فایلی که در اختیار شماست چند صفحه ابتدایی کتاب شامل شناسنامه، فهرست، مقدمه و چند صفحه آغازین متن اصلی است که صرفا جهت معرفی و آشنایی مخاطبان با این کتاب توسط سایت کتابناک تهیه و ارائه گردیده است.

برای خرید و دانلود کتاب به آدرس زیر مراجعه فرمایید:

www.ketabnak.com

ژانر حماسه: بررسی ای تطبیقی میان گونه ها و اثرهای مطرح

سعید هنرمند

حماسه شاید قدیمی ترین ژانر و گونه ی روایی نباشد اما به طور قطع مسلط ترین ژانر در تمام دوره-های باستان و سده های میانه بوده است؛ چنانکه رمان مسلط ترین گونه ی ادبی دوران صنعتی است. ژانر حماسه، همان طور که باختین می گوید، پیش از کتاب و کتابت شکل گرفته است.[1] افزون بر آن حماسه را در تمام فرهنگ ها و زیر-فرهنگ ها، چه به صورت شفاهی و چه به صورت نوشتاری، می توانیم یافت. این گونه از یک سو به اسطوره پهلو می زند و از سوی دیگر به رمان. حماسه ها از اسطوره ها تغذیه می-کنند و در بعضی فرهنگ ها ادامه ی آنها هستند، برای نمونه مهابهاراتا و رامایانا هنوز بازنمای اسطوره-های مقدس هندوان هستند. در مقابل هیچ یک از اسطوره های یونانی در فرم دینی شان به ما نرسیده است [2] این موضوع در مورد شاهنامه نیز صادق است. از این رو شاهنامه یا ایلیاد و اودیسه، جدا افتاده از منابع دینی شان آثاری صرفا ادبی محسوب می شوند.

از سوی دیگر حماسه با رمان قابل مقایسه است. باختین در مقایسه با رمان ویژگی های حماسه ها را بدین گونه برمی شمرد: 1- تنها گذشته ی مطلق را تابع پایگان [3] یا سلسله مراتب تصویر می کنند – پس تاریخ، مستقیم یا غیرمستقیم، بخشی از مواد آنها را تشکیل می دهد. 2- جنبه ی عمومی دارند و تنها تابع اخلاق و نُرم حاکم روایت می شوند، در مقابل زندگی فردی را توصیف نمی کنند، برای همین تک صدائی-اند. 3- سنت پدران، به عنوان الگوهای زندگی، هدف روایی آنها است. 4- تم اصلی حماسه ها تقابل ‘خودی’ با ‘دیگر’ است – برای همین کنش پهلوانی مرکزی ترین شیوه ی روایی در این ژانر است، و انسان های فرادست (پهلوانان) الگوهای شخصیتی آنها را تشکیل می دهند. نیز، نبرد در معنی

PDF by http://mypersianbooks.wordpress.com

نفی مادی و معنوی دشمن، منطق روایی آنها را تشکیل می دهد. ویژگی های رمان ها در مقابل چنین اند: یک، به زندگی اکنونی می پردازند – ‘معاصر-بودن یا معاصریت’ [4] در اصطلاح باختین. دو، زندگی خصوصی و فردی در آنها محور روایت است – برای همین چند-صدائی اند. سه، روابط انسان با خود و جامعه محور و منطق روایی آنها است – پس، مثلا، نه خود جنگ بلکه علل جنگ و تجربه ی مردم در قبال آن موضوع کار است. چهار، تجربه کردن در مقایسه با بازآفرینی سنت گذشتگان هدف روایت است. البته تجربه کردن در هر دو ژانر وجود دارد، اما با هم تفاوت هایی دارند. در حماسه مانند آئین ها بازآفرینی زمان اسطوره ای و کنش جمعی هدف تجربه است، حال آنکه در رمان تجربه های صرفا فردی بنیاد کار را می گذارد. و بالاخره، درگیری های ذهنی یا عینی در جهت تغییر و تولید سنتز، و نه لزوما نفی یک سویه ی ‘دیگر’، منطق رمان را تشکیل می دهد.[5] باختین میان این دو ژانر به مقایسه ای دقیق دست زده که دیرتر هنگام طرح نظرات او بدان ها اشاره های بیشتری خواهیم کرد. ژانرهای حماسه و رمان یک ویژگی مشترک نیز دارند که بسیار بااهمیت است. هر دو قابلیت بالائی در تبدیل به یا ترکیب شدن با ژانرهای دیگر دارند. این ویژگی هم باعث سلطه ی این دو گونه بر دیگر ژانرها شده و هم باعث شده که هر کدام گونه های خاص خود را در فرهنگ ها و سنت های مختلف به وجود آورند.

ژانر رومانس همزاد کهن حماسه بوده که در بعضی فرهنگ ها همراه با آن و در یک واحد روایی می آمده و در برخی دیگر جدا و مستقل. در ادبیات فارسی، و به دنبال سنت های پیش-اسلامی، [6]هر دو گونه را می توانیم یافت. یعنی هم در آثار حماسی ای چون شاهنامه رومانس هایی چون ‘زال و رودابه’، و ‘بیژن و منیژه’ را می بینیم که بخش هایی از اثر را تشکیل می دهند؛ [7] و هم رومانس های مستقلی چون ویس و رامین یا سمک عیار را می بینیم که ضمن حفظ ویژگی های رزمی بازنمای مسائل خانگی اند. [8] تفاوت رومانس های شاهنامه یا ابومسلم نامه با عاشقانه های مستقل در همین تفاوت هدف است. ‘بیژن و منیژه’ در شاهنامه با وجود استقلال داستانی همچنان در مسیر مبارزه با ‘دیگر’ پیش می رود. در حالیکه در رومانس ها مسائل خانگی از مناسبات اخلاقی گرفته تا

روابط عاشقانه ی زن و مرد تم اصلی را تشکیل می دهند و ‘دیگر’ در حاشیه یا تابع مسائل داخلی قرار می گیرد.

رومانس های فارسی خود به دو زیرژانر تقسیم می شوند: رومانس های عاشقانه و رومانس های ماجراجویانه. ویس و رامین، ورقه و گلشاه، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، و یوسف و زلیخا از نمونه های اول هستند و شرفنامه، اقبالنامه، اسکندرنامه منثور، و سمک عیار از نوع دوم. رومانس های ماجراجویانه خود نوعی بازگشت به ژانر حماسه اند، با این تفاوت که کارکرد نبرد در حماسه ها فقط در جهت نفی ‘دیگر’ است؛ اما نبرد در رومانس ها هم در این جهت می تواند باشد و هم در جهت به دست آوردن معشوق، یعنی کنشی فردی. این نبرد ممکن است مانند حماسه همراه باشد با نفی رقیب و یا تنها در جهت تغییر درونی شخصیت. در میان رومانس های فارسی هر دو گونه یافت می شود. آنهایی که ریشه ی ایرانی یا عربی دارند، مثلا ویس و رامین یا لیلی و مجنون، اغلب با نفی پایان می یابند – اولی با نفی رقیب، دومی با نفی روابط عاشقانه و تسلط اخلاق حاکم. و آنهایی که ریشه ی هندی دارند، مثلا نل و دمن، یا هزار و یک شب در کلیت خودش اغلب با تغییر درون شخصیت (عشاق) پایان را رقم می زنند.

در جهان پیش-صنعتی این دو ژانر نقش بسیار مهمی در شکل دادن به گفتمان های جامعه داشته اند؛ تفاوت هم نمی کرد که این گفتمان ها اسطوره ای باشند یا چیزی دیگر. در جهان امروز این نقش محوری بر گردن رمان است. کشمکش و چانه زنی میان سنت و تجربه، میان جمع و فرد، میان مصلحت اجتماعی و خواست های فردی، امور آن جهانی و این جهانی، و گذشته و اکنون نقطه های تضاد و تعارض را در این گفتمان ها ترسیم و در روایت ها بازنما و یا به خطوط قرمز نزدیک می کنند. حماسه ها نقش تعیین کننده ای در گفتمان های ملی و هویتی داشته و دارند، زیرا این ژانر مفهوم ‘دیگر’ را شکل روایی می دهد و در داستان به آن به عنوان دشمن (خارجی یا داخلی) چهره می بخشد. ‘دیگر’ در میان حماسه های فارسی به دو گونه نمود یافته است: در پیکره ی اصلی ‘دیگر’ خارجی است (شاهنامه)؛ در مقابل در آثاری چون ابومسلم نامه ‘دیگر’ داخلی است و معمولا در

حاکمی مشرک یا ظالم بازنما می شود. [9] اغلب حماسه-های دینی دارای ‘دیگری’ از این نوع هستند. از سوی دیگر، رومانس ها، در کنار حماسه ها، روابط میان انسان ها را در لایه ها و پایگان مختلف تعریف، مشخص و بازنما می کنند. چانه زنی میان این خواست ها و سنت حاکم میدان عمل و آفرینش در این آثار است. [10]

ژانر رومانس، در واقع، مکمل حماسه است و هر دو با هم روابط جامعه را از بیرون و درون تنظیم می کنند. نقش کارکردی حماسه تعیین هویت جمعی (ملی یا قبیله ای) است. هر حماسه در تقابل با ‘دیگر’ تصویر ایده آلی ‘خود’ را در آینه داستان بازتاب می دهد. با این کنش حماسه انتظارات خاصی را در خوانندگانش پدید می آورد، بدین معنی که با نمایش ‘ابر-انسان های الگویی’ از مردم می خواهد از آنان تقلید کنند. رومانس از آن سو، رفتار اجتماعی میان مردمان را تنظیم می کند؛ به سخن دیگر بازنمای الگوهای رفتار جمعی در مقابل خواهش و خواست های فردی است. عشق و ازدواج به این دلیل دو واقعه-ی محوری و تعیین کننده در این ژانر است. عشق بازنمای خواهش های فردی است و ازدواج بازنمای نظام تنظیم کننده و کنترل کننده ی اجتماعی. در رومانس ها، بنابراین، خواهش فردی نقطه ی مقابل اخلاق حاکم، سنت، نظام ازدواج، قوانین ازدواج، و نظام طبقاتی قرار می گیرد. در این ژانر یا مقاومت افراد در برابر این عامل های تعیین کننده و مقتدر اجتماعی به چالش گرفته می شود؛ و یا برعکس سلطه ی سنت بر خواهش های فردی به نمایش درمی آید. تعریف ‘دیگر’ و ‘روابط اجتماعی’ قدرتمندترین گفتمان های روایی را در هر دو حوزه ی ادبیات کلاسیک و مدرن فارسی و جهان پدید آورده اند. نیز معرف الگوهای شخصیتی یا کهن گونه ها [11] در هر جامعه و گفتمان اصلی آن بوده اند. این دو کارکرد قدرتمند، حماسه و رومانس را، با هم یا جدا، بدل به نظام روایی قدرتمندی در تولید ساخت ها و تکنیک های روایی و حتی ژانرهای دیگر می کرد. به این دلیل حماسه و رومانس به گونه های مختلف در ژانرهای دیگر و حتی رمان بازتاب می یابند که اینجا مجال سخن از آن نیست.

با وجود اینکه حماسه ژانری ست جهانشمول و دیرزمانی در فرهنگ های مختلف منبع تولید

ادبی بوده، اما بدانگونه که مدرنیست ها تصور می کردند معیارهای ارسطویی آن را نمی توان یکسر جهانشمول دانست. حماسه – و چنین است رمان – ضمن داشتن معیارهایی جهانشمول از ویژگی های بومی هر فرهنگ نیز برخوردار است. این معیارهای ویژه موجب می شود که حماسه ها در هر سنت چهره ای ویژه داشته باشند. از این نظر متمایز کردن معیارهای جهانشمول از معیارهای نسبی و خاص در هر فرهنگ کمک می کند که حماسه ها را تابع گفتمان خاص آن فرهنگ ببینیم. افزون بر آن این تمایز به گسترش و تعمیق تئوری ژانرها نیز کمک می کند. در ادامه در یک برش تاریخی، از ارسطو تا تودورف، معیارهای ژانر حماسه بررسی شده اند. این روند نخست همراه بوده با نگاه فرهنگی محدود اما جهانشمول نگر و در آخر بدل شده به نگرشی چندفرهنگی و در عین حال نسبی نگر. به این معنا که ارسطو، به عنوان نخستین نظریه پرداز، بررسی خود را محدود به آثار ادبی یونانی کرد، و از دل آن معیارهایی را استنتاج کرد که مدرنیست ها نزدیک به دو هزار سال بعد آنها را به عنوان معیارهایی جهانشمول طرح کردند و آثار ادبی به زبان های مختلف اروپا و سپس تر دیگر فرهنگ ها را با آنها محک زدند. اما دیرتر با آشنا شدن با فرهنگ های دیگر و به خصوص هند در قرن نوزدهم متوجه شدند که این معیارها لزوما جهانشمول نیستند و در کنار آنها معیارهای دیگری نیز وجود دارند که خودویژه ی هر فرهنگ اند. [12] دیدن این تحولات در برشی تاریخی به ما کمک می کند که تصویری روشن هم از روند تحولی تئوری بیابیم و هم در عین حال معیارهای پیشتر جهانشمول، و امروز نسبی، را از معیارهای پیشتر نسبی، و امروز جهانشمول، جدا کنیم.

تا آنجا که می دانیم ارسطو نخستین کسی است که درباره ی حماسه سخن گفته است. او در بوطیقا جابجا و در مقایسه با ژانر تراژدی از حماسه سخن رانده، اما در صفحه های محدودی که به این ژانر اختصاص داده چهار ویژگی برای آن برشمرده که از آن به بعد و تا قرن ها می شوند معیارهای اصلی برای تمایز حماسه از دیگر ژانرهای تاریخی [13] مطابق با نظر او حماسه [14]با چهار معیار مشخص می شود: بازنمایاننده [15] (تقلید در ترجمه ی زرین کوب)، روایت [16]، وزن [17] (وزن عروضی در یونانی و فارسی)، و بالاخره طول یا

حجم داستان. [18] می دانیم که ارسطو تنها به سه ژانر تاریخی اشاره کرده است: کمدی، حماسه، و تراژدی. درباره ی اولی و دومی به اختصار و در مقایسه با تراژدی سخن گفته؛ گرچه روی حماسه بیشتر و ضمن آوردن مثال از دو اثر حماسی هومر، ایلیاد و اودیسه بحث کرده است. اما بخش اعظم این رساله ی کوچک درباره ی ژانر تراژدی است که همان طور که گفته آمد در مواردی آن را با ژانر حماسه مقایسه کرده است. دو نکته را اینجا باید در نظر داشت: ارسطو در تحلیل خود هیچ اثر غیر-یونانی را مورد بررسی قرار نداده است. دیگر اینکه، دو معیار اول او جنبه ی ادبی/تولیدی دارند و معیارهای سوم و چهارم جنبه ی اجرائی. این خط کشی درباره ی تراژدی روشن است چون این ژانر، در سنت ارسطویی، تنها حالت نمایشی دارد مثلا آثار سوفوکل یا شکسپیر. پس جنبه ی اجرایی شرط ضرور در تعیین این ژانر بوده است. در حماسه این موضوع چندان روشن نیست. می دانیم که ایلیاد، مانند شاهنامه، دیرزمانی در مکان های عمومی نقل یا اجرا می شده است و هومر نیز، چون فردوسی، یکی از اجراها را روایت و یا یکی از روایت ها را اجرا کرده است. [19] در ضمن می دانیم که اجرا یا نقل حماسه ها در بعضی از سنت ها هنوز از اهمیت خاصی برخوردار است – مثلا اجرای تئاتری رامایانا، به ویژه بخش رومانس آن و در آتش رفتن سیتا، یا نقالی داستان های منس در میان قرقیزها. اما در بسیاری از سنت ها اجرا دیگر آن نقش دیرین خود را از دست داده است. با این وجود حماسه ها یا رومانس ها همچنان ویژگی ژانری خود را حفظ کرده اند. [20] این موضوع باعث می شود که شروط اجرائی را نسبی بدانیم و حتی در ضرور بودن آن تردید کنیم.

ارسطو افزون بر این چهار اصل، و به منظور تمایز، معیارهای همسان و ناهمسان با دیگر ژانرها را نیز آورده است. این کار او باعث شده که ژانر در چارچوبی روشن تر تصویر گردد. در مقایسه ی حماسه با تاریخ تنها به یک وجه متمایز اشاره می کند: وحدت فعل. تاریخ تنها بر وحدت زمان استوار است، حال آنکه حماسه علاوه بر آن به وحدت فعل (کنش) نیز نیازمند است. [21] در اینکه هر دو روایتگر گذشته های مطلق اند بحثی نیست، اما مسئله وحدت فعل است در حماسه و نبود آن در تاریخ. وحدت فعل برای ارسطو در

معنای هدفمندی داستان است. شاید این گفته را بتوان بدین گونه تعبیر کرد که تاریخ دارای هدف و مسیر مشخصی نیست، حال آنکه حماسه، و هنر در کل، پیامی دارد یا به انتظاراتی باید پاسخ بدهد [22]؛ از این رو باید هدف و طرح مشخصی داشته باشد. تفاوت وقایع تاریخی با وقایع حماسی از زاویه ی روایت محدود به یک چیز می شود: وقایع تاریخی معنایی ندارند، در حالیکه همان وقایع در حماسه ها تابع پیام یا انتظارات روایی بامعنا می شوند. به همین دلیل است که در حماسه همه ی وقایع نمی آیند بلکه تنها آنهایی می آیند که برای منظور داستان لازم اند، مثلا پادشاهی صد و اندی ساله ی بهمن در شاهنامه تنها به دو واقعه ی مورد نیاز حماسه محدود می ماند: انتقام گرفتن از خانواده ی رستم و ازدواج با همای؛ برعکس پادشاهی کی کاووس که به تفصیل آمده است.

البته تاریخ در هیچ فرهنگی بدون هدف ترسیم نمی شود؛ بدین معنی که هر جامعه ای یا تابع نظامی کیهان آفرین [23] هدفی برای هستی و پایان جهان قائل است و در دل آن تاریخ را نیز می نگرد یا تابع خواسته های انسانی به آن می نگرد که در این صورت پیشرفت را هدف تاریخ قلمداد می کند. با این کار تاریخ را بامعنا و یا به زبان دیگر روایی می کند. اگر هدفی کیهان شناختی، چون پایان عدالت گرانه ی جهان، برای تاریخ منظور شود در این صورت گفتمان های آن جامعه چارچوب یا صبغه ای اسطوره ای خواهند داشت و اگر هدفی چون پیشرفت مادی، در معنای مدرن آن، مسلط شده باشد در این صورت گفتمان ها چارچوبی خردگرا و عقلایی می یابند. در نگرش نوع اول قدرتِ تغییر و حرکت تاریخ در دست نیرویی فراطبیعی قرار دارد و انسان تابع خواست او یا آنان عمل می کند. در نگرش نوع دوم انسان خود سرنوشتش را به دست می گیرد و تلاش می کند که حرکت تاریخ را به سود خود و منافع فردی و ملی خود متحول کند. اگر بخواهیم مرزی کشیده باشیم می توانیم گفت که جامعه ی پیش مدرن با هدف های اسطوره ای زندگی می کند و توقع اش از تاریخ رسیدن به نقطه ی موعود در زمان ابدی یا ازلی است. جامعه ی مدرن، بجای آن، پیشرفت های مادی و اجتماعی را هدف قرار می دهد. گفتمان ها نیز اغلب و در یک کلیت با این دو نگرش از یکدیگر جدا می شوند. [24] در نگرش نوع اول گفتمان با روایت، و به

ویژه حماسه، درمی-آمیزد، در این حالت وقایع اسطوره ای و تاریخی هر دو تابع کیهان شناسی [25] آن جامعه تبیین و تعبیر می شوند. شیوه ای که در کار فردوسی نیز دیده می شود بدین معنا که بخش های اسطوره ای و پهلوانی را به تاریخ پیوند زده و با معنایی اسطوره ای آنها را هدفمند کرده است – به قول الیاده اسطوره سازی [26] کرده است. با این کار فردوسی به انتظارات ایرانی، از مسیر تاریخ تا معنای عدالت و سرنوشت انسان، پاسخ داده است. در نگرش نوع دوم اما، تاریخ گذشته ای است که اکنون را شکل داده ولی دیگر نه تکرار می شود و نه نیروی حرکت خود را از بیرون از جامعه می گیرد. [27] معیار تمایز بخش دیگری که ارسطو ذکر کرده این است که حماسه باید تنها به یک دوره محدود باشد و نه چندین دوره. این معیار از یک سو با تاریخ مرز می کشد و از سوی دیگر با تراژدی که ناگزیر باید در یک صحنه نمایش داده شود. [28] وی هومر را می ستاید چون در روایت جنگ تروا تنها آن بخش از تاریخ را آورده که مورد نیاز برای هدف داستانی بوده و نه همه ی وقایع تاریخی را، در مقابل به دیگران ایراد می گیرد:

... که چرا منظومه های خویش را در باب قهرمان واحد، یا در باب زمان واحد و یا حتی در باب کردار (کنش) واحد ساخته اند اما اینهمه مرکب (مشحون) است از اجزاء مختلف... در حالیکه ایراد ــــ ? داستان های ایلیاد و اودیسه بیش از یک یا حداکثر دو تراژدی از هر یک نمی توان ساخت میتوان از سرودهای قبرسی تراژدی های متعدد پرداخت و همچنین از ایلیاد کهین ممکن است لااقل هشت تراژدی درست کرد...[29]

منظور از تراژدی اینجا باید قابلیت اجرایی ژانر باشد چون اودیسه داستان پیروزی قهرمان است بر ناملایمات و نه واقعه ای غم انگیز. شاهنامه از این زاویه اثری مورد تایید ارسطو نمی تواند باشد، چون نه درباره ی یک شخصیت واحد است و نه درباره ی یک زمان یا کنشی واحد. ضمنا از آن می توان چندین نمایشنامه درآورد. چرا؟ چون شاهنامه بجای یک دوره، آنگونه که در ایلیاد آمده و یا تمرکز بر یک شخصیت آن گونه که در اودیسه هست، دوره ی کامل تاریخ از پادشاهی کیومرث تا شکست یزدگرد در برابر اعراب را در بر می گیرد. در این مسیر طولانی که به اعتبار کیهان شناسی زرتشتی زمانی بیش از سه هزار

سال را شامل می شود قهرمانان هر هزاره متفاوت اند و بعد از پیروزی بر اهریمن آن دوره جا به پهلوانان هزاره ی بعد می دهند. اما این ساخت از دید خواننده ی ایرانی طبیعی است چون با انتظارات او از ژانر مطابقت می کند.

ارسطو در ضمن به تفاوت ها و همسانی های تراژدی و حماسه نیز اشاره کرده است. طول داستان و وزن از جمله ی آنها است. نیز اینکه در تراژدی نمی توان دو واقعه ی همزمان را آورد، و تنها واقعه ی روی صحنه قابل طرح است (یعنی در یک نمایش). در حماسه این کار امکان پذیر است چون حالت نقلی دارد و نه نمایشی. در ایجاد این مرز تمایز بخش توجه ارسطو بیشتر به دو معیار اجرائی ژانر است. نیز او وزن هروئیک (رزمی یا پهلوانی) را، به عنوان معیاری اجرائی، مناسب با حماسه می بیند، زیرا به-خاطر طبیعت روایت نیاز به آوردن نام ها و مکان های خارجی در متن زیاد است و این وزن چنین توانائی ای دارد. [30] در کنار این تفاوت ها به وجه های همسان در این دو ژانر نیز اشاره می کند: هر دو ممکن است پی ساخت [31]ساده و یا پیچیده [32] داشته باشند. هر دو ممکن است داستان رنج آوری[33] را بیان کنند. هر دو از عنصر بازشناخت بسیار استفاده می کنند. ایلیاد از دید او یک پی ساخت ساده با بادافره های درد انگیز (رنج بار) دارد؛ حال آنکه اودیسه پی ساختی پیچیده با بازشناخت های فراوان و در جهت تغییر شخصیت ها از درون دارد.

با توجه به آنچه رفت شاهنامه با همه ی معیارهای ارسطو به جز مورد طول همخوانی دارد. اما همخوانی ها همچنان اعتباری هستند. این موضوع درباره ی تمام آثار در سنت های مختلف صادق است. نخست از جنبه ی موسیقی کلام: وزن هیروئیک (پهلوانی)، از دید ارسطو، مناسبترین وزن برای حماسه ها است، زیرا واژه های کهن (آرکائیک) و خارجی در این وزن راحت تر می نشینند. وزن متقارب متفاوت است از وزن پهلوانی یونانی، اما به نظر همین امکانات را برای حماسه های فارسی فراهم آورده است. برای همین هم اغلب آثار حماسی ما، با حذف ها یا افزوده هایی، در این وزن نوشته شده اند: گشتاسپ نامه، شاهنامه، گرشاسپ نامه، برزو نامه، شرفنامه، و اقبالنامه. [34] این وزن در عربی هم

هست اما وجود آن به معنای همه گیر بودن آن نیست، زیرا هر فرهنگ و زبانی، بنا به دلایلی بیرون از این نوشتار، به وزن-های خاصی تمایل نشان می دهد. روانی این وزن بیش از هر چیز در مقایسه با وزن های دیگر فارسی قابل حس است تا وزن پهلوانی در یونانی یا عربی؛ از این نظر مقایسه این وزن با وزن هایی که برای رومانس ها مورد استفاده قرار گرفته و به ویژه وزن لیلی و مجنون جای تامل دارد.

در مورد اصل بازنمایی (تقلید) مسئله پیچیده تر است. اصل بازنمائی (تقلید) امری جهانشمول است و در همه ی سنت ها نه تنها وجود دارد که اساس کار هم هست. آثار ادبی در واقع از طریق بازنمائی نمونه های پیشین آفریده می شوند، چه با تقلید مستقیم و چه با ایجاد تغییر در آن. اما مواد و موارد بازنما یا تقلید در همه ی فرهنگ ها یکسان نیستند و اگر هستند تنها در کلیات اند. در اسطوره های اقوام هندو-اروپایی بازنمایی ها به هم نزدیک اند، چنانکه بازنمایی ها در آثار اقوام و کشورهای ترک چنین است. این موضوع در همه ی سطوح روایت، از پی ساخت گرفته تا واحدهای داستانی و شخصیت ها امری جاری است. در شخصیت ها، به عنوان نمونه، جمشید، فریدون، اژی دهاک اوستائی (ضحاک شاهنامه ای) یا گرشاسپ اوستائی (رستم شاهنامه ای) بازنمای کهن گونه های هندو-ایرانی هستند که خود سپس الگوهایی شده اند در آفرینش قهرمانان ایرانی و فارسی. تنها فردوسی هم نیست که این کهن گونه ها را به صورت مثبت یا منفی بازنمائی می کند. خویشکاری و سیرت این شخصیت ها در آثار گوناگون و حتی به عنوان صفت برای پادشاهان حقیقی هم مورد استفاده قرار گرفته است. صفت هایی چون ‘رستم صولت’ و ‘کی منش’ که در آثار مختلف پیش و پس نام شاهان می آوردند نشان از کارکرد تقلیدی این کهن گونه ها در سطح عام دارد. در آثاری چون سیاست نامه، قابوس نامه، یا جهانگیر نامه نیز می بینیم که انوشیروان – خود تقلیدی از کهن گونه ی جمشید – الگوی شاهان بعد از خود شده است. این کهن گونه ها در خصوصیات کلی ممکن است با نمونه های همسان در فرهنگ های دیگر شباهت هایی داشته باشند، اما از نظر خویشکاری و کارکرد عکس-برگردان نیستند. جم ایرانی و یمه هندی به هم شبیه اند، اما اولی بنیانگذار نوروز است و

دومی خدای جهان مردگان. هر سنت از کهن گونه ها برداشت خاص خود را ارائه می دهد. نمونه ی دیگر کهن گونه ی ‘پادشاه/ ناجی و پهلوانش’ – فریدون/ کاوه، یا کیخسرو/ رستم – است که خود به عنوان یک الگو در همه ی اسطوره های هندو-اروپایی یافت می شود، اما ویژگی ها، خویشکاری ها و هدف های داستانی مربوط به این جفت ها همه جا یکسان نیست. هکتور، آشیل یا هرکول در اسطوره و ادبیات غرب کهن گونه هایی هستند که با همتا های ایرانی شان قابل مقایسه اند، اما قطعا برابر نیستند. چنانکه بعضی از ویژگی های ایندرا یا وایو را می توان در شخصیت رستم یافت، اما محیط، فلسفه و انتظارات متفاوت از هر کدام شخصیت هایی متفاوت با خویشکاری های متفاوت ساخته است. [35] زوج-های ‘پادشاه و پهلوان او’ در تمام روایت های اسطوره ای و حماسی هندو-اروپایی یافت می شود – مثلا راما و قهرمانش هانومن در رامایانا، اوشیدر و پشوتن در متن های زرتشتی [36]، فریدون و کاوه یا کیخسرو و رستم در شاهنامه، یا ابومسلم و زمجی در ابومسلم نامه – چیزی که هست تفاوت های کارکردی مطلق بودن معیار را دائم زیر سئوال می برند.

در یک لایه بالاتر مفهوم دوگانه ی شهریاری را می یابیم با دو خویشکاری متفاوت که در دو شاه متصور شده اند. این جفت ها نیز نقش بسیار مهمی در گفتمان های روایی هندو-اروپایی داشته اند. در سطح ایزدان، چنانکه دومزیل مطالعه کرده، این دو کهن گونه چنین اند: وارونا/میترا، برهمن/گندهاروا، ویشنو/شیوای، اهورامزدا/میترا، یا ژوپیتر/دیوسفیدوس. [37] این جفت های آسمانی به ترتیب یکی نگهدارنده/آفریننده است و دیگری نابود کننده/تغییردهنده. اولی، که در اسطوره های ودایی خدای خورشید است، الگوی شهریاران سلسله ی خورشیدی [38] را آفریده. خویشکاری این شهریار پرورندگی، آفرینندگی، و توسعه دهندگی است. دومی که منسوب به ماه است الگوی شاهان قمری یا ماهی [39] را می آفریند. خویشکاری این شهریار نابودی اهریمنان و تغییر شهریاری از بد به خوب است. جمشید و فریدون در اسطوره های ایرانی دو الگو ی زمینی این جفت ها هستند که چنانکه می دانیم اولی بنیانگذار نوروز است و معروف به خورشید جم؛ دومی بانی مهرگان و

منسوب به ماه. [40] این دو در شاهنامه نیز با خویشکاری هایی از این دست تصویر شده اند. جمشید برای مردم کار و رفاه می آورد. در زمان او از مرگ و میر خبری نیست. او طبقات چهار گانه، و به روایتی سه گانه، را به وجود می آورد. [41] فریدون در مقابل تغییردهنده ی شهریاری است از دست ضحاک اهریمنی. به سخن دیگر خویشکاری او باز پس گرفتن شهریاری از اهریمن است، برای همین هم گرز از نمادهای تعیین کننده ی خویشکاری او است. همه ی خدایان، شاهان و پهلوانانی که شهریاری را پس می گیرند اسلحه ای ویژه ی خود، و اغلب گرز، دارند: ایندرا گرزی به نام ‘واجرا’ دارد؛ شیوا نیزه ای سه شاخه دارد؛ گرشاسپ گرز بُردار معرفی شده است؛ گرز فریدون ‘گاوسار’ است؛ ابومسلم تبری دارد ساخته شده از فولادی همجنس ذوالفقار. توپوس ساختن این اسلحه ی ویژه نیز در همه ی اسطوره ها و حماسه ها با آب و تاب آمده است و نشان از اهمیت معنایی آن دارد.

خویشکاری های جمشید و فریدون خود الگوهایی هستند برای بازنمائی و بازآفرینی دیگر شاهان و پهلوانان شاهنامه و از آن وسیع تر دیگر حماسه ها. حتی شاهان الگویی آثاری چون سیاست نامه نیز بر پایه ی خویشکاری ها و کارکردهای این دو کهن گونه بازآفرینی شده اند، البته مولف این کتاب بیشتر تکیه دارد روی شاهان جمشیدی که انوشیروان نمونه ای از آن است و الگو برای این کتاب. علت هم در این است که خواجه نظام الملک بیشتر گرایش به گسترش جامعه از لحاظ نظام تولید کشاورزی دارد، چنانکه وزیرانی چون خواجه رشید الدین فضل اله یا امیر کبیر از سیاست های او تقلید کرده اند و چنین خواسته اند. در میان شاهان شاهنامه برخی چون هوشنگ و بهرام گور بیشتر خویشکاری های جمشید را دارند و برخی چون کیقباد، رستم و اسفندیار بیشتر شبیه به فریدون اند. برخی هم از هر دو بهره برده اند، مثلا کیخسرو. کسانی هم به صورت منفی بازنما شده اند، مثلا گشتاسپ شاهنامه که با اصل اوستائی اش صد و هشتاد درجه متفاوت است و فردوسی از او پادشاهی ضد ارزش ساخته است. کسی که دروغ می گوید، به زور پادشاهی را از پدر می گیرد و در مقابل حاضر نیست که آن را به فرزند خود، اسفندیار، بسپارد و بجای آن

آگاهانه او را به جنگ رستم می فرستد تا کشته شود. همسانی گونه های شهریاری در اسطوره های هندو-ایرانی زیاد است. ولی شباهت در شاخه ی اروپایی کمتر است و محدود به خویشکاری های اصلی می شود. بیرون از خانواده ی هندو-اروپایی، اما، این ویژگی ها یا وجود ندارند یا تابع نظام کیهان شناختی دیگری شکل گرفته اند. درباره ی اسکیماها [42]، بن مایه ها و توپوس ها [43] نیز به همین گونه نمونه های نخستینی وجود دارند که توسط نویسندگان و شاعران دایم به کار گرفته و بازنما شده اند. این کهن گونه ها در هر فرهنگ نمونه های خاص تولید کرده اند.

مجال طرح مفصل نیست، اما برای نمونه به ساخت تکرار شونده ی ظهور یک پادشاه دادگستر و دادخواه بعد از یک فاجعه ی رنج آور در شاهنامه توجه کنید. این ساخت پانزده بار، کامل یا ناقص، در کل اثر تکرار شده است؛ بدین صورت که پادشاه خودی راه بیداد پیش می گیرد و یا گناه می کند، در نتیجه پادشاه اهریمنی (انیرانی) قدرت می گیرد و به ایران حمله می کند. با کشته شدن پادشاه خودی، یا، اسارت او یا کسانش، و تاخت و تاز پادشاه اهریمنی ایران بی برستان می شود. بالاخره ناجی/پادشاهی از مخفیگاهی پدیدار می شود و دشمن را از کشور بیرون یا نابود می کند و داد و آبادانی را برمی گرداند. این ساختار دارای قدمت زیادی است و در فرهنگ های هندو-اروپائی فراوان دیده می شود. الیاده آن را زیر بن مایه ی ‘گناه/رنج بری’ [44] فرمول بندی کرده است. نمونه ی منی کردن جمشید و در نتیجه قدرت یافتن ضحاک و نابودی ایران، و به دنبال آن برخاستن فریدون/کاوه از جمله طرحواره هایی است که زیر این بن مایه ساخته شده است. اودیپ شهریار بازنمایی از این فرمول است در ادبیات یونانی: اودیپ گناه می-کند (قتل پدر و همخوابگی با مادر) در نتیجه فاجعه فرومی افتد و شهر و مردمش نابود می شوند. پایان این داستان اما مانند قسمت پایانی حماسه های فارسی نیست. در داستان های فارسی پایان، که در پی فاجعه می-آید، با ظهور ناجی آغاز می شود و با بازگرداندن شرایط بهشتی به جامعه پایان می یابد. البته در اغلب داستان ها این پایان آغازی است برای تکرار طرحواره ی بعدی. چنانکه گفته شد در طرحواره های اصلی شاهنامه پهلوانی وجود دارد

که پادشاه/ناجی را در شکست پادشاه اهریمنی یاری می دهد: کاوه برای فریدون، رستم برای کیقباد و بعد کیخسرو، اسفندیار برای گشتاسپ و.... این ساخت نحوی در آثاری چون ابومسلم نامه، دارابنامه، و حتی سمک عیار، به رغم آنکه به اعتبار نثر مورد عنایت نیستند، به خوبی و دقت تکرار شده است. با وجود آنکه بن مایه ی گناه/رنج بری در بسیاری از روایت های هندو-اروپایی دیده می شود، طرحواره و گفتمانی که پشت سر آن است از این سنت به سنت دیگر تفاوت دارد، در نتیجه معیار بازنمائی نیز میان آنها امری نسبی و اعتباری است.

تئوری های ادبی در قرون وسطی چه در جهان اسلام و چه مسیحی یکسره در سلطه ی ارسطو بود – البته بدون آنکه هیچکدام از دو فرهنگ متوجه باشند که اصول و معیارهای او را به شیوه های خاص خود تاویل کرده و به کار برده اند. علت خیلی ساده این بود که در قرون وسطی مقایسه ی میان فرهنگ ها محل اعتباری نداشت و اگر داشت تابع باورها و فلسفه ها صورت می گرفت. وسعت گرفتن مطالعات بینافرهنگی غرب به ویژه در قرن بیستم نقطه ی پایانی بوده بر این روند و باعث شده که روش های بررسی تفاوت ها را بیشتر برجسته کنند؛ تا آنجا که معیارهای ارسطو درباره ی ژانرها نیز به وارسی گذارده شوند و با توجه به تفاوت ها نقش جهانشمول خود را از دست بدهند. نخستین گام برای غرب مطالعه ای گسترده روی گذشته و حال خود و دیگر جوامع بود. این کار مواد کافی برای مقایسه و به چالش گرفتن این معیارها و نیز استنتاج اصول جدیدتر فراهم آورد. این مطالعه، همانطور که گفته شد، در مراحل اول همراه بود با نُرم دیدن آثار و اصول غربی-مسیحی؛ اما به مرور و با نسبی یافتن آن معیارها، اصولی فراگیر تر جانشین آنها شدند تا به امروز که روش های پست مدرنیسم با فرضیه ی نسبیت گرائی دیگر مجالی به مطلق دیدن اصول نمی دهد.

معیارهای ارسطویی هنوز هم در بحث ژانرها جای ویژه ای دارند، اما کارکردهای متفاوتشان در سنت های مختلف ما را بر آن می دارد که آنها را به شیوه ی قبل مطلق ننگریم. همزمان، تئوری های ادبی معیارهای جهانشمول تری را در سطحی بالاتر وارد

بحث کرده اند که در بررسی حماسه جای ویژه ای یافته اند. در این رهگذر هگل، به واقع، از نخستین مدرنیست هایی است که افق را برای رسیدن به اصولی ‘جهانشمول تر’ درباره ی حماسه بازمی کند. او در واقع معیارهای ارسطو را به چالش نمی گیرد، بلکه آنها را با توجه به جزئیات متفاوت در هر فرهنگ گسترش می دهد. هگل در دو کتاب به موضوع پرداخته است. در فلسفه ی تاریخ نگرش اسطوره ای به تاریخ را به چالش می گیرد. کتاب او سه بخش را در بر می گیرد: جهان شرق از جمله ایران و اندیشه های زرتشتی، جهان یونانی که از نظر او تمام اصول جهانشمول را بنیان گذاردند، و جهان مدرن. در این اثر بدون اشاره ی مستقیم به حماسه، و تنها با بررسی نگرش های اسطوره ای به تاریخ و از جمله نگرش زرتشتی، نیز بررسی هنر اوبژه و سوبژه، بند ناف تاریخ را به عنوان یک پدیده ی پیشرونده و واقعی از حماسه و نگرش به تاریخ از دید اسطوره می بُرد. [45] اما در کتاب دیگر خود درباره ی زیبایی شناسی مستقیم به سر وقت حماسه می رود. در مطالعه اش بر روی مهابهاراتا، رامایانا، ایلیاد و اودیسه وی ضمن تاکید بر سرشت اوبژکتیو حماسه می نویسد:

تمام جهان- نگری و موضوعیت (objectivity) یک ملت، که در فرم موضوعیت-ساز (objectivization) آن به عنوان چیزی از پیش رویداده بازنما شده، مضمون و فرم حماسه را در مفهوم مشخص آن بنا می گذارد. [46]

هگل حماسه را بازتابی از وجدان ساده و جمعی دوره ی آغازین، ولی نه چندان بدوی، یک ملت می بیند. نیز اینکه حماسه تولید شعری دوره ی پهلوانی یک ملت است با پهلوانی گری و جنگ هایی علیه مردم خارجی.[47] بدین ترتیب او مفهوم نبرد را در ابعادی گسترده تر مطرح و مسئله ی ‘دیگر’ را به طور غیرمستقیم وارد بحث می کند. فراموش نکنیم که هگل هنر یونانی را برتر از هر هنری و از جمله آلمانی می دید. از دید او یونان روح جهانشمول هنر بود. با این وجود و به دلیل آشنائی با هنرها و فرهنگ های مختلف، هگل از امکان مقایسه برخوردار بود و همین امکان به او کمک کرد که حماسه را روایتی برای شکل دادن به هویت قومی/ملی ببیند. [48] با این نگرش معیار اصلی در تعریف حماسه