فلسفه تحلیلی، شماره سی و شش، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ص۱۵۷-۱۸۰

نگرش فلسفی بر مفهوم بازنمایی در هنر پاپ آرت با تأکید بر اندیشه‌های آرتور دانتو[۱]

سمیه ولی‌زاده[۲]
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
محمدرضا شریف‌زاده[۳]
دانشیار دانشکده هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

مفهوم بازنمایی هنر را می‌توان به چهار مرحله‌ی تاریخی و فلسفی تفکیک کرد: مرحله اول بازنمایی هنر با دیدگاه جهان مُثُل افلاطون عجین است. مرحله دوم بازنمایی عینی جهان خارج تحت تأثیر اندیشه‌های کانت می‌باشد. در مرحله سوم با رویکردی بر نظریات فرمالیست کلمنت گرینبرگ به انتزاع در بازنمایی اشاره می‌نماییم، اما مرحله چهارم که نقطه‌ی عطفی در مفهوم بازنمایی است با تفکرات فلسفی آرتور دانتو که به ماهیت این مفهوم در هنر آوانگارد می‌پردازد روبه‌رو هستیم. جایی که به اعتقاد دانتو تلاقی هنر و فلسفه است. دانتو معتقد بود هنر آوانگارد به دلیل گستردگی که در درون خود دارد همه سبک‌ها و شیوه‌های هنری را در خود جای می‌دهد. از طرفی در فلسفه دانتو با دو رویکرد فلسفی مواجه هستیم؛ رویکرد اول آن‌که هر فردی می‌تواند هنرمند باشد و رویکرد دوم هر چیزی می‌تواند اثر هنری شود. از این رو، مقاله‌ی حاضر بر آن است تا با تأکید بر اندیشه‌های فلسفی آرتور دانتو در هنر آوانگارد و به شیوه‌ای مبتنی بر نمونه‌ها و آثار هنرمندان سبک پاپ آرت بر تبیین مفهوم فلسفی بازنمایی و چگونگی بازگشت این مفهوم به عناصر تصویری جهان پیرامون در عصر پاپ آرت اشاره کند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، فلسفه هنر، پاپ آرت، حاضر و آماده، آرتور دانتو.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۴/۳۱؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۸/۹/۱۷
۲. پست الکترونیک: somayehvalizadeh14@gmail.com
۳. پست الکترونیک (مسؤول مکاتبات): Moh.shrifzade@iauctb.ac.ir

مقدمه

از نقطه آغاز تفکر یونانی تا عصر روشنگری و دنیای پسامدرن امروزی مفهوم بازنمایی[۱] در تعاریف گوناگونی گنجانده شده است. ماهیت این مفهوم در نظریه‌ها و پژوهش‌های متنوعی جا گرفته است، از افلاطون[۲] و ارسطو[۳] تا کانت[۴] و فلاسفه و نظریه‌پردازان معاصری چون کلمنت گرینبرگ[۵]، آرتور دانتو[۶] که نظریه‌های متفاوتی در این حوزه ارائه داده‌اند. در این مقاله می‌خواهیم به مطالعه بازنمایی در فلسفه هنر به‌ویژه دوران هنر معاصر به‌صورت موردی هنر پاپ آرت بپردازیم حال آن‌که با این سؤال مواجه می‌شویم: تبیین ماهیت و چیستی بازنمایی در فلسفه هنر چگونه ارزیابی می‌شود؟ ابتدا به مفهوم کلی بازنمایی در هنر اشاره می‌کنیم. اصطلاح بازنمایی در هنر به این معناست، لحظه‌ای که مخاطب با سوژه مواجه می‌شود، به واقعیت‌هایی از درون عناصر تصویری اثر پی می‌برد که این واقعیت‌ها می‌تواند در عالم خارج دارای مصادیقی باشد و هم می‌تواند تعریفی نداشته باشد. در واقع بازنمایی می‌تواند یا به شکل واقع‌گرا بروز نماید، زمانی که هنرمند چیزهایی را که در طبیعت وجود دارد همان‌طور که هست، بازآفرینی کند هم می‌تواند بازنمایی را به شکل غیر واقع‌گرا نشان دهد، هنرمند یک موضوع واقع‌گرا را به شکل خیالی و با کمک قدرت تخیل خود دخل و تصرف کرده و ترسیم می‌کند، در این‌جا موضوع واقعی است اما عین واقعیت خارج بازنمایی نشده است و با توجه به فردیت هنرمند است که شکل اصلی خود را بازیافته است همانند هنرمندان

1. Representation
2. Plato
3. Aristotle
4. Emanuel Kant
5. Clement Greenberg
6. Arthur Danto

اکسپرسیونیسم انتزاعی[۱] اما شیوه‌ی دیگری از بازنمایی وجود دارد که موضوع بحث ما حول محور آن می‌چرخد، بازنمایی صرف از جهان پیرامون که بیشترین نمود خود را در هنر آوانگارد پاپ آرت[۲] نشان داده است از طرفی می‌توان به این نکته اشاره داشت که برای اولین بار ریشه‌های اصلی آن را مارسل دوشان[۳] با خرید یک توالت سرپایی از فروشگاه و معرفی کردن آن به‌عنوان یک اثر هنری با نام «چشمه» (تصویر۱) در نمایشگاه بنا می‌کند که گامی جدی و مؤثر در بروز این تعریف است در واقع او با انجام این عمل دست به تعریف جدیدی از بازنمایی صرف در هنر می‌زند تا ذهن مخاطب را در حوزه چیستی هنر به چالش بکشاند. حال با توجه به تعریف کلی که از بازنمایی صورت گرفت به سیر فلسفی آن می‌پردازیم و در نهایت با بررسی تفکرات آرتور دانتو در عصر آوانگارد چیستی و ماهیت بازنمایی را ارزیابی می‌نماییم.

یافته‌ها: سیر بازنمایی در فلسفه هنر

مرحله اول: بازنمایی در جهان مثل افلاطون

بازنمایی مفهوم میمسیس برای نخستین بار در دیدگاه‌های افلاطون و ارسطو به‌عنوان مفهومی کلیدی مطرح شد و آنان با استفاده از این مفهوم به بحث درباره هنر پرداخته‌اند. عملی که موجب نزدیکی و قرابت ذهن و عین می‌گردد و باعث شباهت میان آن دو است. به این مفهوم که ذهن (سوژه)[۴] می‌کوشد از طریق تقلید با موضوع (ابژه)[۵] خود ارتباطی

۱. اکسپرسیونیسم انتزاعی: (Abstract expressionism) شیوه هنری است پس از جنگ جهانی دوم که در آن عمل نقاشی کردن، بر موضوع، محتوا و حتی تکنیک نقاشی تقدم می‌یابد. هنرمندان بزرگی چون جکسن پولاک، ویلهم دکونیک، مارک روتکو و...

2. Pop art
3. Marcel Dushan
4. subject
5. Object

یک‌به‌یک و بری از سلطه و خشونت ایجاد کند.[۱] بنابراین در رفتار میمسیس یا تقلیدی[۲]، همه توجهات به خود موضوع معطوف است. در نگرش ارسطو کار هنرمند، محاکات یعنی حکایت کردن طبیعت است و این بدان معناست که هنرمند می‌بایست حقیقت طبیعت را در اثر هنری خود بیان کند. چنین نگاهی در نمونه‌های بازمانده از آن دوره، در قالب نقاشی‌های دیواری دوره دیرینه حک شده است؛ که در اندازه‌های واقعی در دیوارهای غار ثبت شده‌اند. قصد و اراده هنرمند در پس این نقاشی‌ها بازنمایی ناتورالیستی[۳] از طبیعت است. مطابق دیدگاه افلاطون در رساله جمهوری[۴] عالمی که ما به‌طور معمول تجربه می‌کنیم توهم یا مجموعه‌ای از نمونه‌های صرف نظیر بازتاب‌هایی در آینه یا سایه‌هایی بر دیوار است و عالم واقعی، عالم مُثل است.[۵] او در مشهورترین بخش کتاب جمهوری انسان‌ها را به زندانیان یک غار توصیف می‌کند همه آن‌چه می‌توانند ببینند سایه‌های خودشان و اشیاء پشت سرشان است که به سبب تابش نور آتش بر دیوار نقش می‌بندند. برای افلاطون جهان ما کپی از عالم مُثل[۶] می‌شود که در قالب

---

۱. فرهادپور، مراد، «درباره مضامین و ساختار روشنگری»، فصلنامه ارغنون، ش۱۱و۱۲، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۵ش، ص۲۶۵.

۲. والتر بنیامین و تئودور آدرنو نظریه‌ی میمسیس را ژرف ساخت آموزه زیبایی‌شناسی خویش قرار دادند. به‌زعم آن‌ها میمسیس را باید یکی از خصلت‌های ذهنی انسان به شمار آورد. والتر بنیامین مدعی است که استعداد و توانایی میمتیک (mimetic) در آدمیان همواره به آن‌ها مدد می‌رساند تا مشابهت‌ها را در میان پدیده‌ها کشف کنند. کالبد آدمی همواره به عنوان وسیله‌ای در جهت ایجاد مشابهت و بیان در هنرهایی چون رقص و یا ایماء و اشاره به کار رفته است. حتی زبان را هم می‌توان ابزار القاء مشابهت‌ها و نیز انتقال آن‌ها محسوب داشت،

Benjamin, W., "On the mimetic Reality", *Reflections: Essays, Aphorisms and Autobiographical Writings*, New York, 1978.

3. Naturalism

4. Treatise of the Republic

۵. هرست هاوس، رزالین، فلسفه هنر و زیباشناسی۱ (بازنمایی و صدق)، ترجمه امیر نصری، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸ش، ص۲۸.

6. The world like

شکل ایده‌ها به‌وسیله ذهن و صرفاً به شکل ناقصی از روی ساختار مثالی ساخته شده است. پس می‌توان نتیجه گرفت در این دوران بازنمایی تقلیدی از جهان چشم آشناست.

مرحله دوم: نقش فضا و زمان در بازنمایی کانتی

کانت می‌گوید: آن‌چه به آگاهی ما منتقل می‌شد، محصول دستگاه جسمانی ماست و به‌واسطه‌ی سرشت این دستگاه، قالب‌های خاصی را به خود می‌گیرد؛ بازنمایی‌های بصری بدون چشم‌ها و بازنمایی‌های سمعی بدون گوش‌ها وجود ندارد؛ اندیشه‌ها و مفاهیم هم بدون مغز ایجاد نمی‌شود؛ اما تصاویر، صداها، مفاهیم و امثال این‌ها، همان اشیای خارج از ما نیستند، بلکه فقط بازنمایی‌های ما از آن اشیا محسوب می‌شوند، این‌ها فقط در دستگاه انسانی‌ای وجود دارند که ایجادشان می‌کند و هیچ دلیل معقولی وجود ندارد که آن‌ها «شبیه» اشیایی باشند که مستقل از تجربه وجود دارند. او تأکید داشت که فضا و زمان ابژکتیو (عینی) واقعیاتی قائم به ذات نیستند، بلکه مقتضیات سوبژکتی (ذهنی)، شناخت حسی ما از جهان بیرون هستند و همه چیز به شرط وجود آن‌ها برای ما شناخت‌پذیر می‌شود. در واقع فضا[1] و زمان[2] ابزارهایی ضروری‌اند و آن‌چه را که ما به وسیله‌ی حواس خود از جهان بیرون دریافت می‌کنیم، نظام می‌دهند و قوام می‌بخشند. برای روشن‌تر شدن موضوع می‌توان مثالی آورد. اگر نقشه‌بردار را در نظر بگیریم، درخواهیم یافت که نقشه‌بردار ابتدا باید طرحی از زمین مورد نظرش رسم کند و آن‌گاه ابعاد و اندازه‌ها را بدان بیفزاید و پیداست که عکس این روند امکان‌پذیر نخواهد بود. در این‌جا نقشه‌ای که بنیان تمامی اندازه‌گیری‌هاست؛ نقش فضایی را دارد که تمامی شناخت ما از جهان بیرون، متکی به وجود ما تقدم اوست. به بیان ساده‌تر، یک چیز ابتدا باید در جایی باشد تا آن‌گاه حواس ما متوجه آن شود و داده‌هایی را به ذهن‌مان منتقل

1. Space
2. Time

کند؛ بنابراین کانت نتیجه می‌گیرد که فضا یک مفهوم نیست بلکه شهودی است مقدم بر تجربه امکان یک پیش‌فرض ضروری برای مشاهده است من می‌توانم همواره چیزی را در مکان خاصی مشاهده کنم؛ یا به تعبیر صحیح‌تر، هر چیزی را در مکان خاصی مشاهده کنم، یا به تعبیر صحیح‌تر هر چیزی باید در مکان یا در مکان‌های متفاوت یافت شود. مکان نه جایی هست نه جایی نیست بلکه شرط لازم برای این حقیقت کلی و ضروری است که اشیا بایستی در جایی باشند[۱] حال آن‌که به‌طور مثال اگر قرار باشد این تفکرات را با هنرمندان سبکی از این دوران هم‌چون نقاشان نئو کلاسیک بررسی کنیم. درمی‌یابیم آن‌ها اساساً فضای شهودی خود را روی بوم بازنمایی می‌کردند. این فضا بنا بر تعریف ساختار یک‌پارچه و منسجمی دارد که عناصر بصری را کنار هم گرد می‌آورد. بازنمایی فضا در حکم کل و عناصر بصری در حکم جز در آثار نئوکلاسیک، طبیعت‌گرایانه است. بدین معنا که ابعاد[۲] و اندازه‌ها[۳]، حجم‌ها[۴] و بافت‌ها[۵]، فرم‌ها[۶] و رنگ‌ها[۷] با الگوبرداری[۸] از طبیعت بر روی بوم بازنمایی می‌شود. در واقع مبنای بازنمایی طبیعت‌گرایانه، تجربه هنرمند از جهانی است که در آن زندگی می‌کند و همان‌گونه که بیش‌تر گفتیم بر اساس فلسفه کانت مبنای اولیه این تجربه شهود فضا و زمان است. پس تصویری که او روی بوم می‌آفریند بر تصورش از جهان پیرامون مبتنی است؛ و اجزای این تصور هم در طبیعت ما به ازای واقعی دارند بر مبنای این روند نقاش نئوکلاسیست به لحاظ معرفت‌شناختی

۱. هارتاک، پوستوس، نظریه‌ی شناخت کانت، ترجمه علی حقی، تهران، نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶ش، ص۲۸.

2. Dimensions
3. Sizes
4. Volumes
5. Tissues
6. forms
7. Colors
8. Benchmarking

اساساً به مرحله‌ای نرسیده است که بخواهد یا بتواند فضای بصری[1] اثرش را زیرورو کند و همانند آن‌چه در اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌بینیم فضایی کاملاً انتزاعی و ذهنی و درون‌گرایانه بیافریند. به بیان دیگر، او هنوز زیباترین و عالی‌ترین بازنمایی را در این عصر با شناخت از طبیعت احساس کرده و دست به بازنمایی آن می‌زند. پس بازنمایی در این دوران بازنمایی عینی از جهان خارج محسوب می‌شود.

مرحله سوم: رویکرد کلمنت گرین برگ در بازنمایی هنر

کسانی که به شناخت هنر مدرنیستی[2] علاقه‌مند باشند، به آثار کلمنت گرین‌برگ، اهمیت ویژه‌ای می‌دهند؛ به دلیل این‌که او در چارچوب فلسفه‌ی کانت و نقد سوم کانت، به صورتی بسیار جذاب، چهارچوب‌های هنر قرن بیستم را تحلیل کرده است. آن تفکیک حوزه‌هایی که کانت در سه نقد خودش، اساس کار قرار داده بود، گرین‌برگ هم از آن استفاده کرده است؛ بنابراین، می‌توان او را جانشین کانت، در قلمرو هنر دانست. با این تفاوت که آگاهی گرین‌برگ از هنرهای تجسمی، احتمالاً از دانش کانت فراتر بوده است. کانت بیشتر ابعاد نظری هنر را _به خصوص در نقد سوم خویش_ دنبال می‌کرد؛ ولی کلمنت گرین‌برگ به‌عنوان یک منتقد هنری وارد این میدان شد و با آثار هنری مرتبط بود و توانست نقدهای گوناگونی را بر آن‌ها، بنویسد.[3] او در اولین مقاله خود که در سال ۱۹۳۹ منتشر شد، میان هنر آوانگارد و هنر بازاری[4] و باسمه‌ای قائل به تفکیک گردید.[5] از مهم‌ترین دغدغه‌های او، نقد مفهوم بازنمایی و زوال آن در هنرهای مدرنیستی بود. گفتنی است که با نضج گرفتن این جنبش اعتبار نظریه‌ی بازنمایی در معرض پرسش بی‌سابقه

---

1. Visual space
2. Art of modernism
۳. ضیمران، محمد، دریدا و متافیزیک حضور، تهران، نشر هرمس، ۱۳۸٦ش.
4. Market art
5. Greenberg, C., ‘‘Avant- Gardeand Kitsch’’, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacom, Press, Boston, 1961, pp.12-18.

قرار گرفت و نقش تجربه‌ی فرمی به صورتی کلیدی نظریه مزبور را تحت‌الشعاع خود قرارداد، لذا جلوه بارز این تحول را می‌توانیم در سبک‌های سورئالیسم[۱]، کوبیسم[۲]، هنر انتزاعی[۳] و به‌خصوص هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی به‌وضوح ملاحظه نمود. در هنر نقاشی، تجربه‌های ذهنی جدیدی در عرصه‌ی فرم دامن‌گستر شد و در نتیجه میمسیس و نظریه‌های فرانمود بیانی، جای خود را به خلاقیت‌های شهودی بخشید و فرمالیسم گرینبرگ به‌عنوان راهبرد و روش مدرنیسم جایگاهی ویژه یافت. از این رو، معیارهای هنری مبنای ارزیابی و نقد آثار هنری قرار گرفت و مقولاتی چون موضوع، درون‌مایه و نظایر آن به حاشیه رانده شد. پس زمانی که یک کار هنری مورد تحسین و ستایش واقع می‌گردد، این ستایش معطوف به گوهر ذاتی آن بوده و غایت هنر هم درون همان کار نهفته است.[٤] گرینبرگ به تبعیت از نگرش‌ها و نیز با تأمل در اندیشه‌های کانت به بررسی فرم‌های هنری و بصری و نیز رسانه‌های آن پرداخت. به‌طور مثال او با تکیه بر آثار بدیع جکسون پولاک در سال ۱۹۴۶ یعنی درست قبل از شهرت یافتن این نقاش بزرگ، فرآیندهایی را در روند خلاقیت هنر نقاشی نوظهور مزبور پیش‌بینی کرد که بعدها اکثر منتقدان و پژوهشگران هنر را به حیرت واداشت. او صریحاً اعلام کرد که جکسون پولاک و نقاشی‌های او با تغییر در مفهوم بازنمایی، چشم‌انداز آینده‌ی هنرهای تجسمی را به

---

۱. Surrealism سوررئالیسم اساس کار خود را بر تداعی آزاد معانی و افکار و نوعی خلسه و رؤیا می‌گذارد و می‌کوشد تا به خلاقیت هنری خود جنبه‌ی خود به خود بدهد (سیروس، پرهام، رئالیسم و ضدّ رئالیسم، تهران، نشر آگه، ۱۳۹٤ش، صص ۱۲۸-۱۲۹).

۲. کوبیسم در لغت به معنای «مکعب‌گرایی، حجم‌گرایی» است. این عنوان توسط منتقدان در سال ۱۹۰۷-۱۹۰٦م به آثار نقاشان جوان اروپا «پیکاسو و براک (Picasso) و (Braque)» پس از رویکرد به نظریه‌های سزان (Cezanne) و هم‌چنین نظریه‌ی انیشتین در مورد زمان به عنوان بعد چهارم و پیشرفت علم به خصوص در جهان فیزیک، داده شد.

۳. هنر انتزاعی (Abstract Art): این اصطلاح در عام‌ترین تعریف خود به هنری اطلاق می‌شود که هیچ شیء واقعی را بازنمایی نکند.

٤. کانت، ایمانوئل، نقد قوه و حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، انتشارات نی، ۱۳۸۸ش، ص۲۵۱.

سمت و سویی تازه می‌کشاند.[۱] در واقع هر آن‌چه که ذهن انسان از عالم خارج برداشت می‌کند آن را بازنمایی می‌کند پس هنرمند این دوره به بازنمایی انتزاعی از عالم خارج می‌پردازد که کاملاً با بازنمایی پیشین خود مغایر است. پس می‌توان این طور نتیجه گرفت، گرینبرگ مدعی شد که هنر مدرنیست برای مثال در آثار پولاک، از جنبه‌های فضای بازنمایی به‌طور کلی فاصله می‌گیرد و این فاصله و تباین در آثار این هنرمند به اوج خود می‌رسد این‌جاست که مفهوم بازنمایی به زوال و تاریکی کامل می‌رود.

مرحله چهارم: نقش آرتور دانتو در مفهوم بازنمایی هنر آوانگارد پاپ آرت

تفکر و نگرش آرتور دانتو تأثیر مستقیمی در پیدایش هنر آوانگارد پاپ آرت داشته است. او با تأمل بر روی هنر معاصر در قرن بیستم جایی که در واقع هنر و فلسفه با یکدیگر تلاقی دارند، سرنخ خود را از ویژگی‌های فلسفی و نظری هنر آوانگارد می‌گیرد. جایی که برای هنر یک رسالت فلسفی تعیین می‌کند که همان کشف ذات هنر محسوب می‌شود.[۲]

آرتور دانتو در مقاله‌ی نوشت: «اشتباه گرفتن یک اثر هنری با شیء واقعی اصلاً عجیب نیست. وقتی اثر هنری، شیء واقعی است، چنین اشتباهی صورت می گیرد».[۳] آن‌چه دانتو را درگیر خود کرده بود، نمایشگاه آثار اندی وارهل[۴] در گالری استیبل[۵] نیویورک بود که جعبه‌های مشهور بریلو[۶] در آن به نمایش گذاشته شده بودند. مادیت این اشیاء از بسیاری جهات به حاضر آماده‌های دوشان شباهت داشت (هر چند به واقع از

1. Greenberg, "Modernist Painting", *Celement Greenberg: The Collocted Essays and Criticism*, vol.4, Jon Obrien(ed.), Chicago Uuniversity Press, Chicago, 1993, pp.14-21.
2. *The Oxford Hardbook of Aesthics*, 2003, p.781.
3. Danto, A., "The Artworld", *Pop Art: A Critical History*, Berkeley, University of California Press, 1997, p.272.
4. Andy Warhol
5. Stable
6. BrilloBoxes

جنس حاضر آماده‌های دوشانی نبودند، بلکه مشابه‌های تقلیدی آن‌ها بودند، چرا که از چوب ساخته شده بودند) و همین دانتو را مجبور کرد که به تحلیل تازه‌ترین وضعیت هنر بپردازد و بکوشد تا توضیح دهد چرا این نوع آثار به دلایلی آشکار و به خاطر اهدافی عملی، هنر بودند. دانتو نتیجه گرفت: «در نهایت، تفاوت یک جعبه‌ی بریلو و اثر هنری که از جعبه‌ی بریلو ساخته شده، به‌نوعی نظریه‌ی هنری باز می‌گردد. این نظریه است که آن را به جهان هنر می‌برد و از افتادن آن به دامان شیء واقعی، یعنی همان چیزی که هست، جلوگیری می‌کند. شکی نیست که بدون نظریه، احتمال دیدن آن به صورت هنر بسیار ناچیز است.[1] در واقع هنر معاصر موضوعی است که دانتو در همه‌ی کتاب‌های خود به آن می‌پردازد. حال آن‌که هنر معاصر صرفاً هنر حال حاضر را در بر نمی‌گیرد بلکه این عبارت معنای وسیع‌تری را حمل می‌کند و همه‌ی سبک‌ها و روش‌های مختلف هنر را در خود جای داده و آزادی و گوناگونی را می‌پذیرد. در این دوران موضوعات اجتماعی، سیاسی، هنرهای عامه، موضوعات معمولی و حتی اشیا مبتذل، روزمرگی و بیهودگی به‌عنوان ارزش‌های زیبایی‌شناسی ارج نهاده شدند. همانند اثر معروف جاسپر جانز[2] هنرمند پاپ با عنوان مجسمه‌ی «برنز نقاشی شده» از قوطی آبجو، در این‌جا شیء به اثر هنری تغییر هویت می‌دهد، هم‌چنان که جنسیت برنز و مهم‌تر از آن ارائه‌ی کلاسیک آن‌ها روی پایه، کمترین تردیدی در مجسمه بودن آن‌ها باقی نمی‌گذارد. مضافاً نقاشی جانز به روی قوطی که بازنمایی دقیق برچسب سفید آن است، بر هویت هنری اثر می‌افزاید. بدین قرار قوطی‌های آبجو، هویت مفهومی خود را از اجتماع دو وجه متناقض احراز می‌کند؛ شیء تکثیری و کپی‌برداری شده و اثر هنری اصیل و بی‌همتا.[3] از دیدگاه دانتو هنرمندان چنان آزاد هستند که می‌توانند از همه سبک‌ها و روش‌های تاریخ گذشته نیز استفاده کنند، در واقع آثار هنری معاصر حتی می‌توانند شبیه به هر اثری در سده‌های

1. Danto, "The Artworld", *Pop Art: A Critical History*, p.276.
2. Jasper Johns
۳. سمیع آذر، علیرضا، اوج و افول مدرنیسم، چاپ سوم، تهران، انتشارات نظر، ۱۳۹۲ش، ص۲۱۸.

گذشته باشد. کثرت‌گرایی هنر معاصر آن‌چنان قدرتمند عمل می‌کند که حتی آثار هنری همه فرهنگ‌های دیگر و حتی اقوام بدوی را نیز در خود می‌پذیرد. از نظر دانتو به دلیل این گستردگی، هیچ معیار آشکاری برای هنر معاصر نمی‌توانیم بیابیم تا بتوانیم به یک تعریف مشخص از هنر دست پیدا کنیم و آثار هنری معاصر به همین دلیل تمام تعاریف گذشته از هنر تاریخی را با شکست مواجه کرده است و تعاریف گذشته از هنر دیگر نمی‌تواند و قادر نیست در خود جای دهد. برای همین با دو مسئله روبه‌رو هستیم، مسئله اول: هر کسی می‌تواند هنرمند باشد، در واقع به گونه‌ای با «مرگ مؤلف»[1] یا هنرمند مواجه هستیم و مخاطب و ذهنیت اوست که مطرح می‌شود چیزی که کاملاً در تناقض با پدیده‌ی ظهور یافته سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی یعنی «هنرمند قهرمان» یا هنرمند مؤلف دارای امضاء مطرح شده بود به‌طور نمونه می‌توان نقاشی جنجالی «دکونیگ پاک شده است» رابرت راشنبرگ را مورد ارزیابی قرار داد، در این اثر ستیز ایدئولوژیک راشنبرگ با مفهوم «هنرمند» و چالش در نقش و جایگاه آن در آفرینش اثر، در هیچ جایی به اندازه‌ی این تابلو صراحت نداشته است. وی در یک رفتار کاملاً مارسل دوشانی، از هنرمند پیشکسوت اکسپرسیونیسم انتزاعی ویلم دکونیگ[2] می‌خواهد که یکی از طراحی‌هایش را به‌منظور «پاک کردن» به او هدیه کند. دکونینگ با تعجب و ناباوری از پیشنهاد شمایل‌شکن، سرانجام یک طراحی پرکار خود را در اختیار وی قرار می‌دهد. سپس راشنبرگ طراحی مزبور را با پاک‌کن از بین برده و سطح کمابیش سفید شده را امضا و نام «دکونینگ پاک شده» بر آن می‌نهد. حرکت دست به هنگام پاک کردن ریتمی ضربه‌ای پدید می‌آورد، مشابه ضربه قلم‌های دکونینگ؛ بنابراین مشابه رفتار کنشی است، استفاده از یک رفتار برای زایل کردن یک رفتار دیگر. بدین ترتیب راشنبرگ وسیله‌ی معنا آفرینی را

---

۱. مرگ مؤلف: Death of the Author اولین بار توسط رولان بارت در مقاله‌ای با همین عنوان در سال ۱۹۶۷ مطرح می‌شود. (Bennett, A., *The Aurthor*, Routledge, London, 2005, p.12) به عقیده بارت «تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف صورت پذیرد».

2. Willem Dechoning

برای از بین بردن علائم معنایی به کار می‌گیرد. این تلاش نمادین، ضربه‌ی دیگری بود بر نقش و جایگاه «مؤلف» یا هنرمند و نوعی انکار اهمیت آن در برابر بیننده‌ی اثر هنری. حاصل کار چیزی نبود جز یک سطح مبهم سفید و خاطره‌ای از یک تصویر که اکنون نه بر مبنای هنرمند، بلکه به مدد حدس و پندار مخاطب قابل درک است. در واقع آن‌چه پس از این عمل راشنبرگ روی تابلو دیده می‌شد، نه طرح دکونینگ، بلکه ذهنیت و گمان بیننده نسبت بدان بود؛ یعنی تخیل بیننده بدین ترتیب جایگزین تخیل هنرمند شده است. محو نقاشی با این تمهید، اشاره‌ای است مفهومی به مرگ مؤلف و متقابلاً تولد مخاطب که بر حسب تأویل شخصی خود، اثر هنری را درک می‌کند. این مفهوم واجد نوعی تعامل ذهنی بین اثر هنری و مخاطب آن است که پیش از او جان کیج[1] و مارسل دوشان، از آن سهم تماشاگر یاد می‌کردند.[2]

مسئله دوم: هر شیء می‌تواند اثر هنری باشد، به‌طور نمونه اندی وارهول یکی دیگر از هنرمندانی است که با آثار برجای گذاشته خود، تأثیرات بسزایی در تعریف هویت بازنمایی این عصر داشته است آثاری چون صابون‌های بریلو، بطری‌های کوکاکولا؛ قوطی‌های کنسرو و سوپ کمپبل (تصویر ۲) در عرصه هنر خلق نموده است. سوژه‌های او بیشتر اشیاء و اجناس روزمره بودند، اشیایی که پس از مصرف باید دوریخته شوند اما این‌جا به‌عنوان یک شیء و اثر هنری قرار می‌گیرد و در معنای جدیدی خلاف قراردادهای واقعیت زندگی ایجاد می‌کند را در قالب هنر بیان می‌نماید. او با عمل خود، می‌خواست ماهیت تولید انبوه را از طریق تکرارها و چاپ سیلک اسکرین به چالش بکشاند به همین دلیل آتلیه هنری خودش را با نام «کارخانه» بنا می‌کند، با این هدف که آثار هنری خود را با روش‌هایی نظیر چاپ، به تولید انبوه برساند و هدف اصلی او این بود که یک اثر هنری

---

۱. جان کیج (John Cage): تصادف عنصر اصلی در اجرا قطعاتش بود. اثر بسیار معروف او به نام سکوت در واقع عبارت بود از باز کردن در پیانو و بستن آن پس از ٤ دقیقه و ۳۳ ثانیه، بدون هیچ گونه نواختن .

۲. سمیع آذر، اوج و افول مدرنیسم، ص۱۸۲.

نفیس هنگامی که مانند یک قوطی کوکا به تولید انبوه برسد بی ارزش‌تر از آن خواهد بود. او حتی در حوزه سینما و فیلم‌سازی با خلق فیلم‌هایی چون sleep و eat از طریق تکرار به‌خوبی مفهوم بازنمایی از زندگی روزمره را نشان می‌دهد. وارهول در خصوص فلسفه آثارش چنین می‌گوید: «وقتی خوب در موردش فکر کنید، می‌بینید که فروشگاه‌های زنجیره‌ای و موزه‌ها خیلی شبیه به هم هستند.» با این گفته اندی وارهل این سؤال مطرح می‌شود که هنر در این عصر چگونه می‌تواند در چنین شرایطی از نظریه و زبان محفوظ بماند و هنرمند چگونه می‌تواند هنرِ خود را صرفاً معطوف به ارزش‌های بصری معرفی نماید؟ همان‌طور که تام ولف[1] در کتاب کلمه‌ی نقاشی شده می‌نویسد: سال‌ها من مانند بسیاری از افراد دیگر مقابل آثار پولاک، دِ کونینگ، نیومانز، روتکو، راشنبرگ، جانز، ... می‌ایستادم، خم می‌شدم، چشمانم را از حدقه در می‌آوردم، جلو می‌رفتم، عقب می‌رفتم و خلاصه منتظر بودم تا پیامی از تابلو برخیزد و به چشم من برسد. تمامی این سال‌ها گمان می‌کردم حداقل در هنر، دیدن، ایمان آوردن است؛ اما کاملاً موضوع را برعکس درک کرده بودم. حالا فهمیده‌ام که دیدن، ایمان آوردن نیست بلکه ایمان آوردن، دیدن است! نقاشی مدرن تنها بازتاب ایمان مدرن است.[2] و در جایی دیگر می‌گوید: این روزها نمی‌توانم نقاشی را بدون درک تئوری و فلسفی ببینم. در واقع این مطلب گویای تفکرات و سخنان دانتو است که طی پرسشی اساسی مطرح می‌نماید که چرا هنر می‌تواند در طبقه‌ی چیزهایی قرار گیرد که در مورد آن‌ها فلسفه وجود دارد و بر طبق آن‌چه در طول تاریخ وجود داشته، چرا هیچ متفکر بزرگی از افلاطون و ارسطو تا هایدگر[3] و ویتگنشتاین[4] وجود نداشته است که چیزی برای گفتن در این موضوع نداشته باشد.[1] پس

1. Tom Wolfe
2. Wolfe, T., *The Painred Word*, New York University Press, New York, 1975, pp.6-7.
3. Martin Heidegger
4. Wittgenstein

هنر در راستای فلسفیدن است. دانتو به این نتیجه می‌رسد، در هنر آوانگارد یک رسالت فلسفی برای هنر تعیین شده است که همان ذات هنر محسوب می‌شود چیزی که در آثار هنرمندانی چون جانز با تأکید بر علائم متعارف و ایجاد ادراکات ذهنی در مخاطب به مسئله چیستی نقاشی می‌پردازد، اولدنبرگ با اثر توالت نرم تصویر و از طریق تغییر در ماهیت، احساس و تعاریف اثر، ماهیت هنری اثر را تغییر می‌دهد، در ترکیب‌بندی‌ها و استفاده از لت‌های سفید یا در اثر پرتره آیریس کلر راشنبرگ تصویر به مفهوم هنر مفهومی و ذات هنر و نحوه اجرا آن می‌پردازد و بالاخره در سال ۱۹۶۴ اوج مفهوم ذات هنر در اثر اندی وارهول با عنوان جعبه‌های صابون بیلیورو نمود پیدا می‌کند. تمامی این آثار در بطن خود با بر هم زدن مفاهیم قراردادی واقعیت‌های روزمره، به خلق آثار جدیدی از نگاه مخاطب دست زدند که همه‌ی قراردادهای پیشین را در هم می‌شکنند و تعاریف و ادراکات جدیدی را در ذات هنر و اثر هنری ایجاد می‌نمایاند. دانتو می‌گوید: «فکر کردم اگر هنری بدین شکل ممکن باشد اساساً آینده روشن و مشخصی در پیش نخواهد بود، هیچ‌چیز ضروری نخواهد بود اگر هر چیز ممکن است، هیچ ضرورتی در این قلمرو وجود ندارد.» در واقع این جمله سرآغاز تعلیق و شک فضای پسا مدرن را به گونه‌ای در درون خود اعلام می‌کند پس تعریف فلسفی از هنر، احتیاج به هیچ سبک خاص و یا زیبایی‌شناسی ندارد در نتیجه هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد و این‌جاست که او پایان هنر تاریخی را اعلام و دوره جدید را با عنوان دوران پسا تاریخی بنا می‌کند.

پیدایش هنر پاپ آرت و بررسی مفهوم بازنمایی در آن

هر هنری در دل تفکرات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جریان می‌گیرد، به‌خصوص هنر پاپ آرت که ریشه اساسی آن از یک هنر مردمی شکل گرفته است و برای

1. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, p.54.

درک بهتر آن، باید جایگاه و موقعیت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آمریکا پس از جنگ جهانی دوم مصادف با شکل‌گیری جنبش‌های ضد فرهنگ در میان محافل روشن‌فکر جوان آمریکا در دهه‌ی ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ بررسی نمود.

آمریکایی‌ها خود را تفنگ‌داران آزادی‌بخش می‌دانستند و بر این باور بودند که از طریق سینما، تلویزیون، صنعت و اقتصاد که همه از معیارهای هنر پاپ آرت هستند، می‌توانند جهان را فتح نمایند بر اساس مؤلفه‌های مطرح شده، تولید انبوه، مصرف‌گرایی، تبلیغات و خرید روزافزون کالاهای مدرن چون تلویزیون (رسانه جمعی بصری) که طی آمار به دست آمده افزایش ده برابری آن، در سال‌های ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۱ کاملاً مشهود بوده، همه نشان از هنری است که با زندگی روزمره پیوند خورده است و آمریکا را محفلی به ظاهر آرام و مساعد برای رشد خود می‌پنداشتند. حال آن‌که دیری نپایید ماهیت اصلی آمریکا از طریق تشکلات جناح چپ نو، جنبش‌های ضد فرهنگی از طریق هیپی‌گری[۱]، جشنواره‌های بزرگ موسیقی با عنوان ووداستاک[۲] و هرزه‌وارگی‌ها و... برملا و زندگی آمریکا از دید خیلی‌ها به سرابی تبدیل شد که در پی آن اعتراضات وسیعی را به خصوص از سوی جوانان که به دنبال آزادی اجتماعی بودند در بر داشت. حال آن‌که این روند اجتماعی رو به رشد موجب زایش و تبلور سبکی شد که به پاپ آرت معروف است. مخفف واژه پاپیولار آرت[۳] که تمامی هنرها به‌جز هنر تجسمی پاپ آرت را در بر می‌گیرد. مفهوم اصلی جنبش بر پایه مصرف‌گرایی و فرهنگ عامه مبتنی است و اصرار به فرهنگ مردمی با شکل‌های انبوه دارد و معتقد است هنر فرهنگ مردمی با اشکال انبوه به‌اندازه

---

۱. Hippies: در لغت به معنا نو پرست، همانند اعضای چپ نو بودند و از طبقه‌ی متوسط سفیدپوستان که پیشینه سیاسی نداشتن و از نشانه‌های ظاهری آن‌ها پوشیدن (شلوار جین - پیراهن و کراوات هم رنگ - صندل و درست کردن موهای بلند و داشتن ریش است.)

۲. جنبش موسیقی که به تبلیغ صلح و دوستی و ترویج تفکرات ضد جنگ سالانه در مرتعی در کانادا به نام ووداستاک برگزار می‌شد.

۳. هنر مردمی یا هنر توده

هنرهای زیبا دارای اعتبار و ارزش است.[۱] و اعتقاد داشتند، مبتذل‌ترین عناصر جامعه قابل هنری بودن هستند و می‌توان آن‌ها را با زبان هنری بیان کرد، حتی اگر زیبا نباشد.

هر آن‌چه که در چشمان مردم بیشتر دیده می‌شود، می‌تواند ابزار قدرتمندی برای مفهوم بازنمایی در هنر پاپ آرت باشد. در واقع هنرمند با استفاده از بازنمایی اشیاء چشم آشنا درصدد بر هم زدن ذهن مخاطب است و هدفش درگیر ساختن احساسات مخاطب با اثر هنری است تا مخاطب خود به یک برداشت جدید از اثر برسد، چیزی که در مقابل جنبش تاریخی هنر مدرن که بر پایه‌ی خود بیانگری و بازنمایی احساسات و عواطف درونی هنرمندان اکسپرسیونیسم انتزاعی شکل گرفته بود.

به‌طور نمونه اولدنبرگ[۲] با خلق اثر توالت نرم احساسات قراردادی و از پیش تعیین‌شده‌ی مخاطب را به بازی می‌گیرد. او ادراکات حسی ما را نسبت به سخت و نرم شدیداً در هم می‌کوبد و باعث ایجاد واکنش‌های مغشوش شونده می‌شود و ضربه‌ای شدید به مخاطب وارد می‌نماید. در واقع آن‌چه در واقعیت قراردادی ما هست. سفت و سخت و بهداشتی است اما این‌جا به شکل یک شیء غیر بهداشتی و نرم تا شدنی تبدیل شده است. به عبارتی هنرمند وابستگی امروزی ما را به وسایل پیشرفته خانگی که در نظر توده مردم آخرین کلام در یک زندگی متمدن است به استهزا می‌گیرد.[۳] آن‌ها به‌طور کاملاً آگاهانه در خلق آثار خود از مهارت‌های فردی خاص به کار رفته اجتناب می‌کردند تا از این طریق به حذف هنرمند از اثر هنری بپردازند و ایجاد احساس و تلقین در مخاطب نمایند. چیزی که در آثار هنرمندان پاپ به‌خوبی مشهود است. به‌طور نمونه جاسپر جانز با خلق آثار پرکار و چندمرحله‌ای خود در پی از بین بردن نقش قلم هنرمند بود. به گفته بکولار: هنرمندان پاپ مواد تصویری از پیش موجود را به کار می‌برند و غال با به طریقی

---

۱. نوری، نظام الدین، مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم، تهران، نشر یادواره، ۱۳۸۵ش، ص۷۴۱.

2. Oldenburg

۳. گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، نشر آگاه، ۱۳۸۴ش، ص۶۶۸.

جدید در هم می‌آمیزند.[۱] ریچارد همیلتون[۲]، در نامه‌هایی به دوستانش ویژگی‌های منحصربه‌فرد پاپ آرت را این‌گونه برمی‌شمارد: مردم‌پسند (برایِ مخاطبانِ عام طراحی شده)؛ گذراست (راه‌حلی کوتاه‌مدت است)؛ هم‌چون آب‌نبات چوبی، یک‌بارمصرف (به‌آسانی فراموش می‌شود)؛ کم‌هزینه، تولید انبوه، جوان (به نیتِ جوانان)؛ شوخ‌طبع؛ اغواگر؛ غلط‌انداز؛ جذاب و یک تجارتِ کلان و{...}[۳] وی با تابلویی با عنوانِ: «چه چیزی است که خانه‌های امروزین را بسیار جذاب‌تر و متفاوت‌تر می‌کند؟» (تصویر۳) به‌خوبی تمامی نشانه‌های هنر پاپ آرت را بیان می‌نماید. به عبارتی می‌توان گفت: از همین اثر است که بسیاری از آن‌چه بعدها در هنرِ پاپ مرسوم شد یعنی تصاویرِ دنیایِ زندگیِ روزمره (از جمله استفاده از تصاویرِ عاریتیِ مجلات و منابعِ دیگر، برایِ نخستین بار مطرح گردید.) بنابراین مانیفست هنرهای تجسمی در هنر پاپ آرت با این اثر معرفی می‌گردد. اثری که سرشار از بازنمایی‌هایی از المان‌های دنیا و اشیای روزمره را باز می‌نمایاند، چیزی که مدت‌ها توسط هنر مدرن ازجمله اکسپرسیونیسم انتزاعی و هنر برای هنر و... با اندیشه‌های ناخودآگاه و خود بیانگری رو به زوال رفته بود؛ اما در این‌جا بار دیگر در هنر پاپ آرت می‌بینیم که همیلتون با چه ظرافت و هوشمندی توانسته اثری بازنمایی کند که همه‌ی نشانه‌های به کار رفته در آن نشأت گرفته از دنیای بیرون وزندگی است و به عبارتی تقلیدی از خارج. تک‌تک دال‌های موجود در این تابلو، مدلولی آشنا را در ذهنِ مخاطب تداعی می‌کند. مدلول‌هایی را که این دال‌ها به آن‌ها اشاره می‌کنند، می‌توانیم در پرتو فرهنگ آمریکاییِ دهه‌ی پنجاه و شصت بازشناسیم. اکنون کمی جزئی‌تر به نشانه‌های موجود در این تابلو می‌پردازیم. این تابلو، درواقع پوستری است که

---

۱. بکُولا، ساندرو، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز و دیگران، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷ش، ص۴۱۴.

2. Richard Hamilton

۳. اسمیت، ادوارد لوسی، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر، چاپ دوم، تهران، انتشارات نظر، ۱۳۸۱ش، ص ۱٤۷؛ بکُولا، هنر مدرنیسم، ص۴۰۳.

همیلتون «به شیوه‌ی کُلاژ برای نمایشگاهِ فردا چنین است تهیه کرده بود!»: این اثر، از نشانه‌هایی ترکیب شده است که از منابع غیر هنری متعدد و پیش‌پا افتاده و روزمره‌های مانند روزنامه‌ها و مجلات زرد و غیره برُیده شده‌اند و همان‌طور که مشخص است تصویری اجمالی و فشرده از زندگی و رؤیاهای انسان‌ها را در جهان غرب بازنمایی می‌کند: پوسترهای سینمایی آویخته شده به دیوار اتاق؛ جعبه‌ی جادویی تلویزیون؛ غذای کنسروشده (فست‌فود)؛ زنی که با رضایت خاطر در حال تمیز کردن راه‌پله‌ها به‌وسیله‌ی یکی از آخرین اختراعات بشر یعنی جاروبرقی است؛ لوازم خانگی برقی؛ عکس قاب گرفته‌ای از آباء و اجداد بر روی دیوار؛ روی جلد مجله یانگ رومنس که در وسط تابلو کُلاژ شده و مانند Young Romance یک تابلوی نقاشی بر دیوار نصب شده است؛ مردی عضلانی در سمت چپ تصویر مربوط به مجله‌ای ورزشی در POP که آب‌نبات چوبی بسیار بزرگی با برچسب پاپ دست دارد؛ زنی برهنه که با حالتی اِغواکننده بر روی سکویی نشسته و به‌عنوان نماد هالیوود، با حالتی تحریک‌کننده، به مخاطب نگاه می‌کند؛ ضبط‌صوتی که در کف اتاق به‌احتمال قریب به یقین در حال پخش آهنگی پاپ و مُد روز دهه‌ی پنجاهی مثل رولینگ استون یا بیتلز است؛ آرم بزرگ‌شده‌ی شرکت خودروسازیِ فورد که به دیوار آویزان شده است و... تمام نشانه‌های موجود در این اثر، گویی می‌خواهند همه‌ی پنج حس مخاطب را درگیر کرده و با جزءبه‌جزء خود، بی کمترین زحمت، تصاویری آشنا را، بی‌درنگ، در ذهن بیننده تداعی کنند.[۱] در واقع همیلتون و همکارانش می‌خواستند به بیننده تأثیرات ناشناخته و چندوجهی رسانه‌های جدید و فناوری روز را نشان بدهند. پس می‌توان این‌طور بیان نمود که انسان عصر پاپ آرت به‌عنوان پدیده‌ای با خصلت‌های کالایی، در کنار اشیایی هم‌چون بطری کوکاکولا، قوطی کنسرو و ... قرار می‌گیرد و هنرمند پاپ در احاطه پدیده‌های نوظهور و زندگی شهری است و به‌عنوان نماینده‌ی قشری از جامعه (محتویات ذهن خود دیگران را بازنمایی

۱. ضیمران، محمد، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ۱۳۸۳ش، ص۱۱۹.

می‌کند و با ترسیم نقش‌های مکرر و تکثیر و تولید انبوه از اشیاء چشم آشنا، چشم و ذهن بیننده را بیش از تخیل هنرمند درگیر می‌سازد، چیزی که در آثار هنرمندانی چون: اندی وارهل، رابرت راشنبرگ، جاسپر جانز، اولدنبرگ و... به‌خوبی دیده می‌شود و در مبحث آرتور دانتو به آن اشاره شد، بنابراین مفهوم بازنمایی برخلاف بازنمایی پیشین دوباره خود را در زندگی روزمره باز می‌جوید و اینجاست که می‌توان گفت پاپ آرت مجدداً نقطه‌ی عطفی برای شناخت مفهوم بازنمایی شد.

نتیجه

در این مقاله بر آن شدیم تا با سیری بر تاریخ فلسفه هنر با مفهوم بازنمایی آشنا شویم و نقش آن را در ادوار گوناگون ارزیابی نماییم. ابتدا به ماهیت اصلی بازنمایی پرداختیم، واژه‌ای که شاید در ظاهر به‌سادگی بتوان تعریف نمود؛ اما مسئله این است که این مفهوم به‌صورت چندلایه در اعصار گوناگون خودنمایی کرده است. گاهی به شکل تقلید از جهان خارج نمود یافته، گاهی با فاصله گرفتن، از طریق عالم ناخودآگاه دست به فرایندی غیر واقع‌گرا زده و گاه تنها تقلیدی صرف بوده است؛ اما با این وجود آن‌چه مهم است، نقشی است که این فرایند بر روی تفکرات نظریه‌پردازان و فلاسفه‌ای از جمله افلاطون، ارسطو، کانت، گرینبرگ، دانتو و ... در طول تاریخ ایفا نموده و به‌واسطه همین مسئله تا به امروز دغدغه‌های بسیاری را در ذهن مخاطبین خود ایجاد کرده است و از سویی طی پژوهش‌های صورت گرفته ماهیت و ذات بازنمایی رابطه تنگاتنگی با رویکردهای فلسفی داشته است به‌طوری که در نظریات کلمنت گرینبرگ ابتذال بازنمایی واقع‌گرا در هنر را به اوج خود دیدیم، جایی که اکسپرسیونیسم انتزاعی با خود بیانگری و ضمیر ناخودآگاه، راهش را از دنیای واقع دور نمود و رفته‌رفته نقش باخت، اما با ظهور هنر آوانگارد پاپ آرت، تفکرات فیلسوف برجسته آرتور دانتو و آثار هنرمندان برجسته پاپ آرت چون چاسپر جانز، رابرت راشنبرگ و به‌خصوص اندی وارهول دوباره بازنمایی

به ماهیت جهان واقع بازگشت. پس می‌توان این طور نتیجه گرفت که فلسفه‌ی آرتور دانتو نقطه‌ی عطف بازشناسی مفهوم بازنمایی واقع‌گرا عصر هنر آوانگارد می‌باشد. امید است پژوهش حاضر توانسته باشد گام کوچکی در بهبود هرچه بیشتر این مفهوم برداشته باشد.

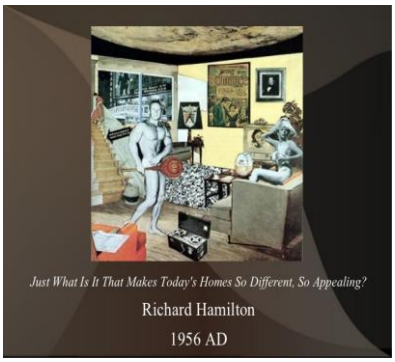
سیری بر مفهوم بازنمایی در فلسفه هنر

مراحل	سال	ویژگی‌ها	فلاسفه و نظریه پردازان	آثار هنری و سبک‌ها
مرحله اول	از ابتدا تا ۱٤۰۰	تقلید یا میمسیس می‌باشد که فاقد زیبایی‌شناسی است و تحت تأثیر آیین و مذهب‌هاست.	افلاطون و ارسطو	تصاویری از شکار، آیین‌ها و مراسم و مناسک. بازنمایی از دین مسیحیت و طبیعت پیرامون
مرحله دوم	۱٤۰۰ تا ۱۸۸۰	بازنمایی عینی جهان خارج به عنوان عنصر اساسی بازنمایی در این عصر مطرح گردید	کانت، کوپرنیک، گالیله و دکارت	آثار هنری سبک‌هایی چون نئوکلاسیسم رئالیسم و ناتورئالیسم
مرحله سوم	۱۸۸۰ تا ۱۹٦٤ عصر مانیفست‌ها عصر پیدایی و زوال هنر مدرن –عصر زوال مفهوم بازنمایی واقع‌گرا	غیر واقع‌گرا، ناخودآگاه و ذهنی است. برگرفته از یک فرم ناب که به دور از دنیای خارج می‌باشد و هنرمند به شیوه‌ی خودبیان‌گری اثر خود را خلق می‌نماید.	کلمنت گرینبرگ (فرمالیسم)	در سبک‌های سورئالیسم، کوبیسم، هنر انتزاعی و به خصوص هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌توان به وضوح ملاحظه نمود.
مرحله چهارم	۱۹۶۴ هنر معاصر، هنر پسا تاریخ	بازنمایی با مفاهیم روز زندگی درهم تنیده شده و بار دیگر به جهان خارج باز می‌گردد به تعبیری رنسانس دوباره به دنیای روزمره که مرز میان بازنمایی هنر و زندگی برداشته می‌شود.	آرتور دانتو، جرج دیکی، بوردیار، بکر و...	هنرمندان سبک پاپ آرت همانند: کلاس اولدنبرگ، رابرت راشنبرگ، جاسپر جانز و اندی وارهول

تصاویر

تصویر ۱. چشمه اثر مارسل دوشان[1] (Marcel Duchamp, Fountain, 1917/1964)

تصویر۲. صابون‌های بریلو اندی وارهول[2]



تصویر۳. چه چیزهایی است که خانه‌های امروزین را بسیار جذاب‌تر و متفاوت‌تر می‌کند؟ اثر ریچارد همیلتون[1]

1. www.sfmoma.org
2. www.moma.org

منابع

اسمیت، ادوارد لوسی، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر، چاپ دوم، تهران، انتشارات نظر، ۱۳۸۱ش.

همو، هنر آمریکای لاتین در قرن بیستم، ترجمه امید نیک فرجام، تهران، انتشارات فرهنگستان، ۱۳۸۶ش.

برگمن، گریگوری، هنر کتاب کوچک فلسفه، ترجمه کیوان قبادی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات اختران، ۱۳۸۷ش.

بکُولا، ساندرو، هنر مدرنیسم، ترجمه رویین پاکباز و دیگران، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷ش.

پاکبا ، رویین، دایره المعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳ش.

تشکری، فاطمه، هنرهای معاصر از منظر آرتور دانتو، استاد راهنما دکتر امیر نصری، کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۹۰ش.

چیلورز، ایان، سبک‌ها و مکتب‌های هنری، ترجمه فرهاد گشایش، تهران، انتشارات مارلیک، ۱۳۸۶ش.

حاجی زاده، محمد، فرهنگ تفسیری ایسم‌ها، چاپ سوم، تهران انتشارات جامه دران، ۱۳۸۸ش.

سمیع آذر، علیرضا، اوج و افول مدرنیسم، چاپ سوم، تهران، انتشارات نظر، ۱۳۹۲ش.

سیروس، پرهام، رئالیسم و ضدّ رئالیسم، تهران، نشر آگه، ۱۳۹٤ش.

ضیمران، محمد، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ۱۳۸۳ش.

همو، دریدا و متافیزیک حضور، تهران، نشر هرمس، ۱۳۸٦ش.

فرهادپور، مراد، «درباره مضامین و ساختار روشنگری»، فصلنامه ارغنون، ش۱۱و۱۲، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۵ش.

کانت، ایمانوئل، نقد قوه و حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، انتشارات نی، ۱۳۸۸ش.

گاردنر، هلن، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، نشر آگاه، ۱۳۸۴ش

مگی، برایان، داستان فلسفه، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران، نشر آمه، ۱۳۸۸ش.

نوری، نظام الدین، مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم، تهران،

1. www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/13/richard-hamilton-obituary

نشر یادواره، ۱۳۸۵ش، ص۷۴۱.

هارتاک، پوستوس، نظریه‌ی شناخت کانت، ترجمه علی حقی، تهران، نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶ش.

هرست هاوی، رزالین، فلسفه هنر و زیباشناسی۱ (بازنمایی و صدق)، ترجمه امیر نصری، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸ش.

Auerback, E., "Mimesis: Representation of Reality", *Weatem Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1953.

Bennett, A., *The Aurthor*, Routledge, London, 2005.

Benjamin, W., "On the mimetic Reality", *Reflections: Essays, Aphorisms and Autobiographical Writings*, New York, 1978.

Danto, A., "The Artworld", *Pop Art: A Critical History*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Idem, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

Idem, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.

Greenberg, C., "Avant- Gardeand Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, Beacom, Press, Boston, 1961.

Idem, "Modernist Painting", *Celement Greenberg: The Collocted Essays and Criticism*, vol.4, Jon Obrien(ed.), Chicago Uuniversity Press, Chicago, 1993.

Wolfe, T., The Painred Word, NewYork University Press, NewYork, 1975.