

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 دوره‌های 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 پهلوی 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 اسطوره‌های 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 ایللیاد 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 ثرم 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

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 سوپه 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 خوانندگان 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 مدرنیست‌ها تصور می‌کردند معیارهای ارسطویی آن را نمی‌توان یکسر جهانشمول دانست. حماسه - و چنین است رمان - ضمن داشتن معیارهایی جهانشمول از ویژگی‌های بومی هر فرهنگ نیز برخوردار است. این معیارهای ویژه موجب می‌شود که حماسه‌ها در هر سنت چهره‌ای ویژه داشته باشند. از این نظر متمایز کردن معیارهای جهانشمول از معیارهای نسبی و خاص در هر فرهنگ کمک می‌کند که حماسه‌ها را تابع گفتمان خاص آن فرهنگ ببینیم. افزون بر آن این تمایز به گسترش و تعمیق تئوری ژانرها نیز کمک می‌کند. در ادامه در یک برش تاریخی، از ارسطو تا تودورف، معیارهای ژانر حماسه بررسی شده‌اند. این روند نخست همراه بوده با نگاه فرهنگی محدود اما جهانشمول نگر و در آخر بدل شده به نگرشی چندفرهنگی و در عین حال نسبی‌نگر. 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 مدرنیست‌ها نزدیک به دو هزار سال بعد آنها را به عنوان معیارهایی جهانشمول طرح کردند و آثار ادبی به زبان‌های مختلف اروپا و سپس تر دیگر فرهنگ‌ها را با آنها محک زدند. اما دیرتر با آشنا شدن با فرهنگ‌های دیگر و به خصوص هند در قرن نوزدهم متوجه شدند که این معیارها لزوماً جهانشمول نیستند و در کنار آنها معیارهای دیگری نیز وجود دارند که خودویژه‌ی هر فرهنگ‌اند. [12] دیدن این تحولات در برشی تاریخی به ما کمک می‌کند 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 می‌دانیم ارسطو نخستین کسی است که درباره‌ی حماسه سخن گفته است. او در بوطیقا جابجا و در مقایسه با ژانر تراژدی از حماسه سخن رانده، اما در صفحه‌های محدودی که به این ژانر اختصاص داده چهار ویژگی برای آن برشمرده که از آن به بعد و تا قرن‌ها می‌شوند معیارهای اصلی برای تمایز حماسه از دیگر ژانرهای تاریخی [13] مطابق با نظر او حماسه [14] با چهار معیار مشخص می‌شود: بازنمایاننده [15] (تقلید در ترجمه‌ی 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 مثلاً 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 - مثلاً 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 قدرت 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 لئاد...؟ داستان های ایلید 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 ایلید 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. ضمناً از آن می توان چندین نمایشنامه درآورد. چرا؟ چون شاهنامه بجای یک دوره، آنگونه که در ایلید 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. ایلید 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 وزن‌های 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 بازنمایی (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 بازنمایی 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 بازنمایی 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 نوروژ 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 سؤال می برند.

در یک لایه بالاتر مفهوم دوگانه ی شهرباری 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 دومیل مطالعه کرده، این دو کهن گونه چنین اند: وارونا/میترا، برهمن/گندهاروا، ویشنو/شیوای، اهورامزدا/میترا، یا ژویتر/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 شهرباری از بد به خوب است. جمشید و فریدون در اسطوره های ایرانی دو الگوی زمینی این جفت ها هستند که چنانکه می دانیم اولی بنیانگذار نوروژ 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 گزری 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 فرستند 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 اسکیمایا [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/کاووه 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 بازنمایی 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 واریسی 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 ترم 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 باز می 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، ایللیاد و اودیسه وی ضمن تاکید بر سرشت اویژکتیو حماسه می نویسد:

تمام جهان-نگری و موضوعیت (objectivity) یک ملت، که در فرم موضوعیت-ساز (objectivization) آن به عنوان چیزی از پیش رویداده بازنا 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

تغییر می کند.

این نگاه بعدها، و با فاصله گرفتن از معیارهای ارسطویی و الگوهای هومری اش، حماسه را کنش‌های قهرمانانه 'خود' در مقابل 'دیگر' تعریف می کند. دوگانه های متضادی که باختین تحت تاثیر تفکر آلمانی در آثار نخست خود [49] دنبال می کند و دیرتر در نظریه ی 'گفتگویی' او به بار می نشیند، از این چشمه آب می خورد. نتیجه آنکه نقش محوری انسان در چارچوب کنش های قهرمانانه اش در مقابل کس یا کسانی قرار می گیرد که او و دنیای او را تهدید می کنند. این تهدید لزوما واقعی - در معنی واقعه ای تاریخی - نیست، بلکه بیشتر نشانگر گفتمان حاکم بر جامعه است؛ و اینکه جامعه چگونه 'خود' را در آینه ی 'دیگر' می یابد. یا اینکه چه انتظاری از 'خود' و نیروهای واقعی و اسطوره ای حامی اش در مقابل 'دیگر' دارد. اینجا نیز باید توجه داشت که الگوی 'دیگر' در هر فرهنگ یکسان نیست؛ نیز دوره به دوره و بسته به شرایط ملموس حاکم تغییر می کند. 'دیگر' در رامایانا تاکنون، و بنا به ملاحظات فلسفی و سیاسی، چهار بار تغییر کرده است. در آخرین روایت که حدود هفتصد سال پیش شکل گرفته مسلمان ها، به خاطر اشغال هند، بدل به 'دیگر' شده اند. [50] 'دیگر' در شاهنامه و تا مقطع زندگی فردوسی نیز دستخوش تغییراتی شده بود، بعد از آن نیز تغییر کرده است. می توان گفت 'دیگر' کهن گونه های ثابت ولی چهره هایی سیال دارد.

کهن گونه ی 'دیگر' در اسطوره های ایرانی اهریمن است. در واقع ویژگی های تصویری و خویشکاری های اوست که به 'دیگر' ایرانی چهره می دهد. [51] مفاهیم خوب و بد در جهان بینی ایرانی تابع نگرش دو بنی در دو الگوی اهورامزدا و اهریمن تجسم می یابد. سپس این دو الگو با بازآفرینی نمونه های همسان جهانی متکثر، اما همچنان دو بنی خوب و بد را می آفرینند. بر این مبنا کنش اهریمن آفرینش دیوها، و موجودات مضر است، پادشاهان بد نیز به اعتبار حمله به 'خود ایرانی' و کشتن 'خوب' چهره ی اهریمنی می یابند. اهورامزدا در مقابل ایزدان-فرشتگان، ناجی ها، انسان ها (که در نهاد خوب هستند) و موجودات مفید را می آفریند. [52] خوب و بد در همه ی فرهنگ ها با چهره ی 'خود' و 'دیگر' در حماسه ها

متبلور می شوند. مطابق نظر الیاده جهان اسطوره ای جهان شخصیت ها، رفتارها، و کنش های الگویی است و هر متن مقدس یا فرازمینی بازنمای الگویی و تقلیدی کهن گونه ها است. [53] ژانر حماسه، اگر بخواهیم از این زاویه بنگریم، بازنمای قهرمانان و ضد قهرمانان فرادست انسان است تابع الگوهای اسطوره ای خوب و بد در آن فرهنگ. [54] اما این الگو در همه ی حماسه ها تابع طرحی یکسان بکار گرفته نشده است، نیز در دوره های مختلف تعبیرهای متفاوت از آن ارائه شده است. مفهوم 'دیگر' در خود شاهنامه حالتی سیال دارد و در هر بخش چهره و نمود خاص آن دوره را دارد. 'دیگر' در بخش اسطوره ای در دیوان فراطبیعی [55] متجسم شده، که چهره ای زمینی ندارند. در پایان این بخش ضحاک را می بینیم که یک درجه پائین تر از دیوان ولی همچنان موجودی فراانسانی است. در اینجا تفاوت نژاد (تازی در مقابل ایرانی/هندی) به عنوان عامل تمایز 'خود' و 'دیگر' وارد داستان می شود، در حالیکه پیش از آن تفاوت میان انسان و دیو بود. شاهان این بخش شاهنامه نیز کم و بیش ویژگی هایی فراطبیعی دارند که به مرور در قسمت بعد طبیعی تر می-شوند تا بالاخره در بخش تاریخی (آخر)، فقط بدل به پهلوانانی کمی قدرتمندتر از انسان های معمولی شوند. در بخش حماسی (میانی)، قهرمانان و ضد قهرمانان یک مرتبه پائین تر حضوری زمینی تر می یابند؛ گرچه فضا و عناصر فراطبیعی همچنان در این بخش نقش بازی می کنند، به ویژه در رابطه با شاخه ی داستان های سیستان؛ مثلا پرورش زال توسط سیمرغ، نبرد رستم با دیوان، و شفا یافتن زخم هایش با پیر سیمرغ. در این بخش توران به عنوان یک کشور در مقابل ایران قرار می گیرد و عامل تمایز 'خود' و 'دیگر' می شود ملیت (خشتر (اوستایی) = شهریاری = sovereignty) که تا پایان شاهنامه معتبر می-ماند. در بخش تاریخی (از داراب تا حمله ی اعراب به ایران) 'دیگر' همچنان صبغه هایی فراطبیعی دارد؛ با این همه و در کل به صورت کشورهایی چند تبلور می یابد. [56] در این طرح منسجم چنانکه می بینیم 'دیگر' از یک دوره به دوره ی دیگر چهره عوض می کند، اما ماهیت کهن گونه ایش دقیقا یکسان باقی می ماند. این 'دیگر' تا افراسیاب همسان است با آنچه در اوستا آمده؛ در کنش و شخصیت پردازی نیز همسانی هایی با

اسوره های ودایی نشان می دهد. ارجاسپ تورانی آخرین 'دیگر' این دوره است که در متون پهلوی ای چون یادگار زریران و زند وهومن یسن از او نام برده شده است. اسکندر، رومی ها، و ترکان 'دیگر' دوره ی ساسانیان اند. فردوسی به تاریخ بعد از اسلام نپرداخته و با اولین یورش اعراب حماسه را به پایان برده است، اما 'دیگر' های این دوره نیز بازتاب های خود را در همان 'دیگر' های پیشین یافته اند. تنها داستان اسکندر شاهنامه، و ادامه ی آن اشکانیان، فاقد 'دیگر' است که از این نظر با ساخت حاکم بر روایت های ایرانی ای چون دارابنامه طرسوسی تفاوت دارد و در عوض به آثاری چون رومانس اسکندر نوشته ی کالستینینس دروغین و روایت های عربی و سریانی آن نزدیک است.

تئوری ژانرها در قرن بیستم تحول ژرفی یافته است. از انبوه آثاری که درباره ی ژانرها و نظام آنها در قرن بیستم چاپ شده اند چند اثر نقش بسیار تاثیرگذار داشته اند:

کالبدشکافی نقد [57] نورتروپ فرای، تخیل گفتگویی [58] از میخائیل باختین، و شگرف [59] از تزوتان تودوروف از جمله ی این آثاراند. مقاله ای نیز توسط هاتو [60] مشخصا درباره ی حماسه ها نوشته شده، که گرچه در حد آثار پیشین نیست، اما به لحاظ مطالعه ی مستقیمش روی 'لحظه های حماسی' یا 'انتظارات ژانر' جای ویژه ای برای خود یافته است، به ویژه در مطالعه ی حماسه های شفاهی. از این میان باختین با تئوریزه کردن ژانرها تاثیر زیادی روی معیارهای ادبی گذارده است.

پیشتر اشاره کردیم که ویژگی مهم حماسه و رمان توان رفت و برگشت آنها به ژانرهای دیگر است. چرا این دو ژانر چنین توانی دارند؟ زیرا این دو ژانر فراگیراند و اغلب در پی آنند که چیزی فراتر از تاریخ یا زندگی را بیان کنند، به ویژه حماسه هایی چون شاهنامه که از زاویه ی کیهان شناسی تاریخ را به رشته ی تحریر کشیده اند و یا رمان هایی چون یولسیس که در پی یافتن پاسخی برای هستی هستند. این گونه آثار برای بیان آفرینش و یا هدف هستی ناگزیر-اند که از تمهیدات فراگیر تری استفاده کنند، مگر بتوانند جنبه های مختلف هستی را بازنمایی کنند. رفتن به اسطوره ها برای استفاده از امکانات زبانی آن از جمله تمهیدات مهم در این گونه آثار است؛ نیز تبدیل امور طبیعی به فراطبیعی و برعکس

که امکان بهره گرفتن از تمهیدات ژانرها و سبک های دیگر را دو چندان می کند. توجه باختین و یا بعدتر تودورف به تبدیل های ژانری و شیوه ها و شگردهای آن به دلیل وجود چنین قدرت مانوری است.

باختین به تبدیل های درونی ژانرها، به عنوان شیوه ی مکالمه و گفتگو، توجه خاص نشان داده است. این تغییرات را او با اصطلاح کرونوتوپ (فضازمان = chronotope) و بر اساس فرم های مختلف فضا و زمان در رساله ی سوم کتاب تخیل گفتگویی مورد بحث قرار داده است. پیشتر به معیارهای دوگانه ی او درباره ی ژانر حماسه و رمان اشاره کردیم، در ادامه و تا آنجا که به موضوع ما مربوط می شود، به تبدیل-های درونی ژانر حماسه خواهیم پرداخت. بحث او در کل این است که ترکیب بن مایه هایی خاص در لحظه ها و جاهای مشخصی از داستان تکنیکی مهم در تبدیل درون-داستانی ژانرها است. مثلا بن مایه ی 'ملاقات' که از باستانی ترین و جهانشمول ترین تمهیدهای روایی است، ظرفیت فوق العاده ای برای ترکیب شدن با کرونوتوپ، مثلا، جاده یا نبرد دارد. بنابراین این بن مایه معمولا در فضای سفر و یا نبرد شکل می گیرد و یا برجسته می شود؛ سفر یا نبردی تمثیلی که ضمن حفظ نموده های بیرونی اش به سیر و سلوک درونی نیز اشاره دارد. به محض ترکیب شدن این دو، زمان و فضای داستان تغییر می کند مگر امکان پیوند بن مایه ی اسطوره ای به روایت حماسی فراهم آید. به سخن دیگر خواست های فراانسانی با حس های انسانی عجین می شوند و خطوطی از واقعیت را، گرچه به حالت جمعی و تاریخی، در حماسه ها ترسیم می کنند. با این کار تلاش های قهرمانانه برای یافتن کسی و یا بازگشت به خانه بار معنایی اسطوره ای می-یابد و خواننده را به گفتمان پشت آن ارجاع می دهد.

برای روشن تر شدن موضوع بد نیست یک دو مثال از شاهنامه بیاوریم: ملاقات گيو و کيخسرو، طبق روند داستان، برای ایران سرنوشت ساز است. اگر این ملاقات رخ ندهد و ایرانیان فرزند سیاوش را نیابند کین سیاوش گرفته نمی شود و نیروی افراسیاب مهار نمی گردد. چرا این بن مایه چنین اهمیتی در پیشرفت داستان دارد؟ دلیل آن روایی نیست، بلکه

ناشی از باور و انتظاری اسطوره ای - بگویند ژانری - است. این بن مایه به عنوان کهن گونه ای باستانی به صورت نشانه های ظهور در آثاری چون زند و هومن یسن، جاماسپ نامه و زرتشت نامه نیز آمده است و زیر تولد ناجی/ پهلوان انتظار ظهور و نیرو گرفتن اردوی خوب را در خواننده برمی انگیزد. [61] به خاطر همین، این توپوس در جاهای خاصی از شاهنامه آمده تا حماسه را به گفتمان پشت آن پیوند بزند. از زاویه ی ژانر این واقعه نقش کرونوتویی مهمی در حماسه های فارسی دارد، این اهمیت با بردن جستجو/ ملاقات به حالتی فراطبیعی و همزمان دور شدن از ژانر حماسه و نزدیک شدن به اسطوره نشان داده می شود. بازگشت آن به حماسه نیز بعد از ملاقات و با نبرد و گریزهای قهرمانانه روی می دهد.

اما منظور: در آغاز (پیش از ملاقات) گودرز در خوابی (پیشگویی واقعه توسط فرشتگان) می بیند که سیاوش پسری در توران دارد. این کنش فراطبیعی است و تنها تابع نظام و زبان باورمند اسطوره ای معنای نشانه ای و نمادین خود را منتقل می کند. به دنبال آن و با سفر حادثه جویانه ی گویو به توران برای یافتن کیخسرو داستان در فضا و زمان (کرونوتوپ) ماجراجویانه پیش می رود. گویو پس از هفت سال جستجو عاقبت کیخسرو را می یابد و آنجا می فهمد که کیخسرو نیز از طریق خواب یا نشانه ای فراطبیعی آمدن او را از پیش می دانسته. با این ملاقات داستان از حالت اسطوره به حالت حماسی برمی گردد و در جنگ و گریز این دو به ایران به بستر داستان اصلی می پیوندد. [62] از خواب تا پایان جستجو فضا اسطوره ای است. از ملاقات به بعد و با ارسال معنای اسطوره ای نیاز به آن است که داستان به فضا و مکان زمینی برگردد و به روند حماسه پیوند بخورد. همین ساخت پیشتر در یافتن کیقباد توسط رستم، گرچه مختصر تر، دیده می شود. در هر دو توپوس فضا و زمان پیش از ملاقات فراطبیعی است و بعد از آن قهرمانانه. کرونوتوپ ملاقات ابومسلم با زمجی در ابومسلم نامه، یا فیروز شاه با سیامک سیه قبا در دارابنامه ی بیغمی دقیقا با همین ویژگی ها بازنما شده اند.

در هفتخان رستم، و همچنین اسفندیار، چنین تبدیل ژانری را می توانیم یافت، البته از

حماسه به افسانه و دوباره به حماسه. در پیشزمینه ی این دو داستان، پادشاه (کیکاوس) یا دختران پادشاه (گشتاسپ) در بند دیوان مازندران و یا شاه اهریمنی (ارجاسپ) هستند. قهرمان توسط یک راهنما راه دشوار و پرخطر را برای رفتن و نجات دادن اسیران برمی‌گزیند یا می‌یابد. با این تصمیم او دنیای حماسی را ترک می‌کند و وارد دنیای افسانه‌ای می‌شود. در این جهان و برای رسیدن به سرزمین دیوان و اهریمنی‌ها ناگزیر با موجودات فراطبیعی می‌جنگد. معنای هفتخان‌ها دقیقا معلوم نیست، اما نشانه‌هایی در هر دو داستان وجود دارد که نشان می‌دهد پهلوان با گذشتن از این موانع تبدیل به جهان‌پهلوانی بی‌رقیب می‌شود - رستم مشخصا بعد از نجات کاووس تاج‌بخش نامیده می‌شود. اینکه هفتخان برای تنها این دو قهرمان اتفاق می‌افتد خود تأکیدی است بر اهمیت معنایی آن. دیگر قهرمانان شاهنامه هفتخان ندارند و در بهترین حالت دو یا سه مرحله ی اول را از سر می‌گذرانند. فردوسی در این دو داستان برای نمایش ارتقاء یافتن این دو پهلوان بجای استفاده از کلام از تغییر ژانر حماسه به افسانه بهره می‌برد. کرونوتوپ 'جاده' یا 'راه' که بنای این دو داستان را گذارده، از این زاویه کارکردی قدرتمند دارد که در آثار دیگر نیز به همین منظور بکار رفته است.

کرونوتوپ راه در اودیسه و به نوعی در داستان‌های ترکی‌ای چون آلیامیش و منس نیز دیده می‌شود. پیوند فضا و زمان افسانه‌ای در این بخش ژانر حماسه را تبدیل به ژانری میان افسانه و رومانس می‌کند که در آن بجای برخورد با 'دیگر'، به‌که‌هستی و جایگاه قهرمان در میان 'خودی‌ها' می‌پردازد. کشمکش قهرمان در این داستان‌ها، به‌رغم نموده‌های بیرونی، بیشتر درونی است. او در یک سفر آزمون‌ی باید دریابد که در برخورد با هر مانع از چه حربه‌ای استفاده کند و چگونه آن را از سر راه بردارد. اولیس در سفر خود از موانع درونی و بیرونی می‌گذرد. رستم و اسفندیار نیز همین مسیر پرخطر را در هفتخان‌های خود طی می‌کنند. داراب نیز در دارابنامه طرسوسی، و در شاهنامه به اختصار، ناگزیر و برای بازیافتن هویت خود (رسمای پسر همای شدن) چنین سفر پرخطری را از سر می‌گذراند. سفر مخاطره‌آمیز در همه ی این آثار ابزاری است برای آزمودن

قهرمانان و تبدیل آنان به پهلوانانی بی رقیب. با این همه هفتخان ها با اودیسه تفاوت دارند، زیرا در آنها قهرمان از مقام خود فراتر می رود، در حالیکه در دومی قهرمان از دست-داده ها را قهرمانانه باز پس می گیرد. پی ساخت دوم منس و برخی دیگر از حماسه های ترکی از این زاویه بسیار شبیه اند به اودیسه؛ بدین معنی که قهرمان زندانی کافران است و همزمان در قبیله ی او ضد قهرمانی تلاش می کند با ارائه ی سندی دال بر مرگ او زنش را به عقد خود درآورد. اما قهرمان عاقبت خود را از دست کافران نجات می دهد و ناشناس صحراها را درمی نوردد و خود را درست زمانی به یورت می رساند که مراسم عروسی همسرش با ضد قهرمان در جریان است. او خود را به زن می شناساند و ضد قهرمان را یا می کشد و یا بی آبرو می کند. با پس گرفتن زنش او بدل به قهرمانی بی همتا می شود. البته اغلب این داستان ها با این عمل قهرمانانه پایان نمی یابد.

ارتقا مقام رستم و اسفندیار از زاویه ی هدف حماسه برای خواننده ی قرون وسطایی شاهنامه اهمیت بسزائی دارد. در هر کدام از این داستان ها گذشتن از خان ها دو هدف را دنبال می کند: کشمکش درونی برای بدل شدن به انسانی برتر، معرفی جهان پهلوان جدید به جامعه. وجود جهان پهلوان یکی از نشانه های آمدن نجات دهنده است. بنابراین به محض اینکه داستان این موضوع را اعلام کرد با تغییر فضا زمان (کرونوتوپ) به حماسه باز می گردد؛ البته با این تفاوت که قهرمان مقام تثبیت شده ی جهان پهلوانی را کسب کرده است. تبدیل ژانر از طریق کرونوتوپ در بخش اسکندر شاهنامه، شرفنامه نظامی و اسکندرنامه منثور نیز دیده می شود. چیزی که هست در این آثار ژانر پربوار [63] جای حماسه یا رومانس را می-گیرد. در میانه ی ابومسلم نامه، بهمن نامه، و هر دو دارابنامه ها نیز چنین تبدیلی را می بینیم. برخورد و عشق ورزی قهرمانان این داستان ها با پریان زیباروی و جادوگر همه در فضا و مکانی فراطبیعی رخ می-دهد، مثلا نگاه کنید به ماجرای موجودات نیمه زن/نیمه مرد در میانه ی داستان اسکندر در شاهنامه. [64]

اشاره کردیم که در تئوری ارسطویی ایلپاد و اودیسه هر دو حماسه محسوب می شوند. اما این دو با یکدیگر تفاوت های بنیادینی دارند، بدین معنی که اولی به عنوان حماسه خط

روشنی میان 'خود' و 'دیگر' می کشد؛ حال آنکه دومی بیشتر به مسائل خانگی و 'خودی' می پردازد و به همین خاطر آغازی است برای رفتن به ژانر رومانس. دو داستان در واقع به نوعی به هم مربوط اند - اولیس قهرمان داستان ایلپاد است که می خواهد به شهر خود بازگردد. ولی جدای از این، دو اثر وجه مشترک های کمی دارند؛ با ویژگی های ژانری در نمونه های هندی و ایرانی اش نیز تفاوت دارند. در سنت هندی و ایرانی، و احتمالاً ایلپاد کهن که ارسطو تاییدش نمی کند، به جای ارائه ی دو اثر جداگانه و متمرکز بر یک واقعه یا قهرمان، داستان ها در روندی طولانی تر از یک زندگی، و پیوسته با هم، ضمن تغییر ژانر از طریق کروئوتوپ-های مختلف ادامه می یابند؛ و هر واقعه یا قهرمان از زمانی پیش از هستی تا زمانی بعد از نیستی روایت می شود. به سخن دیگر زمان داستان گسترده تر از یک یا چند نسل است. این ویژگی در داستان ترکی منس یا گوراوغلی هم دیده می شود، که طولی برابر با سه نسل را در بر می گیرد.

باختن ژانرها را از لحاظ طول داستان (مدت زمان داستان) به دو دسته تقسیم می کند: ژانرهای فرازین (شامخ) [65]، و ژانرهای فرودین. [66] قصد او البته بد و خوب کردن نیست و بیشتر خواسته با این دو اصطلاح نگرش های کهن و قرون وسطایی به ژانرها را نشان دهد. زمان داستان در ژانرهای نخست، از دید تئوری های باستانی، بیشتر از یک دوره ی زندگی است، اسطوره ها و حماسه رومانس ها از این دست ژانرها هستند. در مقابل، زمان در ژانرهای فرودین محدودتر از یک دوره زندگی است؛ کمدی-ها، مکر زنان، و حکایت ها در این دسته جای می گیرند. پایه ی ژانرهای نخست ارزش ها و باورهای دینی یا اخلاقی است که فراتر از خواست های فردی و در جهت اهداف کیهانی عمل می کند. در مقابل، پایه ی ژانرهای دسته ی دوم بر تجربه و درس گرفتن استوار است. این آثار عمدتاً فرد را در مقابل آن ارزش ها به محک می گذارند - مثل اندرز نامه ها و پند نامه ها و یا آثار تمثیلی. این تقسیم بندی در میان ژانرهای قدیم فارسی به خوبی دیده می شود که در مجالی دیگر بدان خواهیم پرداخت، اما آنچه اینجا منظور است اینکه زمان در حماسه های فارسی دوره ای طولانی تر از یک نسل و حتی دو نسل را شامل می شود. شاهنامه از این

نظر فراتر از همه زمانی بیشتر از سه هزاره را در بر می گیرد، که از یک سو به کیهان آفرینی پهلو می زند و از دیگر سو به تاریخ. فراتر از آن، زمان در این اثر دارای پایگان است: دوره ی اول روشن و پردیس گون است و عمرها طولانی تر (تا پایان فریدون). دوره ی سوم (تا یزدگرد) اوضاع رو به وخامت و تاریکی می رود و عمرها کوتاهتر است. دوره ی دوم (از منوچهر تا بهمن) حد فاصل است و همه چیز متوسط گونه؛ بدین معنی که عمرها کوتاهتر از دوره ی اول ولی بلندتر از دوره ی سوم است. چنین است زندگی و شهرپاری و هر چیز دیگر. این ساخت شبیه است به زمان بندی کیهانی نزد زرتشتیان و نیز زمان کیهانی در سنت های هندی. در کیهان شناسی ایرانی تاریخ چهار دوره ی زرین، سیمین، فولادین، و گومیخته (آهن زنگ خورده) را تشکیل می دهد. البته این دوره ها، بجز دوره ی آخر، در اغلب آثار به سه هزاره ی ثابت و مساوی تقسیم می شوند. [67] زمان در اسطوره های ودایی به چهار یوگا [68] با همین ویژگی پایگانی از خوب به بد تصور شده است. چیزی که هست این دوره ها در این سنت به ترتیب کوتاه و کوتاهتر می شوند و همخوان با این روند عمر و کیفیت زندگی انسان ها نیز کوتاهتر و محدودتر می گردد. دوره ی آخر کالی یوگا [69] است که تا حدود زیادی شبیه به دوره ی گومیخته زرتشتی است. [70] دوره های شاهنامه نیز مدت زمان های متفاوت دارند که با طول عمر شاهان و پهلوانان، زال، رودابه، رستم و گودرز، نشان داده می شود و از این نظر بیشتر شبیه است به سنت ودایی.

معیار آخری که باید اینجا مورد توجه قرار داد 'انتظارات و لحظه های ژانری' است که به خاطر تفاوت های زیاد در فرهنگ های مختلف موجب نسبی شدن طول داستان و جمله بندی های درونی آنها شده است. هر ژانر انتظارات خاصی را در، و برای، خواننده برمی انگیزد، یا برعکس هر سنت از هر ژانر انتظارات خاصی دارد و تابع آنها با اثر رابطه برقرار می کند. این انتظارات بیشتر بیرون از روایت و اغلب تابع گفتمان های حاکم شکل می گیرند؛ مولفان نیز تابع این انتظارات با مخاطبان نشان قرارداد بسته داستان را در آن چارچوب روایت می کنند و یا قرارداد را با تکنیک های خاصی فسخ کرده و بدین ترتیب

چارچوب روایت را تغییر می دهند. بر این اساس حماسه ها نیز تابع انتظارات و لحظه های خاصی شکل می گیرند. برخی از انتظارات و لحظه های حماسی جهانشمول اند؛ مثلا نبرد قهرمانانه با 'دیگر' برای نجات 'خود'. این انتظاری است که هر کس ابتدا به ساکن از حماسه دارد، و لحظه های اصلی آن، یعنی توپوس ها و بن مایه های مبارزه و برتر گذاردن ارزش فداکاری، را تابع آن شکل می دهد. همزمان انتظارات و لحظه های حماسی ای هستند که بومی هر فرهنگ اند؛ مثلا روند متناوب پیروزی و شکست خوب در حماسه های فارسی که در دیگر فرهنگ ها طرحواره ی مسلط نیست.

نام هر ژانر اصولا برانگیزاننده ی انتظارات و لحظاتی است که گفتمان حاکم بر جامعه از آن ژانر دارد. [71] این انتظارات در ژانر رمان بیشتر از طریق تجربه های مستقیم، استعاری و سبکی پاسخ داده می شود، زیرا تجربه ی فردی مهمترین انتظاری است که این ژانر در خوانندگان خود برمی انگیزد. در ژانرهای کلاسیک اما تجربه فردی نقش ناچیزی دارد، بجای آن گفتمان های باورمند و در دل آنها آیین ها - تجربه های جمعی - و ارزش های فرهنگی-اخلاقی تولید انتظار می کنند که پاسخ نیز در دل آنها نهفته است.

انتظارات ادبی در هر سنت فرمول های خاص خود را برای بازنمایی تولید می کنند. شاهنامه نیز منطبق و فرمول های خاص خود را تابع دو عامل بیرونی سامان داده است: یک، گفتمانی که شاهنامه در بستر آن شکل گرفته؛ دو، انتظارات ادبی ای که مخاطب از آن داشته یا دارد. این دو عامل هر دو بیرونی-اند و همان طور که گفته شد مستقل از مولف. افزون بر آن، پیش و بعد از خلق اثر نیز وجود داشته و فعال بوده اند. اولی روی شکل ایدئولوژیک [72] اثر نقش دارد و دومی تابع مسائل مطرح در گفتمان و انتظارات ادبی با اثر برخورد می کند. تابع گفتمان ایرانی، در شاهنامه دو انتظار اصلی وجود دارد: قدرت گرفتن متناوب و ناگزیر 'دیگر' در هر دوره؛ آمدن ناجی برای نجات مردم و کشور از دست او. این فرایند متناوب همانطور که پیشتر گفتیم پانزده بار تکرار می شود، طرحواره ی آخر نیز ناقص است و تنها نیمه ی اول یعنی شکست را دارد. بجای نیمه ی دوم اما تنها نوید فرا رسیدنش از زبان رستم فرخزاد آمده است:

کزین پس شکست آید از تازیان □ ستاره نگرده مگر بر زیان
برین سالیان چار صد بگذرد □ کزین تخمه (شاهان ایرانی تبار) گیتی کسی نشمرد [73]
و یعنی تا چهار صد سال پس از این پیروزی (قادسیه) آنان حکومت می کنند و سپس
شهریاری باز به ایرانیان بازمی گردد. [74] خواننده ی قرون وسطایی نیز در این پس متن [75]
حماسه هایی چون ابومسلم نامه و دارابنامه ها و یا رومانس هایی چون شرفنامه نشان
می دهد که این انتظارات از الگوهای کهنی پیروی می کرده اند و ساختارهای همسانی را
موجب می شده اند.
از سوی دیگر، وجود این همسانی ها نشانه ی وجود گفتمان هایی با مشترکات زیاد است.
بنابراین می-توان گفت گفتمان های مطرح - مسلط یا نا مسلط - و انتظاراتی مخاطبان
در واقع دو روی یک سکه اند، زیرا گفتمان بستر روایی مشترکی است که یک جامعه ممکن
است برای قرن ها داشته باشد، اگر هم تغییر بکند باز بر اساس نشانه هایی است که در
این گفتمان روایی رمزنگاری [76] شده است. چیزی که هست باید متوجه بود که مخاطب
ها، با باورهای مختلف، ممکن است تاویل های متفاوتی از گفتمان داشته باشند که لزوما و
همه جا همسان با تاویل مولف از گفتمان نیستند. با گذر زمان نیز تاویل ها از نمونه های
نخست فاصله می گیرند. به خاطر همین، بازسازی گفتمان پشت سر هر اثر می تواند در
تشخیص انتظارات ژانری نقش مهمی بازی کند. نکته ی دیگر اینکه در یک اثر تنها یک تاویل
از گفتمان بازنما و به دنبال آن در متن منجمد می شود، در مقابل گفتمان و مخاطب هر دو
در گذر زمان تغییر می کنند. با این فرایند و به اعتبار وجود متنی منجمد شده، تمهیدهایی
که به انتظارات ژانر پاسخ می دهند، نیز ثابت می مانند، اما معنا و کارکردشان تغییر می
کنند. بدین ترتیب 'لحظه های ژانر' به گونه های متفاوت درک می شوند و خود موجب تولید
تاویل های جدید می گردند. موازی با این فرایند و در مقایسه ی آثار با یکدیگر، می توان
انتظارات و پاسخ های هر یک از مولفان به گفتمان را نیز برجسته و جدا کرد؛ کاری که
ویژگی های اصلی و فرعی ژانر در یک سنت را برجسته و قابل لمس می کند.

نتیجه بگیریم: حماسه‌ها، به عنوان ژانر فراگیر دوران پیش-صنعتی، آینه‌ی بازنمای انتظارات، بحث‌ها و گفتمان‌های اسطوره‌ای حاکم بوده‌اند، نقشی که در جهان مدرن به گردن رمان و گفتمان‌های خردگرا افتاده است. مقایسه‌ی هرمنوتیکی پدیده‌های حماسی و اسطوره‌ای در گذر تاریخ در بررسی مقایسه‌ای ساختارها، بن‌مایه‌ها در سطح آثار داخلی و وسیعتر در میان فرهنگ‌های مختلف کاربرد فوق‌العاده موثری دارد. [77]

فراموش نکنیم که وجه مشترک‌های میان این گفتمان‌ها و طبعاً حماسه‌ها با گفتمان‌ها و حماسه‌های دیگر سنت‌ها خود دلایل تاریخی دارند. مهمترین تفاوت میان حماسه‌های هر فرهنگ به جمله بندی و یا طرحواره‌ی آنها بازمی‌گردد. طرحواره مانند گفتمان مجموعه‌ای از جمله‌ها و عبارت‌های داستانی است که با هم معنایی روایی را منتقل می‌کنند. محوری‌ترین تفاوت حماسه‌های فارسی با حماسه‌های دیگر فرهنگ‌ها نیز به طرحواره‌های آنها بازمی‌گردد.

حماسه‌های فارسی، با توجه به ریشه‌های پیش-اسلامی، ساختاری هندو-اروپایی دارند و در بن‌مایه‌ها و مفاهیم کیهان‌شناختی، فضا و زمان با آنها قابل مقایسه‌اند. [78] از سوی دیگر این آثار در دوره‌های اسلامی نوشته شده‌اند و بنابراین تعجب آور نخواهد بود اگر کیهان‌شناسی و بن‌مایه‌های اسلامی را در آنها بیابیم. در آثاری چون شاهنامه و دارابنامه این تاثیر چندان بارز نیست، اما در حماسه‌های شیعی تاثیر بسیار قدرتمند است. با این اوصاف این آثار از لحاظ ساخت و 'انتظارات ژانری' همچنان متأثر از الگوی اصلی یعنی شاهنامه و طبعاً آثار پیش-اسلامی ساخته شده‌اند. [79] از زاویه‌ی گفتمان‌های اسلامی و تفاوت‌های آنها مطالعه‌ی مقایسه‌ای این آثار با حماسه‌های ترکی و عربی نتایج مهمی به بار خواهد آورد.

'انتظارات ژانری' بن‌مایه‌ها، توپوس‌ها و کرونوتوپ‌های ویژه‌ای می‌آفریند که در یک طرحواره‌ی داستانی معنای گفتمانی را منتقل می‌کنند. اینها همان چیزهایی است که براون یا صفا در شاهنامه تکراری یافته‌اند، گرچه دومی آنها را عیب‌اثر ندانسته است. [80] برای ساده کردن موضوع، یک طرحواره را به یک جمله تشبیه کنید. هر جمله‌ی کامل

طبق انتظاری جهانشمول اغلب سه (چهار) عنصر دارد: فاعل/مفعول، صفت، فعل. [81]

بدون این عناصر جمله ناقص خواهد بود. اما جا و ترتیب این عناصر در زبان های مختلف یکسان نیستند، نیز ساختمان صرفی آنها یا شیوه های گسترش، جایگزینی و بازنمایی شان از زبانی به زبانی دیگر متفاوت است. در یک طرحواره ی داستانی نیز، با وجود عناصر جهانشمول، ما چنین تفاوت هایی را می یابیم. [82] همه ی روایت ها، بدون استثنا، دارای فاعل و مفعول (شخصیت ها)، فعل (کنش)، و صفت (حالت یا کارکرد داستانی) هستند. بدون این عناصر، و یا تمهیداتی برای بازنمایی آنها به شکلی یا سبکی، داستان ناقص خواهد بود. همانطور که لحن در زبان جایگزین برخی از عناصر جمله می شود، در طرحواره نیز بن مایه ها و توپوس هایی وجود دارند که آن عناصر اصلی را به شیوه ی مجازی یا استعاری بازنمایی می کنند و یا جمله بندی حماسی را به رومانس یا حکایت و... تغییر می دهند. [83] اما همانطور که گفتمان ها را، با همه ی پیچیدگی شان، از لحاظ ساخت می توان تنها با یک جمله ی دستوری مقایسه کرد - آن هم به این دلیل ساده که جمله، به عنوان مدل مقایسه ای، بزرگترین واحدی است که دستور زبان مورد بررسی قرار می دهد - اینجا و به ناگزیر طرحواره را نیز می توان تا حد یک جمله تقلیل داد تا با تکیه بر عناصر برجسته و اصلی ساخت پیچیده ی آن قابل بررسی شود. از این زاویه همه ی روایت ها از سه/چهار عنصر اصلی ساخته می شوند: شخصیت ها (فاعل/مفعول در دستور زبان)؛ کنش ها (فعل)؛ و حالت ها (صفت). در سطحی پائین تر، اما، ژانرها در هر سنت عناصر ویژه ای را به کار می گیرند که لزوما در همه ی سنت ها یافت نمی شوند. گفتیم که در حماسه برخورد با 'دیگر'، و تمهید 'نبرد' جهانشمول ترین ویژگی گفتمانی این ژانر هستند، پس عامل (فاعل/مفعول) و کنش (فعل) در حماسه همیشه ثابت هستند. اینها 'انتظارات عام ژانر' را پدید می آورند، مثلا نبرد بر علیه اهریمن، آدم بد، خرابکار و... در سطحی پائین تر حماسه ها انتظارات خاصی را تولید می کنند که ویژه ی آن فرهنگ هستند. یعنی، انتظاراتی مخاطبان 'لحظه های حماسی' خاصی را می آفرینند که به گفتمان حاکم پاسخ مثبت یا منفی می دهند. 'لحظه های حماسی' خود تمهیداتی هستند در

پاسخ به گفتمان حاکم یا برای مقابله با آن. قدرت پاسخگوئی مولف به این انتظارات است که موقعیت اثر را در قبال دیگر آثار مشخص می کند. اینها را می توان با حالت (صفت ها در دستور زبان) در طرحواره دسته بندی کرد.

حماسه های فارسی، به رغم 'لحظه های مشترک'، با چند گفتمان متفاوت کار کرده اند. این به آن معناست که گفتمان ها در گفتگو، بحث، جدال، و چانه زنی با یکدیگر بوده اند. از این زاویه حماسه های فارسی به چند شاخه قابل تقسیم می شوند. یک شاخه حماسه هایی است که پیش از اسلام شکل گرفته اند و تنها بعد از اسلام به فارسی نوشته شده اند. این آثار در پیکره ی اصلی و گفتمان جابجا شبیه اند به آثار بازمانده در زبان های اوستائی، پارسی، سغدی، و پهلوی - گرچه آنچه مانده اغلب متونی دینی و مقدس اند و از این نظر بسیار نمادین زیرا خوانندگانشان باورمندانی بوده اند آشنا با نشانه ها - نیز به خلاصه ترین شکل و بیرون از ساختاری روایی شکل گرفته اند. با این اوصاف می توان نشانه های نمادین را، به عنوان پدیده های مشترک، با بن مایه ها و توپوس های روایی در آثار فارسی مقایسه کرد. شاخه دوم آثاری هستند که میان روایت زرتشتی و روایت اسلامی تلفیقی به وجود آورده اند. و شاخه ی سوم آثاری هستند که تابع گفتمان های عرفانی نوشته شده اند. آخرین شاخه، آثاری است که به روایت شیعی یا شاخه های نزدیک به آن نوشته شده است.

با وجود تنوع گفتمان ها، 'لحظه های حماسی' و عامل ها، کنش ها، و حالت ها در طرحواره های داستان های فارسی شباهت های کلی ای با یکدیگر دارند و با تقلید از یکدیگر بازآفرینی شده اند. از لحاظ تاثیر پذیری و تاثیرگذاری شاهنامه نقطه ی تعیین کننده ی بسیار مهمی است، زیرا از یک سو خود تابع گفتمانی ایرانی و متأثر از روایت هایی کهن تر شکل گرفته؛ و از سوی دیگر خود الگویی بوده برای تمام آفرینش های روایی بعد از خود. البته به درجاتی، در برخی از آنها حتی گفتمان هم مشترک است، در حالیکه در برخی دیگر تاثیر محدود بوده به گرته برداری طرحواره ها، کنش ها و حالت ها یا بن مایه ها، کهن گونه ها و جز آن.

در کنار آن همسانی های بومی، مقایسه ی طرحواره ی کلی شاهنامه با ایلپاد و اودیسه تابع 'لحظه-های حماسی' تمایز این اثر را با آن الگوهای غربی نشان می دهد. انتظارات حماسی در غرب اغلب چنین جمله ای را می سازد: 'به دلیل یا دلایلی شکستی بر اردوی 'خود/خوب' وارد و یا چیزی/کسی از آن ربوده می شود. خود/خوب بسیج می شود تا آن شکست را پاسخ دهد و ربوده شده را بازگرداند.' در این راه قهرمانان به جنگ ضد قهرمانان می روند و حتی اگر شده با دادن کشته های زیاد آن شکست را جبران و یا آن چیز/کس ربوده شده را بازمی گردانند. این طرحواره ی ایلپاد است با سه وضعیت کلی: تعادل آغاز داستان، بی تعادلی در میانه (بردن دختر)، تعادل پایان داستان (بازگرداندن دختر). در اودیسه، اما، با دور افتادن قهرمان از خانه و همسر هویت خود را از دست می دهد و بنابراین تلاش می کند که آنها را دوباره به دست آورد: از بی تعادلی (سفر) به تعادل (خانه). طرحواره ی اودیسه اساسا در فارسی یافت نمی شود، مگر به شکل بسیار ضعیفی در دارابنامه طرسوسی. [84] طرحواره ی ایلپاد اما به فراوانی یافت می شود، گرچه معمولا بخشی از طرحواره های فارسی را تشکیل می دهد و نه همه اش را. تفاوت مهم اینکه طرحواره های فارسی، مانند طرحواره های هندی به ویژه مهابهاراتا، بلندتر از نوع غربی شان هستند. در آثار غربی تابع الگوی ایلپاد/اودیسه داستان در این نقطه، یعنی در اوج قدرت 'خود' به پایان می رسد. حماسه از این نظر در غرب برابر است با نمایش پیروزی بر موانع حتی اگر این پیروزی با نابودی بخشی از خوب همراه باشد (اسطوره/کهن گونه ی پایان جهان)؛ چیزی که هست بد در این آثار به کلی نابود می شود، مثلا در حماسه ی شاه آرتور. در شاهنامه، و تابع آن در دیگر حماسه های فارسی، 'لحظه های پیروزی' تنها بخشی از قسمت های میانی طرحواره را تشکیل می دهند، و نه مانند ایلپاد که در پایان آمده است افزون بر آن هر اثر ممکن است از دو طرحواره یا بیشتر ساخته شده باشد. بعد از این لحظه ها سقوط یا افول خوب آغاز می شود.

طرحواره ی شاهنامه، مانند مهابهاراتا، چندین طرحواره ی درونی دارد. طرحواره ی کلی شاهنامه چنین است: در آغاز یک جامعه ی رویایی و پردیس گون وجود دارد. بعد گام به گام

کیفیت زندگی و توانمندی ها و اختیارات هر دو اردوی 'خود' و 'دیگر' کاهش می یابد. همزمان، این دو نیرو در نبردی دائمی مرتب جا به یکدیگر می دهند، ولی هیچکدام در نهایت و تا آنجا که داستان ادامه دارد بر یکدیگر برتری قطعی نمی یابند. پایان نیز با شکست 'خود' و پیروزی 'دیگر' آغاز دیگری است که فردوسی بدان پرداخته است. این طرحواره ضمن حفظ طرح کلی خود چند بار در متن تکرار می شود و پس زنجیره ای دراز و متناوب از دو حالت بی تعادلی-تعادل را تشکیل می دهد. تابع کهن گونه ی یورش اهریمن به جهان مینوی، حمله ی اول اساساً توسط 'دیگر' اتفاق می افتد، اما در شاهنامه بجز حمله ی اول، بقیه ی یورش-های اهریمنی نتیجه ی یک گناه یا اشتباه پادشاه خودی است. بر این اساس طرحواره ها چنین طرحی دارند: بی تعادلی کوچک - بیداد 'شاه خودی' - بدل به بی تعادلی بزرگتر یعنی قدرت گرفتن 'دیگر اهریمنی' می شود، بعد با پدیدار شدن ناجی/شهربار به تعادل دوباره می رسد. توپوس های اصلی سازنده ی طرحواره-ها بدین گونه اند: بیداد یا گناه پادشاه خودی، قدرت گرفتن 'دیگر' و کشتن 'پادشاه/شاهزاده خودی'، ربوده شدن دختران/زنان، و بدل شدن ایران به کشوری ویران توسط 'دیگر انیرانی'. به دنبال آن باید کین گرفته شود و دختران/زنان بازگردانده شوند - تا اینجا تا حدی شبیه است به آثار غربی. اما این قهرمانی ها و نبردها که منجر به محو 'شاه دیگر' می شود بخش میانی طرحواره را تشکیل می دهد. در ادامه شهربار دادگر با ایجاد جامعه ای مرفه و سرشار از عدالت، داوطلبانه و یا ناشی از مرگی طبیعی، جا به پادشاه بعدی می دهد که او و یا جانشینش با لغزشی سیاسی بی تعادلی کوچک طرحواره ی بعدی را به وجود می-آورد. این بخش از جمله بندی متفاوت است از آنچه در حماسه های غربی می توانیم یافت. علت هم تفاوت گفتمان ها در هر کدام از سنت ها است [85] در این دوره مردم در آسایش و داد می زیند. مرگ پادشاه با/ یا بدون پهلوانان پایان این بخش را رقم می زند داستان جمشید/ضحاک/فریدون اولین طرحواره ی کامل است و دوره ی کیخسرو پیچیده ترین آنها. [86] هر طرحواره با طرح هایی از این دست زنجیر وار به دنبال دیگری می آید. طرحواره ها نیز، مانند بقیه ی عناصر، دارای نظامی از بهتر به بدتر هستند. به سخن دیگر هر چیز، از

زمان، فضا، کنش ها، حالت ها، و شخصیت ها گرفته تا طرحواره ها، در جریان کلی داستان درجه به درجه از مدل های اسطوره ای به مدل های زمینی تنزل می یابند. طرحواره ی کلی شبیه است به تاریخ انسان از آغاز آفرینش تا حمله ی اعراب از منظر گفتمان های ایرانی که در کل متفاوت است با طرحواره ی ایلید یا اودیسه. ترتیب متفاوت لحظه های حماسی 'روی خط روایت نیز این تفاوت را دو چندان می کند، حتی اگر یک داستان تنها شامل یک طرحواره باشد چنانکه در ابومسلم نامه است این موضوع روشن و مشخص است. در این اثر نیز اوج های حماسی از میانه ی داستان و تا چند واقعه پیش از مرگ ابومسلم رخ می دهند و مانند شاهنامه واقعه ی پایانی آن با پیروزی 'دیگری' جدید، یعنی پایانی بر آغازی دیگر، تصویر شده است. زمجی و یاران جلوی قصر خلیفه ی عباسی ایستاده اند و از او سر بریده ی ابومسلم را می خواهند که بر تن او بدوزند و گرد شهرها بگردانند و مردم را به جنبش دعوت کنند. زمجی نامه ادامه ی منطقی این داستان است. پایان همراه با شکست 'خودی' کهن گونه ی بسیار قدرتمندی در ادبیات فارسی است و معنای آن نوید پیروزی بعدی یا نهایی است. تاثیر این کهن گونه تا آنجاست که کلیدر دولت آبادی نیز، به عنوان رمانی حماسی، با واقعه ی پایانی ای از این دست به خوانندگان خود نوید پیروزی قطعی و نهایی را می دهد.

1. باختین بر آن است که تمام ژانرها، به جز رمان، پیش از کتاب و کتابت شکل گرفته و فرم نهایی و غائی خود را یافته اند؛ و تنها رمان است که هنوز قدرت آفرینش و ترکیب شدن با ژانرهای دیگر را دارد. نک:

2. Bakhtin, M. M. The Dialogic Imagination, edited by M. Holquist, translated by .

C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, 1981, pp. 3-40

W. C. Beane and W. G. Doty (editors), Myths, Rites, Symbols: a Mircea Eliade

.Reader, Harper Colophon Books, New York, London 1975, pp. 16-18

3. اصطلاح از شاهرخ مسکوب برابر با: سلسله مراتب (hierarchical).

Contemporarity

4. باختین، همان، بخش اول.

5. وجود خوتای نامگ (خدای نامه)، ایاتگار زربیران (یادگار زربیران)، کارنامگ ارتخشیر پاپکان (کارنامه اردشیر بابکان)، هزار افسون (هزار و یک شب)، کلپله و دمنه و سنت داستان های شفاهی ای چون ویس و رامین نشان از این سنت قدیمی دارد. ناگفته نماند که این آثار مانده یا نمانده در کنار آثار و اسطوره های دینی قبل از اسلام مجموعه ی بزرگی بودند که بعدها با ترجمه و بازآفرینی بدنه ی اصلی و الگویی ادبیات فارسی را تشکیل دادند.

6. در حماسه های مثنوی قرن های اول نیز این ویژگی دیده می شود: ابومسلم نامه، که در آن داستان-های عاشقانه ی دختر نصر سیار و پسر حسن قحطبه آمده؛ دارابنامه طرسوسی؛ داستان داراب و طمروسپه؛ دارابنامه بیغمی؛ پسر دارابشاه و عین الحیات و....

7. گرچه داخلی برای واژه ی domestic درست تر می نماید اما خانگی را به جای آن آورده ام به معنی مسائل خودی در درون جامعه و از هر دو نوع فردی و جمعی.

8. این تفاوت در حماسه های ترکی نیز دیده می شود: 'دیگر' در کورواغلو، که حماسه ی مسلط در ترکیه و آذربایجان است، داخلی است؛ در حالیکه در حماسه های آسیای مرکزی (آلپامیش، منس، و گورواغلو) 'دیگر' کافران بودائی یا شمنی هستند در مقابل ترکان مسلمان. تاجیک ها (ایرانی ها) 'دیگر' دوم این حماسه ها نقش حاشیه ای در داستان ها دارند. اینها از لحاظ مذهبی با ترکان اختلافی ندارند ولی در ضمن نقشی در روایت ها بازی نمی کنند مگر دادن دختر به قهرمان داستان. در یک حماسه ترکی عثمانی (قرن شانزدهم م.) به نام ساماسپنامه (Camasbname)، به تقلید از جاماسپ نامه، 'دیگر' پادشاه ایران است و ساماسپ، وزیر کیخسرو پادشاه سلجوق آتاتولی، مانند جاماسپ حکیم (بیتخش) است و توسط 'شهران'، ایزدبانوی نیمه مار آتاتولی، توانائی پیش بینی کردن را به دست می آورد. 'دیگر' در آثار ترکی، بجز ساماسپنامه، و مانند حماسه های عرب، کمتر جنبه ی ملی و بیشتر جنبه ی قومی دارد.

9. 'دیگر' و 'مسائل خانگی' هنوز هم دو عنصر تعیین کننده در روایت ها، به ویژه نوع عامه پسندش، هستند. نقش این دو عنصر در فیلم های دو قطب عظیم سینمای جهان، هالیوود و بالیوود، نشان از کارکرد گسترده ی آنها دارد.

archetypes .10

11. شوپنهاور فیلسوف مشهور آلمانی بر آن است که کشف فرهنگ هند در قرن نوزدهم همان اهمیتی را برای اروپا، و مدرنیسم، داشت که کشف یونان برای رنسانس. نقل از: داریوش شایگان، آیین هندو و عرفان اسلامی، ترجمه جمشید ارجمند، نشر فرزانه، تهران 1382، ص 3.

12. در این مقاله اصطلاح ژانر تاریخی را در مقابل ژانر تئوریک می آوریم تا تفاوتی قائل شده باشیم میان ژانرهایی که بستر اصلی برای خلق آثار هستند و آنهایی که به صورت تجربی و با گرایش به سبک هایی خاص تولید شده اند و یا می شوند و در اصل فروعی از آن اصل ها هستند.

epopoia .13

mimētikē .14

diēgēmatikē .15

enmétrō .16

mēkos .17

18. Aristotle, Poetics, edited L. R. Loomis, Gramercy Books, New York 1943, p. 425

مطابق با صفحه ی 121 ارسطو و فن شعر، مؤلف و مترجم: عبدالحسین زرین کوب، انتشارات امیر کبیر، تهران 1357.

از این به بعد همه ی نقل های بوطیقا، مستقیم و غیرمستقیم، از ترجمه ی زرین کوب خواهند آمد. تنها اصطلاحات اساسی، در مطابقه با متن انگلیسی، و آنچه امروز بیشتر در فارسی رایج شده جایگزین خواهند شد. البته اصطلاح های زرین کوب در زیرنویس خواهند

آمد.

19. بسیاری از داستان های شاهنامه مستقل و نا مستقل پیش از فردوسی نیز نوشته شده بودند. نقل-های موجود درباره ی این آثار نشان از روایت های مختلف دارند. نک: صفا، ذبیح اله. حماسه-سرایی در ایران: از قدیمترین عهد تاریخی تا قرن چهارم هجری، مؤسس — ? انتشارات امیر کبیر، تهران 1369، صص 42-50.

20. در میان ترکان هر ژانر با ساز مخصوصی همراهی می شده یا می شود. داستان ها (حماسه ها) توسط ژیراو (zhirau) و با ساز قویز (چیزی شبیه به کمانچه qobyz) نقل می شده است. نک:

Levin, Theodore. The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia, Indiana University Press, 1998, pp. 180-189

نوازنده بودن شخصیت های رومانس ها در بسیاری از سنت ها دیده می شود: کریشنا در سنت هندی، رامین در ویس و رامین ایرانی و دده کورکوت در میان ترکان.
21 رین کوب، همان، 157.

22 باختین در مقابل تعهد یا مسئولیت هنرمند (responsibility) پاسخ دهندگی یا پاسخیت (answerability) را می گذارد، بدین معنی که هنرمند در کار هنریش به انتظارات گفتمانی مردم پاسخ می دهد. نک: Bakhtin, M. M. Toward a Philosophy of the Act, translated by V. Liapunov, University of Texas Press 1995

Cosmogonic 23

24 در جهان امروز غرب خردگرایی را یکدست جایگزین کرده است، همزمان جوامعی هستند که تابع بینش اسطوره ای عمل می کنند.

Cosmology 25

Mythicizing 26

27 هگل: 'تاریخ آزاد و همیشه جدید است و خود را تکرار نمی کند.' در حالیکه طبیعت در یک چرخه دائم خود را تکرار می کند: 'زیر آفتاب هیچ چیز جدید نیست.'

- Hegel, G. W. F. *The Philosophy of History*, translated by C. J. Friedrich, Dover
 .Publication Inc. New York 1956, p. 54
- 28 رازدی در غرب همیشه ساخت نمایشنامه ای داشته. این معیار اجرائی همیشه عامل
 تفاوت میان رومئو و ژولیت و لیلی و مجنون بوده است.
- 29 زرین کوب، همان، ص 158.
- 30 همان، ص 159.
- 31 Plot، افسانه در ترجمه ی زرین کوب. نک: 'چرا پی ساخت، روایت، داستان: توضیح چند
 اصطلاح،' نگاه نو، شماره 58، مرداد 1382.
- 32 مرکب در ترجمه ی زرین کوب.
- 33 Suffering، درد انگیز در زرین کوب.
- 34 خانلری، برپایه ی مطالعات پژوهشگرانی چون کریستن سن، نیبرگ، بنونیست، و
 هنینگ احتمال می-دهد که وزن متقارب صورت تغییر یافته ی وزن رزمی هجائی ای باشد
 که در اشعار مانوی و یادگار زربیران زبان پهلوی وجود داشته. نک: ناتل خانلری، پرویز. وزن
 شعر فارسی، انتشارات توس، تهران 1361، صص 44-55.
- 35 Wikander, S. *Vayu*, 1941, pp. 31-99', quoted by Duchesne-Guillemin, J. *The*
Western Response to Zoroaster, Oxford 1958.
- 36 زند و هومن یسن، صادق هدایت، کتابهای پرستو، چاپ چهارم 1344، 'در هفتم، 1-14،'
 صص 56-60.
- 37 Dumézil, Goerges, *Mithra-Varuna: An Essay on the Two Indo-European*
Representations of Sovereignty, translated by Derek Coltman, Zone Books, New
 York 1988, pp. 83-95.
- Solar dynasty 38
- Lunar dynasty 39
- 40 در اسطوره های ایرانی و آثار فارسی ارتباط این دو شاه با خورشید و ماه (و به ویژه

فریدون) مانند ادبیات ودایی و هندو چندان روشن نیست، اما اشاره ها به اندازه ی کافی هدایت کننده اند. نوروز از لحاظ نجومی برابر است با قدرت گرفتن هرمزد (مشتتری = ستاره ی زندگی) در جانان (ظهر روز اول فروردین، لحظه ی شرف آفتاب) و حضيض کیوان (ستاره مرگ) = اعتدال ربیعی. در مقابل مهرگان زمان اوج کیوان است در برج ترازو و حضيض مشتتری = اعتدال خریفی (بندھش، ص 60). بیرونی در علت اینکه ماه در مهرگان از آفتاب برتر است می نویسد: "... در ساعتی از این روز بود که خداوند ماه را که کره ای سیاه و بی فروغ بود بها و جلا بخشید و بدین سبب گفته اند که ماه در مهرگان از آفتاب برتر است..." (آثار الباقیه، ترجمه دانا سرشت، امیر کبیر، 1363، ص 338). و فراموش نکنیم که فریدون بنیانگذار مهرگان است.

41 سه بار بزرگ کردن زمین از کارهای دیگر جمشید است که فردوسی بدان اشاره نکرده، اما متن-های دیگر به آن اشاره کرده اند. نک: اوستا: کهن ترین سرودهای ایرانیان، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج 2، انتشارات مروارید 1370، صص 667-669. نیز: بیرونی، همان، ص 331.

42 آشوری درباره ی این اصطلاح در فرهنگ خود چند نمونه آورده است به صورت های زیر: schemas و schematic. در مقابل آنها نیز معادل های 'نمونه ها' و 'تمهیدی' را از حوزه هاغلئسف؟ آموزش' و 'زیباشناسی نوین' آورده است. در واژنهم؟ زبانشناسی اثر همایوندخت همایون به ترتیب این صورت ها آمده اند: schema = نمونه، schemata = طرحها، schematic = پرهیب وار، و 'به گونه؟ طرح کلی'، schematically = از لحاظ طرح کلی، schematization = پرهیب سازی، schematize = پرهیب ساختن (از)، و schematized = 'انگاره ای'. در فرهنگ اندیش؟ نو وپرایش ع. پاشائی نیز با املا ی غلط schma و معادل 'طرحوار' آمده است. ساغروانیان در فرهنگ زبانشناسی خود فقط صورت schematization را آورده و برای معادل طرح بندی را آورده. از این میان به نظر من طرحواره و طرح بندی بهتر از بقیه اند. و از این به بعد طرحواره را در متن خواهید دید. Schema (جمع آن: schemata) واژه ای یونانی است در معنی طرح، نقشه، نما، و

نمایانگر و جمله نشانه ای. در تئوری داستان نویسی این واژه در معنی چرخه یا حلقه (cycle) داستانی با واحدها یا داستان‌های کوچکتر هم آمده است. هر اسکیمای یک جمله بندی کامل داستانی ای را در بر می گیرد که یک معنای گفتمانی را تمام می کند؛ مثلا در شاهنامه از پادشاهی جمشید تا فریدون یک اسکیمای است. از پادشاهی کاووس تا رفتن کیخسرو به کوه نیز یک اسکیمای است. در درون هر کدام از این اسکیمایها حلقه های مستقل یا شبه مستقل داستانی وجود دارد که در نهایت با هم گفتمان روایی را تمام می کنند.

(Topos (pl. topoi 43

Sin/suffering. Eliade, Mircea. The Myth of the Eternal Return, or, Cosmos and 44
.History, translated by W. R. Trask, Princeton University Press, 1965, p. 95-102

.Hegel, G. W. F. ibid, 1956 45

Hegel, G. W. F. Introductory Lectures on Aesthetics, translated by B. 46

Bosanquet, Penguin Books, 1993. p. 406

47 همان، ص 407

48 هگل در دوره ی خاصی از تاریخ آلمان زندگی می کرد. زمانی که به دنیا آمد (1770) هنر و ادبیات آلمان هیچ چیز درخور ارائه ای نداشت، گذشته از آن حتی ایلیاد و اودیسه هم به این زبان ترجمه نشده بود. اما زمان مرگش در سال 1831 ادبیات و هنر آلمان به اوج خود رسیده بود (اولین ترجمه ی شاهنامه به آلمانی یک سال بعد منتشر می شود، با این همه گوته دوست هگل از فردوسی و اثرش نام برده است. نک: صفا، ص 219). معاصر بودن هگل با کانت، گوته، شلینگ، موتزارت، بتهوون این تحول را به خوبی نشان می دهد. افزون بر آن آلمان از طریق ترجمه به دانش آن روز از دیگر فرهنگ ها مجهز می شود. بحث های خود هگل در فلسفه ی تاریخ درباره ی فرهنگ های مختلف و از جمله ایران این موضوع را به خوبی نشان می دهد. با این همه هگل، به خاطر برتر دیدن ادبیات و هنر یونان که قرن ها بود از قدرت آفرینندگی اش می گذشت، بر این باور بود که هنر به نقطه

ی پایانش رسیده است. او در بخش دوم زیبایی شناسی با عنوان 'پایان هنر' به این مسئله پرداخته است. وی زیبایی شناسی را در مقایسه با حقیقت مبنای بحث خود قرار می دهد. و در مقایسه ی هومر با گوته بر آن است که هنر هومر از لحاظ زیبایی شناسی برتر است، اما هنر گوته حقیقتی تر است، زیرا برخوردار از نظام ارزشی مسیحی است. این همان بخش از نگرش جهانشمول نگر (برتر-نگر) غرب و دگماتیسم مسیحی است که نیچه به نقد می کشد و زمینه را برای جنبش آنتی-مدرنیسم دهه های نخست قرن بیستم و پست مدرنیسم دهه های پایانی باز می کند. ناگفته نماند که هگل تنها در اواخر عمرش است که به حماسه های شفاهی توجه نشان می دهد.

49 در دو اثر: (Art and Answerability) و (Toward a Philosophy of the Act)

Mishra, Vijay. *Bollywood Cinema: Temples of Desire*, Routledge New York 50
and London 2002, p. 203-222

51 همین روند در اسطوره ها و ادبیات اروپایی نیز وجود دارد.

52 اهورامزدا با توجه به سرشت پس -دانش اهریمن آفرینش خود را زودتر انجام می دهد. نگاه کنید به نظام آفرینش در بندهش: فرنیغ دادگی، بندهش، ترجمه مهرداد بهار، انتشارات توس، تهران 1369، صص 39-56.

Eliade, ibid 53

54 نورتروپ فرای در کتاب کالبدشکافی نقد بر این مبنا جدولی ترسیم می کند و ژانرها را بر اساس توان قهرمانان در مقایسه با انسان معمولی تقسیم بندی می کند. تقسیم بندی او اما کارآیی کافی ندارد، زیرا تنها محدود است به ژانرهای کلاسیک تاریخی؛ دو، نسبت به تغییر ژانر در درون آثار بی-اعتنا است. سه، از این فرهنگ به آن فرهنگ تفاوت ها را نشان نمی دهد. تودوروف در بخش اول کتاب معروف خود شگرف (The Fantastic) که یکی از بهترین آثار درباره ی تئوری ژانرها است با نظام طبقه بندی فرای برخورد کرده است.

برای هر دو اثر نک: Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton:

University Press 1956

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*,
translation by R. Howard, with a new foreward by Robert Scholes, Cornell
University Press, New York 1970

supernatural 55

56 آخرین کنش فراطبیعی را در داستان اردشیر و کرم هفتواد می یابیم. البته دیرتر در
داستان خسرو پرویز نیز سروش بر او ظاهر می شود و مژده ی پادشاهی سی و دوساله
اش را می دهد، اما حضور او نقشی در داستان ندارد.

57 فرای، همان.

58 باختین، همان.

59 تودورف، همان.

Hatto, "Towards an Anatomy of Heroic and Epic Poetry," in: *Traditions*, vol. 2, 60
pp. 145-306

61 نک: زند وهومن یسن، صص 57-60. یا زرتشت نامه، از زرتشت بهرام پژدو، ص 133،
صادق هدایت.

62 البته ماجراهای گیو در توران و چگونگی یافتن کیخسرو در شاهنامه به اختصار و با
کمترین تغییر ژانری آمده است، اما اگر کسی این قسمت را دستمایه ی یک داستان کرده
بود، به احتمال زیاد چیزی شبیه به ماجراجویی های گرشاسپ در گرشاسپ نامه از کار
درمی آورد.

Fairytales 63

64 این موجودات در اسطوره های یونانی معروف اند به زنان آمازون.

(High genre (high boro 65

(Low genre (low boro 66

باختین، همان، فصل سوم.

67 ک: زند وهومن یسن، همان، 'در نخستین، 6-9، صص 30-31. یا بندهش، همان، 'دربار ?

گزندی که هزاره به هزاره به ایران شهر آمد' صص 139-143. زند و هومن یسن، جاماسپ نامه و زرتشت نامه در عین حال از هفت هزاره هم سخن گفته اند. در ضمن با پیش بینی اینکه عمرها و قد آدم ها در دوره های متاخرتر کوتاه تر می شوند به نوعی نظریه ی ودایی دوره ها را بازتاب می دهند.

Yuga 68

Kali Yuga 69

70 این دوره از هر نظر بسیار بد است و تنها چیز خوب آن این است که چرخه ی زندگی-مرگ (تناسخ) پایان می پذیرد و مردم عاقبت به موکشا (نیروانا در بودایی) می پیوندند. از نظر هندوها و بودایی ها ما اکنون در دوره ی کالی یوگا زندگی می کنیم. نک: الیاده، همان.

نیز Sources of Indian Tradition: From Beginning to 1800

71 تودورف در شگرف تکنیک ها و شگردهای تولید انتظار را مورد بررسی قرار داده که بحث درباره ی آنها مجال دیگری خواهد.

72 با تعریف وسیع این واژه در تفکر باختین که همه ی آثار هنری و ادبی را ایدئولوژیک می-دانست. ایدئولوژی در اندیشه ها ی باختین به نظر مترادف است با گفتمان، یا می تواند که چنین باشد.

73 شاهنامه، چاپ مسکو، ج 9، ص 314، ب 45-46. این پیش بینی و هیلاجی که از زبان رستم فرخزاد آمده به شکل هایی دیگر توسط کسانی چون حمزه اصفهانی، مسعود سعد سلمان، بیرونی، و مولف کفایه التعلیم نیز نقل شده است (برای سه مورد آخر نک: التفهیم، به کوشش و مقدمه جلال همایی، ص کا - یج).

74 این نوید یا انتظار در گفتمان آن دوران نقش بسیار مهمی داشته است. هر کس نیز به گونه ای آن را مطرح کرده و شهریاری کسی یا سلسله ای را نشانه ی آن دانسته است. حمزه اصفهانی و بیرونی حکومت شیعه ی آل بویه را حکومت ایرانی مورد نظر قلمداد کرده اند. فردوسی ظاهرا اشاره اش به سامانیان است. سعد سلمان و یا مولف کفایه التعلیم بر آنند که ناجی دیرتر خواهد آمد. برخی نیز ابومسلم، سنباد و امثالهم را ناجی

دانسته اند. دولتمردی چون خواجه نظام الملک نیز بر همه ی این انتظارات خط بطلان می کشد و پیامبر اسلام را آخرین ناجی می-داند و گبریان و رافضیان و اسماعیلیان را بر خطا اعلام می کند.

75 پس متن به مانند پسزمینه، شاید بتوان این ترکیب را برای context بکار برد.

encoding 76

77 میرچا الیاده و پل ریکور از جمله کسانی هستند که روش هرمنوتیک و یا تفسیر مدرن را به بهترین شکل بکار برده اند.

78 ژرژ دومزیل و شاگردان او، نیز الیاده از سوئی دیگر، بر این اساس دست به مقایسه ای گسترده در بن مایه ها و ساختارهای اسطوره ای در شاخه های هندی، ایرانی، لاتینی، رومی، و سلطیک زده اند که در مطالعه ی آثاری چون شاهنامه بسیار راهگشا هستند.

79 دریغ که خوتای نامگ و ترجمه های آن، نیز شاهنامه های پیش از فردوسی از بین رفته اند و امکان مطالعه ی دقیق را از ما گرفته اند، تنها متن های تاریخی و دینی برای مقایسه وجود دارند که هر دو سرشتی متفاوت از ژانرهای روایی دارند. البته چند متن حماسی چون یادگار زریران و کارنامه اردشیر بابکان خوشبختانه موجود-اند که در مطالعه جای ویژه ای یافته-اند.

80 صفا، همان، ص 196-197. برای براون نک: تاریخ ادبیات ایران: از فردوسی تا سعدی، نیمه اول، ترجمه و حواشی از فتح اله مجتبیایی، انتشارات مروارید 1367، صص 205-209. 81 یا این عناصر را دارد و یا به گونه ای آنها را در بیان بازنمایی می کند. مثلا 'چی' معمولا در متن های محاوره ای می تواند جای یک جمله را بگیرد، اما نبود عناصر دیگر جمله به معنی بی نیازی از آنها نیست. لحن ها و حالت ها معمولا جای آن عناصر را پر می کنند و شنونده با شنیدن آنها مانند رمزهای قراردادی عمل می کند، یعنی قسمت های حذف شده را بازنمایی ذهنی می کند. از این رو است که این گونه جمله ها بیشتر در زبان محاوره ای کاربرد دارند و در نوشتار به سختی و همراه با توصیف رمزگشایی می شوند.

82 اشکلوسکی در تئوری نثر و بعد از او تودورف در مقاله ای با عنوان "دستور زبان روایت

” تابع چنین نگرشی واحدهای درونی یک داستان و ترتیب آنها را مورد مطالعه قرار داده اند. برای تودروف نک: دستور زبان داستان احمد اخوت که در ضمیمه این مقاله را ترجمه کرده است. برای اشکلوسکی نک:

Shklovsky, Viktor. Theory of Prose, translated by B. Sher, Dalkkey Archive Press
1990, pp. 160-9.

83 کنیک تغییر ژانر به قصد جایگزینی یا تبدیل انتظاری به انتظار دیگر تنها در آثار حماسی ما یافت نمی شود و در داستان ها و حکایت های عرفانی نیز فراوان است. مثلا مولانا در قصه ی موسی بجای روایت مستقیم عصای جادوگر او یک حکایت مستقل گذارده درباره ی ‘مارگیری که ازدهای فسرده را مرده پنداشت’. با آوردن این حکایت در دل داستان اصلی از عصای/مار موسی معنایی استعاری می آفریند. (مثنوی معنوی، به سعی نیکلسون، دفتر سوم، صص 431-435). عطار با همین تکنیک داستان ‘شیخ صنعان’ را در میانه ی منطق الطیر آورده است.

84 ولی در حماسه های ترکی بسیار فعال است و معمولا پی ساخت دوم داستان هایی چون منس و آلیامیش را می سازد.

85 از این نظر کنش گشتاسپ در منتقل نکردن داوطلبانه ی شهریاری به اسفندیار معنای نمادین خاصی تولید می کند، معنایی که ضد کهن گونه است.

86 طرحواره ی ‘کیومرث/سیامک/هوشنگ’ و تهمورث هر دو ناقص اند و تمام عناصر را در خود جمع ندارند. مورد دوم حتی کهن گونه ی ‘تازش اهریمن’ را هم ندارد، بدین معنی که توپوس حمله ی دیوان در آغاز نیست و این تهمورث است که به دیوان حمله می کند.

<http://www.hamzaban.org/node/54>