

تأملی بر بحث‌های فلسفی معاصر درباره‌ی بی‌معنایی در هنر

مریم بختیاریان*

دکتری فلسفه هنر، استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده الهیات و فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۵/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۲/۸)

چکیده

هنرها در آفرینش، کاربرد، تفسیر و در نتیجه معنا از هم متفاوتند. دشواری دستیابی به معنا، اهمیت مطالعه‌ی معنا و بی‌معنایی هنر را مضاعف می‌کند. زمانی معنا در واقعیتی جست و جو می‌شد که اثر هنری باز نمود آن بود، اما در هنر غیربازنمای معاصر، معنا همان رازی است که هستی هنر بر آن استوار است. اکنون جای بسی تأمل است که بدون معنا، هنر چگونه هستی می‌گیرد و چرا برخی بی‌معنایی هنر را تحسین می‌کنند وقتی هنوز چپستی آن را نمی‌دانند. در این پژوهش با استعانت از مطالعه و تحلیل داده‌های برآمده از آرای فیلسوفان تأثیرگذار معاصر، تلاش می‌شود خاستگاه پندار بی‌معنایی و راه حل آن در شناخته‌شده‌ترین نظریه‌ها جست‌وجو شود. به نظر می‌رسد این که معناسازی پروژه‌ای انسانی است، عامل رواج پندار بی‌معنایی است، در حالی که تفسیرپذیری، تمایز میان این و آن اثر، تاریخ هنر، تمایز هنر و غیر هنر مواردی هستند که با لحاظ آنها نمی‌توان معمای معنا را به بی‌معنایی ختم کرد. وقتی هدف، جست‌وجوی معناست، تحقق بی‌معنایی ممکن نیست و تفسیرپذیری، بقای اثر است. برای اثبات این ادعا می‌توان به نظریه‌هایی رجوع کرد که بی‌معنایی را نفی معناداری نمی‌دانند. چالش اساسی نظریه سیستمی همین است که تجربه‌ی بی‌معنایی که همان نیستی است ممکن نیست.

واژه‌های کلیدی

بی‌معنایی، معناداری، هنر، تفسیر، نظریه سیستمی، فلسفه معاصر.

مقدمه

است. معنا دیگر در اختیار تام پدیدآورندگان هنر نیست. شرایط به گونه‌ای است که هیچ صناعی به صورت انفرادی انجام نمی‌پذیرد، زیرا هنرمند حتی در کنج عزلت هم نمی‌تواند از هیاهوی روابط درهم‌تنیده‌ی اجتماعی بدور باشد. پیچیدگی معنا از شرایط و لوازم ضروری مدرن شدن آن است، اما حذف معنا قابل تصور نیست. درک این پیچیدگی با تحلیل و ارزیابی یک یا چند اثر هنری ممکن نیست. چه بسا با نگاه کلی‌تری به موضوع، درک شرایط حاضر راحت‌تر باشد. به دلیل انتخاب رویکرد سیستمی در تحلیل این موضوع، انسان به‌عنوان سیستم روانی^۲ و هنر به‌عنوان سیستم اجتماعی^۳ (جامعه‌ای در مقیاس خرد) در نظر گرفته می‌شود. برای ورود به بحث، نظر برخی فیلسوفان صاحب نام معاصر درباره‌ی مقوله‌ی معنا و بی‌معنایی ذکر می‌شود و به نظر فیلسوفان تحلیلی و نظریه‌های زبان‌شناختی معنا اشاره‌ای نخواهد شد، چراکه این خود، بحث مفصل و مبسوطی را طلب می‌کند و از دامنه این بحث بیرون است. تنها برای روشن‌تر شدن معنا در اندیشه‌ی سیستمی، لازم است تا معنای سیستمی با برخی نظرها مانند نظر نیچه، هوسرل، هیدگر، دریدا و دیگران مقایسه شود. اکنون باید دید تفسیر این فیلسوفان از معنا چیست؟

معناسازی یکی از دستاوردهای تکامل اجتماعی بشری است که با سامان نشانه‌های زبانی و اجتماعی گره خورده است. اندیشه به معنای هنر به عنوان نوعی هستی اجتماعی، مدت‌هاست که جای خود را به تأمل بر بی‌معنایی هنر داده است. این که چگونه در فرایند تکامل اجتماعی، کار هنر و ادبیات به ارائه بی‌معنایی انجامیده است بسی در خور تأمل است. وقتی همه چیز، از جمله خیال، در قلمرو این عالم است و در قلمرو عالم، چیزی خارج از معنا نیست، چگونه می‌تواند صناعی بدون معنا وجود داشته باشد؟

عبارت هنر دشوارفهم معاصر را بارها شنیده‌ایم و حتی در مواجهه با برخی آثار هنری، چه بسا دشواری فهم آن را تجربه کرده باشیم. علت این دشوارفهمی، غیرقابل تشخیص بودن ابژه‌های هنری از غیرهنری است. اگر معنا از دستاوردهای عقلانی شدن^۱ و زندگی اجتماعی انسان است، چگونه است که معنای هنر از دست انسان می‌گریزد یا در اثر او غایب می‌شود؟ بررسی‌ها نشان می‌دهد رابطه درهم‌تنیده‌ی انسان با محیط اجتماعی و طبیعت چنان است که گاه تصور می‌شود به قول فیلسوف پست‌مدرن، فوکو، یکه‌تازی انسان رو به پایان

معنای ماهیت معنا

زندگی، در تمام ابعاد اجتماعی و فردی تحول ایجاد کرد. ارزش‌های بسیاری وارونه شدند. برای ذکر نمونه‌ای که به هنر نزدیک‌تر باشد، می‌توان تغییر معیارهای زیبایی کلاسیک را متذکر شد. برداشت انسان مدرن از زیبایی، با انسان‌های دوران قبل‌تر از آن بسیار متفاوت است. معیارهای زیبایی کلاسیک از قبیل تقارن، تناسب، نظم، وضوح، کمال و غیره کنار رفت و نسبی بودن زیبایی، بیشتر خود را نشان داد. این اتفاق تنها در هنر رخ نداد، نمی‌توانیم پدیده یا واقعیتی انسانی و اجتماعی را بیابیم که از دامنه این تحولات بیرون ایستاده باشد. پس از این تحولات، آرام آرام دیگر مرکزیتی برای توسل جستن به آن و ساخت معنا وجود نداشت. اینچنین دغدغه‌ی معناسازی و معناداری و سپس گریز از بی‌معنایی، که می‌تواند نوعی خلأ و بحران تلقی شود، به میان آمد.

تمام فیلسوفان برای فائق آمدن بر بی‌معنایی، راه حلی ارائه داده‌اند. فرقی نمی‌کند یک فیلسوف به قلمرو متعالی،^۵ قلمرویی بیرون از این جهان و انسان و یا به موجودی فرا انسانی معتقد باشد یا نباشد، در هر صورت فیلسوف برای بی‌معنایی راه حلی ارائه می‌دهد. آرام آرام که به اندیشه پسامدرن نزدیک می‌شویم، با نقد مدرنیته و متافیزیک غربی، فلسفه‌هایی ظهور کردند که در توضیح مسئله هستی و حیات انسانی کمتر به

مدت زمانی است که دشواری فهم معنای یک اثر، آن را تبدیل به یک معما کرده است. پدیده‌ی وارونگی معنا و ارزش‌ها، سردرگمی و شنواری دال‌ها را به دنبال داشته است. این پدیده، همان به تعویق افتادن معناست که دریدا بر آن اصرار داشت. اما به راستی معنا را چه کسی به تعویق می‌اندازد، انسان یا جامعه؟ همزمان با تغییرات ساختاری جوامع، معیارهای داوری و تفسیر، قابلیت انعطاف‌پذیری فوق‌العاده‌ای یافته و این باعث شده است تا معنا دائم از دست انسان بگریزد و کار ذوق، سخت شود. دیگر حتی آن معیاری که هیوم برای ذوق تعریف کرده بود نیز کاری از پیش نمی‌برد، زیرا معلوم نیست ممارست و تجربه در چه چیزی باید انجام بگیرد. همه چیز تابع شرایط موجود است. خود هنرمند نیز نمی‌داند با اثر هنری او چه برخوردی خواهد شد. نمی‌دانیم این همه تفسیر را به حساب تفسیرپذیری اثر بگذاریم یا تفسیرناپذیری. چه چیزی در برخی آثار هنری وجود دارد که آنها را بیشتر سزاوار بقا می‌کند، معناداری یا بی‌معنایی؟^۴ سپس به این پرسش اشاره می‌شود، زیرا اکنون باید مشخص شود که آیا اصلاً بی‌معنا قلمداد کردن چیزی در قلمرو هستی رواست؟

برای بی‌معنایی نمی‌توان دنبال خاص‌تگاهی بود غیر از وضعیتی که به زعم مدرنیته و با ورود جوامع به آستانه پیچیدگی حادث شد. گذر از فرمی که عادت شده بود به فرم‌های جدید

چنین باشد ناگزیر اجتماعی نیز خواهد بود. هیچ فلسفه و فیلسوفی نبوده و نیست که دغدغه‌ی معنا نداشته باشد. گاه این دغدغه عیان است و گاه پوشیده، حتی فروید در بیان سرکوبی غرایز که از مهم‌ترین آرای اوست در شرح روند شکل‌گیری و عملکرد ابعاد شخصیتی انسان در بیان ارتباط غرایز با طبیعت انسان و فرهنگ، از مسئله‌ی معنا غافل نبوده است. این نظریه بدون شک بیان روان‌کاوانه‌ی این است که انسان چگونه محیط پیرامون خود و دیگران را برای خود معنا می‌کند.^۶ پس، معنا را آگاهانه یا ناخودآگاهانه انسان می‌آفریند و انسان بر حسب ضرورت‌های ناشی از غرایز، خداوندگار معنای هستی است.

هر فیلسوفی از زاویه دید خویش در ساخت معنا نقشی به انسان واگذار کرده است. هیدگر نیز عقیده داشت انسان تنها موجودی است که پروای^{۱۰} هستی دارد، زیرا از هستی خویش می‌پرسد. اما پرسش از هستی به پرسش از معنا گره خورده است. نزد هیدگر، آنچه معنادار و بی‌معناست تنها هستی انسان است (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۱، ۵۳۷). هیدگر از هوسرل تأثیر پذیرفته بود که تمام دغدغه‌ی پدیدارشناسی او، بیان عملکرد آگاهی و معنا بوده است. اما مثل هوسرل، دغدغه‌ی معرفتی نداشت و می‌خواست تا بار دیگر هستی را مورد مذاقه قرار دهد ولی هستی‌شناسی او متفاوت از کار درآمد، زیرا او به طور خاص هستی انسان را موضوع بررسی خویش قرار داد. از نظر گاه وی، هستی انسان می‌تواند اصیل^{۱۱} یا نااصیل^{۱۲} باشد. هستی اصیل همان است که انسان به قصد ساختن معنای هستی برای خود از آن می‌پرسد و خود را از انقیاد دیگری بیرون می‌آورد.

فلسفه‌هایی از این دست با نقد سنت متافیزیکی غربی، معنا را در این عالم جست و جو کردند. برخی از متون ادبی که تحت عنوان ادبیات اِبسورد^{۱۳} از آنها یاد می‌شود، دقیقاً درصدد بیان همین دغدغه‌ی معنا هستند. تفسیر معنا با خستگی برآمده از این ادبیات، بیانگر دغدغه‌ی انسان معاصر است که سعی دارد به هر نحو که شده بر حالت‌های اگزیزستانسی خودش غلبه کند و معنایی برای هستی بیابد.

چه‌بسا در توصیف ادبیات و هنر مدرن بتوانیم بگوییم که تلاشی از جانب انسان برای اعاده‌ی معنا و آزادی به زندگی و هستی است. بر همین اساس گفته می‌شود که در دوره مدرن، هنر نیز همچون فلسفه و علم می‌تواند در مواجهه با مشکلات انسانی، جدیت نشان دهد و این به جای پایان هنر می‌تواند آغاز هنر باشد (Burn, 1999, 190). اما ریشه‌ی این جدیت هنر در چیست؟

هنر مدرن در فروپاشی نظم سنتی ارزش‌هایی ریشه دارد که زمانی جایگاه خاصی داشتند و بر اساس 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^{۱۴} شده است، متقاضی معنایی برای زندگی است و این مانعی برای پذیرش معنا با خستگی است (Harries, 1968, 153-154). به هر حال این که انسان

قلمرویی متعالی توسل می‌جستند. برای مثال، نزد هگل تمام حقیقت هستی در صیوروت روح یا جان^۵ در مسیر رسیدن به آگاهی مطلق قابل توضیح بوده است. فلسفه هگل، نمونه‌ای از فلسفه مدرن با یک چارچوب مشخص است و این چیزی است که در فلسفه معاصر کم‌رنگ می‌شود. این در حالی است که به زعم اندیشه‌کسانی همچون مارکس، نیچه و بعدها هیدگر و سایر فیلسوفان اگزیزستانسیالیست، مسئولیت بیشتری متوجه انسان شد. در نظر گاه جدید، انسان دیگر نه کاشف معنا، بلکه سازنده‌ی معنا شناخته می‌شود.

تلقی اخیر به معنای غیرزبان‌شناختی معنا بازمی‌گردد که نسبت به معنای زبان‌شناختی، بافت وسیع‌تری دارد. البته معنای بی‌معنایی ما را وا می‌دارد تا نخست معنای معنا را مرور کنیم. معنا می‌تواند زبان‌شناختی باشد، چیزی که فیلسوفان تحلیلی در اجزای زبان، یعنی در واژه‌ها و جمله‌ها و مرجع آنها به دنبال هستند. اما معنا می‌تواند در قصد و دلیلی که در کنش، آشکار و پنهان است، یا در روابط متقابل میان کنش‌ها و کنشگران باشد. از این حیث، بی‌معنایی می‌تواند فقدان قصد و دلیل، نداشتن الگو یا ساختار نگهدارنده، مهم نبودن، نداشتن فرم قابل تشخیص و به طور کلی تجربه حالت‌های اگزیزستانسی (حالت‌های وجودی، مثل دلهره) باشد. هر چه هست واژگان معنا با خستگی و بی‌معنایی کاربرد فراوانی داشته و دارند بدون آن که به درستی و به صراحت، مراد گوینده از کاربرد آنها تبیین شده باشد. دلیلش این است که اینها حالت‌هایی انسانی هستند که فقط تجربه می‌شوند و نه تبیین. اما تاریخ فلسفه نشان می‌دهد، بی‌معنایی بازشناسی ماهیت معناست. این که معنا نوعی تفسیر یا پروژه‌های انسانی است. این گونه دیگر بی‌معنایی، نفی معناداری نخواهد بود. معنا، دستاوردی انسانی است و آگاهی انسان از این مسئله منجر به ظهور بی‌معنایی می‌شود (Blocker, 1974, X-XIII). این که معنا دستاوردی انسانی است از مؤلفه‌های اساسی اندیشه پسامدرن است که بذره‌های آن در اندیشه نیچه کاشته شد.

روشن است که نیچه در شکل‌گیری فلسفه‌ی پست‌مدرنیسم تأثیر بسزایی داشت و همواره قدرت هنر را در آفرینش معنا می‌ستود، زیرا از طریق هنر است که انسان، قدرت خداوندگاری خود را درمی‌یابد. تفسیر او از معنا بدین شرح بود که «مسئله‌ی معنا به انسان بازمی‌گردد، زیرا انسان در تمام چیزهایی که نیاز دارد و طلب می‌کند، معنایی را می‌جوید» (Casey, 2002, 34). به نظر نیچه، «عالم از طریق معنا توجیه می‌شود، اما معنای این توجیه به ساحت اراده‌ی به قدرت انسان هنرمند محدود است، نیرویی که آن را خلق می‌کند باید ستایش شود نه حقیقت» (Ibid, 32). راه حل نیچه برای فائق آمدن بر بی‌معنایی، شدن^۷ و غلبه کردن^۸ است. به همین دلیل است که او، از برساخته شدن ارزش‌ها حمایت می‌کند. حتی ظهور ابرانسان، نوعی آفرینندگی است، یعنی «... چیزی که انسان از خودش می‌سازد» (Ibid, 31). تا اینجا مشخص شد که معنا پدیده‌ای انسانی است و وقتی

نشانه بشود، و از این رهگذر، حقیقت بشود؟» (هیدگر، ۱۳۸۵، ۱۴۸). حقیقت برای او همان «ناپوشیدگی موجود است...» (همان، ۶۰). زمانی که با قواعد دست و پا گیر، زبان هنر به بند کشیده شود، آشکارگی حقیقتی که مد نظر ماست کجا باید اتفاق بیفتد؟ شاعران، کلمات را از قید محاسبات خود، آزاد می‌کنند و این زیبایی کار آنان را تشکیل می‌دهد. البته، خوانش و تفسیر اثر نیز می‌تواند نوآورانه اتفاق بیفتد. تفسیر هیدگر از اثر ونگوگ، تفسیری نو است که به جنبه‌ای مهم از اثر اشاره کرده است. گویی در دوره معاصر، نوآوری علاوه بر این که به خلاقیت و نبوغ هنرمند مربوط است، به ذوق و دریافت مخاطبان و مفسران هنر نیز مربوط است.

پس باید گفت نوبودگی^{۱۵} به عنوان یک ارزش هنری، تا حد زیادی به خوانش و نگاه مفسر بستگی دارد. بر این اساس از ژانرهای مختلف هنری معاصر، تجربه نوبودگی بیشتر انتظار می‌رود. به قول دریدا، تفسیری که به دنبال اصل و منشأ نیست تن دادن به نوعی بازی است (Derrida, 2002). بی‌تردید این ما را به یاد نظریه‌ی بازی‌های زبانی ویتگنشتاین می‌اندازد.

ویتگنشتاین در فلسفه‌ی متأخرش بر آن بود که «چرا باید کل زبان را به نقش اساسی یکسانی، یعنی توصیف چیزی فروکاست؟» (آلن و تروی، ۱۳۸۳، ۲۳). با این فرض او قصد داشت تا معنا را از آن برج عاج نشینی به زیر کشد که فقط فلسفه توان رسیدن به آن را داشت. این همان نظریه‌ی کاربردی معناست با این مضمون که چیزی فراتر از حوزه‌ی کاربرد یک زبان وجود ندارد که معنای آن را تعیین کند (همان، ۲۵). کسانی همچون هیدگر و ویتگنشتاین، مبانی مفهومی تازه‌ای برای بحث‌های معاصر از معنا فراهم ساختند که دامنه تأثیراتش به مطالعات هنری نیز کشیده شد.

اکنون به نظر می‌رسد چنین وضعیتی در هنر به راحتی قابل تصور است، زیرا زبان هنر نیز یک حوزه کاربردی منحصر به فرد دارد و این که هنر هیچ کاربرد و معنایی نداشته باشد، قابل تصور نیست. کدام هنر را می‌توانید نام ببرید که کاربردی نداشته باشد. مهم، کاربرد آن در حوزه‌ی هنر است نه بیرون از هنر. وقتی دیواری رنگ شده^{۱۶} اثر هنری تلقی می‌شود یا وقتی نمایشگاهی هنری بر پا می‌شود که در آن چیزی برای مشاهده نیست، باز هم چیزی بازدیدکنندگان را فرامی‌خواند. مهم‌ترین کاربرد این نوع هنر، برقراری ارتباط است. هر چند که این تجربه‌ای متفاوت است، اما مهم این است که تجربه‌ای رخ داده است. رخ دادن تجربه بدون معنا ممکن نیست. بی‌معنایی به قلمرو نیستی تعلق دارد و نمایش‌پذیر و تجربه‌پذیر نیست.

هنر معاصر، سیستمی از معنا بر پایه‌ی اصول، برنامه‌ی مشخص یا قرارداد نیست. هنر، سیستمی معنا ساز است که برای نو بودن و نوشتن، لازم است تا روایت خویش را از روند همیشگی و قانونمندش خارج سازد. به قول نیچه، این تصور عوام از شناختی است که می‌پندارند «باید موردی غریبه به چیزی آشنا بدل شود» (نیچه و دیگران، ۱۳۷۷، ۳۸). نیچه، آشنا را

معنا را در عالم اعیان خارجی کشف کند و یا آن را در عالمی فراتر از این عالم بجوید، موضوع نقد و شک فیلسوفان شد و این ظهور فصل جدیدی را در نظریه‌پردازی و هنرآفرینی رقم زد که قیامی علیه معنا باختگی و بی‌معنایی است. اکنون چگونه این دغدغه‌ی معنا به حساب بی‌معنایی گذاشته می‌شود، در حالی که در بی‌معنایی اندیشه‌های شکل نمی‌گیرد. برخی بی‌معنایی را مرادف با نیستی می‌گیرند طوری که نمی‌توان چیستی آن را به زبان آورد. درست همانطور که عدم را فقط در برابر وجود می‌توان تعریف کرد.

در هنر مدرن، فقط آن معناهایی که مسلم می‌پنداشتیم به چالش گرفته شده‌اند و این به هنرمند آزادی بخشید. البته در ادامه خواهیم دید که حتی این آزادی نیز نسبی است، چراکه در ارتباطات و مناسبات اجتماعی ریشه دارد. هنر مدرن به طور تمام و کمال معنا را حذف نکرده است. اگر معنایی وجود نداشت، آنگاه چگونه ارتباطی شکل می‌گرفت. از گذشته‌های دور به انحای مختلف به جنبه‌ی ارتباطی هنر التفات شده است، زیرا میان هنرمند و مخاطب به واسطه اثر هنری ارتباطی شکل می‌گیرد. از آنجا که یک پای هر ارتباطی پیام یا معناست، چگونه یک اثر هنری می‌تواند بی‌معنا ارزیابی شود؟ هنر پست‌مدرن نیز هنری بی‌معنا نیست. این هنر به واسطه بر ملا کردن ماهیت انحصاری هنر از هنر مدرن گسست، هنری مثل پاپ آرت، غیر هنر و اشیای مصرفی و موضوع‌هایی که نادیده گرفته شده بودند را، در آغوش گرفت. این برای ظهور فرم‌ها، سبک‌ها و پیام‌های جدید رخصتی فراهم ساخت. علاقه این هنر به چیزهای نامرتبط و گسیخته است که این عدم قطعیت و عدم تعین معنا را موجب می‌شود. (O'Reilly, 2014, 7 & Rentschler Kirchner) اغلب گفته می‌شود که هنر مدرن بر کیفیات فرمی اثر تأکید دارد و در آثاری مثل نقاشی‌های کوبیستی فرم نامتعین است، اما تفسیری مبنی بر غیاب فرم ارائه نشده است. این در هنر پست‌مدرن به قول فیلسوف پست‌مدرن فرانسوی لیوتار به محتوای نامتعین پیوسته است. اساساً هنر پست‌مدرن به یک قالب مشخص در نمی‌آید که تعریف شود، معنا نیز در آن بی‌ثبات و تصمیم‌ناپذیر است (Ibid, 7)، و این است دلیل این که هنر همچون متن مورد نظر دریدا به روی تفاسیر متعدد گشوده است. اکنون آیا می‌توانیم بگوییم که چنین هنری بی‌معناست؟ در این قسمت نظر برخی از فیلسوفان معاصر درباره‌ی بی‌معنایی ذکر می‌شود.

بی‌معنایی و تفسیرپذیری هنر

آیا بی‌معنایی همان نبودن رازی است که در صورت نبودنش به قول هیدگر، حقیقتی هم در کار نخواهد بود؟ می‌دانیم هیدگر در سرآغاز کار هنری، هنر را جایگاه گشودگی حقیقت و هستی معرفی کرده است. او خود می‌پرسد: «حقیقت از چه سنخی است که می‌تواند و یا حتی گاه باید در کار

بحث‌های نظری فلسفی و سپس هنری را تحت‌الشعاع قرار داده است. انقلاب کوپرنیکی کانت جواز این را صادر کرد که واقعیت عینی به قالب ذهن آدمی درآید و این درست به اهمیت درک ذهنیت هنرمند نزد رمانتیک‌ها انجامید. از آن پس بسیاری از جنبش‌ها و سبک‌های هنری مدرن جرأت عدول از واقعیت را به خود دادند و این‌گونه، بازنمایی و وضوح از هنر رخت بربست و این نیاز به تفسیر را به میان آورد. اما آیا به راستی این تفسیرپذیری نوعی بحران بوده است و برای این است تا جهان و واقعیت به قالب ذهن آدمی درآید؟ اگر معنا در سیطره قدرت انسانی است، چرا از تفسیر می‌گریزد و تفسیرهای مجدد را طلب می‌کند. نظریه سیستمی با تأکید بر این نکته که ما در هنر یک تفسیر و توصیف با ماهیت اجتماعی را که انسان تنها جزئی از آن است را تفسیر می‌کنیم، چیز دیگری می‌گوید.

تفسیر سیستمی معنا

همانطور که پیش‌تر ذکر شد، معنا به موجب این که پدیده‌ای انسانی است اجتماعی نیز هست. اکنون برای توجیه این سخن، یکی از نظریه‌های نوین معنا از زبان نیکلاس لومان شرح داده می‌شود. لومان، یکی از نظریه‌پردازان سیستمی معاصر آلمانی، می‌خواست تا سوژه‌ی کنش ارتباطات و تعاملات را به‌گونه‌ای فراتر از مکاتب جامعه‌شناختی سنتی بررسی کند. به نظر او، معنا همان چیزی است که سیستم‌های روانی (انسان‌ها) و اجتماعی را از سایر سیستم‌ها متمایز می‌سازد. سیستم‌های اجتماعی و روانی با هم تکامل می‌یابند که دستاورد تکاملی آنها معناست. در نظر او، بخشی از هستی را سیستم‌های روانی تشکیل می‌دهند و بخش دیگر را سیستم‌های اجتماعی که البته بخشی نیز به ماشین‌ها و ارگانسیم‌ها اختصاص دارد. سیستم‌های اجتماعی همان واقعیات اجتماعی هستند از قبیل سیاست، اقتصاد، دین، هنر و غیره. شرح نظر لومان را در برابر فیلسوفانی که در قسمت فوق نام بردیم به این علت انتخاب کردیم که او مقوله‌ی معنا و ساخت آن را تنها به انسان نسبت نمی‌دهد.

لومان، بر خلاف آن چه متداول بود، یعنی توصیف معنا از زبان یک سوژه‌ی استعلایی^{۲۴}، قصد داشت تجربه‌ی معنا را به نحو پدیدارشناختی از زبان خود سیستم سازنده‌ی معنا توصیف کند. پس به تعبیری «معنا خود هویت‌بخش و سازنده‌ی ذهن شناساگر است نه عکس آن» (هولاب، ۱۳۷۵، ۱۵۳). این واقعیات و معانی متکثر موجود است که ذهنیت انسان را شکل می‌دهد. این، نوعی واقعگرایی اجتماعی است.

لومان می‌خواست خاطر نشان سازد که این فقط انسان نیست که امور را پیش می‌برد. فرایند شدن که امثال نیچه آن را یگانه راه‌حل برای توجیه معنای عالم معرفی می‌کنند، چندان هم به اختیار انسان پیش نمی‌رود. ارتباطات، عنان اختیار انسان را از او گرفته است. دیگر فقط انسان نیست که معنا می‌سازد. در این برداشت کاملاً نسبی‌گرایانه از معنا، انسان

نیز چیزی مراد کرده است که از آن به شگفت نمی‌آییم (همان). چنین شناختی را حتی در هنر نیز نباید انتظار داشته باشیم. یک اثر هنری باید احساس و فکر و تخیل ما را با خود درگیر کند. در نمایشنامه‌ی سه شب با مادوکس^{۲۷}، ملاحظه می‌شود که چگونه ذهن مخاطب درگیر بازی‌های زبانی می‌شود و سوژه متکثر است. تکثر معنا و حقیقت، مدت‌هاست که میدان را برای حضور تجربه‌های متفاوت گشوده است. تجربه هر قدر هم متفاوت باشد، بدون معنا اتفاق نمی‌افتد.

تجربه حیوان‌شدگی در مسخ کافکا، تجربه‌ای متفاوت است که خارج از قواعد ادبیات کلاسیک، به قول دلوز ادبیات اقلیت^{۱۸} آفریده است. این گریز، معنا را خارج از دسترس عوام قرار می‌دهد و تفسیر را بارها ممکن می‌کند. حقیقت و معنای آن هر چه باشد، اهمیتی ندارد، زیرا جنبه با اهمیت آن این است که باعث شده تا بازار تفسیر هنر حسابی گرم بماند. کم نیستند آثاری که بارها تفسیر شده‌اند، بسیاری از ژانرهای هنری معاصر در این بازتفسیری به هم شباهت دارند. کارهای تجسمی از قبیل کارهای مارسل دوشان و اندی وار هول، آثار ادبی از قبیل کارهای جیمز جویس که عناصر ناهمگون را درهم می‌آمیزد و پر است از رمز و کنایه، و یا آثار سینمایی از قبیل کارهای تام تیکور^{۱۹} و دیوید لینچ^{۲۰} و دیگران همچنان تفسیر می‌شوند. آیا می‌توان بسیار تفسیرپذیری را بحران نام نهاد و گفت این ناشی از بحران هستی اجتماعی انسان معاصر است؟

برخی از اندیشمندان، این را بحران زندگی اجتماعی انسان و هنر معرفی کرده‌اند. این امر تا حدودی در نتیجه قوت گرفتن عقلانیت مدرن است که سعی نداشته و ندارد چیزی را بدون دلیل بپذیرد. می‌توان گفت مدرن شدن، نوعی تعلیق (اپوخه)^{۲۱} هوسرلی را برای انسان به همراه داشت که باعث شد تمام تفسیرهای پیشین را به حال تعلیق درآورد. با این وصف، جای تعجب نیست اگر حقیقت، بلا تکلیف بماند. مدتی پیش‌تر نیچه اعلام کرده بود که، «هیچ حقیقت مستقل از تفسیری وجود ندارد» (اسپینکز، ۱۳۸۸، ۲۱۸). این کنار رفتن تفسیرها، گواه نوعی چشم‌اندازگرایی^{۲۲} است، با این فرض که هیچ چشم‌انداز واحدی برای تفسیر وجود ندارد و حقیقت چیزی قابل کشف نیست بلکه حقیقت ساخته می‌شود. از نظر نیچه، این نوعی فعال بودن و نقطه‌ی مقابل انفعال است.

اما کسی مانند خوسه ارتگای گاست^{۲۳}، مدعی وقوع بحران است و به نظر او بحران درست از زمانی شروع شد که همه چیز به تفسیر دوباره نیاز پیدا کرد. به عقیده او در شرایط حاضر، درست مثل اوایل دوران مدرن که گسست از باور سنتی رخ داده بود، باور مدرن با بحران مواجه شده است، زیرا نمی‌تواند با نیازهای بشری کنار بیاید (Graham, 2001, 176). بشر باید از طریق تفسیر مجدد قواعد زندگی برای خود، به فکر ایجاد باورهای جدید باشد. این تفسیر مجدد باید قالب ذهن انسانی را بگیرد و این همان بحران زمانه ماست.

این قبیل اقوال، نقد سوژکتیویسم است که از زمان دکارت،

سیستم از ارجاع امکانات به امکانات دیگر، برای مثال تجربه به تجربه و با ایجاد تفاوت میان امر ممکن و امر موجود معنا را می‌سازد. لومان می‌گوید: «معنا همواره به معنا رجوع می‌کند و برای دستیابی به چیزی، هرگز بیرون از خود نمی‌رود. سیستم‌هایی که به معنا محدودند، هرگز نمی‌توانند در نبود معنا، کنش یا تجربه داشته باشند» (Luhmann, 1995, 62). معنا، تجربه و کنش جاری را با امکانات افزون تری عرضه می‌کند، یعنی به آنها قابلیت تداوم داشتن به صورت‌های دیگر را می‌بخشد. کنش معنادار، کنشی است که می‌تواند تجربه شود. تجربه و کنش هر دو برای سیستم لازمند. این دو مثل دو افق با یکدیگر کار می‌کنند. امکانات تحقق یافته، همان تجربه است و کنش‌ها برای ایجاد تجربه‌ی نو وارد عمل می‌شوند.

عالم بر اساس ابعاد معنا تجزیه می‌شود و پیچیدگی بیشتری برایش رقم می‌خورد. معنا پیچیدگی را فرو می‌کاهد و در عین حال آن را حفظ می‌کند. این پارادوکسی جالب است که باید دید چگونه اتفاق می‌افتد؟ با قادر ساختن سیستم‌ها به دسترسی انتخابی، پیچیدگی را فرو می‌کاهد و با دسترس پذیر کردن عملکردهای سیستم، آن را حفظ می‌کند. از آنجاکه سیستم در ساخت معنا هرگز از افقی که خودش ساخته فراتر نمی‌رود، به لحاظ عملکردی فرو بسته است و تنها به خود رجوع می‌کند. درون سیستم‌های معنا ساز، غیاب معنا و یا رویدادی که بی‌معنا باشد، قابل تصور نیست. البته هر جامعه‌ای برای خود صورت کلی از معنا فراهم می‌کند که لومان آن را معناشناسی اجتماعی نامید (Luhmann, 1995, 60-65). این یعنی معناشناسی جامعه مدرن، متفاوت از معناشناسی جامعه پیشامدرن است و نمی‌توان یک پدیده مدرن را با معیارهای پیشامدرن سنجید و معنا کرد. پس نمی‌توان برای مثال هنر برای هنر را با همان معیار هنر دینی و اسلامی سنجید.

ابعاد معنا

لومان برای معنا سه بُعد واقعی، زمانی و اجتماعی در نظر گرفت که تمییز و تفکیک این سه، نتیجه‌ی تکامل اجتماعی- فرهنگی است که با تغییرات ساختار اجتماعی تغییر می‌کنند. تفکیک این سه بُعد، تجزیه‌ی عالم بر اساس ابعاد معناست. در سیستم‌های روانی، یعنی نزد انسان‌ها تمام ابژه‌ها و در سیستم‌های اجتماعی تمام ارتباطات واجد معنا هستند. هر دو نوع سیستم، بُعد واقعی دارند، یعنی در هر دو، هر چیز بر اساس «این» و «آن» چیز تفکیک شده است. در بُعد زمانی، تفکیک میان قبل و بعد، گذشته و آینده و حضور و غیاب چیزها پدید می‌آید. «برای سیستم‌های معنا زمان، تفسیری از واقعیت در پرتو تفاوت میان گذشته و آینده است» (Ibid, 78). گذشته و آینده، گستره‌ی افق پیش روی سیستم است که هرگز در آن متوقف نمی‌شود. گذشته و آینده می‌توانند مورد توجه و تأمل قرار گیرند، اما هرگز تجربه نخواهند شد. از این نظر آنها کاملاً

به جای ساختن معنا، صرفاً معنا را به کار می‌برد. برای مثال، در مورد یک اثر هنری این فقط مخاطب نیست که معنایی برای آن اعتبار می‌کند. عناصر متعددی دست در دست هم دارند تا پدیده‌ای واجد معنا شود. بی‌تردید همین که ابژه‌ای یا شیئی توجه مخاطب را جلب کند، درونش حقیقت و معنایی نهفته است. به زعم او، سرگشتگی نشانه‌ها که ناشی از بازی دال‌هاست نباید بی‌معنایی قرائت شود. آیا اصلاً می‌توان بی‌معنایی را تولید کرد، آن هم وقتی بی‌معنایی متعلق به قلمرو نیستی است، آیا انسان می‌تواند چیزی بسازد که چیزی نگوید؟

به نظر می‌رسد نمی‌توان تصور کرد در بی‌معنایی، تجربه‌ای اتفاق بیفتد یا کنشی به وقوع بپیوندد. تنها یک کنش معنادار می‌تواند تجربه شود. عدم و نیستی هیچ‌گاه تجربه نمی‌شود. هر چیز برای وجود داشتن به معنا نیاز دارد. این معنای هر چیز است که تفاوت و تمایز آن را از چیزهای دیگر ممکن می‌کند. به باور لومان، هرگونه نفی کردن تنها با استفاده از معنا ممکن است؛ نفی کردن نیز معنا لازم دارد. هر کوششی جهت حذف یا نادیده گرفتن معنا، معنایی را فرض خواهد گرفت. «در دقیق‌ترین معنا حذف معنا نیستی خواهد بود. (...) بی‌معنایی هرگز از نفی 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 ابژه‌ها هرگز بی‌معنایی نیست» (Luhmann, 2000, 107). پس نمی‌توانیم در توصیف هر چیز بی‌معنا بگوییم چیزی است که معنا ندارد. چیزی که معنا نداشته باشد وجود ندارد.

شرایط پیش آمده برای آثار هنری مدرن، نوعی فراروی از معنای صریح است نه معنا به طور کلی. در این شرایط، درک معنایی که برای نشانه‌ها در نظر گرفته شده است، نیاز به تفسیر را به میان می‌آورد. بنابراین معنا و مفسر آن از دیدگاه هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی هر دو به یک اندازه به یکدیگر وابسته‌اند. شاید علت این باشد که در دوره‌ی مدرن به دلیل صدرنشینی انسان یا همان سوژه-محوری، همواره معنا با ارجاع به یک سوژه تعریف شده است. این همان سنتی است که هر چیز ناخوشایند را با زدن انگ بی‌معنایی حذف می‌کند.

لومان بر معنای بی‌معنایی تأمل کرد. برای سیستم‌های معنا ساز مثل هنر، هر چیزی واجد معناست، برای آنها ابژه‌ی بی‌معنا وجود ندارد. وقتی چیزی ابژه‌ی شناسایی ما می‌شود یا به تعبیری موضوع شناخت قرار می‌گیرد، به معنای آن است که هست و به قول نیکلای هارتمان، اندیشه به چیزی که نیست اصلاً ممکن نیست. هارتمان می‌گوید: «یک تفکر نظری که در بنیاد، هستی‌شناسانه نبوده باشد، در هیچ شکلی وجود ندارد و امری ناممکن است، و آشکارا ماهیت تفکر این است که می‌تواند به چیزی بیندیشد و نه به هیچ» (هارتمان، ۱۳۸۳، ۱۸). هر رویدادی در عالم از کوچک‌ترین آنها گرفته تا بزرگ‌ترین‌شان، همه معنا دارند. پس عالم قلمرو معناست. گاه می‌شود که در یافتن معنا سردرگم شویم، اما این نباید بی‌معنایی قرائت شود.

به‌عنوان یگانه عامل تعیین‌کننده و مشخص‌کننده‌ی مرزهای سیستم در نظر گرفته نشده است. مطالعات معناشناختی تغییرات ساختاری پدیده‌های اجتماعی نشان می‌دهد که عاملیت میان انسان و جامعه تقسیم شده است. مرزهای سیستم هنر در دوره‌های مختلف توأم با تغییرات ساختاری جوامع تغییر کرده است. چه کسی تصور می‌کرد روزی یک شیء آماده-ساخت هنر به شمار آید و این همه تفسیر شود.

در این نظرگاه یک تولید مشترک رخ می‌دهد، زیرا انسان نیز در سیستم هنر، عنصری در میان سایر عناصر به شمار می‌آید که نقش مشارکتی دارد، هرچند تنها عامل نیست. این تولید مشترک معنا نوعی تمرکززدایی پست‌مدرنیستی و یکی از مؤلفه‌های اساسی اندیشه پسا ساختگراست. هر دیدگاه، هر واقعیت و هر معنا می‌تواند شایستگی خود را داشته باشد و این با اندیشه لیوتار قرابت دارد که چندپارگی^{۲۵} را از ویژگی‌های هنر معاصر برشمرده است و اینجا نزد لومان از ویژگی‌های مشترک تمام سیستم‌های اجتماعی است.

اثر هنری به مثابه تفسیر

دلیل تفسیرپذیری اثر هنری نمی‌تواند جز این باشد که هنوز هم هنر نشانه‌ای است ولو این که به قول بودریار، فراتر از واقعیت رفته باشد. در اصطلاح نشانه‌شناختی، تولید معنا به ارتباط میان دو بخش یک نشانه، یعنی دال و مدلول مربوط است. دال همان صوت یا تصویری است که مرتبط با آن یک مفهوم یا معنا وجود دارد که همان مدلول است. برای مثال، واژه هنر، دال است برای چیزهایی که محصول مهارت خلاقه یا تخیل خلاق یک هنرمند هستند. اما در دوره مدرن، با گسسته‌شدن ارتباط منطقی میان دال و مدلول، دال هنر به طور غیرمنتظره توانست بر اشیایی دلالت کند که پیش از این انسان تصور نمی‌کرد هنر محسوب شوند. این همان چیزی است که بودریار در توصیف آن می‌گوید: «فرهنگ ما از عالم دال‌هایی که به دلخواه پیوسته‌اند، به جانب مرجع‌هایی در عالم نشانه‌های خود-ارجاع حرکت کرده است که واقعیتی فراتر از واقع را القا می‌کنند، این فراتر از واقعیت در عالم هنر به هنرهایی اشاره دارد که ارزش نشانه‌هایش بدون در نظر گرفتن آن چیزی است که ممکن است نمایش داده یا اصلاً نمایش نداده باشند» (O'Reilly, 2014, 8). این یعنی نباید به دنبال مدلول یا معنایی در بیرون یک اثر هنری بود، زیرا اثر، همچون نشانه‌ای است که مدلول درونش مستتر است. آیا این که نشانه‌ها بیرون از خود مرجعی ندارند می‌تواند همان بی‌معنایی مورد نظر باشد؟ پیش‌تر ذکر شد که بی‌معنایی به قلمرو نیستی تعلق دارد، اکنون بار دیگر این پرسش به میان می‌آید که اگر بی‌معنایی متعلق به قلمرو نیستی است، چگونه می‌توان چیزی بی‌معنا را تولید یا تفسیر کرد؟

شبهه هم هستند. اکنون تصور کنید اگر معنا وجود نمی‌داشت آنگاه تفاوتی در کار نبود و در نبود تفاوت، وجود تاریخ هنر چگونه ممکن بود؟ معنا پردازش اطلاعات یا داده‌های محیطی، براساس تفاوت‌هاست. یکسانی و وحدت حاصل تفاوت است. تفاوت، گفتمان را پیش می‌برد. همچنین، هرگونه فرایند و قابلیت تولید معنا که در اختیار سیستم قرار گرفته به جهت توانایی دستیابی سیستم به اطلاعات و پردازش آنهاست. هر چیزی که از سایر چیزها متمایز می‌شود، باید معنا داشته باشد.

بعد اجتماعی معنا نیز مربوط است به تشخیص دیگری که بررسی تجربه و ساخت معنا نیز به آن بستگی دارد، مثل هنر و غیر هنر یا مثل من و تو. در این بُعد، بحث ارتباط مطرح است. به نظر لومان، سیستم‌های معنا قادرند تا تجربه و کنش را از هم تمییز دهند. تجربه زمانی است که هنر، اثری را به جامعه عرضه می‌کند و کنش همان تولید اثر است (Ibid, 84). اگران یک فیلم در سینما یا نمایش هنرهای تجسمی در نمایشگاه نوعی تجربه است که مشارکت دیگران را می‌طلبد و بعد اجتماعی معنا اینجا خود را آشکار می‌کند، اما خود آن آثار صرف نظر از عرضه و تأثیری که ایجاد کرده‌اند، نوعی کنش هنری به شمار می‌آیند.

مرزبندی هنر بر اساس معنا

با تفکیک ابعاد سه‌گانه معنایی، افق‌های دوگانه‌ی بیرونی/درونی، گذشته/آینده، و خود/دیگری به دست می‌آید که علاوه بر تفکیک ابعاد معنایی، پیچیدگی بیشتری نیز به دست می‌دهند. مرزهای یک سیستم، برای مثال مرز میان هنر و غیر هنر را معنا تعیین می‌کند، اما این معنا یکبار برای همیشه تعیین نمی‌شود و تغییر می‌کند و تنها بودن تفاوت، ثابت است که باید توجه داشته باشیم که مراتب و چگونگی تفاوت‌ها ثابت نیست. میزان پیچیدگی به تعداد عناصر و شکل رابطه و تناسب آنها بستگی دارد و این در محیط که جمعیت بیشتر و ارتباطات دامنه‌دارتری دارد، بیشتر از خود سیستم است. اگر میزان پیچیدگی هنر و جامعه برابر شود، به معنای آن است که مرزهای سیستم هنر از هم فروپاشیده است و هستی آن به مخاطره افتاده است. می‌دانیم که علی‌رغم گستردگی هنر هنوز غیر هنری هست، برای مثال هنوز اقتصاد غیر از هنر است؛ چیزی که هنر مفهومی سعی دارد در مخالفت با هنر سوداگرایانه بر آن تأکید کند.

لومان سعی داشت تا بگوید آن چه بی‌معناست اصلاً هنر نیست پس کاربرد اصطلاح هنر بی‌معنا، از اساس اشتباه است. مرزهای سیستم هنر با معنا ترسیم می‌شود و معیار تشخیص آن می‌تواند همین تفسیرپذیر بودن اثر باشد. وقتی چیزی تفسیر می‌شود، یعنی تجربه می‌شود و تجربه بی‌معنایی که نوعی امر عدمی است، ممکن نیست. البته انسان در مقام سوژه استعلایی

کرد که اثر هنری، صرفاً تأمل را تفسیر می‌کند» (Luhmann, 2000, 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 رنگ‌شده هنر باشد. هافمن می‌خواست بگوید دیگر انسان با یک تولید مواجه نیست که آن را تفسیر کند، زیرا اثر هنری خود تفسیر یک تأمل است و تفسیر مخاطب می‌تواند از نوع مرتبه دوم باشد.

اکنون اگر مورد قبول باشد که اثر هنری تفسیر یک تأمل است، باز هم تفسیر چیزی است که تأمل مخاطب است و بی‌معنا نیست. آیا تأمل انسان بی‌معناست؟ بی‌شک تأمل انسان بی‌معنا نیست، زیرا در آن به دیگری التفات کرده است، یعنی موضوعی برای تأمل وجود داشته است و ارتباط او با دیگری است.

لومان در نظریه سیستمی، معنا را «زیرسطح وضعیت کلامی و ارتباطی معمولی قرار می‌دهد. در واقع، معنا به‌عنوان مفهومی ماقبل زبانی تلقی می‌شود...» (هولاب، ۱۳۷۵، ۱۵۳). این نشان می‌دهد که لومان برخلاف هابرماس، گفت و گوی میان افراد که معطوف به شرح ارتباطات معنادار است را به عنوان یگانه عامل تعیین‌کننده معنا در نظر نگرفته است. ارتباطات درون سیستمی، دامنه‌ای وسیع‌تر از گفت و گوی میان ذهن‌های فردی دارد که عقلانیت سیستمی نام می‌گیرد. با این عقلانیت همسو با مدرنیته اجتماعی، مدرنیسم هنری رخ می‌دهد و روابط دال و مدلول در زبان هنر به هم می‌ریزد. پس معنا تحقق مستمر امکانات است، یعنی معنا ظهور تمام فرم‌های ممکن است که مانع به پایان رسیدن هنر می‌شود. بر این اساس اگر کسی به دنبال مدلول و مرجع بیرونی برای هنر باشد، درگیر زبان و مفاهیم با چارچوبی منسوخ شده می‌شود که از توضیح بسیاری از مسائلی که جامعه معاصر با آن روبروست ناتوان مانده است و همین است آنچه بی‌معنایی قرائت می‌شود.

مهم است دانستن این که کار هنرمند ساختن معنا نیست و معنا را خود سیستم هنر با کمک مفسر و مخاطب تولید می‌کند و در این میان فعالیت هنرمند تنها بخشی از پروسه معناسازی است. تری ایگلتون در تحقیقی درباره معنای زندگی، بر آن است که معنا را می‌توان به صورت کنش و ساختار در نظر گرفت. برای او معنا همچون کنشی است که می‌خواهد بر چیزی دلالت کند (Eagleton, 2007, 34-35). این برداشت نیز به ماهیت تعاملی فرایند ساخت معنا اشاره دارد. در گذشته، آنچه زمانی معنا تلقی می‌شد، مرجع یا ابژه‌ای بود که یک هنرمند در اثر خویش آن را بازنمایی می‌کرد، برای مثال یک منظره یا یک پرتره. زمانی توجه به تفسیر و نقد زندگی‌نامه‌ای بود و زمانی دیگر نیت‌گرایی.^{۲۶} این یعنی معنا نزد هنرمند جست و جو می‌شد. این نقدها همه به دنبال یک تفسیر قابل قبول و یک معنا در آثار هنری بودند (Stecker, 2001, 234). هر یک از این نقدها که معنا را در زندگی و حالات روان‌شناختی یک هنرمند و یا در نیت او جست و جو می‌کرد، با انتقادهایی مواجه شد از این قبیل که چه چیزی صحت دریافت انسان از نیت هنرمند را تأیید می‌کند یا این که چگونه می‌توان همه آنچه بر یک هنرمند گذشته است را دانست، وقتی ممکن است میان آنچه هنرمند آفریده است و آنچه قصد داشته بیافریند تفاوت زیادی وجود داشته باشد. به عبارتی نمی‌توان فهم کرد آیا این اثر هنری واقعاً همان چیزی است که هنرمند خیال عرضه آن را داشته است. اکنون دیگر این قبیل چارچوب‌ها منسوخ شده‌اند، زیرا از توضیح بسیاری از مسائلی که هنر معاصر با آن روبروست ناتوان مانده‌اند.

در هنر معاصر، تمام معادلات بر هم خورده است و مرجع می‌تواند قابل مشاهده نباشد، اما بدون شک قابل تفسیر است. لومان به نقل از ورتر هافمن می‌نویسد: "تأمل، تولید را تفسیر می‌کند" اما همچنین می‌توان با این سخن، اینگونه مخالفت

نتیجه

بدون شک خطوط درهم و برهمی که یک کودک ترسیم کرده، برای کسانی که منتظر نمایش یک تصویر هنری هستند بی‌معناست؛ تنها به این دلیل که اصلاً اثر هنری نیست، اما همین خطوط برای یک روانشناس کودک واجد معناست، یعنی در سیستم دیگری خوانده یا به تعبیری مشاهده می‌شود. برای این که چیزی درون یک سیستم مثل هنر، اقتصاد، سیاست، دین و غیره پذیرفته شود، باید معنادار باشد. اکنون چگونه ممکن است چیزی هنر باشد و تفسیر شود و آنگاه بی‌معنا تلقی شود. تفسیرپذیری می‌تواند دلیلی برای معناداری باشد. البته بستگی دارد به این که کدام یک از ابعاد معنا در نظر گرفته شود.

ابعاد معنا باعث تفکیک و تفاوت میان این و آن، قبل و بعد، و گذشته و آینده در هنر است و شاهد مثال آن تاریخ هنر است. این به معنای آن است که هر اثر هنری، در حقیقت خود منحصر به فرد است. در هنر معاصر به دنبال معیاری واحد برای

فهم یک اثر هنری به تفسیر آن بستگی دارد که پیش‌درآمد ارزیابی آن است. تفسیر به مخاطب می‌گوید که چرا یک اثر چنین است و از معنای اثر می‌گوید. اگر معنا به صورت ارتباط میان ابژه و مفهوم در نظر گرفته شود، در هنر معاصر چنین معنایی یافت نمی‌شود. چه بسا به همین دلیل، برخی بی‌معنایی را به آن نسبت می‌دهند. از دیدگاه فرانکس برنتانو که بر پدیدارشناسان تأثیر زیادی گذاشت، اندیشه و وجوه آن نمی‌توانند بدون متعلق باشند. این درست همان چیزی است که نیکلای هارتمان نیز بر آن صحنه می‌گذارد؛ این که اندیشه و تأمل به هیچ ممکن نیست. افزون بر این، بسیاری بر این باورند که هنر معاصر، تفسیر یک تأمل است، با این وصف، تفسیر بدون معنا چگونه می‌تواند رخ دهد؟ وقتی بی‌معنایی مرادف با نیستی است و نیستی را نمی‌توان تولید کرد، باید پذیرفت که چیزی به اسم بی‌معنایی مطلق وجود ندارد.

معنای هنر بودن همان اندازه اشتباه بزرگی است که به دنبال بی‌معنایی برای آن باشیم. مهم این است که یک اثر هنری تا چه حد پیش‌برنده و نگهدار هستی اجتماعی هنر است. هنر تغییر می‌کند تا به پایان نرسد.

بررسی تغییرات معناشناختی هنر از ربط آن به تغییر و تحولات ساختاری جامعه حکایت دارد. جامعه مدرن خواستار هنری متفاوت از هنر جامعه باستانی و قرون وسطایی است. البته این تحقق کامل‌تر هنر به عنوان یک سیستم اجتماعی است که صرفاً با انگیزه‌های هنری هنرمند، مخاطب و منتقد و مفسر را در ارتباطی زیباشناختی با یکدیگر قرار می‌دهد تا ماهیت اجتماعی هنر مدرن آشکارتر شود. نظریه سیستمی به قصد آشکارسازی این موضوع پیش می‌رود که عالم و کل هستی قلمرو معناست و از این رو هر چه در آن قرار دارد واجد معناست. بی‌معنایی به نیستی تعلق دارد و قابل درک نیست. شاید آثار

بررسی تغییرات معناشناختی هنر از ربط آن به تغییر و تحولات ساختاری جامعه حکایت دارد. جامعه مدرن خواستار هنری متفاوت از هنر جامعه باستانی و قرون وسطایی است. البته این تحقق کامل‌تر هنر به عنوان یک سیستم اجتماعی است که صرفاً با انگیزه‌های هنری هنرمند، مخاطب و منتقد و مفسر را در ارتباطی زیباشناختی با یکدیگر قرار می‌دهد تا ماهیت اجتماعی هنر مدرن آشکارتر شود. نظریه سیستمی به قصد آشکارسازی این موضوع پیش می‌رود که عالم و کل هستی قلمرو معناست و از این رو هر چه در آن قرار دارد واجد معناست. بی‌معنایی به نیستی تعلق دارد و قابل درک نیست. شاید آثار

بی‌نوشت‌ها

24 Transcendental Subject.

25 Fragmentation.

26 Intentionalism.

فهرست منابع

- آلن، ریچارد و تروی، ملکم (۱۳۸۳)، *وینگنشتاین، نظریه و هنر*، فرزانه سجودی، فرهنگستان هنر، تهران.
- اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۱)، *جنبش پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی*، مسعود علیا، مینوی خرد، تهران.
- لی، اسپینکز (۱۳۸۸)، *فریدریش نیچه*، رضا ولی‌یاری، مرکز، تهران.
- نیچه، فریدریش؛ هیدگر، مارتین؛ گادامر، هانس گئورگ؛ ریکور، پل؛ فوکو، میشل؛ اکو، امبرتو؛ درایفوس، هیوبرت؛ کوزنز، دیوید؛ میولها، استیفن (۱۳۷۹)، *هرمنوتیک مدرن: گزینه‌ی جستارها*، بابک احمدی، مه‌ران مهاجر، محمد نبوی، مرکز، تهران.
- هارتمان، نیکلای (۱۳۸۳) *بنیاد هستی‌شناختی*، شرفالدین خراسانی، هرمس، تهران.
- هولاب، رابرت (۱۳۷۵)، *یورگن هابرماس نقد در حوزه عمومی: مجادلات فلسفی هابرماس با پوپری‌ها*، گادامر، لومان، لیوتار، دریدا و دیگران، حسین بشیریه، نشر نی، تهران.
- هیدگر، مارتین (۱۳۸۵)، *سرآغاز کار هنری*، پرویز ضیاء شهابی، هرمس، تهران.
- Blocker, Gene (1974), *the Meaning of Meaninglessness*, Published by Martinus Nijhoff, the Hauge, Netherlands.
- Burn, Ian (1999), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Ed: Alexander Alberro & Blake Stimson, the MIT Press, Cambridge.
- Casey Michael Novak (2002), *Meaninglessness: the Solution of Nietzsche, Freud and Rorty*, Published by Lexington Books, United States American, Lanham.
- Derrida, Jacques (2002), *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass, Routledge, London and New York.
- Eagleton, Terry (2007), *the Meaning of Life, A Very Short Introduction*, Oxford University Press, England, Oxford.
- Graham, John T (2001), *the Social Thought of Ortega y Gas-*

- ۱ Rationalization, عقلانی شدن به معنای کنار رفتن اسطوره، خرافه و سنت و محور قرار گرفتن عقل انسان در کسب شناخت است.
- 2 Psychic System.
- 3 Social System.
- 4 Meaninglessness.
- 5 Transcendental.
- 6 Geist.
- 7 Becoming .
- 8 Overcoming.
- 9 C.F. Casey M.A. (2002), *Meaninglessness: The Solution of Nietzsche, Freud and Rorty*, Lexington Books, Pp. 60-65.
- 10 Sorge.
- 11 Authenticity.
- 12 Inauthenticity.
- 13 Absurdity.
- ۱۴ Nihilism, نیهیلیسم یا نیست‌انگاری آن نوع نگرش فلسفی است که زندگی را بدون معنا و غایت استعلایی می‌بیند.
- 15 Novelty.
- ۱۶ اشاره به کارهای مارک روتکو نقاش آمریکایی سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی که لیتوانی تبار است.
- ۱۷ این نمایشنامه اثر ماتی وسینی یک، شاعر و روزنامه‌نگار فرانسوی رومانیایی تبار است.
- ۱۸ این ادبیات از الگوها و قواعد سنتی پیروی نمی‌کند، از دلالت می‌گریزد و در زبان سنتی اختلال ایجاد می‌کند. در این ادبیات، تفاوت است که تکرار می‌شود. برای مطالعه بیشتر بنگرید به: کولبروک، کلر، ژیل دلوژ، ترجمه‌ی رضا سیروان، تهران، مرکز، ۱۳۸۷، ۱۶۷-۱۷۰.
- ۱۹ کارگردان فیلم Run Lula Run.
- ۲۰ David Keith Lynch, کارگردان معاصر آمریکایی با فیلم‌هایی همچون *بزرگراه گمشده*، *تل ماسه* و...
- 21 Epoche.
- 22 Perspectivism.
- 23 Jose Ortega Y Gasset (1883-1955).

narz, Hr. and Dirk Baeker, Stanford University Press, California.

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

Stecker, Robert (2001), *the Routledge Companion to Aesthetics, Interpretation*, Ed: Berys Gaut & Dominic Mclver Lopes, Routledge, London and New York.

set: A Systemic Synthesis in Postmodernism and Interdisciplinarity, University of Missouri Press, Columbia.

Harries, Karsten (1968), *Meaning of Modern Art*, Northwestern University Press, Evanston.

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

Luhmann, Niklas (1995), *Social Systems*, Trans. John Bed-