

## زیبایی، دشمن سخاوتمند هنر! درآمدی تحلیلی بر مقاله «هنرپس از فلسفه» اثر جوزف کسوت

رسول کمالی دولت‌آبادی\*

عضو هیأت علمی موسسه آموزش عالی سپهر اصفهان، و دانشجوی دکترای دانشگاه ادیان و مذاهب قم در رشته حکمت هنرهای دینی، قم، ایران.  
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۲/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۴/۲)

### چکیده

جوزف کسوت در مقاله خود، «هنرپس از فلسفه»، نه تنها زیبایی‌شناسی به مثابه فلسفه هنر بلکه تمامی فلسفه پیش از ویتگنشتاین را سزاوار نفی و دورشدن از هنرمی‌داند. کسوت در این مقاله به طرح هنری می‌پردازد که فارغ از هر مدیوم و بی‌توجه به ظاهر و ریخت، از فلسفه گذر کرده و با تکیه بر کارکرد خود، زبانی فلسفی یافته است: هنری با عنوان «هنر مفهومی» که جایگزین فلسفه و هنرپس از خود خواهد شد و تاریخ و تعریف هنر را دگرگون خواهد ساخت. در چنین هنری، «زیبایی» که تا پیش از این جزئی لاینفک از اثر هنری تلقی می‌شد، دیگر مورد ضمانت و تعهد هنر قرار نخواهد گرفت و هنر پس از این تلاش خواهد کرد با علم و گزاره‌های قابل استدلال تولید و تبیین شود. این مقاله با رویکردی تحلیلی، به بررسی سیر تطور تعاریف زیبایی‌شناسی و ارتباط آن با علم، فلسفه و هنرمی‌پردازد تا بتواند مولفه‌های نظری کسوت در مقاله «هنرپس از فلسفه» و نگرش نقادانه وی درباره زیبایی و هنرپیشادوشانی را مورد ارزیابی قرار دهد و تعریف محدود هنر ذیل گزاره‌های تحلیلی زبان و ماهیت پرسشگران نزد کسوت را آشکار کند. گزاره‌های منطقی‌ای که باید از زمینه خود جدا شوند تا امکان تبدیل شدن به اثر هنری را پیدا کنند.

### واژه‌های کلیدی

هنر، فلسفه، زیبایی‌شناسی، مفهوم، انگاره ذهنی، مدیوم هنری.

## مقدمه

۶۵-۵۹) و اما باز هم هیچ‌کدام از این تعاریف نمی‌توانند معنای کاملی از مفهوم زیبایی را در ذهن ایجاد کنند؛ چرا که هر کدام از این فیلسوفان، به وجهی هماهنگ با نظام فلسفی خود به این موضوع پرداخته و به زعم کسوت، حدود آن را با ادله علمی قابل تبیین و مشخص نکرده‌اند. بی‌سبب نیست که ویل دورانت<sup>۲</sup> (۱۸۸۵-۱۹۸۱) -تاریخ‌نگار آمریکایی مباحث فرهنگی، فلسفی و علمی- ملال‌انگیزترین کتاب‌های جهان را کتبی می‌داند که در حوزه زیبایی‌شناسی نوشته شده‌اند (دورانت، ۱۳۸۵، ۲۱۹). سرنوشت فلسفه نشان می‌دهد که مفهوم زیبایی به یک تعریف کمی و کیفی تن نمی‌دهد.

جوزف کسوت<sup>۴</sup> (تولد: ۱۹۴۵، ایالت اوهایو) - منتقد و نظریه‌پرداز هنری آمریکا، هنرمند مفهومی و ادامه‌دهنده جریان «هنر و زبان»<sup>۵</sup> در آمریکا - با شناخت این سرنوشت، زیبایی را نه به‌عنوان مهم‌ترین شاخص هر اثر هنری، بلکه مقوله‌ای مبهم می‌داند که گستره تعریف هنر و ریخت، ساختار و محتوای اثر را هر زمان به سویی فکنده است. وی در مقاله خود، «هنرپس از فلسفه»<sup>۶</sup> (۱۹۶۹)، نه تنها زیبایی به مثابه فلسفه هنر، بلکه تمامی فلسفه پیش از ویتگنشتاین را سزاوار نفی و دور شدن از هنر می‌داند.

فرمالیسم و مینیمالیسم - از جریان‌های هنری مدرنیسم - در جای جای مقاله کسوت به بوته نقد کشیده می‌شوند و در تطبیق و تدقیق با نظریه‌های کسوتی آموخته می‌شوند. دوشان و -تاحدودی- رینهارت تنها نمونه‌های موجهی هستند که کسوت برای آموختن و اثبات نظریات خود به کار می‌گیرد. شاید به همین دلیل باشد که علی‌رغم نقد و حمله شدید خود به فلسفه - به ویژه فلسفه قاره‌ای<sup>۷</sup> - در ابتدای مقاله، جانب احتیاط را در انتخاب واژه‌ها و یا نحوه طرح مطالب در ادامه نوشتار نگه داشته است و با استفاده از متون برون‌ارجاع، تداخل جملات تودرتو با پراگماتیزم و نقل قول‌های پی‌درپی<sup>۸</sup> - از سرآلفرد جولزایر<sup>۹</sup>، لودویگ ویتگنشتاین<sup>۱۰</sup>، داندل جاد<sup>۱۱</sup>، شل لویت<sup>۱۲</sup>، اد راینهارت<sup>۱۳</sup>، اروینگ مرمگپی<sup>۱۴</sup>، تورگنی سگرشتند<sup>۱۵</sup>، جرج هنریکسون رایت<sup>۱۶</sup>، ایور آرمسترانگ ریچاردز<sup>۱۷</sup> و... - سعی در اثبات نظرات خود دارد. هم‌چنین، وی با طرح پرسش‌های کلیدی و پافشاری نکردن به حکمی که در انتها تبیین می‌کند، گویی قصد مصون ماندن از تخریب منتقدان زمانه خود را داشته است. در نوشتار پیش‌روی سعی شده است تا با واکاوی موشکافانه در متن اصلی (زبان مرجع) مقاله «هنرپس از فلسفه»، به تبیین آراء و نظریات کسوت پرداخته شود و در این روند، رابطه فلسفه، زیبایی، هنر و علم از منظرویی و فلاسفه مدنظر او (اندیشمندان نام‌برده در مقاله) و همچنین تعریف «آن چه هنراست» مشخص گردد.

«زیبایی‌شناسی» مجموعه‌ای از آرای نظری است که در روند تکوینی خود، مفهوم زیبایی و امر زیبا را هر چه بیشتر با فلسفه پیوند داده و ماهیت آن را از علم متمایز کرده است؛ اگرچه به نظر می‌رسد که این واژه در ابتدای کاربرد، با گزاره‌های علمی نسبت و پیوند بیشتری داشته: ریشه و تبار واژه «زیبایی‌شناسی» یا «استتیک» (به زبان لاتین Esthetique و به زبان انگلیسی Aesthetic)، عبارات Aisthetikos و Aistheta به معنای «ادراک حسی» است.

«فولکیه» در کتاب «فرهنگ زبان فلسفی» (1962)، «زیبایی» را «دانش اثباتی که موضوعش زیبایی هنری است؛ مترادف با فلسفه هنر» (Foulquie, 1982, 233) می‌داند. صرف نظر از این تعریف عام، زیبایی در تطور تاریخی خود با مفاهیم متنوع دیگری همسان یا هم‌نشین شده است: زیبایی به تفسیر فیثاغورسی، پیشاسقراطی و حتی ارسطویی [با اندک تفاوت در تعریف]، به روابط ریاضی، نظم و انتظام درونی اجزاء و هماهنگی نسبت‌ها در یک کل به هم پیوسته مربوط می‌شود؛ این مفهوم با تلاش افلاطون با حوزه «اخلاق» و «خیر» و در قرون وسطی توسط فیلسوفان متألهی همچون آگوستین و آکویناس، با مفاهیم الهیاتی مسیحیت، «مَثَل» افلاطونی و «ماهیات و کلیات» ارسطویی پیوند می‌یابد. اما الکساندر گوتلیپ باومگارتن<sup>۱</sup>، فیلسوف آلمانی پیرو لایب‌نیتس است که بیشتر از پیش تکلیف و حدود زیبایی، این موضوع سرگردان را مشخص و تعریف می‌کند و فیلسوفان بعدی از نظرگاه وی سود می‌جویند؛ وی در سال‌های ۵۸-۱۷۵۰، زیبایی‌شناسی<sup>۲</sup> را برای اولین بار در کتابی با همین نام به کار برد. واژه‌ای که «به نسبت میان آگاهی زیبایی‌شناسانه آدمی و ادراک حسی [و آگاهی محسوس] او از زیبایی» می‌پرداخت: تحلیل ادراکات حسی نسبت به هر پدیده محسوس (مثل نقاشی) یا قابل درک (مثل شعر) (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۰). پس از آن، کانت زیبایی را به منزله خصیصه‌ای معرفی می‌کند که دارنده آن به دور از «فوائد و منافع» اش مخاطب را برمی‌انگیزد و مخاطب فارغ از «غرض و غایت»، «علقه» و «انکا بر ذوق»، حکم به خوشایندی آن می‌دهد؛ هگل در تعریف خود با بازگشت دوباره به سوی اندیشه یونانی، زیبایی را سنتز برآمده از وحدت ماده و محتوا و جلوه حسی بعضی از صورت‌های متافیزیکی می‌داند؛ شوپنهاور، در حال و هوای ایده‌نالیستی و رمانتیستی مابعد کانت، زیبایی را عامل رهایی از فشار مستمر اراده، آگاهی عملی و قوای معمول شناختی حاکم بر انسان می‌انگارد و نیچه زیبایی را نتیجه تداخل، پیوند و هماهنگی دو ساخت دیونیزی (قبول شادکامانه تجربه) و آپولونی (نیاز به نظم و تناسب) و در آخر حاکم شدن روح دیونیزی برای سرشاری هنرمند از اراده و قدرت و میل به زندگی تعریف می‌کند (گات و لوپس، ۱۳۸۹،

## ۱- زیبایی‌شناسی و ارتباط آن با فلسفه، علم و هنر

از قبیل تلویزیون، رادیو، کالاهای ارتباطی جدید و حتی تلاش هنرمندان این دوره برای تعریف کارکردهای جدید اجتماعی در

صرف نظر از تعاریف متنوع و متفاوت فیلسوفان سده‌های پیش از قرن بیستم، توجه هنرمندان دهه شصت به رسانه‌های نوین

در فیزیک)، بسیاری از پیروان عصر روشنگری، پیوند «هنر» و «علم و عقلانیت» را در آینده‌ای نزدیک قابل وقوع می‌دانستند، ولی تمایزی ماهیتی و وجودی میان آن دو قائل بودند؛ چرا که تحلیل و بررسی اجزای مورد محسوس (مثلاً رنگ، خط، تناسب، پرسپکتیو، نور و سایه روشن و...) از نظر علم ریاضی و فیزیک امکان‌پذیر و قابل تبیین هست اما به تمامیت شناخت معنا و مورد محسوس (زیبایی‌شناسی یا عنصر زیبا) منجر نمی‌شود. این رویکرد تنها باعث تقلیل مورد محسوس به ابژه می‌شود؛ استتیک تنها در شناخت کلیت مورد محسوس درک می‌شود. حتی آنجا که متفکران پس از کانت نظیر آنتونی اشلی کوپر<sup>۲۸</sup> (۱۶۸۳-۱۶۲۱، انگلیس)، با تکیه بر آثار فیلسوفان یونان و کلاسیک به ویژه فلوطین، اصرار در نسبت دادن هنر به حقیقت داشتند، مفهوم حقیقت را در شناخت نظری، گزاره‌ها و داورهای منطقی و علمی جستجو نمی‌کردند، بلکه آن را در بازشناسی از راه شهود فراعلمی «انسجام درونی و علی‌کیهان» می‌دانستند (کاسیرر، ۱۳۷۰، ۴۵۱-۳۸۰). فیلسوفان بعدی هم چون نیچه معتقد بودند که زیبایی و هنر از علم و دانش تجربی (قوانین و نظریه‌های علمی) و حتی اخلاق حقیقی‌تر و در مکاشفه حقیقت کارآمدتر هستند، اگرچه حقیقت در خود وجود ندارد و زبان هنر هم بیانگر حقیقت نیست (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۵، ۵۷-۵۸ و ۴۰۹). هنر از دیدگاه هگل نیز با ویژگی‌های فرازبانی خود (بیانگر) تلقی نمی‌شود و «زبانی مبهم» دارد و محتوای هر گزاره هنری «تأویلی بیش نیست» (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۰۵-۱۰۴).

#### ۱-۱- هگل: «مرگ هنر»؛ کسوت: «مرگ فلسفه»

به زعم کسوت، ارتباط فلسفه با علم در گذشته بیشتر از زمان حال بوده است؛ اما از اندیشه هگل به بعد، پیوند و رابطه فلسفه با دین و الاهیات<sup>۲۹</sup> بیشتر و ارتباط علم با فلسفه کمتر می‌شود و «زیبایی‌شناسی»، قربانی «توسعه طرح فلسفی او در تمامی حوزه‌های اندیشه» می‌گردد. آرای «گئورگ ویلهلم فردریش هگل»<sup>۳۰</sup> (۱۸۳۱-۱۷۷۰) (فیلسوف ایده‌آلیسم آلمانی) درباره هنر و زیبایی‌شناسی مجزا و مستقل از دیگر نظریات فلسفی او (مثلاً در حوزه‌های تاریخ، حقوق، علم، اخلاق، مذهب و...) نیست. همگی این آراء، از طرح فلسفی حقیقی یگانه در بستر تاریخ نشأت گرفته است: طرح گسترده روح<sup>۳۱</sup> و ظهور و تجلی هرچه بیشتر آن در سیر تاریخی جهان محسوس با گذر از تضادهای موجود در سلسله مراتب خویش و رسیدن به وضعیتی مطلق و محض (بیردلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۴۵ و احمدی، ۱۳۸۶، ۱۲-۱۳). روش هگل در طرح هر موضوع فلسفی به نحوی است که قابلیت اثبات کلیت این نظریه خویش را دارد. نظریاتی که اگر چه پوسته‌ای به ظاهر منطقی دارند، ولی انتزاعی، استقرایی و استعلایی هستند، جنبه‌های تجربی ندارند و حتی در زمانه خود نیز علمی تلقی نمی‌شدند. دورانی برآمده از عصر روشنگری در نیمه دوم قرن هجدهم، که شیفتگی به زیبایی - به مثابه فلسفه هنر (کلیات نظری در باب هنر) - موجب گستردگی و اهمیت هنر به مفهوم سنتی آن شده بود.<sup>۳۲</sup> زیبایی‌شناسی از قرن هجدهم به این سو، با تقلیل معنای خود به ادراک حسی - درونی، مانعی بزرگ برای فلسفه هنر و بحث درباره زیبایی شد (احمدی،

مدیوم‌های کلاسیک نظیر نقاشی و مجسمه، سبب شد تا شماری از فیلسوفان معاصر، امکان دست‌یابی به نظریه‌ای همگانی در باب زیبایی‌شناسی را منکر شوند و کمتر کسی به نگارش نظریه‌ای قابل تعمیم درباره زیبایی‌شناسی روی آورد (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۹-۲۰). از طرفی دیگر، فلسفه باید تلاش می‌کرد تا مفاهیم تازه‌ای برای این رویکردهای هنری معاصر دست و پا کند! علاوه بر این، قرن بیستم، سده نقد جدی فلسفه به خود بود. نقدی که به دگرگونی آن منجر شد و با گرایش به تحلیل ساختاری متن، معناشناسی و زبان‌شناسی، مشکل اصلی خود را در معضل زبان یافته بود.

مقاله «هنر پس از فلسفه» کسوت، یک سال پس از پایان نگارش مقاله دیگر او با نام «هنر به مثابه ایده به مثابه ایده»<sup>۳۳</sup> (۱۹۶۸-۱۹۶۶) نوشته شد. تا پیش از این دو نوشتار، مقاله مشخص دیگری پیرامون پیوند و پیوستگی «هنر» و «مفهوم»<sup>۳۴</sup> و در آخر طرح «هنر مفهومی»<sup>۳۵</sup> - حداقل با این تفصیل و وضوح نوشته نشده بود.<sup>۳۶</sup> کسوت در این مقاله به طرح هنری می‌پردازد که فارغ از هر مدیوم و بی‌توجه به ظاهر و ریخت<sup>۳۷</sup>، از فلسفه گذر کرده و با تکیه بر کارکرد خود هم چون یک تکلیف، زبانی فلسفی یافته است: هنری با عنوان «هنر مفهومی» که جایگزین فلسفه و هنر پیش از خود خواهد شد و تاریخ هنر، نگاه اجتماع به هنر و اهمیت رسانه (مدیوم هنری) را دگرگون خواهد ساخت. در چنین هنری، «زیبایی» که تا پیش از این - در سیر تاریخ هنر - جزئی لاینفک از اثر هنری تلقی می‌شد، دیگر مورد ضمانت و تعهد هنر قرار نخواهد گرفت و هنر پس از این تلاش خواهد کرد با علم و گزاره‌های قابل استدلال تولید و تبیین شود. زیبایی برای همراه شدن دوباره با هنر باید هم چون گذشته خود<sup>۳۸</sup> و پیش از انحراف تاریخی - از مسیر علم و منطق زبانی جریان پیدا کند. استتیک برای باومگارتن، نخستین گام علمی برای شناخت امور حسی جهان بود که می‌توانست اعتبار آگاهی هنری را بیشتر کند و زیبااندیشی را پیش کشد. از منظر وی، استتیک با وجود این که فرایندی از شناخت علمی - تحلیلی تلقی می‌شد، ولی ماهیتی بسیار متفاوت با آن داشت. استتیک توسط وی در دو وجه متقابل، یکی «زیبایی طبیعت» موجود و دیگری «زیبایی هنری یا هنر آزاد» خلق شده توسط انسان قابلیت بررسی یافت. این دو وجه متفاوت، دستمایه کار کانت و به ویژه هگل قرار گرفت (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۲-۲۱) و بنا بر نظر کسوت، از این زمان - با جدا شدن از منطق زبانی علم - مسیر انحراف را پیش گرفت. پیش از هگل، کانت این واژه را با همان معنا (دانشی در باب ادراکات حسی) در کتاب «سنجش خرد ناب»<sup>۳۹</sup> و با اندکی تفاوت در معنای قبلی در کتاب «سنجش نیروی داور»<sup>۴۰</sup> به کار برد (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۳). با اینکه معنای استتیک در این دو رساله بیشتر به معنای امروزی زیبایی‌شناسی نزدیک است، ولی به تعبیر کسوت، کانت با قطع پیوند زیبایی و علم، کژاندیشی بیشتری را در زیبایی‌شناسی ایجاد کرد. کانت - با تکیه بر لذت بی‌طرفانه و بدون علقه<sup>۴۱</sup> برآمده از امر زیبا - معنای باومگارتن از استتیک را در این رساله حفظ کرد، تنها با این تفاوت که احکام و گزاره‌های آن را کلی، ضروری، شناختی<sup>۴۲</sup> و در نتیجه علمی نمی‌دانست.

با غلبه فضای علمی در قرن هجدهم (مثلاً ظهور انقلاب نیوتنی

۱۳۸۶، ۱۲-۱۳). هگل، مفهوم استتیک را به خاطر معنای قرن هجدهمی آن (یعنی مورد و ادراک حسی) نادقیق دانست و مورد نقد قرار داد تا با کاستن اهمیت زیبایی طبیعت (زیبایی آبژکتیو) و اولویت دادن به زیبایی اثر هنری (زیبایی سابژکتیو) در بنیان فلسفه خود، مفهوم «هنرهای زیبا»<sup>۳۳</sup> را پیش کشد و دانش دریافت حسی را تنها یکی از کارکردهای فلسفی زیبایی شناسی بداند. بنابراین آنچه ذکر شد، هگل - علی رغم اعتقاد به کلیات ذکر شده در باب هنر - میان هنر و کلیت علوم تفاوت قائل بود. از منظری، هنر برخلاف علم قابل تدریس نیست و به آسانی به دیگری منتقل نمی شود، بلکه تمرین و ممارست و مکاشفه ای درونی (عقل مطلق) لازم دارد؛ اما می توان از آثار هنری، شناخت دقیق و معتبری به دست آورد. به طور کلی، هنر در قالب محسوس و انضمامی خود (یعنی اجتماع کلیت روح با قالب جزئی و مادی اثر)، حقایق ذاتی ای دارد که عقل به طریق دیالکتیکی، اعتبار هنری آن را درمی یابد.

به باور هگل، هنر با فلسفه نیز متفاوت است. او میان فلسفه هنر و زیبایی شناسی، تفاوت ظریفی قائل بود. این تفاوت برای فیلسوفانی هم چون هیدگر بیشتر اهمیت یافت. در بیان این تفاوت، هنر نمودی از فعالیت خاص و غایت مند انسانی دانسته می شود. از آنجا که آثار هنری توسط انسان و نه طبیعت به وجود می آیند، اثر هنری بیشتر از هر شیئی طبیعی از آگاهی برخوردار است و غایت آن تنها توسط شخص ناظر دریافته می شود. اثر هنری هم چون یک شیئی طبیعی، واقعیتی محسوس و بیرونی دارد؛ علاوه بر این، رخداد و دستاوردی از فعالیت انسانی نیز محسوب می شود؛ بر این مبنا، هنر تنها تقلید صرف از واقعیات بیرونی نیست و قابلیت انعکاس روح را در تجسم مادی خود دارد و از سویی دیگر، رهایی روح از ماده را - به نسبت ارزش کمال یافته هنری خود منوط به درجه ذهنی و درون ذاتی - نمود می دهد. بحث درباره هنر این همانی بحث درباره نحوه گسترش روح در کارماده اثر هنری است و اثر هنری هیچ چیز نیست جز صورتی<sup>۳۴</sup> تجلی یافته از روح. هم چنان که دین رضایت روح در حیات درونی انسان تلقی می شود، هنر، رضایت روح در قالب اثر هنری است. هنر، نمودی از تقابل روح و ماده و هم چنین پیوند آن دو است که در فرایند گسترش و در عالی ترین مرحله ذهنی، ذاتی و درونی خود، به فائق آمدن روح بر قالب ماده، فراروی از صورت اثر هنری و سپس نفی هنر یا نفی قالب هنری (یعنی از دست رفتن شخصیت اثر و غیر مادی و غیر محسوس شدن آن) منجر می شود.

هگل تاریخ هنر را نموداری از معانی ذاتی هنر و مرتبه ای از تجلی روح می داند که از صفت تاریخی - تکاملی آن (در بسیط شدن) ناشی شده و در لحظه ای خاص و معین تجسم خارجی یافته است. وی هنر را در روند تاریخی و سیر تکاملی خود و بر پایه ارتباط نابرابر ایده/محتوا (روح) با فرم (قالب محسوس) در سه شکل تقسیم می کند: الف) سمبولیک: هنر تجریدی، تمثیلی و اسرار آمیز شرق باستان - همچون معماری و اهرام ثلاثه مصر - که فرم آن به دلیل تکامل نیافتن محتوا در اثر (یعنی فائق بودن ماده بر محتوا) شکلی تخیلی، بی تناسب، عجیب، اتفاقی و تفننی یافته است. هنر سمبولیک در جستجوی محتوا (روح) است ولی امکان دسترسی به آن را ندارد؛ در نتیجه فرم های نمادین این هنر

مفهوم لایتناهی را در غیاب روح نمایان می کنند؛ ب) هنر کلاسیک: هنر اومانیستی و دموکراتیک - همچون پیکرتراشی یونانی - که ایده یا محتوا در آن، تناسب خود را - به مدد ذهنیت و روح فردی هنرمند - با فرم بیشتر می کند. هنری که اتحاد و یگانگی فرم و محتوا در آن نتیجه ایماژ ذاتی و درونی ذهن و روح فرد است و برترین و بی نظیرترین شکل هنری در تاریخ تکامل آن تلقی می شود. در هنر کلاسیک، روح در قالب مادی خود محدود و با آن تناسب پیدا کرده است و از این رو، به مفهوم وحدت اشاره می کند؛ و ج) هنر رمانتیک: هنری همچون هنر نقاشان، موسیقی دانان و شاعران رمانتیک که - به ترتیب ذکر شده - صورت مادی در آن کاهش می یابد. این هنر نتیجه تخریب «اتحاد درونی» و «ارتباط یگانگانه» ایده (روح) و فرم است. هنری و الا تراز جهت تشخیص جنبه های تاریخی ولی بازگشته به قطع ارتباطات مناسب فرم و ایده. در این شکل هنری، ذهنیت و روح فردی دچار چنان تحول و تکامل خاص معنوی - درونی می شود که به واسطه این غنای معنوی از حدود واقعیت های محسوس جهان بیرونی تجاوز می کند، بر آن فائق می شود و رهایی و آزادسازی روح از قالب اثر هنری را پیش می آورد. به تعریف ساده تر، روح در این مرحله از سیر تاریخی خود، دیگر نمی تواند خود را بیشتر از پیش در قالب اثر هنری متجلی کند و لذا از ساخت هنر در می گذرد. در این روند تاریخی، هنر به پایان می رسد و انسان با تمسک به شکل های جدید شناخت و آگاهی، به مذهب و سپس به فلسفه روی می آورد. هگل در توصیف شکل سوم تاریخ هنر (در سال های ۳۰-۱۸۲۷)، بر این موضوع تأکید می گذارد که روح در دنیای امروز از مرحله ای که در آن آثار هنری بالاترین روش وصول حقیقت مطلق بوده اند گذشته است و هنر که تا پیش از این همیشه همراه فلسفه بوده، دیگر توانایی لازم برای همراهی با روح و عقل مطلق را ندارد. این نظریه هگل که بعدها توسط مفسران به «مرگ هنر» تعبیر شد، نه تنها در سلسله درس گفتارهای وی در باب زیبایی شناسی، بلکه در چند کتاب دیگرش نظیر «عقل در تاریخ و پدیدارشناسی روح» مطرح شد (هگل، ۱۳۹۱، ۴۳۲؛ هگل، ۱۳۸۵، ۱۴۹، و همچنین احمدی، ۱۳۸۶، ۱۱۰-۱۰۶). برخلاف نظریه هگل مبنی بر ادعای مرگ/پایان هنر در قرن نوزدهم، گسوت قرن نوزدهم را دوران آغازین هنر «به مثابه خود هنر» و «پایان فلسفه» - همان فلسفه دلمشغول به امر ناگفتنی<sup>۳۵</sup> - می داند.

این تفسیر تاریخی، دلیل موجه گسوت برای تخریب فلسفه و هم چنین مسبب آن یعنی هگل است. چنین تخریبی نه تنها شامل حال هگل می شود، بلکه فیلسوفان اگزیستانسیالیست، راسیونالیست، میانه روهای تجربه گرا و یا پدیدارشناسانی همچون مرلوپونتی را در بر می گیرد؛ چرا که قواعدی نهایی و قطعی - مانند علم - را برای هنر قائل نیستند.<sup>۳۶</sup> همچنین، توجه ویژه هگل به «صورت مادی اثر هنری»، به نحوی که با تقلیل آن، هنر نیز پایان می یابد، تعریف هنر را محدود - به فرم با وجهی مادی - می کرد و این علت دیگر نقد و حمله های گسوتی به وی بود.

## ۱-۲- هنر منهای زیبایی

از منظر گسوت، حیات هنر دیگر نباید به ریخت، ظاهر و تجربیات بصری، مرتبط و وابسته باشد. ارتباطی که وظیفه اصلی ولی

بوده است در رسالهٔ منطقی - فلسفی تراکتاتوس<sup>۴۳</sup> اثر «لودویگ یوزف یوهان ویتگنشتاین» (۱۹۵۱-۱۸۸۹) فیلسوف اتریشی، نمود بارزی می‌یابد. کتابی با دقت و منطق ریاضی، دربارهٔ ماهیت زبان، ماهیت اندیشه و واقعیت که در زمان اسارت ویتگنشتاین در جنگ جهانی اول به زبان آلمانی نوشته شد و در ۱۹۲۱ به چاپ رسید. کلیت تفکر ویتگنشتاین در تراکتاتوس این است که زبان تنها تصویری واقع و منطقی از جهان ارائه می‌دهد و امکان پیشروی به فراسوی وضع واقع را ندارد. به نظر ویتگنشتاین، چیزهایی وجود دارند که در قالب زبان نمی‌گنجند. اما این امور ناگفتنی که عمدتاً در حوزهٔ زورزی<sup>۴۴</sup> جای می‌گیرند، قابل نمود هستند. وی با طرح شرط‌های منطقی زبانی، برای فلسفه قواعد دستور زبان پی‌ریخته است. ویتگنشتاین در این رساله، قصد مشخص کردن مفاهیم بنیادین فلسفی را ندارد، بلکه با بررسی ارتباط گزاره‌ها با یکدیگر، به دنبال نشان دادن قانونمندی آنها در یک زبان منطقی و کارکرد زبانی آن در معنا‌مند کردن یا تشخیص هر گزاره است. او جهان را مجموعه‌ای از بوده‌ها (آن چه هست) و اشیاء در وضع واقع می‌داند که بودن جهان را تضمین کرده‌اند. وی با تعریف نمایه (دیاگرام)‌های منطقی در رساله، هر نمایه/گزاره را مجموعه‌ای از بوده‌ها می‌داند که موقعیت چیزها را در مکان منطقی - و به تعریفی دیگر، وجود داشتن یا نداشتن وضعیت چیزها را - مشخص می‌کنند. او درستی یا نادرستی نمایه را در تطبیق آن نمایه با وضعیت واقعی به دست می‌آورد. صورت کلی یک گزاره در منطق همان ذات گزاره است. هر گزاره‌ای که درست تشکیل شده باشد، باید معنایی داشته باشد؛ چرا که تمامی اجزای سازندهٔ آن محتوایی مشخص دارند و هر گزاره‌ای که به درستی شکل گرفته است و اما معنایی ندارد، به این دلیل است که برخی از اجزای سازندهٔ آن هیچ محتوایی در خود ندارند. از منظر ویتگنشتاین، فلسفه باید هر عنصر اندیشیدنی و حتی هر امر ناگفتنی (عنصر نااندیشیدنی) را کرانمند و قابل تعریف کند؛ یعنی برایش مرز تعیین کند. از این رو، فلسفه باید عنصر نااندیشیدنی - مثلاً اسطوره، دین، اخلاق، زیبایی‌شناسی و هر مفهوم ذهنی دیگر - را از درون به وسیلهٔ عنصر نااندیشیدنی (مثلاً عبارات و واژه‌های معنادار) محصور کند تا بیانگر و نمود دهندهٔ عنصر ناگفتنی گردد (ویتگنشتاین، ۱۳۷۱، ۳۱-۳۴ و ۳۹-۴۵ و ۶۱-۶۶). به زعم کُسوٲ، ذهن تنها در حوزهٔ استعاره یا قراردادهای نشانه‌ها فعالیت می‌کند و با تشابهات و استعاره‌های غیرواقعی ولی برآمده از مرجع درگیر است؛ فعالیتی که می‌توان «تفکر» نامید. در تفکر، «تشخیص» وابسته به «شبهات‌ها»<sup>۴۵</sup> است. او با تمسک به ویتگنشتاین، معنا (به منزلهٔ مادهٔ ذهنی امر مفهومی) را در کارکرد هر پدیده نهفته می‌داند و آن کارکرد و معنا را بر فرم اولویت می‌بخشد. کُسوٲ در مقالهٔ هنر پس از فلسفه، با گذار از هنر سنتی، کلاسیک، مدرن - با کمی اغماض - مدرنیست‌های متأخر (مالویچ، موندریان، پولاک، راشنبرگ، جاد، لویت، وار هول و ژئی لیختنشتاین<sup>۴۶</sup>، هنر را مانند فلسفه به یک اشتباه و انحراف تاریخی متهم می‌کند؛ چرا که این هنرمندان «با ساماندهی فرم در آثار خود» تنها به ساخت گزاره‌هایی بی‌محتوا مشغول بوده‌اند. کُسوٲ با انتخاب

غیرضروری در هنر گذشته بوده است. هنر رمانتیسیسم در زمانهٔ خود به دلیل یکدستی محیط بصری جهان بیرونی توجیه‌پذیر بوده است، اما امروز با رویدادهای متنوع بصری (تلویزیون، تلسکوپ، میکروسکوپ، تصویر فتح کرات آسمانی و ساخت آبرسازهای برای ثبت تصاویر با اشعه‌های ماورای بنفش و مادون قرمز و...)، هنر به طور عام و ابژه‌های هنری (مثل نقاشی، مجسمه و...) به طور خاص باید بتوانند با این همهٔ تصاویر به رقابت برخیزند.

کُسوٲ دلیل خود برای رها ساختن هنر از زیبایی‌شناسی را کلی‌گرا بودن این مقوله (زیبایی‌شناسی) و قابل تعمیم بودن آن به هر کلیتی از جهان (کلیات هر مقوله) می‌داند. در این روند، هنر از گذشته به سبب وابستگی به تزئین و دکوراسیون، با زیبایی‌شناسی پیوند یافته بود. کُسوٲ با رد نظریهٔ کانت در وابستگی اثر هنری به ذوق و زیبایی، به معنای «منظور»<sup>۴۷</sup> در فرایند هنری اشاره می‌کند؛ منظور، امور مفهومی‌ای هستند که فرای رابطهٔ هنر و زیبایی در تاریخ هنر، طرح و باعث ایجاد تناقضی آشکار میان آن دو (هنر و زیبایی‌شناسی) شده‌اند. با این حال، چنین تناقضی به دلیل ویژگی‌های ظاهری و ریخت‌شناسانه<sup>۴۸</sup> و کاربرد/عملکرد ظاهری هنر در گذشته (مثلاً پرتزه‌سازی اشرف، هنر مذهبی، تزئینات معماری و...) هیچ‌گاه تا پیش از این آشکار نشده بود. از منظر کانت، حس درونی<sup>۴۹</sup> با مباحث زیبایی‌شناسانه ارتباط پیدا می‌کند و کُسوٲ سعی دارد بر آن، هنر را از قید صورت و زیبایی‌شناسی آزاد کند و با تکیه بر این سیستم کاملاً منطقی و عقلانی، گزاره‌های هنری را از جنس تحلیلی بداند. گزاره‌هایی که عاری از پیش‌دانسته‌ها و پیش‌فرض‌های احساسی یا استعلایی - استقرایی هستند. هنر سنتی از منظر کُسوٲ پراز این فرضیات غیرواقعی است. هدف و محصول چنین هنر سنتی‌ای، صرفاً تکرار یک تجربهٔ بصری در قالب سبک و مکتب، سرگرمی و یا روی‌آوری به تزئینات است. همگی این رویکردها، فرهنگ کیچ<sup>۴۰</sup> را در پی و به دنبال دارد. کُسوٲ اثر متجسد را، یک پس‌ماندهٔ فیزیکی از هنرمند می‌داند و شرط زندگی و بقاء و ماندگاری هنر را نه بر اساس این پسماند فیزیکی، بلکه بر مبنای نفوذ مفهومی اثر هنری در دیگر هنرها می‌شمارد. نفوذ مفهومی، به معنای قابل استفاده شدن جنبه‌های یک اثر هنری توسط هنرمندان دیگر بدون در نظر گرفتن مدیوم است. مترپال و وجه مادی اثر به منزلهٔ پسماندهٔ فیزیکی، به این دلیل خوشایند کُسوٲ نیست که حقیقت مفهوم را غیرواقعی جلوه می‌دهد. حقیقت از منظر کُسوٲ، در هنر غیرواقعی تبلور نمی‌یابد و مفهوم، واقعی‌ترین و حقیقی‌ترین پدیدهٔ زندگی است. تنها با گذار از فرم/ریخت و مدیوم هنری است که می‌توان به کارکرد یا ماهیت هنر رسید. کُسوٲ با «انتقال تعریف زیبایی از ریخت به مفهوم» (مثلاً زیبا دانستن یک اثر به خاطر ساماندهی اجزای ایدهٔ آن در حوزهٔ هنر و نه ظاهر و تکنیک‌های بصری)، هنر مفهومی را از تعریف زیبایی‌شناسی سنتی رها ساخت. بنا بر نظر کُسوٲ، فاصله‌گرفتن فلسفه از علم، مهم‌ترین علتی بود که ویتگنشتاین را برای مدتی از فلسفه‌گریزان کرد تا دوباره برای آن طرحی نو دراندازد.

۳-۱- توجه به فلسفهٔ تحلیلی ویتگنشتاین در هنر پسادوستانی  
 طرح ظهور و ایستایی فلسفهٔ تحلیلی<sup>۴۱</sup> که میراث تجربه‌گراها<sup>۴۲</sup>

ناجی جدیدی برای هنر - یعنی مارسل دوشان<sup>۴۷</sup> (۱۹۶۸-۱۸۸۷)، هنرمند پیشروی فرانسوی و پیرو مکاتب دادائیسم و سورئالیسم - در بازگرداندن هنر از این انحراف، برای تاریخ هنر مدعی ترسیمات فکری جدیدی می‌شود: هنر پیشادوشانی و هنر پسادوشانی. کسوت با تکیه بر تعاریف خود، دوشان را تنها هنرمندی می‌داند که توانسته در آثار خود، از فلسفه و زیبایی‌شناسی گذر کند و به سمت «مفهوم» جهت‌گیری نماید.

دوشان هنرمندی بود که کم‌تر از ده سال (به‌ویژه در سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳) و تا سن ۲۵ سالگی به نقاشی پرداخت و بیشتر از ۵۰ تابلو نقاشی نکرد و به یکباره، مدیوم‌های هنری گذشته را رها کرد و پس از آن جلب میزانیاز، اسمبلاژ و امضاء اشیاء «حاضر - آماده»<sup>۴۸</sup> شد. فردی که بیشتر از کنش و تولید هنری، می‌اندیشید، با دوستان خود شطرنج بازی می‌کرد و هم صحبت آنان می‌شد و زیستن و نفس کشیدن خود را عین هنر می‌دانست<sup>۴۹</sup>. جذابیت دوشان برای کسوت به دلیل ارجحیت ایده و مفهوم نسبت به ظاهر، مورد اهمیت قرارندان ریخت<sup>۵۰</sup> و فرم آثار و هم چنین توجه وی به گزاره‌های علمی و منطقی<sup>۵۱</sup> بود. کار و تمرکز بر روی ریخت اثر هنری تا پیش از دوشان، زبان هنر را یکنواخت و تکراری کرده بود. دوشان با اولین حاضر - آماده خود زبان دیگر (جدید)ی را برای هنر طرح کرد و توجه را از نمود ظاهری<sup>۵۲</sup> به ماهیت کارکردی و مفهوم معطوف ساخت. حرکتی که آغازگر هنر مدرن به مثابه هنر مفهومی بود و ویژگی‌هایی نظیر «از آن خودسازی»<sup>۵۳</sup> را در هنر معاصر معمول کرد. مارسل دوشان، رفتاری پدیدارشناسانه به معنای معاصر آن با هر شیء داشته است. به این معنا که شیء - با دلالت‌های معنایی جدید و شخصی خود - در مقام و یا به مثابه یک نشانه مشخص، معادل معنا و مفهوم قرار می‌گیرد. دوشان، زیبایی اثر هنری را معادل لذت و لذت را این‌همانی «حسی آگاهی» می‌دانست. هر اثر هنری از منظر دوشان، پنهانگر امر لذت و منطق «حس آگاهی» است (احمدی، ۱۳۸۶، ۳۷۹).

کسوت هنر قبل از دوشان را تماماً سنتی خواند و تنها هنر دوشان و پیروان بعدیش را مدرن دانست. از منظر کسوت، هنر پس از دوشان در ماهیت خود مفهومی خواهد بود و هر اثر پسادوشانی با هر مدیوم و هر ابژه سازنده در ساحت هنر مفهومی بررسی خواهد شد. هنری با محوریت ایده که پس از دوشان در تاریخ هنر با نام «هنر مفهومی» دنبال و اولین گام‌های آن توسط گروه انگلیسی هنر و زبان برداشته شد. جریانی که در - قسمتی از مسیر خود - با تکیه بر زبان و گزاره‌های منطقی و تحلیلی از فلسفه، زیبایی‌شناسی و هنر پیش از خود عبور کرد: «هنر پسادوشانی».

## ۲- زبان کرانمند و گذر از فلسفه

ماهیت هنر در نظر کسوت همان کارکرد هنر است و کارکرد اثر هنری، گزاره‌های نظری شخص هنرمند است. بنابراین، برای بررسی و تحلیل هر اثر هنری باید گزاره‌های آن را تحلیل کرد. به زعم کسوت، مفهوم یک اثر هنری با گزاره‌های تحلیلی<sup>۵۴</sup> (مفاهیمی

که در نسبت با موضوع استخراج می‌شوند و منوط به تعاریف خودبسنده موضوع هستند) و نه گزاره‌های ترکیبی<sup>۵۵</sup> (مفاهیمی که با به‌کارگیری قراردادهای، پیش فرض‌ها و مقولات پیشینی ذهن<sup>۵۶</sup> از یک واقعه تجربی استخراج می‌شوند) اعتبار می‌یابد. دلیل انتخاب گزاره‌های تحلیلی به عنوان اثر هنری و مردود شمردن آثاری که گزاره‌های ترکیبی دارند این است که کسوت، اعتبار یک اثر هنری را از مفاهیم درون ارجاع می‌داند. بدین سبب، کسوت آثار هنری مورد تأیید خود را گزاره‌های تحلیلی ای می‌داند که در زمینه خود (هنر) باقی می‌مانند و با بیان / نمود صریح نیت هنرمند به هیچ روی به موضوعی بیرون از متن خود - برای فهمیده شدن - ارجاع داده نمی‌شوند. این گزاره‌های تحلیلی به دلیل درون ماندگاری<sup>۵۷</sup> و پساتجربی<sup>۵۸</sup> بودنشان، شرایط مناسب‌تری را برای پرداختن به مسائل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، انسانی و... فراهم می‌کنند؛ با این شرط که اثر به اندازه کافی خودبسنده و خودبه‌سامان بوده و تمام مفهوم را در خود فراهم آورده باشد؛ یعنی برای فهم اثر، نیازی به قراردادهای و نمادهای اجتماعی نباشد. از منظر کسوت، نیت هنرمند - و نه ریخت و قراردادهای بیرون ارجاع - به اثر اعتبار می‌دهد و آن را به اثر هنری تبدیل می‌کند.

کسوت شرط گذر هنر از فلسفه و مستقل شدن یا فاصله گرفتن از آن را با تبیین یک رویکرد ضد هگلی پیش می‌برد: قابل قیاس شمردن هنر با یک گزاره تحلیلی به نحوی که موجودیت خود را با «همان‌گویی»<sup>۵۹</sup> «هنر، هنر است» تثبیت کند و با این به اصطلاح «هیچ چیز غیر از هنر نگفتن»، استقلال و قدرت یابد. کسوت با محدود و کرانمند کردن تعریف زبان از اندیشه به فرم هنر (مثلاً وقتی زبان در یک اثر کوبیستی را معادل شکل و رنگ می‌داند) از فلسفه گذر می‌کند، فاصله می‌گیرد و هنر را چیزی فراتر از زبان فلسفه تعریف می‌کند؛ برای نمونه، او ماندن کوبیسم در زبان (یعنی صرفاً تمهیدات شکل و رنگ) را دلیلی می‌داند که از این مکتب با عنوان «هنر مهمل»<sup>۶۰</sup> یاد کند؛ چرا که بیشتر از مفهوم در رنگ و شکل جا خوش کرده است. وی با تحقیر آثار کوبیستی موزه‌ها - به خاطر یگانگی تکنیک و هم شکل بودنشان - و هم چنین تحقیر آثار سزان و ونگوک که ارزشی بیشتر از کارماده خود (پالت و رنگ) ندارند، دلیل ارزشمند شدن این آثار را، گذار تاریخی و بازی مجموعه‌دارها در نظر می‌گیرد. وی در اواسط مقاله، جسورانه‌تر از قبل به آثار مینیمالیست‌هایی همچون فلاوین می‌تازد و ارقام پرداختی برای این آثار را، تنها کمک هزینه‌ای به هنرمند برای خرید کارماده آن (مهتابی) می‌داند (!).

برآیند تصویری تفکر ویتگنشتاین در آثار پیشادوشانی را تنها می‌توان به صورت بسیار محدود در هنر مینیمال یافت؛ چرا که صورت و ریخت اثر - به مثابه یک گزاره - همان ذات و مفهوم اثر قلمداد می‌شود. بر این مبنا، کسوت با کمی احتیاط، در قلمرو هنر و تاریخ هنر قرار گرفتن آثار هنری فرمالیسم و به‌ویژه مینیمالیسم را مجاز می‌داند، چرا که ایده‌ای را در خود ضمانت می‌کنند. به زعم کسوت، زیبایی با کارکرد و دلیل همیشه بی‌ارتباط بوده است، مگر این که دلیل و کارکرد یک اثر (مثلاً یک تابلوی دکوراتیو) خود زیبایی

سعی در حذف تجربه مخاطب از آن شیء دارد تا آن شیء با نام جدید خود، امکان طرح یک گزاره جدید پیشاتجربی (تحلیلی) و درون ارجاع را فراهم کند.

گسوت با این تعاریف کارماده هر اثر هنری را در جهان بیرون جستجو می‌کند و گویی جهان ذهن را تولد یافته و تربیت شده از جهان بیرون (واقع) می‌بیند. بنابراین، آثار آبستراکتیویسم و فرمالیسم که تصویری مستقیم از جهان بیرون نیستند در گزاره‌های تحلیلی گسوت و در هنر اعتبار کافی را نمی‌یابند. وی به «ایده» توجه ویژه دارد ولی ایده را در بند جهان بیرون می‌بیند؛ چرا که با اعتباربخشی به تجربه و گزاره‌های تجربی اثر هنری باید از شرایط<sup>۶۲</sup> جهان بیرون خوراک بگیرد ولی به تعریف یا توصیف مستقیم چنین جهانی نپردازد. برای نمونه، گسوت با گزاره ترکیبی دانستن هنر رئالیسم، آن را رد می‌کند و هنر نمی‌داند. چرا که هنرمند رئالیستی، با تغییر ندادن کارکرد سیستم (مثلاً روابط و کاربری متعارف اشیاء) در اثر خود، به ماهیت هنر که پرسشگری و طرح مفهوم است، نمی‌پردازد. اشیای نقاشی‌های رئالیسم قرار است همان کارکردی را داشته باشند که در جهان واقع دارند و تجربه می‌شوند و چیزی بیشتر از این باز نمود نادرست و پرنقیضه نیستند. مفهوم به مثابه تعریف هنر در اینجا به هیچ عنوان به چالش یا پرسش کشیده نمی‌شود؛ حتی آثار اکسپرسیونیسم، آستره، پاپ‌آرت، مینیمالیسم، سوپر ماتیسیم و داستایل از منظر گسوت تنها توانسته‌اند در تعریف هنر غوطه‌ور و حتی سرگردان (گمراه) شوند و نتوانسته‌اند به سرانجام برسند.

گسوت هر تعریف را به بیان عام و تعریف هنری را به بیان خاص ملزم به داشتن فاکتورهای قابل اثبات، قطعی و دقیق - درست به مانند هندسه و ریاضی - می‌داند. با تکیه بر این تعریف و نظریه جولز ایر مینی بر شروط یک اثر هنری<sup>۶۳</sup>، هر گزاره درست و منطقی می‌تواند از بسترو زمینه خود خارج شود و در بسترو زمینه دیگری برای تعریف هنر قرار گیرد؛ به نحوی که با تغییر این زمینه در گزاره اول، گزاره جدید هنری ایجاد شود. برای نمونه، می‌توان هندسه را هم برای اثبات یک پرسش ریاضی یا برای استدلال در تعریف حدود یک فضای فیزیکی مشخص به کار گرفت و هم برای جلب توجه و اقتناع مخاطب از یک ابژه غیر هندسی استفاده کرد. در اینجا، صورت‌های حس درونی - مثل لذت - به هیچ وجه اهمیتی نمی‌یابد و مورد هدف نیست؛ آن چه مهم است درستی یا نادرستی - و نه خوبی و بدی - و به تعریفی دیگر، تصدیق و تکذیب آن گزاره است. از منظر گسوت، این شروط هنری تنها باید در سرشت و نهاد زبان اثر هنری حضور یابند و نه در بی‌واسطه‌گی نمود بیرونی آن. به تعریف دیگر، اثر هنری نباید به صورت مستقیم، به توصیف یک پدیده یا رفتار بیرونی در واقعیت بپردازد، بلکه باید خود را به نتیجه و نمود آن در تعریف هنر ملزم کند. تأکید گسوت به این شروط، برساختن وظیفه هنر - به زعم خود - مدرن است؛ به کار انداختن منطق انسان. گسوت با استناد به جولز ایر و فراروی بیشتر، وجود گزاره‌های پساتجربی به صورت کاملاً قطعی را رد می‌کند و تنها چیز قطعی را همان گویی‌های منطقی می‌داند. گزاره‌های پساتجربی، اگرچه

بوده باشد. نقد فرم‌گرایانه نتیجه چنین ویژگی‌ای است: «فرمالیسم پیش‌تاز دکوراسیون است»<sup>۶۴</sup>؛ هنر مینیمالیسم نیز به صورت کامل از فرم گذر نمی‌کند و هنری با کارکرد مفهومی صرف محسوب نمی‌شود؛ مینیمالیسم، تمام اهداف کارکردی هنر مثل علیت، نیت‌مداری، انگاره‌های ذهنی و... را پاسخ نمی‌گوید و تمرینی برای زیبایی‌شناسی و نمود فرم تلقی می‌شود.

گسوت به طرح چند پرسش می‌پردازد: «چرا هنر علی‌رغم تلاش خود نمی‌تواند گزاره‌ای ترکیبی باشد؟» و «چرا هنر نمی‌تواند با گزاره‌های پساتجربی، درستی یا نادرستی امری را ادعا کند یا به اثبات رساند؟» یعنی «چرا هنر نمی‌تواند حکم زیبایی‌شناسانه صادر کند؟» وی با استناد به تعاریف جولز ایر در مورد معیار گزاره‌های تحلیلی (پیشاتجربی) و گزاره‌های ترکیبی (پساتجربی)، سعی در ایجاد ارتباط میان وضعیت هنر و وضعیت گزاره‌های تحلیلی دارد. در گزاره‌های تحلیلی، محمول از طریق موضوع درک می‌شود و گزاره‌های ترکیبی اعتبار خود را از رویدادهای تجربی کسب می‌کنند. از منظر گسوت، گزاره‌های ترکیبی (تجربی) نمود یافته در یک فرم مشخص با ریخت هنری اعتباری ندارند، چرا که بخشی از آن گزاره در فرم نادیده گرفته شده است و یا نمود تمامی وجوه آن گزاره در فرم ممکن نیست. بنابراین، نمی‌توان آن را در فرم هنری تعریف کرد. مثلاً یک شکل هندسی یا تعریف یک سیستم هندسی که در واقعیت بیرونی موجود است، به مثابه یک گزاره ترکیبی (ترکیب ریاضیاتی) نادرست و نقیضه دانسته می‌شود؛ چرا که فرم، صرفاً صوری است و در برآوردن معیارهای مادی موجود در جهان بیرونی نقص دارد و معیوب است. حتی نوع کامل ترو بی نقص تر آن گزاره ترکیبی که هم از واقعیتی بیرونی برآمده و هم معنای کارکردی خود را حفظ کرده است (مثلاً اصل لیوان که می‌توان در دست گرفت، بر دهان گذاشت و از محتویات آن نوشید) چنانچه در فرم هنری (پیش فرض یک لیوان بودن در اثر) باز تعریف شود، به یک اشتباه (امر نادرست) یا خطا منجر می‌شود؛ چرا که نمی‌توان اثر را هم چون مرجع آن (یعنی لیوان) در دست گرفت یا بر دهان گذاشت. ولی می‌توان یک گزاره تحلیلی پیشاتجربی را به اثر هنری تبدیل کرد؛ بدین جهت که در فرم صوری نقص دارد، ولی در کارکرد جدید خود بی نقص است؛ یعنی اگرچه فرم برگرفته از پدیده بیرونی یک برساخت نادرست - و دارای خطا - است ولی با یافتن بسترو تعریف جدید خود از تناقض آزاد شده است؛ مثلاً اگرچه لیوان (به مثابه یک اثر هنری در زمینه جدید) از پدیده بیرونی اتخاذ شده است و دیگر لیوان قبلی نمی‌تواند باشد، ولی قرار نیست در اثر، معنای کارکرد قبلی (یعنی بردست گرفته شدن و آب نوشیدن از آن) را همراه داشته باشد. در اینجا فرم لیوان می‌تواند تعریف یا کارکرد متفاوتی با زمینه‌های تجربی قبلی خود پیدا کند. بر همین مبنا، از تناقض آزاد شده است. درست به مانند حاضر - آماده‌های دوشان که ظرف پیشاب را نه برای ادرار بلکه برای گونه‌ای دیگر - یعنی چشمه<sup>۶۵</sup> - دیده شدن به یک گزاره تحلیلی تبدیل کرده است. کارکرد این ظرف در زمینه جدید صراحتاً نادرست ولی اثر از تناقض آزاد است. دوشان با تغییر نام یک شیء و انتخاب بی‌ربط‌ترین عنوان برای آن،

دوشان جسور نبوده‌اند.

در نقد هنری مطابق با نگرش گسوث، ارزش و اعتبار هنری هنرمند یا اثر به میزان قدرت پرسشگری آن وابستگی دارد. پرسشگری‌ای که به مفهوم ذیل منتهی شود: چیزی به مفهوم و زبان هنر بیفزاید و یا گزاره‌ای تازه باشد که قبلاً وجود نداشته است. برای به دست آمدن این ارزش هنری باید هنرمند خود را از زبان سنتی هنر برهاند؛ زبان سنتی‌ای که تنها یک گزاره هنری را در چارچوب خود تعریف کرده است. پرسشگری منطقی در اثر هنری باید با نتایج ظاهری تعریف ما از هنر در ارتباط باشد و نه با عالم واقعیت (پدیده‌های بیرونی). بر این اساس، هنر به دلیل ویژگی همان‌گویی با منطق و ریاضیات در ارتباط است و بنابراین، ایده هنر و یا اثر همان هنر تلقی می‌شود و ارزش آن در خود و زمینه خود (یعنی تعریف هنر: هنر، هنراست) و نه بیرون از این زمینه (هنر) به دست می‌آید و بررسی می‌شود.

### ۱-۳- فهم ماهیت هنر با فراروی از متن، مدیوم و توجه به زمینه

ماهیت اصلی هنر نه در ریخت آن، بلکه در زمینه<sup>۶۷</sup> ایجاد آن است. توجه به زمینه اثر امکان عیان شدن مفهوم را فراهم می‌سازد و پیش‌بینی و حدس و گمان را فرومی‌کاهد. زمینه به هیچ روی با ریخت‌شناسی اثر مرتبط نیست، ولی با کارکرد آن ارتباط مداوم دارد. از منظر گسوث، توجه ریخت‌شناسانه در زبان هنر پیشادوشانی، عمر طولانی‌ای نخواهد داشت. گسوث با استناد به نقل قول‌های داندل جاد و سل لویت تلاش می‌کند تا ماندن تعریف هنر در مدیوم‌های هنری (همچون نقاشی و مجسمه‌سازی) را کاری عبث و نادرست بداند و به تعریف دیگر، هنر مفهومی را از قید مدیوم‌ها برهاند. از این منظر، مدیوم‌های هنری مثل نقاشی و مجسمه با این‌که ریخت پر قدرت و به‌ظاهر پرسشگری دارند ولی از ماهیت هنر انبوه نیستند و کوچک‌تر از آن هستند که بتوانند تعریف هنر را در خود داشته باشند و درباره هنر به صورت کلی صحبت کنند. البته گسوث با تکیه بر نظریات ویتگنشتاین، همه مدیوم‌های هنری را دارای تشابهات «خانوادگی» می‌داند و از مدیوم به‌منزله قالبی برای تعریف هنری فراتر می‌رود. از نظریه مدیوم‌ها صرفاً ویژگی‌های اختصاصی و منحصر به خود ندارند و حتی در هر مدیوم می‌توان تشابهات غیرخانوادگی یافت؛ مثلاً شباهت‌های ریتمیک نقاشی یا هنرهای تجسمی با سینما، شعر، ادبیات داستانی، موسیقی و...؛ بنابراین او وضعیت هنری یک اجتماع را نتیجه شرایط و ویژگی‌های موجود در کل خانواده‌ها و وابسته‌های هنری (مثل ادبیات) می‌داند. گذرکردن و فراروی از مدیوم‌های هنری، آزادی عمل و جسارتی را پیش می‌آورد که هنرمند مدیوم‌ها را نه به مثابه تعریف و قالب هنر، بلکه به مثابه کارماده و متریال خام هنر به‌کار گیرد و با تعریف جدید و نیت مند خود اثری هنری ایجاد کند؛ مثل التقاط ادبیات و هنرهای تجسمی در اشعار آپولینر، مالارمه، مایاکوفسکی و شعرهای تجسمی آندره برتون که هر دو مدیوم یا خانواده (رسته) در جهت تعریف هنر به کار گرفته شده‌اند.

از تناقض آزادند، ولی قطعیت کامل ندارند و در اصل فرضیاتی تلقی می‌شوند که ممکن است تأیید یا رد شوند. بنابراین، با این عدم قطعیت گزاره‌ها، تأکید هنر بر همان‌گویی بیشتر از گزاره‌های تجربی است؛ چرا که همان‌گویی‌ها هم قطعی هستند و هم تناقض ندارند. از نظر گسوث، کامل‌ترین هنر، هنری است که کارماده آن، محصول ساز و کار جهان بیرونی باشد، در جهان واقع خودبسنده و کامل بر کارکرد (= مفهوم) خود استوار شود و هنرمند صرفاً آن را انتخاب کند و نه این‌که برای (یا بروی) کارماده، فعالیت فیزیکی و غیر ذهنی انجام دهد؛ به‌مانند اثر «یک و سه صدلی»<sup>۶۵</sup> گسوث که چیدمانی بود از یک صدلی، تصویر همان صدلی در اندازه واقعی و معنی عبارت صدلی، استخراج شده از فرهنگ لغت. اثری که در آن واقعیت مضمون شیء، زبان و اثر هنری به پرسش گرفته شده بود. هم‌چنین، گسوث آوردن گزاره‌های ترکیبی و پیشاتجربی به‌عنوان کارماده اولیه در هنر را رد نمی‌کند، ولی برای هنرشدن آن لازم می‌داند که این گزاره‌ها فراموش شوند؛ چرا که فرای ارزشی که دارند برای وضعیت حال هنر لازم به نظر نمی‌آیند.

### ۳- هنرمند، پرسشگر ماهیت هنر

در حالی که گسوث شرط «هنرمندبودن» را «پرسشگربودن» فرد از «ماهیت هنر» می‌داند، بر این عقیده است که منتقدان هنرمندان فرمالیسم نتوانسته‌اند به ماهیت هنر پردازند؛ چرا که ماهیت اثر خود را به پرسش و آن را به چالش نکشیده‌اند. به زعم گسوث، هنرمند در حال حاضر، پرسشگر ماهیت هنراست ولی پرسشگری از ماهیت و سازوکار هر مدیوم هنری (مثلاً نقاشی بودن یا مجسمه بودن قالب اثر) پرسشگری از هنر قلمداد نمی‌شود. هر مدیوم، نوع مشخص و خاصی از هنراست و کار با هر مدیوم هنری، به‌منزله پذیرش هنر و نه پرسش از آن محسوب می‌شود. پذیرشی که در طول تاریخ هنر، تحت لوای نقاشی و مجسمه‌سازی به‌مثابه تمام هنر تلقی شده است. پرسش از هنر به این دلیل اهمیت دارد که می‌تواند مفاهیم کارکردی هنر را آشکار سازد. حتی امور پیشینی و پیش‌فرض‌ها<sup>۶۶</sup> که در نقد ریخت‌شناسانه فرمالیست‌ها به جهت توصیف زیبایی به‌کار می‌روند، صرفاً یک توجیه تلقی می‌شوند، چرا که امور پیشینی امکان پرسشگری از ماهیت هنر را ندارند و اموری ثابت و صلب شده هستند.

گسوث معتقد است که پرسشگری در هنر برای اولین بار توسط دوشان طرح شد. دوشان اعتبار یک اثر هنری را در همان‌گویی اثری درون ارجاع و خودبسنده طرح کرد. اثری که فرم در آن با تمام تلاش به سمت مفهوم شدن حرکت می‌کند و به مستقیم‌ترین ریخت ممکن، مفهوم را ارائه می‌دهد؛ همانندسازی فرم، ایده / انگاره ذهنی و اثر هنری. اثری که حرف یا نگاه تکراری ندارد؛ یعنی در بیرون از متن اثر، چیزی شبیه به اثر وجود ندارد و اثر مفهوم خود را تنها در متن خود نگه داشته است و نمی‌خواهد به بیرون از خود ارجاع دهد. اگرچه چنین جذب و سمت‌وسویی را در آثار و نگرش سزان و مانه نیز می‌توان یافت، ولی این دو به اندازه



با ذوق رایافته است؛ به عنوان نمونه در متون کلاسیک تاریخ هنر، آثار قدیمی ای هم چون اهرام مصر با تهی شدن از کارکرد خود، صرفاً به عنوان آثار هنری زیبا مورد توجه قرار گرفته اند. چنین رویکردی از منظر کُسوٲ، به منزلهٔ انحرافی تاریخی و نالازم دانسته می شود. در این روند، اثر هنری در میان دو قطب سازنده (هنرمند) و بیننده (مخاطب) چونان یک ایدهٔ تکوین خود را آغاز می کند. از منظر دوشان، هنرمند به اندازهٔ مخاطب در ساخت اثر هنری اهمیت دارد. دوشان در تبیین این عقیده، -نه اهرام ثلاثه (مثال کُسوٲ) بلکه -قاشق های آفریقایی ای را مثال می زند که به واسطهٔ نگرش مخاطبین امروز خود نه یک ابزار کاربردی بلکه اثری هنری تلقی می شوند: «این نگاه ها هستند که موزه را می سازند...» (کابان، ۱۳۸۰، ۱۶۰ و ۱۶۱).

ایده های هنرمند با مشارکت و اختیار مخاطب بسط می یابد و در بسترو ساز و کار منطق اعتبار هنری پیدا می کند. همچنین، «منطق» قدرت ساخت ایده هایی را دارد که در مواجهه با هر پدیدهٔ غیر هنری، می تواند آن پدیده را به مثابهٔ یک اثر هنری قابل پذیرش کند. نگرش و تلاش کُسوٲ برای برساختن هنری است که مفهوم مدنظر هنرمند را توسط ایده ها با مشارکت مخاطب انتقال دهد؛ سیالیت این مفهوم برآمده از اثر قابلیت تطبیق با سیالیت تأویل معنا نزد هرمنوتیست ها را ندارد؛ چرا که در اینجا، معنا (که تعریفی انتزاعی، متافیزیکی، محدود و مسدود برای هرواژه یا تصویر دارد) مد نظر کُسوٲ نبوده و کُسوٲ در پی مفهومی مشخص و ثابت نیست. آنچه برای کُسوٲ اهمیت دارد تلاقی ایده هاست: ایدهٔ ایجاد اثر (منظور هنرمند) و ایدهٔ برداشت از آن (تصورات متعدد از منظور اثر).

همچنین، با توجه به این که در گسترهٔ تاریخی، خوانش اثر دچار تغییر می شود، به نظر می رسد تلاش کُسوٲ برای ضدمتافیزیکی کردن مفهوم در هنر - یعنی نمود دقیق و بی شبههٔ نیت هنرمند در اثر هنری - به رد تمامی مکاتب هنری پیش از خود می انجامد.<sup>۶۶</sup> برای نمونه، کُسوٲ اکسپرسیونیسم را یک برون ریزی صرف می داند که تجربهٔ مفهومی آن (خودبیانگری)، تنها برای خود هنرمند و نه برای مخاطب رخ داده است. حال آن که مفهوم اثر از منظر کُسوٲ باید برای همه اتفاق بیفتد و تعریف هنر برای همه قابل درک باشد. وی هنر اکسپرسیون را همچون هنر سنتی درگیر توجه به ظواهر و ریخت اثر - و نه انتخاب تجربه های جهان واقع و تعریف آن در هنر - می داند و آن را به یکباره محکوم می کند. با این وجود، کُسوٲ تناقض میان تأثیر مکانی - زمانی زمینه و درک متنوع مخاطبین در خوانش اثر را با همان گویی های هنر در مقاله بی پاسخ می گذارد و تنها به بیان بدون شرح «گذر از ریخت و مدیوم و توجه به زمینهٔ اثر» بسنده می کند.

### ۳-۳- نقد هنری پسادوشانی؛ گذر از فرم زبانی به قالب و گزاره های جدید

در نگرش کُسوٲی، نقد هنری بدون در نظر گرفتن گزاره ها و تمرکز بر وضعیت مفهومی اثر، غیرممکن است. چنین نقدی ملزم به رهایی خود از تعاریف ریخت شناسانه و زیبایی شناسانه

### ۲-۳- نیت هنرمند و سهم مخاطب در هنر خواندن اثر

نیت هنرمند در آثاری که امر مفهومی در آن سازماندهی و ساماندهی شده باشد، آثاری نظیر حاضر - آماده های دوشان، تا سال ها قابل ارزیابی است؛ همان طور که اشاره شد، کُسوٲ در تعریف خود زیبایی شناسی را حذف نمی کند، بلکه با مفهوم پیوند می زند و سپس هر شیء و حتی هر اثر هنری گذشته را برای ورود به ساحت زبانی از نو برساخته و تبدیل شدن به هنر مفهومی توانمند و مشروع می شمارد، چرا که هر شیء یا اثر سنتی حداقل به امور مفهومی ای همچون خوش ذوقی، زیبایی شناسی و لذت مرتبط است. با این حال، این ویژگی ها از منظر کُسوٲ برای طرح یا تبدیل شدن به یک اثر هنری - یعنی کارکرد هنری یافتن یک ابژه - کافی نیست. هر اثر هنری باید در ساحت هنر عملکرد داشته باشد. کُسوٲ همان طور که حاضر - آماده های دوشان را با حذف - یا جدا شدن از - کارکرد قبلی خود (مثلاً جابطری برای نگهداشتن بطری ها) و طرح در زمینهٔ هنری، «هنر» می داند، یک اثر هنری را که عملکرد آن چیزی غیر از هنر شده (مثلاً تغییر کاربری تابلوی نقاشی به میز نهارخوری با افقی شدن و اضافه کردن چهارپایه به آن) و در بسترو ایدهٔ هنر ارائه نشده است، هنر نمی داند. بنابراین، اثر هنری باید در ایدهٔ هنرمند و با قصد هنربودن شکل گیرد و اتفاق، رفتار یا نیت غیر هنری حتی اگر به اثر هنری منتهی شود، از منظر کُسوٲ مشروع و مقبول نیست. به همین دلیل است که دوشان و هنرمندان مفهومی متأثر از کُسوٲ آثار خود را در یک فرایند مطالعاتی و دقیق (پراز تئوری) طرح می زده اند. از منظر کُسوٲ، هنرمند باید دربارهٔ اثر خود آگاهی کامل داشته باشد و به بیانی دیگر، باید با آگاهی کامل به ایجاد اثر بپردازد. شرط هنرشدن یک اثر، یکی، آگاهی هنرمند در انتخاب و دیگری، ایجاد گفتگویی است که پیرامون ماهیت آن - توسط وی (هنرمند) و مخاطب - شکل می گیرد. اما مهم تر از آگاهی هنرمند در فرایند تولید اثر، عملکرد اثر هنری پس از تولید و ارائه است. ارزش این اقدام و عملکرد به میزان و شدت ایجاد گفتگو و پرسشگری از ماهیت هنر بستگی دارد. به همین دلیل است که ریچارد سرا<sup>۶۸</sup> (با وجود هنرندانستن آثار خود) به دلیل آگاهی نداشتن از آن چه - در قالب مجسمه - می سازد، مورد نقد شدید کُسوٲ قرار می گیرد و کُسوٲ او را درگیر تجارت پسمانده های خود با گالری ها و مجموعه داران می داند.

در تاریخ پیشادوشانی، اثر برای نقد و حتی دیده یا توصیف شدن در زمینه و فضای هنری، چیزی خارج از حوزهٔ زیبایی شناسی نداشت، در حالی که امروز ملاحظهٔ دیگری وجود دارد و آن لازم نبودن جریان ارتباطی میان «وجود و کارکرد ابژه» و «زیبایی اثر هنری» است. کُسوٲ، رابطهٔ هنر و زیبایی را هم چون معماری و زیبایی، ارتباطی لازم و ملزوم و بایسته نمی داند: در معماری گذشته، کارکرد مشخص بنا بر زیبایی آن اولویت داشت و ارزش هر معماری به کارآمدی و میزان پاسخگویی نیازهای مورد نظر بوده است (اگرچه هر دو مقولهٔ کارکرد و زیبایی، مورد نظر بودند و دنبال می شدند)؛ اما قضاوت در مورد یک اثر معماری (به مثابهٔ یک ابژه هنری) با گذر تاریخی و از دست رفتن کاربرد یا قدرت پاسخگویی، قابلیت تطبیق

است. کُسوٲ به هنر گذشته و زمان خود بدین سبب می‌تازد که تنها به دنبال فرم زبانی جدید و نه گزاره‌های جدید بوده‌اند؛ مثلاً فرمالیست‌ها بی‌آن‌که بخواهند گزاره‌های جدیدی را در قالب آورند، هنر تازه را در فرم زبانی نو تعریف می‌کنند. تعصب هنرمندان به فرم زبانی خود، پیشرفت جامعه را در درک هنر متوقف ساخته است. جامعهٔ اروپایی که مهد ظهور مکتب‌ها/ایسم‌ها به مثابهٔ فرم‌های زبانی متفاوت و متنوع در دوران مدرن بود، آثار فرمالیستی را بیشتر از هر جای دیگر مورد استقبال قرار داد.

از آنجا که منظور<sup>۷۳</sup> کاربرد<sup>۷۴</sup> در اثر هنری، بر ریخت و ظاهر اثر اولویت دارد و نتیجهٔ نیت و قصد هنرمند است (یعنی با آن ارتباط مستقیم دارد)، بنابراین می‌توان از ریخت و ظاهر تکراری آثار معاصر گذشت و با نقد و خوانش نیت هنرمند و کاربرد اثر (مفهوم)، آثار را متنوع و متفاوت دید و به آن ارزش‌های متفاوت هنری داد. مثلاً به‌کارگیری فرم مکعب، شباهت‌های بسیاری را در آثار جاد، موریس، لویت، بلادن، اسمیت، بل و مک‌کراکن ایجاد کرده است، ولی قصد هنرمند و کاربرد متنوع مکعب توسط هر یک از این هنرمندان، باعث ایجاد تفاوت و تشخیص هنری در هر یک از این آثار گشته است. تمامی این آثار به این علت هنرنده که یک امر پیشینی (فرایند هنری) شامل حال آنها شده است و مخاطب با این آگاهی دقت تماشای خود را (از نگاه‌کردن<sup>۷۵</sup> تا دیدن<sup>۷۶</sup>) بالا برده و عمیق کرده است. بر همین مینا، به جعبه‌های مکعبی کاملاً مشابه آثار جاد که - مثلاً - در گوشهٔ خیابان رها شده است هنر نمی‌توان گفت.

در فرم و ظاهر است. رویکرد ریخت‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه در نقد فرمالیسم نمی‌تواند همهٔ آثار هنری و تمامی متن یک اثر را در بوتۀ نقد بگذارد. بخش بزرگی از آثار هنری با «خوانش‌های بصری - تجربی» در حوزهٔ فرمالیسم امکان توصیف و تشخیص نمی‌یابند. نقد فرمالیسم - همچون سنت نقد پیش از خود - متوجه ریخت‌شناسی اثر است، به هیچ روی با مسائل علمی و تجربی درگیر نیست، به سراغ علت‌ها و مفاهیم درونی اثر نمی‌رود، در حد تحلیل نسبت‌های فیزیکی باقی ماند و در نهایت، چیزی را به درک ما از کارکرد و ماهیت هنر اضافه نمی‌کند. نقد فرمالیسم، به طرز احمقانه‌ای به واسطهٔ شباهت‌های ظاهری یک اثر تجربی - انتزاعی با آثار هنری بدوی، ابژه‌ای را هنر می‌نامد و آن را موجه، مقبول و دارای پتانسیل نقد می‌شناسد. حتی نگاه کلمنت گرینبرگ<sup>۷۰</sup> - منتقد آمریکایی دههٔ ۵۰ - هم در ذوق و نقد زیبایی‌شناختی باقی می‌ماند و فراتر نمی‌رود، چرا که به زمینه‌های تجربی در یک اثر بی‌توجه است و برخی از آثار که با ذوق وی سازگار نیستند را مورد توجه قرار نمی‌دهد. لزوم پرداختن به وجوه صوری متن اثر در نقد هنری پسادوشانی از میان برداشته شده است.

نقد یک اثر - با تعریف جدید - در نظر گرفتن شرایط هنری اثر یعنی توضیح وضعیت مفهومی آن است. وضعیتی که هنرمند توانسته آن را در فرم زبانی خود قالب و چارچوب بندی کند: حرکتی جسورانه برای گذر از فرم<sup>۷۱</sup> به قالب<sup>۷۲</sup>، درگذشتن از ظاهر و رسیدن به صورتی که با تکیه بر قالب بندی گزاره‌ها ایجاد شده

## نتیجه

می‌داند) برای اثبات بیان خود در تعریف هنر، اصرار نمی‌کند و مؤلفه‌های خود را ثابت و صلب شده و غیر قابل تغییر نمی‌داند و تنها به همان‌گویی «هنر همان هنر است» اکتفا می‌کند تا راه را برای نگاه ساختارشکنانهٔ فیلسوفان بعدی به هنر بازگذارد. وی در پایان مقالهٔ خود، با وجود نقد تندى که بر فلسفهٔ هگلی دارد، هنر بعد از فلسفه و دین را در عصری طرح می‌کند که بی‌شباهت به روح هگلی نیست: عصری که نیازهای روحی - روانی انسانی نام می‌گذارد.

تعریف هنر مفهومی به مرور در محک سنجش قرار گرفته است و مرزهای بستهٔ تعریف کُسوٲی در هنر مفهومی انعطاف بیشتری یافته‌اند؛ امروزه هنر مفهومی، نحوه‌ای از ارائهٔ اثر هنری است که اندیشه و مفهومی معمولاً فردی را به گونه‌های مختلف و به صورت انتزاعی و فارغ از قاعده‌مندی و زیبایی‌شناسی سنتی ارائه می‌دهد. در این رویکرد، تفکر و ایده بیش از هر چیز حائز اهمیت است و اثر به گزارش ایده، رخداد یا فعالیت با استفاده از مکتوبات، تصاویر، فیلم‌های ویدئویی، اشیاء واقعی و... می‌پردازد. مفهوم در این آثار، شکلی انتزاعی از اندیشه‌ای است که در ذهن هنرمند از معنا و اثر هنری به وجود می‌آید و سرانجام در ساختاری انتخابی و معمولاً انضمامی به نمایش گذاشته می‌شود.

بنابراین چه گفته شد، کُسوٲ هنرمند واقعی را نخبه‌ای می‌داند که به دنبال یا منتظر قضاوت‌های فلسفی یا توصیفات محض و شاعرانه دربارهٔ اثرش نیست؛ چرا که نقطه نظرهای فلسفی موجود در نقد هنر را برای تعریف هنری اثر خود کارآمد نمی‌بیند. از طرفی توصیفات محض اگر این‌همانی اثر باشند، نقیضه‌گویی به حساب می‌آیند و اگر شاعرانه، به واسطهٔ ارتباط با احساسات و حواس درونی گزاره‌هایی ترکیبی و مردود شمرده می‌شوند. او تعاریف هنری اثر خود را به جای فلسفه با ریاضی، منطق و علم پیوند می‌زند؛ به عبارت دیگر، این حوزه‌ها هستند که امکان تعریف اثر هنری را برای او فراهم ساخته‌اند؛ امکانی که اصول موضوعه<sup>۷۷</sup> در علم فراهم آورده است تا همان‌گویی‌های منطقی<sup>۷۸</sup> موجه شوند.

البته باید توجه داشت که گزاره‌های منطقی قرار نیست در اثر هنری منطقی باقی بمانند؛ چرا که آنها به تعریف کُسوٲ باید از زمینهٔ خود جدا شوند تا امکان تبدیل شدن به اثر هنری را پیدا کنند. این گزاره‌ها - برای یافتن تعریف هنر - می‌توانند با گذر قطعی از فلسفه و تعاریف فلسفی، حتی فراتر از علم و فیزیک چیزها حرکت کنند. با این حال وی در انتهای مقالهٔ خود، با وجود تخطئه‌کردن فلسفه (به سبب این‌که خود را ملزم به پافشاری بر مفاهیم تولیدی خویش

## پی‌نوشت‌ها

- (fileadmin /media /lernen /LeWittSentencesConceptual .pdf)
- 22 Morph.
- ۲۳ گسوت در مقاله هنرپس از فلسفه بیان می‌کند «در حقیقت، نزدیکی میان علم و فلسفه در بیشتر مواقع به‌گونه‌ای زیاد بود که دانشمندان و فیلسوفان یکی و یکسان [انگاشته] می‌شدند. در واقع، از زمان‌های تالس، اپیکور، هراکلیتوس و ارسطو تا دکارت و لایبنیتس، غالباً نام‌های بزرگ در فلسفه، نام‌های بزرگی در علم نیز بوده‌اند» (گسوت، ۱۹۶۹، ۴۴).
- 24 Critique of Pure Reason.
- 25 Critique of Judgment.
- 26 Interest.
- 27 Cognitive.
- 28 Anthony Ashley Cooper.
- 29 Theology.
- 30 Georg Wilhelm Friedrich Hegel.
- 31 Geist.
- ۳۲ منظور از مفهوم سنتی در این رساله، تعریف زیبایی و اندیشه در هنر، از آغاز رنسانس و نیمه دوم قرن شانزدهم تا نیمه دوم قرن هجدهم است که با وجود تنوع و دگرگونی‌های فرم هنری پیشرفت و یا تغییر چشمگیری نیافت (ولک، ۱۳۷۳، ۴۰).
- 33 Die SchönenKunst.
- 34 Gestalt.
- ۳۵ منظور گسوت از امر ناگفتنی (unsaid)، گزاره‌های انتزاعی، استقرایی و استعلایی‌ای است که فلاسفه قرن هجدهم و نوزدهم به آن مشغول بودند؛ این امور توسط ویتگنشتاین در رساله منطقی-فلسفی «تراکتاتوس» با همین عنوان نامگذاری شد و مورد نقد قرار گرفت.
- ۳۶ برای نمونه، دیوید هیوم (David Hume) (۱۷۷۶-۱۷۱۱)، فیلسوف تجربه‌گرای اسکاتلندی (بریتانیای کبیر)، در رساله «درباره ضابطه ذوق» با طرح جدایی ادراک زیبایی‌شناسانه و ادراک علمی، اذعان می‌دارد که امکان یافتن قواعدی نهایی و قطعی در زبان هنر وجود ندارد. به دید هیوم، از آنجا که حس به چیزی فراتر از خود ارجاع داده نمی‌شود، هرگونه احساسی برحق و درست تلقی می‌شود. بر این مبنا، برای فهم یا سنجش زیبایی نمی‌توان همان رویکردی را به‌کار گرفت که برای ادراک علمی کاربرد دارد (کاسیرر، ۱۳۷۰، ۴۰۸-۴۱۱).
- 37 Notion.
- 38 Morphological.
- ۳۹ در نظام استعلایی کانت، «حس برونی» و «حس درونی» (Inner sense) دو حساسیت متفاوت ذهن هستند. «حس برونی» مانند لامسه، باصره، سامعه و... ناظر بر حالات ذهن، برای تصورات عیان خارجی به کار برده می‌شود و «حس درونی» ممیزه انسان (موجود عاقل) از حیوان، امکان تصور را به عنوان متعلقات ذهن فراهم می‌کند. کانت حس درونی را وسیله‌ای برای تصور، بصیرت و شهود ذهن (Intuition) و در نتیجه شناخت می‌داند. از نظری، هر تصور ذهنی یا شناخت امر بیرونی، توسط حس درونی صورت می‌گیرد. به تعریفی دیگر، هم موضوع عینی (مربوط به حواس بیرونی) و هم تصویر ذهنی، از طریق حواس درونی انسان درک می‌شود. او زمان را صورت «حس درونی» تلقی می‌کند. از نظری، همه تصورات و کیفیات ذهنی متعلق به حس درونی هستند و تمامی شناخت انسان، تابع شرط صوری حس درونی (یعنی زمان) است؛ چرا که کیفیات ذهن باید در زمان، منظم و مرتبط شوند تا شناخت شکل گیرد (کانت، ۱۳۶۲، ۱۰۲).
- 40 Kitch.
- 41 Analytical Philosophy.
- 42 Empiricists.
- 1 A. G. Baumgarten.
- 2 Aesthetic.
- 3 Will Durant.
- 4 Joseph Kosuth.
- ۵ «هنر و زبان» (Art and Language)، نام جریان و گروهی بود که در سال ۱۹۶۸-۱۹۶۷ توسط چهار هنرمند انگلیسی پیشرو که همگی مربی هنر در شهر کاونتری انگلستان بودند، شکل گرفت: تری آنکینسون (Terry Atkinson) (تولد ۱۹۳۹)، دیوید باینبریج (David Bainbridge) (تولد ۱۹۴۱)، مایکل بالدوین (Michael Baldwin) (تولد ۱۹۴۵)، هرولد هارل (Harold Hurrell) (تولد ۱۹۴۰)؛ این گروه با پرسشگری از هنر و بررسی روابط درونی میان مفهوم هنری و کنش هنری به دنبال جریان‌های نوگرا در هنر بودند و با نفی شعار مدرن «هنر برای هنر» و شیوه‌های بازمانده از آن، سرچشمه مفهوم در هنرهای تجسمی را زبان دانستند؛ در آثار هنرمندان این گروه، کلمات، عبارات و توصیف‌های نوشتاری، نقش کلیدی و اصلی داشت. جوزف گسوت به تأثیر از هنرمندان گروه «هنر و زبان»، آثار بسیاری را با استفاده از نوشتار بر روی سطوح مختلف به وجود آورد. برای نمونه می‌توان به «یک و سه صندلی» (One and Three Chairs) اشاره کرد (برای مطالعه ر.ک. [https://en.wikipedia.org/wiki/ Joseph\\_Kosuth](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth) و [https://en.wikipedia.org/wiki/ Art\\_ %26\\_Language](https://en.wikipedia.org/wiki/Art_%26_Language)).
- 6 Art after Philosophy.
- 7 Continental.
- ۸ متونی که معمولاً با سبک فکری وی مبنی بر «درون ارجاع دانستن هنر» سازگار نیستند.
- 9 Sir Alfred Jules Ayer.
- 10 Ludwig Wittgenstein.
- 11 Donald Judd.
- 12 Sol LeWitt.
- 13 Ed Rinehart.
- 14 Irving M. Copi.
- 15 T. Segerstedt.
- 16 G. H. Von Wright.
- 17 I. A. Richards.
- 18 Art as Idea as Idea.
- 19 Concept.
- 20 Conceptual Art.
- ۲۱ البته هم‌زمان با گسوت و در همان دهه، هنرمندان دیگری این اصطلاح را در روند تکوینی خود، به شکل‌های مختلفی تعریف و تبیین کردند؛ برای نمونه، شل لویت (۲۰۰۷-۱۹۲۸، آمریکا) -در پیوند مینی‌مالیسم با هنرهای مفهومی- به نگارش دو بیانیه کوتاه با عناوین «پاراگراف‌هایی درباره هنرمفهومی» (Paragraphs on Conceptual Art) (یادداشتی در ۱۷ پاراگراف) و «جملاتی درباره هنرمفهومی» (Sentences on Conceptual Art) (شامل ۳۵ پاره‌نویسی) در سال ۱۹۶۷ پرداخت و این اصطلاح را برای تبیین آثار خودش و آثار همانند آن به‌کار برد؛ آثاری که ذهن تماشاگر را بیشتر از چشم یا عواطف او به مشارکت وامی‌دارند. این دو بیانیه در ماه می و ژوئن سال ۱۹۶۹ در مجله انگلیسی «هنر و زبان» برای اولین بار نشر یافتند. لویت اعتقادی به ضرورت منتقد و نقد هنری نداشت و تحلیل شخصی هنرمند از هنر ارجح بر آن می‌دانست. او مانند گسوت، برای ایده‌نگاشت‌های هنرمند به اندازه یا بیشتر از مدیوم و ریخت تابلوهای نقاشی و مجسمه، شأن و ارزش هنری قائل می‌شد (لینتن، ۱۳۸۲، ۳۸۰؛ پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۰۳ و همچنین [http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs.on.Conceptual\\_Art\\_SolLeWitt.pdf](http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs.on.Conceptual_Art_SolLeWitt.pdf) و <http://viola.informatik.uni-bremen.de/typo/>).

قربان دارند. از منظر نیچه پس از کتاب «خواست قدرت»، هنر، چشم انداز ضد متافیزیکی (ضداستعلایی و ضداستقرایی) به جهان دارد و اثر هنری همواره خود را آغاز می‌کند (Nietzsche, 1967, 539 & 419).

70 Clement Greenberg.

71 Form.

72 Frame.

73 Notion.

74 Use.

75 Viewing.

76 Seeing.

۷۷ اصول موضوعه (Axioms) اصول ثابت، مشخص و قطعی در علم فیزیک، ریاضیات و دیگر علوم هستند که به دلیل بديهی بودن در اثبات، در ابتدا به شکل قوانین علمی درآمده‌اند و امروزه به صورت بديهیات جلوه می‌کنند.

78 Tautology.

### فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۶)، حقیقت و زیبایی؛ درس‌های فلسفه هنر، نشر مرکز، تهران.

بیردزلی، مونروسی و هاسپرس، جان (۱۳۸۷)، تاریخ و مسائل زیباشناسی، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، نشر هرمس، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، دایره‌المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران. دورانت، ویل (۱۳۸۵)، لذات فلسفه، ترجمه عباس زریاب خوئی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

کابان، پی‌یر (۱۳۸۰)، مارسل دوشان؛ پنجره‌ای گشوده بر چیز دیگر، ترجمه لیلی گلستان، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران.

کاسپر، ارنست (۱۳۷۰)، فلسفه روشننگری، ترجمه پدالله موقن، انتشارات نیلوفر، تهران.

کانت، ایمانوئل (۱۳۶۲)، سنجش خرد ناب، ترجمه م. ش. ادیب سلطانی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

گات، بریس و لوپس، دومینیک مک‌آیور (۱۳۸۹)، دانشنامه زیبایی‌شناسی، ترجمه جمعی از مترجمان، فرهنگستان هنر، تهران.

لینتن، نوبرت (۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران. ولک، رنه (۱۳۷۳)، تاریخ نقد جدید، جلد ۱، ترجمه سعید ارباب شیرانی، انتشارات نیلوفر، تهران.

ویتگنشتاین، لودویگ یوزف یوهان (۱۳۷۱)، رساله منطقی - فلسفی، ترجمه میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۸۵)، درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفه زیبایی‌شناسی، ترجمه زیبا جلی، نشر آب‌نگاه، تهران.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۹۱)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی، ترجمه ستاره معصومی، نشر آرشام، تهران.

Foulquie, P (1982), *Dictionnaire de la Langue Philosophique*, PUF, Paris.

Nietzsche, F (1967), *The Will to power*, Traw.Kaufmann, New York.

Kosuth, Joseph (1969), *Art after Philosophy*, in: [http://lot.at/sfu-sabine\\_bitter/Art\\_After\\_Philosophy.pdf](http://lot.at/sfu-sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf).

[http://corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs\\_on\\_ConceptualArt\\_SoLeWitt.pdf](http://corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_ConceptualArt_SoLeWitt.pdf).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Art\\_%26\\_Language](https://en.wikipedia.org/wiki/Art_%26_Language).

[https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Kosuth](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth).

<http://viola.informatik.uni-bremen.de/typo/fileadmin/media/lernen/LeWittSentencesConceptual.pdf>.

43 TractatusLogico-Philosophicus.

44 the mystical.

45 Analogy.

46 Roy Lichtenstein.

47 Marcel Duchamp.

48 Ready-Made.

۴۹ «هنر من زندگی کردن است، هر ثانیه و هر نفس کشیدن، یک اثر است که هیچ جا ثبت نمی‌شود، نه دیدنی است و نه فکر کردنی...» هنرمند یک سازنده نیست، آثارش چیزها نیستند، آنها فعلند» (کابان، ۱۳۸۰، ۱۶۳).

۵۰ «من پیوسته سعی داشتم چیزی را پیدا کنم که یادآور چیزی از پیش نباشد... باید احتیاط می‌کردم، چون بی‌این که بخواهیم، می‌گذاریم چیزهای گذشته بر ما مستولی شوند. ناخواسته چیزی به آن وارد می‌شود. این مبارزه‌ای قطعی بود برای یک تفرقه‌اندازی درست و کامل... تصمیم گرفتم خود را گرفتار زبان بصری نکنم... نتیجتاً... همه چیز مفهومی می‌شود، یعنی ارتباط پیدا می‌کند به چیز دیگری جز شبکه...» (کابان، ۱۳۸۰، ۸۵-۸۴).

۸۴ «... چیزهای زیبا ناپدید شده‌اند و عامه مردم نخواستند آنها را نگاه دارند» (کابان، ۱۳۸۰، ۱۵۰).

۵۱ «کل نقاشی از امپرسیونیسم شروع می‌شود که ضد علمی است... برایم جالب بود که جهت درست و دقیق علم را معرفی کنم. این کار اغلب نشده بود... به خاطر عشق به علم نبود که این کار را کردم... بیشتر برای بی‌بها کردن آن بود، آن هم با روشی آرام و نرم و بی‌اهمیت...» (کابان، ۱۳۸۰، ۸۵).

52 Appearance.

53 Appropriation.

54 Analytic Proposition.

55 Synthetic Proposition.

56 A Priori.

۵۷ گزاره‌های درون‌ماندگار (Immanent) گزاره‌های غیر استعلایی که سابکتیو و متکی به فاعل شناسا هستند.

۵۸ گزاره‌های تثبیت شده که از نتایج تجربی حاصل می‌شوند.

59 Tautology.

60 Nonsensical.

61 "...Formalist art (painting and sculpture) is the vanguard of decoration..." (Kosuth, Joseph (1969), *Art After Philosophy*, in: [http://lot.at/sfu-sabine\\_bitter/Art\\_After\\_Philosophy.pdf](http://lot.at/sfu-sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf)).

62 Fountain.

63 Condition

۶۴ کسوت از همان ابتدای مقاله، به بخشی از نظریات فیلسوف تحلیلی و تجربه‌گرای انگلیسی و سردمدار پوزیتیویسم منطقی، سر آلفرد جولز ایر (A. J. Ayer) (۱۹۱۰-۱۹۸۹) در کتاب «زبان، حقیقت و منطق» (معروف‌ترین اثر ایر) استناد می‌کند تا به اهمیت گزاره‌های تحلیلی به عنوان شروط یک اثر هنری بپردازد؛ الف) وابسته نبودن هر گزاره هنری به پیش‌فرض ذهنی (a priori) و پیشاتجربی (پیش‌فرض غیرتجربی) یا امری زیبایی‌شناسانه و استقرایی؛ ب) تعریف هنرمند در مقام یک تحلیل‌گر که با ویژگی‌های فیزیکی اثر خود ارتباط مستقیم و بی‌واسطه ندارد، بلکه با دوروش به خلق اثر دست می‌یازد؛ یکی، اشاعه مفهوم توسط هنر و دیگری، به‌کارگیری گزاره یا گزاره‌هایی در اثر که قابلیت تحلیل منطقی و عقلانی دارند؛ ج) عدم نمود مستقیم بستر و شرایط امور واقعی (مثلاً جنگ، کمبود آب و...) در گزاره‌های هنری.

65 One and Three Chairs.

66 A Priori.

67 Context.

68 Richard Serra.

۶۹ البته به نظر می‌رسد نگاه ضد متافیزیکی کسوت و نیچه به یکدیگر