

مدخل لیلی ورهرام حماسه ملے ایران

مدخل لیلی ورہرام حماسہ ملے ایران



مدخل حماسه ملی ایران

مؤلف: لیلی ورهرام
ویراستار صوری - زبانی: آزاده شریفی
ناشر: انتشارات فاطمی
چاپ اول، ۱۳۹۷
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۰۱-۱۱۹-۸
ISBN: 978-622-601-119-8
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۶۰۰۰ تومان

کلیه حقوق این اثر برای انتشارات فاطمی محفوظ است. تکثیر، انتشار و ذخیره‌سازی تمام یا بخشی از این اثر به هر شکل (چاپی، الکترونیکی و ...) و با هر هدف بدون مجوز از ناشر، غیرقانونی و قابل پیگرد است.

نشانی دفتر: میدان دکتر فاطمی، خیابان جویبار، خیابان میرهادی
شرقی، شماره ۱۴، کدپستی: ۱۴۱۵۸۸۴۷۴۱
تلفن: ۸۸۹۴۵۵۴۵ (۲۰ خط) | نمابر: ۸۸۹۴۴۰۵۱
www.fatemi.ir | info@fatemi.ir
نشانی فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تقاطع
شهدای ژاندارمری | تلفن: ۶۶۹۷۳۴۷۸ | نمابر: ۶۶۹۷۳۷۱۰



آماده‌سازی پیش از چاپ: واحد تولید انتشارات فاطمی
مدیر تولید: فرید مصلحی مصلح آبادی
صفحه‌آرا: لیلا سماوی
نمونه‌خوانی: ابوالفضل بیرامی
نظارت بر چاپ: علی محمدپور
لیتوگرافی: نقش سبز
چاپ و صحافی: نقش جوهر

ورهرام، لیلی، ۱۳۶۵ -

مدخل حماسه ملی ایران / مؤلف لیلی ورهرام. - تهران: فاطمی، ۱۳۹۷.
هشت، ۱۱۶ ص.

ISBN: 978-622-601-119-8

فروست: مسائل نظری ادبیات.
فیفا.

۱. حماسه و حماسه‌سرایی -- ایران؛ Epic and epic writing -- Iran. ۲. ادبیات حماسی ایرانی؛
Epic literature, Iranian

۸۹۱/۰۳۰۹

PIR ۳۵۹۵/۴م۴

۱۳۹۷

۵۲۰۳۱۷۸

کتابخانه ملی ایران

به نام خدا

فهرست

پنج	مقدمه
۱	فصل اول: ژانر حماسه
۱۷	فصل دوم: حماسه در ایران
۲۷	فصل سوم: بنیادهای حماسه ملی ایران
۵۵	فصل چهارم: اسطوره، حماسه، تاریخ
۸۱	فصل پنجم: حماسه و عرفان
۱۰۱	مؤخره
۱۰۳	کتابنامه
۱۱۱	نمایه

مقدمه

در حال حاضر، بیش از هفتاد سال از انتشار کتاب تأثیرگذار حماسه‌سرایی در ایران اثر ذبیح‌الله صفا می‌گذرد. تقریباً هیچ‌یک از کسانی که پس از صفا به مطالعه حماسه‌های ایرانی پرداختند، از تأثیر نوشته او بر کنار نمانده‌اند و حتی می‌توان ادعا کرد که برداشت‌های صفا از حماسه و طبقه‌بندی انواع متون حماسی فارسی توسط وی، قسمت عمده‌ای از مسیر پژوهش‌های حماسه در ایران را مشخص کرده است. اکنون، گذشت زمان دوباره پرداختن به مباحث مطرح شده در حماسه‌سرایی در ایران را ضروری ساخته است. همچنین ساختار آن کتاب - که بحث‌های نظری درباره ژانر حماسه و انواع حماسه‌ها، چگونگی تدوین حماسه ملی ایران، معرفی مختصر متون حماسی و طبقه‌بندی آن‌ها و بنیادها و سرچشمه‌های حماسه ملی ایران را در کنار یکدیگر آورده است - نگارش کتاب‌هایی مقدماتی و متمرکز بر یکی دو مورد از این موضوعات را لازم ساخته است. این لزوم نه فقط در عرصه پژوهش‌های حماسی، بلکه در سایر زمینه‌های مطالعات ادبی دانشگاهی و غیردانشگاهی نیز احساس می‌شود. بر همین اساس، هدف کتاب حاضر به دست دادن تصویری کلی از مباحث اصلی حماسه‌پژوهی با تمرکز بر حماسه ملی ایران است که متأسفانه تاکنون در عرصه این مطالعات مغفول مانده است. به اقتضای چنین هدفی کوشیده‌ایم در حد لزوم به تاریخچه طرح هر یک از مباحث و رویکردهای اصلی به حماسه ملی ایران بپردازیم و تا حد ممکن از نقد رویکردهای متفاوت و گاه متضاد بهره‌برداریم.

در هر فصل کتاب، از آوردن بیش از حد اسامی افراد و آثار پرهیز شده و جز در مواقع لزوم، از زمان نوشته شدن آثار، سرگذشت پدید آورندگان آن‌ها و خلاصه داستان‌ها چیزی نیامده است. اطلاعاتی از این دست - که در جای خود بسیار سودمند و لازم هستند - استفاده از کتاب‌های مقدماتی را دشوار می‌کند و جز افزودن بر حجم کتاب حاصلی ندارد.

طیف مخاطبان کتاب همه علاقه‌مندان به حماسه را در بر می‌گیرد. در بیان مباحث حد میانه‌ای رعایت شده است تا نه موجب ملالت خواننده آگاه‌تر باشد و نه خواننده کمتر آشنا از دنبال کردن مطلب باز ماند.

آشنایی ما ایرانیان با مفهوم حماسه نتیجه مواجهه ما با غرب و آشنایی با تحقیقات اروپاییان بود. نخستین بار تحقیقات آن‌ها ما را با سرچشمه‌ها و بنیاد داستان‌های شاهنامه آشنا ساخت و مسائل بعدی بر سر تاریخی یا اسطوره‌ای بودن آن را پدید آورد. بخش مهمی از شناخت ما از تاریخ ایران پیش از اسلام نیز در نتیجه پژوهش‌های جدید غربی است و باز بر اثر مطالعه آثار آن‌ها بود که با اسطوره‌شناسی آشنا شدیم. ادیبان ایرانی از دیرباز به متن اصلی و مرکزی در عرصه مطالعات حماسی ایران یعنی شاهنامه توجه بسیار داشته‌اند و به همان شیوه‌ای که سایر متون ادبی فارسی را مطالعه و بررسی می‌کرده‌اند، به شاهنامه هم می‌پرداخته‌اند و مسائل مربوط به تصحیح متن و صنایع ادبی متن را مورد توجه قرار می‌داده‌اند. از زمان صفا تا امروز نوعی تضاد و دوگانگی در عرصه مطالعات حماسی وجود دارد که هر از چند گاهی به گونه‌ای رخ می‌نماید.

در حال حاضر، بحث بر سر مکتوب یا شفاهی بودن منابع شاهنامه و نسبت شاهنامه و سایر منظومه‌های حماسی با شعر شفاهی و بدیهه‌سرایی^۱ هم تحت تأثیر همان اختلاف نگاه غربی و ایرانی به حماسه ایرانی است. پژوهشگران غربی، که تسلطی بر زبان فارسی ندارند، از زبان‌های ایرانی پیش از اسلام مثال می‌آورند و شاهنامه را با آثار حماسی

۱. امروزه مثلاً در مناطق شمالی خراسان نمونه‌هایی از آن بدیهه‌سرایی را می‌بینیم. داستان‌های بلند عاشقانه و پهلوانی را با همراهی ساز روایت می‌کنند و در هر بار اجرا، متن را از نو صورت می‌دهند و به متن واحدی پایبند نیستند.

اقوام و ملل دیگر مقایسه می کنند. از سوی دیگر، محققان ایرانی - که با شفاهی بودن منبع شاهنامه مخالف اند - اشتباهات غالباً فاحش غربی ها در فهم متون فارسی کهن را نشان می دهند؛ بر فارسی ندانی آن ها، به درستی، ایراد می گیرند و از شعر شاعران هم عصر فردوسی و زمانه او شاهد می آورند تا بی اعتباری سخن غربیان را نشان دهند و گاه تا آن جا پیش می روند که فراموش می کنند، در هر حال، داستان های حماسه ملی و منابع آن در دوران پیش از اسلام ریشه دارد. به همان نسبت، غربی ها نیز اوضاع خراسان مسلمان سده چهارم ه. ق و زمانه سرایش شاهنامه را از یاد می برند.

همچنین از نظر غربی ها اینکه شاهنامه و گرشاسپ نامه و سایر داستان های منظوم این چنینی با روایات منثور و عامیانه نقالان در یک طبقه قرار گیرد، مسئله مهمی نیست، اما برای ایرانیان کهن گراتر که شعر را همیشه برتر از نثر، حتی نثرهای فاخرتر، می دانستند چنین چیزی قابل پذیرش نبود.

در کتاب حاضر، به عمد به موضوع شفاهی یا کتبی بودن شاهنامه - که زیر مجموعه بحث مهم تر شکل گیری و تدوین حماسه ملی ایران است - نپرداخته ایم. در مقابل، به دوگانگی نظرگاه غربی ها و ایرانی ها و تأثیری که آن ها برهم گذاشته اند در سایر مباحث توجه شده و یکی از اهداف تألیف کتاب حاضر، نشان دادن همین دوگانگی است. موضوع دیگری که به عمد کنار گذاشته شده شیوه شاعری فردوسی و تأثیرپذیری وی از شیوه شاعری در ایران پیش از اسلام است. تاکنون پژوهش های چندانی درباره این موضوع - و شیوه های شاعری ایران باستان - انجام نگرفته است. گاه برخی محققان ایرانی در رد ارتباط شاهنامه با شعر شفاهی تا آن جا پیش می روند که فردوسی را نیز، مانند منوچهری و بسیاری قصیده سرایان دیگر، تحت تأثیر شعر عربی می دانند و فراموش می کنند فردوسی - برخلاف قصیده سرایان - الگوی قصاید عربی را پیش چشم نداشته است و چه بسا بتوان شباهت های میان شاهنامه و قصاید معاصرش را به گونه ای دیگر تعبیر کرد. این مدخل مختصر جای چنین بحثی نیست و باید در مجالی دیگر به تفصیل درباره آن نوشت.

دیگر غایب این کتاب، فصلی درباره تدوین و شکل گیری حماسه ملی ایران

است. نویسنده به عمد چنین فصلی نیاورده چرا که امیدوار است در آینده کتاب جداگانه‌ای درباره این موضوع بنویسد. پرداختن به این موضوع، بدون توجه به اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانه‌ای که دو مرحله اصلی تثبیت شدن روایات حماسه ملی ایران (یکی در تحریرهای خدای نامه در زمان ساسانیان و دیگری در شاهنامه ابو منصور و به تبع آن شاهنامه فردوسی) طی آن صورت گرفت، ممکن نیست و چون در آن صورت ناگزیر از طرح مباحث جدیدتر و نقد تفصیلی آرای پیشین بودیم، از آوردن کل مبحث خودداری کردیم.

تأکید اصلی کتاب حاضر بر رویکردهای مختلف نسبت به مسائل اصلی حماسه ملی ایران است، لذا به نام بسیاری اشخاص اشاره نشده است؛ البته این امر به معنی نادیده گرفتن کوشش‌ها و پژوهش‌های آن‌ها در زمینه مطالعات حماسی نیست. در این کتاب از حاصل تحقیقات بسیاری افراد - حتی اگر نویسنده با روش و نتیجه پژوهش آن‌ها کاملاً مخالف بوده - استفاده شده است که امکان ذکر نام ایشان در کتابنامه نبوده است. در میان کسانی که در زمینه حماسه ملی ایران تحقیق کرده‌اند، سه نفر: ثوذر نولدکه، آرتور کریستن سن و ذبیح‌الله صفا، به تعبیر ادبای قدیم، هم تقدم فضل و هم فضل تقدم داشته‌اند و دیگران مدیون پژوهش‌های درخشان و تأثیرگذار آن‌ها هستند. و بی‌جا نیست اگر این کتاب به روان این سه محقق بزرگ تقدیم گردد.

در پایان از دکتر شهرام آزادیان سپاسگزارم که در کلاس انواع ادبی در دانشگاه تهران ضرورت بازنگری در انواع ادبی در ادبیات فارسی به‌ویژه بازنگری مفهوم حماسه را روشن ساختند.

همچنین از همکارانم در انتشارات فاطمی به‌ویژه آزاده شریفی نازنینم کمال تشکر را دارم.

لیلی ورهرام

تابستان ۱۳۹۷

فصل اول

ژانر حماسه

امروزه واژه حماسه را بیشتر از هر کسی از مجریان، روزنامه نگاران و کسانی که به هر شکل با رسانه های جمعی در ارتباط هستند، می شنویم. به پیروزی ورزشکار ملی پوش بر حریف قدرتمندش، سخنرانی تأثیرگذار سیاستمداری که مخالفانش را مجبور به تغییر استراتژی می کند، غلبه نظامی بر دشمنی نیرومند و حتی شرکت گسترده در انتخابات، حماسه می گویند یا آن ها را اعمالی حماسی می دانند. اما وجه اشتراک این اعمال به ظاهر ناهماهنگ - که به همه شان حماسه گفته می شود - چیست؟

در همه این موارد، کسی یا کسانی بر نیرویی مخالف و ناهمساز پیروز می شوند. این نیروی مخالف می تواند حریف ورزشی، رقیب سیاسی یا قدرت نظامی متخاصم باشد. ویژگی مشترک دیگر این است که این پیروزی آسان به دست نمی آید. رسانه هایی که این موفقیت ها را حماسه می نامند، اغلب صفت «شکوهمند» را هم می آورند. پس، از نظر کسانی که این واژه را در رسانه های جمعی به کار می برند، حماسه عملی قهرمانی است، کاری سترگ که شامل پیروزی بر دشمنی نیرومند و غلبه بر آن است. از آن جا که بر سر راه هر کار مهمی موانعی وجود دارد، به انجام هر کار بزرگ و عبور از موانع، حماسه آفرینی گفته می شود؛ چه مهار یک آتش سوزی بزرگ باشد و چه رسیدن به خود کفایی در صنعتی خاص.

اما حماسه در زبان فارسی کاربرد دیگری هم دارد که بر اساس معنی اولیه این واژه بوده است و کاربردهای دیگر از آن سرچشمه گرفته‌اند. این معنی اولیه - که در کتاب حاضر با آن سروکار داریم - کاربردی اصطلاحی یافته است، ولی مانند معنی ثانویه، که در زبان رسانه‌ای رایج است، با ستیزه نیروهای متقابل و اعمال سترگ و قهرمانانه سروکار دارد. اصطلاحی از قلمرو ادبیات که نام یکی از کهن‌ترین ژانرهای ادبی است و نبردها، دلاوری‌ها و کارهای بزرگ پهلوانان و دلیران را روایت می‌کند. «حماسه» واژه‌ای عربی به معنی دلاوری و شجاعت است. از ریشه «حَمَسَ» به معنی شدت یافتن و سخت شدن (لسان‌العرب). در ادبیات عربی کهن، به قصایدی که دلاوری‌های جنگجویان را توصیف می‌کرد، حماسه می‌گفته‌اند. این گونه قصاید در میان شاعران جاهلی و صدر اسلام رواج داشته؛ اما به تدریج اهمیت خود را از دست داده است، به گونه‌ای که اکنون براساس کتابی به نام حماسه - که ابوتمام در قرن سوم ه.ق از اشعار شاعران گذشته جمع‌آوری کرده بود و فصل اول آن شامل قصاید حماسی بود - معنی جدید جنگ و مجموعه ادبی را یافته است (فرزانه، ۱۳۹۴: ذیل «حماسه (در ادبیات عرب)»). امروزه در عربی به نوع ادبی حماسه «مَلْحَمَه» می‌گویند، که در اصل به معنی جنگ سخت و شدید و به روایتی به معنی رزمگاه بوده است (لسان‌العرب).

این واژه در زبان فارسی از آغاز سده چهاردهم ه.ش رواج می‌یابد. ادیبان ایرانی، پس از آشنایی با ادبیات غربی، واژه عربی حماسه را معادل یکی از واژه‌های Epos، épopée، epic در زبان‌های اروپایی^۱ قرار دادند که نوع ادبی (ژانر) کهنی است و تعدادی از قدیمی‌ترین آثار ادبی شاخص فرهنگ غرب به آن تعلق دارند. این واژه، پیش از قرن چهاردهم ه.ش، چندین بار در متون فارسی به کار رفته بود، اما همه‌جا همان معنی شدت و صلابت در عربی را داشت. نخستین بار در دوران معاصر بود که این واژه معنایی کاملاً مختص زبان فارسی یافت.

۱. به ترتیب در زبان‌های انگلیسی، فرانسه و آلمانی.

نخستین بار اروپایی‌ها بودند که بعضی از آثار ادبی فارسی را ذیل ژانر اپیک، یا معادل‌های آن به دو زبان اروپایی دیگر، قرار دادند و آن‌ها را با متون مهم اپیک در فرهنگ خودشان، به‌ویژه با آثار یونانی باستان، مقایسه کردند. محققان اروپایی شاهنامه را نمونه شاخص حماسه‌های فارسی می‌دانستند (نولدکه، ۱۳۸۴: ۲۳۷؛ اته، ۱۳۵۱: ۵۵). ادبای ایرانی نیز با آن‌ها هم‌داستان بودند و شاهنامه فردوسی را بهترین نمونه شعر حماسی فارسی می‌دانستند؛ کتاب قطوری به شعر که داستان‌های شاهان و سرگذشت پهلوانان گذشته را با زبانی کهن و سبکی فاخر بیان می‌کرد. اکثر این داستان‌ها راجع به جنگ‌های شاهان و پهلوانان بود؛ چه جنگ میان انسان‌ها و چه جنگ با اژدها، دیو و سایر موجودات فوق‌طبیعی.

غیر از شاهنامه، آثاری مانند گرشاسپ‌نامه و سام‌نامه – که سرگذشت پهلوانی واحد و ماجراها و جنگ‌های او را نقل می‌کردند – هم در شمار آثار حماسی قرار می‌گرفتند. همچنین آثاری مانند شاهنامه هاتفی – که موضوع آن فتوحات و جنگ‌های شاه اسماعیل صفوی است – یا حمله حیدری از باذل مشهدی – که درباره جنگ‌های صدر اسلام و شخصیت‌های مذهبی آن دوره است – نیز حماسه محسوب می‌شدند. طبقه‌بندی این آثار و انواع حماسه در ادبیات فارسی به تفصیل در کتاب مهم حماسه‌سرایی در ایران (۱۳۲۰)، که رساله دکتری ذبیح‌الله صفا بوده، آمده است.

اما وجه اشتراک این آثار چه بود؟ همگی اشعاری در قالب مثنوی بودند (در بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف)^۱ و داستانی درباره جنگ‌ها، اعمال پهلوانی و کردارهای سترگ می‌گفتند که در آن قهرمان یا قهرمانان با دشمنان بسیار نیرومند روبه‌رو می‌شدند. ادیبان ایرانی هم، مانند همتایان عربشان که ملحمه را معادل اپیک زبان‌های اروپایی قرار دادند به این توجه کردند که عامل اصلی، تمایز حماسه از داستان‌های دیگر جنگ و کارزار است. نکته‌ای که درباره ژانر اپیک فرنگی چندان

۱. وزنی عروضی که در آن چهار رکن فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ قَعْلْ با همین ترتیب در هر مصراع می‌آید.

صدق نمی‌کند. آثاری بسیار متنوع در ژانر اپیک قرار می‌گیرند که موضوع محوری همه آن‌ها جنگ و نبرد نیست.

ژانر حماسه هم، مانند هر نوع ادبی دیگر، بر اساس ویژگی‌های قراردادی‌ای که میان پدیدآورنده اثر و مخاطب او وجود دارد مشخص می‌شود؛ یعنی مخاطب به واسطه آشنایی قبلی با آثار ادبی ژانری خاص، تصویری از آن ژانر در ذهن دارد، حتی اگر نام آن را نداند و نتواند به تفکیک، ویژگی‌های اصلی آن را بیان کند. مخاطب هنگام مواجهه با اثر جدید، آن را با تصور پیشین خود می‌سنجد. به بیان دیگر، اگر اثر ادبی انتظارات مخاطب از یک ژانر خاص را برآورده نسازد، متعلق به آن ژانر دانسته نمی‌شود. این انتظارات معمولاً بر اساس یک یا چند اثر که نمونه‌های اعلای آن نوع ادبی دانسته می‌شوند، به وجود می‌آید. مخاطب، این آثار نمونه‌وار را شاخص در نظر می‌گیرد و همه آثار دیگر را با آن‌ها می‌سنجد (هدر، ۱۳۹۵: ۱۳).

به همین دلیل است که تعریف و طبقه‌بندی ژانرها در هر فرهنگ تا حد زیادی مختص همان فرهنگ و انواع ادبی مقوله‌ای محدود به فرهنگ^۱ است. به سبختی می‌توان آثاری را که در یک فرهنگ متعلق به ژانر خاصی فرض می‌شوند، با آثار همان ژانر در فرهنگی دیگر منطبق دانست. ممکن است ژانری خاص در محدوده یک فرهنگ، ویژگی‌های صوری تعیین‌کننده‌ای داشته باشد که در فرهنگ دیگری فاقد آن است. به همین دلیل، تازمانی که مشخص نشود اثری به کدام فرهنگ تعلق دارد، نمی‌توان به سادگی ژانر آن را تعیین کرد. وابستگی ژانرها به فرهنگ گاهی باعث شده اهل یک فرهنگ، دیگران را فاقد ژانری خاص، مثل حماسه، بدانند. در حالی که، حداقل از نظر محتوایی، بعید به نظر می‌رسد فرهنگی وجود داشته باشد که در آن داستانی درباره جنگ، پهلوانی و توصیف دل‌آوری‌ها پیدا نشود.

از آن‌جا که اولین بار یونانی‌ها به نظریه ژانر توجه کردند و طبقه‌بندی انواع ادبی در آثار فیلسوفان یونان باستان، افلاطون و ارسطو، صورت گرفت، آثار ادبی سایر

فرهنگ‌ها هم نخست با معیارهای نظریه‌پردازان یونانی و سپس سایر ادیبان اروپایی سنجیده شد. زمان درازی گذشت تا محققان پی بردند ژانر حماسه، به‌ویژه در عصر باستان و میان ملل کهن‌تر، ژانری مادر بوده است که همه ژانرهای دیگر را به نوعی دربر می‌گرفته و نقش‌های مختلفی، از تاریخی و سیاسی گرفته تا تعلیمی، ایفا می‌کرده است (Foley, 2009: 1) و هر قوم و ملتی آثار حماسی خود را داشته است.

اما حماسه، مشابهتی که با تراژدی دارد، فقط در این است که آن نیز یک نوع تقلید است که به وسیله وزن، از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی انجام می‌شود. لیکن اختلاف آن با تراژدی از این بابت است که همواره وزن واحدی دارد و شیوه بیان آن نیز برخلاف تراژدی، نقل و روایت است. (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۲۱)

رویکرد صفا و سایر محققان ایرانی به حماسه هم – اگرچه با رویکرد غربی‌ها به حماسه اختلافاتی داشت – برگرفته از نگاه غربی‌ها به حماسه و نظریه انواع ادبی اروپایی بود و اتکای چندانی بر ویژگی‌های آثار ادبی فارسی نداشت. این وابستگی به نگاه غربی‌ها و شرق‌شناسان به حماسه، بی‌وجه نبود؛ زیرا، همان‌طور که گفتیم، آشنایی ایرانی‌ها با مفهوم اپیک نتیجه آشنایی آن‌ها با آثار غربی درباره ادبیات و فرهنگ ایران بود. غربی‌ها بودند که شاهنامه را با ایللیاد هومر – که در نظرشان نمونه اعلای اپیک بود – مقایسه کردند و آن را اثری در ژانر اپیک دانستند.^۱ دو نفر از پژوهشگران غربی، ژول مول^۲ فرانسوی و شرق‌شناس بزرگ آلمانی ثئودر نولدکه^۳، درباره حماسه ملی ایران با محوریت شاهنامه کتاب‌هایی نوشته بودند و صفا هم از

۱. این مقایسه معمولاً بی‌طرفانه نبود و عده‌ای، از جمله سر ویلیام جونز، با قاطعیت ایللیاد را برتر از شاهنامه می‌دانستند (امیدسالار، ۱۳۹۶: ۴۷-۴۸). این نتیجه‌گیری علاوه بر اینکه نتیجه تسلط‌نداشتن محققان یادشده بر زبان فارسی و نگاه اروپامحور آن‌ها نسبت به فرهنگ‌های دیگر است، نشان می‌دهد مختصات فرهنگی و آثار شاخص هر فرهنگ، چگونه بر انتظارات مخاطبان از ژانر تأثیر می‌گذارد.

2. Jules Mohl

3. Theodor Nöldeke

آثار آن‌ها، به‌ویژه مقدمه مفصلی که مول بر چاپ خود از شاهنامه نوشته بود، استفاده کرده بود (صفا، ۱۳۹۶: ۱۶). پژوهشگران اروپایی بودند که برای اولین بار شاهنامه و گرشاسب‌نامه و ... را در شمار آثار اپیک آوردند و اصطلاح «حماسه ملی ایران» را وضع کردند.

ژانر اپیک در ادبیات اروپا سابقه‌ای طولانی داشت و یکی از کهن‌ترین انواع ادبی به شمار می‌آمد که نوع ادبی بسیار مهم و زیبایی مانند رمان از دل آن در آمده بود (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۱۸۶). در ادبیات دوره کلاسیک یونان، و به تبع آن زبان‌های اروپایی، اپیک به اشعار روایی طولانی که در قالب وزن شش‌ضربی داکتیلیک^۱ سروده می‌شدند، گفته می‌شد. خود واژه اپیک از اپوس^۲ در یونانی باستان به معنی «کلمه» گرفته شده و نمونه‌ای از ادبیات غربی همان حماسه‌های هومری، ایلیاد و ادیسه، بود. اشعاری که بعدها در سایر زبان‌های اروپایی از لاتین گرفته تا انگلیسی سروده شده بودند و از نظر بیان و صور خیال پیرو آثار هومر بودند، نیز به ژانر اپیک یا حماسی تعلق داشتند.

نخستین بار افلاطون در چند رساله خود، فایدروس^۳، ایون^۴ و جمهوری، از اشعار حماسی سخن گفت، به آثار هومر اشاره کرد و آن‌ها را آمیزه‌ای از روایت محض و نمایش دانست. یعنی برخی وقایع داستان از زبان شاعر و برخی در قالب دیالوگ از زبان شخصیت‌ها نقل می‌شد (همان: ۱۹-۲۰). ارسطو نیز، در رساله فن شعر خود، شعر حماسی را در مقابل تراژدی قرار داد و هر دو را برآمده از اشعار هروئیک^۵ دانست. هروئیک در اصل نام وزنی خاص بوده و بعدها به اشعاری که در این وزن سروده می‌شدند و مضمون پهلوانی داشتند، اطلاق شده است. از نظر ارسطو، تفاوت شعر حماسی با تراژدی یکی در شیوه بیان بوده است، که در تراژدی نمایشی است و

1. Dactylic

2. epos

3. Phaedrus

4. Ion

5. Heroic

شعر حتماً باید روی صحنه اجرا شود و محدودیت زمانی دارد، دیگر اینکه تراژدی به یک وزن واحد سروده نمی‌شود و بخش‌های مختلف آن می‌توانند در اوزان متفاوت باشند. به همین دلایل، ارسطو تراژدی را برتر از حماسه می‌دانست و معتقد بود که نمایشی بودن آن در «پالایش روح و ایجاد شفقت»^۱، که به نظر او هدف اصلی این اشعار است، مؤثرتر است.

رویکرد دو فیلسوف به حماسه یکسان نبود؛ افلاطون - در عین اینکه شاعران را به دلیل مقلد بودن از مدینه فاضله^۲ خود می‌راند و هومر را به خاطر تصویر پرعیب و مضحکی که از ایزدان و گاه پهلوانان ترسیم کرده بود سرزنش می‌کرد - اپیک را بر انواع دیگر شعر رجحان می‌داد، اما اپیک مورد نظر او با اشعار هومری متفاوت بود. قهرمان افلاطونی خودمحور و جنگ طلب نبود، بلکه صلحی فراگیر و به نفع همه شهروندان می‌خواست. به همین دلیل، افلاطون وجود او را در مدینه فاضله می‌پذیرفت. افلاطون شعر را به این خاطر مذموم می‌شمرد که آن را تحریف و نمایش ناقص حقیقتی برتر که به آن اعتقاد داشت، می‌دانست و در مواجهه با شعر حماسی به کارکرد و نقش آن در جامعه آرمانی خود نظر داشت. مواضع او درباره حماسه و به‌طور کلی شعر و ادبیات برخاسته از آرای فلسفی وی بود.

در مقابل، ارسطو، در رساله فن شعر، محاکات^۳ و تقلید را پایه و اساس شعر فرض کرده و درباره ویژگی‌های ظاهری و صوری حماسه سخن گفته بود. ارسطو هم در نهایت به کارکرد ژانرها در پالایش و تهذیب روح نظر داشت و به همین دلیل تراژدی را بر سایر انواع برتری می‌داد، اما با مقایسه ویژگی‌های صوری آن به چنین نتیجه‌ای می‌رسید. رویکرد افلاطون به حماسه فیلسوفانه و رویکرد ارسطو به آن شاعرانه بود (Mori, 1997: 1-20). به نظر می‌رسد که آنچه ارسطو درباره حماسه می‌گفت، بیش از آنکه به قصد تعریف حدود خود حماسه بوده باشد، به قصد مقایسه آن با تراژدی بوده

1. catharsis

2. Utopia

3. mimesis

است. به همین دلیل به وزن مشخص، طولانی بودن، درهم آمیختن دیالوگ و روایت و استفاده از کلمات فاخر و نامعمول اشاره می‌کند (Martin, 2009: 14). علاوه بر این، ارسطو از نظر مضمونی تفاوتی میان حماسه و تراژدی قائل نمی‌شود و مضمون هر دو را اعمال و سرگذشت بزرگان و اشراف می‌داند.

تعریف ارسطو از حماسه - که کاملاً تحت تأثیر حماسه هومری بود - اشکالی به وجود آورد که تا امروز کتاب‌های راهنمای ادبی و پژوهشگران را به زحمت انداخته است. ریچارد مارتین، استاد مطالعات کلاسیک دانشگاه استنفورد، در مقاله سودمندی به نام «حماسه به عنوان ژانر» به این مسئله اشاره می‌کند و می‌گوید: «تصور ارسطو و یک آتنی قرن چهارم پ.م از ایلیاد و ادیسه هومر با تصور ساکنان یونانی آسیای صغیر در سده هشتم پ.م، زمان به وجود آمدن این آثار، یکی نبوده است، چون حماسه هومری در زمان ارسطو تقریباً متن ثابتی یافته و به قالب نوشتار درآمده بود، اما پیش از آن به این مرحله نرسیده بود. حتی دو قرن پیش از ارسطو هم خنیاگران آتنی، که حماسه‌های هومری را اجرا می‌کردند، نمی‌دانستند که راویان «اپیک» به معنای ارسطویی آن هستند (ibid: 11). پس، برداشت ارسطو، به عبارت دقیق‌تر آتنی‌های سده چهارم پ.م، از آثار هومری تأثیر اساسی بر تعریف حماسه گذاشته است، اما حماسه‌های هومری همیشه در این تعریف نمی‌گنجانده‌اند و این روایت‌ها هم همیشه اپیک نام نداشته‌اند.

در یونانی، به اشعاری با مضمون مشابه حماسه‌های هومر، که معمولاً با همراهی سازی زهی اجرا می‌شدند، سرود^۱ می‌گفتند و خواننده آن‌ها هم سرودخوان^۲ نام داشت. برای داستان‌های بلندی با مضمون مشابه، که به شیوه نقلی و بدون موسیقی روایت می‌شد، واژه میتوس^۳ به کار می‌رفت که کلمه myth به معنی اسطوره در زبان‌های اروپایی امروزی از آن گرفته شده است. از سوی دیگر، در یونانی آن

1. aoidê

2. aoidoi

3. mythos

دوران، اپیک و واژه‌های هم‌ریشه‌اش بر همه اشعاری که در وزن شش هجایی سروده می‌شدند و حتی سرودن شعر اطلاق می‌شد (Ford, 1997: 397).

مسلماً همه اشعاری که در وزن شش ضربی سروده می‌شدند مضمونی مشابه حماسه‌های هومری نداشتند. ارسطو به این امر اشاره دارد و از کسانی که اپیک را صرفاً بر اساس وزن از سایر انواع شعر جدا می‌کنند، به خاطر نام‌گذاری اشعار بر اساس وزن انتقاد می‌کند چرا که ایلیاد و ادیسه در همان وزنی سروده شده‌اند که اشعار فیلسوف پیشاسقراطی، امپدوکلس^۱. ارسطو محاکات را پایه و اساس طبقه‌بندی انواع ادبی قرار می‌دهد و به جای واژه اپوس - که برخی هم‌عصرانش برای متمایز کردن اشعاری با وزن اشعار هومر به کار می‌بردند - از واژه اپوپیا^۲ استفاده می‌کند.

تعاریف بعدی اپیک به شدت تحت تأثیر ارسطو بود. ارسطو ایلیاد و ادیسه را نمونه عالی اپیک معرفی کرد و باعث شد آثار زیادی، که هم‌عصران ارسطو آن‌ها را با واژه اپیک توصیف می‌کردند، در دوره‌های بعد از دایره این ژانر بیرون دانسته شوند. کمی پیش‌تر از ارسطو، هرودوت، تاریخ‌نگار یونانی، شعری در وزن شش ضربی درباره اهالی یکی از شهرهای آسیای صغیر نقل می‌کند که توسط ایزد آپولو تسخیر (جن‌زده) شد و سرزمین‌های دور و عجایب دریاها را دید. هرودوت این داستان را اپیک می‌نامد، اگرچه ظاهراً بین آن و آثار هومر ارتباطی نیست، اما شباهت‌هایی بین این داستان با ماجراهای ادیسه، در دیدن عجایب و غرایب و بازدید از سرزمین‌های بیگانه، وجود دارد. به همین ترتیب می‌توان بین اشعار هومر و اشعار دیگری با همان وزن، که خنیاگران^۳ (نقالانی که همراه با شعر و گاهی موسیقی داستانی را روایت می‌کردند) می‌سرودند، شباهت‌هایی یافت. مضمون همه این داستان‌ها جستجو، عبور از موانع یا درگیری و تقابل میان چند نیروی مخالف در قالب سرگذشت پهلوانان

1. Empedocles

2. epopoiia

3. rhapsodes

یا ایزدان است. این خنیاگران - که افلاطون هم به آن‌ها اشاره کرده است - هومر را استاد بزرگ خود می‌دانستند و روایات و نقل‌های خود را به او یا سایر شاعران افسانه‌ای پیش از روزگار خود نسبت می‌دادند (Martin, 2009: 11-15).

تعریف ارسطو از حماسه تا قرن‌ها پس از او بر نگاه اروپایی‌ها به این ژانر سایه انداخت. فقط متون و آثار به‌جا مانده از یونانی باستان نبودند که با معیارهای ارسطویی سنجیده و طبقه‌بندی می‌شدند، بلکه انتظار می‌رفت آثاری که به‌وجود می‌آیند هم پیرو آن تعریف باشند. تعریفی که، از قرون وسطی به بعد، در تشخیص و تمایز ژانرها دشواری‌هایی به‌وجود آورد. در دوره رنسانس، فن حماسه‌پردازی و قواعد سرودن حماسه، انتظامی دوباره یافت. البته تدوین‌کنندگان این قواعد کاملاً تحت تأثیر ارسطو بودند و در همین دوران چندین اثر حماسی بر اساس این قواعد سروده شد (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۹۸).

در همان زمان، بعضی شاعران و ادیبان تفاوتی میان ژانر حماسه و رمانس^۱ قائل نبودند. رمانس در ادبیات بومی ایتالیای آن دوران ریشه داشت و موضوعش سرگذشت عاشقانه شوالیه‌ها و اشراف و پادشاهان و پهلوانی‌های آن‌ها در راه رسیدن به محبوب بود و وقایع عجیب و فوق‌طبیعی به آن راه داشت. در مقابل، عده دیگری رمانس را، به خاطر تفاوتی که با حماسه در تعریف ارسطویی آن داشت، حماسه نمی‌دانستند (همان: ۱۳۶). با وجود این اختلافات، در فرهنگ اروپایی‌ها، از زمان ارسطو تا قرن بیستم، حماسه ژانری فخیم و رسمی فرض می‌شد که با ادبیات عامیانه نسبتی نداشت.

غربی‌ها در مواجهه با آثار ادبی فرهنگ‌های دیگر دو راه در پیش گرفتند: نخست، وفادار ماندن به تعاریف کهن برخاسته از آثار ارسطو بود. آن‌ها آثار ادبی و روایی اقوام و ملت‌های دیگر را هم با این تعریف سنجیدند. در نتیجه، بعضی ملل را فاقد حماسه دانستند؛ این نتیجه‌گیری از شرق‌شناسان اواخر قرن نوزدهم و اوایل

قرن بیستم به پژوهشگران ایرانی منتقل شد و هنوز هم گاهی در نوشته‌ها و سخنان ایشان تکرار می‌شود. راه دوم، گسترش و اصلاح تعریف این ژانر بود. برای مثال، یکی از تعاریف جدید، وجود اعمال پهلوانی تأثیرگذار در سرگذشت یک ملت را از ویژگی‌های اصلی حماسه می‌دانست.

تأکید بر ملی و قومی بودن در تعریف حماسه - که نتیجه اهمیت مفهوم «ملیت»^۱ در زمانه شکل‌گیری آن بود - به شدت بر نگاه محققان ایرانی تأثیر گذاشت (صفا، ۱۳۷۸: ۲۵) زیرا مهم‌ترین حماسه ایران، شاهنامه، کاملاً در این تعریف می‌گنجد. اما این تعریف برای خود اروپایی‌ها مشکلاتی به وجود می‌آورد؛ آثاری مانند کمدی الهی دانته و بهشت گمشده میلتن، که مدت‌ها حماسه دانسته می‌شدند، در این تعریف جدید جایی میان حماسه‌ها نداشتند. بنابراین تعریف حماسه وسیع‌تر گشت تا، علاوه بر مسائل مهم ملی و قومی، هر گونه مسئله مهم فلسفی هم در این نوع ادبی جای گیرد. به عبارت دیگر، «جدال»، که هسته مرکزی حماسه بود، می‌توانست صرفاً جنگ میان پهلوانان نباشد، بلکه نوعی درگیری درونی و فلسفی باشد. کنار گذاشتن عنصر جنگجویی و پهلوانی از حماسه، که اروپایی‌ها در مورد آثاری مثل کمدی الهی انجام دادند، زیرشاخه‌ای به نام حماسه فلسفی را به ژانر حماسه اضافه کرد. با این حال، زبان فاخر و باستان‌گرایانه، که ارسطو به آن اشاره کرده بود، هنوز هم از ویژگی‌های حماسه محسوب می‌شد.

در اوایل قرن بیستم، دو اتفاق مهم در زمینه مطالعات حماسی افتاد که بر تعیین مسیر تحقیقات حماسی تا به امروز تأثیر فراوانی گذاشته است: هکتور مونرو چادویک^۲، محقق انگلیسی که متخصص ادبیات ژرمنی بود، در اثر تأثیرگذار خود به نام رشد ادبیات نشان داد حماسه بیش از آنکه پدیده‌ای ادبی باشد، پدیده‌ای فرهنگی است. چادویک به اینکه حماسه ژانری جهانی است و همه ملل و اقوام نمونه‌هایی از این ژانر داشته‌اند، اشاره‌ای نکرد؛ اما انتقال حماسه از قلمرو ادبیات و شعر به قلمرو گسترده فرهنگ، راه را برای

1. Nationality

2. Hector Munro Chadwick

گسترش دادن حدود حماسه باز کرد. دیگر کسی انتظار تعریفی واحد، که بر حماسه‌های همه اقوام و ملل یا بیشتر آن‌ها صدق کند، نداشت و برخی ویژگی‌های حماسه از فرهنگی به فرهنگ دیگر متغیر بود، به طوری که ممکن بود دو قوم در مجاورت هم اثری واحد را متعلق به دو ژانر متفاوت بدانند (Martin, 2009: 17). البته می‌شد چنین گفت که برخی شرایط فرهنگی مناسب به وجود آمدن حماسه نبوده است، همان‌طور که بورا دربارهٔ چینی‌ها و اقوام عبرانی چنین می‌گوید و آن‌ها را فاقد شعر پهلوانی می‌داند، اما باز هم دلیل این سخن او تعریفی است که از این پدیده ارائه می‌دهد؛ یعنی روایتی پهلوانی و بی طرفانه که از کردار پهلوانی به مثابهٔ واقعه‌ای که در گذشته رخ داده سخن می‌گوید. از نظر بورا، چنین شعری نزد این اقوام وجود ندارد (15-11: 1966). از سوی دیگر، بورا شعر پهلوانی را شعر عمل می‌داند و حتی حماسه ملی فنلاند، کالوالا^۱ را که در آن ساحران با اعمال جادویی و تسلط بر نیروهای طبیعی به خواسته‌های خود دست پیدا می‌کنند، از سایر حماسه‌ها - که در آن‌ها قهرمانان بدون جادو کردارهای پهلوانی انجام می‌دهند - جدا می‌کند و آن را به جای شعر پهلوانی، شعر شمنی می‌نامد (ibid: 25).

دومین اتفاق مهم، تحقیقات میلمان پری^۲ دربارهٔ نقالان و حماسه‌سرایان جنوب یوگسلاوی (سابق) بود که داستان‌های خود را با موسیقی و آواز اجرا می‌کردند. نحوهٔ روایت این داستان‌ها به قلمرو ادبیات شفاهی تعلق داشت. این حماسه‌سرایان هیچ‌گاه متن واحدی را روایت نمی‌کردند، بلکه در هر اجرا^۳ داستان را با عبارت‌هایی مشابه دوباره می‌ساختند. یعنی، راویان اشعار شفاهی در هر بار روایت، داستان حماسی خود را از نو می‌سرودند. وقتی پری، در سال ۱۹۲۸، رسالهٔ دکترای خود را دربارهٔ عبارت‌پردازی و تکنیک‌های شعر شفاهی در آثار هومر نوشت، به شدت تحت تأثیر تحقیقات میدانی در یوگسلاوی بود (Watkins, 1995: 16).

1. Kalevala

2. Milman Parry

3. performance