گئورگ لوکاچ: تعارضات ماخولیا

لووی بلان
امیر احمدی آریان

مقالات لوکاچ را می‌خوانم و می‌گریم. چرا؟ چون در تمام طول زندگی‌ام، به‌نظرم او اولین منتقدی است که فلسفه‌اش، چنان که در این مقالات مطرح شده، فلسفه‌ای مجروح و زخم‌خورده است. او مثل یک هنرمند خلاق می‌بیند و حس می‌کند و پرسش‌هایش را از سر رنج طرح می‌کند. آنجا که او درد و رنج ناشی از تحمل چیزهایی را طرح می‌کند که متضاد با فلسفه‌ی اویند، ارزش آن را دارد که نقادی‌اش را به‌منزله‌ی یک فرایند خلاق آگاهانه در نظر بگیریم. نارضایتی، در فلسفه‌ی او بازتاب می‌یابد، تا حدی به‌این دلیل که فلسفه‌ی او پاسخ به حس‌هاست و تا حدی هم به‌این دلیل که واقعیت ازلی به‌همان اندازه که خونین و پرآشوب است، نومیدکننده نیز هست. اما شگفت‌زده می‌شوم اگر لوکاچ، بالاز و دیگران واقعاً فکر کنند می‌توانند گروهی تأسیس کنند که از میان آتش و خون آنها را هدایت کند و نجات دهد.
از نامه‌ی یک زن ناشناس به یکی از دوستانش، ۱۹۱۷

آنچه بررسی می‌کنیم صرفاً دو جنبش ادبی نوعی زمان ما نیست. ما کش مکش مابین دوگرایش بنیادین را بررسی می‌کنیم، کش مکشی که نه فقط در یک نویسنده‌ی واحد، بلکه در یک شعر، نمایش‌نامه یا رمان واحد نیز رخ می‌دهد.
گئورگ لوکاچ، «فرانتس کافکا یا توماس مان»

آثار متأخر لوکاچ، شامل نوشته‌های او از ۱۹۴۹ تا ۱۹۷۱، در قیاس با فرم‌های رایجِ تحلیل ادبی، کسل‌کننده و از مُد افتاده به نظر می‌رسند. در بیست سال اخیر، نقد فرهنگی مارکسیستی در قیاس با استراتژی‌های خوانش متعددِ ضد آن، که در محافل نقادی معاصر به چشم می‌خورد ناتوان به نظر

می‌رسد. در عرصه‌ی مطالعات ادبی، تحلیل مارکسیستی جای خود را به علاقه‌ای فزاینده نسبت به دیگر نشانه‌های فرهنگی داده است، به‌خصوص نشانه‌هایی که برپایه‌ی جنسیت و قومیت استوارند. نوشته‌های مارکس و دیگر اشکال مارکسیسم در قرن گذشته جان تازه‌ای گرفتند، و امروزه در ابعادی وسیع صرفاً ابزاری هستند برای حمله‌ی اساتید حرفه‌ای دانشگاه‌ها به «تسلیم» و سازگاری پساساخت‌گرایی، بی‌آن که بر میزان سازش‌پذیری خود آگاه باشند. لوکاچ را به‌هیچ‌وجه نمی‌توان متهم به سازش کرد، در واقع همین «جنجال‌آفرینی» اوست که توجه معاصران ما را به خود جلب می‌کند. گزاره‌های او علیه مدرنیسم ادبی از دهه‌ی ۱۹۵۰ به بعد از تندترین و گزنده‌ترین متونی است که تا به حال نوشته شده است. پیچیدگی و قدرت استدلال آنها توجه خواننده را جلب می‌کند، اگرچه هم‌دلی او را برنمی‌انگیزد. گزاره‌های متعدد او در باب رئالیسم را در دوره‌ی دوم فعالیت فکری‌اش، لفاظی یک ایدئولوگ دانسته‌اند که بخش عمده‌ای از شخصیت لوکاچ و سبکِ نثر او را می‌نمایاند. او با ایمانی راسخ می‌نویسد، با این وجود و به گفته‌ی خود لوکاچ، هر ایدئولوژی انعطاف‌ناپذیری مستعد پذیرش نقد ایدئولوژی است. مجموعه‌آثار لوکاچ نیز از این قاعده مستثنیٰ نیست. هرنوع رهایی‌بخشی در آثار متأخر لوکاچ توأم با واژگونگی است ــ به این معنی که *بنیان* چیزی که نویسنده بازنمایی کرده بر *رأس* قرار گیرد، گویی همه چیز در یک *اتاق تاریک* دیده می‌شود. در عین حال، واژگونگی صرف کفایت نمی‌کند. نقد رهایی‌بخشی که مسیر حرکت خود را ترسیم می‌کند، باید بیاموزد که همه چیز را دو تا ببیند، و به تصویر اصلی و واژگون‌شده‌ی آن، هم‌زمان بنگرد. حقیقت ــ اگر حقیقتی وجود داشته باشد ــ صرفاً از طریق ادغام حدود گوناگون فلسفه‌ی چندصدایی لوکاچ پدید می‌آید. اگر گوش خود را نزدیک‌تر ببریم، لوکاچ چیزی می‌گوید که تا به حال ناگفته باقی مانده است؛ و اگر این کلمات نجوایی در تاریکی باشند، نجوایی که عشاق ادبیات در نخستین ساعات زودگذر بامداد زمزمه می‌کنند، این کلمات کم‌اهمیت‌تر از آنچه که در تمام طول روز گفته می‌شود، نیستند.

۱. گئورگ لوکاچ جوان، خانواده و دوستان

لوکاچ جوان، از بیماری مزمنی رنج می‌برد که بین پسران خانواده‌های یهودی بورژوا شایع بود ــ ترکیبی از بیگانگی و تنهایی، موقعیتی وجودی که مضمون مهم و تکرارشونده‌ی نوشته‌های او تا ۱۹۱۸ بود. می‌توان با تسامح استعداد ماخولیایی او را به اشتیاقش برای برقراری رابطه‌ی صمیمی با اعضای خانواده‌اش مربوط دانست، رابطه‌ای که هیچ‌وقت پا نگرفت. رابطه‌ی گئورگ لوکاچ با خانواده‌اش آشکارا پرستیز بود. پدر او که یک بانک‌دار و تاجر خودساخته بود، مدت‌ها کار کرد تا سرانجام مؤسس بانک اعتباری ملی مجارستان در ۱۹۰۶ شد. بهترین صفت برای توصیف رابطه‌ی گئورگ با مادرش «بسیار سرد» است. بعدها لوکاچ درباره‌ی جوانی‌اش می‌نویسد: «در خانه: بیگانگیِ مطلق. با مادر از همه بدتر، تقریباً هیچ رابطه‌ای نبود. برادر، به‌هیچ وجه. فقط پدر و کمی خواهر!» نبود محیط پرورشی در یک خانواده‌ی دل‌سوز، پسران جوان را به سوی ستیز با سنت‌های جامعه‌ی بورژوایی هدایت می‌کرد، با این وجود لوکاچ جوان بیش از آن که یک جوان مبارز باشد، یک کودک

ماخولیایی بود. مواجهه‌های پدر و پسر در کم‌ترین حد ممکن بود. لوکاچ در یادداشت‌های خودزندگی‌نامه‌اش می‌نویسد:

مبارزان خودانگیخته. فاقد حافظه‌ی بی‌واسطه. گفته‌های مادر در اشاره به پنج ـ شش سالگی من و درباره‌ی این‌که چقدر «بدذات» بودم: «هیچ‌وقت به غریبه‌ها سلام نمی‌کردم، هیچ‌وقت آنها را دعوت نمی‌کردم.» در وهله‌ی اول مقاومت، سپس فرمان‌برداری توأم با مجازات: بی‌توجهی به من، رها کردن من در تنهایی تا خودم بزرگ شوم: فرمان‌برداری، با وجود این احساس که کل این کارها بی‌معناست؛ اگرچه در آن زمان فعالانه آن کارها را فرمول‌بندی می‌کردم: بدون ایده. فقط اطمینان: بچه‌ای که وحشی و ستیزه‌جو نیست، علیه نظم و حرف‌شنوی برانگیخته نمی‌شود و کورکورانه کاری نمی‌کند.

بعدها، در یادداشت‌هایی مشابه، این وضعیت با توصیف رابطه‌اش با پدر تکمیل می‌شود، به این شکل که اولین رابطه‌ی پدر و پسر از آنجا آغاز شد که در نقد مادر لوکاچ حرف زدند. بنابراین، آنچه درباره‌ی رابطه‌ی لوکاچ جوان و خانواده‌اش در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۱۰ به ما رسیده، کناره‌جویی خانواده از فرزند پسر را نشان می‌دهد، که در پاسخ به دوستی و کلمات محبت‌آمیز دیگران صورت می‌گرفت.

گوشه‌نشینی و درون‌نگری لوکاچ تا بیست سالگی ادامه یافت، بنابراین تا این دوران نتوانست دوستان یا آشنایان نزدیک پیدا کند. اما از سویی دیگر، توانست روابط اولیه‌ی بسیاری با دیگر نجیب‌زادگان برقرار کند و فعالانه در جست‌وجوی روابطی بود که بار عاطفی و روشنفکرانه‌ی زیادی داشته باشند. بلا بالاز، ارنست بلوخ، کارل مانهایم، لئوپوپر وایرما نایدلر در زمان‌های گوناگون پیش از وقوع جنگ جهانی اول، همگی همراه و هم‌صحبت لوکاچ بودند. همچنین، در همین دوران فیلسوف جوان، چهره‌ی شاخص «حلقه‌ی یک شنبه» شد ــ گروهی نامنسجم از روشنفکران و هنرمندان بالای سی‌سال که در بخشی از املاک خانواده‌ی لوکاچ در نزدیکی بوداپست تشکیل جلسه می‌داد. این ماجرا نشان می‌دهد که بیگانگی لوکاچ از جهان به‌خاطر شکست در این روابط نبود، بلکه در صورت موفقیت در آن روابط نیز همین اتفاق می‌افتاد. لوکاچ معتقد بود رابطه‌ی ایده‌آل بین دو نفر، نه‌تنها نباید منجر به تصدیق توانایی‌های یکدیگر در عرصه‌های مربوط به زیست‌جهان ــ شعر، تئاتر، موسیقی، فلسفه و ... ــ باشد، بلکه اسیر مفهوم کاملاً متافیزیکی صداقت دوطرفه نیز نباید شود. بنابراین، از آنجا که این ایده‌آل در طول یک رابطه‌ی خاص به دست نمی‌آید، در اکثر موارد لوکاچ از رابطه راضی نبود. لوکاچ جوان این روابط را در اکثر موارد از طریق ترفیع منزلت دوستانش به مقامی بالاتر از مقام خود پیچیده می‌کرد. این دور آشکارِ ارزش‌بخشیدن بیش از حد و شکست متعاقب آن را می‌توان در اکثر روابط شخصی او، به‌همان شکل که در دفترچه‌ی خاطرات یا دیگر یادداشت‌هایش ثبت شده، ملاحظه کرد. این گرایش، توسط یکی دیگر از این چهره‌های ترفیع‌یافته ــ پدر لوکاچ ــ در نامه‌ای به تاریخ ۲۳ اگوست ۱۹۰۹ به‌خوبی تشریح شده است:

تو درست مثل منی. من هم همیشه در اطرافیانم یک لاف‌زن تمام‌عیار داشتم ... مسلماً آنها انرژی بیشتری از من نداشتند، فقط اراده‌ی قدرت‌شان قوی‌تر بود، و راهی که برای عیان‌ساختن

آن انتخاب می‌کردند مرا جذب می‌کرد و اسیر آنها می‌شدم. آنها بی‌دلیل از من تعریف می‌کردند و درنتیجه، من نمی‌توانستم به حد کافی توانایی‌هایم را عیان سازم ... حال، تو لئو[پوپر] را به چنین جایگاهی رسانده‌ای و او را فراتر از خودت می‌دانی ... آنچه برای تو، و در نتیجه برای خودم، آرزو می‌کنم این است که یاد بگیری نسبت به دوستانت همان‌قدر بی‌تفاوت، حتی ظالم باشی که در محیط خانه بودی.

لئو پوپر و دیگران، نزد لوکاچ به‌منزله‌ی نفس‌های ایده‌آل باقی ماندند. بنابراین، آنها تبدیل به معیارهایی برتر شدند که بخش عادی و روزمره‌ی زندگی لوکاچ با آنان قابل مقایسه نبود. بدون درنظر گرفتن ریشه‌ها و عوامل، می‌توان گفت بیگانگی وحشت‌ناک لوکاچ از جهان پیرامون تا حد زیادی با ناتوانی شدید او در غلبه بر فاصله‌ی میان ذهنیت او و جهان عینی مرتبط بود، فاصله‌ای که حذف آن انسان را به یکی از مردم عادی یا اشیاء تبدیل می‌کند. به نظر می‌رسد آن نارضایتی که لوکاچ در رابطه با مادر خود احساس می‌کرد، دیگرروابطش را به‌شدت تحت شعاع قرار داد. در روابط متعدد او با دوستانش، لوکاچ، گویی اجباراً، یک واکنش را تکرار می‌کند: او همواره می‌کوشد بر عشقش غلبه کند، و همواره شکست می‌خورد. دوست لوکاچ، هیلدا بوئر (خواهر بلا بالاز)، در پاسخ به چند نامه‌ی لوکاچ، در ۱۹۰۹ نوشت:

خوب گئورگ [خطاب صمیمانه‌ی گئورگ]، می‌دانم که نوع بشر هدایت‌شدنی نیست، می‌دانم که انسان‌ها همان‌قدر از هم فاصله دارند که ستارگان آسمان، و تنها نوری جزئی به سوی هم می‌فرستند. می‌دانم که تاریکی و دریاهای وسیع هر انسانی را احاطه کرده است، و بنابراین انسان‌ها سال به سال نگاهی به یکدیگر می‌اندازند، اما هیچ‌گاه به هم نمی‌رسند.

مضمون اشتیاق در نامه‌ای از لوکاچ به یکی از دوستانش، ساری فرنچی، در همان سال توضیح داده شده است:

مشتاق‌بودنِ یک فرد به چه معناست؟ اشتیاق چیست؟ آیا اشتیاق همان حفره‌ی تهی در جان فرد نیست که نمی‌تواند آن را با داشته‌هایش پر کند؟ پس فرد به دنبال چیزی بیگانه با خود می‌گردد، آنچه بخشی از زندگی او نیست و امیدوار است آن را مال خود کند تا بتواند آن دیگری را بیابد که متعلق به اوست ... اشتیاق شاید همان است که آریستو فان در باب هستی اروس می‌گوید: همه‌ی مخلوقات بخشی از چیزی مضاعف خود هستند، چیزی که زئوس آن را به دو نیم کرد، و اکنون همه در جست‌وجوی نیمه‌ی گم‌شده‌ی خویش‌اند. آریستو فان یقین دارد که زمانی همه‌ی ما یکی بودیم اما سقراط دانست که عشق نزد ما، که همان تلاش برای کامل شدن است، همواره محکوم به بی‌نتیجه ماندن است.

لوکاچ از طریق این کلمات مأیوسانه سوژه‌ای هستی‌شناختی برمی‌نهد، سوژه‌ای که به‌خاطر درک بیگانگی بنیادین خویش محکوم به رنج کشیدن از نوستالژی رفع‌ناشدنی به‌خاطر وحدت اصیل از دست رفته‌اش است. اهمیت بیگانگی دوره‌ی جوانی لوکاچ ریشه در این واقعیت دارد که این شکاف و فاصله‌ی برناگذشتنی بین مادر و فرزند، زن و مرد، و در نهایت هنر و زندگی، بنیان نظریه‌ی

زیباشناختیِ دوره‌ی اول کار لوکاچ را شکل می‌دهد. بهترین بیان دیالکتیک رفع و تعالی و شکست مطلق آن در فلسفه‌ی لوکاچ، درک زمینه‌ی کار او، یعنی رابطه‌اش با ایرما و اثری است که لوکاچ به او تقدیم کرده است: *جان و اشکال*.

۲. گئورگ و ایرما

جان و اشکال به سال ۱۹۱۰ در مجارستان منتشر شد. این کتاب مجموعه‌ای است از نه مقاله با مقدمه‌ای که نامه‌ای از لوکاچ به لئوپوپر است، و لوکاچ در آن مقاله را به‌منزله‌ی یک ژانر توصیف می کند. مضامین اصلی اثر عبارت‌اند از بیگانگی بشر، شکل متعالی انزوا که زن و مرد را از یکدیگر جدا می‌کند، و منظری تراژیک به زندگی که بیگانگی را سرنوشتی گریزناپذیر می‌داند. لوکاچ کار بر *جان و اشکال* را کمی بعد از آشنایی‌اش با ایرما در دسامبر ۱۹۰۷ آغاز کرد. ایرما و لوکاچ تقریباً تمام سال بعد را با هم گذراندند، و هر وقت ممکن بود یکدیگر را ملاقات کردند. لوکاچ در نامه‌هایش مکرراً از عشق به ایرما یاد می‌کند. رابطه‌ی آنها افلاطونی و نافرجام باقی ماند. در مجموعه‌ای از یادداشت‌های کوتاه باقی مانده از آن دوران، لوکاچ می‌نویسد: «تردیدها: ماهیت ناممکن ازدواج ... هراس از تأثیر ویران‌گر شادی، هراسی فراتر از ظرفیت من، ناتوانی در وسعت بخشیدن به بردباری هایم در یک زندگی گسترده‌تر». چنین احساساتی در دفترچه‌ی خاطراتش نیز به چشم می‌خورد: «دیشب دوباره چنین احساسی داشتم: ایرما، زندگی است». ایرما «زندگی» را برای لوکاچ نمادین می‌کرد، در حالی که زندگی او تحت سلطه‌ی *اثر* بود، آفریدن چیزی که هستی واقعی او و قلمرو «اشکال» را برملا کند.

دشواری‌هایی که لوکاچ در این رابطه تحمل کرد، در اشکال عینی قابل مشاهده‌ای انعکاس یافت. او پیوسته رابطه‌ی شخصی خود را با اصطلاحات وابسته به دیگران نوشت: زندگی‌های دیگران، سرنوشت‌های دیگران، آثار دیگران. ارتباط او با ایرما دو وجهه داشت: یکی احساساتی، مشتاقانه، و اغلب با نثر «رمانتیک» یک عاشق، و دیگری نتایجِ این وضعیتِ پرهیجان و وجودی که به قالب اصطلاحات و روایات ادبی هدایت می‌شد. این وجهه‌ی دوم، نوشته‌های لوکاچ مقاله‌نویس متقدم را به‌وضوح تحت سیطره‌ی خود دارد. به کمک مقاله‌ی کاسنر، لوکاچ رابطه‌ی کیرکگور با رگینه اولسن را «آفرینش» خواند و نوشت «اگر کیرکگور زندگی می‌آفریند، این کار را برای پنهان‌کردن حقیقت نمی‌کند، بلکه می‌خواهد حقیقت را آشکار کند.» حقیقت شخصی لوکاچ حقیقت نفسی کاملاً تکه تکه بود، بنابراین بیان رسای این حقیقت از نظر او نیاز به شخصیت ابژکتیو مقاله داشت، فرمی که از نظر او دارای بالاترین توانایی برای آشکارساختن رابطه‌ی سوژه و ابژه بود. آنجا که مقاله واسطه‌ی بیان ذهنیت‌های لوکاچ می‌شد، به شعر پهلو می‌زد. لوکاچ خود به سال ۱۹۱۱ در نامه‌ای به ایرما می‌نویسد: «تو می‌دانی این نوشته‌ها چرا نوشته شد: چون من نمی‌توانم شعر بنویسم؛ و باز تو می‌دانی که منظورم از «شعر» کیست، و کیست که شاعرانگیِ مرا بیدار کرده است.» لوکاچ زندگی‌اش را به کمک مقولات فلسفه‌ی نوپایش درک می‌کرد. جایی دیگر، خطاب به ایرما می‌نویسد:

مردمانی هستند که می‌فهمند و زندگی نمی‌کنند، و مردمانی دیگر هستند که زندگی می‌کنند اما

نمی‌فهمند. گروه اول هیچ‌گاه به گروه دوم نمی‌رسند، اگرچه آنان را درک می‌کنند؛ و گروه دوم هیچ‌گاه ماهیت کارشان را نمی‌فهمند، ولی چیزی از دست نمی‌دهند. احساس عشق یا نفرت، دوست‌داشتن کسی یا احتمال یادگرفتن دوست داشتن کسی وجود دارد، اما مقولات مهم برای آنها وجود ندارند.

لوکاچ مقولات زندگی انسانی را مقولاتی فلسفی می‌دانست که برای توصیف ابژه‌ها کفایت می‌کنند. خود افراد این مقولات را آشکارا به‌طور کامل نشان می‌دهند. در این شکل، «زندگی» بیگانه شده خود لوکاچ به‌عنوان مثالی در نظر گرفته می‌شود که حقیقت برتر تفاوتی سازش‌ناپذیر بین زندگی و اثر، بین جان و اشکال، را نشان دهد.

نوشتن *جان و اشکال* لحظه‌ای مهم را در نقادی خودانعکاسی و خوداستعلاییِ لوکاچ مشخص می‌کند. از سویی این مقالات توجه او را به کنش نوشتار فلسفی بازمی‌نمایاند، و عینیت غلط نثر فلسفی «واضح» را منسوخ اعلام می‌کند، و از سویی دیگر راهی پیش پای لوکاچ می‌نهد تا موقعیت سوژه‌ی خودْهمان را از طریق ثبت این ذهنیت بر جهان عینی ترک کند. نوشتن این مقاله‌ی انتقادی هرچند فقط در سطحی والا و نادیدنی آشتی و صلحی ظاهری بین لوکاچ و ایرما برقرار کرد. لوکاچ چند مقاله از *جان و اشکال* را «مقالات ایرما» می‌نامد و از این طریق به این مقالات شخصیتی تمثیلی می‌بخشد. وقتی رابطه‌ی این دو به هم خورد، نوشته‌های منظم ایرما در قالب نامه به تلخی به فاصله‌ی بین آن دو اشاره می‌کند. مقالاتی که لوکاچ می‌نوشت، در حکم مقاومتی بود علیه ماخولیایی که از ۱۹۰۸ به بعد به‌سرعت او را فرا می‌گرفت. نامه‌ی خودکشی لوکاچ در نوامبر ۱۹۰۸ که هیچ‌گاه پست نشد، شامل سطرهای زیر است:

> در آن بعد از ظهر در فلورانس بود که پرسش زندگی‌ام را طرح کردم: آیا این سرنوشت من است که هرگاه بخواهم فراتر از روابط فکری، رابطه‌ای شخصی با کسی برقرار کنم، شکست می‌خورم؟ در ۲۸ اکتبر ــ روزی که این نامه برای تو ارسال می‌شود ــ رأی صادر شده است: «بله، درست همین‌طور است». و من نمی‌توانم با وجود این رأی ادامه دهم. هر آنچه تو برپا کردی ویران شده است. خوبی مرا برای همیشه ترک گفته، حتی ریشه‌هایش هم خشک شده‌اند. من بد شده‌ام، سنگ‌دل و پست‌فطرت. اما این‌ها با شور و شوقی روشنفکرانه همراه شد: کتاب‌ها و ایده‌ها، افیون من شدند.

در وضعیت تب‌آلود آشفتگی که ماه‌های بعد را شامل می‌شد، لوکاچ نگارش آخرین مقالات *جان و اشکال* را به پایان رساند.

طبیعت سازش‌ناپذیر مقولات فلسفی لوکاچ، تجلیات بیمارگونه‌ی روحی ماخولیایی‌اند. گرایش به شیدایی (مانیا) که طبق بررسی فروید توسط افراد ماخولیایی تجربه می‌شود، در دوره‌ی نوشتن نیمه‌ی دوم *جان و اشکال* به چشم می‌خورد. فروید ماخولیا را «از دست رفتن *ناخودآگاه* ابژه‌ی عشق» می‌داند، [ناخودآگاهی] ویژگی مشخص‌کننده‌ی این شکل خاص از فقدان است که آن را از شکلی که در ماتم تجربه می‌شود مجزا می‌کند، شکلی که در آن فقدان ابژه آگاهانه درک می‌شود. طبق نظر

فروید، اگر موردی وجود نداشت که سوژه پیش از آن، فقدان *ناخودآگاه* مشابهی را تجربه کرده باشد، از دست دادن ایرما نباید لوکاچ را به آن شدت وارد دوره‌ای ماخولیایی می‌کرد. آیا بیگانگی گئوری از مادرش، فقدان بنیادین او بود؟ شاید. اما مسلماً ماخولیای لوکاچ، پناهگاهی امن بود که از او در برابر احتمال هراسناک شکلی از سازش محافظت می‌کرد که در پس نامه‌هایی که عشاق به هم می‌نویسند، به کمین نشسته است. نوشتن به‌مثابه راهی برای عینیت‌بخشیدن و درنتیجه، نشان‌دادن معنای فقدان باقی ماند. آیا کنش نوشتن، به‌سادگی تلاشی بود برای ثبات‌بخشیدن دوباره به وابستگی روانی به ابژه، از طریق ابژه‌ای مستحکم‌تر و دسترس‌تر، ابژه‌ی ادبیات؟ فروید در «ماتم و ماخولیا» می‌نویسد:

> اگر به اتهامات متعدد و گوناگونی که فرد ماخولیایی به خود می‌زند صبورانه گوش سپاریم، نهایتاً نمی‌توانیم از این حس طفره رویم که غالب اوقات خشن‌ترین این اتهامات به‌سختی در مورد خود بیمار صدق می‌کند، اما همین اتهامات با اندکی دست‌کاری‌های جزئی، دقیقاً درمورد شخص دیگر صدق می‌کند، شخصی که فرد بیماری عاشق اوست یا بوده یا قرار است باشد. هر زمان که واقعیت‌ها را می‌سنجیم این حدس تأیید می‌شود. بدین‌سان، کلیه‌ی فهم تصویر بالینی را به دست می‌آوریم: درمی‌یابیم که سرزنش‌های معطوف به خود، فی‌الواقع سرزنش‌هایی نسبت به یک ابژه یا موضوع مهرورزی‌اند که از آن موضوع به نفس خود بیمار انتقال یافته‌اند.[1]

لیبیدویی که زمانی معطوف به یک ابژه‌ی عشق بود به‌خاطر تجربه‌ی فقدان رها می‌شود، و راه دل‌بستگی مجدد نیز بسته است. در اثر این انرژی آزاد شده، «یک بخش از نفس یا خود در برابر بخش دیگر قد علم می‌کند، آن را به نقد می‌کشد، و به تعبیری آن را ابژه‌ی خود می‌کند.»

نزد فرد ماخولیایی، اتهام به خود جانشینی است برای عدم تعادلی که در رابطه پس از تجربه‌ی فقدان به وجود می‌آید. نفسی که علیه خویش می‌ایستد، نماینده‌ی بخشی از ابژه‌ی از دست رفته است که نسبت به او خصومت می‌ورزید. ماخولیای لوکاچ، که در واقع پایدارترین ویژگی خلق و خوی روانی او و موقعیتی بود که مستقیماً به فقدان ایرما مربوط می‌شد، خود را به‌منزله‌ی عدم تعادل در مواجهه با ابژه‌ها در فعالیت فلسفی او متجلی کرد. به‌همان میزان که آثار لوکاچ متقدم متمایل به پرسش‌هایی در باب حل تناقضات اجتماعی در حوزه‌ی تولید زیباشناختی بود، این آثار نشانه‌هایی بودند بر غیر قابل حل بودن بحران‌های شخصی خود او. بخش قابل توجهی از کتاب دوجلدی *تاریخ تکوین درام مدرن* که بین سال‌های ۱۹۰۹ـ۱۹۰۶ به نگارش درآمد و بلافاصله در ۱۹۱۰، پس از *جان و اشکال*، منتشر شد دربرگیرنده‌ی اولین اشاره‌های او به نوشته‌های مارکس است:

> ماکس استرنر نیز، مثل مارکس، در نوشته‌های اصلی‌اش این نکته را بیان می‌کند که کل فلسفه از جایی عادی و پیش پا افتاده آغاز می‌شود ـ فیخته ـ پس این دوگانگی سرچشمه‌ها (وقوع همزمان حوادث و حذف فردیت) در دل هر درام مدرنی نهفته است. دیالکتیک زندگی مدرن این‌گونه است.

با استفاده از مثال پل ارنست، لوکاچ اظهار می‌کند که هر تراژدی‌نویس بزرگ و حقیقی باید «شاعر

تراژدی خویش» باشد، شعری که باید درون خلاء گریزناپذیر خود نوشته شود، و در این فرایند، آشوب هستی مدرن را که در نثر به چشم می‌خورد استعلا بخشد. این مفهوم هگلی که جامعه‌ی بورژوایی به‌منزله‌ی بنیان تولید فرهنگی دوران مدرن کفایت می‌کند، در طول تاریخ رد شده است. مفهومِ پیشنهادی لوکاچ «فرهنگ زیباشناختی» است: نوعی فرایند تولید فرهنگی که وجود مرکززدایی‌شده‌ی انسان مدرن را در قلمرو عینی آفریده‌های خویش بازسازی می‌کند. اگر وجود باید مرکزی داشته باشد، این مرکز صرفاً از طریق فهم تراژیک فقدان مرکز پدید می‌آید. در فرهنگ زیباشناختی اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست، عدم انسجام ایده حاکم بود:

[اگر فرهنگ زیباشناختی] مرکزی دارد، این مرکز ذات کاملاً حاشیه‌ای هر چیز است؛ اگر این مرکز چیزی را نمادین می‌کند، این است که هیچ‌چیز نمادین نیست، هیچ‌چیز بیش از آن لحظه‌ای که به نظر می‌رسد در آستانه‌ی تجربه‌شدن است، نمادین نیست ... و این فرهنگ باید بُعدی داشته باشد برتر از فردیت محض (این مسئله مربوط به ذات فرهنگ است، فرهنگی که گنجینه‌ی مشترک انسان‌هاست): این که هیچ‌چیز نمی‌تواند از فرد واحد فراروی کند. این فرهنگ بین انسان‌ها رابطه‌ای به وجود می‌آورد که مبتنی بر تنهایی مطلق، و غیاب رابطه است.

موقعیت عینی مدرنیته و تعهد سوژه‌ی مدرن در اینجا به‌واسطه‌ی یک هویت خودشیفته از هم می‌پاشد. اتهامات لوکاچ به مدرنیته، در عین حال اتهام به نفس خود نیز هست.

۳. پلی به مارکسیسم

در مقدمه‌ای بر چاپ آلمانی *نظریه‌ی رمان* (۱۹۶۳)، لوکاچ به سرچشمه‌ها و انگیزه‌هایی که منجر به نوشتن کتاب در تابستان ۱۹۱۴ شد، واکنش نشان داد:

ابتدا قرار بود این کتاب به‌شکل مجموعه‌ای از گفت‌وگوها باشد: همان‌طور که قصه‌گویان دکامرون از طاعون گریخته بودند، گروهی جوان می‌خواستند از فشارهای روانی ناشی از جنگ فرار کنند. آنها می‌کوشند خودشان را، و یکدیگر را از طریق مکالمه‌هایی بشناسند که نهایتاً منجر به بحث‌های مطرح شده در کتاب می‌شد ـ دورنمایی از یک جهان داستایوفسکی‌وار. بعد از بررسی دقیق‌تر، این طرح را رها کردم و کتاب را به‌همین شکلی که امروز هست نوشتم. بنابراین، این کتاب محصول وضعیت ناامیدی ماندگار نسبت به وضعیت آن روز جهان است.

پس از پایان جنگ جهانی اول، افسردگی ــ بیماری پایان قرن ــ در اکثر روشنفکران بورژوای عضو حلقه‌ی لوکاچ به چشم می‌خورد. در ۱۸ می ۱۹۱۱ ایرما زایدلر از بالای یکی از پل‌هایی که بودا و پست را از فراز دانوب به یکدیگر متصل می‌کند، به سوی مرگ خویش پرواز کرد. ازدواج او با فردی دیگر به شکست انجامیده بود، فعالیت هنری او رو به زوال بود و اسیر رابطه‌ای زیان‌بار با یکی از دوستان لوکاچ، بلا بالاز، شده بود. واکنش لوکاچ به این حادثه قطعه نثر کوتاهی بود تحت عنوان در *باب فقر روح* که به هر دو زبان آلمانی و مجار منتشر شد. در این مقاله، زندگی خودِ لوکاچ در قالب دیالوگ بین دو چهره ــ نمایندگان رابطه‌ی وجود دوپاره شده‌ی لوکاچ با نقش او در مرگ ایرما ــ

درآمده بود. داستان با خودکشی دوستِ شخصیت مرد آغاز می‌شود. مرد در نامه‌ای به خواهر دختر توضیح می‌دهد که همه‌چیز خوب است، او کارش را می‌کند و نیازی به کمک کسی ندارد. خواهر دختر متوجه می‌شود که وضعیت دقیقاً عکس چیزی است که مرد گزارش می‌کند. بنابراین به خانه‌ی مرد سفر می‌کند و وقتی وارد خانه می‌شود، مرد را پشت میز کارش در حال نوشتن می‌یابد. نویسنده وقتی با خواهر مواجه می‌شود، خود را در قبال مرگ زن مسئول حس می‌کند: «او باید می‌مرد، فقط در صورت مرگ او کار من کامل می‌شد، حالا هیچ چیز جز کارم برایم باقی نمانده است.» مرد توضیح می‌دهد که او همیشه باید با نوعی حس وظیفه و تعهد اخلاقی برخورد می‌کرد، و این کافی نبود. ایرما فقط در صورتی زنده می‌ماند که او می‌توانست با زن طبق تعریفی بی‌قید و شرط از مفهوم «نیکی» با زنان برخورد کند. شخصیت مرد لوکاچ ادامه می‌دهد:

خودتان می‌دانید که بعضی از مردم می‌توانند کارها و وظایف‌شان را به پایان برسانند. در واقع از نظر آن‌ها تنها راه ارتقاء سطح زندگی، انجامِ وظیفه است. به همین دلیل است که هر اخلاقی فرمال است، شرط لازم وظیفه یا فرم است ــ و هر چه فرم کامل‌تر باشد، بیشتر دوام می‌یابد، از اضطرار و فوریت بیشتر فاصله می‌گیرد. فرم مانند پلی است که جدا می‌سازد، پلی که بر آن رفت‌وآمد می‌کنیم و همواره به خود برمی‌گردیم، بی‌آن که هیچ‌گاه یکدیگر را ببینیم.

از دید قهرمان مرد، وظیفه‌ی محض در مفهوم کانتی، شکل مرزبندی شده‌ای است از بیگانگی. در زندگی مردمان وظیفه‌ی محض به‌مثابه شکل ضعیفی از ارتباط ذهنی حضور دارد، نوعی قید و بند صرف به‌معنای تحقیرآمیز آن. همچنان که در زندگی خود لوکاچ و نیز در زندگی شخصیت مرد به چشم می‌خورد، این وضعیت بالقوه تسریع‌کننده‌ی وقوع موقعیت‌های دشوار است. توجه سرسختانه‌ای که لوکاچ به پاک‌بودن انسان از گناه و عمل ناشایست اجتماعی مبذول می‌دارد، صداقت و شرافت را بدل به امری ضروری می‌سازد که درک ضرورت آن برای سوژه‌ی بورژوا ناممکن است. لوکاچ در دفترچه‌ی خاطراتش در تاریخ ۲۴ می ۱۹۱۱ می‌نویسد: «شاید اگر به او (ایرما) کمک می‌کردم و هدایتش می‌کردم، می‌توانستم نجاتش دهم.»

اتهاماتی را که قهرمان مرد به خود می‌زند، می‌توان در پرتو مزاج ماخولیایی نویسنده خواند. نفس ایده‌آل یا ابژه‌ی گم‌شده‌ی لوکاچ به‌وضوح در هیأت خواهر تجلی می‌یابد، در یک آن روح خود ایرما و نشانه‌ی انرژی‌های آزادشده‌ی لیبیدویی روح لوکاچ تبدیل به ابژه می‌شوند. خواهر در روایت هم بخشی از نفس خود لوکاچ است و هم دیگریِ نفس او. لوکاچ از خلال این دو چهره در جایگاهی فراتر از نویسنده‌ی دیالوگ سخن می‌گوید. وضعیت فکری لوکاچ صرفاً از طریق گفت‌وگوی هر دو شخصیت به‌طور کامل نمایانده می‌شود. جملات انتقادی خواهر و پرسش‌های او از لوکاچ ساختگی، نسخه‌ای است از کلماتی که ایرما در نامه‌هایش به لوکاچ فراوان به کار می‌برد. دیالکتیک شخصیت‌ها، دو نیمه‌ی موقعیت دوگانه‌ای را به نمایش می‌گذارد که لوکاچ پس از مرگ ایرما در آن قرار گرفته بود. فروید می‌نویسد: «تخاصم ناشی از این دوپهلو بودن به سوگواری و ماتم رنگ و بویی بیمارگونه می‌بخشد و آن را وامی‌دارد تا خود را در هیأت سلامت نفس متجلی کند تا درنتیجه‌ی این امر فرد

سوگوار خود را برای از دست رفتن ابژه‌ی محبوبش مقصر بداند، یعنی گمان کند که خود خواستار چنین خسرانی بوده است.» غلبه بر این موقعیت‌های دوگانه، به نوعی عقب‌نشینی از رابطه‌ای خودشیفته با ابژه‌ی از دست رفته بستگی دارد. چنان که فروید توضیح می‌دهد: «بدین‌سان، دل‌بستگی فرد ماخولیایی به ابژه‌ی خویش دچار افت‌وخیزی مضاعف گشته است؛ بخشی از آن به یکی شدن پس رفته است، لیکن بخش دیگر تحت تأثیر خصومت ناشی از دوپهلویی مجدداً به مرحله‌ی سادیسم عودت داده شده است، مرحله‌ای که با آن تخاصم و دشمنی بیشتری دارد.» کیفیت خودشیفته، در این امر متجلی می‌شود که لوکاچ خود را به‌مثابه ابژه‌ی نوشتار مطرح کرده است، هم در مقام یک شخصیت و هم در مقام نویسنده که در گفت‌وگوی شخصیت‌ها حضوری مشخص دارد.

در انتهای این نمایش‌نامه، لوکاچ می‌کوشد با اتکا به این روابط بیناذهنی، بر موضع فکری پیشین خود و تقاص‌هایی که در این رابطه بر خود تحمیل کرده بود خط بطلان بکشد. در صفحات پایانی لوکاچ تراژدی‌نویس به عرصه‌ای آرمان‌شهرگونه پا می‌گذارد که در آن مصالحه و آشتی به‌واسطه‌ی سومین تعریف او از اصطلاح «نیکی» امکان‌پذیر می‌شود. آن‌گونه نیکی که در نامه‌ی خودکشی لوکاچ به آن اشاره شد، در تعلیق الهیاتی امر اخلاقی ممکن است. در خارج از قلمرو زندگی روزمره و یکی‌کردن اجزاء جهان عینی در اثر، نیکی در هیأت وضعیت جذبه تجلی می‌یابد، وضعیت رستگاری، وضعیتی که تنها می‌توان خود را آماده‌ی آن کرد، نه آن که با فعالیتی ذهنی آن را فرا خواند. لوکاچ می‌نویسد:

> ما نوعاً بشریم، به این دلیل ساده که می‌توانیم اثری خلق کنیم، زیرا می‌توانیم در شرایط اضطراب ناشاد و سیل ویران‌گر زندگی جزایر شادی بیافرینیم. اگر هنر شکل زندگی به خود بگیرد، اگر نیکی را بتوان به کنش مستحیل کرد، آنگاه ما رب‌النوع خواهیم شد. مسیح (ع) گفت: «چرا مرا خیر می‌خوانی؟ یک خیر بیش نیست، و آن خداست.»

لوکاچ توضیح می‌دهد که تفکر به‌واسطه‌ی انسان نیک تبدیل به کنش می‌شود. نیکی «معرفت اشراقی انسان‌هاست، معرفتی که در آن سوژه و ابژه یکی می‌شوند؛ انسان نیک دیگر جان دیگری را نمی‌خواند بلکه «به آن طوری نگاه می‌کند گویی جان خود اوست ــ او دیگری شده است». در این بین ذات معضل‌دار خود معرفت به سود شکل جادویی ـ مسیحایی معرفتی کاذب کنار گذاشته می‌شود. تناقضات بنیادین سوژه‌ی دوپاره‌شده‌ی بیگانه از خود، شکاف بنیادین مقولات زندگی و اثر در ذات نفس ماخولیایی که هنوز به مرحله‌ی ماتم نرسیده است، همگی همان‌رفع Aufgehobe هگلی‌اند. آنچه بر جا می‌ماند، چیزی بیش از سوژه‌ی مطلق هگلی نیست، با این تفاوت که از قید و بندهای وظیفه و قانون رها شده است و برای این سوژه، داستان پایان خوشی ندارد. در دیالوگ، شخصیت مرد به این دلیل که امکان انتخاب دیگری در عرصه اشکال ندارد، خود را می‌کشد. بر میز کار او، بخش *آخرالزمان* باز است، که در آن زیر بخشی از متن خط کشیده شده: «تو را فرمان دادم که سرد یا گرم باشی. از آن جا که نه سردی و نه گرم، زندگی را قی خواهد کرد.» نویسنده بین میل به کمک کردن به ایرما و ناتوانی او در این راه گرفتار شد، و از هر دو عرصه‌ی نیکی و زندگی تبعید شد. اگرچه لوکاچ در

کتاب *درباب فقر روح* اشاره‌ی مستقیمی به این امر نمی‌کند، اما بخشی از افشاگری‌ها در حکم نوشته‌ای است مناسب برای سنگ قبر او: «آنان را که دوست داشتم آزار دادم و توبیخ کردم، پس از آن نیازمندشان شدم و توبه کردم.»

در ژوئن ۱۹۱۳، لوکاچ با زنی آشنا شد ــ مهاجری روسی به‌نام لینا گرانبکو ــ که مقدر بود بعدها همسرش شود. او در حالی که بچه‌ای به بغل داشت در انقلاب روسیه شرکت کرد، البته او بچه را قرض گرفته بود تا در لباس‌هایش بمبی جاسازی کند. به جرم فعالیت‌های تروریستی بازداشت شد و پس از آزادی، به پاریس پناهنده شد. آنجا در «کرتیه لاتین» با بلا بالاز ملاقات کرد. لوکاچ که در آن زمان تحت فرمان دوستش هیلدا بوئر بود هزینه‌ی سفر گرانبکو به ایتالیا را تأمین کرد و با او و بالاز به آنجا رفت تا ماکس وبر و همسرش را ملاقات کند. کمی بعد در همان سال، به همراه لوکاچ به بوداپست آمد و آنجا وقتش را به نقاشی (کاری که ایرما می‌کرد) و ترجمه‌ی کتاب *درباب فقر روح* لوکاچ به روسی گذراند. نامه‌های عاشقانه‌اش به لوکاچ، از او تصویری ارائه می‌دهد که نقطه‌ی مقابل لوکاچِ عبوس و ترش‌رو است.

در خانواده‌ی لوکاچ، با این ازدواج طوری برخورد شد که انگار یکی از اعضای خانواده مرده است. لوکاچ که هنوز از نیاز به رستگار کردن یک زن و رستگارشدن توسط یک زن رنج می‌برد، خوش‌بینانه ادامه داد. لینا درست نقطه‌ی مقابل ایرما بود. بالاخره در آخر جنگ اول، لوکاچ او را طلاق داد. لوکاچ در عبارتی که به‌طرز دردناکی یادآور رابطه‌ی او با ایرماست می‌گوید: «اگر خوب بودم با او می‌ماندم.» لوکاچ به درک این نکته نائل آمد که حتی نیکی نیز ورای دسترس اوست. آنچه به زمان نیاز داشت، دست یافتن به قلمرو امر خیر و ساختن پلی بود که از طریق آن، آن که «به‌شکلی استعلایی بی‌خانمان» است، بتواند به خویش بازگردد. با این باور، لوکاچ خود را از خط فکری بدعت‌گذاران رادیکال جدا کرد.

حوادث اخیر، سمت و سوی حوادث بعدیِ زندگی لوکاچ را مشخص کرد. به نظر می‌رسید لوکاچ همچون اودیب، کسی که زندگی خود را در دوره‌ی اول به دفعات با زندگی او مقایسه کرده بود، سرنوشتی در انتظارش است که فراتر از خواست و اراده‌ی او است. در مقام یک قهرمان تراژیک، لوکاچ بی‌پرده با گناهان زندگی خویش و نتایج اجتناب‌ناپذیرشان مواجه می‌شد. جبران گناهانی که در دوره‌ی زندگی ایرما انجام داده بود، نیاز به قربانی‌کردن یک زندگی داشت، و او می‌خواست این بها را بپردازد. در نوامبر ۱۹۱۸ لوکاچ به تبع برادر ایرما، ارنو زایدلر، به مارکسسیم گروید و زندگی‌اش را وقف انقلاب جهانی کرد. یکی از روزهایی که با تأخیر وارد جلسه‌ی حلقه‌ی یک‌شنبه شد، لوکاچ که آشکارا متحول شده بود، به گروه چنین گفت:

> کسی را ملاقات کرده‌ام که حق با اوست [بلاکون، رهبر انقلاب مجارستان]. واقعیت او، بر عکس ما، واقعیتی فعال است. برای اولین‌بار انسانی را دیده‌ام که تجسم فردی روح هگلی است. او آنچه را ما درباره‌اش حرف می‌زنیم، زندگی می‌کند. او به من نشان داد که هیچ‌وقت به نتایج ایده‌هایم نمی‌اندیشم. برای این مسئله فکری خواهم کرد. همواره نشان داده‌ام که متافیزیک بسیار به

زندگی عادی نزدیک است. اکنون به این نتیجه رسیده‌ام که تنها انسانی که آگاهانه رستگار شده می‌تواند جهان واقعی را خلق کند. باید در تمام فکرهایم تجدید نظر کنم. اگر به آزادی انسان معتقدیم نباید زندگی‌مان را در قصرهای مستحکم بگذرانیم. پرولترِ از اسارت رها شده بدون خستگی خود را وقف رهایی روح می‌کند. در این شرایط، ما چطور می‌توانیم از گناه و قدرت دست بکشیم؟ ... درباره‌ی خودم حرف می‌زنم. سرنوشت دردناکی در انتظارم است، چراکه تغییر هستی یک فرد کاری بس دشوار است.

اگرچه لفظ «نیکی» در این دوران از نوشتار اوکنار گذاشته شد، مشخص است که لوکاچ هدف واحدی را دنبال می‌کند: «تغییر وضعیت از قلمرو بهشت به عرصه‌ی کفر». لوکاچ ویلای خانوادگی‌اش را که جلسات گروه در آن برگزار می‌شد، ترک گفت و به فرقه‌ی کمونیست‌های «فرانسیسکن» در بنای تازه‌تأسیسِ *خانه‌ی شورا* پیوست.

٤. ایدئولوژی لوکاچ و «ایدئولوژی مدرنیسم»

در دوره‌ی زمانی ۲۳ـ۱۹۱۷، لوکاچ نوعی تفتیش عقاید سخت را از سر گذراند. در هفت نوامبر ۱۹۱۷، لوکاچ دفترچه یادداشت‌های ۱۱ـ۱۹۱۰، و تمام دست‌نوشته‌ها، پیش‌نویس‌ها، یادداشت‌ها و دیگر چیزهای از این دست را در چمدان کوچکی گذاشت و به صندوق امانات بانکِ هایدلبرگ سپرد. در ۱۹۱۹ او علناً تمام نوشته‌های قبلی خود را رد کرد، عملی که عواقب شگفت‌انگیز آن تا لحظه‌ی مرگِ او در ۱۹۷۱ رهایش نکرد. با این وجود، علی‌رغم همه‌ی این تلاش‌ها، لوکاچ موفق نشد آثار فیزیکی و روانی زندگی و کارهای قبلی‌اش را به‌طور کامل از بین ببرد. خود لوکاچ بعدها گفت: «دوره‌ی جوانی، از آن دست که من داشتم، فراموش‌شدنی نیست.» و همین دوره‌ی جوانی که وصف آن گذشت، همچون تهدیدی بود که همواره می‌خواست خود را در زندگی لوکاچ پیر وارد کند.

سال‌ها بعد، وقتی لوکاچ به نوشتن مقالاتی تحت عنوان *معنای رئالیسم معاصر* اقدام کرد، دشواری‌های دوره‌ی جوانی به‌شکلی مبهم ظاهر شدند. دوگانگی عجیبی که در نوشته‌های جوانی او به چشم خورد، پس از مدتی طولانی، از زمان نوشته‌های دوران تبعید به بعد، ظاهر شد. با این وجود لوکاچ در مقدمه‌ای بر چاپ آلمانی کتاب خود نوشت:

بنابراین، نقطه‌ی عزیمت ما درحقیقت نقطه‌ی آغازِ هم‌گراییِ دو آنتی‌تز است: آنتی‌تز بین رئالیسم و مدرنیسم، و آنتی‌تز بین آرامش و جنگ. بنابراین، مادامی که بر این هویت تأکید می‌کنیم، باید قید و شرط‌هایی ضروری را در نظر بگیریم. هویت مورد نظر ذاتاً انتزاعی است. در موارد مربوط به افراد گوناگون، این هویت در اشکال بسیار متفاوت و گذرا ظاهر می‌شود. در واقع، این که هیچ شکل ثابت و ماندگاری از دوقطبی شدن به وجود نیاید، ذات این معضل پیچیده است. نشان دادن گرایش‌های متضاد یا واگرا در جنبش‌های فردی یا ویژگی‌های شخصیتی عملی بیش از حد ساده‌انگارانه است. این گرایش‌ها غالباً در یک فرد واحد یافت می‌شوند و نه تنها به‌مثابه مراحلی جدا از هم در مسیر تکوین اویند، بلکه در زمان واحد در کنار یکدیگر وجود

دارند، و نیز بیان‌گر تناقض‌هایی هستند که مشخصه‌ی مرحله‌ی تکوین اوست.

اشاره به «مرحله[های] تکوین» به این نقل قول شخصیتی هگلی می‌بخشد، همان‌طور که اشاره‌ای ضمنی به «گرایش‌های متضاد یا واگرا» می‌تواند اشاره به وحدت هم‌سانی و ناهم‌سانی باشد. تناقض مفهوم کلیدی و وضعیت بنیادین مدرنیسم، نشان‌دهنده‌ی هم فرد و هم دوران او، هر دو، است. به نظر می‌رسد لوکاچ در آثار متأخر خویش در پی آن است که بیگانگی ذهنی، خودبیگانگی یا ناهم‌سانی را به قلمرو نوعی دیالکتیک عینی وارد کند. تاریخ، یا به عبارت دقیق‌تر تاریخ سرمایه‌داری، بر شکل‌گیری شخصیت مقدم است، و تناقضات یک دوره‌ی تاریخی خاص عامل شکل‌گیری سوژه است. هر نوشته‌ی انتقادی اصیلی باید ماهیت متناقض تولیدات فرهنگی چنین دورانی را درک کند.

این نتیجه‌گیری که در *معنای رئالیسم معاصر* خود را می‌نمایاند، در هیچ متنی بیش از متن کلیدی «ایدئولوژی مدرنیسم» مقتدرانه ظاهر نمی‌شود. در این متن، لوکاچ سبکی را برمی‌گزیند که تقریباً نوعی سبک ایزوپی است. لوکاچ ظاهراً در دفاع از رئالیسم بورژوایی که در نوشته‌های شکسپیر، بالزاک، استاندال مشخص است سخن می‌راند، اما از ارجاع مستقیم به آثار هریک از آنها صرف‌نظر می‌کند. در عوض، مقاله‌ای می‌نویسد که در آن مدرنیسم و نوشته‌های مدرنیستی جایگاهی محوری می‌یابند و کلمات دیگر نویسندگان از این «دهان» خارج می‌شوند. در این چارچوب انتقادی که لوکاچ برپا می‌دارد، «شکست‌ها»ی مدرنیسم به‌شیوه‌ای خودنمایان‌گر ظاهر می‌شوند. قطعات نوشتار مدرنیستی در نوشتار انتقادی لوکاچ منسوخ و رد نمی‌شوند، بلکه اجازه می‌یابند به‌منزله‌ی ویرانه‌هایی که بر سرشت ویران‌گر مدرنیسم گواهی می‌دهند، بر پای خود بایستند. نکته‌ی جالب این است که این مصنوعات مدرنیستی تا چه حد به شکلی شگفت‌انگیز نوشته‌های جوانی خود لوکاچ را به خاطر می‌آورند و علاوه بر آن، چقدر این سبک ایزوپی مرتبط با همان دوران است (مثلاً سبکی که در باب فقر روح به چشم می‌خورد).

در «ایدئولوژی مدرنیسم»، لوکاچ قاطعانه «مدرنیسم» ادبی را از «رئالیسم» مجزا می‌کند، و حمله‌ی او متوجه نوعی خاص از فرمالیسم است که هم نویسندگان مدرنیست و هم منتقدان آنان بر آن تأکید می‌کنند. از نظر لوکاچ، این شکل از فرمالیسم که «تکنیک را به امری مطلق» بدل می‌کند، فراتر از محتوای قابل عرضه‌ی خود اثر قرار می‌گیرد یا جای آن را اشغال می‌کند. تکنیک به اصلی بدل می‌شود که الگوی روایی و شیوه‌ی شخصیت‌پردازی را تعیین می‌کند. این نوع به کار بردن سرسختانه‌ی تکنیک فرمال، مانع ارائه‌ی محتوا می‌شود. تکنیک مدرنیستی، مثل مفهوم تحلیلی که درکی کامل و همه‌جانبه از ابژه‌ی خود به دست می‌دهد، ممکن است صرفاً در حد بازنماییِ آنچه پیش از این بود باقی بماند. طبق نظر لوکاچ، سبک بیش از آن که ریشه در توجهات فرمال داشته باشد، ریشه در محتوا دارد؛ سبک فرم خاص یک محتوای خاص است. لوکاچ به‌شکل موجز این تأکید مدرنیستی بر تکنیک را در تقابل با توجه رئالیستی به «تمهیدات» تکنیکی قرار می‌دهد. در رئالیسم نویسنده کسی است که فهرست دقیقی از فرم‌ها و ابزارهای سبکی عرضه می‌کند. «تهمیداتی» که

می‌توانند در هر لحظه نتایج مورد نظر را از طریق ارائه‌ی روایتی گسترده‌تر در اثر تحقق بخشند. این حرف بدین معناست که رابطه‌ی نویسنده‌ی رئالیست با سنت ادبی، اگر نگوییم سلطه و برتری، لااقل خویشاوندی و مراتب بسیار نزدیک است. بنابراین لوکاچ هیچ‌گاه مدرنیسم را به‌خاطر ناتوانی در هدایت تکنیک خویش محکوم نمی‌کند بلکه به‌عکس، در اکثر اوقات هم در این مقاله و هم در دیگر مقالات کتاب *معنای رئالیسم معاصر* با احترام مدرنیسم را تأیید می‌کند. زیباشناسی مدرنیسم متفاوت است از ایده‌آل مورد نظر لوکاچ، و این امر در واقع به‌دلیل نوع تصویر عینی از جهان است که مدرنیسم بازگو می‌کند. از دید لوکاچ مدرنیسم جهانی «احساساتی» را بازنمایی می‌کند که خود را از سویی به دست زودگذری و بی‌دوامی، و از سویی دیگر به درون‌گرایی می‌سپارد. این مدرنیسم از درک رابطه‌ی کنش و تاریخ ناتوان است ــ وحدت انقلابی تا حد زیادی به‌وسیله‌ی فعالیت ذهنی در معرض دید قرار می‌گیرد. «سوژه‌ی مدرنیست» به‌منزله‌ی فردی اتمیزه شده، گوشه‌گیر، بیگانه‌شده و وحشت‌زده نمی‌تواند بنیان و سرچشمه‌ی سازمان‌دهی جمعی باشد، و مشکل آن جاست که چنین ماهیتی به‌مثابه موقعیت هستی‌شناختی نوع بشر درک شود، نه نتیجه‌ی تاریخیِ وضعیت‌های عینی دوران سرمایه‌داری.

لوکاچ در مقاله‌اش با عنوان «فرهنگ زیباشناختی» به سال ۱۹۱۳، شک‌های عمیقش را نسبت به اصالت سوژه‌ی «مدرنیستی» فلسفه‌ی حیات ابراز کرده بود: اگر اصالت به‌معنای لذت‌بردن فرد از خود به‌شکلی خودشیفته، و پذیرفتن تنهایی خویش به‌منزله‌ی واقعیتی تغییرناپذیر است، آنگاه جریان تجربه‌ها که به‌شکلی بنیادین غیر قابل انتقال‌اند، و هریک مستقل از دیگری و همه به‌اندازه‌ی هم معتبرند، منجر به نابودی ارزش‌ها و حقیر شدن هستی زیسته خواهد شد:

> نفس در جهان جاری شده است و از طریق حالت‌ها و حس‌هایش، جهان را به خود جذب کرده است. اما این حرف بدین معناست که جهان نیز در نفس جاری شده است، و تمام حصارهای بین این دو از بین رفته‌اند. اگر چیزها دیگر وجودهایی با ثبات و تزلزل‌ناپذیر نیستند، جهان نیز چنین نیست. و وقتی واقعیت‌ها ناپدید شوند، ارزش‌ها نیز چنین خواهند شد. در هر فرد یا بین افراد جز حالات و حس‌ها چیزی وجود ندارد، و هیچ‌چیز تأییدپذیرتر یا با معناتر از چیز دیگر نیست.

در آن زمان لوکاچ از منظری تراژیک با این وضعیت مواجه شده بود. حتی تلفیق‌های محتملاً سازگار و هماهنگی که توسط وجود آثار هنری بازنمایی می‌شد از نظر او چیزی نبود جز یادآور بیگانگی ذهنی از خدا و بشر:

> بالاترین حد کمالی که هنرمندان به آثار خویش می‌بخشند، و عمیق‌ترین تجربه‌هایی که در ساخت آنها به کار می‌گیرند، همه بیهوده است. هنرمندان ساکت‌تر از دیگران و در بیان تجربه‌های خویش ناتوان‌تر از مردمی هستند که زندگی عادی خود را سپری می‌کنند. آنها زندانی خویشتن‌اند. آثارشان شاید به بالاترین حد توانایی بشر دست یابد، در حالی که خود ایشان بد اقبال‌ترین آفرینندگان و ناتوان‌ترین آنها در دست یافتن به رستگاری‌اند.

لوکاچ پس از چرخش به مارکسیسم، مجبور شد موضعش درباره‌ی احتمال ارتباط صحیح بین

سوژه‌ها را از نو ارزیابی کند. در مقاله‌ی «مدرنیسم»، بیگانگی به‌منزله‌ی یک وضعیت گذرا مشخص می‌شود ــ موقعیتی که توسط موقعیت تاریخی انضمامی یک چهره‌ی ادبی یا سوژه‌ی زنده برانگیخته یا حتی محقق می‌شود، اما یک «وضعیت انسانی جهان‌شمول» نیست. به علاوه، Geworfenheit ins Dasein برای لوکاچ همان مشروعیت هستی‌شناختی دوران جوانی‌اش را نداشت. بنابراین، بخش‌های مهمی از مقاله به این منظور نوشته شده که محدودیت‌های اعتقادات و باورهای لوکاچ را بنمایاند.

لوکاچ با اشاره به حکمی در حیوان سیاسی ارسطو، در دفاع از شخصیت انفکاک‌ناپذیر سوژه‌ی اصیل و محیط اجتماعی و تاریخی‌اش می‌نویسد: «اعتبار آنان و فردیت خاص‌شان نمی‌تواند از زمینه‌ای که در آن خلق شده‌اند جدا باشد.» با خوانشی آزادانه‌تر، می‌توان گفت این بخش به پرسش جدایی‌ناپذیری نویسنده از زمینه‌ی خلقِ اثر می‌پردازد، به این که از زمینه به‌هیچ وجه نمی‌توان صرف نظر کرد. درست در همین نقطه، لوکاچ ملاحظات خود در باب توان بالقوه‌ی انسان را آغاز می‌کند. لوکاچ نیز، به تبعیت از هگل، بین شکل‌های انضمامی و انتزاعی توان بالقوه‌ی بشری تمایز قائل می‌شود. فرم انتزاعی به‌واسطه‌ی ایده‌آلیسم درون‌گرایی ذهنی مشخص می‌شود و می‌تواند تعدادی نامتناهی از احتمالات تاریخی را در نظر آورد، و با این حال با هیچ‌یک از آنان همراهی نکند. «ذهنیت‌گرایی مدرن، آن احتمالات متصور خویش را همان پیچیدگی واقعی زندگی می‌داند، و بین ماخولیا و افسون در نوسان است. آنجا که جهان از تحقق این احتمالات سر باز می‌زند، این ماخولیا با لحنی تحقیرآمیز به فریاد درمی‌آید.» در نقطه‌ی مقابل، توان بالقوه‌ی بشری فقط در صورتی بالفعل می‌شود که پتانسیل انتزاعی تبدیل به کنش شود، در صورتی که سوژه بخواهد با واقعیت عینی وارد کنش متقابل شود تا به اهداف درونی خویش دست یابد. «سوژه‌ی مدرنیستی» مقاله‌ی لوکاچ از دست یافتن به این اهداف ناتوان است، چرا که تجربه‌ی او به برآیندی از تکه‌های نامربوط تجربه تقلیل یافته است؛ او همان‌قدر از توصیف خویش برای دیگران ناتوان است که برای خودش. توضیح‌پذیری ــ شناخت، معرفت و درک ــ از نظر لوکاچ در اختیار اراده‌ای است که در جست‌وجوی واقعیت عینی است و با موفقیت با آن وارد کنش متقابل می‌شود. لوکاچ می‌گوید: «موقعیت‌ها در شرایطی خلق می‌شوند که انسان با یک انتخاب مواجه می‌شود؛ و در کنش انتخاب شخصیت انسانی به‌شکلی ظاهر می‌شود که حتی خود فرد را غافل‌گیر می‌کند.» چرخش به مارکسیسم برای لوکاچ چنین انتخابی بود. در آن دوران او به انتخاب خود به کمک این جمله کیرکگور وجهه‌ای عقلانی می‌بخشید که می‌گفت قربانی‌کردن زندگی یک فرد به‌هر دلیل کنشی غیر عقلانی است. لوکاچ در نامه‌ای به یک دوست می‌نویسد: «تعصب به این معنا است که فرد آگاهانه رویکردی غیرعقلانی به خود نسبت دهد ــ بهتر است درک کنیم که: تراژدی عقلانی وجود ندارد، چرا که تمام اشکال قهرمان‌باوری غیرعقلانی است.» در پاراگراف مشابهی از مقاله‌ی «مدرنیسم»، آنجا که لوکاچ از مواجهه‌ی یک فرد با انتخاب خویش سخن می‌گوید، به‌شیوه‌ای تقریباً خودزندگی‌نامه‌ای می‌نویسد:

پیشاپیش، وقتی هنوز توانی بالقوه در ذهن شخصیت‌ها هست، به‌هیچ وجه نمی‌توان این

پتانسیل را از پتانسیل‌های انتزاعی بی‌شماری که در ذهن آنهاست تمیز داد ... این توان را شاید بتوان آن‌قدر کامل محو کرد که پیش از لحظه‌ی تصمیم، گویی تصمیمی که اتخاذ می‌شود هیچ‌گاه، حتی در هیأت یک پتانسیل انتزاعی، وارد ذهن او نشده است. پس از اتخاذ تصمیم، ممکن است سوژه از انگیزه‌های خویش ناآگاه باشد.

این انگیزه‌های ناآگاهانه، که لوکاچ را در یک «مرحله‌ی تکوین» خاص به چپ سوق دادند، برای آنان که زندگی خویش را براساس آن نقطه‌ی خاص شکل دادند، یکسان‌اند. هویت انقلابی کنش و تفکر، به کار پرکردن شکاف روح ماخولیایی لوکاچ آمد. او از طریقِ به زمین آوردن ستارگان آسمان موفق شد به آن وحدت وجودی که در تمام آن سال‌ها او را رها کرده بود دست یابد. تحول، نیازمند «جهش»، به‌معنای کیرکگوری کلمه، است ــ جهشی که یا به بهشت آشتی با واقعیت منتهی می‌شود یا به جهنم «هویت جعلی» ذهنی. لوکاچ در گذشته مورد دوم را تجربه کرده بود. او با روی گرداندن از تاریخ خویش، به خود تاریخ روی آورد. در عین حال گاهی اوقات «نوشتار» زندگی خود لوکاچ نیز از آن چیزی رنج می‌برد که خود او، در نوشته‌اش درباره‌ی سکه‌سازان ژید از آن چنین یاد کرد: «نوعی اسکیزوفرنی مدرنیستی: به نظر می‌رسید مردی آن را نوشته بود که خود قهرمان رمان نیز بود.» گریزی نیست، حتی سکه‌ی تقلبی نیز دو رو دارد.

پی‌نوشت

۱. نقل قول‌های فروید، همه از این مأخذند: زیگموند فروید، ماتم و ماخولیا، مراد فرهادپور، ارغنون ۲۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی