«مطالعات جامعه‌شناسی»
سال سیزدهم، شماره پنجاه و یکم، تابستان ۱۴۰۰
ص ص ۱۴۳-۱۲۹
DOI: 10.30495/jss.2021.1922835.1301

مرگِ سوژه مدرن در عصر پست مدرن و تاثیر آن در فهم الگوی مونتاژ در جامعه‌شناسی هنر

سوده عشقی[۱]
سیدمصطفی مختاباد امرئی[۲]
محمدرضا شریف‌زاده[۳]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۰/۱/۲۹

چکیده

بحران پسا نیچه‌ای در غرب، موجب افول سوژه از مفهوم آن در دوره مدرن شد. هم‌چنین به دلیل ظهور گفتمان‌های پساساختارگرایانه در پست مدرنیسم، نسبی‌گرایی و عدم قطعیت جایگزین مفاهیمی شد که زمانی با عینیت و قطعیت سنجیده می شدند. اما گونه‌های هنری، تصاویر مونتاژگون که از تلفیق و دوباره‌سازی واقعیت‌های گوناگون خلق می‌شوند، حاصل همان نگرش ساختارزدایی شدند که بر سوژه سایه افکنده بود. هدف از پژوهش حاضر بررسی بحران پست مدرنیستی در سوژه و تبیین نسبت آن با فهم تصویری از الگوی مونتاژ در جامعه‌شناسی هنر است. بنابراین داده‌های سندکاوی شده با رویکرد کیفی و روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس متغیرهای موجود، تحلیل به مضمون می‌شوند تا از جمله، به این یافته‌های مهم دست یابد که مفاهیمی چون طنز، کنایه و تکثرگرایی معانی در خلق فضای پست مدرنیستی موجب پدید آمدن تصاویری چند وجهی می‌گردند که افول سوژه از موقعیت استعلایی خود را به تصویر می کشانند.

واژگان کلیدی: اومانیسم روشنگری، پست مدرنیسم، تکثر هویت، هنر مونتاژ، مرگ سوژه.

---

۱. دانشجوی دکتری گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران- ایران.
۲. استاد گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران- ایران (نویسنده مسئول). E- mail: mokhtabm@modares.ac.ir
۳. دانشیار گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران- ایران.

مقدمه

رویکرد دوره روشنگری در غرب به اومانیسم[۱] به شکل‌گیری سوژه مدرن منجر شده است که با ظهور نهیلیسم[۲] و نظریات انتقادی و روانکاوانه در اواخر مدرنیسم و به دنبال آن جریانات پساساختارگرایانه در پست مدرنیسم، محوریت سوژه به عنوان من اندیشنده به زیر سوال می‌رود و بنا بر مسئله اصلی طرح شده در این نوشتار که همانا تبیین مرگِ سوژه مدرن در عصر پست مدرن و تاثیر آن در فرایند فهم الگوی مونتاژ در جامعه‌شناسی هنر می‌باشد، می‌توان اذعان داشت که مرگ مفاهیم روشنگری و انحطاط سوژه زیباشناسی در هنر، به طور موازی به شکل‌گیری سبک‌هایی چون دادائیسم[۳]، سورئالیسم[۴] و در نهایت هنر عامه‌پسند [۵] منجر شد که نظم عقلانی سوژه در آن‌ها دچار نابودی شده بود. لذا تصاویری که در این سبک‌ها خلق می‌شدند، در گونه‌های هنری از جمله عکاسی، با تفسیرهای پست مدرنیستی مولفه-های مشترکی را به دست آوردند.

در این پژوهش در یک مطالعه میان رشته‌ای از هنر به جامعه‌شناسی و با در نظر گرفتن هدف پژوهش حاضر، به بیان عوامل انحطاط سوژه مدرن از مسیر عقلانیت مدرن به سوی تخریب و تکثرگرایی و سپس از نو بنا نهاده شدن آن بر اساس تفکر پست مدرنیستی پرداخته خواهد شد تا تعریف جدیدی از سوژه در این بستر عنوان گردد. بنابراین برای فهم بهتر این جایگاه در هنر، تصاویر مونتاژ شده که نوعاً فتومونتاژ خوانده می‌شود، مصداق قرار داده شده است تا ضمن بررسی مولفه‌های موجود به این سوال‌های فرعی نیز پاسخ داده شود که:

– چرا جایگاه سوژه مدرن و عقلانیت در پست مدرن به زیر سؤال می‌رود؟

–خلاء ناشی از میرایی سوژه مدرن در هنر پست مدرن چگونه به واسطه الگوی مونتاژ در جامعه-شناسی هنر این دوران قابل تبیین است؟

روش تحقیق

در پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و شیوه توصیفی- تحلیلی به بررسی منابع اطلاعاتی که به شیوه سندکاوی جمع‌آوری شده پرداخته شده است. بنا بر حیث کیفی بودن، اطلاعات پژوهش حاضر نه از جامعه آماری، بلکه از اشباع نظری متون به دست می‌آید و در خصوص حجم نمونه نیز به دلیل کیفی بودن با متغیرهای علی سر و کار دارد و نمونه‌گیری کمی صورت نمی‌پذیرد. هم‌چنین در چارچوب نظری این پژوهش یک متغیر اصلی، یک متغیر وابسته و هم‌چنین یک متغیر واسطه وجود دارند. متغیر اصلی که محوریت مباحث نظری بر اساس آن از ابتدا تا انتها شکل گرفته است، اندیشه پست مدرن از بعد جامعه-شناسی هنر در این دوران است و متغیر وابسته تصاویر مونتاژگون[۶] می‌باشد و در نهایت متغیر واسطه مفهوم مرگِ سوژه مدرن در عصر پست مدرن است که طبق الگوی مفهومی مقاله، روابط میان متغیرها مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت. نقش متغیر واسطه یعنی مرگ سوژه مدرن ایجاد بستری برای

فهم تصاویر مونتاژ شده بر اساس نگرش پست مدرنیستی در جامعه‌شناسی هنر است. بنابراین از ابتدا به بررسی دلایل ظهور آن در دوران مدرن و سپس به دلایل بحران و نابودی سوژه مدرن در پست مدرن پرداخته خواهد شد و در ادامه مسیری که از قطعیت به سمت نسبیت طی نموده است، در تمام شئون پست مدرنسیتی از جمله هنر و جامعه‌شناسی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. اما رابطه میان تصاویر هنری دارای رویه‌ای مونتاژگونه و پست مدرن در این الگوی مفهومی، دو سویه و گاهاً تعاملی است و در تفسیر هر چه بهتر واژگان و مفاهیم یکدیگر مؤثر می باشند. اما در نهایت با حاکمیت موضوعی متغیر اصلی به لحاظ کیفی شاخصه‌های اندیشه هنر مونتاژ، بیان پست مدرنیستی می‌یابند.

و لازم به ذکر است در پژوهش حاضر به روش تحلیل مضمون[۷]، بر اساس کدهای مشترک میان مضامین کلیدی موجود در متغیرهای پست مدرن، مرگ سوژه و هنرمونتاژ، بر اساس هدف و سؤال‌های طرح شده مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت تا یافته‌های نهایی تحقیق حاضر را به دست آورد.

پیشینه تحقیق

در باب مدرنیسم و پست مدرنیسم و بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی آن در منابع مختلف مباحثی مطرح شده است. لذا در باب سرگشتگی سوژه و جایگاه چالش برانگیز آن در پست مدرنیسم در کتاب(جیمسون، ۱۳۹۱)، «پسامدرنیسم و جامعه مصرفی» نویسنده به ابرفضای پست مدرنیستی اشاره دارد که نتیجه توسعه گسسته ابرفضای کوانتومی است که یادآور ابر واقعیت بودریار می-باشد. در این ابرفضا معنای سیاسی سوژه مدرن از میان می‌رود. در واقع به عقیده او زیبایی‌شناسی مدرنیستی به صورت انداموار با مفهوم خود منحصر به فرد و هویت شخصی پیوند خورده است اما با نگاه به مرگ سوژه، ویژگی‌های فضای پسامدرنیسم، نشانه و بیانی از معضلی جدید است که ناشی از ورود سوژه منفرد به درون مجموعه‌ای چندبعدی از واقعیت‌های به شدت گسسته است‌که چارچوبی از فضاهای هنوز باقی مانده زندگی خصوصی بورژوایی تا به کارگیری غیرقابل تصور سرمایه جهانی را در بر می‌گیرد. بنابراین به نظر می‌رسد سوژه مدرن به زعم جیمسون تحت تاثیر چنین ابرفضایی متلاشی شده است. هم‌چنین در(شایگان، ۱۳۹۳)، «افسون‌زدگی جدید؛ هویت چهل تکه و تفکر سیار» مشکلات جوامع بشری در عصر فرامدرن تحت دستمایه افسون‌زدگی بیان گردید که در اثر ارتباطات مدرن دچار افسون جدید می‌شوند و نویسنده، آسیب‌های انسانی را درمان‌شناسی می‌کند و از روش‌های شالوده شکنانه بهره می‌برد تا هویت‌های چندگانه را در یک فضای بینامتنی مطرح نماید.

در نگاه دیگر(تابعی، ۱۳۸۴)، در «رابطه ایده پسامدرن و عدم تعین» معتقد است از دید تنوع موجود در محصولات هنری قرن بیستم، می‌توان با بحران مشروعیت در دیدگاه فلسفه دوران همساز و همنوا شد و عدم تعین با تنوع‌گرایی در تعریف و تبیین‌های ماهیت‌شناختی را عمده‌ترین جنبه مشترک آن‌ها قلمداد کرد.

و در ادامه در باب ماهیت تصاویر فتومونتاژ که مصداق بارزی از هنر مونتاژ در فضای پست مدرنیستی است در مقاله(Dillon, 2013)، «فتومونتاژهای دادائیستی و نقشه‌های سایت در هنر اینترنت»[۸] نگارنده به این مطلب اشاره می‌نماید که بازآفرینی دادائیسم در بازی و ترکیب‌های بدون ربط و اتفاقی در متون دیجیتالی که مدام نیز در حال تغییر و تبدیل‌اند، با درونمایه هنر معاصر به ترکیب‌های مونتاژ در نقشه‌های هنر اینترنتی می‌انجامد. و در پژوهشی دیگر مقاله(Kriebel, 2019)، با عنوان «آیا فتومونتاژ به پایان خود رسیده است؟ پژوهشی در باب تاریخ عکاسی»[۹] به مطالعه تاریخ عکاسی در هنر معاصر و چگونگی تکامل و ادامه روند فتومونتاژ در بستر های دیجیتالی پرداخته شده است. این مسیر بر اساس این نوشتار از جامعه صنعتی و اصطلاح مونتاژ در دوران ماشینیسم به انباشت[۱۰] لایه‌های متن در عصر دیجیتال تغییر ماهیت داده است. بعلاوه در مقاله(Gud, 2004)، «اصول پست مدرن؛ پژوهشی در آموزش قرن بیستم»[۱۱] به معرفی مولفه‌های هنر پست مدرن از آن حیث پرداخته شده است که بتواند الگوی مناسب آموزش مفاهیم تصاویر خلق شده در این زمان را ارائه نماید. از جمله این مفاهیم تعاملات تصاویر با متون[۱۲]، اختلاط و ترکیب[۱۳]، اقتباس[۱۴]، انباشت لایه‌ها، بازآفرینی مجدد[۱۵] در فضای هنر پست مدرنیستی است. و در آخر پژوهش(Md Nor, 2017)، نیز با عنوان «تجزیه و تحلیل فروپاشی استراتژی‌های دیدگاه غربی در قدرت تصویرسازی فتومونتاژ»[۱۶] به بررسی مجموعه آثار هنرمندی بنام لی ای لن[۱۷] پرداخته شد. از این منظر که ای لن، هدف چنین آفرینشی را تبیین تصویری استراتژی‌های براندازی نگاه غربی در کشورهای آسیای جنوب شرقی قرار داده است. شایان ذکر است که چنین دیدگاهی در اثر سلطه استعماری نظام سرمایه‌داری در این کشورها شکل گرفته است و تصاویر فتومونتاژ سعی در به چالش کشاندن این نگاه پسا استعماری دارد.

در این مقاله ضمن بهره گرفتن از سوابق مطالعاتی گذشته سعی بر این شده است تا تعریفی از سوژه مدرن را در عصر پست مدرن ارائه نماید که بعد مرگ فاعل زیباشناس در جامعه‌شناسی هنر چگونه از مفاهیمی که الگوی مونتاژ در اختیار شناخت کیفی و بصری سوژه قرار می‌دهد، می‌تواند مورد فهم و بیان قرار گیرد.

سوژه از دوره مدرن تا بحران پسا نیچه‌ای

برهان معروف دکارت در قالب جمله «من می‌اندیشم، پس هستم» اصلی را در ژرفای تجربه کشف کرد که به موجب آن منِ اندیشنده، به عنوان فاعل شناسنده هستی و محور شناخت آن به رسمیت شناخته شد. دکارت سوژه غربی یا سوژه مدرن را جایگزین سوژه‌ای نمود که تا پیش از آن تابع مشیت الهی و مقدرات غیر روش‌مند و غیر علمی بوده است(تابعی، ۱۳۸۴: ۹). سوژه مدرن قادر به ساختن روایتی شخصی است که به زندگانی او شکل می‌دهند و او به مدد این توانایی در منازعه‌ای برای فرو پاشیدن و

از نو بنا نهادن خود قرار دارد و در نهایت، پیامدهای این توانایی اضطرابی است که مدرنیته را در بر می-گیرد(مالپاس، ۱۳۸۶: ۱۳۸).

بحران‌های پسا نیچه‌ای[۱۸] و ظهور نهیلیسم در غرب، پیامدهایی را به دنبال داشته است که بدین قرار است: نیچه تمام ارزش‌های روشنگری که مبتنی بر عقل، کلیت، پیشرفت، جهانشمولی، اخلاقیات و امثالهم بود را چیزی جز ملعبه دیونیوسوس[۱۹] نمی‌دانست و بنا بر شخصیت این اسطوره، سیمای دوگانه‌ای را برای این ارزش‌ها قائل می‌شد که نیمی از آن به سوی تخریب و وجه دیگر آن رو به سوی سازندگی و امید داشته است که در نتیجه تنها یک شخصیت حماسی و یک اَبَر مرد می‌تواند به شیوه‌ای عمل کند تا بتواند، نابود کننده خلاق و خلاق نابود کننده باشد(نوذری، ۱۳۸۵: ۱۲۳). یعنی به عبارتی دو وجه متناقض مورد نظر نیچه را دارا باشد. در فرآیند توسعه سرمایه‌دارانه دوران مدرن، نابود کننده خلاق ماحصل نیروهای نوآوری فنی و اجتماعی خود را برای پیشرفت انسان عرضه می‌کند. در واقع، این انگیزه توسعه به ظاهر خیرخواهانه سرمایه‌داری است که بر جوهره انسانیت سایه می‌افکند و سوژه استعمارزده‌ای که انسانیت عادی‌اش کاملا نفی شده است، پدید می‌آید که حریمش مورد تجاوز قرار گرفته و متأثر از سیاست گفتمان استعمار سرمایه‌داری چندپاره و آشفته شده است(مالپاس، ۱۳۸۶: ۷۵)، و همان طور که گفته شد بنا بر خصلت دیونیوسوسی با سیطره آن بر هویت سوژه انسانی، آن را به طور همزمان هم دچار اعتلا و هم فروپاشی می‌نماید. می‌توان گفت ظهور این پدیده، ضربه عظیمی بر پیکره اومانیسم غربی وارد نمود که در توضیح بیشتر چنین ضربه‌ای، به تجربیات انسان غربی اشاره می‌گردد که بر ارزش‌های ثابت و لایتغیر استوار بودند، از جمله آن‌ها می‌توان به اصل قطعیت فیزیک نیوتونی اشاره کرد که بعداً با پیدایش فیزیک کوانتوم در سال‌های آغازین قرن بیستم، این دنیای امن نیوتونی بر هم زده شده و به عدم قطعیت منجر گردید(قنادان، ۱۳۹۴: ۴۹-۴۵)، و هم‌چنین روانکاوی فروید[۲۰] و فروپاشی من اندیشنده دکارتی در آن به واسطهٔ سیطره ناخود آگاهی بر ضمیر آگاه که تمامی مفاهیم عقل‌گرایانه دوران مدرن را تخریب نمود(مالپاس، ۱۳۸۶: ۶۹-۶۸)، و اما ضربه کشنده دیگر با انتشار کتاب «شاخه زرین» وارد شد. در این کتاب بسیاری از مفاهیم اعتقادی که ادعای تضمین رستگاری انسان غربی را داشته‌اند، دچار فروپاشی شده و گویی انسان از سرچشمه‌های معناآفرین زندگی‌اش در تمام ابعاد، بریده و در غربتی ازلی و ناامن به دام افتاده است. به بیانی دیگر، گویاترین تصویر از موقعیت وجودی انسان مدرن، انسانی است که در هستی پرتاب شده است و در نهایت زندگی در چنین هستی بدون مرکز، میدان را برای تجربیات وهمی هستی انسان در موقعیت‌های انتخاب‌های تفسیری باز نمود. بنابراین مفاهیم محکم متافیزیک چون حقیقت و هستی و منطق، بی‌رمق و تضعیف شدند و به افسانه بدل گشتند. در این شرایط نوعی هستی‌شناسی تأویلی که دیگر نه مبتنی بر اومانیسم دوران روشنگری، نبوده است شکل می یابد(شایگان، ۱۳۹۳: ۲۸۲-۲۸۱).

با نظر به آن چه که تاکنون ذکرش رفت در دوره‌ای که نهیلیسم نیچه‌ای و پیامدهای آن بر تجربه-های هستی‌شناسانه انسان سایه افکندند، تنها راه نجات برای زندگی در دنیای فاقد معنا و مرکز، توسل به هنر بوده است. زیرا بدیهی است که انسان به طور دائم نمی‌تواند در خلاء به سر ببرد. پس به دنبال جایگزین کردن چیزی برای مرکزیت از دست رفته خود خواهد بود. به زعم نیچه، این ایده هنر است که به عنوان مرکزی برای دنیای فاقد مرکز سر بر می‌آورد و مفهوم هنر برای هنر رواج می‌یابد و در خلاء پسا نیچه‌ای، به واسطه هنر اَبَرمردی از جنس خدایان و الهگان شکل می‌گیرد که بنا بر دیدگاه فروید، تمام ایماژهای ترسیم شده، تصویرپردازی ذهن آگاهی است که از هر سو تحت تأثیر و فشار ناخود آگاهی بوده است(نوذری، ۱۳۸۵: ۱۳۵-۱۳۳). این تحولات در روند تغییر مفهوم سوژه نقش به سزایی داشته‌اند و بدین ترتیب فاعل شناسنده عاقل دوران مدرن که بر ادراکات عقلی متمرکز بود را به عرصه زیباشناسی کشانده و ادراکات غیرعقلی در سوژه هنری را جایگزین رویه پیشین نمودند. در نتیجه این روند، در اواخر سده نوزدهم، سوژه به مثابه سوژه فلسفی اما این بار در هنر متولد شد. این سوژه، مفاهیم جهانشمول هنر و زیبایی را در خود جای داد و مطابق دیدگاه کانت، بی‌نیاز از مفاهیم و اندیشه‌های عقلی، احساسات زیباشناسانه را انتقال می‌داد و اما تکامل این سوژه از جریان‌های هنری دادائیسم، سوررئالیسم و پاپ گذر کرد تا به تدریج بتواند تمام دستاوردهای ثابت و تکرار شونده عقلانیت را با نظم غیرعقلانی و غیرارادی ناخود آگاه بشر، به پوزخند بکشاند. بر این اساس دادائیسم با ترکیب‌های اتفاقی خود به کمک کولاژهایی از تکه روزنامه و تصاویر مجلات پیامی را ارائه داد که تعریف نامحدودی از ماهیت هستی‌شناسانه در هنر بوده است که در امتداد آن، سوررئالیست‌ها نیز به آمیزش خیال و واقعیت پرداخته و با ترکیب‌های خیالی و غیرمنطقی به نوع دلخواهی از واقعیت دست یافتند. در واقع، آزادی در گزینش واقعیت این امکان را فراهم می‌آورد که معنایی متصور شده از تصاویر هم متنوع و متکثر باشد. در ادامه این فعالیت‌های گسست‌طلبانه در هنر در نیمه دوم سده بیستم، هنر پاپ از تمام ژست‌های متفکرانه و جدی در مدرنیست انتقاد نمود و هنرمندان با روش‌هایی مانند چاپ سیلک اسکرین به تمسخر شاخصه‌های دنیای مصرفی پرداخته و روش‌های غیرهنرمندانه تولید اثر هنری به سادگی توانستند فاصله بین اثر هنری و هنرمند را کم کرده و دنیای قابل فهم و مرتبط با زندگی و عملکردهای روزمره مردم را به وجود آورند(تابعی، ۱۳۸۴: ۲۲-۱۷). در تحلیل آن چه که به عنوان هویت سوژه در این دوران می‌توان بیان نمود، ذکر این نکته مهم به شمار می‌آید که سوژه عقلانی دوران روشنگری به تدریج مشروعیت‌بخشی به ارزش‌ها و ارائه واقعیتی عینی را از دست داد. سهم فرد در شکل‌گیری هویت‌های گوناگون سوژه، با ترفندهای ترکیب‌های مرقع‌پردازی[۲۱] شده سوررئالیستی که مشخصه آن‌ها روی هم افتادن و فشردگی در زمان و مکان بوده است، باعث شد تا ترکیب‌هایی از شیوه‌های چند حسی ادراک به وجود آید. به این ترتیب سوژه در تصاویر سورئالیست با جلوه‌های تازه‌ای که به مدد جابجایی هستی‌شناسی[۲۲] شکل می‌گرفتند، مواجه گردید که زمانی در فلسفه کلاسیک از آن منع شده بود. این عوامل خلاق فرافکنانه ساختارهای

حاکم بر واقعیت فرهنگی را هم‌چون واقعیت در هنر، بر هم ریخته و به هر تصویر وهمی مجال بروز می-دادند(شایگان، ۱۳۹۳: ۱۷-۱۶).

مرگِ سوژه مدرن درجامعه پست مدرن

در جریانات پساساختارگرایانه[۲۳] دهه هشتاد میلادی بنا بر تحلیل لاکان[۲۴] و دیگر پساساختارگرایان، مفاهیمی چون: من، هویت و جوهر آدمی را که در اومانیسم روشنگری قابل تعریف بود، به عناصری روان و گذرا تبدیل کرد و در افراطی‌ترین شکل آن گفته شده است که «من می‌اندیشم، پس هستم» بیش از این اعتباری ندارد، بلکه آن چه مطرح است، این است که وقتی یا جایی که من فکر می‌کنم که من می‌اندیشم، پس من هستم. این دقیقاً همان جا یا وقتی است‌که من دیگر نیستم یا وجود ندارم. لاکان و دیگران با این بازی‌های زبانی و جناس رمزآلود، قصد دارند بگویند که «من دیگر در خانهٔ خود حاکم نیست» و در واقع قرار دادن گفتمان‌های پساساختارگرا- پسامدرن توسط لاکان نوعی طعنه و کنایه، علیه مشغله دکارتی و کانتی است که در سنت دیرپای تفکر فلسفی غرب وجود داشته است(نوذری، ۱۳۸۵: ۳۰۲).

در سال‌های دهه ۱۹۶۰ پست مدرنیسم در آمریکا رواج یافت و گسترش آن به صورت یک پیکرهٔ فرهنگی آوانگارد درآمد که دارای چهار ویژگی بوده است:

«۱. پنداری معطوف به آینده، اخلاق، ابداع و ابتکار زودگذر

۲. حمله و یورش بت‌شکنانه به نهاد و تشکیلات ایدئولوژی و هنر

۳. خوش‌بینی تکنولوژی که گهگاه به سوژه سرمستی نزدیک می‌شود.

۴. ارتقاء هنر مردمی به مثابه چالشی در برابر هنر نخبه‌گرایانه»(نوذری، ۱۳۸۵: ۴۴).

جامعه پست مدرنیستی با توجه به ویژگی‌های ذکر شده در بالا نگرش پیچیده‌ای دارد و در زمان حال با شتاب گام بر می‌دارد و در آن تاریخ اهمیت خود را از دست داده است و با تضعیف عقلانیت و اصول بنیادین آن در اغوای این تصاویر رسانه‌ای که در سایه خوش‌بینی به تکنولوژی به وجود آمده است، رفته رفته به لذت‌های روانی زودگذر می انجامد(نوذری، ۱۳۹۲: ۲۶).

برای توضیح بیشتر آن چه گریبان سوژه مدرن را در جامعه پست مدرنیستی فرا گرفته است باید گفت در جامعهٔ پست مدرنیستی از جامعهٔ پساصنعتی یا فراصنعتی باید نام برد که در اثر تکنولوژی جدید شکل گرفته است. در این جامعه با نابودی نظام طبقاتی، اطلاعات به عنوان سرمایه‌ای جدید مطرح می‌گردند. این نظام شکل جدیدی از ایدئولوژی سرمایه‌داری است و الگوی نوینی از پیشرفت را در مفهومی فراسنتی مطرح می‌کند و از نظر فرهنگی یک انگاشت خودمحور و خودمرجع است که از عقلانیت مدرنیستی به پوچی در یک پسافرهنگ پست مدرنیستی گرفتار آمده است و نوعی اختلال شیزوفرنیک یا روان گسیختگی و سرمایه‌داری متاخر است که عوارض منفی آن، نفی ارزش‌های اصیل جامعه، نفی غایت‌مندی، نفی ارجاعات دلالت‌مند و به وجود آمدن غایات مشکوک است(همان: ۴۵۹-۴۵۸).

بنابراین تفکر پست مدرن قائل به نوعی تکثرگرایی بوده است که تمرکز چندگانه‌ای بر بازنمایی تصاویر، اطلاعات و نشانه‌های فرهنگی دارد که نوعی پذیرش بازی و خیال‌پردازی در حوزه‌های فرهنگی پست مدرنیسم ایجاد می‌شود که قبلاً در پی یافتن حقیقت جدی و واقع‌گرایانه بوده‌اند و چنان چه در ابتدای بحث از مولفه‌های پساساختارگرایانه ذکرش رفت، جایگاه ذهن سوژه را در ناخودآگاه زبان و کدهای زبانی باید جستجو نمود. بنابراین کدها و نشانه‌های فرهنگی (واژه‌ها، روابط خانوادگی و غیره)، کلید فهم خود (سوژه) انسانی شدند. در واقع این سوژه نیست که فرهنگ می‌آفریند بلکه این فرهنگ است که سوژه را می‌آفریند(کهون، ۱۳۹۴: ۳۹۴).

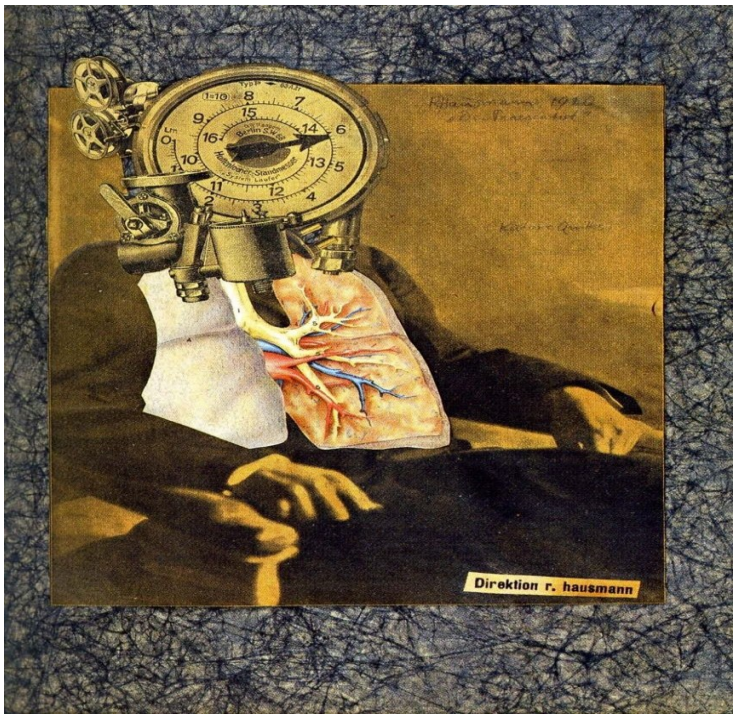
برای توضیح بیشتر این فرایند ساختارزدا، نشانه‌های تصویری و زبانی به شکل تصادفی در کنار هم قرار می‌گیرند. آن‌ها در ورای خود هیچ معنایی ندارند و تنها به خود ارجاع می‌یابند. این نشانه‌ها بین دنیاهای چندگانه همزیستی به وجود می‌آورند. جیمسون نیز چنین سوژه‌ای را در شهر فرنگی از تصاویر در هم و بر هم گرفتار می‌داند که به ما این حس را القا می‌کند که هیچ یگانگی در جهان نیست و تنها هدفش تولید بی‌پایان است از نشانه‌هایی که هر کدام ما را متوجه نشانه‌ای دیگر می‌نماید(جیمسون، ۱۳۹۱: ۲۰-۱۷).

در این شرایط سوژه واقعیت خود را در مجموعه‌ای از کولاژهای بی‌زمان از مکان‌های مختلف مشاهده می‌نماید که قادر به ادراک آن نیست و به روش‌های مصادره، نقل قول، اقتباس از منابع پیشین شکل گرفته‌اند. بنابراین سوژه به نمونه‌ای شیزوفرنیک تبدیل شده و مرگ سوژه اعلام می‌گردد(هاروی، ۱۳۹۳: ۸۶).

تصاویر مونتاژگونه در هنر پست مدرنیستی

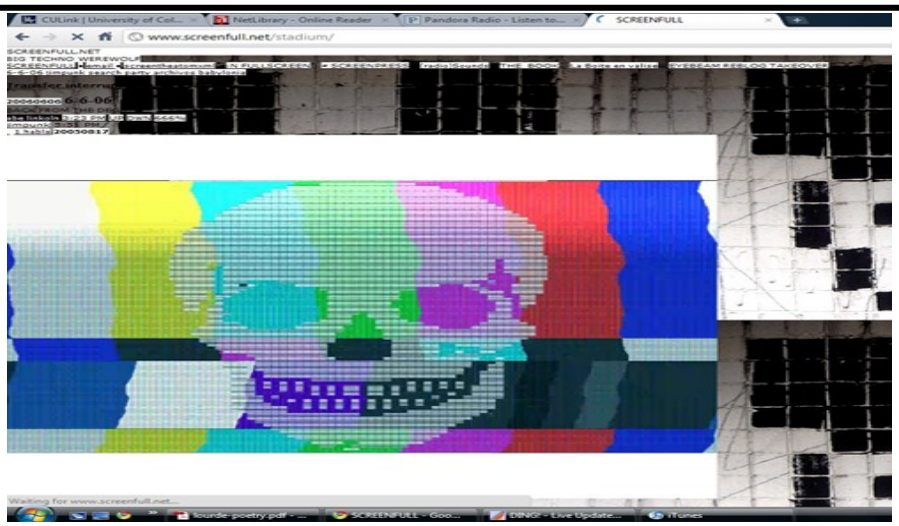
در این بخش به طور ویژه به نوع خاصی از هنر پرداخته می‌شود که بنا بر خصلت‌های اقتباسی و ترکیبی خود، با لحن انتقادی و مضامین ساختار شکنانه‌اش از مفاهیمی چون اصالت، عینیت و ساختارهای عقلی به دنبال مونتاژ و سرهم‌بندی اندیشه‌های متکثر پست مدرنیستی است. بنابراین با هنر فتومونتاژ به تبیین هنر خاص این دوران پرداخته شده است.

در واقع توافق کمی بر سر تعریف کلمه فتومونتاژ در بین هنرمندان و مورخان وجود دارد. کلمه فتومونتاژ در دیکشنری پنگوئن آمده است، تصاویر ترکیبی حاصل از چند عکس و یا مراحل ساخت آن. در آن چه مثلاً دادائیست‌ها در برش و دوباره سرهم کردن عکس‌های فتومونتاژ به کار می‌برند، تعریف تصاویری به دست آمده از تخیل، طنز یا کنایه است(Ads, 1986: 8-9). (تصویر ۱)



/https://www.pinterest.com/pin/762023199419747429

سنت عکس‌های دستکاری شده از ابتدای تاریخ پیدایش عکاسی وجود داشته است اما باورپذیری این تصاویر امروزه به حد اعلای خود رسیده است و فرهنگ بصری معاصر، بازتولید واقعیتی است که هرگز وجود نداشته است و بدون توجه به تداوم تاریخی با ابزارهای نوین روی عکس‌هایی که قبلاً وجود داشته-اند، دستکاری نموده و به بازتعریف واقعیت می‌پردازد(willette, 2011). هم‌چنین روح هنر دادا در فتومو-نتاژهای معاصر در نمونه‌های تصاویر هنری تحت وب نیز به شکل‌گیری متون تصویری در فضای دیجیتال منجر شده است. تصاویری که مفاهیمی از جنس زبان مرسوم در هنر اینترنتی، می‌تواند آن‌ها را تفسیر نماید. در این تصاویر همنشینی تکه‌های واقعیت‌های دیجیتالی نوع خاصی از تصاویر با مفاهیم چند صدایی را رقم می‌زند(Dillon, 2013). (تصویر ۲)



https://images.app.goo.gl/TrXWQPwywqLBX4eX7

در ادامه الهام از پارادایم دادائیستی، هنرمندان معاصر سبکی آنارشیست را ایجاد نمودند و با اقتباس از حافظه تاریخی استعمار در کشورهای تحت سلطه نگاه غربی به تعریف مجدد آن تصاویر در هنر معاصر پرداختند. با این هدف که، در جهت تضعیف سیستم‌های ارزشی حکومت‌های مقتدر گام برداشته و به عنوان هنری سیاسی در شکل‌گیری هنر پسا استعمار و ترسیم سوژه استعمارزده تاثیرگذار باشند (Md Nor, 2019: 207). (تصویر ۳)

https://images.app.goo.gl/fmEwewQjLgEughHC6

در واقع این تحول در عرصه تصاویر، پایان خاصیت نمایگی رسانه عکاسی را اعلام می‌کند و می‌توان گفت؛ عکاسی طبق گفتهٔ دلاروشه مُرده است. زیرا واقعیت نمایگی در عکس با واقیعت منطقی روشنگری و مدرنیته سازگار بوده و واقعیت تردیدپذیر در آن با عدم قطعیت پست مدرن سازگار می‌باشد(بال، ۱۳۹۳: ۶۰-۵۸). هم‌چنین پایان مدرنیته دوران بحران تکثیر فناورانه‌ای است که مدرنیسم با ابزارهایی پیشرفته، به آن دامن زده است. در این زمان تعداد بی‌شماری از نشانه‌ها تولید شده‌اند که اصالت خود را از دست داده‌اند و در جهانی مملو از وانموده‌هایی که به مدد ابررسانه‌های تکنولوژیک خلق شده‌اند، تصاویری، دستکاری شده به شیوه مونتاژ، واقعیتی مجازی را شکل می‌دهد که قابل ارجاع به منبع مشخصی نخواهد بود(سانتاک، ۱۳۹۰: ۸۹).

در نتیجه این بحث؛ فتومونتاژ بعد واقعه مرگ عکاسی صریح می‌تواند قرینه تصویری مناسبی برای مفهوم مرگِ سوژه مدرن در عصر پست مدرن به شمار آید. زیرا مفاهیمی مانند اقتباس از منابع تصویری تاریخ هنر و ارائه آن‌ها در شکل جدید فرهنگ معاصر و هم‌چنین روی هم قرار گرفتن تصادفی عناصر مختلف در بازآفرینی متون و منابع مختلف گفتمانی تازه فراهم می‌آورد که با مولفه‌های هنر پست مدر ن غرابت دارد(Gude, 2004).

بنابراین ادامه حیات فتومونتاژ بعد از بحران‌های مدرنیستی در دوران معاصر طبق مولفه‌های پست مدرنیستی که ذکرش پیشتر رفته است، در مسیر تکامل خود از جامعه صنعتی به جامعه پساصنعتی از فرایند مونتاژ که درگیر ماشینیسم بوده است، به انباشت در لایه‌های تصاویر و متون در عصر دیجیتال سوق یافته است. بنابراین با جهش ژنتیکی که در دوران پست مدرن در آن شکل گرفته، طبق فرهنگ زمانه خود مدام در حال تغییر و به روز شدن است(Kriebel, 2019). (تصویر۴)

https://images.app.goo.gl/sXZoY5zxeKHTahfZ8

سوژه در پست مدرنیسم به روایت تصاویر فتومونتاژ به مثابه الگویی برای فهم جامعه‌شناسانه از هنر

در اَبَرفضای پست مدرنیستی، خلق اثر هنری، ثبت یک سوژه در یک زبان نیست. بلکه خلق فضایی است که سوژه مؤلف مدام محو می‌شود و وظیفه متن تعریف بازی مناسبات درونی‌اش است و نه رابطه‌ای که مؤلف و متن به وجود می‌آورند(فوکو، ۱۳۸۷: ۱۹۲-۱۹۱). به طور کلی می‌توان بیان نمود که به جای حضور انگاره مدرنیستی مؤلف در دوران پست مدرن، این زبان است که جایگزین شده و به صورت متنی متشکل از رشته‌ای از کلمات در فضای کاملاً چندبعدی و با طیفی از نوشتار که هیچ کدام از آن‌ها اصیل نیستند، در هم آمیخته و با هم مصادف شده‌اند و نشانه‌هایی را تولید می‌نمایند که تا بی‌نهایت به تعویق می‌افتند و بدون حضور مؤلف دیگر قابل رمزگشایی نیستند بلکه تنها واسازی می‌شوند.

در چنین آزادی انقلابی که متن‌ها از نوشته‌های متعددی ساخته می‌شوند، عرصه‌ای از روابط متقابل مکالمه، کنایه و معارضه پدید می‌آید که در آن معنا پدید آمده و بی‌وقفه نابود می‌گردد(یزدانجو، ۱۳۸۱: ۱۰۱-۹۹). مفهوم خلاقیت در متونی که سوژه در آن از اریکه محوریت به زیر کشیده شده است، به گفتمان‌های موجود در متن تعلق خواهد داشت و برای بیان اهمیت نوشتار کسی به دنبال مؤلف آن نمی-گردد، گویی مؤلف به قلمرو مرگ خود پای گذاشته است(ضمیران، ۱۳۹۳: ۲۹). به لحاظ تجسم چنین فضایی شایسته است، مصادیقی از کولاژ مونتاژ در ادبیات و هنرها را معیار قرارداد که ناهمگنی ذاتی گفتمان پست مدرنیستی، تصویری ناپایدار و چند صدایی را رقم می‌زند.

فتومونتاژ قادر به تصویر رسانه‌ای است که جهان‌بینی حاصل از برداشت‌های نسبی را در مرزی میان واقعیت و خیال، در یک فرا واقعیت ممکن می‌سازد(مقیم‌نژاد، ۱۳۸۹: ۸۹). در واقع وجه ساختارشکنانه این تصاویر، نفی تناظر با واقعیت را با خود به همراه دارد و گفتمانی از جهانی را متجسم می‌نماید که رسمیت خویش را از دست داده یا به دست نیاورده است و به عبارتی از جهان معقول، یکپارچه و روایت اصیل خود به دور مانده است(Parker, 2011). طبق خوانش تصاویر فتومونتاژ، حذف زمان و مکان مشخص به خلق اَبَرفضا و اَبَرمکان منجر می‌گردد که در نتیجه آن خودتخریبی از اصالت آن به خودسازی مجددش در وانموده‌ها منتهی می‌شود که البته ماهیت وانموده‌ها، چالشی مبنی بر این که منطبق با واقعیت باشد را در سر ندارد و فاقد هر گونه وجه بازنمودی است(مقیم‌نژاد، ۱۳۸۴: ۵۲-۴۲). در این تصاویر رمزگان اثر فهم ادراکی ما را تحریک می‌کنند و حضور توأمان ردپای تکه‌های واقعیت و نامتعین بودن نقطهٔ ارجاع تصاویر بر سازندهٔ دنیایی مجازی است. رولان بارت از این رمزگان[۲۵] تحت عنوان دلالت ضمنی[۲۶] نام می‌برد که در سنخیت با فرهنگ تولید می‌شوند و بر به تعویق انداختن فرآیند تفسیر هر نشانه استوارند (بال، ۱۳۹۲: ۸۶-۸۴). به این ترتیب تصاویر فتومونتاژ پست مدرنیستی دارای ماهیتی نسبی‌گرایانه هستند که بر اساس عوامل بیرونی و نشانه‌های فرهنگی مورد پذیرش از سوی ایدئولوژی حاکم بر توده مردم تفسیر می‌شوند.

همان طور که ذکرش رفت، حضور سوژه در ادراک واقعیت در دوران ماقبل مدرن تا پست‌مدرن نقش به سزایی در فهم اثر هنری داشته است. لذا شناخت این که مؤلفه‌های سنت، هویت‌مندی، اصالت، ابتکار و نوآوری و در نهایت اقتدارگریزی چگونه در دوران مختلف در این فرآیند فهم‌پذیری مؤثر بوده‌اند، در این بخش مورد بحث قرار گرفته است؛ سوژه‌ای که در ماقبل مدرن درگیر سنت بوده است، در مدرنیسم در چارچوب برداشتی خطی و عقلانی به تعریف عینیت می‌پردازد؛ اما در دوره پست مدرنیسم با نفی ارزش‌های فوق‌الذکر در مدرنیسم و تأکید بر تجربه‌های جمعی اقتدارگریز (آنارشیک)، بی‌هویت بی‌نام و نشان دورانی را رقم می‌زند که سرشار از اختلاط و ترکیب آمیزه‌های نامتنوع و متضاد از میل و شهوت دیونیوسوسی می‌باشد. این دوران، تقلید طعنه‌آمیزی از مدرنیته غربی و نفی تند بازنمایی سوژه انسانی است.

ترکیب‌های سبک‌های مختلف هنری و ایماژهایی که بیانگر مصرف‌گرایی، فرآیند تولید انبوه و انفجار و سرریز اطلاعاتی جامعه پساصنعتی یا جامعه سرمایه‌داری صنعتی پیشرفته متأخر اواخر قرن بیستم، جای هنرمند رمانتیک خلاق را به تکنسین شاد و سرزنده‌ای می‌دهد که به بازسازی و ترکیب مجدد آفرینش‌های هنری مختلف از دل گذشته می‌پردازد. در واقع این پیوند، نوعی تقلید است که شبکه‌ای از تصاویر را از انواع ترکیب‌های اجتماعی، معرفت‌شناختی، شعری و تجسمی در یک رابطه کولاژ مونتاژگونه، در ترکیبی کنایه‌آمیز و روان‌پریشانه که مملو از پارادوکس، سفسطه، مغالطه، نقد ادبی، بی‌انتهایی و گسست می‌باشد گرد هم می‌آورد. در نتیجه این پیوند رونوشتی دمدمی مزاجانه شامل نقیضه یا تقلید هزلی[۲۷] و به تعبیر هجوآمیز تقلید سبکی[۲۸] به تعریف‌زدایی یا صورت‌زدایی ژانرهای فرهنگی منجر می‌گردد. در واقع انسان چهل تکه‌ای است که قوانین خرد کلاسیک را بر هم زده و بنا بر اصل اجتماع نقیضین به انسان‌های دیگر پیوند خورده و همزمان در این جا و جایی دیگر و شاید به جای شخص دیگری قرار گرفته است. بنابراین وحدت سوژه مدرن در پست مدرن بر هم می‌ریزد و در دنیای پست مدرن جهان زیست-های مردم متکثر می‌گردد.

در نگاه کلی جای‌گذاری روایات افسانه و داستان به جای دانش و مرگ روایات کلان، تعیین ماهیت سوژه بر اساس تابعیت آن از ابژه که خود بنیادی سوژه را در هم می‌شکند، می‌تواند جملگی هویت استعلایی را دچار افول و پاره پاره شدن می‌نمایند.

نتیجه‌گیری

در باب یافته‌های مهم این پژوهش که در رابطه با بررسی عوامل مؤثر بر مرگِ سوژه در تفکر پست مدرنیستی قابل بررسی است، ابتدا باید گفت دلیل این که چرا جایگاه سوژه مدرن در پست مدرنیسم به زیر سوال می‌رود این است که ماهیت عقل‌ورزانه سوژه مدرن که محور شناخت هستی به شمار می‌رفت، با مرگ اومانیسم دوران روشنگری و حذف تمام ارزش‌های ثابت و لایتغیر مدرنیسم که بر قطعیت و عینیت در تمامی شئون از جمله علم، هنر و فلسفه استوار بودند محو و زایل می‌گردند و سوژه درگیر رویه‌های انتقادی و هستی‌شناسی‌های تاویلی شده و به دلیل پیامدهای پساساختارگرایانه- پسامدرنیستی ماهیتی گفتمان‌محور را از این جنبش وام می‌گیرد و به جای مفاهیم کلی و ثابت، دچار تکثرگرایی و عدم قطعیت می‌شود. لذا در چنین شرایطی انسانیت عادی‌اش تحریف شده و به یک سوژه استعمارزده در اقلیم هستی‌شناسی جدیدی پای می‌نهدکه زمانی متافیزیک کلاسیک وی را از آن منع کرده بود. هم-چنین مفهوم سوژه خلاق در اَبَرفضای پست مدرنیستی تنها موجودی جهش یافته در نشانه‌هایی است که فقط قادر به واسازی آن‌هاست و تمامی انگاره‌های موجود در این فضا از اقتباس و گردآوری منابع پیشین به شیوه طنز و کنایه به دست می‌آید. این تناقضات در همنشینی اضداد، موقعیت‌های نسبی-گرایانه‌ای را برای سوژه مدرن در عصر پست مدرن به وجود می‌آورد و باز تعریف سوژه با خودتخریبی و خودسازی مجدد آن در موقعیت‌های ذهنی جدید و سرهم‌بندی شده با تصاویر کولاژ- مونتاژگون اجتماعی از نقایض را در اَبَرفضای تصاویر فتومونتاژ رقم می‌خورد و به مدد این تصاویر، به هم ریختگی‌های سوژه مدرن که با مرگ سوژه استعلایی ایجاد شده بود، با بهره‌گیری از پارادایم تکثرگرایی و به واسطه روش جانشینی و همنشینی نشانه‌های گوناگون در خلاقیتی واگرا از جنس مونتاژ به تصویری منجر می‌گردد که برای سوژه مدرن در عصر پست مدرن، ترجمه مناسبی به دست آید.

پی‌نوشت‌ها

1. Humanism 2. Dadaism 3. Surealism 4. Pop Art 5. Photomontage 6. Thematic Analysis
7. Dada Photomontage and net.art Sitemaps 8. Is Photomontage over? A Special Issue of History of
9. Photography 10. Layering 11. Postmodern Principles: In Search of 21th Century Art Education
12. Interaction of text and image 13. Hybridity 14. Appropriation 15. Recontextualization
16. Through the western eyes:Analysing the strategy of subversion YEE I-LANN'S Picturing Power (2013)
Photomontages 17. YEE I-LANN'S 18. Post-Nitcheism 19. Dionysus 20. Fereud
21. Bricolage 22. Ontological Shift 23. Post-Stracturalism 24. Lacan 25. Cods
26. Implicit implication 27. Pastich 28. Parody

منابع

بال، استیفن. (۱۳۹۲). **زیباشناسی عکاسی**. ترجمه: محمدرضا، شریف‌زاده. تهران: چاپ اول. انتشارات علمی.

تابعی، احمد. (۱۳۸۴). **رابطه میان ایده پسامدرن و عدم تعین: مطالعه تطبیقی فلسفه و هنر غرب**. تهران: چاپ سوم. نشر نی.

جیمسون، فردریک .(۱۳۹۱). **پسامدرنیسم و جامعه مصرفی**. ترجمه: وحید، ولی‌زاده. تهران: چاپ اول. نشر پژواک.

سانتاک، سوزان .(۱۳۹۰). **درباره عکاسی**. ترجمه: مجید، اخگر. تهران: انتشارات حرفه و هنرمند.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۳). **افسون‌زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار**. ترجمه: فاطمه، ولیانی. تهران: چاپ هشتم. نشر فرزان روز.

ضیمران، محمد. (۱۳۹۳). **مبانی نقد و نظر در هنر**. تهران: چاپ اول. نشر نقش جهان.

فوکو، میشل. (۱۳۸۷). **نیچه تبارشناسی تاریخ: در متن‌های برگزیده از مدرنیسم و پست مدرنیسم**. ترجمه: عبدالکریم، رشیدیان؛ سرخوش؛ و افشین، جهاندیده. تهران: نشر نی.

قنادان، رضا. (۱۳۹۴). **جای خالی معنا: مدرنیسم و پست مدرنیسم**. تهران: چاپ اول. انتشارات مهر ویستا.

کهون، لارنس. (۱۳۹۴). **از مدرنیسم تا پست مدرنیسم**. ترجمه: عبدالکریم، رشیدیان. تهران: نشرنی. چاپ دوازدهم.

مالپاس، سایمون. (۱۳۸۶). **پست مدرن**. ترجمه: حسین، صبوری. تهران: چاپ اول. انتشارات دانشگاه تبریز.

مقیم‌نژاد، سیدمهدی. (۱۳۸۴). **فتومونتاژ و استراتژی‌های چندگانگی همنشینی تکنولوژی و هنر**. کتاب ماه، شماره‌های ۸۷ و ۸۸. صص ۵۲-۴۲.

مقیم‌نژاد، سیدمهدی. (۱۳۸۹). **فتومونتاژ واقع‌نما مشروعیت فلسفی تصویر دیجیتال**. نشریه حرفه و هنرمند. شماره ۳۵. صص ۹۱-۸۸.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۵). **صورت‌بندی مدرنیته و پست مدرنیته بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی**. تهران: چاپ دوم. نشر نقش جهان.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۹۲). **پست مدرنیته و پست مدرنیسم. تعاریف، نظریه‌ها و مکاتب**. تهران: چاپ چهارم. نقش جهان.

هاروی، دیوید. (۱۳۹۳). **وضعیت پسامدرنیته: تحقیق در خاستگاه‌های تحول فرهنگی**. تهران: چاپ سوم، پژواک.

یزدانجو، پیام. (۱۳۸۱). **ادبیات پست مدرن؛ گزارش، نگرش، نقادی**. تهران: نشر مرکز. چاپ اول.

Ades, Dawn. (1986). **Photomontage**. USA, Thames ond Hudson, Rev Enl su edition.

Dilon, George. (2013). **Dada Photomontage and net. art Sitemaps**. https://faculty.washington.edu/dillon/rhethtml/dadamaps/dadamaps2b.html. 2020.

Gude, Olivia. (2004). **Postmodern Principles: In Search of 21th Century ArtEducation**. https://www.academia.edu/848181/Postmodern_Principles_In_Search_of_a_21st_Century_Art_Education. P.p: 5-15.

Kriebel, Sabine T& Andres Mario Zervigon. (2019). **Is Photomontage over? A Special Issue of History of Photography**. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03087298.2019.169604. P.p: 119-121.

Md Nor, Siti Fariza & Serana Abdullah. (2017). Through the western eyes: Analysing the strategy of subversion YEE I-LANN'S Picturing PowerPhotomontages, **Journal of Southeast Asian Studies**. Volume. 22, P.p: 204-219.

Parker, WendyAnn. (2011). **Political photomontage: transformation, revelation, and "Trust"**. MA (Master of Arts) thesis. University of Lowa. http://ir.uiowa.edu/etd/2755.

Willette, Jeann. (2012). **Contemporary Aesthetics, Contemporary Art, Contemporary Culture, Postmodern**. ‹http://arthistoryunstuffed.com/postmodernism-in-photography›. 2017.

The death of the Modern subject in Postmodern age and its impact on understanding the assembly pattern in the sociology of art

Soodeh Eshghi
Ph. D student, Department of Philosophy of Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Seyed Mostafa Mokhtabad Amrei
Professor of Dramatic Literature Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Invited Member of the Philosophy of Art Group, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Mohammad Reza Sharifzadeh
Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

The post-Nietzschean crisis in the West caused the subject to decline from its concept in the modern period. Also, due to the emergence of poststructuralist discourses in postmodernism, relativism and uncertainty replaced with concepts that were once measured with objectivity and certainty. But art forms, assembled images that are created by combining and reconstructing different realities, were the result of the same deconstructive attitude that overshadowed the subject. The aim of the present study is to investigate the postmodernist crisis in the subject and to explain its relationship with a visual understanding of the assembly pattern in sociology from an artistic perspective. Therefore, documented data are analyzed with a qualitative approach and descriptive-analytical method. To achieve these important findings based on the available variables, concepts such as humor, irony and pluralism of meanings in the creation of postmodernist atmosphere create multifaceted images that depict the decline of the subject from its transcendent position.

Key words: ***Enlightenment Humanism, Postmodernism, Multiplicity Of Identity, Assembly Art, Death Of The Subject***.