اندیشه

سیمولاکروم
Simulacrum

واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۴)

علی‌اصغر قره‌باغی

نکته‌یی که پیش از پرداختن به این بحث باید به آن اشاره کرد این است که سیمولاکروم برگرفته از واژهٔ لاتین Simulacrum است و درگذشته‌های دور معمولاً از آن برای اشاره و دلالت بر بازنمایی یا ایماژ یک الوهیت استفاده می‌شده است. ژیل دلوز در ضمیمهٔ کتاب «منطق احساس» (۱۹۶۹) به نقش این واژه در نظریات مربوط به بازنمایی در یونان و رم باستان اشاره کرده است. ژان بودریار هم در «مرگ و مبادلهٔ نمادین» (۱۹۷۶) و «شبیه‌سازی و وانمودگری» (۱۹۸۱) به تفصیل مفهوم سیمولاکروم را به دایرهٔ بحث کشانده و درمجادلات نظری خود از آن استفاده کرده است. اما نکته‌یی که اقتضای تأمل می‌کند این است که معنای این واژه با نوشته‌های بودریار و تعریفی که از آن به دست داد دستخوش دگرگونی‌های ریشه‌یی شده و آن‌چه مورد بحث ماست همین معانی و مفاهیم امروزی است که به تکرار در فضای روشنفکری و نحله‌های فکری معاصر مورد بحث و نقد قرار گرفته است.

در فارسی معادل‌های شبیه، پیکره، تصویر، شباهت ریایی، شباهت وهمی شباهت تصنعی، صورت، خیالی، خیال، شبح، ریا، تزویر و تظاهر را برابر Simulacrum گذارده‌اند و Simulacra جمع Simulacrum است. ریشه‌های این واژهٔ لاتین را باید در گفت‌وگوهای افلاطون جست‌وجو کرد که تا چندی پیش در متون انگلیسی به phantasm و یا semblance تعبیر و تأویل می‌شد و در متون فلسفیِ فارسی، برای اولی معادل صور خیال، صورت وهمی و مجاز گذاشته شده است و برای دومی، ظاهر، نما و نمود. افلاطون از این مفهوم برای متمایز کردن «عقلانی» از «حسی»، اندیشه از ایماژ و ذات و جوهره، از ظاهر بهره می‌گرفت. سنت فلسفی زیبایی‌شناسیِ غرب همیشه به شکلی وسواس‌آمیز بر تمایز میان واقعی و نسخه‌برداری از واقعیت تأکید داشته است. این وسواس سابقه‌یی دراز دارد و پیشینهٔ آن هم به دوران افلاطون می‌رسد. افلاطون، نقاشان را آفرینندگان وهم و خیال می‌دانست و بر آن بود که این جماعت مردم را به کجراهه می‌برند.

وانمودگری یعنی شباهت دروغین، و هنرهای تجسمی،
دست‌کم از دوران افلاطون به این‌سو درکیر رابطه میان واقعیت و محاکات
و تقلید و کپی و در یک کلام، به تعبیر افلاطون، شباهت دروغین بوده است
افلاطون می‌خواست به هر نحو که شده، جوهره و ذات را از ظاهر
ملموس را از محسوس و ایده را از ایماژ جدا کند
و از همین موضع و منظر هم بود که همهٔ بازیگران و هنرمندان
و نقاشان را تقلیدگران جهان واقعی می‌دانست

هیچ‌یک از معادل‌های فارسی که برابر سیمولاکروم نهاده شده
نمی‌تواند بیان‌کنندهٔ ماهیت امروزی
این اصطلاح و معنایی که امروز از آن می‌فهمیم باشد
سیمولاکروم، به ویژه مفهومی که ژان بودریار از آن در پیوند با سیستم
نشانه‌ها ساخته و سرزبان‌ها انداخته
یا به بیان دیگر، در مفهوم پست‌مدرنیستی، هم شامل همانندنمایی
و شبیه‌سازی است و هم وانمودگری

افلاطون چنان به صورتگران و نقش‌بندان بی‌اعتماد بود که می‌گفت باید همراه دیگر هنرمندان از جمهوری بیرون رانده شوند. البته با امعان کافی در اقوال افلاطون و تعدیل‌های شاگردش ارسطو، می‌توان دریافت که منظور او از هنرمندان بیشتر شاعران و تراژدی نویسان و بازیگران تراژدی بوده‌اند. به‌هر حال، وانمودگری یعنی شباهت دروغین، و هنرهای تجسمی، دست‌کم از دوران افلاطون به این‌سو درگیر رابطه میان واقعیت و محاکات و تقلید و کپی و در یک کلام، به تعبیر افلاطون، شباهت دروغین بوده است. افلاطون می‌خواست به هر نحو که شده، جوهره و ذات را از ظاهر، ملموس را از محسوس و ایده را از ایماژ جداکند و از همین موضع و منظر هم بود که همهٔ بازیگران و هنرمندان و نقاشان را تقلیدگران جهان واقعی می‌دانست. افلاطون معتقد بود که یک تختخواب، تقلیدی از مفهوم یا ایدهٔ تختخواب است، بنا براین تصویر یک تختخواب، تقلید از تقلید و کپیِ دست دومِ این مفهوم محسوب می‌شود. اصولاً منطق بیرون راندن هنرمندان از جمهوری بر مبنای تجسم حقیقت در Eidos یا ایده و عدم اطمینان افلاطون نسبت به «مقلد» بود که از دیدگاه او بیگانه با حقیقت شمرده می‌شد.

(Republic X 601 C) افلاطون سیمولاکروم را چیزی پست‌تر و مذموم‌تر از یک ایماژ بی‌مصرف و نوعی ابزار انحراف اندیشه و به تباهی‌کشاندن تفکر توصیف می‌کرد و دلیل‌اش آن بود که سیمولاکروم فقط یک شباهت کاذب را نمایندگی می‌کند نه یک واقعیت را. افلاطون این نظریه رادر قطعهٔ مشهور Sophist 203a-d عنوان می‌کند و تفاوت میان شبیه‌سازی (eikons) و ظاهر و شباهت مبهم و مجاز و پندار می‌پردازد. نقل به مفهوم نظریهٔ افلاطون این است که شبیه‌سازی ناظر بر آفرینش کپی و تقلیدی است که در هر سه بعدِ طول و عرض و عمق، با تناسب‌ها و ابعاد و مختصات الگوی اصلی مطابقت دارد، اما نقاشان و مجسمه‌سازان با درنظرگرفتن دیدگاه تماشاگر و به پیروی از سلیقهٔ خود و آفرینش ایماژهای آرمانی، تناسب‌ها را تغییر می‌دهند و اغلب آثار غول‌آسا پدید می‌آورند. به‌بیان دیگر آن‌چه می‌آفرینند بر اساس تناسب‌های اصلی نیست، بلکه بر مبنای تناسب‌هایی است که زیبا و باوقار جلوه کند و از این جهت فقط در ظاهر شبیه چیزی است که واقعی بوده و از آن تقلید شده است. بحث و جدل افلاطون سر دراز دارد و آن‌چه از دیدگاه او مغفول می‌ماند و با تساهل و تسامح از آن می‌گذرد، تفاوت میان کپی خوب و بد است که می‌تواند تمام اساس و ارکان نظریهٔ او را بی‌اعتبار کند یا دست‌کم در تعارض با اندیشه‌های او قرار گیرد. رابطهٔ پیچیده میان سفسطه‌گری و ایماژسازی در فلسفهٔ افلاطون از مجال این بحث بیرون می‌افتد، اما این‌قدر باید گفت که آن‌چه ذهن افلاطون را برمی‌آشفت، همان چیزی نبود که امروز آن را موقعیت مضمون و تماشاگر می‌نامیم. امروز چشم‌انداز ذهنیت، حساسیت مدرن و یا به قول ریموند ویلیامز، «ساختار احساس» است که مجسمه‌یی را نامتناسب و یا بی‌شباهت به واقعیت و یا از دیدگاهی خاص زیبا نشان می‌دهد. بنابر این از همان آغاز، سیمولاکروم نه تنها ناظر بر ایماژسازی بود، بلکه تماشاگر را هم دربر می‌گرفت.

اما واقعیت آن است که هیچ‌یک از معادل‌های فارسی که برابر سیمولاکروم نهاده شده نمی‌تواند بیان‌کنندهٔ ماهیت امروزی این اصطلاح و معنایی که امروز از آن می‌فهمیم باشد. سیمولاکروم، به ویژه مفهومی که ژان بودریار از آن در پیوند با سیستم نشانه‌ها ساخته و سرزبان‌ها انداخته، یا به بیان دیگر، در مفهوم پست‌مدرنیستی، هم شامل همانندنمایی و شبیه‌سازی است و هم وانمودگری. اما همین جا اشاره به این نکته ضرورت دارد که شبیه‌سازی می‌تواند به شکل متعارف، مترادف با جعل و تقلب به‌کاربرده شود، اما در فرهنگ و بینش پست‌مدرن، به ویژه در نظریات فلاسفه و متفکران پست‌مدرن فرانسوی، از جمله بودریار، که نظریات‌شان خواه ناخواه بر روند اندیشگی و فرهنگی دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ تأثیرگذاشت، گویای این است که امروز دیگر نمی‌توان میان «واقعیت» و «ایماژِ واقعیت» تفاوت و تمایز قایل شد. بودریار با اشاره به سیمولاکروم یا بگوییم وانمودگری، معتقد است که انسان امروز در جهانی زندگی می‌کند که در آن بازنمایی مقدم بر واقعیت قرار گرفته است؛ به کلام دیگر، سیمولاکروم آفرینندهٔ چیزی است که بازنمایی کرده و با توانمندی حیرت‌آور انسان را به انقیاد خود درآورده است. این نکته هم محل تأمل است که تفاوت شبیه‌سازی با بازنمایی زمین تا آسمان است؛ یک عکس می‌تواند بازنماییِ یک کالا باشد، اما کالای تقلبی سیمولاکرای کالای اصلی است. به هرحال در این بحث بنابر اقتضا و ایجاب از تمام این واژگان و عبارات و اصطلاحات استفاده می‌کنیم، چراکه مراد پرداختن به مفهوم و معنا و کاربرد امروزی این اصطلاح است، نه معادل‌یابی و مته به خشخاش‌گذاشتن در مورد فارسی نویسی. وقتی که مفهوم روشن شد، معادل طبیعی خودش را هم پیدا خواهد کرد.

به‌طور کلی می‌توان گفت که تأثیر نظریات افلاطون و تعیین مدارج تعارض و تضاد میان واقعی و کپی در هر زمان به طور اعم، و در مورد هنرهای تجسمی به‌طور اخص وجود داشته و سبب شده است که بیشتر نظریات بر محور رابطهٔ میان واقعی و کپی یا واقعیت و تقلید بگردد. این تأثیرات به اندازه‌یی است که در پاره‌یی موارد، میزان و مدارج تقلید مبنای نگارش تاریخ هنر قرار گرفته و ادبیات آن را به شکل روایت استیلای واقعیت در آورده است. این‌طور هم می‌توان گفت و پذیرفت که تداوم تعارض و تضاد میان واقعی و کپی دست‌کم از زمان «زندگی

در سراسر تاریخ بازنمایی، سیمولاکروم یا وانمودگری
تهدیدی آشکار بر ضد بازنمایی دانسته شده و به همین جهت
یا به انحاء گوناگون سرکوب شده و یا معنایی توهین آمیز داشته است
یکی از دلایل این نکرش آن بوده که سیمولاکرا تمایز میان اصل و بدل
الگو و کپی و ایماژ و شباهت را بی‌اعتبار می‌کرده است
به بیان دیگر از همان وقتی که ایماژ تقلیدی به جای
ایماژ واقعی ستوده شد، سیمولاکروم مورد بی‌مهری و تحقیر قرار گرفت

آن‌چه امپرسیونیست‌ها تولید کردند در واقع تأکید تلویحی
بر ناپایداری و میرایی ماده و نور و تأثیرات آن در فضایی بود
که مه و دود کارخانه‌ها شفافیت و دقت سنتی را ناممکن می‌کرد
و فاصله‌ها را هرچه بیشتر و نابیمودنی‌تر می‌نمود
به‌طور کلی می‌توان گفت که داستان و تاریخ وانمودگریِ هنری
بیش از آن‌که پیروزی بر واقعیت محسوب شود
داستان گریز از واقعیت به قلمرو تصورات و خیال‌بافی بود،

هنرمندان» جورجو وازاری تا دوران گومبریش و کتاب «هنر و توهم» او دوام یافته و شکل معیار و هنجار را پیدا کرده است. در قرن بیستم از این مدارج برای به‌دست دادن یک تعریف کلی برای هنر مدرن و جنبش‌های پیوسته به آن، مانند هنر انتزاعی که به‌طور عمد و آگاهانه شباهت‌های شمایل‌نگارانه را انکار می‌کند بهره‌گیری شد. مراد از مدارج، میزان تقلید از طبیعت و درجهٔ تصنع است، اما امروز پست‌مدرنیسم این مدارج را انکار می‌کند و بر آن است که ارزش‌های پیوسته به این تعارض‌ها و نظام فکریِ برانگیخته از آن هیچ‌گونه اعتباری ندارد. در همین راستا امبرتو اکو بر این اعتقاد است که «تکنولوژی می‌تواند واقعیت بیشتری از خود طبیعت و واقعیت در اختیار ما بگذارد.» منظور اکو همان پدیده‌یی است که امروز virtual reality (واقعیت مجازی) نامیده می‌شود.

در سراسر تاریخِ بازنمایی، سیمولاکروم یا وانمودگری تهدیدی آشکار بر ضد بازنمایی دانسته شده و به همین جهت یا به انحاء گوناگون سرکوب شده و یا معنایی توهین‌آمیز داشته است. یکی از دلایل این نگرش آن بوده که سیمولاکرا تمایز میان اصل و بدل، الگو و کپی و ایماژ و شباهت را بی‌اعتبار می‌کرده است. به بیان دیگر از همان وقتی که ایماژ تقلیدی به جای ایماژ واقعی ستوده شد، سیمولاکروم مورد بی‌مهری و تحقیر قرار گرفت. وانمودگری از آغاز شکل یک ایماژ بدون الگو و مدل را داشت و بدون اتکا به شباهت، پدیدهٔ کاذبی تصور می‌شد که وجوه تمایز میان «واقعی» و «بازنمایی‌شده» را مسأله‌ساز می‌کند. افزون بر این، سیمولاکروم نظم تقدم و تأخر؛ را بر می‌آشفت و این باور را که ایماژ می‌باید لزوماً بر مبنای یک الگو باشد و در سنجش با واقعیت، در جایگاهی فرودست‌تر قرار گیرد بی اعتبار می‌کرد. به علت برخوردهایی از این‌گونه، در گفتمان‌های کهن و قرون وسطی، مفهوم وانمودگری در هنرهای تجسمی باری منفی و اغلب تحقیرآمیز داشت و بیشتر در ربط و پیوند با کارهایی بود که تقلبی و کاذب شمرده می‌شدند. به عنوان نمونه انقلاب هنری سدهٔ پنجم پیش از میلاد سبب شد که پیکرهٔ انسان در اندازه و ابعاد طبیعی ساخته شود، اما این کار بعدها بیشتر به فرایند پیچیدهٔ بت‌سازی برای اهداف آیینی و جادویی تعبیر شد تا به آفرینش هنر و شبیه‌سازی و برای همین هم بود که مسیحیت آغازین در آن پیکره‌ها به چشم آثار کفرآمیز نگاه می‌کرد. کفرآمیز بودن مجسمه‌های یونان و رم کهن یا دوران به‌اصطلاح کفر، از آن جهت بود که به علت قایم به ذات بودن و عدم شباهت به چیزی جز خودشان، بت و بت‌واره دانسته می‌شدند و در سنجش با شمایل‌های کلیساها و نهادهای مذهبی که به هرحال بازنماییِ شخصیت‌های مذهبی به حساب می‌آمدند، کفر و کذب محض شمرده می‌شدند.

این طرز تفکر کم‌وبیش تا دوران رنسانس تداوم خود را حفظ کرد. کشف پرسپکتیو خطی در دوران رنسانس سبب شد که هر نقاش به جای آن‌که واقعیت‌های مبتنی بر خیال‌پردازی خود را نقاشی کند، با انتخاب یک نقطهٔ دید خاص به نگرشی مستبدانه روی آورد و شبیه‌سازی بر فضای تصوری استیلا یافت. نتیجه آن شد که ذهنیت هنرمند و تماشاگر در هزارتوهای فضاهای شهری به دام افتد و تمایز میان الگو و کپی دشوار شود. به این سان از دیدگاه‌های افلاطونی، وانمودگری با پرسپکتیو همسان گرفته شد و در واقع اندیشه‌ها به همان نظریهٔ افلاطون دربارهٔ تغییر دیدگاه و بزرگ و کوچک‌کردن مصلحتی برای زیبانمایی بازگشت. بعد از رنسانس اصطلاح وانمودگری حدود پانصد سال از صحنهٔ هنرهای تجسمی رخت بربست و زیر پوشش شباهت و واقع‌نمایی و صداقت نسبت به طبیعت و هنرمند را تقلیدکنندهٔ طبیعت نامیدن و این حرف‌ها پنهان شد. هنر باروک که می‌خواست تماشاگر را درون فضای تصویر نگه‌دارد، نوعی تئاتر احساسات پدید آورد و میراث خود را برای رمانتیسم برجا گذاشت. آرزوی نظری امپرسیونیست‌ها فقط برای به دست‌دادن تأثیرات نور و کوتاه‌کردن فاصله و فراقی که میان جهان تصویر و جهان واقعی افتاده است نبود، بلکه ترس از ناپدیدشدن واقعیت در زیر میکروسکوپ و تلسکوپ علوم مدرن و برخورد حسرت‌بار با گذشته آن‌ها را به این شکل نقاشی ترغیب کرد. آن‌چه امپرسیونیست‌ها تولید کردند در واقع تأکید تلویحی بر ناپایداری و میرایی ماده و نور و تأثیرات آن در فضایی بود که مه و دود کارخانه‌ها شفافیت و دقت سنتی را ناممکن می‌کرد و فاصله‌ها را هرچه بیشتر و ناپیمودنی‌تر می‌نمود. به طور کلی می‌توان گفت که داستان و تاریخ وانمودگریِ هنری بیش از آن‌که پیروزی بر واقعیت محسوب شود، داستان گریز از واقعیت به قلمرو تصورات و خیال‌بافی بود، بیشتر به روایت مدرکات و فرافکنیِ ترس‌ها و آرزوها شباهت داشت و به رهاسازی ابژه از هرگونه اتکا به شیوه‌های نگریستن تعبیر می‌شد. به همین لحاظ، این که آیا هنوز تاریخ هنر می‌تواند بر مبنای یک سلسله آثار استادان بزرگ شکل بگیرد پرسشی است که نمی‌توان برای آن پاسخی اقناع‌کننده پیدا کرد. نوشته‌های دلوز دربارهٔ نقاشانی همچون سزان و فرانسیس بیکن، پیوستگی او به الگوهای رمانتیک به عنوان ادراک جدید، همه در سمت و سوی انهدام کلیشه‌هایی است که روزی مبانی تاریخ‌هنر تصور می‌شدند.

به هر حال واقعیت آن است که سیمولاکروم از دوران کهن تا امروز راهی دراز پیموده است. بودریار بر آن است که در دوران و نظام فئودالی، نشانه‌ها کاملاً روشن و شفاف بودند، بر موقعیت و سلسله مراتبی خاص اشاره داشتند و ایماژ بازتاب یک واقعیت بنیادین شمرده می‌شد. در دوران باروک نشانه‌های تصنعی و

بودریار سیمولاکرا را به سه بخش تفکیک کرده است:
در مرحله و دوران کلاسیک، یعنی از دوران رنسانس تا انقلاب صنعتی
سیمولاکروم شکل ساختن یک کالای تقلبی را دارد
در دوران صنعتی، تکنیکِ تولیدِ انبوه امکانی فراهم می آورد
که اشیا به شکل‌های مداوم و مکرر بازتولید شوند. در دوران پست‌مدرن
سیبرنتیک جدید و تکنولوژی ارتباطات، ذهنیت انسان را جذب شبکه
و سیستم دیجیتالی کرده است که دایم خودش را همانندسازی می‌کند

ژیل دلوز، اندیشمند فرانسوی در رساله‌یی که نخستین بار
در ۱۹۶۷ با عنوان «سیمولاکروم و فلسفهٔ کهن» منتشر شد، کوشید
تا به نحوی از انحاء نوعی «افلاطون‌گرایی معکوس» ارایه کند
و برای این کار شبیه‌سازی را یک اصطلاح تاریخی- هنری مهم و انتقادی برای
بیان زمان حال توصیف کرد
این اصطلاح از چندی پیش در سنت نویسندگی پس از جنگ جهانی دوم در فرانسه
کارکرد پیدا کرده بود و اغلب سوررئالیست‌ها آن را به کار می‌بردند

تقلبی بر نشانه‌های اصلی ارجحیت یافتند و از آن‌ها برای سرکوب‌کردن و سرپوش نهادن بر واقعیت استفاده شد. در این دوران نشانه‌های دلخواه و تقلبی رواج یافتند و این سرآغاز وانمودگری بود. بعد از انقلاب صنعتی انسان در هیأت نوین و عقلمندانهٔ خود به تولید انبوه پرداخت و سیمولاکروم درجهٔ دوم رواج پیدا کرد. اندیشهٔ اصالت، قداست خود را از دست داد و سیمولاکرا نشانهٔ عدم حضور و غیبت واقعیت‌های بنیادین شد. آن‌چه در دوران پست‌مدرن اتفاق افتاد نوعی سیمولاکروم درجهٔ سوم است که هیچ ربط و پیوندی با واقعیت ندارد، خودمختار و به‌خود راجع است و در واقع تقلید چیزی نیست مگر تقلید خودش. بودریار در «مرگ و مبادلهٔ نمادین» هم تولید سیمولاکرا را به سه بخش تفکیک کرده است: در مرحله و دوران کلاسیک، یعنی از دوران رنسانس تا انقلاب صنعتی، سیمولاکروم شکل ساختن یک کالای تقلبی را دارد. در دوران صنعتی، تکنیکِ تولیدِ انبوه امکانی فراهم می‌آورد که اشیا به شکل‌های مداوم و مکرر بازتولید شوند. در دوران پست‌مدرن، سیبرنتیک جدید و تکنولوژی ارتباطات، ذهنیت انسان را جذب شبکه و سیستم دیجیتالی کرده است که دایم خودش را همانندسازی می‌کند. بودریار معتقد است که در دوران پست‌مدرن، واقعی به فراواقعیتی مبدل شده است که هرگونه ارتباط با واقعیت را انکار می‌کند؛ به بیان دیگر واقعیت در یک فرایندِ وانمودگری و همانندسازی ناپدید شده است و هر چیز سیمولاکروم و شبیه‌سازی خودش به‌نظر می‌آید. نظریاتی از این گونه رفته‌رفته به انکار واقعیت انجامید و شکل یکی از اصول و مبانی پست‌مدرنیسم را به خود گرفت. این اصل حاکی از آن است که هیچ‌گونه واقعیت نهایی وجود ندارد، انسان در پس‌پشت پدیده‌ها همان چیزی را می‌بیند که می‌خواهد ببیند، همین هم بستگی به شرایط زمان و مکان دارد و این که تا چه میزان اجازهٔ دیدن چه چیز به او داده شده است و تازه تمام این‌ها موکول به آن است که دریافت‌های فرهنگی ـ تاریخی بر چه امری تمرکز داشته باشند. به عنوان نمونه در حیطه علوم، کارآمدترین راه برای اکتشاف، دست‌یافتن به همان چیزی بوده که انسان در جست‌وجوی آن بوده و آرزوی آن را در سر می‌پرورانده است. اما هر قدر که علوم به اهداف نهایی خود نزدیک‌تر می‌شوند، به همان نسبت به نظریهٔ «همه چیز» یعنی به ابعاد پست‌مدرنیستی خود هم نزدیک‌تر می‌شوند. چندی است که مکانیک کوانتوم پای گفتمان نسبیت را به حوزهٔ علوم بازکرده است، نور سرانجام توانست، به طور همزمان هم موج باشد و هم ذرّی کوچک. عدم تعیّن و ماندگار نبودن قواعد علمی، نظریات هایزنبرگ در مورد ناممکن‌بودن پیش‌بینی جرم و شتابِ یک ذره در یک لحظهٔ خاص، آشکارشدن این که اتم فقط برساخته از پروتون و نوترون و الکترون نیست و انواع صداها و درخشش‌ها هم در ساختار آن دخالت دارند، اعتراف انسان به محدودیت آگاهی‌های علمی، پیدایش «نظریهٔ بحران» و «کمپلکسیتی» یا همتافتگی و بسیاری شک‌اندیشی‌ها و تردیدهای دیگر، اندیشهٔ تعیین حدود علوم و امکان مهارکردن آن را یکسره از میان برداشته است. امروز بحران به عنوان نظمی بدون هنگام‌داری توصیف می‌شود، هم‌تافتگی به سبب حضور سیستم‌های پیچیده، تداخل یک سلسله عوامل مستقل در یکدیگر را میسر می‌سازد و نوعی سازمان‌یافتگی‌های فی‌البداهه پدید می‌آورد. این یافته‌ها همه مبشر دگرگونی‌های گسترده در حوزهٔ علوم تصور می‌شود و پیدایش واقعیتی تازه و طبیعتی خودسازمان‌یافته را نوید می‌دهد؛ واقعیتی که شاید بتواند با شرط و بیعت بسیار، واقعیت نهایی شمرده شود.

در نیمهٔ دوم قرن بیستم و در دههٔ ۱۹۶۰، از یک‌طرف به علت گسست بزرگی که در انسجام مفهوم «واقعی» پدیدار شد، و از طرف دیگر به سبب میانجی‌گری‌های بی‌سابقهٔ تکنولوژی جدید و افزایش تعداد ایماژها که از هرسو زندگی روزمره را احاطه کرده بود و دگرگونی‌های ریشه‌یی در آن‌چه «هنر» نامیده می‌شد، فلاسفه، منتقدان و مهم‌تر از همه خود هنرمندان به احیای اصطلاح سرکوب‌شده و فراموش شدهٔ سیمولاکروم پرداختند و از آن به عنوان یک مفهوم سرنوشت‌ساز در تجربیات پست‌مدرن استفاده کردند. ژیل دلوز، اندیشمند فرانسوی در رساله‌یی که نخستین بار در ۱۹۶۷ با عنوان «سیمولاکروم و فلسفهٔ کهن» منتشر شد، کوشید تا به نحوی از انحاء نوعی «افلاطون‌گرایی معکوس» ارایه کند و برای این کار شبیه‌سازی را یک اصطلاح تاریخی- هنری مهم و انتقادی برای بیان زمان حال توصیف کرد. این اصطلاح از چندی پیش در سنت نویسندگی پس از جنگ جهانی دوم در فرانسه کارکرد پیدا کرده بود و اغلب سوررئالیست‌ها آن را به کار می‌بردند. ژرژ باتای هم از سیمولاکرا برای توصیف ابعاد غیرقابل بیان نشانه‌های بصری بهره گرفته بود با این تفاوت که دلوز می‌خواست ارجحیتی را که افلاطون برای الگو نسبت به کپی قایل شده بود معکوس کند و سیمولاکروم را کپی به حساب نیاورد. او بر آن بود که کپی ایماژی است که خواه‌ناخواه از شباهت برخوردار است، اما سیمولاکروم ایماژی بدون شباهت و به‌خود راجع است. آن‌چه این مباحث را محل تأمل می‌کند این است که در باورهای دینی و کهن مسیحیت آمده است که «پروردگار انسان را به صورت خود آفرید.» اما هنوز پاسخ روشنی به این پرسش داده نشده است که آیا مراد شباهت است یا کپی؟ هرچه بود تلاش انسان برای حفظ این موهبت با شکست مواجه شد؛ شباهت را از طریق تداخل نشانه‌ها از دست داد، سرانجام به یک سیمولاکروم مبدل شد و به طمع ورود به قلمرو هستیِ زیبایی‌شناختی، هستی اخلاقی را کنار گذاشت. فحوای کلی نظریهٔ دلوز این است که سیمولاکروم یک

پذیرش و دریافت اندیشه‌ها و نظریات دلوز برای هنرمندان دههٔ ۱۹۶۰ کار آسانی نبود، اما دلوز همچنان بر این اعتقاد پای می‌فشرد که «مدرنیته از طریق سیمولاکروم تعریف و توصیف می‌شود، سیمولاکرا و تصنعی هم‌معنا و همسان نیستند و حتی در بسیاری موارد در تضاد و تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند تصنعی همیشه کپی یک کپی است و سرانجام به نقطه‌یی می‌رسد که در فرایندی معکوس، به سیمولاکروم مبدل می‌شود

اگرچه سیمولاکروم به عنوان یک اصطلاح و مفهوم کلیدی در تحلیل و تعلیل‌های والتر بنیامین به کار گرفته نشده بود اما این قدر بود که در تبیین نظریات او دربارهٔ سینما و عکاسی و بحث از نزول کاریسمای اثر هنریِ به اصطلاح اصیل و رابطه میان اصل و کپی کارآیی داشت و به تکرار مورد استفاده قرار می‌گرفت

کپی بی‌اعتبار نیست و شامل و حامل نیروی مثبتی است که با توانمندی تمام مفاهیم اصل و کپی و مدل و بازتولید را انکار می‌کند. بر اثر این اندیشه‌ها دست‌کم دو ویژگی متفاوت و متعابد درونی سیمولاکرا شده است: یکی این که نمی‌تواند در ربط و ارتباط با اصل تصور شود و دیگر این که نمی‌تواند کپی به حساب آید. در سیمولاکرا هیچ دیدگاه متمایز و ارجحیت‌یافته‌یی وجود ندارد و اشیا در معرض دیدگاه‌های همسان و یکنواخت قرار می‌گیرند. بنابراین هیچ‌گونه سلسله مراتب و درجه‌بندی معنا ندارد و همه‌چیز یکسان است. با توجه به نظریات دلوز، دیگر اهمیت نقطهٔ دیدی که در اندیشه‌های افلاطونی به آن اشاره می‌شد و درساختار وهمی شبیه‌سازی شدهٔ مجسمه‌یی که از پایین یا بالا یا دور و یا نزدیک به آن نگاه شود نقش داشت، اعتبار خود را از دست می‌دهد، چراکه اصلاً نقطهٔ دیدی وجود ندارد و تفاوت میان شمایل و سیمولاکروم یکسره از میان برداشته می‌شود. پذیرش و دریافت اندیشه‌ها و نظریات دلوز برای هنرمندان دههٔ ۱۹۶۰ کار آسانی نبود، اما دلوز همچنان بر این اعتقاد پای می‌فشرد که «مدرنیته از طریق سیمولاکروم تعریف و توصیف می‌شود، سیمولاکرا و تصنعی هم‌معنا و همسان نیستند و حتی در بسیاری موارد در تضاد و تعارض با یکدیگر قرار می‌گیرند. تصنعی همیشه کپی یک کپی است و سرانجام به نقطه‌یی می‌رسد که در آن‌جا طبیعت‌اش تغییر می‌یابد و در فرایندی معکوس، به سیمولاکروم مبدل می‌شود؛ درست مانند اتفاقی که در پاپ آرت شاهد آن بودیم».

ژیل دلوز می‌کوشید تا بحث خود دربارهٔ راهکارهای سیمولاکروم را با ارجاع به هنرهای معاصر خود و کارهای هنرمندانی همچون اندی وارهول و فرانسیس بیکن ادامه دهد، اما پیش از او میشل فوکو با مطالعهٔ دقیق آثار سوررئالیست‌ها همین بحث را مطرح کرده بود. فوکو در رسالهٔ مستوفایی که در بارهٔ آثار رنه ماگریت، سوررئالیست بلژیکی نوشت، به تحلیل و تعلیل آن‌چه واقعیت نام دارد پرداخت و با تمرکز بر نقاشی‌هایی که اشیا را به کانون توجه می‌آورد، به شرح و تعبیر دیدگاه‌ها و اهداف ماگریت پرداخت. فوکو از نخستین اندیشمندانی بود که به اهمیت وجوه رادیکال نظریات دلوز درمورد معکوس‌کردن نظریات افلاطون پی برد و در ۱۹۷۷ در مقاله‌یی[1] نشان داد که فلسفهٔ بازنمایی و واژگانی همچون اصل، دست اول، شباهت، تقلید، وفادارانه، صادقانه و...همه یا از اعتبار افتاده و یا در حال اضمحلال است و «تیر سیمولاکرایی که از کمان اپیکوری‌ها رها شده، رو به سوی ما دارد». در این جملهٔ فوکو تمامی تهدیدات سیمولاکرا نسبت به روش‌های سنتی هنر مستتر است. واقعیت آن است که تمام این رویدادها زمانی اتفاق افتاد که مقولهٔ نقد هنری در امریکا به شکلی افراط‌آمیز مدرنیستی شده بود و وسوسهٔ نظریه‌ستیزی، با شک‌اندیشی دربارهٔ احساس و اصالت و اندیشه‌های افلاطونی که نخست در آثار رمانتیک‌ها رخ نموده و بار دیگر از آثار می‌نی‌مالیست‌ها سر برآورده بود واپسین دم خود را می‌کشید. فرانسهٔ بعد از جنگ جهانی دوم سیطرهٔ بی‌چون و چرای خود بر قلمرو هنر را از دست داده بود. اندیشهٔ هنر مدرن را امریکایی‌ها ربوده بودند و فرانسه چاره‌یی نداشت جز آن‌که اصطلاح سیمولاکروم و بی‌اعتباری اصالت را سرزبان‌ها بیاندازد. آن‌چه در این مورد نوشته می‌شد فقط به هنر محدود نمی‌ماند، تئوری زبان و فلسفهٔ پست‌استراکچرالیستی را هم در بر می‌گرفت و می‌توانست یک کالای صادراتی پر جاذبه باشد که همین‌طور هم شد؛ نیویورک نخستین واردکنندهٔ آن بود و در دههٔ ۱۹۸۰ مجلاتی همچون October و Artforum مقالات ژاک دریدا، میشل فوکو دلوز و بودریار را به طور دایم چاپ می‌کردند و از این اندیشمندان به عنوان سازندگان گفتمان‌های رادیکال بین‌المللی دربارهٔ هنر نام می‌بردند؛ تاثیر این مقالات بسی بیش از آثاری بود که در آن روزها ساخته یا نقاشی می‌شد.

یکی دیگر از رسانه‌های حیاتی و سرنوشت‌ساز در مقولهٔ ایماژسازی قرن بیستم که مثال‌واره‌های مدرنیستی را بی‌اعتبار کرد و گاه به تصریح و گاه به تلویح بر کارکرد سیمولاکرا تأکید ورزید، عکاسی بود. این هنر نقشی بزرگ و تأثیرگذار در مورد هویت ایماژ به عنوان سیمولاکروم ایفا کرد و برخی از هنرمندان دههٔ ۱۹۷۰ بر طبیعت عکاسی به عنوان یک چالش قابل بازتولید در برابر کاریسما و قداست هنر و تصورات انسان‌مدارانه، تألیف، ذهنیت، اصالت و بی‌همتایی تأکید کردند. زمینه‌ها هم از هر جهت فراهم بود؛ مقالهٔ والتر بنیامین در بارهٔ «اثر هنری در عصر تولید مکانیکی» (۱۹۳۶) از کفر ابلیس مشهورتر بود، صدها بار به بهانه‌های گوناگون منتشر شده بود و بر اثر استمرار، شکل منبع و مرجع دایمی مقالات و نقدهای هنری را به خود گرفته بود. اگرچه سیمولاکروم به عنوان یک اصطلاح و مفهوم کلیدی در تحلیل و تعلیل‌های والتر بنیامین به کار گرفته نشده بود، اما این قدر بود که در تبیین نظریات او دربارهٔ سینما و عکاسی و بحث از نزول کاریسمای اثر هنریِ به اصطلاح اصیل و رابطه میان اصل و کپی کارآیی داشت و به تکرار مورد استفاده قرار می‌گرفت.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، سیمولاکروم به ژیل دلوز این امکان را داده بود که سلسله مراتب افلاطونی را معکوس کند و الگویی تازه برای تولید هنری فراهم آورد. این الگو، بی‌اعتنا به مفاهیم اصالت، بی‌همتایی و آرمانی‌بودن که هنوز در قلمرو زیبایی‌شناختی کارآیی داشت، به کار خود ادامه داد. از طرف دیگر، مقالات بودریار این مباحث را از قلمرو هنر فراتر برده و به کانون مباحث سیاسی-اجتماعی کشانده بود. حملات تند و سفسطه‌آمیز و لحن هشدار دهنده و اغلب پیامبرگونهٔ بودریار که در آن روزها بهره‌مند از منطق و آراستگی هم جلوه

امروز سیمولاکرا، علم و تکنولوژی سه عنصر و عاملی هستند
که زندگی تصنعی معاصر را شکل می‌دهند
و به همین اعتبار بودریار معتقد است که سینما و تلویزیون
شکل واقعیت امریکا را به خود گرفته‌اند
او بر این اعتقاد است که کاپیتالیسم این کشور
برای ساختن هویت اجتماعی و تشخص فرهنگی خود
چاره‌یی جز اتکاء به تلویزیون ندارد

در جهان سرفِ امروز و همانندسازی بی‌پایان
فرایند بدل‌سازیِ پیاپی، منطق و شتاب خود را دارد
و تا آن‌جا پیش می‌رود که دیگر تشخیص اصل از بدل را ناممکن می‌کند
امروز انسان می‌تواند به یاری تکنولوژی پیشرفته، ادوار گذشته
ایماژها، اشیا، محیط و حتی خودش را همانندسازی کند
امروز نوعی بیماری روانی که تاکنون در جهان سابقه نداشته
و بیماری پست‌مدرن نام گرفته در جهان شیوع یافته است.

می‌کرد و حاوی نکات و نوادری تازه به نظر می‌رسید، احاطه و تسلط بی‌نظیر او بر زبان و نظریه‌پردازی‌هایش در بارهٔ سیمولاکرا برآمده از زمینه‌های گستردهٔ سیاسی و فلسفی و تمسک به اصطلاحات علمی بود و به سبب جاذبه‌های انکارناپذیری که داشت، عیارگرفتن از نوشته‌های او را دشوار می‌کرد. به همین اعتبار نظریات بودریار به آسانی بر نقد هنری هم سایه انداخت و ادبیات هنر پذیرای آن شد. نظریات بودریار درواقع مبتنی بر مطالعات گستردهٔ او در مارکسیسم، اندیشه‌های نیچه، اقتصاد ایماژها، مردم‌شناسی، مبادلهٔ نمادین ایماژها و تا حدودی به تأثیر از نوشته‌های مارشال مک‌لوهان، منتقد اجتماعی امریکایی دربارهٔ رسانه و پیام ایماژها بود. بودریار از آمیزهٔ این اندیشه‌ها و نظریات مفهوم و فضایی پدید آورده بود که نه می‌شد نام متن و فضای فلسفی روی آن گذاشت و نه آن را اثر هنری به‌شمار آورد. به عنوان نمونه، دیسنی‌لند را که به منزلهٔ یک پدیدهٔ تصوری ارایه شده است حد نهایی سیمولاکروم می‌دانست و آن را چیزی می‌نامید که دایم طبیعت تصوری خودش را شبیه‌سازی می‌کند. هدف این کار آن است که مردم باور کنند غیر از این مکان خاص، بقیهٔ امریکا واقعی است و هرگز در پیوند با وانمودگری نبوده است. امروز سیمولاکرا، علم و تکنولوژی سه عنصر و عاملی هستند که زندگی تصنعی معاصر را شکل می‌دهند و به همین اعتبار بودریار معتقد است که سینما و تلویزیون شکل واقعیت امریکا را به خود گرفته‌اند. او بر این اعتقاد است که کاپیتالیسم این کشور برای ساختن هویت اجتماعی و تشخص فرهنگی خود چاره‌یی جز اتکاء به تلویزیون ندارد.

اندیشه‌های بودریار در دههٔ ۱۹۷۰ و پایان دوران مدرنیسم، یعنی در پایان دوران اصالت و آوانگاردباوری، بر بسیاری از هنرمندان از جمله شری‌لوین، سارا چارلزورث، پیتر هالی، باربراگروگر، سیندی شرمن، آلن مک‌کلوم ریچارپرینس و برخی از منتقدان هنری تأثیر فراوان گذاشت. در دههٔ ۱۹۸۰ سیمولاکرا واژه‌یی بود که دایم سرزبان‌ها بود و کارکرد فراوان داشت. به عنوان نمونه، آثار اولیهٔ سیندی شرمن و ۶۵ عکس سیاه و سفیدی که در سال‌های ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ از خودش در نقش بازیگران سینمای دههٔ ۱۹۵۰ به ویژه فیلم‌های آلفرد هیچکاک گرفت، از یک طرف می‌تواند نوعی مکاشفه در قلمرو وانمودگری شمرده شود و از طرف دیگر به نوعی اظهارنظر در بارهٔ نقابی که چهرهٔ زن امریکایی در پشت آن پنهان شده تعبیر شود. در این عکس‌ها همه چیز تصنعی است، حساسیت فیلم عکاسی، گرین عکس‌ها و عمق صحنه‌ها چنان حساب‌شده است که دقیقاً مانند عکس‌فیلم‌های اصلی به نظرآید. این عکس‌ها کار هنرمندی است که خودش بازیگر، فیلمبردار و کارگردان خودش است و بازتولید چیزی است که هم وجود داشته و هم وجود نداشته است؛ این چیزی نیست مگر سیمولاکرای محض.

یکی از مواردی که بودریار به آن اشاره داشت و گاه بر آن تأکید می‌ورزید ظرفیت تبه‌کارانه و خرابکارانهٔ ایماژها بود. او ایماژها را قاتل واقعیت می‌دانست و بر آن بود که حتی در پاره‌یی موارد الگوهای خود را هم از میان برده‌اند. همان گونه که شمایل‌های بیزانسی هویت الهی را از میان بردند. از این دیدگاه، ظرفیت دیالکتیکال سیمولاکروم در تعارض با ظرفیت جنایتکارانهٔ ایماژها به عنوان یک میانجی‌گری ملموس و واقعی قرار می‌گرفت. بودریار معتقد بود که تمامی ایماژ غرب درگیر نوعی شرطبندی در بارهٔ بازنمایی‌شده‌ها است یعنی این که یک نشانه هم می‌تواند به ژرفای معنا اشاره داشته باشد و هم معنا را تغییر دهد و معنایی دیگر جای آن بنشاند. بودریار وانمودگری را یکی از ویژگی‌های بارز پست‌مدرنیسم می‌دانست و معتقد بود که «سیمولاکروم برخلاف بازنمایی که ناظر بر ارتباط و یا تفاوت یا تحریف و یا بازتاب‌دادن یک ایماژ یا یک واقعیت اصلی و بنیادین محسوب می‌شود، هیچ ارتباطی با واقعیت ندارد و فقط و فقط سیمولاکروم خودش است.»[۲] تأکید دایمی بودریار معطوف به این بود که انسان توان بازشناختن و تفاوت قایل شدن میان ایماژ و واقعیت را از دست داده است و همین نظریات رفته‌رفته شکل یکی از اصول پست‌مدرنیسم را به خود گرفت. فحوای این اصل آن است که انسان، به جای واقعیت، با یک وانمودگر رودرروست. تمامی جهان یک بازی ویدیویی است که در آن هر انسان، یکی از فیگورهای این بازی شمرده می‌شود. از یک گوشه به گوشه‌یی دیگر می‌دود، پایین و بالا می‌پرد، در زمین و فضا می‌جنگد و تمامی زندگی او، نه بر اساس واقعیت، که بر شالودهٔ الگوها و مانندسازی و وانمودگری‌ها و ایماژها و بازنمایی‌هایی بنا شده است که هیچ کدام ربط و پیوندی با واقعیت ندارد.

واقعیت آن است که در جهان مصرفیِ امروز که کالاها به شکلی پایان نیافتنی تولید و همانندسازی می‌شوند، فرایند بدل‌سازیِ پیاپی، منطق و شتاب خود را دارد و تا آن‌جا پیش می‌رود که دیگر تشخیص اصل از بدل را ناممکن می‌کند. امروز انسان می‌تواند به یاری تکنولوژی پیشرفته، ادوار گذشته، ایماژها، اشیا، محیط و حتی خودش را همانندسازی کند. امروز نوعی بیماری روانی که تاکنون در جهان سابقه نداشته و بیماری پست‌مدرن نام گرفته در جهان شیوع یافته است. مبتلایان به این بیماری می‌پندارند که خود و خویشاوندان و آشنایان‌شان به شیوه‌های گوناگون شبیه‌سازی شده و با جایگزین‌های همانند عوض شده‌اند. ویروس این بیماری را که عارضهٔ کاپگراس نامیده می‌شود، ژان‌بودریار، نظریه‌پرداز این خیال‌بافی‌ها در جهان پراکنده است. کار جهانی که در آن واقعیت از هر سو مورد واقعیت‌زدایی قرار گرفته، به جایی رسیده است که دیگر تفاوت قایل شدن میان حقیقت و نادرستی امری ناممکن و نامحتمل به‌نظر

ژان بودریار، حملهٔ نظامی امریکا به عراق بعد از اشغال کویت
به دست نیروهای عراقی را یک پدیدهٔ پست‌مدرن نامید
و حتی چند روز پیش از آغاز حمله گفت که جنگ هرگز اتفاق
نخواهد افتاد و همه چیز بر مبنای یک ساختار تصنعی بنا شده است
او بر آن بود که این جنگ فقط یک بازی ویدئویی
بر صفحهٔ تلویزیون جهان است پس از وقوع جنگ هم گفت:
«جنگ خلیج فارس اتفاق نیفتاده است.»

بودریار تحت‌تأثیر اندیشه‌های نیچه قرار گرفته
و پیداست که نظریات او تأثیری ژرف و ماندگار بر ذهن
و زندگی او برجاگذاشته است. بودریار به تأثیر از شعار نیچه که
می‌گفت: «مرگ بر تمام فرضیه‌هایی که جواز اعتقاد به جهان
واقعی را صادر کردند» معتقد است که انسان امروز با جهانی آکنده
از ایماژها و واقعیت‌های غیرواقعی و شبه واقعیت‌هایی که در اصل
و بنیان وجود ندارند روبه‌رو است

می‌رسد. امروز هر سیمولاکروم به آسانی جای اصل را می‌گیرد و اعتباری همسان آن پیدا می‌کند. از آن‌جا که این دو از هم تمیز داده نمی‌شوند، تمامی اعتماد به اصلیت و بی‌مانندی اشیا یکسره از میان می‌رود و آن‌چه به رقص و پای‌کوبی برمی‌خیزد و بازار پیدا می‌کند، کالای تقلبی و مصنوعی است. تا چندی پیش، یک عکس یا نوار صدا می‌توانست به عنوان سندی معتبر در دادگاه ارائه شود، اما امروز حتی فیلم و نوار ویدیویی هم، از آن‌جا که می‌تواند یک سیمولاکروم باشد، محکمه‌پسند نیست. تام هنکس، در فیلم فارست گامپ، سی و چند سال پس از کشته‌شدن جان کندی با او دست می‌دهد و گفت‌وگو می‌کند. امروز دیگر نه مسألهٔ تقلیدکردن مطرح است و نه مسألهٔ کپی کردن، مسألهٔ اصلی جهان امروز جایگزین‌کردن نشانه‌های اصلی و واقعی با نشانه‌های ساختگی و نشاندن تصنع به جای واقعیت است. به همین جهت هم هست که اندیشهٔ اصالت و ارژینالیته بیش از هر زمان دیگر معنا و اعتبار خود را از دست داده است.

ژان بودریار، با استناد به این واقعیت‌ها حملهٔ نظامی امریکا به عراق بعد از اشغال کویت به دست نیروهای عراقی را یک پدیدهٔ پست‌مدرن نامید و حتی چند روز پیش از آغاز حمله، در مصاحبه‌ای با گاردین به تصریح گفت که جنگ هرگز اتفاق نخواهد افتاد و همه چیز بر مبنای یک ساختار تصنعی بنا شده است. بودریار بر آن بود که این جنگ هم مانند امور دیگر فقط یک بازی ویدئویی بر صفحهٔ تلویزیون جهان است. او حتی پس از وقوع جنگ هم بر همان حرف پیشین اصرار ورزید و گفت: «جنگ خلیج فارس اتفاق نیفتاده است.» فحوای ناگزیر حکم و فتوای بودریار این است‌که چون واقعیت وجود ندارد، و همه چیز وانمودگری بوده، پس کشتار انسان‌ها و بی‌خانمانی‌ها و مصیبت‌ها و هزار درد بی‌درمانِ حاصل از جنگ هم غیرواقعی و نوعی وانمودگری بوده است.

نظریاتی از این گونه، به ویژه به نحوی که بودریار بیان می‌کرد طبعاً مسایلی پیش می‌آورد که جای مسامحه و بی‌اعتنایی باقی نمی‌گذارد. اگر بودریار به زبان نمادین و کنایی و با اشاره به سیمولاکرا می‌گفت که جنگ اتفاق نیفتاد، حرف او شکلی پذیرفتنی پیدا می‌کرد، می‌توانست به نوعی طبع‌آزمایی و ابتکار در استعاره تعبیر شود و جای ایراد باقی نگذارد. اما وقتی که کوشید تا با آب‌وتاب و تمسک به علوم واهی، به مجادلات نظری خود شکل وحی منزل و فرمان اعظم بدهد و برای به کرسی نشاندن حرف خود نظریاتش را با انبوهی از واژگان علمی و شبه‌علمی من درآوردی و مستبعد بیاراید، سحر کلام خود را باطل کرد. همین تمسک‌های بی‌مورد غوغای دانشمندان را برانگیخت و سبب شد که نظریات او آن‌طور که انتظار می‌رفت رواج و قبول عام پیدا نکند. پیشتر در مقاله‌یی با عنوان «استعارات پانتئون‌نشین‌های پست‌مدرن» به تفصیل به مغلطه‌های بودریار و برخی دیگر از اندیشمندان پست‌مدرن پرداخته‌ام ولی آن‌چه در این جا برای بحث بازمی‌ماند و ضرورت پیدا می‌کند، اشاره به ادله و احتجاج او در مورد اتفاق نیفتادن جنگ است. می‌گوید: «جنگ‌های مدرن در یک فضای غیراقلیدسی اتفاق می‌افتند.» و دربارهٔ جنگ خلیج‌فارس بر آن است که: «این جنگ در یک «فرافضا» و «انکسار چندوجهی» اتفاق افتاده و «فضای آن به طور قطع و یقین غیراقلیدسی بوده است.» این یکی از نمونه‌ها و مشتی از خروار بهره‌جویی‌های بی‌حساب و بی‌ربطِ او و برخی از پست‌مدرنیست‌ها از مفاهیم ریاضی است که در دو دههٔ پیش شکل یک سنت را به خود گرفته بود. محل تردید نیست که اگر اندکی در این مغلطه دقیق شویم درخواهیم یافت که بی‌آن‌که پای آشنایی با این مفاهیم در میان باشد، هدف اصلی گنده‌گویی و مرعوب‌کردن خواننده‌یی است که با این مفاهیم آشنایی ندارد و ناچار همه را به‌حساب دانش و باریک‌اندیشیِ گوینده می‌گذارد. بودریار هرگز در برداشت‌های خود روشن نمی‌کند که منظورش از فضای غیراقلیدسی چیست و چگونه فضایی می‌تواند اقلیدسی یا غیراقلیدسی باشد. این‌جا ناگزیر از توضیح این نکتهٔ واضح هستیم که در هندسهٔ اقلیدس، یعنی همان هندسه‌یی که در دبیرستان‌ها تدریس می‌شود، اگر نقطه‌یی در کنار یک خط مستقیم قرار داشته باشد، فقط می‌توان یک خط به موازات خط اصلی کشید که از این نقطه بگذرد، اما در هندسهٔ غیراقلیدسی، خط‌های موازی بی‌نهایت از این نقطه می‌گذرد.[3] افزون بر این، در فیزیک و ریاضیات، پدیده‌یی به نام «فراضا با انکسار چندوجهی» وجود ندارد، مفهومی من درآوردی است و فقط می‌تواند زاییدهٔ فکرِ نظریه‌پردازی همچون بودریار باشد. نمونه‌هایی از این دست که در نوشته‌های بودریار به وفور دیده می‌شود حاکی از ورود او به ساحتی است که به‌کلی بیرون از محدودهٔ تخصص اوست و نشان می‌دهد که گه‌گاه با استوار کردن نظریات خود بر یک سلسله مفاهیم بی‌اساس، به نتیجه‌گیری‌هایی می‌پردازد که ادراک روشنی پدید نمی‌آورد؟ بودریار اضافه بر فضای غیراقلیدسیِ جنگ، به فضای غیراقلیدسیِ تاریخ هم اشاره می‌کند و می‌گوید: «کوتاه‌ترین فاصله میان دو نقطه، یک خط مستقیم است، یعنی خط دموکراسی و پیشرفت، اما این قاعده فقط در فضای خطیِ عصر روشنگری تحقق می‌یابد. در فضای غیراقلیدسیِ پایان سدهٔ بیستم یک انحنای مصیبت‌بار، تمامی مسیرها را منحرف می‌کند و این ویژگی بی‌تردید در پیوند با کرویت زمان است که در افق‌های پایان قرن دیده می‌شود؛ درست همان‌گونه که کروی بودن زمین هنگام غروب دیده می‌شود. سدهٔ بیستم با این انحنای مبالغه‌آمیز و با این برگشتگی تاریخ به ابدیت، از پایان خود می‌گذرد.»[4]

بودریار در بسیاری از نظریه‌پردازی‌های خود در حوزهٔ تأثیر اندیشه‌های

امروز همه چیز در انحنای یک خمیدگیِ چرخشی و دایره‌شکل است
دیگر نه کسی سر به طغیان برمی‌دارد تا مراقبتی را ضروری کند و نه شور
و هیجانی به چشم می‌خورد؛ آن‌چه هست در مفهوم
«اطلاعات» خلاصه می‌شود، آن‌هم اطلاعاتی مبهم، مجهول و مجعول
زهرآگین، پنهان و رمزآلود و آکنده از نوعی انفجار
آرام و نامحسوس رو به درون و وانمودگری فضاهایی که در آن
ایدئولوژی از هرگونه جایگاه و تشخص بی‌بهره می‌ماند

امروز عکس بسیاری از کالاها و خوراکی‌ها پرجاذبه‌تر
و اشتهابرانگیزتر از خود کالا است
و مصرف‌کنندهٔ آن در واقع مصرف‌کنندهٔ ایماژی است
که از طریق تبلیغات و رسانه‌ها از آن کالا داده شده نیز هست
این همان فرایندی است که بودریار آن را فراواقعی می‌نامد
یعنی واقعیتی که سازنده و پدیدآورندهٔ آن
تکنولوژی است

قطب و مقتدای خود نیچه قرار گرفته و پیداست که نظریات او تأثیری ژرف و ماندگار بر ذهن و زندگی او برجا گذاشته است. بودریار با نگرشی بدبینانه و به تأثیر از شعار نیچه که می‌گفت: «مرگ بر تمام فرضیه‌هایی که جواز اعتقاد به جهان واقعی را صادر کردند»، معتقد است که انسان امروز با جهانی آکنده از ایماژها و واقعیت‌های غیرواقعی و شبه واقعیت‌هایی که در اصل و بنیان وجود ندارند روبه‌رو است. این جهان کابوس‌مانند، نتیجهٔ ناگزیر و تاریخیِ دگرگونی‌های علمی و تکنولوژی است که تولید انبوه تولیدات فرهنگی را میسر کرده‌اند و تلویزیون در رأس آن‌ها قرار می‌گیرد. افزون بر این، سرمایه‌داری هم عاملی بود که انهدام هرگونه نقطهٔ ارجاع و هدف انسانی را به‌دنبال آورد و سبب شد که تمایز آرمانی میان واقعی و غیرواقعی یا خوب و بد به منظور برقرار کردن یک قانون رادیکال تساوی و تعامل از میان برود. آن‌چه برجا ماند جهانی بدون عمق و یک فراواقعیت سطحی بود. امروز هیچ مضمونی نمی‌تواند در کانون قرار گیرد؛ همه چیز در انحنای یک خمیدگیِ چرخشی و دایره‌شکل است. دیگر نه کسی سر به طغیان برمی‌دارد تا مراقبتی را ضروری کند و نه شور و هیجانی به چشم می‌خورد؛ آن‌چه هست در مفهوم «اطلاعات» خلاصه می‌شود، آن‌هم اطلاعاتی مبهم، مجهول و مجعول، زهرآگین، پنهان و رمزآلود و آکنده از نوعی انفجار آرام و نامحسوس روبه‌درون و وانمودگری فضاهایی که در آن ایدئولوژی از هر گونه جایگاه و تشخص بی‌بهره می‌ماند.

سیم آخری که بودریار به آن زد این بود که: «اگر مفهوم «خدا» بتواند برای تحکیم و تثبیت هستی و حضور خود شبیه‌سازی شود و به نشانه کاهش یابد، آن وقت تمامی سیستم بی‌وزن خواهد شد و دیگر چیزی به‌جز یک سیمولاکروم باعظمت برجا نخواهد ماند که غیر واقعی نیست، اما به هرحال یک سیمولاکروم است؛ هرگز با چیزی که واقعی است معاوضه و مبادله نخواهد شد و فقط در یک مدار مداوم و بی‌وقفه بدون اشاره به محیط و پیرامون، با خودش معاوضه می‌شود.» بودیار با اشاره به نشانه‌هایی که چیزی را کتمان کرده و یا در ظاهر چیزی دیگر نمایانده است می‌نویسد: «در عصر سیمولاکرا، دیگر خدایی وجود ندارد که خودش را به‌جا آورد و روز قیامتی نیست که بتوان در آن حقیقت را از غیر حقیقی و رستاخیز واقعی را از رستاخیز تصنعی تمیز داد چراکه همه چیز تا رسیدن به دامنهٔ روز قیامت بارها مرده و زنده شده است.»[5] بودریار برای این تخلیط و تعمیه هم دلایلی می‌آورد که از دیدگاه علمی ارزش و اعتباری ندارد و استبعاد و ادعای صرف و بی‌منطق محسوب می‌شود. می‌گوید: «ما هرگز به مقصد نخواهیم رسید حتی اگر مقصدمان روز قیامت باشد چرا که به علت انکسار و پیچش متغیر فرافضا از مسیر خود خارج شده‌ایم. وارونگی تاریخ به خوبی می‌تواند بسته به شدت رویدادها، به عنوان تلاطمی از این گونه تعبیر و تفسیر شود؛ تلاطمی که جریان را وارونه می‌کند و می‌بلعد و یکی از قرائت‌های تئوری بحران محسوب می‌شود. تئوری بی‌ثبات‌نمایی و تأثیرات کنترل‌ناپذیر آن نیز ناظر بر پایان تاریخ است که حرکت دیالکتیکی و خطی آن با بی‌مانندی فاجعه‌آمیز گسیخته شده است... اما قضیه تنها به بی‌ثبات‌نمایی ختم نمی‌شود بلکه پای ثبات هم در میان است و بر حالتی تأکید می‌ورزد که در آن از هر نقطه‌یی که شروع کرده باشید همواره در همان نقطه متوقف خواهید شد. در این میان نه شرایط اولیه اهمیت دارد و نه بی‌مانندی‌های اصلی، همه چیز به سوی نقطهٔ صفر گرایش دارد که خودش یک جاذب بیگانه و غریب است.»[5]

به‌طور کلی می‌توان گفت جهانی که بودریار ساخته و پرداخته بود یک سیمولاکروم تمام‌عیار شمرده می‌شد و معتقد بود که در این جهان، کالاها و نشانه‌ها در یک مدار خودارجاع که غایت و غرض آن درخودش است به هم پیوند خورده و یک سیستم ابژهٔ بسته پدید آورده‌اند. اما تصورات جمعی همیشه فریب می‌خورد، فکر می‌کند که ارجاع چنین نشانه‌هایی به چیزی قطعی و واقعی در خارج این سیستم است و این چیزی بیش از یک توهم محض نیست. آن‌چه تولید می‌شود سیمولاکراست و محصول این سیستم به‌شمار می‌آید، اما برای آن‌که کارکرد خود را توجیه کند و موجه و معقول جلوه دهد، با مقداری ارجاعات بیرونی همراه می‌شود. امروز ابزار تبلیغاتی و کامپیوتر و رسانه‌های جمعی چنان اذهان مردم را از ایماژها آکنده‌اند که حتی اندیشیدن به واقعیت، بدون فکر کردن به غیرواقعی ناممکن شده است. امروز عکس بسیاری از کالاها و خوراکی‌ها پرجاذبه‌تر و اشتهابرانگیزتر از خود کالا است و مصرف‌کنندهٔ آن در واقع مصرف‌کنندهٔ ایماژی است که از طریق تبلیغات و رسانه‌ها از آن کالا داده شده نیز هست. این همان فرایندی است که بودریار آن را فراواقعی می‌نامد یعنی واقعیتی که سازنده و پدیدآورندهٔ آن تکنولوژی است. او معتقد است که سیمولاکروم دیگر در پیوند با یک محدوده و قلمرو ارجاع به یک هستی یا مصرف خاص نیست و شکل تولید یک واقعیت بدون اصل و منشأ را پیدا کرده است؛ به کلام دیگر، یک فراواقعی و نقشه‌یی مقدم بر قلمرو است.

نظریات و نگرش‌های بدبینانهٔ بودریار هنگامی در نیمهٔ دوم قرن بیستم پا به عرصهٔ اندیشگی و دایرهٔ فرهنگی جهان گذاشت که هیجان و احساس نوستالژی به نهایت خود رسیده بود و تکنولوژی تمام روش‌های سنتی ارتباطات را یکسره دستخوش دگرگونی کرده بود. ایماژهای تلویزیونی و ویدیویی کارآیی بی‌حد و حصر یافته بودند و اکثر مردم جهان غرب اوقات فراغت خود را با چشم‌دوختن به صفحهٔ نورانی تلویزیون می‌گذراندند. این صفحهٔ جادویی برای آن‌ها و در

بودریار برخلاف دلوز که می‌خواست جایگزینی برای افلاطون‌گرایی به دست دهد، هنوز درگیر اندیشه‌های افلاطونی بود و به تأثیر از آن کار می‌کرد

نگرش‌های کابوس‌گونهٔ او دربارهٔ هنر و نظریاتی که بر مبنای این کابوس‌ها ابراز می‌کرد، هیچ جایگزین کارآ و سازنده‌یی ارایه نمی‌کرد و تمام تأثیرات مثبت رسانه‌های گروهی را یکسره نادیده می‌انگاشت

هال فاستر معتقد است که خوانش وانمودگرانهٔ نقاشی انتزاعی و آثاری از آن گونه که کاندینسکی تولید می‌کرد هرگز نمی‌تواند به رهاسازی اثر نجسمی از قلمرو شباهت و کشاندن آن به عرصهٔ معنویت و اندیشه‌های افلاطونی تعبیر شود و بیشتر شکل راه و روشی جایگزین و شیوهٔ دیگری برای تأکید بر احساس بردگی و سرسپردگی نسبت به واقعیت را پیدا خواهد کرد

خانه‌هاشان همه چیز را بازنمایی می‌کرد و در عین شفاف‌بودن، مرزهای میان واقعیت و غیرواقعی را تیره و کدر می‌نمایاند؛ اصلاً معلوم نبود که چه چیز واقعاً اتفاق می‌افتد و چه چیز سیمولاکرا و وانمودگری است. بودریار اعتقاد داشت که رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی واقعیت را در سه مرحلهٔ گوناگون تحریف یا خنثی می‌کنند: اول آن را با اندکی مبالغه و تحریف و اعوجاج نمایش می‌دهند. بعد نقابی را که دلخواه و ساخته و پرداختهٔ خودشان است بر چهرهٔ آن می‌زنند و سرانجام آن‌چه را بخواهند به جای واقعیت می‌نشانند و به مردم تحمیل می‌کنند. آن‌چه رسانه‌ها بازتاب می‌دهند بیشتر به نوعی سوگواری واپس‌گرایانه دربارهٔ حقیقت و ارجاعات مکرر به آن‌چه گم‌شده و ازدست‌رفته تصور می‌شود شباهت دارد. بودریار برخلاف دلوز که می‌خواست جایگزینی برای افلاطون‌گرایی به دست دهد، هنوز درگیر اندیشه‌های افلاطونی بود و به تأثیر از آن کار می‌کرد. نگرش‌های کابوس‌گونهٔ او دربارهٔ هنر و نظریاتی که بر مبنای این کابوس‌ها ابراز می‌کرد، هیچ جایگزین کارآ و سازنده‌یی ارایه نمی‌کرد و تمام تأثیرات مثبت رسانه‌های گروهی را یکسره نادیده می‌انگاشت. مثلاً وقتی که می‌گفت راهکارهای وانمودگری تمام وجوه زندگی روزمرهٔ انسان را دراختیار خود گرفته و توان تفکر و گزینش را از او سلب کرده‌اند، چشم خود را براین واقعیت می‌بست که از دو دههٔ پیش صدها هنرمند و اندیشمند از امکاناتی که این رسانه‌ها فراهم می‌آوردند بهره‌مند شده بودند و در عین حال بدون خودباختگی، در آثار و نوشته‌های خود رسانه‌ها را به دایرهٔ نقد و نظر کشانده‌بودند.

همزمان با بودریار برخی دیگر از اندیشمندان پست‌مدرن، از جمله فردریک جیمسون با نگرشی مارکسیستی و تحلیل‌های سیاسی کوشیدند تا الگوهای جایگزین برای اندیشه‌ها و نظریات بودریار به دست دهند و این کار به مباحثی منتهی شد که نوعی بحران تاریخی پدید آورد و تأثیری ژرف و گسترده بر نحوهٔ تولید هنر بر جا گذاشت. این تأثیرات به تولید هنر محدود نماند و به شکلی آشکار نحوهٔ نوشتن تاریخ هنر را نیز در بر گرفت و سرانجام این پرسش را مطرح کرد که چگونه می‌توان تاریخ هنری نوشت که دربارهٔ هنر نباشد و فقط با وانمودگری پیوند داشته باشد؟ یعنی به جای آن‌که دربارهٔ «هنر و توهم» باشد به «هنر و فریب» بپردازد و بر این اساس مبتنی باشد که ایماژها نه واقعیت را همتاسازی می‌کنند و نه به جای آن می‌نشینند، بلکه ابزار آشنایی با مفهوم دیگری از واقعیت را فراهم می‌آورند. ناگفته پیداست که چنین تاریخ هنری هرگز نمی‌تواند در پیوند با آثار و اشیای هنری باشد و ناگزیر تمام توجه آن معطوف به راهکارهای وانمودگریی خواهد بود.

مسألهٔ دیگری که تاریخ هنری از این‌گونه با آن مواجه خواهد شد این است که هرگز نمی‌توان برای آن آغازگاهی تصور کرد و حتی گفت که غارنگاره‌های آلتامیرا و لاسکو در چه موقعیتی از این تاریخ قرار می‌گیرند. آیا می‌باید غارنگاره‌ها را تقلیدها و کپی‌های آغازین به‌منظور در اختیارگرفتن جهان بیرون از طریق بازنمایی به حساب آورد؟ از آن‌جا که نمی‌توان چیزی را مقدم بر غارنگاره‌ها دانست و به عنوان ایماژهای اولیه یا شالوده‌های اصلی بازنمایی واقعیت به شمار آورد، آیا می‌توان این نقش‌ها را بازنماییِ بازنمایی‌ها نامید؟ آیا فقط این واقعیت که برخی از این طرح‌واره‌ها بر نقش‌های پیشین نقاشی شده‌اند و هنوز با ابزار امروز نمی‌توان قدمت نقش‌های قبلی را نسبت به نقش‌های بعدی معین کرد برای اثبات این حکم کافی است و می‌تواند وافی به مقصود باشد؟ با توجه به این موارد، اگر قرار باشد که تاریخ وانمودهٔ هنر از جایی دیگر آغاز شود، بی‌تردید می‌باید از جایی باشد که در کتاب‌ها و اسناد و مدارک امروز وجود ندارد و می‌باید با آن‌چه هست متفاوت باشد. به بیان دیگر می‌باید فاقد آن رشدی باشد که در جریان‌های تاریخی به آن اشاره شده و به احتمال بسیار بخشی از آن در پیوند با مهارت‌های تکنیکی در امر تقلید خواهد بود. به هرحال بازنویسی وانمودگرانهٔ تاریخ امری ناممکن به نظر می‌رسد و پرداختن به آیندهٔ آن بیشتر به درد نویسندگان داستان‌های تخیلی می‌خورد.

در همین راستا، دلوز و گاتاری (۱۹۹۴) معتقد بودند که «هیچ هنر و هیچ احساسی بازنمایی‌کننده نبوده است.» در نظامی از این‌گونه شناخت هنر از طریق آشنایی با آثار اصیل استادان و هنر پیشینیان با ادراک و دریافت آن از طریق آثار تقلبی و کپی‌شده و نسخه بدل‌ها تفاوتی نخواهد داشت و هر دو از اهمیت و اعتبار همسان برخوردار خواهند بود. افزون بر این همه، باید توجه داشت که یک تاریخ هنر وانمودشده خواه‌ناخواه در تضاد و تعارض با هرگونه تألیف فردیِ اثر هنری قرار خواهد گرفت و هنر مدرن بیش از هر مورد هنری دیگر در معرض دگرگونی‌ها و بازنویسی‌ها خواهد بود؛ یعنی دیگر شباهت مطرح نخواهد بود و عدم شباهتی که از سوی جابه‌جایی‌های وانمودگری ترغیب شده است در کانون بحث و توجه خواهد نشست. هال فاستر (۱۹۹۳) معتقد است که خوانش وانمودگرانهٔ نقاشی انتزاعی و آثاری از آن گونه که کاندینسکی تولید می‌کرد، هرگز نمی‌تواند به رهاسازی اثر تجسمی از قلمرو شباهت و کشاندن آن به عرصهٔ معنویت و اندیشه‌های افلاطونی تعبیر شود و بیشتر شکل راه و روشی جایگزین و شیوهٔ دیگری برای تأکید بر احساس بردگی و سرسپردگی نسبت به واقعیت را پیدا خواهد کرد. واقعیت هم آن است که خطر نقاشی انتزاعی نسبت به تقلید سنتی و زیبایی‌شناسی آن، دقیقاً از آن جهت که شباهت را انکار می‌کند بسیار کمتر از شیوه‌های دیگر نقاشی است. در این روایت از تاریخ هنر، هرگز نقاشی

دیگر انکارشدنی نیست که وانمودگری سبب پدیدارشدن
نوعی پژواک و طنین دوپهلو در هنرهای تجسمی شده است
بعد از فروید و سوررئالیست‌ها و بعدها لاکان و دگرگونی‌هایی که در
نظریات مربوط به واقعیت ابراز شد و نیز در نتیجهٔ تأکیدهای
مکرر بر تصورات به عنوان یک نوع ثبت توانمندانه
لحظه‌ها و اصول تجسمی، بار دیگر خیال‌بافی یا به عرصهٔ هنر گذاشت
و شبح آن بر روند هنر سایه انداخت

امروز علوم ساحت اصلی سیمولاکراست
به همین جهت می‌توان بخشی از پرفرمانس‌های جسمانی را
نتیجهٔ ترس از علوم و احساس نوستالژی نسبت به طبیعت دانست و
بدن انسان را در تضاد با ماشین در حیطهٔ تولید
به حساب آورد. به بیان دیگر، این بار در یک فرایند رمانتیک معکوس
هنرمند، یعنی همان که قرار بود در سناریوی ارتجاعی افلاطون
از جمهوری بیرون رانده شود، تنها کسی است که به واقعیت دسترسی دارد

انتزاعی یا ساختارگرایی به عنوان جنبش‌های ابداع‌گرانهٔ هنر غرب مطرح نخواهند شد و فقط سوررئالسیم که در آن فیگورها و اشیا حالتی ذهنی پیدا می‌کنند شکل ابداع‌گرانه خواهد داشت. سوررئالیسم در عین حال که حریم و حرمت شباهت را، چه در چشم‌اندازها و کوچه و خیابان‌های دکیریکو و چه در خیال‌پردازی‌های ماکس ارنست حفظ می‌کند، به سست‌کردن و ویران‌کردن پایه‌های سیطرهٔ نقاشی سنتی نیز می‌پردازد. اگرچه سنت زیبایی‌شناسی به انحا گوناگون کوشیده است که وانمودگری را به قلمرو خیال‌بافی محدود کند، اما دیگر انکارشدنی نیست که وانمودگری سبب پدیدارشدن نوعی پژواک و طنین دوپهلو در هنرهای تجسمی شده است. بعد از فروید و سوررئالیست‌ها و بعدها لاکان و دگرگونی‌هایی که در نظریات مربوط به واقعیت ابراز شد و نیز در نتیجهٔ تأکیدهای مکرر بر تصورات به عنوان یک نوع ثبت توانمندانه لحظه‌ها و اصول تجسمی، بار دیگر خیال‌بافی پا به عرصهٔ هنر گذاشت و شبح آن بر روند هنر سایه انداخت. امروز خیال‌بافی و سیلان خیال شکل واژه‌یی کلیدی در نقد هنری مبتنی بر روان‌کاوی را به خود گرفته است. افزون بر این می‌توان گفت که خیال‌بافی شکل نوعی اصلاح‌طلبی در ارجاعات را پیدا کرده و نقد مجازیِ هنر در ایماژ به چشم یک تجسم و تجسد نگاه می‌کند، نه یک بازنمایی. در نتیجهٔ این دگرگونی‌ها به‌جای مفاهیمی همچون بازتاب و کپی، به مواد و مصالح و تأثیرات جنبی پرداخته شد و تمام این‌ها نه تنها به دوباره‌نویسیِ تاریخ هنر انجامید، بلکه سبب بازنویسیِ تاریخ علوم و فلسفه نیز شد.

اما پرسشی که هنوز بی‌پاسخ مانده این است که آیا واقعاً می‌توان نظریات اندیشمندانی همچون بودریار و دلوز و گاتاری را به نوعی برخورد حسرت‌بار با گذشته و احساس نوستالژیِ ارتجاعی نسبت به واقعیت از دست‌رفته تعبیر کرد؟ آیا این حرف‌ها و نظریات نمی‌تواند نشانهٔ هول و هراس آن‌ها از جوامع آینده‌یی باشد که برمبنای وانمودگری و سیمولاکرا بنا شود؟ یعنی همان پدیده‌یی که دانا هاراوی (۱۹۹۱)، یکی از فمینیست‌های سرشناس معاصر آن را «شبکهٔ هولناک تازه‌یی می‌نامد که سرانجام جایگزین بازنمایی خواهد شد. آیا می‌توان از دام چنین دوگانه انگاری، یعنی واقعی و کپی رهایی یافت و به طرح و تمهیدی کارآ برای گریز از رابطهٔ قدرتی که حدود ۲۵۰۰ سال زن را در چارچوب سیمولاکروم محبوس کرده دست یافت؟ اهمیت آن‌چه منشأ نگرانی‌های فمینیستی همچون هاراوی شمرده می‌شود بسی بیش از اهمیت و اعتبار سوگواری بودریار برای ازدست‌دادن نقطهٔ ارجاع است. هاراوی به طور همزمان به ابعاد سیاسی این مسأله نیز فکر می‌کند و می‌داند که پنجه درانداختن با آن بسیار دشوار است. آن‌چه انکارشدنی نیست این واقعیت است که هنرمند امروز با «واقعیت تازه‌یی روبه‌روست که در آن نقش هنر و هنرمند با نقش قبلی و سنتی تفاوت فاحش دارد. شاید هم با قید احتیاط بتوان گفت که در پاره‌یی موارد نقش پیشین به‌کلی محو و نابود شده است. هنرمند امروز به ایماژهایی چنگ می‌اندازد که نمی‌توان نامی به‌جز «ایماژهای بازیافت‌شده» روی آن گذاشت. به همان الگوها و ایده‌ها و مصالحی می‌پردازد که کامپیوتر و دیگر تکنولوژی‌های ایماژساز برایش فراهم می‌آورند. حضور این ایماژها در مختصات بصری آینده غیرقابل انکار است و همین واقعیت است که تا اندازه‌یی به پاره‌یی از نظریات بودریار اعتبار می‌بخشد. امروز علوم ساحت اصلی سیمولاکراست. به همین جهت می‌توان بخشی از پرفرمانس‌های جسمانی را نتیجهٔ ترس از علوم و احساس نوستالژی نسبت به طبیعت دانست و بدن انسان را در تضاد با ماشین در حیطهٔ تولید به حساب آورد. به بیان دیگر، این بار در یک فرایند رمانتیک معکوس، هنرمند، یعنی همان که قرار بود در سناریوی ارتجاعی افلاطون از جمهوری بیرون رانده شود، تنها کسی است که به واقعیت دسترسی دارد. □

پانوشت‌ها:

۱. Theatrum Philosophicum

۲. Baudrillard, Jean, "Shadow of Silent Minorities", New York, 1983

۳. ریشهٔ این مطالعات به یافته‌های Riemann و Bolyai Lobachevskii در سدهٔ نوزدهم می‌رسد و در واقع مبنای همان ریاضیاتی است که اینشتین در سال ۱۹۱۵ در نظریهٔ نسبیت خود از آن بهره گرفت.

۴. Baudrillard, Jean. "The Illusion of the End", trans. Chris Turner. Polity Press, Cambridge, 1994

۵. Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulation" in Selected Writings. ed. Mark Poster. Polity press, Oxford, 1988

۶. Baudrillard Jean, "The Golf War Didnot Take Place:, trans. Paul Petton, Bloomington, Indiana University Press. 1995

منابع:

- Baudrillard, Jean. "Fatal Strategies", trans. Philip Beitchman, 1990, Verso, London, 1989
- Baudrillard, Jean. "The Transparency of Evil, Essays on "Extreme Phenomena", trans. James Benedict, Verso, London, 1995
- Baudrillard, Jean. "The Illusion of the End", trans, Chris Turner. Polity Press, Cambridge, 1994
- Baudrillard, Jean. "Fatal Strategies", trans. Philip Beitchman, Verso, London. 1990
- Baudrillard, Jean. "Fragments: Cool Memories III 1990-95 Verso, London
- "Critical Terms for Art History", ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff, The University of Chicago Press, 1996
- Cuddon, J.A. "Literary Terms and Literary Theory", Penguin, London, 1998
- Geerts, Clifford. "The interpretation of Culture", Basic Books, New York, 1973
- Greenblatt, Stephen J.,"Toward a poetics of Culture" 1990
- Hutcheon, Linda. "A Poetics of Postmoderism", Routledge, London, 1992
- Irrigaray, Luce. "Sex and Genealogies" , trans. Gillian C. Gill, Columbia University Press, New York, 1993
- Irrigaray, Luce, "Is the Subject of Science Sexed?", trans. Carol Masterangelo, 1987
- Lyotard, Jean Francois, "The Postmodern Conditions; A Report on Knowledge", trans. Goeoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984
- "Modern Literary Theory", ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, London, 2001
- "Postmodern Thought", ed. Sim Stuart, Icon Book, London, 1999
- "Postmodern Literary Theory", Niall Lucy ed. Blackwell, London, 2000
- Ruelle, David. "Chance and Chaos" Princeton University Press, Princeton, 1991
- Stuart, Hall. "Cultural StudieS; Tow Paradigms ", Media Culture and Society, 1980
- "The Theory of Criticism", ed. Raman Selden, Longman, London, 1999