

رویکردی متفاوت به دیگری در هنر: با یک رویکرد لومانی

مریم بختیاریان*

دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۴/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۷/۷)

چکیده

در رویکرد لومانی، هنر به مثابه سیستمی اجتماعی از جنس ارتباطات غیرمستقیم و فرازبانی است که با ابتنا بر عملکردهای خود-ارجاع، فروبسته عمل می‌کند. سیستم با رجوع به عملکردهای پیشین در افق زمانی گذشته، افق زمانی آینده را به روی خود گشوده نگه می‌دارد. حاصل این امر، پدید آمدن سبک‌های هنری یکی پس از دیگری است که برخی عناصر یکدیگر را نقد، تأیید، یا تعدیل کرده‌اند. برای نمونه، سبک «امپرسیونیسم»، حاصل فعالیت سیستم هنر در واکنش به سبک «رنالیسم» بوده و از پیامدهای خود-ارتباطی سیستم هنر به‌شمار می‌آید. تمایز هدایتگر میان سیستم/محیط، نشان می‌دهد خود-ارتباطی هرگز به معنای نفی نقش دیگری در هنر نیست. هنر برای اعلام موجودیت و به پایان نرسیدن باید از غیر هنر یا دیگری تفکیک شود. اما انکار سودمندی، لذت بی‌غرض، غایت در خود، یا بی‌غایتی در «هنر برای هنر» به معنای حذف دیگری نیست. هیچ یک از جنبش‌های هنری مدرن نوآور نمی‌توانند به صرف داشتن خود-ارتباطی محض ادعا کنند. در سیستم هنر، سیستم‌های روانی (انسان‌ها) و اجتماعی مشارکتی کنترل شده دارند. فقدان کنترل مصادف با تحلیل رفتن پویایی سیستم هنر است. در این پژوهش تلاش شده با ابتنا بر مطالعه (ترجمه و تحلیل) آثار اصلی لومان، ضرورت وجود دیگری در هنر از منظری متفاوت بیان شود.

واژه‌های کلیدی

نیکلاس لومان، سیستم اجتماعی، ارتباط، هنر، دیگری.

مقدمه

اجتماعی بر مبنای منطقی دو ارزشی صورت می‌گیرد. این امر، مبین استقلال و خودمختاری هر سیستم است که تنها بر کارکرد خاص خویش متمرکز است و نمی‌تواند از مرزهای خویش تخطی کرده و در امور سایر سیستم‌ها مداخله کند. از نظر لومان، مداخله هر سیستم در امور سیستم دیگر، حیات آن را به مخاطره اندازد.

پس اعمال هر گونه برنامه‌ریزی نیز جای تأمل دارد، زیرا در شرایطی که به نظر وی، «عقلانیت سیستمی»^۲ به مثابه قابلیت و توانایی هر سیستم در واکنش نشان دادن به محیط و سازگاری با آن، سرنوشت هر سیستم را رقم می‌زند، جایی برای برنامه‌ریزی بلند مدت در سطح کلان وجود ندارد. این نظر لومان، مانداندیشه‌های «پسامدرن»، جایگاه و نقش سوژه را قدری تعدیل کرده و در مقابل، جایگاه سیستم‌های اجتماعی را ارتقا می‌بخشد. این فروکاستن اقتدار سوژه دکارتی به تغییر منظر وی بازمی‌گردد. او از منظری سیستمی و نه فراسیستمی و اومانستی هنر را بررسی کرد. دلیل این امر چیزی جز این نیست که نزد وی، سیستم روانی یا انسان نیز بیرون از سیستم هنر و بالاتر از آن قرار ندارد. وقتی در مدل ترسیمی او از جامعه، سلسله‌مراتب‌ها برچیده شده‌اند، طبیعی است دیگر نمی‌توان به دنبال آن **دیگری** دیگری بود، یعنی آن دیگری که جایگاهی بالاتر و مهم‌تر از هنر دارد.

به نظر می‌رسد نزد لومان هنر دیگر صرفاً متعلق یا ابژه شناسایی یک انسان نیست، و برخلاف آن چه تا پیش از او متداول بوده است، انسان موضعی برتر از هنر ندارد و بیرون از آن نیست، بلکه درون آن است. اگر بپذیریم گفتمان میان سیستم‌ها شبکه‌ای از روابط است که معرفت به جامعه و خرده‌سیستم‌های آن را تعیین می‌کند، انسان نیز بخشی از این گفتمان به شمار می‌آید. پس هر چیز جز هنر از انسان گرفته تا جامعه یک **دیگری** به شمار می‌آید. در نظر لومان، تکامل سیستمی نیز، حرکتی که از بدو پیدایش هنر آغاز شده و در دوره‌ی مدرن شتاب گرفته، منتسب به خود سیستم هنر است. در این حرکت، **دیگری‌ها** تنها هنر را همراهی می‌کنند و در فرایند مدرن شدن «هم‌رویداد»^۳ هستند.

در نظریه لومان اهمیت دیگری برای هنر در اهمیت ارتباط ریشه دارد، زیرا عملکرد سیستم روانی (انسان) از جنس ادراک و عملکرد سیستم‌های اجتماعی، از جمله هنر، از جنس ارتباط است. ارتباط از سه جزء خود-ارجاع (اظهارات)، دیگر-ارجاع (اطلاعات) و فهم تشکیل یافته است. پس ارتباط وقتی شکل می‌گیرد که تفاوت خود و دیگری فهم شده باشد. این که بدون ارجاع بیرونی (دیگر ارجاعی)، ارتباطی شکل نخواهد گرفت، ادعای برخی جنبش‌های هنری مدرن از قبیل «هنر برای هنر» را در بر خور داری از خود-ارتباطی محض مسئله‌برانگیز می‌سازد. با این مقدمه و با توجه به حد بالای استقلال و خودمختاری که لومان برای هنر در نظر گرفته زمان آن فرارسیده تا بپرسیم «**دیگری**» در هنر مدرن چیست یا کیست، و چه نقشی در آن ایفا می‌کند؟ اما پیش از پاسخ‌گویی به این پرسش اصلی جایگاه هنر را از دیروز تا امروز بررسی خواهیم کرد.

«تیکلاس لومان»^۱، جامعه‌شناس برجسته آلمانی در قرن بیستم، با هدف تدوین یک نظریه اجتماعی نوین، سنت جامعه‌شناسی غربی پیش از خود را رها کرد. وی، با توجه به ویژگی‌های خاص جامعه مدرن که اینک میدل به جامعه‌ای جهانی شده، تعریف آن را دشوار دانست. پیشنهاد او برای بازشناسی این جامعه، نخست بازشناسایی تک‌تک خرده‌سیستم‌های آن است، زیرا تنها از این طریق می‌توان نحوه‌ی عملکرد کل جامعه را مشخص کرد. او اصلاح در نحوه‌ی نگرش به جامعه و خرده‌سیستم‌های آن را از تأمل بر مدرنیته آغاز کرد. نزد وی، اصل اساسی مدرنیته «تفکیک کارکردی» است. گرچه جوامع پیشامدرن نیز هر یک از نوعی تفکیک به صورت تفکیک‌های قومی یا قبیله‌ای، یا تفکیک اراضی و تقسیمات طبقاتی بهره‌مند بوده‌اند، اما تفکیک کارکردی برای نخستین بار در دوره مدرن رخ داده است. از پیامدهای بلافصل چنین تفکیکی تمایزیابی و پیچیدگی پدیده‌های اجتماعی است.

لومان، پدیده‌های اجتماعی را در قالب «سیستم» مطالعه کرد تا بتواند به‌راحتی آنها را با یکدیگر مقایسه کند. بر این اساس، اصل روش‌شناختی مؤثر از نظر او تحلیل کارکردی ناظر بر مقایسه است، زیرا مقایسه به‌عنوان ابزاری کارآمد و خلاق می‌تواند از طریق آشکار ساختن شباهت‌ها، تفاوت‌های ماهوی را نیز نمایان سازد. البته او سیستم را به‌مثابه یک کل که از روی مطالعه‌ی اجزای آن بتوان به شناخت آن نائل شد، در نظر نگرفت. او با فاصله گرفتن از پارادایم جزء و کل، سیستم را در برابر محیط و در ارتباط با آن مطالعه کرد که تفاوت در میزان پیچیدگی مشخص‌ترین وجه افتراق میان آنهاست.

آن چه به لومان اجازه داد تا از واژه سیستم در دامنه‌ای وسیع استفاده کند، تقسیم‌بندی قلمرو واقعیت در قالب چهار گروه است که عبارتند از: ماشین‌ها، ارگانیزم‌ها، سیستم‌های روانی و سیستم‌های اجتماعی. سیستم‌های روانی همان انسان‌ها و سیستم‌های اجتماعی نیز همان خرده‌سیستم‌های جامعه مدرن از قبیل سیستم حقوق، اقتصاد، سیاست، علم، دین، آموزش، هنر و غیره هستند. نکته‌ی با اهمیت در مورد این سیستم‌ها، فروبسته‌عمل کردن آنها بر مبنای بکار بستن منطقی دوازده‌گانه است که زبان هر سیستم را به‌طور خاص تعیین می‌کند. از این جهت هر داده‌ای باید به زبان سیستم مورد نظر ترجمه شود در غیر این صورت در سیستم پذیرفته نخواهد شد، برای مثال «رمزگان» سیستم هنر زیبا/زشت است. هر چیز برای پذیرفته شدن در سیستم هنر باید با این رمزگان سنجیده شده و واجد معنا شود، برای نمونه اگر تابلویی به بهای بسیار گزافی به فروش برسد از این حیث که پای پول و قیمت در میان است امری متعلق به سیستم اقتصاد است نه هنر، زیرا پول و قیمت، رسانه و زبان سیستم اقتصاد است. تنها وقتی صحبت از جنبه‌های زیباشناختی اثر باشد، پای سیستم هنر در میان است.

با این وصف، جامعه‌ی مدرن با بیش از دو منطبق عمل می‌کند، زیرا هر یک از سیستم‌های اجتماعی برخوردار از نظام-ارزش‌های مختص به خود در قالب جفت‌هایی متقابل هستند. تمام انتخاب‌های سیستم‌های

جایگاه هنر: از ابژه تا سوژه

از زمان افلاطون که اندیشه‌ی فلسفی به هنر باب شد تا دوره‌ای که دانشی مستقل تحت عنوان زیباشناسی مسئولیت بررسی و تأمل به هنر را بر عهده گرفت و حتی تا امروز که اندیشه‌های پسامتافیزیکی و پسامدرن درصدد تعدیل نقش انسان در مقام سوژه‌ی یک‌ه‌تاز عرصه‌های مختلف معرفتی بوده‌اند، همواره به همه چیز، از جمله هنر، از منظر انسان نگریسته شده است. چه بسا به همین دلیل مرزهای زیباشناسی همواره فراتر از هنر رفته است. گویی ادراک و آگاهی انسان است که بر همه چیز پرتو یا چه بسا سایه افکنده است. اشاره به نظر برخی فیلسوفان مدرن درباره جز خود یا دیگری مُهر تأییدی بر این امر است.

سوژه در مقام فاعل شناسا در فلسفه رنه دکارت با شعار «من می‌اندیشم پس هستم» متولد شد و در دامان فلسفه‌های مابعد دکارتی، مانند فلسفه‌ی کانت و ایده‌آلیسم آلمانی رشد یافت. برخی فیلسوفان، از جمله یوهان گوتلیب فیخته، عقیده داشتند با اندیشیدن به چیزها و جهان که موضوع و متعلق آگاهی انسان قرار گرفته و آن را به فعالیت وامی‌دارند، مرز بین «خود» و «جز خود» شکل می‌گیرد. بر طبق چنین برداشتی، تمام اشیاء و حتی طبیعت نیز گرچه وجودشان واقعی است، اما به نوعی بر ساخته ذهن بشری محسوب می‌شوند. شکی نیست که اندیشه‌ی بیشتر فلاسفه مدرن بر محور اصلی تقابل فاعل شناسا (سوژه) و متعلق شناسا (ابژه) شکل گرفته است، برای مثال ژان پل سارتر در کتاب **هستی و نیستی** با تقسیم وجود به وجود در خود (فی نفسه) و وجود برای خود (لنفسه) درصدد بیان رابطه و مناسبت قلمرو سوژه و ابژه است. وجود در خود، برخلاف وجود برای خود، وجودی است که آگاهی از خود نداشته و به دیگری نیز دسترسی آگاهانه ندارد و نیز هیچ گونه تغییر و دگرگونی دلخواسته در آن روی نمی‌دهد. از نظر وی، هر موجودی جز انسان در قلمرو وجود در خود است. تنها انسان است که در پی انتخاب‌هایش ماهیت خویش را می‌سازد. اما سارتر به این تقسیم‌بندی اکتفا نکرده و از وجود برای دیگری (لغیره) نیز سخن به میان آورده که تأکید بر این امر مهم است که وجود دیگری برای انسان، ضروری و لازمی وجودی اوست. از این رو او بیان می‌دارد: «وجود دیگری به همان اندازه برای ما مسلم است که وجود خود ما» (سارتر، ۱۳۸۶، ۵۷). این بدان معناست که انسان برای اثبات وجود خویش و عینیت بخشیدن به خود به دیگری نیاز دارد. همچنین، این می‌تواند تأیید این نظر باشد که انسان در ذات خویش موجودی اجتماعی است. این هستی اجتماعی امکان بودن بدون دیگری را به او نمی‌دهد، هر چند او در قلمرو معرفت به این دیگری‌ها همچون ابژه‌ی (برابریست) خویش بنگرد.

غالباً در تاریخ فلسفه و زیباشناسی ملاحظه می‌شود هر چیز غیر از انسان در مقام یک ابژه، یا به تعبیری متعلق شناسای او ظاهر شده است. این به‌ویژه در فلسفه‌های سوژه-محور مدرن بیشتر نمایان است. پس جای چندان تعجبی نیست اگر در اغلب موارد، هنر صرفاً آن گونه هستی و موجودی تلقی شده که از برای انسان و جامعه وجود دارد. حتی در نظریه‌های غیر کارکردی و فرمالیستی محض و هنر برای هنر نیز به نوعی نگاه یک سوژه مستتر است که از بالا یا از بیرون به هنر

می‌نگرد.

اما، نیکلاس لومان که به دنبال درافکندن طرحی نو در عالم نظریه‌پردازی‌های اجتماعی و حتی فلسفی بود، در دیدگاهی غیر برتری‌جویانه برای تعدیل این منظر و گذر از دیدگاهی اومانستی درصدد برآمد با معرفی تمایز سیستم/ محیط از تمایز سوژه/ ابژه گذر کند. او به واسطه تأییری که از مطالعه‌ی پدیدارشناسی هوسرل و تمایز میان نوئما / نوئسیس^۴ گرفته بود تمایز جدید را در قالب تمایز سیستم/ محیط همان تمایز خود/ جز خود (دیگری) معرفی کرد (Luhmann, 2002, 45-47). او عقیده داشت دیدگاه سنتی با اطلاق ابژه به برخی چیزها، از جمله پدیده‌های اجتماعی، توانایی‌های آنها را نادیده گرفته است.

یکی از مسائل برجسته‌ای که لومان به عنوان بانی آن شناخته شده است، معرفی ارتباطات به‌عنوان اجزای سازنده‌ی سیستم‌های اجتماعی است (Maanen, 2008, 106). با این فرض اساسی افراد انسانی اعم از هنرمندان، مفسران، کارشناسان، و مخاطبان در محیط سیستم اجتماعی جدا از هنر در نظر گرفته می‌شوند. البته تردیدی در این نیست که انسان اثر هنری را می‌آفریند، مشاهده می‌کند و آن را نقد می‌کند. مراد لومان این بود که افراد انسانی در تعریف هنر نمی‌گنجند.

تعامل میان هنرمندان، کارشناسان و مصرف‌کنندگان یا مخاطبان هنر، ارتباطی را شکل می‌دهد که درون سیستم هنر جای می‌گیرد و هنر به واسطه آن خود را بنا می‌نهد و باز تولید می‌کند. چه بسا برای سردرگم نشدن یادآوری این عبارت مفید باشد که: «مردم در فرایندهای ارتباط شرکت می‌کنند، اما هرگز بخشی از آن به شمار نمی‌آیند» (Ibid, 109). ارتباط، یک فرایند است که از ارتباطات پیشین شکل می‌گیرد. این باعث می‌شود تا یک سیستم اجتماعی بر اساس خواست مردم یا جامعه شکل بگیرد، زیرا در ارتباط، مناسبات انسانی و اجتماعی دخیل است نه خواست تک‌تک افراد جامعه.

توجه لومان به ارتباطات چنان است که گویی سیستم هنر را به‌مثابه یک متن واجد کلیتی در نظر گرفته است که برای مطالعه و بررسی آن باید به پیوند تمام عناصر آن (زیبایی، ادراک هنری، اثر هنری، هنرمند، مخاطب، منتقد) توجه داشت. این شیوه‌ی برخورد او بی‌شابهت به برخورد منتقدان نو با متن در نخستین دهه‌های قرن بیستم نیست، زیرا تلقی آنان نیز این بود که معنای متن را صرفاً در خود متن و با بررسی ویژگی‌های آن می‌توان بررسی کرد. دیدگاهی که مؤلف را از مقام رفیع و خدای‌گونه‌اش به زیر کشید. البته لومان کل هنر را به‌مثابه یک متن در نظر گرفت نه صرفاً نوشتار را. او به قصد مشخص ساختن عوامل متعدد فعال در سیستم هنر با یک تلقی مشابه با هنر به‌مثابه متنی برخورد کرد که در حوزه ساخت معنا نیز برای خویش مستقل از واقعیت، اقتدار کسب کرده است. در این تلقی، عملکردهای خاص هنر (آثار هنری) به‌مثابه مشاهدات، معنای خود را از هنر می‌گیرند. از این رو، به نظر او هنر در وقت مشاهده معنای می‌دهد، حتی وقتی اثر هنری، متنی باشد که خواننده می‌شود برای مثال می‌گوید: «ن کیشوت در کنش‌هایش و در تجربه سخت و ناآشفته خواندن معنا می‌یابد» (Luhmann, 2000, 239).

پس همانطور که در قرائت یک متن لازم است تا تمام حروف، کلمات، عبارات و علائم در نسبت و در ارتباط با هم خوانده و مشاهده شوند، در سیستم هنر نیز چنین نگاه کلی و فراگیری لازم است تا چپستی عملکرد و چگونگی آن آشکار شود.

نحوه‌ی عملکرد هنر در جایگاه سوژه

گفتنی است لومان از همان مراحل آغازین با اعلام هنر به مثابه سیستمی اجتماعی، پرسش از چپستی هنر را رها کرد و به بیان نحوه‌ی عملکرد هنر پرداخت. این باعث تأکید وی بر جنبه‌های روش‌شناختی شد تا ارزش‌شناختی. پس جای تعجب نیست اگر در بررسی وی از هنر هرگز دیده نمی‌شود در خصوص یک اثر هنری، یا یک دوره هنری ارزش‌گذاری صورت پذیرفته باشد. شرح او، شرح حال هنر از زبان خود هنر است و درست به همین علت، شرح او یک نوع بازتوصیف یا بازتفسیر با ابتناب بر مشاهده‌ی مشاهدات و توصیفات هنر است. می‌توان گفت هنر در نظریه‌ی او در مقام یک سیستم اجتماعی، هم موضوع و هم فاعل شناساست. سیستمی از مشاهده که مشاهدات آن به صورت تولیدات مادی درمی‌آیند، یعنی آثار هنری. مشاهدات هنر می‌تواند مشاهده‌ی هنرمند و مخاطب را نیز هدایت کند. از این جهت می‌تواند چیزی را هنر اعلام کند که جنبه‌ی هنری آن تنها با مشاهده مرتبه-دوم قابل دریافت است. اما این مشاهده مرتبه-دوم چیست؟

لومان میان دو مرتبه از مشاهده تمایز گذاشت. زمانی که پای واقعیات در میان است مشاهده مرتبه-اول بکار می‌آید، اما زمانی که قرار است همانند رسانه‌های جمعی، واقعیتی یا دیدگاهی ساخته و پرداخته شود، مشاهده مرتبه-دوم بکار می‌آید، یعنی مشاهده‌ی مشاهدات. بدین سان سیستم اجتماعی، سیستمی از مشاهده است که قادر به تمایز گذاردن میان خود و دیگری است، چراکه باید بتواند واقعیتی متمایز از خود را بسازد (Luhmann, 1996, 4-5). او می‌گوید: «نظریه پردازان ساختارگرا عقیده دارند سیستم‌های شناختی در وضعیتی قرار ندارند که میان ابژه‌های واقعی و شناخت بدست آمده از آنها تمایز بگذارند، زیرا آنها تنها از طریق شناخت به آنها دسترسی دارند. این نقیصه تنها با مشاهده مرتبه-دوم برطرف می‌شود؛ مشاهده‌ی کارکرد سیستم‌هایی که ساختار آنها شناخت‌شان را شکل می‌دهد» (ibid, 5-6). این نشان می‌دهد در دوره‌ی مدرن، شناخت و توصیف هر سیستم از خودش ساختار پیچیده آن را شکل می‌دهد.

این شناخت و توصیف بیش از هر چیز به امکانات مشاهده‌ای نیازمند است. بررسی تاریخی سیستم‌ها نشان می‌دهد تکامل سیستمی به عالمی انجمیده است که امکانات بسیار متفاوتی از مشاهده‌ی خود را در بر دارد (ibid, 156). بدون تردید این مشاهده‌ای دقیق‌تر از مشاهده مرتبه-اول را می‌طلبد. در این نوع مشاهده نگاه مشاهده‌گر مرتبه-اول تنها خیره و ثابت بر شی مورد نظر می‌ماند و او صرفاً بر آن چه مشاهده، تجربه و عمل می‌کند، تمرکز می‌کند و خود مشاهده‌گر و عملکرد مشاهده‌ی او مشاهده‌ناپذیر می‌ماند. اما در مشاهده مرتبه-دوم وضع فرق می‌کند، چراکه مشاهده‌ناپذیری مشاهده مرتبه-اول در آن قابل مشاهده می‌شود (Luhmann, 1995, 61). در این نوع مشاهده تمایزات بکار رفته در مشاهده مرتبه-اول که شرط لازم هر مشاهده هستند در

نظر می‌آیند، برای مثال بدون تمایز سمت چپ/راست چگونه می‌توان یکی از آنها را مشاهده کرد؟ وقت مشاهده یکی از طرف تمایز از نظر پنهان است، اما همچنان تقابل برقرار است. در یک مشاهده مرتبه-دوم، این تمایزات در معرض مشاهده و توجه قرار گرفته و فرم‌های جدیدی می‌توانند از این طریق شکل گیرند. برای نمونه تمایز میان واقعیت واقعی و واقعیت ساختگی فرمی را شکل می‌دهد که در برخی از آثار هنری می‌توان شاهد بود. قوطی‌های سوپ آماده اثر اندی وار هول، نمونه‌ی مناسبی است که می‌توان به راحتی استدلال لومان را در آن بکار برد. این قوطی‌ها با قوطی‌های داخل فروشگاه در ظاهر هیچ تفاوتی ندارند و تفاوت آنها از ناحیه فرم در تعریف جدید لومان^۵ است و با مشاهده مرتبه-دوم قابل دریافت است. نمایش این قوطی‌ها از جانب وار هول یک واقعیت ساختگی را تشکیل داده که در برابر واقعیت واقعی چیره شده و آن را از نظر پنهان داشته است. از همین رو، این پرسش میان مخاطبان و منتقدان همواره رواج داشته و دارد که، اما آیا این هنر است؟

پرسش اخیر، دلیل آشکاری بر دشواری تشخیص هنر بودن چیزی است، و دشواری تشخیص نیز دلیل آشکاری بر این که هنر دیگر ابژه صرف نیست و مطابق خواست جامعه و انسان پیش نمی‌رود. این مطابق خواست دیگری پیش نرفتن یا حتی دشواری تشخیص هنر حاکی از تعدیل نقش دیگری در هنر است. برای توضیح این مطلب نخست باید ببینیم چه چیزی یا چه کسی برای هنر، دیگری است؟

دیگری (تفاوت) شرط لازم هر ارتباط

همانطور که پیش‌تر ذکر آن رفت، هنر از نظر لومان یکی از خرده‌سیستم‌های اجتماعی تشکیل دهنده جامعه است. از نظر او هر چیزی غیر از هنر یک دیگری به شمار می‌آید: سایر سیستم‌های اجتماعی و سیستم‌های روانی. نظر به این که هنر یک سیستم اجتماعی است، تنها هر آن چه ماهیت ارتباطی داشته باشد درون آن قرار می‌گیرد. با این وصف، باید روابط و مناسبات انسانی و سیستمی را داخل در سیستم هنر دانست. انسان که یک سیستم روانی است و عملکرد آن از جنس ادراک است، خارج از سیستم هنر است. این تجربه هنری و تجربه زیباشناختی است که انسان را در سیستم هنر درگیر می‌کند. پس می‌توان گفت انسان و جامعه تأمین‌کننده جزء دیگر (ارجاع (اطلاعات) هنر هستند که یکی از اجزاء ارتباط را تشکیل می‌دهند.

وقتی صحبت از روابط می‌شود ذهن انسان بلافاصله به تمایزات، تمایزات عرصه‌ی ارجاع، رهنمون می‌شود. بنا بر نظر لومان: «از آنجاکه تمایز میان خود-ارجاعی و دیگر-ارجاعی بر تمایز میان درون و برون مبتنی است، مشکل وحدت آنها نمی‌تواند در طریقی یک سوپه، برای مثال به واسطه اصرار بر خود-ارجاعی محض حل شود» (ibid, 284). نه دستورالعمل غایت در خود و نه هنر برای هنر هیچ یک نمی‌تواند ارتباط هنر با غیر هنر یا دیگری را انکار کند. این نشان می‌دهد هنر برای اعلام موجودیت خویش نیاز به تفکیک از غیر هنر یا جز خود (دیگری) دارد، اما این تفکیک به معنای قطع ارتباط نیست، بلکه فقط به معنای قطع وابستگی است. این امر، در تحلیل ارتباط از نظر لومان به وضوح عیان است.

همانطور که پیش‌تر هم ذکر شد، به نظر لومان، ارتباط از

است که می‌تواند در هنر بنا به دلخواه هنر ساخته و پرداخته شود، زیرا کار هنر دیگر بازنمایی واقعیت نیست. انسان نیز آن دیگری است که هنر را تولید می‌کند، اما آنچه به نبوغ و ذوق او به‌عنوان مخاطب سمت‌وسو می‌بخشد، همان سیستم هنر است. تحولات سیستمی هنر نبوغ هنرمندان و ذوق مخاطبان را با خود همراه ساخته است در غیر این صورت تصور کردن هنرمندانی مثل پیکاسو و مارسل دوشان با آثار به یادماندی‌شان در دوره‌ی باستان، یا قرون وسطی امری بعید نمی‌بود. البته این که هنر بیش از هر زمان بر ارتباطات درونی خود مبتنی شده دلیل بر چشم‌پوشی از اهمیت ارتباطات بیرونی نیست؛ ارتباطاتی که از طریق دیگر-ارجاعی در ارتباط با سایر سیستم‌های اجتماعی تأمین می‌شوند، تأکیدی بر اهمیت جامعه (دیگری) برای هنر است.

ابتنای ارتباطات درونی بر ارتباطات بیرونی (هنر بدون جامعه یا دیگری هرگز)

به نظر لومان، سیستم اجتماعی هنر با ابتنا بر عملکردهای درونی (ارتباطات درونی) خویش امور خود را پیش می‌برد، اما بدون ارتباطات بیرونی چگونه ارتباطات درونی دوام خواهند آورد؟ لومان در بیان اهمیت دیگری جامعه برای هنر بر اهمیت جنبه بیرونی ارتباطات یا ارجاعات بیرونی تأکید کرده و تا آنجا پیش رفته است که حتی می‌توان پرسید: اگر ارتباطات برون سیستمی نبودند، برای مثال اگر نمایشگاه‌ها برگزار نمی‌شدند، داستان‌ها منتشر نمی‌شدند، نمایشنامه‌ها یا موسیقی‌ها اجرا نمی‌شدند، در آن صورت ارتباطات درونی چگونه شکل می‌گرفتند؟ حتی در آن صورت چگونه هنرمند می‌دانست که می‌تواند از عادت مألوف در بازنمایی و از تقلید دست بردارد؟ پس می‌توان گفت این ادعای لومان که شرط اساسی موجودیت یک سیستم، جریان داشتن ارتباطات با تکیه بر ارجاعات درونی و بیرونی است، ادعای گزاف و بیهوده‌ای نیست. بی‌تردید هنر، هستی ارتباطی دارد؛ پهنه‌ی وسیع تاریخ هنر در قرن بیستم و به وجود آمدن سبک‌ها یکی پس از دیگری شاهدهی بر این مدعاست.

لومان درصدد بود تا با بررسی و مطالعه سبک‌ها و رفتار هنر در دوره مدرن به این پرسش‌ها پاسخ گوید که آیا پس از ظهور جنبش‌های مدرنیستی هنری، هنر توانست از داشتن ارتباط بیرونی با معنا چشم‌پوشد، و آیا به راستی توانست شعار «غایت در خود» و «لذت بی‌غرض» را تحقق بخشد؟ همه چیز از وقتی شروع شد که صاحب‌نظران و منتقدان در قرن نوزدهم شروع به تأمل درباره معنا در هنر کردند، و این که آیا وقتی هیچ غایتی وجود ندارد، یا وقتی که در دستورالعمل «غایت در خود» تنها یک غایت وجود دارد، می‌توان با هم از معنا گفت؟

لومان بر آن بود «لذت بی‌غرض نیز دستورالعمل به همان اندازه مسئله‌ساز دیگری است. به‌ظاهر، تصور بر این بود این دستورالعمل، علایق و اغراض معین را در کاربرد هنر بیرون رانده و ممکن بودن پدیده‌ای را وعده می‌دهد که می‌تواند ادعای ارزش هنری داشته باشد. اما نمی‌تواند توضیح دهد که چگونه کسی قادر به مشاهده بی‌غرض است، یا چگونه یک مشاهده‌گر مطمئن شود که او یا هر کس دیگر در موقعیتی قرار دارد که می‌تواند دیدگاه‌های مورد علاقه خود را تا وقتی که قصد دارد به مشاهده هنری بپردازد، در پراگماتر

سه جزء خود-ارجاع (اظهارات)، دیگر-ارجاع (اطلاعات) و فهم تشکیل شده است (Luhmann, 2002, 157). این نشان می‌دهد در هر ارتباطی وجود یک دیگری ضروری است. آن‌طور که پیداست «اطلاعات همواره دیگر-ارجاعی را درون ارتباط بیان می‌کند؛ حتی اگر بیانگر احساس یکی از اجزاء سیستم‌های روانی باشند- برای مثال وقتی کسی می‌گوید من بسیار مایلم تا بتوانم شعری زیبا بنویسم» (Luhmann, 1995, 11). گرچه در این جمله اطلاعات از قسمی که همواره مدنظر است، نیست، یعنی چیزی به دانش انسان نمی‌افزاید و تنها احساس کسی را بیان می‌کند، اما همین مقدار نیز برای برقراری یک ارتباط بسنده است. در هنر نیز هرگز انتقال اطلاعات هدف نیست و هنر مدرن چنین هدفی را انکار می‌کند. در واقع، تمام سیستم‌های اجتماعی به منظور باقی ماندن به‌مثابه موجودی ترمودینامیک، به جریان اطلاعات وابسته هستند (Skaytner, 2000, 207). کارکرد هنر این است که همچون رسانه‌های جمعی، واقعیتی را در خود ساخته و پرداخته کند که امکان ظهور در واقعیت را ندارد.

با وقوع مدرنیته و سپس تفکیک کارکردی، هنر به‌مثابه سیستمی اجتماعی کاملاً از معرفت واقعی و حقیقت گسسته است. در این زمان، گاه وحدت تمایزات به مثابه پارادوکس ظاهر شده است. فن بیان برای یک مدت زمانی هنر پارادوکس را پرورش داد و از آن ابزاری برای تحریک کردن ساخت. لومان مدعی است هنر، پرورش پارادوکس را انجام می‌دهد، اما پارادوکس را کمتر در شیوه‌های دلخواهانه بکار می‌برد. نمایش پارادوکس در هنر به‌عنوان یک مهارت مؤثر و کارا به شمار می‌آید. هنر، نمایش پارادوکس را برای مثال با بکار بردن ویژگی‌های زبانی «نیستی»، «هیچ چیز»، «هیچ کس» و غیره انجام می‌دهد که به‌عنوان مواردی گرامری و چیزی فعال نشان داده شده‌اند (Luhmann, 2000, 256). برای نمونه در برخی آثار، مانند اثر رنه مگریت، یا در انواع مشخصی از اشعار تغزلی قرن‌های شانزدهم و هفدهم به‌ویژه اثر جان دان، پارادوکس به نمایش درآمده تا مخاطب را دچار تردید سازد. در چنین آثاری خروج از اثر نوآورانه است، گویی چیزی در نهایت در آن نامعین باقی می‌ماند. در این حالت چندین فرم زیباشناختی با هم عمل می‌کنند تا این تأثیر را بر جای گذارند. در این آثار، پارادوکس، ابرفرم شناخته می‌شود. وضعیت در آنها به گونه‌ای است که چیزی در آن ناگفته می‌ماند و معنا از نگاه نخست یا درک مستقیم می‌گریزد (Ibid, 117-120).

این امر بیانگر آن است که برای هنر فقط تداوم داشتن مهم است. بنابراین اگر کارکرد آن شکل دادن به ارتباط از طریق هنر است؛ ارتباطی که میان هنر، هنرمند و مخاطب برقرار می‌شود، پس با هر وسیله‌ای می‌توان این ارتباط را برقرار کرد، حتی با نمایش دادن هیچ چیز. درست به همین علت است نمایشگاهی که در آن هیچ نوع اثر هنری وجود ندارد، نمایشگاه هنر خوانده می‌شود و بازدیدکننده دارد. وقتی ارتباط از طریق هنر اهمیت یابد، این شاهدهی برای جایگاه والای دیگری در هنر است.

البته باید در نظر داشت نیاز هنر به انتخاب موضوع از واقعیت به‌مثابه دیگری و نیاز آن به عرضه شدن بر دیگری، بر اهمیت ارتباطات بیرونی برای هنر صحنه می‌گذارد. اما در عین حال هنر می‌تواند واقعیت را باژگونه یا هجوآمیز نمایش دهد. این بدان معناست که واقعیت آن دیگری

قرار دهد. اما آیا علاقه خاصی یا غرض خاصی در بی غرضی هست، آیا می توان پنداشت که چنین غرضی اصلاً بتواند هنرمندی که اثر را تولید می کند برانگیزاند، و آیا کسی می تواند علاقه به علاقه و توجه دیگران را انکار کند؟» (ibid, 269).

به نظر می رسد از نظر لومان، این قبیل مسائل پیش آمده همه ناشی از حل نشدن مشکل ارتباط است. بی تردید خود-ارتباطی (ارتباط هنر با هنر) راه حل مشکلات پیش روی هنر نیست، و هیچ یک از جنبش های هنری مدرن، از جمله هنر برای هنر، نمی توانند به صرف داشتن آن ادعا کنند. هنر برای بودن و برای ماندن و برای نوآوری به ارتباط با بیرون از خود نیاز دارد. خودمختاری هنر هرگز به معنای سر در درون خود فروبردن هنر نیست که پویایی آن تحلیل برود، بلکه هنر در دوره مدرن بیش از هر زمانی با محیط خویش در تعامل و فعال است، اما از آنجاکه باید هر داده ای را در چارچوب منطق درونی خود، تجزیه و تحلیل کند، تعامل آن تعاملی آگاهانه است.

فزونی ارجاع درونی در فقدان ارجاع بیرونی مسئله ساز می شود و نوعی خود-ارتباطی (نادیده گرفتن دیگری) را ایجاد می کند. در صورتی که آثار هنری نمی توانند نیت ارتباطی خود را انکار کنند، حتی وقتی آنها خود را به سان رویداد، یا گفتاری ناتمام عرضه می دارند. بدون شک، جامعه می تواند بدون هنر هم به حیات خویش ادامه دهد، اما هنر بدون جامعه هرگز.

تحقق خودمختاری هنر در برابر سیستم های اجتماعی (دیگری)

گرچه به نظر لومان از مدت ها پیش، پس از هیپیاس بزرگ افلاطون تکلیف سودمندی در هنر مشخص شده بود. اما با این حال، بیش از هر زمان دیگری، در هنر مدرن سودمندی اجازه ورود به هنر را پیدا نکرد، این به ویژه در دستورالعمل هایی نظیر «غایت در خود» و «لذت بی غرض» نمایان است. هنرمند در این زمان کسی نیست که از هنر آفرینی خویش منتفع گردد. به نظر لومان کنار گذاشتن سودمندی از هنر مصادف با کنار گذاشتن توقع درک و دریافت شناختی و استدلالی از حکم زیباشناختی است، زیرا حذف سودمندی راه را بر دیگر-ارجاعی (ارجاعات بیرونی) سد می کند و جستجوی معنا را به هنر واگذار می کند. حتی در صورتی هم که اثر هنری به عنوان هدیه به کسی داده می شود، یا در ازای ادای دین و بدهی به کسی بخشیده می شود، هنر باز هم فاقد سودمندی است. اما نباید تصور کرد که برای اثر هنری، دیگر-ارجاعی اهمیت خود را از دست داده است، بلکه آثار هنری کارکرد خاص خود را از طریق دیگر-ارجاعی کنترل شده درون قلمرو تفکیکی محافظت شده خود بدست می آورند. بنابراین، انکار سودمندی همان انکار دیگر-ارجاعی نیست. چه بسا هنر موضوع خود را از واقعیت اجتماعی اخذ کند، اما هیچگاه با آن در نمی آمیزد. همچنین هنر به موادی نیاز دارد که در بیرون از سیستم هنر یافت می شوند (Luhmann, 1995, 151-153). علاوه بر این، هنر در بُعد محتوایی خود به غیر از خود نیاز دارد، اما وقتی پای خودمختاری و استقلال سیستم هنر بیش از هر زمان در قرن هجدهم به میان می آید، این دیگر-ارجاعی بیش از هر زمان دیگر کنترل می شود. پس در این زمان هنر می بایست تا تمام ارجاعات خود به محیط را منحل می کرد

و روش های کنترل را بر اساس منطق درونی خویش اعمال می کرد، زیرا فرض اساسی جامعه مدرن این بود تا هر سیستم بر کارکرد خاص خویش تمرکز کند و به حدود سیستم های دیگر وارد نشود، برای مثال هنر نمی توانست در جهت آموزش اخلاقی و تهذیب اخلاقی یا دینی گام بردارد. این استقلال به حدی پیش رفت که زمزمه های قطع وابستگی به واقعیت نیز آرام آرام به پا خاست. زیرا سیستمی که بر عناصر یا ساختارهای بیرونی مبتنی است و بدون آنها نمی تواند عمل کند یک سیستم اتوپوئسیس (خودساز) و خودمختار نیست.

یک سیستم فقط می تواند رویدادهای ارتباطی سایر سیستم ها را بر اساس رمزگان خویش مشاهده کند. برای مثال: خرید یک اثر هنری در یک گالری هنر یک عملکرد اقتصادی در سیستم هنر نیست، بلکه صرفاً عملکردی اقتصادی در سیستم اقتصاد است. از این رو برای سیستم اقتصاد زیبا و نازیب بودن اثر هنری مهم نیست، بلکه اثر هنری فقط برای آن به مثابه یک سرمایه گذاری خوب یا بد به شمار می آید (Kroening, 2009, 3).

خودمختاری هنر به لحاظ تاریخی در دوره ی مدرن شکل گرفت. می توان گفت از نظر لومان: «اگر در دوره ی مدرن بخشی از تاریخ از طریق هنر زندگی می کند که یا با دنبال کردن سنت، یا به طور معمول با پشت کردن به آن، یا با برانداختن سنت در جستجوی شروعی تازه است. به منظور تفوق جستن بر پویایی درونی هنر می توان به نیروی سیاسی توسل جست و تنها به تولیدات اصلاح شده ای مجوز داد که دیگر سیستم هنر را تحت تأثیر قرار نمی دهند. جامعه برای خودمختاری سیستم های کارکردی مقرر شده است. در این زمان سیستم هنر با تمایز میان هنر و کیچ، در برابر تعدی های دین، سیاست، و تولیدات صنعتی واکسینه شده است» (ibid, 21-22). روایت لومان نشان می دهد در عرصه ی تولید، افق های زمانی گذشته برای داشتن شبکه های از عملکردهای خود-ارجاع یا بازگشتی که خود-ارتباطی را میسر می سازند، باید به روی هنر گشوده باشند. اما همانطور که ذکر شد خود-ارتباطی محض هنر در عرصه تولید که ممکن نیست، حال ببینیم در عرصه تأمل بر هنر چه می گذرد؟

فروکاستن نقش دیگری در تأمل بر هنر

وقتی همه چیز به هنر محول شود هنر می تواند شهود، تخیل، اغراق، تقلب، ابهام، و کنایه را مد نظر قرار دهد و این چنین بازنمایی صرف بی اعتبار می شود. در دوره مدرن دیده ایم و می بینیم که با ورود خلاقیت به هنر، ایده ها و مفاهیم انتزاعی تصویر می شوند و پارادوکس در ادبیات گسترش می یابد. تئاتر و رمان نیز یک ساختار چندلایه فریب انگیز پیدا می کنند. در واقع، لومان اظهار می دارد: بحث در مورد معیارها پویای اش را از خودش می گیرد، به این دلیل که تحت تأثیر عوامل بیرونی قرار ندارد. می توان دریافت که خودمختاری تحقق یافته ضرورتی خود-معین شده است (ibid, 236-238). این خودمختاری خودخواسته بیش از هر چیز عامل گستردگی قلمرو هنر است.

آن چه از خودمختاری هنر حمایت می کند وجود نفی در هنر، مانند واژگونی، پارادوکس، و تقلید هجوآمیز، و نیز خود-موضوع سازی در ادبیات و استفاده از موضوع هایی که بازتاب آنها نفی شده است، مانند احساسات جنسی. نفی، حتی اگر به صورت نفی هر گونه مرز و

از پرسش‌هایی در خصوص چندی و چونی می‌گریزد. به استدلال وی: «وقتی که نقاشان به تاسی از کلود مونه، دریافت بصری آنی در نقاشی که در فضای بصری درک شده را آغاز کردند، دریافت مجدد آنها مبتنی بر مطالعه پیشین فلسفه نیست. آنها به واسطه تحریکات برآمده از نظریات فلسفی برانگیخته نشدند. بلکه هر چه در سبک امپرسیونیسم - که به‌عنوان یکی از آغازین سبک‌های هنری مدرن در زمینه‌ی نقاشی شناخته شده است - اتفاق افتاده ناشی از تأمل هنر بر فعالیت خویش و در واکنش به سبک پیشین رئالیسم بود. چه بسا، وقتی که گفته می‌شود نقاش، تصویری را می‌بیند سپس آن تصویر ناپدید می‌شود و دوباره آن را می‌بیند، بتوان گفت امپرسیونیسم با پارادوکس همراه است. هیچ فلسفه‌ای نمی‌تواند از منظر سیستم آن چه را که اینجا اتفاق افتاده است و دلیل آن را بررسی کند...» (Ibid, 289-290).

با به میان آمدن هنرهایی که تا پیش از دوره‌ی مدرن حتی تصور نمی‌شد هنر محسوب شوند، شرایط به‌گونه‌ای پیش رفته که به نظر می‌رسد هنر به‌مثابه چشم‌پوشی از هنر ایجاد شده است. حتی زمانی فرا می‌رسد که هیچ فرم خاصی در هنر ادعا نمی‌شود، و کیفیت هنری به این واقعیت فرو کاسته می‌شود که چیزی می‌خواهد خود را به‌مثابه هنر ارزیابی کند. لومان به نقل از ورنر هافمن بیان داشته است هنر تولیدی است که می‌خواهد تأملی را تأویل کند (Ibid, 294). این طور که به نظر می‌رسد در این شرایط، تأمل جز از هنر بر نمی‌آید، زیرا چگونه ممکن است به نظر انسان یک دیوار رنگ شده هنر باشد. پس در واقع، عرصه‌ی هنر مدرن جولانگاه اندیشه هنر به هنر است نه اندیشه هنرمند به هنر که هگل می‌گفت.

تعیین درونی، یا نفی پیروی از مدل‌های سنتی، یا همچنین نفی آینده سیستم باشد؛ عملکردی مثبت به شمار می‌آید. زیرا به نظر لومان، خود-نفی کردن برای سیستم مثل این می‌ماند که همواره سیستم این دستورالعمل را در نظر دارد که: «من هیچ ایده‌ای در خصوص چگونه ادامه دادن ندارم» (Ibid, 292). البته این همان بداهه‌سازی است در راستای این شعار که، مهم برای هنر ادامه دادن است، نه چگونه ادامه دادن. وقتی از پیش قرار باشد تا چیزی که تولید می‌شود هنر نام گیرد، نوسان بی‌پایانی میان هنر و غیرهنر درمی‌گیرد که بیرون از محاسبات فرم است و به عملکرد نفی، نیاز پیدا می‌کند.

در دوره مدرن زمانی فرا می‌رسد که سیستم هنر بدون قرار قبلی یا به تعبیری، بدون هیچ برنامه‌ی از پیش تعیین شده‌ای آثار هنری جدید را در خود می‌پذیرد. در چنین شرایطی به هر واقعیت غیرهنری ممکن اجازه داده می‌شود دوباره به قلمرو هنر وارد شود. ظهور تولیدات هنری اتفاقی در اثر هنری به هر ماده خامی اجازه می‌دهد تا به هر فرمی درآید و دیگر دغدغه تفسیرهای آینده را نداشته باشد. این فرصتی است تا هنر به‌مثابه فرم ظاهر شود. البته این بدان معنا نیست که انتظار داشته باشیم تا هر چیزی هنر محسوب شود، برای مثال کسی که روی نیمکتی در پارک چیزی می‌نویسد. اما می‌توان انتظار داشت اشیایی معمولی و حاضر-آماده، آثار هنری باشند (مانند کارهای مارسل دوشان و اندی وارهول). اما آیا این رویدادها نمایانگر پایان کار هنر است؟

مدعای لومان این است که باید به جای پایان هنر، پایان را برای فلسفه هنر در نظر گرفت؛ زیرا هنر به‌مثابه ابژه‌ی تفسیر فیلسوفان با رشد سریع و تغییرات روزافزونش به سیستمی مبدل گشته که دیگر

نتیجه

با کارهای هنری جنجال‌برانگیزش در دوره‌ی قرون وسطی تصور کنید، آیا در آن شرایط با بهم یک هنرمند به شمار می‌آمد؟ در تاریخ هنر مدرن مواردی از این دست بسیارند که تأیید می‌کنند تکامل سیستمی هنر در جریان تحول سیستم هنر و گستردگی قلمرو آن، ذوق و نبوغ سیستم‌های روانی را جهت داده است. با این وصف، می‌توان قدری نقش دیگری را در تولید هنر تعدیل شده یافت.

اما هنر همچنان در تولید، عرضه و ادراک به سیستم روانی و جامعه وابسته است. البته معرفی هنر به‌مثابه سیستمی اجتماعی می‌تواند این تصور را ایجاد کند که باید خدمتگزار جامعه و سایر سیستم‌ها باشد، یا چه بسا این تصور که ما صرفاً با نوعی واقع‌گرایی زیباشناختی در هنر مواجه هستیم، در حالی که در مورد هنر مدرن این تلقی چندان مصداق پیدا نمی‌کند. هنر مدرن به تنوع، تغییر، انتزاع و دشوار فهمی مشهور است. هنر مدرن یک پدیده‌ی اجتماعی مستقل است که با وجود مشارکت در جامعه و انتخاب موضوع از سایر سیستم‌ها همچنان هنر می‌ماند و برای مثال، هنر سیاسی نام نمی‌گیرد. این بدان علت است که هنر در انتخاب موضوع، آگاهانه عمل می‌کند. در بازنمایی و نحوه‌ی نمایش نیز به طریق دلخواه خویش عمل کرده و نمایشی پوشیده یا حتی واژگون و هجوآمیز عرضه می‌دارد. درک این مسئله چندان دشوار نیست، زیرا سخن اصلی لومان این است که در شرایط کنونی خاستگاه هنر، هیچ چیز جز خود سیستم هنر نیست. این نکته اهمیت ارتباطات درونی سیستم هنر با تکیه بر حافظه سیستم هنر را یادآور می‌شود.

هنر در اندیشه‌ی لومان، سیستمی اجتماعی، جدا از جامعه و انسان است. این تفکیک به این دلیل رخ نمود که از نظر او، هستی‌های عالم در قالب چهار گروه ماشین‌ها، ارگانسیم‌ها، سیستم‌های روانی (انسان) و سیستم‌های اجتماعی قابل دسته‌بندی هستند. در این میان، سیستم‌های اجتماعی همان خرده‌سیستم‌های جامعه‌ی مدرن هستند که برحسب کارکردشان از یکدیگر تفکیک شده‌اند، اما همچنان از پایگاه اجتماعی برابری برخوردار هستند. به‌زعم چنین دیدگاهی هر چیز جز سیستم اجتماعی مورد نظر، حکم محیط را برای سیستم دارد. برای مثال، هنر که در این جا مورد نظر است خرده‌سیستمی است در قالب یک «خود» که هر چیز به غیر از آن «جز خود» یا «دیگری» به‌شمار می‌آید. اما، لومان نشان می‌دهد که این سیستم علی‌رغم بهره‌مندی از بالاترین حد استقلال و خودمختاری و فروبستگی عملکردی بر مبنای منطق دوارزشی، بیش از هر زمان با دیگری در تعامل است و به همان اندازه‌ی دوره‌های پیشامدرن وجود دیگری برای آن ضروری است. اما، او با توصیف عملکرد هنر که مطابق خواست جامعه و انسان پیش نمی‌رود، نشان می‌دهد که تعاملات سیستم هنر در دوره‌ی مدرن تعاملاتی آگاهانه است و رفتار سیستم کاملاً انتخابی و بر مبنای برنامه‌ریزی سیستم هنر پیش می‌رود. ظهور و پیدایش آثار هنری جدیدی که تا همین چند سال پیش کسی تصور نمی‌کرد هنر به‌شمار آید شاهده‌ی بر این مدعاست. پس نمی‌توان گفت هنرمندان امپرسیونیست نسبت به هنرمندان رئالیست از نبوغ بالاتری بهره‌مند هستند. مارسل دوشان را

ناحیه خود-توصیفی و خود-انتقادی هنر تغذیه می‌کنند. خود-انتقادی هنر، هدف درونی‌اش را که ادامه دادن است نه چطور ادامه دادن، آشکار می‌سازد. می‌توان این را نوعی نظریه انتقادی در نظر گرفت که هنر در قالب کارهای هنری از خود نشان می‌دهد، زیرا الفبای زبان هنر، آثار هنری است که بر مبنای منطقی دوارزشی سامان می‌یابند؛ منطقی که تنها در هنر کاربرد دارد و زمینه‌ی تأمل نوپیدای آن بر خویش را فراهم می‌سازد. به جهت قرار گرفتن زیبایی در برابر زشتی و قابل تعریف نبودن آن همواره عرصه بر این منطق گشوده است. تعریف فلاسفه از زیبایی نیز صرفاً معانی است که با خلق آثار هنری جدید و ارائه‌ی تعاریف جدید زیر سؤال رفته و شمول خود را از دست داده است.

در مجموع، تاریخ‌گرایی لومان بیش از هر چیز، تأکیدی بر نقش پراهمیت دیگری در هنر است. فرض اساسی او این است که بدون محیط هیچ سیستمی هستی نخواهد یافت. برای مثال، مرزبندی و تفکیک از غیر هنر است که هنر را هستی می‌بخشد. هنر به این دلیل وجود دارد که غیر از انسان، سیاست، اقتصاد و غیره است. البته دیپلماسی هنر نقش دیگری را در تولید و تأمل بر هنر تعدیل می‌کند، اما هرگونه ادعای خود-ارتباطی محض حتی در مستقل‌ترین هنر دوران نیز مصداق ندارد. پس می‌توان جامعه‌ی بدون هنر را تصور کرد، اما هنر بدون جامعه را هرگز.

ارتباطات درونی شامل هر آن چیزی می‌شود که ممکن است از جانب انسان به عنوان ارتباطات بیرونی تصور شوند، برای نمونه نقدهای هنری، یا گفتمان شکل گرفته در جامعه (گفتگوی میان مخاطبان) در مورد یک اثر هنری، مناسبات و روابط انسانی و سیستمی بخشی از سیستم هنر است.

ثبات پویای هنر که در گرو رویدادهای زمانمند است، ثباتی مبتنی بر تغییر است و تغییر برای سیستم بدون اخذ اطلاعات جدید از بیرون آن ممکن نیست. هنر به عنوان یک سیستم در برابر محیط خویش دائم در حال تغییر است. این ویژگی تمام برساخت‌های اجتماعی و تاریخی است. مطابق یک دیدگاه نیچه‌ای هیچ تعریف خاص و مشخصی از برساخت‌های اجتماعی و تاریخی وجود ندارد، از جمله از هنر، یعنی تعریفی که بر هنر تمام دوره‌های تاریخی قابل اطلاق باشد. مطابق این دیدگاه چنین پدیده‌هایی را تنها می‌توان توصیف کرد. لومان نیز با دیدگاهی قریب به دیدگاه نیچه به بازتوصیف هنر مبادرت ورزید. در واقع، او مشاهدات هنر و توصیفات آن را بازتوصیف کرده و از نظر وی، این ویژگی خاص معرفت به پدیده‌های اجتماعی مدرن است. دیدگاه اخیر لومان، نقش دیگری را در تأمل بر هنر نیز تعدیل کرد. زیرا در نظر وی، کارهای کسانی از قبیل مارسل دوشان و اندی وار هول، از

فهرست منابع

جوادی یگانه، محمدرضا (۱۳۸۷)، رویکرد جامعه‌شناسانه نظریه انتخاب عقلانی، نشریه فرهنگ و هنر، شماره ۳، صص ۶۴-۳۳.
سارتر، ژان پل، (۱۳۸۶)، گوشه نشینان آلتونا، ترجمه ابوالحسن نجفی، نیلوفر، تهران.
لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، هرمس، تهران.

Kroening, Frans Kasper (2009), A/D-Converters of Social Systems, *Journal of Sociocybernetics*, Published by the Research Committee on Sociocybernetics of International Sociological Association, Vol.7 No.1, pp.1-8.

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

Luhmann Niklas (2002), *Distinction Theories*, Ed. William Rasch, Trans. Joseph O'Neil, Stanford University Press, Stanford, California.

Luhmann Niklas (1995), *Social Systems*, Trans. John Bednarz, Hr. and Dirk Baeker, Stanford University, Press.

Luhmann Niklas (1996), *The Reality of Mass Media*, Trans. Katbleen Croos, Polity Press, Cambridge.

Maanen Hans Van (2009), *How to Study Art Worlds (on the Social Functioning of Aesthetic Values)*, Amsterdam University Press.

Schiltz Michael (2003), *Medium Theory: Form and Medium: A Mathematical Reconstruction*, Online Magazine of the Visual Narrative, pp55-78.

Simon, Herbert (1997), *Models of Bounded Rationality (Empirically Grounded Economic Reason)*, Massachusetts Institute of Technology.

Skyttner, Lars (2001), *General Systems Theory*, World Scientific Publishing, Singapore.

پی‌نوشت‌ها

1 Niklas Luhmann (1927-1998).

۲ به نظر لومان، عقلانیت سیستمی نهفته در رفتار انتخابی سیستم‌های اجتماعی است، و به نوعی قابلیت و توانایی آنها برای سازگاری با محیط و حفظ تداومشان است. به نظر می‌رسد او در این مقوله از «عقلانیت محدود» (Bounded Rationality) هربرت سیمون تأثیر پذیرفته است. ایده‌ی عقلانیت محدود که متأثر از نظریه انتخاب عقلانی به پیشگامی ماکس وبر است، به این واقعیت اشاره دارد که توانایی‌های شناختی انسان نامحدود نیست. مهارت‌های محاسباتی انسان محدود است و حافظه ناقصی دارد، این مسئله باعث می‌شود که افراد رفتارهایی را انجام دهند که لزوماً عقلانی نیست و با منافع درازمدت آنها هماهنگ نمی‌باشد. (جوادی یگانه، ۱۳۸۷:۶۰) همچنین سیمون در کتاب **مدل‌های عقلانیت محدود** از محدودیت‌های عقلانی انسان سخن گفته است، به عقیده‌ی وی، انسان‌ها باید بپذیرند که قادر نیستند تا اعتبار حقیقت برخی چیزها را بیازمایند. (Simon, 1997, ix).

3 Co-Event.

۴ **Noema** به معنای متعلق ادراک، یا اندیشیده است/ **Noesis** به معنای فعالیت ادراک، یا فعل اندیشیدن است.

۵ این امر، به معنای متفاوت فرم نزد لومان بازمی‌گردد که از کتاب جورج اسپنسر براون با عنوان **اصول فرم** اخذ شده است. اسپنسر در فصل دوم کتاب خویش با این سخن که فرم از فرم استخراج می‌شود از دستورالعمل «رسم یک تمایز» آغاز کرده و سپس آن را تمایزی اولیه نامیده است که فضایی مشخص را در برابر نامشخص ایجاد می‌کند و مشاهده را ممکن می‌گرداند (Schiltz, 2003, 55-78).

۶ عملکرد خود-ارجاع **self-referential**، ویژگی عملکردی یک سیستم اجتماعی است که به لحاظ عملکردی، فروبسته است. این ویژگی باعث می‌شود تا سیستم با رجوع به تجربه‌ها و عملکردهای پیشین خود، عملکردهای جدیدش را سروسامان بدهد. در برابر آن دیگر-ارجاعی **hetero-referential** سیستم اجتماعی قرار دارد به این معنا که سیستم‌ها به لحاظ ساختاری، گشوده هستند و برای تداوم نیاز به اخذ اطلاعات از محیط دارند. این دو تمایز در کنار یکدیگر ماهیت ارتباطی سیستم‌های خود-ارجاع را تحقق می‌بخشند.