

«هنر مُرد، زنده باد هنر»^۱

درنگی درباره‌ی مفهوم هنر در اندیشه‌ی مارکس

تدوین: اقتصاد‌یاسی

علی رها



Alienation, Painting by Lesely Oldaker

«نیازی که به یک ابژه احساس می‌شود، توسط ادراک همان ابژه آفریده می‌شود. یک ابژه هنری — درست مانند هر محصول دیگری — مخاطبانی را می‌آفریند که دارای ذوق هنری‌اند و توانایی لذت‌بردن از زیبایی را دارند. بنابراین، تولید نه تنها ابژه‌ای برای سوژه پدید می‌آورد، بلکه سوژه‌ای نیز برای ابژه تولید می‌کند.»

مارکس، «گروندریسه»، (مجموعه آثار به انگلیسی، ۳۰:۲۷)

در سپهر اندیشه‌ی مارکس مفهومی نهفته است که شاید بتوان برای آن نام «رهایی هنر» را برگزید.^۲ ریشه‌ی این مفهوم را باید در فراروی از «کار بیگانه‌شده» جست‌وجو کرد که در عین حال در حکم نفی و حفظ دو برابرنهادی «هنر برای هنر» و «هنر در خدمت...» (حزب، خلق، پرولتاریا و غیره) است. این دو گزاره، از دیرباز راه شناخت مفهوم هنر را مسدود کرده‌اند. هنر ابزاری، همچون پاره‌ی معینی از یک کلیت، از خرد ابزاری، حامل تمامی کاستی‌های آن است. آیا هنر صرفاً یک «وسیله» است؛ وسیله‌ای برای رسیدن به اهدافی که به‌طور کامل بیرون از آن وجود دارد؟ آیا هنر به‌طور مستقیم و بی‌واسطه از عناصری خارج از خود الهام می‌گیرد؟ آیا می‌توان به مفهومی دست یافت که رابطه‌ی وساطت‌شده‌ی هنرمند با کلیت، با جهان موجود، را حفظ کند ولی آن را خدمت‌گزار این یا آن دولت یا حزب نکند؟ به بیان دیگر، در صورت احیای ساحت از دست‌رفته‌ی کار آزاد انسانی، آیا می‌توان مسیر حرکت هنر را به‌نوعی از دیالکتیک درونی خود آن استخراج کرد؟ آیا آثار ماندگار هنری-تاریخی در درون خود حامل روحی جامع نیستند که بتوان در آن‌ها تلویحاً «روح زمان» را تشخیص داد؟

به نظر می‌رسد که مارکس با چنین مفهومی موافق است. او در جلد اول کتاب «سرمایه» (۱۸۶۷) مفهوم عام ارسطو از هنر را تلویحاً تأیید می‌کند: «هر هنری که نه وسیله‌ای برای یک هدف بلکه غایتی در خود است، محدودیتی برای اهدافش ندارد، چرا که دائماً درصدد است به سوی آن هدف نزدیک‌تر و نزدیک‌تر شود، حال آن‌که هنرهایی که وسیله‌ی یک هدف هستند، بی‌کران نیستند، چرا که خود هدف بر آن‌ها یک محدودیت تحمیل می‌کند.»

احتمالاً ریشه‌ی این نظر به دورانی بازمی‌گردد که مارکس و پراستار نشریه‌ی «راینیشه زایتونگ» (۱۸۴۲) بود. او در مقاله‌ی مفصلی درباره‌ی آزادی مطبوعات، رابطه‌ی هنرمند با محصول کارش را مورد بررسی انتقادی قرار می‌دهد. به باور مارکس چنانچه نویسندگی به یک «حرفه»، به یک شغل، تبدیل شود، ارزش و آزادی خود را از دست می‌دهد. البته بدیهی است که «نویسنده برای ادامه‌دادن زندگی و امرارمعاش، باید درآمدی داشته باشد، اما به‌هیچ‌وجه نباید به‌خاطر امرارمعاش زندگی کرده و بنویسد... یک شاعر به محض این‌که شعرش به وسیله‌ای برای یک هدف تبدیل شود، از عرصه‌ی راستین خود سقوط می‌کند. یک نویسنده کارهایش را همچون وسیله‌ی یک هدف در نظر نمی‌گیرد. آن‌ها غایتی در خود هستند.»

انحطاط هنر

چارلز دینا، سردبیر «نیویورک دیلی تریبون» که مارکس به مدت ۱۰ سال (۱۸۵۲ تا ۱۸۶۲)، بعضاً به‌خاطر امرار معاش، برای آن مقاله می‌نوشت، از او درخواست کرده بود که برای «دانشنامه‌ی جدید آمریکا» مطلبی درباره‌ی «زیباشناسی» بنویسد. مارکس علی‌رغم ابراز نارضایتی از گنجانیدن چنین موضوع وسیع و مهمی در یک مقاله‌ی کوتاه، ابتدا درخواست او را جدی می‌گیرد ولی نهایتاً از نگارش آن صرف‌نظر می‌کند. با این وصف مارکس بین سال‌های ۵۸-۱۸۵۷، یعنی درست در حین نگارش «گروندریسه»، مشغول پژوهش در این زمینه می‌شود. علاوه بر مطالعه و گزیده‌برداری از مطالبی به زبان فرانسوی و انگلیسی درباره‌ی «علم زیبایی» و دانشنامه‌ی آلمانی ژوزف مایرز (۱۸۴۰)، مارکس شدیداً درگیر بررسی و گزیده‌برداری از «زیبایی‌شناسی»، اثر شش جلدی معروف فردریک تئودور ویشر (۱۸۰۷-۱۸۸۷) می‌شود. ویشر نویسنده‌ی هگلی نامداری بود که بر اساس برخی روایات، فلسفه‌ی هنر هگل را به شیوه‌ای دیالکتیکی به کمال رسانده است.

آنچه درباره‌ی «دفترهای زیبایی‌شناسی» مارکس بعضاً با وساطت جورج لوکاچ^۳ و نویسندگان دیگر گزارش شده است، صرف‌نظر از گزیده‌ی ساختمان کل کتاب ویشر، و نیز اهمیت رابطه‌ی اسطوره‌های یونان با طبیعت و هستی بالفعل، به‌ویژه بر نقش

«سوژه» در به تعامل رساندن «عینیت و ذهنیت» تأکید دارند. میخائیل لیفشیتز نیز در اثر بی نظیرش «فلسفه‌ی هنرِ کارل مارکس» (۱۹۳۳) دقیقاً همین موضوع را برجسته می‌کند. به گزارش او، مارکس گفتاوردی از شیلر که در کتاب ویشر بازگو شده است را اینگونه بازنویسی می‌کند: «زیبایی در آن واحد هم یک ابژه است و هم وضعیتی سوژکتیو. وقتی آن را داوری می‌کنیم، شکل است و وقتی احساس‌اش می‌کنیم، زندگی است. زیبایی به‌طور همزمان هم حالت وجودی و هم فرآورده‌ی ماست.»

هگل نیز در «دفترهای زیباشناسی» نوشته بود:

همان‌طور که هنر در طبیعت و عرصه‌های کرانمند زندگی از «پیشینه‌ای» برخوردار است، «پسینه‌ای» هم دارد؛ یعنی حوزه‌ای که به نوبه‌ی خود از شیوه‌ی هنری ادراک و بازنمایی مطلق فراروی می‌کند. چراکه هنر در درون خود هنوز دارای محدودیت است، و از این رو به شکل‌های عالی‌تری از خرد گذار می‌کند. این محدودیت، تعیین‌کننده‌ی جایگاهی است که ما در دوران معاصر معمولاً به هنر نسبت می‌دهیم. هنر برای ما دیگر عالی‌ترین وجهی نیست که از طریق آن حقیقت هستی خود را شکل می‌دهیم. «پسینه‌ی» هنر در این است که در درون روح نیازی برای ارضای خود نهفته است که به‌عنوان شکل حقیقی حقیقت، صرفاً باید به خود استناد کند.

هنر در مراحل نخستین هنوز چیزی محرمانه، یک پیش‌بینی رازآمیز و یک انتظار را برجای می‌گذارد، زیرا در آفریده‌هایش هنوز به‌طور کامل محتوای آن‌ها را برای فراستی بدیع عرضه نکرده است. اما چنانچه محتوایی کامل به خوبی در شکل‌های هنری آشکار شده باشد، در آن صورت روحی که دوراندیش‌تر است، این تجسم عینی را طرد کرده، به درون خود باز می‌گردد. این چنین وضعیتی بیانگر زمان ماست.

ما می‌توانیم امیدوار باشیم که هنر دائماً به فرازهایی عالی‌تر دست یافته و به کمال می‌رسد اما شکل هنری دیگر نیاز والای روح را برآورده نمی‌کند. صرف‌نظر از این که تندیس‌های خدایان یونان چقدر زیبا باشند، و این که

خدای پدر، عیسی، و مریم به چه خوبی تجسم یافته باشند، چیزی را تغییر نمی‌دهد؛ ما دیگر [در برابر این نمادهای هنری] زانو نمی‌زنیم.

گویا مارکس نیز همانند هگل بر این باور بود که «انحطاط هنر» یکی از شاخص‌های اصلی جامعه‌ی مدرن است. در عصر «بت‌وارگی کالایی»، هنر نیز همانند سایر عرصه‌های دیگر با وساطت تقسیم کار اجتماعی - کار جسمی و کار فکری - محدود، مشروط و انحصاری شده است. از این‌رو، مارکس در «نظریه‌های ارزش اضافی» می‌نویسد: «تولید سرمایه‌داری در تعارض با شاخه‌های معینی از آفریده‌های روحی، همچون هنر و شعر، است. بدون فهم این امر، دچار توهمی می‌شویم که لنینگ با زیبایی کامل، قرن هجدهم فرانسه را به تمسخر گرفت: با این‌که ما در مکانیک و غیره، عصر کهن را فرسنگ‌ها پشت سر گذاشته‌ایم، پس چرا در عین حال نتوانیم شعری حماسی بیافرینیم؟ در نتیجه به‌جای 'ایلیاد' (هومر) 'آتریاد' (ولتر) نصیب‌مان شد.»

در واقع، آنچه مارکس در «مانیفست کمونیست» «ادبیات جهانی» نامیده بود، عرصه‌ای است که از محدودیت‌های ملی و طبقاتی جامعه‌ی بورژوازی رها شده باشد. بازتولید شکل هنری عصر باستان که به «دوران کودکی» انسان مربوط می‌شود، ناممکن است. تا زمانی که در سودای احیای همان صورت‌بندی‌های هنری کهن باشیم، راه را بر زایش شکل‌های نوین هنری در جامعه‌ی آینده بسته‌ایم؛ جامعه‌ای که به باور مارکس یک فرد به‌طور انحصاری نقاش، مجسمه‌ساز و غیره نیست. با فراروی از تقسیم کار اجتماعی، دیگر «نقاش وجود ندارد؛ بلکه انسان‌هایی که به‌همراه سایر کارهایی که انجام می‌دهند، نقاشی هم می‌کنند.» («اپدئولوژی آلمانی») بدین‌سان، در مرحله‌ی عالی‌تر تکامل اجتماعی، آن فرد کامل و چندبعدی دوران پیشین که فرد مطلوب رمانتیک‌ها است، بازتولید می‌شود، اما به‌عنوان فردیتی اجتماعی شده.

کلام آخر

برحسب ظاهر بدیهی‌ترین مفهوم مارکسی انقلاب اجتماعی است. مارکس در «هجدهم برومر» پس از به‌ریش‌خندگرفتن ناپلئون صغیر، تقلید مسخره از عصر کلاسیک و عاریه‌کردن لباس‌های آنها را این‌بار نه تراژدی که «مضحکه» ارزیابی کرده، و تصریح

می‌کند که «انقلاب اجتماعی قرن نوزدهم قصیده‌ی خود را نمی‌تواند از گذشته به عاریت بگیرد. این چکامه را فقط می‌توان از آینده ستاند.» اما، آینده‌ای که در زمان حال درون‌مان است. از این‌رو، عنوان می‌کند «رودس همین‌جا است، همین‌جا باید پرید.» حال اگر این امر «بدیهی» و پیش‌پاافتاده را به مفهوم هنر و زیبایی‌شناسی در نزد مارکس تعمیم دهیم، آن‌گاه درمی‌یابیم که یکم انقلاب فرانسه، و سپس انقلاب‌های ۱۸۴۸، نه فقط در عرصه‌ی سیاسی، بلکه در طرز تلقی از هنر، همه‌چیز را متحول کردند. ابتدا تراژدی شکست ژاکوبین‌ها که در هر عرصه‌ای خود را وارثان دوران کلاسیک می‌پنداشتند و از آن‌جا گسست با رمانتیسم (شیلر) و هم‌هنگام فروپاشی پوزیتیویسم هنری دوران پست‌ریمیدور. سپس ریزش تخیلات سوسیالیستی-آرمان‌شهری درباره‌ی آینده (ریچارد واگنر) به‌ویژه پس از انقلابات ۴۸. مارکس در «سرمایه»، بدون نام‌بردن از واگنر، با اشاره به «موسیقی آیندگان»، به طعنه می‌نویسد: «هیچ‌کس نمی‌تواند با فرآورده‌های آینده گذرانِ زندگی کند.»

البته واگنر، پیش از آن‌که به یک محافظه‌کار تبدیل شود، در انقلاب‌های ۱۸۴۸ در درسدن شرکت کرده و تبعید شده بود. در اطراف واگنر حلقه‌ای از هنرمندان به رهبری فراننتس لیست تشکیل شده بود که خود را «موسیقی‌دانان آینده» می‌خواندند. آن‌ها در فرانسه به «مکتب آثارشی» یا «مکتب ویمار» معروف شده بودند. در آن سوی این حلقه‌ی هنری، رابرت شومان بود که آن‌ها را «موسیقی‌دانان زمان حال» نامیده و رمانتیک‌های قدیمی مثل باخ، هندل و بتهوون را «موسیقی دانان آینده» معرفی کرده بود او در جستاری به نام «اثر هنری آینده» (۱۸۶۱) پرسیده بود: «هنرمند آینده چه کسی است؟» و پاسخ داده بود: «انجمنی متشکل از همه‌ی هنرمندان، چنین انجمن آزادی، مبنای ساختمان فدراسیون انسانیت آینده است.»

مارکس در «ایدئولوژی آلمانی» در نقد «من بی نظیر» ماکس اشتیتر، تصریح کرده بود که «در پاریس علاقه‌ی زیادی به رمان و نمایشنامه به‌وجود آمده است که خواستار سازماندهی هنرمندانی است که چنان آثاری را تولید کنند.» اشتیتر معتقد بود که «هیچ‌کس نمی‌تواند موسیقی تو را به‌جای تو بسازد یا طرح‌های اولیه‌ی نقاشی‌هایت را کامل کند. همان‌طور که هیچ‌کس نمی‌تواند آثار رافائل را به‌جای خودش خلق کند.» به بیان مارکس، اشتیتر تصور می‌کند که به‌اصطلاح سازمان‌دهندگانِ کار، قصد داشتند

تمام فعالیت‌های هر فرد را سازمان‌دهی کنند؛ حال آن‌که دقیقاً همین افراد میان کارِ مستقیماً مولد، و کاری که مستقیماً مولد نیست، تمایز قائل می‌شوند.

سانچو تصور می‌کند که رافائل نقاشی‌هایش را مستقل از تقسیم کاری که در آن زمان در شهر رم وجود داشت، خلق کرده است. اگر او رافائل را با لئوناردو داوینچی و تیسین مقایسه می‌کرد، درمی‌یافت که آثار هنری رافائل تا چه اندازه به شکوفایی و رونق رم در آن دوره وابسته بودند؛ رونقی که تحت تأثیر فلورانس شکل گرفته بود. رافائل نیز، درست مانند هر هنرمند دیگری، از پیشرفت‌های فنی هنر که پیش از او حاصل شده بود، از سازمان اجتماعی و تقسیم کار در محیط زندگی‌اش و در نهایت، از تقسیم کار در تمام کشورهای که محیط زندگی او با آن‌ها ارتباط و مراوده داشت، تأثیر می‌پذیرفت و شرایط فعالیت هنری‌اش را این عوامل رقم می‌زد. این‌که آیا فردی مانند رافائل می‌تواند استعداد خود را شکوفا کند یا نه، کاملاً به میزان تقاضا بستگی دارد؛ تقاضایی که خود، به‌نوبه‌ی خویش، تابع تقسیم کار و شرایط فرهنگی و تمدنی انسان‌هاست که از آن ناشی می‌شود. (مجموعه آثار، ۳۹۳:۵)

بنابراین، به دیده‌ی مارکس، همان‌گونه که در «مانیفست کمونیست» نوشته بود، فقط برطرف کردن تقسیم کار اجتماعی، به‌ویژه بین کار جسمی و فکری است که هنرمند را از هر نوع محدودیتی، چه ملی و چه طبقاتی، آزاد می‌کند. اما این به آن معنی نیست که به‌قول مارکس «آن‌گونه که سانچو [آشتیرنر] تصور می‌کند، هرکس باید کارهای رافائل را انجام دهد؛ بلکه هرکس که استعداد بالقوه‌ای همچون رافائل در وجودش دارد، باید بتواند بدون هیچ مانعی آن را پرورش دهد.» (همان)

پیوست‌ها:

از نامه‌ی مارکس به انگلس، ۲۵ فوریه ۱۸۶۷

«در این لحظه فقط می‌توانم چند سطر برایت بنویسم، زیرا نماینده‌ی صاحب‌خانه اینجاست و من باید برای خوشایند او، نقش "مرکاده" را در جلد نخست کمدی بالزاک بازی کنم. حالا که صحبت بالزاک شد، به تو توصیه می‌کنم «شاهکار ناشناخته» و «ملموت آشتی‌یافته» را بخوانی. این

دو اثر شاهکارهای ناشناخته‌ای هستند که سرشارند از طنزی دل‌نشین و ظریف.»

۲۵ فوریه ۱۸۶۷، مجموعه آثار به انگلیسی ۴۲:۳۴۷

مارکس با در دست داشتن نسخه‌ی پاکت‌نویس شده‌ی کتاب «سرمایه»، که آن را یک «اثر هنری» توصیف کرده بود، به‌زودی برای ارائه‌ی کتاب به ناشر عازم هامبورگ می‌شود. آیا مارکس نگران بود که «سرمایه» نیز به همان سرنوشت نقاشی پرسوناژ اصلی بالزاک، فرانهور، در «شاهکار ناشناخته» دچار شود؟

فرانهور، نقاشی که سال‌ها روی اثرش کار کرده بود، برای نخستین بارنمایی شاهکار هنری‌اش، از دو دوست هنرمندش، پوسین و پوربوس، دعوت می‌کند.

پوسین درگوش پوربوس پیچ‌پیچ می‌کند که:

«آیا تو چیزی می‌بینی؟»

«نه. تو چی؟»

«هیچ چیز!»

سال‌ها بعد، پل لافارگ، در خاطراتش می‌نویسد که حکایت بالزاک، «اثر مهمی روی او گذاشته بود، زیرا به نوعی وصف حال خودش بود.»

از نامه‌ی مارکس به انگلس، ۱۵ آوریل ۱۸۶۹

دانسته است که کارل مارکس در «اعترافات» خود از دیدرو (۱۷۱۳-۸۴) به‌عنوان یکی از محبوب‌ترین نویسندگان‌ش یاد می‌کند. «برادرزاده رامو» یکی از بهترین آثار اوست. مارکس در نامه‌ای به انگلس می‌نویسد:

«امروز برحسب تصادف دو نسخه از "برادرزاده رامو" را درخانه پیدا

کردم و یکی از آن‌ها را برای تو ارسال می‌کنم. تو یک‌بار دیگر از این شاهکار بی‌نظیر حظ خواهی بُرد.

هگل سالخورده در ارتباط با آن گفته بود: «خنده‌ی تمسخرآمیز به هستی، به آشفته‌گی کلی و به خود، همانا آگاهی فروپاشیده‌ای است که خود را شناخته و بیان می‌کند، و هم‌هنگام فرجامین پژواک شنیدنی این

آشفته‌گی است... سرشتِ ازهم‌گسیخته‌گیِ کلیه‌ی روابط و فروپاشی آگاهانه‌ی آن‌هاست... در این جنبه از بازگشت به خود، بیهودگیِ تمام چیزها، همانا بیهودگیِ خود اوست. اما به‌مثابه‌ی آگاهیِ خشمگین، از فروپاشیِ خود باخبر است، و توسط این دانش، بلافاصله آن‌را مرتفع کرده است... در این جا یا روح یکایک اجزای این جهان بیان شده است و یا به وجهی عقلانی به آن پرداخته شده و آن‌ها را همان‌گونه که هستند اعلام کرده است... 'آگاهیِ صدیق' (نقشی که در این دیالوگ دیدرو به خود اختصاص می‌دهد) هر عنصری را به‌سان موجودیتی دائمی درنظر می‌گیرد، و در نابرداریِ نافرهیخته‌اش تشخیص نمی‌دهد که دقیقاً برعکسِ آن عمل می‌کند. اما آگاهیِ متلاشی شده، آگاهیِ واژگونی است؛ در منظر آگاهیِ صدیق، عناصرِ حاکم بر آن مفهومی است که افکاری ناهمگون را به هم متصل می‌کند؛ لذا، زبان درخشانِ آن. بنابراین، محتوای گفتار ذهن درباره‌ی خود، دربردارنده‌ی وارونگیِ کلیه‌ی مفاهیم و واقعیت‌ها است؛ فریب همه‌جانبه‌ی خود و دیگران، و ازاین‌رو، وقاحتِ اعلام این فریب به‌عنوان عالی‌ترین حقیقت راستین... چنین گفتاری در نزد آگاهیِ آرامی که در طریقت صادقانه‌ی خود ملودیِ یک‌نواخت، یعنی تک‌نوازیِ حق و نیکی را می‌سراید، این گفتار در ساحت بلبشوی خرد و جنون تجلی پیدا می‌کند. 'و الخ'.

آنچه از تفسیر هگل مسرت بخش‌تر است، تأویل آقای ژوله جنین است که آن‌را به‌صورت گزیده‌ای در پی‌گفتار آن مجلد کوچک پیدا می‌کنی. این عالی‌جناب نسبت به فقدان نکته‌ی اخلاقی در راموی دیدرو اظهار تأسف می‌کند، و در نتیجه پس از آن که کشف می‌کند که همه‌ی بیهودگیِ رامو از این ناخشنودی سرچشمه می‌گیرد که او یک 'نجیب‌زاده' نیست، همه‌چیز را به نظم می‌کند... از دیدرو تا ژوله جنین باید آن چیزی باشد که فیزیولوژیست‌ها دگردیسی پس‌رونده می‌نامند. عقل فرانسوی پیش از انقلاب و تحت حاکمیت لویی فیلیپ.

از نامه‌ی مارکس به انگلس، ۱۵ آوریل ۱۸۶۹، مجموعه‌ی آثار به انگلیسی، جلد ۴۳، صص. ۲۶۳-۶۴

از خاطرات فرانسیسکا کوگلمان

بر سر راه هامبورگ برای ارایه‌ی پاکنویس جلد اول «کاپیتال» به ناشر (۱۸۶۷)، مارکس به دعوت دکتر کوگلمان دو هفته‌ای در هانوفر مهمان او بود. دو سال بعد نیز به‌همراه دختر بزرگش جنی چند هفته‌ای مهمان کوگلمان بود.

سال‌ها بعد (۱۹۲۸) دختر کوگلمان، فرانسیسکا کوگلمان، در خاطراتی از مارکس آن روزها را به یاد می‌آورد.^۴ مارکس، کوگلمان، و همسر و دختر او، فرانسیسکای ۱۲ ساله، ساعت‌ها گفتگو می‌کردند. به گفته‌ی فرانسیسکا، بیشتر مباحث آنها حول هنر و ادبیات دور می‌زد. سلیقه‌ی مارکس هم در شعر و هم در علم و هنرهای تقلیدی بسیار ظریف و عالی بود. او با شور و شوق پدرم نسبت به شاعران بزرگ یونان باستان، شکسپیر و گوته هم‌نظر بود. از جمله شامیسو^۵ و رویکرت^۶ نیز مورد علاقه‌ی او بودند. او اغلب شعر تأثیرگذار «گدا و سگش» را از شامیسو نقل می‌کرد. همچنین هنر نویسندگی رویکرت را تحسین می‌کرد، به‌ویژه ترجمه‌ی استادانه‌ی او از «مقامات» حریری که در اصالت خود بی‌نظیرند. سال‌ها بعد، مارکس این اثر را به مادرم هدیه داد.

او معتقد بود تورگنیف^۷ ویژگی‌های خاص روح روسی را در سیاست پنهان و اسلاوی آن به‌طرزی شگفت‌انگیز بازنمایی می‌کند. به‌نظر او هیچ‌کس برتر از توصیف‌های نادر لومانتف^۸ نیست. در میان نویسندگان اسپانیایی، کالدرون^۹ محبوب او بود. چندین اثر او را همراه داشت و اغلب بخش‌هایی از آن را برای ما می‌خواند... در آپارتمان بزرگ ما تندیس «ژئوس اوتریکولوس» قرار داشت. پدرم معتقد بود که مارکس شباهت زیادی به این تندیس دارد. پدرم همچنین می‌گفت، طبیعت آرام اما گرم و زنده‌ی مارکس، او را به محبوب‌های المپی‌اش شبیه می‌کند. پدرم می‌گفت، «خدایان کلاسیک آرامشی ابدی و بدون شور و احساس دارند». مارکس در پاسخ می‌گفت، برعکس، آن‌ها شور ابدی بدون آرامش دارند.

خاطرات آنسلمو لورنزو^{۱۰}

پس از مدت کوتاهی، بعد در برابر خانه‌ای توقف کردیم. پیرمردی با ظاهری باشکوه و محترم، همچون پدری سالخورده و ریش‌سفید، در آستانه‌ی در پدیدار شد.

با احترام و اندکی خجالت به سویش رفتم و خودم را به‌عنوان نماینده‌ی فدراسیون اسپانیایی بین‌الملل معرفی کردم. او مرا در آغوش گرفت، بر پیشانی‌ام بوسه زد و با کلماتی محبت‌آمیز به زبان اسپانیایی، مرا به داخل خانه دعوت کرد. او کارل مارکس بود.

اعضای خانواده پیش‌تر به استراحت رفته بودند و خود او با نهایت مهربانی و خوش‌رویی، پذیرایی دلپذیری برایم فراهم کرد. سپس جای نوشیدیم و مدت زیادی درباره‌ی اندیشه‌های انقلابی، تبلیغات و سازمان‌دهی گفت‌وگو کردیم. مارکس از دستاوردهایی که ما در اسپانیا به دست آورده بودیم، رضایت و خرسندی فراوانی نشان داد.

نمی‌دانم آیا موضوع گفت‌وگوی ما به پایان رسیده بود یا میزبان ارجمندم می‌خواست درباره موضوعی که خود به آن علاقه داشت بیشتر صحبت کند؛ اما به‌هرحال، او سخن‌گفتن درباره‌ی ادبیات اسپانیا را آغاز کرد؛ ادبیاتی که شناختی عمیق و دقیق از آن داشت.

از شنیدن سخنان او درباره‌ی تئاتر کهن اسپانیا شگفت‌زده شده بودم؛ چرا که او با تاریخ، فرازونشیب‌ها و روند پیشرفت آن کاملاً آشنا بود. او درباره‌ی کالدرون، لویه دِ وگا،^{۱۱} تیرسو^{۱۲} و دیگر استادان بزرگ، نه‌تنها در عرصه‌ی تئاتر اسپانیا، بلکه در نمایش‌نامه‌نویسی اروپا نیز، تحلیلی موجز ارائه داد و ارزیابی‌ای مطرح کرد که از نظر من بسیار دقیق و درست بود.

در حضور آن مرد بزرگ، نمی‌توانستم احساس نکنم که چقدر، چقدر کوچک و ناچیزم. با این حال، تلاش فوق‌العاده‌ای کردم تا از نادانی‌ام تصویری تأسفبار از خود به نمایش نگذارم. بنابراین، مقایسه‌های معمول میان کالدرون و شکسپیر را مطرح کردم و همچنین از سروانتس یاد کردم.

مارکس با درخشندگی و تسلطی چشمگیر درباره‌ی همه‌ی این موضوعات سخن گفت و تحسین خود را نسبت به آن نجیب‌زاده‌ی زیرک و اندیشمند لمانچا (دون کیشوت) ابراز کرد.^{۱۳}

^۱ میخائیل لیفشیتز، «فلسفه‌ی هنر کارل مارکس»، (۱۹۳۳)

<https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2012/01/mikhail-lifshitz-the-philosophy-of-art-of-karl-marx.pdf>

^۲ برای بررسی مقالاتی از همین نویسنده لطفاً نگاه کنید به لینک‌های زیر:

<https://pecritique.com/2023/07/08/لشکسییر-یا-شیلر-یک-نقد-ادبی-کارل-مارکس/>

<https://pecritique.com/2021/05/14/مفهوم-هنر-در-گروندریسه-علی-رها/>

<https://www.asre-nou.net/c/bfa/f3b98ef>

مارکس «اسرار پاریس: نقدی بر نقد یک رمان»

^۳ https://data.over-blog-kiwi.com/0/56/34/64/20191001/ob_44c738_georg-lukacs-karl-marx-et-friedrich-th.pdf

^۴ “Karl Marx: Interviews and Recollections”, Ed. David Mc Lenllan, Barnes & Noble Books, 1981.

^۵ Chamizo, Albert (1781-1838) شاعر رمانتیک آلمانی، متولد فرانسه

^۶ Fredreich Rukert (1788-1866) نویسنده و شاعر آلمانی (۱۷۸۸-۱۸۶۶)، مترجم

«شاهنامه» فردوسی و «مقامات» الحریری.

^۷ Turgenov, Ivan (1818-1883) رمان و نمایشنامه‌نویس برجسته‌ی روسی

^۸ Lemontov, Mikail (1814-1841) شاعر نامی و نقاش روسی

^۹ Calderon, Lope de Vega (1562-1635) نمایش‌نامه‌نویس برجسته‌ی «دوران طلایی»

اسپانیا

^{۱۰} Anselmo Lorenzo (1841-1914) آنارشویست اسپانیایی، عضو «انجمن بین‌المللی کارگران»

^{۱۱} Lope de Vega (1562-1635) شاعر، رمان و نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی

^{۱۲} Tirso de Molina (1583-1648) شاعر و دراماتیسست اسپانیایی

^{۱۳} <https://www.marxists.org/archive/marx/bio/marx/lorenzo-literature.htm>