لوکاچ و نظریهٔ رمان

هاله لاجوردی

گئورگ لوکاچ متفکر و فیلسوف مجاری بیش‌تر از آن جهت اشتهار دارد که بسیاری او را بنیانگزار مارکسیسم غربی می‌دانند. کتاب او تاریخ و آگاهی طبقاتی، که در سال ۱۹۲۲ نگاشته شد، به یکی از مهم‌ترین کتاب‌های فلسفی مارکسیسم بدل شد؛ زیرا در این کتاب لوکاچ بدون آن‌که دست‌نوشته‌های پاریسی ۱۸۴۴ مارکس را خوانده باشد، تفسیری از مارکس و رابطهٔ او با هگل به‌دست داد که بنیان مکتب مارکسیسم **هگلی** را فراهم ساخت. بعد از کشف کتاب مارکس بود که حلقهٔ مفقودهٔ میان تفکر مارکس و هگل بر همگان آشکار شد و تاثیر ماتریالیسم **فوئرباخ** بر تفکر مارکس، که نزد نسل قبلی مارکسیست‌ها بسیار شاخص و برجسته بود، کم‌رنگ‌تر گردید.

تاثیر لوکاچ بر مکتب فرانکفورت و نظریه‌پردازان این مکتب، **ماکس هورک‌هایمر، تئودور آدورنو، هربرت مارکوزه** و دیگران کاملاً شناخته شده است و خود آن‌ها نیز به این امر معترف بوده‌اند. مارکسیسمِ **لوسین گلدمن** نیز بدون آثار اولیهٔ لوکاچ و بدون کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی نمی‌توانست به‌وجود آید.

اما لوکاچ پیش از آن‌که به مارکسیسم گرایش پیدا کند، در آلمان و به‌ویژه در میان روشنفکران، صاحب‌نظران و فیلسوفانِ هایدلبرگ، فرد ناشناخته‌ای نبود. وی در این دوره جزو حلقهٔ ماکس وبر بود و در جلسات مشهور یکشنبهٔ او، که هر هفته برگزار می‌شد و فیلسوفان و شاعران و ادیبان برجستهٔ آلمانی در آن شرکت می‌کردند، یکی از افراد شاخص و برجسته به‌شمار می‌رفت. در همین حال لوکاچ شاگرد **زیمل** و تاثیر گرفته از **دیلتای** نیز بود و بعدها پس از اُفت و خیزهای فراوان که عمده‌ترین آن‌ها گرایش به مارکسیسم دگماتیک رسمی شوروی بود، خود متذکر گردید که از این که شاگرد زیمل و مکتب دیلتای و تاثیر پذیرفته از ماکس وبر بوده است نه تنها احساس تاءسف نمی‌کند، بلکه خشنود نیز هست (رجوع کنید به مقدمهٔ سال ۱۹۶۲ که لوکاچ به کتاب نظریهٔ رمان (۱۹۷۸) افزود، صص ۱۶ ـ ۱۵). اما پیش از آن‌که لوکاچ کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی را بنویسد، دو کتاب مهم نگاشته بود که یکی کتاب روح و اشکال بود که در سال ۱۹۱۰ در مجارستان و در سال ۱۹۱۱ در آلمان چاپ شد و دیگری کتاب نظریهٔ رمان بود که در سال ۱۹۲۰ در آلمان چاپ شد. لوکاچ در کتاب نظریهٔ رمان مباحثی را مطرح کرد که قبل از آن، آن‌ها را در حلقهٔ ماکس وبر مطرح کرده و سخت مورد توجه قرار گرفته بود. خود لوکاچ نیز به موفقیت کتاب اشاره می‌کند و آن را اتفاقی نمی‌داند و می‌افزاید که توماس مان و **ماکس وبر** جزو کسانی بودند که آن را خواندند و تاییدش کردند (همان‌جا، ص ۱۵)؛ اما پیش از آن‌که به گزارشی از مطالب این کتاب بپردازم بهتر است مبنای فلسفی ـ اجتماعی این کتاب و کتاب قبلی لوکاچ یعنی روح و اشکال را از زبان خود لوکاچ نقل کنم. لوکاچ در مقدمه این کتاب به تاثیر مهمی، که کی‌یرکه‌گارد بر نویسنده نظریهٔ رمان بر جای نهاده است، اشاره می‌کند و سپس سعی می‌کند که نقش محوری **کی‌یر که گارد** و نسبت او با آرای **فیشته** و هگل و مارکس را که در این دوره شیوع داشت، روشن سازد و در همین متن است که می‌نویسد: "مبنای فلسفی ـ اجتماعی چنان نظریه‌هایی... بینش ضد سرمایه‌داری رمانتیک[1] نام داشت" (همان‌جا، ص ۱۹). بنابراین بهتر است قبل از پرداختن به جزئیات این کتاب شرحی از بینش ضد سرمایه‌داری رمانتیک را به‌دست دهم؛ بینشی که این کتاب در سایهٔ آن نگارش یافته بود.

میشل لووی یکی از شارحان آثار لوکاچ در مقاله‌ای به نام نافتا و ستمبرینی؟ لوکاچ و ضد سرمایه‌داری رمانتیک[2] کوشیده است تا این امر را روشن سازد. او می‌نویسد "لوکاچ شاید نخستین نویسنده‌ای است که از مفهوم ضد سرمایه‌داری رمانتیک استفاده کرده است" (لووی ۱۹۸۷، ص ۱۷). لووی بر آن است که لوکاچ هیچ‌گاه تعریف دقیقی از این مفهوم به‌دست نداده است؛ اما می‌گوید که لوکاچ بیش از آن‌که رمانتیسم را مقدمه‌ای زیبایی‌شناختی یا ادبی بداند، آن را عنصر فرهنگی گسترده‌ای می‌پنداشت که حضورش در سیاست، فلسفه، جامعه‌شناسی، اقتصاد سیاسی، دین، هنر و ادبیات به چشم می‌خورد. نقد رمانتیک از تمدن بورژوایی مبتنی بر ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی ماقبل سرمایه‌داری است. لووی بر آن است که خصلت ضدسرمایه‌داری رمانتیک یکی از شاخه‌های اصلی تفکر در ایام مدرن و یکی از جهان‌بینی‌های فوق‌العاده بانفوذ در فرهنگ اروپایی بعد از قرن هفدهم است، و در زمان آغاز کارهای فکری لوکاچ، یعنی در اوایل قرن ۲۰، جهان‌بینی مسلط در زندگی فکری آلمانی و اروپای مرکزی بوده است. تیتر مقالهٔ لووی بی‌جهت انتخاب نشده است. **نافتا و ستمبرینی** دو تن از شخصیت‌های کتاب کوه جادو نوشته **توماس مان** هستند و لووی با استقراض این دو نام در واقع در صدد برجسته ساختن مسائل فکری‌ای است که این دو تن نمایندهٔ آن بودند. نافتا و سمبترینی نمایندهٔ دو نوع طرز تفکر کاملاً متضاد هستند که قهرمان کتاب یعنی **هانس کاستورپ** تحت‌تاثیر آنان قرار می‌گیرد.

نافتا یک یسوعی یهودی‌الاصل و دشمن لیبرالیسم انسان‌دوستانهٔ ستمبرینی است[3]. نافتا در عین حال انقلابی و ارتجاعی است. لووی برخی از نوشته‌ها و مفاهیم وبری را در شیوع این بینش در آلمان اوایل قرن ۲۰ بی‌تاثیر نمی‌داند و به عنوان مثال به مفهوم افسون‌زدایی از جهان[4] اشاره می‌کند. منظور از این مفهوم آن است که احساسات و عواطف را محاسبهٔ عقلانی سود و زیان از میان برده است و جهان یک‌سره به دست عقل ابزاری سپرده شده است. بنابراین از نظر لووی شیوع بینش ضد سرمایه‌داری رمانتیک و جذابیت عرفان و مذهب در آن زمان نوعی عصیان بر ضد همین افسون‌زدایی بود. عصیانی که تلاش می‌کرد تا ارزش‌های کیفی را که دنیای مکانیکی بورژوایی آن را به کناری زده است، احیا کند.

اعضای هیئت ماکس وبر به‌شدت دلبستهٔ ادبیات و تفکر دینی روسیه بودند؛ زیرا که گمان می‌کردند دوری روسیه از روح عقلانی شدهٔ سرمایه‌داری غربی به آن سرزمین وجههٔ منحصر به فردی بخشیده است که این وجهه را می‌توان در آثار **داستایفسکی** یافت.

لازم به یادآوری است که کتاب نظریهٔ رمان در واقع بنا بود مقدمه‌ای باشد بر کتابی که لوکاچ قصد داشت در مورد آثار داستایفسکی بنویسد و در آن مبنای جدیدی برای اخلاق و زیبایی‌شناسی پی‌ریزی کند؛ اما این بخش از کتاب هرگز نوشته نشد، هر چند لوکاچ در ادوار مختلف زندگی خویش با نگاه‌هایی متفاوت دربارهٔ داستایفسکی مطالبی به نگارش درآورد.

لووی علاوه بر لوکاچ، **ارنست بلوخ** و مکتب فرانکفورت را نیز متاثر از همین بینش می‌داند و معتقد است که این بینش کلید مهم آثار اولیهٔ لوکاچ و همچنین گذار او به نوعی از مارکسیسم است که به شدت با مارکسیسم ماتریالیستی ارتدوکس انترناسیونال دوم تفاوت داشت. از نظر او لوکاچ در یوتوپیای رمانتیک خویش در پی تلفیق "فرهنگ" و "گماین شافت" (اجتماع)، "دین" و "سوسیالیسم" بود تا به عنوان جامعه‌ای معنوی جایگزین جامعه بورژوایی گردید.

لووی پس از اشاره به کتابی ـ که بنا بود لوکاچ در سال ۱۹۰۷ دربارهٔ رمانتیسم بنویسد اما آن را ننوشت ـ به مقالهٔ وی به نام "فلسفهٔ رمانتیک زندگی"، که در کتاب روح و اشکال چاپ شده است، اشاره می‌کند. در این مقاله لوکاچ رمانتیسم را به دلایل گوناگون به باد انتقاد می‌گیرد و از جمله به این نکته اشاره می‌کند که رمانتیک‌ها درصدد پدید آوردن دنیایی ارگانیک، وحدت یافته، شعری و معنوی بودند تا آن را به جای واقعیت بنشانند، که از نظر لوکاچ تلاشی نابسنده و ناکافی بود.

لووی سپس به کتاب نظریهٔ رمان می‌پردازد و معتقد است که این کتاب "سراسر با نوستالژیای رمانتیک برای دوران متبرکِ گذشته، آمیخته است" (همان‌جا، ص ۱۹). از نظر لوکاچ یونان دوران هومر و قرون وسطای دوران **جیوتو**[5] و دانته نمونه‌های آن دوران متبرک هستند؛ اما لوکاچ برخلاف رمانتیک‌ها بر آن است که احیای چنین دورانی نه ممکن است نه خواستنی؛ زیرا که "در دنیای بسته ما نمی‌توانیم نفس بکشیم، ما خلاقیت روح را کشف کرده‌ایم". (همان‌جا به نقل از لوکاچ، ص ۲۰).

لوکاچ برخلاف رمانتیک‌ها که در یوتوپیای احیای گذشته بودند، در آرزوی تحقق یوتوپیای آینده است، یوتوپیایی که سرمایه‌داری را پشت سر نهد و به سوی دوران جدیدی از تاریخ جهانی، به ورای جامعهٔ بورژوایی و تمدن سرمایه‌داری ـ صنعتی یا دوران "گناهکاری مطلق" حرکت کند. لوکاچ در کتاب روح و اشکال بر آن است که **تولستوی** و داستایفسکی، **هومر** یا **دانته** جدیدی هستند که نشانه‌هایی از این جهان را به دست داده‌اند. لووی در ادامهٔ مقالهٔ خود به کشف عنصر ضد سرمایه‌داری رمانتیک در تاریخ و آگاهی طبقاتی همت می‌گمارد و به رابطهٔ لوکاچ با داستایفسکی می‌پردازد و به عقل‌گرایی جزمی دوران میانی لوکاچ، که جلوهٔ بارز آن کتاب "تاریخ عقل"[6] است، اشاره می‌کند. کتابی که لوکاچ در آن با حمله به کی‌یرکه گارد، دیلتای، زیمل و وبر،یعنی قهرمانان فکری دوران اولیه خویش، از نوعی روشنگری جزمی دفاع می‌کند. لوویی در مورد تناقض‌های فکری لوکاچ که از یک‌سو نشاءت گرفته از ضد سرمایه‌داری رمانتیک و از سوی دیگر ناشی از عقل‌گرایی جزمی است،

می‌نویسد که این جریان متضاد و رنج‌آلوده نشان می‌دهد که چگونه لوکاچ همچون هانس کاستورپ قهرمان رمان محبوب خویش میان دو قطب در نوسان است:

"ستمبرینی مارکسیست" یا "ناقنای انقلابی". "او هرگز از طریق سنتزی دیالکتیکی بر تناقض‌های جهان‌بینی خود فائق نیامد". (همان‌جا، ص ۳۱)

آنچه من با استفاده از لووی می‌خواستم بر آن تاکید کنم فضا یا حتا می‌توان گفت جهان‌بینی رمانتیکی بود که کتاب نظریهٔ رمان در متن آن به نگارش درآمد. اکنون با توجه به این امر به شرح این کتاب می‌پردازم و سعی می‌کنم تا آنجا که بتوانم گزارشی از آن ارائه دهم.

لوکاچ در مقدمهٔ کتاب اشاره می‌کند که پیشینهٔ **کانتی** خود را رها ساخته و در نگارش کتاب نظریهٔ رمان به آرای هگل روی آورده است: "تا آن‌جا که من می‌دانم نظریهٔ رمان نخستین اثر متعلق به "علوم فکری" است که در آن یافته‌های فلسفهٔ هگل به شکلی مشخص بر مسائل زیبایی‌شناختی انطباق یافته است" (لوکاچ ۱۹۷۸، ص ۱۵). برای تصریح این نکته لازم می‌دانم که به سه مفهومی که از نظر لوکاچ در آن دوره از زندگی فکری خویش و به‌ویژه هنگام نوشتن روح و اشکال و نظریهٔ رمان اهمیت داشت بپردازم: "زندگی"، "روح" و "شکل". او زندگی را چنین تعریف می‌کند: "زندگی مجموعهٔ آشفته و بی‌سامانی از نور و تاریکی است. در زندگی هیچ چیز کاملاً به انجام نمی‌رسد، هیچ چیز به تمامی پایان نمی‌یابد و همواره صداهای گیج‌کننده با هم‌سرایی آواهایی، که پیش‌تر شنیده شده‌اند، درهم می‌آمیزند. همه چیز سیال است، چیزها با یکدیگر آمیخته می‌شوند و مخلوطِ حاصل، مهار نشده و خالص است. همه چیز نابود می‌شود و هیچ چیز دیگر به حیات واقعی نمی‌رسد و شکوفا نمی‌گردد. زیستن یعنی زیستن چیزی تا به آخر، اما معنی زندگی آن است که هیچ چیز به تمامی و کاملاً تا به آخر زیسته نمی‌شود. از میان تمامی هستی‌های متصور، زندگی (واقعی) غیرواقعی‌ترین و ناپایدارترین آن‌ها است". (لوکاچ ۱۳۷۷) "شکل" همان انسجامی است که زندگی در جریان بلاوقفهٔ خود به خود می‌گیرد و به این‌ترتیب دارای معنا می‌شود که مهم‌ترین مثال آن کار هنری است (هر چند به تبعیت از زیمل نهادها، ساختمان‌ها و... را نیز می‌توان نوعی شکل دانست که با انسجام بخشیدن به جریان بلاوقفهٔ زندگی بدان معنا می‌دهد) و "روح" عبارت از آن وجود اصیلی است که این شکل را بر زندگی تحمیل می‌کند. از نظر لوکاچ هنرمند و مقاله نویس همان ارواحی هستند که بدین کار دست می‌زنند؛ اما همان‌طور که از نقل قول لوکاچ برمی‌آید، هیچ روحی قادر نیست با مبانجی‌گری خود انسجامی ابدی میان زندگی و شکل برقرار سازد؛ بنابراین آشوبی که لوکاچ از آن سخن می‌گوید به رغم تلاش‌های روح برای آفریدن فرهنگ ادامه پیدا می‌کند. زمانی که لوکاچ می‌گوید که از کانت به هگل گذر کرده است، در واقع می‌خواهد زمینهٔ تاریخی شکاف میان شکل و زندگی را بیابد و دستمایهٔ او در این جستجو شکلِ رمان[۷] است و به همین سبب است که وی دیدگاه زیبایی‌شناختی هگل را برمی‌گزیند که بر مبنای آن حقیقت هنر عبارتست از تجلی آرای تاریخی عینی. وی می‌نویسد: "مسائل شکلِ رمان در این‌جا اینهٔ جهانی هستند که بند از بند آن گسیخته است". (لوکاچ ۱۹۷۸، ص ۱۷) و با در جایی با توجه به گفتهٔ **فیشته** می‌نویسد: "رمان حماسهٔ دوران گناهکاری مطلق است" (همان‌جا، ص ۱۵۲). لوکاچ که اکنون مسئله نوکانتی رابطهٔ میان جریان بی‌وقفهٔ زندگی و اشکال بی‌زمان را رها کرده است، درصدد کشف رابطهٔ میان اشکال هنری و جریان زندگی برمی‌آید و به تبعیت از هگل برای روشن کردن این امر به تاریخ روی می‌آورد. لوکاچ در این کتاب به شیوه‌ای ضمنی و غیردقیق تاریخ غرب را به چهار مرحله تقسیم می‌کند:

۱) دوران حماسهٔ هومری
۲) دوران گذار از حماسه به رمان
۳) دوران رمان
۴) دوران مابعد رمان

لوکاچ با نثری تغزلی و غنایی دوران هومر را چنین توصیف می‌کند: "خرسند آن اعصاری که آسمان پرستاره نقشه تمامی راه‌های ممکن بود ـ اعصاری که راه‌هایش را انوار ستارگان روشن کرده بودند، هر چیزی در چنان اعصاری، تازه اما آشناست. پر از ماجرا اما همچنان از آنِ خود، جهان فراخ بود اما در عین حال به خانه می‌مانست، زیرا آتشی که در روح شعله می‌کشید از همان سرشت گوهرین ستارگان بود؛ جهان و نفس، نور و آتش به شدت از هم متمایز بودند، اما با این همه هرگز با یکدیگر غریبه و بیگانه نبودند؛ زیرا آتش روحِ همهٔ نورها بود و همهٔ آتش‌ها، خود، در نور پوشانده بودند؛ بنابراین هر کنش روح در دوگانگی خود با معنا و کامل بود: کامل در معنا ـ در حس ـ و کامل برای حس‌ها، کامل زیرا که روح در خود آرمیده بود؛ حتا زمانی که دست به کُنش می‌زد، کامل زیرا که کنشِ آن خود را از آن جدا می‌کرد و از آن جا که به خود مبدل می‌شد، مرکز خود را می‌یافت و دایره‌ای بسته گرداگرد خود می‌کشید". (همان‌جا، ص ۲۹).

لوکاچ این پاراگراف را با این گفتهٔ نوالیس به پایان می‌برد که "فلسفه... غم دوری از خانه است" (همان‌جا، ص ۲۹). منظور لوکاچ آن است که فرهنگ‌هایی کامل که انسجام حقیقی داشته باشند، نمی‌دانند فلسفه چیست و فلسفه ندارند. فلسفه نشان شکستن آن تمامیت و کلیت و فروافتادن به گسست و حتا پستی است. وی همچون **نیچه** عصر کامل را عصر ماقبل **سقراط و افلاتون** می‌داند و به همین سبب میان دوران تراژدی نویسان بزرگ یونان و دوران اولیهٔ هومر تفاوت قائل می‌شود. نگارش حماسهٔ بزرگ به کلیت خارجی زندگی شکل می‌بخشد و نگارش دراما به کلیت درونی جوهر. منظور لوکاچ از این تقابل آن است که حماسه فی‌نفسه روایتی کامل و بامعناست و در آن تنشی، میان آن چه هست و آن چه باید باشد، وجود ندارد؛ در حالی که دراما نشان دهندهٔ دوره‌ای است که روابط آدمیان در آن معضله‌دار شده است. کلمات خود لوکاچ را نقل می‌کنم: "آثار حماسه بزرگ به کلیت برونی زندگی شکل می‌بخشند و دراما به کلیت درونی جوهر. به همین سبب است که هنگامی که جوهر کلیت خود را، که از حیث خودانگیختگی کامل و از حیث حسی حاضر است، از دست بدهد؛ دراما به‌رغم این می‌تواند در سرشت پیشین صوری خود جهانی را بیابد که شاید پروبلماتیک باشد؛ اما هنوز فراگیر و در خود فروبسته است" (همان‌جا، ص ۴۶). هر چند لوکاچ معضله‌دار بودن را خاص قهرمان رمان می‌داند، اما در این‌جا آن را به دنیای دراما نیز نسبت می‌دهد. به گمان من تفاوتی، که لوکاچ به طور کلی میان دراما و حماسهٔ بزرگ، که متشکل از شعر حماسی و رمان است، می‌گذارد بیش‌تر ناشی از تفاوتی است که میان جوهر و زندگی قائل است. وی در این مورد می‌نویسد "مفهوم جوهر صرفاً از آن حیث که مطرح می‌شود به دنیای استعلایی[۸] رهنمون می‌شود و سپس در این امر استعلایی به جوهری جدید و والاتر تبلور می‌یابد که از طریق شکل خود مبین جوهری است که باید باشد، جوهری که از آن جا که از شکل زاییده شده است از هر محتوای مفروضی که صرفاً وجود دارد مستقل باقی می‌ماند؛ اما از سوی دیگر مفهوم زندگی به چنان استعلایی، که به عنوان ابژه درک شود و در حال سکون نگه داشته شود، نیازی ندارد. (همان‌جا، ص ۴۷).

از این گفته می‌توان چنین نتیجه گرفت که از آن جا که دراما به دنیای جوهر تعلق دارد، در هر لحظهٔ زمانی می‌تواند محتوایی جدید به خود بگیرد؛ به همین سبب ما شاهد افول دراما در عصر جدید نیستیم، اما از آن‌جا که حماسه مربوط به زندگی است می‌تواند با دگرگونی تاریخی، شکل جدید یعنی شکل رمان به خود بگیرد.

به طور کلی گفته‌های لوکاچ در مورد دنیای هومری را می‌توان در چهار نکته خلاصه کرد؛ نکاتی که شاید لوکاچ آن را مثل تمامی هم‌دوره‌های خود از **فردیناند تونیس** وام گرفته است، اما با واژگان ایده‌آلیسم آلمانی توصیفش کرده است:

۱) دنیای هومری دنیای همگنی است که در آن تمایزی میان امر استعلایی و امر درون‌ماندگار[۹] وجود ندارد: "این جهان، جهانی است که در آن امر تجربی و امر درون‌ماندگار به گونه‌ای جدانا‌کردنی، امر استعلایی و امر درون‌ماندگار را در خود ترکیب کرده است." (همان‌جا، ص ۴۹)

۲) دنیای هومری دنیایی است که در آن تغییر تاریخی وجود ندارد. در شیوهٔ روایی ایلیاد "نه آغازی وجود دارد نه پایانی" (همان‌جا، ص ۵۵) و دیگر این که هم در دراما و هم در حماسه یا گذشته وجود ندارد یا مطلقاً حاضر است؛ زیرا که این اشکال ـ منظور شکل حماسه و شکل دراما است ـ از گذر زمان چیزی نمی‌دانند. آن‌ها تفاوت کیفی میان تجربهٔ گذشته و حال را برنمی‌تابند." (همان‌جا، ص ۱۲۶)

در جایی که یونانیان دورهٔ هومر فقط پاسخ‌ها را می‌دانستند و از پرسش‌ها خبری نداشتند، جانشینان آنان (مثلاً سقراط) پرسش‌های ژرفی مطرح ساختند که تنها در آینده می‌شد جواب آن‌ها را داد. بنابراین زمان حال نیازمند زمان آینده است تا کامل شود؛ اما آینده از نظر لوکاچ ـ لوکاچی که متأثر از رمانتیک‌هاست ـ آینده‌ای تباه است و زمان نشانگر همین تباهی است. لوکاچ بعدها زمانمند بودن زمان را یکی از اجزای ماهوی آن دانست؛ زمانی که، خود، راوی قهرمان تباه و جهان تباه است.

۳) یونانیان دوران هومر از فردیت واقعی اطلاع واقعی نداشتند. قهرمانان حماسه مبین تمامی آدمیان هستند و "من" حماسه به قول لوکاچ چیزی تجربی (ایمپریک)[۱۰]* است. به عبارت دیگر "من" یا سوژه به شیوه‌ای بلاواسطه و تحقق یافته زندگی می‌کند. از نظر لوکاچ زمانی که سوژه و انسان فعال و سلطه‌گر شوند، حماسه از دست می‌رود: "کنش شکل‌بخش و ساخت‌دهنده و محدودکنندهٔ سوژه و سلطهٔ حاکمانهٔ او بر اپژه‌های آفریده شده، عبارت است از تعزل و غنای آن اشکال اسطوره‌ای که فاقد کلیت هستند." (همان‌جا، ص ۵۱).

۴) حماسه نمایانگر دنیای است که در آن آدمی با طبیعت یکی است. شکاف یا معنایی میان امر اجتماعی، امر تاریخی و امر طبیعی وجود ندارد؛ بنابراین کلیت حماسه را باید برحسب مضامین ارگانیک فهمید. اجتماعی که بنیان حماسه را تشکیل می‌دهد، اجتماعی ارگانیک است ـ و بنابراین این اجتماع به طور ذاتی با معناست ـ این اجتماع نوعی کلیت مشخص[۱۱] است." (همان‌جا، ص ۶۷).

تصویری که لوکاچ از دوران هومر به دست می‌دهد، نوعی اصول راهنما است تا لوکاچ بتواند در پرتو آن جریان زوال و تباهی بعدی را بسنجد، تباهی‌ای که رمان شکل ادبی مناسب آن است. این چهار مشخصه‌ای که ذکر کردم بیانگر دنیای هومری و شکل ادبی مناسب آن یعنی شعر حماسی هستند؛ اما پیش از آن که لوکاچ به توصیف شکل رمان بپردازد، در پایان فصل حماسه و رمان اشاره‌ای به دانته می‌کند و می‌نویسد "دانته... نشانگر گذار تاریخی ـ فلسفی از حماسه ناب به رمان است. نزد دانته هنوز بی فاصله‌گی درون‌ماندگار کامل و تمامیت اسطوره واقعی به چشم می‌خورد؛ اما چهره‌های آثار او افرادا هستند که به شکل آگاهانه و فعالانه خود را در تقابل با واقعیتی می‌نهند که بر روی آنان فروبسته می‌شوند. افرادی که از طریق این تقابل به شخصیت‌های واقعی بدل می‌گردند" (همان‌جا، ص ۶۸).

از نظر لوکاچ کمدی الهی دانته مبین دورهٔ گذار است، زیرا دینی که دانته از آن سخن می‌گوید، در شکل استعلائی‌اش همانند برخی از صور حماسه هومری است؛ اما از آنجا که کلیت اثر دانته را ظهور فردها و شخصیت‌ها آشفته‌اند، لو را می‌توان مبین گذار به دنیای رمان دانست.

پیش از آن که وارد تقسیم‌بندی‌های لوکاچ در مورد انواع رمان شوم می‌خواهم تأملات فلسفی لوکاچ در مورد رمان را به شیوه‌ای مختصر بیان کنم. لوکاچ با تفکیک دنیای حماسه یونانی از دوران مدرن سعی می‌کند مفهوم رمان را روشن کند. همان‌طور که گفتیم مشخصهٔ دوران اولیه یونانی وجود زیست ـ جهانی بود سرشار از معنای بلاواسطه. این کلیت بیرونی با پایان‌گرفتن قرون وسطای متأخر و ورود به دنیای جدید، پروبلماتیک می‌شوند. جمع گسیخته می‌گردد، فرد به وجود می‌آید و این فرد با واقعیتی بیگانه شده مواجه می‌گردد و رسوم اجتماعی سنتی، دیگر تضمین کنندهٔ معنای زندگی نیستند؛ اما نکتهٔ مهمی که لوکاچ دربارهٔ عصر جدید و شکل رمان می‌گوید این است که خواست کلیت ملغی نمی‌گردد و درست همین شکل‌بندی تاریخی است که موجد شکل رمان می‌گردد. "در رمان کلیت فقط می‌تواند بر حسب مضامین انتزاعی سیستماتیزه گردد" و نظام‌مند شود و به همین سبب است که هر سیستمی ـ که بتواند در رمان مستقر شود، سیستمی که بعد از ناپدید شدن غایی دنیای ارگانیک یگانه شکل ممکن کلیت کامل به شمار می‌رود[۱۲] می‌بایست از نوع مفاهیم انتزاعی باشد و بنابراین به طور مستقیم درخور شکل‌بخشی زیبایی شناسانه[۱۳] نیست. (همان‌جا، ص ۷۰). لوکاچ درست بدین سبب که بر این نوع کلیت یعنی کلیت کامل در دنیای حماسهٔ یونانی تأکید می‌کند، بر فقدان آن در دنیای مدرن اصرار می‌ورزد و به همین سبب بر آن است که ساختار انتزاعی "درون‌ماندگاری وجود"[۱۴] (همان‌جا، ص ۷۱) دیگر با واقعیت تجربی منطبق نیست؛ به عبارت دیگر شکافی پرناشدنی میان معنای درون‌ماندگار زندگی و واقعیت خارجی و یا میان ذهن و عین به‌وجود آمده است. رمان این شکاف را از طریق ساختار صوری خود نمایش می‌دهد و از این طریق به شکل‌بندی اجتماعی جدید واکنش نشان می‌دهد. لوکاچ می‌نویسد "ترکیب رمان عبارت است از پیوند پارادوکسی اجزای ناسمکن[۱۵] و گسسته در قالب کلی ارگانیک که می‌تواند بازها و بازها ملغی شود و از میان برود." (همان‌جا، ص ۸۴). اما پرسشی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که اگر ساختار رمان نتواند به شکل ارگانیک و اصیل حماسه دسترسی پیدا کند، پس چگونه عناصر انتزاعی آن می‌توانند کلیتی را تشکیل دهند؟ لوکاچ سعی می‌کند این معما را با توسل به مفهوم کتایه[۱۶] حل کند". از نظر لوکاچ کتایه مبین بینش سوژهٔ خلاق یا همان نویسنده در برابر واقعیت است؛ آن هم بعد از آن که نویسنده به موقعیت پروبلماتیک خود در این جهان واقف شود. این خودآگاهی ـ یعنی بصیرت پیداکردن به شکاف میان خواست زندگی با عناد واقعیت بیگانه شده ـ خود را در رمان به شکل تأملی

بودن[17] راوی نشان می‌دهد. شکل رمان و الگوهای ترکیبی آن از تنش میان تاءمل راوی و جهانی، که در روایت او پدیدار می‌شود، نشات می‌گیرد. سنتز عناصر انتزاعی، که هیچ‌گاه کامل نمی‌شود اما همواره مدنظر است، موجب خودآگاهی راوی می‌گردد و همین خودآگاهی موجب تمیز نهادن شکاف میان جهان برونی و جهان درونی و شکاف میان اشتیاق برای معنی و واقعیت تجربی پیش پا افتاده و مبتذل می‌گردد. لوکاچ می‌نویسد کنایه "نه فقط تا بی‌امیدی ژرف مبارزه گسترش می‌یابد؛ بلکه همچنین تا بی‌امیدی ژرف‌تر رها کردن آن (مبارزه) نیز توسعه می‌یابد." (همان‌جا، ص ۸۵) بنابراین از طریق تامل راوی، روایت از خود فراتر می‌رود. شکل رمان نه فقط انتزاعی بلکه خودانتقادی نیز هست: لوکاچ در این باره می‌نویسد "کنایه والاترین آزادی است که می‌توان در جهانی بدون خداوند بدان دست یافت؛ به همین سبب کنایه نه فقط یگانه شرط پیشینی ممکن برای غیبت کلیت آخرین و حقیقی است؛ بلکه همچنین سببی است که این کلیت ـ یعنی رمان ـ را به شکل هنری نمونه روزگار ما بدل می‌سازد: چرا که مقولات ساختاری رمان جزء به جزء با جهانی که در حال حاضر وجود دارد منطبق است." [18](همان‌جا، ص ۹۳) کنایه در عین حال به رمان کلیت می‌بخشد و در عین حال این کلیت را سست و زایل می‌سازد، آن هم تا زمانی که شرایط کلی امحای این شکل رمان پدیدار شود و عصری پدید آید که شکاف میان سوژه و واقعیت رفع شود و رمان سبب وجودی خود را از دست بدهد. لوکاچ در پایان کتاب می‌گوید که آثار تولستوی و داستایفسکی بارقه‌ای از آمدن چنین جهانی هستند؛ یعنی نوعی بازگشت به دنیای هومری در سطحی والاتر.

اکنون که اَهَم تاءملات فلسفی لوکاچ در مورد رمان و مقولهٔ مهم کنایه را توضیح دادم، به تقسیم‌بندی لوکاچ در مورد انواع رمان می‌پردازم؛ اما پیش از آن لازم است به روشنی اشاره کنم که لوکاچ بر مبنای آن این تقسیم‌بندی‌ها را انجام داده است.

لوکاچ خود در مقدمه ۱۹۶۲ به کتاب نظریهٔ رمان به این مسئله اشاره می‌کند و می‌نویسد که در آن هنگام در حال گذار از کانت به هگل بوده است، بدون این که بینش خود را در مورد مکتب "علوم فکری"[19] که مبتنی بر آرای دیلتای، زیمل و ماکس وبر بوده است تغییر چندانی داده باشد. وی سپس اشاره می‌کند که در آن هنگام او و دیگران متوجه نبوده‌اند که این روش در غلبه بر پوزیتیویسم موفقیت چندانی نیافته است یا این‌که سنتزهای آن فاقد بنیان و عینی بوده است. (رجوع کنید به لوکاچ ۱۹۷۸، صص ۱۳و۱۲) وی سپس می‌نویسد "[در آن هنگام] متداول شده بود که مفاهیم ترکیبی کلی را بر مبنای خصوصیات چندی از مکاتب یا دوره‌ها که در اغلب اوقات به شیوه‌ای شهودی درک شده بودند، تشکیل داد و سپس با توسل به قیاس از این تعمیم‌های کلی به تحلیل عناصر خاص پیش رفت و به همین شیوه به نتیجه‌ای رسید که ما مدعی بودیم دیدگاه فراگیر جامعی است. این روش، روش نظریهٔ رمان بود. اجازه بدهید مثال‌های معدودی بزنم. تیپولوژی اشکال رمان در این کتاب تا حد زیادی وابسته به این است که روح قهرمان رمان در نسبت با واقعیت از آن "کوچک‌تر" است یا "بزرگ‌تر" (همان‌جا، ص ۱۳). لوکاچ از این جهت این نکته را به حق پیش می‌کشد که رمان‌های متعددی وجود دارند که در طبقه‌بندی محدود نظریهٔ رمان نمی‌گنجد و این طبقه‌بندی فاقد جامعیت است یا به عبارت دیگر این تقسیم‌بندی جزمی‌تر از آن است که بتواند انواع متفاوت رمان را شامل شود و تحقیقات بعدی نیز مؤید بر این نکته بوده‌اند؛ اما این بدان معنا نیست که بینش‌های فلسفی لوکاچ دارای اهمیت نباشد.

لوکاچ بر مبنای دو ملاکی که در بالا ذکر شد، به سه نوع زمان اشاره می‌کند که عبارتند از "ایده‌آلیسم انتزاعی" [20]، "رمانتیسم پندار زدا"[21] و نوعی از رمان که از خلال گفته‌های لوکاچ می‌توان آن را "رمان آموزشی"[22] نامید؛ زیرا که تیتر بخشی که به این نوع رمان می‌پردازد "سال‌های شاگردی ویلهلم مایستر"[23] نام دارد. لوکاچ در سرآغاز فصل مربوط به ایده‌آلیسم انتزاعی می‌نویسد "این که خداوند جهان را رها کرد، خود را در فاقد قدر مشترک بودن روح و اثر، دنیای درونی و ماجرا ـ در فقدان جایگاهی استعلایی که به تلاش انسانی اختصاص داده شده باشد ـ نشان می‌دهد. اگر به تقریب سخن بگوییم (می‌توانیم بگوییم که) دو نوع از چنان فاقد قدر مشترک بودن وجود دارد: "روح کوچک‌تر یا بزرگ‌تر از جهان خارجی است، جهانی که به عنوان حیطه و بنیاد کنش‌ها به روح عطا شده است" (همان‌جا، ص ۹۷) لوکاچ بر آن است که شخصیت شیطانی فرد معضله‌دار در دومین نوع ـ یعنی زمانی که روح بزرگ‌تر از جهان است ـ رویت‌پذیرتر است و معضله درونی او آشکارتر است؛ شکست او در برابر واقعیت به عنوان شکستی برونی هویدا می‌شود؛ اما در نمونهٔ اول ـ یعنی زمانی که روح کوچک‌تر از جهان است ـ قضیه به گونهٔ دیگری است.

ایده‌آلیسم انتزاعی

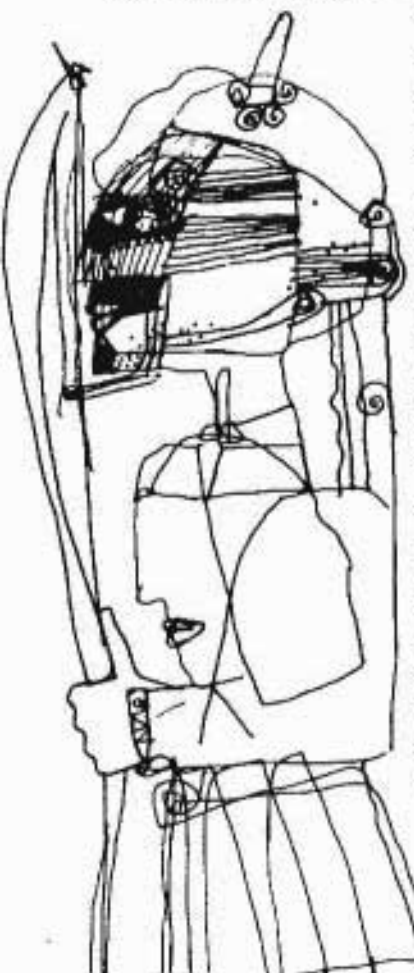
در این شکل از رمان قهرمان راهی مستقیم به سوی تحقق امر ایده‌آل پیش می‌گیرد و هر نوع فاصله‌ای میان امر ایده‌آل و ایده میان روان و روح را به دست فراموشی می‌سپارد و با ایمانی تزلزل‌ناپذیر و اصیل به این نتیجه می‌رسد که ایده از آن جا که شایسته است تحقق بیابد، پس ضرورتاً می‌باید تحقق بیابد و چون واقعیت به شیوه‌ای پیشینی این تقاضا را برآورده نمی‌سازد، قهرمان در این اندیشه فرو می‌رود که واقعیت را ارواحی اهریمنی طلسم و افسون کرده‌اند. قهرمان بر آن است که کلید گشایش این طلسم را یا با دست یافتن به کلمه‌ای جادویی و یا با جنگ شجاعانه با نیروهای اهریمنی به‌دست آورد و جهان را نجات دهد. ساخت پروبلماتیک این نوع قهرمان به گونه‌ای است که در آن پروبلماتیک درونی به هیچ وجه وجود ندارد، در نتیجه حس استعلایی مکان نیز وجود ندارد. به عبارت دیگر قهرمان قادر نیست فاصله را به عنوان واقعیت تجربه کند. از آن‌جا که قهرمانان هومر یا دانته را، خدایان به هدف خود راهنمایی می‌کردند، آنان درمی‌یافتند که بدون این کمک الهی، در برابر دشمنان قدرتمند، ضعیف و ناتوان هستند، بنابراین در این آثار دنیاهای ذهنی و عینی در تعادل به سر می‌بردند. زمانی که این درک از فاصله، که چیزی بسیار سالم در حماسه است، از میان برود، رابطهٔ میان دنیاهای ذهنی و عینی پارادوکسی می‌شود؛ بدین معنا که جهان خارجی مرکز خود را از دست می‌دهد و به تخیل مخدوش قهرمان تبدیل می‌گردد و هر آنچه با روح او مخالف است، می‌بایست از منشاء کاملاً دیگری نشاءت گرفته باشد. بنابراین کنش و واکنش[24] نه دارای شعاعی است، نه کیفیتی، نه واقعیتی و نه جهت‌گیری خاصی. رابطهٔ میان این دو دال بر مبارزه‌ای واقعی نیست (در حالی که در کنش و واکنش حماسی این مبارزه واقعی بود) در این نوع رمان ما شاهد مبارزه‌ای گروتسک[25] هستیم که سوءتفاهم نقطه آغاز آن و ندیدن جهان واقعی نقطهٔ پایان آن است. ذهن قهرمان این نوع رمان را اندیشه‌ای یگانه به تسخیر خود درآورده است. محتوا و شدت کنش‌هایی، که ناشی از این وسواس شیطانی است، روح قهرمان را به نوعی قلمرو سوبلیم[26] می‌برد؛ اما در عین حال به تضادهای گروتسکی دلالت می‌کند که میان جهان تخیلی قهرمان و جهان واقعی وجود دارد. لوکاچ

می‌نویسد "سرنوشت ناممکن و گسستهٔ رمان در این جا با حداکثر شفافیت آشکار می‌شود: قلمرو روح (روانشناسی) و قلمرو کنش دیگر هیچ چیز مشترکی با یکدیگر ندارند." (همان‌جا، ص ۹۹) در این نوع رمان نه در حیطهٔ روح پیشرفت و تحولی درون‌ماندگار صورت می‌گیرد و نه در حیطهٔ کنش. روح نه دچار شک می‌شود نه مبتلا به نومیدی و مبارزهٔ گروتسک و بیهودهٔ او برای تحقق خود در جهان خارجی به هیچ وجه ناامیزی بر او نمی‌گذارد. هیچ چیز یقین درونی او را متزلزل نمی‌کند؛ زیرا که او در جهانی امن زندانی شده است و قادر به تجربه کردن نیست. فقدان هر نوع تجربهٔ درونی روح را به فعالیت صرف وامی‌دارد و هر انگیزش او را به سوی کنشی می‌راند که متوجه جهان خارجی است. زندگی قهرمان مبدل به مجموعه‌ای از ماجراهایی می‌شود که خود او آن‌ها را انتخاب کرده است. او خود را به درون این ماجراها در می‌افکند زیرا که زندگی برای او چیزی نیست مگر موفقیت در همین آزمون‌ها. او قادر به تأمل نیست. او می‌بایست فقط ماجراجو باشد؛ اما ماجراهایی که قهرمان خود را در آن‌ها می‌افکند و کنش‌هایی که در خلال ماجراهایش به آن دست می‌زند قادر به تماس با جهان خارج نیست، جهان خارج "آن گونه که واقعاً هست" به عنوان نیرویی مخالف در برابر کنش‌های قهرمان قدعلم می‌کند؛ اما این جهان در عین حال جهانی است بی‌شکل، بی‌معنا، بدون قابلیتی برای برنامه‌ریزی و قهرمان در جستجوی شیفتهٔ خود برای ماجرا، به شیوه‌ای تصادفی بخش‌هایی از این "واقعیت" را که گمان می‌کند برای اثبات خویش متمرثمر است، برمی‌گزیند و کنش خود را بدان معطوف می‌سازد. لوکاچ می‌نویسد "به همین سبب است که بزرگترین رمان دنیای ادبیات، در آغاز دوره‌ای قرار دارد که خدای مسیحی آغاز می‌کند تا جهان را وانهد، هنگامی که انسان تنها می‌شود و معنا و جوهر را فقط می‌تواند در روح خود بیابد، اویی که خانه‌ای ندارد؛ یعنی آن هنگام که جهان از انگای پارادوکسی خود به جهان قراسو، که جهانی حقیقتاً حاضر است، می‌گسلد و به دست بی‌معنایی درون‌ماندگار خود رها می‌شود" (همان‌جا، ص ۱۳). منظور لوکاچ از بزرگ‌ترین رمان همان دُن کیشوت است. او بر آن است که **سروانتس** نویسنده این رمان در دورهٔ عرفان‌گرایی نومیدانه‌ای زندگی می‌کرد، دوره‌ای که تلاشی متعصبانه صورت می‌گرفت تا دین در حال احتضار از درون زنده شود. در همین دوران بود که شیاطین رها شدند، اغتشاشی عظیم در میان ارزش‌ها، آن هم در میان نظام ارزش‌هایی که هنوز تغییر نیافته بود به‌وجود آمد و سروانتس که در عین حال مسیحی مؤمن وطن‌پرستی وفادار بود عمیق‌ترین جوهر این پروبلماتیک اهریمنی را آشکار ساخت. زمانی که راه‌هایی، که به خانهٔ استعلایی ختم می‌شود، مسدود گردند، قهرمان‌گرایی ناب به امر گروتسک و عمیق‌ترین ایمان، به جنون مبدل می‌گردد. لوکاچ می‌نویسد مالیخولیای ژرف این دوره تاریخی، یعنی گلو زمان که از لابه‌لای کتاب به سخن درمی‌آیند، به ما می‌گوید که حتا آن محتواها و بینش‌هایی که جاودانی‌اند؛ هنگامی که زمانشان به سر رسد معنای خود را از دست می‌دهند: "زمان حتا جاودانگی را به کناری می‌نهد." (همان‌جا، ص ۱۰۲) و در پایان می‌افزاید دُن کیشوت نمونهٔ کامل رمانی است که این دوره را منعکس می‌کند.

رمانتیسم پندارزدا

شکل دیگری از رابطهٔ نابسنده، اما ضروری میان روح و واقعیت در قرن ۱۹ جلوه‌گر می‌شود. نابسندگی‌ای که منشاء آن بزرگ‌تر بودن روح از تقدیرهایی است که زندگی به او ارائه کرده است. ما در این جا دیگر شاهد شرایط پیش‌بینی انتزاعی در برابر زندگی نیستیم که برحسب آن روح فقط از طریق کنش‌هایی درصدد تحقق خود برمی‌آمد و با جهان خارج ستیزه‌جویی می‌کرد؛ بلکه با واقعیت ناب درونی روبه‌رو هستیم که غنی است و کمابیش فی‌نفسه کامل است و به همین سبب وارد رقابت با واقعیت جهان خارج می‌شود. این زندگی درونی غنی با اعتماد به نفسی خودانگیخته خود را یگانه واقعیت حقیقی و جوهر جهان می‌پندارد. محتوای این نوع رمان چیزی نیست مگر روایت شکست هر نوع تلاشی برای تحقق کامل این توانائی‌ها. بنابراین ما در این رمان با نوعی بینش پیشینی دربارهٔ جهان روبه‌رو هستیم. به عبارت دیگر رقابتی میان دو جهان به چشم می‌خورد و نه مبارزهٔ میان دنیای قهرمان و جهان خارجی؛ اما رقابت میان دو جهان فاصلهٔ میان جهان درونی و جهان برونی را عمیق‌تر می‌سازد، زمانی که دنیای درون خود جهانی خودبسنده و غنوده در آغوش خود باشد. دیگر نیازی نیست که قهرمان انگیزش‌های خود را به کنش ترجمه کند و به مبارزه با جهان برونی بپردازد. در این نوع رمان امکان گریز میسر نیست. قهرمان این نوع رمان جهان را در درون خود می‌آفریند، حتا زمانی که وارد درگیری با جهان خارج یگانه نشود. این جهان از حیث منطق درونی خود کامل است. لوکاچ می‌نویسد: "در حالی که فعالیت شدید و کاملاً آزاد در قبلِ جهان خارجی مشخصه ساختار روانشناختی ایده‌آلیسم انتزاعی بود، در این جا (یعنی رمانتیسم پندارزدا) گرایش به سوی انفعال است، به سوی اجتناب از مبارزات و منافشات خارجی است. به سوی درگیر شدن است با آنچه در درون روح و با هر آنچه به روح مربوط است". (همان‌جا، ص ۱۱۳)

بنابراین این نوع از رمان شامل امحای نمادگرایی حماسی، گسسته‌شدن شکل و تبدیل آن به توالی ساخت‌نیافتهٔ حالات[۲۷] و تأملات دربارهٔ این حالات و تفوق یافتن تحلیل روانشناختی است.[۲۸] به همین سبب برخورد جهان درونی قهرمان و جهان برونی "کاملاً فاقد معناست" (همان‌جا، ص ۱۱۳). جهان خارج جهانی است که رسوم، عادات و قوانین بی‌معنا بر آن تفوق دارند و روح نمی‌تواند با آن‌ها رابطه ایجاد کند و این امر به آن معنا است که زندگی اجتماعی معنای خود را برای روح از دست داده است. تقدیر درونی قهرمان او را وامی‌دارد که به مسائل برونی زندگی از قبیل ازدواج، خانواده و طبقه اعتنا نکند. در رمان ایده‌آلیسم انتزاعی به هیچ وجه چنین امری صادق نیست. ماجرای عشق دن کیشوت به **دلسینیه** بدون وجود سنت عشق پاک شهسواران یا عشق درباری[۲۹]، که بر پرستش معشوقه استوار است، معنایی ندارد. به عبارت دیگر این عشق معنای خود را از رسمی اجتماعی کسب می‌کند؛ اما عشق **فردریک**، قهرمان رمان آموزش عاطفی، به **مادام آرنو** به هر نوع رسم اجتماعی بی‌اعتنا است. در این نوع رمان "گرفتاری دنیای درون به جهانی که کاملاً مستقل است نه



درصدد تلفیق دو نوع رمان است. او به تنش میان قهرمان با جهان آگاه است اما نمی‌خواهد این تنش را با شعری کردن دنیای درون از میان ببرد. قهرمان او، ویلهلم مایستر، با جهانی سلسله مراتبی روبه‌رو است که می‌بایست ضمن حفظ تنش خود با آن‌ها از آن‌ها بیاموزد و دنیای درونی خود را غنا بخشد. گوته بر لبهٔ باریکی ایستاده است. اگر او بر درون‌گرایی قهرمان خود اصرار ورزد به رمان پندار زدای رمانتیک در خواهد غلتید و اگر بخواهد جهان را شعری کند به فلسفه رمانتیک زندگی فرو خواهد افتاد و اگر بخواهد کنش را برجسته سازد به رمان ایده‌آلیسم انتزاعی فرو خواهد غلتید. گوته سعی می‌کند از این دام‌ها قرار کند و ضمن حفظ تنش میان قهرمان در جهان به امکان هماهنگی و وحدت میان آن‌ها اشاره کند. لوکاچ می‌نویسد: "به همین سبب است که گوته در ویلهلم مایستر در میانهٔ ایده‌آلیسم انتزاعی - که بر کنش ناب تاءکید می‌کند - و رمانتیسم - که بر کنش درونی تاکید می‌کند و آن را به سیر و نظر فرو می‌کاهد - ایستاده است. بینش اساسی این نوع اثر انسان گرایی[۲۶] است، بینشی که طالب نوعی تعادل میان کنش و سیر و نظر، و میان خواست تغییر شکل جهان و اتخاذ دیدگاه پذیرنده در قبال آن است. این شکل از رمان را می‌توان به درستی رمان آموزشی نامید؛ زیرا که کنش نهفته در آن می‌بایست آگاهانه و جریانی کنترل شده باشد که متوجه هدفی خاص است: یعنی تحول کیفیاتی در آدمیان که بدون دخالت فعال سایر آدمیان و موفقیت‌ها هرگز شکوفا نمی‌شوند. در حالی که هدفی که به‌دست می‌آید شکل‌دهنده است و باعث تشویق دیگران می‌شود و خود نوعی ابزار آموزشی به‌کار می‌رود" (همان‌جا، ص ۱۳۵). اگر به مفهوم بیلدونگ بازگردیم می‌توانم بگویم که بیلدونگ موردنظر رمانتیک‌ها **روسویی** است؛ زیرا آن‌ها درصدد فرهیخته ساختن خود از طریق تقویت توان‌های بالقوهٔ نهفته خود هستند؛ اما بیلدونگ مورد نظر گوته از نوع دیالکتیکی است؛ زیرا با حفظ تنش میان قهرمان و جهان درصدد ایجاد نوعی هماهنگی میان آن‌ها است و به همین سبب است که لوکاچ به گوته ارج می‌گذارد؛ اما او بر گوته خرده‌ای نیز می‌گیرد که بی‌شباهت به خرده‌گیری نوالیس از او نیست. از نظر لوکاچ جهان بیرون هنوز تنش‌زده‌تر از آن است که بتواند نقش مربی را به عهده گیرد. لوکاچ بعدها این تنش‌آمیز بودن جهان بیرون را تحت‌تاثیر مارکس، جهان شیءوارهٔ سرمایه‌داری دانست، چیزی که هنوز در کتاب نظریهٔ رمان چندان متوجه آن نبود. بنابراین لوکاچ از سویی با گوته هم‌آوا است و از سوی دیگر با نوالیس و سبب آن که میشل لووی نظریه او را ضد سرمایه‌داری رمانتیک می‌داند همین اشتیاق او به ترکیب عنصر رمانتیک و عنصر واقعی است.

بخش آخر کتاب نظریهٔ رمان "تولستوی و تلاش‌ها برای رفتن به فراسوی اشکال اجتماعی زندگی" نام دارد. در این بخش به غایت موجز لوکاچ بر آن است که بارقه‌هایی از فراتر رفتن از شکل رمان در آثار تولستوی دیده می‌شود؛ اما او آثار تولستوی را پارادوکسی می‌داند؛ زیرا تولستوی به‌جای پرداختن به اجتماع، طبیعت را دستمایه رمان‌های خود ساخته است. این امر در توجه تولستوی به زندگی طبیعی جلوه‌گر می‌شود: آدمیان واقعی، عشق، مرگ. **پلاتون کاراتایوف** نمونهٔ اعلای موژیک یعنی همان انسان طبیعی از نظر تولستوی است. ازدواج **ناتاشا** با **کنت بُزوخف** و **لوین** با **کیتی** نشان طبیعی عشق هستند و نزدیکی مرگ که **آندره بالکنسکی** هنگام زخم برداشتن در نبرد **استرلیز** آن را حس می‌کند و از طریق آن خود را با جهان و خداوند یگانه می‌پندارد از همین برجسته ساختن عنصر طبیعی و نادیده انگاشتن فرهنگ ناشی می‌شود. لوکاچ می‌نویسد "فراتر رفتن و خارج شدن از فرهنگ فقط فرهنگ را نابود می‌کند اما زندگی حقیقی‌تر و جوهری‌تری را به‌جای آن نمی‌شناسد. تداخل با حماسه، شکل رمان را فقط پروبلماتیک‌تر می‌سازد، بدون آن که به طور مشخص قدمی به سوی هدف خواسته شده برداشته شود یعنی واقعیت معضله زدوده حماسه" (همان‌جا، ص ۱۵۱). از نظر لوکاچ دست آخر تولستوی در خلق حماسهٔ جدید به رغم آن که بارقه‌هایی از آن در کار او به چشم می‌خورد، شکست می‌خورد. وی با عباراتی مرموز در کتاب خود می‌گوید که فقط داستایفسکی است که قادر به خلق حماسهٔ جدیدی شده است و به همین سبب معتقد است که بررسی آثار داستایفسکی در کتاب نظریهٔ رمان میسر نیست.

پارکینسون در این باره می‌نویسد: "منظور از این ادعای مصرانه که داستایفسکی رمان ننوشته است، نکوهش داستایفسکی نیست. کاملاً برعکس آثار وی را نمی‌توان رمان خواند و سبب این نیست که آن‌ها رمان‌هایی ناقص و نارس‌اند؛ بلکه دلیل آن است که آن‌ها جهان جدیدی ارائه می‌کنند، جهانی سوای آن چه در دوران گناهکاری مطلق وجود دارد" (پارکینسون ۱۳۵۷). پارکینسون سپس می‌افزاید که کتاب نظریهٔ رمان نه به شکل ادبی جدید بلکه به جهان جدیدی چشم دوخته است. این جهان جدید را لوکاچ بعد از گرایش به مارکسیسم در سوسیالیسم یافت که شرح آن از حوصلهٔ این مقاله خارج است.

اما یکی از مهم‌ترین نکاتی که لوکاچ در این کتاب مطرح کرده است و من تاکنون به آن نپرداخته‌ام مسئله زمان است که به قول شارحان آثار لوکاچ از جمله **پل دُومن** - که خود یکی از مهم‌ترین ناقدان و نظریه‌پردازان روزگار ما است - سهمی عظیم در فهم رمان داشته است (دومن ۱۹۸۳).

دومن و پارکینسون هر دو بر آنند که لوکاچ خود به این امر واقف بود و در مقدمهٔ ۱۹۶۲ به خود می‌بالد که قبل از انتشار کتاب در جستجوی زمان از دست رفته اثر **پروست**، منطق زمانی آن را از پیش کشف کرده است (رجوع کنید به دُومن ۱۹۸۳، ص ۵۷).

لوکاچ هنگامی به مقولهٔ زمان می‌پردازد که شرح خود از رمانتیسم پندارزدا را کامل کرده است؛ زیرا در این نوع رمان است که زمان حقیقتاً به زمانی رمانی بدل می‌شود. لوکاچ بر آن است که از آن جا که رمان ایده‌آلیسم انتزاعی با خانهٔ استعلایی[۳۷]، که در انتهای زمان واقع است، رابطه‌ای نزدیک دارد، زمان در این نوع رمان شباهت ضروری با زمان در آثار حماسی پیدا می‌کند. وی می‌گوید که به همین سبب است که رمان دُن کیشوت از حیث بنیادهای شکلی و تاریخی - فلسفی به حماسه شبیه است. وقایع در دُن کیشوت تقریباً بی‌زمانند. این رمان از ماجراهای گسسته‌ای تشکیل شده است که در خود کاملند. هر چند رمان در پایان به نوعی جامعیت دست می‌یابد؛ اما این جامعیت را نمی‌توان کلیت مشخصی دانست، کلیتی که پیوند ضروری با اجزای خود دارد؛ اما زمان در رمان‌های رمانتیک پندارزدا جزو عناصر ذاتی این رمان‌ها به‌شمار می‌رود. لوکاچ با توجه به مسائل گفته شده زمان را چنین تعریف می‌کند: "تقابل میان ایده و واقعیت زمان است، یعنی گذر زمان به عنوان دیمومیت"[۳۸] (لوکاچ ۱۹۷۸، ص ۱۲۰). از نظر لوکاچ سترونی ذهنیت در مبارزه نومیدانه او با فقدان معنا در اشکال اجتماعی نهفته نیست، بلکه در این واقعیت نهفته است که ذهنیت نمی‌تواند در برابر جریان کُند و مداوم زمان، که به آهستگی و به شیوه‌ای برگشت‌ناپذیر جریان می‌یابد، مقاومت کند و دست آخر زمان یعنی این جوهر جنبندهٔ ناپیدای درک ناشدنی آهسته آهسته ذهنیت را از تمامی تعلقاتش تهی می‌سازد و محتواهایی بیگانه را به‌جای آن فرو می‌نشاند. وی می‌نویسد "به همین سبب است که رمان شکل ادبی بی‌خانمانی استعلایی ایده، متضمن رمان واقعی - dure[۳۹] برگسون - در میان اصول بر سازندهٔ خود است" (همان‌جا، ص ۱۲۱).

لوکاچ سپس متذکر می‌شود که دراما و حماسه مفهوم زمان را نمی‌شناسند؛ البته حماسه به دیموميت زمان اجازهٔ بروز می‌دهد اما این نوع زمان جزو عناصر بر سازندهٔ آن نیست. قهرمانان حماسه زمان را تجربه نمی‌کنند و درنمی‌یابند، زیرا زمان بر تغییر یا عدم تغییر درونی آن‌ها دلالت نمی‌کند. **نیستور** پیر است، **هلن** زیباست، **آگاممنون** قدرتمند است و زمان تأثیری در خصوصیات و حالات آن‌ها ندارد. هنگامی که زمان بر عنصر برسازنده بدل می‌شود که ارتباط با خانهٔ استعلایی قطع شود و این همان اتفاقی است که در رمان رمانتیک پندارزا رخ می‌دهد. رمان آموزش عاطفی برترین نمونهٔ این نوع برخورد با زمان است؛ زیرا که اساساً تجربهٔ زمان دستمایه فلوبر در تکاپوی آموزشی عاطفی بوده است: تکه پاره‌های این رمان فقط در جریان گذر آهسته زمان است که به وحدتی ارگانیک دست می‌یابند و اگر این عنصر را حذف کنیم این رمان وحدت و کلیت خود را از دست خواهد داد. نحوهٔ برخورد قهرمانان این نوع رمان با زمان یا به عبارت دیگر مقاومت آن‌ها در برابر گذر آهستهٔ زمان که همه چیز را تخریب می‌کند یا بر امید استوار است یا بر خاطره. در رمان آموزش عاطفی بارها قهرمانان داستان امیدوار و نومید می‌شوند و دست آخر همان‌طور که قبلاً نوشتیم این رمان با ذکر خاطره‌ای به پایان می‌رسد.

لوکاچ در مقدمهٔ خود از آن‌جا تحلیل خود از رمان را جزو نکات برتر کتاب خویش می‌انگارد که قبل از آن که کتاب پروست انتشار یافته باشد او اس و اساس آن را که بازی میان زمان یکنواخت و تخریب‌کننده و زمان اصیلی، که واجد معنا است، دریافته است. جلد آخر کتاب عظیم پروست که زمان بازیافته نام دارد به کل کتاب که از تکه‌های گسسته تشکیل شده است وحدت می‌بخشد و این وحدت زمانی است که قهرمان داستان خاطره‌های گسسته خود از زندگی‌اش را تحت عنوان زمان بازیافته معنا و وحدت می‌بخشد؛ اما دست آخر در مورد کلیت کتاب نظریهٔ زمان چه می‌توان گفت؟

لوکاچ در مقدمهٔ ۱۹۶۲ خود نقص‌های روش‌شناختی و محدودیت‌های کتاب و همچنین محسنات آن را برمی‌شمارد؛ اما نکتهٔ جالب این است که دیگران با رأی خود لوکاچ در این مورد هم‌عقیده نیستند. برخی‌ها مثلاً تئودور آدورنو در مقاله‌ای که قبلاً ذکر آن رفت، سه اثر اولیه او یعنی روح و اشکال، نظریهٔ رمان و تاریخ و آگاهی طبقاتی را می‌ستایند و مابقی آثار او را درافتادن به استالینیسم خشک و منجمدی می‌دانند که لوکاچ مگر در لحظاتی کوتاه نتوانست از دام آن بگریزد. بنابراین بر آن است که انقطاعی میان لوکاچ اولیه و لوکاچ متأخر وجود دارد؛ اما دیگران از جملهٔ پُل دُومن برآنند که بذرهای لوکاچ متأخر حتا در همین کتاب نظریهٔ رمان به شکلی پنهان وجود دارد. او معتقد است که لوکاچ آن چه را که با دست پس می‌زند با پا پیش می‌کشد، به این معنا که او از یکسو کتابه را اصل تعیین کننده و سازمان دهندهٔ شکل رمان می‌داند و از سوی دیگر این تنش را به زمان می‌دهد و این دو امر یا یکدیگر ناسازگارند؛ به عبارت بهتر کتابه در رمان میانجی تجربه و آرزو و امر ایده‌آل و واقعی است و آن‌ها را در ترکیب پارادوکسی شکل، وحدت می‌بخشد. به همین سبب رمان هیچ وجه مشترکی با شکل ارگانیک و همگن طبیعت ندارد بلکه بر مبنای کنش آگاهی و نه به میانجی اشیای طبیعی ساخته شده است. اگر این گفتهٔ لوکاچ صحیح باشد، رمان چیزی ارگانیک نیست و روشی که می‌باید برای تحلیل رمان به‌کار گرفته، هرمنوتیک است. لوکاچ این امر را باز می‌شناسد اما از آن جهت که هرمنوتیک را معرفت‌شناسی دست راستی می‌داند، از آن سرباز می‌زند. اما از سوی دیگر لوکاچ با معرفی زمان برگشت‌ناپذیر برگسونی درصدد وحدت بخشیدن به رمان برمی‌آید، به عبارت دیگر در کتاب لوکاچ زمان جایگزین همان استمرار ارگانیکی شده است که لوکاچ نمی‌تواند از آن دست بشوید. از نظر دُومن برداشت لوکاچ از زمان دست آخر وی را وامی‌دارد که مفهوم کتابه را کنار بگذارد و به رمان به عنوان چیزی ارگانیک بنگرد، امری که دست آخر سبب می‌شود وی از حیث معرفت‌شناسی به نظریهٔ انعکاسی حقیقت روی بیاورد و رمان را تقلید جهان خارج بداند، در صورتی که اگر راه نخست را می‌رفت به هرمنوتیک رمان (که اکنون رایج‌ترین شیوهٔ تحلیل رمان است) می‌رسید. به هر حال چه نظریهٔ رمان با آثار متاخر لوکاچ پیوستگی داشته باشد یا خیر؛ این کتاب را می‌توان یکی از نافذترین تأملات فلسفی دربارهٔ رمان در قرن بیستم دانست.[۲۰]

منابع فارسی

بارکینسون، جی (۱۳۵۷)، لوکاچ و جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمه هاله لاجوردی، فصل‌نامهٔ ارغنون، شماره ۱۰ ـ ۹، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۱)، جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان، ترجمه محمد پوینده، تهران، هوش و ابتکار.

لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۳)، درباب فلسفه رمانتیک زندگی، ترجمه مراد فرهادپور، فصل‌نامه ارغنون، شمارهٔ ۳، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۷)، متافیزیک تراژدی، ترجمه مراد فرهادپور، کتاب سروش، مجموعه مقالات (۳)، تراژدی، انتشارات سروش (صدا و سیما).

این حادثهٔ احیای زبانی (رنسانس زبانی) ـ در حد نیاز این جستار ـ چنینند: تغییر نحوه‌های کهنه و پوسیده، مهیا شدن نحوه‌های جدید و نوزا، آمادگی زبان برای ساخت جملات پیچیده، و گریز از ساختار نثوی و زیباشناسی تقابل‌های دوگانه، جان جدید گرفتن آشنازدایی از واژگان و ترکیب‌ها و نحوه‌ها، شورش در آرایه‌های ادبی مستعمل، که میراث و معهود شعر صله‌باره و نواله‌خوار درباری بوده‌اند، و مهم‌تر از این‌ها: احیا و رواج نسبی منش زبانی مجاز جزء به کل، که نگاه و رفتار واقعگرایانه با جهان و زبان را در پی دارد، و به قولی، وجه غالب مکتب رئالیسم است.

برای شناخت حادثهٔ احیای زبان فارسی، لازم است به ردهای قدیم‌تر برگردیم. فارسی دری، نمونهٔ نگاه واقعگرا و جزءجو را، سوای پرچم و بادبان سفرنامهٔ **ناصرخسرو**، مثلاً به قرن چهار، در مثال درخشانی همچون تاریخ **بیهقی** دارد (با آن نگاه جراح و ریزبین که نسبت به حد و حدود پیشرفت زمانه‌اش، با تشخصی استقرایی، جزییات را آماج زبان و شناخت می‌کند) و تصادفی هم نیست که در همین دوران، عروج علمی هم به واسطهٔ این زبان و در واقع، درون آن جریان دارد. تا آن زمان که این منش متروک یا منزوی می‌شود، و کلی‌بافی‌ها و قیاسخواری‌هایی عرفان‌نما و عرفان خرقه ـ و نه روش شناخت عرفانی که روشی میان روش‌هاست ـ در فارسی رواج می‌یابد. بساط بی‌بساطی که تشبیه‌ها و استعاره‌های شعری که مجیزگو و مداح دربارها است، بر آن کپک می‌زند، و در بیابانهٔ باغ و هزار و لعل و ناز و خال و خم‌ابرو و زلف و غبغب و شاهد جهان، سراب‌گیر می‌شود. این طورها بوده و بوده، تا دورهٔ بازگشت ادبی، که چاوشی‌های قائم‌مقام‌وار، آن هم معلول شرایط اجتماعی تاریخی، رفته‌رفته در زبان فارسی رشد می‌کند. بدین ترتیبه بدیهی می‌نماید که در تردید به آن خرافهٔ ساده‌انگار، نطفه‌گیری مدرنیسم ادبی ایران را ـ اگر وجود داشته باشد ـ از زمانهٔ هدایت به قبل‌تر، و ماقبل انقلاب مشروطه ردیابی کنیم، تا برسیم به اثری به نام سفرنامه ابراهیم‌بیگ یا بلای تعصب او. به بیان دیگر، در روزگاران تلاش ایرانی برای کسب هویت و قراچنگ آوردن جایگاهی در جهان مدرن، که همراه بوده با خواست و ارادهٔ آزادی و عدالت و مردم‌سالاری، و با تلاش تعدادی نویسندهٔ فرهیخته و نافرهیختهٔ آزادی‌خواه و مساوات‌طلبه شتاب می‌گرفته، در زبان فارسی هم جریان خواست و ارادهٔ رهایی از نحوه‌ها و ساختار عتیق کهنه. تلاش برای به دست آوردن آزادی زبانی و خلاصی از سیطرهٔ استبداد زیباشناسی مندرس پدیدار شده است [1]... این جریان را با مطالعهٔ آثار ادبی سیاسی قبل از شورش‌های مشروطه به راحتی می‌توان شناسایی کرد. (جالب این که در همین دوران که نویسندگان و حتا **سلطان صاحبقران هم این بطوطه‌وار**، مدام، مشاهدات خود را از پیشرفت‌های مدنیت غربی، برای خوانندگان محصور در مرزهای قجری، فاش می‌کنند در ضمن این روشنگری، تاریکی‌های عقده کهتری در برابر غربیان را باعث و بانی هم می‌شوند).

اثر داستانی سفرنامهٔ ابراهیم بیگ یا بلای تعصب او، با سنت نگاه جزءنگر بیهقی و ناصر خسرو، با همان وطن‌دوستی معهود زمانهٔ قبل از مشروطه، و درونمایهٔ رایج و ایرانی‌بستِ مقایسهٔ پیشرفت غرب و پسماندگی شرق نوشته شده، و برای آن چه که تردید این مقال است، مثال و مدل بسیار خوبی است، مخصوصاً که صاحب همان دوچهرگی هم هست، که حتا در نامش هم عشوه می‌فروشد... **ابراهیم بیگ** بازرگان‌زاده‌ای است که بخت آن دارد که در مصر (همچون خالقش در شهر یالتا) بی‌دغدغه و لذوه و بلای تعصب خوش بزید و عمر کرانه کند؛ اما به عشق وطن، راهی ایران می‌شود، بلکه دانایی‌اش (و عجبا که به خیال خامش: تعصبش) کارگر افتد و دردهای مأمِ میهن را درمان شود. توصیف‌های **زین‌العابدین مراغه‌ای** (۱۳۲۸ ـ ۱۲۵۵ ق.) از ایران زمین، با چشم ابراهیم بیگ، عینی، دقیق و جزءنگر است. در مشاهدات او، باغ‌های ارم، جوی‌های زلال زمزمه‌گر اروتیسم، آوای بلبلان و خه‌خه طوطیان شکرشکن، ابریشم و حریر خوابگاه‌ها و جامه‌ها و تن نازپرورد چهارده‌سالگان، پیچاپیچ نوخط‌های سبز پرده کشیده بر غلامبارگی کریه، غلمل ساغرها و نلاءلوهای ارغوانی شراب بر شبان جلوت بزم و خلوت یار، نسیم‌های بهاری و عطرهای نرگس، هوس‌های عودی و کندری، هیچ وجود ندارند و جای این تصاویر کافوری شعرهای درباری را، نماهایی گرفته است از روستاهای مخروبهٔ غارت‌شده، کشتزارهای شیره مکیده شده، شهرهای فقر و جهل جویده، آدم‌های تراخمی که وبا خبره‌شان مانده، میدان‌های کثیف، کوچه‌های گندبو و کومه‌های توسری خورده... همه‌جا مویهٔ ستم‌بارگی و خنجهٔ رضامندی به ستمکاری. انگار که آن تاریکناکی هموارهٔ ادبیات ایران که در آثار هدایت و چوبک و علوی تا نسل‌های بعد از ایشان هم، بسیار قدرتمند و تلخ ظاهر می‌شود، در سطرهای همین ابراهیم بیگ، نطفه بسته است، و اصلاً، درونمایه و حتا موضوع خیلی از داستان‌هایی که بعدها، حداقل دو نسل از نویسندگان ایران، به قصد آگاهی بخشیدن، و با نیت تعهد اجتماعی نوشته‌اند، در سطرهای ابراهیم بیگ حضوری **پورخسی** دارند.

اما با این صفت‌ها دوچهرگی شگفت‌آور و ترسناکی، در حجاب متن ابراهیم‌بیگ پنهان شده است. به یک چهره، این اثر مطابق میل آن دسته از مورخین ادبیات که ریشه‌ها را می‌کاوند، نه که مثلاً آشنایی هدایت و نیما با ادبیات غرب را، سبب‌ساز مکانیکی ادبیات مدرن ایران بدانند، جلوه‌هایی مدرن‌گرا و فریبنده می‌فروشد: خواست جامعهٔ مدنی، پیشرفت اقتصادی، آزادی و عدالت، یا خلاصه، آرزوی همگامی با مدرنیسم غرب، از لابهٔ سطرهای زین‌العابدین مراغه‌ای سرریز می‌کند. مهم‌تر، در فرم این کتاب نکته‌ای نهفته که گویا هیچ مورد توجه قرار نگرفته، و آن این است که فرم سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ، مشابه فرم روایت رمان‌های اولیهٔ غربی است. می‌دانیم که رمان به مفهوم واقعی آن، دیر فرتی نیست که به عنوان پدیده‌ای از جهان صنعتی و مدرن، از دل رمانس، که فرم روایتی جامعهٔ فئودالی است، پدیدار شده است. پلات روایت (سبب‌ساز روایت به معنای **فورستری** آن[2]، پلات حادثه‌های متعدد که ربط وترکیب‌بندی با هم ندارند، مسیر روایت... یا به طور کلی، فرم روایتی بسا رمان‌های اولیهٔ غربی، بر محور سبب‌ساز و نظم‌دهندهٔ سفر بنا شده است. برای مثال، رمان دن کیشوت که پدر و مادر، جد و جدهٔ رمان است، نمونه‌ای کامل و گویاست... بنابراین، از این زاویه دید، انگار مدرک‌ها و اسباب نتیجه‌گیری مهیا است تا حکمی بدین شرح صادر گردد که: در اندیشهٔ روشنفکر ایرانی آرزوی نوسازی و رهایی از سنت‌ها، ارادهٔ انقلاب مدرن، و جنگ با

گهنگی، پدیده آمده. تکاپو و جدال روشنگری، به‌وسیلهٔ روز و نسبنامه‌ها و کتاب‌ها، که طلیعه‌داران نوسازی هستند، به شدت آغاز شده، تلوتلهٔ هویت و جایگاه‌یابی فردیت در میان مردم رشد یافته، و در حوزهٔ ادبیات هم، رمان (پرچم مدنیت مدرن) پدیدار گشته (مدرکش هم: متونی داستانی مانند سفرنامهٔ ابراهیم بیگ) درست مشابه با مسیری که ادبیات در فرآیند مدرنیسم غرب، طی کرده است. بنابراین نشانه‌ها هم‌خوانند و می‌توان ادعا کرد که مدرنیسم ادبی ایران، بیش از انقلاب مشروطه آغاز شده است...

اما در سفرنامهٔ زین‌العابدین مراغه‌ای، همراه آن‌روی هم‌خوانش با شایعهٔ مدرنیسم، چهره‌ای سنتی هم، حی و حاضر است. نیت حکمت‌آموزانه، و رفتار حکمت‌شعار با زبان، اندیشهٔ اصلی این متن است، و این متن که در اوج رادیکالیسمش، به اصلاح‌خواهی ـ متحد با سازش‌ناپذیری بهمتی مدرنیسم ـ منجر خواهد شد، اصلاً دستمایهٔ بسیاری متون قدیمی و روایت‌های سنتی ایرانی بوده است، بشمار: سیرالملوک (سیاست‌نامه)، قابوس‌نامه... و حکایت‌های گلستان سعدی. متن حکمت‌آموز و اندرزگو، به نظم و نظام موجود وفادار است، و خیرخواهانه امید دارد که با نصیحت ونقد سازنده، انحراف‌ها را تصحیح کند. عاقبت خوش‌خیالی **سعدی‌وار** ابراهیم بیگ هم جالب است: وی، برخلاف وطن‌دوستانی نظیر **ملکم‌خان** (که از پس بی‌نصیبی از منافع لاتاری، ضداستبداد می‌شود) با کمال صداقت قلب و امید پاکباز نوع ایرانی، در آخر سفر، با سخنی بلیغ و ادب‌آموز، مجموعهٔ انتقادات و مشاهدات تاریک خود را به سمع می‌رساند. اما برخلاف توقعش، که دهانش از جواهر و مروارید بیاکنند، بفرموده، فراشان او را کتک سیری پاداش می‌دهند و به خفت و خواری، بیرونش می‌اندازند. تا نه خیلی بعد، با دژکامی و به وجه عبوس، نظیر گودمن براون جوان، در دیار غربت، به بیماری دق، بقیهٔ عمر به قبلهٔ عالم حوالت دهد.

سوای این، در سنت روایتگری سنتی ایران، سفر همواره وجود داشته است. باز بخوانیم بسیاری حکایت‌ها در هزار و یک شبه و در جوامع‌الحکایات... و حتا در نقشهٔ اثری مانند عجایب‌المخلوقات **محمدبن محمودبن احمد طوسی**...

این گونه است که انگار گونه‌ای نابازه (پارادوکس) را در بررسی‌مان کشف می‌کنیم. سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ، هم فرمی مشابه آثار اولیهٔ مدرن غرب دارد، و هم این که سازه‌های فرم روایتش، مشابه آثار سنتی ایرانی است، با همان ساده‌دلی و خوش خیالی عنصرالمعالی کیکاووس‌بن‌اسکندرهایی که پند و نصیحت را مؤثر در اصلاح حاکمان ظالم‌آشام می‌دانستند. در سفرنامهٔ ابراهیم‌بیگ، نویسنده، جابه‌جا تکرار می‌کند که برای رسیدن به سعادت دراین دنیا و هم در آخرت، ما ایرانیان باید از مسیرهای پیشرفت‌های اجتماعی ـ صنعتی غربیان الگو بگیریم، تجربیات آنان را به کار بریم، و به عبارت دیگر، جامعهٔ مدنی ایران را بنا نهیم. اما در خلال این تاءکیدها بر تقلید از غربیان، همین ابراهیم‌بیگ، جابه‌جا، آن روی تفکر سنتی خود را ـ به‌خصوص در مورد زنان ـ عرضه می‌کند مثلاً در روستایی، با مشاهدهٔ زنی که در حقیقت کاملاً به عرف آن منطقه جامه و حجاب دارد، شکایت می‌کند که چرا این زن برهنه بیرون آمده...

تلخ است و زانو را یاءس زمین دست می‌دهد وقتی که با این شیوه و با تردید که نفس خرد است، به آثار ادبی ایرانی که یقین مهر مدرن دارند، می‌نگریم. تعدادی از این آثار (با احتیاط و آهسته بگوییم بیش‌تر از تعدادی از آن‌ها) همین نابازه و همین دوچهرگی را در بیرون و درون دارند. مشخص‌ترین این آثار، بوف کور هم که به نوعی پرچم ادبیات مدرن ایران است انگار همچنین پاسخ می‌دهد. پلات روایت بوف‌کور، حدیث نفس است، به گونه خودافشایی و خودکاوی من اعترافگر مدرن... تاکید جابه‌جای راوی که برای سایه‌ام می‌نویسم، رفتار روایتش با زمان و زمانِ داستانی در هر دو قسمتش نو می‌نماید. همچنین است: کنش‌آمدگی زمانِ حافظه، در طول زمان داستانی‌اش. تداعی‌های حافظه‌اش که دورادور، شباهت‌هایی با تداعی‌های جریان سیال ذهن دارد، با ردهایی از تاءثیر روانشناسی **فروید**، و استفادهٔ از سازوکار تعبیر و تعریف زبان رویا و کابوس... (که بد نیست یاد آوریم که مدرنیسم ادبی، از گزاره‌های **برگسون**، و فروید، در اوان عرضه‌شان، تاثیرهای فوق‌زده گرفته است)... و سوای این‌ها، و سوای بیان اکسپرسیونیستی تو، زبان ساده و معمولاً تصویری، که در اوج‌هایش جزءنگر است و مجاز جزء به کل را مجاز می‌دارد (یاد آریم توصیف قصابی را) همه و همه، بوف کور را به عنوان درفش کاویانی ادبیات مدرن ایران معرفی می‌کند. اما این داستان بلند (یا به تساهل: رمان) چهره‌ای دیگر هم دارد که در آن نگاهی سنتی به ما خیره می‌ماند. کافی است دقت کنیم به نگاه و رفتار راوی این اثر، با زن. راوی بوف کور، بسیار هم‌ذات با نویسندهٔ آن است (اگر نبود موضوع کاملاً فرق می‌کرد) و مانند مردی شنوی‌اندیش، که شناخت سنتی‌اش بر ساختار تقارن متکی است، زن را یا لکاته و دست‌گردان، یا اثیری و دست‌ناسودنی می‌شناسد. زن، در شناخت و نظر راوی بوف کور، به هر حال یک شیء است که یا وسیلهٔ خالی کردن شهوت است، یا وسیلهٔ تزیینی برای نهادن بر تاقچه و انگیزش احلام، که در ارزشمندترین حالتش، از مدل نقاشی روی کوزه فراتر نمی‌رود. مکان در بوف کور، ضمن آن که از بیابان‌ها و کوچه‌هایش آه حسرت بر ری ویران شده به گوش می‌رسد، عمدتاً قدیمی/ سنتی است، مگر وقتی که تصاویری اکسپرسیونیستی با زاویه‌های تند، از ساختمان‌هایی دور عرضه می‌شود، که همین هم دوچهرگی اثر را ثابت می‌کند. علاوه بر این‌ها، سیطرهٔ ساختار تقابل دوگانه، در دو وجهی بودن اثر (دوپاره بودن آن) کاملاً مشخص است، و هم در تکرارهای جفتی سایر سازه‌های آن... اصلاً، به طور کلی، در تجزیهٔ ذهن هدایت، بارها به نوستالژی گذشتهٔ باشکوه باستانی، آرزوی رجعت به این گذشته، حسرت و اندوه از کف رفتن سنت‌های اصیل ایرانی برمی‌خوریم، و این شواهد به نفع مدرنیسم اثر نیستند.

در ساحت شعر هم، انگار چنین دورویی، ما را به تردید می‌افکند. نیمای

بزرگ
واقعاً آب در
خوابگه مورچگان
خروشی ریخت، و شعر فارسی
را آزادی بخشید. این روزها که در
ایران، خیلی دیرتر از دهه‌های هفتاد و هشتاد
میلادی، شوق دکانستراکشن رواج یافته (به حق:
برای پرواز کردن زبان فارسی / ناچق: به سبب سوءتفاهم از
ترجمهٔ غلط این اصطلاح) می‌توان به اعتباری، ادعا کرد که شیوه و
پیشنهاد نیما، به نوعی اجرای شیوهٔ دکانستراکشن بوده و هست در ساختار
کهنهٔ شعر فارسی که شالوده‌اش بر تقابل دوگانه (لابد با ریشه‌های اندیشهٔ
ثنوی‌پندار مزدیسنا) و زیباشناسی‌اش هم بر تقارن جزء به جزء وزن و قافیه
ساخته شده است... اما در تعدادی از اشعار همین شاعر بزرگ هم، درونمایه‌ها و
تصویرهای سنتی، دل روستایی سنتی... حضور و داوری قوی و تعیین‌کننده
دارند. کم نیست در میان اندوهان نیما، حسرت زندگی در روستا و طبیعت،
نوستالژی رومانتیک روستا و طبیعت روستایی، آرزوی هم‌نشینی با دل‌ها و
زبان‌های ساده و روراست قدیمی و طبیعی. وهیچ کم نیست صور خیال و
واژگانی که قاعدتاً باید منسوخ یک نگاه مدرن شهری باشند... به شکاری
تصادفی در شعرهای نیما توجه کنید:

قصه دانه و دامی / یکه تاز / تلعثار / گهواره / در بر گوسفندان، شبی تاز / ا
بلبل بینوا / بر سر کوه نوین / دیو صحرای / خیمه / جام و چنگ / چوپان پیر
... (برگرفته شده از منظومهٔ افسانه: مانیفست شعر نو)... قفنوس / بانگ
شغال - و مرد دهانی / خرمنی ز آتش / مرغ امین / زنجیری که بر پا / ایمان
به حق سوداگران را بود راهی نو، گشاده در پی سودا / می‌خواند خروس / بر
تیزپای دلکش (وای خود سوار / کوچید کاروان / چار نسبه / قلعه / جنگ تن به
تن / پای لنبه... بر دم دهکده / کوله‌بار /....

این انبوهان از خلال چند شعر بیرون کشیده شده‌اند و ربطی ندارند به یک
جامعهٔ صنعتی شهری - که هنرمند مدرن، عناصر زیبایی‌شناسی خود، اشیاء و
صور آرایه‌های ادبی (Images) و غم و شادی خود را، از درون آن و
شبکه‌های پیچیدهٔ روابط و ساختارهای شهری می‌جوید و می‌یابد - مشغلهٔ
ذهنی شاعر، حسرت رومانتیک وی بر روستا و طبیعت، و ارزش‌ها و داوری‌های
عمدتاً سنتی او، در این گونه کلمات و ترکیب‌ها، آشکار می‌شوند، و جالب این
است که شاعر در یک جا سخن از کاروان می‌گوید: و در دیگر جا، سخن از زادهٔ
اضطراب جهان، که انگار حرفی از یک انسان مدرن امروزی است.

این گونه دوچهرگی را در شعرهای دیگر شاعران بزرگ معاصر هم کم و
بیش می‌توان یافت.

در نوید داستان هم همچنین این ماجرا ادامه داشته است. برای آغاز، بد
نیست اندک دقتی روا داریم به نشانه‌های در سطح، که دریابیم: حضور اشیای
مدرن، استفادهٔ شخصیت‌ها از این‌ها، و مهم‌تر عامل انگیزش ماجرا و سبب‌سازی

ماجرایی اشیاء جامعهٔ صنعتی در داستان‌های ایرانی، چقدر بسیار
نادر است. نمی‌خواهم ظاهربین باشم، که مثل برخی منتقدین دانش
خنگ‌وار حکم دهم که اگر ماجرای داستانی در روستا بگذرد، یا اگر زبان اثری
به سبب ماهیت آن داستان آرکائیک، فخیم یا مثلاً اداره‌مآبی باشد، آن اثر مدرن
نیست. که برعکس معتقدم، که اگر از سر واگشایی اسطوره‌ها و ناوه‌ها و
نمونه‌های ازلی - که در ظلمات ناخودآگاه ما، آب حیات سکندری نوشیده‌اند - و
بسیار جان سخانه بر حال و آیندهٔ ما سایه و نور افکنده‌اند، اثر ادبی، عقده و عده
را درست جلو چشم خواننده بیاورد و بشکافد، یا به شیوهٔ واقعی دکانستراکشن،
ساختار اسطوره‌ای ذهن شخصیت‌ها را افشا کند - البته به موجب داستان و در
پلات داستان - آن اثر، یا زبان بیهقی، یا زبان **عنصرالمعالی**، یا زبان
اعتمادالسلطنه و بگیر **ملیجک** هم که باشد مدرن است و اصلاً داستان
مدرن و حتا پسامدرن، سازوکارش همین‌ها هم هست. منتها حرف بر سر
داستان‌هایی است که ظاهراً در شهر وقوع دارند، درونمایه‌شان هم این نیست که
آدم‌های شهری در باطن، عتیقه‌اند، اما شخصیت‌های آن‌ها، رابطه‌ای ارگانیک
با اشیاء و شبکهٔ پیچیدهٔ مناسبات شهری ندارند...

همین جا گفتنی است که سخت باور دارم که هنر و هنرمند، بختیاری
جهش و پرواز از موقعیت و شرایط تاریخی را دارند. آثار مدرن و پسامدرن در
آمریکای لاتین گواه این باورند. اصلاً، هنر، با تقدم وجود بر ماهیت، با همین
خصلت تصعید تن به تعریف ناتمامش می‌دهد.[۴] از این رو، در شعر مثلاً چهرهٔ
مدرن فروغ خیلی وسیع‌تر از چهرهٔ سنتی‌اش هست، و در داستان ایرانی هم،
مثلاً برآیند برداشت‌های رفت و آمد روایت‌های هوشنگ گلشیری، مدرن است، و
دیگر...

شناسه‌های متعدد و بسا سلیقه‌ای و نظری، برای تمیز داستان مدرن از
داستان سنتی وجود دارد[۵]. با این شناسه‌ها، اگر داستان‌های صدسالهٔ اخیر ادبیات
فارسی را بازخوانیم، نتایج تلخی خواهیم گرفت.[۵] جالب‌ترین نتیجه، یافتن همان
دوچهرگی در داستان‌ها است. سوای آن گونه داستان‌های منقلب و تردستانه، که
تنقلات ادبیاند، تعدادی - نمی‌دانم زیادند یا اندک - از داستان‌های جدی و نو
فارسی، در آزمونی با شناسه‌های مدرن، خود را در نگاه ما مدرن می‌نمایانند، و با
ملاک‌ها و شناسه‌های داستان سنتی، پاسخی سنتی خواهند داد. مشابه آن چه
که در سفرنامهٔ ابراهیم بیگ، به عنوان سرنمون ادبیات نو، یا ادبیات مدرن ایران،
کشف کردیم.

البته، همواره باید در نظر داشت که در این زمانه که حتا خرد علمی، آموخته
که یقین **نیوتونی**[۶] بر فرضیه‌ها و قاعده‌های علمی، علمی تابخردانه است، در
حوزهٔ هنر که عامل سلیقه و معیارها و داوری‌های اعتباری نقش مهمی دارند،
قاطع و مصمم نباید بر دریافتی خاص پای فشرد. از این رو، بهتر آن که مثلاً
مدرن بودن یا سنتی بودن آثار را نسبی، و بر حسب غلظت و تمایل آن‌ها
مشخص کنیم.[۷]

حال، در این مسیر می‌رسیم به اصل موضوع این جستار، که: در ایران، و
لابد در سرزمین‌هایی مشابه ایران، پدیدهٔ دوچهرگی، یا پارادوکس سازش سنت
و مدرنیسم را شاهدیم. گویا، سنت و مدرنیسم، در همان ابتدای نبرد، پس از
شلیک گلوله‌هایی به سوی هم، و نبردهای مختصری، با مکالمه‌ای پنهانی به
صلح یا بهتر بگویم توافقی عجیب و مخفی رسیدند، که میانشان، جنگی مشابه

غرب ـ در یک دوره طولانی خونین هم ـ رخ نداد. با این گمان، وقتی به تاریخ ادبیات صد سالهٔ اخیر کشورمان می‌نگریم، می‌بینیم سنت و مدرنیسم، در هم‌زیستی‌شان، ملک و خریمشان را مشخص کرده‌اند و مهم‌تر این که انگار خط برای همدیگر، محرماتشان را مشخص کرده‌اند، تا که طرف مقابل، بر آن‌ها جفا و خیره‌سری نکند، که نکرده. البته، این دو جبهه، با هم برخوردهای پراکنده و مرزی داشته و دارند ـ بعضی‌هایشان انگار متظاهرانه و خودنمایانه هم ـ از آن گونه که کشورهای هم‌سایهٔ متخاصم دارند، که در ضمن آگاهی از قدرت ویرانگر یکدیگر، جنگ نهایی و تعیین کننده را به تعویق می‌اندازند، و همواره در تلاشند که راه‌ها و کارکردهایی مسالمت‌آمیز، برای بقا و همسایگی بیابند، ما هر چه که از درگیری سنت و مدرنیسم در ادبیاتمان به یاد می‌آوریم، هرگز رویارویی تمام عیار، تمام قدرت و تمام سلاح نبوده، که طی آن، دو طرف، کاهلی وتوهم دانایی و کل‌گویی‌های زیاده مدعی جهان سومی را کنار نهاده و جهان‌بینی و نگره‌ای سازمان یافته، وتجهیز شده برای جدال نهایی به میدان بیاورند، مانند مهیاسازی ایدئولوژیک مکتب‌های اجتماعی ـ سیاسی... درگیری‌های قلمی سنتی‌ها و مدرن‌ها، یاری وقت‌ها، تقلیدی خودنمایانه از جدال ادبیات سنتی و کلاسیک غرب، سطحی، کم توشه و در حدود کلیاتی واردانی بوده است ـ حتا گاه حاصل سوءتعبیر وکم‌خوانی‌ها و کم‌دانی‌های ندانم که ندانم....

هنوز آن قدرها نگذشته است که فراموش شود ستیز طرفداران فرمالیسم، و معتقدان ادبیات متعهد وادبیات رئالیستی سوسیالیستی (یا به قول محافظه‌کاران دهه‌های سی و چهل و پنجاه شمسی: ادبیات اجتماعی) در ایران. که سالیان سال، با نصب طرفداران خشن تیم‌های فوتبال، نامزدها و شایعات و نهضت‌های ناروا، به پرچم‌های یکدیگر نسبت دادند، در شرایطی که اصلاً اصل نگره‌های این دو مکتب، به فارسی ترجمه نشده بود، و از آنان سوتیترها، و گزاره‌هایی اندک دهان به دهان گشته و چهل کلاغ شده بود. در این نبرد طولانی، احتمالاً به جز اندکی دانا و خاموش، خیل سرداران، حتا دانش ترجمهٔ منابع فرمالیسم و منابع رئالیسم سوسیالیست را نداشتند و منابع ترجمه شده هم در اختیارشان نبود که به انکا بر آنان، بر مواضع خویش نهیب ورزند. (تازه همین چند سال پیش، چند مقالهٔ مادر، از فرمالیست‌های روس، با ترجمه‌هایی اکثراً ضعیفه به فارسی درآمده‌اند.)

این گونه از انواع جدال‌های قلمی را ـ بر سر تصورات واهی که برخی‌شان هم دانسته ندانسته زادهٔ خدعهٔ بالابردن تیراژ مجله‌هایی بودند ـ به طنز هم شده می‌شود با جنگی بسیار پوچ و بسیار خونین وتمادین در تاریخ بلاهت‌های بشری به نام جنگ **چاکو** مقایسه کرد.[۸] چرا که پشت صحنه هم، سوای افرادی که با اعتقاد قلمی به بحث می‌پرداختند، بودند اعضای حزب طرفدار شوروی سوسیالیستی و در مقابلشان، سفرهای حکومتی طرفدار غرب کاپیتالیستی، که مسئله‌شان هنر نبود، ولی این طور ستیزها را دامن می‌زدند.

اما از نخستین جدال‌های قلمی، که بر سر تفکر سنتی و مدرن در ایران درگرفته، می‌توان یگومگوی دو مجلهٔ تجدد تبریز، زیر نظر **تقی رفعت**، و مجلهٔ دانشکده زیر نظر **ملک‌الشعرای بهار**، یاد کرد. گویا در مجلهٔ دانشکده، غزلی به استقبال سعدی به چاپ می‌رسد و مجلهٔ تجدد، مقاله‌ای بر علیه سعدی و سنت چاپ می‌کند، که تا کی می‌خواهیم این طوری شعر بگوییم... ضمناً برای این مقالهٔ ما جالب است نظر تقی رفعت، به طرفداری از ادبیات مدرن، که: «اگر شما می‌خواهید دنیال تجدد بروید باید تکلیف خودتان را با گذشته‌تان یکسره کنید و روشن کنید و این کار با جماعله و میانه‌روی ممکن نیست، تنها روش، عصیان و درواقع انقلاب است.»[۹]

یاد و مدرکی نداریم که نشان دهد این گونه جدال‌ها، که حتا به صورت طولانی و پی در پی، در چندین شمارهٔ نشریه‌ها، پی‌گرفته می‌شدند از سطح، به مفاهیم عمقی و خلاقیت تئوریک بر اساس شرایط ایران رسیده باشند. که یکی از دو طرفه سوای اعلام سلیقه و شعار سطحی، تلاش کرده باشد دستگاه فکری خود را پیدا و تبیین کند. تا به فرض راهکارها و مقصد همان عصیان و انقلاب بر علیه سنت، یا برعکس دفاعیات منطقی و قدرتمند آن سنت در مخالفت با عصیان مدرنیسم، تولید شده باشند. ماجرایی که در غرب رخ داد و در مرحلهٔ به مرحلهٔ ستیز سنت و مدرنیسم، هر جبهه به تولید اندیشه مشغول بود، و به این وسیله تکاپو و غنای فکری و تبوی ویرانگری طرف مقابل را هم بیش‌تر می‌کرد.

شاید مشخص‌ترین و اصلی‌ترین جدال سنت ادبی و مدرنیسم ادبی در ایران، جدال شعر نو و شعر کلاسیک بوده است. در این رویارویی است که می‌بینیم برای اولین بار و شاید آخرین بار، پرچمدار یکی از دو جبهه: نیما به خود زحمت می‌دهد، با جدیتی کمیاب در ایران، متفکرانه نظریه و کردار مدرن خود را تئوریزه می‌کند و آن را قابل دفاع یا قابل نقد می‌سازد. پس از این، در جنگ‌های معمولاً زرگری طرفداران ادبیات سنتی و ادبیات مدرن، چنین همت و جانسوزی نمی‌بینیم. جدال نیما با شعر سنتی هم البته تکامل نایافته باقی می‌ماند، چرا که طرف مقابل، از مبارزهٔ متفکرانه و تئوریک شانه خالی می‌کند، و با اکتفا به عظمت ادبیات کلاسیک ایران، وگاهی هم تمسخر، در حقیقت آتش‌ستیز را خاموش می‌کند. شاید به همین دلیل هم باشد که در شعر نیما، با همه اراده و شجاعت‌های گه‌گاهی، نگاه کلاسیک به زبان و موضوع و معناسالاری، پالوده نشده است... سوای قضیهٔ جدال نیما بوشیج، نمونه‌های ناتمام و ناکام و جرقه‌واری، مانند شمس کسمایی ـ که در همان مجلهٔ تجدد اولین شعرهای نو را به چاپ رساند[۱۰] ـ **تندرگیا** و **ایرانی**، زیاد داریم که نتوانستند ریشه بزنند، و شور غریزی‌شان برای تجدد ومهم‌تر، برای مدرنیسم، تعمیقی در خور نیافت. این ناتمامی‌ها، احتمالاً نتیجهٔ همین حالت آتش‌بس اعلام نشده هستند، که شعری از یکی از همان نمونه‌های در نیمهٔ راه نشسته را به یاد می‌آورند: این گونه انکار که: بر سنگ گور من بنویسید / جنگجویی که نجنگید / اما شکست خورد (**نصرت رحمانی**)

دههٔ چهل و مخصوصاً دههٔ پنجاه شمسی، اوج تظاهرات مدرنیستی ایران است؛ اما بیش‌تر آن تئاترها، فیلم‌ها، شعرها، نقاشی‌ها و مجسمه‌سازی‌ها، حاصل یک جریان طبیعی، دیرسال و برآمده از سطح تکامل اجتماعی / صنعتی نیستند، یا تقلیدند، یا از اقتضای سیاست مدرن سازی از بالا هستند که البته، مثل همیشهٔ این سرزمین، معدود حرکت‌هایی واقعی و ارزشمندی هم در کنار آن اداها و اطوارهای مدرن‌نما ظاهر می‌شوند؛ که صاحبانشان، به خاطر ناسازگاری با شرایط اصلی جامعه، معمولاً نقله می‌شوند ـ به معنای واقعی کلمه ـ همان طور که موجودی که جهشی منفرد وخارج از قواعد تنازع بقا پیدا کرده باشد، به تنهایی سترونی محکوم می‌شود... جالب است که در همین دوران، تعدادی از

ذهن‌های متمایل به مدرنیسم، زمزمه یا فریاد بازگشت به خویش سر می‌دهند، که از جمله دلالت‌های این فکر، همانا یکی هم انگار دلالت بازگشت به خویش سنتی است.

بی آن که احترام و ستایشِ قدرشان کاستی یابد، اما می‌توان دید که مسیر شعر و عاقبت شعری **مهدی اخوان ثالث**، حرکت و مقصد **جلال آل‌احمد**، هم دو نمونهٔ چشمگیر برای دوچهرگی و استنباط‌های مهمی در همین حوزه هستند. اخوان ثالث کنده شده از شعر سنتی و روی آورده به شعر نیمایی، در اواخر عمر، نادم از کردارهای نوگرای خود، باز به آغوش شعر سنتی بازمی‌گردد. تصور نمی‌کنم که رفت و برگشت از خصوصیات سنتی به مدرن، کاری آسان و تا این حد ارادی باشد. اگر اصلاً ممکن باشد که یک فرد بالغ شده بر اندیشه و جان کلاسیک، بتواند از خود، فاصله‌ای بسیار بعید بگیرد، و سلول‌های وجود خود را مدرن کند، و باز آن همه طولانی از این خود ثانویه، به خود نخست باز گردد. مگر این که این حرکت‌ها در سطح رخ داده باشند. با این تردید، و از منظر دوچهرگی، بازخوانی شعرهای نوگرای اخوان‌ثالث، نشان می‌دهد که چگونه اثری ادبی، دارای دوبردار مستقل، یا در این مورد خاص، دارای دو نیروی غریزیِ نوخواهی و سنت‌دوستی است. در این مورد شعر زمستان، جوابگو و شاهد صدیقی است. فرم این اثر، مطابق با تئوری نیما، ساختار تقابل ثنوی / عروضی در وجه وزن را شکسته، اما رمزها و نمادهای احتمالی، کارکرد و جنس تشبیه و استعارهٔ اثر، اشیاء و... کاملاً سنتی است: میخانه، و پیرِ پیرهن چرکین (مسیحا / ساقی)، مناسبات و روابط اینان و رفتار شاعر با اینان، به قرن‌های میانه تعلق دارند. میخانهٔ این شعر، همان میخانهٔ حافظ و سعدی و دیگران است و درد شاعر از ریا و جفای مردمان، هم‌درد حافظ و سعدی است.... آثار آل‌احمد هم همین خوی و منش را دارند. او تقلای شناخت و هویت‌یابی، غلاف گشایی از خود، چاله‌ها و چاه‌های مسیر خود را عاقلانه و دردمندانه، ثبت کرده است. در اثری مانند سنگی بر گوری، که در ادبیات ما، بی‌بدیل و نامکشوف مانده، آل‌احمد، همان‌قدر که هنگامِ تک‌نگاریِ صریحش و خودافشایی رنسانسی / ایندیویدوآلیستی‌اش مدرن است، نگاه و رفتارش با زن و همسر و عقبه و ابتری، بسیار سنتی است. علاوه بر این، آل‌احمدِ سرخورده از کمونیسم و لیبرالیسم، شریک در تکاپویِ بنیاد نهادنِ راه سوم: از یک سو، به وجوه مثبت سوسیالیسم و لیبرالیسمِ حاصل مدرنیسم باور دارد، از دیگر سو، در ضمن به توانایی‌های فرهنگ و سنت ایرانی هم باز یقین می‌آورد. آن چه که در یک اطلاق کلی به عنوان راه سوم، پس از ناامیدی از اردوگاه برادر بزرگ، مشغلهٔ ذهنی و امید جریانی از روشنفکریِ جهان سوم بوده و هست، کم و بیش آمیزه‌ای است از عناصر تمدن غرب و شرق، یا التقاط مدرنیسم و سنت، اما ناهم‌خوانیِ گوهری این عناصر به احتمال زیاد، موجد نوعی از همان دوچهرگی مورد نظر است.[11] در همین سو و رویِ دوچهره‌نمایی، جالب است توجه بر این نکته که: هرازگاهی سنت‌گرایان و مدرنیست‌ها، در غیاب نیروی سازش‌ناپذیر تخاصم، بر ضرورت و لزوم استفاده از عناصر مثبت طرف مقابل و درونی کردن آن‌ها سخن رانده و می‌رانند...

به هر تقدیر، این متن، که بدون جانبداری از سنت یا مدرنیسم، و بدون ورود به ارزشگذاری و داوری بر این دو جریان، با نظرداشت نقد مدرنیسم بر سنت، و نقد پست مدرنیسم بر مدرنیسم، حد و حدود خود را بر شناسایی دوچهرگی محدود کرده است، باری، در این انتها، بر تردید خود، گویا، پایدارتر شده است. تردید بر این که در ایران، سنت و مدرنیسم، رودرروی یکدیگر، به قصد نبرد اصلی، نیروهایشان را آرایش دادند، اما به جز درگیری‌های مرزی، و مختصر، هیچ یک، قلب دیگری را نشانه نرفت. چنان که انگار مابین آنان قراردادی پنهان پدید آمده که اندازه و مکان همان درگیری‌های گه‌گاهی، کوچک و متظاهرانه را مشخص کرده و هر دو را هم از نبردتا شکست دیگری برحذر داشته انگار که آن پیاده‌گرد پیاده‌روهای ملال گرفتهٔ پاریس، در آن تصویری که بودلر، از انسان مدرن عرضه می‌کند، در ایران، پس از آن که چند قدمی در پیاده‌رو شهر مدرن گام برداشته، و به ویترین‌های آکنده از کلان‌های مدرن نگاهی سرسری انداخته، خیلی زود به خانهٔ پدری بازگشته است.[12]

پانوشت‌ها و حاشیه‌ها

۱. برای شرح مفصل، رجوع کنید به: همین قلم. مقالهٔ: شهرزادکشی (جستاری بر تولد داستان نو ایران از شهرزادگی...)، مجلهٔ کارنامه. شمارهٔ ۱۹، خرداد ۱۳۸۰.

۲. رجوع کنید به: همین قلم. مقالهٔ پیرنگ روایت. مجلهٔ تکاپو. شمارهٔ ۱۰، خرداد ۱۳۷۳.

۳. کنجکاوی دانش‌آموزانه و شوقِ خستهٔ شناخت و تجربهٔ مکتب‌ها و نگره‌های گوناگون و نو، از مثلاً گونه‌های رمان نو گرفته تا مثلاً درس گرفتن از تجربه‌های رولات بارت اول، و بارت متاءخر، این حاصل را برایم داشته که برای شناخت ماهیت یک اثر هنری، که مدرن است یا پسامدرن، یا سنتی، به رویهٔ اثر، یا تقلیدهای شگردی، توجه نباید کرد، چرا که شگردها و فرم‌ها و ضدفرم‌ها را می‌توان بر اثری با ساختار سنتی کولاژ کرد. برای شناخت گوهرهٔ یک اثر،که، مدرن است یا کلاسیک، گمانم تیزیِ قلم جراحی را باید بر سلول‌های اثر متمرکز کرد و بر انگیزه و پلاتِ رفتار با زبان، نه فقط نوع رفتار با زبان. در جاهایی مثل ایران که پدیدهٔ رشد ناموزون سیطره‌ای قهار و ناگزیر دارد، که از یک سو مدرن‌ترین اشیاء و اسباب در زندگی‌ها حضور دارند و اما، بسا صاحبان اینان و استفاده‌کنندگان از اینان، با سازشی عجیب، سنتی‌ترین رفتارها و اندیشه‌ها را دارند، مسئله بسیار مشکل خواهد شد.

۴. شناسهٔ مهمی که با آن می‌توان حرکت یک داستان (در، یا) به سویِ جریان مدرنیسم را شناسایی کرد، همانا این است که آیا نویسنده، داستان را صرفاً برای بیان یک ماجرا نوشته، یا که هدف او بیان ماجرای رخ دان آن ماجرا در زبان بوده است. زبان به صورت ابزارِ بیان (بیان داستان)، به دورهٔ استبداد زبان و ماقبل مدرنیسم تعلق دارد، و زبان به عنوان هدف، به دورهٔ مدرن و دورهٔ درک عدم قطعیت زبانی، و عدم قطعیت واقعیت داستانی متعلق است... شناسهٔ دیگر، موجبیتِ توالی یا عدم توالی ماجراها است: داستان‌هایی که بر عامل حافظه و تداعی‌های خاطره استوارند، بنا به خصوصیت و کارکرد حافظه، معمولاً توالی خطی زمانی نخواهند داشت، و عامل تعیین کننده و نظم دهنده به قطعات و حادثه‌های جزئی، زمانِ حسی حافظه، یا تداعی‌های پی در

بی، و به ظاهر نامربوط به هم خواهند بود. بر عکس داستانی که بر زمان تقویمی استوار است، مسلماً فرمی منظم، و توالی خطی زمان تقویمی را می‌طلبد، و تحلیل شکست زمانی، زمانی بر آن تصنعی خواهد بود، و از جملهٔ تقلب‌ها... شناسهٔ دیگر، همین گزارهٔ عدم قطعیت واقعیت است. یک نوع نویسنده، در رفتار با زبان، چنان می‌نماید که زبان قادر است بر واقعیت بیرونی مطابقت کند. برخلاف این، نوع دیگری نویسنده چنان رفتار می‌کند و زبان را به کار می‌برد که نشان می‌دهد به عدم قطعیت واقعیت بیرونی در زبان معتقد است و می‌داند واقعیت به صورت واحد و نهایی به زبان (یا شناخت) تن در نمی‌دهد... برشمردن این چندی شناسهٔ داستان مدرن، برای پرهیز از ورود به مخمصهٔ ذکر موارد خاص و مثال، لازم می‌نمود، و هم این که این متن را از لحاظ داشتن ملاک‌هایی برای اثبات نظرش، یاری می‌کند.

۵. با این جزییات و ردهٔ به گمانم مشخص شده باشد که گمانهٔ حاکم بر این مقاله، پسامدرنیسم را فرآیندی در ادامه و حاصل مدرنیسم می‌داند و نه مکتبی متضاد با آن، یا نافی آن. همین جا هم باید خاطرنشان کرد که واژهٔ «نو» یا «جدید» را در ازای مدرنیسم به کار نمی‌برم. با این توضیح، مثلاً عبارت «داستان نو» الزاماً به معنای «داستان مدرن» نیست. همان گونه که «تجددطلبی» یا «نوسازی»، قاطعاً به معنای مدرنیسم یا «مدرنیته» نخواهد بود.

۶. اصطلاح یقین نیوتونی را برای یک نوع اعتقاد قطعی و بی‌تردید که در حوزهٔ علم یافت می‌شود، درست کرده‌ام. زمانی که نیوتن، قوانین حرکت مکانیکی را استخراج کرد، انسان یقین آورد که قوانینی همه‌جایی و همه‌وقتی برای تبیین حرکت، چه حرکت یک تیلهٔ بازی و چه حرکت زحل به قرص، فراچنگ آورده است. پس از نیوتون، و پس از مشاهدهٔ اختلاف محاسبات نیوتونی با حرکت وضعیت سیارات بر مدارشان، بودند دانشمندانی که یقینشان بر معادلات نیوتن مردد نشد و همچنان بر آن پای فشردند. مدت‌ها باید می‌گذشت تا فرضیهٔ نسبیت انیشتین، اشکالات قوانین نیوتن را ثابت وتصحیح کند، و نه به این طولانی، مدتی باید می‌گذشت تا فیزیک کوانتوم منتقد نسبیت شود. یقین نیوتونی به آن گونه تعصبی که با تکیه به علم، شک علمی، و عظمت ناتوانی‌های انسان در برابر دانایی‌هایش را نادیده می‌گیرد، و همانند تعصب اسطوره‌ای، دانایی خود را همه‌جایی، ابدی و ایطال‌ناپذیر اعلام می‌کند، اطلاق می‌شود.

۷. این نکته را هم به مجموع داده‌های این متن بیفزایم، که طبیعی است که در آغاز روند مدرنیسم، آثار داستانی و به طور کلی آثار هنری، با همهٔ پیشتازی‌ها و جهش‌ها، کاملاً مشابه آثار پدید آمده در دوران تکامل مدرنیسم نباشند. به بیان دیگر، در دوران اولیه مدرنیسم، ما آثاری را شاهدیم که چگالی تمام عیار یک اثر مدرن را ندارند، بلکه تمایل و سوی مدرن دارند. کمابیش و به نسبت... مثلاً: داستان‌های شروود اندرسن، یا مشخص‌تر هالوزن در تاریخ ادبیات آمریکا. این نویسندگان به سمت‌وسوی مدرنیسم بگو: همینگوی با فاکنر دارند. اما هنگامی که از دو چهرگی یک اثر حرف می‌زنیم، منظور چنین حالتی نیست. یک اثر دوچهره، در آن واحد، به نسبت اسباب، آزمایش، نظاهر مدرن و هم سنتی دارد.

۸. «... استاندارد اویل رگه‌ای نفت در بولیوی کشف می‌کند، و رویال داچ شل رگه‌ای در منطقه چاکوی پاراگوئه. دو کشور بر سر برهوت چاکو، با صحنه‌گردانی دو شرکت نفتی می‌جنگند. سربازان یکدیگر را به‌شدت قتل‌عام می‌کنند، و فرسوده و خسته، به صلح می‌رسند و بعد... سر چاه‌های حفر شده را با سیمان گرفتند و مهندسین نفت کمپانی کالیفرنیا به لحنی بسیار سرد به زمامداران پاراگوئه‌ای گفتند که در زیر زمین‌های چاکو قطره‌ای نفت وجود ندارد... تازه پی می‌بردند که بیهوده دست به یکی از پوچ‌ترین و بی‌معنی‌ترین جنگ‌های آغاز این قرن زده‌اند...»

و. ک مارسل نیدرگانگ. بیست کشور آمریکای لاتین. ترجمه محمد قاضی. شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۶. جلد اول، پاراگوئه.

۹. برگرفته شده از: ایران و مدرنیته. گفتگوهای رامین جهانبگلو. نشر گفتار، تهران ۱۳۷۹. بخش: ترجمه، چاپ ونشر کتاب در ایران. گفتگو با کامران فانی.

۱۰. همان

۱۱. جالب این که گویا در آمریکای لاتین، تلفیق سنت و فرهنگ ملی با مدرنیسم، سهل‌تر و کم‌تر مشکل‌آفرین بوده. البته آنچه به نام سنت آمریکای لاتین شناسایی می‌شود، نه فرهنگ و آیین‌های قتل‌عام و غارت‌شدهٔ سرخپوستی، که سنت و فرهنگ چند قرنهٔ استعماری آن است. همان استعمار کورتزوار در دل تاریکی‌های آمریکای جنوبی، که لااقل، این یک حسن را داشته که سابقه و رسمیت زبان اسپانیولی را در این سرزمین‌ها ایجاد کند، تا از این طریق سنت زمان بدان‌ها منتقل شود؛ که در نتیجه‌اش، حالا این چنین ادبیات شگفت‌انگیز و درخشانی را صاحب شده‌اند...

۱۲. ترجمهٔ چکیدهٔ این متن، در جشنوارهٔ فرهنگی شهر استاونگر (Stavanger) نروژ که امسال، محور آن رویارویی سنت و مدرنیسم در ادبیات بود، (با حضور تعدادی از نویسندگان ایران و بالکان) عرضه گردیده است.