فن و هنر

مارک لوبو
موگه رازانی

تمایز میان هنر و فن به‌خودیِ خود پدید نیامد، بلکه یک رویداد اجتماعی تشکل‌یافته بود که در تاریخ اندیشه‌ها اتفاقی نسبتاً تازه محسوب می‌شود. اما این تمایز را یک رویداد فکری محض نیز نمی‌توان دانست، زیرا حاصل تلاش ذهنی مستقلی نبود که از طریق تحول طبیعی خود به بهترین درک تحلیلی از برخی عناصر یا جنبه‌های تشکیل‌دهنده‌ی کار انسان دست یافته باشد. در واقع، باید از نظر تاریخی به یک نکته توجه داشت: این تمایز مفهومی درست در زمانی رخ داد که هنر و فناوری عملاً در دو حوزه‌ی کاملاً مجزا از فعالیت اجتماعی شکل گرفته بودند. به‌طور دقیق‌تر، هم جدایی عملی این دو حوزه و هم تقابل دو مفهوم، عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک دگرگونی بنیادی یا انقلابی در روابط اجتماعی بودند؛ همان تحولی که در طول قرن هجدهم در اروپای غربی آغاز شد و در قرن بعد خاتمه یافت و تاریخ‌نویسان آن را «نخستین انقلاب صنعتی» نامیده‌اند.

بنابراین بحث رابطه میان هنر و فناوری، به‌هیچ وجه انتزاعی نیست. این بحث در انواع شکل‌هایی که پی‌درپی به خود گرفت، با جریان تقسیم کار، جداسازی و عقلانی کردن روزافزون فعالیت‌های انسانی در ارتباط بود؛ جریانی که به‌شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری اجازه داد تا نظام اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیک خود را با توسعه‌ی تدریجی قانون تولید در تمامی شاخه‌های فعالیت اجتماعی تقویت کند.

مفاهیم

در این زمینه مراجعه به علم اشتقاق و معناشناسی می‌تواند مفید باشد. دو واژه‌ی art (هنر) و technique (فن) به‌ترتیب از زبان‌های لاتینی و یونانی مشتق شده‌اند. با این حال کاربرد آن‌ها با هدف ایجاد تمایز یا حتی تضاد

متقابل، تناقضی را در خود پنهان دارد. در واقع واژه‌های Ars و τεχνη در این زبان‌ها دقیقاً معنای مشابهی دارند و به‌طور کلی مبیّن انجام یک حرفه یا به‌عبارت دقیق‌تر، مهارت به دست آمده از طریق کارورزی و کسب دانش‌های مورد نیاز، یا محصول هر نوع کار انسانی ــ دستی یا فکری ــ هستند.

به این ترتیب در حالی که زبان‌های لاتینی و یونانی اصطلاحی واحد در اختیار داشتند، فرهنگ مدرن غربی این دو واژه‌ی هم‌معنی را از آن زبان‌های باستانی به امانت گرفت تا دو جنبه یا دو گروه از جنبه‌های تولید به‌طور عام (جنبه‌های عملی یا یدی و برخی جنبه‌های فکری) را که دوره‌ی باستان تمایزی میان‌شان قائل نبود، ابتدا از هم تفکیک و بعد تعریف کند.

زبان فرانسوی در آغاز پیدایی خود برای کلمه‌ی art همان معنایی را که ars در زبان لاتینی دارد قائل بود، و از آن برای بیان فرایندهای تولیدی بسیار روش‌مند استفاده می‌کرد. این استفاده اجازه می‌داد تا برخی فعالیت‌های انسانی را که به‌طور مطلق برای مقصودی مشخص برنامه‌ریزی شده‌اند در مقابل روند شکل‌گیری و محصول فرایندهای طبیعی قرار دهند. در مجموع این تعریف، همان نخستین تعریفی است که لیتره[1] برای این کلمه در نظر گرفته است. اما در همان هنگام، یعنی در طی قرن نوزدهم ــ در اوج صنعتی‌شدن ــ زبان فلسفه واژه‌ی «تکنیک» را برای بیان کاربردهای عملی دانش از زبان یونانی به امانت گرفت. به این ترتیب، واژه‌ای که هنوز در «دایرةالمعارف» تنها به‌عنوان صفتی برای توصیف فرایندهای «هنری» قید شده بود، معنایی متضاد معادل لاتینی خود یافت و بیانگر تمایزی شد که به‌تازگی در واقعیت رخ داده بود: فعالیت‌های تبدیل ماده که از ابزارهای کم‌وبیش پیچیده‌ای استفاده می‌کردند با ابداع یا آفرینش در زمینه‌ی شکل و تخیل در رابطه‌ای قرار می‌گرفتند که در نهایت به نفی متقابل می‌انجامید. سرانجام، باز هم در قرن نوزدهم بود که تعریف «هنرهای زیبا» به‌صورتی اصولی برای نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری (هنرهای تجسمی) در نظر گرفته شد و به‌طور کامل از موسیقی و ادبیات متمایز گشت. نام‌گذاری ذکر شده این ایده را دربر دارد که «هنر» هنرمند تجسمی، کار یدی یک فن‌ورز است و سبب تبدیل برخی مواد مثل خمیر رنگ، چوب یا سنگ می‌شود. اما صفت این عبارت که چنین فعالیتی را با جست‌وجوی زیبایی، و نه سودمندی آن در ارتباط قرار می‌دهد، آشکار می‌کند که خصلت مادی و ویژگی‌های فنی این کار در مقابل غایت کاملاً ذهنی آن کنار زده شده است.

به این ترتیب، تاریخ مفاهیم و تحلیل نحوه‌ی درک آن نشان می‌دهد که تمایز و تضاد میان هنر و فناوری، به‌نوعی همجنس و مرتبط با تمایز و تضاد میان علم و فناوری است. هر نوع فنی یک فرایند ابزاری است که وابسته به دانسته‌هایی مشخص، به‌ویژه علوم است. بر این اساس فن، سهمی از اندیشه در خود دارد. اما تمامی این لغزش‌های معنایی و بازی‌های مفهومی یک حقیقت اجتماعیِ تعیین‌کننده را آشکار می‌کند: جامعه‌ی صنعتی به سمت تفکیک کامل فعالیت‌های اجرایی (فنون یدی یا ابزاری) از فعالیت‌های ذهنی (هنر و علم به‌عنوان فعالیت‌های کامل ذهن) گرایش دارد.

هنر و شناخت

در مرحله‌ی تاریخی جدید تقسیم کار، که سرمایه‌داری صنعتی در طول قرن هجدهم و به‌خصوص در قرن نوزدهم به وجود آورد، جدایی هنر و فن تنها جنبه‌ای خاص از یک روند بسیار کلی بود. اما به‌لحاظ این که

نشانه‌ی نوعی کاهش یا تضعیف و بی‌اهمیت شدن فعالیت هنری نسبت به فعالیت علمی در جامعه محسوب می‌شد، یک رویداد مهم تمدن نیز به شمار می‌آید.

هنرمند سده‌های میانی (که البته آن زمان این‌گونه نامیده نمی‌شد) یک کارگر متخصص بود. بنابراین جایگاه خود را در نظام صنفی می‌یافت و فعالیتش، در تضاد با «هنرهای لیبرال» که به دانسته‌ها مربوط می‌شد، بخشی از «هنرهای مکانیکی» به حساب می‌آمد. در دوره‌های رنسانس و کلاسیسیسم، نقاش و مجسمه‌ساز همچنان یک فن‌ورز بودند. با این حال، برخی از آن‌ها با همکاری فعالانه («بالفعل»، با نوعی تولید مادی و نه صرفاً نظری) در شکل‌گیری مفاهیم دینی، اخلاقی، سیاسی و علمی به مرتبه‌ی یک اندیشمند ارتقاء یافتند.

در آغاز عصر ماشین، فلسفه‌ی روشنگری بار دیگر این بازی تضادهای دوگانه را تغییر داد و به این ترتیب اساس ایدئولوژیِ هنریِ سرمایه‌داریِ صنعتیِ در حال ظهور را تعریف کرد. این فلسفه به دو اقدام مرتبط با هم دست زد که اولی نقطه‌ی پایان تضادهای گذشته و دومی نقشی سرنوشت‌ساز داشت: توجه به ویژگی فنی، هنر را بیش از پیش از بحث‌هایش کنار گذاشت و مهم‌تر از آن، هنر و معرفت را از هم تفکیک کرد؛ یعنی دو جنبه از کار ذهنی که فرهنگ دوره‌ی رنسانس یگانگی آن‌ها را در هم نشکسته بود. همین تفکیک بود که با تکمیل‌کردن اقدام نخست، از طریق جداسازی بیشتر و تخصصی‌کردن عناصر تشکیل‌دهنده‌ی هر نوع شکلی از کار، نتایج بسیار ناگواری در زمینه‌ی موقعیت اجتماعی فعالیت هنری به بار آورد.

کار دایرةالمعارف‌نویسان در این مورد بسیار تعیین‌کننده بود. «فرهنگ مستدل علوم، هنرها و مشاغل» در همان عنوان خود، به نوعی تقطیع فعالیت‌های انسانی دست زد، اما کلمه‌ی «هنر» هنوز در آن، مفهوم مدرن خود را نیافته بود. «هنرها» و «مشاغل» نوعی تمایز درونی در «هنرهای مکانیکی» محسوب می‌شدند؛ به‌عبارت دیگر دسته‌بندی جدید فعالیت‌ها به‌وضوح بر مبنای گروه‌بندی سده‌های میانی صورت گرفته بود. با این حال، «هنرهای مکانیکی» به دو زیرمجموعه تقسیم می‌شد و «هنرها» و «مشاغل» براساس سهم اندیشه و محاسبه یا فعالیت دستی در آن‌ها، به دو شیوه‌ی مختلف کار یدی بازمی‌گشتند. نکته‌ی جالب توجه این است که دیدرو در نگارش بخش‌های مربوط به «هنر» و «هنرمند» هیچ اشاره‌ای به مفهوم مدرن این واژه‌ها نکرده است. در حالی که استفاده از این کلمه‌ها در معنای مدرن‌شان، به‌طور مثال در «محافل ادبی» یا در «رساله‌ای بر روی نقاشی» خود او سابقه داشت. بنابراین عدم حضور این تعاریف در عنوان و متن دایرةالمعارف نشان‌دهنده‌ی مشکل واقعی ایدئولوژی روشنگری در تعریف جایگاه هنر نسبت به سایر فعالیت‌های اجتماعی است. در واقع، این ایدئولوژی ویژگی بسیار ارزشمند تولیدات هنری را می‌ستاید: به‌زودی هنر در موزه تقدیس می‌شود (تأسیس موزه‌ی لوور به سال ۱۷۹۳ بازمی‌گردد)، اما نتیجه‌ی این تقدیس به حاشیه رانده شدن هنر است.

با انتشار یازده جلد تصاویر دایرةالمعارف در طی سال ۱۷۶۰، ماهیت روابطی که جامعه‌ی صنعتی می‌خواست به علم، هنر و فناوری تحمیل کند، مشخص شد. در این مجموعه، تصاویر چاپ شده در خدمت یک آموزش فناورانه قرار گرفته بودند. برای اولین بار در تاریخ، از کلیه‌ی شیوه‌های فنی تولید به‌شکلی گسترده و روشمند، پرده برداشته شد. در واقع موضوع این کار ایجاد ارتباطی جدید میان دانش و کاربردهای فنی، در افق‌های تازه‌ای بود که برقراری سرمایه‌داری صنعتی می‌گشود: ژان باتیست کولبر[۲] که مورد قبول دایرةالمعارف‌نویسان بود، برای نخستین‌بار بحثی اقتصادی را پیش کشید که در آن شیوه‌های تولید، همانند

شیوه‌های تولید صنعتی، منطقی و قانون‌مند شوند.

اما این پژوهش فناورانه که تصاویر حکاکی شده را به‌عنوان یکی از امکانات خود به کار گرفته بود، در مورد جایگاه تازه‌ی هنر و تبعید آن به قلمرویی فرعی از فعالیت و تولید اجتماعی، برخوردی صریح و آشکار داشت. این تبعید در ساختار ظاهری تصاویر ثبت شده است. در بیشتر موارد، زمینه‌ی تصویر به دو نیمه‌ی کم‌وبیش مساوی تقسیم شده است. در قسمت پایین، طرح‌های هندسی بخش‌های مختلفِ تشکیل‌دهنده‌ی دستگاه و مقیاس‌های آن‌ها قرار گرفته‌اند. قسمت بالا، مراحل مختلف تولید را در محیطی چندسطحی مانند صحنه‌های تئاتر ایتالیایی، در فضایی شهری یا طبیعت نشان می‌دهد. بنابراین، عملکرد این بخش از تصویر نیز نوعی آموزش فناوری است. اما عناصر نقاشی همچنان مانند باری اضافی که از سنت شکل‌نگاری به امانت گرفته شده، در آن به چشم می‌خورد. در واقع، این ساختار دوگانه‌ی میدان تصویر در جهت افزودن مناظر زیبا به اطلاعات فنی، و به‌کار گرفتن مناظر برای فناوری بود.

تحلیل ساختاری تصاویر نشان می‌دهد ارتباطی که نقاشی رنسانس میان نظریه‌های تجسمی و هندسی در مورد پرسپکتیو برقرار کرده بود، از میان رفته یا دست کم سست شده است. مقصود ارتباط میان چیزی است که از یک سو می‌توان آن را توپوگرافی‌های خیالی نقاشی، و از سوی دیگر محاسبه‌ی ابعاد متناسبِ فضای محسوس دانست. در مجموع، هم در ساختار مادی تصاویر و هم در ترتیب درونی متن‌های دایرةالمعارف، می‌توان در پشت ایدئولوژی روشنگری و ستایش آن از زیبایی، رانده‌شدن هنر را به بیرون از قلمروِ دانش مشاهده کرد. نقش هنر برای دیدرو، به‌طور مشخص، حفظ و انتقال ارزش‌های اخلاق اجتماعی حاصل از نوعی سنت زیبایی، در قالب یک میراث است. بنابراین تنها در مقام یک ارزش اخلاقی است که هنر، به‌قول لئوناردو داوینچی، در دامنه‌ی اندیشه باقی می‌ماند، و نیز تنها در همین مقام هنوز رفتارهای گروهی ــ به‌غیر از وظایف پیشین مذهبی و سیاسی ــ خود را دربر می‌گیرد: تبعید هنر به قلمروِ عملکردهای ارزشمند اما غیر اساسی از همین‌جا ناشی می‌شود.

زیبایی و فایده

پیروی دیدرو از دسته‌بندی سده‌های میانی که فعالیت انسانی را به «هنرهای لیبرال» و «هنرهای مکانیکی» تقسیم می‌کرد، نشان‌دهنده‌ی نیت او برای حفظ این گروه اخیر در قلمرو فرهنگ بود، آن هم درست زمانی که چاپ تصاویر دایرةالمعارف در گسترش شیوه‌های صنعتی ماشینی‌شدن مشارکت داشت. بدون شک وقتی دیدرو از «هنر» و «هنرمند» حرف می‌زد منظورش فعالیت‌های پیشه‌وری بود، اما درعین حال قصد داشت تا آن «فرهنگ» فناورانه‌ی ابداعی را نیز که «صنعتی‌شدن» می‌نامید، بر کار دستی به‌طور عام بسط دهد. حال آن که، سرمایه‌داری صنعتی قرن نوزدهم با تبدیل کارگران به مجریان ساده، به‌خصوص از طریق تجزیه‌ی وظایف آن‌ها، امکان هر نوع ارتباط عینی خلاقیت را میان انسان و موضوع کارش از بین می‌برد. چنان که کارل مارکس نشان داد، جداسازی و آزادکردن قطعی نیروی کار این نیرو را به نوعی کالا تبدیل می‌کند. پس نیروی کار را به نظام کلی ارزش پول وارد می‌کنند و در نتیجه مانع می‌شوند تا هرگونه ارتباط محسوس با دنیا و دیگران بتواند از طریق تقسیم کار صنعتی و تولید انبوه آن پدید آید.

هنر قرن نوزدهم، به چنین تقسیمی که ارتباط کار را با اهداف انسانی‌اش قطع می‌کرد، آن را به‌طور کامل از فرهنگ جدایی می‌بخشید، و درنتیجه از آن وسیله‌ای برای تبعیض و ابزاری ایدئولوژیک برای قدرت دولت و یک نشانه‌ی مالکیت برای طبقه‌ی حاکم می‌ساخت، معترض بود. در واقع، در چنین شرایطی، هنر به‌عنوان یک کار اجتماعی نفی می‌شد و مانند طبقه‌ی کارگر که به‌گونه‌ای دیگر همین وضع را داشت از ارکان مسئولیت کنار گذاشته می‌شد: هنر همزمان با تبدیل شدن به موضوع سوداگری، فقط زینت و امتیاز ثروت به شمار می‌رفت.

در طول قرن نوزدهم هنر نسبت به این تحقیر و در حاشیه قرار گرفتن تحمیلی ــ با نشانه‌هایی چند از یک بحران عمیق در عملکرد هنری ــ واکنش نشان داد: اسطوره‌ی رومانتیک هنرمند نفرین شده و ریاکار بورژوا؛ نخستین مجادله‌ی علنی در حدود سال ۱۸۵۰، با موضوع ارتباط هنر و صنعت، و نیز پژوهش‌هایی در زمینه‌ی «هنر کاربردی»؛ به راه افتادن «سالن‌های بدون جایزه و هیأت داوران» در سال ۱۸۸۰ که در عین حال، هم انحصار آکادمیک سالن رسمی را در هم شکست و هم نقش بازار جدید هنر را در نظام تجارت رقابتی و سوداگرانه‌ی گالری‌های خصوصی بر عهده گرفت؛ جدال واقع‌گرایی اجتماعی و طبیعت‌گرایی که در آن به‌شکلی انتزاعی میل هنر برای یافتن حضوری مؤثر در مبارزه‌ی ایدئولوژیک جامعه‌ی صنعتی آشکار می‌شد.

در سطح نظریه‌پردازی، اقتصاددانان و سیاست‌مداران برای مطرح‌کردن موضوع جایگاه اجتماعی هنر و ارتباط آن با روش‌های فنی تولید، ابتکار عمل را به دست گرفتند. این مباحث ابتدا در مورد نمایشگاه‌های بین‌المللی که تمام نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم را تسخیر کرده بود و اشیاء هنری را مقابل اشیاء فنی قرار می‌داد، مطرح شد. در مجموع، این نظریه‌ها از طریق انطباق هنر و کار به‌عنوان عناصری آشتی‌ناپذیر، و یا از طریق یکسان‌دانستن آن‌ها با تنزل هنر در حد فایده، به بحث جدایی هنر و کار ــ جدایی زیبایی و فایده ــ می‌پرداختند.

در زمینه‌ی فعالیت هنری، همین بحث‌ها به‌صراحت در آثار به نسبت اندک و متأخر آن دوره مطرح شد. تنها در سال ۱۸۳۸ بود که فرانسوا بونومه[۳] به دعوت استادان آهنگر، معادن و مؤسسات ذوب فلز فورشامبو[۴] و کروزو[۵] را به تصویر کشید و به نخستین نقاشی تبدیل شد که اثرش به‌طور اصولی و تقریباً انحصاری در خدمت مصوّرسازی صنعت درآمده بود. او در طول فعالیت هنری نه‌چندان درخشانش، نقش شاهدی تاریخی را برای دوران صنعتی‌شدن برعهده گرفت و این دوره را همچون فصلی از «افسانه‌ی قرون» مدرن مورد ستایش قرار داد. بعدها، آثار کنستانتن مونیه[۶] با گرایش نوع‌دوستی مسیحی، و آثار ماکسیمیلیان لوس[۷] که به ایدئولوژی‌های سوسیالیستی و آنارشیستی نزدیک‌تر بود، بازتابی از توسعه‌ی سیاسی جنبش‌های کارگری شدند. این آثار در پایان قرن نوزدهم تصویرشناسی جدید دنیای صنعت و فناوری را تشکیل می‌دادند. اما تمامی آن‌ها همچنان دربند ایدئولوژی انسان‌گرایی سنتی بودند. به‌لحاظ صوری، با اشیاء صنعتی جدید همچون عناصری تزیینی، جانبی یا درجه‌ی دوم برای صحنه‌ی نقاشی‌ای که بیش از چهار قرن بود سرنوشت انسان همواره دست به گریبان با ماده بر روی آن به نمایش درمی‌آمد، برخورد می‌کردند. به تصویر کشیدن دنیای صنعت در نقاشی از یک سو مؤیّد این مطلب بود که فعالیت فنی از دیدگاه هنر، فقط صحنه‌ای است مانند صحنه‌های دیگر چون طبیعت بی‌جان، مناظر طبیعی یا انسان برهنه: صنعت، «موضوع‌های» تازه‌ای در اختیار نقاشی از زندگی روزمره یا نقاشی تاریخی قرار می‌داد. از سوی دیگر، این موضوع را که هنر موقعیتی است برای

ایجاد حس هیجان یا ترحم در مقابل واقعیت‌های اجتماعی و طبیعی، اثبات می‌کرد. در چنین شرایطی، هدف صحنه‌پردازی‌های باشکوهِ نقاشی اساساً ایجاد لذت زیبایی‌شناسانه‌ی صرف بود. بنابراین هنر نسبت به دنیای فنی کار و فعالیت، نقش یک روش سیاحتی، امکان تفریحی و فرهنگی صرف را برعهده داشت. به این ترتیب شعور زیبایی‌شناختی حتی در جنبه‌های انسان‌دوستانه یا نقد سیاسی خود، روابط اجتماعی واقعی و تقسیم کار واقعی نظام تولید سرمایه‌داری صنعتی را پنهان کرده بود و آن‌ها را به‌شیوه‌ای ایدئولوژیک دوباره تولید می‌کرد. در پشت ایدئولوژی تقابل میان زیبایی و فایده، یا ایدئولوژی نمایش فایده از طریق زیبایی به‌عنوان یک منظره‌ی صرف، تحلیل بازنمایی تصویری نیز، مانند تحلیل ایدئولوژی‌ها، واقعیت طردشدن هنر به بیرون از حیطه‌ی کار و درنتیجه، جایگاه آن به‌عنوان فعالیتی حاشیه‌ای را آشکار می‌کند.

جداسازی، عملکرد، تولید

هنر به‌اصطلاح آوانگارد سال‌های ۱۹۲۵-۱۹۱۰ به‌دلیل این که بعد از انقلاب تصویری امپرسیونیسم شکل گرفته بود، این مباحث را به‌صورتی کاملاً خلاف گذشته مطرح کرد. اساس ایدئولوژی مشترک میان نقاشان جوان آوانگارد، پذیرش نوگرایی فنی به‌عنوان یک واقعیت فرهنگی بود: نوگرایی درتولید صنعتی و نیز در زندگی روزمره در محیط شهری ماشینی شده. چنین پذیرشی به این معنا بود که چون آفرینش هنری همواره با روش‌های تاریخی تبدیل و کنترل ماده همراه بوده، بنابراین باید با روش‌های فنی روز نیز هم‌سو باشد. یکی از دلایل جنجال‌هایی که در تاریخ جنبش آوانگارد به چشم می‌خورد همین است. این جنبش نه‌تنها حاضر به قبول جدایی کار و هنر نبود، بلکه می‌خواست آن‌هارا با یکدیگر تلفیق کند. بحث ارتباط نظری میان هنر و فن، به بحث عملی ورود فعالانه‌ی هنر در جامعه‌ی فنی به‌عنوان شیوه‌ی واقعی کار اجتماعی تبدیل شد. هنر آوانگارد مدعی بود که هم‌سو با تولید صنعتی و فنی در ابداع فرم‌ها نقش خواهد داشت و به‌عنوان گردانندهٔ تخیل جمعی در دگرگونی روابط اجتماعی مشارکت خواهد کرد. به‌همین دلیل است که اسطوره‌ی دستگاه و تصویر آن به‌شکلی وسواس‌گونه در آثار بسیار متنوع برخی نقاشان کوبیست مانند لژه[۸] و دولونه[۹]، فوتوریست‌های[۱۰] ایتالیایی، ساختارگرایان[۱۱] روسی، طرفداران شکل‌آفرینیِ نو[۱۲]، آن‌گونه که موندریان[۱۳] تعریف می‌کند و دادائیست‌ها تکرار شده است.

جنبش آوانگارد معتقد بود که صنعتی‌شدن و فن مدرن، برای جوامع زیستی شرایط زندگی تازه‌ای پدید آورده است. خلاصه آن که این جوامع به یک روش سازمان‌دهی ویژه، که معمولاً از نوع سوسیالیستی تصور می‌شد، وابسته بودند. اما نکته‌ی بسیار مهم این که این شیوه‌ی تازه‌ی اجتماعی باید در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی نیز به اجرا درمی‌آمد: در واقع جنبش آوانگارد معتقد بود که رفتارهای فیزیکی، به‌ویژه ادارک بصری، با استفاده‌ی عمومی از اشیاء صنعتی جدید همخوانی زیادی دارد و این رفتارها خود شرایط تاریخی درک جدیدی از زیبایی‌شناسی را فراهم آورده‌اند. سرانجام این که ارتباط لازم میان شکل‌آفرینی جدید و پدیده‌ی اجتماعی، با تمامی جنبه‌های تازه‌ای که فن برایش تعیین کرده بود، از این ایده‌ی بنیادین ناشی می‌شد که برای جنبش آوانگارد، طبیعت ظاهری تصویر هنری، همیشه یک بازنمایی خیال‌پردازانه از فضای اجتماعی بود.

در عمل، برای آن که جنبش آوانگارد بتواند این شکل‌آفرینی جدید را به اجرا درآورد، ارتباط خود را از هر

لحاظ با نظام فضایی بازنمایی سنتی و تأثیر آن بر روابط اجتماعی، به‌خصوص رابطه‌ی طرد متقابل میان کار و فرهنگ، قطع کرد. برای این منظور، قبل از هر چیز دست به ایجاد قوانین تصویرشناسی جدیدی زد، قوانینی غیر بیانگر، غیر عینی و «انتزاعی». این موضوع دو جنبه داشت: جنبه‌ی منفی آن این بود که جنبش آوانگارد کار اضمحلال سه‌بُعدنمایی را به انجام رساند، و جنبه‌ی مثبت آن این بود که آثاری انتزاعی آفرید و در آن‌ها مقوله‌های درک زیبایی‌شناختی و امکانات ظاهری عمل نقاشی یعنی تمامی پشتوانه‌ی مادی خود شامل رنگ‌ها، مرزهای دورنی و بیرونی اجزاء و میدان تصویر (فرم‌ها، ابعاد، مقیاس، ترکیب) و خلاصه تمام آنچه را که موندریان «امکانات شکل‌آفرینی» می‌نامید، عناصر ابتدایی و تغییرناپذیر ثبت هر نوع موضوع نقاشی را به عینیت درآورد.

اما این‌گونه بازگشت تحلیلی به عناصر کلی شکل‌آفرینی، فقط وجه‌ی نظری نداشت. در واقع هدف آن، فراهم‌آوردن امکان پایه‌گذاری هنری بود که بار دیگر وظیفه‌ی اجتماعی فعالی را برعهده گیرد. در واقع، این صورت‌گرایی انتزاعی باید اجازه می‌داد تا میان روش‌های شکل‌آفرینی و فن مدرن، چنان ارتباط همگونی ایجاد شود که هنر بر تولید برتری واقعی داشته باشد. با این مفهوم، مکانیک یا فناوری به‌طور عام، به مراجعی عالی و به روز برای هر نوع ساخته‌ی مصنوعی که در آن تسلط محاسبات ذهن بر روی ماده به‌وقوع می‌پیوندد تبدیل می‌شدند. از نظر جنبش آوانگارد، فن مدرن به‌عنوان کاربرد الگوهای علمی، باید در زمینه‌ی عناصر نقاشی نیز الگوهای ترکیبی جدیدی را ابداع می‌کرد که در عین حال برای کاربردهای فنی ــ به‌خصوص در زمینه‌های معماری، شهرسازی و محیط زیست ــ نیز مناسب باشند. به‌عبارت دیگر، این امر تأیید صریح این مطلب بود که نقاشی در تهیه‌ی طرح‌های کلی و انتزاعی سازمان‌دهی فضای اجتماعی، نقش مؤثری دارد. به فرض آن که این کاربرد نمی‌توانست به‌طور مستقیم در اجتماع صورت گیرد ــ نکته‌ای که نه موندریان، نه مالویچ[۱۴] و نه تاتلین[۱۵] هیچ‌کدام باور نداشتند ــ باز هم نقاشی قصد داشت تأثیرهای بصری و کیفیت‌های فضای اجتماعی را که به‌شکلی مجازی عملکرد اشیاء فنی را به‌خصوص در محیط شهری تعیین می‌کرد، سازمان‌دهی کند و در اختیار گیرد.

بنابراین نقاشی آوانگارد، هنر و فن، یا هنر و غیر هنر، یا فرهنگ هنری و آنچه را که حاصل کار و روزمره‌گی بود رودرروی یکدیگر قرار می‌داد. این نقاشی سعی می‌کرد مرزهایی را که سبب جدایی و حذف متقابل دو قلمرو می‌شد، درهم بشکند. به‌عبارت دیگر، هنر فرمالیستی اوایل دوره‌ی آوانگارد با نوعی جانب‌داری از تولید صنعتی و فناوری، یا دست‌کم طرفداری از مقایسه و حتی پیونددادن فعالیت عمومی و فعالیت هنری، نسبت به هر نوع فرهنگ امتیاز قائل شدن، موضعی منتقدانه اتخاذ کرد و کوشید تا عملکردی هنری را که به‌لحاظ ماهیتِ فرهنگیِ روابطِ اجتماعی واقعاً منتقدانه باشد، جایگزین عملکرد ایدئولوژیکی هنر کلاسیک کند.

اما نیرنگ تاریخ یا بهتر بگوییم نیرنگ نظام اجتماعی این بود: چنین نقد خشنی که به‌نام فرهنگی هماهنگ با توانایی‌ها و شیوه‌های جدید کار اجتماعی، با فرهنگ نخبگان به جدال برخاسته بود، بلافاصله خنثی شد. پس آثار هنر آوانگارد مورد توجه جامعه‌ای قرار گرفت که توسعه‌ی عظیم فنی آن، ساختار تبعیض را تقویت می‌کرد. درواقع این توجه، در قالب فرهنگی که می‌توان آن را برای مشخص‌کردن شیوه‌های تازه‌ی انقیاد ایدئولوژیکی آن «فرهنگ توده» نامید، به‌وقوع می‌پیوست. انتزاع و صورت‌گراییِ ترکیبی در صورت همخوانی با فرایندهای

فناوری می‌توانستند به خدمت استراتژی فن‌سالارانه‌ای که نقطه‌ی مقابل مقاصد انتقادی جنبش اولیه‌ی آوانگارد بود اما هنرمندان هرگز در مقابل آن چیزی جز نیروی تخیل در اختیار نداشتند، گرفته شود. هنری که مدعی شورش و نافرمانی بود به یک هم‌پیمان بدل شد و اهداف آن تنها به‌این دلیل که آثارش بی‌وقفه به کالا تبدیل می‌شدند، به تباهی گرایید. تبانی‌های اجباری یا داوطلبانه با نظام فن‌سالاری، ابتدا در پژوهش‌های «هنر کاربردی» در انگلستان از قرن نوزدهم و پس از آن در فرانسه بروز یافت و شکل مدرن خود را نه‌تنها در تولید انبوه هنر به‌اصطلاح فناورانه، بلکه به‌شکلی بنیادی‌تر در طراحی صنعتی و ایدئولوژی کاربردگرای آن بازیافت. در حالی که قرن نوزدهم واقعیت‌های فنی و صنعتی را با بهره‌گیری از عناصر نقاشی نشان می‌داد، هنر فناورانه و به‌خصوص طراحی صنعتی به نوعی تنزل‌دادن زیبایی در سطح عملکرد فنی دست زد. کاملاً اشتباه است که این موضوع را تنها مربوط به سلیقه بدانیم.

در این زمینه، عملکردگرایی طراحی صنعتی بسیار جالب توجه بود و این موضوع را مطرح می‌کرد که تولید صنعتی همواره بهتر از پیش، نیازهای متنوع و روزافزون را برآورده می‌کند. با این حال، به نظر می‌رسید محاسبه‌ی منطقی فایده تنها بتواند از طریق معادله شکل و عملکرد صورت گیرد: از این طریق بود که شیء مفید به مفهوم کامل و دقیقی که زیبایی‌اش را تشکیل می‌داد، دست می‌یافت. در واقع زیبایی‌شناسی صنعتی یک هدف دوگانه‌ی ناگفته را دنبال می‌کرد؛ از یک سو سعی می‌کرد با تعدیل شکل شیء به‌گونه‌ای که بر عملکرد مفید و کارایی فنی خود دلالت داشته باشد، از دخالت‌های شخصی و روابط نمادینی که در خلق شیء هنری و غیر صنعتی وجود داشت، جلوگیری کند، و از سوی دیگر با استخراج شکل‌ها از انواع ترکیب‌های تازه که در آن نشانه‌های یک کارآمدی فنی به‌اصطلاح سخت و جدی و دائم در حال پیشرفت تجدید سازمان‌دهی می‌شد، آن‌ها را وارد روند اقتصادی و ایدئولوژیک رایج می‌کرد. طرح صنعتی به‌دلیل آن که همیشه تازه بود و هزینه‌ی زیادی دربر داشت، نقش یک الگو را بازی می‌کرد ــ اما همواره الگویی بی‌دوام، دست‌نیافتنی یا غیر واقعی. موجودیت آن به‌خودیِ خود تنها به تنوع فرم‌های تولید شده وابسته بود: یک الگوی وهمی که در واقع از همان لحظه‌ی اندیشه‌شدن به آن تحت قوانین تولید انبوه قرار می‌گرفت.

این تکرار الگوها در تولید انبوه براساس سلیقه‌ی روز، یک روند بی‌خطر نبود. در واقع، یک بازی دیگر تنوع متغیرهایی را که مشخصه‌ی کارایی فنی طرح صنعتی بودند تعیین می‌کرد ــ بازی تبعیض و سلطه‌ی اجتماعی که همزمان در سه زمینه رخ می‌داد. از یک سو تجدید دائمی الگوهای فناورانه‌ی مطلوب و تعمیم‌دادن بلافاصله‌ی آن‌ها در شکل انبوه، تولید و مصرف روزافزون را برحسب اراده‌ی عینی نظامِ اجتماعی تعیین می‌کرد و از سوی دیگر تنوع فرم‌ها، مشخصه‌ی فنی اشیاء را به‌گونه‌ای همواره قابل بهبود نشان می‌داد و به این ترتیب نوعی اسطوره‌ی مدرن از سعادت، ارضای هرچه بیشتر خواسته‌های سخت‌گیرانه‌تر و متنوع‌تر را شکل می‌داد. در واقع این خواسته‌ها خود از طریق منطق سلیقه‌ی روز ایجاد شده بودند: در نهایت، شیء فنی به یک وسیله‌ی بی‌فایده تبدیل می‌شد و ارزش کاربردی خود را از دست می‌داد. اگرچه به کارگیری این اشیاء با هیچ‌گونه نیاز و استفاده‌ی واقعی ارتباط نداشت یا دست کم ارتباط آن بسیار فرعی بود، تنها ارزش زیبایی کاربردی آن‌ها برای تولیدکنندگان‌شان این بود که به‌رغم تمام تفاوت‌های صوری که با یکدیگر دارند، نشان‌دهنده‌ی معیار و میزان جای‌گیری و موقعیت هرکدام از آن‌ها در سلسله‌مراتب اجتماعی بود.

به‌این ترتیب می‌توان به علت واقعی تفکیک انتزاعی علم، هنر و فن پی برد. این بهایی بود که پیشرفت عینی علوم و فنون باید می‌پرداخت. اما در مورد تمایز و تقابل کم‌وبیش مغرضانه میان هنر و فن به‌طور اخص، همچنان که دیدیم، مانند هر نوع تفکیکی از طریق نادیده گرفتن یکی از آن دو به نفع دیگری رخ داد. جامعه‌ی صنعتی با تبعید هنر به قلمرو عملکردهای غیر ضروری، هدف اساسی خود را به‌وضوح کارایی فنی تعیین کرد. یعنی از آن پس آرمان کمال‌پذیری فنی و صوری، اغلب فقط بهانه‌ای در دست قانونِ بازدهِ روزافزون و تولید شتاب‌آلود بود. در واقع تردستی‌های باب روز در بازی به‌اصطلاح زیبایی‌شناسانه‌ی الگو و تولید انبوه، یا بازی تنوع متغیرهای بی‌پایان، به سمت توسعه‌ی نظارت اجتماعی بر مفهوم و تخیل تاحدّی در زمینه‌ی تولید فرم‌ها گرایش دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. لغت‌نامه‌ای چهار جلدی است که بین سال‌های ۱۸۶۳ و ۱۸۷۳ توسط امیل لیتره، واژه‌شناس فرانسوی، تنظیم شد.

۲. Jean-Baptiste Colbert سیاستمدار فرانسوی (۱۶۸۳-۱۶۱۹).

3. Francois Bonhommé
4. Fourchambault
5. Creusot
6. Constantin Meunier (1831-1905)
7. Maximilien Luce
8. Fernand Léger (1881-1955)
9. Robert Delaunay (1885-1941)
10. Futuriste
11. Constructiviste
12. Néoplasticisme
13. Piet Mondrian (1872-1944)
14. Kazimir Malevitch (1878-1935)
15. Vladimir Tatline (1885-1953)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی