فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال دهم (۱۳۸۸)، شماره ۱۸

نقد حماسه و تراژدی بر اساس کلیدر دولت آبادی*

دکتر قهرمان شیری[۱]
دانشیار دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

با آن که حماسه و تراژدی از زمان شکل‌گیری ادبیات در جهان، همواره با اشکال گوناگون خود در فرهنگ ملت‌های مختلف وجود داشته است، اما تعریف آنها از زمان ارسطو تا به امروز تغییر چندان عمده‌ای پیدا نکرده است. در این نوشته، هدف نویسنده آن است که با نگاهی انتقادی، حماسه و تراژدی را به ارزیابی مجدد بگذارد و ویژگی‌های آن دو را به گونه‌ای امروزی‌تر تبیین کند. برای این منظور، رمان کلیدر از محمود دولت آبادی به عنوان یک اثر حماسی ـ تراژیک امروزی انتخاب شده است تا با تراژدی‌ها و حماسه‌های گذشته به مقایسه گذاشته شود و از طریق تطبیق ویژگی‌های آن با آثار گذشته و مقایسهٔ خصوصیات حماسه‌ها و تراژدی‌های گذشته با کلیدر، هم تفاوت‌های آنها آشکار شود و هم دیدگاه‌های گذشته و حتی امروز به عرصهٔ نقد و تحلیل و تعدیل آورده شود و هم از طریق مقایسهٔ نمونه‌ها و دیدگاه‌های گذشته و امروز، خصوصیات مشترکی برای حماسه و تراژدی تدوین شود که قابل تطبیق به هر نوع اثری، صرف نظر از زمان و مکان آنها باشد. برای تکمیل مبحث، از نظرات شماری از منتقدان چون ارسطو، جورج لوکاچ، هنری میلر، و آندره بونار نیز استفاده شده است.

کلید واژه‌ها: حماسه، تراژدی، ارسطو، کلیدر، اسطوره.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۸۷/۱۰/۱۱

[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسنده: ghahreman_shiri@yahoo.com

مقدمه

در ادبیّات ایران، رمان کلیدر (۱۳۵۷ـ۱۳۶۳) نوشتهٔ محمود دولت آبادی برای بار دیگر دنیای عیّاران و پهلوانان و مبارزه جویان حقیقت طلب تاریخ را در روایتی پر کشمکش و پر کشش، زندگی دوباره بخشیده است. ویژگی‌هایی که کلیدر را از رمانهای دیگر فارسی ممتاز می‌کند بسیار است، امّا آنچه در اینجا به موضوع ما مرتبط است درآمیختگی ساختار رمان با حماسه و تراژدی است، و تلفیق آموزه‌های رمان نویسی امروز با شیوه‌هایی از نقل و روایت و قهرمان سازی‌های آرمانی و اسطوره‌ای، و ترکیب رمانتیسم با رئالیسم، و سرشار بودن زبان از شور شاعرانگی که بخش عمده‌ای از آن ریشه در گذشته‌های دور دارد.

کلیدر دولت آبادی، آن چنان که منتقدان بسیاری نیز به اشاره گفته‌اند، یک اثر حماسی ـ تراژدی، از نوع امروزی است. با آن که وقایع بسیار گسترده‌ای در درون ماجرای اصلی این رمان به روایت گذاشته شده است و توصیفات و توضیحات مفصلی نیز بر آنها اضافه شده است که اگر بخش‌های بسیاری از آن را حذف کنیم بر ماجرای اصلی چندان آسیبی وارد نمی‌شود؛ اما با همهٔ آن اضافات است که کلیدر، کلیدر شده است؛ بدون آنها، کلیدر هویت خود را از دست می‌دهد. کلیدر با همهٔ آن حاشیه‌روی‌های روایتی و زبانی و بیانی است که به یک رمان شاخص و تأثیرگذار و ماندگار و پر طرف‌دار تبدیل شده است که خواننده در هنگام مطالعهٔ آن، گویی عملاً به یک دنیای مستقل و ملموس و واقعی وارد شده و در حشر و نشر مستقیم با شخصیت‌های آن قرار گرفته است. با همان حاشیه‌روی‌ها است که خواننده زندگی را با جلوه‌های گوناگون آن در کمال صداقت و صمیمیت به تجربه می‌نشیند. این رمان با همهٔ آن جزئیات تفصیلی و با آن زبان توصیفی ـ احساسی، و به‌رغم برخورداری از قدرت غالب غنایی در بسیاری از بخش‌ها، در کلّیّت ماجرا و در بسیاری از بخش‌های دیگر، واقعاً یک اثر بزرگ حماسی ـ تراژیک است که کثرت بن‌مایه‌های غنایی در درون آن، به دلیل پای‌بندی آن به خصلت واقع‌نمایی در روایت است، تا زندگی را به

همان صورتی که هست با غم‌ها و شادی‌ها و بزم‌ها و رزم‌ها به نمایش درآورد. در حماسه‌های کهن نیز که اغلب خاطرات تاریخی و اسطوره‌ای هر قوم محسوب می‌شوند و همواره با حذف‌ها و تلخیص‌ها و دگردیسی‌ها و گزینش‌گری‌های بسیار همراه‌اند، گاه بعضی از ماجراهای غنایی نیز در درون آن همه حوادث حماسی باقی مانده است؛ مثل داستان بیژن و منیژه در شاهنامه.

به اعتقاد دولت آبادی، کلیدر، «بیان حماسی یک واقعیت تاریخی» است که باید «بازگو و ثبت تاریخی» می‌شد. و آن واقعیت تاریخی، عبارت است از، قدمت «بیش از شانزده ـ هفده قرن نظام زمین‌داری» و «همچند آن نظام شبانی» در ایران، که شاخص‌های فرهنگی آن، در طول ۷ یا ۸ قرن یا حتی یک هزاره، از طریق یک اثر هنری، در آرشیو ملّت به ثبت نرسیده است. «کلیدر در حقیقت بیان حماسی ـ روایی آن موقعیت است به منزلهٔ فرایند قرن‌ها زندگی شبانی ـ دهقانی در جامعهٔ ما. فکر می‌کردم و همچنان معتقدم، اگر این کار را نمی‌کردم، ممکن بود انجام نگیرد و یک بخش از تاریخ ما طبق معمول مفقود شود. چون در کشور ما تاریخ بسیار مفقود می‌شود.» (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ص ۱۵)

تراژدی و ویژگی‌های آن

اگر چه کلیدر، یک تراژدی به معنای ارسطویی آن نیست، اما بسیاری از ویژگی‌های یک تراژدی تمام عیار امروزی را در ساختار آن می‌توان یافت. یکی از خصوصیات اساسی در تراژدی، پایان غم‌انگیز ماجرا و قتل و قربانی شدن شخصیّت یا شخصیت‌های اصلی به صورتی ناروا به دست کس یا کسانی است که در ناصیهٔ آنها نشانی از این گونه کردار نای آدم‌کُشانه تا آن زمان وجود نداشته است. کشندگان گل‌محمد و یارانش، اگر چه اربابان محلی و مأموران دولتی بودند، اما در میان آنها کسانی چون بابقلی بندار و قدیر نیز حضور داشتند که از دوستان پیشین گل‌محمد محسوب می‌شدند و یا مثل جَهَن خان، زمانی در زمرهٔ یاغیان بوده‌اند. (دولت آبادی،

۱۳٦۸، صص ۲۸۰۰ ـ ۲۸۲۰) نقش دهقانان را که با جهل و جبونی، و سکوت و انفعال درونی، هیچ حمایتی از حرکت انقلابی نمی‌کنند و به رغم تمایل باطنی، با ترس و تزلزل، گونی‌های گندم را که گل‌محمد از انبار ارباب‌ها به آنها بخشیده بود دو باره به انبار باز می‌گردانند نیز البته نباید دست کم گرفت که این گونه واکنش‌های غیر مستقیم، دردی کم‌تر از گلوله‌های دشمنان رویاروی ندارد. (دولت آبادی، ۱۳٦۸، صص ۲۵۸۹) در شکل‌گیری این ماجرا، با آنکه شخصیّت‌های بسیاری نقش داشتند اما در این میان نقش اصلی از آن گل‌محمد بود و شمار معدودی از یارانش؛ بنا بر این، شاخص بودن یک یا چند شخصیت انگشت‌شمار که مقامی قهرمانانه و با اقتدار در تراژدی داشته باشند نیز در این جا نیازی به اثبات ندارد. کلیدر نیز مثل شاهنامه ـ که همه، حدیث رستم بود ـ چیزی جز قصهٔ قهرمانی‌های گل‌محمد نیست. همچنان که همهٔ قسمت‌های داستان رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، جزء به جزء، با فضایی انباشته از اندوه درآمیخته است، حتی فراغت شکارگاه که همراه است با گم شدن اسب و زین و برگ بر دوش گرفتن، و ازدواج و کام‌جویی که بلافاصله با هجران همیشگی و زهر جدایی همراه می‌شود، مشابهت بسیاری به دنیای کلیدر دارد که در درون همهٔ آن سلحشوری‌های شورانگیر و شورش‌گرانه که در همه جا تقریباً با موفقّیت همراه است و قدرت‌گیری و قامت افراشتگی؛ در همان حال، صحنه‌ها و حوادث غم‌انگیز و مصیبت‌بار در همه جا و همه وقت با حضور همیشگی خود فضای کلی روایت را در محاصرهٔ خود گرفته‌اند و حتی خواستگاری‌ها و عقدها و عروسی‌ها نیز در فضاهای پر هول و هراس جنگ و در سایهٔ شلیک تفنگ‌ها انجام می‌شود؛ و البته با خشونت و بدون هیچ گونه شرنگ و شادی.

مغلوب شدن قهرمان در برابر قدرت و قاهریت تقدیر یا همان بازی سرنوشت نیز از خصوصیات قدیمی در تراژدی‌هاست که غالباً به دلیل قهر خدایان، یا سیطرهٔ بی‌مهار قضا و قدر، یا حتّی اعمال خود آدم‌ها، مثل انحراف از حرمت‌های اخلاقی، یا غرور بیش از حد و یا بی‌توجهی به علائم و اخطارهای قلبی و یا ضعف نفسانی، برای

قهرمان حادث می‌شود. همهٔ این وقایع در مجموع دو علّت بیش‌تر ندارد که یکی پدیده‌ای درونی و متعلق به ضعف‌های بشری است و دیگری مداخله‌گری‌های عوامل مافوق طبیعی است. بر اولی، قهرمان، گردن‌فرازی می‌کند و قدرت خود را فراتر از آن می‌داند که بر آنها تسلیم شود و بر دومی، قهرمان کاملاً بی اختیار است و آن است که با گردن‌کشی می‌خواهد در برابر قهرمان قدرت‌نمایی کند. اما پیداست که تراژدی امروزی، به دلیل رابطهٔ علّت و معلولی که بر بافت آن حاکم است، این گونه وقایع را نیز با منطق خاصّ خود توجیه می‌کند. همچنان که قهرمان تراژدیِ امروز نیز به دلیل دور شدن از دنیای رازآمیز و انباشته از عناصر فراواقعی قصه‌های قدیمی، مثل خود داستآنهای امروزی، نمودی واقعی و ملموس شدنی دارد. در دنیای تراژیک کلیدر، تأثیرات مخرب محیط اقلیمی با خساست آسمان و خشکی زمین و مرگ و میر خاموش گله‌های گوسفند خانوادهٔ گل‌محمد (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ص ۲۶۵)، اگر چه یک حادثهٔ طبیعی است که به دست موجودات ماوراء طبیعی به وقوع پیوسته است، ولی منطق علمی و اجتماعی نیز به همراه دارد. بی‌پاسخ ماندن استمدادهای گل‌محمد از سازمآنهای دولتی، و حتی حرمت شکنی از حریم خانوادهٔ او به وسیلهٔ مأموران مالیاتی (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ص ۶۵۷) ـ که در واقع نوعی دلالت بر حرمت شکنی اجتماعی و سیاسی نیز دارد ـ خود تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی را در شکل دهی به تراژدی به میان می‌کشد که نقش آن در تراژدی‌های گذشته همواره نادیده گرفته شده است. عوامل تأثیر گذار دیگری نیز هستند که همه ریشه در زندگی اجتماعی و نظام متمرکز سیاسی در دنیای امروز دارند و بر کردار و پندار و حتی گفتار تک تک آدم‌ها و به تبعیت از آن بر قهرمان تراژدی، همواره نقش ماندگاری بر جای می‌گذارند. نمونه‌های تخریبی این تأثیر در کلیدر را می‌توان در ظلم و زورهای بسیاری دید که به وسیلهٔ خانها و نیروهای دولتی در حق دهقآنها به وقوع می‌پیوندد، و در فقر عمومی که موقعیّت‌های بسیار غم‌انگیز در همه جا به وجود آورده است، و انفعال و بی‌عملی عمومی، و انباشت تدریجی جهل و جور و رنج و درد در همه جا، و اشراف روشن‌بینانهٔ گل‌محمد بر این

وضعیت و مواجه شدن او به طور عملی با نمونه‌های واقعاً عریان جور و جنایت و تلاش برای سرکوب کردن عقده‌ها و فریادهای درونی. شاید بر این اساس است که لوکاچ می گوید، در تراژدی «جان های عریان با تقدیرهای عریان گفتگو می کنند.» (لوکاچ، ۱۳۸۵، ص ۳۷) فراهم آمدن چرقه‌های جنبش به وسیلهٔ تحریکات خود حکومتی‌ها و خآنها و در نهایت کار نیز، عدم همراهی مردم و بعضی اشتباهات کوچک که از جانب گل‌محمد انجام می‌شود شرایط آن تراژدی فاجعه‌بار را در پایان روایت فراهم می‌آورد.

شماری از ویژگی‌های تراژدی دیگر به تاریخ پیوسته است، چون شیوه‌های زندگی در گردونهٔ دگرگونی‌های تاریخی دچار دگردیسی اساسی شده است. بنا بر این اگر در تعیین تراژدی‌های امروزی نیز همچنان با همان جزم اندیشی‌های گذشته اصرار بر اثبات این‌همانی یا تطبیق هر تراژدی با تعریف سنتی آن بدون هیچ تغییر و تجدیدنظری داشته باشیم، حقیقتاً راه درستی نپیموده‌ایم. درست است که تراژدی در آغاز، یک نوع هنر نمایشی بوده است، اما امروزه با تنوع بسیاری که آثار تراژیک در جهان یافته‌اند، در عمل تنها خصوصیات ثابت و مشترکی که در میان همهٔ این آثار بر جای مانده است همان پایان فاجعه‌آمیز داشتن ماجراست، و مظلومیت و محبوبیت قهرمان، و همدستی ضد قهرمان با تقدیر و طبیعتِ بی‌ترحم. تراژدی به معنای نوعی نمایش ـ و نه داستان ـ غم‌انگیز که در آن یک گروه کُر با نمایش دهندگان همسرایی کنند و وحدت‌های سه گانه ـ وحدت زمان و مکان و موضوع ـ نیز به طور کامل در آن رعایت شود و دیالوگ‌های آن برخوردار از نمط عالی و سبکی سنگین باشد و قهرمان آن نیز از میان طبقات فرادست جامعه برخاسته باشد و بر اثر یک اشتباه از خوشبختی به تیره روزی افتاده باشد و حتی بین قهرمان و ضدّ قهرمان رابطهٔ خویشاوندی وجود داشته باشد تا با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم را پاک و منزه سازد، یک دیدگاه کاملاً تاریخی و کلیشه‌ای برای توضیح تراژدی آن هم از نوع ارسطویی است که مصادیق آن فقط همان تراژدی‌هایی است که پیش از دورهٔ ارسطو وجود داشته است. (سید حسینی،

۱۳۷۱، ج۱، صص ۱۱۰ ـ ۱۱۱؛ شمیسا، ۱۳۷۳، صص ۱۳۳ ـ ۱۴۳) بر اساس گفتهٔ ارسطو، تراژدی عبارت است از، سخنی دل‌پذیر و برخوردار از آرایش‌های کلامی و همراه با آهنگ و آواز، و نمایش دهنده به حوادثی که حسّ ترحم و ترس را در خواننده برانگیزد و موجب تزکیهٔ در او شود. شماری از ویژگی‌های این نوع از تراژدی چنین است: پیوستگی و وحدت کردارها یا تقلید از اعمالی که کامل‌اند و تام و دارای طول معیّن (آغاز و میانه و پایان)؛ غافل‌گیرکنندگی و دور از انتظار بودن یا همان شگفت‌انگیزی و اعجاب‌آور بودن وقایع؛ بازشناخت، یعنی تغییر قهرمان از ندانستن به دانستن یا همان اشراف یافتن بر اوضاع و اشخاص؛ دگرگونی و تغییر وضعیتی به ضد آن و وارونه شدن کارها؛ تبدیل وضعیت قهرمان از نیک‌بختی به بدبختی بر اثر ارتکاب خطا؛ فاجعه، یا کرداری که موجب هلاک یا رنج گردد؛ انگیزش شفقت و ترس؛ و در آخر، ایجاد تزکیه. (دیچز، ۱۳۶۹، صص ۶۰ ـ ۷۳؛ ارسطو، ۱۳۶۹، صص۱۲۹ـ ۱۴۰)

امّا آرتور میلر نظراتی امروزی‌تر از دیگران در بارهٔ تراژدی دارد. او می‌گوید: «به باور من، انسان معمولی، همان قدر موضوع مناسب تراژدی در والاترین مفهومش است که شاهان گذشته بودند»، به دلیل آن که اگر کردارهای تراژیک تنها از آدم های اصیل‌زاده صادر شود، در آن صورت، فهم تراژدی برای تودهٔ مردم نباید امکان‌پذیر باشد. در انقلاب‌های سراسر جهان در طول سال‌های گذشته، انسان معمولی بارها «دینامیک درونی تمام تراژدی‌ها» را از خود به نمایش گذاشته است. درگیری‌های نهفته در درون همهٔ ماجراهای تراژیک نیز، به این خاطر رخ می‌دهند که شخص می‌کوشد تا «موضع بحق خویش» را در جامعه به دست آورد. «پس، تراژدی، پی‌آمد اجبار کلی بشر به یافتن جایگاه به‌حق خویش است». بعضی از شخصیت‌ها ذاتاً رغبتی به منفعل ماندن در برابر شأن و تصوری که از موضع به‌حق خود دارند نشان نمی‌دهند و این، همان چیزی است که به آن «نقص تراژیک» یا نقطه ضعف شخصیت گفته می‌شود. «همیشه در میان ما هستند کسانی که علیه تمهیداتی که بی‌حیثیتشان می‌کند، اقدام می‌کنند». و ترس تراژیک زمانی بروز پیدا می‌کند که فرد علیه منظومهٔ استوار و تغییرناپذیر پیرامون

خود شورش کند. در این جبهه‌گیری‌ها و پشت کردن به جهان است که شخصیّت «عظمت» پیدا می‌کند و معمولی‌ترین انسآنها هم می‌توانند به این رفعت و عظمت دست بیابند، امّا البته هر کس به مقدار اعتراض و جنگی که برای تثبیت جایگاه به‌حقّ خود در جهان دارد.

دیگر آنکه، هدف تراژدی علاوه بر تحریک حسّ ترس و همدردی، ایجاد شناخت و روشنگری دربارهٔ شیوهٔ صحیح زیست در جهان هم هست. خصوصیت اخلاقی و تعلیمی تراژدی نیز عبارت است از فاش کردن ناحق و شرارت موجود در محیط پیرامون. تراژدی اگر چه پایانی غم‌انگیز دارد اما بیش از کمدی بر خوش‌بینی نویسنده دلالت دارد، زیرا نتیجهٔ نهایی آن، «تقویت تابناک‌ترین نقطه نظرات شخص ناظر» نسبت به نوع بشر است. «بنا بر این تراژدی خود به خود میل فناناپذیر بشر را به دست‌یابی به انسانیتش نشان می‌دهد.»

به اعتقاد میلر، تراژدی بودن یک نمایش وقتی به حقیقت می‌پیوندد که اشخاص آن به رغم آگاهی ما از غیرواقعی بودن آنها، به طور کامل واقعی به نظر برسند. داستان تراژدی نیز باید به گونه‌ای باشد که تمام شخصیت‌ها در مسئلهٔ مطرح شده در آن، دخیل باشند؛ تا هم علت اندوهناک بودن فرجام روایت را دریابیم و هم طریق اجتناب آدم‌ها از آن عاقبت را. صورت ظاهر ماجراها باید تا به آن حد جدی باشد که بتواند با ایجاد وحشت بی‌واسطه، ما را با تجربهٔ مستقیم آنها در آن موقعیت درگیر کند. (میلر، ۱۳٦۸، صص ٥٥ ـ ٦٤)

وقتی تراژدی ساخت نمایشی داشته باشد و دنیای آن نیز یک دنیای کاملاً قدیمی باشد، در آن صورت چنان ایرادی بر آن وارد نیست که از یک سو شخصیت اصلی آن، یکی از همان شاهزاده‌ها و پهلوانان و عیّاران و شوالیه‌های قدیم باشد (رعایت خاستگاه طبقاتی). و این آدم قدیمی هم البته وقتی صحبت می‌کند باید از کلمات با صلابت و پر فخامت قدیمی استفاده کند (تناسب دیالوگ با شخصیت و زمانه) و به شیوهٔ نمایش‌های کهن نیز برای جلب توجه و تأثیر بیش‌تر بر مخاطب، اگر گروهی از نوازندگان نیز با

بخش‌هایی از نمایش همراهی کنند البته جای اعتراض ندارد (تناسب زمینه با زندگی و زمانه). وقتی سالن نمایش، پرده و پشت پرده‌ای نداشته باشد، مسلماً تغییر صحنه و به پیروی از آن، کوتاه و بلند کردن و ایجاد جا به جایی در زمان و مکان و واقعیت‌های نمایشی و تغییر و تنوع موضوعی هم چندان موضوعیتی ندارد (رعایت حقیقت مانندی یا محاکات). در این جا فقط آراستگی صحنه و جلوه‌های بصری آن از اهمیت بالا برخوردار خواهد بود. این جاست که می‌توان دید همهٔ آن قاعده‌ها در این زمینه و در این محدوده از زمان که در واقع دورهٔ پیدایش و شکل‌گیری تراژدی بوده، با هم هماهنگی کامل دارند. اما وقتی این گونه نمایش، به دنیای امروز وارد می‌شود و نوع ادبی آن نیز به تدریج دچار تغییر و تنوع می‌شود، مسلماً بسیاری از ملازمات آن هم به فراموشی سپرده می‌شود. امروزه وقتی تراژدی ساخت داستانی دارد و داستان نیز تصویری از دنیای طبقات متوسط و فرودست در جامعه ارائه می‌دهد، دیگر نمی‌تواند شخصیت تراژدی خود را الزاماً از میان طبقهٔ اَشراف انتخاب کند. در فضای امروزی به کار بردن گفتارهای عالی در دیالوگ‌ها هم بیش‌تر یک امر طنزآمیز است تا نشانهٔ شخصیّت و اصالت و اشرافیّت. وقتی نمایش به داستان تبدیل شود، استفاده از گروه نوازندگان و صحنه‌آرایی‌های عالی و بخصوص وحدت‌های سه گانه ـ حتی به‌رغم تمام آن تحلیل‌های عرفانی و شاعرانه‌ای که لوکاچ برای موجه جلوه دادن آنها انجام می‌دهد (لوکاچ، ۱۳۸۵، ص ٤٠) ـ نیز طبیعتاً موضوعیتی ندارد. اما ویژگی‌هایی چون طرح و ترتیب منسجم و منظم وقایع، خودداری نویسنده از دخالت دادن احساسات و افکار خود در سیر حوادث، پیشگویی آینده، و محق بودگی قهرمان و ضدّ قهرمان و برخورداری هر دو از صفات خوب، تا حدودی در تراژدی‌های امروز نیز رعایت می‌شود. اهمّیّت دادن به انسجام و استواری در طرح و پیرنگ اساساً از خصوصیّات اصلی در هر داستان است و نوع اعلای آن را در داستانهای دولت آبادی بخصوص کلیدر می‌توان دید. عنصر پیش‌بینی در تراژدی‌های امروز دیگر به وسیلهٔ جادوگران و منجمان و خدایان و عوامل ماوراء طبیعی انجام نمی‌پذیرد. سیر حوادث و قرینه‌های

موجود در رفتارهاست که گاه آدم‌ها را به فرجام ماجراها اشراف می‌دهد. گل‌محمد در کلیدر بارها از خشونت ارباب‌ها و امنیه‌ها و عادت دیرینهٔ مردم به تسلیم در برابر ستم دریافته بود که سرانجامی جز شکست ندارد. این حقیقت همان «باز شناخت» است که ارسطو می‌گوید و باز شناخت «انتقال است از ناشناخت به شناخت که سبب می شود میانهٔ کسانی که می‌بایست به سعادت یا شقاوت رسند کار از دوستی به دشمنی، یا از دشمنی به دوستی بکشد و خوش‌ترین بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد.» (ارسطو، ۱۳۶۹، ص ۱۳۱) اما محق بودگی به گونه‌ای که مثلاً در رستم و سهراب و رستم و اسفندیار، هر دو طرفِ منازعه دارند در کلیدر دولت آبادی و بسیاری از تراژدی‌های امروزی وجود ندارد. این هم قابل انکار نیست که حتّی ضدّ قهرمانانی چون امنیه‌ها و خانّها وقتی با آن خشونت در برابر شورشیانی چون گل‌محمدها می‌ایستند، پیداست که برای کار خود توجیه حق‌طلبانه‌ای دارند. از نظر آنان، گل‌محمد با نفی حکومت مرکزی و نقض قانون رسمی، برای خود حکومت و قانونی مستقل به وجود آورده است و اگر همه چنین کنند جامعه دچار هرج مرج می‌شود. عدم مداخلهٔ نویسنده در داستان نیز امروزه یک اصل پذیرفته شده است. ولی این اصل استثنائاً در کلیدر رعایت نشده است. البته در پاره‌های اندکی از شاهنامه هم رعایت نشده است. چون خاصیّت تراژدی و حماسه، به دلیل عاطفی بودن و متمایز بودن مرز ارزش‌ها، گاهی ناخودآگاه این گونه مداخله‌گری‌ها را گریزناپذیر می‌کند.

در تراژدی‌ها، با آنکه خدایان نیز حضور دارند، اما همواره محوریّت با انسان است و شناخت طبیعت انسان. «تراژدی، قوانین وضع و موقعیت آدمی و طبیعتش را به وی می‌شناسد تا انسان برای دفاع از خود و کمال‌یابی‌اش، از آن بهره بَرَد و سود جوید.» (بونار، ۱۳۷۷، ص ۸۸) در کلیدر نیز تلاش‌ها بر محور انسان شناسی و خلق انسانهایی تمام‌قد و زیبا متمرکز شده است تا به آن حد که به قول نویسنده، دیگران هم ـ حتی دشمنان نویسنده و دشمنان آن آدم‌ها نیز ـ ناگزیر از عشق به این آدم‌ها می‌شوند. برجستگی بخشیدن به تقدیر در تراژدی‌ها نیز، بی‌گمان می‌تواند یکی از مقاصدش

شناخت درست از جایگاه سرنوشت باشد؛ در کلیدر نیز اگر این پدیده در همه جا با نمای درشت به تصویر کشیده شده است، باید با این دیدگاه ارزیابی شود: «شناخت سلطهٔ قضای محتوم در جهان، دعوت انسان به نبرد با آن برای کسب و حفظ آزادی خویش است. آفرینش تراژدی، اقدامی است در راه رهایی انسان.» (بونار، ۱۳۷۷، ص ۹۲)

حماسه و خصوصیات آن

توضیحاتی که در کتاب‌های انواع ادبی دربارهٔ حماسه آمده است، تنها با حماسه‌های اسطوره‌ای و نخستین تطابق دارند و حتی ویژگی‌های بیست و چند گانه‌ای که در این کتاب‌ها ـ در زبان فارسی ـ برای حماسه بیان شده است به گونه‌ای است که گویی همگی از درون داستانهای شاهنامه استخراج شده‌اند. بعضی از این ویژگی‌ها حتی با شماری از همان حماسه‌های سنتی یا نخستینه و یا اسطوره‌ای که اصیل‌ترین و طبیعی‌ترین حماسه‌ها محسوب می‌شوند نیز چندان مطابقتی ندارند. ناگفته می‌توان دریافت که هر چه از دورهٔ این حماسه‌های اوّلیّه دور شویم و به دورهٔ حماسه‌های ثانویه یا متأخر برسیم، یعنی دورهٔ حماسه‌های پهلوانی، حماسه‌های تاریخی، حماسه‌های دینی، حماسه‌های عرفانی، حماسه‌های تقلیدی، و حماسه‌های امروزی، دیگر آن دنیای رازآمیز اسطوره‌ها با جلوه‌ها و جنبه‌های جادویی و ماوراء طبیعی خود، اندک اندک جای خود را به زمان و مکان و شخصیت‌های تاریخی و واقعی می‌دهند و آن‌گاه به طور کامل بسیاری از آن ویژگی‌هایی که برای حماسه برشمرده شده است با این دنیاهای حماسی جدید بیگانه می‌شوند و باید در آنها تجدید نظر شود. خصوصیات حماسه در کتاب‌های انواع ادبی چنین است:

۱. جنگاوری و رشادت ۲. نقش عمده داشتن حیوانات ۳. کشته شدن هیولا یا جانور مهیب به دست قهرمان ٤. گیاهان عجیب با خواص جادویی ۵. مافوق طبیعی بودن قهرمان ٦. نقش داشتن نیروهای متافیزیکی در ماجرا ۷. طرف‌داری گروهی از

خدایان از یک قهرمان و گروهی دیگر از قهرمان دیگر (جنگ خدایان) ۸. عاشق شدن ایزدبانویی به قهرمان و بی‌اعتنایی قهرمان به او ۹. قهرمان ملّی و قومی بودن شخصیّت حماسه ۱۰. گستردگی قلمرو حماسه در همهٔ آفاق ۱۱. خارق‌العاده و غیر طبیعی بودن اعمال قهرمان ۱۲. وجود ضد قهرمان ۱۳. سفرهای دراز و مخاطره‌آمیز قهرمان ١٤. کردارهای بزرگ ملّی یا معنوی قهرمان ۱۵. نبرد تن به تن ١٦. استفاده از انواع سلاح‌ها ۱۷. به کارگیری فریب و نیرنگ در جنگ ۱۸. دور بودن مرگ قهرمان از منظر عمومی ۱۹. پیش‌گویی و آینده بینی ۲۰.وجود جادوان و دیوان و غولان ۲۱.ارتباط شاعر با الهگان شعر ۲۲. عینیت و اقتدار و سادگی و عظمت ۲۳. سبک عالی، معنایی جدّی و الفاظی سنگین و فاخر (شمیسا، ۱۳۷۳، صص ۵۹ ـ ۷۱)

خصوصیات چندگانه‌ای، که لوکاچ در مقالهٔ «شعر حماسی» خود، برای حماسه بیان می‌کند، هم تکمله‌ای تعمق‌انگیز و تحلیلی بر آن خصوصیاتی است که در کتاب‌های انواع ادبی ما آمده است، و هم با استفاده از این خصوصیات می‌توان بسیاری از آثار حماسی جدید را ـ البته بر خلاف نظر صریح لوکاچ که فرم‌ها را ایستا و جاودان می‌داند و شرایط زمانی را در حال تغییر و بر این اساس، عصر حماسه، دوره‌ای است سپری شده ـ از طریق انطباق و نوعی همسان‌سازی نسبی، به راحتی به قلمرو حماسه‌ها وارد کرد. او نیز اساس حماسه را بر جنگ دو قوم و دلاوری‌های مرتبط با آن می‌داند و می‌گوید، حماسه متعلق به دورهٔ ابتدایی تاریخ یک قوم است که تازه از حالت ناآگاهی به دورهٔ آگاهی وارد شده است، امّا هنوز دریافتی از جهان درون و روان خود ندارد. خصوصیاتی که او برای حماسه‌ها بر می‌شمارد به اختصار چنین است: ۱. ارتباط زنده و نیرومند و تازه داشتن بشر با طبیعت ۲. نمایش شالودهٔ اجتماعیِ زندگیِ عینی و عملی ۳. توصیف اشیاء و موقعیت‌های پیش پا افتاده، برای عینیت بخشیدن به سادگی ساز و کار زندگی ٤. معطوف بودن توصیف‌ها به افراد و کردارها و رنج‌ها (کنش‌ها) ۵. ترسیم جنبه‌های مختلف جهان بینی و روح قومی (اخلاق و علائق، عادات و رسوم، مناسک و هنر، شیوهٔ تفکر و تمدن) ٦. وقوع رخدادها بر اثر ضرورتی درونی و پنهان یا بر اثر

مداخلهٔ خدایان ۷. زنده و مشخص بودن فردیتِ شخصیّت‌ها ۸. دفاع یکی از طرف‌های درگیر از مشروعیت جنگ خود در برابر تاریخ ۹. تلاش برای تحقق هدفی که تمام خصایل و حیات قومی با آن عجین شده است ۱۰. برخورداری حماسه از یک کلّیّت ساختاری و گسترش پذیر بودن همهٔ جنبه‌های آن به صورتی مستقل ۱۱. تسلّط سرنوشت و حوادث خارجی بر ارادهٔ شخصیّت ۱۲. متمرکز شدن همهٔ صفات ویژه و خصلت‌های قومی در یک قهرمان و رهبر قوم شدن او ۱۳. انسان کامل بودن شخصیّت حماسه و آشکار شدن سرشت او در موقعیت‌های گوناگون ۱٤. وحدت بی‌واسطهٔ احساس و عمل و هدف‌های درونی در حماسه. (موقن، ۱۳۷۸، صص۳۳ ـ ٤۹)

حماسه‌های عرفانی

بر اساس این توضیحات، اگر داستان حلاّج در تذکرةالاولیاء، که در کتاب‌های انواع ادبی یک حماسهٔ عرفانی قلم‌داد شده است با این ویژگی‌ها سنجیده شود، دیده خواهد شد که حتّی یکی از این خصوصیات بیست و سه گانه در آن وجود ندارد. پس بر اساس چه معیاری داستان حلاّج به حوزهٔ حماسه وارد شده است؟ داستان منطق‌الطیر عطار هم وضعیتی مشابه دارد. تنها یکی از این خصوصیات ـ آن هم در ظاهر ـ با این داستان مطابقت دارد که «وجود سفرهای دراز و مخاطره‌آمیز» در آثار حماسی است. در حالی که سفرهای عرفانی اساساً سفرهای درونی هستند و صورت فیزیکی آنها چیزی جز تمثیل‌آوری به قصد تجسّم بخشی به تعلیمات اعتقادی نیست. نقش عمده داشتن حیوانات در حوادث حماسی نیز که از خصوصیّات حماسه‌ها است با این داستان همسویی ندارد به دلیل آن که منظور از آن حیوانات، موجوداتی چون سیمرغ و رخش رستم هستند که اعمالی خارق‌العاده انجام می‌دهند و نه آن سی مرغ معمولی در منطق‌الطیر که هیچ گونه حرکت غیر طبیعی ـ جز حرکت‌های متداول در تمثیل‌ها ـ از آنها صادر نمی‌شود.

حقیقت این است که در ماجرای مصلوب کردن حلاّج ـ به عنوان یک روایت واقعی ـ و حکایت پرندگان در منطق‌الطّیر ـ به عنوان نمایشی تمثیلی و تخیّلی از طریقهٔ سیر العباد من الخلق الی الحق در عرفان ـ ما با گونه‌های متفاوت‌تر و البته ملایم‌تری از حرکت‌های حماسی رو به رو هستیم که ما را وا می‌دارد در تعریف و توضیح خود از حماسه تجدید نظر کنیم و آن را به صورتی ارائه دهیم که این گونه ماجراها را نیز در حریم خود راه دهد. در این دو حماسهٔ عرفانی، مانند همهٔ حماسه‌ها، شور و شجاعت و سرسختی و سماجت در رسیدن به ایمان و آرمان از خصوصیات اساسی است. دیگر این که از یک سو در آنها جدال درونی بین عافیت طلبی و سختی‌کشی، تمایل به تعلّقات طبیعی و دنیایی و ترک تمام تعلّقات، خود پرستی و خدا پرستی، زندگی خواهی و مرگ جویی در محور ماجرا قرار گرفته است؛ و از سوی دیگر، دو سویگی و هم‌ستیزی بین دو نیروی بیرونی و ممتنع بودن همسویی حرکت‌ها و هدف‌های آنها و تمایز آشکار در مرز حق و باطل و تعلّق قهرمانان به جناح حقیقت طلب ماجرا، جدالی دو لایه را در روایت به وجود آورده است که غالباً خاص حماسه‌های عرفانی است و نه حماسه‌های دیگر. علاوه بر این، غالب شدن بر کشمکش‌های درونی و با آرامش و اطمینان به سوی هدف رفتن، اطمینان قلبی به محق بودن خویش، هدفی بسیار مهم و قداست آمیز در پیش رو داشتن، برای رسیدن به هدف هیچ‌گونه هراسی از مرگ نداشتن، تحمل همهٔ سختی‌ها و مصیبت‌ها با تمام قوای درونی و جسمانی، نقشهٔ دشمنان و نیروهای بازدارنده را با مبارزه جویی و اطمینان به درستی راه خود نقش بر آب کردن، و در آخر، با مقاومت سرسختانهٔ خود حرکتی اسطوره‌ای و الگویی ابدی به یادگار گذاشتن و حقانیت راه خود و محکومیت منش و روش مخالفان را در خاطرهٔ تاریخ و فرهنگ و هنر به اثبات رسانیدن، از خصوصیاتی است که این‌گونه روایت‌های عرفانی را به عرصهٔ حماسه‌ها وارد می‌کند.

در تصوّف که دنیای اعتقاد به احسن بودن نظام خلقت و تسلیم شدن به مقدّرات و آشتی با همهٔ تضادها در هستی است، اصولاً دشمن بیرونی از چنان جایگاهی برخوردار

نیست که یک فرد توجه خود را معطوف بـه مبـارزه بـا آن کنـد. جهـاد اکبـر، در ایـن فرهنگ، مبارزه با تمایلات نفسانی است. و هفت وادی سیر و سلوک نیز، که نهایـت آن رسیدن به فقر و فنای در حق است اساساً یک سیر مکانی نیست. زیرا حق از رگ گردن به انسان نزدیک‌تر است و قلب انسان نیز عرش رحمان است. همهٔ جهد و جدّیت‌هـا و سیر و صیرورت‌ها و ریاضت‌کشی‌ها در تصوّف، نوعی سفر در وطن اسـت و از طریـق سر در جیب و جبّه فرو بردن به حقیقت می پیوندد. به این خاطر است که اساس جدال در داستان حلاّج و منطق‌الطّیر، به رغم اشارات بسیار به موانع بیرونی، هم‌چنان متمرکـز بر جدال‌های درونی است؛ یعنی هم‌ستیزی عقل و احـساس، جـدال دیـوِ درون و روح الهی، کشمکش زرق و برق عالم مُلک و سبک‌باری و بی‌تعلّقی عالم ملکوت، کـشاکش مشغله‌های فکری و مشغولیت‌های جسمی گوناگون در زندگی مادی، و آزادی و رهایی مطلق در هنگام وصل و لقا. و اوج این روایت‌هـای حماسـی نیـز مبتنـی بـر حـلّ ایـن جدال‌ها در سویه‌ای همسو با ارزش‌ها و تفوّق ارزش‌های الهی است.

نقد ویژگی‌های حماسه

با آن چهارچوبی که در کتاب های انواع ادبی برای حماسه تعیین شده است، ناگفتـه پیداست که حماسه‌های امروز، حتی اگر به اعتبار و گران‌سنگی کلیدر هم باشند ـ که در حماسی بودن آن ذره‌ای تردید وجود نداشته باشد ـ خود بـه خـود اجـازهٔ ورود بـه آن عرصه را ندارند و برای همیشه باید به بودن در حاشیه و ذکر یک نام تنها، بـدون هـیچ توجیه و تحلیل و تعلیل منطقی رضایت بدهند. برای برطرف کـردن ایـن کاسـتی، بایـد چهارچوب دیگری بـرای ارزیـابی حماسـه‌هـای جدیـد تعیـین کـرد؛ بـه گونـه‌ای کـه حماسه‌های اسطوره‌ای و حتـی همـهٔ گونـه‌هـای حماسـه نیـز بـه راحتـی در درون آن چهارچوب، جایگاه واقعی خود را پیدا کنند. یکی از اساسی‌ترین قاعده‌ها در تدوین این قالب خاص برای حماسه‌ها، پذیرش این اصل است که جنگ و درگیری در حماسه‌هـا همیشه الزاماً فیزیکی نیست. گـاهی جـدال از نـوع فکـری و اعتقـادی اسـت (داسـتان

حلاّج)، گاهی جدال با عناصر مختلف و مرموز طبیعت است (ادیسه)، گاهی جدال به نفس پرستی و نابهنجاری‌های درونی مربوط است (منطق‌الطّیر)، و گاه نیز جدال‌ها جنبهٔ سیاسی و اجتماعی دارند (کلیدر)، و گاه جنبهٔ قومی و ملی (ایلیاد). هر جدالی نیز وقتی به یک ماجرای طولانی تبدیل می‌شود نشان می‌دهد که هر دو سوی جدال، خود را حق به جانب می‌دانند و سرسختانه در برابر یکدیگر ایستادگی می‌کنند. پس دو سویگی در جدال نیز یک اصل است و تداوم جدال و دست‌مایه شدن برای روایت و حماسه پردازی نیز یک اصل دیگر، و همراه با آن، وجود قهرمان و ضدّ قهرمان یا به تعبیر بهتر، وجود دو جبههٔ حق و باطل یا دو جبههٔ حق و حق‌تر نیز از ضروریات یک مبارزه است.

اصطلاحاتی چون حماسه و تراژدی، با خود همواره مفاهیم ارزشی و اخلاقی را نیز نهفته دارند. به این خاطر در ساختار آنها، همواره حماسه‌پرداز، با استفاده از صحنه‌آرایی‌های شکوهمندانه از واقعیت ماجرا و بازتاب روایی آن، به نوعی مداخله می‌کند و با شفافیّت تمام به تعیین جبههٔ حق و باطل می‌پردازد و در آن میان، حتی با صراحت تمام نیز چهره‌ای ساده و صادق و مظلومانه از جبههٔ حق ترسیم می‌کند و کانون روایت را نیز بیش‌تر بر همان قسمت قرار می‌دهد. مقیّد بودن به حقیقت‌مانندی و عقلانیت نیز، از خصیصه‌های عمومی در حماسه‌هاست، اما آن نوع از حقیقت‌مانندی که صرفاً مترادف با واقع‌نمایی نیست، بلکه هماهنگی حاکم بر همهٔ عناصر موجود در فضای کلّی روایت است و انطباق آنها با منطق عقلانی. به قول ارسطو «کاری محال که محتمل بنماید، بر امر ممکنی که باور کردنی ننماید، همواره [در حماسه] ترجیح دارد. داستان نباید از حوادث نامعقول ساخته شود.» (دیچز، ۱۳۶۹، ص ۸٦) یا به قول زرین‌کوب، حماسه، بایست دارای اعتدال و راست‌نمایی باشد (زرین‌کوب، ۱۳٦۳، ص ۱۲۵) و دیگر آن که به قول لوکاچ، «قهرمان حماسه، قوم یا جامعه است؛ اما قهرمان رمان فرد است» (لوکاچ، ۱۳۷۲، ص ۳۰) و یک فرد، زمانی می‌تواند به قهرمان حماسه تبدیل شود که به «من» خود وجههٔ قومی، نژادی، نوعی، طبقاتی، فکری و اجتماعی

بدهد؛ همان کاری که گل‌محمد در کلیدر انجام می‌دهد. وحدت و پیوستگی و تمامیّت نیز ار خصوصیاتی است که ساختار حماسه‌ها و رمآنهای امروزی را بسیار به یکدیگر نزدیک می‌کند. زیرا حماسه‌های قدیم نیز اغلب برخوردار از بدایت و بحران بودند و پس از آن گره‌گشایی یا «عقده» و آنگاه، اوج و جلوه‌گر شدن قدرت قهرمان و در نهایت نیز «عقده‌گشایی». «این پیوستگی که از بدایت داستان تا نهایت آن ادامه دارد، از حماسه ـ نیز مثل تراژدی ـ امری می‌سازد تام و واحد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳، ص ۱۲۵)

وقوع حوادث خارق‌العاده و شگفت‌انگیز در حماسه‌های کهن، ریشه در این حقیقت داشت که انسانها در نخستین دوره‌های حضور خود در هستی، به قول یکی از نویسندگان «فاصلهٔ تخیّل از واقعیّت و اسطوره از تاریخ را درک نمی‌کردند و به ماجراجویی‌های خیال‌انگیز بیش‌تر ارزش می‌دادند تا به واقعیت‌ها» (غنیمی هلال، ۱۳۷۱، ص ۱۸۰) در آن دوران، انسانها امیال و آمال بزرگ خود را نیز به درون روایت‌های حماسی می‌کشانیدند و همزیستی تخیّلات با تعقلات، و همراه شدن آنها با احضار ارواح و ظهور جن و جادو و دخالت فرشتگان و شیاطین در سرنوشت انسآنها و تنزل مقام خدایان به مرتبهٔ انسانها و ارتقای مقام قهرمان به مرتبهٔ خدایان، یک عمل مجاز تلقی می‌شد.

با این توضیحات، شاید دیگر نیازی به اثبات وجود بعضی از آن قاعده‌های کهن در حماسه‌های امروزی نباشد. بنابراین، کوشش حورا یاوری برای تحلیل چگونگی تحول تدریجی کلیدر از رمان به حماسه بسیار شایستهٔ سپاس است اما تلاش او برای اثبات ناگزیری اسارت انسان در بند نیروهای نامرئی که یکی از قاعده‌های مقبول در حماسه‌های قدیم است و در کلیدر نیز به دلیل اعتقادات تقدیرگرایانهٔ نویسنده البته نمود بسیار برجسته‌ای یافته است، چندان ضروری به نظر نمی‌رسد. (یاوری، ۱۳۸۰، ص ۱۵۷) خصوصیّاتی نیز که جواد اسحاقیان برای «رفتار حماسی در کلیدر» بر می‌شمارد، اگر چه همه به نوعی درست است، اما همچنان، همهٔ آنها از رفتار شخصیّت‌ها در بخش پهلوانی شاهنامه استخراج شده‌اند و تصنعی به نظر می‌رسند. و

دیگر آنکه، این ویژگی‌ها همهٔ حقیقت و هویّت حماسی را در کلیدر آن چنان که هست با همهٔ جوانب و جلوه‌های آن بازگو نمی‌کنند. با این خصوصیّات، هم در حق کلیدر ستم شده است و هم ساحت پر شوکت حماسه‌ها به جایگاه حقارت‌باری سقوط کرده است: «۱. رزم و بزم کسان ۲. آویز با ددگان ۳. رادی و مردمی قهرمان ٤. به سر بردن وفا ٥. رایزنی قهرمان ٦. برنشست قهرمان (مرکب) ۷. تهکّم و ریشخند ۸. اغراق حماسی» (اسحاقیان، ۱۳۸۳، صص ٥٦ ـ ۷۷) شماری از این خصوصیات مثل بزم و رزم و کشتن درندگان و داشتن مرکب معروف، در داستانهای تاریخی و عاشقانه چون «ویس و رامین»، «خسرو و شیرین»، و «امیرارسلان نامدار» نیز وجود دارد؛ و شماری دیگر، مثل وفاداری و بخشندگی و مشورت، از خصوصیّاتی است که در بسیاری از انسانهای معمولی هم براحتی می‌توان یافت. این‌گونه مشخصات نیست که کلیدر را حماسی می‌کند، بلکه آن مشخصاتی است که همهٔ این خصوصیات را نیز براحتی در درون خود جای می‌دهد.

نتیجه‌گیری

خلاصهٔ سخن آن که، امروزه تغییرات بنیادینی در شیوه‌ها و شاکله‌های زندگی به وجود آمده است. منش‌ها و کنش‌های آدمیان دچار دگرگونی شده است و به تبعیت از آن، ماهیّت واقعیّت‌های اجتماعی و ماجراها و موقعیت‌های مرتبط با آنها نیز در عرصهٔ دگردیسی قرار گرفته است. حماسه نیز که روایت پاره‌هایی از این ماجراهای جدال‌آمیز قهرمانی و قومی است هویتّی متفاوت‌تر از گذشته یافته است. بنابراین، امروزه باید به گونه‌ای به تبیین و تعیین حدود و ثغور حماسه پرداخت که هم حماسه‌های کهن را بتوان در دایرهٔ شمول آن قرار داد و هم حماسه‌های سیاسی ـ اجتماعی دنیای معاصر را. بر این اساس، خصوصیّات کلّی همهٔ انواع حماسه‌ها را از گذشته‌های دور تا به امروز که شامل کلیدر دولت آبادی نیز می‌شود، می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱. وجود کشمکش فیزیکی و فکری طولانی در بطن ماجرا (جنگ و جدال)

۲.حضور شخصیت‌ها و نیروهای قدرتمند در هر دو سوی درگیری (قهرمان و ضدّ قهرمان)

۳. آشتی ناپذیری منش‌ها و کنش‌ها در هر دو سوی تنازع (ناممکن بودن اجتماع نقیضین)

٤. سرسختی در ایستادگی بر موضع ستیزش‌گرانهٔ خود از هر دو سو (استمرار مقاومت)

۵. وجود دو جبههٔ حق و ناحق یا حق و حق‌تر و تمایز دقیق در مرز آنها (تمایز حق و باطل)

٦ . تعلّق قهرمان حماسه به ارزش‌های برتر ملّی، مذهبی، مدنی، و انسانی (آشکارگی ارزش‌ها)

۷. اعتماد به نفس و ایمان و اشراف قهرمان بر آینده (پیش‌گویی)

۸. اثبات حقانیّت طرفداران حقیقت حتّی به رغم شکست و نابودی (اثبات مشروعیت)

۹. اجازهٔ جولان دادن به هر دو جبهه اما تمرکز بر جبههٔ حق(بی‌طرفی روایی و جانب‌داری ارزشی)

۱۰. سرشار بودن قهرمان از سادگی و صداقت (یکرویگی شخصیت)

۱۱. شکوهمندی شالودهٔ واقعیّت و روایت (عظمت و اعتلا)

۱۲. پیرنگ ماجرایی و منسجم (انسجام درونی)

۱۳. فخامت و صلابت و شاعرانگی زبان و بیان (نمط عالی)

۱٤. نقل و نمایش دقیق و مداخله‌گرانه (روایت و قضاوت)

۱۵. اغراق و عقل‌باوری (مبالغهٔ منطقی)

منابع و مآخذ

الف: کتابها

۱. ارسطو، (۱۳٦۹)، ارسطو و فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

۲. اسحاقیان، جواد، (۱۳۸۳)، کلیدر رمان حماسه و عشق، تهران، نشر گل آذین.

۳. بونار، آندره، (۱۳۷۷)، تراژدی و انسان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، نشر میترا.

٤. دولت آبادی، محمود، (۱۳۷۳)، ما نیز مردمی هستیم (گفت و گو با محمود دولت آبادی)، امیر حسین چهل تن، فریدون فریاد، چاپ دوم، نشر پارسی و نشر تهران، چشمه.

۵. دولت آبادی، محمود، (۱۳٦۸)، کلیدر، ۱۰ جلد، چاپ ششم، تهران، فرهنگ معاصر.

٦. دیچز، دیوید، (۱۳٦۹)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، علمی.

۷. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۳)، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، چاپ چهارم، تهران، جاویدان.

۸. سیدحسینی، رضا، (۱۳۷۱)، مکتب‌های ادبی، تهران، نگاه.

۹. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۳)، انواع ادبی، چاپ دوم، تهران، فردوس.

۱۰. شیرمحمدی، عباس، (۱۳۸۰)، بیست سال با کلیدر، تهران، نشر کوچک.

۱۱. عطّار، فریدالدین محمّد بن ابراهیم نیشابوری، (۱۳۸۳)، منطق‌الطّیر، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

۱۲. غنیمی هلال، محمد،(۱۳۷۳)، ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران، امیرکبیر.

۱۳. لوکاچ، گئورک، (۱۳۸۵)، «متافیزیک تراژدی»، ترجمهٔ مراد فرهادپور: تراژدی، چاپ دوم، تهران، سروش.

۱٤. میلر، آرتور، (۱۳٦۸)، «تراژدی»، کتاب به نگار، به کوشش علی دهباشی، تهران، به نگار.

۱۵. هومر، ادیسه، (۱۳۷۱)، ترجمهٔ سعید نفیسی، چاپ نهم، تهران، علمی و فرهنگی.

۱٦. هومر، ایلیاد، (۱۳۷۲)، ترجمهٔ سعید نفیسی، چاپ نهم، تهران، علمی و فرهنگی.

ب: مقالات

۱. دولت آبادی، محمود، (۱۳٦۸)، «نویسندگان، دوستداران بشریت»، گفتگوی ناهید موسوی (افسانه ناهید) با محمود دولت آبادی، مجلهٔ دنیای سخن، شمارهٔ ۲۸، مرداد و شهریور، صص ۱۵-۱۳.

۲. موقن، یدالله،(۱۳۷۲)، «لوکاچ و حماسه»، مجلهٔ زنده رود، شمارهٔ ٤و۵، تابستان و پاییز، صص٤۲-۲۷.

۳.ـــــــــــ(۱۳۷۸)، زبان، اندیشه و فرهنگ (مجموعه مقالات)، تهران، هرمس، صص٤۹-۳۳.

٤. یاوری، حورا، (۱۲۸۰)، «تحول تدریجی از رمان به حماسه»: مندرج در: بیست سال با کلیدر، گردآوری عباس شیرمحمدی، تهران، نشر کوچک.

A Critical View on Epic and Tragedy Based on Dowlat Abadi's "Kalidar"

Ghahraman Shiri, PhD.
Razi University

Abstract

Epic and Tragedy in their various forms have been considered as the oldest literary figures in different cultures in the world of literature. However, the accounts given to them had not changed so much from the time of Aristotle. In this article, an attempt has been made to analyze epic and tragedy and describe their features in a new way. To do so, Kalidar's novel by Mahmoud Dowlat Abadi is selected as a tragic and epic work to be compared with older tragedies and epics. By comparing the features of old tragedies and epics with Kalidar, not only would their differences be appeared but also the old and new views would be compared. In this manner common features of epic and tragedy would be written, and used to compare every tragedy or epic regardless of their time and location. For completing this discussion, the views of some critics like Aristotle, George Lukacs, Henry Miller and Ande Bonnard are used.

Keywords: *Epic, Tragedy, Aristotle, Kalidar, Myth.*