Literary Theory and Criticism
Year 8, Vol. 2, No. 16
Fall 2023 & Winter 2024
Review Article

DOI:10.22124/naqd.2024.26274.2540
Received: 26/12/2023
Accepted: 28/05/2024

Poeticality in Conceptual Art: Metaphor, Defamiliarisation, and Self-referentiality

Shayesteh Sadat Mousavi[1]

Abstract

As a new form of the visual arts, conceptual art moves beyond the conventional aesthetics of art; it defies the previous aesthetic standards of art and, with its revolutionary and rebellious spirit, alienates itself from concepts such as beauty, form, and material. Such qualities lead to a question: in the absence of beauty, form, and material, what other factors can bind and define conceptual art in the domain of art? This article reveals that in want of conventional components of visual arts, conceptual art tends toward linguistic-narrative arts and recognizes its poeticality. Although poeticality in conceptual arts is different from the orthodox definition of poetry, it connects to mechanisms which create poeticality at a macro level: metaphor, defamiliarisation, and self-referentiality.

Keywords: Conceptual Art, Poeticality, Literary Theory, Metaphor, Defamiliarisation, Self-referentiality

Extended Abstract

1. Introduction

As a new form of the visual arts, conceptual art moves beyond the conventional aesthetics of art. It defies the previous aesthetic standards of art and, with its revolutionary and rebellious spirit, alienates itself from concepts such as beauty, form, and material. Such qualities lead to a question: in the absence of beauty, form, and material, what other factors can bind and define conceptual art in the domain of art? This article reveals that in want of conventional components of visual arts, conceptual art tends toward linguistic-narrative arts and recognizes its poeticality. Although poeticality in conceptual arts is different from the orthodox definition of poetry, it connects to

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. (sh_mousavi@guilan.ac.ir)

mechanisms which create poeticality at a macro level: metaphor, defamiliarisation, and self-referentiality.

2. Methodology

This descriptive-analytical study investigates philosophical-linguistic theories informed by conceptual art and explores their presence in various works of conceptual art. This research aims to exhibit the necessity of theoretical familiarity in understanding new types of art.

3. Theoretical Framework

Even though defining conceptual art is difficult, one can rely on an important distinction, which is opposing the realisation of a work of art as a visual object or enjoying a spatial experience. Artistic modernism relied heavily on the form; conceptual art was a revolt against this excessive formalism. In his "Modernist Painting," Clement Greenberg identifies three main characteristics of visual arts: material objectivity, visuality, and liberty, all of which are rejected by conceptual arts (Osborne, 1392 [2013]: 19-20). By rejecting objectivity (materiality) and visuality, conceptual art severs its ties with other arts and moves closer toward verbal arts.

4. Discussion and Analysis

4.1 Metaphor

The function of art, conceptual artists argue, is to give new meaning to phenomena. Although we objectify our surroundings, these objects are capable of taking new names/meanings and transforming into new phenomena. In this respect, redefining or renaming an everyday object broadens its horizons of meaning, as well as the domain of art; in other words, every phenomenon has the potential to turn into art. In this regard, the integrity of an artist is not bound to creation and terminology but is bound to tagging and displacement of the said phenomenon (Cauquelin, 1393 [2014]: 146-154).

By sliding the object from its semantic or physical position (displacement), conceptual art gives a new phenomenological value to the object. This is in line with Marcel Duchamp's "Fountain" (1917).

4.2 Defamiliarisation

By defamiliarising the object, conceptual artists employ poeticality in their works. Metaphorisation or Duchamp's tagging, is a form of poetical defamiliarisation which is achieved through tagging or displacement. In this respect, a conceptual artist, as a poet, takes up the role of renewing the

phenomenon. In this regard, tagging and displacement are equated with creation. An object is nothing but a name and a word, which is what Kosuth had in mind. In his "One and Three Chairs" (1965), he portrays a chair, a photograph of the chair, and an enlarged dictionary definition of the word "chair." As a result, he shatters the line between language and object and equates them.

4.3 Self-referentiality

Tautology, according to Kosuth (1990), is an important aspect of conceptual art. It is a statement that is true by virtue of its logical form alone; for instance, "I am myself" is a tautology. Consequently, conceptual artists and theorists argue that self-referential works of art must only be defined in accordance with their referentiality, which, in turn, highlights the linguistic importance and value of conceptual works of art. The climax of self-referentiality occurs when a work is nothing but its name. For example, Kosuth's "Five Words in Orange Neon" is exactly five words in orange neon; this is another form of metaphorisation in which the title replaces the work and renders the work nothing but a name (Cauquelin, 1393 [2014]: 250).

5. Conclusion

Conceptual art emphasises the importance of "language" over "form" and "material" and elevates conceptual art to the level of poetry. What draws conceptual art near to poetry is the macro systems of poeticality such as metaphor, defamiliarisation, and self-referentiality. Metaphors, the byproduct of tagging and displacement, reintroduce precedented phenomena under a new identity which, in turn, activates defamiliarisation and creates new meanings. Lastly, self-referentiality is another element of conceptual art and, according to Jakobson, is an important piece of the poeticality of speech.

Bibliography

Al-Farabi, M. 1348 [1969]. *Kitab Ihsa al-Ulum*. Hossein, Kh (trans.). Tehran: Bonyad-e Farhang-e Iran. [In Persian]. (*Enumeration of the Sciences*)

Cauquelin. A. 1393 [2014]. *Nazariyeh-e Honar-e Mo'aser*. Behrooz, A. P (trans.). Tehran: Negah. [In Persian]. (*L'art Contemporain*)

Foster. G, M. 1399 [2020]. *Nazariyeh-ha-e Zibaei Shenasi*. Ehsan, H (trans.). Tehran: Fekre No. [In Persian]. (*Aesthetic Theory: Essential Texts for Architecture and Design*)

Heidegger, M. 1377 [1998]. "Porsesh az Technology." *Falsafeh-e Technology*. Shahpoor, E (trans.). Tehran: Markaz. 4-43. [In Persian]. (*The Question Concerning Technology*)

Heidegger, M. 1388 [2009]. *Sar-aqaz-e Kar-e Honari*. Parviz, Z. Sh (trans.). Tehran: Hermes. [In Persian]. (*The Origin of the Work of Art*)

Kant, I. 1388 [2009]. *Naqd-e Ghoveh-e Hokm*. Abd-al-Karim, R (trans.). Tehran: Ney. [In Persian]. (*Critique of Judgment*)

Osborne, P. 1392 [2013]. *Honar-e Mafhoomi*. Naqmeh, R (trans.). Tehran: Morakab-e Sepid. [In Persian]. (*Conceptual Art*)

Lakoff, G. et al. 1394 [2015]. *Este'areh-ha-ei ke ba an-ha Zendegi Mikonim*. Hajar, A. E (trans.). Tehran: Elm. [In Persian]. (*Metaphors We Live By*)

Parmesani, L. 1393 [2014]. *Shooreshyan-e Honar-e Qarn-e Bistom*. Maryam, Ch. et al (trans.). Tehran: Nazar. [In Persian]. (*Art of the Twentieth Century: Movements, Theories, Schools, and Tendencies 1900-2000*)

Shklovsky, V. 1385 [2006]. "Honar Hamchoon Farayand." *Nazariyeh-e Adabiyat: Matnha-ei az Formalist-ha-e Roos*. Toduruv, T (ed.). Atefeh, T (trans.). Tehran: Akhataran. [In Persian]. (*Theory of Literature*)

Wittgenstein, L. 1395 [2016]. *Farhang va Arzesh*. Omid, M (trans.). Tehran: Gam-e No. [In Persian]. (*Culture and Value*)

How to cite:

Mousavi, Sh. 2024. "Poeticality in Conceptual Art: Metaphor, Defamiliarisation, and Self-referentiality", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 16(2): 243-267. DOI:10.22124/naqd.2024.26274.2540

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

DOI:10.22124/naqd.2024.26274.2540

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۸
صفحات ۲۴۳-۲۶۷

سال (دوره) هشتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، شماره پیاپی ۱۶
مقاله مروری

شعریت در هنر مفهومی:
استعاره، آشنایی‌زدایی و خودارجاعی

شایسته سادات موسوی[۱]

چکیده

هنر مفهومی گونه‌ای نوین از هنرهای تجسمی است که با قواعد و موازین زیباشناختی مرسوم هنر نمی‌توان آن را سنجید. این گونه از هنر تجسمی، علیه موازین زیباشناختی پیش از خود می‌شورد و با روحِ شدیداً انقلابی و عصیانگرانهٔ خود مفاهیمی مثل زیبایی، فرم و ماده را از خود دور می‌کند. بدین ترتیب این سؤال مطرح می‌شود که در نبودِ زیبایی، فرم و ماده، چه عاملی باقی می‌ماند که به مدد آن بتوان هنر مفهومی را همچنان در قلمرو هنر نگه داشت و آن را نوعی از هنر دانست؟ این نوشتار نشان خواهد داد که در نبودِ مؤلفه‌های مرسومِ هنرهای تجسمی، هنر مفهومی به‌سوی نوعی از هنرهای زبانی- روایی میل می‌کند و عنصر شعریت را در خود فعال می‌کند. بااین‌حال آنچه از شعریت در هنر مفهومی می‌بینیم، به تعریفِ مرسوم و معهودِ شعر نیز هیچ ارتباطی ندارد، بلکه به مکانیسم‌هایی مرتبط است که در سطح بسیار کلان شعریت را ایجاد می‌کنند؛ از آن جمله می‌توان به استعاره، آشنایی‌زدایی و خودارجاعی اشاره کرد که شواهد حضور هریک از آنها در هنر مفهومی در این مقاله نشان داده شده است.

واژگان کلیدی: هنر مفهومی، شعریت، نظریهٔ ادبی، استعاره، آشنایی‌زدایی، خودارجاعی

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
* Sh_mousavi@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

مدت‌های مدید، ایجاد زیبایی و لذت از وظایف و اصول بلامنازع هنرها -چه هنرهای بصری و چه هنرهای روایی- به شمار می‌آمد. این اصلِ اساسی، در تعریف افلاطونیِ هنر قویاً برجسته بود و قوت خود را نیز در طول تاریخ از دست نداد، به‌طوری‌که حتی در فلسفهٔ زیبایی‌شناسانهٔ کانت نیز، که مغایر با اصول افلاطونیِ هنر بود، اصلی انکارنشدنی بود.

افلاطون ارزش هنر را در هرچه نزدیک‌تر شدن به زیبایی کلی یا زیبایی مُثُلی می‌پنداشت (نک. افلاطون، ۱۳۸۰: ۱/ ۳۹۳- ۴۵۰ و ۳/ ۵۳۵- ۵۶۰). هنر و زیبایی در منظر افلاطون، ماهیتی محاکاتی داشت و می‌بایست زیباییِ حقیقی یا حقیقتِ زیبایی را بازنمایی می‌کرد. به دیگر سخن -و آنچنان که هایدگر بیان می‌کند- در نزد افلاطون «زیبا» با «خیر» برابر بود و هر دوی اینها به «حقیقت» تعلق داشت (Heidegger, 1942: 87). اما کانت هنر را متعهد به بازنمایی حقیقتِ مثلی نمی‌داند. وی امر اساسی در مواجهه با هنر را حس زیباشناسانه‌ای می‌داند که در مخاطب ایجاد می‌شود. به باورِ کانت ایجاد حس زیبایی‌شناسی در محدودهٔ عملکرد قوهٔ «ذوق» است و این قوه به‌کلی با قوهٔ «عقل» و «حس» -که مرتبط با حقیقت‌اند- متفاوت است. تباین حوزهٔ عملکرد ذوق با دو حوزهٔ قبلی، هنر را از تقیّد به «بازنمایی حقیقت» یا «اغراض اخلاقی» می‌رهاند؛ بااین‌حال در فلسفهٔ کانت «زیبایی» هنوز از لوازمِ بلاشکِ هنر است (نک. کانت، ۱۳۸۸: ۹۹- ۱۵۰؛ راجرسون، ۱۳۹۲: ۶۳- ۸۵؛ Meerbote: 1982).

با رهایی هنر از قیدِ محاکات و غایتمندیِ اخلاقی، تنها چیزی که برای ارزیابی هنری و زیبایی‌شناختی در دست می‌ماند، «فرم» است. کانت در نقد سوم خود، به فرم ارزشی زیبایی‌شناسانه می‌بخشد. اصلاً باید گفت که «فرم» -این بزرگترین سنجهٔ هنری در عصر مدرن- اهمیت خود را از آرای کانت یافته است به‌طوری‌که گرینبرگ[1] که خود از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان مدرنیسم در هنر است، کانت را نخستین مدرنیست تاریخ می‌داند (1998: 88). فیلسوفان بعدی که آرای کانت را مبنای فلسفهٔ هنر خود قرار دادند، بیش‌ازپیش بر نگاه فرمالیستی کانت تکیه کردند و ارزیابی هنری در عصر مدرن را بر ارزش‌های فرمی متمرکز ساختند (Vide. Collingwood, 1938 & Croce, 1913). تأکید بر فرم در هنر مدرن تا بدانجا پیش رفت که علاوه بر تمرکزِ منتقدان بزرگ این عرصه، همچون راجر فرای، کلایو بل و گرینبرگ بر فرم، جریان‌های هنری مدرن نیز شدیداً فرم‌گرا

1 . Greenberg

شدند؛ فوویسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم در نقاشی مثال‌هایی از این جریان‌های شدیداً فرم‌گرا در هنر معاصرند.

هرچند فرم در نگاه هنرمندان مدرنیست اساساً با آنچه از فرم نزد هنرمندان پیشامدرن معهود بود، تفاوت فاحش داشت، بااین‌حال ضرورت زیبایی‌شناسانهٔ آن همچنان برجای بود. در حقیقت این‌که مواجهه با اثر هنری بایست نهایتاً متضمن تجربهٔ لذت برای فرد باشد، مهم‌ترین معرفهٔ آثار هنری به‌شمار می‌رفت. بنابراین فرم و زیبایی (یا بهتر است بگوییم تأثیر زیبایی‌شناختی) همواره از خصایصِ حتمی، بویژه در هنرهای تجسمی، به‌شمار می‌آمد.

بااین‌حال هنر مدرن با ایجاد جریان‌های شدیداً آزادیخواه، حتی از زیر بارِ فرم نیز شانه خالی کرد. گونه‌ای نوین از هنرهای تجسمی که اصطلاحاً با عنوان «هنر مفهومی»[1] شناخته می‌شود، خلقِ زیباییِ دیداری در هنرهای تجسمی را به چالش می‌کشد و با ایجاد آثاری که در آنها «ایده» بر «زیبایی» اولویت دارد، نوع جدید و جسارت‌آمیزی از هنر تجسمی را معرفی می‌کند. بی‌توجهی هنر مفهومی به خلقِ امر زیبا تا آنجاست که مخاطبان عامی و بعضاً حتی غیرعامی را بر آن می‌دارد که بپرسند: آیا اصلاً این هنر است؟ آیا اصلاً زیباست؟ آیا واقعاً ارزشمند است؟ آیا ارزیابی‌اش اساساً ممکن است؟ (نک. ککلن، ۱۳۹۳: ۱۱). در این نوع از هنر، نه‌تنها زیباییِ معهود وجود ندارد، بلکه مسئلهٔ فرم نیز مطرح نیست. اساساً این نوع از هنر را نمی‌توان هنری فرم‌گرا دانست. بااین‌تفاصیل این سؤال مطرح می‌شود که در نبودِ زیبایی و در نبودِ فرم، چه چیزی ما را بر آن می‌دارد که این نوع از تظاهراتِ خلاقانه را همچنان «هنر» بنامیم؟

برای این سؤال البته می‌توان پاسخ‌های متعددی یافت اما یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی که هنر مفهومی را همچنان در حوزهٔ هنر نگاه می‌دارد، فعال‌شدنِ عنصرِ شعریت در این آثار است. در حقیقت در این دست از آثار، هنرهای تجسمی از قلمروِ معهودِ خود، یعنی قلمروِ دیداری، خارج می‌شوند و به قلمروِ هنرهای روایی- زبانی وارد می‌شوند. یکی از عواملی که شعریت را در هنر مفهومی ایجاد می‌کند، بروزِ استعاره است. در ادامه برای توضیح رابطهٔ استعاره و شعریت با هنر مفهومی و چگونگی تلقی آن به‌عنوان نوعی از هنر، نظریه‌های زبانی- فلسفی مرتبط با هنر مفهومی کاویده شده و با روش توصیفی- تحلیلی، حضور و تأثیر این نظریه‌ها در نمونه‌های متنوعی از آثار هنر مفهومی نشان داده شده است. هدف این

1 . Conceptual art

پژوهش آن است که نشان دهد مرزبندیِ سنتی میانِ انواعِ هنر در گونه‌های نوینِ هنر شکسته شده و برای فهم آنها نیاز است که مخاطب پایه‌هایِ نظریِ خلق اثر را بشناسد. برای مثال بدون آگاهی و فهمِ نظریه‌های حوزهٔ فلسفهٔ زبان، امکانِ درک و برقراری ارتباط با هنرِ مفهومی وجود ندارد.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ موضوع حاضر را می‌توان در دو دسته طبقه‌بندی کرد. دستهٔ اول منابعی هستند که توسط نظریه‌پردازان هنر مفهومی، که غالباً هنرمندانِ برجستهٔ این حوزه هستند، تألیف شده و در جهت تشریح مبانی نظری هنرهای مفهومی و نیز در پاسخ به انتقاد مخالفان گرد آمده‌اند. این دست از منابع به‌تفصیل در بخش‌های بعدی این نوشتار معرفی شده‌اند و مواضع آنها در ارتباط با هر زیربخش تبیین شده است. بنابراین از ذکر آنها در این قسمت پرهیز می‌کنم. اما دستهٔ دوم منابع و عمدتاً مقالاتی هستند که در ایران، یا در ارتباط با هنر مفهومی ایران تألیف شده‌اند. از میان این منابع اخیر، مقالاتی که به موضوع مقالهٔ حاضر نزدیک باشند -یعنی به‌طور ویژه به ارتباط هنر مفهومی با هنرهای زبانی- روایی بپردازند- بسیار اندک‌شمارند. ازاین‌میان سهیلی‌اصفهانی و مراثی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مطالعه کارکرد «عنوان» در آثار تجسمیِ هنر مفهومی»، به بررسی عنوان و عنوان‌گذاری در هنر مفهومی می‌پردازند و قصد دارند نشان دهند که چگونه عنوان‌گذاری خاص بر اثر می‌تواند ایدهٔ مطلوب هنرمند را در ذهن مخاطب ایجاد کند. بااین‌حال بحث مقالهٔ مزبور به حوزهٔ زبان‌شناسی و شعرشناسی مرتبط نمی‌شود و آنچه در نوشتار حاضر دربارهٔ انتخاب نام آثار بیان می‌شود، رویکردی بوطیقایی دارد.

فرهنگ‌مهر و آفرین (۱۳۹۸) به بررسی «خاستگاه‌های ویتگنشتاینی آرای کاسوت» پرداخته‌اند که در این مقاله نیز به این امر اشاره شده است. حضور فلسفهٔ ویتگنشتاین در آرای کاسوت، روشن و بلاتردید است و آنچه این نوشتار را با مقالهٔ نام‌برده متفاوت می‌سازد آن است که نوشتار حاضر ضمن محدود نماندن در دایرهٔ آرای کاسوت، در نظر دارد نشان دهد که آرای کاسوت و خاستگاه‌های ویتگنشتاینی آن چگونه به شعریتِ موجود در هنر مفهومی منجر می‌گردد.

حقیر و علیزاده (۱۴۰۰) نیز هرچند در مقالهٔ «پژوهشی دربارهٔ زبان و هنر در هنر مفهومی ایران»، به بررسی جریان هنر مفهومی در ایران پرداخته‌اند -که نقطهٔ تمرکز این نوشتار نیست- اما ازآنجاکه رابطهٔ هنر مفهومی با زبان را در نظر داشته‌اند، با نوشتار حاضر رویکردهای مشترکی دارند. البته در نتیجهٔ نهایی، این دو برآنند که هنر مفهومی در ایران نتوانسته است آنچه را از ارتباط هنر و زبان مد نظر هنر مفهومی غرب بوده، در خود بازتاب دهد.

۲- تعریف موضوع و مبانی نظری

۲-۱- هنر مفهومی

هنر مفهومی جریانی است که در دههٔ ۱۹۶۰ و عمدتاً در میان هنرمندان انگلیسی و آمریکایی باب شد (مارزونا، ۱۳۹۰: ۸). این نوع هنری را باید جریانی ضدهنری دانست بدین معنی که علیه تمام موازین هنری پیش از خود قد علم می‌کند. در این نوع اهمیت فرم، تکنیک، ماده و هرچیزی که عادتاً زیبایی بصری را به بار می‌آورد، نادیده انگاشته می‌شود. این جریان، عمداً به چالش‌ها، انتقادات و سرگشتگیِ مخاطب خود دامن می‌زند، به‌طوری‌که مخاطب گاهی حتی تصور می‌کند که هنرمند او را به بازی و شوخی گرفته است. در تعریف هنر مفهومی، حتماً به درِ بسته خواهیم خورد، چراکه هنر مفهومی خود شورشی است در برابر تعریف هنر. در حقیقت هنر مفهومی از هر تعریفی می‌گریزد تا خود را با چیزی جز خود معرفی نکند (Vide. Kosuth, 1969 & Lewitt, 1967). آزبورن تصدیق می‌کند که این هنر نه تنها در برابر زیبایی، تکنیک و فرم بلکه در برابرِ تعریفِ خود نیز مقاومت می‌کند تا ماهیت کاملاً شورشی خود را نشان دهد و شاید این هنر، بیش از هرچیز هنرِ سؤالات باشد (۱۳۹۲: ۱۴). شاید این سؤال در اینجا مطرح شود که چگونه یک اثر هنری می‌تواند خالی از فرم باشد؟ چراکه هر پدیده‌ای نهایتاً در فرمی مشخص به ما ارائه می‌شود. در پاسخ باید گفت که معارضه با فرم در نزد هنرمندان مفهومی، به این معنی نیست که اثر می‌تواند فاقد فرم باشد، بلکه بدین معنی است که خلقِ فرم در معنای معهودِ هنرهای تجسمی -که به عناصری همچون طرح، رنگ، حجم و غیره اشاره دارد و لذت بصری را تأمین می‌کند- از دایرهٔ لوازمِ هنر بیرون می‌رود. هنرمند می‌تواند حتی با معرفیِ جدیدی از یک پدیدهٔ ازپیش‌حاضر، آن را در قالبِ یک شیءِ هنری تعریف کند. همین تعریفِ جدید از پدیده است که ارتباط هنر مفهومی با روایت و زبان را مشخص می‌سازد.

چشمه، اثر مارسل دوشان، سرنمون[1] هنر مفهومی است (تصویر شمارهٔ ۱). دوشان، با آثار انقلابی خود، پایه‌گذار اصلی این جریان نیز به‌شمار می‌رود، تاآنجاکه کاسوت، از چهره‌های معروف هنر مفهومی، در مقالهٔ «هنر بعد از فلسفه»[2] (15 :1969) ادعا کرد که «بعد از دوشان تمام هنر، هنر مفهومی خواهد بود». دوشان در سال ۱۹۱۷ یک کاسه‌توالت چینی مردانه را با نام مستعار ریچارد مات امضا کرد و برای یک نمایشگاه هنر معاصر فرستاد. این اثر جسورانه و شورشی، البته در نمایشگاه پذیرفته نشد اما این حرکت سروصدای زیادی به‌پا کرد و آغازگر موجی از مقالاتِ جریان‌ساز شد.

تصویر شمارهٔ ۱- چشمه، دوشان ۱۹۱۷، نگهداری‌شده در گالری ملّی هنر مدرن اسکاتلند

موج مخالفت‌ها و انتقادات نیز البته بر آتش این عصیان افزود چراکه انواع هنر مدرن اساساً ماهیتی شورشی و اعتراضی دارند و انتقادات مخالفان همواره می‌تواند پافشاری سنت‌شکنان بر مواضع پیشروانه را شدت بخشد؛ چنانکه نمایش اثر چشمه، یک گام فراتر رفتن از اثر کوبیستی دوشان، با نام «برهنه از پلکان پایین می‌آید»[3] بود (تصویر شمارهٔ ۲). «برهنه از پلکان پایین می‌آید» در سال ۱۹۱۲ برای یک نمایشگاه آثار کوبیستی ارسال و بر دیوار نصب شد، اما بعد از مدتی کوتاه و پیش از گشایش نمایشگاه بر اثر انتقاد یکی از کارشناسان نمایشگاه از دیوار پایین کشیده شد.

1 . Prototype
2. Art After Philosophy
3. Nude Descending a Staircase

تصویر شمارهٔ ۲- برهنه از پلکان پایین می‌آید، دوشان ۱۹۱۲، نگهداری‌شده در موزهٔ هنر فیلادلفیا

همین امر، شورش دوشان بر هر نوع گرایش بصری را شدت بخشید و چشمه را، که حمله‌ای بود بر اصل هنر، در جوابِ مخالفان ارائه کرد.

۲-۲- زبان و روایت در هنر مفهومی

مادیت‌زدایی[1] که یکی از اصول اساسی هنرهای مفهومی است، در خارج شدنِ هنرهای تجسمی از حوزهٔ بصری بسیار مؤثر است (Vide. Lippard, 1973). در هنرهای مفهومی، ایده خود را از قیدِ تحقق مادی رها می‌کند. درعین‌حال که تعریف هنر مفهومی، همچون تعریف بسیاری از دیگر سبک‌ها و مکاتب هنری مدرن، دشوار است، شاید بتوان برای تعریف آن به یک نکتهٔ یقینی اتکا کرد و آن «ضدیت با تحقق کار هنری در قالبِ یک شیءِ بصری یا کسبِ لذت از یک تجربهٔ فضایی»[2] است. برپایی اولین نمایشگاه بزرگ هنر مفهومی در سال ۱۹۶۹ با عنوانِ «۰ شیء، ۰ نقاش، ۰ مجسمه»[3] گواهی بر این مدعاست. مقالهٔ «غیرمادی‌سازی شیءِ هنری»[4] از لوسی لیپارد (1973) و همچنین برپایی نمایشگاه «وقتی نگرش، فرم می‌شود»[5] (۱۹۶۹) در

1. Dematerialization
2. Spatial
3. 0 Objects, 0 Painters, 0 Sculptors
4. The Dematerialization of the Art Object
5. When Attitudes Become Form

کنشتال هم از این زمره‌اند. مدرنیسم هنری شدیداً به فرم وابسته بود و هنر مفهومی شورشی بود دربرابر این افراط فرم‌گرایانه. گرینبرگ، در مقالهٔ «نقاشی مدرنیستی» چند ویژگی ازجمله شیئیت مادی، بصریت و استقلال (به معنی جدایی از سایر شاخه‌های هنری) را به‌عنوان ویژگی-های مفروض هنرهای تجسمی برمی‌شمارد و هنر مفهومی همهٔ این ویژگی‌ها را رد می‌کند (نک. آزبورن، ۱۳۹۲: ۱۹-۲۰). هنر مفهومی با نفی شئیت (مادیت) و بصریت، جدایی از سایر حوزه‌های هنری را نیز از دست می‌نهد و بیش از همه به هنرهای زبانی نزدیک می‌شود. البته منظور از هنر زبانی آن نیست که هنرمند مشخصاً به خلق زبانی -مثلاً سرایش شعر یا روایت- دست بزند، بلکه دگرگون کردن یا تازه کردنِ واژه/ مفهوم/ زبان، خود خلقِ هنری است و بدین دلیل است که هنر مفهومی با زبان پیوند می‌خورد. هنر مفهومی برای این تازه‌سازی تمهیداتی دارد که در ادامه به آنها اشاره خواهیم کرد و چنانچه خواهیم دید، اینها ازقضا همان تمهیداتی‌اند که در سنت مطالعاتِ بلاغی، با شعر و شعریت مرتبط بوده‌اند.

تأثیر مکاتب فلسفیِ زبان‌محور و آمیخته به شاعرانگی همچون فلسفهٔ نیچه، ویتگنشتاین و هایدگر بر هنر معاصر غیرقابل‌انکار است.

هایدگر نیز در جستجوی هنر بزرگ و اینکه آیا عصر هنر بزرگ به پایان رسیده است (نک. هایدگر، ۱۳۸۸: ۱۲۰) بیان می‌کند که در یونان و در عصر افلاطون، هنر صرفاً به قلمرو زیبایی‌شناسی محدود نمی‌شد، بلکه هنر، نوعی از انکشاف حقیقت وجود بود، جایی برای حضور داشتن. بنابراین تخنه(۱)، که حاکی از هر امر صناعی و تکنیکی بود، صرفاً به دلیل جنبهٔ تولیدی و ابزارسازی اهمیت نداشت، بلکه اهمیت آن بدان دلیل بود که تخنه، نوعی از گشودگی حقیقت بود، پدید آمدنِ حقیقت در قالبِ زیبا بود، پس تخنه به قلمرو پوئسیس[1] تعلق داشت، یعنی به قلمرو شعر یا هر امر شاعرانهٔ دیگر (نک. هایدگر، ۱۳۷۷: ۴۰-۴۲). هایدگر -به تأسی از نیچه- در هنر آن وجه بازنمودی را می‌جوید که بتواند فهمی تازه از پدیدارهای جهان را به ما بنماید (نک. یانگ، ۱۳۸۴: ۵۲)، آنچنان که شعر می‌تواند چنین کند و از همین روست که هایدگر خود بخش مهمی از فلسفه‌اش را بر شعر و شاعرانگی بنا می‌نهد (نک. هایدگر، ۱۳۸۱: ۵۳-۷۴ و ۱۰۳-۲۵۵).

هنر مفهومی نیز بر مبنای آرای منتج از فلسفهٔ زبان، سعی داشت واقعیت را در قالبی توصیف کند که ماهیتی مفهومی و زبانشناختی داشته باشد، آنچنان که لویت در مقالهٔ

1. Poesis

«پاراگراف‌هایی دربارهٔ هنر مفهومی»[1] (1697) این نوعِ هنری را کاملاً آزاد از فرم، فیزیکالیته، ابژه و تماماً وابسته به حوزه‌های معنایی و سوبژکتیو تعریف می‌کند. وابستگی هنر به حوزهٔ فلسفهٔ زبان تا بدانجا پیش می‌رود که کاسوت (1969) تمام فلسفهٔ هنر و زیبایی پیش از ویتگنشتاین را طرد می‌کند. وی اظهار می‌دارد که هنر، پس از ویتگنشتاین یک وظیفهٔ فلسفی-زبانی بر دوش دارد. این دست نظریه‌پردازی‌ها از جانبِ هنرمندانِ هنر مفهومی نهایتاً منجر به شکل‌گرفتن یک گروه هنری انگلیسی با نام «هنر و زبان»[2] شد که نشریه‌ای با همین نام را نیز انتشار می‌دادند (نک. پارمزانی، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

اما وابستگی هنر و زبان چگونه خود را در هنر مفهومی نشان می‌دهد و هنر مفهومی چگونه ازطریق اتصال به قلمروِ هنرهای روایی، وظیفهٔ تعریفِ نوین پدیدارها را به دوش می‌گیرد؟

۳- شعریت در هنر مفهومی

۳-۱- انتخاب، جایگزینی و استعاره

آنچه موافقان دوشان را بر آن داشت که کار او را اثری هنری تلقی کنند، «اصلِ انتخاب و نامگذاری» بود. این اصل هم با زبانشناسی سوسور و هم با فلسفهٔ ویتگنشتاین مرتبط است. در تاریخ کلاسیک فقه‌اللغه همواره باور بر این بود که اسامی اشیاء به حقیقت آنها اشاره می‌کند، قدمتِ این باور به روایت تورات از نامگذاری آدم بر مخلوقات در بهشت عدن برمی‌گردد (نک. هریس، ۱۳۸۱: ۲۱- ۲۳) اما سوسور و ویتگنشتاین انفصال میان شیء و نام آن -و در قالب کلی‌تر انفصال میان زبان و حقیقت- را برنهادهٔ اصلی آرایِ خود قرار دادند و نامگذاری را امری دلبخواهی و بی‌ارتباط به حقیقتِ پدیده‌ها دانستند.

به باورِ همفکرانِ دوشان، کارکردِ هنر، بخشیدنِ معنای تازه به پدیده‌هاست. ما عادتاً اشیای پیرامون را صرفاً در قالبِ ابزاری برای استفاده می‌بینیم حال‌آنکه هریک از این اشیا، امکان آن را دارد که با به‌خودگرفتنِ معنایی تازه یا نامی تازه، در قالبِ پدیدهٔ جدیدی بروز یابد (Vide. Judd: 1965). در صورتِ پذیرشِ این فرض، با انتخاب یک شیءِ همیشه‌حاضر و نامگذاری دوبارهٔ آن و با بخشیدن ابعاد جدیدی از معنا به آن، می‌توان حوزهٔ هنر را به‌شدت وسعت بخشید؛ به دیگر سخن، هر پدیده‌ای در پیرامونِ ما قابلیت آن را دارد که به شکل اثر

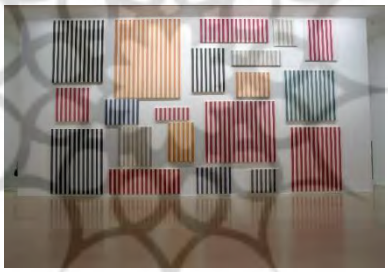
1. Paragraphs on Conceptual Art
2. Art and Language

هنری درآید. در این صورت حیثیتِ مؤلفیِ یک هنرمند دیگر در گروِ مسئلهٔ ساخت و صناعت نیست بلکه تنها در انتخاب و نامگذاریِ پدیدهٔ مزبور است (نک. ککلن، ۱۳۹۳: ۱۴۶- ۱۵۴). بدین ترتیب می‌توان دید که هنر تجسمی، از حوزهٔ خلاقیت‌های بصری خارج و به حوزهٔ پدیدارشناختی وارد می‌شود. هنر با بازتعریفِ پدیدارها، جهان را به شیوهٔ جدیدی بازنمایی می‌کند و عادت‌واره‌ها را در هم می‌شکند. ممکن است این شبهه در میان باشد که آیا با تغییر نام یک شیء می‌توان به آن نگاهی تازه داشت؟ ضمن اینکه عده‌ای ممکن است این امکان را انکار کنند ولی باید این را در نظر داشت که طرفداران هنر مفهومی و دوستداران هنر دوشانی مکرراً و قویاً به این سؤال پاسخ آری داده‌اند (Vide.Kosuth, 1969)؛ بنابراین می‌توان گفت که اگر افق انتظار مخاطبان، پذیرای این تفسیر باشد که اشیا با نامشان برای آدمی «هست» می‌شوند یا تعیّن می‌یابند، هنر مفهومی می‌تواند مدعیِ این باشد که پدیدارها را معنای تازه می‌بخشد. شاید این کارکردِ پدیدارشناختی، کارکردِ همیشگی هنر تصور شود، چنانکه پدیدارشناسِ معاصر، تیموتی، تمامِ هنرها را متضمن نوعی نقد فلسفی و مخالفت با وضع موجود می‌داند (۱۳۹۹: ۳۸۸)؛ بااین‌حال شیوهٔ نوین هنرمفهومی به‌شدت ضدهنری (ضد موازینِ هنری پیش از خود) بوده است.(۲)

اما ارتباط این مقدمات با استعاره چیست؟ دو عنصرِ انتخاب و جایگزینی، با استعاره در پیوندند. وقتی که سوسور محورِ جانشینی و هم‌نشینی را به‌عنوان دو محورِ ایجادکنندهٔ زبان معرفی می‌کند، محورِ هم‌نشینی را مرتبط با تداعی و محورِ جانشینی را مرتبط با ارزش و تفاوت معرفی می‌کند. به دیگر سخن، نشانه‌های زبانی از دو طریق معنا می‌گیرند، یکی ازطریق تداعی سایر نشانه‌های هم‌بافت و دیگر ازطریق تفاوتی که با سایر نشانه‌ها دارند. برای مثال واژهٔ دریا ازطریق هم‌نشینی یا تداعیِ واژگانِ مرتبط همچون آب، کشتی و موج معنا می‌گیرد، اما وجهِ مهمترِ معناگیریِ آن به دلیل تفاوت آن با دیگر نشانه‌هاست؛ یعنی دریا آن چیزی است که جنگل نیست، کوه نیست، کویر و غیره نیست. بنابراین وجهِ ارزشیِ نشانه‌ها، در تفاوت یا در محورِ جانشینی است. این وجه معناشناسانهٔ پدیدارها در هنر مفهومی بسیار موردتوجه است. هنر مفهومی با لغزاندنِ شیء از مکانِ معناشناختی (نام‌گذاری) یا حتی مکان فیزیکی (جابجایی) وجهِ ارزشی نوین و درنتیجه ارزشِ پدیدارشناختیِ تازه‌ای به شیء می‌دهد. بنابراین اثر هنری در این نوعِ هنری، شیئی کاملاً معمولی است که کاملاً تصادفی انتخاب شده و با یک «نام جدید» یا در یک «مکانِ جدید»

با «اخذِ وجهه یا هویت هنری» به نمایش گذاشته می‌شود. بخشی از آثار هنر مفهومی، همچون چشمه، ازطریق نام‌گذاری، جایگاهِ پدیدار را عوض می‌کنند و بخشی دیگر، تنها با گرفتنِ شیء از مکانِ معهودِ آن و به نمایش گذاشتنِ آن در مکانی نامعهود. یک نمونه از این نوع اخیر، چیدمان هفت‌چنار، اثر عباس کیارستمی است (تصویر شمارهٔ ۳). همچنین نوارهای رنگی، اثر دانیل بورن[1]، (تصویر شمارهٔ ۴) نیز جز مکانِ نمایششان -یعنی موزه- هیچ ارجاعی برای هنری‌دانسته‌شدن ندارند.

تصویر شمارهٔ ۳- هفت‌چنار، عباس کیارستمی، ۱۳۸۲، نگهداری‌شده در خانهٔ هنرمندان



تصویر شمارهٔ ۴ - دیوار رنگی، دانیل بورن، ۱۹۶۶-۱۹۷۷، نگهداری‌شده در موزهٔ هنر مدرن پاریس

چنان‌که گفته شد، نامگذاری و جابجایی، دو عنصر هم‌پیوند با استعاره‌اند. وقتی یاکوبسن، براساسِ محور هم‌نشینی و جانشینیِ سوسور، نظریهٔ قطب‌های مجازی و استعاری

1. Daniel Buren

زبان را بنا می‌نهد (نک. یاکوبسن، ۱۳۹۷: ۴۶-۴۹)، عنصرِ «انتخاب» را در قطبِ استعاری برجسته می‌سازد و بر این نکته تأکید می‌ورزد که غلبهٔ قطب استعاری در زبان، شعریت را به دنبال می‌آورد. به گفتهٔ وی در جریان‌های شاعرانه‌ای همچون رومانتیسم و سمبولیسم وجه استعاری اولویت دارد. او با قیاسِ جریان‌هایی مثلِ رومانتیسم و سمبولیسم با رئالیسم در پی آن است که اثبات کند گرایش به قطبِ جانشینی (استعاری) زبان را شاعرانه و گرایش به قطب هم‌نشینی (مجاز) زبان را واقع‌گرایانه می‌سازد (همان: ۴۱).

۳-۲- آشنایی‌زدایی از اشیا

فرمالیست‌های روس، چیستی ادبیت یا شعریت در متن ادبی را در گروِ فرمِ آشنایی‌زدایانهٔ کلام می‌پنداشتند. از نظر آنها کار هنر و بویژه ادبیات، نو کردنِ درکِ ابژه‌ها و رها کردن ابژه از درکِ خودکار (عادت‌شده) است. هنر، راهی برای بازگرداندن حس زندگی، حس دوبارهٔ اشیاست (نک. اشکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۸۷- ۸۹). هنرمندانِ هنرمفهومی نیز شعریت را ازطریقِ آشنایی‌زدایی از شیء در کار خود وارد می‌کنند. استعاره‌سازی یا نام‌گذاریِ دوشانی، خود نوعی آشنایی‌زداییِ شاعرانه است. این آشنایی‌زدایی، همان‌گونه که گفته شد، می‌تواند ازطریق نامگذاری یا ازطریق جابجایی اتفاق بیفتد. بنابراین هنرمندِ هنر مفهومی در مقامِ یک شاعر، نو کردنِ پدیدارها و تازه کردنِ جهان را بر عهده می‌گیرد. استعاره همواره یکی از اساسی‌ترین ابزارهای شناختی برای خلق نگاه نو به پدیدارها بوده که هنری‌ترین ظهور و نمود خود را در شعر داشته است. در مطالعاتِ نوین استعاره، بارها بر این نکته تأکید شده است که استعاره، نه صرفاً ابزاری بلاغی برای آرایش کلام، بلکه سازوکاری بسیار بزرگ و پراهمیت در روندِ شناخت، خلق معنا و حتی ایجاد زبان است.

رابطهٔ میان شعر و اشیاء (پدیدارها) -اینکه شاعر اشیاء را به تصرف خود درمی‌آورد یا خود به تصرفِ آنها درمی‌آید- در تاریخ ادبی همواره مدنظر بوده است. از همین روست که پدیدارشناسی، برخلاف دیگر فلسفه‌ها که همواره سعی می‌کردند در خط عقلانیت و علم ره بپویند، تا این حد به شعر توجه دارد و حتی خود شاعرانه است (نک. هایدگر، ۱۳۸۱؛ نیچه، ۱۳۷۷: ۱۴۲- ۱۴۶؛ باشلار، ۱۳۷۷). تاآنجاکه هایدگر از قول هولدرلین می‌گوید: انسان شاعرانه در این جهان سکنی می‌گزیند (۱۳۸۱: ۵۳). براهنی در مقالهٔ شعر و اشیا، کاملاً تحت تأثیر این

نگاه پدیدارشناختی است. به گفتهٔ او «شاعر همواره تحت‌تأثیر افسون اشیاء قرار می‌گیرد [...] شاعر قسمتی از اشیا را با تمام روح خود می‌پذیرد و قسمتی دیگر را موقتاً از ذهن خود خارج می‌کند و همین خصوصیت گزینش و انتخاب است که آفرینش را رقم می‌زند» (۱۳۸۰: ۲۴/۱-۴۳). در اینجا «گزینش و انتخاب» برابر با «آفرینش» قلمداد می‌شود. این گزینش و سپس نامیدن، در هنر مفهومی، «خلق» را رقم می‌زند. جالب آنکه در سفر پیدایش، به هنگام خلق روز و شب از «نامیدن» یاد می‌شود و نامیدن همان و خلق همان: «و خداوند روشنایی را روز نامید و تاریکی را شب نامید» (پیدایش ۱: ۵). از همین‌جاست که برخی از مفسرانِ مسیحی برای تفسیرِ آیهٔ انجیل یوحنا: «در آغاز کلمه بود و کلمه خدا بود»، تأویلی نامینالیستی را در نظر گرفته‌اند و خلق را مساوی نامیدن دانسته‌اند (Vide. Craig, 2012: 47 -43). از نظر ایشان کلمه، به‌خودیِ‌خود خلق است؛ شیء چیزی نیست جز کلمه، نه بدین معنی که شیء و کلمه در ذات، واحدند بلکه بدین معنی که خلق، چیزی نیست جز نامیدن. این معنی حتماً در نمایشِ «یک و سه صندلی»[1] از کاسوت مدنظر بوده است (تصویر شمارهٔ ۵). کاسوت در این اثر یک صندلی را در کنارِ تصویر آن و تعریفِ صندلی از یک واژه‌نامه، به نمایش درمی‌آورد. او بدین طریق مرز میان زبان و شیء را می‌شکند و کلمه و شیء را برابر می‌کند.

تصویر شمارهٔ ۵- یک و سه صندلی، جوزف کاسوت ۱۹۶۵، نگهداری‌شده در موزهٔ هنر ملّی مدرن پاریس

آنچنان‌که می‌بینیم رابطهٔ غیرذاتی میانِ زبان و حقیقتِ اشیا، که نقطهٔ تمرکز مطالعات نوین زبانشناسی و فلسفهٔ زبان بود،(۳) خود را در هنر مفهومی بخوبی نشان می‌دهد. جوهرِ پدیدارها، هیچگاه بر فرد عیان نخواهد شد چراکه زبان همواره پیش از هرچیز حاضر می‌شود

1. One and Three Chairs

و همه‌چیز را به تملک خود درمی‌آورد. نام‌زدایی‌ها، نام‌گذاری‌ها و جابجایی‌ها تقلای شاعر است برای رسیدن به جوهر حقیقی پدیدارها و اشیا. چنانکه خیمنس[1] می‌سراید:

«ای هوش! نام صریح اشیاء را به من بگو [....] بگذار کلمه‌ام خود شیء باشد که بتازگی بتوسط روحم خلق شده. بگذار بوسیلهٔ من، آنهایی که اشیاء را نمی‌شناسند بدانها نزدیک شوند. بگذار بوسیلهٔ من آنهایی که اشیاء را فراموش می کنند بدانها نزدیک شوند» (به نقل از براهنی، ۱۳۸۰: ۵۲/۱).

طرفه آنکه جرجانی، برخلافِ همعصرانش و برخلافِ تمام آرای بلاغیونِ کهن، استعاره را نوعی از شباهت و برپایهٔ شباهت نمی‌داند، به گفتهٔ جرجانی (۱۹۹۱: ۳۳۰ به بعد) پس از وی سکاکی (۱۹۸۷: ۳۹۶)، استعاره نه صرفاً جایگزینیِ لفظ با لفظ دیگر، بلکه وارد کردنِ مشبّه است در جنسِ مشبّهٌبه. در جایی دیگر مستندات و دلایل این مدعا را کاویده‌ایم (نک. موسوی، ۱۴۰۲) و در اینجا تنها به ذکر این مثال بسنده می‌کنیم که بنابر گفتهٔ جرجانی، وقتی ماه را استعاره از ممدوح می‌گیریم، بدین معنی نیست که صرفاً لغتِ ماه را به‌جای آن به‌کار برده باشیم یا آنها را صرفاً شبیه هم دانسته باشیم، بلکه ازطریق تخییل، مشبه‌به را در جنسِ ماه وارد کرده‌ایم و آنها را از یک رده دانسته‌ایم. به‌بیان‌دیگر، نوعی از ماه را با ویژگی‌های خاص و جدید به این جنس افزوده‌ایم (جرجانی، بیتا: ۳۳۰). جرجانی این استدلال را برای برتر دانستن استعاره نسبت به تشبیه بیان می‌کند، چراکه در تشبیه، مشبه‌به در جنسِ مشبه وارد نمی‌شود، بلکه همواره مادون آن قرار می‌گیرد، اما در استعاره هم‌ارز مشبه و از جنسِ آن قلمداد می‌شود. اگر اندکی چاشنی نوگرایانه به تأویلِ این گفته بیفزاییم، می‌توانیم بگوییم که جرجانی نیز استعاره را برابر با خلقِ پدیدهٔ نو می‌داند (نک. موسوی، ۱۴۰۲) و به ماهیت پدیدارشناختی و آشنایی‌زدایانهٔ استعاره واقف است، هرچند که هرگز این اصطلاحات را نشنیده باشد.

۳-۳- توتولوژی و خودارجاعی

هنرمفهومی همواره در برابر تعریفِ خود مقاومت نشان داده است؛ هنرمندان و نظریه‌پردازان این شاخه همیشه کوشیده‌اند که آن را صرفاً با ارجاع به خودش تعریف کنند. در همین راستا کاسوت (1969)، توتولوژی را به‌عنوان یکی از جنبه‌های مهم هنرمفهومی معرفی

1. Ramón Jiménez

می‌کند. توتولوژی[۴] یا همان‌گویی که اولین بار توسط ویتگنشتاین در کتاب *رسالهٔ منطقی-فلسفی* به‌کار رفت (Wittgenstein, 1922: 73-75)، به نوعی از گزارهٔ منطقی گفته می‌شود که در آن هر دو بخش گزاره با هم همانندی دارند، یا به دیگرسخن، توتولوژی آن است که چیزی به خود تعریف شود، مثلاً بگوییم: «فاطمه، فاطمه است».[۵] این گزاره‌های توتولوژیک یا خودارجاع در بلاغت امری شناخته‌شده و حامل تأکید ارزشی بر موضوعند.

به باور نظریه‌پردازان و هنرمندانِ هنرمفهومی، آثارِ این نوع هنری را نیز جز با ارجاع به خودشان و تنها به خودشان، نمی‌توان تعریف کرد. بار دیگر ارزش زبانشناختی و روایی آثار هنرمفهومی در اینجا پررنگ می‌شود. اوج این خودارجاعی را هنگامی می‌بینیم که اثر، چیزی جز عنوانش نیست. برای مثال اثر کاسوت با عنوان «پنج کلمه در نئون نارنجی» چیزی نیست جز «پنج کلمه در نئون نارنجی» (تصویر شمارهٔ ۶). در اینجا صحبت از آثاری است که صرفاً از اسمِ خود تشکیل می‌شوند و لاغیر. در این مورد هم ما با نوع دیگری از استعاری‌سازی مواجهیم. اکنون نام به‌جای اثر می‌نشیند (جانشینی) و اثر هنری چیزی جز یک نام نیست (نک. ککلن، ۱۳۹۳: ۲۵۰)؛ از این جمله‌اند آثار تایپوگرافیک یا هنرِ کلمه که توسط لورنس وینر (تصویر شمارهٔ ۷) و یان بورن (تصویر شمارهٔ ۸) خلق شده‌اند.

تصویر شمارهٔ ۶ - پنج کلمه در نئون نارنجی، جوزف کاسوت، ۱۹۶۵، نگهداری‌شده در مجموعهٔ خصوصی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر شمارهٔ ۷ - برای دیدن و دیده شدن، لارنس وینر ۱۹۷۲، نگهداری‌شده در موزهٔ گوگنهایم

تصویر شمارهٔ ۸ - نگاه کردن از میانِ یک تکّه شیشه، یان بورن ۱۹۶۸، مجموعهٔ خصوصی

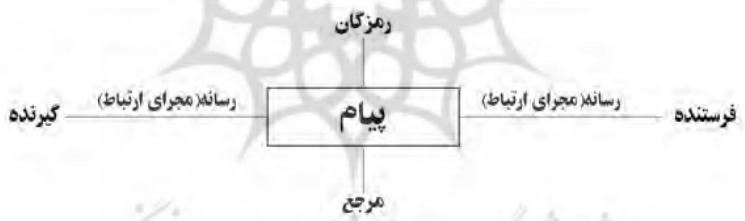
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این‌گونه بازنمایی‌ها از سرکشی و چارچوب‌ناپذیری سرسختانهٔ هنرمند ناشی می‌شود. وی تمام پیشنهاده‌های معهود هنر را رد می‌کند و دعین حال لجوجانه از ارائهٔ هر پیشنهاده‌ای سر بازمی‌زند؛ درنهایت چنانچه از وی بپرسند هنر چیست -تا بتوانند ازطریقِ تعریفِ خودش کارش را رد یا نقد کنند- وی یا با تعداد کثیری از جملات سلبی پاسخ می‌دهد یا با جمله‌ای توتولوژیک. رینهارد در تعریف آثار مینمیالیستی خود می‌گوید: «آثار من از اشیایی تشکیل شده که اشکال آنها دستکاری نشده، قابل‌دستکاری هم نیستند، نمی‌شود از آنها عکس گرفت، نمی‌شود آنها را دوباره ساخت، کاربرد خاصی ندارند، نمی‌شود آنها را خریدوفروش کرد، نمی‌توان آنها را تجزیه کرد و نمی‌توان آنها را تفسیر کرد» (به نقل از ککلن، ۱۳۹۳: ۲۵۴). چنانکه می‌بینیم این جمله‌ها تماماً سلبی‌اند. اینها مشخص می‌کنند که کار هنرمند، چه نیست اما مشخص نمی‌کنند که چه هست. این ویژگی به ماهیت انقلابی این جریان‌ها برمی‌گردد. نه فقط در حوزهٔ هنرهای مفهومی، بلکه در هر زمینهٔ دیگری که ماهیت انقلابی آن بارز باشد، تعاریف سلبی را از تعاریف ایجابی برجسته‌تر می‌یابیم. ازجمله می‌توان به مانیفست شعر حجم اشاره کرد که مشحون است از جملات سلبی یا دست‌کم می‌توان گفت که جملات سلبی آن قابل‌فهم‌تر از جملات ایجابی آن است: حجم‌گرایی، نه خودکاری است، نه اختیاری. جذبه‌هایی ارادی است یا اراده‌ای مجذوب است [...] نه هوس است، نه تفنن. تپشی است خشن و عصبی [...] شعر حجم، شعر حرف‌های قشنگ نیست؛ شعر کمال است و در کمالش وحشی است (جواهری گیلانی، ۱۳۷۷: ۷۳۹/۳).

هنرمندانی همچون کاسوت و لویت، بر آن اصرار دارند که هنر چیزی جز هنر نیست و به هیچ چیز دیگری جز خودش قابل‌تعریف نیست. چنانکه لویت در تعریف هنر می‌گوید: «اگر هنر از خلال فرآیند تحلیل مفهومی خویش تعریف شود، تبدیل به یک همانگویی می‌شود: هنر، هنر است. در این حالت نهاد و گزاره بدون نیاز به دیگر جزئیات نظام فرمی و زیبایی‌شناختی، یکی به دیگری بازمی‌گردد. در مجموع هنر، خود تعریفِ هنر است» (Lewitt, 1967: 80). کاسوت نیز وابسته بودن تعریف هنر به مدیوم‌های آن، همچون نقاشی و مجسمه‌سازی، را عبث می‌داند و بر آن است که این مدیوم‌ها بسیار کوچکتر از آنند که بتوانند کل معنای هنر را در خود بگنجانند. به باور وی، هنر، هنر است و تعریف آن وابسته به هیچ‌چیزی فراتر یا بیرون از آن نیست و اساساً استقلال هنر از فلسفه یا علم یا هر حوزهٔ دیگری را تنها همین تعریف می‌تواند رقم بزند (Kosuth, 1991: 16-17).

این تعریف از هنر نیز مجدداً بایست تحت‌تأثیر فلسفهٔ زبان در هنر تبیین شود. ویتگنشتاین زبان انسانی را نظامی خودآیین می‌داند، نظامی که به چیزی بیرون از خود ارجاع ندارد و با چیزی جز خود، معنادار نمی‌شود. نظریهٔ بازی زبانی ویتگنشتاین که در جای‌جای *پژوهش‌های فلسفی* مطرح می‌شود (Vide. Wittgenestein, 1999: 2, 8, 10, 21, 48, 53, 60)، به این اشاره دارد که همان‌طور که قواعد بازی، بازی را معنادار می‌کند، معنای زبان نیز وابسته به قواعدی است که بر آن حکمفرماست و معناداریِ زبان وابسته به حقیقی خارج از آن نیست؛ چیزی که بعدها سوسور در عدم ارتباط ذاتی دال و مدلول آن را تبیین کرد. همان‌طور که معنای یک واژه ناشی از کاربرد آن در یک بافت یا ناشی از یک بازی زبانی است، معنای هنر نیز وابسته به فرم، شکل یا مدیوم‌های آن نیست. کاسوت نیز تحت‌تأثیر گروه زبان و هنر، بر این باور است که هنر مفهومی برای تعریف خود به هیچ‌یک از مؤلفه‌های معهود زیبایی‌شناختی -و اصلاً به زیبایی- وابسته نیست و تنها معرّفِ آن، خودش است (Kosuth, 1991: 24). اما این خودارجاعی چگونه هنرمفهومی را به شعریت متصل می‌کند؟

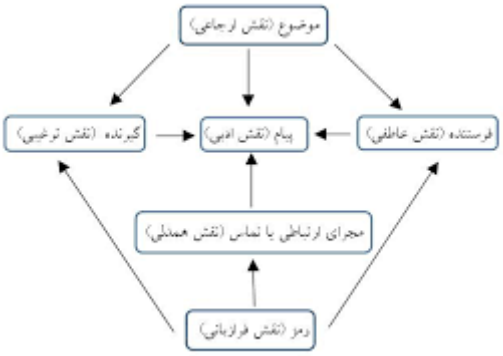
خودارجاعی یکی از مؤلفه‌های ساختاری شعر است. نظریهٔ معروف یاکوبسن، با عنوان نظریهٔ ارتباطی زبان، از شش عاملِ اصلی در انتقالِ پیام و ایجادِ ارتباط سخن می‌گوید. آن شش عامل عبارتند از فرستنده (گوینده)، گیرنده (مخاطب)، رمزگان (رمزهایی که ازطریق آنها پیام رمزگذاری و سپس توسط مخاطب رمزگشایی می‌شود، همچون کلمات، لحن، نشانه‌ها و غیره)، مرجع (یا موضوع و زمینهٔ کلام)، رسانه یا مجرای ارتباطی (صدا، تصویر و غیره) و پیام، که مؤلفهٔ مرکزی یا اصلی است (نمودار شمارهٔ ۱) (یاکوبسن، ۱۳۹۷: ۷۷).(۶)



نمودار شمارهٔ ۱

براساسِ این شش عامل، وی شش نقش یا کارکرد برای کلام تعیین می‌کند، بدین‌ترتیب که هرگاه جهت‌گیری پیام به سمتِ فرستنده باشد، کلام نقشِ عاطفی دارد (فرستنده دربارهٔ عواطف

و عوالم خود سخن می‌گوید) و هر گاه بـه سـمتِ گیرنـده باشـد، نقـش ترغیبـی دارد (فرسـتنده چیزی را از گوینده می‌طلبد و وی را به چیزی ترغیب مـی‌کنـد) بـرای رعایـت اختصـار از سـایر نقش‌ها و کارکردها می‌گذرم و خلاصه بگویم که پیام می‌تواند به هر شـش نقـش، مـن‌جملـه بـه خودش، ارجاع داشته باشد، با این تفـاوت کـه وقتـی پیـام بـه خـود ارجـاع دارد (خودارجـاعی)، کارکردِ شعری پیدا می‌کند (نمودار ۲).



نمودار شمارهٔ ۲

در کارکرد شعری، پیام هیچ‌چیز جز ابراز خودش را قصد نمی‌کند. در پی بیـان حـس (نقـش عاطفی) یا برانگیختگی مخاطب (نقش ترغیبی) یـا سـخن گفـتن از موضـوعی (نقـش ارجـاعی) نیست -هرچند ممکن است همهٔ اینها را نیز در خود داشته باشد- اما اینها اغراضِ اصلی نیسـتند. در نقش شعری، پیام، خود را از همهٔ زمینه‌های کلام جدا می‌کند و صرفاً خـود را ابـراز مـی‌کنـد، در اینجاست که چگونه گفتن بر چه گفتن غلبه می‌یابد و شعر خلق می‌شـود. هرچنـد یاکوبسـن این نظریهٔ زبان‌شناسانه در باب شعر را تحت‌تأثیر آرای زیبایی‌شناسانهٔ کانت مطـرح مـی‌کنـد و او که سابقاً فرمالیست دوآتشه‌ای بود، برای اینکه بتواند ارزش کلام ادبـی را صـرفاً بـه فـرم وابسـته کند، بایست در نظریهٔ جدیدش ادبیت را از سایرِ زمینه‌های کلام و از هر ارجاعی بـه خـارج جـدا کند، همان‌گونه که کانت زیبایی را از هر غایت اخلاقی و محاکاتی جدا می‌کند.

بااین‌حال گزارهٔ «هنر، هنر است» یا خودارجاعیِ هنر، در تأویلِ کانتی متفاوت اسـت بـا آنچـه نظریه‌پردازانِ هنرمفهومی به آن قائلند. از منظر این گروه اخیر، ایـن خودارجـاعی آنقـدر محـض است که حتی به فرم و زیبایی نیز وابسته نیست. همین‌که پدیـده از سـایرِ زمینـه‌هـای ارجـاعیِ خود جدا شود، مثلاً یک دستشویی مردانه، واژگون و به موزه منتقل شود -که در این صورت هـم از کاربردِ خود و هم از زمینه و مکانِ خود جدا شده- می‌تواند تبدیل به یـک شـیء هنـری شـود،

چراکه هنر، آن چیزی است که دیگر چیزها نیست. به گفتهٔ ویتگنشتاین «اثـر هنـری قصـد دارد خودش را –و نه چیز دیگری را– برساند» (۱۳۹۵: ۱۱۷). درواقع قواعدِ بازی که سـابقاً آن وسـیله را ابزاری در محیط می‌دانستند، در اینجا باطل می‌شوند و قواعـدِ بـازیِ جدیـدی، آن را یـک شـیء هنری می‌دانند.

بنابراین کافی است تا هر گزاره‌ای از یک گفتار، یا یک کتاب یا حتـی پـاره‌ای از روزنامـه را از زمینهٔ خود خارج کرد و به آن کارکرد هنری داد و بدین طریق کـار هنـری و مفهـوم هنـر را بـه قلمرویی بسیار بزرگ بسط داد که در آن هرچیزی می‌تواند با خودارجاعی به شعر یا هنـر تبـدیل شود. چنانکه کاسوت معتقد است هر پدیدهٔ مبتنی بر زبان –کلمه، جملـه، مـتن، گفتـه و غیـره– همچون بریده‌ای از یک روزنامـه، مـتن یـک قـرارداد، رسـید خشکشـویی و غیـره مـی‌توانـد بـا خودارجاع شدن یک اثر هنری محسوب شـود. کاسـوت بـرای ایـن کـار نـام «مستندسـازی»[1] را برمی‌گزیند و آن را به‌عنوان یکی از روش‌های تولید هنر مفهومی به رسمیت مـی‌شناسـد (ککلـن، ۱۳۹۳: ۲۴۹).

شاید یکی از نمونه‌های طنزآمیز جدا شدن از زمینه و خودارجـاع شـدن را بتـوان در یکـی از قسمت‌های سریال «مرد هزارچهره» دید؛ شخصیت اصلی این سریال، مردی ساده‌لوح اسـت کـه از بخت بد و ناخواسته مکرراً در میان جماعتی گیـر مـی‌افتـد و مـردم او را بـا چهـره‌ای معـروف اشتباه می‌گیرند. در یکی از قسمت‌ها او از پادگانی که در آنجا او را با یکـی از چهـره‌هـای بـزرگ نظامی اشتباه گرفتـه بودنـد، مـی‌گریـزد و خـود را در میـان گروهـی شـاعرِ نـوگرا کـه مشـغول شعرخوانی هستند، پنهان می‌کند. شاعران، ازقضا، منتظر رسیدن شاعر دیگـری هسـتند کـه او را با عنوان «استاد» می‌شناسند و با سررسیدنِ مرد هزارچهره گمان می‌کننـد کـه او همـان اسـتاد بزرگ است؛ بنابراین از او می‌خواهند که قطعه شعری بخواند. مرد هزارچهره می‌گوید کـه شـعری همراه خود ندارد، شاعران مجبورش می‌کنند که جیب‌های خـود را بگـردد، شـاید کاغـذ شـعری همراهش باشد. او به‌ناچار جیب‌هایش را می‌گردد، تکه کاغذی می‌یابد و بـر اثـر تشـویق و اصـرار حاضران مجبور می‌شود از روی آن بخواند، درحالی‌که آن تکه‌کاغذ چیزی نیست جـز فهرسـتی از نیازمندی‌های پادگان که در جیب او جا مانده است:

پوتین برای سربازان جدید
نان
نفت یک پیت

1. Documentation

اسلحه به تعداد کافی
اتاق بازجویی نم کشیده
پول برق را باید بدهیم
پول آب جدا [....]

این کلمات عمیقاً اعجاب شاعرانِ نوگرا را برمی‌انگیزد و مرد هزارچهره به‌شدت مورد تشویق قرار می‌گیرد. این جملات در زمینهٔ اصلی خود، یعنی پادگان، چیزی جز چند نیازمندی ساده نیست، بااین‌حال با جدا شدن از زمینهٔ خود و با تغییرِ قواعدِ بازی می‌تواند برای شاعرانِ نوگرا کارکردی هنری/ شعری و حتی سیاسی پیدا کند.

هنر مفهومی مخالفان بسیاری را به خود دیده است و یکی از مهمترین نقدهایی که بر آن وارد است، این است که با سرپیچی هنر مفهومی از تقیّد به هر سنت هنری، امکان هر گونه نقد از بین می‌رود چراکه سنجه‌های هنری مألوف در نقد هنری، هیچ‌یک موردقبول هنرمند مفهومی نیست. همین سرپیچی از مؤلفه‌های نقد می‌تواند این امکان را ایجاد کند که هرکسی با هر مایه از ذوق و مهارت دست به خلق اثری بزند و اگر برای مخاطبانش قابل‌فهم یا زیبا جلوه نکرد، مخاطبان را به‌راحتی به عدم فهم هنر جدید متهم کند، همچون لباس نامرئی پادشاه که هیچ‌کس جرأتِ ندیدنش را ندارد. برخی نیز معتقدند که هنر مفهومی اساساً نباید نوعی هنر تجسمی شمرده شود و همچون موسیقی یا ادبیات که گونه‌ای از هنرند ولی با قوهٔ بصری سنجیده نمی‌شوند، باید از حوزهٔ هنر تجسمی جدا شود. با تمام این تفاصیل و با تمامِ تلاش‌های ضدهنری هنرمندان مفهومی، حتماً هنوز چیزی از نوع ذوق و تمایز در این دست از آثار وجود دارد وگرنه هر نام‌گذاری نو یا جابه‌جایی توسط هرکس که انجام می‌شد، می‌توانست اثری هنری تلقی شود، حال‌آنکه هرگز چنین نیست. به نظر می‌رسد که فرم‌ستیزی و ماده‌ستیزی در هنر مفهومی مطرح می‌شود تا تمرکز اصلی هنرمند بر خلق ایده برجسته‌تر شود و منتقدان نیز به‌جای آنکه بر مؤلفه‌های سنتی‌تر نقد هنری من‌جمله زیبایی بصری متمرکز شوند، بر خلق معنای زبانی که در اثر نهفته شود، تکیه کنند. اما در همین نمونه‌هایی که از نظر گذشت، می‌توان دید که انتخاب نوعِ ماده، فضای ارائه، فرم ارائه و بسیاری مؤلفه‌های دیگر از هنرهای تجسمی زیبا نهفته است.

۴- نتیجه‌گیری

هنر مفهومی با دوری گزیدن از واقع‌گرایی، فرم و حتی ماده، از حوزهٔ هنرهای مرسوم تجسمی خارج می‌شود و شدیداً به هنرهای روایی- زبانی نزدیک می‌گردد. فلسفهٔ زیباشناسی کانت، هنر

را از قیدِ تعهد به حقیقت، اخلاق و خیر جدا ساخته و مسئلهٔ فرم هنری را بر مواردِ مزبور، ارجحیت می‌بخشد. اما ازدیگرسو آرای زبان‌شناختی سوسور و فلسفهٔ اندیشمندانی چون ویتگنشتاین، نیچه و هایدگر، که به نسبت و رابطهٔ زبان و واقعیت می‌اندیشیدند، اهمیت «زبان» را جایگزین اهمیت «فرم» و «ماده» ساخته و هنرهای مفهومی را به شعر نزدیک می‌کند. بااین-حال آن نوعی از شعریت که در هنر مفهومی فعال می‌شود، با تعریف مرسوم از شعر، یا بهتر است بگوییم با ویژگی‌های معهودِ شعر، تفاوت دارد. آنچه هنر مفهومی را به شعر نزدیک می‌کند، سازوکارهای کلانِ شعریت، همچون استعاره، آشنایی‌زدایی و خودارجاعی است. استعاره، که با جایگزینی و نام‌گذاری در پیوند است، پدیدارهای سابق را با نام، و نتیجتاً هویت جدید، به مخاطب معرفی می‌کند. این هویت جدید، با مکانیسمِ آشنایی‌زدایی در شعر پیوستگی دارد و منجر به آفرینش پدیدارهای جدید می‌گردد. خودارجاعی نیز که یکی از خصایص کلام شعری است -و من‌جمله در الگوی ارتباطی یاکوبسن در تبیین کارکرد شعری کلام نقش اصلی دارد- از دیگر خصایص هنر مفهومی است و این خصیصه بارها در سخنان و مقالاتِ نظریه‌پردازانِ هنر مفهومی آمده است. این سه مکانیسم، یعنی استعاره، آشنایی‌زدایی و خودارجاعی را بایست از مهمترین مؤلفه‌های شعریت در هنر مفهومی به حساب آورد.

پی‌نوشت

۱- Techne به معنی فن، صنعت و هنر که در فلسفهٔ یونان از اهمیت خاصی برخوردار بود و در نظر ارسطو ساحت سوم وجودی انسان یعنی ساحت ابداع، بدان مرتبط می‌شد.

۲- البته دوشان کار خود را مخالفت با وضع موجود -در معنای گسست با سنت هنری- نمی‌داند، وی معتقد است که صرفاً برابرنهاده‌ای در برابر یک نهاده (فرضِ معهود) ارائه می‌کند (نک. ککلن، ۱۳۹۳: ۱۴۸).

۳- این موضوع در تاریخ منطق و فلسفه سابقه دارد و من‌جمله منظر فارابی نسبت به زبان به همین رویکرد بسیار نزدیک است (نک. فارابی، ۱۳۴۸: ۶۰ و ۶۱).

۴- Tautology: برگرفته از واژهٔ یونانی Tauto به معنی همانند و logos به معنی نام (Vide. Harper, 2024).

۵- عنوان کتابی است از علی شریعتی

۶- یاکوبسن این الگو را از بولر گرفته است (Vide. Bühler, 1934).

منابع

آزبورن، پیتر. (۱۳۹۲). *هنر مفهومی*، ترجمهٔ نغمه رحمانی. تهران: مرکب سپید.

اشکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۸۵). «هنر همچون فرایند». *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، گردآوری تزوتان تودوروف. ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران. ۸۱-۱۰۶.

افلاطون. (۱۳۸۰). *دورهٔ آثار افلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی و رضا کاویانی. جلد۱و۲. تهران: خوارزمی.

باشلار، گاستون. (۱۳۷۷). «پدیدارشناسی شعر». ترجمهٔ علی مرتضویان. *ارغنون*، (۱۴)، ۱۲۹- ۱۴۶.

براهنی، رضا. (۱۳۸۰). «شعر و اشیا». *طلا در مس*، جلد۱. تهران: زریاب. ۴۱- ۷۲.

پارمزانی، لوردانا. (۱۳۹۳). *شورشیان هنر قرن بیستم*، ترجمهٔ مریم چهرگان و سمانه میرعابدینی. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی نظر.

تیموتی، کی. کیسی. (۱۳۹۹). «معماری». *نظریه‌های زیبایی‌شناسی*، گردآوری مارک فاستر گیج. ترجمهٔ احسان حنیف. تهران: فکر نو. ۳۸۳-۴۰۰.

جواهری گیلانی، محمدتقی. (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج۳. تهران: مرکز.

جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن. (۱۹۹۱). *اسرارالبلاغه*، قرأه و علق علیه محمود محمد شاکر. جده: دار المدنی.

جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن. (بیتا). دلایل الاعجاز، قرأه و علق علیه محمود محمد شاکر. قاهره: مکتبهٔ الخانجی.

حقیر، سعید و علیزاده، سینا. (۱۴۰۰). «پژوهشی دربارهٔ زبان و هنر در هنر مفهومی ایران». *باغ نظر*، ۱۸ (۱۰۱)، ۱۱۳- ۱۲۶.

راجرسون، کنت. (۱۳۹۲). *زیبایی‌شناسی کانت*، ترجمهٔ علی سلمانی. تهران: حکمت.

سکاکی، ابویعقوب یوسف بن محمد بن علی. (۱۹۸۷). *مفتاح العلوم*، ضبطه و کتب هوامشه نعیم زرزور. بیروت: دار الکتب العلمیه.

سهیلی‌اصفهانی، بهروز و مراثی، محسن. (۱۳۹۵). «مطالعه کارکرد «عنوان» در آثار تجسمیِ هنر مفهومی». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۹(۱۸)، ۵-۲۲.

فارابی، محمد بن محمد. (۱۳۴۸) *احصاءالعلوم*، ترجمه حسین خدیو جم. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

فرهنگ‌مهر، نرگس و آفرین، فریده. (۱۳۹۸) «واکاوی در خاستگاه ویتگنشتاینی گرایش مفهومی و ضد زیباشناختی آرا و آثار جوزف کاسوت». *کیمیای هنر*، ۸ (۳۰) :۵۷-۷۱.

کانت، امانوئل. (۱۳۸۸). *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.

کتاب مقدس. (۱۳۸۱). ترجمهٔ قدیم (جمع مترجمان). تهران: انتشارات ایلام.

ککلن، آن. (۱۳۹۳). *نظریهٔ هنر معاصر*، ترجمهٔ بهروز عوض‌پور، تهران: نگاه.

مارزونا، دانیل. (۱۳۹۰). *هنر مفهومی*، ترجمهٔ فاطمه عبادی. تهران: آبان.

موسوی، شایسته سادات. (۱۴۰۲). «پایه‌های مجازی در انواعِ استعاره‌های مفهومی (مروری بر دیدگاه‌های بلاغت غرب در نسبتِ مجاز و استعاره با رویکردی شناختی)». *علم زبان*، ۱۰(۱۸)، ۱۸۱-۲۱۲.

نیچه، فردریش. (۱۳۷۷). حکمت شادان، ترجمهٔ جلال آل احمد و سعید کامران و حامد فولادوند. تهران: جامی.

ویتگنشتاین، لودویک. (۱۳۹۵). *فرهنگ و ارزش*، ترجمهٔ امید مهرگان. تهران: گام نو.

هایدگر، مارتین. (۱۳۷۷). *پرسش از تکنیک*، ترجمهٔ شاپور اعتماد. تهران: مرکز.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۱). *شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی*، ترجمهٔ عباس منوچهری. تهران: مولی.

هایدگر، مارتین. (۱۳۸۸). *سرآغاز کار هنری*، ترجمهٔ پرویز ضیاشهابی. تهران: هرمس.

هریس، روی. (۱۳۸۱). *زبان، سوسور، ویتگنشتاین*، ترجمهٔ اسماعیل فقیه. تهران: مرکز.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۹۷). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی». *زبانشناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی. ۳۹- ۴۶.

یانگ، جولیان. (۱۳۸۴). *فلسفهٔ هنر هایدگر*، ترجمهٔ امیر مازیار. تهران: گام نو.

Bühler, K. (1934) *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Gustav Fischer.

Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art,* London: Oxford University.

Craig, W. L. (2012). "Nominalism and Divine Aseity". in *Oxford Studies in Philosophy of Religion,* (Ed.) J. Kvanvig. V. 4: 43-64.
https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199656417.003.0003.

Croce, B. (1913). *Breviario di estetica*, Naples: Laterza.

Judd, D. (1965). "Specific Objects". *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*, New York: Art Digest. 74–82.

Fowler, H. W. (1983). *Modern English Usage*, (2nd ed.). (Ed.). Gowers, E. Oxford: Oxford University Press.

Greenberg, C. (1993). "Modernist Painting". *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism,* Vol. 4. (Ed.). J. Obrien. Chicago: Chicago University Press.

Harper, D. (2024). "tautology". *Online Etymology Dictionary*, Retrieved June 25, 2024, from https://www.etymonline.com/word/tautology.

Heidegger, M. (1942). *Holderlin's Hymn "The Ister"*, (Trans.) Mc Neill and J. Davis. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Kosuth, J. (1969). "Art after Philosophy". in *Art after Philosophy and after*, (Ed.). G. Guercio. London & Massachusetts: MIT Press. 13- 31.

Kosuth, J. (1969). "Art after Philosophy". in *Art after Philosophy and after*, (Ed.). G. Guercio. London & Massachusetts: MIT Press. 13- 32.

Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger.

Meerbote, R. (1982). "Reflection on Beauty". in *Essays in Kant's Aesthetics*, (Eds.). T. Cohen & P. Guyer. Chicago and London: University of Chicago. 55- 86.

Lewitt. S. (1967). "Paragraphs on Conceptual art". *Conceptual Art: A Critical Anthology,* (Eds.). A. Alberro and B. Stimson. Cambridge: Massachuset: MIT press. 12- 18.

Lewitt. S. (1967). "Paragraphs on Conceptual art". *Art Forum*, 5(10), 79- 84.

Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*, (Trans.) D.F. Pears and B.F. McGuinness. New York and London: Routledge.

Wittgenstein, L. (1999). Philosophical Investigations, (Trans.) G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell Publishers.

روش استناد به این مقاله:

موسوی، شایسته سادات. (۱۴۰۲). «شعریت در هنر مفهومی: استعاره، آشنایی‌زدایی و خودارجاعی». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۶(۲): ۲۴۳-۲۶۷. DOI:10.22124/naqd.2024.26274.2540

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی