وانمایی: تاریخچه و مفهوم

نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار

سهیلامنصوریان*

تـاریخ دریـافت مقاله: ۱۳۹۰/۹/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۱۲/۲۵

چکیده

در نوشتار پیش‌رو، مفهوم «وانمایی» و همچنین تطور و شکل‌گیری و نگاه تاریخی آن مورد بررسی قرار گرفته است؛ مفهومی متعلق به اندیشمندی جامعه‌شناس و اهل فلسفه که در شروع فضای پسامدرن، از دهۀ ۶۰، اندیشه‌های خود را در قالب سخن‌رانی و نوشته، با سبک خاص خود، ارائه می‌دهد. وی، در بیان این اندیشه‌ها از واژگانی چون وانموده و وانمایی و حاد ـ واقعیت و فروپاشی استفاده می‌کند. ژان بودریار، فیلسوف فرانسوی، از دیدگاهی چپ‌گرایانه آغاز می‌کند و به نقد سیستم مارکسی می‌پردازد؛ مقابله‌ای که نتیجۀ آن را در این ایده خلاصه می‌کند: همۀ عملکردهای موجود، در جهت افزایشِ مصرف و انفعالِ سوژه است. مفهومی که جایگزین کلید واژۀ تولید مارکسی شده و رهبری همۀ حوزه‌های موجود در فضای پسامدرن را به دست می‌گیرد. این مفهوم، نشان می‌دهد که چطور همۀ حوزه‌های موجود اعم از سیاست، هنر و دین، از ورای مفهوم وانمایی و با کدهایی بی‌ارجاع درهم تابیده شده و کارکرد خود را وقف خواستن یک ایدئولوژی شاید سیاسی و اقتصادی می‌کنند؛ کدهایی زنجیروار، تکرارشده، عامدانه و تهی از معنا. بودریار مدعی می‌شود که بهترین نقشه برای رسیدن به یک هدف سیاسی ـ اقتصادی، «بی‌نقشه بودن» و شاید استراتژی «بی‌معنایی» است. آگاهی تهی‌شده، هدف نهایی شرایط است و تحیّر ناشی از آن و همچنین سکوت پیش‌آمده از جانب سوژۀ ناخودآگاه و غیرانقلابی، بهترین نتیجه و پاسخ این هدف‌گذاری در وضعیت پسامدرن است. در این شرایط است که سوژه انتخاب عمل را از دست می‌دهد و هرگونه صورت تعالی‌خواهانه از این وضعیت، برای گونه‌ای دیگر از زندگی نفی می‌گردد؛ و این‌گونه است که حقیقت هنر معاصر یا پسامدرن، در برابر این موقعیت اطمینان می‌یابد که رسالت خود را انجام داده است.

کلید واژه‌ها: حاد، واقعیت، وانمایی، وانموده، فروپاشی، مبادلۀ نمادین، هنر معاصر

* کارشناس ارشد فلسفۀ هنر، دانشگاه علامه طباطبایی sizarta_dey@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

مقدمه

در زیست‌جهان امروز، الگوهای سایبرنتیکی، تکنولوژی و سیستم‌های جدید اطلاعاتی به همراه راهبردهای کامپیوتری در قالب‌های مختلف رسانه‌ای نظم‌یافته و شکل جدیدی از فرهنگ و هنر را ارائه داده‌اند. عوامل فوق، جایگزین منطق روایتی دورهٔ مدرن شده و در نتیجهٔ آن، شیوهٔ ارائهٔ معمول و مرسوم هنر و امر زیبا را دستخوش تغییر و تحول کرده است. این گونهٔ جدید ارائه، به دنبال نظم گذشته و نظریات افلاطون در مورد مفهوم بازنمایی هنر حرکت می‌کند (و می‌گوید: «هنر، تقلید تقلید است»)، ولی آن را دگرگون ساخته و در بستری جدید ارائه می‌دهد. فهم و درک عرفی، عام و کلاسیک از ارائه و بازنمایی، براساس منطق و نظام دیالکتیکی دال و مدلول یا الگو و بازنموده دنبال و در شکل‌گیری مفاهیم دوسویه همچون زشت و زیبا در حوزهٔ هنر و تفکیک‌های موجود بین آنها معنادار و جلوه‌گر می‌شده است. به همین سبب افلاطون، هنر را به دلیل ارائهٔ تصویر مُثُلی، دو مرحله از حقیقت دور می‌داند.

در هنر مدرن نیز امر هنری، چیزی جز تکرار هیجانات ناشی از پیشرفت تکنولوژیک نبوده‌است؛ مفاهیم برآمده از انسان مدرن که به قول بودلر، موظف است تا صور عظیم تبدیل و تبادل ماده و انرژی را، که علم و تکنولوژی مدرن (فیزیک، اپتیک، شیمی، مهندسی) به بارآورده‌اند، برای خود بازآفرینی کند (بودلر،۱۳۸۹:۱۷۴). در واقع، هنرمند مدرن، نیازی ندارد تا از ابداعات جدید سود بجوید بلکه کافی است این روح جدید و حاکم را جان بخشد؛ دست‌مایه‌ای که در جریان سیال ذهن، در نقاشی‌های کوبیستی، و کولاژ روح و حس هنرمند مدرن را به حد اعلا نمایان می‌سازد.

«امر زیبا»، در رویکرد معاصر و براساس تطور مفهوم وانمایی، در قالب و شکل دیگری تعریف گردیده است که شاید بتوان گفت سنتز دو مرحلهٔ کلاسیک و مدرن به حساب می‌آید. این مفهوم و بررسی آن به دههٔ ۸۰ بازمی‌گردد. در این سال، ژان بودریار در مقام جامعه‌شناس، حوزهٔ تجربهٔ جدیدی از زیبایی‌شناسی را توضیح می‌دهد که با وجود روزمره بودن آن از دید و نگاه نقادانه دور مانده‌است و پرداختن به آن درک جدیدی را به فضای نقادی موجود اضافه می‌کند. او در نوشته‌های آغازین خود، که متأثر از بارت[۱] و لفبور[۲] و دیگران است، مفاهیمی چون وانمایی[۳]، حاد ـ واقعیت[۴] و فروپاشی[۵] امر اجتماعی را توضیح می‌دهد. «در واقع این پدیدارهای بدیع[۶] و جدید، ساختارهای جامعهٔ پسامدرن را تشکیل می‌دهند و به‌وسیلهٔ آن‌ها طبقه‌بندی‌ها، محدوده‌ها و ارزش‌های صورت‌های پیشین جامعهٔ صنعتی محو شده و صورت‌های جدیدی از ساختار فکری، تجربی و اجتماعی تأسیس می‌شود.» (kellner,1989:60). در میان این مفاهیم، وانمایی، نقشی کلیدی در فهم رویکرد مذکور داشته و حوزهٔ اساسی اندیشهٔ بودریار را شکل می‌دهد.

تاریخ وانمایی

براساس رویکرد تاریخی، مفهوم وانمایی، محصول دو دورهٔ فکری بودریار می‌باشد: دورهٔ نخستین شامل آثاری چون *نظام اشیا*[۷]، *جامعهٔ مصرفی*[۸] و *نقدی بر اقتصاد سیاسی نشانه*[۹] است. در دیدی کلی‌نگر، جریان نشانه‌شناسی حاکم بر دورهٔ مدرن؛ هویت‌یابی براساس نشانه ـ ارزش و جایگزین شدن این مفهوم به جای استفاده ـ ارزش؛ رشد و توسعهٔ فرهنگ مصرف‌گرایی و در نتیجه نمایش کالا به‌عنوان ساختار ضروری جامعهٔ معاصر را بسط و تبیین می‌کند. در واقع بودریار بر این باور است که کالاها، دیگر براساس میزان نیاز واقعی تولید نمی‌شوند بلکه تولید در فرایند افزایش مصرف‌گرایی، وارد زنجیرهٔ معنایی جدیدی می‌گردد که براساس بسته‌بندی، مارک، لوکس و یا منطق مُد و به طور خلاصه،«نمایش» است که اهمیت پیدا می‌کند و عامل مبادله قرار می‌گیرد. وی این شیوهٔ جدید را «نشانه ـ ارزش»می‌خواند و بر این باور است که خود نشانه‌ها، فرهنگ‌سازی جدید یا وانموده را ساختار می‌بخشند. نشانه‌هایی بی‌هویت، که هویت هرچیز در جهان پسامدرن، حتی هویت سوژه و فاعل را تعریف می‌کنند. سوژهٔ معاصر، جاودانگی و پرستیژ و درک موقعیت خود را در انبوه کالاها و مفاهیم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

وانموده شدهٔ آن‌ها در می‌یابد. براساس این دیدگاه و برخلاف تلقی مارکس از سوژهٔ انقلابی، بودریار معتقد است که سوژهٔ انقلابی، نه تنها نقش فعالی در تغییر شرایط ندارد، بلکه عامدانه به امری منفعل و سرسپرده در مقابل امر وانمایی بدل گشته است؛ یعنی همان محصور بودن در اندیشه‌های پساساختارگرایانه و ظهور در قالب سوژهٔ درگیر زبان و قالب‌های فرهنگی که در آن نگاه آزادی‌محورانهٔ سوژه با بن‌بست مواجه شده است. این سوژه در تفکر ساختارگرایان و پساساختارگرایان، به وسیلهٔ زبان و مناسبات اجتماعی و صورت‌های فرهنگی تولید شده و عملی مستقل از این حوزه‌ها ندارد. این نگاه نقادانه به مارکس در قالب رد نگاه تولیدمحورانهٔ او به سبب ایجاد بیگانگی و بهره‌کشی و از بین بردن فردیت و پتانسیل‌های آن، تکمیل می‌گردد.

بودریار در دورهٔ دوم تفکر خود، که با کتاب *آیینهٔ تولید*[10] و *مبادلهٔ نمادین و مرگ*[11] شروع شده و نظم حاکم بر جوامع پیشامدرن را تبیین می‌کند، این نکته را نشان می‌دهد که چطور ساختارهای موجود آن زمان برخلاف مفهوم تولید مارکسی از مفهوم مبادلهٔ نمادین پیروی می‌کرده است. وی توضیحات خود را با بیان آرای ژرژ باتای پی‌گرفته و نشان می‌دهد که انسان پیشامدرن در مناسک و روابط خود، براساس مبادلات انسان با طبیعت و در گروی مفاهیم نمادین، به کنش و واکنش می‌پرداخته است. این روابط، شامل لذت آیینی و ارتباط معنادار با طبیعت بوده و ارزشمند تلقی شده است و سود، افزایش تولید، حقایق عصر مدرن و شروع صنعت را ساختار می‌بخشند. او با حمایت از جوامع پیشامدرن و به نقد کشیدن ساختار نظم مدرن، شروع عصر وانموده را، به‌عنوان سومین نظم پس از نظم موجود در جامعهٔ کلاسیک و مدرن، تبیین می‌کند.

شروع نظم سوم وانموده

در قسمت سوم، بودریار توضیح می‌دهد که اگر جامعهٔ کلاسیک براساس مفاهیم و مبادلات نمادین و نیز جوامع مدرن براساس تولید شکل گرفته‌است، جامعهٔ پسامدرن و عصر کنونی براساس مفهوم وانمایی شکل می‌گیرد؛ جامعه‌ای که حقیقت آن در الگوهای سایبری، همچون تلویزیون و دیگر تصاویر دیجیتالی، بازنمایی و وانمایی می‌گردند. این مرحله، دقیقاً مرحلهٔ جدایی از «اقتصاد سیاسی» به‌عنوان اصل سازمان‌دهندهٔ جامعه است، عصری که رسانه، حوزهٔ مشخص نشانه‌ها را به کدها و رمزگان بدل می‌کند. در این سیر تحولی و براساس دیدگاه تاریخی و ملهم از دیدگاه فوکو، نظام نشانه‌ای، هژمونی ابتدایی خود را از دست می‌دهد. او، نشانه‌هایی را که در عصر فئودالی، نظم‌هایی تعریف‌شده، غیرقابل تغییر و تقلیدی از طبیعت محسوب می‌شدند، با تعبیر«قانون طبیعی ارزش»[12] تبیین می‌کند؛ معماری باروک و جزایر یوتوپیاییِ خیالی آن متعلق به این دوره می باشد[13] که با شروع عصر مدرن و ظهور بورژوازی، تعین و ثبات آنها زیر سؤال می‌رود و دستخوش تغییر می‌شود. این تغییر، به دنبال ایجاد جامعهٔ صنعتی و تولیدی حاصل و درگیر تولیدات سلسله‌وار ماشینی و همچنین تکثیر نشانه‌های صنعتی شده به وجود می‌آید و هدف آن تسلط بر طبیعت، تولید انبوه و کنترل جهان است. نشانه‌های مربوط به این دوره، قطعیت دورهٔ فئودالی را ندارند و براساس نقش صنعت، به نظمی برای ارائهٔ انسان به طبیعت تبدیل گشته است. نظم دوم نشانه‌ها یا امر وانمایی، به تسلط انسان بر ابژه‌ای به نام طبیعت اشاره می‌کند که در آن اگرچه قطعیت[14] دورهٔ پیشین رقیق شده، اما تا حدی همچنان وفادار به الگوی ساختاری خود باقی می‌ماند. اصطلاح «قانون تجاری ارزش» به این دوره و نظم حاکم بر آن اطلاق می‌گردد. اما مرحلهٔ سوم که در واقع مرحلهٔ عدم تعین نشانه‌هاست و در اصطلاح به «عصر وانمایی» مشهور است، دوره‌ای است که تقلید و جعل مرحلهٔ اول و یا ویژگی‌های سلسله‌مراتبی محض مرحلهٔ دوم در آن بی‌معنی است و در واقع نشانه‌ها، درصدد شکل‌دهی به جهان پیرامون خود برمی‌آیند. در این روند، جامعه از تولیدی ـ سرمایه‌داری به سمت نوسرمایه‌داری و سایبرنتیک حرکت می‌کند و هدف آن کنترل بر تمام حوزه‌های موجود، اعم از هنر، سیاست و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

دین و .... است (Kellner,1989:80). براین‌اساس، رابطهٔ دیالکتیکی و یا دال و مدلولی سوسوری و یا صفر و یک فوکو دیگر وجود ندارد؛ زیرا قرار بر این است که نشانه‌ها، ارجاعی به بیرون نداشته باشند و به همین دلیل در این نظم، بازدارندگی از هرگونه معنی، ارجاع و یا مدلول، به اصل تغییرناپذیر جهان پسامدرن بدل می‌گردد. کدها و نظام جدید رمزگان بی‌ارجاع، مهره‌های بازی حاکم جدید را تشکیل می‌دهند. کدهایی که دارای الگوهای وانمایی یکسان هستند و اساس همه چیز را شکل می‌دهند. در این شرایط، تمام فاکتورهای موجود در جامعه به کد یا یک مهرهٔ بازی شطرنج بدل می‌شوند. برای مثال، او توضیح می‌دهد که در شرایط پسامدرن دستمزد یک کارگر، نتیجهٔ رابطهٔ منطقی بین کار و تولید او نیست، بلکه دلالت بر یک بازی دارد که کارگر در یک سیستم و متناسب با آن انجام می‌دهد (Baudrillard,1993:3). کار، دیگر یک نیرو نیست، بلکه به نشانه‌ای در میان نشانه‌های دیگر تبدیل شده است. در واقع، انقلاب ساختاری ارزش، شالودهٔ انقلاب را حذف کرده است. به‌همین دلیل، اقتصاد سیاسی دورهٔ مدرن، دیگر به‌عنوان اساس یا عامل تعیین‌کنندهٔ جامعه یا حتی حقیقت ساختارمند آن، که دیگر پدیده‌ها به وسیلهٔ آن تفسیر می‌شود، به حساب نمی‌آید؛ در عوض، ما در فضای حاد ـ واقعیتی زندگی می‌کنیم که در آن تصاویر، مناظر و بازی‌های نشانه‌ها جایگزین منطق تولید شده و در حوزهٔ امور نمادین[۱۵] قرار می‌گیرند. در این شرایط است که دیگر امر واقعی، آن چیزی نیست که در گذشته بوده است، و عینیت و اصالت تکثیر می‌شود و اسطورهٔ خاستگاه‌های متعدد می‌شود. در چنین جامعه‌ای که محصول نظام سرمایه‌داری است، تفاوت بین بازنمایی و واقعیت متلاشی شده و هرگونه زمینه یا حوزهٔ تجربی از امر واقع، ناپدید می‌گردد و تولید امر واقعی و اشارتی، جای هر تولید دیگری را می‌گیرد. این شروع وانماییِ موردنظر بودریار است؛ نظم سوم؛ جایی که غلبهٔ امر مجازی به حدی می‌رسد که به قول بودریار: «ما به مجاز نمی‌اندیشیم، بلکه این امر مجازی است که به ما می‌اندیشد». (Baudrillard,2002:107). نظم ایجادشده و اسلوب‌های جدید، در یک سیر دایره‌وار قرار می‌گیرند و واقعیت را شکل می‌دهند؛ به نحوی که هر نشانه صرفاً به نشانه‌ای دیگر و هر کالا به کالایی دیگر ارجاع داده می‌شود. عدم قطعیت ایجادشده توسط تولید و تکثیر وانموده‌ها و رمزگان جدید در این سیر و در فضایی بی‌خاستگاه، راه تشخیص درست از نادرست و خوب از بد را ناممکن می‌سازد. به همین سبب است که شاهد یکی شدن و از بین رفتن تقابل بین زشت و زیبا در هنر؛ پدیده‌ای مانند مد[۱۶] چپ و راست در سیاست؛ مفید و غیرمفید در اشیاء و خوب و بد در اخلاق و هر سطحی از مفاهیم طبیعت و فرهنگ هستیم (Baudriallard,2001:128).

وانمایی و جایگاه هنر

بودریار هنرمندی چون اندی وارهول[۱۷] را شاخص و حاصل نظم سوم وانموده می‌داند؛ هنرمندی که روزمرگی موجود را در تصاویر پشت‌سرهم و گاه منفرد، نقاشی می‌کند. سیلک‌اسکرین‌هایی که اگرچه تصاویر مرلین مونرو[۱۸] را نشان می‌دهد اما به کدی بدل می‌شوند که ارتباطشان را با نمونهٔ واقعی آن، محو می‌کنند؛ تصاویری به شدت روزمره و در عین حال دور از آن. تصاویری که برای جلب میل، ستارهٔ سینمای هالیوود را به جاودانگی می‌رساند و الههٔ را به شکلی وانمایانه بر توده مسلط می‌کند، تصاویری که هم‌چنان کارکرد سیاست‌گذار خود را حفظ کرده‌اند. به همین دلیل هنرمند پسامدرن و خالق آن بر این باور است که هنر معاصر، زیبایی‌اش را از پول به دست می‌آورد. تحلیل بودریار از تبدیل کالا به عکس، خارج شدن هرچیز از حوزهٔ کارکردی و ورود آن به مبادله و ارزش‌گذاری نمادین و غیر واقعی است؛ زیرا هنرمند با تصاویر خود و با بازی نور و رنگ، محتوا را تغییر داده و یا حتی آن را از بین می‌برد. در این نقطه است که نمایش‌های آوانگارد هنر با ایماژهای به سطح درآمده، در همهٔ حوزه‌ها نفوذ می‌کند و هنر به مثابهٔ یک پدیدهٔ متعالی و متمایز از دیگر حوزه‌ها

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

ناپدید می‌گردد. بودریار این موقعیت خاص را به تبع اتفاقی که در اقتصاد با عنوان فرااقتصاد[19] و در سیاست با عنوان فراسیاست یاد می‌شود، «فرازیبایی‌شناسیک» نام‌گذاری می‌کند؛ موقعیتی که در آن تمام حوزه‌ها دچار بی‌تفاوتی معنایی شده‌اند و تصویر هنری به زشت و زیبا بی‌اعتنا است. تأکید بر روی تصویر، فاکتور مورد بحث و پر اهمیت بودریار است؛ جهانی که تمام ویژگی‌های آن در تصویرهای تهی از معنا خلاصه شده است. تصویری که خود وانموده است و منطبق با تطور آن، سه مرحله را پشت سر گذاشته است. این سه مرحله بدین‌ترتیب است: ایماژ [20] در مرحلهٔ ابتدایی خود، که مربوط به دورهٔ کلاسیک و پیشامدرن است، بازتابی از واقعیت بوده، سپس در مرحلهٔ بعدی غیاب واقعیتی ابتدایی را می‌پوشاند و در نهایت، تصویر تبدیل به وانموده‌ای ناب از خودش می‌شود و مناسبت خود با واقعیت را از دست می‌دهد. کدهای مرحلهٔ سوم، واقعیت‌بخشی به جهان را بر عهده می‌گیرند؛ همان‌طور که بودریار در کتاب *وانموده و وانمایی*،[21] خلاصه‌ای از داستان بورخس[22] را ذکر می‌کند. در این داستان، وانمودن دیگر مربوط به یک قلمرو، یک موجود مرجعی یا یک جوهر نیست و نشانه برابر با واقعیت و سازندهٔ آن می‌شود و در واقع، تولید امر واقعی را بر عهده می‌گیرد؛ امری فاقد خاستگاه و واقعیت: حاد ـ واقعیت. در داستان بورخس، نقشه‌ای وجود دارد که تمام سطح امپراتوری را فرامی‌گیرد و قلمروی امپراتوری از نقشه تبعیت می‌کند و از بین رفتن قلمرو، با پاره پاره شدن نقشه همراه است. در واقع، این نقشه است که بر قلمرو تقدم دارد (Baudrillard,1994:2) و این پاره‌های قلمرو خواهند بود که به آهستگی و در وسعت نقشه ضایع و تباه می‌گردند. به این شکل است که عصر وانمودن با انحلال تمامی نشانه‌ها آغاز می‌گردد. از آنجا که وقتی سرزمین دست‌نخورده‌ای باقی نمانده و نقشه، کل قلمرو را می‌پوشاند، اصل واقعیت ناپدید می‌شود. بدین شکل از تسلط است که مسیری برگشت ناپذیر به سمت از دست دادن ارجاع زمینی، تشکیل می‌شود که مساوی است با غیرمادی کردن جهان بشری یا غیر واقعی کردن[23] آن و یا به عبارت دیگر انتقال آن به یک فضای فراواقعی و وانموده. (بودریار و سایرین،۱۳۷۴:۸۶)

نمونهٔ دیگر، هنر سوررئال و تکثیر همه‌گیر آن است. راز سوررئالیسم این بود که روزمره‌ترین واقعیت می‌توانست فراواقعی شود؛ اما فقط در لحظات ممتازی که به نوبهٔ خود از هنر و تخیل برمی‌خیزد. امروزه واقعیت‌های روزمرهٔ سیاسی، اجتماعی، تاریخی، اقتصادی و ... در بعد حاد ـ واقعیت، شبیه‌سازی و مجسم شده‌اند به‌گونه‌ای که ما امروز، یکسره درون توهم زیبایی‌شناسی واقعیت زندگی می‌کنیم. شعار قدیمی «واقعیت نیرومندتر از توهم است»، که با مرحلهٔ سوررئالیستی «زیبایی‌شناختی کردن زندگی» مطابقت داشته، دیگر وجود ندارد؛ زیرا دیگر توهمی وجود ندارد که زندگی احتمالاً بتواند با آن به‌عنوان غلبه‌کنندهٔ بر آن، رویارو شود: «واقعیت کاملاً وارد بازی واقعیت شده است» (بودریار،۱۳۸۸:۴۷۷). گرایش به هنر انتزاعی در این دوره شدت می‌یابد؛ زیرا در نقطهٔ مقابلِ هنری است که مرجع آن تصاویر مبتنی بر عینیت و یا تقلید از طبیعت است و هنر آن در همین غیر اشاری بودن و مقصد اشاره قرار گرفتن است. تکثیر هنر سوررئال، نسبت به نمونهٔ اصلی یا آغازین آن، یک تفاوت دارد؛ مفاهیم هنرمند سوررئال نامحدود بوده و در چارچوب خاصی قرار نمی‌گیرند، اما هنر بر مبنای وانمایی توضیح داده شده و با هدف اقتصادی ـ سیاسی به حوزهٔ تبلیغات میل و مصرف کالا محدود می‌گردد.

مسئله‌ای که در باب آن سخن گفتیم، در دین نیز مصداق پیدا می‌کند؛ منع شمایل از جانب سردمداران دینی به چه معنا است؟ جز این‌که دمندهٔ روح به هستی، پس از تجلی در شمایل و تکثیر در رب‌النوع‌ها، دیگر به‌مثابهٔ مرجع اعظم باقی نخواهد ماند؟ ترسی که همیشه در خداپرستان بوده؛ زیرا آن‌ها می‌دانستند که در وانموده‌ها توانایی خاصی برای زدودن آگاهی انسان وجود دارد و اینکه به واقع هرگز خداوندی وجود نداشته و یا چیزی بیش از وانموده نبوده است (اتفاقی که همیشه ترس آن وجود دارد). به این دلیل است که شمایل و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

تصویر، به منزلهٔ قاتلان امر واقعی و یا حربه‌ای در دست کشیش‌ها و اصحاب کلیسا برای سلطه بر آگاهی مردم بوده است. با توجه به این توضیحات، بودریار نتیجه می‌گیرد که دیگر ممکن نیست که غیرواقعی از روی واقعی (خیال از روی داده‌های واقعیت) ساخته شود، بلکه این روند وارونه خواهد بود. همان‌طور که گفته شد، واقعیت زندگی و تجربهٔ زیستهٔ ما با توجه به فضای حاد ـ واقعیت از بین می‌رود. بنابراین، مدل‌های وانموده، در فضا و بدون مرکز،[۲۴] برای ایجاد احساسی معمولی و روزمره برنامه‌ریزی می‌شوند تا واقعیت رخت بر بسته و ناپدیدشده از زندگی را به‌مثابه یک داستان بازآفرینی کنند و به این شکل پاره‌ها و قطعه‌های وانموده به هیئت مفاهیم روزمره دربیایند و دوباره واقعی بشوند؛ به همان شکلی که در دنیای واقعی مشهودند. به همین خاطر شخص از ابتدا در یک فضای سراسر وانموده قرار دارد؛ بدون هیچگونه اصل و اصالت و یا ماندگاری، بدون هیچ گذشته و حتی آینده‌ای. بودریار این نحوه از وجود را با اصطلاح انتشار و پخش[۲۵] همهٔ ویژگی‌های ذهنی و روحی تبیین می‌کند. مختصات ذکر شده، در ارتباط با یک جهان موازی، یک جهان دوم و یا حتی یک جهان ممکن نیست. این جهان، نه ممکن است و نه غیر ممکن، نه واقعی و نه غیر واقعی، این جهانِ فراواقعیت یا جهان وانموده است.

برای شکل گرفتن این فضا، توضیح بودریار دربارهٔ گذار از دورهٔ داستان علمی ـ تخیلی لازم است. با توجه به قرار گرفتن در نظم سوم وانموده، تصور قدیمی از داستان علمی ـ تخیلی از میان رفته و چیز دیگری در این روند نمودار گشته است. در ماجرای علمی ـ تخیلی با نظم دوم وانموده روبه‌رو هستیم که طرح‌واره‌های آن، جهان صنعتی و مکانیزه شده، یعنی صرفاً توسعهٔ انرژیک یا مکانیکی، سرعت و افزایش قدرت در مراحل بی‌شمار، است. در این مرحله، جدایی از واقعیت صورت نگرفته است و تنها توسعهٔ قدرت و سرعت نمود پیدا می‌کند در حالی که فاصلهٔ بین واقعیت و تخیل هنوز وجود دارد. به عبارت دیگر، واقعیت یا تخیلی وجود ندارد جز در یک فاصلهٔ مشخص. بودریار جدایی از این مرحله و رسیدن به مرحلهٔ بعدی را در قالب بازجذب[۲۶] این فاصله می‌داند. او توضیح می‌دهد که تمایل، به سمت جذب این فاصله است که از جانب الگو اتفاق می‌افتد (Baudrillard,1994:81). جدایی و افتراق از واقعیت به حد اعلای خودش می‌رسد و به این ترتیب، جزیرهٔ آرمانی در مقابل اقلیم واقعیت قرار می‌گیرد (البته واقعی‌تر از آن). فرافکنی‌های داستان علمی ـ تخیلی در فضای فروپاشی مدل‌ها و الگوها جذب شده‌اند؛ یعنی مدل‌ها دیگر هیچ فرافکنی یا امر متعالی و هیچ تصوری را در رابطه با واقعیت تشکیل نمی‌دهند، بلکه آن‌ها از واقعیت سبقت می‌گیرند و در همه جا حضور دارند؛ و هیچ قسمی از پیش‌دستی افسانه‌ای و هیچ فضایی را برای نوعی از امر متعالی تخیلی باقی نمی‌گذارند. (Ibid:82) این فضای بازشده، همان وانمایی در مفهوم سایبرنتیکی و دستکاری این مدل‌ها و الگوها در همهٔ سطوح است. با این وصف، دیگر هیچ تمیز و تشخیصی در مورد عملکرد این الگو نسبت به عملکرد آن در مورد واقعیت وجود ندارد؛ زیرا در هنگام مواجهه با الگوی علمی ـ تخیلی، این تمیز و تشخیص وجود دارد و تنها سرعت و قدرت امر بازنمایی‌شده شدت پیدا می‌کند.

داستان علمی ـ تخیلی، ممکن است تنها بتواند خود را در یک محیط مصنوعی و با توجه به جهان پیرامون بازسازی کند، به سمت کوچک‌ترین جزئیات برود و حوادث، ایدئولوژی‌های گذشته و یا همان حقایق معطوف به گذشتهٔ[۲۷] خود را احیا کند. این فضا، به نوعی گویای بسط و گسترش جهانی بود که به طور مثال، مسیرش را در نمایش‌نامه‌های کاوش فضا و این قبیل موضوعات طی می‌نمود. اغلب داستان‌های علمی ـ تخیلی موضوعاتی مرتبط با اهداف جهان و آن‌چه در آن می‌گذشت داشتند. یکی دیگر از این موارد، استعمار و کشف سرزمین‌های دیگر است که همزمان، در قرن نوزدهم و بیستم موضوع داستان‌های علمی ـ تخیلی را تشکیل می‌داد.

دیگر نسبت و یا رابطهٔ علی ـ معلولی در مورد نظم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

سوم وانموده مطرح نیست؛ داستان علمی ـ تخیلی در این مفهوم در هیچ کجا نبوده و در عین حال در همه جا وجود دارد. در واقع به زعم بودریار، روند جهانی شدن، بسط و گسترش پیدا کرده و بخشی از طرح فروپاشی و غرقه‌سازی است: غرق شدن جهان در کدها. اکنون فضای زمین به شکل مجازی کدگذاری، نقشه‌کشی، ثبت و اشباع شده است. (Baudrillard,1994:82) یعنی یک بازار جهانی، نه تنها در مورد کالاها بلکه حتی در مورد ارزش‌ها، نشانه‌ها، الگوها و... . به این ترتیب، هیچ جایی برای امر خیالی باقی نمی‌ماند و این تنها امکان فضای علمی ـ تخیلی است. واقعیت می‌تواند به ورای داستان علمی ـ تخیلی برود؛ به این دلیل که واقعیت نشانه‌ای است که امکان گسترش و افزایش تخیل را فراهم می‌آورد. اما واقعیت نمی‌تواند از الگوها گذر کند؛ واقعیت فقط یک بهانه است برای الگو و نه چیز دیگر.[۲۸] در جهانی که به وسیلهٔ اصول واقعی احاطه شده بود، امر خیالی[۲۹] تنها عذر و بهانه‌ای برای واقعیت بود، ولی امروز این واقعیت است که بهانه‌ای شده برای الگوها و جهانی که به وسیلهٔ اصول وانمایی کنترل می‌شود.

نکتهٔ جالبی که بودریار مطرح می‌کند این است که به شکل متناقض‌گونه‌ای، این واقعیت است که آرمان‌شهر[۳۰] شده است؛ مکانی که دیگر در قلمرو امکان نیست و تنها می‌تواند رؤیایی باشد برای کسی که چیزی را از دست داده و یا گم کرده است؛ حفره‌ای که انسان پسامدرن با هر وسیله‌ای درصدد است تا آن را پر کند. در این شرایط، شخص در دنیای دیگری نیست؛ او در درون دنیای وانموده‌ای است که شکست‌ناپذیر و غیرقابل عبور است. به عبارتی، گویی شخص در یک جهان دیگر است؛ جهانی بدون انعکاس، بدون طرح‌ریزی جهان آرمانی که بتواند آن را انعکاس دهد. فضای وانموده، در واقع، خلل‌ناپذیر و شکست‌ناپذیر است. (Ibid:83) آرمان‌شهر، حد اعلای این فرافکنی است که در آن یک فضای متعالی[۳۱] با بنیانی متفاوت شکل گرفته و بسط و گسترش یافته و می‌توان گفت: فرم منحصر[۳۲] شدهٔ ضمیر ناخودآگاه هر فردی است که طرح آن برگرفته از ساختار درون ناخودآگاه ماست. «دیزنی‌لند»، نمونه‌ای از این آرمان‌گرایی و تفوق امر فراواقعی بر واقعیت است. در واقع سازندهٔ این پارک تفریحی، کار خود را از پویانمایی و طراحی شخصیت‌هایی کارتونی (میکی‌ماوس) آغاز می‌کند و با گسترش کار خود و ایجاد شرکت فیلم‌سازی به همین نام (والت دیزنی)، شهرتی قابل‌ملاحظه برای خود کسب می‌کند. وی سپس در سال ۱۹۵۵ با شعار واقعیت بخشیدن به تخیل و سلطهٔ تخیل بر واقعیت، این پارک تفریحی را با نام دیزنی‌لند احداث می‌کند؛ پارکی که بر سر در آن، این جمله نگاشته شده است: دیزنی‌لند به ایدئال‌ها و رؤیاهایی تقدیم می‌شود که آمریکا را ساخته است (یعنی همان سبقت ایده و تسلط آن بر واقعیت). به بیان دقیق‌تر، کارکرد واقعی وانمایی، بازدارندگی است؛ بازدارندگی از هرگونه معنا، حتی بازدارنده از هرگونه قدرتی که تا پیش از این هژمونی مسلط تلقی می‌شد. این امر نیز جز هنر سیاست وانمایانه محسوب می‌گردد. در شرایط فعلی (شرایط وانمایی) همهٔ سرقت‌های مسلحانه، گروگان‌گیری‌ها و نمونه‌هایی از این دست، سرقت‌هایی «وانمود» شده‌اند؛ به این معنا که از پیش در شعائرِ رمزگشایی شده و سازمان‌دهی‌شدهٔ رسانه‌های گروهی نگاشته شده بوده و نحوهٔ رخدادن و پیامدهای احتمالی‌شان نیز پیش‌بینی شده بوده است. یعنی این رخدادها، به منزلهٔ نشانه‌هایی عمل می‌کنند که دیگر به هدف واقعی‌شان که صرفاً تکرار در قالب نشانه است متعهد نیستند. (Ibid:16)

حاد ـ واقعی بودن این رخدادها، تهی بودن‌شان از هرگونه محتوا و هدف و تکثیر ابدی‌شان در یکدیگر، موجب می‌شود که نظامی که تنها بر امر واقعی و خردمندانه قابل‌تحمیل است، قابلیت تعیین کردن آن‌ها را نداشته باشد. این نظام، نظامی اشارتی است که می‌تواند تنها بر اشاره‌ها غلبه کند؛ قدرتی تعیین‌کننده که تنها بر جهانی تعیین‌شده سلطه می‌راند و در مقابل تکرار نامعین وانموده‌ها و ابرهای بی‌وزنی که از نیروی جاذبهٔ امر واقعی سر می‌پیچند، ناتوان است. در چنین فضایی قدرت، خود، از هم می‌پاشد و به وانموده‌ای از قدرت بدل

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

می‌شود؛ قدرتی گسیخته از اهداف و خواسته‌هایش و تنها متعهد به جلوه‌های قدرت و وانمودن همگانی (بودریار و سایرین،۱۳۷۴:۹۵). مثالی که بودریار برای این شکل از قدرت ارائه می‌دهد، با این سؤال آغاز می‌شود: آیا دستگاه سرکوب‌گری به یک سرقت مسلحانه واکنشی خشن‌تر نشان می‌دهد یا به یک سرقت واقعی؟ پاسخ، مورد اول است. چرا که دومی، تنها نظام چیزها و حق مالکیت را آشفته می‌کند؛ در حالی‌که دیگری (سرقت وانمود شده)، در خودِ اصلِ واقعیت مداخله می‌کند. تخطی و خشونت اهمیت کمتری دارند، چرا که تنها توزیع امر واقعی را زیر سؤال می‌برند. اما وانمودن، بی‌نهایت خطرناک‌تر است، زیرا همیشه گذشته از هدفش، به این امر اشاره دارد که نظم و قانون به خودی خود، ممکن است به راستی، چیزی بیش از یک وانمودن نباشد. به همین دلیل، بودریار قانون را نظم درجهٔ دوم می‌داند، در حالی که وانمودن مربوط به نظم سوم است؛ فراسوی درستی و نادرستی، فراسوی همگونی‌ها، فراسوی یکایک تمایزهای خردمندانه که قدرت و امور اجتماعی، همگی براساس آن به کار خود مشغولند. در این‌جاست که ما، با از کار انداختن امر واقعی، نظم را هدف قرار می‌دهیم.

حاد ـ واقعیت بازدارندهٔ هرگونه اصل و هدف است و این بازدارندگی را علیه قدرت به کار می‌گیرد؛ زیرا نظم همیشه امر واقعی را انتخاب می‌کند. در شرایط بلاتکلیفی، نظم همیشه این انگاره را ترجیح می‌دهد (به همین دلیل در ارتش ترجیح می‌دهند که وانمودکننده را همچون دیوانه‌ای واقعی بدانند و با او برخوردی حتی جدی‌تر از دیوانهٔ واقعی داشته باشند). ولی این کار دشوار و دشوارتر می‌شود، چرا که تمیز روند وانمودن از امر واقعی و اثبات امر واقعی، در عمل، ناممکن است و به خاطر نیروی اینرسیِ امر واقعی که ما را احاطه می‌کند، وارونهٔ این هم صادق است (همین توانایی برای وارونه شدن به جزئی از دستگاه وانمایی شکل داده و قدرت را ناتوان می‌کند) (Baudrillard,1994:16). اگر فردی که تمارض می‌کند، اتفاقی علایم بیماری را داشته باشد چطور؟ اگر دلایلی مشابه، برای تأیید عمل تروریستی توسط گروهکی برای تخریب برج‌های دوقلو وجود داشته باشد چطور؟ مرز بین وانموده و حقیقت، چگونه مشخص می‌گردد؟ این بازی، با واقعی شدن امر وانموده و با پیروزی آن ادامه می‌یابد.تا قبل از نظم سوم وانموده، قدرت، صرفاً از جانب امر واقعی تهدید می‌شد ولی امروز که از جانب وانمودن تهدید می‌شود و با خطر محو شدن در بازی نشانه‌ها روبه‌روست، خطر امر واقعی و بحران را می‌پذیرد و بر سر تولید دوبارهٔ شرط‌های مصنوعی، اجتماعی و اقتصادی قمار می‌کند. این امر، برای قدرت مسئلهٔ مرگ و زندگی است اما دیگر دیر شده زیرا تولید کالاها و دوران خوش اقتصاد سیاسی، دیگر بی‌معناست. به همین دلیل، تولید مادی، به خودی خود، امری حاد ـ واقعی است و این آن چیزی است که در اجتماع و در تولیدِ اضافه می‌جوید. نگرش بودریار به جامعهٔ وانموده، در واقع، حاکی از تخیلی سایبرنتیکی است که جامعهٔ معاصر را یک سیستم بازدارندهٔ[۳۳] حرفه‌ای می‌داند؛ سیستمی که بدون عملکردهای رایج انقلابی و ایجاد تشنج و بی‌ثباتی به هدف خود می‌رسد. این نشانه‌ها را می‌توان همه جا دید؛ از جنگ‌افزارهای پلیسی ـ نمایشی تا خودِ رسانه و حتی دموکراسیِ نمایشیِ بازنمایی‌شده. بودریار، در این زمینه، دیزنی‌لند[۳۴] را مثال می‌زند. این مکان، مانع درک واقعیتِ جامعهٔ آمریکا می‌شود. دیزنی‌لند با یک مدل ابتدایی و کودکانه، سعی دارد صورتی تخیلی ارائه دهد تا باقی آمریکا را واقعی جلوه دهد. لس‌آنجلس و آمریکای پیرامون آن، دیگر واقعی نیستند بلکه شبیه‌سازی شده‌اند و با این‌گونه مکان‌ها از واقعیت تغذیه می‌کنند. دیزنی‌لند، نمود کاملی از شیوهٔ زندگی آمریکایی‌ست. خصوصاً وقتی ژنرال سوارزکف (طراح جنگ خلیج فارس)، برای پیروزی (وانمود شدهٔ) خود، جشنی مفصل در این مکان برگزار می‌کند. (چنین جشنی در مرکز خیال و رؤیا مطمئناً نتیجهٔ ارزشمندی برای این جنگ مجازی بوده است) (Baudrillard,2002b:151). سیستم وانمایی، در مورد واترگیت هم همه چیز را اخلاقی و قانونی وانمود می‌کند؛ فساد نیکسون یک رسوایی نبود بلکه تنها شبیه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

یک رسوایی بود تا به پنهان‌سازی این واقعیت بپردازد که محکومیت این رسوایی از سوی مطبوعات، دفاع از اصول و واقعیت اخلاقی و سیاسی است. آن شبیه‌سازی، پنهان‌کنندهٔ این واقعیت است: «رسوایی، دیگر وجود ندارد». سرمایه‌داری می‌خواهد ما، ماجرای واترگیت را صرفاً برخوردی غیراخلاقی بدانیم و آن را به نام اخلاق محکوم کنیم. به همین دلیل بودریار وانمودن را تظاهر به آن‌چه که نداریم می‌داند؛ تظاهر به اخلاق، هنر و قدرتی که دیگر وجود ندارد.

تنها سلاح قدرت و تنها تدبیرش، تزریق دوبارهٔ واقعیت و اشارت در همه جاست؛ به این امید که ما را به واقعیت امر اجتماعی، جاذبهٔ اقتصاد و اهداف تولید متقاعد کند. به این ترتیب، جایگاه سینما کجاست؟ در اطراف شما (در بیرون و سراسر شهر)، اجرای شگفت‌انگیز فیلم‌ها و فیلم‌نامه‌ها وجود دارند اما در خود استودیوها از این واقعیت خبری نیست. در این نظام همه چیز پیش‌بینی شده است؛ یک مدل برنامه‌ریزی‌شدهٔ مصون از خطا با درجه‌ای از امنیت که تمام وسعت جامعه را تحت‌پوشش خود قرار می‌دهد. به یقین در این نظام، جایی برای شانس باقی نمی‌ماند.

۱۱ سپتامبر به مثابه اثری هنری

رخداد ۱۱ سپتامبر حادثه‌ای برنامه‌ریزی شده است که سعی دارد انهدام فیزیکی و تروریستی را به مخاطب خود تحمیل و یا به زعم بودریار، وانمود کند. انهدام برج‌های تجارت جهانی، به معنای ضربه به معتبرترین و با عظمت‌ترین بنا و نیز ضربه به سیستم ارزشی غرب محسوب می‌شود. بودریار، با تحلیلی تاریخی و زاویه دیدی معمارانه، سعی می‌کند تا از تخریب این دو برج، مفهومی نمادین و سمبولیک ارائه دهد (Ibid:37). ساختمان‌های مرکز تجارت جهانی، با فرمی عمودی و نه هرمی یا هر شکل دیگر، نمایان‌گر ناپدید شدن زیر سلطهٔ فضای دیجیتال و انحصارطلبی و رقابت است و این دو، پایان هر ارجاع به امری اصیل و بنیادین را نشان می‌دهد. آیا این دو برج تخریب شدند؟ آیا در هدفی تروریستی ویران گشتند؟ و آیا هدف گروهک خاصی قرار گرفتند؟ هنوز هم به ظاهر، مسببان این حادثه مشخص نشده‌اند اما اتفاقی که روی داده و هدف‌گیری، نشان می‌دهد که حادثهٔ ۱۱ سپتامبر، در یک هم‌دستی بی‌عیب و نقص و غیرقابل پیش‌بینی ترتیب داده شده است. به نظر می‌رسد صاحبان اصلی این برج‌ها، با ظرافتی هرچه تمام‌تر، بازی نابودی آن را ترتیب داده و در نابودی آن شرکت نموده‌اند. ویران کردن این بنا، کاری هوشمندانه و ارزشمند بود. در واقع، وظیفهٔ یک معمار خوب این است که اثر خودش را محو کند ولی نمادی از نابودی خودش را در ذهن مخاطب بر جای گذارد؛ تصویری که هرگز پاک نگردد. ما هنوز هم صحنهٔ تخریب برج‌های دوقلو را به خاطر داریم و همچنان مقصران آن را ناشناس می‌دانیم. القای این امر وانموده، تضمین پیش ـ برد اهداف آمریکا در طرح‌های بعدی او قرار گرفته است؛ چرا که ناپدید شدن نماد ظاهری قدرت مطلق، مقدمهٔ قدرتمندتر شدن قدرت مطلق است. به قول بودلر: تنها منظرهٔ طبیعی و واقعاً گیرا، منظره‌ای است که تکان‌دهنده‌ترین ژرفا و در همان حال وانمودهٔ کامل آن ژرفا را ارائه کند. «هرچیزی که قدرت جهانی باشد و مرکز قرار بگیرد، برای یک لحظه می‌تواند نابود شود» (بودریار،۱۳۸۴:۹۴).

در مورد این مسئله، برداشتی عام وجود دارد مبنی بر اینکه ویرانی فیزیکی این برج‌ها منجر به از بین رفتن و نابودی نمادین آنها شد، در صورتی که قضیه کاملاً برعکس است و هیچ کس ـ نه حتی تروریسم ـ قادر به نابودی آن نبوده و نیست، بلکه انهدام و نابودی نمادین آن است که به نابودی فیزیکی آن ختم شده است. اگرچه برج‌های دوقلوی تجارت جهانی ناپدید شدند، ولی در واقع نابود نشدند و حتی اینک که خاک شده‌اند، آگاهی پرقدرت و جاودانی را از حضورشان در پشت سر خود باقی گذاشتند. در حقیقت، حضور مادی آنها منحل شد اما در توهمی قطعی و خیالی پخش گشت. به لطف تروریسم، مرکز تجارت جهانی، زیباترین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

ساختمان جهان شناخته شد و عجایب هفتگانه، به عجایب هشتگانه تبدیل گشت.

بودریار، در انتهای این وانمایی، فروپاشی امر اجتماعی را می‌بیند. از نظر او جوامع در این روند، وضعیت یکسانی دارند و آن این است که همهٔ جوامع نگران توانایی برای مرزبندی میان امر واقعی و قدرت هستند و اهمیتی به خود امر اجتماعی که به خودی خود درگیر این فروپاشیدگی است، نمی‌دهند. این امر بدون شک به سوسیالیسم ختم خواهد شد، زیرا سوسیالیسم از ورای مرگ امر اجتماعی سر بر خواهد کشید؛ همان‌طور که ادیان از راه مرگ خداوند سر بر کشیده‌اند (بودریار، ۹۸:۱۳۸۷). این وانمودن، دیگر یک ساختار، یک تدبیر، مناسبتی از نیروها یا یک شرط‌بندی نیست و تنها، شیء مورد تقاضای اجتماع است و به همین سبب، پیرو قانون عرضه و تقاضاست.

کار واقعی، قدرت و تولید واقعی محو شده‌اند. احیای حقیقتی در ورای وانموده، پیوسته مسئله‌ای کاذب است. وانمودن، با کنار زدن واقعیت و رونویسی‌اش در دست نشانه‌ها هم‌خوان است و به تبع آن، ایدئولوژی با خیانت نشانه‌ها به واقعیت هم‌خوانی دارد (همان:۲۰). در این میان، هنر نیز نقشی جز پیروی از قانون عرضه و تشدید تقاضا و یا پیروی کردن از بازار کالا ندارد، البته پیش از آن ذهن منفعل مخاطب، مهیای پذیرش بی‌چون‌وچرای تصاویرِ جذاب و بی‌معنی و بی‌ارجاع شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب گفته شده، این امر مسلم می‌گردد که امر مطلق به عنوان مفهومی معین و قابل بازنمایی، در هر رشته و حوزه‌ای، وجود خارجی نخواهد داشت. امر نمادین، در یک سیر تاریخی از بازنمایی طبیعت و جایگاه ثابت خود به جایی می‌رسد که در سومین دورهٔ خود و در نظم سوم وانموده، بار خلق خود واقعیت را بر عهده می‌گیرد؛ این واقعیت می‌تواند سیاسی، هنری و یا مذهبی باشد که در هر صورت توسط کدهایی بی‌ارجاع بازآفریده می‌شود. حوزه‌های نام‌برده، در اتحادی که به‌واسطهٔ امر وانموده صورت گرفته، جزمیت کلاسیک و تا حدی مدرن خود را از دست می‌دهند. ارزش هر حوزه، در گروی کارکرد آن و میزان استفاده از امر وانموده است. به این ترتیب، هنر به سوی هر چه بیشتر انتزاعی شدن میل می‌کند و عواملی چون سیاست و رسانه و حوزه‌های تبلیغاتی، سوژهٔ معاصر را وارد چرخهٔ انتزاعی و تهی از معنا می‌کنند. برای نمونه می‌توان به تخریب برج‌های دوقلو اشاره کرد که به‌عنوان امری زیبایی‌شناسیک درآمده است. دیزنی‌لند و بازنمایی جنگ‌های رسانه‌ای نیز هنر جدیدی در نوع منحصربه‌فرد خود به حساب می‌آیند که دیگر نه تعلق به هنر صرف دارد و نه سیاست، بلکه به رمزگانی در چرخش بی‌پایان شرایط پسامدرن بدل گشته است. در نهایت، مخاطب این اثر هنری شگرف و حیرت‌انگیز، در فروپاشی امر اجتماعی و در لوای آن و حتی قبل از آن، مسخ و مسکوت می‌ماند و اثر در تصویری وانمایی شده و در سرگیجه‌ای بی پایان، جاودانه می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Barthes
2. Lefebvre
3. Simulation
4. Hyper-reality
5. Implosion
6. novel
7. The System of Objects
8. The consumer society
9. For a critique of Political economy of sign
10. The Mirror of Production
11. Symbolic exchange and death
12. Natural Law of Value

۱۳. مثالی که خود بودریار ذکر می‌کند این است که در این دوره افراد

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

می‌توانستند از نوع پوشش و ظاهر یک شخص به موقعیت و اصالت اجتماعی وی پی‌ببرند.

14. Determination

15. Symbolic

16. Fashion

17. Andy Warhol(1928-1987)

(هنرمند، نویسنده، و فیلمساز پیشرو آمریکایی و از بنیانگذاران هنر پاپ دهۀ ۵۰ در ایالات متحده بود)

18. Merilyn Monroe(1926-1962)

(بازیگر، خواننده و مانکن مشهور آمریکایی)

19. Transeconomic

20. Image

21. Simulacra and Simulation

22. Jorge Luis Borges (1899-1986)

(نویسنده، شاعر و ادیب آرژانتینی که به خاطر نوشتن داستان کوتاه بسیار شهرت دارد)

23. Derealizing

24. decentrize

25. difussion

26. reabsorption

27. retrospective truth

28. Ibid

29. imaginary

30. utopia

31. transcendent

32. individualized

33. deterrence

34. disneyland

منابع

۱. بودریار، ژان. (۱۳۸۴) *آمریکا*. ترجمۀ عرفان ثابتی. تهران: ققنوس.

۲. ــــــــــ . (۱۳۷۹) *فوکو را فراموش کن*. ترجمۀ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

۳. ــــــــــ .[و دیگران]. (۱۳۷۴) *سرگشتگی نشانه‌ها*. ترجمۀ مانی حقیقی. تهران: مرکز.

۴. ــــــــــ . (۱۳۸۸) «مبادله‌ی نمادین و مرگ». در کهون، لارنس (گرداورنده). *از مدرنیسم تا پسامدرنیسم* (صفحات ۴۸۰-۴۵۷). تهران: نشرنی.

۵. بودلر، شارل. (۱۳۸۹) *تجربۀ مدرنیته*. ترجمه مراد فرهادپور. تهران: طرح نو. .

۶. جی لین، ریچارد. (۱۳۸۷) *ژان بودریار*. ترجمۀ مهرداد پارسا. تهران: رخداد نو.

7. Baudrillard,Gean.(1975). *The mirror of production*. St.Louis,Mo: Telos press

8. _____.(1981). *For a critique of political economy of sign*.St.Louis,Mo: Telos press.

9. _____.(1991). *The gulf war did not take place*. Miscellanea: press coverage.

10. _____.(1993). *symbolic exchang and death*. London: Sage Publication.

11. _____.(1994). *simulacra and simulation*. United states: Michigan university press.

12. _____.(1997). *artand artefact*.London: sage publication

13. _____.(1996). *The perfect crime*.London; New york : verso.

14. _____.(2000). *The vital illusion*. United states of america: columbia university press.

15. _____.(2001a). *seduction*. Montreal: Theory Books.

16. _____.(2001b). *selected writing*.New york: stanford university press.

17. _____.(2002a). *screened out*.london; New york: verso.

18. _____.(2002b). *The spirit of terrorism and requim for twin tower*.London and New york: verso.j

19. Benjamin,Walter.(2010). *The work of art in the age of mechanical reproduction*.London:Create Space.

20. _____.(2005a). *The conspiracy of art*.New

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

york: columbia university.

21. _____.(2005b).*The inteligence of evil*. london: oxford university press.

22. _____.(2009a).*Fatal theory*.London and New york : Routledge:taylor & francis group.

23. _____.(2009b).*why hasn't every thing disappear*? Calcutta: Seagull Books.

24. Genosko,Gary.(2001).*uncollected writing*.London: Sage Publication.

25. G.smith,Richard.(2010).*The baudrillard dictionary*. Ehrthardt:Edinburgh university.

26. Gualdoni,Flaminio.(2008).*Art*. twenthieth century. Milano:Skira.

27. Heartney,Eleanor.(2008).*Art and today*.London: Phaidon

28. Hoffman,Barry.(2002).*The fine art of advertising*. New york: Stewart,tabori & chang.

29. Issak,Anna.(1996).*Feminism and contemporary art*. London;New york : Routlege.

30. Kellner,Douglas.(1989).*from marxism to postmodernism*.New york: polity press.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]