

جامعه‌شناسی هنر و نقش ایدئولوژی

دکتر زهرا رهنورد*

چکیده

ارتباط جامعه‌شناسی هنر و ایدئولوژی از مهمترین رویکردها در قلمرو نظریه‌پردازی و نقد هنری است. جامعه‌شناسی هنر، به عنوان یک علم و ایدئولوژی، به عنوان متغیر تاثیرگذار بر دانش اجتماعی مذکور، به رویکرد مطرح محافل، صاحب‌نظران، نظریه‌پردازان و منتقدان هنری، تبدیل شده است.

پیرامون این رویکرد مطرح سؤالاتی شکل می‌گیرد. مانند:

آیا ایدئولوژی بر تولید خلاقانه هنر تاثیر دارد؟

آیا ایدئولوژی بر شناخت اجتماعی از هنر موثر است؟

آیا ایدئولوژی می‌تواند به عنوان عامل موثر بر نقد هنری، مطرح شود؟

در قلمروی وسیعتر، این سؤال مطرح است که آیا دانشهای بشری و فراورده‌های آن به نحوی متاثر از ایدئولوژی هستند یا درون‌جوش و درون‌ذاتند یا براساس واقعیت‌های موجود شکل می‌گیرند؟

مجموعه سؤالات فوق بهانه‌ای شد که این تحقیق شکل گرفته و ارتباط بین ایدئولوژی و جامعه‌شناسی هنر، با مروری بر مکاتب واقع‌گرایی انتقادی - واقع‌گرایی اجتماعی مکتب فرانکفورت، ساختارگرایی و مکتب عشق... مورد بررسی قرار گیرد.

نتیجه‌گیری مقاله حاکی از این است که ایدئولوژی، به دلیل داشتن بایدها و نبایدها... چونان حاکمی سخت‌گیر... هنر را تحت سلطه خود گرفته و آن را، از عرصه خلاقیت و شفافیت و صداقت که خاص هنر و هنرمندیست به عرصه «فرمایش» و «دیکتته» سوق می‌دهد، مگر اینکه به عشق و ایمان تبدیل شده و به کلیه حوزه‌های خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند نفوذ نماید.

کلید واژه:

ایدئولوژی - جامعه‌شناسی هنر - واقع‌گرایی انتقادی - واقع‌گرایی اجتماعی - ساختارگرایی، مکتب فرانکفورت - مکتب عشق.

*. استادیار گروه آموزشی هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا - دانشگاه تهران.

- ۴ دکتر زهرا رهنورد • جامعه‌شناسی هنر و نقش ایدئولوژی
- ۱۲ دکتر منوچهر اکبری • معناپذیری هنر در کلام فردوسی
- ۲۱ دکتر یعقوب آژند • تأثیر عناصر و نقشمایه‌های چینی در هنر ایران
- ۳۰ دکتر مصطفی گودرزی • تأملی بر بازشناسی هنر آبستره
- ۴۳ دکتر سید محسن حبیبی • مسیر پیاده‌گردشگری
- ۵۲ دکتر محمود گلابچی • معیارهایی برای طراحی و ساخت بناهای بلند
- ۶۳ مهندس حسین مظفری • پایین آوردن وزن ساختمان در نماسازی
- ۷۶ درویش رضا منظمی • گذری بر موسیقی دوران باستان
- ۷۹ دکتر محمود عزیزی • کارگردان: پیدایش، جایگاه و تعریف آن
- ۸۶ فرشاد فرشته حکمت • گفتاری درباره قصه و نمایش
- ۹۲ مهندس حسین مظفری • گنبد: تجربیات هزاره
- 1 • چکیده‌های مقالات به انگلیسی

کلیات هنر

هنرهای تجسمی

شهرسازی

معماری

موسیقی

هنرهای نمایشی

گزارش

مقدمه

دیرگرایست که تضارب جامعه‌شناسی هنر، به‌عنوان یک علم و ایدئولوژی، به‌عنوان متغیر تاثیرگذار^(۱) بر دانش اجتماعی مذکور، به رویکرد مطرح محافل، صاحب‌نظران، نظریه‌پردازان و منتقدان هنری، تبدیل شده است.

پیرامون این رویکرد مطرح سؤالاتی شکل می‌گیرد. مانند:

آیا ایدئولوژی بر تولید خلاقانه هنر تاثیر دارد؟

آیا ایدئولوژی بر شناخت اجتماعی از هنر مؤثر است؟

آیا ایدئولوژی می‌تواند به‌عنوان عامل مؤثر بر نقد هنری، مطرح شود.

در قلمرو وسیعتر این سوال مطرح است که آیا دانش‌های بشری و فرآورده‌های آن به نحوی متأثر از ایدئولوژی هستند یا درون جوش و درون ذاتند یا براساس واقعیت‌های موجود شکل می‌گیرند؟

مجموعه سؤالات فوق بهانه‌ای شد که این تحقیق شکل گرفته و ارتباط بین ایدئولوژی و جامعه‌شناسی هنر، با مروری بر مکاتب واقع‌گرایی انتقادی^(۲) - واقع‌گرایی اجتماعی^(۳) مکتب فرانکفورت^(۴)، ساختارگرایی^(۵) و مکتب عشق... مورد بررسی قرار گیرد.

لازم به ذکر است که این تحقیق بر آن نیست که به یکایک سؤالات مذکور پاسخ گوید، بلکه کندوکاویست در نظریات جامعه‌شناختی مطرح در هنر تا زوایایی از آن را به نحوی روشن نماید که رابطه ایدئولوژی و جامعه‌شناسی هنر را بر ملا سازد.

ورود به متن

در آغاز باید به این سخن خوش‌بینانه و پر اهمیت «تری ایگلتون»^(۶) - منتقد بزرگ هنری اشاره شود که: نقد باید از مرحله ایدئولوژیکی ماقبل تاریخی خود بگسلد و به نوعی علم تبدیل شود^۱ زیرا از دیدگاه ایگلتون متون واقعیت تاریخی را منعکس نمی‌کنند.

این سرآغاز خوش‌بینانه نباید ما را امیدوار کند که تری ایگلتون در نقادی‌های

خود ایدئولوژی گریز بوده است، بلکه پیوسته؛ گریز از ایدئولوژی در نقد و جامعه‌شناسی هنر، یک آرزوی دست‌نیافتنی برای متفکران و هنرمندان بوده است.

ره‌یافت جامعه‌شناسی هنر، بر آنست که آثار هنری را از زاویه انگیزه‌های هنرمند، خاستگاه طبقاتی یا اعتقادی هنرمند - مخاطبین هنر، سفارش‌دهندگان هنر ارتباط هنر و شکل هنری با مناسبات اقتصادی و اجتماعی و سیاسی - چه در روند تاریخ اجتماعی - چه در روند مناسبات اجتماعی مورد بررسی قرار دهد.

در نگرش‌های جامعه‌شناسی هنر معمولاً روح اعتراض وجود دارد، یا به سرمایه‌داری یا به نظام‌های سیاسی و فرهنگی و کمتر گزارش واقعی از واقعیت‌های موجود مشاهده می‌شود و همین نکته ارتباط ایدئولوژی و جامعه‌شناسی را بازگو می‌کند.

اما ایدئولوژی، در ذات خود، مجموعه‌ای از بایدها و نبایدها و ساختار فکری، اجتماعی و اقتصادیست که جبراً در شبکه بایدها و نبایدهای مذکور، شکل می‌گیرد. ایدئولوژی در مارکسیسم یک ساختار فکریست که در نهایت ناظر به تشکیل نظام سیاسی و اقتصادی اجتماعی خاص کمونیستی و سوسیالیستی می‌گردد. در اسلام، ایدئولوژی سازی، یک قاعده نیست، بلکه استثنایی است که در شرایط خاصی به‌وجود می‌آید، ایدئولوژی اسلامی به‌عنوان مجموعه‌ای از بایدها و نبایدها که جنبه جبری نیز جزو ذاتی آن است، در مراحل خاص از تاریخ اسلام، به ویژه در یک‌صدساله اخیر در روند مبارزات ضد استعماری و ضد استبدادی با حکومت جابر بوجود آمده و هدف آن اسقاط حکومت قبلی و جایگزینی حکومت جدید بوده است به این ترتیب تفاوت عمده‌ای بین معارف اسلامی و ایدئولوژی اسلامی وجود دارد.

معارف اسلامی، چون چشمه زلالی مداوم، شفاف از مجموعه‌ای از دانش‌های فلسفی، عرفانی و اخلاقیست، اما ایدئولوژی دارای غلظت و شدت بایدها و نبایدها و برای تشکیل حکومت و یا در اختیار گرفتن قدرت است.

اینک مکاتب هنری مرتبط با دوتعریف فوق: جامعه‌شناسی و ایدئولوژی - بررسی می‌گردند:

مکتب واقع‌گرایی انتقادی:

از قرن نوزدهم مجموعه‌ای از تکاپوها در رابطه با هنر آغاز شد و این تکاپوها در هر صورت روح اعتراض خود را به اشکال مختلف نشان داد، یعنی در آغاز اعتراض چندان واقع‌گرایانه نبود. بعد از سبک‌بایی مثل کلاسیسم^(۷) و رمانتیسم^(۸) که در آغاز قرن نوزدهم پا به صحنه گذاردند، یکباره با رئالیسم مواجه می‌شویم. رویکرد اعتراضی رئالیسم^(۹) به دو شکل ظاهر می‌شود. به شکل مبارزه با سرمایه‌داری و به شکل اقدامات قبلی سبک شناختی، که در هنر بوجود آمد. مثلاً رئالیستها از رویکرد تنزلی رمانتیکها و از کلاسیسیسم کهنه‌گرایی متمایل به یونان باستان و پوسیدگها و فرسودگیهای آن به تنگ آمده و بر آن بودند که جامعه را به همان شکلی که هست نگاه کنند^۲. البته نگاه آنها بعدها نام «واقع‌گرایی انتقادی» به خود گرفت. یعنی آن نگاه اجتماعی قرن نوزدهم به هنر با نام «واقع‌گرایی انتقادی» به صورت یک تئوری درآمد. چرا که این نگرش واقع‌گرا، خواه ناخواه امر تلخ و رنج‌آوری بود. به قول انگلس شاید «بالزاک» به دلیل وابستگی به طبقه اشراف، علاقمند بود زندگی آنها را ترسیم کند و شاید او نمی‌خواست، از رئالیسمی که ارائه می‌دهد یک تعبیر اعتراضی اتخاذ کند ولی بعدها متفکران و نظریه‌پردازان به این نتیجه رسیدند که خود این نگرش یک ره‌یافت انتقادی از نوع لیبرالی است. گوستاو کوربه نیز به عنوان یک نقاش واقع‌گرا مشهور است با همان دلزدگی‌هایی که از کلاسیسم و رمانتیسم در میان رئالیستها رایج بوده است.

بدین ترتیب تکاپوهای هنری قرن نوزدهم سرشار از رفتارهای اعتراضی «سبک‌شناختی» و یا «جامعه‌شناختی» و سیاسی اجتماعی است که در بعد اخیر به اعتراضی به مظاهر چونده سرمایه‌داری، به نقد ارزش‌های آن می‌پردازد^۳ همان ارزش‌هایی که انسان را به کالا و شیء تبدیل می‌کند و برای ثروتمندان جز بهره‌وری و سود بیشتر و برای فقرا جز فلاکت، ناپایل نیست. اعتراضات سبک‌شناختی در حقیقت، یک اعتراض درون سبکی بود.

یعنی رئالیسم وقتی به تغزل رمانتیسیسم اعتراض کرد به طبیعت و جامعه عیناً همانطور که دیده می‌شود پرداخت. البته بعدها سبکهای اعتراضی دیگری مثل «امپرسیونیسم» یا به صحنه گذاشت که آن هم رنجه‌ها و ستم‌دیدگیهای انسانها را چه در ادبیات و چه در هنرهای تجسمی، تصویر می‌کرد بدون اینکه تلخی رئالیسم را همراه داشته و در عین حال خود را در این تصویر پایبند شکل‌های عینی‌گرا و واقع‌گرا قرار نمی‌داد، اما اتفاق عجیبی که در این روند رخ داد این بود که در پایان قرن نوزدهم «وداع با رئالیسم» به عنوان یک جریان فکری و هنری پا به صحنه گذاشت^۴ و هنرمندان به این نتیجه رسیدند که واقع‌گراها بسیاری از حرف‌ها را گفته‌اند و تکنولوژی توانسته بسیاری از واقعیتها را در هنرهای تجسمی به تصویر بکشد. همان واقعیتهایی که دوربین عکاسی، بیشترین خدمتگزار آن در هنرهای تجسمی بوده است. هنرمند از ربع آخر قرن نوزدهم به یک سنت‌شکنی در رابطه با رئالیسم رسید و از تکنیک و گرایشهای ذهنی خود و همچنین اعتراضهای اجتماعی برای راه‌اندازی جریان وداع با واقع‌گرایی بهره جست. که خود این روند نیز بهانه‌ای شد برای اینکه جامعه‌گرایی شدیدی در هنر، رایج گردد. همین مجموعه‌ای که شامل اعتراض به واقع‌گرایی بود، زمینه جدیدی را برای اعتراضی نو به وجود آورد که آن اعتراض جدید هم تمایل شدیدی به جامعه و بررسی‌های اجتماعی داشت.

مارکسیسم

و هنر واقع‌گرایی اجتماعی:

در این روند مکتبی پا به صحنه گذاشت به نام «مارکسیسم» که سبک هنری آن واقع‌گرایی سوسیالیستی نامیده می‌شود. این جریان هنری بطور اساسی به نقد تمامی حرکت ذهنیت‌گرا در اندیشه و هنر پرداخت و تلاش کرد که تفسیر جدیدی از واقعیت و طبیعت و به دنبال آن بیان نویی از محصول هنری ارائه بدهد. در اینجا فقط به بعضی محورهای اصلی اندیشه در مکتب مارکس می‌پردازیم تا ببینیم او چگونه به نقد و

بررسی می‌پرداخت؟ قبلاً بخصوص در زمینه رمانتیسم بحث بر سر این بود که اندیشه‌ها و عواطف انسانی، اسطوره‌ها و همچنین روح مذهبی، انسانها و جامعه‌ها را می‌سازد. ولی مارکس برعکس عمل کرد و مقوله روبنا و زیربنا را که از مهمترین محورهای اندیشه او بود مطرح ساخت. او در تفسیر معروفش می‌گوید: «اندیشه و دین و هنر و کلیات فرهنگی و سیاسی زاده زیربنای اقتصادی هستند»^۵ همه آنها روبناهایی هستند که زیربنای اقتصادی، تعیین‌کننده وجود و ماهیتشان است.^۶ با این سخن، در حقیقت یک صبغه «روایت بزرگ»^(۱۰) تاریخی را هم به موضوع اضافه کرد. و این درست همان نقطه کانونی است که اغلب پست مدرنیستها با آن مخالفند چرا که لیوتار و پیروانش معتقدند که دوره روایت‌های بزرگ به پایان رسیده است^۷ یعنی به‌زعم این نگرش نحوه ارتباط همین روبنا و زیربنا که در فرهنگ و هنر و سیاست و اقتصاد در یک روند اما تاریخی به ظهور می‌پیوندد. شکل‌های تولید اقتصادی، روحیه و سلیقه‌ها و سازمانها را از کمون اولیه تا جامعه ایدئال نهایی که یک جامعه سوسیالیستی است، عوض می‌کند. البته همچنان، هنر و فرهنگ و دین و اندیشه، روبنا خواهند بود ولی شکل‌های تاریخی و به قول مارکسیستها «فرماسیون‌های اقتصادی»^(۱۱) در این روبناها تغییر و تحول، ایجاد می‌کند. برای مثال، مارکس نکته جالب توجهی را مطرح می‌کند و معتقد است تولید سرمایه‌داری، با تقسیم کار ویژه‌ای که از خود ارائه داد باعث شد که روند تولید، به طور مطلق، به لحاظ مادی و معنوی از ویژگی دوگانه‌ای برخوردار شود، مثلاً یک کارگر قبل از دوره سرمایه‌داری در روند تولید ضمن کار یدی به نوعی هنرمند بوده و همواره هنر به نوعی در تولید ابزار، سلیقه شخصی، عواطف، نگرشها و سنتهای تاریخی و فرهنگی او حضور داشته است. ولی تقسیم کار سرمایه‌داری انسان را وادار کرد که فقط در بخش کوچکی از صنعت تبحر یابد مثل (چارلی چاپلین در فیلم عصر جدید که همواره وظیفه خود را بستن یک پیچ می‌داند) و در نتیجه، این نوع تقسیم کار باعث شد که جدایی مادی و

معنوی در روند تولید بوجود آید و انسان با خلاقیت وداع نماید و کارگر به عنوان یک انسان نتواند در روند کار، از سنتها و اعتقادات و اندیشه‌ها و عواطف و خلاقیت خود استفاده کند. مارکس با این سخن خود نشان داد که هنوز، بر سر این قضیه مصر است که تمامی تولیدات هنری و فرهنگی، روبنا هستند و اصل، همان سیستم اقتصادی است، ولی آن سیستم با شکل‌بندیهای جدید خود، ممکن است برخی از تحولات و تغییرات جزئی را ایجاد کند. مثل همین نکته‌ای که کاملاً به هنر، مربوط می‌باشد، بدین ترتیب یک نوع نگرش جامعه‌شناختی پا به عرصه هنر می‌گذارد که هنر را یک شکل زیباشناختی اجتماعی - اقتصادی از تولید انسانی می‌داند. این اندیشه وقتی که با انقلاب شوروی سابق روبرو می‌شود، رهبر و متفکری مثل لنین قلمروهایی را که هنرها می‌توانند در روند آن شکل بگیرند و معنا پیدا کنند مشخص می‌کند. در این رابطه به هنر به صورت خیلی اساسی سیاسی و ایدئولوژیک نگاه می‌شود. لنین در این مورد می‌گوید: «هنرمندان هرکاری که دلشان بخواهد، می‌توانند انجام دهند و هر نوع تولید هنری آزادانه بوجود آورند برای آنها سانسور وجود ندارد. ولی ما مجبور نیستیم آن را در روزنامه‌های حزبی خودمان چاپ کنیم».^۸ البته وقتی که لنین به قدرت می‌رسد چندان به حرف خود پایبند نمی‌ماند و جانشینان او هنرمندان را به خاطر عقیده‌شان دستگیر و به زندان می‌اندازند. یعنی نشان می‌دهند که اینطور نیست که آزاد باشند و فقط در روزنامه‌های رسمی چیزی ننویسند بلکه اصلاً برای حرف زدن و خلاقیت، آزاد نیستند و این درحالی است که هنرمندان بزرگ بنیان‌گذار مدرنیسم چون «کاندینسکی»^(۱۲) و پیشگام نقاشی انتزاعی، «تاتلین»^(۱۳) و برادران «گابو»^(۱۴) و پائونز^(۱۵) که از سازه‌گرایان^(۱۶) بزرگند همه از روسیه هستند. مکتب هنری واقع‌گرایی سوسیالیستی به چند اصل پایبند است نخست: اینکه هنر باید روح حزبی را حفظ کند. البته این سخن یک نگرش جامعه‌شناختی است. یعنی به هنر در قالب یک ایدئولوژی و یک تفکر، قید و بند زده و برای آن چهارچوبی در نظر گرفته

می‌شود تا به آن حزب حکومتی معنا بدهد. دومین رویکردی که برای همیشه تاریخ بشر بسیار مهم است رویکرد مردمی به هنر است^۹ یعنی مردم در کانونهای نگرشهای زیباشناختی و سیاسی قرار دارند یا به عبارتی مردم به خودی خود، زیبا هستند (حضورشان، فکرشان، اندیشه‌شان و...) و هنرمند حق دارد و باید از مردم الهام بگیرد. این سخن، سخن بسیار بزرگ و مهمی است.

با تورق و مطالعه‌ای در تاریخ هنر مشاهده می‌شود که حتی در «شاهی»ترین دوره تاریخ بین‌النهرین و مصر و یونان و ایران هم، مردم به نحوی در اشکال مختلفی، از جمله سربازان، تولیدکنندگان و صنعتگران و زبردستان و خدمه و ناتوانان و دیگر اقشار جامعه حضور خود را در هنرها تثبیت کرده‌اند. یعنی در حالیکه تمامی قدرتها در دست شاهانی بود که زندگی خود را به بهترین وجه ممکن تزئین می‌کردند تا در نقاشی‌ها و مجسمه‌سازی‌ها حاضر شوند ولی باز با همه این ممانعتها، در آثار هنری مردم ظاهر می‌شوند و البته حکام هرگز نمی‌خواستند که مردم را به شکل خلاق و عنصر اصیلی ترسیم کنند. به این معنا که با رجوع به تاریخ هنر مشاهده می‌شود که مردم هرگز به عنوان یک عنصر زیباشناسانه تلقی نشده‌اند. اکنون، این ما هستیم که در دوره معاصر و در مقام تئوریک باز می‌گردیم به گذشته و این زیبایی و حضور و وجود مردم را نظریه‌پردازی می‌کنیم، اما به هر صورت حضور مردم در تاریخ، کارکردی است و این مسئله بسیار بزرگی است که در طول تاریخ مردم در کانون خلاقیتها و نظریه‌های زیباشناختی و سیاسی، به دلیل نقشی که ایفا می‌کنند، نه به دلیل اهمیتشان (و با بحث مردم‌سالاری که اکنون مطرح است)، از زمان ارسطو و افلاطون، وجود داشته‌اند. البته هیچ‌کدام از آنان بطور جدی به قدرت در دست مردم معتقد نبودند افلاطون که مطلقاً معتقد نبود و ارسطو هم اعتقاد چندانی، به مردم نداشت، چون خطر عوام‌گرایی از نظر ارسطو، مسئله‌ای جدی بود.^{۱۰}

پس دریافت دوم حضور مردم در کانون نگرشهای زیباشناختی و سیاسی بود چه به شکل الهام‌بخش هنر چه به صورت

مخاطب هنر. سومین ره‌یافت مهمی که در این نگرش جامعه‌شناختی از دوره مارکسیسم مطرح بوده شکل‌گیری هنر در روند مبارزات طبقاتی است.^{۱۱} مفاهیمی چون: هنر سرمایه‌داری، و هنر خرده بورژوازی، هنر کارگران و خلاصه هنری که قهرمان آن طبقات فرودست یا برتر، یک کارگر یا یک پادشاه یا یک ملکه یا یک هنرمند و یا یک روشنفکر باشد، بحثهایی هستند که در روند مبارزه طبقاتی در رویکرد اجتماعی به هنر، مطرح می‌شوند. موقعی که حکومت، به دست اندیشه مارکسیستی می‌افتد، سبک (واقع‌گرایی اجتماعی) پا به صحنه می‌گذارد غیر از سه عنصر یاد شده واقع‌گرایی اجتماعی از ره‌یافت دیگری تشکیل شده که ناشی از گرایش به واقع‌گرایی انتقادی است که از بحثهای بسیار مهم قرن نوزدهم بوده است.

تصور واقعیتها با همه تلخی که در قرن نوزدهم مطرح می‌شد، در واقع‌گرایی سوسیالیستی هم به عنوان یک سبک جامعه‌گرا مطرح گردید. این سبک هنوز هم زنده و از سبکهای مهم است و نقش آن در هنرهای پس از انقلاب بخوبی مشهود است. در نهایت واقع‌گرایی انتقادی، بعد از قرن نوزدهم، ارتقاء پیدا می‌کند و از نظر نظریه‌پردازان به مرحله بالاتری در قرن بیستم می‌رسد، که آن مرحله بالاتر، واقع‌گرایی اجتماعی است و در آن روح تحول، پویایی و ارائه راه‌حل و ایدئولوژی ظاهر می‌گردد. بطور مثال: نقاشی جالب توجه یکی از هنرمندان کره‌ای است که مادری را تصویر می‌کند که صبح زود، در حال رفتن به سر کار است. درحالیکه باران می‌آید و مادر بسیار فرسوده و درهم پیچیده است بچه‌ای پشت یک پنجره نشان داده می‌شود که در فراق مادر گریه می‌کند^{۱۲}. می‌توان این اثر را با آثار بالزاک مقایسه کرد. چرا که تمامی واقعیت را ترسیم می‌کند، و هیچ راه‌حل و پیشنهادی را هم ارائه نمی‌دهد. همین واقع‌گرایی انتقادی در قرن بیستم به واقع‌گرایی رئالیستی تبدیل می‌شود. یعنی پیشنهاد و راه‌حل هم دارد و راه‌حلش هم این است که توده‌ها و مردم پرولتاریا تحت لوای ایدئولوژی باید قدرت را

به دست بگیرند و ثروت را بین خودشان تقسیم کنند و خلق را از رنجها و نابسامانیهایی که حاصل نابرابری‌های طبقاتی و توزیع نابرابر سرمایه است نجات بدهند. سخن عمده این رویکرد جدید، تکاپوها و ایدئالها و آرمانهایی است که بر سر راه مردم قرار می‌دهد. اگر در این سبک تعمق شود آنچه به صورت کلی مشهود است در حقیقت انسانی است که محصول روابط و مناسبات اقتصادی و اجتماعی است و سبکهای هنری هم که در این رابطه مطرح می‌شود، چیزی جز سبک‌های کاملاً متأثر از روندهای اجتماعی نیست. «انگس» نگرش عجیبی را مطرح می‌کند بدین معنا که: آن منظره‌پردازی^(۱۷) امروزین، که در هنر مطرح است، هرگز امکان نداشت که جز در همان مقطعی که به تصویر درآمده به وجود بیاید. به نظر او منظره‌پردازی نمی‌توانست در قرون وسطی، دوره گوتیک^(۱۸) و یا دوره رنسانس به وجود بیاید و یا به عبارتی در این دوران، امکان منظره‌پردازی به شکل کاملاً واقعی وجود نداشت و ظهور این نوع منظره‌پردازی باید در قرن نوزدهم اتفاق می‌افتاد، چون زمان تاریخی فرا رسیده بود.^{۱۳} یعنی او تولد سبکها و نگرشها و صورتهای هنری را دقیقاً منوط به زمانه تاریخی می‌داند که خود تفسیر دیگری از مناسبات اقتصادی - فرهنگی زیربنا و روبناست. او نمی‌پذیرد که ممکن است در ایران باستان یا تمدن‌های کهن هم موضوعی مثل منظره‌گرایی یا به صحنه بگذارد. چون برای آن یک دوره تاریخی و یک جغرافیای زمانی قائل است. این نگرش به طرز دهشتناکی به قلع و قمع متفکران و هنرمندان می‌پردازد. همانطور که می‌دانید، بسیاری از بنیانگذاران هنر مدرن، در زمینه ادبیات و هنرهای تجسمی در روسیه و آلمان، پا به صحنه گذاشتند (یا در آمریکا و فرانسه) اولین کاری که او می‌کند، نفی خود، به جرم تاریخی نبودن مورد نظر است. درست همان کاری است که اول انقلاب در ایران انجام شد. در آن زمان کسانی می‌پنداشتند اگر ایرانی بودن خود را نفی کنیم دیگر خیلی اسلامی می‌شویم و چه فجایع روحی برای انسانهایی که

نمی‌توانستند این دو را از هم تفکیک کنند، به وجود آمد. چقدر باید می‌گذشت و چه تجربیات تلخی باید پشت سر گذاشته می‌شد تا آنها متوجه شوند که درک هویت جوان با یکی از این دو بسیار مشکل است و برای هر قشری از جوانان، حداقل این کار ممکن نیست که بتوانند بگویند «ما فقط ایرانی هستیم یا فقط اسلامی». در واقع این دو آنقدر با هم عجین شده‌اند که واقعاً تفکیک آنها از هم بسیار مشکل است.

در روسیه آنها به نفی متفکران و نویسندگانی خود می‌پرداختند و حتی «استالین» وقتی که به قدرت رسید، اوضاع را بدتر کرد و اکثر آنها را یا کشت و یا زندانی کرد. این در حالی بود که آوازه و نقش هنر مدرن روسیه پیش از انقلاب به تمام جهان رسیده بود و دنیا پا به عرصه مدرنیسم گذاشته بود؛ از این پس البته واکنشها شروع شد. «لوکاچ»^(۱۹) یکی از اولین منتقدان بزرگ بود که واکنش نشان داد. او یک منتقد مارکسیست بود ولی نتوانست بر مشکلات اصلی نگرش اجتماعی هنر غالب شود و می‌توان گفت: حرف تازه‌ای در گفته‌های او نیست که بتواند در نگرش جامعه‌شناختی نسبت به هنر تحول جدیدی به وجود بیاورد. او هم به طور جدی معتقد بود که هنر مدرن، یعنی هنری که «کاندینسکی» و «تاتلین» و... سایر هنرمندان بزرگ قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم روسیه مطرح کرده‌اند، محصول ایدئولوژی پوسیده و فرسوده سرمایه‌داری است. این نظر خود لوکاچ است و پیوسته می‌گفت که ما از آثار «جویس» «ویرژینیا ولف» و «کاندینسکی» و «پیکاسو» و «مالویچ» خسته شده‌ایم. چرا که اینها ویژگیهای روح مزبله و پوسیده و فرسوده درونی انسانهایی را که محصول ایدئولوژی سرمایه‌داری هستند، به عرصه هنر و فرهنگ، تقدیم می‌کنند.^{۱۴} او با این سخن و با این نقد، بر برون‌گرایی تأکید می‌کرد و روحیه برون‌گرایی خود را به نمایش می‌گذاشت و همچنین او درونگرایی را از این زاویه به نقد می‌کشید که مدعی است رفتار فرد الزاماً نباید محصول طبقات و دوره‌های سیاسی اجتماعی باشد و می‌تواند امری اصیل در

اعماق و کنه مکنون روح وجود داشته باشد. «لوکاچ» پیوسته بر این باور بود که هنر مدرن، فرد را از دنیای بیرونی و عینی خارج می‌کند و ناگزیر به زندگی درونی انسانها که شوم و غیرقابل توضیح است روی می‌آورد و سرانجام به کیفیت ایستایی زمان کشیده می‌شود و از ماهیت تاریخی و اقتصادی جدا می‌شود^{۱۵} چرا که او در کل معتقد است ایدئولوژی مدرنیسم ارتجاعی و هنر مدرن نشان‌دهنده انحطاط سرمایه‌داری است.

یکی از منتقدان هنری معتقد به واقع‌گرایی اجتماعی بنام «کارل رادک»^(۲۰) معتقد است، اگر قرار باشد من رمان بنویسم مثل بالزاک عمل می‌کنم و نه همچون «جویس» که نوشته‌های او از اعماق خرده بورژوازی برمی‌خیزد. پرداختن جویس به زندگی کثیف درونی یک فرد بی‌ارزش، نشان‌دهنده ناآگاهی عمیق او نسبت به نیروهای تاریخی بزرگتری است که در زمانه نوبه کار و تلاش مشغولند. «ژدائف»^(۲۱) از این هم پیش‌تر می‌رود و معتقد است که در شوروی و سبک واقع‌گرایی اجتماعی یک ادبیات، وجود دارد، آنهم ادبیات طبقاتی و جهت‌داری است که حضور فرد را در کل شبکه اجتماعی مطرح می‌کند^{۱۶} او واقع‌گرایی قرن نوزدهم را ارج می‌نهد چرا که بسان هنرمندان مدرنیست که غالباً بدبینانه و درون‌نگرایانه می‌نویسند و به تصویر تکه‌تکه شده بدون تحلیل و بدون ارتباط با ساختار کلی جامعه و جهان می‌پردازند عمل نمی‌کنند.

البته، نقطه‌نظرهای خاص لوکاچ به اصل نظریه او یعنی (بازتاب)^(۲۲) باز می‌گردد. از دیدگاه «لوکاچ» هنر، بازتاب واقعیت است اما نه بازتاب گزارش‌گونه بلکه بازتاب تحلیلی برای روشن نمودن تضادهای پنهان موجود در کنه جامعه یک اثر هنری از دیدگاه لوکاچ خود واقعیت نیست بلکه حالت خاصی از بازتاب واقعیت است و در حقیقت وسیله‌ای است برای شناخت واقعیت.^{۱۷} او آنچنان بر ارتجاعی بودن ایدئولوژی مدرنیستی پافشاری کرد که هرگز نتوانست امکانات هنری و ادبی و قدرت صور خیالی در هنر مدرنیستی را درک کند و حتی نتوانست نگرش انتقادی هنر مدرنیستی بر بسیاری از واقعیت‌های تلخ دنیای

سرمایه‌داری را متوجه شود. لوکاچ تا آن حد پیش رفت که به برتولت برشت به دلیل تکنیک‌های مونتاژی و گزارش‌گونه‌ای که در آثار خود به کار می‌برد، نیز خرده‌گیری می‌نمود چرا که برشت معتقد بود «هیچ الگویی از یک قالب خوب نمی‌تواند همیشه به قوت خود باقی باشد».^{۱۸} او در مورد واقع‌گرایی معتقد بود باید مراقب باشیم که واقع‌گرایی به یک قالب تاریخی خاص از هنر که متعلق به دوره‌ای خاص است تبدیل نشود.^{۱۹}

با اینکه برشت هم در قلمرو هنر به نوعی برون‌فکن بود و از قهرمانها و شخصیتها، چهره‌های تپیک، حماسی، پویا و نسبتاً خشنی ارائه می‌داد^{۲۰} ولی لوکاچ او را هم نمی‌توانست تحمل کند. این درحالی است که خود برشت به هیچ‌وجه به درونگرایی در هنر توجه نداشت. یک بار دیگر به این نکته اشاره می‌کنم که بحث اصلی هنر رئالیسم اجتماعی و جامعه‌شناسی هنر، این است که برای فردیت هنر و هنرمند و اختیار او چندان ارزشی قائل نیست و همینطور برای روح انسان که ممکن است محصول بسیاری از تجربیات شخصی خودش باشد و یا این که ممکن است خود انسان به یک اجتهاد شخصی دست یافته باشد یعنی یک فرد، ارزش بررسی و کاوش را داشته باشد. مشروعیت زمانی است که چهارچوبهای زیربنا و روبنا و جایگاه فرد در درون آن و سایر ساختارهای اجتماعی و اقتصادی مؤثر بر آن مشخص باشد. بدین ترتیب سبک واقع‌گرایی اجتماعی، با یک رویه اجتماعی هنوز هم به حیات خود ادامه می‌دهد تا مکتب فرانکفورت پا به عرصه می‌نهد و در اینجاست که ما با صحنه متفاوتی روبرو می‌شویم.

مکتب فرانکفورت

و جامعه‌شناسی هنر

در مکتب فرانکفورت (که ره‌یافت دیگری از مکتب مارکسیستی است) به یکباره نگرش متفاوتی مطرح می‌شود.

برشت و لوکاچ را، با همه تفاوت‌هایشان در مقایسه با فرانکفورتیها، می‌توان در یک جبهه قرار داد چرا که مکتب فرانکفورت

بطور کلی «واقع‌گرایی» را که محور اصلی نگرش برشت و لوکاچ بود، رد می‌کند. «نگرش انتقادی»^(۲۳) شیوه اصلی مکتب فرانکفورت تلقی می‌شود.

به نظر آنها هنر و ادبیات عرصه‌ایست که بوسیله آن می‌توان بر علیه تمایلات قدرتمندانه و سلطه‌طلبانه توتالیتار مقاومت کرد.

به نظر آدورنو^(۲۴) یکی از شاخص‌ترین شخصیت‌های مکتب فرانکفورت هنر با جدا شدن از واقعیت اهمیت و قدرت خاصی پیدا می‌کند و آثار مدرنیستی، از واقعیتی که به آن اشاره می‌شود فاصله می‌گیرد. حال آن که هنر مردمی به صورتی که مارکسیست‌های پیشین می‌گویند، ناگزیر است که با نظام اقتصادی و اجتماعی حاکم کنار بیاید و در این صورت روح اعتراض آن تضعیف می‌گردد.^{۲۱} هنر مدرن این قدرت را دارد که واقعیت‌هایی را که به آن مربوط می‌شوند نفی کند. به همین دلیل هنر نمی‌تواند بطور مستقیم منعکس‌کننده واقعیت اجتماعی باشد بلکه ایجادکننده نوعی معرفت و شناخت غیرمستقیم است. «هنر» معرفت منفی دنیای واقعیست. و این امر با خلق یا تألیف آثار هنری با بیان مستقیم میسر نیست.^{۲۲} حتی هورکهایمر^(۲۵) از این هم، پیش‌تر رفته و معتقد است که توده‌های مردم به این دلیل آثار پیش‌تاز^(۲۶) را نفی می‌کنند که فکر نکردن و تمکین گوسفندوار آنها را در مقابل استثمار طبقات حاکم و نظام‌های اقتصادی و اجتماعی، آشفته می‌کند.^{۲۳}

«لوکاچ» با انتقاد شدید از آثار مدرنیستی، آنها را به مثابه تجسم انحطاط مراحل پایانی سرمایه‌داری قلمداد می‌کند چرا که به‌زعم او خالقان این هنرها نتوانسته‌اند دنیای تکه‌تکه شده‌ای را که در آن زندگی می‌کنند به باد انتقاد بگیرند. آنها به جای چیرگی بر روند انسان‌زدایانه، دنیا و زندگی مدرن، تلاش می‌کنند تصویر این زندگی را از هم جدا کنند و قطعه قطعه و مثله و تجزیه شده به منظر عوام گذارند.^{۲۴}

«آدورنو» ضمن بررسی، بازی آخر ساموئل بکت، به روش‌های «بکت» برای استفاده از فرم برای نشان دادن، وجوه تهی و انسان‌زدایی شده فرهنگ مدرن، اشاره می‌کند که چگونه انسان معاصر نمی‌تواند

بفهمد که در قرن بیستم چه فلاکت‌هایی نصیب او شده است.

افراد نماینده از شخصیت‌هایی هستند توخالی و این همه با فقدان طرح - انفعال پوچ سخنان پوسته‌ای از سخنان کلیشه‌ای، اشاره دارد و با فراتر رفتن از واقعیت، «معرفت منفی» از هستی مدرن را مطرح می‌کند.

مارکسیسم ساختگرا و جامعه‌شناسی هنر:

دهه ۱۹۶۰ در غرب زیرسلطه ساختگرایی قرار دارد. و مارکسیست‌ها هم از این ساختگرایی بی‌بهره نمانده‌اند.

مارکسیست‌ها معتقدند افراد، «حاملان» موقعیت‌هایی در نظام اجتماعی‌اند، نه افرادی عامل و آزاد.

ساختگرایان نیز اعمال و گفته‌های فرد را جدا از نظام‌های دلالتی^(۲۷) که آنها را بوجود می‌آورند نمی‌دانند، اما تفاوت بزرگی بین مارکسیست‌ها و ساختگرایان وجود دارد. چرا که از دیدگاه ساختگرایان این ساخت‌های شالوده‌ای، نظام‌هایی فاقد زمان و خودکار هستند درحالی که مارکسیست‌ها معتقدند آنها نظام‌هایی تاریخی اما مملو از تناقضات درونی و قابل تغییرند.

از این روی لوسین گلدمن، این نظر را که آثار هنری، زاده نبوغ فردی‌اند، رد می‌کند و بعنوان یک ساختارگرا، آثار هنری را مبتنی بر ساخت‌های فرافردی که متعلق به گروه‌های خاص است تلقی می‌نماید.^{۲۵}

به همین دلیل او معتقد است میان رمان مدرن و اقتصاد و بازار، شباهت‌های ساختاری وجود دارد.

بنظر ایگلتون، آثار و متون هنری، واقعیت تاریخی را منعکس نمی‌کنند. بلکه بر مبنای ایدئولوژی کار می‌کنند، یک اثر هنری می‌تواند شخصیت‌های آزادی را جدای از واقعیت موجود و تاریخی به اراده خود آنان بیافریند. اما، در استفاده از ایدئولوژی آزاد نیست از این روی ایگلتون معتقد است که نقد، باید از مرحله «ایدئولوژیکی ماقبل تاریخی» خود جدا شود و به نوعی علم، تبدیل گردد.^{۲۶}

البته در اینجا مقصود گلدمن، از ایدئولوژی، وجوه سیاسی آگاهانه، نیست

بلکه نموداری از زیبایی‌شناختی، مذهب و سایر موارد نظایر آنست که تجربه ذهنی فرد را از محیط و اطراف و شرایط فکری و تاریخی شکل می‌دهد.

این دقیقاً متفاوت نظر لوکاچ است چرا که از آنجایی که لوکاچ بر تأثیر ایدئولوژی بر آثار هنری پافشاری می‌کند. معتقد است ایدئولوژی در دو مرحله روی اثر هنری مؤثر واقع می‌شود مرحله اول: ایدئولوژی قبل از شکل‌گیری متن یا اثر هنری، و دیگری ایدئولوژی منعکس شده در متن. او با نقدی بر آلتوسر، مبنی بر این که ادبیات می‌تواند از ایدئولوژی فاصله بگیرد، نظر او را رد می‌کند، بلکه ادبیات را قوانین تولید نمون‌های ایدئولوژیک می‌داند.^{۲۷}

اما ایگلتون، در اواخر دهه هفتاد، تحت‌تأثیر اندیشه مابعد ساختارگرایی - از اندیشه علمی نقد روی بر تافت و به اندیشه برشت معطوف شد و ره‌یافت ریشه‌ای برشت را در مورد معنا تحسین نمود که می‌گفت «یک اثر ممکن است در روئن واقع‌گرا در دسامبر ضد واقع‌گرا باشد»^{۲۸}

نظریه مکتب عشق

و ارتباط آن با ایدئولوژی:

اینک به وادی اندیشه اسلامی با تکیه بر آراء امام خمینی نظر می‌کنیم.

مروری بر نظریات هنر و زیبایی که عمدتاً در آثار عرفانی و ادبی اسلامی منعکس شده، حاکی از یک دوره هماهنگ در نظریه پردازیت که در آثار ابن عربی - احمد غزالی - عراقی، عطار، حافظ، جامی و مولوی... مشاهده می‌شود.^{۲۹}

این متفکران بدون شک مهم‌ترین ره‌یافته‌های زیباشناسی اسلامی را با تکیه بر مرکز ثقل «عشق» و «زیبایی» و «تجلی»^{۳۰} سامان داده‌اند اما به یکباره - در روند سده‌دهه اخیر، متفکری پا به عرصه می‌گذارد که بر نگرش زیباشناختی و هنر متفکران سلف - عرصه جدیدی را می‌گشاید: عرصه جامعه و تاریخ و جامعه‌شناسی سیاسی و مضامین مدرنی - مثل فقر - غنا، عدالت، طبقات، مغضوبان زمین، ملت، دولت و حکومت.

کلام و اندیشه در نزد او به صورتی است که بر قامت بلند حافظ و جامی و مولوی

ردای یک ایدئولوگ و نظریه پرداز اجتماعی و سیاسی را می‌افزاید، و مکتبی را می‌سازد بنام «مدرسه عشق» که دارای دو وجه عرفانی و سیاسی است که وجه سیاسی در رابطه با جنبه عرفانی و فلسفی نگرش متفکران سلف در روند تناقض‌نمایی حل ناشدنی قرار می‌گیرد. مدرسه عشق در کنار مکاتب ساختارگرا و «واقع‌گرایی اجتماعی» یک مکتب هنریست. در عین حال یک مثنوی است. پیش از این چنانکه اشاره شد، نقطه مرکزی ادبیات و عرفان با عشق بوده است. اما «مدرسه عشق» قلمرو وسیعی است که دو رویکرد اجتماعی و فلسفی را به هم نزدیک می‌کند.

متفکری که این مکتب را تعریف می‌کند، مدرسه عشق را حتی به قلمرو عدالت اجتماعی و نجات انسان از فلاکت فقر و نابرابریها و فضاقت فسق و کراهت کفر، می‌کنشاند. به قول او «هنر در مدرسه عشق، نشاندهنده نقاط کور و مبهم معضلات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نظامی است».^{۳۱} در این نگرش - هنر، نشاندهنده و آگاهی‌بخش است و نوعی تعهد را بیان می‌دارد.

«هنر در عرفان اسلامی، ترسیم روشن عدالت و شرافت و انصاف و تجسیم تلخکامی گرسنگان مغضوب قدرت و پول است. هنر در جایگاه واقعی خود، تصویر زالوصفتانی است که از میکیدن خون فرهنگ اصیل فرهنگ عدالت و صفا، لذت می‌برند. تنها به هنری باید پرداخت که راه ستیز با جهانخواران شرق و غرب و در رأس آنان آمریکا و شوروی را بیاموزد»^{۳۲} رویکرد اجتماعی به هنر در این نگرش به اوج خود می‌رسد. کاندوکاوی در این جملات، نشاندهنده مسائل اصلی هنری است که امروزه در میان متفکران در معرض بحث و نقد و رد و قبول گذشته می‌شود، مضامینی چون: هنر و آزادی، هنر و حقیقت، هنر و تعهد اجتماعی و سیاسی، هنر و دین، هنر و سعادت انسان، وظیفه و رسالت هنر، هنر و تعلیم و تربیت، هنر و مسئولیت فرد، هنر و ایدئولوژی - هنر و حکومت.

اینها یکایک مسائل مهم هنری هستند که به صورت فهرستی سامان یافته‌اند. «هنرمندان ما، تنها زسانی می‌توانند بی‌دغدغه، کوله‌بار مسئولیت و امانتشان را به

زمین گذارند که مطمئن باشند مردمشان بدون اتکاء به غیر، تنها و تنها در چارچوب مکتبشان به هدف جاویدان رسیده‌اند...»^{۳۳} این نگرش، به هنر ترکیبی از فلسفه هنر و جامعه‌شناسی هنر است. البته این هنر اگر هم جنبه فردی را لحاظ نماید و فرافردی نباشد به نوعی به ساختارگرایی نزدیک می‌شود، بدون این که جبر زمانه را چون ساختارگرایان مارکسیست مدنظر قرار دهد. این هنر البته دارای خاستگاه دینی و اجتماعی و حالت خاصی از ایدئولوژی است. فهرست کاملی از بحث‌های اصلی هنر که، از زمان افلاطون ایده‌آلیست تا «فوکو»ی پست مدرنیست مطرح بوده است در میان این اعلام‌نظرها وجود دارد.

تنها نورافکنی که می‌تواند فضای این جملات را روشن کند «مدرسه عشق است»، بدون ترکیب این دو رویکرد فلسفی و اجتماعی به هنر که ترکیبی غریب و بی‌سابقه است، نظریه پردازی فوق، می‌تواند به یک نظریه اجتماعی متعهد هنر اما سرشار از دیکتاتوری و فاشیسم، زور و اجبار و باید و یک نوع محدود هنر تبدیل شود. چرا که می‌گوید «تنها به هنری باید پرداخت که...». این «باید» همان نقطه کانون هنر انقلابی است که پس از مدتی، هنرمندان را کلافه و از هرگونه ایدئولوژی بیزار می‌کند.

اما مدرسه عشق، مدرسه‌ای سرشار از انتخاب و آزادی براساس شوق و تکاپوی درونی است، چرا که هیچ‌کس نمی‌تواند دیگری را وادار به عاشقی نماید. در مدرسه عشق هنرمند عاشق شیدایی است که تجلی زیبایی حضرت حق را در سیستمی که مجموعه هستی است می‌بیند. او عاشق انسان است چون انسان بخش عظیمی از این سیستم است. هر جا که جای خالی این تجلی را که فقدان عدالت، آزادی، زیبایی - بهره‌مندی اصالت و مساوات است، می‌نگرد سراسیمه در پی ایجاد سامان و نظم زیبایی که از پیش آن را شناخته و بدان دل سپرده سرمی‌سپارد و جان می‌بازد.

گر مرد رهی میان خون باید رفت

از پای فتاده سرنگون باید رفت
اما این مکتب هنرمند را در چارچوب یک برداشت خشک از فرهنگ و جامعه

محدود نمی‌کند، دست او را باز می‌گذارد تا هرگونه خلاقیت و نوآوری را در قلمرو شرافت بخشیدن به انسان به آزمایش گذارد.

و البته، این هنر، هنری است که انسانها را ارتقاء می‌بخشد و تعالی می‌آفریند. تنوع و پیچیدگی چنین هنری، حتی تا آنجا پیش می‌رود که تنوع بخشیدن به خلاقیت‌های فرهنگی و نوآوری در سنتهای بومی به نحوی درون‌کاوانه یا برون‌کاوانه، به صورت آستره^(۲۸) و تجرید تا فیگوراتیو^(۲۹) را شامل می‌شود. و این همه به توانایی هنرمند وابسته است و تلقی او از «مدرسه عشق».

مدرسه عشق یک مکتب هنریست نه یک ایدئولوژی برون ذات که به انسان چنین و چنان را دیکته کند. هنرمند اگر از روی باید، به سراغ فعالیت‌های عدالت‌جویانه بشتابد. مجبور است و اختیار و آزادی خود را از کف داده است، اما اگر از روی عشق و دل‌سپاری به حقیقت و زیبایی، حتی هستی خود را فنا نماید، آزاد است و خود را از گزند «دیکته» رها نموده است.

نتیجه‌گیری

در جمع‌بندی کلی می‌توان گفت نظریات اجتماعی هنر، هر یک به نحوی با ایدئولوژی آمیخته‌اند. حتی نظر امام خمینی، با همه ظرافت و زیبایی و ابعاد وسیع آن از این ادغام مصون نبوده است. این آمیختگی به ایدئولوژی در صورتی قابل تحمل می‌شود که هنرمند از عشق و شوری درونی و باوری خودجوش بهره‌مند باشد و خود را از جبر ایدئولوژی که یکی از بدترین جبرهای اجتماعی و سیاسی است رها نماید. اما ناقد و مخاطب، هر دو به نحوی در معرض این ایدئولوژی قرار می‌گیرند و از مخاطرات ایدئولوژی متأثر می‌شوند و این همان امری است که پیوسته، آزادگان را بر علیه ایدئولوژی‌ها بسیج می‌نماید. مگر این که آنان نیز به نحوی درون جوش و عاشقانه با ایدئولوژی پیوند یابند که در آن صورت، ایدئولوژی ارتقاء مرتبه می‌یابد و به عشق تبدیل می‌شود. تفاوت آن نوع ایدئولوژی که امام خمینی مطرح می‌کند اولاً در اتصال آن به معارف اسلامی، اعم از فلسفه و عرفان و اخلاق است و دیگر این که از شور و شیدایی و دلباختگی خاصی که متکی به عرفان و «وصول» است، حکایتها دارد.