فکرت انسان در ادبیات

اریش اوئرباخ
شیرین‌دخت دقیقیان

Erich Auerbach. *The Idea of man in Literature in Religion and Literature*
Harper and Row, New York, 1971

ادبیات اروپا، از همان آغاز در یونان، این دیدگاه را داشت که انسان وحدتی تفکیک‌ناپذیر از جسم (ظاهر و قدرت بدنی) و روح (عقل و اراده) است و تقدیر فردی او به دنبال این وحدت شکل می‌گیرد و مانند مغناطیسی، کنش‌ها و رنج‌های در خورِ خود را جذب می‌کند. همین دیدگاه بود که هومر را قادر به درک ساختار تقدیر کرد. او شخصیت‌هایی چون آشیل یا اودیسه، هلن یا پنه لوپه را با تسلسل کنش‌ها و رنج‌هایی آفرید که همگی از یک نوع بودند. در ذهن خلاق شاعر، کنش آشکارگر طبیعت انسان یا به بیان دیگر طبیعت او آن گونه که در اولین کنش نمود یافته، به طور طبیعی و ناگزیر در کل ماجرا درگیر می‌شود. توالی آن کنش‌های همبسته نیز وارد زندگی می‌شود و زندگی می‌تواند جهتی یابد و در چنبرهٔ رویدادهایی بلغزد که هم روی شخصیت و هم سرنوشت او اثر می‌گذارند.

این دیدگاه که سرنوشت خاص یک فرد، بخشی از وحدت جسم و روح اوست و در پند هراکلیت بازتاب می‌یابد[1]، هومر را قادر به پیروی از زندگی واقعی کرد. در اینجا نمی‌خواهیم به خودِ مسئلهٔ واقع‌گرایی بپردازیم که برخی از ناقدان دوران باستانْ هومر را به دلیل آن می‌ستودند و برخی دیگر او را فاقد آن می‌دانستند[2] و از این رو به احتمال واقعی بودن یا اعتبار رویدادهای مورد روایت او، پرداخته‌اند. آن چه مد نظر ماست، روش روایت‌گری اوست؛ او صرفنظر از اعتبار آن رویدادها آنها را به قدری روشن و ملموس تصویر می‌کند که احتمال وقوعشان تنها در بررسی‌های پس آیند آن مطرح است. در نگرش باستان، روایت یک رویداد افسانه‌ای یا معجزه‌آسا به گونهٔ ناگزیری غیرواقع‌گرایانه است. من در این نوشته برآنم که تصویرپردازی را می‌توان صرفنظر از این که چیزهایی از این دست تاکنون دیده شده‌اند یا نه و معتبر هستند یا نه، بررسی کرد.

برای نمونه به تابلویی از رامبراند اشاره می‌کنیم که پدیداری مسیح در اِموس[۳] را بازنمایی می‌کند؛ این تابلو تقلیدی موفق از زندگی‌ست زیرا حتی یک فرد بی‌ایمان در اثر آشکارگیِ آن چه می‌بیند تکان می‌خورد و وادار می‌شود تا به تجربهٔ رویدادی معجزه‌آسا تن دردهد. این واقع‌گرایی - یا برای پرهیز از واژه‌ای مبهم که دستخوش تغییرهای معنایی بسیاری بوده - این هنر تقلید، در همه جای کارِ هومر دیده می‌شود؛ حتی وقتی که قصه‌های پریان را باز می‌گوید؛ زیرا همان وحدت، یا ثبات تصاویر او، موجب یا توجیه‌کنندهٔ اموری‌ست که برای آنان روی می‌دهد. تخیل شاعر در قالب یک کنشِ منفرد، شخصیت و سرنوشت او را می‌آفریند. مشاهده و عقل بخشی از این فرایند را تشکیل می‌دهند، صحنه را غنی می‌سازند و سامان می‌بخشند. ولی مشاهده نمی‌تواند کاری بیش از تنظیم دستمایه‌های فراوان و نامنظم را انجام دهد؛ زیرا در همان حال عقل بی‌رحمانه آن را قطعه قطعه می‌کند و قادر نیست با تغییر پدیداری‌ها همگام باشد. قدرت خلاقهٔ هومر درون خود این اعتقاد را دارد که نه مشاهده و نه عقل نمی‌توانند یکسره توجیه کننده باشند، حتی اگر همه چیز در اثر، از رویدادها حمایت کند و این اعتقاد را دارد که ریشهٔ هر شخصیت در سرنوشت خاص اوست و باید ناگزیر به سرنوشتی که مال اوست گردن نهد ولی این نکته به معنای آن است که سرنوشت به کل وجود او تعلق دارد ونه به هر یک از صفات او؛ زیرا این صفات که انتزاعی تلقی می‌شوند، هرگز با چهره به عنوان یک کل در تلاقی نیستند. آن چه می‌تواند در قالب مؤلفه‌های ادبی بازنمایی شود و آن چه باور خواننده را می‌طلبد، این نیست که رویدادهای خوب برای انسان خوب رخ می‌دهند و رویدادهای عالی برای انسان والا؛ بلکه این است که سرنوشت آشیل، آشیل‌وار است؛ صفات «خدای گونگی» یا «زیرکی» تنها برای کسانی معنا دارند که می‌دانند این صفات چه چیز از شخصیت آشیل را دربردارند.

بنابراین تقلید هومری که ناقدان دوران باستان آن را محاکات نامیدند، تلاشی برای نسخه‌برداری از ظاهر نیست و از مشاهده بر نمی‌خیزد، بلکه مانند اسطوره از مفهوم چهره‌هایی که یک کل را تشکیل می‌دهند برمی‌خیزد و وحدت آنها حتی پیش از آغاز مشاهده وجود دارد. حضور زنده و گونه گونگی آنها، آن گونه که می‌توانیم همه جا مشاهده کنیم، از وضعیتی ریشه می‌گیرد که با آن درگیر شده‌اند و این وضعیت پیشاپیش، کنش‌ها و رنج‌های آنها را نقش می‌زند. تنها وقتی مفهوم استقرار می‌یابد، توصیف طبیعت‌گرایانه به آن افزوده می‌شود؛ هر چند که شاعر نیازی به فراخواندن آن ندارد ولی این کار به صورت خودبه‌خود انجام می‌گیرد. حقیقت طبیعی یا محاکاتِ صحنه‌های هومر، مانند دیدار اودیسه و نوسیکا بر پایهٔ مشاهدهٔ دقیق رویدادهای روزانه شکل نمی‌گیرد بلکه براساس مفهوم پیشینی طبیعت و جوهر دو چهره و سرنوشت خاص آنها پدید می‌آید. همین مفهوم است که وضعیتی را می‌آفریند تا ملاقات روی دهد و به محض حضور این مفهوم، روایتی که داستان تخیلی را تبدیل به حقیقت می‌کند، پدید می‌آید. بنابراین چهره‌پردازی هومر به هیچ رو نسخه‌برداری از زندگی نیست؛ نه تنها چون داستان‌هایی را باز می‌گوید که هرگز در زندگی واقعی روی نمی‌دهند، بلکه به این دلیل که او مفهومی از انسان در ذهن دارد که تجربه به تنهایی نمی‌تواند در اختیارش بگذارد.

تراژدی از دل اسطورهٔ حماسی رشد کرد؛ ولی با گسترش فرم خاص خود، از حماسه متمایز شد و بیش از پیش بر روی تصمیم عملی متمرکز شد؛ انسان و سرنوشت او در لحظه‌ای آشکار می‌شوند که یکسره و به گونهٔ برگشت‌ناپذیری با یکدیگر یکی می‌شوند؛ یعنی در لحظهٔ بدفرجامیِ حماسهٔ هومر، انسان در فرآیند آشکار

شدنِ تدریجی به سوی سرنوشت خود می‌رود و فرجام قهرمان لزوماً نباید به داستان افزوده شود. از سوی دیگر تراژدی کلاسیک وقتی قهرمان همهٔ احتمال‌ها را پشت سرگذاشت و دیگر راه گریزی نداشت به پایان می‌رسد؛ وقتی فرجام مصیبت‌بار قهرمان رمزگشایی و آشکار می‌شود، پشت سر او، مانند بیگانه‌ای می‌ایستد. وحشت اعماق وجود او را فرامی‌گیرد؛ می‌کوشد در برابر جهانی که مقدر است زندگی فردی او را به کام خود فروکشد، از خود دفاع کند. او خود را به درون نبرد نهایی نومیدانه‌ای در برابر سرنوشت خود می‌اندازد. نبردی که به روشنی در آثار سوفکل به نمایش درمی‌آید، به‌گونه‌ای‌ست که افراد وارد شده در آن، بخشی از طبیعت فردی خود را از دست می‌دهند؛ آنها به اندازه‌ای در مخمصهٔ شدید خود در نبرد نهایی گرفتار می‌شوند که از آنان هیچ چیزی جز سن، جنسیت و موقعیت زندگی و کلی‌ترین خطوط خلق، و خو باقی نمی‌ماند. کنش‌ها، کلام و حرکات آنها یکسره تابع وضعیت دراماتیک و مقتضیات عملی نبردشان می‌شوند.

هرگز تراژدی یونان بخش قابل توجهی از فردیت قهرمان را باقی نمی‌گذارد؛ به ویژه در صحنهٔ آغازین، وقتی که قهرمان هنوز محکم و آسیب‌ندیده است، سویهٔ خاص، محتمل و زمینی خود را در مناسبت با واقعیت و شایستگی نشان می‌دهد؛ و حتی پس از آن، بعد از پیدایش شکاف میان فردیت و سرنوشت او، وقتی کلیت سرنوشتش بیش از پیش آشکار می‌شود، همچنان شکل سرشت‌نمای ارادهٔ حیاتی خود را حفظ می‌کند؛ حتی اگر به گونه‌ای تشنج‌آلود به آن توسل کند و یا قهرمانانه آن را قربانی سازد. ولی در اینجا جایی برای جریان خود به خود حماسه که در هر لحظه، شکل های جدید و رنگارنگ را از هماهنگی دو عنصر همبستهٔ خود پدید می‌آورد، نیست. پیشتر فردیتِ انسان در زندگیِ حماسی خود، توسط هر چرخش جدید سرنوشتش، غنی می‌شد ولی در تراژدی، انسان، سخت و صُلب می‌شود و رنگ‌آمیزی و ریزه کاری‌هایش کاهش می‌یابد. او در برابر بد فرجامی بس فراگیر خود مقاومت می‌کند اما به سوی آن روان است؛ چیزی از او باقی می‌ماند که جهانی‌تر است؛ انسانی در راه رسیدن به فرجام بدخویش ذخیرهٔ نیروی حیاتی خود را صرف می‌کند و تحلیل می‌برد ولی دیگر سودی ندارد.

در خردورزی سوفسطائیان، شخصیت، وحدت خود را از دست داد. تحلیل روانشناختی و تفسیر عقلانی از رویدادها به درون نیروی اجبارکنندهٔ سرنوشت، نفوذ کرد. فرم تراژدی تنها به کمک دستورعمل‌های فنی، تغییر مسیر داد: اغلب یک طرح و توطئهٔ دلبخواه، تهی و مکانیکی به گونه‌ای برانگیزاننده با ادراک روانشناختی ظریف، در تضاد قرار می‌گیرد.

در همان زمان کمدی با مشاهده و تقلید زندگی روزانه و ترسیم کاریکاتورهای واقع‌گرایِ درست یا نادرست از هر چیز که غیرعادی بود، با افت و خیزهایی آغاز به کسب حمایت از مخاطبان روشن‌بین کرد و مفهوم پیشینیِ وحدت شخصیت را از اعتبار انداختند.

هنگامی که افلاتون نقد خود از هنر تقلیدی را ارائه داد، وضعیت چنین بود. افلاتون، حسِ خود از واقعیت حسی و استعداد ادبی خویش را خوار داشت و در برداشت خود از آرمانشهری سختگیرانه و ناب، هیجان بی‌اختیاری را که هنر اعمال می‌کند، محکوم ساخت. نتیجهٔ کنکاش‌های طولانی او دربارهٔ این موضوع در ده کتاب جمهوری بازتاب یافته‌اند: در دنیای تجربی، نسخه‌برداری انحرافی از مُثُل که به خودی خود حقیقت و موجودیت دارند، در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرند. سپس هنر که خود با تقلید ظاهر سروکار دارد، جایگاه

پایین‌تری می‌یابد. هنر، نسخه‌برداری تار و پست‌تری از یک نسخهٔ تقلیدی‌ست و در مقام مقایسه با حقیقت، ارزش درجهٔ سوم دارد.(۴)

هنر به بخش فرودست و غیر عقلانی روح منتسب شده است؛ از این رو شعر و فلسفه همواره در تعارض بوده‌اند، شعر می‌بایست فُرمی طرد شده در کتاب فلسفی جمهوری باشد. افلاتون ارزشی محدود به هنرهای غیرتقلیدی می‌دهد؛ هنرهایی که از سوی ستی استوار به نظم کشیده شده‌اند و ارزشی برای تغییر ظواهر فریبنده قائل نباشند؛ این هنرها از دید افلاتون می‌توانند در خدمت تقویت فضیلت مدنی در حکومتی فلسفی باشند. اما این نگرش تنها به محکومیت اساسی همهٔ هنرهایِ به راستی خلاق می‌انجامد.

با وجود این، آموزه‌های افلاتون شایستگی هنر تقلیدی را از میان نبردند؛ بر عکس توان جدیدی بـه آن دادند که قرن‌ها دوام آورد و هدفی نوین به آن بخشیدند. نه به این معنا که افلاتون در دیدگاه خود راسخ نبود. نه ستایش او در مورد الهام در گفتگوهای دیگر و نه هنر محاکاتی که خود او بسیار به کار می‌بست و به این دلیل به نقد جدی کشیده شد،(۵) هیچ یک نمی‌تواند این باور ما را تغییر دهد که کتاب جمهوری رویکرد اساسی او را نشان می‌دهد؛ رفتاری که علی‌رغم تمایل ادبی خود او و آزمایش‌های خطرناک و وسوسه‌ها، در فرایند تکامل نظریهٔ او دربارهٔ مُثُل شکل می‌گیرد. با وجود این تأثیر کلام او با خاطرهٔ مردی که آنها را گفته بود، پررنگ‌تر شد. او به شیوه‌های گوناگون، زیبایی پدیداری را به عنوان مرحله‌ای از طی راه به سوی زیبایی حقیقی، ارج نهاده بود؛ او به این موضوع باور داشت که هنرمندان و عاشقان هنر، نخست آغاز به بازتاب دادن حضور مُثُل در قالب ظاهر اشیاء و اشتیاق پیوستن به آن می‌کنند. این افلاتون برد که میان شعر و فلسفه پل زد؛ زیرا ظاهر امور در آثار او، توسط ایلیایی‌ها و سوفسطائیانِ پس از او مورد توجه قرار گرفت و تصویری بازتابی از ادراک دانسته شد. او برای شاعران وظیفهٔ فلسفی نوشتن را قائل شد؛ نه تنها به معنای آموزش دادن بلکه چونان تلاش برای رسیدن به جوهر حقیقی امور ظاهر توسط محاکات و نشان دادن نارسایی آنها در مقایسه با زیبایی مُثُل. او خودْ هنر محاکات را بس ژرف‌تر از دیگر یونانیان زمان خویش درک می‌کرد و بیش از آنان از محاکات سود می‌جست و پس از هومر بزرگ‌ترین تأثیر را به عنوان یک شاعر و بیش از دیگر شاعران دوران باستان برجاگذاشت. تصاویر در گفتگوهای او دارای فردیت‌های درونی بازنمایی شد؛ خودِ گفتگو با حرکت و عمل همراه است. تجریدی‌ترین رساله تبدیل به اثری جادویی شد که رنگ لذت‌جویانهٔ آن در ذهن هر مخاطبی با موضوع بررسی همراه شد و با آن یکی گشت. در واقع امکان ندارد و خطاست اگر شعر نزد افلاتون را گونه‌ای گریز یا انحراف از آن چیزی بدانیم که باید خود را از آن رها کنیم تا به معنای حقیقی اندیشهٔ او برسیم. عشق افلاتون به جزء، روش عقلی او بود؛ همان روشی که در تک‌گویی دیوتیما تشریح شده است. این موضوع به بیانی واحد دست می‌یابد. زیرا از نظر او سرنوشت جهانی انسان یا پایان کار او با طبیعت فردی سرنوشت انسان‌ها در تعارض نیست و درون آنها شکل گرفته و تفسیر شده است. وحدتِ جوهر و سرنوشت در اسطورهٔ اِر(۶)، پامفیلیَن را جلوی تخت شاهی لاشزیس(۷) قرار می‌دهد و می‌بیند که چگونه ارواح مردگان سرنوشت‌های خود را پیش از بازگشت به زندگی نوین برمی‌گزینند و هر روح شخصیت فردی خود را که مرگ آن را نابود نکرده دوباره به دست می‌آورد.

هنر افلاتون پارساوار است؛ بیانی والا از خودآگاهی اسطوره‌ای از سرنوشت که با خرد استحکام و خلوص

یافته است. دوانگاری نظام افلاتون در این زمینه و پیرامون نیروی روح برای سهیم شدن در زیبایی مُثل، تعالی یافته است. تأثیر این افلاتون که فلسفه را وارد هنر کرد و پایه‌های ژرف‌تر و نیز دقیق‌تری برای ادراک رویدادها بنا کرد، در ذهنیت نسل‌های آینده به حیات خود ادامه داد. ادراک غنی شده در هنر او نیز از رفتار فلسفی‌اش مایه می‌گرفت. در فرم گفتگو که افلاتون آفریده تنها سخن گفتن مطرح است نه درگیر شدن با سرنوشت و نه وضعیت دراماتیک. حتی در تریلوژی سقراط[۸]، رویاروی با سرنوشت چیزی بیش از یک پیش زمینه نیست. در آنجا حقیقت به داوری تبدیل می‌شود؛ انسان‌های همهٔ دوران‌ها در جنبش خاموش گفتگو از برابر جایگاه داوری حقیقت می‌گذرند؛ مانند اسطوره‌ای که سقراط، در پایان گورگیاس[۹] می‌آورد و طی آن روح‌ها از برابر قضات دنیایی زیرزمینی می‌گذرند تا از امیال، سرسپردگی‌ها و خواست‌های خود تهی شوند. در اینجا نیز روح باید شهامت، اصالت و حقیقت ذاتی خود را اثبات کند؛ همان طور که جسم باید قدرت و مهارت در مسابقه‌های ورزشی را به ثبوت رساند و حتی هر چند این امورِ هنری و محسوس در قالب مؤلفه‌های ظاهری و آشکارترین حالت ادراکی آمده‌اند، در عین حال گویی در ترازویی با دقت خارق‌العاده گذاشته شده‌اند و با دقت بسیار تعریف شده‌اند.

بنابراین شگفت‌انگیز نیست که نظریهٔ فلسفی هنر در نقد افلاتون از تقلید، نه به پایان خود بلکه به آغاز خویش دست می‌یابد. نظریهٔ مثل در درون خود باری از تغییر دارد که معنای آن برای هنرهای زیبا به تازگی از سوی نُی. پانوفسکی بررسی شده است.[۱۰]

کم‌کم، متفکرانی که با توجیه فلسفی هنرها سرو کار داشتند، مُثُل یا کهن انگاره‌های افلاتونی را از قلمرو فوق آسمانی به روح و از فراباشندگی به جهان ماندگار آوردند. موضوعی که هنرمند از آن تقلید می‌کرد نیز دستخوش چنین تغییری شد و از دنیای تجربی گذشت و به روح رسید زیرا آن چه هنرمند تقلید می‌کرد، نمی‌توانست خود موضوع واقعی باشد ـ زیرا اگر چنین بود، اثر هنری زیباتر از موضوع مستقیم نمی‌شد ـ بلکه اثر هنری تصویری‌ست در روح هنرمند و چیزی نیست جز موجودیت ماندگار مثل. اکنون شیء ساختگی و حقیقت، که افلاتون آن قدر به دقت آنها را تمیز داده بود، در روح هنرمند به یکدیگر می‌رسند و بالاترین کمالی که از نظر افلاتون تنها می‌توانست در قلمرو ملکوتی تحقق یابد، در رویارویی با فضیلت و سپس با خود اثر به مُثُلِ ماندگار نسبت داده می‌شود. در نتیجه مفهوم محاکات دارای بار معنوی فراوانی شد که هر چند از نظریهٔ مُثُل افلاتون ریشه می‌گرفت ولی نتیجه‌ای به بار آورد که به شدت با آموزه‌های افلاتون در تقابل بود یعنی باور به فاخر بودن هنر؛ و سپس همین فرایند نزد پلوتینوس (فلوطین)[۱۱] که بر تعارض میان کهن انگاره در روح هنرمند خلاق و اثر مادی تأیید می‌کرد به دو انگاری جدید و مسئله‌ای نوین انجامید. او اثر مادی را چیزی نمی‌دانست جز یک نسخه‌برداری حجاب‌دار. اولین گام مهم در این بازنگری و استفاده از نظریهٔ مُثُل، زیبایی‌شناسیِ ارسطوست: تأثیر او بر گسترش تاریخی این نظریه عظیم است ولی برای کسانی که می‌خواهند در اهمیت نقش احساس، درک و متافیزیک در آثار هنری تحقیق کنند، کمتر از نظریهٔ افلاتون، کارساز است. آموزهٔ خود تحقق‌گریِ جوهر در پدیده، از آنجا که امر فردیِ شکل گرفته، تبدیل به واقعیت و جوهر شد، توجیه فلسفی جدیدی برای تقلید به همراه آورد. زیرا ارسطو در جمعبندی تغییر یا فرایند ورود فرم به درون موضوع مادی، خلاقیت هنرمندانهٔ انسان را نیز در چارچوب فرایند انداموار مد نظر داشت. در فعالیت هنرمندانه، فرم در روح

هنرمند است و در اینجا شاهد پیدایش نظریهٔ هنری دربارهٔ تبدیل مُثُل به دنیای فطری هستیم. به این ترتیب ارسطو در تقابل با افلاتون، به صراحت از شعر به عنوان فلسفهٔ شاعرانه دفاع می‌کند که در بالاترین فرم خود یعنی تراژدی برخی عواطف را برمی‌انگیزد و در نتیجه بی‌هیچ زیان و اخلاق‌زدایی، روح را پالایش می‌دهد. بنابراین تراژدی به عنوان نسخه برداری ناب از رویداد، بیشتر فلسفی‌ست تا تاریخی؛ زیرا در تراژدی‌ها فرد به سوی جهان و شاید بودگی به سوی احتمال راه می‌گشاید. به این ترتیب ارسطو با این آموزهٔ خود که مُثُل در جزءِ شکل گرفته تحقق می‌یابند، جزء شکل گرفته را به عنوان موضوعی که به‌گونه‌ای شایسته تقلید شده، دوباره اعتبار بخشید. ولی از آنجا که ابژهٔ شکل یافته در تقابل با حس خلاق هنرمند، به موضوع مادی برمی‌گردد، این مسئله پیش می‌آید که تقلید هنرمندانه شکل کامل‌تری در مقایسه با انگارهٔ تجربی آن دارد و در نتیجه در مقام بالاتری قرار می‌گیرد. این اصول تنها از برخورد عقلانی با وضعیت فردی ناشی می‌شود، نه از شرکت در جوهر آن از فرآیندی که افلاتون تجربه کرده بود؛ یعنی فرآیند فنای خود در واقعیت و یافتن دوباره خویش. ارسطو کوشش نکرد تا در نقش واقعیت که در برابر جمعبندی عقلانی مقاومت می‌ورزد، تأمل عمیق کند و آن را به دلیل این که نه قانون است و نه هدف رها کرد. از دید او تنها چیز غیرقابل تشریح مشروطیت و مقاومت ناگزیر موضوع مادی بود که در سامان متافیزیکی جهان از دیدگاه او در پایین‌ترین درجه قرار داشت. به نظر می‌رسد که این دوانگاری فرم و موضوع با دوانگاری افلاتون در زمینهٔ «دودنیا»، ارتباط نزدیکی دارد. زیرا هر امر تجربی در فرایندی شرکت می‌کند که طی آن می‌تواند به فراباشندگی برسد. ولی دوانگاری فرم و موضوع در مورد رویدادها دربردارندهٔ این مفهوم است که چیزی یکسره احتمالی و بعید می‌تواند برای انسان رخ دهد و به راستی این مفهوم مورد تأکید اخلاق ارسطویی‌ست. آن چه عقل نمی‌تواند حل کند، sine qua non مادهٔ خالص یا شاید بودگی‌ست. چنین مفهومی تنها برای انسان در دستگاه فکری ارسطو که سرنوشت را با مفهوم عقلانی عدالت می‌سنجد طبیعی‌ست. ولی بس متفاوت است با آموزهٔ دو دنیای افلاتون که رویدادها را به عنوان توّهم ارزیابی می‌کرد و راه را بر وحی اسطوره‌ای رویدادها می‌گشود. نظر ارسطو سخت مخالف دیدگاه تراژیک دربارهٔ تقدیر است. برخی از دیدگاه‌های ارسطو دربارهٔ پیوند شاعر با رویداد واقعی، آن گونه که در فن شعر بازتاب یافته، برخاسته از این نگرش است. ارسطو به روشنی تأکید می‌کند که واقعیت نباید آن گونه که برای ما رخ می‌دهد، یعنی با بی‌نظمی آشکار و عدم وحدتْ بازنمایی شود و این نگرش قرن‌ها به عنوان یک هنجار تلقی شد. از نظر ارسطو، پریشانی و عدم وحدت واقعیتِ رخ داده، برخاسته از ناتوانی چشمانی که آن را می بیند نیست، بلکه در خود رویدادها نهفته است؛ به گونه‌ای که شاعر باید یک رویداد را برتر از مشابهِ آن در واقعیت بیافریند و تراژدی باید رویدادهای واقعی را تصحیح کند. بنابراین او کلیت شعر را در برابر جزئیت تاریخ قرار می‌دهد و به روشنی وحدت تراژدی را نه بر پایهٔ قهرمان که می‌تواند موردِ یورش رویدادهای پراکنده قرار گیرد، بلکه براساس افسانه‌ای عقلانی پایه می‌گذارد که به نظر او می‌تواند مستقل از شخصیت باشد. این دیدگاهْ ارسطو را به نظامی رهنمون کرد که در آن امکانات ادبی بسیار مقطعی ومحدود هستند؛ او تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر نظریه‌های بعدی گذاشت و کمابیش محدوده‌ای را مشخص کرد که نظریهٔ ادبی باستان هرگز نتوانست از آن فراتر رود.

تنها استثنای مشخص، افلاتون است؛ ما صحنهٔ پر معنای پایان سمپوزیوم را یادآور می‌شویم که در آن سقراط می‌کوشد برای آگاتون و اریستوفان که هر دو نیمه خوابیده هستند، توضیح دهد که یک انسان واحد باید بتواند

هم کمدی و هم تراژدی بنویسد[۱۲].

نفی عقلانی تقدیر، برخورد غالب دوران باستان از ارسطو تا زمان پیروزی مسیحیت و مذاهب رازناک بود؛ این در مورد رواقیون صادق بود که عقل و طبیعت را در سامان ضروری دنیا برابر می‌دانستند و نیز نزد اپیکوریان که مفهومی متافیزیکی از آزادی داشتند؛ و اوج هر دوی این فلسفه‌ها، کمال آرمانیِ اخلاقی بود که فرد را در تقابل با سرنوشتش قرار می‌داد. انسان خردمند کسی‌ست که تعادل او را هیچ چیزی نمی‌تواند برهم بزند؛او با رد شرکت در دنیای خارج و مهارکردن عواطف خود، بر دنیای خارج چیره می‌شود.

خردگرایی مؤخر یونان، برخورد غالب در شعر رم و نظریهٔ ادبی دوران طلایی را تشکیل می‌دهد. این نظریه هم به سیسرون و هم به هوراس یا سنکا نسبت داده می‌شود. تنها وقتی که سرنوشت و رسالت رُم به میان آمد، یعنی نزد ویرجیل و تاسیتوس، تخیل خلاق بر ناباوری ذاتی به تقدیر در سبک فلسفی عصر غلبه کرد و سپس تصویری از واقعیت به عنوان یک کلیت پیشبینی مطرح شد. ویرجیل به شدت از سوی نسل جوان آلمان بد فهمیده شده است؛ این خطا ناشی از مقایسهٔ او با هومر بر اساس دو مفهوم نادرست است؛ از سویی این جوانان هومر را در سطح رشد ابتدایی می‌دانند و از سوی دیگر ویرجیل را به دلیل تربیت‌شدگی بیش از اندازهٔ دورهٔ کلاسی‌سیزم که در آن می‌زیست، با بدگمانی می‌نگرند. زیرا شرایط بهتر زندگی و رهایی از شکل‌های خامِ انسان‌وارگی در مذهب، مانع جدی برای خلاقیتِ شاعرانه بود. پیشداوری، بسیاری از افراد را از درک سحر شعر ویرجیل، خلوص احساس و فراتر از اینها تولد معنوی جدیدی که پدید آورد، محروم ساخته است. این دهقان زادهٔ شمال ایتالیا که محتاط‌ترین معاصرانش و حتی رهبران سیاسی روز او را موهبتی طبیعی می‌دانستند و مهری آمیخته به ترس به او داشتند، سرزمین ایتالیا را به بالاترین فرهنگ زمانه پیوند داد. آن دو عنصر، به حدی در او آمیخته بودند که سنت‌گرایی روستایی‌اش گویی جوهر فرهنگی کامل بود و در عین حال تربیتش خرد طبیعی عمیقی را که هم زمینی و هم الهی بود، القا می‌کرد. تجربهٔ جوانی او با معنای شهودیِ نیروهای موجود در اثر هنری که در زمانهٔ او مطرح بود درهم آمیختند و در وجود او این باور را پدید آوردند که تولد دوبارهٔ جهان نزدیک است. چهارمین سرود شبانی که ویرجیل در آن تولد کودک و سپیده‌دم دوران جدید را اعلام می‌کند و وارد حیطهٔ فلسفهٔ تاریخ می‌شود، شعری الهام‌بخش بود که مفاهیم آخرت‌شناسی همهٔ مردمان متمدن دنیای باستان را دارا بود. این شعر دارای چنان اهمیتی بود که قرون وسطی خطای عمدی خود را به آن منسوب می‌کرد. آن چه در نهایت، برداشت ویرجیل را از تمامی سنت‌های آخرت‌شناسی که به کاریست، متمایز می‌کند[۱۳]، تنها هنر او نیست که خرد تاریک، پراکنده و زیرزمینی و پنهان کشورهای هِلنیِ حوزهٔ مدیترانه را به حد روشنایی خیره‌کنندهٔ روز ارتقا بخشید. بلکه بیشتر این امر است که از نظر او همهٔ آن حکمت تیره، شکل عینی خود را در نظم جهانی مطلوب و رو به رشد امپراتوری یافته بود. شخصیت و سرانجام آنیاس پرهیزگار که بدون گمراهی راه خود را از میان وسوسه و خطر به سوی سرنوشت مقدر گشود، چیزی نوین در ادبیات باستان بود. این فکرت که یک انسان باید رسالت مقدس و مشخصی را در دنیای زمینی دنبال کند، در حماسه‌های هومری ناشناخته بود؛ عروج از میان درجه‌های مختلف آزمون‌ها در واقع انگیختاری آشنا در رازهای اُرفه و فیثاغورث بود ولی هرگز به صورت وظیفه‌ای مشخص در زمین انگاشته نشده بود. آنیاس از رسالت خود آگاه است؛ این رسالت توسط نبوت مادر الهی او و کلمات پدرش در دنیای فرودین بر او آشکار شده بود و او آن را به

جان خریده بود. نبوت‌های آنشیزس و افتخارهای ژولین می‌توانند از نظر ما چاپلوسی‌هایی بی‌مزه باشد ولی تنها از ین رو که فرمول ویرجیل، اغلب به دلایل حقیر و ناچیز تحریف شده است. نگرش ویرجیل به جهانْ پیرو حقیقت رشد تاریخی ـ آن گونه که او می‌دید ـ است و تأثیری چنان نیرومند و دیرپا گذاشت که خود او نمی‌توانست پیش‌بینی کند؛ او در واقع یا گونه‌ای نبی بود و یا این واژه معنای خود را از دست داده بود. او در تاریخ جهان، نخستین داستان عشق را با چنان هنری آفرید که تا امروز معتبر است و هر چند در برخی ریزه‌کاری‌ها موفق نیست ولی در کل شاهکاری به شمار می‌رود و برای ادبیات عاشقانه اروپا انگاره‌های اساسی محسوب می‌شود. دید و عمیق‌تر و گزنده‌تر از کالیپسو رنج می‌کشد و داستان این زن نمونه‌ای‌ست برجسته از شعر احساساتی که در سده‌های میانه رواج یافته بود.

بنابراین به دلایل بسیار ویرجیل برای ادبیات اروپا، نوپردازی مهم است و تأثیر او از ادبیات فراتر می‌رود. او اسطوره‌شناس نمونه‌وارترین فرم سیاسی اروپا بود که آخرت‌شناسی رُمی و هلنی را با یکدیگر درآمیخت و نخستین شاعر عشق احساساتی بود. او اولین نفر در فضای فرهنگی خود بود که فلسفهٔ متأخر یونان را که به سرنوشت باور نداشت تعالی بخشید و نقش پیشینی شخصیت در سرنوشت خود را باور داشت. به واقع در برخورد خداشناسی او گونه‌ای عدم قطعیت وجود دارد زیرا آن چه او ارج می‌نهاد، نهادی زمینی بود ولی وحدت جریان‌های مذهبی که او به گونه‌ای ادبی از آن سود می‌جست هدفی فراتر از این نهاد زمینی پیدا می‌کرد. در تصویر او از دنیای دیگر ـ زندگی بعدی در خدمت عظمت رم ـ آموزه‌های سنتی تزکیه و تناسخ به طور مشخص گسترش نیافته‌اند؛ قلمرو مرگ برای او تنها یک ابزار هنرمندانه است و روح‌های مردگان مانند دیگر مفاهیم دوران تنها گونه‌ای حیات جزئی، تنزل یافته و وجودی سایه‌وار دارند.

هستهٔ تاریخی مسیحیت، یعنی به صلیب کشیده شدن و رویدادهای مربوط به آن، ناسازهٔ بنیادی‌تر و دامنهٔ گسترده‌تری از تناقض‌ها را پیش کشید که در تاریخ یا سنت اسطوره‌ای دنیای باستان بی‌مانند بود. حرکت خیال‌انگیز انسانی از جلیله و حرکت او در معبد، بحران ناگهانی، فاجعه، سخره‌های تلخ، زجر و به صلیب کشیدن پادشاه بنی‌اسرائیل که تنها چندی پیش ملکوت آسمان را نوید داده بود و گریز نومیدانهٔ حواریون و سپس عروج به آسمان، براساس مکاشفه‌های افرادی قلیل و شاید یک نفر که ماهیگیری از دریاچهٔ جلیله بود و کل این رویداد که عظیم‌ترین دگرگونی‌های داخلی و خارجی تاریخ تمدن جهانی ما را سبب شد، در همهٔ جنبه‌ها حالتی گیج‌کننده دارد. حتی امروز، هر کس بخواهد تصویری روشن از آن چه در این معما رخ داده نقش بزند، تنها می‌تواند احساس کند که آن اسطوره و جزم فقط ارتقایی نسبی در کتاب‌های عهد جدید می‌یابد و خصلت ناسازوار، ناهماهنگ و شگفت رویدادها در هر چه چرخشی فوران می‌کند.

مقایسه‌ای که اغلب با مرگ سقراط می‌شود،[۱۴] می‌تواند برای ما روشنگر باشد سقراط نیز در راه ایمان خود و با ارادهٔ آزاد خود مرد. او می‌توانست خود را نجات دهد؛ او می‌توانست پیش از محاکمه بگریزد، یا رفتاری کمتر منفعل را در محاکمه از خود بروز دهد و یا پس از آن فرار کند. ولی او این کار را نمی‌خواست: او آرام و بدون پریشانی در حلقهٔ دوستانش مرد و اعتبار زمینی شخصیتش کاسته نشد؛ این مرگ یک فیلسوف و مردی خوشبخت بود که سرنوشت او گویی مفهوم عدالت را نزد انسان تأیید و سرشار کرد؛ دشمنان او چهره‌های بی‌نامی هستند که نمایندهٔ منافع خاص لحظه‌ای بودند و اهمیت کمی نزد معاصران و البته متأخران خود داشتند.

این واقعیت که آنها قدرت را در اختیار داشتند، فقط در نهایت موقعیت مناسبی پدید آورد تا سقراط خود را نشان بدهد.

از سوی دیگر، مسیح جنبشی به راه انداخت که به دلیل طبیعت خود نتوانست یکسره معنوی باقی بماند؛ پیروانش که او را ماشیَح[۱۵] می‌دانستند، منتظر فرا رسیدن بی‌درنگ ملکوت خدا در زمین بودند. و این یکسره شکستی دردناک بود. جماعتی که او لحظاتی تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر آنها گذاشته بود، در پایان مردد یا دشمن شدند؛ طبقات حاکمه نیروهای خود را علیه او متحد کردند؛ او ناچار شبانه بیرون از شهر پنهان شد، در نهانگاه خود نیز سرانجام از سوی یکی از نزدیک‌ترین پیروانش مورد خیانت قرار گرفت، در میان حواریون مبهوت و مردد خود دستگیر شد و در برابر سنهدرین قرار گرفت. با.تر از همه: پیروان او پراکنده شدند و گریختند و پطروس، ریشه و آغاز مسیحیت، او را انکار کرد. او به تنهایی با قضات رو به رو شد، به شهادتی دردناک رسید و در این حال مردم اجازه داشتند که به بیرحمانه‌ترین شکل او را به سُخره بکشند. از میان همهٔ پیروان او، تنها چند زن دورادور شاهد سرانجامِ او بودند.

هارناک[۱۶]، انکار مسیح از سوی پطروس را «چرخش به چپ وحشتناک آونگ» نامید و معتقد بود که این موضوع در پیوند با خاطرهٔ مسخ (مرقس ۲۹ـ۸:۲۷)، پایهٔ روانشناختیِ مکاشفهٔ پطروس مقدس را پدید آورد که کلیسا بر آن پایه گذاشته شد. هارناک بر آن است که این امر شاید «چرخش شدید و مشابهی به راست پدید آورده باشد». ولی انکار و مکاشفهٔ پطروس که ناسازه‌ای آشکار است، تنها بارزترین نمونهٔ تناقضی‌ست که از آغاز بر داستان مسیح چیره است. روایت از همان ابتدا میان استهزاکنندگان مکار و معتقدان بدون اتحاد در نوسان است و فضای آن به گونه‌ای شگفت، آمیزه‌ای از شکوه و استهزا می‌نُماید. در بسیاری از موارد ستایش و رقابت پیروان مسیح آنها را از بدنهمی او باز نمی‌دارد و روابط آنها با مسیح دارای تنش و ناآرامی مداوم است.

داستان مسیح، با ورود به خودآگاهی مردمان اروپا، مفاهیم سرنوشت انسان و چگونگی توصیف آن را از اساس دگرگون کرد. تغییر به تدریج رخ داد؛ به همان آرامی که جزمیت مسیحی گسترش یافت و با موانعی رویاروی شد که غلبه بر آنها دشوار بود: مقاومت‌هایی که به خودی خود بی‌معنا بودند، در عوامل سیاسی و تاکتیکی که موجب پذیریش مسیحیت شد، نفوذی نداشتند زیرا این مقاومت‌ها از محافظه‌کارانه‌ترین عنصر وجودی مردم یا به بیان دیگر عمیق‌ترین لایهٔ حسی جهان‌بینی آنها ریشه می‌گرفت. دستگاه جزمیت مسیحی توانست با این جهان‌بینی بس آسان‌تر و سریع‌تر از روح رویدادهایی که از آن پدید آمده بود، سازگار شود. ولی پیش از ورود به تاریخ این دگرگونی و پدیده‌ای که در طول زمان به وجود آورد، باید سعی در تشریح طبیعت این دگرگونی بکنیم.

داستان مسیح چیزی بیش از بازگشت جسمانی لوگوس و بیش از نمودیافتگی مُثُل است. در این داستان، مُثُل، مغلوب خصلت بغرنج و بی‌عدالتی افسارگسیختهٔ رؤیدادهای زمینی شده است.

این داستان که سخت بدون ثمر است و هرگز پیروزی را در دنیا میسر نمی‌داند، تنها داستان ممکن مسیح در زمین است؛ داستانی آن‌قدر نومیدکننده و دهشت‌بار که یقین به جبران محسوس و عینی آخرت، تنها نتیجهٔ آن و تنها راه نجات از یأس مطلق است. در نتیجه مفاهیم آخرت‌شناسی عینیت و وحدت بی‌سابقه‌ای می‌یابند؛ این جهان تنها هنگام ارجاع به جهان دیگر معنا دارد و به خودی خود شکنجه‌ای بی‌معناست. ولی خصلت آن‌جهانی

عدالت، همان گونه که بعدها هنگام چیرگی روح کلاسیک پدید می‌آید، از ارزش سرنوشت زمینی یا اجبار انسان در پیروی از آن می‌کاهد. دیدگاه فیلسوفان رواقی یا اپیکوری نسبت به سرنوشت خود، تلاش برای نجات از زنجیرهٔ رویدادهای زمینی و عزم آنان برای آن‌که دستکم به گونه‌ای مختار از پیوندهای زمینی رها باشند همه و همه یکسره غیرمسیحی هستند. زیرا بازخرید حقیقت ملموس برای جامعهٔ بشریِ سقوط کرده بی‌چون و چرا تابع سرنوشت زمینی شده است. این نگرشِ رنج مَداری بود که اساس اخلاق باستان را تشکیل می‌داد. همان‌گونه که مسیح با حضور خود در زمین به انسان‌ها آموزش داد، وظیفهٔ هر مسیحی آن است که ریاضت بکشد، از آزمون‌های دشوار بگذرد، سرنوشت خود را بر دوش بکشد و به رنج‌های خود چونان یک مخلوق گردن نهد. ماجرای غم‌انگیز زندگیِ زمینی، حِدّت دردناک، خشن و غیرکلاسیکی به خود گرفت زیرا نبردی با شیطان و استقرار عدل الهی دنیای آخرت بود. فدا کردن خود در زمین، در تقابل شدید با احساس دنیای باستان، دیگر به عنوان راهی برای گذر از عینی به مجرد و از جزء به کل نبود. وقتی خود مسیح درکشاکش دائمی به سر می‌برد، دیگر چه جایی برای اشتیاق آرامشی ذهنی باقی ماند! تنش درونی غلبه ناپذیر بود و مانند پذیرش سرنوشت زمینی، نتیجهٔ محتوم داستان مسیح به شمار می‌رفت. در هر دو حالت فردیت انسان خوار گشت ولی حفظ شد و باید می‌شد. نه تنها خوارشدگی مسیحی بس اجباری‌تر، عینی‌تر و دنیایی‌تر از بی‌عملی رواقی‌ست بلکه از راه آگاهی انسان از گناهکاری ناگزیر خود، بیش از رواقیون انسان را از شخصیت یکپارچه و گریزناپذیر خودآگاه می‌کند. داستان مسیح نه تنها خشونت زندگی فرد، بلکه گونه‌گونی و فراوانی شکل‌های آن را آشکار کرد زیرا این داستان حدود زیبایی‌شناسی محاکات باستان را تعالی بخشید: در اینجا انسانْ شایستگی زمینی خود را از دست داده است و هر چیزی می‌تواند برای او رخ دهد: تفکیک کلاسیکِ انواع ادبی از میان رفته است؛ دیگر تمایز میان سبک فاخر و عوامانه در میان نیست. در انجیل‌ها، مانند کمدی باستان، افراد واقعی همهٔ طبقات نقش دارند: ماهیگیران و شاهان، کاهنان بزرگ، میخانه‌داران و فاحشه‌ها همگی در ماجرا شرکت دارند. دیگر طبقات بالا به سبک تراژدی کلاسیک بازی نمی‌کنند و طبقات پایین به سبک کمدی لودگی؛ درست برعکس، همهٔ مرزهای اجتماعی و زیبایی‌شناختی از میان رفته‌اند. در این داستان برای همهٔ انواع انسان‌ها جایی هست؛ خواه گروه اجتماعی بسته‌ای از شخصیت‌ها به عنوان یک کل و خواه یک شخصیت منفرد؛ هر فردی یکسره توجیه می‌شود ولی بدون هیچ اساس اجتماعی. شخصیت هر کس، صرفنظر از وضعیت دنیایی او حداکثر ممکن گسترش یافته و آن چه برای او اتفاق می‌افتد نه با شکوه است و نه حقیرانه؛ از حضرت عیسی گذشته، حتی پطروس نیز آماج تحقیر عمیقی می‌شود. عمق و هدف طبیعت‌گرایی در داستان مسیح به موازات یکدیگر نیست نه شاعران و نه تاریخ‌نگاران دوران باستان، هیچ یک فرصت یا قدرت روایت رویدادهای انسانی به این شیوه را نداشته‌اند.

پیشتر گفتیم که محتوای محاکاتی داستان مسیح نیازمند زمان طولانی و حتی هزار ساله‌ای بود تا وارد خودآگاهی مؤمنان و حتی مردمانی که از همان ابتدا مسیحیت آورده بودند بشود و دیدگاه آنان دربارهٔ سرنوشت را شکل نوینی بدهد. (البته این موضوع شناخته شده است؛ ولی در زمینه‌ای که ما بررسی می‌کنیم تاکنون مورد بحث قرار نگرفته است). آن چه نخست به ذهن انسان‌ها راه یافت، آموزهٔ حاصل از این داستان بود ولی این آموزه در جریان مبارزه با دیگر مذاهب، خردگرایی هلنیستی و اسطوره‌های مردمان بربر، دستخوش دگرگونی

شد و حتی داستان مسیح درگیر اقتضاهای گوناگون مبارزه شد. نیاز به سازگارسازی آن با ذهنیت مردمان گوناگونی که این آموزه در جریان مناظره‌ها یا موعظه‌های مبلغان به آنان ارائه می‌شد، انواع مسخ‌ها را در این داستان پدید آورد. هر بار مسخْ بخشی از واقعیت عینی آن را ویران کرد و در پایان چیز کمی از آموزه باقی ماند. آن چه ماند توالی تجربه‌هایی جزم‌اندیشانه بود. ولی واقعیت آن هرگز یکسره از میان نرفت؛ عظیم‌ترین تهدید خیلی زود از سوی روح باوریِ[۱۷] نو افلاتونی صورت گرفت و وقتی این باور مغلوب شد، آن چه اساسی بود، از آسیب مصون ماند.

اریش اوئرباخ پس از مهاجرت به ایالات متحده در سال ۱۹۴۷ مدتی کوتاه، همزمان در دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا و دانشگاه پرینستون تدریس کرد و سپس به دانشکده‌ای در دانشگاه ییل پیوست. او هنگام درگذشت در ۱۹۶۷ استاد برجستهٔ فلسفهٔ رم باستان بود. پروفسور اوئرباخ آثار فراوانی نوشت که از آن میان به چند اثر اشاره می‌کنیم: محاکات : بازنمایی واقعیت در ادبیات غرب (به ترجمهٔ ویلار تراسک ۱۹۵۳)، صحنه‌ای از درام ادبیات اروپا (۱۹۵۹) و زبان ادبی و مخاطبان در اواخر دوران باستان لاتین و سده‌های میانه (به ترجمه رالف مانهایم، ۱۹۶۵). گزیدهٔ فصل اول اشعار دانته به نام شاعر دنیای غیرمذهبی (به ترجمهٔ رالف مانهایم ۱۹۶۱) به قلم اریش اوئرباخ، با اجازهٔ انتشارات دانشگاه شیکاگو به تجدید چاپ رسیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱ ـ این بند منسوب به هراکلیت است که: «شخصیت یک انسان، سرنوشت اوست».

2- For example, *Περὶ ὕψους*, , ix. 13.

3- Republic x. 602.

4- Athenaeus xi. 505b.

5- Apology, crito, Phaedo.

6- Idea ("Studien der Bibliothek Warburg," No. 6 [Leipzig, 1924], pp. 1-6

7- Cf. George Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik* (Leipzig, 1900).

8- Cf. Eduard Norden, *Die Geburt des Kindes* ("Studien der Bibliothek Warburg," No. 3 [Leipzig, 1924]).

9- Recently adduced by Eduart Meyer, *Ursprung und Anfang des Christentums* (Stuttgart and Berlin, 1921-23), III, 219.

10- "Die Verklärungsgeschichte Jesu, der Bericht des Paulus (I Cor. 15:3 ff.) und die beiden Christusvisionen des Petrus" (Sitzungsberrcht der Preussisschen Akademie der Wissenschaften, Phil-Hist. Klasse, 1922).