هنرمند، تاریخ و جامعه

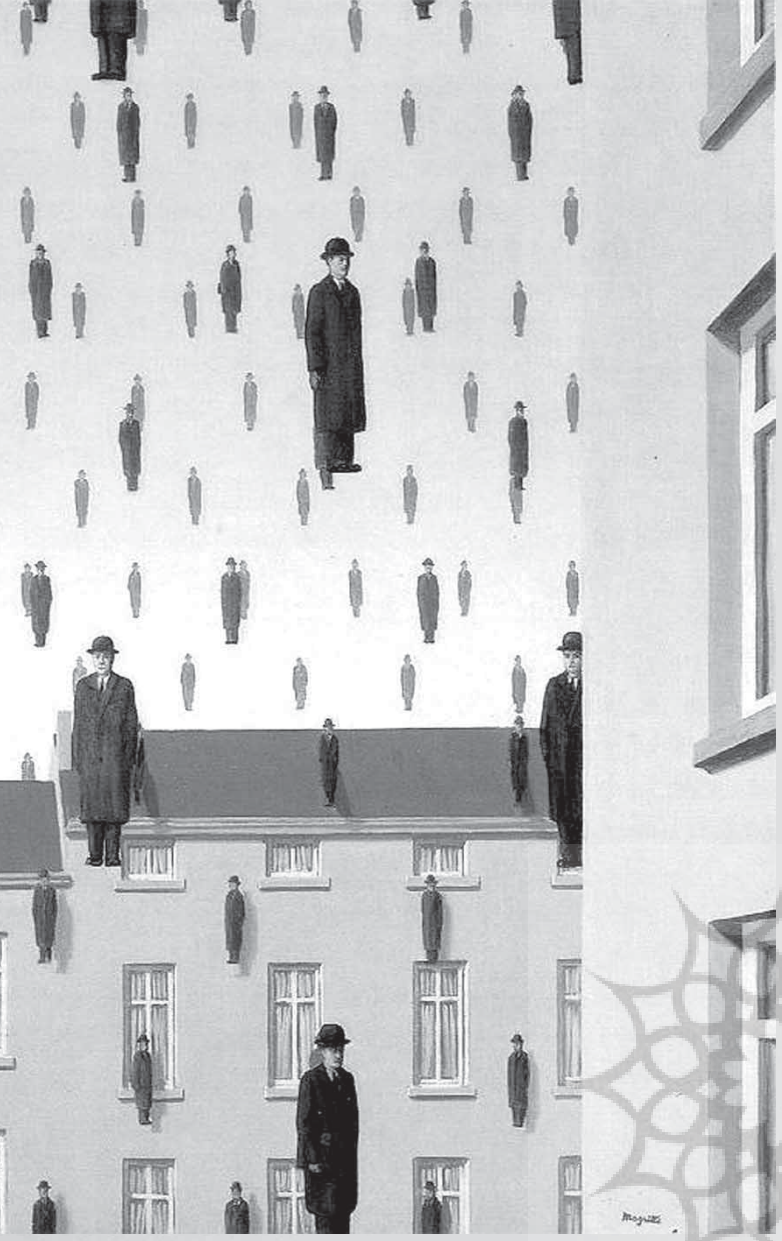
آنچه هر مؤلفی را به نوشتن وادار می‌سازد انگیزه‌ی نوآوری است که او در خویشتن احساس می‌کند. ماحصل کار هر چه باشد ـ داستان، شعر یا رساله‌ای علمی ـ عامل محرکه‌ای برای مخاطبان و حتی خود نویسنده است تا وارد فرآیندی در اجتماع شود که طی آن مخاطبان می‌توانند از چشم‌انداز نوشته‌ی فرد دیگری برای نگریستن به محیط خود سود جویند. عدم میل به آفرینش جهانی نو، فقدان شور بلندپروازی و نظریه‌پردازی حتی در میان مشاهیر ما چنان با کمبود نوآوری در حیطه‌ی کارکردهای اجتماعی هنر و ادبیات گره خورده است که به نظر می‌رسد امکان هر گونه طرح نو در افکندن در مباحث جامعه‌شناسی هنر و ادبیات دور از ذهن باشد.

مع‌الوصف در این مقاله کوشش شده تا نشان داده شود که چگونه برای به‌کارگیری توان فردی و یافتن آرمان‌های نو و تلاش برای تغییر و تحول خود و محیط پیرامون نیازمند الگوهای تازه هستیم تا دریابیم چگونه و از کجا می‌توانیم تغییر دادن خود و محیط‌مان را به مثابه کاری هنری آغاز کنیم. مباحث جریان‌ساز نظری ما را با آنچه به لحاظ اجتماعی و فرهنگی، دنیای اطرافمان را احاطه کرده است مرتبط می‌سازد. در واقع راه فراتر رفتن از نظریات و متونی که در حوزه هنر و جامعه‌شناسی خوانده و فهمیده می‌شوند برای درک نقش اجتماعی تخیل و نوآوری کافی نیست و نیازمند طرح فرضیه‌ای تازه در این زمینه خواهد بود. در این میان آنقدر که طرح مسائل و پرسش‌ها اهمیت دارند، پاسخ‌ها مهم نیستند. برای مثال در بحث مناسبات هنر و قدرت، تردید نسبت به قطعیت پدیده‌ها و پیگیری برای شناخت و مقابله با نیروهایی که برآنند همه چیز را تحت کنترل و سیطره‌ی خود درآورند، موردی است از آنچه تا اینجا پیرامون توجه جدی به مقوله‌ی تخیل و نوآوری مطرح شد. استفاده‌ی همگانی از فرصت‌ها و مواهب زندگی مهم‌ترین مبحثی است که همه جامعه‌شناسان حتی کسانی که به واسطه‌ی اعتقادات سنتی خود نمی‌توانند به آن باور داشته باشند، نیازمند بازنگری بدان هستند زیرا نوآوری اجتماعی بدون توجه به مناسبات هنر و قدرت در ساختار اجتماعی بی‌معناست. می‌بایست مردم در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند آزادانه عقایدشان را ابراز کرده و خواست و اراده‌ی آنها نیز ناشی از تشخیص و صلاح‌دید یکایک‌شان باشد که برحسب تمایل آزاد خود اظهار کرده باشند. در عین حال اگر اختلاف نظری هم بین مردم وجود داشت، رای اکثریت طبعاً ملاک اعتبار خواهد بود. اما این پاسخ همواره تا هنگامی صحیح است که سنگینی استبداد حکومتی برای نادیده گرفتن پاره‌ای نیازهای مردم کاملاً موجب کور شدن سرچشمه‌های خیالپردازی نوآوران نشده باشد. در هر جامعه‌ای همواره نخبگان و فرزانگان در اقلیت قرار دارند ولی به هر حال اکثریت مردم نیز همانند حکومت‌گران، نخبگان نوآور را تحت فشار قرار می‌دهند. از طرف دیگر این توضیح لازم است که قانع کردن یا فریفتن و به هیجان آوردن توده‌ی عوام بسیار سهل‌تر از جهت دادن به آرای نخبگان است. بدین ترتیب دموکراسی به معنای اداره‌ی جامعه براساس آرای اکثریت، متشکل از عامی‌ترین افراد که در معرض اغفال فریبکارانند تا مردم متوسط‌الحال آنچه بیش از هر چیز جلب توجه می‌کند نحوه‌ی طرح ساده و شفاف مشارکت سیاسی و در مرحله بعد، بازنگری و بررسی ابعاد و زوایای نوآوری است. این موضوع شاید در نخستین نگاه ساده و بدیهی به نظر بیاید به طوری که هیچ تفسیری را برنتابد اما در نهایت می‌بینیم که چه امکانات بالقوه و جذابی را در خود پنهان داشته است. در ادامه‌ی تشریح باژگونی‌ها در مناسبات هنر و قدرت باید به صحنه‌ایی از رمان ویکتورهوگو «بینوایان» اشاره کرد که طی آن به کشف معناهای ظریف، درخشان و گاه متضادی نائل می‌شویم تا اختلاط و امتزاجی از عقاید گروه‌های قدرتمند جامعه درباره‌ی نقش اجتماعی نوآوری باشد.

اما واقعاً نوآوری اجتماعی چیست؟ آیا می‌توانیم آن را بازبینی و درباره‌ی مطلق بودن حقیقت آن حداقل در یک مباحثه‌ی جامعه‌شناختی تردید و خدشه وارد کنیم؟ اگر چه به یقین به همان اتهام بدعت گرفتار خواهیم شد ولی از آنجا که علم ضامن ارزش‌های عقیدتی، نفیاً یا اثباتاً نیست، در این مقال نوآوری و تخیل را مورد دوباره سنجی قرار می‌دهیم.

در حقیقت ارائه‌ی تعریف جامعی از نوآوری و ویژگی‌های آن سهل و ممتنع به نظر می‌رسد. همه‌ی ما تصور می‌کنیم نوآوری یعنی انجام کاری تازه، در حالی که این فقط شرط لازم آن است و شرط کافی منوط به این خواهد بود که نوآوری پاسخگوی یک نیاز اجتماعی باشد، در آن صورت توسط گروه‌های اجتماعی مورد استقبال قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر در یک جامعه‌ی دموکراتیک که مردم شهامت ابراز نیازهای خویش را دارند باعث می‌شود که پذیرش یک نوآوری فرضاً در کاری هنری براساس آنچه که اساساً خواست و اراده‌ی مردم بوده است، تلقی شود. آیا حکومت‌گران مستبد چنین نوآوری و خیال‌پردازی هنری را اجازه می‌دهند؟ این پرسش را می‌توان چنین پاسخ داد که از طریق نظرخواهی یا انتخابات، هر انسانی نظر خود را درباره‌ی چگونگی حکومت و اداره‌ی جامعه ابراز می‌کند. اما ببینیم که بازنگری در معنای مفاهیمی قدیمی مانند اجرای عدالت و قانون برای همگان که هنوز برای شمار زیادی از ما جذاب مانده است یا شاید مرتب جذابیت خود را احیا می‌کند. چگونه ابراز می‌کنیم؟ برای مثال رمان بینوایان اثر ویکتور هوگو برایمان روشن می‌کند که چطور مفاهیمی چون عدالت و مساوات‌طلبی به صورت گونه‌ای نوآوری در جامعه استبدادزده سلطنتی فرانسه فئودالی با مقاومت روبه‌رو شد اما در نهایت این دمکراسی بود که در این کشور پیروز گردید. قهرمانان این رمان هنگامی که در برابر عواطف انسانی ژان والژان قرار می‌گیرند، سنت‌گرایی آنها و عدم پذیرش آرمان‌های نو و جدید، به چند ارزش تازه تبدیل می‌شوند و مخاطب گریز ژان‌والژان از جنگ قانون و بی‌اعتباری محافظه‌کاری به نام بازرس ژاور را در شرایط خاص آرزو می‌کند. از طرف دیگر عکس این قضیه نیز در فیلم دور از اجتماع خشمگین ـ قابل بررسی است. توقعی که مخاطب برای اجرای قانون در این فیلم دارد برای محصور ماندن شخصیت محبوبش از فردی شریر است. بر این اساس از موقعیتی ثابت به شک و تردید و براندازی موقعیت قبلی می‌رسیم و بنای موقعیت بعدی را می‌گذاریم. حال با شگفتی می‌بینیم که حامل عناصری از نوآوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



در ضدیت با عناصر قبلی است و به اصطلاح دیالک‌تیکی منفی کار مایه‌ی هر نوآوری است. مسأله اینجاست که ببینیم این چرخش با تمام پیچیدگی‌ها و تناقضات درونی خود آیا توان آن را دارد که بینشی وسیع‌تر به ما بدهد و راه ما را به سوی نتایجی نو و تازه بگشاید؟ در هر صورت تلاش چشمگیری از سوی پژوهشگران در زمینه نوآوری برای دستیابی به نظامی منسجم و قابل تعمیم به مباحث تازه در جامعه‌شناسی هنر و فرهنگ صورت نگرفته است. پیوند مباحث نظری و عملی (و اغلب در حوزه‌ی جامعه‌شناختی) با هنر و جریان‌های پیشرو هنری هم چند چندان تازه نیست اما تأکید بر آن به منظور شناخت قلمروهایی جدید و امکان طرح مسائل و دیدگاه‌های انتقادی منجر به پدید آمدن بینشی تازه ، زنده و پویا از تحولات اجتماعی خواهد شد. برای نمونه در این خصوص می‌توانم به دو مفهومی که در این راستا معمولاً مطرح می‌شود، تمرکز کنم: «ایدئولوژی» و «تحول».

به لحاظ جامعه‌شناسی سیاسی پیوستگی این مفاهیم عجیب نیست، اما مطرح کردن آنها در حوزه‌ی جامعه‌شناسی هنر ناآشنا است. در حالی که هنر به عنوان عاملی نوآورانه سخت به مفهوم تحول و ایدئولوژی مرتبط به نظر می‌رسد. نظام‌های سیاسی محافظه‌کار مروج حفظ وضع موجود و ایدئولوژی آشتی با جامعه و عدم تحول خواهی‌اند، بنابراین طبیعی است که بخواهند هنر به سمت سنت‌گرایی و عدم نوآوری حرکت کند.

موضوع بحث و محتوای هنر اروپایی پیش از قرن نوزدهم نیز زیر نفوذ و سیطره‌ی تم‌های اسطوره‌ای، تاریخی و ادبی «کتاب مقدس» بود. اساساً هنر این دوره تحت کنترل کلیسا و دربار اشرافی توسعه و تحول پیدا نمی‌کرد. سنت‌های رنسانس از ۱۴۰۰ ـ ۱۹۰۰ در قالب ادارکی کلاسیک بودند، به این معنا که در روزگار وقوع رنسانس هنر نوآور و تحول‌خواه بود و هنرمندانی که عمدتاً در شهر فلورانس در حلقه‌ی خاندان فرهیخته دمدیسی رشد یافته بودند، پس از چند دهه، سبکی را ابلاغ کردند که بعد از مدتی خودش به سنت هنری و مخالف نوآوری تبدیل شد. این هنر ارتجاعی چنان چه می‌بینیم در قرن بیستم به دلیل توسعه و تحول فردگرایی و ناواقع‌گرایی در هنر مدرن به تدریج کنار زده شد. چنین هنری از صدها سال پیش در حال تهیه و تولید بود و مسلماً در هنر قرون وسطی یا رنسانس نیز ایده‌هایی را در خود داشت اما کلاسی‌سیسم با پشتوانه‌ی ساخت نظام اجتماعی خاص و سیستم خاص سلطه‌ای که به همراه داشت، نظام طبقاتی سلطنتی را مشروع و منطقی جلوه می‌کرد و این همان مفهوم «ایدئولوژی» است که پیشتر بدان اشاره شد و به نظر می‌رسد که با جامعه‌شناسی سیاسی و هنر مرتبط است.

در طول قرن نوزدهم میلادی تعدادی از هنرمندان شروع به انتخاب موضوعاتشان از جهان معاصر هرروزه و از زندگی معمولی کردند و دست آخر به نقض مفهوم هنر کلاسیک به عنوان تجسم موضوعات ادبی، تاریخی و اسطوره‌ای نایل شدند. این تغییر در محتوای ایدئولوژیکی، بازتاب تغییر بزرگی در پایگاهای رسمی هنر در جامعه‌ی بورژوایی بود؛ زیرا پیوند هنر با نهادهای قدسی کلیسا ـ دربار کاهش یافته بود. به این ترتیب، هنرمندان خواهان تولید هنر برای «توده» شدند و هنر به عنوان چیزی متداول و رسمی از قید اشرافیت ـ کلیسایی و سلطنتی ـ مستقل و آزاد شد و دیگر در محدوده‌ی سازمان‌ها اجتماعی وابسته به کلیسا یا حکومت گرفتار ایدئولوژی عدم تحول و فقدان نوآوری محصور نماند. جست و جوی هنری که به حقیقت زندگی روزمره نزدیک باشد به سادگی به واسطه‌ی انتخاب مضمون اسطوره‌ای از موضوعات متون مذهبی نبود بلکه خلق چنین هنری مستلزم پرسش پایان ناپذیر و بی‌وقفه درباره‌ی موضوعات و تجارب زندگی اجتماعی جدید و به منظور جداساختن جهان مادی از ظواهر قدسی که در اصل ایدئولوژیکی بود، قرار داشت. به علاوه، این هنر جایگاه و اثر خود را با استفاده از منابعی به دست آورد که به طور کنایه‌آمیزی با تم‌ها و موضوعات فرهنگی ارتباط داشت. تم‌هایی که در این روند ساختار شکنی کردند و با رئالیسم در هنر پیشین به صورت یک نقد ایدئولوژیکی برخورد کردند.

حرکت‌های آوانگارد هنری در اوایل سده‌ی بیستم میلادی حتی با وضوح و صراحت بیشتری «انتقادی» به شمار می‌روند و علیه این همان روش‌های سفارشی است که خواستار منحل شدن حقیقت به خواست سازمان‌ها و پایگان‌های قدرت است. تا آن هنگام همه چیز

برای نیروهای ضدنوآوری فراهم شده بود. اما نکته‌ای وجود دارد که در بحث هنر و مناسبات اجتماعی قدرت بایستی بسیار هوشمندانه مورد بررسی و کنکاش قرار گیرد. سرمایه‌داری پس از استقرار مناسبات اقتصادی و سیاسی خویش کوشید هنر را همانند نظام اشرافی پیشین به زیر سلطه‌ی ایدئولوژیک خود آورد از این رو به سرعت مبدل به نیروی عدم تحول‌خواه شد. در دوره‌ای که سرمایه‌داری نظام فئودالی کلیسا ـ دربار را سرنگون می‌ساخت، جریانی نوآور و تحول خواه بود. در این برهه از سیر هنر، هژمونی طبقاتی به طریق دیگری سلطه‌ی خود را اعمال کرد. به این معنا که با انحطاط نظام فئودالی در اروپا و نقش سنت درحمایت سیستم سلطه، جامعه‌ی بورژوایی شکل گرفته از آن به الگوهایی وابسته شد که مشروع و منطقی جلوه می‌کرد و در این حال برای ایجاد سلطه بسیار مناسب‌تر به نظر می‌رسید. با توسعه و تحول وسایل ارتباط جمعی و رواج و اشاعه‌ی ایده‌ها و جریانات فکری در اواخر قرن هجدهم به علاوه‌ی توسعه‌ی حوزه‌های عمومی که در آن بحث و انتقاد از جامعه و فرآیندهای سیاسی می‌توانست جایی داشته باشد، کمایش اَشکال مختلف ایده‌هایی منسجم و مرتبط با هم درباره‌ی تجارت و کنترل مشروع و برنامه‌ریزی شده‌ی کنش‌های اجتماعی توسعه یافت و بنای قانون از شکل سنتی حکمرانی به دغدغه‌ی اینکه دیگر نظام‌ها درست هستند یا نه تبدیل شد. اما در نظام مدرن، ایده‌هایی که برای کنترل و مشروعیت بخشیدن به نظام جامعه، عقاید همگانی منطقی را به عنوان اصل مشروعیت‌بخشی به کار می‌گیرد، مفهوم ایدئولوژی جهان مدرن را شکل می‌دهد. تمام چنین سیستم‌هایی از ایده‌هایی زاده می‌شوند که گاه در تضاد آشکار با هم به سر می‌برند و در این معنا مفهوم نقد ایدئولوژیکی پیوسته همراه چنین سیستم‌هایی بوده است.

توضیحاتی که تا اینجا برای تعریف و به‌دست دادن مفهومی از ایدئولوژی آمد، از نسبت آن با مفاهیم هنری یا سیر تطور و تحول آن از نظام‌های سنتی به جوامع مدرن تحت عنوان هنر و ایدئولوژی مورد بحث جامعه‌شناسی سیاسی و جامعه‌شناسی هنر قرار گرفته است که البته زیربنای آنها میل به تحول خواهی و نوآوری در برابر نیروهای محافظه‌کار است که به آن اشاره شد. اینکه چگونه بتوان از مفاهیم زیربنایی به ساخت و طرح مناسبات میان موقعیت مخاطب یا خالق اثر به نظام‌های ادوار مختلف و حکومت‌های گوناگون دست یافت، نقطه قوت مباحث مطرح شده در این زمینه است. مفهوم ایدئولوژی ما را به موضوع مورد نظر می‌رساند، یعنی مفعوم تحول یا عدم آن.

مضامینی که در گفتمان انتقادی مورد توجه قرار می‌گیرد، اصولاً مبتنی بر این نگرش است که انسان در جایگاه خودآگاهی تاریخی میل خطر و خلق و تغییر دارد و این خصوصیتی است که در جلوه‌های گوناگون زیست اجتماعی خود همچون پرسشگری از وقایع و راضی نبودن به وضعیت موجود خویش، موجب پیدایش و سپس شکوفایی فرهنگ و تمدن گردیده است. اولین فرضی که تاریخ بر آن تکیه می‌زند این است که انسان در وهله‌ی نخست از تداوم بخشیدن به تولید، نوآوری را استمرار بخشیده است نباید از یاد برد که آنچه در اینجا مد نظر است کار و تولید نیست بلکه آرمان کامل‌تر و پیچیده‌تر تحول است، تحول آزاد توان‌های جسمانی و معنوی و تحول کلیت قابلیت‌ها در خود افراد و تحول آزاد هر فرد شرط تحول جامعه است. چنان‌چه می‌بینیم آرمان تحول را باید صورت زندگی سعادتمندانه بشر بدانیم.

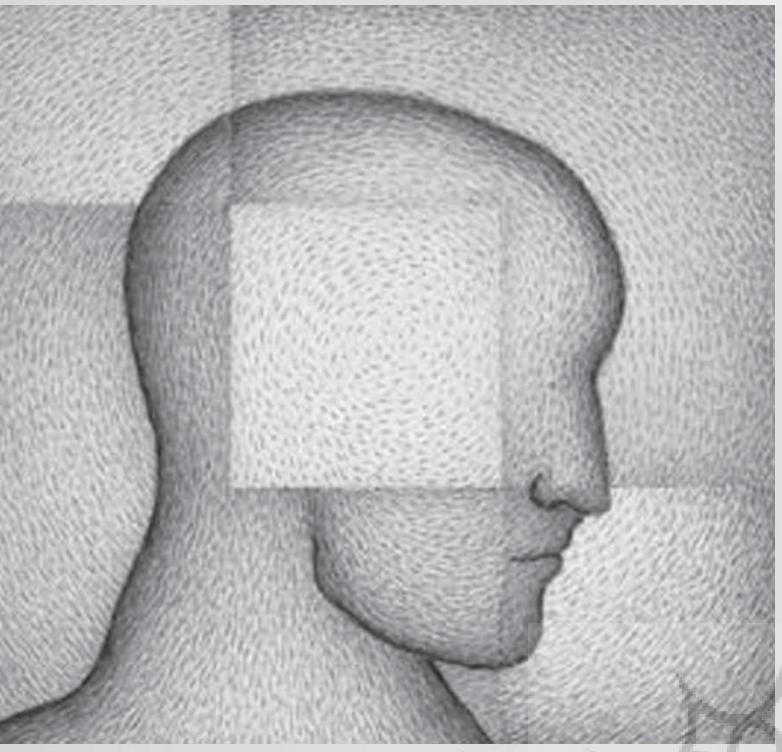
مارکس در بخش اول مانیفیست، دو قطب متضاد را در دل این آرمان ترسیم می‌کند: در یک قطب آرزوها و خواست‌های سیری‌ناپذیر و انقلاب مداوم و تحول بی‌پایان و خلق مستمر و نوسازی در همه‌ی قلمروهای زندگی قرار دارد و در قطب دیگر ضد آن نیهیلیسم و تخریب پیاپی و فرو لرزیدن و ته کشیدن زندگی در دل تاریکی است. از سخنان مارکس وحشت کاملاً قابل استنباط است که انسان بودن واجد دو جنبه است که گرچه متفاوت یا حتی متضاد به نظر می‌رسد ولی فقدان هر یک موجب نابودی او می‌شود. بدین معنا که اگر میل به تغییر و تحول از انسان گرفته شود، او به سایر حیوانات تبدیل می‌شود که به دلیل ضعف‌های مختلف جسمانی از ابتدای تولد و فقدان ابزاری که بدون میل به تحول امکان ساخت آن را ندارد، در مقابل حیوانات قوی‌تر و درنده‌تر در معرض نابودی قرار می‌گیرد، و بالعکس اگر زندگی غریزی و حیوانی‌اش را از او بگیرند، موجود زنده‌ای

برای بلندپروازی‌های انسانی وجود نخواهد داشت. بدین ترتیب انسان هم به طبیعت موجود و هم به میل برای ایجاد تغییر و تحول در آن وابسته است.

بنابراین انسان موجود طبیعی‌ای است که علیه طبیعت قیام می‌کند. به این ترتیب می‌بینیم که ایده‌ی تحول که محور مباحث جامعه‌شناسی هنر و سیاست قرار گرفته است چه نقش عظیم و گسترده‌ای در ایجاد انقلاب‌ها یا سازگاری فردی و اجتماعی انسان بازی می‌کند. مبنا قرار دادن این مفهوم بدان دلیل است که براساس آن، هر گونه خلق و ابداع مستلزم میل انسان به تغییر محیط و جایگاهش در هستی است. اما جزئیاتی هم وجود دارد که به نظر می‌رسد عدم توجه به آنها در برخی موارد موجب ایجاد تناقض و شکاف در کارهای پژوهشی می‌شود. در اینجا تلاش خود را معطوف به بررسی برخی از این جزئیات می‌کنم. هر چند ممکن است این جزئیات پیش پا افتاده به نظر برسند اما گاهی چنان درهم می‌روند که ایده‌های اصلی را مخدوش می‌سازند.

در بحث از هنر و ایدئولوژی چهار منظر مختلف برای بررسی مناسبات میان هنر و ایدئولوژی می‌توان در نظر گرفت. در منظر نخست، موقعیت هنرمند در مناسبات هنر و ایدئولوژی قرار دارد که خود به سه وضعیت برای هنرمند قابل تقسیم است. این سه وضعیت شامل ۱ـ اطاعت محض ۲ـ مخالفت عنادآمیز و ۳ـ نوآوری می‌باشد. به کرات و به وضوح ایجاد تحول و نوآوری و به عنوان مشخصه‌ی اصلی و اولیه هنر و هر اثر هنری محسوب شده است. هنر یکی از اشکال و زاییده و حاصل اراده‌ی معطوف به تحول در انسان است. تغییراتی که انسان هشیارانه در محیط پیرامون خود به وجود می‌آورد از میل او به خلاقیت که ودیعه‌ای خداوندی است ناشی می‌شود و خلق مستلزم ابداع است که در مفهوم لاکانی آن خود همان ذات هنر است؛ یعنی انسان تنها موجودی است که هم مخلوق و هم خالق تحول است. هنر به معنای نوآوری و ابداع ، منشأ گرفته از اراده‌ی ناشی از اندیشه و احساس انسان یا اراده‌ی معطوف به تحول اوست که تنها صفت انحصاری انسان است. هنر یگانه عامل تغییر و تحولی است که در اثر اراده‌ی اندیشمندانه‌ای انسان رخ می‌دهد و موجب پیدایش فرهنگ و تمدن و افزایش حجم و ارتقای کیفیت آن در طی تاریخ است. تصور بر این است که چنان‌چه تحول و ابداع وجه مشخصه‌ی اثر هنری باشد، به ناگزیر با ایدئولوژی و سیاست مسلط در ستیز قرار می‌گیرد زیرا در شاخه‌ی اول این تقسیم‌بندی یعنی هنری که حاصل اطاعت محض باشد، نوآوری محلی از اعراب نخواهد داشت. به این معنا که اساساً در مقوله‌ی تعریف ما از هنر قرار نخواهد گرفت.

وجود برخی پیش‌فرض‌ها بدون ارائه‌ی تعریفی قبلی از آنچه مورد نظر است یا صورت بستن توافقی ضمنی بر سر آنها، در مواردی موجب کج‌فهمی خواهد شد. به عنوان مثال عبارت «هنرمند متعهد» که به خصوص مربوط به مناسبات هنر و ایدئولوژی است: مثال بارز این مدعا است که باید آن را نه در حواشی و بلکه تحریفی جست‌وجو کرد که در اندیشه‌های عرفانی رخ داده است و عرفان و تصوف از اندیشه‌ای کاربردی و عملی به اندیشه‌ای عزلت‌خواه و درویش مسلکی کشیده



شده و به دنبال آن تشبث به خرافات گسترش یافته است. واضح است که چنین شرایطی موجد آثار هنری متعهد نخواهد شد. در چنین شرایطی محصولات و خلاقیت‌های هنری که به خواسته‌های شخصی و امیال انسانی پرداخته باشند مذموم، نفسانی، غیرمتعهد و مطرود شناخته می‌شود. چنین فرآیندی متضمن خردمندی و برنامه‌ریزی هشیارانه و درک و عبرتی است که نظام جدید از وقایع پشت سر خود کسب کرده باشد. به طوری که از تبدیل شدن به نظامی مطلق‌گرا و تنگ‌نظر که موجب تکرار و تمجید سرگذشت پیشینیان خواهد شد، بپرهیزد و اجازه دهد تا وضعیت سوم برای مخاطب متعهد رخ دهد. معنای عبارت «هنرمند متعهد» گاه چند پهلو و حتی متضاد به نظر می‌رسد. آن هم در شرایطی که می‌دانیم جنبش‌های بسیاری وجود داشته‌اند که در قطعیت کار هنرمند به عنوان انسانی مسئول در قبال تاریخ و جامعه خدشه وارد کرده‌اند، هنرمند متعهد به تاریخ یا جامعه شاید تنها ویژگی یک جهت‌گیری خاص هنری بوده باشد.

سخن آخر

چنانچه در دوران متأخر با تلاش عظیم مدرنیست‌ها برای رسیدن به هنری ناب و نامشروط که مستقل از تاریخ و جامعه باشد مواجهیم. بدیهی است آثار و گفته‌های بسیاری را می‌توان به عنوان نمونه آورد و در اینجا به سخن دو تن از نمایندگان این سنت بسنده می‌کنم: «هنرمند مدرن به جامعه پشت کرده است و بدون گذر از خلال صور تاریخ یا هیئت اجتماعی با جهان اشیاء روبه‌رو می‌شود.» (رولان بارت) هر نوع شکوفایی [در هنر] امری خودانگیخته و فردی است. هنرمند از خود نشأت می‌گیرد. او فقط ضامن خویش است و بس. او بی‌فرزند می‌میرد.» (شارل بودلر)