تیم ترجمه پیامد

آرشیوهای آینده: تأملاتی در باب رسانهٔ تولیدگر و الهیات

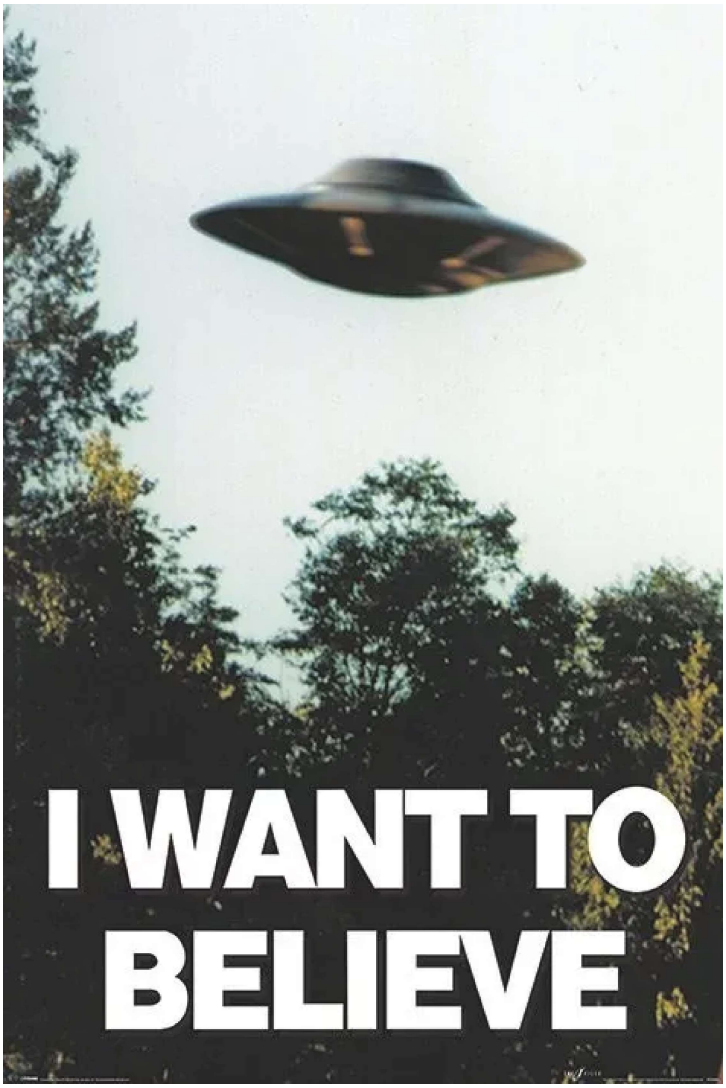
تِرِوِر پاگلِن



کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

در آغاز «صدا» بود. یهوه بر تاریکی نهیب زد: «روشنایی باشد» و روشنایی شد. یهوه می‌خواست که به «کلام» او ایمان بیاورند، نه آن‌که او را ببینند؛ چراکه تصویر موهوم و فریبنده است و حقیقت در شالودهٔ «صدا» قرار دارد. سنت ابراهیمی از همان ابتدا بدگمانی عمیقی به تصویر داشت. اما ابداع عکاسی این فرمان کهن را وارونه کرد. برخورد فیزیکی نور با سطحی حساس، میان جهان بیرون و تصویر عکاسانه اتصالی مادی و غیرخودسرانه برقرار ساخت که در نظریهٔ عکاسی «نمایه‌مندی» نامیده می‌شود. دوربین، برخلاف نقاش، واقعیت را تأویل نمی‌کرد، بلکه ردپای نور را سرد و بی‌اعتنا ثبت می‌کرد. در واقع، عکس با این «عینیت مکانیکی» به مدت صدوپنجاه سال آتش‌بسی شکننده میان ادراک ما و واقعیت بیرونی برقرار کرد و «دیدن» را به شرط «باور کردن» بدل ساخت. اما امروزه، در عصر هوش مصنوعی تولیدگر، این آتش‌بس در حال فروپاشی است. تصاویر تولیدشده با هوش مصنوعی، زبان زیبایی‌شناسانهٔ عکاسی را بی هیچ اتصال فیزیکی و علّی به جهان مادی تقلید می‌کنند. ما به جهانی پرتاب شده‌ایم که در آن به تعبیر ترور پاگلن، «همه‌چیز بدل به عکس یوفو شده است»: تصاویری بلاتکلیف و معلق و تصمیم‌ناپذیر. جستار پیش رو، فصل ششم و پایانی کتاب تازه‌منتشرهٔ ترور پاگلن با عنوان «چگونه مثل یک ماشین ببینیم: تصاویر پس از هوش مصنوعی» است. پاگلن هنرمند، پژوهشگر تحقیقی و جغرافی‌دان انتقادی آمریکایی است که او را یکی از جسورترین هنرمندان سیاسی معاصر از نظر مفهومی می‌دانند. تز محوری او در این کتاب آن است که فرهنگ بصری انسان‌محور به پایان رسیده است. امروزه اکثریت تصاویر نه توسط انسان و برای چشم انسان، بلکه توسط ماشین‌ها و برای ماشین‌ها تولید می‌شوند تا رفتارها را تعدیل کنند، فضا را پلیسی سازند و ادراک انسانی را در خدمت انباشت سرمایه و قدرت دولتی مهندسی کنند. اما پاگلن در جستار «آرشیوهای آینده»، روایت خود را به الهیات وصل می‌کند. او با کاوش در «آرشیوهای امر ناممکن» و بررسی پرونده‌های عکاسی یوفو نشان می‌دهد عکس‌های یوفوها در واقع اسلاف زنده و شکل اولیهٔ رسانه در عصر هوش مصنوعی تولیدگرند. او با وام گرفتن مفهوم «برهم‌نهی» از فیزیک کوانتومی استدلال می‌کند که در جهان پسانمایه‌مندی، تمامی تصاویر و متون در وضعیتی از عدم‌تعین و امکان‌های متضاد قرار دارند: هر تصویری همزمان هم می‌تواند سندی تجربی باشد و هم فرافکنی روانی یا جعلی الگوریتمی. اما وقتی مکانیسم عینیت مکانیکی از کار می‌افتد، چه چیزی این وضعیت برهم‌نهیده را به یک معنای قطعی فرو می‌کاهد؟ پاسخ پاگلن، بازگشت به منطق فرمان دوم و ظهور نوعی «الهیات رسانه‌ای» است. در غیاب پیوند نمایه‌ای با واقعیت، «صدا» ادراک را به باور گره می‌زند؛ صدایی که گاه در هیئت حکم صریح یک سیاستمدار اقتدارگرا ظاهر می‌شود، گاه در قالب الگوریتم‌های شبکه‌های اجتماعی و گاه به صورت صدای درونی خود ما که به دنبال تصدیق عاطفی پیش‌فرض‌های خویش است. در روزگاری که کارخانه‌های تولید «بنجل‌های هوش مصنوعی» فضای عمومی را انباشته‌اند، ما همگی به پژوهشگران یوفو در جهانی با

بنیان‌های معرفت‌شناختی فروریخته بدل شده‌ایم. با این حال، پاگلن در دام نسبی‌گرایی معرفتی نمی‌افتد: او یادآوری می‌کند که هرچند مفاهیمی چون دموکراسی، عدالت و حقوق بشر نیازمند کنش جمعی «باور داشتن» هستند، اما جهان مادی و طبیعی بیرون از ذهن ما، تابع برهم‌نهی‌های فرهنگ بصری نیست. بحران‌های اقلیمی و انقراض‌های دسته‌جمعی، واقعیات سرسختی هستند که فارغ از باور یا انکار ما به کار خود ادامه می‌دهند: جایی که هیچ فرمان متنی و هیچ توهم الگوریتمی یارای تعلیق واقعیت مادی را ندارد.



The X-Files / I Want To Believe

آرشیوهای امر ناممکن

مرکز تحقیقاتی وودسون، واقع در کتابخانهٔ فونڈرین دانشگاه رایس در هیوستون تگزاس، حاوی آرشیوی است که نفس وجودش مرزهای دانش متعارف را به چالش می‌کشد. آرشیوهای امر ناممکن مجموعه‌ای است از مواد پژوهشی، عکس‌ها، نامه‌ها، پرونده‌ها و لوازم شخصی احضارکنندگان روح (مدیوم‌ها)، فراروانشناسانی تحت حمایت سازمان سیا، مولفان داستان‌های علمی‌تخیلی و سایر چهره‌هایی که حاصل حیاتشان جایی بیرون از مرزهای امر تجربی و امر خیالی را اشغال می‌کند. آرشیوی از «برهم‌نهی‌ها»[۱] اینجاست: عکس‌ها، نامه‌ها، پرونده‌ها و لوازمی شخصی که همزمان وضعیت‌های وجودی متعددی را اشغال می‌کنند: هم مدرک علمی‌اند و هم گواهی مذهبی، هم سندی تجربی و هم روایتی تخیلی، هم فرافکنی‌هایی روان‌شناختی‌اند و هم ثبت و ضبطی فیزیکی. آرشیوی از موادی که از مقوله‌بندی قاطع سرباز می‌زنند و سرسختانه عدم‌تعین خود را حفظ می‌کنند. وانگهی در قلب آرشیو اسنادی مربوط به یکی از ماندگارترین ابهامات قرن بیستم و بیست‌ویکم است: اشیاء ناشناس پرنده یا همان یوفوها.

جعبه‌های بی‌شمار مقوایی اسنادی از چهره‌هایی را در خود دارند که از چارچوب‌هایی بالکل متفاوت به پدیدهٔ یوفو می‌نگریستند: ژاک والی متخصص علوم کامپیوتر و اخترشناسی که بیش از شش دهه با وجوه

علمی و متافیزیکی این پدیده کلنجار رفت؛ جان مَک روانپزشک هاروارد که مطالعات بالینی‌اش دربارهٔ «تجربه‌کنندگان» این پدیده برایش به قیمت اعتبار آکادمیکش تمام شد؛ ویتلی اِستربیر که کتابش با عنوان «مراوده»[۲] ایدهٔ آدم‌رباییِ بیگانگان فضایی را از باوری جانبی بدل به معیاری فرهنگی کرد و دست آخر، لَری دبلیو. برایانْتْ که چالش‌هایی حقوقی علیه پنهانکاری‌های دولت دربارهٔ پدیده‌های هوایی ناشناخته به راه انداخت. این چهره‌ها روی‌هم‌رفته تجسم تنشی مهم هستند که در پس این پدیده نهفته بود: چطور می‌توان چیزی را مطالعه کرد که رفتارهایش گویی دقیقاً به نحوی شکل گرفته‌اند که از هرگونه روش‌شناسی مرسوم می‌گریزد تا بتوان در موردشان ادعای حقیقت کرد؟

خوشبختانه حضور من در این آرشیوها دامنهٔ محدودتری داشت و فقط می‌خواستم عکس یوفوها را ببینم. می‌خواستم هرآن‌چه ممکن است دربارهٔ عکس‌های یوفوها دریابم، چرا که آن‌ها به انحای گوناگون اسلاف زندهٔ جهانی تصویری هستند که ما امروزه در آن جای داریم. عکس‌های یوفو شکل اولیهٔ رسانه در عصر هوش مصنوعی تولیدگر[۳] است: ژانری که مشخصه‌اش پارادوکس‌ها و ابهاماتی است که روی هم تلنبار می‌شوند. آن‌چه عکس‌های یوفو دهه‌ها به ما می‌آموختند، حال هوش مصنوعی به تمامی فرهنگ بصری‌مان تعمیم داده است. تصاویر نیز همچون آرشیوها بدل به اشیائی برهم‌نهیده گشته‌اند.[۴]

سرپرست و متصدی این آرشیوها جفری کریپال است، استاد مطالعات دینی دانشگاه رایس که در کارش از ما می‌خواهد طیف گستردهٔ مدعیات متافیزیکی و آن اشکالی از تولید دانش را جدی بگیریم که شاخصهٔ بخش عمدهٔ تاریخ بشر بوده‌اند، اما با تاکید مصرانهٔ دوران مدرن بر ماتریالیسم تا حد زیادی کنار گذاشته شده‌اند. کریپال می‌پرسد آیا درس‌هایی هم هست که با جدی گرفتن احضارکنندگان ارواح و تجربه‌گران عرفانی و شخصیت‌های ابرقهرمان و دانشمندان یاغی بتوان آموخت؟ اگر داستان باغ عدن را از زاویهٔ دید مار می‌دیدیم، چه عایدمان می‌شد؟

در نظر نخست شاید ارتباط چندانی میان یوفوشناسی و مذهب به چشم نیاید. اما کریپال که پیرو دیگر نظریه‌پردازان یوفوها، از جمله کارل یونگ است، می‌گوید پیوند میان یوفوها و مذهب چیزی بیش از شباهتی اتفاقی یا سطحی است. افسانه‌های وسایل پرندهٔ غریب و دیدارها از عوالم دیگر در تمامی متون مذهبی وجود دارند: حزقیال نبی چرخ‌هایی در آسمان دید «به رنگ یاقوت کبود»، با چرخ‌هایی در دل چرخ‌هایی که حلقه‌هایی از چشم‌ها حولش را گرفته بودند و «در حرکت از راه خود بازنمی‌گشتند»، در حالی که الیاس نبی در «گردونه‌ای از آتش» به فلک برده شد.[۵] کریپال خلاصه می‌کند و به شوخی می‌گوید: «موجودات عجیب از آسمان به زمین می‌آیند و سربه‌سر انسان‌ها می‌گذارند؛ مذهب اصلاً همین است».[۶]



با این همه مشخصهٔ این آرشیو تنشی بنیادین است که نه‌فقط در ذات یوفوشناسی، بلکه به طور کلی در عمدهٔ امر ماوراالطبیعی[۷] نهفته است: تنشی میان نوعی تجربهٔ شبه‌مذهبی و کندوکاو تجربی. در یک قطب، رانه‌ایست به سمت ایمان، نبوت، ارتباط شهودی و روایت‌هایی رها از قواعد متعارف سند و مدرک و در قطب دیگر، تجربه‌گرایی سخت‌گیرانه جای گرفته است: مستندسازی دقیق، مشاهدهٔ کارشناسانه و وارسی دقیق پژوهش علمی. از این رو، این آرشیو نیز درست همچون خود امر ماوراالطبیعه، گره‌ای لاینحل است: برهم‌نهی امر الهی، «جعلی»، «واقعی»، مستند، خیالی، بیگانه، تجربه‌شده، فهرست‌شده، «فرافکنی» و استحاله‌های پرشمار وابسته به آن‌ها.[۸]

عکاسی یوفو در کانون این قطب‌های متضاد جای دارد و از تنش‌های میان آن‌ها می‌بالد.[۹]

پیامبر و دانشمند

در سویهٔ خیالی ماجرا به مجموعهٔ وِندِل استیونز برمی‌خوریم؛ سرهنگ‌دوم بازنشستهٔ نیروی هوایی آمریکا که عملاً در نقش آرشیودار، مبلّغ، ناشر و محرم اسرار ادوارد «بیلی» مایر کار کرد. مایر رابط فضایی‌ها، جاعل و رهبر شبه‌فرقه‌ای سوئیسی بود که عکس‌هایش از یوفوهای معلق بر فراز مناظر روستایی سوئیس تا آنجا شهرت یافت که در نسخهٔ اولیهٔ پوستر مشهور فاکس مالدر با عبارت «می‌خواهم باور کنم» که در قسمت‌های نخستین مجموعهٔ تلویزیونی «پرونده‌های مجهول» دیده می‌شد، به کار رفت.



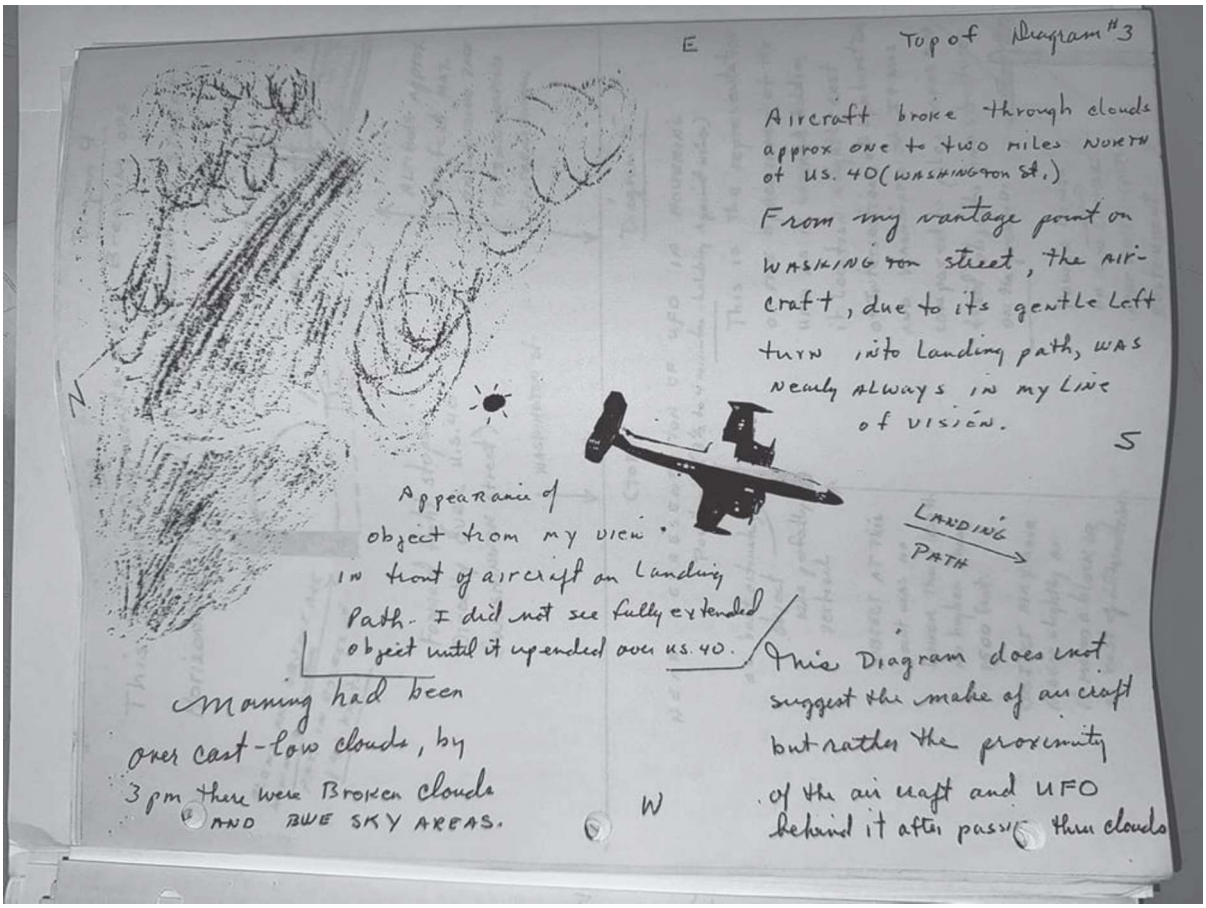
مایر که خود را هفتمین تناسخ پیامبری از تبار انبیای کتاب مقدس و در سلسلهٔ ادریس، الیاس، اشعیا، ارمیا، عیسی و محمد توصیف می‌کرد، مدعی بود که با نژادی از بیگانگان فضایی ارتباطی نزدیک دارد و آن‌ها به او اجازه داده بودند از «سفینه‌های نورانی» عکاسی کند تا وجودشان را به مردم زمین ثابت کند. به گفتهٔ مایر، این موجودات که «پلِیارِن»[۱۰] نامیده می‌شدند، حتی او را به درون فضاپیمای خود دعوت کرده و اجازه داده بودند از دو زن فضایی با مدل موی دههٔ ۱۹۷۰ (به نام‌های آزکِت و نِرا) و نیز از مناظر بیگانه‌ای عکاسی کند که بیلی حین همراهی با آن‌ها در سفرهای میان‌ستاره‌ای‌شان با آن‌ها مواجه شده بود.[۱۱]

در جایی که مجموعهٔ استیونز گردشی پرزرق‌وبرق و باروک در جهان‌های خیالی است، مجموعهٔ ریچارد اف. هِیْنز وزنه‌ای است در نقطهٔ مقابل: به شدت هشیارانه، وسواس‌گونه و تجربی‌مسلک. هینز دانشمند پیشین ناسا با دکترای روان‌شناسی تجربی بود که در برنامه‌های فضایی «جِمینای» و «آپولو» کار کرده بود. آرشیو او عکس‌های یوفوها را با ترسیمات پرجزئیات و معادلات مثلثاتی جفت‌وجور می‌کند که ویژگی‌های فیزیکی گوناگون تصاویر را نشان می‌دهند: سرعت هوایی، درخشندگی نسبی اشیاء، داده‌های آب‌وهوایی و سایر اطلاعات. این آرشیو حاوی مصاحبه‌های مفصل با خلبانان و دیگر شاهدان یوفو، پرونده‌های قطوری برای مستندسازی انواع هواگردهای نظامی شناخته‌شده و گمانه‌زنی‌شده، گزارش‌های اقلیم‌شناختی و سوابق نجومی است.

در قیاس با تصویرپردازی‌های پرآب‌وتاب و داستان‌های حول بیلی مایر، آرشیو هینز شاید خشک و بی‌روح به چشم بیاید، اما روشن است که از منظر او، بهترین پاسخ به پرسش «آیا آن‌ها واقعاً وجود دارند؟» به کمک بررسی سخت‌گیرانه و علمی شرایط تجربی و واقعیت‌های مربوط به هر پرونده به دست می‌آید.

در حدفاصل مجموعه‌های استیونز و هینز، بار دیگر با همان تنش کانونی روبه‌رو می‌شویم: تنش میان ایدئالیسم دینی و ماتریالیسم علمی، میان تخیل اسطوره‌ای و وارسی کارشناسانه. وانگهی در پس این تنش،

پرسشی نهفته است که نه فقط به یوفوها، بلکه به طور کلی به تصاویر بازمی‌گردد: تصویر چیست و چگونه کار می‌کند؟



رسالت‌های عکاسانه

بیلی مایر خود را پیامبری از تبار عیسی و محمد می‌پنداشت، اما مکاشفاتش به شکلی غریب نازل می‌شد: به شکل عکس. مایر سازندهٔ تصاویر بود. برای کسی که خود را صراحتاً در سنت ابراهیمی جا می‌دهد، این کار از حیث الهیاتی کاری تشویش‌آمیز است. سنت ابراهیمی بدگمانی عمیقی نسبت به تصاویر در خود دارد، خصوصاً نسبت به

تصاویری که مدعی بازنمایی امر الهی هستند. فرمان دوم از فرامین ده‌گانه می‌گوید: «صورتی تراشیده و هیچ تمثالی از آنچه بالا در آسمان است و از آنچه پایین در زمین است و از آنچه در آب زیر زمین است، برای خویشتن مساز».[۱۲] اگر جایگاه این نهی را در ردیف فرامین ملاک قرار دهیم، مرتبه‌ای بالاتر از قتل، دزدی و شهادت دروغ دارد. چنان‌که مایکل شاو الهیات‌دان بیان می‌کند: «یهوه اصرار داشت که به او ایمان داشته باشند، نه اینکه دیده شود».[۱۳]

حتی وقتی یهوه شکلی مرئی به خود می‌گرفت، همواره به نحوی مستور بود. او در هیئت آتش، بوته‌ای شعله‌ور یا ستونی از دود ظاهر می‌شد. خود اعلام کرده بود: «هیچ انسانی نمی‌تواند مرا ببیند و زنده بماند».[۱۴] اما با همهٔ این‌ها، خدای کهن گشاده‌دستانه با پیامبرانش سخن می‌گفت: با نوح، موسی، ابراهیم و دیگران. دلالت الهیاتی این امر روشن است: تصاویر موهومند و ما را فریب می‌دهند تا چیزهایی را باور کنیم که واقعی نیستند.[۱۵] تصاویر موهومند: در شالودهٔ واقعیت «صدا» قرار دارد. در آغاز آفرینش یهوه گفت: «روشنایی باشد» و روشنایی شد. صدا همان فرمان محرکی[۱۶] است که واقعیت را می‌آفریند، شکل می‌دهد و به تبعیت وامی‌دارد.

وقتی بیلی مایر نگاتیو ۳۵ میلی‌متری را جایگزین رسالت کتاب مقدس کرد، فرمان دوم را وارونه ساخت: «دیدن» بدل به ابزاری برای «ایمان آوردن» شد. از سر اتفاق نیست که عکاسی رسانهٔ برگزیدهٔ او بود. به هر

تقدیر، پدیدهٔ یوفو مصرانه ماهیتی عکاسانه دارد (و نقاشی از یوفو در بیننده کارگر نمی‌افتد).[۱۷]



اقتدار نور و آتش‌بس شکننده

ابداع عکاسی در قرن نوزدهم و کلاً رسانه‌های ضبط تصویر، ابداع شکل جدیدی از تصویر بود. از آنجا که عکاسی از امولوسیون یا حسگری حساس به نور بهره می‌برد و از آنجا که تصاویر حاصل از ابزار عکاسی با تاباندن فوتون‌ها به آن مادهٔ حساس به نور ساخته می‌شوند، عکس رابطه‌ای غیرخودسرانه[۱۸] میان جهان خارج و محتوای تصویر عکاسانه

مطرح می‌کند. (در اصطلاح نظریهٔ عکاسی، به این موضوع «نمایه‌مندی»[۱۹] می‌گویند). چنان‌که لورین دَستون و پیتر گالیسون می‌نامند، «عینیت مکانیکی»[۲۰] مفروض در عکاسی به این رسانه اقتداری ویژه می‌بخشد. چنین اقتداری که از رابطهٔ غیرخودسرانهٔ عکاسی با محیط سرچشمه می‌گیرد، بدان معناست که تصاویر عکاسی را می‌توان در پژوهش‌های علمی، دادرسی‌های حقوقی، پزشکی و رسانه‌های جمعی به مثابهٔ شاهدی به کار گرفت که از اعتباری متفاوت با شهادت شاهدان عینی، نقاشی‌ها و سایر اشکال بازنمایی برخوردار است که اتصال سست‌تری با واقعیت تجربی دارند.[۲۱]

البته همان‌طور که مشهور است، نمایه‌مندی مفهومی به غایت لغزنده است. بدیهی است که عکس‌ها به تمامی انحای ممکن قابل دستکاری‌اند؛ از نوردهی‌های دوگانهٔ قرن نوزدهمی ارواح و اشباح گرفته تا تصاویر بسیار رتوش‌شدهٔ مدل‌های مد در اواخر قرن بیستم. عکس‌ها همواره فرّار و ناقصند و هر چیزی آن‌ها را تعدیل می‌کند، از خصوصیات تجهیزات به‌کاررفته گرفته تا سبک فردی عکاس. به قول آلن سِکولا، نظریه‌پرداز و عکاس: «تنها حقیقتِ "عینی" که عکس‌ها ارائه می‌دهند این ادعاست که کسی یا چیزی... جایی بوده و عکسی گرفته... هر چیزی فراتر از ثبت و حک یک ردپای مادی، محل مناقشه است».[۲۲] اما باز هم حتی همین ادعای حداقلیِ نمایه‌ای –یعنی اینکه نور برخاسته از رویدادی به سطحی برخورد کرده و نقشی برجای گذاشته– تحولی ژرف در تاریخ تصاویر رقم زد.

عکاسی فقط نمونه‌ای از یک گذار معرفت‌شناختی[۲۳] عظیم‌تر در دوران مدرن است: دورانی که تجربه‌گرایی، آزمودن و شواهد مادی را بر مکاشفه، تمثیل و سنت ترجیح داد. این گذار بر این باور استوار بود که با نگاه کردن در تلسکوپ می‌توانید چیزهای بیشتری دربارهٔ کیهان بیاموزید تا با تأویل متون مقدس؛ که با شکافتن کالبد یک مرده می‌توانید در پزشکی چیزهای بیشتری یاد بگیرید تا با جستجوی تناظرها میان اجرام سماوی و اعضای بدن انسان؛ و اینکه با بررسی عکس فسیل‌ها می‌توانید دانش بیشتری در باب زیست‌شناسی به دست آورید تا با تلاش برای درک اینکه چه حیواناتی به کشتی نوح وارد شده بودند.

شاید بتوان وسوسه شد که ظهور عینیت مکانیکی را به مثابهٔ عرفی‌سازی تصاویر[۲۴] ببینیم، اما به نحوی غریب توصیفش به عنوان بازافسون‌گری دقیق‌تر خواهد بود. در تقابل با نهی یهوه از تصاویر که در بهترین حالت آن‌ها را گمراه‌کننده و محتمل‌تر بت‌پرستانه می‌دانست، عینیت مکانیکی امکانی فراهم آورد تا بتوان از طریق مطالعهٔ ردپای نور بر روی ماده‌ای حساس به نور، به حقیقت دست یافت. دوربین بوتیچلی نبود؛ نه تصاویر را می‌آفرید، نه تفسیرشان می‌کرد و نه زینتی برایشان داشت. دوربین تصویر را سرد و بی‌اعتنا ثبت می‌کرد. عکس، تجسم منش «دیدن یعنی باور کردن» بود و آن فرمان دینی را وارونه کرد که ایمان باید مقدم بر دیدن باشد.

این گفته بدین معنا نیست که عکس‌ها صرفاً ثبت‌کنندگانی سرد و خشن از اتفاقات رخ‌داده‌اند. تصاویر همیشه نیازمند چارچوبی تأویلی‌اند (آگاهانه یا ناخودآگاه)، داستانی که تداعی کنند، زنجیره‌ای از سوابق که اعتبارشان را تایید کند یا شکلی از معنابخشی که به آن‌ها الحاق شود. تصاویر هرگز به‌خودی‌خود سخن نمی‌گویند. عکسی از اعماق کیهان که مجموعه‌ای پهناور از کهکشان‌ها را نشان می‌دهد، ممکن است به مثابهٔ تمثال حقیقتی عرفانی عمل کند: اینکه ما در میان پهنهٔ بی‌کران هستی، بر روی ذره‌ای غبارآلود و حقیر زندگی می‌کنیم. همان عکس را اگر اخترشناسانی برای خطوط طیفی‌اش تحلیل کنند، شاید چیزی دربارهٔ پیدایش فلزیّت همزمان با تکامل کیهان عیان کند.

یا ویدیوی ضرب‌وشتم رادنی کینگ[۲۵] را در نظر بگیرید؛ ویدیویی که از سوی بسیاری به عنوان مدرکی انکارناپذیر دال بر خشونت مفرط و زورگویی پلیس لس‌آنجلس دیده شد، اما وکلای پلیس آن را بارها و بارها در جریان محاکمه به نمایش گذاشتند تا اینکه اعضای هیئت‌منصفه رفته رفته به صحنه‌های خشونت خو کردند و برداشتشان از آنچه می‌دیدند، دگرگون شد.[۲۶] یا مشهورترین تصویر مجموعهٔ عکس‌های بدنام ابوغریب را در نظر آورید: «مردی با سرپوش مخروطی»؛ عکسی که قدرتش را نه فقط وامدار خشونت عریانی است که به تصویر می‌کشد، بلکه به صفات صوری خود عکس نیز بازمی‌گردد که یادآور دست‌های گشودهٔ عیسی بر صلیب است.[۲۷]



کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

با تمامی این‌ها، ما طی حدود ۱۵۰ سال گذشته در محیطی رسانه‌ای زیسته‌ایم که می‌توان در آن به شکلی معقول به عکس‌های انسان‌هایی که در اردوگاه‌های زندان شکنجه می‌شوند تکیه کرد تا نشان داده شود رویدادهای به تصویر درآمده، واقعاً در جهان رخ داده‌اند. در محیط رسانه‌ای که نمایه‌مندی را امری مسجل می‌داند، تصاویری همچون «مردی با سرپوش مخروطی» تا حدی از این طریق کسب اعتبار فرهنگی و سیاسی می‌کنند که به اندازهٔ کافی قابل اعتمادند تا فرض کنیم که رویدادهای تصویرشده در آن‌ها واقعاً اتفاق افتاده‌اند. به عبارت دیگر، عکس‌ها شمایل‌پردازی[۲۸] و نمادگرایی را کنار نمی‌گذارند، بلکه با اصرار بر نزدیکی میان آن شمایل‌ها و «امر واقعی»، نیرویی دوچندان به آن می‌بخشند.

صرف نظر از ویژگی‌های خاص چگونگی روایت حقیقت توسط عکس‌ها یا ناکامی‌شان در این کار، وجود عکاسی تأثیری بر عقل سلیم[۲۹] جمعی ما می‌گذارد. وجود عکاسی به شکل‌گیری مجموعه‌ای از شرایط تکنولوژیک یاری رسانده و زیربنای چیزی را می‌سازد که در یک دورهٔ تاریخی معین قابل اندیشیدن، ادراک و ارتباط است و پس‌زمینه‌ای برای چگونگی وقوع اندیشه، ادراک و ارتباط فراهم می‌کند. عکاسی یک حد واسط[۳۰] است: بخشی از سازهٔ شناختی مدرنیته که ادراک را به شکلی بسیار متفاوت از «کلام یهوه» به واقعیت گره می‌زند. عکاسی امکان ایجاد آتش‌بسی شکننده را میان ادراک‌ها و بازنمایی‌ها، جهان خود و جهان بیرون،

Umwelt [محیط زیسته] و Umgebung [محیط پیرامونی][۳۱] فراهم آورد.

فراژانرها

عکس‌های یوفو همچون درنده‌ای به جان این آتش‌بس شکننده می‌افتند. این عکس‌ها خود بر پیش‌فرض نمایه‌مندی تکیه دارند، در حالی که مصداقشان[۳۲] بالکل مبهم است. مضافاً، عکس‌های یوفو تا حد خارق‌العاده‌ای متکی به داستان‌هایی‌اند که عکاسانشان روایت می‌کنند. از همین رو این ژانر با ظرافت تمام به افسانه‌بافی‌های خیالی امثال بیلی مایرهای جهان تن می‌دهد و همزمان چنان‌که در آثار ریچارد اف. هینز شاهد هستیم، وعدهٔ وارسی تجربی پدیده‌های هوایی بدیع می‌دهد. چشم‌گیرترین عکس‌های یوفو را نمی‌توان در هیچ‌یک از این دو مقوله قاطعانه جای داد: نه جعل‌هایی آشکارند و نه شواهدی بی‌چون‌وچرا دال بر پدیده‌ای ماوراءالطبیعی. این عکس‌ها بی‌وزن و بلاتکلیف، معلق باقی می‌مانند.

عکس‌های یوفو هم ژانرند و هم فراژانر[۳۳]: *عکس‌هایی‌اند دربارهٔ عکس‌ها*. این تصاویر تا حدی به هر یک از ما چیزی را نشان می‌دهند که می‌خواهیم ببینیم یا انتظار دیدنش را داریم (به قول همان پوستر معروف: «می‌خواهم باور کنم!»). با این همه، از آنجا که عکسند،

فرضمان بر این است که نوعی پیوند با واقعیت بیرونی دارند. بنابراین همزمان هم فرافکنی‌هایی روانی‌اند و هم واقعیاتی تجربی. دوگانگی‌ها و تناقض‌های درونی در عکس یوفو چنان درهم‌تنیده‌اند و چنان برسازندهٔ یکدیگرند که اساساً خصایص تعریف‌کنندهٔ این ژانر هستند.

اما ماجرا حتی از این هم پیچیده‌تر و ظریف‌تر است. اگر مشخصهٔ عکاسی یوفو را آمیزش برهم‌نهی انتظارهای پیشاآگاهانه با واقعیت تجربی بدانیم، آن‌گاه مسألهٔ تأویل عکس‌های یوفو به بینندهٔ عکس‌ها واگذار می‌شود. دیگر بر عهدهٔ بیننده است که آن‌ها را جعلی بداند و رد کند یا با مشقت تا جایی که می‌تواند جزئیاتی تجربی از دلشان بیرون بکشد یا به چشم شمایل‌هایی از عوالم دیگر به آن‌ها بنگرد یا آن‌ها را مصنوعاتی برآمده از نفس وجود خود دوربین عکاسی بداند. به عبارت دیگر، این عکس‌ها خود فرمان‌هایی محرکند. درست مثل «روان‌واره‌های» یونگی[۳۴]، بر هر یک از ما چیزی را آشکار می‌کنند که انتظار دیدنش را داریم، می‌خواهیم ببینیم یا برای دیدنش شرطی شده‌ایم، در حالی که این وعده را هم حفظ می‌کنند که «واقعی» هستند.

SECRET//SI//REL TO USA, FVEY



SECRET//SI//REL TO USA, FVEY

پایان آتش‌بس و خودنمایی دوبارهٔ صدا

کمابیش در یک سال گذشته بود که دریافتم دیگر نمی‌توانم با اطمینان تفاوت میان عکسی ساخته‌شده با هوش مصنوعی و عکسی «واقعی» را تشخیص دهم. پدیدهٔ تازه‌ای بود. ابهاماتی که دیری در ذهنم با عکاسی یوفو گره خورده بود، یعنی تن ندادن به تعیین تکلیف نهایی و مصداق‌های مبهمش، کم‌کم داشت به کل عکاسی نشت می‌کرد، اما با مجموعه‌ای از پیچش‌های تازه.

ما حالا در لحظه‌ای زندگی می‌کنیم که تصاویر ساخته‌شده با هوش مصنوعی، بی‌آن‌که دیگر از عکس‌های سنتی قابل تمییز باشند، بی‌محابا همه‌جا را تسخیر کرده‌اند.[۳۵] این تصاویر حاصل بازتاب نور از جهان و برخوردش با حسگر یا امولسیون نیستند، اما طوری به نظر می‌رسند که گویی درست همان هستند. این عکس‌ها زبان زیبایی‌شناسانهٔ نمایه‌مندی را به عاریت می‌گیرند –عمق میدان کم، بازتاب نور در لنز، بافت دانه‌دانهٔ تصویر و «ظاهر» عکاسانه– بی‌آن‌که هیچ بندوبستی واقعی به جهان فیزیکی داشته باشند.[۳۶]

ما به محیطی رسانه‌ای وارد شده‌ایم که در آن رمزگان بصری حقیقت همچنان پابرجاست، اما هرگونه پیوند علّی که روزگاری ضامن اعتبارشان بود، رخت بربسته است. هر تصویری در چنین جهانی –و از قضا هر متنی–، می‌تواند محصول مدلی تولیدگر باشد. آن پیش‌فرض نمایه‌مندی که زمانی به رسانه‌های ضبط تصویر اقتدار می‌داد، زایل شده است. همه‌چیز دیگر می‌تواند توهم بالقوهٔ هوش مصنوعی باشد.[۳۷]

در جهانی پسانمایه‌ای[۳۸]، تمامی رسانه‌ها به پدیده‌هایی برهم‌نهیده بدل می‌شوند.

ایدهٔ برهم‌نهی از فیزیک کوانتومی می‌آید که می‌گوید یک سامانهٔ کوانتومی تا پیش از آنکه اندازه‌گیری شود، می‌تواند همزمان در

وضعیت‌های متعددی قرار داشته باشد. عمل اندازه‌گیری سامانه را به یکی از چندین وضعیت ممکن «فرو می‌کاهد». پیش از این اندازه‌گیری، سامانه در وضعیت امکان قرار دارد نه فعلیت.

تصاویر ساخته‌شده با هوش مصنوعی زبان بصری و کیفیات زیبایی‌شناسانهٔ عکاسی را تقلید می‌کنند، در حالی که رابطهٔ نمایه‌ای را کنار می‌گذارند. این تصاویر به جای آن‌که از برخورد نور با حسگر یا سطحی حساس به نور ساخته شوند، به نفس «ایدهٔ عکاسی» ارجاع دارند. وقتی از حیث بصری با «عکس‌های واقعی» این‌همان می‌شوند، نه فقط سوژهٔ به تصویر درآمده را در وضعیتی از ابهام قرار می‌دهند، بلکه خودِ نمایه‌مندی را نیز به امری برهم‌نهیده بدل می‌کنند.

پیامدهای جهانی که در آن برهم‌نهی جایگزین نمایه‌مندی شده چیست؟ جهانی که در آن عکس‌ها بیشتر به تردستی‌های شعبده‌بازانه یا جادوگرانه می‌مانند تا ردپاهایی به‌جامانده از تعامل با جهان؟ جایی که پیوند میان تصویر عکاسانه و «واقعیت» گسسته شده است؟

در وهلهٔ نخست، جهان پساهوش‌مصنوعی که مملو از تصاویر عکس‌مانند است، حال دیگر بازی رمزگشایی از عکس‌های یوفو را به تمامی تصاویری که ظاهر عکاسانه دارند، بسط می‌دهد. بن دیویس نشان داده چگونه تالارهای گفت‌وگوی آنلاین دربارهٔ عکاسی طبیعت به کانون مناقشاتی داغ تبدیل شده‌اند؛ جایی که «تک‌عکس‌های استثنایی

عمر» که به طرزی خاص چشم‌نوازند، نه با تحسین، که با بدگمانی و بازجویی روبه‌رو می‌شوند.[۳۹]

وقتی پا به عصری می‌گذاریم که رسانه‌های تولیدگر و رسانه‌های دستساز بشر از نظر بصری غیرقابل تمییزند، اضطراب‌های تازه‌ای به جانمان می‌افتند. یکی از این اضطراب‌ها معرفت‌شناختی است: چطور می‌توانیم واقعیت را معنا کنیم؟ و دیگری سیاسی است: چه کسی بناست تصمیم بگیرد واقعیت چیست؟

در همان حین که سهم فزاینده‌ای از رسانه‌های مصرفی ما به دست هوش مصنوعی تولید می‌شود، بی‌اعتمادی فراگیرتری هم به خود رسانه ریشه می‌دواند. در محیطی که تمامی تصاویر و تمامی متون مظنونند، هیچ‌چیز واقعی نیست؛ نه به این سبب که لزوماً کاذبند، بلکه از آن رو که حتماً تصمیم‌ناپذیر و محل تردیدند. اگر تمامی تصاویر و تمامی رسانه‌ها برهم‌نهیده باشند، آن‌گاه سازوکاری که به واسطه‌اش به وضعیتی خاص فرو کاهیده شوند چیست؟ اصلاً چه چیزی عکس‌ها را به واقعیت، یا دقیق‌تر بگوییم، به تجربه و ادراک واقعیت وصل خواهد کرد؟

اگر حال در جهانی زندگی می‌کنیم که دیگر نمی‌توان به تصاویر اعتماد کرد، آیا –تقریباً به شکلی ناخواسته– به منطق فرمان دوم بازنگشته‌ایم؟ به همان هشدار کهن که می‌گفت به تصاویر اعتماد نکنید و نه به دیده،

که به «صدا» ایمان بیاورید؟ آیا در جهانی پسانمایه‌ای، «صدا» دوباره سر برمی‌آورد؟ –نه لزوماً به مثابهٔ کلام الهی، بلکه به عنوان سازوکاری که ادراک را به باور گره بزند؟

«صدا» می‌تواند به اشکال پرشماری درآید. می‌تواند حکمی صریح از جانب مقامی صاحب‌قدرت باشد. دونالد ترامپ در مصاحبه‌ای در آوریل ۲۰۲۵ با تِری موران از شبکهٔ ای‌بی‌سی نیوز، بارها با قاطعیت ادعا کرد که کیلمار آبرِگو گارسیا –مهاجری که به طور غیرقانونی به زندان بدنام و فوق‌امنیتی «سیکوت» (CECOT) در السالوادور منتقل شده بود– حروف «MS۱۳» را روی بند انگشتانش خالکوبی کرده است. اما این ادعا حقیقت نداشت. وقتی تری مورانِ مصاحبه‌گر اشاره کرد که تصویر مورد نظر ترامپ به صورت دیجیتالی دستکاری شده تا ظاهر آن حروف را بسازد، ترامپ در مقابلش ایستاد و گفت: «چرا فقط نمی‌گویی "بله، خالکوبی دارد"... و خب، بروی سراغ یک موضوع دیگر؟»[۴۰] وضعیت واقعی تصویر هیچ موضوعیتی نداشت؛ نفس ادعا بنا بود جای واقعیت را بگیرد.

اما «صدا» قرار نیست حتماً از دهان مستبد بیرون بیاید. صدا می‌تواند در فضای پیرامون پراکنده باشد: یک حس‌وحال[۴۱]، یا تقویت باوری پیشینی. درست همچون پوستر نمادین «می‌خواهم باور کنم» در سریال پرونده‌های مجهول که عکسی از بیلی مایر را با حسرت تأیید باوری

پیشینی جفت‌وجور می‌کرد. ایمان بر ادراک مقدم می‌شود. «صدا» در گوشمان نجوا می‌کند: تو خود از قبل می‌دانی این به چه معناست.

این مطلب مرا به یاد تصویری می‌اندازد که با هوش مصنوعی ساخته شده و اکنون رسوایی به بار آورده است: تصویر دختربچه‌ای رنج‌دیده در قایقی پارویی که پس از وقوع طوفان، توله‌سگی را در آغوش فشرده است؛ تصویری که سیاستمداران راست‌گرا به عنوان مدرکی دال بر ناکامی دولت در امدادرسانی به بحران دست‌به‌دست کردند. اِیمی کْرِمر، عضو کمیتهٔ ملی جمهوری‌خواهان در ایالت جورجیا و هم‌بنیان‌گذار گروه «زنان حامی ترامپ»، در پستی نوشت که این تصویر «بر ذهنم داغ خورده است». وقتی او را با این واقعیت مواجه کردند که تصویر «واقعی» نیست، در پاسخ گفت: «بچه‌ها، من نمی‌دانم این عکس از کجا آمده و صادقانه بگویم اهمیتی هم ندارد... این عکس مظهر تروما و دردی است که مردم همین حالا دارند با آن زندگی می‌کنند».[۴۲]



این‌جا نیز «صدا» باز خودنمایی می‌کند؛ نه از بالا، که از درون. باور کُرِمر به حقیقت عاطفی تصویر، بر ناواقعیت عینی آن غلبه کرد. میل او به دیدن رنجی که جهان‌بینی‌اش را تصدیق می‌کرد، همچون وردی جادویی به تصویر معنا بخشید. یهوه زمانی گفت: «روشنایی باشد» و روشنایی شد. کرمر گفت: «عکسی از دختربچه‌ای رنج‌دیده در قایق باشد تا هزیمت دشمنانم را نشان دهد» و چنین شد.

واقعیت‌پردازی از طریق فرمان محرکی مبتنی بر حس‌وحال

روزی روزگاری نمایه‌مندی به ایجاد نوعی متارکهٔ جنگی میان ادراک‌ها و واقعیت یاری می‌رساند: منطقه‌ای حائل میان تجربهٔ ذهنی، میل و واقعیت عینی. نمایه‌مندی سازه‌ای برای پیش‌فرضی معرفت‌شناختی فراهم می‌آورد که می‌گفت بندوبستی میان رسانه‌های ضبط تصویر (یعنی عکاسی) و «جهان آن بیرون» برقرار است. تصاویر می‌توانستند صادق باشند، یا دست‌کم می‌شد آن‌ها را ثبت و ضبط اتفاقاتی توصیف کرد که رخ داده‌اند. عینیت مکانیکی تا حدی به ما اجازه می‌داد این پرسش را به دستگاه‌های مکانیکی برون‌سپاری کنیم که «چه چیزی واقعی است؟»

اما ایمان به تجربه‌گرایی همواره چیزی جز اصلی ایمانی نبوده است: توافقی نانوشته و مشترک برای باور به انواعی خاص از شواهد و مدارک. این توافق تا مدتی دوام آورد، چرا که ساختن تصاویر عکاسانهٔ متقاعدکننده از یوفوها، هیولای دریاچهٔ لاخ‌نِس[۴۳]، ارواح و پاگنده‌ها کار دشواری بود؛ پس این تصاویر در حد مواردی استثنایی و در حاشیه باقی ماندند: موضوعاتی مسحورکننده که اهمیتشان ناشی از آن بود که

ما شرطی شده بودیم این نظرهای گذرا به واقعیت‌های بدیل را در پس‌زمینه‌ای نمایه‌ای ببینیم.

آن آتش‌بس شکننده میان ادراک‌ها، تأثرات عاطفی، داستان‌گویی و واقعیت دیگر به سر آمده است. حال پرسش این است: بعد از این چه پیش می‌آید؟ آیا به جهان تصویری پیشامدرن بازمی‌گردیم؛ به دورانی که در آن رابطهٔ میان تصاویر و واقعیت زمین تا آسمان با عصر عینیت مکانیکی تفاوت داشت؟

تصاویر پیشامدرن –چه شمایل‌های مذهبی قرون وسطی، چه هنر رنسانس و چه حکاکی‌های باروک– هیچ ادعایی نداشتند که ثبت و ضبطی تکنیکی‌اند. چنین گزاره‌ای در آن دوران یاوه به نظر می‌رسید. تأثیر این تصاویر از رهگذر داستان‌گویی، تمثیل، تأثرات عاطفی یا مداخلاتی برمی‌خاست که در جهان صورت می‌دادند. اما خلق تصاویر پیشامدرن نیازمند منابعی عظیم بود. تصاویر از جانب مراجع قدرت متمرکز در هیئت کلیسا، اشرافیت و طبقات ثروتمند می‌آمدند؛ از سوی کسانی که استطاعت مالی سفارش دادنشان را داشتند. ظهور هوش مصنوعی تولیدگر از سویی بدین معناست که تأویل تصویر به چیزی شبیه به دوران پیشامدرن عقب‌گرد می‌کند، اما با این چرخش تازه که حال دیگر هر کسی می‌تواند آن‌ها را بسازد. کارخانه‌های تولید بنجل‌های هوش مصنوعی[۴۴] در هند، ویتنام و فیلیپین سیلی بی‌پایان از تصاویر تولیدی را روانهٔ بازار می‌کنند، به این امید که دست‌به‌دست شدنشان در

فیس‌بوک به پولی هنگفت تبدیل شود.[۴۵] بدین ترتیت در وضعیتی هستیم که هر کس می‌تواند با دسترسی به اینترنت، به سادگی هرچه تمام‌تر و با هر زبان زیبایی‌شناسانه‌ای که دلش می‌خواهد از هر آنچه اراده کند تصویری بسازد، در حالی که همزمان آن قراردادهای معرفت‌شناختی را از دست داده‌ایم که راهنمای توانایی‌مان در تمییز بازتولیدهای تکنیکی (نظیر عکاسی) از داستان‌گویی بصری (نظیر نقاشی و فیلم) بودند.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.



این‌گونه است که دیگر همه چیز بدل به عکس یوفو شده است. هر تصویری در وضعیتی از برهم‌نهی قرار دارد تا زمانی که به واسطهٔ نوعی باور پیشینی «فرو کاهیده» شود: خواه این باور پیشینی «جعل آشکار» باشد، خواه «حقیقت عاطفی» یا حتی «ادعایی تجربی». «صدا» تکامل

می‌یابد: بدل به صدای مستبد می‌شود، صدای الگوریتم و صدایی درونی که می‌خواهد باور کند.

آرشیوهای آینده

اکنون همگی در «آرشیوهای امر ناممکن» زندگی می‌کنیم، در جهانی که هر متن و هر روایتی در وضعیت برهم‌نهی قرار دارد و هر تصویری به نحوی از انحا عکسی از یوفو است. در عصر بنجل‌های هوش مصنوعی و خالکوبی‌های فوتوشاپی دارودسته‌های تبهکاری؛ جایی که عکس‌های نسل‌کشی‌های رخ‌نداده به سیاست‌گذاری عمومی شکل می‌دهند و تصاویر نسل‌کشی‌هایی که همین حالا در جریانند، سرکوب دولتی را برمی‌انگیزند. جعبهٔ پاندورا گشوده شده است و دیگر نمی‌توان درش را بست. پس پرسش این است: چطور در جهانی راهمان را بیابیم که تصاویر در آن همچون سفینه‌های نورانی سوئیسی بر فراز درختان معلقند و یا حقایقی استعلایی عرضه می‌کنند یا جعل‌هایی یاوه و سخیف؟ آیا باید به قطعیت‌های اقتدارگرایانه پناه می‌بریم یا یاد می‌گیریم از دل عدم‌تعین چیزی سازنده بیرون بکشیم؟

شاید آرشیوهای امر ناممکن نه مجموعه‌ای از امور حاشیه‌ای، که بیش از آن آرشیوی از آینده باشند. و شاید درس‌هایی که باید از آن‌ها بیاموزیم با آنچه گمان می‌کردیم متفاوت باشد، چرا که ما دیگر همگی پژوهشگران

یوفو هستیم؛ کسانی که تلاش می‌کنند از جهانی سر دربیاورند که بنیان‌های معرفت‌شناختی‌اش از دستمان خارج شده است.

اگر چنین باشد، نشانه‌ها اصلاً خوب نیستند. دنیای پژوهش‌های یوفو به نزاع‌های درونی، از پشت خنجر زدن، خودشیفتگی، اطلاعات گمراه‌کننده، شارلاتان‌بازی و قبیله‌گرایی بدنام است، به خطوط خصمانه‌ای که میان «مؤمنان» و «مرتدان»، غیب‌گویان و افشاگران خرافات کشیده شده است و نیز به رابطه‌ای متناقض با دولتی که از یک سو به خاطر پنهان کردن مدارک دیدار موجودات فرازمینی منفور است و همزمان از سوی دیگر به «صدای» همین دولت به چشم تنها منبعی نگریسته می‌شود که «حقیقت» (یا «افشاگری») ممکن است از دهانش بیرون بیاید.



شاید برهم‌نهی‌ها ویژگی شاخص فرهنگ بصری جمعی ما باشند، اما کماکان اموری خیالی‌اند، اموری که به‌نحوی جدانشدنی با ادراک‌ها، باورها، امیال، خاطرات و سایر خصوصیات نرم و شکل‌پذیر سرشت ویژهٔ انسانی درهم‌تنیده‌اند. شوربختانه در میان واقعیات سرسخت و عریان جهان طبیعی، برهم‌نهی‌ها فقط در سطح غریب فیزیک کوانتومی وجود دارند، در جهانی که قوانینش برای ما بسیار بیگانه‌تر از قوانین عجیب‌ترین موجودات فرازمینی سفرکرده از خوشهٔ پروین[۴۶] است.

با این همه، ما هرگز نمی‌توانیم احتیاجمان به باورداشتن را از میان برداریم و نباید هم در پی چنین کاری باشیم. برای آن‌که دموکراسی وجود داشته باشد، باید برگزینیم که به آن باور داشته باشیم. همین حکم دربارهٔ قانون، عدالت و حقوق بشر نیز صادق است. این مفاهیم در طبیعت وجود ندارند: ماییم که انتخاب می‌کنیم باور داشته باشیم برخی حقایق به‌خودی‌خود بدیهی و آشکارند.

هرچند این سخن بدین معنا نیست که خود طبیعت وجود ندارد. آتش‌سوزی‌ها، سیلاب‌ها، طوفان‌ها، سکوهای یخی در حال فروپاشی و انقراض‌های دسته‌جمعی ابداً اهمیت نمی‌دهند که ما به آن‌ها باور داریم یا نه. برخی برهم‌نهی‌ها را نمی‌توان پایدار نگاه داشت.

[۱] Superpositions اصطلاحی در فیزیک کوانتومی برای توصیف وضعیتی که در آن یک سامانه پیش از اندازه‌گیری در ترکیبی از چند حالت ممکن قرار دارد. پاگلِن این مفهوم را به‌صورت استعاری به کار می‌برد تا به هم‌زمانی چند امکان تأویلی و معرفتی در اسناد آرشیوی اشاره کند: اسنادی که نمی‌توان آن‌ها را به‌سادگی در یک مقولهٔ قطعی جای داد. [م.]

[۲] Communion

[۳] generative AI

[۴] ایده‌های مطرح‌شده در این جستار عمیقاً وامدار سلسله گفت‌وگوهای مفصلی با گیدئون جیکوبز است که زمان بسیاری را صرف اندیشیدن به دلالت‌های الهیاتیِ فرهنگ بصری پساهوش‌مصنوعی کرده است. برای نمونه نک به:

Gideon Jacobs, “Player One and Main Character,” Los Angeles Review of Books, April ۱۷, ۲۰۲۵; “Thou Shalt Not Make Images—but What if AI Does?,” Document, April ۱۷, ۲۰۲۵, documentjournal.com.

[۵] کتاب حزقیال ۱: ۱۶؛ کتاب دوم پادشاهان ۲: ۱۱ (Ezekiel ۱:۱۶ KJV; ۲ Kings ۲:۱۱ KJV).

[۶] Jeffrey J. Kripal, “Shooting Down Souls … Good Luck with That,” Debrief, February ۱۶, ۲۰۲۴, thedebrief.org.

[۷] the paranormal

[۸] همین ابتدا باید بگویم که من سرسپردگی و تعهد خاصی به هیچ‌یک از سررشته‌های این کلاف ندارم. نه تعهد خاصی به تفسیر به‌اصطلاح «فنی و مکانیکی» از این پدیده‌ها دارم (که یوفوها را ماشین‌هایی پیشرفته از عوالم دیگر فرض می‌گیرد) و نه به تفسیر روان‌شناختی/نمادین (که قائل به این است که آن‌ها اشیائی روانی یا فراروانی‌اند). با این همه، واقعیتی است که مردم یوفوها را (در معنای موسع کلمه) می‌بینند و این مشاهدات اغلب پیامدهایی ژرف برای کسانی دارد که با آن‌ها مواجه می‌شوند و مهم‌تر از همه برای مقصود این جستار، اینکه گاهی عکس‌هایی هم در کار است.

[۹] در این باب که آیا یوفوها «واقعی» هستند یا نه، من ندانم‌گرا باقی می‌مانم. آیا مردم چیزهای غریبی در آسمان می‌بینند؟ قطعاً. آیا مرز میان آنچه می‌بینیم و آنچه تصور می‌کنیم می‌بینیم بالکل محو و مغشوش

است؟ قطعاً. مضافاً، چنان‌که دوستم پیت اسکافیش خاطرنشان می‌کند، اگر از ۹۹ درصد مردم در ۹۹ درصد نقاط جهان در ۹۹ درصد تاریخ بشر بپرسید آیا چیزهای عجیبی در آسمان‌ها پرواز می‌کنند، به چشم یک ابله تمام‌عیار نگاهتان می‌کنند؛ چون خب، معلوم است دیگر! بدیهی است. این پانوشت را با نقل‌قولی از اریک دیویس به پایان می‌برم که می‌گوید: «طرح این پرسش که آیا یوفوها "واقعی" هستند یا نه، از سویی بیش از حد خام‌دستانه و از سوی دیگر از حیث فلسفی بیش از حد طاقت‌فرساست». نک به:

.Erik Davis, Techgnosis (New York: Harmony Books, ۱۹۹۸)

[۱۰] Plejaren

[۱۱] بعدها معلوم شد عکس‌های «آزکِت» و «نِرا» در واقع عکس مهمانان برنامهٔ تلویزیونی دین مارتین بوده‌اند.

[۱۲] سفر خروج ۲۰: ۴؛ قس. سفر تثنیه ۵: ۸ (Exodus ۲۰:۴, KJV, cf. .(Deuteronomy ۵:۸

[۱۳] Michael Shaw, "The Concept of the Image in the Old and New Testaments," in Krešimir Purgar, ed., The Palgrave

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

Handbook of Image Studies (London: Palgrave Macmillan, ۲۰۲۱), ۲۶.

نمی‌خواهم با بحث دربارهٔ تمامی ظرایف الهیاتی مرتبط با فرمان دوم وارد هزارتوی مباحث فرعی شوم. (هرچند به نظر می‌رسید یهوه پیروانش را از ساختن تصاویر بت‌پرستانه نهی کرده است، اما در کنار نمونه‌های پرشمار دیگر، به موسی دستور داد تا تابوت عهد را با دو تندیس کروبیان بیاراید). با این حال چند نکته روشن به نظر می‌رسد: دست‌کم اینکه رابطهٔ میان تصاویر و امر الهی رابطه‌ای پیچیده است.

[۱۴] سفر خروج ۳۳: ۲۰ (Exodus ۳۳:۲۰).

[۱۵] بدیهی است که این روایت به طرز حیرت‌آوری ساده‌سازی شده است. مقصود من نه تفسیر متون مقدس، بلکه بیشتر تدارک دیدن چند شیوهٔ متفاوت برای اندیشیدن به رابطهٔ میان تصاویر و حقیقت در طول تاریخ است.

[۱۶] Prompt فرمان دستور کار هوش مصنوعی

[۱۷] من میان مشاهدهٔ یوفوها که عکاسی ژانر بومی و ذاتی آن است با داستان‌های «آدم‌ربایی» یا «برخورد نزدیک» که در آن‌ها نقاشی و طراحی رسانهٔ بسیار مهم‌تری است، تمایز قائلم.

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

non-arbitrary [۱۸]

indexicality [۱۹]

mechanical objectivity [۲۰]

[۲۱] این قطعه ساده‌سازی مفرط و تقریباً نابخشودنیِ تاریخ واقعی است. برای روایتی بسیار استوارتر و دقیق‌تر، بنگرید به:

Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” in “Seeing Science,” special issue, Representations ۴۰ (Autumn ۱۹۹۲): ۸۱–۱۲۸.

[۲۲] Allan Sekula, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation),” Massachusetts Review ۱۹, no. ۴ (Winter ۱۹۷۸): ۸۵۹–۸۳.

epistemic shift [۲۳]

secularization of images [۲۴]

کلیه حقوق برای پیامد محفوظ است.

[۲۵] مرد سیاه‌پوست آمریکایی که در سال ۱۹۹۱ به دست چند مأمور پلیس لس‌آنجلس به شدت مورد ضرب‌وشتم قرار گرفت. انتشار ویدئوی این واقعه و تبرئهٔ مأموران در سال ۱۹۹۲، به یکی از عوامل برانگیزانندهٔ شورش‌های لس‌آنجلس تبدیل شد. [م.]

[۲۶] Judith Butler, “Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia,” in Robert Gooding-Williams, ed., Reading Rodney King / Reading Urban Uprising (New York: Routledge, ۱۹۹۳).

[۲۷] W. J. T. Mitchell, “Cloning Terror: The War of Images ۲۰۰۱–۰۴,” in Diarmuid Costello and Dominic Willsdon, eds., The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics (Ithaca, NY: Cornell University Press, ۲۰۰۸).

[۲۸] iconicity

[۲۹] common sense

[۳۰] interface

[۳۱] Umwelt & Umgebung دو اصطلاح آلمانی در زیست‌شناسی نظری‌اند که در آثار یاکوب فون اوکسکول برای تمایز میان جهان ادراکی و معناداری که هر موجود زنده متناسب با توانایی‌های حسی خود تجربه می‌کند و محیط بیرونی و مادی پیرامونش به کار می‌روند. این تمایز بعدها در فلسفه و نشانه‌شناسی نیز تأثیرگذار شد. [م.]

[۳۲] referents

[۳۳] meta-genre

[۳۴] Jungian psychoids مفهومی در روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ است که به ساحتی مرزی و بنیادی اشاره دارد: جایی که امر روانی و امر مادی (زیستی/فیزیکی) از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند و کهن‌الگوها همزمان در ذهن و در جهان بیرون تجلی می‌یابند. یوفوشناسان متأثر از یونگ، یوفوها را پدیده‌هایی «روان‌واره» می‌دانند که هم عینی‌اند و هم فرافکنیِ ناخودآگاه جمعی. [م.]

[۳۵] مضاف بر این، هر عکسی که امروزه با گوشی هوشمند گرفته می‌شود، پیشاپیش با چنان انبوهی از الگوریتم‌های یادگیری ماشین که برای «بهبود کیفیت» آن طراحی شده‌اند پردازش می‌شود که تقریباً هر

عکسی که به دست انسان گرفته می‌شود، بدل به ترکیبی دورگه از عکس و برساختهٔ هوش مصنوعی شده است.

[۳۶] برخی شاید خرده‌گیری کنند و بگویند پیوند میان عکس ساخته‌شده با هوش مصنوعی و داده‌های آموزشی‌اش خود نوعی نمایه می‌سازد، اما نمی‌خواهم در این مبحث تا این حد وارد جزئیات و موشکافی‌های فرعی شوم.

[۳۷] در اینجا نکتهٔ ظریفی نهفته است مبنی بر اینکه توهم‌ها صرفاً چیزهایی نیستند که هوش مصنوعی «اشتباه» متوجه می‌شود یا «از خودش درمی‌آورد»؛ دقیق‌تر آن است که بگوییم هوش مصنوعی اساساً همه‌چیز را «از خودش درمی‌آورد»، منتها گاهی بر حسب تصادف به گزاره‌هایی برمی‌خورد که به نظر می‌رسد بندوبستی به واقعیت دارند.

[۳۸] post-indexical world

[۳۹] نک به:

Ben Davis, “A New Genre of Bad A.I. Art Takes Shape: Nature .Slop,” Artnet News, November ۲۴, ۲۰۲۴, news.artnet.com

[۴۰] Trump Will Not Concede MS-۱۳ Letters Were Digitally“ Added,” New York Times, April ۳۰, ۲۰۲۵.

[۴۱] Vibe

[۴۲] Amy Kremer, x.com, October ۳, ۲۰۲۴.

[۴۳] Loch Ness Monsters موجودی عظیم‌الجثه و ماقبل‌تاریخی می‌باشد که گفته می‌شود در آب‌های عمیق دریاچهٔ لاخ‌نس واقع در اسکاتلند زندگی می‌کند. [م.]

[۴۴] AI slop

[۴۵] Jason Koebler, “Where Facebook’s AI Slop Comes From,” ۴۰۴ Media, August ۶, ۲۰۲۴, ۴۰۴media.co.

[۴۶] Pleadians پلئیادیان‌ها؛ موجوداتی فرازمینی که در روایت‌های مربوط به یوفوها گفته می‌شود از خوشهٔ ستاره‌ای پروین آمده‌اند. [م.]