حماسه

افروز فروزند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

اصطلاح حماسه می‌تواند از دو راه کاملاً متفاوت تعریف شود، یکی از طریق مطالعه مجموعه‌ای منتخب از حماسه‌های کلاسیک که در طول تاریخ برگزیده شده‌اند و دیگری از طریق مطالعه کل مطالبی که نام حماسه را بر خود نهاده‌اند. تعریف اول اصطلاح حماسه را به اشعار بلند داستانی منحصر می‌کند؛ در این تعریف، حماسه شعری است در شش وزن یا همانند آن، که یا به قهرمانان یونانی چون آشیل می‌پردازد یا بر تمدنی شهری، مثل رم تأکید می‌کند. این دو وجه مختلف ممکن است با اصطلاحات «مقدماتی»[1] (شفاهی یا بدوی) و «ثانوی»[2] یا «مکتوب»[3] رده‌بندی

شوند. در گروه اول می‌توان *ایلیاد و ادیسهٔ هومر* را قرار داد و گروه دوم با آثاری چون *«انه‌اید»* و *ویرژیل* برجسته می‌شوند. وجه تشابه این‌گونه مجموعه اشعار را می‌توان روایی بودن آنها دانست. *اف.ال.لوکاس* در *اینکلوپدیای چامبرز*[4] مطالبی مفید و مختصر در مورد ماهیت اصلی حماسه ارایه می‌دهد:

وحدت عمل، سرعت، هنر آغازین در قرون وسطی[5]*، کاربرد ماوراء الطبیعه، عالم روحانی و عالم شیطانی، استعاره‌های پیرایه‌ای، مبحث تناسخ، و بالاتر از همه اصالتی راستین و استوار.*

خارج از محدوده این مبحثِ تعریف شده، گاهی اوقات تعداد زیادی از آثار به جا مانده مستقیماً سنت‌ها را شرح می‌دهد که تنوع، یکی از برجسته‌ترین خصوصیات آنهاست؛ و چنانچه مطلبی تحقیقی خود را به اشعار بلند داستانی محدود کند، هر چند هم عالی‌ترین آنها را دربر بگیرد، حماسه را غلط تعریف کرده است.

مقاله‌ای که با عنوان «حماسه» پیش رو دارید، گزیده‌ای از مطالب کتابی در دست ترجمه است با همین عنوان نوشته *پل مرچنت*[6] که معرفی خصوصیات آثار حماسی را از سلسله آثار غیرمکتوب شروع کرده، سپس به عهد عتیق رسیده و آنها را تا عصر حاضر مورد غور و تفحص قرار داده است؛ که در اینجا به لحاظ نیاز، تنها به بخش تئاتر حماسی یا تئاتر اپیک پرداخته شده است؛ اما در فصول پنج‌گانه کتاب، نویسنده ابتدا به خصوصیات مشترک تمام آثار حماسی پرداخته و بعد خصوصیات منحصر به هر اثر را به طور جداگانه مورد مداقه قرار داده است.

ضمایم تاریخی، پیشی گرفتن از ابعاد رئالیسم، روایی بودن، حدوث وقایع متعدد و متنوع، گریز از داستان اصلی، (غالباً) آهنگین بودن اثر و ... به عنوان خصوصیات مشترک آثار حماسی نام برده شده است البته با استثناهایی بسیار نادر. وی نویسنده‌هایی نخبه همچون *هومر، ویرژیل، اوید، دانته، اسپنسر*،... را مطرح کرده و آثار آنها را با دلایل بسیار و مشخصه‌هایی منحصر به فرد حماسه نامیده و بدین ترتیب آثار *هومر* را اولین آثار مکتوب حماسی، *مسخ اوید* را شاهکاری بی‌بدیل، *کمدی الهی* را اولین حماسهٔ اول شخص و اثر *اسپنسر* را اولین اثر رمانتیک که حماسی نیز هست معرفی کرده است.

و در نهایت ما را با دنیایی فریبنده تنها می‌گذارد، دنیایی که از هر گوشهٔ آن قهرمان یا ضدقهرمانی سرک می‌کشد و ندا می‌دهد که: «ای آدمیان، شما نیز حماسه خلق کنید، حماسه‌ای برتر، حماسه زندگی.» و ما را با کوله‌بار سنگینی از تنها یک سؤال رها می‌کند که آیا من نیز قهرمان (یا ضد قهرمان!) یک حماسه نیستم؟!

قالب‌ها و حماسه خونین

تئاتر حماسی[7]

روایت *پیکارسک*[8] حوزه وسیعی از نمایش نوین را در بر می‌گیرد و در تئاتر معاصر از اهمیت زیادی برخوردار است. اکسپرسیونیست آلمانی، *اروین پیسکاتور* در سال ۱۹۲۰ دوره تئاتر حماسی را شروع به پایه‌ریزی می‌کند و شاگرد مشهور او *برتولت برشت* که نمایشنامه‌نویس، شاعر و نیز کارگردان گروه تئاتری برلینز آنسامبل از سال ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۶ بود، آن را ادامه می‌دهد. *پیسکاتور* و برشت هر دو، کار خود را با *ماکس راینهارد* کارگردان، بازیگر و نمایشگر بزرگ تئاتر و سینمای آلمان شروع می‌کنند. راینهارد فعالیت و علاقه خود را از اجرای نمایش‌های صمیمی و ساده در باشگاه‌های شبانه و رستوران‌ها شروع می‌کند و سپس به اجرای طرح‌های وسیعی در تئاتر پنج‌هزار نفری دست می‌زند، جایی که تماشاگران بسیاری برای دیدن نمایشی واقعی از حماسه گرد هم آمده‌اند. نمونه‌ای از این را می‌توان در نمایش اعجاز نوشته *کارل ولمولر*[9] دید؛ او تمام تالار تئاتر را به شکلی از کلیسای بزرگ در

آورده بود با قصد اینکه تماشاگر با نمایش، هم صمیمانه درگیر شود و هم خود را جدای از حجم وسیعی از تماشاگران ببیند.

راینهارد مؤسس قانونی یک نظریه نمایشی بود که بعدها در اجتماعات نو پا در نورمبرگ سال ۱۹۳۰ به کار برده شد، اما پیسکاتور و برشت، از نمایش طبیعت‌گرایانهٔ راینهارد جدا شدند و نظریه وی را به تمامی در راه دیگری بسط دادند و به کار انداختند. پیسکاتور بنیان‌گذار طرحی نمایشی بود که «نمایش مستند» نامیده می‌شد؛ او صحنه را میدانی برای هنرپیشه دید که در آن باید به همان اندازه که به تماشاگر لذت می‌بخشد باید او را راهنمایی کند و تعلیم دهد. منظور از این روش این بود که تماشاگر واکنشی مثبت و قطعی به نمایش در حال اجرا نشان دهد، و در واقع در برابر ظلم و بیداد قد علم کند.

بر این اساس بود که برشت نظریه خود یعنی تئاتر حماسی را بنا کرد. در جدولی مشهور در اثر خود ***«یادداشتی بر اپرای ماهاگونی»*** برشت فهرستی از تفاوت‌های تئاتر حماسی و تئاتر دراماتیک را پیش می‌کشد و آنها را با هم مقایسه میکند. فهرست با هدفی که تئاتر حماسی دنبال می‌کند شروع می‌شود؛ تئاتر دراماتیک با «تماشاگر را درگیر احساسات می‌کند» آغاز می‌شود، در حالی که تئاتر حماسی تماشاگر را مجبور به تصمیم‌گیری می‌کند. با وجود این، تمام مقایسه‌ها تنها شکلی از این نظریه را نقل می‌کنند:

تئاتر دراماتیک	تئاتر حماسی
نمایش رشد می‌کند	تدوین
پیشرفت در خط مستقیم	حرکت منحنی‌وار
ضرورت تکامل	جهش

کلمه «تدوین» یک رشته وقایع آشنا را بعد از خواندن ***اولیس*** و ***کوارتت اسکندریه*** به یادمان می‌آورد. منحنی‌های در تضاد با پیشرفت مستقیم، سراسر توصیف ***تریسترام شاندی***[10] است. اصلی را که برشت از آن اجتناب کرده وجهی از تراژدی است که ***ارسطو*** در فن شعر خود توصیف کرده، درگیری تماشاگر و همدردی وی با شخصیت‌های نمایش همراه با حس ترحم و وحشت در یک خلسه هیجانی. در کتاب ***تراژدی*** (لندن، ۱۹۶۹) ***کلیفورد لیچ***[11] اختلاف بین تراژدی و حماسه را به طور خلاصه در یک جمله بیان می‌کند:

تفاوت اساسی حماسه و تراژدی جدای از واقعیت اجراست، و آن جایی است که در «لحظات تراژیک» نمود پیدا می‌کند به این مفهوم که در این لحظات، دامنه فراخ حوادث و تنوع آن، بر تمرکز و بحران برتری دارد.

ننه دلاور و فرزندانش، که در شروع جنگ جهانی دوم نوشته شده، بر واکنش‌های یک رواقی[12] تنها و منحصر به فرد طی گذارش از جنگ در کشور خود متمرکز گشته است. شخصیت مرکزی، زنی است شجاع و در عین حال بدبین که تا حدی یادآور شویک شخصیت دیگری از برشت به همین نام است. ننه دلاور، هر سه فرزندش را از دست می‌دهد که این فاجعه، نتیجه تصمیم وی مبنی بر زندگی خارج از جنگ است. برخورد وی با جنگ با این کلام گستاخانه و کنایه‌آمیز معرفی می‌شود:

بازنده؟! در جنگ برد و باخت کله گنده‌ها و بالاسری‌ها، با برد و باخت فقیر بیچاره‌ها هیچ با هم نمی‌خواند. بسیار اتفاق می‌افتد که شکست برای پایین‌دستی‌ها منفعتی و نان و آبی هم دارد. تنها چیزی که از دست رفته آبروست، همین.

نمایشنامه دیگر برشت، برداشتی از ***ادوارد دوم*** اثر ***مارلوست***، که می‌تواند اشاره‌ای مفید باشد مبنی بر اینکه برشت نمی‌تواند اولین نمایشنامه‌نویس حماسی باشد. خصوصیاتی که برشت را به طرف ***مارلو*** می‌کشاند، ممکن است وسعت نظری بوده که پیش از این در آثار ***الیزابتن*** و طبیعت جذاب آثار مارلو به چشم می‌خورده، که در هر دو مفهوم، نمایش‌های وی هم

بسیار دیدنی و تصویری و اغلب نیز تأثیرگذار بودند. بدون شک ***تامبرلین*** و ***فاستوس*** با توالی صحنه‌هایشان و روانکاوی شخصیت‌ها، از تعدادی از قوانین نمایش حماسی برشت پیروی می‌کنند.

عنوان حماسه برای نویسنده آثار معاصر مارلو، یعنی **شکسپیر** انتخاب شده بود که مایه بسی تعجب است. در یک مقاله روشنگر در ***ییل ریویو***[13] در پاییز ۱۹۶۹ با عنوان «***هنر یاد***[14]: ***نمایشنامه‌های عظیم تاریخی شکسپیر***»، ***آلوین کرنال*** دلیل آورده که در عبور از ***ریچارد دوم*** تا ***هنری پنجم***، یعنی از قرون وسطی تا رنسانس، شکسپیر برای انگلیس کارهایی انجام داده که قابل مقایسه با حماسه ایتالیایی ویرژیل است. از ***راپاوند*** نمونه‌ای مشابه در شیوه بی‌نظیر خود می‌آورد:

نمایشنامه‌ها، به ویژه نمایشنامه‌های تاریخی، که شکل حقیقی ***اپوس***[15] *را دارند، نه به عنوان حماسه‌های جعلی، اما در مقام حماسه‌هایی هستند که شکسپیر با رندی تمام آنها را در قالب حماسه گنجانده است.*

ترویلوس و کرسیدا اثر شکسپیر نمایشی است که بسیاری از عناصر اساسی حماسه را داراست. مضمون اثر، بدون شک باید کارکردی مؤثر داشته باشد؛ به ویژه اینکه شکسپیر تأکیدی شدید بر هفت سرود از ترجمه ***ایلیاد*** اثر ***چاپمن*** که در سال ۱۵۹۷ منتشر شده بود، دارد. با وجود این، نمایشنامه بیشتر اپیزودیک و صریح است تا داستانی از نوع ***هومر***، و آخرین رشته از این صحنه‌های از هم گسیخته را به شکل اوزان تراژدی سنتی نظم می‌دهد و بدین ترتیب ترویلوس و کرسیدا که تجربه‌ای منحصر به فرد در آثار شکسپیر است، ساخته می‌شود.

فاصله بین شکسپیر و برشت دو تجربه مهم در نمایش حماسه ساخته شده، ***فاوست گوته*** و ***حکام*** اثر ***هاردی***. هر دو نمایش را به سختی می‌توان اجرا کرد، (هاردی قاطعانه اعلام می‌کند که نمایشنامه او برای اجرایی ذهنی نوشته شده است) و هر دو حوزه وسیعی را در بر می‌گیرند. نمایشنامه گوته یکی از عظیم‌ترین آثار رمانتیک، شامل گذار فاوست از یک‌سری صحنه‌های متنوع و بزرگ است که به صراحت دریافت می‌شود؛ درونمایه غالب اثر هوای نفس است (گوته تقریباً به همان اندازه که نویسنده بود عالم نیز بود) و ***آدمک بایرونی***[16] که فاوست دانشمند آن را خلق کرده در اوج‌گیری خود تقریباً بیانی است از جنبه هزل‌آمیز رمانتیسیسم که در جهت تخریب جلو می‌رود. در سال ۱۸۵۰ ***ماتئو آرنولد*** در اشعار یادبود خود به ***ورزورت*** این چنین می‌نویسد:

حکمت گوته و قدرت بایرون چونان اسیر
ما را به مرور زمان می‌کشاند به این مسیر
اما اروپا دیگر نخواهد یافت ورزورتی بصیر
که هم شفابخش باشد و هم ما را کند سیر

و به راستی با مرگ نویسنده‌های آثاری چون فاوست، دون‌ژوان و پرلود، هیچ نویسنده دیگری نتوانست خود را به عنوان نویسنده‌ای حماسی معرفی نماید.

تنها تئاتر حماسی نوشته شده بین فاوست و تعریف دوباره برشت از قالب حماسه را داستان‌نویسی بزرگ خلق می‌کند. «***حکام***» اثر هاردی (۱۹۰۳) که خود نویسنده آن را تئاتری حماسی می‌نامد، نمایشنامه‌ای است که داستان‌نویسی آن را به رشته تحریر در آورده است. اثر، دوره مهم و شایان توجهی (جنگ‌های ناپلئونی) را در هفت پرده و در یکصد و سی صحنه خلق می‌کند و بیش از هفتاد و پنج بازیگر، ارواح و فرشته را که شباهتی با همسرایان تراژدی‌های یونانی دارند به کار می‌گیرد. طرح نهایی برای یک داستان و نیز برای نمایشی متعارف، بسیار عظیم است (قابل توجه است که ***جنگ و صلح*** اثر ***تولستوی*** تا چه حد قابل مقایسه با این اثر است) اتفاقاً این بهترین توجه به فیلم‌نامه‌ای کامل است که نزدیک به یک دهه قبل در

مؤسسه **دی.دبلیو.گریفیث**[17] که عنوان اولین کارگردان فیلم‌های حماسی را دارا است، ساخته شد.

تنها نمایشنامه‌نویسی که می‌تواند نام آثار خود را حماسه بگذارد کسی نیست جز **جان آردن** انگلیسی که سخت تحت تأثیر آثار برشت بوده است. یکی از نمایشنامه‌های اخیر وی «***آخرین شب خوش آرمسترانگ***»[18] نام دارد که براساس واقعه‌ای در تاریخ قرون وسطای اسکاتلند نوشته شده و ترکیبی روح‌بخش از تاریخ و در عین حال تمثیلی اخلاقی است. ساختار نمایشنامه اپیزودیک است و لحنی محکم دارد و در عین حال تقلیدی ساده از روش برشت نیست، آردن در واقع توجه ما را معطوف قدرت نمایشی خود می‌کند. با این حال **لارنس کیچن** درست به طرح نمایشنامه دقت می‌کند که انگیزه‌ای متفاوت برای تماشاگران انگلیسی داشته:

بعضی از انتقادهایی که بر آرمسترانگ نوشته شده به نظر می‌رسد نشأت گرفته از آگاهی ناقصی است از حماسه و به راستی سخت است آگاهی کامل یافتن از این روش. این مسئله که حماسه چه چیزی را نمی‌تواند انجام دهد اصطلاحی اختصاصی و محرمانه است که بر اساس احساسات و جزییات پیچیده شخصیت‌های نمایش است. از ویرژیل تا فیلم‌های وسترن، شخصیت‌ها دیگر مثل شخصیت‌های رومی عمل نمی‌کنند بلکه همانند بربرها، یاغی‌ها یا امثال اینها رفتار می‌کنند. دوران مرد اسلحه یا مرد قانون بسیار با اهمیت است. در این نمایش ما باید به مردی سیاسی، قبیله‌ای و نیز مرد خدا فکر کنیم.

این تعریفی است نو از نمایش، اما منظری جدید و هیجان‌انگیز از حماسه نیز هست. با وجود این، نمی‌تواند از حقیقت تاریخ حماسه که در ابتدا ذکر شد، منحرف شود. **مارتین اسلین** بی‌پرده ولی همراه با ستایش از او نام می‌برد. او خاطرنشان می‌سازد که برشت قصد داشته تماشاگران خود را همیشه آگاه نگاه

دارد که بفهمند در تئاتر هستند و در حال تماشای وقایعی حقیقی نیستند:

آنها با آرامش تکیه داده‌اند و نسبت به آنچه که از قبل آموخته‌اند واکنش نشان می‌دهند، همچون تماشاگرانِ رامشگرانی که اعمال قهرمانان را در کاخ‌های پادشاهان یونانی و یا اروپایی به آواز می‌خواندند؛ در حالی که مدعیون آنها می‌خوردند و می‌نوشیدند. بنابراین، دوره، دوره تئاتر حماسی است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Primary
2. Secondary
3. Literary

۴. Chambers. افرایم چامبرز، نویسنده و دایرةالمعارف‌نویس انگلیسی (۱۷۴۰-۱۶۸۰ م).

۵. برچسب‌هایی که برای دوره‌های تاریخی به کار می‌بریم کم و بیش شبیه کنیه‌هایی است که به اشخاص می‌دهیم، از این جهت که به مجرد آنکه نام‌گذاری ما در معنایی مصطلح شد دیگر به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را تغییر داد یا به مقتضای وضع اصلاح کرد. آنها که اصطلاح قرون وسطی را سکه زدند همه آن هزار سال میان قرن پنجم و قرن پانزدهم را «قرون تاریک» به شمار می‌آوردند، یعنی دورانی از جهل و بی‌خبری در فاصله میان قدمت کلاسیک و نوزایی آن در دوره رنسانس ایتالیا. اما مدت‌هاست نظر عمومی درباره «قرون تاریک» به کلی عوض شده است. حالا ما دیگر آن را دوره جهل و تاریکی نمی‌دانیم، بلکه بر آن «عصر ایمان» نام می‌نهیم. با رواج این طرز فکر جدید و مثبت، اصطلاح «قرون تاریک» رفته‌رفته بیشتر به دوره ابتدایی «قرون وسطی» اختصاص می‌یابد. - م.

6. Paul Merchant

۷. اپیک (Epic) به معنای حماسی است، اما این لغت در زبان آلمانی بیشتر مفهوم «داستانی» دارد و مراد برشت از استعمال آن، همین مفهوم داستانی یا روایتی آن بوده است. این لغت در سیستم نمایشی برشت در مقابل «دراماتیک» به کار برده شده است. - م.

۸. Picaresque. در قرن شانزدهم میلادی در اسپانیا قالبی نو در ادبیات داستانی به وجود آمد که نام آن مأخوذ از پیکارو (Picaro) اسپانیایی و پیکارون (Picaron) انگلیسی است و به معنی شخص حقه‌باز و شارلاطان و در عین حال زیرک که شخصیت اصلی روایت پیکارسک نیز هست. این قالب روایتی بیشتر از سبک رئالیسم (واقع‌گرایی) پیروی می‌کند و ساختمان آن از حوادث مستقل و متعددی ترکیب شده است. تنها نقطه اتصال این حوادث همان شخص حقه‌باز و باهوش است. نویسنده روایت پیکارسک، دیدگاهی طنزآلود نسبت به جامعه و اجتماع دارد. - م.

9. Karl Vollmoeller

۱۰. Tristram Shandy اثری از لارنس استرن (L.Sterne) نویسنده قرن ۱۸. - م.

11. Clifford Leech

۱۲. Stoical رواقی، پیرو فلسفه رواقیون که شخصی به نام (Zeno) در حدود ۳۰۸ قبل از میلاد ابتکار کرد. وابستگان به مکتب رواقیون بی‌علاقه نسبت به عیش و نوش و لذت دنیوی بودند. - م.

۱۳. Yale Review یکی از معتبرترین دانشگاه‌های امریکاست که هر ماه نشریه‌ای به این نام چاپ می‌کند. - م.

۱۴. Henriad به نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر اطلاق می‌شود. - م.

۱۵. Epos مجموعه اشعار محتوی افسانه‌های ملی و اشعار رزمی پیشینیان (مثل شاهنامه). - م.

۱۶. Byronic Homunculus. تا قبل از قرن ۱۸ هنوز اخلاقیات متعصبانه در اروپا خریدار داشت و از همین رو در آثار ادبی دنیا از عشق همواره با احتیاط و پرده‌پوشی صحبت می‌شد. اما در قرن ۱۸، بایرون این پرده را تا حدی درید و مرز را شکست و آثاری خلق کرد که به عشق از زاویه‌ای دیگر نگاه می‌کرد. وی در اشعار خود به عشق با دیدگاهی زمینی پرداخت و گوته نیز این چنین دیدگاهی را در فاوست غالب کرده است. منظور از آدمک بایرونی، انسانی است که خلق و خو و غرایز حیوانی و نیز انسانی به موازات هم و در کنار هم داراست. - م.

۱۷. D. W. Griffith دیوید لولین وارک گریفیث، کارگردان و تهیه کننده امریکایی (۱۹۴۸-۱۸۷۵) - م.

18. The Last Armestrang's Goodnight