نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/mth.11.22.81
دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۲۵
پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴

تحلیل تطبیقی بازنمایی سوژه زن در عکس‌های شبکه اینستاگرام بر اساس مفهوم حادواقعیت ژان بودریار*

رزیتا صفری صدیق** امیرعباس محمدی‌راد*** نادر شایگان‌فر****

چکیده

بازنمایی تصویری در جهانِ رسانه در ساحت عکس‌های ساخته و پرداخته‌شده دیجیتال، امری نوین است که دست‌یابی به آن، نیازمند شناسایی نظام معرفتی و تکنولوژیک هنر پسامدرن و رسانه‌ای و نیز تحولاتی است که در مسیر دگرگونی سوبژکتیویته پدید آمده‌اند. بازنمایی تصویری سوژه زن در شبکه اجتماعی اینستاگرام می‌تواند منظر مناسبی برای بررسی امر بازنمایی معاصر فراهم آورده و با فاصله گرفتن از سوژه‌محوریِ مدرن، جایگاه سوژه زن در حادفضای رسانه را نمایان سازد. مقاله حاضر با روش توصیفی- تحلیلی در چارچوب آرای ژان بودریار در باب رسانه، در پی پاسخ به این پرسش‌ها است که چگونه شبکه اجتماعی اینستاگرام با ساختار تکنولوژیک و گردش رسانه‌ای خود بر بازنمایی تصویری سوژه زن معاصر ایران تأثیر گذاشته و چه جایگاهی را می‌توان برای سوژه هنرمند و ابژه تصویر در بازنمایی رسانه‌ای معاصر قائل شد؟ هدف از این نوشتار، تحلیل تطبیقی بازنمایی سوژه زن معاصر ایران در حادفضای اینستاگرام با تکیه بر آرای بودریار است. جامعه هدف، عکس‌های منتشرشده از زنان در این شبکه بوده که از طریق نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده؛ معیارهای انتخاب تصاویر مبتنی بر دریچه مفهومی بودریار تعیین شده‌اند. نتایج حاصل از پژوهش به‌روشنی نشان می‌دهند که جهانِ بازنمایی رسانه‌ای زنان معاصر ایران، همان جهانِ بی‌مرجعِ رسانه و حادواقعیتی است که در گسست از واقعیت، امکانِ فاعلیتِ سوژه را سلب کرده و او را با ابژه‌هایی روبه‌رو ساخته است که رسانه و ساختار تکنولوژیکِ آن پیش روی او نهاده‌اند؛ ابژه‌هایی فرازیباشناختی و فراجنسیتی که بدل به وانموده‌هایی تهی شده و هویت و واقعیتِ جدید خود را مبتنی بر جهانِ رسانه جست‌وجو می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی رسانه‌ای، شبکه اجتماعی اینستاگرام، بودریار، حادواقعیت، سوژه

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری رزیتا صفری صدیق با عنوان "تحلیل محتوای بازنمایی تصویری زنان معاصر ایران در اینستاگرام با تکیه بر دو مفهوم حادواقعیت و هتروتوپیا رسانه‌ای" به راهنمایی دکتر امیرعباس محمدی‌راد و مشاوره دکتر نادر شایگان‌فر در دانشگاه هنر اصفهان در حال انجام است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان.
safarisedigh.rozita@gmail.com
*** استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان(نویسنده مسئول). am.rad@aui.ac.ir
*** دانشیار، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدمه

خلق تصاویر دیجیتال و عکاسی نوین در رسانه، از تحولات برآمده از دل هنرهای معاصر و دنیای مجازی مسلط بر آنها است. هنرهای رسانه‌ای و معاصر در گسستی معرفت‌شناسانه از هنر مدرن فاصله گرفته و در وابستگی کامل به رسانه‌های نوین ارتباطی، دگرآیینی هنر را در پی داشته‌اند. عکاسی معاصر نیز با رهایی از اصول زیباشناسانه مدرن و گذار از استیلای سوژه هنرمند در امر بازنمایی، پای در حادفضای رسانه گذاشته و با به چالش کشیدن سوژه‌محوری مدرن، آن را تضعیف و در نهایت خود را ناوابسته به سوژه یافته است. شکل‌گیری تصویر رسانه‌ای و بازنمایی سوژه زن معاصر ایران در شبکه اجتماعی اینستاگرام به‌عنوان رسانه‌ای معاصر را می‌توان از سویی، وابسته به گسست اندیشه‌گانی مدرن از دوران پسامدرن و معاصر دانسته و از سویی دیگر، آن را تحت تأثیر ساختار تکنولوژیک و شبکه‌ای رسانه‌های جدید در نظر گرفت. شناسایی ماهیت رسانه‌های الکترونیک و مجازی مانند اینستاگرام و گردش تصاویر در آن، به جهت دست‌یابی به تأثیرات رسانه بر فضای حاکم درون و برون از خویش دارای اهمیت بوده و امکان شناسایی تصاویر رسانه‌ای و بازنمایی‌های معاصر درون این فضا و همچنین، تأثیرات آن بر درک و دریافت تصویر معاصر را فراهم می‌آورد. این پژوهش ضمن روشنگری تصویری از سوژه زن معاصر ایران، می‌تواند روشنگر وجوهی از ادراک در فرهنگ دیدمانی در دوران اخیر نیز باشد. مطالعه بازنمایی تصویری سوژه زن در وضعیت معاصر ایران و سهم پررنگ رسانه در بازنمایی آن، منظری را فراهم ساخته است که پیش از این کمتر بدان پرداخته شده و این خود اهمیت و ضرورت پرداختن به بحث را در عرصه هنر و رسانه بیش از پیش روشن می‌نماید. چرخش از تفکر سوژه‌محور در اندیشه مدرن و رسیدن به اعتلای ابژه در عصر رسانه، در نوشتار پیش رو از طریق پرداختِ نظری بودریار از سوژه و جایگاه ابژه مد نظر است و مسئله، شناسایی و تحلیل تطبیقی بازنمایی سوژه زن در عکس‌های منتشرشده در اینستاگرام و پاسخ به این پرسش‌ها است که چگونه شبکه اجتماعی اینستاگرام با ساختار تکنولوژیک و گردش رسانه‌ای خود بر بازنمایی تصویری سوژه زن معاصر ایران تأثیر گذاشته و چه جایگاهی را می‌توان برای سوژه هنرمند و ابژه تصویر در بازنمایی رسانه‌ای معاصر قائل شد؟ به منظور تبیین سیر تحول جایگاه والای سوژه هنرمند تا رسیدن به پایان آن در بازنمایی رسانه‌ای زنان معاصر، ابتدا جایگاه سوژه در دوران مدرن و پسامدرن بیان شده و سپس ارتباط آن با امر بازنمایی تصویری زنان مورد بررسی قرار می‌گیرد. این مسیر تا رسیدن به پایان سوژه و اعتلای ابژه در بازنمایی زنان در عکس‌های اینستاگرام فارسی به‌عنوان مبحث اصلی نوشتار با تکیه بر تأملات بودریار در باب حادواقعیت در رسانه، فرازیبایی‌شناسی و فراجنسیت دنبال خواهد شد.

پیشینه پژوهش

برقراری ارتباط میان آرا و اندیشه‌های بودریار با هنر و امر بازنمایی را می‌توان در کتاب "بودریار در قابی دیگر" نوشته کیم توفولتی[۱] (۱۳۹۶) یافت؛ این کتاب با هدف بررسی تأثیر این ارتباط بر هنرهای بصری و عرصه فرهنگ معاصر پیش رفته و به این ترتیب، سهم به‌سزایی در مطالعات بصری و خطوربط و کارایی آرای بودریار برای تحلیل تصاویر دارد. کتاب در سیری غیرخطی، درون‌مایه‌های اندیشه بودریار را ذیل سرفصل‌های تصویر، هنر، مصرف و صفحه‌ها و پرده‌ها جست‌وجو کرده و می‌توان گفت تنها پیشینه یافت‌شده‌ای است که صرف نظر از عدم پرداخت به مسئله بازنمایی سوژه زن در رسانه، به امر بازنمایی و هنر پرداخته است. ادعای بودریار مبنی بر اینکه ما در یک واقعیت فرازیبایی‌شناختی، فراواقعی و یکپارچه زندگی می‌کنیم، چالش‌های مفهومی جالبی را برای تحلیل نحوه بازنمایی سوژه زن در رسانه‌ها ایجاد می‌کند که شامل چگونگی نمایان شدن خودِ زنانه از طریق انتساب توانمندی به بدن و کنش زنان است. در میان مطالعات موجود، آثاری یافت شده که مباحث مرتبط با زنان را در رویارویی با آرای بودریار پیش برده و یا با اتکا به نوشته‌های وی به خوانشی نو دست یافته، اما اغلب این مطالعات، به‌دور از بررسی تصاویر، به کار تحلیل و بررسی خویش ادامه داده‌اند. به‌عنوان نمونه، می‌توان از مقاله توفولتی (۲۰۱۴) با عنوان "بودریار، پست‌فمینیسم و تغییر تصویر"[۲] یاد کرد که با شیوه‌ای بودریاری، سیاست بازنمایی زنانگی در دورانی که به‌عنوان دوران پسافمینیستی توصیف شده است را مورد کاوش قرار داده و با رویکرد فمینیستی- بودریاری، چگونگی بازنمایی زنانگی معاصر را در برنامه تلویزیونی "چگونه برهنه خوب به نظر برسیم"[۳]؟ مورد مطالعه قرار داده است. نویسنده نتیجه می‌گیرد که توانمندسازی، رهایی و رضایت زنان از خود صرفاً شبیه‌سازی‌هایی است که ضمن خودِ انضباطیِ بدن، ملزم به مصرف مد و در خدمت سرمایه‌داری هستند. "جنسیت به مثابه حادواقعیت: جنسیت باتلر از منظر وانموده بودریار مطالعه موردی دیوید رایمر"[۴] عنوان مقاله ایبرو اسال[۵] (۲۰۱۹) است که در آن با طرح جنسیت به‌عنوان حادواقعیت در دوران پسامدرن، جنسیت از منظر جودیت باتلر[۶] را از

طریق شبیه‌سازی بودریار، مورد خوانش مجدد قرار داده و با رد کلان روایت‌های پست‌مدرن، تعریف و ارزش حقیقت و معرفت در دوران معاصر را متأثر از پیشرفت‌های تکنولوژیک و رسانه‌ای دیگرگون دانسته است. شناسایی خودِ اجتماعی در عصر دیجیتال با اتکا بر اندیشه‌های بودریار (Gennaro & Miller, 2020) و تحلیل تأثیر سرویس اشتراک‌گذاری عکس آنلاین اینستاگرام بر روی عکس‌های عکاسان حرفه‌ای و شهروندی در برساخت واقعیت و ایجاد حادواقعیتی رسانه‌ای (Borges-Rey, 2015)، از دیگر مطالعات یافت‌شده‌ای هستند که با خوانشی بودریاری، حوزه تصویر در رسانه را مورد بررسی قرار داده‌اند. موارد اشاره‌شده، گزیده مطالعاتی هستند که برکنار از عدم شباهت مستقیم با پژوهش حاضر، در لایه‌هایی دارای اشتراک نظری و یا محتوایی هستند. مطالعات مذکور با بررسی قطاع کوچکی از کلیت موضوع، در فاصله پژوهشی با این مقاله ایستاده و ضمن روشنگری وجوهی از مسئله، برای پاسخ به پرسش و هدف این پژوهش، ناکارآمد می‌نمایند. تاکنون هیچ پژوهش مستقلی به زبان فارسی یافت نشده است که از سویی، بازنمایی رسانه‌ای سوژه زن معاصر ایران در شبکه اجتماعی اینستاگرام را بررسی کند و از سویی دیگر، این خوانش را از منظر آرای بودریار در باب رسانه پیش برد. بنابراین امید است مطالعاتی این‌چنین، مسیر تازه‌ای را بر مطالعات زنان و بازنمایی تصویری آنان در عصر رسانه‌ایِ حاضر بگشایند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، مطالعه‌ای کیفی است که با روش توصیفی-تحلیلی به دنبال شناسایی و تحلیل تطبیقی بازنمایی رسانه‌ای سوژه زن معاصر ایران در اینستاگرام بوده و برای نیل به این مقصود، با رویکردی تفسیری، عکس‌های منتشرشده از زنان در این شبکه را در هم‌نشینی با آرای بودریار مورد خوانش قرار داده است. داده‌های تصویری به صورت نمونه‌گیری هدفمند[۷] از میان انبوه عکس‌های منتشرشده از زنان در این شبکه اجتماعی، مشاهده، انتخاب و بررسی شده‌اند. معیارهای انتخاب و بررسی تصاویر با اتکا بر مفهوم حادواقعیت، فرازیبایی‌شناسی و فراجنسیت در تأملات بودریار به‌عنوان چارچوب نظری بحث تعیین شده‌اند.

سوژه در دوران مدرن

رنه دکارت در کتاب "تأملات در فلسفه اولی"، از طریق شکی روشمند، به قصد کشف اینکه آیا هیچ‌گونه حقیقت تردیدناپذیری وجود دارد یا نه، به تمام محسوسات و مُدرِکات شک کرده تا سرانجام امری غیرقابل‌شک را به‌عنوان مبنا و جوهر شناخت قرار دهد. وی، این حقیقت را در حکم "من فکر می‌کنم، پس هستم"[۸] یافت. او وجود خود را در نفسِ عملِ شک کردن آشکارا دیده و به این ترتیب، دریافت جهان را در گرو شناخت "من" یا همان سوژه به‌عنوان فاعل شناسا قرار داد (کاپلستون، ۱۳۹۳: ۱۱۷). دکارت با تفاوت قائل شدن میان دو جوهر جسمانی و جوهر اندیشنده، ارتباط میان جسم و نفس را به چالش کشید؛ ارتباطی که تاریخ فلسفه پس از خود را به دنبال یافتن پاسخی مناسب بدان مشغول ساخت. دکارت با اعتماد به عقل خویش و پس از رسیدن به یقین در مورد وجود خود، که به کوگیتوی دکارتی مشهور است، نفس یا ذهن را یقینی‌تر از ماده و جسم دانسته و این مهم به‌عنوان سرآغازی برای سوبژکتیویته در اندیشه مدرن قرار گرفت.

ذهن‌گرایی به‌عنوان پایه‌ای اساسی در نظام فکری و فلسفی مدرن، بر هنر آن دوران نیز تجلی یافته و با فاصله گرفتن از عینیت‌گرایی و نمایش امور ابژکتیو به‌عنوان مشخصه هنر پیشامدرن، جایگاه متمایزی را برای سوژه هنرمند قائل شده است. زیبایی به صورت امری سراسر سوبژکتیو درآمده و وابستگی خود به امور غیرحسی و مادی را به حداقل رسانده است. تجسم سوبژکتیویته دکارت در هنر مدرن را می‌توان در آثار انتزاعی و ذهنی هنرمند مستقل و اندیشنده مشاهده و عدم وابستگی او به اعیان را پیگیری کرد. امانوئل کانت در قرن هجدهم به دنبال یافتن پاسخی روشن برای حل مسئله ثنویت دکارت، دست‌یابی به معرفت و شناخت را از طریق توصیف ساختارهای مشترک آگاهی ذهن دنبال کرده و در تلاش بود تا با تبیین این ساختار مشترک در ذهن انسان، معرفت را امری درونی و بر پایه فهم مشترک پدیدارها نشان دهد. کانت در "نقد عقل محض" می‌نویسد: «ما دارای شناخت‌های پیشین معینی هستیم و حتی فهم مشترک هرگز بدون این‌ها نیست» (کانت، ۱۳۹۴: ۶۵). پایه و اساس زیبایی‌شناسی مدرن صرف نظر از آرای متفکران پیش از کانت مانند بامگارتن[۹] را باید در فلسفه نقدی کانت جست‌وجو کرد. رشیدیان در مقدمه "نقد قوه حکم"، هدف از این نقد سوم[۱۰] را نشان دادنِ مبانی و اصول پیشینی موجود در قوه حکم و حلقه رابطی برای اتصال کل کار نقدی کانت معرفی کرده است (کانت، ۱۳۹۷: ۱۶). کانت در این کتاب، به دنبال صدور حکم زیباشناختی و ذوقی، خصوصیات این حکم را با توجه به مقولات چهارگانه؛ کیفیت[۱۱]، کمیت[۱۲]، نسبت[۱۳] و جهت[۱۴] تحلیل کرده و در نهایت با اعلام ذهنی و سوبژکتیو بودن این داوری، به صدور حکمی کلی، ضروری و مورد توافق همگان دست یافت. کانت در "نقد قوه حکم" در

دقیقه اول از تحلیل امر زیبا، حکم ذوقی را حکمی زیباشناختی و سراسر ذهنی و سوبژکتیو دانسته است:

«برای تشخیص اینکه چیزی زیباست یا نه، تصور را نه به کمک فاهمه به عین برای شناخت، بلکه به کمک قوه متخیله (شاید متحد با فاهمه) به ذهن و احساس لذت و اَلَم آن نسبت می‌دهیم. بنابراین، حکم ذوقی به هیچ‌وجه نه یک حکمِ شناختی و در نتیجه منطقی، بلکه [حکمی] زیباشناختی است که از آن چنین برمی‌آید که مبنای ایجابی آن فقط می‌تواند مبنایی ذهنی باشد» (همان: ۹۹).

به این ترتیب، دوره مدرن را باید دوره‌ای با حاکمیت سوژه به‌عنوان فاعل شناسا در نظر گرفت؛ سوژه‌ای فعال که همواره درصدد شناسایی ابژه‌های عالم خارج از ذهن یا همان متعلق شناخت است. این دوگانه‌انگاری، پایه و اساسی برای فلسفه مدرن و به پیروی از آن، برتری و سلطه سوژه هنرمند شده بود. جایگاه سوژه و ابژه در دوران پسامدرن و معاصر با تغییرات فکری و فلسفی دوران، متحول شده و نگرشی دیگرگون را به همراه دارد؛ نگرش‌هایی متفاوت و گاه چنان متناقض که به ناپدید شدن سوژه نیز می‌انجامند. بودریار در قرن بیستم، وارد فضای گفتمانِ پایان مدرنیته شده و با اعلام سیطره رسانه‌ها بر کلیه امور، عصر جدیدی را مبتنی بر وانمودگی و حادواقعیت[۱۵] در رسانه اعلام کرده است. در ادامه، پرداخت نظری سوبژکتیویته در عصر رسانه‌ای معاصر در شبکه‌های اجتماعی از منظر بودریار به‌عنوان چارچوب نظری بحث دنبال خواهد شد.

سوژه در دوران پسامدرن و رسانه‌ایِ معاصر

بودریار سهم به‌سزایی در تحلیل نظری در علوم اجتماعی، انسانی و رسانه داشت. «او که از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۸۷ استاد جامعه‌شناسی در دانشگاه نانتر بود، در اواسط دهه ۱۹۷۰ با چرخشی در نگرش مدرن، وارد عرصه پسامدرن شده و نوع جدیدی از تحلیل اجتماعی را توسعه داد» (Kellner, 2004: 60). آوازه بودریار در دهه ۱۹۸۰ از مرزهای محدود دانشگاهی فراتر رفته و ترجمه آثار او به انگلیسی، وی را در آمریکای شمالی و دیگر دنیای انگلیسی‌زبان به شهرت رساند. مطبوعات رایج دوران، او را به‌عنوان "استاد پست‌مدرنیسم"[۱۶] معرفی کرده و اصطلاحاتی مانند شبیه‌سازی و پسامدرنیسم را به وی مربوط دانستند (G.smith, 2010: 1). بودریار با لقب استاد نظریه پست‌مدرن فرانسه، در مطالعات گسترده خود درباره مهم‌ترین پدیده‌های جامعه‌شناختی دوران معاصر اظهار نظر کرده است. او تفاسیر متعددی در رابطه با از بین رفتن تمایزات جنسیتی، نژادی، طبقاتی داشته و همچنین در رابطه با رسانه‌ها، فن‌آوری پیشرفته پست‌مدرن، تغییر نقش‌های هنر و زیبایی‌شناسی، تغییرات اساسی در سیاست و فرهنگ و تأثیر رسانه‌های جدید، اطلاعات و فن‌آوری‌های سایبرنتیک در ایجاد نظم اجتماعی، نظریه‌پردازی کرده است (Kellner, 2004: 60). طرح تفکر ابژه‌بنیاد و تغییر جایگاه سوژه و ابژه در عصر رسانه، از دیگر موارد مهم در آرا و نظریات او است.

بودریار (۱۳۹۸) از انحلال حقیقت و واقعیت، ناپدیدی و غیاب سوژه و بی‌ثباتی هویت فردی و روابط اجتماعی به واسطه جهان مجازی و توسعه اینترنت، سخن به میان آورده و همچنین با اشاره به پایانِ تولید و گذار اقتصادی از سرمایه‌داری صنعتی به سرمایه‌داریِ داده‌ها (Baudrillard, 1993: 9)، ما را وارد عصری تکنولوژیک، رسانه‌ای و متفاوت از دوران مدرن کرده است. داگلاس کلنر[۱۷] (۲۰۰۴) از صاحب‌نظران برجسته در حوزه‌های فکری بودریار، گفتمانِ "پایان" او را حاکی از گسست یا انقطاع پسامدرن در تاریخ دانسته و پایان اقتصادِ سیاسی به‌عنوان اصل سامان‌بخشِ جامعه تولید در عصر مدرن را اعلام کرده است. بودریار، تکثیر و بازتولید اجتماعی (پردازش اطلاعات، ارتباطات، صنایع مبتنی بر تکنولوژی‌های اطلاعاتی و ...) را جایگزین تولید در دورانِ جدیدِ وانمایی دانسته و تکثیر انبوه نشانه‌ها و کدها را در چرخه‌ای سیال و بی‌انتها نشانه آن می‌داند. در شرایط رسانه‌ای معاصر، تکنولوژی به جای سرمایه، و نشانه‌پردازی (تکثیر انبوه تصاویر، اطلاعات و نشانه‌ها) به جای تولید در دوران مدرن می‌نشیند.

بر این اساس، بودریار مبنای اندیشه خود را بر بازنمایی واقعیت به واسطه نشانه‌ها استوار ساخته و صورت‌بندی خود در این‌باره را بر اساس مدلی سه مرحله‌ای پیش برده است. نظم وانموده‌ها در این مراحل سه‌گانه، موقعیت سوژه و ابژه را نیز دچار دگرگونی کرده است. بودریار در «مبادله نمادین و مرگ»، به طبقه‌بندی وانموده‌ها روی آورده و از مراحلی یاد کرده که گام به گام از اصل واقعیت دور شده و به صورت نمونه‌هایی بدل و جعلِ واقعیت درآمده‌اند. این مراحل که از منظر بودریار در دو گام از دوران مدرن به پسامدرن رسیده، با بازنمایی وفادارانه از طریق نشانه‌هایی که شبیه به چیزهای واقعی هستند (مانند نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه) با الگوی غالبِ بدل‌سازی در دوران رنسانس تا انقلاب صنعتی آغاز شده و در مراحل بعد در دوران صنعتی با الگوی غالبِ تولید، به تحریف واقعیت از طریق بازتولید نشانه‌های مرحله نخست، به ادعای کذب بازنمایی واقعیت و وانموده صرف رسیده‌اند. مرحله سوم که بر جامعه مصرف‌کننده مسلط است، وانمایی نام دارد. وانمایی به‌عنوان الگوی غالب مرحله کنونی پسامدرن،

همان بدل محضی است که هیچ‌گونه رابطه‌ای با واقعیت ندارد. در وضعیت وانموده‌سازی، نشانه‌ها نه‌تنها چیزهای واقعی را بازنمایی نمی‌کنند، بلکه به‌عنوان پوششی برای غیاب واقعیت نیز عمل می‌کنند (Laughey, 2007: 148-149; G.smith, 2010: 197).

سوژه در مرحله نخست از مراتب سه‌گانه وانمایی، با شناسایی ابژه واقعی از ابژه مصنوع و یا تصویر آن، به‌راحتی واقعیت را از تصویر تشخیص داده و در رویارویی با بازنمایی واقعیت در مرحله دوم، از شناسایی ابژه اصیل از ابژه‌های تکثیرشده و مصنوع باز می‌ماند. در این مرحله، واقعیت همچنان پابرجا است؛ اما به دلیل پوشانده شدن آن از طریق شبیه‌سازی، تشخیص آن دشوار می‌نماید. نشانه‌های نوع دوم به زعم بودریار، آغازگر عصر وانموده‌ها و وانمود بوده و سرگشتگی سوژه را در مرحله سوم وانمایی به دنبال داشته‌اند (بودریار، ۱۳۹۹ب: ۱۷). سوبژکتیویته در نظم سوم و در دنیای پسامدرن، ازهم‌گسیخته و گم می‌شود. سوژه در این جهانِ رسانه‌ایِ معاصر گرفتار آمده و چنانچه کلنر می‌نویسد: «سوژه در یک دنیای بیش از حد نمایان‌شده و شفاف، قرابتِ شدیدی با تصاویر و اطلاعات لحظه‌ای [پیدا می‌کند]» (کلنر، ۲۰۰۴: ۱۶). بودریار، عملکردِ مدرنیته را مبتنی بر منطقِ بازنمایی و نمایاندنِ واقعیت و حقیقت به واسطه آن دانسته و با ورود به عصر پسامدرن و رسانه‌ایِ معاصر، از میان رفتن ارتباط میان سوژه با امر واقعی را اعلام کرده است. واقعیت ناپدید و در غیاب، خود را در شرایطی یافته است که بودریار آن را حادواقعیت می‌خواند.

«حادواقعیت از الگو یا وانموده‌هایی ساخته شده است که هیچ ارجاعی به واقعیت ندارند، بلکه در سلسله‌ای از کپی‌ها یا رونوشت‌های تهی که فاقد معنای تاریخی هستند تکثیر می‌شوند» (حقیقی، ۱۳۸۷: ۱۰۰). می‌توان گفت جای‌گیریِ واقعیت ثانویه به جای اصل، از شروط پیدایش حادواقعیت است. روبرت بریجز[۱۸] در این‌باره می‌نویسد: «حادواقعیت، در زمینه گسترش فرآیندهای جایگزینی، به یک کپی اجازه می‌دهد تا به‌عنوان نقطه مرجع "اصلی" عمل کند» (Lucy et al, 2015: 108). همچنین، مایک گین[۱۹] در مدخل حادواقعیت در دانش‌نامه بودریار، حادواقعیت را به‌عنوان مرحله‌ای از توسعه فرهنگی که با ظهور رسانه‌های جمعی مشخص می‌شود دانسته و شکل‌گیری آن را به واسطه نظریه عمومی بودریار در مورد گذار از فرهنگ نمایشی بورژوازی به فرهنگ توده‌ای با میانجی‌گری تلویزیون می‌داند. او کامپیوترها و پیشروی واقعیت مجازی را سبب فراگسترش حادواقعیت معرفی کرده است (G.smith, 2010: 95-96). به این ترتیب، تحقق آرا و افکار بودریار با توسعه شبکه جهانی اینترنت و ورود شبکه‌های مجازی به زیستِ روزمره انسان معاصر، سرعتی دوچندان یافته است. امروزه تمام تجربیات انسانی و هر اثر باقی‌مانده از خودِ واقعی افراد به رایانه‌ای درخشان و موبایل‌های هوشمند تبدیل شده و فضایی پدید آمده است که جدایی از آن تقریباً ناممکن و در صورت بروز، فرد را دچار بی‌خانمانی[۲۰] می‌نماید. نیکولیچ[۲۱] در این‌باره می‌نویسد: «تجربه معاصر انسان با تلفن‌های هوشمند به‌عنوان وسیله‌ای شخصی، بسیار پیش‌پاافتاده و در عین حال متعالی که احتمالاً معنوی‌ترین شیء زمان ما است؛ دقیقاً تجسم برخی از قوی‌ترین تأملات فلسفی بودریار در مورد مفاهیم واقعیت، مجازی بودن و حادواقعیت است» (Nikolić, 2021: 41). بودریار به قدرت رسانه و تکنولوژی ارتباطی باور داشته و قدرت فوق طبیعی آنها را ناسازگار با واقعیت دانسته است؛ چنان قدرتی که مرزهای واقعیت را درنوردیده و منجر به خلق حادواقعیت شده است. داگلاس کِلنر این وضعیت را حاکی از پایان یافتن نظریه مدرنی می‌داند که بر دیالکتیک سوژه- ابژه پیش رفته و از سوژه انتظار داشت تا ابژه را بازبنماید و روی آن تسلط پیدا کند: «در فلسفه مدرن، سوژه فلسفی سعی دارد به سرنوشت واقعیت پی ببرد، پایه‌های دانشِ عقلانی‌اش را مستحکم کند و این دانش را برای تسلط و حکمرانی بر ابژه (یعنی طبیعت، مردمان دیگر، افکار و ایده‌ها) به‌کار بندد» (کلنر، ۲۰۰۴: ۱۷). در حالی که رسیدنِ ابژه پست‌مدرن به نوعی خودآیینی، آن را از چنگال سلطه سوژه مدرن رهانیده است؛ سوژه‌ای که در دوران طولانیِ یکه‌تازیِ خود در دوران مدرن، به قصد چیرگی و تسلط بر ابژه، به تولید انبوه، انباشت و بازتولید چیزها به خواست خود دست زده بود. برآمدن دوران مدرن، نتیجه تقدم نشانه‌ها در عصر رسانه‌ایِ معاصر و انقلاب تکنولوژیکی است که شبیه‌سازی، تکثیر و گسترش ابژه‌های مستقل و خودارجاع را به همراه داشته است؛ ابژه‌هایی که در شوریدگی هرچه تمام در ناوابستگی کامل به سوژه‌های کنترل‌کننده، زمام امور را به‌دست گرفته و در حادفضایی مجازی، پایان امر واقعی را اعلام می‌کنند؛ «در نهایت هم کار به جایی می‌رسد که سوژه، [...]، در سناریوی متافیزیکیِ بودریار شکست می‌خورد و ابژه به پیروزی می‌رسد، پایانِ خیره‌کننده‌ای بر دیالکتیکِ سوژه و ابژه که به فلسفه مدرن سامان می‌داد» (همان: ۲۰).

بازنمایی سوژه زن در رسانه معاصر

بازنمایی امر واقعی در مکاتب هنری مانند واقع‌گرایی یا رئالیسم حضوری محسوس داشته و سوژه هنرمند را در جست‌وجوی نزدیکی هرچه بیشتر شیوه‌های بیان با واقعیت و

یا مظاهر آن به حرکت واداشته است. توجه به امر واقعی، پیوند خود با هنر را حتی در سوررئالیسم و از طریق همنشینیِ آن با امر خیالی نیز حفظ کرده و گسست از واقع‌گرایی را باری دیگر با ارجاع به آن یافته است. امروزه امر حادواقعی در مرحله‌ای قرار گرفته است که برکنار از هر گونه ارتباط با واقعیت، واقعیت درونی و خودارجاعِ خویش را می‌یابد. «[...]، مرحله‌ای که تضاد امور واقعی و خیالی در آن محو می‌شود؛ ناواقعیت [در این مرحله] دیگر به رؤیا یا خیال، به فراسوها یا به درون‌نگریِ نهایی، تعلق نداشته، به شباهتِ وهم‌انگیزِ واقعیت به واقعیت تعلق دارد» (بودریار، ۱۴۰۰: ۲۶). حادواقعیت در عصر رسانه و در حیطه امر مجازی، حاصل مرحله سوم وانمایی و وانموده محض بوده، در برابرِ اصل واقعیت قرار گرفته و بر آن چیره شده است. به این معنا، «امرِ واقعی چیزی نیست مگر شکلی از وانمایی» (بودریار، ۱۳۹۸: ۵۷). دیالکتیکِ امر واقعی و امر مجازی در نظام فکری و فلسفی معاصر دگرگون شده و «اکنون امر مجازی آن چیزی است که جای امر واقعی را می‌گیرد؛ امر مجازی تا جایی که هم‌زمان جهان را در واقعیتِ صریح و قطعی‌اش محقق می‌سازد و واپاشی‌اش را نشان می‌زند، به معنای انحلالِ نهاییِ امر واقعی است» (همان: ۵۸).

امروزه توسعه شبکه‌های اطلاعات و ارتباطات مجازی، فاصله امر واقعی با امر حادواقعی را از میان برداشته، با یکدیگر ممزوج شده و سوژه‌های سرگردان را در حادواقعیتی مجازی گرفتار آورده است. بازنمایی تصویری سوژه زن معاصر ایران به‌عنوان بخشی از جامعه فعال در دنیای رسانه و شبکه‌های اجتماعی مجازی، در رویارویی با امر حادواقعی، به ورطه وانمایی کشانده شده و نگاه خود را به درون و تکرار بی‌وقفه خویش دوخته است؛ تکراری که در سامانه‌ای درونی، خود را از هر گونه وابستگی و ارجاع به بیرون رهانیده و در چرخه‌ای نامتناهی، سرخوشانه به درون منفجر شده است. این تصاویرِ بی‌ارجاع، دال‌های شناوری هستند که با نگاه پساساخت‌گرایانه بودریار هماهنگ بوده و فارغ از هر گونه مدلول نهایی، معنای خویش را از درون می‌یابند؛ معنا در این شرایط به تعویق افتاده و خودبنیاد است. به این ترتیب، زنانِ معاصر در دنیای شفاف و کاملاً مرئیِ شبکه‌های اجتماعی مجازی، از سوژه‌های فعال مدرنیته فاصله گرفته و با تبدیل شدن به نشانه، با تصویر خود و ابژه‌های لحظه‌ای و گذرا یکی می‌شوند؛ در بازیِ گفتمان رسانه، مرجع و مصداق خویش را در دیگر گفتمان‌های موجود یافته و تا سرحدِ اشباع پیش‌می‌روند. کلنر با اشاره به نوشته "شوریدگی و سکون" بودریار، شوریدگیِ ابژه‌ها را در تکثیر انبوه و گسترش آنها تا مقیاس انُم دانسته و فراروی ابژه‌ها از مرزهای خود را نشانه آن می‌داند: «زیبایی‌ها هرچه زیباتر از زیبایی در حوزه مد، امر واقعی هرچه واقعی‌تر از امر واقعیِ تلویزیونی [و...]» (کلنر، ۲۰۰۴: ۱۹).

توسعه فن‌آوری و فضای سایبرنتیک به زعم بودریار، درهم‌تنیدگی خیال و واقعیت را باعث شده و چیزها را در قالب وانموده‌هایی ارائه می‌کند که جهان را یکپارچه حادواقعی می‌سازد. به این ترتیب، «اشیا در دنیای واقعی و بازنمایی‌های رسانه‌ای در هم ادغام و یکی می‌شوند. چیزها چنان اهمیتی پیدا می‌کنند که در غیاب بازتولید رسانه‌ای آن هرگز دارای آن درجه از اهمیت نبوده و نیز نمی‌توانست وجود داشته باشد» (Lucy et al, 2015: 106). زیستِ رسانه‌ای معاصر، انسان را در وضعیتی قرار می‌دهد که دمادم با جریان عظیمی از تصاویر، کدها و مدل‌ها مواجه شده و به موجب حادواقعیت، این مدل‌ها، تصاویر و کدها رفتار و اذهان او را کنترل کرده و به آن شکل می‌بخشند. در اینجا، «این امر مجازی است که ما را می‌اندیشد: ما دیگر به موضوعِ اندیشه یا موضوعِ کنش نیازی نداریم؛ رویدادها همه به وساطتِ تکنولوژیِ حادث می‌شوند» (بودریار، ۱۳۹۸: ۵۸). زندگی در این جهان و مکان‌های رسانه‌ای و مجازی، سوژه زن را آنچنان که از آرای بودریار دریافت می‌شود، در تنگنای ناممکنِ میان خواست خودمختاری و سلطه‌پذیری گرفتار کرده و او را که دیگر نه کاملاً استقلال داشته و نه در تسلیم مطلق قرار گرفته است پا به پای این حادفضای جهانی پیش برده و با قابلیت تغییر دائمی، مصرف‌کننده و پذیرا ساخته است. مفهوم امر حادواقعی به‌عنوان یکی از ابزارهای انتقادی بودریار را می‌توان برای درک و سامان‌دهی موقعیت زنانی به‌کار برد که در این وضعیت معاصر، از جهان واقعی خود فاصله گرفته، اغوا شده و با تبدیل شدن به نشانه، تحت سلطه ابژه تکه تکه شده و از بین رفته‌اند. در این شرایط، جوامع تکنولوژیک معاصر بیش از آنکه در اختیار سوژه باشند، در کنترل نشانه‌ها و ابژه هستند.

بازنمایی سوژه زن در شبکه اجتماعی اینستاگرام

بدن زنان در عکس‌های منتشرشده در حادفضای شبکه‌های اجتماعی مجازی، با تبدیل شدنِ به نشانه، به ابژه‌هایی برای انتقال پیام بدل شده و خود تبدیل به موضوع و اثر هنری می‌شود. توجه به بازنمایی حالات روانی انسان در هنر دوران پیشارسانه‌ای، جای خود را به بیانِ هرچه صریح‌ترِ جسم داده و یکی شدن سوژه و ابژه زن در رسانه را اعلام می‌کند. تصویر ۱، پرتره عکاسی‌شده از زنی معاصر در شبکه اجتماعی اینستاگرام را نشان می‌دهد که در راستای حمایت از کمپین منع خشونت علیه زنان، بدن خود را به مثابه ابزاری در راستای انتقال پیام به رنگ نارنجی به‌عنوان رنگ

مشترک در کمپین، درآورده و به این ترتیب، سوژه هنرمند با ابژه خویش یکی شده است. تصویر ۲ نیز نمونه‌هایی از تبلیغات تجاری پوشاک است که جسم زن را در حکم ابژه‌ای تجاری به‌کار بسته و از طریق حالت‌دهی به صورت و بدن، او را به ابژه‌ای محض بدل کرده است. زن در این تصاویر، بدنی است که با ورود به مرحله ابژه‌گی، امکان هر گونه سلطه از او سلب شده و صرفاً در راستای محتوا و پیام به تصویر درآمده است. رنگ‌آمیزی بخش‌های برهنه‌ای از بدن همانند صورت، سینه، دست‌ها و ران پاها در تصویر ۲ (سمت چپ)، نشانی از محوشدگیِ سوژه زن و تبدیل آن به ابژه‌ای زیباشناختی و البته کاربردی است.

فرازیبایی‌شناسی

بودریار با تأکید بر خودِ رسانه، روایت‌های مدرنیستیِ هنر و هنرمند را کنار گذاشته و با طرح فرازیباشناختی شدن عرصه هنر و رسانه، وارد دوران پسامدرن و معاصر شده است. او «علت وجودیِ هنر پسامدرن را ناتوانی هنر مدرن در تحقق زیبایی‌شناسیِ اتوپیایی مدرنیته دانسته و استدلال می‌کند که هنر پسامدرن، گواهی بر ناتوانی هنر مدرن در پیشی گرفتن از خود و تبدیل شدن به شکل کاملی از هستی است» (G.smith, 2010: 219-220). دیگر معیارهایی قطعی برای داوری زیبایی‌شناسی و احساس لذت و اَلَم زیباشناسانه وجود نداشته و وضعیت جدیدی پدید آمده است که چنانچه جان آرمیتاژ[۲۲] در مدخل فرازیبایی‌شناسی[۲۳] در دانش‌نامه بودریار می‌نویسد، «فراتر از همه تضادهای زیباشناختی پیشین است» (Ibid: 221). در نتیجه این وضعیت، در حالی که جنبش‌های هنری پسامدرن با توانایی خیره‌کننده به راه خویش ادامه می‌دهند، هم‌زمان توسط توده‌ها رها شده و نابودی مرزهای ثابت زیبایی‌شناختی را به همراه می‌آورند. ثمره چنین نگرشی به هنر و زیبایی را می‌توان در هنر پاپ و تسری زیبایی به امور مصرفی، پیش‌پاافتاده و روزمره دنبال کرد. «در حقیقت، با هنر پاپ بود که فرازیبایی‌شناسی آغاز» (Ibid) و تمایز بین هنر والا و فرهنگ مصرفی و روزمره از میان رفت. هنر رسانه‌ای و معاصر در تلاش برای بی‌اعتباری از طریق شبیه‌سازی و تکرار پیش رفته و خود را در همه جا و همه چیز بازمی‌یابد. «هنر همه جا هست، و تقریباً به هر چیزی می‌توان برچسب هنر زد» (توفولتی، ۱۳۹۶: ۹۶).

بودریار با رهاییِ جامعه از اشکال، خطوط، رنگ‌ها و ایده‌های زیبایی‌شناختی، ظهور نوعی زیبایی‌شناسی عام را اعلام کرد و با رهایی هنر رسانه‌ای و معاصر از جنبه آرمان‌شهری می‌نویسد: «به لطف رسانه، علوم کامپیوتر و تکنولوژی‌های تصویری، اینک همگان به صورت بالقوه آفرینشگر شده‌اند» (بودریار، ۱۳۹۹الف: ۲۷). بر این اساس، می‌توان گفت که بازنمایی تصویری معاصر در ایران نیز در وضعیت رسانه‌ای دچار دگرگونی‌هایی نسبت به دوران مدرن و پیشامدرن شده و با جهت‌گیری واسازانه علیه گفتمان‌های زیباشناختی رایج، همگام با زمان و تحت تأثیر تکنولوژی پیش رفته است. با قرائت بودریار از هنر و زیبایی، می‌توان هر گونه مرزبندی میان مفهوم هنرمند نخبه و غیرنخبه را کنار گذاشته و از طریق پیشی گرفتن ساحتِ دیجیتال و تکنولوژی بر فرم، فرازیبایی‌شناختی شدنِ چیزها را در پی آن یافت. انتشار تصاویر در شبکه‌های اجتماعی مجازی، دیگر در اختیار هنرمندان تراز اول نبوده و هر کسی می‌تواند در مقام تصویرگری عمل کند که در این وضعیت رسانه‌ای، دست به تولید و معناسازی زده است. دیگر اصالت

تصویر ۱. بدن به مثابه ابزار انتقال پیام. #خشونت-علیه-زنان، اینستاگرام فارسی (نگارندگان)

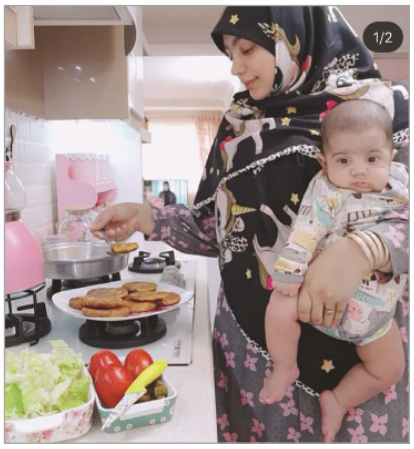
تصویر ۲. بهره‌مندی از بدن در تبلیغات رسانه‌ای.
تصویر راست: صفحه اینستاگرام manadukht - تصویر چپ: صفحه اینستاگرام dizadotgaller (نگارندگان)

عکس‌های آنالوگ به نیت دست‌یابی به امر واقعی و یا حتی غیاب آن، مطرح نبوده و تصاویر ساخته و پرداخته‌شده در دنیای مجازی، بدون هیچ منبع و ارجاعی، واقعیتِ درونی خود را در محیط رسانه می‌یابند.

تصویر زنان در شبکه اجتماعی اینستاگرام، به‌دور از معیارهای زیباشناختیِ گذشته، به‌سانِ ابژه‌هایی معاصر، در قلمرویی از فرازیبایی‌شناسی در گردش بوده و با تبدیل زیبایی به امری فراگیر و پیش‌پاافتاده در زندگی روزمره و مصرفی، تکرار و بازتولید می‌شوند. تولید تصویر دیگر در اختیار سوژه هنرمند در فرهنگ والا نبوده و کنترل آن به دست جهانِ نامتناهیِ حادواقعیت در رسانه ممکن شده است؛ جهانی که از طریق به‌کارگیری نقل‌قول‌ها، وانمایی و بازتولید، به تصاحب دوباره فرم‌های گذشته دست یافته و تا مرز کیچ[۲۴] پیش می‌رود. مشاهده انبوهی از تصاویر زنان در حال انجام امور روزمره (تصویر ۳) و همنشینی آنان با ابژه‌های مصرفی پیش‌پاافتاده در عکس‌ها (تصویر ۴)، بازتولید حالات و پوشش گذشته (تصویر ۵) و گسترش پدیده کیچ در عکس‌های زنان (تصویر ۶)، نمونه‌هایی از توسعه امر فرازیبایی‌شناسی در بازنمایی تصویری سوژه زن معاصر ایران در رسانه و تسلط ابژه بر سوژه هنرمند هستند.

فراجنسیت

پروژه مدرنیته با رؤیای دست‌یابی به سعادت از طریق تکیه صرف بر خردِ انسانی، نه‌تنها با شکست روبه‌رو شده که از انسان، موجوداتی بریده بریده و پراکنده باقی گذاشته است. «حاصل آن [مدرنیته] برای ما آشفتگی کامل و به‌تعبیری، عدم امکان درک اصول تعیین‌کننده زیبایی‌شناختی، جنسی یا سیاسی است» (بودریار، ۱۳۹۶: ۲۰). به این ترتیب، تردید درباره خردِ سوژه‌محور دکارتی به‌عنوان فصل مشترک پسامدرنیسم، ما را



تصویر۳: نمایش زندگی روزمره. swet_home_atefeh، اینستاگرام فارسی

تصویر ۴: حضور ابژه‌های روزمره. omidshi، اینستاگرام فارسی

تصویر ۵. بازسازی گذشته.persia.vogue، اینستاگرام فارسی (نگارندگان)

تصویر ۶. پدیده کیچ. hannafardin، اینستاگرام فارسی (نگارندگان)

وارد عصر رسانه کرده و به نقطه صفرِ امور رسانده است؛ مرحله‌ای که تنها می‌تواند از طریق بازتولید، شبیه‌سازی و تکثیر پیش رفته و به حیات بی‌پایان خود ادامه دهد. هنر و زیبایی‌شناسیِ آرمانیِ مدرنیته جای خود را به نوعی فرازیبایی‌شناسیِ امور پیش‌پاافتاده و روزمره داده و آرمان‌شهرِ جنسیِ مدرنیته نیز به سمت فراجنسیت[۲۵] پیش رفته است. فرآیند سردرگمی و سرایت در عصر رسانه‌های الکترونیک و مجازی، منجر به از میان رفتنِ قطعیت و هم‌گونی حوزه‌های مختلف شده؛ جایگزینیِ هر حوزه با حوزه‌ای دیگر را امکان‌پذیر و فراگستریِ تصادفی امور را فراهم ساخته است. از دست رفتنِ ویروسیِ قطعیت که رویداد اصلی در میان همه رویدادهای جدیدی است که [در عصر رسانه] بر ما هجوم می‌آورد، زیبایی‌شناسی را به فرازیبایی‌شناسی، و جنسیت را به فراجنسیت تبدیل می‌کند (همان: ۱۶ و ۱۷).

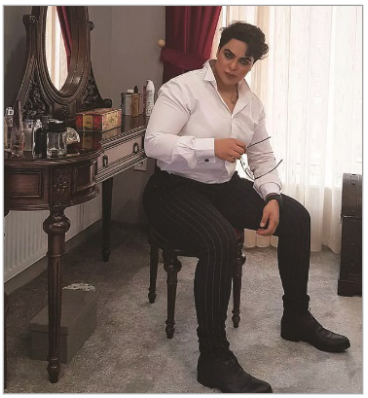
ویکتوریا گریس[۲۶] در مدخل فراجنسیت در دانش‌نامه بودریار، اصطلاح ترنس را به معنای حرکتی بینابین، سردرگمی مرزها، نه اینجا بودن و نه آنجا بودن‌ها و در نهایت، نوعی سرایت سراسری دانسته که با مرحله انتشار ویروسی یا فرکتال بودریار در ارتباط است. ترنس، زمانی پدید می‌آید که هیچ نقطه ارجاع مشخصی برای امور نبوده و منطق خود- تکثیری و شبیه‌سازی جای هر رابطه‌ای را می‌گیرد. حالت ترنس به‌عنوان یک سرایت، یا هرج و مرج به این معنا است که همه چیز جنسی است، همه چیز سیاسی است و همه چیز زیبایی‌شناختی است (G.smith, 2010: 226). مقصود بودریار از فراجنسیت، به گفتمان پزشکی و بیولوژیک اشاره نداشته و چنانچه در شفافیت شیطانی می‌نویسد:

«"فراجنسیت" نه در مفهوم آناتومیک آن، بلکه در مفهومی عام‌تر دگرجنس‌پوشی، بازی با جابه‌جایی نشانه‌های جنسیتی و برخلاف شیوه قبلیِ بازی با تفاوت‌های جنسی، بازی با عدم تفاوت جنسی، فقدان تمایز میان قطب‌های جنسی و بی‌تفاوتی نسبت به رابطه به مثابه لذت دیده می‌شود» (بودریار، ۱۳۹۹الف: ۳۳).

فراجنسیت را می‌توان نتیجه شبیه‌سازی در حادفضایی دانست که چنانکه ایبرو اَسال (۲۰۱۹) در مقاله‌ای با عنوان "جنسیت به مثابه حادواقعیت" اشاره می‌کند، با آخرین مرحله از مراحل وانمایی بودریار قرابت داشته و با دلالت بر فقدان و غیاب چیزها، هر گونه رابطه با واقعیت را از هم گسسته، خالص و وانموده آن می‌شود. شبیه‌سازی در این مرحله، تمایز میان امر واقعی و خیالی را از میان برده و از طریق عدم قطعیت، مرزها را در هم کشیده است. اَسال با طرح شباهت میان مسئله شبیه‌سازی جنسیت در اندیشه جودیت باتلر متفکر پست‌مدرن در حوزه زنان با آرای بودریار در این خصوص می‌نویسد:

باتلر، با زیر سؤال بردنِ ماتریس دگرجنس‌گرای پذیرفته‌شده، ادعا می‌کند که جنسیت برساختی اجتماعی و اجرایی است و به این ترتیب، اشکال مختلفی از زنانگی و مردانگی را در نظر می‌گیرد. او متأثر از ایده‌های میشل فوکو[۲۷] در رابطه با قدرت و دانش، استدلال می‌کند که هویت‌های جنسیتی توسط سیستم‌های قضایی و نهادهای اجتماعی تولید، اداره و تنظیم می‌شوند و این ساختارهای اجتماعی هستند که از طریق ایدئولوژی‌ها و جهان‌نگری‌های خاص خود، شبیه‌سازی‌هایی را در حوزه جنسیت رقم زده، آنها را تکرار و سپس از طریق تجربه بر بدن‌ها منعکس می‌کنند. شبیه‌سازیِ زبانی و اجتماعیِ جنسیت در اندیشه باتلر بر وجود جنسیتِ مقدم بوده؛ هیچ ارتباطی با واقعیت نداشته و صرفاً برساخته‌هایی اجرایی هستند (Asal, 2019).

با در نظرگرفتنِ جنسیت به مثابه نوعی شبیه‌سازیِ غیرقطعی و بدون مرجع در اندیشه باتلر، می‌توان آن را در تناسب با آرای بودریار و همچنین پیشروی این شبیه‌سازی تا مرزهای فراجنسیتی یافت. دگرجنس‌پوشی به‌عنوان نشانه و ترفندی برای فراجنسیت، در بازنمایی تصویری سوژه زن معاصر ایران در شبکه‌های مجازی نیز قابل پیگیری است. تصاویری از زنان با پوشش و حالات مردانه (تصویر ۷) و یا حضور مردانی با اطوار و پوشش زنان (تصاویر ۸ و ۹)، نشانه‌هایی از گسترش فراجنسیت به‌عنوان مظاهری از بازنمایی رسانه‌ای معاصر هستند؛ نوعی برون‌گرایی که مرز میان سوژه فعال و آفریننده را با ابژه ساخته و پرداخته‌شده در هم ریخته و با تبدیل سوژه به تصویری قابل‌رؤیت، نوعی از بودن و حضور در عصر حاضر را رقم زده است. شبکه‌های مجازیِ عکس‌محور، انفجار درونیِ بدن‌هایی است که در خیال رهایی و آزادی سوژه، مسیر وانمودگی خویش را به‌سرعت می‌پیمایند.



تصویر۷: فراجنسیت، دگرجنس‌پوشی زنان. shirin.nobahari.love، اینستاگرام فارسی

تصاویر۸ و ۹. فراجنسیت، دگرجنس‌پوشی مردان. omidshi، اینستاگرام فارسی (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

این مقاله با طرح شبکه اجتماعی اینستاگرام به‌عنوان بستری برای زیستِ رسانه‌ای و روزمره زن معاصر ایران، مطالعه آن را امکانی به جهت دست‌یابی به تصویر رسانه‌ای زنان دانسته و به این ترتیب، با تحلیلی تطبیقی، چگونگی بازنمایی تصویری سوژه زن معاصر ایران در این رسانه را دنبال کرده است. با مروری بر جایگاه سوژه در نظام فکری و فلسفی مدرن تا رسیدن آن به اندیشه پسامدرن و رسانه‌ایِ معاصر، می‌توان تصویر زنان را به‌سانِ ابژه‌هایی هنری یافت که با رهایی خود از چنگال سوژه هنرمند، آیین دیگری را جسته و خودبنیاد شده‌اند. تصویر زنان به‌عنوان ابژه‌هایی رسانه‌ای و معاصر، دیگر در اختیار انتخاب و تأیید سوژه هنرمندِ عکاس و یا عالمِ پیرامون او نبوده و با اتکا به خویش، درون جهانِ رسانه و گفتمان‌های حاکم بر آن به گردش درآمده و مورد تأیید و تصدیق قرار می‌گیرند. این تصاویر از سویی، وابستگی خود به ذهنیت سوژه هنرمند تراز اول را از دست داده و از سویی دیگر، خود را وابسته به عالمِ رسانه اینستاگرام می‌یابند. در نتیجه، اینستاگرام فارسی به‌عنوان بستر مطالعاتی پژوهش حاضر، فضایی را به‌وجود آورده که به اعتبار آرای بودریار در باب رسانه، می‌توان آن را حادفضایی رسانه‌ای در نظر گرفت؛ حادفضایی که واقعیت را در گردش از عصر مدرن به پسامدرن، به حادواقعیت بدل کرده و با ساختار تکنولوژیک و شبکه‌ایِ خود، عنان بازنمایی تصویری سوژه زن در عکس‌ها را در دست گرفته است. تصویر زنان با فضای سردرگم و نامتناهیِ اینستاگرام هماهنگ شده و در چنان حادواقعیتی به تولید و گردش درمی‌آید که از طریق هم‌گونیِ حوزه‌های مختلف، هر گونه قطعیت پیشین را از دست داده و فرازیبایی‌شناختی و فراجنسیتی شده است. به این ترتیب، می‌توان اعلام کرد که جهانِ بازنمایی رسانه‌ای سوژه زن معاصر، همان جهانِ بی‌مرجعِ رسانه است؛ جهانی حادواقعی که در گسست از واقعیت، امکانِ فاعلیتِ سوژه را سلب کرده و او را با ابژه‌هایی روبه‌رو ساخته است که رسانه و ساختار تکنولوژیکِ آن پیش روی او نهاده‌اند. سوژه پایان یافته و تنها از خود وانموده‌ای بی‌ارجاع باقی گذاشته است؛ در این شرایط، ابژه‌های فرازیباشناختی و فراجنسیتی معاصر صرفاً بدل به وانموده‌هایی تهی شده که با عبور از مرزهای تعیین‌شده مدرن، هویت و واقعیتِ جدید خود را مبتنی بر جهانِ رسانه اینستاگرام جست‌وجو می‌کنند. شناسایی بازنمایی تصویر رسانه‌ای سوژه زن معاصر علاوه بر بازخوانیِ مقوله‌های مستخرج از آرای بودریار به‌عنوان یکی از متفکران پسامدرن در حوزه مطالعات رسانه، همچنین می‌تواند با در نظر گرفتن وجه مکان‌مندِ رسانه مجازیِ اینستاگرام در نظر گرفته شود که این می‌تواند موضوع پژوهش‌های آتی باشد.

پی‌نوشت

1. Kim Toffoletti

2. Baudrillard, Postfeminism and the Image Makeover
3. How to Look Good Naked

«چگونه برهنه خوب به نظر برسیم»، یک برنامه تلویزیونی است که برای اولین بار در سال ۲۰۰۶ از شبکه چهار انگلیس پخش شد و در آن مجری، زنان و مردانی که از بدن خود ناراضی بودند را از طریق راهکارهای مراقبتی و تقریباً دستوری، حمایت و آنان را تشویق می‌کرد تا پس از کسب احساس رضایت از بدن‌های خود، جلوی دوربین برهنه شده و به این ترتیب خود را بپذیرند.

4. Gender as Hyperreality: Butler's Gender through Baudrillard's Simulacrum and the Case of David Reimer
5. Ebru Asal
6. Judith Butler
7. Purposive Sampling
8. Cogito ergo sum
9. Alexander Gottlieb Baumgarten

۱۰. "نقد قوه حکم" در تریلوژی نقدی کانت، نقش میانجی و پیونددهنده دو اثر پیشین یعنی "نقد عقل محض" و "نقد عقل عملی" را دارد.

11. Quality
12. Quantity
13. Relation
14. Modality
15. Hyperreality
16. Guru of postmodernism
17. Douglas Kellner
18. Robert Briggs
19. Mike Gane
20. Homelessness
21. Leona Nikolić
22. John Armitage
23. Transaesthetics

۲۴. پدیده کیچ (Kitsch)، در قلمرو هنر، ادبیات، سیاست، فرهنگ و ... وجود داشته و به معنای آثار تکراری، تقلیدی و پرطمطراق و تهی هستند. «آثار هنری که در مقیاس انبوه تولید می‌شوند و تقلید ناموفقی از استانداردهای زیباشناسی فرهنگ نخبه هستند» (سی‌مورگان، ۱۳۹۵: ۱۴).

25. Transsexuality
26. Victoria Grace
27. Michel Foucault

منابع و مآخذ

- بودریار، ژان (۱۳۹۶). **چرا همه چیز تاکنون ناپدید نشده است؟** ترجمه احسان کیانی‌خواه، چاپ دوم، تهران: حرفه نویسنده.
- بودریار، ژان (۱۳۹۸). **گذرواژه‌ها**. ترجمه علی رستمیان، چاپ دوم، تهران: کتاب پاگرد.
- بودریار، ژان (۱۳۹۹الف). **شفافیت شیطانی: رساله‌ای درباره پدیده‌های افراطی**. ترجمه پیروز ایزدی، چاپ سوم، تهران: ثالث.
- بودریار، ژان (۱۳۹۹ب). **وانموده‌ها و وانمود**. ترجمه پیروز ایزدی، چاپ سوم، تهران: ثالث.
- بودریار، ژان (۱۴۰۰). **در سایه اکثریت‌های خاموش**. ترجمه پیام یزدانجو، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- توفولتی، کیم (۱۳۹۶). **بودریار در قابی دیگر**. ترجمه وحیدالله موسوی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- حقیقی، مانی (۱۳۸۷). **سرگشتگی نشانه‌ها نمونه‌هایی از نقد پسامدرن / بودریار ... [و دیگران]**. ترجمه بابک احمدی... [و دیگران]، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

- سی‌مورگان، رابرت (۱۳۹۵). **هنر معاصر در عصر جهانی‌شدن**. ترجمه گلنار یار محمد، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۹۳). **تاریخ فلسفه از دکارت تا لایپ‌نیتس**. ترجمه غلامرضا اعوانی، جلد چهارم، چاپ پنجم، تهران: سروش.
- کانت، امانوئل (۱۳۹۴). **نقد عقل محض**. ترجمه بهروز نظری، چاپ اول، تهران: ققنوس.
- کانت، امانوئل (۱۳۹۷). **نقد قوه حکم**. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ یازدهم، تهران: نی.
- کلنر، داگلاس (۲۰۰۴). درآمد: ژان بودریار. **چرا همه چیز تاکنون ناپدید نشده است؟** تهران: حرفه نویسنده. ۲۱-۱۲.

- Asal, E. (2019). Gender as hyperreality: Butler's gender through Baudrillard's simulacrum and the case of David Reimer. **CULT 501: Social and Cultural Theory**.
- file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Gender_As_Hyperreality_Butlers_Gender_Th-1.pdf
- Baudrillard, J .(1993). **The Transparency of Evil: Essays on extreme phenomena**. Trans. Benedict, J. London and New York: Verso.
- Borges-Rey, E. (2015). News images on instagram: The paradox of authenticity in hyperreal photo reportage. *Digital Journalism*, 3 (4), 571-593.
- Gennaro, S. & Miller, B. (2020). Re-literation and Remixing the Self on Social Media. *International Academic Journal Baudrillard Now*, 1 (2), 25-37.
- G.smith, R. (2010). **The baudrillard dictionary**. Ehrthardt: Edinburgh University.
- Kellner, D. (2004). **Encyclopedia of Modern French Thought**. New York: An imprint of the Taylor & Francis Group.
- Laughey, D. (2007). **Key Themes in Media Theory**. New York: Open University Press.
- Lucy, L. et al. (2015). **A Dictionary of Postmodernism**. UK: Wiley Blackwell.
- Nikolić, L. (2021). Exploring Hyperreal Transcendence through Research-creation: The Smartphone as Spiritual Interface between the Real and Virtual Selves, In Total Screen: Why Baudrillard, Once Again? *MAST, The Journal of Media Art Study and Theory*, 2 (1), 40-50.
- Toffoletti, K. (2014). Baudrillard, Postfeminism and the Image Makeover. *Cultural Politics*, 10 (1), 105-119.

Received: 2023/01/15
Accepted: 2023/03/05

A Comparative Analysis of Female Subject Representation in Instagram Photos Based on Baudrillard's Hyperreality

Rozita Safari Sedigh* **Amir Abass Mohamadi Rad****
Nader Shayganfar***

Abstract

Visual representation in the media world of digital images is an emerging phenomenon in which its achievement requires the identification of the epistemological and technological system of postmodern and media art, and the developments that have emerged in the path of the transformation of subjectivity. The visual representation of the female subject on Instagram as a social network can provide a suitable perspective for examining the contemporary representation and can reveal the status of the female subject in social media by distancing itself from the modern subjectivity. Via a descriptive-analytical research method and employing Jean Baudrillard's ideas of media, the present study seeks to answer the following questions: How has the Instagram social network with its technological structure and media circulation affected the image representation of the contemporary Iranian female subject? What position can be given to the artist-subject and the image-object in the contemporary media representation? The study aims to conduct a comparative analysis of the representation of the contemporary Iranian female subject in Instagram hyperreality, relying on Baudrillard's ideas. The population consisted of the women's published photos on Instagram, selected through a purposive sampling method. The inclusion criteria of images were based on Baudrillard's concepts. The results revealed that the world of contemporary women's media representation is a world without reference or hyperreality that denies the possibility of a subject's agency in a break from reality, making her face the objects that the media and its technological structure have put forward, that is, transaesthetic and transsexual objects that become empty simulacra, seeking for their new identity and reality based on the media world.

Keywords: Media Representation, Instagram Social Network, Baudrillard, Hyperreality, Subject

* PH. D Student in Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran. *Safarisedigh.rozita@gmail.com*

** Assistant professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Iran(corresponding author). *am.rad@aui.ac.ir*

*** Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of sfahan, Iran. *n.shayganfar@aui.ac.ir*