Archive of SID

واکاوی در خاستگاه ویتگنشتاینی گرایش مفهومی و ضد زیباشناختی آرا و آثار جوزف کاسوت*

نرگس فرهنگ‌مهر**
فریده آفرین***

تاریخ دریافت: ۹۷/۱۱/۸
تاریخ پذیرش: ۹۸/۵/۷

چکیده

تلاش مقاله حاضر بر روشن کردن مقصود کاسوت از ارائه هنر مفهومی و شرح چگونگی مخالفت او با زیباشناسی و فرمالیسم با توجه به ریشه‌های ویتگنشتاینی اقدامات او است. همچنین برای ارزیابی آنچه کاسوت می‌گوید و آنچه نشان می‌دهد مقاله «هنر بعد از فلسفه» و یکی از آثار سری «یک و چند چیز» مطالعه می‌شود. این مطالعه نشان می‌دهد با این‌که کاسوت در مقاله مذکور با ابتنا بر شباهت خانوادگی از رویکرد تعریف‌گرا برای مفهوم هنر می‌گذرد، اما جست‌وجو در شرایط هنر با اتکا به ایده به صورت ایجابی به مفهومی باز از هنر می‌انجامد که امکان تعیین شرایط لازم و کافی برای این مفهوم ندارد. افزون براین، هر یک از مصادیق یا آثار هنری با اتکا به ایده درون مفهوم بازِ هنر قرار می‌گیرند. معنای هر یک از آثار کاسوت برای نمونه یک و سه صندلی، درون خودشان و متکی به زمینه شکل‌گیری آن‌ها؛ و در چینش ممکنِ سه صندلی در تطابق با گزاره «یک و سه صندلی» رقم می‌خورد. کاسوت آثار هنری را به عنوان عرصه نمایش هم‌ریختی با آن گزاره‌ها به عنوان تصویر اندیشه معرفی می‌کند. بدین طریق هنرمند در بند فاز خودبیان‌گری یا بیان احساسات لحظه‌ای‌اش نسبت به ایده آن نیست و در حال فراهم کردن وضعی از امور، یا تصویری برای یک گزاره تحلیلی است. مطالعه آرا و آثار کاسوت با تـأملی بر آرای ویتگنشتاین نشان می‌دهد روش او به صورت سلبی گذر از استلزامات فرمالیستی، دغدغه زیباگرایی، تزیین، فرم‌های ادراکی، بصری و استتیکی را پیشنهاد می‌کند. اثر یک و سه صندلی، با چالش در تعریف ذاتی هنر، در شرایط بازنمایی بین مفاهیم زبان، مصادیق تجربی و تصاویر آنها کندوکاو می‌کند. اما در نهایت، در بند بازنمایی و هم‌ارزی گزاره‌های منطقی و وضع امور یا اندیشه و تصویر آن، باقی می‌ماند. این خود نوعی فرم‌گرایی و بازنمایی بین عرصه گفتار و تصویر است. امکان‌هایی در ویژگی منحصر بفرد هنر، در ظرافت‌های نگاه، در باقی‌مانده و مازاد نگاه، در شواهد ارزیابی‌ناپذیر و حتی در ارائه امر غیرقابل بیان و در رابطه گفتار و تصویر وجود دارد که به هنر توان کناره‌گیری از رابطه بازنمایانه را می‌دهد. این امکان‌ها از سوی کاسوت در این مقاله و اثر مذکور نادیده گرفته شده است.

کلید واژه‌ها: زیباشناسی، گزاره‌های تحلیلی، فرمالیسم، هنر برای هنر، هنر مفهومی

*. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر با عنوان «چالش فرم و محتوا در ارای موافقان و مخالفان فرمالیسم» است که توسطه نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده هنر سمنان به انجام رسیده است.

**. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان. Email: nck@gmail.com
***. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سمنان. (نویسنده مسئول) Email: F.afarin@semnan.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

جوزف کاسوت[1] متولد سال ۱۹۴۵م در تولدوی اوهایو، کارش را از نقاشی شروع کرد. کاسوت در دهه ۶۰ به عضویت گروه انگلیسی زبان و هنر درآمد. در حقیقت هم قلمرو و فرهنگ نشانه و هم فلسفه تحلیلی را در این دهه به هنر آورد. در کار کاسوت، نشانه‌های زبانی، خودشان، پژوهش‌های تحلیلی را به سمت شرایط امکان‌شان به مثابه هنر سوق دادند (Zepeke, 2009: 182). در واقع بررسی شرایط امکان نشانه‌های زبانی در هنر در نظر گرفته شد.

این هنرمند در سال‌های فاصله‌گیری از نقاشی، از سال ۱۹۶۵ سری آثار با عنوان «یک و چند چیز» خود مانند یک و سه صندلی، یک و سه اره و یک و پنج ساعت، یک و سه ماهی‌تابه از این قبیل را خلق نمود. با این اعتقاد که هنر، مفهومی است و ناب‌ترین تعریف هنر مفهومی، تحقیق و جست‌وجویی است در بنیادهای مفهومیِ مفهومِ هنر. این هنرمند در سال ۱۹۶۷ مجموعه‌ای با عنوان هنر «به منزله ایده به منزله ایده»[2] را به نمایش گذاشت. آثاری در قطع نقاشی که به صورت فتوکپی‌های نگاتیو به رنگ سفید روی زمینه سیاه چاپ می‌شدند. در میان این واژگان متفاوت برخی از آنها تعاریف فرهنگ لغاتی واژگانی مانند بازنمایی، ابژه، تعریف، هیچ، معنا، انعکاسی و ایده بود که می‌توانست در ارتباط با ماهیت و منزلت هنر مدرن مطرح شود (وود، ۱۳۸۳ : ۵۳).

این هنرمند در طول سال‌های فعالیتش قطعات نئونی‌اش چون پنج کلمه با نئون قرمز ۱۹۶۵، چهار رنگ، چهار کلمه ۱۹۶۶ و.... را به وجود آورد که به صورت مستمر ادامه داشت. در مجله استودیو اینترنشنال نوشته‌ی«هنر بعد از فلسفه»[3] را چاپ کرد. به نظر او اگر هنر مفهومی باشد می‌تواند در وضعیتی که از فلسفه برای هنر کاری برنمی‌آید، جای فلسفه را بگیرد و به جای اینکه برایش بیندیشند، خودش اندیشه کند. گزاره جوزف کاسوت، یعنی «هنر تعریف هنر است»، در حقیقت می‌خواست به استقلال کامل زبان هنری از هر فرم ملموس یعنی فرم‌های دیدنی و ادراک شدنی اشاره کند و دقیقاً مشابه رابطه تنگاتنگ اندیشه و زبان را در هنر اعمال نماید. مقالهٔ کاسوت باعث ترویج بیانیه‌ای می‌شود که تمایل به گرایش و آرای فیلسوفان تحلیلی چون لودویگ ویتگنشتاین و آلفرد جولز آیر[4] را نشان می‌دهد. بدین‌ترتیب شاید کاسوت را بتوان یک هنرمند-اندیشمند، در نظر گرفت که از استلزامات پیشین هنر استفاده نمی‌کند و در عوض دغدغه زبان و ارتباط با اندیشه را به حیطه هنر می‌آورد. با این مقدمه این مقاله دارای دو بخش الف. مطالعه خاستگاه ویتگنشتاینی آرای کاسوت و ب. تحلیل و نقدی اثری از سری یک و چند چیز او است. در ابتدا به تقسیم‌بندی ویتگنشتاین از مفاهیم صوری و کارکردی می‌پردازیم. سپس تمایل کاسوت را به گزاره‌های هنری با تمرکز بر تعریف گزاره‌های تحلیلی و ترکیبی آلفرد جولز آیر نشان می‌دهیم. در مرحله بعد درباره تعریف هنر و شباهت خانوادگی توضیح می‌دهیم. سپس درباره مفهوم کارکردی هنر نزد کاسوت بحث می‌کنیم. در انتها رویکرد ضدزیباشناختی و ضدفرمالیستی کاسوت با اشاره به رگه‌های ویتگنشتاینی آن را معرفی می‌کنیم. بعد تحلیل و نقد یک و سه صندلی را پیش می‌بریم. همراه این سیر بررسی، اهداف مقاله را تحقق می‌بخشیم. از اهداف مقاله نشان دادن روی دیگر «فرم‌گرایی»، «هنر برای هنر» و گرفتار بازنمایی‌گرایی ماندن، در آثار و آرایِ کاسوت است، برای اثبات این امر ناگزیر بایست فاصله او از هنر فرمالیستی، نظریه‌های فرمالیستی مألوف و زیباشناختی را ترسیم کنیم.

پیشینه پژوهش

محمد منصور هاشمی درمقاله «هنر و مفهوم»، حرفه و هنرمند شماره ۵۱ به رابطه دوگانه هنر و مفهوم پرداخته و هنر را عرصه حسی و فلسفه را عرصه مفهوم می‌داند و اذعان می‌دارد که هنر و مفهوم در هنر مفهومی با هم تلاقی پیدا کرده‌اند. او در این مقاله دقیقاً به جستجوی ریشه‌های ویتگنشتاینی آرا و ارزیابی آثار کاسوت نپرداخته است. آفرین و احمدپناه در مقاله «خوانش ساختارشکنانه آثار جوزف کاسوت» (۱۳۹۳) در نامه هنرهای تجسمی وکاربردی، شماره ۱۴ به شرح ساختارشکنانه تعدادی از آثار این هنرمند با توجه به

www.SID.ir

Archive of SID

محدودیت ادعاهای کاسوت در زمینه دلالت‌پذیری پرداخته‌اند. تفاوت پژوهش حاضر، کاوش دقیق‌تر در زمینه‌های اثرگذار بر اندیشه او در مقاله «هنر بعد از فلسفه» و اتخاذ رویکرد انتقادی به آرا و اثری از کاسوت است. بهروز سهیلی اصفهانی با دو عنوان «بررسی عملکرد عنوان در انتقال و دگرگونی مفهوم در آثار تجسمی هنر مفهومی» (۱۳۹۶) در فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی دوره ۲۲، ش ۳ و «مطالعه کارکرد عنوان در آثار تجسمی هنر مفهومی» (۱۳۹۵) در نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ش ۱۸ به بررسی ارتباط عنوان، مفهوم و اندیشه در اثری تجسمی پرداخته و به این نتیجه رسیده که مفهوم یک اثر همان خوانش یا برداشتی است که از اثر به مخاطب دست می‌دهد و «عنوان» عنصری مفهوم‌ساز برای اثر است. دیدگاه مقاله حاضر در جاهایی مانند ارتباط گزاره/عنوان با مجموعه قطعه‌چینی‌شده، با مقاله مذکور اشتراک‌هایی دارد. رسول کمالی دولت‌آبادی (۱۳۹۷) در مقاله «زیبایی، دشمن سخاوتمند هنر» در فصلنامه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، ش ۲ به شرح و تحلیل مؤلفه‌های مقاله «هنر بعد از فلسفه» جوزف کاسوت می‌پردازد. مقاله پیش رو از لحاظ تمرکز بر ریشه‌های ویتگنشتاینی و آیری گرایش مفهومی و ضدزیباشناختی کاسوت و ارزیابی آرا و آثار کاسوت در تطابق با هم، از مقاله مذکور به گونه‌ی متفاوت عمل می‌کند.

روش پژوهش

روش گردآوری اطلاعات اسنادی با استفاده از منابع الکترونیکی و کتابخانه‌ای و روش تحقیق تحلیل محتوای آرا و آثار جوزف کاسوت است. در میان آثار کاسوت به مطالعه موردی اثر یک و سه صندلی از سری یک و چند چیز و تحلیل آن پرداخته شده است. این اثر به صورت مجموعه قطعه‌بندی شده در ارتباط با گزاره یا عنوان خاصش مورد بررسی قرار گرفته و به نگاه جزیی‌نگر به تک تک اجزا یعنی کلمه، تصویر و مصداق آن چندان پرداخته نشده، مگر در راستای تحکم ارتباط گزاره و مجموعه مذکور.

الف) مطالعه خاستگاه آرای کاسوت

مفهوم متعارف و مفهوم صوری : نظریه تصویری زبان ویتگنشتاین

به گفته ویتگنشتاین[۵] مفاهیم متعارف، محمول یک حکم یا گزاره واقع می‌شوند. محمول‌های احکام در مقام مفهوم، تعاریف موضوع حکم‌اند. اما مفاهیم صوری محمول واقع نمی‌شوند. اگر مفاهیم صوری را محمول قرار دهیم دیگر گزاره نداریم. مفاهیم صوری در زبان گفته نمی‌شوند اما خود را در زبان نشان می‌دهند. مفهوم صوری نحو گزاره‌های منطقی را فراهم می‌کند. به همین موازات فرم هر ابژه امکان قرار گرفتن آن در وضعیتی از امور در جهان را فراهم می‌کند. اجازه می‌دهد برای نمونه یک لیوان روی میز قرار گیرد. یعنی فرم یا صورت‌های ابژه وضعیتی از امور را ایجاد می‌کنند. اگر وضعیت امور درست باشند یک شِبه‌فضا ایجاد می‌شود که نشان از فضای منطقی دارد. در این میان گزاره بنیادین نحو منطقی و تجزیه‌ناپذیر سایر گزاره‌هاست چه تجربی و چه غیر آن.

اندیشهٔ ویتگنشتاین در زمینهٔ «زبان و معنا»، در دو دورهٔ کاملاً متمایز قابل بررسی است: دورهٔ اول با تألیف رسالهٔ منطقی- فلسفی و در دورهٔ دوم با انتشار رسالهٔ پژوهش‌های فلسفی دنبال شده، که به ترتیب با دیدگاه، «نظریهٔ تصویری معنا»[۶] و «نظریهٔ کاربردی معنا»[۷] نامگذاری شده است. ویتگنشتاین در زمینهٔ «نظریهٔ تصویری زبان» می‌گوید: «زبان، هم‌ریختِ وضع واقعی جهان است. برای اینکه زبان، واقعیت را نمایش دهد و برای اینکه گزارهٔ زبانی، نمایندهٔ وضع واقعی جهان باشد باید چیزی بین آن دو مشترک باشد. از نظر ویتگنشتاین نماد یا علامت زبانی نظیر یک تصویر عمل می‌کند. همان‌طورکه تصویر یک شیء از آن جهت، تصویر آن شیء است که پاره‌ای از خصوصیات آن را در خود دارد و نشان می‌دهد، یک نماد یا علامت زبانی نیز ویژگی آن چیزی را در خود دارد که نمادش قرار گرفته و اساساً به مدد داشتن آن خصوصیت است که می‌تواند آن چیز را نشان دهد.» (بیگ‌پور،۱۳۹۰: ۱۹۰-۱۸۹) از نظر ویتگنشتاین «گزاره‌ها حاوی نام‌هایی هستند که در خارج از ذهن مابه ازاء دارند؛ و ترتیب نام‌ها در گزاره، متناظر با ترتیب ممکن اشیاء در

www.SID.ir

Archive of SID

جهان است.» (همان :۱۹۱) طبق نظریهٔ تصویری معنا، ویتگنشتاین در صدد بود تا پیوند زبان و واقعیت را تبیین کند. از نظر او آنچه به تولید معنا می‌انجامید، در این حقیقت نهفته بود که ساختار جمله و ساختار جهان با هم وحدت و پیوند داشته باشند. به نظر او، واحد بنیادی معنا، گزاره است نه واژه. «واژه فقط در متن گزاره، معنا و کارکرد پیدا می‌کند.» (همان: ۱۹۱) به این معنی که خود اسم یا واژه به تنهایی و بدون اینکه جزئی از یک گزاره در نظر گرفته شود، حامل هیچ معنایی نیست. ویتگنشتاین «ساخت یک گزاره را صورت منطقی گزاره می‌نامد و معتقد است بین زبان و جهان نسبت تصویری برقرار است.» (همان) او گزاره‌ها را به این صورت تقسیم نمود: «گزاره‌های منطق و ریاضی» و«گزاره‌های مربوط به امر واقع». به گفتهٔ وی گزاره‌های منطق و ریاضی پیشینی، بدیهی و معلوم، ضروری، این‌همانگویی و به مثابه نوعی دستگاه نمادپردازی در مورد صورت جهان بوده که با تأمل در اجزای گزاره قابل شناسایی‌اند. گزاره‌های گروه دوم نیز: پسینی بوده و صدق و کذب آنها به مطابقت و عدم مطابقت با واقع برمی‌گردد. او گزاره‌های مربوط به امر واقع را نیز به دو گروه تقسیم می‌کند: ۱.گزاره‌های بنیادی و ۲. گزاره‌های تابع صدق (مولکولی). گزاره‌های تابع صدق گزاره‌هایی هستند که با تجزیه به گزاره‌های بسیط و بنیادین، دیگر قابلیت تقسیم به گزارهٔ دیگری را نداشته باشند. ویتگنشتاین می‌گوید: «روشن است که با تحلیل گزاره‌ها باید به گزاره‌ای بنیادی برسیم که از ترکیب مستقیم نام‌ها حاصل شده‌اند.» (همان:۱۹۴) همان‌طور که گزاره‌های بنیادی از ترکیب نام‌ها بدست می‌آیند و یک اسم بر یک شیء دلالت دارد؛ در نتیجه قابل تجزیه به اجزای دیگر نیست. اسم، نماد بسیط است. بنابراین گزاره‌های مولکولی، تابع صدق گزاره‌های بنیادی، و گزاره‌های بنیادی ملاک صدق گزاره‌های مولکولی‌اند. خود گزاره‌های بنیادی تابع صدق هیچ گزارهٔ دیگری نیستند. ویتگنشتاین اصلی را مطرح کرد به نام «اصل تحقیق‌پذیری» مبنی بر اینکه: صدق یک گزاره عبارت است از روش تحقیق‌پذیری آن. بر اساس این اصل گزاره‌های معنادار را به دو گزاره تقسیم نمود: «گزاره‌های معنادار شناختی» و«گزاره‌های معنادار عاطفی». همچنین خود گزاره‌های معنادار شناختی نیز به دو بخش«گزاره‌های منطق و ریاضی (تحلیلی)» و «گزاره‌های تجربی» تقسیم می‌شودکه پیشتر درباره آن‌ها توضیح دادیم. تحصلگرایان منطقی بنابراصل تحقیق‌پذیری معتقدند که: یک گزارهٔ خبری زمانی به لحاظ تجربی معنادار خوانده می‌شود، اگر، تحلیلی نباشد، از جمله‌های محدودی شکل گرفته باشد و به لحاظ منطقی با مجموعه‌ای از گزاره‌های مشاهدتی سازگار باشد (همان: ۲۰۱). در نتیجه با نگاه به تراکتاتوس یا رساله منطقی-فلسفی می‌توان گفت امور واقع نشان دهنده وضعیت امور در تطابق با نحو یا چینش گزاره‌های بنیادین هستند. گزاره‌های بنیادین نمی‌توانند چیز ناممکنی را تصویر کنند بلکه صرفاً امور ممکن را تصویر می‌کنند. امور واقع ممکن جهان‌های ممکن را می‌سازند. امور واقع مثبت همسان با وجود وضعیت چیزها، وضعیت ممکن اشیا را تصویر می‌کنند به این دلیل‌که شرایط حاکم بر ترکیب اشیا با یکدیگر و قیود تعیین قرارگیری نمادها یا علایم (نشانه‌ها) در یک گزاره با یکدیگر هم ریختند. امور واقع مثبت وجودِ وضعیت چیزها و امور واقع منفی عدم وضعیت چیزها است. با اینکه واقعیت، کلیت تمام امور واقع مثبت و منفی است؛ اما جهان‌های ممکن مجموعه امور واقع ممکن هستند. امور واقع مثبت مندرج در یک جهان، تعین‌بخش امور واقع منفی همان جهان ممکن هستند (بوگن، ۱۳۸۷ : ۱۱۴- ۱۱۵). ویتگنشتاین یک بُعد بصری به گزاره‌های زبانی اضافه کرده، به عبارت دیگر، او بُعد مفهومیِ زبان را تبدیل به بعد تصویری کرده است. تصویر زبانی، تصویری[۸] از فضای منطقی است که توسط یک گزاره فرافکنی می‌شود. به گفته وی ابتدا یک سری تصویر ممکن ساخته شده در منطق و فضای منطقی وجود دارند که امور واقع و فکت‌های زبانی را ممکن می‌کنند و با وضعیت امور چیزها هم‌ریختند. احکام شناختی و احکام تجربی به صورت منطقی به دو گزاره تحلیلی[۹] و ترکیبی[۱۰] عنوان‌گذاری می‌شوند. نگاهی به احکام مذکور نشان می‌دهد در احکام تحلیلی، تصور محمول در تصور موضوع هرچند به گونهٔ ابهام‌آمیز موجود است. مانند هر پدری مرد است. در احکام ترکیبی، با تجزیه و تحلیل مفهوم موضوع، نمی‌توان به مفهوم محمول دست یافت، و تنها از طریق تجربه می‌توان به این نتیجه رسید. مانند آب در صد درجه به جوش

www.SID.ir

Archive of SID

می‌آید. بنابراین «احکام پیشینی[11] که شناختی است مستقل از تجربه است و هرگونه دخالت حس. اما احکام پسینی[12] معرفتی حاصل از تجربه و دخالت حس است» (کورنر، ۱۳۹۰: ۱۵۱-۱۳۹). ارزیابی مذکور نزد آیر به فهم این نکته کمک می‌کند که یک گزاره زمانی تحلیلی است که اعتبار و ارزش آن فقط وابسته به تعاریف آن از نمادهایی باشد که خود در بردارد، یعنی حالت پیشینی دارد و اصلاً تجربی نیست. گزاره زمانی ترکیبی است که ارزش آن به وسیلهٔ حقایق و داده‌های تجربی یا پسین تعیین می‌شود.

آیر می‌گوید: «معیاری که با آن ارزش یک قضیهٔ تحلیلی پیشینی را تعیین می‌کنیم برای تعیین ارزش و اعتبار یک قضیهٔ تحلیلی یا ترکیبی (تجربی) کافی نیست زیرا از ویژگی‌های قضیه‌های تجربی عدم اعتبار کاملاً رسمی آنها است.» (Kosuth, 1992: 857) به گفته او هیچ قضیهٔ مطمئنی وجود ندارد و فقط گزاره‌های تحلیلی مطمئن هستند، زیرا متکی به فرم‌های ثابت پیشینی یا پیشاتجربی‌اند و همین امر موجب خطای کمتر آنها می‌شود. اما قضایای ترکیبی و تجربی به جهت اتکا به تجربهٔ حسی، فرضیات، مشاهده‌ها و آزمایش‌ها حالت نهایی ندارند. وی با تبعیت از هندسه در کتاب زبان، صدق و منطق می‌گوید: اصول متعارفه هندسه صرفاً تعاریف هستند و اینکه قضایای هندسی صرفاً نتایج منطقیِ این تعاریف هستند. تمام آنچه هندسه به ما می‌گوید این است که هر چیزی بتواند تعریف شود، همان چیز می‌تواند تبدیل به نظریه شود. هندسه در خودش درباره فضا یا سیستم منطقی است، و قضایای آن قضایای تحلیلی هستند (Ayer, 1936 quoted in kousoth, 1994 : 580). البته بعدها آیر خود اذعان کرد این تمایز تحلیلی –ترکیبی به همان وضوح و قطعیتی نیست که می‌پنداشته است (آیر و مگی، ۱۳۹۲: ۹۰).

نظریه کاربردی معنا

ویتگنشتاین در رابطه با نظریهٔ دوم خود یعنی«نظریهٔ کاربردی زبان» بر اساس این پرسش که «معنای یک واژه چیست؟» به این پاسخ می‌رسد که: «معنای یک واژه، کاربرد عملی آن است.» (بیگ‌پور، ۲۱۴:۱۳۹۰) و می‌گوید «بگذارید کاربرد واژه‌ها معناشان را به شما بیاموزد.» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۱ : ۳۸۸) منظور مفاهیمی است که معنایشان را از کاربردشان در عرصه زبان می‌گیرد. ویتگنشتاین در پژوهش‌های فلسفی می‌گوید: هنگامی که فیلسوفان با بکار بردن واژه‌ای بر این تلاش‌اند که ذات چیزها را در آن ضبط کنند باید همیشه از خود بپرسیم آیا این واژه در بازی زبانی به عنوان خانه اصلی‌اش هم عملاً به همین نحو به کار می‌رود (ویتگنشتاین، ۱۳۹۱ : ۱۰۳). در این مرحله او معتقد است که بر اساس شیوه‌ای که نام‌ها در زبان کاربرد پیدا می‌کنند، معنا می‌یابند، نه صرفاً بر اساس اشاره کردن به شیء و... بلکه کاربرد واژه، سازندهٔ معنای آن است. به بیان او بین واژه و معنای آن، ارتباط ذاتی وجود ندارد.

گزاره‌های کاسوت

کاسوت به بررسی هنر به منزلهٔ قضیهٔ تحلیلی پرداخت. به کارگیری همان‌گویی در هنر مفهومی سبب پیدایش آثاری شد که «خود- ارجاع» است. بدین‌ترتیب وجود هنر به عنوان امری تکراری در نظر گرفته شد. قضایای تحلیلی، چیزی به ما نمی‌گویند. به نظر می‌رسد تأکید بر قضیهٔ تحلیلی، تأکید بر استفاده و کاربرد فرم‌هایی در هنر است که خودبسنده است؛ فرم‌هایی که تحت‌تأثیر هیچ‌کدام از شرایط بیرون از زمینه‌اش قرار نمی‌گیرد. کارکرد هنر، در مسیری قرار دارد که کاسوت با پرسش یا به چالش انداختن ذات هنر، و اتکا به ایده و جنبه مفهومی اندیشه مد نظر قرار می‌دهد. نتیجه اینکه کارکرد آثار هنری خود کاسوت به چالش کشیدن ذات هنر، است. مارسل دوشان اول‌بار این کارکرد هنر را رواج داده بود. در حقیقت او بود که هنر را به ذات اصلی‌اش یعنی پرسش‌گری و به چالش‌کشیدن نزدیک کرد. در نتیجه می‌توانیم بگوییم با اتکا به پیش‌ساخته‌های دوشان چرخشی از زبان هنر به سمت آنچه در حال گفته شدن بود صورت گرفت. ذات هنر از مسألهٔ ریخت‌شناسانه به مسألهٔ‌ای دربارهٔ هدف هنر، در حال تغییر بود. وظیفهٔ هنرمندان معاصر بعد از دوشان از خلق کردن به افزودن به فهم هنر تغییر کرد. درحالی‌که فرمالیست‌ها خودشان را به زبانِ موروثیِ هنر سنتی محدود می‌کردند، هنرمندان مفهومی، می‌خواستند با کنار

www.SID.ir

Archive of SID

گذاشتن عناصر ریخت‌شناسانه قبلی در یک شرایط جدیدی قیاس بین شرط هنر و شرایط قضایای تحلیلی را مطرح کنند، و مصر بودند این شرایط از دل خود مسائل هنر بیرون آمده باشد.«ایدهٔ هنرمند فراتر از اثر به جا مانده از اوست.» و هنر با تأثیری که بر «عالم هنر» می‌گذارد، بقا و دوام می‌یابد. «اثر هنری یک گزاره در بافت هنری است.» (kosuth, Ibid: 856)

یکی از گزاره‌های مهم و بحث‌انگیز کاسوت، «هنر به منزله ایده به منزله ایده» است. این گزاره از «هنر به منزله ایده» مارسل دوشان[۱۳] و «هنر به مثابهٔ ایده به مثابهٔ ایده» از اندیشه‌های آد رینهارت برگرفته شده است، کسی که منطق سرسخت نقاشی‌هایش گواهی بر محدودیت‌های مدرنیسم هنری بود» (وود، ۱۳۸۳: ۵۳). اگر «هنر به منزله ایده» را در مقام گزاره‌ای ترکیبی در نظر بگیریم، مفهومی که محمول گزاره واقع می‌شود «به منزلهٔ ایده است»، یعنی محمولِ ایده در موضوع یعنی هنر مندرج نیست و ایده نه در خودِ اثر هنری که از بیرون و با توسل به اطلاعات بیرونی و جدای از شرایط درونی خود هنر به آن بار می‌شود. جوزف کاسوت با وجود اینکه می‌داند گزاره‌های تحلیلی این همان‌گویی‌اند، این گزاره دوشان یعنی هنر به منزله ایده را به ««هنر به منزله ایده، به منزله ایده»، تغییر می‌دهد. کاسوت در ارائهٔ گزاره‌ای چون «هنر به منزلهٔ ایده به منزله ایده» یا «هنر تعریف هنر»، ادعای هنر برای هنر دارد، یعنی با تلقیِ آن به منزله گزاره تحلیلی، معتقد است که ایده یا شرایط هنر در خود هنر مندرج است. اما خود این هنر برای هنر، از فرمالیسم فاصله دارد و متکی به حوزهٔ فلسفهٔ تحلیلی و فلسفه زبان است. کاسوت می‌گوید آثار هنری از گزاره‌های تحلیلی بوده و به همین دلیل وقتی در بافت خودشان به‌عنوان هنر دیده شوند، هیچ اطلاعاتی را دربارهٔ هیچ موضوع دیگری ارائه نمی‌کنند. فرم‌هایی از هنر که بتوان آنها را قضیه‌های ترکیبی قلمداد کرد، توسط جهان قابل اثبات‌اند، یعنی می‌توان گفت: برای درک این قضایا باید چارچوب حشو و دَوری هنر را کنار گذاشت و اطلاعات بیرونی را مورد توجه قرار داد. اما برای اینکه قضایای تحلیلی هنر قلمداد شود لازم است این اطلاعات بیرونی نادیده گرفته شود، زیرا اطلاعات بیرونی (کیفیت‌های تجربی) ارزش ذاتی خودشان را دارند که برای فهم این ارزش نیازی به وضعیت شرایط هنر نیست. شروط هنری در نهاد زبان هنری هستند و بی‌واسطگی نمود و ظاهر آثار هنری، راهی به شروط هنری زبان هنری نمی‌برد. فرم‌های زبانی که هنرمند در چارچوب آنها گزاره‌های خود را مطرح می‌کند، ماحصل اجتناب ناگزیرِ رهایی هنر از محدودیت‌های ریخت‌شناسانه به شمار می‌آیند. گزاره‌های کاسوت نوعی تأمل بر امکانات رابطه زبان، اندیشه و اثر هنری هستند و راه برون رفت هنر از تحریک ادراک حسی را پیشنهاد می‌کند.

تعریف هنر – شباهت خانوادگی و گرایش ویتگنشتاینی

هنرمند مفهومی به این می‌اندیشد که:۱). هنر قابلیت و توان رشد مفهومی را داشته باشد.۲). گزاره‌های هنری این قابلیت و امکان را به نحوی پیدا کنند که در راستای رشد مفهومی، پیش روند. از این که بگذریم نتیجه این است که هنر با هندسه و بنابراین مفهوم هنر هم از مفاهیم هندسی چون مثلث متساوی‌الساقین متفاوت است. زیرا یک مفهوم (هندسی) لحظه‌های متفاوتی را پشت سر می‌گذارد: تعریف، اصل موضوعه، اصل متعارفه و برهان‌های ضعیف و قوی. درصورتی‌که کاسوت در آرای خود بیشتر به کاربرد و زمینه متکی است و بنابراین تعاریف ذاتی هنر را کنار می‌گذارد. مفهوم هنر هم به گفته کاسوت متکی به تعریف می‌شود، اما باید دید کدام نوع تعریف ذاتی، کارکردی یا تولیدی برای تعریف هنر مناسب‌اند؟ به نظر می‌رسد در مقاله «هنر بعد از فلسفه» تعریف کارکردی هنر طرح شده است. صرفاً می‌توان بر اساس شباهت خانوادگی در مفهومی شدن آثار هنری با تکیه بر ایده وجه اشتراکی برای تعریف هنر در نظر گرفت. تعریف هنر با شباهت خانوادگی رقم می‌خورد. شباهت هم منوط به کارکرد مفهوم هنر است. بنابراین کاسوت در ارائه تعریف و منتج شدن به مفهوم هنر، از تعریف ذاتی و تعریف مبتنی بر روابط تولید بهره نمی‌برد. هنگامی که او می‌گوید: «هنر به منزله ایده به منزله ایده»، از تعاریف ذاتی هنر و نیز متکی به قاعده تولید می‌گذرد و به کارکرد هنر در ارتباط با ایده و شرایط تحقق ایده در هنر به شیوه مفهومی و زبانی می‌اندیشد. بنابراین رویکرد و اسلوب مشابهت خانوادگی

www.SID.ir

Archive of SID

تفاوت فاحشی با رویکرد تعریف‌گرا به صورت ذاتی دارد. رویکرد تعریف‌گرا صفات مشترک تعریف‌کننده ماهیت پدیده مورد نظر را جست‌وجو می‌کند. رویکرد مشابهت خانوادگی متکی به رشته‌هایی منقطع ولی درهم تنیده از شباهت‌های مفهومی است. این رویکرد با تأکید بر تفکیک هنر از ناهنر بدون استناد به خصوصیات مشترک بر شرح عملی‌تری از نحوه شناسایی و تشخیص هنر تأکید می‌کند، زیرا شباهت‌ها قابل دسترس‌ترند. اما اینکه بتوان به خصیصه‌های ذاتی هنر دست پیدا کرد بسیار بعید به نظر می‌رسد (کارول، ۱۳۸۷ : ۳۳۸). هنر مانند هندسه نیست، که با تعریف‌گرایی قابلیت تطابق داشته باشد. مفهوم هنر به مفهوم «بازی» بیش از مفهوم مثلث متساوی‌الاضلاع شبیه است.

شباهت خانوادگی شبیه اسلوب مفهوم بازست. برای نوویتگنشتاینی‌ها شباهت به سرمشق‌های هنری و شقوق شاخه‌هایی از آنها که پیش‌تر به رسمیت شناخته شده تنها گزینه موجود است (همان : ۳۳۸). این شباهت‌ها ممکن است در صفات بیانی، فرم و موضوع باشد. اثر هنری جدید می‌تواند از لحاظ و جنبه‌های متفاوت بسیاری با آثار سرمشق شباهت داشته باشد. در این رویکرد با افزایش تناسبات و شباهت‌های بین سرمشق و اثر جدید می‌توانیم به طبقه‌بندی آن اثر دست بیابیم. در اینجا باید شرحی از مفهوم کاربردی‌مان و نحوه صدق مفهوم هنر در کاربست عملی ارائه شود. همچنین از آن برای تمایز هنر از ناهنر بهره گرفته شود. در رویکرد نوویتگنشتاینی رویکرد تعریف‌گرا توجیه‌گری منطقی چندانی ندارد.

تعریف هنر، هنر مفهومی باز، مفهوم کارکردی هنر

هنرمند از نظر کاسوت کسی است که دربارهٔ ذات هنر سؤال کند و آن را به چالش بکشد. از نظر وی به چالش کشیدن ذات نقاشی به معنای سؤال از ذات هنر نیست. پذیرش نقاشی به معنای پذیرش سنت مرتبط با آن است. واژهٔ هنر کلی و نقاشی خاص است. کسی که ذات هنر را می‌پذیرد، سنت اروپایی تقابل دوگانهٔ مجسمه/ نقاشی را پذیرفته است. آثار هنری معاصر با گذار از دو مدیوم نقاشی و مجسمه و با اتکا به شباهت‌های خانوادگیِ بین مدیوم‌های هنری، می‌توانند از تعامل‌های بینارسانه‌ای حاصل شوند. این گذر، برای هنرمندان این امکان را به وجود می‌آورد که از امکانات رسانه‌های هنری استفاده کنند و با تعریف جدید، اثری هنری را همان ایده فرض کنند و بر اساس همین شباهت به التقاط‌های مختلف و جسورانه دست یابند. به گفته کاسوت اگر یکی یا تمام ویژگی‌های فیزیکی آثار معاصر بصورت جداگانه مورد توجه قرار گیرند، آنگاه با مفهوم هنر ارتباطی نخواهند داشت، بلکه باید به مفهوم هنر، در کل و به صورت باز توجه نمود. در نتیجه مفهوم در هنر مفهومی، متوجه تعریف بر اساس ویژگی‌ها، صفات عرضی و ذاتی آثار هنری نیست. به نظر می‌رسد منظور کاسوت از مفهوم با **تعریف هنر به طور کلی** نه با هنرهای خاص یا با بخش‌هایی از هنر بلکه با هنر به‌طورکلی مرتبط است.

در نهایت تعریف هنر وابسته به شرایط آثار هنری است. شرایط هنر یعنی اندیشه و جست‌وجو در زمینه و کارکردی که معنا و روابط معناساز را در آثار هنری رقم می‌زند. در این صورت همان‌طورکه مفهوم بازی و صندلی به کارکرد و زمینه‌شان وابسته است، مفهوم هنر هم به کارکردش وابسته است. ایده‌ها با قرارگیری در فضای منطقی به شکل گزاره‌های هنری در می‌آیند، ایده‌هایی که به شکل‌گیری فرم یا مفصل‌بندی‌هایی منجر می‌شوند که صریحاً آنها را نشان می‌دهند و چیز دیگری نمی‌گویند. در این فضای منطقی گزاره‌های تحلیلی قطعی و قابل صدقند. در هنر مفهومی ایده‌ها لوازم ساخت مفهوم‌اند. «مفهوم و ایده دو مقولهٔ متفاوت هستند. اولی اشاره به مسیری کلی و عمومی دارد که دومی اجزاء و ترکیب‌هایش را می‌سازد. ایده‌ها به تنهایی می‌توانند اثری هنری باشند. آنها درون زنجیرهٔ گسترش‌یافته هستند که سرانجام شکل و فرم خواهند یافت. ایده‌ها برای وجود داشتن نیازی ندارند به اثری قابل رؤیت تبدیل شوند.» (امیرحاجبی ۱۳۹۲: ۴۲-۴۱). با تعاریف زمینه‌گرا و کارکرد محور می‌توانیم هر چه زمینه کارکرد مشابهی (شباهت خانوادگی) داشته باشد را ذیل یک مفهوم بگنجانیم.

از آنجا که آثار هنری قاعده‌های تولید ثابتی ندارند یا بعضاً می‌توانند قاعده‌های پیش‌بینی‌پذیری نداشته باشند؛ اما کاسوت برای تبیین رابطه صریح ایده و اندیشه، فضای

www.SID.ir

Archive of SID

منطقی، گزاره‌ها و وضعیت ممکن چیزها، برای هنر عرصه محدود و پیش‌بینی‌پذیری در نظر گرفته است. با توجه به چرخش از ریخت و فرم آثار به زمینه اثر و شرایط معناداری آنها می‌توانیم بگوییم این گزاره‌ها تا از صورت یا فضای منطقی یک حکم تبعیت نکند معنادار نیستند. در نتیجه شرایط معناداری گزاره‌های هنری همان شرایط منطقی حاکم بر نظام زبان در نظر گرفته شده است. بنابراین فضای منطقی برگرفته از زبان در گزاره‌ها این قدرت را دارد که هر امر غیرهنری را تبدیل به اثر هنری قابل قبول کند.

کاسوت از مفهوم به تعریف هنر، از تعریف هنر به ایده، از ایده به شرایط شکل‌گیری اثر هنری، از شرایط شکل‌گیری به زمینه اثر هنری در ارتباط با نحو ممکن گزاره‌ها و فضای منطقی چرخش می‌کند. بدین صورت است که آثارش از ستایش ریخت و ظاهر و فرم اثر هنری به استقبال از نحو ممکن گزاره‌ها در فضای منطقی و وضعیت ممکن چیزها در مجموعه‌های قطعه‌بندی‌اش تبدیل می‌شود. آنها عاری از بیان‌گری، عاری از دغدغه‌های فرمالیستی، بدون پیچ و تاب، صریح و سریع به سمت ایده هنرمند نشانه می‌رود. اندیشه کردن در بنیان‌های نظری هنر و رد فرم‌های بیانی هنر مدرن و تبعیت از فرم گزاره‌های فلسفه تحلیلی پیشنهادی است که جوزف کاسوت به ما ارائه می‌دهد. او با همین پیشنهادها، علی‌رغم ابهاماتی که در تعریف مفهوم هنر و زمینه اثر و شرایط جدید دارد، خوشبینانه فرم‌های بیانی تازه‌ای را به خانواده تصاویر یا هنر افزوده است.

هدف هنر همان کارکردش است و کارکرد هنر هم به چالش کشیدن ذات هنر است. با تکیه به جمله معروف ویتگنشتاین یعنی معنا همان کاربرد است و توسیع نظری آن در عرصهٔ هنر، می‌توان گفت توجه به معنا اصولاً کارکرد را به عنوان پیش‌فرض پیش می‌آورد. حتی تعریف فرهنگ لغتی هم بسته به کاربرد در زمینه‌ای، از معنای ذاتی‌اش عاری می‌شود و ممکن است معنای جدیدی بیابد. در این وجه نظر، معنا پیشاپیش وابسته به عملکرد یا کارکرد است. موضوع بررسی تحقیقات مفهومی، معنای واژگان خاص مانند هنر است.کاربرد هنر، یعنی جداسازی بافت هنر از ویژگی‌های ریخت‌شناسانه.

ویتگنشتاین و زیباشناسی

ویتگنشتاین به زیباشناسی از دو منظر نگریست: در دوره اول تفکرش متأثر از شوپنهاور آن را امری رازورزانه و فراتر از حدود حسی زبان در نظر گرفت. در دوره دوم تفکرش نسبت به آن؛ دیدگاه ضدذاتگرایانه و ضدروانشناختی اتخاذ کرد و از تبیین علی روان‌شناختی و پیچیدگی‌های زیباشناختی روی‌گردان شد. در این مرحله هنر را از بررسی‌های تجربی مجزا کرد و معتقد بود که هنر نباید با مغالطه عاطفی خلط شود. ویتگنشتاین به جای امتزاج مفهومی تجارب زیباشناختی با حالات ذهنی و کاربرد وصفی یا اخباری زیبایی در زیباشناسی از شباهت خانوادگی بهره برد. (گوتر، ۱۳۹۵ : ۲۲۴-۲۲۵) واژه هنر از نظر او شروط لازم و کافیِ استفاده در جای صحیح خود را نداشت. به گفته ویتگنشتاین ادراک به ویژه متأثر از بافت و کاربرد زبانی است. این طور نیست که یک چیزی را ببینیم و بعد تفسیر کنیم. حرف ویتگنشتاین این طور خوانده شده که ادراک زیباشناختی نوع خاصی از دیدن وجوه است. اما شیوه‌های پیچیده‌ای از تعریف‌ها تدوین شده‌اند (تاونزند، ۱۳۹۳ : ۴۲۳). به گفته شارحان، دیدن وجوه به قدر کافی ممتاز و مشخص نشده که بتواند نقش زیباشناسانهٔ خود، را به عهده بگیرد.

کاسوت و گرایش ضدزیباشناختی

در گرایش فرمالیستی محض، به جدایی فرم و محتوا در آثار ادبی و هنری توجه شده و به ارزش فرمی پدیده‌های ادبی و هنری، مستقل از سایر خصلت‌های آثار، از جمله معنا؛ کاربرد و.... فکر شده است. در این نوع نگاه، هنر خود بسنده بوده و نیازی نداشته که در خدمت هیچ‌گونه هدفی از قبیل اخلاقی، سیاسی یا مذهبی و ... باشد. فرمالیست‌ها، شعار «هنر برای هنر» یا «خودکاری و استقلال اثر» را سر داده بودند و خودِ اثر را کانون توجه و به تنهایی واجد ارزش و اهمیت در نظر گرفته بودند.

راجر فرای[۱۴] در مقام منتقد فرمالیست، یکی از نخستین هواداران دو آتشهٔ پست‌امپرسیونیست‌ها و خصوصاً سزان، «فرمِ ناب» را روابط بصری میان خطوط و رنگ‌ها و تأثیر احساسی بر مخاطب و چشم را به عنوان دریچهٔ دریافت حظ بصری می‌دانست. این بیانِ فرای - فرم

www.SID.ir

Archive of SID

اثر هنری را صرفاً برای التذاذ چشم در نظر می‌گرفت. بنابراین فرم ناب فرای، از هر گونه تعلق جغرافیایی، تاریخی و .... رها بود. کلایو بل،[15] دیگر منتقد فرمالیست، اعتقاد داشت که فقط «خصوصیات فرمی نقاشی- نسبت‌ها و ترکیب‌های خطوط و رنگ‌ها- مناسبت هنری دارند.» (شلی، ۱۳۹۵: ۲۴) کلایو بل این نسبت‌ها و روابط را فرم معنادار یا دلالت‌گر[16] نامید که در شخص ایجاد انگیزش زیباشناختی می‌کند. در «فرمالیسم کارکردی»: «فرم هنری اثر هنری، مجموعهٔ گزینه‌هایی است که به منظور تحقق مقصود یا غرض اثر هنری در نظر گرفته شده‌اند.» (پرتجان، ۱۳۹۲: ۲۲۴) این نوع فرمالیسم، نقطهٔ مقابل فرمالیسم محض است. این تقابل به نحوی بیان‌کننده «زیبایی آزاد» و «زیبایی مقید» کانتی هم هست. بدین معنی که زیبایی آزاد رها از هر گونه قصد، نیت و هدفی زیبا است، اما زیبایی مقید بسته به هدف و کاربرد، زیباست. در ادامه کلمنت گرینبرگ،[17] به عنوان مدافع اکسپرسیونیسم انتزاعی[18] و جکسون پالاک به ترتیبی حامی سطح‌گرایی و دو بعدی‌گرایی بوده و می‌گوید: «یکپارچگی و یگانگیِ وضعیت مادی رسانهٔ هنری، انتزاع را به یک ضرورت تاریخی مبدل می‌کند.» (گوتر، ۱۳۹۵: ۱۷۴) اما گرینبرگ همراهِ دفاع از گرایش‌های فرمال از انفجار مدیوم‌های هنری چندان خشنود نبود.کاسوت با عطف نظر به جنش‌های هنری مدرن و نقد فرمالیستی ویژگی‌های هنرفرمالیستی را چنین برمی‌شمرد:

۱. هنر فرمالیستی به زمینهٔ ریخت‌شناسانه اتکا دارد.۲. اشیاء یا آثار فرمالیستی از نظر بصری مشابه‌اند و از لحاظ مفهومی/ هنری به هم ارتباط ندارند.۳. تکیهٔ نقد فرمالیستی بر «ریخت‌شناسی» منجر به طرفداری متعصبانه از هنر سنتی فرمالیستی می‌گردد و بنابراین نقد فرمالیستی متکی بر یک روش علمی یا یک تحقیق دقیق با ابزار محققانه نیست. ۴. منتقدان فرمالیستی چیزی فراتر از تحلیل ویژگی‌های فیزیکی اعیان (جزئی) در یک بافت ریخت‌شناسانه ارائه نمی‌دهند. نگاه منتقدان فرمالیستی به «جزء» است نه کلیات. ۵. این ویژگی به ذاتِ کارکرد هنر راه نمی‌برد. از نظر کاسوت منتقدان فرمالیسم: ۱. هم تعریف هنر را نادیده می‌گیرند و ۲. هم عناصر مفهومی هنر را کنار می‌گذارند. جوزف کاسوت فرمالیسم را نمی‌پذیرفت و از مینیمالیسم که زمینه و شرایط جدید هنر را از دغدغه‌های پیشین می‌زدود در راستای هنر مفهومی دفاع می‌کرد. در مینیمالیسم فرم همان مفهوم پشت اثر را می‌نماید. بنابراین او به تبعیت از مینیمالیست‌ها که گویی مفهوم اثرشان در همان فرم قابل بیان است، هنر را عاری از پیش‌فرض‌های تجربی، حسی و نیز استعلایی در نظر می‌گرفت.

جوزف کاسوت با تأکید بر نفی هنر فرمالیستی و حتی اکسپرسیونیستی، زیباشناسی[20] و هنر را از هم جدا می‌کرد و معتقد بود، این دو با هم خلط شده‌اند. زیباشناسی با ادراک جهان سر و کار دارد و «ملاحظات زیباشناختی ربطی به عملکرد و کارکرد اشیاء یا اعیان در بافت هنری خودشان ندارد» (Kosuth, 1992: 854). کاسوت اعتقاد دارد که ملاحظات زیباشناختی همیشه نسبت به کارکرد اشیاء در هنر حالت «فرعی» دارند. از نظر کاسوت تزئین در خدمت مقاصد زیباشناختی است و ذوق و سلیقه را ارضاء می‌کند و تزئینات در ردهٔ تجربیات محض زیباشناختی قرار می‌گیرند. زیباشناسی از نظر مفهومی با هنر بی‌ارتباط است. زیباشناسی با ابژه‌ها از آن نظر که برانگیزننده حس و لذت‌اند سروکار دارد و این مسألهٔ «عالم هنر» نیست، زیرا هیچ ارتباط روشنی با کارکرد ابژه‌ها در بافت هنری ندارد. هنر مفهومی از تحقق مولفه‌هایی که ذیل زیباشناسی قرار دارد فاصله می‌گیرد.

ب.تحلیل اثر کاسوت

برای اینکه معنا را وابسته به کارکرد و زمینه و بافت نشان دهیم به شرح و تفسیر یکی از معرف‌ترین آثار کاسوت یعنی مجموعه قطعه‌بندی‌شده یا مابه ازای گزاره «یک و سه صندلی»، می‌پردازیم که یک گزاره تحلیلی است. کاسوت بدواً در بافت این مجموعه رابطهٔ «نمودهای یک شیء» با «واقعیت» آن را در بوته اندیشه قرار می‌دهد؛ سه جلوهٔ یک صندلی؛ شاملِ صندلی درون اثر، عکس صندلی و تعریف صندلی در لغت‌نامه (کاسوت عموماً از دو نوع فرهنگ ریشه‌شناسی و ترجمه استفاده می‌کند)، در کنار یکدیگر ارائه شدند تا از طرفی جایگاه آنها در ارتباط بین مفهوم؛ مصادیق تجربی مفاهیم و تصاویر آنها مورد بررسی قرار گیرد و از طرف دیگر حالت‌های ارائه ایده

www.SID.ir

Archive of SID

صندلی در ذهن هنرمند را به اجرا بگذارد. در این اثر با تدقیق در هر جز به منزله کلیت و نوعی قیاس بین این سه، این سؤال مطرح می‌شود کدام یک واقعیت صندلی را دربردارد؟. آنچه که هویت یک شیء مثل صندلی را تعریف می‌کند، انگاره‌هایی چون نام، شکل، کاربرد، جنسیت و البته استعاره‌های معنایی‌ای است که مستقل از وجود شیء بوده و توسط خود شیء به طور ذاتی بیان نمی‌شوند. مجموعه استنباط‌هایی که درحوزهٔ ادبی برای آن قائل می‌شویم، خارج از «جنبهٔ وجودی» شیء قابل درک است. اما از آنجا که رویکرد ما جزیی‌نگر نیست، از بسط این توضیح می‌گذریم. به بیان این نکته می‌پردازیم که معنای این اثر در سایه ارتباط بازنمایانه با گزاره یک و سه صندلی تحقق می‌یابد و گزاره تحلیلی هم در ارتباط با وضعیت یک و سه صندلی ضرورتاً صادق از کار در می‌آید. از این رو اصالت معنا و شرایط معنای اثر وابسته به همان بافتی است که در آن طرح شده است. در هر دو حال به نظر می‌رسد این اثر حاکی از این است که نمی‌توان از نظام بازنمایی خارج شد (آفرین، ۱۳۹۳: ۵۷-۵۶). به گفته کرولین وایلد مفسر، توجه به مجموعه قطعه‌بندی‌شدهٔ «یک و سه صندلی» کاسوت، «به خاطر آن شیوه‌ای است که ما را ملزم می‌کند دقت کنیم، چطور معنا درون اثر هنری جای گرفته است.» (Wilde, 128 :2007) او در رابطه با این اثر توضیح می‌دهد که: «در این اثر، سه دسته‌بندی بسیار متفاوتِ چیزها وجود دارد و تنها چیزی که هر سه را با هم همسو می‌کند مجاورت و نزدیکی‌شان است. هیچ معیاری وجود ندارد. هیچ مرحله‌ای که در آن یک رنگ ماده به دیگری تبدیل شده باشد. نه حتی کمترین اثری از مراحل خلاقانه مانند اثر جسپر جونز»[۲۱] (ibid :129) از نظر او «هر اثر هنری به‌طورقابل‌توجهی مربوط به دورهٔ خودش است. بنابراین ما کاملاً آگاه هستیم که معنا و اهمیت یک کار هنری، در جامع‌ترین سطح در چارچوب متن‌های بزرگتری از تولید قرار گرفته است. بخشی از جایگاه اثر درونِ عرفِ (سنت) خودِ هنر است.» (ibid). با نگاه کلی‌نگر به این اثر، وایلد بر این باور است که نوشته و متن خود را از مسائل مربوط به هستی‌شناسی به سمت مسائل مهم‌تری از معنا و مرجع می‌کشاند؛ و این معنای واژهٔ صندلی نیست که مد نظر است بلکه معنای ایدهٔ خود هنر است که ملاک است (ibid: 132). این بحث وایلد خود تأییدی است براین گفته کاسوت که: «من همیشه باور داشته‌ام ایده‌های من نباید به مثابه ابژه‌های زیباشناختی دیده شوند، بلکه آنها اشاره به زیباشناسی و زیبایی دارند که در خود ایده است.» (آلبرو، ۱۳۸۸ :۲۶۸) ایده‌های کاسوت ابژه‌های زیباشناختی و فرم‌های ادراکی و بصری تولید نمی‌کنند. افزون بر این، رابطه بازنمایانه گزاره و تصویر آن، به مخاطب هشدار می‌دهد معنا در مرحله اول در همین اثر هنری و منطبق بر این رابطه و نیت و ایده هنرمند است و نه وابسته به تفسیر او. بنابراین دیدن به مثابه، یا دیدن از وجه در این مرحله در پرانتز قرار می‌گیرد. افزون براین، عنوان این اثر به چیزی ارجاع می‌دهد که مفهوم اثر مذکور، از آن ساخته شده است. در حالی‌که خود این اثر نیز به مفهوم آن، که عنوان این اثر بدان ارجاع دارد، اشاره می‌کند. این اثر همان است که هست (ککلن،۱۳۹۴: ۲۴۸).

در مقدمه گفتیم کاسوت دغدغه نشانه‌های زبانی را به آثار هنری می‌آورد. رویکرد هنری به گزاره‌های کاسوت از دغدغه زبانشناسی و معناشناسی متفاوت است. هنر در نظر کاسوت متکی بر روابط خود - ارجاع درونی است، درحالی که زبانشناسی و معناشناسی به روابط بیرونی هم متکی است. بنا به گفتهٔ آرتور دانتو:[۲۲] «آثار هنری دربارهٔ چیزی هستند و بنابراین این آثار واجد معنایند. ما معانی را استنتاج یا درک می‌کنیم، اما معانی به هیچ وجه اموری مادی نیستند. برخلاف گزاره‌ها، که دارای موضوع و محمول‌اند، معانی در ابژهٔ حامل آنها تجسم می‌یابند. آثار هنری معانی مجسم‌اند. بیشتر فیلسوفان زبان، توجه‌شان به معناشناسی است و گزاره‌ها را به گونه‌ای تحلیل می‌کنند که موضوع در دامنهٔ محمول واقع می‌شود، معناشناسی از روابط بیرونی نظیر «دلالت» یا «معنا به مصداق» بهره می‌گیرد. اما نوع رابطه‌ای که هنر منوط به آن است درونی است. ابژهٔ هنری، معنا را تجسم می‌بخشد یا بالنسبه تجسم می‌بخشد. اثر هنری، عینی مادی است که برخی از ویژگی‌های آن به معنا تعلق دارد و برخی دیگر چنین نیست.» (دانتو،۱۳۹۴: ۵۳-۵۲) آرتور دانتو در این سطور نوع رابطه معناساز در اثر هنری را متفاوت از رابطه معنا در زبان تشخیص می‌دهد. ایده و اندیشه هنرمند در انتخاب گزاره است که در مورد مجموعه یک و سه صندلی اول در

www.SID.ir

Archive of SID

گزاره یا عنوان و بعد در مجموعه قطعه‌بندی‌شده مذکور تنظیم گردیده است. در این مجموعه نوعی شکل‌دهی به تصویرِ اندیشه و یا تجسم‌بخشی به تصویر مفصل‌بندی‌شده در تطابق با گزاره‌ای زبانی صورت گرفته است. کاسوت بین ایده یک و سه صندلی در گفتار با کارماده هنری یعنی سه صندلی به سه حالتی که در عرصه عمل صورت مادی و عینی یافته‌اند، با تأکید بر جستجوی بنیان‌های مفهومی هم‌ارزی برقرار کرده است. در این مجموعه، کنکاش در ایده، معنا و مفهوم بدون «عنوان» و در حقیقت گزاره زبانی ممکن نمی‌شود. زیرا نوشتار در هنر مفهومی، عنصری است که هم در عنوان حضور داشته و هم قابلیت انتقال مفهوم را دارد. نوشتار توانسته به صورت تجسمی در خود اثر مفهومی بروز یابد و ابزاری در دست هنرمند برای نمایاندن ایده‌اش گردد. (سهیلی اصفهانی، ۱۳۹۵: ۱۲-۱۱)

یافته‌ها: بحث و نقد

به عنوان نتیجه بحث درباره گزاره‌ها و خود آثار جوزف کاسوت می‌توان گفت گزاره‌ها عنوان آثار او هستند. هر اثر یا مجموعهٔ قطعه‌بندی‌شده‌ای[۲۳] که او به عنوان وضعی از امور برای گزاره‌ها یا عناوینش می‌سازد، رابطه معناساز اثر او را القا می‌کند. بنابراین کاربرد گزاره‌های مذکور یا عناوین آثار در زمینه طرح خود یعنی همراه آثار یا در سری‌هایی از آنها روشن می‌شود. در حقیقت کاسوت تلاش کرده تصویر گزاره‌هایش را مجسم کند. مانند هندسه‌دانی که برای روشن کردن تعریف هندسی مثلث به رسم آن مبادرت می‌کند. او با درجِ «یک و سه صندلی» در صدد ارائه گزاره‌ای تحلیلی است، که با نظر به رابطه درونی به ارائه وضعی از امور (هر چند ساختگی) در تطابق با گزاره یا عنوان برمی‌آید. البته این هدفی است که در راستای همان خود - ارجاعی بین گزاره و تصویر آن، انجام می‌شود و چیزی به نام تصویر اندیشه را به وجود می‌آورد. در نتیجه آثار هنری کاسوت به منزله مابه‌ازای تصویری یا وضعی از امور ساختگی برای گزاره‌های وی ارزیابی می‌شوند. اما آیا در این وضعیت، مقاصد هنرمند (خود کاسوت) بسیار مهم و تلقی مخاطب کم اهمیت فرض نشده است؟ تلقی و برداشت مخاطب حول ایده هنرمند لنگر می‌اندازد و در زمین سخت او گیر می‌کند. در دوره‌ای که فلسفهٔ سنتی به‌خاطر تلقیّاتش غیرواقعی خوانده شده؛ امکان‌های هنر برای ادامهٔ حیات نه تنها به این بستگی دارد که خود هنر به عنوان خدمات، تبلیغات، تجارب بصری (یا نوع دیگر) یا تزئینات رفتار و عمل نکند (به این دلیل که هنر گاهی اوقات به‌راحتی جایگزین فرهنگ پر زرق و برق و کم محتوا و مظاهر تکنولوژیک می‌شود) به‌علاوه به این امر نیز وابسته است که از زیر بار فلسفه هم بیرون بیاید. تعبیر کنونی از هنر برای هنر، با کاربرد هنر خود - ارجاعِ کاسوت متفاوت است. به گفته کاسوت هنر بدین طریق در این دوره از زندگی بشر، بعد از فلسفه و دین، احتمالاً همان تلاشی است که نیازهای روحی بشر را، ارضاء می‌کند. اما به نظر می‌رسد هنر برای اینکه تصویر اندیشه باشد، خود تالی زبان، فلسفه زبان‌شناسی و یا گزاره‌های تحلیلی و فلسفی شده است. می‌دانیم امکان‌هایی در ویژگی منحصر بفرد هنر، در ظرافت‌های نگاه، در باقی‌مانده و مازاد نگاه، در شواهد ارزیابی‌ناپذیر و حتی در امر غیرقابل بیان و ارائه آن وجود دارد که به هنر توان کناره‌گیری از دور بازنمایی در حالت‌های مختلف را می‌دهد. این امکان‌ها از سوی کاسوت حداقل در مقاله «هنر بعد از فلسفه» و اثر مذکور نادیده گرفته شده است.

از نظر جوزف کاسوت معنا وابسته به زمینه کارکرد مصادیق اثر هنری و هنر یک مفهوم است. ایدهٔ ذهنی هنرمند یا انتخاب یک گزاره یکی از شرایط فعلیت‌یافتنِ آثار هنری است. واژه هنر مفهومی ابتدا به ذهن این نکته را متبادر می‌کند که با ابتنا برآن قصد شده که در حوزه هنر به تشریح یا آفرینش مفاهیم بپردازد. اما با مطالعه آثار کاسوت این نکته بارزتر می‌شود که دغدغه‌های او کمتر به آفرینش مفهوم و بیشتر با به‌کارگیری اثر هنری به منزله اجرای ایده، در نظر گرفتنِ هنر به منزله مفهومی کلی و باز، مربوط می‌شود که همین مفهوم هم ناظر به شباهت خانوادگی است. در عین حال به نظر می‌رسد هنوز تنها فیلسوف است که مفهوم خلق می‌کند. وقتی هنرمندی ادعا می‌کند می‌توان برای هنر پایه‌های مفهومی پی بریزد، باید ادعای او را مورد تدقیق قرار داد تا مثل مفهوم‌زایی دوشان در زمینهٔ هنر به ابتذال کشیده نشود (Zepeke, 2009: 182). کار هنرمندان مفهومی متفاوت‌تر و

www.SID.ir

Archive of SID

استعاری‌تر از مفهوم آفرینی یک فیلسوف است. افزون بر این، گسترش معنای اثر هنری توسط یک هنرمند زمانی استعاری‌تر می‌شود که امکان بررسی روابطی را به صورت گسترده‌تر بیرون از زنجیره بازنمایانه رابطه گزاره‌ها، امر واقع و وضعیت امور جهان، در نظر بگیرد. اینجا دعوت از وجه نظر مخاطب هم در معنازایی مجاز شمرده می‌شود. هنرمند می‌تواند به جای هم‌ترازی دو عرصه گفتار و عمل و حتی زمینه‌گرایی مورد اشاره (در دوره دوم تفکر ویتگنشتاین)، بر عدم تجانس و به اصطلاح نارابطه آن دو عرصه تأکید کند. به تعبیری امکان تغییر، خلاقیت و آفرینش امر نو بدون شکستن و گسستنِ زنجیره بازنمایانه دو عرصه گفتار و نوشتار، گفتار و تصویر جهان، گفتار و عمل، و اتکا به روابط دیگری ممکن نیست. به نظر می‌رسد با لحاظ کردن تفاوت و عدم‌تجانس دو عرصه گفتار و عمل و نه این همانی‌شان امکان گشودن راه‌های متفاوت اندیشیدن از طریق هنر، فراهم شود. طرقی که از روش کاسوت متفاوت است. به تأکید کاسوت با کنار گذاشتن شرایط ریخت‌شناسانه؛ شروط هنری باید در سرشت و نهاد زبان هنری (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۰۹) و به عبارت بهتر زمینه آثار هنری حضور یابند. کاسوت با رویکرد نوویتگنشتاینی و تکیه به شباهت خانوادگی مفهوم باز برای هنر در نظر گرفته است که قاعدتاً نمی‌تواند درباره شرایط واضح لازم و کافی تعریف هنر بحث کند. به علاوه کاسوت در مقاله «هنر بعد از فلسفه» از دو دوره فکری ویتگنشتاین استفاده کرده، بدون اینکه خط تمایز بین آنها مشخص باشد.

نتیجه‌گیری

کاسوت به مفهوم باز هنر با عطف نظر به تعریف هنر براساس شباهت خانوادگی می‌پردازد. گزاره‌های وی، تحلیلی هستند. آنها هیچ اطلاعاتی درباره وضع امور منتقل نمی‌کنند. اثر هنری یا کارِ هنر تکرار است، چون چیزی نیست جز ارجاع به خود و نهایتا بازگویی ایده. اثر هنری در زنجیره بازنمایانه رابطه بین گزاره‌های منطقی و مجموعه قطعه‌بندی‌شده باقی می‌ماند. به عبارت دیگر هنرمند می‌گوید هر اثر خاصِ هنری، هنر است و «این هنراست» یک پیشینی ِ صادق است. هنگامی که کاسوت، از ما می‌خواهد رابطهٔ اشاره‌ای و نیز ذات‌گرایانهٔ نام و اشیاء یا کلمه‌ها و چیزها را کنار بگذاریم معنی واژه، کلمه، اشیا، تصاویر را منوط به زمینه کاربرد می‌کند. به علاوه با گشودن امکاناتی برای عالم هنر، به محدود کردن ذهنیت مخاطب دست می‌زند، گویی در حال انتقال اطلاعاتی درباره یک رابطه خود ارجاع مربوط به اثر هنری‌اش به مخاطب است. او با همین تناظر کارکردهای احساس را هم از جانب هنرمند و هم از سوی مخاطب نادیده می‌انگارد و با این عملکرد، از زیباشناسیِ و ادراک محور بودنِ هنر، فاصله می‌گیرد. اینجا صرفاً هدف گذر کردن از زیباشناسی و هنر پیش از دوشان است، همان هنر و دوره‌ای که هنوز احتمال دارد همه ظرفیت‌ها و امکان‌های زیباشناختی آن، به کار گرفته نشده باشد.

اما از طرف دیگر گزاره‌های کاسوت، با اینکه تحلیلی‌اند و چیزی درباره امور واقع نمی‌گویند، با پیشنهاد جست و جو و به چالش‌کشیدن ذات هنر به کنار گذاشتن شرایط ریخت‌شناسانه هنر منجر می‌شوند، در حالی‌که فرم‌های تازه‌ی هنری را پیشنهاد می‌کنند. تمهیدات مذکور از این نظر مثبت ارزیابی می‌شود. کاسوت هنر را تعریف هنر می‌داند و تعریف هنر را منوط به ایده آن در نظر می‌گیرد، با این علم که از یک طرف، ایده توسط گزاره رقم می‌خورد و از طرف دیگر رابطه گزاره و اثر هنری خود به منزله ایده هنرمند است. اگر مفهوم هنر را باز در نظر بگیریم که تعریف آن نه صرفاً متکی به خصوصیات ذاتی متعلقِ مفهوم، و نه متکی به قاعده تولید اثر هنری بلکه به‌طورکلی در یک مرحله مشروط به ایده و مقاصد هنرمند است که در تعامل با شرایط و زمینه کاربرد آثار هنری تنظیم می‌شود، مسیر بهتری را می‌توانیم دنبال کنیم. اما با اینحال محدودیت‌های این مسیر را هم باید بپذیریم. مطالعه اثر یک و سه صندلی پاره‌ای از این محدودیت‌ها را آشکار می‌کند.

با اینکه آثار هنری قاعده‌های تولید ثابت یا بعضا پیش‌بینی‌پذیری ندارند کاسوت برای اشاره صریح اثر به ایده، در ارائه گزاره‌هایش آثار هنری محدود و پیش‌بینی‌پذیری در نظر گرفته و به عرصه تکرار و

www.SID.ir

Archive of SID

سری‌سازی افتاده است. کاسوت می‌گوید همه آثار در پایبندی به چیزی نگفتن درباره امور واقع یا مسائل تجربی مشترکند و البته این با تجارب ما متناقض است. درست است گزاره‌هایی که او در نظر می‌گیرد به صرف تحلیلی بودن، درباره امور واقع یا تجربه چیز چندانی نمی‌گویند. آنها در قیاس با گزاره‌های ترکیبی، به دلیل عدم وابستگی به تجربه مشاهده و آزمایش، خطاناپذیرتر و از «این هنر است» صادق بهره‌مند هستند. اما این انتقاد به کاسوت وارد است که در ارائه گزاره‌هایش با تکیه به فلسفه تحلیلی و سبک فلسفهٔ زبان‌شناسی صرفاً به شرایط معناداری گزاره‌ها و فهم چگونگی رابطه همتراز آن در عرصه هنر نظر کرده است. در نهایت با تمام موفقیتی که کاسوت در اجرای ایده‌هایش، کسب می‌کند نقدهایی به مولفه‌های مقاله «هنر بعد از فلسفه» او وارد است. حقیقت هنر و تعریف هنر بر اساس وجه مفهومی و بر اساس کارکرد آثار هنری در یک زمینه و بستر، تبدیل به یک مفهوم باز مبتنی بر شباهت خانوادگی می‌شود. بنابراین شباهت به یکی از وجوه سرمشق هنری، یکی از راه‌های تشخیص آثار هنری جدید می‌شود و نه همه آن. اثر هنری جدید می‌تواند از لحاظ و جنبه‌های متفاوت بسیاری شاید از جنبه تبعیت گزاره یا عنوان از اثر با آثار سرمشق شباهت پیدا کند. در این رویکرد با افزایش تناسب‌ها و شباهت‌های بین سرمشق و اثر جدید می‌توانیم به طبقه‌بندی اثر جدید دست بیابیم. جدای از این امر، شباهت‌ها ممکن است در فرم ارائه و موضوع یا تبعیت فرم گزاره از مجموعه قطعه‌بندی‌شده و به صورت خود ارجاع باشد. اما مفهوم باز هنر به جز اتکا به ایده شرایط لازم و کافی واضح قابل ذکری ندارند. البته اگر نگوییم او آنچه را نتوانسته بگوید با آثارش نشان داده و می‌توان شرایط نگفته و نوع زمینه‌ها را با توجه به اجرای آثارش، بیرون کشید. نقد دوم این است که او تقسیم‌بندی و مؤلفه‌های گزاره‌های فلسفی تحلیلی و ترکیبی را به صورت پیش فرض قبول کرده است. سوم اینکه او در مقاله «هنر بعد از فلسفه»، به نظر می‌رسد مدام بین دو دوره فکری ویتگنشتاین رفت و آمد می‌کند، بدون اینکه خط تمایز واقعی بین آن دو را رعایت کند.

در اغلب خوانش‌های مربوط به سری یک و چند چیز، از جمله یک و سه صندلی، به نقد و کنکاش در بازنمایی توسط کاسوت اشاره شده است. در صورتی‌که با خوانش مقاله مذکور و توجه به کلیت مجموعه قطعه‌بندی شده، به‌ندرت می‌توان امکان فراروی از رابطه بازنمایانه عنوان /گزاره یا بعد اندیشه با مجموعه قطعه‌بندی‌شدهٔ به منزله بُعد تصویری اندیشه را تصور کرد. در این مجموعه کاسوت نمی‌تواند از رابطه بازنمایانه گزاره و وضعیت تصنعی از امور که ایجاد کرده، بیرون بیاید. او آثار هنری در سری یک و چند چیز را صرفاً در حد نمایش‌دهنده و در رابطه بازنمایندهٔ گزاره‌های زبانی در نظر می‌گیرد و به علاوه در بند بازنمایی گفتار و تصویر یا گزاره و تصویر اندیشه باقی می‌ماند. این آثار مصداقی برای نمایش گزاره‌ها (یا عناوین‌شان و حتی گزاره اولیه کاسوت «هنر به منزله ایده به منزله ایده») محسوب می‌شود. راه‌های تازه ارائه و تعریف هنر محدودیت‌هایی به همراه می‌آورد. می‌توانیم بگوییم طبیعت هنر پیچیده‌تر از تصور کاسوت است و به طور کامل قابل قیاس با محاسبه‌های فرضی او در خصوص شرایط معناداری گزاره‌ها و رابطه صریح ایده و اندیشه با نوع ارائه آثار هنری نیست. در این پیچیدگی همیشه چیزی بیان‌نشدنی و محاسبه‌نشدنی به عنوان مازاد (نگاه یا مازاد عمل یا کنش هنرمند) باقی می‌ماندکه کاسوت بدان توجهی نکرده است.

به انضمام اینکه این حلقه تنگ بازنمایانه، امکان تفسیر مخاطب را هم محدود می‌کند. همچنین توجه به زمینه‌گرایی و کارکردگرایی در آثار هنری، و تعیین شرایط معناداری آنها در سایه عناوین و گزاره‌ها، ابهام دارد. با اینکه مفهوم کلی هنر به صورت خود ارجاع و درونی فهم می‌شود اما گسترش معنای اثر هنری توسط یک هنرمند زمانی استعاری‌تر می‌شود که امکان بررسی روابطی را به صورت گسترده‌تر بیرون از زنجیره بازنمایانه رابطه گزاره‌ها، امر واقع و وضعیت امور جهان، در نظر بگیرد. هنرمند می‌تواند به جای هم‌ترازی دو عرصه گفتار و عمل و حتی زمینه‌گرایی و بافت‌گرایی مورد اشاره، بر عدم تجانس و به اصطلاح نارابطه آن دو عرصه و تأثیر امری پیش‌بینی‌ناپذیر، خارج از زمینه بر خلق اثر

www.SID.ir

Archive of SID

هنری تأکید کند. به تعبیری امکان تغییر، خلاقیت و آفرینش امر نو بدون شکستن و گسستنِ زنجیره بازنمایانه دو عرصه گفتار و نوشتار، گفتار و تصویر جهان، گفتار و عمل، ممکن نیست. به نظر می‌رسد با لحاظ کردن تفاوت و عدم‌تجانس عرصه گفتار و عمل و نه این‌همانی‌شان امکان گشودن راه‌های متفاوت اندیشیدن از طریق هنر، و نه چسبیدن بازنمایانه به عرصه گفتار، زبان، گزاره‌های زبان، زبان‌شناسی و... فراهم شود.

تصویر ۱. یک و سه صندلی، جوزف کاسوت، ۱۹۶۵، منبع:
http://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs

پی‌نوشت‌ها

1. Joseph kosuth (1945-)
2. Art as idea as idea
3. Art after Philosophy
4. Alfred Jules Ayer(1910-1989):
فیلسوف تحلیلی انگلیسی که پوزیتیویسم منطقی را وارد دنیای انگلیسی زبان کرد.
5. Ludwig Wittgenstein (1889-1951)
6. Picture theory of meaning
7. Use theory of meaning
8. picture
9. Analytical proposition
10. Synthetic proposition
11. A Priori
12. A Posteriori
13. Marcel Duchamp (1887-1968):
مجسمه‌ساز و هنرمند فرانسوی جنبش دادائیسم با افکار و آثار رادیکال در عرصه هنر در سال‌های جنگ جهانی. آثار او: برهنه از پلکان پایین می‌آید نسخه دوم، (۱۹۱۳) جابطری (۱۹۱۴)، فواره(۱۹۱۷)، و مجردها عروس را برهنه می‌کنند، هنوز، (۱۹۱۵-۱۹۲۳)
14. Roger Fry (1934-1866):
منتقد و نقاش انگلیسی
15. Clive Bell (188-1964):
منتقد هنری انگلیسی و یکی از تحلیل‌گران فرمالیســت
16. Signifying form
17. Clement Greenberg (1909-1994):
منتقد آمریکایی. آثارش: هنر و فرهنگ(۱۹۶۵)، هنر آوانگارد و کیچ (۱۹۳۹).
18. Abstract expressionism:
شیوهٔ هنری که از دههٔ ۱۹۴۰ در نیویورک، متأثر از دو شیوهٔ اکسپرسیونیسم و سورئالیسم پا گرفت.
19. Jackson Pollock (1912-1956)
20. Aesthetics
21. Jasper Johns (1930-)
22. Arthur C.Danto (1924-2013):
فیلسوف معاصر امریکایی، متخصص فلسفهٔ هنر و نقد هنری و از هواداران و مفسران هنر آوانگارد.
23. Assemblage

کتابنامه

آزبورن، پیتر، (۱۳۹۱)، هنر مفهومی، ترجمهٔ نغمه رحمانی، تهران: انتشارات مرکب سپید.

آیر، آلفرد جی و مگی، برایان، (۱۳۹۲)، فلسفه نوین بریتانیا، ترجمهٔ ابوالفضل رجبی، تهران: نقش جهان.

امیرحاجبی، علیرضا، (۱۳۹۲)، آغاز بی پایان هنر مفهومی، تهران: چاپ و نشر نظر.

بیگ‌پور، رضا، (۱۳۹۰)، حقیقت و معنا در فلسفهٔ تحلیلی معاصر، تهران: انتشارات حکمت.

پرتجان، الیزابت، (۱۳۹۲)، زیبایی و هنر، ترجمهٔ سعید خاوری‌نژاد، تهران: سوره مهر.

تاونزند، دبنی، (۱۳۹۳)، فرهنگ‌نامه تاریخی زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.

دانتو، آرتورکلمن، (۱۳۹۴)، آنچه هنر است، ترجمهٔ فریده فرنودفر، تهران: نشر چشمه.

شلی، جیمز، (۱۳۹۵) مفهوم امر زیباشناختی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ققنوس.

www.SID.ir

Archive of SID

کارول، نوئل، (۱۳۹۲)، درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
کورنر، اشتفان، (۱۳۹۰)، فلسفه کانت، ترجمهٔ عزت الله فولادوند، تهران: خوارزمی.
ککلن، آن، (۱۳۹۴)، نظریه هنر معاصر، ترجمهٔ بهروز عوض‌پور، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
گوتر،آران، (۱۳۹۵)، فرهنگ زیباشناسی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
ویتگنشتاین، لودویگ، (۱۳۹۱)، پژوهش‌های فلسفی، ترجمهٔ فریدون فاطمی، تهران: مرکز.
وود، پال، (۱۳۸۳)، هنر مفهومی، ترجمهٔ مدیا فرزین، تهران: نشر هنر ایران.

مقالات

آفرین، فریده و سید ابوتراب احمدپناه، (۱۳۹۳)، «خوانش ساختارشکنانه آثار جوزف کاسوت»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه هنر، ش۱۴، صص. ۶۶-۴۹.
آلبرو، الکساندر، (۱۳۸۸)، «هنر به مثابه ایده»، ترجمهٔ علی اتحاد، نیکو ترخانی، فصلنامه هنر، ش ۸۰، صص. ۲۸۱-۲۵۶.
سهیلی اصفهانی، بهروز، مراثی، محسن، (۱۳۹۵)، «مطالعه کارکرد «عنوان» در آثار تجسمی هنر مفهومی»، نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، ش ۱۸، ص ۲۲-۵.
کمالی دولت‌آبادی، رسول، (۱۳۹۷)، «زیبایی دشمن سخاوتمند هنر، در آمدی تحلیلی بر مقاله هنر پس از فلسفه جوزف کسوث»، هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، ش ۲، صص. ۱۰۳-۱۱۴.

Kosuth, Joseph, (1992), «Art after philosophy», in Art in theory 1900-2000, Ed: Charles Harrison and Paul Wood, New York: Black Well, pp. 852-860.
Wilde ,Carolyn, (2007), «Matter and Meaning in the work of Art», in Philosophy and Conceptual Art, Ed: Peter Goldie and Elisabeth Schellekens, New York: Oxford University, pp. 128-136.
Zepeke, Stephen, (2009), «Deleuze and guattari and contemporary art», in Gilles Deleuze, image and text, London :Continuum.

www.SID.ir