نسبت نقاشی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئالیتی براساس نظریه وانمایی بودریار

سحر باصری سعدی
(نویسنده مسئول)
کارشناس ارشد نقاشی دانشکده تجسمی دانشگاه هنر تهران
مربی دانشگاه آزاد واحد شهر قدس و دانشکده فنی حرفه‌ای دختران کرج
Email: saharbaserisaadi@gmail.com

جمال عرب‌زاده
استادیار گروه نقاشی دانشکده تجسمی دانشگاه هنر تهران
Email: jamalarabzadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۴

چکیده:

هایپررئالیسم سبکی در نقاشی است که اشاره به تصویری فراتر از واقعیت دارد؛ تصویری که تمام توجهش به جزییاتی است که از توانایی چشم انسان خارج است و بیان‌کننده زندگی ماشینی و لحظات زندگی روزمره است. مساله مورد طرح در این پژوهش، فاصله بین واقعیت و دریافت آن را مورد توجه قرار داده کـــه جزییات در جامعه امروزی ایجاد کرده اســـت و این فاصله را در قیاس با بازنمایی طرح می‌نمایـــد؛ فاصله‌ای که در نگاه انتقادی بودریار، فیلســـوف فرانســـوی، در قالب هایپررئالیتی تعریف می‌شود. هدف از این پژوهش، جستجوی ارتباط و نسبت میان شـــیوه نقاشی هایپررئالیسم با مفهوم هایپررئالیتی از منظر ژان بودریار براساس نظم‌هایش در قالب وانموده(simulacrum) می‌باشـــد. چهارچوب نظری مقاله بر فرم‌های تقابل میان بازنمایی واقعیت با واقعیت و بر مبنای تطبیق با ســـطوح نظم‌های بودریار که دارای تقســـیم‌بندی‌هایی دوره‌ای می‌باشـــد. روش این مقاله مطالعه‌ای تحلیلی-تاریخی می‌باشد که داده‌های تاریخی در مورد بازنمایی در نقاشی را در بحثی نظری بر اساس چهارچوب نظری دسته‌بندی می‌نماید. در این مسیر، نمایی تاریخی از دوره‌های توسعه بازنمایی تصویری تا نقاشی هایپررئالیستی ارائه شده است و این دوره‌ها، در تقابل با تقسیم‌بندی‌های ســـه‌گانه بودریار (پیشامدرن، مدرن و پسامدرن) قرار می‌گیرد تا به پاسخی برای سوال محوری مقاله دست یابد: آیا تشابهی میان بیان فراواقعی نقاشـــی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئالیته وجود دارد؟ یافته‌های مقاله به تحلیل رفتن تدریجی سوژه و استقلال ابژه در جهانی اشـــاره دارند که پایه و اساس آن، خود ابژه می‌باشد. نتیجه‌گیری نهایی، با تایید تشابهات، نشـــان می‌دهد که بازنمایی هایپررئالیســـتی با بازنمایش حاد حقیقت (هایپررئالیتی) در دوره پسامدرن تطبیق می‌یابد.

واژگان کلیدی: نقاشی هایپررئالیسم، هایپررئالیتی، وانمایی، وانموده، بودریار

* این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی شیوه نقاشی هایپررئالیسم براساس نظریه وانمایی بودریار (در دهه ۸۰ به بعد)» در دانشکده تجسمی دانشگاه هنر تهران در سال ۱۳۹۵ به راهنمایی نگارنده دوم دکتر جمال عرب‌زاده استخراج گردیده است.

مقدمه

نقاشی هایپررئالیسم(Hyperrealism)، تصویری فشرده از جزییات دنیا را به نمایش می‌گذارد. این تصویر، وضعیتی از فراوانی واقعیت بود که دنیا را متفاوت می‌نمود. این شیوه در نقاشی با واقعیت زندگی امروزی انسان‌ها مرتبط می‌باشد. زیرا همه امور در تصویر بر مبنای کثرت است و هر چه در اثر هنری، دقت بیش‌تر باشد، احتمال آن می‌رود که واقعیت اصلی بیش‌تر از نظر محو گردد. اما پیشرفت‌های اخیر تکنولوژی هم ابزارهایی برای مشاهده بیش‌تر و بیش‌تر نظرگاه‌هایی از دنیا فراهم آورده‌اند که پیش‌تر میسر نبوده است. به نظر دنیای ادراکی امروز انسان انباشته از جزییاتی است که با مخدوش نمودن سوال اساسی در مورد جز و کل، چالشی در مورد واقعیت اصیل طرح می‌کند. «آدمی در ناچیزترین خواسته‌هایش هم زیاده‌خواه است؛ و اگر چنین نباشد، حیاتش همچون حیات حیوان‌هاست. شاید واقعیت هستی بر این است که برای زنده ماندن باید زیاده‌خواه باشد و آیا غیر از این است که فراوانی در زیاده‌روی معنی پیدا می‌کند»؟ (بودریار، ۱۳۹۰: ۴۹).

با این تصور، انسان با طبع زیاده‌خواهی ذاتی خود در امور عاطفی، غریزه و علاقه‌های شخصی هر روز فراتر می‌رود؛ و چه بسا، این امر، بتواند باعث پیشرفت او باشد؛ البته گاهی هم می‌تواند خلاف این باشد. اگر این‌گونه بنگریم که انسان به هیچ راضی نشود، به واقعیت هم راضی نمی‌شود و از آن به بعد، فراوانی واقعیت در همه چیز اتفاق می‌افتد و این اتفاقات، ثمره شروع تولید شرایطی است که این خلاء روانی را پر می‌کند و حاصل این کنش و واکنش‌ها، دنیایی را به‌وجود می‌آورد که از نگاه متفکری چون بودریار، هایپررئالیتی را به دنبال دارد.

پژوهش پیش رو، سعی دارد با نظر به فراوانی واقعیت در نقاشی هایپررئالیسم، به طرح ایده‌ای از فراواقعیت بپردازد. این وضعیت هایپررئالیته با تعریف بودریار از فراواقعیت است. ژان بودریار(Jean Baudrillard) جامعه‌شناس و از منتقدان جدی جامعه معاصر می باشد که اعتقاد دارد، سنت نظریه کلاسیک و دوره مدرنیته[1] به سر آمده است و باید تمام توجهات به سمت نیازهای این دوران، یعنی پسامدرن باشد؛ نظر به این‌که در جامعه مدرن، سوژه ارتباط بسیار نزدیکی با واقعیت و بازنمایی دارد، در جامعه پست مدرن[2]، سوژه ارتباطش را با امر واقعی از دست می‌دهد و از هم گسیخته می‌شود. بودریار نظریه وانمایی خود را در این دوره به کار می‌برد. بر اساس این مفهوم، ما وارد جهانی می‌شویم که سوژه، ارتباطش را با امر واقعی از دست می‌دهد و گم می‌شود که بودریار، آن را اصطلاحا هایپررئالیتی(Hy-per reality) یا حادواقعیت می‌نامد. بر اساس نظر بودریار، بورخس(Jorge Luis Borges)، یکی از اولین تمثیل‌های نظریه هایپررئالیسم(Hyperrealism) را ارائه کرده است. در داستانی از او، جغرافیادانی با وسواس جزییات، تلاش کرد نقشه‌ای به مقیاس قلمرو امپراطوری بکشد و زمانی که، قلمرو امپراطوری فروریخت، نهایتا نقشه‌ای فرسوده بر جای ماند. در اینجا، شاهد بروز نسخه‌ای کپی شده از واقعیت، بدون اصل خود هستیم. زیرا قلمرویی دیگر وجود ندارد و نقشه نشان از قلمرو است(perry, 1998: 69). در این داستان، یک بازنمایی با فراوانی جزییاتی به مانند واقعیت، خود را جایگزین آن می‌نماید؛ واقعیتی که خود دیگر وجود ندارد.

انباشت جزییات در نقاشی هایپررئالیسم، می‌تواند با این مثال قیاس شود که نمایشی از وضعیت حادواقعیت می‌باشد. با روشن شدن این قیاس، سعی خواهیم کرد تا از طریق مفهوم وانمایی، به وضعیتی خاص از بازنمایی حقیقت که در نگاه بودریار اشاره دارد به ویژگی‌هایی مشابه با بازنمایی‌هایی تصویری بپردازیم. از این رو، جستجوی نقطه تلاقی بازنمایی حقیقت در نقاشی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئال اهمیت می‌یابد. سوال محوری پژوهش، تشابه میان بیان فراواقعیت نقاشی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئالیته را مورد پرسش قرار می‌دهد. هم‌چنین پرسش‌های دیگری هم مورد توجه قرار می‌گیرند. از جمله: وضعیت امر واقعی معاصر با نظم‌های تاریخی بودریار چگونه تطبیق دارد؟ و آیا این نظم‌ها با توسعه بازنمایی در نقاشی قابل قیاس هستند؟ با توجه به رویکرد سوال اصلی تحقیق، شکل‌گیری واقعیت مورد نظر در دو بستر ذکر شده و بروز آن در دوره‌های زمانی مختلف، بررسی می‌گردد. فرض مقاله بر وجود اشتراکاتی در نقاشی هایپررئالیستی و دنیای هایپررئال تکیه دارد؛ وضعیتی که در پی منطبق شدن بازنمایی حقیقت بر خودش، تشخیص آن توسط سوژه با دشواری و ابهام روبه‌رو می‌شود. می‌توان حدس زد که با محو شدن مرزهای واقعیت و بازنمایی به این طریق در نقاشی، وجود سوژه با سوال مواجه می‌شود.

روش پژوهش

این مقالـــه، با روش توصیفـــی و تحلیلی، نمایـــی تاریخی از دوره‌های توسعه بازنمایی در نقاشی تا نقاشی هایپررئالیستی ارائه کرده است و نسبت آن با دنیای هایپررئالیتی بررسی شده است و شیوه‌های دســـت‌یابی به اطلاعات، با استناد به منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی، براســـاس مطالعات نظری می‌باشد. این پژوهش، موضوع خود را در سه بخش دنبال می‌نماید. در بخش اول، به معرفی شیوه هایپررئالیسم در نقاشی می‌پردازد و سعی در ترســـیم رابطه این نوع از بازنمایی با واقعیت دارد. در بخش بعدی، سعی شده است تا با طرح نظم‌های سه‌گانه بودریار، به شـــرح دنیای هایپررئالیتی از منظـــر او پرداخته شـــود. در بخش آخر مقاله، مســـاله بازنمایـــی تصویری در سیری تاریخی طرح می‌شود؛ و نســـبت بازنمایی با واقعیت در دوره‌های مختلف، شـــرح داده می‌شود؛ تا در نهایت، شیوه نقاشی هایپررئالیستی با وضعیت وانمایی به قیاس در بیاید.

پیشینه پژوهش

تاکنون، به صورت خاص، پژوهشـــی در مورد رابطه نقاشی هایپررئالیســـم و دنیای هایپررئالیته بر مبنای نظریه وانمایی بودریار انجام نشده اســـت؛ اما مقالاتی در مورد ارتباط نظریه وانمایی بودریار با هنر نوشته شده است. یکی از این پژوهش‌ها، مقاله « وانمایی: تاریخچه و مفهوم؛نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار» نوشته سهیلا منصوریان(۱۳۹۱) می‌باشد. نویسنده در این مقاله از طریق نظریه وانمایـــی بودریار و جایگاه منفعل ســـوژه و بی‌معنایی آن، وضعیت هنر پست مدرن را شرح می‌دهد. مقاله‌ای دیگر با عنوان «نســـبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار» از سهیلا منصوریان و امیر نصری(۱۳۹۵)، به دیدگاه بودریار در مورد معنای عام هنر و اســـتحاله آن می‌پردازد، به شیوه‌ای که همراه سوژه از بین می‌رود. در هیچ‌کدام از دو مقاله ذکر شده، اشاره‌ای به هایپررئالیته نشده است. البته مقاله‌ای با عنوان «نقاشی: هایپررئالیسم؛ مجاز یا واقعیت؟» توسط سمیه شریفی(۱۳۸۸)، نوشته شده اســـت که در آن، اشاره کوتاهی به محو شـــدن واقعیت در نقاشی هایپررئالیســـم از دیدگاه بودریار شده است. از این رو، تحقیق حاضر، سعی در گشودن دریچه‌ای تازه در مورد ارتباط دنیـــای هایپررئالیته بودریار و نقاشی هایپررئالیسم دارد.

هایپررئالیسم و فراوانی واقعیت

هایپررئالیسم شـــیوه‌ای از نقاشی اســـت که فراتر از واقعیت را نشـــان می‌دهد؛ واقعیتی فراتر از بازنمایی و تکرار طبیعت؛ و نمی‌توان بـــرای آن، باز تقلیـــد هم ارزی در نظـــر گرفت و تقلیدی برابر اصل و واقعیت دانســـت. پس هایپررئالیسم، ما را به ســـطحی از فراواقعیت می‌برد. بودریار، چنین دیدگاهی در مورد رابطه بازنمایی و واقعیـــت دارد. به اعتقاد او، واقعیت «از بنیان‌های هایپررئالیســـم اســـت و آن‌جاســـت که خود را در معرض ســـاختگی بودن می‌برد؛ تکرار واقعیت از طریق رسانه، مثل عکاسی و ... به‌طور خیلی وسواسی و تبدیل شدن به یک تمثیل مرگ و در یک معنـــا، از طریق نابودی خودش تقویت شـــده اســـت و این‌جاســـت که زایش مجدد شروع می‌شـــود»(بودریار، ۱۳۸۱: ۸۸). نقاشی هایپررئالیسم توجه به جزییاتی دارد که رؤیت آن به طور عادی از توانایی چشـــم انسان خارج است؛ و ســـعی دارد، روی اتفاقات مادی زندگی، زندگی ماشینی و تکنولوژی تمرکز داشـــته باشد و از درگیر شـــدن با موضوعات غیر واقعی و وهم‌آمیز اجتناب کند. این رویکرد، نوعی وجودگرایی وضعیت حاضـــر را در بر دارد. در واقع، به‌ســـان راهی می‌ماند که حد بی‌نظیر آن، همیشه در انتهای این مسیر بی-انتها است؛ در این معنا، نگاهی که ما از واقعیت داریم، در حالت ثابت یا یکسان نیست و به‌طور مداوم، در حال تغییر است(chase, 1975:5).

ذهن جســـتجوگر و ناخوداگاه انســـان در مقابل نقاشی مملو از جزییات، او را به ســـمت خواســـته‌های مادی می‌برد و باید چیزهایی را در تصویر ببیند که چشم‌ها، به‌طور طبیعی، کمی ناتوان‌تر از آن اســـت که دریافت کند. بنابراین، در فراواقعیت همه چیز در حد افراط اســـت. این وضعیت، به معنی فراوانی نیســـت؛ زیرا نمی‌توان تعیین کرد که چه چیـــزی زیاد و چه چیزی کم و چه چیزی کافی است. «فراوانی نیز به نوعی چنین حالتی دارد. برای این‌که فراوانی، به یک ارزش تبدیل شـــود، به اندازه کافـــی، باید جای خود را به بیـــش از حد بدهد؛ باید تفاوت معنی‌داری میان ضروری و زاید، وجود داشـــته باشد» (بودریـــار، ۱۳۹۰: ۵۱). در واقع، ســـیلی از تصاویر، کوهی از اطلاعات و انبوهـــی از امیال، که نمی‌دانیم تـــا چه وقت و چه اندازه به انتها می‌رسند. چنین شیوه‌ای، قوی شده از واقعیت با تکیه بر واقعیت، از آن گذر می‌کند و در یک جا ثابت نیست و از بازنمایی می‌گذرد و حقیقی‌تر از حقیقی می‌شود. دریافت

نقاشی هایپررئال بر پایه افراط مشابهی در امیال سوژه، عمل می‌کند.

وقتی ادامه نقاشـــی فیگوراتیو، غیر ممکن به‌نظر می‌رسید، نقاشـــی هایپررئالیســـم مثل یک محرک بزرگ عمل کرد؛ محرکی که یک فرم هنری ناب داشت و آن هم حذف احساس و عاطفه از کار هنری بود. در واقع، با اشـــاره صرف به واقعیت بصری، به بیننده اجازه توجه به احســـاس در مورد موضوع و یا هر گونه پیام دیگری را نمی‌دهد و این تنها با تکیه بر حجم اطلاعات بالایی است که نقاش هایپررئالیست ارائه می‌دهد. البته، باید اشاره کرد که در این‌جا، دقت بصری با یک خلوصی ارائه می‌شود که به صورت شـــگفت‌انگیزی، هم واقعی است هم غیر واقعی؛ و مـــا حضور عکاســـی را در همه جای تصویر احساس می‌کنیم. تجسم عکاسی گونه، بخشی از ایده نقاشی می‌شود و عکاسی، روش دیدن ما را عوض می‌کند. بنابراین، تلاش‌های حاصـــل از چند ماه کار روی یک اثر، قرار نیســـت مورد تمجید و یا نفرت قرار گیرد؛ بلکـــه تنها با میلی افراطی به دیدن، مورد بررســـی دقیق قرار می‌گیرد. هرچند «گاهی اوقات از هایپررئالیســـم، به‌عنوان کاری که روح ندارد، و قادر نیست وجدان را بیدار کند، انتقاد می‌شود».(Larenza, 2013: 117) «یک موضوع در نگرش هنرمند وجود دارد، که شـــاید کاملا مشخص نباشد، ولی هایپررئالیسم یک قهرمان است؛ اما نه در حس هنری، بلکه در حس پوچی؛ آن با آرامی و تلاش بدون وقفه، آنچه که رســـانه‌هایی مانند عکاســـی با سرعت و بدون زحمت می‌توانند انجام دهند، انتخاب می‌کند و با تلاش درســـت و واقعیت عکس، آنچه را که حاصل می شود، به‌طور عمدی، با ترکیب‌بندی و رنگ‌های تصفیه شده، تغییر می‌دهد و بهبـــود می‌بخشـــد و کار را به‌عنوان نقاشـــی ارائه می‌دهد. بنابراین، نقاشی هایپررئالیســـم در تمام وجوه، اشاره به فراتر از بازنمایی طبیعت دارد؛ نوعی افراط که البته، این تقلید فراتر از واقعیت قابل اندازه‌گیری نیست؛ چرا که مدام در حال تغییر اســـت و با گذر زمان، پیش‌روی می‌کند و از آنچه که بوده، به بیش از آن می‌رسد» (Chase, 1975: 13).

هایپررئالیتی: جزییات، جایگزین واقعیت

برای درک ارتباط بازنمایی در نقاشی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئالیته مورد نظر بودریار، لازم اســـت طرحی اجمالی از نسبت جزییات و واقعیت ارائه دهیم. در داستانی از بورخس که پیش‌تر بیان شد مثالی از هایپررئالیتی یا حادواقعیت را شاهد بودیم و دیدیم که حادواقعیت فراینـــد زایش کپی از واقعیت بدون اصل را در پی دارد؛ وضعیتی که در آن، ارتباط سوژه با امر واقعی قطع می‌شود. در واقع، هایپررئالیته، شرایطی است که بودریار، تحقق آن را در گذار از سه دوره تحت عنوان نظم‌های وانموده(Simulacrum) می‌داند(هوروکس و ژتیک، ۱۳۹۲: ۱۰۵). براساس نوشته‌های بودریار، وانمودن روشی برای تقلید یک موقعیت اســـت؛ در حالی که، وانمـــوده صرفا یک حالت و ظاهر یک چیز اســـت و مرحله آخر آن، مقارن با فروپاشـــی واقعیت است. با مرگ امر واقعی هایپررئالیتی گسترش پیدا می‌کند که شـــروع وانمایی (Simulation) مورد نظر بودریار است.

-نظم اول وانموده، مربوط می‌شـــود به دوران پیشـــامدرن تا انقلاب صنعتی، که براساس نماد و نشـــانه، بنا شده بود و الگو نشـــانه بازتاب واقعیت بود. - نظم دوم وانمـــوده را مربوط به جامعه مدرن می‌دانست که بر اساس تولید شکل گرفته بود؛ در واقع، بودریار، متوجه اثرات تکنولوژی بر روی تصویر بود که آن را در تولید مثال زده و تاثیر ماشین‌آلات و صنعت در تولید بیش‌تر را نشان می‌دهد. در این مرحله، نشانه‌ها، بازتاب کامل واقعیت نیستند؛ ولی می‌توان حضور آن را متوجه شد.

-نظم ســـوم مربوط بـــه دوران پســـامدرن و ورود به مرحله وانمایی می‌شود. در این مرحله، رســـانه‌ها و نشانه‌ها به کدها و رمزها تبدیل می‌شوند؛ رسانه اشـــاره دارد به وانموده‌ای که تحت عنوان وانمایی اتفاق می‌افتد؛ یعنـــی اصل و کپی، غیر قابل تشـــخیص می‌شـــوند؛ و این مرحله، همان‌جاست که بودریار می‌گوید، بـــه دنیای هایپررئالیتی وارد شـــده‌ایم. در این مرحله، بودریار برای از دســـت دادن اصل از طریق انتقال تصویر بازتولیدی بین رسانه‌ها، به‌دلیل تکنولوژی، سوگواری می‌کند. نظریه بودریار در مورد تکنولوژی، بسیار شبهه‌برانگیز و متناقض اســـت؛ زیرا به همان اندازه که شـــیفته تکنولوژی است به آن، بدبین هم اســـت؛ بودریار نهایتا، از تکنولوژی به فتنه‌انگیزی یاد می‌کند. بودریار، از هایپررئالیتی اشاره به یک شروع جدید می‌کند که کنترل را در دست گرفته و آخرالزمان، در حال حاضر صورت گرفته است.(Smith 2001: 68) در نظر بودریار، همه چیز یک ساختار است؛ ساختاری که واقعیت در آن چیزی اســـت که در صفحه تلویزیون ارائه می‌شود و این ســـاختار به‌وجود آمده که برای ما پذیرفتنی شده است یک

«وانموده» اســـت و از واقعیت فراتر رفته است؛ یعنی اصل و کپی غیر قابل تشخیص می‌شـــوند. واقعیت نمی‌تواند از الگو گذر کند؛ بلکه این الگو اســـت که از واقعیت گذر می‌کند و از آن جلو می‌زند؛ یعنی دیگر پایبند به موقعیت نیست و از این مرحله، پیش‌روی می‌کند.

در واقع، می‌توان گفت که در پیامد هایپررئالیتی، امر واقعی، دیگر واقعی نیســـت؛ و هیچ گونه، مرجع و معنایی نمی‌تواند وجود داشته باشـــد. به‌عنوان مثال، اگر سراغ آلبوم خانوادگی قدیمی بروید، کســـانی که دیگر زنده نیســـتند، زمانی خود واقعیت بودند؛ اما امـــروزه، آن واقعیت وجود ندارد و عکس‌ها همان الگو اســـت که از واقعیت پیشـــی گرفته، برای همیشه باقی مانده اســـت و آن واقعیت را حفظ کرده است و این مورد در برنامه‌های تلویزیونی، نقاشی‌ها و سایر رسانه‌ها هم صدق می‌کند. تلویزیون به جهان ما تبدیل می‌شـــود و در زندگی ما رسوخ می‌کند و زندگی ما هم در تلویزیون به تحلیل می‌رود. در چنین فضایی، رسانه تبدیل به پیام می‌شود و رسانه‌ها، ما را در جهانی قرار می‌دهند که در آن، اطلاعات هر چه بیش‌تر بشود، معنی‌شـــان تقلیل می‌یابد؛ در واقع، آن‌ها باعث و بانی جابه‌جایـــی وانموده‌ها و واقعیت‌ها شـــده‌اند و پیام‌های خود را در قالبی ترکیبی از شـــبه‌واقعیت‌ها و واقعیت‌هایی که هر یک، دیگری را تکثیر و گزارش می‌کننـــد و در نهایت، به یک صورت خیالی عرضه می‌نماینـــد. «در واقع، نقش تلویزیون و رســـانه‌های جمعی، قرار دادن افـــراد در صورت‌های خیالی است؛ به‌طوری-که، تفاوت قائل شدن بین نمایش و واقعیت، غیر ممکن باشـــد. در دنیـــای کنونی، رســـانه‌ها می‌توانند با آفرینش دنیایی شبیه‌سازی شـــده، امر غیر واقعی را واقعی، و هر نیست را هســـت جلوه دهند و بر قامت بحرانی که تولد نیافته، جامه هستی بپوشـــانند و بالعکس»(تاجیک، ۱۳۸۷: ۵۸-۶۰). همان‌طور که خدایان یونانی می‌گفتند که ما موزها[۳]، قادر هستیم که امور راست را دروغ جلوه دهیم و امور دروغ را راست. این یعنی فریب، ولی فریب قشنگی است؛ در واقع، این، همان کاری اســـت که هنر می‌کند. یعنی ما با تصویری آشنا می‌شویم و قرار نیست این تصویر، تمام آنچه را که در واقعیت هست، به ما نشـــان دهد. رســـانه هم این‌گونه عمل می‌کند؛ البته، این فریب تکنیکی اســـت، نه اخلاقی؛ مانند کاری که هنرمند انجام می‌دهد. تا این‌جا، معلوم می‌شـــود که نقاشی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئالیته، هر دو در قالب یک الگو از واقعیت می‌گذرند و شی و اصل محو می‌شوند.

بازنمایی تصویری در نظام بودریار

در این بخش پژوهش، برای رسیدن به نقاشی هایپررئالیسم در ســـیر بازنمایی واقعیت در نقاشـــی، تلاش خواهیم کرد، به‌مانند هایپررئالیته بودریار، در رسیدن به وضعیت زایش کپی از واقعیت، مراحل تاریخی را طـــرح نماییم. با توجه به این‌که نوع نگرش جامعه و هنرمند به رئالیســـم، در یک حالت ثابت نیست و در طول زمان، گسترش پیدا می‌کند، می‌توان عنوان نمود که هایپررئالیسم شیوه‌ای هنری نیست که در یک زمان به‌وجود آمده باشـــد. بروز هایپررئالیســـم در معنای نسبت با بازنمایی واقعیت، می‌تواند در هر دوره‌ای ممکن باشد؛ زیرا این شیوه از نقاشی با تاثیرات زمانه خودش ارتباط برقرار می‌کند. پس در این نگاه، می‌توان هایپررئالیســـم را به تمایلی افراطی در بازنمایی واقعیت تعبیر کرد که در طـــول تاریخ، هنرهای تصویری سعی در نمایش آن داشته است. بکولا، در مورد دقت و صراحت هایپررئالیسم چنین می‌گوید: «این واقع‌نمایی‌ها، ما را بر این می‌دارد، در مواجهه با نقاشـــی و مجســـمه‌ها، به خطاپذیری ادراک خویش واقف شـــویم: آیـــا این‌ها زنده‌اند؟ واقعی‌اند یـــا دروغین؟ از ایـــن بابت، هنر هایپررئالیســـتی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ نیز در مضمون اساســـی رئالیســـم مدرن شـــریکند: ابهام واقعیت»(بکولا، ۱۳۸۷: ۴۱۲). اگر رد پای آن را بگیریم، می‌توان متصور بود که نقاشی هایپررئالیسم از رئالیسم رشد کرد و بزرگ شـــد؛ البته، که کیفیت امروزی را نداشـــت؛ ولی یک نوع شـــروع‌کننده بود. بنابراین، مرحله اول آن، به دوران پیشامدرن و کلاســـیک برمی‌گردد؛ یعنی همان مرحله‌ای که نظم اول بودریار را هـــم در بر می‌گرفت؛ نظمی که بر مبنای نماد و نشانه اســـت. این عامل مشترک را بسیاری از هنرمندان هایپررئالیسم استفاده می‌کنند. «نشانه شیوه هایپررئالیســـم بر پایه موضوعات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی است»(شـــریفی، ۱۳۸۸: ۴). این استنادی کلی به نقاشی هایپررئالیسم است؛ ولی تقابل مورد نظر این تحقیق، رویکرد نماد و نشانه در دوران کلاسیک و پیشامدرن در نقاشی را هم مد نظر دارد؛ همان‌طور که نماد و نشـــانه در نقاشی‌های دوران پیشـــین موضوعات مذهبی، دســـتاوردهای سیاسی بود. در واقـــع، بودریار، نظر بر این دارد که تنها نشـــانه، نماد و تکرارپذیری هســـتند که از زمان رنسانس وجود داشته‌اند. به

گفته او، تصویر خودش یک نشانه است؛ خواه بازنمودی باشد. ولی ایده و اطلاعات و یا پوششی برای واقعیت تلقی می‌شود. بنابراین، به نظر بودریار، تمام تصاویری که بازنمایی می‌شوند، چه از طریق عکاسی، چه نقاشی و غیره، بر روی واقعیت سرپوش می‌گذارند؛ و واقعیتی فراتر از واقعیت اولیه را بیان می‌کنند.

مرحله دومی که برای گرایش هایپررئالیسم، می‌توان در نظر گرفت، دوره بعد از پیشامدرن، یعنی دوره مدرن است. دوره‌ای که مقارن با انقلاب صنعتی، عصر تولید و تکثیر و شبیه‌سازی است. پیشرفت تکنولوژی در عکاسی و چاپ لیتوگرافی، راه‌های جدید را برای تجربه‌های هنری فراهم می‌آورد. در این مرحله، نشانه‌ها حضورشان کمی محو می‌شود و بازگوی کامل واقعیت نیستند و تصویر تعهد خود را به واقعیت، تا حدودی، از دست می‌دهد؛ که این، از طریق تکثیر امکان‌پذیر می‌شود. همان‌طور که بودریار، در مرحله دوم خود، از تکثیر و اثرات تکنولوژی در برداشت ما از واقعیت می‌گوید. بودریار، اشاره به این سخن بنیامین(شبیه‌سازی یعنی نسخه‌های بدل بدون اصالت) دارد، که می‌تواند تکثیر در مقیاس انبوه، اهمیت اصالت و اعتبار را کاهش دهد. اما بودریار با او مخالف بود؛ چرا که به نظر او شبیه‌سازی‌ها، نه تنها هاله را از بین نمی‌برند؛ بلکه تکثیر نسخه‌های چاپی، علاقه و اشتیاق را برای دیدن بیش‌تر می‌کند و هاله از بین نخواهد رفت. مثلا اگر اثر ون‌گوگ، فاقد این هاله بود، چه کسی به آن علاقه‌مند می‌شد؟ به عقیده بودریار، نسخه‌های بدل بی‌شمار میل نوستالژیک برای دیدن نسخه اصلی را برمی‌انگیزند و واقعیت از طریق تکثیر تولید می‌شود(وارد، ۱۳۹۳: ۱۱۵). چنین رخدادی در قرن نوزدهم، با یک هنرمند فرانسوی تولوز لوترک اتفاق افتاد و به علت اختراع لیتوگرافی در اوایل قرن ۱۹، نقاشی لیتوگرافی با هنر پوستر، روزنامه و مجله متداول شد. در سال ۱۸۹۰م.، تولوز لوترک از لیتوگرافی رنگی، برای تولید کردن یک سری پوسترهایی که زندگی شبانه را در پاریس نشان می‌داد، استفاده می‌کرد؛ مخصوصا رقصنده‌ها و خواننده‌های مولن‌روژ (Moulin rouge). کارهای او، گرایشی هایپررئال دارد. زیرا هم با تاثیرات زمان خودش تصویرسازی می‌کند و هم از طریق شبیه‌سازی‌های او، واقعیت از طریق تکثیر تولید می شود. شاید این در ذهن ما پیش بیاید که شبیه‌سازی افراطی گرا است؛ زیرا برای ما دنیای کوچکی می‌سازد و واقعیت را از ما محروم می‌کند؛ و این که آیا جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، بدل دیگری دارد و یا خود ما؟ «شاید علت وجود این جهان، آن است که به عنوان نسخه تبلیغی در جهان دیگری عمل می‌کند»(بودریار، ۱۳۸۴: ۴۵). در عین حال، وانموده‌ها بدلی و تقلیدی هستند؛ اما کاملا عجیب عمل می‌کنند. زیرا که کاملا در کل سیستم یک امر واقعی وارد شده و آن را جعل می‌کنند و واقعیت هویت خود را از دست می‌دهد «در نظر بودریار، مردمی که در جوامع پست مدرن زندگی می‌کنند و پرورش می‌یابند، چنان از سوی وانموده‌ها محاصره و احاطه می‌شوند، که راهی برای انتخاب ندارند»(پاول، ۱۹۹۹: ۶۰). این، همان وضعیتی است که گرایش بازنمایی هایپررئالیستی در مرحله سوم، با آن رو در رو می‌باشد.

مرحله سوم، یعنی مرحله اصلی و کامل گرایش هایپررئالیتی به بازنمایی، مقارن است با اواخر قرن بیستم و دوران پسامدرن، یعنی زمانی که این گرایش خود را در قالب شیوه و سبک معین نقاشی هایپررئالیستی بروز داد. در این مرحله، نقاشی هایپررئالیسم، به‌طور تمام و کمال، موجودیت خود را به نمایش گذاشت و گذشته از نشانه‌پردازی و تکثیر بازنمایی‌ها، کنار گذاشتن و رد شدن از واقعیت به‌طور تام و مطلق دیده می‌شود. زمانی که نقاش هایپررئالیست اثر خود را خلق می‌کند، واقعیت به‌وجود آمده از اصل، به‌طور مطلق یک واقعیت ناب است؛ یعنی چیزی فراتر از واقعیت؛ اثری که دیگر به سوژه‌ای اشاره نمی‌کند و واقعیت اولیه در آن، پیدا نیست و موضوع، سوژه و واقعیت ناپدید شده است. «در واقع، یکی از چیزهایی که پست مدرنیته کشف کرد، سوژه است؛ در عصر مدرنیته، ما هنوز به سوژه ایمان نداشتیم و پست مدرنیته، سوژه را پراکنده ساخت»(همان: ۴۵). «به نظر بودریار، پست مدرنیته حقیقی یا اصلی را از میان برداشته است و این روند، مرحله به مرحله انجام پذیرفته است»(همان: ۶۱). یعنی دیگر با بازنمایی طرف هستیم که از واقعیت و حقیقت، جلوتر رفته است. این مرحله، همانند مرحله سوم نظم‌های بودریار و دنیای هایپررئالیته او، به دوره پسامدرن تعلق دارد. «همان‌طور که بودریار، خودش بر این اتفاق نظر دارد که از دهه هفتاد به بعد، انقطاع بین مدرن و پیشامدرن و پسامدرن، بخش بزرگی از اندیشه‌ها را تشکیل می‌داد»(بودریار، ۱۳۹۴: ۸۱)، روند بازنمایی در این دوره‌ها و فرایند جدایی قطعی بازنمایی از واقعیت در هایپررئالیته، هم‌زمان با دوره سوم بوده

اســـت. زمانی که چیزی تبدیل به وانموده می‌شود، واقعیتی که قبلا وجود داشـــته، می‌میرد و در قالب شبیه‌سازی خود یا همان وانمایی دوباره متولد می‌شـــود. در این تولد دوباره، همه اجزا متولد می‌شوند؛ در حالی که این اجزا، از قبل هرگز اســـتفاده نشـــده بودند؛ این دنیا، همان دنیای هایپررئالیتی بودریار است. او ایده هایپررئالیته را از زمان پست مدرن در نظر می‌گیرد؛ ولی می‌توان شروع گرایش به نقاشی هایپررئالیسم را قبل‌تر از این‌ها دانست. زیرا تمایل به ترسیم جزییات، یعنی ذات نقاشی هایپررئالیسم پیش‌تر از این بوده است؛ و در این دو دوره زمانی یعنی پیشامدرن و مدرن، در حال رشد و گسترش دادن خودش بود.

در دنیای هایپررئالیته، الگو بـــه هیچ عنوان قابل جابه‌جایی با اصل نیســـت؛ همان‌طور که در نقاشـــی هایپررئال، اثر هنری متمایز از واقعیت، مصرف شده اســـت؛ زیرا که واقعیت جدید به بلوغ رسیده است و شـــاید اگر با این بیان بسنجیم، وقتی ذهنی به بلوغ می‌رسد، حاضر به بازگشت به دنیای قبل از خود نیست. ما قبل از بلوغ، تمام عمر خود را در جستجوی وانموده هستیم، تا به آزادی برسیم. در رســـانه‌ها و دوره پسامدرن و دنیای هایپررئالیتی، شـــاهد آنی و لحظه‌ای بودن اطلاعات و رخدادها هستیم؛ مشابه آن، نقاشی هایپررئالیسم هم تلاش نمی‌کند که فرایند خلق خود را ثبت کند؛ بلکه نتیجه‌ای که او به دنبالش است، نمایش صحنه‌ای است که در آن، همه چیز کاملا لحظه‌ای و آنی بوده و نمایشـــی باشد از «فراواقعیت‌ها، که زندگی روزمـــره ما را احاطه کرده»(شـــریفی، ۱۳۸۸: ۴). در این حین، باید از برجسته‌ترین مثال مشترک بین نقاشی هایپررئالیســـم و نظریه وانمایی بودریار نام بـــرد و آن آمریکا اســـت. «آمریکا نه رویاســـت و نه واقعیت؛ نوعی حادواقعیت است. زیرا آرمان‌شهری اســـت که از همان ابتدا، طوری رفتار کرد که انگار، پیشـــاپیش تحقق یافته است. این‌جا همه چیز واقعی و عمل‌گرایانه است؛ ولی با این همه، خمیرمایه رویاها نیز در همین‌جا وجود دارد. آمریکایی‌ها، هیچ درکی از وانموده ندارند؛ ولی به نوبه خود، یک وانموده کامل هستند و آن هم از پیشـــرفته‌ترین حالت آن؛ ولی زبانی برای توصیف آن ندارند؛ چون خودشان الگو و مدل هستند»(بودریار، ۱۳۸۴: ۴۱). در این صورت، می‌توان حدس زد که چرا نقاشان هایپررئالیسم، روی موضوعات فرهنگی آمریکا متمرکز می‌شوند و آن را مورد بررســـی قرار می‌دهند؛ در واقع، هدفشان این بود که پیش پا افتادگی و زیبایی را آشـــکار کنند؛ همچنان کـــه به نابودی شهرنشینی هم اشـــاره می‌کردند. نقاشـــی هایپررئالیست، ســـعی دارد به بیننده، القاء کند که با وضعیتی مشابه مرحله ســـوم وانمایی روبه‌رو هســـتیم. زیرا تحلیل‌های سوژه محور غیر ضـــروری، کم اهمیت می‌شـــوند و شـــرایط یک نظریه ابژه‌بنیاد تا ســـوژه‌بنیاد محقق شده اســـت؛ نظریه‌ای که ابژه فرمانروایی می‌کند و آینه بازنمایی شکســـته می‌شود. وقتی هنرمند بتواند تمـــام توانایی‌های خود را بـــرای یک اثر ناب و بی‌حد به‌کار گیرد، آن وقت هســـت که اثرش، وارد دنیایی می‌شـــود که او را از خود بیرون می‌کند(بودریار، ۱۳۹۴: ۴۴). آن زمان است که واقعیت، سوژه را کنار می‌زند و باعث و بانی ناپدیدی آن می‌گردد؛ و در این مرحله، ابژه است که حکمرانی می‌کند؛ زمانی که هنر به بلوغ کامل خود می‌رســـد. هنرمند

تصویر ۱: ریچارد استس، میدان زمان، رنگ روغن روی بوم، ۶۴×۳۷ inches، ۲۰۰۴، موزه گالری ملبورن، نیویورک (ماخذ: URL1).

هایپررئالیست با خلق کردن اثر خود به زوال واقعیت می‌شتابد و به شکلی آن را از واقعیت دست نخورده‌اش جدا می کند و این همانند اتفاقی است که توسط تکنولوژی در دنیای واقعی امروز رخ می‌دهد؛ دنیایی از وانموده‌ها و امر مجازی که واقعیت در آن، ناپدید می شود و دیگر نمی‌توان بین امر واقعی و مجازی فرق گذاشت؛ ولی باید در نظر داشت، وقتی امر واقعی ناپدید می‌شود، توهمی از خود بر جا می گذارد.

نقاشان هایپررئالیستی چون ریچارد استس، دان ادی، چاک کلوز، رالف گوئینگز، ریچارد مکلین، دیوید پریش، تام بلکول، جان سالت، از فرم‌های سنتی هنری از طریق عکاسی، فیلم، ویدئو و انیمیشن، گرافیک برای خلق و منتشر کردن آثارشان استفاده می کردند. ریچارد استس، اولین نمایشگاهش را سال ۱۹۶۸م. در گالری آلن نیویورک برپا کرد. او شهر نیویورک را بهترین صحنه برای نقاشی‌های خود می‌دید، و نقاشی‌هایش اغلب، شامل سطوحی انعکاسی، مانند مغازه، پنجره‌ها و اتومبیل‌های براق و بازتاب تصاویر آینه‌ای است. در واقع، موضوعات او، مرز مشترکی با مثال بودریار دارد. او به‌گونه‌ای تصویرهایی از پایتخت آمریکا نقاشی می کرد که مردم عادی، قادر به دریافت بصری آن‌ها در واقعیت روزمره نبودند. در واقع، او رنگ‌ها و کیفیت اجسام را از واقعیت بیرون می‌کشد، زیرا این کیفیت‌ها با تفکر آدمی، قابل دریافت نیستند(تصویر ۱-۲).

هم‌چنین در نقاشی‌های رالف گوئینگز، مرکز توجه موضوعات روزمره و لحظه‌هایی از زندگی آن‌ها در رستوران‌ها و فست فودها است که نشان از گرایش عمیق گوئیگنز به جامعه مصرفی است؛ جامعه‌ای که نیازهای انسان، به‌عنوان یک موجود اجتماعی و تولیدکننده معنا و دارای ارزش بیان می‌شود. در واقع، رابطه انسان با اشیا و رابطه انسان با خودش است. رابطه‌ای که از نیازی به نیاز دیگر و از واقعیتی به واقعیت دیگر به‌وجود می‌آید. از این رو، به‌نظر می‌رسد گوئینگز، بر روی پدیده‌های مادی و غیر وهمی تمرکز می کند، نه موضوعات خیالی؛ کارهای گوئینگز، به‌طور کامل هستی‌گرا هستند(تصویر ۳).

یکی دیگر از نقاش‌های هایپررئالیست، به نام چارلز توماس کلوز معروف به چاک کلوز، در سال ۱۹۴۰ م.، در مونرو واشنگتن به‌دنیا آمد. او یکی از مشهورترین نقاشان و عکاسان جنبش فوتورئالیسم ایالات متحد آمریکا در نیمه

تصویر ۲: ریچارد استس، خیابان عریض، رنگ روغن روی بوم، ۵۱×۵۵، ۲۰۰۳، موزه گالری مل، نیویورک(ماخذ:URL1).

دوم قرن بیستم است. بیش‌تر موضوعات نقاشی‌های کلوز را چهره اشخاصی تشکیل می‌دهند که عینا بی‌روح بودن و خالی از حس عاطفه و در وانمایی درجه سوم بودن را در آن‌ها شاهد هستیم؛ هم‌چنین حس خشونت کاملا حس می‌شود. صورت‌های کلوز، خود وانموده هستند؛ یعنی تکرار، تعریف کامل وانموده است. پرتره‌های کلوز، به‌نوعی در مسیر اصلی نقاشی هایپررئالیسم قدم برداشته اند. زیرا عامل تعیین کننده در این‌جا، دیده شدن سوژه و هم‌زمان سوژه نبودن آن است. امری که می‌توان در کارهای او مشاهده نمود. در نقاشی‌های چاک کلوز حس اومانیستی احساس می‌شود؛ هم‌چنین او در افراطی‌ترین حد ممکن از عکس استفاده می کند و حس مصنوعی را در نقاشی‌های او می‌توان دریافت؛ در نهایت شباهت، محصول روشی هست که کلوز به‌کار می گیرد. به دلیل ارتباط مهم فضا و فاصله کانونی لنز، او سعی می کند، مثل یک نقشه به پیشانی، چشم‌ها، گونه و چانه‌ها نگاه کند که همگی سهم مساوی دارند. کلوز از سه رنگ جداگانه استفاده می کند و لایه‌ای را بر روی لایه‌ای دیگر نقاشی می کند. از خصوصیات دیگر کارهای کلوز، تبدیل شخصیت احساسی به مجموعه‌ای از جزییات تا حد پیکسل‌ها، تبدیل پرتره به واحدهای تشکیل دهنده تصویر و واحدهای ریاضی است. او تصویر را به پیکسل‌های بدون احساس، یکسان، ماشینی، سرد و بی‌معنا و بی‌هدف و غایت و بدون سوژه و حذف سوژه و در نهایت به فرم در می‌آورد(تصویر ۴).

تصویر۳: رالف گوئینگز، صبح-روزنامه-شام روبی، رنگ روغن روی بوم، ۲۶×۲۴ inches، ۱۹۹۵، موزه گالری ملبورن، نیویورک(ماخذ:URL1).

تصویر۵: چاک کلوز، سوزان، اکریلیک روی بوم،۲۵۵،۳cm×۲۸۸،۶، ۱۹۷۱(ماخذ:URL1).

سوژه در یک اثر هایپررئالیستی ناپدید می‌شود و دیگر ابژه ای از خود ندارد که بر آن، حکمرانی کند؛ چون در این دنیا ناپدید شده است. حتی بودریار، ادعا می‌کند که سوژه، ابژه و دنیایی از آن خودش ندارد و از آن پس در یک نقاشی هایپرئال، چیزی که نمایان است، تماما ابژه است و کاملا توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. بودریار در صحبت‌های متأخرش در این باب می‌گوید، وقتی چیزی ناپدید می‌شود، تمام چیزهایی که به آن مربوط است، به شکلی پنهانی وجود دارد و می‌توان حدس زد که این نوع اثر هنری به‌وجود آمده است؛ تا واقعیت همراه با سوژه‌اش را حفظ کند. این امر، می‌تواند شامل یک لحظه آنی با تمام جزییات مادی غیر قابل دریافت در لحظه باشد. «بنابراین، در دنیای هایپررئالیتی، ناپدید شدن واقعیت بدون هیچ ردی، نشان‌دهنده مرگ واقعیت نیست؛ بلکه نشان از فرایندی ابژه بنیاد است که احتمالا خودآیین می‌باشد(تقدیر ابژه). شاید بتوان گفت فرایندی (واقعی) به‌جا مانده که به واسطه‌اش، امر واقعی ناپدید شده است. در زمان وانمایی (فضای چشم‌اندازی) که ممکن بود درونش منطقی برای جامعه و تاریخ یافت بشود، خود ناپدید شده و آنچه را که پیش از این، نام تاریخ رویشان می‌گذاشتیم، حالا خودشان تبدیل شده‌اند به وانموده»(بودریار، ۱۳۹۴: ۹۲).

در آخر با این تفاسیر، می‌توان اضافه کرد که نقاشی هایپررئالیسم به صورت یک تمایل، همواره در حال گذار بوده و در یک سبک و سیاق و دوره، ثابت نمی‌باشد. اگر تصور کنیم که تمایل تصویری هایپررئالیستی از دوران رنسانس، ریشه دوانده است، بعد از آن دیگر به هیچ زمانی تعلق ندارد؛ با این وصف، می‌توان انتظار داشت، نقاشی‌هایی با ویژگی‌های ذکر شده، یعنی توجه به جزییات روزمره و غیبت سوژه یا قطع ارتباط عاطفی همواره وجود داشته باشد؛ چون هنرمندان همواره در حال پرسش در مورد حقیقت نسبت ظاهر پدیده‌ها باواقعیت هستند.

نتیجه‌گیری

آنچه در هایپررئالیسم شاهد آن هستیم، شیوه‌ای از نقاشی است که از مرزهای واقعیت فراتر می‌رود و بازنمایی و تکرار طبیعت را پشت سر می‌گذارد. این سبک هنری، تقلیدی برابر واقعیت نیست و در تمامی وجوه خود به فراتر از بازنمایی طبیعت، اشاره می‌نماید؛ لذا، بیانگر نوعی افراط است که غیر قابل اندازه‌گیری می‌باشد. هم‌چنین به‌طور پیوسته، در حال تغییر بوده است و با گذر زمان جلو می‌رود و در نهایت، از آنچه بوده است، به بیش از آن، ارتقا خواهد یافت.

در واقع، هایپررئالیسم، تمایلی افراطی در بازنمایی واقعیت می‌باشد؛ و بر جزییاتی تمرکز دارد که به‌طور عادی، از تیررس چشم انسان خارج هستند. به‌علاوه، به اتفاقات مادی روزمره، زندگی ماشینی و تکنولوژی توجه دارد و از مفاهیم غیرواقعی و توهم‌آمیز، دوری می‌کند؛ به‌طوری که در عین واقع‌گرایی، جزئی‌نگر نیز می‌باشد. هم‌چنین، دریافت نقاشی هایپررئال،

بر پایه افراط مشابهی در امیال سوژه عمل می‌کند؛ در واقع، حجم بالایی از اطلاعات و انبوهی از امیال، که نمی‌دانیم کی و تا چه اندازه به انتها می‌رسند. چنین شیوه‌ای اغنا شده و با تکیه بر واقعیت، از آن می‌گذرد؛ لذا، در یک‌جا ثابت نمی‌ماند، از بازنمایی می‌گذرد و حقیقی‌تر از حقیقی خواهد شد. چنان‌که به زعم بودریار، برای این‌که فراوانی به ارزش مبدل شود، به اندازه کافی باید جایگزین بیش از حد شود. پس، تفاوت معنی‌داری میان ضروری و زاید وجود خواهد داشت.

اما هایپررئالیته، فرایند زایش کپی از واقعیت بدون اصل می‌باشد؛ یعنی وضعیتی که در آن، سوژه با امر واقعی دیگر ارتباطی نخواهد داشت. از منظر بودریار، ایده هایپررئالیته از زمان پست مدرن شکل می‌گیرد؛ هرچند شروع چنین گرایشی در ارتباط با حقیقت به بسیار قبل‌تر از آن بازمی‌گردد. چراکه تمایل به ثبت جزییات، پیش‌تر نیز وجود داشته است. پس در دوران پیشامدرن و مدرن، صرفا در حال رشد و گسترش بوده است.

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان به مرور سوالات ابتدایی پژوهش پرداخت. در پاسخ به پرسش محوری پیرامون تشابه بیان فراواقعیت نقاشی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئالیته می‌توان گفت، در دنیای هایپررئالیته الگو به هیچ عنوان قابل جابه‌جایی با اصل نیست؛ همان‌طور که در نقاشی هایپررئال، اثر هنری متمایز از واقعیت مصرف شده است؛ زیرا واقعیت جدید، به بلوغ رسیده است. هم‌چنین در رسانه‌ها، دوره پسامدرن و دنیای هایپررئالیتی، اطلاعات آنی و رخدادها در لحظه اتفاق می‌افتند؛ هم‌چنان‌که نقاشی هایپررئالیسم نیز بر آن نیست، تا فرایند خلق خود را به ثبت رساند؛ بلکه در پی نمایش صحنه‌ای است که در آن، همه چیز کاملا لحظه‌ای، آنی و نمایشی باشد.

هم‌چنین در رابطه با تطبیق وضعیت امر واقعی با بازنمایی آن، دیدیم که چگونه نوع نگاه جامعه، هنرمند و بیننده به رئالیسم در طول زمان تغییر می‌کنند؛ تغییری که باعث گسترش تمایلی مستمر به نمود بازنمود واقعیت شده، همان رئالیسم جدید یا تمایل هایپررئالیسم تصویری است. اما تصویر هایپررئالیستی، قبل از رسیدن به مرحله اصلی خود، همراه با بازنمایی در طول زمان، تمایل خود را به بیان و ترسیم جزییات نشان می‌دهد؛ تمایلی که از دوران پیشامدرن و کلاسیک شروع شده و تقلیدی هم‌سان با دنیای واقعی بوده است.

پیرامون تطابق وضعیت امر واقعی معاصر با نظم‌های تاریخی بودریار، چنان‌که در پایان این بخش، جدول ۱، نشان می‌دهد، در اولین مرحله، بازنمایی، نمی‌توانست واقعیت را بپوشاند؛ بنابراین، امکان تفکیک میان واقعیت و بازنمایی وجود داشت. در مرحله مدرن نیز هنوز شاهد حضور واقعیت و سوژه هستیم؛ هرچند رابطه این دو، کم‌رنگ‌تر از قبل می‌باشد. اما در دوره پسامدرن، سوژه ارتباط خود را با واقعیت از دست می‌دهد. بنابراین، تصویر هایپررئال به فرایندی حاصل از بازنمایی فراواقعی و فراتر از تقلید و تکرار طبیعت بدل می‌گردد؛ یعنی کپی که حد توانش برای بالاتر رفتن از اصل بیش‌تر است و الگو از واقعیت جهان جلوتر می‌رود.

چنان‌که، نمود تصویری این وضعیت را می‌توان در اسلوب نقاشی هایپررئالیسم مشاهده کرد. این گرایش از نقاشی، هم‌سان با دنیای هایپررئالیتی بودریار و براساس نظریه وانمایی او، در سه نظم و سه دوره تقسیم‌بندی می‌شود. او با اشاره به حالتی از تقلید با عنوان وانموده، یعنی تکرار برای رسیدن به چیزی واقعی‌تر، تفسیری از دنیای هایپررئالیتی را به میان می‌کشد که الگو و کپی از اصل و واقعیت گذر می‌کنند. چنان‌چه در فرضیه نیز طرح شده بود، ابژه‌ها می‌توانند

جدول ۱: مطابقت امر واقعی و تصویری با نظم‌های سه‌گانه بودریار (ماخذ: نگارندگان)

ادوار تاریخی	کلاسیک و پیشامدرن	مدرن	پسامدرن
مراحل سه‌گانه نظم بودریار	اول: نشانه	دوم: تولید، تکثیر و شبیه‌سازی	سوم: وانموده
امر واقعی	-عدم پوشش واقعیت با بازنمایی -تفکیک واقعیت و بازنمایی	-حضور واقعیت و سوژه -کم‌رنگ شدن رابطه واقعیت و سوژه	-از بین رفتن ارتباط واقعیت و سوژه -ناپدید شدن واقعیت و سوژه
امر تصویری	-تصویر نگاشت (پیکتوگرام) -نقاشی سمبولیک -ایکونوگرافی مسیحی	-تکنیک‌های چاپ -رئالیسم تصویری	-کیفیات تصویری فوق ادراکی (دقت، اندازه، سرعت و...) -هایپر رئالیسم در نقاشی -تهاجم تصاویر رسانه‌ای

بر واقعیت یا همان سوژه‌ها تسلط پیدا کنند، تکثیر شوند و قدرتشان هر روز بیش‌تر شود؛ یعنی سوژه دیگر معنایی ندارد و نمی‌تواند در چنین جامعه‌ای حکمرانی کند.

در واقع، بازنمایی صرف که دلیل این حالات است همان اتفاق مشترکی است که هم در دنیای هایپررئالیتی بودریار و هم در نقاشی هایپررئالیسم وجود دارد. امری که پاسخی برای سوال اصلی پژوهش در مورد تشابه میان بیان فراواقعی نقاشی هایپررئالیسم و دنیای هایپررئالیته فراهم می‌آورد. اگرچه به نظر بودریار، هایپررئالیتی تنها متعلق به دوره پسامدرن است؛ اما عنصر اصلی نقاشی هایپررئالیسم پیش‌تر از این‌ها، یعنی در دوره‌های پیشامدرن و مدرن، رشد کرده و در نهایت، در دوران پسامدرن که عدم رابطه متقابل الگو و واقعیت باعث فروپاشی سوژه می‌شود بر مفهوم هایپررئالیتی منطبق می‌گردد.

پی‌نوشت

۱. مدرنیته، اصطلاح پیچیده‌ای است در اطلاق به انفجار و سربرآوردن سبک‌ها و گرایش‌های جدید در عرصه هنر در نیمه نخست قرن بیستم. به نقل قول از شاعر نامدار ایرلندی، باتلر ییتس: چیزها از هم دور می‌شوند مرکز را دیگر یارای تحمل و تاب ایستادن نیست؛ تنها بی‌نظمی و هرج و مرج است که بر جهان، فروریخته است. آنچه که در عصر مدرن از هم پراکنده و تجزیه می‌شوند، ارزش‌های قرن هجدهمی هستند؛ ارزش‌های عصر روشنگری که به عصر خرد موسوم است(پاول، ۱۹۹۹: ۱۴).

۲. جامعه پست مدرن، جامعه‌ای است که در آن، هیچ‌گونه روایت واحداعم از کلام و خرد و هیچ‌گونه بازی زبانی واحد وجه غالب و مسلط را دارا نیست. در جامعه پست مدرن، روایت‌های خرد متعددی به‌طور فشرده و تنگاتنگ در کنار هم و درون هم قرار گرفته‌اند(همان: ۳۸).

۳. بنابر اساطیر یونان باستان «موز»ها یا «موس»ها، نه الهه یونانی بودند که پدرشان زئوس و مادرشان منموسونه بود. هر یک از «موز» ها مظهر یکی از هنرهای رایج یونانی بودند. مثلا یکی الهه یا موز شعر بود و دیگری موسیقی و دیگری تاریخ (ژیران، ۱۳۷۵: ۸۴).

منابع

- بکولا، ساندرو(۱۳۸۷). ***هنر مدرنیسم***، ترجمه رویین پاکباز، چ. چهارم، تهران: فرهنگ هنر معاصر.
- بودریار، ژان(۱۳۸۱). ***در سایه‌ی اکثریت‌های خاموش***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- بودریار، ژان(۱۳۸۴). ***آمریکا***، ترجمه عرفان ثابتی، چ. چهارم، تهران: ققنوس.
- بودریار، ژان(۱۳۹۰). ***جامعه مصرفی***، چ. سوم، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
- بودریار، ژان(۱۳۹۴). ***چرا همه چیز تاکنون ناپدید نشده؟***، ترجمه احسان کیانی‌خواه، تهران: حرفه نویسنده.
- پاول، جیمز ان(۱۹۹۹). ***پست مدرنیزم***، چ. سوم، ترجمه حسینعلی نوذری. تهران: نظر.
- تاجیک، محمدرضا(۱۳۸۷). «***رسانه و بحران در عصر فراواقعیت(با تاکید بر بحران هویت)***»، پژوهش‌های ارتباطی، دوره ۱۵، شماره ۵۶، ۹۵-۶۹.
- ژیران، ف.(۱۳۷۵). ***فرهنگ اساطیر یونان باستان***، ترجمه ابوالقاسم اسماعیلی، تهران: فکر روز.
- شریفی، سمیه(۱۳۸۸). «***نقاشی: هایپررئالیسم؛ مجاز یا واقعیت؟***»، تندیس، ۱۶۸، ۵-۴.
- منصوریان، سهیلا (۱۳۹۱). «***وانمایی: تاریخچه و مفهوم؛ نگاهی به الزامات وانمایی برای جامعه و هنر معاصر از منظر ژان بودریار***»، کیمیای هنر، دوره ۱، شماره ۲، ۱۲۰-۱۰۹
- منصوریان، سهیلا و نصری، امیر(۱۳۹۵). «***نسبت میان پایان هنر و پایان انسان از دیدگاه ژان بودریار***»، حکمت و فلسفه، دوره ۱۲، شماره ۲، ۱۰۴-۹۳.
- هوروکس، کریس و ژتیک، زران(۱۳۹۲). ***بودریار قدم اول***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: پردیس دانش.
- وارد،گلن(۱۳۹۳). ***پست مدرنیسم***، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، چ. پنجم، تهران: ماهی.
- Chase, L. (1975). *Hyperealism*. New York: Rizzoli.
- Larenza, M.J.H. (2013). Hyperrealism in Words: Lisa Moore and the Ethics of Intensit. In Medina Barco, Inmaculada, M. B. (ed.) *Literature and Interarts: Critical Essays* (pp. 99-128), Logrono:Universidad de La Rioja.
- Perry, N. (1998). *Hyperreality and Global Culture.* London & New York: Routledge.
- Smith, M. W. (2001). *Reading Simulacra: Fatal Theories for Postmodernity*. New York: State University of New York.

URLs:

- URL1: https://2.americanart.si.edu/exhibitions/online/estes/images/fullsize/11.jpg / Retrieved at 22/5/2019
- URL2: https://www.cavetocanvas.com/post/35090849548/richard-estes-broad-street-new-york-city-2003 Retrieved at 22/5/2019
- URL3: https://curiator.com/art/ralph-goings/morning-paper-rubys-diner/ Retrieved at 24/5/2019
- URL4: http://chuckclose.com/work027.html/ Retrieved at 22/3/2019