

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی

دوره ۸، شماره ۱، شماره پیاپی ۱۵، صفحات: ۹۲ - ۱۱۳

منتشر شده در بهار و تابستان ۱۳۹۲

مقاله داوری شده

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۶/۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۲/۱

هنر تعاملی به مثابه ی یک متن

با اشاره به یکی از آثار تعاملی به نمایش درآمده در بینال ونیز ۲۰۱۱ اثر نورما جین^۱

زهرا رهبرنیا

دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا تهران

z.rahbarniya@Alzahra.ac.ir

مریم خیری

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا تهران، هیئت علمی گروه هنر دانشگاه آزاد واحد تهران شرق

Kheiry.maryam@gmail.com



مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی

مجله علمی پژوهشی الکترونیک در حوزه ارتباطات و رسانه

منتشر شده توسط دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

www.gmj.ut.ac.ir

چکیده

این پژوهش به تحلیل هنر تعاملی و تطبیق آن با نظریه های رولان بارت در زمینه ی مرگ مؤلف و متن پرداخته است. چارچوب نظری با استفاده از نظریه های رولان بارت و خصیصه های هنر تعاملی تدوین شده است. به منظور کاربرد این چارچوب نظری، یک مطالعه موردی از اثری انجام شده که در بینال ونیز در سال ۲۰۱۱ نمایش داده شده است. در این پژوهش ابزار تحلیل، نظریه ی مرگ مؤلف و توجه به جهان متنی رولان بارت بوده است. روش مورد استفاده توصیفی - تحلیلی و گردآوری مطالب نیز کتابخانه ای و با استفاده از منابع اینترنتی بوده است. نتایج بیانگر هم خوانی نظریات مورد بحث با اثر تعاملی مورد مطالعه هستند و نشان می دهند که در فرآیند تعاملی شدن، انتخاب رسانه، تعامل و مشارکت مخاطبین در خلق اثر، باعث تبدیل اثر به متن هنری و همین طور کمرنگ شدن هنرمند به عنوان مؤلف شده است.

کلید واژه ها: هنر تعاملی، رولان بارت، نورما جین، متن، مرگ مؤلف

مقدمه

هنر قرن بیستم با زیر سؤال بردن برخی مفاهیم کلی مانند نقاشی به شیوه ی سنتی، راهگشای حرکت "هنر جدید" برای به چالش کشیدن مفاهیم دیگر شد. در هنر جدید مفهوم هنرمند به عنوان تنها خالق اثر و همین طور اثر هنری به عنوان یک متن تمام شده، مورد چالش قرار گرفت و تجربه گرایی که در هنر قرن بیستم به منصفه ظهور رسیده بود، نیز در هنر جدید به تکنولوژی گرایی منجر گردید. همچنین تکنولوژی و دیگر رسانه های جدید مجراهایی برای به عینیت درآوردن ذهنیت و افکار هنرمندان شد. اما متن هنری برای به عینیت در آمدن می بایست از طریق مجرای به منصفه ی ظهور برسد که این مجرا را رسانه می خوانند. بنابراین در این بین رسانه به لایه ای تاثیرگذار در فرایند معنا تبدیل می شود. در واقع متن برای به عینیت در آمدن نیازمند انتخاب یک رسانه است. در واقع وجود رسانه، الزام تخطی ناپذیر تحقق متن است. به عبارت دیگر، متن عینیت نخواهد یافت مگر آن که از طریق رسانه یا مجرای دریافت شود. "رسانه، یک رمزگان است و انتخاب رسانه و

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

چگونگی بهره گیری از امکانات آن منجر به تولید نشانه هایی می شود که دلالتگر هستند، همراه متن دریافت و تفسیر می شوند و نقش تعیین کننده ای در گسترش امکانات دلالتی کلیت متن دارند. امکانات دلالتی رسانه را رمزگان هر رسانه به وجود می آورد و تفسیر نشانه های رسانه ای نیز از طریق وقوف به قراردادهای رمزگان رسانه ممکن است. پس رسانه از متن جدایی ناپذیر است و تصور متن بدون رسانه ناممکن است" (سجودی، ۱۳۹۰، ص. ۲۱۹)

اما هنر جدید افزون بر استفاده ی ساختاری از رسانه ها، انگشت اشاره ی خود را مصرانه بر روی مخاطب و ذهنیت او گرفته است. حرکت آگاهانه و متقابلانه ی هنر و نظریه های هنری، هنر جدید را تبدیل به هنری رسانه ای کرده است که ویژگی اصلی آن دیگر نه بیان زیبایی بلکه بیان ایده های هنرمند و در میان گذاشتن با مخاطب با استفاده از رسانه ها و ابزارهای جدید با هر شکلی از تعامل می باشد. در این میان می توان به رابطه دو سویه در هنر تعاملی^۲ بین مخاطب و اثر هنری به عنوان یکی از گرایش های هنر جدید اشاره کرد که رابطه ی هنرمند، تعاملگران و همین طور هنر و نظریه های هنری را به طور آشکار مشخص می کند. مشارکت فعال و خلاقانه ی مخاطب در هنر تعاملی و هنر مشارکتی باعث می شود که هنر از مالکیت انحصاری مؤلف یا خالق اثر بیرون کشیده شود.

آنچه مهم جلوه می کند این است که در هنر تعاملی فرآیند هنری توسط هنرمند کنترل نمی شود بلکه هنرمند نیز به یک مشارکت کننده در خلق اثر تبدیل می شود که در این صورت جایگاه سنتی مؤلف - هنرمند از بین می رود. با تمام این اوصاف، هنوز ایده ی اولیه در دست هنرمند باقی می ماند و او به عنوان یک شروع کننده مقام خود را حفظ خواهد کرد. البته هر چند که "انتخاب مضمون همچنان در اختیار هنرمند باقی مانده است اما آن چه شرکت کننده ها با این محتوا صورت می دهند، تنوع بیشتری دارد" (راش، ۱۳۸۹، ص. ۲۴۸)

در نتیجه تاثیر کار مخاطبان و شرکت کنندگان در یک اثر تعاملی باعث به وجود آمدن گستره ی نظام های

رمزگانی و تنوع آنها می شود و به زبان دیگر، بازی دالها که رولان بارت از آن سخن به میان می آورد، به منصفه ی ظهور می رسد.

در این مقاله کوشش شده تا با مطالعه موردی یک اثر چیدمانی - تعاملی، به این پرسش اصلی پاسخ داده شود که هنر تعاملی با به چالش کشیدن جایگاه هنرمند در مقام خالق اثر و همین طور ایجاد بسترسازی تبدیل اثر هنری به متن هنری، قابلیت تطابق با نظریات رولان بارت در مورد مرگ مؤلف و تفاوت اثر با متن را دارد یا خیر؟ و نویسندگان، ابتدا به مبانی نظری نظریه های ذکر شده از رولان بارت پرداخته و سپس با تعریفی از هنر تعاملی و همچنین مطالعه ی موردی از یک چیدمان تعاملی سعی کرده اند تا به پرسش اصلی این پژوهش پاسخ دهند.

چارچوب نظری

اثر و متن در نظر بارت دو مقوله ی جدا از هم تعبیر می شوند. بارت در کتاب *ز/اثر تا متن* به این جداسازی اشاره می کند. او اثر^۳ را تولیدی منجمد و ساکن می داند و متن^۴ را تولیدی پویا و دارای تار و پودی متشکل از دال ها می داند. او به اهمیت دال ها و حرکت آنها در یک متن و همین طور محدود نبودن متن به مدلول خاص اشاره می کند و در این بین نقش مخاطب را نیز ارتقاء می دهد. " به نظر بارت هدف اثر ادبی (ادبیات به مثابه ی اثر) این نیست که خواننده مصرف کننده باشد، بلکه هدف این است که او تولید کننده متن باشد. هدف این است که به تعبیر بارت خواننده بیشتر فعال شود و کمتر منفعل " (گات و همکاران، ۱۳۸۴، ص. ۱۲۱).

هنگامی که او از متن متکثر سخن به میان می آورد، منظور تنها معناهای متعددی که متن می تواند دربرگیرد نیست. "این حکم صرفاً حاکی از آن نیست که متن معناهای متعددی دارد، بلکه حاکی از این است که متن تحقق بخشنده ی تکثر معناهاست: متن یک گذر، یک پیمایش است؛ از این رو پشتوانه اش نه تأویل، هر چند تأویلی آزادمنشانه بلکه یک فراپاشی، یک افشانش است" (یزدانجو، ۱۳۸۱، ص. ۱۰۲). در نتیجه متن به دلیل تکثری که دارد، می تواند بازتولید و گسترش یابد. به این مفهوم که زنجیره ی دالهایش به مدلول ثابتی

دلالت نکند و مدلول، دال مدلول دیگر گردد. بنابراین نقش دال ها و حرکت آنها، متن را به وجود می آورد. اما در اثر از این حرکت و پویایی ردپایی دیده نمی شود.

بارت می نویسد که اثر یک موضوع پایان یافته، چیزی قابل محاسبه است که می تواند در فضایی فیزیکی مثلا جایی در قفسه های یک کتابخانه واقع شود؛ اما متن یک حوزه ی روش شناسانه است. بنابراین نمی توان متن را دست کم به شیوه ی منظم احتساب کرد. همه ی آنچه می توان گفت این است که در اثری چنین و چنان متنی وجود دارد، یا وجود ندارد. اثر در دست است و متن در زبان " (آلن، ۱۳۸۰، ص. ۹۶). در واقع در اثر، مدلول اهمیت می یابد و در متن دال. " در حالیکه متن قلمرویی روش شناختی است... اثر را می توان دید ... متن فرآیند نشان داده شدن است ... اثر را می توان در دست گرفت، اما متن درون زبان است و فقط در حرکت گفتمان وجود پیدا می کند ... متن فقط در نوعی فعالیت تولید تجربه می شود؛ پس متن متوقف نمی شود" (سجودی، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۶).

در این میان بارت، دو نوع مخاطب را مد نظر دارد؛ مخاطبی که صرفا مصرف گر است و متن را برای معنایی ثابت می خواند و مخاطبی که خوانش می کند و در فرایند بازی دال ها در متن شرکت می کند. این گروه دوم را بارت مخاطبینی می داند که خود نویسندگان دیگری برای متن هستند. او در کتاب لذت متن از مخاطبینی در متن یاد می کند که با لذت از متن، نشانه ها را به بازی می گیرند. " خوانندگان آزادند بی توجه به مدلول، فرایند دلالتی متن را بگشایند و تا هر جا که خواستند آن را ببرند. به گمان بارت در اساس، چنین ساز و کاری است که مجوز آزادانه را به خواننده می دهد و آنها را دعوت به عرصه ی امپراطوری نشانه ها می کند. بدین سان خوانندگان با فراموشی نیت نویسنده، با نظام های مفاهیم آشنا یا مرتبط می شوند و بی پروا و رها می توانند از متن لذت ببرند" (جنسن، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۸).

"بارت همچنانکه در گذشته تقابل های دوتایی مؤلف/کاتب در مرگ مؤلف، اثر/ متن در از/ اثر تا متن، و خواندنی/ نوشتنی در کتاب/ اس زد را پیش کشیده بود، از دو مفهوم لذت^۵ و سرخوشی^۶ سخن می گوید"

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

(بارت، ۱۳۸۲، ص. ۵). او مفهوم لذت را به اثر منسوب می کند و برخورد با متن را سرخوشانه می پندارد. در واقع متن را در حرکتی سازنده در جهت تولید می داند و حس سرخوشی را به این بازی و تولید کردن مربوط می داند در حالیکه اثر را مصرفی و متوقف شده تلقی می کند. گرچه بارت این دو حس را کاملاً متقابلانه نمی داند اما می توان برای تقابل های دوتایی که بارت در این زمینه مطرح کرده است نموداری اینچنین ترسیم کرد:

جدول ۱: تقابل های دوتایی در فرایند ارتباط با اثر و متن؛ منبع: زهرا رهبرنیا، مریم خیری

فرایند شکل گیری متن	فرایند شکل گیری اثر
کاتب	مؤلف
متن نوشتنی (تولیدی)	اثری خواندنی (مصرفی)
حرکت دال به دال و به تعویق انداختن مدلول	حرکت دال به مدلول
برانگیزاننده ی حس سرخوشی	برانگیزاننده ی حس لذت

بارت مؤلف را نیز مورد چالش قرار می دهد. او همانطور که خواننده ی یک اثر را خواننده ی مصرف گرا می داند، دیدگاه های مؤلف را نیز پدرسالارانه تلقی می کند. بارت این بینش یک بعدی به معنا در ساخت اثر را منتج از نظام سرمایه داری می داند که مؤلف را پدر بی چون و چرای اثر بر می شمارد.

" مؤلف معنا را در اثر جای می دهد و خواننده - منتقد، آن معنا را مصرف می کند؛ و زمانی که این فرایند به اتمام رسد خواننده آزاد خواهد بود تا به سراغ متن بعدی برود. این فرایند تأویلی چنان که معمولاً فهم می شود، پرونده ی نظام بازار سرمایه داری است، چرا که ما را به در نظر گرفتن آثار به عنوان کالاهایی یک بار مصرف، یا دست کم محدود، تشویق می کند" (آلن، ۱۳۸۰، ص. ۱۰۳).

در اینجا نقش مؤلف یا نگارنده ی مدرن این است که معنا و ایده محورانه با متن برخورد نکند و همواره خود را از تولیدش جدا کرده و اجازه دهد تا متن به بافته ای متنوع از دال ها تبدیل گردد. در اینجا نقش مخاطب و خواننده نیز تغییر می کند و در فرآیند خوانش متن، خود انگاری به نویسنده ی متن تبدیل می گردد. " بارت اقتدار ستیزانه، جایگاه خواننده را در قرائت نقادانه ی متن ارتقا می دهد و می گوید که متن حاصل تفسیر خواننده است، نه بازتاب اندیشه های مؤلف. متن نه یک پیام واحد و منسجم بلکه مجموعه ای از نشانه ها را ارائه می دهد که هر خواننده به روش خاص خود یعنی با اولویت های معین و با در نظر گرفتن معانی فراقاموسی خود برای نشانه های زبانی، می تواند در آنها کاوش کند. لذا تفسیر، کاری غیر قطعی و پایان ناپذیر است" (پاینده، ۱۳۸۵، ص. ۳۶). بنابراین همانطور که بارت می گوید زایش خواننده به بهای مرگ مولف تمام می شود و این رخداد مرهون تعاملی شدن رابطه اثر و مخاطب آن است.

هنر تعاملی و مراحل آن

نمونه ی اولیه ی هنر تعاملی و مشارکتی را می توان در یکی از آثار مارسل دوشان^۷ ۱۸۸۷ - ۱۹۶۰ با عنوان *شیشه ای گردان* در سال ۱۹۲۰ مشاهده کرد. در واقع شاید ریشه ی این گرایش هنری را بتوان در گفته ی دوشان درباره ی اثر و مخاطب ریشه یابی کرد. "هنگامی که دوشان پیشنهاد داد که کار هنری برای تکمیل مفهوم وابسته به تماشاگر است، هرگز نمی دانست در پایان این قرن برخی از آثار هنری مانند فیلم های تعاملی به معنای واقعی کلمه وابسته به تماشاگرند؛ نه تنها برای کامل کردن بلکه برای آغاز کردن و محتوا بخشیدن به اثر" (راش، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۹). در نتیجه بعد از این گفته می توان رویدادهای جنبش فلوکسوس (این جنبش میان رسانه ای دهه ی ۶۰ به رهبری جورج ماکیناس^۸ ۱۹۳۱ - ۱۹۷۸ بوده است) را هم رأی این گفته ی دوشان و هم راستا با مشارکت مخاطب در رویداد هنری دانست.

"اعضای گروه هنری فلوکسوس پیشتاز اجراهای چند رسانه ای شدند. فلوکسوس مجمعی بود که عموماً با شرکت نقاشان، موسیقیدانان و شاعران آلمانی و آمریکایی تشکیل شده بود که بیشتر آنها دست اندرکار وقایع بسیار گوناگونی در قلمرو رسانه های بهم آمیخته بودند. در بیشتر آثار آنها تاثیرات جان کیچ

آهنگساز، آشکارا به چشم می خورد. همانطور که کیچ هر صدایی را موسیقی می نامید، فلوکسوس نیز هر چیزی را به عنوان هنر مورد استفاده قرار می داد. در مانیفیستی که ماکیناس یکی از اعضای این گروه در سال ۱۹۶۵ ارائه داد، بر این ایده ی فلوکسوس تاکید کرد که کار هنرمند این است که هر چیزی می تواند هنر باشد و هر کسی می تواند آن را انجام دهد" (بسکابادی و همکاران، ۱۳۸۹، ص. ۱۴).

اما با ورود تکنولوژی و رسانه های دیجیتال، راه تازه ای برای خلق هنر تعاملی به وجود آمد و این هنر ابعاد جدیدی به خود گرفت. در واقع چند رسانه ای شدن هنر، دریچه ای برای ظهور ایده های متنوع تر در برخورد مخاطب تعامل گرا با اثر هنری شد.

"با اختراع کامپیوتر تعامل محور در دهه ۱۹۹۰ هنر تعاملی تبدیل به پدیده ای بزرگ و منجر به تجربه ی هنری جدیدی شد. بیننده و ماشین، اکنون قادر بودند که آسان تر در کنار یکدیگر در مکالمه شرکت کنند تا بتوانند اثر هنری واحدی برای هر بیننده خلق نمایند. در این گونه هنر، بیننده با فراهم کردن ورودی هایی برای تأثیر گذاشتن بر خروجی ها به طریقی در فرآیند هنری شرکت می نماید" (مصباح و همکاران، ۱۳۹۰، ص. ۵).

در همین زمینه می توان به سیری که طی آن مخاطب درگیر یک اثر تعاملی می شود و خود را در اثر هنری دخیل می داند، اشاره کرد و این نکته را نیز باید در نظر گرفت که در آثار تعاملی، مخاطب به دلخواه وارد اثر و به دلخواه نیز از اثر خارج می گردد و این یکی از خصیصه های هنر تعاملی می باشد. در اینجا می بایست به مراحل که طی آن مخاطب با اثر هنری رابطه ی تعامل گرا را آغاز می کند، اشاره کرد.

"مراحل معمول در هنگام مشارکت با هنر تعاملی، عبارتند از: پاسخ، کنترل، تأمل، تعلق خاطر و نیز، قطع رابطه. کاربران، با این سیستم، تعامل پیدا می کنند و منتظر می مانند تا سیستم به آنها پاسخ بدهد، چون می خواهند بدانند که این سیستم چگونه کار می کند. در مرحله ی کنترل، کاربران می کوشند سیستم را دستکاری کنند تا احساس نمایند که سیستم، در اختیار آنهاست. در مرحله ی تأمل، کاربران درباره ی مفهومی تأمل می کنند که این اثر هنری، به آنها عرضه می کند. مرحله ی تعلق خاطر، هنگامی تحقق می یابد که کاربران احساس کنند تحت تأثیر سیستم هستند. آخرین مرحله در سیر مراحل تعامل، قطع رابطه است. اما عامل مشترک در بسیاری از این چیدمان های هنری، برقراری ارتباط است. در برخی از چیدمان ها برای پربارتر کردن ارتباط، دستگاه های حسّی مثل بینایی و شنوایی نیز لحاظ می شود یا این که کاربر امکان می یابد پیام خود را انتخاب کند" (بیالوسکورسکی، ۲۰۰۹، ص. ۱۷۶).

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

این فرایند، با اندکی تغییر در چیدمان های تعاملی غیر دیجیتال نیز همین فرایند شکل می گیرد. در واقع مخاطب در هنر چیدمانی تعاملی با فضا و چیدمانی روبرو می شود که حضور او را نه به عنوان مخاطبی ایستا و نظاره گر بلکه مخاطبی کنشگر دعوت می کند. مراحل تعاملی چنین آثار چیدمانی نیز به همان مراحل بالا تقسیم بندی می شود. مخاطب به دعوت برای تعامل پاسخ می دهد؛ سپس کنترل، تأمل و تعلق خاطر پیدا می کند و اثری را شکل می دهد و سپس از اثر جدا می شود.

هنر تعاملی چیدمانی

هنر تعاملی چیدمانی که مرتبط با هنر چیدمان^۹ می باشد، از دیگر گرایشات هنر تعاملی است که نشان می دهد، تعامل می تواند در هر شکلی خواه به صورت سنتی یعنی بدون استفاده از ابزاری نظیر دیجیتال و اینترنت و خواه با استفاده از فناوری انجام پذیرد. از خصیصه های این نوع چیدمان ها تعامل مخاطب با اثر هنری و فرآیند تبدیل اثر به اثری جدید می باشد. "چیدمان های تعاملی از دهه ی ۱۹۹۰ میلادی رواج یافته است. در چیدمان تعاملی، هنرمند بیش از هر چیز به مشارکت مخاطب در خلق هنر توجه می کند. پیشرفت فناوری به هنرمندان امکان داده است محدودیت های سابق را در خلق چیدمان تعاملی درنوردند. امروزه، هنرمندان خالق چیدمان تعاملی، ابزارها و رسانه های جدید را با جسارت می آزمایند. برخی چیدمان های تعاملی جدید، شامل ابزارها و رسانه های تلفیقی و حس گرایی است که هنگام نزدیک شدن مخاطب به چیدمان، بر اثر حرکت او به کار می افتند.

از همین رو، مخاطبانی که فعالانه مشارکت کنند، در «خلق» چیدمان تعاملی نقش دارند. جدا از تبادل اطلاعات بین چیدمان تعاملی و بازدیدکننده، لازم است بازدیدکنندگان به تبادل اطلاعات با همدیگر ترغیب شوند. اگر طراحی چیدمان، مطلوب باشد، در صورتی که بازدیدکننده ی چیدمان، به سیستم های تعاملی علاقه ی چندانی هم نداشته باشد، ترغیب می شود تا تعامل سایر بازدیدکنندگان با چیدمان را تماشا کند و در فرایند

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

تبادل دانش و تجربه حضور یابد (ویل کیان، ۲۰۱۰، ص. ۸). بنابراین مخاطب به شکل تعاملی وارد حوزه ی یک چیدمان می شود و با تخیل و خلاقیت خود می تواند در خلق اثر هنری مشارکت و اجرا داشته باشد.

چنانچه در یک اثر تعاملی حضور مشارکت کنندگان بیشتر از یک نفر باشد، حس همکاری و لذت بازی در فرآیند خلق اثر عمیق تر به وجود خواهد آمد. بنابراین یکی از عوامل مهم در یک چیدمان تعاملی نقش بینش هنرمند در چگونگی ایجاد انگیزه برای جلب نظر مخاطبان و تبدیل آنها به مشارکت کنندگان فعال است. در نتیجه در گام نخست، برقراری ارتباط بین مشارکت کنندگان با یک چیدمان تعاملی و انگیزه ی لازم برای ایجاد این ارتباط، یکی از مهم ترین نکاتی است که هنرمند در مقام خالق اثر در آن نقش بارزی خواهد داشت.

"برای آن که کاربر ترغیب شود تا فعالیتی جسمانی را شروع کند، لازم است چیدمان، دارای محرک ابتدایی باشد، یعنی نشانه‌هایی داشته باشد که موجب نخستین عمل ارادی مخاطب در قبال چیدمان می‌شوند. محرک درون چیدمان، چه مادی و چه دیجیتالی باشد، بهترین مؤلفه‌ای است که مخاطب را به تعامل ترغیب می‌سازد و گستره‌ی اعمال مخاطب را به گونه‌ای محدود می‌کند که چیدمان بتواند آن اعمال را تشخیص دهد" (ویل کیان، ۲۰۱۰، ص. ۱۸).

این ایجاد انگیزه برای مشارکت کننده و دعوت او به تعامل با اثر هنری همراه با قدرت سرگرم سازی و خلاقیت پروری، عوامل موثر در اجرای یک اثر تعاملی موفق خواهد بود. یعنی فرآیندی که طی آن مخاطب به مشارکت کننده فعال تبدیل و اثر هنری به شکل تعامل گر اجرا گردد.

مطالعه‌ی موردی یک چیدمان تعاملی بر اساس نظریات بارت

چیدمان مورد تحلیل در این مقاله، اثری از نورما جین^{۱۰} می باشد که در بینال ونیز ۲۰۱۱ در یک سالن مجزا به نمایش درآمد. این اثر که یک چیدمان تعاملی است و از رسانه های دیداری و لامسه ای یاری جسته، یک چندضلعی منظم متشکل از سه رنگ پرچم مصر یعنی قرمز ، سیاه ، سفید و از یک نوع ماده خمیرمانند است، که ارجاعی به اتفاقات اخیر قیام های دنیای عرب و مصریان دارد. عنوان این چیدمان، چه کسی / آزادی بیان می هر/سد؟ و

"الهام گرفته از اعلامیه ی یک زن معترض در میدان تحریر قاهره می باشد. این حجم مکعب مستطیل با سه لایه ی خود، نمایش دهنده ی رنگ های پرچم مصر است و زمختی زیبایی شناسانه آن در تضاد با ماده ی کودکانه و قابل انعطافی که از آن ساخته شده (خمیرمانند) قرار دارد. در این چیدمان از بازدیدکنندگان دعوت شده، قطعات را لمس کرده و شکل دهند تا در طی این حرکت دسته جمعی و فراگیر، فروپاشی آفرینش فردی هنرمند انجام پذیرد (مارسیلیو، ۲۰۱۱، ص. ۵۸).

لازم به ذکر است که اطلاعات دقیقی از زندگی نامه ی این هنرمند در دست نیست. اما آنچه در معرفی این هنرمند آمده است، بیانگر نوعی هویت پنهان می باشد.

"نورما جین اسم مستعار هنرمندی است که تمایلی به شناخته شدن ندارد. در حقیقت، وی استودیویی برای کار ندارد و غالباً کارهای خود را به صورت مشارکتی با مردم انجام می دهد. بیوگرافی او اینطور می گوید: متولد لس آنجلس در ساعات اولیه ی صبح ۵ جون ۱۹۶۲- که دقیقاً همان زمانی است که مرلین مونرو می میرد. پوشاندن هویت اصلی این هنرمند چیزی است که منتج به تبدیل او به عنوان یک نماد می گردد. به هر حال، علیرغم یدک کشیدن عنوان زنی که بیشترین عکس در روزگار خود از او گرفته شده بود، نورما جین اینگونه برگزیده که در غیبت فیزیکی به سر برد. این زن یا مرد هیچگاه در مکان های عمومی ظاهر نشده است. نورما جین می تواند همه یا هیچ کس باشد. برای هر پروژه ی جدید، هنرمند مذکور از میان آثار پرفورمانس، چیدمان و هنر تکاملی، آنهایی را که پیام اجتماعی قوی با خود دارند را گزینش و هماهنگی می کند. نتیجه ی این انتخاب آنتی تزی بر شهرت و زرق و برق تصویر مونر خواهد شد" (گالاسو، ۲۰۰۷).

در این حرکت نمادین هنرمندی که چهره و هویت خود را نادیده می انگارد، به راستی کدامین مؤلف- خالق را می توانیم مالک بی چون و چرای اثر آن گونه که بارت از آن نام می برد، دانست. در واقع از همین ابتدای امر ما با فقدان هویت مؤلف روبرو می شویم و این رفتار معنادار و نشانه دار هنرمند، سلطه ی بی چون و چرای خالق اثر را کم رنگ می کند به این معنا که زیر عنوان این چیدمان نام هنرمندی است که هویت خود را پنهان می کند و این اولین گام به سوی حذف مؤلف یا خالق اثر، حرکتی پیشرونده به سوی آن چیزی می تواند باشد که بارت آن را حذف پدرسالارانه ی مؤلف از اثر هنری می داند. در نتیجه خالق اثر به جای یک شخصیت به یک نشانه ی رمزگانی تبدیل می شود و نقش خود را از همان ابتدا مشخص می کند.

گام بعدی برای ورود به این اثر، نقشی است که به مخاطب داده می شود. در این چیدمان تعاملی مخاطب به تعامل گری تبدیل می گردد که فرآیند خلق اثر وابسته به او است (تصویر ۱). بنابراین هنگامی که مخاطب،

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

خلق اثر را می آغازد، به آرامی فرآیند فروپاشی حجم ساکن و ثابت نورما جین شروع می شود و هم پای خلق متن های تصویری دیگر، این اثر تبدیل به متن می گردد. این فرآیند (تبدیل اثر به متن) با آفرینش تولیدات مخاطبین اتفاق می افتد و دال های چیدمان اولیه در زنجیره ی بازی دال های تولیدات مخاطبین بسط می یابد و در نتیجه نظام رمزگانی متعددی به وجود می آید. این همان حرکت دال به دالی است که در متن بارت به آن اشاره می شود (تصویر شماره ۲).



تصویر شماره ۱- نورما جین- چه کسی از آزادی بیان می هراسد
برگرفته از: دوسالانه هنر، ونیز، ۲۰۱۱

در اینجا می بایست به جایگاه سنتی هنرمند به عنوان نخبه و ذهن خلاق او به عنوان آفرینشگر و همین طور در کنار ذهن نخبه گرا و نبوغ فردی او، به مقام آفرینندگی و سازندگی هنرمند سنتی اشاره کرد و آن نقش را با نقش جدید هنرمند در هنری این چنینی (تعامل گرا) مورد تطبیق قرار داد.

در طول تاریخ هنر، با درگیر شدن هنر و رسانه از جمله عکاسی، تئاتر، موسیقی، دیجیتال و ... و همین طور تاثیر علمی نظیر فلسفه ی هنر و دانش های میان رشته ای و ترا رشته ای، به نظر می رسد که هنرمند به عنوان نخبه ای ایده محور و جای گرفته در نقطه ی طلایی اثر، نقش خود را از دست می دهد، و با مفهوم بارتی از مرگ مؤلف، اثر هنری نیز به متنی باز و به دور از معنایی مطلق، نزدیک می شود. بدین شکل هنرمند

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

مخاطب را همانند خود نخبه و دارای نبوغ دانسته یا بالعکس خود را همچون مخاطب جدا از اثر می انگارد و مفهوم و ایده خود را با او به مشارکت می نهد.



تصویر ۲- نمونه ای از واکنش مخاطبین

برگرفته از: دوسالانه هنر، ونیز، ۲۰۱۱

از این رو هنرمند نیز همچون مخاطب در فرآیند ساختن متن هنری در لحظاتی سازنده و همچنین نظاره گر می شود و نقش خود را به مخاطب واگذار می کند. در هنر تعامل گرا مخاطب در سازندگی یک اثر جدید شریک می شود و خود در مقام آفرینندگی، نظام های رمزگانی متعددی می سازد. در این وجه هنرمند به عنوان گردآوری کننده مواد، مصالح و همین طور نقطه شروع یک ایده نقش خود را در کنار مخاطب می پذیرد. از دیگر پیامدهای از دست دادن جایگاه سنتی مؤلف به عنوان خالق اثر و ارزش گذاری های منتقدانه بر روی اثر که از مؤلف و نیت او شروع و با وی خاتمه می یابد، می توان به ارجحیت بخشیدن به مخاطب و از بین رفتن یکه تازی های یگانگی معنای اثر نیز اشاره کرد. بنابراین همانطور که قبلا نیز اشاره شد در تفسیر و تحلیل

این چیدمان تعاملی، با توجه به زندگی نامه هنرمند (نورما جین)، تحلیل گر بیشتر به بازی نظام های رمزگانی رهنمون می شود تا به مطالعه چگونگی زندگی هنرمند، علایق و وابستگی هایش. " متن برعکس اثر، مدلول را برای همیشه به تعویق می اندازد، تاخیری است، در قلمرو دال کار می کند و دال را نباید مرحله ی اول معنا یا سرسرای مادی معنا دانست، بلکه کاملاً در تقابل با چنین فکری دال را باید در کنش تاخیری اش و قابلیت اش در به تعویق انداختن معنا مورد توجه قرار داد (سجودی، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۷).

همانطور که گفته شد هنرمند یا خالق اثر، خالق بودن خود را با یک شروع کننده تعویض می کند یک شروع کننده و استارت زننده که ایده ی اولیه او هر چه که باشد دیگر تبدیل به متن شده است. در اینجا با نگاهی موشکافانه خواهیم دید که ایده ی اولیه ی این اثر یعنی حجمی که به رنگ پرچم مصر با موادی نرم و قابل انعطاف در یک سالن گذاشته شده، خود - متنی نظام وار - است. یعنی در ابتدا، متنی است که با استفاده از رسانه ی دیداری ابتدا مخاطب را به دیدن دعوت می کند و سپس با ابزار استفاده شده در این حجم که ماده ای نرم و قابل انعطاف است، مخاطب را به حضور فعالانه برای لمس کردن و تغییر شکل دادن دعوت می کند.

این متن هنری که مجرای رسانه ای خود را تصویری - لامسه ای انتخاب کرده است، نظام رمزگانی خود را دارا می باشد. سه رنگ قرمز، سفید و سیاه نشانه هایی نمادین هستند که دلالت به پرچم مصر دارند. پرچم، خود به عنوان نشانه ای نمادین تمام آنچه که فرهنگ، سیاست، اقتصاد و هر آنچه یک کشور داراست را در خود جای می دهد (نظامی فرهنگی). پرچم مصر با توجه به اتفاقات کنونی این کشور نشانه ای دلالت گر می باشد که بسیاری از جنبه های سیاسی و نگرش های اجتماعی اتفاقات اخیر کشور مصر را دربر می گیرد و به طور ضمنی و از طریق بینامتنی ایجاد مفهوم می نماید. آیا این فروپاشی چند ضلعی منظم، اشاره ای تلویحی به آنچه در این کشور می افتد، ندارد؟ در واقع همانطور که مشاهده می شود لایه های متعدد معنایی در این چیدمان تعاملی نقش دارند و معنا را تکثیر می دهند. اما کدام لایه، معنا را شکل می دهد؟ حجم سه رنگ معطوف به پرچم مصر و عنوان بینامتنی اثر که اشاره به اتفاقات کشور مصر دارد؛ حرکت دسته جمعی مخاطبین

عنوان: هنر تعاملی به مثابه ی یک متن ...

در این فروپاشی که منجر به متنی تعاملی گرا و چند زبانی در این اثر می گردد و یا یک اثر منجمد (حجم اولیه با سه رنگ) که در فرآیندی تعاملی به متنی پویا تبدیل می گردد؟ این همه نتیجه ی باز بودن متن، تکثر آن و فقدان یگانگی معنا می باشد (تصویر شماره ۳).



تصویر ۳ - نمونه ای از فرآیند فروپاشی چیدمان

برگرفته از : دوسالانه هنر، ونیز، ۲۰۱۱

اما نکته ی مهم دیگر در مواجهه با تعامل به وجود آمده بین مخاطبان و اثر، این است که به واقع کدام تصویری که مخاطبان خلق کرده اند، اصالت معنایی دارد یا به نیت مؤلف نزدیک می باشد؟ این سؤال در واقع مشخص کننده ی این واقعیت است که در این اثر تعاملی هیچ یک از تصاویری که مشارکت کنندگان خلق کرده اند، واجد یگانگی معنا در اثر نیست و رمزگان های فرهنگی - اجتماعی هر یک از مشارکت کنندگان، باعث به وجود آمدن فضایی گفتمانی در اثر گشته است (به طور مثال بر روی دیوارهای سالن می توان به زبان های مختلف عبارات یا کلمه هایی را دید). فضایی که برگرفته از گفتمان های فرهنگی - اجتماعی و بینا متنیتی است که اثر را به متنی گسترش یافته و بدون مؤلف واحد تبدیل می کند. متنی که در آن دال ها رو به سوی

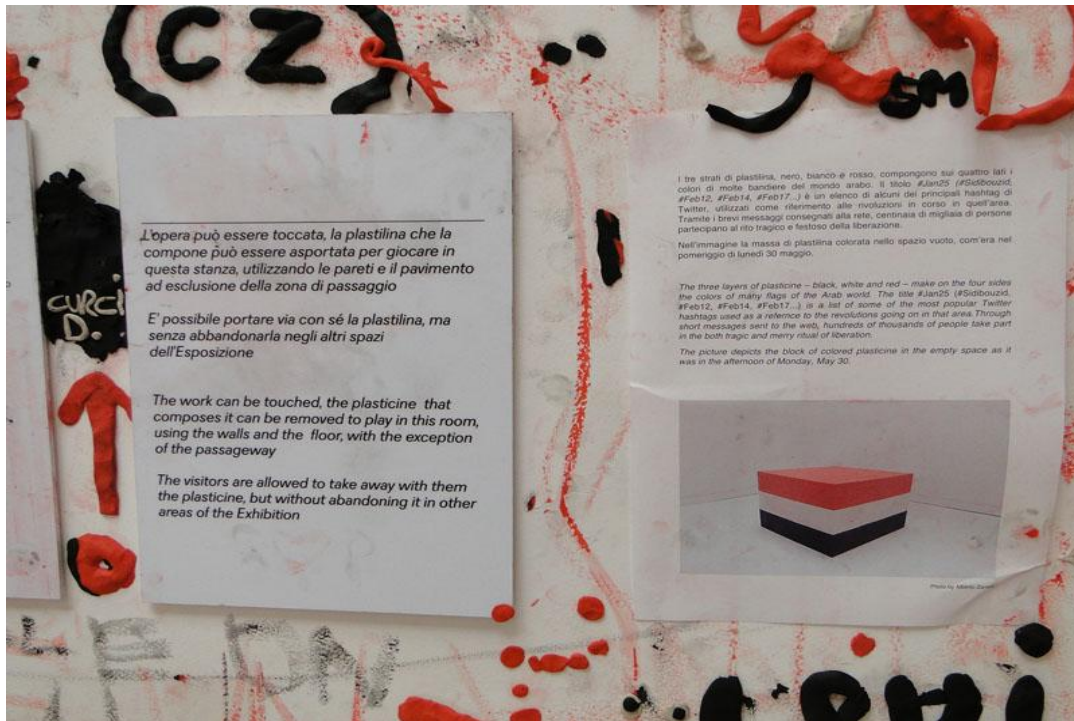
دالی دیگر حرکت می کنند و روندی پویا به خود می گیرند. پس از تعامل و خلق آثار متفاوت، آنچه باقی می ماند یک متن تصویری است که مخاطبان نظاره گر در آن قدم می گذارند و تماشایش می کنند.



تصویر ۴- اتمام فرآیند تعامل

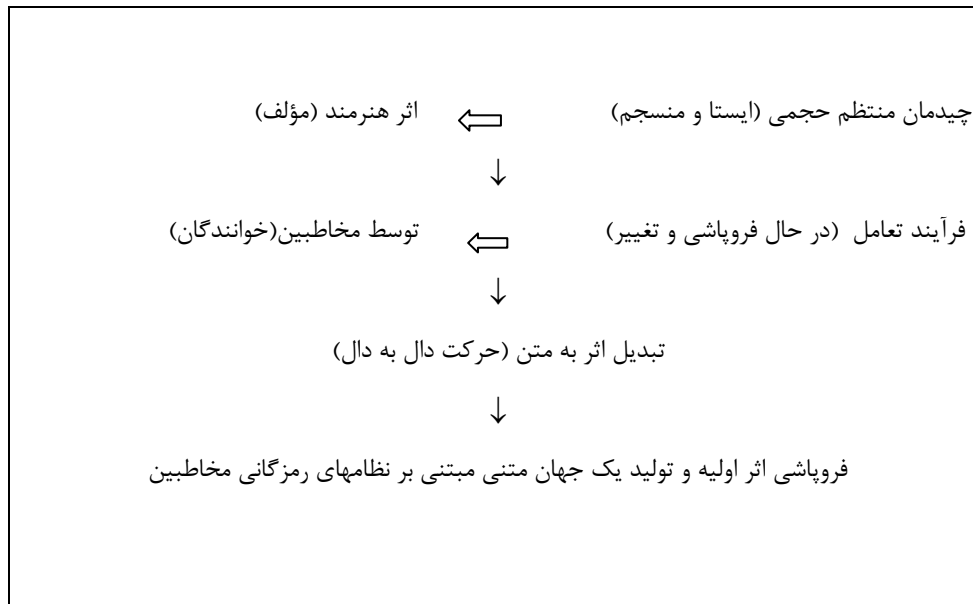
برگرفته از: دوسالانه هنر، ونیز، ۲۰۱۱

دیگر نه از حجم منتظم با سه رنگ پرچم مصر خبری است (شاید بتوان گفت نیت مؤلف!) و نه از چگونگی فرآیند تبدیل و تعامل. آنچه باقی مانده است نظامهای تصویری و زبانی نقش شده بر روی دیوارها است که با توجه به فرهنگ ها و رمزگان های فرهنگی مخاطبانی تعامل گرا به وجود آمده است (تصویر شماره ۴) در مواجهه با این متن های به وجود آمده بر روی دیوار، مخاطبان تنها با استفاده از عنوان و دو برگه ی توضیح چیدمان بر آنچه به تعامل درآمده، و در نهایت تصاویر عکاسی شده (همچون نمونه های حاضر) و شاید فیلم ها، قادر خواهند بود با آنچه ساعت های پیش یا روزهای گذشته اتفاق افتاده آشنا شوند.



تصویر ۵- برگه های توضیحات موجود در کاتالوگ دوسالانه هنر که توضیحی نوشتاری از چگونگی فرآیند تعاملی اثر است.

در غیر این صورت با دال های بی پایان و نظامرهای رمزگانی متعددی در این اثر روبرو خواهند شد که معنا را متکثر و گاه غیر قابل فهم به خوانش در می آورد (تصویر شماره ۵). در خاتمه با توجه به مندرجات مقاله، فرآیند تعامل در این چیدمان، در نمودار شماره ۱ نشان داده می شود.



نمودار ۱- فراآیند تعامل در چیدمان "چه کسی از آزادی بیان می هراسد؟"
برگرفته از: زهرا رهبرنیا، مریم خیری

نتیجه گیری

بنا بر آنچه گفته شد در هنر تعاملی بر خلاف هنر گذشته که مخاطب تنها نظاره گر اثر هنری بوده و تبعات انفعالی این نظاره گر بودن را در خود حمل می کرد، هنر تعاملی در پی فعال تر کردن مخاطب و همکاری وی با اثر هنری است. برای رسیدن به این هدف هنرمند از رسانه های جدید و ترکیبی نیز یاری می جوید و خود انتخاب این رسانه ها و ابزارها باعث تعاملی شدن آثار تعاملی می گردد. به طور مثال در اثر مورد مطالعه (چیدمان تعاملی نورما جین) همان طور که مشاهده شد انتخاب رسانه ی دیداری، چیدمانی - تعاملی یعنی حجم قابل انعطاف که مخاطب می تواند دور آن بچرخد، اثر را از نزدیک ببیند و امکان لمس کردن، کندن و تخریب اثر را نیز داشته باشد، از جمله امکانات رسانه ای این چیدمان است که مخاطب را به مخاطبی تعامل گر تبدیل می کند.

بنابراین این اثر، مخاطب را از انفعال و ایستایی به پویایی و تعاملی تبدیل می کند. اما از تبعات مخاطب نظاره گر می توان به جستجو در پی معنای یگانه در اثر اشاره کرد. در این نگرش، خالق اثر یا هنرمند که به نبوغ و قدرت آفرینندگی خود ایمان دارد، مخاطب را تنها به تماشاگری این نبوغ و آفرینندگی اثر فرا می خواند؛ در چنین روندی دور از ذهن نیست که ایده ی هنرمند نیز یکه تاز بوده و هدف منتقد و مخاطب نیز دست یابی به این ایده و معنا باشد. بنابراین خود اثر در چنین فرآیندی ایده محورانه و دارای معنایی یگانه تلقی خواهد شد و در همین نگرش است که هنرمند نیز بنا بر تعبیر بارت به پدر اثر، و رابطه ی اثر و هنرمند به رابطه ی نسبی یعنی پدر و فرزند تبدیل می گردد. آنچه در اثر اتفاق می افتد دارای نظامی بسته و ایده محورانه خواهد بود که مخاطب و منتقد را به کشف معنایی مطلق و یگانه در خود می کشاند.

در مقابل این رویکرد، در هنر تعاملی و به ویژه اثر مورد مطالعه (چیدمان تعاملی نورما جین) رابطه ی هنرمند و اثر، رابطه ای پدر و فرزندی نیست. چرا که هنرمند از اثر جدا شده و مخاطبان را به تعامل با اثر تشویق می کند؛ لذا با نظریه بارت یعنی تبدیل اثر با معنای مطلق و یگانه به متن هنری با معنای متکثر و باز همخوانی دارد و هنرمند نیز نقشی کمرنگ در مقام خالق اثر دارد. در اینجا همان طور که مشاهده کردیم نظام های رمزگانی را مخاطبان به حرکت در آورده و مدلول ها را به زنجیره ای از دال ها مبدل کرده اند. جهان اثر هنری که اینجا متن هنری نام می گیرد، باز و متکثر پیش می رود و معنا یگانگی مطلق اش را از دست خواهد داد و فروپاشی حجم سه رنگ پرچم مصر و همین طور عنوان آن یعنی چه کسی از آزادی بیان می هراسد؟ منجر به متنی گشوده و مملو از نظام های رمزگانی مخاطبان می شود.

در اثر معناهای متکثر به وجود آمده و با فروپاشی اثر توسط مخاطب، عنوان اثر، چه کسی از آزادی بیان می هراسد؟، نیز معنایی تازه می گیرد چرا که در واقع خود هنرمند در مقام خالق اثر به عنوان اولین کسی است که از آزادی بیان و دخالت در کارش نمی هراسد و آزادانه اثرش را در معرض تعامل و دستکاری با مخاطبان برای دستیابی به آثاری جدید قرار می دهد.

منابع

منابع فارسی

- اف. جنسن، آ. (۱۳۸۱). پست - مدرنیسم: هنر پست- مدرنیسم. (م. گودرزی، مترجم). تهران: عصر هنر.
- آلن، گ. (۱۳۸۰). بینامتنیت. (پ. یزدانجو، مترجم). تهران: مرکز.
- بارت، ر. (۱۳۸۲). لذت متن. (پ. یزدانجو، مترجم). تهران: مرکز.
- بسکابادی، م. شیخ مهدی، ع و ندایی، ا. (۱۳۸۹). ویژگی های پست مدرن در هنر چند رسانه ای. کتاب ماه هنر، (۱۴۲).
- پاینده، حسین (۱۳۸۵). مرگ مؤلف در نظریه های ادبی جدید. فصلنامه ی فرهنگستان، (۳۲).
- تبریزی نیا، م و کشانی، ل. (۱۳۸۷). اندیشه های رولان بارت و ژاک دریدا در ادبیات و نشانه شناسی. ادبیات و فلسفه. کتاب ماه هنر، (۲۰).
- سجودی، ف. (۱۳۹۰). نشانه شناسی کاربردی (ویرایش دوم). تهران: نشر علم.
- راش، م. (۱۳۸۹). رسانه های نوین در هنر قرن بیستم. (ب. روشنی، مترجم)، تهران: نظر.
- گات، ب و مک آیلور لوپس، د. (۱۳۸۴). دانشنامه ی زیبایی شناسی. تهران: فرهنگستان هنر.
- مصباح، گ و رهبرنیا، ز. (۱۳۹۰). پیوستار زمانی - مکانی باختین در هنر تعاملی جدید (بررسی تطبیقی دو نمونه فرهنگی). مطالعات تطبیقی هنر، اصفهان، سال اول.
- یزدانجو، پ. (۱۳۸۱). به سوی پسامدرن پساختارگرایی در مطالعات ادبی. چاپ اول. تهران: مرکزی.

منابع لاتین

Bialoskorski ,L. S. S. , Westernik ,J. H. D. M. and van den Broek ,E. L. (2009).

Mood Swings:

design and evaluation of affective interactive. *New Review of Hypermedia and Multimedia*,

Vol.15,No.2,173-191.

Editori , M. (2011). *Illumination, Biennale Art 2011* .Venezia.

Wel Kian, T. (2010). *Study on the flow of enjoyment in study in Interactive Installation*.

B.MM.(Hons).Multimedia University. Malaysia.

Galaso ,A.(2007). www.tate.org.uk/tateetc/issue11/familiar, (access date:

12/23/2011)

پی نوشت ها

¹ بدین وسیله از حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه الزهرا قدردانی می شود.

² Interactive Art

³ Work

⁴ Text

⁵ Plaisir

⁶ Jouissance

⁷ Duchamp

⁸ George Maciunas

⁹ Installation art

¹⁰ Norma Jeane