یدالله موقن

لوکاچ و حماسه

گئورگ لوکاچ پس از کتاب *«روح و فرمها»* کتاب *«تئوری رمان»* را نوشت. او روح و فرمها را تحت تأثیر مکتب نوکانتی هایدلبرگ[1] (یا مکتب بادن[2])، که نمایندگان برجستهٔ آن ویلهلم ویندلباند[3] و هاینریش ریکرت[4] بودند، نگاشت.

مکتب نوکانتی هایدلبرگ بیشتر به فلسفهٔ علوم انسانی و به‌ویژه فلسفهٔ تاریخ می‌پرداخت و روش پژوهش در علوم انسانی را متفاوت با روش پژوهش در علوم طبیعی می‌دانست. آنها معتقد بودند که در فیزیک می‌توان به قوانین عمومی و اصول اولیه دست یافت؛ زیرا پدیدارهای طبیعی تکرار شونده‌اند. اما رویدادهای تاریخی منحصر به‌فردند. بنابراین شکل‌گیری مفاهیم در تاریخ متفاوت با شکل‌گیری مفاهیم در فیزیک است. ماکس وِبر نیز تحت تأثیر مکتب هایدلبرگ و به‌ویژه ریکرت و فیلسوف برجستهٔ آلمانی ویلهلم دیلتای[5] جامعه شناسی تفاهمی[6] را ارائه داد. (البته ارنست کاسیرر جامعه‌شناسیِ دین ماکس وبر را همان فلسفهٔ شلینگ می‌داند که لباسی نو به آن پوشانده شده است).

در مقابل مکتب نوکانتی هایدلبرگ، مکتب نوکانتی ماربورگ[7] قرار داشت که نمایندگان برجستهٔ آن هرمان کوهن[8]، پل ناتورپ[9] و ارنست کاسیرر بودند که بیشتر به فلسفهٔ علوم طبیعی و به‌ویژه فیزیک می‌پرداختند و نمونهٔ اعلای شناخت انسانی را فیزیک نظری می‌دانستند.

لوکاچ در «*روح و فرمها*» اعتقاد دارد که فرمها به‌طور *از پیشی*[10] وجود دارند نه آن‌که از آثار هنری بعداً منتزع شده باشند. مثلاً پیش از آن که تراژدی نوشته شده باشد، فرم تراژدی وجود داشته است. «ایده[11] آنجاست پیش از آن که در آثار هنری متجلی شود.» وظیفهٔ منتقد نشان دادن خصلت *از پیشی* فرمهای ادبی است. فرم، ایستا و جاودان است، آنچه تغییر می‌کند شرایط زمانی است که موجب تغییر محتوای اثر هنری می‌شود. شرایط زمان ممکن است برای تحقق برخی از فرمها مساعد و برای بعضی از آنها نامساعد باشد. مثلاً سرشت بی‌روح جهان مدرن برای زایش دوبارهٔ تراژدی مناسب است. اما فرمها خود تغییر ناپذیرند.

اما لوکاچ در تئوری رمان به پیروی از هگل روش تاریخ گرایی را در قلمرو مقولات زیبایی‌شناسی به‌کار می‌برد و در این جهت حتی از هگل گامی فراتر می‌نهد. او نیز مانند هگل معتقد است که تنها آثار هومر یعنی *ایلیاد* و *ادیسه* حماسهٔ واقعی‌اند. هگل مراحل مختلف تاریخ را تجلّیات گوناگون روح می‌دانست. لوکاچ نیز گرایشهای ذهنیی را که مختص عصر حماسه‌اند، بررسی می‌کند. او همچنین معتقد است که مشخصهٔ عصر حماسه این است که هنوز دریافتی از جهان درون وجود ندارد و روح هنوز با خود بیگانه نشده است؛ بنابراین به جستجوی خودِ خویش بر نمی‌آید. میان خدایان و انسان فاصله‌ای ناپیمودنی نیست. زندگیِ مدرن در حالی که جهان را وسعت بخشیده، شکاف میان من و جهان را ـ که در عصر حماسه وجود نداشت و پس از آن پدید آمد ـ عمیقتر کرده است. در عصر حماسه نیز هنوز دریافتی از *آنچه باید باشد* وجود ندارد. *آنچه هست* همان *آنچه باید باشد* است. زیرا درجهان حماسی عناصر و اجزای جهان همساز و کاملاً به‌هم وابسته‌اند. اما معنای زندگی یونانی که کلّیتی کامل بود از میان رفته است. کلّیتی که جامع همه چیز بود و هیچ چیز به واقعیتی بیرون از خود اشاره نمی‌کرد. انسان نو دیگر مانند انسان عصر هومر جهان را خانهٔ

خود نمی‌بیند. در عصر نو، فرم ادبی‌یی که این *بی‌خانمانی فراباشی* [*ترانساندانتال*] را بیان می‌کند رمان است.

لوکاچ در مقالهٔ «متافیزیکِ تراژدی» که آخرین و مهمترین مقالهٔ کتاب *«روح و فرمهاست»* می‌گوید کسانی ایراد می‌گیرند که نمایش میان شخصیتها چنان خَلائی ایجاد می‌کند که ارتباط میان آنان را دشوار می‌سازد. از این رو در نمایش شخصیتها فاقد حیات واقعی‌اند. لوکاچ این ایراد را مردود می‌داند، و در پاسخ می‌گوید: آنان چیزی را نقص نمایش می‌دانند، که در واقع، حُسن آن است. زیرا زندگی فاقد نظم است و در آن، میان امور هیچ مرز مشخصی نیست و هیچ کاری به انجام نمی‌رسد. اما در ابتذال این نوع زندگی، ناگهان چیزی مشوّش کننده وارد می‌شود: *حادثه*، *لحظهٔ بزرگ*، *امر شگفت‌انگیز*. این امر شگفت‌انگیز همهٔ حجابهای فریبنده‌ای را که حجاب روح‌اند، کنار می‌زند و ذات آن را آشکار می‌کند. رفع حجاب، کار تراژدی و نیز دلیل وجودی آن است. بنابراین *لحظات بزرگ* برای تراژدی اساسی‌اند و در واقع آنچه تراژدی نویس باید انجام دهد، این است که این لحظات را مرئی کند و به شکل تجربهٔ بی‌واسطه در آورد.

لوکاچ نظریهٔ خود را دربارهٔ تراژدی با نظر سنتی که نمایش را بیان وحدت زمان، مکان و کردار می‌داند مرتبط می‌کند. تراژدی باید *شدن* زمان را بی‌زمان بیان کند. نظر سنتی نیز واحد زمان را به این معنی می‌داند که امر تراژیک اساساً یک لحظه است. ولی نظر سنتی فقط تا همین جا درست است. لحظه به خاطر سرشت خود مدت یا تداوم ندارد که به تجربه در آید. در صحنهٔ نمایش نیز امر تراژیک تنها یک لحظه است. این وضع از آنجا ناشی می‌شود که هر تلاشی برای بیان تجربهٔ عرفانی در قالب واژه‌ها بی‌ثمر است. البته عرفان و تجربهٔ تراژیک یکی نیستند. خلسهٔ عرفانی تجربه‌ای از مرتبهٔ اعلای وجود است که تراژدی فرم آن است. در عرفان، مرتبهٔ اعلای وجود در *آسمان مه‌آلود وحدت همه* ناپدید می‌شود. عرفان همهٔ تمایزات و همهٔ فرمها را از میان می‌برد. زیرا عرفان بر این باور استوار است که واقعیت در ورای فرمهاست. اما امر شگفت‌انگیزی که تراژدی عرضه می‌کند، فرم آفرین است. ذات آن شناختن خود خویش است؛ در حالی که ذات عرفان رها کردن خود است.

راه عارف، تسلیم و رضا و راه قهرمان تراژدیک، نبرد است.

لوکاچ فرق میان تراژدی و عرفان و زندگی عادی را با مقایسهٔ دریافت آنها از مرگ خلاصه می‌کند. زندگی عادی مرگ را امری هولناک و بی‌معنی می‌داند. اما عرفان آن را غیر واقعی می‌شناسد. در تراژدی، مرگ همیشه حاضر و واقعی است. مرگ همواره همراه هر واقعهٔ تراژدیک است. لوکاچ می‌افزاید که آگاهی از مرگ، بیدار شدن روح و آگاهی یافتن او به وجود خویش است.

در *«تئوری رمان»* میان ***کلّیت گستردهٔ*** زندگی و ***کلّیت متمرکز*** ذات[۱۲] فرق نهاده می‌شود. لوکاچ معتقد است که نمایشنامه می‌تواند (برخلاف حماسه)، در عصر معاصر نیز وجود داشته باشد، گر چه دیگر معنایی در زندگی نیست؛ اما ذات چون با زندگی بیگانه شده، نجات یافته است. هر چند نمایش مدرن با نمایش باستان تفاوت دارد، ولی به علت ارتباطش با ذات، هنوز می‌تواند جهانی بیافریند که کلیّتی کامل باشد. یعنی کلیتی جامع که در خود محصور است یا به سخن دیگر، خودسامان است و چیزی آن را از بیرون محدود و محصور نمی‌کند.

رمان حماسهٔ عصری است که در آن کلیت گستردهٔ زندگی را دیگر نمی‌توان به طور محسوس ارائه داد. اما هنوز ***تمایلی به [بیان] این کلیت*** وجود دارد. در حالی که حماسه به کلّیتی که جامع و خود محصور است فرم می‌دهد، رمان می‌کوشد تاکلّیت زندگی را که اکنون پنهان است کشف و باز آفرینی کند. هدف اصلی رمان دادنِ فرم عینی به روانشناسی قهرمانان خود است که افرادی جستجوگرند. همچنان که هگل می‌گوید: قهرمان حماسه قوم یا جامعه است؛ اما قهرمان رمان فرداست و این وضع از آنجا ناشی می‌شود که انسان نو با جهان و جامعهٔ خود بیگانه است. لوکاچ قهرمان رمان را ***فرد مسئله‌دار***[۱۳] می‌نامد. فرد مسئله‌دار، جستجوگر است؛ و آنچه او جستجو می‌کند منِ خویش است. سیر او از زندان واقعیتی است که برایش هیچ معنایی ندارد، به سوی شناخت منِ خویش. اما هنگامی که منِ خویش را شناخت، هنوز هم فاصلهٔ میان ***آنچه هست*** و آنچه ***باید باشد*** رفع نشده است. قهرمان کشف می‌کند که عالیترین چیزی که زندگی می‌تواند ارائه دهد سایه‌ای از معنی است. رمان این بصیرت را بیان می‌کند که معنی هرگز نمی‌تواند کاملاً به واقعیت راه یابد. از این رو یکی از

خصوصیات بارز رمان طنز است. به علاوه، به نظر لوکاچ رمان‌نویس می‌تواند دریابد که تمایز میان ذهن و عین، انتزاعی و محدود است و به دنبال این آگاهی، به یگانگی جهان پی می‌برد. در واقع برای لوکاچ رمان‌نویس همان ایدهٔ هگلی است که می‌تواند کلیت را ببیند. (لوکاچ بعداً در کتاب *«تاریخ و آگاهی طبقاتی»* این مقام را به پرولتاریا و سرانجام به حزب کمونیست تفویض کرد).

لوکاچ در کتاب *«تئوری رمان»* فرم رمان را به انواع گوناگون تقسیم می‌کند. در عصر جدید، روح خود را یا محدودتر از جهان می‌یابد یا گسترده‌تر از آن. این دو وضعیت در دو نوع رمان بیان می‌شوند. این مفهوم که روح محدودتر از جهان است. بی‌واسطه درک شدنی نیست. شاید منظور لوکاچ این باشد که جهان برای روح بسیار پهناور و پیچیده شده است و انسان در چنین جهانی احساس تنهایی و آسیب‌پذیری می‌کند. اما اگر تنهایی به معنی داشتن این احساس باشد که خدا انسان را رها کرده است، این فرم خاصی از رمان نیست، بلکه خصلت هر رمانی است. مقصود لوکاچ شاید این است که محدود بودن روح تجلّی نوع خاصی از تنهایی انسان است. در اینجا محدود بودن روح، محدود بودن انسان فناتیک است. انسانی که مُسخّر باوری شده است و فقط این باور را واقعیت می‌داند. او به *طور جنون‌آمیز زندانی باور خویش است*. چنین انسانی معتقد است که پندار ذهنی او باید تحقق یابد. اما چون واقعیت مطابق خواسته‌های او نیست، می‌پندارد که دیوهای شریر واقعیت را جادو کرده‌اند. او نه به باور خود شک می‌کند و نه در تحقق آن دچار نومیدی می‌شود. او یک ماجراجوست که صرفاً عمل می‌کند. وقتی زندگی چنین شخصی در رمان ارائه شود، وقایع، رشته ماجراهایی است که او خود برگزیده است. لوکاچ *دن کیشوت* سروانتس را نمونهٔ اعلای این نوع رمان می‌داند.

اما رمانی که در آن روح گسترده‌تر از جهان است، رمان رمانتیک، یا دقیقتر، رمان پندارزدای رمانتیک است. در این نوع رمان، روح کم و بیش خود بسنده است و خود را یگانه واقعیت راستین می‌داند؛ و چون خود را تمام و کامل می‌پندارد دست به عمل نمی‌زند و حالتی منفعل دارد. انتخاب قهرمان این نوع رمان بر اساس اعمالی که انجام می‌دهد نیست بلکه به این دلیل است که می‌تواند تجربه‌های خاصی را کسب کند،

تجربه‌هایی که مشابه تجربه‌های نویسندهٔ خلاق است. اما همین که این نوع زندگی با واقعیت برخورد کند، بیهودگی تلاشهای آن آشکار می‌شود. از این‌رو رمان رمانتیک معنای زندگی، رمان سرخوردگی است. لوکاچ همچنین دربارهٔ نقش زمان در رمان نظر می‌دهد. زمان عظیمترین عامل ناسازگاری میان ایده‌آل و واقعیت است. ناتوانی روح در مهار کردن پیشرفتِ کند ولی مداوم زمان موجب سرافکندگی روح می‌شود. فقط در رمان است که زمان یکی از اصول سازندهٔ آن می‌گردد. اگر بپرسند چرا زمان از ارکان رمان می‌شود؟ پاسخ این است که حماسه نیز مانند نمایش زمان را نمی‌شناسد. درست است که وقایع در *ایلیاد* و *ادیسه* پهنهٔ زمانی چند ساله‌ای را در بر می‌گیرند، اما در اشعار *ایلیاد* و *ادیسه* گذشت زمان بر قهرمانان اثر نمی‌گذارد. مثلاً نستور پیر است ولی معلوم نیست چند سال دارد. زمان هنگامی عنصری بنیادی در اثر ادبی می‌شود که زندگی دیگر معنایی نداشته باشد. یعنی در عصر جدید که فرم هنری‌اش رمان است. لوکاچ می‌گوید که رمان نویسان، در آثار خود زمان را به شیوه‌های گوناگون باز نمایانده‌اند. در بسیاری از رمانهای رمانتیکِ سرخوردگی، زمان صرفاً ویرانگر است. جوانی و زیبایی را از میان می‌برد و سرانجام موجب مرگ می‌شود. اما می‌توان در برابر زمان حالت تسلیم و رضا داشت. در این حالت تجربه‌هایی از امید و خاطره حاصل می‌شود. این گونه تجربه‌ها، پیروزی بر زمان است. به این معنی که تجربه‌ها بینشی از زندگی ارائه می‌دهند که یک کل زمانی است. تجربه‌ها این احساس را القا می‌کنند که معنا و احساسی در زندگی وجود دارد که به آن نظم و شکل می‌بخشد. به نظر لوکاچ نمونهٔ چنین تجربه‌ای از زمان، ***تربیت عاطفی*** فلوبر است. این رمان، رمان پندارزداست. اما فرق آن با دیگر رمانهای از این نوع در این است که رویه‌اش نسبت به زمان صرفاً منفی نیست. گرچه شاید در نخستین نگاه رمان فاقد شیرازه به نظر آید و زندگی قهرمان به همان بی‌انسجامی محیط باشد. اما با این وصف، این رمان بی‌فرم نیست و جریان پیوستهٔ زمان بدان وحدت می‌بخشد. در این نوع رمان هر چه اتفاق می‌افتد شاید بی‌معنی و تکه‌تکه باشد، با این همه، همیشه در آن خاطره یا امید درخشانی هست که به اثر کلّیت می‌بخشد. لوکاچ در ***تئوری رمان*** تحت تأثیر برگسون نظریه‌ای دربارهٔ زمان در رمان ارائه داد. اگر به‌یاد آورده شود که

تئوری رمان در سال ۱۹۲۰ منتشر شد و در آن زمان هنوز رمان پروست *«در جستجوی زمان از دست رفته»* در آلمان شناخته شده نبود و رمان جویس *اولیس* (سال انتشار ۱۹۲۲) و رمان *«کوه جادو»* نوشتهٔ توماس مان (سال انتشار ۱۹۲۴) هنوز منتشر نشده بودند؛ تقدم و نو بودن تئوری لوکاچ دربارهٔ زمان آشکار می‌گردد. (گر چه لوکاچ بعداً به پیروی از مارکسیسم روسی، ذهنی شدن زمان را در رمان به منزلهٔ پدیده‌ای بورژوایی مردود شمرد). لوکاچ می‌نویسد:

> یگانگی شخصیت و جهان تنها در خاطرهٔ [شخصیت] حاصل می‌شود. با این همه تجربه‌ای است زنده. و عمیقترین و اصیلترین وسیله برای دستیابی به کلّیتی است که شکل رمان می‌طلبد. در اینجا آنچه ارائه می‌گردد تجربهٔ بازگشت فرد به خویش است[۱۴].

دو فصل آخری *«تئوری رمان»* به گوته و تولستوی اختصاص یافته است. لوکاچ معتقد است گوته در رمان *«سالهای آموزش ویلهلم مایستر»* می‌کوشد تا این دو نوع رمان را ترکیب کند. یعنی راهی بیابد برای متوازن کردن زندگی فعال با زندگی منفعلی که فقط به تفکر و تأمل می‌گذرد. اما تولستوی موقعیتی دوگانه دارد. اگر فقط فرم *«جنگ و صلح»* بررسی شود قطعاً به رومانتیسیسم اروپایی تعلق دارد. اما این رهیافت آنچه را در اثر او اساسی است نادیده می‌گیرد. در این اثر لحظات عظیم رویارویی با مرگ وجود دارد. مثلاً اندره‌ای بولکونسکی[۱۵] که زخمی است در لحظه‌هایی با واقعیتی روبرو می‌شود که اگر گسترش می‌یافت، کلّیتی به وجود می‌آورد. اما این کلیت برای مقولات رمان کاملاً نامناسب است و فرم هنری تازه‌ای را می‌طلبد؛ یعنی احیای فرم شعر حماسی را. اما هر تلاشی برای تصویر کردن اتوپیا در رمان، فقط به تباهی فرم رمان می‌انجامد و واقعیتی خلق نمی‌کند. زیرا گسیختگی امور جهان و ناهماهنگی میان من و جهان، شرط لازم برای وجود هنر و اعتلای آن است. سبک نگارش لوکاچ در *«روح و فرمها»* و *«تئوری رمان»* بسیار موجز و مبهم است. *«تئوری رمان»* چنین آغاز می‌شود:

> شادند آن اعصاری که آسمان پرستاره نقشهٔ همهٔ راههایی است که باید پیموده شوند. راههایی که با نور ستارگان روشن‌اند. در چنین

عصری همه چیز نو اما آشناست، غریب اما خودی است. جهان پهناور است، اما چون خانه‌ای مأنوس است. زیرا آتشی که در روح شعله‌ور است همسرشت ستارگان است. جهان و من، نور و آتش، آشکارا از هم متمایزند اما برای همیشه نسبت به هم بیگانه نمی‌مانند. زیرا آتش، روحِ نور کامل است و آتش کامل، جامهٔ نور در بردارد. از این رو هر عملِ روح با معنی است و در این دوگانگی می‌گردد و کامل می‌شود: کامل در معنی و کامل برای معانی. می‌گردد: زیرا روح حتی هنگام عمل در درون خویش قرار دارد. می‌گردد: زیرا عمل از خود جدایش می‌کند و چون به خود باز گردد مرکزی از آنِ خویش می‌یابد و حصاری به دور خود می‌کشد. نوفالیس می‌گوید: فلسفه واقعاً غم غربت است. فلسفه شورِ همه‌جا در خانهٔ خود بودن است.

از این رو فلسفه به منزلهٔ بینشی از زندگی یا همچون چیزی است که تعیین کنندهٔ فرم و فراهم آورندهٔ محتوای آفرینش ادبی است، همیشه نشانه‌ای است از شکاف میان *درون* و *برون* و اختلاف اساسی میان من و جهان و ناهماهنگی روح و کردار.

از این روست که اعصارِ شاد فلسفه ندارند. یا به عبارت دیگر در چنین اعصاری همه فیلسوف‌اند و شریک در هدف اتوپیایی هر فلسفه‌ای. زیرا مگر کار فلسفهٔ راستین رسم آن نقشهٔ کهن الگویی نیست؟ مگر مسئلهٔ جایگاه فراباش [= ترانساندان] جز این است که هر شورِ برخاسته از ژرفای درون را با فرمی که از ازل برایش تخصیص یافته ولی از آن ناآگاه است هماهنگ کند؛ و نیز معلوم نماید که چگونه این فرم باید به آن شور جامه‌های نمادین رستگاری بپوشاند؟ هنگامی که وضع چنین باشد، شور راهی است که خرد از پیش معین کرده است؛ راهی به سوی بتمامی خود بودن. و از جنون، پیامهایی رمزی اما کشف شدنی از نیرویی

فراباش می‌رسند که اگر رمزشان کشف نشود مکتوم می‌مانند. هنوز برای روح، *درونی* نیست زیرا هنوز *برون* یا دیگر بودنی نیست. روح به طلب ماجرا خروج می‌کند، در ماجراها زندگی می‌کند. اما هنوز عذاب واقعی جستن و خطر واقعی یافتن را نمی‌داند. چنین روحی هرگز منِ خویش را بازی نمی‌دهد، هنوز نمی‌داند که ممکن است من خویش را از دست بدهد. او هرگز در این اندیشه نیست که باید من خویش را بجوید. چنین عصری، عصر حماسه است.

نه فقدانِ رنج است نه ناایمنیِ وجود که در چنین عصری مردان و کردارها درگرته‌هایی که هم شاد است و هم جدی به‌هم بافته می‌شوند. زیرا حوادثِ بی‌معنی و تراژیک در جهان بیش از آن نیست که در آغاز زمان بوده است. از این رو ترانه‌های دلگرم‌کننده فقط با نوایی صاف‌تر یا خفه‌تر نواخته می‌شوند. کردارها خواستهٔ درونی روح را برای عظمت داشتن، آشکار کردنِ خویش و کامل بودن برآورده می‌کنند. هنگامی که روح هنوز به مغاک درون خود پی نبرده است؛ مغاکی که می‌تواند او را به سقوط وسوسه کند یا به او جرأت دهد تا بلندیهای بیراه را درنوردد؛ و هنگامی که ملکوتی که بر جهان فرمان می‌راند و هدیه‌های مجهول و غیرعادلانهٔ سرنوشت را تقسیم می‌کند، هنوز برای بشر شناخته شده نیست؛ اما آشنا و نزدیک به اوست مانند پدری به کودکش؛ و هر عملِ روح تنها جامهٔ برازنده‌ای برای اوست؛ و نیز هستی و تقدیر، ماجرا و انجام، زندگی و ذات، مفاهیمی یکسان‌اند. زیرا آن پرسشی که آفرینندهٔ پاسخهای ساختاری حماسه می‌شود این است: زندگی چگونه می‌تواند ذات گردد؟ اگر کسی تاکنون با هومر همتراز نشده یا حتی به مقام او نزدیک نگشته است از آن‌روست که به سخن دقیق تنها آثار او حماسی‌اند. او، پیش از آن که پیشرفت ذهن انسان

در تاریخ اجازه دهد که پرسش مطرح شود، پاسخ را یافت.

اگر مشتاق باشیم، این خط سیر فکری می‌تواند ما را به طریقی در فهم راز جهان یونانی یاری دهد. جهانی که کمال آن برای ما باور نکردنی است و شکافی عظیم و عبور ناپذیر ما را از آن جدا می‌کند. یونانی فقط پاسخها را می‌دانست نه پرسشها را، فقط راه‌حل‌ها را می‌شناخت (اگر چه به صورت رمزی) نه معماها را، فقط فرمها را در می‌یافت نه آشفتگیها را. او دایرهٔ خلاق فرمها را در این سوی پارادوکس رسم کرد و هر چیز که در زمان پارادوکسی ما باید به ابتذال بینجامد او را به کمال راهبری می‌کرد.

هنگامی که سخن از یونانیان است، همیشه تاریخ فلسفه را با زیبایی‌شناسی، و روانشناسی را با متافیزیک در هم می‌آمیزیم و میان فرمهای یونانی و دوران خویش رابطه‌ای جعل می‌کنیم.[۱۶]

پیشتر گفته شد که لوکاچ، به پیروی از هگل، روش تاریخ‌گرایی را در قلمرو مقولات زیبایی‌شناسی به کار برد. او به منتقدان ادبی و یونان‌شناسان ایراد می‌گیرد که قیاس به نفس کرده می‌پرسند اگر خود آنها می‌خواستند *ایلیاد* و *ادیسه* را خلق کنند چه رنجی می‌کشیدند؟ آنها نمی‌دانند که ذهنیت یونانی در عصر حماسه متفاوت با ذهنیت آنان بوده است. ساخت اندیشهٔ یونانی عصر هومر مشابه ساخت اندیشهٔ انسان جدید اروپایی نبوده است. از این رو جهان یونانی با فهم ما بیگانه است.

همچنان که هردِر بینانگذار واقعی تاریخ گرایی می‌گوید: برای شناخت هر دوره یا قوم باید معیارهای خاص آن دوره یا آن قوم راکشف کرد. بر رویدادهای طبیعی اصل همسانی و یکنواختی حاکم است. مثلاً نتایج آزمایش در مورد یک پدیدهٔ طبیعی خاص باید در مسکو و واشنگتن یکی باشد. چون قوانین طبیعت تغییر ناپذیرند. اما همین که وارد قلمرو امور اجتماعی و سیاسی و تاریخی شویم، اصل همسانی و یکنواختی دیگر صادق نیست. باید نسبی بودن معیارهای فرهنگی را پذیرفت و وابستگی آنها را به زمان و مکان در نظر گرفت. برای شناخت جهان یونانی باید معیارهای خاص آن راکشف کرد. و این کاری است بس دشوار. بنابراین کار مورخ از

کار فیزیکدان به‌مراتب دشوارتر است و پژوهش در علوم انسانی بسیار مشکلتر از پژوهش در علوم طبیعی است. زیرا در علوم طبیعی پیشداوریهای قومی کمتر دخالت می‌کنند. اما در علوم انسانی راه بر پیشداوریهای قومی و شخصی باز است. در ارزیابی فرهنگها معیارهای مطلق وجود ندارد. آنچه در میان قومی یا در دوره‌ای فضیلت خوانده می‌شود، چه بسا در نظر قوم دیگر یا دوره‌ای دیگر رذیلت باشد.

لوکاچ می‌گوید حماسه به این پرسش که: زندگی چگونه می‌تواند ذات شود پاسخ می‌دهد. اما پرسش پس از پاسخ و وقتی مطرح شد که ذات از زندگی جدا شده بود. در این هنگام جهان همساز و بسامان عصر حماسی فرو پاشیده است؛ بنابراین عصر تراژدی آغاز می‌شود. تراژدی می‌کوشد تا به این پرسش که: ذات چگونه می‌تواند زنده شود؟ پاسخ دهد. ذات ناب در قهرمان تراژیک، که با آفرینش خود منِ خویش را می‌یابد و نیز در فرمی که سرنوشت پیدا می‌کند، حیات دوباره می‌یابد. زندگی عادی در برابر ذات ناب رنگ می‌بازد و به قلمرو نبودن رانده می‌شود.

اما قهرمان تراژیک شکست می‌خورد و ذات ناب که کاملاً از زندگی جدا شده است، واقعیت فراباش [= ترانساندان] می‌شود. اکنون عصر فلسفه آغاز می‌گردد.

فلسفه، سرنوشت تراژیک را به منزلهٔ بیرحمی و خودسری بی‌معنای امر تجربی، و شور قهرمان را به منزلهٔ دلبستگی او به امور دنیوی، و کمال او را به مثابهٔ محدودیت موجود ممکن‌الوجود تبیین می‌کند. پاسخ تراژدی به مسئلهٔ زندگی و ذات، دیگر طبیعی و بدیهی نمی‌نماید بلکه به منزلهٔ معجزه شناخته می‌شود.

لوکاچ می‌نویسد:

> قهرمان تراژیک جای انسان زندهٔ هومر را می‌گیرد، او را تبیین می‌کند و تغییر شکل می‌دهد. زیرا دقیقاً او مشعل تقریباً خاموش را از دست انسان هومری گرفته و آن‌را دوباره برافروخته است. انسان نوافلاطونی، یعنی انسان فرزانه، با قوهٔ شناخت فعال‌خود وبینش ذات‌آفرین خویش، نه‌تنها نقاب از چهرهٔ قهرمان تراژیک برمی‌گیرد، بلکه تاریکی مخاطره‌آمیزی راکه او مغلوب کرده بود، روشن می‌کند. انسان فرزانهٔ افلاطون با فراتر رفتن از قهرمان تراژیک، او را تغییر

شکل می‌دهد. این انسان فرزانه آخرین نوع انسان وجهان او آخرین ساخت زندگیِ سرمشقی۱۷ بود که روح یونانی آفرید۱۸.

بنابراین چیزی به نام زیبایی‌شناسی یونانی وجود ندارد. زیرا متافیزیک بر هر امر زیبایی‌شناختی پیشی گرفته بود. در یونان میان تاریخ و فلسفهٔ تاریخ نیز تفاوتی نیست. چون یونانیان در خود تاریخ و از میان همهٔ مراحل آن سیر کردند. مراحلی که به طور از پیشی بر فرمهای بزرگ حماسه و تراژدی و فلسفه منطبق بود. تاریخ و هنر آنان زیبایی‌شناسی متافیزیکی ـ تکوینی، و پیشرفت فرهنگی آنان فلسفهٔ تاریخ بود.

البته آنچه لوکاچ دربارهٔ عصر حماسه می‌گوید توصیف آنچه واقعاً در عصر هومر وجود داشته است نیست، بلکه تیپ ایده‌آل ـ به آن معنایی که در جامعه‌شناسی ماکس وبر به کار می‌رود ـ از عصر حماسه است. اما در سخنان لوکاچ چیزی بیش از این وجود دارد. سخنان او سراسر مدح و ستایش عصر حماسه است. لوکاچ خود معترف است که به هنگام نوشتن *«تئوری رمان»* و *«تاریخ و آگاهی طبقاتی»* تحت تأثیر ژرژسورل فیلسوف فرانسوی بوده است. ژرژ سورل هم مارکسیست بود هم فاشیست. حتی در حزب فاشیست ایتالیا فراکسیون سورلی بود. سورل مانند هر رمانتیکی (چه مارکسیست و چه مرتجع فاشیست) عاطفه و احساس را از خرد، شعر و اسطوره را از علم، شهود را از تحلیل عقلی، دوران گذشته را از دوران کنونی، جامعهٔ ابتدایی را از جامعهٔ مدرن، بدوی گرایی را از مدرنیسم، و قبیله گروی را از جهان گروی برتر می‌دانست. لوکاچ نیز عصر اساطیر را می‌ستاید و عصر فلسفه و علم را تحقیر می‌کند. او همچون مارکس معتقد است که چون علم از جهان افسون زدایی کرده، انسان با خود و با جهان بیگانه شده است. شاید لوکاچ انتظار داشته است که با پیروزی مارکسیسم و استقرار کمونیسم، عصر حماسه باز گردد و از خود بیگانگی رفع شود. شاید او مارکس را هومر عصر جدید می‌دانسته است با این تفاوت که هومر پاسخ را پیش از طرح پرسش (زندگی چگونه می‌تواند ذات شود) ارائه داد؛ اما مارکس پاسخ را پس از طرح پرسش. نکتهٔ بسیار مهمی که باید در اینجا گفت این است که بهشت سیاسی از دست رفته برای هگل و نیز الگوی مارکس برای ساختن جامعهٔ کمونیستی همین جامعهٔ یونانی عصر اساطیر است[۱۹].

لوکاچ در فصل یکم کتاب *«تئوری رمان»* سیر فرهنگ غرب را از سپیده دم آن در یونان تا عصر نو دنبال می‌کند و تطور آن را باز می‌نماید. از این رو فصل یکم کتاب بسیار فشرده و فهم آن دشوار است. به اعتقاد او پس از آن که فلسفهٔ یونانی پا به عرصهٔ وجود گذاشت، فروپاشی جهان همساز و بسامان یونانی تسریع شد. سپس شخصیتهای اساطیری یونانی، با فرهنگ خاور نزدیک آمیخته شدند؛ و از این طریق زیبایی‌شناسی یونانی مجدداً به متافیزیک و دولتشهر یونانی به کلیسا مبدل شد. و بدین ترتیب در قرون وسطی دوباره جهانی بسامان و همساز، اما از گونه‌ای دیگر، ایجاد گردید.

همچنان که گفته شد، لوکاچ بر اثر پیروی از روش تاریخ گرایی هگل مانند او به این نتیجه رسید که تنها آثار هومر یعنی *ایلیاد* و *ادیسه* آثار حماسی‌اند. شاید در اینجا بی‌مورد نباشد که بدانیم هگل، بر اساس فلسفهٔ زیبایی‌شناسی خویش، دربارهٔ *شاهنامهٔ فردوسی*[۲۰] به چه نظری دست می‌یابد. این نظر بیش از یک‌صد و شصت سال پیش اظهار شده است. هگل می‌گوید:

> شعر فارسی در دورهٔ تمدن جدید ایران، یعنی زمانی که اسلام زبان فارسی و قوم ایرانی را دگرگون کرده بود، به شکوفه نشست. اما درست در آغاز این زیباترین دورهٔ شکوفایی شعر فارسی، با شعر حماسی روبه‌رو می‌شویم که لااقل در موضوع خود، ما را به گذشته‌های دور، به زمان اساطیر و افسانه‌ها می‌برد و از اعصار قهرمانی تا آخرین روزهای ساسانیان سخن می‌گوید. این اثر جامع که از *باستان‌نامه* گرفته شده اثر فردوسی باغبان‌زادهٔ طوسی است[۲۱]. اما نمی‌توان اشعار شاهنامه را حماسی به معنای اخص دانست. زیرا در مرکز آنها عملی فردی که خود محصور باشد[۲۲] وجود ندارد. در شاهنامه با سیر قرون، هیچ آداب و رسوم ثابت [و مشخصی] چه از لحاظ زمانی و چه از لحاظ مکانی باز نموده نمی‌شود؛ به ویژه کهنترین شخصیتهای اساطیری و سنتهای آشفته و در هم ریخته، در جهانی خیالی [سایه‌وار] به نوسان در می‌آیند.

شخصیتهای اساطیری چنان مبهم بیان شده‌اند که اغلب نمی‌دانیم که آیا با افراد روبه‌رو هستیم یا با کل طوایف. ولی از سوی دیگر شخصیتهای تاریخی واقعی نیز ظاهر می‌شوند. فردوسی به عنوان یک شاعر مسلمان، آزادی بیشتری در بررسی و گزینش منابع داشته و دقیقاً همین آزادی سبب شده است تصاویری که از افراد می‌آفریند انسجام و استحکام قهرمانان افسانه‌های عربی را نداشته باشد. و چون میان شاعر و جهان ناپدید شدهٔ حماسه‌ها، زمانی بسیار دراز سپری شده، آن هوای تازه‌ای که وجود آن برای زندگی بی‌واسطهٔ حماسهٔ ملی ضرورت مطلق دارد، در شاهنامه وجود ندارد[۲۳].

شاید منظور هگل این باشد که مثلاً رستم قهرمان اصلی شاهنامه در خلاء قرار دارد. زیرا از نوع اعتقادات او، خدا یا خدایانی که می‌پرستیده و مناسکی که انجام می‌داده و قربانیهایی که می‌کرده است سخنی در میان نیست؛ و اگر هم باشد بسیار اندک و تحریف شده است. یونان‌شناسان از طریق مطالعهٔ دقیق *ایلیاد* و *ادیسه*ساخت اندیشهٔ یونانی و به ویژه ساخت اندیشهٔ اسطوره‌ای و اعتقادات دینی و مناسک یونانی را باز آفرینی می‌کنند. چون همهٔ جنبه‌های زندگی یونانی در سپیده دم تاریخ در *ایلیاد* و *ادیسه* انعکاس یافته‌اند. اما ساخت اندیشهٔ ایرانی در سپیده دم تاریخ در شاهنامه دقیقاً منعکس نشده است. اگر در اینجا تفاوت ساخت اندیشهٔ قوم ایرانی با قوم یونانی یعنی تفاوت ساخت اندیشهٔ فردوسی با هومر را کنار بگذاریم می‌توان گفت که شاهنامه در زمانی سروده شد که یکتا پرستی حاکم شده و شرک از میان رفته بود و حتی فلسفهٔ یونانی نیز به ایران راه یافته بود. بنابراین نگاه فردوسی به جهان دیگر نمی‌توانست مانند نگاه هومر باشد، و حال و هوای شاهنامه مانند *ایلیاد* و *ادیسه* نیست.

پی‌نویسها

1- Heidelberg 2- Baden 3-Wilhelm Windelband (1848-1915)

4- H. Rickert (1863-1936) 5- Wilhelm Dilthey (1833-1911)

6- Verstehende Sociologie 7- Marburg 8- Herman Cohen (1824-1918)

9- Paul Natorp (1854-1924) 10- apriori

۱۱ـ ایده به معنی فرم ناب است.

12- Essence 13- Problematic

14- Georg Lukacs: Die Theorie des Romans (Luchterhand 1971) S.114

و مشخصات ترجمهٔ انگلیسی آن:

Georg Lukacs:The Theory of the Novel (tr. by A.Bostock,Merlin Press London 1971)P. 128

برای آگاهی بیشتر دربارهٔ لوکاچ و نظرات او رجوع کنید به مقالات نگارنده: ***لوکاچ و مدرنیسم*** (مجلهٔ ***گردون*** سال یکم، شمارهٔ هشتم و نهم ۲۹ اسفند ۱۳۶۹) ***مبانی فلسفی نظرات لوکاچ*** (مجلهٔ ***گردون*** سال یکم، شمارهٔ دهم و یازدهم، اول اردیبهشت ۱۳۷۰) ***لوکاچ در کوه جادو*** مجلهٔ ***گردون*** سال یکم، شمارهٔ دوازدهم ۱۵ اردیبهشت ۱۳۷۰

15- AndreiBolkonsky

۱۶ـ ***«تئوری رمان»*** متن آلمانی صص ۲۱ ـ ۲۳، ترجمهٔ انگلیسی صص ۲۹ ـ ۳۱.

17- Paradigmatic

۱۸ـ ***«تئوری رمان»*** متن آلمانی صفحهٔ ۲۸، ترجمه انگلیسی صفحهٔ ۳۶

۱۹ـ بینش مارکس بیشتر اسطوره‌ای ـ شعری است تا علمی. او حماسه‌ای سروده است که قهرمانش پرولتاریاست. اخیراً لئوناردوسل با استفاده از جلد دوم شاهکار فلسفی ارنست کاسیرر: ***فلسفهٔ فرمهای سمبلیک : اندیشهٔ اسطوره‌ای***، ساخت اسطوره‌ای اندیشهٔ علمی کارل مارکس را به دقت مطالعه کرده است:

Leonard F. Wessel: Promethus Bound: The Mythic Structure of karl Marx's Scientific Thinking (Louisiana State university press 1984).