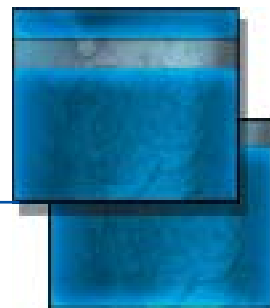


فن و هنر



مارک لوبر
برگردان: پوران نوایی

شده‌اند در مقابل روند شکل‌گیری و محصول فرایندهای طبیعی قرار دهند. در مجموع، این معنا و تعریف همان نخستین معنا و تعریفی است که لیتره (۱) برای این کلمه در نظر گرفته است. اما در آن زمان - یعنی در طی قرن نوزدهم و در اوج صنعتی شدن - زبان فلسفه، واژه‌ی «تکنیک» را برای بیان کاربردهای عملی دانش از زبان یونانی به امانت گرفت. به این ترتیب، واژه‌ای که در «دایره‌المعارف» تنها به عنوان صفتی برای توصیف فرایندهای «هنری» به کار گرفته شده بود، معنایی متضاد معادل لاتینی خود یافت و بیان‌گر تمایزی شد که به تازگی در واقعیت رخ داده بود: در فعالیت‌های تبدیل ماده، که در آن از ابزارهای کم و بیش پیچیده‌ای استفاده می‌کردند، با ابداع یا آفرینش در زمینه‌ی شکل و تخیل، روابطی ایجاد شدند که در نهایت به نفی متقابل می‌انجامید. سرانجام، باز هم در قرن نوزدهم، تعریف «هنرهای زیبا» به صورتی اصولی و صحیح برای نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری (آن چه که هنرهای تجسمی نامیده می‌شود) در نظر گرفته شد و تعریف آن‌ها به طور کامل از تعریف موسیقی و ادبیات متمایز گشتند. چنین معنا و تعریفی، این ایده را به هم راه می‌آورد که «هنر» هنرمند تجسمی، کار عملی یا یدی یک فن ورز است و سبب تبدیل برخی مواد مانند خمیر رنگ، چوب یا سنگ به یک پدیده‌ی تجسمی می‌شود. اما صفت این عبارت، که این فعالیت عملی یا یدی را با جست و جوی زیبایی - و نه سودمندی - آن در ارتباط قرار می‌دهد، آشکار می‌کند که خصلت مادی و ویژگی‌های

اجتماعی جامعه‌ی بشری تقویت کند.

مفاهیم

در زمینه‌ی مفاهیم، مراجعه به علم اشتقاق و معناشناسی می‌تواند مفید باشد. دو واژه‌ی هنر (Art) و فن (Technique) به ترتیب از زبان‌های لاتینی و یونانی مشتق شده‌اند. اما با این حال، کاربرد آن‌ها با هدف ایجاد تمایز یا حتا تضاد متقابل، حامل تناقضی پنهان در خود است. در واقع، واژه‌ی Ars در این زبان‌ها دقیقاً به معنایی مشابه به کار می‌رود و به طور کلی مبین انجام یک حرفه یا باز هم به طور دقیق‌تر، به معنای مهارت به دست آمده از طریق کارورزی و کسب دانش‌های مورد نیاز، یا محصول هر نوع کار انسانی - چه دستی و چه فکری - هستند. به این ترتیب، در حالی که زبان‌های لاتینی و یونانی دارای اصطلاحی واحد در این باره بودند، فرهنگ مدرن غربی این دو واژه‌ی هم معنی را از آن زبان‌های قدیمی به امانت گرفت، تا دو جنبه یا دو گروه از جنبه‌های تولید به طور عام (جنبه‌های عملی یا یدی و نیز برخی جنبه‌های فکری) را که در دوره‌ی باستان تمایزی میان آن‌ها وجود نداشت، ابتدا از هم تفکیک نموده و سپس تعریف کند. زبان فرانسوی در آغاز پیدایش خود برای کلمه‌ی Art همان معنایی را که واژه‌ی Ars در زبان لاتینی دارد، قابل بود و از این معنا برای بیان فرایندهای تولیدی بسیار روش مند استفاده می‌کرد. کاربرد این معنا اجازه می‌داد، تا برخی فعالیت‌های انسانی را که به طور مطلق برای مقصودی مشخص برنامه ریزی

در ابتدا باید گفت، که تمایز میان فن و هنر به خودی خود پدید نیامد، بلکه نتیجه‌ی یک رویداد اجتماعی بود که در تاریخ اندیشه‌ها اتفاق نسبتاً تازه‌ای محسوب می‌شد. اما، در عین حال، این تمایز را یک رویداد فکری محض نیز نمی‌توان به حساب آورد؛ زیرا حاصل تلاش ذهنی مستقلی نبود، که به اعتبار تحولات طبیعی خود به بهترین درک تحلیلی از برخی عناصر یا جنبه‌های تشکیل دهنده‌ی کار انسان دست یافته باشد. در واقع، از نظر تاریخی، توجه به یک نکته در این زمینه الزامی است: تمایز میان فن و هنر و مفهوم آن‌ها در زمانی رخ داد، که هنر و فناوری عملاً در دو عرصه‌ی کاملاً مجزا از فعالیت اجتماعی شکل گرفته بودند. اگر بخواهیم به طور دقیق‌تر بگوییم، هم جدایی عملی این دو عرصه و هم تقابل دو مفهوم، عناصر تشکیل دهنده‌ی یک دگرگونی بنیادی یا انقلابی در روابط اجتماعی بودند؛ مقصود همان تحولی است، که در طول قرن هجدهم در اروپای غربی آغاز شد و در قرن بعد از آن پایان یافت؛ تحولی که مورخین تاریخ آن را «نخستین انقلاب صنعتی» نام گذارند.

پس، بحث رابطه میان هنر و فناوری به هیچ وجه بحثی انتزاعی نیست. این بحث در انواع اشکالی که به طور مداوم به خود گرفت، با جریان تقسیم کار، جداسازی و عقلایی کردن روز افزون فعالیت‌های انسانی در ارتباط بود؛ جریانی که به شیوه‌ی تولید سرمایه دارانه امکان و اجازه داد، تا نظام اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیکی خود را با گسترش تدریجی قانون تولید در تمامی شاخه‌های فعالیت

فنی این کار در مقابل غایت کاملاً ذهنی آن کنار زده شده است.

به این ترتیب، تاریخ این مفاهیم و تحلیل نحوه‌ی درک آن‌ها نشان می‌دهد که تمایز و تضاد میان هنر و فناوری، به نوعی هم جنس و مرتبط با تمایز و تضاد میان علم و فناوری است؛ هر گونه فنی که فرایند ابزاری است، که وابسته به دانش و دانسته‌ای مشخص - به ویژه علوم - است. بر این مبنای فن سهمی از اندیشه را در خود دارد. اما تمامی این لغزش‌های معنایی و بازی‌های مفهومی، حاوی یک حقیقت اجتماعی تعیین کننده نیز هست: جامعه‌ی صنعتی به سمت تفکیک کامل فعالیت‌های اجرایی (فنون یدی یا ابزاری) از فعالیت‌های ذهنی (هنر و علم به عنوان فعالیت‌های کامل ذهن) گرایش دارد.

هنر و شناخت

در مرحله‌ی تاریخی جدید تقسیم کار، که سرمایه داری صنعتی در طول قرن هجدهم و به ویژه در قرن نوزدهم به وجود آورد، جدایی هنر و فن تنها جنبه‌ای خاص از یک روند بسیار کلی بود. اما از این حیث که نشانه‌ی نوعی کاهش و بی اهمیت شدن فعالیت هنری نسبت به فعالیت علمی در جامعه‌ی بشری محسوب می‌شد، یک رویداد مهم «تمدن» نیز به حساب می‌آید.

هنرمند سده‌های میانی، که البته در آن زمان‌ها به این عنوان نامیده نمی‌شد، یک کارگر متخصص بود. بنابراین، جایگاه خود را در نظام صنفی می‌یافت و فعالیت‌اش در تضاد با «هنرهای لیبرال»، که به دانسته‌ها مربوط می‌شد، بخشی

از «هنرهای مکانیکی» محسوب می‌شد. در دوره‌های رنسانس و کلاسیسیسم، نقاش و مجسمه ساز هم چنان یک فن ورز بودند. با این حال، برخی از آن‌ها با هم کاری فعالانه («بالفعل»، با نوعی تولید مادی و نه صرفاً نظری) در شکل‌گیری مفاهیم دینی، اخلاقی، سیاسی و علمی به مرتبه‌ی یک اندیشمند ارتقا یافتند.

در آغاز عصر ماشین، فلسفه‌ی روشن‌گری بار دیگر این بازی تضادهای دوگانه را تغییر داد. و به این ترتیب، مبانی ایدئولوژی هنری سرمایه داری صنعتی در حال ظهور در جهان را تعریف کرد. این فلسفه به دو اقدام در ارتباط با هم دست زد، که اولی نقطه‌ی

پایانی بر تضادهای گذشته بود و دومی نقشی سرنوشت ساز داشت: توجه به ویژگی‌های فنی، هنر را بیش از پیش از بحث‌های تا آن دوره‌ی مربوط به آن کنار گذاشت و مهم‌تر از آن، هنر و معرفت را از هم تفکیک کرد؛ یعنی دو جنبه از کار ذهنی - مقصودم هنر و معرفت است - که فرهنگ دوره‌ی رنسانس یگانگی آن‌ها را درهم نشکسته بود. همین تفکیک بود، که با تکمیل کردن اقدام نخست، از طریق جداسازی بیش‌تر و تخصصی کردن عناصر تشکیل دهنده‌ی هر نوع شکلی از کار، نتایج بسیار ناگوار و تلخی را در زمینه‌ی موقعیت اجتماعی فعالیت هنری به بار آورد.

کار دایره معارف نویسان در این مورد بسیار تعیین کننده بود. «فرهنگ مستدل



علوم، هنرها و مشاغل» در همان عنوان خود، به نوعی تقطیع فعالیت‌های انسانی دست زد، اما با این همه کلمه‌ی «هنر» هنوز مفهوم مدرن خود را در آن نیافته بود. «هنرها» و «مشاغل»، نوعی تمایز درونی در «هنرهای مکانیکی» به حساب می‌آمدند؛ به بیان دیگر، دسته بندی جدید فعالیت‌ها به گونه‌ای روشن بر مبنای گروه بندی همین فعالیت‌ها در سده‌های میانی صورت گرفته بود. با این حال، «هنرهای مکانیکی» به دو زیر مجموعه تقسیم می‌شد و «هنرها» و «مشاغل» بر اساس سهم اندیشه و محاسبه یا فعالیت دستی در آن‌ها، به دو شیوه‌ی مختلف کار یدی معنا می‌یافتند. نکته‌ی جالب توجه

در این میان، آن 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 واژه‌ها در معنای مدرن‌شان، به طور مثال در «محافل ادبی» یا در «رساله‌ای بر روی نقاشی» خود او، پیشینه دارد. بنابراین، عدم حضور این تعاریف در عنوان و متن دایره معارف، نشان دهنده‌ی مشکل واقعی ایدئولوژی روشن‌گری در تعریف جایگاه هنر نسبت به سایر فعالیت‌های اجتماعی است.

با انتشار یازدهم جلد تصاویر دایره معارف، در طی سال ۱۷۶۰، ماهیت آن تعاریف و روابطی که جامعه‌ی صنعتی تصمیم داشت بر 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 به شکلی گسترده و روش مند پرده برداشته شد. در واقع، موضوع این عمل ایجاد ارتباطی جدید میان دانش و کاربردهای فنی بود، که برقراری سرمایه داری صنعتی در افق‌های تازه‌ی خود بر جهان می‌گشود. ژان باتیست کولبر، که مورد قبول دایره معارف نویسان بود، برای نخستین بار بحثی اقتصادی را پیش کشید که در آن شیوه‌های تولید، همانند شیوه‌های تولید صنعتی، منطقی و قانون مند شوند. اما این پژوهش فناورانه، که تصاویر حکاکی شده را به مثابه یکی از امکانات خود به کار می‌گرفت، در مورد جایگاه تازه‌ی هنر - که در واقع تبعید آن به قلمرویی فرعی از فعالیت و تولید اجتماعی بود - برخوردی صریح و

آشکار داشت. تبعید هنر به این قلمرو فرعی فعالیت و تولید اجتماعی در ساختار ظاهری این تصاویر ثبت شده است. در بیش‌تر موارد، زمینه‌ی تصاویر به دو نیمه‌ی کم و بیش مساوی تقسیم شده است. در قسمت پایین، طرح‌های هندسی بخش‌های مختلف تشکیل دهنده‌ی دستگاه و مقیاس‌های آن‌ها قرار دارد. و در قسمت بالا، مراحل مختلف تولید را در محیطی چندسطحی مانند صحنه‌های تئاتر ایتالیایی در فضایی شهری یا طبیعت می‌بینیم. در واقع، عمل کرد این بخش از تصاویر نیز نوعی آموزش فناوری است. اما عناصر نقاشی هم چنان مانند باری اضافی که از سنت شکل‌نگاری به امانت گرفته شده،

در این تصاویر به چشم می‌خورد. در واقع، این ساختار دوگانه‌ی میدان تصویر در جهت افزودن مناظر زیبا به اطلاعات فنی و به کار گرفتن مناظر در خدمت 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 و بی بنیان شده است. مقصود ارتباط میان چیزی است، که از یک سو می‌توان آن را توپوگرافی‌های خیالی نقاشی و از سوی دیگر محاسبه‌ی ابعاد متناسب فضای محسوس دانست. در مجموع، هم در ساختار مادی تصاویر و هم در ترتیب درونی متن‌های دایره‌المعارف، می‌توان در پشت ایدئولوژی روشن‌گری و ستایش آن از زیبایی، تبعید و رانده شدن هنر را به بیرون از قلمرو دانش مشاهده کرد. نقش هنر برای دیدرو، به طور مشخص، حفظ و انتقال ارزش‌های اخلاقی اجتماعی حاصل از نوعی سنت زیبایی در قالب یک میراث است. بنابراین، تنها در مقام یک ارزش اخلاقی است که هنر، به قول لئوناردو داوینچی، در دامنه‌ی اندیشه باقی می‌ماند و نیز تنها در همین مقام است، که هنوز رفتارهای گروهی - به غیر از وظایف پیشین مذهبی و سیاسی - خود را در برمی‌گیرد: تبعید و راندن هنر به قلمرو عمل کرده‌های ارزش مند، اما غیر اساسی از همین جا ناشی می‌شود.

زیبایی و فایده

پیروی دیدرو از دسته بندی سده‌های میانی، که فعالیت انسانی را به «هنرهای لیبرال» و «هنرهای مکانیکی» تقسیم می‌کرد، نشان دهنده‌ی نیت او برای حفظ این گروه اخیر در قلمرو فرهنگ بود؛ آن هم درست در زمانی که چاپ تصاویر دایره‌المعارف در گسترش شیوه‌های صنعتی ماشینی شدن مشارکت داشت. بدون شک وقتی دیدرو از «هنر» و «هنرمند» حرف می‌زد، منظورش فعالیت‌های پیشه‌وری بود، اما در عین حال قصد داشت تا آن «فرهنگ» فناورانه‌ی ابداعی را نیز که «صنعتی شدن» می‌نامید، بر کار دستی به طور عام بسط دهد. حال آن که سرمایه‌داری صنعتی قرن نوزدهم با تبدیل کارگران به مجربان ساده، به خصوص از طریق جداسازی و تجزیه‌ی وظایف آن‌ها، امکان هر نوع ارتباط عینی ابتکار و خلاقیت میان انسان و موضوع کارش را از بین می‌برد.

چنان که کارل مارکس نشان داد، جداسازی و آزاد کردن 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 از آن می‌شوند تا هر گونه ارتباط محسوسی با دیگران و با جهان بتواند از طریق تقسیم کار صنعتی و تولید انبوه آن به وجود آید.

هنر قرن نوزدهم به چنین تقسیمی که ارتباط کار را با اهداف انسانی‌اش قطع می‌کرد، آن را به طور کامل از فرهنگ جدا می‌ساخت، و در نتیجه آن را به وسیله‌ای برای تبعیض و ابزاری ایدئولوژیک برای قدرت دولت و یک نشانه‌ی مالکیت برای طبقه بندی حاکم تبدیل می‌کرد، اعتراض داشت. در واقع، در چنین شرایطی، هنر به عنوان یک کار اجتماعی نفی می‌شد و - مانند طبقه‌ی کارگر، به گونه‌ای دیگر - از موقعیت مسئولیت اجتماعی کنار گذاشته می‌شد: در واقع، هنر هم زمان و هم گام با تبدیل شدن به موضوع سوداگری، فقط به مثابه زینت و امتیاز ثروت به شمار می‌رفت.

در طول قرن نوزدهم، هنر نسبت به این تحقیر و تبعید و در حاشیه قرار گرفتن تحمیلی خود - با نشانه‌هایی چند از یک بحران عمیق در عمل کرد هنری - واکنش نشان داد: اسطوره‌ی رومانیتیک 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 هیات داوران» در سال ۱۸۸۰، که در عین حال هم انحصار آکادمیک سالن‌های رسمی را درهم 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 به شکلی انتزاعی میل هنر برای یافتن حضوری موثر در مبارزه‌ی ایدئولوژیک جامعه‌ی صنعتی آشکار می‌شد؛ و... این واکنش هنر به تحقیر و تبعید و در حاشیه قرار گرفتن تحمیلی خود منعکس است.

در سطح نظریه پردازی، اقتصاددانان و سیاست‌مداران ابتکار عمل در مطرح کردن موضوع جایگاه اجتماعی هنر و ارتباط آن با روش‌های فنی تولید را به دست گرفتند. نظرات و مباحث اینان در ابتدا به موضوع نمایش‌گاه‌های بین‌المللی، که تمام نمه‌ی

دوم قرن نوزدهم را به خود اختصاص داده بود و اشیاء هنری را مقابل اشیاء فنی قرار می‌داد، می‌پرداخت. این نظریه پردازی‌ها از طریق انطباق هنر و کار به عنوان عناصری آشتی‌ناپذیر و یا از طریق یک سان دانستن آن‌ها با تنزل و فروگاهی هنر در حد یک فایده به بحث جدایی هنر و کار، و در واقع جدایی زیبایی و فایده، دامن می‌زدند.

در زمینه‌ی فعالیت هنری نیز همین مباحث به صراحت در آثار تقریباً اندک و متاخر آن دوره مطرح شدند. تنها در سال ۱۸۳۸ بود، که فرانسوا بونومه به دعوت استادان آهن‌گر، معادن و موسسات ذوب فلز فورشامبو و کروزو را به تصویر در آورد و به این ترتیب به نخستین نقاشی بدل گشت، که اثرش به طور اصولی و تقریباً انحصاری در خدمت مصورسازی صنعت در آمد. وی در طول فعالیت هنری البته نه چندان درخشانش، نقش یک شاهد تاریخی در دوران صنعتی شدن را عهده دار گشت و این دوره را چون فصلی از «افسانه‌ی قرون» مدرن مورد ستایش قرار داد.

بعدها، آثار کنستانتین مونیخ با گرایش نوع دوستی مسیحی و آثار ماکسیمیلیان لوس، که به ایدئولوژی‌های سوسیالیستی و آنارشستی نزدیک‌تر بود، بازتابی از توسعه‌ی سیاسی جنبش‌های کارگری و انعکاس آن‌ها در جامعه‌ی بشری شدند. این آثار، در پایان قرن نوزدهم، تصویرشناسی جدیدی از دنیای صنعت و فناوری را تشکیل می‌دادند. با این همه، تمامی آن‌ها هم چنان در بند و گرفتار ایدئولوژی انسان‌گرایی سنتی بودند. و به لحاظ صوری، با اشیاء صنعتی جدید مانند عناصری تزئینی، جانبی و درجه‌ی دوم برای صحنه‌ی نقاشی‌ای که سرنوشت انسان طی بیش از چهار قرن همواره به گونه‌ی دست به گریبان با ماده بر روی آن به نمایش در می‌آمد، برخورد می‌کردند. به تصویر کشیدن دنیای صنعت در نقاشی، از یک سو مویذ این مطلب بود که فعالیت فنی از دیدگاه هنر فقط صحنه‌ای است مانند صحنه‌های دیگر چون طبیعت بی جان، مناظر طبیعی یا انسان برهنه. در واقع، صنعت موضوعات جدیدی 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، به اثبات می‌رساند. در چنین شرایطی، هدف صحنه پردازی‌های با

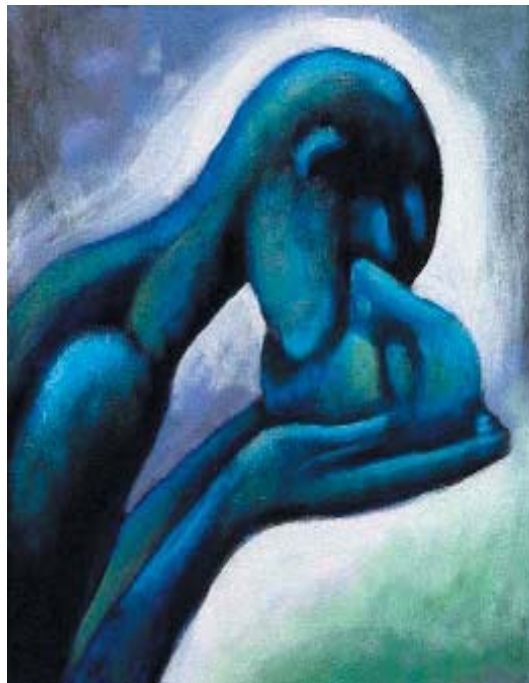
شکوه نقاشی در بنیان‌های خود ایجاد لذت زیبایی‌شناسانه‌ی صرف بود. بنابراین، هنر نسبت به دنیای فنی کار و فعالیت، نقش یک روش سیاحتی، یک امکان تفریحی و فرهنگی صرف را بر عهده داشت. به این ترتیب، شعور زیبایی‌شناختی حتا در جنبه‌های انسان دوستانه و یا نقد سیاسی خود نیز روابط اجتماعی واقعی و تقسیم کار واقعی در نظام تولید سرمایه‌داری صنعتی را پنهان کرده بود و آن‌ها را از طریق ایدئولوژیکی مجدداً تولید می‌کرد. در پشت نظریه‌های تقابل میان زیبایی و فایده، یا ایدئولوژی نمایش فایده از طریق زیبایی به عنوان یک منظره‌ی صرف، تحلیل‌بازنمایی تصویری نیز - مانند تحلیل ایدئولوژی‌ها - واقعیت تبعید هنر به بیرون از حیطه‌ی کار و در نتیجه، جایگاه آن به عنوان فعالیت حاشیه‌ای را آشکار می‌سازد.

جداسازی، عمل کرد، تولید

هنر به اصطلاح آوانگارد، در طی سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵، به این دلیل که پس از انقلاب تصویری امپرسیونیسم تبارز یافته بود، این گونه مباحث را به صورتی کاملاً خلاف گذشته به میان کشید. اساس نظریه‌های مشترک میان نقاشان جوان آوانگارد، پذیرش نوگرایی فنی به مثابه یک واقعیت فرهنگی بود؛ نوگرایی‌یی که در تولید صنعتی و هم‌چنین در زندگی روزمره در محیط شهری کاملاً ماشینی شده بود. پذیرش این امر به معنای آن بود، که چون آفرینش هنری همواره با روش‌های تاریخی تبدیل و کنترل ماده هم راه بوده است، پس بایستی با روش‌های فنی روز نیز هم سو و هم راه باشد. یکی از دلایل جنجال‌هایی که در تاریخ جنبش آوانگارد به چشم می‌خورد، همین امر است. جنبش آوانگارد نه تنها حاضر به پذیرش جدایی کار و هنر نبود، بلکه تلاش داشت آن‌ها را با یک دیگر تلفیق هم کند. بحث ارتباط نظری میان هنر و فن، به بحثی عملی در زمینه‌ی ورود فعالانه‌ی هنر در جامعه‌ی فنی به عنوان شیوه‌ی واقعی کار اجتماعی تبدیل شد. هنر آوانگارد این باور بود، که هم سو با تولید صنعتی و فنی در ابداع و آفرینش فرم‌ها نقش ایفا خواهد کرد و به عنوان سازمان‌دهنده‌ی تخیل جمعی در دگرگونی روابط اجتماعی جدید مشارکت خواهد کرد. به همین دلیل است، که اسطوره‌ی

دستگاه و تصویر آن به شکلی وسواس گونه در آثار بسیار متنوع برخی از نقاشان کوبیست مانند لژه و دولونه، فوتوریست‌های ایتالیایی، ساختارگرایان روسی، طرف داران شکل آفرینی نوین (آن گونه که موندریان تعریف می‌کند) و نیز و داداییست‌ها بازتاب یافته و تکرار می‌شود.

جنبش آوانگارد اعتقاد داشت، که صنعتی شدن و فن مدرن، برای جوامع بشری، شرایط زندگی جدیدی پدید آورده است. به طور خلاصه: این جوامع به یک روش سازمان دهی ویژه، که معمولاً از گونه‌ی سوسیالیستی تصور می‌شدند، وابسته بودند. اما نکته‌ی بسیار مهم این بود، که این شیوه‌ی نوین اجتماعی می‌بایستی در زمینه‌ی زیبایی



شناسی نیز به اجرا در می‌آمد و عملی می‌شد. در واقع، جنبش آوانگارد معتقد بود رفتارهای فیزیکی، به ویژه ادراک بصری، با استفاده‌ی عمومی از اشیاء صنعتی جدید هم خوانی و هماهنگی زیادی دارد و این رفتارها خود شرایط تاریخی درک جدید از زیبایی‌شناسی را فراهم ساخته‌اند. و سرانجام، ارتباط لازم میان شکل آفرینی نوین و پدیده‌ی اجتماعی، با تمامی جنبه‌های جدیدی که فن برایش تعیین کرده بود، از این ایده‌ی بنیادین ناشی می‌شد که برای جنبش آوانگارد، طبیعت ظاهری تصویر هنری همیشه یک تصویر پردازی خیال پردازانه از فضای اجتماعی بود. در عمل، برای آن که جنبش آوانگارد بتواند

این شکل آفرینی نوین را به اجرا در آورد، ارتباط خود را از هر لحاظ با نظام قضایی و تصویر پردازی سنتی و تاثیر آن بر روابط اجتماعی، به ویژه رابطه‌ی طرد متقابل میان کار و فرهنگ، قطع کرد. به این منظور، جنبش آوانگارد قبل از هر چیز دست به ایجاد قوانین تصویرشناسی جدیدی زد: قوانین غیر بیان گر، غیر عینی و «انتزاعی». این موضوع حاوی دو جنبه بود: جنبه‌ی منفی آن، این بود که جنبش آوانگارد کار اضمحلال سه بُعد نمایی را به انجام رساند، و جنبه‌ی مثبت، آن بود که آثاری انتزاعی آفرید و در آن‌ها مقولات درک زیبایی‌شناختی و امکانات ظاهری عمل نقاشی، یعنی تمامی پشتوانه‌ی مادی خود شامل رنگ‌ها، مرزهای درونی و بیرونی اجزاء و میدان تصویر (فرم‌ها، ابعاد، مقیاس، ترکیب) و خلاصه تمام آن چه را که موندریان «امکانات شکل آفرینی» می‌نامید، عناصر ابتدایی و تغییرناپذیر ثبت هر نوع موضوع نقاشی را به عینیت در آورد.

اما این گونه رجعت تحلیلی به عناصر کلی شکل آفرینی، فقط جنبه‌ی نظری نداشت. و در واقع، هدف آن فراهم آوردن امکان پایه گذاری هنری بود، که بار دیگر وظیفه‌ی اجتماعی فعالی را عهده دار شود. این صورت‌گرایی انتزاعی می‌بایستی امکان می‌داد، تا میان روش‌های شکل آفرینی و فن مدرن، چنان ارتباط هم‌گونی ایجاد شود که هنر بر تولید برتری واقعی بیابد. با این مفهوم، مکانیک یا فناوری به طور عام، به مقام و موقعیتی عالی و به روز برای هر نوع ساخته‌ی مصنوعی، که در آن تسلط محاسبات ذهن بر روی ماده به وقوع

می‌پیوندد، تبدیل می‌شدند. از نظر جنبش آوانگارد، فن مدرن به عنوان کاربرد الگوهای علمی، می‌بایستی در زمینه‌ی عناصر نقاشی نیز الگوهای ترکیبی جدیدی را ابداع می‌کرد که در عین حال برای کاربردهای فنی - به ویژه در زمینه‌ی معماری، شهرسازی و محیط زیست - نیز مناسب باشند. به بیان دیگر، این امر تایید صریح این مطلب بود که نقاشی در تهیه‌ی طرح‌های کلی و انتزاعی سازمان دهی فضای اجتماعی نقش موثری دارد. به فرض آن که این کاربرد نمی‌توانست به طور مستقیم در اجتماع صورت گیرد، مساله‌ای که نه موندریان، نه مالویچ و نه تاتلین هیچ کدام بدان باور نداشتند، باز هم هنر نقاشی

قصد داشت تاثیرات بصری و کیفیت‌های فضای اجتماعی را - که به شکلی مجازی عمل کرد اشیاء فنی را به خصوص در محیط شهری تعیین می‌کرد - سازمان دهی کرده و در اختیار گیرد.

بنابراین، نقاشی آوانگارد، هنر و فن یا هنر و غیر هنر و یا فرهنگ هنری و آن چه را که حاصل کار و روزمرگی زندگی انسانی بود، رو در روی یک دیگر قرار می‌داد. نقاشی آوانگارد تلاش داشت، تا مرزهایی را که سبب جدایی و حذف متقابل این دو قلمرو می‌شد، از بین ببرد. به بیان دیگر، هنر فرمالیستی اوایل دوران آوانگارد با نوعی طرف داری از تولید صنعتی و فناوری، یا دست کم طرف داری از مقایسه و حتا پیوند دادن فعالیت عمومی و فعالیت هنری، نسبت به هر نوع فرهنگ امتیاز قابل شدن، موضعی منتقدانه اتخاذ کرد و کوشید عمل کرد هنری‌یی را که به لحاظ ماهیت فرهنگی روابط اجتماعی به واقع منتقدانه باشد، جای‌گزین عمل کرد ایدئولوژیکی هنر کلاسیک کند.

اما فریب تاریخ و یا بهتر بگوییم فریب نظام اجتماعی این بود، که چنین نقد خشنی - که به نام فرهنگ هماهنگی با توانایی‌ها و شیوه‌های نوین کار اجتماعی، با فرهنگ نخبگان به جدال برخاسته بود - بلافاصله خنثی گشت. پس، آثار هنر آوانگارد مورد توجه جامعه‌ای قرار گرفت که گسترش عظیم فنی آن، ساختار تبعیض را تقویت می‌کرد. در واقع، این توجه در قالب فرهنگی که می‌توان آن را برای مشخص کردن شیوه‌های نوین انقیاد ایدئولوژیکی آن «فرهنگ توده» نامید، به وقوع می‌پیوست. انتزاع و صورت‌گرایی ترکیبی در شرایط هم‌خوانی با فرایندهای فناوری می‌توانستند به خدمت استراتژی فن سالارانه‌ای که نقطه‌ی مقابل مقاصد انتقادی جنبش اولیه‌ی آوانگارد بود، اما هنرمندان هرگز در مقابل آن چیزی جز نیروی تخیل در اختیار نداشتند، در آید. بدین شکل، هنری که مدعی شورش و نافرمانی بود، به یک هم‌پیمان و متحد بدل شد و اهداف آن تنها به این دلیل که آثارش دیگر بی‌وقفه به کالا تبدیل می‌شدند، به تباهی گرایید. سازش‌های اجباری یا داوطلبانه با نظام فن‌سالاری، ابتدا در پژوهش‌های «هنر کاربردی» در انگلستان از قرن نوزدهم و پس از آن در فرانسه تجلی یافت و شکل مدرن خود را نه تنها در تولید انبوه هنر به اصطلاح فناورانه، بلکه به شکلی بنیادی‌تر در طراحی صنعتی

و ایدئولوژی کاربردگرای آن باز یافت. در حالی که قرن نوزدهم واقعیت‌های فنی و صنعتی را با بهره‌گیری از عناصر نقاشی به نمایش می‌گذاشت، هنر فناورانه - و به ویژه طراحی صنعتی - به گونه‌ای تنزل دادن و فروگاهی زیبایی در سطح عمل کرد 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 به میان می‌کشید، که تولید صنعتی همواره بهتر از قبل نیازهای متنوع و روزافزون جامعه‌ی بشری را برآورده می‌کند. با این حال، چنین به نظر می‌رسید که محاسبه‌ی منطقی «فایده» تنها می‌تواند از طریق معادله‌ی شکل و عمل کرد صورت گیرد. از این طریق بود، که شیئی مفید به مفهوم کامل و دقیقی که زیبایی‌اش را تشکیل می‌داد، دست می‌یافت. در واقع، زیبایی‌شناسی صنعتی یک هدف دوگانه‌ی پنهان در خود را دنبال می‌کرد: از یک سو، تلاش می‌کرد با تعدیل شکل شیئی به گونه‌ای که بر عمل کرد مفید و کارایی فنی خود دلالت داشته باشد، از دخالت‌های شخصی و روابط نمادینی که در خلق شیئی هنری و غیر صنعتی وجود داشت، جلوگیری نماید و از سوی دیگر، با استخراج شکل‌ها از انواع ترکیب‌های جدیدی که در آن نشانه‌های یک کارآمدی فنی به اصطلاح سخت و جدی و دائمی در حال پیش رفت تجدید سازمان دهی می‌شد، آن‌ها را وارد روند اقتصادی و ایدئولوژیکی رایج می‌کرد. طرح صنعتی به دلیل آن که همیشه تازه بود و هزینه‌ی زیادی در برداشت، نقش یک الگو را بازی می‌کرد؛ اما همواره الگویی بی‌دوام، دست نیافتنی یا غیرواقعی. در واقع، موجودیت طرح صنعتی - به خودی خود - تنها به تنوع فرم‌های تولید شده وابسته بود؛ یک الگوی وهمی، که از همان لحظه‌ی اندیشه شدن، تحت قوانین تولید انبوه قرار می‌گرفت.

این تکرار الگوها در تولید انبوه بر اساس سلیقه‌ی روز، البته روندی بی‌خطر نبود. و در واقع، یک بازی دیگر تنوع متغیرهایی را که مشخصه‌ی کارایی فنی طرح صنعتی بودند، تعیین می‌کرد؛ بازی تبعیض و سلطه‌ی اجتماعی، که هم‌زمان در سه زمینه رخ می‌داد. از یک سو، تجدید دائمی الگوهای فناورانه‌ی مطلوب و تعمیم بلافاصله‌ی آن‌ها در شکل انبوه، تولید و مصرف روز افزون را بر حسب اراده‌ی عینی نظام اجتماعی تعیین می‌کرد؛ و

از سوی دیگر، تنوع فرم‌ها، مشخصه‌ی فنی اشیاء را به گونه‌ای همواره قابل بهبود نشان می‌داد و به این ترتیب، نوعی اسطوره‌ی مدرن از سعادت و خوش بختی و رضای هر چه بیش‌تر خواست‌های سخت‌گیرانه‌تر و متنوع‌تر را شکل و سازمان می‌داد. در واقع، این خواست‌ها خود از طریق منطق سلیقه‌ی روز ایجاد شده بودند: در نهایت، یک شیئی فنی به یک وسیله‌ی بی‌فایده تبدیل می‌شد و ارزش کاربردی خود را از دست می‌داد. اگر چه به کارگیری این اشیاء با هیچ گونه نیاز و استفاده‌ی واقعی ارتباط نداشت یا دست کم ارتباط آن بسیار فرعی و حاشیه‌ای بود، تنها ارزش زیبایی کاربردی آن‌ها برای تولید کنندگان‌شان این بود، که - به رغم تفاوت‌های صوری که با یک دیگر دارند - نشان‌دهنده‌ی معیار و میزان جای‌گیری و موقعیت هر کدام از آن‌ها در سلسله مراتب اجتماعی بود.

به این ترتیب، می‌توان به علت واقعی تفکیک انتزاعی علم، هنر و فن و قوف یافت. این بهایی بود، که پیش رفت عینی علوم و فنون می‌بایستی هزینه می‌کرد. اما در مورد تمایز و تقابل کم و بیش مغرضانه میان هنر و فن به طور اخص، باید بگوییم که این تفکیک مانند هر نوع تفکیک دیگری از طریق نادیده گرفتن یکی از آن دو به نفع دیگری اتفاق افتاد. جامعه‌ی صنعتی با تبعید هنر به قلمرو عمل کرده‌های غیر ضروری، و با حاشیه‌ای قلمداد کردن آن، هدف اساسی خود را به وضوح کارایی فنی اعلام نمود. و از آن پس، آرمان کمال‌پذیری فنی و صوری، غالباً فقط بهانه‌ای در دست قانون بازده روزافزون و تولید شتاب آلود بود. در واقع، چنین است که شگردهای مرسوم و مد روز در بازی به اصطلاح زیبایی‌شناسانه‌ی الگو و تولید انبوه، یا بازی تنوع متغیرهای بی‌پایان، به سمت گسترش نظارت اجتماعی بر مفهوم و تخیل در زمینه‌ی تولید فرم‌ها گرایش دارد.

توضیحات:

- ۱- لغت نامه‌ای چهار جلدی است، که بین سال‌های ۱۸۶۳ و ۱۸۷۳ توسط امیل لیتره، واژه‌شناس فرانسوی، تنظیم شد.
- ۲- Jean - Baptiste Colbert سیاست‌مدار فرانسوی (۱۶۱۹-۱۶۸۳).
