

# لوکاچ و حماسه

یدالله موغن

گئورگ لوکاچ پس از کتاب روح و فرمها کتاب *تنوری رمان* را نوشت. او روح و فرمها را تحت تاثیر مکتب نوکانتی هایدلبرگ (یا مکتب بادن) نگاشت که نمایندگان برجسته آن ویلهلم ویندلبانند و هاینریش ریکرت بودند.

مکتب نوکانتی هایدلبرگ بیشتر به فلسفه علوم انسانی و بویژه فلسفه تاریخ می‌پرداخت و روش پژوهش در علوم انسانی را متفاوت با روش پژوهش در علوم طبیعی می‌دانست. آنان معتقد بودند که در فیزیک می‌توان به قوانین عمومی و اصول اولیه دست یافت؛ زیرا پدیدارهای طبیعی تکرار شونده اند، اما رویدادهای تاریخی منحصر به فردند. بنابراین شکل‌گیری مفاهیم در تاریخ متفاوت با شکل‌گیری مفاهیم در فیزیک است. ماکس وبر نیز تحت تاثیر مکتب هایدلبرگ و بویژه ریکرت و فیلسوف برجسته آلمانی ویلهلم دیلتای جامعه‌شناسی تفهمی را ارائه داد (البته ارنست کاسیرر جامعه‌شناسی دین ماکس وبر را متأثر از فلسفه شلینگ می‌داند) در مقابل مکتب نوکانتی هایدلبرگ، مکتب نوکانتی ماربورگ قرار داشت که نمایندگان برجسته آن هرمان کوهن، پل ناتورپ و ارنست کاسیرر بودند که بیشتر به فلسفه علوم طبیعی و بویژه فیزیک می‌پرداختند و نمونه‌های عالی شناخت انسانی را فیزیک نظری می‌دانستند.

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

اما لوکاج در *تئوری رمان* به پیروی از هگل روش تاریخگرایی را در قلمرو مقولات زیبایی شناسی به کار می‌برد و در این جهت حتی از هگل گامی فراتر می‌نهد. او نیز مانند هگل معتقد است که تنها آثار هومر یعنی *ایلیاد* و *اودیسه* حماسه واقعی‌اند. هگل مراحل مختلف تاریخ را تجلیات گوناگون روح می‌داند. لوکاج نیز گرایشهای ذهنیتی را که مختص عصر حماسه‌اند، بررسی می‌کند. او معتقد است که مشخصه عصر حماسه این است که هنوز دریافتی از جهان درون وجود ندارد و روح هنوز با خود بیگانه نشده است؛ بنابراین به جستجوی خود خویش بر نمی‌آید. میان خدایان و انسان فاصله ای ناپیمودنی نیست. زندگی مدرن در حالی که جهان را وسعت بخشیده، شکاف میان من و جهان را- که در عصر حماسه وجود نداشت و پس از آن پدید آمد- عمیقتر کرده است. در عصر حماسه نیز هنوز دریافتی از آنچه باید باشد وجود ندارد. آنچه هست همان آنچه باید باشد است؛ زیرا در جهان حماسی عناصر و اجزای جهان همساز و کاملاً به هم وابسته‌اند. اما معنای زندگی یونانی که کلیتی کامل بود از میان رفته است؛ کلیتی که جامع همه چیز بود و هیچ چیز به واقعیتی بیرون از خود اشاره نمی‌کرد. انسان نو دیگر مانند انسان عصر هومر جهان را خانه خود نمی‌بیند. در عصر نو، فرم ادیبی که این بی‌خانمانی فراباشی (ترانساندانتال) را بیان می‌کند رمان است.

لوکاج در مقاله «متافیزیک تراژدی» که آخرین و مهمترین مقاله کتاب *روح و فرمهاست* می‌گوید کسانی ایراد می‌گیرند که نمایش میان شخصیتها چنان خلایی ایجاد می‌کند که ارتباط میان آنان را دشوار می‌سازد. از این رو در نمایش شخصیتها فاقد حیات واقعی‌اند. لوکاج این ایراد را مردود می‌داند، و در پاسخ می‌گوید:

«آنان چیزی را نقص نمایش می‌دادند، که در واقع، حُسن آن است. زیرا زندگی فاقد نظم است و در آن، میان امور هیچ مرز مشخصی نیست و هیچ کاری به انجام نمی‌رسد. اما در ابتدال این نوع زندگی، ناگهان چیزی مشوش کننده وارد می‌شود: حادثه، لحظه بزرگ، امر شگفت‌انگیز. این امر شگفت‌انگیز همه حجابهای فریبده ای را که حجاب روح اند، کنار می‌زند و ذات آن را آشکار می‌کند. رفع حجاب، کار تراژدی و نیز دلیل وجودی آن است. بنابراین لحظات بزرگ برای تراژدی اساسی‌اند و در واقع آنچه تراژدی نویسنده باید انجام دهد، این است که این لحظات را مرئی کند و به شکل تجربه بی واسطه در آورد.»

لوکاج نظریه خود را در باره تراژدی، با این نظر سنتی که نمایش را بیان وحدت زمان، مکان و عمل می‌داند مرتبط می‌کند. تراژدی باید شدن زمان را بی زمان بیان کند. نظر سنتی نیز وحدت زمان را به این

معنی می‌داند که امر تراژیک اساساً یک لحظه است. ولی نظر سنتی فقط تا همین جا درست است. لحظه به خاطر سرشت خود، مدت یا تداوم ندارد که به تجربه درآید. در صحنه نمایش نیز امر تراژیک تنها یک لحظه است. این وضع از آنجا ناشی می‌شود که هر تلاشی برای بیان تجربه عرفانی در قالب واژه‌ها بی‌ثمر است. البته عرفان و تجربه تراژیک یکی نیستند. خلسه عرفانی تجربه‌ای از مرتبه‌های اعلای وجود است که تراژدی فرم آن است. در عرفان، مرتبه‌های اعلای وجود در آسمان مه‌آلود وحدت همه ناپدید می‌شود. عرفان همه‌ی تمایزات و همه‌ی فرم‌ها را از میان می‌برد. زیرا عرفان بر این باور استوار است که واقعیت در ورای فرم‌هاست. اما امر شگفت‌انگیزی که تراژدی عرضه می‌کند، فرم آفرین است. ذات آن، شناختن خود خویش است؛ در حالی که ذات عرفان، رها کردن خود است. راه عارف، تسلیم و رضا؛ و راه قهرمان تراژیک، نبرد است.

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

در کتاب تئوری زمان میان کلیت گسترده زندگی و کلیت متمرکز ذات فرق نهاده می‌شود. لوک‌اچ معتقد است که نمایشنامه می‌تواند (بر خلاف حماسه)، در عصر معاصر نیز وجود داشته باشد، زیرا گرچه دیگر معنایی در زندگی نیست؛ اما ذات چون با زندگی بیگانه شده نجات یافته است. هر چند نمایش مدرن با نمایش باستان تفاوت دارد، ولی به علت ارتباطش با ذات، هنوز می‌تواند جهانی بیافریند که کلیتی کامل باشد. یعنی کلیتی جامع که در خود محصور است یا به سخن دیگر، خود بسامان است و چیزی آن را از بیرون محدود و محصور نمی‌کند.

رمان، حماسه‌های عصری است که در آن کلیت گسترده زندگی را دیگر نمی‌توان به طور محسوس ارائه داد؛ اما هنوز تمایلی به بیان این کلیت وجود دارد. در حالی که حماسه به کلیتی که جامع و خود محصور است فرم می‌دهد، رمان می‌کوشد تا کلیت زندگی را که اکنون پنهان است کشف و بازآفرینی کند. هدف اصلی رمان، دادن فرم عینی به روان‌شناسی قهرمانان خود است که افرادی جستجوگرند. همچنان که هگل می‌گوید: «قهرمان حماسه، قوم یا جامعه است؛ اما قهرمان رمان، فرد است و این وضع از آنجا ناشی می‌شود که انسان نو با جهان و جامعه خود بیگانه است.» لوک‌اچ قهرمان رمان را فرد مسئله‌دار می‌نامد. فرد

مسئله دار، جستجوگر است؛ و آنچه او جستجو می کند من خویش است. سیر او از زندان واقعیتی است که برایش هیچ معنایی ندارد، به سوی شناخت من خویش. اما هنگامی که من خویش را شناخت، هنوز هم فاصله میان آنچه هست و آنچه باید باشد رفع نشده است. قهرمان کشف می کند که عالیتین چیزی که زندگی می تواند ارائه دهد سایه ای از معنی است. رمان این بصیرت را بیان می کند که معنی هرگز نمی تواند کاملاً به واقعیت راه یابد. از این رو یکی از خصوصیات بارز رمان طنز است. به علاوه، به نظر لوکاج، رمان نویس می تواند دریابد که تمایز میان سوژه و ابژه، انتزاعی و محدود است و به دنبال این آگاهی، به یگانگی جهان پی می برد. در واقع برای لوکاج، رمان نویس همان ایده هگلی است که می تواند کلیت را ببیند. (لوکاج بعداً در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی این مقام را به پرولتاریا و سرانجام به حزب کمونیست و نهایتاً به لنین تفویض کرد).

لوکاج در کتاب *تئوری رمان*، فرم رمان را به انواع گوناگون تقسیم می کند. در عصر جدید، روح خود را یا محدودتر از جهان می یابد یا گسترده تر از آن. این دو وضعیت در دو نوع رمان بیان می شوند. این مفهوم که روح محدودتر از جهان است، بی واسطه درک شدنی نیست. شاید منظور لوکاج این باشد که جهان برای روح بسیار پهناور و پیچیده شده است و انسان در چنین جهانی احساس تنهایی و آسیب پذیری می کند. اما اگر تنهایی به معنی داشتن این احساس باشد که خدا انسان را رها کرده است، این فرم خاصی از رمان نیست، بلکه خصلت هر رمانی است.

مقصود لوکاج شاید این باشد که محدود بودن روح، تجلی نوع خاصی از تنهایی انسان است. در اینجا محدود بودن روح، محدود بودن انسان فئاتیک است. انسانی که مسخر باوری شده است فقط این باور را واقعیت می داند. او به طور جنون آمیزی زندانی باور خویش است. چنین انسانی معتقد است که پندار ذهنی او باید تحقق یابد. اما چون واقعیت مطابق خواسته های او نیست، می پندارد که دیوهای شریر واقعیت را جادو کرده اند. او نه به باور خود شک می کند و نه در تحقق آن دچار نومیدی می شود. او یک ماجراجوست که صرفاً عمل می کند. وقتی زندگی چنین شخصی در رمان ارائه شود، وقایع، رشته ماجراجو هایی است که او خود برگزیده است. لوکاج دن کیشوت سروانتس را نمونه اعلاای این نوع رمان می داند.

اما رمانی که در آن روح گسترده تر از جهان است، رمان رمانتیک، یادیقتر، رمان پندارزدای رمانتیک است. در این نوع رمان، روح کم و بیش خود بسنده است و خود را یگانه واقعیت راستین می داند؛ و چون خود را تمام و کامل می پندارد دست به عمل نمی زند و حالتی منفعل دارد. انتخاب قهرمان این نوع رمان بر

اساس اعمالی که انجام می‌دهد نیست، بلکه به این سبب است که می‌تواند تجربه‌های خاصی را کسب کند، تجربه‌هایی که مشابه تجربه‌های نویسنده خلاق است. اما همین که این نوع زندگی با واقعیت برخورد کند، بیهودگی تلاشهای آن آشکار می‌شود. از این رو رمان رمانتیک معنای زندگی، رمان سرخوردگی است. لوکاج همچنین درباره نقش زمان در رمان نظر می‌دهد. زمان عظیمترین عامل ناسازگاری میان ایده‌آل و واقعیت است. ناتوانی روح در مهار کردن پیشرفت کند ولی مداوم زمان موجب سرافکنندگی روح می‌شود. فقط در رمان است که زمان یکی از اصول سازنده آن می‌گردد. اگر پرسند چرا زمان از ارکان رمان می‌شود؟ پاسخ این است که حماسه نیز مانند نمایش، زمان را نمی‌شناسد. درست است که وقایع در ایلید و اودیسه پهنه‌های زمانی چند ساله‌ای را در بر می‌گیرند اما در اشعار ایلید و اودیسه گذشت زمان بر قهرمانان اثر نمی‌گذارد. مثلاً نستور پیراست ولی معلوم نیست چند سال دارد. زمان هنگامی عنصری بنیادی در اثر ادبی می‌شود که زندگی دیگر معنایی نداشته باشد؛ یعنی در عصر جدید که فرم هنریش رمان است. لوکاج می‌گوید که رمان نویسان، در آثار خود زمان را به شیوه‌های گوناگون نشان داده‌اند. در بسیاری از رمانهای رمانتیک سرخوردگی، زمان صرفاً ویرانگر است. جوانی و زیبایی را از میان می‌برد و سرانجام موجب مرگ می‌شود. اما می‌توان در برابر زمان حالت تسلیم و رضا داشت. در این حالت، تجربه‌هایی از امید و خاطره حاصل می‌شود. این گونه تجربه‌ها، پیروزی بر زمان است. به این معنی که تجربه‌ها پیشی از زندگی را ارائه می‌دهند که یک کل زمانی است. تجربه‌ها این احساس را القا می‌کنند که معنا و احساسی در زندگی وجود دارند که به آن نظم و شکل می‌بخشند. به نظر لوکاج نمونه چنین تجربه‌ای از زمان، تربیت عاطفی فلور است. این رمان، رمان پندارزداست. اما فرق آن با دیگر رمانهایی از این نوع در این است که رویه‌اش نسبت به زمان صرفاً منفی نیست. گرچه شاید در نخستین نگاه این رمان فاقد شیرازه به نظر آید و زندگی قهرمان به همان بی‌انسجامی محیط باشد؛ اما با این وصف، این رمان بی‌فرم نیست و جریان پیوسته‌ای زمان بدان وحدت می‌بخشد. در این نوع رمان هر چه اتفاق می‌افتد شاید بی‌معنی و تکه تکه باشد، با این همه، همیشه در آن خاطره یا امید درخشانی هست که به اثر کلیت می‌بخشد. لوکاج در کتاب *تئوری رمان* تحت تاثیر برگسون نظریه‌ای درباره ذهنی شدن زمان در رمان ارائه داد. اگر به یاد آورده شود که *تئوری رمان* در سال ۱۹۲۰ منتشر شد و در آن زمان هنوز رمان پروست، در جستجوی زمان از دست رفته در آلمان شناخته نبود و رمان *اولیس*، اثر جویس (سال انتشار ۱۹۲۲) و رمان *کوه جادو* نوشته توماس مان (سال انتشار ۱۹۲۴) هنوز منتشر نشده بودند؛ تقدم و نو بودن تئوری لوکاج درباره زمان آشکار می‌گردد (گرچه لوکاج بعداً به پیروی از مارکسیسم روسی، ذهنی شدن زمان را در رمان به منزله پدیده‌ای بورژوازی مردود شمرد). لوکاج می‌نویسد:

«یگانگی شخصیت و جهان تنها در خاطره» [شخصیت] حاصل می‌شود، با این همه تجربه ای است زنده؛ و عمیقترین و اصیلترین وسیله برای دستیابی به کلیتی است که شکل رمان می‌طلبد. در اینجا آنچه ارائه می‌گردد تجربهء بازگشت فرد به خویش است.»<sup>۱</sup>

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

«شادند آن اعصاری که آسمان پر ستاره نقشهء همهء راههایی است که باید پیموده شوند. راههایی که با نور ستارگان روشن‌اند. در چنین عصری همه چیز نو اما آشناست، غریب اما خودی است. جهان پهناور است اما چون خانه‌ای مانوس است. زیرا آتشی که در روح شعله‌ور است هم سرشت ستارگان است. جهان و من، نور و آتش، آشکارا از هم متمایزند اما برای همیشه نسبت به هم بیگانه نمی‌مانند. زیرا آتش، روح نور کامل است و آتش کامل، جامهء نور در بر دارد. از این رو هر عمل روح با معنی است و در این دوگانگی می‌گردد و کامل می‌شود: کامل در معنی و کامل برای معنی. می‌گردد: زیرا روح حتی هنگام عمل در درون خویش قرار دارد. می‌گردد: زیرا عمل از خود، جدایش می‌کند و چون به خود باز می‌گردد مرکزی از آن خویش می‌یابد و حصار به دور خود می‌کشد. نوفالیس می‌گوید: «فلسفه واقعاً غم غربت است. فلسفه شور همه جا در خانهء خود بودن است.»

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

از این روست که اعصار شاد فلسفه ندارند، یا به عبارت دیگر در چنین اعصاری همه فیلسوف‌اند و شریک در هدف اتویایی هر فلسفه‌ای. زیرا مگر کار فلسفه راستین رسم کردن آن نمونهٔ ازلی (آرکه تیپ) نیست؟ مگر مسئله جایگاه فراباش [= ترانساندان] جز این است که هر شور برخاسته از ژرفای درون را با فرمی که از ازل برایش تخصیص یافته، ولی از آن ناآگاه است، هماهنگ کند؛ و نیز معلوم نماید که چگونه این فرم (یعنی حماسه) باید به آن شور جامه‌های نمادین رستگاری بپوشاند؟ هنگامی که وضع چنین باشد شور راهی است که خرد از پیش معین کرده است؛ راهی به سوی به تمامی خود بودن. و از جنون، پیامهایی رمزی اما کشف شدنی از نیرویی فراباش می‌رسند که اگر رمزشان کشف نشود مکتوم می‌مانند. هنوز برای روح، درونی نیست زیرا هنوز برون یا دیگر بودنی نیست. روح به طلب ماجرا خروج می‌کند، در ماجراها زندگی می‌کند. اما هنوز عذاب واقعی جستن و خطر واقعی یافتن را نمی‌داند. چنین روحی هرگز من خویش را بازی نمی‌دهد، هنوز نمی‌داند که ممکن است من خویش را از دست بدهد. او هرگز در این اندیشه نیست که باید من خویش را بجوید. چنین عصری، عصر حماسه است.

نه فقدان رنج است نه ناایمنی وجود که در چنین عصری مردان و کردارها در گرتة‌هایی که هم شاد است و هم جدی به هم بافته می‌شوند. زیرا حوادث بی معنی و تراژیک در جهان بیش از آن نیست که در آغاز زمان بوده است. از این رو ترانه‌های دلگرم کننده فقط بانوایی صاف تر یا خفته تر نواخته می‌شوند. کردارها، خواسته درونی روح را برای عظمت داشتن، آشکار کردن خویش و کامل بودن برآورده می‌کنند. هنگامی که روح هنوز به مغاک درون خود پی نبرده است؛ مغاکی که می‌تواند او را به سقوط و سوسه کند یا به او جرئت دهد تا بلندیهایی بی راه را در نوردد؛ و هنگامی که ملکوتی که بر جهان فرمان می‌راند هدیه‌های مجهول و غیر عادلانه سرنوشت را تقسیم می‌کند، هنوز برای بشر شناخته شده نیست؛ اما آشنا و نزدیک به اوست، مانند پدری به کودکش؛ و هر عمل روح تنها جامهٔ برازنده‌ای برای اوست؛ و نیز هستی و تقدیر، ماجرا و انجام، زندگی و

ذات، مفاهیمی یکسان‌اند. زیرا آن پرسشی که آفریننده پاسخهای ساختاری حماسه می‌شود این است: زندگی چگونه می‌تواند ذات گردد؟ اگر کسی تا کنون با هومر هم‌تراز نشده یا حتی به مقام او نزدیک نگشته است از آن روست که به سخن دقیق تنها آثار او حماسی‌اند. او، پیش از آنکه پیشرفت ذهن انسان در تاریخ اجازه دهد که این پرسش مطرح شود، پاسخ را یافت.

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

هنگامی که سخن از یونانیان است. همیشه فلسفه تاریخ را با زیبایی‌شناسی، و روان‌شناسی را با متافیزیک در هم می‌آمیزیم و میان فرمهای یونانی و دوران خویش رابطه‌ای جعل می‌کنیم.»<sup>۲</sup>

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

بر رویدادهای طبیعی اصل همسانی و یکنواختی حاکم است. مثلاً نتایج آزمایش در مورد یک پدیده طبیعی خاص باید در مسکو و واشنگتن یکی باشند. چون قوانین طبیعت تغییرناپذیرند؛ اما همین که وارد قلمرو امور اجتماعی و سیاسی و تاریخی می‌شویم، اصل همسانی و یکنواختی دیگر صادق نیست. باید نسبی بودن معیارهای فرهنگی را پذیرفت و وابستگی آنها را به زمان و مکان در نظر گرفت. همچنان که هر در بنیانگذار واقعی تاریخگرایی می‌گوید: «برای شناخت هر دوره یا قوم باید معیارهای خاص آن دوره یا آن قوم را کشف کرد»، برای شناخت جهان یونانی باید معیارهای خاص آن را کشف کرد، و این کار ی

است بس دشوار. بنابراین کار مورخ از کار فیزیکدان به مراتب دشوارتر است و پژوهش در علوم انسانی بسیار مشکل تر از پژوهش در علوم طبیعی است. زیرا در علوم طبیعی پیشداوریهای قومی کمتر دخالت می‌کنند، اما در علوم انسانی راه بر پیشداوریهای قومی و شخصی باز است. در ارزیابی فرهنگها معیارهایی مطلق وجود ندارند. آنچه در میان قومی یا در دوره ای فضیلت خوانده می‌شود، چه بسا در نظر قوم دیگر یا دوره ای دیگر ردیلت باشد.

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

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

فلسفه، سرنوشت تراژیک را به منزله بی‌رحمی و خودسری بی‌معنای امر تجربی، و شور قهرمان را به منزله دل‌بستگی او به امور دنیوی، و کمال او را به مثابه محدودیت موجود ممکن الوجود تبیین می‌کند. پاسخ تراژدی به مسئله زندگی و ذات، دیگر طبیعی و بدیهی نمی‌نماید بلکه به منزله معجزه شناخته می‌شود. لوکاچ می‌نویسد:

«قهرمان تراژیک جای انسان زنده هومر را می‌گیرد، او را تبیین می‌کند و تغییر شکل می‌دهد. زیرا دقیقاً او مشعل تقریباً خاموش را از دست انسان هومری گرفته و آن را دوباره برافروخته است. انسان نو افلاطون، یعنی انسان فرزانه، با قوه شناخت فعال خود و بینش ذات آفرین خویش، نه تنها نقاب از چهره قهرمان تراژیک بر می‌گیرد، بلکه تاریکی مخاطره‌آمیزی را که او مغلوب کرده بود، روشن می‌کند. انسان فرزانه افلاطون با فراتر رفتن از قهرمان تراژیک، او را تغییر شکل می‌دهد. این انسان فرزانه آخرین نوع انسان و جهان او آخرین ساخت زندگی پارادیمی (Paradigmatic) بود که روح یونانی آفرید.

بنابراین چیزی به نام زیبایی شناسی یونانی وجود ندارد، زیرا متافیزیک بر هر امر زیبایی شناختی پیشی گرفته بود. در یونان میان تاریخ و فلسفه تاریخ نیز تفاوتی نیست. چون یونانیان در خود تاریخ و از میان همه مراحل آن سیر می کردند. مراحلی که به طور از پیشی بر فرمهای بزرگ حماسه و تراژدی و فلسفه منطبق بودند. تاریخ و هنر آنان زیبایی شناسی متافیزیکی - تکوینی، و پیشرفت فرهنگی آنان فلسفه تاریخ بود.<sup>۳</sup>

البته آنچه لوکاکچ درباره عصر حماسه می گوید، توصیف آنچه واقعاً در عصر هومر وجود داشته است نیست، بلکه ارائه تیپ ایده آل - به آن معنایی که در جامعه شناسی ماکس وبر به کار می رود - از عصر حماسه است. اما در سخنان لوکاکچ چیزی بیش از این وجود دارد. سخنان او سراسر مدح و ستایش عصر حماسه است. لوکاکچ خود معترف است که به هنگام نوشتن *تئوری رمان و تاریخ و آگاهی طبقاتی* تحت تاثیر ژرژ سورل فیلسوف فرانسوی بوده است. ژرژ سورل هم مارکسیست بود هم فاشیست، حتی در حزب فاشیست ایتالیا فراکسیون سورلی بود. سورل مانند هر رمانتیکی (چه مارکسیست و چه مرتجع فاشیست) عاطفه و احساس را از خرد، شعر و اسطوره را از علم، شهود را از تحلیل عقلی، دوران گذشته را از دوران کنونی، جامعه ابتدایی را از جامعه مدرن، بدوی گرایی را از مدرنیسم، و قبیله گروی را از جهان گروی برتر می دانست. لوکاکچ نیز عصر اساطیر را می ستاید و عصر فلسفه و علم را تحقیر می کند. او همچون مارکس معتقد است که چون علم از جهان افسون زدایی کرده، انسان با خود وبا جهان بیگانه شده است. شاید لوکاکچ انتظار داشته است که با پیروزی مارکسیسم و استقرار کمونیسم، عصر حماسه باز گردد و از خود بیگانگی رفع شود. شاید او مارکس را هومر عصر جدید می دانسته است، با این تفاوت که هومر پاسخ را پیش از طرح پرسش (زندگی چگونه می تواند ذات شود؟) ارائه داد؛ اما مارکس پاسخ را پس از پرسش.

نکته بسیار مهمی که باید در اینجا گفت این است که بهشت سیاسی از دست رفته برای هگل و نیز الگوی مارکس برای ساختن جامعه کمونیستی همین جامعه یونانی عصر اساطیر است.

لوکاکچ در فصل یکم کتاب *تئوری رمان* سیر فرهنگ غرب را از سپیده دم آن در یونان تا عصر نو دنبال می کند و تطور آن را باز می نماید. از این رو فصل یکم کتاب بسیار فشرده و فهم آن دشوار است. به اعتقاد او پس از آنکه فلسفه یونانی پایه عرصه وجود گذاشت، فروپاشی جهان همساز و بسامان یونانی تسریع شد. سپس شخصیت های اساطیری یونانی با شخصیت های اساطیری اقوام خاور نزدیک آمیخته شدند؛ و از این

طریق زیبایی شناسی یونانی مجدداً به متافیزیک و دولت‌شهر یونانی به کلیسا مبدل شد. و بدین ترتیب در قرون وسطی دوباره جهانی بسامان و همساز، اما از گونه‌ای دیگر، ایجاد گردید.

همچنان که گفته شد، لوکاج بر اثر پیروی از روش تاریخگرایی هگل، مانند او به این نتیجه رسید که تنها آثار هومر یعنی *ایلیاد* و *اودیسه* آثار حماسی‌اند. شاید در اینجا بی مورد نباشد که بدانیم هگل، بر اساس فلسفه زیبایی شناسی خویش، درباره *شاهنامه* فردوسی<sup>۴</sup> به چه نظری دست می‌یابد این نظر بیش از یک صد و شصت سال پیش اظهار شده است. هگل می‌گوید:

«شعر فارسی در دوره تمدن جدید ایران، یعنی زمانی که اسلام زبان فارسی و قوم ایرانی را دگرگون کرده بود، به بار نشست. اما درست در آغاز این زیباترین دوره شکوفایی شعر فارسی، با شعر حماسی روبه‌رو می‌شویم که لااقل در موضوع خود، ما را به گذشته‌های دور، به زمان اساطیر و افسانه‌ها می‌برد و از اعصار قهرمانی تا آخرین روزهای ساسانیان سخن می‌گوید. این اثر جامع که از باستان نامه گرفته شده اثر فردوسی باغبان زاده طوسی است.»<sup>۵</sup>

اما نمی‌توان اشعار شاهنامه را حماسی به معنای اخص دانست. زیرا در مرکز آنها عملی فردی که خود محصور باشد وجود ندارد.<sup>۶</sup> در شاهنامه با سیر قرون، هیچ آداب و رسوم ثابت [و مشخصی] چه از لحاظ زمانی و چه از لحاظ مکانی نشان داده نمی‌شوند؛ بویژه کهنترین شخصیت‌های اساطیری و سنت‌های آشفته و در هم ریخته، در جهان خیالی [سایه وار] به نوسان در می‌آیند. شخصیت‌های اساطیری چنان مبهم بیان شده‌اند که اغلب نمی‌دانیم آیا با افراد رو به رو هستیم یا با کل طوایف. ولی از سوی دیگر شخصیت‌های تاریخی واقعی نیز ظاهر می‌شوند. فردوسی به عنوان یک شاعر مسلمان، آزادی بیشتری در بررسی و گزینش منابع داشته و دقیقاً همین آزادی سبب شده است تا تصاویری که از افراد می‌آفریند انسجام و استحکام قهرمانان افسانه‌های عربی را نداشته باشند. و چون میان شاعر و جهان ناپدید شده حماسی، زمانی بسیار دراز سپری شده، آن هوای تازه‌ای که وجودش برای زندگی بی‌واسطه حماسه ملی مطلقاً ضروری است، در شاهنامه وجود ندارد.»<sup>۷</sup>

این نکته را در آغاز بگوییم که ژانر های ادبی شرقی منطبق با ژانر های ادبی غربی نیستند. بیاییم بر سر ایراد هگل به فردوسی و شاهنامه. شاید منظور هگل این باشد که مثلاً رستم قهرمان اصلی شاهنامه در خلا قرار دارد. زیرا از نوع اعتقادات او، خدا یا خدایانی که می پرستیده و مناسکی که انجام می داده و قربانیایی که می کرده است سخنی در میان نیست؛ و اگر هم باشد بسیار اندک و تحریف شده است. یونان شناسان از طریق مطالعه دقیق ایلید و اودیسه ساخت اندیشه یونانی و بویژه ساخت اندیشه اسطوره ای و اعتقادات دینی و مناسک یونانی را بازآفرینی می کنند. چون همه جنبه های زندگی یونانی در سپیده دم تاریخ در ایلید و اودیسه انعکاس یافته اند. اما ساخت اندیشه ایرانی در سپیده دم تاریخ در شاهنامه منعکس نشده است. همچنان که لوکچ می گوید در عصر حماسه خدایان و آدمیان با هم آمیزش دارند، در ایلید خدایان با آدمیان حتی آمیزش جنسی دارند و قهرمانان، انسان - خدا هستند. نمونه بارز انسان-خدا را در اعتقاد مسیحیان می توان دید که معتقدند عیسی پسر خدا است. اما چنین چیزی در شاهنامه به طور آشکار مشهود نیست. زیرا یکتا پرستی حاکم اجازه بیان چنین مطلبی را نمی داده است. ولی چنانچه میان خطوط شاهنامه را به دقت بخوانیم شاید بتوان چنین استنباطی کرد. در اینجا به اختصار به بررسی اسطوره سیاوش می پردازیم. البته هر اسطوره ای از لایه های مختلف تشکیل شده است که هر کدام در دوره ای و یا در منطقه جغرافیایی دیگری به روایت اولیه افزوده شده یا تحریف هایی در آن صورت گرفته است و پرداختن به این لایه ها در اینجا مقدور نیست. مادر سیاوش و مادر زال و مادر اسفندیار، به احتمال قوی، الهه یا پری هستند و به همین دلیل هم بسیار مبهم معرفی می شوند. بنابر این زال، رستم، سیاوش، کیخسرو و اسفندیار انسان-خدا هستند. شاهنامه معمولاً وقتی مادر قهرمانی، پری یا الهه است او را خارجی معرفی می کند. مثلاً مادر سیاوش را تورانی می داند. او را طوس و گیو در بیشه پیدا می کنند و پیش کیکاوس می آورند. در اینجا شاهنامه تلویحاً مادر سیاوش را با بیشه ارتباط می دهد. پس مادر سیاوش می تواند الهه بیشه و درخت باشد. و گویا از قربانگاه گریخته است. اما خود سیاوش نیز مبهم معرفی می شود. آیا او به عنوان توطئه گر به قتل می رسد؟ پس چرا در طشت طلا سرش را می برند؟ آیا سیاوش میر نروزی است؟ یا خدای درخت است؟

جیمز فریزر در کتاب شاخه زرین بخش ششم: «بز بلاگردان» (صفحات ۴۱۲-۴۲۳) می گوید که عیسی بن مریم، به احتمال قوی، به عنوان میر نروزی مصلوب شد. رسم کشتن میر نروزی از ایران به میان یهودیان رفته بود. تاجی از خوار که بر سر عیسی گذاشته بودند نماد تاج واقعی بود و چند روزی که عیسی بن مریم طلا فروشی ها را به هم می زد به خاطر این بود که او شاه بود و آزاد بود که در آن چند روز

(معمولاً بین پنج روز تا هفت روز) هر کاری که می خواهد بکند. در پایان این مدت میر نوروزی را در اسراییل مصلوب می کردند. آیا سیاوش نیز در این مقام قربانی می شود؟

چون از شهر و زلشکر اندر گذشت  
کشانش ببردند بسته به دشت  
ز گرسیوز آن خنجر آنگون  
گروی زره بستند از بهر خون

یعنی این خنجر، خنجر مخصوصی است. احتمالاً خنجر مقدس برای بریدن سر قربانی بوده است.

پیاده همی برد مویش کشان  
چو آمد بدان جایگاه نشان  
که آن روز افکنده بودند تیر  
سیاوش و گرسیوز شیر گیر  
چو پیش نشانه فراز آمد اوی  
گروی زره آن بد زشت خوی

چه نشانه ای؟ آیا منظور قربانگاه است؟ آیا سیاوش با گرسیوز تا آخر لحظه مشغول شکار بوده است؟ در این صورت، مجرم شناخته نمی شده است بلکه بر عکس، شخص مقدسی به حساب می آمده است.

بیفکند پیل ژیان را به خاک  
نه شرم آمدش زان سپهد نه باک

می بینیم که فردوسی مراسم و مناسک قربانی کردن را درک نمی کند و اظهار نظرش کاملاً گمراه کننده و بی مورد است. چون فاصله زمانی میان فردوسی با عصر اساطیر بسیار طولانی است ذهنیت فردوسی دیگر، ذهنیت عصر حماسه نیست. در هیچ نوع ژانر ادبی دیگری جز حماسه میان اسطوره و شعر چنین پیوند تنگاتنگی وجود ندارد. ولی به خاطر فاصله زمانی، فردوسی شعایر و مناسک کهن دینی را درک نمی کند. ذهنیت فردوسی سیاسی است و همه چیز را دسیسه و توطئه درباریان می داند. گویی در ذهنیت او، مناسک و مراسم دینی جایی ندارند. و این نقص بزرگ، از اعتبار فردوسی به عنوان یک شاعر حماسی می کاهد.

یکی طشت بنهاد زرین برش  
به خنجر جدا کرد از تن سرش

آیا سر مجرم را در طشت طلا می برند؟ آیا نمی توان نتیجه گرفت که سیاوش را در مقام موجودی مقدس و در مراسم دینی ویژه ای قربانی می کنند؟

بجایی که فرموده بد، طشت خون  
گروی زره برد و کردش نگون

به فرمان کی؟ معلوم نیست! شاید منظور رسم است! آیا خون سیاوش برای تدهین صحن قربانگاه به کار می رود؟ یا اگر او، مانند مادرش که الهه درخت بود، ایزددرخت (در اساطیر هندو اروپایی) ویا ایزد گیاه

(در اساطیر بین النهرین) است باید خونش برای رویش درختان یا گیاهان بر زمین ریخته شود؟ گر چه دو بیت زیر را الحاقی می دانند ولی اطلاعات بهتری می دهند تا ابیات اصلی شاهنامه:

بساعت گیاهی بر آمد ز خون      بدانجا که آن طشت کردش نگون  
گیا را دهم من کنونت نشان      که خوانی همی خون اسیاوشان

به احتمال قوی سیاوش ایزد رویش گیاهان، مانند تموز، آدونیس و امثالهم بوده است و مراسم سوگ سیاوش که در ایران و آسیای میانه بر گزار می شده نیز موید همین موضوع است. اما فردوسی درک روشنی از این آیین نداشته است؛ بنا بر این ایراد هگل به شاهنامه موجه است.

اگر در اینجا تفاوت ساخت اندیشه قوم ایرانی با قوم یونانی یعنی تفاوت ساخت اندیشه فردوسی با هومر را کنار بگذاریم می توان گفت که /ایلیاد و /ادیسه حماسه های یک قوم پیروزند و شاهنامه حماسه یک قوم مغلوب و شکست خورده است. شاهنامه در زمان سلطان محمود غزنوی، که از ترکان زرد پوست آسیای میانه و سر سپرده خلیفه عباسی بود، سروده شد یعنی در زمانی که ایرانی زیر یوغ اعراب و ترکان آسیای میانه بود. فردوسی یگانه شاعر ایرانی است که بحران هویت ایرانی را در می یابد و آن را بیان می کند؛ اما در اینجا نیز مسئله را فقط از لحاظ نژادی می بیند نه از لحاظ ذهنیت! یعنی ایرانی می تواند از لحاظ ذهنی عرب شود و زبان ترکی را بپذیرد ولی از لحاظ نژادی تغییر چندانی نکند.

از ایران و از ترک و از تازیان      نژادی پدید آید اندر میان  
نه دهقان نه ترک و نه تازی بود      سخن ها به کردار بازی بود

نکته دیگر اینکه شاهنامه در زمانی سروده شد که یکتاپرستی حاکم شده و شرک از میان رفته بود و حتی فلسفه یونانی نیز به ایران آمده بود. بنابراین نگاه فردوسی به جهان دیگر نمی توانست مانند نگاه هومر باشد، و حال و هوای شاهنامه نیز نمی توانست مانند حال و هوای ایلیاد و اودیسه باشد. فردوسی بیشتر یک شاعر سیاسی است تا یک شاعر حماسی و به قول امروزی ها او یک شاعر متعهد است که برای حفظ زبان فارسی می کوشد:

بسی رنج بردم در این سال سی      عجم زنده کردم بدین پارسی

پانوشت ها:

Georg Lukacs , Die Theorie des Romans (Luchterhand, ۱۹۷۱), S. ۱۱۴ - ۱

و مشخصات انگلیسی آن :

Georg Lukacs , The Theory of the Novel (tr. by A. Bostock, Merlin Press, London, ۱۹۷۴),  
P. ۱۲۸

۲- تنوری رمان ، متن آلمانی صفحات ۲۳ ۲۱- ، و ترجمه انگلیسی آن صفحات ۳۱ ۲۹-

۳- تنوری رمان ، متن آلمانی صفحه ۲۸ ، و ترجمه انگلیسی آن صفحه ۳۸.

۴- هگل ترجمه آلمانی شاهنامه را که به توسط یوهان فون گورز صورت گرفته بوده در اختیار داشته است.

۵- مترجم انگلیسی کتاب زیبایی شناسی هگل در پانوشت این جمله با استناد به کتاب آربری: ادبیات کلاسیک فارسی می نویسد که نه باستان نامه بلکه شاهنامهء منثور ابو منصور منبع فردوسی برای سرودن شاهنامه بوده و فردوسی نه باغبان زاده بلکه دهقان زاده بوده است.

۶- مانند خشم آشیل در ایلیاد یا باز گشت اولیس به زاد بوم خود در اودیسه. م

G. W. Hegel , Werke , (Suhrkamp Verlag , ۱۹۷۰ ) Bd. ۱۵ , S. ۳۲۵-۹۵-۷

و ترجمه انگلیسی آن با مشخصات زیر :

G. W. Hegel , Aesthetics (Translated by T. M. Knox , Oxford U. P. , ۱۹۷۵) pp. ۱۰۴۰-۹۰

## پایان