

اشاره‌ای به نظریه زیبایی‌شناسی مارکس

رامین جوان

پیش‌درآمد

هدف این نوشتار، دخالت در مشاجره‌ی بنیادین میان «مدرنیسم» و خزعبلات استالینیستی در عرصه هنر و ادبیات تحت‌عنوان «رنالیسم سوسیالیستی» است که بیشترین مباحثات در زمینه زیبایی‌شناسی مارکس را در طی سده‌ای که سپری‌گشت، تحت‌الشعاع خویش قرار داده است. لازمه‌ی چنین دخالتی اما آن است که نخست خود تئوری زیبایی‌شناسی مارکس مورد بررسی دقیق قرار گیرد.

بیشتر پژوهش‌های که تا کنون در زمینه‌ی تئوری زیبایی‌شناسی مارکس منتشر شده‌اند، در یکی از سه موارد زیرین 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 نقاشی و...)

ب- تفسیر اشتباه از برداشت‌های فلسفی مارکس درباره‌ی 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 زمینه‌ی هنر.

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

بخش نخست: بنیان‌های فکری مارکس جوان درباره‌ی هنر

برای درک نخستین نظرات مارکس درباره‌ی هنر، باید به نوشته‌های اندیشمندان رجوع کرد که در آن زمان در این باره نظر داشته و مارکس جوان را تحت تأثیر قرار داده بودند و به باور من، اثر‌گذاری نظرات اندیشمندان چون سن‌سیمون، هاینریش هاینه و فویرباخ در این شکل‌گیری، قابل تردید نیست. به علاوه

توجه به دگرگونی هایی که خود مارکس در این نظرات به وجود آورده است نیز برای درک اندیشه ی زیبایی شناسی ماتریالیستی وی اهمیت ویژه دارد.

۱ - ایده ی هنر به مثابه بخش پیشگام^۱ تولید مدرن

سن سیمون، ابقای شیوه ی فئودالی سازماندهی کار را با روح جامعی 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 فئودالی رها سازند: «دانشمندان، هنرمندان و همه ی شما کسانی که توان و انرژی خود را در راه پیشرفت و روشننگری به کار 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»^۲.

بر بنیان نظریات طرح شده در بالا بود که وی اندیشه ی خود را گسترش داده و آن را به صورت «تولیدکنندگان پیشگام» ارائه داد. وی در آوریل ۱۸۱۹ در مجله ی «سیاست»^۳ 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»^۴.

بدین‌گونه، سن سیمون، هنرمندان را در آن واحد هم تولیدکننده و هم صنعت‌گر می‌دانست و در chambre d'invention 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 ی 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 ی 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 ی عظیم را نشان خواهند داد، آینده ی بشریت را ترسیم خواهند کرد و گذشته طلایی را برای غنای نسل‌های آتی زنده خواهند ساخت. آن‌ها جامعه را با انگیزه ی رفاه بیشتر خواهند انگيخت و سیمای باشکوهی از آینده‌ای زیبا ترسیم خواهند کرد که در آن همه ی افراد جامعه در خوشبختی‌هایی که تا کنون تنها عده‌ی کوچک از آن بهره می‌بردند، سهیم خواهند بود. آنان سرود دستاورده ی تمدن را سر خواهند داد و به این منظور، تمام توش و توان خود را در هنرهای

^۱ Avant garde

^۲ منتخب آثار سن سیمون ترجمه ی آلمانی برلین، ۱۹۷۵، ص ۳۱۰

^۳ La Politique

^۴ منتخب آثار ص ۷۱-

زیبا، فصاحت کلام، شعر، نقاشی و موسیقی به کار خواهند گرفت. در مختصر کلام، آنان جوانب شاعرانه ی نظم نوین را تکامل خواهند بخشید.^۵

اسناد تاریخی نشان می‌دهند که مارکس جوان، هنگام اقامت در شهر «تریر» با این نظرات آشنا شد و شدیداً تحت تأثیر آن‌ها قرار گرفت.^۶

هنگامی که مارکس به تریر آمد، ایده‌های سن سیمون در آلمان ممنوع شده بود. هاینریش هاینه، شاعر و نویسنده برجسته ی 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. حتا 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.^۷

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 ی آلمان را بازسازی کرده بودند. او که خود نزد برادر یکی از نقاشان این مکتب تعلیم دیده بود، بعدها در سفرنامه ی ایتالیای خود به نام «Reisebilder» بارها این مکتب هنری را مورد انتقاد قرار داد.

انتقادات او در این باره 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 جیره‌خواری کند و یا چون یاغیان 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» ی سن سیمون ارزیابی می‌کرد.

هگل در کتاب زیبایی شناسی 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 ی کلاسیک به وحدت هارمونیک ایده و تظاهر بیرونی آن دست می‌یابیم. در دوره ی رومانتیک اما، ایده از درون نسبت به خود، آگاهی می‌یابد. - دوره‌ای که او به همین دلیل آن را دوره ی «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 ورای پدیده‌های روزمره ی زندگی می‌دانست. نقاشی رافائل - که

^۵ نقل از کتاب Sant Simon ترجمه ی المانی از بخش چهارم «درباره ی سازماندهی اجتماعی»

^۶ در این راستا می‌توان به پژوهش‌های با ارزش این‌دوره از زندگی مارکس در کتاب «بیوگرافی مارکس» نوشته ی Boris Nicholaievski به زبانهای آلمانی و انگلیسی مراجعه کرد.

^۷ برای آشنایی بیشتر با این مشابهت‌ها، به کتاب مارکسیسم آلمانی و کمونیسم روسی نوشته ی John Plamenatz مراجعه کنید.

مورد علاقه ی Nazarene بود. برای هگل ایده آل‌ترین تجسم خداگونه^۸ 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. بر خلاف هگل که از ترقی عقل به خودآگاهی صحبت می‌کرد، او ترقی را در دنیای مادی-حسی بشری جستجو می‌نمود.

این برخورد هاینه که در هگلی‌های جوان – به ویژه بائر که در ۱۸۴۲ برای نوشتن جستاری در نقد هنر و مذهب مسیحیت با مارکس همکاری می‌کرد – اثر گذاشته بود، در تعاریف او از نقاشی‌های Delacroix به چشم می‌خورد. به طور نمونه، هاینه در نقاشی La Liberte guidant le peuple تبلور آزادی احساسات بشری از یوغ «روح‌گرایی» مسیحیت و نقش پیشگام هنر در تجسم پیشرفت بشر را می‌دید.^۹

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 ی فرم خود به ما می‌دهد».^{۱۰}

در زمان مارکس نیز گروه نقاشان Nazarene یکی از بانفوذترین گروه‌ها بود و بی‌تردید نوشته‌های هاینه درباره ی آنان و نقد او از «روح‌گرایی» در هنر و مذهب مسیحی، برای مارکس ناشناخته نبوده است. النور مارکس و پل لافارگ درباره ی دوستی مارکس و هاینه مطالب زیادی نوشته‌اند و در دست‌نوشته‌های مارکس نیز تأثیر این ایده ی 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 ی فویرباخ در شکل‌گیری عقاید مارکس جوان تا حدود زیادی روشن شده است. آنچه که چندان مورد کندوکاو قرار نگرفته، تأثیر عقاید فویرباخ در مورد هنر بر روی مارکس می‌باشد. در کتاب جوهر مسیحیت، فویرباخ بر خلاف هگل که نقاشی‌های رافائل و سایر رومانتیک‌ها 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 فویرباخ، تصاویر انسانی خدا در نقاشی‌های رومانتیک دنیای مسیحی – و یا به طور کلی خصلت تصاویری^{۱۱} مذهب غرب – هم باید همچون «آئینه ی 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

^۸ Divine

^۹ به نقل از نوشته‌ای از Margaret A. Rose درباره ی هاینریش هاینه در Monatshefte شماره ی ۷۳، زمستان ۱۹۸۱ ص ۶۴

^{۱۱} Bildlichkeit

توهم‌زای روحی تلقی گردد. بنابراین، خصلت تصویری مذهب درعین حال یکی از عوامل «آگاهی کاذب» است که روح از خود بیگانه شده را از درک دنیای واقعی حسی‌مادی، ناتوان می‌کند.

«کشیش‌ها مبلغ تواضع 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»^{۱۲}.

بدین ترتیب، فویرباخ نیز همچون هاینه، هنر یونان را در سطح عالی‌تری قرار می‌داد؛ چرا که برخلاف هنر رومانتیک، 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 فویرباخ، تأکید مجدد بر جوانب انسانی هنر و مبارزه با ازخودیگانگی بشر در مفاهیم و تصاویر مذهبی را بازسازی و انکشاف داد.

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 ازخودیگانگی یا بت‌واره شدن جوهر انسانی اعلام می‌کند. در دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی، مارکس این ایده ی فویرباخ را بسط می‌دهد و ازخودیگانگی کار انسانی را بطور عام، سرمنشأ همه ی مسائل سیاسی و اقتصادی دوران می‌نامد.

بخش دوم - نظرات مارکس درباره ی هنر

۱- شکل‌گیری تئوری «تولیدی» هنر

همانطور که در بالا اشاره شد، مدارک و شواهد بی شماری نشان می‌دهند که مارکس جوان نه تنها با عقاید سن سیمون، هاینریش هاینه و لودویگ فویرباخ آشنایی داشت بلکه حتی تحت تأثیر آنان نیز بود. اما در نوشته‌ها و نامه‌های پراکنده ای که از این دوره ی زندگی او در دست است، می‌توان نشانه‌های پیدایش نظریه ی 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 ایده‌آلیسم آلمانی و اقتصاد سیاسی انگلیس به اشکال اجتماعی از خودیگانگی طبقه ی جدید کارگران نگاشته شده‌اند. در این نوشته‌ها، مارکس مفهوم ازخودیگانگی ذات یا سرشت بشری فویرباخ را به تئوری ازخودیگانگی کار، تکامل می‌دهد و برخلاف او که وجه تمایز بشر از حیوان را در آگاهی می‌دید،

^{۱۲} فویرباخ، جوهر مسیحیت، ص ۷۱

مارکس بر ویژگی پراتیک اجتماعی بشر در تولید و بازتولید آگاهانه‌ی شرایط زندگی خویش تأکید می‌کند.

در این نوشته‌ها، نه تنها برای اولین بار نطفه‌های برداشت جدید فلسفی مارکس درباره‌ی مرکزی بودن پراتیک بشری، بلکه درک او از اهمیت و نقش هنر در این پراتیک را مشاهده می‌کنیم. بشر زندگی خود را نیز موضوع اراده‌ی آگاهانه‌ی خویش قرار می‌دهد و بدین وسیله در واقع طبیعت و -درپی 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»^{۱۳} است. به همین دلیل، فعالیت او، فعالیتی آزاد است کاریگانه 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»^{۱۴}.

او ادامه می‌دهد:

«بنابراین، آدمی فقط با کار خویش بر جهان عینی است که در وهله‌ی 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»^{۱۵}.

از دیدگاه مارکس، احساسات زیبایی‌شناسانه‌ی بشری نیز در همین پروسه‌ی شکل‌گیری کار، تکامل می‌یابد. به دیگر سخن، تمامیت پراتیک اجتماعی انسان در پروسه‌ی 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 لذایذ انسانی 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 حتا حواس به اصطلاح ذهنی -حواس عملی (اراده، عشق و ...) و در یک کلام، حواس انسانی (یا انسانی بودن حواس) به سبب ابژه‌ی خود و به خاطر طبیعت انسانی شده‌ی خویش، هستی می‌یابند»^{۱۶}.

¹³ Objekt

^{۱۴} - مارکس، "دست نوشته‌های اقتصادی و فلسفی، ۱۸۴۴"، ترجمه حسن مرتضوی، صفحه ۱۳۲؛

^{۱۵} - همانجا،

^{۱۶} - همانجا، صفحه ۱۷۷؛

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 بیگانه‌ی اشیائی که تولید کرده بر خود او چیره‌تر می‌گردد و زندگی درونی اش 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 زندگی اش دیگر نه به خود او بلکه به آن شئی تعلق دارد»^{۱۷}.

«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 عصاره‌ی 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»^{۱۸}.

«... 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»^{۱۹}.

بنابراین، این از خودبیگانگی، دربرگیرنده‌ی خود احساسات بشری از جمله حس زیبایی شناسی او نیز می‌شود. از این رهگذر است که مارکس، ایده‌ی 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 زیبایی شناسانه» نیز تلقی می‌کند) به واسطه‌ی 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 شیء، 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 درونی اش 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 فقرزده 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»^{۲۰}.

«بنابراین، فرارفتن از مالکیت خصوصی، همانا رهایی کامل همه‌ی 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

^{۱۷} - همان‌جا، صفحه ۱۲۶؛

^{۱۸} همان‌جا، صفحه ۱۲۹؛

^{۱۹} همان‌جا، صفحه ۱۳۲؛

^{۲۰} همان‌جا، صفحه ۱۷۵؛

به لحاظ عینی، انسانی می‌شوند. چشم به چشم انسانی بدل می‌شود همان‌گونه که عین یا اثره‌ی آن به اثره‌ی انسانی بدل می‌گردد؛ اثره‌ای که به دست انسان و برای انسان ساخته شده است.^{۲۱}

بر اساس مباحثی که در بالا مورد اشاره قرار گرفت، مارکس بر این نظر است که پایان ازخودبیگانگی حواس آدمی به معنای پایان بت‌واره‌گی کیفیات بشری و ابژه‌های اوست. 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 ازخودبیگانگی 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 فعالیتی 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 ازخودبیگانگی، کاری نیست که آزاد است زیرا که خود را از شرنیازهای مادی رها کرده (و کانت آن را «کار بی‌تفاوت به ارضاء» نام می‌نهد)، بلکه کاری است که نیازهای واقعی فعالیت بشری را برآورده می‌کند. این را با گفته‌ی کانت مقایسه کنیم: «... هر نوع از ارضاء حتا آن که تحت تأثیر ایده‌های زیبایی‌شناسانه لازم شده، حسی است حیوانی»^{۲۲}.

آنجایی که مارکس، ازخودبیگانگی را شامل حوزه‌ی 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 ایده‌ی کانت و شیلر بود که هنر را به مثابه حوزه‌ای خارج از تولید اجتماعی تعلیم بشر و ارتقاء او به سطحی فراسوی حالت ازخودبیگانگی تلقی می‌کردند. این‌گونه نگرش به هنر از نظر مارکس، ضرورت دگرگونی‌های مادی و رهایی بشر از یوغ ازخودبیگانگی را به زیر سؤال می‌برد.

مارکس در دست‌نوشته‌های خویش از همکاری «تولیدکنندگان آزاد» صحبت می‌کند، که می‌توانند آزادانه نیازهای خود را رفع کنند. از نظر مارکس، کاری که ازخودبیگانگی نیست، «بی تفاوت» نیز به شمار نمی‌رود، بلکه کاری است که نیازهای 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 مادی درگیر در بازتولید زندگی مادی به شمار می‌آید.

^{۲۱} همان‌جا، صفحه، ۱۷۸؛

^{۲۲} نقد داوری ص، ۱۸۰؛

۲- تولید هنری و تولید مادی

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

در ایدئولوژی آلمانی و گروندریسه، مارکس، ایده ی هنریه عنوان شکلی از «تولید مهم اجتماعی» را مجدداً به بحث می‌گذارد. به طور نمونه او نگرش «نخبه‌گرایانه^{۲۳}» به هنر به عنوان «پدیده‌ای که تنها می‌تواند توسط افراد نخبه، تولید شود» را بارها مورد انتقاد قرار می‌دهد و خواهان آن است، که همه ی افرادی که توان «رافائل شدن» را دارند، بتوانند این توان خویش را بدون مزاحمت انکشاف دهند. او حذف هنر از حوزه ی فعالیت اکثریت مردم را نتیجه ی تقسیم کار و مالکیت خصوصی می‌داند و شدیداً با منحصر به فرد بودن هنر و هنرمند مخالف است: «در جامعه ی کمونیستی، نقاش نخواهیم داشت بلکه انسان‌هایی که نقاشی نیز می‌کنند»^{۲۴}.

«سانچو^{۲۵} 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 کشورهایی که منطقه‌اش با آن‌ها مرادده داشت، پای بند 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 ی خود به تقسیم کار و دستاوردهای فرهنگی منتج از آن وابسته است...»

«تمرکز انحصاری استعداد هنری در افراد معدود و سرکوب آن در توده‌های وسیع، نتیجه ی 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 این جا نیز موضوع تفاوت بین کار «بشری» و کار «نخبه‌گان» به یاوه ی مطلق بدل می‌شود»^{۲۶}.

بر بنیان این برداشت از تولید هنری - تولیدی که تحت تأثیر همان نیروهایی است، که تولید مادی را تعیین می‌کنند- مارکس، رهایی بشر را نه تنها در رهایی کار مولد، که در ضمن در بازگشت تولید هنری به حوزه ی تولید مادی و وحدت مجدد آن‌ها می‌دید. بدین گونه، مارکس تمرکز را از «محصول هنری» به حوزه «پروسه

²³ Elitist

²⁴ ایدئولوژی آلمانی؛ ص ۴۴۱ در قطعه ی مربوط به Stirner و برداشت او از سازماندهندگان کار

²⁵ Sancho

²⁶ ایدئولوژی آلمانی؛ همانجا

ی 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 نمی باشد.

در ۱۸۵۷، قرار بود مارکس مقاله‌ای درباره‌ی 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 جامعه‌ی پیشرفته‌ی امروزی کماکان زیبایی و جذابیت خود را حفظ کرده است. مقاله‌ی مذکور نوشته نشد اما این اندیشه درپیش درآمد گروندریسه، مطرح گردید:

«... برخی از ادوار شکوفایی هنر، به هیچ وجه با انکشاف عمومی جامعه و در نتیجه، با شالودی مادی 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 حوزه‌ی هنر، تنها در مراحل اولیه‌ی انکشاف هنری ممکن هستند»^{۲۷}.

بنابر این، هرچند تولید هنری بخشی از تولید اجتماعی مادی است (و مارکس در همین پیش درآمد به تفصیل توضیح می‌دهد، که چرا نمی‌توان هنر یونان را از دیدگاه یونانی‌های آن زمان درباره‌ی طبیعت و روابط اجتماعی جدا کرد) و در نتیجه تحت شرایط ناشی از آن صورت می‌گیرد، اما باز این بدان معنا نیست که مراحل پیشرفتِ حسِ زیبایی‌شناسی انسان - که مارکس «شکوفایی تولید هنری» را با آن می‌سنجد - الزاماً با مراحل پیشرفت تولید مادی مترادف است و هماهنگ با آن انکشاف می‌یابد. هنر، دیالکتیکِ خاص خود را دارد. نه تنها دوران‌های پیشرفت هنری می‌توانند در ادوار عقب افتاده‌ی تولید اجتماعی رخ دهند، بلکه برخی از مراحل پیشرفتِ هنری اصولاً تنها می‌توانند در مراحل آغازین تولید هنری ممکن شوند.

این دوگانگی ظاهری را تنها می‌توان هنگامی توضیح داد، که به نقش ویژه‌ی هنر در پراتیک بشری توجه کنیم: «نقش ویژه‌ی هنر در تاریخ انسان به مثابه بازتابی از شکل‌گیری ذاتِ 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 تولید هنری نه تنها می‌تواند در شرایطی حتا 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 طفولیتِ انسان، ما جذابیت احساسات اولیه‌ی 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 ردِ تئوری ولگر 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 «مشاهده‌ی منفعل عین» تأکید

^{۲۷} پیش درآمد گروندریسه

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 آفرینش 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 واسطه‌ی آن بشر، بشریت خود را تولید می‌کند.

در هنر، رابطه‌ی ویژه‌ای بین سوژه و ابژه شکل می‌گیرد که به وسیله‌ی 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 عالی تری 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 رابطه‌ی 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 جامعه‌ی سرمایه‌داری اما، این تولید نیز از خود بیگانه می‌شود و محصولات آن به کالا بدل می‌گردند. زیبایی اکنون بر اساس ارزش مبادله تعیین می‌شود. بنابراین با الغای مالکیت خصوصی ست که همگون‌سازی کامل همه‌ی احساسات و ویژگی انسانی ماتریالیزه می‌شود. هنرمرده است! زنده باد هنر! و این آن شعاری است که زیبایی‌شناسی ماتریالیستی مارکس فریاد می‌کند.