
مقدمه

در حال حاضر، بیش از هفتاد سال از انتشار کتاب تأثیرگذار حماسه‌سرایی در ایران اثر ذبیح‌الله صفا می‌گذرد. تقریباً هیچ‌یک از کسانی که پس از صفا به مطالعه حماسه‌های ایرانی پرداختند، از تأثیر نوشته او بر کنار نمانده‌اند و حتی می‌توان ادعا کرد که برداشت‌های صفا از حماسه و طبقه‌بندی انواع متون حماسی فارسی توسط وی قسمت عمده‌ای از مسیر پژوهش‌های حماسه در ایران را مشخص کرده است. اکنون، گذشت زمان دوباره پرداختن به مباحث مطرح شده در حماسه‌سرایی در ایران را ضروری ساخته است. همچنین ساختار آن کتاب - که بحث‌های نظری درباره ژانر حماسه و انواع حماسه‌ها، چگونگی تدوین حماسه ملی ایران، معرفی مختصر متون حماسی و طبقه‌بندی آن‌ها و بنیادها و سرچشمه‌های حماسه ملی ایران را در کنار یکدیگر آورده است - نگارش کتاب‌هایی مقدماتی و متمرکز بر یکی دو مورد از این موضوعات را لازم ساخته است. این لزوم نه فقط در عرصه پژوهش‌های حماسی، بلکه در سایر زمینه‌های مطالعات ادبی دانشگاهی و غیردانشگاهی نیز احساس می‌شود. بر همین اساس، هدف کتاب حاضر به دست دادن تصویری کلی از مباحث اصلی حماسه‌پژوهی با تمرکز بر حماسه ملی ایران است که متأسفانه تاکنون در عرصه این مطالعات مغفول مانده است. به اقتضای چنین هدفی کوشیده‌ایم در حد لزوم به تاریخچه طرح هر یک از مباحث و رویکردهای اصلی به حماسه ملی ایران بپردازیم و تا حد ممکن از نقد رویکردهای متفاوت و گاه متضاد بپرهیزیم.

اما حماسه در زبان فارسی کاربرد دیگری هم دارد که بر اساس معنی اولیه این واژه بوده است و کاربردهای دیگر از آن سرچشمه گرفته‌اند. این معنی اولیه - که در کتاب حاضر با آن سرو کار داریم - کاربردی اصطلاحی یافته است، ولی مانند معنی ثانویه، که در زبان رسانه‌ای رایج است، با ستیزه نیروهای متقابل و اعمال سترگ و قهرمانانه سرو کار دارد. اصطلاحی از قلمرو ادبیات که نام یکی از کهن‌ترین ژانرهای ادبی است و نبردها، دلاوری‌ها و کارهای بزرگ پهلوانان و دلیران را روایت می‌کند. «حماسه» واژه‌ای عربی به معنی دلاوری و شجاعت است. از ریشه «حَمَسَ» به معنی شدت یافتن و سخت شدن (لسان‌العرب). در ادبیات عربی کهن، به قصایدی که دلاوری‌های جنگجویان را توصیف می‌کرد، حماسه می‌گفته‌اند. این گونه قصاید در میان شاعران جاهلی و صدر اسلام رواج داشته، اما به تدریج اهمیت خود را از دست داده است. به گونه‌ای که اکنون براساس کتابی به نام حماسه - که ابوتام در قرن سوم هـ.ق از اشعار شاعران گذشته جمع‌آوری کرده بود و فصل اول آن شامل قصاید حماسی بود - معنی جدید جنگ و مجموعه ادبی را یافته است (فرزانه، ۱۳۹۴: ذیل «حماسه در ادبیات عرب»). امروزه در عربی به نوع ادبی حماسه «مَلْحَمَه» می‌گویند، که در اصل به معنی جنگ سخت و شدید و به روایتی به معنی رزمگاه بوده است (لسان‌العرب).

این واژه در زبان فارسی از آغاز سده چهاردهم هـ.ش رواج می‌یابد. ادیبان ایرانی، پس از آشنایی با ادبیات غربی، واژه عربی حماسه را معادل یکی از واژه‌های Epos، 'époppée، 'epic در زبان‌های اروپایی^۱ قرار دادند که نوع ادبی (ژانر) کهنی است و تعدادی از قدیمی‌ترین آثار ادبی شاخص فرهنگ غرب به آن تعلق دارند. این واژه، پیش از قرن چهاردهم هـ.ش، چندین بار در متون فارسی به کار رفته بود، اما همه‌جا همان معنی شدت و صلابت در عربی را داشت. نخستین بار در دوران معاصر بود که این واژه معنایی کاملاً مختص زبان فارسی یافت.

۱. به ترتیب در زبان‌های انگلیسی، فرانسه و آلمانی.

نخستین بار اروپایی‌ها بودند که بعضی از آثار ادبی فارسی را ذیل ژانر اپیک، یا معادل‌های آن به دو زبان اروپایی دیگر، قرار دادند و آن‌ها را با متون مهم اپیک در فرهنگ خودشان، به ویژه با آثار یونانی باستان، مقایسه کردند. محققان اروپایی شاهنامه را نمونه شاخص حماسه‌های فارسی می‌دانستند (نولدکه، ۱۳۸۴: ۲۳۷؛ اته، ۱۳۵۱: ۵۵). ادبای ایرانی نیز با آن‌ها هم‌داستان بودند و شاهنامه فردوسی را بهترین نمونه شعر حماسی فارسی می‌دانستند؛ کتاب قطوری به شعر که داستان‌های شاهان و سرگذشت پهلوانان گذشته را با زبانی کهن و سبکی فاخر بیان می‌کرد. اکثر این داستان‌ها راجع به جنگ‌های شاهان و پهلوانان بود چه جنگ میان انسان‌ها و چه جنگ با اژدها، دیو و سایر موجودات فوق‌طبیعی.

غیر از شاهنامه، آثاری مانند گر شاسپ‌نامه و سام‌نامه - که سرگذشت پهلوانی واحد و ماجراها و جنگ‌های او را نقل می‌کردند - هم در شمار آثار حماسی قرار می‌گرفتند. همچنین آثاری مانند شاهنامه هاتقی - که موضوع آن فتوحات و جنگ‌های شاه اسماعیل صفوی است - یا حمله حیدری از باذل مشهدی - که درباره جنگ‌های صدر اسلام و شخصیت‌های مذهبی آن دوره است - نیز حماسه محسوب می‌شدند. طبقه‌بندی این آثار و انواع حماسه در ادبیات فارسی به تفصیل در کتاب مهم حماسه‌سرایی در ایران (۱۳۲۰)، که رساله دکتری ذبیح‌الله صفا بوده، آمده است.

اما وجه اشتراک این آثار چه بود؟ همگی اشعاری در قالب مثنوی بودند (در بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف^۱) و داستانی درباره جنگ‌ها، اعمال پهلوانی و کردارهای سترگ می‌گفتند که در آن قهرمان یا قهرمانان با دشمنان بسیار نیرومند رو به رو می‌شدند. ادیبان ایرانی هم، مانند هم‌تایان عربشان که ملحمه را معادل اپیک زبان‌های اروپایی قرار دادند، به این توجه کردند که عامل اصلی تمایز حماسه از داستان‌های دیگر جنگ و کارزار است. نکته‌ای که درباره ژانر اپیک فرنگی چندان

۱. وزنی عروضی که در آن چهار رکن فعولن فعولن فعولن فعل با همین ترتیب در هر مصراع می‌آید.

صدق نمی‌کند. آثاری بسیار متنوع در ژانر اپیک قرار می‌گیرند که موضوع محوری همه آن‌ها جنگ و نبرد نیست.

ژانر حماسه هم، مانند هر نوع ادبی دیگر، بر اساس ویژگی‌های قراردادی‌ای که میان پدیدآورنده اثر و مخاطب او وجود دارد مشخص می‌شود؛ یعنی مخاطب به واسطه آشنایی قبلی با آثار ادبی ژانری خاص، تصویری از آن ژانر در ذهن دارد، حتی اگر نام آن را نداند و نتواند به تفکیک ویژگی‌های اصلی آن را بیان کند. مخاطب هنگام مواجهه با اثر جدید آن را با تصور پیشین خود می‌سنجد. به بیان دیگر، اگر اثر ادبی انتظارات مخاطب از یک ژانر خاص را برآورده نسازد، متعلق به آن ژانر دانسته نمی‌شود. این انتظارات معمولاً بر اساس یک یا چند اثر که نمونه‌اعلای آن نوع ادبی دانسته می‌شوند، به وجود می‌آید. مخاطب این آثار نمونه‌وار را شاخص در نظر می‌گیرد و همه آثار دیگر را با آن‌ها می‌سنجد (هدر، ۱۳۹۵: ۱۳).

به همین دلیل است که تعریف و طبقه‌بندی ژانرها در هر فرهنگ تا حد زیادی مختص همان فرهنگ و انواع ادبی مقوله‌ای محدود به فرهنگ است. به سختی می‌توان آثاری را که در یک فرهنگ متعلق به ژانر خاصی فرض می‌شوند، با آثار همان ژانر در فرهنگی دیگر منطبق دانست. ممکن است ژانری خاص در محدوده یک فرهنگ ویژگی‌های صوری تعیین‌کننده‌ای داشته باشد که در فرهنگ دیگری فاقد آن است. به همین دلیل، تازمانی که مشخص نشود اثری به کدام فرهنگ تعلق دارد، نمی‌توان به سادگی ژانر آن را تعیین کرد. وابستگی ژانرها به فرهنگ گاهی باعث شده اهل یک فرهنگ، دیگران را فاقد ژانری خاص، مثل حماسه، بدانند. در حالی که، حداقل از نظر محتوایی، بعید به نظر می‌رسد فرهنگی وجود داشته باشد که در آن داستانی درباره جنگ، پهلوانی و توصیف دل‌آوری‌ها پیدا نشود.

از آن‌جا که اولین بار یونانی‌ها به نظریه ژانر توجه کردند و طبقه‌بندی انواع ادبی در آثار فیلسوفان یونان باستان، افلاطون و ارسطو، صورت گرفت، آثار ادبی سایر

فرهنگ‌ها هم نخست با معیارهای نظریه‌پردازان یونانی و سپس سایر ادیبان اروپایی سنجیده شد. زمان درازی گذشت تا محققان پی بردند ژانر حماسه، به ویژه در عصر باستان و میان ملل کهن تر، ژانری مادر بوده است که همه ژانرهای دیگر را به نوعی در بر می‌گرفته و نقش‌های مختلفی، از تاریخی و سیاسی گرفته تا تعلیمی، ایفا می‌کرده است (فولی، ۲۰۰۹: ۱) و هر قوم و ملتی آثار حماسی خود را داشته است.

اما حماسه، مشابهتی که با تراژدی دارد، فقط در این است که آن نیز یک نوع تقلید است که به وسیله وزن، از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی انجام می‌شود. لیکن اختلاف آن با تراژدی از این بابت است که همواره وزن واحدی دارد و شیوه بیان آن نیز برخلاف تراژدی نقل و روایت است. (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۲۱)

رویکرد صفا و سایر محققان ایرانی به حماسه هم – اگرچه با رویکرد غربی‌ها به حماسه اختلافاتی داشت – برگرفته از نگاه غربی‌ها به حماسه و نظریه انواع ادبی اروپایی بود و اتکای چندانی بر ویژگی‌های آثار ادبی فارسی نداشت. این وابستگی به نگاه غربی‌ها و شرق‌شناسان به حماسه، بی‌وجه نبود؛ زیرا، همان‌طور که گفتیم، آشنایی ایرانی‌ها با مفهوم اپیک نتیجه آشنایی آن‌ها با آثار غربی درباره ادبیات و فرهنگ ایران بود. غربی‌ها بودند که شاهنامه را با ایلیاد هومر – که در نظرشان نمونه‌اعلای اپیک بود – مقایسه کردند و آن را اثری در ژانر اپیک دانستند.^۱ دو نفر از پژوهشگران غربی، ژول مول آفرانسوی و شرق‌شناس بزرگ آلمانی تئودر نولدکه^۲، درباره حماسه ملی ایران با محوریت شاهنامه کتاب‌هایی نوشته بودند و صفا هم از

۱. این مقایسه معمولاً بی‌طرفانه نبود و عده‌ای، از جمله سر ویلیام جونز، با قاطعیت ایلیاد را برتر از شاهنامه می‌دانستند (امیدسالار، ۱۳۹۶: ۴۷-۴۸). این نتیجه‌گیری علاوه بر اینکه نتیجه تسلط نداشتن محققان یادشده بر زبان فارسی و نگاه اروپامحور آن‌ها نسبت به فرهنگ‌های دیگر است، نشان می‌دهد مختصات فرهنگی و آثار شاخص هر فرهنگ، چگونه بر انتظارات مخاطبان از ژانر تأثیر می‌گذارد.

2. Jules Mohl

3. Theodor Nöldeke

آثار آن‌ها، به‌ویژه مقدمه مفصلی که مول بر چاپ خود از شاهنامه نوشته بود، استفاده کرده بود (صفا، ۱۳۹۶: ۱۶). پژوهشگران اروپایی بودند که برای اولین بار شاهنامه و گرشاسپ‌نامه و ... را در شمار آثار اپیک آوردند و اصطلاح «حماسه ملی ایران» را وضع کردند.

ژانر اپیک در ادبیات اروپا سابقه‌ای طولانی داشت و یکی از کهن‌ترین انواع ادبی به شمار می‌آمد که نوع ادبی بسیار مهم و زیبایی مانند رمان از آن در آمده بود (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۱۸۶). در ادبیات دوره کلاسیک یونان، و به تبع آن زبان‌های اروپایی، اپیک به اشعار روایی طولانی که در قالب وزن شش‌ضربی داکتیلیک^۱ سروده می‌شدند، گفته می‌شد. خود واژه اپیک از اپوس^۲ در یونانی باستان به معنی «کلمه» گرفته شده و نمونه‌اعلای آن در ادبیات غربی همان حماسه‌های هومری، ایلید و ادیسه، بود. اشعاری که بعدها در سایر زبان‌های اروپایی از لاتین گرفته تا انگلیسی سروده شده بودند و از نظر بیان و صور خیال پیرو آثار هومر بودند، نیز به ژانر اپیک یا حماسی تعلق داشتند.

نخستین بار افلاطون در چند رساله خود، فایدروس^۳، ایون^۴ و جمهوری، از اشعار حماسی سخن گفت، به آثار هومر اشاره کرد و آن‌ها را آمیزه‌ای از روایت محض و نمایش دانست. یعنی برخی وقایع داستان از زبان شاعر و برخی در قالب دیالوگ از زبان شخصیت‌ها نقل می‌شد (همان: ۱۹-۲۰). ارسطو نیز، در رساله فن شعر خود، شعر حماسی را در مقابل تراژدی قرار داد و هر دو را برآمده از اشعار هروئیک^۵ دانست. هروئیک در اصل نام وزنی خاص بوده و بعدها به اشعاری که در این وزن سروده می‌شدند و مضمون پهلوانی داشتند، اطلاق شده است. از نظر ارسطو، تفاوت شعر حماسی با تراژدی یکی در شیوه بیان بوده است، که در تراژدی نمایشی است و

-
1. Dactylic
 2. epos
 3. Phaedrus
 4. Ion
 5. Heroic

شعر حتماً باید روی صحنه اجرا شود و محدودیت زمانی دارد، دیگر اینکه تراژدی به یک وزن واحد سروده نمی‌شود و بخش‌های مختلف آن می‌توانند در اوزان متفاوت باشند. به همین دلایل، ارسطو تراژدی را برتر از حماسه می‌دانست و معتقد بود که نمایشی بودن آن در «پالایش روح و ایجاد شفقت»، که به نظر او هدف اصلی این اشعار است، مؤثرتر است.

رویکرد دو فیلسوف به حماسه یکسان نبود؛ افلاطون – در عین اینکه شاعران را به دلیل مقلد بودن از مدینه فاضله^۲ خود می‌راند و هومر را به خاطر تصویر پرعیب و مضحکی که از ایزدان و گاه پهلوانان ترسیم کرده بود سرزنش می‌کرد – اپیک را بر انواع دیگر شعر رجحان می‌داد، اما اپیک مورد نظر او با اشعار هومری متفاوت بود. قهرمان افلاطونی خودمحور و جنگ طلب نبود، بلکه صلحی فراگیر و به نفع همه شهروندان می‌خواست. به همین دلیل، افلاطون وجود او را در مدینه فاضله می‌پذیرفت. افلاطون شعر را به این خاطر مذموم می‌شمرد که آن را تحریف و نمایش ناقص حقیقتی برتر که به آن اعتقاد داشت، می‌دانست و در مواجهه با شعر حماسی به کارکرد و نقش آن در جامعه آرمانی خود نظر داشت. مواضع او درباره حماسه و به طور کلی شعر و ادبیات برخاسته از آرای فلسفی وی بود.

در مقابل، ارسطو، در رساله فن شعر، محاکات^۳ و تقلید را پایه و اساس شعر فرض کرده و درباره ویژگی‌های ظاهری و صوری حماسه سخن گفته بود. ارسطو هم در نهایت به کارکرد ژانرها در پالایش و تهذیب روح نظر داشت و به همین دلیل تراژدی را بر سایر انواع برتری می‌داد، اما با مقایسه ویژگی‌های صوری آن به چنین نتیجه‌ای می‌رسید. رویکرد افلاطون به حماسه فیلسوفانه و رویکرد ارسطو به آن شاعرانه بود (موری، ۱۹۹۷: ۱-۲۰). به نظر می‌رسد که آنچه ارسطو درباره حماسه می‌گفت، بیش از آنکه به قصد تعریف حدود خود حماسه بوده باشد، به قصد مقایسه آن با تراژدی

1. catharsis

2. Utopia

3. mimesis

بوده است. به همین دلیل به وزن مشخص، طولانی بودن، درهم آمیختن دیالوگ و روایت و استفاده از کلمات فاخر و نامعمول اشاره می‌کند (مارتین، ۲۰۰۹: ۱۴). علاوه بر این ارسطو از نظر مضمونی تفاوتی میان حماسه و تراژدی قائل نمی‌شود و مضمون هر دو را اعمال و سرگذشت بزرگان و اشراف می‌داند.

تعریف ارسطو از حماسه - که کاملاً تحت تأثیر حماسه هومری بود - اشکالی به وجود آورد که تا امروز کتاب‌های راهنمای ادبی و پژوهشگران را به زحمت انداخته است. ریچارد مارتین، استاد مطالعات کلاسیک دانشگاه استنفورد، در مقاله سودمندی به نام «حماسه به عنوان ژانر» به این مسئله اشاره می‌کند و می‌گوید: «تصور ارسطو و یک آتنی قرن چهارم پ.م از ایلیاد و ادیسه هومر با تصور ساکنان یونانی آسیای صغیر در سده هشتم پ.م، زمان به وجود آمدن این آثار، یکی نبوده است، چون حماسه هومری در زمان ارسطو تقریباً متن ثابتی یافته و به قالب نوشتار درآمده بود، اما پیش از آن به این مرحله نرسیده بود. حتی دو قرن پیش از ارسطو هم خنیاگران آتنی، که حماسه‌های هومری را اجرا می‌کردند، نمی‌دانستند که راویان «اپیک» به معنای ارسطویی آن هستند. (همان، ۲۰۰۹: ۱۱). پس، برداشت ارسطو، به عبارت دقیق‌تر آتنی‌های سده چهارم پ.م، از آثار هومری تأثیر اساسی بر تعریف حماسه گذاشته است، اما حماسه‌های هومری همیشه در این تعریف نمی‌گنجدند و این روایت‌ها هم همیشه اپیک نام نداشته‌اند.

در یونانی، به اشعاری با مضمون مشابه حماسه‌های هومر، که معمولاً با همراهی سازی زهی اجرا می‌شدند، سرود^۱ می‌گفتند و خواننده آن‌ها هم سرودخوان^۲ نام داشت. برای داستان‌های بلندی با مضمون مشابه، که به شیوه نقلی و بدون موسیقی روایت می‌شد، واژه میتوس^۳ به کار می‌رفت که کلمه myth به معنی اسطوره در زبان‌های اروپایی امروزی از آن گرفته شده است. از سوی دیگر، در یونانی آن

1. aoidê

2. aidoi

3. mythos

دوران اپیک و واژه‌های هم‌ریشه‌اش بر همه اشعاری که در وزن شش هجایی سروده می‌شدند و حتی سرودن شعر اطلاق می‌شد (فورد، ۱۹۹۷: ۳۹۷).

مسلماً همه اشعاری که در وزن شش ضربی سروده می‌شدند مضمونی مشابه حماسه‌های هومری نداشتند. ارسطو به این امر اشاره دارد و از کسانی که اپیک را صرفاً بر اساس وزن از سایر انواع شعر جدا می‌کنند، به خاطر نام‌گذاری اشعار بر اساس وزن انتقاد می‌کند چرا که ایلیاد و ادیسه در همان وزنی سروده شده‌اند که اشعار فیلسوف پیشاسقراطی، امپدوکلس^۱. ارسطو محاکات را پایه و اساس طبقه‌بندی انواع ادبی قرار می‌دهد و به جای واژه اپوس – که برخی هم‌عصرانش برای متمایز کردن اشعاری با وزن اشعار هومر به کار می‌بردند – از واژه اپویا^۲ استفاده می‌کند.

تعاریف بعدی اپیک به شدت تحت تأثیر ارسطو بود. ارسطو ایلیاد و ادیسه را نمونه عالی اپیک معرفی کرد و باعث شد آثار زیادی، که هم‌عصران ارسطو آن‌ها را با واژه اپیک توصیف می‌کردند، در دوره‌های بعد از دایره این ژانر بیرون دانسته شوند. کمی پیش‌تر از ارسطو، هرودوت، تاریخ‌نگار یونانی، شعری در وزن شش ضربی درباره اهالی یکی از شهرهای آسیای صغیر نقل می‌کند که توسط ایزد آپولو تسخیر (جن‌زده) شد و سرزمین‌های دور و عجایب دریاها را دید. هرودوت این داستان را اپیک می‌نامد، اگرچه ظاهراً بین آن و آثار هومر ارتباطی نیست، اما شباهت‌هایی بین این داستان با ماجراهای ادیسه، در دیدن عجایب و غرایب و بازدید از سرزمین‌های بیگانه، وجود دارد. به همین ترتیب می‌توان بین اشعار هومر و اشعار دیگری با همان وزن، که خنیاگران^۳ (نقلانی) که همراه با شعر و گاهی موسیقی داستانی را روایت می‌کردند) می‌سرودند، شباهت‌هایی یافت. مضمون همه این داستان‌ها جستجو، عبور از موانع یا درگیری و تقابل میان چند نیروی مخالف در قالب سرگذشت پهلوانان

1. Empedocles

2. epopoiia

3. rhapsodes

یا ایزدان است. این خنیاگران - که افلاطون هم به آن‌ها اشاره کرده است - هومر را استاد بزرگ خود می‌دانستند و روایات و نقل‌های خود را به او یا سایر شاعران افسانه‌ای پیش از روزگار خود نسبت می‌دادند (مارتین، ۲۰۰۹: ۱۱-۱۵).

تعریف ارسطو از حماسه تا قرن‌ها پس از او بر نگاه اروپایی‌ها به این ژانر سایه انداخت. فقط متون و آثار به‌جامانده از یونانی باستان نبودند که با معیارهای ارسطویی سنجیده و طبقه‌بندی می‌شدند، بلکه انتظار می‌رفت آثاری که به وجود می‌آیند هم پیرو آن تعریف باشند. تعریفی که، از قرون وسطی به بعد، در تشخیص و تمایز ژانرها دشواری‌هایی به وجود آورد. در دورهٔ رنسانس، فن حماسه‌پردازی و قواعد سرودن حماسهٔ انتظامی دوباره یافت. البته تدوین‌کنندگان این قواعد کاملاً تحت تأثیر ارسطو بودند و در همین دوران چندین اثر حماسی بر اساس این قواعد سروده شد. (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۹۸)

در همان زمان، بعضی شاعران و ادیبان تفاوتی میان ژانر حماسه و رمانس^۱ قائل نبودند. رمانس در ادبیات بومی ایتالیای آن دوران ریشه داشت و موضوعش سرگذشت عاشقانهٔ شوالیه‌ها و اشراف و پادشاهان و پهلوانی‌های آن‌ها در راه رسیدن به محبوب بود و وقایع عجیب و فوق‌طبیعی به آن راه داشت. در مقابل، عدهٔ دیگری رمانس را، به خاطر تفاوتی که با حماسه در تعریف ارسطویی آن داشت، حماسه نمی‌دانستند (همان: ۱۳۶). با وجود این اختلافات، در فرهنگ اروپایی‌ها، از زمان ارسطو تا قرن بیستم، حماسه ژانری فخیم و رسمی فرض می‌شد که با ادبیات عامیانه نسبتی نداشت.

غربی‌ها در مواجهه با آثار ادبی فرهنگ‌های دیگر دو راه در پیش گرفتند: نخست، وفادار ماندن به تعاریف کهن برخاسته از آثار ارسطو بود. آن‌ها آثار ادبی و روایی اقوام و ملت‌های دیگر را هم با این تعریف سنجیدند. در نتیجه، بعضی ملل را فاقد حماسه دانستند؛ این نتیجه‌گیری از شرق‌شناسان اواخر قرن نوزدهم و اوایل

1. Romance

قرن بیستم به پژوهشگران ایرانی منتقل شد و هنوز هم گاهی در نوشته‌ها و سخنان ایشان تکرار می‌شود. راه دوم، گسترش و اصلاح تعریف این ژانر بود. برای مثال، یکی از تعاریف جدید، وجود اعمال پهلوانی تأثیر گذار در سرگذشت یک ملت را از ویژگی‌های اصلی حماسه می‌دانست.

تأکید بر ملی و قومی بودن در تعریف حماسه – که نتیجه اهمیت مفهوم «ملیت»^۱ در زمانه شکل‌گیری آن بود – به شدت بر نگاه محققان ایرانی تأثیر گذاشت (صفا، ۱۳۷۸: ۲۵) زیرا مهم‌ترین حماسه ایران، شاهنامه، کاملاً در این تعریف می‌گنجد. اما این تعریف برای خود اروپایی‌ها مشکلاتی به وجود می‌آورد؛ آثاری مانند کمدی الهی دانته و بهشت گمشده میلتون، که مدت‌ها حماسه دانسته می‌شدند، در این تعریف جدید جایی میان حماسه‌ها نداشتند. بنابراین تعریف حماسه وسیع‌تر گشت تا، علاوه بر مسائل مهم ملی و قومی، هر گونه مسئله مهم فلسفی هم در این نوع ادبی جای گیرد. به عبارت دیگر، «جدال»، که هسته مرکزی حماسه بود، می‌توانست صرفاً جنگ میان پهلوانان نباشد، بلکه نوعی درگیری درونی و فلسفی باشد. کنار گذاشتن عنصر جنگجویی و پهلوانی از حماسه، که اروپایی‌ها در مورد آثاری مثل کمدی الهی انجام دادند، زیرشاخه‌ای به نام حماسه فلسفی را به ژانر حماسه اضافه کرد. با این حال، زبان فاخر و باستان‌گرایانه، که ارسطو به آن اشاره کرده بود، هنوز هم از ویژگی‌های حماسه محسوب می‌شد.

در اوایل قرن بیستم، دو اتفاق مهم در زمینه مطالعات حماسی افتاد که بر تعیین مسیر تحقیقات حماسی تا به امروز تأثیر فراوانی گذاشته است: هکتور مونرو چادویک^۲، محقق انگلیسی که متخصص ادبیات ژرمنی بود، در اثر تأثیر گذار خود به نام رشد ادبیات نشان داد حماسه پیش از آنکه پدیده‌ای ادبی باشد، پدیده‌ای فرهنگی است. چادویک به اینکه حماسه ژانری جهانی است و همه ملل و اقوام نمونه‌هایی از این ژانر داشته‌اند، اشاره‌ای نکرد، اما انتقال حماسه از قلمرو ادبیات و شعر به قلمرو گسترده فرهنگ، راه

1. Nationality

2. Hector Munro Chadwick