوان شرآت و دیگران، ترجمه‌ی هدی مظفری بایعکلایی، انتشارات نگاه، مراجعه کنید.

<sup>28</sup>. Body Heat

م.ف: فکر می‌کنم شکست مدرنیسم در معماری، همانطور که اوون هاترلی<sup>29</sup> در کتاب خود مدرنیسم ستیزگر<sup>30</sup> توصیف کرده است، پاره‌ای از نگاره‌ای است که من ترسیم می‌کنم. شهری مانند لندن را در نظر بگیرید: فوتوریستی‌ترین بخش‌های شهر مناطق بروتالیستی<sup>31</sup> آن است. شما به مرکز باربیکان می‌روید و بی‌اختیار به آینده فکر می‌کنید، دقیقاً به خاطر مدرنیسم سازه‌ها. مد نمونه‌ی دیگری است: انگار که در حال درجا زدن باشد، به‌طور دوره‌ای استایل‌های قدیمی را باز-مدرن‌سازی می‌کند. دیگر حتی مد هم به سیاق سابقش نیست.

ن: بدین صورت، نظر شما درباره کتاب *رترومانیا*<sup>32</sup> از سایمون رینولدز<sup>33</sup>، که به دل‌مشغولی<sup>34</sup> [یا وسواس] فرهنگ پاپ به گذشته‌اش می‌پردازد، چیست؟

م.ف: من غالباً تحلیل‌های سایمون را قبول دارم، اما حدس می‌زنم تفاوت اصلی ما در اینجاست که او رترومانیا را به عنوان پدیده‌ای مرتبط با اینترنت می‌بیند. صد البته اینترنت زندگی‌مان را عوض کرده است، و صد البته ایده‌ی زمان لایتناهی عمیقاً بر عادات ما، حتی در موسیقی، اثر گذاشته است؛ اما ما همچنین باید تمام عواقب طبیعی‌سازی زمان‌پریشی و عوارض جانبی‌اش را در ذهن داشته باشیم، که صرفاً به امکان دسترسی به فضایی مانند اینترنت مربوط نمی‌شوند: یک مبحث سیاسی نیز هست؛ روشی که ما از اینترنت استفاده می‌کنیم و روشی که اینترنت در جامعه‌ی اقتصادی ما ایفای نقش می‌کند.

ن: ما بحث را با صحبت درباره‌ی «سیستم آموزشی غیررسمی» که شما با آن در دهه‌ی هفتاد بزرگ شدید آغاز کردیم، و اینکه این قضیه چطور ایده‌ی مشترک «مدرنیسم عامه» را شکل داد. فکر می‌کنید نسل‌های جوان‌تر چگونه با آن ارتباط برقرار می‌کنند؟ ایده‌ی آنها از «آینده» در مقایسه با ایده‌ی نسل قبلی چگونه است؟

م.ف: فکر می‌کنم آنها هنوز نوعی نیاز به فوتوریسم را احساس می‌کنند، اما در قالب حضوری شبیح‌گون و مجازی از معنای پیشین آن. بر این عقیده‌ام که این وضعیت به این فکت می‌انجامد که هیچ نارضایتی ویژه‌ای درباره‌ی حال وجود ندارد. اما وقتی چیزی می‌سازید و حس می‌کنید که همه چیز قبلاً انجام شده... ناراحت‌کننده است، متوجه منظورم هستید؟

---

<sup>29</sup>. Owen Hatherley

<sup>30</sup>. Militant Modernism

<sup>31</sup> Brutalist: سبکی از معماری است که در طول دهه‌ی 1950 در بریتانیا سربرآورد. در این سبک از بتن لخت یا آجر بدون رنگ استفاده می‌کنند. مواد دیگری چون فولاد، الوار و شیشه نیز، در این سبک نقش ویژه‌ای ایفا می‌کنند. بروتالیسم را می‌توان واکنشی در برابر نوستالژی معماری در دهه‌ی 1940 دانست. الگوهای بروتالیستی بیشتر در طراحی سازه‌های سازمانی، یعنی مراکزی چون دانشگاه‌ها، کتابخانه‌ها، دادگاه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند.

<sup>32</sup> Retromania: ترکیب دو واژه‌ی retro (پس‌رو، باز-رواج) که در اینجا به معنای (مد شدن دوباره‌ی آنچه از مد افتاده بود) است و mania که می‌توان معادل (شیدایی) را برایش برگزید. فیشر در کتاب خود *شباح زندگی من*، از این کتاب به شدت الهام گرفته است.

<sup>33</sup>. Simon Reynold

<sup>34</sup>. The obsession



این متن ترجمه‌ی مقاله‌ی نهم از فصل پنجم کتاب زیر است:

**K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher, Edited by Darren Ambrose**