نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۴۵/۱۱/۲۵ «۹۹-۷۹» تایید:۹۵/۰۴/۱۵

دوگانهٔ هویت/غیریت و بازتعریف نوع ادبی حماسه

دومینیک کارنوی‌ترابی[۱]
منیره اکبرپوران[۲]

چکیده

تصویرشناسی به‌عنوان گرایشی در ادبیات تطبیقی که به مطالعهٔ تصاویر و بازنماییهای بیگانه ("دیگری") در یک اثر ادبی یا یک ادبیات می‌پردازد می‌تواند با نوع ادبی حماسه مناسبتی ویژه داشته باشد؛ چرا که تنها در این نوع ادبی بازنمایی دیگری الزاماً با طرد، هراس و تحقیری مبالغه‌آمیز همراه است و در سه‌گانهٔ بیگانه‌هراسی، بیگانه‌دوستی و شیفتگی در مقابل بیگانه، طرح‌شده توسط دانیل هانری پاژو[۳]، تصویرشناس فرانسوی، این بازنمایی همواره در شق نخست جای می‌گیرد. در واقع حماسه نوع ادبی هویت محوری است که با برجسته‌کردن اختلاف‌ها و تضادهای میان *ما* و *دیگری*، بر تضادها و اختلاف‌های داخلی سرپوش می‌گذارد و هویت اجتماعی را بازسازی می‌کند. قطعاً این هویت در تضاد با غیریت تعریف می‌شود که دیوها و غول‌های حماسه نمونه‌هایی از آن هستند. جستار حاضر بر آن است که با بررسی بوطیقای بازنمایی *دیگری* در نوع ادبی حماسه به بررسی سازوکار طرد بیگانه وتغییر شکل آن در این نوع ادبی بپردازد و رابطهٔ آن را با ویژگی‌های ذاتی این نوع موردمطالعه قرار دهد.

واژگان‌کلیدی: تصویرشناسی، نوع ادبی حماسه، هویت، دیگری، خودی، هراس.

۱. استادیار ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی.
D-Carnox@sbu.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه دنشگاه شهید بهشتی.
m.akbarpouran2@gmail.com

3. Daniel-Henri Pageaux

مقدمه

نوع ادبی حماسه قرن‌های متمادی یکی از فاخرترین و مهم‌ترین انواع ادبی به شمار می‌آمد و امروزه هرچند در نتیجهٔ گسترش صنعت چاپ، تغییر سبک زندگی، تغییر ارزش‌ها و البته افزایش بی‌نظیر کتاب‌خوانان، انواع ادبی شفاهی از جمله حماسه جایگاه سابق خود را ندارند، هنوز بنیان‌های فکری و ارزشی زادهٔ حماسه‌ها در روح جمعی ملت‌های مختلف زندگی می‌کنند و مدام بازتولید می‌شوند. مطالعه نوع ادبی حماسه و سازوکار آن در برساخت هویت جمعی و برساخت تصویر دیگری یا دشمن راهی است برای بازبینی قالب‌های فکری و پیش‌فرض‌های خصمانه در رابطه با دیگری و بازبینی خود. هدف اصلی این پژوهش مطالعه رابطهٔ ویژه‌ای است که نوع ادبی حماسه با بازنمایی دیگری و مطالعات تصویر شناختی دارد. درواقع نوع ادبی حماسه با توجه به کارکرد ویژه‌ی خود ناگزیر، از "غیر" تصویری خصمانه ارائه می‌کند که شناخت سازوکار آفرینش آن در جهت فهم بهتر این نوع ادبی و کارکرد اجتماعی آن راهگشا خواهد بود.

دوگانه‌ی *خود/دیگری* را می‌توان یکی از دغدغه‌های مهمی برشمرد که در سال‌های اخیر پژوهشگران حوزه‌ی ادبیات، جامعه‌شناسی و به طور کلی علوم انسانی با آن درگیر بوده‌اند. ژان–مارک مورا[1]، یکی از چهره‌های مطرح مکتب تصویرشناسی معاصر فرانسه، تصویر دیگری را یکی از قدیمی‌ترین بازنمایی‌های انسان می‌داند که قدمت آن به زمان تشکیل جوامع انسانی باز می‌گردد (ژان مارک مورا، ۱۹۹۲: ۲۷۱). ادبیات تمام ملت‌ها سرشار از دیوها و موجودات عجیب‌الخلقه‌ای است که گاهی با حیوانات در یک رده قرار می‌گیرند و بازنمای‌هایی خیال‌پردازانه‌ای از ملل دور یا نزدیک‌اند که ارزشی همطراز واقعیت یافته‌اند.[2] با این حال و با وجود بازنمایی مستمر *دیگری* در ادبیات و هنر مطالعه‌ی نظام‌مند این بازنمایی چندان قدمتی ندارد. گذشته از ملاحظات فلسفی حوزه شناخت و فاصله میان واقعیت و بازنمایی که غالبا در حد نظریه باقی مانده‌اند و به نقد پیشداوری‌ها چندان کمکی نکرده‌اند، در غالب اوقات مطالعه این بازنماییها تنها، راهی بوده است برای روزآمدکردن بیشتر آنها و سازگار کردنشان با پارادایم‌های موجود.

1.Jean-Marc Moura

۲. یکی از جالب‌ترین پژوهش‌های انجام شده در این زمینه از آنِ کاترینا استنو است که گیتی دیهیم با نام " تصویر دیگری، تفاوت: از اسطوره تا پیش داوری" آن را به فارسی برگردانده است. نویسنده در این اثر صدها مثال درباره ی دیگریِ دیوگونه یا حیوان‌مانند ارائه می کند.

چنانکه کنت دوگوبینو[1] در اثر مشهور خود درباره‌ی نابرابری نژادها تمام پیشداوریهای سده‌های پیش از خود را در چارچوب نظری عصر خود گرد آورد و نظریه‌ای بنیان نهاد که به کشتار میلیونها انسان منجر شد و رسوب‌های آن هنوز ملتها را رنج می‌دهد. با توجه بیش از پیش مردم‌شناسی، جامعه شناسی و فلسفه به مسئله‌ی هویت و غیریت یا تصویر *خود* و *دیگری*، ادبیات به عنوان خزانه‌ای ماندگار از بازنمایی‌های قرون مطرح شد و ادبیات تطبیقی که پیشتر با مقایسه دو اثر و یافتن نقاط مشترک و اختلاف آن ها به مسئله‌ی حضور دیگری پرداخته بود به شکلی نظام‌مند مطالعه‌ی آن را به عهده گرفت. از مقایسه‌ی مضمونی دو اثر از دو ملیت متفاوت که باهم رابطه‌ی بینامتنی دارند گرفته تا مطالعاتی که حول محور مکان و مکانمندی تشکل میابند، ادبیات تطبیقی متن را به مثابه مکانی در نظر می‌گیرد که "نگاه دو فرهنگ تلاقی می‌کند" و دو هویت شکل می‌گیرند؛ اما این تلاقی در ذات خود چیزی نابرابر دارد. در واقع، چنان‌که روت آموسی[2] و آ. پ. هرشبرگ[3] تصریح می‌کنند، در متن همواره یکی از این دو فرهنگ "ناظر"[4] است و دیگری "منظور"[5] (آموسیو هرشبرگ،۱۹۹۷ : ۷) و به همین ترتیب دو هویت نیز مرتبه‌ی یکسانی ندارند، بلکه یکی راوی و برسازنده‌ی دیگری است. یکی خود است و *دیگری‌دیگری*.

تصویرشناسی روشی است که به مطالعه‌ی تصاویر برساخته می‌پردازد و به مطالعه‌ی بازنمایی "دیگری" در یک فرهنگ اختصاص دارد. تصویر شناسان، همواره، به برخی از انواع ادبی، مانند سفرنامه، بیشتر نظر داشته و آن را زمینه‌ی مناسبی برای تبلور حضور دیگری در متن دانسته‌اند. در سال‌های اخیر، ادبیات جنگ نیز، به عنوان جایی که دیگری مشخصاً به مثابه دشمن بازنمایی می‌شود، موردتوجه متخصصان قرارگرفته است (اودرت و لاون،۲۰۰۹: ۱۷). در همین راستا می‌توان حماسه را نوعی ادبی دانست که بر تقابل شدید میان خود و دیگری استوار شده است. جستار حاضر بر آن است که از خلال مطالعه‌ی ویژگی‌های این نوع ادبی رابطه‌ی آن با مطالعات تصویرشناسی را بررسی کند.

1.Joseph-Arthur de Gobineau(1816-1882)

2.Ruth Amossy(1946)

3. Anne Herschberg Pierro

4.Regardant

5.Regardé

۱. تصویرشناسی: هویت و غیریت

به قول پل ریکور[1] "مردم یک فرهنگ همواره آگاه بوده‌اند که بیگانه‌ای هست که آداب و رسوم و زبان دیگری دارد. بیگانه همواره نگران‌کننده بوده است" (ریکور، ۲۰۰٤: ۵۷).ریکور، پیش‌تر در سال ۱۹۸٤ در کتابی به نام ایدئولوژی و اوتوپیا فصلی را به خیال‌پردازی اجتماعی[2] و بازنمایی غیر اختصاص داده و بر کارکرد خیالپردازی اجتماعی درادغام فرد در گروه اجتماعی و یکپارچه شدن اعضا تاکید کرده بود. در این فصل ریکور از دو کارکرد مهم ایدئولوژی به مثابه "توجیه سلطه" و به مثابه "ادغام در حافظه‌ی اجتماعی" یاد می‌کند و می‌افزاید که همیشه گروه از طریق یک ایده، یک تصویر ایدالی از خویش خود را بازمی‌نمایاند (ریکور،۱۹۸٤: ٦۰). در بحث مربوط به حماسه، هویت و حافظه‌ی تاریخی خواهیم دید چگونه حماسه تمام "ضرب‌المثل‌ها، شعارها و عبارت‌های حکیمانه"ای را که با پیوستن به گفتمان عمومی به "سلاحی مرگبار" تبدیل می‌شوند (ریکور:همان) دربرمی‌گیرد. در حالی که فیلسوفانی مانند ریکور و وونبورگر در سخن گفتن درباره خیالخانه و بازنمایی به مسئله هویت و غیریت در متون اشاره داشتند، ادبیات تطبیقی روش نظام‌مند مطالعاتی خود در این حوزه را در عرض چند دهه خلق و تثبیت کرد.

۱-۱. از ادبیات تطبیقی تا خیال‌پردازی درباره غیر

یکی از شاخص‌ترین چهره‌های تصویرشناسی، دانیل-هانری پاژو در سخنرانی خود با عنوان "ادبیات تطبیقی و تطبیق"، در هم‌اندیشی بین‌المللی *ادبیات تطبیقی* در سال ۱۹۷۷، با نقل چند تعریف مختلف از بزرگان ادبیات تطبیقی درباره‌ی این شاخه از مطالعات ادبی، "مسئله‌ی غیریت" را "شاکله‌ی این رشته" و "ذاتی" آن معرفی می‌کند و به این ترتیب دو "ورودی ممکن"، مثل "ژانوس دو سر"، برای این رشته در نظر می‌گیرد:

1.Paul Ricœur (1913-2005)

2.Imaginaire social

در اغلب متون فلسفی و ادبی واژه ی imaginaireخیالپردازی ترجمه شده است. با این حال واژه‌ی phantasme نیز که گاهی با آن همپوشانی دارد خیالپردازی ترجمه می شود. از طرف دیگر با توجه به سیر جایگزینی مطالعات حوزه ی imagination- که به قدرت تخیل یا محصولات آن اشاره دارد- با imaginaire که بیشتر به مطالعه ساز و کار این تخیل و دنیای خیالپردازی نظر دارد و تاکید نظریه پردازانی نظیر Jean-Jaques Wunenburger بر تفاوت این دو، نگارنده برای اشاره به imaginaireچاره‌ای جز استفاده از واژه ابهام‌برانگیز خیالپردازی ندارد.

تطبیق یا مقایسه و بعدِ بیگانه. بعدِ بیگانه، مفهومی است که او آن را از ژان-ماری کاره[1]وام می‌گیرد، به شکل تخصصی و روش‌مند بسط می‌دهد (پاژو، ۱۹۷۷: ۲۸۶-۲۸۵). او، پیش‌تر در سال ۱۹۹۰ اذعان داشته بود که "ادبیات تطبیقی هرگز نباید "تطبیق"- در معنای تحقیرآمیز آن- را هدف خود قرار دهد، بلکه باید برای "برقراری رابطه" با هدف رسیدن به یک تفسیر متعادل از امر ادبی [بکوشد]" (به نقل از گویا، ۱۹۹٤: ۲). از دید پاژو این برقراری رابطه نه تنها میان دو متن که میان دو فرهنگ و دو هویت صورت می‌پذیرفت (همان:۳). در سال‌های بعد، پاژو بر تصویرشناسی به عنوان یکی از روش‌های مهم ادبیات تطبیقی بیشتر تأکید کرد و حتی آن را حوزه‌ی سنتی ادبیات تطبیقی دانست، حوزه‌ای که از نظر او، در سال‌های اخیر به آن بی‌توجهی شده بود (پاژو،۱۹۸۹:۱۳۵).

در واقع، تصویرشناسی روشی است برای مطالعه‌ی "بعدِ بیگانه"، چنان‌که در متنِ خود بازنمایی می‌شود:

> اگر ادبیات تطبیقی، از میان اهداف خاص دیگر، این هدف را نیز داشته باشد که سهم بیگانه را در یک اثر، در ادبیات یا یک فرهنگ خاص مطالعه کند، خود مفهوم *دیگری* در مرکز دل‌مشغولی‌های تطبیقی قرار می‌گیرد و بازنمایی بیگانه یکی از جالب‌ترین پدیده‌ها برای مطالعه خواهد بود .. (همان: ۱۳٦)

در مطالعه‌ی بازنمایی دیگری در یک متن است که دوگانه‌ی فرهنگ ناظر و فرهنگ منظور رخ می‌نماید. فرهنگ ناظر که اثر به آن تعلق دارد، فاعل شناساست درحالی‌که فرهنگ منظور، مفعول شناسایی واقع می‌شود. پاژو تأکید می‌کند که "تصویر بیگانه از قواعدی اجباری تبعیت می‌کند، قواعدی که با توجه به موقعیت فرهنگ ناظر و با توجه به روابط قدرت میان فرهنگ ناظر و فرهنگ منظور قابل توضیح هستند" (همان: ۱٤۷). مطالعه‌ی بازنمایی*دیگری* در یک ادبیات و فرهنگ راهی برای شناخت هردوی آن‌هاست. چون تصویر بیگانه می‌تواند در سطحی استعاری از "واقعیت‌های*ملی*"-که به "وضوح تبیین نشده‌اند" و برای همین هم "در آنچه ایدئولوژی می‌نامیم" ریشه‌دارند- فهم شود (همان: ۱٤۰).در هر تصویر، آگاهی از "یک *من* در رابطه با یک دیگری، یک *اینجا* در رابطه با *جای دیگر*" بنیان نهاده می‌شود (همان: ۱٤۰)؛ یعنی هر هویتی در رابطه با غیریتی که با آن مواجه است و با نظر به تفاوت خویش با آن تعریف می‌شود. شاید به

1. Jean-Marie Carré (1887-1958)

همین دلیل است که در بزنگاه‌های خاص تاریخی که هویت مردمی به خطر می‌افتد تکرار بازنمایی دیگری در ادبیات و فرهنگ آن رو به فزونی می‌رود. البته، تکرار تصویر دیگری در یک فرهنگ دلایل دیگری نیز می‌تواند داشته باشد؛ اما همان‌طور که خواهیم دید، نوع خاصی از این بازنمایی ویژه‌ی این بزنگاه‌های تاریخ است: بازنمایی همراه با هراس، چنان‌که در حماسه شاهد آن هستیم. افزون بر این، می‌توان تشکیل حوزه‌ی مطالعاتی اختصاص‌یافته به "بعد بیگانه" در سال‌های بعد از جنگ جهانی اول (زایموا، ۲۰۰۷: ۱۴۹) را نیز در همین چشم‌انداز فهم کرد.

۱.۲. حماسه: نوع ادبی هویت‌محور

هانس یورگن لوزِبرینک[1] در مقاله‌ای با اشاره به اهمیت دوگانه‌ی"هویت جمعی" و "تعریف از دیگری" بر این نکته تأکید می‌کند که این دوگانه علاوه بر خلق نقش‌های فرهنگی (بیگانه، محلی)، طرح‌های روایی و شبکه‌ی شخصیت‌ها، به خلق انواع ادبی ویژه‌ای مثل سفرنامه نیز منجر می‌شود (لوبرینک،۱۹۹۶:۲). جالب است که نام حماسه در میان انواع ادبی ویژه‌ای که او از آن‌ها نام می‌برد به چشم نمی‌خورد و جالب‌تر اینکه در اغلب مطالعاتی از این دست حماسه غایب است. درحالی‌که–همان‌طور که گفته شد– حماسه بیش از هر نوع ادبی دیگری بر تقابل خود و دیگری تأکید دارد و حول محور آن شکل می‌گیرد. شاید بتوان این غیاب را با نظر به رویکرد خاص حماسه به دیگری توضیح داد: اگر سفرنامه به نیت شناختن و شناساندن نوشته می‌شود و به‌رغم تمام جنبه‌های مغرضانه‌ی خود داعیه‌دار حقیقت است، حماسه از همان آغاز با خلق فضایی غیرواقع و اغراق‌آمیز عنصر شناختی را تا حد ممکن کمرنگ می‌کند. با این‌همه، رویکرد حماسه به دیگری بسیار پیچیده‌تر از آن است که در نگاه نخست به نظر می‌رسد و این پیچیدگی را باید در کارکرد آن جستجو کرد.

لوکاچ[2]در مقدمه‌ی کتاب *تئوری رمان*، حماسه را نوع ادبی عصری معرفی کرده بودکه در آن هماهنگی کامل میان فرد و جهان وجود داشت و "اهداف فردی" با "اهداف گروهی" تطابق کامل داشتند (به نقل از ترتولیان، ۲۲)؛ نوع ادبی که گویه– با کنایه به تعریف گذشتگان– از آن به عنوان نوع ادبی "شفافیت، ثبوت و تحکیم ارزش‌ها" نام می‌برد (گویه،۲۰۰۸: ۳۱۹). اغلب متخصصانی که به طور ویژه روی حماسه کار

1.Hans-Jürgen Lüsebrink

2.George Lukac (1888-1971)

می‌کردند با قسمتی از این اظهارات موافق بودند، یعنی بر اجتماعی و گروهی بودن این نوع ادبی اذعان داشتند؛ اما قسمت دوم یعنی شفافیت، ثبوت و تحکیم ارزش‌ها، خیلی زود با نقد روبرو شد. در اصل، این تعریف حماسه بود که دستخوش تغییر می‌شد. تا سال ۱۹۷٤ و زمانی که اتیامبل[1] در کتاب *مقاله‌های ادبیات (واقعاً) همگانی*خواستار ارائه‌ی تعریف جامع‌تری برای حماسه شد که غرب‌محور نباشد، این نوع ادبی با توجه به الگوی حماسه‌های یونانی، یعنی *ایلیاد و ادیسهٔ* هومرتعریف می‌شد؛ اما در سال‌های بعد تعداد زیادی از متخصصان به ندای اتیامبل پاسخ مثبت دادند و با مطالعه‌ی حماسه‌های بیشتر و جمع‌آوری نمونه‌های مختلف و تطبیق آن‌ها با هم، به ارائه‌ی تعاریف جدید کوشیدند. در میان این مطالعات جدید دو رویکرد بیش از همه شایان توجه هستند: نخست، رویکرد کسانی مثل پل زومتور[2] و جان میل فولی[3] که با انتصاب دوباره‌ی متن حماسی در بافتار نخستین‌اش (یعنی همان بافتار شفاهی)، خواهان تعریف بوطیقای جدیدی برای آن هستند، بوطیقای اثری که "اجرا" می‌شود. دوم، رویکرد فلورانس گویه[4] که حماسه را به مثابه "ابزاری فکری برای پاسخ به یک موقعیت ویژه‌ی تاریخی"(گویه، ۲۰۰٦: ۲) در نظر می‌گیرد. این موقعیت ویژه‌ی تاریخی چنان‌که نویسنده اذعان دارد با ثبوت و شفافیت موردنظر لوکاچ کاملاً در تضاد است و ما در بخش بعدی این تحلیل به آن خواهیم پرداخت.

هریک از این دو رویکرد جدید برای تعریف حماسه، به روش خود می‌توانند در تبیین رابطه‌ی میان "هویت جمعی" و "تعریف از دیگری" مؤثر باشند. می‌توان به موازات به رسمیت شناختن یک بوطیقای جدید و متفاوت برای حماسه به عنوان نوع ادبی متعلق به ادبیات شفاهی، رابطه‌ی جدیدی میان آفریننده و مخاطبان آن تعریف کرد. رابطه‌ای که مخاطب در آن نقش بسیار فعال‌تری دارد و به اشکال مختلف در آفرینش تصویر بازنمایی شده ایفای نقش می‌کند. و رویکرد دوم، به ما این امکان را می‌دهد که حماسه را به مثابه تدبیر جمعی مردمی در نظر بگیریم و از خود بپرسیم این تدبیر در "پاسخ" به کدام موقعیت تاریخی تشکل‌یافته است. این سؤال می‌تواند با قرار گرفتن در حوزه‌ی تصویرشناسی شکل دیگری نیز به خود بگیرد. به عقیده‌ی پاژو "تصویر به طور عام در و برای جامعه‌ای که بیانگر مقطعی وغیر جامع بودن آن است به درد چیزی می‌خورد.

1. René Etiemble (1909-2002)
2.Paul Zumthor (1915-1995)
3.John Miles foley
4.Florence Goyet

تصویر دیگری به این درد می‌خورد: نوشتن، فکر کردن و خیال پردازی به‌گونه‌ای دیگر" (پاژو، ۱۹۹٤: ۷۰). سؤالی که پیش میاید و جواب آن را باید در کارکردها و ویژگی‌های حماسه جست این است: "خیال‌پردازی کردن به‌گونه‌ای دیگر" در این یا آن موقعیت ویژه‌ی تاریخی به چه‌کار جامعه می‌آمده؟

۲. حماسه به مثابه یک "دانشنامهٔ قبیله‌ای"

یکی از جریان‌های فکری که تعریف حماسه را دگرگون کرد به مطالعهٔ ارتباط بنیادین آن با ادبیات شفاهی مربوط است. این جریان نخست، نظریهٔ آفرینش شفاهی حماسه را مطرح کرد و بعد پس از مجادلات فراوان در باره‌ی نیمه شفاهی–نیمه مکتوب بودن این نوع ادبی با طرح نظریهٔ دریافت شفاهی مقبولیت عام یافت[۱]. تاثیر شگرف حماسه بر زندگی مردم و باورهای آنان جز با اشتراک گسترده و جمعی آنان در خلق خیال‌پردازی ویژه‌ی آن ممکن نیست و این اشتراک درعصر کمیابی کتاب و نوشتار جز در بستر اجرای شفاهی یا نقالی نمی‌توانست محقق شود. اثر آفریده شده در این بستر ضمن اینکه در دسترس همگان است و مثل دیگر آثار مکتوب تحت سلطه‌ی مؤلف یگانه‌ی خود قرار ندارد، عموم و البته گفتمان مسلط عمومی بر آن نظارت می‌کنند تا با تناسخ‌های بی‌پایان همواره زنده بماند و همواره با ارزش‌های جامعه سازگار شود.

۲.۱. بوطیقای اجرا

از زمانی که میلمان پاری[۲] نظریهٔ خود را درباره‌ی قرار گرفتن ایلیاد و ادیسه‌ی هومر در سنت شفاهی به طور جدی مطرح کرد– او رساله‌یدکتری‌اش را در سال ۱۹۲۸ دفاع رساله‌ی کرده بود اما مشروح نظریاتش پس از مرگش و در سال ۱۹۸۷، توسط پسرش

---

۱. منظور از نیمه–شفاهی نیمه مکتوب بودن حماسه این است که حماسه همواره حداقل در یکی از سه مرحله ی آفرینش، انتقال و دریافت شفاهی بوده است. یعنی حتی اگر زمانی شخص خاصی حماسه‌ای را خلق یا باز سرایی کرده باشد، معمولا نقالها یا عاشیقها آن را سینه به سینه از استاد می آموزند و حتی اگر ایفاگری بخواهد از روی کتاب بیاموزد و ارائه کندمخاطبین یعنی مردم عادی همواره آن را می شنوند. اخیرترین و جامع ترین پژوهش در این باره بی شک پژوهشی است که درباره‌ی "دریافت شانسن دو ژست ها " و شناسایی گروه مخاطبینشان و به زبان انگلیسی انجام شده است. نگاه کنید به: پاولا لاوریج، *دریافت و حافظه: رویکرد شناختی به شانسن دو ژستها.*

2.Milman Parry(1902-1935)

به چاپ رسید- تا امروز متخصصان بسیاری درباره‌ی ریشه‌ی شفاهی نوع ادبی حماسه سخن گفته‌اند. جان میل فولی، به عنوان یکی از نامدارترین متخصصان سنت شفاهی، به نوبه‌ی خود و در راستای تبیین بوطیقای جدیدی برای آثار متعلق به سنت شفاهی به مطالعه‌ی آثار هومر پرداخت و به این منظور مفهوم جدیدی ابداع کرد که در سال‌های اخیر مورد توجه متخصصان حماسه قرارگرفته است: مرجعیت سنتی[1]. فولی عقیده دارد که شفاهی بودن اثر نه تنها در مرحله‌ی دریافت، بلکه در آفرینش آن نیز تأثیرگذار است و بهره‌مندی مخاطب و نقال از یک "دانش وسیع مشترک" در باب موضوعات و شخصیت‌ها سبب می‌شود که هریک از داستان‌ها در رابطه با "کلیت" وبا انتصاب دوباره در این سنت معنا بیابند. این دانش مشترک در واقع، "کل" سنت شفاهی را احضار می‌کند (فویبوا-پیرونک، ۲۰۱۰: ۷).

اغلب متخصصان سنت شفاهی به رابطه‌ی مستقیم آن با کلیشه‌های و تصورات قالبی اذعان دارند به عقیده‌ی والتر اونژ[2] "فرهنگ شفاهی از خلال "کلیشه‌ها" و "برداشت‌های قالبی" می‌اندیشد" (به نقل از تورِس، ۲۰۰۲: ۱۰۸). در واقع، "از طریق تکرار است که مردمی با فرهنگ شفاهی می‌توانند شالوده‌ی فرهنگی خود را در هرلحظه"به یاد بیاورند"". (همان)یکی از نمودهای این تکرار که پاری و فولی نیز به آن تأکید دارند لقب‌ها[3] هستند. رساله‌ی دکتری فولی و چیزی که او را به سمت ارائه‌ی نظریه شفاهی بودن ایلیاد و ادیسه رهنمون شد، مطالعه‌ی این القاب در آثار هومر بود. فولی نیز بر وجود این فرمول‌های قالبی صحه گذاشته و آن را با عنوان "ترانه‌ی بازگشت" مفهوم‌بندی کرده بود. مفهومی که به بازگشت و تکرار عناصری خاص در یک سنت شفاهی خاص نظر داشت و به قول فلورانس گویه به سنت این امکان را می‌داد که "مجموعه" داستان‌ها را انتقال بدهد (گویه، ۲۰۰۹).

باید به این نکته توجه داشت که وقتی سخن از حماسه و انتصاب آن به سنت شفاهی به میان می‌آید، انتقال کلیت داستان از طریق این القاب، به مثابه خلاصه‌ای از داستان‌های دیگر، به معنای انتقال تصاویر قالبی هویتی و بازتولید آن‌هاست. نوعی یادآوری جمعی درباره‌ی اینکه "ما" چه کسانی هستیم، "آن‌ها" چه کسانی هستند، چرا ما از آن‌ها بدمان می‌آید و این‌که "ما بر آن‌ها برتری داریم". به این ترتیب می‌توانیم با

1. Traditional referentiality
2.Walther Ong
3.LeS épithètes
4.Eric A. Havelock

هاولوک[1] هم‌داستان شویم که می‌گوید داستان حماسی کاری نمی‌کند جز گفتن و بازگفتن ارزش‌های عملی اساسی یک جامعه که تنها به خاطره‌ی خود دسترسی دارد.از نظر او داستان حماسی یک "دانشنامه‌ی قبیله‌ای" است. (به نقل از دیو، ۱۹۹۱: ۳۱).اینجا دوباره باید بر بوطیقای ویژه‌ی داستان حماسی یا حماسه تأکید کرد، بوطیقای اثری که به نوعی اجرا می‌شود و از بسیاری از ویژگی‌های تئاتر برخوردار است. این تئاتر چهارچوبی ویژه دارد که قرن‌ها تکرار می‌شود و هویت جمعی را از خطراتی که آن را تهدید می‌کنند عبور می‌دهد. دیگر ویژگی خاص این آثار که فولی با تعریف بوطیقایی جدید برای آن‌ها از آن حمایت می‌کند، واردکردن قسمت‌های جدید در ساختار کلی است. به این ترتیب وقتی نسخه‌ی شفاهی اثری بر نسخه‌ی کتبی آن تقدم زمانی دارد، هر راوی و نقال حق واردکردن موضوعات جدیدتر یا به روز کردن شخصیت‌ها و تغییر آن‌ها را پیدا می‌کند (گویه، ۲۰۰۹). اینجا نوعی "انتخاب طبیعی" رخ می‌دهد و نسخه‌های همگون‌تر با "مجموعه" فرهنگی، با جذب مخاطب بیشتر در طولانی‌مدت به نسخه‌های ماندگار تبدیل می‌شوند. اینکه راوی بنا بر استقبال مخاطبان داستان را کوتاه یا بلافاصله قطع می‌کند (رایشل،۲۰۰۱: ۱۳۱) نشان از اعمال‌نظر جدی این مخاطبان در فرآیند پویای آفرینش اثر شفاهی و انتقال آن به نسل‌های بعدی دارد و این اعمال‌نظر جمعی ضامن حفظ "مجموعه" مورد بحث از گزند اعمال‌نظرهای فردی است.

۲.۲. حماسه به مثابه یک تدبیر جنگی

پیش‌تر دیدیم که چه طور حماسه دانش وسیع مردمی را در مجموع آن انتقال می‌دهد و چون در ذات خود، بر عنصر جنگ و تضاد میان خود و دیگری استوار است این دانش تا حد زیادی شامل تصورات قالبی هویتی است. با این‌همه نباید از این نکته غافل شد که نه بازنمایی بیگانه با واقعیت تطابق کامل دارد و نه تاریخی که محل ارجاع واقع می‌شود؛ اما باز رابطهٔ تنگاتنگی میان آن‌ها وجود دارد: "تصویر با واقعیت‌های سیاسی، تاریخی و فرهنگی زمان مطابقت نمی‌کند، یا الزاماً نمی‌کند، اما همواره رابطه‌ای تنگاتنگ با یک موقعیت فرهنگی دارد که از نظر تاریخی مشخص است" (پاژو، ۱۹۹۵:۱۳۵). در واقع، ما اینجا به نوعی با "ابداع" تاریخ مواجهیم. علی فهمی[2]، محقق سرشناس مصری با مطالعه‌ی جامعه‌شناختی سه حماسه مصری نشان داده است که چه طور این حماسه‌ها

2.Ali Fahmi

به مثابه "تدابیری برای دفاع از خود" و بازسازی هویت عمل می‌کنند (فهمی،۱۹۹۳: ٦٥).

در همین راستا، کریستیان سیدو[1] با مطالعه‌ی تعداد زیادی از حماسه‌های آفریقایی چند ویژگی مشترک را میان آن‌ها بازمی‌شناسد که یکی از آن‌ها کارکرد "بروز رسانی یک هویت ایدئولوژیک" است، چیزی که "وحدت اجتماعی" را بنیان می‌نهد (سیدو ، ۱۹۸۲: ۷). او در توضیح این کارکرد می‌افزاید که "جست‌وجوی هیجان و حس تجلیل[2] کلید-واژه‌ی اخلاق و زیبایی‌شناسی حماسه است" و تمام عناصر درون‌متنی، برون‌متنی، حرکات و موسیقی در خدمت خلق این هیجان نزد مخاطبین عمل می‌کنند (همان). این هیجان به ایجاد نوعی همدلی میان مخاطبانِ اجرا منجر می‌شود و در نهایت در خدمت کارکرد مذکور یعنی بروز رسانی هویت قرار می‌گیرد: "هدف حماسه به جریان درآوردن یک دانش جمعی مشترک (معمولاً داستان روایت‌شده را همه می‌دانند) و حامل ارزش‌های ایدئولوژیک گروه است، به گونه‌ای که بتواند با زنده‌کردن هویت غریزی مخاطبین، به کمک همدلی ایجادشده از خلال هیجان، به این دانش پویایی بخشیده، مخاطب را به تحقق بخشیدن به این هویت ترغیب کند" (همان : ۸).

همچنین باید بر این نکته تاکید کرد که ما در حماسه اغلب با هویت قومی یا ملی مواجه هستیم[3] و تصویر برساخته قوم‌نما یا قوم‌مانه[4]ای است که به بازنمایی قالبی *دیگری* به وسیله خود یا بازنمایی خود توسط خود در مواجهه نابرابر فرهنگی اطلاق می‌پردازد. قوم‌نما فاعل شناسا را به عنوان تحت سلطه یا سلطه‌گر با ویژگی‌های روانی-اجتماعی منفی یا بیش از حد مثبت معرفی می‌کند (لافون، ۱۹۸۹: ٤). به قول ویلَن-گاندوسی[5] ما اینجا با مفاهیم ساده‌ی خیال‌پردازانه مواجه نیستیم: چون گروه‌ها با هم در تماس هستند و مناسباتشان با تضادها و با روابط سلطه یا وابستگی همراه است، تصاویر قالبی اجتماعی در مقابل تضادها و تبعیض‌های واقعی نقش ایدئولوژیکی نیز ایفا می‌کنند. در تشکیل تصاویر قالبی قومی تفسیری خاص، یک‌طرفه و ناقص و"زاویه دار" از تصویر

1.ChristianeSeydou

2.Exaltation

۳.نباید این مؤلفه را به عنوان یکی از مشخصات حماسه به شمار آورد. چون تعداد زیادی از حماسه‌های طبقاتی و .. نیز توسط محققین ثبت‌شده‌اند. برای مثال می‌توان از حماسه‌ی *کوراوغلو* نام برد که ممکن است برای بعضی از مخاطبان فارسی‌زبان آشنا باشد و به جنگ ارباب-رعیتی اختصاص دارد.

4. Ethnotype

5.Christiane Villain-Gandossi

دیگری وارد عمل می‌شود" (ویلَن-گاندوسی،۲۰۰۱: ۲۹).

۳.حماسه به مثابه فانتاسم جمعی و "کار حماسی"

می‌توان "تعلق" و احساس تعلق را کلیدواژه‌ی تمام تعریف‌های ارائه‌شده برای هویت اجتماعی دانست (پاتزیوقلو، ۲۰۱۲: ٤٠)؛ در این میان زبان و ادبیات نقش بسیار پیچیده‌ای در تشکیل و حفظ این احساس تعلق دارند، چون:

> هر هویتی با داستانی آغاز می‌شود. چه [سخن از] هویت فردی باشد چه هویت گروهی، تنها یک داستان می‌تواند مکان‌ها، اتفاق‌ها، کاراکترها، احساسات و نشانه‌های دیگر را – که همگی ذاتاً باهم سنخیتی ندارند – در شخصیت و رویداد داستانی گردآورد، [تا] همگونی به‌دست‌آمده [از این طریق] امکان خاطره، بازشناختن و هویت را فراهم کند. کسی که خاطره‌ی داستانی درباره‌ی خود ندارد نمی‌تواند موقعیت خود را نه نسبت به خود و نسبت به دیگران بسنجد [..] یک گروه انسانی که هیچ بازنمایی از تاریخ خود ندارد، وجود ندارد. همیشه داستان است که امکان بقا در زمان و بازشناختن خود را فراهم می‌کند، چون باعث می‌شود که فرد یا گروه خودشان باقی بمانند " (اولیویه، ۲۰۰۵: ۳۲۳).

چنان که گفته شد، حماسه با تاکید ویژه‌ای بر این حس تعلق از بوطیقای ویژه‌ای برای بازنمایی دیگری بهره‌مند‌است. بوطیقایی که نه تنها به آشکار غیر را دشمن و شایسته‌ی مرگ و حذف معرفی می‌کند، بلکه از خلال تصویر منفی و اغراق‌شده‌ای که از او به دست می دهد کارکردهای ویژه دیگری را نیز دنبال می‌کند. دومینیک بوته[1]، به عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین متخصصان معاصر رزم‌نامه‌های فرانسوی متعلق به قرون‌وسطی، به این کارکرد ویژه اشاره می‌کند و در تحلیل خود بر رزم‌نامه‌ی رولان[2]، در این اثر یک فانتاسم جمعی می‌بیند[3]. فانتاسمی که به تحقق پروژه‌ی سرزمین‌سازی[4] می‌انجامد و هویتی با شاکله‌های جدید ارائه می‌کند (بوته،۱۹۹۵: ۵۷-۵٦). شاکله‌هایی که در تضاد با هویت غیر تعریف می‌شوند. سازوکار هویت‌سازی و هویت‌یابی در حماسه دوگانه و به ظاهر متضاد است. در متن داستان همواره این دیگری است که با ارجاع به نداشته‌ها و نبوده‌هایش تعریف می‌شود؛ یا به قول بوته، با ارجاع به نقصی که- نسبت

1. Dominique Boutet
2. La Chanson de Roland
3.Fantasme communautaire
4.Territorialisation

به خود-دارد (همان ٦٦).این دیگری است که بی‌دین یا بدآیین است؛ به مرتبه‌ی حیوانات نزول می‌کند یا به شکل دیو تجسم میابد. درحالی‌که خود "انسان" است.

بوته به نکته‌ی دیگری نیز اشاره می‌کند و آن نسبت دادن دیگری به شر مطلق است (همان). "مطلق" را می‌توان یکی از کلیدواژه‌های تحلیل شخصیت‌های حماسه دانست. گویی، برای تعریف کامل خود نیاز به وجود دشمنی "کامل" احساس می‌شود. دشمنی که تمام بدی‌های موجود در خاطره جمعی مردمی را در خود داشته باشد. برای فراهم کردن شاکله‌های شخصیتی چنین دشمنی ویژگی‌های چند غیر تاریخی تلفیق می‌شود. برای مثال در رزم‌نامه‌ی رولان که در قرون‌وسطی و تحت تأثیرجنگ‌های صلیبی نوشته‌شده دشمن مسلمان با نام *سارازن‌ها* خطاب می‌شود که یادآور نام یکی از دشمنان غیرمسلمان قوم فرانک در زمان پیش از جنگ‌های صلیبی است. همین‌طور در حماسه‌ی ترکی، کتاب دده قورقود، حماسه‌ی ترکی متعلق به قرن ١٤ میلادی، داستان جنگ با "کافر" خاطرات تعداد زیادی از جنگ‌های پیشین ترکان را به دوش می‌کشد. وانگهی چنان‌که گفته شد، حماسه پاسخی است به بحرانی که جامعه در حال پشت سر گذاشتن آن است. شاید برای همین باشد که در اغلب حماسه‌ها فائق آمدن به نوعی بی‌نظمی و عدم تناسب تصویر می‌شود (پاسکال بویر: ١٩٨٢: ٢٥) و نوعی گستاخی، نافرمانی، یا توهین وجود دارد که قهرمان یا قهرمانان اصلی باید بر آن پیروز شوند و با تحکیم قدرت خود نظم جدیدی بیافرینند. گویه در تحلیلی که بر "کار حماسی[1]" در ایلیاد هومر نگاشته آن را شاهدی بر گذار از "پادشاهی باستانی" به "پادشاهی شهرنشینی" می‌داند (گویه، ٢٠٠٦: ٢٠)، چنانکه در مطالعه‌ی موازی که روی رزم‌نامه‌ی رولان انجام می‌دهد گذار از عصر فئودال به عصر پادشاهی را بازمی‌شناسد (همان: ٢٢٢-٢٢١).

٣.١. *سبک‌سازی*[2] *حماسه*: ساده‌سازی و اغراق

مطالعات جدید حول محور نوع ادبی حماسه نشان می‌دهند که بر خلاف تصور پیشین -که هدف اصلی حماسه را خلق همین دوگانه خود/ دیگری و آفرینش هویت مردمی در برابر دشمنانش می‌دانست- حماسه از آفرینش این دوگانه هدف یا اهداف دیگری را نیز دنبال می‌کند: برقراری دوباره‌ی نظم و قانون در چهارچوب جدید. چیزی که فلورانس

1.Le travail épique

2.Stylisation

گویه آن را کائو[1] سیاسی می‌نامد (گویه، ۲۰۰۶: ۱۹). گویه اعتقاد دارد که حماسه همواره تلاش می‌کند این بی‌نظمی را سروسامان بدهد (همان ۲۵). با این‌همه انگار این برقراری دوباره نظم با خلق نظم جدیدی همراه است.این نظم جدید که قرار است با کنترل بی‌نظمی به وجود آمده برقرار شود، روابط قدرت جدیدی را طلب می‌کند و این روابط جدید قدرت قوام نمی‌یابند مگر با رجوع به نقش دیگری.

اینجا سخن از خیال‌پردازی ویژه‌ی نوع ادبی حماسه است که از آغاز بر دشمنی، هراس و جنگ بنانهاده شده است و از خلال کلیشه‌های قالبی تکرار می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر و در اشاره به ریشه‌ی شفاهی این نوع ادبی به آن اشاره شد، کلیشه‌سازی یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های این نوع ادبی است که با خاطره‌ی جمعی، یادآوری و انتقال سینه‌به‌سینه‌ی سنت شفاهی رابطه مستقیم دارد. کارکرد دیگر این کلیشه‌سازی دسته‌بندی‌کردن است. به قول آموسی و هرشبرگ "کلیشه قبل از هر چیز به عنوان ابزاری برای دسته‌بندی ظاهر می‌شود، [ابزاری] که اجازه می‌دهد به راحتی یک *ما* را از یک *آن‌ها* تفکیک کنیم. در این فرایند، گروه چهره‌ی ویژه‌ای به دست میاورد که آن را از دیگران متمایز می‌کند." (آموسی و هرشبرگ، ۱۹۹۷: ٤٥). ساخت این کلیشه‌ها کار راوی و مخاطبان را راحت می‌کند و به آن‌ها اجازه می‌دهد که بدون توضیح بسیاری از جزئیات، برداشت مشترکی از بسیاری مفاهیم و موضوعات داشته باشند. به بیان دیگر، این تکرارها و تصورات قالبی به راوی و مخاطبین این امکان را می‌دهد که بدون اتلاف وقت به اصل مطلب بپردازند و با ارائه‌ی تصویری کاملاً فروکاسته از هر دو طرف تشخیص خوب و بد را تسهیل می‌کند. از نظر بلوندین لونگی[2]، خلق دوگانه‌ی خیر و شردر ساده‌تر کردن اتفاق‌ها و دور شدن بیشتر از واقعیت نقش دارد(لونگی،۲۰۱۱ ب(: ٤٨٣). او نیز مانند فلورانس گویه و دومینیک بوته عقیده دارد که بازنمایی دشمن در حماسه نیز از قانون ساده کردن و اغراق پیروی می‌کند. نکته جالب در تحلیل گویه این است که با بررسی عمیق‌تر و نفوذ به لایه‌های زیرین متن این جنبه‌ی کاریکاتوری را در لشکر خودی نیز باز می‌شناسد. از نظر او اینجا ما شاهد بازگشت بی‌نظمی و کنار زده‌شدن نظمی هستیم که حماسه تمام هم‌وغم خود را برای سرپوش‌نهادن بر آن به کار بسته است (گویه،۲۰۰٦: ۲۳۳–۲۳٤). با این‌همه تصویر کاریکاتوری و ساده‌شده‌ی غیر دو عنصر مهم دیگر نیز با خود دارد. دو عنصری که در همین راستا عمل می‌کنند

1.Chaos

2.Blondine Longhi

اما سازوکار متفاوتی دارند

۳،۲. حماسه: هراس و حذف

تصویری که حماسه ارائه می‌دهد دروغین است. چون علاوه بر این‌که "هر تصویر الزاما دروغین است و "چیزی نیست جز بازنمایی" (پاژو، ۱۹۹۵: ۱۴۰)، به سبک ویژه‌ی حماسه نیز تن داده و به‌عمد از واقعیت فاصله گرفته است تا آسوده‌تر به آن بنگرد. "تصویر مجموعه‌ای از عقاید و احساسات درباره‌ی بیگانه است که در فرایند ادبی شدن و اجتماعی شدن قرار می‌گیرند" (همان : ۱۳۸) وبه نوعی تخلیه می شوند:

> [..] نوشتن درباره‌ی دیگری همچنین می‌تواند در خدمت تخلیه روانی و جبران در سطح اجتماعی قرار بگیرد، [و] سراب‌ها و فانتاسم‌های تحقیرآمیز را توجیه کند: تصویر بیگانه در واقع روش شناخت غیرمستقیم و می‌توان گفت نمادینی است که به لطف آن فرد یا یک اجتماع خود را تعریف می‌کند، پا به عرصه می‌نهد و موقعیت خود را تحکیم می‌بخشد. (همان: ۱۴۹)

این جنبه از بازنمایی دیگری در نوع ادبی حماسه بسیار جدی‌تر از سایر انواع ادبی عمل می‌کند. علت این تفاوت را می‌توان در بررسی دسته‌بندی‌ای که پاژو از واکنش‌های هویت جمعی در برابر دیگری ارائه می‌کند مشاهده کرد. او چهار نوع برخورد با دیگری و بازنمایی آن در ادبیات خود را متمایز می‌کند: شیفتگی[1]، هراس[2]،دیگری دوستی[3]و نوع چهارم که او با تردید آن را با مبادله و شناخت مشخص می‌کند. (همان: ۷۱-۷۲). بی تردید می توان گفت بازنمایی بیگانه در حماسه با هراس همراه است. این هراس به شکل اغراق‌آمیزی خود را نشان می‌دهد و به خلق موجودات دیو مانند منجر می‌شود. هراس از تفاوت و طرد دست‌به‌دست هم می‌دهند و نظامی را پایه‌گذاری می‌کنند که در آن بیگانه‌ای که جور دیگری لباس می‌پوشد، یا ظاهری متفاوت دارد به موجودی غیرانسانی بدل می‌شود (ویلَن-گاندوسی،۲۰۰۱: ۳۱) تا هم نیروی خارق‌العاده‌ی "خود" را به نمایش بگذارد و هم بیگانه را به موجودی فاقد سوژگی انسانی اما بسیار وحشی و نیرومند تقلیل بدهد. در همین چشم‌انداز است که در شاهنامه‌ی فردوسی دیوها خلق می‌شوند، در کتاب ده‌ده قورقود غولی یک‌چشم آرامش قبیله‌ی اوغوز را به هم می‌زند و "سرباز مسیح" در رزم‌نامه‌های رولان، در میان لشکر دشمن با انواع موجودات دیو

1.La manie 2. La phobie

3. La philie

مانند روبرو می‌شود. از طرف دیگر نوع روایت در حماسه به گونه‌ای است که دیگری عملاً حذف می‌شود و جز سایه‌ای وحشتناک از آن به‌جای نمی‌ماند. چون روایت همواره از طرف لشکر خودی انجام می‌شود و نه تنها خواست‌ها و آرزوهای آنان را روایت می‌کند، بلکه به شکل مستقیم به نفرین غیر می‌پردازد و هیچ ادعای بی طرفی هم ندارد. "ما بیگانه را "نمی‌بینیم" مگر با ابزاری که در چمدان‌هایمان با خود آورده‌ایم"(پاژو، ۱۹۸۹: ۱۵٦).برای همین است که بیگانه غایب می‌شود. او در سرزمین خود زندگی می کند و با ما روبرو نمی‌شود مگر برای کشتن یا کشته شدن. پیشتر گفتیم که از نظر فلورانس گویه حماسه نیز مانند رمان چندصدایی است. گویه بر این نکته تاکید دارد که حماسه گزینه‌هایی ارائه می کند و در پایان یکی را برمی‌گزیند. از نظر او این جامعه مخاطبین هستند که یکی از گزینه‌ها را انتخاب می‌کنند. با اینهمه بیگانه هیچ سهمی از این گزینه‌ها ندارد. او غایب است و نه تنها همه صداها صدای "ما" هستند بلکه انتخاب کنندگان نیزبه مجموعهٔ "خود" تعلق دارند. یعنی از نظر گویه آنچه اتفاق می‌افتد نمایشی از حقارت دشمن و هراسی که حضور او ایجاد می‌کند برای تصمیم‌گیری در باره یک موضوع داخلی است.

هراسی که حضور بیگانه برمی‌انگیزد در ساختار حماسه‌ی شفاهی بی‌نهایت اهمیت دارد چون از خلال اجرا به خلق نوعی کاتارسیس[۱] منجر می‌شود. لونگی در مطالعه‌ی شانسن دو ژست‌ها[۲] بر وجود دو عنصر هراس و ترس صحه می‌گذارد و بر این نکته تأکید می‌کند که در این فرآیند مخاطبان از هراس به تسلی می‌رسند. از نظر او برخلاف تراژدی که با خلق بدبختی پیش‌بینی‌شده و اجتناب‌ناپذیر ایجاد وحشت می‌کند و از خلال آن وحشت عمل کاتارسیس را به انجام می‌رساند، شانسن دو ژست‌های فرانسوی با تکرار صحنه‌های هراسناک مخاطب را به آن عادت می‌دهند (لونگی ۲۰۱۱(الف): ۱۰–۱۵و ۲۰۱–۲۰۵). به‌بیان‌دیگر، تغییر واقعیت از طریق ادبیات می‌تواند به مخاطبان کمک کند که بر هراسی که آن واقعیت در وجودشان برمی انگیزد فائق شوند. رویدادهای روایت‌شده در متن همان تأثیری را ایجاد نمی‌کنند که خود رویدادهای تاریخی می‌توانستند ایجاد کنند و به این ترتیب روایت هراسی که آن اتفاق‌ها را همراهی می‌کردند دور می‌کند

۱.ارسطو تأثیر پیراینده‌ی بازنمایی خشونت و هراس در تراژدی را کاتارسیس(catharsis) می‌نامید و آن را برای دور کردن خشونت از سطح اجتماع بسیار مفید و لازم می‌دانست.

۲.Les Chansons de geste ، رزمنامه‌های فرانسوی خلق‌شده با موضوع جنگ‌های صلیبی و شوالیه‌ای.

(لونگی، ۲۰۱۱(ب): ٤٨٥). اغراق در صحنه‌های جنگ به شکل پارادوکسالی به ایجاد اطمینان و آرامش می‌انجامد (همان : ٤٨٦)، "چون تصویرپردازی مبارزه‌ها مخاطب را به مواجهه با چیزهای وحشتناک عادت می‌دهد، چیزهای وحشتناکی که حضورشان از طریق وارد شدن به دنیای تخیل و پذیرفتن تغییرات سبکی قابل‌تحمل شده است."(همان : ٤٨٧)

نتیجه‌گیری

همان‌طور که گفته شد، حماسه نوع ادبی هویت محوری است که از طریق ابزارهای خاص خود در خلق احساسات و اندیشه‌های جمعی ویژه‌ای مشارکت می‌کند. این احساسات با ارائه‌ی تصویری هراس‌انگیز و مشمئزکننده از دیگری از یک‌سوی جامعه را به وضع هراسناکی که با آن مواجه است خو می‌دهند و از سوی دیگر با تقویت "ما"ی جمعی مجموعه‌ای از ارزش‌ها را می‌آفرینند و انتقال می‌دهند. تصویری که حماسه ارائه می‌کند به همان اندازه که بنیادین، باستانی، بدیهی و کاملا شفاف به نظر می‌رسد خطرناک و غیرقابل اتکاست. این تصویر بیش از آنکه بیانگر حقیقتی درباره‌ی "منظور" باشد حقایق بسیاری را درباره‌ی "ناظر" فاش می‌کند: ترس‌ها، آرزوها و فانتاسم‌هایی که از شدت تکرار و شفافیت به راحتی قابل تشخیص نیستند. به این ترتیب حماسه از یک طرف با به روز کردن و تطبیق مداوم ارزش‌های گروهی، وظیفه‌ی بازتولید و تثبیت روابط قدرت در درون گروه و حفظ هویت آن در مواجه با موقعیت‌های جدید و مسئله‌دار را به عهده دارد و از طرف دیگر با بازنمایی خصمانه‌ی بیگانه یا دشمن در عین فرافکنی نقاط منفی خود بر گروه رقیب،الگوی رابطه با آن گروه را ترسیم و در اعضای "خود" درونی می‌کند. به یقین می‌توان گفت که تصویر بیگانه در حماسه فروکاسته و فرودست است. این تصویر هیچ جایی برای شناخت و گفتگو باقی نمی‌گذارد چون این نوع ادبی ویژه از ابتدا تکلیف خود را با دیگری مشخص کرده و در پی حذف اوست. به همین ترتیب بازنمایی خود نیز به همین میزان غیرواقعی و افراطگرایانه است و خلق دوگانه خیر و شر به نوعی تخلیه روانی کمک می‌کنند که جامعه در زمان معینی از بازسازی خویش به آن نیازمند است. با توجه به این اصل می‌توان انتظار داشت که مطالعه‌ی حماسه‌های ملت‌های مختلف در کنار ارائه‌ی تعریفی جامع و جان‌شمول از این نوع ادبی، الگوی نسبتا مشترکی از بازنمایی بیگانه یا دشمن نیز به دست دهد. الگویی که مانند یک کهن‌الگو از حماسه‌ای به حماسه‌ی دیگر رخت نو به تن می کند و باعث می شود که هر

یک از دو جامعه‌ی دشمن در حماسه‌ی خود برای بازنمایی رقیب خود به راهکارهای نسبتا مشترکی متوسل شوند و دشمن تصویر شده در اغلب حماسه ها بسیار شبیه هم باشند. خوانش دوباره‌ی حماسه‌ها در این چارچوب و به دور از اشتیاق و هیجان سابق برای لذت بردن از "بهترین" بودن خود می تواند راهگشای شناخت واقعی از خود و دیگری بوده باب گفتگوی حقیقی را بازکند.

منابع

- Amossy, R. and Herschberg Pierrot, A. (1997). Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société. Paris : Nathan.

- Boutet, D. (1995). " La Chanson de geste ", inAbdoulayeKeïta,*Au carrefour des littératures Afrique-Europe*: *Hommage à Lilyan Kestloot*, Karthala Editions, 2013.

- Boyer, P. (1982). Récit épique et tradition. *L'Homme*, 5-34.

- De Gobineau, A. (1884). *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Vol. 2). Firmin-Didot.

- Diouf, M. (1991). L'invention de la littérature orale: les épopées de l'espace soudano-sahélien. *Études littéraires*, 24(2), 29-39.

- Fahmi, A. (1993). Epopée et sociologie: le cas de l'Égypte. *Égypte/Monde arabe*, (14), 61-66.

- Feuillebois-Pierunek, E. (2010). *Epopées du monde*: *pour un panorama* (*presque*) *général*. *Classiques Garnier*.

- Goya, J. M. L. (1994). L'altérité en tant que prémisse de la Littérature Comparée. *Thélème*. *Revista Complutense de Estudios Franceses*, (5), 247.

- Goyet, F. (2006).*Penser sans concepts, fonction de l'épopée guerrière* ,Champion, Paris.

- GOYET, F. (2008). L'épopée comme outil intellectuel. Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle, postface Florence Goyet, Tübingen, Gunter Narr, coll." Études Littéraires Françaises, (73).

- Goyet, F. (2009). " l'Epopée ", SFLGC (Société française de Littérature Générale et Comparée), Bibliothèque Comparatiste (mis en ligne le 25/06/2009 sur *Vox Poetica,* URL http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html, consulté le 2/1/2014).

- Lafont, R. (1989). Le même et l'autre. *Littérature*, 76(4), 3-5.

- Longhi, B. (2011b). "Combats médiévaux et combats épiques: les raisons d'un écart entre le réel et la littérature", Texte et contexte. Littérature et Histoire de l'Europe

médiévale, Marie-Françoise Alamichel et Robert Braid (dir.), Paris, Michel Houdiard, p. 479-495.

- Longhi, B. (2011a), *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250). Poétique et anthropologie*, thèse de doctorat préparée sous la direction de M. Dominique Boutet, soutenue le 25 novembre 2011 à l'université Paris-Sorbonne.

- Lüsebrink, H. J. (1996). La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle. *Tangence*, 51, 51-66.

- Moura, J. M. (1992). L'imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique. *Revue de littérature comparée*, 66(3), 271-287.

- Odaert, O. & Lavenne, F. X. (2009). Les écrivains et le discours de la guerre. *Interférences littéraires*, 3, 1-226.

- Olivier, B. (2005). Les identités collectives et leurs liens avec les outils et les moyens de communications. In Maurice Belrose (ed.) *Penser l'entre-deux* (par l'université des Antilles et de la Guyane), Le manuscrit. pp.323-338.

- Pageaux, D. H. (1994). *La littérature générale et* comparée. Armand Colin.

- Pageaux, D. H. (1995). Recherches sur l'imagologie: de l'Histoire culturelle à la Poétique. *Thélème*: *Revista complutense de estudios franceses*, (8), 135-160.

- Pageaux, D. Henri. (1989). " De l'image à l'imaginaire " et "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire" In *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, PUF.

- Pageaux, D.H (1997). " Littérature comparée et comparaisons ", conférence en Sorbonne, le 6Novembre 1997 dans le cadre des travaux du Collège international de Littérature comparée organisés par Pierre Brunel, reprise dans RLC / Revue de Littérature comparée, 1998/3, 285-307.

- Patzioglou, E. (2012). *La représentation de l'altérité et les discours de la différenciation dans la presse écrite française et grecque*: *vers la construction d'une identité européenne?*(Doctoral dissertation, Université Rennes 2).

- Reichl, K. (2001). V. La voix vive: aspects de la performance. *Études mongoles et*

sibériennes, centrasiatiques et tibétaines, (32), 123-142 ; mis en ligne le 17 mars 2009, consulté le 15 juillet 2014. URL: http:// emscat.revues.org/1298; DOI: 10.4000/emscat.1298; Pagination de la version numérique 2-12.

- Ricoeur, P. (1984). L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social. *Autres Temps*. *Les cahiers du christianisme social*, 2(1), 53-64.

- Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Bayard Jeunesse.

Seydou, C. (1988). Epopée et identité: exemples africains. *Journal des africanistes*, 58(1), 7-22.

- Stenou, K. (1998). *Images de l'autre*: *la différence*: *du mythe au préjugé*. UNESCO.

- Tertulian, N. (1971). L'évolution de la pensée de Georg Lukács. *L'Homme et la Societé*, 20(1), 13-36.

- Torres, F. S. (2002). Les voix alternantes: le tambour africain comme voix de résistance dans la littérature francophone de la Caraïbe. *Francophonies d'Amerique* 13, (13-14), 107.

- Villain-Gandossi, C. (2001). La genèse des stéréotypes dans les jeux de l'identité/alterité Nord-Sud.

- Wunenburger, J. J. (2013). *L'imaginaire*:"*Que sais-je?*" *n°* 649. Presses universitaires de France.

- Zaïmova, R. (2007). Le français en Bulgarie dans le contexte de la politique culturelle de la France aux XIXe et XXe siècles. *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, (38/39), 149-156.

- Leverage, P. (2010). *Reception and Memory*: *A Cognitive Approach to the Chansons de geste*. Rodopi.