

نقش مشاهده در هنر معاصر امکان و ضرورت مشاهده در غیاب فرم در هنرهای تجسمی، نمایشی و موسیقی از نظر لومان

مریم بختیاریان^{۱*}، مجید اکبری^۲

^۱ دکتری فلسفه هنر، دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران.
^۲ دکتری فلسفه، عضو هیئت علمی دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۲/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۷/۵)

چکیده

نیکلاس لومان، در مسیر روشن‌تر ساختن کارکرد سیستم هنر با تحلیل روابط پیچیده‌ی مشاهده، تمایز و فرم بر نقش تعیین‌کننده‌ی مشاهده در هنر تأکید کرده است. با سه مشاهده‌گر فعال، یعنی سیستم هنر، هنرمند و مخاطب، کار تولید اثر هنری، تا ادراک آن ادامه می‌یابد. نزدیکی تولید و ادراک به معنای متفاوت مشاهده و فرم بازمی‌گردد که شرط تحقق آنها، وجود تمایزات است. در هنگام مشاهده هر فرم، تنها یک سوی تمایز آشکار و سویی دیگر که غیابش شرط مشاهده است، از نظر پنهان است. در هنر معاصر، در آثار کسانی مانند مارسل دوشان، جان کیچ و دیگران، هنر به‌مثابه بازی زبانشناختی فرم‌ها در همین معنا جلوه‌گری می‌کند. افزون بر این، در سینما نیز برای پذیرش صحنه‌های ساختگی روی پرده به‌عنوان واقعیت از جانب مخاطبان، مشاهده در این معنا ضروری است. وقتی مشاهده فراتر از ادراک حسی صرف و قابلیت نشان‌گذاری و تمایزگذاری تعریف شود، آنگاه سیستم هنر قادر به مشاهده و مدیریت آن است. در این نظریه، ضمن کنار گذاشتن بحث شانس و اتفاق، نقش و اهمیت نام هنرمند در مقبول واقع شدن اثر هنری تحدید شده است. با خوانش و ارائه‌ی شرح مبسوط‌تری از این نظریه، توفیق آن را در زمینه‌ی تشخیص هنر دشوار فهم معاصر ارزیابی می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی

نیکلاس لومان، سیستم اجتماعی، مشاهده، فرم، هنر.

مقدمه

افق جدیدی را در مطالعات هنری می‌گشاید. به نظر می‌رسد ویژگی مشترک سبک آوانگارد را می‌توان در مشاهده، آن هم از نوع مرتبه-دومش یافت. این نوع مشاهده، سبب گسترش تجربه هنری شده که توضیح و لزوم آن در مورد برخی هنرهای تجسمی، نمایشی و موسیقی خواهد آمد. نوآوری‌های هنری در دهه‌های نخستین قرن بیستم، تا حد زیادی معطوف به تقویت فرآیند مشاهده و تفکیک آن از دیدن است. به‌راستی، چه چیزی از یک فرم تکراری از قبیل قوطی‌های سوپ، فرمی نو می‌سازد؟ چه چیزی از سکوت، یک قطعه موسیقی می‌سازد؟ در فیلم، چه چیزی یک شخصیت حقیقی را به یک کاراکتر سینمایی و بخشی از یک اثر هنری مبدل می‌سازد؟ این قبیل پرسش‌ها با وجود گستردگی قلمرو هنر در دوره‌ی معاصر که انتظار می‌رود هر چیزی هنر به‌شمار آید، کم نیستند. به نظر می‌رسد، دیدگاه لومان در خصوص اهمیت مشاهده، راه‌کاری پیش پای کارشناسان برای تشخیص هنر می‌گذارد. سیستم اجتماعی هنر به‌سان دوربین فیلمبرداری، مشاهدات هنرمند و مخاطب را به سمت و سوی دلخواه خویش هدایت می‌کند فقط برای این که حکایتش همچنان باقی بماند.

در نظر لومان، ادراک و ارتباط که به‌ترتیب، عملکردهای سیستم روانی و سیستم اجتماعی به‌شمار می‌آیند، دو نوع حقیقی از مشاهده هستند. تلاش می‌کنیم این انواع حقیقی مشاهده را در سیستم هنر با تحلیل روابط پیچیده‌ی مشاهده، تمایز و فرم تبیین کنیم، زیرا این مفاهیم نه تنها در مقام تعریف، بلکه در واقعیت نیز سخت به یکدیگر وابسته‌اند. اکنون بینیم سرنوشت هنر چگونه در مشاهده رقم می‌خورد؟

«نیکلاس لومان»^۱، با رویکرد سیستمی به بررسی جامعه‌ی مدرن پرداخته و ظهور مدرنیته را مقارن با وقوع جهشی تکاملی در جامعه دانسته است. این همان جهشی است که ساختار جامعه را به مدرن بودن متصف ساخت. در این ساختار جدید، جامعه نوع کاملاً جدیدی از سیستم با ایجاد درجه بی‌سابقه‌ای از پیچیدگی و متشکل از خرده‌سیستم‌هایی است از قبیل حقوق، سیاست، اقتصاد، دین، علم، آموزش و هنر، که هر یک به مثابه جامعه‌ای خردتر اما خودمختار و مستقل درون جامعه، ایفای نقش می‌کنند. در چنین فضایی، هر چیزی جز سیستم، محیط آن به‌شمار می‌آید، برای مثال هنر یک سیستم است و غیرهنر، محیط آن شناخته می‌شود. لومان پس از تقسیم‌بندی هستومندهای عالم، یعنی ماشین‌ها، ارگانسیم‌ها، سیستم‌های روانی^۲ (انسان‌ها) و سیستم‌های اجتماعی^۳، اندیشه‌ی خویش را بر چگونگی عملکرد سیستم‌های اجتماعی متمرکز کرد. اما چه چیزی باعث شد تا لومان بر مشاهده تأمل کند؟

محور قرار گرفتن عملکرد سیستم‌های اجتماعی و در برخی موارد مقایسه‌ی آنها با سیستم روانی، این امکان را برای لومان فراهم کرد تا برخی ویژگی‌های ماهوی آنها را فهرست کند که این به نوبه‌ی خود، راهبرد جدیدی به‌شمار می‌آید. او برخی ویژگی‌ها و قابلیت‌ها را که تصور می‌شد تنها مختص به سیستم روانی است، به سیستم‌های اجتماعی نیز نسبت داد. با در نظر گرفتن این توانایی‌ها، به نظر می‌رسد حتی در برخی موارد، برتری و اقتدار سوژه استعلایی دکارتی-کانتی (انسان در مقام فاعل شناسا) به‌شدت فروکاسته شده است. اکنون در این مجال، یکی از این توانایی‌ها، یعنی مشاهده^۴ را برگزیده‌ایم، که به‌طور قطع

سیستم اجتماعی هنر

لومان، تحت تأثیر نظریه سایبرنتیک، برداشتی دیگر از مفهوم سیستم ارائه کرد. در این برداشت رابطه میان سیستم و محیط آن، برحسب تفاوت در میزان پیچیدگی ادراک می‌شود (هولاب، ۱۳۷۵، ۱۵۲). بر این اساس، ماهیت یک سیستم به گونه‌ای تعریف شده است که نحوه‌ی عملکرد آن به مثابه یک کل، براساس واحدی اجتماعی به نام ارتباط صورت می‌گیرد. در عین حال در این تعریف، سیستم، موجودی خود-سامان^۵، خودساز^۶، با عملکردی فروبسته^۸ است (Luhmann, 1995, 3). در این نگرش، رفتار هر سیستم، رفتاری جمعی یا «نوپیدا»^۹ تلقی می‌شود که حاصل روابط پیچیده اجزای درهم‌تنیده است. چنین رفتاری، به‌راحتی و چه‌بسا هیچ‌گاه قابل پیش‌بینی نیست، زیرا این قبیل رفتارها، حاصل گزینش درونی سیستم بر مبنای منطقی درونی خاص همان سیستم است. این، همان تحقق

لومان در قرن بیستم با ملاحظه کل‌نگری خود، مجموعه کتاب‌هایی در مورد برخی سیستم‌های اجتماعی نوشت، از جمله حقوق، اقتصاد، علم و سرانجام هنر، که در آنها به شرح توانایی‌های مشترک هر یک پرداخت. در کتاب هنر به‌مثابه سیستمی اجتماعی، وی ضمن ارائه‌ی نظریه‌ای در باب هنر، آن را به‌مثابه سیستمی اجتماعی هم‌به‌عنوان یک کلیت، و هم به‌عنوان سیستمی جدا از سایر سیستم‌های اجتماعی، حتی جدا از جامعه و انسان معرفی کرده و ماهیتی منحصر‌بفرد برای آن قائل شده است. در این کتاب، با معرفی هنر به‌مثابه نوعی ارتباط^۵، توانایی هنر به‌مثابه سیستمی مشاهده‌گر در مدیریت مشاهدات خویش شرح داده شده است، ضمن آن که هنرمند و مخاطب نیز به‌عنوان مشاهده‌گر در کنار آن عمل می‌کنند. اما، نخست باید دید هنر چرا سیستمی اجتماعی است؟

عملکردی سیستم هنر و نحوه‌ی عملکرد آن را پس از تفکیک کارکردی مشخص می‌سازد. علت پدید آمدن این شرایط جدید و توانایی‌های جدید هنر، در تکامل‌گزینی‌های ساختارها است.

هنر از جامعه و انسان، هستی می‌گیرد نه چپستی. البته، هنوز مشارکت انسان در هنر به قوت خود باقیست، زیرا هستی سیستم بدون ارتباط با محیط و جامعه ممکن نیست. این که هنر سیستمی از ارتباطات است، خود گواهی است بر لزوم مشارکت دیگری، زیرا هر ارتباط از سه جزء اظهارات (خود-ارجاعی)، اطلاعات (دیگر-ارجاع) و فهم تشکیل شده است. بدون وجود تفاوت از غیر و دیگری ارتباطی شکل نمی‌گیرد. اما به نظر می‌رسد که هنر، به نبوغ و ذوق انسان جهت می‌بخشد و مشاهده‌ی او را در جهت دلخواه خویش هدایت می‌کند. این امر، منجر به مسأله‌سازی از جایگاه انسان در هنر می‌شود.

جایگاه انسان و ادراک او در سیستم هنر

سیستم‌های روانی (یا آگاه)، همان انسان‌هایی هستند که در محیط سیستم‌های اجتماعی قرار دارند و عملکرد خاص آنها، «ادراک» است. سیستم‌های اجتماعی نیز همان خرده‌سیستم‌های تشکیل‌دهنده‌ی جامعه‌ی مدرن هستند که عملکرد خاص آنها، ارتباط است و وظیفه یا کارکرد آن، انتقال ادراک یا در دسترس قرار دادن آن است. این سیستم‌ها به دلیل وقوع تفکیک کارکردی، در دوره مدرن بیش از هر زمان، مستقل و خودمختار هستند.^{۱۰} با وجود این که در عمل، تمام کارکردها به نحوی به یکدیگر وابسته‌اند، اما جهت ارتقای کیفیت کارکردها، هر سیستم کارکرد خاصی را دنبال می‌کند، برای مثال سیستم اقتصاد در جهت تأمین نیازهای مادی، و سیاست در زمینه‌ی راهبری تصمیم‌های الزام‌آور برای کل جامعه است (Ibid).

این تعریف از هنر، در نوع خود، تعریف جدیدی است و لومان نخستین کسی است که با پشت کردن به عادت مألوف در سنت جامعه‌شناسی، افراد انسانی را اجزای تشکیل‌دهنده‌ی سیستم‌های اجتماعی و جامعه به شمار نیاورده است. معرفی ارتباطات به‌عنوان اجزای سازنده‌ی سیستم‌های اجتماعی، نقطه‌ی عطف نظریه اوست. با این فرض اساسی، افراد انسانی، اعم از هنرمندان، مفسران و کارشناسان، و مخاطبان در محیط سیستم هنر، جدا از آن در نظر گرفته می‌شوند. گرچه تردید نیست انسان اثر هنری را می‌آفریند، مشاهده و نقد می‌کند؛ هدف این تذکر است که افراد انسانی در تعریف هنر نمی‌گنجند و باید با دیدگاه اومانستی بدورد گفت، زیرا چنین دیدگاهی از جمله موانع معرفت‌شناختی در هنر است. پس وقتی انسان، سیستمی خارج از سیستم هنر با عملکردی متفاوت، یعنی ادراک است، دلیلی وجود ندارد که هنر در قالب تجربه هنری و زیباشناختی انسان تعریف شود.

لومان، انسان را به شکل دیگری در قالب تعاملات در هنر وارد کرد، زیرا تعامل میان افراد انسانی در نقش هنرمند، کارشناس و

فروبستگی سیستم اجتماعی است که برای مثال در سیستم هنر، دست غیرهنر را از برنامه‌ریزی در سیستم هنر کوتاه می‌کند. پس یکی از دلایلی که هنر، سیستمی اجتماعی است، همین فروبستگی عملکردی است.

فروبستگی عملکردی هنر

نزد لومان، هنر سیستمی اجتماعی است؛ اجتماعی کوچک درون اجتماعی بزرگ‌تر، که قادر است اداره‌ی امور خویش را به دست گیرد. بدین معنا که هنر می‌تواند تشخیص دهد در مکان‌ها و زمان‌های مختلف، چگونه عمل کند تا حیات اجتماعی‌اش به مخاطره نیفتد. پس هدف اصلی سیستم هنر، پیش رفتن پایه‌پای جامعه و به پایان نرسیدن است. این همه به دست نخواهد آمد مگر با حفظ و کنترل مرزهای هنر از غیرهنر و فروبستگی عملکردی. فروبستگی عملکردی سیستم هنر، بدین معناست که انسان، یا سایر سیستم‌های اجتماعی، زیبایی و هنر را در سیستم هنر تعریف نمی‌کنند و هنر به‌طور مستقل، بر اساس منطق درونی خود امور خویش را پیش می‌برد.

منطق دو ارزشی سیستم هنر

منطق سیستم هنر، منطقی دوازده‌گانه متشکل از نظام-ارزش‌های مثبت و منفی، یعنی همان رمزگان زیبا/زشت است. به نظر لومان، اندیشمندان نباید در پی تعریف زیبایی باشند؛ زیبایی، آن چیزی است که هر لحظه در سیستم هنر بنا به موقعیت‌های گوناگون در برابر زشتی تعریف می‌شود. این، همان رمزگذاری سیستم هنر است که از گذشته‌های دور وجود داشته، هرچند بسته به تغییر شرایط ممکن است کارکرد این رمزگان تغییراتی کرده باشد؛ اما خود رمزگان (زیبا/زشت) چیزی ثابت است و سیستم هنر به‌طور مستمر میان این دو نظام-ارزش در نوسان است. این رمزگذاری، برنامه‌ریزی‌ها را در سیستم هنر هدایت می‌کند، مشاهده‌ات را جهت می‌دهد و خود-برنامه‌ریزی سیستم هنر و آثار هنری را ممکن می‌گرداند. این بدان معناست که هر اثر هنری، خود به تنهایی شرایط ممکن برای داوری‌اش را فراهم می‌کند. هنر، صرفاً الگوهایی را دنبال می‌کند که توسط خود هنر بنا نهاده شده‌اند و بر اساس همان الگوها تصمیم می‌گیرد چه چیز هنر است و چه چیز هنر نیست. از این رو لومان می‌گوید: «ذات هنر، خود-برنامه‌ریز است» (Ibid, 204). نمونه‌ای از این خود-برنامه‌ریزی در شکل‌گیری سبک‌های هنری یکی پس از دیگری و در واکنش به یکدیگر است. این، نوعی برنامه‌ریزی از پیش تعیین نشده است که خواستار نوآوری و تازگی است.

آنچه خود-برنامه‌ریزی را محقق کرده و پیش برده است، تکامل اجتماعی (یا سیستمی) هنر است که به زعم آن هنر، واضح قوانین هنر است. ناگزیر هر دستور و قاعده‌ای برای ارزیابی یک اثر هنری باید از هنر اخذ شود. این همان چیزی است که فروبستگی

یکی از شروط اولیه هر مشاهده، وجود این تمایز است، زیرا وقتی نشانه یا تمایزی در کار نباشد، چگونه می‌تواند مشاهده‌ای انجام بپذیرد، برای مثال آیا در یک بوم سفید و خالی چیزی به‌عنوان فرم هنری برای مشاهده وجود دارد؟ آیا در خلأ که نه تمایزی هست و نه نشانه‌ای، چیزی برای مشاهده وجود دارد؟ این امر، ایجاب می‌کند که تمایزگذاری، عملی پیشینی در نظر گرفته شود. زیرا به نظر لومان، از آنجاکه جستجوی تمایزی اولیه بی‌نتیجه است، پس ناگزیر باید از دستورالعمل جورج اسپنسر براون، یعنی «رسم یک تمایز» آغاز کرد، تمایزی که در قسمت فوق ذکر شد. لومان این تمایز را تمایزی پیشین و واقعیتی پنهان از مشاهده قلمداد کرده که لغو تمایز آنها برای هر مشاهده‌ای لازم است. این بدان معناست که وقتی چیزی مشاهده می‌شود، یک سوی تمایز از نظر پنهان می‌ماند تا سویی دیگر آن جلوه کند. برای مثال زیبایی و زشتی تمایزی همیشگی هستند، اما وقتی چیزی زیبا دیده می‌شود، زشتی غایب است و تمایز در وحدتی که از نظر پنهان است، موقتاً از میان برداشته شده است. بنابراین «وحدت تمایز به‌مثابه نقطه کوری است که مشاهده را ممکن می‌سازد» (Luhmann, 1995, 32).

بدین ترتیب، «... پس مشاهده‌گر، مجری یک تمایز است، برای مثال مجری تمایز میان یک سیستم (سویه انتخاب شده) و محیط آن (سویه رد شده). در یک لحظه، سویی انتخاب‌نشده‌ی تمایز، بی‌اثر می‌شود، اما بار دیگر به صحنه می‌آید؛ زمانی که تمایز قبلی برچیده شده و نیاز به تمایز دیگری به میان آمده باشد که سیستم قادر خواهد بود پارادوکس هستی اتوپوئیتیک خویش را به تعویق اندازد (آن چه من نیستم)» (Mihalopou, 2003, 8). به تعبیری، آنچه سیستم نیست، برای توضیح این مطلب، یادآوری تمایز و تفکیک سیستم هنر از سایر سیستم‌های اجتماعی که محیط آن هستند، کافی است. وقتی در حال بررسی و مشاهده‌ی سیستم هنر هستیم، سایر سیستم‌ها، یا به عبارتی جامعه را کنار می‌گذاریم، اما وقتی به بررسی سیستم دیگری مثل سیاست مبادرت می‌ورزیم، تمایز پیشین برچیده شده و تمایز دیگری اجرا می‌شود. البته، این تمایزی میان سیستمی بوده و درون جامعه برقرار است. تمایزات دیگر، تمایزات درون سیستمی هستند که می‌توانند در هر سیستم، تنوع بیافرینند. برای مثال، در سیستم هنر، فرم‌های متعددی پدید می‌آورند.

با وجود چنین تعریفی، توسعه‌ی یک سیستم از طریق تمایزات بازگشتی که یکی پس از دیگری ظاهر می‌شوند، رخ می‌دهد. یک سیستم اتوپوئیتیک (خودساز)، از طریق انتخاب‌های جدید و مستمر تکامل می‌یابد. این اصل، ضامن هستی و بقای سیستم است و آن را قادر می‌سازد تا مرزهایش را با اقتضانات محیطی تغییر دهد. نمونه‌ای از این گسترش قلمرو مرزها را در هنر مدرن می‌توان شاهد بود، زمانی که باید به برکت وجود هنرمندانی همچون جان کیچ، مارسل دوشان و اندی وار هول انتظار این را داشت که هر چیزی هنر به شمار آید. اما این تلقی از مشاهده به مراتب مشاهده‌ی بازمی‌گردد. از نظر

مصرف‌کننده یا مخاطب هنر، ارتباطی را شکل می‌دهد که درون سیستم هنر جای می‌گیرد و هنر از طریق آن خود را بنا می‌نهد و بازتولید می‌کند. بدین ترتیب، گرچه انسان از جنس ارتباط نیست و از این حیث خارج از سیستم هنر قرار دارد، اما از این حیث که تعاملات وی بخشی از ارتباطات درونی سیستم هنر را تشکیل می‌دهد، از عناصر فعال سیستم هنر محسوب می‌شود. همانطور که اعتقاد بر این است: «مردم در فرایندهای ارتباط شرکت می‌کنند، اما هرگز بخشی از آن به شمار نمی‌آیند» (Mannen, 1995, 106).

اما این، پایان ماجرای ادراک در هنر نیست، زیرا گرچه ارتباط، ادراک را دریافت نمی‌کند، اما به باور لومان: «هنر، ادراک را در دسترس ارتباط قرار می‌دهد» (Luhmann, 1995, 98). به تعبیری دیگر، هنر ارتباط میان ادراکات را ممکن می‌کند، یا هنر، ارتباطی است که ادراک می‌شود. البته ارتباطی که ادراک را می‌فریبد و آگاهی از آن را جهت می‌دهد. ارتباط هنری، ادراکات را فقط جهت استفاده خویش بکار می‌برد نه برای آگاهی. پس می‌توان گفت ارتباط هنری، «پیوست ساختاری»^{۱۱} میان آگاهی و جامعه را تحقق می‌بخشد (Mannen, 1995, 22). این بدان معناست که اثر هنری، عرصه‌ی تلاقی ادراک و ارتباط، یا انسان و جامعه است. در قلمرو هنر، انسان و جامعه به یکدیگر واکنش نشان می‌دهند.

پس از بیان ماهیت عملکرد سیستم هنر، و ارتباط آن با ادراک، لومان از توانایی مشترک هر دو سیستم روانی و اجتماعی در توانایی مشاهده کردن سخن گفته است. ادراک و گفتارهای ارتباطی، دو نوع حقیقی از مشاهده به شمار می‌آیند. البته در حالی که مشاهدات سیستم روانی از نوع مادی نیستند (مشاهده‌ی انسان یک محصول مستقیم و بی‌واسطه مثل اثر هنری ندارد)، مشاهدات سیستم اجتماعی فقط در نوع مادی وجود دارند، برای مثال در سیستم هنر به‌عنوان یک اثر هنری (Mannen, 1995, 110). می‌توان این‌گونه استنباط کرد که یک اثر هنری، در وهله نخست حاصل مشاهدات سیستم هنر از تاریخ هنر و نتیجه مطالبات آن است. اکنون باید دید مفهوم مشاهده در نظریه لومان چیست؟

مفهوم مشاهده و مراتب آن

عمل مشاهده، گونه‌ای ادراک حسی را خاطر نشان می‌سازد، اما لومان تعریف دیگری را از مشاهده مراد کرده است. وی با پیروی از منطق عملیاتی جرج اسپنسر براون، مشاهده را به منزله‌ی توانایی نشانه‌گذاری و مشخص ساختن فضای بی‌نام و نشان (یا نامشخص)^{۱۲} تعریف کرده است. (Luhmann, 1986, 27-22) در این تلقی، مشاهده بر دو چیز استوار است: نشان‌گذاری (نشانه) و تمییزگذاری (تمایز). به زبان ساده، این بدان معناست که در هر مشاهده باید چیزی باشد که غیر از چیزهای دیگر بوده و مشخص باشد.

روزگاری...» فضای خیالی برای روایت گشوده می‌شود، یا وقتی در نقاشی زمینه‌ای محصور، برای مثال یک بوم انتخاب می‌شود، نقاشی فقط درون این چارچوب یا مرز ظاهر می‌شود (Ibid). این مرزها برای این وجود دارند تا چیزی در آنها به نمایش درآمده و بدین ترتیب، مشاهده ممکن شود.

از آنجاکه تمایز برای تشخیص هر چیز لازم است و بدون آن هیچ مشاهده‌ای صورت نمی‌پذیرد، در عالم هنر نیز شروع مشاهده از یک فضای نامشخص، بی‌سامان، بوم خالی، و یا برگ سفید کاغذ ناممکن است (Ibid, 52). بنابراین، حتی در عالم هنر نیز که یک واقعیت خیالی، یا ساختگی است، وجود تمایز و نشانه ضروری است، زیرا باید نشان داده شود، واقعیت به مثابه واقعیت چگونه ساخته شده است. در تمام پدیده‌هایی که قادر به ایجاد تمایز و نشانه هستند، قابلیت مشاهده به چشم می‌خورد. بر این اساس، برای سیستم‌های ارتباطی نیز که از زبان خاص خویش استفاده کرده و همزمان نشانه و تمایز را بکار می‌برند، این قابلیت فرض است، از جمله برای هنر. البته ناگفته نباید گذاشت که مشاهده‌ی هنر از نوع همان مشاهده‌ی مرتبه دومی است که تمایزات را آشکار می‌سازد، زیرا ما مشاهدات هنرمند را مشاهده می‌کنیم. پس این مشاهده‌ی مشاهدات است و می‌توان گفت اثر هنری، عرصه‌ی تلاقی روابط مشاهده‌ای متعدد است. برای تسهیل در ادراک مشاهده‌ی مرتبه دوم، می‌توان به فیلم پنجره پشتی (پنجره رو به حیاط) آلفرد هیچکاک اشاره کرد. در این فیلم، ما مشاهدات جیمز استوارت بازیگر نقش اول را که با دوربینش، زندگی خصوصی همسایگان را نظاره می‌کند، مشاهده می‌کنیم، این همان مشاهده مشاهدات است. هر اثر هنری، حاصل مشاهدات سیستم هنر، هنرمند و مخاطب بوده و از سنخ مشاهده است، هر چند هر مشاهده‌ای اثر هنری نیست ولی هر اثر هنری مشاهده است. ما در توجه به اثر هنری مشاهدات هنر از خویش و مشاهدات هنرمند را به نظاره نشسته‌ایم. به دلیل بینامتنیت یا شبکه ارتباطی درون هنر، همواره گذشته‌ی هنر حاضر است، ولو آن که امر حاضر، و آکنشی در برابر آن گذشته باشد، مانند سبک امپرسیونیسم در برابر رئالیسم.

درواقع، تمایزات، حلقه اتصال مشاهده و فرم به یکدیگر هستند، زیرا درحقیقت، تمایزات فرم را می‌سازند. اکنون روابط پیچیده‌ی مشاهده/تمایز/فرم، بیش از هر چیز دیگر مد نظر است که این خود، نتیجه‌ی تعریف فرم هنری با صورتبندی جدید است.

فرم هنری و فراخوانی به مشاهده در هنرهای تجسمی، نمایشی و موسیقی

مفهوم متفاوت مشاهده به معنای متفاوت فرم باز می‌گردد که لومان آن را وام‌دار همان منطق عملیاتی اسپنسر براون می‌داند. فرم در این مفهوم، که از کتاب اسپنسر براون با عنوان اصول فرم^{۱۳} اخذ شده است، به عنوان هسته اصلی یا اساس علم اطلاعات و نظریه سیستمی عمل کرده است. اسپنسر در فصل دوم کتاب

لومان، دو نوع مشاهده وجود دارد: نخست «مشاهده مرتبه اول»، که متضمن مشاهده چیزهایی است که مشاهده و تمایز نهادن آنها را خلق کرده است و «مشاهده مرتبه دوم»، متضمن مشاهده کردن تمایزاتی است که مشاهده‌گر مرتبه اول، از آنها استفاده کرده است، اما توجهی به آن نکرده است. از نظر لومان مشاهده مرتبه دوم، مسأله‌ای متعلق به تأمل یا عقلانیت است تا عقل، زیرا موجد توصیفی واحد از جهان نمی‌شود (مولر و دیگران، ۱۳۸۶، ۴۳). پس در مشاهده مرتبه اول، تمایز اولیه مطرح نیست. نگاه مشاهده‌گر مرتبه اول، تنها خیره و ثابت بر شیء مورد نظر است و او صرفاً بر مشاهده، تجربه، و عمل خویش تمرکز می‌کند، و خود مشاهده‌گر و عملکرد مشاهده‌ی او، برایش مشاهده‌ناپذیر می‌مانند. اما در مشاهده مرتبه دوم، وضعیت به گونه‌ای دیگر است؛ چراکه جنبه‌های مشاهده‌ناپذیر مشاهده مرتبه اول در آن قابل مشاهده می‌شود (Luhmann, 1995, 61).

این نوع مشاهده، به سیستم‌های روانی و اجتماعی اختصاص دارد. لومان برای شناسایی این مشاهده‌گران در چارچوب یک نظریه اجتماعی در مسیر بازگشت به جامعه‌شناسی معرفت قرار گرفت و در راه تحقق هدف خویش، استفاده از هستی‌شناسی، جهان‌شناسی، و شناخت طبیعت و غایت‌شناسی را سودمند ندانست و در عوض، در جستجوی معرفتی سیستمی برآمد که معرفتی از نوع درونی بوده و متکی بر خودمشاهده‌گری و خود-توصیفی سیستم‌هاست.

مشاهده مرتبه دوم در هنر

همانطور که ملاحظه شد، تمایزات، تجسم مادی امور مشاهده‌پذیر را ممکن می‌سازند، ولی آنها برای مشاهده‌گرانی که این تمایزات را به کار می‌برند، قابل مشاهده نیستند. این تمایزات به منزله نقاط کوری عمل می‌کنند که با تکیه بر آن می‌توان عالم را مشاهده کرد. مشاهده بر وحدت پارادوکسیکال یک تمایز مینوی است، وحدتی که مشاهده‌ناپذیر است، اما هنر، آن را آشکار می‌سازد و این همان مشاهده‌ی امر مشاهده‌ناپذیر در هنر به شمار می‌آید. هنر می‌تواند چشم انسان را به روی فرم‌ها، تمایزات، و آن چیزها که می‌داند هرگز قادر به مشاهده و دانستن آنها نیست، بازتر کند. گفتنی است در هنر، این نوع مشاهده معنای عام‌تری داشته و فراتر از حس بینایی است و هر نوع ادراک و احساسی را می‌تواند شامل شود، برای مثال می‌تواند رسانه ادراکی شنیداری باشد نه فقط دیداری، در این رسانه ادراکی، سکوت، یعنی صدایی که شنیده نمی‌شود، می‌تواند امر مشاهده‌ناپذیر باشد. در هنر موسیقی، موقعیت این صداها و سکوت‌ها بسیار اهمیت دارند.

وقتی هنرمند قصد می‌کند تا اثری بیافریند، با یک فضای نامشخص روبرو می‌شود که باید آن را به فضایی مشخص بدل کند. فضای نامشخص هنر، فضای خیالی یا ساختگی نام دارد. برای مثال وقتی در ابتدای روایتی گفته می‌شود «روزی

به اصطلاح قاب جدیدی می‌سازند. این نمونه‌ای است از بازی زیباشناختی فرم‌ها با کمک تمایزات در هنر موسیقی که ادراک مخاطب نیز درگیر تولید آن می‌شود. در این قطعه موسیقی، برخلاف سایر قطعات موسیقی، امر غایب (یا امر پنهانی) حاضر شده و ادراک می‌شود، زیرا در این موسیقی‌ها، سکوت همان سویه‌ی پنهان و غایب از نظر است که غیابش همچون حضوری، شرط شنیده شدن نت‌ها و صداهاست.

این حقیقت که هنر واقعیت یا عالمی ساختگی است، مانع استفاده کردن از اشیای واقعی نیست. در هنر، اشیا دو جنبه متفاوت دارند که ساختارشان به مشاهده‌گر اجازه می‌دهد تا از مرز میان اشیای واقعی و ساختگی، گذر کند. برای مثال، وقتی یک فیلمی را مشاهده می‌کنیم، درون فیلم اشیای متعددی می‌توانند باشند، برای نمونه یک دوچرخه که در عالم واقعی یک شیء دست‌ساز انسانی است و نه یک اثر هنری، اما زمانی که این دوچرخه در فیلم است، در واقع، بخشی از یک اثر هنری به شمار می‌آید. به نظر لومان، دو جنبه‌ی متفاوت موردنظر، به همان تمایز میان واقعی بودن و ساختگی بودن یک شیء بازمی‌گردد، تمایزی که درون فیلم نادیده گرفته می‌شود و نقطه کور مشاهده به شمار می‌آید (Jerslev, 2002, 121). دیگر این دوچرخه، بخشی از اثر هنری و از عناصر سازنده‌ی آن است که در هنگام تماشای فیلم، کسی به ماهیت اصلی و واقعی آن نظر ندارد و تنها به نقش ساختگی آن فکر می‌کند. این واقعیت حتی در مورد شخصیت‌ها و چهره‌های سینمایی نیز صادق است. چهره‌ای که متعلق به شخصیتی واقعی است، درون فیلم متعلق به یک شخصیت دیگری است (Ibid, 124). حین تماشای فیلم، شخصیت واقعی آن فرد در نظر نیست. آن چه این اشیا و افراد را بخشی از یک اثر هنری می‌سازد، نوع مشاهده آنهاست که این بار سویه‌ی دیگر تمایز، یعنی ساختگی بودن آن حضور دارد و سویه‌ی واقعی آن حذف می‌شود. از این رو، می‌توان هنر را به مثابه فراخوانی به مشاهده توصیف کرد. هنر همواره از سنخ مشاهده است، حتی زمانی که خواننده می‌شود (متن - هنر)، شنیده می‌شود (موسیقی)، یا حتی زمانی که باید دیده بشود (فیلم).

از تولید تا ادراک با مشاهده

در سیستم هنر، سه مشاهده‌گر حضور دارند، هنر، هنرمند، و مخاطب. لومان قصد داشت تا با مقایسه دو گروه از مشاهده‌گران، یعنی هنرمندان و مخاطبان، ابتدا هر آنچه هر دو گروه به اشتراک دارند را مشخص سازد؛ هرچند که دیدگاه یکی کنش - محور، و دیدگاه دیگری شناختی است، و منظر مشاهده‌ی آنها متفاوت است، اما آنچه در هر دو دیدگاه فرض است، وجود تمایزاتی است که بدون آنها هیچ امر معینی تجربه نخواهد شد. علاوه بر این، بررسی جایگاه این دو گروه در هنر در مقام مشاهده‌گر، نقش مشاهده را در هنر آشکارتر می‌سازد. پس باید تبیین شود آیا فرض قابلیت مشاهده‌گری در سیستم‌های اجتماعی و روانی به

خویش، با این سخن که فرم از فرم استخراج می‌شود، از همان دستورالعمل ذکر شده‌ی «رسم یک تمایز» آغاز کرده و سپس آن را تمایزی اولیه نامیده است که فضایی مشخص را در برابر فضایی نامشخص ایجاد می‌کند و مشاهده را امکان‌پذیر می‌گرداند. عدم تفکیک فضای مشخص از فضای نامشخص، منجر به عدم تعیین فرم می‌گردد (Schiltz, 2003, 55-78). برای روشن‌تر شدن بحث، در نظر بگیرید برای دیده شدن یک شیء به عنوان اثر هنری، باید این شیء که می‌تواند یک تابلوی نقاشی باشد به واسطه‌ی نشانه‌هایی از محیط پیرامونی‌اش تفکیک گردد و فضایی مشخص را در برابر فضایی نامشخص ایجاد کند. در اینجا، فضای پیرامونی اثر، نامشخص است به این دلیل که چیزی شما را به مشاهده فرامی‌خواند. پس فضای مشخص، همان فضایی است که ناظر را به مشاهده‌ی خویش فرامی‌خواند. در هنر، این فضای مشخص، حتی می‌تواند یک دیوار سفید یا رنگ شده توسط هنرمندی باشد، هر چند این دیوار تهی و سفید است، اما این تهی بودن ساختگی است و برای دعوت ناظران به مشاهده و شکل‌گیری یک ارتباط است. در این مورد، ساختگی بودن، فضا را از نامشخص بودن خارج ساخته است. این فضا با استعانت از تمایز تهی بودن واقعی در برابر تهی بودن ساختگی، به گونه‌ای زیرکانه تبدیل به فرمی مشاهده‌پذیر شده است. پس نتیجه‌ی بکارگیری تمایزات، یک فرم قابل تشخیص است؛ فرمی که می‌توان آن را دید، شنید یا حس کرد (برای مثال، برای مشاهده یک درخت باید آن را از آن چه درخت نیست، تمییز داد).

ایجاد فضایی مشخص با کنار زدن فضای نامشخص، همان مرزبندی است، یعنی همان نشانه‌ای که اثر هنری را از محیطش منفک می‌سازد. در هنر، فضای مورد نظر همان فضای خیالی یا ساختگی است که هر اثر هنری برای خود می‌سازد. لومان بیان می‌دارد: «فضای خیالی در هنر نیز در فرم تمایزات توسط خود هنر طرح می‌شود. پس فضا، فضای خاص اثر است و تا وقتی تمرکز بر روی اثر باشد، قابل رویت است؛ به محض این که توجه به موضوعات پیرامونی معطوف شود، فرمی دیده نخواهد شد، برای مثال: توجه به علف‌های هرز در باغ قصر...» (Luh- mann, 2000, 4). لومان در ادامه تأکید می‌کند «مرزبندی می‌تواند به مثابه فرم، مدخل، پیرایه، یا یک حرکت بر روی سطح مجسمه، یا به مثابه قاب مجلل یک نقاشی، یا صرفاً به مثابه هر آن چیزی که انتخاب می‌شود، شکل گیرد» (Ibid). آنچه در هنگام مشاهده‌ی یک اثر هنری اهمیت دارد، دیده نشدن مرزها به عنوان مرز است. این دیده نشدن مرزها، در برخی هنرهای مدرن و معاصر ملموس‌تر است، برای نمونه، موسیقی مشهور جان کیچ، ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه را در نظر بگیرید. در این قطعه مشهور، تمام مرزها و تعاریفی که از موسیقی وجود داشته، زیر سؤال می‌رود. دقایقی سکوت، مخاطب را وارد ارتباط با اثر می‌کند. این سکوت ساختگی، همان فضای مشخص ایجاد شده است که مخاطب را به شنیدن (مشاهده) و اظهار نظر فرامی‌خواند. این اثر هنری، مرزها را در هم شکسته و این بار صداها را پیرامونی مرزبندی و

معنای آن است که مشاهدات هر دو سیستم با هم مرتبط است؟ همانطور که می‌دانیم، نظریه‌های موجود تا پیش از لومان به ارتباط یا مناسبت میان هنرمند و مشاهده‌گر بر مبنای مشاهده توجه نداشتند، بلکه بیشتر یک رابطه علی، یا تأثیر و تأثری را در نظر داشتند. باور بر این بود که هنرمند، تأثیر مشخصی را بر مخاطب خود می‌گذارد. در دوره مدرن، با روی کار آمدن نقدهای مدرن که به دریافت مشاهده‌گران نقش بیشتری می‌دادند و با به میان آمدن نقدها و نظریه‌های ادبی مدرن که می‌خواستند تا متون از منظر خواننده بررسی شوند، وضعیت تغییر کرد. نقدهای جدید همچون واکنشی، خود را در برابر نظریه‌های علی از هنر، آشکار ساختند، سندی روشن‌تر از این نیست که نظریه‌ای مناسب از آنها در مورد هنر ارائه نشده است. این، دلیلی شد برای شکل‌گیری نظریه مشاهده مرتبه دوم از هنر که با دیدگاه‌های واگرایانه‌ی مشاهده‌گران آغاز می‌کند.

اگر هنرمند و مخاطب هر دو در مقام مشاهده‌گر اثر هنری معرفی شده‌اند؛ پس تفاوت آنها در چیست؟ آیا یکی فعال و دیگری منفعل است؟ به نظر لومان، این نمی‌تواند درست باشد، زیرا مشاهده کردن، همواره عملکردی فعال است. اما فعالیت مشاهده در تولید و ادراک از هم متمایز است. اولی تنها یکبار رخ می‌دهد ولی دومی بارها و بارها تکرار می‌شود. دومی که توسط افراد متعدد، حتی توسط خود هنرمند نیز می‌تواند صورت گیرد؛ می‌تواند آزمونی برای سنجش کیفیت اثر هنری از نقطه نظر ادراک به شمار آید. پس به نظر لومان، اثر هنری، طرحی برای تکرار مشاهده نزد مشاهده‌گر است، اما مانند برنامه‌های کامپیوتری، از دستیابی به آنچه واقعاً در اجرای عملکردهایش در جریان است، ممانعت به عمل می‌آورد (Luhmann, 2000, 38-39).

بی‌تردید نقش هنرمند را در تولید هنری به‌مثابه مشاهده‌گر نمی‌توان نادیده گرفت، زیرا هنرمند در مقام مشاهده‌گر، فرم‌هایی را برای سایر مشاهده‌گران تولید می‌کند که محتوای این فرم‌ها، از ابعاد جسمانی و ذهنی او انتزاع می‌شود. یک هنرمند می‌تواند تولید خویش را از طریق مشاهده کنترل کند؛ او باید اجازه دهد اثر پدید آمده، آنچه که او انجام داده و آنچه می‌تواند بیشتر انجام دهد را به او خاطر نشان سازد. گاهی لازم است نقاش برای تصویر کردن ایده‌اش، چندین طرح ترسیم کند تا از میان آنها بهترین و مناسب‌ترین طرح‌ها را برای مقصود خویش انتخاب کند، آنگاه کافی است چند قدمی از اثر دورتر شده و آن را مشاهده کند. همین موضوع در مورد نویسنده نیز صدق می‌کند، او همواره یک خواننده است. اثر هنری نمی‌تواند به‌مثابه ابزاری درک شود که از ابتدا غایت آن آشکار است، همه چیز در جریان آفرینش اثر تعیین می‌شود در جریان روابط مشاهده‌ای.

اما در هنر مدرن، کار تولید اثر هنری به ادراک نیز کشیده می‌شود و مخاطب نیز درگیر مشاهدات هنرمند می‌شود. «اگر مخاطب را به‌عنوان بخشی از یک اثر هنری حذف کنیم، ریسک بزرگی کرده‌ایم» (Luhmann, 2000, 295). «هنرمند و مخاطب به یک اندازه به فرم وابسته‌اند. آنان باید بتوانند با

مشاهده یک کار به‌عنوان اثر هنری، فرم‌هایی را که هدایت‌گر مشاهدات هستند، درک کنند. برای هر دو، فرم‌ها نامتقارن و دوسویه پدیدار می‌شوند. همچنین فرم‌های به نمایش درآمده، یک سویه تمایز را مشخص ساخته و بدین ترتیب سویه دیگر را نامشخص می‌گذارند. این گونه نیست که هر دو بخواهند به یک حکم دست پیدا کنند، یا این که گرایش و جهت مشخصی را به ذوق تحمیل کنند، یا ترجیحات زیباشناختی یکسان داشت باشند» (Ibid, 39). برای مثال، هنرمند در هنگام تولید، اثر را در حال پیشرفت مشاهده می‌کند، اما وضعیت مشاهده‌گران دیگر که در مقام مخاطب و منتقد به ادراک هنر می‌پردازند، متفاوت است. چه بسا وضعیت ادراک آنان در برخی هنرها، منفعلانه و در برخی هنرها فعالانه باشد. به عقیده‌ی لومان:

«اثر هنری می‌تواند با حضور در موزه‌ها، استودیوها، گالری‌ها، سالن‌های کنسرت و تئاتر، یا به‌واسطه اطلاعیه ناشران، یا نام هنرمندان مشهور، شناخته شود. البته این نیز از زمان ظهور هنرمندانی، مثل «مارسل دوشان» و «جان کیچ» دشوار شده است، به‌ویژه که آنان هر گونه تفاوت محسوس میان هنر و غیرهنر (به استثنای نام‌هایشان) را برداشته‌اند تا مشاهده‌گران را با این پرسش مواجه کنند که چگونه یک اثر هنری را به‌عنوان یک اثر هنری تشخیص می‌دهند؟ در اینجا تنها راه‌کاری که می‌توان در برابر آنان ارائه داد، مشاهده‌ی مشاهدات است، یعنی از طریق مشاهده‌ی مشاهدات هنرمند که تمام توجه خویش را بر کنار گذاشتن تمام تمایزات بی‌ربط دیگر معطوف کرده است» (Ibid, 71-72).

این عبارات لومان، حاکی از به زحمت افتادن مخاطب برای ادراک و تشخیص هنر بودن چیزی است. گرچه هنرمند از آنجا که حدس‌زدن در هنر جایی ندارد، باید اثر را کامل سازد؛ اما از روی عمد می‌تواند در یک رمان، روایت را به سمتی برود که اسرارآمیز و معماگونه جلوه کند و مخاطب را برای درکش به تقلا و تلاش وادارد، یعنی می‌تواند راه مشاهدات او را ناهموار سازد، یا حتی او را به اشتباه اندازد. البته، لومان این نظر رومن اینگاردن را تأیید می‌کند که، «...گرچه نویسنده می‌تواند خواننده را به تماشای رقص عجیب و غریب امور ناممکن در یک متن دعوت کند؛ اما باید تنها بر آنچه به لحاظ زیباشناختی پذیرفتنی است، تمرکز کند» (Ibid, 77).

به نظر می‌رسد هنرمند و مخاطب در زمان‌ها و در عملکردهای متفاوت، هر چند با معیارهای متفاوت و به شیوه‌های گوناگون، در مشاهده و حکم‌درگیر هستند. هنرمند و مخاطب، هر دو (در مقام مشاهده‌گر) به واسطه‌ی اثر هنری و در عرصه‌ی اثر هنری نگاهشان با یکدیگر تلاقی می‌کند. هر چند این پیوندی دلخواهانه نیست، اما همین، دلیل شناسایی هنر به‌عنوان رسانه‌ی ارتباطی است.

کاملاً مشهود است که لومان قصد داشته تا بر مشارکت افراد و عوامل متعددی در تولید یک اثر هنری تأکید کند. در قسمتی از کتاب هنر به‌مثابه سیستمی اجتماعی، با اشاره نظر امبرتو آکو متذکر شده است که، در اپرا، نوازندگان نه تنها اثر را کامل می‌کنند،

بلکه در ترکیب آن نیز درگیر می‌شوند. در نمایش، بازیگران به روی صحنه می‌آیند تا نمایش را اجرا کنند. آثار ادبی نیز خواهان مشارکت خواننده در تولید معنا هستند. هر چند هنرهای تجسمی، معنا و شأن خود را خود آشکار می‌سازند، اما نه در نگاه نخست بلکه برای درک آن، تأمل نیز لازم است. هنرمند از این خرسند است که انجام برخی کارها را بر عهده مخاطب می‌گذارد (Ibid).

شرایط مورد نظر لومان، بیش از هر چیز خود را در هنر مدرن نشان می‌دهد. در هنر مدرن قرار بر این بوده است اثر هنری چیزی غیرمنتظره، غیرقابل توضیح و یا در اغلب موارد چیزی نو یا جدید را عرضه کند و توجه مشاهده‌گر را به خود فراخواند. در چنین شرایطی، اثر هنری، نوع خاصی از مشاهده را طلب می‌کند. از این‌رو، آرام آرام تمام گونه‌ها یا ژانرهای هنری، باید همراه با نیازهای جدیدشان، مشاهده مرتبه دوم را می‌پذیرفتند؛ زیرا دیگر روابط مشاهده‌ای، تعیین کننده همه چیز بودند.

البته مطالعه دیدگاه‌های مشاهده‌ای در گونه‌های مختلف هنری، همزمان رخ نداد، برای مثال در مجسمه‌سازی و معماری، زودتر از سایر ژانرهای هنری، تقریباً در همان دوران باستان آغاز شد. این گونه تصور می‌شد که اشیای هنری، برای ایجاد تأثیر بصری خاص، نیاز به فرم‌شکنی و تغییر دارند و گاه حتی باید از طبیعت روی بگردانند. در اوایل دوره‌ی رنسانس، نقاشی، مشاهده مرتبه دوم را همراه با نیازهای جدیدش پذیرفت. در نقاشی، ادراک عالم از طریق مشاهده مرتبه دوم به آفرینش آثاری منجر شد که نه تنها با نظر به «چیستی» طبیعت، بلکه با نظر به «چگونگی» طبیعت از آن تقلید می‌کردند. این، به نظر لومان، باعث تنوع ترکیب نقاشی‌ها شد. زیرا دیگر ضرورتی در کار نبود تا چشمان نقاش طوری ببینند که تا حد امکان از دیدن هرگونه نقص و انحراف پرهیز شود (Ibid, 84-85).

بنابراین، اصلاح چشم‌انداز پیش روی هنرمند، با نظر به ماهیت دیدن و به‌واسطه هنر، ممکن شد. چشم‌انداز مورد نظر، مجالی فراهم آورد تا روابط مشاهده‌ای در وحدت فضای تصویری یکی شوند. وحدت نقاشی دیگر ناشی از ترکیب نبود، بلکه در نتیجه روابط مشاهده‌ای به نمایش درآمده بود. تنها با این اتفاق بود که هنر، جواز عدول از واقعیت را پیدا کرد و تصاویری را به نمایش گذاشت که با واقعیت مطابق نبودند و برخلاف انتظار و به دور از عادت مألوف و متعارف گذشته بودند. چشم‌انداز جدید، شگرد لازم برای آزادی‌های هنری جدید و اهداف بازنمودی جدید را به‌طور کامل در اختیار هنرمندان قرار داد. بنابراین، آنچه اهمیت یافت، آزادی عمل بیشتر خیال و تجسم هنرمند بود.

اما نکته مهم آن است که آنچه میان تمام ژانرهای هنری در جریان است، همان مشاهده است و مشاهده‌ی ارتباطات جدید تمایزاتی همچون تمایز رسانه/فرم، و زمان/مکان در هنر. این اصل مشترک تمام ژانرهای هنری، همان وحدتی است که انسان همواره در هنر جویای آن بوده است. تمام ژانرهای هنری در این مشترکند که می‌توانند مخاطب را به مشاهده امر مشاهده‌ناپذیر، یعنی مشاهده‌ی مشاهدات دعوت کنند. در دوره مدرن، این امکان به هنرهای نمایشی (تئاتر) و ادبی نیز ورود پیدا کرد. نقش اصلی

روایات، دیگر قهرمانان اسطوره‌ای و تاریخی نبودند، بلکه می‌بایست آنان از میان افراد معمولی انتخاب می‌شدند. این، نشان می‌دهد که نگاه هنر از کمال اخلاقی مثالی یا تقدیر کیهانی، متوجه ساختارهای انگیزشی پیچیده شده است (Ibid, 86-88). آثار ادبی هم تقریباً خط مشی تئاتر را در ایجاد مشاهده مرتبه دوم دنبال می‌کنند. آنها می‌توانند مشاهدات مرتبه-دوم را برای مخاطب به روی صحنه آورند و او را به مشاهده‌ی مشاهداتش دعوت کنند. می‌توان یک اثر ادبی، برای مثال یک رمان را اشاره‌ای دانست از آنچه ناگفته مانده است. البته این به‌طور خاص برای کسانی ممکن است که در تحقیقات روان‌شناختی و روان‌پزشکی متبحرند (Ibid, 89-90). بسی قابل تأمل است که لومان، حتی در تعریف سبک نیز نحوه‌ی مشاهده کردن را دخالت داده است. از نظر وی، چگونگی مشاهده اثر، آن را حاصل یک نوع مشاهده بسیار کلی مشخص ساخته است که «سبک» خوانده می‌شود. اهمیت سبک برای لومان تا آنجاست که می‌گوید: «اگر اثری، اجازه به کپی‌برداری ندهد یا سبک خاصی نداشته باشد، اهمیت خود را به‌عنوان یک اثر هنری از دست می‌دهد. فردیت اثر هنری یا تک بودن آن که در برابر هر طبقه‌بندی مقاومت می‌کند، مانع از این می‌شود که به‌مثابه هنر در نظر گرفته شود. اختصاص داشتن به یک سبک می‌تواند از تعلق داشتن یک اثر به هنر حکایت داشته باشد» (Luhmann, 2000, 208). در اینجا می‌توان با پی‌بردن به اهمیت سبک به این نتیجه رسید که سبک نیز در نظر لومان همچون فرم ظاهر شده است که بی‌تردید ابزار مشاهده است، اما مشاهده‌ای کلی‌تر.

لومان بر آن بود که آنچه بر هنر گذشته و می‌گذرد، نمی‌تواند صرفاً امری اتفاقی بوده باشد، زیرا موزه‌ها و کلاسیسیسم ابزارهایی هستند که ارجاع به خود، یا بازگشت به تجربیات و عملکردهای گذشته را برای سیستم هنر فراهم می‌سازند. موزه‌ها جایگاه خاصی در نگهداری از اشیای ارزشمند دارند، اشیایی که به زمان‌های گذشته مربوطند. کلاسیسیسم را نیز می‌توان ساختاری دانست که سعی دارد تا آنچه را مربوط به زمان‌های دور است بازگرداند، گویی با گذشت زمان برخی آثار ارزشمندتر می‌شوند. به نظر می‌رسد که موزه‌ها و کلاسیسیسم کاری با تغییر و تحولات سبکی ندارند و آنچه برای آنها اهمیت دارد، تاریخی‌سازی دائمی سبک‌ها است. این باعث حفظ و نگهداری از سبک‌هایی شده که دیگر بازتولید نمی‌شوند و می‌توانند منابعی به شمار آیند که دیگر بدیلی برای آنها نخواهد بود (Ibid, 131). با به میان آوردن موزه‌ها و کلاسیسیسم، لومان سعی داشت تا بگوید سیستم هنر در سطح مشاهده مرتبه دوم عمل می‌کند و بنابراین، فرم‌ها نمی‌توانند اتفاقی ایجاد شده باشند. با مفهوم تاریخی سبک، اکنون آشکار است اواخر قرن هجدهم، درست زمانی است که تفکیک سیستم هنر به مشاهده مرتبه دوم نائل شد. پس به این دلیل که سیستم هنر از قابلیت مشاهده برخوردار گشت؛ قادر به ایجاد تغییر و تحول شد و توانست تا ترکیبات فرمی که پیش از این متداول و متعارف بودند را کنار گذارد و به ایجاد ترکیباتی نو دست بزند، تا جایی که حتی فرم‌های عجیب و غریب و نامفهوم به وجود آمد.

نتیجه

آنها وجود داشته است. به ظاهر در دوره مدرن، کار هنر با وجود آشنایی زدایی، محو کردن فرم‌های پیشین به هر قیمت است، حتی با بهره‌گیری از همان ماده و صورت.

این چنین است که تکلیف هنر، بودن یا نبودن چیزی با مشاهده سیستم هنر، یعنی از طریق ارتباطات تعیین می‌شود. پس دیگر چندان عجیب نیست که حتی یک نمایشگاه خالی به اسم هنر بر پا گردد و بازدیدکننده داشته باشد، زیرا مهم ارتباط است که شکل می‌گیرد. چه بسا این تنها دلیل موجه جنبه‌ی هنری چنین نمایشگاه‌هایی باشد؛ زیرا فرم مربوطه، در اینجا از تمایز میان واقعیت موجود و واقعیت ساختگی تشکیل شده است که در اینجا سویه ساختگی آن، خود را نشان می‌دهد. تنها توضیح و دلیل هنری بودن نمایشگاه می‌تواند این باشد که خالی بودن آن امری ساختگی است، و این همان فرم مورد نظر است که مخاطب را به مشاهده فرامی‌خواند.

این تمایز، به راحتی در خصوص بازیگران یک فیلم نیز دیده می‌شود، یا حتی در نمایش اشیای حاضر در یک فیلم، برای مثال یک اتومبیل در یک فیلم بخشی از اثر هنری محسوب می‌شود، در حالی که در واقعیت به صنعت تعلق دارد. افزون بر این، برای آن که تماشاگران یک فیلم، شخصیت‌های ساختگی هنرمندان یا نقش آنان را از شخصیت واقعی آنان، یا واقعیت عینی‌شان متمایز کنند، چنین مشاهده‌ای لازم است. مشاهده‌ای مرتبه دوم که سویه دیگر تمایز یعنی ساختگی بودن واقعیت را در نظر می‌گیرد نه واقعیت واقعی (یعنی، شخصیت واقعی آنها) را. صرف حضور بازیگر در فضای ساختگی اثر، آن واقعیت واقعی را پنهان (نقطه‌ی کور) نمی‌کند، بلکه مشاهده مرتبه دوم و موضع فعال تماشاگران، شرط لازم است. البته، یک فیلم عرصه تلاقی روابط مشاهده‌ای متعددی است. چه بسا فیلم پنجره پشتی (پنجره رو به حیاط) آلفرد هیچکاک، نمونه‌ی مناسبی برای درک روابط مشاهده‌ای باشد. حرکت دوربین جیمز استوارت، این گونه القا می‌کند که این مشاهده‌ی ماست در صورتی که ما مشاهدات دیگری را مشاهده می‌کنیم، مشاهدات ما توسط دوربین هدایت می‌شوند. یک اثر هنری هم می‌تواند مانند دوربین با بکارگیری تمایزات، مشاهدات ما را به جهت دلخواه خویش هدایت کند، همانطور که مشاهده‌ی هنرمند را در جهت تداوم خویش به سمت نوآوری سوق می‌دهد. مشاهده‌ی هنر از نوع همان مشاهده‌ی مرتبه دوم است که تمایزات را آشکار می‌سازد، زیرا ما مشاهدات هنرمند را مشاهده می‌کنیم. پس یک اثر هنری تحت نظارت هنر، هنرمند و مخاطب هنر قلمداد می‌شود و می‌توان گفت از سنخ مشاهده است، اما هر مشاهده‌ای اثر هنری نیست، زیرا باید محصول مشاهده، حتی در نبود فرم، محصولی مادی باشد. این نمونه‌ها بیش از هر چیز اهمیت بسیار زیاد مشاهده و بالاخص اهمیت مشاهده مرتبه دوم را آشکار می‌سازند، و نشان می‌دهند که هنر به مثابه بازی زیباشناختی فرم‌ها قادر است تا با تمایزات

لومان با کنار گذاشتن دیدگاه‌های اومانستی در تحلیل هنر، برای نخستین بار هنر را با انسان مقایسه کرد و تلاش کرد تا از درون سیستم هنر فعالیت‌هایش را رصد کند. این باعث شد تا او به برخی قابلیت‌های مشابه میان انسان و هنر به مثابه سیستمی اجتماعی پی ببرد. بسیاری از توانایی‌های هنر در گرو تحقق قابلیت مشاهده است، زیرا ادراک و تولید هنر، فرایندی از مشاهده است. مشاهده، همان بهره‌مندی از تمایز و پی بردن به وجود آن است. سیستم هنر با مشاهده‌ی خویش، مرز خود را از غیر هنر مشخص کرده و خود را از محیط جدا می‌سازد. علاوه بر این، تمام مشاهده‌گران فعال دیگر در سیستم هنر، از جمله هنرمندان و مخاطبان، را نیز در جهت دلخواه خویش هدایت و راهبری می‌کند. این، همان مدیریت مشاهده است که تنها با بهره‌مندی از مشاهده مرتبه دوم میسر است. تأکید بر این مرتبه از مشاهده پارادوکس، دیدن و مشاهده کردن را بیشتر آشکار می‌سازد. مجهز شدن ژانرهای هنری گوناگون به این نوع مشاهده، باعث شده تا علاوه بر تنوع و افزونگی، مشاهدات دقیق‌تری در هنر صورت بگیرد. برخی آثار هنری مدرن به صرف دیدن، از منظر مشاهده‌ی مرتبه اول هنر به شمار نخواهند آمد، زیرا جنبه‌های مشاهده‌ناپذیری در استفاده از برخی تمایزات دارند که تنها با مشاهده مرتبه دوم قابل دریافت است. واقعیت‌های متکثر و متعدد ساختگی هنر از مشاهدات متعدد به دست آمده‌اند. آثار هنری و سبک‌ها، شبکه‌ای را تشکیل می‌دهند که سیستم هنر از طریق ارجاع به آنها مشاهده‌ی خود را تحقق می‌بخشد. این شبیه همان بینامتنیتی است که در دهه‌ها و سال‌های اخیر بیشتر نقدهای هنری را هدایت می‌کند. تجربه هنری و زیباشناختی نیز نوعی تجربه ارتباطی است که عرصه تلاقی مشاهدات متعدد است. پس از سویه‌ی هنری که در تولید به انجام رسیده است، سویه‌ی زیباشناختی در مشاهده با اجرای متفاوت فرم کامل می‌شود.

هنر معاصر به جنبه‌های مشاهده‌ناپذیر عالم می‌پردازد، یعنی به آن چیزهایی که تاکنون از نظر پنهان مانده است. کارهای دوشان و اندی وارهول نیز در این چارچوب قابل تبیین است؛ زیرا هنر با وساطت این هنرمندان دقیقاً درصدد بیان همین امر به‌طور غیرمستقیم است که این اشیا تا پیش از این چه چیز به شمار می‌آمدند و اکنون چه چیز. صورت و ماده همان است یعنی فرم آن اشیا مطابق تعریف سنتی فرم، تغییری نداشته و مشابه سایر اشیا از آن نوع است. اما، اگر به فرم آنها از منظر لومان بنگریم، تغییر اساسی را درمی‌یابیم. این تغییر در مشاهده خود را نشان می‌دهد، یعنی با پدیدار شدن سویه پنهان آن. مشاهده‌پذیر شدن امور پنهان و غایب، باعث می‌شود اشیایی که تا پیش از این کاربرد دیگری داشتند، هنر به شمار آیند. برای تأیید سخن می‌توانیم به بحث‌های گوناگونی که در مورد آنها شده، اشاره کنیم. همچنین، با وجود این که همه بر چیستی اشیاء و حتی فرم آن واقف بوده‌اند، باز هم تمایل به بازدید از

بر خواست جامعه و انسان است نه نادیده گرفتن آنها. در مجموع، به نظر می‌رسد آنچه یک اثر هنری را زیبا، دل‌انگیز و جالب توجه می‌سازد، در وهله اول، شرط بهره‌مندی از مشاهده مرتبه دوم است و سپس به تمایز و ارتباط میان استعداد هنری هنرمند و تأثیرش بر مخاطب ربط دارد. آنچه آشکارا به چشم می‌آید، وسعت یافتن قلمرو تجربه هنری پس از مشاهده مرتبه دوم است که باعث می‌شود تا بسیاری چیزها که تاکنون از نظر پنهان مانده‌اند، آشکار شوند، مانند تمایزاتی که در هنر نقشی مهم ایفا می‌کنند، تمایزی که اجرای سکوت کیچ را از هر سکوتی متمایز ساخته است. نقش مشاهده این است که چیزی یا کسی در هنر در حالت انفعالی باقی نماند.

بازی کرده و حتی در نبود ظاهری فرم، فرمی را برای مشاهده عرضه کند. فرم‌های نوپدید نیز محصول روابط مشاهده‌ای میان سیستم هنر، هنرمند و مخاطب است.

قطعه ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه سکوت جان کیچ، تأیید این نظر است، که با عرضه سوییجهایی که تاکنون غایب بوده‌اند، مانند سکوت می‌توان اجرایی نو داشت، که اجرایش نزد مخاطب با مشاهده و ادراک آن کامل می‌شود. این سکوت، واقعیت ساختگی و نمایش سوییجهی پنهان است، یعنی توجه به سکوت همان امر غایبی است که شرط شنیده شدن موسیقی است. در هنر معاصر، مشاهدات برای به پایان نرسیدن هنر در جهت نوآوری به سمت چیزهای عجیب و غریب هدایت می‌شوند. این تقدم خواست هنر

پی‌نوشت‌ها

هولاب، رابرت (۱۳۷۵)، *یورگن هابر ماس نقد در حوزه عمومی: مجادلات فلسفی هابرماس با پوپری‌ها، گادامر، لومان، لیوتار، دریدا و دیگران*، دکتر حسین بشیریه، نشر نی، تهران.

Jerslev, Anne (2002), *Realism and Reality in Film and Media*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.

Luhman, Niklas (1986), *Ecological Communication*, Trans. John Bednarz, Jr. University of Chicago Press, Chicago.

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

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

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

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

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

Mihalopoulos, Andrias Philippopoulos (2003), *Beauty and Beast: Art and Law in the Hall of Mirrors*, *Entertainment Law*, Vol.2, No.3, PP1-33.

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

1 Niklas Luhmann (1927-1998).

2 Psychic Systems.

3 Social Systems.

۴ Observation، مشاهده نزد لومان فراتر از دیدن، یعنی صرفاً یک ادراک حسی است و می‌تواند شامل سایر ادراکات نیز بشود.

برای مطالعه بیشتر بنگرید به: بختیاریان مریم (۱۳۹۱)، هنر به مثابه ادراک در رویکرد سیستمی نیکلاس لومان، فصلنامه مطالعات فرهنگ-ارتباطات، شماره ۱۹، صص ۱۶۰-۱۶۱.

5 Self-Organization.

6 Autopoiesis.

7 Closure.

8 Emergent.

۹ برای مطالعه بیشتر بنگرید به: هریسون پل (۱۳۸۶)، نیکلاس لومان و نظریه نظام‌های اجتماعی، اباذری یوسف، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۷، صص ۴۶-۱۹.

۱۰ پیوست ساختاری، structural coupling یعنی پیوستی ساختاری میان سیستم‌هایی که بیشترین حساسیت را نسبت به یکدیگر دارند، مانند سیستم آموزش و سیستم علم یا در این‌جا حساسیت میان دونوع عملکردهای متفاوت متعلق به سیستم‌های روانی و اجتماعی.

11 Unmarked Space.

12 Laws of Form.

13 Loose Coupling.

فهرست منابع

مولر، هارو؛ هریسون، پل... او دیگران [۱۳۸۶]، *نظریه سیستم‌ها (مجموعه مقالات)*، فرهادپود مراد، اباذری یوسف و... او دیگران [۱۳۸۶]، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.