

Evolution of Nihilism Rrom Formalism to Ready-Mades

Reza Rafiei Rad¹ , Fereshteh Mottaghi Omandani ²

¹Ph.D. In Islamic Arts, Faculty of Islamic crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran,

²Lecturer, Faculty of Graphics Department, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.

(Received: 1 May 2023, Accepted: 2 Jan 2023)

By removing objectivity, the concept of art was separated from the object of art; thus, massive changes occurred in the concept of art. However, the nihilism that existed in modern art also flowed into postmodern art. The present study aims to identify the roots and types of nihilism in postmodern art, especially Duchamp's readymades, compare it with the present nihilism at the height of modern art, i.e., formalism, and find its similarities and differences. The present study employed qualitative research, descriptive-analytical research method, and library and internet research. The research question is what variations have nihilism achieved in modern art, especially formalism, and in the art after it, especially Duchamp's readymades? The results show that, in formalism, there is a kind of passive nihilism based on political nihilism and a type of nihilism based on the nominalist approach to aesthetics. However, in Duchamp's readymades, in addition to the negation of political nihilism, there is a positive and active nihilism in his works, in which the artist realizes the meaninglessness of truth. But by using the process of creative action and transference methods and then creating hyper-irony, he passes the level of this senselessness and builds his art on this senselessness. Considering the spread of formalism and conceptual art in the world, especially in Iran, it seems necessary to study their hidden nihilistic influences.

Keywords:

Nihilism, Marcel Duchamp, Present-Ready, Hyper-Irony.

Introduction:

As a school of thought, nihilism rejects knowledge, value, and existence. In the sense of nothingness, nihilism implies a logic in which the non-existence of something that should exist but does not. Nihilism starts with disillusionment with any different systems of human civilization and then the negation of all kinds

of values and finally leads to boredom with everything in the world. The advocates of this school of thought have lost faith and belief in the existence and despise traditions and regulations. This type of thinking can be seen overtly and covertly in different artistic fields and styles, such as formalism. Formalism emerged in literature in the first thirty years of the 20th century and against literature reading through historical, sociological, and psychological approaches. Later, the same approach impacted the visual arts, and Greenberg raised the issue of aesthetic quality and defined the purity of the work through the function of critical thinking and then raised the independence and self-sufficiency of the medium (Greenberg, 1961: 2-5). Formalism seeks all the values of the work in the work itself, i.e., its formal characteristics. It does not pay much attention to the historical context of the work, the artist's biography, or the artist's intention.

The modern art world has experienced criticisms of critical thinking in art only in values such as purity, independence, language, and the medium of art, facing relentless deconstructive criticism of critical thinking from the sixties onwards after the effects that minimalism or ABC art had on art history. The negation of the art object by Marcel Duchamp, and before that, the actions of the Futurists, were the first flashes of fundamental changes in art. The history of art suddenly changed its direction towards pluralistic tendencies from modern art, which sought to reduce all the values of art to the basics of aesthetics, which by removing the object of art, purity, quality, and other modern values, created another form of art with different values. Formalism, focusing on the specific language of art, became the forerunner of a kind of nihilism that perhaps relied on the nature of a particular language, which we will discuss in the rest of the article. But with Duchamp's intellectual revolution in his ready-mades, not only by changing the form and content of art, the

Citation: Rafiei Rad, Reza; Mottaghi Omandani, Fereshteh (2023). Evolution of Nihilism Rrom Formalism to Ready-Mades

, *Journal of Two-Quarterly Journal of Visual Arts Studies*, 1(1-2), 69-77. (in Persian)

DOI: <https://doi.org/10.22111/jart.2023.44438.1025>



presence of nihilism in art did not end, but it can also be seen in the art of the postmodern era.

Examining current nihilism and its variations at the height of modern art, i.e., formalism, and Duchamp's ready-mades as the initiator of the movement later known as conceptual art, is the central issue of the present study: What developments has nihilism achieved from Formalism to Duchamp's ready-mades?

2. Methodology

The present study employed qualitative research, descriptive-analytical research method, and library and internet research. Basically, in qualitative data analysis, two types of techniques are conventional: the techniques derived from particular epistemological sources and those independent from them (Boyatzis, 1998: 4). The present study, using content analysis, independently of any particular approach, first investigated the current nihilism in formalism. Then it examined it in postmodern art, especially Duchamp's ready-mades. In terms of its nature, the content was examined and described in three methods: the descriptive method, in which everything in the text is described as it is; the interpretive method, in which what is in the text is interpreted; and the relational analysis method, the type of relationship in the text is examined (King & Horrocks, 2010, p.153). The argumentative basis of analyzing the present study is inductive research, and to investigate the nihilistic nature of formalism and Duchamp's ready-mades, a descriptive content analysis method was employed.

2. Comparing nihilism in formalism and Duchamp's Ready-mades

The evolution of formalism's thought to Duchamp's approach to art can be analyzed based on its underlying layers, relying on the evolution of nihilism and its versions. If we accept the division of Nietzsche's nihilistic thinking, which is based on active and passive nihilism, we can see that there are two types of passive nihilism in formalism:

A) Passive nihilism relies on political nihilism

b) Another type of nihilism based on the nominalism to aesthetics

After the effects of formalism faded, and with the emergence of Duchamp's ready-mades, fundamental developments in the field of art emerged. But nihilism has also flowed in the art of this period, with the difference that the nihilism that exists in Duchamp's ready-mades is positive and active nihilism—he realizes the meaninglessness of the truth in the ready-mades. However, by using the process of creative action and transference methods and then creating hyper-irony, he passes the level of meaninglessness. Also, one can witness the disappearance of nihilism by rejecting the principles of formalism and the internal view of art in these works.

3. Conclusion

The intellectual structure of nihilism emphasizes the denial of recognition, value, and existence, and its product is disillusionment with any system in the world. Traces of nihilism can be observed in the lower layers of formalism and in Duchamp's ready-mades. However, there are formal differences in their type of nihilism. In formalism, on the one hand, passive nihilism relies on political nihilism by eliminating human beings and expressiveness. On the other hand, in the field of aesthetics and depending on the specific language of art, it relies on nihilism, which relies on the nominalist approach to art and aesthetics. In Duchamp's works, there is no more political nihilism. However, the works are highly expressive, and art has come out of the shell of its language and is searching for multiple languages for its artistic expression. However, the nihilism currently hidden in Duchamp's ready-mades is positive and active. In this sense, Duchamp, as an artist, believes in the meaninglessness of the world. Nevertheless, by putting forward the process of creative action and irony with transference methods, he left this meaninglessness behind and created a new concept of contemporaneity based on active nihilism

جایگشت نیهیلیسم، از فرمالیسم به آثار حاضر- آماده

رضا رفیعی‌راد^۱، فرشته متقی‌امدانی^۲

دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
آمربی، هیات علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۲/۱۱)



۷۱

مطالعات هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان • دوره اول، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳
صفحات ۶۹-۷۷ (مقاله پژوهشی)

چکیده

با حذف عینیت، مفهوم هنر از ابژه هنر منفک شده و تحولاتی عظیم در مفهوم هنر به وجود آمد؛ اما نیهیلیسمی که در هنر مدرن وجود داشت، در هنر مابعد مدرن نیز جریان پیدا کرد. هدف پژوهش حاضر این است که ریشه‌ها و انواع نیهیلیسم در هنر مابعد مدرن و به‌طور اخص، حاضر-آماده‌های دوشان، مشخص شده و با نیهیلیسم جاری در اوج هنر مدرن یعنی فرمالیسم مقایسه شده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن معلوم شود. پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی به بررسی آثار حاضر-آماده دوشان پرداخته است. سؤالات مطرح شده در این پژوهش این است که نیهیلیسم در هنر مدرن و به‌ویژه، فرمالیسم، و نیز در هنر مابعد آن، به‌ویژه، حاضر-آماده‌های دوشان، چه تنوعاتی حاصل کرده‌اند؟ در پاسخ به این پرسش، پژوهش حاضر نتایجی را به دست آورد که مطابق با آن، در فرمالیسم، نوعی نیهیلیسم منفعلانه، متکی بر نیهیلیسم سیاسی و همچنین نوعی نیهیلیسم متکی بر رویکرد نومیالیستی به زیبایی‌شناسی وجود دارد؛ اما در آثار دوشان، علاوه بر نفی نیهیلیسم سیاسی، نوعی نیهیلیسم مثبت و فعالانه در آثار او وجود دارد که در آن هنرمند به بی‌معنایی حقیقت پی می‌برد؛ اما با استفاده از فرایند کنش خلاق و روش‌های ترانسفرنس و سپس ایجاد فراطنز، از سطح این بی‌معنایی گذر می‌کند و بر این بی‌معنایی، هنر خود را استوار می‌سازد. با توجه به گسترش فرمالیسم و نیز هنر مفهومی در جهان و به‌ویژه در ایران، مطالعه تأثیر و تأثرات نیهیلیستی مستتر در آن‌ها نیز امری ضروری به نظر می‌رسد.

واژه‌های کلیدی

نیهیلیسم، مارسل دوشان، حاضر - آماده، فراطنز

DOI: <https://doi.org/10.22111/jart.2023.44438.1025>

استناد: رفیعی‌راد، رضا، متقی‌امدانی، فرشته (۱۴۰۲)، بررسی و تحلیل نگاره «جایگشت نیهیلیسم، از فرمالیسم به آثار حاضر-آماده، دو فصلنامه علمی-تخصصی «مطالعات هنرهای تجسمی» دوره اول، بهار و تابستان، صفحات ۶۹-۷۷.

E-mail: r.rafeirad@tabriziau.ac.ir، ۰۹۱۹۰۲۹۰۳۱۷، تلفن: *نویسنده مسئول





نیپیلیسم نوعی تفکر است که سه چیز یعنی شناخت، ارزش و وجود را انکار می‌کند. نیپیل به معنای هیچ بر منطقی دلالت دارد که در آن عدم‌هستی چیزی که باید وجود داشته باشد اما ندارد، مورد تأکید قرار می‌گیرد. نیپیلیسم در ابتدا، با سرخوردگی از هرگونه نظامات مختلف تمدن بشری و سپس نفی همه نوع ارزش‌ها آغاز و سرانجام به دلزدگی از هرآنچه که در جهان هست، منجر می‌شود. هواداران این نحله، ایمان و عقیده به هستی را از دست داده و سنت‌ها و مقررات را تحقیر می‌کنند. این نوع تفکر به نحو آشکار و پنهان در ساحات هنری و سبک‌های مختلف نظیر فرمالیسم، نیز مشاهده می‌شود. فرمالیسم ابتدا در ادبیات، در سی سال اول قرن بیستم و در مقابل قرائت ادبیات از خلال رویکردهای تاریخی و جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه ظهور کرد. بعدها در هنرهای تجسمی نیز همین رویکرد تأثیر گذاشت و گرینبرگ مسئله کیفیت زیباشناسانه را مطرح کرد و توسط کارکرد اندیشه انتقادی، خلوص در اثر را تعریف و سپس استقلال و خودبستگی مدیوم را مطرح کرد (Greenberg, 1961, 2-5). فرمالیسم همه ارزش‌های اثر را در خود اثر، یعنی ویژگی‌های فرمی آن جست‌وجو می‌کند و به ظرف تاریخی اثر، زندگی‌نامه هنرمند یا قصد هنرمند و... چندان وقعی نمی‌نهد. جهان هنر مدرن که نقدهای اندیشه‌انتقادی در هنر را تنها در حوزه ارزش‌گذاری‌هایی مانند خلوص، استقلال، زبان و مدیوم

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نوع کیفی بوده و با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام شده است. اساساً در روش تحلیل کیفی، دو نوع روش رایج است. روش‌هایی که از آبشخورهای معرفت‌شناسانه ویژه‌ای ناشی شده‌اند و در مقابل، روش‌هایی که مستقل از آن هستند (Boyatzis, 1998, 4). پژوهش حاضر، با استفاده از روش تحلیل محتوا، مستقل از هر نوع رویکرد ویژه، ابتدا به بررسی نیپیلیسم جاری در فرمالیسم می‌پردازد. سپس آن را در هنر پست‌مدرن خصوصاً حاضر-آماده‌های دوشان، مورد بررسی قرار می‌دهد. محتوا، از منظر چپستی ماهیت، به سه روش مورد بررسی قرار گرفته و تشریح می‌شوند. روش اول، شیوه توصیفی است که در آن، هر آنچه در متن آمده، همان‌گونه توصیف می‌شود. در روش تفسیری، آنچه در متن آمده، تعبیر و تفسیر شده و در روش تحلیل رابطه‌ای، نوع رابطه در متن می‌شود (King & Horrocks, 2010, 153). مبنای استدلالی تحلیل پژوهش حاضر، استقرایی بوده و برای بررسی ماهیت نیپیلیستی فرمالیسم و حاضر-آماده‌های دوشان، از روش توصیفی در تحلیل محتوا استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهشی در زمینه تطورات نیپیلیسم از فرمالیسم تا آثار دوشان هنوز صورت نگرفته است؛ اما برخی پژوهش‌ها نظیر تأملی بر بحث‌های فلسفی معاصر درباره بی‌معنایی در هنر نوشته مریم بختیاران که به این نتیجه می‌رسد وقتی هدف، جست‌وجوی

هنر تجربه کرده بود، از دهه شصت به بعد، پس از تأثیراتی که مینیمالیسم یا هنر ABC بر تاریخ هنر گذاشت، با نقدهای بی‌امان اندیشه‌انتقادی به‌نحوی بنیان‌افکنانه روبه‌رو شد. نفی شیء هنر توسط دوشان و پیش از آن، اقدامات فتوریست‌ها، اولین بارقه‌های تغییرات اساسی در هنر بود. تاریخ هنر، از هنر مدرن که سعی داشت همه ارزش‌های هنر را به مبانی زیبایی‌شناسی تقلیل دهد، به‌ناگاه، به سمت گرایش‌های تکثرگرا تغییر مسیر داد که با حذف ابژه هنر، خلوص، کیفیت و دیگر ارزش‌های مدرن، شکل دیگری از هنر، با ارزش‌های متفاوت را آفریدند. فرمالیسم، با تأکید بر زبان اختصاصی هنر، پیشتاز نوعی نیپیلیسم شد که شاید بر ذات زبان اختصاصی تکیه داشت که در ادامه به آن خواهیم پرداخت؛ اما با انقلاب فکری دوشان در حاضر-آماده‌ها، نه‌تنها با تغییر فرم و محتوای هنر، حضور نیپیلیسم در هنر، پایان نیافت، بلکه در هنر دوران پست‌مدرن نیز قابل‌مشاهده است. به این ترتیب، بررسی نیپیلیسم جاری و تنوعات آن در اوج هنر مدرن یعنی فرمالیسم و نیز آثار حاضر-آماده دوشان به‌عنوان آغازگر جنبشی که بعدها به هنر مفهومی شناخته شد، موضوع اصلی پژوهش حاضر است. پرسش این است که نیپیلیسم از فرمالیسم تا حاضر-آماده‌های دوشان، چه تطوراتی حاصل نموده است؟

معناست، تحقق بی‌معنایی ممکن نیست و تفسیرپذیری، سبب بقای اثر است (بختیاران، ۱۳۹۵، ۵). پژوهش با عنوان «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهوس) آلمان» در نشریه علمی پژوهشنامه گرافیک و نقاشی، بیان می‌دارد که مکتب باهوس تحت تأثیر ساختارگرایان روسی، خواهان هنری احیاشده یعنی شکل هنری مردمی‌تر بود که تجربه‌گری با نگاهی عینی و علمی در راستای بیان تصویری و آموزه‌های زبان تصویری توسط کپس نگاشته شده بود. (مقصودلو و نورانی، ۱۳۹۸، ۲۲۷). همچنین در همین نشریه، مقاله با عنوان «ارزش‌گذاری آثار هنرهای تجسمی بر مبنای نظریه روش تلفیقی نلسون گودمن» نشان می‌دهد که دو نظرگاه فرمالیسم و زمینه‌گرا، صورتی تلفیق‌شده یافته، چنان‌که چهار مؤلفه عناصر صوری، درون‌مایه و محتوا، تاریخچه اثر و کارکرد فرهنگی، در ارزش‌گذاری آثار هنری مداخله مؤثر داشته و برای طبقه‌بندی توصیفی، دارای کاربرد است (شادقزوینی و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۰۷). در پژوهش با عنوان «بازنمود نیپیلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرای نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاء پور» که توسط بهرامی قصر و همکار نوشته شده، فقدان بار معنایی نیپیلیسم در مبانی فکری ضیاء پور را دلیلی بر عدم مدرن بودن آثار و افکار او معرفی نموده‌است (بهرامی قصر و همکار، ۱۴۰۰، ۲۴). برخی پژوهشگران نیز هنر پست‌مدرن را بی‌معنا یا نیپیلیست نمی‌دانند و معتقدند هنر پست‌مدرن، به‌واسطه بر ملاکردن ماهیت انحصاری هنر، از هنر مدرن دچار گسست شد، هنری مثل پاپ‌آرت، غیرهنر و اشیای مصرفی و موضوع‌هایی که نادیده گرفته شده بودند را مورد استقبال قرار داد. این برای ظهور فرم‌ها،

سبک‌ها و پیام‌های جدید رخصتی فراهم ساخت. علاقه این هنر به چیزهای نامرتبط و گسیخته است که این صرفاً عدم قطعیت و عدم تعین معنا را موجب می‌شود (O'Reilly & Rentschler, 2014, 7) یا برخی دیگر بر این باورند که هر کوششی در جهت حذف یا نادیده گرفتن معنا، معنایی را فرض خواهد گرفت و بی‌معنایی هرگز از نفي معناداری به دست نمی‌آید. بی‌معنایی پدیده‌ای خاص است که بیش از هر چیز تنها در قلمرو نشانه‌ها ممکن است و در سردرگمی نشانه‌ها مستقر است. سردرگمی ابروها به معنای بی‌معنایی نیست (Luhmann, 2000, 107)؛ اما پژوهش‌های دیگری نیز از پژوهشگرانی نظیر واتیمو، هایدگر، نیچه و پژوهشگران دیگری در حوزه هنر نظیر داندل کازپیت نگاشته شده‌اند که بر وجود نیهیلیسم در حوزه زیبایی‌شناسی هنر، صحنه گذارده و مصداق‌های آن را نشان می‌دهند. کتاب نیهیلیسم و تأثیر آن بر نقاشی، نوشته مژگان کیا، ابتدا به چگونگی پیدایش نیهیلیسم و علل آن و سپس تأثیرات نیهیلیسم در نقاشی غرب و در انتها نیز ریشه‌های نیهیلیسم در فلسفه و ادبیات شرق بحث و بررسی می‌شود. این کتاب همچنین به مقایسه نیهیلیسم در دو تمدن شرق و غرب نیز می‌پردازد. چنان‌که نیهیلیسم در غرب را حاصل دوران مدرن، دو جنگ جهانی و جهان صنعتی که در سیر تاریخی این تمدن، انسان را نسبت به زندگی و آنچه او را به تکامل می‌رساند بی‌باور و دور گردانیده کرده، می‌داند؛ اما نیهیلیسم در شرق را در آیین‌های مذهبی و اسطوره‌ای مانند آیین مانی، آیین بودا و در دنیای عرفانی صوفیان و به‌طور کلی در اکثر آیین‌های شرق به منزله توجه به عالم معنی و رسیدن به مبدأ ظهور پیدا می‌کند، انسان را از دل‌بستگی‌های دنیوی و ظاهری به دور می‌سازد، دنیا و کار دنیا را یکسره نفي می‌کند و زندگی حقیقی انسان را در جهان دیگر، جهانی که خاص ذات الهی انسان است، می‌بیند، معرفی می‌کند (کیا، ۱۳۷۹، ۲۱-۵۰). همچنین نیهیلیسم و مفهوم فلسفی و اجتماعی آن در کتاب تاریخ فلسفه کاپلستون و نیهیلیسم جاری در فلسفه معاصر، در کتاب‌های آنک انسان و فراسوی نیک و بد، نوشته نیچه می‌توان یافت. کتاب با عنوان نیچه پس از هیدگر، دریدا و دولوز نوشته ضیمران در سال ۱۳۸۲، در فصول پایانی به پی‌جویی نیهیلیسم در اندیشه‌های نیچه و نیز رویکرد واتیمو و ریچارد رورتی به نیهیلیسم و نیز میراث نیچه و پست مدرن (ضیمران، ۱۳۸۲، ۳۰۱-۳۵۰) بررسی شده است. چنان‌که ملاحظه شد، موضوع پژوهش حاضر که به بررسی نیهیلیسم و تنوعات آن در هنر مدرن (فرمالیسم گرینبرگی) و نیز حاضر-آماده‌های دوشان، اختصاص دارد، تاکنون در پژوهش دیگری، مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است.

مبانی نظری

حاضر-آماده (ساخته گزیده)

با ظهور مارسل دوشان، نگاه درونی هنر به خود، درهم‌شکست و هنر، دوباره بیانگری را به صحنه آورد؛ اما این درهم‌شکستن قالب‌ها، چنان عمیق بود که حتی معنا و مفهوم و تعریف هنر را نیز تحت‌الشعاع خود قرار داد. هنر دوشان و به‌قول «بکولا» آن منزوی بزرگ، قطعاً ویرانگر بود و به قصد انحلال همه ساختارها و تولید شک در مفروضات اولیه مدرن سربرآورد و نشان داد که همه‌چیز،

وانمود، سراب و بازتابی است در شیشه. هنر او به‌قول ساندرو بکولا «لحظه صفر را در تحول مدرنیسم» (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۶۰) نشان می‌دهد. اوکتاویو پاز معتقد بود نقاش مدرن بین دو مرز نهایی زیسته است: پیکاسو و مارسل دوشان. این دو بیشترین تأثیر را بر هنر عصر مدرن گذاشته‌اند (کابان، ۱۳۷۹، ۱۰-۱). آندره برتون او را باهوش‌ترین مرد قرن بیستم (همان) معرفی کرده بود. کار مارسل دوشان صرفاً تخریب و بازکردن فضا نبود، بلکه الفبای زبانی جدیدی به‌وجود آورد که زمینه‌ای برای تحولات دهه‌های بعدی را مشخص کرد. نوآوری‌های دوشان، چارچوب‌های پیشین هنر مدرن را شکست و بیانگر موضع‌گیری منفی او در برابر آوانگارد که براساس اصول انقلاب عظیم مدرنیسم به نقطه اوج خود یعنی هنر انتزاعی رسیده و اعتقاد عمومی به پروسس پیشرفت را بر تارک خود داشت، بود. بدین‌سان مارسل دوشان بر مجموعه‌ای از عوامل فرهنگی و هنری، اقتصادی، سیاسی مربوط به مدرنیته خط بطلان کشید و بر چارچوب‌های آن به‌شدت تاخت. در سال ۱۹۱۷، مارسل دوشان، درآمد راه فتوریست‌ها، شیئی از وسایل زندگی (کاسه توالت با نام چشمه) را با امضای مستعار به‌عنوان اثر هنری به نمایشگاه جامعه هنرمندان مستقل نیویورک ارسال کرد؛ اما این اثر از طرف ممیزان این نمایشگاه مورد قبول واقع نشد. سپس دوشان با ارائه دلیل، تلاش کرد ممیزان را قانع کند تا اثر او را به نمایشگاه راه دهند. او در دفاع از کار گفت: کار آقای مات توسط خود او ساخته شده باشد یا نه، هیچ اهمیتی ندارد، او یک شیء عادی زندگی را با عنوان جدیدی انتخاب و ظاهر ساخته است. از این دیدگاه او به آن مفهوم جدیدی بخشیده است. مارسل دوشان گفت که اولاً من هزینه و پول فضای نمایشگاه را پرداخته‌ام و ثانیاً من به‌عنوان هنرمند تشخیص داده‌ام که این شیء، یک اثر هنری است. دلایلی که او آورد، سبب شد تا این اثر جنجالی به نمایشگاه راه پیدا کند. مارسل دوشان در واقع در پی تکنیک آشنایی‌زدایی، شیء روزمره را از متنی به متنی دیگر انتقال داده و از متن زندگی به متن هنری آورد. انحراف او از قواعد زبان معیار هنر با تکیه بر اصل «انتخاب هنرمند» هنجارشکنی‌ای بود که شیء برجسته‌سازی شده را از پس‌زمینه‌اش و از مکان و کارکرد همیشگی‌اش جدا کرده و به مکان نمایشگاه آورده بود. در آثار حاضر-آماده، با ارجحیت ایده بر فیزیکی‌لایت اثر، زبان جدیدی برای هنر ایجاد کرد. در واقع دوشان با هنری نامیدن شیء معمولی، بدان شیء، سیادت و سروری می‌بخشید و با این کار بلافاصله، شیء پرولتاریا به شیء آریستوکرات تبدیل می‌کرد. از طبقه پایین به طبقه بالا. حاضر-آماده، نوعی هم‌سطح‌سازی مساوات‌طلبانه شیء هنری محصول دست و در واقع سنت، با سایر اشیاء و تبدیل آن به شیء همچون هزاران شیء ساخته‌شده عادی و معمولی دیگر است. در واقع حاضر-آماده، فقط محصول کار ذهن است، اما شیء هنری، محصول کار ذهن و جسم انسان است (کازپیت، ۱۳۸۶، ۱۲۵). دوشان رفتاری پدیدارشناسانه به معنای معاصر آن با هر شیء داشته، به نحوی که شیء با دلالت‌های معنای جدید و شخصی خود -در مقام و با به‌مثابه یک نشانه مشخص، معادل معنا و مفهوم قرار می‌گیرد. دوشان زیبایی اثر هنری را معادل لذت و لذت را اینهمانی «حس آگاهی» در نظر گرفت و هر اثر هنری حاضر-آماده، از منظر او،





پنهان‌گر امر لذت و منطبق حس آگاهی است (احمدی، ۱۳۸۶، ۳۷۹). کاسات، ساخته‌گزیده‌های دوشان را نقطه عطف انقلابی در تاریخ هنر می‌داند که در آن اهمیت موضوع هنر را «از ظاهر به مفهوم» آن تغییر داد و زیبایی‌شناسی فرمال را از هنر واقعی جدا کرد و منطقی‌اش این بود که «هنر واقعی در ذات فعالیت و فعل به وجود آورنده» است، نه در محصولات مادی‌اش (آوکیان، ۱۳۸۰، ۱۰۱-۱۰۲).

معنا و مفهوم نیهیلیسم

نیهیلیسم از ریشه لاتین واژه «Nihil» آمده و به «هیچ‌انگاری» و «نیست‌انگاری» معنا شده است. منشأ نیهیلیسم را می‌توان در انواع ترک دنیا، بی‌اعتقادی به هدفمندبودن جهان و عجز در توان ذهنی انسان جست‌وجو کرد. به بیان دقیق‌تر: «شکاکیت افراطی نسبت به همه چیز و نفرت به حیات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و تربیتی و بیهودگی آن‌ها از منشأهای تکوینی نیهیلیسم مایه‌های ابتدایی آن است» (آراسته‌خو، ۱۳۸۱، ۸۷۷). نیهیلیسم مفهوم جدیدی نیست، بلکه از قرن پنجم قبل از میلاد در فلسفه کلبیون نیز وجود داشت (بابایی، ۱۳۹۸، ۱۴۳-۱۴۵)؛ اما در دوران معاصر، اولین بار در رمان «ایوان تورگنیف» با نام «پدران و پسران» رواج یافت که در آن، درنهایت خواننده به این نتیجه می‌رسد که همه رسوم و سنت‌ها، دولت‌ها و حکومت‌ها به ابزاری برای تحمیل و ناخرسندی از زندگی برای انسان تبدیل شده‌اند. در روسیه تزاری در دهه شصت میلادی، هدف نیهیلیست‌ها، نابودی همه سازمان‌های دولتی و اجتماعی بود. از دید میخائیل باکونین «نیهیلیست‌ها به آنارشیت‌های عملگرا تعبیر شده و مهم‌ترین عمل اجتماعی آن‌ها، تبلیغ آنتیسم، انهدام دولت و انقلاب و طغیان به جای عمل سیاسی می‌توانست باشد (کراسبی، ۱۳۸۳، ۱۰۷). در آرای کامو، وجهت نیهیلیسم به دلیل برخورد دو مفهوم است که یکی مربوط به انسان و دیگری در ذات جهان قرار دارد. استدلال او این است که از یک طرف تنها بیان صادق درباره جهان، این است که بگوئیم، جهان در نفس خود غیرمعقول است؛ اما از طرف دیگر، میل شدیدی در انسان وجود دارد که می‌خواهد همه چیز را به صورتی واضح، عینی و دقیق درک کند. از آنجایی که جهان در ذات خود غیرمعقول است، این امر ممکن نیست؛ در نتیجه انسان قطعاً به نیهیلیسم دچار می‌شود. سپس کامو گامی به پیش می‌گذارد و توضیح می‌دهد که چگونه انسان، جهان را معنادار دانسته و به حیات خود ادامه داده است؟ در پاسخ به این پرسش، استدلالش این است که سرانجام زندگی مرگ است. پس دو راه بیشتر باقی نیست: پذیرفتن مرگ یا پذیرفتن زندگی. اگر مرگ را بپذیریم، زندگی امری بیهوده و عبث است و اگر زندگی را بپذیریم، باید علیه بیهودگی قیام کنیم و به معنادار کردن زندگی بپردازیم (زرشناس، ۱۳۹۶، ۱۰۱-۱۱۲). برخی متفکران مانند جانی واتیمو نیز علت گرایش به نیهیلیسم را پایان متافیزیک در مدرنیته می‌دانند که سبب انفکاک دین و فلسفه شد و خداوند به مقام انسانی هبوط کرد. این تفکیک در آرای فرانسیس بیکن به اوج خود رسید که یاکوبی و فلاسفه آلمانی آن را نیهیلیسم نامیدند. هنر مدرن در فروپاشی نظم سنتی ارزش‌هایی ریشه دارد که زمانی جایگاه خاصی داشتند و براساس آن‌ها هنرمند می‌دانست که باید چه کار کند؛ اما در یک عالم بدون خدا، به قول نیچه یا عالمی که ارزش‌هایش وارونه شده‌اند

و در آن هر چیزی مجاز است، همه چیز با بی‌معنایی تهدید می‌شود. اما همچنان انسانی که دچار نیهیلیسم معنایی شده است، متقاضی معنایی برای زندگی است و این مانعی برای پذیرش معنابخشگی است (Harries, 1968, 153-154).

انواع نیهیلیسم

نیهیلیسم در تمدن غربی در چند وهله ظهور کرده: «نیهیلیسم کاسوسانتریک یونانی رومی، نیهیلیسم شبه شریعت‌آبانة قرون وسطایی و نیهیلیسم مضاعف و اومانستی مدرن» (زرشناس، ۱۳۸۶، ۱۳). تقسیم‌بندی دیگر، براین اساس که نیهیلیسم نتیجه منطقی شکاکیت افراطی است، از جانب دریدا و ژیل دلوز ارائه شده که مبنای آن شکاکیت است. شکاکیتی که هم دین و هم معناداری جهان را نابود کرده است (استیل، ۱۳۸۲، ۱۱۸). دریدا و دلوز یک تقسیم‌بندی براساس بنیان نیهیلیسم یعنی شکاکیت افراطی صورت‌بندی کرده‌اند که عبارت‌اند از: نیهیلیسم معرفت‌شناختی^۱، نیهیلیسم سیاسی، نیهیلیسم فرااخلاقی^۲، نیهیلیسم وجودی^۳ و نیهیلیسم معطوف به حقیقت^۴.

در نیهیلیسم معرفت‌شناسانه، هرگونه شناخت و معرفت غیرممکن تلقی می‌شود و انسان دیگر سوژه نیست که شیء در خود به‌عنوان ابژه را تحت شناسایی قرار می‌دهد و اگر هم چنین کند، راه برای شناخت آن مسدود است و هرگز به شیء در خود دست نمی‌یابد. نمونه بارز آن را می‌توان در آرای فیلسوف سوفسطایی یونان، گرگیاس مشاهده کرد که می‌گوید: «اولاً هیچ چیز وجود ندارد، زیرا اگر چیزی وجود داشته باشد، یا از ازل بوده، یا به وجود آمده است؛ اما نمی‌تواند به وجود آمده باشد، زیرا چیزی نمی‌تواند نه از وجود و نه از عدم (لاوجود) به وجود آید و نه می‌تواند ازلی باشد؛ زیرا اگر ازلی بود، نامتناهی بود. لیکن نامتناهی به دلیل ذیل غیرممکن است: نامتناهی نه می‌تواند در دیگری باشد و نه در خودش، پس هیچ‌جا نخواهد بود؛ اما آنچه هیچ‌جا نیست، هیچ است. (ثانیاً) اگر چیزی وجود هم داشته باشد، نمی‌تواند شناخته شود؛ زیرا اگر وجود شناختنی باشد، پس آنچه به اندیشه درمی‌آید، باید موجود باشد و لاوجود هرگز نمی‌تواند به اندیشه درآید. در این صورت خطایی نمی‌تواند وجود داشته باشد که باطل و بی‌معنی است. (ثالثاً) حتی اگر وجود شناختنی باشد، این شناسایی نمی‌تواند به دیگری منتقل شود. هر دالی غیر از مدلول است؛ مثلاً چگونه ما شناخت رنگ‌ها را به وسیله کلمات می‌توانیم به کسی منتقل کنیم؟ زیرا گوش آهنگ‌ها را می‌شنود نه رنگ‌ها را؟» (کاپلستون، ۱۳۲۷، ۱۱۲-۱۱۳) نیهیلیسم سیاسی که بیشتر در اواخر قرن نوزدهم گسترش یافت، متکی بر طرد هرگونه اقتدار مسلط و قدرت‌های حاکمه است. یک نوع آن از منظر نیچه این است که فرد نیهیلیست ممکن است دچار وضع بی‌اعتنایی و سکوت در برابر مسائل سیاسی شود و به یک معبود در خلأ ذهنی‌اش رجوع کند که نیچه به آن کوئتیسیم^۵ می‌گوید (آراسته‌خو، ۱۳۸۱، ۸۷۸)؛ اما در این نوع تفکر، آینده سیاسی برای مردم بی‌معنا شده و مشارکت سیاسی آن‌ها نیز به‌طور محسوس کاهش می‌یابد. نیهیلیسم فرااخلاقی، نتیجه منطقی نسبی‌گرا شدن ارزش‌های اخلاقی است و نیهیلیسم وجودی، گرایشی است که جهان تهی از معنا را به تصویر می‌کشد. نیهیلیسم معطوف به حقیقت گستره وسیع باور به حقیقت را در

عصر ما را هدف قرار داده است. رورتی و نیچه را می‌توان در این بخش دسته‌بندی کرد. این رویکرد نیهیلیستی، بر عدم وجود هر نوع حقیقت پا می‌فشارد و می‌گوید هر چه امروز به جای حقیقت جایگزین شده، در واقع اعتقاداتی در فرایندهای اجتماعی و فکری و فرهنگی هستند که صرفاً پوسته‌ای از حقیقت را در ظاهر پیدا کرده‌اند.

نیهیلیسم فعال و نیهیلیسم منفعلانه

آثار نیچه، ارتباط گسترده و ناگسستنی با مفهوم نیهیلیسم دارند. چنان‌که آرتور دانتو، او را فیلسوف نیهیلیسم می‌داند (Danto, 2005, 80). او نیهیلیسم را محصول دو مقدمهٔ متافیزیکی «مرگ خدا» و اخلاقی «والاترین ارزش‌هایی که نافی زندگی این جهان هستند» می‌داند (محبوبی آرائی، ۱۳۹۲، ۹۷). نیچه منشأ نیهیلیسم را، نفی رویکرد زندگی‌گرایانه «دیونیزوسی» توسط رویکرد مبتنی بر عقلانیت اخلاقی «آپولونی» می‌داند. یعنی وقتی که سیر اندیشگی غرب از تفکر سقراطی به اندیشهٔ تلفیقی مسیحی-سقراطی حرکت کرد، در این سیر خود، ارزش‌های ماورایی پدید آمد که در نتیجه عقلانیت مدرن و اندیشهٔ انتقادی به نفی خود منجر شده است. این انکار را نیچه به نیهیلیسم تعبیر می‌کند. نیچه همهٔ حقایق را دروغ‌هایی تابع سودمندی می‌داند و می‌پرسد سودمندی چیست و معیار آن کدام است و این سودمندی برای چه کسی است؟ او در «فراسوی نیک و بد» تبار هرگونه ارزش‌گذاری را به اشراف و نجبا نسبت می‌دهد و آن‌ها هستند که امر خوب را برای انسان تعریف کرده و بنیان نهاده‌اند. حقیقت با زبان من سخن می‌گوید - اما حقیقت من هراس‌انگیز است، زیرا تاکنون دروغ، حقیقت نامیده شده است. ارزیابی همهٔ ارزش‌ها، این است قاعدهٔ من برای عمل متعال به خود آمدن انسان که در من به گوشت و نبوغ تبدیل شده است (نیچه، ۱۳۸۶، ۱۶۵-۱۶۶) یا به عبارتی: «بدین‌سان اخلاق بندگان اخلاق گله‌ای است و ارزش‌گذاری‌های آن بازتاب نیازهای گله‌ای است» (کاپلستون، ۱۳۷۵، ۳۹۱). در نگاه نیچه شیء در خود وجود ندارد. وقتی می‌پرسیم آن چیست، یعنی در واقع منظور اصلی این است که آن چیزی که در آنجا قرار دارد، در نسبت با ما چیست! یعنی هر شیء، عقیده‌ای است دربارهٔ شیء و این هست یعنی: این این‌گونه به نظر می‌رسد. نیهیلیسم نیچه دو وجه دارد. یک وجه آن مثبت و فعالانه و یک وجه آن منفی و منفعلانه است. نیهیلیسم منفی (طرد و نفی زندگی) مانند اندیشهٔ افلاطونی و نیز مسیحیت است که بر این اساس شکل می‌گیرد که اگرچه در جهان محسوس معنای مطلق، حقیقت، کلیت و... وجود ندارد، اما جهان دیگری است که مظهر همهٔ مطلق‌ها و معناهاست؛ اما نیهیلیسم مثبت، مانند بودیسم و یونان باستان، روش کسی است که فقدان معنا و هدف و ارزش در زندگی را دانسته و پذیرفته و می‌داند که حقیقتی وجود ندارد؛ اما او به این فقدان که در پشت واقعیت‌ها پنهان شده نگاه می‌کند و زهر این نیهیلیسم را می‌نوشد، ولی نه تنها از زندگی تنفر پیدا نمی‌کند، بلکه قدرت بیشتری برای زیستن پیدا می‌کند. نیچه برخلاف شوپنهاور، برای تحمل جهان دهشتناک پدیداری، جهان اصل فردانیت و جهان بی‌معنا و ایستاده مردن در برابر قطعیت نیهیلیسمی که انسان را احاطه کرده است، هنر را پیشنهاد می‌کند (یانگ، ۱۳۸۰، ۲۴-۳۰). نیچه بیان می‌دارد که کار هنری جهتی ندارد، هیچ ارزش و بنیان

متافیزیکی، ارزش اخلاقی، ارزش علمی هم ندارد. مراد فرهادپور معتقد است تصور نیچه از زندگی با اثر هنری تطابق کامل دارد و نوعی نگاه به زندگی به‌عنوان هنر و خلاقیت بازی‌گوشانه است که به ما در غلبه بر نیهیلیسم یاری می‌رساند (فرهادپور، ۱۳۷۳، ۲۵-۲۷). این نحوهٔ نیهیلیسم همان چیزی است که در آثار دوشان ظهور کرد.

نیهیلیسم موجود در فرمالیسم

همان‌طور که بیان شد، از نظر نیچه، هنر مدرن در ذات خود نیست‌انگار است: هنر مدرن عاری از حقیقت است، زیرا در قرن نوزدهم، بنیاد متافیزیکی خود را از دست داده و جایگزین مناسبی برای آن یافت نشده، به همین سبب در فلسفهٔ نیچه، هنر، از حقیقت خالی می‌شود (خاتمی، ۱۳۸۶، ۶۲). فرمالیسم در درون خود جریان نیهیلیسم را تجربه کرده است. یک نوع از این نیهیلیسم، نیهیلیسمی است که برآمده از رویکرد نومیالیستی^۷ به هنر بوده است. در آثار فرمالیستی، با رویکرد درونی به مدیوم هنر و نفی هر نوع نگاه بیرونی با استقلال و خلوص هنر، تهی‌شدن فرم از معنا و طبیعتاً مرگ سوژه، هنر مدرن، نوعی نیهیلیسم را تجربه کرد: «نومیالیسم زیبایی‌شناسانه صورت نهایی نیست‌انگاری هنری را باز می‌نماید و حقیقت هنر را به یک وحدت معنی‌شناسانه تبدیل می‌کند و نه در هستی و واقعیتی فراسو» (هایدگر، ۱۹۹۱، ۴). نوع دیگر نیهیلیسم مستتر در فرمالیسم، نیهیلیسم سیاسی بوده است. به نحوی که هنرمند را از بیان مفاهیم آگاهانهٔ اعتراضی و سیاسی باز داشت. این انکار تا حدی عمیق‌گسترش یافت که در سطح بین‌المللی نیز شیوع یافت. سنت هنر اروپایی که هنر را با مسائل اجتماعی هم‌پیوند می‌دانست، به سمتی پیش رفت که با خالی‌شدن از محتوای آگاهانه به یک مادهٔ مخدر جایگزین شد. آدریان پیپر می‌گوید: اگر خلوص در کار هنری می‌تواند بدون داشتن محتوا حاصل شود، در نتیجه هنرمند نمی‌تواند به‌طور رسمی به بیان مواضع انتقادی و خودآگاهانه‌اش نسبت به محتوای مسائل، حوادث و مفاهیم بپردازد در حالی که شرایط سنتی هنر قومی یورو برخلاف این بوده است؛ بنابراین تنها موضعی که یک هنرمند می‌توانست اتخاذ کند، یک درگیری ناخودآگاهانه بود. در چنین طرح و برنامه‌ای، نقش هنرمند «درگیر شدن» یا «دست‌به‌گریبان شدن» خاموشانه‌ای با خواص فرمال و نیز مواد مدیومش و نقش منتقدان نیز، بیان ماهرانهٔ بنیادهای منطقی زیبایی‌شناسانهٔ حاصل از کار هنرمند بود. ترک‌کردن محتوا و اجتناب از حالات خودآگاهانه در نقد، سبب خواهد شد هنرمندان از مسؤلیت کنترل تلاش‌های آگاهانه و خلاقانه و معناداری آثارشان دوری بجویند (رفیعی‌راد، ۱۳۹۵، ۳۲).



تصویر ۱. مکانیسم نیهیلیسم دوشان.



نیهیلیسم در حاضر-آماده‌های دوشان

دوشان رابطه‌ی جدیدی بین اثر هنری و هنرمند ایجاد کرد که در آن به ماده‌ی بی‌جان روح هنری دمیده می‌شود و احساس هنرمند در آن انعکاس می‌یابد؛ اما این انعکاس با آنچه تولستوی درباره‌ی انتقال احساس از طریق اثر هنری می‌گوید، فرق دارد؛ زیرا در روش دوشان اثر هنری به هنرمند کمک نمی‌کند تا او به شناخت از احساساتش بپردازد، بلکه از طریق کارماده، ادای احساساتش را درمی‌آورد و در حال تکرار و تمرین این احساسات است، نه اینکه در آن‌ها تأمل کند. در واقع اثر هنری وسیله‌ای می‌شود که از طریق ترانسفرنس، احساسات هنرمند را به سطح آگاهی مخاطب از طریق ماده‌ی بی‌رنگ، بی‌بو و بی‌خاصیت می‌رساند. ترانسفرنس از نظر دوشان یعنی تأثیرگذاری زیباشناختی، یعنی نوعی ترا رسانی از هنرمند به بیننده که از رهگذر ماده‌ی بی‌خاصیت، مثل رنگ‌مایه، پیاو، سنگ مرمر، صورت می‌پذیرد. ترانسفرنس یعنی سازوکار ذهنی‌ای که پدیدآورنده‌ی هنر در حالت خام، بد، خوب یا خنثی است (کازپیت، ۱۳۸۶، ۱۲۶). مخاطب از طریق استحاله^۱ و قلب^۲ در کنش خلاق شرکت کرده و موجب ارتباط اثر با جهان خارج می‌شود. بدین‌سان هنر خام و بی‌خاصیت از لحاظ ذهنی به شیئی اجتماعی و فرهنگی تبدیل می‌شود. هنرمند پایان خلاقیت نیست و مخاطب مانند روانکاو رویاهای او را از این طریق تعبیر می‌کند. مکانیسم نیهیلیسم دوشان ناشی از آن است که اثر هنری هیچگاه نیت هنرمند را چنان که باید و شاید محقق نمی‌کند، چه بسا آن را بد بازنمایی کند؛ یعنی هیچ اثر هنری‌ای نمی‌تواند ترجمه‌ی دقیقی از احساسات هنرمند باشد و هیچ اثر هنری‌ای از عهده‌ی تسکین آلام او برنمی‌آید. همان‌طور که در تصویر ۱ نشان داده شده، اثر هنری در یک بزخ روانی میان نیت هنرمند و تلاش بی‌حاصل او برای تحقق نیتش باقی می‌ماند. نیهیلیسم دوشان، متکی بر دو چیز است، نخست انکار معنا و تعویض آن (فرم و بیان) با یاه و پوچ، و دوم اختراع فراتنز او سبب‌ساز

بازکردن آغوش برای پذیرش چیزها می‌شود. دوشان بلندپروازی‌ها و آرمان‌های مدرنیسم را نسبی تلقی کرده و به شک و طنز دست یافت. او به سیدنی جیمس، گالری‌دار آمریکایی گفته بود: «طنز، شیوه‌ی شوخی‌آمیز پذیرش چیزهاست. طنز من، طنز بی‌تفاوتی است. یک فراتنز است» (بکولا، ۱۳۸۹، ۲۶۲)؛ مثلاً قاشق‌های آفریقایی چیزی جز وسیله و ابزار کارکردی زندگی نبودند که بعدها به‌عنوان شیء زیباشناسانه مطرح شدند. دوشان با نگاهی غیرزیباشناسانه می‌خواهد اشیا را به همین جسم خام پیش از شناخته‌شدن برگرداند. در واقع دوشان می‌خواهد اثر هنری، تحسین و تشویق آیندگان نباید خوب باشد، بلکه باید فقط باشد (کازپیت، ۱۳۸۶، ۱۲۳-۱۳۳۷).

مقایسه نیهیلیسم در فرمالیسم و حاضر-آماده‌های دوشان

تحول اندیشگی فرمالیسم به رویکرد دوشان به هنر را می‌توان براساس لایه‌های زیرین آن، متکی بر تحول نیهیلیسم و گونه‌گون‌شده آن تحلیل کرد. اگر تقسیم‌بندی تفکر نیهیلیستی نیچه را که مبتنی بر نیهیلیسم فعال و منفعل است، بپذیریم، می‌توان مشاهده کرد که در فرمالیسم دو نوع نیهیلیسم منفعلانه وجود دارد:

الف) نیهیلیسم منفعلانه متکی بر نیهیلیسم سیاسی.
 ب) نوع دیگری از نیهیلیسم با اتکا بر رویکرد نومیالیستی به زیبایی‌شناسی. بعد از کمرنگ‌شدن تأثیرات فرمالیسم و با ظهور حاضر-آماده‌های دوشان، تحولات بنیان‌افکنانه در عرصه هنر پدید آمد؛ اما نیهیلیسم، در هنر این دوره نیز جریان داشته است. با این تفاوت که نیهیلیسمی که در آثار دوشان وجود دارد، نیهیلیسم مثبت و فعالانه است، به نحوی که او در حاضر-آماده‌ها، به بی‌معنایی حقیقت پی می‌برد، اما با استفاده از فرایند کنش خلاق و روش‌های ترانسفرنس و سپس ایجاد فراتنز، از سطح بی‌معنایی گذر می‌کند. همچنین با نفی اصول فرمالیسم و نگاه درونی به هنر در این آثار، شاهد از بین رفتن نیهیلیسم هستیم.

نتیجه

است. در آثار دوشان، دیگر از نیهیلیسم سیاسی خبری نیست، بلکه آثار به‌شدت بیانگر هستند و هنر، از پوسته‌ی زبان اختصاصی خود بیرون آمده و در جست‌وجوی زبان‌های متعدد و متکثر برای بیان هنری خویش است. با این همه، نیهیلیسمی که در حاضر-آماده‌های دوشان پنهان شده، نیهیلیسمی مثبت و فعالانه است. به این مفهوم که در حاضر-آماده‌ها، دوشان به‌عنوان هنرمند، به بی‌معنایی جهان عقیده دارد؛ اما با پیش‌پا نهادن فرایند کنش خلاق و فراتنز با روش‌های ترانسفرنس، این بی‌معنایی را پشت‌سر گذاشته و مفهوم جدیدی از معاصریت را با تکیه بر نیهیلیسم فعالانه رقم زد.

ساختار فکری نیهیلیسم، بر انکار شناخت، ارزش و وجود تأکید دارد و محصول آن سرخوردگی از هر نوع نظامی در جهان است. در لایه‌های زیرین فرمالیسم و نیز حاضر-آماده‌های دوشان می‌توان ردپایی از نیهیلیسم مشاهده کرد. با این حال، تفاوت‌های شکلی در نوع نیهیلیسم آن‌ها وجود دارد. چنان‌که مشاهده شد، در فرمالیسم، از یک طرف نیهیلیسم منفعلانه‌ای وجود دارد که با حذف انسان و نیز حذف بیانگری، بر نیهیلیسم سیاسی تکیه دارد و از طرف دیگر، در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی و تکیه بر زبان اختصاصی هنر، بر نیهیلیسمی تکیه دارد که بر رویکرد نومیالیستی به هنر و زیبایی‌شناسی متکی

6. Quietism.

۷. نومیالیسم یا اصالت‌تسمیه، گرایشی است که موجودات را فاقد ذات اعلام می‌کند و هر نوع تعاریف انسانی را برداشت‌هایی انسانی از پدیده‌ها دانسته و مرجع تعاریف را اصل و ذات پدیده‌ها و اشیا نمی‌داند. نام‌ها، عناوین و اصطلاحات هم، تنها نوع و جنس را از هم تفکیک می‌کنند. امور کلی یعنی تجریدی و امور انتزاعی نیز، ذاتی نیستند و حاصل تخیل و زبان هستند. «سرخ‌ی در دنیا نیست، چیزهایی وجود دارند که سرخ هستند. از

پی‌نوشت‌ها

1. Ready- Made.
2. Epistemological Nihilism.
3. Meta ethic Nihilism.
4. Existential Nihilism.
5. Ateihological Nihilism.

نظر یک نام‌گرا امری که با یک نام خوانده می‌شوند، در هیچ چیز با هم شریک نیستند، مگر همان نام» (احمدی، ۱۳۷۴، ۱۳۵). در زیبایی‌شناسی همین رویکرد سبب شد تا حقیقت و زیبایی با نوعی از نیهیلیسم مواجه شوند (Vattimo and Snyder, 1988: 401).

8. Transmutation.

9. Transubstantiation.

فهرست منابع

آراسته‌خو، محمد (۱۳۸۱)، نقد و نگرش بر فرهنگ اصطلاحات علمی و اجتماعی، چاپ اول، تهران: چاپخش.
آواکیان، بتی (۱۳۸۰) هنر مفهومی، هنر کانسیچوال، فصلنامه‌ی هنر، شماره ۵۰، ۹۲-۱۰۶.

احمدی، بابک (۱۳۷۴)، کار روشنفکری، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۶)، حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز.

استیل، والتر، نی (۱۳۸۲)، در بی‌معنایی معنا هست، ترجمه اعظم پویا، فصلنامه نقد و نظر، دوره هشتم، شماره ۲۹ و ۳۰، ۱۰۸-۱۲۳.

بابایی، پرویز (۱۳۹۸)، مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا امروز، ترجمه و تألیف، تهران: انتشارات نگاه.

بختیاربان، مریم، (۱۳۹۵)، تأملی بر بحث‌های فلسفی معاصر درباره بی‌معنایی در هنر، نشریه هنرهای زیبا، دوره بیست‌ویکم، شماره ۲، ۵-۱۴.
بکولا، ساندرو (۱۳۸۹)، هنر مدرنیسم، برگردان گروه مترجمان، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

بهرامی قصر، بیتا؛ شگری، محمد (۱۴۰۰)، باز نمود نیهیلیسم نیچه‌ای در هنر مدرن و نسبت آن با آثار نقاشی نوگرایی نسل اول ایران با تأکید بر آثار جلیل ضیاءپور، رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی، ۱۴(۱)، ۱۹-۲۵.

خاتمی، محمود (۱۳۸۶)، هنر مدرن نیست‌انگاری و تقدیر، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۶، ۵۳-۶۸.

رفیعی‌راد، رضا (۱۳۹۵)، جستارهایی درباره کانسیچوالیسم، تألیف و ترجمه، تهران: نشر راز نهران.

زرشناس، شهریار (۱۳۸۶)، نیهیلیسم، چاپ سوم، تهران: اندیشه جوان.

زرشناس، شهریار (۱۳۹۶)، نیهیلیسم/ افسورد در ادبیات داستانی غرب، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

شاد قزوینی، پرینا؛ مرسلی توحیدی، فاطمه؛ فاطمی، فریماه (۱۳۹۹)، ارزش‌گذاری آثار هنرهای تجسمی بر مبنای نظریه روش تلفیقی نلسون گودمن، پژوهشنامه گرافیک و نقاشی، دوره سوم، شماره ۴، ۹۸-۱۰۹.

ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، نیچه پس از هایدگر، دریدا و دولوز، چاپ سوم، تهران: هرمس.

فرهادپور، مراد (۱۳۷۳)، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، نشریه هنر، شماره ۲۵، ۲۱-۴۸.

کابان، پیر (۱۳۷۹)، پنجره‌ای گشود بر چیز دیگر: گفت‌وگو با مارسل دوشان، لیلی گلستان، تهران: فروزان روز.

کاپلستون، فردریک (۱۳۲۷)، تاریخ فلسفه یونان و روم، ترجمه جلال‌الدین مجتبی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کاپلستون، فردریک (۱۳۷۵)، تاریخ فلسفه، از فیثته تا نیچه، ترجمه داریوش آشوری، تهران: علمی فرهنگی.

کازپیت، داندل (۱۳۸۶)، هتک حرمت امر زیبا دوشان و نیومن، احمدرضا تقاء، زیباشناخت، شماره ۱۶، ۱۲۳-۱۴۰.

کراسبی، داندلای (۱۳۸۳)، نیهیلیسم، ترجمه محمود لطفی، نشریه نامه فرهنگ، شماره ۵۴، ۱۰۶-۱۱۱.

کیا، مزگان (۱۳۷۹)، نیهیلیسم و تأثیر آن بر نقاشی، تهران: تندیس.

محبوبی آرانی، حمیدرضا، (۱۳۹۲)، آری گوی تراژیک به زندگی، تهران: نشر مرکز.

مقصودلو، مریم؛ نورانی، سید مهدی (۱۳۹۸)، سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب (باهاوس) آلمان. پژوهشنامه گرافیک نقاشی، دوره دوم، شماره ۳، ۲۱۹-۲۲۸.

نیچه، فریدریش (۱۳۸۶)، فراسوی نیک و بد، ترجمه داریوش آشوری، تهران: خوارزمی.

یانگ، جولیان (۱۳۸۰)، فلسفه هنر نیچه، سید رضا حسینی، سید محمدرضا باطنی، آتیه، تهران.

Boyatzis, R. E, (1998), *Transforming qualitative information: thematic and a code development*, 1st Edition, CA: SAGE Publications.

Danto, Arhtur C. 2005. *Nietzsche as philosopher*. Columbia university press.

Greenberg. Clement, (1961), *Modernist painting*, Arts Yearbook 4, (unrevised)

Harries, Karsten, (1968), *Meaning of Modern Art*, North-west- ern University Press, Evanston.

Heidegger, M, (1991), *Nietzsche*, Translated from the German by: D. F. Krell, Pub: Harper San Francisco, a Division of Harper Collins Publishers.

King, N. & Horrocks, C, (2010), *Interviews in qualitative research*, London: Sage.

Luhmann, Niklas, (2000), *Art as a Social System*, Trans. Eva M. Knodt, Stanford University Press, California.

O'Reilly, Daragh; Rentschler, Ruth & Krichner Theresa, A, (2014), *The Routledge to Companion to Arts Marketing*, Rout-ledge, London and New York.

Vattimo, Gianni & Snyder, Jon R, (1988), *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 47(4): 401.

