بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پژوهشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه زبان و ادبیات فارسی

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی

تحلیل تطبیقی صحنه‌های جنگ بین شاهنامه و مهابهارات

استاد راهنما:

دکتر عبدالحسین فرزاد

استاد مشاور:

دکتر علیرضا شعبانلو

پژوهشگر:

مرضیه دیندار فومنی

مهرماه ۱۳۹۸

تائیدیه هیات داوران:

تشکر و قدردانی

سپاس خداوند متعال را که توفیق دانش‌آموزی را در طول مدت زندگانی به من عطا کرد. و با قدردانی از زحمات بی‌دریغ پدر و مادر نازنینم که مشوق اولین گام‌های راه ادب و معرفت من بودند.

از استاد گران‌قدر جناب دکتر عبدالحسین فرزاد که صبورانه راهنمای راه بنده در انجام این پایان‌نامه بودند صمیمانه تشکر می‌نمایم. از استاد گرامی جناب دکتر علیرضا شعبانلو نیز که مشاور اینجانب در این پایان‌نامه و راهگشای بنده بودند کمال تشکر را دارم.

تقدیم به

«تمامی جویندگان علم و ادب

و استاد اندیشمند و گرانقدرم جناب دکتر عبدالحسین فرزاد

که دریچه ای نو از دنیای ادبیات بر دیدگان من گشود.

و استاد شعبانلو که هرچه در زیبایی شاهنامه آموختم از محضر ایشان بود»

چکیده:

شاهنامه فردوسی، درحقیقت دائرۀالمعارف فرهنگ و تمدن ایران باستان است. هر پژوهشی که زوایای بیشتری از این اثر ارجمند را برای مخاطب ایرانی روشن سازد، سودمند خواهد بود و به اعتماد به نفس ملت بزرگ ایران یاری‌رسان خواهد بود.

مهابهارات نیز همچون شاهنامه فردوسی اثری حماسی و ارجمند است که دائرۀالمعارفی از تاریخ، فرهنگ، اسطوره و آداب و سنن هندیان است. این اثر از نظر حجم و گستردگی بزرگترین حماسه جهان به شمار می-رود.

این پژوهش خاص (صحنه‌های گسترده نبرد)، نشان می‌دهد که ایرانیان همچنان که در ادبیات تعلیمی و غنایی آثاری رشک‌انگیز آفریده‌اند در نبرد و دفاع از وطن خویش نیز شاهکارهایی چون شاهنامه و گرشسبنامه در تاریخ فرهنگ خود دارند که توان رزمی و شجاعت و فرماندهی و مدیریت آنان را در میدان جنگ نیز نشان می‌دهد.

همچنین مشابهت‌هایی فراوان در دو اثر در مورد این صحنه‌ها دیده می‌شود. تفاوت‌ها در این مورد نیز نشانگر زمان دور شدن این دو قوم از یکدیگر است که به قرن‌ها پیش می‌رسد.

کلید واژه ها: ادبیات تطبیقی، شاهنامه، مهابهارات، فردوسی، بیاس، رستم، ارجن، تحلیل صحنه‌های جنگ.

فهرست مطالب

چکیده .....و

فصل اول: کلیات

۱-۱. مقدمه ۲

۱-۲. صحنه (Scene) ۲

۱-۳. شاهنامه فردوسی ۳

۱-۴. مهابهارات ۳

۱-۵. دلایل اهمیت و ضرورت این پژوهش و اهداف آن ۴

۱-۶. در این پژوهش تلاش بر این بوده است که بررسی شود: ۵

۱-۷. محدودیت‌های حین پژوهش ۵

فصل دوم: نظریه ادبی

۲-۱. نوع ادبی ۸

۲-۲. انواع ادبی ۹

۲-۳. نظریه اسطوره‌ها ۹

۲-۴. نظریه انواع ۱۰

۲-۵. حماسه ۱۰

۲-۶. بررسی تطبیقی حماسه‌ها ۱۳

۲-۷. تراژدی ۱۳

۲-۸. تراژدی و حماسه ۱۵

۲-۹. حماسه و رمان و رمنس ۱۶

۲-۱۰. توصیف ۱۷

۲-۱۱. صحنه ۱۹

۲-۱۲. صحنه فراخ منظر و صحنه نمایشی ۲۰

۲-۱۳. معرفی دو اثر ۲۱

فصل سوم: پیشینه پژوهش (بررسی اجمالی کارهای مشابه پیشین)

۳-۱. نقد تطبیقی اسطوره آفرینش در شاهنامه فردوسی و مهابهاراتای هندی ۳۰

۳-۲. مقایسه‌ی تطبیقی فره ایزدی در شاهنامه و مهابهاراتا ۳۰

۳-۳. بررسی تطبیقی اهریمنان خشکی در شاهنامه فردوسی و حماسه رامایانا ۳۰

۳-۴. اشتراکات و تمایزات شاهنامه شکوهمند و مهابهارات بر بستر جهان معنوی ۳۰

۳-۵. ایندرا ایزد جنگ ۳۱

۳-۶. آرایش سپاه و فنون رزمی در دوره ساسانی و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی ۳۱
۳-۷. اصول جنگ در تفکر فردوسی و نقش آن در چگونگی تصمیم‌گیری فرماندهان نظامی ۳۱
۳-۸. جنگ و صلح در شاهنامه فردوسی ۳۲
۳-۹. روان‌شناسی جنگ درشاهنامه ۳۲
۳-۱۰. رزم ابزارهای مجازی در شاهنامه ۳۳
۳-۱۱. نگاهی جامعه‌شناختی به علل و آیین جنگ‌ها در شاهنامه فردوسی ۳۳
۳-۱۲. سپاه و جنگ در شاهنامه فردوسی ۳۴
۳-۱۳. نقد تطبیقی جایگاه انسان در شاهنامه..... ۳۴

فصل چهارم: یافته‌های پژوهش؛ تفاوت‌ها و شباهت‌های جنگ سروده‌ی دو اثر

۴-۱. ساختار روایی ۳۶
۴-۲. عظمت فردوسی و شاهنامه ۳۷
۴-۳. اصول جنگ در تفکر فردوسی و نقش آن در چگونگی تصمیم‌گیری فرماندهان..... ۳۸
۴-۴. بررسی جنگ سروده‌ها در شاهنامه ۴۱
۴-۵. تصویر جنگ در شاهنامه فردوسی ۴۱
۴-۶. شیوه فردوسی در وصف میدان جنگ و نبرد ۴۲
۴-۷. انواع نبردها در شاهنامه ۴۲
۴-۸. فضای غبارآلود میدان جنگ ۴۳
۴-۹. فراوانی لشکریان و کشته شدگان ۴۳
۴-۱۰. اسب در میدان جنگ ۴۴
۴-۱۱. معرفی آداب و رسوم مذهبی، آیین و کیفیت آن در دو اثر ۴۴
۴-۱۲. معرفی مهابهاراتا ۴۵
۴-۱۳. معرفی ارجن ۴۷
۴-۱۴. سفرهای خطرناک ۴۸
۴-۱۵. چگونگی سیرت شخصیت‌ها ۴۹
۴-۱۶. صور خیال در شاهنامه..... ۵۰
۴-۱۷. ایندرا موثرترین الهه در داستان مهابهارات‌ها ۵۳

فصل پنجم: عنصر وصف در صحنه‌های جنگ

۵-۱. آرایش نظامی دو اثر ۵۵
۵-۲. نمونه‌هایی آرایش نظامی در مهابهارات..... ۵۵
۵-۳. آرایش سپاه در شاهنامه..... ۵۶
۵-۴. سپاه و جنگ در شاهنامه فردوسی ۵۷

۵-۵. رزم ابزارهای مجازی در شاهنامه ۶۲
۵-۶. معرفی ابزاروارهها در شاهنامه ۶۲
۵-۷. تحلیل و توصیفات جنگ ۶۵
۵-۸. نمونههای وصف جنگی ۶۵
۵-۹. مثال دیگری از وصف تشبیهی ۷۵
۵-۱۰. توصیف فضای جنگ در شب ۷۸
۵-۱۱. وصف فیلان در صحنهی جنگ ۸۰
۵-۱۲. وصف طبیعت و ظاهر شدن شگونهای بد ۸۰
۵-۱۳. روشهای سبک نگارش ۸۳
۵-۱۴. کشته شدن بهیکم ۸۳
۵-۱۵. جنگ ابهمن ۸۴
۵-۱۶. کشته شدن ابهمن ۸۴
۵-۱۷. رستم و سهراب، ارجن و ببرباهن ۸۵
۵-۱۸. رستم و شغاد، ارجن و کرن ۹۱
۵-۱۹. استفاده از نیروهای ماورالطبیعه در جنگها ۹۳
۵-۲۰. نمونههای جنگ با دیو در مهابهارات ۹۴
۵-۲۱. رزم ابزارهای مهم هر دو اثر ۹۶
۵-۲۲. اشتراکات و تمایزات شاهنامه و مهابهارات در بستر جهان معنوی ۹۶
۵-۲۳. توضیح تحلیلی نمونهها ۹۸
۵-۲۴. نمونه ابزار اهدایی به ارجن ۹۹
۵-۲۵. چشمپوشی از قدرت در شاهنامه و مهابهارات ۱۰۲
۵-۲۶. داستان کیخسرو ۱۰۲
۵-۲۷. داستان جدهشتر ۱۰۳
۵-۲۸. نتیجهگیری و پایان سخن ۱۰۴
کتابنامه
منابع ۱۰۸

فصل اول:
کلیات

۱-۱. مقدمه

از آن‌جایی که در دو اثر مشهور و بزرگ حماسی شاهنامه فردوسی و مهابهارات هندی، جنگ‌هایی بزرگ و فراوان رخ داده است و شماره دلاوران در میدان‌های نبرد بسیار بوده‌اند، مخاطب، افزون بر نبردهای تن به تن، صحنه‌های فراوان نیز در میدان‌های جنگ را مشاهده می‌کند. مسأله‌ی اصلی در این پژوهش، مقایسه صحنه‌های گسترده جنگ در دو اثر است. صحنه‌های گسترده، عموماً نشان‌دهنده ابتکار عمل فرماندهان و پهلوانان را در آرایش سپاه (مقدمه، قلب، ساقه، میمنه؛ میسره) نشان می‌دهد. انتخاب فرماندهانی کارآزموده برای هر یک از جوانب لشکر، نشان‌دهنده‌ی تجربه و نبوغ سپهسالار لشکر بوده است. فردوسی:

چو گودرز کشواد بر میسره
هجیر و گرانمایگان یکسره

۱-۲. صحنه (Scene)

«صحنه‌ی داستان چنان‌که از نامش پیداست، محلی است که آکسیون داستان در آن واقع می‌شود؛ به عبارت دیگر، زمینه‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند.» (یونسی، ۱۳۹۵: ۴۲۹)

به بیان دیگر، موقعیت زمانی و مکانی که کنش داستان در آن محقق می‌شود صحنه نام دارد. در صحنه چینش عناصر مختلف که موقعیت مکانی و زمانی بروز عمل داستان را بیان می‌کند، شدت تأثیرگذاری و عاطفی داستان را بر خواننده بسیار بالا می‌برد. در داستان، صحنه با توصیف بیان می‌شود و این توصیف چنان‌چه دقیق باشد باورپذیری حادثه را بر مخاطب آسان می‌کند. صحنه را می‌توان به دو نوع اصلی نمای دور[1] و نمای نزدیک[2] تقسیم کرد.

نمای نزدیک معمولا صحنه بسیار نزدیک به موضوع است که ما می‌توانیم چشم و دست و گاهی خطوط چهره شخصیت‌های داستان را از نزدیک ببینیم که خود این نوع نما اقسامی دارد. اما نمای باز معمولا صحنه‌های دوردست را توصیف می‌کند؛ مثلا در جنگ‌های عظیم سیاهی لشکر یا مبارزات دو سپاه را در میدانی فراخ توصیف می‌کند. نمای باز نیز اقسامی دارد که دور و گاهی بسیار دور را وصف می‌کند.

«صحنه دو وظیفه اساسی را در مورد شخصیت‌ها و وقایع داستان می‌گوید:

۱- ایجاد فضا و رنگ و حال و هوای داستان.

۲- به وجود آوردن محیطی اثرگذار.» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۲۵۲)

[1] long shot
[2] Close up

۱-۳. شاهنامه فردوسی

شاهنامه‌ی فردوسی در شرایطی به وجود آمد که هویت ملی ایرانیان دچار بحران گردیده بود از این‌رو فردوسی بر آن شد تا این بحران خطرناک و دشوار را از طریق ادبیات، مدیریت کند.

«درونمایه‌ی شاهنامه چنان غنی و بی‌همتاست که حتی واگویه‌ی اندکی از آن هم میسّر نیست. می‌توان گفت که منظومه‌ی فردوسی دائرۀ المعارفی است که جوانب گونه‌گون زندگی تیره‌های کهن ایرانی را باز می‌نماید. با بهره‌گیری از ساختمایه‌ی درونی شاهنامه می‌توان ویژه‌نامه‌های بی‌شمار و گونه‌گونی، همچون «کار جنگ از روی شاهنامه»، «جنگ‌افزار، شکار و بزم»، «نغمه‌ها و نواها»، «آموزش و پرورش» و جز این‌ها نگاشت. اما پیداست که کارهایی از این دست، هوشیاری و نکته‌سنجی بسیاری را طلب می‌کند، زیرا می‌دانیم که فردوسی پهلوانان باستان خود را در چه گذشته‌ای می‌آورد و این‌که کدام یک از آورده‌های او به روزگاران کهن باستان مربوط می‌شود و کدامین را شاعر از دوران خویش، به کهن‌روزگاران می‌برد. لیکن به هر حال می‌توان گفت که در هر برگ این چکامه‌ی والا و نغز داده‌های گونه‌گون و درخور نگرش درباره مسایل متنوع فرهنگ و زندگی مردمی می‌توان یافت که در روزگارانی دور و در آسیای میانه و ایران می‌زیسته‌اند.» (برتلس، ۱۳۷۴: ۳۴۸)

«أمپر، ادیب و مورخ مشهور، فردوسی را یکی از بزرگترین شعرای عالم بشریت نامید و شاهنامه را از همه‌ی حماسه‌های بزرگ جهان مثل ایلیاد و ادیسه و حماسه‌های معروف هندی و نیبلونگن آلمان برتر شمرد. نولدکه می‌گوید: این یک حماسه ملی چنان با عظمت است که هیچ ملتی در روی زمین نظیر آن را ندارد.» (مرتضوی، ۱۳۷۲: ۳۰)

شاهنامه فردوسی سرشار از صحنه‌های جنگ و نبرد است. صحنه‌های باز و نزدیک با ظرافت و دقت توصیف شده است. در لشکرکشی‌های بزرگ فرماندهان میمنه و میسره و جناحین و قلب کاملا مشخص است. نبردهای درازدامن، با عنصر وصف، بسیار دلکش و جذاب به تصویر کشیده شده است.

۱-۴. مهابهارات

مهابهارات حدود یک صد هزار بیت دارد. «این کتاب را از لحاظ نقطه نظر کمیت و بزرگی حجم و نیز از این رو که گنجینه پر ارج معارف و حکم و ادب هندو می‌باشد، «مهابهارت» نامیده‌اند. بنابر مآخذ داستانی هندو، بهرت، اولین فرمانروای کشور بهارت (هند) بود.» (جلالی نائینی، ۱۳۷۵: ۶۲۳)

این منظومه به زبان سنسکریت با حجم در خور توجه، اثری ماندگار از فرهنگ برهمایی که احتمالا دو هزار سال پیش سروده شده و حماسه و کتاب عظیمی از بنیادگذاری هند بزرگ و میراث ارزنده‌ای از سرتاسر آن سرزمین پهناور است. (مظفری، ۱۳۸۹: ۱۱۷) موضوع اصلی مهابهارت، جنگ است. با

این حال خواننده در خلال جنگ‌ها با مبانی معتقدات هندوان و برهمنان و تاریخ اساطیر و آداب و فرهنگ و اخلاقیات آنان آشنا می‌شود.

مهابهارت در زمان اکبرشاه در سال ۹۹۰ هجری قمری در هند از سانسکریت به فارسی ترجمه شد. (جلالی نائینی، ۱۳۷۵: ۱۲۱)

در مهابهارات، جنگ اصلی میان کوروها و پاندوها است. در این نبردها همچون شاهنامه صحنه‌های باز به وفور یافت می‌شود. بیشمه پهلوان اصلی مهابهارت در صحنه‌های گسترده ، سربازان دشمن را تار و مار می‌کند. در هر دو اثر حماسی، شاعر، به توصیف صحنه‌های جنگ به عنوان تماشاگر از راه دور می‌پردازد.

۱-۵. دلایل اهمیت و ضرورت این پژوهش و اهداف آن

دو حماسه شاهنامه و مهابهارت، از جنبه‌های مختلف با یکدیگر مورد بررسی قرار گرفته است. اما از آن‌جایی که تاکنون پژوهشی با این نظرگاه (تحلیل مقایسه‌ای صحنه‌های جنگ) در مورد این دو حماسه‌ی عظیم انجام نشده است، این پژوهش ضروری به نظر می‌رسد.

در این پژوهش خلاقیت و آگاهی سرایندگان دو اثر حماسی به فنون جنگی و عنصر وصف در صحنه‌های باز مورد مطالعه و تحلیل تطبیقی قرار گرفته است. و اعتماد به نفس و خودباوری مخاطب ایرانی نسبت به هویت ملی او را در این برهه زمانی افزایش می‌دهد.

آگاهی مخاطبان ادبیات و فرهنگ کهن ایران نسبت به تخیل و توانایی فردوسی در مقایسه با مهابهارات در این مقطع حساس کاملا سودمند است.

در حماسه‌های شاهنامه و مهابهارات، صف‌آرایی و لشکرکشی‌ها عموماً هنگامی صورت می‌گرفته است که مذاکرات و گفتگوها راه به جایی نمی‌برده است؛ از این جهت کار به رو در رویی دو سپاه می-انجامیده است. هدف اصلی این پژوهش این است که نشان دهد چگونه ایرانیان و هندیان در این دو اثر حماسی در جنگ‌های با شمار فراوان سربازان و جنگجویان، صحنه‌های فراخ منظر جنگ را می-آفریدند و مدیریت و اداره و فرماندهی چنین صحنه‌های باشکوهی چگونه بوده است و ابتکار عمل در آفرینش چنین صحنه‌هایی در کدام یک از دو حماسه زیباتر و شگفت‌انگیزتر و استادانه‌تر به تصویر کشیده شده است.

۱-۶. در این پژوهش تلاش بر این بوده است که بررسی شود:

۱- چه شباهت‌هایی میان صحنه‌های مختلف جنگ در حماسه‌های شاهنامه و مهابهارات وجود دارد؟

۲- موارد تفاوت میان صحنه‌های فراخ منظر جنگ در حماسه‌های شاهنامه و مهابهارات چیست؟

۳- تا چه اندازه عنصر وصف و تخیل در صحنه‌های جنگ، در شاهنامه و مهابهارات، نشانگر نزدیکی و تعامل و منشأ مشترک دو فرهنگ ایرانی و هندی است؟

- این پژوهش جنبه اکتشافی دارد و تاکنون چنین پژوهشی صورت نگرفته است اما با این حال می‌توان حدس زد که فردوسی در شاهنامه در خلق صحنه‌های گسترده، موفق‌تر از سرایندگان مهابهارات باشد. زیرا خالق مهابهارات شاعران فراوانی بودند و در برخی موارد ضعف‌هایی در مهابهارات دیده می‌شود که آن را از یکدستی خارج می‌کند و نشان می‌دهد که شاعرانی در حد فردوسی نبوده‌اند.

- بی‌تردید تفاوت‌هایی فراوان در صحنه‌های پهناور شاهنامه و مهابهارات وجود دارد زیرا در شاهنامه جنگ‌هایی فراوان با بیگانگان صورت گرفته است که عظمت سپاه ایران کاملا مشهود است در حالی که در بسیاری موارد جنگ‌های مهابهارات، داخلی و میان اقوام خود هند است.

- از قراین موجود در شاهنامه و مهابهارات می‌توان حدس زد که اشتراکات زبانی، برخی آداب و رسوم، تخیل در این دو حماسه که نشانه‌ی تعامل و منشأ مشترک فرهنگی دو ملت است، وجود دارد.

تاکنون در مورد صحنه‌های جنگ در شاهنامه و مهابهارات پژوهشی مستقل و آکادمیک صورت نگرفته است. بنابراین پژوهش پیش‌رو نخستین کوشش در راه شناساندن هر چه بیشتر عظمت کار حکیم فردوسی در شاهنامه است.

۱-۷. محدودیت‌های حین پژوهش

- ندانستن زبان سانسکریت برای فهم متن اصلی اثر که به صورت شعر روایت شده است که موجب شده اثری مطالعه و بررسی شود که ترجمه‌ای تحت تاثیر خوانش شاهنامه می‌باشد. به همین دلیل وصف‌های ادبی‌ای که درون ترجمه مهابهارات آورده شده است منطبق و کاملا شبیه بهم آورده شده است.

- محدودیت زمانی پژوهشگر برای مطالعه آثار کار شده و مربوط هر دو اثر می‌باشد که موجب شد تنها بتوانیم به مطالعه‌ی قسمت‌های مربوط به جنگ هر دو اثر و کتاب و مقالات مرتبط با آن بسنده کنیم و درک و برداشت و تحلیل شخصی خود را از تفاوت‌ها و اشتراک دو اثر بیان کنیم.

- هیچ محقق یا پژوهشگری سابق بر این درباره‌ی عنصر وصف در این دو اثر کار نکرده بوده است تا بتوان از آن الگوبرداری کرد یا استنادی بر یافته‌های خویش بیاوریم. علی‌الخصوص در رابطه با عنصر وصف در مهابهارات پژوهش‌ها بسیار اندک می‌باشد.

این پژوهش به روش توصیفی– تحلیلی و مقایسه‌ای انجام پذیرفته است.

با فیش‌برداری از کتب مختلف، شاهنامه و مهابهارات همچنین مقالات یافت شده در رابطه با هر دو اثر انجام گرفته است.

فصل دوم:

نظریه ادبی

۲-۱. نوع ادبی

جایگاه ارزنده ی انواع ادبی بر هیچ کس پوشیده نیست و براساس آن می توان کمک های شایانی درمجزا کردن قسمت های مختلف ادبیات از آن گرفت.
همانطور که دسته بندی ادبیات در ابواب مکتب های ادبی ، نقد ادبی و... صورت گرفته و به تحلیل ها،پژوهش های محققان بسیار یاری رسانده؛فقدان آن نیز موجب آسیب به فعالیت ها و رسوخ تاثیرگذار ادبیات در بنیان ذهنی جامعه خواهد گشت.
پس وجود چنین نظریاتی همچون انواع ادبی برای پویایی و رشد و جان گرفتن ادبیات بسیار الزامی است.

«نوع ادبی «نهاد» است، همچنان که کلیسا و دانشگاه و حکومت به عنوان نهاد وجود دارد. نه مانند یک حیوان یا حتی ساختمان، معبد، کتابخانه یا عمارت پارلمان. می‌توان در نهادهای موجود کار و با آن‌ها خود را بیان کرد و نهادهای نو آفرید. یا تا آن‌جا که امکان دارد بی‌آن‌که در نظام‌ها و مناسک شریک شد با آن‌ها کنار آمد یا این‌که به این نهادها پرداخت سپس دگرگونشان کرد.» (ولک و...، ۱۳۷۳: ۲۶۰,۲۵۹)

انواع آفرینش های ادبی از نظریات ارسطو گرفته تا آخرین نظریه پردازان ادبی مثل شمس قیس رازی و خواجه نصیرالدین طوسی تا اندیشمندانی چون ایگلتون، میخاییل باختین و رنه ولک بدیهی است که تغییرات فراوانی داشته است و در ساختار نقد ادبی مدرن، امروزه دیگر ادبیات را نمیتوان تنها ابزاری برای ایجاد تخیل در مخاطب دانست چرا که تحلیل گران فرم اندیش دیگر از ادبیات انتظار بازنمایی زندگی واقعی مردمان را دارند.

تنها نکته ی قابل تامل مورد اهمیت برای این نظریه پردازان آن است که متن بار ادبی داشته باشد، بنابراین امروزه آنچه به عنوان نظریه ادبیات می شناسیم برآمدی است از دانش زبان شناسی، فرم اندیشی و در ادامه ساختارگرایی که در نقد ادبی به منصه ی ظهور درآمده است.

«نورتروپ فرای نقاد کانادایی در قرن بیستم بر این عقیده است که در واقع ادبیات صرفا مجموعه-ای تصادفی از نوشته‌های پاشیده در سراسر تاریخ نیست، و اگر به دقت مورد مداقّه قرار گیرد ملاحظه خواهد شد که قوانین عینی معینی بر آن حاکم است که نقد می‌تواند با مدون کردن آن‌ها خود نیز نظام یافته شود. این قوانین عبارتند از وجوه ادبی، صور مثالی، اسطوره‌ها و طرزهای گوناگونی که کلیه آثار ادبی با استفاده از آن‌ها ساخته می‌شوند.» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۲۶)

۲-۲. انواع ادبی

انواع ادبی مشتمل بر موضوعاتی است که غالب های ویژه و اصطلاحات فنی خاص به صورت شعر یا نثر بیان می شوند. و نظریه ی انواع ادبی کوششی است درراه تقسیم بندی موضوعات گوناگون ادبی با توجه به شکل ظاهری یا غالب هایی که موضوعات موردنظر با مشخصات و قوانین ویژه ی خود رادرآن غالب ها آفریده تالیف شده اند. چنانکه هریک از انواع شعر حماسی، غنایی و تعلیمی و... ساختمان و هندسه ی خودرا داراست. مثلا حماسه نوعی شعر داستانی است که کاملا جنبه ی آفاقی(خارجی) دارد یا به تعبیر دیگر انفسی(باطنی) یا مربوط به خود شخص شاعر نیست.(رزمجو،۱۱:۱۳۷۰)

مارتین هایدگر می‌گفت: «فلسفه و خرد در راه خود چیزی جز شعر را نمی‌پذیرد.» (پاز، ۱۳۶۱ : ۲۶)

همچنین ارسطو نیز در بوطیقا می‌گوید: «حماسه، تراژدی، کمدی، اشعار دیتیرمبیک[1] و همچنین بیشتر چنگ نواختن‌ها و مزمار زدن‌ها، کلیه از انواع تقلیداند. ولی با یکدیگر از سه جهت اختلاف دارند: وسیله‌ی تقلید، موضوع تقلید و طریقه‌ی تقلید.» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۴۲).

انواع ادبی بیش و کم به پدیده های هستی شباهت دارد همانطورکه جانداران دستخوش تغییرات و جهش های ژنتیکی قرار گرفته اند و با نفوذ عوامل بیرونی همچون فضای زیستی خویش دچار تحول شده اند، به همان ترتیب انواع ادبی نیز تحت تاثیر خلاقیت آفرینندگان آثار هنری و جریان های گوناگون فکری، اجتماعی، اقتصادی حاضر در پیرامون زندگی شاعران و نویسندگان قرار گرفته است؛ پس اینطور نتیجه می گیریم که انواع ادبی در دوران های مختلف مبتلا به تغییر و دگرگونی شده اند.

۲-۳. نظریه اسطوره‌ها

نظریه اسطوره‌ای نورتروپ فرای نقد آرکیتایپی یا نقد صور نوعی[2] استوار است. ظاهرا برای نخستین بار اصطلاح آرکیتایپ یا کهن الگوی مکرر را کارل گوستاو یونگ در روانشناسی خود به کار برد. یونگ معتقد بود که این تصویرها، بقایای روانی انواع مکرر تجربه در زندگی بشر است.

به بیان دیگر آرکیتایپ‌ها همان ناخودآگاه جمعی بشر است که از نیاکان به ما رسیده است. بنابراین مثلا نیکی و بدی در مفهومی یکسان در ناخودآگاه جمعی همه انسان‌ها وجود دارد و نیز مفاهیمی چون بهشت و دوزخ و معصومیت و امثال آن از این مقوله‌اند.

[1] Dithyrambiqu
[2] Criticism Archetypal

۲-۴. نظریه انواع

در حقیقت در حوزه‌ی نقد بلاغی جای دارد. نقد بلاغی از روزگار ارسطو تاکنون جریان دارد و کلیات آن مورد تایید بسیاری از نقادان است. نظریه انواع، همان نظریه ادبی در بوطیقاست.

در مجموع می‌توان نظریه ادبی نورتروپ فرای را نظریه‌ای ساختارگرا دانست زیرا او هم مانند دیگر ساخت‌گرایان به عناصر حاکم بر ساختار اثر ادبی نظر دارد.

دو نقاد بزرگ قرن بیستم یا بهتر بگوییم دو نظریه‌پرداز نقد ادبی، درباره نظریه ادبیات دیدگاهی قابل توجه دارند. این دو نفر عبارتند از: رنه ولک و آوستن وارن. آن‌ها نخست کوشیده‌اند تا میان سه مقوله نظریه ادبی، تاریخ ادبی و نقد ادبی را روشن کنند. آنان معتقدند که: « نظریه ادبی، مطالعه اصول، مقوله‌ها، ملاک‌هایی ادبیات و موضوع‌هایی از این دست را در بر می‌گیرد.» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۳۳)

درث مجموع رنه ولک و آوستن وارن، زبان ادبی را خارج از زبان روزمره می‌دانند.

۲-۵. حماسه

حماسه‌ها را می‌توان نخستین نوع ادبی دانست که در میان ملت‌ها ظهور کرده است. ظاهرا در یونان نیز حماسه نخستین نوع ادبی بوده است. شاید بدین دلیل که ارسطو در بوطیقا می‌گوید: «پیش از هومر هیچ شاعری را نمی‌شناسم که از این گونه اشعار سروده باشد.» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۵۷)

حماسه میانجی میان اسطوره و تاریخ است به بیان دیگر حماسه یک دستش در اسطوره و دستی دیگر در تاریخ دارد. لامارتین می‌گوید: «حماسه شعر ملل است به هنگام طفولیت ملل آن‌گاه که تاریخ و اساطیر خیال و حقیقت به هم آمیخته و شاعر مورخ ملت است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۳)

حماسه نمایشی است از اوج قدرت نمایی و جانفشانی های پهلوانان که در آن رخ دادن زورآزمایی های محیر العقول را به تصویر می کشند. صحنه هایی که مقابل دیدگان مخاطب آثار جان می گیرد تا حیرت و تحسین را در ما بر انگیزد، آنچنان از عنصر غلو و اغراق بهره می گیرد که خواننده را شگفت زده و انگشت به دهان در پی چشیدن صحنه های بیشتر به خوانش متن جذب می کند و به نظر این بنده ی کمترین حماسه ای از همسانان خود برتری دارد که مخاطب را درجای خود میخکوب و تمام توجه اورا به اثر جلب کند آنچنان که پیگیر ادامه ی ماجرا باشد و شوق شنیدن تمام روایت در درونش غلیان کند چرا که تمامی اعمال زورآزمایی ها و فنون ماهرانه ی جنگی چنان جلوی نگاه خواننده زنده می شود که از دنبال کردن تماشای درهم تندگی ها و پیچ و خم های داستان خسته نخواهد شد و شور و شعف در او برانگیخته خواهد شد.

اگر تمام این رنگ و بوی اغراق آمیز روایت را از حماسه حذف کنیم دیگر تنها پیکر بی جانی از آن باقی خواهد ماند؛ همانطور که دکتر شفیعی کدکنی برای اثر حماسی چهار ویژگی مهم در نظر گرفته اند:

۱. زمینه داستانی و روایی:

در این بخش اثر حماسی مجموعه‌ای از حوادث است که جنبه داستانی بودن آن را تایید می‌کند. در حقیقت همان‌گونه که داستان آغاز و پایانی دارد در این میان سرنوشتی شکل می‌گیرد.

۲. زمینه پهلوانی:

شخصیت‌ها در حماسه شخصیت‌های عادی نیستند بلکه پهلوان و قدرتمندانند. قدرت آنان از نیروهای خدایان سرچشمه می‌گیرد. در حماسه حتی دشمنانی که شکست می‌خورند، شخصیت‌های قدرتمندی هستند. قدرت مادی و معنوی پهلوانان نامحدود است.

۳. زمینه ملی:

در حقیقت حماسه بیان‌کننده ویژگی‌های اخلاقی و نظام اجتماعی و عقاید فکری و مذهبی یک ملت است.

۴. زمینه خرق عادت:

در حماسه‌ها اغراق، جز ذات حماسه است. بدین معنا که جریان حوادثی که با منطق عقلی منطبق باشد در حماسه نمی‌توان یافت. رویداد ها بیرون از نظام عادی وجود دارد. در حقیقت همین اصل است که به حماسه شکل می‌دهد. با حذف خارق عادت از این نوع روایت دیگر نمی‌توان آن را حماسه نامید.

دکتر نسرین مظفری حماسه را در کتاب خویش این‌گونه شرح داده است:

«حماسه گونه‌ای از متون روایی و وصفی است که به توصیف اعمال پهلوانی و افتخارات و بزرگی-های قومی یا فردی می پردازد. حماسه ها عموما منظوم نوشته می شوند. به بیان دیگر حماسه «روایت ادیبانه عمل فوق‌العاده قهرمانان در جستجوی آرمانی سترگ در ظرف سبکی فخیم است. و ساختاری نمادین، پر ابهام و سراسر رمز و راز دارد و باورهای اسطوره‌ای در آن تنیده شده است این حادثه‌ی پر شکوه و جلال غالبا به مدد نیروهای فوق طبیعی پهلوان یا قهرمان رخ می‌دهد. و عموما در طلب نوعی جاودانه‌خواهی و در سایه‌ی جبری آسمانی صورت می‌گیرد.» (قبادی، ۱۳۸۶: ۷۰)

حماسه در لغت به معنای دلیری و شجاعت است و در اصطلاح شعر بلند و روایتی را گویند. که بر محور موضوعی جدی و رزمی به سبکی فخیم سروده شده باشد. (داد، ۱۳۸۰: ۱۱۹)

اگر چه حماسه به معنای دلاوری و پهلوانی است، اما دارای معانی متعدد دیگری نیز هست «حماسه شرح تاریخ قبل از دوران تاریخی است. گزارشی است از اوضاع و احوال روزگاران نخست و

تاریخ صدر جهان و روزگار مردمان نخست را ترسیم می‌کند. حماسه از زمانی که ملتی در راه حصول عظمت و تمدن گام نهاده است سخن می‌گوید.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۴۷).

«در حماسه سخن از جنگ‌هایی است که برای استقلال و بیرون راندن یا شکست دشمن یا کسب نام و به دست آوردن ثروت و رفاه صورت گرفته است. حماسه مربوط به دورانی است که قبایل و تیره-های گوناگون متحد شده و اندک اندک تشکیل ملت داده‌اند. از این رو حماسه‌ی هر ملتی بیان‌کننده-ی آرمان‌های آن ملت است و مجاهدت آن ملت را در راه سربلندی و استقلال برای نسل‌های بعدی روایت می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۴۷)

حماسه دارای عناصر بنیادی است که قبادی بنیادی‌ترین عناصر حماسی را این‌گونه معرفی می-کند:

۱. حرکت و حادثه‌ی سترگ و باشکوه آرمانی
۲. اعمالی خارق العاده و اسطوره ای
۳. قهرمان گرایی و جدال با دشمن
۴. زیبایی و هنر در بیان
۵. راز و رمز نماد در تصویرها یا ساختارها» (قبادی، ۱۳۸۶: ۷۱)

اثری حماسی اصیل است که بیانگر منش‌های عام و پذیرفته فرهنگ قومی یا ملی است. مردم آن قوم یا ملت ضربان زندگی گذشته خویش را در داستان‌های حماسه ملی و در کردار اشخاص آن احساس می‌کند. شعر حماسی در بستر تاریخ –اعم از عینی و اساطیری- حرکت می‌کند. یک اثر حماسی یکپارچگی و انسجام دارد. با واقعه‌ای آغاز می شود و رشد و تکامل آن را دنبال می‌کند و به فرجام معینی می‌رسد. (عبادیان، ۱۳۶۹: ۱۵).

«در حوادث حماسی چهار اصل را می‌توان تصویر کرد:

۱. آغاز، که معمولا با خطابه‌ی الهه شعر یا یکی از قدسیان آغاز می‌شود.
۲. تغییرات ناگهانی در وضع قهرمانان، مثلا کناره‌گیری قهرمانان یا دخالت عناصر ماورالطبیعی که مسیر حادثه را دگرگون می‌کنند.
۳. گره حماسه و آن هنگامی است که حوادث به گونه‌ای تصویر می‌شود که نیروها برابر می-نمایند و خواننده دچار حیرت می‌شود.
۴. باز شدن گره، یعنی لحظه‌ای که آن موقعیت حساس با یک اقدام یا با یک حادثه باز می‌شود.» (رزم‌جو، ۱۳۷۰: ۵۴)

۲-۶. بررسی تطبیقی حماسه‌ها

آنچنان که پس از مطالعه بررسی حماسه های مختلف در فرهنگ های متفاوت متوجه می شویم شباهت های زمینه ای بسیاری بین اسطوره های گوناگون وجود دارد و دلیل آن بینامتنیتی است که از حافظه ی جمعی بشریت نشات می گیرد. چرا که در آغاز تاریخ تمام انسانها در کنار یکدیگر هم زیستی داشته اند.

به همین ترتیب اسطوره ها که از کهن الگوی درونی بشر سرچشمه می گیرند بدیهی است که با هم شباهت هایی داشته باشند. پس از پراکنده شدن در پهنه ی کره زمین انسان ها با چالش های گوناگون جغرافیایی مواجه می شوند و برای بقای خویشتن مجبور به مبارزه با این مخاطرات می گردند. آنها برای آرام ساختن روان خویش دست به ساختن موجودات فرازمینی و ابرانسانی در ذهنشان و داستان هایی که در محافل خود تعریف می کنند، می زنند. تا این پندار درونشان باقی بماند که از سمت خدایان نیرویی فوق اراده بشر را دارا هستند. چرا که ذاتا و ناخودآگاه به همراهی و پشت گرمی مافوق اراده انسانی خود نیاز دارند، پس این خلا را با آفرینش خدایان و قدرتهای متفاوت در زمینه های گوناگون را با خلق روایت های حماسی برطرف می کنند.

تبادل و کنش های اجتماعی و در کل هم زیستی انسان ها باهم همیشه همراه با مسالمت نمی تواند باشد چرا که منافع درون گروهی ایشان گاهی در این ارتباط دو سویه با گروههای مقابل به مخاطره می افتد و طمع و زیاده طلبی همراه با جهل آنان موجب می گردد که نتوانند در صلح و متمدنانه به مذاکرات بپردازند. پس این گره افکنی ها و مجادلات جرقه ای می شود که موجب ستیز و جنگ میان آنان می گردد. این کنش و تنش هاست که خونریزی ها و نسل کشی های بیشمار را در طول تاریخ رقم زده است.

۲-۷. تراژدی

تراژدی اتفاق به شدت دردآوری است که احساسات مخاطب را جریحه دار می کند چرا که انتظار وقوع حادثه ای که پیش چشمان او اتفاق می افتد را از قبل نداشته و در واقع به صورت یک شوک هول انگیز درون آدمی موجب حیرت و سوگ عظیمی می گردد. در اینجا می توان گریزی به کلام خود فردوسی بزرگ زد که در شاهنامه اینطور آورده است:« دل نازک از رستم آید به خشم» چرا که مخاطب پیش از حادثه حتی گمان چنین واقعه ی رعب آوری را که پسری به دست پدر خویش کشته شود، ندارد و مدام انتظار این را می کشد که در نهایت پدر پسر خویش را بشناسد. پس همانطور که ارسطو در فن شعر خویش تراژدی را تعریف کرده است:«این نحو از سخن عبارت است از تقلید یک

حادثه جدی و کامل که دارای وسعت معین با بیانی زیباست که زیبایی آن هرچه تمام تر در تمام قسمت ها به یک میزان باشد و شکل نمایش بهخود بگیرد نه داستان و حکایت. و با استفاده از وحشت و ترحم عواطف مردم راپاک و منزه سازد.» (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۲۱).

استمرار تراژدی از عهد یونان باستان تا کنون و شباهت‌ها و گاه پیوندهایی که با حماسه دارد و سنجش‌های متعارض ارسطو و افلاطون، به عنوان واضعان و شارحان متقدم تراژدی و حماسه در این باره و سیر تحول و اهمیت و جایگاه استوار تراژدی، موجب شده که مطالعه و بیان پیوندها و گسست-های تراژدی و حماسه در این موضوع اجتناب‌ناپذیر شود. (قبادی، ۱۳۸۶: ۸۵-۸۶)

تراژدی در لغت از واژه یونانی «tragoidia» به معنی «آواز بز» مشتق شده است و در اصطلاح قالبی کهن در نمایش است که سقوط انسانی سعادتمند را از شوکت و بزرگی به ذلت و نگون نشان می‌دهند. (داد، ۱۳۸۰: ۶۵)

در تراژدی نیروهایی که به مقابله هم می‌آیند به یک نسبت، مشروع و بر حقند و بر عکس در درام تنها یکی از نیروها مشروع است، به عبارت دیگر تراژدی دو پهلوست و درام ساده‌گیر. در تراژدی هر نیرو در عین حال هم خوب است و هم بد، در دومی خوبی و بدی در برابر هم قرار می‌گیرند. (رحیمی، ۱۳۶۹: ۲۶۹).

ارسطو معتقد است که منشا تراژدی بدیهه‌گویی است، همچنان‌که کمدی نیز از همین امر نشات یافته بود. شمیسا درباره منشا تراژدی می‌گوید: «تراژدی در اصل جنبه مذهبی داشت و هدف آن جلب رضایت خدایان و برانگیختن حس رحمت آنان بوده است. در یونان قدیم هر ساله مراسم مذهبی‌ای برای دیونوسوس –خدای شراب و باروری و حیات- اجرا می‌شد. در این مراسم که بدان دیونوسیا می‌گفتند بزی را به عنوان سمبل دیونوسوس پاره می‌کردند و از این رو معنی اصلی تراژدی (در یونانی تراگودیا) «ترانه بز» است. در مراسم قربانی، آوازهایی خوانده می‌شد که منشا آوازهای کر در ترانه‌های بعدی است. فلسفه این آوازها این بوده که چون خدای زندگی مرده است، باید با ترانه‌های سوزناک برای او عزاداری کرد و از این رو تراژدی در اصل همان تعزیه بوده است.» (شمیسا، ۱۳۷۳، ۱۳۷).

همچنین تراژدی از نظر ارسطو شش جز دارد که عبارتند از:
داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه‌آرایی، آواز.

نکته مهمی که درباره-ی تراژدی قابل بیان است این است که در پایان داستان گره گشایی بسیار سریع و ناگهانی انجام می‌شود و تقریبا هیچ رازی سر به مهر باقی نمی‌ماند. ارسطو خودش این بخش را از دلکش‌ترین اجزا تراژدی دانسته است.

۲-۸. تراژدی و حماسه

شباهت‌ها و تفاوت های حماسه و تراژدی:

حماسه و تراژدی هردو اشتراکات و افتراقاتی دارند. در غلو و اغراق شبیه به هم و در پایان بندی متفاوت می باشند. در تراژدی با بزرگنمایی حجم اندوه و غصه ی داستان و در حماسه اغراق و ماورایی سازی عنار داستانی روایت به هم شبیهند. اما تراژدی همیشه محکوم به پایانی غم انگیز و اندوهناک است ولی حماسه می تواند سرانجامی شاد داشته باشد و به پیروزی منجر شود.

هیچ مانعی وجود ندارد که از حماسه گریزی به تراژدی زد و از ترکیب این دو نوع ادبی بهره ی فراوان جست. چرا که برای وارد کردن تاثیر عمیق تر در جان مخاطب گاه لازم است احساسات درونی و عواطف انسانی مخاطب از جمله غم و شادی دستمایه ی خلق اثری ماندگار قرار گیرد. همانطور که در شاهنامه در خلال جنگ و در اوج امید به صلح با ریختن به ناحق خون سیاوش یکی از بزرگترین تراژدی ها در میان حماسه ی بزرگ ایرانیان رقم می خورد.

بین حماسه و تراژدی مشابهت و موافقت تا آن‌جاست که هر دو از موضوعات جدی تقلید می‌کنند. و کلام سنگین و وزین به کار می‌برند. (ارسطو،۱۳۵۷: ۶۴)

شباهت دیگر بین این دو نوع ادبی آن است که «شاعر در هر دو نوع ادبی نباید خود را آشکار کند و خواسته‌ها و اراده‌ی خود را منعکس کند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۴۰)

موارد اختلاف بین این دو را ارسطو این‌گونه بیان می‌کند: «...ولی تفاوتشان نخست از آن جهت است که حماسه سراسر در یک وزن است و صورت داستان دارد و تفاوت دوم از جهت طول مدت است بدین معنی که برای حماسه زمان محدود نیست. لکن تراژدی سعی دارد که تا حد امکان از یک دوره گردش خورشید تجاوز نکند و یا در همان حدود باشد. اختلاف سوم از جهت اجزا تشکیل‌دهنده‌ی آن-هاست که بعضی در هر دو مشترک و بعضی مخصوص تراژدی است.» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۶۵)

بر اساس این گفته ی ارسطو می توان اینطور عنوان کرد که در میان این دو نوع ادبی تفاوت عمیق ذاتی وجود دارد.

چرا که حماسه سرشار از مهره هایی با نقش قهرمان و ضد قهرمان است. برای مثال: در شاهنامه رستم قهرمان و افراسیاب ضد قهرمان است اما در بخش تراژدی قصه رستم و سهراب هیچ کدام ضد قهرمان نیستند هر دو شخصیتی سفید دارند و مورد مهر مخاطب می باشند. و سرنوشت فاجعه دردناکی را برای یکی از آنها رقم می زند.