پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
کتابخانه مرکزی
بخش نشریات

مقاله

سرشت اجتماعی - تاریخی پیوند هنرمند با مردم

● آدولفو سانچز وازکوئز
○ پرویز بابایی

هنرمندان ما در جامعه‌ی ویژه‌ای زندگی می‌کنند؛ جامعه‌ای مبتنی بر سرمایه‌ی آنان. در این جامعه روابط مشخص و مؤثری را با انسان‌های دیگر دارند. به عبارت دیگر آنان بخشی از سازمان‌یابی اجتماعی ویژه را تشکیل می‌دهند. این بدین معناست که آزادی آفرینش آنان نمی‌تواند بیرون از مناسبت با دیگران و خارج از روابط واقعی و فعالِ ویژه‌ی جامعه‌ی سرمایه‌داری برقرار شود. اگرچه ممکن است آنان از آزادی وهمی و صرفاً ذهنی خرسند باشند. سخن کوتاه، نمی‌توان در جامعه‌ای زندگی کرد و از قید و بند آن آزاد بود. اکنون پرسش این است: رابطه‌ی میان آزادی آفرینش و نیاز به حضور در رابطه‌ی با دیگران، با مردم، در جامعه‌ی سرمایه‌داری چیست؟ هنرمند، انسانی است که نیازی درونی برای آفرینش هنری در خود احساس می‌کند؛ زندگی او اساساً در تحقق نیروهای ضروری او به صورت موضوعی هنری معنا می‌یابد. جاری شدن انرژی‌های جسمی و روحی او به هر سمتی که مخالف و مغایر با گوهر واقعی وی باشد به معنای فلج کردن هستی اوست. اما هنرمند عضوی از جامعه‌ای خاص است و باید در چارچوب امکاناتی که آن جامعه به وی می‌دهد هنرآفرینی کند. برای این‌که استعداد ذاتی او از مسیر واقعی‌اش منحرف نگردد، فعالیت آفرینشی او ضمن آن‌که باید وسیله‌ای برای تکامل شخصیتش باشد، باید وسایل معیشت وی را نیز تأمین کند؛ یعنی کار وی در عین حال که تحقق نیروهای خلّاق او را ممکن می‌سازد، بقای جسمانی او را تضمین نماید.

شرایط زندگی مادی هنرمندان، هم سرشت رابطه‌شان را با مصرف‌کننده (مردم) و هم جایگاه اثر هنری را در چارچوب سلسله مراتب مفروضی از روابط اجتماعی معلوم می‌کند. این نیز به سهم خود، به مرحله‌ی تکامل تولید مادی و پیوندهایی بستگی دارد که مردم، مستقل از اراده‌شان در سیر تکامل تولید مادی به هم می‌رسانند.

در جامعه‌ی یونان باستان، هنرمند برای جماعت Commiunity برای دولت ـ شهر می‌آفرید؛ به‌عبارت دقیق‌تر چیزی نظیر مشتری یا سفارش‌دهنده‌ی خصوصی وجود نداشت و بنابراین از تولید برای بازار آزاد خبری نبود. دولت ـ شهر (**پولیس**) جماعتی از مردم آزاد بود که کار بدنی در آن وظیفه‌ی اصلی بردگان بود. آزادی، محتوای طبقاتی مشخصی داشت؛ با این همه در چارچوب مرزهایی که بنیان آن بر کار بردگان استوار بود، میان فرد و جماعت هماهنگی معینی وجود داشت. دموکراسی برده‌داری آتن کوششی بود برای سازمان دادن افراد در جماعت زیر حاکمیت قانون یا عقلانیتی که فراتر از افراد بود، که البته به واسطه‌ی آنان ایجاد شده بود. برای شهروندان آتن افتخاری بالاتر از عضویت‌شان در **پولیس** نبود. اگرچه لحاظ کردن منافع شخصی فراتر از منافع جماعت، گمراهی و ضلالت محسوب می‌شد. ارسطو، خوارشمارنده‌ی اخلاقِ فردمدارانه‌ای که می‌کوشید خود را فراتر از اخلاق اجتماعی قرار دهد می‌گفت: «کسی که در جست و جوی خودکفایی فردی است می‌خواهد مانند یک خدا زندگی کند، اما درواقع مانند جانوری خواهد زیست.»

هنرمند نیز ـ از آن‌جا که عضوی از **پولیس** بود ـ تصور می‌کرد که تنها در گنجایش‌اش مانند شهروندی در خدمت پولیس می‌توانست استعداد خلّاق خود را تکامل بخشد. دولت ـ شهر نیز به سهم خود هنر را نه فعالیتی غیرضرور یا وسیله‌ای برای کسب ثروت مادی، بلکه بیشتر وسیله‌ای برای آموزش مردم بر طبق آرمان‌های

■

شرایط زندگی مادی هنرمندان، هم سرشت رابطه‌شان را با مصرف‌کننده (مردم) و هم جایگاه اثر هنری را در چارچوب سلسله مراتب مفروضی از روابط اجتماعی معلوم می‌کند.

جماعت می‌دانست. ویژگی تولید هنری به نوع تولید مادی بستگی داشت. در یونان باستان، انسان همواره هدف تولید بود، به خلاف جهان سرمایه‌داری که در آن تولید هدف انسان و ثروت (به معنای ارزش مبادله) هدف تولید است.

هنر یونان باستان پرورش یافته‌ی ایمانش به زیبایی و کرامت انسان آزاد یعنی شهروندِ **پولیس** بود. چنان‌که سوفوکل در آنتیگون می‌نویسد: «در طبیعت، نیروهای الهی بسیاری وجود دارند، اما هیچ چیز نیرومندتر از انسان نیست». این انسان، یعنی شهروندی آزاد، که در مرزهای طبقه و شهر محدود بود، گسترده‌ترین فرصت‌ها را برای تکامل استعدادهایش در اختیار داشت و موضوع، هم تولید مادی و هم آفرینش هنری بود. دولت ـ شهر تا جایی که هنر به شکل‌گیری اندیشه‌ها و روحیات شهروندانش یاری می‌رساندمشوق و پشتیبان آن بود. این امر انتقاد گزنده‌ی افلاتون را از شعر (کتاب دهم **جمهوری**) توضیح می‌دهد: زیرا افلاتون تصور می‌کرد که شعرا با توجه به ظواهر، به‌جای واقعیت‌ها و با تاثیر گذاشتن بر منفی‌ترین جنبه‌ی روح، یعنی شهوات، از فعالیت‌شان مانند ابزار اصلاح مدنی و معنوی استفاده نکردند. اهمیت سیاسی و اجتماعی واگذار شده به هنر از این‌جا برمی‌آید که دولت ـ شهر به تماشاگران، مخاطبان و مصنفان تراژدی یونان یارانه می‌پرداخت. در مورد هزینه‌های هنری که به رقم چشم‌گیری سر می‌زد، هیچ‌گونه خسّت و محدودیتی روا نمی‌شد؛ زیرا هنر دارای خصلت ویژه‌ای بود که شهروندان آتن آن را ضرور و اساسی می‌دانستند. اگرچه تولید هنری همان هدفی را داشت که تولید مادی؛ یعنی تولید برای انسان، به هنر ـ که به تکامل معنوی اعضای جماعت یاری می‌رساند ـ همانند فعالیت مولد نگریسته می‌شد. هنرمند مولدِ ایده‌ها، زاینده‌ی زیبایی جسمی و روحی بود و این آن چیزی بود که مصرف‌کنندگان ـ جماعت ـ در جست و جوی آن بودند و آن را تشویق و ستایش می‌کردند.

در سده‌های میانه، هنرمند و مردم به حفظ پیوند مستقیم ادامه دادند، اما مشتری و سفارش‌دهنده دیگر نه دولت، که کلیسا بود.[1] کار ویژه‌ی سیاسی هنر جای خود را به کار ویژه‌ی دینی‌اش مانند وسیله‌ای برای ارتقا و گسترش ایمان و ابزار شکل‌گیری و اعتلای شعور مذهبی داد. چنان که مشهود است نخستین نویسندگان مسیحی نکوشیدند دشمنی خود را با هنر، به‌ویژه هنرهای تجسّمی پنهان کنند؛ زیرا در آن خطر بت‌پرستی را می‌دیدند. این رویکرد، بر طبق اعتقادشان به انشقاق بزرگ میان جسم و روح بود که آشکارا هر گونه فعالیت حسّی و بنابراین هر نوع فعالیتی نظیر هنر را که نمی‌توانست فعالیت ملموس و حسی را رها سازد خوار می‌شمردند. سرنوشت هنر، سرنوشت شمایل‌پرستی بود که کلیسا در نخستین سده‌های حضور خود مخالفت خود را با آن اعلام کرده بود. آتشین‌ترین مدافعان این رویکرد در داخل کلیسا شمایل‌شکنان بودند که دفع شرک حسّانی و بت‌پرستی تصویری ملازم با آن را وظیفه‌ی خود می‌دانستند. آنان با این نماد ـ که به نظرشان تأکید بیشتری به عنصر روحی می‌داد ـ مخالفت می‌کردند. بعدها در سده‌های میانه ـ که کلیسا احساس امنیت و پیروزی می‌کرد ـ کوشید بر عنصر روحی، نه از راه اسلوب‌مند کردن زیرکانه‌ی نماد، که از رهگذر شکل ملموس‌تر و حسّی‌تر تصویر تأکید ورزد. اما آن‌چه شمایل‌شکنان را متقاعد کرد و آن‌چه سرانجام کلیسا را به رسمیت دادن و شناسایی هنر واداشت، ارزش هنر برابر ابزاری آموزشی بود. در عصری که خواندن و نوشتن ویژه‌ی اقلیتی ناچیز بود، هنرهای نمایشی، واجد ظرفیتی برای رساندن محتوا و پیام دینی بودند و در عین حال با هماهنگی خط و رنگ‌شان مردم را به نشاط می‌آوردند. به این ترتیب شخص بی‌سوادی می‌توانست واقعیت را به واسطه‌ی تصویر درک کند. «پاپ گریگوری» در حوالی پایان سده‌ی ششم می‌گفت: «نقاشی برای بی‌سوادان می‌تواند آن چیزی باشد که ادبیات برای باسوادان هست.»

از لحظه‌ای که هنر مانند ابزار بی‌نظیر و ارزشمندی برای آموزش به‌شمار آمد، کلیسا مصرف‌کننده‌ی هنر شد و آن را در خدمت دین

درآورد. هنر فی‌نفسه سرشتی مقدس نداشت، اما به مثابه‌ی ابزار کارآمدی برای مبارزه با جهل توده‌ها خدمت کرد. در عین حال کسانی را که دارای حساسیت و فرهنگ ممتازی بودند محظوظ می‌داشت.

اگرچه کار ویژه‌ی هنر تغییر یافته بود، رابطه‌ی تولیدکننده‌ی هنری با مشتری، مستقیم و بی‌واسطه باقی ماند. هنرمندان برای ارضای مشتری‌شان (کلیسا) کار می‌کردند و از آن‌جا که هدف هنر آموزش و پرورش انسان بود، هنرمندان به مواعظ و دستورات کلیسا گوش می‌سپردند که تعیین می‌کرد چه مضامینی با کار ویژه‌ی نقاشی مناسب است و به این‌گونه آن را به نوعی انجیل و به صورت شمایل برمی‌گرداندند. هنر (نقاشی، پیکرتراشی و معماری)، به‌رغم کار ویژه‌ی آموزشی‌اش تابع محتوای ایدئولوژیک دینی باقی ماند؛ یعنی این دین بود که رویکرد هنرمند با واقعیت را تعیین می‌کرد: نمایش جلال و شکوه واقعیتی متعالی. بنابراین هنر فراتر از رئالیسم بود: شکلی از نقاشی بود که واقعیتی ماورای طبیعی را به واسطه‌ی واقعیتی داده شده و معین در معرض نمایش می‌گذاشت.

بنابراین در هنر سده‌های میانه می‌توان از فایده‌ی پرورشی یا دینی آن سخن گفت که به هیچ‌رو استفاده‌ی مادی در برنداشت. اثر هنری فراتر از هر فایده‌ی سودجویانه تلقی می‌شد. آثار هنری نه به معنای مادی که به معنای ایدئولوژیک و معنوی مولّد به شمار می‌آمد.

هنرمند تابع خواسته‌های سفارش‌دهنده‌ی خود بود، اما این تابعیت عملاً متضمن تعارضی نبود؛ زیرا خود هنرمند در اعتقاد دینی مشتریان خود ـ کلیسا و مؤمنان ـ سهیم بود که از او می‌خواستند این اعتقاد را ابراز کند. هر تضادی هم که ممکن بود میان شخصیت هنرمند و دستورات کلیسا و خواسته‌های مردم به‌وجود آید، این اشتراک ایدئولوژیک و دینی که بازنمود اشتراک منافع بنیادی هنرمند و مردم بود بر هم نمی‌خورد.

اگرچه هنرمندان مستقیماً برای کلیسا کار می‌کردند، مناسبات میان آنان با مردم متنوع بود. از آغاز سده‌های میانه، هنرمند با مصرف‌کننده به‌واسطه‌ی کارگاه وارد رابطه‌ای شد که کار اعضای آن را به لحاظ هنری و فنی هماهنگ می‌ساخت. این سرانجام، محدودیتی در شخصیت خلّاق هنرمند به‌وجود آورد؛ به این سبب در میان هنرمندان بیش از پیش این نیاز قوت گرفت که خود را از وساطت این نهاد خلاص کنند و وارد رابطه‌ی مستقیم و بی‌واسطه‌ی با مردم شوند. اما آزادی کارِ خارج از کارگاه باعث رقابت گشت؛ آن‌گاه هنرمند ناچار شد خویشتن را از رقابت خلاص کند و به این‌گونه بار دیگر سازمان‌هایی را برای حمایت از منافعش تشکیل دهد. این مؤسسه‌ی جدید بر خلاف کارگاه پیشین، شخصیت خلاقه‌ی هنرمند را زیر سؤال نمی‌برد؛ یعنی کار او را با ضابطه‌های هنری ثابت تنظیم نمی‌کرد، بلکه می‌کوشید منافع شخصی گوناگونی را که به‌طور جمعی تهدید به رقابت می‌شدند هماهنگ کند. این گروه‌بندی جدید صنف قرون وسطایی بود.

سرانجام کلیسا به عنوان مشتری یا سفارش‌دهنده‌ی انحصاری تقریباً کنار رفت؛ شهرداری‌ها و دربارها نیز حامی هنرمند شدند و با نخستین جلوه‌های پیدایش بورژوازی شهری در اواخر سده‌های میانه، مشتریان منفردی برای نخستین بار پدید آمدند. اما رابطه‌ی میان تولیدکننده و مصرف‌کننده‌ی هنری تغییر نیافت؛ این رابطه به طور مستقیم باقی ماند که هدف آن ارضای خواسته‌های مشتریِ از پیش معینی بود با ذوقیات و نیازهایی که برای هنرمند شناخته بود. هنرمندان نه برای مردمی انتزاعی، غیرشخصی و ناشناخته، بلکه برای مشتری خاص اعم از کلیسا، شهرداری یا یک شخصیت، تولید می‌کردند. تولید و مصرف در رابطه‌ای مستقیم بودند؛ از واسطه خبری نبود. هنرمند هنوز گرفتار نیروی کور و متغیر بازار نشده بود، اما هنوز او از آن‌چه منظور خریدار آزاد بود ـ خریداری که چهره‌ی او را هرگز ندیده بود ـ ایده‌ای نداشت.

آن‌چه در سده‌های میانه فقط گرایش ناچیزی بود، در دوران نوزایی (رنسانس) به‌صورت رابطه‌ی مسلط تولیدکننده ـ مصرف‌کننده درآمد. جایگاه اجتماعی مصرف‌کننده تغییر یافت، سفارش‌های کلیساها یا شهرداری‌ها راه را برای

■

آنتیگون می‌نویسد: «در طبیعت، نیروهای الهی بسیاری وجود دارند، اما هیچ چیز نیرومندتر از انسان نیست».

■

هنر یونان باستان پرورش یافته‌ی ایمانش به زیبایی و کرامت انسان آزاد یعنی شهروندِ پولیس بود.

سفارش‌های افراد مشخص هموار کرد و این افراد دیگر منحصراً امیران، اشراف یا اسقف‌ها نبودند، بلکه بورژواهای ثروتمند نیز در شمار آنان قرار گرفتند. با این همه، ماهیت رابطه‌ی میان تولیدکننده و مصرف‌کننده تغییر نیافت و هنوز رابطه‌ی مستقیم و شخصی ادامه داشت. اگرچه کار ویژه‌ی آن از اشاعه‌ی ارزش‌های فراطبیعی به تجلیلِ افتخارات این جهانیِ یک پادشاه و یک شهر، تزیین زندگی ملال‌انگیز بورژوایی ثروتمند یا شکوه بخشیدن به جایگاه اجتماعی نوین او آغاز به تغییر کرد. هنرمند هنوز برای مشتری خاصی تولید می‌کرد. رابطه البته دیگر حاوی وحدت ایدئولوژیکی که ما در سده‌های میانه شاهد آن بودیم، نبود. وانگهی هر اندازه مشتری منفرد زیاد می‌شد، هنرمند ناگزیر بود ذوقیات و نیازهای گوناگون را برآورده سازد. همه‌ی این‌ها ضرورتاً بر هنرمند تأثیر می‌گذاشت؛ زیرا هر قدر او ناگزیر می‌شد ذوق‌های بیگانه با خود را ارضا کند، آزادی کمتری احساس می‌کرد. بدین‌گونه میان شخصیت خلاق هنرمند و گرایش‌های مصرف‌کنندگان منفرد تعارض پدید آمد، اما به سبب توافق مشترکی که هنوز میان تولیدکننده و مصرف‌کننده وجود داشت ـ که به موجب آن آثار هنری بالاتر از هر چیز آفرینش معنوی بود ـ این تعارض چندان ریشه نگرفت. مناسبات میان تولیدکننده و مصرف‌کننده برای هر دو طرف راضی‌کننده نبود، اما این آن شیوه‌ی بنیادی‌ای را که برحسب آن، قدر اثر هنری دانسته می‌شد، از میان برنداشت. اگرچه مصرف‌کننده از لحاظ فیزیکی صاحبِ اثر هنری بود، احساس نمی‌کرد که واقعاً مالک آن است، مگر آن‌که از لحاظ روحی به آن تعلق خاطر پیدا می‌کرد؛ یعنی وارد رابطه‌ی زیباحسیک و عقیدتی با آن می‌گشت.

ظهور حامی و مشوقِ منفرد، این رابطه را ماهیتاً تغییر نداد؛ رابطه‌ای که به اتکای آن هم تولیدکننده و هم مصرف‌کننده هنر را مانند تولیدی معنوی می‌دیدند که هنگام سنجش با معیار تولید مادی ***غیرمولد*** می‌گردد. نهادِ حامی‌گری patronge تغییراتی را در موقعیت اجتماعی هنرمند فراهم آورد، اما سرشت فعالیت او را تغییر نداد. هنرمند با پناه جستن به حُسن نیّت یک ممدوح یا مشوق، بار دیگر کوشید خود را مانند سده‌های میانه از شرّ رقابتی که هستی مادی او را دائماً تهدید می‌کرد خلاص کند. او در ازای پیشکشی دادن یا تقدیم کردن فراورده‌های کار خلاقش به او امنیت نسبی و مادی خود را تضمین می‌کرد.

هنرمند همواره ناگزیر بوده است نیاز به بیمه کردن هستی مادی‌اش را با مسأله‌ی آزادی خلاقیت خود آشتی دهد. در هر دوره‌ای از تاریخ، این آشتی دادن، معمابرانگیز و مشکوک بوده است. هنرمند همواره برای ادامه‌ی زندگی و ادامه‌ی خلاقیت خود به ضد هر نوع موانع تلاش کرده است. امرار معاش و هنرآفرینی بدون وارد شدن به تعارضی بنیادی به یکدیگر نزدیک و دور شده‌اند. در طیّ سده‌ها، شرایط هستیِ هنرمند، شرایط مادی کار خلاق او را تشکیل می‌داد، اما هنرآفرینی وی شرط مادی هستی او نبود. هنرمند در جست و جوی پشتیبانی یک حامی، کوشید به خطرات ناشی از یک هستیِ سؤال‌برانگیز تحت شرایط رقابت پایان دهد. اما این به‌طور طبیعی بر امکانات هنرآفرینی او تأثیر گذاشت؛ زیرا روابطی که او را به مصرف‌کننده پیوند می‌زد، محکم‌تر کرد. این رابطه او را از اجبار خوش‌آیند کردن خود در نظر مشتریان منفردِ گوناگونی که فاقد حساسیت هنری بودند خلاص نمود؛ او را از نیاز به انحراف از استعدادهای هنری‌اش به سمتی بیگانه با هنر و بالاتر از همه، از نگرانی دائمی ناشی از رقابت خلاص کرد. اما این عوامل مثبت، این زیان را هم داشت که هنرمند ناگزیر بود برای مشتری یا حامی خاصی که حق انحصاری سفارش آثار به او را داشت هنرآفرینی کند. به این ترتیب هنرمند، هستی مادی خود را به بهای وابستگی جدیدی بیمه می‌کرد.

خطرناک‌ترین نتیجه‌ی حامی‌گری خصوصی، فروکاسته شدن سرشت مردمی و اجتماعی هنر بود؛ یعنی محدود شدن گنجایش هنرمند و نیاز به گفت‌وگوی مستقیم با جامعه، مانند هنر سده‌های میانه و نقاشی‌های دیواری (فرسک) دوران رنسانس. اما به رغم این محدودیت‌ها هنوز نمی‌شد واقعاً از تضاد میان هنرمند و جامعه سخن گفت؛ زیرا آفرینش هنری هنوز به مثابه‌ی تولید معنوی تلقی می‌شد و جست و جوی ارزش‌های یارانه‌ای در اثری هنری ارزش آن مانند تولید معنویِ خارج از ملاحظات سودجویانه فرض می‌شد، که همیشه به تولید مادی پیوسته بود. حامی می‌توانست ارزش هنر را مانند ابزاری برای تأیید اعتبار اجتماعی خود قدرشناسد. اگرچه هنرمند به خاطر هستی مادی‌اش وابسته به حامی بود، حامی نیز به معنای معینی اعتبار اجتماعی خود را به اعتبار هنری آثار خلق شده زیر حمایت او تأمین می‌کرد. در نتیجه، هنرمند از آزادی معینی در انتخاب مضامین و به‌ویژه در گزینش فنون و وسایل بیان هنری برخوردار بود. تا آن‌جا که به محتوای عقیدتی مربوط می‌شد، هنرمند به‌طور کلی در همان دنیای معنوی حامی به‌سر می‌برد و در همان ایده‌ها و ارزش‌ها سهیم بود. در مواردی که هنرمند می‌کوشید میان خود و محیط اجتماعی‌ای که به آن وابسته بود فاصله و تفاوت ایجاد کند، از رهگذر عظمت هنر خود و با اثبات

برتری معنوی خود، فراگذشتن از مرزهای ایده‌ها و عواطف اجتماعیِ مسلط بدون به مخاطره افکندن پیوندهای مادی‌اش با حامی خود بدین امر توفیق می‌یافت.

اگرچه هنرمند نابغه‌ای در اثبات شخصیت و آزادی خلاق خود در محدوده‌ی مرزهای وابستگی تحمیلی نظام حامی‌گری توفیق می‌یافت، بدیهی است که هنرمندان پناه‌جوی یک حامی یا ممدوح، باید رابطه‌ی مستقیم و شخصی‌شان را با حامی یا ممدوح خود مانند محدودیتی بر تکامل هنرآفرینی‌شان تجربه کرده باشند. بنابراین هنرمندان می‌کوشیدند آزادی هنرآفرینی خود را با خلاص کردن خودشان از رابطه‌ی مستقیم و شخصی با یک مشتری یا سفارش‌دهنده بیمه کنند؛ یعنی با خلق اثری برخاسته از ذوق خودشان بدون در نظر گرفتن سفارش خاص. آنان آغاز به خلق آثاری کردند که ناشی از سلیقه و ذوق شخصی‌شان بود و این آثار را به مصرف‌کنندگانِ بالقوه تقدیم داشتند. هنرمند در حالی که به تأمین شرایط مادی هستی خویش نیاز داشت، می‌کوشید بی‌واسطه با مصرف‌کننده‌ی خود بستگی نیابد. او تلاش می‌کرد که مصرف‌کننده را در پس‌زمینه قرار دهد، تا آن‌جا که اجازه نمی‌داد، که سفارش خاصی، هنرآفرینی او را تعیین کند. برای انجام چنین کاری وی ناچار بود بازدهی خود را افزایش دهد تا به این‌گونه قادر شود آثاری را بدون فشارِ نیاز به ادامه‌ی حیات تقدیم دارد. به این ترتیب او خود را از نیاز هنرآفرینی بر طبق سفارش خلاص کرد. دیگر هنرمند خود را با ذوقیات مصرف‌کننده برای سفارش خاصی سازگار نمی‌کرد. درواقع دور دیگری آغاز شده بود. در حالی که در رابطه‌ی شخصی و مستقیم میان هنرمند و حامی، سفارش، تاریخ اثر را تعیین می‌کرد. در رابطه‌ی جدید اثر، برای تاریخ تحویل، مصرف‌کننده‌ی آتی خود را تعیین می‌کرد؛ به این‌گونه تولید یا هنرآفرینی بر مصرف سلطه یافت. هنرمند در هنرآفرینی‌اش دست پیش گرفت. هنگامی اثر خود را برای فروش عرضه می‌کرد که تقاضایی برای آن وجود داشته باشد.

اما این‌گونه رابطه‌ی هنرمند - مصرف‌کننده از دیدگاه تاریخی رابطه‌ای گذرا بود. این رابطه مانند شکلی از آزادی از وابستگیِ مستقیم به صورِ گوناگونِ حمایت‌گری پدید آمد. اگرچه نوع حمایت‌گری (عمومی یا خصوصی) به سبب سرشت اجتماعی خاص آن، تغییر یافت، معرف گذار میان رابطه‌ی اشرافی، شخصی بود که در قلمرو تولید هنری به وابستگی شخصی (که در عصر فئودالی در قلمرو تولید مادی نیز به ظهور آمد) و به رابطه‌ی اسماً آزاد میان هنرمند و مصرف‌کننده کشید، که ویژگی نمای جامعه‌ی بورژوایی کاملاً توسعه یافته می‌باشد. با توسعه‌ی سرمایه‌داری، این پیوندهای شخصی سرانجام از هم می‌گسلند. در مرحله‌ی نخست، هنرمند برای مصرف‌کننده‌ای تولید می‌کرد که او را از پیش می‌شناخت؛ در مرحله‌ی گذار، هنرمند درگیر رابطه‌ای شخصی با مصرف‌کننده‌ای شد که اثر خود را برای فروش به او می‌داد؛ در مرحله‌ی سرمایه‌داری پیوندهای ملموس و شخصی میان هنرمند و مصرف‌کننده گسسته می‌شود؛ هنرمند برای بیگانه‌ای (مصرف‌کننده‌ی آینده) تولید می‌کند که چهره‌اش را هرگز نخواهد شناخت، اما او را به رغم سرشت انتزاعی و نادیدنی، نمی‌تواند در طی هنرآفرینی نادیده گیرد. میان تولیدکننده و مصرف‌کننده دنیای غیرقابل دسترس و عجیبی دخالت می‌کند: بازار. هنرمند حتا برای مصرف‌کننده‌ی مشخصی که او را نمی‌شناسد و نخواهد شناخت تولید می‌کند: به‌عبارت دقیق‌تر او برای چیزی به همان اندازه انتزاعی یعنی بازار کار می‌کند.

هنرمند وقتی دیگر برای مشتری معینی کار نمی‌کند و به سفارش از پیش مقرری بستگی می‌یابد، تا حدی که این رابطه، غیرشخصی‌تر و انتزاعی‌تر می‌شود؛ یعنی تا حدی که او بیش از پیش برای بازار تولید می‌کند، احساس می‌کند که او آزادی خود را به دست آورده است.

این رابطه‌ی خاص، در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تحمیل شد. اگرچه نخستین نشانه‌ها را در دوران نوزایی (رنسانس) و در شکلی تکامل یافته‌تر در هلند سده‌ی هفدهم می‌توان سراغ گرفت.

هنرمند به این اندیشه رسید که این رابطه به بهترین وجهی با تمایل او به هنرآفرینی آزادانه هماهنگی دارد، اما آن در واقع به سبب سرشت ویژه‌ی تولید مادی تحمیل شد. این رابطه مقدر شد که در جامعه‌ی بورژوایی با یا بدون تأیید هنرمند، به صورت رابطه‌ی مسلط درآید. ما این رابطه را حتا در دوره‌ای که بورژوازی، پس از تأمین قدرت اقتصادی و سیاسی به آثار هنری علاقه‌مند شد به صورت تثبیت شده نمی‌یابیم. در این دوره به این آثار نه به‌عنوان کالای تجاری بلکه به مثابه‌ی اشیایی نگاه می‌کرد که مفهوم جدیدی از جهان، ارزش‌ها و ایده‌هایی که با منافع طبقه‌ی نوخاسته مطابق بود، به نمایش می‌گذاشت. در آن هنگام آثار هنری بیانگر ایده‌ها، احساس‌ها یا زیبایی بود و چیز دیگری هم از آن نمی‌خواستند. رابطه‌ی میان بورژوازی و هنرمندان در آن کشورهای اروپایی - که بورژوازی قدرت سیاسی و اقتصادی به دست آورد - در طی این مرحله چیزی بیش از تداوم روابط مستقیم و شخصی نبود که به این یا آن

صورت میان هنرمندان، اشراف و اسقف‌ها متداول بود. در عمل، رابطه‌ی قدیم و جدید کیفیتاً متفاوت نبود: از دیدگاه اقتصادی آثار هنری به صورت کار غیرمولد ادامه داشت و بورژوازی آن را به همان صورت پذیرفت. اگرچه بازدهی و فایده‌ی آن را در حوزه‌های اجتماعی و عقیدتی به رسمیت شناخت.

میان بورژوازی و هنرمند هنوز بازاری حایل نبود. خریدار بورژوا هنوز در جست و جوی آثار هنری به بازار نمی‌رفت؛ او یا از کارگاه هنرمند دیدن می‌کرد یا هنرمند را به خانه‌ی خود دعوت می‌کرد. به این‌گونه در جامعه‌ای که دیگر روابط سرمایه‌داری تولید بر آن حاکم شده بود، بورژوازی از هنری که منحصراً شاخه‌ای از تولید معنوی یعنی ابزاری عقیدتی و زیباحسّیکِ خارج از سلطه‌ی قوانین تولید مادی باشد راضی بود.

با انقلاب صنعتی سده‌ی هیجدهم، ثروت مادی افزایش یافت و بازارِ بی‌قرار، فرآورده‌های بیش و بیشتری را جذب کرد؛ مرزهای آن، گسترده‌تر از پیش گشوده شد و نه تنها به این سبب که بخش‌های تازه‌ای از تولید مادی در بازار ادغام شدند، بلکه بدین سبب نیز که فرآورده‌های معینی که تا آن زمان به سبب ارزش تجاری نادیده گرفته شده بودند آغاز به ورود به بازار کردند و تابع قوانین آن گردیدند. آثار هنری به‌ویژه تابلوهای نقاشی، تابع قوانین عام تولید سرمایه‌داری شدند و محترم‌ترین خلوتگاه‌های معنوی مورد حمله‌ی قدرت جدید، قدرت پول قرار گرفتند.

در زمان حاضر، تابلوی نقاشی نه فقط یک کالاست، بلکه وسیله‌ای برای معاملات قماری نیز هست. در پاریس هزاران هنرمند نقاش به نبرد بی‌رحمانه‌ای در میان خودشان مشغولند تا امکان ورود به بازارِ زیر نظارتِ گالری‌هایِ هنری نیرومند را به‌دست آورند. هنرمند می‌کوشد از این اراده‌ی انتزاعی و غیرشخصی بازار اطاعت کند، چون امرار معاش غالباً به خاطر خود ناگزیر در پی نوآوری و معمول کردن ارزش به اصطلاح ضربتی در کار خود می‌باشد. اما تنها آثار جدید نیستند که درهای گالری‌ها را به روی خود باز می‌کنند: آثار استادان قدیم نیز در آن‌ها با استقبال روبه‌رو می‌شوند و به‌عنوان سرمایه‌گذاری سالم پذیرفته می‌گردند. هنرمندان زنده باید با مردگان رقابت کنند. هنرمندان که زمانی بساط‌شان برچیده شده است و در محیط سرمایه‌داری به سیه‌روزی یا دیوانگی گرفتار شده‌اند، در میان بی‌رحم‌ترین رقیبان دیده می‌شوند. تا آن‌جا که به هنرمندان زنده مربوط است، موقعیت برای رقابت آزاد و آشکاری که در آن با وجود مزایای مساوی، بهترین‌ها گزیده شوند موجود نیست، بلکه موقعیت چنان است که هنرمندانی از گالری‌ها «موفق بیرون می‌آیند» که از متنوع‌ترین و پیشرفته‌ترین تبلیغات و شگردهای روابط عمومی سود جویند. این موقعیت که ویژه نمای کشورهای سرمایه‌داری پیشرفته‌تر است نشان می‌دهد که هنرآفرینی گالری‌های بزرگ نظیر گالری‌های پاریس و نیویورک تابع قوانین تولید مادی سرمایه‌داری باقی مانده‌اند. هنرمند به‌ویژه سینماگر که هنرآفرینی او نیاز به سرمایه‌گذاری هنگفت دارد ناگزیر است وارد رابطه‌ای با مصرف‌کننده شود که عینی و مستقل از اراده‌ی اوست و زیر سلطه‌ی قوانین تولید مادی است.

اما باید خاطرنشان ساخت که این پدیده را نمی‌توان به همه‌ی شکل‌های تولید هنری در جامعه‌ی سرمایه‌داری تعمیم داد. عده‌ی زیادی از نویسندگان و هنرمندان در کشورهای سرمایه‌داری هستند که از راه فعالیت ادبی و هنری امرار معاش نمی‌کنند؛ زیرا هنرآفرینی آنان اساساً خصلت تولید برای بازار به خود نمی‌گیرد. وانگهی در کشورهایی هم که در آن‌ها بازار کاملاً تثبیت شده و عده‌ی زیادی از نویسندگان و هنرمندان از فعالیت هنری خود به مثابه‌ی حرفه‌ای که معیشت آنان را فراهم می‌کند، استفاده می‌کنند، گروه مهمی از هنرمندان و نویسندگان غیرحرفه‌ای و آماتور هستند که از تأثیر مقتضیات بازارهای مورد نظرشان خارج‌اند.

سرمایه‌داری می‌کوشد تولید هنری به ویژه نقاشی و سینما را در حوزه‌ی تولید مادی جذب کند و آن را تابع قوانین خود نماید، اما این به این معنا نیست که این کوشش کاملاً یا عمدتاً موفق شده باشد. بسیاری از هنرمندان راستین به سرمایه‌داری پشت کردند، با آن به مخالفت برخاستند، جلای وطن کردند یا به رغم آن هنر آفریدند. هیچ هنرمند بزرگی منافع جامعه‌ی سرمایه‌داری را نستوده است. هیچ هنرمند راستین ***نیاز درونی*** برای هنرآفرینی را بر وفق خواسته‌ها یا ارزش‌های سرمایه‌داری احساس نکرده است. به رغم آن‌که سرمایه‌داری، برخی هنرها از جمله نقاشی و سینما را ناگزیر تابع قوانین تولید مادی خود کرده است، می‌توان فهرستی از نویسندگان، نقاشان، شاعران، موسیقی‌دانان و سینماگران ارائه داد که تحت رژیم سرمایه‌داری، هر کدام به قله‌ی هنرآفرینی صعود نمودند. هنر نه‌تنها به زندگی خود ادامه داده، بلکه ثمراتی عالی و باشکوه نیز به‌بار آورده است. بنابراین هنر دژی تسخیرناپذیر است که حتا در شرایط نامطلوب اجازه‌ی تجاوز به کسی نمی‌دهد. ■

۱- مراد نویسنده از هنر از این پس به ویژه هنر نقاشی و پیکرتراشی و معماری است.