



مطالعه تحلیلی پایان بازنمایی واقعیت در نقاشی پاپ آرت با تکیه بر رویکرد پُست مدرن بودریار*

احسان علی رضایی**، علی مرادخانی^۲

^۱ دانشجوی دکترای «فلسفه هنر» دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال
^۲ دانشیار گروه فلسفه و فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۶/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۹/۱۱)

DOI: 10.29252/rahpooyesoore.4.2.43

چکیده

«بازنمایی» یکی از مهم‌ترین نظریه‌ها در باب ماهیت هنرها است. براساس این نظریه که شکل اولیه آن ذیل طرح پرسش از نسبت هنر با واقعیت در آثار افلاطون نمود یافته است، هر اثر هنری ناگزیر محاکاتی از طبیعت است. پس از اختراع دوربین و امکان بازتولید مکانیکی این رویکرد با چالش جدی مواجه شد و سخن از تغییر ماهیت هنرها به میان آمد. این رخداد منجر به شکل‌گیری جنبش‌هایی در نقاشی مدرن شد که از تصویرکردن عناصر آشنا و شبیه‌سازی آنها اجتناب ورزیدند. با گسترش فناوری‌های جدید بحران بازنمایی در عصر پُست مدرن تشدید و منجر به طرح مباحثی پیرامون پایان نظام بازنمایی از سوی نظریه پردازانی چون بودریار گردید؛ لیکن برخلاف چنین جریانی واقعیت عینی با جنبش پاپ آرت دوباره به بوم نقاشی بازگشت، در نتیجه این پرسش مطرح شد که آیا پاپ آرت تبلور بازگشت نقاشی به سنت بازنمایانه خویش است؟ براین اساس، مقاله حاضر که با استناد به منابع معتبر و به شیوه کیفی انجام گرفته، درصدد است تا با روش توصیفی-تحلیلی ضمن تبیین اندیشه‌های بودریار در باب پایان نظام بازنمایی نشان دهد، آنچه در زیر متن سبک پاپ آرت جریان داشت، پذیرش ماهیت تکثیری و تولیدی هنرها و جایگزینی منطق بازتولید نشانه‌های واقعیت به جای بازنمایی آن است.

واژگان کلیدی

بازنمایی، پاپ آرت، بازتولید، بودریار

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تولید و بازتولید واقعیت در هنر با تأکید بر نقاشی عکاسی و سینما» است.
** نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۱۲۵۴۷۶۷۳۰؛ پُست الکترونیک: ehsan.alirezaei@yahoo.com



مقدمه

در هنر ایفا نمود. جریان تکاملی این نظریه با پرداختن فلوطین یا پلوتینوس (۲۰۴-۲۷۰م) به مفهوم بازنمایی تداوم یافت. او در قطعه نخست انثاد پنجم با متذکر شدن این نکته که محاکات و تقلید هنرمند صرفاً محدود به صور محسوس نیست؛ بلکه شامل صور معقول نیز می‌شود. او با این کار در حقیقت از منظری دیگر به ایراد افلاطون از ماهیت بازنمایانه هنرها پاسخ گفت. «اگر کسی هنر را بدین جهت که از طبیعت تقلید می‌کند به دیده تحقیر بنگرد باید در پاسخ به او گفت طبیعت نیز از دیگری تقلید می‌کند، از این گذشته هنرها از عین پدیده‌های طبیعی تقلید نمی‌کنند بلکه به سوی صور معقول که طبیعت از آنها بر می‌آید صعود می‌کند و آثار خود را به تقلید از آنها پدید می‌آورند» (فلوطین، ۱۳۶۶: ۷۵۸). به این ترتیب فلوطین با طرح بازنمایی هنرمند از صور معقول گام مهم دیگری در جهت گسترش و تکامل نظام بازنمایی برداشت. این روند تکاملی به همین شکل ادامه می‌یابد و این گفتمان اهمیت نظری خود را چه در دوران رنسانس و چه در دوران مدرن حفظ می‌کند. این نظریه در جریان تحول فلسفی خود حتی محدود به مباحث زیبایی‌شناسی هنر باقی نمی‌ماند و به تدریج با ورود به شاخه‌های دیگر فلسفه بر پیچیدگی مفهومی آن افزوده می‌گردد؛ بطور مثال مارتین هایدگر (۱۹۷۶-۱۸۸۹) با رویکردی هستی‌شناسانه به این موضوع بیان داشت «هستی تنها از رهگذر تصویر و تصور ادراک می‌شود» (هایدگر، ۱۳۷۵: ۱۴). فیلسوف نئومارکسیست فرانسوی لویی آلتوسر (۱۹۹۰-۱۹۱۸) نیز در بازتعریف مفهوم ایدئولوژی از بازنمایی به مثابه یک واژه کلیدی بهره می‌برد. «ایدئولوژی واقعیت جهان را بازنمایی نمی‌کند بلکه روابط انسان با جهان یا ادراک او از شرایط واقعی هستی را بازنمایی می‌کند» (Althusser, 2001: 109).

با وجود این تفاسیر در دوران مدرن با پدید آمدن امکان ثبت واقعیت عینی توسط ابزاری به نام دوربین و بازتولید مکانیکی آن به کمک انواع روش‌های چاپ و تکثیر نظریه بازنمایی دچار بحران جدی شد. نخستین بار والتر بنیامین (۱۹۴۰-۱۸۹۲) متوجه تأثیر بنیادین این موضوع بر ماهیت هنرها شد. این بحران با ظهور فناوری دیجیتال در دوران پُست مدرن وارد مرحله تازه‌ای شد. به گونه‌ای که دگرگونی و فروپاشی نظام بازنمایی به مسأله‌ی اصلی نظریه پردازی چون ژان بودریار (۲۰۰۷-۱۹۲۹) بدل گردید. او نهایتاً با طرح مفاهیمی مانند «حاد واقعیت»^۲ و «شبه‌سازی»^۳ زمینه را برای سخن گفتن از پایان بازنمایی بر مبنای جایگزین شدن منطق بازتولید در عصر پُست مدرن فراهم و هموار ساخت.

تأثیر اولیه و مستقیم امکان ثبت و بازتولید مکانیکی واقعیت در نتیجه اختراع دوربین بر نقاشی که همواره هنری با ماهیت بازنمایانه

تعریف بازنمایی^۱ به دلیل ماهیت انعطاف پذیر و تاریخ طولانی آن کم و بیش دشوار است، اما بطور کلی «بازنمایی بر تجسم و تصویر طبیعت، گروه‌ها، افراد و حتی ایدئولوژی‌های مختلف دلالت می‌کند» (ولز، ۱۳۹۲: ۴۳۲). شکل‌گیری نظام بازنمایی به مثابه یکی از مفاهیم محوری فلسفه هنر ریشه در اندیشه‌های فلسفی افلاطون (۴۲۷-۳۴۷ پ.م) دارد. برای وی بازنمایی ماهیتی تقلیدی دارد. «افلاطون بر اساس نظریه مثل (ایده‌ها) آفرینش‌های شعری و هنری را صرفاً تقلیدی از یک تقلید دیگر می‌داند» (هاسپرس، ۱۳۷۶: ۱۰). به این ترتیب افلاطون با رویکردی معرفت‌شناسانه و در چهارچوب نظریه مثل (ایده‌ها) به داوری درباره ماهیت بازنمایانه هنرها پرداخته است. او در ابتدای کتاب دهم جمهوری ضمن بحث پیرامون فرآیند محاکات، برای آن مراتبی قائل می‌شود. مرتبه نخست بازنمایی اشیاء از صورشان در عالم مثل و مرتبه دیگر بازنمایی هنرمند از این اشیاء است. بر این اساس «او محاکات اشیاء محسوس را نمی‌پسندد؛ زیرا بازنمایی اشیایی که چند مرتبه از حقیقت دور هستند و معرفت ناشی از آنها حقیقی نیست، بازنمایی درستی نیست» (بسحاق، ۱۳۹۸: ۱۲). از نوشته‌های افلاطون پیرامون این مفهوم چنین بر می‌آید، که وی اثر هنری را صرفاً رونوشتی (کپی) نازل از طبیعت تلقی نموده است؛ چرا که از نظر او هنرمند تنها می‌تواند صورت ظاهر اشیاء و نه ماهیت حقیقی آنها را بازنمایی کند. در همین راستا او با مقایسه شعر و نقاشی با یکدیگر، نسبت آنها با واقعیت را این گونه تبیین می‌کند «شاعران مانند نقاشان تصاویری از خدایان و پهلوانان می‌سازند که هیچ‌گونه شباهتی به اصل آنها ندارند» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۰۰). و با این کار به باور او زمینه تحریف واقعیت را فراهم می‌کنند. از همینرو تحلیل نوشته‌های افلاطون در باب هنر نشان می‌دهد، برای او «انحراف از واقعیت و ایجاد توهم بصری در ذهن مخاطب امری ناروا بود» (بسحاق، ۱۳۹۸: ۸).

برخلاف چنین رویکردی ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ پ.م) مهم‌ترین شاگرد او ضمن تأیید ماهیت محاکاتی هنرها برای آن مبنایی معرفت‌شناسانه قائل شد؛ «چرا که اساساً موضوع تقلید در شعر و هنر عبارت است از عالم واقع» (ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۰۳). او در فصل نهم کتاب فن شعر با مقایسه تاریخ و شعر چنین استدلال می‌کند که در هنر شاعری غیرممکن محتمل به ممکن‌های نامحتمل ارجحیت دارد؛ چرا که رسالت شاعر توصیف آن چیزی نیست که الزماً در جهان واقع رخ داده است، بلکه او به رخدادها به گونه‌ای می‌پردازد که احتمال یا ضرورت دارند. آراء ارسطو پیرامون مفهوم بازنمایی اگرچه از نظر مصداقی بیشتر ناظر بر شعر به مثابه والاترین صورت هنر از نظر وی بود ولی بر کلیت هنرها دلالت می‌کرد. به همین سبب او با نگارش کتاب فن شعر نقشی کلیدی در گسترش نظریه بازنمایی



تلقی می‌شد، رها شدن آن از قید و بند بازنمایی واقعیت مادی بود؛ چرا که عکاسی به دلیل ماهیت مکانیکی خود تصویری چنان واقع‌گرایانه از جهان مادی عرضه می‌کرد که هیچ نقاشی توان و امکان رقابت با آن را نداشت. به این ترتیب بازنمایی و شبیه‌سازی تصویری در نقاشی مدرن از اعتبار افتاد و کشف راه‌هایی نو برای چگونگی دیدن جهان و آشکارسازی واقعیت اصیل به مسأله اصلی نقاشی بدل شد، امری که منجر به فاصله گرفتن بیش از پیش نقاشی مدرن از بازنمایی واقعیت مشهود می‌گردد؛ لیکن درست در شرایطی که سخن از تغییر ماهیت بازنمایانه هنرها و پایان نظام بازنمایی در میان بود، جنبش پاپ‌آرت در نقاشی شکل‌گرفت و اجزا و نشانه‌های واقعیت عینی دوباره با آثار هنرمندانی چون جسیپ جونز، ریچارد همیلتون و اندی وارهل به بوم نقاشی باز می‌گردد. امری که ظاهراً بیانگر رجعت نقاشی به سنت بازنمایانه خویش است. به این سبب جای طرح این پرسش وجود دارد که آیا نقاشی پاپ‌آرت دارای خصیصه بازنمایانه است؟ در راستای چنین هدفی مقاله پیشرو در نظر دارد تا ابتدا به تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن بپردازد و سپس با تحلیل و توصیف نظریات بودریار در باب پایان نظام بازنمایی چگونگی بازنمود آن را در نقاشی پاپ‌آرت تبیین نماید. بررسی انجام شده در پژوهش حاضر نشان می‌دهد، جنبش پاپ‌آرت اگرچه واقعیت عینی و اجزای آشنای زندگی روزمره را به مثابه موضوع اصلی در کانون توجه خویش قرار می‌دهد؛ اما این سبک به هیچ عنوان در صدد نیست تا ماهیت واقعی امور را بر ما آشکار کند؛ چرا که این سبک در تطابق کامل با گفتمان نظری دوران پُست‌مدرن با به رسمیت شناختن ماهیت تکثیری هنرها، بازتولید نشانه بنیاد واقعیت را جایگزین بازنمایی آن می‌سازد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های کیفی است که با روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به داده‌های منابع معتبر مکتوب و الکترونیکی انجام گرفته است. به این صورت که در ابتدا تغییر ماهیت هنرها در دوره مدرن در نتیجه امکان بازتولید و سپس پایان نظام بازنمایی در عصر پُست‌مدرن بررسی شده است، در آخر نیز بازنمود پایان نظام بازنمایی در نقاشی پاپ‌آرت عرضه شده است. ذکر این نکته ضروری است که به سبب تفاوت میان پاپ‌آرت به مثابه یک سبک خاص در نقاشی با آنچه که بطور کلی در ترجمه فارسی این اصطلاح هنر عامه‌پسند خوانده می‌شود، از به کارگیری ترجمه فارسی این ترکیب اجتناب شده است.

پیشینه پژوهش

با وجود زمان زیادی که از تحریر کتاب «جمهوری» افلاطون و نیز کتاب «فن شعر» ارسطو می‌گذرد، تا اوایل دوران مدرن این آثار از مهم‌ترین منابع در تبیین ماهیت بازنمایانه هنرها بودند. پس از

اختراع دوربین با وجود آمدن امکان بازتولید مکانیکی واقعیت در دوران مدرن دو رویکرد متمایز در میان نظریه‌پردازان در این زمینه ایجاد می‌شود. رویکرد نخست ثبت و بازتولید مکانیکی را به معنای غایت بازنمایی و شکل تکامل‌یافته هنرها به سوی واقع‌گرایی تلقی می‌کند و اندیشمندانی چون آندره بازن با کتاب «سینما چیست» و زیگ‌فرید کراکاتر با «نظریه فیلم: رهاسازی واقعیت مادی» در این دسته قرار می‌گیرند. اما رویکرد دوم معطوف به تغییر ماهیت بازنمایانه هنرها و نهایتاً پایان این نظام در عصر پُست‌مدرن است. نظریه‌پردازانی چون والتر بنیامین، ژیل دلوز، مک لوهان و بودریار در این گروه قرار می‌گیرند. از این بین ژیل دلوز با نقد افلاطون‌گرایی و بازتعریف وانموده^۱ در مقاله «افلاطون و وانموده»^۲ زمینه بر چیدن تقدم و برتری اصل بر رونوشت (کپی) را در اندیشه ژان بودریار فراهم ساخت. از مقالات علمی پژوهشی فارسی در این باب نیز می‌توان از دو مقاله سهیلا منصوریان با عناوین «وانمایی: تاریخچه و مفهوم» و «هنر و حقیقت رسانه در روزگار پُست‌مدرن» نام برد که در آنها مفاهیم کلیدی اندیشه بودریار و نقش رسانه‌ها در دوران پُست‌مدرن بررسی شده است. پیرامون سبک پاپ‌آرت نیز مقالات و کتاب‌های متعددی نگاشته شده است. از میان آنها می‌توان به دو کتاب «هنر مدرن» لیتن و «هنر مدرنیسم» ساندرو بکولا اشاره نمود که با رویکردی تاریخی تحلیلی به چگونگی شکل‌گیری این جنبش پرداخته‌اند. علیرضا صاحب‌زاده نیز بخش‌هایی از کتاب «هنر هویت و سیاست بازنمایی» را به تحلیل پاپ‌آرت و ریشه‌های سیاسی، اجتماعی آن اختصاص داده است. همچنین مقاله «بازنمایی هنر پاپ» توسط داود میرزایی و نعمت‌الله عبدی با رویکردی متفاوت به تبیین مفهوم بازنمایی در سبک پاپ‌آرت پرداخته است. با مروری کلی بر منابع مذکور می‌توان به فقدان و کمبود پژوهش (به ویژه در زبان فارسی) پیرامون مبحث بازتولید و پایان بازنمایی در هنر معاصر پی برد که این امر متأثر از نو بودن این مباحث است. لذا اهمیت این موضوع موجب شده است تا در این مقاله به تفسیر پایان بازنمایی واقعیت در نقاشی پاپ‌آرت براساس بر رویکرد پُست‌مدرن بودریار پرداخته شود.

بازتولید مکانیکی و تغییر ماهیت هنر

در زیبایی‌شناسی هنر معاصر بازتولید بطور کلی عبارتست از «تولید مکانیکی نسخه‌های متعدد یکسان از طریق فناوری‌های جدید است» (ولز، ۱۳۹۲: ۴۳۲). به عبارت دیگر این مفهوم به معنای تولید انبوه تصویر، موسیقی و یا هر اثر هنری دیگری از طریق فناوری‌های جدید تولید و تکثیر مانند عکاسی، چاپ و ضبط الکترونیکی است. با بوجود آمدن چنین امکانی در دوران



است تاگستنی بنیادین در تاریخ هنر پدید آید؛ زیرا فناوری‌های جدید نه تنها شیوه تولید اثر هنری را دگرگون می‌کند، بلکه بروی ساختار مبادله و تکثیر آن نیز تأثیر اساسی می‌گذارد.

پایان نظام بازنمایی

با افول مدرنیسم بازتولید مکانیکی و تأثیر آن بر نظام بازنمایی برای متفکران پُست مدرن معنای متفاوتی پیدا کرد که بی‌شک یکی از مهم‌ترین دلایل آن ظهور فناوری دیجیتال و گسترش ابزارهای تکثیر در دوران پُست مدرن است. زیرا انسان به کمک این فناوری جدید این امکان را یافته بود تا به جای دیدن و بازنمایی جهان به بازتولید چیزها و جایگزینی آنها با امر واقع پردازد. براساس چنین رویدادی بازتولید دیگر تکرار تقلیدگرانه و یا مکانیکی یک نسخه از پیش موجود نیست؛ چرا که بازتولید اساساً برای خود غایتی به معنای آفرینش نسخه اصیل قائل نیست. از این منظر ما به دوران جدیدی قدم گذارده‌ایم. «زمان‌های که در آن هنرها از ارجاع به امر واقع دست می‌کشند تا تصویر مستقلاً ایجاد کنند که الزاماً به یک مصداق خارجی وابستگی ندارد» (Jameson, 1991: 179). به این ترتیب می‌توان چنین استدلال نمود که در این مدل تازه برخلاف نظام بازنمایی کلاسیک نسخه اصیلی وجود ندارد، تا فاصله و تمایز آرمانی خود با رونوشت‌ها (کپی‌ها) را حفظ نماید. زیرا اکنون دیگر هیچ مرجع مشخصی وجود ندارد. به این ترتیب با برجسته شدن نقش بازتولید در زیبایی‌شناسی پُست مدرن زمینه برای طرح نظریه در باب پایان نظام بازنمایی فراهم گردید. در چنین شرایطی بودریار تعریف جدیدی درباره ماهیت رابطه تصویر با امر واقع در دوران پُست مدرن عرضه می‌کند.

«او در سخنرانی عفريت پلید تصاویر در سال ۱۹۸۷ در دانشگاه سیدنی می‌گوید: زمان آن فرا رسیده است، اساساً درباره اصل ارجاع تصاویر شک کنیم، همان راهبردی که بر طبق آن تصاویر همیشه ظاهراً به اشیاء دنیای واقعی ارجاع می‌دهند و چیزی را تکثیر می‌کنند که از لحاظ منطقی و زمانی مقدم بر خودشان است. این اصل ابدأ صحیح نیست... تصاویر بر امر واقعی پیشی می‌گیرند و ترتیب منطقی و علت و معلولی امر واقعی و بازتولید آن را معکوس می‌کنند» (وارد، ۱۳۹۳: ۹۵). بر این مبنا با در نظر گرفتن به هم خوردن نظم منطقی بازنمایی امر واقع، مسأله بودریار بیش از آنکه تصویر واقعیت باشد، واقعیت تصاویر و چگونگی دخل و تصرف رسانه‌ها در ماهیت و ساختار امر واقع است. در این وضعیت جدید فرض وجود پیشینی یک واقعیت خارجی برای تصویر کاملاً بی‌معنا است و واقعیت رابطه‌ای سست با تصاویر و دیگر شکل‌های بازنمایی دارد. «حال آنکه بازنمایی از این اصل افلاطونی آغاز می‌شود که نشانه و امر واقعی با هم برابرند» (بودریار، ۱۳۷۴: ۸۵). اما در

مدرن نظام کهن بازنمایی که ریشه در آرائ افلاطون و ارسطو داشت، دچار چالش جدی شد؛ چرا که چنین رخدادی موجب می‌شود تا دو اصل کلاسیک ارزش زیبایی‌شناختی یعنی عدم تغییر و بازتولید ناپذیری اثر هنری اعتبار و منطقی وجودی خود را کاملاً از دست دهند. والتر بنیامین از نخستین نظریه پردازانی بود که به تأثیر مکانیزم تولید بر تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن توجه خاص نشان داد. او در مقاله‌ی کوتاهی با عنوان اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی کوشید تا ما را متوجه این موضوع سازد که فصل جدیدی در تاریخ هنر و انسان گشوده شده است که برای درک آن می‌بایست در معیارهای زیبایی‌شناختی خود تغییرات جدی ایجاد کنیم.

بنیامین در این جستار روی چند موضوع بسیار مهم انگشت گذاشت که مهم‌ترین آن تغییر جایگاه و شان اثر هنری است؛ چرا که بواسطه عنصر تکثیرپذیری اثر هنری دیگر یکتایی و بی‌همتایی سابق خود را از دست می‌دهد و این امکان وجود دارد تا به آسانی بدل‌های متعدد و مشابهی از آن ساخته شود. بنیامین تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن را ذیل زوال دو مؤلفه هاله و اصالت اثر هنری تحلیل می‌نماید. مفهوم هاله مبتنی بر یکتایی اثر هنری و ایجاد و حفظ فاصله متافیزیکی با مخاطب است. اصالت اثر هنری نیز بیانگر فرض وجود یک نسخه اصیل و تکرارناپذیر در سنت تاریخی هنر دانسته می‌شود. در واقع، بنیامین معتقد است، دو مؤلفه‌ی هاله و اصالت اثر هنری که ریشه در سنت و خاستگاه آیینی هنر داشتند، در نتیجه بازتولید مکانیکی و تکثیرپذیری در دوران مدرن از بین می‌روند؛ «زیرا هنر بازتولیدپذیر کثرتی از رونوشت‌ها را جایگزین امر یکه‌ای می‌کند» (رمضانی، ۱۳۹۲: ۳۱).

بر این اساس او معتقد بود، در عصر بازتولید مکانیکی، هنر بطور کلی دیگر نمی‌تواند همانی باشد که تاکنون بوده و هستی مفهومی هنر دچار تغییری بنیادین شده است؛ زیرا با جایگزین شدن ارزش نمایی بجای ارزش آیینی هنرها در دوران مدرن آنها دیگر واجد خصلت‌های اسطوره‌ای و آیینی سابق خود نیستند؛ زیرا ابزار مادی تولید اثر هنری نقشی محوری در ساخت معنای هنر دارند. با این وجود اگرچه وی بخوبی متوجه تغییر ماهیت هنرها در دوران مدرن شده است، اما توجه به این نکته ضروری است که بنیامین روی تأثیر این امر بر تغییر ماهیت بازنمایی متمرکز نمی‌شود و مستقل از اثر هنری به این مفهوم و تغییر ماهیت آن نمی‌پردازد؛ «چرا که دل‌مشغولی اصلی بنیامین در این جستار کم‌تر معطوف به کیفیت خاص رسانه‌های مدرن و بیشتر معطوف به یک توانایی مشترک در کل هنر تحت شرایط مدرن است» (رمضانی، ۱۳۹۲: ۲۹). موضوعی که چنانچه در ادامه خواهیم دید، بودریار روی آن متمرکز می‌شود. بطور کلی از کلیت بحث بنیامین چنین بر می‌آید، فناوری سبب شده



بودریار برخلاف او معتقد است، غلبه بازتولید نه تنها هاله را از میان نمی‌برد، بلکه چیزی جز همین هاله باقی نمی‌گذارد. بودریار این وضعیت یعنی چگونگی عدم وجود نسخه مرجع را با کمک یک داستان کوتاه تمثیلی از بورخس چنین تبیین می‌کند. «امپراطوری فرمان می‌دهد تا نقشه پردازان در مقیاسی برابر با گستره قلمرو فرمانروایی او نقشه‌ای دقیق تهیه کنند، با مشقت فراوان چنین می‌کنند؛ لیکن با فروپاشی امپراتوری آن نقشه نیز از بین می‌رود و تنها تکه‌پاره‌هایی از آن در بیابان به‌جا می‌ماند» (Borges, 1998: 325). این داستان تمثیلی در حقیقت بیانگر امپراطوری نشانه‌ها در عصر پُست‌مدرن است، در واقع بودریار با کمک این تمثیل می‌کوشد، نشان دهد، چگونه تفکر رایج پیرامون ترتیب و توالی منطقی واقعیت و بازتولید آن در این وضعیت جدید وارونه شده است. در نتیجه این امر تصاویر نه تنها با امر واقعی تلاقی می‌کنند، بلکه نهایتاً از آن پیشی می‌گیرند و آن را بازتولید می‌کنند. به عبارت دیگر همانگونه که عدم قطعیت یک اصل و ارزش دوران پُست‌مدرن است. بازتولید و عدم وجود نسخه اصیل نیز از دیگر مختصات آن است.

بودریار مرکز اصلی هنرپاپ یعنی آمریکا را بهترین نمونه توصیف چنین وضعیتی می‌داند. آرمان‌شهر تحقق یافته جامعه مصرفی که در آن منطق وانمایی و بازتولید واقعیت جایگزین منطق مدرنیستی تولید شده است. در نتیجه چنین وضعیتی واقعیت آمریکا پیشاپیش در رسانه‌هایی مانند سینما و تلویزیون و یا توسط هنرمندانی مثل وارهل بازتولید می‌شود. به همین سبب در آمریکا هر چیز این امکان را می‌یابد تا به سرعت تبدیل به نشانه شود و پس از آن دوباره به مثابه وانمودهای از خود ظاهر شود. فرقی هم ندارد، این چیز یک قوطی نوشابه باشد یا یک رئیس جمهور. «انگار در این سرزمین مقدر است، همه چیز دوباره به صورت وانموده ظاهر شود. چشم‌اندازها به مثابه عکس، تفکر به صورت نوشتار و رویدادها در قالب گزارش‌های تلویزیونی در نتیجه گاهی خیال می‌کنی شاید این جهان صرفاً به مثابه رونوشت تبلیغاتی دنیایی دیگر در اینجا قرار دارد» (Baudrillard, 1988: 32). چرا که در این نظم‌نوین اجتماعی شبیه‌سازی بر واقعیت تقدم یافته است. به همین سبب آنچه اینجا در برابر چشم انسان قرار دارد، به هیچ عنوان رونوشتی برابر اصل نیست بلکه نسخه بدلی به غایت واقع‌گرایانه است که هیچ تفاوتی با نسخه اصلی خود ندارد. این نکته را باید در نظر داشت، در این رویکرد تازه بازتولید به معنای تولید مشابه یک چیز نیست؛ بلکه شبیه‌سازی آن به شکلی بسیار دقیق‌تر است.

بنابراین در این وضعیت جدید «واقعیت خود یکی از اشکال حاد واقعیت است» (Baudrillard, 1984: 118). از منظر بودریار حاد واقعیت جهانی است که اجزای آن تنها دال‌ها هستند و ارجاعی

دوران پُست‌مدرن با توجه به بازتولید و تکثیر بی‌وقفه تصاویر در رسانه‌ها آنها نه تنها دیگر بازتاب واقعیت مادی نیستند، بلکه عدم وجود آن را پیشاپیش پنهان می‌سازد. بودریار برای بیان چنین رویداد یک فرآیند چهار مرحله‌ای را تبیین نمود. «در مرحله نخست تصویر انعکاسی از واقعیت ابژکتیو است. در مرحله دوم تصویر واقعیت عینی را تحریف می‌کند. در مرحله سوم تصویر به مثابه حجابی واقعیت را می‌پوشاند و در نهایت تصویر هیچ‌گونه پیوند و مناسبتی با واقعیت بیرونی ندارد؛ بنابراین تصویر وانمودهای ناب از خودش است» (Baudrillard, 1993: 185). در چنین شرایطی این اصل افلاطونی که وانموده نسخه بدل واقعیت است، دیگر معتبر نیست، بنابراین مفهوم اصالت حتا به معنای بنیامینی آن نیز بی‌معنا می‌گردد؛ زیرا بنیامین با وجود اذعان به زوال هاله همچنان قائل به وجود یک نسخه اصیل غایی بود. در حالیکه بودریار چه بسا با او مخالفت کند و بگوید غلبه بازتولید نه تنها هاله را از میان نمی‌برد، بلکه چیزی جز همین هاله باقی نمی‌گذارد. در نتیجه این امر تصاویر نه تنها با امر واقعی تلاقی می‌کنند، بلکه نهایتاً از آن پیشی گرفته و آن را بازتولید می‌کنند. در واقع بودریار از طریق این فرآیند می‌خواهد به تبیین این مسأله بپردازد که انسان با گذر از مدرنیسم و وارد شدن به جامعه مصرفی به زمان‌های نو قدم می‌گذارد که در آن ارزش امر واقع به تدریج از بین می‌رود و چگونگی به تصویر کشیدن یک رخداد به مراتب مهم‌تر از خود آن می‌شود. به این ترتیب ما وارد یک فضای حاد واقعی می‌شویم که «در این فضا تصاویر و بازی نشانه‌ها جایگزین منطق تولید شده و در حوزه امر نمادین قرار می‌گیرند» (منصوریان، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

این وضعیت سبب می‌شود تا هر چیز به سرعت با خروج از حوزه کارکردی خویش وارد مرحله ارزش‌گذاری نمادین و بازتعریف خود به مثابه نشانه شود. به این ترتیب با به‌هم‌خوردن نظم و ترتیب منطقی تولید و بازتولید واقعیت تجربه وانمایی‌ها جای تجربه امر واقعی را می‌گیرند. در نتیجه ما همواره واقعیت را بواسطه انبوهی از نشانه‌ها و تصاویر بازتولید شده توسط رسانه‌ها مصرف می‌کنیم؛ بنابراین ما به دوران جدیدی قدم گذاشته‌ایم، «زمان‌های که در آن منطق وانمایی نشانه‌ها و کدهای واقعیت جایگزین منطق مارکسیستی تولید به مثابه نظم اجتماعی شده است» (Baudrillard, 1984: 118). لذا با تکثیر و تولید بی‌وقفه نشانه‌های شبیه‌سازی شده و از میان برداشته شدن مرز میان بازنمایی و واقعیت نشانه‌های بازتولید شده آن دارای اهمیت بیشتری می‌گردند. با رهاشدن نشانه‌ها از قید و بند ارجاع به یک مصداق بیرونی در دوران پُست‌مدرن، مفهوم اصالت حتا به معنای بنیامینی آن نیز بی‌معنا می‌گردد؛ زیرا بنیامین با وجود اذعان به زوال هاله همچنان قائل به وجود یک نسخه اصیل غایی بود. حال آنکه می‌توان گفت



تصویر ۱. سوپ کمپبل اثر اندی وارهل، موزه هنر مدرن نیویورک (۱۹۶۲)

بی‌پروایی یک هنرمند آوان‌گارد که ریشه در تأثیر آنها از هنرمند سنت‌شکنی چون «مارسل دوشان» داشت با استفاده از تکنیک‌های متعددی همچون کلاژ، اسمبلاژ، چاپ سیلک، عکاسی تعریف تازه‌ای از فرآیند تولید و تکثیر نقاشی ایجاد کردند. این جنبش با به رسمیت شناختن ماهیت تولیدی و تکثیری هنر در دوران پُست‌مدرن مفهوم بازنمایی واقعیت در نقاشی را به شکل جدی به چالش کشید و بازتولید نشانه بنیاد واقعیت را جایگزین شیوه کلاسیک بازنمایی آن می‌سازد؛ چرا که واقعیت برای آنها ماتریسی از نشانه‌ها بود که به شکلی مکانیکی بازتولید می‌شد «جریان پاپ به دنبال دیدنی کردن نمادها و نشانه‌های تصویری بود» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۴: ۲۰۳). به این ترتیب بخش‌های مختلف واقعیت روزمره از یک پرچم یا قوطی ساده سوپ کمپبل (تصویر ۱) گرفته تا تصویر چهره‌های مشهور بدل به موضوع اصلی هنرمندان سبک پاپ‌آرت شد.

«پاپ‌آرت یکی از گفتمان‌های اصلی زمانه‌ای است که در آن تجربه ما توسط رسانه‌ها مدیریت می‌شود، در نتیجه این پدیده تجربه بی‌واسطه واقعیت پیرامون ما به تدریج کم ارزش‌تر می‌شود؛ چرا که در این وضع جدید تصویر بر واقعیت تقدم یافته است. حال آنکه زمانی رسالت آنها تفسیر واقعیت بود. به این ترتیب در ابتدا ما مجبور هستیم، تصاویر و دلالت‌های نشانه‌شناختی آنها را درک کنیم» (Heiferman, 1998: 28). در نتیجه پاپ‌آرت بیش از آنکه بازگشتی به بازنمایی واقعیت عینی در نقاشی باشد، تداوم یک انقلاب مفهومی پیرامون مفهوم واقعیت و چگونگی بازنمایی نشانه‌های آن است، برداشتی از واقعیت که با رویکرد تحلیلی بودریار منطبق است.

جسپر جونز

جونز از اولین چهره‌های مؤثر در شکل‌گیری جنبش پاپ‌آرت است، براساس چنین برداشتی جونز (۱۹۳۰) در سال ۱۹۵۴ به عنوان یکی از پیشگامان و مهم‌ترین نقاشان این جنبش با کنار نهادن تجربه‌های پیشین خود در نقاشی، تصویری از پرچم آمریکا بدون هرگونه تغییر

به مصداقی بیرون از خود ندارند. در این حاد فضا نشانه‌های واقعیت نه تنها دارای مصداق خارجی مشخصی نیستند بلکه خود به بازتولید واقعیتی فاقد خاستگاه دست می‌زنند. رسانه‌ها به مثابه یکی از اصلی‌ترین منابع هنرمندان پاپ‌آرت به‌ویژه اندی وارهل نقش مستقیمی در ایجاد چنین وضعیتی دارند. «آنها با ایجاد حاد واقعیت موجب عدم امکان دسترسی به واقعیت می‌شوند آنها توده‌ها را درگیر جهانی از نشانه‌ها و وانمایی‌ها می‌کنند و امکان دسترسی افراد به واقعیت در هر حوزه را منحل می‌کنند» (منصوریان، ۱۳۹۳: ۶۱).

بر این اساس می‌توان گفت در عصر پُست‌مدرن تصاویر بر واقعیت پیشی گرفته‌اند. در نتیجه اکنون واقعیت پیشاپیش بر مبنای کلیشه‌های تصویری ساخته می‌شود که بی‌وقفه توسط رسانه‌ها تولید و بازتولید شده‌اند. به این ترتیب امروزه نه خود واقعیت بلکه توهمی زیبایی‌شناسانه از واقعیت پیرامون ما را فرا گرفته است. در چنین وضعیتی واقعیت دیگر هیچ‌گونه تقدم و اولیوی بر تصویر ندارد؛ زیرا وانموده‌ها چنان جهان مادی ما را تسخیر کرده‌اند که مرز میان رونوشت (کپی) و اصل کاملاً از میان رفته است. بنابراین بازنمایی اساساً موضوعیت و ضرورت خود را از دست می‌دهد؛ چرا که اساساً دیگر واقعیتی در میان نیست. مختصر آنکه می‌توان نتیجه گرفت، تکنولوژی با تغییر ماهیت بازنمایی در دوران مدرن مقدمات جایگزینی منطق بازتولید نشانه‌های واقعیت به جای بازنمایی آن را فراهم می‌کند و به این ترتیب پایان آن را در دوره پُست‌مدرن رقم می‌زند.

بازنمود پایان نظام بازنمایی در نقاشی پاپ‌آرت

در شرایطی که سخن از پایان نظام بازنمایی و فقدان نسخه مرجع در میان بود، جنبش پاپ‌آرت در نقاشی شکل گرفت و با آن واقعیت عینی پس از مدت‌ها دوباره به بوم نقاشی بازگشت. در نتیجه جای طرح این پرسش وجود دارد که آیا پاپ‌آرت در واقع تبلور بازگشت دوباره نقاشی به سنت بازنمایانه خویش است؟ آیا این تصاویر که در نظمی ساده و مکانیکی مکرر شده‌اند، به بازنمایی واقعیت پرداخته‌اند و یا خود دست به ساخت واقعیتی تازه زده‌اند؟ در یک چشم‌انداز تاریخی «پاپ‌آرت» نام جنبشی پیشرو در نقاشی است که اندکی پس از جنگ جهانی دوم در اواخر دهه ۱۹۵۰ با ظهور هنرمندانی چون جسپر جونز، اندی وارهل و ریچارد همیلتون در بریتانیا و آمریکا شکل گرفت. از منظر موضوعی این سبک متأثر از مکانیزم صنعتی تولید انبوه، تبلیغات تلویزیونی کالاها، مصرفی و چهره‌های مشهور رسانه‌ای بود. هنرمندان این جنبش برخلاف تمام بدبینی‌ها و نگاه‌های انتقادی به نظام سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی (چنانکه در نگاه بودریار نیز انعکاس داشت) شیفته جنبه‌های مثبت آن بودند. از نظر شکل و شیوه اجرایی هنرمندان پاپ‌آرت با جسارت و



آثارشان مفهوم تازه‌ای از نقاشی و فرآیند خلق آن ایجاد کردند. از میان هنرمندان پاپ‌آرت بدون شک نقش نظری و اجرایی وارهل (۱۹۲۴-۱۹۸۷) در این بین بیش از دیگران است. به یک معنا می‌توان گفت او به نوعی نقطه تلاقی بازنمایی واقعیت با بازتولید واقعیت در هنر معاصر است؛ زیرا ماهیت آثار او چه به لحاظ اجرایی و چه به لحاظ موضوعی مبتنی بر تکرار و بازتولید مکانیکی است. از منظر تکنیکی وارهل به هیچ تکنیک خاصی پایبند نبود و از شیوه‌های مختلفی چون طراحی، عکاسی و چاپ در جهت تولید و تکثیر آثارش استفاده می‌کرد. در زمان‌های که هنوز اکثر نقاشان و مجسمه‌سازان روی یکتایی و منحصر به فرد بودن آثار خود حساسیت ویژه‌ای داشتند، اندی وارهل روزانه چندین و چند اثر مشابه تولید می‌کرد «دلیل آنکه به این روش نقاشی می‌کنم، آن است که می‌خواهم یک ماشین باشم و نقاشی را ماشین‌وار انجام دهم» (بکولا، ۱۳۸۷: ۳۹۱). این ویژگی مکانیکی را در اکثر آثار وارهل از جمله بازتولید سریالی نقاشی مشهور مونالیزا (تصویر ۲) و یا نقاشی‌های متعدد او از بطری کوکاکولا (تصویر ۳) آشکارا می‌توان دید.

از منظر موضوعی وارهل شیفته کالاهای مصرفی معروف آمریکایی و چهره‌های مشهور رسانه‌ای در زمینه‌های مختلف بود. همان چیزهایی که از نظر بودریار حاد واقعیت آمریکا را می‌سازند. با این تفاوت که وارهل بر خلاف نگاه انتقادی بودریار با خوش بینی تمام و عاری از هرگونه نگرش انتقادی به توصیف و بازتولید این آرمانشهر تحقیق‌یافته، جامعه مصرفی دست می‌زند. من این سرزمین را بسیار دوست دارم. به باور من آنچه آمریکا را متمایز می‌کند، پایه‌گذاری این سنت است که ثروتمندترین و فقیرترین مصرف‌کنندگان می‌توانند چیزهای یکسانی را مصرف کنند (Warhol, 1977: 19).

به این ترتیب وارهل با استفاده از تصاویری که در نظامی مکانیکی و ساده تکثیر شده‌اند، دست به ساخت واقعیتی تازه از آمریکا می‌زند که به هیچ عنوان ریشه در واقعیت بیرونی ندارد. بر این مبنا می‌توان گفت نقاشی‌های وارهل تجسم کاملی از ایده‌های بودریار درباره بازتولید واقعیت و وانمایی است؛ چرا که نقاشی‌های او بیش از آنکه جهان واقعی را مبنای خود قرار دهد، متأثر از تصاویر تولیدشده در دیگر رسانه‌ها است. بنابراین نقاشی‌های وارهل جهانی را به تصویر می‌کشند که صرفاً وانمودهای از جهان واقعی است. جهانی که در آن نشانه‌های واقعیت (دالها) بر خود واقعیت (مدلولها) چیره شده‌اند و نسخه‌ای بدلی می‌سازند که جایگزین نسخه اصلی شده است. او این کار را با تهی‌ساختن اثر و پیرامون آن از هرگونه رویکرد انتقادی و دخالت روانشناختی هویت فردی هنرمند و با تکرار سریالی موضوع اثر انجام می‌دهد تا ما را مستقیم و بی‌واسطه با قطعه‌ای از واقعیت روبه‌رو کند.



تصویر ۲. مونالیزا اثر اندی وارهل، بنیاد اندی وارهل (۱۹۶۳)

و تمایزی با نسخه اصلی آن کشید. به این ترتیب از این طریق او نشانه‌ای را که فی‌نفسه حاوی مجموعه‌ای از رویکردهای انتقادی و یا باورهای ملی‌گرایانه بود، از تمامی معنای صریح و ضمنی‌اش جدا ساخت. در واقع پرچم‌های جسیپر جونز صرفاً وانمودهای از یک پرچم هستند. به عبارت دیگر نقاشی‌های او نسخه‌ای بدلی به غایت واقع‌گرایانه و بدون هرگونه جهت‌گیری خاصی هستند؛ چرا که از نظر جونز «نقاشی نه وسیله بازتاب عواطف درونی هنرمند و نه ابزار صدور بیانیه است» (Johns, 1994: 45).

در واقع او بجای تحریف واقعیت عینی همچون سبک‌هایی مثل امپرسیونیسم، کوبیسم و سورئالیسم در راستای آشکارسازی واقعیت اصیل به بازتولید و نقل قول مستقیم نشانه‌های آن روی بوم نقاشی دست می‌زند. جونز با کشیدن پرچم‌هایی مشابه که قابلیت ارجاع به هیچ چیز دیگر جز خود آن پرچم ندارد، در واقع راه جدیدی برای عرضه واقعیت در دوران پُست‌مدرن بر می‌گزیند و بازتولید نشانه بنیاد واقعیت را وارد حوزه نقاشی می‌کند. کنشی که منطبق آن کاملاً متفاوت با جنبش ضد بازنمایی هنر انتزاعی و دیگر سبک‌های نقاشی دوره مدرن است. در این شیوه نشانه‌های واقعیت به شکلی مکانیکی و غیرشخصی، انتخاب و بازتولید می‌شوند. «تمام عناصر تصویری و هر چیز دیگری در جنبش هنر پاپ به دنبال بیان این واقعیت به مخاطب بود که این یک واقعیت است، اینجا حضور دارد و چه چیزی می‌تواند واقعی‌تر از خود واقعیت باشد» (صحاف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۲۵). به عبارت دیگر براساس نظریه بودریار در اینجا واقعیت خود شکلی از حاد واقعیت است.

اندی وارهل

تأثیر هنر پاپ فقط محدود به بازتولید نشانه‌های واقعیت جامعه مصرفی نبود، بلکه چنانکه اشاره شد، وجه مهم‌تر آن رویکرد مکانیکی به تولید اثر بود. امری که سبب می‌شود تا پاپ‌آرت را بتوان به مثابه نقطه تلاقی بازنمایی واقعیت با بازتولید واقعیت در هنر معاصر بشمار آورد؛ چرا که هنرمندان پاپ‌آرت با الهام از منش تولیدی جهان معاصر و به کارگیری فناوری در تولید و تکثیر



است تیکی یعنی عدم تغییر و بازتولید ناپذیری اعتبار و منطق وجودی خود را در این شیوه از نقاشی کاملاً از دست می‌دهند؛ چرا که این آثار همزمان واجد ارزش و امکان بازتولید پذیری و نفی ارزش یکتایی و نسخه اصیل هستند.

نتیجه گیری

بنابر آنچه بیان شد، نظریه بازنمایی هنر که بر مبنای آن هر اثر هنری ناگزیر تقلیدی از طبیعت است، پس از انقلاب صنعتی و امکان تولید و بازتولید مکانیکی واقعیت عینی در هنرهای با ماهیت تکثیر پذیر با چالشی جدی مواجه شد. تأثیر مستقیم چنین رویدادی بر نقاشی مدرن از اعتبارافتادن بازنمایی و شبیه سازی امر واقع در نتیجه رهاشدن نقاشی از قید بازنمایی امر واقع بود. چنانکه اشاره شد، بنیامین از اولین نظریه پردازانی بود که به تغییر ماهیت اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی و تغییر هستی مفهومی هنر در دوران مدرن توجه ویژه نشان داد. لیکن وی به تأثیر این رویداد بر خود نظام بازنمایی و ساختار واقعیت مستقل از اثر هنری نپرداخت. اما در عصر پُست مدرن بودریار با تمرکز بر تأثیر بازتولید و تکثیر پذیری بروی خود نظام بازنمایی کوشید، تا به تبیین چگونگی پایان نظام بازنمایی بپردازد. او با طرح مفاهیمی نو مانند شبیه سازی و حاد واقعیت تفسیر نشانه شناختی تازه ای از نسبت تصویر با واقعیت در دوران پُست مدرن عرضه کند. در این رویکرد

جدول فرآیند پایان نظام بازنمایی و باز نمود آن در سبک پاپ آرت (مأخذ: نگارنده)

دوره	مشخصه ها	مفاهیم وابسته	نظریات
مدیریت	<ul style="list-style-type: none"> - تولید مکانیکی نسخه های متعدد یکسان - در اولویت قرار گرفتن ابزار بازنمایی - تغییر ماهیت اثر هنری و اهمیت یافتن جنبه نمایشی آن - زوال هاله و اصالت اثر هنری - از میان رفتن فاصله متفاوتی مخاطب و اثر هنری 	بازتولید مکانیکی اثر هنری	تفسیر ماهیت بازتولیدانه اثر هنری
تعیین دور بینیم	<ul style="list-style-type: none"> - جایگزینی فرآیند شبیه سازی با بازنمایی - دست کشیدن هنر از ارجاع اثر اصیل هنری و تولید تصویری مستقل - معکوس شدن ترتیب علت و معلولی امر واقعی و بازتولید آن - تأثیر فناوری بر ساختار میادله و تکثیر اثر هنری - عدم وجود نسخه اصیل در سنت هنری پست مدرن - از میان رفتن ارزش امر واقع با امر شبیه سازی شده - ناپدید شدن نشانه های شبیه سازی شده در مرز میان بازنمایی و واقعیت 	شبیه سازی و حاد واقعی	پایان بازنمایی
	<ul style="list-style-type: none"> - نقاشی به مثابه یک اثر تکثیر پذیر - بازتولید نشانه های واقعیت - فقدان وجود نسخه اصیل - نفی یکتایی اثر هنری - تهی ساختن اثر از انعکاس هویت فردی هنرمند - عدم اعتبار دو اصل کلاسیک ارزش استتیک: عدم تغییر و بازتولید ناپذیری اثر هنری - مینا قرار گرفتن واقعیت ساخته شده توسط رسانه ها 	بازتولید واقعیت در نقاشی	پایان بازنمایی در پاپ آرت



تصویر ۳. کوکاکولا اثر وارهل، موزه هنر ویتنی (۱۹۶۲)

در این برخورد تازه با واقعیت هنرمند هیچ چیز از آنچه احساس می‌کند و می‌اندیشد به اثر و مخاطب آن تحمیل نمی‌کند. به همین سبب با وجود آنکه بسیاری از الگوهای تصویری آثار وارهل را اجزای جدایی ناپذیر آگاهی جمعی تشکیل می‌دادند، اما او به هیچ عنوان رویکردی روانشناختی به آنها ندارد. بلکه صرفاً مخاطبش را با قطعه ای از واقعیت یا به عبارت بهتر با نشانه ای از واقعیت روبه رو می‌کند. نقاشی های جنبش پاپ آرت به ویژه آثار اندی وارهل همه چیز را داخل علامت نقل قول قرار می‌دهند. از اینرو به هیچ وجه نمی‌توان پذیرفت، این نقاشی ها چیزی جز دنیای خود را به ما نشان می‌دهد؛ چرا که در این نقاشی ها امر واقع تحت سیطره نشانه ها و بازتولید آنها قرار گرفته و واقعیت به بازی واقعیت بدل شده است. نقاشی های وارهل که سرشار از نشانه ها و ارجاعات به دیگر رسانه ها از جمله ستاره های سینمایی، موسیقی و یا کالاهای تبلیغات تلویزیونی هستند، در حقیقت چیزی جز تأکید بر همین بازی نشانه ای نیستند. از این رو آنها تنها بیانگر واقعیتی نشانه بنیاد هستند، نشانه هایی که به مانند گذشته دیگر دارای رابطه معناداری با واقعیت بیرونی نیستند. «این رویکرد جدید در بازتولید واقعیت منجر به مرگ سرگیجه آور بازنمایی در چهارچوب بازنمایی می‌شود. توهمات قدیمی برجسته نمایی، پرسپکتیو و عمق (چه فضایی و چه روانی) که همسته با ادراک ابژه بودند، از میان رفته اند؛ زیرا دیگر انحنایی از اشکال، یا حتی یک انعکاس درونی وجود ندارد» (بودریار، ۱۳۹۳: ۲۴).

در واقع این شکل تازه از رئالیسم به شکلی مکانیکی نه با واقعیت بلکه با نشانه های آن مواجه می‌شود. از این منظر ما به دوران جدیدی قدم گذارده ایم که در آن هنرها از جمله نقاشی دست از ارجاع می‌کشند، تا تصویر مستقل و خودسامانی ایجاد کنند. به این ترتیب با در اولویت قرار گرفتن بازتولید واقعیت در نقاشی پاپ آرت، دو اصل کهن ارزش



با قدرت سلیبی مثبت است که تقابل اصل و کپی را انکار میکند. از اینرو، نه اصل خوانده می‌شود و نه کپی زیرا با هیچکدام تمایز بنیادینی ندارد» (Deleuze, 1990: 260).

9. The System of Objects and The Consumer Society

10. Simulacra and Simulations

منابع فارسی

- ارسطو (۱۳۹۳)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرینکوب، تهران: امیرکبیر.
- افلاطون (۱۳۵۳)، جمهوری، ترجمه محمد حسین لطفی، تهران: ابن سینا.
- بسحاق، حمیدرضا (۱۳۹۸)، نظر افلاطون درباره نقاشی، نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی، شماره ۲، بهار ۹۸.
- بکولا، ساندرو (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز، تهران: فرهنگ معاصر.
- بودریار، ژان (۱۳۷۴)، سرگشتگی نشانه‌ها، ترجمه مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- بودریار، ژان (۱۳۹۳)، در سایه اکثریت‌های خاموش، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- رضائی، روح‌الله (۱۳۹۲)، تغییرات در تجربه و کارکرد اثر هنری در دوران تکنولوژی ازدیدگاه والتر بنیامین، فصلنامه‌ی کیمیای هنر، شماره ۶.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۴)، اوج و افول مدرنیسم، تهران: نشر نظر.
- صحافزاده، علیرضا (۱۳۸۸)، هنر هویت و سیاست‌بازنمایی، تهران: نشر بیدگل.
- فلوطين (۱۳۶۶)، دوره آثار فلوطين، ترجمه محمد حسین لطفی، تهران: انتشارات خوارزمی.
- منصوریان، سهیلا (۱۳۹۰)، وانمایی: تاریخچه و مفهوم، فصلنامه کیمیای هنر، شماره ۲.
- منصوریان، سهیلا (۱۳۹۳)، هنر و حقیقت رسانه در روزگار پُست‌مدرن، کیمیای هنر، شماره ۸.
- وارد، گلن (۱۳۹۳)، پُست‌مدرنیسم، ترجمه نادر فخر-ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی.
- ولز، لیز (۱۳۹۲)، عکاسی درآمدی انتقادی، ترجمه محمد نبوی و گروه مترجمان، تهران: نشر مینوی خرد.
- هاسپرس، جان (۱۳۷۷)، تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: نشر هرمس.
- هایدگر: مارتین (۱۳۷۵)، عصر تصویر جهان، ترجمه یوسف ابادری، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۱ و ۱۲.

جدید بواسطه رهاشدن نشانه‌ها از قید ارجاع به مصداق بیرونی بازتولید دیگر تکرار تقلیدگونه یا مکانیکی یک نسخه از پیش موجود نیست؛ چرا که بازتولید اساساً برای خود غایتی به معنای آفرینش نسخه اصیل حتا در معنای بنیامینی آن قائل نیست. بررسی‌ها نشان می‌دهد، در حالی که بودریار سخن از پایان‌نظام‌بازنمایی به میان می‌آورد و برخلاف گرایش غالب نقاشی مدرن که بر اجتناب از بازنمایی واقعیت مشهود استوار بود، ناگهان جنبشی در نقاشی شکل گرفت که با آن عناصر آشنای واقعیت روزمره دوباره به بوم نقاشی بازگشتند. امری که ظاهراً به معنای بازگشت نقاشی به سنت بازنمایانه پیشین است. اما بنا بر آنچه بیان شد، باز نمود اندیشه‌های بودریار پیرامون پایان‌نظام‌بازنمایی در دوران پُست‌مدرن را در نقاشی پاپ‌آرت می‌توان مشاهده نمود؛ زیرا هنرمندان این جنبش به هیچ‌عنوان در صدد نیست تا ماهیت واقعی امور را بر ما آشکار کند؛ بلکه از طریق بازتولید نشانه‌های واقعیت دست به ساخت واقعیتی تازه می‌زند که ارتباط معناداری با مصداق بیرونی‌اش ندارد و یا ما را به شکلی بی‌واسطه با نشانه‌های واقعیت مواجه می‌کند. در واقع آنچه در زیر متن سبک پاپ‌آرت جریان دارد، پذیرش ماهیت تکثیری و تولیدی هنرها ضمن تغییر فرآیند آفرینش اثر هنری به سمت تولید در عصر پُست‌مدرن است. به این ترتیب اگرچه این سبک در قالب آثار هنرمندانی همچون جونز و اندی وارهل اجزا و قطعات زندگی روزمره را موضوع خویش قرار می‌دهد؛ لیکن چنانکه دیدیم، این امر به هیچ‌عنوان به معنای ماهیت بازنمایانه پاپ‌آرت نیست؛ بلکه این سبک متأثر از تعریف نشانه‌شناختی واقعیت در عصر پُست‌مدرن و با به رسمیت‌شناختن نقش مؤلفه‌هایی چون بازتولید و تکثیرپذیری در فرآیند آفرینش اثر هنری، منطق بازتولید واقعیت را جایگزین بازنمایی آن به شیوه کلاسیک می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Representation
 2. Reproduction
 3. Hyper-Reality
 4. Simulation
 5. The Ontology of the Photographic Image
 6. The Myth of Total Cinema
 7. Simulacrum
 8. Plato and the Simulacrum
۷. دلوز با نقد افلاطون‌گرایی و بازتعریف وانموده زمینه‌ساز برچیدن تقدم و تقابل اصل بر کپی در نظم جدید وانموده‌ها شد. او بیان کرد «وانموده، کپی یا رونوشتی کم ارزش نیست بلکه تصویری



Heiferman, Marvin-Philips, Lisa-Hanhardt, John . (1989). *Image world: art and media culture*, published by Whitney Museum of Art.

Jamson, Fredric. (1991). *Postmodernism or the Cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Johns, Jasper. (1994). *Jasper Johns*, Michael Crichton, New York, Abrams Inc, in association with the Whitney Museum of American Art.

Warhol, Andy (1977). *The Philosophy of Andy Warhol*, Harvest/HBJ Books (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich).

منابع تصاویر

- 1 .MoMA.org
2. Warhol.org
3. whitney.org

منابع لاتین

Althusser, Louis. (2001). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Introduction by Fredric Jameson Translated from the French by Ben Brewster. Published by: NYU Press.

Baudrillard, Jean. (1984). *The Hyper-realism of Simulation*, in *Art in Theory* Edited by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishing.

Baudrillard, Jean (1988). *America*. London & New York: Verso.

Baudrillard, Jean (1993). *Symbolic exchange and death*. London: Sage Publications.

Borges, Jorge Luis (1998). *On Exactitude in Science*. In Jorge Luis Borges, *Collected Fictions*. New York: Penguin Books, 325. Trans. Hurley, Andrew.

Deleuze, Gilles (1990). *The Logic of Sense*, Columbia University Press.



Analytical Study on ‘the End of Representation of Reality’ in Pop Art by Adopting Baudrillard’s Postmodern Approach

Ehsan Alirezaei¹, Ali Moradkhani²

¹ Doctoral Student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Tehran North Branch

² Associate Professor, Philosophy & Philosophy of Art Group, Islamic Azad University, Tehran North Branch, Affiliated to Islamic Azad University, Tehran North Branch

(Received 4 Sep 2019, Accepted 2 Dec 2019)

Representation is a prominent theory about the essence of art. Archaic forms of this theory could be traced to Platonic texts concerning the relation of art to reality. It might seem that any work of art would inevitably be an imitation of nature. Despite its deficiency, this notion has gradually become the dominant approach to read art, nevertheless, by the invention of camera, the mechanical reproduction of reality was made possible in modern time and it challenged the old notion by transformation of representative essence of art. The direct effect of this crisis on painting, which had always been considered a representational art, was its emancipation from the confines of representing the material reality, since photography, thanks to its mechanical nature, offered such realistic images of the material world that no painter could compete with. As a result, pictorial imitation declined in modernist painting and exploring new ways of seeing the world and revealing the authentic truth became the main concern; something that lead modernist painting to move further away from representing tangible reality. This incident resulted in modern painting’s refusal of representing the objective reality and, moreover, the emergence of new styles, which avoided any depiction or simulation of familiar objects. Also the emergence of new printing technologies like digital exacerbated the crisis of representation in the age of postmodernism and caused the appearance of challenging discourses like the idea of ending of representation system by Baudrillard. However, in the very period where changing the representational nature of the arts and abolishing the representational tradition was under discussion, painting saw the formation of the pop art movement, and the elements of concrete reality returned to canvases

through the works of such artists as Jasper Johns and Warhol, which seemingly suggested the return of painting to its representational tradition. Therefore, the question then arises, Could the Pop art be the return of painting to its representative tradition? Hence, this research used written and electronic sources, analysis of qualitative data, and considered the Baudrillard’s thoughts on the ending of representation system to demonstrate how Pop art helped the substitution of the logic of reproducing the reality for representing it. This research is premised on the idea that Pop art painting uses the logic of reproducing the symbol of reality foundation, and has no representative essence. Eventually, the article will first address the change in the nature of the arts in the modern era and then, by analyzing and describing the views of Baudrillard on the end of the representational tradition, explain how it was represented in pop art. Finally, The current research showed that while the movement chose concrete reality and familiar components of everyday social life as its subject matter, it did not aim by any means to reveal the true nature of things to us; it replaced, in perfect agreement with the theoretical discourse of the post-modern era, the representation of reality with the reproduction of the mark of its essence by recognizing the reproducible nature of the arts.

Keywords

Representation, Pop Art, Reproduction, Baudrillard