Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Point of View of Jean Baudrillard on the Philosophy of Cinema Survival

Mahdi Attarzadeh[1] | Maryam Jamali[2]✉ | Mohammad Zaimaran[3]

[1]. PhD Candidate in Philosophy of Art, Shahroud Branch, Islamic Azad University, Shahroud, Iran. E-mail: Attar.graph@yahoo.com
[2]. Corresponding Author, Assistant Professor of Art Department, Fasa Branch, Islamic Azad University, Fasa, Iran. E-mail: mj.amrabadi@gmail.com
[3]. Adjunct Associate Professor of Philosophy of art Education Department, University of Massachusetts, USA. E-mail: mzaimaran47@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 31 May 2022
Received in revised form 11 July 2022
Accepted 16 July 2022
Published online 20 November 2022

Keywords:
philosophy, cinema, reality, Jean Baudrillard, hyperreality, simulacra, simulation.

ABSTRACT

Jean Baudrillard the postmodern social theorist adopted a philosophical approach for explanation of the contemporary world. Baudrillard refers to the current state of affairs in the wodddas ayy peeedniity" and ceiievue eeat wddy the simulacra are more real than the reality itself. Art and cinema have also turned into tools of simulation and Baudrillard targets them wtth hss peneiiiii i g ctttique.. The peeeent essay ss an effott oodccouss aa udlllddddds ooluiion for cnremass uuvwval. Among the achievements of the current essay, one can mention the fact that according to Baudrillard, contemporary cinema is so immersed in the simulacrum that it has become a means for simulation. Baudrillard is so pessimistic that it does not seem that in his view, there would be a path in the postmodern world to escape the simulacra. As a result, cinema does not also have any path to avoid it. The solutions suggested by the authors are basically focused on taking advantage of the simulation itself; of course, this simulation is nmnnded oo. xpoee the mmmccaa oo whhhhwe aee eefennnns as "mmmmnnnnnhhe mmmccaa". Consequently, in this essay – thoough coniinuous eefeences oo aa udiilladdss ndeas – it becomes evddent that wmmmmnnnnnhhe mmmccaa" can occur through excessive insistence on simulation. Among the operational approaches that can assist it, one would refer to frequent uee of dggtal ppeclll deeeess or "doubddd mmmmoooo" oowadd hhe expoiiii on od cnremass simulation.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Cite this article: Attarzadeh, Mahdi; Jamali, Maryam; Zaimaran, Mohammad. (2022). Point of View of Jean Baudrillard on the Philosophy of Cinema Survival. *Journal of Philosophical Investigations*, 16(40), 243-258. DOI: http//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.51890.3232

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
DOI: http//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.51890.3232

Extended Abstract

Introduction

As a postmodern social theorist, Jean Baudrillard has adopted a philosophical approach in the context of his own social researches insofar as he confesses that he is active in the domain of metaphysics. Among the methods used by him for explanation of the contemporary world is the use of semiotics which in turn led to his discussions of the philosophy of image and its effects on life. From this perspective, his theories – though in an indirect way and an unsystematic fashion – are related to the art world and particularly to cinema. One ff his kyy trrrr ies ceeeernigg tzz life ddddditinns in tddyy's ooii dtiss is yyy rrr raality.. This thrrr y vvvrrs different domains and dimensions of the life of contemporary man and art is not an exception to this. Although he did not have any claim of being a cinema critic, his theories influenced the cinema across the gettt t t tee iii tt taat a term e ss iii ddd iw world ii eema aartilll rr ly .H Hll lywaaa aa a"" "Barrr illarii nn Cimmm". wis thrrr y ff simll ccra ddd ii mll tt inn oot oll y has directly influenced the cinema, it delineates the deep structures of the contemporary cinema and its relationship with the society and reveals its mechanism. Of course, it needs to be noted that there is a relatively incoherent collection of Baudrillar'' s comments on cinema usually driven from his interviews. The lack of a systematic theory about cinema, in fccta aam meee tuu ueeerttaiii gg ff Bdddrillrrd's ieeaf ff cimmmcmnll rctt e..

This essay is authored using library based research focused on the first hand sources. The data are analyzed by descriptive-nnll ytic mtt .... Brrrr illard's mmmmttt s nn ii nmma rr e mmmrr tt ivll y studied in the context of his main social theories and ideas in order to understand his desirable cinema and the mechanism of the survival of cinema.

It seems that Jean Baudrillard sees art and cinema as a conspiracy and considers art and media to be among the factors that cause the further disappearance of accepted measures and concepts as reality. He argues that pretention to reality in cinema presents a simple-minded, puritan, paranoid and terrorist insight no single example of which could be ever found in any other culture except ours (Baudrillard, 1994a:46-47).

Gary Coulter suggests that we cannot offer an overestimation of the imrrr tddd ff Brrrr illar'' s aaaloii s of cinema because it explicitly speaks of the possible death of cinema. However, it seems that Baudrillard rrill trssss the aapiii fitiss of a tyee ff ii nmma ddd rr gsss : II mmtt ill vrr y mhhh in lvve wi.h cihhh ,, hhhit nnn raaeeed a eeaaairtgg ttt t ……I like tee cimmm ff ll l tee ppcctcclss it's vvnn the nnly eee I oo like" (Baudrillard, 1993: 23-29).

Now this the following questions are raised: Whether Baudrillard has lost his hope of cinema? If this is not the case and he still loves it, how can cinema continue its life in an appropriate way?

Jean Baudrillard in his own writings refers to film and cinema for hundred times, because good cinema is of paramount importance for him. The existence of contradiction in loving cinema and being hopeful on tnn nnn nnnpp ppppoii gg nn'' h hssss ff it lll l ll ,gg it ss a ssss pirccyt tt t t . .. hrr aa,,,

Baudrillard's interest in cinema, on the one hand, and her conspiracy, on the other; which is completely visible in his different interviews, bespeaks of the fact that Baudrillard believes in a specific type of cinema

ttt vvrr y tyee ff ii nmm. aaa t ke dd of cimmn aan trll y ee in line with Barrr illar'' s fdaas? Hww aan cinema continue its own deserving life?

According to Baudrillard, in contemporary world, realities have departed the life and the existing vacuum is filldd yy tee ii mll ccra nnd tii s rr oll mmis Bdddrillrr'' s mttt fdddmnttt ll ccccrr .. mmhhation sss tkken advantage of many tools and devices to appear as more real and as Baudrillard suggests, today cinema has turned into one of these tools and is stuck in it.

Givnn uuii Barrr illar'' s itt ellett ull ccccrr n of tee vvvrr dd-ness of the absence of reality by the ii mll cco,, eee aan rr gee thtt in Bdddrillard's vi,,, cimmn aan rrr vive only if it distances itself from the simulacrum and succeeds to act against the continuous and comprehensive current of simulation or uncovers it, or sii d differnntly, lesss to tee "ii mll tt inn of tee simll ccra.. nnnll ly, eee eeess to ntt e thtt altggggh with Bdddrillrr d's riii aal vi,,,, , imm an wlll d vvvrr ee lll e to srr enn the ii aapaaardd rell ity; it still cnn divulge this absence of reality via intelligent methods and uncover the complicated mechanism of simulation in this way.

It seems that given the mmhh iaatinns ff the fnntt iff ff ii mll tt ittt t tt rell iztt iff ff the "ii mll tt iff ff tee ii mll ccra" is lll y ssss ill e trr oggh mmnn ii gg ii milrr to tee simll ccrmmiteelf nnd with vvvicss that have made it. The authors offer an argument based on the rule set by Baudrillard himself for the postmodern wrr l.. Accordigg to tee "Allll ute Rll "", we uuuuld give mrr e tnnn wttt tii s wrr ld aas givnn ... Tnnn, given the extensive expansion of simulation in contemporary world, the film makers can take advantage of this rule ddd yy tee cccessive eee ff the ii gitll eeeii ll effett s mvve twwrr ss ssimll tt inn ff the ii mll ccrmm" so that he would once again simulate the simulation in postmodern world. This secondary simulation is introduced as a solution for divulgence of the simulation of the postmodern world so that in this way its simulation to be uncovered.

Tee mcciiii mmff "ii mll tt inn ff tee simll ccrmm" nnd tee divll gccce of ii mll tt inn in cimmn thrgggh the excessive use of digital special effects depends on the film makers. According to Baudrillard, cinema like the rest of arts can only preserve part of its power if chooses a creative figure to retrieve the lost realism in the cinema. But even if this is done, it seems that the discussions in current research can prepare the required mind-set in the film makers for accomplishing the task.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir
Journal of Philosophical Investigations

فلسفه بقای سینما با رویکرد ژان بودریار

مهدی عطارزاده[۱] | مریم جمالی[۲]✉ | محمد ضیمران[۳]

[۱]. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد شاهرود، دانشگاه آزاد اسلامی، شاهرود، ایران. رایانامه: attar.graph@yahoo.com
[۲]. نویسنده مسئول، استادیار گروه هنر، واحد فسا، دانشگاه آزاد اسلامی، فسا، ایران. رایانامه: mj.amrabadi@gmail.com
[۳]. دانشیار گروه آموزش فلسفه هنر، دانشگاه ماساچوست، آمریکا. رایانامه: abcdef@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۴/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۸/۲۹

کلیدواژه‌ها:
فلسفه، سینما، واقعیت، ژان بودریار، حاد واقعیت، وانموده، وانمایی.

چکیده

ژان بودریار نظریه‌پرداز پست‌مدرن در عرصه جامعه‌شناسی رویکردی فلسفی را برای تشریح دنیای کنونی اتخاذ کرد. بودریار از وضعیت جهان امروز، تحت عنوان حاد واقعیت یاد می‌کند و معتقد است که امروزه وانموده‌ها واقعی‌تر از واقعیت، نمود دارند و هنر و سینما نیز به ابزارهای وانمایی بدل شده‌اند و آماج انتقادات وی قرار می‌گیرند. با توجه به انتقاد شدید بودریار، این سؤال پیش می‌آید که سینما چگونه می‌تواند در نگاه بودریار به بقای خود ادامه دهد؟! این تحقیق تلاشی است در راستای احیای سینما در منظرگاه بودریار، که در این راه از روش تجزیه و تحلیل منابع کتابخانه‌ای به شیوه توصیفی_تحلیلی بهره می‌برد و با تأکید بر استدلالات خودِ بودریار راه‌حل‌هایی را در راستای بازپس‌گیری ماهیت ازدست‌رفته سینما ارائه می‌دهد که می‌تواند مورد استفاده سینماگران قرارگیرد. از جمله دست‌آوردهای این پژوهش آن که؛ از منظر بودریار، سینمای امروز، آنقدر در وانموده مستغرق گردیده که به وسیله‌ای برای وانمایی بدل شده است. بودریار آنقدر بدبین است که به‌نظر نمی‌رسد از نظر او –در جهان پست‌مدرن– راه گریزی از وانموده وجود داشته باشد. به تَبَعِ آن، سینما نیز راه گریزی از آن ندارد. با این تفاسیر، به‌نظر می‌رسد تنها راه برای خلاصی از وانمایی، رویارویی با آن، توسط ابزارهایی از جنسِ خودِ وانموده باشد. بنابراین، راهکارِ سینما برای فائق آمدن بر وانمایی؛ دوری از آن نیست –چراکه به باور بودریار اساساً گریزی از وانمایی نیست. راهکاری که نگارندگان ارائه می‌دهند، اتفاقاً بهره‌وری از خودِ وانمایی؛ اما در راستای برملانمودن وانموده است؛ که از آن تحت عنوان «وانمودنِ وانموده» یاد می‌کنند. درنتیجه، در طی این مقاله –با استناد به آراء خود بودریار– مشخص می‌شود که «وانمودنِ وانموده» می‌تواند از طریق افراط در وانمایی اتفاق افتد. از جمله رهیافت‌های عملیاتیِ آن نیز می‌تواند بکارگیری بیش‌ازحد جلوه‌های ویژه کامپیوتری یا «وانمایی مضاعف»، البته در راستای برملا نمودنِ وانماییِ سینما باشد.

استناد: عطارزاده، مهدی؛ جمالی، مریم؛ ضیمران، محمد. (۱۴۰۱). فلسفه بقای سینما با رویکرد ژان بودریار. *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۶(۴۰): ۲۵۸-۲۴۳. DOI: http//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.51890.3232

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

مقدمه

ژان بودریار به‌عنوان نظریه‌پرداز پست‌مدرنیست اجتماعی رویکردی فلسفی را در زمینه پژوهش‌های اجتماعی خود اتخاذ کرده است، به‌طوری که اذعان می‌کند در حوزه متافیزیک فعالیت دارد. از جمله شیوه‌های وی برای تشریح جهان امروز، بهره‌وری از نشانه‌شناسی بود که به‌ویژه به پرداختِ فلسفه تصویر و تأثیرات آن بر زندگی منجر شد. از این حیث نظریه‌های وی –هرچند غیرمستقیم و یا غیر سیستماتیک– به جهان هنر و بخصوص سینما مرتبط می‌شود. از جمله نظریه‌های وی در رابطه با شرایط زندگی جوامع امروزین «حاد واقعیت[1]» است. این نظریه، حوزه‌های مختلف شئون زندگی انسان امروزین را در بر می‌گیرد و هنر نیز از این قائده مستثنا نیست. اگرچه او ادعایی برای نظریه‌پردازی در سینما به‌عنوان یک منتقد سینمایی نداشت؛ اما نظریات وی چنان تأثیری بر دنیای سینما گذاشت که اصطلاحی با عنوان «سینمای بودریاری» در دنیای سینما و به‌ویژه هالیوود باب کرد. نظریه وانموده و شبیه‌سازیِ وی علاوه بر اینکه تأثیرات مستقیم و شگرفی بر سینما گذاشته، سینمای امروز و چگونگی ارتباط آن با اجتماع را تشریح کرده و سازوکار آن را عیان می‌کند. البته لازم به ذکر است که بیانات نسبتاً نامنسجمی از بودریار در باب سینما به‌جا مانده است که معمولا از دل مصاحبه‌های وی بیرون کشیده شده است. درواقع عدم وجود یک نظریه سیستماتیک، فهم بیانیه‌های بودریار درباره سینما را بغرنج کرده است.

این مقاله به روش تحقیق کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از منابع دست اول، و تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش توصیفی–تحلیلی و بر اساس مطابقتِ بیانیه‌هایِ سینماییِ بودریار با اندیشه‌های اصلی و نظریات اجتماعی او و سنجش آنها با یکدیگر، به شناخت سینمای ستوده از منظر وی و چگونگی ادامه حیات سینما خواهد پرداخت.

به‌نظر می‌رسد ژان بودریار به هنر و سینما به دید یک توطئه می‌نگرد و هنر و رسانه را از عوامل هر چه بیشتر ناپدید شدن معیارها و مفاهیم پذیرفته شده به عنوان واقعیت برمی‌شمرد. او می‌گوید:

> «تظاهر سینما به واقعیت، دیدگاهی ساده‌لوحانه، خالصانه، بدگمان‌گونه و تروریستی است که تاکنون هیچ نوع آن در هیچ فرهنگی به جز فرهنگ ما دیده نشده است» (بودریار، ۱۹۹۴الف: ۴۷–۴۶).

بودریار تا جایی پیش‌رفت که از خود پرسید آیا سازندگان برخی فیلم‌ها در زمان تولید از کار خود دلزده نمی‌شوند (کالچر، ۲۰۱۰: ۱۴). البته لازم به ذکر است که بودریار این مطالب را نه به‌عنوان گونه‌ای از هنر شایسته؛ بلکه به عنوان انتقاد از وضعیت موجود و روندی که سینمای معاصر می‌پیماید بیان می‌کند. از این حیث لازم می‌آید در باب نحوه نگارش بودریار بیشتر بحث شود. در واقع ژان بودریار معتقد است که معنا رو به فروپاشی نهاده و جوامع و ارزش‌ها در جوامع پست‌مدرن جایگاه خود را از دست داده و دگرگون شده‌اند. هنر و اهدافش نیز به تبعِ آن در چنین جامعه‌ای دگرگونی‌های بنیادینی پیدا کرده و ارزش‌های آن متفاوت شده‌اند. از این حیث بودریار آخرین اثرش را با عنوان «توطئه هنر»[2] نگاشته است. با توجه به دیدگاه منفی بودریار نسبت به هنر معاصر، در این مقاله مراد از فلسفه بقای سینما، این است که با دیدگاه رادیکال بودریار نسبت به هنر، سینما چگونه می‌تواند به حیات شایسته خود –به‌ویژه از منظر ژان بودریار– ادامه دهد.

پیشینه و یافته‌های تحقیق

برخی از اندیشمندان و منتقدان بودریار معتقدند نظریه‌های وی در باب هنر، آنقدر انتقادی است که نمی‌تواند نتایج مثبتی برای هنر در بر داشته باشد. به‌عنوان مثال، تیموتی لیوک[3] هشدار می‌دهد با پذیرش اظهارنظرهای بودریار دیگر نمی‌توان چیز چندانی درباره هنر و به نفع هنر بیان کرد (لیوک، ۱۹۹۴: ۲۲۴). داگلاس کلنر[4] نیز به نتیجه مشابهی می‌رسد و معتقد است، ما باید از بودریار بگذریم و تفکراتش را به چیزی برای نظریه و رَویه زیباشناختی امروز بدل کنیم (کلنر، بی تا: ۴). چراکه اظهارنظرهای وی در ارزیابی هنر معاصر، قضاوتی و بیش از حد کُلی‌گویانه است.

ژان بودریار برخلاف تعدادی از معاصران خود، نظریه‌ای واحد، منظم و سیستماتیک درباره سینما ارائه نمی‌دهد. این خط سیر در باب سینما در کتاب‌های بودریار به شکل نظام‌مند آثار فلسفی فیلسوفان مدرن پیش نمی‌رود و در عوض، در قالب روایتی ژورنالیستی و ادبی و گاه به ظاهر آشفته، خواننده را مسحور می‌کند (منصوریان، ۱۳۹۵: ۹۵). نظرات وی در طیف وسیعی از آثارش

---

[1]. Hyperreality
[2]. The Conspiracy of Art
[3]. Timothy luke
[4]. Douglas kellner

به صورت اَشکال مختلفی از کنایه‌های کوتاه و پراکنده است و اظهارات و تحلیل‌های طولانی‌تر را در طول مصاحبه‌ها می‌توان شاهد بود. با وجود اینها تاثیرات شگرف نظریات بودریار بر هالیوود در فلسفه معاصر و نقد فرهنگی سینما که کاملاً نوآورانه است را نمی‌توان نادیده گرفت. ویلیام مرین[1] یادآور می‌شود،

«ارزش‌گذاری و انتقاد بودریار از فیلم‌سازی معاصر و بخصوص آن سبکی که دقیقاً در فیلم‌های هالیوود قابل مشاهده است، پیچیده است» (مرین، ۲۰۰۵: ۱۲۲).

اینها به خوبی، نشان‌دهنده پیچیدگی‌های خوانش و شناخت سینمای بودریار می‌باشد. گری کالچر[2] می‌گوید:

«بودریار نگران ارتباط انسان‌ها با کیفیت سینمایی زندگی امروز بود. بویژه آنکه سینمای هالیوود، جهان را به سمت آمریکایی شدن پیش می‌برد. از نظر بودریار ما همگی از یک نقطه‌نظر جهانی و تعاملی، تنها بازیگرانی در این رویداد جهانی هستیم» (بودریار، ۲۰۰۵ب: ۹۴).

شایان ذکر است، بودریار مباحث کلیدی بسیاری را در کتاب خود «وانموده‌ها و وانمود»[3] باز کرد که می‌تواند مبنای بسیاری از بحث‌های فلسفی سینما قرار گیرد، از این رو بحث پیرامون بودریار آغاز شد و با وجودی که وی خود را منتقد سینما نمی‌دانست، وادار شد روی این موضوعات کار کند.

بودریار صرفاً یک منتقد آکادمیک سینما نیست و در مصاحبه‌ای به صراحت اعلام می‌کند که به صورت تخصصی به حوزه سینما نپرداخته است:

«رابطه من با سینما به مثابه یک سینماگر بی‌تجربه است ... و من همیشه می‌خواستم اینگونه ادامه دهم، هیچ وقت نمی‌خواستم به تحلیلی از آن بپردازم» (بودریار، ۱۹۹۳الف: ۶۷).

مبرهن است که نظریات جامعه شناسانه و پست‌مدرنیستی او نه فقط بر سینما بلکه بر تمامی‌جنبه‌های زندگی بشر به ویژه رسانه تاثیرگذار بوده‌اند، که در این میان سینما به شکل ویژه‌ای با آنها پیوند می‌خورد. نظریات اجتماعی او بر امور مختلف شئون زندگی انسان به‌ویژه تصویر و سینما تأثیر می‌گذارد که ما را با سینمای بودریار مواجه می‌کند.

از طرف دیگر، با وجود بدبینی‌های وی نسبت به سینما، در بسیاری از بیانیه‌هایش شاهد علاقه وافر وی به سینما هستیم. نظر شخصی ژان بودریار در رابطه با بیانیه‌های سینمایی‌اش اینگونه است

«شخصی است عاشق فیلم و در این‌باره بسیار لجام گسیخته است» (بودریار، ۱۹۸۷الف: ۲۸).

«سینما مکانی است که در آن واقعا احساس آرامش می‌کنم» (بودریار، ۱۹۹۳الف: ۲۹).

«از دست دادن سینمای زمان جوانی‌ام، چیزی شبیه ظالمانه‌ترین و بدترین چیزی است که باخته‌ام» (بودریار، ۱۹۹۳الف: ۲۳).

از نظر بودریار سینما بر امور موجود در جهان امروز بسیار مؤثر است، به طوری که اعلام می‌دارد:

«جادوی سفید سینما یکی از دو عنصر جذابیت جمعی –و دیگری جادوی سیاه تروریسم– در قرن بیستم است» (بودریار، ۲۰۰۲ب: ۳۰-۲۹).

به گفته گری کالچر[4]،

«برآورد اهمیت تحلیل بودریار از سینما به مرگ احتمالی سینما اشاره دارد» (کالچر، ۲۰۱۰: ۸).

با این حال به‌نظر می‌رسد بودریار هنوز هم به توانمندی‌های گونه‌ای از سینما اطمینان دارد و می‌گوید:

«با وجودی که سینما به جایگاه ناامیدکننده‌ای رسیده. (... اما) من سینما را دوست دارم» (بودریار، ۱۹۹۳: ۲۹-۲۳).

بیان مسئله

با توجه به اینکه ژان بودریار از یک طرف بر توطئه هنر و سینما تأکید می‌کند و مواردی از این دست را بارها تکرار می‌کند، و از سوی دیگر علاقه وافر خود را به سینما ابراز می‌دارد؛ این سوالات خود را پدیدار می‌کنند که آیا وی امید خود را نسبت به سینما از

[1]. William Merrin
[2]. Gerry Coulter
[3]. Simulacra and Simulation
[4]. Gerry Coulter

دست می‌دهد؟ و اگر اینگونه نیست، و هنوز آن را دوست دارد، سینما چطور می‌تواند از منظر بودریار به حیات شایسته‌ی خود ادامه دهد؟!

ژان بودریار در نوشته‌های خود صدها بار به فیلم و سینما اشاره می‌کند، زیرا سینمای خوب برای او بسیار حائز اهمیت است. وجود تناقض در دوست داشتن سینما و امیدوار بودن به آن از یک طرف، و ناامید گشتن از آن و توطئه قلمداد کردن آن از طرف دیگر که در مصاحبه‌های متفاوت وی مشهود است؛ حاکی از آن است که بودریار به گونه خاصی از سینما معتقد است؛ نه هر نوع سینمایی.

به‌راستی آن گونه خاص سینما که می‌تواند مقبول و همراستا با افکار بودریار باشد، چه نوع سینمایی است؟ و سینما چگونه می‌تواند به حیات شایسته خود از منظر بودریار، ادامه دهد؟!

جهت دست‌یازی به پاسخ صحیح لازم است ابتدا با نوع نوشتار و حالت خاص بیانیه‌های وی آشنا شده و همچنین اندیشه‌های کلی و جهان‌بینی او مورد بررسی قرار گیرد، تا بتوان درک صحیحی از بیانیه‌ها و مفاهیم مطروحه از سوی وی پیدا کرد.

از آنجایی که لحن گفتار بودریار یک لحن مستقیم نیست، برداشت مستقیم از گفته‌های وی نمی‌تواند پژوهش را به مقصد و هدف نهایی اندیشه بودریار نزدیک گرداند و نگاه مستقیم به آنچه که وی می‌گوید، تنها به یک برداشت سطحی منتهی خواهد شد. بنابراین لازم می‌آید که تناقضات ظاهری بیانیه‌های وی با دقت بیشتری مورد بررسی قرار گیرد.

> «نوشته‌های بودریار به‌قدری دارای ایماژ است که درست زمانی که احساس می‌کنیم او را به چنگ آورده‌ایم به چیز دیگری تبدیل می‌شود» (توفولتی. ۱۳۹۶: ۲۱۴).

اما این خصیصه، قابلیت خاصی به آثارش می‌بخشد و آن اینکه در هر ذهنیتی، دیدگاه جدیدی ایجاد می‌کند. بودریار معمولا به‌طور مستقیم به ماهیت سینما و ویژگی‌های سینمای ستوده اشاره نمی‌کند و شناخت ویژگی‌های چنین سینمایی را می‌بایست در انتقادات وی به سینما و نایدهای آن، جستجو کرد. اگرچه او بطور مستقیم از ماهیت سینما سخن نمی‌گوید و مستقیماً اعلام نمی‌کند که سینما چگونه باید باشد؛ اما با توجه به انتقاداتش و بیان نایدهای سینما می‌توان استنباط کرد که سینمای ستوده از نظر وی چگونه است. در رابطه با نحوه خوانش نوشتار وی در کتاب راهنمای نظریه ادبی معاصر چنین آمده است،

> «شاید سودمندترین راه قرائت بودریار مطالعه نمونه‌ای از داستان‌های تخیلی[۱] باشد» (سلدن. ۱۳۹۲: ۲۲۹).

برای شناخت اینکه سینما چگونه می‌تواند در نگاه بودریار به بقای خود ادامه دهد و یا اینکه سینمای شایسته مورد نظر او چه نوع سینمایی است؛ لازم می‌آید که به شیوه نگارش خاص بودریار دقت و توجه خاصی داشته باشیم، چرا که بیانیه‌های بودریار در باب سینما شیوه آکادمیک و سیستماتیکی ندارد و از دل مصحبه‌های وی بیرون آمده است. بودریار به طور مستقیم به ماهیت سینما و ویژگی‌های سینمای ستوده اشاره نمی‌کند، بنابراین لازم می‌آید که بیانیه‌های غیر سیستماتیک او با اندیشه‌های کلی او به تطابق گذاشته شوند و آنچه که با اندیشه‌های کلی و جامعه‌شناسانه وی منافات دارد، از دایره استناد خارج گردد. بنابراین در اینجا قبل از هر چیز اندیشه‌های کلی و جامعه‌شناسانه بودریار به صورتی اجمالی بررسی خواهند شد.

نظام‌های فکری بودریار

ژان بودریار واقعیت را از منظر نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار داده و بحران‌های پیش‌روی آن را موشکافی کرده است. در این اثنا وی به مفهوم وانمایی در دوران معاصر اشاره می‌کند و چگونگی مخدوش شدن سیستم ارجاع نشانه‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد. وی دوران اخیر را مصداق وضعیت حاد واقعیت و وانمایی نشانه‌ها می‌داند.

> «در دوران وانمودن[۲] که بودریار از آن تحت عنوان وضعیت حاد واقعیت یاد می‌کند؛ واقعیت برای همیشه رفته و فقط ظاهر آن برجای مانده است. از دیدگاه بودریار دیگر به هیچ وجه یک دنیای خارجی واقعی وجود ندارد که بتواند نشانه را به آن ارجاع داد و نوعی فروپاشی درونی واقعیت و خیال اتفاق افتاده است.

---

[۱]. اشاره به داستان‌های علمی–تخیلی سینمایی از قبیل داستان‌های سایبرنتیک–پانکی (cyberpunk)، فیلم‌های همچون بلیدرانر Blade Runner و ترمیناتور Terminator دارد که در موضوع مشترک میان این نوع فیلم‌ها، بشر خود را تسلیم دنیای پیروزمند ابژه‌ها می‌کند.

[۲]. وانمودن در برابر simulation و وانموده در برابر simulacrum را بابک احمدی وضع کرده است. «Simulation یعنی تظاهر به وجود چیزی که در واقع ناموجود است و با این کار پنهان ساختن این ناموجودی» (حقیقی، ۱۳۷۴: ۱۰۰).

به نوشته نوی ویکفیلد، این فروپاشی به فضای ناموجود وانموده‌ای از فراواقعیت منجر می‌شود. در حال حاضر «امر واقعی» برحسب رسانه‌ای که محمل حرکت آن است تعریف می‌شود. این تکنولوژی ارتباطی و تصویر آفرین پسامدرن به‌خصوص تلویزیون است که تصاویر خودزا، خود بازتابنده و فاقد عمق را تکثیر می‌کند. وی به کرات پست‌مدرن را با مشخصه‌هایی از قبیل ناپدید شدن معنا، سستی و رخوت و خستگی و پایان تاریخ یا ذهنیت تصویر می‌کند» (سلدن، ۱۳۸۴: ۲۲۷).

بودریار باور دارد جهان معاصر انسان، جهانی دیداری و مجازی شده است. به این دلیل در آثار خویش نشان می‌دهد که تحت تأثیر چه روندی در دنیای مدرن «وانمایی» به جای «بازنمایی» نشسته و در این اثنا «واقعیت» به «حاد واقعیت» مبدل می‌گردد. با این نگرش او ایماژ را بانی این امر می‌داند. ایماژی که وانموده‌هایی را چنان دگرگون شده آفریده و ارائه می‌کند که دیگر نسبتی با اصل واقعیت ندارد. بودریار در بیشتر آثار خویش بر ساختار بن‌مایه و اهداف پنهان در پسِ‌پشت برنامه‌ریزی‌های تصویر، سینما و تلویزیون درنگ و واکاوی نموده است. زیرا از یک‌سو گونه‌ای سرچشمه نامتعارف و ناآشنا از هنر مدرن و از سوی دیگر روند وانمایی در هنر پست‌مدرن را دنبال می‌کند. می‌توان گفت اندیشه‌های پست‌مدرنیستی بودریار این نگاه را – که رسانه‌ها بازتاب دهنده امر واقعی هستند– تکانده و به لرزه درآورده و به جای آن این مفهوم و رهیافت را تقویت و تشدید می‌کند که آنچه امروز توسط رسانه‌ها به آدمی به عنوان امر واقعی ارائه می‌شود و انتظار دارند که او آنها را حقیقی پندارد؛ در حقیقت واقعیتی‌آماس یافته و گونه‌ای نگرش یک رسانه به آن امر یا موضوع است (جمالی، ۱۳۹۵: ۳۵).

وضعیت حاد واقعیت

«{بودریار} حاد واقعی را امری به غایت شبیه امر واقعی، بلکه عین امر واقعی و تسخیرکننده جایگاه آن می‌داند. به طوری که حاد واقعی غیاب و نبود امر واقعی را پنهان می‌سازد. در این حالت، حاد واقعی، واقعی‌تر از امر واقعی می‌شود. به بیان دیگر، چنان ماهرانه جایش را اشغال می‌کند که واقعی‌تر از خود آن، جلوه‌گری می‌نماید. البته حاد واقعی، نه تنها جای امر واقعی را می‌گیرد، بلکه هیچ ربطی هم بدان ندارد؛ یعنی رونوشتی از امر واقعی نیست. بدل ظریف و واقع‌نمای آن نیز نمی‌باشد. حاد واقعی به چیزی ورای خود ارجاع نمی‌یابد و امری خودبنیان است. نکته اساسی در طرح مفهوم حاد واقعی از سوی بودریار، رابطه و نسبتی است که وی میان واقعیت و بدل‌های آن، که به‌وسیله بشر و به مدد تکنولوژی ساخته شده است، برقرار می‌سازد» (پرهیزکار، ۱۳۸۹: ۱۸۴–۱۸۵).

اتفاقاً از نظر بودریار تلوزیون و سینما نیز در زمره همین تکنولوژی‌ها محسوب می‌گردند. به نظر ژان بودریار:

«حاد واقعیت عبارت است از شرایطی که در آن انگاره‌ها جانشین واقعیت می‌شوند. برای مثال خانه‌های آرمانی در نشریات زنان و نیز مدل‌های زیبا در سالن‌های مد، همگی جانشین واقعیت می‌گردند. به طور کلی مردم هر چه بیشتر می‌کوشند از زندگی و انگاره‌های تجربی هنرپیشگان سینمایی و تلویزیونی تقلید کنند. در امریکا دادگاه‌های تلویزیونی از دادگاه‌های واقعی جذاب‌تر و پر طرفدارتر هستند. حتی مواعظ کشیش‌های تلویزیونی طرفداران بیشتری از موعظه‌های کشیش‌های کلیسا را به خود جلب نموده است. اکثر کشیش‌های تلویزیونی خود هنرپیشه هستند. امروز مرز میان اطلاعات و سرگرمی‌ها در تلویزیون درهم‌ریخته و تصویر جانشین واقعیت شده است. حتی اخبار جدید سیاسی هم ماهیت سرگرم‌کننده به خود گرفته است و ماجراهای واقعی جنگ و قحطی و نظام‌های منطقه‌ای به نمایش‌های ملودراماتیک تبدیل شده‌اند» (ضیمران. ۱۳۸۲: ۴۶).

وقتی امر به‌ظاهر واقعی، خاستگاهی در واقعیت نداشته باشد، تمایزِ بین واقعیت و بازنماییِ آن محو می‌شود و در وضعیت حاد واقعیت، واقعیات بر اساس وانموده‌ها شکل می‌گیرند. گلن وارد در روایت خود از بودریار چنین می‌گوید:

«به کمک این رمزها و نحوه ساختشان، مردم دسته‌بندی می‌شوند و نظم اجتماعی واقعی را می‌سازند و از این نکته که نشانه‌ها و رمزها سازنده نظم اجتماعی هستند؛ نتیجه می‌گیرد که رمزها یا حاد واقعی، از امر واقعی پیشی می‌گیرند. از سوی دیگر، می‌گوید تمامی‌رمزها از این جهت که بر مردم واقعی اثر می‌گذارند، با واقعیت در تماس هستند» (وارد، ۱۳۸۴. ۱۲۲–۱۲۱).

به درستی که اکثر دیدگاه‌های ژان بودریار نسبت به جامعه پست‌مدرن دارای ماهیتی انتقادی بوده و در صدد به نقد کشیدن همه چیزهای غیرواقعی است که در قالبی واقعی تجلی یافته‌اند و این دغدغه را می‌توان در جای‌جای بیانات وی نسبت به امور متفاوت یافت. اتفاقاً از منظر وی، هنر و سینما از جمله راهکارهای دنیای پست‌مدرن برای پنهان نمودن غیاب واقعیت محسوب می‌گردند.

نظام‌های وانموده

بودریار در نشانه‌شناسی خاص خود دغدغه تخریب واقعیت و وانمایی را در قالب چهار نظام وانموده بیان می‌کند:

«الف) تصویر بازتاب واقعیتی عمیق است؛

ب) تصویر واقعیتی عمیق را می‌پوشاند و ماهیت آن را تغییر می‌دهد؛

ج) تصویر غیاب واقعیت عمیق را می‌پوشاند؛

د) 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 و بازنمایی از نوع اعمال شرارت بار است. در مورد سوم تصویر به گونه‌ای خود را ظاهری از چیزی نشان می‌دهد؛ بازنمایی از نوع سحر و جادوست. در مورد چهارم تصویر اصلاً ظاهر چیزی نیست، بلکه وانموده است. نشانه‌های نوع اول به خداشناسی برمی‌گردند و در این چارچوب به حقایق و رازها مربوط می‌شوند و نوعی ایدئولوژی به شمار می‌آیند. نشانه های نوع دوم آغازگر عصر وانمودها و وانمودند، زیرا دیگر خدایی وجود ندارد تا جلوه‌های آن تشخیص داده شود. دیگر داوری نهایی بر تفکیک حق از باطل و تفکیک واقعیت از صورت احیا شده آن وجود ندارد، زیرا همه چیز مرده و از پیش احیا شده است» (بودریار، ۱۳۹۷: ۱۶-۱۷).

به این ترتیب از این مرحله به بعد، تصاویر از اصل خود جدا افتاده و خودارجاع شده‌اند. به عبارت دیگر، تصاویر به‌جای آنکه به دنیای بیرون و ابژه‌هایی که به نمایش می‌گذارند ارجاع داشته باشند؛ فقط به خودشان ارجاع دارند. تصویر دیگر دنیای بیرون را به نمایش نمی‌گذارد، بلکه خود را به‌جای واقعیت دنیای بیرون می‌نشاند و از این حیث واقعیت را تحریف می‌کند. در این وضعیت تصاویر و نشانه‌ها می‌توانند مستقل از واقعیت عمل کرده و با تکیه بر یکدیگر به حیات خود ادامه دهند و به بازتولید واقعیت دست بزنند، بدون آنکه نیازی به امر واقعی داشته باشند. نشانه‌ها به شبیه‌سازی واقعیت سوق می‌یابند و حتی در مراحلی از واقعیت نیز پیشی می‌گیرند و با حضور همه‌جانبه و با وجود واقع‌نمای خود، عرصه را بر امر واقعی تنگ می‌کنند.

«وانموده چیزی نیست که واقعیت را پنهان کند، بلکه چیزی است که غیاب واقعیت را پنهان می‌سازد» (بودریار، ۲۰۰۵ج: ۳۲).

سرانجام، این حاد واقعی است که وجود و حضور دارد؛ نه واقعیت.

هنر شایسته و هنر ناشایست در نگاه بودریار

بودریار دغدغه خود در باب هنر را نیز که ارتباط مستقیمی با امر واقعی و تخریب واقعیت دارد را چنین تشریح می‌کند:

«در توجه به ابژه‌های غیر قابل توضیح و عجیب و غریب که فقط به خودشان و نیز به ایده هنر ارجاع دارند؛ یک نوع همدستی ننگین به صورت ارتباط خاموش بین خالقان و مصرف‌کنندگان وجود دارد. هرچند توطئه واقعی در همدستی هنر با خودش نهفته است، در تبانی‌اش با واقعیت ...» (بودریار، ۲۰۰۵الف: ۸۹).

اما از طرف دیگر می‌توان شاهد بود که بودریار به طور خاص، برخی از هنرمندان را می‌ستاید. در این مورد خاص می‌توان به آثار اندی وارهول و مارسل دوشان اشاره کرد. بودریار هنر اندی وارهل و مارسل دوشان را مجزا می‌کند و می‌ستاید، چراکه هنر را به جایگاه یک تصویر نادلالت‌گر تنزل می‌دهند (توفولتی، ۱۳۹۶: ۷۳). در واقع می‌توان چنین گفت که علت ستایش آثار این هنرمندان، در عدم تبانی با وانماییِ واقعیت و برملاسازی وانمایی است و این امر را می‌توان از طریق تعمیم‌پذیریِ فلسفه تصویر، به سینما نیز نسبت داد. در نتیجه اگر سینما نیز بتواند چنین روندی را عملی کند، می‌تواند در نگاه بودریار ستایش شود.

بنابر این نبایست فراموش کرد نوشتار بودریار به‌گونه‌ای است که به همه چیز انتقاد می‌کند و برای جهان‌شمول شدنش به طور کلی و عام راجع به یک مسئله –به عنوان مثال هنر– بیانات خود را ارائه می‌دهد و آن را به باد انتقاد می‌گیرد. اما زمانی که قصد دارد گونه خاصی از هنر را بستاید آن را به طور موردی معرفی می‌کند.

همانطور که مشهود است در جای‌جای نوشتار و ذهنیت بودریار، تخریب واقعیت و جایگزینی آن با وانموده از جمله اساسی‌ترین دغدغه‌های بودریار است و در تمامی‌شئون فلسفه‌اش، چگونگیِ بُروز آن را عیان می‌کند. در همین راستا هنر نیز زمانی مورد نکوهش قرار گرفته و توطئه تلقی می‌شود که وسیله‌ای برای تخریب واقعیت، دامن‌زدن به وانموده و اغوای توده‌ها[1] به کار گرفته شود، که معمولاً نیز در این مسیر با رسانه همگام می‌شود.

ارتباط واقعیت با سینما در وضعیت حاد واقعیت

بودریار بروز حاد واقعیت در سینما را اینگونه مجسم می‌کند که در وضعیت حاد واقعیت، در اثر انتشار بی‌رویه تصاویر، پیوند ملموس تصویر با شیء موجود در دنیای واقعی از بین می‌رود. مثلاً در یک فیلم جنایی، فیلم می‌تواند در بررسی صحنه جنایات ما را به صحنه جرم برده و ما را در جلد قربانی و یا در جلد جنایتکار و یا یک پلیس وارد ساخته و حقایق را هیجان انگیزتر و ملموس‌تر از آنچه که در دنیای واقعی وجود دارد، ارائه کند. این امر چنان تأثیری دارد که گاهی بر اساس آن فیلم، انتظار می‌رود در مواجهه با دنیای واقعی نیز روندی مشابه آنچه در فیلم دیده شده، مشاهد شود.

به عنوان مثال برای مخاطبان فیلم‌ها این انتظار بوجود می‌آید که افسران پلیس به همان سرعت و دقتی که در فیلم مشاهده می‌شود به پرونده‌های جنایی رسیدگی کنند. حتی خود پلیس نیز متأثر از فیلم‌های جنایی به کشف راز یک پرونده می‌پردازد و به جمع‌آوری مدارکی بر اساس آنچه در فیلم مشاهده کرده، می‌پردازد. به زعم بودریار ما هم صدای برخورد گلوله به گوشت انسان را در فیلم می‌شنویم. مثل گلوله‌ای که وارد بدن شده ما هم وارد تصویر می‌شویم. این سطح از جزئیات که باعث می‌شود بیننده وارد بدن-تصویر شود؛ نشانگر وسعت و دامنه‌ای است که علم قضایی[2] ما را در یک نوع حاد واقعیت غرق می‌کند. شیوه‌ای برای تجربه‌کردن زندگی معاصر که واقعی‌تر از خود واقعیت است، تا آنجا که هیچ اصلی برای قیاس با آن وجود ندارد (بودریار، ۱۹۹۴ب:۲).

این بدان معناست که نظام‌های نشانه‌ای بر دنیای ما چیره شده و از آن پیشی گرفته‌اند. این حاد واقعیت که واقعی‌تر از خود واقعیت است و براساس ترجیح لذت تماشاگر ساخته می‌شود. به زعم بودریار ما اکنون یک‌سره درون توهم زیباشناختیِ واقعیت زندگی می‌کنیم. در راستای تشریح واقعی شدن این واقعیتِ بَرساخته، بودریار اشاره می‌کند؛ این هم‌آمیزی شگفت‌انگیز واقعیت و اتفاقات صحنه در سینما به خاطر این است که در موقعیت وانموده ما مجبوریم به دقت تمام سناریو را مجدد بازی کنیم، زیرا همه آنها اتفاق افتاده‌اند؛ چه در عمل و چه در یک امکان بالقوه.

وانمودنِ وانموده

با توجه به آنچه که تاکنون در رابطه با دیدگاه‌های بودریار در رابطه با اجتماع و هنر و همچنین سینما بیان شد، یکی از اساسی‌ترین موضوعاتی که همواره دغدغه اصلی بودریار بوده است، «امر واقعی» و چگونگی تخریب و تحریف آن است. بودریار تمامی چیزهایی که منجر به تخریب امر واقعی و جایگزینی آن می‌شود را به نقد می‌کشد. با توجه به دغدغه‌های بودریار درباره تخریب واقعیت می‌توان استنباط کرد که از منظر او هرچیزی که واقعیت را به وانموده بدل کند و عدم وجود واقعیت را بپوشاند و خود را جایگزین آن کند؛ مطرود است. پس در نتیجه اگر چیزی یا امری بتواند این روند تخریب واقعیت –یعنی همان وانموده– را با مشکل روبرو سازد و یا آن را برملا سازد، و یا به هرطریقی بتواند در راستای حفظ امر واقعی حرکت کند، می‌تواند مقبول افتد؛ چیزی که نگارندگان از آن تحت عنوان «وانمودنِ وانموده» یاد می‌کنند.

«وانمودنِ وانموده» به وانمودکردن به وانموده اشاره دارد و در این روند دو نوع وانمایی مشهود است. وانمایی اولیه که به وانموده‌های تولید شده توسط رسانه‌ها و صاحبان آن اشاره دارد–در قالبی عام و جهان‌شمول که تقریباً جای‌جای زندگی ما را تحت شعاع خود قرار داده است و در دنیای کنونی، دیگر گریزی از آن نیست– و مرتبه دوم، وانموده‌ای است که این وانموده اول را وانمایی می‌کند. در این حالت دوبار وانمایی رخ می‌دهد که وانموده دوم، وانموده اول را وامی‌نمایاند و از این طریق منجر به برملاشدن آن می‌گردد.

---

[1]. عامه مردم که بودریار از آن با عنوان توده‌ها یاد می‌کند.

[2]. Forensics

حال این سوال پیش می‌آید که وانمودنِ وانموده چگونه می‌تواند محقق گردد؟ آیا اساساً چنین امری ممکن است؟! در این تحقیق تلاش می‌شود راهکار از میان سخنان خود بودریار و با رویکرد وی پیگیری شود.

از آنجایی که وانمایی یک امر پیچیده است؛ وانمودنِ وانموده، طبیعتاً می‌بایست از طریق ابزارهای خود وانمایی اتفاق افتد. با پیگیری مکانیزم‌های اصلی وانموده به‌نظر می‌رسد که بتوان راهکاری برای برملانمودن وانموده یافت. همانطور که مشهود است، یکی از راهکارهای اصلی وانمایی برای مخدوش نمودن امر واقعی، تخریب رابطه بین دال و مدلول است به‌گونه‌ای که مدلول، در هجمه ارجاعات بی‌پایان دال ناپدید شود. به زعم بودریار، تسلسل بی پایان نشانه‌ها، غیاب واقعیت را پنهان می‌کند. بودریار درباره این مسئله آنقدر مُصِر است، که گمان نمی‌رود در دیدگاه او بتوان راه چاره‌ای برای بازیابی مدلولِ گمگشته یافت؛ چراکه ما اکنون یک‌سره در حاد واقعیت غوطه‌ور شده‌ایم.

اما می‌توان این امکان را درنظر گرفت که عدم وجود مدلول را برملا ساخت و از این طریق به وانمودنِ وانموده نایل آمد. به عنوان نمونه می‌توان به مثالی از خود بودریار اشاره کرد. اثر سوپ کمپبل از اندی وارهول[1] به هیچ سوپ اصلی‌ای اشاره نمی‌کند و اساساً هیچ سوپ اصلی‌ای وجود ندارد که بخواهد به آن اشاره شود. همه آن سوپ‌ها گونه‌ای کپی‌برداری از یکدیگرند. درنتیجه، این تسلسلِ بی‌پایانِ اشاراتِ کنسروها، با ناپدیدی مدلول و تخریب رابطه بین دال و مدلول مصادف خواهد بود که توسط اندی وارهول آشکار شده است و این شیوه برملاسازی مکانیزم وانموده، توسط بودریار مورد ستایش قرار گرفته است. به‌نظر می‌رسد، این شیوه عیان‌سازیِ مدلول گمگشته و در نتیجه برملاسازیِ وانموده، می‌تواند در سینما نیز محقق شود؛ البته از طریق راهکارها و ابزارهای سینمایی.

قانون مطلق[2]

بودریار درباره «قانون مطلق» چنین نوشته است:

> «قانون مطلق این است که بیشتر از آنچه به شما داده شده، اهدا کنید. نه کمتر، بلکه همیشه بیشتر بدهید. قانون مطلق تفکر نیز چنین است که همان چیزی که قرار است به ما بدهند، به جهان اهدا کنیم- که بسیار غیر قابل توصیف است. و در صورت امکان حتی آن را می‌توان غیر قابل توصیف‌تر ارائه کرد» (بودریار، ۱۹۹۶الف: ۱۰۵).

همچنین او اشاره می‌کند «ما در جهانی زندگی می‌کنیم که اطلاعات هر روز بیشتر و معنای کمتری دارند.» (بودریار، ۱۹۹۴الف: ۷۹). در جای دیگر به همین مفهوم اشاره می‌کند و می‌گوید:

> «جهان به عنوان چیزی غیر قابل توصیف و مبهم به ما داده شده و وظیفه قوه تفکر است که در صورت امکان آن را بیشتر مبهم و غیر قابل توصیف کند» (بودریار، ۲۰۰۱الف: ۱۵۱).

به‌نظر می‌رسد که این اصل، می‌تواند به سینما نیز تعمیم یابد. در نتیجه می‌توان گفت وظیفه سینما هم همین است؛ مطابق با قانون مطلق، وظیفه سینما پرداختن به واقعیت و روشن کردن آن نیست، چراکه اساساً در جهان پست‌مدرن واقعیت‌ها از زندگی انسان رخت بربسته و توسط وانموده‌ها جایگزین شده‌اند.

در اینجا این داعیه بازنمایاندن واقعیت است که وانموده را به‌جای واقعیت می‌نشاند. در جایی که بحث درباره تصویر باشد، بودریار معتقد است که:

> «هر چه به واقعیت محض نزدیک می‌شویم، در حالی که دیجیتال و کامپیوتر تأثیر خود را بر روی آن گذاشته اند، بیشتر به سمت ابتذال و آزردگی می رویم» (بودریار، ۱۹۹۴الف: ۴۶).

به عبارتی هرگاه سینما پا به عرصه واقعیت گذاشته و به‌عنوان بازنمایاننده واقعیت عمل کرده؛ و یا به آن نزدیک شده است و در جهت به‌تصویرکشیدن واقعیت حرکت کرده است؛ به تخریب واقعیت منجر شده است. بنابراین جلوه‌های ویژه در سینما در صورتی که دایعه بازسازی واقعیت را داشته باشد؛ در نگاه بودریار مطرود واقع می‌شود، چراکه با ایجاد توهمِ واقعی بودن؛ به شکل‌گیری وانمایی دامن‌زده و با جایگزین شدن به‌جای واقعیت، موجب تخریب آن می‌شود. او می‌گوید:

---

[1]. Andy Warhol. Campbell's Soup Cans. 1962
[2]. The absolute rule

«تظاهر سینما به واقعیت، دیدگاهی ساده‌لوحانه، خالصانه، بدگمان گونه و تروریستی است که تاکنون هیچ نوع آن در هیچ فرهنگی به جز فرهنگ ما دیده نشده است» (بودریار، ۱۹۹۴الف: ۴۷-۴۶).

به زعم بودریار،

«توطئه واقعی هنر، در همدستی هنر با خودش نهفته است، در تبانی‌اش با واقعیت ...» (بودریار، ۲۰۰۵الف: ۸۹).

به‌نظر می‌رسد پرداختن به واقعیت تنها از یک جهت می‌تواند دستمایه تقویت سینما قرار گیرد و ماهیت ازدست‌رفته آن را بازپس گیرد؛ پرداختن به واقعیت نه از آن حیث که بخواهد واقعیتی را به نمایش بگذارد، چراکه چنین امری با رویکرد بودریار اساساً ممکن نیست؛ بلکه از آن حیث که واقعیتی ناموجود و بَرساخته را علنی سازد.

مطابق با «قانون مطلق»، حال که جهانی سراسر وانمایی شده به ما واگذار شده؛ وظیفه ما نیز -به‌عنوان یک سینماگر یا فیلمساز- آن است که آن را هر چه بیشتر «وانمایی‌شده»، به نمایش بگذاریم. این «وانمایی مضاعف» در سینما می‌تواند وانماییِ جهانِ پست‌مدرن را علنی کند و آن را برملاسازد.

«وانمایی مضاعف» می‌تواند از طریق ابزارهایی از جنس خودِ وانموده، همچون شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای و جلوه‌هایِ ویژه سینمایی عملیاتی شود. نبایستی فراموش کرد که از جمله مواردی که بودریار آن را به‌عنوان ابزارهای وانمایی، مورد نکوهش قرار می‌دهد، شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای و جلوه‌هایِ ویژه سینمایی است. بودریار جلوه‌های ویژه رایانه‌ای را از جمله راهکارهای دنیای پست‌مدرن برای ایجاد وانموده‌ها قلمداد می‌کند. به زعم او:

«با دستیابی به تکنولوژی‌های مجازی (حجم بسیار زیادی از جلوه‌های ویژه به‌اضافه شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای)، برخی از سینماها با استفاده از این تکنولوژی‌های هایپررئالیستی[1] در حال نابودی خودشان هستند» (بودریار، ۱۹۹۴الف: ۴۷).

اما بایستی دقت شود، اگرچه بودریار جلوه‌هایِ ویژه را مورد انتقاد شدید قرار می‌دهد و استفاده از آن را منجر به نابودی سینما می‌داند؛ اما این نابودی ممکن است به احیای مجدد سینما در راستای برآوردِ رویکرد مثبت بودریار ختم شود.

همانطور که بحثِ آن رفت، در نظرگرفتن دغدغه اصلی بودریار -یعنی دغدغه تخریب واقعیت-؛ بیش‌از ظاهر کلام وی می‌تواند در تحلیل بیانیه‌های او راهگشا باشد. از طرف دیگر بایستی توجه شود که به هرروی، از نظر بودریار سینما به عنوان ابزاری در راستای محقق نمودن وانمایی، در مضان اتهام است؛ خواه با بهره‌وری از جلوه‌های ویژه، خواه بدون استفاده از آن. اما بهره‌وری از جلوه‌هایِ ویژه در راستای شکل‌دهی به «وانمایی مضاعف» و با استناد بر «قانون مطلق»؛ این پتانسیل را ایجاد می‌کند که چهره وانمایی‌کننده سینما آشکار شود. پس مطابق با «قانون مطلق» بایستی بیشتر از آنچه به ما داده شده، اهدا کنیم. نه کمتر، بلکه همیشه بیشتر.

بنابراین بهره‌وری از جلوه‌هایِ ویژه رایانه‌ای در اینجا به سه دلیل به‌عنوان راهکار معرفی می‌گردد. نخست بر اساس آنچه‌که قانون مطلق بیان می‌کند و دیگر آنکه در رویکرد رادیکال بودریار به‌هیچ‌وجه امکان بازگشت به دنیایی فاقد وانمایی و بازگرداندن واقعیت، ممکن نیست. همان‌طور که پیشتر بحث آن رفت، واقعیت در هجمه بی‌پایان ارجاع نشانه‌ها و تسلسل آنها به یکدیگر و همچنین انتشار بی‌رَویه وانموده‌ها ناپدید شده است.

از طرف دیگر در جهان سینما بهره‌وری از جلوه‌هایِ ویژه به قدری گسترش یافته که کنار نهادن آن در راستای بارپس‌گیریِ ماهیتِ از دست‌رفته سینما، غیرممکن است و این مسیری است که آغازیدن گرفته و روز به روز هم در حال گسترش است. بنابراین حال که در وضعیت حاد واقعیت گرفتار آمده‌ایم، راه دیگری برایمان باقی نمانده است و راهکاری برای مسدود کردن یا جلوگیری از شبیه‌سازی وجود ندارد. در این شرایطِ حاد واقعی، به‌نظر می‌رسد بهترین راه‌حل، پیروی از «قانون مطلق» و بکارگیری بیش‌ازحدِ جلوه‌هایِ ویژه رایانه‌ای -اما در راستای برملانمودن وانمایی- باشد. درست مانند کنسروهای سوپ اندی وارهول، که اگرچه واقعیتی را عیان نکردند -چراکه واقعیتی برای آشکار شدن وجود نداشت و همه کنسروها رونوشتی از یکدیگر بودند-؛ اما ماهیت رونوشت‌گونه و وانموده کنسروهای سوپ کمپبل را هرچه بیشتر و بیشتر به رخ کشیدند تا از این طریق به «وانمودنِ وانموده» نایل آیند.

[1]. hyperriality

بنابراین در اینجا می‌توان گفت اگرچه بودریار مخالفت خود را با جلوه‌های رایانه‌ای اعلام می‌کند؛ اما دلیل اصلی مخالفت بودریار، ایجاد توهمِ واقعی‌بودن و شکل‌دهی به وانموده است. پس در صورتی که جلوه‌های ویژه، بجای وانمودکردن به واقعیت و تولید وانموده؛ در جهت برملانمودن وانموده استفاده شوند؛ بر خلاف روند وانمایی عمل کرده و می‌تواند مقبول افتد.

دلیل سوم آنکه «وانمایی مضاعف» می‌تواند گونه‌ای «توهم» ایجاد کند؛ چیزی که بودریار، آنرا برای بازپس گیری واقعیت لازم می‌داند. این «توهم» می‌تواند از طریق افراط در جلوه‌های ویژه محقق گردد:

> «توهم، بخشی ضروری برای ساختن مفهومی از واقعیت یا دنیا –آنگونه که هست– به حساب می‌آید. بنابراین ما به توهم برای مفهوم سازی و ساخت واقعیت نیازمندیم. توهم باعث می‌شود واقعیت برای ما واقعی شود. به گفته بودریار توهم برای هر جامعه کارآمدی حیاتی است» (توفولتی، ۱۳۹۶: ۶۵).

به زعم بودریار شرایط حاد واقعیت، نه تنها واقعیت را مخدوش می‌کند بلکه توهم را نیز تخریب می‌کند؛ زیرا زمانی که واقعیت ازبین می‌رود، وجه‌تمایز آن با توهم نیز از بین می‌رود. به عبارتی هنگامی که واقعیتی به عنوان یک سنگ محک برای تشخیص واقعیت از توهم وجود نداشته باشد؛ هیچکدام از آنها قابل شناسایی نیستند و بجای آنها یک ابرواقعیتِ بَرساخته ایجاد می‌شود که جای هردوی آنها را می‌گیرد.

در چنین شرایط بحرانی‌ای که به زعم بودریار، بازیابی واقعیت به هیچ‌وجه ممکن نیست؛ به‌نظر می‌رسد تنها راه بازیابی، «توهم» باشد. تا از طریق انتخاب «توهم» به عنوان یک نقطه اتکا، بتوان از طریق تمایزگذاری آن با واقعیت، حداقل سایه‌ای از واقعیت را دریافت. بودریار در انقاد به سینما، بر این نکته تأکید می‌کند و می‌گوید:

> «سینما دیگر یک عالم مسحورکننده نیست که به دلیل متفاوت بودن با واقعیت، حسی از توهم ایجاد کند» (بودریار، ۱۹۸۴: ۲۳).

آن‌هنگام که واقعیت مصداق و سنگ محکی برای شناخته شدن ندارد، این توهم است که با ایجاد تمایز میان خود و واقعیت موجب شناخت «سایه واقعیت» می‌شود.

برخلاف وانمایی که واقعیت را ملغی می‌کند، اغوا چالشی برای امر واقعی و تلاشی برای مواجه شدن با حضور غالب و فراگیر واقعیت است. می‌توانیم بگوییم که اغوا ساخته‌شدن حقیقت از طریق تصویر را به چالش می‌کشد و از این راه توهم را بازپس می‌گیرد (توفولتی، ۱۳۹۶: ۶۴). در اینجا تأکید می‌شود، به زعم بودریار واقعیت در دوران پساتجدد، به نسبیت کشیده شده و امیدی به بازگشت آن هم نیست. بنابراین ماهیت وارونه «اغوا» با بازپس‌گیری «توهم» و تأکید بر تمایز آن با واقعیت؛ می‌تواند عدم وجود واقعیت را گوش‌زد کرده و در نتیجه وانموده –و جانشین شدنش بجای واقعیت– را برملا نماید.

«وانمایی مضاعف» می‌تواند به‌گونه‌ای توهم‌ساز باشد؛ چیزی که بودریار آنرا برای بازپس‌گیریِ واقعیت لازم می‌داند و این توهم می‌تواند از طریق افراط در جلوه‌های ویژه محقق گردد. بنابراین در گونه‌ای شیوه مهندسی معکوس، یکی از اهکارهای عملیاتی نمودنِ اغوا نیز، بکارگیری بیش‌ازحدِ جلوه‌های ویژه سینمایی در راستای خلق «توهمی» است که تمایز خود را با واقعیت تأکید می‌کند و از این طریق، واقعیتِ برساخته سینما را برملا می‌کند. این راهکار می‌تواند یکی از راهکارهای اصلی «وانمودنِ وانموده» در جهت بازیابی واقعیت یا حداقل، نمایش سایه‌ای از واقعیت در سینما باشد.

نتیجه‌گیری

از نظر بودریار در جهان امروز، واقعیت‌ها از زندگی انسان رفته‌اند و خلاء موجود توسط وانموده‌ها پرشده است و این مسئله، اساسی‌ترین دغدغه بودریار را به خود معطوف داشته است. وانمایی ابزارهای بسیاری را برای هرچه واقعی‌تر جلوه‌کردن در اختیار گرفته است و به زعم بودریار سینمای امروز نیز به یکی از این ابزارهای آن بدل شده و در آن گرفتار آمده است.

همانطور که قبلاً بحث شد، بودریار درباب سینما نظریات سیستماتیکی ارائه نمی‌دهد و بیانیه‌های وی از ساختاری ژورنالیستی برخوردار است. بنابراین جهت شناخت سینمای بودریار و فهم آن، دانستن اندیشه‌های کلیِ وی و قیاس نظریات سینماییِ او با اندیشه‌های اصلی، راهی است که می‌تواند به مقصد منتهی شود.

با در نظر گرفتن روند کلی دغدغه فکری ژان بودریار درباره پنهان شدن غیاب واقعیت توسط وانموده؛ می‌توان گفت در رویکرد بودریار، سینما زمانی می‌تواند به حیات شایسته خود ادامه دهد که از دامن‌زدن به وانموده فاصله گرفته و بتواند برخلاف جریانِ پیوسته و همه‌جانبه وانمایی، عمل کند و یا آن را برملاسازد یا به عبارتی به «وانمودنِ وانموده» منجر شود. در نهایت بایستی اذعان

کرد، اگرچه با رویکردهای رادیکالِ بودریار، ممکن است سینما دیگر هیچگاه نتواند واقعیتِ ناپدید شده را به نمایش بگذارد؛ اما می‌تواند به شیوه‌هایی هوشمندانه همین غیاب واقعیت را عیان کرده و از این طریق سازوکار پیچیده وانمایی را برملاسازد.

به‌نظر می‌رسد با توجه به پیچیدگی‌های عملکرد وانمایی، محقق شدن «وانمودنِ وانموده» فقط از طریق چیزی همجنس با خودِ وانموده و با ابزارهایی که آن را ایجاد کرده‌اند، امکان‌پذیر باشد. نگارندگان در این مسیر بر اساس قانونی که خودِ بودریار برای جهان پست‌مدرن در نظر گرفته است، استدلال می‌کنند. مطابق با «قانون مطلق» بایستی بیش‌از آنچه‌که این جهان به ما داده، اهدا کنیم. بنابراین با توجه به گسترش همه‌جانبه وانمایی و شبیه‌سازی در دنیای کنونی؛ سینماگر نیز به واسطه بهره‌وری از این قانون و استفاده مضاعف از جلوه‌های ویژه رایانه‌ای می‌تواند در جهت «وانمودنِ وانموده» حرکت کند؛ تا این‌گونه وانموده جهان پست‌مدرن را یکبار دیگر وانمایی کند. این وانمایی ثانویه، به عنوان راهکاری برای آشکارسازی وانمایی جهان پست‌مدرن معرفی می‌شود تا از این طریق وانماییِ آن برملا شود.

چگونگی «وانمودنِ وانموده» و برملانمودنِ وانماییِ سینما از طریق بکارگیری بیش‌از حدِ جلوه‌های ویژه سینمایی، به رویکرد سینماگران بستگی دارد. به‌زعم بودریار، سینما مانند بقیه هنرها، تنها در صورتی می‌تواند مقداری از قدرتش را حفظ کند که تمام فشارها و از خود راندن‌هایی که از سمت رئالیسم داشته است، در دستان یک فرد خلاق و یا یک سینماگر دارای حسن نیت قرار گیرد تا بتواند هویت ازدست‌رفته خود را بازپس گیرد. اما حتی اگر اینگونه باشد، به‌نظر می‌رسد که مباحث مطروحه در این پژوهش می‌تواند ذهن فیلم‌سازان و سینماگران مستعد را برای این امر آماده سازد.

مثال‌های عملیاتی وانمودن وانموده

با این وجود، جهت روشن‌تر شدن منظور، نگارندگان برآنند تا مقاله را با ذکر مثالی از چگونگی بهره‌وری از جلوه‌های ویژه در راستای وانمودن وانموده به پایان برسانند. به‌این‌منظور ایده‌ای از یک موقعیت داستانی در یک فیلم‌نامه یا سکانس سینمایی مطرح می‌شود. در این راستا پیشنهاد می‌شود، درست در لحظه‌ای از فیلم که انتظار می‌رود قرار است موضعِ یک فیلم‌نامه روشن یا معمای داستان حل شود و یا جنبه‌های سحرآمیز فیلم برای تماشاگر عیان گردد؛ درست در همین لحظه، به‌جای پرداختن به راز داستان، پرده از وانماییِ سینما برداشته شود و بجای پرداختن به داستان، بر وانماییِ سینما تأکید شود.

به عنوان مثال یک فیلم جنایی را می‌توان در نظر آورد و دقیقاً در لحظه‌ای که قرار است چهره قاتل داستان برای تماشاگر روشن شود؛ مجازی‌بودنِ شخصیتِ وی عیان گردد، به عبارتی در اینجا ناگهان تماشاگر فیلم، متوجه می‌شود شخصیت قاتل در جهان واقعی موجود نیست و فقط در دنیایِ دیجیتالِ فیلم موجودیت دارد. اینگونه تمام معادله‌هایی که در حل معمای فیلم در ذهنش پیگیری می‌کرد، به هم می‌ریزد. در اینصورت اگرچه ممکن است شخصیت قاتل و راز داستان، به هیچ‌وجه مشخص نشود؛ اما به‌جای آن دستِ سینما به عنوان یک واقعیتِ وانموده‌ساز رو می‌شود.

در ایده‌ای دیگر داستانِ فیلم را می‌توان به گونه‌ای پیش‌برد که شخصِ قاتل، از ابتدای داستان هم یک شخصیت مجازی (مدل سه بعدی) بوده که با دقت تمام و در حد یک انسان واقعی، شبیه‌سازی شده و اصطلاحاً یک فراانسان[1] است و جایگاه خود را با یک انسان واقعی عوض کرده و اختیار او را به دست گرفته است. به این ترتیب تماشاگر را در کل مدت تماشای فیلم، فریفته است و این «توهم» را ایجاد کرده که انسانی واقعی است. حال اگر در انتهای داستان، همین مجازی و سه‌بعدی بودنِ کارکتر عیان شود؛ ساختگی و بَرساخته بودنِ کلِ ماجرا از طریق تأکید بر توهمی بودنِ واقعیاتِ فیلم، ناگهان آشکار می‌شود. به‌این‌ترتیب در اینجا افراط در جلوه‌های ویژه به مثابه تلنگری بر تماشاگر؛ «وانمودنِ وانموده» را محقق کرده است.

در ایده دیگری پیشنهاد می‌شود، هرچه به شناخت شخصیت قاتل نزدیک‌تر می‌شویم؛ چهره او مات و پیکسلی‌تر شود. به عبارتی هرچه او را بیشتر می‌شناسیم به ماهیت دیجیتالی و متشکل از پیکسل او بیشتر پی می‌بریم. به عنوان مثال لحظه‌ای تصور شود که پلیس با دوربین تفنگ خود، از دور به قاتل نگاه می‌کند. در یک نمای p.o.v هرچه دوربین بیشتر زوم می‌کند تا قاتل را شناسایی کند، به دلیل دیجیتالی بودن ماهیت فیلم، فقط پیکسلها بزرگتر می‌شوند. اگرچه دوربین تفنگ اپتیکال است اما از آنجایی که فیلم توسط یک دوربین دیجیتال ساخته شده است؛ در این موقعیت طنزآلود، بازهم چهره قاتل پیکسل می‌دهد و قابل مشاهده نیست.

---

[1]. متاهیومن (Metahuman) هم اکنون نیز در دنیای دیجیتال موجودیت دارد و به عنوان یک آواتار یا یک پوسته مجازی، تحت اختیار خواست انسان قرار می‌گیرد. اما سوالی که ذهن اندیشمندان این عرصه را به خود مشغول کرده این است که آیا این انسان است که متاهیومن را تحت کنترل خود دارد یا متا هیومن انسان را در اختیار خود گرفته است.

در اینجاست که تماشاگر فیلم به خود می‌آید و در یک لحظه متوجه می‌شود که همه چیز فقط یک فیلم است و از داستان فیلم فاصله گرفته و وانمایی فیلم برایش آشکار می‌گردد. توجه شود که در این موقعیت سینمایی، ماهیتِ وانموده‌سازِ سینما و دست‌نیافتنی بودنِ واقعیت در سینما، برملا شده است. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت در اینجا سینما در قالب نقش جدیدی عمل کرده، که تأکیدی است بر آشکارگیِ وانماییِ سینما.

در پایان لازم است خاطرنشان شود که یافتن راهکارهایی برای وانمودن وانموده، می‌تواند زمینه پژوهش‌های بعدی دیگر پژوهشگران، فیلسوفان و منتقدان هنر را فراهم آورد و همچنین خلاقیت کارگردانان را به خود معطوف دارد.

منابع

بودریار، ژان. (۱۳۹۷). *وانموده‌ها و وانمود*. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.

پرهیزکار، غلامرضا. (۱۳۸۹). واقعیت رسانه و توده در حاد واقعیت بودریار. *نشریه معرفت فرهنگی اجتماعی*. شماره ۴: ۲۰۰-۱۷۹.

توفولتی، کیم. (۱۳۹۶). *بودریار در قابی دیگر*. ترجمه وحیداله موسوی. تهران: نشر متن.

جمالی، مریم. (۱۳۹۵). *نگاه بودریار: راهی به پست مدرنیسم در گستره زیباشناسی*، مقدمه محمد ضیمران، فسا: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

حقیقی، مانی. (۱۳۷۴). *سرگشتگی نشانه‌ها*. تهران: نشر مرکز.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۹۲). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. چاپ پنجم. تهران: انتشارات طرح نو.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۲). بودریار و واقعیت مجازی، *کتاب ماه ادبیات*. شماره ۷۰: ۴۹-۴۴.

منصوریان، سهیلا؛ نصری، امیر. (۱۳۹۵). نسبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار. *مجله حکمت و فلسفه*. ۱۲(۴۵): ۱۰۴-۹۳.

وارد، گلن. (۱۳۸۴). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه علی مرشدی‌زاد. تهران: قصیده سرا.

References

Baudrillard, Jean. (2002b). *The Spirit of Terrorism*. Translated by Chris Turner. London and New York: Verso.

Baudrillard, Jean. (1987a). *The Evil Demon of Images*. Translated by Paul Patton and Paul Foss. Sydney: Power Institute of Fine Arts.

Baudrillard, Jean. (1993*). Symbolic Exchange and Death*. London: Sage.

Baudrillard, Jean. (1993a). *Baudrillard Live: Selected Interviews*. Mike Gane (ed.). London and New York: Routledge.

Baudrillard, Jean. (1994a [1981]). *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Baudrillard, Jean. (1994b). *Simulacra and Simulation*, Michigan, MI: University of Michigan Press

Baudrillard, Jean. (1996a [1995]). *The Perfect Crime*. Translated by Chris Turner. London and New York: Verso.

Baudrillard, Jean. (2001a). *Impossible Exchange*. Translated by Chris Turner. London and New York: Verso.

Baudrillard, Jean. (2005a). *The Conspiracy of Art*, New York and Los Angeles: Semiotext(e)

Baudrillard, Jean (2005b) *The Conspiracy of Art*: *Manifestos, Interviews, Essays*. Sylvère Lotringer (ed.). New York: Semiotext(e) / MIT Press.

Baudrillard, Jean. (2005c). *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*, Oxford and New York: Berg.

Baudrillard, Jean. (2018). *Simulation and Simulacra*, translated by Piruz Izadi, Tehran: Sales Publication. (in persian)

Coulter Gerry. (2010). Jean Baudrillard and Cinema: The Problems of Technology, Realism and History. *Film-Philosophy* 14.2

Haqiqi, Mani. (1995). *Agitation of Signs*, Tehran, Markaz Press. (in persian)

Jamali, Maryam (2016), *Outlook of Baudrillard: to Postmodernism in Aesthetics*, introduction by Mohammad Zaymaran, Fasa: Islamic Azad University Press. (in persian)

Kellner, Dougls (n.d). *Jean Baudrillard and art* (retrieved 12 April 2021) https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/baudrillardandart.pdf

Luke, Timothy W. (1994). Aesthetic Production and Cultural Politics: Baudrillard and and contemporary art, in Douglas kellner (ed.) *Baudrillard: a critical reader*, Oxford and Cambridge: Blackwell.

Mansurian, Soheila; Nasri, Amir. (2016). Jean Baudrillard on End of Art and End of Man, *Journal of Philosophy and Wisdom*, 12(45): 93-104. (in persian)

Merrin, William .(2005). *Baudrillard and the Media: A Critical Introduction*. Publisher Polity.

rrr ii zkrr , Glll mmrzza ()))))) Raality ff ee dia ddd aa ssss in Brrrr illar'' s Hrrrr raality, *Journal of Cultural and Social Knowledge*, No. 4: 179-200. (in persian)

Selden, Raman et al. (2013). *A Rider's Guide to Contemporary Library Theory*, translated by Abbas Mokhber, Fifth Edition, Tehran: Tarhe No. (in persian)

Toffoletti, Kim. (2017). *Baudrillard Reframed: Interperting Key Thinkers for the Arts*. Trans. Vahidullah Musavi, Tehran: Art Academy Press. (in persian)

Ward, Gelen. (2005). *Postmodernism*, translated by Ali Morshedizad, Tehran: Ghasidehsara. (in persian)

Zaymaran, Mohammad. (2003). *Baudrillard and Virtual Reality*, *Monthly Book of Literature*, No. 70: 44-49. (in persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی