دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۵۷- ۷٤»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ۷۱/۱
پاییز و زمستان ۱۳۹۳، *Knowledge, No.71/1*

بازتولید نشانه‌ها در اندیشه بودریار و آثاری از اندی وارهول

عاطفه رحیمیان*

سید محمد مهدی ساعتچی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/٦/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۰/۵

چکیده

بودریار به جامعهٔ اخیر، که از تولید فاصله گرفته و با بازتولید در ارتباط است، عنوان شبیه‌سازی رامی‌دهد؛ وضعیت کنونی جامعهٔ پساصنعتی که بر پایهٔ قانون ساختاری ارزش عمل می‌کند. سیطرهٔ نشانه‌ها، ایماژها، و بازنمایی‌ها در دنیای معاصر آن چنان گسترده و فراگیر است، که امر واقع بطور جدی محو شده است، و نشانه غیاب یک واقعیت اساسی را را نقاب می‌زند و حامل هیچ رابطه‌ای با هرگونه واقعیتی نیست. سیطره وانموده‌ها یعنی همان تصاویر شبیه‌سازی شده در جامعه پسامدرن آنقدر زیاد است که ما نه فقط اصل و بدل را تشخیص نمی‌دهیم، بلکه قرار نیست پای هیچ اصلی در میان باشد. پاپ آرت از منظر بودریار نشان دهنده تحولات اشیاء هنری در اوایل قرن بیستم است. در حالی که پیش از این هنر با موضوعات و ارزش های اخلاقی و معنوی از یک سو(هنر سنتی) و استقلال و خودبنیادی(هنر مدرن) مرتبط بود، با پاپ آرت، وارد حوزه تازه‌ای از موضوعات هنری شده‌ایم که می‌توان آن را با جامعه مصرفی و ویژگی‌های دوره پست‌مدرن از منظر بودریار مرتبط ساخت. با توجه به اندیشه بودریار، سبک هنری پاپ آرت بویژه آثار اندی وارهول از این بابت واجد اهمیت می‌گردد که هنر را به یک تصویر تخت و دلالت‌گر تقلیل‌می‌دهد و بنابراین تکرار همان چیزی است که بودریار آن را عنوان منطق جامعه معاصر (پست‌مدرن) می‌بیند. همچنان‌که پاپ آرت این داعیه را داشت که با صنعت و تولید زنجیروار و همچنین امر مصنوعی(یا امر ساختگی که ویژگی تمامی محیط زندگی جدید است) همگن و هماهنگ است.

واژگان کلیدی: ژان بودریار، اندی وارهول، بازتولید نشانه‌ها، شبیه‌سازی، پاپ‌آرت.

---

* . دانشجوی مقطع دکتری رشتهٔ فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران. مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد آیت الله آملی. آدرس الکترونیک:
rahimian.at@gmail.com

** . دانشجوی مقطع دکتری رشتهٔ فلسفه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، آدرس الکترونیک:
m_saatchi@sbu.ac.ir

مقدمه

اگرچه تأملات در مورد هنر و زیبایی‌شناسی، موضوع محوری اندیشه‌ورزی ژان بودریار نیست، اما جنبه‌ای مهم از فعالیت فکری او را از دهه ۱۹۶۰ به این سو تشکیل می‌دهد. آثار بودریار را می‌توانیم در مسیر تلفیق تلقی‌های خاص او از مارکسیسم و نشانه‌شناسی بیانگاریم، و باید اضافه کرد که طی دوره‌های فکری مختلف، علاقه به موضوع هنر در این بین همواره در آثار او قابل توجه بوده است. بودریار به عنوان عضوی از نسل پساساختارگرایان فرانسه که ملهم از اندیشهٔ چپ انقلابی بودند، با نقدی نومارکسیستی از جامعه سرمایه‌داری و بهره‌گیری از مفاهیم کلیدی پساساختارگرایی، به بررسی تحولات چشمگیر معاصر در زمینه هنر، ارتباطات جمعی، سازمان اجتماعی و اقتصادی و غیره می‌پردازد. او در مطالعات اولیهٔ خود، بویژه در کتاب‌های *نظام اشیاء*[1] (۱۹۹۶) و *جامعه مصرفی*[2] (۱۹۹۸)، در کنار طرح ایده‌هایش در مورد جامعهٔ مصرفی جدید، به تجزیه و تحلیل مصنوعات هنری به عنوان نظام اشیائی که زندگی روزمره را تشکیل می‌دهند رو می‌کند.

بودریار به جامعهٔ اخیر، که از تولید فاصله گرفته و با بازتولید[3] در ارتباط است، عنوان *شبیه‌سازی*[4] رامی‌دهد؛ وضعیت کنونی جامعهٔ پساصنعتی که بر پایهٔ قانون ساختاری ارزش عمل می‌کند. در نظر او سه مرتبه از تشابه وجود دارد که موازی با دگرگونی‌های قانون ارزش از رنسانس به بعد حرکت می‌کنند؛ بدل‌سازی، تولید، و شبیه‌سازی. تشابه مرتبه اول بر پایهٔ قانون طبیعی ارزش، تشابه مرتبه دوم بر پایهٔ قانون بازاری ارزش، و تشابه مرتبه سوم بر پایهٔ قانون ساختاری ارزش عمل می‌کند.[5] بازتولید (مُد، کالاها، وسایل ارتباط جمعی، تبلیغات، اطلاعات، شبکه‌های ارتباط جمعی و هنر معاصر) و به تبع آن، مصرف، از ابزار و حتی «تولید» مورد نظر مارکس نیز مهمتر گشته است و زوایای مختلف زندگی ما را فراگرفته است. در این دوره ارزش مبادله و ارزش نشانه‌ای است که بر ارزش مصرف سایه افکنده و آن را به پیش می‌راند. ارزش مصرفی که بدون ارزش مبادله تحقق پیدا نمی‌کند. از این رو بودریار تلاش پیروان مارکس را برای نجات دادن مقولات طبیعی(نیاز و ارزش مصرف) از مقوله مصنوعی(ارزش مبادله) تلاشی عبث می‌داند.

کالا که بنا بر نظر مارکس مبتنی بر ارزش مصرف و ارزش مبادله بود، در اقتصاد

---

1 . The System of Objects
2 . The Consumer Society: Myths and Structures
3 . reproduction 4 . Simulation
۵ . بودریار ۱۳۸۲: ۴۶۴

مبتنی بر کالا در زمانه ما، با چیزی به نام ارزش–نشانه درهم آمیخته است تا دستگاهی به نام ابژه‌های نشانه‌ای را که نظام بسته و قدرتمندی است، بوجود آورد. به این معنی که ارتباط مستقیم کالاها و نیازها از بین رفته است و کالا در حکم نشانه در یک نظام نشانه‌ای عمل می‌کند. همین نظام است که موجد شبیه‌سازی می‌گردد، یعنی این توهم جمعی را بوجود می‌آورد که چیزهایی واقعی در ورای سیستم وجود دارد، چیزهایی از قبیل ارزش‌های اجتماعی «برتری»، و یا ارزش‌های طبیعی(نیاز، ارزش مصرف، کارکردی بودن) یا چیزهایی از قبیل نقاط مرجع معیار(انسان، سلامت، سعادت، آزادی، برابری، عدالت)، چیزهایی که اعتبار نظام از آن ناشی می‌شود.[۱]

اما این نشانه‌ها به هیچ چیز بیرون از خود اشاره ندارند. این نشانه‌ها تصویری از یک امر واقعی نیستند. در واقع خود جهان به تصویر تبدیل می‌شود نه اینکه ما تصویری از آن را ترسیم می‌کنیم. تصاویر به مدد بازتولید، واقعیتی پیدا کرده‌اند فراتر از واقعیت بیرونی(فرا واقعیت[۲]) و از این رو نظام بسته‌ای را واجد هستند که با بیرون از خود سر و کار ندارند و مستقل عمل می‌کنند. آنها حلقه‌ای خودارجاع را نشان می‌دهند که درون آن، نظامی از ابژه‌ها شکل گرفته که ارجاع نشانه‌ها به چیزی واقعی و سفت و سخت بیرون از نظام، پندار موهوم است. بودریار در کتاب نظام اشیاء که در آن یک نگاه سرتاسری به ابژه‌های تازه، وسایل و ابزارهای جدید و کالاها و نوآوری‌های تکنیکی در زندگی روزمره می‌اندازد، این عقیده را بیان می‌دارد که معنای این اشیاء به طور خاص در کارکرد و مادیت عملی آنها مستهلک نمی‌شود، بلکه درون یک نظام و سیستمی از نشانه‌های هم‌بسته مستقر می‌شوند، که مفهوم مصرف بر پایه آنها شکل می‌یابد.[۳]

برخی از ایده‌های متفکران قرن بیستم در مواجهه با چنین وضعیتی است که شکل می‌گیرد. در میان اندیشمندان و هنرمندان این دوره، در مواجهه با برخی سبک‌ها و آثار هنری جدید، این دیدگاه بوجود آمد که هنر معاصر نیز به شدت متأثر از این نشانه‌ای شدن کالاها و بازتولید هنر به شکل و شمایلی همچون کالاهای مصرفی است و به همان شکل کدگذاری و نشان‌دار می‌شود. در میان رویکردهای متأخر، بودریار در باب موضوع بازتولید، چه در عرصهٔ صنعت و مصرف و چه در عرصهٔ هنر به بررسی نظام جدید مصرف انبوه که پیامد تولید انبوه و رشد سریع کالاها و خدمات است می‌پردازد.

---

۱ . کرم پور ۱۳۸۴: ۲۱۲

2. Hyperreality

3. Baudrillard 1996: 14

بازتولیدپذیری در هنر مدرن نیز موضوعی است که بسیاری از تأملات فلسفی را در قرن بیستم به خود معطوف داشته است. برخلاف نگاه اندیشمندان مکتب فرانکفورت که هنر مترقی را عمدتاً محصولاتی یگانه و بری از عالم سرمایه‌داری و تولید انبوه و مصرف برمی‌شمرند و آن را سنگرگاه مقاومت خود قرار می‌دهند، در نظر بودریار، هنر و بازتولید مکانیکی آثار هنری در ورای جامعه مصرفی به عنوان اموری متعالی قرار ندارند. اتفاقاً در مباحث مربوط به جامعه مصرفی است که ما شاهد نظریه پردازی بودریار در مورد هنر می‌شویم. بودریار در استدلال‌های خود برای اینکه روند رو به رشد کالایی شدن فرهنگ را نشان دهد، اشاره‌ای نیز به جنبش هنری پاپ آرت دارد و از هنرمندانی نظیر جاسپر جونز[1]، رابرت رائوشنبرگ[2] و اندی وارهول[3] نام می‌برد. آثاری از این هنرمندان که او آنها را حکایت‌گران از کالا شدن فرهنگ برمی‌شمرد.[4]

اگر نشانه‌ها زبانی هستند که ما از طریق آنها جهان را معنادار می‌کنیم، لذا برای اینکه فرهنگ نیز اساساً معنادار باشد، باید تبدیل به نظامی از نشانه‌های متمایز شود که بواسطه تمایزش با نشانه‌های دیگر، معنادار گردد. اگرچه زمانی هنر به عنوان امری منفک از کردوکار مصرف تصور می‌شد، پاپ آرت این جدایی از جهان مصرف را به چالش می‌کشد. همچنان‌که این امر را در اثر قوطی‌های سوپ کمپبل توسط وارهول شاهد هستیم(تصویر ۱). در این اثر هنری، تکنیک‌های تولید انبوه، زنجیرواری، و تقلید از برندهای تجاری و تولیدکنندگان غذایی، تمایز «اصالت» فرهنگ یا هنر والا و «تقلبی» بودن، فرهنگ نازل و توده را کمرنگ می‌کند. پاپ آرت هنر را به امری قابل تعویض با اشیاء روزمره بدل می‌کند و نه به عنوان اموری منحصر به‌فرد و یکتا.[5]

آثار هنرمندان جنبش پارپ که با تأکید بر فرهنگ شهری تودهٔ مردم، نوعی زیبایی‌شناسی همگانی را در هنر پیش نهادند و معیارهای زیبایی‌شناختی روشنفکرانه مرسوم را رد کردند، برای بودریار نقطه برگشتی هستند در تاریخ هنر، چرا که بواسطه آنها، هنر به سادگی به بازتولید نشانه‌های جهان و به شکل خاص نشانه‌های جامعه مصرفی تبدیل می‌شود که به خودی خود نظامی از نشانه‌ها است. بدین ترتیب پاپ برای بودریار نشان

1. Jasper Johns(1930)
2. Robert Rauschenberg (1925-2008)
۳. Andy Warhol (1928 – 1987) هنرمند پیشرو در جنبش هنری پاپ آرت بود که از کالاها و اشیاء روزمره به عنوان اثر هنری استفاده می‌کرد. برخی از آثار هنری او این پرسش را پیش می‌کشد که این کالاها که با مشابه خود درون سوپرمارکت چه تمایزی دارند و چگونه ممکن است هنر به حساب بیایند.
4. Baudrillard 1998: 115-117
5. Toffoletti 2011: 40

دهنده پیروزی بر مدلول است؛ پایان هنر بازنمودی و تولد شکل تازه‌ای از هنر که مبتنی است بر غلبه آنچه او به آن عنوان شبیه سازی رامی‌دهد. از این منظر تبدیل به تصاویر و ابژه‌های جهان معاصر می‌شود.

بودریار خود تأکید دارد که این اشتباه است که بخواهیم پاپ آرت را به جهت ساده‌گرایی آمریکایی و یا سوداگرایی و تخت بودن و پیش پا افتادگیش نقد کنیم، چرا که اتفاقاً تنها به همین وسیله است که قادر می‌شود منطق فرهنگ معاصر را به نمایش بگذارد. او رویکرد نشانه شناختی فرد به هنر را در کتاب *به سوی نقد اقتصاد سیاسی نشانه*[1] توسعه‌می‌دهد و در آنجا نقاشی را به عنوان ابژهٔ نشانه‌ای شده (امضا)، و محصول اشاره‌ها و کردوکار هنرمند معرفی می‌کند. به‌ویژه او هنر را به عنوان نمونه‌ای از اینکه چگونه اشیاء در جامعهٔ مصرفی به مثابه نظامی از نشانه‌ها سامان می‌یابند، مورد توجه قرارمی‌دهد. در نظر بودریار یک تابلوی نقاشی در دنیای معاصر تنها با تکیه بر امضای نقاشش تبدیل به اثر هنری می شود، چرا که «نشانهٔ» اصل بودن آن است و به آن ارزش افتراقی می‌بخشد تا بتواند در نظام نشانه‌ای جایی را به خود اختصاص دهد و همچنین در میان نظامی دیگر از آثار که به این نقاش تعلق دارد درک شود.[2]

هنر امروز بیش از پیش نشانه‌ای شده و از همین رو است که آثار کپی و جعلی هر چه بیشتر در مظان ابهام و بدنامی‌اند. اصول سفت و سخت ترکیب‌بندی و فرم بصری دیگر به اندازه امضای هنرمند اهمیت ندارند. همچنین اثر هنری در دوره‌های پیشین از دل مجموعه آثاری بیرون می‌آمد که در سبک و روش، عناصر مشترکی داشتند، حال آنکه در هنر دوره معاصر، آثار هنری عمدتاً محصول اصیل یک فرد خلاق به عنوان آثاری صرفاً در میان آثار تنها یک فرد خلاق‌اند. شاید بازتولید مکانیکی و تولید انبوه آثار مرجع هنری به نوعی گویای همین موضوع است. فریلند در کتاب خود می‌نویسد همه می‌دانند مونالیزا و داوود میکلآنژ چه شکلی هستند. آنها آنقدر تکثیر شده‌اند که همگی ما حتی اگر به پاریس و فلورانس نیز نرفته باشیم، احساس می‌کنیم آنها را می‌شناسیم. بی‌شمار کپی های مسخره نیز از آنها تهیه شده است – داوود در شلوار بوکس یا مونالیزای سبیلو. کپی‌های هنری همه جا حاضر هستند... .[3]

1.*For a Critique of the Political Economy of the Sign*
2. Baudrillard 1981: 102
۳. فریلند ۱۳۸۳: ۱۶۱

برخی جنبش‌های هنری نیز به این موضوع پرداخته‌اند که از میان آنها می‌توان به جنبش پاپ آرت اشاره کرد. آثار هنری این جنبش به شکل مستقیمی بر روی رسانه‌های گروهی بازتولیدپذیر انگشت می‌گذارد و تکنیک‌های مکانیکی را اخذ می‌کند تا تصاویری از اشیاء و آدمیانی که به طور روزمره در زندگی مصرفی افراد مدرن مطرح می‌شوند را انعکاس دهند؛

«واقعیت مشهود زندگی روزمره در نیمهٔ دوم قرن بیستم، واقعیت مصرفی جامعهٔ شهری است. ظاهرش با تولید انبوه، طراحی، تبلیغات و شیوه‌های نوین ارتباطی شکل می‌گیرد. از این مسیرهای جادویی است که تصاویر بی‌شمار و بسته‌های اطلاعات با سرعتی نفس‌گیر به سراسر جهان انتشار می‌یابند. آگاهی ما و شیوه‌های ادراک ما را به میزان بی‌سابقه‌ای، تجربیات دست دوم و همزمانی و گوناکونی اطلاعات از پیش فرآروی و دستکاری شده تعیین می‌کنند... هنر معاصر به به‌ویژه پاپ آرت مواد تصویری رسانه‌های جدید و لازمهٔ اساسی آنها یعنی قابلیت تکثیر را برگزیده است. اساسی‌ترین شگرد سبکی آن، نقل و اقتباس است.»[۱]

اندی وارهول از اعضای مطرح این جنبش، بارها موضوع مصرف و بازتولیدپذیری را در مقولات زندگی روزمره به نحو کنایی به رخ مخاطبانش می‌کشد. او نام «کارخانه»[۲] را بر استودیوی تازه‌تأسیس خود می‌نهد و ویژگی یکتایی و ناب بودن اثر هنری را نشانه رفته و شروع به تولید آثار هنری در مقیاس انبوه می‌کند. از این میان می‌توان به اثر او با نام «یکی از سیتا بهتر است» اشاره کرد که به چیدن سی عدد کپی از تابلوی مونالیزای داوینچی پرداخته است.(تصویر ۲) در واقع عکس سازی او به طور کل در این خلاصه می‌شد که در ابتدا عکسی را که در روزنامه و مجله نظر او را جلب می‌کرد انتخاب نماید. سپس آن را به استودیوی سیلک اسکرین می‌فرستد تا آن را بزرگ نماید.[۳]

پاپ آرت سبک هنری متفاوتی در هنر معاصر است که بودریار آن را واجد چنین پتانسیلی می‌یابد. این سبک هنری متناسب جامعه‌ای است که در زیر سلطه منطق نشانه‌های مصرف‌گرایی قرار دارد. پاپ‌آرت شیوه‌ای از تولید هنری است که از ابتدا سعی ندارد خود را بری از نظام کالاهای مصرفی جا بزند. شیوه‌ای مبتنی بر تولید ابژه‌های هنری جهت تبدیل شده به ابژه–نشانه‌هایی در سپهر مصرف. بدین ترتیب

۱. بُکولا ۱۳۸۷: ۳۷۲– ۳۷۳

2. The Factory

۳ – پی یر ۱۳۷۹: ۱۸۰–۱۸۱

جامعه مصرفی هنر را در خود منحل می‌کند؛ به‌ویژه آن تلقی از هنر به عنوان پایگاهی مستقل و آفریننده ارزش‌های خودبنیاد.

از این رو بودریار در رویای هنری به سر می‌برد که به جای بندگی جامعه مصرفی، قادر باشد که از آن رمزگشایی کند. در نظر بودریار، مصرف نه فقط به حوزه کالاها و خدمات مربوط است، بلکه عملاً هرچیز دیگری را تحت‌الشعاع قرارمی‌دهد. در نگاه او هرچیزی می‌تواند شیئ مصرفی باشد، در نتیجه، مصرف نیز می‌تواند تمام زندگی را در چنگ خود بگیرد. حال اگر هنرمند بیاید کالای هنری را در عرض کالای مصرفی و تولید انبوه عرضه کند چه چیزی رخ می‌دهد؟ آثار هنری نیز در کنار کلاهای تجاری، ارزش خود را در نسبت با یکدیگر و در یک نظام کلی اشیاء مصرفی اخذ می‌کنند. اثر هنری همان‌گونه مصرف می‌شود که یک لباس مارک‌دار یا یک گوشی تلفن همراه مصرف می‌شود. نهایتاً می‌توان جمع‌بندی کرد که کالاهای فرهنگی و هنری نیز تابع همان نیاز نشانه‌ای هستند که دیگر کالاهای مصرفی از سویی ایجاد و از سوی دیگر برطرف می‌کنند. کالای هنری بیش از آنکه بخشی از مبادله نمادین باشند، به طور کلی در چرخه مد گرفتار می‌شوند. از این حیث رفته رفته، استقلال و خودبنیادی خود را که یکی از مبانی هنر مدرنیستی به حساب می‌آمد، زیر پا می‌گذارند.

به همین روی، بررسی پاپ آرت از منظر بودریار نشان دهنده تحولات اشیاء هنری در اوایل قرن بیستم است. در واقع دگرگونی منش هنر و ابژه‌های هنری است که زمینه ظهور هنر پاپ آرت را فراهم می‌کند. در حالی که پیش از این هنر در دوره های پیشین با موضوعات و ارزش‌های متعال و اخلاقی سر و کار داشت که جنبه معنوی به آنها می‌داد، با پاپ آرت، وارد حوزه تازه‌ای از موضوعات هنری شده‌ایم که می‌توان آن را با جامعه مصرفی و ویژگی‌های دوره پست‌مدرن از منظر بودریار مرتبط ساخت. با توجه به اندیشه بودریار، پاپ آرت از این بابت واجد اهمیت می‌گردد که هنر را به یک تصویر تخت و فاقد دلالت تقلیل می‌دهد و بنابراین تکرار همان چیزی است که بودریار آن را عنوان منطق جامعه معاصر (پست مدرن) می‌بیند؛

> «در حالی که هنرها تا پیش از جنبش پاپ متکی بود بر چشم‌اندازی از «در عمق»، پاپ آرت در مقابل، این داعیه را داشت که با صنعت و تولید زنجیروار و همچنین امر مصنوعی(یا امر ساختگی که ویژگی تمامی محیط زندگی جدید است)[1] همگن و

1. artificial

> هماهنگ است، این هنر همگام است با این نظم درونی اشیاء؛ از این رو پاپ به معنای پایان عمق، پرسپکتیو، اشارت‌ها، بیان و یا مفهوم هنرمند خالق به عنوان آفریننده فعال معنا و منتقد سنت شکن و نوآور است.»[1]

وارهول بدین ترتیب آگاهانه تسلیم فرایند مکانیکی می‌شود تا بتواند عصر خود را مبتنی بر بازنمایی و رها از ماهیتی تحت عنوان اصیل، یکه و مرجع، مطرح کند. واقعیتی اصیل و یکه با عنوان مائو(رهبر چین) که تمام مردم به نحوی کم و بیش یکسان آن را حقیقتاً درک و مطالعه کنند وجود ندارد؛ مائو تصویری است در میان دیگر تصاویر روزمره ما که رسانه‌ها آنها را به کالا تبدیل کرده‌اند.(تصویر ۳) مائو دیگر یک انقلابی که واقعیتی را شکل داده نیست، بلکه تبدیل به تصویری در میان تصاویر دیگر شده است. تصاویر عامه پسند و آشنا و پیش پا افتادهٔ رسانه‌های ارتباط جمعی که بدین سان گردهم آورده می‌شوند، به دلیل تکرار و تکثر کیفیت جذاب و نیرومندی کسب می‌کنند. از این بابت تکثیر آن وجه خواستنی و مورد توجهی است که ما امروز با آن سرو کار داریم. (تکثیر مونالیزا، مرلین مونرو، و ...)

اما با وجود این بودریار در آثار خود بر از دست رفتن واقعیت شکوه می‌کند. هر آنچه که سابقاً معنایی داشت با قدم گذاشتن در عصر بازتولید(مُد، کالاها، وسایل ارتباط جمعی، تبلیغات، اطلاعات، شبکه‌های ارتباط جمعی) با یک معنای مجازی یا شبیه‌سازی شده جایگزین شده است، تا جایی که در جامعهٔ پساصنعتی و پسامدرن آنچه شبیه سازی شده، هرچه بیشتر و بیشتر واقعی شده است.

در واقع سیطرهٔ نشانه‌ها، ایماژها، و بازنمایی‌ها در دنیای معاصر آن چنان گسترده و فراگیر است، که امر واقع بطور جدی محو شده است، و نشانه غیاب یک واقعیت اساسی را را نقاب می زند و حامل هیچ رابطه‌ای با هرگونه واقعیتی نیست. در نظر بودریار پسامدرنیته به معنای عصری است که فناوری سایبرنتیک و اطلاعات و همچنین ویژگی‌های اقتصادی، فرهنگی و رسانه‌ها، شبیه‌سازی‌های بسیار گسترده را دامن زده‌اند که اوج آن را در ایماژهای تصویری شاهد هستیم. سیطره وانموده‌ها یعنی همان تصاویر شبیه‌سازی شده در جامعه پسامدرن، آنقدر زیاد است که ما فرق بین اصل و بدل را نمی توانیم تشخیص بدهیم. از این بابت آرای بودریار بیان‌گر تحلیلی است بر تحولات اشیاء هنری در اوایل قرن بیستم. در حالی که پیش از این هنر با موضوعات و ارزش های اخلاقی و معنوی از یک

1. Baudrillard 1998: 33

سو(هنر سنتی) و استقلال و خودبنیادی(هنر مدرن) مرتبط بود، با پاپ آرت، وارد حوزه تازه‌ای از موضوعات هنری شده‌ایم که می‌توان آن را با جامعه مصرفی و ویژگی‌های دوره پست‌مدرن از منظر بودریار مرتبط ساخت.[1]

آثار هنری جنبش پاپ آرت، بویژه نقاشی‌های وارهول، همگن و هماهنگ است با صنایع و تولیدات زنجیره‌ای (مونالیزا در تصویر ۱ و مرلین مونرو در تصویر ۳)، که با به رخ کشیدن جنبه تکرار مکانیکی، مشخصه کل محیط بیرون و فضای جامعه را در هنر خود جعل می‌کنند. هیچ مرجعی برای این تصاویر وجود ندارد، چرا که فضای جامعه بیرون در همین تصویر خلاصه شده است. آثار اندی وارهول گویای این مطلب است که گویی از این پس هنر تبدیل به شبیه‌سازی تصاویر و ابژه‌های جهان معاصر می‌شد. بودریار با این حال اصرار دارد بر اینکه نقد پاپ آرت به این دلیل پیش پا افتادگی، ستایش مصرف‌گرایی(تصویر ٤)، تخت بودن و ابتذال، کار عبثی است، چرا که اتفاقاً این آثار، منطق فرهنگ معاصر را بازتولید می‌کنند.

تقریباً این امکان وجود ندارد که شما آثار پاپ آرت را به عنوان هنر فاخر یا فرهنگ فاخر بنگرید و یا آن را از فرهنگ نازل متمایز کنید. چطور امکان دارد که آثار هنری همچون گیره لباس همبرگر غول پیکر و یا بیلچه اثر کلاس اولدنبرگ[2] را به عنوان آثار هنری فاخر نگریست. اتفاقا یکی از موضوعات اساسی هنرمندان پاپ فرهنگ نازل است. همچنانکه در اثر هنری قوطی سوپ کمپل و مرلین مونرو اندی وارهول شاهد آن هستیم هنر و یا حداقل پاپ آرت در اینجا قصد خلاقیت و ویرانگری ندارد، در اینجا صرفاً با یکی دیگر از رشته اشیایی روبرو هستیم که قابل یافتن در نظام ابژه‌ها است. این آثار نه قصد ایجاد و نه تخریب جهان ابژه‌های معرفی دارند آنها به سادگی بخشی از آنها هستند.

آثار وارهول همچنین از این بابت مهم هستند که آنچه را بودریار «ناپدید گشتن هنر» می نامد را ممکن کردند و به نحوی دگرگونی هنر را رقم زدند. استدلال بودریار مبتنی است بر اینکه هنر فراواقعی شده است و به تعبیری از محدوده هایش فراتر رفته و هیچ ذاتی را برای خود به جا نگذاشته جز یک خلاء . ناپدید گشتن هنر را می‌شود بر مبنای فراواقعی کردن[3] خود از سوی هنر تفسیر کرد. بودریار عقیده دارد در این وضعیت هرچقدر هنر تلاش می‌کند بیشتر به خود تشخص بخشد، خود را فراواقعی‌تر می‌سازد تا ماهیت خلاءگونه

1.Baudrillard 1996: 80 2. Claes Oldenburg
3.hyperreality

خود را بیابد. بودریار در این زمینه از مارسل دوشان و نمایش غیر منتظره بطری‌آویز[1] در گالری او مثال می‌زند. او می‌نویسد:

«دوشان اثر بطری‌آویز را از جهان واقعی بیرون اخذ کرده است. آن را جابجا کرده و به سطح دیگری برده است تا به آن خصوصیت فراواقعی ببخشد. این فعالیت تناقض‌آمیز بدین شکل، به ادامه حیات بطری‌آویز به عنوان شیئ واقعی پایان می‌دهد؛ همچنان که به هنر به عنوان آفریننده جایگاه و مرتبه‌ای علی‌حده، و هنرمند به مثابه هدایت‌گر ما به جهانی علی‌حده پایان داده می‌شود. دوشان به این شکل با کل زیبایی‌شناسی درمی‌افتد.»[2]

در نظر بودریار حاضرآماده‌های دوشان نقطه عطفی در گسست از زیبایی‌شناسی کلاسیک است. او با فرستادن یک آبریزگاه(با عنوان فواره[3]) به گالری هنری و ایجاد شوکی در مخاطبان، مقوله هنر و ارزش‌های زیبایی‌شناسی حاکم را به پرسش می‌گیرد.

جعبه صابون بریلو اثر وارهول نیز چنین کاری می‌کند تا بدین شکل مرز هنر وغیر هنر را به پرسش گیرد. به بیان بودریار، جعبه‌های صابون بریلو «واقعی‌تر از واقعی»[4] است و «هنرتر از هنر»[5] است. هنر در اینجا از مرزهای خود فراتر می‌رود؛ «بدون داشتن یک ابژه» و با «پیچ و تاب خوردن در درون خود»، کردوکار ناپدید گشتن را انجام می‌دهند. بودریار می‌گوید بدین شکل هنر تبدیل شده است به «تکثیری بی‌پایان از نشانه‌ها» که فراتر از داوری‌های ارزشی هستند. هر چیزی زیبایی‌شناختی شده است و هنگامی که هرچیزی بتواند زیبایی‌شناسانه باشد، دیگر نه زیباست و نه زشت و اساساً خود هنر از میان به در می‌رود.[6]

او استدلال می‌کند که تنها ثمره حاصل از قوطی سوپ کمپبل وارهول (و این ثمره گسترده‌ای است)، بی اعتبار شدن پرسش از زشتی و زیبایی است.... وقتی که هر چیزی حتی پیش پا افتاده‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین اشیاء می‌تواند تبدیل به ابژه‌ای برای نمایش در گالری و موزه شود، نهایتاً هنر به آن شکلی که ما آن را می‌شناسیم، ناپدید می‌شود. ما دیگر نخواهیم توانست داوری کنیم که چه چیز هنر است و چه چیز هنر نیست و در مورد زیبایی همین‌طور. ما دیگر در بند زیبایی و زشتی نخواهیم بود، بلکه در بند این اندیشه هستیم که اساساً داوری غیر ممکن شده است. ما در این بین محکوم به بی‌تفاوتی می‌شویم.[7]

---

1. Bottle rack
2. Baudrillard 1997: 21
3. *Fountain*
4. more real than real
5. more art than art
6. Baudrillard 1992: 9-10
7. Ibid:12-14

بودریار می‌نویسد:

«وارهول، چهره‌ای نمادین از مبدل‌پوش‌های زیبایی‌شناسی، هنگامی که می‌گوید همه آثار هنری زیبا هستند، من ناچار از انتخاب نیستم و تمام آثار هنر معاصر با یکدیگر برابر هستند، موضع بی‌تفاوتی را اتخاذ می‌کند. بنابراین می‌تواند بگوید هنر همه جا هست و از این رو از این به بعد وجود ندارد.»[1]

از این جاست که بودریار عقیده دارد دیگر هر زمان که پای هنر در میان آید همه ما لاادری و بی‌تفاوت می‌شویم، دیگر هیچ ایدئولوژی زیبایی‌شناسانه نداریم و هیچ آموزه زیبایی‌شناسانه را ابراز نمی‌کنیم. این امر در پاپ آرت بدین شکل قابل ارزیابی است که هیچ نظمی از واقعیت در آن وجود ندارد و ما تنها با سطوح دلالت روبرو هستیم. بدیهی است فعالیتی هم که هنر پاپ تحمیل می‌کند، با موضوع «حس زیبایی‌شناختی»[2] ما بسیار فاصله دارد؛

«پاپ‌آرت هنر بی‌تفاوتی[3] است. هیچ وجد زیبایی‌شناسانه‌ای و هیچ مشارکت عاطفی و نمادینی (درگیری عمیق) را برنمی‌انگیزد. بلکه نوعی درگیری فکری و یا کنجکاوی سودمند ایجاد می‌کند. هم‌چنان‌که کنجکاوی‌های کودکانه را به خاطر می‌آورد. همان شور و شعف ساده‌دلانهٔ کشف کردن. چرا که نه؟ می‌توان تصاویر پاپ‌آرت را همچون تصاویر اپینال[4] و یا ثبت لحظات مصرف نگریست؛ هنری که به گونه‌ای خاص به تأملات فکری ناشی از رمزگشایی و کشف، چنان‌که در بالا به آن اشاره شد، میدانمی‌دهد.»[5]

اندی وارهول و دیگر هنرمندان پاپ‌آرت در آثارشان، با آن تجربه زیبایی‌شناختی مرسوم که اصول ثابتی را مد نظر دارد فاصله می‌گیرند و به جای ارائه حظ زیبایی‌شناسی، سعی در غافلگیر کردن، متعجب کردن و به فکر انداختن مخاطب خود دارند. مخاطب تجربه‌ای جدید و منحصربفرد از برخورد با آثار آنها کسب می‌کند. حال نکته‌ای که وجود دارد این است که این هنرمندان اتفاقاً چنین کاری را با استفاده از تصاویر و اشیائی خلق می‌کنند که برای مخاطب بسیار آشنا هستند و در زندگی روزمره با آنها بیشتر تماس داشته‌اند تا در مکان‌هایی نظیر گالری‌های هنری. جابجا شدن این کالاها از زمینه قبلی خود و خالی شدن

1. Ibid: 19
2.aesthetic sense
3. cool art
٤ . d'Йpinal- تصویرنگاری‌هایی در کتاب، به سبکی خاص و پر زرق و برق که در فرانسه قرن نوزدهم آغاز شد.
5. Baudrillard 1998: 120

آنها از کارایی‌شان و برجسته شدن جنبه «نشانه‌گی» آنها، مخاطب را به جای سوق دادن به سمت «تأمل زیبایی‌شناسانه»، به کنجکاوی و کشف معانی جدید وامی‌دارد.

این هنرمندان، با کنار گذاشتن حساسیت‌های پیشین هنرمندان در قبال فاصله گرفتن از امر مصنوع، نظم درونی اشیاء روزمره را جستجو می‌کنند. از این رو است که چنان‌که گفته شد، ما دیگر با پایان عمق و اشارت‌ها و بیان‌های مرسوم و مألوف روبرو هستیم. وارهول بدین ترتیب آگاهانه فرایند مکانیکی را پذیرا می‌شود تا بتواند عصر خود را با نگرش هنری متفاوتی بیان دارد؛ عصری مبتنی بر بازتولید و رها از ماهیتی تحت عنوان اصیل، یگانه، یکه و مرجع.

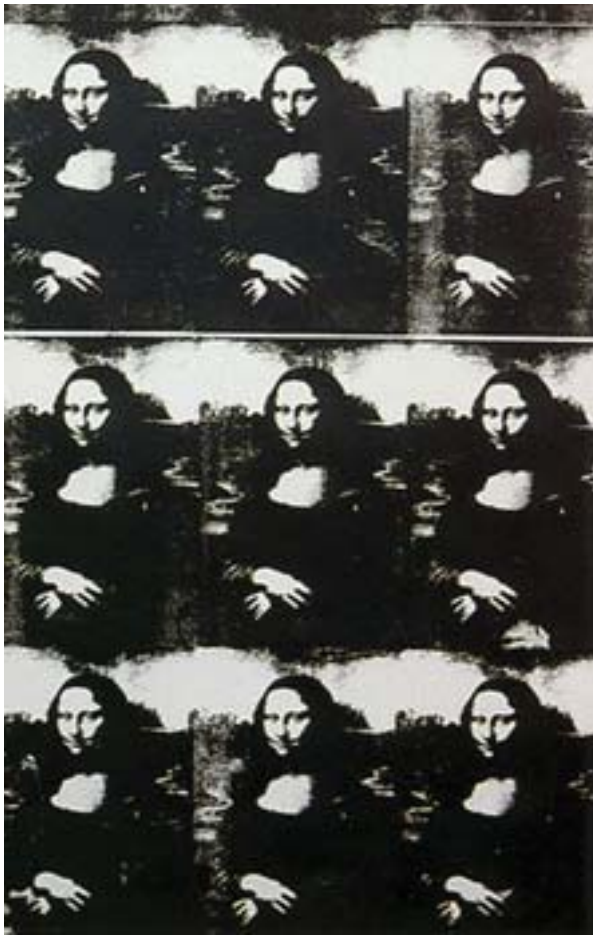
نتیجه‌گیری

چنان‌که مشاهده شد، سیطرهٔ نشانه‌ها، ایماژها، و بازنمایی‌ها در دنیای معاصر، یکی از موضوعات اصلی مورد توجه ژان بودریار است. هر آنچه که سابقاً معنایی داشت، با قدم گذاشتن در عصر بازتولید(مُد، کالاها، وسایل ارتباط جمعی، تبلیغات، اطلاعات، شبکه‌های ارتباط جمعی) با یک معنای مجازی یا شبیه‌سازی شده جایگزین شده است، تا جایی که در جامعهٔ پساصنعتی و پسامدرن آنچه شبیه سازی شده، هرچه بیشتر و بیشتر واقعی می‌شود. هنر نیز بی‌تأثیر از این مسئله نیست. کالاهای فرهنگی و هنری نیز تابع همان نیاز نشانه‌ای هستند که دیگر کالاهای مصرفی از سویی ایجاد می‌کنند و از سوی دیگر مصرف می‌شوند.

در دنیای هنر معاصر، جنبشی هنری را شاهد هستیم که بهترین نحوی نشان می‌دهد که با جابجا کردن اشیاء و کالاها از متن زندگی روزمره، چگونه کالاها دیگر وسیله معمولی نیستند و دلالت‌کننده‌اند. در اینجا است که مشاهده می‌کنیم به زعم بودریار، «حقیقت» کالای معاصر در این نیست که برای چیزی به‌کار رود، بلکه این است که دلالت کند؛ یعنی برای اینکه به عنوان یک نشانه به‌کار رود. در این بین آثار وارهول به طور خاص از این بابت مورد توجه قرار گرفت که قادر است از فرهنگ کالایی شده رمزگشایی کند. بدین شکل، آثار وارهول نشان دهنده تحولات اشیاء هنری در اوایل قرن بیستم است. آثار هنرمندان جنبش پاپ همچون وارهول به سادگی به بازتولید نشانه‌های جهان و به شکل خاص نشانه‌های جامعه مصرفی تبدیل می‌شوند که به خودی خود نظامی از نشانه‌ها هستند. بدین ترتیب پاپ برای بودریار نشان دهنده پیروزی بر مدلول و پایان هنر بازنمودی و تولد شکلی تازه از هنری است

مبتنی بر مواجهه با آنچه او به آن عنوان شبیه‌سازی رامی‌دهد. به همین وسیله است که پاپ‌آرت قادر می‌شود منطق فرهنگ معاصر را به نمایش بگذارد.■

تصویر ۱- اندی وارهول، قوطی سوپ کمپبل، ۱۹۶۹، اکریلیک و لیکیوتکس و سیلک اسکرین روی بوم



تصویر ۲- اندی وارهول، سی‌تا بهتر از یکی است، ۱۹۶۳،سیلک اسکرین روی بوم، ۲۷۹×۲۴۰

تصویر ۳- اندی وارهول، مائو، ۱۹۷۲،اکریلیک رنگ و روغن و سیلک-اسکرین روی بوم ۱۵۷×۲۰۸ ،
مجموعه توماس آمان، زوریخ

تصویر ٤- اندی وارهول، مرلین مونرو، ۱۹٦۲، اکریک و رنگ لعابی و سریگرافی روی بوم، ۲۰۸×۱٤۰،
موزه هنر مدرن، استکهلم

فهرست منابع:

بودریار، ژان، مبادلهٔ نمادین و مرگ، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، در: ***متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***، ویراستاری لارنس کهون، نی، تهران، ۱۳۸۲.

بُکولا، ساندرو، ***هنر مدرنیسم***، ترجمهٔ رویین پاکباز و دیگران، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.

پی یر، خوزه، ***پاپ آرت***، ترجمهٔ میترا رستمپور، تهران، فرایند، ۱۳۷۹.

فریلند سینیتا ، ***اما آیا این هنر است؟***، ترجمهٔ کامران سپهران، مرکز، ۱۳۸۳.

کرم پور، مهسا، در یادداشت مترجم بر مقاله: زیبایی شناختی کردن زندگی روزمره از مایک فدرستون، ***ارغنون*** شماره ۱۹، فرهنگ و زندگی روزمره ۱، ۱۳۸٤.

Baudrillard, Jean, The Consumer Society: Myths and Structures, Paris: Gallimard, 1998.

_____, ***The System of Objects***, London: Verso, 1996.

_____, ***For a Critique of the Political Economy of the Sign***, St Louis, MO: Telos Press. 1981.

_____, Aesthetic Illusion and Virtual Reality," in *Jean* ***Baudrillard, Art and Artefac****t*, ed. Nicholas Zurbrugg, London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 1997.

_____, "Transpolitics, Transexuality, Transaesthetics," in *Jean Baudrillard:*

_____, ***The Disappearance of Art and Politics***, ed. William Stearns and William Chaloupka, New York: St. Martin's Press, 1992.

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

Toffoletti, kim, ***Baudrillard Reframed***, London, Wiley Online Library, 2011.