

# اشاره‌ای به نظریه زیبایی‌شناسی ماتریالیستی مارکس

رامین جوان

## پیش‌گفتار

هدف این نوشتار، دخالت در مشاجرة بنیادین میان «مدرنیسم» و «واقع‌گرایی سوسیالیستی» است که بیشترین مباحثات در زمینه زیبایی‌شناسی مارکس را طی قرن بیستم، تحت‌الشعاع خویش قرار داده بود. لازمة چنین دخالتی اما آن است که نخست خود اندیشه «زیبایی‌شناسی ماتریالیستی» مارکس مورد بررسی دقیق قرار گیرد.

بیشتر مطالعاتی که در زمینه تئوری زیبایی‌شناسی مارکس تا کنون منتشر شده‌اند، در یکی از سه زمینه زیر دارای کمبودهایی هستند:

الف- کم‌توجهی به هنرهای سیمایی و آوایی و تأکید صرف بر هنر از منظر ادبیات. (تأکید بر شعر و داستان و بی‌توجهی به موسیقی و...);

ب- تفسیر اشتباه از برداشت‌های فلسفی مارکس درباره نقش پراتیک در هنر و در پی آن، نقش کلی هنر در هستی و تکاپوی بشر؛

ج- غفلت از اندیشه‌های خود مارکس و تأکید یک‌سویه بر مباحثات «مارکسیست‌ها» در زمینه هنر.

این نوشتار برآنست تا سهمی در راستای رفع کمبودهای فوق بر دوش گیرد.

## بخش نخست: بنیان‌های فکری مارکس جوان درباره هنر

برای درک نخستین نظرات مارکس درباره هنر، باید به نوشته‌های اندیشمندان رجوع کرد که در آن زمان در این باب نظر داشته و مارکس جوان را تحت تأثیر قرار داده بودند و به اعتقاد من، اثر گذاری نظرات اندیشمندان چون سن‌سیمون، هاینریش هاینه و فوبراخ در این شکل‌گیری، قابل تردید نیست. توجه به دگرگونی‌هایی که خود مارکس در این نظرات به وجود آورده است نیز برای درک اندیشه زیبایی‌شناسی ماتریالیستی وی اهمیتی ویژه دارد.

## ۱. ایده هنر به مثابه بخش پیشگام<sup>۱</sup> تولید مدرن

سن سیمون، ابقای شیوة فنودالی سازماندهی کار را با روح جامعه مدرن صنعتی در تقابل می‌دید و بر این باور بود که باید «پیشگام» متشکل از مهندسين، دانشمندان و هنرمندان به یاری یکدیگر، کار را از زیر یوغ کنترل فنودالی رها سازند: «دانشمندان، هنرمندان و همه شما کسانی که توان و انرژی خود را در راه پیشرفت و روشننگری به‌کار گرفته‌اید؛ شما آن بخش از بشریت هستید که بیشترین نیروی روشنفکرانه را در اختیار خود دارید. آن بخش، که نکوتر از دیگران، ارزش تفکرات جدید را درک می‌کند و به گونه‌ای بلاواسطه در پیشروی و موفقیت این اندیشه‌ها سهم دارد. بر شما است که نیروی رکود را شکست دهید».

بر بنیان نظریات طرح شده در بالا بود که وی اندیشه خود را گسترش داده و آن را به صورت «تولیدکنندگان پیشگام» ارائه داد. وی در آوریل ۱۸۱۹ در مجله «سیاست»<sup>۲</sup> نوشت: «هنرمندان نیز باید همچون صنعت‌گران تلقی شوند. آنها نیز از بسیاری لحاظ، تولیدکننده‌اند و به سبب طرح‌ها و مدل‌های خود، به پیشرفت و ترقی تولیدکنندگان یاری می‌رسانند».

بدین‌گونه، سن سیمون، هنرمندان را در آن واحد هم تولیدکننده و هم صنعت‌گر می‌دانست و در chambre d'invention [غرفه‌ی ابداع] خود، هنرمندان را همراه با مهندسين و معماران در رأس هرم اداری قرار داده بود (۲۰۰ مهندس، ۵۰ شاعر، ۲۵ نقاش، ۱۵ مجسمه‌ساز و معمار و ۱۰ موسیقی‌دان).

باید در نظر داشت که طرح چنین ایده‌هایی در آن دوران، چندان غریب نبود. مرکانتیلیست‌های قرن هجدهم نیز هنر را به واسطه ارزش تجاری مستقیم خود آثار هنری و نقش آنها در بهبود بازار فروش دیگر کالاها مورد توجه قرار می‌دادند. سن سیمون اما، اضافه بر این، وظیفه اصلاح روابط کار را نیز برای هنر قائل بود و از آنجا که وی اساساً سیاست را «علم تولید» می‌دانست، این نقش هنر را نیز طبیعتاً سیاسی ارزیابی می‌کرد: «آنها (هنرمندان) راه تحقق این وظیفه عظیم را نشان خواهند داد، آینده بشریت را ترسیم خواهند کرد و گذشته طلایی را برای غنای نسل‌های آتی زنده خواهند ساخت. آنها جامعه را با انگیزه رفاه بیشتر برخوردار خواهند انگیزت و سیمای باشکوهی از آینده‌ای زیبا ترسیم خواهند کرد که در آن همه افراد جامعه در خوشبختی‌هایی که تا کنون تنها عده‌ای کوچک از آن بهره می‌بردند، سهیم خواهند بود. آنان سرود دستاوردهای

<sup>۱</sup> Avant garde

<sup>۲</sup> منتخب آثار سن سیمون ترجمه آلمان برلین، ۱۹۷۵، ص ۳۱۰

<sup>۳</sup> La Politique

<sup>۴</sup> منتخب آثار ص ۷۱ -

تمدن را سر خواهند داد و به این منظور، تمام توش و توان خود را در هنرهای زیبا، فصاحت کلام، شعر، نقاشی و موسیقی به کار خواهند گرفت. در مختصر کلام، آنان جوانب شاعرانه نظم نوین را تکامل خواهند بخشید<sup>۶</sup>. اسناد تاریخی نشان می‌دهند که مارکس جوان، هنگام اقامت در شهر «تریر» با این نظرات آشنا شد و شدیداً تحت تأثیر آنها قرار گرفت.<sup>۷</sup>

هنگامی که مارکس به تریر آمد، ایده‌های سن سیمون در آلمان ممنوع شده بود. هاینریش هاینه، شاعر و نویسنده برجسته آلمانی که یکی از مبشران این ایده در آلمان بود نیز مشمول این سانسور واقع شد. وی یکی از معدود کسانی بود که مارکس را با این نظرات آشنا ساخت. حتی چندین سال بعد نیز می‌توان در دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی مارکس به سال ۱۸۴۴ تأثیر نظرات سن سیمون را مشاهده کرد. مارکس در تمامی زندگانی خویش به این گونه نگرش به «هنر» وفادار ماند.<sup>۷</sup>

## ۲- هنر مترقی به مثابه عالی‌ترین تجلی رهایی حسیت بشر مدرن

برای هاینریش هاینه، یکی از آشکارترین تظاهرات بقای مناسبات فئودالی در آلمان، حمایت فردریک ویلیام سوم و پسرش فردریک ویلیام چهارم از گروه هنرمندان Nazarene بود که هنر مذهبی سده‌های میانه آلمان را بازسازی کرده بودند. او که خود نزد برادر یکی از نقاشان این مکتب تعلیم دیده بود، بعدها در سفرنامه ایتالیایی خود به نام «Reisebilder» بارها این مکتب هنری را مورد انتقاد قرار داد.

انتقادات او دو جنبه داشت: نخست آنکه هاینه در تأیید برداشت سن سیمون از هنرمند به مثابه تولید کننده، مدیر و راهنمای اخلاقی جامعه، بر این باور بود که هنرمند آلمانی یا باید حیره‌خواری کند و یا چون یاعیان سرکوب شود. دوم آنکه از دیدگاه نظری نیز گروه Nazarene را به عنوان یک گروه ضد ماتریالیستی و ضد بشری، مستحق انتقاد می‌دید. به همین سبب بود که هاینه این‌گونه مکاتب و نحله‌های هنری را «روح‌گرا» می‌نامید و آنها را در تقابل با دیدگاه «حس‌گرایانه» سن سیمون ارزیابی می‌کرد.

هگل در کتاب «زیبایی‌شناسی» خود، تحقق «روح» در هنر را به سه دوره تقسیم کرده بود: سمبولیک، کلاسیک و رومانتیک. از دید او، ما در دوره سمبولیک شاهد یک توافق تجریدی بین فرم و ایده هستیم؛ در حالیکه در مرحله کلاسیک به وحدت هارمونیک ایده و تظاهر بیرونی آن دست می‌یابیم. در دوره رومانتیک اما، ایده از درون نسبت به خود، آگاهی می‌یابد. دوره‌ای که او به همین دلیل آن را دوره «ذهنی» هنر نامیده بود.

بدین سبب، هگل، هنر کلاسیک یونان را معرف بردگی حسیت به دنیای فیزیکی تلقی می‌کرد در حالیکه هنر رومانتیک را اوج دست‌آورد بشری در ویرای پدیده‌های روزمره زندگی می‌دانست. نقاشی رافائل که مورد علاقه Nazarene بود برای هگل ایده‌آل‌ترین تجسم خداگونه<sup>۸</sup> به شمار می‌رفت. هاینه اما این‌گونه هنر را ارتجاعی می‌دانست. او برخلاف هگل، هنر کلاسیک یونان را شکل عالی‌تری از هنر می‌دانست، زیرا در آن آزادی بیان و زیبایی حسی، تجسم به مراتب انسانی‌تری به خود گرفته بودند. برخلاف هگل که از ترقی عقل به خودآگاهی صحبت می‌کرد، او ترقی را در دنیای مادی حسی بشری جستجو می‌کرد. این برخورد هاینه که در هگلی‌های جوان (به ویژه بائر که در ۱۸۴۲ برای نوشتن مقاله‌ای در نقد هنر و مذهب مسیحیت با مارکس همکاری می‌کرد) اثر گذاشته بود، در تعریف او از نقاشی‌های Delacroix به چشم می‌خورد. به طور نمونه، هاینه در نقاشی La Liberté guidant le peuple تبلور آزادی احساسات بشری از یوغ «روح‌گرایی» مسیحیت و نقش پیشگام هنر در تجسم پیشرفت بشر را می‌دید.<sup>۹</sup>

باید اشاره کرد که این نظرات نه تنها با تئوری زیبایی‌شناسی هگل، که با عقاید کانت نیز مغایرت داشت. کانت بر این باور بود که هنر باید از تمامی گرایش‌ها و تمایلات سیاسی و تمامی محدودیت‌هایی که احساسات بر خرد تحمیل می‌کند، رها باشد. وی می‌نویسد: «هرچند رنگ، ابژه‌ها را برای احساس زنده می‌کند، اما خود به تنهایی نمی‌تواند زیبا تلقی شود. ارزش کار هنری نه در ارضای احساسات، بلکه در آن لذتی نهفته است که به واسطه فرم خود به ما می‌دهد»<sup>۱۰</sup>.

در زمان مارکس نیز گروه نقاشان Nazarene یکی از بانفوذترین گروه‌ها بود و بی‌تردید نوشته‌های هاینه درباره آنان و نقد او از «روح‌گرایی» در هنر و مذهب مسیحی، برای مارکس ناشناخته نبوده است. النور مارکس و پل لافارگ درباره دوستی مارکس و هاینه مطالب زیادی نوشته‌اند و در دست‌نوشته‌های مارکس نیز تأثیر این ایده هاینه را به خوبی می‌توان مشاهده کرد.

## ۳. هنر رومانتیک به مثابه تجسم از خود بیگانگی بشری

در پی پژوهش‌هایی که صورت گرفته، تأثیر فلسفه فویرباخ در شکل‌گیری عقاید مارکس جوان تا حدود زیادی روشن شده است. آنچه چندان مورد کنکاش قرار نگرفته، تأثیر عقاید فویرباخ در مورد هنر بر روی مارکس می‌باشد. در کتاب «جوهر

<sup>۶</sup> نقل از کتاب Sant Simon ترجمه آلمانی از بخش چهارم «درباره سازماندهی اجتماعی»

<sup>۷</sup> در این راستا می‌توان به پژوهش‌هایی با ارزش این‌دوره از زندگی مارکس در کتاب «بیوگرافی مارکس» نوشته Boris Nicolaevski بزبانهای آلمانی و انگلیسی مراجعه کرد.

<sup>۸</sup> برای آشنایی بیشتر با این مشابهت‌ها، به کتاب مارکسیسم آلمانی و کمونیسم روسی نوشته John Plamenatz مراجعه کنید.

<sup>۹</sup> Divine

<sup>۱۰</sup> به نقل از نوشته‌ای از Margaret A. Rose درباره هاینریش هاینه در Monatshefte شماره ۷۳، زمستان ۱۹۸۱

۱۹۶۴ ص ۶۴

مسیحیت»، فوبریخ بر خلاف هگل که نقاشی‌های رافائل و سایر رومانیک‌ها را معرف تجلی «روح جهانی» در تاریخ بشری می‌دید، به هنر مذهبی مسیحیت به عنوان مثالی برای اثبات از خود بیگانگی «ذات حسی انسان» اشاره می‌کند. برای فوبریخ، تصاویر انسانی خدا در نقاشی‌های رومانیک دنیای مسیحی و یا به طور کلی خصلت تصویری<sup>۱۱</sup> مذهب غرب- هم باید همچون «آئینه بشر» دیده شود (همان‌گونه که مذهب به طور کلی، نوعی «انعکاس آئینه‌ای ذات بشر» است) و هم معرف از خود بیگانگی حسیت بشر در دنیای غیر واقعی و توهم‌زای روحی تلقی گردد. بنابراین، خصلت تصویری مذهب در عین حال یکی از عوامل «آگاهی کاذب» است که روح از خود بیگانه شده را از درک دنیای واقعی حسی-مادی، ناتوان می‌کند. «کشیش‌ها مبلغ نواضع و سرکوبگر عشق بودند. به جای آن اما در بهشت، در خدا، در مریم باکره آنها تصویر زن (تصویر عشق) را داشتند. به همان میزان که زن ایده‌آل تخیلی، موضوع عشق واقعی بود، آنان می‌توانستند زن واقعی را فراموش کنند؛ به همان اندازه که به انکار حسیت بها دادند، مریم باکره را پرمعناتر کردند... هرچه احساس را بیشتر انکار کردند، خدا را حسی‌تر کردند»<sup>۱۲</sup>.

بدین ترتیب، فوبریخ نیز همچون هاینه، هنر یونان را در سطح عالی‌تری قرار می‌داد، چرا که برخلاف هنر رومانیک، این یکی آزاد بود و الزامی به انکار احساس بشری نداشت. در مقابل دیدگاه ایده‌آلیستی هنر که هدف را نه در رهایی احساسات بشری که در رهایی بشر از احساسات می‌دید، دیدگاه ماتریالیستی فوبریخ، تأکید مجدد بر جوانب انسانی هنر و مبارزه با از خود بیگانگی بشر در مفاهیم و تصاویر مذهبی را احیا کرد.

مارکس در کاری که قرار بود برای بائر در رابطه با نقد هنر مسیحی انجام دهد، از همین ایده استفاده می‌کند و هنر مذهبی را معرف از خود بیگانگی یا بت‌واره شدن جوهر انسانی اعلام می‌کند. در دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی، او این ایده فوبریخ را بسط می‌دهد و از خود بیگانگی کار انسانی را بطور عام، سرمنشأ همه مسائل سیاسی و اقتصادی دوران می‌نامد.

## بخش دوم - نظرات مارکس درباره هنر

### ۱- شکل‌گیری تئوری «تولیدی» هنر

همانطور که در بالا اشاره شد، مدارک و شواهد بی‌شماری نشان می‌دهند که مارکس جوان نه تنها با عقاید سن سیمون، هاینریش هاینه و لودویگ فوبریخ آشنایی داشت بلکه حتی تحت تأثیر آنان نیز بود. اما در نوشته‌ها و نامه‌های پراکنده ای که از این دوره زندگی او در دست است، می‌توان نشانه‌های پیدایی نظریه جدیدی را نیز مشاهده کرد. نظراتی که برداشت خاصی از هنر را در نوشته‌های فلسفی و اقتصادی وی نشان می‌دهند. حتی در واپسین نوشته‌های مارکس نظیر «گروندریسه» نیز این نظرات به چشم می‌آیند.

دست‌نوشته‌های اقتصادی-فلسفی که به سال ۱۸۴۴ (دوران اقامت در پاریس) تعلق دارند، در پاسخ به بی‌توجهی ایده‌آلیزم آلمانی و اقتصاد سیاسی انگلیس به اشکال اجتماعی از خود بیگانگی طبقه جدید کارگران نگاشته شده‌اند. در این نوشته‌ها، مارکس مفهوم از خود بیگانگی ذات یا سرشت بشری فوبریخ را به تئوری از خود بیگانگی کار، تکامل می‌دهد و برخلاف او که وجه تمایز بشر از حیوان را در آگاهی می‌دید، مارکس بر ویژگی پراتیک اجتماعی بشر در تولید و بازتولید آگاهانه شرایط زندگی خویش تأکید می‌کند.

در این نوشته‌ها نه تنها برای اولین بار نطفه‌های برداشت جدید فلسفی مارکس درباره مرکزی بودن پراتیک بشری، بلکه درک او از اهمیت و نقش هنر در این پراتیک را مشاهده می‌کنیم. بشر زندگی خود را نیز موضوع اراده آگاهانه خویش قرار می‌دهد و بدین وسیله در واقع طبیعت و در پی آن- خود، جوهر انسانی خود را می‌سازد. از این دیدگاه، نقش هنر در این فعالیت تولیدی، آفرینش ابژه‌هایی است که در آن، این بازتولید انسانی طبیعت بشری، آزادانه‌ترین شکل خود - آزاد از نیازهای فوری مادی - را می‌یابد.

«... (حیوان) با فعالیت حیاتی خود بلاواسطه درهم آمیخته است و خود را از این فعالیت جدا نمی‌سازد. این فعالیت، فعالیت حیاتی او محسوب می‌شود. اما آدمی، فعالیت حیاتی خود را تابع اراده و آگاهی خویش می‌کند و فعالیت حیاتی آگاهانه‌ای دارد. این فعالیت حیاتی، مقصد و هدفی نیست که انسان، بلاواسطه خود را با آن یکی کرده باشد. فعالیت حیاتی آگاهانه، مستقیماً وجه تمایز او با حیوان به شمار می‌رود. بدین سبب است که آدمی، موجودی «نوعی» است یا به بیان دیگر، بدان سبب که انسان، موجودی «نوعی» است، موجودی است «آگاه»؛ یعنی زندگی خودش برای او در حکم «عین»<sup>۱۳</sup> است. به همین دلیل، فعالیت او، فعالیت آزاد است. کار بیگانه شده، این رابطه را معکوس می‌کند بدین معنا که چون آدمی موجودی آگاه است، فعالیت حیاتی او وجود ذاتی‌اش را به ابزاری صرف در خدمت هستی‌اش تبدیل می‌کند»<sup>۱۴</sup>.

او ادامه می‌دهد:  
«بنابراین، آدمی فقط با کار خویش بر جهان عینی است که در وهله نخست، خود را به عنوان موجود نوعی به اثبات می‌رساند. این تولید، زندگی نوعی او است. از طریق و به سبب این تولید است که طبیعت به عنوان کار و واقعیت او جلوه‌گر می‌شود»<sup>۱۵</sup>.

<sup>۱۱</sup> Bildlichkeit

<sup>۱۳</sup> Objekt

<sup>۱۲</sup> فوبریخ، جوهر مسیحیت، ص ۷۱

<sup>۱۴</sup> - مارکس؛ مجموعه آثار؛ جلد ۳؛ دفتر اول؛ دست‌نوشته‌ها

<sup>۱۵</sup> - همانجا

از دیدگاه مارکس، احساسات زیبایی‌شناسانه بشری نیز در همین پروسه شکل‌گیری کار، تکامل می‌یابد. به دیگر سخن، تمامیت پراتیک اجتماعی آدمی در پروسه تحقق «جوهر بشری» یا «طبیعت بشری» به تدریج چنین احساسی را ایجاد می‌کند. «تنها از طریق آشکار و عینی وجود ذاتی آدمی، غنای حساسیت ذهنی انسان (گوش موسیقی شناس، چشمی که زیبایی شکل را درک می‌کند و خلاصه، حواسی که می‌توانند از لذت‌انسانی متمتع شوند؛ حواسی که خود را به عنوان نیروهای ذاتی آدمی به اثبات می‌رسانند) ایجاد شده و یا پرورش می‌یابد، چراکه نه تنها پنج حس، بلکه حنا حواس به اصطلاح ذهنی حواس عملی (اراده، عشق و ...) و در یک کلام، حواس انسانی (یا انسانی بودن حواس) به سبب ابژه خود و به خاطر طبیعت انسانی شده خویش، هستی می‌یابند»<sup>۱۶</sup>.

مالکیت خصوصی اما با از خود بیگانه کردن کار بشری، این فعالیت حیاتی انسانی را نیز از خود بیگانه می‌کند. «هرچه کارگر بیشتر در کار، مایه می‌گذارد، دنیای بیگانه‌اشیانی که تولید کرده بر خود او چیره‌تر می‌گردد و زندگی درونیش تهی‌تر می‌گردد. در مذهب هم چنین است؛ هرچه بشر بیشتر به خدا وامی‌نهد، از خود می‌کاهد. کارگر، زندگی خود را وقف تولید شئی می‌نماید اما زندگیش دیگر نه به خود او بلکه به آن شئی تعلق دارد»<sup>۱۷</sup>.

«اما از خودبیگانگی نه تنها در تولید، که در خود عمل تولید و درچارچوب فعالیت تولیدی نیز اتفاق می‌افتد. اگر کارگر، در خود عمل تولید، خویشتن را از خود بیگانه نکرده باشد، چطور می‌تواند نسبت به محصول فعالیتش بیگانه باشد؟ محصول تولید برآیند و عصاره فعالیت و تولید است. پس اگر با محصول کار، بیگانه باشد، خود تولید قاعدتاً می‌بایست بیگانگی فعال، بیگانگی فعالیت و یا به عبارتی فعالیت بیگانه‌سازی باشد. بیگانگی محصول کار از کار، صرفاً در جدا افتادگی و بیگانگی خود فعالیت کار خلاصه می‌شود»<sup>۱۸</sup>.

«... کار بیگانه شده با بیگانه ساختن آدمی (۱) از طبیعت و (۲) از خود، یعنی از کارکردهای عملی و فعالیت حیاتی‌اش، نوع انسان را از خود بیگانه می‌سازد»<sup>۱۹</sup>.

بنابراین، این از خودبیگانگی، دربرگیرنده خود احساسات بشری از جمله حس زیبایی‌شناسی او نیز می‌شود. از این رهگذر است که مارکس، ایده ضرورت رهایی احساسات بشری را نیز در تشابه با نظرات هاینه مطرح می‌کند. به اعتقاد مارکس، تمام احساسات طبیعی بشری (که وی گاهی آنها را به معنای «احساسات زیبایی‌شناسانه» نیز تلقی می‌کند) به واسطه حس «داشتن» یا حس «تملک» از خود بیگانه شده‌اند و فقط با از میان رفتن مالکیت خصوصی رها خواهند شد. مارکس می‌نویسد:

«مالکیت خصوصی، آن‌چنان ما را احمق و یک جانبه کرده که یک شیئی، تنها زمانی مال ما است که صاحب آن باشیم... بدین ترتیب به جای تمام احساسات جسمی و فکری، از خودبیگانگی آمده است. بشر باید به این درجه از فقر سقوط کند که غنای درونی‌اش را به جهان خارجی تسلیم کند».

«حسی که درگیر نیاز عملی خامی باشد، صرفاً حسی محدود است. برای انسان گرسنه، شکل انسانی غذا مطرح نیست، بلکه تنها شکل انتزاعی آن مورد توجه است؛ می‌تواند به ناهنجارترین شکلی باشد و هرگز نمی‌توان ادعا داشت که این‌گونه تغذیه، تفاوتی با غذا خوردن حیوانات دارد. انسان فقیرزده و درگیر مشکلات، حسی برای درک زیبایی‌های یک نمایشنامه ندارد؛ سوداگر مواد کانی، تنها با ارزش تجاری این مواد سروکار دارد نه با زیبایی آنها»<sup>۲۰</sup>.

«بنابراین، فرارفتن از مالکیت خصوصی، همانا رهایی کامل همه حواس و استعدادهای بشری را در پی خواهد داشت. این به معنی رهایی است. درست به این دلیل که حواس و استعدادها، چه از نظر ذهنی و چه به لحاظ عینی، انسانی می‌شوند. چشم به چشم انسانی بدل می‌شود همان‌گونه که عین یا ابژه آن به ابژه انسانی بدل می‌گردد؛ ابژه‌ای که به دست انسان و برای انسان ساخته شده است»<sup>۲۱</sup>.

بر اساس مباحثی که در بالا مورد اشاره قرار گرفت، مارکس بر این نظر است که پایان از خودبیگانگی حواس آدمی به معنای پایان بت‌واره‌گی کیفیات بشری و ابژه‌های او است. ابژه‌ها برای بشر کارآمد و زیبا شده، در انطباق با نیازهای انسان، تولید خواهند گردید. بدین لحاظ، خود تولید، یک‌بار دیگر انسانی (و در نتیجه، هنرمندانه) خواهد گردید و محصول آن نیز محصولی انسانی (و لذا زیبا) خواهد گشت. حس هنری و درک زیبایی‌های هنری نیز تابع حس «مالکیت» نخواهد بود.

به وضوح آشکار است که مارکس، فعالیت هنری را به مثابه نوعی تولید ابژه‌های بشری و یا ابژه‌هایی که بشر، احساسات و کیفیات انسانی خود را در آنها تبلور می‌دهد، تلقی می‌کند و به همین دلیل، تولید هنری را جدا از اشکال دیگر تولید نمی‌داند و به همین سبب، تولیدگر هنری را نیز مشمول همین از خودبیگانگی محسوب می‌دارد. این ایده از هنر یا این درک و دریافت از هنر، عقاید ایده‌آلیستی رایج در آلمان را که فعالیت هنری را به مثابه فعالیت خارج از تولید عادی اجتماعی می‌نگریست، از اساس رد می‌کند. هنر، بدیلی در مقابل تولید عادی نیست بلکه جزء جدایی‌ناپذیر آن است.

برخلاف ایده‌آلیسم، مارکس رهایی بشر را رهایی احساسات نیز می‌داند. کار آزاد شده از یوغ از خودبیگانگی، کاری نیست که آزاد است زیرا که خود را از شر نیازهای مادی رها کرده (و کانت آن را «کار بی‌تفاوت به ارضاء» نام می‌نهد)، بلکه

<sup>۱۶</sup> - همان‌جا، دفتر دوم

<sup>۱۷</sup> - همان‌جا دفتر اول

<sup>۱۸</sup> - همان‌جا ص ۲۷۲

<sup>۱۹</sup> - همان‌جا ص ۲۷۴

<sup>۲۰</sup> - همان‌جا ص ۳۰۰

<sup>۲۱</sup> - همان‌جا همان صفحه

کاري است که نیازهاي واقعي فعاليت بشري را برآورده مي‌کند. اين را با گفته کانت مقایسه کنیم: «... هر نوع از ارضاء حتا آن که تحت تأثیر ایده‌هاي زیبایی‌شناسانه ملزم شده، حسی است حیوانی»<sup>22</sup>.

آنجایی که مارکس، از خودبیگانگی را شامل حوزه هنر نیز می‌داند، به نظر می‌رسد که با نظرات سن‌سیمون هنر به مثابه پیشگام تفاوت دارد؛ اما هدف مارکس در تأکید بر این جنبه از هنر، تقابل با ایده کانت و شیلر بود که هنر را به مثابه حوزه‌اي خارج از تولید اجتماعی تعلیم بشر و ارتقاء او به سطحی فراسوی حالت از خودبیگانگی اش تلفی می‌کردند. این‌گونه نگرش به هنر از نظر مارکس، ضرورت دگرگونی مادي و رهایی بشر از یوغ از خودبیگانگی را به زیر سؤال می‌برد.

مارکس در دست‌نوشته‌هاي خویش، از همکاری «تولیدکنندگان آزاد» صحبت می‌کند که می‌توانند آزادانه، نیازهاي خود را رفع کنند. از نظر مارکس، کاري که از خودبیگانگی نیست، «بی‌تفاوت» نیز به شمار نمی‌رود بلکه کاري است که نیازهاي کارگر را برآورده می‌سازد.

کانت، «ذوق» را توانایی بشر در درک زیبایی می‌دانست و این را از ارضاء اخلاقی، جدا می‌کرد. برای مارکس اما، احساسات هنری انسان، جزئی از نیاز او در ارضاء ذات خویش به عنوان یک موجود مادي درگیر در بازتولید زندگی مادي به شمار می‌آید.

## ۲. تولید هنری و تولید مادي

برخلاف ادعای بسیاری از مفسرین، مارکس، ایده‌هاي ذکر شده فوق در زمینه تولید و نقش هنر در این تولید را نه تنها کنار نمی‌گذارد، بلکه این اندیشه و نگرش در نوشته‌هاي بعدی نیز به کرات چهره می‌نماید. او از یک سو پیوسته تجاری شدن هنر در جامعه بورژوازی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و این اندیشه آدم اسمیت را که «هنر تولیدی، تنها، هنری است که ارزش مبادله‌اي ایجاد کند» به باد تمسخر می‌گیرد و از سوی دیگر با این تفکر ایده‌آلیستی کانت و شیلر که «هنر ایده‌آل، جدایی از دنیای واقعي است که در فراسوی تولید مادي قرار دارد» به مخالفت برمی‌خیزد.

در «ایدئولوژی آلمانی» و «گروندریسه»، مارکس، ایده هنر به عنوان شکلی از «تولید مهم اجتماعی» را مجدداً به بحث می‌گذارد. به طور نمونه او نگرش «نخبه‌گرایانه»<sup>23</sup> به هنر به عنوان «پدیده‌اي که تنها می‌تواند توسط افراد نخبه، تولید شود» را بارها مورد انتقاد قرار می‌دهد و خواهان آن است که همه افرادی که توان «رافائل شدن» را دارند، بتوانند این توان خویش را بدون مزاحمت، انکشاف دهند. او حذف هنر از حوزه فعالیت اکثریت مردم را نتیجه تقسیم کار و مالکیت خصوصی می‌داند و شدیداً با منحصر به فرد بودن هنر و هنرمند مخالف است: «در جامعه کمونیستی، نقاش نخواهیم داشت بلکه انسان‌هایی که نقاشی نیز می‌کنند»<sup>24</sup>.

«سازجو»<sup>25</sup> تصور می‌کند که رافائل، تصاویرش را مستقل از تقسیم‌کار موجود در رم تولید کرد... رافائل همچون هر هنرمند دیگری به سازماندهی جامعه و تقسیم کار منطقه‌اش و به تبع آن به تقسیم کار در تمام کشورهای که منطقه‌اش با آنها مراد داشته، پایبند بود. این که آیا فردی همچون رافائل در تکامل بخشیدن به استعداد هنری خویش موفق شود، بستگی تام دارد به تقاضا، که آن هم به نوبه خود به تقسیم کار و دستاوردهای فرهنگی منتج از آن وابسته است...».

«تمرکز انحصاری استعداد هنری در افراد معدود و سرکوب آن در توده‌هاي وسیع، نتیجه تقسیم کار است، حتا اگر در برخی از شرایط مشخص اجتماعی، همه نقاش خوبی باشند، این به معنای آن نیست که همه نمی‌توانند به آفرینش هنری دست یازند. لذا در اینجا نیز موضوع تفاوت بین کار «بشری» و کار «نخبه‌گان» به یاوه مطلق بدل می‌شود»<sup>26</sup>.

بر بنیان این برداشت از تولید هنری -تولیدی که تحت تأثیر همان نیروهایی است که تولید مادي را تعیین می‌کنند- مارکس، رهایی بشر را نه تنها در رهایی کار مولد، که ضمناً در بازگشت تولید هنری به حوزه تولید مادي و وحدت مجدد آنها می‌دید. بدین گونه، مارکس تمرکز را از «محصول هنری» به حوزه «پروسة تولید هنری» منعطف کرد و بر خلاف کانت و شیلر، جدایی این دو را نفی نمود. اما این به معنای یکی انگاشته شدن این دو حوزه نیز نمی‌باشد.

در ۱۸۵۷ قرار بود مارکس مقاله‌اي درباره زیبایی‌شناسی، برای انسیکلوپدی جدید آمریکا به نگارش درآورد. یکی از مسائلی که در این رهگذر توجه او را به خود معطوف داشت این بود که چرا هنر یونان قدیم برای جامعه پیشرفته امروزی کماکان زیبایی و جذابیت خود را حفظ کرده است. مقاله مذکور نوشته نشد اما این اندیشه در مقدمه گروندریسه، مطرح گردید:

«... برخی از ادوار شکوفایی هنر، به هیچ وجه با انکشاف عمومی جامعه و در نتیجه با شالوده مادي و یا اسکلت سازماندهی آن، متناسب نیست. به عنوان مثال، هنر یونانی در مقایسه با معاصرین و یا شکسپیر... برخی از اشکال هنر مثلاً حماسه- دیگر نمی‌توانند در شکل کلاسیک و دوران‌ساز خود تولید شوند برخی از اشکال مهم در حوزه هنر، تنها در مراحل اولیه انکشاف هنری ممکن هستند»<sup>27</sup>.

بنابر این، هرچند تولید هنری جزئی از تولید اجتماعی مادي است، (و مارکس در همین مقدمه به تفصیل توضیح می‌دهد که چرا نمی‌توان هنر یونان را از دیدگاه یونانی‌هاي آن زمان درباره طبیعت و روابط اجتماعی جدا کرد) و در نتیجه تحت شرایط ناشی از آن صورت می‌گیرد، اما باز این بدان معنا نیست که مراحل پیشرفت حس زیبایی‌شناسی انسان (که مارکس «شکوفایی تولید هنری» را با آن می‌سنجد) الزاماً با مراحل پیشرفت تولید مادي مترادف است و هماهنگ با آن انکشاف

<sup>22</sup> نقد داوری ص ۱۸۰

<sup>23</sup> Elitist

<sup>24</sup> ایدئولوژی آلمانی؛ ص ۴۴۱ در قطعه مربوط به Stirner و برداشت او از سازماندهندگان کار

<sup>25</sup> Sancho

<sup>26</sup> ایدئولوژی آلمانی؛ همانجا

<sup>27</sup> مقدمه گروندریسه

می‌یابد. هنر، دیالکتیک خاص خود را دارد. نه تنها دوران‌های پیشرفت هنری می‌توانند در ادوار عقب افتاده تولید اجتماعی رخ دهند، بلکه برخی از مراحل پیشرفت هنری، اصولاً تنها می‌توانند در مراحل اولیه تولید هنری ممکن شوند.

این دوگانگی ظاهری را تنها می‌توان هنگامی توضیح داد که به نقش ویژه هنر در پراتیک بشری توجه کنیم: «نقش ویژه هنر در تاریخ انسان به مثابه بازتابی از شکل‌گیری ذات بشری». در تولید اجتماعی، بشر نه تنها در واقع زندگی مادی خود را، که خود را نیز به عنوان بشر، تولید می‌کند. تولید هنری بازتاب این نیاز بشری به انسانی کردن بازتولید مادی است. بنابراین نه تنها می‌تواند در شرایطی حتی در تقابل با تولید معیشت قرار گیرد، که خود تاریخی مستقل از تاریخ تولید معیشت دارد. هنر بشری به ما امکان می‌دهد خصلت تاریخی انسان در بازتولید زندگی خود و انکشاف جوامع بشری را درک کنیم. در هنر دوران طفولیت انسان، ما جذابیت احساسات اولیه بشری خود را می‌یابیم.

این شناخت مارکس از انکشاف ناموزون هنر و پایه‌های مادی-اجتماعی آن، نه تنها برای درک جنبه‌های تشریحی هنر اهمیت دارد، که در واقع به معنای رد تئوری هنر به مثابه صرفاً بازتاب جامعه است. هنر را نمی‌توان با موضوعات هنری یکسان گرفت. هنر در ضمن به ما نشان می‌دهد که بشر در ادوار مختلف، چگونه انسانیت خود را می‌شناسد.

این دیدگاه از هنر، با نگرش ماتریالیسم کهن متفاوت است. اگر ایده‌آلیسم، صرفاً نقش فعالیت ذهنی در تولید هنری را برجسته می‌کرد، ماتریالیسم قبل از مارکس نیز تنها به نقش «مشاهده منفعل عین» تأکید داشت. زیبایی، برای آنان چیزی بود که در واقعیت، وجود خارجی داشت و تنها باید در اثر هنری دوباره بازتاب یابد. برای مارکس اما، زیبایی در رابطه سوژه و ابژه شکل می‌گیرد. هنر، شکل ویژه‌ای از کار است که بشر توسط آن، خود را در دنیای مادی، در خلق ابژه‌های هنری به مثابه وجودی اجتماعی، آزاد و خلاق، هم تشریح و هم توجیه می‌کند. بدین گونه، فعالیت هنری بخشی از پراتیک عمومی انسان است که به واسطه آن بشر، بشریت خود را تولید می‌کند.

در هنر، رابطه ویژه‌ای بین سوژه و ابژه شکل می‌گیرد که به وسیله آن سوژه در ابژه غنای تجربی و احساسی خود را بازتولید می‌کند. این فعالیت، صرفاً فعالیتی در جهت ارضاء نیازهای معیشتی نیست و در نتیجه ما در آن سطح عالی‌تری از «بت‌واره‌گی» بشر را می‌بینیم که با سایر محصولات مفید کار بشری، تفاوت دارد. اما در همان حال، این رابطه خصلتی تاریخی و اجتماعی را دارا است و بر اساس شرایط تاریخی-اجتماعی معینی شکل می‌گیرد.

این رابطه زیبایی‌شناسانه بین بشر و واقعیت، تا آنجا که رابطه‌ای اجتماعی-تاریخی است، نه تنها خود را در تولید ابژه‌های زیبا، نمایان می‌کند، که سوژه‌های قادر به درک زیبایی را نیز پرورش می‌دهد. در جامعه سرمایه‌داری اما، این تولید نیز از خود بیگانه می‌شود و محصولات آن به کالا بدل می‌گردند.

زیبایی اکنون براساس ارزش مبادله، تعیین می‌شود.