

ما خوب می‌دانیم که هنر ناب و هنر پوچ هر دو یکی است.
و بنیادگرایی زیبایی‌شناختی ترفند ماهرانه بورژوازی در قرن
گذشته بود که ترجیح می‌داد بی‌فرهنگ و هنرنشناس معرفی
شود تا بهره‌کش و استثمارگر.
ژان پل سارتر

1

«زیبایی چیست؟» پرسشی که به پهنای تاریخ معقول پاسخ دارد: تاریخ فلسفه، تاریخ علم و تاریخ ایدئولوژی. حضور پارادوکس نهفته در این پرسش جایی احساس می‌شود که این پارادوکس از صورت سوالی خود خارج شده و در کالبد یک گزاره حکمی پناه می‌گیرد: «این چیز زیبا است» - همچنین، حرکت از این صورت حکمی به پرسش مذکور نیز حضور همان پارادوکس را برملا می‌کند. درواقع از پارادوکسی صحبت می‌کنیم که هم در پرسش «زیبایی‌شناسی چیست؟» حضور دارد و هم در حکم «این چیز زیبا است». نگرش صوری - همانطور که مَهر یک تجربه شتابزده و تقلیل‌گرا را بر پیشانی دارد - بی‌درنگ دال زیبایی را به عنوان میانجی معرفی می‌کند و مدعی است؛ اگر مفهوم زیبایی تعریف شود خواهیم فهمید که اساساً نه در هر یک از دو گزاره و نه میانشان هیچ پارادوکسی وجود ندارد و اگر هم وجود داشته باشد، با یافتن مفهوم زیبایی حل خواهد شد. تاریخ معقول زیبایی، تاریخ تعاریف زیبایی است. گستره فلسفی، علمی و ایدئولوژیکی که عرصه جدال همین تعاریف است؛ ابتدائاً و ظاهراً جدال بر سر حقیقت زیبایی است. خیر، لذت، والایش، شهوت، هارمونی، تعهد، جمال و ... همه‌گی تعبیری اند که به عنوان مدلول زیبایی تبیین و تحمیل می‌شوند. تعبیری که به ظاهر، نقش مدلول‌های زیبایی را بازی می‌کنند اما خود دال‌هایی هستند که ناگزیر باید با نظامی از دال‌ها و به پشتوانه دالی مرکزی تغذیه شده و موجودیت خود را حفظ کنند. بهترین شاهد مثال دعاوی

موجود در همین تاریخ معقول زیبایی است. دعوایی که با سامانه دانشی به نام **زیبایی‌شناسی** تجهیز و شناسانده شده و در زمینه هنر استقرار می‌یابد؛ رومان‌تیسیم علیه کلاسیسیسم، مدرنیسم علیه رئالیسم و

ترکیب صوری دو گزاره پیش‌گفته از این قرار است: «زیبایی چیست که من یک چیز را زیبا می‌انگارم» و در مقابل: «این چیز زیبا به نظر میرسد پس زیبایی چنین است». عبارت اول انتزاعی-فلسفی است و عبارت دوم تجربی-علمی. بواقع، در عبارت اول برای درک زیبایی از کل به جزء حرکت می‌کنیم و در عبارت دوم از جزء به کل. به نظر می‌رسد که قرار نیست این پارادوکس در هیچ کجای صورت‌بحث زیبایی، گریبانمان را رها کند. این پارادوکس به لطف **غلبه تاریخ معقول**، گویا نمی‌خواهد دست از سر ما بردارد. مضاعف‌بودن این پارادوکس زمانی بر ملا می‌شود که نه تنها به جدال ایدئولوژیکی میان فلسفه و علم پی می‌بریم؛ بلکه، درمی‌یابیم هر یک از این دو رهیافت، عرصه برخورد‌های درونی **نظام‌های فلسفی** با یکدیگر و **ماشین‌های علمی** با یکدیگر اند. گرچه در نهایت این پارادوکس مضاعف را باید به مثابه فضایی در هم‌پیچیده و در هم‌ریخته درک کرد. در واقع این فضا، یک جغرافیای شناختی است، مرزهایش درهم ریخته و کنش (شناختی - عملی) در آن را باید با همین مختصات درهم‌ریخته درک کرد: کنش به مثابه جنگ بر سر سرحدات هستی. به نظر می‌رسد زیبایی‌شناسی به مثابه سامانه شناختی امر زیبا و هنر را می‌توان در همین مختصات درک کرد.

از این رهگذر است که تاریخ معقول در صورت‌بندی **خطی** خود رنگ می‌بازد. این از ریخت‌افتادگی، در یک آن، تمامی آراء، نظریه‌ها، رهیافت‌ها، مواضع و به طور کلی تمامی **ادعاهای صدق و کذب** را در اکنون ما حاضر می‌کند. در همین نقطه است که کشاکش **شک و باور** واقع شده و علی‌رغم تهاجم ایدئولوژی‌های زیباشناسانه، پرسش «زیبایی چیست؟» و حکم «این چیز زیبا است» مدام تکرار می‌شود. بواقع، کشاکش میان شک و باور نسبت به مختصات زیبایی، **مقوم** پرسش و حکم مورد نظر است. شک پرسش می‌کند و باور حکم صادر می‌کند. شک مدام می‌پرسد: «زیبایی چیست؟» و باور مدام حکم می‌کند: «این چیز زیبا است». پارادوکسی که هیچگاه از **سادومازوخیسم** آن رها نخواهیم شد، پس دوگانه شک و باور نیز حضور دارد. اینجا است که به حضور در عرصه‌ای روانی پی می‌بریم. عرصه‌ای روانی که نه فروخورده به درون است و نه محصول صرف وضعیت مادی. این، عرصه ناخودآگاه است که از رهگذر **حس**، کار و پراتیک انسان را رقم می‌زند. کار و فعالیت حسانی که در میانه خود و دیگری درگیر کشاکشی بی‌پایان است و مدام آنات انسان را به لغزش به سوی یکی از دو سر پارادوکس وا می‌دارد.

مواجهه با زیبایی نیز می‌تواند در همین مختصات حسانی مورد چون‌وچرا قرار گیرد. در واقع از رهگذر حرکت زیبایی به سوی هنر است که این چون‌وچرای تاریخی-فرا تاریخی به تجربه درمی‌آید. این هنر است که در کنار طبیعت و تکنولوژی مناقشه زیبایی را کاملاً به سوی خود جذب و با محوریت فرم، خواه در مقام دفاع و خواه در مقام رد، سامانه زیبایی‌شناسی را به دور خود می‌تند - یا به تعبیری سامانه زیبایی‌شناسی به دور آن تنیده می‌شود. اما در مقابل تاریخ معقول زیبایی و هنر و در مقابل زیبایی‌شناسی، می‌توان از موجودیت حس دفاع کرد و برای رهایی حس از چنگال تاریخ معقول، مقاومت به خرج داد. گرچه، تاریخ معقول، با برسازیِ **حس معقول** به جان حس هجوم می‌برد و از حس معقول به **محسوس** یاد می‌کند. بواقع، زیبایی‌شناسی به میانجی چنین تعبیری، سامانه خود را در ارتباط با هنر و عرصه حس، مفصل‌بندی می‌کند. اما سر خط این مقاومت و افشاسازی، برسازی یک **تاریخ حس** یا **تاریخ محسوس** نیست. با این وجود، می‌توان به سراغ آناتی رفت که کاشفان عرصه حس در آن و از آن سخن می‌گویند و نیز از هنر و شاید زیبایی‌شناسی.

2

مارکس **تزهایی درباره فوئرباخ¹** را خطاب به فوئرباخ نوشت. کمی با او مزاح کرد اما بیشتر برایش نقش آموزگار **ماتریالیسم دیالکتیک** را ایفا نمود. خیال خامی است اگر گمان کنیم تزهایی یازده‌گانه مارکس تنها خطاب به فوئرباخ نوشته شد و تنها سوژه نقد مارکس در تزهها همو است. تاریخ، فوئرباخ‌های زیادی

¹ **تز اول:** عیب اصلی ماتریالیسم از آغاز تا کنون -از جمله ماتریالیسم فوئرباخ- این است که شیء، واقعیت و حسیت را، تنها به صورت متعلق فکر یا به مثابه صورت ادراک حسی در نظر می‌گیرد نه به مثابه فعالیت حسی انسانی، کارورزی، نه به صورت فاعلی. از این رو چنین شد که سوی فعال در برابر ماتریالیسم با کوشش ایده‌آلیسم تکامل یافت ولی به گونه‌ای انتزاعی؛ چرا که بدیهی است ایده‌آلیسم، فعالیت واقعی-حسی را بدانگونه نمی‌شناسد. فوئرباخ موضوع‌های حسی را واقعا متفاوت از موضوع‌های اندیشه‌ای می‌خواهد ولی وی خود فعالیت انسانی را چونان فعالیت عینی در نظر نمی‌گیرد. از این رو در گوهر مسیحیت وی به شیوه نظری همچون تنها شیوه به‌راستی انسانی می‌نگرد و حال آنکه کارورزی تنها به صورت به اصطلاح یهودایی-کثیف تظاهرش تصور می‌شود. به همین دلیل وی اهمیت فعالیت "انقلابی"، "فعالیت عملی-انتقادی" را در نمی‌یابد. **تز دوم:** این پرسش که آیا حقیقت عینی را می‌توان به اندیشه انسانی نسبت داد، نه پرسشی نظری، که پرسشی پراتیک(کارورزانه) است. در کارورزی، انسان باید حقیقت-یعنی واقعیت و قدرت، این جهانی بودن تفکر خود را ثابت کند. کشمکش بر سر واقعیت یا ناواقعیت تفکر جدا از کارورزی، پرسشی صرفاً مدرسی است. **تز سوم:** این اصل ماتریالیستی که انسانها محصول شرایط محسط و تربیت‌اند و بنابراین انسانهای تغییر یافته محصول شرایط دیگر و تربیت دیگرند فراموش می‌کند که همین انسانها هستند که شرایط و محیط را تغییر می‌دهند و اینکه مربی خود به تربیت نیاز دارد. از این رو، اصل پیش گفته الزاما به تقسیم جامعه به دو بخش می‌رسد که یکی از آن دو بر فراز جامعه می‌ایستد.(مثلا در نزد رابرت آون). هماهنگی تغییر شرایط محیط و تغییر فعالیت انسانی را می‌توان تنها به منزله کنش دگرگون سازنده تصور کرد و معقولانه درک نمود. **تز چهارم:** فوئرباخ از واقعیت از خودبیگانگی دینی، دوگانگی جهان به دینی-تخیلی و جهان واقعی آغاز می‌کند. کار او عبارت است از حل جهان دینی در پایه دنیوی آن. او این واقع را نادیده می‌گیرد که پس از تکمیل این کار موضوع اساسی هنوز پابرجاست که باید سرانجام پذیرد. چرا که این واقعیت که بنیان زمینی خویشتن را از خود جدا می‌کند و همچون حوزه مستقلی خود را در ابرها برقرار می‌سازد تنها باید با خود-شکافتگی و تناقض درونی این بنیان زمینی تبیین گردد. بنابراین بنیان زمینی خود باید در آغاز، در تضادش شناخته شود و آنگاه با محو تضاد در کارورزی منقلی گردد. مثلا هنگامی که معلوم می‌شود خانواده زمینی راز خانواده آسمانی است، پس خانواده زمینی

به خود دیده است و می‌بیند. اساساً تاریخ معقول را فوئرباخ‌ها ساخته اند. همه ما نیز فوئرباخ‌های کوچکی هستیم که تاریخ ما را می‌سازد، استیضاح می‌کند، چنان که باب میل فوئرباخ‌های بزرگ باشد. اما تزه‌های یازده‌گانه مارکس پا به پای ما می‌آید، در جهانمان حاضر می‌شود و رودر روی ما می‌ایستد تا پاسخ خود را بگیرد. کم‌تر انسان اهل فلسفه و حتی مُتَفَنِّنی یافت می‌شود که تز یازدهم مارکس را نشناسد: «فیلسوفان تنها جهان را به شیوه‌های گوناگون تفسیر (تعبیر) کرده اند ولی هدف تغییر آن است». درواقع ده تز مارکس از آنجایی اهمیت می‌یابد که به تز یازدهم ختم می‌شود.

این واپسین تز که واپسین جان فلسفه را می‌ستاند، اتفاقاً دریچه‌ای به جهان ایدئولوژی مارکسیستی است. اینکه تز یازدهم به شاه‌تز تزه‌های یازده‌گانه مارکس بدل می‌شود، ریشه در همین بروز و حلول ایدئولوژیکی آن در ساحت ایدئولوژی‌های مارکسیستی است. گرچه اساساً این بروز ایدئولوژیکی با طرح تئوریک مارکس در محتوای این تز مرتبط است؛ هم ایدئولوژی‌های مارکسیستی چنین عبارتی را می‌طلبند و هم این عبارت به تنهایی گرایش به ایدئولوژیکی شدن دارد. اینکه فیلسوفان تنها جهان را به شیوه‌های گوناگون تفسیر (تعبیر) کرده اند ولی هدف تغییر آن است آیا خود یک تفسیر یا تعبیر فیلسوفانه نیست؟ مخصوصاً اینکه «..هدف تغییر آن (جهان) است»،؟ درواقع، این عبارت به تنهایی، جدا افتاده و یگانه، تفسیری است که نه تنها در مرحله تفسیر و روایت جهان باقی نمی‌ماند؛ بلکه، در فرایند تجهیز ایدئولوژیکی و سیاسی خود مبدل می‌شود به عبارت؛ «باید جهان را تغییر داد».

این وضعیت ناشی از چگونگی مواجهه با تزه‌های مارکس درباره فوئرباخ است. رونمایی ایدئولوژیکی از تز یازدهم مارکس ناشی از نگاه خطی و مکانیکی به تزه‌های یازده‌گانه است. نگرش خطی و مکانیکی، تزه‌های یازده‌گانه را به صورت ریاضی و صوری می‌نگرد. این نگرش صوری، تزه‌ها را به عنوان گزاره‌هایی متوالی می‌انگارد. متوالی به این معنا که تز یک مبنای تز دو قرار می‌گیرد و تز دو، تز یک را توضیح می‌دهد؛ تز دو مبنای تز سه قرار می‌گیرد و تز سه، تز دو را

باید خود از لحاظ نظری مورد انتقاد قرار گیرد و در کارورزی دگرگون شود. / تز پنجم: فوئرباخ که با تفکر انتزاعی خرسند نمی‌شود، به ادراک حسی توصل می‌جوید ولی حسیت را، همچون فعالیت کارورزانه، حسی-انسانی، در نظر نمی‌گیرد. / تز ششم: فوئرباخ گوهر دین را در گوهر انسان حل می‌کند. ولی گوهر انسان انتزاع ذاتی در هر فرد تنها نیست و در واقعیتش، مجموع روابط اجتماعی است. فوئرباخ که وارد انتقاد از این گوهر نمی‌شود، در نتیجه ناگزیر است: الف. احساس دینی را از فرآیند تاریخی، تجرید کند و آن را همچون چیزی به خودی خود پندارد و انسان را به صورت فرد انتزاعی منفردی تصور کند. ب. بنابراین گوهر انسان در نظر او تنها می‌تواند همچون نوع، همچون یک وجه مشترک گنگ درونی که صرفاً به شیوه‌ای طبیعی بسیاری از افراد را متحد می‌سازد درک شود. / تز هفتم: در نتیجه فوئرباخ نمی‌بیند که احساس دینی خود فرآورده‌ای اجتماعی است و اینکه فرد مجردی که او تحلیل می‌کند در واقع امر، به شکل خاصی از جامعه تعلق دارد. / تز هشتم: زندگی اجتماعی اساساً کارورزانه است. تمامی رموزی که تئوری را به سوی رازوری گمراه می‌سازند حل عقلانی خود را در کارورزی انسانس و درک این کارورزی می‌یابند. / تز نهم: مهمترین نکته‌ای که از ماتریالیسم مشاهده‌ای، یعنی ماتریالیسمی که حسیت را همچون فعالیت کارورزانه نمی‌شناسد به دست آمد، مشاهده افراد تنها در "جامعه مدنی" (بورژوازی) است. / تز دهم: دیدگاه ماتریالیسم قدیم، جامعه "مدنی" است. دیدگاه نوع‌باعت از اجتماع انسانی یا انسانیت اجتماعی است. / تز یازدهم: فیلسوفان تنها جهان را به شیوه‌های گوناگون تعبیر کرده‌اند ولی مقصود تغییر آن است. (برگرفته از کتاب: لودویک فوئرباخ و ایدئولوژی آلمانی، ترجمه پرویز بابایی)

توضیح می‌دهد و به همین ترتیب تا می‌رسد به تز یازده. با چنین ساخت تفکری، تز پیشین به عنوان مبنا به درون تز پسین ادغام و حذف می‌شود. این جریان خطی، حذفی و ادغامی تا جایی پیش می‌رود که به تز نهایی به مثابه نتیجه دست می‌یابد. حتی اگر این ایراد وارد شود که ده تز اول مارکس این فرایند یک به یک و متوالی را طی نمی‌کنند و شکل ریاضی و عددی تزاها در فرایند درک آنها به هم می‌ریزد باز هم پاسخ به این نقد را نمی‌تواند ترتیب دهد، چراکه در نهایت ساخت خطی، حذفی و ادغامی درک تزاها به جای خود باقی است و اینکه حتی اگر ده تز اول هیچ ارتباط خطی با یکدیگر برقرار نکنند، در نهایت تز یازدهم دیگر تزاها ده‌گانه را در خود می‌بلعد. ایدئولوژی‌ها به چنین ساختار تئوریکی نیاز اساسی دارند تا قادر باشند تمامی صداها و گفتارهای ریز و درشت گوشه و کنار جهان خود را با یک کلیشه مرکزی، توتالیترو و سخت‌بنیاد در خود فروخورند. این رویکرد، پارادوکسی مدام و لاینحل را در تز یازدهم می‌پروراند.

مارکس می‌گوید: « فیلسوفان تنها جهان را به شیوه‌های گوناگون تفسیر (تعبیر) کرده اند ولی هدف تغییر آن است.». درک مکانیکی از تزاها یازده‌گانه، تز یازدهم را به یک تفسیر و تعبیر غول‌آسا تبدیل می‌کند. تفسیری که خوراک ایدئولوژی و توجیه‌گر سازوبرگ‌های سرکوب‌گر آن است. جالب اینجا است که درک رگه‌های ایدئولوژیکی (به روش موصوف) تز یازدهم، در ادبیات سیاسی - فرهنگی فاشیست‌ها و لیبرال‌ها نیز قابل جست و جو است. چراکه تنها پوسته و صورتی از آن باقی می‌ماند و تنها پشتوانه بقاء کلیشه‌ای و سیستماتیک آن، اراده بزرگان است. در نهایت می‌توان درک کرد که از چنین شیوه مواجهه‌ای، یک ماشین اقتصاد سیاسی مجهز به مبارزه سیاسی - حزبی بیرون می‌زند که دنباله و البته جانشین تاریخ معقول و فلسفه است.

مارکس مکانیکی و ایدئولوژیکی که بجای تفسیر جهان، قصد تغییر آن را دارد، به صورت‌بندی مناسبات و نیروهای تولید، مناسبات طبقاتی، اقتصاد صنعتی، کار مزدی‌بگیری و مواردی از این دست گرایش پیدا می‌کند و به **کاپیتال** که پشتوانه درک **سوسیالیسم علمی** است می‌رسد؛ سوسیالیسمی که خود مارکس علم انقلاب، نامگذاری‌اش می‌کند. اما تزاها یازده‌گانه که در مسیر خود، دست‌نوشته‌ها و گروندریسه را طی می‌کند و در کنار آزمون و خطای اقتصاد سیاسی، تفننی نیز با هنر دارد، چرا تنها به ماشین اقتصاد سیاسی منتهی می‌شود؟ و چرا افق این مسیر، هنر نیست؟ این نابینایی و نادیده‌انگاری‌ای است که هم مارکس نسبت به تزاها خود روا داشته، هم غالب متفکرین مارکسی، مارکسیست‌ها و اغلب کسانی که با کاپیتال سمپاتی دارند. بنابراین یک بار دیگر می‌توان به تزاها مارکس درباره فوترباخ بازگشت؛ اما نه بازگشتی ارتجاعی، بلکه بازگشتی برای یافتن گشایشی به هنر و البته امکان رهاسازی آن از

اسارت تاریخ معقول و محسوس^۲. با بازگشت به تزه‌های یازده‌گانه و جستاری در عبارات آن و همچنین اشاره به برخی ایده‌های مستقیم مارکس در مورد هنر در خواهیم یافت که مارکس چگونه زمینه‌رهایی هنر از فلسفه، علم و ایدئولوژی را فراهم نموده است.

مارکس در تزه‌های خود با مفاهیمی کار می‌کند: ادراک حسی، فعالیت حسی-انسانی^۳، پراتیک، کنش دگرگون‌ساز، تفکر انتزاعی، ادراک حسی، حسی - انسانی، کارورزانه، اجتماع انسانی، انسانیت اجتماعی، تضاد، تفسیر، تغییر. گویا او نیز در مورد مفصل‌بندی و چارچوب طرح نظری‌های با ابهامات و پرسش‌هایی درگیر است. از همین رو است که ایده‌های خود را در قالب تز ارائه می‌دهد یا به عبارتی این‌ها فرضیه‌های مارکس در مورد جهان فوئرباخ‌ی اند که (مارکس) بر آن است تا عمر خود را به جستار در باب آنها بفرساید. تزه‌های مارکس حول همین مفاهیم شکل می‌گیرند. او با گفتارهای گزین‌گویانه و تلگرافی هر چه در سر می‌پروراند را پرتاب می‌کند. بواقع، مارکس که فوئرباخ و دیگر فوئرباخ‌های تاریخ را به استیضاح می‌کشد، توأمان با خود نیز گفت و گویی را تجربه می‌کند. گزاره‌های او پاره‌پاره و شتاب‌ناک یکی پس از دیگری طرح می‌شوند؛ بدون آنکه بحثی جزئی و مفصل را درباره آنها پیش ببرد، بدون آنکه مفصل‌بندی تزه‌هایش را به دستگاه استدلال و استناد ببرد. مارکس در تزه‌های یازده‌گانه خود به همه‌چیزگویی می‌افتد تا بتواند یک چیز را توضیح دهد. پیش از آنکه در باب آن چیز چون و چرا شود باید به سوالی پاسخ داد؛ این همه‌چیزگویی، پاره‌پاره‌گی، شتابناکی، فقدان استدلال و استناد، محدودیت و موانع درک تزه‌ها است یا اینکه برعکس فضاهای خالی و گذرگاه‌های پنهانی است که از رهگذر سکوت، قصد بیان چیزی را دارد؟ چیزی که به نظر می‌رسد برای خود مارکس نیز نامکشوف است و اتفاقاً پرسش‌ها و گفت و گوی او با خویشتن، ناظر به همین چیز ناشناخته است و اینکه مارکس در مقام بیان شک‌های خود قرار دارد یا باورهای خود؟

^۲. تاریخ محسوس از آن رو تحت سیطره تاریخ معقول است که با مختصاتی فلسفی تبیین می‌شود. فیلسوفان نام‌آشنایی که مختصات این تاریخ را پی‌ریزی کرده‌اند عبارت‌اند از ارسطو، هیوم و کانت. ارسطو با طرح میانجی‌واقعیت و مواجهه حسی انیان با جهان (به منظور شناخت صورت و غایت) نخستین مبنای تاریخ محسوس را پی‌ریزی کرد. فیلسوفان انگلیسی قرن 16 و 17 به ویژه هیوم با گردش از سوژه دکارتی تنها محور شناخت را نه اندیشه که قوای حسانی انسان قلمداد کرده‌اند. آنها با نفی ایده (به مثابه کلیت و امر استعلایی) تمامی بازنمودهای "شناختی" انسان را به میانجی حواس و برسازای نموده‌ها از طریق حواس، شناسایی کرده‌اند. کانت نیز با طرح ادراک حسی و با تأکید بر همین میانجی‌گری، ایده حسانیت را مطرح می‌کند؛ از نظر او سوژه در مواجهه با ابژه‌ها ابتدائاً به مدد شهود است که فرآیند برسازای بازنمودها را انجام می‌دهد. اما کانت اضافه می‌کند که نزد سوژه صورتهای ناب حسی (زمان و مکان) حضور دارند که شروط ضروری ادراک حس‌اند و سوژه از طریق همون صورتهای ناب که اموری جهانشمول و مشترک میان انسانها هستند دست می‌یابد. زمان و مکان به عنوان اموری پیشینی و غیرتجربی نزد سوژه حاضر هستند که به مثابه پیش شرطهای شناخت حسی و تجربی شناخته می‌شوند. در واقع تمام این تلاش‌ها در مسیر اثبات و تبیین امر حسی به مثابه سطحی از شناخت است.

^۳. فعالیت حسی-انسانی ترجمه عبارت human-sensuous activity در زبان انگلیسی و menschlich-sinnliche Tätigkeit در زبان آلمانی است.

با مقاومت در برابر درک ایدئولوژیکی از تزاها و حرکت جستارگونه در این عبارات می‌توان سکوت‌ها و ناگفته‌هایی گفتنی را یافت که نه تنها مانع و محدودیت نیستند بلکه دریچه‌هایی‌اند به سوی دریافتی متفاوت و اتفاقاً مربوط به هنر. البته نباید فراموش کرد که این فضاهاى خالی با عبارات و گفته‌های تزاها نیز اشغال شده‌اند. درواقع، تزاهاى یازده‌گانه در درون فضاهاى خالی در حال سیلان و برخورد با یکدیگر‌اند. پایان‌نامه دکترای مارکس جوان، که نخستین بارقه‌های ماتریالیسم دیالکتیک را بروز می‌دهد، بهترین گفتار برای درک فضایی از تفکرات وی است. او با طرح فلسفهٔ اپیکوری در باب اتم‌ها و نسبت آنها، الگویی از مناسبات اتم‌ها را بیان می‌کند که نفی نسبت‌های ایستا و خطی است. مارکس با اتکاء به آراء اپیکور متوجه می‌شود اتم‌ها در حرکت و جنب و جوش هستی‌شناسانه‌ی خود نه در خطی مستقیم و موازی بلکه با انحراف و همگرایی و واگرایی مدام نسبت به یکدیگر در حرکت و جنب و جوش‌اند و تغییر و تحولات طبیعت ناشی از تغییر مسیر و توأمان برخورد مداوم اتم‌ها است. درواقع حرکت اتم‌ها، حرکتی گریز از مرکز است. قصد آن نداریم تا بر سر فلسفه اپیکور یا پایان‌نامه مارکس چون و چرا کنیم. بلکه توضیحات او در اولین رسالهٔ جدی‌اش، استعاره‌ای را به دست می‌دهد که بعدها در اوج پخته‌گی مارکس در ایده ماتریالیسم دیالکتیک و فرماسیون طبقاتی وی بروز می‌نماید. بنابراین، تزاهاى یازده‌گانهٔ مارکس را می‌توان به نحوی فضایی درک کرد؛ به گونه‌ای که هر یک از تزاها را به نحو مستقل و گویا درک کرد در عین اینکه مدام در حرکت و برخورد با یکدیگر‌اند. مدام فضایی را اشغال می‌کنند و فضاهاى خالی می‌نمایند؛ نوعی حضور و عدم حضور توأمان، گویایی و ناگویایی توأمان، استقلال و وابستگی توأمان. به بیانی دیگر، این شیوه، قرابت زیادی با رویکرد ارگانیک دارد. چنین درکی امکان یک جستارِ نظم‌گریز و ضدهمونیک را فراهم می‌کند. با گریز مدام از احکام مطلق و عقل یکسان‌کننده و سرکوب‌گر، می‌توان چیزی را جست و جو کرد که ایدئولوژی و حتی مارکس مکانیکی به زیر گزاره‌های تکین و حقیقت‌ساز کشانیده‌اند – درواقع، آنچه که به دست ایدئولوژی حذف و ادغام شده است. آن چیز، هنر است.

مارکس در یازده قدم و به یازده صورت نسبتاً متفاوت چهار مفهوم را به جان هستهٔ مرکزی تفکر فوئرباخ می‌اندازد. از نظر او فوئرباخ از **تفکر انتزاعی** ناخرسند است و این تفکر انتزاعی، او را به دامان ادراک حسی می‌سپارد. درواقع مارکس متوجه شده است که فوئرباخ نیز با آموزه‌ها و نظام‌های فلسفی پیش از خود دچار سوء تفاهمی اساسی شده است. بواقع فوئرباخ ناخرسند از میراث فلسفهٔ ایدئالیسم آلمانی به دنبال دریچه‌ای می‌گردد تا شکاف میان ایده و واقعیت را پاسخ دهد. فوئرباخ نیز با انسان از خود بیگانه‌ای مواجه است که ایدئالیسم آلمانی نه تنها به شکوفایی و رهایی وی یاری نرسانده است بلکه جهانی اندوهگین، بیگانه و رو به زوال را برای وی رقم زده است. درواقع مارکس متوجه دغدغهٔ فوئرباخ شده است. اینکه فوئرباخ نیز بر آن است تا آنچه به حال انسان عصر وی واقع شده است را به درستی **تفسیر** کند. فوئرباخ با واژگونگی صورتبندی **هگلی** از هستی انسان و طرح ماتریالیسم در **گوهر مسیحیت** بر آن است تا نشان

دهد که انسان به عنوان **فرد منفرد** که **دچار از خود بیگانگی دینی** است چگونه از **دریچه ادراک حسی**، دین (مسیحیت) را برسازی می‌کند. مارکس بر آن است که ایدهٔ فوئرباخ کماکان فلسفی است. چراکه فوئرباخ انسان را کماکان به عنوان موجودی انتزاعی می‌نگرد. مارکس می‌گوید: «فوئرباخ از واقعیت از خودبیگانگی دینی، دوگانگی جهان به دینی – تخیلی و جهان واقعی آغاز می‌کند. کار او عبارت است از حل جهان دینی بر پایهٔ دنیوی آن.» و همچنین: «گوهر انسان، انتزاع ذاتی در هر فرد تنها نیست و در واقعیتش، مجموع روابط اجتماعی است... بنابراین گوهر انسان در نظر او (فوئرباخ) تنها می‌تواند همچون نوع، همچون یک وجه مشترک گنگ درونی که صرفاً به شیوه‌ای طبیعی بسیاری از افراد را متحد می‌سازد درک شود.» گویا مارکس متوجه می‌شود که ایدهٔ فوئرباخ نیز تداوم تاریخ معقول است. فوئرباخ کماکان انسان را موجودی تجریدی تصور می‌کند. اما انسان او بر بنیاد تفکر انتزاعی و از رهگذر **کار فلسفی** - **تاریخی** با **افق روح مطلق** تعریف نمی‌شود؛ بلکه، انسان فوئرباخ موجودی است که از **دریچهٔ مقوله‌ای درونی و فردانی** که ادراک حسی نام‌گذاری‌اش می‌کند، مسیحیت و به طور کلی حقیقت، روح و امر مطلق را برسازی می‌کند. درواقع، از نظر فوئرباخ: انسان موجودی است که ادراک حسی، ذاتی او است. از همین رو مارکس بر این باور است که ماتریالیسم فوئرباخ ماتریالیسمی انتزاعی است. مارکس متوجه می‌شود که فوئرباخ هنوز در ساحت تاریخ معقول تنفس می‌کند. فوئرباخ کماکان درگیر ذات‌باوری فلسفی است و دغدغهٔ **مطلق** را دارد. با این حال بر آن است تا با این تاریخ معقول تسویه حساب کرده و آن روی تاریخ انسان که تاریخ محسوس است را رونمایی کند. فوئرباخ زبان گویای تاریخ محسوس یا تاریخ حس معقول است. ادراک حسی، مختصات عقلانی حس است و مقولاتی تجریدی را به چپستی و چگونگی حس انسان نسبت می‌دهد. این درست است که به رسمیت شناختن ادراک حسی، به معنای به رسمیت شناختن درک و شناخت جهان از طریق حس است. اما این حس در چارچوب مقولاتی عقلانی توجیه می‌شود. گو اینکه فوئرباخ یک بار دیگر به گوشه‌ای از فلسفهٔ کانت رجعت کرده است. مارکس به درستی اشاره می‌کند که «عیب اصلی ماتریالیسم از آغاز تا کنون - از جمله ماتریالیسم فوئرباخ - این است که شیء، واقعیت و حسیّت را، تنها به صورت متعلق فکر (ابژه) یا به صورت ادراک حسی در نظر می‌گیرد...» درواقع حس را حالتی منفعل و ایستا می‌دانند که انسان به مدد حواس خود و البته **صور ناب ماتقدم حساسیت** به ادراک در می‌آورد. اشاره کانت به **زمان و مکان** به عنوان همین صور ناب که خود را به ذهن وارد می‌کنند بی‌آنکه ما، تا اندازه‌ای، ملزم باشیم به طور عینی بررسی‌شان کنیم تا بفهمیم که آیا واقعیت دارند یا خیر. انفعال و ایستایی موجود در ادراک حسی به خوبی قابل فهم است. چراکه ابژه بروز عینی ندارد. همچنین، سوژه نیز در برابر ورود این صور ناب منفعل است و **کاری** با ابژه انجام نمی‌دهد. درواقع، فوئرباخ مفهوم **تضاد و مداخله** را از ماتریالیسم خود حذف می‌کند. او همانندسازی جهان را فرایندی تأملی تلقی می‌کند. این درحالی است که خود هگل ایده‌آلیست این همانندسازی را **بسان کنش و فعالیت (کار مجرد معنوی)** می‌بیند. زیبایی‌شناسی فوئرباخ چیزی جز "زینت کردن و مشاطه‌گری" نیست.

اما مارکس در برابر طرح نقدهایش از چه چیزی مدد می‌گیرد؟ او معتقد است فوئرباخ ماتریالیسم را به مثابه فعالیت حسی انسانی، کارورزی (پراکتیس) درک نمی‌کند، او فعالیت حسی انسان را چونان فعالیت عینی و نه [حتی] به صورت سوژکتیو درک نمی‌کند. این فعالیت و کار عینی باید بر بنیاد **تناقض درونی** این بنیان زمینی درک شود و بنیان زمینی باید در آغاز در **تضادهایش** شناخته شود. به عبارتی، مارکس بر آن است تا از دریچهٔ عینیت، انسان و وضعیتش را توضیح دهد. انسان از رهگذر کار و فعالیت حسی که انجام می‌دهد با وضعیت خود برخورد پیدا می‌کند. درواقع حس نه چیزی است که در ابتداً درون انسان (نه پیشینی و نه پسینی) حضور داشته باشد و به نحوی نفسانی موجودیت پیدا کند و نه همه‌ای است که از سوی جهان ابژه‌ها به درون ما نفوذ کند. درواقع، حس نه چیزی است که ذاتی انسان باشد و نه چیزی است که ذاتی طبیعت باشد. حس، موجودیتِ فعال و رونده‌ای است که از رهگذر یک خود-شکافتگی و تناقض درونی موجودیت می‌یابد. انسان از طریق **بدن و حواس** خود با وضعیتش درگیر می‌شود. فعالیت حسی‌ای را انجام می‌دهد تا بقاء خود را تأمین کند. انسان در جریان درگیری حسی با وضعیت خود، در اجزاء آن تصرف کرده و با بازسازی و نوسازی آنها، مدام جهان را می‌سازد. اما نه آن طور که خود می‌خواهد؛ بلکه مشروط به شرایطی که وضعیت برایش تعیین کرده است. با چنین وصفی، تفکر و عقلانیت انتزاعی و همچنین ادراک حسی، خود برساختهٔ فعالیت حسی اند. فعالیت حسانی منجر به خلق جهان می‌شود. از همین رو است که خلاقیت به عنوان یک فعالیت حسانی، موجود و قابل درک می‌شود. تفاوت نظر مارکس با **فلاسفه تجربه‌گرا** در همین جا آشکار می‌گردد. نزد این فلاسفه تجربهٔ حسانی فرایندی مکانیکی است که از رهگذر مواجهه با طبیعت از طریق حواس، خیال و برسازای تصورات و تصدیقات شکل می‌گیرد. اما مارکس با طرح فعالیت حسانی نشان می‌دهد که انسان در تضاد میان خود و جهان، به سراغ کار، تصرف و بازسازی جهان می‌رود

ناگفته نماند که گفتارهای مارکس در تزه‌های یازده‌گانه بیشتر معطوف به **شناخت و امر معقول** است. در گوشه و کنار گفته‌های مارکس تعبیری یافت می‌شود که نشان از رگه‌های عقلانی سازی ماتریالیسم خود دارد. که اتفاقاً حضور همین رگه‌های تاریخ معقول است که مدافعان **مارکس کاپیتال** را درمورد او مطمئن می‌سازد؛ مطمئن از اینکه تزه‌های مارکس دربارهٔ فوئرباخ افقی جز اقتصاد سیاسی او ندارد؛ و به ناگزیر هر دریچه‌ای به هنر بسته است. هنر چیزی نیست جز برساختهٔ ایدئولوژیکی مناسبات تولید و نیروهای تولید که در فرماسیون طبقاتی‌اش قابل شناخت است. مارکس در تز اول فوئرباخ را متهم می‌کند به اینکه: «وی اهمیت فعالیت انقلابی، فعالیت علمی - انتقادی را در نمی‌یابد» همچنین در تز سوم بر آن است که: «تقسیم جامعه به دو بخش می‌رسد که یکی از آن دو بر فراز جامعه می‌ایستد. هماهنگی تغییر شرایط محیط و تغییر فعالیت انسانی را می‌تواند تنها به منزلهٔ کنش دگرگون‌سازنده تصور کرد و معقولانه درک نمود». عبارات مذکور حاکی از آن است که مارکس هنوز پای در امر معقول دارد و نیز اولین اسباب معقول ایدهٔ طبقاتی (اقتصاد سیاسی) خود را پی

می‌ریزد. بنابراین به نظر می‌رسد که در نقطهٔ تضاد حس و عقل درگیر است و گرایش وی به امر معقول، امکان‌های چون و چرا درمورد هنر را از وی می‌گیرد. گرچه این پارادوکس و گردش نهایی مارکس به امر معقول (علم اقتصاد سیاسی) تا حدی قابل توجیه است. مارکس متفکری است که هنوز اومانیزم، عقل‌گرایی، واقع‌گرایی و انتقادگرایی به عنوان مقولات بنیادین سنت روشنگری و مدرنیسم در جهانش حاضر است و دعوی او با فلاسفه پیش از خود نه بر سر بود و نبود این مقولات بلکه درمورد صورت‌بندی و روش درک و ساماندهی شناختی آنها است. گرچه لابلای این پیکر غول‌آسا، حس به عنوان فعالیتی عینی که در مرتبهٔ خلاقیت بروز می‌یابد و در کشاکش و تضاد انسان و وضعیت به خلق جهان منجر می‌گردد؛ برای نخستین بار قابل شناسایی است. دقیقاً، دغدغهٔ مارکس، طبقاتی و بیگانه‌شدن چنین فعالیتی است. جایی که از کار خلاق و کار بیگانه‌شده سخن می‌گوید و دومی را محصول وضعیت طبقاتی می‌انگارد نشان‌دهندهٔ دغدغهٔ وی درمورد کار خلاق است. اما آیا این کار خلاق نزد مارکس همان هنر است یا کار تولیدی است؟ از ترهای یازده‌گانه و همچنین دست‌نوشته‌های 1844، گروندریسه و سرمایه چنین برمی‌آید که اولاً میان کار هنری و کار تولیدی تفاوتی قائل نیست و در مرحله دوم اینکه مسأله کار مزدی و اقتصاد سرمایه‌داری او را به سمتی می‌برد که اساساً کار را در سنخ تولیدی آن درک کند. انگلس که پس از مرگ رفیق‌اش نیز دست از تفکر و مبارزه برنداشت؛ در آخرین نظراتش بر آن است که هنر و خلق هنری را باید در ساحت زیربنا شناسایی کرد. او هنر را به مثابه عملی اجتماعی معرفی می‌کند. در واقع از نظر او هنر شکلی از تولید اجتماعی و اقتصادی است که در کنار دیگر اشکال قرار دارد. این گفتهٔ انگلس، قدمی از ایدهٔ پیشین و اصلی مارکس (و خودش) جلوتر می‌گذارد. تا پیش از این، هر دو بر آن بودند که هنر متعلق به روبنای نظام اجتماعی است. امری ایدئولوژیکی است که بازنمای مناسبات و نیروهای تولید است و در جهت بازتولید زیربنای نظام اجتماعی قدم برمی‌دارد. در واقع با تعبیری که مارکس از ایدئولوژی به عنوان **آگاهی کاذب** داشت، هنر را به مثابه آگاهی کاذب در نظر می‌گرفت. اما ایدهٔ انگلس هنر را به مثابه تولید مادی در نظر می‌گیرد. یعنی صرفاً هنر را در جایگاه و کارکرد طبقاتی‌اش منجمد و منفعل نمی‌بیند؛ بلکه، فرایند خلق و تولید مادی اثر هنری را نیز مورد ملاحظه قرار می‌دهد. اما وی نیز دقیقاً بحث نمی‌کند که میان تولید مادی و خلق اثر هنری (تولید معنوی) ممکن است چه تفاوتی وجود داشته باشد. مارکس در جای‌جای متونش کار را متشکل از سه عنصر اصلی می‌داند: مواد خام، ابزار و کاریدی (فعالیت حسانی). درمورد اینکه مواد خام و ابزار عناصر مشترک میان کار تولیدی و کار هنری هستند مناقشه‌ای وجود ندارد. اما درمورد اینکه فعالیت حسانی در کار تولیدی و خلق اثر هنری یک چیز اند می‌توان مناقشه کرد!

تری ایگلتن می‌گوید: «لیفتز شیتز مخالف جدا کردن یا انتزاع چیزی تحت عنوان «فلسفه هنر» از مجموع آثار مارکس است، کاری که ادبیات بورژوازی معمولاً به آن دست می‌زند؛ برعکس، او به دنبال موضوع‌های عمدهٔ زیبایی‌شناختی در آثار مارکس است که در ارتباط تنگاتنگ با کلیت تکاملی اندیشهٔ او

است». شیتز این مدعا را نقد می‌کند که هنر و ادبیات علاقهٔ تفننی و گاه به گاه مارکس است و اقتصاد در صف مقدم آراء مارکس قرار می‌گیرد؛ در مقابل نیز نشان می‌دهد که مارکس چگونه در تجربه‌های اولیه‌اش از فرم‌های ادبی گرفته تا اشاره‌های زیباشناختی، برخی از مقولات بکار گرفته شده در کتاب **سرمایه** به گونه‌ی پیوسته و مداومی در کار و درگیر و سرگرم تولید تخیل بوده است. همچنین ایگلتون خود معتقد است: «مارکس در دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی متوجه چیزی در هنر می‌شود که دلالت بر احساسات پاک و نیرومند انسان‌هایی می‌کند که از بند بیگانگی تاریخی رهایی یافته‌اند؛ با این همه او بر این نکته تأکید می‌کند که تنها به وسیلهٔ تکامل عینی ماهیت انسانی است که یک چنین «ثروت ذهنی احساس انسانی» می‌تواند آزاد شود. جملهٔ پایانی کتاب که خبر می‌دهد «هنر مرده است!» و سپس می‌گوید «زنده باد هنر!» ظاهراً با این بینش منطبق است» شاید خیلی ساده بتوان گفت که وی یک زیبایی‌شناس و فیلسوف هنر حرفه‌ای نبود. ابتدای جوانی دستی در شعر داشت به جز استثناهایی، موفقیت‌آمیز نبودند. او در جلسات **شلگل** شرکت می‌کرد. در میتولوژی تحقیق و نیز در هنر مدرن مطالعه می‌کرد. او در باب **هنر خلاقه** کار مستقلی را انجام می‌داد. از جمله کتاب‌هایی که در سال 1837 مطالعه کرد عبارت‌اند از: **لائوکوتون** اثر لسینگ، **تاریخ هنر باستان** اثر وینکلمان و **ملاحظات کلی دربارهٔ غرایز حیوانات** اثر رایماروس. در جریان گذار به هگل‌گرایی نیز مطالعه‌ای در باب زیبایی‌شناسی هگل داشت. مارکس در نخستین دورهٔ زندگی مستقل معنوی خود کاملاً تحت سلطه رمانتیسم بود و در نتیجه نسبت به هگل نگرشی منفی داشت. رمانتیسم او نگرشی بنیادین بود و صبغه‌ای فیخته‌ای داشت. در تابستان 1837 در نگرشش تغییری اساسی پدید آمد و از مقابله انتزاعی میان ذهن و عین ابراز ناخرسندی کرد: «با شروع از ایده‌آلیسم (بگذار گذرا اشاره کنم که من آن را با مورد کانت و فیخته مقایسه کرده و از آنها گرفته‌ام)، به سوی هدفی پیش رفتم که جست و جوی مفهومی در خود واقعیت بود. اگر تا کنون خدایان بر فراز زمین پرواز می‌کردند، اینک در مرکز آن قرار گرفته‌اند». درواقع از همین لحظه بود که مارکس با رمانتیسم وداع کرد و مرید هگل شد. بنابراین، درمورد اینکه مارکس فیلسوف هنر نیست مناقشه‌ای وجود ندارد. چرا که امثال ایگلتون و شیلتز هم بر آن‌اند که وی فیلسوف هنر نیست. همچنین، به نظر می‌رسد که مارکس نه تنها در پی تأسیس دستگاه زیبایی‌شناختی نبوده بلکه با توجه به توضیحات مربوط به تزه‌های یازده‌گانه، امکان‌هایی برای مقاومت در برابر تاریخ معقول، تاریخ محسوس، زیبایی‌شناسی و هر آن سامانهٔ فلسفی که در پی تحمیل خود به هنر است را فراهم کرده است. البته مارکس جستار مستقلی بر اثر هنری خاصی را تجربه نکرده است. اما با طرح فعالیت حسی و ارائه نگرشی عینی از مقولهٔ حس، امکان‌های ابتدایی نزدیک شدن به اثر هنری توأمان با مقاومت در برابر ایدئولوژی‌ها و فلسفه‌ها را فراهم آورده است. درواقع، جستار **مارکس هنر** در دست‌نوشته‌های 1844، گروندریسه و سرمایه راه به خطا بردن است. تأکید بر این متون، به ساخت و پرداخت یک زیبایی‌شناسی و

فلسفه هنر برای مارکس گرایش دارد. این درحالی است که مارکس در پی نقد و نفی فلسفه و کلیه سامانه‌های به زعم خود ایدئولوژیکی است و بر آن است تا واقعیت عینی پدیده‌ها را به دور از آگاهی کاذبی که کلیشه‌های تاریخی تحمیل می‌کنند درک کند.

مارکس مخصوصاً در گروندریسه به مقوله هنر و زیبایی‌شناسی اشارات مستقیم دارد. این اشارات بیشتر نشانگر سرگیجه او در مورد هنر است. سرگیجه‌ای که می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد: ماهیت ضد شناخت خود هنر و اثر هنری؛ تأثیر شرایط و وضعیت تاریخی‌ای که مارکس در آن به سر می‌برد؛ اصرار سادیستی او بر مشی اقتصاد سیاسی؛ رویکرد انتقادی و گردش او به ماتریالیسم دیالکتیک به مثابه رهیافتی به دریافت واقعیت عینی و همچنین نگرش گریز از مرکزی که نسبت به فلسفه‌ها و ایدئولوژی‌های حاکم بر زمانه خود داشت. این سرگیجه مانع از دریافت امکان‌هایی نیست که مارکس در مورد نزدیک شدن به واقعیت عینی هنر فراهم آورده است؛ مشروط بر اینکه در پرتو تزه‌های یازده گانه او دیده شود. او گاهی در جایگاه یک مخاطب دل‌باخته به هنر و اهل ذوق، وجد و غلیان درونی خود را نسبت به هنر و آثار هنری اظهار می‌کند. نظرات او در مورد هنر یونان باستان نشانگر همین وجه از مواجهه او است. اما توجه او از حد یک انسان ذوق‌زده بالاتر می‌رود و متوجه مسأله اساسی هنر می‌شود: «این چیز کاملاً شناخته‌شده‌ای است که دوره‌های مشخصی از بالاترین پیشرفت هنر نه با تکامل عمومی جامعه در پیوند بوده و نه با پایه مادی و استخوان‌بندی ساختار سازمانی آن ارتباط داشته است. شاهد مثال، هنر یونانی و مقایسه آن با ملت‌های مدرن و حتی شکسپیر.» (A Contribution to the Critique of Political Economy) او از درون این تضاد، مسأله اساسی هنر را بیرون می‌کشد: «مشکل درک این اندیشه نیست که هنر و شعر حماسی یونانی در پیوند با شکل‌های مشخصی از تکامل اجتماعی هستند. بلکه بیشتر در فهم این واقعیت قرار دارد که چرا آنها هنوز منبع لذت زیبایی‌شناختی برای ما است و در برخی جنبه‌ها به عنوان معیار و الگویی غیرقابل دسترس متداول و شایع است،»؟ (A Contribution to the Critique of Political Economy) همچنین مارکس با مسأله اینهمانی و ناینهمانی کار مادی و کار معنوی نیز دست و پنجه نرم می‌کند. «تولید سرمایه‌داری با شاخه‌های معینی از تولید معنوی مانند هنر و شعر ضدیت دارد». این ضدیت به عنوان دنباله تاریخی تضاد مربوط به هنر یونان باستان قابل دریافت است و به نظر می‌رسد که مارکس سیر تحول تاریخی شاخه‌های معینی از هنر را در تضاد با پایه مادی و استخوان‌بندی ساختار سازمانی یک جامعه می‌بیند. بواقع مارکس با تأکید بر شاخه‌های معین بر آن است تا نشان دهد شاخه‌های دیگر هنری، همان هنر به مثابه ایدئولوژی اند و نه تنها در تضاد با پایه مادی جامعه خود قرار ندارند بلکه بازنماینده و بازتولیدکننده آن اند. بنابراین، مارکس میان هنر به مثابه کار معنوی ضد ایدئولوژی و هنر به مثابه کار معنوی ایدئولوژیکی تفاوت قائل است. مارکس می‌گوید: «انسان می‌تواند اندازه و مقیاس درستی برای هر مورد به کار برد. بنابراین، انسان می‌تواند طبق قوانین زیبایی بیافریند.» (Economic and Philosophical Manuscripts) او هنر را به عنوان امور منفرد و

تکین نیز به رسمیت می‌شناخت و کلیت‌ی فلسفی، علمی و ایدئولوژیکی را به عنوان ذاتِ چیزی تحت عنوان **مطلق هنر** را برسازی نمی‌کرد. همچنین، منظور وی از **اندازه و مقیاس**، اندازه و مقیاسی است که متعلق و درونی هر مورد است. او همچنین اشاره می‌کند: «زیبایی از آن رو ضروری است که بیننده با آن درآمیزد» (لیف شیتز به نقل از مارکس در کتاب فلسفه هنر از دیدگاه مارکس). درآمیختن بیننده با زیبایی، یعنی زیبایی دارای بعدی سوژکتیو است. زیبایی ویژگی‌ای است که انسان به یک اثر هنری نسبت می‌دهد. یعنی زیبایی به هیچ وجه کیفیت ذاتی چیزها نیست و جزء قوانین آثار هنری هم نیست. در اصل هیچ اثری از چیزی که بتوان آن را زیبایی نامید وجود ندارد. «اثر هنری، مانند هر فراوردهٔ دیگر، مردم هنرشناس و زیبایی‌پسند بوجود می‌آورد. بدین سان تولید نه تنها برای فرد شیء می‌سازد، بلکه برای شیء نیز فرد فراهم می‌آورد. تولید... نه فقط ابژه‌ای برای سوژه، بلکه همچنین سوژه‌ای برای ابژه پدید می‌آورد» (A Contribution to the Critique of Political Economy). این عبارت، امکان خودمختاری اثر هنری را تداعی می‌کند و به اتونوم بودن آن نزدیک می‌شود. اثر هنری که جاندار است و به جای بازنمایی و تداعی ایدئولوژی حاکم، خالق موجودیت زنده‌ای است که می‌تواند در مرحله‌ای دیگر و بواسطهٔ مداخلهٔ شناختی انسان مبنای خلق آگاهی جدید قرار گیرد. و در نهایت باید به دو عبارت ساده و در عین حال کلیدی او اشاره کرد: «چیزی که بدترین معمار را از بهترین زنبور متمایز می‌سازد این است که معمار سازهٔ خود را از پیش، قبل از آن که در واقعیت بنا نهد، در ذهن خود بنیاد می‌کند». «انسان خود را در جهان مادی نه تنها بوسیلهٔ اندیشه، بلکه همچنین با تمام حواسش اثبات می‌کند» (Capital, 1). این دو عبارت خطوط اصلی درک تمایز کار مادی و کار معنوی (هنر) نزد مارکس هستند. اینکه هنرمند اثر خود را قبل از بنا کردن در واقعیت در ذهن خود بنا می‌کند به معنای شناسایی **تخیل** (خیال) نزد انسان است. انسان قادر به تخیل است و می‌تواند در صاحت تصورات خود چیزهای جدید بسازد و البته این تخیلات و تصورات را بر بنیاد واقعیت بنا کند. اما این قدرت تخیل و برسازی مادی آن توسط انسان، فرایندی یکسویه و مکانیکی نیست. بلکه امری دیالکتیکی است. اینکه انسان در جهان مادی با تمام حسش خود را ثابت می‌کند سرِ دیگر این دیالکتیک است. انسان ممکن است از طریق حسش به محصول شرایط مادی‌اش تبدیل شود، کما اینکه تجربهٔ عمومی بشر در طول تاریخ چنین بوده است. اما زمانی که این حواس در نسبت با تخیل و تخیل در نسبت با حواس درک شود متوجه امکان **تخیل حسانی** می‌شویم. البته در مورد نسبت حواس و حس می‌توان مناقشه کرد؛ اینکه مارکس در این عبارات از تعبیر حواس استفاده می‌کند نه حس. حواس نزد او بر پایهٔ **کار** فهم می‌شوند. انسان با کار، تمامی حواس خود را به خدمت می‌گیرد تا بتواند در ماده تصرف کند و از دریچهٔ این تصرف است که مدام جهان‌ها ساخته می‌شوند. انسان می‌بیند، می‌شنود، لمس می‌کند، تصورات خود را برسازی می‌کند و قوای حرکتی خود را فعال می‌کند و در واحد یک‌پارچه‌ای به نام کار تمامی این اجزا را در هم می‌پیچد. به عبارتی؛ حواس نزد مارکس صرفاً قوای دریافت‌گر منفعلی نیستند که به صورت مستقل، نوبتی و مکانیکی عمل کنند. از همین رو بایستی از

ارگانسیم حواس سخن گفت و آن را به عنوان فرایندی مدام یافت که در میانهٔ انسان و جهان حضور دارد؛ ارگانسیم حواس نه پیشینی و نه پسینی. ارگانسیم حواس همان حس است. حسی که تخیل به آن اضافه نمی‌شود، بلکه درونداد دیالکتیکی یکدیگر اند. تخیل حسانی دقیقه‌ای است که مارکس از ساحت واقعیت عینی و از رهگذر ماتریالیسم دیالکتیکِ گریز از مرکز، جست و جو و کشف می‌کند. تخیل حسانی‌ای که ما را برای نزدیک شدن به اثر هنری یاری می‌رساند و دست پارادوکس‌های زبانی و ساختگی زیبایی‌شناسی که به دور هنر تنیده شده است را رو می‌کند. اما آیا آنچه که به عنوان خلاقیت حسانی شناخته می‌شود توانست نزد مارکس خود را از رگه‌های تاریخ معقول و آگاهی رها سازد؟ بدیهی‌ست که زمینه ایده‌های مارکس «آگاهی و امر معقول» است. دقیقه خلاقیت حسانی محصول نظرورزی مارکس است و اتفاقاً از رهگذر طرح ماتریالیسم دیالکتیک برای وی ممکن و محقق می‌شود اما در نهایت ماتریالیسم دیالکتیک صورتبندی از آگاهیست. در واقع او خلاقیت حسانی را جست‌جو کرده و در می‌یابد و در عین حال در توضیح خلاقیت حسانی ناکام است. چراکه کماکان زمینه بحث وی آگاهیست و در نهایت به شیوه‌ای عقلانی با هنر مواجه می‌شود. حال فرصت می‌یابیم تز یازدهم مارکس را از صورت ایدئولوژیکش خارج کنیم. می‌توان تز یازدهم را از رهگذر خلاقیت حسی دریافت نمود. درواقع با طرح خلاقیت حسی، دیگر تز یازدهم یک شعار و باید ایدئولوژیک نیست. تاریخ، شاهد آن است که تئوری در نهایت یا به دام آگاهی کاذب می‌افتد و یا خوراکِ مشروعیت‌بخش و تجهیزکنندهٔ سازوبرگ‌های ایدئولوژیک را تدارک می‌بیند. درواقع، تئوری با حذف و ادغام نه تنها مسیر را برای خلق جهان‌های تازه باز نمی‌کند؛ بلکه با تفسیر و به مدد برسازی کلیشه‌های علمی و ایدئولوژیک، مدام صورت‌های جدید سرکوب را بر می‌سازد؛ صورت‌های جدیدی که اسباب بازگشت‌های مدام را فراهم می‌کنند. اما این خلاقیت حسانی است که با ساختن ابتدائاً ابژکتیو جهان، سوژه‌های به واقع جدید را خلق می‌کند. از این رهگذر است که فعالیت حسانی، مدام جهان‌های تازه خلق می‌کند.

منابع:

-مارکس، کارل، فردریش انگلس، گئورگی پلخانف(1393)، لودیک فویرباخ و ایدئولوژی آلمانی، ترجمه پرویز بابایی، تهران: نشر چشمه.

-مارکس، کارل(1391) رساله دکترای فلسفه (اختلاف بین فلسفه طبیعت دموکریت و اپیکور)، ترجمه محمود عبادیان و حسن قاضی مرادی، تهران: نشر دات

-لیفشیتز، میخائیل(1396)، فلسفه هنر از دیدگاه مارکس، ترجمه مجید مددی، تهران: نشر بان

-Marx, Karl and Frederick Engles(1988), *The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 and the Communist Manifesto*, New York, Prometheus Books.

-Marx, Karl(1993), *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, London, Penguin Book

-Marx, Karl and Frederick Engles(1998) *The German Ideology*, , New York, Prometheus Books.