پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بازخوانی نظریهٔ وانمودگی بودریار در عکس‌های آزاده اخلاقی
دوره یازدهم، شماره۲۸ تابستان ۱۴۰۱ شماره صفحات ۸۴تا۹۵
۸۴

ریحانه تقی یاری[۱] حسین اردلانی[۲] ابوالفضل داودی رکن آبادی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۱۲،۱۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۴،۲۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۵،۰۹

DOI: 10.22055/PYK.2022.17698 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1401.11.28.6.2
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17698.html

ارجاع به این مقاله: اردلانی، حسین، تقی یاری، ریحانه و داودی رکن آبادی، ابوالفضل. (۱۴۰۱). بازخوانی نظریهٔ وانمودگی بودریار در عکس‌های آزاده اخلاقی. پیکره، ۱۱(۲۸)، صص. ۸۴-۹۵.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Rereading Baudrillard's theory of pretense in morally free photographs

مقاله پژوهشی

بازخوانی نظریهٔ وانمودگی بودریار در عکس‌های آزاده اخلاقی*

چکیده

بیان مسئله: شهرت اصلی بودریار، به‌دلیل بیان نظریات مهمی مانند وانموده و ابرواقعیت است. او جهان پسامدرن را جهان وانموده می‌داند که مرز واقعیت و بازنمایی، در آن از بین رفته است. او در تطبیق تصویر و واقعیت، چهار مرحله را باز می‌شمارد که طی آن، تصویر، از مرحله انعکاس واقعیت، به مرحله مستور کردن واقعیت، سپس به مرحله مستور کردن غیاب واقعیت و در نهایت در مرحلهٔ چهارم، به مرحله‌ای می‌رسد که هیچ ارتباطی با واقعیت ندارد و به تولید وانموده می‌پردازد. در این پژوهش، سعی بر این است با مروری بر فلسفه بودریار و ذکر مراحل چهارگانه وانموده، به بازخوانی آن در عکاسی بپردازیم و از این مهم، برای تشریح شواهد تجربی، مجموعه عکس «به روایت یک شاهد عینی» آزاده اخلاقی انتخاب شده است تا به این پرسش پاسخ دهیم که عملکرد عکاسی استیجد چیست؟ و به چه طریقی در این نوع خاص از عکاسی، وانموده به تصویر کشیده می شود؟

هدف: خوانش وانموده در عکاسی استیجد و بصورت خاص در مجموعه عکس «به روایت یک شاهد عینی» آزاده اخلاقی هدف اصلی این پژوهش است.

روش پژوهش: این پژوهش به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و روش گردآوری مطالب، بصورت اطلاعات کتابخانه‌ای است.

یافته‌ها: این پژوهش تشریح نظریه وانموده و بیان مراحل مختلف آن پرداخته و ضمن معرفی عکاسی استیجد، به این نتیجه می‌رسد که با توجه به تعریف وانموده و عملکرد آن از منظر بودریار، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تمرکز اصلی مجموعه عکس‌های «به روایت یک شاهد عینی»، بر وانموده‌هاست و عکس‌های این مجموعه، همانند آنچه بودریار در تعریف وانموده می‌گوید، در تقابل با شبیه‌سازی قرار گرفته و خود دارای قدرت تولید واقعیت شده و واقعیتی را که در گذشته رخ داده، آشکارا به چالش کشیده است.

کلیدواژه

ژان بودریار، آزاده اخلاقی، وانمودگی، عکاسی استیجد

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
Email: h.ardalani@iauh.ac.ir
۳. استاد گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر و معماری، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

*این مقاله اقتباسی از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان «خوانش فلسفی از عکاسی صحنه‌آرایی شده با تمرکز بر مفهوم فراواقعیت و وانموده از منظر ژان بودریار» به راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاوره نگارندهٔ سوم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز است.

مقدمه

در سال ۱۹۸۱ میلادی، «ژان بودریار[۱]» ضربهٔ مهلک خود را بر واقعیت فرود آورد. او ادعا کرد که شکل‌گیری جوامع سنتی در گذشته، بر مبنای مبادلات نمادین بوده و پس از آن، در مدرنیته نیز وظیفهٔ این قوام و شکل‌گیری را عنصر تولید بر عهده داشته است؛ اما در عصر حاضر، این مهم را مفهوم وانمایی عهده‌دار است و ما هر لحظه شاهد بازنمایی و وانمایی حقیقت در تصاویر و رسانه‌ها هستیم و طی آن، واقعیت، علائمی را که تضمین کنندهٔ حیاتش باشد، از خود جدا کرده است و هم‌اکنون نشانه‌ها که در حال ساختن امر واقعی هستند؛ ولی به‌صورت شبیه‌سازی و بدون ارجاع به اصل واقعیت. او با بیان سیر گردش نشانه‌ها در مسیرشان برای نشستن در جایگاه امر واقع، به ترسیم جهان امروزی می‌پردازد: «برهوت واقعیت». بودریار، شبیه‌سازی را پرسش از حقیقت نمی‌داند؛ بلکه هدف آن را فروپوشاندن این واقعیت می‌داند که امر واقعی، دیگر واقعی نیست. او با ذکر دو مثال، واترگیت و دیزنی لند و توضیح تأثیری که این دو، بر روی برداشت ما از واقعیت ایجاد کرده‌اند، منظور خود از حاد واقعیت[۲] را اینگونه بیان می‌کند که در هر دوی این مثال‌ها، آنچه در جهان به‌صورت معمول در حال اتفاق است، پوشانده می‌شود و نوعی فریب‌کاری رخ می‌دهد. پژوهش حاضر به بیان سلسله مراتب وانمودهٔ بودریار می‌پردازد تا اهمیت آن را، آنگونه که مد نظر وی بوده، بیان کند و برای فهم بهتر مطلب، به‌عنوان مثال‌های تصویری، از تعدادی از عکس‌های مجموعهٔ عکس خانم آزاده اخلاقی استفاده شده است. هدف اصلی این پژوهش، آن است که ضمن تبیین مفهوم وانمودگی از منظر بودریار، به خوانش آن در هنر عکاسی و به‌خصوص عکاسی استیجد بپردازد تا در آخر بتواند به این مهم پاسخ دهد که عملکرد عکاسی استیجد در نمایش واقعیت و فراواقعیت چیست و حدود مرز باریک بین عکاسی استیجد با دیگر انواع عکاسی، به‌خصوص عکاسی مستند و خبری در کجاست؟

روش پژوهش

مبنای اصلی در نگارش این پژوهش، بر روش توصیفی-تحلیلی است؛ بدین منظور با روش کتابخانه‌ای، به مطالعه در متن‌های نوشتاری، اعم از کتاب‌ها و مقالات، به زبان فارسی یا انگلیسی، همچنین به مطالعهٔ پایان‌نامه‌ها با موضوع مرتبط پرداخته شده است و بعد از مرور ادبیات پیشین، به تحلیل فلسفهٔ مورد نظر پرداخته و برای روشن‌تر شدن بحث، مفهوم فلسفی وانموده، در سه فریم از مجموعهٔ عکس منتخب، بازخوانش شده‌اند و در نهایت، نتایج به‌دست آمده، به‌عنوان نتیجه‌گیری نهایی پژوهش مطرح شده است.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با موضوع حضور وانموده‌ها در عکاسی استیجد که در این مقاله، تحلیل می‌شود، منبع مستقلی به‌عنوان پیشینهٔ تحقیق یافت نشد؛ ولی هم‌سو با آن و متمرکز با نظریات کلی بودریار در مورد وانموده و ردپای آن در هنر، مقالات و پایان‌نامه‌هایی نگاشته شده است: «منصوریان» (۱۳۹۱) در مقاله «وانمایی: تاریخچه و مفهوم. نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر بودریار»، چنین نتیجه‌گیری می‌کند که می‌توان شرایط فعلی و عملکردهای موجود را در جهت افزایش مصرف و انفعال سوژه دانست. در این شرایط، همهٔ حوزه‌ها، اعم از سیاست و هنر و دین، از ورای مفهوم وانمایی، با کدهایی بی‌ارجاع در هم تابیده می‌شوند؛ همچنین وی (۱۳۹۲) در مقالهٔ خود با عنوان «هنر و حقیقت رسانه در روزگار پست‌مدرن: بررسی رسانه به مثابه تولیدکننده بازنمایی از منظر

بودریار»، معتقد است که رسانه، از لحاظ محتوایی، دچار تغییرات اساسی شده و حتی به سمت واسازی اخبار حرکت کرده است. «جمشیدی» (۱۳۹۶) در پایان‌نامه «نشانه‌شناسی مفهوم ابرستارهٔ هنری با توجه به نظریهٔ وانمودگی ژان بودریار»، جایگاه ابرستارهٔ هنری و تأثیرات آن را بر دانش و شناخت انسانی بر اساس نظریهٔ وانمودهٔ بودریار بررسی کرده است. «پاینده» (۱۳۹۱) در «طغیان کپی بر اصل» به بررسی دیدگاه‌های بودریار در باب رسانه و پست‌مدرنیسم پرداخته و به‌نقل از بودریار بیان می‌کند که در دنیای پسامدرن، همهٔ وجوه زندگی ما، اعم از سیاست و تاریخ و فرهنگ، مشحون از عناصر غیرواقعی و وانموده است. «فرح‌بخش‌پور و شایگان‌فر» (۱۳۹۹) در «بررسی نظام نشانه‌ای وانمودگی از نظر بودریار و تطبیق آن بر گستره عکاسی پسامدرن با تأکید بر آثار شری لواین»، به تحلیل دلایل بودریار برای حکمش در مورد بی‌اعتبار بودن هنر معاصر و در ادامه در عکاسی پست‌مدرن است؛ همچنین مقاله‌ای به‌زبان انگلیسی، از «باتلر»[۳] (۲۰۰۵)، با عنوان « تفکرات بودیار در مورد طراحی با نور یا عکاسی» موجود است که در آن، به مطالعهٔ مباحث نظری بودریار در باب عکاسی، پرداخته است. «فرقانی» (۱۳۸۹) در «واقعیت رسانه، خلق فراواقعیت، مرور و نقدی بر اندیشه‌های ارتباطی ژان بودریار»، بیان می‌کند که در فلسفهٔ پست‌مدرن، فراواقعیت، مرز بین واقعیت و تخیل را در هم می‌شکند و لذا دیگر تشخیص اصل واقعیت به‌صورت امری محال درآمده است. از برآیند مطالعهٔ موارد ذکر شده، چنین می‌توان نتیجه گرفت که ما هم‌اکنون در دنیایی زندگی می‌کنیم که واقعیت به مرور از بین می‌رود و ما هر روز با نشانه‌هایی از واقعیت سروکار داریم که بر ساختهٔ ذهن خودمان است و گاه کوچکترین ارتباطی با اصل واقعیت ندارد؛ پس به‌نظر می‌رسد، در عصر حاضر، شناخت نظریه وانموده، در درک بهتر مسائل روز، به‌خصوص فهم بهتر هنر و انواع گوناگون هنرها به‌خصوص هنرهای جدید، کمک زیادی کند و از آنجایی که تحلیل نظریات بودریار در مباحث عکاسی استیجد، کمتر بررسی شده است؛ بنابراین در مقالهٔ پیش‌رو، با انتخاب مجموعه عکسی که به شیوهٔ عکاسی استیجد تهیه شده، ابتدا به خوانش نظریه وانمایی بودریار در عکس‌های مجموعه پرداخته و سپس با تحلیل سه فریم از عکس‌های مجموعه، به‌عنوان نمونه، به یافتن نشانه‌های وانموده در این عکس‌ها و همچنین به رمزگشایی خودنگاره‌های هنرمند در عکس‌ها پرداخته و نسبت این حضور را با وانمودهٔ بودریاری روشن می‌کنیم.

بودریار

در حقیقت ژان بودریار را می‌توان از بنام‌ترین ایده‌پردازان پست‌مدرنیسم دانست و ایده‌های وانموده و ابرواقعیت وی را نیز، جزو پرجنجال‌ترین ایده‌ها به‌حساب آورد. یکی از بحث‌های مهم پست‌مدرنیست‌ها، بحث واقعیت و وانموده است. بنابر تعبیر آن‌ها، وانموده، نوعی از شبیه‌سازی است: چیزی است که واقعیت را وانمود می‌کند (محمدکاشی، ۱۳۷۸، ص. ۷۲). اگر اندیشمندی پیدا شود و مثلاً بگوید حادثهٔ یازدهم سپتامبر رخ نداده، طبیعی است که نه‌تنها تعداد زیادی از افراد عادی، بلکه بخش زیادی از اندیشمندان نیز او را متهم به نادانی و کژفهمی کنند؛ اما آن‌هایی که عجول نیستند و تمام حرف‌های این اندیشمند را با دقت می‌شنوند، می‌فهمند که او از یکی از مشخصه‌های اساسی دورهٔ پست‌مدرن، یعنی توفق بازنمایی‌های رسانه‌ای بر امر واقع سخن می‌گوید. ما، چه خوش داشته باشیم یا نه، در عالم پست‌مدرن زندگی می‌کنیم؛ پس نظریات اندیشمندان پست‌مدرنی چون بودریار می‌تواند به‌حال ما نیز مفید باشد. در دورهٔ مدرن، دو مؤلفه در حیات اجتماعی مؤثر بود: تولید کالا و تضاد طبقاتی؛ ولی به اعتقاد بودریار در دورهٔ پسامدرن، این دو مؤلفه جای خودشان را به ایماژ (تصویر) و بازی نشانه‌ها داده‌اند و فناوری در جامعهٔ معاصر، همان منزلتی را دارد که سرمایه در دورهٔ سرمایه‌داری داشته است. بودریار اعتقاد دارد

که پسامدرنیته، دوره‌ای است که در آن فناوری فرمانشی و فناوری اطلاعات، منجر به شبیه‌سازی‌های بسیار گسترده، به‌خصوص شبیه‌سازی‌های تصویری شده است. سیطرهٔ وانمودها و تصاویر شبیه‌سازی شده در جامعهٔ پسامدرن، به‌حدی زیاد است که نمی‌توان اصل و بدل را از یکدیگر تشخیص داد. او در کتاب مشهور خود به‌نام «وانموده‌ها و وانمودگی‌ها»[۴] می‌گوید: «موضوع دیگر تقلید از واقعیت یا حتی تقلید تمسخرآمیز از واقعیت نیست؛ بلکه موضوع عبارت است از جایگزین کردن نشانه‌های امر واقع به‌جای خودِ امر واقع. دیگر نمی‌توان توهم واقعیت را ایجاد کرد [آنچنان که در نظریه‌های ادبی دورهٔ رئالیسم بیان می‌شود و ادبیات را ایجادکنندهٔ توهم واقعیت قلمداد می‌کردند]؛ زیرا بازنمایی امر واقع، ناممکن شده است [زیرا امر واقع به‌جای بازنمایی، کپی‌شده است]» (Baudrillard, 1993 به نقل از پاینده، ۱۳۹۱، ص. ۲۸۳).

وانموده

برای درک بهتر واژهٔ وانموده، به سراغ واژهٔ کتمان می‌رویم. می‌دانیم که کتمان کردن، یعنی تظاهر کردن به نداشتن چیزی، درست وقتی که آن را داریم. در مقایسه با کتمان، وانمود قرار دارد، که یعنی تظاهر کردن به داشتن چیزی کنیم، وقتی آن را نداریم. یکی به حضور و دیگری به غیبت برمی‌گردد؛ اما مسئله، پیچیده‌تر از این‌هاست؛ زیرا وانمود، همان تظاهر نیست: «کسی که تظاهر می‌کند بیمار است می‌تواند صرفاً در رختخواب دراز بکشد و به دیگران بقبولاند که بیمار است. کسی که وانمود به ابتلا می‌کند، باید تعدادی نشانه نیز از خود بروز دهد وانمود، تفاوت میان حقیقی و کاذب، واقعی و خیالی را زیر سؤال می‌برد» (بودریار، ۱۳۹۸ ،ص. ۱۲). بودریار وانمود را در تقابل با بازنمایی قرار می‌دهد. بازنمایی را منشعب از اصل هم‌ارزی نشانه و امر واقعی می‌داند؛ ولی بیان می‌کند که وانموده، از نفی کامل نشانه به‌عنوان ارزش ناشی می‌شود و نشانه، با بازگشت به خود، باعث نابودی مرجعش می‌شود. او اثبات می‌کند که تصاویر در طول تاریخ کارکردهای متفاوتی داشته‌اند. تصویر از مرحله انعکاس واقعیت به مرحله مستور کردن واقعیت و سپس به مرحله مستور کردن غیاب واقعیت و در نهایت، به مرحله‌ای رسیده که هیچ ارتباطی با هیچ واقعیتی ندارد (Baudrillard, 1994, p. 6)؛ اما بودریار حتی قبل از اینکه این مراحل را ردیابی کند، در کتاب «مبادله نمادین و مرگ» (۱۹۹۳) به وضعیت در حال تغییر تصویر اشاره کرده بود. در همین کتاب، او مراتب سه‌گانه وانموده‌ها را (به معنای ظاهر یا شباهت) برای توصیف شیوه‌های مختلف تولید، گردش و کاربرد تصاویر و رابطه ما با آن‌ها مطرح کرد. بعدها مرتبه چهارم نیز افزوده شد (توفولتی، ۱۳۹۶، ص. ۳۷). از دید بودریار مراحل پی‌درپی تصویر به این قرارند: «۱. تصویر بازتاب واقعیتی عمیق است؛ ۲. تصویر واقعیتی عمیق را می‌پوشاند و ماهیت آن را تغییر می‌دهد؛ ۳. تصویر غیبت واقعیت عمیق را می‌پوشاند؛ ۴. تصویر رابطه‌ای با واقعیت، هر چه که باشد، ندارد و وانموده خالص آن است. در مورد اول، تصویر در ظاهر خوب است، بازنمایی از نوع آیین‌های مذهبی است. در مورد دوم، تصویر در ظاهر بد است، بازنمایی از نوع اعمال شرارت‌بار است. در مورد سوم، تصویر به‌گونه‌ای خود را ظاهری از چیزی نشان می‌دهد، بازنمایی از نوع سحر و جادوست. در مورد چهارم، تصویر اصلاً ظاهراً چیزی نیست؛ بلکه وانمود است» (بودریار، ۱۳۹۸، ص. ۱۷). بودریار با استناد به‌همین غرق شدن در امر بصری، معتقد است که «ما نمی‌توانیم به‌گونه‌ای درباره بازنموده‌ها سخن بگوییم که گویی آن‌ها بازتابی یا واکنشی به دنیا هستند؛ آن‌ها خود دنیا هستند» (Baudrillard, 2001, p. 45). بودریار دیزنی لند را نمونهٔ کامل انواع وانموده‌های پیچیده می‌داند: «در درجهٔ نخست، نوعی بازی توهم‌برانگیز و خیالی است: دزدان دریایی، سرزمین مرزی، جهان آینده و غیره. گمان بر این بوده است که خیالی بودن این جهان، سبب

موفقیت این عملیات شده است؛ اما آنچه مردم را به خود جلب می‌کند، بی‌شک، جهان کوچک اجتماعی و لذات مذهبی در مقیاسی کوچک در امریکای واقعی با تمامی محدودیت‌ها و خوشی‌های آن است. اتومبیل خود را در خارج از محوطه آن پارک می‌کنید، در داخل به صف می‌ایستید و در هنگام خروج، به‌حال خود رها می‌شوید. تنها نمایش فوق‌طبیعی در این جهان خیالی، محبت و صمیمیت ذاتی مردم و شمار کافی و بسیار زیادی از گجت‌هایی است که هدفشان ایجاد تأثیر ازدحام است. این را می‌توان با خلوت مطلق پارکینگ مقایسه کرد که نوعی بازداشتگاه به‌نظر می‌رسد. تعبیر بهتر برایش این است که بگوییم در داخل، انواع و اقسام گجت‌ها سیل جمعیت را به شکلی هدایت شده جذب خود می‌کنند و در خارج، فرد در تنهایی و در خلوت فقط به‌سوی یک گجت[۵] هدایت می‌شود: یعنی اتومبیل» (بودریار، ۱۳۹۸، ص. ۲۵). «وانمایی این واقعیت را می‌پوشاند که همه چیز بخشی از یک بازی واحد است؛ وانمایی به اصل واقعیت، زندگی تازه‌ای می‌بخشد، این‌بار همچون جسدی که از گور برخاسته است. نمی‌توان از وانمایی بیرون رفت. هر تلاشی برای رخنه کردن در پوسته آن، فقط پوشش آن را ضخیم‌تر می‌کند. نبرد با وانمایی، خود نوعی وانمایی است» (باومن، ۱۳۸۴، ص. ۲۶۵). بودریار در نقدی از عکس‌های خود با عنوان «رژهٔ سایه‌ها[۶]»، با طلایی نامیدن حیات بشر، در قبل از پیدایش بحران حاد واقعیت و تعلق المان‌های موجود در عکس‌های خود، به آن دوران، می‌گوید: «همهٔ این تصاویر تئاترگونه، مانند انعکاس دنیای قبلی است؛ دنیایی که ما هنوز در آن سایه‌های محض بودیم؛ عصر طلایی که در آن بشر هنوز خود را به‌سوی نور وحشیانه دنیای واقعی، به‌سوی این صحرای معاصر که در آن همه سایه‌ها، تسلیم نور مصنوعی و واقعیت مجازی می‌شوند، پرتاب نکرده بود» (Baudrillard, 2006, p. 16).

عکاسی استیجد

«عکاسی استیجد» یا «صحنه‌آرایی شده»[۷]، به طرح‌ریزی دنیای تصویری خیالی و عکاسی که با اعمال نظر شخصی در صحنه و صریحاً به‌منظور عکس‌گرفتن انجام گرفته، اطلاق می‌شود. عکاسی صحنه‌پردازی شده که از اواخر دههٔ هشتاد میلادی اهمیت زیادی در عکاسی معاصر پیدا کرد، معادل اصطلاح Staged Photography است و هدف اصلی آن، آفرینش تصاویری روایت‌گونه است. در این نوع از عکاسی، عکاس از امکانات و هنرهای زیادی همچون نقاشی، مجسمه، طراحی دکور و بازیگری و گریم مدد می‌گیرد تا به روایت مورد نظر خود دست یابد. گاه مخاطب آن گمان می‌کند که در مواجهه با یک عکس خبری یا عکسی از یک صحنهٔ فیلم قرار گرفته است. از نظر تاریخی، می‌توان خودنگارهٔ مرد غرق شده (تصویر ۱) «هیپولیت بایارد»[۸] را که در سال ۱۸۴۰ م. عکاسی شده، نخستین عکس به شیوهٔ عکاسی صحنه‌آرایی شده دانست. در تاریخ عکاسی چنین بیان شده که بایارد این عکس را به‌عنوان اعتراض به نادیده گرفتن زحمات و دستاوردهای نوینش در عکاسی از سوی مقامات، خلق کرده است و این رویه در طول زمان توسط عکاسان بسیاری ادامه پیدا کرده است؛ نظیر: «گوستاو رایلندر»[۹] در اثر دو طریق زندگی، تعدادی از آثار «پیچ رابینسون»[۱۰]، مادر ایتالیایی (تصویر ۲) اثر «جیکوب رییس»[۱۱] و ... عکاسی که در طول قرن بیستم معطوف به ثبت لحظهٔ قطعی شده بود، ازین پس مسیری جدید در دل هنرهای زیبا باز کرد. هنرمندان عکاس به این نتیجه رسیدند که می‌توان لحظهٔ قطعی را به‌طور مصنوعی تولید کرد یا لحظه‌ای از تاریخ نقاشی اخذ کرد و در عکس به آن تجسم فیزیکی و عینی بخشید (صمدزادگان، ۱۳۹۸، ص. ۸۱) که نتیجهٔ این تفکر را در عکس‌های عکاسانی مانند «ویتکین»[۱۲]، «سندی اسکاگلند»[۱۳]، «جف وال»[۱۴]، «توماس اشتروت»[۱۵]، «لوئیس لالر»[۱۶]، «النور انتین»[۱۷] و بسیاری دیگر می‌توان مشاهده کرد.

تصویر ۱. «مرد غرق‌شده»، ۱۸۴۰، عکاس: هیپولیت بایارد.
منبع: https://Akkasee.com.

تصویر ۲. «مادر ایتالیایی و بچه»، ۱۸۹۰، عکاس: جیکوب رییس. منبع: https://chiilick.com.

عکاسی صحنه‌پردازی شده در ایران نیز از قدیم به‌شدت مورد توجه بوده و هم‌اکنون نیز هست. نخستین نمونه‌های این ژانر عکاسی، مربوط به سال‌های اولیه ورود عکاسی به ایران، در زمان قاجار است. عکس‌های زیادی در این ژانر توسط شخص ناصرالدین شاه گرفته شده است؛ همچنین موارد زیاد دیگری از جمله پرتره دسته‌جمعی سوروگین که در آن یک خانواده در مقابل یک پردهٔ گلدار و بک‌گراندی که روی آن نقاشی شده است، ایستاده‌اند. در سال‌های اخیر نیز شاهد مجموعه‌های زیادی از عکاسان معاصر در زمینه عکاسی صحنه‌پردازی شده هستیم که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: مجموعهٔ دیو و دد، از کاوه گلستان؛ مجموعه ارامنه و مجموعه وسوسه (تصویر ۳)، از صادق تیرافکن؛ مجموعه معراج، از زهرا ایرانی‌صفت؛ مجموعه گره، جلال سپهر؛ مجموعه نگاه کن (تصویر ۴)، از نیوشا توکلیان؛ مجموعه قاجار (تصویر ۵)، از شادی قدیریان؛ مجموعه به روایت یک شاهد عینی، از آزاده اخلاقی.

تصویر ۳. «مجموعه وسوسه»، ۱۳۸۵، عکاس: صادق تیرافکن. منبع: https://artchart.net.

تصویر ۴. «مجموعه نگاه کن»، ۱۳۹۱، عکاس: نیوشا توکلیان. منبع: https://Akkasee.com.

تصویر ۵. «مجموعه قاجار»، ۱۳۷۷، عکاس: شادی قدیریان. منبع: https://art-seven.ir.

عکاسی صحنه‌پردازی شده گاهی حاوی روایت و داستان‌پردازی است که در این صورت به عکاسی خبری یا عکاسی فیلم نزدیک می‌شود یا گاهی بدون مضمون روایت است که ممکن است به عکاسی فراواقعیت (سوررئال) شبیه شود. عکاسی صحنه‌پردازی شده، نه به‌عنوان یک سند از واقعیت؛ بلکه به‌عنوان یک امکان رسانه‌ای در خدمت هنر است. این نوع از عکاسی کاملاً با عکاسی خبری یا عکاسی مستند متفاوت است. در عکاسی استیجد، عکاس

به‌دنبال شکار صحنه و نمایش رخدادی که در واقعیت اتفاق افتاده نیست؛ بلکه به‌دنبال عکاسی از برداشت‌های شخصی خود از روایت‌هاست؛ پس به‌جای نمایش واقعیت، آگاهانه به برساخت آن می‌پردازد: «چنانچه ساخت واقعیت برخلاف نمایش واقعیت، از یک آگاهی می‌آمد که آن را در موقعیت مجازیی نسبت به عکس‌های ساخته شده پیشین قرار می‌داد» (منوچهرزاده، ۱۳۹۸، ص. ۴۶)؛ چرا که امروزه دنیای تصاویر آنقدر برجسته به‌نظر می‌رسد که نمی‌پذیرد عکس‌ها، به‌تنهایی یا به‌صورت کلی، به‌عنوان مدارک ساده‌ای از یک واقعیت علمی باشند؛ در عوض، آن‌ها تنوع گیج‌کنندهٔ اطلاعات را در نظام‌های همگانی و به‌هم پیوسته به نمایش می‌گذارند (گراندبرگ، ۱۳۹۲، ص. ۳۲۹). در عکاسی صحنه‌پردازی شده، عکاس از انفعال خارج شده، خود دارای قدرت ایجاد روایت و تعریف آن بر اساس برداشت شخصی خود می‌شود؛ پس دیگر به‌نظر نمی‌آید که عکاسی بازنمود ساده‌ای از دنیا باشد؛ بلکه عکاسی به نوعی، جهان را وارد بازی خود می‌کند و بدین وسیله پا به عرصهٔ کنش عکاسانه می‌گذارد.

آزاده اخلاقی

آزاده اخلاقی، متولد ۱۳۵۷ در شیراز، هنرمند فرامفهومی، با گرایش به عکاسی، ویدیو-آرت و ساخت فیلم کوتاه است. او دانش‌آموختهٔ عکاسی در استرالیا است. «به روایت یک شاهد عینی»، جزو بزرگترین پروژه‌های عکاسی خانم اخلاقی است. ایشان این پروژه را در طول زمانی سه ساله، در ایران انجام داده‌اند و حاصل آن، یک مجموعه عکس با ۱۷ فریم است که بسیار هنرمندانه و دقیق و با جزئیات است که به موضوع نمایش لحظهٔ مرگ ۱۷ تن از نامداران تاریخ ایران می‌پردازد؛ مرگ‌هایی که هیچ عکسی از آن‌ها موجود نیست. اخلاقی در این پروژهٔ عظیم عکاسی، اسیر تکرار و عکاسی از آنچه هست، نشده است و به سراغِ عکاسی از آنچه نیست؛ ولی همچنان تأثیرگذار یا فراموش نشدنی است، رفته است. خودش می‌گوید: «یک کارآگاه هستم که تاریخ کشف می‌کند». در این مجموعه، لحظهٔ مرگ افراد زیادی مانند «میرزاده عشقی»، «محمد فرخی یزدی»، «فروغ فرخزاد»، «محمد مصدق»، «صمد بهرنگی»، «علی شریعتی» و ... به نمایش درآمده است. این جزو بزرگترین پروژه‌های عکاسی در ایران محسوب می‌شود؛ پروژهٔ سه ساله‌ای که شامل تحقیق فراوان هم بوده، ثبت هفده فریم است که اجرای بسیار خوب و دقیق و پُر از جزییاتی هم دارد. در اجرای این عکس‌ها، گروه بزرگی به خانم اخلاقی یاری رسانده‌اند؛ از جمله «ساسان توکلی‌فارسانی» (عکاس و مجری جلوه‌های بصری) و «ژیلا مهرجویی» (طراح صحنه و لباس).

تحلیل سه فریم از عکس‌های مجموعه[۱۸]

یکی از این فریم‌ها، به صحنه مرگ شاعر ایرانی، فروغ فرخزاد[۱۹] اختصاص دارد (تصویر ۶). پس از مرگ این شاعر در یک حادثه رانندگی در ۲۵ بهمن ۱۳۴۵، توصیفاتی از صحنه مرگ وی در جراید به ثبت رسید. آزاده اخلاقی با بهره‌جستن از این توصیفات و به کمک طراحان صحنه، فوت فروغ فرخزاد را بازسازی کرده است.

تصویر ۶. تهران ۲۴ بهمن ۱۳۴۵ فروغ فرخزاد. عکاس: آزاده اخلاقی. منبع: https://blog.navaar.ir.

تلاش اخلاقی در بازسازی این صحنه، این عکس را به دنیای عکاسی مستند نزدیک کرده است؛ حال آنکه همه‌چیز بازآفرینی است؛ اما ریزبینی و نکته‌سنجی اخلاقی در ثبت این لحظه و طراحی‌اش سبب می‌شود تا این عکس بسیار باورپذیر برای بیننده‌اش اتفاق بیفتد. تکنیک عکاسی اخلاقی در این مجموعه و در عکس صحنه مرگ فروغ، تکنیک عکاسی از یک سکانس فیلمبرداری است؛ مانند لحظه freeze[۲۰] از یک فیلم. این تکنیک سبب شده است تا این عکس تا این میزان زنده باشد و مخاطب صحنه را بپذیرد. شات‌زدن در قابی که اطلاعات را خلاصه و کامل منتقل می‌کند، در کنار طراحی تمام جزییات، سبب شده تصویری کامل رخ دهد. استفاده از اصول معماری مکانی و چیدمان عناصر موجود موجب شده مخاطب خود را در بطن حادثه ببیند و باور کند عکاس این صحنه را از نزدیک دیده است؛ با اینحال، تمام عناصر حضوری و قاب تصویر وابسته به زاویه دید هنرمند به حادثه است (نبض هنر). چیزی که نکته قوت اخلاقی در این آثار نیز به‌شمار می‌رود و نکته جالب دیگر که به نوعی امضای اخلاقی به‌شمار می‌رود، حضور خود او به‌عنوان یکی از عناصر صحنه در عکس است. در صحنه مرگ فروغ، اخلاقی در نقش زنی نگران که به‌سمت جنازه فروغ می‌شتابد، در دورترین بخش با لباسی امروزی به‌سمت فروغ در حال دویدن است. در اینجا عکاس، به‌عنوان شیوه‌ای متعالی برای قرار دادن نفس در خدمت واقعیت، از نمایش حضور خود در کادر برای برساخت واقعیت، طبق برداشت شخصی خود، استفاده کرده است «که عکاسی واقعیت را به شیوه‌ای به ما نشان می‌دهد که پیش از این ندیده بودیم» (سانتاگ، ۱۳۹۲، ص. ۱۴۱)؛ پس عکاس با نمایش حضور خود در میان کادر، به تولید و برساخت واقعیت می‌پردازد و درحقیقت حضور عکاس، به‌عنوان نوعی ناظر ماجرا، ناظری که می‌دانیم در لحظه حادثه وجود نداشته ولی حالا در بازنمایی آن، حضوری سنگین و مسحور کننده دارد، آشکارا با نوعی سازوکار هیپنوتیزم‌گونه، توجه مخاطب را به‌خود معطوف می‌کند. فریمی دیگر از این مجموعه، به فوت دکتر مصدق[۲۱] اشاره دارد (تصویر۷).

تصویر ۷. احمدآباد ایران ۱۴ اسفند ۱۳۴۵- محمد مصدق. عکاس: آزاده اخلاقی. منبع: https://blog.navaar.ir.

عکس نمایی باز از محوطه‌ای را نشان می‌دهد با عمارتی در بک‌گراند و تخت چوبی محقری که جسد کفن‌پیچ مصدق روی آن آرمیده، و روی آن پرچم سه رنگ ایران. عکسی با کادر افقی و با دیدی واید، که بیشتر شبیه به عکسی از یک صحنهٔ فیلم است. تاریخ به‌عنوان یک سناریوی قابل بهره‌برداری، اینک هر روز و هر لحظه در آستانه یک بازتعریف قرار دارد: واقعیت تاریخی به طریقی فراتر از آنچه تصور می‌شد، تغییر کرده است: انطباق وانموده بر امر واقعی رخ داده و اینک همه آنچه ما از تاریخ می‌دانیم، به وانموده‌هایی که هر روز و هر لحظه خود را بازتولید می‌کنند، محدود شده است؛ به بیان بودریار، «وانموده‌ها تاریخ را تحت سیطره خود درآورده‌اند» (کبورانی، ۱۳۹۸، ص. ۱۲۷) و این اتفاقی است که در عکس‌های به‌ظاهر تاریخی این مجموعه رخ داده است؛ چرا که این تصاویر، زادهٔ تخیلات شخصی عکاس است که در قالب تصاویری این‌چنینی در معرض دید مخاطب قرار گرفته است. در واقع عکاس این مجموعه، با آگاهی از امکان بی‌بدیل ثبت لحظات توسط رسانهٔ عکاسی، گویی به نبردی با جریان مستمر زمان پرداخته و کوشیده تا واقعیت ذهن خود را در قالب هنر عکاسی، به مخاطب عرضه کند. و باز هم اخلاقی را مشاهده می‌کنیم، ایستاده در چارچوب عمارت، در جایی نزدیک به یکی از نقاط طلایی کادر، با رنگ و نوع پوششی متفاوت، بسیار دور؛ اما کاملاً در معرض توجه بیننده. آنقدر واقعی که در عین حال کاملاً غیرواقعی به‌نظر می‌رسند. آنقدر دور و در عین حال چشمگیر است که ما را وامی‌دارند تا از واقعیت بنیادی ظاهری دنیا یا از آنچه ممکن است فراتر از واقعیت بنیادی این دنیا باشد، دچار حیرت شویم. این همان حس حیرت ناشی از تصویر چشم فریب است که آن را به یک وانمایی افسون شده بدل می‌کند. در فریمی دیگر، شاهد صحنهٔ مرگ میرزاده عشقی[۲۲] هستیم (تصویر ۸). نمایی از عمارت حیاط داخلی منزل و افرادی که سراسیمه در حال دویدن هستند، به امید کمکی شاید.

تصویر ۸. مشهد ۱۲ تیر ۱۳۰۳- میرزاده عشقی. عکاس: آزاده اخلاقی. منبع: https://blog.navaar.ir.

بدن شاعر بر روی سنگ‌فرش حیاط افتاده و همگان در حال دویدن هستند و باز هم عکاس، در قالب تصویری چشم‌فریب، بر روی پله‌های زیرزمین، گویی در لحظه منجمد شده و آرام، تنها شاهدی است بر ماجرا؛ تصویری اغواگر از عکاس که در پی این نیست که خودش را با امر واقعی اشتباه بگیرد. این تصویر که آگاهانه از طریق بازی و ترفند تولید می‌شود، خودش را به‌مثابه یک وانموده به نمایش می‌گذارد. تصویر چشم‌فریب با تقلید طعنه‌آمیز از بعد سوم، واقعیت آن را به پرسش می‌گیرد و با تقلید طعنه‌آمیز و افراط در جلوه‌های امر واقعی، به‌طرز رادیکالی اصل واقعیت را به پرسش می‌گیرد (Baudrillard, 1990, p. 63). در این مجموعه، حضور گاه و بیگاه عکاس، توهم حضور این ناظر را در آن لحظات تاریخی، ایجاد می‌کند تا به‌وسیلهٔ آن، توهم واقعیت صحنه، بر اساس تخیلات عکاس، واقعی‌تر جلوه کند؛ همانطور که بودریار نیز در مورد دیزنی لند، معتقد است که علت خیالی نمایش دادن آن، متقاعد ساختن ما بر این نکته است که در مقایسه با آن، گمان کنیم سایز چیزها واقعی است؛ ولی حقیقت این است که دیگر امریکای واقعی وجود ندارد و همه‌چیز وانموده و فراواقعیت است و در اینجا نیز (طبق همین استدلال بودریار)، مخاطبی که خیره به تمام جزییات می‌نگرد؛ چنانکه گویی می‌خواهد از واقعیت رخ داده در آن لحظه، باخبر شود، با دیدن حضور عکاس در تصاویر (و علم به این موضوع که می‌داند او واقعاً در آن لحظهٔ خاص، در آنجا حضور نداشته)، بقیه روایت موجود در عکس را واقعی می‌پندارد.

نتیجه

با توجه به مطالب بیان شده، اکنون می‌توان با صراحت عکس‌های این مجموعه را وانموده دانست؛ زیرا طبق تعاریف بودریار، در وانموده، نسبت قطعی میان نسخه و اصل -آنچنان که در الگوی زیبایی‌شناسی کلاسیک دیده می‌شود- ابطال خواهد شد و وارد قلمرو مستقل نسخه می‌شویم، همان حوزه‌ای که بودریار از آن با عنوان تقدم وانموده، یاد می‌کند. آنچه به‌عنوان سندیت، در عکاسی مستند می‌شناسیم، با ورود به عکاسی استیجد، معنای خود را از دست می‌دهد و بدل به ابژه‌ای تازه می‌شود که قوانین خاص خود را دارد؛ برای مثال در عکاسی مستند و عکاسی خبری، وفادار بودن به نمایش عین واقعیت، از ملزومات است و هرگونه دخل و تصرف عکاس، می‌تواند به نشر اکاذیب، معنا شود؛ ولی در عکاسی استیجد، با شکل‌گیری سازوکار وانمود هنری، عکاسی هویتی تازه می‌یابد و نسبت‌های مستقیمش با حقیقت ملموس می‌تواند قطع شود؛ پس عکس‌های این مجموعه، دیگر آینه‌ای

در مقابل هستی و جلوه‌هایش نیست و به‌هیچ وجه صرفاً به نمایش تاریخی وقایع رخ داده نمی‌پردازد. این عکس‌ها، در مقام پنجره‌ای ظاهر خواهند شد که به‌روی جهان ذهن عکاس، گشوده می‌شود و نه الزاماً به‌روی وقایع تاریخی. بودریار که همواره کوشیده تا از تنگنای سوژه رهایی یابد، پرداختن به ابژه را راه‌حلی برای عبور از این بحران می‌داند. عکس‌های این مجموعه سرشار از وانموده‌هایی است که جانشین اصل می‌شوند و تمایز میان اصل و نسخهٔ بدل را ناممکن می‌سازند؛ به‌گونه‌ای‌که هیچگونه ارجاع مشخصی به جهان واقعی و حوادثی که حقیقتاً رخ داده، ندارند؛ لذا نمی‌توان از آن‌ها به‌عنوان مدرکی برای خوانش تاریخ استفاده کرد. حضور عکاس در عکس‌ها، همان وانمایی افسون شده است. وانمودهٔ معاصر، دیگر از موقعیت درجه دومی درآمده و حتی به تعبیر بودریار از آن نیز پا فراتر گذاشته است و ضمن مستقل بودن از واقعیت ملموس، حتی دارای ماهیتی غیرعقلانی است؛ بدین معنا که التزامی برای عقلانی بودن آن وجود ندارد؛ به مانند حضور عکاس در عکس‌های مجموعه که با دقت در تصاویر می‌توان مشاهده کرد که اخلاقی، عدم حضور خود را در زمان واقعی رخداد حادثه، جعل کرده است. او که با یک شال قرمزرنگ در اغلب فریم‌های مجموعه، به نوعی نقش و حضور دارد، در برخی از عکس‌ها گوشه‌ای بی‌حرکت ایستاده، در برخی صحنه‌ها نیز در حال دویدن است؛ در واقع، نه‌تنها ناپدید شدن خود را در تصویر جعل می‌کند؛ بلکه این ناپدید شدن را به‌عنوان یک سند فراواقعی نیز ارائه می‌کند. حضور عکاس، در واقع وانمایی افسون شده‌ای از غیاب او است؛ غیاب او در لحظه‌ای که آن مرگ به‌صورت واقعی اتفاق افتاده و اکنون عکاس با استفاده از تخیلات خود، تصویر آن را بازسازی کرده است. در این تصاویر، میان واقعیت و تصویر آن، مبادله‌ای ناممکن در جریان است. در حقیقت، غیبت عکاس در لحظهٔ رخ دادن حادثه، از طریق نمایش حضور نابه‌جای او، در این تصاویر ثبت شده است؛ گونه‌ای دگرگونی و استحاله بین سوژه و ابژه، ابژه‌ای که تنها، نشانه‌ای از ناپدیدی و غیبت چیزهای دیگر است؛ پس می‌توان حضور عکاس را در مجموعهٔ تصاویر، نوعی توهم به‌حساب آورد؛ توهمی که در حقیقت، واقعی است و فهم ما را از ماجرای رخ داده و تخیل هنرمند، در بازآفرینی صحنه‌های مرگ، میسر می‌کند.

پی‌نوشت

1. Jean Baudrillard.
2.Hyperreality.
3. Rex Butler.
4. Simulacra and Simulation.
۵. گجت (Gadget) به وسایل کوچک مکانیکی و یا الکترونیکی گفته می‌شود که اغلب اندازه‌ای کوچک دارند و دارای کاربرد زیاد و خاص در زندگی هستند؛ به عبارت دیگر، وسایلی که برای انجام کارها، مفید و پرکاربرد هستند. منبع: https://vajehyab.com.
6. The parade of shadows.
۷. عکاسی چیدمان یا عکاسی کارگردانی شده یا اِستِیْجد فوتوگرافی. Staged Photography: گونه‌ای از هنر عکاسی است که در آن پیش از کار عکاسی، عکاس یا طراح به طراحی صحنه و صحنه‌پردازی سوژه مورد نظر خود می‌پردازد. منبع: https://abadis.ir.
8. Hippolyte Bayard.
9. Oscar Gustave Rejlander
10. Henry Peach Robinson.
11. Jacob Riis.
12. Joel-peter Witkin, 1939.
13. Sandy Skoglund, 1946.
14. Jeff Wall, 1946.
15. Thomas Struth, 1954.
16. Louise Lawler, 1947.
17. Eleanor Antin, 2001.
۱۸. برای استفاده از عکس‌ها، به‌صورت مستقیم از عکاس مجموعه، خانم آزاده اخلاقی، اجازه گرفته شده است.
۱۹. شاعر نامدار ایرانی. فوت: ۲۵ بهمن ۱۳۴۵.

۲۰. به معنای ثابت کردن؛ ثابت کردن شیء در حال حرکت در عکاسی.
۲۱. سیاستمدار ایرانی. تاریخ فوت: ۱۴ اسفند ۱۳۴۶.
۲۲. شاعر و نویسنده ایرانی. تاریخ فوت: ۱۲ تیرماه ۱۳۰۳.

منابع

- باومن، زیگمونت. (۱۳۸۴). *اشارت‌های پست مدرنیته*(ترجمه حسن چاوشیان). تهران: ققنوس.
- بودریار، ژان. (۱۳۹۸). *وانموده‌ها و وانموده*(ترجمه پیروز ایزدی). تهران: ثالث.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۱). طغیان کپی بر اصل: بررسی دیدگاه بودریار در باب رسانه و پست‌مدرنیسم. *ماهنامه سوره اندیشه*، ۹۱(۵۸)، صص. ۲۸۲-۲۸۵.
- توفولتی، کیم. (۱۳۹۶). *بودریار در قابی دیگر*(ترجمه وحیداله موسوی). تهران: متن.
- جمشیدی، علیرضا. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی مفهوم ابرستارهٔ هنری با توجه به نظریهٔ وانمودگی ژان بودریار* (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر). دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
- سانتاگ، سوزان. (۱۳۹۲). *درباره عکاسی*(ترجمه مجید اخگر). تهران: نظر.
- صمدزادگان، بهرنگ. (۱۳۹۸). پیوند عکس صحنه پردازی شده با نقاشی. *فصلنامه عکاسی*، ۴(۵)، صص. ۷۷-۹۲.
- فرح‌بخش‌پور، حسین، و شایگان‌فر، نادر. (۱۳۹۹). بررسی نظام نشانه‌ای وانمودگی از نظر بودریار و تطبیق آن بر گستره عکاسی پسامدرن با تأکید بر آثار شری لواین. *رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، ۳(۴)، صص. ۸۷-۹۴.
- فرقانی، محمدمهدی. (۱۳۸۹). واقعیت رسانه، خلق فراواقعیت، مرور و نقدی بر اندیشه‌های ارتباطی ژان بودریار. *مطالعات رسانه‌ای*، ۵(۹)، صص. ۳۵-۶۵.
- کبورانی، مهدی. (۱۳۹۸). نگاهی به بازتعریف تاریخ در عکس‌های کارگردانی‌شده جنگ. *فصلنامه عکاسی*، ۴(۵)، صص. ۱۲۴-۱۲۹.
- گراندبرگ، اندی. (۱۳۹۲). *بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر*(ترجمه مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی). تهران: فرهنگستان هنر.
- محمد کاشی، صابره. (۱۳۷۸). بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پست‌مدرنیسم و سینمای پست‌مدرن. *فارابی*، ۱۰(۳۴)، صص. ۷۰-۸۹.
- منصوریان، سهیلا. (۱۳۹۱). وانمایی: تاریخچه و مفهوم-نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار. *فصلنامه کیمیای هنر*، ۲(۲)، صص. ۱۰۹-۱۲۰.
- منصوریان، سهیلا. (۱۳۹۲). هنر و حقیقت رسانه در روزگار پست مدرن: بررسی رسانه به مثابه تولیدکننده بازنمایی از منظر بودریار. *فصلنامه کیمیای هنر*، ۳(۸)، صص. ۵۹-۷۲.
- منوچهرزاده، رامیار. (۱۳۹۸). عکاسی استیجد یک واقعیت ساختگی. *فصلنامه عکاسی*، ۴(۵)، صص. ۴۳-۶۱.
- Baudrillard, J. (1990). *Seduction*. Basingstoke and London: Macmillan.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Michigan, MI: University of Michigan Press.
- Baudrillard, J. (2001). *Fragments.* (Ch. Turner, Trans). London and New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (2006). The writing of the shadows'. *C International Photo Magazine*, (2), pp. 14-16.
- Butler, R. (2005). *Baudrillard's Light Writing Or Photographic Thought, Victoria Grace, Heather Worth and Laurence Simmons. Baudrillard: West of the Dateline*. Palmerston North, New Zealand: Dunmore Press.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).