صفحات ۱۰۳ - ۱۱۴
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۳، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۷

زیبایی، دشمن سخاوتمند هنر!
درآمدی تحلیلی بر مقالهٔ «*هنر پس از فلسفه*» اثر جوزف کُسوث

رسول کمالی دولت‌آبادی*

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

چکیده

جوزف کُسوث در مقالهٔ خود، «*هنر پس از فلسفه*»، نه‌تنها زیبایی‌شناسی به‌مثابهٔ فلسفهٔ هنر بلکه تمامی فلسفهٔ پیش از ویتگنشتاین را سزاوار نفی و دورشدن از هنر می‌داند. کُسوث 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 هنر پیش 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 هنر می‌پردازد تا بتواند مولفه‌های نظری کُسوث در مقالهٔ «*هنر پس از فلسفه*» و نگرش نقادانهٔ وی دربارهٔ زیبایی و هنر پیشادوشانی را مورد ارزیابی قرار دهد و تعریف محدود هنر ذیل گزاره‌های تحلیلی زبان و ماهیت پرسشگر آن نزد کسوث را آشکار کند. گزاره‌های منطقی‌ای که باید از زمینهٔ خود جدا شوند تا امکان تبدیل‌شدن به اثر هنری را پیدا کنند.

واژه‌های کلیدی

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

*تلفن: ۰۹۱۳۳۱۵۶۷۷۳، نمابر: ۳۷۷۸۸۱۷۰ - ۰۳۱، E-mail: rasokam@gmail.com.

مقدمه

«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 متمایزکرده است؛ اگرچه به نظر می‌رسد که این واژه در ابتدای کاربرد، با گزاره‌های علمی نسبت و پیوند بیشتری داشته: ریشه و تبار واژهٔ «زیبایی‌شناسی» یا «استتیک» (به زبان لاتین Esthetique و به زبان انگلیسی Aesthetic)، عبارات Aisthetikos و Aistheta به معنای «ادارک حسی» است.

«فولکیه» در کتاب «*فرهنگ زبان فلسفی*» (1962)، «زیبایی» را «دانش اثباتی که موضوعش زیبایی هنری است؛ مترادف با فلسفهٔ هنر» (Foulquie,1982,233) می‌داند. صرف‌نظر 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 حوزهٔ «اخلاق» و «خیر» و در قرون وسطی توسط فیلسوفان متألهی همچون آگوستین و آکویناس، با مفاهیم الهیاتی مسیحیت، «مُثُل» افلاطونی و «ماهیات و کلیات» ارسطویی پیوند می‌یابد. اما الکساندر گوتلیپ باومگارتن[1]، 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[2] را برای اولین‌بار در کتابی با همین نام به‌کار برد. واژه‌ای که «به نسبتِ میان آگاهی زیبایی‌شناسانهٔ آدمی و ادراک حسی [و آگاهی محسوس] او از زیبایی» می‌پرداخت: تحلیل ادراکات حسی نسبت به هر پدیدهٔ محسوس (مثل نقاشی) یا قابل درک (مثل شعر) (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۰).

پس از آن، کانت زیبایی را به‌منزلهٔ خصیصه‌ای معرفی می‌کند که دارندهٔ آن به دور از «فواید و منافع»اش مخاطب را برمی‌انگیزد و مخاطب فارغ از «غرض و غایت»، «علقه» و «اتکا بر ذوق»، حکم به خوشایندی آن می‌دهد؛ هگل در تعریف خود با بازگشت دوباره به سوی اندیشهٔ یونانی، زیبایی را سنتز برآمده از وحدت ماده و محتوا و جلوهٔ حسّی بعضی از صورت‌های متافیزیکی می‌داند؛ شوپنهاور، در حال و هوای ایده‌ئالیستی و رمانتیسیستی مابعد کانت، زیبایی را عامل رهایی از فشار مستمر اراده، آگاهی عملی و قوای معمول شناختی حاکم بر انسان می‌انگارد و نیچه زیبایی را نتیجهٔ تداخل، پیوند و هماهنگی دو ساحت دیونیزوسی (قبول شادکامانهٔ تجربه) و آپولونی (نیاز به نظم و تناسب) و در آخر حاکم شدن روح دیونیزوسی برای سرشاری هنرمند از اراده و قدرت و میل به زندگی تعریف می‌کند (گات و لوپس، ۱۳۸۹، ۵۹-۶۵) 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 کسوث، حدود آن را با ادلهٔ علمی قابل تبیین و مشخص نکرده‌اند. بی‌سبب نیست که ویل دورانت[3] (۱۸۸۵ -۱۹۸۱) -تاریخ‌نگار امریکایی مباحث فرهنگی، فلسفی و علمی- ملال‌انگیزترین کتاب‌های جهان را کتبی می‌داند که در حوزهٔ زیبایی‌شناسی نوشته شده‌اند (دورانت، ۱۳۸۵، ۲۱۹). سرنوشت فلسفه نشان می‌دهد که مفهوم زیبایی به یک تعریف کمّی و کیفی تن نمی‌دهد.

جوزف کسوث[4] (تولد: ۱۹۴۵، ایالت اوهایو) - منتقد و نظریه‌پرداز هنری آمریکا، هنرمند مفهومی و ادامه‌دهندهٔ جریان «هنر و زبان»[5] در آمریکا - با شناخت این سرنوشت، زیبایی را نه به‌عنوان مهم‌ترین شاخص هر اثر هنری، بلکه مقوله‌ای مبهم می‌داند که گسترهٔ تعریف هنر و ریخت، ساختار و محتوای اثر را هر زمان به سویی فکنده است. وی در مقالهٔ خود، «*هنر پس از فلسفه*»[6] (۱۹۶۹)، نه‌تنها زیبایی به‌مثابهٔ فلسفهٔ هنر، بلکه تمامی فلسفهٔ پیش از ویتگنشتاین را سزاوار نفی و دورشدن از هنر می‌داند.

فرمالیسم و مینیمالیسم -از جریان‌های هنری مدرنیسم- در جای‌جای مقالهٔ کسوث به بوتهٔ نقد کشیده می‌شوند و در تطبیق و تدقیق با نظریه‌های کسوثی آزموده می‌شوند. دوشان و - تاحدودی- رینهارت تنها نمونه‌های موجهی هستند که کُسوث برای آزمودن و اثبات نظریات خود به‌کار می‌گیرد. شاید به همین دلیل باشد که علی‌رغم نقد و حملهٔ شدید خود به فلسفه - به‌ویژه فلسفهٔ قاره‌ای[7]- در ابتدای مقاله، جانب احتیاط را در انتخاب واژه‌ها و یا نحوهٔ طرح مطالب در ادامهٔ نوشتار نگه داشته است و با استفاده از متون برون‌ارجاع، تداخل جملات تودرتو با پرانتز و نقل‌قول‌های پی‌درپی[8]- از سر آلفرد جولز ایر[9]، لودویگ ویتگنشتاین[10]، دانلد جاد[11]، سُل لویت[12]، اد راینهارت[13]، اروینگ مرمر کُپی[14]، تورگنی سِگِرشتِد[15]، جرج هنریکفون رایت[16]، ایور آرمسترانگ ریچاردز[17] و... - سعی در اثبات نظرات خود دارد. هم‌چنین، وی با طرح پرسش‌های کلیدی و پافشاری‌نکردن به حکمی که در انتها تبیین می‌کند، گویی قصد مصون‌ماندن از تخریب منتقدان زمانهٔ خود را داشته است. در نوشتار پیش‌روی سعی شده است تا با واکاوی موشکافانه در متن اصلی (زبان مرجع) مقالهٔ «*هنر پس از فلسفه*»، به تبیین آراء و نظریات کسوث پرداخته شود و در این روند، رابطهٔ فلسفه، زیبایی، هنر و علم از منظر وی و فلاسفهٔ مدنظر او (اندیشمندان نام‌برده در مقاله) و همچنین تعریف «آن چه هنر است» مشخص گردد.

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

صرف نظر از تعاریف متنوع و متفاوت فیلسوفان سده‌های پیش از قرن بیستم، توجه هنرمندان دههٔ شصت به رسانه‌های نوین از قبیل تلویزیون، رادیو، کالاهای ارتباطی جدید و حتی تلاش هنرمندان این دوره برای تعریف کارکردهای جدید اجتماعی در

مدیوم‌های کلاسیک نظیر نقاشی و مجسمه، سبب شد تا شماری از فیلسوفانِ معاصر، امکان دست‌یابی به نظریه‌ای همگانی در باب زیبایی‌شناسی را منکر شوند و کمتر کسی به نگارش نظریه‌ای قابل تعمیم دربارهٔ 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، سدهٔ 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.

مقالهٔ «*هنر پس از فلسفه*» کسوث، یک سال پس از پایان نگارش مقالهٔ دیگر او با نام «*هنر به مثابهٔ ایدهٔ به مثابهٔ ایده*»[۱۸] (۱۹۶۶-۱۹۶۸) نوشته شد. تا پیش از این دو نوشتار، مقالهٔ مشخص دیگری پیرامون پیوند و پیوستگی «هنر» و «مفهوم»[۱۹] و در آخر طرح «هنر مفهومی»[۲۰] - حداقل با این تفصیل و وضوح .نوشته نشده بود.[۲۱]

کُسوث در این مقاله به طرح هنری می‌پردازد که فارغ از هر مدیوم و بی‌توجه به ظاهر و ریخت[۲۲]، از فلسفه گذر کرده و با تکیه بر کارکرد خود هم‌چون 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- جزیی 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 همراه‌شدن دوباره با هنر باید هم‌چون گذشتهٔ خود[۲۳]- 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 این‌که 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»ِ خلق‌شده توسط انسان قابلیت بررسی یافت. این دو وجه متفاوت، دستمایهٔ کار کانت و به‌ویژه هگل قرار گرفت (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۲-۲۱) و بنا بر نظر کسوث، 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*»[۲۴] و با اندکی تفاوت در معنای قبلی در کتاب «*سنجش نیروی داوری*»[۲۵] به‌کار برد (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۳). با اینکه معنای استتیک در این دو رساله بیشتر به معنای امروزی زیبایی‌شناسی نزدیک است، ولی به تعبیر کسوث، کانت با قطع پیوند زیبایی و علم، کژاندیشی بیشتری را در زیبایی‌شناسی ایجاد کرد. کانت - با تکیه بر لذت بی‌طرفانه و بدون عُلقهٔ[۲۶] 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[۲۷] و در نتیجه علمی نمی‌دانست.

با غلبهٔ فضای علمی در قرن هجدهم (مثلاً ظهور انقلاب نیوتنی 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 سایه‌روشن 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[۲۸] (۱۶۸۳-۱۶۲۱، انگلیس)، با تکیه بر آثار فیلسوفان یونان و کلاسیک به‌ویژه فلوطین، اصرار در نسبت‌دادن هنر به حقیقت داشتند، مفهوم حقیقت را در شناخت نظری، گزاره‌ها و داوری‌های منطقی و علمی جستجو نمی‌کردند، بلکه آن را در بازشناسی از راه شهود فراعلمی «انسجام درونی و عِلّی کیهان» می‌دانستند (کاسیرر، ۱۳۷۰، ۴۵۱-۳۸۰). فیلسوفان بعدی هم‌چون نیچه معتقد بودند که زیبایی و هنر از علم و دانش تجربی (قوانین و نظریه‌های علمی) و حتی اخلاق حقیقی‌تر و در مکاشفهٔ حقیقت کارآمدتر هستند، اگرچه حقیقت در خود وجود ندارد و زبان هنر هم بیانگر حقیقت نیست (احمدی، ۱۳۸۶، ۲۵ و ۵۷ - ۵۸ و ۴۰۹). هنر از دیدگاه هگل نیز با ویژگی‌های فرازبانی خود «بیانگر» تلقی نمی‌شود و «زبانی مبهم» دارد و محتوای هر گزارهٔ هنری «تأویلی بیش نیست» (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۰۵-۱۰۴).

۱-۱- هگل: «مرگ هنر»؛ کسوث: «مرگ فلسفه»

به زعم کُسوث، ارتباط فلسفه با علم در گذشته بیشتر از زمان حال بوده است؛ اما از اندیشهٔ هگل به بعد، پیوند و رابطهٔ فلسفه با دین و الاهیات[۲۹] بیشتر و ارتباط علم با فلسفه کمتر می‌شود و «زیبایی‌شناسی»، قربانی «توسعهٔ طرح فلسفی او در تمامی حوزه‌های اندیشه» می‌گردد. آرای «گئورگ ویلهم فردریش هگل»[۳۰] (۱۸۳۱-۱۷۷۰) (فیلسوف ایده‌آلیسم آلمانی) دربارهٔ 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 حقیقتی یگانه در بستر تاریخ نشأت گرفته است: طرح گستردهٔ روح[۳۱] و ظهور و تجلی هرچه بیشتر آن در سیر تاریخیِ جهان محسوس با گذر از تضادهای موجود در سلسله مراتب خویش و رسیدن به وضعیتی مطلق و محض (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۸۷، ۴۵ و احمدی، ۱۳۸۶، ۱۲-۱۳). روش هگل در طرح هر موضوع فلسفی به نحوی است که قابلیت اثبات کلیت این نظریهٔ خویش را دارد. نظریاتی که اگر چه پوسته‌ای به ظاهر منطقی دارند، ولی انتزاعی، استقرایی و استعلایی هستند، جنبه‌های تجربی ندارند و حتی در زمانهٔ خود نیز علمی تلقی نمی‌شدند. دورانی برآمده از عصر روشنگری در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، که شیفتگی به زیبایی - به‌مثابهٔ فلسفهٔ هنر (کلیات نظری در باب هنر) -موجب گستردگی و اهمیت هنر به مفهوم سنتی آن شده بود.[۳۲] زیبایی‌شناسی از قرن هجدهم به این‌سو، با تقلیل معنای خود به ادراک حسی - درونی، مانعی بزرگ برای فلسفهٔ هنر و بحث دربارهٔ زیبایی شد (احمدی،

۱۳۸۶، ۱۲-۱۳). هگل، مفهوم استتیک را به‌خاطر 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 اولویت‌دادن به زیبایی اثر هنری (زیبایی سابژکتیو) در بنیان فلسفهٔ خود، مفهوم «هنرهای زیبا»[۳۳] را پیش‌کشد و دانش دریافت حسی را تنها یکی از کارکردهای فلسفی زیبایی‌شناسی بداند. بنابر آنچه ذکر شد، هگل - علی‌رغم اعتقاد به کلیات ذکرشده در باب هنر- میان هنر و کلیت علوم تفاوت قائل بود. از منظر وی، هنر بر خلاف علم قابل تدریس نیست و به آسانی به دیگری منتقل نمی‌شود، بلکه تمرین و ممارست و مکاشفه‌ای درونی (عقل مطلق) لازم دارد؛ اما می‌توان از آثار هنری، شناخت دقیق و معتبری به‌دست آورد. به‌طور کلی، هنر در قالب محسوس و انضمامی خود (یعنی اجتماع کلیت روح با قالب جزیی و مادی اثر)، حقایق ذاتی‌ای دارد که عقل به طریق دیالکتیکی، اعتبار هنری آن را درمی‌یابد.

به باور هگل، هنر با فلسفه نیز متفاوت است. او میان فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، تفاوت ظریفی قائل بود. این تفاوت برای فیلسوفانی هم‌چون هیدگر بیشتر اهمیت یافت. در بیان این تفاوت، هنر نمودی از فعالیت خاص و غایت‌مند انسانی دانسته می‌شود. از آنجا که آثار هنری توسط انسان و نه طبیعت به‌وجود می‌آیند، اثر هنری بیشتر از هر شئ طبیعی از آگاهی برخوردار است و غایت آن تنها توسط شخص ناظر دریافته می‌شود. اثر هنری هم‌چون یک شئ طبیعی، واقعیتی محسوس و بیرونی دارد؛ علاوه بر این، رخداد و دستاوردی از فعالیت انسانی نیز محسوب می‌شود؛ 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 کمال‌یافتهٔ هنری خود منوط به درجهٔ ذهنی و درون‌ذاتی- نمود می‌دهد. بحث دربارهٔ هنر این‌همانی بحث دربارهٔ نحوهٔ گسترش روح در کارمادهٔ اثر هنری است و اثر هنری هیچ‌چیز نیست جز صورتی[۳۴] تجلی‌یافته از روح. هم‌چنان‌که دین رضایت روح در حیات درونی انسان تلقی می‌شود، هنر، رضایت روح در قالب اثر هنری است. هنر، نمودی از تقابل روح و ماده و هم‌چنین پیوند آن دو است که در فرایند گسترش و در عالی‌ترین مرحلهٔ ذهنی، ذاتی و درونی خود، به فائق‌آمدن روح بر قالب ماده، فراروی از صورت اثر هنری و سپس نفی هنر یا نفی قالب هنری (یعنی از دست‌رفتن شخصیت اثر و غیر مادی و غیر محسوس‌شدن آن) منجر می‌شود.

هگل تاریخ هنر را نموداری از معانی ذاتی هنر و مرتبه‌ای از تجلی روح می‌داند که از صفت تاریخی - تکاملی آن (در بسیط‌شدن) ناشی شده و در لحظه‌ای خاص و معین تجسم خارجی یافته است. وی هنر را در روند تاریخی و سیر تکاملی خود و بر پایهٔ ارتباط نابرابر ایده/محتوا (روح) با فرم (قالب محسوس) در سه شکل تقسیم می‌کند: الف) سمبولیک: هنر تجریدی، تمثیلی و اسرارآمیز شرق باستان -همچون معماری و اهرام ثلاثهٔ مصر- که فرم آن به دلیل تکامل نیافتن محتوا در اثر (یعنی فائق‌بودن ماده بر محتوا) شکلی تخیلی، بی‌تناسب، عجیب، اتفاقی و تفننی یافته است. هنر سمبولیک در جستجوی محتوا (روح) است ولی امکان دسترسی به آن را ندارد؛ در نتیجه فرم‌های نمادین این هنر مفهوم لایتناهی را در غیاب روح نمایان می‌کنند؛ 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 می‌کند. هنری که اتحاد و یگانگی فرم و محتوا در آن نتیجهٔ ایماژ ذاتی و درونی ذهن و روح فرد است و برترین و بی‌نظیرترین شکل هنری در تاریخ تکامل آن تلقی می‌شود. در هنر کلاسیک، روح در قالب مادی خود محدود و با آن تناسب پیدا کرده است و از این رو، به مفهوم وحدت اشاره می‌کند؛ و ج) هنر رمانتیک: هنری همچون هنر نقاشان، موسیقی‌دانان و شاعران رمانتیک که -به ترتیب ذکرشده- صورت مادی در آن کاهش می‌یابد. این هنر نتیجهٔ تخریب «اتحاد درونی» و «ارتباط یگانهٔ» ایده (روح) و فرم است. هنری والاتر از جهت تشخیص جنبه‌های تاریخی ولی بازگشته به قطع ارتباطات متناسب فرم و ایده. در این شکل هنری، ذهنیت و روح فردی دچار چنان تحول و تکامل خاص معنوی -درونی می‌شود که به‌واسطهٔ این غنای معنوی از حدود واقعیت‌های محسوس جهان بیرونی تجاوز می‌کند، بر آن فائق می‌شود و رهایی و آزادسازی روح از قالب اثر هنری را پیش می‌آورد. به تعریف ساده‌تر، روح در این مرحله از سیر تاریخی خود، دیگر نمی‌تواند خود را بیشتر از پیش در قالب اثر هنری متجلی کند و لذا از ساحت هنر در می‌گذرد. در این روند تاریخی، هنر به پایان می‌رسد و انسان با تمسک به شکل‌های جدید شناخت و آگاهی، به مذهب و سپس به فلسفه روی می‌آورد. هگل در توصیف شکل سوم تاریخ هنر (در سال‌های ۳۰-۱۸۲۷)، بر این موضوع تأکید می‌گذارد که روح در دنیای امروز از مرحله‌ای که در آن آثار هنری بالاترین روش وصول حقیقت مطلق بوده‌اند 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 نظریهٔ هگل که بعدها توسط مفسران به «مرگ هنر» تعبیر شد، نه‌تنها در سلسله درس‌گفتارهای وی در باب زیبایی‌شناسی، 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 نظریهٔ هگل مبنی بر ادعای مرگ/پایان هنر در قرن نوزدهم، کُسوث قرن نوزدهم را دوران آغازین هنر «به‌مثابهٔ خود هنر» و «پایان فلسفه» -همان فلسفهٔ دلمشغول به امرناگفتنی[۳۵]- می‌داند.

این تفسیر تاریخی، دلیل موجه کُسوث برای تخریب فلسفه و هم‌چنین مسبب آن یعنی هگل است. چنین تخریبی نه‌تنها شامل حال هگل می‌شود، بلکه فیلسوفان اگزیستانسیالیست، راسیونالیست، میانه‌روهای تجربه‌گرا و یا پدیدارشناسانی همچون مرلوپونتی را در بر می‌گیرد؛ چرا که قواعدی نهایی و قطعی - مانند علم - را برای هنر قائل نیستند.[۳۶] همچنین، توجه ویژهٔ هگل به «صورت مادی اثر هنری»، به‌نحوی که با تقلیل آن، هنر نیز پایان می‌یافت، تعریف هنر را محدود -به فرم با وجهی مادی- می‌کرد و این علت دیگر نقد و حمله‌های کُسوثی به وی بود.

۲-۱- هنر منهای زیبایی

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

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

کُسوث دلیل خود برای رهاساختن هنر از زیبایی‌شناسی را کلی‌گرابودن این مقوله (زیبایی‌شناسی) و قابل تعمیم‌بودن 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. کُسوث با رد نظریهٔ کانت در وابستگی اثر هنری به ذوق و زیبایی، به معنای «منظور»[۳۷] 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 به‌دلیل ویژگی‌های ظاهری و ریخت‌شناسانه[۳۸] و کاربرد/عملکرد ظاهری هنر در گذشته (مثلاً پرتره‌سازی اشراف، هنر مذهبی، تزیینات معماری و...) هیچ‌گاه تا پیش از این آشکار نشده بود. از منظر کانت، حس درونی[۳۹] با مباحث زیبایی‌شناسانه ارتباط پیدا می‌کند و کسوث سعی دارد با رد 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 سنّتی از منظر کسوث پر از 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 تزیینات است. همگی این رویکردها، فرهنگ کیچ[۴۰] را در پی و به دنبال دارد.

کُسوث اثر متجسد را، یک پس‌ماندهٔ فیزیکی از هنرمند می‌داند و شرط زندگی و بقاء و ماندگاری هنر را نه براساس این پسماند فیزیکی، بلکه بر مبنای نفوذ مفهومی اثر هنری در دیگر هنرها می‌شمارد. نفوذ مفهومی، به‌معنای قابل استفاده‌شدن جنبه‌های یک اثر هنری توسط هنرمندان دیگر بدون در نظرگرفتن مدیوم است. متریال و وجه مادی اثر به‌منزلهٔ پسماندهٔ فیزیکی، به این دلیل خوشایند کُسوث نیست که حقیقت مفهوم را غیرواقعی جلوه می‌دهد. حقیقت از منظر کُسوث، در هنرِ غیرواقعی تبلور نمی‌یابد و مفهوم، واقعی‌ترین و حقیقی‌ترین پدیدهٔ زندگی است. تنها با گذر از فرم/ریخت و مدیوم هنری است که می‌توان به کارکرد یا ماهیت هنر رسید. کُسوث با «انتقال تعریف زیبایی از ریخت به مفهوم» (مثلاً زیبا دانستن یک اثر به‌خاطر ساماندهی اجزای ایدهٔ آن در حوزهٔ هنر و نه ظاهر و تکنیک‌های بصری)، هنر مفهومی را از تعاریف زیبایی‌شناسی سنّتی رها ساخت. بنا بر نظر کسوث، فاصله‌گرفتن فلسفه از علم، مهم‌ترین علّتی بود که ویتگنشتاین را برای مدتی از فلسفه گریزان کرد تا دوباره برای آن طرحی نو دراندازد.

۳-۱- توجه به فلسفهٔ تحلیلی ویتگنشتاین در هنر پسادوشانی

طرح ظهور و ایستایی فلسفهٔ تحلیلی[۴۱] که میراث تجربه‌گراها[۴۲] بوده است در رسالهٔ منطقی -فلسفی تراکتاتوس[۴۳] اثر «لودویگ یوزف یوهان ویتگنشتاین» (۱۹۵۱-۱۸۸۹) فیلسوف اتریشی، نمود بارز 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 رازورزی[۴۴] جای می‌گیرند، قابل نمود هستند. وی با طرح شرط‌های منطقی زبانی، برای فلسفه قواعد دستورزبان پی‌ریخته است. ویتگنشتاین در این رساله، قصد مشخص‌کردن مفاهیم بنیادین فلسفی را ندارد، بلکه با بررسی ارتباط گزاره‌ها با یکدیگر، به‌دنبال نشان‌دادن قانونمندی آنها در یک زبان منطقی و کارکرد زبانی آن در معنامندکردن یا تشخیص هر گزاره است. او جهان را مجموعه‌ای از بوده‌ها (آن‌چه 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، وجودداشتن یا نداشتن وضعیت چیزها را- مشخص می‌کنند. او درستی یا نادرستی نمایه را در تطبیق آن نمایه با وضعیت واقعی به‌دست 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 به‌درستی 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 به‌وسیلهٔ عنصر اندیشیدنی (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 کُسوث، ذهن تنها در حوزهٔ استعاره یا قراردادها و 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 «شباهت‌ها»[۴۵] است. او با تمسک به ویتگنشتاین، معنا (به‌منزلهٔ مادهٔ ذهنی امر مفهومی) را در کارکرد هر پدیده نهفته می‌داند و آن کارکرد و معنا را بر فرم اولویت می‌بخشد.

کُسوث در مقالهٔ *هنر پس از فلسفه*، با گذر از هنر سنّتی، کلاسیک، مدرن و -با کمی اغماض- مدرنیست‌های متأخر (مالویچ، موندریان، پولاک، راشنبرگ، جاد، لویت، وارهول و رُی لیختنشتین[۴۶]، 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. کسوث با انتخاب

ناجی جدیدی برای هنر -یعنی مارسل دوشان[۴۷] (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. کسوث 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 میزانپاژ، اسمبلاژ و امضاء اشیاء «حاضر- آماده»[۴۸] شد. فردی که بیشتر از کنش و تولید هنری، می‌اندیشید، با دوستان خود شطرنج بازی می‌کرد و هم‌صحبت آنان می‌شد و زیستن و نفس‌کشیدن خود را عین هنر می‌دانست[۴۹]. جذابیت دوشان برای کسوث به‌دلیل ارجحیت ایده و مفهوم نسبت به ظاهر، مورد اهمیت قراردادن ریخت[۵۰] و فرم آثار و هم‌چنین توجه وی به گزاره‌های علمی و منطقی[۵۱] 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- آمادهٔ خود زبان دیگر (جدید)ی را برای هنر طرح کرد و توجه را از نمود ظاهری[۵۲] به ماهیت کارکردی و مفهوم معطوف ساخت. حرکتی که آغازگر هنر مدرن به‌مثابهٔ هنر مفهومی بود و ویژگی‌هایی نظیر «از آنِ خودسازی»[۵۳] را در هنر معاصر معمول کرد. مارسل دوشان، رفتاری پدیدارشناسانه به‌معنای معاصر آن با هر شیء داشته است. به این معنا که شیء -با دلالت‌های معنایی جدید و شخصی خود -در مقام و یا به‌مثابهٔ یک نشانهٔ مشخص، معادل معنا و مفهوم قرار می‌گیرد. دوشان، زیبایی اثر هنری را معادل لذت و لذت را این‌همانی «حسِ آگاهی» می‌دانست. هر اثر هنری از منظر دوشان، پنهانگر امر لذت و منطق «حس آگاهی» است (احمدی، ۱۳۸۶، ۳۷۹).

کسوث هنر قبل از دوشان را تماماً سنّتی خواند و تنها هنر دوشان و پیروان بعدیش را مدرن دانست. از منظر کُسوث، هنر پس از دوشان در ماهیت خود مفهومی خواهد بود و هر اثر پسادوشانی با هر مدیوم و هر ابژهٔ 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 کُسوث 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 کُسوث، مفهوم یک اثر هنری با گزاره‌های تحلیلی[۵۴] (مفاهیمی که در نسبت با موضوع استخراج می‌شوند و منوط به تعاریف خودبسندهٔ موضوع هستند) و نه گزاره‌های ترکیبی[۵۵] (مفاهیمی که با به‌کارگیری قراردادها، پیش‌فرض‌ها و مقولات پیشینی ذهن[۵۶] از یک واقعهٔ تجربی استخراج می‌شوند) اعتبار می‌یابد. دلیل انتخاب گزاره‌های تحلیلی به عنوان اثر هنری و مردودشمردن آثاری که گزاره‌های ترکیبی دارند این است که کُسوث، اعتبار یک اثر هنری را از مفاهیم درون ارجاع می‌داند. بدین سبب، کُسوث آثار هنری مورد تأیید خود را گزاره‌های تحلیلی‌ای می‌داند که در زمینهٔ خود (هنر) باقی می‌مانند و با بیان/نمود صریح نیت هنرمند به هیچ روی به موضوعی بیرون از متن خود -برای فهمیده‌شدن - ارجاع داده نمی‌شوند. این گزاره‌های تحلیلی به‌دلیل درون‌ماندگاری[۵۷] و پساتجربی[۵۸] بودنشان، شرایط مناسب‌تری را برای پرداختن به مسائل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، انسانی و... فراهم می‌کنند؛ با این شرط که اثر به اندازهٔ کافی خودبسنده و خودبه‌سامان بوده و تمام مفهوم را در خود فراهم آورده باشد؛ یعنی برای فهم اثر، نیازی به قراردادها و نمادهای اجتماعی نباشد. از منظر کُسوث، نیت هنرمند -و نه ریخت و قراردادهای برون‌ارجاع -به اثر اعتبار می‌دهد و آن را به اثر هنری تبدیل می‌کند.

کُسوث شرط گذر هنر از فلسفه و مستقل‌شدن یا فاصله‌گرفتن از آن را با تبیین یک رویکرد ضدهگلی پیش می‌برد: قابل قیاس‌شمردن هنر با یک گزارهٔ تحلیلی به‌نحوی که موجودیت خود را با «همان‌گوییِ»[۵۹] «هنر، هنر است» تثبیت کند و با این به اصطلاح «هیچ چیز غیر از هنر نگفتن»، استقلال و قدرت یابد. کسوث با محدود و کرانمندکردن 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»[۶۰] یاد کند؛ چرا که بیشتر از مفهوم در رنگ و شکل جا خوش کرده است. وی با تحقیر آثار کوبیستیِ موزه‌ها -به‌خاطر یگانگی تکنیک و هم‌شکل بودنشان- و هم‌چنین تحقیر آثار سزان و ونگوک که ارزشی بیشتر از کارمادهٔ خود (پالت و رنگ) ندارند، دلیل ارزشمندشدن 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 کمک‌هزینه‌ای به هنرمند برای خرید کارمادهٔ آن (مهتابی) می‌داند(!).

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

بوده باشد. نقد فرم‌گرایانه نتیجهٔ چنین ویژگی‌ای است: «فرمالیسم پیشتاز دکوراسیون است»[۶۱]؛ هنر مینیمالیسم نیز به‌صورت کامل از فرم گذر نمی‌کند و هنری با کارکرد مفهومی صرف محسوب نمی‌شود؛ مینیمالیسم، تمام اهداف کارکردی هنر مثل علیّت، نیت‌مداری، انگاره‌های ذهنی و... را پاسخ نمی‌گوید و تمرینی برای زیبایی‌شناسی و نمود فرم تلقی می‌شود.

کُسوث به طرح چند پرسش می‌پردازد: «چرا هنر علی‌رغم تلاش خود نمی‌تواند گزاره‌ای ترکیبی باشد؟» و یا «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 کُسوث، گزاره‌های ترکیبی (تجربی) نمودیافته 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، به‌مثابهٔ یک گزارهٔ ترکیبی (ترکیب ریاضیاتی) نادرست و نقیضه دانسته می‌شود؛ چرا که فرم، صرفاً صوری است و در برآوردن معیارهای مادیِ موجود در جهان بیرونی نقص دارد و معیوب است. حتی نوع کامل‌تر و بی‌نقص‌تر آن گزارهٔ 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 (پیش‌فرض یک لیوان‌بودن در اثر) بازتعریف شود، به یک اشتباه (امر نادرست) یا خطا منجر می‌شود؛ چرا که نمی‌توان اثر را هم‌چون مرجع آن (یعنی لیوان) در دست گرفت یا بر دهان گذاشت. ولی می‌توان یک گزارهٔ تحلیلیِ پیشاتجربی را به اثر هنری تبدیل کرد؛ بدین‌جهت که در فرم صوری نقص دارد، ولی در کارکرد جدید خود بی‌نقص است؛ یعنی اگرچه فرم برگرفته از پدیدهٔ بیرونی یک برساخت نادرست - و دارای خطا- است ولی با یافتن بستر و تعریف جدید خود از تناقض آزاد شده است؛ مثلاً اگرچه لیوان (به‌مثابهٔ یک اثر هنری در زمینهٔ جدید) از پدیدهٔ بیرونی اتخاذ شده است و دیگر لیوان قبلی نمی‌تواند باشد، ولی قرار نیست در اثر، معنای کارکرد قبلی (یعنی بردست گرفته‌شدن 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[۶۲] -دیده‌شدن به یک گزارهٔ تحلیلی تبدیل کرده است. کارکرد این ظرف در زمینهٔ جدید صراحتاً نادرست ولی اثر از تناقض آزاد است. دوشان با تغییر نام یک شیء و انتخاب بی‌ربط‌ترین عنوان برای آن، سعی در حذف تجربهٔ مخاطب از آن شیء دارد تا آن شیء با نام جدید خود، امکان طرح یک گزارهٔ جدید پیشاتجربی (تحلیلی) و درون ارجاع را فراهم کند.

کُسوث با این تعاریف کارمادهٔ هر اثر هنری را در جهان بیرون جستجو می‌کند و گویی جهان ذهن را تولدیافته و تربیت‌شده از جهان بیرون (واقع) می‌بیند. بنابراین، آثار آبستراکتیویسم و فرمالیسم که تصویری مستقیم از جهان بیرون نیستند در گزاره‌های تحلیلی کُسوث 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[۶۳] جهان بیرون خوراک بگیرد ولی به تعریف یا توصیف مستقیم چنین جهانی نپردازد. برای نمونه، کُسوث با گزارهٔ ترکیبی‌دانستن هنر رئالیسم، آن را رد می‌کند و هنر نمی‌داند. چرا که هنرمند رئالیستی، با تغییرندادن 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 بازنمودِ نادرست و پرنقیضه نیستند. مفهوم به‌مثابهٔ تعریف هنر در اینجا به هیچ عنوان به چالش یا پرسش کشیده نمی‌شود؛ حتی آثار اکسپرسیونیسم، آبستره، پاپ‌آرت، مینیمالیسم، سوپرماتیسم و دِاستایل از منظر کُسوث تنها توانسته‌اند در تعریف هنر غوطه‌ور و حتی سرگردان (گمراه) شوند و نتوانسته‌اند به سرانجام برسند.

کُسوث هر تعریف را به بیان عام و تعریف هنری را به بیان خاص ملزم به داشتن فاکتورهای قابل اثبات، قطعی و دقیق-درست به‌مانند هندسه و ریاضی - می‌داند. با تکیه بر این تعریف و نظریهٔ جولز ایر مبنی بر شروط یک اثر هنری[۶۴]، هر گزارهٔ درست و منطقی می‌تواند از بستر و زمینهٔ خود خارج شود و در بستر و زمینهٔ دیگری برای تعریف هنر قرار گیرد؛ به‌نحوی که با تغییر این زمینه در گزارهٔ اول، گزارهٔ 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 به‌کار گرفت و هم برای جلب توجه و اقناع مخاطب از یک ابژهٔ غیرهندسی استفاده کرد. در اینجا، صورت‌های حس درونی- مثل لذت - به هیچ‌وجه اهمیتی نمی‌یابد و مورد هدف نیست؛ آن‌چه مهم است درستی یا نادرستی - و نه خوبی و بدی- و به تعریفی دیگر، تصدیق و تکذیب آن گزاره است. از منظر کُسوث، این شروط هنری تنها باید در سرشت و نهادِ زبان اثر هنری حضور یابند و نه در بی‌واسطه‌گی نمود بیرونی آن. به تعریف دیگر، اثر هنری نباید به‌صورت 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 کُسوث به این شروط، برساختن وظیفهٔ هنرِ- به زعم خود- مدرن است: به‌کارانداختن منطق انسان.

کُسوث با استناد به جولز ایر و فراروی بیشتر، وجود گزاره‌های پساتجربی به‌صورت کاملاً قطعی را رد می‌کند و تنها چیز قطعی را همان‌گویی‌های منطقی می‌داند. گزاره‌های پساتجربی، اگرچه

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 کُسوث، کامل‌ترین هنر، هنری است که کارمادهٔ 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 بر روی) کارماده، فعالیت فیزیکی و غیر ذهنی انجام دهد؛ به‌مانند اثر «یک و سه صندلی»[۶۵] کُسوث که چیدمانی بود از یک صندلی، تصویر همان صندلی در اندازهٔ واقعی و معنی عبارت صندلی، استخراج‌شده از فرهنگ لغت. اثری که در آن واقعیت مضمون شیء، زبان و اثر هنری به پرسش گرفته شده بود. هم‌چنین، کُسوث آوردن گزاره‌های ترکیبی و پیشاتجربی به‌عنوان کارمادهٔ اولیه در هنر را رد نمی‌کند، ولی برای هنرشدنِ آن لازم می‌داند که این گزاره‌ها فراموش شوند؛ چرا که فرای ارزشی که دارند برای وضعیت حال هنر لازم به نظر نمی‌آیند.

۳- هنرمند، پرسشگرِ ماهیت هنر

در حالی که کُسوث شرط «هنرمندبودن» را «پرسشگربودن» فرد از «ماهیت هنر» می‌داند، بر این عقیده است که منتقدان و هنرمندان فرمالیسم نتوانسته‌اند به ماهیت هنر بپردازند؛ چرا که ماهیت اثر خود را به پرسش و آن را به چالش نکشیده‌اند. به زعم کُسوث، هنرمند در حال حاضر، پرسشگرِ ماهیت هنر است ولی پرسشگری از ماهیت و سازوکار هر مدیوم هنری (مثلاً نقاشی‌بودن یا مجسمه‌بودن قالب اثر) پرسشگری از هنر قلمداد نمی‌شود. هر مدیوم، نوع مشخص و خاصی از هنر است و کار با هر مدیوم هنری، به‌منزلهٔ پذیرش هنر و نه پرسش از آن محسوب می‌شود. پذیرشی که در طول تاریخِ هنر، تحت لوای نقاشی و مجسمه‌سازی به‌مثابهٔ 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[۶۶] که در نقد ریخت‌شناسانهٔ 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 صلب‌شده هستند.

کُسوث معتقد است که پرسشگری در هنر برای اولین‌بار توسط دوشان طرح شد. دوشان اعتبار یک اثر هنری را در همان‌گویی اثری درون‌ارجاع و خودبسنده طرح کرد. اثری که فرم در آن با تمام تلاش به سمت مفهوم‌شدن حرکت می‌کند و به مستقیم‌ترین ریخت ممکن، مفهوم را ارائه می‌دهد: همانندسازی فرم، ایده/ انگارهٔ 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 اندازهٔ دوشان جسور نبوده‌اند.

در نقد هنری مطابق با نگرش کُسوث، ارزش و اعتبار هنری هر 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 به‌دست‌آمدن این ارزش هنری باید هنرمند خود را از زبان سنتی هنر برهاند؛ زبان سنتی‌ای که تنها یک گزارهٔ 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 به‌دلیل ویژگی همان‌گویی با منطق و ریاضیات در ارتباط است و بنابراین، ایدهٔ هنر و یا اثر همان هنر تلقی می‌شود و ارزش آن در خود و زمینهٔ خود (یعنی تعریف هنر: هنر، هنر است) و نه بیرون از این زمینه (هنر) به‌دست می‌آید و بررسی می‌شود.

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

ماهیت اصلی هنر نه در ریخت آن، بلکه در زمینهٔ[۶۷] ایجاد آن است. توجه به زمینهٔ اثر امکان عیان‌شدن 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 کسوث، توجه ریخت‌شناسانه در زبان هنر پیشادوشانی، عمر طولانی‌ای نخواهد داشت. کُسوث با استناد به نقل قول‌های دانلد 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 پرقدرت 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 دربارهٔ هنر به‌صورت کلی صحبت کنند. البته کُسوث با تکیه بر نظریات ویتگنشتاین، همهٔ مدیوم‌های هنری را دارای تشابهات «خانوادگی» می‌داند و از مدیوم به‌منزلهٔ قالبی برای تعریف هنری فراتر می‌رود. از نظر وی، 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 نتیجهٔ 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 به‌مثابهٔ تعریف و قالب هنر، بلکه به‌مثابهٔ کارماده و متریال خام هنر به‌کار گیرد و با تعریف جدید و نیت‌مند 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.

۲-۳- نیت هنرمند و سهم مخاطب در هنرخواندن اثر

نیت هنرمند در آثاری که امر مفهومی در آن سازماندهی و ساماندهی شده باشد، آثاری نظیر حاضر - آماده‌های دوشان، تا سال‌ها قابل ارزیابی است؛ همان‌طور که اشاره شد، کُسوث در تعریف خود زیبایی‌شناسی را حذف نمی‌کند، بلکه با مفهوم پیوند می‌زند و سپس هر شیء و حتی هر اثر هنری گذشته را برای ورود به ساحت زبانیِ از نو برساخته و تبدیل‌شدن به هنر مفهومی توانمند و مشروع می‌شمارد، چراکه هر شیء یا اثر سنتی حداقل به امور مفهومی‌ای همچون خوش‌ذوقی، زیبایی‌شناسی و لذت مرتبط است. با این حال، این ویژگی‌ها از منظر کُسوث برای طرح یا تبدیل‌شدن به یک اثر هنری - یعنی کارکرد هنری یافتن یک ابژه - کافی نیست. هر اثر هنری باید در ساحت هنر عملکرد داشته باشد. کُسوث همان‌طور که حاضر-آماده‌های دوشان را با حذف - یا جداشدن از- کارکرد قبلی خود (مثلاً جابطری برای نگهداشتن بطری‌ها) و طرح در زمینهٔ هنری، «هنر» می‌داند، یک اثر هنری را که عملکرد آن چیزی غیر از هنر شده (مثلاً تغییر کاربری تابلوی نقاشی به میز نهارخوری با افقی‌شدن و اضافه‌کردن چهارپایه به آن) و در بستر و ایدهٔ هنر ارائه نشده است، هنر نمی‌داند. 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 کُسوث مشروع و مقبول نیست. به همین دلیل است که دوشان و هنرمندان مفهومیِ متأثر از کُسوث آثار خود را در یک فرایند مطالعاتی و دقیق (پر از تئوری) طرح می‌زده‌اند. از منظر کُسوث، 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 می‌گیرد. اما مهم‌تر 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[۶۸] (با وجود هنرندانستن آثار خود) به‌دلیل آگاهی‌نداشتن از آن‌چه -در قالب مجسمه- می‌سازد، مورد نقد شدید کسوث قرار می‌گیرد و کُسوث او را درگیر تجارت پسمانده‌های خود با گالری‌ها و مجموعه‌داران می‌داند.

در تاریخ پیشادوشانی، اثر برای نقد و حتی دیده یا توصیف‌شدن در زمینه و فضای هنری، چیزی خارج از حوزهٔ زیبایی‌شناسی نداشت، در حالی‌که امروز ملاحظهٔ دیگری وجود دارد و آن لازم‌نبودن جریان ارتباطی میان «وجود و کارکرد ابژه» و «زیبایی اثر هنری» است. کُسوث، رابطهٔ هنر و زیبایی را هم‌چون معماری و زیبایی، ارتباطی لازم و ملزوم و بایسته نمی‌داند: 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 می‌شدند)؛ اما قضاوت در مورد یک اثر معماری (به‌مثابهٔ یک ابژهٔ هنری) با گذر تاریخی و از دست‌رفتن کاربرد یا قدرت پاسخگویی، قابلیت تطبیق با ذوق را یافته است؛ به‌عنوان نمونه در متون کلاسیک تاریخ هنر، آثار قدیمی‌ای هم‌چون اهرام مصر با تهی‌شدن از کارکرد خود، صرفاً به‌عنوان آثار هنری زیبا مورد توجه قرار گرفته‌اند. چنین رویکردی از منظر کُسوث، به‌منزلهٔ انحرافی تاریخی و نالازم دانسته می‌شود. در این روند، اثر هنری در میان دو قطب سازنده (هنرمند) و بیننده (مخاطب) چونان یک ایده تکوین خود را آغاز می‌کند. از منظر دوشان، هنرمند به اندازهٔ مخاطب در ساخت اثر هنری اهمیت دارد. دوشان در تبیین این عقیده، -نه اهرام ثلاثه (مثال کُسوث) بلکه -قاشق‌های آفریقایی‌ای را مثال می‌زند که به‌واسطهٔ نگرش مخاطبین امروز خود نه یک ابزار کاربردی بلکه اثری هنری تلقی می‌شوند: «این نگاه‌ها هستند که موزه را می‌سازند...» (کابان، ۱۳۸۰، ۱۶۰ و ۱۶۱).

ایده‌های هنرمند با مشارکت و اختیار مخاطب بسط می‌یابد و در بستر و ساز و کار منطق اعتبار هنری پیدا می‌کند. همچنین، «منطق» قدرت ساخت ایده‌هایی را دارد که در مواجهه با هر پدیدهٔ غیرهنری، می‌تواند آن پدیده را به مثابهٔ یک اثر هنری قابل پذیرش کند. نگرش و تلاش کسوث برای برساختن هنری است که مفهوم مدنظر هنرمند را توسط ایده‌ها با مشارکت مخاطب انتقال دهد؛ سیالیتِ این مفهومِ برآمده از اثر قابلیتِ تطبیق با سیالیت تأویل معنا نزد هرمنوتیست‌ها را ندارد؛ چراکه در اینجا، معنا (که تعریفی انتزاعی، متافیزیکی، محدود و مسدود برای هرواژه یا تصویر دارد) مد نظر کُسوث نبوده و کُسوث در پی مفهومی مشخص و ثابت نیست. آنچه برای کُسوث اهمیت دارد تلاقی ایده‌هاست: 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 می‌شود، به نظر می‌رسد تلاش کسوث برای ضدمتافیزیکی‌کردن مفهوم در هنر - یعنی نمود دقیق و بی‌شبههٔ نیت هنرمند در اثر هنری - به رد تمامی مکاتب هنری پیش از خود می‌انجامد[۶۹]. برای نمونه، کُسوث اکسپرسیونیسم را یک برون‌ریزی صرف می‌داند که تجربهٔ مفهومی آن (خودبیانگری)، تنها برای خود هنرمند و نه برای مخاطب رخ داده است. حال آن‌که مفهوم اثر از منظر کُسوث 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 تجربه‌های جهان واقع و تعریف آن در هنر - می‌داند و آن را به یکباره محکوم می‌کند. با این وجود، کُسوث تناقض میان تأثیر مکانی - زمانی زمینه و درک متنوع مخاطبین در خوانش اثر را با همان‌گویی‌های هنر در مقاله بی‌پاسخ می‌گذارد و تنها به بیان بدون شرح «گذر از ریخت و مدیوم و توجه به زمینهٔ اثر» بسنده می‌کند.

۳-۳- نقد هنری پسادوشانی؛ گذر از فرم زبانی به قالب و گزاره‌های جدید

در نگرش کُسوثی، نقد هنری بدون درنظرگرفتن گزاره‌ها و تمرکز بر وضعیت مفهومی اثر، غیرممکن است. چنین نقدی ملزم به رهایی خود از تعاریف ریخت‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه

در فرم و ظاهر است. رویکرد ریخت‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه در نقد فرمالیسم نمی‌تواند همهٔ آثار هنری و تمامی متن یک اثر را در بوتهٔ نقد بگذارد. بخش بزرگی از آثار هنری با «خوانش‌های بصری - تجربی» در حوزهٔ فرمالیسم امکان توصیف و تشخیص نمی‌یابند. نقد فرمالیسم - همچون سنّت 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 به‌واسطهٔ شباهت‌های ظاهری یک اثر تجریدی-انتزاعی با آثار هنری بدوی، ابژه‌ای را هنر می‌نامد و آن را موجه، مقبول و دارای پتانسیل نقد می‌شناسد. حتی نگاه کلمنت گرینبرگ[۷۰] -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 نظرگرفتن شرایط هنری اثر یعنی توضیح وضعیت مفهومی آن است. وضعیتی که هنرمند توانسته آن را در فرم زبانی خود قالب و چارچوب‌بندی کند؛ حرکتی جسورانه برای گذر از فرم[۷۱] به قالب[۷۲]، درگذشتن از ظاهر و رسیدن به صورتی که با تکیه بر قالب‌بندی گزاره‌ها ایجاد شده است. کُسوث به هنر گذشته و زمان خود بدین‌سبب 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 به‌مثابهٔ فرم‌های زبانی متفاوت و متنوع در دوران مدرن بود، آثار فرمالیستی را بیشتر از هر جای دیگر مورد استقبال قرار داد.

از آنجا که منظورِ[۷۳] کاربرد[۷۴] 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 تشخص هنری در هر یک از این آثار گشته است. تمامی این آثار به این علت هنرند که یک امر پیشینی (فرایند هنری) شامل حال آنها شده است و مخاطب با این آگاهی دقت تماشای خود را (از نگاه‌کردن[۷۵] تا دیدن[۷۶]) بالا برده و عمیق کرده است. بر همین مبنا، به جعبه‌های مکعبی کاملاً مشابه آثار جاد که- مثلاً -در گوشهٔ خیابان رها شده است هنر نمی‌توان گفت.

نتیجه

بنابر آن چه گفته شد، کسوث هنرمند واقعی را نخبه‌ای می‌داند که به دنبال یا منتظر قضاوت‌های فلسفی یا توصیفات محض و شاعرانه دربارهٔ اثرش نیست؛ چراکه نقطه‌نظرهای 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، به‌واسطهٔ ارتباط با احساسات و حواس درونی گزاره‌هایی ترکیبی و مردود شمرده می‌شوند. او تعاریف هنری اثر خود را به‌جای فلسفه با ریاضی، منطق و علم پیوند می‌زند؛ به‌عبارت دیگر، این حوزه‌ها هستند که امکان تعریف اثر هنری را برای او فراهم ساخته‌اند؛ امکانی که اصول موضوعه[۷۷] در علم فراهم آورده است تا همان‌گویی‌های منطقی[۷۸] موجه شوند.

البته باید توجه داشت که گزاره‌های منطقی قرار نیست در اثر هنری منطقی باقی بمانند؛ چراکه آنها به‌تعریف کُسوث باید از زمینهٔ خود جدا شوند تا امکان تبدیل‌شدن 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 (به‌سبب این‌که خود را ملزم به پافشاری بر مفاهیم تولیدی خویش می‌داند) برای اثبات بیان خود در تعریف هنر، اصرار نمی‌کند و مؤلفه‌های خود را ثابت و صلب‌شده و غیرقابل 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 تندی 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 قرارگرفته است و مرزهای بستهٔ تعریف کُسوثی 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 سنّتی ارائه می‌دهد. در این رویکرد، تفکر و ایده بیش از هرچیز 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.

پی‌نوشت‌ها

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 آتکینسون (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، سرچشمهٔ مفهوم در هنرهای تجسمی را زبان دانستند؛ در آثار هنرمندان این گروه، کلمات، عبارات و توصیف‌های نوشتاری، نقش کلیدی و اصلی داشت. جوزف کُسوث به تأثیر از هنرمندان گروه «هنر و زبان»، آثار بسیاری را با استفاده از نوشتار بر روی سطوح مختلف به‌وجود 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 و https://en.wikipedia.org/wiki/Art_%26_Language).

6 Art after Philosophy.
7 Continental.

۸ متونی که معمولاً با سبک فکری وی مبنی بر «درون‌ارجاع 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 کُسوث و در همان دهه، هنرمندان دیگری این اصطلاح را در روند تکوینی خود، به شکل‌های مختلفی تعریف و تبیین کردند؛ برای نمونه، سُل لویت (۲۰۰۷- ۱۹۲۸، آمریکا) -در پیوند مینی‌مالیسم با هنرهای مفهومی - به نگارش دو بیانیهٔ کوتاه با عناوین «*پاراگراف‌هایی دربارهٔ هنر مفهومی*» (Paragraphs on Conceptual Art) (یادداشتی در ۱۷ پاراگراف) و «*جملاتی دربارهٔ هنر مفهومی*» (Sentences on Conceptual Art) (شامل ۳۵ پاره‌نویسی) در سال ۱۹۶۷ پرداخت و این اصطلاح را برای تبیین آثار خودش و آثار همانند آن به‌کاربرد؛ آثاری که ذهن تماشاگر را بیشتر از چشم یا عواطف او به مشارکت وا می‌دارند. این دو بیانیه در ماه می و ژوئن سال ۱۹۶۹ در مجلهٔ انگلیسی «*هنر و زبان*» برای اولین‌بار نشر یافتند. لویت اعتقادی به ضرورت منتقد و نقد هنری نداشت و تحلیل شخصی هنرمند از هنر را ارجح بر آن می‌دانست. او مانند کُسوث، 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_Sol_leWitt.pdf و http://viola.informatik.uni-bremen.de/typo/fileadmin/media/lernen/LeWittSentencesConceptual.pdf).

22 Morph.

۲۳ کُسوث در مقالهٔ *هنر پس 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» (کسوث، ۱۹۶۹، ؟؟).

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 سنّتی در این رساله، تعریف زیبایی و اندیشه در هنر، از آغاز رنسانس و نیمهٔ دوم قرن شانزدهم تا نیمهٔ دوم قرن هجدهم است که با وجود تنوع و دگرگونی‌های فرم هنری پیشرفت و یا تغییر چشمگیری نیافت (ولک، ۱۳۷۳، ۴۰).

33 Die SchonenKunst.
34 Gestalt.

۳۵ منظور کُسوث از امر ناگفتنی (unsaid)، گزاره‌های انتزاعی، استقرایی و استعلایی‌ای است که فلاسفهٔ قرن هجدهم و نوزدهم به آن مشغول بودند؛ این امور توسط ویتگنشتاین در رسالهٔ 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 رسالهٔ «*دربارهٔ ضابطهٔ 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 تصور اعیان خارجی به کار برده می‌شود و «حس درونی» ممیّزه 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 (Intuation) و در نتیجه شناخت می‌داند. از نظر وی، 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 نظر وی، همهٔ 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 Kitsch.
41 Analytical Philosophy.
42 Empiricists.

43 TractatusLogico-Philosophicus.
44 the mystical.
45 Analogy.
46 Roy Lichtenstein.
47 Marcel Duchamp.
48 Ready-Made.

۴۹ «هنر من زندگی‌کردن است، هر ثانیه و هر نفس‌کشیدن، یک اثر است که هیچ‌جا 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 بی‌این‌که بخواهیم، می‌گذاریم چیزهای گذشته برما مستولی شوند. ناخواسته جزیی به آن وارد می‌شود. این مبارزه‌ای قطعی بود برای یک تفرقه‌اندازی درست و کامل... تصمیم گرفتم خود را گرفتار زبان بصری نکنم... نتیجتاً... همه‌چیز مفهومی می‌شود، یعنی ارتباط پیدا می‌کند به چیز دیگری جز شبکیه...» (کابان، ۱۳۸۰، ۸۵-۸۴) ... «... چیزهای زیبا ناپدید شده‌اند و عامهٔ مردم نخواسته‌اند 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 بی‌بهاکردن 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 سابژکتیو و متکی به فاعل شناسا هستند.

۵۸ گزاره‌های تثبیت‌شده که از نتایج تجربی حاصل می‌شوند.

59 Tautology.
60 Nonsensical.
61 "...Formalist art (painting and sculpture) is the vanguard of deco-ration..." (Kosuth, Joseph (1969), Art After Philosophy, in: http://lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf).
62 Fountain.
63 Condition

۶۴ کُسوث از همان ابتدای مقاله، به بخشی از نظریات فیلسوف تحلیلی و تجربه‌گرای انگلیسی و سردمدار پوزیتویسم منطقی، سر آلفرد جولز ایر (A.j.Ayer) (۱۹۸۹-۱۹۱۰) در کتاب «*زبان، حقیقت و منطق*» (معروف‌ترین اثر ایر) استناد می‌کند تا به اهمیت گزاره‌های تحلیلی به‌عنوان شروط یک اثر هنری بپردازد: الف) وابسته‌نبودن هر گزارهٔ 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 دو روش به خلق اثر دست می‌یازد: یکی، اشاعهٔ 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 (مثلا 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 کسوث و نیچه به یکدیگر قرابت دارند. از منظر نیچهٔ پس از کتاب «*خواست قدرت*»، هنر، چشم‌انداز ضدمتافیزیکی (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 به‌دلیل بدیهی‌بودن در اثبات، در ابتدا به شکل قوانین علمی درآمده‌اند و امروزه به‌صورت بدیهیات جلوه می‌کنند.

78 Tautology.

فهرست منابع

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

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

پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، *دایرةالمعارف هنر*، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

دورانت، ویل (۱۳۸۵)، *لذات فلسفه*، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

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

کاسیرر، ارنست (۱۳۷۰)، *فلسفه روشنگری*، ترجمهٔ یدالله موقن، انتشارات نیلوفر، تهران.

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

گات، بریس و لوپس، دومینیک مک‌آیور (۱۳۸۹)، *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ جمعی از مترجمان، فرهنگستان هنر، تهران.

لینتن، نوبرت (۱۳۸۲)، هنرمدرن، ترجمهٔ علی رامین، نشر نی، تهران.

ولک، رنه (۱۳۷۳)، تاریخ نقد جدید، جلد ۱، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، انتشارات نیلوفر، تهران.

ویتگنشتاین، لودویگ یوزف یوهان (۱۳۷۱)، *رسالهٔ منطقی- فلسفی*، ترجمهٔ میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی، انتشارات امیرکبیر، تهران.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۸۵)، *درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ زیبا جبلی، نشر آب‌نگاه، تهران.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۹۱)، *مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ 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://corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art_Sol_leWitt.pdf.

https://en.wikipedia.org/wiki/Art_%26_Language.

https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth.

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