



پیوستگی و گسستگی فرهنگی در تئاتر ایران

از پیشامشروطه تا ۱۳۳۲

آیدا بصیری

زیر نظر فرزانه سجودی

به نام خدا

ناشر برگزیده

هفدهمین، بیستمین، بیست و دومین،
بیست و سومین و بیست و چهارمین
نمایشگاه بین المللی کتاب تهران

پیوستگی و گسستگی فرهنگی در تئاتر ایران

از پیشامشروطه تا ۱۳۳۲

آیدا بصیری

زیر نظر فرزانه سجودی



۱۳۹۸

سرشناسه: بصیری، آیدا، ۱۳۶۱ -
عنوان و نام پدیدآور: پیوستگی و گسستگی فرهنگی در تئاتر ایران/ از پیشامشروطه تا ۱۳۳۲ با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی/ آیدا بصیری؛ زیر نظر فرزانه سجودی.
مشخصات نشر: تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری: بیست‌ودو، ۴۱۵ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۴۳۶-۸۶۴-۳
وضعیت فهرست‌نویسی: فیا
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: نمایش -- ایران -- تاریخ -- قرن ۱۳ق.
Theater -- Iran -- History -- 19th century
موضوع: نمایش -- ایران -- نشانه‌شناسی
Theater -- Semiotics -- Iran
شناسه افزوده: سجودی، فرزانه، ۱۳۴۰ -
شناسه افزوده: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
Elmi - Farhangi Publishing Co
رده‌بندی کنگره: PN ۲۹۵۴
رده‌بندی دیویی: ۷۹۲/۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی: ۵۷۶۱۳۷۴

پیوستگی و گسستگی فرهنگی در تئاتر ایران

از پیشامشروطه تا ۱۳۳۲

نویسنده: آیدا بصیری

زیر نظر فرزانه سجودی

چاپ نخست: ۱۳۹۸

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

حروفچینی و آماده‌سازی: انتشارات علمی و فرهنگی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شرکت چاپ و نشر علمی و فرهنگی کتیبه

حق چاپ محفوظ است.



انتشارات
علمی و فرهنگی

اداره مرکزی و مرکز پخش: خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچه

کمان، پلاک ۲۵؛ کدپستی: ۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛ صندوق پستی: ۹۶۴۷ - ۱۵۸۷۵؛ تلفن اداره مرکزی:

۸۸۸۸۰۷۰ - ۸۸۷۷۴۵۶۹؛ فکس: ۸۸۷۷۴۵۷۲؛ تلفن مرکز پخش: ۸۸۸۸۰۱۵۲؛ تلفکس: ۸۸۸۸۰۱۵۱

آدرس اینترنتی: www.elmifarhangi.ir info@elmifarhangi.ir

وبسایت فروش آنلاین: www.elmifarhangi.com

فروشگاه مرکزی (پرندۀ آبی): خیابان نلسون ماندلا (افریقا)، بین بلوار گلشهر و ناهید، کوچه گلغام،

پلاک ۷۲؛ تلفن: ۳-۲۲۰۲۴۱۴۰

فروشگاه یک: خیابان انقلاب، روبه‌روی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۱۶-۶۶۹۶۳۸۱۵ و ۶۶۴۰۰۷۸۶

فروشگاه دو: میدان هفت‌تیر، خیابان کریمخان زند، بین قائم مقام فراهانی و خردمند، پلاک ۱۳؛

تلفن: ۷-۸۸۳۴۳۸۰۶

تقدیم به ستارگان آسمان زندگی ام:

پدرم، مادرم، برادرم، و کسانی که دوستشان دارم.

فهرست مطالب

پیشگفتار.....	هفده
مقدمه.....	نوزده
فصل اول: پیشینه فرهنگ و تئاتر.....	۱
بخش اول.....	۱
پیشینه فرهنگ.....	۱
رویکرد اومانيسم ليبرالي به فرهنگ.....	۲
رویکرد انتقادی و مارکسیستی به فرهنگ.....	۵
مکتب انتقادی فرانکفورت.....	۸
ایدئولوژی.....	۱۱
قدرت.....	۱۴
گفتمان.....	۱۶
رویکرد مطالعات فرهنگی به فرهنگ.....	۲۱
پسامدرنیسم و فرهنگ.....	۲۸

- ۳۲ نشانه‌شناسی و فرهنگ
- ۴۲ نشانه‌شناسی، فرهنگ و جامعه
- ۴۴ نشانه‌شناسی، فرهنگ و تمدن
- ۴۵ نشانه‌شناسی، فرهنگ و نگرش (فرهنگ فکری)
- ۴۶ رابطه بین نشانه‌شناسی و فرهنگ اجتماعی، مادی و فکری
- ۵۰ بخش دوم
- ۵۰ پیشینه فرهنگ و تئاتر
- ۵۰ کامران سپهران؛ مشروطه و تئاتر کراسی
- ۵۳ ملک‌پور؛ شرحی بر تاریخ تئاتر ایران
- ۵۵ هیوا گوران و کوشش‌های نافرجامش
- ۵۷ جوانمرد؛ در آرزوی تئاتر ملی

- ۶۱ فصل دوم: نشانه‌شناسی فرهنگی
- ۶۱ بخش اول
- ۶۱ چارچوب نظری و مفاهیم بنیادی
- ۶۲ نشانه‌شناسی فرهنگی
- ۶۶ نظام‌های نشانه‌شناسی فرهنگی
- ۶۶ جریان‌ات نشانه‌ای
- ۶۷ رمزگان‌ها
- ۶۹ رسانه‌ها
- ۷۱ سپهر نشانه‌ای
- ۷۶ مرزهای سپهر نشانه‌ای
- ۸۰ فرهنگ به عنوان نظام متون
- ۹۲ فرهنگ به عنوان نظام رمزگان

- فرهنگ به عنوان حافظهٔ جمعی ۹۵
- الگوی مرسوم نشانه‌شناسی فرهنگی ۹۸
- خود و دیگری فرهنگی ۱۰۸
- رویکرد گفت‌وگوگرایی باختین به تعامل ۱۱۵
- تعامل خودارجاع ۱۱۷
- توافق جمعی و ارتباط بینا فرهنگی ۱۱۹
- ارتباطات بینا فرهنگی ۱۲۱
- گفت‌وگوی بینا فرهنگی ۱۲۵
- فرهنگ و تغییر فرهنگی ۱۲۸
- فرهنگ و نه فرهنگ ۱۳۲
- فرهنگ و فرافرهنگ ۱۳۶
- ترجمه و مفاهیم جذب و طرد ۱۳۷
- بازخوانی و ترجمهٔ بینا فرهنگی ۱۴۴
- ضرورت‌های ترجمهٔ بینا فرهنگی ۱۵۰
- مرکز و پیرامون ۱۵۷
- گسست و پیوستگی ۱۶۶
- بخش دوم ۱۸۱
- روش‌شناسی ۱۸۱
- فصل سوم: گفت‌وگوی بینا فرهنگی با نمایش دیگری ۱۸۹
- بخش اول ۱۹۰
- ورود تئاتر به ایران به مثابهٔ پدیده‌ای تازه ۱۹۰
- وضعیت تئاتر دیگری در قرون نوزدهم و بیستم ۱۹۱
- تعزیه و تقلید دو شیوهٔ نمایشی در ایران ۱۹۵

- ایران و رمزگان‌های فرهنگی قاجاریه در راستای مواجهه با تئاتر..... ۱۹۹
- تفلیس: مرز بینا فرهنگی..... ۲۰۴
- سپهر فرهنگی ایران: چشم‌اندازی از مدرنیته..... ۲۱۸
- میرزا آقا تبریزی و سپهر فرهنگی تهران..... ۲۲۶
- طریقه حکومت زمان‌خان...: هم این و هم آن..... ۲۷۱
- پیرنگ..... ۲۷۲
- درون‌مایه..... ۲۷۵
- زبان..... ۲۷۷
- شخصیت..... ۲۸۰
- گفت‌وگو..... ۲۸۱
- بخش دوم..... ۲۸۲
- فرهنگی که می‌خواست مشروطه شود..... ۲۸۲
- مشروطه؛ جریان گفت‌وگو با دیگری ادامه دارد..... ۲۸۳
- تبادلات بینا فرهنگی در مشروطه..... ۲۸۷
- فصل چهارم: بازگشت به دیگری / خودی، و لایه‌ای از سنت / تجدد.. ۳۰۷**
- ایران و رمزگان‌های دوره پهلوی اول..... ۳۰۷
- نمایش‌نامه‌نویسی در حوزه فرهنگی این دوره..... ۳۱۱
- بخش اول..... ۳۱۷
- تجدد در میان سنت..... ۳۱۷
- سپهر فرهنگی ایران: پوسته‌ای از جنس سنت و مدرنیته..... ۳۱۷
- حسن مقدم: شناور در میان رمزگان‌های دو فرهنگ..... ۳۲۲
- جعفرخان از فرنگ برگشته: نه فرهنگی در مقابل نه فرهنگی دیگر..... ۳۳۴
- بخش دوم..... ۳۴۴

- فرهنگ هزارویک شبی یا...؟ ۳۴۴
- آنجا که هزارویک شب به مرز بینا فرهنگی بدل می شود..... ۳۴۵
- شهرزاد و رمزگان های شهرزاد قصه گو..... ۳۴۹
- شب هزارویکم: تقارن یا عدم تقارن با هزارویک شب ۳۵۶
- پیرنگ ۳۵۹
- درون مایه ۳۵۹
- زبان ۳۶۰
- شخصیت ۳۶۱
- گفت و گو ۳۶۲
-
- فصل پنجم: و باز هم ترجمه ۳۶۷
- عناصر فرهنگی دهه ستیز ۳۶۷
- حزب توده ایرانی ۳۷۲
- سپهر ترجمه ای ۳۸۰
- نوشین در محدوده فرهنگی حزب توده ۳۸۵
- خروس سحر و رمزگان های کارگری ۳۹۳
-
- سخن آخر ۴۰۱
- منابع ۴۰۹

فهرست اشکال

- شکل ۱-۲. نخستین سلسله مراتب متنیّت: از توجه تا نوشتار ۸۸
- شکل ۲-۲. الگوی مکتب تارتو ۱۰۰
- شکل ۳-۲. الگوی تعدیل شده روابط بینا فرهنگی ۱۰۵
- شکل ۴-۲. روابط بینا فرهنگی در زمانی و هم زمانی ۱۰۷
- شکل ۵-۲. کروژونه «ردپای برهنه مردی را در ساحل» پیدا می کند ۱۱۰
- شکل ۱-۳. عناصر و عوامل مؤثر در ورود تدریجی تئاتر به ایران ۲۰۳
- شکل ۲-۳. آخوندزاده (فرهنگ غرب را فرهنگ و فرهنگ خودی را
نه فرهنگ می داند) ۲۰۹
- شکل ۳-۳. میرزا آقا در برابر فرافرهنگ ۲۲۸
- شکل ۴-۳. موضع گیری بیشتر روحانیون و برخی از رجال در مقابل تئاتر ۲۲۹
- شکل ۵-۳. متعلق به بیشتر روشنفکران و مبارزان آن دوران + ناصرالدین شاه .. ۲۲۹
- شکل ۶-۳. متعلق به میرزا آقا تبریزی و آخوندزاده ۲۳۲
- شکل ۷-۳. فرهنگ مورد قبول ایرانیان سنتی + نه فرهنگ داخلی ۲۳۴
- شکل ۸-۳. متعلق به میرزا حبیب و ترجمه مولیر ۲۳۸

- شکل ۳-۹. الگوی در زمانی و هم‌زمانی متون پیشامشروطه (نمونه خاص حکومت زمان خان...). ۲۴۰.....
- شکل ۳-۱۰. آستانه‌ها و مقایسه آن با فرهنگی که به دور خود حصار کشیده است. ۲۴۳.....
- شکل ۳-۱۱. گروهی که به دور فرهنگشان حصار کشیده‌اند. ۲۴۴.....
- شکل ۳-۱۲. گسستگی و پیوستگی در ادبیات نمایشی پیشامشروطه و مشروطه. ۲۶۰.....
- شکل ۳-۱۳. میرزا آقا تبریزی و ترکیب حوزه‌های مختلف در آثار او. ۲۶۳.....
- شکل ۳-۱۴. میرزا آقا تبریزی خوش‌بینی آخوندزاده را درک نمی‌کند. ۲۶۸.....
- شکل ۳-۱۵. فرهنگ (میرزا آقا تبریزی). ۲۷۹.....
- شکل ۴-۱. نویسندگان ملی‌گرا و گذشته‌نگر در مقابل نه‌فرهنگشان. ۳۱۳.....
- شکل ۴-۲. حوزه‌های فرهنگی که در افرادی مثل حسن مقدم جمع شده‌اند. ۳۱۴.....
- شکل ۴-۳. حسن مقدم که در مکانی میان دو سپهر فرهنگی قرار دارد. ۳۲۴.....
- شکل ۴-۴. نمودار حسن مقدم و پیتویف‌ها. ۳۳۲.....
- شکل ۴-۵. حسن مقدم در مقابل نه‌فرهنگ خودی. ۳۳۴.....
- شکل ۴-۶. فرهنگ در برابر نه‌فرهنگ. ۳۵۰.....
- شکل ۴-۷. سپهر فرهنگی هزارویک شب. ۳۵۱.....
- شکل ۴-۸. فرهنگ شهرزاد و هم‌پوشانی‌های آن با داستان‌های هزارویک شب. ۳۵۲.....
- شکل ۴-۹. داستان‌های هزارویک شب در برابر تئاتر. ۳۵۷.....
- شکل ۴-۱۰. شهرزاد و قرارگیری او در مقابل نه‌فرهنگ و فرافرهنگی مشخص. ۳۵۸.....
- شکل ۵-۱. حزب توده و نه‌فرهنگ آن. ۳۷۳.....
- شکل ۵-۲. طرفداران حزب توده در مقابل نه‌فرهنگ و فرافرهنگشان. ۳۷۴.....

- شکل ۳-۵. رمزگان‌هایی که در نوشین خودی شده‌اند..... ۳۸۸
- شکل ۴-۵. جایگاه نوشین در میان چند سپهر فرهنگی..... ۳۸۸
- شکل ۵-۵. هنرمندان هم‌راستا با گفتمان فرهنگی مسلط..... ۳۸۹
- شکل ۶-۵. مرز بینا فرهنگی نوشین..... ۳۹۴

پیشگفتار

نشانه‌شناسی فرهنگی رویکردی است که امکان مطالعه و کشف وجوه مختلف فرهنگ در مقیاسی متفاوت را در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد و وی قادر خواهد بود به لایه‌های مختلف هر دوره فرهنگی و رمزگان‌هایشان نگاهی عمیق بیندازد. محقق از چشم‌انداز این نظریه، در خلال مطالعه موضوع مورد نظر خود، به گسست‌ها و پیوستگی‌هایی برخورد می‌کند که گاه با وجود هم‌زمان بودنشان، با هم متفاوت هستند؛ همانند مواردی که در این کتاب مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. از سوی دیگر، نویسنده درمی‌یابد که رمزگان‌های فرهنگی، آن‌چنان عمیق در تاروپود فرهنگ ریشه دوانده‌اند که هر پدیده تازه‌ای در بدو ورود به فرهنگ، تا آن هنگام که از صافی‌های دقیق و ریز محیط فرهنگی عبور نکند و بدل به «دیگری خودی شده» نشود، برای مخاطبان و اهالی فرهنگ ناملموس و غریبه باقی خواهد ماند. پس از مطالعه و خوانش دقیق نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی و آرای متفکران و نظریه پردازان مکتب مسکو - تارتو، پژوهشگر فرهنگ را به مثابه پدیده پیچیده و سیالی می‌نگرد که همواره در حال ترجمان دیگری‌هایی است که قصد دارد از آن خود

کند. در حقیقت، «دیگریِ خودی شده» آن وضعیت مبارکی را ایجاد می‌کند که سبب‌ساز تبادلات و گفت‌وگوهای فرهنگی و به دنبال آن، طراوت فرهنگی می‌شود.

مواجهه و آشنایی مؤلف با شاخهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی به یمن وجود استاد گران‌مایه، جناب آقای دکتر فرزانه سجودی، میسر شد. در سال ۱۳۹۰، بعد از دو سال و نیم، نگارش این اثر به پایان رسید و در طی این دوره از فضل و دانش ایشان به‌سانِ راهنمای ارزشمندی بهره بردم. از دکتر سجودی به سبب نکته‌سنجی‌های عالمانه و سودمندشان که یاریگر تألیف مجموعه حاضر بودند قدردانی می‌کنم. همچنین از جناب آقای دکتر سعید اسدی که در خلال نگارش اثر پیش رو، با ایشان دربارهٔ نمایش ایران مشاوره و تبادل نظر نمودم، سپاسگزاری می‌کنم؛ و در نهایت قدردان خانواده‌ام هستم که طی نگارش این اثر همواره در کنارم بودند.

امیدوارم در آینده بتوانم ادامهٔ مطالعات و پژوهش‌هایم از چشم‌انداز این رویکرد را در تئاتر و سینمای سرزمینمان ادامه دهم؛ چراکه از دیدگاه من، آن هنگام که بتوانیم پدیده‌ای هنری را در لایه‌های گوناگون فرهنگی و به صورت درزمانی و هم‌زمانی مطالعه و کنکاش کنیم، به علت وجودی آن در محدودهٔ فرهنگی مورد نظر و انواع آفرینش‌های آن در مقاطع مختلف فرهنگی، و در بُعدی دیگر، به نقاط ضعف و قوت آن پی خواهیم برد. به علاوه، قادر خواهیم بود با رمزگان‌های هر دورهٔ فرهنگی در آثار هنری مقطع مورد مطالعه آشنا شویم. در ادامه تمامی فرهنگ‌دوستان و عاشقان هنر را دعوت به خواندن اثر پیش رو می‌کنم، و فروتنانه امیدوارم مورد توجه نگاه تیزبینتان قرار گیرد.

مقدمه

نگاه به پدیدهٔ تئاتر در ایران در اغلب موارد رویکرد خاص و مشخصی ندارد. در اکثر منابع موجود در این زمینه، با گونه‌ای نگارش تاریخ مواجهیم که به نوعی در آثار مختلف تکرار می‌شوند. در این اثر تلاش کرده‌ام تئاتر ایران را از چشم‌اندازی تازه بررسی کنم؛ ضمن اینکه کم‌توجهی مطالعات فرهنگی در ایران، به سمت تئاتر و درام، علاقه و گرایش نگارنده به موضوع و جذابیت رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی در انتخاب موضوع مؤثر بوده‌اند.

فرهنگ در نشانه‌شناسی فرهنگی به مثابهٔ شبکه‌ای از روابط بینامتنی و نظام‌های نشانه‌ای است که پیوسته در تحول است و از طریق تعاملات بینا فرهنگی و فرایندهای جذب و طرد شکل می‌گیرد. تئاتر، به معنای امروزی کلمه، از طریق ترجمهٔ بینا فرهنگی و در جریان تعاملات معاصر بینا فرهنگی و به واسطهٔ فرایند جذب و طرد و خودی کردن به فرهنگ‌ها راه یافته است. مسئلهٔ این پژوهش بررسی سیر تحولاتی است که تئاتر از طریق ایجاد شبکه‌ای از پیوستگی فرهنگی و هم‌زمان بر اساس گسست فرهنگی (دیالکتیک گسست و پیوستگی) تجربه کرده است. از سوی

دیگر، نفوذ قدرت گفتمانی هر دوره بر روی درام نیز واجد اهمیت است. این گسست و پیوستگی در دوره‌هایی از تاریخ به پدیده‌هایی مثل چندگانگی فرهنگی منجر شده است و به همین علت، تقابل فرهنگ غالب و جلوه‌های تبدلات بینا فرهنگی را شاهد هستیم، تا حدی که برخی اوقات حتی درک این هنر توسط مخاطب، تحت نفوذ قدرت مسلط، گاه قدرت دیگری، قرار گرفته است.

در پژوهش حاضر تئاتر ایران از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی مطالعه شده است و هدف آن شناخت جایگاه تئاتر در فرهنگ، تعاملات بینا فرهنگی، نقش ترجمه تئاتر در دیگر جنبه‌های فرهنگ معاصر، تأثیر و تأثر آن‌ها بر یکدیگر، میزان نفوذ و تسلط قدرت هر دوره بر این هنر و شناخت سیر حرکت تئاتر از زمان‌های دورتر تا به امروز است. این پژوهش از سویی گسست و پیوستگی فرهنگی در تاریخ تئاتر ایران و گسست و پیوستگی گفتمان قدرت در ایران و اثرات آن‌ها بر هنر نمایش این سرزمین را بررسی می‌کند و از طرف دیگر تعامل تئاتر با دیگر جنبه‌های فرهنگ معاصر (مثل مارکسیسم) و اثرات آن‌ها بر یکدیگر را مطالعه می‌نماید. نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی از نظریه‌های جدید و نافذ در زمینه مطالعات فرهنگی است که در بین اهالی تئاتر چندان شناخته شده نیست، اما در همین اندک زمان، جایگاه قابل توجهی را به خود اختصاص داده است. تئاتر و ادبیات نمایشی در ایران به صورت دقیق و مشخص زیر لوای نشانه‌شناسی فرهنگی معرفی و بررسی نشده و تا کنون از چشم‌انداز این نظریه به درام این سرزمین نگاه نشده است. در ایران تعدادی از استادان و نظریه‌پردازان، نظریه نشانه‌شناسی فرهنگی را مطالعه و بررسی کرده‌اند و تألیفات ارزشمندی در این زمینه به رشته تحریر در آورده‌اند، اما در زمینه تئاتر هیچ گونه اثر مرتبط با این نظریه تا این لحظه وجود ندارد. متن حاضر جزء نخستین پژوهش‌ها در این زمینه است، اما بنا به دلایلی انتشار آن به تعویق افتاد. این پژوهش

حاصل کوشش نگارنده است که در سال ۱۳۹۰ به پایان رسیده است و در این مدت آثاری در ارتباط با این موضوع منتشر شده‌اند که مبنا و اساس آن‌ها همین پژوهش بوده است که متأسفانه در اغلب موارد رسم امانت‌داری و ارجاع دقیق به این پژوهش را رعایت نکرده‌اند.

با این حال، به لطف جناب آقای دکتر مسعود کوثری، مدیرعامل محترم انتشارات علمی و فرهنگی، در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد. سپاسگزار ایشان و جناب آقای دکتر صادق رشیدی، مدیر واحد علمی، و همکارانشان هستم.

فصل اول

پیشینه فرهنگ و تئاتر

بخش اول

پیشینه فرهنگ

در این فصل قصد دارم از زوایای گوناگون نگاهی گذرا به فرهنگ داشته باشم؛ البته در بخش نشانه‌شناسی و فرهنگ شرح مفصل‌تری از این مفهوم ارائه خواهم داد. همان گونه که می‌دانیم، این واژه دارای معانی گسترده‌ای است و هر گرایش فکری تعریفی خاص ارائه کرده است که گاه نسبت به تعاریف دیگر به شدت متغیر است. مثلاً تعریف مارکسیست‌ها از فرهنگ با شرحی که رویکرد روانکاوانه ارائه می‌دهد به کلی متفاوت است؛ به همین علت در این فصل به گزارش چند رویکرد اکتفا می‌کنم.

برای ورود به بحث ابتدا تعریف فرهنگ را از نظر آسابرگر در کتاب نقد فرهنگی مرور می‌کنیم:

فرهنگ یکی از مسلط‌ترین و مبهم‌ترین مفاهیم مورد استفاده در گفتمان معاصر دربارهٔ جامعه و هنر است؛ دلیل آن هم این است که

اشخاص از این مفهوم به طرق متفاوتی استفاده می‌کنند. به عنوان نمونه انسان‌شناسان فرهنگ را مفهوم اصلی سازمان‌دهنده در رشته خود تلقی می‌کنند. از نظر آن‌ها فرهنگ به الگوی باورها و ارزش‌ها مربوط می‌شود که در آثار هنری، اشیاء و نهادهایی بازتاب می‌یابد که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود (۱۳۸۵: ۱۴۸).

رویکرد اومانیسیم لیبرالی به فرهنگ

ماتئو آرنولد^۱ یکی از چهره‌های شاخص سنت فرهنگ‌گرایی انگلیسی است. در این قسمت فقط آرا و اندیشه‌های او را در باب فرهنگ گزارش خواهیم کرد. آرنولد در کتاب فرهنگ و هرج و مرج که نخستین بار در سال ۱۸۶۹ انتشار یافت تعاریف گوناگونی در باب فرهنگ می‌آورد:

[فرهنگ] ... بهترین گفته‌ها و اندیشه‌هاست؛ اساساً بی‌طرف است؛ مطالعه کمال است و... اما به رغم تعاریف گوناگون، فرهنگ به طور کلی در نقطه مقابل تمدن مکانیکی قرار می‌گیرد: فرهنگ... کارکرد بسیار مهمی برای بشریت می‌تواند داشته باشد. این کارکرد، به ویژه در دنیای معاصر ما، اهمیت وافر دارد؛ دنیای مدرنی که در آن کلی تمدن... مکانیکی و عینی است و پیوسته میل دارد بیشتر و بیشتر چنین باشد (به نقل از براویت و میلنر، ۱۳۸۷: ۴۳).

از فحوای سخن آرنولد چنین برمی‌آید که فرهنگ نیرویی اجتماعی است که در نقطه مقابل تمدن مادی قرار دارد.

آرنولد برای شعر جایگاه والایی متصور است و آن را تجلی اصلی فرهنگ می‌داند. همچنین او به فرهنگ یونان علاقه وافر دارد. میزان نزدیکی و علاقه آرنولد به فرهنگ یونان به حدی است که نمایش‌نامه‌های آن زمان را متون معاصر معرفی می‌کند. این «چه در

آثار کلاسیک و چه در آثار نویسندگان بعدی، برای همه دوره‌ها و همه مکان‌ها بهترین است» (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۵).

به عقیده آرنولد لازمه شناخت فرهنگ نگرش اساساً بی طرفانه و نوعی پالایش فکری است و به مخاطبانش هم توصیه می‌کند که تحت این شرایط برابر برای دستیابی به آن آرمان فرهنگی باید تلاشی فراگیر صورت دهند. همان گونه که در کتاب فرهنگ و هرج و مرج هم دیده می‌شود، «معرفت تقابلی دوگانه است بین فرهنگ - از دید آرنولد برابر انسجام و نظم است - از یک سو و آشوب^۱ و بی‌قانونی از سوی دیگر» (همان: ۲۲۲). در حقیقت تعریف آرنولد از واژه فرهنگ برای دلالت بر مفهومی به کار می‌رود که بسیاری از نخبگان دانشگاهی امروزی آن را فرهنگ متعالی، یعنی فرهنگ گروه خاصی از نخبگان، می‌دانند. «فرهنگ به ما امکان رشد، کمال و تبدیل شدن به انسان‌هایی بهتر را می‌دهد» (همان: ۱۴).

آرنولد همچنین معتقد است که قدرت اقناعی مذهب کاهش یافته و در چنین شرایطی شعر و فرهنگ گزینه‌هایی مناسب برای جانشینی آن هستند. «مذهب می‌گوید قلمرو خداوند در درون توست و فرهنگ به طریقی مشابه کمال انسان را در درون او می‌جوید، در رشد و برتری انسانیت ما؛ به مفهوم واقعی کلمه، یعنی آن مجموعه ویژگی‌هایی که از خصوصیات حیوانی ما متمایز هستند» (همان‌جا). او روشنفکران را وارثان و محافظان واقعی پیشرفت فرهنگ می‌داند.

آرنولد معتقد است واژه فرهنگ ما را به سؤال دیگری رهنمون می‌کند و آن این است: عظمت چیست؟ و خود در پاسخ آن را این گونه تعریف می‌کند: «حالتی معنوی که قادر است عشق، علاقه و تحسین را تهییج کند» (دیچز، ۱۳۷۹: ۵۷۰). او ثروت را وسیله‌ای برای

رسیدن به این عظمت می‌داند و اگر بر خلاف این باشد، این ثروت در اختیار مردم کم‌فرهنگ خواهد بود. او در دوگانگی‌ای عنوان می‌کند: «فرهنگ ناخشنودی ایجاد می‌کند که دارای عالی‌ترین ارزش‌هاست... و چنان که امید می‌رود، آینده را از ابتدال‌رهایی می‌بخشد، ولو آنکه از نجات زمان حال عاجز باشد» (همان: ۵۷۱). این رویکرد به فرهنگ، به دنبال کمالی آرمانی است که زیبایی و هوشمندی، هر دو در آن وجود دارند.

به نظر آرنولد دولت چیزی نیست مگر نهادی که مسئول طبیعی مفهوم فرهنگ است. فرهنگ، هم در مقابل فرهنگ مادی قرار می‌گیرد و هم در مقابل آنارشی. پس حفظ و گسترش فرهنگ وظیفه‌ای است که در وهله نخست بر عهده دولت است؛ در نتیجه هر گونه تهدیدی نسبت به دولت فرهنگ را هم نشانه می‌گیرد. «بدون نظم امکان ندارد که هیچ جامعه‌ای موجود باشد و بدون جامعه هم خبری از کمال بشری نیست» (برایت و میلنر، ۱۳۸۷: ۴۴).

تحت تأثیر فرهنگ آرمانی آرنولد می‌توانیم «مرزها و محدودیت‌های ناشی از طبقه اجتماعی، مکان و شخصیت را پشت سر گذاریم و نسبت به جهانی که فرهنگ در مقابل چشمان ما می‌آفریند به نوعی حساسیت پذیرفته فرهنگمند دست یابیم» (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۶). از دید او فرهنگ به یک دوره خاص محدود نمی‌شود و فرازمانی است و در فضایی خودبسنده زیست می‌کند. فرهنگ آرمانی آرنولد فاقد هر نوع نقص وضعی است و اگر تمام دولت‌ها از آن پیروی کنند، همان نور و حلاوت آن‌ها را نیز در بر خواهد گرفت. «فرهنگ شوقی بزرگ دارد که شوق حلاوت و نور است. حتی یک شوق بزرگ‌تر از این هم دارد، یعنی شوق حکم‌فرمایی بر دو جهان» (دیچز، ۱۳۷۹: ۵۷۵).

مرکز انسان‌گرایی لیبرال آنجاست که فرد دارای خودبستگی و استقلال است و بر اساس تجارب و دیدگاه‌های فردی، خود آفریننده

خود است. «ما در حکم سوژه‌هایی لیبرال، حاصل جمع تجربه‌هایمان نیستیم، بلکه به طریقی می‌توانیم بیرون از تجربه بایستیم: ما بر اساس محیط و شرایطمان تعریف نمی‌شویم، بلکه هستیم آنچه هستیم؛ زیرا خود ما پیوسته آنجا بوده و به‌علاوه به‌طور قابل ملاحظه‌ای ایستا و مصون باقی مانده است» (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۸).

رویکرد انتقادی و مارکسیستی به فرهنگ

پیش از شروع بحث در مورد نظریه مارکسیستی باید یادآور شوم که مارکسیسم و نقد مارکسیستی پدیده‌هایی یکپارچه و یک‌دست نیستند. مکاتب متفاوت و متعددی در نقد مارکسیستی وجود دارند که هر یک نقد خود را بر روی تفاسیر متفاوت و گاه متعارضی از نظریه‌های مارکس و چگونگی کاربرد آن‌ها در تحلیل فرهنگ در کل متون ادبی، آثار فرهنگی نخبگان، فرهنگ عامه و رسانه‌های گروهی به‌طور خاص بنا می‌کنند. آسابرگر در نقد فرهنگی می‌گوید:

پیش از فروپاشی کمونیسم در اتحاد شوروی و اقمار آن، مناظراتی درباره چگونگی کاربرد نظریه‌های مارکسیستی در مورد فرهنگ در جریان بود. مارکسیست‌های سرسخت بر زیبایی‌شناسی از نوع واقع‌گرایی سوسیالیستی - ترکیبی ناصواب از نظریه‌های تقلیدی و عمل‌گرایانه درباره هنر - مهر تأیید می‌زدند و هنرمندان خلاق را که واقع‌گرا نمی‌دانستند مورد حمله قرار می‌دادند (۱۳۸۵: ۵۷).

در جوامع کمونیستی، رئالیسم سوسیالیستی و آثاری که تلاش قهرمانی (از طبقه کارگر) را در مقابل نظام سرمایه‌داری نشان می‌دادند باشکوه پنداشته می‌شدند. دستگاه نظام کمونیستی با تلاش هر چه بیشتر، برای رسیدن به جامعه‌ای یک‌دست، میان طبقه پرولتاریا فرهنگ‌سازی می‌کرد. از سوی دیگر «بورژوازی علاوه بر آنکه بیشتر اموال را در

جامعه در تملک خود دارد، افکار پرولتاریا را نیز کنترل می‌کند» (همان، ۶۲). در حقیقت مارکس معتقد است که افکار طبقه حاکمه، افکار حاکم نیز هست.

اینکه فرهنگ یک دوره و محصولات همان فرهنگ تا چه اندازه تحت تأثیر جامعه، سیاست و نفوذ مسائل مختلف قرار دارد سؤالی زیربنایی است که روشن شدن آن تا حد زیادی به درک متون آن دوره خاص کمک می‌کند. همان گونه که دیچز در شیوه‌های نقد ادبی می‌گوید: «اثر ادبی غالباً در بافت خود نشانه‌ای از منشأ اجتماعی‌اش دارد... پیش از آنکه بتوان چیزی را ارزیابی کرد باید دانست آن چیز به‌واقع چیست... و این یکی از پیوندهای بین نگرش از لحاظ تکوین اثر و از لحاظ ارزشیابی است» (۱۳۷۹: ۵۵۱).

برتنز در نظریه ادبی می‌پرسد: «مسائلی چون موقعیت یا شرایط تاریخی و مسائل سیاسی مربوط به متون ادبی، یا به عبارتی سیاست ادبیات. تا چه حد متون ادبی محصول دوره تاریخی نگارش آن آثار هستند؟» (۱۳۸۸: ۱۰۷).

در نقد و مطالعه مارکسیستی، آثار طبقه اجتماعی و نقش روابط اجتماعی ابزارهای پایه‌ای تحلیل به شمار می‌آیند. «در اندیشه مارکسیستی، زیربنا به روبنا شکل می‌دهد. زیربنا به روبنا تعیین نمی‌بخشد؛ اگر چنین بود، هر جامعه‌ای که به سطح مشخصی از توسعه می‌رسید روبنایی (ترتیبات فرهنگی و اجتماعی) کم‌وبیش شبیه به سایر جوامع داشت» (آسابرگر، ۱۳۸۵: ۵۸). اگر دقت کنیم، متوجه می‌شویم که این نگاه زیربنایی / روبنایی از اساس با رویکرد آرنولد که در بخش قبل به آن پرداختیم متفاوت است؛ «اگر چگونگی تجربه واقعیت و چگونگی اندیشیدن به آن را نوع نظام اقتصادی تعیین کند، پس نمی‌توان از چیزی با عنوان شرایط ایستا و تغییرناپذیر انسان سخن گفت» (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۱۱). این نگاه ماتریالیستی به فرهنگ که مدعی است اندیشه تابع

شرایط مادی است، در مقابل رویکرد ایدئالیستی می ایستد که می گوید ماده از اساس پیرو اندیشه و تفکر است. «نقد مارکسیستی از طریق وجوه سیاسی متن - یعنی بعد ایدئولوژیکی آن - به جنبه های سیاسی جهانی بیرون از متن می پردازد» (همان: ۱۲۷).

این برداشت که روابط اقتصادی به تنهایی چگونگی تحول یک جامعه و سرشت نهادهای آن را تعیین می کنند معمولاً با عنوان مارکسیسم عامیانه شناخته می شود. این برداشت بسیار ساده انگارانه و تقلیل گرایانه است و به نقش کارگزاری انسان توجهی ندارد. مارکسیست ها استدلال می کنند که آگاهی از محصول جامعه نیز به برداشت هایشان شکل می دهد.

مارکسیسم علمی طرفدار برداشت جبر گرایانه از الگوی زیر بنا / روبنا بود، در حالی که مارکسیسم انتقادی حامی تفسیری از اندیشه های حاکم بود که بر اساس آن اقتصاد و فرهنگ سویه های متفاوت نوعی کلیت تلقی می شدند، نه به مثابه علت و معلول. می توان تفاوت این دو را به ترتیب «علیت مکانیکی» و «علیت بازتابی» نامید. نویسندگان در آمدی بر نظریه فرهنگی معاصر ویژگی اصلی مارکسیسم آلتوسری را این گونه توضیح می دهند:

شیوه های تحلیلی جدیدی که در آن «علیت ساختاری» جایگزین «علیت مکانیکی و علیت بازتابی» می شود. بر اساس این شیوه تحلیل، فرهنگ دیگر محصولی روبنایی یا بازتاب حقیقت نهفته در بطن کلیت اجتماع نیست، بلکه ساختاری نسبتاً مستقل است که کارایی و اثربخشی خاص خود را دارد و بخشی از ساخت گسترده تر ساختارهاست. هر بخشی از این ساخت گسترده تابع این فرایند است: عناصر ساختار را... کارایی ساختار تعیین می کند... و هر ساختار فرودست را ساختاری مسلط رقم می زند (براویت و میلنر، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

در ادامه به اقتضای موضوع، مفاهیم ایدئولوژی، گفتمان و قدرت

را به شکلی کوتاه و مختصر شرح خواهم داد، اما قبل از آن نگاهی می‌افکنم به مکتبی که از درون رویکرد مارکسیستی بیرون آمده است.

مکتب انتقادی فرانکفورت

یک گروه از منتقدان مارکسیست به مکتب فرانکفورت معروف‌اند. این مکتب در دهه ۱۹۳۰ در آلمان شکل گرفت و در دهه ۱۹۴۰ در ایالات متحده رشد کرد. کانون توجه اعضای این مکتب، از جمله تئودور آدورنو، هربرت مارکوزه و ماکس هورکهایمر، چیزی بود که می‌توان آن را مسائل روبنا دانست. آن‌ها با بیانی مارکسیستی این گونه استدلال می‌کردند که رسانه‌های گروهی در عمل با واژگون‌سازی درونی توده‌ها مانع از آن می‌شدند که تاریخ آن گونه عمل کند که باید... رسانه‌های گروهی آن‌ها را شست‌وشوی مغزی داده‌اند و آنان هویت طبقاتی خود و نیاز به انقلاب یا حداقل نیاز به ایجاد دگرگونی‌های وسیع ساختاری در جوامع خود را به طاق نسیان سپرده‌اند (آسابرگر، ۱۳۸۵: ۵۹).

براویت و میلنر نیز در مورد این مکتب می‌نویسند:

مکتب فرانکفورت وارث سه چیز بود: نظریه ایدئولوژی و تصویر سرکوبگر و استثمار سرمایه‌داری را از مارکس، تردید در عقل‌گرایی و تشخیص عقلانی شدن افراطی فرهنگ و علم مدرن را از ماکس وبر، و این ایده را که نظام اجتماعی تا حدودی از طریق سرکوب روانی عمل می‌کند از فروید به عاریت گرفت (۱۳۸۷: ۱۰۳).

در حقیقت می‌توان گفت که اعضای این مکتب دیگر به توان رهایی‌بخش فرهنگ به منزله فعالیت ناب بشری اعتقادی نداشتند و فرهنگ برای آن‌ها در مقام ایدئولوژی، قدرتی نابودکننده و ویرانگر یافته بود.^۱

۱. تفکر این گروه دقیقاً بر خلاف آرنولد بود.

هور کهایمر در مقاله‌ای که در سال ۱۹۳۷ با عنوان «نظریه سنتی و نظریه انتقادی» نوشت، استدلال کرد که «نظریه سنتی خود را دانش انباشته یعنی توصیف فشرده امور واقع زمان حال می‌داند، در حالی که نظریه انتقادی می‌کوشد تا جهان اجتماعی را به مثابه امری تغییرپذیر درک کند و بدین طریق ویژگی واقعیت ناب را از امور واقع سلب کند» (براویت و میلنر، ۱۳۸۷: ۸۵).

این نوع اعتقاد به تغییر جهان و رهایی از قیود از اندیشه‌های مارکس و اثر او سرمایه‌نشئت گرفته است که به شدت به ایجاد اتوپیا معتقد بود. به عقیده مارکسیست‌ها حفظ شرایط موجود برای طبقات حاکم در جوامع سرمایه‌داری دارای اهمیت زیادی است و این طبقات می‌خواهند بر همه حوزه‌ها مسلط باشند و علاقه‌مندند همه چیز همان گونه باشد که هست.

آدورنو تأکید دارد که «توده‌ها توان خود برای دیدن چیزها را آن گونه که هست از دست می‌دهند؛ زیرا با حجم زیادی از کلیشه‌ها روبه‌رو می‌شوند و با فضایی مواجه هستند که در آن جنایت امری بهنجار تلقی می‌شود و در نتیجه حتی توان خود برای تجربه زندگی را نیز از دست می‌دهند» (آسابرگر، ۱۳۸۵: ۶۰). آدورنو هنری را که در آن سود بر فرهنگ ترجیح دارد مبتدل می‌داند و معتقد است این گونه از هنر مدت‌هاست سپهر اجتماعی را فتح کرده است. آدورنو و هور کهایمر در اثر خود، دیالکتیک روشنگری، از رسانه‌های توده‌ای که به تعبیر خودشان صنعت‌های فرهنگ‌سازی هستند به شدت انتقاد می‌کنند.

از نظر آن‌ها هنر اصیل ناگزیر از رویارویی با سبک‌های سنتی تثبیت شده است؛ اثر نازل صرفاً تمرین تقلید است؛ در نتیجه در صنعت فرهنگ‌سازی تقلید در نهایت به اصل مسلم بدل می‌شود. صنعت فرهنگ‌سازی که چیزی جز تقلید در سبک نیست هدفش تضمین اطاعت از سلسله‌مراتب اجتماعی است. در یک کلام، نقش

محوری رسانه‌های توده‌ای فریب ایدئولوژیک به خاطر کسب سود است (براویت و میلنر، ۱۳۸۷: ۱۰۵).

آن‌ها در همان اثر می‌گویند: «منطق تکنولوژیک این سازمان، منطق سلطه است که در آن فرد مصرف‌کننده فرهنگ فریب می‌خورد و منفعل می‌شود» (همان‌جا). آنان در مورد یک دست‌سازی این رسانه‌ها و تأثیر نیرومند این توه‌مات می‌نویسند:

چیزی برای... دسته‌بندی کردن باقی‌نمانده است، روندهای موجود این کار را برای ما انجام داده‌اند. بنابراین محصولات صنعت فرهنگ‌سازی بسیار استاندارد و یک‌دست هستند و مشخصه اصلی آن‌ها غلبه جلوه بر ایده است، طوری که بی‌نقص بودن این جلوه‌ها از حیث فنی، موجب این توهم ایدئولوژیک می‌شود که واقعیت همان است که در رسانه‌ها بازنمایی می‌شود (همان: ۱۰۶).

جوامع سرمایه‌داری از هنرها و صنعت فرهنگ برای حفظ خود و جلوگیری از انقلاب یا دگرگونی ریشه‌ای اجتماع استفاده می‌کنند. در حقیقت اعضای این مکتب حسرت روزهایی را می‌خورند که هنوز جامعه توده‌ای سرمایه‌داری به وجود نیامده بود و نخبگان فرهنگی ارج و احترام زیادی داشتند.

به باور نظریه‌پردازان انتقادی هدف صنعت فرهنگ ایجاد تغییر در توده‌هاست تا اینکه نهادهای اقتصادی و اجتماعی و سیاسی موجود حفظ شود. این مسئله برای کسانی که در رأس هرم اجتماعی قرار دارند - کسانی که نهادهای مسلط موجود در جوامع سرمایه‌داری را حفظ می‌کنند - یعنی بورژوازی، بسیار مفید است (آسابرگر، ۱۳۸۵: ۶۱).

هربرت مارکوزه در اروس و تمدن می‌کوشد این نکته را توضیح دهد که تلاش‌های رهایی‌بخشانه‌ای که با تکیه بر نظریه احساس گناه فروید انجام می‌گیرند ماهیتاً محکوم به شکست‌اند. او می‌نویسد: احساس گناه سبب ایجاد و تثبیت آن دسته از ممنوعیت‌ها، محدودیت‌ها و

ناخرسندی‌ها در درون افراد می‌شود که تمدن بر آن‌ها متکی است. او تأثیر و اهمیت نظریه کلی فروید در زمینه سرکوب را می‌پذیرد، اما بر این نکته پافشاری می‌کند که جوامع طبقاتی مولد سطوحی از سرکوب فزاینده هستند که دامنه آن از میزانی که صرفاً برای ایجاد زندگی اجتماعی ضرورت دارد فراتر می‌رود. به علاوه، در ظل روابط سرمایه‌سالارانه مدرن، درونی کردن گناه حتی شدت بیشتری می‌یابد (براویت و میلنر، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

مفهوم ناخودآگاه از این جهت برای نظریه انتقادی سودمند است که می‌تواند پیوند بین ذهنیت فردی و ساختار اجتماعی را تبیین کند. فروید در زمینه «سرکوب» معتقد است «اصلی‌ترین شرط حفظ انسجام اجتماعی سرکوب روانی است. امیالی که سرکوب می‌شوند در قالب فعالیت‌های مفید اجتماعی نمود پیدا می‌کنند. فروید این فرایند را والایش می‌نامد. در حقیقت شالوده اصلی تمدن سرکوب ضروری همین امیال ناخودآگاه است» (همان: ۹۵).

مار کوزه، هم در اروس و تمدن و هم در بعد زیبایی‌شناختی چنین استدلال می‌کند:

هنر باید ضمن فاصله گرفتن از کنش‌های روزمره، استقلال و سویه منفی‌اش را حفظ کند تا از این طریق توان مخرب سیاسی‌اش را تداوم بخشد. نزد آدورنو و هورکهایمر و مار کوزه و معاصران لیویس هنر متعالی قلمرو اصالت محسوب می‌گردد و مورد ستایش قرار می‌گیرد، اما فرهنگ توده‌ای به مثابه عرصه فریبکاری و مخدوش‌سازی مورد لعن و نفرین واقع می‌شود و به صورت پدیده‌ای جامعه‌شناختی تبیین می‌گردد (به نقل از براویت و میلنر، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

ایدئولوژی

«از دید مارکسیسم، ما نسبت به شرایط خودمان کور و ناآگاهیم و این ناشی از تأثیرات آن چیزی است که اصطلاحاً ایدئولوژی خوانده شده

است» (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۱۳). با این حال در چنین شرایطی هم مارکسیسم غربی که تحت تأثیر نگاه کم‌ویش اومانیستی مارکس بوده است تا حدی برای انسان آزادی قائل شده است؛ یعنی آگاهی سوژکتیو را کاملاً از او نگرفته و به کلی او را تحت انقیاد نیروهای خارجی قرار نداده است.

به طور کلی اصطلاح ایدئولوژی «در کاربرد مارکسیستی آن، به معنای آن چیزی است که باعث می‌شود ما به تفسیر نادرستی از دنیا دست یابیم... از دید آن‌ها ایدئولوژی مجموعه‌ای از باورها یا فرض‌هایی نیست که آگاهانه پذیرفته باشیم، بلکه آن چیزی است که باعث می‌شود ما زندگی مان را با سبک و سیاق بخصوصی تجربه کنیم و بعد فکر می‌کنیم که این شیوه طبیعی نگرستن به خود و جهان است» (همان، ۱۱۴). در همین حال آسابرگر این اصطلاح را این گونه تعریف می‌کند: «ایدئولوژی عبارت است از مجموعه‌ای نظام‌یافته و جامع از انگاره‌ها در مورد حیات اجتماعی و سیاسی که در عین حال آن را تبیین نیز می‌کند. ایدئولوژی‌ها برای مردم توضیح می‌دهند که چرا برخی رویدادها روی می‌دهند و در این میان معمولاً وضع موجود را توجیه می‌کنند» (۱۳۸۵: ۷۵).

آسابرگر در نقد فرهنگی از قول کلاس مولر می‌آورد:

ایدئولوژی‌ها نظام‌های اعتقادی منسجمی هستند که واقعیت سیاسی را تبیین می‌کنند و اهداف جمعی یک طبقه یا گروه (در مورد ایدئولوژی مسلط اهداف کل جامعه) را تعیین می‌کنند. ایدئولوژی‌ها مؤلفه‌ای ارزشی دارند؛ به این معنا که داورهای مثبت یا منفی خود را در مورد وضعیت جامعه و اهداف سیاسی بیان می‌کنند (به نقل از آسابرگر، ۱۳۸۵: ۷۵).

سارا میلز در کتاب خود، گفتمان، بر این باور است که ایدئولوژی به فرایندی ساده‌انگارانه و منفی اشاره دارد که از طریق آن، افراد ندانسته به استفاده از نظام‌هایی مفهومی کشیده می‌شوند که با منافع خود آن‌ها

همسو نیست (← میلز، ۱۳۸۸: ۴۳ - ۴۴). مارکسیست‌ها ادعا می‌کنند که ایدئولوژی در جامعه مردم نوعی خودآگاهی کاذب ایجاد می‌کند. آن‌ها حس می‌کنند همه چیز همان گونه است که باید باشد و موفقیت تابع اراده معطوف به قدرت است، اما در حقیقت سبب تحریف واقعیت می‌شود و آنچه را تصنعی است در نظر ما طبیعی نشان می‌دهد. آسابرگر در نقد فرهنگی گفته‌های کارل منهیم^۱ را چنین منعکس می‌کند:

مفهوم ایدئولوژی کشفی را نشان می‌دهد که از تعارضات سیاسی نشئت گرفت؛ یعنی این مسئله که گروه‌های حاکم ممکن است در افکار خود در مورد یک وضعیت چنان به شدت بر اساس منافع بیندیشند که دیگر نتوانند آن واقعیاتی را که بنیان حس سلطه آن‌ها را برمی‌اندازد ببینند. این برداشت ضمنی در واژه ایدئولوژی وجود دارد که در برخی وضعیت‌های خاص، ناخودآگاه برخی گروه‌ها وضعیت واقعی جامعه را هم از دید خودشان و هم از دید دیگران پنهان می‌سازند و از این طریق باعث تثبیت این وضعیت می‌شوند (به نقل از آسابرگر، ۱۳۸۵: ۷۵).

منتقدان مارکسیست رسانه‌ها و فرهنگ علاقه زیادی به ابعاد ایدئولوژیک جریان‌ها و متون فرهنگی دارند و می‌کوشند پیام‌های ایدئولوژیک مستتر در این جریان‌ها و متون را آشکار کنند. دانلد لازیر می‌گوید:

... روش مارکسیستی که اخیراً به درجات متفاوت با ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی ترکیب شده، ابزار تحلیلی برآیی برای مطالعه دلالت‌های سیاسی موجود در همه ابعاد فرهنگ معاصر در اختیار ما گذاشته است... رایج‌ترین بحث در نقد فرهنگی مارکسیستی این است که شیوه تولید غالب و ایدئولوژی طبقه حاکم در هر جامعه چگونه بر همه مراحل فرهنگ سلطه دارد (به نقل از آسابرگر، ۱۳۸۵: ۷۶).

این منتقدان به شدت تمایل دارند ابعاد ایدئولوژیکی را در درون آثار فرهنگی و هنری جامعه کشف کنند و به دنبال این هستند که دریابند طبقه حاکم چگونه قدرت خود را از طریق انتشار پیام‌های ایدئولوژیک تداوم می‌بخشد. تبعیت ما از یک ایدئولوژی به دلیل این نیست که در یک گروه خاص به دنیا آمده‌ایم، بلکه به این دلیل است که جهان را آن گونه می‌بینیم که گروه به آن معنا می‌دهد.

مارکسیست‌ها معتقدند در مطالعه ادبیات توجه به بعد اجتماعی اجتناب‌ناپذیر است: «نویسندگان هرگز نمی‌توانند به کلی از ایدئولوژی و پس‌زمینه اجتماعی شان رها شوند و واقعیت اجتماعی نویسنده همیشه بخشی از متن است» (برتز، ۱۳۸۸: ۱۲۱). در حقیقت متون معمولاً به این سادگی به ما اجازه نمی‌دهند که به یک واقعیت تحریف‌نشده دست یابیم. «بر اساس نظریه آلتوسر از آنجا که هنر (گرچه خود ایدئولوژی نیست) نیم‌نگاهی به ایدئولوژی دارد، خوانش فرهنگ به شیوه‌ای ایدئولوژیک امکان‌پذیر است» (برایت و میلنر، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

می‌توان گفت هنر می‌تواند نقشی دوگانه داشته باشد؛ یعنی هم زیر سلطه ایدئولوژیک هژمونیک طبقه مسلط باشد، هم خود گفتمانی مجزا خلق کند و تلاش برای استقلال نسبی را آغاز نماید. البته می‌توان گفت این گفتمان تا حدودی در ایدئولوژی یک فرهنگ خاص قابل خوانش است.

قدرت

تفکر مارکسیستی قدرت را جزء آن چیزی به شمار می‌آورد که فوکو فرضیه سرکوب می‌نامد؛ به عبارت دیگر تفکر مارکسیستی قدرت را صرفاً تجاوزی سلبی به حقوق دیگری می‌داند. بنا به این آموزه، قدرت از دیگران گرفته یا مصادره شده است، و چیزی است که یک نفر می‌تواند به زیان دیگران، آن را به تملک خود درآورد یا حفظ کند (میلنر، ۱۳۸۸: ۵۰).