

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال پنجم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۲، پیاپی ۱۸

نگاهی انتقادی به نوع ادبی حماسه در ادبیات فارسی

میلاذ جعفرپور* مهیار علوی مقدم**
دانشگاه یزد دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

آیا تشریح و تبیین نوع حماسی در ادبیات فارسی سابقه‌ای داشته است؟ در تعریف کلیشه‌ای، مکرر و نسبتاً غربی این نوع در ایران، کلیت و پیکره‌ی میراث ادب فارسی مورد توجه بوده است؟ نگرش‌های شاهکاراندیشانه و نخبه‌گرایی پژوهندگان تا چه میزان در تعیین مختصات مطلق و تغییرناپذیر نوع حماسی، اثرگذار بوده است؟ در پی پاسخ بدین پرسش‌ها، جستار حاضر در دو بخش کوشیده، نگاهی انتقادی به نوع حماسی فارسی داشته باشد. بخش نخستین، مروری بر توصیف نوع ادبی و چگونگی تکوین این دانش در غرب داشته و به دنبال آن، نظرات مؤثر و متفاوت ناقدان این رویکرد مطرح شده است. برآیندهای این بخش، ناظر بر کارکردهای تنظیم‌کننده، تأویل‌گرا و معناساز انواع، تغییر و دگرگونی گونه‌ها و تعلق ذاتی و همیشگی آثار به یکی از انواع مادر، در عین تحول صوری و معنایی آن‌هاست. در بخش پسین، ابتدا به تحلیل ماهیت حماسه پرداخته و وجوه اشتراک و افتراق تعاریف موجود از این نوع نشان داده شده؛ سپس دیدگاه جلال خالقی مطلق درباره‌ی نوع حماسی معرفی و بررسی شده است. در فرجام نیز با تکیه بر همین دیدگاه اخیر و نظریه‌ی انواع ادبی معاصر، نوع حماسی از دو منظر ماهیت زبانی و تأثیر نگرش شاهکاراندیشی و نخبه‌گرایی در بوته‌ی نقد قرار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: نوع ادبی، حماسه، نقد تعاریف و دیدگاه‌ها، ماهیت زبانی، نخبه‌گرایی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی milad138720@gmail.com (نویسنده‌ی مسؤل)

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی m.alavi2007@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱۱/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۳/۱

۱. روش‌شناسی

پیش از شناخت نوع حماسی و ارائه‌ی تعریفی نسبتاً جامع از آن، با پرسش‌هایی از این دست روبه‌رویم که انواع، کدامند؟ نوع ادبی و معیار شناخت آن چیست؟ صورت یا معنی؛ کدام یک؟ آیا انواع دچار تحوّل شده و تغییر می‌یابند؟ در این جُستار، ضمن مدّ نظر قرار دادن گستره‌ی تعریف انواع و مختصات گوناگون آن؛ کوشیده شده تا به شکلی محدود اما فراگیر، به گونه‌ای که مقاله را از موضوع اصلی دور نساخته، مروری بر تعاریف محوری نوع ادبی داشته و ضمن گفتار، به پرسش‌های فوق نیز پاسخ داده شود و علاوه بر آن، تمهید و زمینه‌ای برای ورود به بحث در باب نوع حماسی، فراهم آورده، سپس بحث با توصیف ماهیت حماسه، چيستی آن و ارائه‌ی تعاریفی چند از سوی محققان ادامه یافته و در پایان با تکیه بر دیدگاه جلال خالقی مطلق درباره‌ی حماسه، این نوع، از دو منظر ماهیت‌زبانی و نگاه نخبه‌گرا، نقد می‌شود.

۲. حماسه در تعریف انواع

۲.۱. نوع ادبی

اگر بخواهیم نگاهی علمی به ادبیات داشته باشیم، حتی‌المقدور باید بتوانیم آثار ادبی را طبقه‌بندی کنیم و به صورت نسبی و نه مطلق، انواع مشابه آثار ادبی را در طبقاتی مخصوص، قرار دهیم، زیرا مهم‌ترین مشخصه‌ی علم، این است که می‌تواند، طبقه‌بندی کند؛ این مهم در دانش ادبیات با رویکرد انواع ادبی، محقق می‌گردد. گذشته از خاصیت نسبی طبقه‌بندی انواع، باید توجه داشت که آثار ادبی عموماً دارای دو قطب هستند که می‌توان قطب‌های هنری و زیبایی‌شناسانه نامیدشان؛ قطب هنری عبارت است از، متن و تحقّق آن توسط نویسنده و قطب زیبایی‌شناسانه هم، به تحقّق متن توسط خواننده، اختصاص دارد، در این راستا، نوع ادبی، سنتی زیباشناختی است که اثر ادبی در آن شکل گرفته و مشخص‌کننده‌ی آن است؛ به عبارت دیگر، نوع ادبی، نشان‌دهنده‌ی کلّ شگردهای زیبایی‌شناسی موجود است که در اختیار نویسنده قرار داشته و خواننده نیز می‌تواند آن را درک کند؛ رویکردی که درک و بینش ادبی ما را درباره‌ی فرآیند ایجاد و تعریف ارزش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی متون ادبی، تقویت کرده و سعی دارد آثار ادبی را براساس این معیار کلی، دسته‌بندی کند. «نوع یا گونه‌ی ادبی برابرنهاده‌ی فارسی اصطلاح فرانسوی (با منشأ لاتین) ژانر است و به شکلی گسترده در بلاغت، نظریه‌ی ادبی، نظریه‌ی رسانه‌ها و در حال حاضر، بیش‌تر در نظریه‌های زبان‌شناسی، برای اشاره به گونه‌ی مشخصی از متن (Text) به کار می‌رود». (Chandler، ۱۹۹۷: ۱) گونه‌هایی که در دوره‌های مختلف، آثار ادبی را، بر مبنای

آن‌ها دسته‌بندی کرده‌اند، بسیار متعدّد بوده و معیارهایی که این دسته‌بندی‌ها بر پایه‌ی آن‌ها صورت گرفته‌اند، فوق‌العاده متنوع‌اند. باری، ارسطو^۱ (۳۸۴-۳۲۲ ق.م) در عهد باستان، نخستین کسی است که در راه نیل به یک دسته‌بندی کلی، که در ابتدا محدود به شعر بود؛ ولی بعدها همین تعاریف او به بستر و حوزه‌ی ادبیات راه یافته و جایگاهی اطلاق‌ی و کلیشه‌ای پیدا می‌کند، گام برمی‌دارد. (ایبرمز، ۱۳۸۷: ۱۷۱؛ زرقانی، ۱۳۸۸ الف: ۸۲ و ولک، ۱۳۸۲: ۲۶۱) او در عین آن‌که جوهره‌ی انواع هنر را تقلید و محاکات دانسته، تفاوت همین انواع را در سه جهت، مشخص می‌کند که یا وسایل تقلید در آن‌ها مختلف بوده، یا موضوع‌شان متفاوت است و یا شیوه‌ی تقلید در آن‌ها دگرگونه است، البته ارسطو عامل اصلی ایجاد انواع را، به شیوه‌ای که هر یک از آن‌ها در تقلید دارند، مرتبط می‌داند؛ یعنی چون شاعر در عین آن‌که موضوع واحدی را با وسایل واحد و مشابه، تقلید می‌کند، ممکن است آن را، به صورت روایت از زبان دیگری نقل کند (روایت حماسی) یا آن را از زبان خود گوینده و بی‌مداخله‌ی شخص راوی، نقل نماید (نوع غنایی) یا ممکن است که تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل، تصویر نماید (نوع نمایشی). (ر.ک: ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۶) بدین صورت بود که نخستین نظریه‌ی انواع شعری بر مبنای کنش فاعل و سخن‌گو شکل گرفت و جایگاه خود را تا به امروز، به عنوان «نمونه‌ی اعلامی نقد انواع» حفظ کرده است، به گونه‌ای که مجموع تلاش‌هایی که بعدها برای تعریف و بازشناسی نوع، صورت گرفت، بیش‌تر حول تبیین، احکام و حتی تعریضی بر تعاریف ارسطو بوده است تا تغییر آن.

انواع ارسطویی در یک چشم‌انداز جهانی، به مثابه‌ی یک نقطه‌ی عطف در میان منتقدان و مورخان ادبی، مخالفان و موافقانی پیدا می‌کند؛ برای مثال یوهان ولفگانگ وُن گوته^۲ (۱۷۴۹-۱۸۳۲م)؛ کارل روزنکراتس^۳ (۱۸۰۵-۱۸۷۹م)؛ یوهان پاول ریشتر^۴ (۱۷۶۳-۱۸۲۵م)؛ گئورگ گوتفرد گروینوس^۵ (۱۸۰۵-۱۸۷۱م)؛ رونالد سالمون کرین^۶ (۱۸۸۶-۱۹۶۷م) (ر.ک: ایبرمز، ۱۸۷: ۱۷۳) و همه‌ی کسانی که با زمینه‌ی ذهنی-فلسفی به نقد ادبی روی آوردند، غالباً صورتی از قضیه را و به عبارتی شکل این سه نوع مادر را پذیرفته‌اند و در مقابل منشور نوعی ارائه گشته از سوی ارسطو، گروهی دیگر از منتقدان که

^۱ Aristotle.

^۲ Goethe.

^۳ Carl Rosencrantz.

^۴ Johann Paul Richter.

^۵ George Gottfried Groinos.

^۶ Rounald Salmon Crane.

مشهورترین‌شان، روماتیک‌ها بودند به مخالفت برخاستند، زیرا بنیاد نظریه‌ی آن‌ها بر روی برجسته کردن «ویژگی خاص» اثر ادبی متمرکز بود نه شباهت‌های آن با دیگر آثار؛ پس از نظر آن‌ها، تلاش برای تقسیم‌بندی انواع، کاری عبث خواهد بود چه انواع، براساس وجوه شباهت آثار شکل می‌گیرند و نه ویژگی خاص آن‌ها. در این بستر بندتو کوچه^۱ (۱۸۶۶-۱۹۵۲م) در این‌باره (ر.ک: دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۵ و جواری و آسیب‌پور، ۱۳۸۷: ۳۳-۵۵)، موریس بلانشو^۲ (۱۹۰۷-۲۰۰۳م) و ژراژ ژنت^۳ (۱۹۳۰-م) معتقد بودند: «تنها اثر وجود دارد و نه ژانر و اثر در ژانر زندانی نمی‌شود.» (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۸: ۲۸۷)

از نظر همین دسته که متون ادبی را اموری نامتعیّن و بیان تخیل نامحدود می‌دانند، نوع ادبی تهدیدی اساسی به شمار می‌آید؛ زیرا توانایی آن را ندارد که هم‌گام با تحولات و آفرینش‌های ادبی حرکت کند و به کارگیری معیارهای متعیّن و تعمیم‌ناپذیر انواع، انکار ماهیت راستین و استقلال حقیقی خلاقیت‌های ادبی است. در تقابل با چنین نگرش‌هایی، می‌توان نظر تزوتان تودروف^۴ (۱۹۳۹م) را که می‌گوید: «نوع، حتی در آثاری که از هنجارهای نوع خود تخطی می‌کنند، هم‌چنان ادامه دارد؛ چون تا هنجار نوع نمایان نشود، تخطی از آن معنا ندارد... عدم تشخیص انواع، مثل این است که ادعا کنیم؛ یک اثر ادبی، هیچ ارتباطی با آثار موجود حاضر ندارد. انواع دقیقاً آن نقاط انتقال هستند که به واسطه‌ی آن‌ها هر اثر ادبی رابطه‌ای با جهان ادبیات پیدا می‌کند» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۲۶) مفید و کارا دانست؛ زیرا «عدم تمایل به پذیرش وجود ژانرها، متضمّن این ادعاست که یک اثر تازه هیچ رابطه‌ای با آثار ادبی موجود ندارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۷۷)؛ اما از دیدگاه زرقانی، این مخالفت‌ها با تعمیم طرح ارسطو به ادبیات سایر ملل و سایر زمان‌ها به این نکته معطوف است که ادبیات بومی هر کشوری انواعی دارد که لزوماً در این گروه‌بندی انواع، جای نمی‌گیرند و این، انتقادی وارد است. (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۸ الف: ۸۳)

پاره‌ای از دیگر منتقدان نیز، راه میانه را در پیش گرفتند و انواع ارسطویی را، تنها برای ادبیات کلاسیک به رسمیت شناختند و استدلال‌شان هم این بوده که مرز انواع ارسطویی در ادبیات مدرن و پسامدرن، کاملاً محو شده است. فردریش ویلهلم یوزف شلینگ^۵ (۱۷۷۵-۱۸۵۴م) و رالف کوهن^۶ از این دسته‌اند. از دیگر نظریه‌پردازانی که می‌توان در بستر انواع

^۱ Benedetto Croce.

^۲ Maurice Blanchot.

^۳ Gérard Genette.

^۴ Tzvetan Todorov.

^۵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.

^۶ Ralph Cohen.

ادبی از ایشان نام برد، نورثروپ فرای (۱۹۱۲-۱۹۹۰م) است. او بر پایه‌ی معیارهایی، چندین نظام طبقه‌بندی ارائه کرده که یکی از آن‌ها وجوه -در بندهای پسین به اصطلاح «وجه» اشاره خواهد شد- نام دارد؛ طبقه‌بندی که از مفهوم موضوع تقلید ارسطو پروراندی شده است. او متون را بر پایه‌ی قدرت عمل قهرمان به یکی از پنج صورت زیر طبقه‌بندی کرده: ۱. اگر به لحاظ سنخی برتر از دیگر انسان‌ها و نیز برتر از محیط خود باشد، داستان او اسطوره است؛ ۲. اگر به لحاظ مرتبه از دیگر انسان‌ها و از محیط خود برتر باشد، وجه رمانس است؛ ۳. اگر به لحاظ مرتبه از دیگر آدم‌ها برتر باشد، اما برتر از محیط خود نباشد، اثر، محاکات برتر است، یعنی وجه حماسی دارد؛ ۴. اگر نه برتر از دیگر آدم‌ها باشد و نه برتر از محیط خود، وجه محاکات فروتر است، یعنی وجه بیش‌تر کم‌دی‌ها و داستان‌های رئالیستی؛ ۵. اگر نه، فروتر از ما باشد، وجه طنزآمیز است. (ر.ک: دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۳۳-۱۳۹ و فرای، ۱۳۷۷: ۸-۴۸ و یآوری، ۱۳۹۰: ۲۰-۲۱) تزوتان تُودُزُوف (۱۹۳۹-م) نیز رویکردی متفاوت و خلاق به انواع ادبی در پیش می‌گیرد؛ وی به جای ردّ کلی، تأیید کامل یا محدود کردن انواع به دوره‌ی کلاسیک، آن‌ها را به دو گونه‌ی انواع نظری و انواع تاریخی، تقسیم می‌کند که انواع نظری، نتیجه‌ی طرح انواع در مقام نظری است و دوّمی حاصل آنچه در واقعیت تاریخی خلق شده است؛ سپس دو شرط لازم برای تعریف دقیق هر نوع، مشخص می‌کند: یک نوع خاص، هم باید با متون ادبی در طول تاریخ محک زده شود و هم با یک ساحت نظری هم‌خوانی داشته باشد. مهدی زرقانی بر پایه‌ی همین رویکرد، طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره‌ی کلاسیک ارائه کرده است. (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۸الف)

رنه ولک^۱ (۱۹۰۳-۱۹۹۵م) و آوستن وارن (۱۸۹۹-۱۹۸۶م) نیز از دیگر نظریه‌پردازانی هستند که به وادی انواع ادبی وارد شده‌اند و ضمن نگاه‌داشت و مرور برخی از نظریات مطرح شده در مورد نوع، طرحی برای طبقه‌بندی انواع، ارائه می‌دهند که به نظرشان متوجه جنبه‌ی شکل‌گرایانه است: «به نظر ما، نوع ادبی عبارت است از گروه‌بندی آثار ادبی که از لحاظ نظری مبتنی بر شکل بُرونی (بحر و ساختمان خاص) و نیز شکل دُرّونی (نگرش، لحن، مقصود، موضوع و مخاطب) است، مبنای ظاهری ممکن است این یا آن باشد اما وظیفه‌ی نقد عبارت خواهد بود از یافتن بُعد دیگری که این نمودار را کامل کند.» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۶۶)

از دیگر نگرش‌های مهم و جدیدی که در میحث نوع مطرح است و برای شناخت انواع ادبی اهمّیت به سزایی دارد، اصطلاح وجه (Mode) است، از این اصطلاح برای بیان

¹ René Wellek & Austin Warren.

جنبه‌های درون‌مایگانی گونه‌های ادبی استفاده می‌شود.

«به کمک اصطلاح وجه، چرایی و چگونگی کاربرد اصطلاحات وصفی، هم‌چون حماسی، غنایی، مرثیه‌ای و طنزآمیز، تشریح می‌شود. نکته‌ی مهم در باب هستی وجه‌ها، به ویژه در ادبیات غرب، این است که آن‌ها اغلب در ابتدا به صورت گونه‌هایی ادبی وجود داشته‌اند؛ اما در گذر زمان به سبب برخی مشخصه‌های غیرساختاری و ویژگی‌های مفهومی، دلالت و بار معنایی گسترده‌ای پیدا کرده و قابلیت اطلاق و دلالت آن‌ها گسترش یافته است. به عنوان مثال، حماسه از این‌که فقط بر گونه‌ی ادبی خاصی دلالت داشته باشد، فراتر رفته است؛ به صورتی که این قالب و گونه‌ی ادبی بر هر گونه‌ی ادبی دیگری که در بردارنده‌ی مفاهیم قهرمانانه و رشادت‌طلبانه باشد، دلالت دارد... در واقع ممکن است هر گونه‌ی ادبی چنان بسط و گسترش معنایی بیابد که به وجه تبدیل شود، یعنی مفاهیم و درون‌مایه‌های آن از چنان ثقل درون‌مایه‌ای برخوردار باشد که درون‌مایه‌ی آثار دیگر را هم شرح دهد. گونه‌ی ادبی میل آن دارد تا به وجه تبدیل شود. رابطه‌ی میان وجه و گونه مبتنی است بر حرکت و گرایش عام آثاری که از اشکال تعیین‌شده و گونه‌های ادبی متعین و مشخص دوری می‌جویند و به جانب قواعد و قوانین آزاد و انعطاف‌پذیر، ره‌سپار می‌شود. حرکت و تبدیل گونه‌ی خاص به وجه، یک‌باره و در مدت زمان کوتاهی صورت نمی‌گیرد. چنین حرکتی ممکن است بسیار کند، اتفاق بیفتد؛ به گونه‌ای که ممکن است، محسوس نباشد.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹: ۷۴ و نیز ر.ک: دوبرو، ۱۳۸۹: ۲۱، ۱۴۵) تفاوت مهم دیگر بین وجه‌ها و گونه‌ها این است که دوام و ثبات وجه‌ها از گونه‌ها بیشتر است. گونه و انواع ادبی شاخص، ساختاری زمان‌مند هستند که بنا به بایسته‌هایی در دوره‌ی زمانی خاصی جوانه زده و رشد می‌کنند و سرانجام نابود می‌شوند. (دوبرو، ۱۳۸۹: ۸۱)

برآیند حاصل از این امر در پایان همین نمای کلی ارائه‌شده از نگرش‌های مربوط به نوع، با اضافه‌کردن این نکته همراه است که، نوع ادبی پس از خلق و آفرینش متون ادبی، شکل گرفته و این انواع هستند که بر پایه‌ی آثار، شکل می‌گیرند نه الزاماً، آثار بر پایه‌ی انواع؛ پس طبیعت و چیستی ژانر در گرو دگرگونی است؛ نکته‌ای که پیش‌تر، آلیستر فولر^۱ (۱۹۳۰م) نیز بیان داشته است: «چنین مفهومی در دیگر بخش‌های این برگزیده به اثبات رسید که انواع ادبی پویاتر از آن چیزی هستند که موجودیت ایستایشان می‌نمایاند — پویایی به این معنی که: انواع در سیر زمان گسترده شده یا آن‌که تغییر می‌کنند- و این تنها و بلکه مهم‌ترین عامل جدایی نظریه‌ی انواع ابتدایی از معاصر است.» (Duff، ۲۰۰۰: ۲۳۲) بنابراین

¹ Alastair Fowler (pen name: David Shaw).

نوع ادبی عموماً می‌بایست خصلت و خاصیتی توصیفی داشته باشد تا کلیتی اطلاقی و دستوری که بیش‌تر، نظم‌دهنده (البته یکی از کارکردهای مهم انواع همین‌وجه نسبی تنظیم‌کنندگی آن‌هاست) است؛ چراکه ممکن است اثر، اصلاً تن به نوع ادبی مشخصی ندهد. چنان‌که نمایانده شد، هرچه از دوره‌ی افلاطون و ارسطو و مقتضیات زمانی و مکانی آن (دوره‌ی پیدایش انواع اولیّه) فاصله‌ی بیش‌تری می‌گیریم، با دو عامل مهم روبه‌رو می‌شویم، نخستین، افزایش کثرت و تنوع آثار ادبی؛ دومین، نسج‌یابی نظریه‌های نوعی بیش‌تری که هریک، هرچند اصول بنیادین مشترکی دارند و به کلی تعلق و بستگی خود را نسبت به انواع مادر از دست نداده‌اند، به اقتضای زمان و مکان، برخی از این نظریه‌ها سنخ‌های گوناگونی را، به عنوان نوع مسلط یا شاهی^۱ دوره‌ی خود -کهن یا معاصر- ارائه داده‌اند که احتمالاً پیوندهایی به طور عام با انواع مادر و اشتراکاتی نیز به صورت خاص، با انواع فرعی و سنخ‌های دیگر پدید آورده است؛ تا آن‌جا که رنه ولک می‌گوید: «در دوره‌ای هستیم که قاعده بر ادبیات حکم فرما نیست و بی‌شک در آینده به دورانی باز خواهیم گشت که ادبیات آن بیش‌تر بر مبنای انواع باشد.» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۶۶) والاس مارتین^۲ (۱۹۳۳-م) درباره‌ی این ازدحام انواع می‌گوید: «هرچند همه‌ی انواعی که امروزه شکل گرفته‌اند برای تعیین نوع آثار تا حدی مفید هستند، اما جملگی محصول تصادفی تاریخ هستند؛ روایت‌هایی که از جنبه‌های بسیار به هم شبیه هستند و نام‌های گوناگونی یافته‌اند، فقط به این دلیل که، در دوره‌های گوناگونی پدید آمده‌اند.» (ر.ک: مارتین، ۱۳۸۹: ۱۷)

نگارندگان بر آنند که همین تلاقی مشترک، موجبات گره‌خوردگی انواع را فراهم آورده و همین امر عدم تعیین و تغییرپذیری انواع در فروع، همراه با گذشت زمان، جبهه‌گیری‌های چندگانه‌ای را، میان نظریه‌پردازان، پدید آورده است. ادامه‌ی روند مذکور در ادب غربی با پیش‌رفتی روزافزون همراه بوده است و این فوج و رستاخیز نوعی در مقایسه با ایستایی یا نوپایی موجود در انواع ادبی فارسی، عینی‌بی‌چون و چرا پیدا می‌کند. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، در نظریه‌ی انواع ادبی معاصر، یکی از کارکردهای مهم ژانر، طبقه‌بندی کردن نسبی آثار ادبی است و این مهم از راه شناخت وجوه اشتراک مختصات برونی (به اصطلاح صورت) و بازشناسی خاصه‌های درونی آثار (معنا) محقق می‌گردد و این هدفی دشواریاب است، چرا؟ پاسخ اولیّه و عموماً تغییرناپذیر انواع این است: «آثاری که از نظر صورت به یکدیگر شبیهند، ممکن است از نظر معنا با هم متفاوت

^۱ Dominant/royal genre.

^۲ Wallace Martin.

باشند و یا متونی که از نظر معنا در یک دسته قرار می‌گیرند، در صورت‌های مختلفی ارائه شده باشند، در نتیجه از یک سو متن نقشی را که برآمده از صورت است به خواننده پیشنهاد می‌کند و از سوی دیگر، خواننده هم گرایش خاص خود را که برخاسته از دریافت معنای متن (بر اساس موضوع و محتوا) است، دارد؛ چون هیچیک از این دو هرگز نمی‌تواند به طور کامل، مقهور دیگری شود؛ به گونه‌ای که جامع دیگری باشد، تنشی بین آن‌ها به وجود می‌آید. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۸)

به مثابه‌ی چنین دریافت‌هایی، تعریف نوع ادبی آسان نیست، چون ارائه‌ی تصویری جامع و مانع، باید توأمان، هم ناظر بر محتوا و معنا و هم صورت آثار باشد و چنین نگرش‌هایی عموماً از این کاستی، رنج می‌برند. اما نظریه‌ی انواع ادبی معاصر، پاسخ مناسبی برای رفع این چالش، عرضه داشته که اساس همین گفتار بر مبنای آن بنا نهاده شده است: «کارکرد انواع محدود و منحصر به مشخصه‌های صوری و شکلی نیست.» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۳۲) نویسندگان و شاعران بیش‌تر باعث دخل و تصرف در قوانین گونه‌ها (چه از لحاظ صورت یا چه معنا) می‌شوند، زیرا نویسندگان و شاعران ضمن احترام به سنت‌ها، همواره درصدد نقض و شکستن آن‌ها برمی‌آیند. تنوع و دگرگونی در متون ادبی عموماً ارزشمندتر از شباهت است. گاه ارزش یک اثر ادبی اساساً بر مبنای تفاوت آن با دیگر آثار و مقاومتی است که از آن انتظار می‌رود. (همان: ۴۰) هر اثر ادبی جدید و اصیل، این امکان را دارد تا باعث تغییر در بطن نوع خود یا پدید آوردن زیرنوع شود. افزون بر این، آثار ادبی بزرگ و باشکوه، هنجارها و معیارهای گونه‌شناختی را کنار می‌گذارند... انواع ادبی، ناپایدار و انعطاف‌پذیرند؛ زیرا اهدافی که نویسندگان دنبال می‌کنند، گوناگون و متفاوتند؛ بنابراین هر عضوی با اضافه شدن، انکار و دگرگون کردن اجزای سازنده، آن نوع را دگرگون می‌کند. هر اثر ادبی اصیل و دوران‌ساز، می‌تواند نوعی یا انواعی را که متعلق به آن است، تغییر دهد؛ بنابراین، انتظار داشتن اشکال ثابت که در برابر تغییرات و دگرگونی‌ها مصون باشند، درک ناصوابی از قانون حاکم بر ادبیات است...؛ هر اثر ادبی، کلیت آثار ادبی را جرح و تعدیل می‌کند؛ هر نمونه‌ی جدیدی، باعث دگرگونی نوع‌ها می‌شود.» (همان: ۴۳)

تا کنون پژوهندگانی هم که به ارائه‌ی تعریفی از نوع برخاسته‌اند، در نگرش‌های خود بیش‌تر یک سونگر و تک‌بعدی بوده‌اند. در این سیر، ارسطو هرچند انواع ادبی را به روشنی معرفی نکرده است، می‌توان فهمید در این طبقه‌بندی به موضوع و عامل موسیقایی اثر توجه ویژه‌ای داشته است. صورت‌گرایان به جنبه‌های متعدد نوع ادبی که معطوف به شکل برونی متن بوده (به ویژه الگوهای آوایی)، علاقه نشان می‌دادند و بر آن بودند که این فرم یا صورت است که محتوا را شکل می‌دهد. (ر.ک: علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۴۳-۵۳) این علاقه در

سده‌ی بیستم به حدی رسید که به تولید برخی از روشن‌ترین جستارها درباره‌ی سنخ‌های ادبی انجامید. صورت‌گرایان توجه چشم‌گیری نثار مشخصه‌های زیربنایی کرده‌اند که گویی به قالب‌های ادبی، شکل می‌دهند؛ آن‌ها، هنگام واری این مشخصه‌ها، با هدف تبیین ادبیّت اثر از مفهوم عنصر غالب بهره می‌گیرند؛ مثل بحر عروضی، که وجه مشخصه‌ی آن قالب است و عناصر دیگر درون آن را تعیین می‌کند. (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۲۲) ساختارگرایان نیز با اقتباس از صورت‌گرایان، بر آن می‌شوند که هر سنخ ادبی را بر اساس الگوی زیربنایی آن یعنی صنعت لفظی یا کاربرد زبانی، تعریف کنند، (همان: ۱۲۵) هم‌چنین در مقابل صورت‌گرایان، معناگرایان و پیروان نظریه‌ی دریافت نیز بر آن هستند؛ از آن‌جا که متن ادبی صرفاً پس از خوانده شدن می‌تواند واکنشی در خواننده برانگیزد، پس مبین تأثیری بالقوه و پنهان است که در فرآیند قرائت محقق می‌گردد؛ چراکه معنا، گذشته از این‌که بر پایه‌ی موضوع، محتوا و لحن متن است، یک اُبژه^۱ نیست تا تعریفی از آن به دست دهیم و همان‌قدر در شکل‌گیری انواع، مشارکت دارد که صورت متنی. پیدایش چنین نگرش‌هایی، اطلاق‌گری‌های بسیاری را نیز موجب گشت که در تعیین انواع، نقشی به سزا داشت؛ برای مثال: «نویسندگان کلاسیک و اغلب منتقدان مدرن در انگلستان و امریکا، معمولاً وزن را دست کم به عنوان یکی از عوامل تعیین‌کننده‌ی نوع، می‌پندارند؛ اما نظریه‌پردازان معاصر ترجیح می‌دهند که وزن و محور عروضی را از بررسی نوع، کنار بگذارند و معتقدند: وزن موجب می‌گردد دایره‌ی تعریف انواع، محدود و تنگ گردد و نوع ادبی در مقام اطلاق باقی بماند (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱-۱۵) و این نظری است درست، که یکی از پایه‌های پژوهش حاضر بر آن بنا نهاده شده است.

خسرو فرشیدورد در نقد انواع ادبی، ضمن آن‌که انواع غربی را در ادب فارسی به رسمیت نمی‌شناسد، معتقد است: «انواع ادبی، دریافت و برآیندی است که از نقد موضوعی و معنایی ادبیّات، محقق می‌گردد و مراد از نقد موضوع و ماده‌ی ادبیّات این است که بدانیم یک اثر ادبی به دور چه ماده و موضوعاتی می‌چرخد؛ بنابراین وقتی می‌گوییم انواع ادبی، مراد بیش‌تر اقسام ادبیّات است از لحاظ موضوع و ماده‌ی آن، نه از نظر صورت و شکل. فی‌المثل تعیین انواع صورت‌ها، شکل‌ها و قالب‌های ادبی، جزو بحث انواع ادبی به معنای اصطلاحی آن نیست؛ به گفته‌ی دیگر، بحث از مثنوی، غزل، قصیده، ترجیع‌بند و... که خود از انواع صورت‌های شعری هستند، جزو مباحث انواع ادبی به مفهومی که مراد ارسطو و غرض ما در این بحث است، نیست.» (فرشیدورد، ۱۳۵۸: ۴۲-۴۳) به این موضوع در بخش

¹ Object.

نوع حماسی، اشاره‌ی بیش‌تری خواهیم داشت.

۲.۲. حماسه^۱

فیلسوفان یونان باستان، در فلسفه‌ی تقسیم انسان به چند نوع، به مردمی که زندگی خود را وقف کارکرد و حیثیت برآمده از آن می‌کردند، اهمّیت ویژه‌ای می‌دادند...؛ نظر آن‌ها بر این بود که زیستن برای کارکرد بر هر کوششی که در راه کسب سود یا هوس است چیره و اصولاً هر انسانی که در راه نام و ننگ می‌کوشد، خود ذاتاً پدیده‌ای والاست. وجود همین تفکر موجب گشت، یونانیان سده‌های ششم و پنجم پیش از میلاد، مردانی را که هومر^۲ (پیرامون ۷۵۰ ق.م) آن‌ها را پهلوان می‌نامید، آفریدگانی والا بیندارند که برای نام‌وننگ کوشیده و آن را با شایستگی به چنگ آورده بودند. (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۵ و به نقل از Bowra، ۱۹۵۲: ۱-۲) به جرأت می‌توان گفت، شاید، نتوان در چستی و فلسفه‌ی پیدایش آثاری که عمل، منش و شخصیت پهلوانان و قهرمانان را توصیف و ستایش می‌کنند، توجیه دیگری ذکر کرد. توصیف و ستایش، دو شکل اصلی و بدوی نمایش بنیادها و مفاهیم حماسی در اعصار تاریخی و اسطوره‌ای بشر هستند و در این سیر، بیش از حماسه، قدمت دارند؛ این گفته از آن‌روست که، گرچه در برخی کشورها، قبایل و موقعیت‌های جغرافیایی خاص با حماسه روبه‌رو نیستیم؛ ولی این وضعیت نشان از نبود بنیاد و مفهوم حماسه در میان مردمان آن نواحی نیست؛ زیرا احترامی که مردم برای شماری اندک از هم‌نوعان خود قایلند، به سبب برتری واقعی آن‌ها، یعنی برخورداری از موهبت و استعداد ذاتی که دو شکل جسمی و ذهنی دارد و البته در کارکرد و بوته‌ی زندگی پهلوانی نیز نشان داده می‌شود، امری طبیعی است و این حس افتخار، محتملاً ابتدا سرودها و چکامه‌هایی کوتاه را شامل می‌شد که در وصف پهلوانانی که گرامی‌ترین صفات انسانی را داشتند، سروده می‌شد و بعدها با پیدایش طبقه‌ی سخنوران، شکلی مدوّن‌تر به خود گرفت و قصیده نامیده شد؛ البته این حس بزرگ‌بینی و افتخاری که مردمان به پهلوانان و قهرمانان خود داشتند، تنها به دوره‌ی حیات آنان محدود نمی‌شد؛ بلکه حتی پس از مرگ این پهلوانان نیز با سرودهایی که در دریغ و افسوس فنای آنان تراویده می‌شد (بعدها با اصطلاح شعری مرثیه شناخته شد) و در ضمن آن به شرح و یادکرد اعمال بزرگ آن‌ها می‌پرداخت (که البته از اغراضی مانند تهییج و تشویق افراد قبیله برای گرفتن انتقام پهلوان و... خالی نبود)، به حیات خود ادامه می‌داد و این احساس، پس از گذشت نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یافت و این

^۱ Epic.

^۲ Homère.

سرودها گاه در صورت وجود استعداد قومی، شکل گسترده‌تر و نظام‌یافته‌تری به خود می‌گرفت و به شکل روایت‌های داستانی منظوم یا منشور، احیا می‌گشت؛ هویتی جمعی که امروز آن را با عنوان حماسه می‌شناسیم. (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۷، ۱۳-۱۴) پیش از پرداختن به نقد نوع ادبی حماسه در ادبیات فارسی، نخست مروری بر آنچه که تاکنون به دست داده شده، داشته و سپس کوشش شده از منظر ماهیت زبانی و گرایش‌های یک‌سویه و شاهکاراندیشانه، نقاط قوت و ضعف کیفیت کنونی نوع حماسی نمایانده شود.

آیدنلو در تحقیقات شاهنامه‌شناسی و حماسه‌پژوهی خود به توصیف نوع حماسی پرداخته و برای حماسه، زیرساختی اسطوره‌ای قایل می‌شود و در تحلیل ارتباط اسطوره و حماسه، انواع و صورت‌های ده‌گانه‌ای را برپایه‌ی شاهنامه و روایات ایرانی، ارائه داده و هم‌چنین نکاتی را در جدایی مرز دو صفت حماسه‌ی ملی و منظومه‌ی پهلوانی ذکر می‌کند که البته پیش‌تر نیز پژوهش‌گر دیگری بدان اشاره کرده بود. (ر.ک: مرتضوی، ۱۳۸۵: ۵۰)

«اصطلاح دیگری که در مطالعات مربوط به فرهنگ و ادب ایران، معمولاً در کنار اسطوره مطرح می‌شود، حماسه است. این مفهوم نیز به دلیل تعلق به حوزه‌ی انواع ادبی، محل بحث‌ها و نظریات فراوانی بوده است که از آن میان، توضیح شفيعی کدکنی در عین اختصار نسبتاً جامع و دقیق است: «حماسه، شعری است داستانی - روایی با زمینه‌ی قهرمانی و صبغه‌ی قومی و ملی که حوادثی بیرون از حدود عادت در آن جریان دارد» (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۹) و چهار ویژگی: زمینه‌ی داستانی، زمینه‌ی قهرمانی/پهلوانی، زمینه‌ی ملی و خرق عادت که ایشان ذکر و بررسی کرده‌اند، مهم‌تر و برجسته‌تر از دیگر خصایص جزئی حماسه است و از این چهار ویژگی مهم و اصلی حماسه، هیچیک از منظومه‌های پهلوانی پس از شاهنامه از خصوصیت ملی به مفهومی که در شاهنامه می‌بینیم، بهرمنند نیستند، به همین دلیل اگر در کاربرد اصطلاحات فنی باریک‌بینی کنیم، این آثار را نمی‌توان حماسه یا منظومه‌ی حماسی در معنای کامل و دقیق این اصطلاحات نامید و بهتر آن است که منظومه‌ی پهلوانی نامیده شوند و این نکته‌ای است که شفيعی کدکنی نیز سال‌ها پیش خاطر نشان کرده بود «در ادب فارسی به جز شاهنامه نمونه‌ای که مصداق کامل حماسه باشد به دشواری می‌توان یافت.» (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۵۰) حماسه از ترکیب چند عنصر تشکیل می‌شود که یکی از آن‌ها اسطوره و مایه‌های اساطیری است و احتمالاً به سبب تشخص یا اهمیت بیش‌تر این عامل نسبت به عناصر سازنده‌ی دیگر مانند: افسانه، فولکلور، تاریخ و... است. اسطوره فقط بخشی از ساخت اصلی روایت حماسی را می‌سازد و نه همه‌ی آن را. از سوی دیگر اسطوره همواره و حتماً به حماسه بدل نمی‌شود، پس هرگز نمی‌توان لزوماً برای همه‌ی موضوعات، عناصر و اشخاص حماسی، زمینه یا پیشینه‌ی

اساطیری جستجو کرد... ادبیات چیزی است که جای‌گزین اسطوره شده است، هنگامی که اسطوره ضرورتش را، از دست داده است. دقیقاً این دیدگاه درباره‌ی جابه‌جایی اسطوره با حماسه هم که خود از انواع ادبی و صورت نهایی منظومش (و در برخی فرهنگ‌ها، مثنورش) از مقوله‌ی ادبیات است، صادق است.» (آیدنلو، ۱۳۸۸ الف: ۲۴-۶۱ و نیز ر.ک: آیدنلو، ۱۳۸۸ ب: ۵۰)

مهدی زرقانی معتقد است نوع حماسی پیش از ارسطو و در آثار افلاطون، کمابیش شناخته شده بود. از نظر ایشان، حماسه به متونی اطلاق می‌شود که با زبان روایی فخیم ادبی به موضوع جنگ‌های بزرگ و سرنوشت‌ساز می‌پردازد. نکته‌ی جالب توجه در این بخش از گفتار ایشان آن است که مؤلف، هیچ‌نگاهی به ماهیت زبانی نوع حماسه نداشته و در تعریف خود، ابتدا از کلمات «متون و ژانر حماسی» استفاده می‌کند، آن‌گاه یک‌باره بیان می‌کند: «از این گذشته، یک ویژگی شاخص «شعر حماسی»، نسبت آن با خودآگاهی جمعی است. هگل بیش‌تر از بقیه به این زاویه توجه کرده است. او به درستی دریافته که حماسه، بیان‌کننده‌ی روح آغازین هر قوم و شالوده‌های آگاهی قوم است و این‌که «شعر حماسی» واقعی در دوره‌ای خلق می‌شود که قومی از حالت ناآگاهی بیرون آمده و به وجود خویش، آگاه شده باشد. دوره‌ای که در آن، روح قوم چنان قوت یافته باشد که بتواند جهان خاص خود را بیافریند و در آن زندگی کند. عنصر جوهری «شعر حماسی»، روایت جنگ و نبرد است. در مورد ادبیات شفاهی پیش از اسلام تأکید می‌کنیم که همین قدر که موضوع روایت، جنگ و ماجراهای پهلوانی باشد، کافیست که آن را در خانواده‌ی روایت‌های حماسی قرار دهد؛ [اما] وقتی به نوشتارها می‌رسیم، می‌توان به جنبه‌های دیگری نظیر موسیقی و زبان اثر هم توجه کرد. حماسه‌ها به دو گونه‌ی کلی تقسیم می‌شوند: حماسه‌های «طبیعی و ملی که نتیجه‌ی افکار و قرایح و علایق و عواطف یک ملت است و در طی قرون و اعصار، تنها برای بیان وجوه عظمت و نبوغ قوم به وجود آمده باشد و حماسه‌های مصنوعی که سازنده‌ی آن نه یک ملت، بلکه قریحه‌ی یک شاعر است؛ آن‌هم در مورد شخصیتی تاریخی یا دینی. سده‌های چهارم و پنجم، روز بازار حماسه‌های طبیعی و ملی است. در قرن چهارم و پنجم، قسمت اعظم داستان‌های حماسی ایران (به نظر نگارندگان، احتمال چنین امری بسیار کم است) به نظم فارسی درآمد و تنها چند داستان (بر پایه‌ی این نظر باید بر آن باشیم که دیگر هیچ حماسه‌ی کهنی باقی نمانده و هرچه بوده به نظم درآمد است) بر جای ماند که بعضی از آن‌ها بعد از قرن ششم، منظوم شد...؛ اما در قبال آن، دو نوع تازه از حماسه در ایران معمول و متداول شد: یکی حماسه‌های تاریخی...؛ و دیگر حماسه‌های دینی...» (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۸ ب: ۱۱۰-۱۱۱)

سیروس شمیسا معتقد است حماسه از قدیمی‌ترین و مهیج‌ترین انواع ادبی فارسی است؛ اما در آن معانی و مفاهیم متعدّد است. او نیز هم‌سو با برخی، باور دارد حماسه‌های قدیمی، بیش‌تر منظومند. ایشان ضمن این‌که قائل به وجود ارتباطی بین نوع ادبی حماسه و شرایط زمان و مکان و به اصطلاح، دوران آفرینش آن هستند، معمولاً معنای حماسه را توسّع داده و آن را به آثاری که در یکی از ابعاد، دارای روح حماسی باشند نیز اطلاق می‌کنند و متون حماسی را به اعتبار قدمت و موضوع، تقسیم کرده‌اند: بر حسب قدمت، به سه دسته‌ی سنتی؛ ثانوی؛ متأخر و به اعتبار موضوع، به پنج نوع حماسه‌های اساطیری منظوم یا مثنوی؛ حماسه‌های پهلوانی منظوم یا مثنوی؛ حماسه‌های دینی؛ حماسه‌های عرفانی؛ حماسه‌های تاریخی منظوم.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۹-۷۴ و نیز ر.ک: صرفی، ۱۳۸۷: ۴)

جلال خالقی مطلق در پی ترجمه، تشریح و نقد بخشی از گفتارهای سِر سیسیل موریس بورا^۱ (۱۹۷۱-۱۸۹۸م) در باب حماسه‌های جهان، بر این باور است که در زبان فارسی حماسه همه‌ی انواع داستان‌های رزمی و پهلوانی را در بر گرفته و یکی از انواع بزرگ ادبیات روایی یا نقلی است. ایشان برای نخستین بار در تاریخ ادبیات فارسی، ضمن نقد القاعات ادبی غرب، صریح و قاطعانه به تشریح نوع ادبی حماسه پرداخته و در این سیر، حماسه را از منظر لفظ، به دو دسته‌ی گفتاری- بدیهی و نوشتاری تقسیم کرده‌اند که هر یک می‌تواند پیوسته (منظوم) یا گسسته (مثنوی) بوده و از نگاه ماهیت، می‌تواند سنتی یا ساختگی، هنری یا عامیانه باشد و هم‌چنین از نگاه نوع، می‌تواند پهلوانی، پهلوانی- عشقی، تاریخی، مذهبی و مضحک باشد. (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱) آنچه دیدگاه وی را بسیار متمایز و برجسته ساخته، نگاه جامعی است که نسبت به کلیت ادب فارسی دارد؛ چرا؟ پیش‌تر در جوامع دانشگاهی ایران و پژوهش‌های ادبی تعریفی از نوع حماسی به دانشجویان ارائه می‌گشت که نه‌تنها ناظر بر همه‌ی میراث ادب فارسی، نبود بلکه تحت تأثیر نگاهی نخبه‌گرا و شاهنامه مآبانه قرار داشت و سال‌هاست که همین دیدگاه، نوعی کاستی تغییرناپذیر را پدید آورده که سبب می‌گردد گروهی از روایت‌های داستانی فارسی هیچ جایگاه مشخصی در نظام انواع ادبی نداشته باشند. در سال ۱۳۸۶، تشریح جدید خالقی مطلق از نوع حماسه، سبب رفع این چالش گشت: «حماسه‌های گفتاری- بدیهی مثنوی نیز در برخی از کشورها، از جمله در ایران و ترکمنستان، رواج دارند که آن‌ها نیز دارای ارزش ادبی- هنری متفاوتند؛ برای نمونه، در ادبیات فارسی می‌توان از حماسه‌های مثنوی داراب‌نامه، فیروزنامه، سمک عیار، حسین‌گرد، شیرویه‌ی نام‌دار، مختارنامه،

¹ Sir Cecil Maurice Bowra.

ملک‌جمشید و *امیرارسلان* نام برد، که از میان آن‌ها به ویژه سه‌تای نخستین، دارای نثری شیوا و ادیبند و بقیه، بیش‌تر یا کم‌تر، عامیانه‌ترند. در این‌جا باید توجه داشت که حماسه‌های منثوری که از ارزش ادبی بیش‌تری برخوردارند، عیناً ثبت صورت‌گفتاری خود نیستند؛ بلکه به وسیله‌ی اهل قلم، نگارش و ویراستاری شده‌اند و در نتیجه عملاً به حماسه‌های نوشتاری منثور نزدیک‌تر شده‌اند.» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۹۱-۱۹۳) و بسا شگفتا که تاکنون این دست‌آورد مهم، به سبب غفلت محققان و عادت به نقل صرف تعاریف کلیشه‌ای پیشین، در هیچ‌یک از تحقیقات حماسی پسین اندک تأثیری نداشته است. جلیل دوستخواه هم در تعریفی که از حماسه داشته است، به نکته‌ی درخور توجه اشاره می‌کند: «حماسه یکی از انواع ادبی و آن داستان‌هایی است غالباً به شعر... اما تعریف‌های روشن‌گر و فراگیری که از حماسه شده و با کلیدواژه‌ی Epic در ادب باختر نیز همخوانی دارد، از مفهوم ابتدایی حماسه در عربی بر نمی‌آید و ایرانیان نیز در گذشته با مدلول امروزمین و جهانی این واژه، آشنایی نداشته و آن را تنها به همان معنای عربی، برای نامیدن نوعی چکامه در ادب قدیم عرب، به کار می‌بردند... ایرانیان تا پیش از سده‌ی اخیر، از بخش‌بندی اثرهای ادبی به گونه‌ها یا نوع‌ها بدان‌گونه که در ادب باختر معمول است، چیزی نمی‌دانستند و بخشی از ادب کهن فارسی را که ما امروز حماسه می‌خوانیم، به سادگی در زیر عنوان کلی منثوری، جای می‌دادند که بیان‌گر نوعی شکل‌بندی قالبی در نظام شعر کهن فارسی است... واژه‌ی حماسه با درکی که گفتیم غربی‌ها از Epic دارند و نیز ترکیب‌های آن که برشمردیم، در یک سده‌ی اخیر، به تدریج از سوی ناقدان و پژوهندگان ادب پهلوانی در زبان فارسی به کار رفت و به میان همه‌ی ایرانیان، راه یافت... و شاید انتشار ترجمه‌ی پاره‌ای از گفتارها و کتاب‌های دانشوران و پژوهش‌گران غربی در زمینه‌ی حماسه‌ی ایران و تأکید آن‌ها بر بودن این گونه‌ی ادبی در ادب کهن فارسی، سرآغاز کاربرد این کلیدواژه به مفهوم درست، رسا و جهانی آن در زبان ما بوده باشد.» (دوستخواه، ۱۳۸۴: ۱۳-۱۵)

محمد مختاری نیز در پژوهش مستقلی که درباره‌ی حماسه انجام داده به نکات مهمی اشاره داشته؛ او در بخش مستقلی با عنوان «فقدان بحث درباره‌ی نوع حماسه در نقد شعر قدیم ایران» (ر.ک: مختاری، ۱۳۷۹: ۹۱)، به اصطلاح تازی حماسه، اعتراض کرده و متذکر می‌گردد این اصطلاح از طریق موکول بودن فن بلاغت ما به فن بلاغت عربی و تأثیر نظریات نوعی ارسطو، به ادب فارسی راه یافته است؛ حال آن‌که چنین اصطلاحی و این چنین تعریفی، به هیچ‌وجه ناظر بر تاریخ ادب و متون حماسی فارسی نیست و اصولاً تعریفی در جهت شناخت کلیت نوع حماسی فارسی صورت نگرفته است. مختاری در

ادامه، نکته‌ای مهم و دوران‌ساز را بیان می‌دارد و آن: «پیداست که فردوسی، حماسه‌ی خود را به تبع از تعریف‌های ارسطو نپرداخته است، تا در نقد و تحلیل آن، منتظر قوانین و روش بررسی او باشیم؛ بلکه غرض، بیان این مطلب است که صاحب‌نظران نقد شعر قدیم پارسی، بر آن نبوده‌اند که از راه بررسی مستقیم آثار، به طرح قواعد و معیارها پردازند و در نتیجه، از کلیت یک اثر حماسی و درک تمامیت آن، غافل مانده‌اند.» (همان: ۹۴)

محمد ترابی نیز تعریفی از حماسه به دست داده است، که شایسته‌ی توجه است: «حماسه عبارتست از بیان سرگذشت پهلوان و شرح و توصیف دلیری‌ها و نام‌آوری‌های آنان بدان سبب که به رام کردن طبیعت سرکش، یا پیروزی بر دشمنان و مهاجمان، و یا تحصیل استقلال و امثال این امور مهم و متعالی، انجامیده است و معمولاً بیانی مناسب حال و مقام دارد و به شعر، سروده می‌شود؛ اما این سخن بدان معنا نیست که حماسه‌ی مثنوی، وجود ندارد؛ چه ما ایرانیان خود داستان‌های متعددی اعم از پهلوانی، تاریخی و دینی به نثر فارسی داریم که باید آن‌ها را نیز حماسه خواند؛ مثل: داراب‌نامه یا قصه‌های ملک داراب و داستان‌های فیروزشاه فرزند ملک داراب و داستان امیراسلان و قصه‌های حمزه سیدالشهدا/ داستان ابومسلم خراسانی و بابک خرم‌دین و بسیاری دیگر.» (ترابی، ۱۳۷۷: ۸)

در ادامه نگاه پژوهش‌گران غرب نیز مورد نقد قرار می‌گیرد؛ چراکه بی‌گمان همین تعاریف در سیر انتقال به ایران، جایگزین توصیف نوع حماسه در ادبیات فارسی شده و مقایسه‌ی این تعاریف با نمونه‌های به دست داده شده، گویای پیوستگی و جایگزینی تعریف نوع حماسی در ایران خواهد بود؛ نکته‌ای که پیش‌تر محمد مختاری و جلیل دوست‌خواه هم متذکر شده بودند: «حماسه، شعر روایی بلندی است که به توصیف پیروزی‌های قهرمانانه و رخ‌دادهایی سترگ در یک سبک نوشتاری بسیار عالی، باشکوه و والا می‌پردازد... گرچه مفهوم حماسه گسترده شده و هر نوع نوشتاری با مقیاس بزرگ را در برمی‌گیرد (مثل: ابعاد حماسی، تصویر حماسی، فیلم حماسی و سفر حماسی)؛ اما دانشجویان قبل از به کار بردن اصطلاح حماسه باید به مفهوم باریک ادبی آن توجه داشته باشند. (King, 2002: 53 و Preminger, 1993: 361-362) «اصطلاح حماسه یا منظومه‌های حماسی (شعر حماسی) در معنای دقیق، به اثری اطلاق می‌شود که دست کم دارای این معیارها باشد: یک شعر روایی بلند درباره‌ی موضوعی جدی که به سبک رسمی و رفیع، بیان می‌شود، و موضع آن، بر یک قهرمان یا شخصیت خداگونه تمرکز می‌یابد... تفاوت مشخصی میان حماسه‌های ادبی و حماسه‌های سنتی وجود دارد. حماسه‌ها روایات ثانویه‌ای از اشعار شفاهی بودند که درباره‌ی یک قهرمان ملی یا قهرمان یک قوم سروده می‌شدند و در یک عصر جنگ‌افروز رواج داشتند. حماسه‌های ادبی را به تقلید از فرم

حماسه‌های سنتی، می‌سرودند؛ غالباً اصطلاح حماسه در معنای وسیعش به روایت‌های دیگری نیز اطلاق می‌شود که از جنبه‌های بسیار با این الگو تفاوت دارند؛ اما روح حماسه در آن‌ها آشکار است و هیبت و عظمت حماسه را دارا هستند.» (ایبیرمز، ۱۳۸۷: ۱۲۲-۱۲۶)

۲.۱. نقد نوع حماسی از بُعد ماهیت زبان

آیا اصطلاح حماسه در مفهومی که امروزه برای طبقه‌بندی آثار ادبی به کار می‌رود، در عصر پیدایش حماسه‌ها نیز مطرح بوده است؟ این پرسشی است که چندین سال همواره مورد نظر نگارندگان بود و جوابی روشن و صریح داشت؟ بی‌گمان نه؛ پس چگونه این تعریف از حماسه در ادبیات فارسی رواج پیدا کرده و آیا چنین تعریفی پیکره و میراث ادب فارسی را پیش چشم داشته و جامع و مانع است؟ برای مثال در هفت تعریفی که از نوع حماسی به دست داده شد، چهار پژوهنده (آیدنلو، زرقانی، مختاری و دوستخواه) به صراحت و اجماع کلی، نوع زبان متن حماسی را منظوم اراده کرده‌اند؛ اما در ادامه‌ی تعریف خود با اشاراتی قائل به نوع مثنوی نیز بوده‌اند و اگر در این تعریف‌ها دقت کنیم، می‌توانیم به راحتی آن‌ها را به دو بخش تقسیم کنیم: در قسمت اول، تعریفی که هر محقق ارائه کرده، همانند یک گزاره‌ی قالبی (منظوم بودن زبان حماسی)؛ در تعریف سایر محققان نیز دیده می‌شود اما گمان آن است که حقیقت ذهنی هر یک از آنان، صورتی دیگر دارد که در پشت این گزاره‌ی قالبی تعریف نوع حماسی، پنهان مانده است که البته نشانه و قرینه‌ی آن نیز به عینه موجود می‌باشد؛ مثلاً دوستخواه می‌گوید: «حماسه، یکی از انواع ادبی و آن، داستان‌هایی است غالباً به شعر...» همه‌ی تعریف ارائه‌شده‌ی دوستخواه (جز دو مورد) به مانند دیگران است؛ ولی در پشت همین تعریف تکراری، دوستخواه با قید «غالباً» نظر خود را نیز بیان می‌دارد و این نظر بدین معنی است که: حماسه‌ی مثنوی نیز وجود دارد؛ چنان‌که وی در ادامه‌ی گفتار خود به حماسه‌های مثنوی و منظوم نیز اشاره می‌کند. (ر.ک: دوستخواه، ۱۳۸۴: ۹۱) یا آیدنلو بیان می‌دارد: «این دیدگاه درباره‌ی جابه‌جایی اسطوره با حماسه هم- که خود از انواع ادبی و صورت‌نهایی منظومش (و در برخی فرهنگ‌ها، مثنورش) از مقوله‌ی ادبیات است- صادق است» (آیدنلو، ۱۳۸۸ الف: ۲۴-۶۱) شمیسا هم در تعریف خود ابتدا پوشیده قائل به نوع حماسه‌ی مثنوی است «حماسه‌های قدیمی بیش‌تر منظومند» یعنی انواع مثنوی نیز داریم و سپس در تقسیم‌بندی حماسه‌ها هریک را، به دو دسته‌ی منظوم و مثنوی تقسیم می‌کند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۳) این نشانه‌های مکرر که تنها بخش اندکی از آن‌ها ذکر شد، مواردی نیست که بتوان به راحتی از کنار آن‌ها گذشت، البته تعریفی هم که زرقانی از حماسه به دست داده محل نقد است، نخست باید گفت، این تعریف، نقل‌هایی بوده که، کم‌تر پیوستگی معنایی داشته و گذشته از آن پژوهنده هیچ نگاهی به

ماهیت زبانی متن حماسی ندارد، به این معنی که نخست به برابری یونانی و انگلیسی حماسه اشاره می‌کند و سپس از زبان افلاطون و ارسطو به تعریف حماسه می‌پردازد، آن‌گاه به ذات روایی متن حماسی تکیه کرده و سپس بدون هیچ تمهیدی، ناگهان بیان می‌دارد: «از این گذشته یک ویژگی شاخص شعر حماسی...» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۱۱۰)، از این عبارت چنان برداشت می‌شود که یا ماهیت زبانی نوع حماسی (شکل منظوم آن) چنان در نظر پژوهنده بدیهی و مقبول است که نیازی به تشریح آن ندیده و یا در حین توصیف، پرداختن به این مسأله، فراموش شده که البته صورت اول محتمل‌تر است. به هر روی، همین کاستی، سبب گشته تعریف زرقانی نتواند موضع مشخصی برای کلیت متون حماسی داشته باشد؛ زیرا برای اطلاق نوع حماسه به متون پیش از اسلام، محوریت موضوع متن را ملاک قرار داده؛ اما برای شناسایی متون حماسی پس‌اسلامی، زبان منظوم و عامل موسیقایی را به‌راستی اگر دامنه تحقیق زرقانی به قرن ششم تا هشتم می‌رسید، استدلال ایشان برای تعیین نوع ادبی متونی نظیر سمک عیار و... به بن‌بست نمی‌رسید؟ زیرا محوریت محتوای این متن مشور بر جنگ بنا نهاده شده و به گفته‌ی خالقی مطلق، دارای نثری شیوا و ادبی است و هنری‌ترین حماسه‌ی توده‌ای به شمار می‌آید (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۶۰ و ۱۸۸)، ولی این روایت داستانی برای پایه‌ی نظر زرقانی، در نوع حماسی، جایگاهی پیدا نمی‌کند، چون متنی پسا اسلامی بوده که شکل منظوم هم ندارد.

از این دست تناقض‌ها و اطلاق‌گری‌هایی که از یک‌سو سبب عدم ارائه‌ی تعریفی جامع از نوع حماسی شده، در نظریه‌ی ادبای غربی نیز وجود دارد؛ ایبرمز در تعریفی که از حماسه به‌دست می‌دهد، بر آن است که اصطلاح حماسه در ادبیات دو تعریف و معنا دارد: حماسه در معنای دقیق، شعر روایی... و اصطلاح حماسه در معنای وسیع که شامل آثاری مشور (ر.ک: ایبرمز، ۱۳۸۷: ۱۲۶) است؛ آثاری که به قول ایبرمز، روح، هیبت و عظمت حماسه را دارا هستند؛ اما بنا به دلیلی که ذکر نشده (به یقین منظوم نبودن آن‌ها ملاک قرار گرفته است) نمی‌توان آن‌ها را بر پایه‌ی تعریف مطلق و تخلّف‌ناپذیر غربیان، حماسه به حساب آورد. ایبرمز بار دیگر در توصیف مدخل رمانس‌های شوالیه‌ای نیز کاستی تعریف نوع حماسی را ناآگاهانه نشان داده است: «رمانس قالبی روایتی است که در قرن دوازدهم در فرانسه به وجود آمده و در ادبیات سایر کشورها رواج پیدا می‌کند و جای حماسه و فرم‌های پهلوانی سابق را می‌گیرد.» (همان: ۵۸-۵۹) تنها در این قسمت است که در کنار حماسه (البته در برداشت خاصی که غربیان از حماسه دارند) از اصطلاح نامعلوم و مبهم فرم‌های پهلوانی (روایت‌های حماسی مشور یا منظومی که جامع تعریف اطلاق‌شده‌ی غربیان نیست) نام می‌برد؛ البته این سنتی است که عموم ادبای غربی در تألیفات خود بدان

بسیار توجه می‌کند؛ برای مثال، خالقی مطلق در نقد کتاب بورا، به این کاستی تعریف نوع حماسی اشاره‌ای داشته است: «ایرلند، دارای اسطوره‌ها و حماسه‌های کهنی است به زبان ایرلندی کهن و میانه؛ ولی چون این روایات، بیش‌تر به نثر است، بورا در کتاب خود بدان توجه چندانی نکرده است. از این‌رو ما (خالقی مطلق) در این‌جا (نقد خود) درباره‌ی این حماسه‌ی ایرلندی چند سطری بیش‌تر می‌آوریم.» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۲۲)

این دیدگاه بورا در حالی است که، پژوهش‌گر دیگری به نام دین میلر^۱ از این اثر ایرلندی، به عنوان نمونه‌ی عالی یک حماسه‌ی اسطوره‌ای - تاریخی نام می‌برد و به توصیف ویژگی‌های اسطوره‌ای - حماسی پهلوان آن، کوخولین، می‌پردازد. (Miller، ۲۰۰۰: ۳۳-۳۴) هم‌چنین در بخشی دیگر، در زمینه‌ی حماسه، به نقد کلی نظریات بورا می‌پردازد. (Ibid: ۴۱) پیش‌تر در بحث مختصری که از نوع ادبی داشتیم، به اختلافی که در تعیین نوع ادبی، میان صورت‌گرایان و معناگرایان وجود داشت، اشاره کردیم؛ بار دیگر تأکید می‌کنیم، تعریفی که امروز از نوع حماسی ارائه می‌شود، بیش‌تر ناظر بر صورت منظوم متون حماسی است تا موضوع و معنای متون (منظوم یا مثنوی) و همین نگرش سبب می‌شود، حجم بالایی از میراث حماسی بشر، تنها به دلیل آن‌که به صورت منظوم درنیامده یا بر اثر مقتضیات زمانی و مکانی صورتی مثنوی از آن به جا مانده، مغفول باقی بماند و جایگاهی معلق و عموماً ناشناخته و نامعلوم در طبقه‌بندی انواع، پیدا کند و حتی در بررسی‌های جریان‌شناسی ادبی نیز با عناوین مختلفی که عموماً نه از سر تحقیق است، به جامعه‌ی زبانی معرفی شوند. در کنار تعاریفی که از نوع حماسی ارائه شد، نخست شمیسا، دوستخواه، ترابی و در نهایت خالقی مطلق، قائل به نوع مثنوی حماسه هستند و در این سیر خالقی مطلق، تعریفی نو از حماسه ارائه می‌دهد (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۹۱-۱۹۳) که به هیچ روی اطلاقی و کلیشه‌ای نیست، هم‌چنین دامنه‌ی شمول این تعریف از نوع منظوم حماسه فراتر رفته و نوع مثنوی را نیز در برمی‌گیرد. نگارندگان در سراسر این پژوهش و دیگر تحقیقات خود، تعریفی را که خالقی مطلق از حماسه ارائه کرده، پیش چشم داشته‌اند، زیرا در این تعریف نه تنها جانب کلیت منشور تاریخ ادب فارسی نگاه داشته شده، بلکه کاستی‌ها و غفلت‌های پیشین نیز رو به اصلاح نهاده است. گوشه‌ای از همین کاستی‌ها تا جایی که نگارنده بررسی‌ده، غفلت از متون مثنوی است که در پژوهش‌ها (بیش‌تر از نگاه نوع ادبی) تاکنون توجه کم‌تری بدان‌ها شده است و شاید، این عامل، عدم داشتن جایگاهی را نیز برای این دسته از آثار در نظریه‌ی انواع ادب فارسی (به طور خاص) موجب گشته

¹ Dean A. Miller.

باشد، روایت‌های داستانی منظوری که در تعریف فوق، جایگاه شایسته‌ی خود را به دست می‌آورند.

۲.۲.۲. نقد نگرش‌های شاهکاراندیشانه و نخبه‌گرایانه

سنجی آشکار رویکرد انواع ادبی آن است که محوریت تحقیق، بر یک متن ویژه نیست؛ بلکه دغدغه و خوارخوار شناسایی آن، کلیت آثار ادبی و تمام گونه‌های سخن و به طور کلی قوانین حاکم بر آن‌هاست. نظریه‌پردازان پیشین در تحلیل و بررسی انواع ادبی، بیش‌تر توجه خود را مصروف به تشریح ماهیت انواع می‌کردند؛ اما در این تشریح، ایشان تا چه حد به کلیت میراث ادب فارسی، شناخت داشته یا بدان توجه کرده‌اند، پرسشی است که در این گفتار به ویژه در زمینه‌ی نوع حماسی، مورد نظر است؛ ولی در دوره‌ی معاصر، توجه نظریه‌ی انواع ادبی معطوف به قوانین حاکم بر انواعی است که ویژگی‌های آن مبتنی بر شناخت پیکره‌ی کلی خلاقیت‌های ادبی است؛ نه این‌که منحصر به متنی خاص و والا باشد. نباید از یاد برد که همه‌ی این پویاها عناوین و برنامه‌هایی است که به صورت حقیقی ذات و اساس واقعی نوعی یک متن را مشخص نکرده، ولی مقیاسی نسبتاً اطمینان‌بخش برای تحلیل و بررسی متون ارائه می‌دهند. نوع، مجموعه‌ای نظام‌یافته از هنجارها و الگوهای قاعده‌مندی است که بر شیوه‌ی تولید معنا، اثر می‌گذارد؛ هر چیزی که به وسیله‌ی زبان و در هیأت متن، خلق می‌شود بر مبنای نوع یا انواعی خاص، نظام می‌یابد؛ کارکردی که به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را انکار کرد؛ چون اصلاً نمی‌توان تصور کرد که اثری ادبی آن‌چنان دچار خلاء اطلاعاتی باشد که به هیچ‌نوع یا ژانری وابسته نباشد؛ هم‌چنان‌که به باور فالر: «ادبیات نمی‌تواند از ژانر دوری بجوید؛ مگر آن‌که دیگر ادبیات نباشد.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۸۰) بر این اساس، هر متن به صورت نسبی، به یک نوع ادبی (از نگاه نگارندگان، انواع مسلط یا شاهی) تعلق دارد.

در تعریفی که آیدنلو از حماسه ارائه داده، نکته‌ای محل توجه است؛ آیدنلو میان حماسه‌ی ملی و منظومه‌ی پهلوانی تمایز قائل است و بر پایه‌ی چهار ویژگی و خصیصه‌ای که شفیع کدکنی برای حماسه (البته خصیصه‌هایی که مبتنی بر انواع منظوم هستند) ارائه می‌دهد (زمینه‌ی داستانی؛ زمینه‌ی قهرمانی/پهلوانی؛ زمینه‌ی ملی و خرق عادت)، معتقد است: روایتی داستانی که زمینه‌ای پهلوانی و خرق عادت را داراست، اما فاقد صبغه و زمینه‌ای ملی است، منظومه‌ی پهلوانی نام دارد و عنوان حماسه، تنها در مورد شاهنامه، کاربرد دارد و چون این اثر از ویژگی و صبغه‌ی ملی به تمام معنی، برخوردار است، آیدنلو شاهنامه را، تنها حماسه‌ی ملی ایران معرفی می‌کند. نگارندگان نیز همگام با نظر آیدنلو درباره‌ی شاهنامه، این اثر را حماسه‌ی ملی ایران دانسته که البته با کمی توسع،

گرشاسپ‌نامه را نیز می‌توان در رسته‌ی آن، جای داد؛ زیرا شخصیت گرشاسپ و اخبار دلاوری‌های وی در جایگاه پهلوانی ملی در *اوستا* و دیگر متون روایی پهلوی، بسیار مورد توجه بوده است تا جایی که پورداوود، گرشاسپ را «رستم *اوستا*» نامیده است. (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۸۸ب: ۴۷ و به نقل از یشت‌ها، ۱۳۷۷، ج ۱: ۱۹۵)؛ اما آنچه محل تردید است، نگاه آیدنلو به دیگر آثار حماسی ادب فارسی است. نگارنده بر آن است که نباید مفهوم حماسه را با تعریف و تعیین ویژگی‌ها و شروطی تخلف‌ناپذیر، محدود کرده و بر پایه‌ی همین تعاریف، جایگاهی اطلاق‌ی برای آثار قائل شد؛ هم‌چنین از یک متن حماسی (منظوم یا منثور) نباید انتظار داشت، جامع همه‌ی ویژگی‌های نوع خود باشد؛ زیرا هیچ اثر حماسی خالصی وجود ندارد؛ هم‌چنان که در تعاریف انواع ادبی نیز، نظریه‌ی خلوص انواع تقریباً منسوخ و مردود گشته است. گذشته از آن مفهوم نوع، تصویر، انگاره و تجسم عینی و مشاهده‌پذیری در یک اثر خاص (برای مثال *شاهنامه*) ندارد که بر پایه‌ی آن بتوان شروط و خصیصه‌های معینی برای شناسایی نوع حماسی، ارائه کرد. به طور کلی، ارجاع و اشاره به یک‌گونه‌ی ادبی، تصور و دانش نوعی برخاسته از ویژگی‌ها و خصیصه‌های متون یک جامعه‌ی زبانی است؛ نه صرفاً تکیه بر مشخصه‌های متنی منفرد؛ به بیان دیگر، بهتر است بگوییم هر اثر ادبی برخی از شروط نوعی خود را نمایان می‌سازد؛ نه اینکه مثلاً این نوع ادبی با همه‌ی ویژگی‌هایی که برای آن شناخته شده و یا در آینده عرضه خواهد شد، در این اثر خاص وجود و حضور دارد. نوع ادبی، دانش و شاخصی نیست که به واسطه‌ی اجزای متشکل یک اثر ادبی یا به واسطه‌ی مجموعه‌ای از آثار ادبی تعیین یا تعریف شود؛ بلکه نوع، خود تعریف‌کننده و تعیین‌کننده‌ی آن‌هاست. (ر.ک: قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۲۹-۴۰)

بنابراین نگارندگان آن دسته از متونی را که سجاد آیدنلو و منوچهر مرتضوی، منظومه‌ی پهلوانی نامیده‌اند، حماسه انگاشته و برآند وجود صبغه‌ی ملی در متنی حماسی، شرطی لازم هست، اما حتمی و تعیین‌کننده نیست؛ هرچند که کمبود و یا اصلاً نبود آن در یک متن حماسی، به وجود برخی کاستی‌ها بیانجامد و حتی از فخامت و والایی پیکره‌ی حماسی آن بکاهد؛ پیش‌تر هم از نگاهی دیگر به این باور، اندک اشاره‌ای شده است. «حماسه‌های فردی، تاریخی، دینی و مذهبی که تعداد آن‌ها بسیار است، همه به سبب آن‌که در آن‌ها زمینه‌ی معنایی غالب، جنگ، شجاعت و پهلوانی است و بیش‌تر به جنبه‌ی شجاعت شخصیت‌ها تأکید شده است، همه می‌توانند در ذیل نوع حماسه قرار گیرند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱۵) حداقل امتیازی که این نگرش در پی دارد، ارائه‌ی جهت و سمت و سویی است که می‌تواند برای طبق‌بندی بسیاری از متون حماسی، کارا افتد و همین پیامد در درک و تأویل معنایی و زیباشناختی آن‌ها، مؤثر واقع شود و از سیر صعودی

اصطلاح‌سازی‌ها و شبه‌نوع‌سازی‌هایی که در بسیاری از تحقیقات عصر حاضر وجود داشته‌اند و ادب‌پژوهان را در تاروپودهای معنایی خود گرفتار می‌کنند، بکااهد.

جستار حاضر به هیچ‌وجه سعی ندارد که جایگاه و ارزش متون حماسی را با دیدی یکسان و برابر بسنجد؛ اما بر این رأی نیز استوار ایستاده است که خالقان متون حماسی پس از فردوسی، در پی آن نبوده و نیز نتوانسته‌اند که نوع ادبی جدیدی را بیافرینند که سابقه و پیشینه‌ای نداشته باشد؛ آنان بی‌شک راهی را پیموده‌اند که پیش از فردوسی بنیان نهاده شده و توسط او، به اوج خود رسیده است. راویان، کاتبان و شاعران متون منشور و منظوم حماسی هم با مدد گرفتن از همین نوع، قادر به خلق حماسه‌ی خویش شده‌اند. اینان توانسته‌اند به یاری خلاقیت ذهنی و زبانی در قوانین و قواعد متغیر نوع حماسی دخل و تصرف کنند و طرحی نو دراندازند که نه تنها ارتباطش را با نوع مسلط حماسه از دست نداده، بلکه با تحوّل نوین، ضمن احیای آن، دست‌آورد قابل قبولی نیز ارائه داده است؛ پس روا نیست با رویکردی شاهکاراندیشانه از رهرو ویژگی‌هایی که در شاهنامه وجود دارد، تعاریفی ثابت، ارائه و تصوّر کنیم نوع حماسی، شکلی ثابت و تغییرناپذیر دارد و تنها، اثری در این نوع ادبی جای دارد که هم‌سو با مختصات شاهنامه باشد.

گذشته از آن‌که این نگرش و نمونه‌هایی نظیر آن، دامنه‌ای فراگیر و نسبتاً مقبول‌العمومی داشته، ناآگاهانه غفلت‌های بسیاری را هم سبب گشته است. چنان‌که محققان (زرقانی، ۱۳۸۸: ۶۸) ذکر کرده‌اند، نگاه نخبه‌گرای پژوهندگان در تاریخ ادبیات فارسی نباید سبب ایجاد گرایش‌های مطلق و یک‌جانبه‌ی آنان در پژوهش‌های ادبی گردد. به جرأت می‌توان گفت، شاید همین نگاه‌های یک‌سویه در تعریف نوع حماسی فارسی نیز بی‌تأثیر نبوده باشد. شاهنامه‌ی ابوالقاسم فردوسی، با تمام والایی ارزش‌ها و جایگاهش، در تاریخ ادب فارسی و منحصراً در شناسایی نوع حماسی، به مثابه‌ی یک نقطه‌ی عطف، تلقی گشته و طرح و الگویی برای شناسایی و قضاوت در مورد متون حماسی پسین به شمار می‌آید و شاید همین جایگاه دست‌نیافتنی، همراه با تعریف‌های وارداتی نوع حماسی از غرب، موجبات شکل‌گیری تعریف ناقص نوع حماسی امروزی را نیز سبب گشته باشد؛ این نکته‌ای است که پیش‌تر، جلیل دوستخواه و محمد مختاری هم مطرح کرده بودند.

جلوه‌ای دیگر از همین نگرش‌های نخبه‌گرا، چند سالی محلّ توجه نگارنده قرار گرفته و بیش‌تر ناشی از توجه بسیار پژوهندگان و ایست، انفعال و انحصار تحقیقات بر متون حماسی منظوم و به خصوص شاهنامه بوده است؛ امری که سبب گشته جانب متون منشور حماسی به کلی فراموش گردد. در این بخش نظر فالر می‌تواند تمهید مناسبی باشد؛ از دید او: «آثار ادبی می‌توانند خود را از انواع ادبی کهن و پیشین، رهایی بخشند؛ اما

نمی‌توانند به طور کامل، از انواع ادبی برکنار باشند.» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۳۸ به نقل از فالر، ۱۹۷۴: ۲۷۸) سنت بر آن بوده است که انواع اشکالی ثابت تلقی شوند (چنان‌که در نمونه‌های فوق، نشان داده شد)؛ اما نظریه‌ی انواع ادبی معاصر، تأکیدش بر نقش پویای آن‌هاست؛ زیرا انواع را باید خلاقیت‌هایی زمانمند و موقعیت‌مند قلمداد کرد که جوهری بنیادین ندارند و در معرض دگرگونی هستند. لحاظ کردن سیر تاریخی و دگرگونی انواع، خود گواهی روشن بر این امر است که ویژگی‌های اساسی و ثابتی برای هر گونه‌ی ادبی ویژه وجود ندارد. «تفاوت و گسست» عنصر گریزناپذیر اصول دانش انواع ادبی است؛ زیرا گاهی تغییر و دگرگونی انواع، ضمن آن‌که پیوستگی خود را با نوع مادر از دست نمی‌دهد، تا حدی است که منجر به گسست نوعی نیز می‌گردد.

اگر جامعه‌ی ادبی ایران بر مبنای مقتضیات زمانی، سیاسی و اجتماعی که ترکیب آن‌ها با یکدیگر برای دگرگونی انواع ضروری بوده، در برهه‌ای از تاریخ ادب فارسی که مصادف با دوران افول حماسه‌سرایی است، جریان ادبی، حماسه‌های روایی مثنوی را شکل می‌دهد، نباید چنان برداشت کرد که نوع یا شبه‌نوعی نوظهور - که تا امروز به ناروا با عنوان ادبیات عامیانه، رمانس و... شناخته شده - به وجود آمده است؛ انواع ادبی همان‌قدر که بایستی ثابت باشند، انعطاف‌پذیر نیز هستند و تغییر پیدا می‌کنند؛ لزوم ثبات برای آن است که، نوع بتواند کارکردهای ضروری خود را تحقق بخشد و انعطاف و تغییر برای تضمین این‌که افراد می‌توانند آن نوع را با موقعیت‌های ویژه و اوضاع تغییرپذیر خود مطابقت دهند و در آن تصرف کنند؛ بنابراین در ادب فارسی در کنار نوع منظوم حماسی، نوع مثنوی نیز شکل می‌گیرد؛ گونه‌ای که ضمن تبعیت و تأثیرپذیری از آرمان‌ها و معیارهای حماسی شاهنامه و مختصات بن‌مایه‌ای آن، هنجارها و معیارهای سنتی و تعمیم‌ناپذیر را کنار گذاشت و قوانین و قواعد جزئی و دست‌وپاگیر برخاسته از نگاه نخبه‌گرای عصر نتوانست نبوغ اصلی و واقعی راویان و کاتبان آن را مهار کند. ضرورت باور داشتن این تحول و تغییر از آن روست که دگرگونی انواع، تابع قواعد و قوانین مبنی بر جانشین شدن عناصر جدید به جای عناصر قدیمی است. اگر در قرن ششم (عصر حاکمان غیرایرانی) هجری هیچ نوع جانشینی در کار نبود که جانشین گونه‌ی منظوم و عموماً ملی‌گرایانه‌ی حماسه‌ی فارسی شود، این احتمال وجود داشت که گونه‌ی ادبی حماسه‌ی منظوم فارسی در معنای دقیق کلمه، ناپدید و دست‌خوش فروپاشی یا تغییر می‌شد و شاید در قرن‌های پسین نیز آن اندک بقایای حماسه‌های تاریخی منظوم و فرعی نیز وجود نمی‌داشتند. بستر شکل‌گیری این باور در دهه‌ی اخیر از طریق پژوهش‌هایی مطرح شده است (ر. ک. خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۴۴، ۱۶۰، ۱۸۸ و حسن‌آبادی، ۱۳۸۶: ۳۷-۵۶ و همان، ۱۳۸۷: ۱۹-۵۸ و جعفرپور،

۱۳۸۹: ۱۴۳-۱۷۰ و همان، ۱۳۹۰ الف: ۵۱-۸۴ و همان، ۱۳۹۰ ب: ۱۵۷-۱۷۶ و همان، ۱۳۹۱ الف: ۳۹-۶۰ و همو، ۱۳۹۱ ب: ۴۷-۸۵) که *سمک عیار*، *داراب‌نامه*، *جنیدنامه*، *حمزه‌نامه*، *ابومسلم‌نامه* و... همه حماسه‌های روایی منشوری هستند که بنا بر مقتضیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عصر خود، حیاتی دوباره به نوع حماسی بخشیدند. موضوعی که باور آن تا امروز برای پژوهندگانی که زبان ذهن و اندیشه‌ی ایشان، سخت و امدار تعاریف نوعی غیرایرانی پیشین بوده دشوار باشد و اصلاً شاید نوپایی دانش انواع ادبی و تمرکز نگاه ناخودآگاه و شاهکاراندیشانه‌ی ایشان بر متون منظوم (ر.ک: پوزنامداریان، ۱۳۸۶: ۷-۲۲) و به ویژه *شاهنامه‌ی فردوسی* (ر.ک: شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴-۹) مانعی مهم قلمداد گردد. در پایان ناتمام گفتار خود، به همین نکته بسنده می‌کنیم که در ساحت انواع ادبی، انقلاب تمام عیار یا گسست و انفصال کامل، ناممکن است. اثر یا آثار ادبی ممکن است بخواهند زمینه و فضای جدیدی را پدید آورند؛ اما برای حفظ و استوارداشت اصالت خود، نیازمند انواع مسلط پیشین و جهت‌ساز نیز هستند و همواره در مسیر سازه‌ی متعالی مقدم بر خود، حرکت می‌کند؛ هرچند شاید از نگاه ماهیت زبان یا هر معیار صوری و معنایی دیگری، با نوع مسلط یا مادر خود، هم‌خوان نباشد.

۳. نتیجه‌گیری

برآیند مهم پژوهش حاضر، بیانیه‌ای است که با تکیه بر نظریه‌ی انواع ادبی معاصر، ضمن به چالش کشیدن کاستی‌های نوع حماسی و عدم هم‌خوانی مختصات امروزی آن با میراث ادبی، نوع حماسه‌ی منشور را نیز به جامعه‌ی ادبی، معرفی می‌کند. شناخت شهودی نوع حماسی، ساده به نظر می‌رسد؛ اما واقع امر، آن است که عرضه‌ی تعریفی جامع و مانع از آن، اگر ممکن نباشد، بسیار دشوار است. ویژگی‌های خاصی که عموم ادب‌پژوهان، با نگرش شاهکاراندیشانه و یک‌سویه، آن‌ها را مشخصه‌های نوع حماسی تلقی می‌کنند، معمولاً ویژه و مختص به یک یا چند اثر است؛ گذشته از آن‌که همین معیارها در سایر روایت‌ها نیز هم‌پوشانی داشته و حتی قابلیت گسترش و شمول هم پیدا می‌کند؛ پس عملاً در شناخت نوع ادبی، تأکید و تمرکز محوری بر مشخصه‌های صوری و معنایی یک یا چند اثر ناکافی و غیرعلمی به نظر می‌رسد. اصلی که در نظریه‌ی انواع تا امروز چندان بدان توجه نشده است، فرایند تحول و دگرگونی انواع بوده که در فراز و فرودهای درزمانی خود تفاوت‌های بنیادی بسیاری به دنبال داشته است. حماسه‌ی منشور، ره‌آورد همین انقلاب و تغییر نوعی است که هرچند در مقایسه با نوع حماسه‌ی منظوم تفاوت صوری آشکاری دارد، به هیچ وجه، تعلق ذاتی خود را نسبت به نوع حماسه از دست نداده و نه‌تنها بستر

احیای آن را فراهم ساخته، بلکه حال و هوایی جدید نیز به این قالب و قالب کهن بخشیده است. راویان و کاتبان حماسه‌های منشور، به خوبی دریافته بودند که تکرار صرف مشخصه‌های ثابت و تغییرناپذیر حماسی نه فقط مخاطب را بر نمی‌انگیزد، بلکه اساساً موجب تفاوت نیز نمی‌شود و اینجا است که با درک مقتضیات زمانی و مکانی خود به عرضی شکل نوینی از نوع حماسی پرداختند که الزاماً تا حدی متفاوت نیز بوده است. به واسطه‌ی همین جستار، سعی شد تکان و لرزه‌ای بر نگرش یک‌سویه‌ی محققان وارد شود تا مگر در شناخت انواع ادبی فارسی، به خصوص نوع حماسی، از نگاه و توجه صرف ایشان به متون منظوم کاسته شود. تغییری که شاید تا همین امروز هم، صورت نگرفتن آن پیامدهای ناگواری را در پی داشته و اثرات سوء آن نه تنها در دانش انواع ادبی فارسی بلکه در سبک‌شناسی و تاریخ ادبیات فارسی نیز کارگر واقع افتاده است. امید به این‌که بتوانیم تبعیت صرف و ناآگاهانه از مفاهیم و دست‌آوردهای وارداتی غرب را کنار بگذاریم و آرمان دانش انواع ادب فارسی را با اشراف و تسلط جامع بر میراث ادبی همین جامعه‌ی زبانی، تحقق بخشیم.

فهرست منابع

آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۸ الف). *از اسطوره تا حماسه (هفت گفتار در شاهنامه‌پژوهی)*. تهران: سخن.

_____ (۱۳۸۸ ب). *متون منظوم پهلوانی*. تهران: سمت.

ارسطو. (۱۳۸۷). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر. ایبرمز، می‌یر هاوارد و گالت هرهم، جفری. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمه‌ی سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: رهنما.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). «انواع ادبی در شعر فارسی». *دوفصل‌نامه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، سال ۱، شماره‌ی ۳، صص ۷-۲۲.

ترابی، محمد. (۱۳۷۷). «شکل‌گیری چهره‌ی پهلوان در حماسه‌ی ملی». *فصل‌نامه‌ی زبان و ادب دانشگاه علامه طباطبایی*، سال ۳، شماره‌ی ۴، صص ۸-۱۹.

جعفرپور، میلاد. (۱۳۸۹). «سبک‌های ازدواج در سمک عیار (مقایسه‌ی برخی گزاره‌ها با رویکردهای فمینیستی)». *فصل‌نامه‌ی نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس*، سال ۳، شماره‌ی ۱۱-۱۲، صص ۱۴۳-۱۷۰.

نگاهی انتقادی به نوع ادبی حماسه در ادبیات فارسی _____ ۶۵

جعفرپور، میلاد و علوی مقدم، مهیار. (۱۳۹۰ الف). «بررسی تطبیقی عناصر آیینی و جنگاوری در شاهنامه و سمک عیار». فصل‌نامه‌ی جستارهای ادبی دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۴۴، شماره‌ی ۴، صص ۵۱-۸۴.

جعفرپور، میلاد و فسقوری، حجت‌اله. (۱۳۹۰ ب). «بررسی سبک محتوایی بن‌مایه‌های حماسی سمک عیار». فصل‌نامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب، سال ۴، شماره‌ی ۲، پیاپی ۱۲، صص ۱۵۷-۱۷۶.

جعفرپور، میلاد و علوی مقدم، مهیار. (۱۳۹۱ الف). «ساختار بن‌مایه‌های داستانی امیرارسلان». فصل‌نامه‌ی متن‌شناسی ادب فارسی دانشگاه اصفهان، سال ۴۸، شماره‌ی ۲ پیاپی ۱۴، صص ۳۹-۶۰.

جعفرپور، میلاد و محمدیان عباس. (۱۳۹۱ ب). «ساختار بن‌مایه‌ها در حسین‌گرد شستری، شیرویه نامدار و ملک جمشید». دوفصل‌نامه‌ی ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۶، شماره‌ی ۳۳، صص ۴۷-۸۵.

جواری، محمدحسین و آسیب‌پور، محسن. (۱۳۸۷). «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان مکتب رومانتیسم». دوفصل‌نامه‌ی نقد زبان و ادبیات خارجی دانشگاه شهید بهشتی، سال ۱، شماره‌ی ۱، صص ۳۳-۵۵.

حسن‌آبادی، محمود. (۱۳۸۶). «سمک عیار افسانه یا حماسه؟ (مقایسه‌ی سازه‌شناختی سمک عیار و شاهنامه‌ی فردوسی)». فصل‌نامه‌ی دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۴۰، شماره‌ی ۱۵۸ (۳)، صص ۳۷-۵۶.

حسن‌آبادی، محمود. (۱۳۸۷). «حماسه و هیاهو (شیوه انتقال حماسه‌ها در مقایسه سازه‌شناختی سمک عیار، ابومسلم‌نامه و شاهنامه‌ی فردوسی)». دوفصل‌نامه‌ی ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۲، شماره‌ی ۲۳ (پیاپی ۲۰)، صص ۱۹-۵۸.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۶). حماسه (پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی). تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

دویرو، هدر. (۱۳۸۹). ژانر (نوع ادبی). ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

دوستخواه، جلیل. (۱۳۸۴). فرآیند تکوین حماسه‌ی ایران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

زرقانی، مهدی. (۱۳۸۸ الف). «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره‌ی کلاسیک». فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی، سال ۶، شماره‌ی ۲۴، صص ۸۱-۱۰۵.

_____ (۱۳۸۸ ب). تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی (تطور دگردیسی ژانرها تا میانه‌ی سده‌ی پنجم به انضمام نظریه‌ی تاریخ ادبیات). تهران: سخن.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». فصل‌نامه‌ی رشد آموزش ادب فارسی، سال ۸، شماره‌ی ۱ پیاپی ۳۲، صص ۴-۹.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *انواع ادبی*. چ ۳ (ویرایش ۴)، تهران: میترا.
- صرفی، محمدرضا و دیگران. (۱۳۸۷). «انواع ادبی در حماسه‌های ملی ایران». فصل‌نامه‌ی گوهر گویا دانشگاه اصفهان، سال ۲، شماره‌ی ۳ پیاپی ۷، صص ۱-۳۲.
- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی، با گذری بر کاربرد این نظریه‌ها در زبان و ادب فارسی)*. تهران: سمت.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۵۸). «انواع ادبی در اروپا و ایران، پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای». فصل‌نامه‌ی دانشگاه تهران، سال ۲۶، شماره‌ی ۹۹-۱۰۰، صص ۴۲-۶۹.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۹). «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمروی نظریه‌ی انواع ادبی». فصل‌نامه‌ی نقد ادبی، دانشگاه تربیت مدرس، سال ۳، شماره‌ی ۱۰، صص ۶۳-۸۹.
- _____ (۱۳۹۱). «درآمدی بر نظریه‌ی گونه‌های ادبی». فصل‌نامه‌ی ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان، سال ۶، شماره‌ی ۱۹، صص ۲۹-۵۶.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۹). *نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی محمّد شهباء، تهران: هرمس.
- مختاری، محمّد. (۱۳۷۹). *حماسه در رمز و راز ملی*. تهران: توس.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۵). *فردوسی و شاهنامه*. تهران: توس.
- ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*. تهران: علمی و فرهنگی.
- یاوری، هادی. (۱۳۹۰). *از قصه به رمان (بررسی امیرارسلان به منزله‌ی متن گذار از دوران قصه به عصر رمان)*. تهران: سخن.

- Chandler, Daniel. (1997). *An Introduction to Genre Theory*, [database online] URL http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf.
- Duff, David. (2000). *Modern genre Theory*, 1st Ed, United Kingdom: Pearson Education Limited.
- Bowra, Sir Cecil Maurice. (1952). *Heroic Poetry*, 1st Ed, London: Macmillan & Company Limited.
- King, Neil & king, Sarah. (2002). *Dictionary of literature in English*, 1st pub, USA: Fitzroy Dearborn publishers.
- Miller, Dean A. (2000). *Epic Hero*, 1st Ed, USA: Johns Hopkins University Press.
- Preminger, Alex & others. (1993). *the new Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*, 1st Ed, United States of America: Princeton university press.